



„ხელოვნება“

ქურნალი გამომდის
1921 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს –
თავისუფალი ხელოვნება

3•4 — 2000

ქურნალის დამაარსებელია „ხელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

მთავარი რედაქტორის
მოადგილე
ლამარა ელიოზიშვილი

ესთეტიკა
თეატრი
მუსიკა
ქორეოგრაფია
მხატვრობა
არქიტექტურა
კინო
ტელევიზია

მხატვრული რედაქტორი კავლე შვიციანიძე

თბილისი – 2000

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

ნოვაკრთა:

| | | |
|-------------|--|-----|
| | ვლადიმერ ასათიანი — ხელოვნების ზოგადი თეორიის პრობლემის კვდივისათვის | 2 |
| | ღალი ცერცვაძე — ტრაგიკული პრობლემა ვაჟა-ფშაველას მსოფრდმადრობაში | 45 |
| | პულიკო მამულაშვილი — მრავალფეროვანი სპარსეთი | 55 |
| | ბესიკ ბარათელი — არქიტექტურული მოქმედების ფილოსოფიურ-მეთოდური სისტემის არსების შესახებ | 133 |
| მუსიკა | ღალი კაკულია — მავით თორაჰის შემოქმედებით ცხოვრების ძრონიკა | 10 |
| | გივი თუშიშვილი — შკანასკნელი მოვიკანი | 42 |
| | აღუქსანდრე ღორია — ვაჟა აზარაშვილის სავტორო სალამოზა | 137 |
| | გიორგი შენგელია — იგორ სტრავინსკის „ძორონიკის“ მუსიკალური ანალიზის ბარკუვიდი ასაძებანი | 144 |
| არქიტექტურა | ირაკლი ციციშვილი — პირველი ნაბიჯები (ბახხენება) | 18 |
| | თაბა კალანდარიშვილი — როგორ დანიზადა რესპუბლიკის მოდანი | 34 |
| მხატვრობა | ღალი ლუბანიძე — მხატვარ დანი ზამბახიძის პდასტიკური ხიდივბი | 68 |
| | ნათია ასათიანი — დადო ბუდინაშვილის ფიჭონისა და თეატრალური მხატვრობის ურთიერთზებავიანი | 82 |
| | სამსონ ლევადა — რუშტომიანი პივბი კახეთის საერო ხუროთმოქმედებაში | 96 |
| | გურანდა რობაკიძე — ნატურმოგრაფი ბედა ბერძენიშვილის შემოქმედებაში | 139 |
| თეატრი | ნადია შალუაშვილი — დინიტიკი ადმსიკი ცხოვრებაში და თეატრში | 62 |
| | ვასილ კოცნაძე — ძარბაშვილი თეატრის მოქმედი | 79 |
| | კობა ცხაკაია — საქონდრე (პიესა) | 107 |
| კინო | გურამ ქარქაშიაძე — აკაკი ხორავას პირველი ფიდივბი | 152 |
| | ოთარ იოსელიანის ფიდი „მშვიდობით ხმადით“ (ინტერვიუ) | 173 |

გარეკანის პირველი, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: **არჩილ თოფურიძე** —
მარჯანიშვილის სახ. თეატრის გაფორმება (დეტალები); იბერიული ეტილი; იაკობ
ცურბაველი.



სალოცხელოს ზოგადი თეორიის პრობლემის კვლევისათვის

ვლადიმერ ასათიანი

საზოგადოდ ცნობილია, რომ ესთეტიკა არის ფილოსოფიური მეცნიერება, რომელიც ადამიანის სამყაროსადმი სპეციფიკური ღირებულებითი მიმართებისა და ამავე დროს მხატვრული საქმიანობის სფეროს შეისწავლის. სხვადასხვა პერიოდებში მას აღიქვამდნენ როგორც — ესთეტიკურ ღირებულებათა, ესთეტიკური აღქმის, ან ხელოვნების ზოგად თეორიას. ჩვენს ინტერესებში სწორედ ამ უკანასკნელის განხილვა შედის. საბჭოთა ესთეტიკაში ხელოვნებათმცოდნეობის (ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ) პარალელურად ფართოდ იყო დამკვიდრებული ხელოვნებისმცოდნეობის (ИСКУССТВОЗНАНИЕ), როგორც პირველთან შედარებით უფრო ზოგად-თეორიული დისციპლინის ცნება. სმირად ესთეტიკას ხელოვნების ფილოსოფიასთან აიგივებენ, რაც სადავო საკითხია. უდავო კი ის არის, რომ ფილოსოფია, როგორც მსოფლმხედველობა, ყოველთვის ედო საფუძვლად ამა თუ იმ ეპოქის ესთეტიკური აზრის ჩამოყალიბებას. აქედან გამომდინარე კი თავად ხელოვნება განიცდიდა გარკვეული იდეოლოგიის ზეგავლენას. აღნიშნული ვლინდებოდა როგორც

გარკვეული სტილებისა და ხელოვნების კონკრეტული ნაწარმოებების შინაგან წყობაში, ისე იმ თეორიებში, რომლებიც ამა თუ იმ მხატვრულ მიმდინარეობას უმაკრებდნენ ზურგს. ესთეტიკა როგორც მაქსიმალურად განზოგადებული მეცნიერული დისციპლინა, რომლის შესწავლის ერთ-ერთ უმთავრეს ობიექტს ხელოვნება წარმოადგენს, იყენებს მონათესავე პუბლიცარულ დისციპლინათა მონაცემებს, ესენია — ხელოვნებათმცოდნეობა, ფილოლოგია (სრული მოცულობით), ფსიქოლოგია, სოციოლოგია, ეთნოლოგია, ეთნოგრაფია და ა. შ. ნათელია ისიც, რომ ხელოვნების გარკვეულ სახეობათა სპეციფიკური თეორიები — ლიტერატურის, მუსიკის, თეატრის, არქიტექტურის და სხვა უნდა ახდენდნენ ზეგავლენას ესთეტიკაზე და თავად მოქცეულნი იყვნენ მისი ზეგავლენის სფეროში.

ზემოთქმულიდან გამომდინარე შეიძლება დაისვას კითხვა: გამართლებულია თუ არა ხელოვნების ზოგადი თეორიის არსებობა დამოუკიდებლად, ან როგორც ესთეტიკის ავტონომიური ნაწილისა, რომელიც შუა რგოლის ფუნქციას შეასრუ-

ლებს ფილოსოფიასა და ხელოვნების სპეციალურ თეორიებს შორის? არის თუ არა იგი ესთეტიკის და აქედან გამომდინარე ფილოსოფიის ის ფრთა, რომელიც ყველაზე მჭიდრო შეხებაშია ხელოვნების შემსწავლელ სპეციალურ დისციპლინებთან და, რაც მთავარია, თავად ხელოვნებასთან? თავიდანვე გვესურს განვაცხადოთ, რომ ხელოვნების ზოგადი თეორიის არსებობა გამართლებულია! მართლაც, თუ არსებობს ხელოვნების სახეობათა და დარგთა თეორიები, რომლებსაც ჩვენ „სპეციალურს“ ვუწოდებთ, ლოგიკურია ვიგულისხმოთ მათი ბაზისის არსებობაც; ხომ არსებობს ხელოვნება როგორც ასეთი, ყველა თავისი ნაწილის — სახეობის, დარგის, ჟანრის კრებითი სფერო, შესაბამისად მისი თეორიაც უნდა არსებობდეს; თავისი საგნის სპეციფიკიდან გამომდინარე, ის ხელოვნების ზოგადი თეორია იქნება.

ასეთ შემთხვევაში დასაზუსტებელია რა შეიძლება განასხვავებდეს ხელოვნების ზოგად თეორიას ესთეტიკისაგან? ამასვე ებმის კითხვა: რამდენად შეიძლება იყოს ხელოვნების ზოგადი თეორია ფილოსოფიურად დეიდეოლოგიზირებული?

ესთეტიკა, როგორც ამას ნ. ჭავჭავაძე აღნიშნავდა, არის ფილოსოფიური მეცნიერება არა მხოლოდ იმიტომ, რომ იგი ხელოვნებას ფილოსოფიური თვალსაზრისით განიხილავს (ეს, ჩვენი აზრით, უფრო ხელოვნების ფილოსოფიის ამოცანაა), არამედ, რაც მთავარია, თვით მისი საგანია ასეთი. სინამდვილესთან ადამიანის ესთეტიკური დამოკიდებულება — ყოფიერებასთან ცნობიერების მიმართების ერთ-ერთი ასპექტია, ეს კი ფილოსოფიის ძირითადი საკითხის შესაბამისია.¹ ამ მხრივ ესთეტიკა, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უფრო ფილოსოფიურად განზოგადებული დისციპლინაა, ვიდრე თვით ხელოვნების ფილოსოფია. უკანასკნელი, ასე თუ ისე, ხელოვნებაზეა კონცენტრირებული და არა ადამიანის ყოფიერებასთან ღირებულებით მიმართებაზე ზოგადად. ისმის

კითხვა — რა ადგილი უჭირავს ამ სპეკულატიურ, აბსტრაქტული კატეგორიებით, დედუქციით აგებულ სისტემებში საკუთრივ ხელოვნებას?

გასულ საუკუნეში წარმოიშვა კოლიზია ეგრეთ წოდებულ „ესთეტიკას ზევიდან“ («Эстетика сверху») და „ესთეტიკას ქვევიდან“ («Эстетика снизу») შორის.² სპეკულატიურ „ესთეტიკას ზევიდან“, გერმანული კლასიკური იდეალიზმის დროიდან მოყოლებული, ესთეტიკურ და მხატვრულ მოვლენათა სფერო დედუქტიურად უმაღლესი იდეებიდან გამოჰყავდა. იგი, მეტაფიზიკური პრინციპებიდან და ფილოსოფიური კონცეპციებიდან გამომდინარე, ძალზე გონებაჭვრეტითად უდგებოდა ხელოვნებას. ამან დროთა განმავლობაში ეგრეთ წოდებული „ესთეტიკის ქვევიდან“ წარმოშობა გამოიწვია. ეს ესთეტიკა, პირველის საპირისპიროდ, ცდილობდა თავისთვის „მეცნიერული“ სტატუსის მინიჭებას, ფაქტებისადმი პოზიტივისტური მიდგომისა და ემპირიული აღწერილობის სისტემატიზაციის გზით. ასეთ მიმართულებასაც გააჩნდა თავისი სუსტი მხარეები და უფრო მნიშვნელოვანიც, ვინაიდან ზოგადთეორიული დონის თანდათანობით დაცემას უწყობდა ხელს იმ ფონზე, როდესაც უახლეს პერიოდში მხატვრული ზროცესების ინტენსიურობის ზრდა მოითხოვდა თეორიული აზრის შემდგომ განვითარებას.

ჯერ კიდევ პეგელი თვლიდა, რომ ხელოვნების მეცნიერული შესწავლა უნდა წარმოადგენდეს ფილოსოფიისა და ხელოვნებათმცოდნეობის სინთეზს. ამავე დროს, თავისი ფილოსოფიური დოქტრინიდან გამომდინარე, ის მიიჩნევდა, რომ ასეთი მეცნიერება ხელოვნების შესახებ ყოველსმომცველი ფილოსოფიური სისტემის ნაწილს უნდა წარმოადგენდეს. აქ ისმის კითხვა — იმ შემთხვევაში თუ არ გამოვდივართ ზოგადფილოსოფიური სისტემის მითითებებიდან, არა გვაქვს განსაზღვრული იდეოლოგიური საყრდენი,

შესაძლებელია ამ შემთხვევაში განზოგადებული თეორიული სისტემის აგება საკუთრივ ხელოვნების ფენომენის შესწავლის ფარგლებში ისე, რომ ამავე დროს თავი ავარიდოთ ეკლექტიურობასა და აღმწერებობას (описательство)?

თავის დროზე გერმანული რომანტიზმის თეორეტიკოსებმა სცადეს აეგოთ ზემოთ აღნიშნული სახის სისტემები, მაგრამ უმეტესად ამ ცდებმა მიიღო ხელოვნების თეორიის მაქსიმალური პოეტიზაციის ფორმა. მაგალითად, ფ. შლეგელი თვლიდა, რომ თუ მსჯელობა ხელოვნების შესახებ თავად არ არის მოცემული მხატვრული ფორმით, მაშინ ის უუფლებოა ხელოვნების სამყაროში.³ ამას ეხმარება უკვე რომანტიზმს დაპირისპირებული ნიცშეს აზრიც იმის შესახებ, რომ „ტრაგედიის წარმოშობა პუსიკის კონიდან“, მის მიერ „შეუძლებელი წიგნის“ დაწერის მცდელობა იყო და სათქმელი სჯობდა პოეტივით ეთქვა.⁴

ხელოვნების ზოგადი თეორიის ჩამოყალიბების თვალსაზრისით ძალზედ დიდია შელინგის ღვაწლი. შელინგის აზრებმა ხელოვნებისა და ფილოსოფიის ურთიერთმიმართების შესახებ გარკვეული ევოლუცია განიცადეს რომანტიკულიდან — „ხელოვნება უნდა წარმოადგენდეს მეცნიერების პირველსავე“, სადაც ფილოსოფიისა და ხელოვნების ურთიერთმიმართებაში უპირატესობა უკანასკნელს ენიჭება იმ შეხედულებებამდე, რომლებშიც შელინგმა აღადგინა ფილოსოფიის სტატუსი. აღნიშნული მიდგომა გამოარჩევს მას რომანტიკოსთა შორის, შემოაქვს მის ნააზრევში ზოგადად გერმანული კლასიკური ფილოსოფიისათვის დამახასიათებელი სულისკვეთება. შელინგი თვლიდა, რომ ხელოვნების პრობლემებისადმი მხოლოდ ფილოსოფიურ მიდგომას შეუძლია ახსნას მხატვრულ მოვლენათა სიღრმისეული არსი, რომ ხელოვნების სიღრმეში არავის არ ძალუძს ისე ღრმად შეღწევა, როგორც ფილოსოფოსს, რომელიც თვით ხელოვანზე უფრო თვალნათლივ წაღვება მის არსს. ამით შელინგი ხელოვნების თეორიული შეცნობის მომხრედ გვევლინება. მისი აზრით მეცნიერება ხელოვნების შესახებ უნდა იყოს ანალიტიკური, რომელ-

საც მხატვრული პროცესების სისტემატიზებული სახით — როგორც გარკვეული ორგანული მთლიანობის შესწავლა ხელეწიფება. შელინგი აგრეთვე მიუთითებდა ხელოვნებათმცოდნეობისა და ფილოსოფიის კავშირის აუცილებლობაზე, ვინაიდან მისი აზრით პირველის მეშვეობით თავად ფილოსოფიის შიგნით წარმოიქმნება პრობლემათა უფრო შემჭიდროებული წრე, რაც ხელოვნების ფილოსოფიას მისი ობიექტისაგან ზედმეტად დაცილების საშუალებას არ აძლევს. პირიქედ ხელოვნების ფილოსოფიის თვით ობიექტში შელინგი ორი საპირისპირო საწყისის შერწყმას ხედავს, ესენია: ხელოვნება — „რეალური“ და ფილოსოფია — „იდეალური“. ამავე დროს გერმანული კლასიკური იდეალიზმის პოზიციებიდან გამომდინარე შელინგი მიიჩნევდა, რომ ფილოსოფიის ხელოვნებისადმი მიმართვა არ უნდა იწვევდეს თავად ფილოსოფიის არსის შეცვლას. „ჩვენი მეცნიერება ფილოსოფია უნდა იყოს, სწორედ ეს არის არსებითი, ხოლო ის, რომ იგი უნდა იყოს ფილოსოფია სწორედ ხელოვნებასთან მიმართებაში, წარმოადგენს, ჩვენი გაგებით, შემთხვევით ნიშანთვისებას.“⁵ — აღნიშნავდა შელინგი. ეს თვალსაზრისი ნათელი დადასტურება იმისა, რომ საბოლოო ჯამში შელინგის ნააზრევი ხელოვნების ზოგად თეორიად ვერ ჩაითვლება, ვინაიდან აქ მეთოდოლოგიურად არა ფილოსოფია არის მოწოდებული ხელოვნების უზოგადესი კანონზომიერებებისა და პრინციპების სისტემატიზაციისათვის, არამედ ეს უკანასკნელი განიხილება ფილოსოფიური სისტემის აგების საშუალებად.

უფრო ადრე ხელოვნების ზოგადი თეორიის შექმნის ძალზე საგულისხმო ცდა ეკუთვნის გერმანელ მოაზროვნეს, ზულცერს. თავის „ნატიფ ხელოვნებათა საერთო თეორიაში“ (1771—1774 წ.) მან კომოვნების კლასიციზტური თეორიის დასაბუთებისა და სისტემატიზაციის ცდა განაზოგადებდა. მისი შეხედულებანი გემოვნების — როგორც ერთ-ერთი საკვანძო ესთეტიკური კატეგორიის შესახებ, ძალზე სანტიერესოა და, ვფიქრობთ, კვლავაც აქტუალური. აღნიშნული შემდგომი



კვლევის საგანია, აქ კი გვსურს აღვნიშნოთ, რომ ხელოვნების ზოგადი თეორია ვერც ერთ შემთხვევაში გვერდს ვერ აუვლის — გემოვნების, როგორც ხელოვნების ფუნქციონირების ერთ-ერთი ფუნქციონალური პრინციპისა და საწყის-უნარის საკითხს.

ხელოვნების ზოგადი თეორიის ჩამოყალიბების ისტორიის თვალსაზრისით აღსანიშნავია ის პერიოდები, როდესაც მკვლევარები ცდილობდნენ დაეძლიათ სპეკულატიური ესთეტიკის აბსტრაქტულობა და ამავე დროს გამიჯვონდნენ ემპირიზმს, მოენახათ „მესამე გზა“. შეენარჩუნებინათ თეორიული საწყისი და ამავე დროს გაეთავისუფლებინათ ესთეტიკა და ხელოვნებათმცოდნეობა მეტაფიზიკის უღლისაგან. ამ თვალსაზრისით აღსანიშნავია ფრანგული კულტურულ-ისტორიული სკოლის ცნობილი წარმომადგენლის — ი. ტენის (1828—1893 წ.) თეორიული შემოქმედება. ტენის აზრით ხელოვნების მეცნიერული შესწავლის გასაღები ძვეს კონკრეტული ხელოვნების ნაწარმოების პოზიტიური შესწავლაში. მისი კულტურულ-სოციოლოგიური მეთოდი ძალზე გავლენიანი და ფართოდ გავრცელებულია ხელოვნების თეორიაში.

ესთეტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობისათვის ავტონომიურობის მინიჭებას, მათი აბსტრაქტულ-ფილოსოფიური სპეკულაციებისაგან განთავისუფლების გზით ცდილობდა ცნობილი, ე. წ. „ფორმის ესთეტიკის“ ფუძემდებელი, კანტის ესთეტიკის ფორმალისტური ტენდენციების გამგრძელებელი ი. პერბარდტი (1776—1841 წ.). ფორმალისტურ ტენდენციას ესთეტიკაში შემდგომში ავითარებდნენ: რ. ციმერმანი, თავის წიგნში „ზოგადი ესთეტიკა როგორც მეცნიერება ფორმის შესახებ“. (1865 წ.), აგრეთვე ე. წ. „რომანული წრის“ წარმომადგენლები: კ. ფიდლერი, ა. ჰილდელბრანდტი, გ. ფონ მარე, რომლებიც მხატვრული შემოქმედების იმანენტურობის იდეას ასაბუთებდნენ. ამ მიმდინარეობის ლიდერი კ. ფიდლერი (1841—1895 წ.), რომლის მეცნიერულ შემოქმედებაში ყველაზე მეტად იყო გამოკვეთილი ზოგადთეორიული მიმართულება, თანმიმდევრულად მისდევდა

კანტის ფილოსოფიის დებულებებს და გაცილებით უფრო მეტად მიიღწეოდა ხელოვნების ფილოსოფიის მეთოდოლოგიურ და ზოგადთეორიული საკითხების განხილვისაკენ, ვიდრე მისი თანადროული მხატვრული პროცესის ანალიზისაკენ. ფიდლერი მოითხოვდა ესთეტიკისა და ზოგადთეორიული ხელოვნებათმცოდნეობის გამიჯვნას და მიიჩნევდა, რომ ხელოვნების მოვლენების შესწავლა სწორედ უკანასკნელის პრეროგატივაა. თავად ხელოვნების დანიშნულებას კი, ფიდლერი ადამიანის გარეგანისაგან განთავისუფლების უნარში ხედავდა. ხელოვნების ძირითადი პრინციპი, მისი აზრით, არა ტრადიციული სინამდვილის ასახვა, ან მისი გარდაქმნა, არამედ ახლადშემოღებული მესამე — „სინამდვილის ქმნის“ პრინციპია.⁶

ფიდლერის იდეებმა თავისებური განვითარება ჰპოვეს ვენის სკოლის უმნიშვნელოვანესი წარმომადგენლის ა. რიგლის (1858—1905 წ.) თეორიულ შემოქმედებაში. ისიც ცდილობდა უნაყოფო აბსტრაქტული სპეკულაციებისაგან თავის დაღწევას გზით მიემართა ხელოვნების კონკრეტულ გამოვლენებათა ობიექტური გამოკვლევისადმი. რიგლი შეეცადა მოეხდინა ხელოვნების განვითარების მანამდე იგნორირებული ეტაპების გადაფასება. მის მეცნიერულ შემოქმედებაში დიდი ადგილი ეთმობოდა ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის მეთოდოლოგიური საკითხების შესწავლას. რიგლის თეორიული მოღვაწეობა ეხმიანებოდა XIX და XX საუკუნეების გზაგასაყარზე ევროპულ ხელოვნებაში და ხელოვნებათმცოდნეობაში მომხდარ ძვრებს, როდესაც მათი ინტერესის დიაპაზონი ძალზე გაფართოვდა და პრაქტიკულად მთელი მსოფლიოს ხელოვნება, ხშირად ძალზე დაშორებულ კულტურათა ისტორია და მანამდე უცნობი, ხშირად ეგზოტიკური მხატვრული სტილები მოიცვა. ფაქტიურად რიგლის თეორიული სწავლება წარმოადგენდა სპეციფიკური — ხელოვნების ისტორიის ფილოსოფიის შექმნის ცდას. ის უპირისპირდებოდა ტრადიციულ ისტორიზმს ხელოვნების თეორიაში, მოითხოვდა რა არა მხატვრული მოვლენების შეფასების

მოცემას, არამედ კრიტიკული ტოლერანტობის ფონზე, მათი განვითარების თავისებურებების აღწერას. რიგლის და მისი მიმდევრების აზრით, ყველა მხატვრული სტილი, ხელოვნების განვითარების ყველა პერიოდი, მათი გეოგრაფიის მიუხედავად, თანაბრად უნიკალურია. ამ თვალსაზრისით იგი უპირისპირდებოდა ხელოვნების არათანაბარი განვითარების, მხატვრულ სტილთა აღზევება-დაკნინებისა და ხელოვნების ევოლუციის მომხრეებს. უნდა აღინიშნოს, რომ ევროპოცენტრიზმის საერთო დაძლევის ცდა, ხელოვნების თეორიის ინტერესების სფეროს გეოგრაფიის გაფართოება და ხელოვნების ისტორიის მანამდე იგნორირებული ეტაპებით დაინტერესება, თავის დროზე რომანტიზმამაც განასორციელა, ძირითადად მანიფესტური ფორმით. რომანტიკოსთა მხატვრულ შემოქმედებაშიც, ეს პროცესი დროის მოთხოვნების შესაბამისად, მეტ-ნაკლები ძალით გამოვლინდა. რიგლის და მისი მიმდევრების თეორიული შემოქმედება კი იმით არის ნიშანდობლივი, რომ ზემოთ აღნიშნულმა მიდგომამ მათთან ამოსავალი მეთოდოლოგიური პრინციპისა და მიმართულების სახე მიიღო.

ხელოვნების ევოლუციისა და მხატვრული სტილის ცნებების თავისებური გააზრება მოახდინა გ. ველფლინმა (1864—1945 წ.). ველფლინი თვლიდა, რომ ხელოვნების ფორმებისა და მის სტილთა განვითარების ძირითად მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენს ყოველი ხელოვნის მიერ სხვადასხვაგვარად დანახული სამყარო. ეს „ხედვა“ რეალიზებული კონკრეტული ხელოვნების ნაწარმოებში წარმოადგენს მის სუბსტანციურ არსს. აქედან გამომდინარე, ველფლინი შეეცადა ჩამოეყალიბებინა მხატვრული ხედვის სუთი ძირითადი პრინციპი. ამ სუთ პრინციპს საფუძველი უნდა შეექმნა სამყაროს ხედვის ფორმათა — „ობტაქურ სქემათა“ მრავალფეროვნების სისტემატიზაციისათვის. აღნიშნული კი, ხელოვნების ზოგადი თეორიის ჩამოყალიბების განაცხადს წარმოადგენს. ველფლინი თვლიდა: „საბოლოო და უადამყვეტი ხელოვნებისადმი მიდგომაში, ესთეტიკურ შეფასებაში გამოინახება. უდავოა, რომ ხელოვნების არ-

სი გამოვლინდება არა მის ფართო ვარჯიშში, არა სტილში, არამედ ცალკეულ ნაწარმოებში. ხელოვნების ქმნილებისათვის სათანადო შეფასების მიცემა — წარმოადგენს ყოველი შესწავლისა და ახსნის პრობლემათა პრობლემას“.⁷ ზემოთქმულიდან ჩანს, რომ ველფლინის ნააზრევი მეთოდოლოგიურად მხატვრული კრიტიკის თეორიისაკენ იხრება.

ფილოსოფიური აგებულებებისადმი და ზოგადესთეტიკური პრინციპებისადმი უნდობლობამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, გარკვეული კრიზისი გამოიწვია ესთეტიკასა და ხელოვნების თეორიაში XIX და XX საუკუნეების მიჯნაზე. ამ კრიზისის დაძლევისა და ხელოვნების შემსწავლელ მეცნიერებებში მეთოდოლოგიური გათიშულობის აღმოფხვრის ცდა ახასიათებდა გერმანელი მეცნიერების მ. დესურარისა (1867—1947 წ.) და ე. უტიცის (1883—1895 წ.) თეორიულ მოღვაწეობას. ისინი ცდილობდნენ გაედოთ ხედები ხელოვნების შემსწავლელ სხვადასხვა დისციპლინას შორის, ერთ სისტემაში მოქცევათ ხელოვნებისადმი ფილოსოფიური, სოციოლოგიური, ფსიქოლოგიური, ფორმალისტური მიდგომები. ეს ხელოვნების ზოგადი თეორიის ჩამოყალიბების საკმაოდ მასშტაბური ცდა იყო.

როგორც აღნიშნავს ა. ანდრაიუსკასი, მე-18 და მე-20 საუკუნეების დასაწყისის ხელოვნების ფილოსოფიას, ესთეტიკასა და ხელოვნებისმცოდნეობას შორის არსებული ისტორიული კავშირების მეთოდოლოგიური ასპექტების განხილვა ვეინგენებს ხელოვნებისადმი განსხვავებულ მიდგომას სამივე ზემოთ ჩამოთვლილ სფეროში. ხელოვნების ანალიზს ისინი სხვადასხვა რაკურსით აწარმოებენ, მაგრამ ამავე დროს ურთიერთგანვითარების ტენდენციაც ახასიათებთ.⁸

ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ მე-20 საუკუნის დასაწყისში ხელოვნების ზოგადი თეორიის ჩამოყალიბების საკითხმა, უდღესი გაწეული სამუშაოს, ზღვა მასალის თავმოყრისა და ჩამოთვლილ მეცნიერებათა საყოველთაოდ აღიარებული ავტორიტეტის მიუხედავად, გერმანული კლასიკური ფილოსოფიის პერიოდიდან მოყოლებული, პრი-



ნციპულად, დიდად ვერ წაიწია წინ და პრობლემა, თუკი ის ოდესმე აქტუალური იყო, მეთოდოლოგიურად ისევ პრობლემად დარჩა!

მე-20 საუკუნის განმავლობაში ხელოვნების თეორიის განვითარების თვალსაზრისით სრულიად სპეციფიკური სურათი ჩამოყალიბდა. ხელოვნებას დიდ ყურადღებას უთმობდნენ იდეოლოგიურად სრულიად განსხვავებული და დაპირისპირებული ფილოსოფიური მოძღვრებების წარმომადგენლები. ამავე დროს თავად ხელოვანი გამოდიოდა ამა თუ იმ მხატვრულ მიმდინარეობათა პრინციპებისა და იდეების პროპაგანდით. ამის შედეგად საკუთარი მხატვრულ-თეორიული სისტემების ჩამოყალიბება-დამკვიდრების პრეტენზიით გამოსულთა რიცხვმა ძალზე იზრავდა. საბედნიეროდ, ისეთი მოაზროვნეების წყალობით, როგორებიც ჰაიდეგერი, კროჩე, ბერდიაევი, ორტეგა ი-გასეტი, სანტაიანა, სარტრი, კამიუ, ვალერი და სხვები იყვნენ, ესთეტიკურმა პრობლემებმა ფუნდამენტური გააზრება პპოვეს და ხელოვნებამ თავი ხელახლა გაიცნობიერა კულტურისა და ყოფიერების კონტექსტში. ამის პარალელურად ძალზედ განვითარდა ის სპეციალური მეცნიერული დისციპლინები, რომელთა ინტერესის სფეროში ხელოვნება ფართოდ არის მოქცეული. ამის შედეგად ჩამოყალიბდა — ხელოვნების ფსიქოლოგია, ხელოვნების სოციოლოგია, ხელოვნების სემიოტიკა, რომლებიც წარმოადგენენ რა, შესაბამისად — ფსიქოლოგიის, სოციოლოგიისა და სემიოტიკის სუბდისციპლინებს, ამავე დროს იმ ხარისხით, რომლითაც ისინი ხელოვნების სპეციფიკას გაიაზრებენ, შეიცავენ უშუალოდ ხელოვნების თეორიულ შინაარსს, წარმოადგენენ აგრეთვე ესთეტიკის სუბდისციპლინებსაც. ძალზე გაფართოვდა საკუთრივ ხელოვნებათმცოდნეობის კვლევითი ინსტრუმენტარიუმი, იგი უკვე ტრადიციულად ჩამოყალიბებული მიდგომების გარდა, ახლადგანვითარებულ პუმანიტარულ მეცნიერებათა—კულტუროლოგია, ეთნოლოგია, პოლიტოლოგია და სხვა, აგრეთვე ზოგიერთ ზუსტ მეცნიერებათა — ობტიკა, ინფორმატიკა და სხვა მონაცემების ტრანსფორმაციას ახდენს თავის

საჭიროებათა მიხედვით. თანამედროვეობაში წარმოიშვა და დამკვიდრდა — ხელოვნების კომპლექსური შესწავლა, რაც არავითარ შემთხვევაში არ უნდა გულისხმობდეს ესთეტიკის, ხელოვნების თეორიისა და ხელოვნებათმცოდნეობის, როგორც თავ-თავიანთ დონეზე სისტემატწარმოებელი ბირთვის როლის დაკანონებას. ნახსენებ „სიხსლემს“ გარდა, მე-20 საუკუნეში, ხელოვნების შემსწავლელ ტრადიციულ მეცნიერებათა წიაღში ვაჩნდა ისეთი მიმდინარეობანი, რომლებიც როგორც თავისი მასშტაბით, ისე დისციპლინათაშორისი ხასიათით იმსახურებენ ავტონომიური მეცნიერულ-თეორიული სისტემების სტატუსს, ესენია — ეკონოლოგია, მითოკრიტიკა, სტრუქტურალისტური ხელოვნებათმცოდნეობა. გაფართოვდა ხელოვნების სპეციალურ თეორიათა სფერო და იმატა მათმა რიცხვმა, ვინაიდან წარმოიშვა ხელოვნების ასალი, ძირითადად სინთეზური სახეობანი და დარგები.

ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილი მხოლოდ ნაწილია იმ გადაძიმებული სპექტრისა, რომელიც თანამედროვე ხელოვნებასა და მის დაქსაქსულ თეორიას ახასიათებს. ადამიანის ცნობიერება ისეა მოწყობილი, რომ მას ერთფეროვნებაზე არანაკლებ ძალზე დიდი მრავალფეროვნებაც თრგუნავს. უფრო სწორად, მრავალფეროვნება დამთრგუნველად მოქმედებს იმ შემთხვევაში, როდესაც მისი აღქმის სისტემატიზაციას ვერ ვახდენთ. აღნიშნული ხელოვნების თეორიის მიმართაც მართებულია. თანამედროვე ხელოვნების უთვალავ გამოვლინებათა, როგორც ემპირიულის, ისე კონცეპტუალურის სისტემატიზაციისა და შედარებითი ანალიზის შეუძლებლობის განცდამ სათავე დაუდო იმ ყზადალებულ, თითქმის საყოველთაო პესიმიზმს, რომელმაც ჯერ დასავლური, შემდეგ კი საბჭოთა სისტემის წგრევისას, პრაქტიკულად მთელი მხატვრულ-თეორიული სივრცე მოიცვა, გამოიწვია სრული გულის აცრუება ესთეტიკის მიმართ. გვიანდა ხაზი გაეუსვათ იმას, რომ, თუ ხელოვნების საერთო კრიზისის საფუძველს, ე. წ. მასობრივი კულტურის ექსპანსიის მიზნებს მკვლევართა უმრავლესობა ინ-

დესტრინული წარმოების წესის, მასობრივი ინფორმაციის საშუალებათა დიქტატის, სხვა სოციალურ-პოლიტიკურ, ტექნიკურ და კულტურულ ფაქტორთა ზეგავლენაში ხედავს, თელის რა, რომ ეს ფაქტორები კულტურის დეჰუმანიზაციას, საზოგადოების მხრიდან ხელოვნებისადმი ინტერესის დაკნინებას, გემოვნების გადაგვარებას იწვევენ, ჩვენი მოსაზრება ესება საკუთრივ ესთეტიკაში და ხელოვნების თეორიაში არსებულ პესიმისტურ განწყობილებას. მართალია, ის ანარქულია ზოგადად კულტურისა და ხელოვნების სფეროში შექმნილი სიტუაციისა, მაგრამ, უკანასკნელისგან განსხვავებით, მისი ფაქტიური მიზეზი არა სოციალურ-კულტურული, არამედ მეთოდოლოგიური ხასიათისაა — სულ უფრო მზარდი მხატვრული ნაკადის წინაშე თეორიული აზრის დაქსაქსულობა. პოსტსაბჭოურ სივრცეში სიტუაცია უფრო გაურკვეველიც არის, რადგან ტოტალიტარული იდეოლოგიისა და მკაცრად ნორმატიული — სოციალისტური რეალიზმის თეორიის თითქმის მყისიერად რღვევის შემდეგ, ჩვენში, ესთეტიკური აზრთაბნეულობის მიმართ იმუნიტეტის გაცილებით უფრო დიდი დეფიციტი შეინიშნება, ვიდრე დასავლეთში. იქ, პრობლემებთან პირისპირ დგომის ტრადიციიდან გამომდინარე, ასეთი სახის „იმუნიტეტი“ მეტ-ნაკლები მეთოდოლოგიით გამოუმუშავდებოდა, თუმც პესიმისტური იდეოლოგიური განწყობის ფარგლებში.

მაგრამ, მეორე მხრივ, ასეთ სტრესულ სიტუაციას, რომელიც ჩვენში გამეფებულია ესთეტიკისა და ხელოვნების თეორიის სფეროში (აღნიშნული, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ საბჭოთა პერიოდში ესთეტიკისა, ხელოვნების თეორიისა და ხელოვნებისმცოდნეობის (ИСКУССТВОВЗНАНИЕ) სფეროში არაფერი საგულისხმო არ შექმნილა. პირიქით, აქ იდეოლოგიური წინებას მიუხედავად, ზოგჯერ მის საპირისპიროდაც დიდი მოცულობის, ძალზე ღრმა და კვალიფიციური მეცნიერული მასალა დაგროვდა, რომელსაც მნიშვნელოვანი როლის შესრულება შეუძლია ხელოვნების ზოგადი თეორიის შემდგომი ჩამო-

ყალიბების პროცესში. ვიმეორებთ სტრესულ სიტუაციას შეიძლება თავისი დადებითი მხარეც ჰქონდეს, რადგან ჩამოყალიბებულ მსოფლმხედველობრივ განწყობათა არარსებობის, მომხდარი სრული დეიდეოლოგიზაციის ფონზე, მეტი სწრაფვა გამოვავლინოთ საკითხის არსის წვდომისადმი, შემოვუბრუნდეთ წყაროებს. საზოგადოდ ცნობილია „ახალი თვალის“ ფაქტორი, შევეცადოთ ახალი კუთხით შევხედოთ სიტუაციას შექმნილ ხელოვნებისა და მისი თეორიის სფეროში, თავისებურად მივუსადაგოთ მას ფილოსოფიისა და ესთეტიკის არსენალი.

ჩვენ იმდენ ხანს გვინერგავდნენ ხელოვნებისადმი და მისი მეცნიერული შესწავლის მეთოდისადმი მონისტურ მიდგომას, რომ ახლა, ალბათ, უკუქმედების პრინციპიდან გამომდინარე, მეტი სიცხადით ვაცნობიერებთ — მრავალსახეობა, პლურალიზმი და სწრაფი ევოლუცია ხელოვნების სფეროში თავისთავად დადებითი მოვლენაა; შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მრავალსახეობა, მხატვრულ სტილთა სიმრავლე, თუ სრული (სტილს გარეშე) თვითმყოფადობა მისი ცხოველუნარიანობის მაჩვენებელია და არა დაცემისა. გარკვეული თვალსაზრისით ეს მართებულია მსოფლმხედველობრივ-ესთეტიკურ პოზიციათა სიმრავლის მიმართაც. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ „ჭრელი“ თეორიული სექტერი შესაბამისია ხელოვნების სფეროში არსებული რეალური სურათისა; მეორე მხრივაც, თეორიულ პოზიციათა სიმრავლე და მსოფლმხედველობრივი განსხვავებულობა ამძაფრებს პოლემიკურ სიტუაციას, ხოლო კამათი ხელოვნების საკითხებზე თავისთავად დადებითი მოვლენაა, თუნდაც მის შედეგად „უკანასკნელი ინსტანციის ჭეშმარიტება“ არც იშვას. ამავე დროს ნახსენები პლურალიზმი სასურველია არ იწვევდეს კონკრეტული ესთეტიკური კონცეპციის ამღვრულობას და ეკლექტიზმს ერთიანი თეორიული სისტემის ფარგლებში.

რაც უფრო მეტია მხატვრულ-ესთეტიკური ინფორმაციის სიმრავლე, მით უფრო კანონზომიერია მისი სისტემატიზაციის სურვილი. როგორც კაცობრიობის



მიერ იმ ფაქტის გაცნობიერებამ, რომ დღემდე სამყაროს ცენტრი კი არ არის, არამედ მხოლოდ წერტილია თვალუწვდენელ კოსმოსში, მოითხოვა დროისა და სივრცის ერთიანი თეორიის შექმნა, ისე ხელოვნების სფეროს სულ უფრო მზარდი გაფართოება, ესთეტიკურის მუდმივად ცვლადი. მრავალსახეობა აქტუალურს ხდის მხატვრული შემოქმედების უნივერსალური პრინციპების დადგენისა და ხელოვნების ზოგადი თეორიის შექმნის აუცილებლობას. უბრალოდ, სისტემის ზოგადობა და კატეგორიათა უნივერსალიზმი, ხელოვნების თეორიის სფეროში, იდენტური არ უნდა იყოს სხვა ჰუმანიტარულ დისციპლინათა და, მით უმეტეს, ზუსტ მეცნიერებათა ანალოგიური მოთხოვნებისა. მით უმეტეს, რომ აღნიშნულ დისციპლინებშიც მუდმივად მიმდინარეობს ჩამოყალიბებულ დებულებათა სახეცვლილება და ზოგჯერ გაბათილებაც. ხელოვნების ზოგადი თეორიის თვით სისტემაში და კატეგორიულ აპარატში, მისი საგნის სპეციფიკიდან გამომდინარე, იმანენტურად, მეთოდოლოგიის დონეზე ჩადებული უნდა იყოს გარკვეული რეაქტიულობა და პლასტიკურობა, აგებულების მრავალფეროვნება.

ამისათვის, უპირველეს ყოვლისა უნდა განვიხილოთ ხელოვნება როგორც გარკვეულ რეალობა, რომელსაც სანგრძლივი დროის არსებობისა და განვითარების ისტორია და დინამიკა აქვს. მას აქვს საკუთარი მენტალური და ფიზიკური სივრცე, საკუთარი არსებობის, ბოლომდე შეუცნობელი წესი, რომელიც ათასწლეულთა გამოცდილებით არის ვერიფიცირებული. ჩვენ უნდა მოვიშოროთ განწყობილება, რომ ხელოვნების ბედი წყდება ახლა და აქ და რომ მას ვინმესგან „შველა“ სჭირდება. შველა შეიძლება ჩვენ (საზოგადოებას) გვჭირდებოდეს, ხელოვნებას კი მუდმივი შესწავლა და ჩაღრმავება ესაჭიროება, მათ შორის — ზოგადთეორიული.

იმისათვის, რომ ხელოვნების ზოგადი თეორიის ჩამოყალიბება შესაძლებელი გახდეს, როგორც ზევით აღვნიშნავდით, გამოვლენილ უნდა იქნას მისი კონსტი-

ტუციური პრინციპები, უზოგადესი ტეორიები და უნარ-საწყისები. დროს თავი უნდა მოვეყაროთ ხელოვნებათმცოდნეობით — ემპირიულ მასალას და მისი პოზიტიური სისტემატიზაციის გზით მოვამზადოთ იგი ზოგადთეორიულ დებულებათა გენეზისის პროცესში ჩართვისათვის. ერთი მხრივ, ზოგად-ფილოსოფიური და ესთეტიკური და მეორეს მხრივ, მხატვრულ-ემპირიული ნარევის ან ჭამის სახით კი არ უნდა იყოს წარმოდგენილი, არამედ ერთიანი ჯაჭვის, შენადნობის სახით. რაც მთავარია, როგორც ზევით აღვნიშნავდით, ნებისმიერი თეორიული წიაღსვლები არ უნდა გაცდეს საკუთრივ ხელოვნების კვლევის სფეროს. ასეთი თეორია თავისუფალი უნდა იყოს როგორც ზედმეტი იდეოლოგიზებული ბისავან, რომელიც მას განყენებული მსოფლმხედველობრივი სისტემის „მასაჟის“ როლში განიხილავს, არა აქვს მნიშვნელობა, ეს მსოფლმხედველობა იდეალისტურია თუ მატერიალისტური, აგრეთვე იმ აღმწერებლობითობისაგან, რომელსაც საბოლოო ჯამში ხელოვნების ზოგადი თეორია კერძო მეცნიერულ დისციპლინათა ჭრილში გადაჰყავს.

დასასრულ, კიდევ ერთხელ გვინდა გავუსვათ ხაზი მას თუ რაში მდგომარეობს განსხვავება ხელოვნების ზოგად თეორიასა, ხელოვნების ფილოსოფიასა და ესთეტიკას შორის. მიუხედავად იმისა, რომ სამივე აღნიშნული დისციპლინა თავისებურად ცდილობს ჩაწვდეს ხელოვნების არსს, ხელოვნების ზოგადი თეორიის განსხვავება ხელოვნების ფილოსოფიისაგან ძირითადად იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ფილოსოფიურ კატეგორიებს იყენებს ხელოვნების ზოგადი პრინციპებისა და კანონზომიერებების გამოსაკვლევად და არა პირიქით, მათი მეშვეობით ცდილობს ააგოს ფილოსოფიური სისტემა. რაც შეეხება განსხვავებას ხელოვნების ზოგად თეორიასა და ესთეტიკას შორის, მათ საგნის მოცულობა განასხვავებს. ესთეტიკის საგანი არა მხოლოდ მხატვრული აქტივობა და მისი სფერო-ხელოვნება, არამედ საერთოდ ესთეტიკური დამოკიდებულებაა ყოფიერებასთან. ის უფრო



ფართოა, მისი პრობლემატიკა უფრო ზოგადია — ესთეტიკური ღირებულება, მისი ობიექტურობა თუ სუბიექტურობა, მძევნიერების პრობლემა, ესთეტიკური იდეალი და სხვა. ეს საკითხები უშუალოდ არ შედიან ხელოვნების ზოგადი თეორიის კვლევის სფეროში, მიუხედავად ამისა ის თავისი საგნის შესწავლის ინტერესებიდან გამომდინარე, მათი მეშვეობითაც ოპერირების უფლებას იტოვებს.

ხელოვნების ზოგადმა თეორიამ შეიძლება შექმნას გარკვეული მეთოდოლოგიური ბაზა ხელოვნებათმცოდნეობისათვის და მხატვრული კრიტიკისათვის, მაგრამ მის ძირითად ამოცანას წარმოადგენს ხელოვნების ფენომენის არსის, მის კონკრეტულ გამოვლინებათა — ზოგად კატეგორიებთან შერწყმით, მთლიან კონტინუუმში ანალიზი და სისტემატიზაცია. ხელოვნების ზოგადი თეორიის შემდგომი განვითარება ფრიად აქტუალურ პრობლემად მიგვაჩნია.

შენიშვნები:

1. ნ. ჰაგვაძე. ესთეტიკის საკითხები, თბ., 1958, გვ. 17.
2. «Методологические проблемы современного искусствознания, М., 1986, с. 103.
3. Ф. Шлегель, Эстетика, философия, критика в 2-х т. М., 1983, т. I, с. 288;
4. Ф. Ницше, Сочинения в 2-х т. М., 1990, т. I, с. 50—51.
5. Ф. В. Шеллинг, Философия искусства, М., 1966, с. 63.
6. K. Fiedler. Schriften Über Kunst. München, 1913, Bd. I, s, 180.
7. Г. Велфлин — Истолкование искусства, М., 1922, с. 37.
8. Методологические проблемы современного искусствознания. М., 1986, с. 120.

პირველი დიდი გაპარჯება

1949 წლის 30 დეკემბერი. თბილისის ოპერის თეატრი მღელვარე მოლოდინშია. დარბაზში თავი მოუყრიათ ჩვენი ქალაქის საუკეთესო წარმომადგენლებს. პირველად უნდა შესრულდეს 26 წლის ავტორის — კომპოზიტორ დავით თორაძის ბალეტი „გორდა“. დამდგმელი და მთავარი როლის შემსრულებელია სახელგანთქმული ქორეოგრაფი, საბალეტო ხელოვნების დიდოსტატი, „ცეკვის ჯადოქრად“ წოდებული ვახტანგ ჭაბუკიანი.

ბალეტის ლიბრეტოს საბოლოო ვარიანტზე მუშაობა მაშინ დაიწყო, როდესაც სპექტაკლის ჩაბარებამდე ერთი წელი რჩებოდა. ბუნებრივია შემოქმედებითი კოლექტივის მღელვარება — როგორ მიიღებს მყურებელი ამ მოკლე ვადებში შექმნილ სპექტაკლს? ელიან შენიშვნებს, წინადადებებს... ამიტომაც აფიშას პრემიერის ნაცვლად აწერია: — „საჯარო განხილვა“.

წარმატებამ მოლოდინს გადააჭარბა... მქუხარე ოვაციები..., სიხარულის ცრემლები... ყვავილების ზღვა... მოცეკვავეები, მსახიობები, მუსიკოსები ალტაცებით ეხვევიან კომპოზიტორსა და ბალეტმასტერს...

იმდროინდელი პრესისა თუ პირადული ჩანაწერების გაყვითლებული ფურცლებიდან ჩვენამდე აღწევს იმ საღამოს ალტანებული ატმოსფერო, ზეაწეული განწყობა, დარბაზში რომ სუფევდა.

ეს იყო კემპარიტი გამარჯვება... თავისი პირველი ბალეტით ახალგაზრდა კომპოზიტორი ერთბაშად წამყვან ქართველ კომპოზიტორთა რიგებში ჩადგა. მას შემდეგ თითქმის 50 წელი გავიდა. 30 წლის მანძილზე „გორდა“ შეუნელებელი წარმატებით იდგმებოდა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე, პირველი დადგმიდან 9 წლის შემდეგ ნაჩვენები იქნა მოსკოვში — ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკლარაზე (1958), 17 წლის შემდეგ (1966) —

დავით თორაძის უპროქედუბიო სსოპრების ქრონიკა

ლალი კაკულია

უნგრეთში, სევედის საერთაშორისო ფესტივალზე და პარიზში — ცეკვის IV საერთაშორისო ფესტივალზე. 70-იანი წლების ბოლოს სპექტაკლი მოიხსნა, მაგრამ ხანმოკლე შესვენების შემდეგ (1985) კვლავ აღდგა და დღესაც ამშვენებს თბილისის საოპერო თეატრის რეპერტუარს.

მოსკოვური ქრონიკა. საბავულო ობი

1939 წელს დ. თორაძე თბილისის კონსერვატორიიდან (ჩაირიცხა 1937) მოსკოვის კონსერვატორიაში გადავიდა, სადაც რ. გლიერის კლასში ეუფლებოდა კომპოზიციას. კომპოზიცია რომ არა, დ. თორაძე ალბათ, გაამართლებდა თავისი დეაწლმოსილი პედაგოგის, პროფესორ ა. ვირსალაძის იმედებს და დიდ პიანისტურ ასპარეზზე გავიდოდა. თუმცა, არც დაუკარგავს ვირსალაძესთან შექმნილი ცოდნა. დ. თორაძე თავის პიანისტურ მონაცემებს მეტად თავისებურად ანვითარებდა, პრაქტიკულად იყენებდა: — რესტორნებისა და კინოთეატრების საესტრადო კოლექტივებში უკრავდა, სადაც ავლენდა ხალას იმპროვიზაციულ ნიჭს. ჯაზის სიყვარული 17 წლის იმპროვიზატორს გლიერის მეორე მოწაფესთან — ყარა ყარაევთან აახლოვებდა, რომელიც დ. თორაძის მსგავსად, როგორც თევზი წყალში, ისე გრძნობდა თავს ხელოვნების ამ სფეროში. შინაურ შეხვედრებზე ისინი ხშირად, საათობით, თავდავიწყებით მუსიციერებდნენ. გლიერი ბრაზობდა. მას სწყინდა, რომ ნიჭიერი სტუდენტი სამეცადინოდ განკუთვნილ საათებს ასე „უაზ-

როდ ფლანგავდა“. „ჩემთან გადმოდი საცხოვრებლად და რასაც რესტორნები გიხდიან, მე გადაგიხდით“, — ეუბნებოდა ჯიუტ შეგირდს.

იყო კი ეს დრო „უაზროდ“ დაკარგული?! ჯაზური იმპროვიზირების პროცესში თანდათან იხვეწებოდა კომპოზიტორის პარმონიული სმენა (შემდგომში მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობის ერთ-ერთი მახასიათებელი), მახვილდებოდა რიტმის შეგრძნება, ასე იოლად რომ დააძლევინა ახალგაზრდა ხელოვანს ქორეოგრაფიული ჟანრის სიძნელეები.

მოსკოვის კონსერვატორიაში სწავლების წლები ნაყოფიერი გამოდგა. ნიჭმა და მისწრაფებამ ცოდნისაკენ თავისი გაიტანეს, დეაწლმოსილი პედაგოგისაგანაც ბევრი რამ ისწავლა, ახლოს გაეცნო ბალეტის ჟანრის საიდუმლოებებს, საფუძვლიანად დაეუფლა საკომპოზიტორო ტექნიკას, შეითვისა კლასიკური მემკვიდრეობა.

ომმა მოსკოვში მოუსწრო...

„სამუდამოდ აღიბეჭდა ჩემს მესხიერებაში 1941 წლის 22 ივნისი, კვირა დღე“, — იგონებს კომპოზიტორი. „ჩემი მეგობრები, მათ შორის იყო ყარა ყარაევიც, შევიკრიბეთ კუსკოვოში, ავარაკზე, ვსვამდით დედაჩემის გამოგზავნილ წითელ ღვინოს, ვსაუბრობდით მომავალზე... რადიოთი შევიტყუეთ ომის დაწყების შესახებ. ამ დღემ ძირეულად შეცვალა ჩვენი გეგმები, მოუშუშებელ იარად დააჩნდა ჩვენს სულებს, რაც აისახა თითოეული ჩვენგანის შემოქმედებაშიც“.

დ. თორაძე საქართველოში დაბრუნდა.

სამშობლოში დაბრუნებული კომპოზიტორი სწავლას თბილისის კონსერვატორიაში აგრძელებს; არც თავის გატაცებას იფარწყებს. თბილისში აყალიბებს პირველ ქართულ ჯაზ-ორკესტრს, რომელიც სახელს იხვეჭს. როგორც საინტერესო, მაღალმატერული კოლექტივი. აქვე იქმნება მისი პირველი სიმღერები, ამჟამინდელ თვალნათლივ წარმოჩინდა დავით თორაძის მდიდარი მელოდიური ნიჭი. ამავე პერიოდთან იწყება მისი აქტიური მოღვაწეობა თეატრსა და კინომუსიკის სფეროში.

პირველი შემოქმედებითი ნათლობა სერიოზული მუსიკის სფეროში შედგა 1944 წელს, როდესაც ახლადდაფუძნებულ ამიერკავკასიის მუსიკალურ გაზაფხულზე წარმატებით შესრულდა 22 წლის კომპოზიტორის სიმფონიური სურათი „როკვა“, რომელმაც გამოავლინა მისი სწრაფვა სიმფონიური მუსიკისა და საცეკვაო რიტმებისაკენ.

კომპოზიტორის შემდგომი ძიებებიც სიმფონიურ მუსიკას უკავშირდება. ამაჟერად მან თამაში ნაბიჯი ვადადვა. ქართულ მუსიკაში სიმფონიური ჟანრის ჩამოყალიბების წლებში (გავიხსენოთ, რომ ა. ბაღანიანი იქმნის I სიმფონია 1944 წელს შექმნა) იგი კმნის (1945) თავის პირველ მანუშენტურ ოთხხანწლიან სიმფონიას, რომელიც ერთი წლის შემდეგ, 1946 წელს სრულდება. სიმფონია მან „სამშობლოს თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის მებრძოლ გმირებს“ უძღვნა. ნაწარმოებმა ცხადყო, რომ კომპოზიტორი მყარ ეროვნულ ნიადაგზე დგას, ეროვნული და კლასიკური მუსიკალური პრინციპების გამთლიანებისაკენ მიისწრაფვის.

ერთდროულად მუსიკალურ-თეატრალურ ჟანრებსაც მიმართა, მოსინჯა თავი ოპერისა („მთის ძახილი“, 1946) და ოპერეტის („ნათელა“, 1948) სფეროში. სიმფონიაში გამოვლენილმა სამშობლოს თავისუფლების მოტივმა, ოპერაში უფრო მკაფიო პატრიოტული ელფერი მიიღო. ისტორიულად „მთის ძახილი“ პირველი ქართული ოპერაა ომის თემაზე, მაგრამ მხატვრული თვალსაზრისით ამ ნაწარმოებს არა აქვს პრეტენზია რაიმე განსაკუ-

თრებულობაზე. თუმცა გარკვეული ხნის განმავლობაში, თვით კომპოზიტორის შემოქმედებაშიც, ეს მნიშვნელოვანი საფეხური გახლდათ საოპერო დრამატურგიის თავისებურებების ათვისების გზაზე.

ეს ნაბიჯი კომპოზიტორს „გორდასთან“ მიიყვანს.

სიტყვა კოლეგაზე

„ამ შესანიშნავმა ნაწარმოებმა უდიდესი როლი შეასრულა ქართული ეროვნული ბალეტის განვითარებაში. ძნელია სათანადო შეფასება მისცე „გორდას“, როგორც ბრწყინვალე მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ წარმოდგენას. [...] თავისი შემოქმედების ასეთ ადრეულ ეტაპზე, სრულიად ახალგაზრდა დავით თორაძემ ხელოვანის ალღოთი განჭვრიტა, რომ „გორდას“ მუსიკის საფუძველი და სულისჩამდგმელი ფაქტორი ხალხური ინტონაცია უნდა ყოფილიყო, ეროვნული რიტმი, სული, განწობილება. [...] ხალხურობის შეზავებამ კომპოზიტორის ახალგაზრდულ, მჩქეფარე ტემპერამენტთან და ფანტაზიასთან, [...] ერთი მხრივ, ტრადიციების გათვალისწინებამ, და მეორე მხრივ, ეროვნული მასალის ახლებური ტრანსფორმაციის ცდამ, „გორდას“ პარტიტურასა და სცენურ მასალას შორის შექმნა საოცრად მჭიდრო, კორეული კავშირი. სწორედ ამ პირობებმა განსაზღვრეს „გორდას“ დიდი ხნის სცენური სიცოცხლე“.

აღმისი მატყვარინა

„ქართული საბალეტო ჟანრის ერთ-ერთ ყველაზე სარეპერტუარო ნაწარმოებად იქცა დ. თორაძის გმირულ-რომანტიკული ბალეტი „გორდა“. [...] თორაძის მუსიკის უდავო ღირსებას მისი მკაფიო თეატრალობა, ცეკვადობა, კოლორიტულობა შეადგენს, ფართოდაა გამოყენებული როგორც კლასიკური, ისე ხალხური ყოფითი საცეკვაო ფორმები“.

გულნათ ტორაძე



„გორდა“ წარმოადგენდა ქართული საბალეტო ხელოვნების მონაპოვარს, უფრო მეტიც, იგი აღიარებულ იქნა საბჭოთა საბალეტო კლასიკის მიღწევადაც. ამ სპექტაკლში მთელი სისხვით გამოიკვეთა ქართული ბალეტის ჭეშმარიტად ეროვნული სახე, მისი თვითმყოფადი ხასიათი, გმირულ-რომანტიკული ხაზი...

აღმსაღწაგნო შეხვედრები

კომენტარი

დავით თორაძის გულშემატკივრებსა თუ ოპონენტებს ალბათ, არაერთხელ დაუსვამთ კითხვა, რამ განაპირობა „გორდას“ გამარჯვება, მისი ხანგრძლივი სცენური სიცოცხლე.

ამ მიმართულებით მიზანდასახული კვლევა არ ჩატარებულა, მაგრამ ზოგიერთი ავტორი მაინც ცდილობდა დასმულ კითხვაზე პასუხის გაცემას. არც ერთი ვარაუდი არ არის უსაფუძვლო, თითოეული თელსაზრისი შეიცავს რაციონალურ მარცვალს, თუმც ამომწურავად არ ხსნის მოვლენას.

თუ გავითვალისწინებთ „გორდას“ ავტორების — ვ. ჭაბუკიანისა და დ. თორაძის მალაღნიჭიერებას და იმ პირობებს, რომელშიც მათი შემოქმედებითი კონტაქტი განხორციელდა, შეიძლება ჩავთვალოთ, რომ წარმატება წინასწარ განპირობებული იყო. განვმარტოთ, თუ რა გვაქვს მხედველობაში:

„გორდა“ საბჭოთა და ქართული ბალეტის ჩამოყალიბების პირველ პერიოდში შეიქმნა, იმ დროს, როდესაც ადგილი აქვს ხელოვნებისა და კერძოდ, მუსიკის ცალკეული ჟანრების ინტენსიურ იდეოლოგიზაციას. ხდება ძველი სიუჟეტების გადაზარება. ბალეტიც ეძიებს ახალ თემებსა და შესაბამის გამომსახველ საშუალებებს. 30-იან წლებში სცენაზე შემოდის ხალხთა რევოლუციური ბრძოლის ატმოსფერო, სარბიელზე გამოდის საბჭოთა ბალეტმეისტრების ბრწყინვალე პლეადა, რომელთა შორისაა ვ. ჭაბუკიანიც. სწორედ ჭაბუკიანის მოღვაწეობამ ჩააყენა ქართული

ბალეტი ამ ჟანრის განვითარების ავანგარდში. განსხვავებით სხვა რესპუბლიკებისაგან, ქართული საბალეტო სკოლა ყალიბდება საბჭოთა ბალეტის ფორმირების პარალელურად. ჭაბუკიანის მიერ დღემდე პირველი ქართული ბალეტი — „მთების გული“ (1938). იმავდროულად პირველი გმირულ-რომანტიკული საბჭოთა ბალეტიც იყო.

ვ. ჭაბუკიანმა გადაჭრა იმდროინდელი ბალეტის მთავარი ამოცანა — შექმნა ეროვნული ქორეოგრაფიის შესაბამისი ლექსიკა. იგი ეძებდა გზებს კლასიკურისა და ეროვნულის ორგანული შერწყმისაკენ, მან ისეთი სინთეზი განახორციელა, რომ თვით ცეკვას შესძინა ახალი ფსიქოლოგიური სიღრმე, ქართულ ბალეტში მან ჯადამკვიდრა ჯგირულ-რომანტიკული სულისკვეთება, რაც თავს იჩენდა 30-40-იან წლებშიც.

ბალეტი „გორდაც“ ჭაბუკიანის შექვეითი შეიქმნა, როგორც სამართლიანად აღნიშნავს ვ. ორჯონიკიძე, „ჭაბუკიანის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ მას ინტუიცია არსებითად არ ღალატობდა, [...] შემოქმედების სხვადასხვა ეტაპზე, იგი თანამშრომლობდა შემოქმედებითი პოტენციის მქონე მუსიკოსებთან. ეს კომპოზიტორები იყვნენ ა. ბალანჩივაძე, გრ. კილაძე, დ. თორაძე [...] და სხვები. [...] ამ ავტორებმა ღირსეული წვლილი შეიტანეს ჭაბუკიანის თეატრის და მისი შემოქმედებითი პრინციპების ჩამოყალიბებაში. სწორედ მათ შექმნეს მუსიკალური საძირკველი, რომელსაც თანამედროვე ქართული ქორეოგრაფია დაეფუძნა“ [...].

დ. თორაძეცა და მისი წინამორბედნიც ბალეტში გარკვეული მომზადებით მოვიდნენ. თითოეული იღვა ეროვნულ საძირკველზე, ჰქონდა გამოცდილება ინსტრუმენტულ ჟანრებში, განსხვავებულ დონეზე ფლობდა სიმფონიური განვითარების ხერხებს. სამივე ბალეტი — „მთების გული“, „სინათლესა“ და „გორდაც“ — ჰეროიკულ-რომანტიკულ ჟანრს მიეკუთვნება, თითოეული მათგანი გარკვეული საფესურია ეროვნული სააზროვნო პრინ-

ციებების დამკვიდრების გზაზე „მთების გულის“ როლი ქართული ბალეტის განვითარების ისტორიაში შეფასებულია, როგორც ფუძემდებლური, რომელშიც პირველად განხორციელდა ჭაბუკიანის რეჟორმატორული მისწრაფებები და რომელმაც განსაზღვრა ქართული ბალეტის განვითარების ძირითადი გეზი. გრ. კილაძის „სინათლე“, აგრძელებს რა დასახულ ხაზს, გმირულ-რომანტიკული ბალეტის ახალ, ზღაპრულ ნაირსახეობას ქმნის. თორაძის „გორდა“ კი ჟანრის განვითარების უფრო მაღალ ეტაპს. იგი ახალი საფეხურია თვით ვ. ჭაბუკიანის მოღვაწეობისა და ქართული ბალეტის განვითარების ისტორიაშიც.

ვ. ჭაბუკიანს, ა. ბალანჩივაძისა და გრ. კილაძის ბალეტებში, არსებითად უკვე გადაწყვეტილი ჰქონდა თავისი რეჟორმის პრინციპები, კრეინის „ლაურენსიასაც“ მისი დადგმით უკვე ტრიუმფით ჰქონდა მოვლილი მთელი საბჭოთა კავშირი. გამოცდილებამ არნახული სითამამე შესძინა მომწიფებელი ოსტატის ძიებებს, ვაცხოველა მისი ფანტაზია და შემოქმედებითი აღმაფრენა, მასშტაბი მიანიჭა მხატვრულ გადაწყვეტას, დამაჯერებლობა თითოეულ მხატვრულ ხერხს, რამაც თორაძის ლაღ, უშუალო, მხურვალე და ემოციურ მუსიკასთან ერთად „გორდას“ გამარჯვების უცილობელი პირობა შექმნა.

თუ ამას იმასაც დავუმატებთ, რომ განსხვავებით „მთების გულისაგან“, სადაც კონფლიქტის სათავე სოციალური მოტივი — გლეხთა აჯანყებაა, „გორდაში“ წამყვანია ლირიკული განცდები და საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის თემა, ცხადი ხდება, რომ „გორდაში“ ღრმადვდება ეროვნული საფუძველი, რაც არსებულ საბჭოთა სინამდვილეში, „გორდას“ მნიშვნელოვნად ანსხვავებს „მთების გულისაგან“. ჩანაფიქრის შესაბამისად „მთების გულში“ ქორეოგრაფმა წინ წამოსწია მეგრძოლი ხალხის სახე, რამაც ბალეტს სახალხო დრამის ნიშნები შესძინა (შემთხვევითი არ არის, რომ გმირ მეგრძოლსა და მეთაურს — ჯარჯის ჰეროიკულ სცენებში არც ერთი სოლო ნომერი არა აქვს). პატრიოტული მოტივის გაღრმავებამ კი შესაბამისი გამოვლენა

პოვა „გორდას“ როგორც წმინდა მუსიკალურ, ასევე ქორეოგრაფიულ მნიშვნელობაში. „გორდა“ ლირიკული ტრაგედიაა, სადაც ჰეროიკული საწყისი პატრიოტულთან იგივლება და რომლის გამოხატვაც ხდება ჟანრულ-ლირიკულის დრამატიზაციის გზით. პირველ ქართულ ბალეტებთან შედარებით, „გორდაში“ ღრმადვდება რომანტიული სტილის ნიშნები, თავს იჩენს მისწრაფება მუსიკალურ-ფსიქოლოგიური ქვეტექსტების ქორეოგრაფიული საშუალებებით გახსნისაკენ, რაც ინდივიდუალობას ანიჭებს სახეებს, წინ წამოსწევს გმირთა ფსიქოლოგიურ ხასიათებს, ამსხვილებს და ამკვეთრებს მათ. ამ თვალსაზრისით იგი საფუძველს უმზადებს ა. მაჭავარიანის „ოტელოს“ — ქართული და საბჭოთა მასშტაბით უაღრესად თვალსაჩინო მოვლენას, რომელშიც თავს იჩენს მისწრაფება 30-40-იან წლებში დამკვიდრებული გამოხსაველი შესაძლებლობების გაფართოებისაკენ, რამაც მომავალში განაპირობა ქორეოგრაფიის სწრაფვა არა ლიბრეტოს, არამედ საკუთრივ მუსიკალური პარტიტურის სრულყოფილ ჩვენებისაკენ და ახალი საბალეტო ესთეტიკის ჩასახვის წინამძღვრები შექმნა.

ყოველივე თქმულიდან, ცხადი ხდება „გორდას“ ჭეშმარიტად საეტაპო მნიშვნელობა ქართული ბალეტის განვითარებაში. ერთი მხრივ, იგი აწვრთნის და აჯამებს წინა პერიოდის მიღწევებს და ღირსეულად აგვირგვინებს ქართული ბალეტის ჩამოყალიბების პირველ ეტაპს, და მეორე მხრივ, გზას უკაფავს ახალი ტენდენციების შემოსვლას ჟანრის განვითარებაში. მკაფიო პატრიოტული მიმართება, რაც თანაბრად ვლინდება სიუჟეტში, მუსიკასა და ქორეოგრაფიაში, პეროიკულისა და ლირიკულ-რომანტიკულის პარმონიული შეზავება, გმირთა ხასიათების სიმკვეთრეზე და პოეტური რომანტიკულობა, ჭაბუკური გულწრფელობითა და სინალისით, ჭეშმარიტი მელოდიურობით აღბეჭდილი მუსიკა, უდავოდ ხსნის „გორდას“ ხანგრძლივი სცენური სიცოცხლის საიდუმლოს.

60-იანი წლებიდან, როდესაც საბჭოთა მაყურებელი გაეცნო ჯერ პარიზის „გრანდ-ოპერის“ საბალეტო სპექტაკლებს,



შემდეგ ჯ. ბლანჩინისა და იაკობსონის ქორეოგრაფიულ წარმოდგენებს, შეიცვალა დამოკიდებულება ბალეტის ჟანრის განვითარების კარდინალური საკითხებისადმი, 70-იან წლებში მძლავრად წამოუბერა განახლების ქარმა, საქართველოში ტრადიციული ბალეტის ბატონობის ხანა დამთავრდა და „გორდაც“ რეპერტუარიდან მოიხსნა. მაგრამ ეს მოვლენა დროებითი აღმოჩნდა. 80-იანი წლების შუა ხანებში წარმოდგენა აღდგა, მართალია პერიოდული შესვენებებით (1985, 1990, 1995), მაგრამ იგი სულ უფრო მეტი დაჟინებით უბრუნდება სცენას. თუ ბოლო დღეების მიხედვით ვიმსჯელებთ, საკმაო წარმატებითაც. ხანგრძლივი სცენური სიცოცხლე ადასტურებს იმ აზრს, რომ თორაძის „გორდაც“ ქართული ბალეტის ჰემბარიტ კლასიკად იქცა.

კატარა მარბალიტი

„მუსიკაში ის ყვავილი ფასობს, რომლის ფესვებიც ნიადაგში ღრმად გადის და სიმღერასაც მხოლოდ ეს თვისება უნარჩუნებს სიცოცხლეს. ამ „გრძელფესვება“ სიმღერას სხვანაირი არომპატიც დაჰკრავს, არომპატი ჰქმმართდა დადამიანური გრძნობისა, იმიტომ, რომ თვით წამიერი მხოლოდ მაშინაა აზრით დატვირთული, როდესაც მარადიულის ნაგლეჯია, როდესაც თვით მასზეა დაფენილი ამ მარადიულის ჩრდილი“ — გ. ორჯონიკიძის ეს პოეტური სიტყვები რ. ლალიძის სასიმღერო შემოქმედების მისამართითაა ნათქვამი, მაგრამ, ვფიქრობ, არ შეეცდებით, თუ ვიტყვით, რომ სავსებით მიესადაგება დავით თორაძის საყოველთაოდ ცნობილ რომანსსაც. თავის მინიატურულ ფორმაში დიდი სულიერი მოძრაობის დამტვევი, შინაგანი არისტოკრატიზმით სავსე, უაღრესად თავდაჭერილი და იმავდროულად უკიდურესი ლირიკული განცდით აღბეჭდილი ეს პატარა შედევრი, კომპოზიტორის კინომუსიკაში მუშაობის გარიჟრაჟზე შეიქმნა (1958), როდესაც ქართული კინოს ეტერნამა, რეჟისორმა სიკო დოლიძემ პირველ ერთობლივ ფილმზე — „ღღე პირველი, ღღე უკანასკნელი“, მუშაობა შესთავაზა.

როგორც ცნობილია, ქართული კინოს მუსიკალური გაჭორმება 70-იან წლებამდე, არსებითად ვოკალური ჟანრით — სიმღერით იფარგლებოდა, სიმღერა იყო ის მუსიკალური საშუალება, კინოს სამყაროს ეკვივალენტური ბგერადი სიგრცე რომ უნდა შეექმნა. რომანსი „გზა მშვიდობისა“ არა მხოლოდ გმირთა შინაგანი სამყაროს ასახვის მნიშვნელოვანი ფაქტორი გახდა, არამედ ფილმის ფსიქოლოგიური განწყობის ბგერად სიმბოლოდ იქცა და დამოუკიდებელი არსებობაც დაიმკვიდრა ყოფაში.

სრულიად უჩვეულო, ორიგინალური, საინტერესო, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი პარამონიული ენა, არც ერთი დამტამბული ინტონაცია, არც ერთი მზამზარეული ბგერადი კომპლექსი, მხოლოდ ის, რაც სათქმელია და რითაც სასება სული... ამ თვისებებმა ეს რომანსი დ. თორაძის შემოქმედების მარგალიტად აქცია.

ბანახლების წინამძღვრები

60-იანი წლები მნიშვნელოვანი პერიოლია როგორც ქართული, ისე საზოგადოდ საბჭოთა მუსიკის განვითარების ისტორიაში. ამ ხანებში, მკაცრი პოლიტიკური რეჟიმის მიერ დიდი ზნით დაშვებული ფარდა აიხსნა, საბჭოთა ხალხი ევროპულ ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებს გაეცნო და მის მიღწევებს ეზიარა. ცხადია, ამას უკვალოდ არ ჩაუვლია. საქართველოში, ისევე როგორც მთელ საბჭოთა კავშირში, დაიწყო ახალი სამეტყველო ენისა და საკომპოზიტორო ტექნიკის ათვისების გამალებული პროცესი, რომელშიც განსხვავებული თაობის ბევრი კომპოზიტორი იყო ჩართული. ძიება უმთავრესად ახალი სტილური მოდელისა და ჟანრების შექმნისაკენ იყო მიმართული, რაც აღინიშნა კიდევ ჟანრთა საზღვრების გაფართოებით და ისეთი ახალი სააზროვნო თავისებურების წარმოქმნით, როგორცაა „კამერულიობა“. ამ ცნებამ დაკარგა მუსიკის ჟანრული თავისებურების განმსაზღვრელის მნიშვნელობა და ახალი ინსტრუმენტული სტილის გამოსატულებად იქცა.

დ. თორაძე ერთ-ერთი პირველთაგანია,

რომელიც, ქართული საკომპოზიტორთა სკოლის სხვა დირსულ წარმომადგენლებთან ერთად, ახალი საზღვრებში პრინციპების ათვისების პროცესში აქტიურად ჩაება და მნიშვნელოვანი მხატვრული სიტყვა თქვა.

ახლის ენობაში

„ღვთი თორაძე ეკუთვნის იმ კომპოზიტორთა რიცხვს, რომლებიც მარად ძიებაში არიან, ამბავრებენ და აღრმავებენ აზროვნებას, გრძნობენ დროის სუნთქვას, რიტმს, ტემპს, შინაგანი მღვდვარებით ცხოვრობენ, არ ტყუნიან ადრე განვლილ გზას, არ იმეორებენ უკვე ნათქვამს, უკვე ნამღერს“.

ალექსი მაჭავარიანი

სწრაფვა სიახლისაკენ დ. თორაძის შემოქმედების დამახასიათებელი თვისებაა. იგი ყოველთვის მიისწრაფუდა ახლის გაცნობიერებისა და შემეცნებისაკენ, ვიდრე ეს სიახლე არ იქცეოდა მის ორგანულ ნაწილად. ბუნებრივად არ შეერწყმოდა მის ეროვნულ „მე“-ს.

დ. თორაძის შემოქმედებითმა ძვრებმა თავი იჩინა 1971 წელს, როდესაც რესპუბლიკის 50 წლისთავისადმი მიძღვნილ კომპოზიტორთა კავშირის ერთ-ერთ კონცერტზე გ. კახიძის დირიჟორობით, დ. თორაძისა და გ. ყანჩელის მეორე სიმფონიები შესრულდა, ამ ნაწარმოებებმა ყურადღება მიიქციეს სიახლით, არატრადიციული აზროვნებით. ვია ყანჩელისაგან ეს არც იყო მოულოდნელი. იგი ხომ „სამოციანელია“, მან პირველივე შემოქმედებითი ნაბიჯები ისე უჩვეულოდ და საინტერესოდ გადადგა, რომ იმთავითვე დაიმკვიდრა ახლის მაძიებლის, ექსპერიმენტატორის სახელი. დ. თორაძე კი უფროსი თაობის წარმომადგენელი გახლდათ. იგი სხვა ესთეტიკური კატეგორიებით აზროვნებდა. მისი შემოქმედება უფრო რომანტიკულ მუსიკაზე იყო ორიენტირებული, მას დიდი წარმატებებიც კქონდა მოპოვებული „ტრადიციული“ მუსიკის სფეროში. ამიტომ მსმენელი მისგან „ახალი ქარის ქროლვას“ ნაკლებად ელოდა.

დ. თორაძე პირველი ქართველი კომპოზიტორია, რომელმაც კამერულ ეროვნების პრინციპებზე გადასვლა დიდი სიმფონიის სფეროში განახორციელა. სიმფონია № 2 — „ნიკორწმინდა“ კომპოზიტორის ხანგრძლივი, თითქმის 10 წლიანი შემოქმედებითი დუმილის შემდეგ დაიწერა და როგორც თორაძის შემოქმედების, ასევე ქართული მუსიკის განვითარების საინტერესო მოვლენად იქცა. ეს იყო ერთ-ერთი პირველი ნაწარმოები, რომელიც მიუხედავად ენობრივი სიახლისა, შინაგანად დაკავშირებული იყო ეროვნულ აზროვნებასთან, ნაწარმოები, რომელიც ა. წულუკიძის სიტყვებით რომ ვთქვათ, გამოირჩევა, „ეროვნული თემა გამოხატა ახალი, ეროვნული ტრადიციებისათვის უჩვეულო ხერხებით“. იმ დროისათვის მასში ყველაფერი უჩვეულო იყო — კონცეფცია, აღმოცენებული განსხვავებულ ხანრთა სემანტიკურ საფუძველზე, სამნაწილიანი სტრუქტურა, ბგერითი ორგანიზაციის პრინციპები (სერიული ტექნიკა), ორკესტრის შემადგენლობა — (დარტყამთა გაზრდილი ჯგუფი და ეგზოტიკური საკრავები), მოულოდნელი ტემბრული კომბინაციები. თორაძის საორკესტრო სტილზე უემოქმედება მოახდინა პუანტილიზმმა, სონორულმა ეფექტებმა, რასაც კომპოზიტორმა მიმართა არა როგორც დრამატურგიულ პრინციპს, ე. ი. საზღვრებში კატეგორიას, არამედ როგორც შემოქმედებით მეთოდს. ახალ ესთეტიკურ საფუძველზე გადასვლა დ. თორაძემ დამაჯერებლად განახორციელა. მე-20 საუკუნის ევროპელ კომპოზიტორთა ვამოცდილებების ათვისებამ, ნეოკლასიციზმმა და ბაროკოს ტენდენციებმა ვერ დააჩლუნვეს მისი შემოქმედების ეროვნული ძირი. კომპოზიტორი ახალ ენაზე ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად, „ქართულად“ ამტყვევდა.

დამკვიდრებული ფორმებიდან გადახვევის ტენდენცია, კიდევ უფრო მძაფრად იჩენს თავს ახალ ოპუსში. „ქართული ხალხური ჩანამღერები“ ანუ „შვიდი პოემა შერეული გუნდის პობოისა და კონტრაბასისათვის“ მდიდარ მასალას იძლევა ენართა ურთიერთმოქმედების საკითხის კვლევისათვის. ორმავე სათაური, ფორმა

შემდგენლობა, „ახალი დამოკიდებულება ხალხური მეგვიდრეობისადმი — ყველაფერი ავლენს ჟანრულ მრავალბანოვნებას. „ჩანამღერებიდან“ მომდინარეობს ციკლის ჟანრული ბუნება, მისი ხალხური საფუძველი, „პოემურობიდან“ თითოეული პიესის მინიატურული ფორმა და ლირიკული განწყობილება. მაგრამ ეს თვისებები ნაწარმოებში გამოვლენილი პოლიჟანრულობის მხოლოდ ერთი მხარეა. სინამდვილეში კი მასში ჟანრთა ურთიერთმოქმედების, მათი შეღწევის, სინთეზისა და შედუღებების გაცილებით უფრო რთული პროცესი ხორციელდება, რომელშიც მრავალი ჟანრული კომპონენტია ჩართული. ამიტომაცაა, რომ, სათაურის მიუხედავად, ზოგი საგუნდო კონცერტსაც უწოდებს, ზოგიც საგუნდო სიმფონიას. „ჩანამღერების“ სტილური ორიენტირი მიმართულია ახალი საგუნდო ბეკრწერის გადაზრებისა და ეროვნული საგუნდო მუსიკის სასიმღერო ტრადიციებთან შეერთებისაკენ.

ჟანრული საზღვრების გაფართოების მიზნადაც ისეთ ტრადიციულ ჟანრშიც იჩინა თავი, როგორც ბალეტია. „გორდას“ შემდეგ თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე დიდი წარმატებით დაიდგა. თორაძის მეორე ბალეტიც „მშვიდობისათვის“ (1952). ეს პარტიტურაც ბევრ მიმზიდველ მუსიკალურ ფურცელს შეიცავს. მით უფრო დიდი იყო სურვილი ეს ჟანრი გააზრებულიყო თანამედროვე პროცესების კონტექსტში. ამჯერად, დ. თორაძე ბალეტს თეატრალური სცენისათვის კი არ წერს, არამედ კინოეკრანისათვის. ეკრანის შესაძლებლობები ხომ განუსაზღვრელია, უნარი აქვს კადრი გამსხვილოს ან დაანაწევროს, მთელის პარამონიაც კონტრასტულ ელემენტთა უფრო რთული ერთობლიობით წარმოაჩინოს. ტრადიციული ნორმული სტრუქტურა, თუნდაც გამკვეთ განვითარებასთან შეთავსებული, ამ ეტაპზე მას უკვე აღარ აკმაყოფილებს. კომპოზიტორს სწადია უწყვეტი ქმედება, უწყვეტი მუსიკალური განვითარება, სწრაფვა ცეკვის სიმფონიზაციისაკენ იმდენად დიდია, რომ ცეკვა თხოულობს ეკრანისზაციას, სცენურ ჩარჩოებში ვერ ეტევა. იქმნება ფილმი-ბალეტი „მწირი“, რომელსაც კომპოზიტორმა სიმფონიკ-

ბალეტი უწოდა და რომლის დადგმაც საქართველოს ტელეფილმების სტუდიამ განახორციელა გამოცდილმა მოცეკვლეულებმა, ქორეოგრაფმა, ლიბრეტოს ავტორმა და მთავარი როლის შემსრულებელმა მიხეილ ლავროვსკიმ.

პრესა არცთუ უსაფუძვლოდ საყვედურობს კომპოზიტორს ეროვნული ელემენტის ხელოვნურობას. მართლაც, ეროვნული საწყისი ორგანულად ვერ ერწყმის და ვერ ეთვისება ბალეტის მუსიკალურ სტილს. და მინც ლავროვსკისა და თორაძის ერთობლივი ნამუშევარი ლერმონტოვის პოემის მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული განსხეულების საინტერესო ცდაა. დახვეწილი საკომპოზიტორო ოსტატობა, მდიდარი და ელვარე საორკესტრო პალიტრა, ბალეტმეისტრისა და მხატვრის შემოქმედებითი მიგნებები მთელი რიგი ეპიზოდების წარმატებულ მხატვრულ გადაწყვეტას განაპირობებენ. „მწირი“ ფილმი-ბალეტების VI საერთაშორისო ფესტივალზე ნიუ-იორკში (1978) გრან პრის იმსახურებს, ხოლო ერთი წლის შემდეგ ჩიკაგოს საერთაშორისო ფესტივალზე პრემიით ჯილდოვდება.

„გედის სიმღერა“

დ. თორაძის ოპერას — „ჩრდილოეთის პატარაძალი“ კომპოზიტორის შემოქმედებაში ერთობ თავისებური მისია ხვდა წილად. სწორედ მან დაასრულა კომპოზიტორის შემოქმედების პირველი პერიოდი, იგი გახდა მისი ბოლო აქლერებული ოპუსი. ოპერა 1957 წელს შეიქმნა. ლიბრეტო დ. თორაძის სიყრმის მეგობარს, იოსებ ნონეშვილს ეკუთვნის, პოეტი თავად ფიქრობდა პოემის შეთხზვას გრიბოედოვისა და ნინო ჭავჭავაძის რომანტიკული სიუვარულის ამბავზე. თავისი ჩანაფიქრი მან დ. თორაძეს გაუზიარა და ოპერის დაწერის იდეაც მომწიფდა. პოეტმა და კონპოზიტორმა ერთად მოიარეს რუსეთის ყველა ღირსშესანიშნავი ადგილი, სადაც კი გრიბოედოვს ფეხი დაუდგამს, ერთობლივად მუშაობდნენ წინანდლშიც.

ოპერა მაშინ იქმნებოდა, როდესაც ზენიტში იყო დიდ რუს ხალხთან მეგობრო-

ბის იდეა. ნაწარმოებში ბევრია ბუტაფორული და გაზვიადებული ეპიზოდები... მაგრამ დ. თორაძეს შემოქმედის ალღო არ ღალატობს, წინა პლანზე წამოსწევს სიყვარულის იდეას, იმას, რაც ფასეულია და მარადიული, ჭეშმარიტი ნიჭიერებითა აღბეჭდილი ოპერის საგუნდო და ლირიკული სცენები... „ჩრდილოეთის პატარძალი“ ერთადერთი ოპერაა, რომელიც მოსკოვში აჩვენეს 1958 წლის დეკადაზე.

ოპერის მეორე რედაქციის საჭიროება წარმოიქმნა გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავის აღსანიშნავად, როცა ქუთაისის საოპერო თეატრში გადაწყდა მისი დადგმა. კომპოზიტორი, რომლის შემოქმედებამაც რადიკალური გადახალისება განიცადა, ახლა უკვე სხვა თვალთი უყურებს ამ ნაწარმოებს, სურს ენობრივი რესურსების განახლება, თანაც ისე, რომ ნაწარმოების სტილისტიკა არ დაირღვეს.

ეს იყო რთული ამოცანა, რომელიც მოითხოვდა ახალ და ძველ ესთეტიკას შორის საერთო ჯერადის პოვნას, ტრადიციულის მიმართ უფრო შემწყნარებლური პოზიციის გამომუშავებას. კომპოზიტორმა ეს ამოცანა წარმატებით გადაჭრა და ნათელყო, რომ განახლების პროცესი, რომლითაც მისი შემოქმედების მეორე პერიოდი აღინიშნა, კომპოზიტორის სტილის შინაგანი რესურსების ტრანსფორმაციის გზით წარიმართა და მისი შესაძლებლობები ახლებურად წარმოაჩინა. მართალია, ამ სინთეზმა „ჩრდილოეთის პატარძლის“ ბევრი ელვარე მუსიკალური ფურცელი შეიწირა, მაგრამ შემოქმედების ორ პერიოდს შორის არსებული სივრცე ჭეშმარიტად მაღალმხატვრულად და ლოგიკურად შეივსო.

ახალი რედაქციის პრემიერა ქუთაისში 1983 წლის ოქტომბერში შედგა. იგი კომპოზიტორის თავისებური „გედის სიმღერა“ აღმოჩნდა. ერთი თვის შემდეგ, 7 ნოემბერს გუგული თორაძე გარდაიცვალა. კომპოზიტორი ვერ მოესწრო თავის ბოლო ოპუსის საფორტეპიანო კონცერტის (1982) შესრულებას. ეს ნაწარმოები კომპოზიტორმა თავის ვაჟს — სახელგანთქმულ პიანისტს ლექსო თორაძეს მიუძღვნა.

გიორგი ლეჟავა დაიბადა 1903 წლის ოთხ ივლისს, სოფელ ლახუნდარში, სოლო ბავშვობის წლები გაატარა ზესტაფონში, სადაც მამამისი ილია ლეჟავა თერძობდა. შემდგომში, ჩოხებზე მოთხოვნილების შემცირების შედეგად, 1919 წელს, მამამისი მუშაობას იწყებს შიდადად ჭიათურის მაღაროებში. ილია ლეჟავას განათლება არ მიუღია, მაგრამ მიუხედავად ხელმოკლეობისა, ყოველმხრივ შეეცადა განათლება მიეცა თავისი შვილებისთვის (გიორგის გარდა მას ჰყავდა მეორე ვაჟიც, დაბადებული 1908 წ.). თუმცა, უხეშად უშლიდა ხელს გიორგის სატყვეთ გატაცებას.

1919 წელს, დაწყებითი სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, გიორგი ლეჟავა სწავლის გასაგრძელებლად თბილისში მიემგზავრება (სადაც ცხოვრობს ბიძასთან, რკინიგზის სარემონტო სახელოსნოების ზენიკალთან) და 1920 წელს შედის ინდუსტრიული ტექნიკუმის სამშენებლო განყოფილებაზე. როგორც ჩანს, მხოლოდ ტექნიკუმში სწავლა არ აკმაყოფილებდა ნიჭიერ ახალგაზრდას და იგი მას უთავსებს მეცადინეობას მოსე თოიძის სამხატვრო სტუდიაში.

1923 წელს გიორგი ლეჟავა მიიღეს ახლადდაარსებულ სამხატვრო აკადემიაში არქიტექტურის ფაკულტეტზე.

ამ პერიოდში ეროვნული არქიტექტურული კადრების მომზადებას საგანგებო ყურადღება მიექცა. ამ ამოცანის გადაწყვეტა დაევალა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და თბილისის სამხატვრო აკადემიის სასწავლომოდერო ფაკულტეტებს. აღსანიშნავია, რომ უკვე არსებობის საწყისს ეტაპზე არქიტექტურული განათლება ამ ფაკულტეტებზე მყარ მეცნიერულ საფუძველზე იყო დამყარებული. სამხატვრო აკადემიაში მისი რეჟისორის, პროფესორ გ. ჩუბინაშვილის ხელმძღვანელობით, კლასიკური მიმდევრობის ათვისებასთან ერთად, განსაკუთრებული ყურადღება ექცეოდა ქართული ისტორიული ხუროთმოძღვრების შესწავლას, რამაც

პირველი ნაბიჯები

(ბასსენაზა)

ირაკლი ციციშვილი

სასარგებლო შედეგი გამოიღო ქართველ არქიტექტორთა შემოქმედებაში.

უნდა ვივარაუდოთ, რომ სწორედ სტუდენტობის წლებში იწყება გიორგი ლეჟავას, როგორც ფართო შემოქმედებითი დიპლომატის ოსტატის ჩამოყალიბება. იგი მოექცა სუროთმოდგრების თვალსაჩინო ოსტატების შემოქმედებით გარემოში. ქართული ისტორიული სუროთმოდგრების საფუძვლიანი შესწავლა, როგორც შემადგენელი ნაწილისა მსოფლიო არქიტექტურის კლასიკური მემკვიდრეობისა, არქიტექტურული კომპოზიციის პრინციპების სოლიდური დაუფლება, ყველაფერი ეს ქმნიდა საფუძველს ეროვნული არქიტექტურის ელემენტების თავისუფალი ინტერპრეტაციისათვის ფუნქციური გადაწყვეტით თანამედროვე შენობებში. ამას იგი უნდა უმაღლოდეს თავის ხელმძღვანელებს — გამოჩენილ არქიტექტორებს, პროფესორებს ა. კალგინსა და ნ. სევეროვს.

გრაფიკის ბრწყინვალე სკოლამ, რომელსაც იგი ითვისებდა ისეთ გამოჩენილ ოსტატებთან, როგორც იყვნენ ე. ლანსერე,

ი. შარლემანი და პ. გრინესკი, საშუალება მისცა გიორგი ლეჟავას მომავალში ესარგებლა ნაირნაირი მხატვრული ხერხებით თავის ჩანაფიქრთა გამოხატვისათვის, მისი მრავალმხრივი შემოქმედების ყველა ასპექტში.

სტუდენტი გიორგი ლეჟავა მონაწილეობს ძველი ქართული სუროთმოდგრების ძეგლების შესწავლისა და აზომვების ყველა ექსპედიციაში ნ. სევეროვის ხელმძღვანელობით. ამ ზაფხულის თვეებში იყო გაზომილი: უბისი, სამწევრისი, წრომი, ანტიოქია, სვეტიცხოვლის გალავანი და სხვ. აღსანიშნავია, რომ დიდი ხნის შემდეგაც, ორმოცდაათიან წლებში უკვე მსცოვანი არქიტექტორი გიორგი ლეჟავა გ. ჩუბინაშვილის თხოვნით ასრულებს მნიშვნელოვანი ძეგლების აზომვას. მათ შორის ისეთი რთული ძეგლისა, როგორცაა ვაჩნაძიანის „ყველაწმინდა“. ამას გარდა, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის დავალებით იგი აწარმოებს საქართველოს XVII—XVIII საუკუნეთა საერო ნაგებობათა აზომვასა და ჩახატვას.



ამ პერიოდში იგი ქმნის აგრეთვე მთელ რივ გრაფიკულ სამუშაოს — წიგნების ილუსტრაციებს, პლაკატებს, ყდებს, მარკებს, ექსლიბრისებს.

1926 წელს ამ დროისათვის უკვე სახელგანთქმული მხატვარი ლადო გუდიაშვილი პარიზიდან დაბრუნებისას, წარსდგა ქართველი სასოგადოების წინაშე პერსონალური გამოფენით და აქ ერთი მცირე დარბაზი თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტს გიორგი ლეჟავას დაუთმო.

ამავე 1926 წელს ცნობილი რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი იწვევს გიორგი ლეჟავას მხატვრად „მზეთამაზისა“ და „ლამარას“ დადგმისათვის.

სტუდენტობის პერიოდში გიორგი ლეჟავა ეწეოდა პრაქტიკულ მუშაობას დაგვიმარების დარგშიც. 1927 წელს იგი არქიტექტორის თანაშემწეა თბილისის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის საპროექტო სახელოსნოში. 1928 წელს მან დააგვიმარა და ააშენა თბილისში დამსწვევი საღაროს შენობა.

1928 წელს მან მიიღო სადიპლომო მოცემულობა თემაზე — „კინო-ფაბრიკა“ თბილისში და საწარმოო პროექსების დეტალური გაცნობის მიზნით იწვევს მუშაობას კინოსტუდიაში მხატვარ-არქიტექტორად. აქ იგი ცნობილ რეჟისორ მ. კალატოზიშვილის ჯგუფში სვდება და ერთ-ერთი საუკეთესო ქართული ფილმის „სიანეთის მარლის“ გაფორმების ავტორად გვევლინება.

არქიტექტურული გეგმარება

1929 წელს გიორგი ლეჟავა ამთავრებს სწავლას სამხატვრო აკადემიაში და იწყებს მუშაობას ამიერკავკასიის სახელმწიფო საპროექტო ინსტიტუტში, ამასთანავე დატოვებულია არქიტექტურის ფაკულტეტის გეგმარების კათედრის ასპირანტად.

საპროექტო ინსტიტუტში იგი არსებობს მრავალ პროექტს, მათ შორის: კომუნალური მუზეუმის შენობის პროექტი თბილისში (პირველი პრემია დასურულ

კონკურსზე), ბეჭედის სახლის პროექტი, საცხოვრებელი სახლები საბჭოთა შეურენობისათვის „კენაფი“ (მშენებლობა განხორციელებულია), ვაჭრობის მუშაკთა კლუბის პროექტი, საცხოვრებელი სახლები კურორტ წაღვერისათვის (განხორციელებულია), ბაქოს ნავთობის ინსტიტუტის სტუდენტთა ქალაქის პროექტი (პროფესორ ა. კალგინთან ერთად).

ეს პროექტები ასახევენ იმ დროს გაბატონებული ფუნქციონალიზმის (კონსტრუქტივიზმის) ტენდენციებს: ასე, 1929 წელს დაგეგმარებული ვაჭრობის მუშაკთა კლუბის პროექტის საფუძველს შეადგენს ცალკეული კვანძების (საკლუბო ნაწილი, სამაყურებლო დარბაზი, სასადილო) ფუნქციური ორგანიზაცია და ლოკაციური ურთიერთობა. ეს კვანძები ერთმანეთთან დაკავშირებულია სვეტებიანი გადასვლებით, რომლებიც აგრეთვე აკავშირებენ კურდონერს მარჯანიშვილის ქუჩასა და სანაპიროსთან (სადაც გათვალისწინებული იყო შენობის აგება) და ქმნიან სივრცით გარღვევებს. ფასადები ორივე მხრიდან გადაწყვეტილია განსხვავებულად და მათ აკავშირებთ მხოლოდ სარკმელთა პორიზონტული ზოლები.

ნავთობის ინსტიტუტის სტუდენტთა ქალაქის პროექტში (1928—1930 წწ.) დიდი შიგა ეზოს პერიმეტრზე განლაგებულია ოთხსართულიანი საძილე კორპუსები გაერთიანებული დბალი გადასასვლელით, რომლებიც აკავშირებენ მათ მოსახურების შენობებთან. საძილე კორპუსებს შორის შექმნილი მცირე ეზოები ქმნიან დასვენების შესაძლებლობას. ყურადღებას იმყრობს მთელი კომპლექსის მართებული და ცხადი ფუნქციური გეგმარება. შენობათა არქიტექტურა მიტად სადაა. ტიქმის მონოტონურობას რამდენადმე აცოცხლებს ტერასები, კიბის უჯრედების ვერტიკალები და შენობათა დამამთავრებელი აივნები.

1931 წელს გიორგი ლეჟავა მიაღწევს მოსკოვის ასპირანტურაში. იგი იწყებს მუშაობას აკადემიკოს ა. შჩუსევის სახელოსნოში, სადაც მუშაობს რევოლუციის მუზეუმის რეკონსტრუქციის, საბჭოების სასახლის და სხვა პროექტებზე. ამა

ეგ დროს მოსკოვის არქიტექტურის ინსტიტუტში ასწავლის დაგეგმარებას (1931—1936 წწ.).

1934 წლიდან გიორგი ლეჟავა გადის პროფესორ ვ. კოკორინის საპროექტო სახელოსნოში. ამ პერიოდში მის მიერ დამუშავებული პროექტები: ორდარბაზიანი კინოთეატრისა მოსკოვში (1933 წ. მ. ჯანდიერთან ერთად), ამერიკაკავსიის რესპუბლიკების პავილიონი საკავშირო სასოფლო-სამეურნეო გამოფენაზე მოსკოვში, მონაწილეობს კონკურსებში ტექნიკის სასახლის პროექტზე მოსკოვში (1933 წ. მ. ჯანდიერთან ერთად), პანთეონის პროექტზე მოსკოვში (1933 წ. მ. ჯანდიერთან ერთად), „პერეკოპის შტურმის“ შენობის პროექტზე (1940 წ. მ. ჯანდიერთან ერთად).

საზაფხულო არდადეგების მთელ დროს გიორგი ლეჟავა ანდომებს ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრების შესწავლას. თავის მეუღლესთან, არქიტექტორ მარიამ ჯანდიერთან ერთად, იგი 1933—1936 წწ. და 1936—1940 წწ. სეზონებს ატარებს ექსპედიციებში საქართველოს ძნელად მისასვლელ რაიონებში — სვანეთში, რაჭაში, ხევსურეთში, ხევში, თუშეთში, ჩრდილოეთ ოსეთში და აწარმოებს ძეგლების აზომვას, ჩახატვას და შესწავლას.

მოსკოვში მუშაობისას ვ. ლეჟავა არ იფიქრებს საქართველოს და აქტიურ მონაწილეობას ღებულობს ჩვენი რესპუბლიკის არქიტექტურულ ცხოვრებაში. მისი სიტყვებით — მოსკოვში მისი გამგზავრების მიზანს შეადგენდა არქიტექტორის კვალიფიკაციის ამაღლება, რათა საქართველოში დაბრუნებისას გამოეყენებინა მიღებული ცოდნა პრაქტიკულ მოღვაწეობაში.

1932 წელს საქართველოს მთავრობამ მიიღო გადაწყვეტილება რესპუბლიკის მთავრობის სახლის მშენებლობის შესახებ. აქ უნდა მოთავსებულიყო სახელმწიფოებრივი ხელისუფლების უმაღლესი ორგანოები.

კონკურსმა პროექტის შედგენაზე 1932 წლიდან (როდესაც გამოცხადდა პირველი დახურული კონკურსი და მასში მონაწილეობა მიიღეს პროფესორმა ვ. კოკორინმა, პროფესორმა ს. ჩერნიშოვმა, არ-

ქიტექტორებმა ვ. ჰოცმა, ვ. კოყინმა, მ. პარუსნიკოვმა და ი. სობოლევმა—აკადემიკოს ი. ჟოლტოვსკის (ჯგუფი), ვიდრე 1935 წლამდე, როდესაც შედგა უკანასკნელი ტური პირველი კონკურსისა, გაიარა ხუთი ეტაპი.

ეს კონკურსი თავისთავად იყო მეტად სამოძღვრო. მან შეასრულა დიდი როლი ახალი ტექნოლოგიისა და შინაარსის შესატყვისი ეროვნული ფორმის ძიების პროცესში. იგი წარმოადგენდა რეალისტური არქიტექტურის დამყარებისათვის ბრძოლის თვალსაჩინო სურათს. გამოავლინა გარკვეული ეტაპის საბჭოთა არქიტექტურის განვითარების დამახასიათებელი ტენდენციები. საგულისხმოა, რომ კონკურსში ცნობილსა და გამოცდილ ოსტატებთან ერთად შემდგომში მონაწილეობა მიიღეს ახალგაზრდა ქართველმა არქიტექტორებმა, რომელთათვის ეს კონკურსი სასარგებლო სკოლად იქცა.

კონკურსის შედეგად მიღებული იქნა ვ. კოკორინის პროექტი. 1935 წ. განმეორებითი კონკურსის შემდეგ, როდესაც საბოლოოდ უნდა დადგენილიყო შენობის გარეგანი სახე, მოწონებული იყო ვ. კოკორინის პროექტი ვ. ლეჟავას მონაწილეობით, რომელიც ესმარებოდა ვ. კოკორინს 1933 წლის პროექტის პირველი ვარიანტის დამუშავებაში და მონაწილეობდა პროექტში, რომელიც წარმოადგენილი იყო პირველი კონკურსის უკანასკნელ ეტაპზე.

საქართველოს მთავრობამ მიიღო გადაწყვეტილება დაკმაყოფილებულიყო ზედა კორპუსის მშენებლობით, ხოლო რუსთაველის პაროსპექტის მხარეს გათვალისწინებული მთავარი კორპუსის მშენებლობა დროებით გადაეღოთ.

ზემო კორპუსის მშენებლობა მიმდინარეობდა 1933—1938 წლებში. იგი წარმოადგენს მთლიანი კომპლექსის შემაღენელ ნაწილს და ამგვარად არ შეიძლება იყოს განხილული, როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული ნაწარმოები. ეს განსაკუთრებით ეხება ხედს რუსთაველის პაროსპექტის მხრიდან. აგებული შენობა მთავარი კორპუსის მშენებლობის განხორციელებამდე, ეზოს ფასადიდან გადაიქცა მთავარ ფასადად. ეს შენობა აგებულია ღრმა



კურდონერის სახით. იგი სამი მხრიდან საზღვრავს საზეიმო ეზოს შადრევნებითა და პარადული კიბით ცენტრში, რომლებიც აკავშირებენ ნაკვეთის დახრილ რელიეფზე მოწყობილ ტერასებს. შენობის გეგმა გადაწყვეტილია ცხადად. მას საფუძვლად უდევს დერეფნული სისტემა მოხერხებულად განლაგებული კიბის უფრედებით. ყველა კაბინეტი და სამუშაო ოთახი ნათელია, ფართო და კარგი პროპორციების შემცველი. ინტერიერები გადაწყვეტილია მკაცრად და თავშეკავებულად.

ათარბეგოვის ქუჩაზე გამოსული ფასადი გადაწყვეტილია სიმეტრიულად. ცენტრში მაღალი პორტალი საზს უსვამს მთელ კომპოზიციას. დახრილ ქუჩებზე გამავალი გვერდითი ფასადები, მიუხედავად ერთნაირი გამართებისა, გადაწყვეტილია განსხვავებულად. ჭიჭინაძის ვიწრო ქუჩის მხარეს ფასადის არე დანაწევრებულია ორსართულიანი პილასტრებით. ჩიტაძის ქუჩის მხრიდან ცოკოლის სართულის ზემოთ გაშლილია ლოჯიების ღია თაღები, რის გამოც ფასადი მეტყველი და გამომსახველია.

მიუხედავად ზემო კორპუსის მრავალი დაღებითი თვისებებისა — გეგმის რაციონალური გადაწყვეტა, მთელი კომპლექსის გამჭოლი ღერძი, ტერასებით გასწვრილი შიდა ეზო, ფორმებისა და მოტივების მრავალფეროვნება რამდენადმე არღვევს არქიტექტურული სახის მთლიანობას. სავსეა გლუვი შელესილი კედლების შერწყმა დეკორატიული ქვის მოპირკეთებასთან, განსაკუთრებით სხვადასხვა ფერის ფილებით შექმნილ არშიებთან. თუმცა, თუკი გულდასმით გადავთვალიერებთ ყველა კონკურსის მასალებს, შევამჩნევთ, თუ როგორ ხდებოდა პროექტიდან პროექტამდე ქართული ხუროთმოძღვრების თავისებურებათა შედწევა. საფიქრებელია, რომ უკანასკნელ ეტაპზე ლოჯიების და ცალკეული მოტივების დამუშავებას უკვე დაიბრუნა გ. ლეჟავას ხელი. 1938 წ. გიორგი ლეჟავა შედის სსრკ არქიტექტურის აკადემიის ასპირანტურაში. 1939 წელს იგი მონაწილეობს საქართველოს სსრ პავილიონის დაგეგმარებაზე სასოფლო-სამეურნეო გამოფენისათვის მოსკოვში (ავტორი ა. ქურდიანი). ამ პავილიონში მარ-

ჯედ არის გადაწყვეტილი საგამოფენო პავილიონის სახე. ამასთანავე იგნორირებულია თავისი იერი.

ამავე 1939 წელს ჩატარდა კონკურსი ხელოვნების მუზეუმ „მეტეხის“ პროექტის შესადგენად. მუზეუმის შენობისათვის შერჩეული იყო თავისი რელიეფისა და მნიშვნელობით განსაკუთრებული ტერიტორია თბილისის ძველ ისტორიულ უბანში. ამოცანას ართულებდა საცხოვრებელი სახლების ჩამოყალიბებული მასშტაბი და ირგვლივ არსებული ძეგლები — მეტეხის ტაძარი და დედოფალ დარეჯანის სასახლე, რომლებიც ჩართული უნდა ყოფილიყო მუზეუმის ანსამბლში.

კონკურსზე წარმოდგენილი იყო შემდეგი არქიტექტორების პროექტები: ნ. სევეროვის, ვ. ქორქაშვილის, ლ. სუმბაძისა და დ. ლეექთაძის, მ. ჩხიკვაძის, ი. ჩხეკელის და კ. ჯავახიშვილის, მ. კალაშნიკოვისა და ს. სატუნცის, გ. ლეჟავასი. კონკურსის მონაწილეები სხვადასხვანაირად მიუდგნენ ამოცანის გადაჭრას. ზოგიერთ პროექტში მიჩქმალული იყო ან საერთოდ უგულვებელყოფილი ისტორიული ძეგლები, ან არ იყო მიღწეული მეტყველება და მხატვრული აქცენტი, რომელიც აუცილებელი იყო ქალაქის ესოდენ მნიშვნელოვანი ადგილისათვის.

გ. ლეჟავას პროექტში მუზეუმის მთავარი შენობა მოთავსებულია მეტეხის ტაძარსა და დარეჯანის სასახლეს შორის, ხოლო ტერასები შენობის წინ ქმნიან მუზეუმის საზეიმო მისაღობს. მუზეუმის ჩაზნექილი ფასადი გადაწყვეტილია ერთიანი თაღებით, რომელიც მთავრდება სასახლესთან კოშკის ვერტიკალით. ბორცვი, სადაც მდებარეობს მეტეხის ტაძარი, შემორტყმულია დაბალი თაღებით, რომელიც არ უშლის ძეგლის აღქმას. ტაძრის გვერდით აღმართულია სვანური კოშკი სამუზეუმო ექსპონატის უფლებით — როგორც ჩანს, ავტორის სვანეთით გატაცების გაუმართლებელი კვალი. თუმცა ანსამბლის არქიტექტურა ხასიათდება მთლიანობით და უპასუხებს ტრადიციული ხუროთმოძღვრების ხასიათს, აგენს ავტორის შემოქმედებით მრწამსს.

ამ წლების მანძილზე გიორგი ლეჟავას მოუსვენარი ბუნება სულ ძიებაშია. ყველა

პროექტსა და ესკიზში კომპოზიციის მისთვის დამახასიათებელ სიცხადესა და სიმკაცრესთან ერთად, თვალნათლივ ვლინდება ეროვნული კულტურის ტრადიციების შეცნობისა და ათვისების მისწრაფება. იგი ბევრს ზომავს, ხატავს და ყველგან ეძებს თავისი შემოქმედების ძირითადი საზის დადასტურებას.

სამამულო ომის დაწყებასთან დაკავშირებით არქიტექტურის აკადემია გზავნის გიორგი ლეჟავას სტალინგრადის ოლქში ევაკუირებულებისთვის სასახლების მშენებლობაზე, ხოლო 1942 წლიდან იგი უკვე ფრონტზეა და ჯარისკაცის ფარჯაში მიაბიჯებს ომის გზებზე. 1942 წლის მაისში იგი ტყვეობაში ხვდება და ათავსებენ რუმინეთის კალაფატატის საკონცენტრაციო ბანაკში. ბანაკში გ. ლეჟავა უკავშირდება იატაკქვეშეთის ჯგუფს და აწარმოებს აქტიურ პრძოლას, ხატავს პლაკატებს და ლოზუნგებს, რომლებიც ბანაკებში ვრცელდებოდა. 1944 წლის ზაფხულზე, იატაკქვეშეთის კომიტეტმა გადაწყვიტა ჟურნალის „ეკლიანი მავთულის მიღმა“ გამოშვება. ჟურნალის ყველა ილუსტრაცია და სანტერესო ყდა ეკლიანი მავთულითა და გუშავით წინა პლანზე და კრემლის მოელვარე კოშკით სიღრმეში, შესრულებულია გიორგი ლეჟავას მიერ. მას შემდეგ, რაც ჟურნალი ხელში ჩაუვარდათ ზედამხედველებს, ისინი წარუმატებლად ეძებდნენ ჟურნალის ავტორებს, ხოლო მხატვარი კი ადვილად ამოიცინეს. გიორგი ლეჟავა არაადამიანურად აწამეს, მაგრამ მან არ გასცა იატაკქვეშეთის არც ერთი ხელმძღვანელი. ნახევრად მკვდარი იგი შეაგდეს კარცერში. იგი მეტად მძიმე მდგომარეობაში იმყოფებოდა და ამხანაგები შიშობდნენ, რომ მისი სიცოცხლე საფრთხეში იყო. მაგრამ მან ყველაფერი გადაიტანა და გადარჩა. 1944 წლის 22 აგვისტოს ტყვეებმა მოახერხეს ბანაკიდან გაქცევა. გიორგი ლეჟავა დაბრუნდა მოქმედ არმიაში, მონაწილეობდა ბუდაპეშტის, ვენის და სხვა ქალაქების განთავისუფლებაში.

ომის დამთავრების შემდეგ გიორგი ლეჟავა კვლავ უბრუნდება დროებით შეწყვეტილ თავის სამუშაოს და უკვე 1946 წელს ვიქტორ კოკორინთან ერთად მონა-

წილეობს კონკურსში საქართველოს სსრ ძთავრობის სახლის მთავარი კორპუსის დაპროექტებაზე. ამ პროექტმა პირველი პრემია დამისაძურა და სწორედ ამ პროექტით სორციელდება მშენებლობა, რომელიც 1953 წელს დასრულდა.

მთავარი კორპუსის აშენების შედეგად ძველი და ახალი კორპუსები ორგანულად გაერთიანდნენ ერთ მილიან ორგანიზმად. ზემო კორპუსის კურდონერი შეიკრა, დარაც მთავარია, ადრე მონიშნული ძირითადი გამჭოლი ლერძი დასრულდა პრობილეებით — მთავარი შესასვლელით რუსთაველის პროსპექტის მხრიდან. მთავარი კორპუსი შედგება ორი მკვეთრად გამოყნული ნაწილისაგან. საქართველოს უმაღლესი საბჭოსა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსი, რომელთაც ფასადის მხრიდან აერთიანებს მძლავრი არკადა. სწორედ ამ არკადის სამ ცენტრალურ მალში შექმნილია გასასვლელი — პრობილეები, საიდანაც იხსნება ეზოსა და უკანა კორპუსისაკენ მიმავალი ფართო კიბეების ხედი — შენობის სივრცითი ლერძი, მარჯვედ გააზრებული პრობილეების გადაწყვეტით იქმნება მომხადება თანდათანობითი გადასვლისა გარეგანი სივრციდან შიგა სივრცემდე. შადრევნით შემკული პატარა დია ეზო ანაწილებს მომსვლელთა ნაკადს მდიდრულად მორთული პორტალების საშუალებით შენობის მარჯვენა და მარცხენა ფრთებში. მინისტრთა საბჭოს ვესტიბიული ნათდება ფრთის ზემოდან, რომლის პერიმეტრზე განლაგებულია მცირე დარბაზები, კაბინეტები და სამუშაო ოთახები. კომპოზიციის სიცხადის ვერტიკალურსა და პორიზონტულ დანაწევრებათა რიტმის წყალობით შექმნილია საზეიმო ვანწყობილება, რომელიც ამასთანავე არ არღვევს შენობის აუცილებელ სიმკაცრესა და სამუშაო ატმოსფეროს.

რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს ვესტიბიული რამდენადმე ნაკლებად მეტყველია და უფრო დეკორატიულიც. ჯვარულკამაროვანი გადახურვის მქონე ვესტიბიულის ზემოთ მოთავსებულია უმაღლესი საბჭოს დიდი დარბაზი.

ორივე კორპუსში მცირე დარბაზები და კაბინეტები მოხერხებულადაა განლაგებული და ხასიათდებიან კარგი პროპორცი-

ებით, თუმცა ოთახების ერთი ნაწილი საკმარისად არაა განათებული.

მთავარი კორპუსის გარეგანი სახე ლაკონური და საზეიმო. რუსთაველის პროსპექტისაკენ მიმართული მთავარი ფასადი პირველი შეხედვისთანავე გვგზნობს თავისი მონუმენტური, ცხადი და მკაფიო ფორმებით. დიდი შენობა (სიგრძე 85,76 მ., სიმაღლე — 30 მ.) მტკიცედ დგას მაღალ, რუხი ფერის გრანიტის ცოკოლზე. ფასადის ძირითად მოტივს წარმოადგენს მძლავრი არკადა, რომელიც აერთიანებს როგორც შენობის ორ ძირითად ნაწილს, ასევე მის ყველა სართულს. თაღები ეყრდნობა თექვსმეტმეტრიან ოთხკუთხა ბურჯებს, რომლებიც თაღის ქუსლთან საზგასმულია კუთხური მრგვალი სვეტების აკანთური სვეტისთავებით. კედლის ზედაპირი თაღებს ზემოთ დავირგვინებულია ლავარდნით. ეს უკანასკნელი ცენტრში, ფრონტონთან, წყდება და ადგილს უთმობს საფეხურისებრივად განლაგებულ ვიწრო სარტყელებს. ფრონტონის ბარელიეფური კომპოზიცია საქართველოს სსრ სახელმწიფო ღერბით ცენტრში, აგვირგვინებს შენობას და გამოსატყვევს მის დანიშნულებას.

გვერდითი ფასადები გადაწყვეტილია სიმბრტყობრივად. იგი გემოვნებით განაწილებული სარკმლების, აივნების, ვარდულებისა და მოჩუქურთმებული სვეტისთავების წყალობით მეტად პლასტიკური და მიმზიდველია. განსაკუთრებით აღსანიშნავია სარკმლების ზემოთ გაყოლებული თაღები, რომლებიც ანვითარებენ მთავარი ფასადის თაღდის თემას და ქმნიან შენობის ერთიან რიტმს.

ფასადები შემოსილია სახოვანი ოქროსფერი ბოლნისის ტუფით, რომელიც შესანიშნავად ჟღერს და განსაკუთრებით ხელსაყრელია ფასადის ჩრდილოეთის ორიენტაციის პირობებში. ყოველი დეტალი ხანიათდება შეკეთრი ნახატი და ბრწყინვალე შესრულებით. სვეტისთავები, ვარდულები და ლავარდნები ნაირ-ნაირია,

ჩუქურთმა იშვიათად თუ მეორდება, მაგრამ ასეთი მრავალფეროვნება როდი ქმნის ნაწარმოებში სტილისტურ უთანხმოებას.

შენობის მხატვრული შემოქმედების ძალა მდგომარეობს მხატვრული ჩანაფიქრის სიჭაბდესა და მონუმენტურობაში. კლასიკური არქიტექტურით შთაგონებული კომპოზიცია ახლებურადაა გააზრებული. ავტორებმა უარი თქვეს შენობის გადაწყვეტაზე ისტორიული ქართული არქიტექტურის ტრადიციულ ფორმებში. აქ სახეზეა ქართული არქიტექტურის ხასიათის გააზრების მისწრაფება. ბოლნისის ტუფით შემოსილი კედლების დიდი სიმბრტყეები, მზიადეი ბურჯების გადასვლა თაღდზე, მათი კუთხური მრგვალი სვეტები კაპიტელებით, ერთიანი ფერადოვანი გაშა, ფორმათა სიჭაბდე და მონუმენტურობა შერწყმული მსუბუქ პროპორციებთან და სინატიფესთან, დეკორის თავშეკავებული და ლოგიკური გამოყენება დაბოლოს, მთლიანად შენობის ხალისიანი სახე — წარმოადგენს საუკუნეებით შექმნილი ქართული სურათმოდერების ნიმუშს.

შენობის განზოგადებულ მონუმენტურ ფორმებში გადაწყვეტისას, ავტორებმა ცალკეული ელემენტების გაფორმებისათვის გამოიყენეს ქართული ხალხური არქიტექტურის ხერხები. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს კარიბჭენი, რომლებიც განმანაწილებელ ეზოს ვესტიბიულთან აკავშირებს. შესასვლელი, საქართველოს უმაღლესი საბჭოს კორპუსის ვესტიბიულში შემკობლია მდიდარი ჩუქურთმებით, რომლებიც XI—XIII საუკუნეთა ქართული სურათმოდერების მოტივების გადამუშავების შედეგად არის შექმნილი. მინისტრთა საბჭოს კორპუსის ვესტიბიულის შესასვლელი მოთავსებულია მთლიანად მოჩუქურთმებული არის ფონზე, რომლის მსგავსაც ატენის ტაძრის კანკელის ცნობილ მოტივში ვხვდებით. ამგვარად, როგორც ფასადებზე, ისე ინტერიერებშიც იგრძნობა ქართული ხალხური ხელოვნების ხერხები.

საქართველოს მთავრობის სახლი წარმოადგენს ქართული საბჭოთა არქიტექტურის თვალსაჩინო ნაწარმოებს. მას უკავია განსაკუთრებული ადგილი თანამედროვე ქართული არქიტექტურის განვითარებაში. ამ ნაწარმოებში აშკარად ვლინდება ეროვნული თავისებურებებისადმი ახლებური, შემოქმედებითი მიდგომა და თანამედროვე ამოცანების სწორი და გააზრებული გადაწყვეტა.

უნდა აღინიშნოს, რომ მშენებლობის ხარისხი და შენობის ყველა ელემენტის ბრწყინვალე შესრულება პირადად გიორგი ლეჟავას დამსახურებაა. იგი აქ ყოველდღიურად ატარებდა საავტორო ზედამხედველობას, ამოწმებდა თითოეულ დეტალს.

თუ შევადარებთ პირველი, ადრე აგებული კორპუსის და მთავარი კორპუსის არქიტექტურას, უცილობლად შევატყობთ არქიტექტურის განსხვავებულ ხასიათს, რაშიაც, საფუძველს არაა მოკლებული, დავინახოთ გიორგი ლეჟავას ხელი. მოვიგონოთ, რომ თვით თემა ერთიანი თაღედისა ფასადის მთელ სიგრძეზე, გამოყენებულია მის მიერ 1939 წელს მუხუშუმ „მეტეხის“ საკონკურსო პროექტში, ხოლო 1940 წელს შექმნილი თეატრის პროექტში მის მიერ პირველად არის გამოყენებული ორიგინალური ორდერი, რომელმაც განვითარება პპოვა და ვახტანგ მთავრობის სახლის ფასადების წამყვანი თემა.

მთავრობის სახლის საკონკურსო პროექტის დამთავრებისთანავე გიორგი ლეჟავა 1947 წელს მონაწილეობას ღებულობს მნიშვნელოვან დაკვეთილ კონკურსში საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის შენობათა კომპლექსის პროექტზე.

საპროექტო მოცემულობის თანახმად მეცნიერებათა აკადემიისათვის გამოყოფილი ტერიტორია ერთ-ერთი საუკეთესოა თბილისში. ამ ტერიტორიას ფართობით 30 ჰექტარამდე, ჩრდილოეთიდან საზღვრავს მდინარე მტკვრის კლდოვანი ნაპი-

რი, სამხრეთის მხრიდან იგი გამოდის სპორტის სასახლესთან მდებარე მოედანზე, დასავლეთიდან ბორცვი გამოდის ჩელიუსკინელების ქუჩაზე, ხოლო აღმოსავლეთის მხრიდან აკურის ქუჩაზე.

გიორგი ლეჟავას პროექტი გამოირჩეოდა დანარჩენი პროექტებისაგან ქალაქთმშენებლობის ამოცანების, ტერიტორიის დაგეგმარების სწორი გადაწყვეტით და ანსამბლის სახის მთლიანობით. ამიტომაც მას მიენიჭა პირველი პრემია და პროექტი საფუძველად დაედო მშენებლობას.

პროექტში გაბატონებულია ძირითადი ღერძი ჩელიუსკინელების ქუჩის მიმართულებით. მოათავსა რა მეცნიერებათა აკადემიის მთავარი შენობა პრეზიდიუმისა ბორცვის სიღრმეში, წითელი ხაზისაგან დაშორებით, ავტორმა ტერასულად განლაგებული ფართო კიბეებით და შადრევნებით გამოიყო აკადემიის პარადული შესასვლელი და მიანიჭა მთელ კომპლექსს საზეიმო განწყობილება. პარადულ კიბეებს მივყავართ პრეზიდიუმის შენობისაკენ, რომელიც გადაწყვეტილია მაღალი თაღედით და დაკვირვებისთვის როტონდაგუმბათით. 16 კორპუსში, გარდა პრეზიდუმისა, განლაგებული იყო მთავარი ბიბლიოთეკა წიგნსაცავით და 22 სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტი დამხმარე საწარმოთი და დაწესებულებებით. კომპლექსში იყო ვათვალისწინებული სპორტული დარბაზი საცურაო აუზებით, გარაჟი, სახელოსნოები და სხვ.

სანაპიროს მხრიდან სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტების კორპუსები განლაგებულია მდინარე მტკვრის სანაპიროს გასწვრივ. კონსტიტუციის მოედნის მხრიდან არსებობს შესასვლელი მეცნიერებათა აკადემიის ტერიტორიაზე. ეს შესასვლელი ოდნავ აქცენტირებულია მოედნის რთული არქიტექტურისა და ინტენსიური მოძრაობის გათვალისწინებით.

ამ პროექტებში ყურადღებას იპყრობს კომპლექსის გადაწყვეტის სიცხადე. მწვანეში ჩაფლული სადა, განზოგადებულ ფორმებში გადაწყვეტილი შენობები, ამავე

დროს ატარებენ ეროვნული არქიტექტურის იერს, ხასიათს, რომელიც უკვე გამოიმუშავა გიორგი ლეჟავამ.

საპროექტო ინსტიტუტ „ქალაქმშენსახპროექტი“ სახელოსნოს ხელმძღვანელობის დროს გ. ლეჟავა ამუშავებს მეცნიერებათა აკადემიის ცალკეულ კორპუსებს, აწარმოებს მათ დაზუსტებასა და დახვეწას. ამავე დროს იგი ეწევა პედაგოგიურ მოღვაწეობას საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის კათედრაზე.

სამწუსხაროდ კომპლექსის მშენებლობა გაჭიანურდა და უცნობია როდის და საერთოდ თუ დასრულდება. ამჟამად აგებულია ათი კორპუსი: მათემატიკის ინსტიტუტი, გეოლოგიის ინსტიტუტი, გეოფიზიკის ინსტიტუტი, მანქანათა მექანიკის ინსტიტუტი, სამშენებლო მექანიკისა და სეისმომდგრადობის ინსტიტუტი, გეოგრაფიის ინსტიტუტი, არაორგანული ქიმიისა და ელექტროქიმიის ინსტიტუტი, ხელნაწერთა ინსტიტუტი, გამოთვლითი ცენტრი, ცენტრალური სამეცნიერო ბიბლიოთეკა და თერმობაროკამერა.

ხელნაწერთა ინსტიტუტი (ავტორები გ. ლეჟავა, თ. თოდრაძე, ვ. ცუხიშვილი) მდებარეობს მთავარ ხეივანზე, რომელიც მიემართება მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდენტიის შენობისაკენ. აჭურული გამჭოლი ვესტიბული აერთიანებს წიგნსაცავს კვლევით კორპუსთან. ხელნაწერთა საცავის მძლავრი კუბი, სადაც მოთავსებულია 40000-ზე მეტი უძველესი ხელნაწერი, დოკუმენტები და წიგნები, მდებარეობს საყრდენებზე. ზემო ნაწილში, შემინული გუმბათის ქვეშ, მოთავსებულია საექსპოზიციო დარბაზი. საჩრდილობლებით აღჭურვილი კვლევითი კორპუსი მოწყობილია ნაყოფიერი სამეცნიერო-კვლევითი მუშაობისათვის.

შენობაში გათვალისწინებულია ივანე ჯავახიშვილისა და კორნელი კეკელიძის მემორიალური კაბინეტები. შენობა გამოირჩევა თავისი სიწვრით, მსუბუქი ფორმებით, კედლების სიბრტყეების კონტრასტით აჭურულ გადასასვლელებთან, შიგა ეზოს ინტიმურობითა და სხვა.

ცენტრალური სამეცნიერო ბიბლიოთეკის შენობა (ავტორები გ. ლეჟავა და ი.

ლიბერმანი) გათვალისწინებულია 3,5 მილიონ წიგნზე.

ხუთსართულიან შენობაში განლაგებულია ცხრა დარბაზი — მთავარი სამკითხველო დარბაზი, სპეციალური ლიტერატურის დარბაზი, ხუთი დარგობრივი სამკითხველო დარბაზი: ტექნიკური, მათემატიკური, საბუნებისმეტყველო და სასოფლისაგანობრივი მეცნიერებათა. ორიგინალურად გადაწყვეტილი წიგნსაცავი, შენობის ლაკონიური მოცულობა გადაწყვეტილია მშვიდა და მონუმენტურ ფორმებში, სადაც წამყვანი როლი ეკისრება ფასადის ბრტყელ პილონებს.

1952—1954 წწ. გიორგი ლეჟავას პროექტით შენდება რკინიგზის ბაქანი ახალ ათონში. ბაქანი მდებარეობს მდინარე ფსირცხას ტყით დაბურულსა და ვანსაკუთრებით მშვენიერ ხეობაში. ღია ბაქანი მთავრდება წრიული ფორმის პავილიონით, რომელიც ადგილის სიმცირის გამო ცხოველხატულად იჭრება მდინარის კალაპოტში. პავილიონი კარგი ნახტით ხსიათდება, მისი მოხდენილი ფორმები მარჯვედ ერწყმის გარემოს.

1959 წელს გიორგი ლეჟავა მონაწილეობს კონკურსში მოსკოვის სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენის საქართველოს პავილიონის პროექტზე. პროექტი აღნიშნული მეორე პრემიით (პირველი პრემია არ გაცემულა) დამუშავებულია გიორგი ლეჟავას მიერ არქიტექტორ ლეო მამალაძესთან ერთად. პავილიონის საგამოფენო ნაწილი შედგება ერთი დიდი და ოთხი მცირე დარბაზისაგან. მთავარი, ცენტრალური დარბაზი დანაწევრებულია სექციებად რესპუბლიკის მრეწველობისა და სამშენებლო ინდუსტრიის ექსპოზიციისათვის. მარჯვენა მცირე დარბაზი დაეთმო სოფლის მეურნეობის ექსპონატებს და ეკვრის დიდ ორანჟერეას, სადაც მომსვლელები ეცნობიან საქართველოს მდიდარ სუბტროპიკულ კულტურას. ერთ-ერთი დარბაზი დათმობილია რესპუბლიკის მეცნიერების, ტექნიკის და განათლების მიღწევათა საჩვენებლად. მეორე დარბაზში საჩვენებია მიღწევები ლიტერატურისა და ხელოვნების დარგში. პავილიონს ახლავს კინოდარბაზი, სადაც შეიძლება რესპუბლი-



კის ცხოვრების ამსახველი ფილმების დემონსტრირება.

პავლიონის მთავარი ფასადი წარმოადგენს მსუბუქ კოლონადას, რომლის უკან იმყოფება შემინული პორტალი, საიდანაც იხსნება ხედი პავლიონის ინტერიერზე. გვერდითი ნაწილები წარმოადგენენ მარტივსა და გლუვსიბრტყიან მოცულობებს მსუბუქი ნახატიო სიბრტყეებზე. პავლიონი გადაწყვეტილია თანამედროვე ფორმებში, თუმცა მასში იგრძნობა ქართული ეროვნული კოლორიტი და ხასიათი. ამას ხელს უწყობს მსუბუქი პორტალი მოხდენილი სვეტებით, ბრტყელი კედლების კონტრასტი აუთუროლ სვეტნართან, პაერისა და სინათლის სიუხვე.

დიდი, ოფიციალური პროექტების გარდა, გიორგი ლეჟავას შემოქმედების ამ პერიოდში მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია სხვადასხვა საპროექტო წინადადებებს. ასეთებს მიეკუთვნება პროექტი „მესხეთი“ (1951 წ.), თბილისის ძველი რაიონის ჩუღურეთის რეკონსტრუქცია (1957 წ.) და სხვა. უკანასკნელ პროექტში ყურადღებას იმჩრობს ნაკვეთის დაგეგმარება საფეხურისებრივად, კასკადურად განლაგებული და მწვანეში ჩაფლული ოთხსართულიანი შენობებით. უნდა ვიფიქროთ, რომ სახეზეა გიორგი ლეჟავას მისწრაფება დიდი რაიონების უსახო ტიპობრივი შენობებით განაშენიანების პერიოდში გადაწყვიტოს სოციალური ამოცანა ისე, რომ შეუნარჩუნოს უბანს არქიტექტურულ-მხატვრული თვისებები.

საერთოდ, გ. ლეჟავა ყოველთვის დიდ ყურადღებას აქცევს გამწვანებას. მთავრობის სახლის წინ ქალაქის ცენტრში „კლიმატური ზონის“ შექმნის მიზნით მან გაითვალისწინა დიდი მწვანე მასივი. დიდი ადგილი ეთმობა მწვანე ნარგავებს მეცნიერებათა აკადემიის კომპლექსის პროექტში, ქართველი მწერლებისა და საზოგადო მოღვაწეთა პანთონის რეკონსტრუქციის პროექტში (1960 წელი), საპარკო ნაგებობათა პროექტში (1953 და 1955 წწ.). 1955 წელს, მან საზოგადოებრივ საწყისებზე შეადგინა გურჯაანის კულტურისა და დასვენების პარკის პროექტი. პარკი მდებარეობს ბორცვზე გურჯაანის დასაწყისში. მთელი სისტემა მსუბუქი და მოხ-

დენილი პავლიონებისა, ფანტატურებისა და გადასახედი ბაქნებისა, კიბეებისა ტერასებისა, პარკონიაშია მწვანე ნარგავებთან და ქმნის ქართული ეროვნული პარკის მიმზიდველ სახეს.

1967 წელს გიორგი ლეჟავამ ასევე უანგაროდ შეასრულა ბიბლიოთეკის პროექტი აკადემიკოს ნიკო ბერძენიშვილის სამშობლოში, სოფელ გოგოლესუბანში, სადაც უნდა მოთავსებულიყო მეცნიერის ნაჩუქარი ორი ათასი წიგნი მისი პირადი ბიბლიოთეკიდან. ბიბლიოთეკა ააშენეს სოფლის მაცხოვრებლებმა, ხოლო პარკში, სადაც იმყოფება ბიბლიოთეკა, დარგეს 75 ვერცხლისფერი ნაძვი — სწავლულის წლების შესატყვისად.

1962 წლის 30 ივლისს საქართველოს სახელმწიფო სურათების გალერეაში გაიხსნა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, არქიტექტორ გიორგი ლეჟავას ნაწარმოებთა გამოფენა (პროექტები, არქიტექტურული ანაზომები, გრაფიკა).¹

ქართველი არქიტექტორის ამ პირველ პერსონალურ გამოფენაზე სიტყვით გამოვიდნენ: არქიტექტორთა კავშირის სახელით ს. კინწურაშვილი, მხატვრები ლადო გუდიაშვილი და უჩა ჯაფარიძე, აკადემიკოსი ვახტანგ ბერიძე, არქიტექტორი კახა ჯავახიშვილი.

გამოფენა ასახავდა გიორგი ლეჟავას შემოქმედებით მოღვაწეობას ოცდათხუთმეტი წლის მანძილზე და თვალნათლივ უჩვენა მაყურებელს, თუ რაოდენ დიდი შემოქმედებითი შრომა გასწია არქიტექტორმა, რათა განესაზღვრა ეროვნული მემკვიდრეობის ადგილი და როლი თანამედროვე არქიტექტურაში.

გამოფენაზე იყო წარმოდგენილი 565 ნამუშევარი, აქედან 171 ფურცელი ორმოც პროექტზე, 97 ფურცელი ანაზომებისა, 37 არქიტექტურის ძეგლის და 297 გრაფიკული ნაწარმოები. აქ იყო წარმოდგენილი ავტორის ყველა ძირითადი პროექტი: საქართველოს სსრ მთავრობის სახლი, საქართველოს მეცნიერებათა აკა-

1. იხ. გამოფენის კატალოგი, გ. ჯანაშიაძის წინასიტყვაობით, 1962.



დემის კომპლექსი, გურჯაანის დასვენებისა და კულტურის პარკი, „ჩუღურეთის“ საცხოვრებელი რაიონები, მთაწმინდის პანთეონი და სხვები.

თუ პროექტების უმრავლესობა ცნობილი იყო არქიტექტურული საზოგადოებრიობისათვის და მათ თავის დროზე, სათანადო მაღალი შეფასება მიიღეს, გამოფენის მეორე ნაწილი უმრავლესობისათვის იყო მოულოდნელი აღმოჩენა. საცხოვრებელი სახლებისა და სამეურნეო ნაგებობების მრავალრიცხოვანი ჩანახატები, სოფლებისა და კარ-მიდამოების დაგეგმარება, ძველი საქართველოს არქიტექტურულ ნაგებობათა ორიგინალური ინტერპრეტაციები, ძველი ძეგლების რეკონსტრუქციები, არქიტექტურული პეიზაჟები, მუდამ ბუნებასთან არქიტექტურის შერწყმის ამოცანით, მრავალრიცხოვანი ჩანახატები, ავეჯი, ჭურჭელი, ადამიანები, მოსკოვის, პუშკინოს, ნოვგოროდის ძეგლების ჩანახატები, თეატრალური დადგმების დეკორაციები და სხვა, უფართოესი სპექტრით წარმოაჩენდა არქიტექტურის შემოქმედებას.

ამ ნამუშევრებმა გამოავლინეს შემოქმედებითი ძიების ფართო დიაპაზონი, ოსტატის ეროვნული მემკვიდრეობის გააზრების შემოქმედებითი ლაბორატორია. გამოფენამ გვიჩვენა ავტორის უდიდესი შრომისუნარიანობა და ნაყოფიერება, მის მიერ არქიტექტურული მემკვიდრეობის არსის, ადგილის ღრმა და მიზანდასახული ძიება. სწორედ ამისათვის იგი სწავლობს ქართული კულტურის ყველა მხარეს, ზომავს ძეგლებს, ხატავს, ეძებს არქიტექტურის ბუნებასთან შერწყმას, ეძებს ქართული არქიტექტურისათვის დამახასიათებელ ზოგად ნიშნებს და არა ნიშნებს კონკრეტულ ისტორიულ პერიოდებში.

გიორგი ლეყავა დაჟინებით ეძებდა საქართველოს ჭეშმარიტად თანამედროვე არქიტექტურას. მან ვერ მიიღო სტანდარტისაღიით გამოწვეული უსახო არქიტექტურა, ვერ შეურიგდა „მორთულობასაც“. ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრების დაძაბული, რუდუნებით შესწავლა გადაიქცა მისთვის შემოქმედების წყაროდ, ტრადიციების ხსენებით გააზრების საშუალებად. მათი გადმოტანა თანამედროვე

ენაზე გვაძლევს სასურველ შედეგს. საქართველოს სსრ მთავრობის სახლი, ეროვნული აკადემიის კომპლექსი და ზოგიერთი სხვაც წარმოადგენენ უმნიშვნელოვანეს მიღწევას ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ისტორიაში.

გიორგი ლეყავა მუდამ ეძიებს ეროვნული არქიტექტურის გზებს, რომლებიც შეუნარჩუნებდნენ არა მარტო ადგილობრივს, ეროვნულს, არამედ ისტორიულ კონკრეტულობას — თანამედროვეობას. იგი არასოდეს არ ბაძავდა კლასიკურ ან ეროვნულ ფორმებს, მაგრამ მის საუკეთესო ნაწარმოებებში მუდამ იგრძნობა ღრმა, შინაგანი ნათესაობა ეროვნული კლასიკის ნაწარმოებებთან. ყველა მისი სივრცითი კომპოზიციები ნაკარნახევია ეროვნული ტრადიციებით, ყოველგვარი სტილიზაციის გარეშე, ისინი თავს იჩენენ მხოლოდ მოცულობით-სივრცით გადაწყვეტათა გააზრებაში, რაშიც იგი ხედავდა ქართული კულტურის სულის განსახიერებას.

მის ნაწარმოებებში მუდამ იგრძნობა კომპოზიციის სისადავე და წონასწორობა, დიდი, ქვით შემოსილი კედლის სიმრტყეები, მონუმენტურობა, ერთიანი ფერადოვანი გამა, დეკორის გამართლებული და თავშეკავებული გამოყენება და რაც მთავარია — საერთო ხალისიანი სახე შენობისა — ქართული არქიტექტურის საუკუნეთა მანძილზე ჩამოყალიბებული ნიშნები.

ბრაზიკა

გიორგი ლეყავას შემოქმედების განხილვა წარმოუდგენელია მისი ბრწყინვალე გრაფიკული ნამუშევრების გარეშე. მთელი სიცოცხლის მანძილზე იგი დიდი გარტაცებით ხატავდა. ბლოკნოტი ჩანახატებისათვის განკუთვნილი მუდამ თან ახლდა, მას იგი მიჰქვს საავადმყოფოშიც კი, სიცოცხლის ბოლო წუთებში. მისი გრაფიკული ნამუშევრები მრავალფეროვანია როგორც შინაარსით, ასევე შესრულების მანერითა და ტექნიკით.

არქიტექტურული კომპოზიციები, სვანური და ხევსურული სახლები, პორტრეტები, კოსტიუმები, ყოფა, ისტორიული



ბეზაყები, ფანტაზიები — წარმართული და ქრისტიანული საქართველო, შატლი, ძველი თბილისი, მცხეთა, ბაგინეთი, ვანი, მოსკოვისა და ნოვგოროდის ჩანახატები, მოსინიკების დასახლებანი და ბევრი სხვა. ყველაფერი ეს შესრულებულია ფანქრით, კალმით, ოფორტები, ლითოგრაფიები, რბილი ფანქარი, სანგინა, პასტელი, აკვარელი, გამოყენებულია სხვადასხვა შეხამებით და მარად უცვლელი გემოვნებით და მოხდენილობით.

ყველა ეს ნაწარმოები შეიძლება იყოს განხილული, როგორც დამოუკიდებელი გრაფიკული ხელოვნების ნაწარმოები, მაგრამ ფოთიერითი არქიტექტორისაგან განსხვავებით, რომელთათვის არქიტექტურა და გრაფიკა ორი დამოუკიდებელი დარგია, მისი გრაფიკა არქიტექტურისაგან განუყოფელია. იგი წარმოადგენს არქიტექტორის შემოქმედებითი კრედოს ნაწილს და შესაძლებელია უფრო თვალნათლივ გვეხმარება გავიგოთ მისი შემოქმედება და აზროვნება, ვიდრე თვით არქიტექტურული პროექტები.

ამ ნამუშევართა მნიშვნელოვან ნაწილს შეადგენს არქიტექტურული ფანტაზიები. შესაძლოა მეცნიერებმა და არქეოლოგებმა ეჭვი გამოთქვან, თუ რაოდენ უტყუარია მის მიერ გამოსახული ძველი საქართველოს კოშკები და სასახლეები, მაგრამ აქ ვადმოცემულია სული და შესაძლებლობა, თანაც მეცნიერულ საფუძველზე, არქეოლოგიურ გათხრებსა და ძველ წყაროებზე დაყრდნობით; ყოველ მათგანში იგრძობა მასალის ცოდნა, დიდი გამოცდილება, და რაც უმთავრესია, ინდივიდუალური შეგრძნება, მხატვრის შთაგონება და მაძიებლური ხედვა. ასეთია, მაგალითად, მოსინიკების დასახლებათა სერია. გ. ლეჟავა შესანიშნავად ასახავს ძეგურა კოშკების რეკონსტრუქციებს, სოფლებს, ქუჩებს, შენობებს. ყველაფერი ეს აქლოა სინამდვილესთან და უაღრესად დამაჯერებლად გამოიყურება.

იგივე ითქმის სერიაზე მცხეთა-ბაგინეთი. აქ სომ ყველაფერი დაფუძნებულია არქეოლოგიური გათხრების მონაცემებზე. მე ვმონაწილეობდი ამ გათხრებში და ავზომე ყველა გამოვლენილი ნაგებობა და ეფექტობ, რომ გ. ლეჟავას რეკონსტრუქ-

ციები წარმოადგენას იძლევა იმაზე, რაც სინამდვილეში იყო აქ ორი ათასი წლის წინათ. ტერასული განაშენიანება, თავდაცვითი ნაგებობანი — კედლები, კოშკები — ყველაფერი ეს უტყუარია და ეხმიანება იბერიის ქალაქების სტრაბონისეულ აღწერას.

მოძიბვლელია ოფორტები სერიიდან საქართველო XII საუკუნეში — „სამაია“, „შეჯიბრი“, „ხატის დღე“ და სხვა. ეს ჭეშმარიტად ქართული არქიტექტურაა, მისი მუდამ ბრწყინვალე შერწყმით რელიეფთან, სპეციფიკური სიმკაცრით და მოხდენილობით, ჰარმონიულობით და სიხალისით. არაა გამორიცხული, რომ გიორგი ლეჟავამ განიცადა ჩვენი შესანიშნავი მხატვრის ლადო გუდიაშვილის გავლენა, რომლის ფანტაზიები მცხეთა-არმაზის თემაზე ეხმაურებიან გ. ლეჟავას ნახატებს.

გიორგი ლეჟავას გრაფიკა უცილობლად მეტად საინტერესო, მაგრამ რიგით მოვლენად დარჩებოდა, ამის მიღმა რომ არ იგრძნობოდეს ძირითადი, უმთავრესი — ეროვნული ფორმის ძიება. ვიმეორებ, გ. ლეჟავა ყველაფერს არქიტექტორის თვალთ უმჯერს. მისი ნახატები არ წარმოადგენენ თვითმიზანს, მისი შთაგონების, მისი აზროვნების საწყისს, პირველყოვლისა არქიტექტურა წარმოადგენს. იგი იყენებს მხატვრის ნიჭს თავისი არქიტექტურული ჩანაფიქრების უკეთ გამოსახვისათვის. არქიტექტურული ანაზომების შესრულების დროსაც კი, იგი არასოდეს არ კმაყოფილდება ფიქსატორის როლით და გვთავაზობს ძეგლების რესტავრაციის და რეკონსტრუქციის პროექტებს, იძლევა მათ გარემოს და მრავალ დეტალს, აუცილებელს არა მარტო ძეგლის, არამედ თვით ეპოქის გასაგებად.

**სამეცნიერო-კვლევითი
მოღვაწეობა**

როგორც აღინიშნა, 1931 წ. გ. ლეჟავა მიემგზავრება მოსკოვში და გვემარებასთან ერთად იწყებს სერიოზულ მუშაობას სამეცნიერო თემაზე — „საქართველოს ხალხური ხუროთმოძღვრება“.



ექვსი სეზონის განმავლობაში — 1932, 1933, 1934, 1938, 1939 და 1951 წწ. იგი თავის მეუღლესთან, არქიტექტორ მ. ჯანდიერთან ერთად იმყოფება ექსპედიციებში მაღალმთიანი საქართველოს, კერძოდ, სვანეთისა და ხევსურეთის ხალხური საცხოვრებელი სახლების შესწავლის მიზნით. ამ გამოკვლევათა შედეგად გამოცემულია წიგნები — „სვანეთის არქიტექტურა“ (1937 წ.) და „მთიანი საქართველოს არქიტექტურა“ (1941 წ.). ამ შრომებში, რომლებიც გამოსცა საკავშირო არქიტექტურის აკადემიამ, არა მარტო გადმოცემულია დიდი ფაქტობრივი მასალა, რომელიც დღესაც გვეხმარება ნაწილობრივად დაზიანებული ან განადგურებული ძეგლების აღდგენაში, არამედ არის ბევრი ღრმა და ფასეული დაკვირვება მაღალმთიანი საქართველოს და საერთოდ კოსმურა არქიტექტურის ყველა შემსწავლელისათვის.

გ. ლეჟავა სმირად უბრუნდება სვანური საცხოვრებლის თემას. 1958 და 1963 წლებში იგი კვლავ ჩადის სვანეთში. 1963 წელს მან გამოაქვეყნა სტატია „სვანეთის საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურის შესახებ“, ხოლო 1964 წელს იცავს დისერტაციას არქიტექტურის კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად თემაზე — „სვანური საცხოვრებელი სახლი“. ამ შრომებში ავტორი იხილავს სვანეთის გეოგრაფიას და ისტორიას, სააქრთველოს ისტორიასთან კავშირში, განსახლების პრინციპებს, ძეგლებს მათი არქიტექტურულ-კონსტრუქციული დახასიათებით, ავეჯსა და ტურჭელს, სამშენებლო ტექნიკას და ნაგებობათა მოდულურ პროპორციულობას.

ავტორი მიდის იმ დასკვნამდე, რომ სვანური საცხოვრებლის უძველეს ფორმას წარმოადგენს ის ელემენტი, სადაც ადამიანები და საქონელი გაერთიანებული იყო ერთ სადგომში — ე. ი. მაჩუბი. საზოგადოებრივ ურთიერთობათა შემდგომ განვითარებასთან ერთად, საცხოვრებლის ფუნქცია რთულდება, ჩნდება მოთხოვნილება „ციხე-სახლისა“, რომელიც უბრუნველყოფს ოჯახის და ქონების დაცვას; მოგვიანებით ჩნდება კომპლექსები, სადაც კოსმიკ ეთიშება საცხოვრებელს და მას

აკისრია მხოლოდ თავდაცვითი ფუნქცია. გ. ლეჟავას აზრით არა მარტო კოსმოსის წარმოშობის ფესვები, არამედ სვანების მიერ კოსმოსის გამოყენების ხასიათი, წარმოადგენს დიდ ინტერესს, ვინაიდან აქ სახეზეა არა ფეოდალური, არამედ გვაროვნული წყობის ანარეკლი.

გ. ლეჟავა თვლის, რომ სვანეთში შემორჩენილი უძველესი საცხოვრებელი კომპლექსები შეიძლება მიეკუთვნოს XVI—XVIII საუკუნეებს. თუმცა კი, დღეს არსებული სვანური კომპლექსების დათარიღების საკითხი არ ამოიწურება მათი მიკუთვნებით ამა თუ იმ პერიოდისადმი, ვინაიდან ისინი იმეორებენ სვანური ნაგებობების იმ უძველეს ფორმებსა და ტრადიციებს, რომლებმაც ჩვენამდე ვერ მოაღწიეს. იგი ამბობს: „არის ყველა საფუძველი იმისათვის, რომ სვანური ტიპის კომპლექსების წარმოშობის საწყისები მიეკუთვნოს ვაცილებით უფრო ადრინდელ პერიოდს, ვიდრე შუა საუკუნეებია, ვინაიდან ისტორიული და ეთნოგრაფიული მასალა ადასტურებს ამ პიპოთეზას“.

1971 წ. გ. ლეჟავამ გამოაქვეყნა სტატია — „უძველესი ხის არქიტექტურა ქსენოფონტეს „ანაბაზისის“ მიხედვით“.

ავტორი დაწვრილებით იხილავს ქსენოფონტეს ჩანაწერებს, როგორც ცნობილია, „ანაბაზისში“ ქსენოფონტე აღწერს ბერძნების ჯარების ლაშქრობას წინა აზიაში და მათ დაბრუნებას სამშობლოში ტრაპეზუნდის მიმართულებით 402 წელს ჩვენს წელთაღრიცხვამდე და გვაწვდის ცნობებს სამხრეთქართული ტომების მრავალრიცხოვან კოსმურა დასახლებათა შესახებ, რომლებიც მას შეხვდა გზაში.

გ. ლეჟავა იხილავს სოფლების მდებარეობას, ციხე-სიმაგრეთა ხასიათს, ნაგებობებს, მათ კონსტრუქციებსა და არქიტექტურას. პიპოკრატესა და ქსენოფონტეს ტექსტების შეჯერებისას კოლხეთის დაბლობის არქეოლოგიური გათხრების მასალებთან, კერძოდ, მიწის ხელოვნურ ბორცვებთან დაჭაობებულ ადგილებში — „დიხა გუშუბა“ და სხვა, ავტორი აღიარებს ქსენოფონტეს როგორც ისტორიკოსის იმ დანებებით შეფასებას, რომელიც ჩამოყალიბდა თანამედროვე ისტორიულ მეცნიერებაში, ამიტომ შესაძლებელია „ანაბა-



ზისი“ ჩაითვალოს ძირითად წყაროდ საქართველოს ძველი ხის არქიტექტურის სახის წარმოსადგენად. დაბოლოს, ავტორი ეხება ვიტრუვიუსის მიერ აღწერილ პირამიდულ-საფეხურისებრ ძეგურ გადახურვას, რომელსაც იგი კუსებრს უწოდებს და რომელშიაც თვით სიტყვის აზრის მიხედვით არ შეიძლება ყოფილიყო არავითარი ხერხი (ერდო). სამწუხაროდ, ვიტრუვიუსის მკაფიო ტექსტის მიუხედავად, სადაც აღწერილია კოლხური კოშკურა სახლები, ზოგიერთი მკვლევარი გამოსახავს კოშკურა სახლის ნაცვლად, დარბაზის ტიპის ერთსართულიან სახლებს. სტატისას ახლავს ანტიკური ავტორების მიერ აღწერილი ძეგური ნაგებობების ბრწყინვალე ნახატი და რესტავრაციები.

1965 წ. გიორგი ლეჟავა იწყებს მუშაობას საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ი. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიის და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტში, სადაც უკანასკნელი თერთმეტი წლის მანძილზე მან შეასრულა დიდი მოცულობის სამუშაო ანტიკური საქართველოს ძეგლების შესწავლის, აზომისა და რეკონსტრუქციის მხრივ. იგი გამოავლინა არქეოლოგიური კამპანიის მონაწილეა, მათ შორის განსაკუთრებით უნდა გამოიყოს მისი მონაწილეობა ვანის არქეოლოგიურ ექსპედიციაში, სადაც 1966 წლიდან დაწყებული, გათხრები მისი მონაწილეობით ტარდებოდა. მისივე პროექტითაა აგებული ვანის არქეოლოგიური მუზეუმის შენობა.

1976 წელს გამოიცა მ. ჯანდიერისა და ა. ლეჟავას წიგნი „ხალხური კოშკურა არქიტექტურა“. სადაც საქართველოს და კავკასიის ტერიტორიაზე არსებული უძველესი კოშკურა ანსამბლების შემდგომი ალოგიის შედეგად, დდაგენილია მათი აღმოჩენების, განვითარების და ხანგრძლივი არსებობის კანონზომიერებანი. შემთავომში ალოგამ გამოავლინა, რომ ეს კანონზომიერებანი დამახასიათებელია კოშკურა ტიპის თემური საცხოვრებლის წარმომშობისათვის ევროპის, აზიის, აღრიკოსა და ამერიკის რიგ ქვეყნებში. მიღებული მონაცემების შეჯამებამ უძლევა მიახნიჭა ავტორებს, კავკასია და ამიერკავკასია კოშკურა საცხოვრებლის ჩასახვის

ერთ-ერთ უძველეს ცენტრად აღიაროს. შორეულ წარსულში საცხოვრებლის უძველესი დაცვითი ფორმების არსებობა უფლებას იძლევა ვადაიხედოს რიგი ქვეყნების მონაწილეობის წვლილი მონუმენტურ კოშკურა ანსამბლების გავრცელებაში, არქიტექტურის განვითარების სხვადასხვა საფეხურზე. მთელი რიგი ისტორიულ-გეოგრაფიული პირობების შედეგად, ქვეყნებში, რომლებსაც ეკუთვნის საწყისი პოზიციები კულტურის უძველესი ცენტრების განვითარებაში, ცალკეული რაიონები შემდგომში რჩებოდა ცივილიზაციის საერთო წინსვლითი მოძრაობის მიღმა. მაგრამ წარსულში მათი როლი არქიტექტურის განვითარებაში უთუოდ მნიშვნელოვანი იყო. ამ დებულებას ავტორები საქართველოს მაგალითზე ასაბუთებენ. აქ მთიან რაიონებს ბრინჯაოს ეპოქამდე წამყვანი ადგილი ეკავათ, ხოლო შემდგომში ჩამორჩნენ ისტორიული განვითარების საერთო მსვლელობას, შემოინახეს სოციალურ ურთიერთობათა რელიკტური ფორმები და გამაგრებული საცხოვრებელი თვით XX საუკუნემდე.

საქართველოს გამაგრებული ანსამბლების ოსტატობის დონე გვიჩვენებს, რომ ხალხური ოსტატები ვერტიკალურ და პორიზონტულ მოცულობათა მარჯვე შეთანხმებით აღწევდნენ არქიტექტურულ კომპოზიციათა მხატვრულსა და ემოციურ მეტყველებას, რითაც ხელი შეუწყვეს შემდგომ პროგრესს არა მარტო საცხოვრებლის ცალკეული ტიპების, არამედ ქალაქთშენებლობის ხერხების განვითარების თვალსაზრისითაც.

1979 წ. გ. ლეჟავას სიკვილის შემდეგ გამოვიდა მისი წიგნი — „ანტიკური პერიოდის საქართველოს არქიტექტურული ძეგლები“. წიგნში მოცემულია მოკლე კომენტარები საქართველოს ანტიკური ძეგლების ანაზომების და რეკონსტრუქციის 122 ტაბულაზე. განხილულ ძეგლებს შორის არის ქაში ნაკვეთი ქალაქი უთლის-ინე, მისი ძირითადი დარბაზების ანაზომები და რეკონსტრუქციები. საქართველოს უძველესი ხის არქიტექტურა, სადაც გვიკითხავს მიღეთელის, ქსენოფონტეს, ვიტრუვიუსის, პრისტინანეს ანობების ანალიზის საფუძველზე ვაკეთებულა ხის ნაკე-



ბობათა სხვადასხვა ტიპების გრაფიკული რესტავრაციის ცდა საქართველოს არქეოლოგიის და ეთნოგრაფიის მონაცემების გამოყენებით. წიგნში განხილულია, აგრეთვე, დორიული სვეტისთავი საირხედან. ავტორი ამ ერთადერთი აღმოჩენილი სვეტისთავის საფუძველზე ასერხებს პერიბტერული ტიპის სავარაუდო ტაძრის რეკონსტრუქციას. შემდეგ განხილულია მცხეთის ძეგლები: ქალაქის თავდაცვითი კედელი, კანელურებიანი სვეტები, ბაზისები, სვეტებიანი დარბაზი ბაგენეთში, იონური სვეტისთავი სარკინედან, რომელსაც იგი მცირე ზომის ტაძარს მიაკუთვნებს, მეგზოლუუმის ტიპის აკლდამა, აბანო ძალისში. აქ წარმოდგენილია კედლების, კოშკების, კარიბჭეთა, სვეტებიანი დარბაზის რეკონსტრუქციები და ყველაგან, როგორც ეს გიორგი ლეჟავას სჩვევია, წარმოდგენილია წინადადებები ყველა ნა-

გებობათა რეკონსტრუქციისა. ეს მეტად რთულია და მოითხოვს არქიტექტორისაგან არა მარტო ფანტაზიის უნარს, არამედ დართო ერუდიციასაც.

შემდეგ განხილულია ვანის ნაქალაქარის გათხრების დროს აღმოჩენილი ძეგლები — ქალაქის კარი, საკურთხევლები, არქიტექტურული ნატეხები, არქიტექტურული ფრაგმენტები.

იმის გათვალისწინებით, რომ ანტიკური პერიოდის არქიტექტურა საქართველოში მეცნიერული კვლევის ობიექტად მხოლოდ ახლახან იქცა, ცხადია ბევრი რამ მოითხოვს შემდგომ კვლევას, დაზუსტებას და განსაზღვრას. ამ მხრივ გიორგი ლეჟავას შრომას დიდი მნიშვნელობა ენიჭება. იგი წარმოადგენს დამხმარე მასალას ყველასათვის, ვინც იკვლევს საქართველოს და საერთოდ მსოფლიოს არქიტექტურის ანტიკურ პერიოდს.

გიორგი ლეჟავა გარდაიცვალა 1977 წლის 6 იანვარს. იგი უცილობლად იყო გამორჩენილი არქიტექტორი და მისი სახელი სამართლიანად იხსენიება თანამედროვე ქართული არქიტექტურის დამფუძნებელთა შორის.

გიორგი ლეჟავას უსაზღვროდ უყვარდა არქიტექტურა და თავგამოდებულად ემსახურებოდა მას. შემთხვევითი როდია, რომ მთელი მისი ოჯახი ერთი პროფესიის ღრთავლია. მეუღლე მარიაში, არქიტექტორი და ცნობილი მკვლევარია არქიტექტურის ისტორიის დარგში, შვილი ილია, ცნობილი არქიტექტორი და ქალაქთმშენებლობის თეორეტიკოსია.

გ. ლეჟავა ყველაფერში იყო გამორჩეული პიროვნება და შემოქმედი. ამ მოკრძალებულ, უთქმელ, მორიდებულ ადამიანს ამავე დროს ასასიათებდა პრინციპულობა და სიფიცხე არქიტექტურასთან დაკავშირებულ ყველა საკითხში. კეთილი, რბილი, ალერსიანი ადამიანი ამავე დროს იყო მოაზროვნე და ფაქიზი მხატვარი. ტანმორჩილი, მომცრო ტანის, ყოველთვის უბრალოდ, დაუდევრად იყო ჩაცმული; რადგან არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა გარეგნობას. მიუხედავად ამისა, იგი უმალ იქცევდა ყურადღებას. მისი ღრმა, ნაცრისფერი თვალები, სავსე იყო შინაგანი ცეცხლით. იგი ისე იყო გატაცებული თავისი ფიქრებით, რომ სწორად გულმავიწყიც კი ხდებოდა.

ყველა ვინც კი მას იცნობდა, მისი კოლეგა არქიტექტორები, სტუდენტები, რომლებსაც იგი ასწავლიდა, მეცნიერი-არქეოლოგები, რომლებთანაც მონაწილეობდა და ექსპედიციებში, დიდ პატივს სცემდნენ მის პიროვნებას, ნიჭს, არქიტექტორისა და მხატვრის აბსოლუტურ აღლოს.

გიორგი ლეჟავას ახსიათებდა უდიდესი მოვალეობის გრძობა თავისი ხალხის და სამშოლოს წინაშე. მას მიჰქონდა ხალხში ჰუმანიზმის იდეები. ქმნიდა ნაწარმოებებს, რომლებიც ცხოვრებას ხალხის ანიჭებდნენ.

ქართული არქიტექტურა ვალშია გიორგი ლეჟავას წინაშე. წინამდებარე წერილში შევეცადეთ მოკლედ აგვესახა დიდი არქიტექტორის, დიდი ტალანტის შემოქმედებითი გზა, მოღვაწეობა ადამიანისა, რომელმაც დაიმსახურა ერის მადლობა და კეთილი ხსოვნა.



ირაკლი ციციშვილი დაიბადა 1918 წელს. 1841 წელს დაამთავრა საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტი არქიტექტურის სპეციალობით. ირ. ციციშვილი არის ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი, პროფესორი, მეცნიერების დამსახურებული მოღვაწე, საინჟინრო აკადემიის აკადემიკოსი.



როგორ დაიბადა ჩესკოსლოვაკიის მოქალაქე

ოთარ კალანდარიშვილი

სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ, 1950 წლიდან, რამდენიმე თვე ვიმუშავე არქიტექტორ ლადო მესხიშვილთან, ხოლო 1951 წლის თებერვლიდან დღემდე ვმუშაობ ს/ო „თბილქალაქპროექტი“.

მოსვლისთანავე განმაწესეს არქიტექტორ ი. კასრაძის სახელოსნოში, სადაც იმ დროს მუშავებოდა ადმინისტრაციული ხასიათის მალღივი შენობის პროექტი მელიქიშვილისა და ყოფილი ლენინის ქუჩების გასაყარზე. ამ პროექტზე შემდგომში მეც მომიხდა მუშაობა.

ვმუშაობდი ფასადებზე, გეგმარების ერთგვარ კორექტირებაზე, შენობის კომპოზიციის ვარიანტებზე. ერთხელ მიმიხმო იმდროინდელმა დირექტორმა ალ. თევზაძემ და მითხრა: „ჩემო ოთარ, შენ საკმაოდ კარგად გამოიჩინე თავი მუშაობაში, შემოიტანე ახალი განწყობილება, ზოგი რამ თამამად და საკმაოდ საინტერესოდ გააკეთე, ამიტომ ჩვენ გადავწყვიტეთ დაგავალთ სხვა სამუშაო, ეს არის რუსთაველის მოედნის დაგეგმარება. დღემდე ბევრმა სცადა ამ პრობლემის გადაწყვეტა, მაგრამ სამწუხაროდ, ხელმოსაკიდელი ჯერ არაფერი ჩანს. იქნებ შენ მოიფიქრო რაიმე საინტერესო და ახლებური“.

მართალი გითხრათ, ცოტა არ იყოს გამოიკვირდა ამგვარი შეთავაზება, რადგან მალღივი შენობაზე მუშაობას ვაგრძელებდი, მაგრამ ცდუნება დიდი იყო და ახალ წინადადებას სისხარულით შევეგებე.

გამომიყვეს ცალკე სათავსო, რომელსაც ფანჯარა არ ჰქონდა. ნათღებოდა იგი ზედა სინათლით, მომიჩინეს იმ დროის-

ვის უკვე ცნობილი არქიტექტორი გ. გალდავა-ოთარაშვილი.

ვმუშაობდით დიდი ვატაცებითა და ინტერესით. დავიწყეთ იმით, რომ დეტალურად გავაანალიზეთ არსებული ვარიანტები და შევეცადეთ ჩაეწვდომოდით საკითხის არსს.

საქმე ეხებოდა იმ დროისთვის უკვე აშენებულ „საქნასშირის“ დასავლეთ ფასადის მომიჯნავე ტერიტორიას, რომელსაც ესაზღვრებოდა შ. რუსთაველის ძეგლის ზონა.

აქ საკითხის სირთულე ის იყო, რომ ტერიტორიის სიმცირე არ იძლეოდა საშუალებას იმგვარი მოედნის შექმნისა, როგორც დავალება ისახავდა. არც სამხრეთით იყო რაიმე რეზერვი ამ თვალსაზრისით, რადგანაც მაშინვე იწყებოდა საკმაოდ მჭიდროდ დასახლებული უბანი, რომელიც საგრძნობ ქანობზე იყო შეფენილი. აქ იწყებოდა ყოფილი მოსკოვის ქუჩა და აღიოდა მთაწმინდის დამრეცი ფერდობებისაკენ.

რა თქმა უნდა, თეორიულად შეგვეძლო გაგვეთავისუფლებინა ეს უბანი განაშენიანებისაკენ, გადაგვესახლებინა 100-მდე ოჯახი და ჩაგვეტარებინა დიდი მოცულობის მიწის სამუშაოები, ამის შედეგად მიგველო ერთგვარი სივრცე, რომელსაც პირობითად თუ დაარქვამდი მოედანს. იგი უფრო კურდონერის სახისა იქნებოდა, ვიდრე საქალაქო მოედნისა.

რუსთაველის გამზირი, რომელიც ჩრდილო აღმოსავლეთიდან ესაზღვრება ამ სივრცეს, განვითარების არავითარ საშუალებას არ იძლეოდა. დავრწმუნდით, რომ

დასახული ამოცანა ამ ადგილზე მოედინის შექმნისა, მკვდრადშობილი იდეა იყო. ამიტომ გადაწყვიტეთ საკითხი უფრო ფართო მასშტაბით განგვეხილა. ანალიზმა გვიჩვენა შემდეგი:

საუკუნის დასაწყისში დადგა საკითხი ყოფილი გოლოვინის პროსპექტის განვითარებისა დასავლეთის მიმართულებით, მისი სწორხაზოვანი გაგრძელება შეუძლებელი იყო, რადგანაც ის ეყრდნობოდა საკმაოდ დიდ და ღრმა ხეებს, შექმნილს მთაწმინდის ფერდობებიდან ჩამოდენილი სანიაღვრო წყლებისაგან. ამ წყლებმა წარმოქმნეს მიმართულებები, რომელთაც შემდგომ ე. წ. პაპანიისა და მოსკოვის ქუჩები წარმოშვეს.

ზემოხსენებული ხევი გახდა მიზეზი იმისა, რომ ყოფილი მედიკ-აზარიანცის სახლად წოდებული შენობა განუდგა გოლოვინის პროსპექტის სწორხაზოვან დინებას და რელიეფის იზოგისების შესაბამისად გადაიწია სიღრმეში, მთაწმინდის ფერდობისაკენ. შეიქმნა საკმაოდ საინტერესო მრუდხაზოვანი ტრასა, რომელმაც ვარკვეული ცხოველსატულობა მიანიჭა გოლოვინის პროსპექტს.

მედიკ-აზარიანცის შენობას პროსპექტის სწორხაზოვან კონტურთან აკავშირებდა ადრე არსებული ორსართულიანი რკალისებრი ფორმის ფოსტის შენობა, რომლის შუა ნაწილი გახსნილი იყო დიდი ღიობით.

სანაპიროდან ამომავალი მეტად დამრეცი აღმართი (ვერეს აღმართი) ამ ღიობის მეშვეობით უკავშირდებოდა გოლოვინის პროსპექტს.

ისტორიული წყაროებიდან ირკვევა, რომ ფოსტასთან სწორედ ამ აღმართით ამოდიოდა ქვემოდან ეკიპაჟები, ეტლები, საფოსტო კარეტები და სხვა.

საინტერესოა ისიც, რომ კარგ ამინდში, ამ ღიობის ღერბზე ისახებოდა კავკასიონის გვირგვინი — მყინვარწყვრი. ბევრობიდან მასსოვს ეს დიდებული სანახაობა.

რას წარმოადგენდა იმ დროისთვის მედიკ-აზარიანცის შენობა? პროსპექტის

მხარეს ორიენტირებული იყო მაღალი კატეგორიის ბინები. მაშინ მათ მეგობრულ ბინებს ეძახდნენ. როგორც წესი, ისინი ქირავდებოდა. დამხმარე სათავსოები მთლიანად ხევის მხარეს იყო მოქცეული, ისინი გაერთიანებული იყვნენ აივნების ერთიანი სისტემებით.

თავად ხევი, დიდი სიღრმის გამო, შენობის ეზოს ფუნქციას ვერ ასრულებდა და სრულიად გამოუყენებელი იყო. მით უმეტეს, რომ აქ ჩამოდენებოდა ორი სანიაღვრე კოლექტორი. ხევის ძირში ისინი ერთიანდებოდა და ერთი დიდი გვირაბით ჩაედინებოდა მტკვარში.

დროთა განმავლობაში ხევის ფერდობებზე აღმოცენდა რამდენიმე მცირე საწარმო, სადაც ამზადდებდნენ ნაფთურებს, თუნუქის ღუმელებს, მილებს და სხვა ასეთს.

ხევის მეტად დიდმა სიღრმემ და თვალს მოშორებულმა სივრცემ ვერაფერი სიკეთე ვერ მოუტანა ამ რაიონს.

იგი ნელ-ნელა ივსებოდა წარმოებათა ნარჩენებით, ნავვით და საბოლოოდ გახდა ანტისანიტარიის ბუდე.

მასსოვს ერთ-ერთ თათბირზე, რომელიც ქალაქის განაშენიანებას ეძღვნებოდა, მწერალმა ნოდარ დუმბაძემ შესანიშნავად აღწერა ეს ბნელი ჯურღმული, სადაც ის თურმე ბავშვობაში ჩადიოდა და ტოლებთან ერთად თამაშობდა. ნავვითა და ვირთხებით საესე ხევი იდეალურ გარემოს ქმნიდა ყაჩაღობას თამაშისთვის. ამ სახით ხევა, სამწუხაროდ, ჩვენს დღემდეც მოაღწია.

რა თქმა უნდა, მწერალი ამას დიდი სიხანულით იხსენებდა.

დაუბრუნდეთ საფოსტო შენობას. აღნიშნული ღიობის მეზობლად იდგა დიდი კრონიანი ხე, რომლის ჩრდილში, როგორც ამას იხსენებდა ძველი თაობა, ხშირად შეხვდებოდით ტურისტებს, რომელთა შორის თითქოს ალექსანდრე პუშკინიც უნახავთ. ამას იმიტომ აღვნიშნავ, რომ ეს ხე მართლაც ძალიან ლამაზია და დღესაც რესპუბლიკის მოედნის ღირსშესანიშნაობას წარმოადგენს. ჩვენ იგი რუ-



ნები, მოედნის ზედაპრის მოკირწყვლა ფერადი გრანიტით და ბევრი სხვა.

იმ დროს ჩვენს პატარა სახელოსნოს (რომელსაც პირობითად თუ დაარქმევდი სახელოსნოს) მრავალი სტუმარი ჰყავდა, მათ შორის ბიძინა მამინაიშვილი, შოთა ყავლაშვილი, ნოდარ მიქაძე, გოგი ანდრიძე, დავით მორბედაძე, თემო კანდელაკი და სხვები. ბევრს ვმსჯელობდით, ვკამათობდით, ბევრის რჩევა გამოვიყენეთ კიდევც.

საერთოდ დიდად ნაყოფიერი პერიოდი იყო. ამის შედეგად პროექტის ცალკეული ასპექტები ხელშეასხებ კონსტრუქტებს იძენდა, ყოველდღე რაღაც ახალი და მართლაც მომხიბვლელი იდეები იზადებოდა.

პირობითად რომ ვთქვათ, ისახებოდა ერთგვარი აღმოჩენები, მოულოდნელი, ზოგჯერ სარისკო და უმეტეს შემთხვევაში, ძალიან ახლებური.

პროექტის იდეამ ბოლოს და ბოლოს გაჟონა ინსტიტუტში და აი, ერთ დღეს გვესტუმრა დირექტორი ბ-ნი ალექსანდრე თევზაძე. გაეცნო ჩვენს მუშაობას და ამკარად შეეცყო, რომ მისთვის ბევრი რამ სრულიად მოულოდნელი აღმოჩნდა, ერთგვარად შეცბა და ისიც ბრძანა — „ძალიან ხომ არ გავერთეთო“. მომეჩვენა, რომ თითქოს ინანა კიდევაც, ეს თემა რომ დაგვაკისრა.

შემდგომში ეს გარემოება მკითხველისთვის უფრო ნათელი გახდება.

მეორე დღეს, ჩვენი კარი შემოადლო ხნიერმა, დიდად გამოცდილმა არქიტექტორმა მიხეილ კალაშნიკოვმა. ჩვენი საზოგადოება მას იცნობს ისეთი მნიშვნელოვანი ნაგებობების ავტორად, როგორიც არის: გმირთა მემორიალზე განთავსებული ერთმეტრსართულიანი საცხოვრებელი სახლი, დიდი საცხოვრებელი სახლი აღმაშენებლის გამზირზე, რომლის ეზოში მოქანდაკეთა სახელმწიფოებია განთავსებული და სხვა.

მან დეტალურად დაათვალიერა ჩვენი მასალა, ძალიან დაინტერესდა იდეით და დაუფარავი სიმბათია გამოხატა. კიდევაც გვითხრა — მე აქ ზედამხედველად გამომგზავნეს, მე კი მთლიანად ვინაირებ პროექტის ყველა პოზიციასო.

შევუღვივით პროექტის გაფორმებას. და-

ვაშაადეთ სადემონსტრაციო მასალა, სატრანსპორტო სქემები, განშლენი, მაკეტი, განმარტებითი ბარათი და სხვა საჭირო დოკუმენტაცია. ხოლო ჩვენმა „შედამხედველმა“ გამოხატა დიდი სურვილი, შეესრულებინა მოედნის საერთო ხედის პერსპექტივა, რაც შემდგომში შესანიშნავად წარმოადგინა.

პროექტი თითქმის მზად იყო, როცა გაჩნდა კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი.

ანალიზმა დაგვანახა, რომ იმდროინდელი ელბაქიდის აღმართი თავისი გაბარიტებით ჯერ კიდევ მაშინ ვერ აკმაყოფილებდა ტრანსპორტის ორმხრივი მოძრაობის პირობებს. ამავე დროს, აღმართის საკმაოდ მნიშვნელოვანი ქანობი დიდად აფერხებდა ამომავალი ტრანსპორტის მოძრაობას. ეს განსაკუთრებით იგრძნობოდა ზამთრის პერიოდში.

ჩვენ აღმოვაჩინეთ ახალი ტრასის სარეზერვო ტერიტორია, რომელიც ესტაკადით გადაიცილიდა ლენის № 1 ქარხნის ტერიტორიას და შეიჭრებოდა ლურჯ მონასტერსა და საჭადრაკო კლუბს შორის არსებულ ხევში და თავს ამოჰყოფდა კინოსაკონცერტო დარბაზის წინა მოედანზე. ეს ესტაკადა მოემსახურებოდა ვერეს ხიდიდან რუსთაველის გამზირზე ამომავალ ტრანსპორტს. მისი ქანობი 2-ჯერ მსუბუქი იქნებოდა ელბაქიდის ქანობთან შედარებით, (პირველი 7-8%-იანია, ახალი ტრასა 4%-ით განისაზღვრებოდა).

ამრიგად, მივიღებდით ორ დიფერენციულ სატრანსპორტო მაგისტრალს ახალი ტრანსპორტის ასაყვანად რუსთაველის გამზირზე, ხოლო არსებული ვერეს დაღმართი მოემსახურებოდა ჩამომავალ ტრანსპორტს.

საზგასამხელია ის გარემოებაც, რომ ელბაქიდის დაღმართი დასახლებული ქუჩაა, რომლის დიდ ქანობზე ამომავალი ტრანსპორტის ხმაური მნიშვნელოვან დისკომფორტს უქმნის მაცხოვრებლებს, ხოლო, როცა ის გახდებოდა ცალმხრივი, თანაც მარტო ჩამომავალი ტრანსპორტისათვის, ხმაურის ფაქტორი საგრძნობლად შემცირდებოდა.

პროექტი ითვალისწინებდა განიერი პარალელი კიბეების მეშვეობით, ხიდის ღე-



რძე ფართო ფენითსავალი მაგისტრალის შექმნას, რომელიც ამოვიდოდა ქიაჩელის ქუჩაზე. ამ ქუჩაზე განთავსებული შადრევანი კასკადით ჩამოვლიდა წყალს კიბეების პარალელურად. ნავულისხმევი იყო დეკორატიული ქანდაკებების და ლამპიონების გამოყენება. ასე რომ, საერთო სურათი სახავდა საკმაოდ საინტერესო პერსპექტივას.

როგორც იტყვიან, გული გულობდა და საქმეც კარგი ტემპით მიდიოდა.

ბოლოს და ბოლოს, პროექტის საილუსტრაციო მასალა მზად იყო. ამ მასალით დაინტერესდა არქიტექტურული საზოგადოება. არც პრესამ დააკლო ამ საკითხს გაშუქება. ასე რომ, ობლის კვერი ბოლოს და ბოლოს გამოცხდა.

ჩვენი საპროექტოს დირექცია რამდენადმე უნდობლად უყურებდა ჩვენს ნამოღვაწარს, მაგრამ არც უარყოფდა მის კანონიერებას. შეიძლება გვეფიქრა, რომ ის რაღაცას ელოდა და აი, ეს რაღაც მოხდა კიდევ...

იმ დროს მიღებული იყო ასეთი წესი: წლის ბოლოს იფინებოდა ის პროექტები, რომელთა რეალიზაცია ახლო მომავალში იმსახებოდა.

ამჯერადაც ასე მოხდა — „ქალაქპროექტმა“ აღმასკომის დიდ დარბაზში გამოფინა თავისი პროდუქცია. ცალკე ოთახში გამოიფინა ჩვენი პროექტიც.

პირველ რიგში, მასალას ეცნობოდა კომპარტიის თბილისის კომიტეტის სამდივნო ბალავაძის მეთაურობით, ხოლო შემდეგ ცენტრალური კომიტეტის მდივნები.

და, აი, დადგა დღე, როცა გვესტუმრა ბალავაძე თავისი ამალით. იგი ცნობილი იყო თავისი სიხისტით, რომელთანაც კონტაქტები არაფერ სიკეთეს არ მოასწავებდა.

ეს პირველი ვიზიტი მკაცრი და ლაკონიური ხასიათით ჩატარდა. ბალავაძემ საკმაოდ ჩქარი ტემპით შემოუარა გამოფენილ მასალას. პროექტებს განმარტავდა ინსტიტუტის დირექტორი ა. თევზაძე. ავტორებს იშვიათად თუ ჩართავდნენ საუბარში.

როცა ბალავაძემ გამოფენის დათვლიერება დაასრულა, მოულოდნელად იკითხა: „სულ ეს არის?“ დირექტორს, როგორც

ჩანს, მოეჩვენა, რომ მან რაღაც იცოდა ჩვენი პროექტის შესახებ, და დააყოლო „არა, გვაქვს კიდევ ერთი პროექტი“ — და შემოიყვანა ჩვენს ოთახში.

განმარტება კვლავ თევზაძემ მისცა. ბალავაძემ კი მოითხოვა ჩემი განმარტება. მე სრული მოცულობით ჩამოვყუალიბე პროექტის დედაზრი და მისი სამომავლო პერსპექტივა. როცა მოვრჩი საუბარს, ბალავაძე ადგა, დაგვიკრა თავი და დაგვტოვა.

შეიქმნა ერთგვარად გაუგებარი სიტუაცია. არ გამოიკვეთა დათვლიერების შედეგი.

მეორე დღეს დილიდან, ცნობილი გახდა, რომ 12 საათზე უნდა მოსულიყო კომპარტიის ცეკა-ს პირველი მდივანი ა. მგელაძე. მისი მკაცრი და შეუვალი ხასიათი ცნობილი იყო.

ატყდა ერთი ამბავი, ნერვიული ფუსფუსი, სათავსოების კაპიტალური დაღაგება, კიბეზე დაიგო წითელი ფერის ნოხი. შენობის შესასვლელთან თავი მოიყარა აღმასკომის ხელმძღვანელობამ.

ზუსტად 12 საათზე გამოჩნდა მგელაძის მანქანა. იგი მიესალმა დამსწრეთ და დინჯი ნაბიჯებით გაეშურა გამოფენისკენ. ექსპოზიციის დათვლიერება პირველ დღესთან შედარებით უფრო წყნარი და საფუძვლიანი იყო.

ამჯერად, პროექტების განმარტებას თავად ავტორები იძლეოდნენ. როცა ყველა პროექტს გაეცნო, მიმართა ჩვენს დირექტორს — „ვერ ვხედავ კალანდარიშვილის პროექტს“. გასაგები გახდა, რომ ბალავაძემ მას რაღაც ინფორმაცია მიაწოდა ჩვენი პროექტის შესახებ. მე დარბაზში არ ვიმყოფებოდი, მევალეობდა იმ ოთახში ყოფნა, სადაც ჩვენი პროექტი იყო გამოფენილი, ამიტომ არ ვიცოდი, თუ რა ხდებოდა დარბაზში.

ბოლოს, გაიღო კარები და ჩემთან შემოვიდა მგელაძე მთელი ამალით. მან პროექტს თვალი გადაავლო, იკითხა — რომელია ავტორი და მთხოვა პროექტის განმარტება.

მე საკმაოდ გამოუცდელი ვიყავი ამგვარ საქმეებში, ამიტომ ყოველგვარი დისტანციების დაუცველად დავიწყე საუბარი ისე, თითქოს საქმე ჩემს კოლეგასთან მქონდა.

ისე კი ერთგვარი პათოსი იგრძნობოდა ჩემს ინტონაციაში, რადგან ვგრძნობდი, რომ მეგლაძე ტყუილად არ მესტუმრებოდა.

ლაპარაკი რომ დავასრულე, არ მასხოვს ვინ იყო, რომელმაც მიმართა საზოგადოებას, რამე კითხვა ხომ არა გაქვთ ავტორთანო და ამ დროს მეგლაძემ რუსულად თქვა: «По моему тут все ясно». ეს იყო და ეს. მეგლაძე დამემშვიდობა ხელის ჩამორთმევით, რასაც მოჰყვა ყველას ანალოგიური ქმედება. ამის შემდეგ საზოგადოება დაიშალა.

ვერავინ გაიგო, რას ნიშნავდა მისი სიტყვები, — მოწონებას თუ წერტილის დასმას. მე მომეჩვენა, რომ პროექტი მოეწონა, მაგრამ დარწმუნებული არ ვიყავი.

დადგა მესამე დღე. შევეუდექით მუშაობის ჩვეულებრივ რიტმს, რომელიც დიდხანს არ გაგრძელდა.

ზარი ზემოდან — „მოამზადეთ კალანდარიშვილის პროექტი, პირველ საათზე თქვენთან იქნება მინისტრთა საბჭო მთელი შემადგენლობით. კალანდარიშვილმა გააცნოს მათ თავისი პროექტი“.

ჩვენ ვმუშაობდით აღმასკომის შენობის III სართულზე. სახელოსნოს ფანჯრები მოედნის მხარეს გადიოდა. პირველ საათისთვის, რა თქმა უნდა, ყველანი ფანჯრებთან ვაგჩნდით. ეს იყო სანახაობა. აღმასკომის შენობას მოუახლოვდა შავი მანქანების ქარავანი. ცოტა არ იყოს, შევცბი კიდევაც. მე არც ერთ მათგანს არ ვიცნობდი, ხელი კი მომწყდა მოსალმებებისაგან.

ამჯერად უკვე განთავისუფლებული ვიყავი ყოველგვარი კომპლექსისაგან და ამიტომ პროექტი სხაპასუხით გავაცანი დამსწრეთ. ვერ მივხვდი, ვინ გაიგო პროექტი და ვინ არა, მაგრამ ყველა მეტად გულთბილად შემეხილობებოდა.

შემდგომში პროექტი განისილეს პროფესიონალთა კოლექტივებმა: სახმშენმა, ქალაქის მთავარ არქიტექტორთან და ასე განსაჯეთ, მოსახლეობამაც კი. ეს უკანასკნელი ჩატარდა ხელოვნების მუშაკთა სახლის დარბაზში.

აქ საინტერესო ინციდენტი მოხდა. მე ვფუნდი პროექტს, დარბაზი აივსო მსმენელებით. პირველ რიგში ჩამოჯდა ორი საკმაოდ ჯამუსი გარეგნობის პიროვნება.

ერთ-ერთი მომიასლოვდა და მითხრა — მიდი, მიდი, ილაპარაკე, მერე შემეხილეს ყვით ჩვენსას. აშკარა იყო, რომ ისინი მელიქ-აზარიანცის მაცხოვრებლები იყვნენ, რომელთა სახლის ალებას გულისხმობდა ნემი პროექტი. ეს აშკარა მუქარას ნიშნავდა. არ შესიამოვნა, მაგრამ როგორც კი დავიწყე ლაპარაკი პროექტზე, ეს ყოველივე დამავიწყდა. საუბარი საინტერესოდ წარიმართა. ნათელი იყო, რომ იდენის ძირითადი არსი მსმენელებმა მნიშვნელოვნად ჩათვალეს.

საუბრის დამთავრების შემდეგ, სხენებული ორი პიროვნება მომიასლოვდა და მეუბნებოდა: „ჩვენგან რამე ხომ არ გეწყინა, თითო ჭიკა ხომ არ დაგველია“. მე მოვუბოდიშე, ისინი მეგობრული ღიმილით დამშორდნენ.

თქვენ იკითხვით — მერე რა მოხდა? მოკვდა სტალინი, მოხსნეს მეგლაძე, ჩაქრა სამშენებლო ბუმი. არავის არ ეცალა რაიმე მასშტაბური ამოცანების რეალიზაციისათვის. მივიწყებას მიეცა პერსპექტიული პროექტირება, თუმცა რაღაც მცდელობა მაინც იყო.

ჩვენს თემასთან დაკავშირებით კონკურსიც კი ჩატარდა. შემდგომში ჩვენი ძირითადი პროექტიდან განხორციელდა ელბაქიძისა და რუსთაველის შემაერთებელი ესტაკადა.

1963-67-იან წლებში კი აიგო სასტუმრო „ივერია“. მოედანთან დაკავშირებით სხვა არაფერი განხორციელებულა. და აი, 80-იანი წლების დასაწყისში, როცა აშკარა გახდა, რომ ქალაქს არ გააჩნია საჯარო ღონისძიებებისათვის ვარჯისი მოედანი, საზოგადოება დაუბრუნდა ჩვეუ პროექტს.

კვლავ ათასგვარი განხილვა ყველა დონეზე, პრესაში, „სახმშენში“, ქალაქის მთავარ არქიტექტორთან და სხვა.

ბოლოს და ბოლოს გამოიკვეთა, რომ ჩვენი პროექტი ხასიათდება მრავალი პოზიციური თვისებით. ქალაქის ცენტრში არსებული ღრმა ხევის სანაცვლოდ ჩნდება ვრცელი მოედანი, ხევის სივრცეში 3 სართულზე ისახება 22 ათასი კვ.მ. სასარგებლო ფართი. იხსნება 2 მძიმე სატრანსპორტო კვანძი და ჩნდება მოედნის განაშენიანების პერსპექტივა საზოგადო-



ებრივი დანიშნულების მასშტაბური შენობებით.

საბოლოოდ ჩვენი პროექტი მიღებულ იქნა და დაიწყო მისი ეტაპობრივი რეალიზაცია. მოედნის სივრცე იმდენად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა, რომ მასზე ტარდებოდა და ტარდება მრავალი მასობრივი ღონისძიება: საზეიმო საღამოები, ახალგაზრდული შეჯიბრებები, აღლუმები, სილაშისის ღედოფლის კონკურსები, პოლიტიკური ხასიათის თავყრილობები და სხვა მრავალი...

კვირის განმავლობაში იგი მნიშვნელოვნად განმუხტავს სატრანსპორტო მოძრაობას ამ უბანში.

მოვიყვან იმ ფაქტსაც, რომ როდესაც მიმდინარეობდა დავით აღმაშენებლის ძეგლის ადგილის საჯარო შერჩევა, ახალი მოედანი საყოველთაოდ იქნა აღიარებული ამ მიზნისათვის საუკეთესოდ.

სამწუხაროა, რომ 90-იანი წლების ცნობილი მოვლენების გამო ვერ დასრულდა თაღნარის მშენებლობა. იგი არ მობრკეულა თეთრი ქვით. თაღებში არ ჩა-

იკიდა ზარები, არ ჩაერთო შადრევნების სისტემები, არ ჩაიდგა სხვადასხვა სახის ქანდაკებები.

ჩვენ იმედს არ ვკარგავთ, რომ მომავალში თაღნარი, როგორც ქალაქის მთავარი სამრეკლო, მიიღებს თავის დასრულებულ სახეს. აიგება მოედნის დამაგვირგვინებელი საზოგადოებრივი დანიშნულების მასშტაბური სასახლე და შაბათსა და კვირა დღეებში მოედანი მთლიანად დაეთმოზა ფენმავალთ.

P.S. დიდ მადლობას ვუხდის ყველას, ვინც კი მოღვაწეობდა მოედნის მშენებლობაში. ესენი არიან: XIII სამშენებლო ტრესტი, მეტრომშენი, გვირაბმშენი, კაპიტალური მშენებლობის სამმართველო, კეთილმოწყობის სამმართველო და სხვა მრავალი. განსაკუთრებულ ყურადღებას მშენებლობისადმი იჩენდა ბატონი ე. შევარდნაძე. სწორედ ეს გარემოება მიიტყიცებს რწმენას, რომ ბოლოს და ბოლოს, მოედნის ანსამბლი მიიღებს თავის ლოგიკურ დასასრულს.

თბილისი, აპრილი 2000 წ.



ოთარ კალანდარიშვილი (დაიბადა 1925 წელს) საქართველოს დამსახურებული არქიტექტორი; სსრკ მინისტრთა საბჭოს პრემიის ლაურეატი; ღირსების ორდენის კავალერი, მრავალი საზოგადოებრივი ობიექტისა და გეგმარებითი საკითხის რეალიზაციის ავტორი; საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის წევრი; თბილისის სამხატვრო აკადემიის პედაგოგი.

ავტორი იხსენებს თავისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ობიექტის ჩამოყალიბების ისტორიას.

უკანასკნელი მოკიკანი

ავიო თუშოვილი

მკონდა ბეზნიერება ასლო მეგობრული ურთიერთობა მქონოდა დები იშხნელების ერთ-ერთ შესანიშნავ წარმომადგენელთან, ქალბატონ თამართან და მის ოჯახთან. იგი პირად ცხოვრებაში ძალზე უბრალო, კეთილი, სათნო და გულისხმიერი ადამიანი ეახლდათ. არასოდეს დამავიწყდება მასთან პირველი შეხვედრა... პოეტმა მარია ბარათაშვილმა, რომელიც იმჟამად ჟურნალ „საქართველოს ქალს“ რედაქტორობდა, მთხოვა დებ იშხნელებზე (შესაბამის თარიღთან დაკავშირებით) წერილი დამეწერა და წინასწარი შეთანხმების შემდეგ შინ ვეწვიე.

სახლში მხოლოდ ქ-ნი თამარი დამხვდა. იგი ძალზე თბილად, იმერული თავაზიანობით შეხვდა. ინტერვიუსა და ფოტოგრაფირების შემდეგ მომღერალმა დაჟინებული თხოვნით სახელდახელოდ გამწვლილ სუფრასთან მიმიწვია, ქ-ნი თამარი ჩვენს პატარა სუფრას თამადაობდა და ჩემდა სასიხარულოდ, დროდადრო გიტარის თანხლებით ძველებურ სიმღერებს ღიღინებდა... მცირე ხნის შემდეგ, იქვე კარადასთან, ექვსნიმიან გიტარასაც მოვკარი თვალი, რომელიც ქ-ნი თამარის შვილიშვილის მანანა მენაბდის აღმოჩნდა. ერთხანს თავი შევიკავე (რადგან ვერიდებოდი ჩემი „გიტარისტობის“ გამჟღავნებას), მაგრამ ბახუსმა თავისი ქნა და ნებართვის მიღების შემდეგ დავიწყებ ფრაგმენტების დაკე-

რა სხვადასხვა უცხოური კლასიკური პიესებიდან... ბოლოს მასპინძლის თხოვნით „სულდოს“ მელოდიაც ავახშიანე... მუსიკოსი ამღერდა... ამჟვეი გენაცვალო, — მთხოვა.

— ქ-ნო თამარ, აბა მე თქვენთან ხმაროგორ ამომეღება — მიეუგე მორცხვად...

— როგორ, იწყინა მომღერალმა, — ჩემთან ენო სარაჯიშვილი არ თავილობდა სიმღერას და შენ არ კადრულობ?!

ჩვენი პირველი შეხვედრის შემდეგ მე სშირი სტუმარი გავხდი ქ-ნი თამარისა, რომელიც თავის ქალიშვილთან ქ-ნი ლილისთან ერთად დიდუბეში ცხოვრობდა, ქ-ნი ლილიც (მანანა მენაბდის დედა) ასევე ძალზე სტუმართმოყვარე და თავაზიანი ადამიანი იყო. დედა-შვილს განსაკუთრებით უხაროდათ, როდესაც ჩემი „ესპანური“ გიტარით ვესტუმრებოდი ხოლმე.

1984 წელს ვამზადებდი სტატიას მანანა მენაბდეზე (გამოქვეყნდა ჟურნ. „საქართველოს ქალში“, 1984 № 12), რისთვისაც ფოტო იყო საჭირო, მაგრამ რადგან ოჯახში ბენიასთან ერთად გადაღებული ფოტო არ აღმოჩნდათ, გადავწყვიტე თავად გადამეღო, მაგრამ მანანას მოუცლევლობის გამო (იმ პერიოდში იღებდნენ ფილმში „სიმღერა არსენაზე“) ვერაფრით ვერ მოვიხელთე, რის გამოც სტატიის გამოქვეყნება გვიანდებოდა. ბოლოს, როგორც იყო შედგა ბებიასა და შვილიშვილის „აუდიენცია“ და ჟურნალისათვის საჭირო ფოტოს



თამარ იშხნელი
და გივი თუშიშვილი

გადაღების შემდეგ დარჩენილი ფირი, რა თქმა უნდა, იქვე გამოვიყენეთ. სურათების გამჟღავნებისას, ჩემდა საბედნიეროდ, აღმოვჩინდი ერთი მეტად ძვირფასი ფოტოს (ქ-ნ თამართან ერთად, რომელიც იმ დაუვიწყარ დღეს — 1984 წლის 11 სექტემბერს მანანამ გადაგვიღო) მფლობელი. ეს ფოტო შემდეგში არაერთხელ გამოქვეყნდა პრესაში, მაგრამ ჩემთვის ყველაზე საამაყო მაინც ის იყო, რომ ჩარჩოში ჩასმული ეს სურათი ქ-ნ თამარს კედელზე ეკიდა სიცოცხლის ბოლომდე...

როგორც ცნობილია, დების გარდაცვალების შემდეგ თამარ იშხნელი ცალხმიან სოლო სიმღერებს ასრულებდა. მომღერ-

ლის დაბალ სავერდოვან ხმას რუსული რომანსებიც უხდებოდა, ქართველი მომღერლები სიმ ყოველთვის გამოირჩეოდნენ რუსული რომანსების შესანიშნავი შესრულებით. ქ-ნი თამარი ხშირად იგონებდა ხოლმე ერთ ეპიზოდს: მოსკოვში ყოფნისას რადიოკომიტეტში მიუწვევიათ, სადაც გიტარის თანხლებით უნდა ემღერა რუსული რომანსი «Дремлют плачущие ивы»“. გადაცემის წამყვანს მისთვის უთქვამს: „თამარა აღუქსანდროვანა! რამდენიმე წუთში ღია ეთერში გავდივართ და მოემზადეთო“, მომღერალს უპასუხნია: „თქვენ მოემზადეთ შვილო, თორემ მე ნახევარი საუკუნეა მზადა ვარო...“ როდ-



საც ქ-ნ თამარს ამ ეპიზოდის მოყოლის ვთხოვდი (ისე ლამაზად ბაძაფდა იმ რუს ჟურნალისტს), იგი მყისვე მეტყოდა ხოლმე: „ალექსანდროვნებს“ რომ მოგვიძღვნენ ჯერ ის ლექსი წაგვიკითხე და მერე მოვეყვებით. მეც არ ვაყოვნებდი:

„...დღეს ოზლად, კენტად ღლიღნებს,
ჩუმიდ და გულშიჩამწვდომად;
სევდიო ატირებს თან სიმებს,
თამარა ალექსანდროვნა...“

ჩვენი ბოლო შეხვედრა ქ-ნ თამართან და მის ქალიშვილთან მათ გარდაცვალებამდე ცოტა ხნით ადრე შედგა. იმ პერიოდში უნდა გამოქვეყნებულიყო წიგნი „ჩონგური საქართველო“, რომლის შესავალში სწორედ იმხანელაზე ვწერდი. მაღე სასიგნალო ეგზემპლარებით ხელდამშვენებული ვესტუმრე მათ... წიგნმა უზომოდ გაახარა... ის ადგილები, სადაც იმხანელაზე ეწერა, რამდენჯერმე გადაიკითხეს.

სამწუხაროდ, ეს საოცრად თბილი შეხვედრა უკანასკნელი აღმოჩნდა... დამშვიდობებისას; ქალბატონმა თამარმა ტრადიციულად გიტარა აიღო ხელში (იგი ყოველთვის სიმღერით მაცილებდა), ოთახს დამათრობელი პანგები მოეფინა... უნებურად გამახსენდა პოეტის სიტყვები:

„...დათვლილი თუ დასათვლელი,
დღენი ცამ მიითვალა,
ჩემს მკლავებში წვეება მთვრალი,
დედოფალო გიტარა!...“

1994 წლის მიწურულს „საუკუნის მომღერალთა“ უკანასკნელი მოჰიკანი დიდუბის პანთეონის მიწამ მიიზარა.

თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლის მანძილზე თამარ იმხანელს არც ერთი დღე არ უტყვორია მუსიკის, სიმღერის გარეშე, არ შეუწყვეტია საშემსრულებლო და პედაგოგიური მოღვაწეობა, ამასთან დაკავშირებით სანტერესოა ერთი პარალელიც. როგორც ცნობილია, სახელგანთქმულმა ესპანელმა მუსიკოსმა, „გიტარის დემოთად“ წოდებულმა აკადემიკოსმა ანდრეს სეკოვიამ 1979 წელს ამერიკის შეერთებულ შტატებში ჩაატარა თავისი სიიუბილეო გასტროლები, იგი ამ დროისათვის 86 წლის იყო! თუ ვაგვისხენებთ იმას, რომ სეკოვიას პირველი კონცერტი შედგა 1909 წელს, აქტიური სასცენო მოღვაწეობის

70 წელი თავისთავად უდიდესი მოგონება იყო, რასაც ფართოდ გამოეხმაურა მსოფლიოს მუსიკალური საზოგადოება. პრესა წერდა: „სეკოვიას საშემსრულებლო მოღვაწეობის 70 წელი, ეს არის ახალი ერა მუსიკის ისტორიაში; ყოველდღიურმა ინტენსიურმა შრომამ, სრულყოფილებისაკენ განუწყვეტელმა ლტოლვამ მისცა მას საშუალება, რომ ამ უზადლო მუსიკოსს თავისი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე შეენარჩუნებინა ფორმა, სცენური მომსახველობა და არტისტული მაგნიტიზმი“.

იგივე ითქმის თამარ იმხანელზეც; როგორც ცნობილია, იგი თავის დებთან ერთად გიტარის თანხლებით პირველად 1909 წელს წარდგა ქუთაისის სცენაზე, ხოლო 1990 წელს, სახელგანთქმულ მომღერალთა ქვეყანაში — იტალიაში ტელევიზიით გამოვიდა აუდიტორიის წინაშე ფონოგრაფების გარეშე, პირდაპირ ეთერში, მაშინ თამარ იმხანელი 92 წლისა იყო, ანუ 81 წელი სცენაზე...

იმხანელების ხელოვნებას გარდა ესთეტიკური ტკბობისა, უდიდესი შემეცნებითი და აღმზრდელობითი მნიშვნელობა ენიჭება. მათ სიმღერას დავიწყება არ უწერია! ამ ოცდაათიოდე წლის წინ, ნოსტალგიით შეპყრობილი ეპართველი პოეტი გივი ნიჟარაძე შორეულ ლოს-ანჯელესში წერდა:

„მოწამლა სული უცხო ავდრებმა,
ნათელი მიხმობს ისევ იმ დარის,
ის შორეული ცა მენატრება“

და სევდიო კვდომა დების გიტარის...“
დიდმა აკაკიმ მართლაც რომ ბრძნულად ბრძანა: „ხმა დიდი ხნის სტუმარი არ არის საზოგადოდ. ის წავა ვით ციავი, კვალს დასტოვებს, მაგრამ ნაშრომი და ნაღვაწი საშვილიშვილო...“

გავა წლები. დები იმხანელების სიმღერებს კი ვამთა სვლა ვერაფერს დააკლებს. მათი მარად უტკნობი, კდემამოსილი, ამაღლებული ხელოვნება ყოველთვის იქნება საყვარელი მომავალი თაობებისთვის.

ტრაგიკულის პრობლემა ვაჟა-ფშაველას მსოფლმხედველობაში

ლალი ცერცვაძე

სამყაროს ტრაგიკული განცდა უცხო არ არის ვაჟასათვის. უფრო მეტიც, პოეტის მსოფლმხედველობის დეტალური ანალიზი ნათელყოფს, რომ ტრაგედია ვაჟას მსოფლმხედველობის აუცილებელი მხარეა.

რა უნდა გვესმოდეს ცნება ტრაგედიაში?

ტრაგიკული პრობლემა იმ ძველთაძველ პრობლემათა რიცხვს განეკუთვნება, რომლის გააზრებითა და კვლევით დაინტერესება ანტიკურიდან დაიწყო. ტრაგედიის ანალიზი ანტიკურ ეპოქაში ბევრმა მოაზროვნემ ჩათვალა თავისი შემოქმედების აუცილებელ საქმედ. აქ საკმარისია ვახსენოთ ძველი საბერძნეთის ორი გამოჩენილი ფილოსოფოსი — პლატონი და არისტოტელე.

პლატონის თანახმად, ხელოვნება ბაძვია. ხელოვანი ბაძავს ერთეულ ნივთებს და ასე ქმნის ხელოვნების ნაწარმოებებს. მაგრამ ერთი რამეა გასათვალისწინებელი: ერთეული ნივთი თვითონაა ზოგადი, მარადიული, უცვლელი, ზედროული და ზევრცვული იდეის ბაძვა. მაშასადამე, ხელოვანის ბაძვა ფაქტობრივად არის ბაძვის ბაძვა (1, გვ. 425).

პლატონი თვლის, რომ „ნამდვილი სინამდვილეს“ იდეათა სამყაროს წარმოადგენს. ტრაგედია კი ერთეული საგნების,

ცვალებადი, გრძნობადი ნივთების ბაძვია. უკვე ერთეულ საგანთა სამყაროში იკარგება იდეის სრულყოფილება, მით უმეტეს იდეის ეს ნიშანი იკარგება ბაძვის პროცესში, ხელოვნების ნებისმიერ პროდუქტში — ცხადია, ტრაგედიაშიც. ამიტომ პლატონის თანახმად იდეალურ სახელმწიფოში ტრაგედია არ უნდა არსებობდეს.

გარდა თქმულისა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ პლატონის მიხედვით, ტრაგედია ზნეობრივად რყვნის ადამიანს. ტრაგედიის გმირის ტანჯვა, მისი მწუხარე სიტყვები მსმენელში იწვევს თანაგრძნობას. როცა ასეთ მაყურებელს რეალურ ცხოვრებაში შეემთხვევა უბედურება, ტრაგედიის ვაგლენით ის აღარ იქნება თავდაჭერილი, აღარ იქნება თავისი ვნებების ბატონი. სულის გონიერი ნაწილი ადგილს დაუთმობს სულის უკუნურ ნაწილს. ამგვარად, ადამიანის ზნეობრივი კანონები ირღვევა.

პლატონისაგან განსხვავებული თვალსაზრისი წამოაყენა არისტოტელემ. ამ უკანასკნელისათვისაც, პლატონის მსგავსად, ხელოვნება ბაძვია. ტრაგედიის თავისებურება არისტოტელეს მიხედვით ისაა, რომ ტრაგედია უნდა ბაძავდეს მოქმედებას, რომელიც იწვევს შიშს და თანაღმობას (2, გვ. 651).

არისტოტელეს მოძღვრება ტრაგედიაზე

იყო თეორია ბერძნული ტრაგედიის შესახებ, ი. ე. თეორია ექსილეს, სოფოკლეს, ევრიპიდეს და სხვათა ნაწარმოების შესახებ. ეს იყო თხზულებები, რომელშიც ადამიანი ეჯახებოდა ბედისწერას.

ტრაგედიის შინაარსი დროთა მანძილზე იცვლებოდა. შექსპირთან უკვე არ ვხვდებით ადამიანისა და ბედისწერის ბრძოლას. მის ტრაგედიებში, როგორც წესი, აღწერილია ადამიანის ვნებებისა და ზნეობრივი კანონების შეჯახება. იგივე ითქმის შილერის ტრაგედიებზეც. ტრაგედია ძირითადად გამოხატავდა მოვლენათა ბრძოლას, რომელიც გმირის აუცილებელი კატასტროფით სრულდებოდა.

ტრაგედიას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება გერმანული რომანტიზმის ესთეტიკაში, სადაც იგი მიჩნეულია მშვენიერების გამოხატვის უპირველეს ფორმად, ხელოვნების არსის ყველაზე სრულ გამოვლენად. ამას ნათლად ამჟღავნებს შელინგის თეორია.

შელინგის თვალსაზრისით, ტრაგედიას უპირატესობა აქვს ხელოვნების ყველა სხვა ჟანრთან შედარებით, თვითონ ხელოვნებას კი მის ფილოსოფიურ სისტემაში პრივილეგირებული ადგილი ენიჭება.

ტრაგედიის არსად შელინგს მიაჩნია ბრძოლა სუბიექტურ თავისუფლებასა და ობიექტურ აუცილებლობას შორის, ბრძოლა, რომელშიც სრულიად განურჩეველია გამარჯვებული და დამარცხებული. ტრაგედიაში იმარჯვებს აუცილებლობა; რამდენადაც ტრაგედიის გმირი აუცილებლობით ხდება დამნაშავე, მაგრამ იმარჯვებს თავისუფლებაც, რამდენადაც გმირი საკუთარ თავზე თავისუფლად იღებს დანაშაულს, რომელიც ბედით იყო განსაზღვრული. (3)

სხვაგვარ თვალსაზრისს ავითარებს პეგელი. ტრაგიკულის ნამდვილი თემა, ფიქრობს ის, არის ღვთაებრივი, ღვთაებრივი ტრაგედიაში ვლინდება არა იმ სახით, როგორც რელიგიურ ცნობიერებაშია მოცემული, არამედ ადამიანთა მოღვაწეობის სახით. ტრაგედიაში ერთმანეთს უპირისპირდებიან განკერძოებული ძალები. დაპირისპირებულ ძალებს საფუძველი აქვთ, მაგრამ თავიანთი მიზნების მიღწევა მათ არ შეუძლიათ ერთმანეთის უარყოფის გა-

რეშე. გასაგებია, რომ ამ ვითარებაში გმირს აუცილებლობით აწევს დანაშაულის მიმე ტვირთი. ტრაგედიაში ინდივიდები საკუთარ თავს ღუპავენ თავიანთი ნებისა და ხასიათის ცალმხრივობით, ან იმით, რომ ემორჩილებიან გარდუვალობას, ურიგდებიან იმას, რასაც სუბსტანციურად უნდა ეწინააღმდეგებოდნენ.

უნდა ითქვას, რომ გერმანული კლასიკური იდეალიზმისათვის ტრაგიკულის მნიშვნელობის აღიარება არ მოასწავებდა ტრაგიზმსა და პესიმიზმს, რადგან თვითონ ტრაგედია გაგებული იყო ოპტიმისტურად — როგორც სუბსტანციური ძალების გამარჯვების გამოვლენის, აუცილებლობისა და თავისუფლების, უსასრულოსა და სასრულის ერთიანობის გამომჟღავნების საშუალება. გერმანული იდეალიზმის გვიანდელ წარმომადგენლებთან (ა. შოპენჰაუერი, ფ. ნიცშე) ტრაგიზმი მსოფლმხედველობის დამახასიათებელი ნიშანია.

სხვადასხვა ეპოქებში, ტრაგიკული პრობლემის ახალ მიმართებათა ძიება ცხადყოფს, რომ ტრაგიკულის ფენომენის გააზრება, გარკვეულწილად დამოკიდებულია იმ მსოფლმხედველობაზე, რომელიც ამა თუ იმ ეპოქის მახასიათებლად ჩაითვლება.

მე-19, მე-20 საუკუნეებში ტრაგიკული უპირველესად განიხილება, როგორც ადამიანური ყოფიერების, როგორც სამყაროს ერთ-ერთი მომენტი. შელერი აღნიშნავდა: „ტრაგიკული ფენომენის მოპოვება არ შეიძლება ხელოვნების ანალიზიდან. ტრაგიკული არის თვით უნივერსუმის არსებითი ელემენტი, ტრაგიკული არის თვითონ სამყაროს გარკვეულობა“ (4.8.298).

ახალმა ეპოქამ სრულიად ახლებურად დააყენა ტრაგიკული კვლევის საკითხი. ტრაგიკულის ფენომენის დახასიათებისას იგი არ შემოიფარგლა მხოლოდ ხელოვნების ფენომენის კვლევით.

ტრაგიკული მ. შელერის თანახმად, როგორც აღვნიშნეთ, არის თვითონ უნივერსუმის არსებითი ელემენტი. მხატვრული ფორმები გამოხატავენ ამ პირველად ტრაგიკულს, შეიცავენ მის დანალექს. ნამდვილი ტრაგიკულის გაგებისათვის საჭიროა გვეკონდეს ამ ფენომენის წმინდა

ჭერტა: აქ ინტუიციის როლი შელერის ფილოსოფიაში აშკარად ჩანს.

ტრაგიკული ჩვეულებრივი ფსიქოლოგიური განხილვა, რომელიც ეყრდნობა მაყურებლის განცდას, ტრაგიკული შემთხვევის დამკვირვებელს, უფრო აზნალებს საქმის არსებას, ვიდრე ნათელყოფს მას. ასეთი განხილვა ამბობს მხოლოდ იმას, თუ რას იწვევს ტრაგიკული და არა იმას, თუ რა არის ტრაგიკული. სწორედ ამიტომ მ. შელერს არ მოსწონს ტრაგიკულის ის განსაზღვრება, რომელსაც არისტოტელე გვთავაზობს: ტრაგიკული არის ის, „რაც იწვევს თანაგრძობას და შიშს“ (4, გვ. 299).

ტრაგიკული, პირველ ყოვლისა, გარკვეული ამბების, ბედ-იღბლის, ხასიათების და ა. შ. ნიშანია, რომელსაც ჩვენ აღვიქვამთ და ვხედავთ თვითონ მათში, რომელიც მათშია ლოკალიზებული. ეს არის თვითონ ნივთებიდან მომდინარე მძიმე, ცივი ქროლეა. ის თვით სამყაროს თვისებაა და არა ჩვენი „მე“-ს, ჩვენი გრძობების, თანაგრძობისა და შიშის ჩვენი განცდების თვისება.

უნდა მკაცრად ვანახსნავთ ტრაგიკული, როგორც ფენომენი, მისი მეტაფიზიკური, რელიგიური და სხვა სპეციფიკური ახსნებისაგან. ტრაგიკული არ არის სამყაროს გარკვეული „ახსნის“ რეზულტატი. ის არის ღრმა და ძლიერი შთაბეჭდილება, რომელსაც წარმოშობს გარკვეული ნივთი. ახსნას ექვემდებარება სწორედ ეს შთაბეჭდილება.

ტრაგიკული შელერის მიხედვით არის ღირებულება, რომელიც თვითონ სამყაროშია და დანახვადია.

მე-20 საუკუნის ფილოსოფიის მიზანია ადამიანს მიუჩინოს თავისი კუთვნილი გავსაკუთრებული ადგილი სამყაროში. ადამიანს უნდა ჰქონდეს თავისი ნების, საკუთარი აქტივობის გამოვლენისა და თავისუფლების განცდა. სწორედ ამიტომაც, რომ ყურადღების ცენტრში უქაჩავ ადამიანის, ინდივიდუალობის, პიროვნების პრობლემა, ხოლო ადამიანს პრობლემის კვლევა არსებითად ტრაგიკულის კვლევას უკავშირდება „ტრაგიზმი ცხადყოფს, რომ სიცოცხლე, როგორც მო-

ვლენათა ემპირიული დამთხვევა, აზრს მოკლებულია, მაგრამ სწორედ ტრაგიზმი გვაძლევს განსაკუთრებული ძალით დევსათ საკითხი სიცოცხლის საზრისისა და მიზნის შესახებ“ (5, ტ. II, გვ. 207). სწორედ ამ ჭრილშია დაყენებული ტრაგიკულის პრობლემა ნ. ბერდიაევის ფილოსოფიაში. „ჩვენი კულტურის რთული დახვეწილი ადამიანი მოითხოვს, რომ „უნივერსალურმა ისტორიულმა პროცესმა ცენტრში დააყენოს მისი ინტიმური, ინდივიდუალური ტრაგედია და წყველაკრულვით მოიხსენიებს სიკეთეს, პროგრესს, ცოდნას, თუმათ არ სურთ ანგარიში გაუწიონ მის დაღუპულ ცხოვრებას, დამსხვრეულ იმედებს, მისი ბედის ტრაგიკულ საშინელებას“ (5, ტ. II, გვ. 220) — წერდა რუსული ფილოსოფიის თვალსაჩინო წარმომადგენელი ნ. ბერდიაევი.

ნ. ბერდიაევის ფილოსოფიაში აისახება მე-20 საუკუნის მოაზროვნეთა ის კონცეფცია, რომელიც ტრაგიკულის ფენომენის ახლებურ გაგებას გვთავაზობდა. რამდენიმე ათწლეულის წინ ევროპის ხალხების სულიერი ცხოვრება ისე ყალიბდებოდა, რომ მასში, თითქოსდა საბოლოოდ ჩაყვდა ტრაგედიის სული — წერდა ბერდიაევი — ადამიანების მიწიერი სიამოვნების ჰედონისტურმა იდეალმა დათრგუნა ადამიანის ცხოვრების მარადიული ტრაგიზმი, იმ ტრაგიზმის შეგნება, რომელთანაც დაკავშირებულია ცხოვრებაში ყველაფერი, ყოველდღიურ უხამსობასა და მეშინაობაზე რომ აგვამადლებს (5, ტ. II, გვ. 188).

ბერდიაევეთან მოცემულია ტრაგიზმის გაანალიზების ცდა: ემპირიული გამოუვალობა — ეს არის ტრაგიზმის არსი. ეს ემპირიული გამოუვალობა გვიჩვენებს ემპირიული სინამდვილის აღმოუფხვრელ წინააღმდეგობებს და საჭიროებს რაღაც უმაღლეს, ზემემპირიულ გამოსავალს. იგი წარმოადგენს უდიდეს მტკიცებას იმ გულუბრყვილო რეალისტური რწმენის წინააღმდეგ, რომ ერთადერთი და სასრულია ემპირიული მატერიალური სამყარო. ტრაგიზმის არსი არის ღრმა შეუსაბამობა, რომელიც არსებობს ადამიანის სულიერ ბუნებასა და ემპირიულ სინამდვილეს შორის.



ბერდიაევი თვლის, რომ სიცოცხლის ძირითადი ტრაგიზმი სიკვდილის ტრაგიზმია. სიკვდილი ემპირიულად ვარდაუებადია, და ეს უმწეობა აწყდება ადამიანის სულში ჩაბუდებულ სიცოცხლის წყურვილს, უკვდავების წყურვილს უსასრულო სრულყოფისა და უსასრულო ძლიერების წყურვილს. მეცნიერებამ და საზოგადოებრივი ურთიერთობის განვითარებამ შეიძლება გაახანგრძლივონ სიცოცხლე, შეუქმნან ადამიანს არსებობის უკეთესი პირობები და შეამცირონ ავადმყოფობისა და ვაჭირების მიზეზით გამოწვეული სიკვდილიანობა, მაგრამ ისინი უძლურნი არიან სიკვდილის ტრაგიზმის წინაშე, ადამიანი გრძნობს თავის უძლურებასა და უმწეობას. ზოგჯერ იგი ცდილობს გაიღიზიანოს და ვაიმხნეოს თავი სხვადასხვა ფრანგებით, რომლებითაც ჩვეულებრივ ხელყოფს ადამიანის სულიერი ბუნების არსს „პოზიტივისტები“ ყოველთვის უხერხულად გრძნობენ თავს სიკვდილის წინაშე, ყველაზე ალლოიანები კი დუმილს ამჯობნიებენ. როდესაც ადამიანს ტრაგიკულად ეღუბება ახლობელი, იგი შეიძლება დააჩანაწაკოს თავს დატყევილმა უბედურებამ, შეიძლება ვაჟკაცურად გადაიტანოს თუ ძლიერია, მაგრამ მის ვულვარულ ოპტიმიზმს ბოლო უნდა მოეღოს, იგი სულით ხორცამდე უნდა შეძრას ცხოვრების ემპირიულმა უაზრობამ, მან უნდა იგრძნოს, რომ სიცოცხლის ყველაზე გალალბულ, ყველაზე ბედნიერ წუთებში ადამიანს ელის ტრაგიზმი და ამ ტრაგიზმისაგან ვერ იხსნის ვერც საზოგადოებრივი კეთილმოწყობა, ვერც მეცნიერება, — მას ვერ ასცდება ვერც კარვად მოწყობილი შენობებით, ვერც თბილი ტანსაცმლით. და ვერც ბუნების კანონების ცოდნა მოუტანს რაიმე შევას (5, II. გვ. 189).

ბერდიაევი გამოყოფს სიყვარულის ტრაგიზმს და აღნიშნავს, რომ არ არის აუცილებელი რაღაც განსაკუთრებული შემთხვევა მოვიძიოთ, რათა ვალიდროს სიყვარულის დრამა ტრაგიზმი; ყოველ წამს გვხვდება გაუზიარებელი სიყვარულით გამოწვეული ტრაგედია, რომლის ამოფხვრა არ შეუძლია არც სოციალურ და არც შემეცნების პროგრესს. მაგრამ ტრაგიკულია არა მარტო გაუზიარებელი

სიყვარული, არამედ ტრაგიკულია თავისი არსით ყოველგვარი სიყვარული. მაშინ არ იცის დაკმაყოფილება და დამწეოდება, რადგან ის იდეალური ოცნება, რომელსაც ეტრფის ადამიანის სული, არ შეიძლება განაზოცნიელდეს ცხოვრებაში. პოზიტივისმი ისეთივე უძლური აღმოჩნდება სიყვარულის ტრაგედიის წინაშე, როგორც სიკვდილის ტრაგედიის წინაშე იყო.

ასევე ტრაგიკულია ჩვენი სწრაფვა თავისუფლებისაკენ, სოციალურ პოლიტიკური განვითარება ქმნის მხოლოდ სასიამოვნო გარემოს შინაგანი თავისუფლების გამარჯვებისათვის, პიროვნების ავტონომიური თვითგამორკვევისათვის. მაგრამ თავისუფლების უსასღვრო წყურვილის საბოლოო დაკმაყოფილება, რომელიც აღამაზებს და ამაღლებს ადამიანის ცხოვრებას, დაკავშირებულია უმაღლესი სრულყოფის მიღწევასთან, უზენაესი სიკეთისაკენ, ამიტომ ემპირიულად ვარდუვად ტრაგიზმს, ადამიანთა თავისუფლებისა და სრულყოფისაკენ სწრაფვას, მიყვარათ უკვდავების პოსტულატთან (5. II გვ. 191).

6. ბერდიაევი სვამს კითხვას: რა არის ტრაგედიის არსი? და შეეცდება პასუხს მოუძებნოს ამ კითხვას. ჩავარდნა იქ, სადაც ერთმანეთში გადაიხლართება ინდივიდუალური და უნივერსალური, — ეს არის სწორედ ტრაგედიის არსი. მე ინდივიდუალური, ცოცხალი ადამიანი ვიღუბები, ვკვდები, მე, უსასღვრო მოთხოვნილებების მქონე არსება, რომელსაც პრეტენზია აქვს მარადიულობაზე, უზომო ძალაზე, საბოლოო სრულყოფაზე, ვკვდები, და ამ დროს მანუგეშებენ იმით, რომ არის „სიკეთე“, რომელსაც ყველა უნდა ვემსახურებოდეთ, რომ არის „პროგრესი“, რომელიც უკეთესს, უფრო ბედნიერ, უფრო სრულყოფილ არსებობას უზაადებს მომავალ თაობებს, მე კი არა, სხვებს უცნობებს, შორეთელებს, რომ არის „მეცნიერება“, რომელიც იძლევა ბუნების კანონების ზოგადსავალდებულო ცოდნას, იმ ბუნების კანონებისას, რომელიც მე ასე უმოწყალოდ მსრესს.

ჩვენ მოკლედ განვიხილეთ ტრაგიკულის სხვადასხვა გაგებები. ახლა დავუბრუნ-



დეთ ვაჟა-ფშაველას. ვაჟას თავისებურად
ესმის ტრაგიკულის პრობლემა.

ვაჟა-ფშაველას შემოქმედებაში მნიშ-
ვნელოვანი ადგილი უკავია სწორედ ინ-
დივიდის მნიშვნელობას, მის ტრაგიკულ
ხედვებს. კოლექტიური ცნობიერების მარ-
წყუბიდან, სასტიკი რეალობისაგან თავის
თავის დაღწევისა და ინდივიდის პიროვ-
ნებად ჩამოყალიბების საკითხს. ტრაგიკ-
ულის პრობლემა ვაჟა-ფშაველას შემოქ-
მედებაში გადაჯაჭვულია პიროვნების
პრობლემასთან. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ
კონფლიქტი ძველ ტრადიციულ, წარმარ-
თულ ღირებულებათა საფუძველზე აგებულ
მსოფლმხედველობასა და ახალი მსოფლმხე-
დველობის დამკვიდრებას შორის პიროვნე-
ბის ტრაგიზმის საფუძველია. ჩვენ შევეც-
დებით „ალუდა ქეთელაურის“ მაგალითზე
ფიქვით ტრაგიკულის ვაჟასეული ვაგე-
ბა. მთის ტრადიციებიდან გამომდინარე,
მთიელთა ცხოვრების ჩვეულებრივი ეპიზო-
დია აღწერილი. ქისტებმა ხეცსურთა სა-
ქონელი წაიყვანეს. ასეთივე თავდასხმა
ალბათ არა ერთი მომხდარა თვით ხეცსუ-
რთა მხრიდან — ეს იმ დროისათვის მთის
რეალობა იყო. ქისტებს სახელოვანი ვაჟ-
აკის ალუდას ცხენიც წაუყვანიათ, რამ-
აც ბუნებრივი რეაქცია გამოიწვია. ის და-
ეღვენა სამართლიანი შურისგების სურვი-
ლით და ეს სურვილი დაიკმაყოფილა. —
„ერთ ქურდ-კანტალას ღიღღველსა, ცუ-
დი დაუდგა წამიო“, მომდევნო სცენაც აღ-
მიანის ბუნებრივ რეაქციად გვესახება.
„ამხანაგ-მოკლულ ღიღღველი, ჩახმასხა
ეზიდებისა“. მაგრამ მოხდა რაღაც ისე-
თი, რაც ჩვეულებრივის საზღვარს სცილ-
დება, რის გამოც ეს ფაქტი ვაჟას უკრად-
ლებას იპყრობს. იწყება შეტაკება ორ მო-
წინააღმდეგეს შორის, რომელიც ისეა აღ-
წერილი, რომ ორი ვაჟაკიდან ვერც
ერთს ვერ ანიჭებ უპირატესობას. მათი
ბრძოლის აღწერის გამომოსახველ საშუა-
ლებებში, არსად არ გამოვლენდება რაიმე
მიმანიშნებელი დეტალი, რომ მკითხველის
სიმათთა რომელიმე მხარემ დასძლიოს.
თითქოს ვაჟაკათა შერკინების ვიზუალუ-
რი მოწმენი ვხდებით. უჩვეულო რამ
სწორედ ამ ბრძოლის ველზე იწყება. ორი
მოწინააღმდეგე მართავს დიალოგს და ამ
დიალოგით ისინი თითქოსდა ეცნობიან

ერთმანეთს, სროლა არ წყდება. ამ დენ-
თის სუნში ერთმანეთს თავის ფიზიკურ
მდგომარეობას ატყობინებენ, ატყობნი-
ლნი ტყვიის ადგილსაც მიუთითებენ და დეტა-
ლებსაც აზუსტებენ; „ქუდ ვაუხვრეუთია“,
„მაღლა დაგიცდა“, რომ არა მათ მიერ
ერთმანეთისადმი მიმართვა „რჯულის გი-
ნებით“ — მათი შერკინება, ერთმანეთის
ძალთა გასინჯვას უფრო ჰგავს. სწორედ
ამიტომაც, რომ უნებურად სწუთქვაც კი
გეკვრის, როცა მუცალს აღმოსდება „გუ-
ლში მჭრის გულში, რჯულძალო“. ალ-
ბათ, ბრძოლის ველზე ყოველთვის იყო
საკუთარი თავის გამამხნეველი შეძახი-
ლები. მაგრამ იმ ფორმით, როგორსაც
ვაჟა ვეთავაზობს, გარეხულ დაძაბულო-
ბას, შინაგანად გაწონასწორების ელფერი
ეძლევა. დაჭრილისაგან ახალ ინფორმა-
ციას ვიღებთ „ძმაც ხომ მომიკალ, მეც
მამკალო“ და ვგვებთ, რომ მუცალი გარ-
და თავდაცვისა, ძმის სისხლის აღების მო-
ვალეობასაც ასრულებდა. მაგრამ ყმის
უპირატესობა არა მხოლოდ იმით დაადას-
ტურა მუცალმა, რომ თოფი გადაუგდო,
არამედ მის მიმართ თავისი პატივისცე-
მაც გამოხატა.

„ახლა შენ იყოს რჯულ-ძალო,
ხელს არ ჩავარდეს ხევისასა“ (6 ვკ. 32).

მუცალის ხასიათი არაჩვეულებრივი სი-
ძლიერით გამოიკვეთა. თვით სიკვდილის
სიხალისეობაც ვერ შეძლო ადამიანის მთლი-
ანობის დარღვევა. ალბათ ამიტომაც, რომ
მისი სიკვდილი მკითხველში და ალუდაში
ანალოგიურ განცდას იწვევს — ცრემლს.
აქვე გვინდა აღვნიშნოთ, რომ ჩვენც ისე-
ვე, როგორც ალუდამ ჩვეულებრივად მიი-
ღო მუცალის ძმის — მტრის — მოკვლა.
რა უჩვეულო ძვრა მოხდა ალუდას სულ-
ში? ჩვენ უკვე ვიცით, რომ მტრის სიბ-
რალულმა ლუხუშს თვალები აუწყლიანა,
ალუდას განცდა კი უფრო ძლიერია: „ატ-
ირდა როგორც ქალიო“. ამ განცდამ მისი
ცხოვრების ჩვეულებრივი წესი შეაცვლე-
ვინა, „არ აპყრის იარაღებსა“. უფრო მე-
ტიც; ალუდამ მიცვალებული რაინდული
წესით გაამატოხონა:

„თავად დაუფა ხანჯარი,
ზედ ვერა სპილოს ძვილი,
გულზეც ძვილი დაუფა,
მკაცვად ურანული ხმალიო“.

და აი, ახლა შემოდის სრულიად ახალი მოტივი, რაც საკუთრივ ალუდას პიროვნული ნების გადაწყვეტილება:

**„მარჯვენას არ სჭრის მუცალსა,
იტყოდა: ცოფა არისო,
ვაჟაკო, ჩემგან მოკლუო,
ღმერთმა ვაცხონოს მკვდარიო.“**

**მკვებედა გეხას მარჯვენა,
შენზედ აღიო არიო,
შენ ზედ შენს გულზედ დამიწვეს,
ნუმი ხარობს ქავის კარიო,**

**კარგი გყოლია გამდელი,
ღმერთმ გიღვევრებელს ვვარიო!
სიგრიძე დახურა ნაბაღი
ზედ გადაადვა ფარიო” (გვ. 3. ტ. 11).**

ალუდა, როგორც სწორი სწორს, როგორც თავის თვისტომსა და მეგობარს, თავის ლოცვას გაატანს იმ წუთისოფელში; მისი გადაწყვეტილება იმდენად ძლიერია და ლოცვა იმდენად წმინდა, რომ სრულიად გაეციფდება, რომ რამოდენიმე წუთის წინ რჯულს უგინებდნენ ერთმანეთს. სწორედ ეს მოგონება გაფხიზლებს და გრძობა გმირის სიღრმისეულ ცვლილებებს, რომლის ძალითაც მან უკუაგდო მთის ურყევი კანონი. ალუდას, როგორც მეგრძობლი ბუნების ადამიანს, არა გვეგონია არ შეხვედროდეს თავის ცხოვრების გზაზე ღირსეული მეტოქე, რომელთა დამარცხებით ამაყოფა და მათი მოკვეთილი მკლავებით ალაღებდა „ქავის კარს“, როგორც მისი ვაჟაკობის სახიერ გამოსახულებას. მისმა შეუღარებელმა ვაჟაკობამ მოუპოვა ალუდას აღიარება „სახელიანიმც ხარია!“ ახლა კი „ქავის კარმა“ ახალი მნიშვნელობა მიიღო. ალუდა აღარ ზრუნავს თავის სახელზე და გაღიზიანებული ერთგვარი წყველის ფორმით გამოთქვამს თავის აზრს „ნუმი ხარობს ქავის კარიო“. მან სხვა რჯულის კაცი თავისი წესით დალოცა, ცხოვნება უთხრა და ღმერთს შესთხოვა მისი გვარის დღევრძელობა.

რა არის ალუდას ასეთი მკვეთრი ცვლილების მიზეზი?

უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ეპიზოდში ალუდას ქცევის მოტივს, თითქმის ყველა კრიტიკოსი ალუდას გაუცნობიერებელ საქციელად აღიქვამს, მაგრამ მხედველობიდან არ შეიძლება გამოვტოვოთ ის ძლიერი გრძობა, რომელიც ამ საქცი-

ელის საფუძველია. ალუდას გრძობა კი იმ მაღალი მწვერვალის — სიყვარულის წვედომით უნდა იყოს გაპირობებული. ვფიქრობთ, სწორედ ამ ძალით გაიღვიძა ალუდაში მტრის სიყვარულმა, ამ საუფლოს გახსნამ კი მას ნება მისცა მტერში თავისი თანამომქე დაენახა, დაეტირებინა და უარი ეთქვა ადრე კანონად ქცეულ წეს-ჩვეულებაზე, რადგან პირველად აღიქვა ჭეშმარიტი ქრისტიანობის არსი—არსი სიყვარულისა. სწორედ ამიტომ არის რომ: „ყმა მოდიოდა გორი-გორ, (არ ეწონება თავია); პირს დასწოლია ნისლეები, (გულით ნადები, შვავია). თუ გაეცისენებთ, რომ „ნისლი ფიქრია გორისა“, მით უფრო ნიშნადობლივია, რომ ფიქრებს მოუცავთ ალუდა, დაუმძიმებიათ მისი გული და გონება, ხოლო ფიქრის საგანია ის აქტი, რომლის მოწმუნც ჩვენ ვიყავით. ნაწარმოების ავტორის მიერ შემოთავაზებული შემზარავი წყევლა-მტრობისა, ალუდას „ქავის კარის“ უდიერად მოხსენებული მოტივის გაგრძელებად გვესახება და იმ ბუნებრივ რეაქციად, რომელიც მის გონებაში მუცალის სიკვდილის სცენამ გამოიწვია.

**მუცალს არ სწადის სიკვილი,
ფერს არა ჰკარგავს მგლისასა,
მაჰკლავს, დაიფავს წყულდმა
მწვანეს ბაღასსა მთისასა.**

ესეც მწერლის აზრია, რომელიც სიკვდილთან პირისპირ მდგომი ალუდას განცდას ასახავს და რომელიც ცხადში თუ სიზმარში სწორედ ამ სახით მეორდება, ამიტომ ბუნებრივად მიგვაჩნია წყევლა სწორედ ალუდას განაზრებად აღვიქვათ. ჩვენ მიგვაჩნია, რომ სიყვარულის — ირაციონალური გრძობის, რაციონალურში გადასვლის მომენტი სწორედ ძველი ღირებულების უარყოფითი მომენტის — სიყვარულის, საპირისპირო გრძობით უნდა გაცნაურებულიყო. ჩვენი აზრის ნათელსაყოფად ერთ მომენტს გვინდა მივაქციოთ ყურადღება. ჯერისწერის, სტუმრობის, შვილთა ყოლის წმინდათა წმინდა აქტი ხორციელდება სისხლისღვრის მორევში, ადამიანები კი ამას არ აცნობიერებენ და ასეთ ვითარებაში ლოცულობენ „პირჯვარი დაიწეროდეს მითომ საყდარში არაა“. ძველი თემის წესთან შერწყმული „მითომ“ რელიგიურობა იწვევს



ალუდას დაეჭვებას, რადგან პირველის წერის აქტი, თუ ადამიანის ზნე-სრული სულის შინაგანი აქტი არ არის, ის მხოლოდ რიტუალის ფორმაა, და არა ჭეშმარიტი რწმენის ფაქტორი. სწორედ აქედან იწყება ალუდას მტანჯველი ფიქრი, თემის წესების გადაფასება:

„შენ რომ სხვა მაჰკა, შენც მოგკვენ მკველს არ შეარჩენს გვარია“.

ალუდა ქეთელაურს ტრაგიზმის განცდა ეუფლება სიცოცხლის ძირითადი ტრაგიზმის, სიკვდილის ტრაგიზმის წინაშე. სწორედ სიკვდილთან პირისპირ დგომა ხდება ალუდასთვის მტანჯველი. ვაჟა შეგნებულად გვთავაზობს ალუდას მიერ ორი ადამიანის მოკვლის სცენას. თითქოს ხაზი უნდა გაუსვას ალუდას შეგნების ჩვეულ ქმედებას, მტერთან შეჭიდებას. ბრძოლის ეპიზოდში ორ ეტაპად შეიძლება დაიყოს. ალუდას პირველი მეტოქის მოკვლა, რაც ალუდას ცნობიერებაში ცნაურდება, როგორც „ქურდ-კანტალა“ ღიღღვლის დამარცხება — ჩვეულებრივი ქმედება. ხოლო მეორე, ქისტთან შეჭიდება განსაკუთრებულ დატვირთვას იღებს. ალუდა ხედავს, რა თავგამოდებით იცავს მუცალი თავის სიცოცხლეს, და რაც მთავარია, როგორ ეძლევა სიცოცხლესთან განშორება, ალუდას თვალწინ წამიერად გაიელვა მუცალის ვაჟკაცურმა ბრძოლამ, სიცოცხლესთან განშორების კაეშაშმა, თავად მეტოქის მიერ ალუდას შეფასებამ — როგორც სწორის და სარუქრად თოფის გადაცემამ და

„სიტყვა გაუშრა პირზედა დაბა გაერთხა მიწასა“

ალუდამ ვერ გაუძლო ამ ემოციურ დატვირთვას და ატირდა. სწორედ აქედან იწყება ალუდას კაეშანი, იწყება მისი მტანჯველი ფიქრი, რომელიც ცხადში თუ სიზმარში არ ასვენებს. სისხლისღვრა, მტრობა, კვლა — ეს არაადამიანური ქმედებაა. მკვდრისათვის ხელის მოჭრა — რა არის ეს, ვაჟკაცის ღირსება თუ სიმდაბლე. რატომ აიძულებს თემი ინდივიდს ჩაიდინოს მსგავსი ქმედება. ალუდას ტრაგიზმის განცდა ეუფლება — განცდა ცოდვისა.

თემში მოსული ალუდა, უკვე დაბეჯითებით იმეორებს თავისი განცდითა და განაზრებებით მიღებულ აზრს იმისას, რომ „დალოცვილია მუცალი“. მუცალის ვაჟ-

კაცობა ღირებულებით პლანში გადაჰყავს — „არ იყიდება ფულადა“ და თემის კანონმდებლობის დარღვევა საკუთარი გულის ძახილით, როგორც ერთადერთი უეჭველი არგუმენტით დაიმოწმა.

„გული გამიწყრა, არა ჰქნა, რაც საქნელია ძნელადა: „დაე დააკლეს სახელსა, მე გირჩევივარ მრჩევიდა“.

ამით ალუდამ საყოველთაო კანონი არა მარტო ადამიანის თავისუფალი არჩევანით შეცვალა, არამედ მსხვერპლი გაიღო — „დაე დააკლეს სახელსა“, რაც ვაჟკაცისათვის სიცოცხლის ტოლფასია, (გავიხსენოთ ვაჟას „თუ სახელს არ მაპოვნინებ, როგორ დავბრუნდე შინაო“).

თუ ხელის მოკვეთის აქტი თავდაპირველად ალუდას გრძობისეული მომენტით აიხსნება, მოხუც ხვესურთან საუბარი უკვე გააზრებულია. ქრისტიანული რწმენის არსის — სიყვარულის — გაგებისა და წვდომის სიღრმისეული ფენების გაშინაგებული ანალიზის შედეგია.

„ჩვენ ვიზყვით, კაცი ჩვენა ვართ, მარტო ჩვენ გვზრდიან დედანი; ჩვენა ვცხოვრებთ, ურჯულოთ კუპში მოედის ქუნანი. ამის თქმით ვწარა-მარაობთ, ღვთისშვიდი უკეთეს იცინა. ყველანი მართალს ამბობენ, განა ვინაცა ჰფიცინა?“,

ჩვენ ვიზიარებთ თ. ჩხეკელიძის აზრს იმის შესახებ, რომ „ალუდა ეზიარა იმ უნივერსალური ღმერთის ჭეშმარიტებას, რომლისთვისაც არ არსებობს მტრად და მოყვარედ, რჯულიანად და ურჯულოდ გათიშული საწუთრო. ყოველი ერთი და იგივეა. და ყოველი ერთიანად ღმერთის საუფლოშია შეყვანილი...“

„ალუდაში გაღვიძებულმა პიროვნულმა ნებისყოფამ გაათავისუფლა იგი თემის ტოტალური გავლენისაგან. ნებისყოფის თავისუფლება ძირითადი განსაზღვრებაა ქრისტიანულად გაგებული პიროვნებისა. ასეთი პიროვნება თავად საკუთარი პასუხისმგებლობით აკეთებს არჩევანს და იღებს ვადაწყვეტილებას, რაკი თემთან თანაზიარობას მის გულში ახლა ღმერთთან ცოცხალი თანაზიარობა ენაცვლება“ (გვ. 19).

ნაწარმოებიდან ვიცით, რომ ალუდას საქციელმა და აზრმა, თემის წევრთა აღშფოთება გამოიწვია. მათთვის ხელმეუ-



ხეგელია თემის წესები და ამიტომ მსჯელობის საგანი კი არ ხდება, არამედ მსჯელების. ამიტომ არც განაზრების საგანი არ ხდება და მხოლოდ ვაჟკაცის უღირსობაზე მიუთითებს. ალუდას სიმართლის დასადგენად მინდია მიდის, ქეთელაური კი თავის ფიქრებში იძირება. მისი საშინელი სიზმარი (აქ კვლავ თავს ვარიდებთ სიზმრისეულ სიმბოლიკის განხილვას, რადგან მიგვაჩნია, რომ ის ცალკე კვლევის ობიექტია) ალუდას მიძიმე, სულიერი მდგომარეობის ანარეკლია. მას არც ერთი წუთი არ ტოვებს მოკლულის სახება და ამ ფაქტით გამოწვეული განცდის განაზრება. სიზმრისეული ხილვა უკვე ხსენებული თემის „ვისაც მტერობა მოსწყურდეს“ — გაგრძელებას და მის ვარიაციას მოგვაგონებს. ჩვენი აზრის დასადასტურებლად ის ეპიზოდურ გამოდგება, როცა მინდიას მოაქვს მუცალის ხელი. მინდიას მიმართავს „წაიღე, მიაკარე ქაეადა“, ალუდა უკვე მოფიქრებულ ჩამოყალიბებულ საკუთარ აზრს ასვედრებს:

„რად მინდიას, ვერ მიხმობს,
 არ გამოდგება ფარადა;
 მთაში წაიღო, არ მიითბოს,
 არც მარგებს თოვის კავადა.
 წაიღე, თუ გწამს უფაღი,
 ნულარ მარგებებ თვლითა.
 კაი ყმის მარჯვენა არი,
 გული მეწვება ბრალითა“.

ალუდა ხევისბერებისაგან სრულიად განსხვავებული აზრისაა და ამიტომ მათი რეაქცია მიუღებელია. რადგან მათი წესი „ცოდვა-ბრალიანია“ ალუდას თვალში. ამიტომ თავისი მტკიცე გადაწყვეტილება თავისი ქმედების კანონად აქცია. ის ფიქრობს, საერთოდ აღარ მოსჭრას მტერს ხელი.

ვაჟა არაჩვეულებრივი სიძლიერით აღწერს „საუფლო უამს“ ხატობას, სადაც მთელ თემს, დიდ-პატარას მოუყრია თავი, და მოუყვანია შესაწირი საქონელი.

„მოქუნდა ქალი და კაცი
 სახვეწრით ცხვრით და ხარითა“:

ამ ბიბლიური სურათის შუაგულში ჩნდება უცნობი.
 „ეს ვინლა მოგვა, ნისლივით,
 თითბრით ნაზიკის ხმალთა?“
 თითქოს და გამოცხადების სურათია.
 ხევის ბერს აძლევს მოხუერისა,
 დაგვა დახრილი თავითა.

ადრე დასმული კითხვა ჩვენი აზრის ხევისბერს მისი შეცნობა არ სჭირდება, სახელით მიმართავს გმირს და იკითხავს ვის ამწყალობებო და.

„ხანჯარს აიძრობს, დიდების
 სათქმელად დაიღირება“.

ალუდა ქეთელაური, პატივისცემით მოიხსენიებს გუდანის ჯვარსა და მრევლს, ხოლო შემდეგ შეევედრება ხევისბერს კარგად „დაუმწყალობლოს“ სამსხვერპლო, რომელიც მუცალისთვის არის განკუთვნილი.

„როგორც უნდობლად მოკლუის
 თავის ღამაზის ამისთინა“.

თუ თავდაპირველად, როგორც აღვნიშნეთ, ალუდა ჩვეულ აქტად აღიქვამს დიდუღვლის მოკვლა, და ხელიც კი მოჰკვეთა, სწორედ ჭეშმარიტების წვდომამ შეაძლებინა ახალი თვლით შეეხედა მოკლულისთვის და მისი სიღამაზეც კი აღიქვა. ხოლო თავისი საქციელი, როგორც ადამიანთა მიმართ ჩადენილი დაუნდობელი და ამიტომ ცოდვილიანი საქციელი, ეღიარებინა.

მაგრამ, გაიგებს თუ არა ხევისბერი ქეთელაურის სურვილს — საკლავი დაუკლას ქისტის სულის საცხონებლად, უარს ამბობს: 1. გაურჯულბულს არჯულბე, 2. ქისტისად საკლავის დაკვლა, კარგად არ მოუხიხდებისა, 3. მამა-პაპით არ მოდის ანდერძი, 4. გონთ მოდი ქრისტიანი ხარ, ურჯულოვდები მაგითა და ბოლოს, 5. ეშმაკს ნუ მისდევ... თავად კი

„უფრი ევება ბერდიას,
 ფერი სხვა—რივის შიშისა“.

რა სხვა რივის შიშზეა ლაპარაკი, რატომ უნდა მოეცვა ხევისბერი სხვა რივის შიშს? პასუხი არ არის ნაწარმოებში. ხოლო ქეთელაურის არგუმენტი ასეთია

„მითომ ერთნი ვართ, ბერდიავ
 მცხოვრები ერთის შიშისა“.

განმეორებითი უარის შემდეგ ქეთელაური თვითონ ანხორციელებს მსხვერპლშეწირვის აქტს.

„ხელი გაიკრა ფრანგულსა
 შუქი ამოხდა შისაო“.

თუ ქეთელაურის მიერ მსხვერპლშეწირვის აქტის განხორციელება ცოდვისქმნაა, მაშინ რატომ ამოჰყვა ხმალს შვისი, ე. ი. უდიდესი სინათლის შუქი, როგორც ნიშან-



ნი სიკეთისა და ჭეშმარიტების, ან იქნებ ამ ნათელი შუქის არ ცოდნის სხვაგვარმა შიშმა მოიცვა ბერდია.

ალუდას სურვილი ვახდა ბერდიას სხვაგვარი შიშის მიზეზი, მაგრამ სურვილითაც აუ ერესი ვლინდება, ისიც დიდი მკრეხელობაა, რატომ მაშინვე არ დასაჯა, მხოლოდ უარყო მისი წინადადება და მსხვერპლშეწირვის აქტის განხორციელების შემდეგ გამოიტანა უსაშინელები განაჩენი.

„მოკვთიდ იყოს, სხვა ქვეყნის ცა-ღრუბლის შინაშინაიდი“.

თემისაგან მოკვეთილი ალუდა თავისი ოჯახით სტოვებს თემს. თოვლი და ქარბუქი, ზვავთა ცვენა და მშიერ მგელთა ჯოგის ყმუილის ხმა, თან მისდევს მთაზე მიმაველ ალუდას. არაჩვეულებრივი ტრაგიზმით განიცდი პიროვნების ხვედრს, მაგრამ გამშვიდებს ერთი გარემოება. ვაჟამ თავისი გმირი იმედის, გადარჩენის, სიცოცხლის მთაზე აიყვანა. ჩვენ უკვე რამდენჯერმე ვახსენეთ მთის სიმბოლიკა და მთის მნიშვნელობა ვაჟას შემოქმედებაში, კიდევ ერთხელ გვინდა შევაჩეროთ ყურადღება:

მიყვარს სიმაღლე,
მით მიყვარს მთებში,
მიტომ ვმადლდები
და არა ვავედები,
ჩემი ოცნება
თქვენთან დარჩება
საუკუნოდა
და არ გაქრება,
თუმცა სიცოცხლე
ჩემი დაშრება (გვ. 302, 1).

სიმაღლეზე აყავს ვაჟას ხალხისაგან განწირული გმირი, რომელიც მშვიდად მიაპობს თოვლიან სავალს, და ატირებულ „ღიაცთ“ აჩუმებს.

უნდა აღინიშნოს, რომ მას შემდეგ, რაც ალუდამ დაიტირა მუცალი, მისი თითქმის ყველა დიალოგი ბებერ უშიშასთან, მიწდიასთან, თუ თემის სხვა წევრთა რეაქციასზე — ყოველთვის მშვიდია და გაწონასწორებული. თვით ბერდიასთან საუბარიც ვედრებას ჰგავს. ალუდას ერთ-ერთი საპასუხო რეაქცია, მის მიერ განხორციე-

ლებული მსხვერპლშეწირვის აქტია. ამიტომ მისი სიტყვები

„ჯვარს არ აწყინოთ, თემს ნუ სწყვეთ ნუ გადიცავთ ცებდა“

სწორედ ამ კუთხით უნდა განვიხილოთ. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ სიმშვიდის მოპოვება ადამიანს მაშინ შეუძლია, როდესაც შინაგანად მართალია და ეს სიმართლე აბსოლუტურად გაცნობიერებული აქვს. ჩვენი ამოსავალი დებულება იმისა, რომ ალუდას გაეხსნა ქრისტიანულად გაგებული სიყვარულის საფულო, აღნიშნული სიტყვებით კიდევ ერთხელ დასტურდება. სწორედ თავისი რწმენიდან გამომდინარე მან მოიპოვა თავისი სულის სიმაღლე და მიტევებისა და შენდობის უნარი. ადამიანის ასეთ „სულით მადლობით“ წაოცებული „შტერად“ დამდგარან მთის წვერი.

გურამ ასათიანი ასეთ ინტერპრეტაციას აძლევს აღნიშნულ ადგილს: „პოემა მთავრდება აღწერით: ალუდა მიდის და ყველაფერი თავდება... ყველაფერს ფარავს თოვლი, სასტიკი, ცივი თოვლი. ალუდას კვალი უჩინარდება სამუდამოდ.“

ეს გრძნობა გაძლიერებულია ერთი დეტალით:

**„გაჯიღნენ, ქედი გადავუს,
თხრილი აღარ ჩანს კვალისა,
ერთი მაისმა შორითა
მწარე ქვითიონი ქალისა“.**

ვაჟას საზრისიანი სიცოცხლის აუცილებელ ფაქტორად მიაჩნია სახელიანი სიცოცხლე; სახელიანი ადამიანი თავისი კეთილშობილი ცხოვრებით ტოვებს კვალს, რათა ...„ჩემს შემდგომ მოძმესა ჩემსა სიძნელე გზისა გაუადვილდეს“.

მაგრამ არის ისეთი სფერო, რომელსაც ადამიანი მხოლოდ თვითონ, მხოლოდ თავისი სულით სწვდება, და რომლისაკენ სავალი გზაც მხოლოდ მისია. თითოეულმა თავად უნდა გაიაროს ეს გზა. აი ამ გზით მიდის ქეთელაური. აქვე გვინდა გავიხსენოთ, რომ სახელიანი ცხოვრებით ცხოვრობდა მინდია, რომელსაც ბერდიას რისხვამ და განაჩენმა მოუწყლიანა თვალები, მაგრამ ამის მეტად მისი სულის ამბოხი არ გამოიხატა, რადგან მასში ძალისმიერადა განმტკიცებული მთის ურყევი კანონი. რაც ალუდასათვის უკვე გაცნობიერებულია.

„მშვიდობით, ჩემო ბატონო
ყმათა მიმცემო ძაღისა“.

მინდია რაინდისადმი და თავად ადამი-
ანისადმი წაყენებულ ყველა პირობას აკ-
მაყოფილებს, და რაღა თქმა უნდა „მთა-
ში გაზრდილი“ დატოვებს თანამოძმეში
თავის კვალს, როგორც მისაბაძსა და სა-
მაგალითოს. მაგრამ აქვე გვინდა გავიხ-
სენოთ, რომ სწორედ იმ ეპიზოდში, რო-
დესაც მინდიას მოაქვს თემში ალუდას
„სიმართლის“ დამადასტურებელი საბუ-
თი, ვაჟა ამბობს

„რამდენს ფრამ-ფრამში არიან
ცას ვერ გაავლეს კვადია“

(მართალია ამ შემთხვევაში პოეტი ამ
სიტყვებს სვავთა მისამართით ამბობს, მაგ-
რამ ჩვენ ვიცით, რომ ვაჟას მსოფლმხედ-
ველობაში უსახელო, უვარგისი ადამიანი
ქვის მსგავსია), რაც გვაძლევს საშუალე-
ბას, ვიფიქროთ, რომ ვაჟა, ალუდას საქ-
ციელს ახალი სიმაღლის წვდომას უკავში-
რებს, სახელიანმა უნდა დაამჩნიოს ამ ცხო-
ვრებას კვალი, ალუდა კი სწირავს უკვე
მოპოვებულ სახელს, მის მიერ უმაღლეს
საზრისად მიჩნეული ჭეშმარიტებისთვის.

რას ნიშნავს „ცას ვერ გაავლეს კვა-
ლია?“ — ღმერთის ცნება გაცილებით უფ-
რო ფართოა, ვიდრე თემი, ერი ან სახელ-
მწიფო. ის საზოგადოდ ადამიანთა, ხალ-
ხთა საკუთრებაა. ამიტომ მისი წვდომა
სცილდება ცალკეულ ხალხთა მიერ შემუ-
შავებულ ღირებულებათა არსს და ზო-
გადსაკაცობრიო ღირებულებათა არეალ-
ში გადადის. ამიტომ ცისათვის კვალის და-
მჩნევა ჩვენი ვარაუდით მაშინაა შესაძლე-
ბელი, როცა ადამიანი ახერხებს მოხსნას
ტაბუ, გაარღვიოს საზღვარი, რათა ეზი-
როს ზოგადკაცობრიულ იდეალებს და ამ
იდეალების წვდომის გზა დასახოს.

გამშორდი, სულით სიდაბლევ

გზაო მაშინე ველარა, —

იმ თავად, ჩემი სავალი

შენზე ვკადი ვყარა.

გაკაწრედ-გაფხაჰუნულები

დღესაც ისევ მჭირს ბევრგანა.

ვიცოდი ძაღიან კარგად

ეს უნდა ვაღამეყარა,

და დღესაც ისევ ძველებრივ

უნდა ვიხადო ბევარა (გვ. 221, ტ. I).

ვაჟამ, ისევე როგორც მისმა მოძველებმა,
გადალახეს ის „სულიერი სიმაღლის“ გზა,
რომელიც შიშისმომგვრელია მანამდე, სა-
ნამ ადამიანი არჩევანის წინაშე დგას,
ხოლო მას შემდეგ, როდესაც უკვე გაკე-
თებულია არჩევანი — ეზიაროს ზოგად-
საკაცობრიო ღირებულებებს, ადამიანის
მრწამსი მისი ცხოვრებისეული პრინციპი-
ბის შესაბამისია.

გამოყენებული ლიტერატურის სია:

1. Платон, Сочинения, т. 3(1), М., 1971.
2. Аристотель, Соч. т. IV, М., 1984.
3. Шеллинг Ф. В. — Философия ис-
кусства. 1966 г.
4. Шеллер М. — О феномене Траш-
геского. (Проблемы оптологии в совре-
менной буржуазной философии), Рига,
1988.
5. Бердяев Н. — Философия, твор-
чество, культура и искусство. М., изд.
«Искусство», 1994.
6. ვაჟა-ფშაველა — თხზულებათა სრული კრებუ-
ლი 5 ტომად—სახ. გამომც. „საბჭ. საქ.“, 1961,
თბ.
7. ვაჟა-ფშაველა — ქართული პოეზია. ტ. 9.

შეცდომის გასწორება:

2000 წლის № 1-2-ში მანანა კორძაიას
სტატიის 137 გვერდის ბოლო სტრიქონში
გაპარულია შეცდომა: ნაცვლად სიტყვისა
სარგებლობის უნდა იყოს საგაგლობლის.

მრავალფეროვანი სპარსეთი

გულიყო მრავალფეროვანი

სამრავალფეროვანი ცნობილია ირან-საქართველოს მრავალფეროვანი კულტურული ურთიერთობა. ბოლო წლებში ამ ორ ქვეყანას შორის ისტორიული, მათ შორის კულტურული კონტაქტების განახლება, ახალი პერსპექტივა გადაუშალა დიდი ტრადიციების მქონე ქართულ ირანისტიკას.

2-3 წლის წინ ქ. გილანის უნივერსიტეტში გაიხსნა ქართული ენის კამინეტი, რომელიც მიზნად ისახავს ასპირანტებისა და პროფესორ-მასწავლებლების ქართული ენის დაუფლებას. პირველ წელს ქართული ენის სწავლება, ამ დიდი საქმის მოთავემ, აკადემიკოსმა მავალი თოდუამ წარმართა.

გასულ წელს ქ. გილანში რაშთის უნივერსიტეტის I საერთაშორისო სემინარი ჩატარდა, მიძღვნილი თანამედროვე სპარსული ლიტერატურის საკითხებისადმი. სემინარში მონაწილეობას იღებდნენ აშშ (ჩიკაგო), შვეიცარიის, აზერბაიჯანისა და სხვა ქვეყნების ირანისტები. საქართველოდან მიწვეული იყვნენ — პროფ. მაი. სახოკია, დოცენტები: მზია ბურჯანაძე, ნომადი ბართაია და ამ სტრიქონების ავტორი (სამწუხაროდ, მე მაშინ ვერ მოვახერხე გამგზავრება). სემინარზე განიხილებოდა მსოფლიო კულტუროლოგიის გლობალური საკითხები. განხილვაში მონაწილეობდნენ ირანის თვალსაჩინო სპეციალისტები.

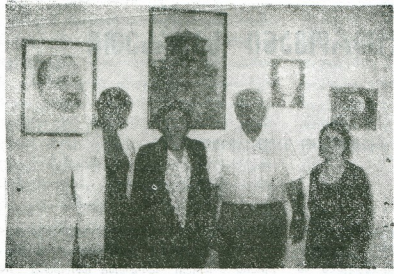
1998/1377 წლის სექტემბერში (ამჟამად ირანში 1379 წელია პიჯრით, მზის კალენდრით) თეირანში თოჯინების თეატრების მეშვიდე საერთაშორისო ფესტივალი ჩატარდა. საფესტივალო „ასპარეზად“ ირანის არჩევა უმდიდრესი ტრადი-

ციების მქონე სპარსული თოჯინური თეატრის კიდევ ერთი აღიარებაა. ირანში ამ ტიპის თეატრი უძველესი დროიდან იყო ცნობილი. იგი ჩვეულებრივ მოვლენას წარმოადგენდა სპარსული ყოფისთვის.

სპარსულ პოეზიაში შემონახული ცნობით, ამ ქვეყანაში ჯერ კიდევ XII საუკუნეში არსებობდა თოჯინური თეატრი. ისიც ცნობილია, რომ XV საუკუნის ბოლოს აქ ორი სახის თოჯინური თეატრი იყო: 1. „პეტრუშკის“ ტიპის (თითქმის თოჯინების ჩამოცმა, „ფაჰლავან კაჩალის“ სახელწოდებით ცნობილი), რომელიც დღისით იმართებოდა და 2. მარიონეტების ტიპის „ხ (პ) ეიმე შაჰაზ“ — აღწოდებული. მას გარედან დამაგრებული ძაფებით ამოძრავებდნენ. ეს სახეობა ახლოს დგას თურქულ თოჯინურ თეატრთან (მარიონეტების თეატრში თამაშის დროს სრულდებოდა თესნიფები. აქ ათამაშებდნენ: ქორწილის, მშობიარობისა და სხვა სცენებს).

ირანში, განსაკუთრებით დაბალ წრეებში, ძალზე გავრცელებული და ერთ-ერთი უსაყვარლესი ჟანრი იყო ჩრდილების თეატრი. ამ თეატრის ერთი სახეობათაგანია „კაჩალ-ფაჰლავან“-ი, რომელიც წარმოადგენს გმირის პაროდის. მოტყევალითა-ვიანი ფალავანი თავისი ხასიათით. თურქულ სალხურ პერსონაჟ „ყარაგიოზს“ შეესაბამება. უფრო ზუსტად — ჰაჯი ავადს, თანამედროვე დრამატული ხელოვნებიდან, რომელიც ფოლკლორის საფუძველზეა აგებული. ცნობილია ლეგენდა „ოქროს ყიშლაყი“, დამუშავებულია დრამატულ სპექტაკლებად ნიზამის „ხოსროვი და შირინი“.

აღმოსავლური (ირანული ან ირანულ-თურქული) თეატრის სახეები ქართულ,



კერძოდ, თბილისურ ქალაქურ კულტურაშიცაა წარმოდგენილი. ცნობილია იოსებ გრიშაშვილის მიერ აღწერილი სანახაობები, მათ შორის თოჯინა ყარაგიოზით, რომლებიც ძველ თბილისში ბაზრის მოედანზე ამართებოდა, ხოლო ირანულ-ისლამური (შიიტური) „თაზ-იე“ საქართველოში არსებობის მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მქონეა, დღემდეა შემორჩენილი და ამოპარაზად იწოდება. ერთი სიტყვით, აღმოსავლური თეატრის ტრადიციები ფესმოდებულნი იყო ძველი თბილისის ცხოვრებაში, თვით იოსებ გრიშაშვილის თქმით, ჩრდილების თეატრის სამშობლო ოსმალეთია და თბილისის მოსახლეობის საყვარელ სანახაობას წარმოადგენდა და რომ ხალხური სანახაობა-ყარაგიოზით, ჩრდილების თეატრი, იმართებოდა მოედნებზე, ბაზარში, საპირისპიროდ მაღალი საზოგადოების კერძო სასწებში გამართული წარმოდგენებისა.

სპარსულ თოჯინურ თეატრს გააჩნდა თავისი ღრმა ტრადიციები, სპექტაკლები იმართებოდა საბაზრო მდიდნებზე, ისევე როგორც ძველ ბერძულ „აგორებზე“ იყო წარმოდგენილი სახალხო თეატრები. ამ თეატრებში აკრობატიკა, კლოუნადა, პაროდია, ხალხური პოეზია, სიმღერა, ცეკვა, საკრავიერი მუსიკა, წარმოდგენილი იყო როგორც ეთნიკური ხალხური ხელოვნება.

თეატრის თანამედროვე თოჯინური თეატრი, მრავალსაუკუნოვანი და მდიდარი

ტრადიციების მქონე სპარსული თოჯინური თეატრის ღირსეული მემკვიდრეა. ეს ხსენებულმა ფესტივალმაც დაადასტურა. პანტომიმის უბადლო ოსტატმა, ირანელმა ტანერ ზადემ, თავისი უზადლო და ნატიფი სელოფენებით (თითების თამაშით შუქზე) აღტაცებაში მოიყვანა მხილველი და ნათელყო თანამედროვე ირანული ჩრდილების თეატრის უნიკალობა და რომ ირანი სამართლიანადაა მიჩნეული მსოფლიო თოჯინური სელოფენების ერთ-ერთ ცენტრად.

ირანულ ფესტივალზე ფართო აუდიტორიის ყურადღება მიიპყრო და სიმპათია დაიმსახურა რუსთავის სახელმწიფო საბავშვო თეატრის სპექტაკლმა „ეკო, ბეკო და ბეკეკო“ (შექმნილმა ქართულ ხალხურ ზღაპრებზე ნელი შურლიას მიერ. თოჯინების ავტორია გ. ციციშვილი).

რამდენიმე წელია თეირანის უნივერსიტეტში (იგი დაარსდა 1360/1980 წ.) მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის სტუდენტი, ასპირანტი და პროფესორ-მასწავლებელი იღრმავებს სპარსული ენის ცოდნას. მათ უკვე 21 ასეთი პროგრამა განახორციელეს. ამ პროგრამაში ქართველი სპეციალისტებიც მონაწილეობდნენ. ამჯერად, ერთთვიან სტაჟირებაზე მიგვიწვიეს (იქვე ხდება სტუდენტთა და ასპირანტთა სწავლება ხანგრძლივი დროით 1-3 წელი, მათ შორის, არაბული განხრითაც) თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის მაგისტრანტები: ნათია ავლახაშვილი, თამუნა ენუ-

ქიტი, თამუნა ქლენტი და ამ სტრიქონების ავტორი.

სემინარის ოფიციალური გახსნის ცერემონიის მონაწილეებს ჩვენი დელეგაცია უნდა მისალმებოდა. მღვლეარება და მუფლა... ეს სომ ჩემი პირველი გამოსვლა უნდა ყოფილიყო სპარსულ ენაზე. როგორც მითხრეს, მეტად ემოციური გამოხდა მქონდა. სპარსული ენისა და ლიტერატურის სწავლებისა და განვითარების საზოგადოების ხელმძღვანელებმა პროფესორებმა: ლოლამ პოსენ-ზადემ და ირან ზადემ დამსწრეთ მოკლედ მოუთხრეს თავიანთი უნივერსიტეტის წარსულზე, დღევანდლობაზე, პროგრამის მიზანსა და გეგმებზე. შემდეგ აუდიტორიებში მიგვიწვიეს, სადაც ერთი თვის განმავლობაში მძიმე სამუშაო დღეები გველოდებოდა. 12-დან 4 საათამდე, ისე როგორც თითქმის მთელი ქალაქი, სშირად ჩვენც ვისვენებდით აღმოსავლური მზის მცხუნეარებისაგან და ხანაც სხვადასხვა ღონისძიებები იყო დაგეგმილი (ქვეყნის ღირსშესანიშნაობებს ვეცნობოდით). მოვიხანულეთ იმამ ჰომეინის სასლ-მუზეუმი ჯამანში და მისი გრანდიოზული მემორიალი ბეპეშთე-ზაპარას სასაფლაოზე. დავათვალიერეთ ისტორიული და მსოფლიოში სახელგანთქმული ირანული ხალიჩების მუზეუმი. იქ გამოფენილი თითოეული ექსპონატი ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშია. ისინი ულამაზესი მინიატურებივით გადმოგვყურებენ მაღალი კედლებიდან. მეტად სასიამოვნო იყო საქართველოს ხალხში გატარებული რამდენიმე საათი. ჩვენი მასპინძელი, საგანგებო და სრულუფლებიანი ელჩი ირანში პროფ. ჯემშიდ გიუნაშვილი ჩვეული სიღარბისლით, სითბოთი და რაც მთავარია, იმდენი ნაღვანით დაგვხვდა, სიხარულს ვერ ვფარავდით. ოთხსაუკუნოვანი ოცნების შემდეგ ფერეიდნელი ქართველებიათვის მშობლიურ ენაზე სახელმძღვანელოები, მათ შორის, „დედანაც“ დაუსტამბავთ. კალენდარი ქართველ-სპარსელ მეცნიერთა და სახელმწიფო მოღვაწეთა გამონათქვამებით და ფოტოებით არის დამშვენებული. მათ შორის დიდი ივანე ჯავახიშვილის სიტყვებით: — „პოეზია და კულტურა ქართველ-სპარსთა სულიერ ერთობას ჰქმნი-

და და მტრობის მაგიერ სიყვარულს სთავაშავდა“. იქვე სპარსული ისტორიული ძეგლების ამსახველ ფოტოებს შორის, ჩვენი დიდი წინაპრის, შაჰაბას პირველის სამეფო კარის ერთ-ერთი უპირველესი დიდებულის ალავერდისანის (უნდლოპის) მიერ აგებული სიღის (სიო ზე ფოლი-მირკალოვანი) ხილვამ, ცხადია, ჩვენი განსაკუთრებული მღვლეარება გამოიწვია. ყოველივეს გვირგვინად იყო ძვირფასი სარჩუქარი — ახლახან სპარსულად თარგმანილი „ვეფხისტყაოსანი“, რის განხორციელებაშიც დიდაც საქართველოს საელჩოს როლი. მთარგმნელი თეირანის თაბათაბაის უნივერსიტეტის ასპირანტი, პირველი ირანელი ქართველოლოგი ფაროხ შადი (ფარშიდი) გახლავთ. შრომა ევროპული თარგმანებიდან, ძირითადად ფრანგულიდან არის შესრულებული. ფარშიდორი წელია საქართველოშია, უკვე დაეუფლა ქართულ ენას და ფიქრობს თარგმანის საბოლოო ვარიანტი დედნიდან შეასრულოს.

ქართული ჯგუფი თეირანში სპარსული ხინაწირის



მეამაყება, რომ X საუკუნის გენიალური სპარსელი პოეტის ღირდოლისის „შაჰნამე“ (ანუ „მეფეთა წიგნი“) ჯერ კიდევ XII საუკუნეში არამუსულმანურ სამყაროში პირველად ქართველებმა უთარგმნათ. ჩვენმა წინაპრებმა გაითავისეს, ზოგჯერ მხატვრულად გარდაქმნეს ირანელთა მაღალცივილიზებული კულტურა და ეროვნულ საგანძურში დამკვიდრეს. „შაჰნამე“ ამის საუკეთესო მაგალითია. შოთა რუსთაველი „ვეფხისტყაოსან“-ში სწო-



პერსეპოლისის სასახლის ნანგრევები

რედ „შაჰ-ნამე“-ს გმირს — როსტომს ახსენებს და საერთოდ რუსთაველისდროინდელ საქართველოში სპარსული პოეზია, ლიტერატურა და მისი გმირები: ფერიდუნი, ჯამშიდი, როსტომი, ზოჰრაბი, თაჰმურაზი, ჰუშანგი, ზააქი, ზაალი, ზალდასტანი და მრავალი სხვა ძალიან პოპულარული ყოფილან. ზაალისა და ზალდასტანისაგან შემდეგ გვარებიც ზაალიშვილი, ზალდასტანიშვილიც მივიღეთ. ბუკი — სპარსული სიტყვაა და საყვირს ნიშნავს. ბუკზე დამკვრელი შუასაუკუნეების საქართველოში მეზუკედ იწოდებოდა, რაც დროთა განმავლობაში გვარად დამკვიდრებულია.

შემოთ მოტანილი სახელები ისე შეისისხლნორცა ქართულმა ლექსიკამ, რომ მისი სპარსული წარმომავლობა ბევრმა არც კი იცის ჩვენში. მათ სანაცვლოდ კი

სპარსულში არაბული სახელები, მუჰამედი, ჰასანი, ჰუსეინი დამკვიდრდა. პარადოქსულია, მაგრამ ფაქტია, რომ ბევრმა ირანელმა არაფერი იცის ამ სახელთა არაბული წარმომავლობის შესახებ.

ყოველივეს შემდეგ, მით უფრო გულდასაწყვეტია საუკუნეთა მანძილზე ქართველთა ცალმხრივი ინტერესი სპარსული პოეზიისადმი. საბედნიეროდ, ბოლო წლებში გაღღვა ყინული, „ვეფხისტყაოსნის“ სპარსული თარგმანიც ამის დასტურია.

მიუხედავად იმისა, რომ პროგრამა ქვეყნის თეატრალური ცხოვრების გაცნობას არ ითვალისწინებდა, ცხადია, ჩემი ყურადღება აქეთკენაც იყო მიპყრობილი. ქვეყანაში 30-მდე (თეირანი, ისპაჰანი, შირაზი, მეშჰედი, რეზაიე, თავრიზი და სხვა) თეატრია. ირანში, ისევე როგორც ინდოეთში, ჩინეთსა და აღმოსავლეთის რიც



ქვეყანაში, ევროპული ტიპის თეატრი XIX საუკუნეში დამკვიდრდა. შაჰის დროინდელ თეატრში ფუნქციონირებდა ახალი ტიპის თეატრები: „ფარჰანგი“, „ფირდოუსი“, „საადი“, „მითრა“, „ქასრა“, „25 შაჰ-რივარი“, „ნასხი“, სადაც ძირითადად, ევროპული კლასიკა და მისი წაბაძებით დაწერილი სპარსული დრამატურგების პიესები იმღებოდა. იმამ ჰომეინის მმართველობის დროიდან კი ეროვნული დრამატურგია წამყვანი როგორც თეატრში, ასევე ისპაჰანში, მეშქეთში და სხვა ქალაქებში. დღეს თეატრში საუკეთესოა და მიჩნეული — „თატრე შაჰრ“ — „ქალაქური თეატრი“. თეატრის შენობა თანამედროვე ტიპის არქიტექტურული ნაგებობაა, სადაც ქალაქის უპირველეს დრამატულ თეატრთან ერთად, სარდაფის თეატრიც სახლობს. მათი ფიქრით, თეატრი ეროვნულ, ხალხის წიაღიდან ამოზრდილ საუკეთესო ტრადიციებს, ადით-წესებს, ზნე-ჩვეულებებს, ხალხური შემოქმედებით ნასაზრდოებ მატერიალურ და სულიერ მემკვიდრეობას უნდა ემყარებოდეს (როგორც ფორმით, ასევე შინაარსით).

შესრულების ფორმით დასავლეთის თეატრმაც მიმართა დასახმარებლად აღმოსავლურ თეატრს და გაიმდიდრა თავი მისი ტენდენციებით, რაობითა და რაგვარობით. პოლონელი რეჟისორი და თეატრის რეფორმატორი ეჟი გროტოვსკი ამბობდა: „ბრეხტი გერმანელი იყო, ვინც თავისი სიცოცხლის მეორე ნახევარი ჩინეთში ჰპოვა, ანტონენ არტო ფრანგი იყო, ვინც თავისი სიცოცხლის მეორე ნახევარი ინდონეზიაში ჰპოვა, ბალის კუნძულების ცეკვაში. დასავლეთის თეატრი ამ ორი მოქმედი და მოაზროვნე ბრძენი ადამიანის გარეშე ნაყოფს ვერ გამოიღებდა“.

ფარეზ ზაქედისა (ავტორი) და სიავუმ თამურასის (რეჟისორი) სპექტაკლის „ცეცხლის ტრიალი (ჩარხი)“, — „ჩარხეივათაშ“-ის — ძირითადი საფიქრალია: როგორ განახლდეს მემკვიდრეობა, ნამდვიფასულობები, სიყვარულისა და სიძულვილის, სიცოცხლისა და სიკვდილის, დაღატის, შურის, ეჭვის, შიშის, ტყუილის, პატივმოყვარეობის, ვერაგობის, ვნებათაღელვის, რწმენის, მოწამებობრივი ცხოვრე-

ბის, თავგანწირვისა და წ. შ. ...თანაარსებობისას. „ცეცხლის ტრიალი“-ს (ცეცხლოვანი ჩარხი) დვრიტა გლოვა, ტირილი, მოთქმა. ზარი და მოთქმა ავადმყოფობაა, ტრიალის საფუძველია... ტკივილი, სევდა, გაჭირვება, რომელიც ადამიანის არსებას ეუფლება, ეშმაკული წარმოშობისაა (ჯინი). მისი ელემენტის საფუძველი ცეცხლია (ლაპარაკია ხუთ ელემენტზე და ერთი ცეცხლია — ვ. შ.), რაც ბევრ ტანჯვასა და წუხილს იწვევს. ამ ავადმყოფობის მკურნალი სიყვარულია. როგორც დრო და დრო კვენესა ტკივილს ამსუბუქებს და ზოგჯერ ავადმყოფობასაც კურნავს; ამგვარად გვემის საზამადრისის ბედის, ცხოვრებისა და სულის ყაზალის გლოვა (სულის სიმღერის გლოვა). მასთან ერთად ყოველივე სახიერად, სცენური სიმაართლითა და დამაჯერებლად მოაქვთ მაცურებლამდე მსახიობებს.

ათოლა ჰომეინის გარდაცვალების შემდეგ ქვეყანაში გარკვეული შეზღუდვებ შესუსტდა, რაც უპირველეს ყოვლისა ამერიკისადმი ანტაგონისტური დამოკიდებულების რადიკალურად შეცვლაში გამოიხატება. თეირანის ცენტრალურ სიდემზე და ქალაქის თვალსაჩინო მთებზე, საერთოდ თეირანში, არსად შეგხვდებივართ ადრინდელ მოწოდებებს, წარწერებს „სიკვდილი ამერიკას“. პირიქით, ქვეყანაში აშკარად იგრძნობა სწრაფვა ამერიკასთან თანამშრომლობისაკენ. ირანის ისლამური რესპუბლიკის ახლანდელი პრეზიდენტის მოპამედ სათამის დემოკრატიული ბუნება ქვეყანას აშკარად ეტყობა, რაც თეატრში ქაღლის თამაშის დაშვებაშიც გამოიხატა (იფრ ჰომეინის ხელისუფლებაში მოსვლის შემდეგ, 1979 წლიდან აიკრძალა), თუმცა მისი თეატრალური კოსტიუმი კვლავაც ჩადრია, რაც ცხადია, ქალს ხელს უშლის სრულად გამოავლინოს სამსახიობო შესაძლებლობები.

თეირანში, მართალია, არ არის თეატრალური ინსტიტუტი, მაგრამ უნივერსიტეტში არის ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტი, სადაც თეატრალური ხელოვნება ერთ-ერთი სპეციალობაა, რომლის ხელმძღვანელობამ დიდი ინტერესი გამოიჩინა ჩვენი საქმიანობისადმი და მადლობა გადაგიხადეს სპარსული თეატრალური



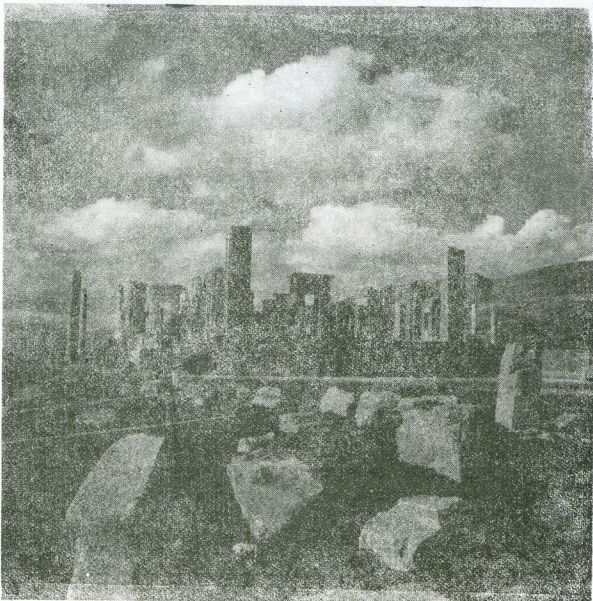
სელოვნების დამკვიდრებისა და სწავლე-
 ბისათვის საქართველოში. უნდა ითქვას,
 რომ საერთოდ ქვეყანაში კინოხელოვნება
 პრიორიტეტულია. თეატრთან შედარებით,
 რაც იმაშიც გამოიხატება, რომ კინოლი-
 ტერატურაც ბევრად უარბობს თეატრალურ
 ლიტერატურას. მიუხედავად ამისა, სტუ-
 დენტთა ინტერესი თეატრალური ხელოვ-
 ნებისადმი დიდია. იღვამება სტუდენტური,
 სადიპლომო სპექტაკლები, სადაც იგრძ-
 ნობა ახალგაზრდობის სწრაფვა სამსახიო-
 ბო ოსტატობისაკენ. „იერიში („შეტევა“),
 ერთ-ერთი ასეთი წარმოდგენათაგანია. მი-
 სი თემა, ისევე როგორც უმეტესობისა,
 რელიგიურია, მოპამედის მემკვიდრეთა
 ცხოვრების ასახვაა.

მოგვიხილავს ირანში წიგნის გამოცემის
 უდიდესმა კულტურამ. ქვეყანაში თითქმის
 2000-მდე გამომცემლობაა, ყოველდღიუ-
 რად უამრავი ახალი ლიტერატურა გამო-

დის ცოდნის თითქმის ყველა სფეროში.
 უმაღლესი პოლიგრაფიული უწყისებები
 თეირანში წიგნის მაღაზიების მთელი
 კვარტალია, სადაც თვალს იტაცებს ფი-
 რდოუსის, პაფეზის, რუმის, ჯამის (ფარ-
 შიანის უფაქიზესი მხატვრობით) და სხვა
 კლასიკოსთა პოეზიის უმშვენიერესი ნი-
 მუშები. შესაბამისად უნივერსიტეტში არა-
 ჩვეულებრივად მდიდარი ბიბლიოთეკაა
 სხვადასხვა ენოვანი ლიტერატურით (სპა-
 რსული, არაბული, ლათინური ანბანით,
 ძველი ხელნაწერები), კომპიუტერული ცე-
 ნტრით, უადრესად ყურადღებიანი მასპი-
 ნძლებით, რომელთაც დიდი დახმარება
 გაგვიწიეს საჭირო ლიტერატურის მოძიე-
 ბაში.

დიდი მაღლიერებით ვისვენებთ უნივე-
 რსიტეტის ხელმძღვანელობას, რომელიც
 ცდილობდა, რაც შეიძლება მეტი შეგვე-
 ძინა და გვეჩვენა იქ ყოფნიისას.

პერსპოლისის სასახლის ნანგრევები





სანუკუარი ოცნების ახდენას ჰგავდა უძველესი და უზარმაზარი იმპერიის სატახტო ქალაქის, უდიდესი კულტურისა და ცივილიზაციის კერის ისპაჰანის ხილვა. საკუთარი თვალით ნანახმა და განცდილმა წიგნიერ ცოდნას გადააჭარბა. თეირანისპაჰანის გზაზე სულისშემზუთველი უღანოს გავლის შემდეგ, თითქოს წალკოტში მოგზავდით, მწვანეში ჩაფლული, ცამდე აწვდილი შადრვენებით, უმშვენიერესი მეჩეთებით, სასახლეებით, აკლდამებით, მინარეთებით, უგრძესი და უღამაზესი ხიდეებით. სიხარულსა და სიამაყესთან ერთად სევდაც დაგვეფლა, როცა ფეხი უნდილაძის ხიდზე შევდგით. ხიდი, რომელიც ქალაქის მოსახლეობის თავშეყრის ერთერთი საუკეთესო ადგილია. მასზე გვიან დამემდე სეირნობენ, მის ქვეშ კი ჩაიხანებში უზარმაზარ ჩაიდნებში მოჩუჩჩუხუნე ჩაით გულს იგრილებენ, სხეულს კი — საღამოს სიგრილითა და მდინარის შესუფებით. უნდილაძის ხიდი უღამაზეს დამის ისპაჰანს ეგზოტიკურობასა და მჩქეფარე სიცოცხლეს მატებს.

თუკი წამით თვალს ისტორიას მივაბურობთ, კიდევ ერთხელ დავრწმუნდებით, რომ საქართველო, მართლაც ღვთისმშობლის წილხვედრი ქვეყანაა. რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, ფაქტია, რომ თუკი მუსლიმანურ „მარწუხებში“ მოქცეულმა საქართველომ დღემდე შემორჩინა თავისი დამწერლობა, ენა და სარწმუნოება, ეს ვერ შეძლეს თვით ირანელებმაც კი. VII საუკუნეში (643-644) არაბების მიერ ირანის დაპყრობას უძველესი სპარსული დამწერლობის, ფალაური ენის, მაზდეანური (ცეცხლთაყვანისმცემლური) რელიგიის ნაცვლად არაბული დამწერლობა, ენა და ისლამის გავრცელება მოჰყვა, შესაბამისად — ცეცხლთაყვანისმცემლური ძეგლების წერევა და ისლამური მეჩეთების შენება. ასე აღმოცენდა სასანიანთა ეპოქის ცეცხლთაყვანისმცემლური ტაძრის ნანგრევებზე დღემდე ამაყად მდგარი — ისპაჰანის უდიდესი საკულტო ტაძარი და ხუროთმოძღვრების საუკეთესო ძეგლი „მასჯედე ჯამე“ (საკრებულო მეჩეთი).

„მასჯედე ჯამე“-ს (X-XIV სს.) გრანდიოზულ კომპლექსში ჯერ კიდევ ირანული არქიტექტურის სტილია შემონახული.

წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს შაჰ-აბას პირველის სახელობის „ნაყსე-ჯაჰანის“ მოედანი (რაც მსოფლიოში უდიდესია — 500 მეტრის სიგრძის), მეჩეთთა კომპლექსით, რომელთა შორის განსაკუთრებული სიმშვენიერით გზიბლავს „მასჯედე“-ე შაჰ (შაჰ-აბას პირველის მეჩეთი, რომელიც 17 წელი შენდებოდა), „მასჯედე“-ე შეის ლუთფულაჰი (შეის ლუთფულაჰის) მეჩეთი, სასახლე „ალიყაფუ“ (აგებული XVIII ს.-ში შაჰ-აბას პირველის ბრძანებით, „სარდარ-ე ყეისარე“ (კეისრის კიშკარი) და სხვა.

„ნაყსე“-ე ჯაჰანის მოედნის მთელი სიგრძის გაყოლებაზე მდებარე აღმოსავლური და ეგზოტიკური ბაზარი თვალს იტაცებს ათასგვარი ფერებითა და ნაწარმით. რას არ შეგვხვდით აქ. უღამაზეს ხალიჩებს, მოჩითულ ქსოვილებს — ე. წ. ყალამქარებს, ქედურობისა და გრავირების მრავალგვარ ნიმუშებს, ოქროსა და ვერცხლის ნაკეთობებს, კერამიკულ ნაწარმს, ათასგვარ სუვენირებს, მოსადაფებულ საკალმეებს, შანდლებს, ირანელთა საყვარელ სათამაშო — ნარდს და რაც მთავარია მინიატურებს.

საქვეყნოდ ცნობილი, მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის ირანული მინიატურული მხატვრობის (აყვაგების ხანა — სეფიანთა დინასტიის დროს XVI-XVII საუკუნეები) თანამედროვე ცენტრად ისპაჰანია მიჩნეული. ცნობილ მინიატურისტებთან, ქედურობის ოსტატებთან და გრავირებთან ერთად ხალიჩის მქსოველებიც იყენებენ სპარსული პოეზიის საუკეთესო ნიმუშების სიუჟეტებს. სპარსული ქაშანური ხალიჩების ნაცვლად დღეს ქვეყნის მრეწველობის პრიორიტეტული და წამყვანი დარგი ისპაჰანური ხალიჩების წარმოებაა. ამას ადასტურებს მისი უდიდესი მოთხოვნილება მსოფლიო ბაზარზე.

სინანულით დაგტოვეთ ისპაჰანი, რამეთუ სანახავი კიდევ ბევრი დავგვრჩა. შთაბეჭდილებებითა და გამოცდების (საკვალიფიკაციო) მღელვარებით აღსავსე დღე-

1 შეის ლუთფულაჰი — შიიტების დიდი ღვთისმეტყველი.
2 ალი ყაფუ — მაღალი კიშკარი, ფათაღმწერლის ტაფერნიეს აზრით ალის კიშკარი.

ები მალე მიიღია და დასურვეს საზეიმო ცერემონიაზე კვლავ ერთმანეთის გვერდიგვერდ ვისხედით ქართველი და ევკიბტელი, ინგლისელი და პაკისტანელი, შვეიცარიელი და თურქი, ბანგლადეშელი და რუსი, ასერბაიჯანელი... ირანისტები და ამ ქვეყნების ელჩები.

ჩვენი დელეგაციის დიდი წარმატების მაუწყებელი იყო პრინციპულთა შორის ქართველი ასპირანტის ნათია ავლოხაშვილის მოხვედრა.

დასკვნით გამოსვლაში შევეცადეთ დამსწრეთათვის შეგვეხსენებინა, ზოგიერთისათვის კი გვეუწყებინა ირან-საქართველოს კულტურული წარსული, ქართული ირანული სკოლის მდიდარი ტრადიციები და არანაკლებ საინტერესო დღევანდლობა. მადლიერება გამოვხატეთ იმის გამო, რომ შესაძლებლობა მოგვცა გავცნობოდით და დავმეგობრებოდით მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის ირანისტს, რაც, ალბათ, კეთილად აისახება ჩვენს შემდგომ საქმიანობაში.

როცა ყოველივეს, დარბაზის დადებით რეაქციასთან ერთად, პროგრამის ერთერთი ხელმძღვანელის, უნივერსიტეტის პრორექტორის, პროფესორ ირან-ზადეს საკმაოდ მაღალი შეფასება მოჰყვა, ჩვენთან ერთად დიდად გაიხარა ბატონმა ელჩმა ჯემშიდ გიუნაშვილმა და მაშინ ახლადდანიშნულმა კონსულმა ბატონმა სანდრო რამიშვილმა.

მადლიერებით გამოვეთხოვეთ კეთილ მასპინძლებს, თავიანთი ქვეყნის მომავალზე მზრუნველ ადამიანებს, რაც იმაშიც გამოიხატება, რომ ეს არცთუ ისე დალხინებული ქვეყანა, ყოველ ღონეს ხმარობს, რომ გამოძენოს მატერიალური სახსრები და დააფინანსოს ასეთი ძვირადღირებული პროგრამები. ეს კი, ცხადია, ირანული კულტურისა და მეცნიერების პროპაგანდისთვის, საერთოდ, ირანული სკოლის სიძლიერისა და ვანტაჟების საუკეთესო საშუალებაა.

პრინცი ადამიანები, რომელთა კვალი ცხოვრებაში, ყოველგვარი სიტუაციისა და დამოკიდებულებების მიუხედავად, წარუშლელი რჩება. ასეთ ადამიანთა რიცხვს ეკუთვნის შესანიშნავი, უნიკიერესი ადამიანი, მოღვაწე რეჟისორი დიმიტრი ალექსიძე, რომელსაც ახლოლებუი მთელი მისი ცხოვრების მანძილზე და ახლაც ბატონ დოდო მოიხსენიებენ. მასზე ბევრი დიწერა, მაგრამ უფრო მეტია დასაწერი და შესასწავლი, გასაანალიზებელი...

შეიძლება თამამად ითქვას, ამ რეჟისორმა, ხელოვანმა, ს. ახმეტელის შემდეგ, რუსთაველის სახელობის თეატრის ისტორიაში მთელი ეპოქა შექმნა. ზოგიერთი მისი დადგმა სიცოცხლეშივე კლასიკად იქცა... დოდო ალექსიძე... რა იყო იგი როგორც პიროვნება, ადამიანი, მოქალაქე და რა იყო როგორც ხელოვანი, შენობქმედი, თეატრზე, ხელოვნებაზე უსაზღვროდ შეყვარებული?..

დავიწყებ იმიტომ, რომ შინაგანად ორად გაყოფილი არასოდეს ყოფილა. მასში გაერთიანებული იყო ორი ხატი — თეატრი და ოჯახი და თუ რომელი იყო პირველი, ძნელი გასარკვევია... დიმიტრი ალექსიძე სიმღერასავით იყო, რომელშიც ყოველი მელოდია ორგანულად ერთვოდა დანარჩენს, ეს იყო ცხოვრების სიმფონია, რომელშიც არც ერთი დისონანსი არ გაჟღერებულა, მასში შედუღებული იყო ნიჭი და შრომა...

ოჯახი, დიას, ოჯახი, ქართული გაგებით, ქართველ ბრწყინვალე ინტელიგენტთა ოჯახი (რომლის წინამძღოლი ალექსანდრე — ექიმი იყო, დედა — ცნობილი პოეტი ქალი მარიჯანი, დები — ცნობილი მოცეკვავე და არქიტექტორი... განსაზღვრავდა მისი ცხოვრების გზას). ბავშვობიდანვე იზრდებოდა იმ ატმოსფეროში, სადაც მხოლოდ პოეზია, მშვენიერება მეფობდა, ყალიბდებოდა ოჯახში, რომელშიც საქართველოს ლიტერატურის, ხელოვნების და მეცნიერების გიგანტები იკრიბებოდნენ...

დიმიტრი ალექსიძე სხოვრეაშვილი და თეატრი

ნადია შალუბაშვილი

პირველად ცელქი და ფანტაზიური ბავშვი ქორეოგრაფიამ გაიტაცა — პერინის სტუდიაში სწავლობდა ვ. ჯაბუკიანის და სხვა ცნობილი მოცეკვავეების გვერდით, სკოლის დამთავრების შემდეგ მოსკოვი... ა. ლუნაჩარსკის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტი... გამოჩენილ რუს რეჟისორებთან, დიდ მსახიობებთან ერთად არა მარტო სწავლა, არამედ ცხოვრება, თეატრის საერთო ჰაერით სუნთქვა... შემდეგ იყო სადიპლომო სპექტაკლი და ალექსანდრე ახმეტელთან შეხვედრა, რამაც საბოლოოდ გადაწყვიტა მომავალი ხელოვანის ბედი. ჩემს ინტერვიუში, რომელიც მაშინ „ლიტერატურნაია გრუპირაში“ დავბეჭდე, ბატონი დოდო გატაცებით, აღგზნებით მიყვებოდა, თუ რა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა ახალგაზრდა, დაწყებულ რეჟისორზე დიდ მანქანასთან შეხვედრამ, რამდენი რამ გაანდო მას ახმეტელმა, რაც შემდგომ მთელი ცხოვრების მანძილზე გაჰყავდა და ახსოვდა. დიმიტრი ალექსიძეს ბევრი რეჟისორის ნამუშევარი, ბევრი გამორულ-რომანტიკული თეატრის წარმოდგენა უნახავს, მაგრამ მისთვის მისაბაძი სანდრო ახმეტელი დარჩა...

ბატონ დოდოს უსაზღვროდ უყვარდა სამშობლო, მაშინაც კი, როდესაც იძუ-

ლებული იყო სხვაგან (უკრაინაში) ემუშავა. ნოსტალგია სტანჯავდა, საქართველო უყვარდა მთელი არსებით და ყოველ მის დადგმაში, რა პიესაც არ უნდა ყოფილიყო, სადაც არ უნდა დაედგა, მუდამ ქართული სულის ფეთქვა იგრძნობოდა.

აქ არ შეიძლება არ გავისენო 1978 წელს ლამარა დოლონაძის მიერ შედგენილი კრებული ალექსიძის შესახებ, რომლის შესავალი ნოდარ გურაბანიძეს ეკუთვნის. იგი სამართლიანად უსვამს ხაზს იმას, რომ დ. ალექსიძე დიდი თაყვანისმცემელი იყო ს. ახმეტელისა, იმ „გმირულ-რომანტიკული“ მიმართულებისა, რომლის შესახებაც ამდენი დაიწერა, მაგრამ იგი ამ მიმართულების ბრმა მიმბაძველი კი არ გახდა, არამედ საკუთარი გზით მიმავალი ჭეშმარიტი შემოქმედი, რომელსაც არ სწამდა თეატრების „ინტელექტუალურ“ და „ემოციურ“ თეატრებად გაყოფა, მას სწამდა თეატრი ერთი, მთლიანი, რომელშიაც თავსდებოდა ენოცია და ინტელექტი. დ. ალექსიძემ ღრმად შეითვისა რა რუსული რეალისტური თეატრის, კ. სტანისლავსკის რეჟისორული ძიებანი, ამასთან „წარიტანა ქართული თეატრალობის მზიური ელვარება, რომანტიკული აღმავლობა, რაც

კ. მარჯანიშვილისა და ალ. ასმეტელის სპექტაკლებში სრულყოფილ გამოვლენას პოულობდა“. (ნ. გურაბანიძე, წინასიტყვაობა, დიმიტრი ალექსიძე, კრებული, 1978, გვ. 10).

ათეული წლების განმავლობაში ჩვენ ერთად ვმუშაობდით თეატრალურ ინსტიტუტში, თეატრალურ საზოგადოებაში, მთელ რიგ ღონისძიებებში ერთად ვმონაწილეობით. არა ერთი რეცენზია დამიწერია მის სპექტაკლებზე, ყველაფერმა ამან დამაახლოვა, დამამეგობრა არა მარტო მასთან, არამედ მის ოჯახთანაც. ბატონი დოდოს მეუღლე, ქალბატონი თამარი, ქართველი, ჭეშმარიტი მეოჯახე ქალის ეტალონი იყო. ჭკვიანმა, მოსიყვარულე ქალმა ბატონ დოდოში დაინახა ის, რასაც სხვები ერთის შესვლით ვერ ამჩნევდნენ, დაინახა მარტო მისი ნიჭიერება კი არა, არამედ მისი ბავშვური უმწეობაც. უშუალოა და თეატრისადმი განუსაზღვრელი სიყვარული და თავდადება. დაინახა, დაფასა და შეიყვარა, ოჯახის ბურჯი გახდა, ქმარს ყველა საოჯახო წვრილმანი ჩამოაცილა და შესანიშნავი შვილები გაუზარდა, შვილები, რომლებიც საამაყონი გახდნენ არა მარტო მშობლებისათვის, არამედ მთელი საქართველოსთვის, — ალექსანდრე, უნიჭიერესი მეცნიერი-ელისისტი, რომელსაც დიდად აფასებდნენ ბევრი ქვეყნის სპეციალისტები, გიორგი — დღეს ჩვენი საოპერო თეატრის ბალეტმაისტერი, მრავალი ბრწყინვალე დადგმის ავტორი თბილისში და სხვა ქვეყნებში, პედაგოგი, რომელმაც არა ერთი ნიჭიერი მოცეკვავე აღზარდა. ამ ოჯახის წევრები არიან ნიჭიერი ქალიშვილი, სიძე... შთამომავლობა... ეს იყო ბატონ დოდოს ცხოვრების „აღფა“, „ომეგა“ კი თეატრი გახლდათ... ბატონი დოდო საოცრად კომუნიკაბელური პიროვნება იყო, უყვარდა ცხოვრების ორომტრიალში, ხალხში ყოფნა, უყვარდა ადამიანები, მოწაფეები. იგი საოცრად ემოციური, „ფეთქებადი“ იყო, იუმორით სავსე, ბავშვით მოუსვენარი, უშუალო და შუქნათელი...

ამ წლებში დ. ალექსიძესთან ერთად მოღვაწეობდა გიორგი ტოვსტონოგოვი... იყო ორი განსხვავებული ადამიანი, ორი

განსხვავებული ინდივიდუალობა და ორი სრულიად განსხვავებული შემოქმედებითი უნებლიეთ ადარებდნენ და მათმა თავყვანისმცემლებმა ერთგვარი დაპირისპირების ატმოსფეროც კი შექმნეს. გ. ტოვსტონოგოვის შემოქმედებაში ყველაფერი აწონ-დაწონილი იყო, „რაციო“ და ფსიქოლოგიზმი მბრძანებლობდა. ბატონი დოდო კი ემოციის, ფანტაზიის აფეთქებას წარმოადგენდა, მას თითქოს წინასწარ გამოზომილი არაფერი ჰქონდა, თუმცა იგი ბევრს მუშაობდა, მაგრამ მის ნამუშევრებს „ოფლის“ სუნი არ ასდიოდა, შთაგონება თითქოს ანაზღად, უცბად, ეახლაო, მსუბუქად, იმპროვიზაციით თქვენს თვალწინ ძერწავდა სპექტაკლს. მისი ფანტაზია განუსაზღვრელი იყო, თუმცა შრომაც არ აკლდა და ძიებაც. ბევრჯერ დავსწრებივარ მის რეპეტიციებს და ყოველთვის მაოცებდა მისი დაუოკებელი ენერჯია, იგი მუშაობის დროს ცეცხლივით გიზგიზებდა, არბოდა სცენაზე და ჩამორბოდა სცენიდან, მისი ქესტიკულაცია, მიმიკა, პლასტიკა განუმეორებელი იყო. როდესაც მსახიობს არ ესმოდა თუ რას სთხოვდა რეჟისორი, იგი ყვიროდა, ილანძვებოდა და შემდეგ, შემდეგ დადლილი ჩაეშვებოდა სავარქელში და ჩუმად იტყოდა — „გაიმეორეთ“...

დ. ალექსიძის ყოველი რეპეტიცია ნამდვილი სპექტაკლი იყო და თეატრის თავყვანისმცემლები სპეციალურად ცდილობდნენ მათზე მოხვედრას. რეჟისორი ჩვენს წინ ქმნიდა მიზანსცენებს, ცვლიდა დეტალებს, იგონებდა სრულიად პარადოქსულ სიტუაციებს, თვითონ თამაშობდა, ბოზოქრობდა, მას დაუშრეტელი ენერჯია ამოქმედებდა, გეთავაზობდა ახალ და ახალ ტრანსფორმაციებს, იცვლებოდა მიზანსცენები, გმირების მოქმედება და მასთან ერთად ჩვენს თვალწინ იცვლებოდა თავად რეჟისორიც, ხან მოხუცად გამოიყურებოდა, ხან ჭაბუკად, — ეს იყო მისი არსებობის ბუნებრივი ემანაცია, რადგან წინასწარ დადგენილი რამ უცხო იყო მისი ნიჭისა და ხასიათისათვის. თანდათანობით, რეპეტიციიდან რეპეტიციამდე იყო ძიება, უმთავრესის შერჩევა, დიდი სკულპტორის, როდენის თქმისა არ იყოს, „დიდზოდს“ იგი თანდათან ყველაფერს ზედ-



მეტს აცილებდა და იქმნებოდა ის ნაწარმოებები, რომლებსაც აღფრთოვანებაში მოჰყავდა მაყურებელი. იგი ხანდახან ზუმრობდა, ბუსლუნებდა, ყვიროდა და არავის, არაეის არაფერი სწყინდა, ყველას ესმოდა, რომ ეს ყვირილი მოხეთქილი ემოციისგან განტვირთვა უფრო იყო... ბატონ დოდოს უყვარდა მსახიობი, სჯეროდა მისი და ამიტომ მისი სპექტაკლის გამარჯვება პირველ რიგში, მსახიობის გამარჯვება იყო. იმ რეჟისორებიდან, რომლებსაც მე ვიცნობდი, (შეიძლება გიგა ლორთქიფანიძის გარდა) არავინ იცოდა მსახიობის შესაძლებლობების გამოცნობა, უცნობი ახალგაზრდის აღმოჩენა, როგორც დოდო ალექსიძემ. გავისხენოთ თუნდაც ყველასათვის უცნობი სტუდენტი — როლის მანჯვალაძე, ნეოფიტის როლში „პირიზელ მეძონძემე“. ან უკრაინელი მსახიობი სვეტლანა კორკოშკო, რომელსაც დ. ალექსიძის მიერ ი. ფრანკოს სახელობის თეატრში დადგმულ ბრწყინვალე „ანტიგონეში“ უდღესი წარმატება ხვდა წილად. ამ როლის შემდეგ, სამხატვრო თეატრშიაც კი მიიწვიეს, მაგრამ, ალექსიძის შემდეგ იგი ჩაქრა. მას წარმატება აღარ ჰქონდა და შეუძნეველად დაიკარგა თეატრის ანალებში...

დ. ალექსიძის კომედიური დადგმები მუშუნა შამანურის ფეიერვერკსა ჰგავდა... რამდენი ფანტაზია, გამომგონებლობა, პაროდული მიზანსცენები. გავისხენოთ თუნდაც მისი „სამატარძლო აფიშდანი“, ან „პეპო“, რომელშიაც კომედიურ ნაკადს მძლავრი სოციალური, მამხილებელი ძალა ახლდა...

იყო კამათი, ამბობდნენ, დ. ალექსიძე დროს ჩამორჩაო, რაც არავითარ შემთხვევაში სინამდვილეს არ შეეფერებოდა. გავისხენოთ თუნდაც ის, რომ ბ. ბრეტის პიესა („სამეროშიანი ოპერა“) სწორედ დი. ალექსიძემ პირველმა დადგა ქართულ სცენაზე, ან გავისხენოთ მისი „ანტიკური“ დადგმების სერიალი — „ანტიგონე“ — არა მარტო საქართველოში, არამედ კიევში, კიშინიოვში, ლენინგრადში, ტაშკენტში, ერევანში...

მაგონდება 1958 წელი, საქართველოს ხელოვნების მწიგნობარ დეკადა მოსკოვში, „ოიდიპოს მეფე“ ე. ვახტანგოვის თეატ-

რის სცენაზე, განუწყვეტელი ოვაციებით. მაყურებელთა დაშლის შემდეგ კი კულისებში ი. ზავადსკის, ს. ბირმანის და რუსული სცენის სხვა კორიფეების აღფრთოვანებული სიტყვები დ. ალექსიძისა და ა. ხორავას მიმართ. ამ სპექტაკლს გარჩევა მოსკოვის მსახიობთა სახლში გამართულ შეხვედრაზე... ცნობილი თეატრმცოდნის მიკულსკის მიერ ამ წარმოდგენის უმაღლესი შეფასება... გავიწლები... იყო გამარჯვებები, იყო გ. მდივანის „ტერენას დაბადების დღეზე“ მაყურებელთა დარბაზში, სცენიდან მსახიობებთან ერთად ამღერებული კუბელი სტუდენტები... იყო ტაშკენტელი მსახიობების აღფრთოვანებული „ამდღობები“, რომლებიც ახალგაზრდებმა ქართველმა მესტრისთან ტაშკენტში დილით, სასტუმროსთან ოთხსაათიანი ლოდინის შემდეგ დაგვაბარეს...

დრომ მოიტანა ცვლილებები ცხოვრებაში, თეატრში, ერთმანეთს დაუბირისპირდნენ „ლირიკოსები“ და „ფიზიკოსები“. გაჩნდა ინტელექტუალური დრამა, აბსურდის თეატრი, ამათ გვერდით კვლავ იყო ცრურომანტიზმი, ახლა უკვე გიორულ-რომანტიკული თეატრის დადგმები აბსურდულ, ყალბ შთაბეჭდილებას სტოვებდნენ. ხანგრძლივი ძიების, ექვების და ანალიზის შედეგად დ. ალექსიძემ მონახა ადღენისა და განასლების გზა, „ოიდიპოს მეფეს“ მოჰყვა მძაფრი პატრიოტიზმით აღვრებული „ბახტრიონი“, ამდღებული სპექტაკლი, განთავისუფლებული ცრუ პათოსისაგან, ჭეშმარიტი თეატრალიზმით გამსჭვალული სპექტაკლი, რომელშიაც დრმა ფილოსოფოსის, მთაზროვნე პატრიოტის სახით წარმოგვიდგა, მოგვცა სინთეზური სპექტაკლის მშვენიერი ნიმუში. თეატრში კი უზარი იზრდებოდა, ჩამოყალიბდა ახალგაზრდების ჯგუფი, რომელსაც „შვიდკაცა“ შეარქვეს. კონფლიქტი ღრმავდებოდა, დ. ალექსიძემ „ლისისტრატუს“ დადგმა ვერ განახორციელა, ჩავარდა „პამლეტი“, „ბახტრიონის“ ბრწყინვალე წარმატების შემდეგ უდღეური აღმოჩნდა „ამირანი“. დ. ალექსიძე მძიმედ განიცდიდა თავის მოწაფეთა განდგომას, სწორედ მაშინ იყო, რომ დამიძახა თავისთან და გამაფრთხი-

ლა — „არავის უთხრა, მე გადავწყვიტე კიევში წავიდე... მიდი თეატრალური ინსტიტუტის რექტორთან და ჰკითხე — მომცემენ თუ არა მათთან კათედრას“. კიევში აღფროვანებით შეხვდნენ ალექსიძის წინადადებას, მიიხრეს, რომ ალექსიძეს ნიშნავენ კიევის ივან ფრანკოს სახელობის აკადემიური თეატრის მთავარ რეჟისორად და ინსტიტუტის კათედრის გამგის, პროფესორის ადგილი შესთავაზესო.

ამის შემდეგ უხმაუროდ, ჩუმად წავიდა ბატონი დოდო კიევში, გამგზავრებისას ტკივილით და გაკვირვებით მიიხრა — „ახლაგაზრდები არიან, მათ თვითდაპყვიდრება სჭირდებათ... ახლაგაზრდობის თვისებაა სისასტიკე, რას იზამ“...

შემდეგ კიევში არაერთხელ ვესტუმრე. ერთხელ მე და ბაბუღია ნიკოლაიშვილი ბატონ დოდოს შინ ვეწვიეთ, შესანიშნავად მიგვიღეს მან და ქ-ნმა თამარმა, რომელსაც ბატონი დოდო „დეკაბრისტის ცოლს“ უწოდებდა. მასპინძლებმა კრემ-ჩატიკამდე ჩამოგვაცილეს, ძალიან განიცდიდნენ შვილის, კოვის ავადმყოფობას, ორივეს ნოსტალგია აწამებდა, რამდენი ტკივილი მიაყენეს დაუნდობლად... ვინ იცის, რატომ ან რისთვის?! უკრაინაში წარმატება და პატივისცემა დიდზე დიდი ჰქონდა, მსახიობები, სტუდენტები აღმერთებდნენ, მაგრამ მაინც უკან უხმობდა საქართველო... სამშობლო... უკრაინის უპირველესი პრემიები დაიმსახურა (მათ შორის ტარას შევჩენკოს სახ. პრემია ა. კორნეიჩუკის „ხსოვნა გულისა“-ს დადამისათვის...).

შემდგომ, როცა კიევში ჩადიოდა, დადი უკრაინელი რეჟისორისა და მსახიობის განატ იურას სახლის მემორიალურ დაფაზე დამაგრებულ ლარნაკში წითელ მიხაკებს აწყობდა... დოდოს გარდაცვალების შემდეგ ეს ტრადიცია მეც გავაგრძელე.

... დოდო დაბრუნდა საქართველოში, კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში კოლექტივმა იგი სიხარულით, პატივისცემით მიიღო. დაიწყო ახალი სპექტაკლების მომზადება. დიდი წარმატებით დაიდგა „კვაჭი კვაჭანტირაძე“, „დონ კარ-

ლოსი“, „ხსოვნა გულისა“. აქ არ შემოღება არ აღენიშნო ერთი საინტერესო ფაქტი — ბატონმა დოდომ ადრე მთხოვა შილერის „დონ კარლოსი“. ერთ-ერთი სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ დამიბრუნა იგი. პიესის ფურცლები სახსრად იყო მისი შენიშვნებით, ფანქრით იყო გადახაზული ადგილები... ეს წიგნი დღეს ჩემთვის უნიკალურია, რადგან ნათლად გვიჩვენებს რეჟისორის მუშაობის პროცესს... არა, დ. ალექსიძე ისე ანახლად, ერთბაშად როდი დგამდა თავის სპექტაკლებს, აქ იყო ფიქრიც, ყოყმანიც, ძიებაც. დ. ალექსიძე არავის იმეორებდა, ის იყო თვითმყოფადი შემოქმედი, მუდამ ძიების პროცესში მყოფი.

ბატონ დოდოს უყვარდა და შესანიშნავად გრძნობდა იუმორს, მაგრამ სერიოზულიც იყო, განსაკუთრებით, როდესაც ავადმყოფობა წამოერია. უჭირდა აღმართში ასვლა, ქოშინი ახრჩობდა, თეატრალური საზოგადოების კიბეებს ძლივს ერეოდა, მაგრამ ითმენდა და თავს არ უფრთხილდებოდა...

როგორც ვთქვი, დოდო იმპულსური პიროვნება იყო, უცბად რაღაც მოუვიდოდა თავში და მაშინვე ჩართავდა ყველას თავისი ჩანაფიქრის განხორციელებაში...

ერთხელ ტაშკენტში ვიყავი მიწვეული კონფერენციაზე, ბილეთი უკვე აღებული მქონდა და მეორე დღეს გაფრენას ვაპირებდი. ინსტიტუტში მიიხრეს — ბატონი დოდო ტელეფონთან გიხმობსო, — „ხვალ, მე და შენ კიევში, ფრანკოს სახელობის თეატრის იუბილზე მივემგზავრებით“-ო. ეგ ვუთხარი, კიევში რანაირად წავალ, როდესაც ტაშკენტში მივფრინავ კონფერენციაზე-მეთქი. ბატონი დოდო გამიბრახდა და შეჰყვირა — „შენ რა უზბეკები ამჯობინე უკრაინელებს“-ო, მე ვუთხარი, რომ არავის არ ვამჯობინებ, მაგრამ ხალხი მელის და ბილეთი ხელში მიჭირავს-მეთქი. დოდო უფრო გაბრახდა — „შენ ჩემი მეგობრობა აღარ გინდა, უნდა დამკარგო?!“

... მეორე დღეს კიევში გავფრინდით...



საიუბილეო საღამოზე იუბილარებს მივესალმეთ, შემდეგ იყო „ა ლა ფურშეტი“, რომელსაც მოჰყვა სუფრა ნატალია უჯვის სახლში. უკვე თენდებოდა, როდესაც სასტუმროში ვბრუნდებოდით. გზაში დოდო ერთ ცნობილ რუს თეატრალურ კრიტიკოსს შეეკამათა. გაგულსებულმა მითხრა — „თბილისში დავბრუნდეთ, მე ხვალ რეპეტიცია მაქვს ინსტიტუტში“-ო. წინააღმდეგობა გაუწიე — რანაირად წამოვიდე, ჯერ ჩემი მეგობრები არ მიწახსავს, ერთი ღამით რად ჩამომიყვანებოქი. მასთან კამათი შეუძლებელი იყო, თუმცა ბილეთები არა გვქონდა და გზაზეც საშინელი ნისლი იდგა, მანქანით მაინც ვავემართეთ აეროპორტში, დეპუტატების მოსაცდელ ოთახში ვისხედით. გამცილებლებთან ერთად, ბატონმა დოდომ ბილეთების საკითხი უცბად მოაგვარა. თბილისს რომ ვადმოუბარა თვითმფრინავმა, აეროპორტში არ დაჯდა და უკან გაფრინდით, ბატონი დოდო მეკითხება — „სად მივფრინავთ?“ „მე რა ვიცი“ — ეუპასუხე... მივფრინავთ, მივფრინავთ, ქვევით ზღვავა. ბატონი დოდო შეფიქრებულად — რა არის ქვევითო — მეკითხება; — აი, რა მიყავით, ტაშკენტის მაგივრად დასალუბავად კიევში წამომიყვანეთ. გაბრაზებით აბუზღუნდა — „კუდიანი ხარ, აინემე ტაშკენტი, ტაშკენტიო და ახლა ჩემი იუბილეს წინ, აი, რა მოგვდისო... არა უშავს, თქვენს იუბილეს შავი ზღვის ფსკერზე შევხედებით-მეთქი... შეშინებული ჩანდა, ცხადია, მეც შემეშინდა, მაგრამ გამოჩნდა მიწა და ჩვენც მშვიდობით დავეშვით სოხუმის აეროპორტში.

თურმე თბილისის თავზე ჩვენმა თვითმფრინავმა „შასი“ ვერ ჩამოუშვა და პილოტები ფრენა-ფრენაში ბენზინს ხარჯავდნენ... მის იმპულსურობას ბოლოს დაბოლოს შეეჩვიე. შეეძლო მოულოდნელად ეთქვა — ამ რამდენიმე საათში ფილარმონიის დარბაზში შეხვედრავა ბორის ჩირკოვთან, შენ სიტყვით მიმართეო. კი, მაგრამ, ამ სასაფლაოზე (პანაშვიდზე ვიყავით) რომ მეუბნებით, როდის რა მოვასწრო, რა მოვიფიქრო, თანაც ფეხი მაქვს შეხვეული — „არაფერია, შენ არაფერი

გავიჭირდება, იმპროვიზაციის ოსტატი ხარ“... და მართლაც გამოვედი ფილარმონიის დიდ დარბაზში, მივესალმე ბორის ჩირკოვს, გოგოლის სახ. თეატრის კოლექტივს. ამის შემდეგ ჩვენ დიდად დავმეგობრდით ბ. ჩირკოვთან. ასე იყო ჩირკოვის იუბილესზე გოგოლის სახელობის თეატრის სცენაზე, მოსკოვში — აქაც ანაზღად დოდომ ქართული დელეგაციის სახელით სიტყვა მთქმევინა... როცა ჩემი მეუღლე უეტრად გარდაიცვალა, ბატონი დოდო პირველი მოიჭრა ჩემთან სახლში, მომხეხავა, გამამხნევა, ხელი დაადო კუბოს და ჩაილაპარაკა — „სანამ მე ცოცხალი ვარ, ნადიას არ გაუჭირდებაო“... რა ვიცოდით, რომ ბატონი დოდოს ცხოვრებაც მიწურული იყო.

ჩემი პედაგოგიური მოღვაწეობის 40 წელი უსრულდა. ვ. კიკნაძის, ნ. გურაბანიძისა და დ. ალექსიძის ინიციატივით გადაწყვიტეს ჩემი საღამოს მოწყობა თეატრალურ საზოგადოებაში. მე დავთანხმდი იმ პირობით თუ ქება-დიდება არ იქნებოდა და საღამო იუმორში ჩატარდებოდა.

ბ-ნმა დოდომ მოიფიქრა საღამოს რეჟისორული მონახაზი, რაც ამ საქმის დიდ მცოდნეს კოტე ნინიკაშვილს უნდა განეხორციელებინა. მე იმ დაწყველილ დღეს მივედი თეატრალურ საზოგადოებაში კოტესთან და ერთად ბატონ დოდოს კაბინეტის კარი შევავლეთ. იქ ერთი ოსი კომპოზიტორის ცოლი და ქალიშვილი დაგვხვდა, ისინი ბატონ დოდოსთან რალაც პირადი თხოვნით იყვნენ მისულნი, ბატონი დოდო რაღაცნაირად აღვზნებული იყო და უთხრა, რომ ყველაფერში მოგეხმარებით თუ არ მოგვედებო... მე შევეკითხე როგორ აპირებდა ჩემი საღამოს მოწყობას, მან მიპასუხა — „შენ ბანკეტზე იფიქრე, საღამო ჩემი საქმეა“. რამოდენიმე საათის შემდეგ კი დამირეკეს, რომ ბატონი დოდო აღარ იყო... ბევრი ვიტირე, ავადაც ვიყავი, უარი ვთქვი ყოველგვარ საღამოზე. გავიდა რამოდენიმე თვე და ბატონმა გიგა ლორთქიფანიძემ დამირეკა, რომ ჩემი საღამო, ბატონ დოდოს მონახაზით მაინც შედგებოდა. მე უარზე ვიყავი, მაგრამ მშვენიერი საღამო მაინც ჩატარდა თეატრალურ საზოგადოებაში...

ბ-ნმა გიგამ ამით მეც მცა პატივი და დოღოსაც, რომლისთვისაც ჩემი საღამო უკანასკნელი რეჟისორული ჩანაფიქრი აღმოჩნდა... მე დიდად მაღლობელი ვარ ამ შესანიშნავი საღამოსათვის, რომელიც ჩემმა ყოფილმა სტუდენტებმა, დ. ალექსიდის ჩანაფიქრით მომიწყეს...

ამბობენ, დრო ყველაფერს კურნავს, მაგრამ მეხსიერებას, მოგონებას იგი ვერ ერევს... როდესაც ინსტიტუტის დერეფნებს მივყავები, თითქოს ვხედავ ადამიანებს, რომლებიც წლების განმავლობაში ჩემს გვერდით მუშაობდნენ, იღვწოდნენ, სიკეთეს თესდნენ. ზრდიდნენ ახალ და ახალ თაობებს, ადამიანებს, მოღვაწეებს, რომლებიც დღეს ქართული ხელოვნების სახელსა და დიდებას წარმოადგენენ. დიდი მუშაობაა ჩატარებული დ. ალექსიძეზე როგორც ბრწყინვალე პედაგოგზე. ამ მხრივ ყურადსაღებია მისი ცნობილი მოწაფის ოთარ ჯანაშიაშვილის წიგნი, რუსულ ენაზე «Курс велет Дмитрий Алексидзе» რომელშიაც ბევრი რამ საინტერესოა თავმოყრილი დიდი მანერის მოწაფის მიერ და რაც მომავალი რეჟისორებისათვის პროფესიულ ინტერესს წარმოადგენს. დიდად მნიშვნელოვანია თვით დ. ალექსიძის წიგნი, რომელიც ტექნიკურად „გასაღებია“ მისი შემოქმედების შესასწავლად. დიდი ამაგი დასდო ამ კრებულს ლამარა დოღონაძემ, რომელმაც უნიკალური მასალა შეაგროვა დიმიტრი ალექსიძის შესახებ...

დაიწერა დიმიტრი ალექსიძის მეორე თარიღი, მისი ცხოვრება კი ორ თარიღს შორის მოთავსებული ტირეა, რა ცოტა და რა ბევრის შემცველია... ცხოვრების, შემოქმედების ოთხმოცდაათი წელი... რა ცოტა იცხოვრა დიდმა ადამიანმა და შემოქმედმა, რამდენი რამის გაკეთებას შესძლებდა... მაინც იმდენი რამ შესძინა ჩვენს კულტურას, ჩვენს ხალხს, რომ მისი დაეწიება, მისი ცხოვრებიდან ამოშლ შეუძლებელია...

მას უსაზღვროდ, ხარბად უყვარდა სიცოცხლე, ჩაუქრობილ ცმცხლად ენთო თეატრის სიყვარული... ვინ იცის, იქნებ, სადმე მაინც ანთია ეს მისი ჩაუქრობელი ცეცხლი?!

თანამედროვე ქართული სახეითი ხელოვნების ერთ-ერთ წამყვან დარგს დაზგური გრაფიკა წარმოადგენს. დაზგური გრაფიკის აყვავება 60-იანი წლებიდან ირენს თავს, მაგრამ მასალის ფლობის, მისი შესაძლებლობების ფართო დიპაზონის სრული გამოვლინება 70-იანი წლებიდან დაიწყო.

ამ მოვლენას მრავალმა ფაქტორმა შეუწყო ხელი: უპირველესი პირობა, აღნიშნული დარგის განვითარებისათვის თბილისის სამხატვრო აკადემიის დაზგური გრაფიკის კათედრაზე არსებული საინტერესო და ნოვატორული ატმოსფერო იყო. ბრწყინვალე პედაგოგიური კოლექტივი: ს. ქობულაძე, დ. გრიგოლია, დ. ქუთათელაძე, ა. კეშელავა, ი. ყუბანეიშვილი, ზ. ლეჟავა, დ. ნოდია და სხვები სტუდენტებს სოცრეალიზმის ზოგადსაკუთმრო ნორმებით აღარ ზღუდავდნენ. გაფართოვდა შემოქმედებითი თემატიკა, შეიცვალა დამოკიდებულება სურათის კომპოზიციური აგების მიმართ.

ასაღაზრდა ქართველ მხატვართა ჩამოყალიბებაზე ასევე დიდი ზეგავლენა იქონია შემოქმედებითმა მივლინებებმა. გაფართოვდა სამყაროს შეცნობის გეოგრაფიული არეალი. ძირითადად მივლინებები რუსეთის ხელოვნების სახლებში იყო. იქ ქართველ მხატვრებს გრაფიკის ხელოვნების მაღალი კულტურა დახვდათ. ეს მოვლენა გაპირობებული იყო ევროპის წამყვან ქვეყნებთან მათი უფრო აქტიური კავშირით. ქართველმა მხატვრებმა ესტამპის შესრულებისა და ამობეჭდვის მრავალფეროვანი ტექნიკა აითვისეს. 70-იანი წლების გრაფიკოსებისათვის ტექნიკური შესრულების რთული ფორმებია დამახასიათებელი.

დაზგური გრაფიკის ნიმუშები უხვად იფინებოდა სხვადასხვა გამოფენებზე. 70-იანი წლებიდან გამოფენების რიცხვიაც იმატა. გაჩნდა რამდენიმე ახალი საგამოფენო დარბაზი. თემატიკური და სეზონური გამოფენების გვერდით, სშირად ერთი მხატვრული იდეით გაერთიანებუ-

მხატვარ ლალი ზამბახიძის პლასტიკური ხელოვნება

დალი ლამანიძე

ლი, მცირერიცხოვანი ჯგუფური გამოფენები ეწყობოდა. სწორედ ასეთი ექსპოზიციები განსაკუთრებულ როლს თამაშობდა თანამედროვე ქართული ხელოვნების განვითარებაში. მათში მეტი იყო ალტერნატივა, ნოვატორული და გაბედული, როგორც შინაარსობრივად, ისე სახვითი ფორმის თვალსაზრისითაც.

პირველი ბიჭი ამგვარი გამოფენებისათვის შემოქმედებით მივლინებებში შესრულებული ნამუშევრების საანგარიშო წარდგენა იყო. 70-იანი წლებიდან გამორჩეული მნიშვნელობა ჰქონდა ქ. სენეის შემოქმედებით სახლს, სადაც საქართველოს მხატვართა კავშირი სისტემატურად აგზავნიდა ახალგაზრდა მხატვრებს, მივლინებები 2-3 თვეს გრძელდებოდა. ამ პერიოდში მხატვრები საქაოლ ნაყოფიერად მუშაობდნენ, ეცნობოდნენ როგორც რუსი, ასევე სხვა რესპუბლიკეებიდან ჩამოსული მხატვრების შემოქმედებას, სწავლობდნენ გრაფიკული ოსტატობის ახალ ტექნიკებსა და ტექნოლოგიებს. ჩვენში გაჩნდა დიდი ოსტატობითა და პროფესიონალური კულტურით შესრულებული ესტამპები.

მივლინებებში მყოფი მხატვრები ერთმანეთსაც უფრო მჭიდროდ უკავშირდებოდნენ. იგრძნობოდა მხატვრული და სუ-

ლიერი ინტერესების ერთიანობა. გაჩნდა თაობისა და ჯგუფისთვის დამახასიათებელი თვისებები.

50-იანი წლების შემდეგ ხელოვნებაში ზეპარტიულმა მოთხოვნებმა, 60-იანი წლებიდან ნელ-ნელა ადგილი თავისუფალ არჩევანს დაუთმო. გაიშალა და გამდიდრდა სახვითი ხელოვნების დიაპაზონი. ასეთ პირობებში სხვა დარგებს შორის ყველაზე მობილური და ნოვაციებით აღსავსე დაზგური გრაფიკა აღმოჩნდა.

საგამოფენო სივრცეში დაზგური გრაფიკის ნიმუშების მოზღვავებამ, მათ მართ ახალი მოთხოვნებიც წამოჭრა. გაჩნდა პრობლემა, რომელიც გრაფიკული ფურცლის ექსპოზიციის გარემოში ადაპტაციას ეხებოდა.

„დღეს, როდესაც მონუმენტური ფერწერის გამოფენებიც კი ჩვეულებრივ მოვლენად იქცა, მაინც არსებობს ის დაუძლეველი წინააღმდეგობა, რომელიც ესტამპის ექსპონირებას ახლავს თან. პრობლემა რომ ნათელი გახდეს, საკმარისია გავიხსენოთ, რომ ესტამპიცა და წივნის გრაფიკაც (ისევე როგორც სცენოგრაფია, პლაკატი და ა. შ.) თავისი ფუნქციური სრულყოფილებით საგამოფენო დარბაზის გარეთ იხსნება. როგორც წესი იფინება ესტამპის საუკეთესო ნიმუშები, დანარ-



ჩენი კი მრავლდება და განავრძობს და-
მოუკიდებელ არსებობას.¹

დ. ანდრიაძე სრულიად სამართლიანად
ამახვილებს ჩვენს ყურადღებას გრაფიკის
ნიმუშების ადგილზე საგამოფენო გარე-
მოში. გრაფიკის კამერული ხასიათი
ფერწერისა და ქანდაკების გვერდით მათ
შევიწროებას გულისხმობდა. ეს საშიშრო-
ება უპირველეს ყოვლისა თვითონ მხატ-
ვრებმა იგრძნეს. ვინაიდან ყოველი მხატ-
ვრული ნაწარმოები მაყურებლისათვის
იქმნება, იგი უნდა იწვევდეს და იზიდავ-
დეს მას. „ესტამპის ხელოვნება თავისი
ბუნებით ინტიმური, კამერული, პიროვ-
ნული ურთიერთობებისათვისაა უპირვე-
ლესად მოწოდებული. ამ მხრივ მისი ტი-
რაჟირება უმიზნო გამრავლება კი არაა,
არამედ ორიგინალების დამზადება ხანგ-
რძლივი და მრავალგზისი დათვალიერე-
ბის მიზნით. ასეა თუ ისე, თანამედროვე
საექსპოზიციო პოლიტიკა გვაიძულებს
შევხედოთ ესტამპს არა მხოლოდ ისეთს,
როგორცაა თავისთავად, არამედ ისეთსაც,
როგორც გამოიყურება საგამოფენო კონ-
ტექსტში“.²

გრაფიკაზე მამა შეუცნობლად, თუ ცნო-
ბიურად ახალი გამომსახველობითი ფორ-
მის ძიებას მიმართეს. ინტიმური და კამე-

რული გრაფიკული ფურცელი ამოკვეთი-
ლებულ, პატარა ზომებსაც გულისხმობდა;
რაც სრულიად უდიდამოდ გამოიყურე-
ბოდა ფერწერისა და ქანდაკების გვერ-
დით. ეს პრობლემა უდავოდ გლობალურ
ხასიათს ატარებდა, ვინაიდან 70-იანი
წლების ევროპული გრაფიკის გაცნობის
დროს სწორედ მათი მასშტაბურობა, მო-
ხუმენტურობა და სახვითი მეტყველების
განზოგადებული ენა გვხვობდა. ამ გზას
დაადგა ახალგაზრდა ქართველ გრაფიკოს-
თა უმრავლესობაც. მათ რიცხვს თანამედ-
როვე ქართული გრაფიკის ხელოვნების
ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი წარმომადგე-
ნელი ლალი ზამბახიძეც მიეკუთვნება.

ლალი ზამბახიძის შემოქმედება უკანა-
სკენელი 25 წლის მანძილზე ჩამოყალიბე-
ბულ, უადრესად მრავალფეროვან მხატვ-
რულ სამყაროს წარმოადგენს. ამ სამყა-
როში შესვლა და მასთან ზიარება დაუფი-
წყარ შთაბეჭდილებას ტოვებს. მხატვარი
მუდმივ ძიებაშია. იგი სისტემატურად
ცვლის შესრულების ტექნიკასა და მასა-
ლას. ამავე დროს მის შემოქმედებას ზამ-
ბახიძისეული განუმეორებელი სიბლი ახ-
ლავს, რომელიც თითქმის მის ყოველ
ფურცელს ახასიათებს. მეოთხედი საუკუ-
ნის მანძილზე თბილისში მოწყობილ თი-





თქმის ყველა მნიშვნელოვან გამოფენაზე მის მიერ შესრულებულ სურათებს საგანგებოდ ადგილი უჭირავს და გადამეტებული არ იქნება, თუ ვიტყვით, რომ ხშირად სწორედ ლ. ზამბახიძის გრაფიკული ფურცლები გამოფენიდან მიღებული ესთეტიკური ტკობის განმსაზღვრელი იმპულსია.

ლ. ზამბახიძემ 1965 წელს დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემია (ლ. გრიგოლიასა და დ. ქუთათელაძის კლასი). მისი სადიპლომო ნამუშევარი ნ. დუმბაძის „მე ვხედავ მზეს“ ილუსტრაციები, ოფორტის ტექნიკით შესრულებული ნ კომპოზიცია იყო. მოკრძალებული ზომების (40X30) კომპოზიციები ჯერ კიდევ უწრთობ და გულუბრყვილო ახალგაზრდა მხატვარს ამყვანებდა.

მათში მხოლოდ ეროვნული თემისადმი ინტერესი აღმოჩნდა მხატვრის მომავალი შემოქმედებისთვის უცვლელი მოტივი. თვითონ მხატვარი იგონებს, რომ აკადემიის კედლებში, თუმცა ბევრი რამ ისწავლა აკადემიური ნახატისა და ფერწერის თვალსაზრისით, მაინც მისი ინდივიდუალურობა სრულიად გამოუმჯდავნებელი დარჩა. როგორც თვითონ ამბობს, იგი უსუსურად გრძნობდა თავს, როგორც აკადემიის კურსდამთავრებული. ამიტომ სტუდენტური პერიოდის თითქმის არცერთი ნამუშევარი შემონახული არა აქვს. იგი მათ არავითარ მხატვრულ ღირებულებას არ ანიჭებს.

აკადემიის დამთავრების შემდეგ ლ. ზამბახიძემ მუშაობა დაიწყო გამომცემლობა „საბჭოთა საქართველოში“ მხატვრულ რედაქტორად. აქ იგი უშუალოდ დაუკავშირდა საგამომცემლო საქმეს. აქტიურად ჩაება წიგნის ილუსტრირების საქმეში და არაერთი საინტერესო ნაწარმოები შექმნა. წიგნის ილუსტრაციას ლ. ზამბახიძე თითქმის მუდმივად ასრულებს მთელი შემოქმედების მანძილზე.³ ილუსტრაციებში იგი ყოველთვის წიგნის ორგანიზმს ქმნის. მისი ილუსტრაციები კომპოზიციურად ტექსტთან შერწყმული და გარეკანითა და თავსართ-ბოლოსართებით ერთ მთლიანობას წარმოადგენს.

1967 წლიდან დღევანდელ დღემდე ლ. ზამბახიძე თბილისის სამხატვრო აკადე-

მიის პედაგოგია — ჯერ სამარეწველო გრაფიკის კათედრაზე (გამოყენებითი ხელოვნების ფაკულტეტი), ხოლო შემდეგ დაზგური გრაფიკის კათედრაზე (სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტი).

სამხატვრო აკადემიაში მუშაობის დაწყება განსაკუთრებული მნიშვნელობის ფაქტი აღმოჩნდა მხატვრის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის გამოვლენის პროცესში. სამხატვრო აკადემია ეს არ იყო მხოლოდ პედაგოგიური მოღვაწეობა, არამედ ეს იყო საქართველოს წამყვან მხატვრებთან თანამშრომლობა. სწორედ ამ პერიოდში ლ. ზამბახიძე დაუახლოვდა ახალგაზრდა მხატვართა ჯგუფს, რომლებიც ედმუნდ კალანდაძის გარშემო შემოიკრიბნენ.

ედმუნდ კალანდაძე 50-იან წლებში გამოვიდა შემოქმედებით ასპარეზზე. „1950-იანი წლების ყველაზე მოუსვენარ და მძიებელ მხატვართა შორის იყო ედმუნდ კალანდაძე. ბუნებით ექსპერიმენტატორი, იგი ყოველთვის ახლსკენ მიისწრაფოდა. კალანდაძე აუცილებელი მონაწილე იყო ყველა შემოქმედებითი დისკუსიებისა, თუ კამათისა“.⁴

ე. კალანდაძე ყოველთვის ანთებული იყო შემოქმედებითი ცეცხლით, იგი ამ გრძნობებს გამოასხივებდა და მგნებური ძალით იზიდავდა ახალგაზრდებს. ასეთია იგი დღესაც. ძნელია არ მოქცეე მისი შემოქმედების ქვეშ, რაც საბედისწეროდ აღმოჩნდა ზოგიერთი ახალბედა მხატვრისათვის. მათ თითქმის დაკარგეს თავისი სახე და მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე მხოლოდ კალანდაძის შემოქმედების მიბაძვას და გადამღერებას ახდენდნენ.

ლ. ზამბახიძე იმ ბედნიერ გამოწაკლისთან შორისაა, რომელსაც ე. კალანდაძესთან მეგობრობამ საკუთარი შემოქმედებითი სახის გამოვლენაში შეუწყო ხელი.

როგორც თვითონ მხატვარი იხსენებს, სწორედ ე. კალანდაძე იყო ის იდეალური მასწავლებელი, რომელმაც თითქოს სარკმელი გაუხსნა მას სამყაროს შესაცნობად და კემმარტი რწმენა ჩაუსახა საკუთარ შექაჯებლობაში. მან დაარწმუნა ახალგაზრდა მხატვარი, რომ მას

ძალუქს გამოჩენილია და განუყოფელია შექმნა.

ე. კალანდაძის შემოქმედების დამახასიათებელი თვისებებია: ფერის ექსპრესიულობა, მონასმის დაძაბული ენერგიული ხასიათი, პლასტიკურ ფორმათა განზოგადება, ფერთა მდიდარი კონტრასტები, მონუმენტურობა და თხრობის ლაკონიურობა. ე. კალანდაძე არანაკლებად მნიშვნელოვანია, როგორც ნახატის ოსტატი. იგი სრულყოფილად ფლობს გრაფიკულ ენას. მისი თავისუფალი შტრიხი, რომელიც შუქ-ჩრდილის ცხოველხატული შეხამებებით მხოლოდ ფორმის პლასტიკას, მის მატერიალურ ხელშეხებადობას ემსახურება, ქართული ნახატის ხელოვნების განვითარების ისტორიაში უდავოდ მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს. ასეთ პიროვნებასთან კონტაქტი ლ. ზამბახიძისათვის დიდ შემოქმედებით სტიმულად იქცა. თანდათან სადიპლომო ნაშრომის უღიმღამო თავშეკავებულობა სადღაც გაქრა. მშრალი, გულდაგულ გაწონასწორებული კომპოზიციები, აფორიაქებულმა, მგზნებარე სურათებმა შეცვალა და 1974 წელს ლ. ზამბახიძე სრულიად დასრულებულ ოსტატად წარსდგა ქართული საზოგადოების წინაშე.

1974 წელს გამოცემლობა „მერანის“ საგამოყენო დარბაზში მოწყობილ ქ. სე-

ნეიდან დაბრუნებულ ახალგაზრდა ქართველ მხატვართა საანგარიშო გამოფენაზე ლ. ზამბახიძემ 12 დაზგური გრაფიკული ნამუშევარი წარადგინა. ფურცლები შესრულებული იყო ოფორტისა და ლითოგრაფიის ტექნიკით. ლითოგრაფია თავისი ხაოიანი, ბურუსით მოცული ფაქტურით მხატვარმა ფუნჯის და ამოკაწვრის ტექნიკით გაამდიდრა. ხოლო ოფორტი ღრმა ბეჭდვის ტექნიკით იყო შესრულებული, რაც მხატვარს ფაქტურის გამდიდრების დიდ დიაპაზონს აძლევდა.

გამოყენაზე წარდგენილ ფურცლებში აშკარად გამოიკვეთა ლ. ზამბახიძის შემდგომი შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი თემა თავისი ქვეყნის, კერძოდ, ქართული სოფლის ცხოვრებისადმი დაუშრეტელი ინტერესი. ამ თემას მხატვარი არც დღეს არ დალატობს.

გამოცემლობა „მერანში“ მოწყობილ გამოყენაზე ლ. ზამბახიძემ თემატურად მრავალფეროვანი ნამუშევრები გამოყენა. ბეიზაყებიდან აღსანიშნავია „ბებერი ვერხვები“, „ქელი ბაზილიკა“, „ქვეშის ციხე“ და სხვები. ასევე რიგი ნატურმორტებისა და თემატური კომპოზიციები.

ქელთა შორის აღსანიშნავია „კვარტეტი“. ზემოთ აღნიშნული ბეიზაყები სხვადასხვა ტექნიკითაა შესრულებული. აქ გამოყენებული იყო როგორც მაღალი ბე-





საქართველოს
წიგნების
კავშირის
წევრობა

ტღვა, ასევე მშრალი ნემსი. თუ ღრმა გე-
ტღვით შესრულებული „ბებერი ვერხვე-
ბი“ ბუნების აფორიაქებულ, მონუმენტურ
სურათს გადმოგვცემს, სადაც ღრმა, ხა-
ვერდოვანი შავი ფერის მონასმები და
თამამად გასმული შტრიხებით ხეების
შრიალსაც კი გადმოსცემს, კომპოზიცია
ცხოველხატულ ეფექტებზეა აგებული.
ფურცლის კიდეებში დატოვებული თეთ-
რი, ხელუსლებელი სიბრტყეები თითქოს
ზღუდავს ფურცლის ცენტრში ვერტიკა-
ლურად აზიდული ხეების მასივს, ფერა-
ღვნებით აწონასწორებენ მას და მოძრა-
ობისა და სტატიკის კონტრასტით კიდევ
უფრო მეტ მონუმენტურობას სძენენ
უღრესად ლაკონიურ კომპოზიციას.

ლაკონიურობა, სათქმელის ძუნწად გა-
დმოცემა, თავშეკავებული თხრობის უნა-
რი ლ. ზამბახიძის უკვე ადრეულ გრა-
ფიკულ ნამუშევრებში მკაფიოდ გამოჩნ-
და.

სულ სხვაგვარადაა დახატული მოწამ-
ლული შტრიხებით — აკვანატიით შეს-
რულებული „ქვეშის ციხე“. მხატვარი
თითქოს საგანგებოდ წარმოაჩენს ოფორ-
ტის სხვადასხვა ტექნიკის გამოსახველო-
ბით ძალას. „ქვეშის ციხე“ წვრილი, მსუ-
ბუქი შტრიხების ქსელითაა შექმნილი. სი-
ჩუმე და იდუმალება გამოკრთის სურათი-
დან. მთის დიდი მასივი და მის მწვერვა-
ლზე პატარა ნაგებობა, მარტოობისა და
მიუდგომლობის განცდას ტოვებს. შტრი-
ხები მრავალ ფენად ედება ერთმანეთს.
მათი მოძრაობა ქაოტურია და სიღრმეში
ჩაზრდისა და ჩაკარგვის ილუზიას იწ-
ვევს. სიბნელის, სიმუქის სიჭარბე, ფურ-
ცლის სითეთრის მქრქალ, მიბნედილ სხი-
ვოსნობასთანაა შევირისპირებული. სიღ-
რმიდან ნათელი ოდნავ ისახება და ამით
გამოსახულების მოცულობა და პლასტიკა
მატერიალური ხდება, უნებლიედ რემბ-
რანდტის ოფორტები გვახსენდება.

გარდა პეიზაჟებისა, მხატვარი თემა-
ტიკურ სურათებსაც საინტერესოდ
წვევს. ასეთია „კვარტეტი“, რომელიც
სიბრტყეს დამორჩილებულ დეკორატიულ
კომპოზიციას წარმოადგენს, სადაც შავი
და თეთრი კონტრასტულ ლაქებადაა გა-
ნაწილებული და გამოსახვის ძალა სი-
ლუეტებს ენიჭება.

1974-75 წლები მხატვრის შემოქმე-
დების პირველი მიღწევების ხანა იყო.
ამ პერიოდში შექმნა მან სერია „პალიას-
ტომი“ და „ჯანყი გურიაში“. ეს ნამუ-
შევრები თანამედროვე ქართული გრაფი-
კის საუკეთესო ნიმუშებს წარმოადგენენ.
მათში სრულად წარმოჩინდა ლ. ზამბახი-
ძის მხატვრული ხელოვნების განუმეო-
რებლობა. ეს სერიები შესრულებულია
ოფორტის მაღალი ბეჭდვის ტექნიკით.
ის თვისებები — რაც „ბებერ ვერხვებ-
ში“ აღენიშნეთ, მომდევნო სერიებში კი-
დეც უფრო მეტ მკაფიობას იძენს.

გაიზარდა ოფორტების ზომები (50X
64. ოფორტის დაფის მაქსიმალური
სტანდარტი). პირველივე შეხედვიდან ბუ-
ნების მონუმენტური სურათები იპყრობს
მაყურებლის ყურადღებას. ფურცლის ზე-
დაპირი მაქსიმალურადაა დატვირთული.
ხეებისა თუ მიწის დიდი მასები ავსებენ
სურათის პირველ პლანს. ხეები მჭიდროდ
დგანან ერთმანეთთან ახლოს და ერთმა-
ნეთობაში აღიქმებიან. მათ შორის ჩარ-
თულია პატარა პაუზები. ამ სივრცითი
გარღვევებით სიშორის განცდა ძლიერდე-
ბა. ქაღალდის თეთრი, ხელუსლებელი ზე-
დაპირები, მათი კომპოზიციაში განაწი-
ლების მიხედვით განსხვავებულ ფაქტურ-
ადა და შინაარსობრივ დატვირთვას იძე-
ვენ. ისინი ხან გარემოს უსასრულობას
აჩვენებენ, ხან გამოსახულების კომპოზი-
ციური შემოზღუდვი. ფუნქციას ატარე-
ბენ, რაც მეტ განყენებულობას ანიჭებს
აღნიშნულ ნაწარმოებებს, ხან თეთრი
ფურცელი ცის ან წყლის მდელვარე ზე-
დაპირია. ქაღალდის ამგვარ ჯადოსნურ
ტრანსფორმირებას შავი, ხვერდოვანი,
თავისუფალი მონასმებით შესრულებული
ნახატი უწყობს ხელს. შავი ნახატი, ძლი-
ერი, ექსპრესიული სწრაფი შტრიხებით
ედება ქაღალდის ზედაპირს. ზოგან წვრი-
ლი ხაზები მათ ერთიანობას არღვევს და
აქა-იქ რეალური, თხრობითი დეტალების
გამოკვეთით, საოცარი ბუნებრიობის შთა-
ბეჭდილებას ტოვებს. ყველაფერი ნაცნო-
ბი, უბრალო და ამავე დროს ამაღლებუ-
ლია. პეიზაჟურ კომპოზიციებში ადამია-
ნის ფიგურებია ჩართული. მათი ზომები
პატარაა. ისინი განსაკუთრებულ, მათთ-
ვის ზუსტად ნაპოვნ ადგილას არიან ჩა-



ხატულნი. გურულ ნაციონალურ ტანსაცმელში ჩაცმული ერთი ან ორი ფიგურა იმდენად სახასიათო მოძრაობებშია ნაჩვენები, რომ მთელი გარემო ვაცოცხლებულია და დახასიათებულია ხალხის ყოფა. ადამიანი აპირობებს ყოველივეს, რაც მის გარშემოა და განსაზღვრავს მის მასშტაბს.

როდესაც აღვნიშნავთ, რომ ლ. ზამბახიძის შემოქმედებაში მუდამ საქართველოს ეხედავთ და რომ იგი მხოლოდ მშობლიურ თემატიკას ასახავს — ეს შეგრძნება უმნიშვნელო წვრილმანი დეტალით იწყება და ბუნების ერთიან სახეში კონცენტრირდება. კონკრეტულიდან იგი განაზოგადებს და ზოგად-საკაცობრიო ქლერადობამდე მიჰყავს თავისი თხრობა.

პეიზაჟს ლ. ზამბახიძის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უჭირავს. იგი გამოჩნეულად სოფლის ბუნებას აღბეჭდავს. სოფელი თავისი ეთნოგრაფიული განუმეორებლობით, ცხოვრების წესით, ბუნებასთან უშუალო კავშირით, მუდმივად აღლევებს შემოქმედის ფანტაზიას. იგი უსასრულოდაა შეყვარებული თავის სამშობლოში. ლ. ზამბახიძის პეიზაჟები განსხვავებული ხასიათისაა. ხან მოლევარე, აფორიაქებული და ნერვიული („ზამთრის სურათი“),

ხან კი მშვიდი და ტკბობადი (სოფლის პეიზაჟი), აქა-იქ ჩართული ადამიანის ფიგურები განუმეორებელ ხალხს სძენს მათ. მხატვარი კვიმარტი მთხრობელია. იგი აკვირდება სოფლის ტიპაჟს და მათ ცხოვრებას. ასეთია „ნავაჭრი“, სადაც ურემზე შემომჯღღარ ორ თანასოფელს უზარმაზარი ღორი ბაზრიდან სოფლისაკენ მიჰყვით. ეს სურათი ნამდვილი იუმორესკაა. მასში თითქოს დიალოგიც კი ისმის.

მხატვარი აკვირდება ყოველდღიურს, უმნიშვნელოს, ისეთ ცხოვრებისეულ მოვლენებს, რომელიც ხშირად შეუმჩნეველიც კი გვჩნება, მაგალითად: ვიღაც ვირზე ამხედრებული მიჰყვება სოფლის გზას, მოხუცებულ ქალს თხა გაუყვანია საძოვრად, ბებია ბავშვებს ესაუბრება, ან რაიმე ამდაგვარი. მხატვარი ამ მოვლენებს გადააქცევს ზოგადად, მნიშვნელოვნად. ამიტომაც, რომ ზამბახიძის ნამუშევრები სავანებო პრემიებითაა აღნიშნული, არა მარტო საქართველოში, თუ ყოფილი საბჭოთა კავშირის გამოფენებზე, არამედ მსოფლიოს არაერთ ქვეყანაში. მისი თემატიკა ყველასათვის მისაწვდომი და მახლობელია. ამ გრაფიკული სურათების ხიბლი არა მარტო მათ წმინდა სახვით ოსტატობაშია, არამედ მათში ჩაქსოვილ





ადამიანურ სიტოზში და შინაარსის სიღრმეში.

გარდა პანორამული პეიზაჟებისა, სადაც ჟანრულ ელემენტსაც გარკვეული ადგილი უჭირავს, ლ. ზამბახიძის ნამუშევრებში გამორჩეული ადგილი ძველი სოფლის სახლების ამსახველ სურათებსაც ეკუთვნის.

ქართულ პეიზაჟურ ხელოვნებაში სახლების გასულიერება, მათთვის განუყოფელი იერის მინიჭება ელენე ახვლედიანის შემოქმედებაში გვხვდება. მისი ძველი თბილისის მარტოხელა, — დანგრევის პირას ნდგომი სახლები, რომელთაც ლ. რჩეულიშვილმა „პორტრეტები“ უწოდა, ლალი ზამბახიძის სოფლის ძველ სახლებსაც თანაბრად მიესადაგება. ამ თემაზე ოფორტის ტექნიკით შესრულებული ფურცლები, ზოგჯერ ძალიან ძუნწად, ეწილი ადამიანის ფიგურითაა გამდიდრებული. სახლების ფერადოვნება ძალიან თავშეკავებულია, მხატვარი შავს, თეთრსა და ოქროსფერს იყენებს.

ყოველი სურათი ერთ სახლს გადმოსცემს. კვლავ რჩება ნაცადი კომპოზიციური ხერხი. ქაღალდის თავისუფალი არეგარს დაუყვება სახლების გამოსახულებას და თითქოს გარემოდან გამოცალკევებს მათ. ამგვარი კომპოზიციური გადაწყვეტის დროს მთელი ყურადღება სახლებზე კონცენტრირდება. მხატვარი უდავოდ რეალურად არსებულ სოფლის სახლებს ასახავს. იგი ზუსტად, გულდასმით აფიქსირებს დეტალებს. ადამიანის ფიგურის გარეშეც, მხატვარი ამ სახლებში მცხოვრებთა ყოფას გადმოგვცემს.

ლ. ზამბახიძის გრაფიკულ ფურცლებზე ასახული ძველი სახლები დროს ნგრევამდე მიუყვანია, მაგრამ იქმნება ისეთი განწყობა, რომ არსებობს რაღაც ძალა, რომელიც მათ გაქრობის საშუალებას არ აძლევს. მხატვარი ოსტატურად კრავს კომპოზიციას, დეტალების სიჭარბე მეორეხარისხოვნად იქცევა და წამყვანი მაინც ერთი სახლის სილუეტი რჩება.

მხატვარი ამ სურათებში კვლავ ადამიანზე გვიყვება, მხოლოდ ალეგორიის ენით, ყოველი კომპოზიცია სევდანარევი მარტოობის განწყობას ტოვებს. საერთოდ მარტოობა და მასთან დაკავშირებული კა-

ენაში ლ. ზამბახიძის შემოქმედების თანამედვეი მოტივია. ზოგჯერ ეს გრძობა ტრავიკულობამდეც კი მიდის. ასეთი მონოტიპის ტექნიკით შესრულებული ძველი ეკლესიის ნანგრევები. ეს მოტივიც ხშირია ლ. ზამბახიძის შემოქმედებაში.

ფერადი მონოტიპის ტექნიკა 80-იან წლებში შემოდის მხატვრის შემოქმედებაში. ტიპოგრაფიული საღებავის მკვეპარე ფერები კიდევ უფრო აძლიერებს მხატვრის შინაგან გრძობათა გამომსახველობას. ფერი ნახატს ემორჩილება. ფერს გრაფიკის მეტყველებასთან დაქვემდებარებული როლი ეკუთვნის. გამოსახულებები კიდევ უფრო ექსპრესიული ხდება. მონოტიპია შესრულების თავისუფალ, ერთგვარ დაუდევარ მანერას მოითხოვს. ლ. ზამბახიძის შავ-თეთრ გრაფიკულ ფურცლებში ჩადებული ენერგეტიკა, მონოტიპებში აწვევითლ თავშეკავებლობამდე მიდის. კვლავ უფრო გაიზარდა სურათის ზომები (ხშირია 100X70), ასეთი სურათები გამორჩეული მონუმენტურობითაც ხასიათდება.

ფერით გატაცება ჯერ კიდევ 70-იანი წლების დასაწყისიდან დაიწყო ლ. ზამბახიძის შემოქმედებაში. ამ პერიოდის ჟანრული სცენები, პეიზაჟები და ნატურმორტები აკვარელითაა დაწერილი. ზამბახიძის აკვარელები წერის თავისუფალი მანერით გამოირჩევა. იგი სველ გრუნტზე წერის ტექნიკით მუშაობს. ფერები რბილად გადაიღვრება ერთმანეთში და შუქნრდილის მეოხებით პლასტიკური ფორმის რეალისტურ დახასიათებას იძლევა.

აკვარელების ფერადოვნება მაინც გრაფიკოსის ხედვას ავლენს. ფერები თავშეკავებულია, მათ საერთო ფერადოვანი გამისკენ სწრაფვა ახასიათებს. ხაზი, როგორც გრაფიკული მეტყველების ძირითადი ხერხი, ფერწერულ სურათებში გამოყენებული არ არის. ფერწერაში იგი ცხოველხატული წერის მანერას იჩვენებს.

თუ ლ. ზამბახიძის მიერ შესრულებულ ესტამპებში არსებული ფერადოვნება მაინც დეკორატიულია და ნახატსაა დამორჩილებული, აკვარელებში იგი ფერმწერის დახვეწილ უნარში იჩენს თავს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, აკვარელებში ლ. ზამბახიძე გრაფიკულბას გაურბის. ისინი რბი-

ლი, ცხოველხატული წერის მანერითა შესრულებული. ასეთებია, თხრობითი, ჟანრული კომპოზიციები: „ქართველი ქალი“, „დილოკი“, „გურულები“, და სხვა.

აკვარელების თავშეკავებული ფერადონება, სადაც ყავისფერი, მუქი წითელი, ნაცრისფერი და ოქროსფერი ჰარმონია მხატვრის გრაფიკული ფორცლებისათვის დამახასიათებელ ექსპრესიულობას და დრამატიულობასაა მოკლებული. აკვარელებში ნაკლებია ის გამომსახველობითი ენერგეტიკა, რაც ლ. ზამბახიძის გრაფიკისთვისაა დამახასიათებელი. ერთგვარი დაუკმაყოფილებლობა და უკმაყოფილების გრძობა უდავოდ მხატვარსაც პქონდა, ვინაიდან იგი მომდევნო პერიოდში ფერწერის ტექნიკას ცვლის. მონოტიპებში გამოყენებულ ტობოგრაფიულ საღებავს იგი ფერწერული სურათების მუყაოზე შექმნის დროს სმარობს (ე. წ. შერეული ტექნიკა). ტობოგრაფიულმა საღებავებმა ბევრად უფრო მეტი ფერის ნიუანსირების საშუალება მისცა მხატვარს, ვიდრე აკვარელმა.

როგორც უკვე ითქვა, ლ. ზამბახიძის შემოქმედების წამყვანი თემა პეიზაჟია, მაგრამ არანაკლებ მნიშვნელოვანია მისი ჟანრული სურათები. თუ პეიზაჟებში აქაიქ ჩართული პატარა ადამიანის ფიგურები მთელ გარემოს ყოფის განუმეორებელ სასიათს ანიჭებდა, ჟანრულ კომპოზიციებში მხატვარი შესანიშნავი მთხრობელაა. ლ. ზამბახიძე ყოფაში კვლავ ყოველდღიურს და ჩვეულებრივს ანიჭებს უპირატესობას. იგი მოგვითხრობს როგორც სოფლის ცხოვრებაზე, ასე თავის გარშემო არსებულ მოვლენებზე. ესაა „სტუდენტები“, „სახელოსნოში“, „მეგობრები“ და სხვა.

პეიზაჟების მონუმენტურობა, განზოგადება და პანორამული სამყაროს აღქმა ჟანრულ სურათებში ინტიმურობით იცვლება. მხატვარი მაქსიმალურად უახლოებს ობიექტებს ადამიანს. ადამიანის ფიგურებს ფურცლის უმეტესი არე უჭირავთ. მხატვარი აკვირდება ტიპებს, მათ სახასიათო მოძრაობებს, კოსტიუმებს, ყოფის დამახასიათებელ დეტალებს, ინტერიერის ანტურაჟს. ოფორტის ტექნიკით შესრულებული მისი ჟანრული კომპოზიციები შავ-თეთრის მდიდარ შესაძლებლობაზე აკვებული.

ოფორტი (მშრალი ნემსი) „სახელოსნოში“ (1985 წ.) გამოირჩევა თავისი ზუსტით. მხატვარმა თავისი თავი დაგვიხატა საბეჭდო დაზგასთან. იგი საზგასმივ გამოყოფს ინტერიერის ცხოველხატულ სივრცეს, დაზგის გარშემო ქალაქების გროვას. ფიგურა თითქოს გარემოშია ჩაკარგული და შემოქმედებითი შრომის უსაზღვრო სირთულეების წინაშე გარკვეულ სულიერ სიმარტოვეს განიცდის.

70-80-იან წლებში ლ. ზამბახიძე მრავალი თემატური გამოფენის მონაწილე იყო, როგორებიცაა: „გამარჯვების 30 წელი“, „დიდება შრომის“ და სხვა ასეთი ტიპის გამოფენების ექსპოზიციები უამრავი ცრუ, ხელოვნური და უსიცოცხლო სურათებით იყო გადატვირთული. საზგასმული წარმოდგენითობა, საჩვენებელი პერიოდში, გადაჭარბებული იდეალიზაცია, მაყურებლის ტრადიციულ გულგრილობას იწვევდა. სახელმწიფოს დინატურესება გარკვეული ტიპის სურათებით, რომლებიც შეისყიდებოდა სოლმე, მდარე გემოვნების ნამუშევრების სიმარტლეს იწვევდა. ლ. ზამბახიძის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მას არასოდეს უღალატია მაღალი ხელოვნებისათვის. იგი ნებისმიერ პერიოდში თავისი თავის და არჩეული პოზიციის ერთგული რჩებოდა. ლ. ზამბახიძის თემატური კომპოზიციები ყოველთვის უშუალო და მაღალმხატვრული იყო.

გამოფენაზე „გამარჯვების 30 წელი“ ლ. ზამბახიძემ რამდენიმე დიდი ზომის ოფორტი წარადგინა. ოფორტების ფორმა ბეჭდვის ტექნიკით იყო შესრულებული. მათში მხატვარმა აკვატანტა, რეზერვაჟი და მოწამლული შტრიხი გამოიყენა. ეს ტექნიკა ოფორტისათვის ერთგვარი ფერწერულობისა და ცხოველხატულების მიმნიჭებელია. ომის თემა მხატვარმა თავისებურად გახსნა. იგი კვლავ თავის ნაცნობ გარემოს გვიხატავს. „წერილი“—ასე ჰქვია ერთ-ერთ ფურცელს. მკაცრი, ლაკონური თხრობის მანერა, ყოველგვარი წერილმანი დეტალების საზგასმის გარეშე, ომისაგან მიყენებულ სულიერ ტკივილს გადმოსცემს. მოლოდინით დადღილი მოხუცი დედა კონკრეტულობიდან განზოგადებულ სახემდეა აყვანილი. ასეთივე ტრაკიზმი-თაა აღსავე „შვილის დაბადების დღე“;



სადაც აკვანტანტის ტექნიკით მიღებული თავისუფალი ნახატი და ფერადოვან ლაქათა მოულოდნელი ეფექტები ანაბეჭდს განსაკუთრებულ გამომსახველობას სძენს.

ლ. ზამბახიძე ვირტუოზულად ფლობს ოფორტისა და ლითოგრაფიის ტექნიკას. როგორც თვითონ მხატვარი ამბობს, ყოველი ანაბეჭდი დიდ შემოქმედებით დამოკიდებულებას მოითხოვს. ერთი და იგივე დაფიდან თითქმის არ არსებობს ანაბეჭდის ზუსტი განმეორება. ბეჭდვის დროს, იგი ოფორტის ფირფიტას საღებავით არათანაბრად ფარავს, იცვლება მისი გაწმენდის ხარისხიც. ყოველივე ზემოთ ჩამოთვლილი ანაბეჭდს განსხვავებულ ელფერს აძლევს. ამდენად, ლ. ზამბახიძე ბეჭდვის პროცესში ამდიდრებს ჩანაფიქრს და მისი ყოველი ესტამპი ორიგინალურია. მხატვარი ხშირად უკმაყოფილოც კი რჩება საკუთარი თავით, ვინაიდან კარგი ანაბეჭდის ხელახალი განმეორება, დროის დიდი მონაკვეთის შემდეგ, შეუძლებელი ხდება.

იგი ამბობს, რომ ბეჭდვის დროს ვერ იმეორებს იმ ემოციურ მდგომარეობას, რომელმაც ესა თუ ის ეფექტი მიაღებინა წარსულში.

ჟანრულ კომპოზიციებში მხატვარი სახეების მდიდარ გალერეას ქმნის ტიპაჟი

ყოველთვის სახასიათოა, თითქოს კონკრეტული ადამიანებიდან ჩახატული, კონკრეტული ნიშნებით. მათში ჭაზვიადების და ზომიერი გროტესკულობის ელემენტებიც ხშირია. ყოველი სახე ფსიქოლოგიურია და ყოფითი გარემოს ჩვენებით საოცრად ბუნებრივია. ასეთი ვატაცევა ადამიანის, მისი გარეგანი თუ შინაგანი სამყაროთი, ლოგიკურად ლ. ზამბახიძის პორტრეტთა დაინტერესებას უნდა იწვევდეს. საგულისხმოა, რომ იგი პორტრეტებს ძალიან იშვიათად ხატავს. კონკრეტული ადამიანების სახეებს იგი გამოწაკლის შემთხვევაში ასახავს. ასეთი სულ რამდენიმეა. ძირითადად იგი პორტრეტ-ტიპებს ქმნის. ისინი მხატვრის ფანტაზიით არიან შექმნილნი. მათში ავტორი ზოგად ხასიათს ეჭებს.

პორტრეტები დახატულია ტუშით, სანგინითა და ნახშირით. მხატვარი პლასტიკური ფორმის ძერწვითა და სახის კონსტრუქციის აგებით უფროა ვატაცებული ვიდრე მათი ფსიქოლოგიური დახასიათებით. ძირითადად იგი მონუმენტურ პორტრეტებს ქმნის, სადაც ნახატის ნერვული შტრიხები, ფორმის პლასტიკას გადმოსცემს.

გრაფიკულ პორტრეტებთან ერთად 90-იან წლებში მხატვარმა რამდენიმე ფერ-



წერული პორტრეტი შექმნა. პორტრეტზე კვლავ წარმოდგენით ხასიათს ატარებენ. მასალად შერეული ტექნიკაა არჩეული ზომები კვლავ გაიზარდა (70X80). ტიპოგრაფიული საღებავებით შექმნილი ეს პორტრეტები უნახეს ფერადოვან შეხამებებსა აკებულა. თუ აკვარელით შესრულებული სურათები, ერთგვარი ფერის სიძუნწით ხასიათდებოდა, ტიპოგრაფიული საღებავებით დაწერილი ეს პორტრეტები ფერთა სიმდიდრითა და მათი ძლიერი ელერადობით გამოირჩევა. მხატვარი ხან პასტოზურ, თამამ და მსუყე მონასმს იყენებს, ხან გამჭვირვალე თხელი საღებავის ფენას ადებს მუყაოს. პლასტიკური ფორმა კვლავ მატერიალურია, დაუნაწევრებელი და მონუმენტური. ფერები რბილად გადაედინებიან ერთმანეთში, ამავ დროს მხატვარი იყენებს შტრიხსაც. ამოკაწრული, თამამად გასმული ხაზები, გრაფიკულ მკაფიოებას და დინამიკას ანიჭებენ სურათს. თუ აკვარელეში ხაზი თითქმის არ იყო გამოყენებული, შერეული ტექნიკით შესრულებულ სურათებში ფერადოვნებისა და ფერწერულობის ვამდიდრებთან ერთად ხაზიცაა გამოყენებული. ასეთია „ახალგაზრდა ქალის პორტრეტი“ (1997 წ.).

ლ. ზამბახიძე ბევრს მუშაობს ნატურმორტის ენარში. ნატურმორტით ის მთელი შემოქმედების მანძილზე იყო დაინტერესებული. ბუნებაზე და ადამიანის ყოფაზე შეყვარებული მხატვარი სკვენების მიმართ არ შეიძლებოდა გულგრილი დარჩენილიყო. ისე როგორც პეიზაჟებში, სახლი იქნება ეს თუ ძველი ციხის ნანგრევები, ავტორი ადამიანის კონკრეტულ გრძობებს დებს და ასულიერებს მათ, ნატურმორტებშიც ყველაფერი ცოცხალია.

ლ. ზამბახიძის ნატურმორტები მონუმენტური და ძლიერია. იგი ძირითადად მარტივი ფორმის ქოთნებს ხატავს, რომელშიც ან შემოდგომის გაყვითლებული ფოთლები და ტოტები ან ყვავილების თაივლებია ჩაწყობილი. ნატურმორტები ძირითადად შერეული ტექნიკითაა შესრულებული. მათში მხატვრის აფორიაქებული,

მგზნებარე ემოციები იკითხება ქოთნები მყარი და მდგრადია, ხოლო ტოტების ფოთლები თუ ყვავილები მოძრავი, წერტილი. ყოველი ნატურმორტი გარკვეული კოლორისტული ამოცანაა. ხან წამყვანია შემოდგომის კოლორითი: ყვითელი, ნარინჯისფერი, წითელი, ოხრა. მდიდარი ნახვარტონების გამოყენებით ნატურმორტი „თბილი“ ფერების პარმონიას წარმოადგენს. ხან ყაყაოების მჭექარე წითელი, შავთან და მწვანესთან ერთად ვაზაფხულის განწყობას ტოვებს. ყაყაოების ხატვის დროს მხატვარს ყვავილების ყლორტების ნახატი იტაცებს. კონტურს დიდი ყურადღება ექცევა. აქაც ფერწერა გრაფიკული ხერხებითაა შეჯერებული.

უკანასკნელი წლების მანძილზე მხატვარმა რამდენიმე ანიმალისტური სურათი შექმნა: „ლორი“, „ბუ“, „ტახი“ და სხვა. ცხოველები ჯერ კიდევ 1974-75 წლებში შესრულებულ პეიზაჟებში ხშირად იყო ნახატული. ისინი სულ პატარა ზომის, ტყეების სიღრმეში გამოჩნდებოდნენ ხოლმე. მიუხედავად მათი ზომების სიმცირისა, ადამიანის ფიგურებთან ერთად, საოცარ სიცოცხლეს მატებდნენ პეიზაჟებს. ანიმალისტურ ნაწარმოებებში, დიდი სასურათო სიბრტყე ერთი ცხოველის გამოსახულებით ივსება, აქაც მონუმენტური და განზოგადებული სახე იქმნება. „ტახი“—ასე ჰქვია ერთ-ერთ მათგანს. იგი იმდენად ბუნებრივი და სანდომიანია, რომ მაყურებელს თავისკენ იწვევს. მოძრაობა სივრცეშია გაშლილი. შეიძლება ითქვას, რომ ცხოველი სამი მეოთხედითაა შემობრუნებული. შერეული ტექნიკით შესრულებული ეს სურათი თითქმის მონოქრომულია. ნაცრისფერი, შავი და თეთრი ფერების თავისუფალი მონასმები ტახის გამოსახულებას მოძრავსა და ემოციურად დაქაბულს ხდის. ამოკაწრით გატარებული კონტურები კიდევ უფრო გამოყოფენ მოძრაობის თავისებურებას. კომპოზიციის ლაკონურობითა და თავშეკავებული ფერადოვნებით ეს სურათი ფიროსმანის „ტახს“ გვაგონებს. მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ

ქართული

თეატრის

მოღვაწე

ვასილ კიხნაძე.

კაკლე კანდელაკს პირველად 1955 წელს შეხვდით, როცა იგი რუსთაველის თეატრის დირექტორად დანიშნეს. დიდი ხნის შემდეგ ბატონი პავლე კვლავ დაუბრუნდა თავის საყვარელ თეატრს. იგი ხომ სწორედ რუსთაველის თეატრში გამოიწვითო. ახალგაზრდობის საუკეთესო წლები მან სანდრო ახმეტელის გვერდით გაატარა. ჯერ იყო და შემოქმედებით მოღვაწეობს ეწეოდა სცენაზე, შემდეგ კი მისი უანგარო მსახური გახდა, — ადმინისტრაციულ საქმიანობას მოჰკიდა ხელი. მონაწილეობა მიიღო რუსთაველის თეატრის ფორმირების ურთულეს პროცესში. გულითადად შეიყვარა რუსთაველის თეატრი, გაითავისა იგი და სიკვდილამდე ახმეტელის პრინციპების ერთგული დარჩა. ბევრი რამ ისწავლა მან სანდრო ახმეტელისაგან. უპირველესად, მუშაობის ვაჟკაცური, ენერგიული სტილი, თეატრის ორგანიზაციულ საფუძვლებში წვდომის ხელოვნება, ურთიერთობის, დანდობის, ძმობისა და მეგობრობის იდეალები. რუსთაველის თეატრი მისი ცხოვრების ნაწილი გახდა. ჰოდა, ამკვარი თეატრის ხელმძღვანელობა მშობლიურ კერასთან დაბრუნებას ნიშნავდა მისთვის!

პ. კანდელაკიც სიხარულით შეხვდა თავისი ცხოვრების ამ ბედნიერ შემთხვევას. დატრიალდა, პირდაპირ ცეცხლი დაანთო, ისეთი მუშაობა გააჩაღა თეატრში, სადაც

ფიროსმანი „ტახს“ აგრესიულობისა და დაუნდობლობის სიმბოლოდ აქცევს, ხოლო სამზახიძესთან ივი თვინიერი ცხოველია.

მხატვარი დღესაც ბევრს მუშაობს. იგი როგორც ყოველთვის, სხვადასხვა ჟანრებითაა დაინტერესებული. ტექნიკური საშუალებების ძიება, მათი შესაძლებლობების მუდმივი ტრანსფორმირება ლ. სამზახიძის ნამუშევრების მრავალფეროვნებას უწყობს ხელს. მხატვარი ჭეშმარიტი რეალისტი. რომელიც არასოდეს დადის ნატურალიზმამდე და თხრობის მოსაწყენ დაწვრილმანებამდე. იგი ყოველთვის განაზოგადებს მოვლენას და მას ამაღლებულ ჟღერადობას ანიჭებს.

საქართველო, მისი ეთნოგრაფიული თავისებურებები, ტიპაჟი და ყოფის ამსახველი დეტალები ლ. სამზახიძის შემოქმედებაში ორგანულადაა შერწყმული თანამედროვე სახვით ენასთან. ეს თავისებები სამზახიძისეულ მხატვრობას ეროვნულ ხასიათს ანიჭებს, რაც ურთულეს ამოცანას წამოაადგენს ნებისმიერი შემოქმედისათვის.

შენიშვნები:

1. დ. ანდრიაძე. „ფიქრები საგამოფენო „სეზონის“ მიწურულში“. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 4, 1984. გვ. 2.
2. დ. ანდრიაძე. იქვე, გვ. 2-3.
3. ლ. სამზახიძის წიგნს იდუსტრაციების განხილვა წინამდებარე ნაშრომში არ იყო გათვალისწინებული. ძირითადად დაზუსტებული გრაფიკითა და ფერწერით შემოვარჯიშებული.
4. В. Беридзе, Н. Езерская, «Искусство Советской Грузии. 1921 — 1970». М., 1975, с. 217.
5. ლ. რიუდიშვილი. „ელენე ახვედიაანი“, 1966, გვ. 35

მაშინ ძალიან რთულ სიტუაცია იყო. ხელმძღვანელობის შეცვლა მარტო ორგანიზაციულ ღონისძიებას არ ნიშნავდა. თაობათა მონაცვლეობის პროცესს მოჰყვა თეატრის განახლების ტენდენცია. ყურადღება გამახვილდა ფსიქოლოგიური ნაკადისადმი. ახალგაზრდობა ეძებდა ახალ გზებს. პ. კანდელაკმა ალლო აულო დროის ძახილს და მხარში ამოუდგა ახალგაზრდობას. თავად გახდა ერთუზიასტი და აქტიური დამცველი ყოველგვარი სიხანლისა. მაგრამ თავზე არავის არ ახვევდა თავის შეხედულებებს. არაჩვეულებრივად დემოკრატიული იყო, როცა საქმე შემოქმედებით საკითხებს შეეხებოდა. თეატრში მკაცრ დისციპლინას ნიჭიერად უთავსებდა შემოქმედებით თავისუფლებას.

1958 წელს მოსკოვში, ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადაზე რუსთაველის თეატრს დიდი წარმატება ხვდა წილად. პ. კანდელაკმა უდიდესი საორგანიზაციო მუშაობა ჩაატარა თეატრში, უაღრესად რთულ სიტუაციაში შეძლო კოლექტივის დარაზმვა, ერთი მიზნისაკენ წარმართვა. გმირულისა და ფსიქოლოგიურის შერწყმის საუკეთესო ნიმუშია „ოიდიპოს მეფე“, რომელსაც ტრიუმფალური წარმატება ხვდა დეკადაზე მოსკოვში. გარდა „ოიდიპოს მეფისა“ თეატრის რეპერტუარში იყო მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“, ლ. ქიჩელის „ტარიელ გოლუა“, ა. პუშკინის „ბორის გოდუნოვი“ და ი. ტავჭავაძის „გლახის ნამშობი“. ერთად თანარსებობდნენ, ერთ ჭერქვეშ ცხოვრობდნენ ლირიკული, ფსიქოლოგიური განწყობილებისა და ზეაწეული, პერიოკული სტილის სპექტაკლები. ამ რთულ პროცესში კარგად იკითხებოდა ტრადიციისა და ახლის შერწყმის, თანარსებობისა და წინააღმდეგობების ხასიათი.

პ. კანდელაკი ბრძოლებში ნაწრთობი კაცი იყო და შესანიშნავად ერკვეოდა სიტუაციებში. ღრმად სწვდებოდა მსახიობის ბუნებას, იცოდა მისი ავ-კარგი, ამიტომაც ადვილად პოულობდა შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსავალს. დრამატული პერიპეტეიებით გულსხვი რუსთაველის თეატრი გრძნობდა ძლიერი კაცის მარჯვენას და მის ნებას ნდობით მიჰყვებოდა. ახალგაზ-

რდისათვის დიდი სკოლა იყო ასეთ კაცთან მუშაობა. ბევრს აკეთებდა ახალგაზრდობის ავტორიტეტისათვის. ჭირივით სძულდა პირმოთენობა, მედიდურობა, გულღია და პირდაპირი იყო ურთიერთობაში. მე ბედნიერი კაცი ვიყავი მის გვერდით, როგორც თეატრის სალიტერატურო ნაწილის გამგე. შრომისა და საქმის სიყვარულს მიწერავდა იგი, მენდობოდა ყოველმხრივ.

ერთხელ პ. კანდელაკის ოთახში, სადაც მეც ვიყავი, ბატონი აკაკი სორავა შემოვიდა. მრისხანე სახე ჰქონდა. ისინი ძველი მეგობრები იყვნენ, მაგრამ შემდეგ მათ შორის რატომღაც „შავმა კატამ“ გაიზრინა. ა. სორავამ უსაყვედურა: „პავლე, ძველი თაობა სულ დაივიწყე“, შენიშვნაზე ბატონმა პავლემ უპასუხა: „ძველებს გეყოფათ ბატონობაო“. ძალიან მკვასე პასუხი იყო, თავადაც ხომ ძველ თაობას წარმოადგენდა. ა. სორავას ეწყინა და შეუტია: „შენ რაებს ლაპარაკობ“. შეყვანენ კამათს, მე უხერხულად ვიდექი, მაგრამ არ წავედი. ბოლოს პ. კანდელაკმა უთხრა: „აკაკი, სანამ შენ და ვასაძე იქნებით თეატრში, სიმშვიდე არ ექნება არც ერთ დირექტორს“. „რას გულისხმობ პავლე, რა დაგოშავე?“ — უთხრა აკაკიმ, „იმას გგულისხმობ, რომ თქვენ მსოფლიო სახელები გაქვთ, რომელი დირექტორი გაუძლებს მას? თუ მხარში არ ამომიდექით, დისციპლინას ვერ დავამყარებ“.

პო, ...გე კი... პავლე, — მოლბა აკაკი, — აგერ ვარ და გამომიყენე.

დისციპლინა უპირველესი იყო მისთვის.

ბატონი პავლე იყო ნამდვილი პატრიოტი და საქმიანი კაცი. მასსოვს, გრიბოდოვის თეატრში დირექტორად რომ გადაიყვანეს, მაშინ თეატრის მშენებლობა მიდიოდა. პირდაპირ ცეცხლი დაანთო, ისე ამოძრავა ყველა. ვკითხე მიზეზი. შენ ჩემიანი ხარ და არ დაემაღავო. დღეს ვიყავი ქალაქის საბჭოში და ყველაფერი გაკეთდა, რომ თეატრის მშენებლობა დროზე დამთავრდესო, მაგრამ მაინც გულდაწყვეტილი წამოვედი, ვისთვის ვიკლავ თავს? ვის ვუშენებ თეატრს, ვასო, ხომ გესმის. იმის ნაცვლად, რომ ქართული თეატრისათვის ვსარჯავდე ენერჯიას, რუსული თეატრისათვის ვიბრძვი. მე არ შე-



მიძლია, გულით არ ვიმუშაო, არადა, რას ვაკეთებ ქართველი კაცი, ხომ ვხედავ...

გაორების სინდრომი ხომ ქართველი ადამიანის ისტორიული თანამდევია გრძნობაა, მისგან თავისუფალი არასოდეს არ ვყოფილვართ.

ეს გრძნობა სტანჯავდა ბატონ პავლე-საკ...

პ. კანდელაკის თაობას დიდი ტრადიციები ჰქონდა გადატანილი. მაშინ ბევრი რამ არ ვიცოდით ახალგაზრდებმა. უფროსები სპექტაკლებში ყოველ გადაკრულ ფრაზას ერთგვარი შიშით უყურებდნენ, იმდენად ძლიერი იყო თვითცენზურა. მართალი ყოფილა ნათქვამი — „შის დიდი თვალები აქვს“.

მასსოვს რა ამბავი ატყდა მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურების“ გამო. ყველაფერს ეჭვით უყურებდნენ, რამდენი რამ გადაიტანა თეატრმა ამ წარმოდგენის გამო.

პ. კანდელაკი საოცარი შინაგანი რწმენით იცავდა მას. მე ზემოთ დისციპლინის შესახებ ვთქვი. მაკონდება ასეთი შემთხვევა: სპექტაკლის დაწყების ოცი წუთი აკლდა. სპექტაკლის მონაწილე ერთ-ერთი ახალგაზრდა მსახიობი კი არსად ჩანდა.

პ. კანდელაკმა ეს ამბავი რომ შეიტყო, გამეხებულმა ჩაირბინა კულისებში. დასის მმართველის კაბინეტიდან ატყდა ტელეფონის რკვეა. პ. კანდელაკს ძლიან უყვარდა ის მსახიობი, მაგრამ ყველამ იცოდა, რომ არაყის არაფერს აპატიებდა, როცა საქმე თეატრის ავტორიტეტს შეეხებოდა. ერთ ადგილზე გერ ჩერდებოდა, შფოთავდა, მოუსვენრად წრიალებდა მსახიობთა ფოიეში. ყველა მას შესაქეროდა, მხოლოდ ერთი აზრი უტრიალებდა ყველას, თუ რა საშინელება მოხდებოდა, როცა ის მსახიობი მოვიდოდა. წამოსვლით კი უკვე წამოსულიყო შინიდან. დაეწყებოდა, რომ დღეს მას უნდა ეთამაშა და არა მის დუბლიორს. და აი. უცებ გაფითრებული შემოეარდა დაგვიანებული მსახიობი. გაქანდა თავისი საკრიტიკოსო (ეს მსახიობი გურამ სალარაძე იყო). სამარისებური სიჩუმე ჩამოეარდა. ყველას გვეკონა, საცაა იფეთქებს ღირექტორიო, მაგრამ იგი დასის მმართველის ოთახისაკენ წავიდა. ოთახში მართო იჯდა აღუღებელი. თვალბზე ცრემლი უბრწყინავდა. პ. კანდელაკი და ცრემ-

ლი? — ამას როგორ წარმოვიდგენდი. თითქოსდა რა მოხდა ისეთი, სპექტაკლმა სულ ათი წუთით დაიგვიანა. მაგრამ პ. კანდელაკისათვის ასეთი რამ წარმოუდგენელი იყო. ეს როგორ მოუვიდა მის საყვარელ მსახიობს, მისთვის გულმაგიწყობა ვერ ეპატიებინა. ვერც დატუქსვა შეძლო სპექტაკლის დაწყების წინ. საყვედურიც ვერ უთხრა და თავის გულს შეასკდა. დიდხანს იჯდა განმარტობული. მერე კულისებში „შეიპარა“ და სწორედ იმ მსახიობის თამაშს დაუწყო ყურება. ამოწმებდა, ხომ არ იმოქმედა მისზე ნერვიულობამო. უცებ კარგ ხასიათზე დადგა, მოეწონა მისი თამაში, ხოლო როცა მსახიობი ფოიეში გამოვიდა, პ. კანდელაკი მიუახლოვდა, მკლავი მოხვია, — „შე უსინდისო, რა კარგად ითამაშე“ — მოფერებით უთხრა და წავიდა. ამ პატარა ყესტი ყველაფერი იგრძნობოდა — მოსიყვარულე გული, მამასავით შზრუნველი ადამიანი, მომთხოვნი და სამართლიანი, შემოქმედის ბუნების გამგები. ზოგი ხელმძღვანელი ასეთ დროს ალბათ დაგვიანებულ მსახიობს იქვე დატუქსავდა, იქვე გამოუკრავდა ბრძანებით საყვედურს (ამგვარი შემთხვევები თეატრში ბევრია!). ფორმალური თვალსაზრისით — სწორიც იქნებოდა ასეთი დისციპლინარული ღონისძიება, მაგრამ პ. კანდელაკი სულ სხვა ტიპის ორგანიზატორი გახლდათ. იგი თვალისჩინივით უფრთხლდებოდა მსახიობს, მისი შემოქმედების თავისებურებას. თავადაც შემოქმედებითი ბუნების ღირექტორი იყო. განუზომელი ავტორიტეტით სარგებლობდა თეატრში, უყვარდათ მსახიობებს, რეჟისორებს, მუშებს, კაპელანებებს. ყველას უყვარდა მისი ალალი გული.

პ. კანდელაკმა რთული ცხოვრება გაიარა. „სუკის“ არქივში ვნახე, რომ იგიც იყო დასახლებული ანტისაბჭოთა საქმიანობაში. 1926 წლის 21 იანვარს იგი „დურუჯის“ წევრად მიიღეს. „დურუჯი“ ხომ ანტისაბჭოთა არალეგალურ ორგანიზაციად იქნა მიჩნეული ბერიას მიერ. „დურუჯის“ ყველა წევრი მკაცრი ზედამხედველობის ქვეშ იყო.

მასსოვს, როცა ს. ახმეტელის წინააღმდეგ გამოვიდნენ თეატრალური საზოგადოების ერთ-ერთ პლენუმზე, ბატონმა

პავლემ ნამდვილი მაღალი მოქალაქეობრივი სიტყვა თქვა. არავის არ მოერიდა და დაიცვა ახმეტელის სახელი.

პ. კანდელაკს გულისტყვილიც ბევრი განუცდია ცხოვრების გზაზე. რუსთაველის თეატრიდან გადაყვანა, აუხსნელი და უმიწვეო გადაწველება დეკადის წინ, თავზარდაცემი იყო მისთვის, მაგრამ ბუნებრივად მხნე კაცი ყველაფერს ვაჟაკაურად იტანდა. არ უყვარდა წუწუნის, ჩივილის, ხშირად ვხედებოდი, მახარებდა მისი სულიერი სიმტკიცე. ნებისყოფა. მხოლოდ ერთხელ ვნახე იგი მოღლილი და მოღუნებული, რაღაც უცნაურად ნაღვლიანი თვალებით შემომცქეროდა. საავადმყოფოში მივედი სანახავად. დამიმართხველა და მკითხა, როგორ ფიქრობ, ისევ ვივარგებ სამუშაოდ. რაღაცა მჭირს, ეგ ოხერი, რაღაცა მერევაო.

თითქოს სულში ჩამწვდა, თვალები ისე შემომანათა, ვიცოდი, უკურნებელი სენით იყო ავად. ვერ ვავუძელი მის მხერას. მოკონილი, ნაძალადევი ოპტიმიზმით გადახსნევე. უკვირდა. რამდენი მნახველი მოდის, არ მივიწყებენ, ვყვარებივარო, — იმეორებდა ხშირად. გასაკვირი რა იყო, პ. კანდელაკი ყველას უყვარდა, ვისაც უყვარდა საქმე, სიმართლე, ალაღმართალი, უმწიკვლო კაცის შრომა, ახალგაზრდული ენთუზიაზმი, საქვეყნო საქმისათვის თავდადება, ვინც იცოდა საზოგადო მოღვაწის ფასი.

ვანსაკუთრებით ძვირფასია დღეს პ. კანდელაკის სახელი. იგი იყო ნიმუში იმისა, თუ როგორ უნდა იყოს თეატრის დირექტორი. არა მარტო ორგანიზატორული ნიჭიერების, პროფესიონალიზმის, არამედ მოქალაქეობრივი თვალსაზრისითაც.

პ. კანდელაკი იყო სპეტაკი მოღვაწე. მან კრისტალივით სუფთად გამოაჭარა თავისი ბიოგრაფია ურთულეს ეპოქაში. მახსოვს, როცა თეატრში სტუდენტები მოვიდოდნენ, ლიმონათსა და ბორჯომს თავისი ფულით ყიდულობდა. ფიქრდაც კი არ მოუვიდოდა, რომ თუნდაც ერთი მანეთი გაეხარჯა თეატრის საღარიბოდ.

ყოველივე ეს, როგორ უცნაურად ჩანს ისტორიის ამ გადასწვლიდან!..

1926 წელს საფრანგეთიდან სამშობლოში დაბრუნებული ლადო გუდიაშვილი რუსთაველის სახელობის თეატრში აწყობს თავისი ნამუშევრების პერსონალურ გამოფენას, რომელიც ერთეკარი ანგარიშით იყო უცხოეთში გატარებული წლებისა (გამოფენის კატალოგისათვის შესავალი წერილი დაწერა პოეტმა ტიციან ტაბიძემ). გამოფენის შემდეგ დაიწყო ორი დიდი შემოქმედის — კოტე მარჯანიშვილისა და ლადო გუდიაშვილის მეგობრობა და ურთიერთთანამშრომლობა. მხატვარი რეჟისორის მიერ მიწვეულ იქნა რუსთაველის თეატრში, სადაც წვეტილად მუშაობდა ვიდრე 1955 წლამდე.

გუდიაშვილის თეატრში მოსვლა შემთხვევითი არ იყო. თითოეული მისი ნაწარმოებში, ფერწერული ტილოები თუ გრაფიკული ფურცლები გამოირჩევა ორნამენტის დეკორატიულობითა და დახვეწილობით, ნახატის საზოგადოებრივ, სწორედ ამიტომ, საჭიროდ მიგვაჩნია გადავხედოთ მხატვრის მიერ ქართულ თეატრში მისვლამდე განვლილ გზას, რათა დავინახოთ ის თავისებურებანი, რამაც იგი თეატრში მიიყვანა.

აუცილებელია აქვე აღვნიშნოთ, რომ ჯერ კიდევ 1914 წელს ლ. გუდიაშვილმა ჟურნალისათვის „თეატრი და ცხოვრება“ შეასრულა ილუსტრაციები, ხოლო 1919 წელს გამოვიდა მის მიერ ილუსტრირებული „მოძების ჟურნალი“, სადაც მან გამოავლინა დიდი ინტერესი კოსტუმისადმი, ღრმა ცოდნისა და გემოვნებით გადმოსცა ვახუშტი საუკუნისა და თანამედროვეთა მორთულობანი.

კოსტუმის ისტორიის ცოდნა გამოადგამხატვარს როგორც ფერწერაში, ასევე თეატრში მუშაობისას.

ლ. გუდიაშვილის თემატიკა და სტილისტური ძიებანი ხასიათდება მრავალფეროვნებით. „...ექსპრესიონისტული დეფორმაციიდან დახვეწილ გრაფიკულ სტილშიც იცამდე, რომლებიც გვაძიულევენ ვავის-სენით აღმოსავლური არაბესკები, რომანტიკული ზეაწეულობისაგან თანამედროვე სოციალური თემის მწვავედ გამოსახვამდე...“ „...მას აღლევენს თანამედროვეობა

ლადო გუდიაშვილის უპრინციპო და თეატრალური მხატვრობის ურთიერთშეკავლება

ნათია ასათიანი

და იზიდავს ისტორია“ (ა. მიხაილოვი. ლადო გუდიაშვილი. „სოვეტსკი ხულონიკ“, მოსკოვი, 1978). გვ. 48. (რუსულ ენაზე).

მხატვრის შემოქმედებაში დიდი ადგილი უკირავს ძველი თბილისის ბოჰემის — კინტოს ცხოვრების ამსახველ სერეებს, ალევკორიული ხასიათის, საქართველოს ისტორიული წარსულის, ლეგენდების, სხვა-ლსო თეატრალური ხანაზაობის ბერეკაობა-ყვენობისადმი მიძღვნილ სურათებს (რომელიც შემდეგ ოსტატურად იქნა გამოყენებული თეატრში) და სხვა.

ლ. გუდიაშვილი ყველა მხატვრისაგან მკვეთრად განსხვავდება როგორც თემატიკით, ასევე, საერთოდ სამყაროსადმი თავისი დამოკიდებულებით. მაგრამ მის თვითმყოფადობას მასაზრობეული წყაროებიც აქვს.

ფიროსმანაშვილის ხელოვნების გავლენა შესამჩნევად დაეტყო ლ. გუდიაშვილის შემოქმედებას. მან გაიარა სკლიფასოვსკის სკოლა, სადაც იგი ჩვენი საუკუნის 10-იანი წლების დასაწყისში სწავლობდა. ან შეითვისა ევროპული განათლების ანბანი. ამას მოწმობს შედარებით რეალისტური მანერით შესრულებული ერთ-ერთი ადრეული ნამუშევარი „ვალეშევსკის პორტრეტი“. ამ ჯერ კიდევ მოწაფურ ნაწარმოებში ძლივს შესამჩნევად სკვივის გუდიაშვილის ინდივიდუალობა, მკაფიო გამოსახველობა, მაგრამ ძალიან მალე მხატვარი „პოულობს“ თავის გამოსახველ „ენას“. 10-იანი წლების ბოლოს მის ნამუშევრებში „ხაში“, „თევზი-ცოცხალი“ და სხვა, უკვე ნათლად იგრძნობა რეალურობის შეგნებული ტრანსფორმაცია, რომელიც „მუშაობს“ სავეებით გარკვეული მიმართულებით.

ძველი თბილისის ბოჰემის — კინტოებისადმი მიძღვნილ ადრეულ სურათებში მხატვრის ძირითადი ყურადღება მიმარ-

თულია პერსონაჟთა შინაგან განცდებზე, სულიერ მდგომარეობაზე. განწყობილება გადმოცემულია მოქმედ პირთა გამომეტყველებით, ნერვული მოძრაობებით (თითქმის ყველგან ისინი მთლიანად ავსებენ კადრს და ძალზე ცოტა ადგილი უკავია პეიზაჟს), რასაც კიდევ უფრო მეტად ხაზს უსვამს ფიგურათა დამუშავება მძაფრი, ტექნიკური ხაზებით.

მხატვრის სურათებში ჩანს შუა საუკუნეების ქართული ფრესკების გავლენა, რომელთა ასლებსაც ასრულებდა ლ. გუდიაშვილი დ. კაკაბაძესთან ერთად ექსპედიციებში მხატვარ-რესტავრატორად მუშაობისას. ამასთანავე, ხაზობრივ რიტმიკაში, ფორმის სტილიზაციაში უთუოდ იგრძნობა ირანული მინიატურების გამოძახილი. მაგრამ მთლიანობაში ყოველივე ეს ორიგინალური, თვითმყოფადი მთლიანობაა, მხატვრის გამოკვეთილი, ინდივიდუალური ხელწერით. აქ წამყვანი როლი ენიჭება მხატვრული სახის ექსპრესიულ გამოხატულებას, რომელიც მიღწეულია დეფორმაციით, უტრირებით, უპირველეს ყოვლისა — ხაზის ვირტუოზული ფლობის წყალობით.

თუ დავით კაკაბაძის შემოქმედებით სტილი ძირითადად მოფიქრებულობით, გააზრებულობითა და რაციონალურობით ხასიათდება, მისგან სრულიად განსხვავებულად აზროვნებს ლადო გუდიაშვილი; მისი მხატვრული აზროვნება მეტი იმპულსურობით ხასიათდება. დეკორატიულობა, სტილიზაცია ზოგჯერ ხაზის გრესილობა მიმართულია სახის გამძაფრების, გამოსახულების შინაარსის გამოსავლენად. მიუხედავად პირობითობისა და თითქოს გულწაბრობილობისა, გუდიაშვილის მხატვრობაში ხაზგასმულია ის სამყარო, რომელიც მისი სურათების პერსონაჟები ცხოვრობენ.

უცხოეთში ყოფნისას, მს.ტვარი თავის შემოქმედებაში ანეითარებს რამდენიმე მიმართულებას. იგი ქმნის სხვადასხვა თემატიკისა და ხასიათის ნაწარმოებებს. სამშობლოს მონატრებით შთაგონებულ იდილიურ-ლირიკულ კომპოზიციებს, ნადირობის სცენებს, რეალისტურ-სატირულ გროტესკამდე მისულ ალეგორიულ-სიმბოლურ ჩანახატებს. ხოლო ყველაზე მთავარი ჩვენთვის მაინც ის არის, რომ პარიზში ყოფნისას ლ. გუდიაშვილი გარდა თავისი ძირითადი საქმიანობისა (ფერწერა, გრაფიკა) ინტერესდება თეატრით და გვევლინება თეატრალურ დეკორატორად.

როგორც ცნობილია, ბალიევის თეატრი „ლამურა“ პირველად ჩამოყალიბდა და ცნობილი გახდა რუსეთში, მასში შერწყმული იყო კაბარეს, მინიატურული თეატრის ელემენტები და ინტერმედიების თავისებურებანი. „რუსული ნაციონალური სტილის წყალობით“, მას წარმატება ჰქონდა პარიზშიც (1920-1927 წლები) (დ.კოვანი. სერგეი სუდეიკინი. მოსკოვი, 1974 წ. გვ. 140-142). ამ თეატრში გაეცნო ლ. გუდიაშვილი გამოჩენილ რუს მხატვარსა და კრიტიკოსს ა. ბენუასა და მის ვაჟს, რომლებიც ბალიევის სპექტაკლებს მხატვრულად აფორმებდნენ. მათთან და სხვა მხატვრებთან თანამეგობრობაში ლ. გუდიაშვილი მონაწილეობას იღებს პარიზში საგასტროლოდ ჩასული იტალიური ოპერის სპექტაკლების ვაფორმებაში. საინტერესოა ნაწყვეტი გაზეთიდან „ფიგარო“... „ნიკოლოზ ბენუამ შექმნა დეკორაციები; რომელიც ვლინდება სასწაულად. ამას გარდა დეკორატორები სუდეიკინი, ა. ბენუა, მუხაევი, გუდიაშვილი ნახევრად მონაწილეობენ ამ საღამოს ტრიუმფალურ წარმოდგენაში და ამ ერთგვაროვანი დასის ჩინებულ მსახიობებთან ერთად ქებას იმსახურებენ“ (მასს გრანი. „ფიგარო“. 1924 წ. 2/X).

1924 წელს გუდიაშვილი ქმნის ესკიზებს პარიზში მცხოვრები ქართველი კომპოზიტორის ერეკლე ჯაბადარის განუხორციელებელი ოპერისათვის „გულნარა“.

ორთავე ესკიზი (მასზე გამოსახულია ახალგაზრდა ქალი და მამაკაცი), შესრულებულია მოვარდისფრო-მოიასამნისფრო ნეიტრალურ ფონზე. ორგანულად შესაბამედნადმე შუა საუკუნეების ქართულ

ბული ცივი და თბილი ფერების (თეთრი, მოლურჯო-ცისფერი, მოღვინისფერი) პარმონიული შერწყმით, ერთიან სასიამოვნო ფერადოვან გამად აღიქმება. მოცემული მკვეთრად დამახასიათებელი ქართული (უფრო მთიელის შთაბეჭდილებას რომ სტოვებს) ტიპაჟები — ლამაზი, ვაჟაკური სახის ახალგაზრდა მამაკაცი გადაბმული წარბებით (მოგვიანებით გუდიაშვილის მიერ შესრულებული „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრირებისას ავთანდილის სახეში პოულობს გამოძახილს). საინტერესოა აგრეთვე ახალგაზრდა ქალი, სახის ნაზი ნაკვეთებითა და ნუშისებური თვალებით, ქართული ეროვნული სამოსით — ქართულ ლეჩაქ-კაბაში და მამაკაცი მაღალი ქუდით, ჩოხა-ახალუხითა და ჰვინტაწეული წულღებით. პერსონაჟთა ოდნავ მანერული შეესტი და პოზა მათივე მოკრძალებას, მორიდებას, ზრდილობას ავლენს.

ამ ესკიზების ხილვისას არ შეიძლება უნებურად თვალწინ არ წარმოგვიდგეს პარიზში, ლ. გუდიაშვილის მიერ შესრულებული ლირიკული განწყობილების ტილოები. მიუხედავად იმისა, რომ განსხვავებულია თემა და მათი კომპოზიციური წყობა (თუნდაც ის, რომ ესკიზებზე შემოსილი ქალია გამოსახული, ხოლო სურათებზე შიშველი), ტიპაჟით, კოლორით, წერის მანერით ისინი ძალზედ გვანან ერთმანეთს. ლირიკული ნაწარმოებებიდან აღსანიშნავია სურათები „ქალიშვილი მთებში“ (1923 წ.), „ირმის წყაროსთან“ (1924 წ.) და სხვები. ამ ტილოებში გუდიაშვილს სამშობლოს სიმბოლოდ ქალი ჰყავს გამოყვანილი — (სახის ნამდვილი ქართული ნაკვეთებით, შიშველი ჯანსაღი სხეულითა და მიუხედავად სიშიშველისა, ქართული ლეჩაქით). თუ ადრეულ ნაწარმოებებში მხატვარი შინაგანი განცდების გამოსახტავად შეგნებულად მიმართავდა სხეულის დეფორმაციას, ამ სურათებში იგი ისწრაფვის სხეულის პროპორციულობისა და პარმონიულობისაკენ, შინაგანი, სულიერი სიმშვიდისაკენ. ისინი ერთგან გამოსახული არიან ფერადოვანი ლანდშაფტის, ზოგან მთებისა და ზოგან კი ღრუბლიანი ცის ფონზე, რომლებიც როგორც კომპოზიციური წყობით, ასევე ნათელი კოლორითა



მიზიტურებს მოგვაგონებენ. ბუნების შე-
დარებით მუქი ფერადონებისა და სხეუ-
ლის ნათელი ტონების კონტრასტი კიდევ
უფრო გამოკვეთს ქალბის სხეულს. კონ-
ტურთა რიტმული მოძრაობა უერთდება
ბუნების მონახასს, რაც კომპოზიციას სძენს
დეკორატიულ-ორნამენტულ ხასიათს.

ადრეული პერიოდის სურათებისაგან გა-
ნსხვავებით, აქ გაცილებით მეტია ფერწე-
რულობა. ფიგურათა სიბრტყეოვანება იცვ-
ლება მოცულობითი ფორმებით. მუქ-ჩრდი-
ლის მოდელირება და ფერწერა პასტოზუ-
რი და გაჯერებულია.

თეატრთან მხატვრის პირველივე შეხვე-
დრისთანავე ვხვდებით, რომ შემოქმედის
ფიქრი და აზროვნება ფერწერული ტილო-
ებიდან თუ გრაფიკული ფურცლებიდან თი-
თქოს უწყვეტად გადაედინება თეატრალურ
მხატვრობაში. პარიზში ყოფნის დროს
(1919—1925 წ. წ.) ლ. გუდიაშვილი აგრ-
ძელებს ბოჰემური სურათების ციკლს, მხო-
ლოდ იმ განსხვავებით, რომ მათში აღარ
იგრძნობა ის ფსიქოლოგიური სიღრმე,
მწვავე სოციალური მოტივები, რომლებიც
იყო ადრეულ სურათებში.

ამ პერიოდიდან განსაკუთრებით აღსა-
ნიშნავია ფერწერული ტილო „თევზი-ცო-
ცხალი“. მასზე გამოსახულია მითიური,
თეთრი რაშები, ფაეტონში მოცეკვავე კინ-
ტო, სამი, თითქოს ერთმანეთთან შერწყ-
მული კინტოს ფიგურა წინა პლანზე, წყა-
ლში მდგომი მეთევზე, რომელიც ეს-ეს
არის დაჭერილ თევზს-ცოცხალს სთა-
ვანობს კომპოზიციის მთავარ პერსონა-
ჟებს. მათი საოცრად ცოცხალი, გროტეს-
კამდე მისული სახის ნაკეთები, ელასტი-
ური (ამავე დროს დეფორმირებული) სი-
ლუეტები, ქმნიან კონტრასტს სიღრმეში
ასახულ ჟანრულ სცენასთან და ყოფით
ელემენტებთან.

ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს სურა-
თი ერთი ამოსუნთქვით არის დაწერილი—
ორნამენტული კომპოზიციის რიტმულო-
ბა, ძალზედ მოძრავი, დინამიური, თითქო-
სდა ურთიერთგადამკვეთი ხაზები ჰკრავენ
მთელ სურათს ერთ კომპოზიციად. ამასვე
ესატყვისება ლოკალური, მკაფიოდ გამო-
ხატული დეკორატიული წითელი ლაქების
შერწყმა, ცივი და თბილი ტონების ორგა-
ნული მოხატვლეობა, რაც, თავის მხრივ,

ერთიანი ფართო მონასმებით შესრულ-
ბულ სურათს პარმონიულობას ანიჭებს.

თითქოსდა მართლაც ერთი ამოსუნთქ-
ვით დაწერილ ფერწერულ ტილოში „თევ-
ზი-ცოცხალი“, უფრო მეტად, ვიდრე სხვა
სურათებში იგრძნობა თეატრალურობა.
იქმნება შთაბეჭდილება, თითქოს სცენის
სიღრმეში გაშლილი პანორამის ფონზე
რეჟისორმა განალაგა „მიზანსცენები“ და
„მსახიობები“ მკაფიო თეატრალური ჟეს-
ტებით, პოზებით, სრულიად დამაჯერებლ-
ად „თამაშობენ“ სცენას რომელიღაც ზღა-
პრული პიესიდან.

არც თუ ისე დიდი ხნის წინ ქართველმა
საზოგადოებამ გაიგო ლ. გუდიაშვილის
მიერ პარიზში, (თეატრში „დამურა“) გა-
ფორმებული კიდევ ერთი სპექტაკლის შე-
სახებ — კერძოდ, 1924-25 წელს გუდია-
შვილმა შექმნა დეკორაციები და კოსტუ-
მები სპექტაკლისათვის „თბილისთან ას-
ლოს“ („კავკასიური სცენა“), დადგმა ნ.
სანინისა, პიესის ავტორი ჩვენთვის უც-
ნობია.

ყველასათვის ცნობილია, რომ ძველი
თბილისი და მისი ბოჰემური ცხოვრების
ამსახველი სურათები მხატვრის ყველაზე
საყვარელი თემა იყო პარიზამდე და შემ-
დეგაც. არ არის გამორიცხული, რომ თვით
გუდიაშვილის ფერტილოებმა თუ გრაფი-
კულმა ნახატებმა შთააგონა, ბიძგი მისცა
დაეწერა პიესა ჩვენთვის უცნობ ავტორს.

სპექტაკლის ერთ-ერთი ესკიზი გამო-
სახულია სპექტაკლისავე პროგრამაზე, მე-
ორე ესკიზი იმყოფება ნ. დ. ლობანოვ-
როსტოვსკის (ლონდონი) კერძო მფლო-
ბელობაში. (ამ უკანასკნელს რუსი თეატ-
რალური ფერმწერლების ძალზედ დიდი
კოლექცია (800 ექსპონატი) აქვს. მათ
შორისაა სუდეიკინის, შუხაევის, ზდანე-
ვიჩის და სხვათა ტილოები. გარდა აღნი-
შნული რუსი მხატვრებისა არის ლ. გუ-
დიაშვილის ნამუშევრებიც. ნ. დ. ლობა-
ნოვ-როსტოვსკიმ, რომელიც ბევრს მოკ-
ზაურობდა ჩვენს ქვეყანაში, საქართველოს
ხელოვნების მუზეუმის ხელნაწერთა და
ლიტერატურულ ფონდს გამოუგზავნა ამ
დეკორაციის ფოტონეგატივები).

ზემოთ, ჩვენ შეგნებულად დაწვრილე-
ბით შეეჩერდით ფერწერულ ტილოზე
„თევზი-ცოცხალი“, რადგან უდავოა, რომ



დეკორაციის ესკიზი შთაგონებულია სწორედ ამ ნაწარმოებით და 1921-22 წლებში პარიზში, მონმარტრზე „კავკასიური რესტორნისათვის“ ძველი თბილისის თემაზე შექმნილი მონუმენტურ-დეკორატიული პანოს კომპოზიციით, რომელიც თითქმის იდენტურია დეკორაციის ესკიზისა, მხოლოდ მცირეოდენი ცვლილებით: კერძოდ, პანოს წინა პლანზე, მარცხნივ, თვით გუდიაშვილია გამოსახული ფუნჯით ხეში.

ამ მაგალითიდანაც ნათლად ჩანს ფერწერისა და თეატრის ორგანული ურთიერთკავშირი. ვხედავთ, რომ მხატვარი ფერწერაში მიღებულ ცოდნასა და გამოცდილებას იყენებს ესკიზების შექმნის დროს თეატრალური სპეციფიკის გათვალისწინებით.

გუდიაშვილმა შექმნა მრავალი საინტერესო ესკიზი, სადაც მკაფიოდ გამოვლინდა მისი მოწოდება და ტალანტი, როგორც თეატრალური დეკორატორისა.

სამწუხაროდ, უმეტესი სპექტაკლები, რომელთა მხატვრული გაფორმებაც ეკუთვნოდა ლ. გუდიაშვილს, არ იყო განხორციელებული სცენაზე. ამიტომ, ჩვენ მოკლებულნი ვართ შესაძლებლობას, მთლიანად გავეცნოთ მხატვრის შემოქმედებას სცენაზე და ვიმსჯელებთ მათ შესახებ მხოლოდ ნიღბების, დეკორაციებისა და კოსტიუმების ესკიზების მიხედვით.

კ. მარჯანიშვილისა და ლ. გუდიაშვილის პირველი ერთობლივი ნამუშევარი იყო ფილოსოფიური პიესა „ლამარა“, აგებული გრიგოლ რობაქიძის ნაწარმოების სიუჟეტზე.

თავდაპირველად სპექტაკლზე მუშაობდა კოტე მარჯანიშვილი, მაგრამ ავადმყოფობის გამო იგი დაასრულა სანდრო ახმეტელმა. თავისი რეჟისორული აზროვნებიდან გამომდინარე ამ სპექტაკლში კოტე მარჯანიშვილი გრიგოლ რობაქიძის გენიალური პიესის შესატყვისად პოეტურ-ლირიკულ ფონზე ორი ურთიერთსაწინააღმდეგო აზროვნების მქონე ძმების მაკალითზე გვიჩვენა მწვავე წინააღმდეგობა იემსა და თავისუფლად მოახროვნე პიროვნებას შორის.

ლ. გუდიაშვილის მიერ შესრულებულ სცენურ-თეატრალურ მთავარ როლს თამაშობდა

კომპოზიციის ორნამენტულობა უდრეჯობა ტის სასიბერობა. მთიანი პეიზაჟი გამორჩეული იყო სტილიზებულიად, დახლართული სახებით, მრავალფეროვანი ნიუანსირებით შესრულებული მდიდარი ფერადოვანი გამით, რაც სპექტაკლს ლირიკულ და ოდნავ ფანტასტიკურ ელფერსაც ანიჭებდა. „გუდიაშვილის დეკორაციებში ძუნწი ხერხებით საოცრად არის გადმოცემული პეიზაჟის არაჩვეულებრივობა. მათში აღიქმება მხოლოდ ძალზედ მდიდარი ნიუანსირებით შესრულებული ფერი. (ლ. ზლატკევიჩი). „ლადო გუდიაშვილი“ გამომცემლობა „განათლება“. თბილისი, 1971 წ. გვ. 142 (რუსულ ენაზე).

ამდავეარი მხატვრული გაფორმება სრულიად მიუღებელი იყო ს. ახმეტელისათვის, რომელსაც სურდა ეჩვენებინა ძლიერი, ვაჟკაცური, მკაცრი ადამიანის სული და ასეთივე მკაცრი, მძლავრი მთიანი ბუნება.

მოგვიანებით (1930 წ.) ს. ახმეტელი კვლავ უბრუნდება „ლამარას“ და მიუხედავად იმისა, რომ მან ბევრი რამ გამოიყენა კ. მარჯანიშვილის ჩანაფიქრიდან, შექმნა სრულიად სხვა სულის, სმოვანებისა და პათოსის სპექტაკლი, სადაც ლირიკული განწყობა შეცვლილია პერიოკულრომანტიული განწყობით, ხოლო პიესის სოციალური მომენტი გადასულია უკანა პლანზე. ასეთ რეჟისორულ გადაწყვეტას ზუსტად პასუხობდა ირაკლი გამრეკელის იარუსისებური (რითაც საზგასმული იყო მთის რელიეფი), მკაცრი ფორმებისა და კოლორიტის (ნაცრისფერი) დეკორაციები.

მეორე სპექტაკლი, რომელზეც მხატვარი „ლამარას“ პარალელურად მუშაობდა 1926 წელს რეჟისორებთან კ. მარჯანიშვილთან და ს. ახმეტელთან ერთად, იყო პანტომიმა „მშეთამაშე“, რომლისთვისაც მუსიკა დაწერა კომპოზიტორმა თ. ვახვაჩიშვილმა. ეს იყო ქართულ სცენაზე პანტომიმის დადგმის პირველი ცდა.

როგორც მარჯანიშვილის ბიოგრაფთა ცნობებიდან და მასზე დაწერილი მოკონებებიდან ვიცით (ამ შემთხვევაში კომპოზიტორ თამარ ვახვაჩიშვილის მოკონებებს ვვულისებობ), მარჯანიშვილს ინტერესი პანტომიმისადმი პირველად ალუძრა



კომპოზიტორმა ილია ალექსანდრეს ძე საცმა 1910 წელს მოსკოვის სამხატვრო თეატრში მათი ერთობლივი მუშაობის დროს, სადაც განახორციელეს კიდევ ს. ვოსკრესენსკის პიესა „ცრემლების“ დადგმა. 1913 წელს კი მარჯანიშვილმა მოსკოვის „თავისუფალი თეატრის“ რეპერტუარში შეიტანა პანტომიმის „პიერეტას მოსასხამი“ (მუსიკა დონანისისა, დადგმა ა. ი. თაიროვისა), ხოლო ცოტა მოგვიანებით, საქართველოში ჩამოსვლისას, 1923 წელს რუსულ თეატრში დადგა ვ. მეტცელის «Менящий свет», რუსთაველის თეატრში კი — „მზეთამზე“ (1926 წ.). და „ხანძარი“ — 1930 წელს მისივე სახელობის თეატრში. პირველი ქართული პანტომიმის „მზეთამის“ ლიბრეტო მან თვითონ დაწერა. პიესის სიუჟეტი აგებულია ქართული ხალხური ლეგენდების ზღაპრულ მოტივებზე, სადაც ცოცხლდებოდნენ გმირები, სასწაულომოქმედნი და გრძელუნი. პიესაში ბოროტ ჯადოქრებზე იმარჯვებდა და სიკეთე, რომელიც განასახიერებდა ხალხის გმირულ ბრძოლას დამპყრობთა წინააღმდეგ.

საქართველოში გუდიაშვილის პირველი შეხვედრა თეატრთან დაემთხვა მხატვრის შემოქმედების იმ პერიოდს, როდესაც მისი ფერწერა უფრო „ფანტასტიური იყო, ვიდრე ადრეული პერიოდის ბოქმური ციკლის, უფრო თეატრალური, სანახაობრივი ხასიათისა (ეს უკანასკნელი მეტ-ნაკლებად გუდიაშვილის მთლიანი შემოქმედებისათვის არის დამახასიათებელი), სადაც ფერადოვნება, რომელშიც მრავალი ნათელი, სასიამოვნო ტონალობაა ჩართული, გაცილებით მდიდარია, ხოლო გრაფიკაში ხასთან ერთად იზრდება შტრიხის მნიშვნელობა და ფორმის შუქ-ჩრდილით მოდელირება.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სპექტაკლის მხატვრობა დაევალა ლადო გუდიაშვილს. იგი ქმნის დეკორაციებს განზოგადებული, ლაკონური პეიზაჟით, რომელნიც გამოხატვის ფორმით, კომპოზიციის აგებით ატარებს ღრმად ეროვნულ ხასიათს. დეკორატიული სახეების სიმსუბუქე, რიტმი და პლასტიკურობა, ნათელი ფერადოვანი გამა ანიჭებენ სპექტაკლს რომანტიკულ შეაწეულობას.

დეკორაციის ესკიზზე ნახატი და კომპოზიცია პირობითია. ლურჯ ფონზე რიზონტალურად გაშლილია მთების, კლდეებისა და ხეთა ჯგუფი, რომელთა საოცრად მოძრავი, ელასტიკური სახეები ფანტასტიკურ-ზღაპრულ ელფერს ანიჭებს დეკორაციას. არაბუნებრივად დაგრეხილი ხეთა და კლდეთა ცოცხალი, დინამიკური სახი, მდიდარი კოლორიტი და მათი ხალიჩისებური შეხამება ესკიზს წარმოგიდგინებს როგორც დეკორატიულ პანოს, ამგვარი გაფორმება ზუსტად ერწყმის პიესის პანტომიმურ ხასიათს. ესკიზში, რომელიც შესრულებულია აკვარელით, გამოყენებულია მწვანე, ლურჯი, ყვითელი, მოლენისფრო, ნაცრისფერი, ყავისფერი ტონები. კომპოზიციის აგება, ფერადოვანი გამა, დაგრეხილი დინამიკური სახეები, რელიეფის ტალღოვანება, უცნაური, თითქოსდა კაქტუსისებური მცენარეები მიხნად ისახავს, რაც შეიძლება ნათლად და ხაზგასმით იქნას გადმოცემული დეკორაციის ორნამენტული, ფანტასტიკურ-ზღაპრული ხასიათი.

დეკორაციების ესკიზების ანალიზისას თვალნათლივ ვხედავთ იმ საერთო პრინციპებს, ლ. გუდიაშვილის ფერწერულ ტილოებსა და დეკორაციების ესკიზებს შორის რომ არსებობს. — იქნება ეს ზღაპრული პეიზაჟების ხალიჩისებრი პანორამები, თუ კომპოზიციების ღია ნათელი კოლორიტი, მასში ჩართული მრავალი სხვადასხვა ტონის ნიუანსირებით, დეკორატიულ-ორნამენტული სახი პლასტიკურად რომ ფარგლავს თითოეულ ფორმას. აშკარაა ნაწარმოების გამოკვეთილი ეროვნული ხასიათი. დასაწყისშივე აღვნიშნეთ, რომ გუდიაშვილის თითოეული ნაწარმოები (ფერწერა, გრაფიკა, თეატრალური ესკიზები) ისე ორგანულად გადაედინებიან და ერწყმიან ერთმანეთს, რომ უნებლიეთ გებადებათ შთაბეჭდილება, თითქოს ყოველი მათგანი შემდგომის უწყვეტი ლოკური გავრძელებაა.

გუდიაშვილის შემოქმედებაში 20-იანი წლების ბოლოდან ჩნდება მითოლოგიური სიუჟეტები, თემები საქართველოს წარსულიდან, სურათები, თანამედროვე სოციალურ და შრომით თემაზე (ფერწერასა და გრაფიკაში სოციალური თემა შესრულებულია).



ბულია გაცილებით უფრო მწვავე, ემოციური, ტრაგიკული ხმოვანებით — „დამნაშავეთა ოჯახი“. (1929 წ.), „უსასლ-კარონი“. (1930 წ.).

თუ შევადარებთ პარიზული პერიოდის ბოპემური ციკლის ფიგურებს, ამ სურათების ფიგურებს, თვალნათლივ დაინახავთ იმ მკვეთრ განსხვავებას, რომელიც არსებობს ამ ორ ციკლს შორის. თუ ადრეულ სურათებში უტრირებამდე მისული სხეულის დეფორმაცია ანიჭებდა ნაწარმოებებს ძირითადად დეკორატიულ-ორნამენტულ ხასიათს, აქ ეს ექსპრესიული „ნიღბები“ ანიჭებენ სურათებს განსაკუთრებულ დრამატიზმს.

30-იანი წლებიდან მხატვრის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს პორტრეტებს. გუდიაშვილის, როგორც მხატვრის ფენომენი, პირველ რიგში პორტრეტით განისაზღვრება, რომელსაც მის მოღვაწეობაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. ამ პერიოდის ფერწერასა და გრაფიკაში, მის საინტერესო ნამუშევრებს შორის აღსანიშნავია დიდი სიყვარულით შესრულებული პორტრეტები ნიკო ფიროსმანისა (მხატვარმა 1928 წლიდან შექმნა მთელი ციკლი ფერწერული და გრაფიკული პორტრეტებისა), ნინო გუდიაშვილის ორი პორტრეტი (1932-1937), თანამედროვეთა და აგრეთვე წარსული დროის გამოჩენილ მოღვაწეთა პორტრეტები. მხატვარი მხოლოდ მისი ხელწერილობის და მასხასიათებელი თავისებური, ორიგინალური კუთხით იძლევა თითოეული მოდელის კონკრეტულ და ამავე დროს ზოგად დახასიათებასაც. მის პორტრეტებში არაჩვეულებრივი სიცხადით გამოვლინდა თითოეული მათგანის ინდივიდუალობა.

30-იანი წლების სურათებისათვის (განსხვავებით 20-იანი წლების ნამუშევრებისაგან), დამახასიათებელია ნაკლებ მკაცრი კოლორიტი, ერთიანი ღია გამა, თუმცა კი, 30-იანი წლების ნამუშევრებში ჯერ კიდევ გვხვდება დახშული ტონები. სახე იცვალა წერის მანერამ, ადრეული „გლუვი“, მშვიდი ზედაპირის ნაცვლად, გვხვდება პანატონური წერა, შუქ-ჩრდილების კონტრასტები, რაც სურათის ზე-

დაპირს გაცილებით „მთრთოლავრეს“ ფერწერულს ხდის.

თუ ადრეული პერიოდის სურათებში მოდელის სულიერი განწყობა და შინაგანი სამყარო უმთავრესად კუთხოვანი, ნერვიული ხასის საშუალებით იყო გადმოცემული, ამ პერიოდის ნამუშევრებმა იგი აღნიშნული წერის მანერითა და ფერის საშუალებით მიიღება.

სწორედ ამით არის საინტერესო „მზეთა-მზე“-საგან როგორც სიუჟეტურად, აგრეთვე მხატვრული გადაწყვეტით სრულიად განსხვავებული ა. სლოვინსკის პიესა „პროტესტი“, რომელიც 1930 წელს რეჟისორმა კ. პატარძემ ლ. გუდიაშვილთან ერთად დადგა რუსთაველის სახელობის თეატრში.

პიესა ეხება იმ დროის აქტუალურ თემას, მუშათა გამომგონებლობის საკითხს. სპექტაკლის გაფორმების დროს მხატვრისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო პიესის მთავარი პერსონაჟების ძალზე გამოსახველი სატირული სახეების შექმნა. აქ მხატვრის ყურადღება ძირითადად მიპყრობილია ფსიქოლოგიური მხარისაკენ. რამდენიმე მარტივი შტრიხით შესრულებული პოზა, შესტი, გადმოგვცემს მოქმედ პირთა ხასიათს. მეტია კონკრეტულობით დრამატულად არიან წარმოსახულნი, ხაზგასმულია მოძრაობის სიმკვეთრე. განსაკუთრებით საინტერესოა შემდეგი სახეები: კობოზკოვი — მოჭუტული, ცოცხალი თვალებით, აწითლებული ღაჟღაჟა ლოყებით და ასევე აწითლებული ცხვირით, წელში გახნიქილი, მოძრავი და ამავე დროს უხეშია მისი მძლავრი ფიგურა, ნაბდის დიდი ჩექმებითა და ბეწვიანი პალტოთი. მისი სახე, მოძრაობა და შესტი გამოხატავს სმის მოყვარე კაცის ხასიათსა და ბუნებას.

კნიაზოვის მშრომელი, ფიზიკურად და სულიერად ძლიერი, დაძაბული ფიგურა გადმოცემულია შრომის პროცესში. მისი დაკვირვებული, შთამბეჭდავი სახე, ფართოდ გახელილი ცნობისმოყვარე თვლები, მთელი მისი გამურული სახე და სამოსი, „მუშური“ კეპიანი ქუდი, ნათლად წარმოგვიდგენს მშრომელი კაცის რო-

გორც კონკრეტულ, ასევე განზოგადებულ ტიპს.

კონსულტანტი წარმოსახულია როგორც სათუთად აღზრდილი არისტოკრატი და საკუთარ თავში ღრმად დარწმუნებული პედანტი, მისი პოზა და დახვეწილი თეატრალური ქესტი ხაზგასმულად გროტესკულია.

ღირექტორის ამაყი, თვითდაჯერებული პოზა და ქესტი გადმოგვცემს როგორც კონკრეტულ ადამიანს, აგრეთვე განაზოგადებს ღირექტორის ტიპს, რომლის კმაყოფილი, „ძალაუფლებიანი“ გამომეტყველება, უდარდელი, გამაძლარი სახე მიგვანიშნებს იმჟამინდელ ხედვას წვრილბურჟუაზიულ „გადმონაშთებზე“.

აკაკი ხორავას მიერ შესრულებულ მანიაკის დაგრეხილ მოძრაობაში, სახის ფანატიკურ გამომეტყველებაში, იგრძნობა მისი ნერვიული, ავადმყოფური ხასიათი.

კოტე მარჯანიშვილმა, იცოდა რა ლ. გუდიაშვილის შემოქმედებისათვის მკვეთრად დამახასიათებელი ხალხურობა, ეროვნულობა, ხასიათების მძაფრი სოციალური გადმოცემა და სხვა თვისებები, შესთავაზა მხატვარს ხალხური თქმულების სიუჟეტის საფუძველზე ერთად დაედგათ მარჯანიშვილის მიერვე პიესად გადაკეთებული „არსენას ლექსი“. პიესაში ჰეროიკულ რომანტიკული სულისკვეთებით მოთხრობილია ხალხურ გმირ არსენაზე, რომელიც იბრძოდა ხალხის მხაგრელთა წინააღმდეგ. მოქმედება მიმდინარეობს თბილისსა და მის ახლო მიდამოებში მეცხრამეტე საუკუნის ბოლოსა და მეოცე საუკუნის დასაწყისში.

ესკიზების შესრულების დროს დიდი სირთულეები წარმოიქმნა, რადგან რეჟისორის მოთხოვნა და აუცილებელი პირობა იყო 30-32 ეპიზოდისაგან შემდგარი სპექტაკლი, რომელიც რიტმულად უწყვეტი უნდა ყოფილიყო.

თითოეულ ეპიზოდს უნდა ჰქონოდა თავისი ფარდა-პანორამა. რიცხობრივად მრავალმა ეპიზოდმა სპექტაკლის რიტმის სისწრაფე გამოიწვია, რასაც ჰარმონიულად უნდა შერწყმოდა, როგორც მუსიკა, ასევე მხატვრობა და ყოველივე ერთ უწყვეტ რიტმს უნდა დამორჩილებოდა, რათა არ

დარღვეულიყო მაყურებლის აღქმა დამკვიდრებული განწყობილება.

რეჟისორ დოდო ანთაძის მოგონებებში ვკითხულობთ: „თვით კ. მარჯანიშვილმა შესავალ სიტყვაში დაახასიათა „არსენას ლექსი“, როგორც უაღრესად ხალხური ნაწარმოები, აღნიშნა მისი გასცენიურების დიდი მნიშვნელობა... თქვა, რომ ხალხური ნაწარმოების გამოტანამ სცენაზე შესაძლოა მოულოდნელი ნაყოფი გამოიღოს, ახალი სახის თეატრი შექმნას, (დ. ანთაძე. დღეები ახლო წარსულისა. ლიტერატურა და ხელოვნება. 1966 ვ. 122.)

ამ სპექტაკლის შესახებ საუბრისას საქართველოს სახალხო პოეტი კარლო კალაძე იგონებს: „მარჯანიშვილმა მოინდომა უჩვეულო რამ — „არსენას ლექსის“ სცენაზე დადგმა. ლექსთა წყობიდან არ უნდა ყოფილიყო არავითარი გადახვევა არც მუსიკაში, არც მხატვრულ გადაწყვეტაში. ყველაფერი უნდა დამორჩილებოდა ხალხური ლექსის ტექსტს. მას უნდოდა, რომ სპექტაკლი ძველ თბილისურ სტილში ყოფილიყო. ამიტომ სცენოგრაფიისა და კოსტუმების შესრულება ლ. გუდიაშვილს სთხოვა. გუდიაშვილმა შექმნა საინტერესო პერსონაჟები. ეს იყო გონება-ჩახვილური, რეალური და ამავე დროს სტილიზებული ტიპაჟების მთელი გალერეა“. (საუბარი ჩაწერილია 1982 წ.)

ამ პერიოდის გუდიაშვილის ფერწერისა და გრაფიკისათვის, ასევე მისი სცენოგრაფიისათვის დამახასიათებელია სხვადასხვა ჟანრში ძალზედ ნაყოფიერი მუშაობა. ორნამენტული მოტივების გვერდით, (მაგ. გრაფიკაში) ვხვდებთა სოციალური თემა და თავის მხრივ ფრესკული ფერწერის პრინციპები, ფერწერაში ჩანს მხატვრის სწრაფვა მონუმენტური ფორმებისაკენ, ხოლო სცენოგრაფიაში თანამედროვე თემის გვერდით, სადაც მთავარი იყო ფსიქოლოგიური მხარე, გვხვდება წმინდა რეალისტური, ზოგჯერ უტრირებული სურათები. ძველი თბილისის თემა, სადაც მთავარია ექსპრესიული გამოოსახველობა, მოულოდნელი სტილიზაცია, ფიგურების გამოსახვისას კუთხოვანება, რომელიც ამასთანავე პლასტიური და მოქნილი ხაზების წყალობით ხდებოდნენ სახიერნი და დინამიურნი. წამყვანი მნიშვნე-



ნელობა ენიჭება სხეულის პლასტიკას, დენად ხაზს, რომელიც ემოციურთან (მო- დელის შინაგანი სულიერი განწყობილე- ზის გამოხატვა) ერთად ატარებს დეკორა- ტიულ-ორნამენტულ დატვირთვას. ეს მხატვრული ხერხები, ნათელ ფერადონე- ბასთან შერწყმა გამოიყენა გუდიაშვილმა „არსენას ლექსის“ დეკორაციებისა და კოსტიუმების ესკიზების შექმნისას.

ლ. გუდიაშვილმა შეასრულა ძველი თბილისური ყოფის ამსახველი, ეროვნული კოლორიტით გაედენთილი საქუსარზე და- ხატული სურათები, რომელიც ყოველი ახალი მიზანსცენისთანავე დეკორაციასთან ერთად იცვლებოდა. ვრცელი პანორამა იშლებოდა მაყურებელთა თვალწინ. ეს ყოველივე არაჩვეულებრივი გონებამახვი- ლობით გადაწყვიტა მხატვარმა. მან სურა- თების რამდენიმე ათეული მეტრაჟი რუ- ლონივით დაახვია სცენის სიღრმეში ორ- სავე მხარეს მდგომ ბოძზე. ამ უკანასკ- ნელისა და მოძრავი წრის მეშვეობით დე- კორაციების ცვლა სწრაფად და მოხერ- ხებულად ხდებოდა. მიუხედავად დეკო- რაციების სიმრავლისა, ისინი თავისი ფო- რმით, შინაარსით, ძირეულად განსხვავ- დებოდნენ ერთმანეთისგან. პირობითი, ნა- ივური ხერხებით შესრულებულ ძალზე ლაკონიურ დეკორაციებში, ძირითადად რბილი, დენადი კონტურებით იყო მოხა- ზული მთავარი და მნიშვნელოვანი. ხაზ- თა დეკორატიული რიტმულობა, ემოცი- ურად სასიამოვნო გამა, შუქ-ჩრდილების მონაცვლეობა, კომპოზიციების სწრაფი ცვლა სისხარტესა და ელასტიურობას ანი- ქებდა სოციალურ თემაზე შექმნილ, პე- როიკულ-რომანტიკული სულისკვეთებით გაედენთილ სპექტაკლს.

ჩვენს წინაშეა ძველი თბილისის „არქი- ტექტურული პეიზაჟი“, რკალივით რომ შემოსჯარვია ქალაქს. პანორამა შექმნი- ლია დაკიდული აივნისანი სახლებითა და ვიწრო, უსწორმასწორო, ზემოთ გორაკე- ბისკენ მიმავალი შესახვევებით. წინ, ფაე- ტონზე მდგომი მთვლემარე მეფაიტონეს ფიგურაა, ჩვენთვის კარგად ნაცნობი გუ- დიაშვილისეული ხელწერით და სასიამოვ- ნო ფერადოვანი გამით შესრულებული.

რეალისტური მანერით შესრულებულ დეკორაციებში მოქმედების ადგილმდება-

რეონა გადმოცემულია აკვარელის სახე- ბავის თითქოსდა მარტივ-მონასმებთან და- მოქნილი ტალღოვანი ხაზებით მიღებული დიდი წრეებით. მათში თავის მხრივ დეკო- რატიულობა და პირობითობა ხაზგასმუ- ლია.

დეკორაციების შესატყვისი შუქ-წერის ცვლას ესადაგებოდა ქართულ ხალხურ ფო- ლკლორზე, მის კილოკავებზე შექმნილი მუსიკაც, რის მეშვეობითაც სპექტაკლის გაფორმების ყველა კომპონენტი შეკრუ- ლი, კომპაქტური და ერთმანეთის შესატყ- ვისი იყო. აი, რას იგონებს ჩვენთან საუ- ბარში სპექტაკლის მუსიკის ავტორი, კო- მპოზიტორი ა. ბალანჩივაძე: „ჩემი მუსიკ- ტა ძალიან მოუწონა კოტეს, მაგრამ რეპე- ტაციების დროს აღმოჩნდა, რომ მუსიკის ცალკეული ნომრები შეესატყვისებოდა დე- კორაციებს და არა მთლიანი, რითაც და- რღვეული იყო თანხმობა მხატვრობასა და მუსიკას შორის, რის შედეგადაც მომიხ- და მუსიკის გადაკეთება და საბოლოო და- მუშავება. ევროპულად ჩაცმული მსახიო- ბისათვის, რომელიც მთხრობელის როლს თამაშობდა (თანამედროვეობასთან მიახ- ლოების ხერხი) და რომელიც ვლინდებოდა როგორც „მოკავშირე“ სპექტაკლსა და მაყურებელს შორის, მუსიკაში შევიყვანე სუფთა ქართული ეროვნული ინსტრუმენ- ტი გუდასტვირი“ (საუბარი ჩაწერილია 1984 წელს).

ტიპაჟების შესანიშნავი გალერეაა წარ- მოდგენილი „არსენას ლექსში“. აი, რა გვიამბო თავად ლ. გუდიაშვილმა არსენას ტიპაჟებზე: „პიესაში ყველა პერსონაჟე საოცრად სასიერია, დრამატურგმა ვანსა- კუთრებული ტიპები დაგვიხატა. თავად მოქმედება ავლენს მათ სახეს, ტიპს. ვცდი- ლობდი ტიპაჟი ყოფილიყო ცოცხალი, ენერგიული და ამასთანავე, ხატოვანი, — აი ისეთი, რომელსაც თეატრალური ნილა- ბი არ დასპირდება. სწორად ჩემი ტიპა- ჟები და აქტიორის წარმოსახვა ერთხვეოდა ერთმანეთს“, (საუბარი ჩაწერილია 1976 წელს).

„...გუდიაშვილის მიერ გაფორმებული სპექტაკლი „არსენას ლექსი“ იყო ჭეშმა- რიტად პოეტური ნაწარმოები, რომელშიც წარმოდგენილი იყო მთელი გალერეა გა- მომსახველი ცოცხალი ტიპაჟებისა“ —



ოკონებს ჩვენთან საუბარში ვერიკო ანჯაფარიძე (საუბარი ჩაწერილია 1984 წ.).

„არსენას ლექსის“ ტიპაჟი და კოსტიუმები იმდენად კონკრეტულია, რომ ყოველგვარი რედაქტირების გარეშე შეიძლება გადავიტანოთ სცენაზე. სტილისტურად დასრულებული, კონკრეტული, მაგრამ ამავე დროს, განზოგადებული პერსონაჟები. მათი ხასიათი ეხმარებოდა მსახიობს და რეჟისორს წარმოდგენის განხორციელებაში. იმავე დროს, ესკიზი დამოუკიდებელი გრაფიკული ნაწარმოებიც იყო. მიუხედავად იმისა, რომ ესკიზებში გამოყენებულია წითელი, ცისფერი, ყვითელი, მწვანე, ყავისფერი, შავი, ნაცრისფერი და სხვა ტონები, მათი შესაძება ერთმანეთთან და ფონთან არ არის კონტრასტული, არამედ პარმონიული და მშვიდია, რასაც ხაზს უსვამს თვით ფიგურაში დარჩენილი შეუფერადებელი ადგილების დიდი ლაქები, რომელნიც ფანქრით და აკვარელის თხელი ფენით არის შესვებული.

კოტე მარჯანიშვილის მიერ დოდო ანთაძისადმი მიწერილ წერილში, რომელიც ეხება „არსენას ლექსის“ მხატვრულ გაფორმებას, ვკითხულობთ: „...მისთვის (ანუ, ლადო გუდიაშვილისათვის — ნ. ა.) დამახასიათებელი რამდენადმე კუთხოვანი ხაზების ნარნარი დენადობით შექმნა მან ძველი თბილისის რბილი კოლორიტული გამა, თავისი მიხვეულ-მოხვეული ქუჩებით, სიძველისაგან დაქანებული სახლებით, სცენაზე დაკიდული იყო ბანი ქალაქის ყოველი „ნიშნებით“, კოფოზე წამოსკუპული თუ ცხენებზე გაჭენებული მეტლით. იყო კინტოც. ისინი თითქოს გუდიაშვილის ფერწერული ტილოებიდან სცენის ფიცარნაგზე ჩამოვიდნენო და თავისი კუთხოვანი პლასტიკით საოცრად პარმონიულად ჩაეწერნენ სპექტაკლის საერთო ატმოსფეროში“ (ე. გუგუშვილი. დასახელებული წიგნი. გვ. 358).

ამავე ნამუშევართან დაკავშირებით საინტერესოა რეჟისორ ვახტანგ ტაბლიაშვილის მოგონებაც: „...ეს იყო გუდიაშვილის მთელი სტიქიის გამოვლინება უაღრესად მარჯანიშვილისეულ სპექტაკლში. უამრავი ეპიზოდები მუდმივი მოძრავი პანორამის საშუალებით, შუქის გამოურთველად სცვლიდნენ ერთმანეთს. აქ იყო ძველი

თბილისის წარმტაცი ხედები, დიდბატონთა დარბაზები, ღარიბთა ქოხები, აბანოები, გზები, საბატიმროები, ქართული პეიზაჟები“ (საუბარი ჩაწერილია 1984 წ.).

კ. მარჯანიშვილსა და ლ. გუდიაშვილს უკვე პქონდათ ხალხურ მასალაზე მუშაობის გამოცდილება, რამაც ბუნებრივად წარმოშვა სურვილი განვეითარებინათ იგი უძველეს ქართულ ხალხურ მოტივებზე შექმნილ სპექტაკლში. ამ იდეამ ბიძგი მისცა პიესა „ოიანა-ბუიანას“ შექმნას (ავტორი ი. მკვლდიშვილი). „ოიანა-ბუიანაში“ ასახული იყო უძველესი თეატრალიზებული წარმოდგენის ნიღბები, სახალხო სეირნობა, ბერიკაობა-ყეენობა.

1933 წელს გარდაიცვალა კოტე მარჯანიშვილი და სპექტაკლი განუხორციელებელი დარჩა. მაგრამ განხორციელდა ლადო გუდიაშვილის მხატვრობა, რაც, უთუოდ, უდიდესი კულტურული მონაპოვარე იყო.

პროფესორ დ. ჯანელიძის ნაამბობიდან ვიგებთ, რაოდენ ძირფესვიანად შეუსწავლია და რა მასალა დაუფროვებია ლ. გუდიაშვილს, რათა ღრმად ჩასწვდომოდა ტრადიციული ხალხური სანახაობის არსს, მის წარსულსა და აწმყოს. აქვე ჩანს, თუ როგორი გავლენა იქონია თეატრმა თავის მხრივ ლ. გუდიაშვილის ფერწერაზე.

„ოიანა-ბუიანას“ ესკიზებში (აკვარელი, ტუში) თითო ფურცელზე ფიგურებთან ერთად მოცემულია ერთი და იგივე ბერიკას რამდენიმე ნიღაბი (რომელიც საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ბერიკების სახეს გამოხატავს). სხვა სპექტაკლების ესკიზებისაგან განსხვავებით, აქ გაცილებით მკვეთრად არის აქცენტირებული სახასიათო დეტალები. და თუ სხვა ესკიზებში მთავარ როლს თამაშობდა ხაზი, ახლა გვეხდებოდა შუქრდილით სახის მოდელირება, თუკი პოზა, ქესტი, ფიგურათა მოძრაობა ადრე იყო ისეთივე გამომხატველი და მეტყველი როგორც სახე, აქ, უკვე, პრიორიტეტი სახეს ენიჭება, რაც ნიღბის სპეციფიკურობით არის გაპირობებული.

ინტენსიური ხილვისა და ფანტაზიის ნაყოფი — ნიღაბი, არამტოუ მაღავს, პირიქით, სრულად ავლენს უშუალო ადამიანურ თვისებებს (ვირ-ბერიკა, ტახ-ბერიკა, თვით ოიანა-ბუიანა და სხვ.) და საოცრად



შთამბეჭდავად გვიცოცხლებს მათი წარმომოხსნის ხალხურ-პოეტურ საწყისს.

მდიდარი ფერადოვანი გამა, რომელიც შუა საუკუნეთა მინიატურულ ფერწერასთან არის მიახლოებული, აქ მშვიდი და პარმონიულია და ერწყმის ესკიზების ფონს.

გუდიაშვილმა მხოლოდ ამ სპექტაკლის ესკიზებით როდი ამოწურა მისთვის ესოდენ საყვარელი თემა. მან სხვადასხვა წლებში დიდძალი ფერწერული თუ გრაფიკული სურათების სერია მიუძღვნა ბერიკაობა-ყვენობას. „ოიანა-ბუიანას“ შემდეგ ნათელი ხდება, თუ საიდან განდენ მხატვრის ფერწერასა თუ პოლიტიკური სახის კრავიკულ ჩანახატებში ყველა ეს ნიღბები, ანარეკლი ქართული ხალხური შემოქმედებისა, რომლის ფესვები უძველეს დროშია ვადგმული და შეიცავს ჭეშმარიტ ხალხურ სულიკვეთებას.

ბერიკაობა-ყვენობის თემით ლაღო გუდიაშვილი ჯერ კიდევ 20-იანი წლების ბოლოს დაინტერესდა, კერძოდ, 1928 წელს მან შექმნა პირველი სურათი „ბერიკების თავგადასავალი“, მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლ „ოიანა-ბუიანას“ წინ უძღოდა ამ თემაზე შექმნილი ნაწარმოებები ფერწერასა და გრაფიკაში, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში თეატრის გავლენა უდავოა ფერწერაზე. გუდიაშვილის თეატრში მუშაობის შედეგად მიღებულმა გამოცდილებამ, მისმა „თეატრალურმა“ აზროვნებამ გაცილებით გაამდიდრა და მრავალფეროვანი, მეტყველი და სახიერი გახადა შემდეგ წლებში შესრულებული ფერწერული ტილოები თუ წიგნის ილუსტრაციები.

გარდა სურათებისა, ლ. გუდიაშვილმა შექმნა ილუსტრაციები, ეთნოგრაფ ჯ. რუხაძის წიგნისათვის — „ქართული ხალხური დღესასწაული“, სადაც დაწვრილებითაა მოთხრობილი ხალხური სანახაობის წესი და აღწერილია ბერიკაობა-ყვენობის მთელი ისტორია და წეს-ჩვეულებანი, რომლის სიმბოლიკა პეროიკული იდეის მატარებელია. კერძოდ, ამ შემთხვევაში იგი ეხება ქართველი ხალხის ბრძოლას დამპყრობლების წინააღმდეგ. იგი ორი ნაწილისაგან შედგება: პირველი — ბერიკაობა, მეორე — ყვენობა; სანახაობის მთავარი მო-

ქმედი პირები არიან მთავარი ბეჭედილოვანი და სხვა ბერიკები, მკორე ნაწილში კი ცენტრალური ფიგურაა დამარცხებული ყენი, რომელსაც მტკვარში ვადუძახებენ.

ამ სურათებში სანახაობრივი კომპოზიციების გვერდით დიდი ადგილი აქვს დამოზილი მკვეთრ რეალისტურ მოტივებსა და ნახატის დეკორატიულ მხარეს. კომპოზიციის თითოეული დეტალი, იქნება ეს საშოსი თუ ნიღაბი, გამსჭვალულია ეროვნული სულით. საოცრად სახიერია თითოეული პერსონაჟი ფერწერულ ტილოებში. „ბერიკები ირთვებიან“, „ყვენობა თბილისში“ (1937 წ.) და სხვები, რომელშიც შთამბეჭდავი ფერწერული ნიღბების ვარდა, ნათელი, მრავალფეროვანი ტონებით მოელვარე პალიტრა ანიჭებს სურათებს კიდევ უფრო მეტ დეკორატიულობას და ზეიმურობას. მხატვარი უძღვრის ქართველი ხალხის უძველეს და ვაჟკაცურ სულს.

თუ სურათებში ღორის, ვირის, თხის ნიღბები გამსჭვალულია „ლირიზმით“ და მსუბუქი ფანტაზიით, ომის თემაზე შექმნილი პოლიტიკური გრაფიკა სრულიად განსხვავებულ სოციალურ და ფილოსოფიურ დატვირთვას ატარებს. მხატვარი ისწრაფვის შექმნას დრამატიზმით აღსავსე ნაწარმოებები, სადაც ვირტუოზული, ექსპრესიული და უხეში ხაზიც კი აძლიერებს სურათების სიმძაფრეს და ემოციურობას.

გრაფიკული ფურცლების თავისებური გამოძახილია ომის შემდგომი პერიოდის ფერწერული ტილოები: „ბედს მინდობილი“ (1955 წ.), „წყნეთის სერენადა“ (1958 წ.) და სხვა. სურათებში იგივე თემა უფრო შემსუბუქებულად იყო ასახული, მაგრამ ამასთანავე, სავსე იყო ურთიერთსაპირისპირო და თითქოს ისეთი ურთიერთგამომრიცხავი მომენტებით, როგორცაა რეალობა და ირეალურობა, სიღამაზე და სიმახინჯე, სიკეთე და ბოროტება.

გუდიაშვილის შემოქმედებაში დიდი ადგილი აქვს დათმობილი ქალთა პორტრეტებს, დაწყებული თამარ მეფით და მშვენიერი სერაფიტათი, და დამთავრებული თანამედროვეებით.

40-იანი წლებიდან ძირითადად ქალთა პორტრეტებში ისევ ჩნდება „ფანტაზიის“



საზი, რომელმაც მხატვრის შემოქმედებაში თავი იჩინა 20-იანი წლებიდან. ამ პერიოდში, თუმც კი უფრო რეალურად და არა ალვეგორიულად, მაგრამ იგი მაინც ვლინდება და უფრო ზუსტად გამოხატავს გუდიაშვილისეულ „ფანტაზიებს“.

30-იანი წლების მე-2 ნახევრიდან გუდიაშვილის შემოქმედებაში ჩნდება ნაწარმოებები, გაყენებითი რომანტიკული სულისკვეთებით და შესრულებული მდიდარი ფანტაზიით. თითოეული კომპოზიცია, იქნება ეს ფერწერული ტილო თუ დეკორაციის ესკიზი, გაჯერებულია მრავალფეროვანი პალიტრით და თითქოს გაცოცხლებულია, გასხივოსნებულია შინაგანი სინათლით.

გუდიაშვილის შემდეგი და მარჯანიშვილის უკანასკნელი ნამუშევარია სპექტაკლი „არშინ მალ აღან“, რომლის ესკიზები შესრულებულია 1933 წელს. საინტერესოა, თუ როგორ იგონებს მხატვარი ამ სპექტაკლზე მუშაობას: „მარჯანიშვილი ხშირად მესაუბრებოდა სპექტაკლზე. მას განზრახული ჰქონდა სპექტაკლი დაეღვა ცირკის ძველ შენობაში, რის გამოც ელბაქიდის ქუჩა და ხიდი (სადაც იმყოფებოდა ცირკის ძველი შენობა) უნდა ჩაკეტულიყო. ქუჩის დასაწყისში იქნებოდა აღმოსავლეთის მუსიკოსებისაგან შემდგარი ორკესტრი, დასასრულს კი ნიღბიანი შერიკების მსვლელობა. დეკორაციის ესკიზები და დადგმა თითქმის მზად იყო, მაგრამ არ განხორციელებულა კოტე მარჯანიშვილის გარდაცვალების გამო. (საუბარი მხატვარსა და ავტორს შორის შედგა 1976 წელს).

მიუხედავად იმისა, რომ სცენა წრიული იყო და მოქმედება ყოველი მხრიდან მაყურებლის თვალწინ უნდა გადაშლილიყო, მხატვარი შეეცადა თითოეული დეკორაციის ესკიზში ერთი მხარე ხელოვნურად კედლით, შირმით და სხვადასხვა აქსესუარებით ჩაკეტა. ესკიზების მინიშნობითობის მიუხედავად, თითოეულ მათგანში მრავლად არის ორნამენტული მოტივები, რომლის დეტალური დაკვირვების შედეგად სრული წარმოდგენა გვექმნება დამუშავების „მინიატურულობაზე“ და მიუხედავად ზომების სიმცირისა, დეტალების საოცრად დახვეწილი, უსასრულო

და ტალღოვანი მოღინისფრო საზეზები ქართული ორნამენტი, თაღები, მდიდრული აუზი და სხვა ატრიბუტები მკაფიოდ აღიქმება ესკიზში.

1936 წელს თბილისის ზ. ფალაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო თეატრში რეჟისორმა ალექსანდრე წუწუნავამ ლაღო გუდიაშვილი მიიწვია კომიკური ოპერის „ქეთო და კოტეს“ მხატვრულ გამფორმებლად.

ჩვენს ყურადღებას იპყრობს მხატვრის მიერ შექმნილი ქართული ეროვნული სურნელებით გაყენებითი თავად ლევანის სახლის დეკორაციის ესკიზი, სადაც პორიზონტალურად გაშლილი კომპოზიციის მარცხენა მხარეს წარმოდგენილია ქართული სახლის ნაწილი, ხოლო შუაში ეზოს ინტერიერი, რომელიც გახსნილია აღმოსავლური ტიპის შეისრული თაღებით და დაკავშირებულია უზარმაზარ სივრცესთან; სიღრმეში მოჩანს ძველი თბილისის სახლების სახურავები, მტკვრის ამალღებული ნაპირი, მეტეხის ტაძარი და მისი შემოგარენი. დეკორაციაში, ერთი მხრივ, წარმოდგენილია უდავოდ ქართული სახლის ტიპი, რაზეც მისი ორნამენტული ელემენტებიც მიგვანიშნებს (აივანი, პირველი სართულიდან მეორეზე აყოლებული, ზოძეზე შემოხვეული ვაზი, კრამიტიანი სახურავის ნაწილი, კიბის უჯრედი, მოაჯირის ჩუქურთმები) და მეორე მხრივ „თბილისური“ კაპიტელები, მომრგვალებული და აღმოსავლური ტიპის შეისრული თაღებით (ქართული ტრადიციის და აღმოსავლური საწყისის შერწყმა, — ასე სპეციფიკური თვით ძველი თბილისისათვის, სასოგადოდ ერთ-ერთი დამახასიათებელი პრინციპია ლ. გუდიაშვილის შემოქმედებისათვის).

სუფთა, თითქოს გამჭვირვალე ჰაერი და უსაზღვრო სივრცე, ხეთა სიმწვანე და ნაზი, მსუბუქი ფერადოვნება ზაფხულის სურნელებას, სიხალისეს და სიცოცხლის ემსს მატებდა დეკორაციას, რომლის ნაწილებიც შეუმჩნევლად გადაედინებოდა საქუსარზე დახატულ ფონზე. ხოლო ორსართულიანი სახლი, კიბის უჯრედი, აივნები, მასზედ განთავსებული მომღერალი მსახიობები სცენის სრულ განტვირთვას და ხმის ჟღერადობას, სმენადობას მაქსი-

მალურად უწყობდა ხელს, რაც აუცილებელი პირობაა საოპერო სპექტაკლისათვის.

ინტერესმოკლებული არ არის ის ფაქტიც, რომ სპექტაკლმა „ქეთო და კოტე“ დიდი რეზონანსი გამოიწვია 1937 წელს ქართული ხელოვნების დეკადის დროს მოსკოვში. სპექტაკლის წარმატება უმთავრესად (როგორც პრესიდან ვიცით) განაპირობა უდიდესი ოსტატობითა და გამოვლენებით შესრულებულმა მხატვრობამ. აქვე მოვიყვანთ სერგო ამბლობელის რეცენზიას, დაბეჭდილს 1937 წლის 14 იანვარს გაზეთ „ვეჩერნაია მოსკოვში“ „...„ქეთო და კოტე“ წარმატება დიდად განაპირობა უდიდესი ქართველი მხატვრის ლ. გუდიაშვილის შესანიშნავმა დეკორაციებმა და კოსტიუმებმა. რომ ვთქვათ, გაფორმება ბრწყინვალეა — ეს ცოტაა. გაფორმება პოემა ძველ თბილისზე... ეს არის ფერთა პოეზია, ეს ღირიკული სიყვარულია თბილისის ფერწერული ბუნებისა, ხოლო მაკარის სასტუმრო ოთახი — ეს მთელი მოთხრობაა გასული საუკუნის ბოლოჰამინდელი თბილისის ყოფაზე. „ქეთო და კოტე“ გაფორმება ერთ-ერთი უდიდესი მიღწევაა ქართული საოპერო თეატრისათვის“.

თუკი გადავხედავთ 40-50-იან წლებში ლ. გუდიაშვილის შემოქმედებას, შევნიშნავთ მისთვის 20-იან წლებში ნიშნული ზღაპრებისა და ფანტაზიების ხაზის განვითარებას. ცხოვრებაში მომხდარ მოვლენებს მხატვარი ალეგორიების ენით გადმოვცემს. ასეთია ომის თემაზე შექმნილი გრაფიკული ფურცლების სერია. ფერწერაში მხატვარი ქმნის სხვადასხვა ხასიათის სურათებს, დაკავშირებულს ქართულ ფოლკლორთან: „დალი და მონადირე“, „დეეთა მაყრიონი“ (1954 წ.), „მოცეკვავე ოლ-ოლი“, „საკადრისი პასუხი“ (1945 წ.), „არმაზის სარკოფაგთან“ (1951 წ.), „ბერიკები ირთვებიან“ (1954 წ.) და სხვა. შესრულების დინამიკურობით, ნათელი კოლორიტიზითა და კომპოზიციური გადაწყვეტით ეს ნამუშევრები 30-იანი წლების ნამუშევრებსაც მოგვაგონებენ.

ყველა იმ „მიმართულებას“, რითაც ხასიათდება გუდიაშვილის ფერწერა და გრაფიკა, მხატვარი ახორციელებს სცენოგრაფიაშიც. სწორედ ამის მაგალითია ამ წლე-

ბში შესრულებული სპექტაკლები, რომელშიც გამოყენებულია „სხვადასხვა სახის“ (ხალხური თქმულება, ისტორიის, ომის თემა, ბერიკობა), რომლის მიხედვითაც ვკრძაობთ მხატვრის მრავალმხრივ ინტერესებსა და ნაყოფიერ მოღვაწეობას ამ პერიოდში.

50-იანი წლებიდან მხატვრის პალიტრა უფრო სუფთა და ნათელი ხდება. მრავალი ტონის ნიუანსირებით მიღებული და ფართო მონასმებით შესრულებული ფერადოვანი გამა გამოირჩევა ფერწერულუბით. ხაზი, (რომლის საშუალებითაც შესრულებულია კომპოზიციები და სხვადასხვა ალევორიული ხასიათის პორტრეტები) აქაც წამყვან როლს თამაშობს.

ალეგორიებისა და იკავების ენითაა შესრულებული კოსტიუმები ვ. გოძიაშვილის მიერ დადგმულ წარმოდგენაში „გაივუ“, რომელსაც აფორმებს ლ. გუდიაშვილი სახელმწიფო ფილარმონიაში 1952 წელს. „გაივუს“ მოტივი მოდის ხალხური ნიღბების თეატრიდან. მასში სამი მთავარი მოქმედი პირია: ანდუყაფარი, მაჩაბელა და ნაცარქექია, რომლებიც წარმოთქვამდნენ ან მღეროდნენ აქტუალური შინაარსის კუბლეტებს.

აქ წარმოდგენილი პერსონაჟები გადაწყვეტილია გამომსახველი ცოცხალი სახეებით, კონკრეტულ და ამავე დროს უტრირებულ გროტესკულ-ზღაპრულ ასპექტში. გუდიაშვილისათვის შემთხვევითი არ იყო მსგავსი უტრირებული, თეატრალური სახეების შექმნა, სწორედ მისმა მდიდარმა ფანტაზიამ მოგვცა ქართულ ზღაპრებში დამკვიდრებული და გაბატონებული, „უცვლელი“ დევის ტიპი.

განსაკუთრებულ ყურადღებას იმყრობს ქოსატყუილას სახე (ვ. გოძიაშვილის ნიღბი), სადაც ანატომიური ფორმები დეფორმირებულია, რაც გამოიხატება „აწკვერტილი“, გადიდებული ყურებით, გრძელი, კეხიანი და წითელი ცხვირით, ასევე დეფორმირებული თავით და სასაცილოდ აზნექილი წარბებით, გადიდებული ხელის თითებით მანერული ექსტით. მისი პოზით (მხრებში აწეული, საცოდავად გაზნექილი დგომა), ქოსატყუილა წარმოდგენილია გროტესკულად, რასაც აძლიერებს აკვარე-



ლის წითელი ლაქები ცხვირთან, ყურის ბიბილოებთან და ყვრიმალბებთან.

ასევე საინტერესოაა გადმოცემული ცეცხლთან მჯდომი ჩაფიქრებული გლეხის (შესაძლოა, ეს ნაცარქექიაც იყოს) ფიგურა. იგი კონკრეტულ ვარემოშია გამოსახული. აქვეა მოცემული მისი გამომეტყველება სხვადასხვა „ფსიქოლოგიურ მომენტში“: ჩაფიქრებული, დაღვრემილი, გახარებული და სხვა.

შინაგანი ემოციური განწყობილება გადმოცემული მანაბელას მხიარულ, სიცოცხლით აღსავსე და ამავე დროს, გროტესკულ-უტრირებულ ნიღაბში, სადაც თითოეული მისი ნაკვთი კომიზმსა და სიხარულს გადმოგვცემს.

ყველა შემოჩამოთვლილ პერსონაჟში, მიუხედავად გარეგანი მხიარულებისა და კომიკურობისა, გადმოცემულია ღრმად შინაგანი განცდები. ექსპრესიის აძლიერების მიზნით, ფიგურებში დარღვეულია და უტრირებულია ანატომიური ფორმები, რაც ვროტესკულ და ზღაპრულ-ფანტასტიკურ იერს ანიჭებს პერსონაჟებს. მათი ჩაცმულობის ფერადოვანი გამა, რომელიც აკვარელითაა შესრულებული, მქრქალია და რბილი. ფუნჯის ფართო მოწითალო-ნაცრისფერი, მომწვანო-ყავისფერი, მოცისფრო-ნაცრისფერი ტონების მონასმები და მათ შორის დარჩენილი შეუღებავი ადგილები ავლენს როგორც მასალას (ქაღალდს), ასევე ერწყმის მას და ქმნის თბილ, მშვიდ გამას.

ჯერ კიდევ 30-იანი წლებიდან ლ. გუდიაშვილი ფერწერაში ქმნის სხვადასხვა სახასიათო ცეკვების შესანიშნავ სერიას (ცეკვა „ციბრუტი“, „მოცეკვავე ოღოლი“ და სხვა), რომელთა გამოსახვისათვის მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება არაჩვეულებრივად პლასტიკურ და დინამიკურ ხაზებს, რომლებიც ასევე ატარებს დეკორატიულ-ორნამენტულ ხასიათს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ სერიალში რიტმული, ძლიერი, მოძრავი ხაზებისა და ფერების საშუალებით გადმოცემულია სიცოცხლის სიყვარული და მხიარული განწყობილება. ხაზი ატარებს უმთავრესად ფუნქციურ და ემოციურ დატვირთვას. იგი ხან ნარნარი და ღენადია, ხან კი დახვეწილი, ნერვიულად ტენილი და ამობოქრებული. ყოველივე

ავლენს მოცეკვავის ბუნებას, ცეკვის რიტმს, ტემპერამენტს და მისი ქვეყნის კულტურას. გუდიაშვილი ცეკვების გადმოცემისას შეუზღუდავად, ამომწურავად იძლევა ადამიანის სხეულის ულამაზეს, იშვიათ პლასტიკურობას. ზოგ ესკიზებში ხაზგასმული მკაფიოება, ელასტიურობა პარმონიულად გადადის ხაზის კუთხოვანებაში. კუთხოვანებას ამახვილებს სამოსის სიმკაცრე და ელევანტურობა, რასაც აძლიერებს ძირითადად გამოყენებული შავი და თეთრი ფერების კონტრასტული შეხამება. პერსონაჟთა მეტყველ მოძრაობაში, მათ ყოველ ნაკვთში იგრძნობა დახვეწილობა და დეკორატიულობა. ამის ტიპური მაგალითია კონფერანსიეს (ვ. გოძიაშვილი) ფიგურა. მისი მოძრაობა, მიმიკა, ქესტი, იერი გადმოგვცემს მოქმედების შინაარსს და. ამავე დროს, თითქოს უფრო მეტის გადმოცემას გვპირდება. ესკიზები შესრულებულია აკვარელით, ტუშით და ფანქრით ამ უკანასკნელით შემოხაზულია ფიგურების საკმაოდ დიდი, შეუფერადებელი ნაწილი, რაც აძლიერებს ესკიზების გრაფიკულობას, დეკორატიულობას და კუთხოვანებას.

საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი დეკორაციის ესკიზი, სადაც მუქ შავ ფონზე ცენტრში გამოსახულია ფარშევანგი, რომელიც თავისი ნახევარწრიულად გაშლილი ფრთებით დეკორატიული ორნამენტის შემკრებ ცენტრად წარმოგვიდგება. ფრთების ორსავე მხარეს მოცემულია აგრეთვე დეკორატიული ოვალური ფორმის თეჯირი, რომელიც დაბოლოებულია სწორი, წვეტიანი შილებით. დეკორაციის ორნამენტულობა და დეკორატიულობა, მისი ღია ფერადოვანი გამა (რომელიც შესრულებულია ფერადი ფანქრით და გამოყენებულია მომწვანო, ლურჯი და ყვითელი ფერები, აგრეთვე მოღვინისფრო აკვარელი) ესატყვისება სიუჟეტის მსუბუქ გადაწყვეტას.

1955 წელს რეჟისორმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა და ლალო გუდიაშვილმა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე წარმოადგინეს ვ. კანდელაკის პიესა „მაია წყნეთელი“. ჩვენთან საუბარში დამდგმელმა რეჟისორმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა თქვა: „მე უადრესად კონკრეტულად ვხედავ სო-

ლმე ჩემი სპექტაკლის გაფორმებას, რის შემდეგაც ვირჩევ მხატვარს. გუდიაშვილთან მივედი იმისათვის, რომ ვ. კანდელაკის პიესა ჩავთვალე სწორედ გუდიაშვილის ფუნჯის შესატყვის თემად... აქ სპექტაკლის გაფორმებაშიც და მხახიობთა თამაშშიც საჭირო იყო ფიროსმანისა და „არსენას ლექსის“ კეთილშობილი პრიმიტივი. სწორედ ამან განაპირობა ჩემი და გუდიაშვილის ურთიერთთანამშრომლობა ამ სპექტაკლში. და ლადომ შექმნა ზუსტად ასეთი სტილის უაღრესად მომხიბლავი დეკორაციები, მე ასე ვიტყვოდი — ეს იყო მზით ამღერებული დეკორაციები, სადაც ჩანდა მხატვრის ღიმილი, რაც ორგანულად მიესადაგა პიესის გმირთა ცხოვრებას“ (საუბარი ჩაწერილია 1984 წ.).

ესკიზების ნათელ კოლორიტში — ცისფერი, ლურჯი, ყავისფერი, მწვანე (აკვარელი) და მზით განათებულ ფერებში — მიუხედავად დაძაბულობისა შეიმჩნევა ოპტიმიზმი და პატრიოტული სულისკვეთება.

გარდა ზემოთ აღნიშნული სპექტაკლებისა, მხატვარმა შეასრულა „თეატრონის“ ფარდის ორი ესკიზი (1953 წ.). ესკიზები მულტფილმებისათვის „როგორ ავაშენოთ სახლი“ (1955 წ.), ხოლო ადრეულ პერიოდში გააფორმა მ. ჭიაურელის ფილმები: „საბა“ და „საბარდა“, 1961 წელს კი შეასრულა დეკორაციებისა და კოსტიუმების ესკიზები განუხორციელებელი ბალეტისათვის „სერაფიტას გასეირნება“.

ლადო გუდიაშვილის სახელი ქართული კულტურის განვითარების ისტორიაში, უპირველეს ყოვლისა, დაკავშირებულია ქართულ ფერწერასთან. მიუხედავად ამისა, მან, ისევე როგორც ქართული ფერწერის სხვა გამორჩენილმა მოღვაწეებმა, მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული პროფესიული სცენოგრაფიის დაბადებასა და განვითარებაში. გუდიაშვილმა თეატრში მოიტანა ის თვისებები, რითაც ასე გაქდენილია მისი ფერწერული ტილოები თუ გრაფიკული ფურცლები. ესაა ფერებისა და ნარნარი ხაზების გუდიაშვილისეული აგება, მათი ელასტიკური, ხვეული ფორმები. რეალურის ირეალურთან შერწყმა, ზღაპრული, ფანტასტიკური სამყაროს გადმოცემა.

კახემიძე, საქართველოს ეს თავდაუზოგავად შრომისმოყვარე და ცოცხალი ტრადიციების ჯერ კიდევ შეურყეველად მტარებელი კუთხე, ძალიან მდიდარია პირველხარისხოვანი ძეგლებით. ეს შეეხება არა მხოლოდ საეკლესიო არქიტექტურას და საფორტიფიკაციო ნაგებობებს, არამედ საცხოვრებლებსაც. ეს არის კულტურული მემკვიდრეობის ის დიდი სავანძური, რომელიც დღეს, სამწუხაროდ, კრიტიკულ მდგომარეობაშია. მისი ფიქსაცია და დაცვა გადაუდებელ აუცილებლობას წარმოადგენს.

აღნიშნული საცხოვრებელი სახლები (რომელიც, არაიშვიათად, უკვე კულტურის ძეგლებსაც წარმოადგენს) სულ უკანასკნელ დრომდე ჩვეული ყოფის, ყოველდღიურობის ნაწილი იყო. ამჟამად კი ისინი სულ სხვა განზომილებას იძენენ, ვინაიდან ხელს უწყობენ საკუთარი კულტურული იდენტურობის დადგენასა და სულიერი მესხიერების ინტენსიფიკაციას.

საბჭოთა პერიოდის მრავალ განსაცდელს გაუძლო ამ დიდად მიმზიდველმა საცხოვრებლებმა, რომელიც ფასდაუდებელ ინფორმაციას გვაწვდიან ქართველთა ცხოვრების წესზე, ტრადიციაზე, ღირებულებათა სისტემაზე, სამყაროსადმი დამოკიდებულებაზე. ისინი ჩვენი ისტორიის არანაკლებ ფასეული ნაწილია, ვიდრე წერილობითი წყაროები თუ ლიტერატურული საგანძური.

სახვასასმელია, რომ კახეთში მართლაც და რიგიანი, მწყობრად, ლაზათიანად ნაშენი სახლის აღმართვის ხელოვნება საკმაოდ მასიურად კი იყო ფაქტობრივად XX საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების ჩათვლით, მავრამ დღეს ამდაგვარი სახლები სულ უფრო და უფრო მეტად იძენს უნიკალურობის, გამორჩეულობის იერს. ამჟამად ხომ სულ სხვა ეპოქა მკვიდრდება — ბევრწილად ეს არის ხანა ბრტყელი მერკანტილიზმისა, საიდუმლოს მიერობის უკუგდებისა, და სამყაროსთან სიღრმისეული კონტაქტის არხთა ძიების უარყოფიცად. ფაქტია, რომ ასეთი „მსოფლმხედვე-

ჩუქურთმისანი აივნები კახეთის საერო სეროთმოქვკვაზი

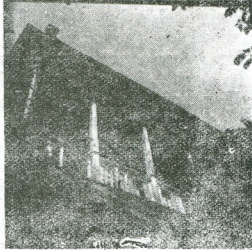
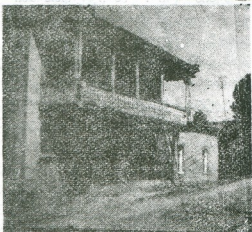
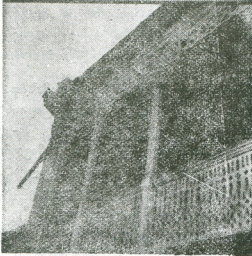
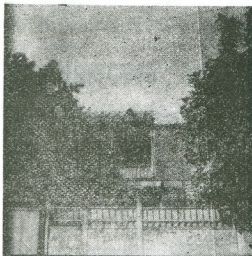
სასონ ლევაზ

ლობს“ მოძალემა საცხოვრებლებზეც აი-
რეკლება, რომელნიც თანდათანობით კარ-
გავენ საკრალურობის „აურას“. საზოგა-
დოდ, სახლი ზომ მოდელია ადამიანის მი-
მართებისა ვარემოსადმიც და საკუთარი
თავისადმიც. ამ მხრივ მისი ინფორმაცი-
ულობა სრულებით უტყუარია.

მაინც რატომ გვიზიდავს, თითქოსდა
„მოვინებობს“ კიდევ ძველებური საცხო-
ვრისის მაგალითები?

პირველ ყოვლისა იმიტომ, რომ ისინი
წარმოადგენს თავისებურ „ეკოლოგიურ
ოაზისებს“ და ადამიანს ღირსეულ საარ-
სებო სივრცეს უქმნის. ამ სახლებში ძალ-
უშუადა ჩენილი ინტუიციური მიზანდასა-
ხულობა გულისხმობს არა იზოლაციას თუ
თვითჩაკეტვას ვარემოსაგან, არამედ ვახ-
სნილობას მის მიმართ, ვ. ჩუბინაშვილის
სიტყვით, ღია ცხოვრების (თითქმის ვარ-
ეთ გამოტანის) სახით. განსაკუთრებუ-
ლსა და მრავალფუნქციურ დატვირთვას
იძენდა ხალვათი, ფართო აივანი, რომელ-
შიც, როგორც ცნობილია, ადამიანი ცხოვ-
რების დიდ ნაწილს ატარებდა. ეს იყო უს-
აყვარლესი ალაგი მასპინძლისა თუ სტუმ-
რისათვის. აქ აწრობდნენ ხილს, პფენდნენ
სარეცხს, მართავდნენ წვეულებებს, ზოგ-
ჯერ დგამდნენ სამოყვარულო სექტაკ-
ლებს, ვარდმოფენის დღეს კი, როგორც
გ. ლეონიძე გვამცნობს, მინდვრის ყვავი-
ლებით მორთავდნენ ხოლმე „წინამო-ა-
ვანს“; მასლაათობდნენ, ტკებობდნენ
თვალწარმტაცი, თუ გნებავთ, თვალმოუ-

შორებელი ხედების სილამაზით. აივანი
ზოგჯერ ერთგვარი „მედიტაციის“ ალა-
გიც იყო, სადაც ხდებოდა „ბუნება-კულტუ-
რა“ ბინარულ საწყისთა, იმავდროულად
ერთგვარი „ურთიერთშემსჭვალვა“. მარ-
თლაც, აივანზე აცოცებული ვაზი — ეს
იყო „ბუნება კულტურისეული“, ხოლო
მცენარეული ჩუქურთმა — „კულტურა
ბუნებისეული“. ამ ჩუქურთმებში ადგი-
ლობრივი ხითხუროები აქსოვდნენ დიდ
გამომგონებლობასა და ფანტაზიას, მაგ-
რამ ძირეულად, ისინი აყალიბებდნენ პი-
რობითსა და არსობრივ ხატს კოსმოსისას.
ოსტატთა დიდი, მთელ საქართველოში
გავრცელებული საქმე (რომელთა შორის
კახეთში მოღვაწე რაჭველი ხითხურონიც
მრავლად იყვნენ), მწყობრ, ლოგიკურად
აღნავ და იმავე დროს, ემოციურადაც და-
ტვირთულ ორნამენტში სიცოცხლისადმი
უშირეტი სიყვარულის ფოკუსირებას ახ-
დენდნენ. ამასთანავე მათი „შენაქმნი“
გულისხმობდა არა მხოლოდ ბუნების, არ-
ამედ, პირველ ყოვლისა, ღვთის დიდებას,
რაც ესოდენ ანათესავებს ხის მაქმანთა
მქმნელ, უმეტესად უსახელო ოსტატებს
და ამალელებული სულისკვეთების ქარ-
თული ხალხური სიმღერის მთქმელთ —
ეს ზომ არსებითად ერთი სამყაროა, ერთი
განცდისა და გულისნადების გამოვლენა,
და უთუოდ განუყოფელი ნაწილია აწ უკ-
ვე სანატრელად ქცეული, სამყაროს მთლი-
ანი ხედვისა, რაც მელანდებოდა ქართ-
ულ ეკლესიათა ქვის პერანგის სინაღდში,



იმავე სიმაღლის ხმათაშეწყობის უმდიდრეს „ხაოიანობაში“, კახური ღვიწის-სისხაფსე-გაჯერებულობასა თუ მოხსენიებულ აივანთა ხის მასალის შეუზღბლავ პირველ-ქმნილობაში — კულტურის ყოველი ეს გამოვლენა ხომ ბოლომდე გულმართალია, მისანდობელი, ბევრგან „მაერთებელიც“ კი „მინის“ კულტურისა და ზენა სფეროებისა.

აივნების მორთულობა ხედგის სპეციფიკით ხალხურ ბოეზიასაც ენათესავება. აქაც საზიაროა კოსმოსის რიტმის უშინაგანესი შეგრძნება, მიუკიბავობა (ვრ. კიკინაძის თქმით), სრულებით შეურყეველი რწმენა სიკეთისა და პარმონიისა.

რალა თქმა უნდა, ეს ყოველივე ეხება არა მხოლოდ დეკორს, ჩუქურთმას, არამედ მთლიანად სახლს. ხომ არის კიდევ თქმული ერთ ხალხურ ლექსში „სახლი მიდგას წაბლის ხისა, შიგ ტრიალღებს მადლი ღვთისა“. ამ თვალსაზრისით საცხოვრისი ერთგვარი ანალოგიც კი ჩანს ეკლესიისა, რომელშიც ბუნებრივია, სულ სხვა სიმაღლეზე დგას და ზორცშესხმულიც არის სპირიტუალური, ეამშე ამაღლებული ძღვევამოსილი მსოფლხატი. ტაძარ ღვთის სახლია, ხოლო სახლი — ღვთისმოსავთა სამყოფელი.

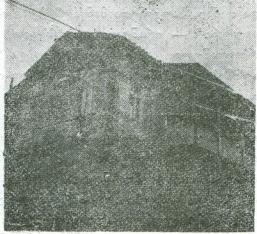
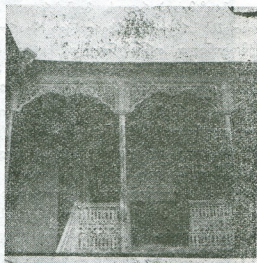
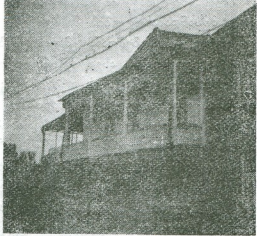
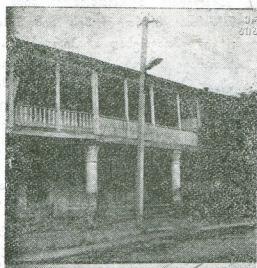
რალას სახავდნენ მორთულობაში? როგორი იყო მისი „რბერტუარი“. აქ, სვეტთა შორის გადაშლილ თაღებზე დაიტანებოდა მწათობები — (მზე, მთვარე, ვარსკვლავები), და ისეთი უნივერსალური და ქრისტიანთათვის კი უპირველესი სიმბოლო, როგორიცაა ჯვარი. არ იყო იშვი. ათი მოხდენილი ვეგეტაციური ფორმებიც გამორჩეულნი მოქნილი პლასტიკური დინებით. ზოგან დაუოკებელი, სხვაგან — უფრო დიდი მიზანსწრაფვისა და მკაცრი აგებულობის შესამებით, რეგულარულობა-ირეგულარულობის ბალანსით. მთლიანობაში, ცისა და სივოცსლის ხის სიმბოლიკასთან უნდა გვექონდეს საქმე — ამ თვალსაზრისით სულ სხვა აღნაგობის მქონე და რბაზთან საზრისის მიერი შეხვედრა იჩენს თავს — მით უფრო, რომ აქვეა ზოომორფული, ორნიტომორფული და თვით ანთროპომორფული გამოსახულებანიც, რომელნიც ამჯერად ჭვირულად არის გამოხეჩნილი. ესაა რედუცირებული, ზღვრულად

პირობით ნიშნებამდე დაყვანილი, გამარტივებული, მაგრამ სწორედ ამ სიმატრით გამოხატველი „გამოსახულებანი“. მოთავარი კი ისაა, რომ დეკორის რეპერტუარი არსობრივია — ისაა შედეგი ყველაზე ფუნდამენტურ, პირველად საწყისთა წარმოჩინება — ტრანსფორმაციისა, და მასში ამ საწყისთა უშინავანები კავშირიც არის ნაგულისხმები. სწორედ ეს თავმოყრილობა, დაწურულობა და კონცენტრირებულობაა, მორთულობას ძლიერ ენერგეტიკულ მუხტსა და სუვესტიურობას რომ ანიჭებს. ორნამენტი სშირად „პელიოტროპულია“ და შინავანი სიცოცხლით აღსავსეც. ერთგვარად ფოლკლორისეული დამოკიდებულება ჩანს უზოგადეს, ამომწურავ „მოხილვაში“ კოსმოსისა, მის „განუწვალებელ“ ხედავში.

განსახილველი სახლები ადამიანის ფსიქო-ფიზიოლოგიური კუნსტიტუციისათვისაც უადრესად შესაფერისია. ფაქტია, რომ მათში დიდი სიღრმით იყო მოწესრიგებული და მოგვარებული ადამიანისა და დიდი სამყაროს კომუნიკაციის აუცილებლობა — სახლს საკუთარი სტრუქტურულობა-აბტონომიურობაც სრულად ჰქონდა „განხორციელებული“, და გარემოცვისადმი „კვლავასნილობაც“ ახასიათებდა.

აივნების დეკორი გარედან სახლის სიკოხტავის, მისი მიმზიდველობის გამოკვეთიც იყო. მისი მეშვეობით სახლი უფრო გამშვენებული ჩანდა. არაჩვეულებრივ სილამაზეს იქნდა ჩუქურთმა აივნის „შიდა“ სივრციდან, საიდანაც „ზღაპრულ“, დემატერიალიზებულ მაქმანად იქცეოდა; ხანდახან კი ერთგვარად, ვიტრაჟსაც კი ეშვანებოდა თავისებური „გაჩირადნებულობის“ წყალობით. აჭურული ორნამენტი ამასთანავე, თითქოსდა აფართოებდა აივნის სივრცეს და მთლიანობაში, ეს ალაგა იქნდა განსაკუთრებულ დატვირთვას, განსაკუთრებულ საზრისს...

რაც შეეხება მორთულობის გენეზისს: მისი მრავალი ელემენტი ძალიან ძველ ტრადიციიდან მომდინარე ჩანს. არ იქნება გადაჭარბება, თუ ვიტყვით, რომ ზოგ შემთხვევაში (როგორც რიგი აბტორები მიინიჭენ) ჩვენ უძველეს არქეოლოგიურ კულტურებთან გადაძახილსაც კი ვვრძობთ: უფრო სელმესახებია მიმართე-



ბა საეკლესიო სუროთმოძღვრებისა თუ ხელნაწერთა მორთულობის ნიმუშებთან, თუმც კი, უმთავრესად არაპირდაპირი.

ამასთანავე საზგასამელია, რომ ჭვირული ამოხერხვის ტექნიკა აიგნების მორთულობაში (მით უფრო XIX ს-ის მეორე ნახევრიდან), თითქმის მთელ მსოფლიოში ფართოდ არის გავრცელებული და შესაბამისად, ჩვენს ძეგლებში ბევრ რასმე საზიაროს ვხედავთ ჩვენგან დიდად დაცილებულ კულტურებშიც, გამოძინარე ზოგადეპოქალური ტენდენციებიდან. მაგრამ ამასთან ერთად, საზგასამელია, რომ ყოველ ქვეყანაში თავს იჩენს ხოლმე ამ ზოგადი მიზანდასახულობის მისადაგება ადგილობრივ პირობებთან, მოთხოვნებთან და ტრადიციებთან. ასეა საქართველოში, და კერძოდ კახეთშიც. ეს არის მაგ. კლასიციზმის აშკარა კვალი კლასიციზმის შემდგომი ხანის ძეგლებშიც. ასეთია მაგ. აივნების სვეტთა ფორმები, თუმც კი ზოგჯერ ძლიერ სახეცვლილიც, რაც საზგასამულია მკვლევართა მიერ, და აგრეთვე (თუმცა ნაკლები დოზით), პირველ სართულთა მძლავრი, „ღონიერი“ სვეტები. ეკლექტიზმის პერიოდს, ბუნებრივია, ახასიათებს სრულიად სხვადასხვა წყაროდან შემოყონილი ორნამენტული მოტივები — ასეთ წყარობად შეიძლება აღვიქვათ მაგ. თბილისური ლითონის აივნებისა თუ ჭიშკრების ფორმები (თუმც კი ძლიერ იერცვლილი სახით), წმინდა ვერობული რიგის ფასადთა, თუ კიდევ უფრო „მობილური“ ინფორმაციის შემოღობანი, ავეჯის მორთულობის ელემენტები. აქტიურად არის ჩართული ამ პროცესში (როგორც ინსპირაციის ძლიერი წყარო); ჩვენი კულტურის სივრცეში აქტიურად დამკვიდრებულ (და თანაც, საუკუნეთა მანძილზე); „აღმოსავლური“ — ირანული, თურქული, აზერბაიჯანული, ასევე ზომხური და სხვ. ხალიჩების ტრანსფორმირებული მოტივები, თუმცა, ცხადია, კიდევ უფრო დიდი უნდა ყოფილიყო (მით უფრო კახეთის სივრცისათვის), ადგილობრივი, გაცილებით სადა და „ტექტონიკურად“ აღნაგვი, თუშური ფარდაგების ნაყშთა როლიც. საგანგებო დაკვირვებისას, საკმარისად ძლიერ ორიენტალურ კვალთან ერთად, ამოსაცნობია „ნეოგუთური“, „ნეორენესანსუ-

ლი“, „ნეობაროკული“ რემინისცენციები, დაბოლოს, სტილი „მოდერნის“ გამოყენება ხილიც. ამგვარად, ამ დეკორში კულტურულ დანაშრევთა დიდი სირთულე იჩენს თავს. ამ თვალსაზრისით აუცილებელია კვლევის გადრმაგება დიპქრონული და სინქრონული ასპექტებით. მაგრამ საბოლოოდ გარდამწყვეტია, რომ ეს „ბალიმდესესტური“ ინფორმაცია გარდასახულია სუროთმოძღვრული „ფოლოკლორისათვის“ (და ნაწილობრივ, მასთან ახლოს მდგომი, გარდამავალი ფორმებისათვის), სპეციფიკური, ძალზე ერთიანი ხედვით, რის გამოც ხორციელდება მწყობრ, შეკრულ და ზედმიწევნით სრულ დეკორაციულ სისტემათა ჩამოყალიბება (ამ პრინციპის რეალიზაციის პროცესში თავს იჩენს სულ სხვადასხვა რიგის წყაროთა „გაცხრილვა“).

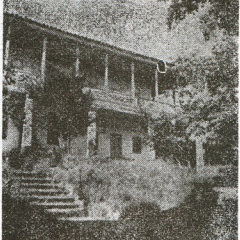
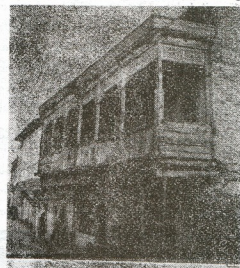
საბოლოო ჯამში კი გარდამწყვეტია, რომ ამ ურთულეს ვაზაზე საკუთრივ ეროვნული ტრადიცია სრულებით ახლებური ძალით ახერხებს აღორძინებას. ლ. რჩეულიშვილის მოსაზრებაზე დაყრდნობით; საზგასამელია, რომ მაგ. თელავურ სახლებში თავს იჩენს უშუალოდ ხალხური ხელოვნებისათვის ნიშანდობლივი ფორმებით სახეცვალება (რიგი შემოსული მოტივებისაც, ელემენტებისაც, თუ თავის მხრივ, სუროთმოძღვრული „კონცეფციისაც“ — კლასიციზმის სახით). მთლიანობაში, აღნიშნულ ნაგებობებში სწორედ კლასიციზმის პრინციპთა დამკვიდრებამ „განწმინდა“ გვიანფოდალური ხანიდან მომძლავრებული ზოგადდამოსავლური გავლენა, და იგი თავისი წყობით ხელშემწყობიც კი აღმოჩნდა ძირეულისა და ადგილობრივის განმტკიცებისათვის, რის შესახებაც საუბრობს გ. ჩუბინაშვილი. ამრიგად ვამოდის, რომ ორიენტალური ელემენტები, საერთოდ — წილი ორიენტალურობისა უფრო გარეგან შრეებში ჩანს ვიდრე ფორმათა აგება-აღნავობის წამყვან პრინციპებში. მაგრამ რაღაშია სპეციფიკა ამ ადგილობრივისა? რაა მისი თვისებრიობა? ეს არის, უპირველესად, ცხადი ტექტონიკურობა, ზოგან „გამონაკეთული“ პლასტიკურობა სუროთმოძღვრული ფორმებისა, ჩუქურთმის სუბორდინირებულობა, აშკარა გასწნილობა, მასალის თვისობრიობის დაუფარავი, შეუზ-

დალაღი წარმორჩენა, ერთგვარი მინდობა ბუნებისადმი, მკაფიო არტიკულირებულობის სრულ გამჟღავნებასთან ერთად, დაბოლოს, ყოველი ამ „ფაქტორის“ ერთიანობა.

შენობათა აუზრულ ორნამენტს ჰქონდა შესაძლოა, ზოგჯერ გაუცნობიერებელი, მაგრამ შინაგანად გულგებული-სიმბოლური, ერთგვარად აპოტროპული ფუნქცია: „დეკორაციული“ თაღები, მაგ. წმინდა პრაქტიკული ასპექტით, მზის შუქისაკენ დამცველიც იყო. მაგრამ, ვფიქრობ, მათ „ფარდა“ მხოლოდ ამ მიზნით არ ეწოდებოდა. აქ უთუოდ უნდა იგულისხმებოდეს არა მხოლოდ და მხოლოდ წმინდა ფიზიკური „დაფარდვა-დაფარვა“, (რასაც სხვა კონტექსტში ყურადღება მიაქცია დ. ანდრიაძემ). მოკლედ, დეკორი ბუნებაში არსებული სასიკეთო „ძაღებისადმი“ თუკი სხნილი იყო, ყოველნაირი არამისანდობელისა თუ „აღისათვის“ — „ფილტრისებრ“ მომსახურებელი და ჩამკეტიც კი. აღნიშნულის შემდგომ უფრო ნათელი უნდა იყოს, თუ რის გამო იქნდა აიგვანი „ძალაშემოსილება“ დეკორით. ეთნოგრაფები კიდევ საუბრობენ თავდაცვის ერთგვარ „ზონებზე“ კარმიღამოსა და საცხოვრებელში, რაშიც ინტერიერიც ერთგვებოდა. ისინი გამოჰკვეთენ ამ თვალსაზრისით ორნამენტის მნიშვნელობას.

როგორც ითქვა, მსგავსი აიგვნიანი შენობები მთელ კახეთშია გავრცელებული. ქალაქური კულტურის გარკვეული გამოძახილი სოფლად შემორჩენილ შენობებშიც თვალსაჩინოა, მაგრამ კონცენტრაციას ამ რიგის ზუროთმოძღვრების მთელი გამომხატველობისა ალბათ მაინც თელავში, სიღნაღში და კახეთის სხვა ქალაქებში ფხედავთ. მათ ძალიან რეალური შეხების წერტილები აქვთ თბილისურ არქიტექტურასთან, თუმცა სრული სისავსითა და ძალით გამოჰკვეთენ საკუთარ სახეს.

კახეთის ქალაქებშიც და სოფლებშიც მრავლად შემორჩა როგორც დიდი აიგვნით გამშვენებული, ისე უფრო მოკრძალებული შენობები, რომელთაც გამოარჩევს ძალზე თავისებური აგებულება. ესაა როგორც ქვით, ისე ქვა-აგურის შერევით, თუ პირდაპირ აგურით ნაგები საცხოვრებ-



ლები. მათში გამოკვეთილია ძლიერი განცდა მსაღმარებლის მხატვრული შესაძლებლობებისა. ამ სახლებში თითქმის უნაკლოა წყობის „სისუფთავე“. ფასადები, ლაზართით ამოყვანილი კედლები შეკრულია, მთლიანი, „შენიფთვლად“ ნაგები. ისინი კოხტაა, „კოკროჭინა“. ოსტატები იყენებენ სხვადასხვა რიგის სახოვან წყობას, რომელიც დიდად მეტყვევლია, არასოდეს გადადის გარეგან ესთეტიზმში, ინარჩუნებს სისადავეს, „ფიროსმანისეულ“ კახურ სინაღდეს, გამოირჩევა პლასტიკურობის ძლიერი გრძობით, თავმოყრილობით. ფორმის თვალსაზრისით ფასადთა თვალსაჩინო დიფერენციაცია (სარკმელთა მოჩარჩოებანი, ფრონტონთა წრიული თუ ჯვარისებრი საპაერო ღიობები, „ჩაშენებული“ პილასტრები, თაღნარები, „წარბები“ თუ სხვანი) იმავე დროს როდი გულისხმობს ცალფა თვითწარმოჩენას, არამედ ცხადი არტიკულირებისას, უმტკიცესად ერთვება, „ექსოვება“ ერთიან წყობას.

ამდგავარ სახლებში, (რომელნიც XX საუკუნის პირველ ათწლეულებშიც იგებოდა), ხელოსნობის ის ძალუმი ტრადიცია გამოვლენილი, რომელიც ნამდვილი ხელოვნების დონესა და ხარისხს აღწევს ხოლმე. მათში ჯერაც ცოცხალია გვიანდრობის ხანის აღმშენებლობის გამოძახილი (მათ შორის ეკლესიების, კარიბჭეებისა თუ ციხეებისაც). ამასთანავე აქ ჩენილია ტრადიციული აღმშენებლობის არა მხოლოდ გარეგანი იერის, არამედ საკუთრივ სტრუქტურის, თვით ფორმათა ქმნის წესის წედობა. მსგავსი რიგის მოხდენილობა და თავისებური „ხელღონიერობა“ გამოაჩინეს რიგ ხისა თუ ქვის საწინახელიან მარტებს, თავისი თაღჩებიანი ინტერიერებით. ზოგჯერ ოსტატები საკუთარი თავში აერთიანებდნენ კლასიციზმსა და ხითხუროს პროფესიას. ასეთი ნიმუშები გვხვდება ზოგიერთ სოფელში. ეს ერთერთი გამოხატულებაა „ხალხური“ ხელოსნობის თავისებური უნივერსალისმისა.

სოფლად კლასიციზმთა სახელი გარკვეულ „მიკროსოციუმში“ ალბათ ცნობილი იქნებოდა. მაგრამ თვით ზოგადი პრინციპი ანონიმურობისა, „არა ავტორისეულობისა“ წამყვანია მათ მიერ ნაშენ საცხოვ-

რებლებში. როგორც ჩანს, ხალხურ არქიტექტურაში მართლაც უძლიერესიანდობა, საყოველთაო მსოფლხატი, ანუ ბუნება — საცხოვრისის პარმონიის გრძობა გამსჭვალულია წარმმართველი, ქრისტიანული რელიგიური ორიენტაციით. ყოველივე ბუნებითი აქ ვაკეთილშობილებულია და ყოველსავე ხელთქმნილში ლოცვისმიერი მადლიერებით გაჯერებული განცდა იკითხება, რასაც აღნიშნავს სუროთმოძღვარი ზაზა ჯინჭარაძე.

საზოგადოდ, როგორც ჩანს, ნამდვილ ხალხურ ხელოვნებაში ცალფა, ზოგჯერ კი ჰიპერთროფირებული ინდივიდუალიზმის, (მით უფრო „ინდივიდო-ცენტრიზმის“), უარყოფა უფრო მაღალ, საზეოღირებულეებთან ზიარებას გულისხმობდა, რაც ცხადია, სულაც არ ნიშნავდა პიროვნების პიროვნულობის და თავისუფლების დამცრობას, არამედ წუთისოფლისეულისათვის ზრუნვისას, გრძელი სოფლის არდავიწყებას, მის გულისხმაყოფას. საერთოდ, ისე ჩანს, რომ პიროვნებისა და კოსმოსის სრულფასოვანი ერთობის განცდა (რომელიც ცხადდებოდა სახლის აგებულებასა თუ მის დეკორში), ერთგვარად მეტ სულიერ სიმაღლეს და მის თანამდევ თავმდაბლობასა და მორჩილებასაც გულისხმობდა. ასეთ, რელიგიურად დამხრობილ მსოფლგანცდას ეუცხოებოდა კიდევ მაინცადამაინც უკიდურესი გამოჩრეულობისა-კენ ჯიუტი სწრაფვა, სიზვიადე, ამბიციურობა, რასაც ზოგჯერ შინაგანი სულიერი წონასწორობის რღვევაც კი შეიძლება მოჰყვეს.

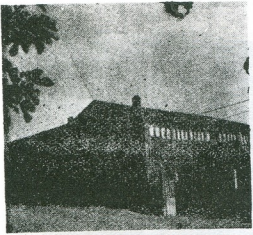
არსებითა, რომ ამ ნაგებობათა ჩენი გარკვეული დისტანციურობიდან მომდინარე შეფასება იდენტური არ უნდა იყოს თვით ოსტატ აღმშენებელთა მათდამი დამოკიდებულებისა. თუკი ისინი (მით უფრო დღევანდელი „კულტურის ეკოლოგიისეული“ პოზიციიდან) ჩვენ განსაკუთრებულად გვექვირფასება (როგორც, თუნდაც, ახალი ფორმებით ასაღორძინებელი, მაგრამ არსობრივად დღევანდელზე უმჯობესი გამოვლინებები სამშენებლო ხელოვნებისა), სულ სხვა სახისა იყო, როგორც ჩანს, თვით ხითხუროთა დამოკიდებულება საკუთარი ნახელავისადმი. მათი მხრივ გამოორიცილებული უნდა ყოფილიყო შენობებ-



თან მიმართებაში ჩვენი ცალმხრივობანი: მაგ. უკიდურესი, პროფესიულად შეფერილი რაციონალიზმი, ანდა დაფუძვით, „პოეტურად“ აღფრთოვანებული სენტიმენტალობა თუ სხვა. მათთვის ეს საცხოვრებლები წარმოადგენდა ფართო თვალსაწიერით გასააზრებელი ყოფის, საარსებო და სამოქმედო სივრცის განუყოფელ შემადგენელს, და შინაგანი სიმდიდრე მათი სამყაროსი უტყუარად მქადავებოდა ხუ-

თი, არამედ მისი შიდა, უმრავალფეროვანესი რიტმებისათვის საერთო, გარდაუწყვეტი თანახმიერების შეგრძნებისა.

ეს ყველაფერი, თუმცა კი არ უნდა იყოს გასაკვირი ე. ავენის თქმით, არამექანიკურ, „ეკოლოგიურ“ დროსთან წილნაყარ მიწათმოქმედ თუ მესაქონლე გლეხკაცთა მხრივ, რომელთა წრიდან გამოსული ზოგი კალატოზი თუ ხითხურო არც სწყდებოდა სოფლურ გარემოცვას და ერ-



როობაშიც. როგორც ჩანს, გონისეული და გრძნობისმიერ — განცდითი, ამ უბრალო ხალხის ცხოვრებაში, მეტწილად გაწონასწორებული და ცოცხალ მთლიანობად შეზავებულიც იყო. ამ „კეთილდნაგ“ შენობათა სისრულეც („კეთილდნაგობა“ კი მაღალი პარმონიის რელიგიური გააზრების მკულვებელია), თავმოყრილი გამოვლინებაა ღვთისა და ადამიანის სიყვარულისა; მოყვასისადმი შეკვებულობისა; ბუნებით არა ბანალურად აღფრთოვანები-

თვარი „უნივერსალიც“ კი იყო, სოლო ქალაქების ამქრულ ორგანიზაციათა ხელოვნობა სულაც არ იყო მოწყვეტილი მათთან ღრმად საზიარო მსოფლგანცდას.

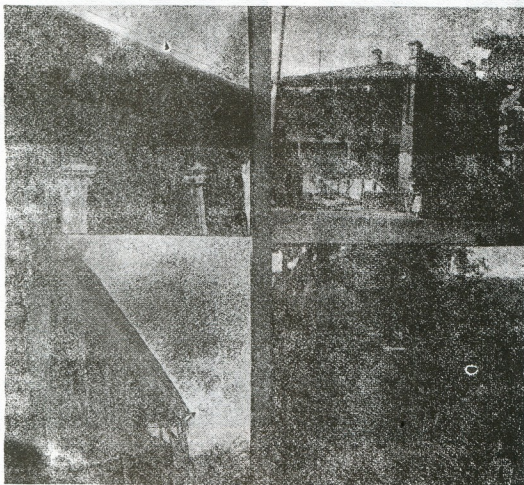
განსაკუთრებულად მიინც სოფლად შემორჩენილ სახლებში, ჩვენ ვხედავთ პირველადი მთლიანობის, ერთგვარი „სამოთხისეული სისავის“ მესხიერების ძალუმ განწყობას — თუნდაც „არაგანზრახულს“. მართლაც, სწორედ ამგვარია სოფლად, მწვანეში ჩაფლულ, მუდრო ეზოებში და-

ვანებული სახლები. მათი გარემოცვის მთელი მშენებლობის გარეშე ისინი არა მხოლოდ გაღარიბდებოდა. ნაგებობანი უბრალოდ (თუმცა ამაშია მთელი სირთულეც), არათუ წარმოადგენდა გარემოს, ფართო აზრით კი „კაცთსამყოფელის“ ორგანულ ნაწილს, არამედ მთლიანად ამოზრდილი და აღმოცენებულიც იყო ტრადიციული, ძირეული „მიწის“ კულტურიდან.

ხაზგასასმელია ისიც, რომ იმავე „მიწის“ კულტურასთან ძალზე ღრმა კავშირს კა-

ლებებს, რომელთათვისაც ქალაქური ყოფა სულაც არ ნიშნავდა უკანმხედველ შურგშექცევას ბუნებისადმი. მოკლედ, ეს მაინც უფრო მეტად სულიერი კულტურის სივრცის ქალაქებია, ვიდრე ცივად ტექნიკრატული ცივილიზაციისა.

თუკი სოფლად სახლთა აღმშენებლები მრავლისმცოდნე, თითქმის მთელი სამეურნეო, და გარკვეულ ფარგლებში ამოუწურავი სულიერი კულტურის მატარებლებიც იყვნენ, საქალაქო პროფესიულ ხელოსანთა ამქრებიც, როგორც დაერწმუნ-



ხეთის ქალაქთა სახლები არა მხოლოდ ინარჩუნებს, არამედ ბევრწილად ატარებს კიდევ. არც აქ იგრძნობა ფესვებისაგან მოწყვეტა. ისინიც საბოლოო ჯამში, ესადაგება ადამიანურ მასშტაბს, და (თავისი მეტ-ნაკლები „კამერულოზითაც“) წარმოადგენს არა ფსევდოურბანისტულ თუ მეგაპოლისურ მონსტრებს, არამედ დასახ-

დით, ძლიერად იყვნენ შეკავშირებული წმინდა ხალხურ ტრადიციასთან მის მრავლისმგულველ მთლიანობაში — და ამ მხრივ, ცხადია, არც ხალხური ხელოვნების პრინციპებთან სიახლოვე იყო მეორეხარისხოვანი.

ამ ამქართა მოღვაწეობა შეისწავლა გ. ჯაუახიშვილმა და ცხადყო, რომ ისინი

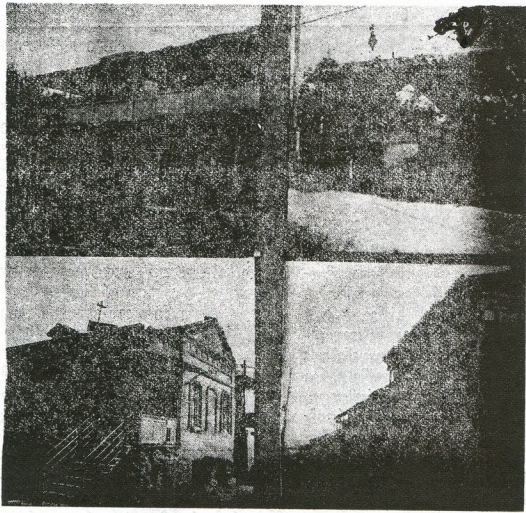


მტკიცე ზნეობრივ კოდექსს ეფუძნებოდნენ, ბევრს ზრუნავდნენ თვითგანათლებასზე, რაც საშუალებას აძლევდათ კარგად გაეაზრებინათ ყოველი სიახლე მათი საქმიანობის პროცესში.

თელავში დღესაც კი შეხვდებით ტრადიციული ხითხუროობის წარმომადგენლებს. ასეთნი არიან XX საუკუნის ორმოციან წლებში რაჭიდან ჩამოსული ძმები კოლია და ნოე მაისურაძეები, (თუმცა რაჭველ ხელოსანთა მიერ აქტიური საქმიანობა კახეთში სულ მცირე, XIX ს. დასაწყისიდან დაიწყო).

გულისტკივილს გამოთქვამდნენ ხელოსან ტრადიციითა ახალგაზრდების მხრივ მიზნულობის გამო და აღნიშნავდნენ, რომ ადრე ოსტატები მორწმუნენი იყვნენ, ხოლო ხელოსანი კაცი სიტყვას რომ იტყოდა, იმას „წყალი არ გაუვიდოდა“.

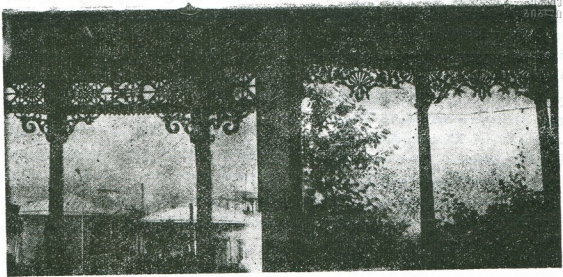
მეტად საინტერესოა გ. ჯავახიშვილის არქივში დაცული ძველი ფოტოსურათი, თელაველ დურგალთა ამქრის წევრების გამოსახულებით, შესანიშნავი აფურულდეკორიანი შენობის ფონზე. აქ ჩვენ ვხე-



ყვიდან მაინც იჩენს თავს). ბატონი კოლიაც და ბატონი ნოეც უადრესად სტუმართმოყვარე ადამიანები არიან. ამ შესანიშნავ ხითხუროებს შექმნილი აქვთ როგორც საკუთარი სახლების აივანთა უხვი მორთულობა, ისე ინტერიერის მთელი „დიზაინი“ (ხის ავეჯი, კარ-ფანჯარა, რიკულიანი კიბეები თუ სხვ.). ისინი დიდ

ავთ დარბაისელ, ღირსებით სავსე საზოგადოებას.

აქვე შეიძლება დავძინოთ: ცნობილი პოეტისა და ხელოსნის ი. დავითაშვილის მიერ შესრულებულია თელავის ღვთაების ეკლესიაში დაცული ხის კანკელი. მასში, გ. ჯავახიშვილის მართებული დაკვირვებით, ადგილობრივი ტრადიცია იჩენს



თავს. ამ კონტექსტში საყურადღებოა, რომ მის ამ ნამუშევარსა და თელავის აივნების სვეტებს შორის ბევრი რამ არის საერთო. სავესებით შესაძლებელია, რომ ზოგიერთ აივანი თელავისა მასაც შეესრულებინა.

თელავი ძალიან მდიდარია საუკეთესო აივანიანი სახლებით, მაგრამ პირველი მანისის ქუჩა ამ თელავსაზრისით მინც განსაკუთრებულია. აქ თავი მოიყარა საუკეთესო ძეგლებმა ქუჩის უწყვეტ დინებაში. ამჟამად არც თბილისში და არც ულამაზეს სიღნაღში არა გვაქვს ასეთი ერთიანი ანსამბლი, გამორჩეული ნავეობათა უმაღლესი მხატვრული ხარისხით. ვფიქრობთ, თელავისათვის პრესტიჟის საქმეა ამ ქუჩის ნაკრძალ-მუზეუმად გადაღებლად გამოცხადება და ძეგლთა დაუყოვნებლივ სსნა, მით უმეტეს, რომ ქალაქში ჯერაც მოღვაწეობენ სიოხუროები, რომელთაც არქიტექტორ-რესტავრატორთან ერთობლივად, საფუძვლით შეუძლიათ ძალზე დაზიანებული აივნების შეკეთება თუ გამაგრება — პირვანდელი სახის სრული დაცვით.

პირველი მანისის ქუჩაზე აივნების დეკორის სიუხვე არსად გადაჭარბებული არ არის, ხოლო ზოგი სვეტი პლასტიკური სისხლსავსეობით ერთგვარ, „სკულპტურულ“ გამომხატველობას ავლენს.

თელავში ზოგან ჯერ კიდევ შემორჩა დიდად მიმზიდველი, ალავ ჟანგისფერმოკიდებული კრამიტით დახურული სახლები, თანაც არა ცალკეულ ნიმუშთა, არამედ შენობების გარკვეულ, თუმც კი უკვე

ფრაგმენტულად ქცეულ „შეჯვრებათა“ სახით, რომელნიც დღემდე ინარჩუნებენ სიძველის არომატს.

საზოგადოდ, ეს ქალაქი ნამდვილი მუზეუმიცაა ღია ცის ქვეშ, და მის სიძველეთა მოვლა-პატრონობა სრულებით გადაუდებელი აუცილებლობაა. ეს ქალაქი ჩვენი ეროვნული კულტურის ნამდვილი საგანძურია, რისი გაცნობიერებაც აუცილებელია, თუკი არა მხოლოდ სიტყვით, არამედ რეალურად გვესურს, რომ XXI საუკუნეში ისედაც მრავალ ჭირ-ვარამ გამოვლილი საქართველო კულტურულად სულ მთლად ვაღატაკებული არ შევიდეს.

წინამდებარე წერილი ვერ მომზადებოდა ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტების — ეკა ხანდოლიშვილისა და ზვიად გოგისა უდიდესი ენთუზიაზმის გარეშე, რომლებთან ერთადაც ვავეცანი ზემოთ განხილულ ძეგლებს. მათ გადაიღეს როგორც მრავალი ფოტო, ისე ვიდეოფილმიც კახურ საცხოვრებლებზე. მინდა დიდი მადლობა გადავუხადო ამ ახალგაზრდებს, რომელთაც მშვენიერი ქართული ოჯახი შექმნეს. რომ არა მათი სიყვარული ტრადიციისადმი, დაუზარებლობა, ვერ შეიკრიბებოდა კახეთის სუროთმოძღვრების დიდი სიმდიდრის დამადასტურებელი ახალი მასალაც, რომლის გამდიდრებას ისინი შემდგომშიც აპირებენ.

იხილეთ: თელავის აივნების აღწერა

კობა ცხაკაია

„საქონდაძრა“

(ერთაქტიანი სცენა)

(სიუჟეტი აგებულია რეალურ ისტორიაზე)

მოქმედი გმირები:

- გიორგი — ოცდაათამდე წლის კაცი.
- ღავითი — ორმოცდაათი წლის კაც. გიორგის მამა.
- თამარი — ორმოცდაათს მიტანებული ქალი. გიორგის დედა.
- ქეთევანი — გიორგის მეუღლე, ოცდაათს მიტანებული ქალი.
- ერეკლე — ოცი წლის ბიჭი. კოჭლია. გიორგის ძმა.
- ბავშვი — რომელიც შეიძლება საერთოდ არ მონაწილეობდეს. გიორგის შვილი.
- ვიღაცა — გაურკვეველი ვინმე, რომელიც შეიძლება რემარკების გარეშე ჩნდებოდეს სცენაზე.

ზღაპრები შეიძლება შესრულებული იქნეს რეჟისაჟის ფორმით.

(სცენა გაყოფილია ორ ნაწილად. ერთ მხარეს არის სამუშაო და ამასთანავე დავითის, თამარის და ერეკლეს საძილე ოთახი. მეორე მხარეს კი ქეთევანის, გიორგის და ბავშვის ოთახი. როცა მოქმედება იწყება, ყველანი, ერეკლესა და თამარის გარდა, სამუშაო ოთახში არიან. ქეთევანი ბავშვის ოთახშია. „ვიღაცა“ იატაკზე დაყრილ ფოთლებს იღებს და ნელ-ნელა გადის სცენიდან. მის გასვლასთან ერთად იწყება დიალოგი).

ღავითი — ხედავ, კაცო? .. მარტო ამ ქალაქში თვითმკვლელობის სამასი შემთხვევაა დაფიქსირებული... ეს მარტო შარშან... წელს კიდე, ექვს თვეში უკვე ორას კაცს მოუკლავს თავი.

გიორგი — ბუნებრივი გადარჩევის წესია... სიცოცხლეს მარტო ძლიერები ინარჩუნებენ.

დ — რა ბულდოზერივით ჭკვიანი ხარ?!

ბ — შენ გგავარ! მაგითი შენ გგავარ!

დ — დანარჩენით არა?

ბ — არა!.. ყურები დედაჩემისა მაქვს, ფეხები ბაბუაჩემის... ხელები კი...

დ — ორანგუტანგის!

ბ — მაგ წინაპართან შენ უფრო ახლო ხარ, ვიდრე მე!

მ — კაცებო, ნუ ჩხუბობთ!

ბ — დედა, რა ვთქვი ახლა ისეთი, რომ...

დ — რა თქვი და ბოროტი კაცი ხარ!

ბ — დედა, უთხარი რამე, უთხარი!

მ — რას კმენტ ერთმანეთს... საქმე მეტი არაფერი გაქვთ?

დ — საქმე?... საქმის მეტი რა გვაქვს. აგერ კროსფორდები მაქვს შესავსები, მერე ფანჯარასთან უნდა დავდგე და სამი სივარეტი მოვწიო, ფერფლი კი ქუჩაში გადაყარო... მერე ჩაი უნდა დავლიო... მერე კბილის პროტეზები უნდა გავრეცხო... იმ კბილის ჯვარისით, შენ რომ მიყიდე შარშან-წინის-წინის-წინის-წინ... მერე პირჯვარი უნდა გადავიწერო და დავიძინო... დავიძინო იმიტომ რომ, თქვენი ყურებით დავილაღე!

ბ — დედა, უთხარი რამე, უთხარი!

მ — რატომ ჩხუბობთ?... რა გაქვთ გასაყოფი, რა?..

ბ — მე არ ვჩხუბობ, დედა, — ყოველთვის ეს ეძებს მიზეზს, რომ მიკბინოს... ხელი მკრას... მიჯიკოს... რაღაც ცუდი გამიკეთოს... არ შეიძლება, როგორც სხვა ადამიანები ცხოვრობენ, ჩვენც ისე ვიცხოვროთ!

დ — სხვა ადამიანებზე მაიმუნებისგან ვაჩნდნენ?

ბ — დედა, უთხარი რამე, თორემ... არ ვიცი, რას მოვიმოქმედებ!

მ — ვაიმე!.. დედა, ჩემი სიკვდილი!.. ეს რა მომსვლია! ეს რა მომსვლია?

დ — რა იყო, რა მოხდა?

მ — საშლელი... საშლელის ყიდვა დავგავიწყდა!

დ — რას გავვისუთქე გულები... მეც არ ვიფიქრე.. ისა!.. ისა, არ ვიფიქრე კინალამ!

ბ — კაი დროსია... საშლელი როგორ დავგავიწყდა ამხელა ქალს!.. რა უნდა გელაპარაკო ამის მერე, რა!.. რაღაცნაირი ხარ, რა! აი, ძალიან რაღაცნაირი!

მ — მე თუ დამავიწყდა... თქვენ რატომ არ გაგახსენდათ?

დ — სახლში საშლელი შეუძლებელია, რომ არ გვქონდეს!.. თუ არა გაქვს და... ინათხოვრებს ის დალოცვილი ბოლოს და ბოლოს!

ბ — რა მაგარი ხარ! ინათხოვრებს! ინათხოვრებს!

მ — ჩემი შვილიშვილი სკოლაში სამათხოვროდ კი არა, სასწაულებლად მივლი!

დ — მე მაგ ვაგებით არ მითქვამს!..

ბ — აბა, რა ვაგებით თქვი?

მ — პო, მეც ძალიან მაინტერესებს, რა ვაგებით თქვი!

დ — ესე რომ მიყურებთ... საერთოდ არაფერს არ ვიტყვი...

მ — აბა, როგორ გიყურით!

დ — საერთოდ არ უნდა მიყუროთ!.. საერთოდ!.. მე ხომ თქვენი მხრიდან ყურების ღირსიც კი არ ვარ!.. თქვენ ხომ ყველა „სვეტსკი ობშესტვოდან“ ხართ... მე კიდევ კამეჩი ვარ!.. ტალახში მიყვარს წოლა და კუდით ბუზების მოკერიება!.. არ დამიბრძოყა ყველამ?!

ბ — ვამაგებინა ერთი, რას ჩხუბობს! რა საინტერესოა არა, დედი?... რამ გიკბინა დღეს?... სულ რომ იკბინები და იკბინები... იმხელაზე ყვირისხარ, რომ ქუჩაში მოძრაობაც კი გაჩერდა!..

დ — თქვენლა მაკოისხართ!.. იქ ხომ გადამიარეს! ახლა აქ თქვენ გინდათ, რომ



გადამიართო!.. რა გკონიათ, მე არ მინდა ადამიანური ცხოვრება?... დედას გეფიცები, მინდა!.. მინდა!.. მინდა!.. მაგრამ არ მინდა ზოოპარკში ვცხოვრობდე... მაშინ როცა არა მაქვს ამის სურვილი!.. ფული არ უნდა გიჯიკავებდესო, ღორემ ქალაქად იქცევაო!.. ტულეტის ქალაქადო!.. უხ, შენი და უხ თქვენი!.. რატომ მაგიწებო? — მოდი აქ მეთქი და ჩემს გულში ჩაიხედე, რა ხდება მეთქი!.. როცა სახლში მიდიხარ და შენი შვილები გიყვირიან? მშაო-მშაო!.. როცა გეხვეწებიან სათამაშო მინდაო, საშლელი მინდაო... რა უნდა ქნა მაშინ-მეთქი?.. ასე უნდა უთხრაო, რომ ფეხებზე მკიდიხართ-თქო!.. წადი შენი დამსმელი დედაც ვატირეო!.. მიჩვენია კაცურ კაცად მოგვედ და... შენი წარაკუა სურვილები არც მაინტერესებს-მეთქი!.. ვეტყვი!.. ვეტყვი მაგას-მეთქი!.. მაგრამ ისინი, იცი, რას მიპასუხებენ?.. — ისინი მაინც მეტყვიან, მამიკო — პაპიკო გვიყვარხარ! მითხარი, რა ვუყო ამ სიყვარულს, რომელიც მახრჩობს-მეთქი?.. იცი რა მითხრა! გადახტი ფაფურადანო!

ბ — ნეტა რატომაა, ყველა მსხვერპლი, როცა დამნაშავეს ვერაფრით ვპოულობთ!

(შემოდის ქეთევანი)

ქეთევანი — რას ყვირით, რაშია საქმე?

დ — საშლელის ყიდვა დაგვაფიწყდა.

შ — აუ, მართლა?.. ვიცოდი რა, ვიცოდი, რომ დღეს რაღაცა უნდა მწყენოდა, კუჭიც მტკიოდა, ფეხსაცმელზე ქუსლიც ამძვრა და მეზობელსაც ისევ ვეჩხუბე!

ბ — ისევ ეჩხუბე?

შ — ჰო! ვგრძნობდი, რომ რაღაცა უნდა მწყენოდა, ვერაფრით ვერ ვხვდებოდი რა!.. ახლა მივხვდი და დამაფიწყდა! რაზე ყვიროდით?

დ — ხუმრობ?.. ხუმრობს!.. საშლელის ყიდვა დაგვაფიწყდა და ეს... ასე ვთქვათ, ეს ხუმრობს!

შ — ჩემო იმანო... ვხუმრობ, აბა რა!.. ისეთი მხიარული ცხოვრება დაგვიდგა, რომ თუ არ ვიხუმრეთ, შეიძლება ვერ გაგვიგონ ისე, როგორც საჭიროა და... ვინც ხუმრობს მხიარული კვდება!

ბ — ყველაფერი კარგი, რაც ცხოვრებაში მინახავს — შენგან მახსოვს!

შ — მართლა?!.. ყველაფერი ცუდი, რაც ცხოვრებაში მინახავს — შენგან მახსოვს!

ბ — ხუმრობ?.. ხუმრობს! ხუმრობს?!

მ — ცოტა ხმადაბლა!.. სირცხვილია!

ბ — შენ გეუბნები რაიმეს?.. გეუბნები?.. მაცალე რა, ჩემს მეუღლეს ვემუსაიფ-ვეჭუჭუო!

შ — მაცალეთ რა, თუ შეიძლება... ბავშვი უნდა დავაძინო... მერე მოვალ და მერე! მერე ხომ იცი? (პაეროვან კონანს უგზავნის).

ბ — ქაქაია, ვი, ქაქაია?!

მ — ამ წუთებში... ესეთ წუთებში, ვერცერთს ვერ გიტანთ!

შ — საშლელის გულისთვის შეიძლება ესეთი ამბის ატენვა?

მ — მე თქვენსავით ყველაფერს ვერ ვიკიდებ ფეხებზე და რა ვქნა?.. ფეხები მტკივა... დამისივდა!.. იმდენი რამე მაქვს უკვე დაკიდებული, რომ ძლივს დავბობ-ღავ, ხომ ხედავთ!

დ — ბებერო?!

შ — თუ არ დაიკიდებთ, თქვენს თავს დააბრალეთ!.. მაინც რატომ არ იკიდებთ, რატომ?

მ — მეზარება!

ბ — დედა?!.. მოიხსენი მერე ეგ ზარები და... მორჩება ყველაფერი!



მ — კი მაგრამ, საშლელი... საშლელი მინც ხომ საჭიროა! სულ გვაიწყდება მეთქი და... თურმე საშლელი არ გვაიწყდება?!

ძ — კუზიანს სამარე გაასწორებსო!.. ბავშვს ვაძინებ, და თუ შეიძლება ხმა ჩაიწყვიტეთ რა!.. გაიგეთ!

(ქეთევანი გადის).

მ — ღმერთო ჩემო, საშლელი! საშლელი როგორ დაგვაიწყდა!

ღ — იქნება ყველა თავს არ იკლავს... ზოგს კლავენ!..

ბ — დედა! მამა!.. ნუ, რა არის ეს, რა?

მილაცხ — მიეცი ლუდი გაუბედურებულს და ღვინო სულგამწარებულს, შესვას და დაივიწყოს თავისი სიღარიბე და თავისი სატანჯველი აღარ გაიხსენოს!

(სამუშაო ოთახი ბნელდება. ნათდება საძილე. ქეთევანი ზის საწოლზე და ლაქს ისევამს ფრჩხილებზე).

ქეთევანი — დახუჭე თვალები, თორემ არაფერს არ მოგიყვები!.. ნუ იცინი!.. კარგი რა დედა?.. შეიძლება ასე?.. იმდენი საქმე მაქვს გასაკეთებელი, იმდენი!.. უნდა დაგიუთოო!.. უნდა დაგისუფთაო, უნდა გამოგწვიო — გაგალამაზო!.. ამდენ რამეს რომ გვაკეთებ, .. მერე ბრაზიან ოჯახის წევრებს უნდა მივხედო!.. იცი, რა ძნელი მისახედა!.. ღმერთო ჩემო, რა კარგი იყო მამამ, სანამ გავთხოვდებოდი... ვიყავი ჩემთვის მინდვრის თავივით და... ვიყავი, ნეტარად ბედნიერი!.. სულ არ მიჯვრებ!.. არ გეცოდები?.. არ გეცოდება, დედიკო?.. რომ მოვკვდები, აღარ გეყოლები, მერე ვნახოთ, რას იზამ!.. მერე ვნახოთ, რას იზამ!.. მოგიყვანენ ბოროტ დედინაცვალს. გამიხსენებ მერე, მაგრამ გვიან იქნება... რადგან შენი დედიკო ცაში იქნება ღრუბლებს შორის!.. ეეჰ!.. ჩემო ბიჭო! მშვენიერო! ახლა ნეტა ჩვენს სახლში ვიყოთ!.. იცი რა სახლი გვქონდა, იქ, ზღვაზე!.. რა მაგარი სახლი!.. თეთრი, ქათქათა!.. მარმარილოს კიბეებით!.. მოაჯირები?.. ვაიმე რა მოაჯირები იყო... ფოთლები! ყურძნები! ტოტები ისე ლამაზად იყო გამოჭედვით ამ მოაჯირზე... რომ შურზე გასკდებოდი კაცი!.. მერე ოთახები!.. მუხის პარკეტი, ლაქწასმული!.. ყველა ოთახში ფერადი ტელევიზორი!.. ჭალები, ჩეხური ბრილი! მოიქროვილი ჭურჭელი!.. ვენეციური ხარკეები!.. ავეჯი! წითელი, შავი ხე!.. კაკლის თაროები!.. რამდენი წიგნები გვქონდა... ენციკლოპედიები, რომანები, .. ძალიან ლამაზ ყდებში! ისეთი ლამაზი წიგნები იყო, გამოდებაც კი არ ვინდოდა!.. ოთხი მანქანა გვყავდა. „ბასეინი“ ოქროს თევზებით... არაფერზე არ მწყდება ისე გული, როგორც ჩემს საქორწილო კაბაზე!.. იცი, რა ლამაზი ვიყავი იმ კაბაში!.. შურისგან შეიძლება გული გავსკდომოდა!.. ფუჩეჩები, ფუნეჩები, ფურჩეჩები!.. მარგალიტებით ნაქარგი გრძელი სახელოები... აჰ, „ზაბონკების“ მაგიერად ზურმუხტისთვლებიანი ღილები!.. ვაიმე!.. ზღაპარი იყო! ზღაპარი! ...რა ვქნა, ზღაპარი მოგიყვე?.. ზღვაზე, მოგიყვე ზღაპარი?.. მეტი რაღა ზღაპარი ვინდა?.. მაშინ ზღვაზე ვცხოვრობდით, ახლა ნაპირზეც კი არა ვართ!.. ეეჰ, კაი ცხოვრებას ყოველთვის მათხოვრული ბოლო აქვს!.. იყო და არა იყო რა, იყო ერთი მოწყვეტილი ფოთოლი, რომელიც მხოლოდ მაშინ ცოცხლდებოდა, როცა ქარი დაუბერავდა. თორემ ისე, იდო სხვა ფოთლებთან ერთად მტვრიან ზღვაზე და აქეთ-იქით მოსაარულე ფეხსაცმელების კაკუნ-ბაკუნზე თუ შერჩეოდა... ფოთოლს — მოწყვეტილი ფოთოლი ერქვა!.. მოწყვეტილ ფოთლებს სხვა სახელებს არ არქმევენ!.. ფოთოლი ხანგრძლივი ფრენის შემდეგ, ახალი ჩაძინებული იყო, როცა თავზე რაღაც სრილა, ცივი და სველი დაეცა... ის ვერ იტანდა წვიმას, წყალს და ყველაფერს იმას, რაც ნესტთან იყო დაკავშირებული. — „ნესტი მოდიდანა გამოსულიო!.. ის დრო, როცა სველი, მსუყე ფოთლები იყო მოდამი, დიდი ხანია გავიდაო... ახლა მშრალი და ტყავიანი ფოთლების ერა დაგვიდგაო“ — ამიტომაც ფოთოლი შეცბა და თვალი გა-



ახლა... დანახა, რომ მის გულთან, სადაც ძარღვები ერთმანეთს ეჯვარდინებოდნენ, წყლის ერთი წვეთი, შეშინებული ცხცახებდა... — შენ ვინა ხარ?.. — იკითხა ფოთოლმა, და უნდოდა ახლოს ჩაქროლილი ნიავის კვალს გაჰყოლოდა, მაგრამ ვერ მოასწრო და ამაზე ძალიან გაბრაზდა... — მეე! — ჩაიხურჩულა წვეთმა — მეე, ცრემლი ვარ!.. ცრემლი? — ეჭვის თვალით შეხედა ფოთოლმა, მას ასეთი ცნება წყლიანების შესახებ, არც კი გაეგონა, — ცრემლი რისი მაქნისია?.. — რისი მაქნისია ცრემლი? — ჩაფიქრდა ცრემლი, — არ ვიცი!.. შენ თვითონ რისი მაქნისი ხარ?.. მეე! — ამაყად გააქანა მოწითალო ღერო ფოთოლმა, — მე ვმრიალებ!.. — შრიალებ?!.. — გაუსარდა ცრემლს, რადგან ეს სიტყვა რაღაც სასიამოვნოდ მოეჩვენა — მე კი ვტირი!.. — ტირილი რა არის? — გაუკვირდა ფოთოლს... ტირილი?.. არ ვიცი, მაგრამ, რატომ იწყება ტირილი, ვიცი!.. რატომ იწყება?.. იმიტომ, რომ ყველაფერი ისე არ არის, როგორც მას უნდა!.. — ვის მას? — აქეთ-იქით მიიხედა ფოთოლმა, მაგრამ ვერაფერს ვერ დანახა... მას! ვისაც ყველაფერი ისე კი არ უნდა, როგორც არის, არამედ ისე, როგორც არ არის! — აუხსნა ცრემლმა... — ხა-ხა! — გაეცინა ფოთოლს, ეგ სულელი ყოფილა!.. — ხი-ხი! — გაეცინა ცრემლმა, მაგრამ თვითონ ვერ მიხვდა რატომ.. — მოდი ვიმეგობროთ! უთხრა ფოთოლმა... — მოდი, მაგრამ... მე მალე გაეშრები! — ამოიხვნეშა ცრემლმა. — ეეჰ! მეც მალე დავლპეზი! — გაეცინა ფოთოლსაც... — მაგრამ თუ მე და შენ ვიმეგობრებთ, მაშინ შეიძლება არაფერი არ მოგვივიდესო... — ეგ როგორ? — გაუკვირდა ცრემლს... როგორ და, თუ ქარი დაუბერავს; ქარს გავყვეთ, თუ წვიმა წამოვა და ნაკადულებს გააჩენს, ნაკადულებს გავყვეთ, თუ ვინმეს მივეკრობით რამეზე, იმასაც გავყვეთ და ასე ვიქნებით... მერე კი მოვკვდებით, აბა რა იქნება!.. მოვკვდებით, აბა რა იქნებაო!.. — ვაიმეორა ცრემლმა და რაღაცა გაასხენდა, — უიმე, ეგეთებს ხომ ლტოლვილებს ეძახიანო!.. — ლტოლვილი! — რა სასიამოვნო სიტყვაა!.. ლტო-ლვი-ლი! ლტო-ლვი-ლი! — გაუსარდა ფოთოლს... — ლტოლვილი, შეიძლება ჩვენთვის კარგი სიტყვაა, მაგრამ იმისთვის, ვინც გადმომავდო, არც მთლად კარგია! რადგან სულ ამ სიტყვას იძახდა, როცა მე ვიბადებოდიო! — თქვა ცრემლმა... ხა-ხა-ხა! — გაეცინა ფოთოლმა... ხიხიხი! — ექოსავით აყვა მას ცრემლი... — ჩვენ მაინც ცოცხლები ვართ!.. პო, ჩვენ ცოცხლები ვართ!.. ჩასჩურჩულეს ერთმანეთს და იქვე საიდანლად გაჩენილ ნაკადულს გაჰყენენ... მიჰყვებოდნენ წყალს და მღეროდნენ — „წყალს ნაფოტი ჩაწოპქონდა, ალვის ხის ჩამონათალი!“... დარი-დარი-დარი-დარი, დარი-რირი-რირი-რო!.. დიდხანს მოყვებოდნენ ამ ნაკადულს, რომელიც ჯერ ჩქარ მდინარეში, შემდეგ კი ფიქრებში ჩაღრმავებულ არხში გადაიხარდა... მერე კი დინებამ ისინი ზღვისკენ გაქანა... ფოთოლიცა და ცრემლიც გაკვირებულები უყურებდნენ ლტოლვილების ცრემლებივით უამრავ მარილიან წყალს და გული ბაგა-ბუვით უცემდათ — ეჰ-ჰეი! — ყვიროდნენ ისინი... ოპოპო! — პასუხობდა მათ ღელვას აყოლილი ზღვა... ოპოპო! — სიხარულით იძირებოდნენ მის ბრძენ ტალღებში ფოთოლი და ცრემლი, — არ დამეკარგო, ჩემო ცრემლუკა! — ტანზე ეხვეოდა მას ფოთოლი!.. არ დამეკარგო ფოთლუკა! — სველ ტყავზე ეფერებოდა ცრემლი... ასე და ამრიად, მილიონი წლის მერე ვიღაც მებადურმა იპოვნა მარილისაგან გამაგრებული ფოთოლი, გაკვირვებულმა გახსნა და იცი რა დანახა — ცრემლი გაქვავებულიყო და მარგალიტად ქცეულიყო!.. ლამაზ, სინაზითა და სითბოთი სავსე მარგალიტად!.. ასე გაჩნდნენ მარგალიტები ამ ქვეყანაზე... მოწყვეტილი ფოთლებისა და ადამიანთა ცრემლებისაგან!.. დედა, რომელი საათი ყოფილა... დაიძინე ახლავე, თორემ ძალიან მეწყინება!.. დახუჭე თვალებო!.. ვაიმე ღმერთო ჩემო, რამდენი საქმე მაქვს!.. (უყვირის) დახუჭე თვალები, თორემ დაგაქარვობ, იცოდეთ!..

(ღება და გასვლას აპირებს. კბილებში გამოსცრის) დაიძინე ახლავე!
(გაღის. საძილე ოთახში ბნელდება, ნათდება მეორე ოთახი).

ბ — მე კაპიკს ვაკეთებ დღემო!.. მე ხუთ კაპიკს ვაკეთებ მეთქი!.. შენ ჩემზე მდიდარი ყოფილხარო!.. უხ, როგორ ვერ ვიტან ამ მყიდველებს! რომ ვუყურებ,

გული მერვეა!.. სულ იმას ფიქრობენ, როგორ დაგაკლებინონ ფასი! ხან აქედან მოვიდგებიან, ხან იქიდან... ხან სამშობლოს გაისვენებენ, ხან ალთა-ბალთას... კი მგონია, რომ ადამიანები არიან!

დ — დიპლომატობენ, რა!

ბ — დიპლომატობენ კი არა, დამპლომატობენ!.. ნუთუ ჩვენც ვიყავით ოდესღაც მყიდველები!.. არც კი მჯერა! გული მერვეა! ვევე!.. ერთმა მითხრა, ძმურად მითხარიო, აი ეს საქონელი ნაღდია თუ არაო... ხომ იცი, მინც ავიღებო!.. პატიოსან სიტყვას გაძღევი! მეც დედინემის ვჭამე რა და ვუთხარი!

დ — მერე!

ბ — რა მერე... მომიგდო საქონელი და ფურთხებ-ფურთხებით წავიდა!..

დ — ენდე ამის მერე პატიოსან ხალხს.

ბ — რა დაკარგეთ ისეთი, რომ მაიმუნებად გადაიქცითო!.. სულელები გაგეყინათო! (იციან) ხა-ხა-ხა!

მ — პატიოსნებაზე თუ ლაპარაკობს, მაგარი მთვრალი ყოფილა!.. ფხიზელს შერცხვებოდა!

დ — შერცხვებოდა აბა რა!.. სირცხვილი არ არის, კაცო, პატიოსნებაზე ქუჩაში ლაპარაკი!

ბ — სახლში შეიძლება?

დ — სახლში შეიძლება, თუ არავინ არ გისმენს, მაგრამ თუ არავინ არ გისმენს და მინც ლაპარაკობ, დებილი ხარ, აბა რა ხარ! (იციან).

ბ — მეც აღარ გავეცი ხმა!.. გიყი თავისუფალია! სო თავისუფალია, მამი?

დ — თავისუფალია, აბა რა! მაგენის მორჯულებას არ დაადა საშველი, თორემ ჩვენ რა... ჩვენ ნორმალური ხალხი ვართ! ხომ ვართ?

მ — ვართ, აბა არ ვართ! ისეთ რამეს იტყვი ხანდახან, დავეჭვდები... ეს კაცი ჩემი ქმარია თუ არა მეთქი!

ბ — მეც მინდა ნორმალური ვიყო! ხომ ვარ?

(დავითი და თამარი ინტერესით უყურებენ გიორგის, მერე კი ზანტად უქნევენ თავს. შემოდის ქეთევანი).

ქ — ღმერთო ჩემო, როგორ მომბეზრდა ეს ჯოჯოხეთი!.. როგორ მომბეზრდა...

ბ — დაიძინა?

ქ — არ ვიცი... არაფერი არ ვიცი! შედით რა ვინმე, იქნება თქვენ მინც დაძინოთ?

მ — ხვალ მართლა რომ დასჭირდეს საშლელი, მერე რა ვქნათ?

დ — სხვა რამეზე იდარდე რა, გეხვეწები?

მ — მაგალითად რაზე?

დ — არ ვიცი, რაზე... რაიმე აბსტრაქტულზე!.. მაგალითად ღმერთზე!..

მ — ღმერთო ჩემო!.. ახლა უცებ გამახსენდა ჩემი თავი, როგორი ვიყავი მაშინ... და ახლა როგორი ვარ!. ხომ შეიძლება ადამიანს გაეცოდეს გული... ტვიწი სისხლი ჩაგუქცეს... ან, ან რაღაც საშინელი უჯმაჯურობა დაგემართოს... ღმერთო თუ ხარ სადმე, მითხარი, რატომ გვაცოცხლებ ჩვენ, ან იმათ, ვინც ასეთ დღეში ჩავვაგდო?

ქ — ღმერთს სისულელებზე ნუ აწუხებთ!.. ან რას ნიშნავს ასეთ დღეში ჩავვაგდო!.. დღე რა ორმოა? თუ უფსკრულია?.. დღე დღეა და ჩვენი მდგომარეობა. ჩვენი მდგომარეობა!

მ — საშლელი?.. საშლელი რომ დაჭირდეს ხვალ, ხომ მოგვეჭრა თავი?!

დ — ახლა ამას რაღაცით გავუხეთქავ თავს!

მილანის ხმა — კარგი ადამიანები ყოველთვის ბოლოს მიდიან!.. კარგი ადამიანები ყოველთვის ბოლოს მიდიან!.. კარგი ადამიანები...

(შემოდის „ვილაცა“, მის დანახვაზე ყველა იზნევა. ის მათ ნულა აუვლის გვერდს და უჩინარდება. მოქმედი გმირები მას თვალს გააყოლებენ და ერთმანეთს გადახედავენ).

ქ — შავი შარვალი დაუთოვეთ?

თ — შავი?.. აბა ლურჯიო!

ქ — როდის გითხარით, ლურჯი... მე გითხარით შავი!

ბ — ისე არც შავი გითქვამს და არც ლურჯი, თქვი მუქი შარვალი დაუთო-
ვეო!

ქ — მედავებით?.. ისევ მედავებით!..

ბ — რა ვიცი, მე ესე მომესმა და?

ღ — მეც!

თ — მე არაფერი გამიგონია, მაგრამ იცით რაზე ვფიქრობ... იცით რაზე ვფი-
ქრობ...

ღ — ის არ თქვა ახლა, რაზეც ყველა ვფიქრობთო, თორემ...

ქ — თქვენ ვინ გელაბარაკებათ საერთოდ? თუ შეიძლება, გაჩუმდით!

ღ — გაჩუმდეთ?... ბებია გიჭყავის!

ბ — ბებია უჭყავის?.. მე მგონი მართლა ჭყავის... ჩუმში!

თ — სსს! სსს! (ყველა ჩუმდადა).

ბ — უცნაურია, არავინ არ ჭყავის... არავითარი ბებია არ ჭყავის!

ქ — ეგეც მე დამაბრალეთ! ეგეც მე!.. ვინა ხართ, რა ხალხი ხართ ასეთი?..
საიდან მოხვედით!.. ვერაფერს ხედავთ, არაფერი გესმით და მეც არ მიჯერებთ! მა-
ინც თქვენებურად აკეთებთ!

თ — ვაკეთებთ, დიასაც ვაკეთებთ!..

ქ — აღარ შემიძლია მეტი, აღარ!.. აქ მე ვკვდები! ყოველ საღამოს ვიძინებ და
ვგრძნობ, როგორ ჭბატარავდები!.. სიკვდილი მენატრება!

ბ — ხა-ხა-ხა! კომედია ხარ, სუფთა კომედია!.. როგორ თქვა? სიკვდილი მე-
ნატრებაო!.. კომედი ფრანსუზო?!

ღ — მე მაგალითად... გამაჩნია ნატვრის გრძნობა!.. მეც მენატრება!.. შემიძლია
ვთქვა, რომ მენატრება!.. მაგრამ რა მენატრება, ვერაფრით ვიხსენებ!.. არის მომენ-
ტები, რომ დავუვლები და... მყიდველებს აღარც კი ვაქცევ ყურადღებას, მხოლოდ თუ
ძალიან შემაწუხებენ, ბუზების საკლავით ვიგეროებ!.. ამ მომენტში, ასე ვთქვათ მო-
გერიების მომენტში, ძალიან მენატრება, ისე ძალიან, რომ იძულებული ვარ ვიტყვო,
მაგრამ ცრემლების მაგივრად ოფლი მომდის და ამიტომ ვცდილობ არაფერი აღარ
მომენატროს!

თ — მე კი ამ ბოლო დროს ერთი და იგივე სიზმარი მესიზმრება... თითქოს
ედგაეარ ჩემი სამსართულიანი სახლის აივანზე, მაცვია „კრემჟორჟეტის“ ფერის პე-
რანგი... ირგვლივ არავინაა... თენდება... აივანი გრილია... ისეთი ისეთი გრი-
ლია... ისეთი, რომ მეშინია მენიგნეტი არ დამემართოს... ფეხებზე საშინლად მცია...
წრილებენ ფოთლები... ძალიან სუსტი სიო უბერავს... და აი, ჩვენი მანდარინის ხე-
ებთან ვილაც დვას და პორიზონტს უყურებს... უცხო, ვილაც სხვა... მაგრამ ვგრძნობ,
რომ მისთვის ჩემი სახლი ისევე ახლოა, როგორც ჩემთვის... დვას და უყურებს
ხედს... ორ მწვანე ბორცვს შორის გაჭედელი; ზღვის ვიწრო ზოლს უყურებს და ღრმად
სუნთქავს! აი ასე! (ღრმად სუნთქავს).

ბ — ხა-ხა-ხა! კომედია ხარ, სუფთა კომედია! როგორ თქვი, ღრმად სუნთქავ-
სო?!.. კომედი ფრანსუზო?!

თ — ისიც ჩემსავით ფეხშიშველია! სხვათა შორის ფეხებზე გრძელი კობწია
თითები აქვს... სუფთა და აკურატულია, ფეხებზე ეტყობა!.. მიწაზე დვას და რაღა-

ცას ჩურჩულებს!.. ბ.რ.რ! მეშინია, ძალიან მეშინია! ხელს ზევით ვწე, თითქოს ვილაცხს ვუქნევ! ვემშვიდობები!.. და ამ დროს ყურში მისი ჩურჩული მამყმძმძს!.. მიწა სისხლივით თბილია! მიწა სისხლივით თბილია! მიწა სისხლივით თბილია!

დ — (თავისთვის) რატომ მოგყევი! რატომ!.. მეტის ღირსი ვარ შენგან, შპი-
ონო, სტუკაჩო... ჩამშვებო!

ბ — რა ენაზე ამბობდა ქართულ-აფხაზურად, რუსულ-სომხურად, თუ თურ-
ქულ-ჩეჩნურად?

მ — ადამიანურად ამბობდა! ადამიანურად!.. ხანდახან ასე მგონია, იმ ვილაცხს რომ დავუძახო — მობრუნდება და სიზმარში კი აღარ დავრჩები, არამედ იქ მოვხვ-
დები ჩემს სახლში!.. (იცინის) ისეთი საინტერესო მამაკაცია!.. „მეშკავინის“ გრძე-
ლი პერანგი აცვია, ლამის კოჭებამდე წვდება!.. ისეთი გრძელი, მუქი წაბლისფერი
ხუჭუჭა წვერები და თმები აქვს!.. ვუყურებ და მრცხვენია!.. ძალიან მრცხვენია!..
არ ვიცნობ, მაგრამ ასე მგონია, ვიცნობ და თანაც ძალიან კარგად, მაგრამ მგონია,
რომ ის უფრო კარგად მიცნობს... ვხვდები, რომ ისეთი აღარა ვარ, ადრე რომ ვიყა-
ვი!.. სხვანაირი გავხდი!..

ბ — მერე?

მ — რა მერე?

ბ — სუ ეგ იყო!.. ვწუხვარ, ძალიან ვწუხვარ!.. მაგრამ ფინალი რომ არა აქვს,
საინტერესოც არ არის!

მ — ღმერთო... ჩვენ ვართ ნორმალური ხალხი, არანორმალურ სიტუაციაში!

მ — არა, არანორმალური ხალხი ვართ, ნორმალურ სიტუაციაში!

დ — (თამარს) მე შენგან ამას არ მოველოდი! არ მოველოდი!.. ჩემი საიდუმ-
ლო გაგანდე, შენ კი... შენ კი! მართალი უთქვამს, ვისაც უთქვამს — ორმა იცისო
ღორმა იცისო!

ბ — მამა რა იყო? დედა, რა უნდა, რატომ გეჩხუბება?

მ — ვაიმე! ვაიმე!.. (დავითს ეჩურჩულება) ეს ხომ მხოლოდ სიზმარი იყო!
მე არავისთვის არაფერი არ მომიყოლია!

დ — ვითომ! აბა თვალეში შემომხედე?

მ — აჰა! (უყურებენ ერთმანეთს).

დ — წირბლები ამოიწმინდე და იცოდე! ი-ცო-დე!

მ — მე შენი ვარ და შენი ვიქნები! მუღამ!

ბ — სიზმრები-სიზმრები-სიზმრები!.. მე კი არაფერი მესიზმრება!

მ — ღამღამობით კი ლაპარაკობ და...

ბ — მე არ ვლაპარაკობ!

მ — აბა კი!.. გუშინ ღამით თუ იცი, რას იძახოდ?

ბ — გუშინ ღამით რას ვიძახოდ?

მ — ბ — ბ — კრივოშიპო-შატუნნი მექანიზმ! კრივოშიპო-შატუნნი მექა-
ნიზმ! რაზვადნოი კლიურ! სალნიკი-პორშნი-პერედოკ! სცეპლენიე-ტორმუზ-სტოპ-
სიგნალ!

ბ — ეეჰ! რატომ არ შეიძლება, ადამიანები მანქანებივით რომ იყვნენ... რამდე-
ნი გაუფუჭდებოდა, ან არ მოგეწონებოდა დეტალი, გამოუცვლიდი და ისიც უკეთე-
სად, ახალივით იმუშავებდა... ღმერთო, რატომ არ შეიძლება ადამიანიც ასეთი რომ
იყოს... არ მოგწონს მისი ძრავი, ფერი, ნომერი?.. აიღე და გამოცვალე... ეჰ, რა
შეება იქნებოდა მაშინ, რა შეება. (ოთხეუ ნეტარებით იღიმება).

მ — ისეთი ჭკვიანია, მანქანის ნაწილებიც იცის!.. მექანიზმებზე გიყვება!.. ტვი-
ნი დულს-გადმოდულს!

ბ — იცი, მეც როგორ მიყვარხარ!.. აი, რაღაცნაირად მიყვარხარ! ძაან რაღაც-
ნაირად!

მ — ჩემო საყვარელო იმანო!.. ჩემო კეთილო იმანო!

(გიორგი უახლოვდება ქეთევანს).

- ბ — უკაცრავად, თქვენ გათხოვილი ხართ?
- ქ — დიასაც, გათხოვილი ვარ!
- ბ — მერე ვინ არის თქვენი მეუღლე?
- ქ — ჩემი მეუღლეა ერთი უჭკუო, უტვინო, ცანცარა ბიჭი!
- ბ — მერე ასეთი ქალი უჭკუო, უტვინო, ცანცარა ბიჭს როგორ გაჰყვებით, თუ თქვენ თვითონ არა ხართ უჭკუო, უტვინო, ცანცარა გოგო?.. სომ მაგრა ვკითხე? სო მაგარი ვარ?.. „ვოლკი“ ვარ, „ვოლკი“!
- ქ — ბრმა ვიყავი!
- დ — სხვა რამეზე ილაპარაკეთ რა... აღარაა საინტერესო ეგ საუბრები!
- ბ — ბრმა თუ ხართ, მაშინ საერთოდ როგორ ხედავთ?
- ქ — ქალური ინსტინქტით!
- მ — მაგ ინსტინქტებმა დამღუპეს თავის დროზე!
- დ — ესე იგი, უკვე ვიცი რა, რაც უნდა მოხდეს... ეს ოჯახური სერიალები გაჭრილი კიტრივით გვანან ერთმანეთს!
- მ — აუწიე, რა ცოტა... თორემ არ მესმის, რას ლაპარაკობენ!
- დ — შენ თვითონ აუწიე!

(თამარი უხილავ პულტს იშვერს გიორგისა და ქეთევანისაკენ. ისინი იწყებენ ყვირილს).

- ბ — სად არის მერე მაგ ქალური ინსტინქტის გასაღები?.. სად ინახება?
- ქ — თავის ადგილას!.. ამას უტვინო, უჭკუო, ცანცარა ვერ მიხვდება!
- ბ — ესე იგი ვერ მიხვდება?
- მ — საშლელი როგორ დაგვაიწყდა... დედა, როგორ დაგვაიწყდა?
- ქ — ვერ მიხვდება, ვერა!
- ბ — იცოდე!..
- დ — ძალიან ხმამაღლა სომ არ არის... იქნებ ცოტა დაგვიწია!
- ქ — ვიცი!.. აქ სხვა სამყაროა, სხვა ჰაერია!.. აქ მე სხვისი ცოლი ვარ!.. ოო, სხვისი, სხვისი ცოლი!
- ბ — ჰო!, აქ შენ სხვისი ცოლი ხარ!.. აქ მე არ ვიცი, ვინ ვარ!
- დ — საინტერესოა!.. ესენი მე ცოლ-ქმარი მეგონა!
- მ — მეც!.. რას გაუგებ ამ იდიოტურ სერიალებს, არაფერი არაა თავის ადგილას!
- ქ — რა ადვილია, შენთვის ყველაფერი... ან — „ხო“ და ან — „არა“!..
- ბ — ჰო, მე საერთოდ ადვილი კაცი ვარ!
- ქ — ადვილთან ადვილია ცხოვრება!
- მ — სად წავიდა ეს ბიჭი?.. სად დაეთრევა ამდენ ხანს!
- დ — ნახე კოცნიან ერთმანეთს!.. დედა, რა მაგრა კოცნიან!
- მ — აღარ მინდა! გადავრთო?
- დ — გადართე!.. შენ ხარ ბავშვი... რომელიც კი არ იზრდება, არამედ ბერდება!
- მ — შენც! (თამარი უხილავი პულტით „რთავს“ სხვა არხზე).
- ბ — (ყვირის). ჰოო... აბა ინერვიულე! დაიფხაჭნე სახე, აბაკუნე ფეხები, იწივლე, იკივლე!
- ქ — (ყვირის). რა გაყვირებს, რა?
- ბ — მე არ ვყვირი! მე ვბღავი! ააა! ააა!
- მ — დედა-დედა-დედა!.. რამ გადარია ეს ხალხი, სულ ჩხუბობენ!
- დ — არა, ხანდახან კოცნაობენ კიდევ!



ბ — შენ რა ფრთები ამოგდის!.. დაეშვი მიწაზე!.. შეხედე ირგვლივ რა ხდება!..
ფეხებზე ვკიდივართ ყველას!

ქ — ეს შენ გინდა, რომ ვეკიდოთ ფეხებზე!

ბ — მინდა... მე იცი რა მინდა... იცი, რა მინდა!

ქ — გაწიე ხელი, უხეშო!

ღ — დადადა... ხედავ რა ხდება! არ აძლევს!

თ — ნუ იცი რა, ეგეთი ლაპარაკი!

ღ — გაღირია, გაღირია, ნახე!

ბ — თქვენნაირებმა მომსპეს მე! — თქვენ ხომ მარტო საწოლისთვის ვარგის-
ხართ... ცხოვრებაში კი მხოლოდ კბენა და სისინი გეხერხებათ... ლაქარდიანი ენა
გაქვთ ყველას!

ქ — შენ არც საწოლში ვარგისხარ!.. უნდა გრცხვენოდეს, მე შენ ადამიანად გა-
ქციე!.. წუმბედან ამოვართიე, დაგფერთხე და მარმარილოს ოთახებში დაგსვი!

ბ — (იციანს). ხა-ხა-ხა!.. შეგეძლო მაგის კეთების ღროს უფრო ზრდილობაში
ყოფილიყავი!

ქ — ნუ ყვირი!

ბ — ვბლავი!.. ვბლავი!.. თქვენ... ყველას გაუგებთ, ყველას... ქუჩაში, პირვე-
ლად ნახულ მათხოვარსაც კი, მაგრამ მე, თქვენს გვერდით მყოფს — ვერასოდეს!..
ვერასოდეს ვერ გამიგებთ! და იცით რატომ!..

ქ — არ მაინტერესებს!.. იცი რატომ?.. არ შემიძლია ვიდარდო იმ ერთადერთის-
თვის, რომელიც ყველასათვის იბრძვის!

ბ — ხა-ხა-ხა!.. მართალი უთქვამთ, რევოლუციას იდეალისტები იგონებენო!..
ახორციელებენო ფანატკოსებო და სარგებლობენო მისი ნაყოფით — არამზადე-
ბო!.. შენ იცი, ვინა ხარ?

ქ — შენ ხარ ბავშვი, რომელიც ბერდება!

(გიორგი იღებს ჯიბიდან „უხილავ“ პისტოლეტს და უმიზნებს ქეთევანს).

ღ — ვითომ ესვრის?

თ — ესვრის აბა რა... ეგ ისეთი ჩათლახია, ნამდვილად ესვრის!

ქ — მომწყინდა შენი ყურება!

ბ — მეც მომწყინდა!.. ჯოჯოხეთში შეხვედრამდე! (ესვრის) ბღმში!

ქ — ქალაჩუნები ყოველთვის ქალებს კლავენ!.. წყეულიმც იყავ, აწ და მარა-
ღის და უკუნიითი... უკუნისამდე!

ბ — ბღმში! ბღმში!

**(ქეთევანი ეცემა საყარძელზე და თვალებს სუჭავს. გიორგი მიდის ფანჯარასთან
და თავს ჩაქინდრავს).**

ბ — ადამიანის ბედნიერება იმაში კი არაა, რომ ბედნიერი მოკვდეს, არამედ
იმაში, რომ ბედნიერად იცოცხლო!.. (მღერის ბითლზების სიმღერას „გოგონები“).

(ქეთევანი ამოქნარებს).

ქ — ვაიმე, ჩამძინებია! რომელი საათია?!

თ — ნახევარი საათია კვინავს!

ქ — ვაიმე!.. რამდენი საქმე მაქვს თან გასაკეთებელი!.. (პაპას) შედიოთ რა, და-
ხეღეთ, ხომ არ გადაიძრო?

ღ — (დგება). ეპ-ეპ-ეპ! თუ არ ძინავს, რა ვენა მაშინ?

ბ — ზოპარო მოუყევი და დაიძინებს...

დ — ზღაპარი... ადვილი სათქმელია ზღაპარი!.. ვინ იცის, რა არის ზღაპარი?
არა-ვინ!

(დავითი გადის. ოთახი ნელ-ნელა ჰნელდება, ნათდება საძილე).

ბ — თქვა მან და ტოტიდან ტოტზე გადასკუბდა!

(დავითი შედის საძილე ოთახში და საწოლთან ჩერდება).

დ — ხმა არ გავიგონო თქვენი, გუდაბრახუნა ეშმაკებო, თორემ... დაგაჭრით
ველას ყურებს და მერე ნახავთ... რა მკითხე?.. ვინ ყვიროდნენ?.. დაღლილი ანგე-
ლოზები. დაღლილი ანგელოზები ყვიროდნენ... სად დაიღალნენ?.. შენს ძიებაში და-
იღალნენ და ახლა ერთმანეთს ერხებებიან... ჩხუბობენ, ანგელოზებმა ისეთი ჩხუბი
უციან, რომ მტრისას... მაგრამ კეთილად ჩხუბობენ... ჩხუბობენ, აბა მაგის მეტი რა
აქვთ საკეთებელი... მერე რიგდებიან და შენნაირი კარგი ბავშვების ანგელოზები
ზდებიან!.. ეჰ, რომ იცოდე შენს ირგვლივ რამდენი კეთილი ანგელოზი დაფრინავს!
მთელი ბატალიონი! როტა! დივიზია! ჩემს ირგვლივ?.. ეჰ, რა ვიცი, შეიძლება კი
დაფრინავენ, მაგრამ გაბუტულები არიან ჩემზე... იმიტომაა გაბუტული, რომ ხან-
დახან ცუდად ვიქცეოდი... ძალიან ცუდად!.. ანგელოზები ისეთი სათუთი ვინმეები
არიან, რომ ერთი ცუდი საქციელითაც კი შეიძლება ყველა ეშმაკებად აქციოს!.. ეშ-
მაკები ვინ არიან და მოტყუებული ანგელოზები!.. შენხელა რომ ვიყავი, სადაც არ
გავიხედავდი, სულ მუდამ კეთილ ანგელოზებს ვხედავდი... მერე გავიზარდე, დავ-
ძძიძი და ანგელოზებიც გამიეშმაკდნენ!.. არა, არა, ყველა ღიღას ანგელოზები არ
შეშმაკდებოთ... მხოლოდ ზოგიერთებს... ეშმაკებიდან ანგელოზებად ვერ იქცევიან...
რატომ, იმიტომ რომ ანგელოზებს ერთხელ მაინც თუ დაეკარგათ ნდობა, იმას ვე-
ღარასოდეს დაიბრუნებენ... ნდობა — ეს იცი რა არის?.. ნდობა ეს ისეთი რა-
მეა... ნდობა ანგელოზებზე ფაქიზი რამეა, ამიტომ მისი დაკარგვა, დახვევა, ან დაწვა
ძალიან ადვილად შეიძლება... მერე ვითომ მოიგონეს მისი შემცვლელი რაღაცეები —
გარიგებები, შეთანხმებები, დადგენილებები, მაგრამ ნდობასთან ისინი მაინც ვერ
მოვლენ... რატომ ფუჭდება ასე ადვილად ყველაფერი, რაც ძვირფასია?.. (ჩაფიქრ-
დება) ეჰ, იმიტომ, რომ ძალიან ბევრი შემცვლელი მოვიგონეთ... როცა არ არსე-
ბობდნენ შემცვლელი, „ძვირფასები“ ძალიან გამძლე და მაგრები იყვნენ... ისეთი
მაგრები, რომ ვერც ხმალი და ვერც სიკვდილი ივარაფრს უშავებდათ... ცუდები გა-
ვხვდით, ძალიან ცუდები... იქნება თქვენ მაინც ივარაფოთ... (რაღაც ვაპასუნდა) სის-
ხლივით თბილია მიწა!.. სისხლივით თბილია მიწა!.. რა თქვი!.. არაფერი, არაფერი!..
გაეშმაკებულმა ანგელოზებმა რაღაცა ვამახსენეს და... მეც გავიხსენე!.. (ადგება) მე
უნდა გავიდე, ბებიასთან რაღაც საქმე მაქვს... შენ დაიძინე! დაიძინე!

(დავითი გადის ოთახიდან. შედის მეორე ოთახში; იქ გიორგი დგას ფანჯარას-
თან, ქალები სხედან).

ბ — ხალხს ჰგონია, რომ ქალაქი მათი ცხოვრებით ცხოვრობს!.. დგებიან დი-
ლით, ჭამენ, ლოცულობენ. მერე მიდიან საშოვარზე. მთელი დღე რაღაცას ჩაღი-
წობენ. ბრუნდებიან საღამოს სახლში და დაღლილ-დაქანცულები ბოღმისაგან სკდე-
ბიან თავიანთი დამაალი ცხოვრების შემხედვარე... მათ ჰგონიათ, რომ ქალაქი მათ-
სავით ცხოვრობს!.. ამ გრძნობით წყნარდებიან, ეფერებიან ერთმანეთს და ტკბილად
იძინებენ!.. ისინი ვერ ხედავიან იმას, რომ ქალაქი დიდი ხანია გაიქცა... სადაღაც
სხვა განზომილებაში გადავიდა... აქ კი ნაგავი და მტკერი დატოვა!

მ — შენი სიტყვები არ არის... ყველა ახალი ცივილიზაცია ძველის ნაგავზე და
მტკერზე იზრდებაო!.. ჰოდა, იზრდება!

ბ — ბევრი რამე მითქვამს... ბევრი რამე, რაც არ ვიცი!.. ადამიანები ყოველ-
თვის იმაზე საუბრობენ, რაც არ იციან... იმას კი, რაც იციან, ივიწყებენ!

დ — რაც უფრო მეტი იცი, მით უფრო უნდა გაუფრთხილდე ჯანმრთელობას!..
(თამარს) მოდი აქ, საქმე მაქვს შენთან!

(თამარი მიღის მასთან).

დ — შენ ხომ იცი?

მ — რა ვიცი?

დ — რაც იცი, და რაც არ უნდა იცოდე!

მ — მე ვიცი ის, რაც ვიცი!

დ — შენ იცი, რაც იცი, რომ არ უნდა იცოდე!

მ — ააა, ვიცი-ვიცი!.. მე ვიცი, რაც ვიცი, რომ ვიცი!

დ — შენ ხომ მიხვდი იმას, რაც ვიცი, რომ ვიცი!

დ — შენ ხომ მიხვდი იმას, რაც იცი?

მ — მე ვიცი, რომ არაფერი არ ვიცი!

დ — ძალიან კარგი... როცა იცი, რაც იცი, რომ იცი და როცა იცი, რომ არაფერი არ იცი!

(შემოდის ერეკლე, ის საკმაოდ მთვრალია. კოჭლობს. დავითი ჯდება სავარძელში. შემოდის ვილაცა).

ვილაცა — თუ ჩაიდებს კაცი ცეცხლს უბეში, ტანისამოსზე წაუკიდებლად? თუ ჩაიდებს კაცი ცეცხლს უბეში, ტანისამოსზე წაუკიდებლად? (გაღის).

მ — მოვედი!

მ — ადრე მოხვედი!

(ერეკლე იზნევა და გაივირეებული უყურებს საათს).

მ — (დაბნეული) წავალ მაშინ და... მერე მოვალ!

მ — რატომ?

დ — დაჯექი, როცა გელაპარაკებინან... დაჯექი... ფეხზე დგომამ ომი იცის!.. არ გასსოვს ის ფრაზა — ხალხი ფეხზე დადგა! ქულზე კაცი გამოვიდაო და ხალხი ფეხზე დადგაო!.. მაინც როგორ უნდა გამოიყვანო ქულზე კაცი?.. სასწაული ენაა რა!..

მ — პოდა დაჯექი!

მ — დავეჯდე?.. რატომ დავეჯდე, მე თუ ფეხზე დგომა მინდა, რატომ დავეჯდე!.. იცით თქვენ, რომ სპილო შეიძლება ფეხზე იდგეს და მაინც მკვდარი იყოს!

დ — მაშინ იდექი!

მ — ვიცი მე, რა გინდათ თქვენ!.. ვიდგე, არა, და თქვენ იჯდეთ?.. არა, დავეჯდები... მითუმეტეს დავეჯდები, რადგან უკვე ქანცი გამძვრა!

მ — (იციანის). აი კიდევ ხედავთ, რა თქვა?.. ხედავთ, ქანცი გამძვრაო!.. თუ კარგია, მითხარი, სად გაძვრა?.. სად?..

მ — მაგარი გათიშული ვარ და დამანებე თავი!

მ — (იციანის) ახლა გათიშული თქვა! გა-თი-შუ-ლი!.. აღარ შემიძლია ეს ფოლკლორი! გათიშული რა, ნათურა ხარ?..

მ — ეს ფოლკლორი კი არა სლენგია!

მ — ძალიან ბევრი დავლიე... რაც იყო, ყველაფერი დავლიე!.. თანაც რა ქალებში ვიყავი!.. გავიდა პეე! ეს ცხოვრება აღარ არის!.. მთვრალი ვარ და თანაც გახურების მულამზე ვარ!

მამთავანი და ბიორბი — (იციანს) მულამი — გახურება!.. ბუნხარი გახურდა!.. ქეიფი გახურდა!.. აგური გახურდა!

მ — ბოროტი ღვინო დალიე?

ქ — არ ვიცი!.. მაგარი გახურების ხასიათზე კი დავდექი!.. ბოიშვილი ვიყო!
 ო — დედა, რეებს ლაპარაკობს? (დავით) შეხედე შენი შვილი რეებს ლაპარაკობს!

(დავითს ელვები, დაბნეული აქეთ-იქით ისელება).

დ — რაშია საქმე?.. დამესიზმრა, თითქოს ჩემი შვილი მთვრალი მოვიდა!
 ქ — მაპატიეთ რა... სულ რომ ვთვრები, მაპატიეთ, თორემ ამოგხოცავთ ყველას!.. არაფერს შეგარჩენთ!
 დ — რაკი არ შეგვარჩენს, რა გაეწყობა, გაპატიებ!
 ო — იძულებული ვარ გაპატიო,.. მაგრამ უფლება მაქვს, ჩემი აზრი გამოვთქვა მიმდინარე ვითარების მიმართ!.. ამით შენ არღვევ ადამიანის უფლებებს! ქენევისა და პელსინკის კონცეფციების თანახმად... ჩვენ გვაქვს უფლება გამოვხატოთ ჩვენი დამოკიდებულება, შენი არაფხიზელ მდგომარეობაში ყოფნის მიმართ... მაგრამ, თავს ზევით ძალა არაა და ამიტომ... იძულებული ვარ, გაპატიო!
 ქ — თქვენც მაპატიეთ!
 მ — გაპატიებთ, აბა რას ვიზამთ!.. ჩვენ შეძსკენ ვიყავით... ოღონდ გვრცხვე-ოდა ამის ხმაბალა თქმა!.. რადგან, რადგან... არ ვიცი, რატომ „რადგან“!
 ქ — გზაში მივდიოდი და ვფიქრობდი, რომ... ვფიქრობდი და მივხვდი, რომ მე ვარ!.. მე, მე ვარ!.. ამ დროს როგორ მინდოდა ვყოფილიყავი... თუნდაც დონ კიხოტის ცხენი... როსინანტი!..
 ო — დედა?!.. ეგ ცხენი ხომ დაკოდილი იყო!
 ქ — მაგას რა მნიშვნელობა აქვს!.. მინდოდა!.. მინდოდა!.. მაგრამ მე მხოლოდ შე ვარ!.. ეს ისე ადვილია, იყო ის, ვინც ხარ... ღმერთო ჩემო, როგორი ადვილია იყო მტვერი... როცა ხარ ტალახი!.. ფრთები არასოდეს არ უნდა აწიო ცაში მართლმ!.. თორემ ინფარქტი დაგარტყამს!
 დ — ცოტა ხმადაბლა, თუ შეიძლება!
 ქ — ახლა ხმასაც დავუწიო?.. დამაჯექით არა, სუყველა თავზე!
 ო — დავაჯექით კი არა ის!.. წადი დაეგდე და დაიძინე!
 ქ — დავეგდო რა, ძალი ვარ?
 ო — ვის ებლატავები, ბიჭო შენ... ხომ არ გინდა რქები წაგამტვრიო!
 ქ — წყნარად მელაპარაკე, თორემ განანებ ქვეყანაზე რომ გაჩნდი!
 დ — რა ბაზარია, ეს რა არის!.. აქ საბლატაოდ ხართ შეკრებილი... თუ საქმის ვასარჩევად!..
 მ — თუ ბაზარია, ბაზარი იყოს!.. თუ შუხური გინდათ ვინმეს, ჩემდათავად უკან დამხვეის დედაც ვატირე!
 ქ — რას იგინები... შენი!

(ერეკლე იღებს ჯიბიდან ხელისთითებით გაკეთებულ „პისტოლეტს“).

ქ — თქვენი აშარაშკა! (ისერის) ბღშში!
 დ — ორანგუტანგს გავხარ, რა!
 ქ — ბღშში მეთქი! (ისერის).
 დ — დასიებია თვალბი! ორმოცი წლის კაცს გავხარ!
 მ — ცოტა ხმადაბლა ილაპარაკეთ, ყველამ!.. ყველამ!
 ქ — (ისერის) ბღშში! ბღშში! ბღშში!
 დ — გაგაბღშმებ თუ მოვედი მანდ!
 ქ — ვაა... რა მაგრები ხართ?! ტყვიასაც კი ისხლიტავთ!



ბ — ვაიმე დედა! (ამოქნარებს) ფეხზე დამდგარს ჩამძინებია! (იცინის) გიჟების ოჯახსი დამესიზმრა რა!.. რატომ ყვირით, რაშია საქმე?

ქ — სადაა ჩემი ძმაკაცი, რატომ არ მხვდება?.. სადაა მეთქი?

ქ — ვაძინებთ!

ქ — რა დროს ძილია!.. მე და მაგან ახლა უნდა დავიწყეთ ცხოვრება!.. მომიყვანეთ ჩემი ძმაკაცი!

ქ — ნუ ყვირი!.. ნუ!

ქ — ვყვირი კი არა, ხმამალა ვლაპარაკობ!

ქ — დაგავიწყდა, გუშინწინ რა მოხდა?

ქ — მე არაფერი არ მაგიჟდება!.. საერთოდ არაფერი!.. იცით რატომ?... იმიტომ, რომ ბოროტი კაცი ვარ და ასეთი ვიქნები მთელი ჩემი ცხოვრება!.. შეგჭამთ ყველას... ისე როგორც მე მჭამთ სიმთვრალეში!.. სადაა-მეთქი ჩემი ძმაკაცი... მომიყვანეთ აქ, თორემ გაგიხვრიტავთ ყველას შუბლებს!

ქ — ჩუმად, ხომ გითხარი იძინებს-მეთქი!

ქ — რატომ აძინებთ ბავშვს ამ დროს?

ქ — დაგავიწყდა?

ქ — მე არაფერი არ მაგიჟდება!.. არაფერი!.. რა უნდა დამვიწყებოდა?

ქ — ხვალ სკოლაში მიდის!

ქ — აუჰ! მართლა?... მერე თქვე უნამუსოებო, მე უნდა მიხურებდეთ?... იცით დღეს რატომ დავთვეერი?... იმიტომ, რომ ჩემი პირველი ძმაკაცი, ხვალ პირველად მიდის სკოლაში... ასეთ დროს თქვენ უნდა მეჩხუბებოდეთ?... დედა, დედიკო, რატომ ხარ ასეთი გულქვა... რატომ არ გიყვარს შენი უმცროსი ზვიბარი ვაჟი?... მითხარი, ჩემო დედიკო, აა?

ქ — ამას დაგავიწყდა, რაც გუშინწინ მოხდა!.. გაიწიე! ფუჰ, პირიდან საშინელი სუნი ამოვდის!

ქ — მე ეს სუნი ბავშვობიდან ამომდის, ბოიშვილი ვიყო!.. რომ დავიბადე, უკვე ეს სუნი ამდიოდა... ეს სუნია ჩემი სპეციფიკი... სპეციფიკური სუნი! ბოიშვილი ვიყო!.. ზოგს სუნამოს სუნი ასდის... ზოგს ყყყ... ველის... ზოგს ნივრის... მე ამდის ღვინის სუნი და იცოდეთ, ეს ყველამ!.. ესაა ჩემი „რადნოი“ სუნი... ბოიშვილი ვიყო!

(მარჯვენა კუთხიდან გამოჩნდება „ვილაცა“, ის სწრაფი ნაბიჯით მიუახლოვდება ერეკლეს და სილას აწინს).

ვილაცა — ჩათლახის ერთო!.. ნაცემის ჭრილობა მოაქცევს უკუღმართს და დარტყმები განწმენდს მის შიგანს!..

(„ვილაცა“ ისევ სწრაფად გადის, როგორც შემოდის, მას ვერაინ ამჩნევს ერეკლეს მეტი).

ქ — რატომ დამარტყი ხელი!.. რატომ?... (თამარს) რატომ დამარტყი ხელი?... შენ ჩემი ერთადერთი დედიკო ხარ და რატომ მირტყამ, რატომ?... ბოიშვილი ვიყო!

ქ — შენ ხომ არ გააფრინე, ჰა?... გუშინწინაც იგივეს არ აკეთებდა?!

ქ — დედა, ნუ მაგიჟებ! იცოდეთ, მე თქვენი არ მეშინია, კიდევ დამარტყამ ხელს და არ ვიცი, რას ვიზამ! ბოიშვილი ვიყო, ამოგზოცავთ ყველას!

ქ — ვაიმე დედა?!

(შემოდის „ვილაცა“, უახლოვდება ერეკლეს და მის პერანგზე ცხვირს იწმენდს. შემდეგ სიცილით გადის).

ვილაცა — არის გზა, კაცს რომ სწორი ჰკონია, მაგრამ მის ბოლოში მანც სიკვდილია!

მ — გაეაფრენ, ბოიშვილი ვიყო გაეაფრენ!

მ — სად ისწაულე ეგ სიტყვა, ყოველ წამს რომ ამოარწყევებრიდან!

(ერეკლე გაოგნებული ჯერ ოთახის ერთ მხარეს აკვირდება, მერე მეორეს. ბოლოს თამართან მიდის).

მ — დედა... დედიკო!.. ჩემო ერთადერთო დედიკო!.. მიდი რა, სივარეტი მომიტანე?.. ნუ მიყურებ ასე, დედიკო, ძალიან მეშინია... მიდი რა, მომიტანე, სომ იცი, რომ გაქვს?

მ — შენ მომიტანე რაიმე, მე რომ მოგიტანო?

მ — თქვენ სომ არ იცი!.. დედა, როცა მე სხვაგან ვარ... იცოდე რა, რომ მე ძაან სხვაგან ვარ, რა?.. **(ჩურჩულით)** სადაა ჩემი ძმაცაცი, სად?

მ — სომ გითხრეს, აძინებენ! აძინებენ!

მ — რატომ აძინებენ?

მ — იმიტომ რომ სკოლაში მიყავთ!

მ — **(იცინის)** აძინებენ იმიტომ, რომ ხვალ სკოლაში მიყავთ!.. აძინებენ იმიტომ, რომ მიყავთ!.. ჩვენ როცა გვაძინებენ, სად მიყავართ, სად?

მ — სიკვდილში და არგადარჩენაში!

მ — თქვენ სომ აზრზე არა ხართ, რა ქალებში ვიყავი?!.. აუ, გაგეიდებოდით, რა, ბოიშვილი ვიყო!.. დედიკო, მიდი რა, მომეცი სივარეტი?

მ — არა მაქვს! არა მაქვს! არა მაქვს!

მ — დედა ძალიან გთხოვ, ნუ მიყვირი, რა?!.. მე სუსტი ნერვები და ოფლიანი ილღები მაქვს!.. ქერტილიც და კარიესიც მაქვს!.. გესხეწები, ნუ მიყვირი... თორემ ისეთს გიყვირებ! მომაწვევინეთ სივარეტი?

მ — კი მოვაწვევინებ, მაგრამ ხვალ?.. ხვალ რაღას მოწვევ, როცა აღარაფერი გექნება!

მ — ხვალ?.. ვინ გითხრა, რომ ხვალ არსებობს, არსებობს მხოლოდ გუშინ და დღეს!.. „ხვალ“ — ეს წმინდანების ხვედრია! ეს „ხვალ“ რომ არსებობდეს?.. რო არსებობდეს, დედას გევიციები, მე შევძლებდი შეუძლებელს... ბოიშვილი ვიყო, შეუძლებელს შევძლებდი!

მ — ვიცი, რომ შეძლებდი... შენ ჩემს დახრჩობასაც შეძლებდი!

მ — **(იცინის)** დედიკო, არც ისე ადვილია საქმის ბოლომდე მიყვანა!.. დაწყნარდით ხალხო... იცოდეთ, რომ მე თქვენ ხანდახან კი არა, სულ მეზიზღებით!.. მუდამ!.. ღმერთო ჩემო!.. ვბოდავ მაშინ, როცა სიმართლის თქმა მინდა და როცა სიცრუეს ვლაპარაკობ, ლოგიკურად ვმსჯელობ!.. დედა, იცი რამდენი თვალი აქვს ობობას?.. ოცდაოთხი თვალი!.. ოცდაოთხი თვალი აქვს იმ დალოცვილს და მსხვერპლის ნეტს ვერაფერს ხედავს... ჩვენ ორი თვალით რა უნდა დავინახოთ?..

(შემოდის „ვიღაცა“. ის ნელა მიაბიჯებს სცენაზე).

მ — ცა და მიწა გაყოფილია, მაგრამ ორივე ერთ საქმეს აკეთებს!.. ცა და მიწა გაყოფილია, მაგრამ ორივე ერთ საქმეს აკეთებს! **(გაღის).**

მ — დედა-დედიკო... გახსოვს რამხელა ხელები გქონდა... ხელები კი არა ხორცის და სითბოს ორი დიდი ფარდა... როცა შემომხვევდი მათ. ეგ იყო ჩემთვის ყველაზე მყუდრო და უსაფრთხო ადგილი!.. სად გაქრა, დედიკო, შენი ხელები?... სად?

მ — ნუ გეშინია, მე არ მოემკვდარვარ... უფრო ძლიერი გავხდი!

მ — დედა, ხანდახან მგონია, რომ არასოდეს გამელეციქება!... მიძინავს და რაღაც სისულელეებს ვხედავ!

0) — პატარა როცა იყავი... ყველაფერს ჰკიდებდი ხელს... ერთხელ ქუჩაში დაგ-
დებული ფული იპოვნე, აიღე და ჩემთან გამოიქეცი!.. მე ძალიან გაგიჯავრდებოდა
ვირე — ხომ ვითხარი, ფულს ხელი არ მოკიდო მეთქი?.. ფული ჭუჭყიანია მეთ-
ქი?.. შენ კი ტიროდი და მეუბნებოდი — დედა, დედიკო... ფული თუ ჭუჭყიანია,
მაშინ რატომაა, რომ ადამიანები მის გარეშე ვერ ცხოვრობენ?.. გახსოვს?

0 — მახსოვს!.. გახსოვს, შენ რა მითხარი?

0) — არა!

0 — ფულით ადამიანები საზრდოს ყიდულობენო!.. საზრდოს გარეშე კი ბავ-
შეები არ იზრდებიანო!.. დედა, როგორ ფიქრობ, იმის მერე ჩვენ გავეზარდეთ?

0) — არ ვიცი!

0 — ადამიანები ბედნიერები არიან იმიტომ, რომ არაფერი არ იციან!

0) — (თავისთვის) საზრდოს გარეშე კი ბავშვები არ იზრდებიან!

0 — უცებ რაღაცა მოხდა ჩვენთან... ჩვენში!.. რა მოხდა? მითხარი, რა მოხდა
ისეთი?

0) — საშლელის ყიდვა დაგვაიწყდა!.. როცა ადამიანი იხედება უფსკრულში...
მას ეშინია სიმაღლის და ის თავს არ იკლავს!

0) — ვიცი! ვიცი!

0) — კარგია, როცა იცი... უკეთესი იქნება, როცა იგრძნობ!

(ცოტა ხანს პაუზა).

0 — (იციანს) ეჰ დედა-დედა... ფეხებზე დაიკიდე და გულზე მოგვეშვა!.. არ
მეცოდებიან მკედრები, მე მათი მშურს!.. მეცოდებიან მომავლეები!.. თქვა მან და
ცაში კამარა შეჰპჰკრა!

0) — როგორ გძულს ყველა!

0) — რა მოხდა?

0) — დღეს, როცა ვსევამდით...

0) — აბა ქალებში ვიყავი!

0) — ქალებში მანამდე ვიყავი...

0) — აა, მანამდე... გასაგებია!

0) — როცა ვსევამდით... ერთი ტიპი წამოდგა და თქვა: (თამაშობს) ხუთ წელზე
მეტია ვეძებდი უკან დასაბრუნებელ გზას, ახლა კი აღარც გვახსოვს, საიდან მო-
ვედით!.. მოდი ჩვენს მამიდა სამშობლოს გაუმარჯოსო... რომელიც ისე გვეკაიფება,
როგორც ვიმსახურებთო!.. და საერთოდ — ყველამ თავის ბოზ მამიდას მოუაროს...
ასე ჯობს ძმებო!.. მაგრა ვიცინეთ რა, ძალიან მაგრა!.. ლამის ჩავბეჭირდით!

0) — მერე?

0) — გაიგე... მე არა ვარ ის კაცი, ვისი კანიც მაცვია!.. მე სხვა ვარ! სხვა!

0) — ვინ სხვა?

0) — (ყვირის) ჰუმანოიდი ვარ! ჰუმანოიდი! ჰუ-მან-ო-ი-დი!.. ხომ მიმიხვდი,
რისი თქმაც მინდა?

0) — ვერა!.. ვერაფერს მიგიხვდი!

0) — გაჩერდით ბოლოს და ბოლოს, გაჩუმიდით!..

0) — ფული საჭიროა იმისთვის, რომ ადამიანებმა საზრდო მიიღონ!

0) — არანორმალური დროა!.. ხანდახან მგონია, რომ დროს კიბო დაემართა და
კვდება!.. დედა, სიგარეტი მინდა!

0) — ისევ დაიწყო!.. ისევ დაიწყო! გული მაქვს ცუდად!

0) — არ არსებობს სიბრძნე... არ არსებობს ცოდნა... არ არსებობს რჩევა უფ-
ლის პირისპირ... კბილებამდე შეიარაღებულიც რომ იყო... შეველა მინც უფლისგან
მოდის!

მ — არა, არა, არა!... არ მინდა არაფერი!

დ — არა, არა, არა! მიშველეთ ხალხო... გული გამიხდა ისევ ცუდად!.. „არა“
ეს ყველაზე გრძელი სიტყვაა... „პო“-ზე გრძელია!

ბ — წყალი!.. წყალი მოიტანეთ... ჭკვიანი ეძებს იქ, სადაც არის... სულელი —
ქ, სადაც იყო!

ქ — საფეთქლები დაუზილეთ!.. ღმერთო ჩემო!

მ — ვალიდოლი!.. ვალიდოლი!.. ჩვენ ვკლავთ ერთმანეთს იმიტომ, რომ ეს
გვასწავლეს... ყველა გვკლავს და ყველას ვკლავთ!

დ — ვინ ლაპარაკობს სიკვდილზე?.. მე არ მოვმკვდარვარ!.. მე უფრო ძლიერი
გავხდი!

ქ — სასწრაფოს ხომ არ გამოვუძახო?.. სასწრაფოს?.. სულელურად ჯიუტი,
ჯიუტად სულელი!..

(ერეკლე გადის ოთახიდან).

დ — (ღიღინებს) თქვენი იყოს, წაიღეთ, სამოთხეც და ედემიც!.. მთვრალი, თუ-
ნდაც, ჯოჯოხეთში წავალ!.. თქვენი იყოს, წაიღეთ, სამოთხეც და ედემიც!..

ქ — რას ამბობს?

მ — მღერის!.. მღერის!.. ღმერთო ჩემო, როგორ შეგვაშინე!.. როგორ!

დ — შიში კარგი გრძნობაა... შიში სასწორივითაა, მასზე იწონება ჩვენი გრძნო-
ბები!

ბ — ჩემი ძმა სად გექრა?

ქ — (გაბრაზებული) შენ არ შეუშვი შენს შვილთან?..

ბ — პო, სულ ამომივარდა თავიდან!.. (დაეიოს) აწი ასე ნუ იზამ!

დ — პო, აღარ ვიზამ!.. ძალიან კი მომაწვია!.. რალაცას ვფიქრობდი ჩემთვის
და... უცებ, აი აქ, ყელში გამეჭვდა... სუნთქვაც კი აღარ შემეძლო!

მ — დალიე ალბათ დღეს?

დ — არაფერი დამიღევია... ორი ცალი „პონჩიკი“ ვჭამე და ერთი ბოთლი
„პივა“ დაეაყოლე... ეს იყო და ეს!

ქ — სიგარეტი?

დ — „სიგარეტა ეტა ვრედა“... რა ექნა, რომ არ მოვწიო, იქ, ბაზარში გამი-
სკდება გული... ვეწევი და სახლში მისკდება!

ბ — რას ნერვიულობ შენც!.. დაიკიდე ფეხებზე..

დ — უსინდისო ვიყო?!

ბ — რატომ უსინდისო?.. არ უნდა იყო უსინდისო!.. მაგრამ ფეხებზე უნდა გე-
კიდოს ყველაფერი!.. ყველა ასე აკეთებს ახლა!

დ — ყველა მასე რომ აკეთებს, იმიტომაა, რომ — ჯერ ამდენი ხანი ვეძებთ
უკან დასაბრუნებელი გზა და ახლა აღარც კი გვახსოვს, საიდან მოვედით!..

მ — (გიორგის) აცალე, კაცო, კაცს!.. ძლივს საიქიოდან მოვაბრუნეთ და შენი
ნერვების აშლა უნდა ახლა?!

ბ — თო, დაიწყებთ ისევ თქვენებურს!

მ — (თავისთვის) ჯიუტად სულელი — ან სულელურად ჯიუტი ხარ!

(ოთახი ზნელდება, ნათდება საძინებელი, სადაც ერეკლე იატაკზე წევს).

ქ — „ბრატიშკა“, ხომ არ გძინავს?.. არა?.. მიდიხარ არა ხვალ სკოლაში?..
„იასნია!“ მიდიხარ!.. მე წამოგყვე?.. არა, მე ვერ წამოგყვები, მაგრამ აუცილებლად
შენთან გაგზინდები, თუ რაიმე გაგიჭირდა... ხომ იცი, როგორ მიყვარხარ!.. ზღაპარი
მოგიყვებ?.. ზღაპარი ჯიბეში მეღო... თუ ვიპოვნე, აუცილებლად მოგიყვები... უი,
ბგერ არ ყოფილა!.. მითხარი ერთი, უკვე დიდი კაცი ხარ, დღეს თუ ხვალ „ნაშეშში“



უნდა წაგიყვანო და... არ გრცხვენია, ზღაპრებს რომ მაყოლებ?... „ნაშემში“ რა უნდა ვააკეთო?... რა ვიცი, უნდა დაჯდეთ ერთად და იცინოთ!.. ახლოს მოვიდეთ!.. იცი როგორი აყროლებული ვარ ღვინით... ახლოს ვერ მოვალ, მრცხვენია!.. ვერ მოვიწვევი, იმიტომ რომ აგაყროლებ!.. ჰო, ვინც უყვართ, იმას არ აყროლებენ!.. იყო და არა იყო რა, ღვთის უკეთესი რა იქნებოდა, იყო შამვი მგალობელი, ღმერთი ჩვენი მწყალობელი... ეს ამბავი ძალიან დიდი ხნის წინ მოხდა. იმდენად დიდი ხნის წინ, რომ ადამიანმა ამ დროის თვლა თუ დაიწყო, წელში მოიკაკეება დაღლილობისაგან და ტურნებით თავისი ჩრდილის ყურს შეეხება... იმიტომ შეეხება, რომ თავისი ცხოვრების ზღაპარი მოუყვებს!.. ცხოვრობდა იმ დროში ერთი კაცი, რომელსაც დიდი თავი და ზედმეტი ტვინი ჰქონდა... უყვარდა ამ კაცს ხის ძირში წოლა და ფიქრი. ფიქრით კი ძალიან ბევრს ფიქრობდა, ოღონდ მხოლოდ ერთ რამეზე — თუ სად და როგორ წაელო ამდენი ტვინი ისე, რომ ის ყველგან, მთელს სხეულში თანაბრად განაწილებულიყო. რადგან ამ კაცს ტვინი მარტო თავში ჰქონდა, სიარულის დროს სუსტი კისერი ძალიან სტკიოდა... იმ დროს ადამიანებს ყველგან ტვინი თანაბრად ჰქონდათ განაწილებული — შურამიც, ძვლებშიც, ხელ-ფეხშიც, გულშიც... და შენ წარმოიდგინე — კუჭშიც კი... ამის გამო, იმ დროს ადამიანები არც მსუქნები იყვნენ და არც გამხდრები, არც კუნთა გომები... და არც ქალაჩუნები, არც უტვინოები და არც გადატვინებულები. მაშინ ადამიანები ნორმალური, კეთილშობილი და თავმდაბალი არსებები იყვნენ... ამ კაცს კი ტვინი მარტო თავში ჰქონდა — ამის გამო — უმადობაც აწუხებდა, უღონობაც, უგულობაც, უსისხლობაც და უჯივრობაც... რის გამოც ის ძალიან გულჩათხრობილი დადიოდა... ჰოდა, ჩემო ბატონო, იწვა ის კაცი მიჩურჩინისეული ვაშლის ძირში და ფიქრობდა, ფიქრობდა, ფიქრობდა... ამ ფიქრში დრო გადიოდა... და მასაც ჩაეძინა... ძინავს ამ „მასტს“ და ხედავს მწვანე სიზმარს... ისეთს რა, გულჩათხრობილები რომ ხედავენ—ნაღველისფერს... ცუდ სიზმარს ხედავს, რა... თითქოს ჯორია და ტლინკებს იქნევს... ამ დროს—ბა-ბას!.. არ მოხვდა ამ კაცს თავში უზარმაზარი ვაშლი?!.. აი, ამხელა, ვაშლის ხიდან ჩამოვარდა და ზედ თავზე დაეცა!.. ესეც მოულოდნელობისაგან ელდანაკრავივით წამოვარდა და ისეთი იბღავლა, რომ დანარჩენი ვაშლებიც ჩამოცვიდნენ ხიდან... ეს „ჩემისა“ ისე სწრაფად წამოხტა, რომ მთელი ტვინი, რომელიც მარტო თავში ჰქონდა დაგროვებული... მკვეთრი მოძრაობისაგან... ანუ შიშისაგან, აქედა... ტაკოში ჩაუსრიალდა!.. აბა!.. თავი უცებ დაუპატარავდა, ტაკო კი გაუფართოვდა!.. კისერი კი აღარ სტკიოდა, მაგრამ ამის მერე ფეხები ეკეცებოდა!.. რა უნდა ექნა?... დაიწყო ამ „მასტმა“ ამის მერე ტაკოთი ფიქრი!.. ძალიან ბრაზიანი და გულჩათხრობილი გახდა!.. მოკლედ, ძალიან ამყავდა!.. აბა წარმოიდგინე, ადრე, როცა ტვინი მხოლოდ თავში ჰქონდა, ყველა დიდთავას ეძახოდა, ესლა კი როცა თავში არაფერი, ხოლო ტაკოში ყველაფერი ჰქონდა, რას დაუძახებდნენ... აბა! დღისით-მზისით აყენებდნენ შეურაცხყოფას!.. მორალურსაც და ფიზიკურსაც!.. ხომ იცი, დღისით ყოველთვის ძნელია შეურაცხყოფის ატანა... ღამით კიდევ არა უშავს, ღამით დღეს ძინავს, ამიტომ... დღისით ყველაფერს ყველაფერი ესმის!.. აბა?!.. ჰოდა დადიოდა, ეს ასე ვთქვათ... დაბოღმილი და აკუ-აცუებდი!.. ანუ ფიქრობდა!.. იმიტომ, რომ როცა თავით ფიქრობ, გეგხანება, როცა პირით ფიქრობ ნერწყვი მოგდის, როცა კუნთებით ფიქრობ—ოფლი მოგდის; ჰოდა როცა ტრაკით ფიქრობ—იძლებული ხარ აკუ-აცუო!.. ფიქრობდა ეს ბედოვლათი, ფიქრობდა, ფიქრობდა — სულ იმ ვაშლის დაცემაზე ფიქრობდა... და ბოლოს მოიფიქრა, რომ ყველაფერი, განსაკუთრებით კი ადამიანები, რა სიმაღლიდანაც არ უნდა ჩამოვარდნენ, აუცილებლად დაეცემიან მიწაზე... და თანაც ძალიან მტკივნეულად... ისე მტკივნეულად, რომ თუ არ მოკვდნენ... აუცილებლად დასახიჩრდებიან მაინც!.. ადამიანებმა კი მას არ დაუჯერეს და დაცინვა დაუწყეს... რადგან იმ დროს ისინი, რანაირი სიმაღლიდანაც არ უნდა გადმოვარდნილიყვნენ, აუცილებლად ჩავარდებოდნენ მეგობრის ხელეში თუ არა, ვინმე უცხო, კეთილისმსურველის მკლავებში მაინც!.. რომე-



ლიც აუცილებლად წამოაყენებდა, გაასუფთავებდა, მოეფერებოდა, ხელს გაუმართავ-
და და სწორ გზაზეც დააყენებდა!.. იმ დროს, ორმოში, ტალახში, უფსკრულში და
ცინქში არავინ არ ვარდებოდა... გაიგე „ბრატიშკა“... ესეთი კარგი ხალხი ცხოვრო-
ბდა მაშინ, სანამ ის დიდ-იმისთანა „გაიჩითებოდა“!.. ჰოდა... რას გიყვებოდი?.. ჰო!
ეს ისეთი „ნასტირნი“ ვინმე გამოდგა, ისეთი „ნასტირნი!“ რომ რამდენიმე ადამიანი
მაინც დაარწმუნა და დაიყოლია ექსპერიმენტში მონაწილეობის მისაღებად... ესენიც
მაგარი უცნაური ტიპები გახდნენ... როგორც კი აყენენ ამ დიდტრაკას, ერთი —
ციფთვალეზად იქცა, მეორე — ფეხმრუდად, მესამე კი — ორგულად... იმ დროს, რო-
გორც გითხარი, ისეთი სიტყვები — დაცემა, დახეთქება, დავარდნა არ არსებობდა...
მაშინ ყველაფერზე „ფრენას“ ამბობდნენ — მე გავფრინდი მასთან!.. ისინი ერთად
დაფრინავენ!.. ის ამოფრინდა ჩემთან!.. მე უცაბედად ჩავფრინდი დაბლა!.. ის ჩა-
მიფრინდა ხელებში!.. სულ ასე ფრენა-ფრენით ცხოვრობდნენ. ეს სამი ტიპი, უნდა
ასულიყვნენ მთაზე და იქიდან გადმოფრენილიყვნენ... ავიდნენ და გადმოფრინდნენ
კიდევ!.. ამ დიდ-იმისთანამ კი დაბლა მდგომები დაარწმუნა, რომ არავის არ შეეშ-
ვირა მათთვის ხელები, — ამას მე თვითონაც კარგად გავაკეთებო!.. ხალხმაც თქვა —
კარგო! და საყურებლად დაჯდა... ჰოდა „ბრატიშკა“ — ამ ციფთვალეზამ, ფეხმრუ-
დამ და ორგულამ ჩაჭიდეს ერთმანეთს ხელი და უფსკრულში გადაემუნენ... მიწაზე
დახეთქნენ და ეგრევე „დაიბრინდენ!“... მათ ხელი ვერავინ შეაშველა და იმიტომ...
დიდ-იმისთანანს კი, რადგან ტვინი არც ხელებში, არც ფეხებში და არც გულში არ
ქონდა, იმას ხომ არ შეუშვერდა, რაშიც ქონდა!.. ის ძალიან უფრთხილდებოდა თა-
ვის იმას!.. რაშიც ტვინი გაქვს, იმას აშველებ გაჭირვებულს და თუ არ გაქვს, რას
შეაშველებ. ვინმეს რამე რომ შეაშველო, სურვილი უნდა გქონდეს, სურვილს კი ცო-
ტა ჭკუაც სჭირდება და არა მარტო ერთ ადგილას!.. ადამიანი — ადამიანს რომ და-
ხეხმარო, ტვინი ყველგან ნორმალურად უნდა გქონდეს განაწილებული... ტვინს და
ჭკუას კი თანაბრად მარტო სიყვარული ანაწილებს... სიყვარულის გარეშე კი... ან
დიდთავა ხარ, ან დიდტრაკა... გაიგე ძმაო!.. ჰოდა იმიტომ ხვალ სკოლაში რომ წა-
ხვალ, მარტო თავის, ან ტაკოს იმედი ნუ გექნება!.. ვის რა მოუვიდა?.. აა, იმ დიდი-
იმისთანას?.. რა უნდა მოსვლოდა, მისი შვილები ახლა ჩვენს ირგვლივ ცხოვრობენ...
იმიტომ სანამ ვინმეს დაუმეგობრდები, კარგად დაუკვირდი, ვინ არის... როგორ უნ-
და გარეო და... უნდა გაუშომო, მაგის საზომი მე მაქვს!.. ცოტა რომ გაიზრდები,
შენც გექნება დიდი თავების და დიდი ტაკოების საზომი!.. არა, ყველას არა აქვს ას-
ეთი საზომი, ზოგმა დაკარგა, ზოგმა კი გადააგდო! რატომ?.. ეეეჰ, ცოტა მძიმე შე-
სანახია ეგ დალოცვილი... მაგ საზომით ცხოვრება უფრო ძნელია, ვიდრე უსაზომოდ...
(ამთქარებს) დაიძინე ახლა!.. მე უნდა გავიდე!.. არა, ვერ გაკოცებ... არ მინდა აგა-
ყროლო!.. ჰო, ვინც უყვართ, იმათ არ აყროლებენ!.. **(უგზავნის პაეროვან კოცნას)**
კეთილი ანგელოზები!

(ერეკლე გამოდის საძილედან და შედის შერეე ოთახში).

- ღ — როცა სული მშვიდად გაქვს, არ იცი ირგვლივ რა ხდება!
- ბ — ყველაფერი აბსურდია, იმის გარდა, რაც ჩვენს სულში ხდება!
- ღ — ცხელ ქვაბში არაა ცივი ადგილი!
- შ — ნუ წუწუნებთ!.. ცოცხლები დავრჩით და ესე იგი გვაქვს არჩევანის საშუ-
ალება... მკვდრებმა იკითხონ, თორემ ჩვენ რაღაც მანაც გვეშველება!..
- ღ — **(თავისთვის)** თქვენთვის ადვილია მაგის თქმა!
- ბ — შენთვის რატომ არაა ადვილი?
- თ — მოდით რა, სხვა თემაზე ვილაპარაკოთ!
- შ — ჰო, მართლა! ჯობია... თორემ დაიწყება, მე ის გვაკეთე... შენ ეს!..
წაგებული ომის მერე გამირობაზე ნუ იტრაბახებთ, არავინ დაგიფასებთ. —
- ღ — **(იღიმება)** გამირობა?.. ვინ იცის, რა არის ნამდვილი გამირობა!

მ — იცით რა მომწონს თქვენს ლაპარაკებში? ის, რომ ეს ლა-პა-რა-კე-ბი არა-
სოდეს არ მეორდება; მაგრამ ყოველთვის ერთი და იგივე თემის გარშემო ტრიალებს,
ზურღივით!.. სადაცაა დავალოთ იმ ძარღვამდე, რომელიც სიმართლეზე აგვაბდავლე-
ბინებს!..

ძ — დაიძინა?

მ — ალბათ!.. დარწმუნებული ხარ, რომ შენ არ გძინავს?

ძ — სქელი ნისლი ვერ დაფარავს ყვავილების სურნელს!.. გაიგე?..

ბ — მაინც შევალ!.. მეც მინდა დახვდეთ!

მ — მშია?!.. ვერსად ვერ ვაგძეხი!.. ძალიან მშია!

ძ — რატომ?.. სადაც ვაჭმევდნენ იქ ცუდად ჭამე, თუ აღარ ვაჭამეს?

მ — გაჩერდი, თორემ ვიკებენ!

მ — სად გახდი ასეთი მაღიანი?

მ — მოკლედ ჭამადა ვარ გადაქცეული!.. ახლა ჩემი სახელოცა ჭამს, ისეთ ასა-
ვში ვარ!.. ისე მიხარია სახლში მოსვლა... თქვენ აქ მხვდებით... ისე მიხარია, რომ ამ
სიამოვნების გულისათვის თანახმა ვარ... ყელამდე ნეხვში ვცურავდე და თანაც პირ-
დაღებულ — ოღონდ ვიცოდე, რომ საღამოს ამოვძვრები ამ მყრალი ორმოდან,
მოვალ აქ, ამ ოჯახური სიმყუდროვის ტაძარში... ჩვენებთან!.. სადაც დამხვდება გა-
დაშლილი გულები, თბილი ურთიერთობები და გაცისკროვნებული სახეები... ღმე-
რთო ჩემო, თქვენ ხომ არ იცით, მე რას ვაკეთებ სინამდვილეში?

დ — რას აკეთებ ისეთს, რასაც ყოველი ადამიანი არ აკეთებს?

მ — არსებობს ასეთი ამაზრზენი სიტყვა — ყვე-ლა-ფე-რი!.. გაგიგიათ ალ-
ბათ... ან ლექსიკონებში შეგხვედრიათ... რაც უნდა მეზიზღებოდეს, ყველაფერს ვა-
ყეთებ!.. ისეთი ენთუზიზმით ვაკეთებ, რომ...

დ — შენ ალბათ სხვა ცხოვრება გინდოდა! — ათასი დოლარი ჯიბეში — ყო-
ველდღე!.. დაბინდულმიწიანი „პიპია“!.. კარგი „ზმანები“... მაპატიე, შვილო, რომ
ვერ შეგიქმენი ესეთი ნათელი მომავალი!.. როგორ მეცოდები, როგორ!.. ღმერთო
ჩემო, ვიყურებ და ვხედავ ჩემს დანაშაულს, როგორ დაგჩაგრა ცხოვრებამ... არავინ
გყავს, რომ ფეხის ფრჩხილები მოგიქნას?.. არავინ გყავს, რომ თვალებიდან წყინ-
ტლები ამოგწმინდოს... არავინ გყავს, რომ მოსასაქმებლად გადაგაყენოს!

მ — დიასაც, არავინ მყავს!.. შენ თუ გგონია, ყოველ მაგ მადლს არ ვიმსახუ-
რებ, ძალიანაც ცდები!

მ — თავი შეიკავეთ, ძალიან გთხოვთ!

დ — თავი შევიკავოთ?.. აპა, მიკავია თავი!.. ორივე ხელით მიკავია!

მ — ყური დამიგდეთ!

მ — ვერა, დედა, ყურს ნამდვილად ვერ დაგიგდებ! ორი ყური მაქვს და ნახე-
ვარი მაინც რომ დაგიგდო... დავმანჯღლები!..

დ — მონას სიტყვებით ვერ გაწვრთნი... რადგან გისმენს, მაგრამ არ გიჯე-
რებს!

მ — ადამიანო!

მ — ადამიანს არა აქვს სქესი!.. სქესი აქვს ქალს და კაცს!.. მე კაცი ვარ!

დ — კახებთან წოწილით ამტკიცებ შენს კაცობას?

მ — ოო! მამა, აი თურმე რა გაწუხებს... გინდა შენც წაიყვიან!.. ერთად გაგვე-
ლავეთ! ერთად!

მ — (დავითს) ხომ შემპირდი, რომ აღარ ვერხუბებიო, ხომ შემპირდი... ჩემი
სიკვდილი გიშდა?

დ — მე მინდა?.. მე მინდა?.. ხომ ვითხარი არავინ გვაპატიებს-მეთქი, ხომ
გითხარი!.. არც ისინი, ვინც ვაივებს, და არც ისინი, ვინც ვერ ვაივებს-მეთქი!.. შე-
ნი ბრალია ყველაფერი!.. მე კი არ მოგკალი!.. თქვენ ყველამ მე მომკალით! მე!

მ — მაინც რაზეა ბაზარი? — რის გაგება-პატიებაზეა ბაზარი?..

ძ — ხვალ რაღაც კარგი უნდა მოხდეს ჩვენს ცხოვრებაში... ამდენი ხანია არა-



ფერი კარგი არ მომხდარა და მეგონა, რომ არც მოხდებოდა!.. და... როგორმე ამო-
ახვარეთ, გააბინძურეთ, დაანერწყვეთ ზედ! თქვენ ხომ მეტი არაფრის ვაკეთება
შევიძლიათ!.. მეტი არაფრის! მაინც რითი ხართ გაუღენთილები, რითი?

დ — რითი და სისხლით!.. იცი რა არის სისხლი?

მ — გაჩერდი!.. გაჩერდი, არ დამღუპო! გაჩერდი, მუხლებზე დაგიჩოქებ, ოლ-
ონდ გაჩერდი!

(ჩამოვარდება სიჩუმე. ყველა დავითს და თამარს უყურებს).

მ — რა ამაზრზენები ვართ ყველა!.. ამაზრზენები... მაგრამ მაინც მიყვარხართ!
ძალიან მიყვარხართ!.. ძალიან, ძალიან, ძალიან!.. ჩემი ძალიან ქართველი დედა ვა-
ტირე!

დ — **(ერეკლე)** ადექი, დამსვი!

მ — რატომ უნდა დაგხვია... რა, მე ცუდად ვზივარ?!.. წადი რა, სხვაგან და-
ჯექი!

დ — დამსვი, რომ გეუბნები, ხომ იცი მანდ მიყვარს ჯდომა!.. დამსვი!

მ — ვისი საჯდომია ეეს?.. ვისია?.. ვაა, ჩემი ყოფილა!.. ჰოდა, ეს საჯდომი
თუ ჩემია, მაშინ ეს ადგილიც, სადაც ეს საჯდომი დევს, ჩემი იქნება!.. და ძალიან
ვთხოვთ, გაიწიეთ... პერსპექტივას ნუ მიფარავთ!

დ — მე მგონი ვერ არის თავის „მოტორზე“

მ — ჰო, ვერა ვარ... თანაც „აკუმულატორი“ დამიჯდა!

**(ისინი ეჭიდავებიან ერთმანეთს. ბოლოს დავითი წამოაგდებს ერეკლეს და თვი-
თონ დაჯდება).**

დ — ბებერი ხარის რქაც სნავსო!

მ — გემრიელი კაცი ხარ, მამა, რომ გიყურებ, ნერწყვი მომდის!.. ჩემი ძლი-
ან ქართველი დედა ვატირე!

დ — ამ ადგილისათვის მე იმდენი რამე ვჭამე!.. შენსავით კი არ ვწუწუნებ!
წუნაწურაწუნა!

მ — ასი წელი!.. კიდევ ასი წელი იცოცხლე და იჯექი მაგ ნაჭამ ადგილას!

დ — გაჩუმდი, თორემ მოგხედება!

მ — ექვსი წლის რომ ვიყო, ძალიან შემეშინდებოდა შენი!..

დ — შენ არა ხარ ჩემი შვილი!..

მ — არა!.. ეს შენ არა ხარ მამაჩემი!

დ — დაჭრილი ბიჭი გადაიქციე ბოროტ კაცად!.. საიდანა გაქვს ამდენი სიძულ-
ვილი?

მ — **(იცინის)** მე მაქვს!.. მეე!.. თქვენ თვითონ ვერ პატიობთ რალაცას საკუ-
თარ თავს და ჩვენზე ანთხევთ!.. და მე მაქვს სიძულვილი!..

დ — რომ იცოდე, შვილო, სიძულვილი რა ტკბილი გრძნობაა!

**(ოთახი ბნელდება, ნათდება საძილე, სადაც გიორგი მუხლებზე დამღვარი დგას
და ლოცულობს).**

ბ — „უფალმან მძწყევსო მე და მე არაი მაკლდეს. ადგილსა მწუანილსა მუნ
დამამკვიდრა მე; წყალთა ზედა განსასვენებელთასა გამომზარდა მე. მოაქცია სული
ჩემი და მიძლოდა მე გზათა სიმაართლისათა სახელისა მისისათვის. ვიდოდილათუ შო-
რის აჩრდილთა სიკუდილისათა, არა შემეშინოს მე ბოროტისაგან, რამეთუ შენ ჩემ-
თანა ხარ, კუერხობან შენმან და არგანმან შენმან — ამათ ნუგეშანის მცეს მე! გან-
ჰმზადე წინაშე ჩემსა ტაბლათ, წინაშე მაჭირვებელთა ჩემთა; განაპოხე ზეთით თავი

ჩემი და სასუმელმან შენმან დამატრო მე ვითარცა ურწყულმან. წყალობაი შენი... ალო, თანა-მავალ მეყავნ მე ყოველთა დღეთა ცხოვრებისა ჩემისათა, დამკვირვებელ ჩემდა სახლსა უფლისასა, განგრძობასა დღეთასა... ამინ.

(ნათლება ოთახი. საძილედან გიორგი გამოდის).

მ — დაჭრილი ბიჭი გადაიქეცი ბოროტ კაცად!.. საიდანა გაქვს ამდენი სიძულვილი?

ე — რომ იცოდე, დედა, სიძულვილი როგორი ტკბილი გრძობაა!

მ — ვინ გძულს მაინც, თუ იცი?

ე — (იცინის) რაიმე ადვილი შეკითხვა მომეცი!

დ — რატომ, ადვილთან ერთად ადვილია ცხოვრება?

ე — დედა, რამდენი წლის იყავი, როდესაც პირველად დაფიქრდი სიკვდილზე?

(შემოდის გიორგი).

ბ — ძინავს!.. ისე საყვარლად ძინავს!

მ — კარგი იქნება, რამე თუ არ გააღვიძებს!

ბ — რაც უნდა ხდებოდეს ირგვლივ, ბავშვები მაინც ყოველთვის ბედნიერები არიან!

დ — ჩვენც ხომ ვიყავით ბავშვები... ჩვენ რატომ არა ვართ ბედნიერები?

(ცოტა ხანს ყველა ჩუმად).

ე — სიჩუმეა!.. სიჩუმეში იბადებიან არასასურველი ადამიანები!.. მამა, მოდი რა, სანადიროდ წავიდეთ?

დ — იქიდან წამოსვლის მერე მე სანადიროდ არ დავდივარ!

ე — გახსოვს, რამდენს მიყვებოდი ნადირობაზე!... თუქვსმეტი წლის გახდებოდა და წავიყვანო... გავხდი და რატომ აღარ წამიყვანე?

დ — ომი იყო და იმიტომ!.. იქით ნადირობდნენ ჩვენზე!..

მ — მართლაც რა მალე გარბის დრო... რამდენი წელი გავიდა იმ ამბის შემდეგ... რამდენი წელი...

ბ — წლები კურდღლებივით გარბიან!.. კურდღლები მაგრები არ არიან, და თავიანთ სახლებს კლდეზე დგამენ... კალიებს მეფე არ ჰყავთ და მწყობრად დადიან...

ე — ნადირობა იცი, რატომაა კარგი... იმიტომ რომ ნადირი საპასუხოდ ვერ გესვრის... ნადირი ადამიანზე უფრო ჰუმანურია, ასე გვასწავლეს ჩვენ ჰუმანოიდებს!... ისე, მამა, ნადირობა ძალიან ჰგავს დახვრეტას!..

დ — დახვრეტას?.. ჰო, ძალიან ჰგავს!

(თამარი ცდილობს ლაპარაკი სხვა თემაზე გადაიტანოს).

მ — რა სწრაფად გაიარებინა დრომ!.. ასე მგონია, მილიონი წელი გავიდა ომის შემდეგ!.. ნეტა როდის უფრო მალე გარბის დრო, ომის თუ მშვიდობის დროს!.. მე მგონი, მშვიდობის დროს!

ე — ამ წყნარ ლაპარაკს შენ მშვიდობას ეძახი?.. დედა-დედა!.. ლამის გული ამერიოს შენი სანტიმენტალობით!.. მათხოვრებივით გამოვიქეცი, მათხოვრებივით ეცხოვრობო, და მათხოვრებივით მოვეც...

დ — არავინაა დამნაშავე იმაში, რაც შენ მოგივიდა!.. ომში ბევრი რამე ხდება... შენ რაც მოგივიდა, ისიც! —

ე — რაც შენ მოგივიდა ისიც?



დ — შენ რა იცი, მე რა მომივიდა, რა?.. შიპასუსე... რომ გეუბნები; მიპასუსე!
ჩქარა, ჩქარა, ჩქარა!

მ — მოიცა! რას ჩქარობ... ცხოვრება ძალიან მოკლეა, იმისათვის რომ იჩქარო!

დ — გაფრთხილება!

მ — რას მაფრთხილებ! რას?

დ — მორჩი!.. გეყოფა! მორჩი! მორჩი, თორემ...

მ — შენ სულ პირდები და პირდები!.. ყველაფერი კი ნორმალური ტყუილით მთავრდება!

ბ — გამაგებინეთ, რატომ არ შეგიძლიათ ერთმანეთთან ნორმალური ურთიერთობა, რატომ?

მ — გამაგებინე, შენ რას ეძახი ურთიერთობას... რას ნიშნავს ეგ ჩინური სიტყვა!.. გული მერევა... გული მერევა!

ბ — ორსულად ხომ არ ხარ?

დ — დალიე, შეირგე რა!.. არ შეგიძლია? ნუ სვამ!.. არ შეგიძლია, რომ არ დალიო... მაშინ წაეთრიე სადმე სხვაგან, სადაც შენს ლაქლაქს აიტანენ!.. არ ცდილობენ ნორმალურად იცხოვრონ!.. უნდათ იცხოვრონ!.. გინდა აქ ცხოვრება?.. იცხოვრე, ოღონდ ამოიგლიჯე ეგ ენა... ვერ იგლეჯ... მაშინ, სადაც გაგიხარდება, იქ წადი... ფეხებზე მკილია... ფეხებზე!

მ — ვაიმე, რა სათნო ხარ?!

ბ — სადამდე შეიძლება ასე, სადამდე?

მ — არაფერზე არ მინდა ფიქრი საშლელის გარდა!

მ — სამშობლოსათვის ზოგი შეილია და ზოგი ნაბიჭვარი... ღმერთო, გამაგებინე ჩვენ ვინ ვართ! ვინ?

დ — „ღლია ტოგო ჩტობი ბიტ მილოსერდნიმ, ია დოლყენ ბიტ შესტოკიშ!“

მ — ეგ იქ გასწავლეს?.. მაშინ?

დ — თავს მომაკვლევიანებ, იცოდეთ?!

მ — ჯობია ამ ცხოვრებიდან ორი წლით ადრე წახვიდე, ვიდრე ერთი ღლით გვიან!..

ბ — წერასა ხართ ატანილები?!

მ — თუ სოცავთ, დახოცეთ ბარემ ერთმანეთი და მორჩება ყველაფერი, დამჭაერდება!

მ — მომბეზრდა ყველაფერი!

ბ — როცა ბეზრდებათ, ამდენს არ ყიყინებენ!

მ — ღმერთო ჩემო, საშლელი რომ მეყიდა, შეიძლება ეს ამბავი არც კი მომხდარიყო!

მ — აბა რას შევბიან?

ბ — თუნდაც ფანჯრიდან სტებიან!

მ — (იციან) პა-პა-პა!.. შენ გკონია, მე არ შემიძლია ფანჯრიდან გადასტობა?.. თქვენ გკონიათ მე არ შემიძლია?

დ — გადასტი, მაგრამ ნუ დაბრუნდები იქიდან ფრთებდამტვრეული!

მ — გაჩუმდით ყველა!.. გაჩუმდით!

(ფეხბურთის მარშის ღლინით უახლოვდება ფანჯარას).

მ — გამოდი ფანჯრიდან!.. გეუბნები გამოდი-მეთქი!

მ — მორჩი რა, დედა!

დ — დაანებე თავი!

მ — ვინ ხარ შენ?.. ვინ ხართ თქვენ?.. ვინ?.. დამდგარხართ აქ და ყველაფერს ამბობთ, რაც ენაზე მოგადგებათ!.. ვინ მოგცათ იმის უფლება, რომ ყველაფერი



უთხრათ ერთმანეთს?... ვინ?... რა ვქნა? ყური ავიწიოთ?... თმები დაგიწიწკნოთ?... გიკბინოთ, თუ ქაშარი გირტყათ... რა გიქნათ, რა?... რომ ის გადაბრუნებული ნაწილი აქვენს ტვინში გად-მო-გიბ-რუ-ნოთ?... რისთვის დაიგროვეთ ამდენი ღვარძლი?... რისთვის?... (დავის) შენ ვილაცა შემთხვევით ზედმეტ სურდას რომ გაძღვედა... უკან უბრუნებდი და ეუბნებოდი — შეცდიო, მეორეჯერ არ მოგივიდესო! — (ერეკლეს) შენ პატარა როცა იყავი, ყვავილებს არ მაწყვეტიებდი... ეტკინებათო!.. (გიორგის) შენ კი... შენ ეკლესიაში დდიოდი და მღვდლობა გინდოდა... ვინმე რომ გიყვირებდა, ლოცვას იწყებდი... ლოცვას!.. რა მოხდა?... აღარ გაძღვევენ შეცდომით ზედმეტ ფულს?... აღარ ხარობს ყვავილები?... თუ აღარ გახსოვთ ლოცვა?... ადამიანები ვართ თუ არა, გამაგებინეთ ბოლოს და ბოლოს?!

მ — ყველაფერი შენც თვითონ კარგად იცი!

ბ — დედა, აღარაა ეგ სალაპარაკო, აღარაა! დიდი ხანია ყველამ ყველაფერი დაივიწყა!

მ — ვინ ყველამ... ვინ ყველამ?... უთოს რომ ვრთავ, ასე მგონია, ისიც ყველამ ამბავს!

მ — რა ამბავს?

მ — თქვით ყველაფერი ბოლოს და ბოლოს!.. ამანაც ხომ უნდა იცოდეს!.. და რუნებ მერე მაინც ჩაწყნარდეს ყველაფერი!

მ — რა უნდა ვიცოდე!

დ — მე... (შეხედავს თამარს) მე, არაფერი მაქვს სათქმელი!

მ — ხა-ხა-ხა!

ბ — გაჩუმდით! გაჩუმდით!

მ — ღმერთო ჩემო, დარჩა ვინმე ამ სახლში ძლიერი?

მ — რა საიდუმლოა ამ ოჯახში ისეთი, რომ... არ ითქმის?

მ — საიდუმლო კი არა, პარადოქსია!.. ცხოვრების აქსიომა!

მ — დასაწყისი მაინც მითხარით... ზღაპრის დასაწყისივით!.. იყო და არა იყო რა... იყო შაშვი მგალობელი, ღმერთი ჩვენი მწყალობელი... თუ არ იყო. ჰა?... ცოტა მაინც გამიმხილეთ...

მ — (თამაშობს) არც ცოტა და არც ბევრი არ ნიშნავს უკეთესს. თანაგრძნობა ნიშნავს უკეთესს... რომელიც ან არის, ან არ არის!

მ — მამათქვენზე არავინ არ იცის იმდენი, რამდენიც მე ვიცი!.. ნურავინ დაიკვებნით ამას, ნურავინ!.. როცა მასთან ერთად გძინავს, ათასი ღამე... როცა აგდის მისი ნერვების სუნი... იცი იმაზე უფრო მეტი, ვიდრე გგონია!.. (ერეკლეს) რა განვიცდია შენ ისეთი, ჩვენ რომ გვაიძულებ გული გადაგიშალოთ, რა? გული გერევა? გული?... იცი კი, რა არის ეგ? ცხელი დაუღეჭავი სითხე ხელეგში როცა გეღვრება... როცა გეზიზღება ყველაფერი!.. მაგრამ მაინც აკეთებ იმას, რაც უნდა გააკეთო!.. რასაც შენი შვილი შენთვის არასოდეს არ გააკეთებს... მაგრამ მაინც აკეთებ ყველაფერს... აკეთებ იმიტომ, რომ გაიღვიძებ ხვალ და იცი, რომ ყველას ეყვარები, ყველას დაჭირდები... რადგან გგონია, რომ ირგვლივ სიყვარულით სავსე ადამიანები ცხოვრობენ და შენც ზრდი სიყვარულით სავსე ადამიანებს!.. რადგან გგონია, რომ საკუთარი სულიც კი რომ გაყიდა, საკუთარი შვილებისათვის... ისინი ვაგიგებენ!.. გა-გი-გე-ბენ!.. გგონია, რომ ვაგიგებენ!.. რა გინდათ?... რისი ვაგება გინდათ?... მე ვაგცემთ პასუხს, მე!.. მაგრამ ნურავის დაგავიწყდებათ, რომ შენ თხუთმეტი წლის ღლამი იყავი... შენ, შენი ორსული ცოლის მეტს ვერავის ხედავდი და... კითხულობდი, სულ ფსალმუნებს კითხულობდი!.. ეს კიდე იჯდა და ტიროდა, ტიროდა გაუთავებლად... გგონიათ ამისმა ფსალმუნების კითხვამ გადაგვარჩინა?... მე რას ვაკეთებდი, არ გაინტერესებთ?... აა!

ბ — არ გინდა, დედა!

მ — გვინდა დედა, გვინდა!.. მე ცოდვილი ვარ, მაგრამ არა თქვენთან და მინდა ეს იცოდეთ!.. მე ასე სახელოზე ვეკიდე მამათქვენს და ვეხვეწებოდი — გვიშვე-

ლე, გვიშველე, გვიშველე-მეთქი!.. ოღონდ ცოცხლები გადავრჩეთ და... მერე ვაგვიგებენ ყველაფერს-მეთქი!.. ჩვენი შვილები არიან და აბა როგორ ვერ გავგიგებენ მეთქი!..

დ — გაჩუმიდი!.. გეხვეწები, გაჩუმიდი?!

მ — რატომ გაჩუმიდე?.. რატომ?.. ვერ ხედავ რა გვიქნა ამ დამალულმა შიშმა და ტკივილებმა?.. მაგრამ იცოდე, ის რაც გააკეთე, რომ არ გაგეკეთებინა, სომ არ გვექნებოდა ამდენი პრობლემა?.. გვექნებოდა სამი კოხტა საფლავი რძლის და ორი შვილის... ვივლიდით მათთან... ვიხვნეშებდით, ვიოხრებდით... და ვიქნებოდით... ფაქტასტიურად! ფან-ტა-სტი-უ-რად! მშვიდად!.. ესეთი პირობა არ იყო, ან უნდა გავგეკეთებინა და ყველას ცოცხლებს გავგიშვებდნენ ან არა და... ცოცხლებს მარტო მე და შენ დაგეტოვებდნენ!.. ორივე შემთხვევაში ჩვენ გა-და-ვ-რ-ჩე-ბო-დით!.. რა ქნა სულელმა მამათქვენმა, სულელი დედათქვენის ხვეწნა-მუდარის მერე?.. რა ქნა ისეთი, რა?.. ერთი ისროლა, მხოლოდ ერთი... ჩათვალეთ, რომ თავის თავს ესროლა, თავის ღმერთს, თავის სიცოცხლეს ესროლა... ჩახმასხს სომ მაინც ჩვენ გამოვკართ თითი!.. თუ რაიმე გინდათ, მე მითხარით!.. მე!.. აღარ შემიძლია ამ მახინჯი ცხოვრების ატანა!

მ — მახინჯი?.. მახინჯი მეგრულად ქურდს ნიშნავს!.. ჩვენ მახინჯი ცხოვრებით ვცხოვრობთ!.. ჩვენ მოპარული ცხოვრებით ვცხოვრობთ!

(სიჩუმეა).

დ — არავინ განძრეულა!.. ა-რა-ვინ!.. დაგვაყენეს ერთ რიგში და გვითხრეს — გააკეთებთ?.. ყველა წახვალთ. არ გააკეთებთ? — მარტო თქვენ წახვალთ!.. არავინ არ განძრეულა. ვერც განძრეოდა. ვინც იქ ვიდექით, უკვე ვიცოდით, რატომ ვიდექით!.. როცა პირველი ხარ, ადვილია თქვა — „არა“... მაგრამ, როცა მესამე ხარ და დაინახე, რა მოხდა, როცა პირველმა ორმა თქვა — „არა“... ცხელოდა... არა, ძალიან ციოდა, მაგრამ სულ სველი ვიყავი ოფლისგან... ღმერთო, ნუ ამბატირებ და ყველაფერს გავუძლებ-მეთქი. — ის კი იდგა და ილიმებოდა. შეიძლება მეჩვენებოდა, რომ ილიმებოდა. რაღაც უცნაური ბოხი ხმა ჰქონდა — ძმებო, ეს ჩემი შემოდგომაა, იცოდეთ!.. მე კიდევ მაქვს დრო და მე თქვენ მიყვარხართ!.. ნუ გეშინიათ, თქვენ მომკალით ძმებო, თორემ ესენი ოჯახებს ამოვიწყვეტენო!.. თქვენ ცოდვას ჩემს თავზე ვიღებო!.. მაბატირეთ, ასეთ დღეში რომ ჩავადეთო!.. ტყვედ არ უნდა ჩავვარდნოდით იცოდეთ, ჩვენი მიწა სისხლივით თბილიაო!.. რაც უფრო მეტ მუშტს დაანახებთ ჩვენს მტრებს, მით უფრო კარგი იქნებაო!.. იცოდეთ, ჩვენი მიწა სისხლივით თბილიაო!.. მერე ყველაფერი უცებ დამთავრდა!.. ხმადაბლა ლაპარაკობდა, ემოციების გარეშე, ნაწყვეტ-ნაწყვეტ!.. თუმცა ახლა... პო!.. ყველაფერი უცებ დამთავრდა!..

მ — მერე სად არის?

დ — რა?

მ — ის მუშტები, ჩვენს მტერს რომ უნდა დავანახოთ!

დ — ბაზარში ვუღერებთ ერთმანეთს!

ბ — ტრაგიკული ისტორიის ბედნიერი დასასრული.

მ — თუ ვინმეს რამის გაკეთება გინდოდათ, ყველა იქ იყავით!

მ — ჩვენ ახლაც იქ ვართ! საკუთარი თავისთვის თავადა ვართ წყვდიადზე მძიმენი!

მ — მდაა!.. ცხოვრებაში — დრეკადი, ყველაზე მყარი საფუძველია.

(რეკავს საათი).

მ — ღმერთო ჩემო, ერთი საათი გავიდა... მხოლოდ ერთი საათი და ჩვენ კი, ჩვენი ცხოვრება რამდენჯერ დავანგრეთ?

მ — ცხოვრებაში დგება ისეთი წუთები, როცა ყველაფერს რამდენიმე საათი წყვეტს! Sursum Corda!.. ასე მგონია, რომ ჩვენს დასამარხად ცოცხლებიც კი არ იქნება საკმარისი!



მ — Sursum Corda — ამაღლებისკენ ესწრაფე გულო!
 მ — რა დიდი ხნის წინ იყო — Sursum Corda! Sursum Corda!

(ერეკლე გარბის და ფანჯრიდან სტეპა. ყველა დაძაბული იყურება ფანჯრისკენ. სამარისებული სიჩუმეა. შემდეგ ისინი ნელ-ნელა ბრუნდებიან ერთმანეთისკენ და იცინიან. ჯერ სმადაბლა, მერე უფრო და უფრო სმადაბლა. როცა სიცილი ნელდება, კარებიდან შემოდის ერეკლე დასვრილი და დასისხლიანებული. თვითონაც იცინის).

მ — რა იყო?.. არ შეგეშინდათ სომ?.. პირველ სართულზე რომ ვცხოვრობთ და არა მესეზე, იმიტომ არ შეგეშინდათ არა?.. ეეჰ, ვინ იცის, თქვენ რა ხალხი ხართ!

ბ — პატარა ადამიანებს, პატარა სიმაღლეები შემორჩათ!.. დიდი სიმაღლეები ჭლარ არსებობენ!.. იმიტომ, რომ ღმერთი აღარ გეწამს... ნეტა რატომ აღარ გეწამს ღმერთი?

ბ — იმიტომ რომ გეშია!
 მ — სადაც ამოვიკითხე, რომ... მეცნიერებას შეუძლია სიცოცხლის გაგრძელება, მაგრამ სიკვდილს ის ვერ მოსპობსო... მხოლოდ თეატრს შესწევს ძალა მოატყუოს სიკვდილი!

მ — ბოლომდე მაინც არაგინ კვდება!.. ამის ნათელი მაგალითი შენ ხარ, შენ!
 მ — ხანდახან მგონია, რომ ჯერ არც კი დავბადებულვართ... მაგრამ როცა დავიბადებით, გეშინოდეთ ჩვენი... ჩვენ ვიქნებით ის სირცხვილი, რომელსაც ვერსად ვერ დავმალავთ!

ბ — დღეს სომ ჩვენ მაინც ცოცხლები ვართ... ცოცხლები!

მ — ფინალი დაგვაიწიყდა!

ბ — რა კარგია კარგი ფინალი?!

ბ — ჰო, ფინალი დაგვრჩა!

ბ — „ფინალი ეტო სავემ კაკ სიგნალი!“

მ — Sursum Corda! ამაღლებისკენ ესწრაფე გულო!

ბ — Sursum Corda!

ყველანი იმეორებენ ამ სიტყვებს. შემოდის „ვილაცა“.. ის ჯდება ავანსცენაზე დოლით ხელში და ამბობს — ძალა არაა ღონე!.. ძალა არაა ბევრი!.. — ძალა არაა ძალა! — და იწყებს დაკვრას. დოლის გამალებულ დაკვრასთან ერთად შემოდის ზღვის ღელვის ხმები. დოლის დაკვრა და ზღვის ხმა დიდხანს უნდა გრძელდებოდეს. კარგი იქნება, თუ „ვილაცას“ მოქმედი გმირებიც აყვებიან დაკვრაში სხვადასხვა ქართული ხალხური საკრავებით და შეასრულებენ ძველ ქართულ სიმღერას.

ფ ა რ დ ა

არეოპაგისტული მოკვებების ფილოსოფიურ-მსოფთიკური სისტემის არსების შესახებ

ბასილ გარათალო

არეოპაგისტული ისტორიაში იშვიათია ისეთი თხზულებები, რომლებშიც კულტურულ-ფილოსოფიური ღირებულებები და ლიტერატურულ-ესთეტიკური თვალსაზრისი ორგანულად იყოს დაკავშირებული თავისი დროის იდეურ-მხატვრულ მიმართულებასთან. სწორედ ასეთ ტექსტებს მიეკუთვნება არეოპაგისტული კორპუსი.

როგორც ცნობილია, არეოპაგისტულმა თხზულებებმა დიდი როლი შეასრულა ფილოსოფიური აზრის განვითარების ისტორიაში. არეოპაგისტული მოძღვრების მნიშვნელობა და მისი გავლენა შუა საუკუნეების ფილოსოფიასა და ღვთისმეტყველებაზე საყოველთაოდ ცნობილი ფაქტია. სწორედ ამან განსაზღვრა ამ თხზულებების მნიშვნელობა მომდევნო დროისა და ეპოქის მხატვრული აზროვნების განვითარებისათვის, და არა მხოლოდ. აქ მხედველობაში გვაქვს სინათლისა და სიმბოლოს თეორია სუგერთან, რომელიც განხორციელდა გოთიკური ხელოვნების მხატვრულ პრაქტიკაში, დანტეს პოეზია—ღვთაებრივი კომედია და ა. შ., რაც ცალკე შესწავლის საგანია და წინამდებარე სტატიის მიზანს არ წარმოადგენს.

ე. ჰემინგუეი მხატვრულ ნაწარმოებს ადარებდა აისბერგს, რომლის მხოლოდ პატარა ნაწილიც ჩანს, ძირითადი კი დაფარულია წყლის ქვეშ. ალბათ ეს ჰქონდა

მხედველობაში ა. ლოსევს, როდესაც აღნიშნავდა: „ქართველმა მკვლევარებმა ნამდვილად სწორად შენიშნეს ამ ტრაქტატის (საუბარია არეოპაგისტულ თხზულებებში შემავალი ოთხი ტრაქტატიდან ერთ-ერთზე, „საღმართთა სახელთათვის“) თვით სტილი, თუმცა არ მოუციათ მისი მეცნიერული ანალიზი, რაც ჯერ კიდევ მომავლის საქმეა“.¹

არეოპაგისტული პრობლემების შესწავლას თითქმის ნახევარსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. მიუხედავად ამისა, არეოპაგისტულის, როგორც ესთეტიკური მეცნიერების პრინციპები და ნორმები დღევანდლამდე არ არის დადგენილი, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ არეოპაგისტული თხზულებების, როგორც მხატვრული შემოქმედების გააზრებას.*

ამჯერად, ჩვენ სწორედ ზემოთ აღნიშნული ესთეტიკური პრინციპების წარმონაჩენა დავისახეთ მიზნად, რათა შეძლებისდაგვარად ობიექტურ საფუძველზე დამყარებით განხილულ იქნას არეოპაგისტული თხზულებების, როგორც გარკვეული ეს-

1. А. Ф. Лосев, эстетика возрождения. Москва, 1982, стр. 22.

* ამასთან დაკავშირებით იხილეთ: ბ. ბარათელი, მხატვრული შემოქმედების საკითხი არეოპაგისტულ ესთეტიკაში. თბ. 1998. (საკანდიდატო დისერტაცია).



თეტიკური ხედვის საგანი, ასევე ვაჩვენოთ ამ მოძღვრების ესთეტიკური სისტემის არსებითი მხარეები.

არეოპაგეტიკის ავტორმა, თავისი მოძღვრებით დაასრულა ანტინომიური თეორიის განვითარების ხანგრძლივი პროცესი ღვთაების ტრანსცენდენტურობის შესახებ. მისი აზრით, პირველსაწყისი არის ყოველივე და საყოველთაო მიზეზი. ის აღემატება ყველაფერს, ნებისმიერ „პო“-სა და ნებისმიერ „არა“-ს. მეორეს მხრივ არ შეიძლება პირველსაწყისის „არცა გრძნობა“, „არცა ოცნება“. ამდენად, იგი (პირველსაწყისი) გამოუთქმელია და შეუღლებელია მისი „სახელის დება“.

გონება და ლოგიკური აზროვნება უტყვია შემეცნების ამ ეტაპზე, თუმცა ეს არ არის მათი შემოქმედების სფერო. მოქმედებაში აქტიურად ერთვება ფსიქიკის არაცნობიერი სფერო, არეოპაგეტიკის ავტორის ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, ეს არის „მისტიკური წვდომა“. შესაბამისად, შემეცნების ობიექტი არეოპაგეტიკაში აღიწერება, როგორც რაღაც უნარის მქონე, რომელიც ნაწილობრივ გააღიზიანებს ფსიქიკის ემოციურ სფეროს, რათა აღძრას მისი სიმბათია, ლტოლვა, სიყვარული. შემეცნება სიყვარულის აქტში, უმნიშვნელოვანესი მომენტია საერთოდ ქრისტიანული გნოსეოლოგიის მხრივ და არეოპაგეტიკის ავტორი, აგრძელებს რა პლატონურ ტრადიციებს, აღწერს ღვთაებას აბსოლუტურ სილამაზის ხარისხში, როგორც ზე-მშვენიერებას, რომელიც მასთან არის ყოველივეს შემოქმედებითი მიზეზი, წყარო სამყაროში არსებული ყოველი მშვენიერის და პარმონიულის, შესაბამისად ამისა სიყვარულის საგანი და საზღვარი ყოველი მისწრაფებისა.

აქ ნიშნდობლივია აღინიშნოს ის გარემოება, რომ რამდენადაც ანტიკური ნეოპლატონიზმის აღდგენა, გადამუშავება ხორციელდებოდა ადგილობრივ მოთხოვნილებებთან კავშირში, ამდენად არეოპაგეტიკული აზროვნების სიღრმეს აქვს არაჩვეულებრივად ზოგადი ხასიათი, რომელსაც ძალუძს დააკმაყოფილოს ყველაზე ღრმა მოთხოვნები.

ტრანსცენდენტური პირველსაწყისის სამყაროსთან ურთიერთმიმართებისათვის

და უმთავრესად ადამიანთა მიერ მისი შემეცნებისათვის, არეოპაგეტიკის ნეოპლატონურ ტრადიციებს, ქმნის იერარქიის თეორიას.

ამ მხრივ საინტერესოა არეოპაგეტიკულ წიგნში „ხეცათა მღვდელთ-მთავრობისათვის“ შემავალი სპეციალური თავი „რათ არს მღვდელთ-მთავრობა“, სადაც ლაპარაკია იერარქიაზე. ავტორი ამბობს, რომ იერარქია არის წმინდა, მწყობრი, შეძლებისდაგვარად ღვთისსახონებას მიმსგავსებული მეცნიერება და მოქმედება, რომელიც მასზე გადმოსული უზენაესი ბრწყინვალეების ძალით ღვთის მსგავსებამდე, პირველსაწყისამდე მალდება საკუთარი ბუნების შესაბამისად.

იერარქიაში იგულისხმება წმინდა წესრიგი, პირველსაწყისის სიმშვენიერის ხატი, რომელიც იერარქიულ წესთა და მეცნიერებათა მიერ წმინდად აღასრულებს თვითგაბრწყინების საიდუმლოებას და თავის დასაბამს ძალისამებრ ემსგავსება, ხოლო იერარქიის წესი ისაა, რომ ზოგი უნდა განიწმინდოს, ზოგიც განათლდეს და ზოგმა განწმინდოს, ზოგმა გაანათლოს, ზოგი სრულყოფილი გახდეს, ზოგმა სრულყოფა მისცეს.

აქვე არეოპაგეტიკის ავტორი განიხილავს საკითხს, თუ რა არის იერარქიის მიზანი. იგი ამბობს: „ხოლო პირი მღვდელთ-მთავრობისა არის ღმრთისა მიმართი, რაოდენ მისაწვდომელ არს მსგავსებაი და ერთობაი მისისა მქონებლობითა წინამძღურად ყოვლისავე სამღვდელთაჲსა ჰელოვნებისა და მოქმედებისა და საღმრთოსა მის შეუნიერებისა მიმართ მოუდრეკელად უკუეხედავს. ხოლო რაოდენ უძლავს, ეგოდენ ხოლო დისახვის და თვისსა მას მწყობრსა ღმრთის მგალობელთასა ქანდაკებად საღმრთოდ სრულ ჰყოფს სარკედ საწაღელ სახილველად“.²

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

როგორც ვხედავთ, იერარქია არის მე-

2. პეტრე იბერიელი (ფსევდო-დიონისე არეოპაგელი) — შრომები: თბ., 1961, გვ. 110.



ცხიერება, რომელსაც აქვს თავისი წესრიგი, წესი და მიზანი, სადაც სიკეთე, როგორც უმაღლესი მშვენიერება და მშვენიერება, როგორც უმაღლესი ესთეტიკური ღირებულება მთელ იერარქიას ახასიათებს.

ამრიგად, მთელი ცნობიერი უნივერსუმი პირველსაწყისსა და ადამიანს შორის დაყოფილია იერარქიის ორ საფეხურად. (ზეციური, მიწიერი). ეს დაყოფა ტრიალდულია და როგორც უკვე აღინიშნა ესთეტიკური პრინციპებით ხორციელდება. იერარქიის მთავარი ფუნქცია მდგომარეობს ინფორმაციის გადაცემაში (ზევიდან ქვევით), სრულ განწმენდაში (ზევიდან ქვევით), სრულ განწმენდაში, ღვთაებრივ სინათლესა და საკრალურ ცოდნაში. „ცოდნის“ გადაცემა იერარქიაში ხორციელდება სხვადასხვა საშუალებებით, რომელიც ეფუძნება, თანამედროვე ერთ რომ ვთქვათ, ესთეტიკურ შემეცნებას. ერთ-ერთი მათგანი, განსაკუთრებით აქტუალური მაღალი რანგის იერარქიის საფეხურისათვის მდგომარეობს პირველსაწყისის „ბაძეაში“, მიმსგავსებაში. ეს ბაძეა მართალია ეფუძნება მიმეზისის ანტიკურ თეორიას, მაგრამ მისგან პრინციპულად განსხვავდება. აქ „ბაძეა“ ხდება არა სამყაროს რეალური საგნებისა, არამედ ტრანსცენდენტურის, „მიუბაძეველი იდეის“, შემეცნების არსების სუბიექტის.

არეოპაგიტული მოძღვრების ავტორი აყენებს „ბაძვის“ ანტიკური პრინციპის — არსებითად ახალი გააზრების საკითხს, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ყოველი საგანი ერთდროულად ტრანსცენდენტური პირველსაწყისის მსგავსიცაა და არამსგავსიც. ასეთ შემთხვევაში შესაძლებელია არა ჩვეულებრივი „ბაძეა“, არამედ მხოლოდ „მიუბაძეველი ბაძეა“.

არეოპაგიტულის ავტორი გაცილებით მაღალ შეფასებას აძლევს „არამსგავს მსგავსებას“, რომლებსაც ის მიაკუთვნებს პირველსაწყისის აპოფატეკურ აღნიშვნებს. თუ ღვთაებრივ საგნებთან მიმართებაში უარყოფითი აღნიშვნები უფრო ახლოა ქმნილობისასთან ვიდრე დაღებითი, მაშინ უხილავისა და გამოუსახავის გამოვლინებისათვის გაცილებით უფრო შესაფერისია არამსგავსი გამოსახულებები. აქ ავტორი აგრძელებს ალექსანდრული სკოლის გზას,

რომელიც ეყრდნობა უილონს (ორიგენე გრიგოლ ნოსელი).

არამსგავსი სახეები არეოპაგიტული თეორიის მიხედვით აუცილებლად იქმნება ანტიკურისაგან დიამეტრულად განსხვავებული პრინციპებით და მათში მთლიანად არის უარყოფითი ადამიანთა მიერ აღებული ისეთი თვისებები, როგორც იცა: კეთილშობილება, სილამაზე, პარამონიულობა და სხვა, რადგანაც ესენი, ავტორის აზრით, არის ადამიანის მიერ განჭვრეტილი ხატის უხეში მატერიალური ფორმების არქეტიპი და არ შეიძლება ადამიანმა მათზე (ე. ი. ამ თვისებებზე) შეაჩეროს თავისი გონება.

უხეშავესი სულიერი არსებების გამოსახვისათვის უკეთესია გამოყენებულ იქნას მდბაბლი საგნების სახეები. ასეთნაირად გამოსახულ ღვთაებრივ საგნებს გაცილებით მეტი მნიშვნელობა ენიჭებათ.

აქ საყურადღებოა ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი. არეოპაგიტულის ავტორი შეგნებულად მიდის მხატვრული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ისეთი სინტერესო ფენომენის თეორიულ გააზრებამდე, როგორცაა კონტრასტის ცნება.

როგორც ცნობილა, ამ უკანასკნელს არისტოტელემ მიაქცია ყურადღება თავის „პოეტიკაში“, როდესაც აღნიშნავდა, რომ „უგვანო“ და „საძაველი“ ცხოვრებაში შეიძლება აისახოს ხელოვნებაში და იყოს სიამოვნების მომნიჭებელი.

არეოპაგიტულის კი სრულიად სხვაგვარ შეხედულებასთან გვაქვს საქმე. არამსგავს სახეებს აქ განსაკუთრებული სახის ნიშან-სიმბოლოური ბუნება აქვთ იმიტომ, რომ ყველაფერი, რაც მიეკუთვნება სულიერ არსებებს, უნდა გაიზაროს სრულიად საწინააღმდეგო მნიშვნელობით, ვიდრე ამას ვაზდნთ მატერიალური სამყაროს საგნების გააზრებისას.

არეოპაგიტული მოძღვრების იერარქიულ სისტემაში ინფორმაციის გადაცემის შემდეგი გზა დაკავშირებულია სილამაზესთან, მშვენიერებასთან. სწორედ-მშვენიერება არის „პირველსაწყისთან“ მიმსგავსების, ღვთაებასთან ბაძვის ერთ-ერთი ფორმა. აბსოლუტური სილამაზე, მშვენიერება სინათლის მსგავსად გამოხი-

დებამ; არასოდეს ვვდებამ და ეს გამოსხივება მარადიულია ზეციური და მიწიერი სფეროს არსებებში და ეს სახეები ემსგავსებიან ამ სილამაზეს, მშვენიერებას. აბსოლუტურ მშვენიერებასთან მიკუთვნების ხარისხი უკუპროპორციულია იერარქიის საფეხურების მატერიალიზაციის ხარისხისა.

კიდევ ერთი მთავარი სახე ცოდნის, ინფორმაციის გადაცემისა. არეობაგიტულ იერარქიაში არის სინათლე. არეობაგიტაციის ავტორის მიხედვით იგი წარმოიშობა „სიკეთისაგან“ და აქვს ორი თვისობრივი განსხვავებული ფორმა — ფიზიკური, ხილული სინათლე და „სულიერი სინათლე“. ხილული სინათლე უწინარეს ყოვლისა მზის სინათლეა, ის წარმოადგენს მთელ დედამიწაზე ორგანული სიცოცხლის მამოძრავებელს.

სულიერი სინათლე ასრულებს წმინდა გნოსეოლოგიურ ფუნქციას. სიკეთე აცნობებს ამ სინათლის ციაგს ყველა გონიერ არსებას თავისი აღქმის უნარების შესაბამისად, შემდეგ აძლიერებს მას და სულიდან განდევნის არცოდნასა და შეცდომას. ეს სინათლე აღემატება ყველა გონიერ არსებას, რომლებიც არსებობენ სამყაროში, ის არის „პირველი სინათლე“, „ზე-სინათლე“. ის აერთიანებს ყველა სულიერ და გონიერ ძალებს ერთმანეთთან და თავის თავთან, სრულყოფილს ხდის მათ და მიმართავს „ქეშმარიტი ყოფიერებისაკენ“, ფანტაზია დაჰყავს წმინდა ქეშმარიტებაზე და ერთიან ცოდნაზე.

უდიდესი ნაწილი ინფორმაციისა ზეციური იერარქიის სტრუქტურაში და ზეციური იერარქიიდან მიწიერზე გადაცემა სულიერი სინათლის ფორმაში, რომელიც ზოგჯერ ხილული ციაგის სახესღებულადაა. ღვთაებრივი მადლის სიკეთე, არეობაგიტაციის მიხედვით სინათლის სხივების მუდმივი რაოდენობის სახით ვრცელდება ყველა არსებებზე. აქედან არის ნათლობის საიდუმლოება, რომელსაც მოჰყავს ადამიანი ქრისტიანულ სოციალურ იერარქიის სისტემაში, აძლევს მას „პირველსაწყისის სინათლეს“, რასაც ჰქვია „განათების საიდუმლოება“.

სინათლის ინფორმაცია „პირველსაწყისის“ (ღვთაების) მიერ მუდმივად გამოს-

ხივდება და ეწოდება ფოტოდონსი. ის არის ყოფიერების ორი ერთმანეთისაგან დაცილებული საფეხურის შუამავალი, რომელიც არეობაგიტაციაში აღიწერება ანტი-ნომის დახმარებით. ის არასოდეს არ ტოვებს მისთვის დამახასიათებელი შინაგანი ბუნების ერთიანობას.

სინათლის გამოსხივება, „სინათლის ფოტოდონსია“, მიწიერი და ზეციური იერარქიის საფეხურებს შორის საზღვარს გადალახავს რამდენიმე საშუალებით. პირველ რიგში ის აღწევს მისტიკოსის სულში, რომელიც ჩაღრმავებულია ღვთაების უსიტყვოდ ჰერეტაში (როდესაც გონება ცი უტყვია). ამ მდგომარეობის გადმოცემას ცდილობდნენ აღმოსავლეთ-ქრისტიანობის ფერმწერები წმინდანებისა და ხატების გამოსახვისას. მეორეს მხრივ, საკულტო საიდუმლოებებში მორწმუნეთა გასხივონება ხდება ღვთაებრივი სათნოების შუქით. შემთხვევითი არ არის, რომ საიდუმლოების საფეხური, (და არა არსებების), არეობაგიტაციის ავტორმა მოათავსა ზეციურ და მიწიერ იერარქიებს შორის ზღვარზე. მესამე — „სინათლის ფოტოდონსია“ გადადის ახალ ხარისხში, საიდუმლოდ არის რა დაფარული სხვადასხვა ღვთაებრივი საფარველით, სხვადასხვა გრძნობადაღქმადი სახეების ტიპით, გამოსახულებით, სიმბოლოებით, ნიშნებით, რომლებიც ორგანიზებულია ჩვენი აღქმის შესაძლებლობების შესაბამისად. სულიერი სინათლე ხდება მთავარი შინაარსი ყველა ამ მატერიალიზებული ფენომენების, არსებების, როგორც წესი სპეციალურად მისი გადაცემისათვის, მათ შორის ხელოვნებისა და გამოსახვითი ხელოვნების სახეებისათვის. ის შესაბამისად აღიქმება არა ფიზიკური ხედვით, არამედ „გონების თვლით“, „აზრობრივი ხედვით“.

არეობაგიტული მოძღვრების ესთეტიკური პრინციპების წარმოჩენა მნიშვნელოვანწილად უკავშირდება სიმბოლოთათეორიას. მხოლოდ სიმბოლოურ-ღვთაებრივი გამოსახულებების საშუალებით შეუძლია ადამიანს ამაღლდეს ზეციური იერარქიის ჩვეულებრივ სრულყოფილებამდე.

სიმბოლო არეობაგიტაციაში უფრო ფილოსოფიურ-რელიგიურ-ესთეტიკური კატეგორიაა, რომელიც თავის თავში მოი-

ცავს სახეს, ნიშანს, გამოსახვას, მთელ რიგ სხვა ცნებებს, ასევე ცხოვრებისეულ ბევრ მოვლენასა და საგანს, განსაკუთრებით საკულტო პრაქტიკას, როგორც თავისი საკუთარი გამოვლინება ამა თუ იმ სფეროში.

სიმბოლოსთან ერთად, არეოპაგიტულ ესთეტიკური სისტემის სრულ სახეს ჰქმნის ფერი და სინათლე, რომელთა ასოციური სიმბოლიკა ამ მოძღვრებაში მეტად რთული და მრავალმნიშვნელოვანია. რაც შეეხება სინათლეს, არეოპაგიტულ ესთეტიკაში იგი ასრულებს იმავე ფუნქციას, რასაც მშვენიერება, თუმცა აქ იგი უფრო შედარებით ზოგადი და უფრო მეტად სულიერი ფენომენია, ვიდრე მშვენიერება.

სიმბოლოების შესახებ გაშლილმა არეოპაგიტულმა თეორიამ, რომელიც წარმოიშვა მხატვრულ პრაქტიკასთან მკიდრო კავშირში, განუსაზღვრელი შესაძლებლობები გადაუშალა სახვით ხელოვნებას. ეს თეორია ყველაფერის უფლებას აძლევდა მხატვარს, მთავარი იყო, რომ გამოსახულება სწორად ყოფილიყო გადმოცემული.

იერარქიული უნივერსუმის მთლიანი სტრუქტურა არეოპაგიტიკაში წარმოადგენდა ტაძრების მოხატულობის სისტემის თეორიულ პირველსახეს, რადგანაც ტაძარი ქრისტიანებისათვის იყო საკრალური მიკროკოსმოსი, მსგავსი ღვთაებრივი უნივერსუმისა. მთავარი ამოცანა არეოპაგიტული იერარქიისა იყო „ცოდნის“, ინფორმაციის გადაცემა, რაც საფუძველდებული იყო ესთეტიკური ასპექტით.

როგორც ვხედავთ, არეოპაგიტულ კორპუსში ფორმულირებულია ხელოვნების ფუნქციის ფილოსოფიურ-რელიგიური გაგება. არეოპაგიტულ იერარქიაში ხელოვნების სახეებს უპირავს შუალედური ადგილი, ზეციურ და მიწიერ იერარქიას შორის და ემსახურება განსაკუთრებული ცოდნის გადაცემას სპეციფიკური ფორმით. მათ პირველ რიგში უნდა გააღვიძონ ადამიანის ფსიქიკა და ორიენტირის როლი შეასრულონ განსაკუთრებული სახით უმაღლესი ტეშმარტების წვდომისათვის, დაბრუნონ ის პირველსაწყისამდე.

ვაჟა აზარაშვილის საავტორო სალამოზე

ალექსანდრა ლორია

მართული საერო პროფესიული მუსიკის საუკუნოვანი განვითარების გზაზე მრავალი ღირსშესანიშნავი ქმნილებით გამოდიდრდა ეროვნული კულტურის საგანძური, სადაც დიდი კლასიკოსის ზ. ფალიაშვილის უკვდავი საოპერო შედევრების შემდეგ საპატიო ადგილი დაიმკვიდრა სიმფონიზმის მამამთავრების — ა. ბალანჩივაძის, შ. მშველიძის, გ. კლაძის, მათი მომდევნო თაობის სახელოვან წარმომადგენელთა — ა. მაჭუარიანის, ო. თაქთაქიშვილის, რ. ლალიძის, ს. ცინცაძის და სხვათა შემოქმედებამ.

გამოჩენილ წინამორბედთა ღირსეულ შემკვიდრედ წარმოგვიდგება საქართველოს სახალხო არტისტი ვაჟა აზარაშვილი. მის მრავალსახოვან შემოქმედებაში ტოლფასოვანი მხატვრული ღირებულებით აღიქმება სხვადასხვა ჟანრში შექმნილი ნაწარმოებები: სიმფონიური მუსიკა, კამერული ანსამბლი (სონატა, ტრიო, კვარტეტი, კვინტეტი), ბალეტი, ოპერეტა, სავილინო, საალტო, სავიოლონჩელო, საფორტეპიანო კონცერტები, საესტრადო სიმღერები. მათში, მაღლიერი მსმენელი ეცნობა მხატვრულ სახვით ვრცელ გაღერვას, სადაც კონტრასტული თემატიზმი და სტრუქტურული თავისებურებანი კომპოზიტორის ინდივიდუალური ხელწერის — ორიგინალური შემოქმედებითი სტილის ელემენტე-



ბით არის გაერთიანებული; აქ იგულისხმება ეროვნული ინტონაციურ-მოტივურ საწყისებზე აღმოცენებული ტრანსფორმირებული მელოდი, რიტმო-პარმონიული ფაქტურა, თვითმოფადი მუსიკალური მეტყველების ლაკონიურობა — სახიერება, მხატვრული ტაქტიკა. გაწონასწორებული ემოციური ტონუსი, თემატური შინაარსის განვითარების ბუნებრიობა, ფორმა-დრამატურების ნათელი შეგრძნება. ყველა შემთხვევაში აზარაშვილიანული სტილის ნიშანდობლივი მომენტია კლასიკური ტონალური ლოგიკის უცვლელ ქმედითობასა და ფორმაქმნად კანონზომიერებაზე დაფუძნებული — პოეტური სულით აღბეჭდილი რომანტიკული მელოდიური ხაზის და ექსპრესიონისტული (ზომიერად დისონირებული და პოლიტონალური) პარმონიული წყობის, მასთან იმპრესიონისტული ბგერ-წერითი პალიტრის ორგანული სინთეზი.

ვ. აზარაშვილის მაღალი საკომპოზიციო ოსტატობის და მონოლითური შემოქმედებითი სტილის განმსაზღვრელია გარეგულ-დეკორატიული ეფექტურობისაგან თავისუფალი ნოვატორული ტექსტოლოგიის მხატვრული მიზანდასახულობა — ადამიანთა კეთილშობილური მისწრაფებების, ფიქრების, სევდა-სიხარულის, ტრფობის, პასტორალურ-იდილიური განწყობილების, მისი საპირისპირო — იუმორის და აქტიური ქმედების რელიეფური წარმოსახვით. სწორედ ამით აიხსნება ის დიდი ინტერესი, რომელიც ჩვენმა საზოგადოებამ გამოიჩინა კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გამართული კომპოზიტორის შემოქმედებითი საღამოსადმი. კონცერტიდან მიღებული ღრმა შთაბეჭდილება განაპირობა მასში შესანიშნავი ინსტრუმენტალისტების და ვოკალისტების მონაწილეობამ.

ავტორმა თავისი მდიდარი შემოქმედებიდან მხოლოდ კამერული მუსიკა შემოგვთავაზა და ამ სფეროშიც აუდიტორიის წარმოუდგინა ჟანრობრივად და შინაარსობრივად განსხვავებულ კომპოზიციითა ფართო პროგრამა, რომლის „პირველი ფურცელიც“ გადაკვიშლა საუცხოო მევიოლინემ გაღინა ბანდურამ. მან ააყდერა სოლო საეიოლინო სონატა (ორ ნაწი-

ლად) — სტილში წვდომით და არტისტული ტემპერამენტით წარმატებულად „დუდუკისებური“ იმიტაციური ნაღვლიანი პანგის რეგისტრულ-დინამიკური აღმავალი სელა (ბურდონირებული ბანის ფონზე) და მისდამი მკვეთრად დაპირისპირებული „ტოკატა“ (მარკირებული — „ცეცხლოვანი“ შტრიხით) — საწყისი მოტივის რეპრიზული — მინაბული („წყვედიანსებური“) იერსახით.

ვოკალის და დეკლამაციის ეფექტური შენაცვლების, შეუნელებელი ექსპრესიით, დრამატიზმის, სატირა-ტრაგიზმის მძაფრი დაპირისპირებით — „სცენური ხილვადობით“ დიდოსტატურად გახსნა რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა ელდარ გეწაქემ შვიდი მინიატურა—რომანსის (მ. ფოცხიშვილის ტექსტზე) ღრმა ემოციური შინაარსი. აქვე აუცილებელია აღინიშნოს ჩინებული კონცერტმეისტერის, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის დარეჯან მახაშვილის პიანისტური ოსტატობა (განსაკუთრებით იღუმალის მშფოთვარების, „მასკარადის“ და „ნადირობის“ „ბუფონადური“ სცენების გადმოცემაში).

მუსიკალური ხელოვნების სრულყოფილი ნიმუში შექმნეს რესპუბლიკის სახალხო არტისტებმა — თამარ გაბარაშვილმა და ნანა დიმიტრიადიმ, რომელთაც რომანტიკული გზნებით, პოეტური აღმაფრენით და ელვარე ვირტუოზულობით შეასრულეს სონატა ჩელოსა და ფორტეპიანოსათვის. ერთნაწილიან კომპოზიციისაში მათ შიდაციკლური სტრუქტურის ყველა სახიერი სფერო განუმეორებელი კოლორიტულობით წარმოაჩინეს — ჩელოს საწყისი ბანის თემის თანდათანობითი რეგისტრული ამალღება-დინამიზაციით უმაღლეს ექსტატურ კულმინაციამდე, ლირიკო-გრაციოზული დამხმარე თემიდან სკერცოზულ ეპიზოდში გადაზრდით (დამუშავების ანალიზით) დინამიკური აღზევებიდან ხმოვანების ტონუსის განმუხტვით რეპრიზაკოდში (საწყისი მთავარი თემის რემინისცენციით).

მაღალი არტისტის მიხედვით წარმართა აგრეთვე კონცერტის მეორე განყოფილება, როდესაც აუდიტორიას ესთეტიკური სიამოვნება მოჰგვარა რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტის შხია



დავითაშვილის ლამაზმა — თბილმა, პლასტიკურმა, კეთილშობილურად მქედრმა სოპრანომ სამი რომანის შესრულებაში, სადაც მასთან ერთად წარმატება გაიზიარა დახვეწილი გემოვნების და ტექნიკის მქონე კონცერტმეისტერმა ნათია აზარაშვილმა.

თანამედროვე ინსტრუმენტალიზმის „ფრესკული“ ფერადოვნება სრულიად შესაცნობი გახდა ახალი რედაქციით წარმოდგენილი სიმებიანი კვარტეტის (ოთხნაწილიანი ციკლის — სონატური I, „ფანტასტიკური“ — ფლაჟოლეტური II, იუმორისტულ — „კრიმანჭულს“ ხასიათში III, „მხედრული“ — შუა იდილიური ეპიზოდით და ფინალური ეფექტური კლისან-

დობით — IV), „ძველი თბილისის სურათების“ („კინტო“, „არლანი“, „მშვენიერი მარგარიტა“) და „სენტიმენტალური ტანგოს“ ჟღერადობაში, რაც კარგი მუსიკოსებისაგან შემდგარი ანსამბლის (გ. ბანდურა, ვ. მურადოვი, ა. დანელიანი, ნ. ზახაროვა) უდავო დამსახურებაა. მათვე კონცერტის დასასრულს ნ. აზარაშვილთან ერთად აახმოვანეს ავტორისეული ტიპიური რომანტიკული და პოპულარული პიესა — „ნოქტიურნი“ (ჩელოს კანტილენური თემის ექსპონირებით და ტემპრო-რეგისტრული ვარიანტების მზარდი ემოციურობით — პლაგალური საკადანსო ჰარმონიის ხიბლით).

ნატურმოკრიტიკული ბელა ბარკინიშვილის შემოქმედებაში

ბურანდა რობაქიძე

ბელა ბარკინიშვილი სამოციანი წლების ქართული მხატვრობის თვალსაჩინო წარმომადგენელია. მის შემოქმედებაში თავი იჩინა ეროვნულ ტრადიციაზე დაყრდნობილი მხატვრული ფორმების ინტენსიურმა ძიებამ. მხატვრის დამსახურება იმაში მდგომარეობს, რომ მან შექმნა პირობითი, განზოგადებული, ეროვნული კოლორიტის მატარებელი ნაწარმოებები, რომლებიც მისი მეტად სპეცი-

ფიკური მხატვრული აზროვნებისთვის დამახასიათებელი ხელწერით გამოირჩევა. მხატვრული ფორმების ძიებამ მხატვარი მიიყვანა ქართული ტრადიციების, ადათ-წესების, ყოფა-ცხოვრების შემოქმედებით ათვისებამდე, ჩვენი მდიდარი ფოლკლორის თანამედროვე გააზრებამდე (ზღაპრები, ხალხური ლექსები თუ ყოფის რიტუალიზებული სცენები).

მისი ნამუშევრები შორს დგას ყალბი პატრიოტიზმისაგან, ზედმეტად პათეტიკური ტონისაგან. მათში მხატვრის ფაქიზი, ნაზი, მოკრძალებული ბუნება აღბეჭდილი. ამასთანავე, ყოველ მათგანს ეტყობა მხატვრის შინაგანი რწმენა, თავისუფლება და მხატვრული ფანტაზიის მრავალფეროვნება. ამიტომაც, ბელა ბერძენიშვილის ნამუშევრები ყველასათვის მისაწვდომი და გასაგებია. თემატიკაც სადა და უბრალოა, მათში ასახულია ქართველი გლეხის გამრჯე შრომა კალოზე, დიასახლისის მიერ თონეში პურის ჩაკვრა, ძაფის დართვა, წინდების ქსოვა და სხვა. ეს არის ღრმად ემოციურ ასოციაციებზე დაფუძნებული ნამუშევრები, რომლებიც სავსეა ლირიზმით, პოეტურობით.

მხატვარს არასოდეს ღალატობს ზომიერების გრძნობა: მშვიდი და ამაღლებული, ზშირად გარინდებული, თავისებური „სტატიკურობის“ შემცველი მისი ნამუშევრები, ასეთი „დისტანციურობის“ გამო, მარადიულობაში გარდასულ „სამუშეუმო ექსპონატებად“ აღიქმება.

თუმცა ბელა ბერძენიშვილმა თეატრალურ-დეკორატიული განყოფილება დაამთავრა და საინტერესო ნამუშევრები შექმნა სცენოგრაფიაში, მის შესაძლებლობათა სრული რეალიზება მოხდა დაზგური და მონუმენტური მხატვრობის დარგში.

მხატვრის პოეტური ამაღლებულობა მკაფიოდ გამოვლინდა ნატურმორტებში. სადაც ყოფითი ნივთები ხაზგასმული ესთეტიკური ღირსებითაა წარმოდგენილი, თითოეული ნივთი მხატვარმა მოკრძალებული სილამაზით, სისადავითა და ზოგან ფორმათა მძლავრი მონუმენტურობითაც გადმოსცა.

აღიარება მხატვარს ნატურმორტის ჟანრმა მოუტანა.

საერთოდ ქართველ ნატურმორტისტთა ნაწარმოებებს აერთიანებს ეროვნული მუხტი, თვითმყოფადობა, საგნობრივი სამყაროს მილიანობის განცდა და — არა

მხოლოდ ტრადიციულ ნივთთაგან შემდგარი ტექტონიკური აღნაგობა. არამედ ის ღრმად ესთეტიკური განცდა, რაც სხვადასხვა ინტერესების მიუხედავად საერთოა მათთვის.

მაგალითად, ფიროსმანთან ნატურმორტი მოცემულია როგორც დამოუკიდებლად, ასევე ძველი თბილისელების (მაგ. კინტოების) თავშეყრის, ქეიფის ერთგვარ „ჩანართად“. თანამეინახენი შორს დგანან ყოველდღიური ცხოვრებისეული ყოფისაგან და ამაღლებული, რებრეზენტატული „თავმომწონობით“ წარმოგვიდგებიან. დამოუკიდებელი სახით გამოსახულ ნატურმორტებში კი შავი ფერის სიბრტყეზე პირობითად, ერთგვარად „სიმეტრიულად“ ლაგდებიან საგნები. ამგვარი სახის ტრაპეზებს, თუ საგანთა „კრებულებს“ მხატვარმა მიანიჭა ძველებური, ღრმად ტრადიციული, შინაგანი ღირსებით სავსე სახე.

დავით კაკაბაძის ცნობილ „იმერულ ნატურმორტში“ (1918 წ.) ყოფითი საგნები. წარმოდგენილია აგრეთვე ფართო განზოგადების საფუძველზე, რითაც ქართული ყოფისთვის დამახასიათებელ ნივთებს კონკრეტულად წარმოაჩენს.

ზურაბ ნიყარაძე შესანიშნავ განმარტებას იძლევა ამ ჟანრის მნიშვნელობასა და მის აუცილებლობაზე: „ნატურმორტი არანაკლებ შრომატევადი სამუშაოა, ვიდრე კედლის მოხატვა, რამდენადაც კოლორისტული და კომპოზიციური ამოცანები ნატურმორტში უფრო მეტი სისუსტით უნდა წარმოჩინდეს. ეს ის ჟანრია, სადაც თავს იჩენს არა მარტო მაღალი პროფესიული მიღწევები, არამედ იგი ამკვიდრებს სილამაზესა და ყოფის სიხარულს“.

სწორედ ამ ჟანრში გამოამყვანა ბ. ბერძენიშვილმა თავისი მაღალი პროფესიული ოსტატობა.

1961 წელს შესრულებული ნატურმორტი მისი ერთ-ერთი ადრეული ნამუშევარია. ცისფერი ფონი, რომელიც ვერტიკალური შავი ხაზებით არის დანაწევრებული, აქტიურ გარემოცვას უქმნის ყო-

ფითი საგნების კომპაქტურ ჯგუფს. კომპოზიციის მარცხენა მხარეს წრიული ფორმის საკმაოდ მკვრივი თიხის დოქი ავსებს, რომლის ჩამოტეხილი ზედაპირი ირეგულარული მოხაზულობისაა. დოქის მრგვალი მუცელი წრიული ფორმის ზოლებითაა დანაწევრებული, რაც მკაფიოდ იკითხება კარგად განათებულ ადგილებში, ხოლო ჩაჩრდილულ ადგილებში შერწყმული მთლიან მოცულობასთან, თითქმის შავი ფერის ჩრდილები მეტყველად გადმოსცემს საგნის სიძველეს და თიხის ფაქტურასაც. ჩვენგან შედარებით შორეულ საგნად აღიქმება მარჯვენა მხარეს მოთავსებული წრიული ფორმის ღრმა თიხის ჯამი. მასში, ასეთივე ცოცხალი შუქ-ჩრდილების ოსტატური გათამაშებით მიღწეულია საგნის ხელშესახებითობა. ფაქტურულაბა.

— კადრთან ახლოს მოტანილი დიდი დოქის წინ გამოსახულია მცირე ზომის დოქი და გადაშლილი ჯამი, დოქი მოშავომონაცისფროა, ხოლო ჯამი ყურადღებას იქცევს ღია ფორუზისფერ-მოცინისფრო ინკრუსტაციით, რომლის აქა-იქ ამოცვენილი კენჭები სიძველის შთაბეჭდილებას კიდევ უფრო აძლიერებს. მოლივლივე „ძვირფას“ ინკრუსტაციას ეფექტური აქცენტი შეაქვს ნამუშევრის მხატვრულ გადაწყვეტაში.

კომპოზიციის სიღრმეში მარცხენა მხარეს ავსებს და მნიშვნელოვნად წინ წამოსწევს საგნებს კედელზე ჩამოკიდებული ფარდაგის მცირე ფრაგმენტი. იგი მიგვანიშნებს მხატვრის გატაცებაზე ორნამენტულ-დეკორატიული მოტივებით, რომელნიც დიდი გულისყურით, ძველი ორნამენტული მოტივების ღრმა ცოდნით არის შესრულებული.

კომპოზიციის თითოეული ნივთი სრულყოფილი მტკიცე შავი კონტურით შემოწერილი, გეომეტრიული ფორმებით წარმოგვიდგება, რაც სიმყარის, მოცულობითობის, ხელშესახებითობის შთაბეჭდილებას აძლიერებს. აქ ჩვეულებრივი საგნები მნიშვნელოვან სახეს იღებენ. ძველი ნივთები ჰკარგავენ ყოველდღიურ პრაქ-

ტიკულ-უტილიტარულ სახეს და გარდაიქმნებიან მაღალი ხელოვნების ნიმუშად.

აღსანიშნავია ერთი მომენტი: ამ ნატურ-მორტეში ყოფითი საგნების მასშტაბების თანაფარდობა მხატვარს მოხერხებულად აქვს გააზრებული. მათი სილუეტები, მოცულობები პარმონიული ურთიერთშთანხმებით ქმნის კომპაქტურ ჯგუფს, ისინი ისეა გამოსახული, რომ ერთმანეთის გვერდზე არ იკარებიან. მაგალითად, უსამართარი დოქის წინ მცირე ზომის დოქი და ჯამია გამოსახული, მაგრამ თითოეული მათგანი გარკვეული დამოუკიდებელი სახით და მნიშვნელოვანებით წარმოგვიდგება; მათ უჩვეულო დისონანსი ან მკვეთრი კონტრასტი კი არ შემოაქვთ, არამედ პირიქით, ერთმანეთს ავსებენ კიდევ.

მსგავს კომპოზიციურ გააზრებას და განთავსების ლოგიკას ადასტურებს ე. წ. „თუშური ნატურმორტი“, რომელიც 1962 წელს არის შესრულებული და თავისი „გრაფიკული დეკორატიულობით“ ერთ-ერთი საუკეთესოა.

მხატვარი რამდენიმე ყოფითი ნივთის საშუალებით ქმნის საკმაოდ ლაკონურ კომპოზიციას. მარჯვენა მხარეს თიხის ჩაფი დიდი მუცლით და ხის მაღალი, ცილინდრის ფორმის კურკული კადრთან ახლოს არის მოტანილი. ეს ნივთები ძვეს ასევე ღია ცისფერ ფონზე, რომელიც პირობითად მაგიდის სიბრტყეს განასახიერებს. ნივთების წინ თუშური, ერთმანეთზე დადებული ორნამენტული „ფაჩუჩები“ მნიშვნელოვან მოტივს წარმოადგენს. უკანა პლანზე, ვერტიკალურად ჩამოშვებული ორნამენტული ფარდაგი ჰკრავს სივრცეს, დიდ მასშტაბიანი ნივთები ნათლად იკითხება, მათი სიძველის მიმანიშნებელია ჭიქის დეფორმირებული ფორმა, თიხის დოქის ჩამავებული ადგილები; თავად „ფაჩუჩებიც“ გახუნებული და გაცრეცილია, ფარდაზე და ცისფერ ფონზე პარალელური შავი ხაზების რიტმს სადა გეომეტრიულ ორნამენტებთან შეთავსებით, გარკვეულწილად მოძრავი, დინამი-

კური ნიუანსი შემოაქვს და ცოცხალ, აქტიურ ფონს უქმნის ნივთებს.

წინა ნატურმორტთან შედარებით აქ კიდევ უფრო გაძლიერებულია ხაზობრივ-დეკორატიული სახე. მუქი შავი კონტური შემოველება სავანებს, რომლებიც მყარად აფიქსირებს მათ მკვრივ, ხელშესახებით ფორმებს. ხის ჭურჭლის ზედაპირის პირობით-სქემატური სახე ნახჭისა ზოგ ადგილებში ისეა გაცრეცილი თუ დაძველებული, რომ ჭურჭლის ფორმას ერწყმის და თითმის იკარგება ორნამენტის კონკრეტული სახე. ფარდავის ზედაპირი ზოგადი სახით რომბებით თუ პარალელური შავი „ხაზებითა“ დანაწევრებული. ასეთი აქტიური ხაზობრიობა აძლიერებს დეკორატიულ-გამომსახველობით მხარეს. სიფაქიზე და სინატიფე. მიგვანიშნებს მხატვარი-ქალის უაღრესად პოეტურ, ლირიკულ ბუნებაზე.

კოლორისტული თვალსაზრისით ორივე ნატურმორტი მსგავსი ფერადოვნებისაა. ცისფერი, აგურისფერი, შავი, ყავისფერი ქმნის დამაჯერებელ, თავშეკავებულ წყობას, სადაც წამყვანია პარმონიული შეთანხმების პრინციპი, გამოვლენილი ორიგინალური, მომხიბვლელი, ესთეტიკურად მეტყველი ქლერადობით. ორივე ნატურმორტი ხედვის ზედა წერტილიდან არის დანახული, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს ყოფის ამსახველი კადრის მნიშვნელოვანებას, განსაკუთრებულობას. მხატვარი ზუსტად მიგნებული კოლორისტული გამომსახველობით, ვაზრებული კომპოზიციური წყობით გამოჰკვეთს ყოფითი საგნების უბრალოებას. მიმზიდველ და სადა ფორმათა ლაბიდარულობას.

მესამე ნატურმორტი შესრულებული 1963 წელს, მოჭიქული ქოთნით, ხის ჯამით, კოვზით და მაწვნის ქილის გამო-სახულებით კიდევ უფრო წაამბეჭდავ ნიმუშად გვევლინება. კომპოზიციის მარცხენა მხარეს სიღრმეში მოზრდილი თიხის ცისფერი ქოთანი ძვეს, რომლის მკვრივი სილუეტი, მკვეთრი კონტურით შემოწერილი, ერთიან დაუნაწევრებელ ფორმად იკითხება, თუმცა ქოთნის ზედაპირი მუ-

ქი და ღია ცისფერის ნიუანსირებით ცოცხალ და ცხოველხატულ ფაქტურულობას ანიჭებს სავანს.

მის წინ წრიული ფორმის ჯამი კოვზითურთ სიღრმიდან მაყურებლისკენ ოდნავ „ამოწეულია“. მარცხენა მხარეს მცირე ზომის მუქი ყავისფერი მაწვნის ქილის სილუეტი იკითხება. ცისფერი ქოთანი და ჯამი ერთმანეთის გვერდით „მჭიდროდ“ არის გამოსახული, ხოლო განმარტობით მდგარი ქილა ოდნავი შუალედით წარმოგვიდგება, მიუხედავად იმისა, რომ სამივე ყოფითი ნივთი მთლიანობაში არის გამოსახული, ისეთ მჭიდრო კომპაქტურ ჯგუფად არ აღიქმება, როგორც ეს წინა ნამუშევრებში იყო. აქ, ამ მხრივ მეტი თავისუფლება და ხალვათობაა. ასევე განსხვავებაა ნივთების მასშტაბებშიც. აქ ნივთები შედარებით მცირე ზომისაა და კადრთან ახლოს ნაკლებადაა მოტანილი—უფრო გარკვეული დისტანციით წარმოგვიდგებიან. ამ ნამუშევრებში კიდევ უფრო მეტი სინაზე, ერთგვარი ლირიზმია გამოცემული. ამგვარ შთაბეჭდილებას ვეიქმნის გაძლიერებული დეკორატიულ-გამომსახველობითი მხარე, სიმსუბუქე, ნაზი ფერადოვნება.

სამივე სავანი ეროვნული ორნამენტულ-დეკორატიული სახის ფარდაზეა გამოსახული, რომელიც მთელ სასურათო სიბრტყეზეა განფენილი ისე, რომ ზედა ნაწილი წინა მხარესაა ამოწეული შეტეხილი ბოლოებით. ფარდავი ძალიან აქტიურ მხატვრულ, დეკორატიულად დატვირთულ ფონს ქმნის.

ნატურმორტებში დაუფარავ დეკორატიულობასთან ერთად ყურადღებას იქცევს მატერიალურობა. ხელშესახები, მკვრივი საცნობრობა ფორმებისა. მართალია, დიდი ადგილი აქვს დათმობილი ამ ფორმების ფართო განზოგადებას, მაგრამ ამავე დროს საკმაოდ გულდასმით ხდება ზედაპირის დამუშავება გეომეტრიულ-ორნამენტული მოტივებით, თუ გრაფიკული ხაზებით, ზოგიერთ ადგილას ნახატი მკაფიოა, ზოგან კი შერბილებული, ფაქიზი. ასეა მაგალითად: ცისფერ ფონზე გავლე-

ბული ხაზები თუ რომბები. ხშირად ნატურმორტში ჩართულია ორნამენტული მოტივები ფარდაგის სახით. ეს გარემო მხატვრის მიერ ძალადი გამოვნიებით არის შერჩეული: ამგვარ ფარდაგთა მოტივების აქტიური ჩართვა მხატვრის მიერ საინტერესო, ეფექტური მხატვრული მიგნებაა და დიდ კოლორიტულობასაც ანიჭებს ნატურმორტს. ნატურმორტების გამომსახველობა გაძლიერებულია ფაქტურის მეტად ცოცხალი, მგრძობიარე ვადმოცემით. კარგად ამოიკნობა თიხის, ხის ლითონის ფაქტურა, საგნების თვითმყოფადი ფორმები ზედმიწევნითი სიზუსტითაც ამოიკითხება — ეს იქნება მაწვნის ქილა, ხის ჯამი, თიხის ქოთან და ა. შ. ასევე კარგად ჩანს მათი ზოგან „შემჭვარტლულ-ვაშა-ვებული“ სახე, მოტეხილი პირით თუ დეფორმირებული სახელორით. სიძველის, დროის კვალის ამსახველი ეს ნიშნები ერთგვარად სამუზეუმო ექსპონატებად წარმოგვიდგენს მათ, შემთხვევითი არ არის ამგვარი შთაბეჭდილება, ვინაიდან ნამუშევრები შესრულებულია მხატვრის მიერ უფლისციხის არქეოლოგიური ვათხრებიდან ნაპოვნი ნივთების ვაგლენით, ზოგან ის აერთიანებს არქეოლოგიურ და ეთნოგრაფიულ მასალას.

ბელა ბერძენიშვილმა სამივე ნატურმორტში ძალადი მხატვრული სახით წარმოგვიდგინა ხალხური ხელოვნების სამყარო, რომლის ლირიკულ-პოეტური სახე ინტენსიურად გვაკრძობინა.

მხატვარმა ეს ნივთები ასახა არა მარტო თავისი „ეთნოგრაფიულ-არქეოლოგიური“ გამომსახველობის თვალსაზრისით, არამედ განსაკუთრებული ყურადღება გაამახვილა მათ მხატვრულ სრულყოფაზე, რის გამოც ამ ნამუშევრებმა „მარადიულობის აურა“ შეიძინეს.

ნატურმორტებში მოცემული ყოფითი ნივთები მხატვარმა ერთიან სივრცეში მოათავსა, სხვადასხვა რაკურსით თუ მასშტაბით გამოსახული ფორმების ერთიანობით მან აჩვენა ზოგადად ტრადიციული კულტურის ერთიანობა, რაც საბოლოო

ჯამში, მომდინარეობს რელიგიური მსოფლმხედველობიდან.

ეს ნამუშევრები დიდ ინტერესს იწვევს იმის გამოც, რომ აქ აქცენტრებულია ერთი არსებითი მომენტი; თავს იჩენს კერძოდ: „შეთავსებელის“ შეთავსება: ერთის მხრივ სისადავე და ლაკონიზმი, მეორეს მხრივ ზედმიწევნითი დეტალურობა და ჩაძიებულობა; ორნამენტების კონკრეტული ელემენტები; საგნების ფაქტურულობა ძალიან რეალურია, ხელშესახებითი — კადრთან ახლოს მოტანილი საგნები — „აქ“, ჩვენთვის ახლოს მყოფია, ამასთან ძალიან განზოგადებულიცაა: ანუ ხდება შეთავსება კონკრეტულობის, თვალსაჩინო რეალურობის, ხშირ შემთხვევაში დეტალურად, ზედმიწევნით დამუშავებისა; და ამავე დროს გამოლიანებისა, ძლიერი განზოგადებისა. ამ ერთმანეთისაგან დაცილებული საწყისების გამოლიანებას მხატვარი ძლიერი დამაჯერებლობით ახერხებს. ბელა ბერძენიშვილის ძალა სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ამ დამორებულ საწყისებს ის წარმოადგენს სარწმუნო პარმონიულ მთლიანობაში. ეს პარმონიული მთლიანობა კი მიღწეულია არა მარტივი, მექანიკური სახით, არამედ განსხვავებულ საწყისთა მტკიცე ნებელობითი შეკვრით. ამას მხატვარი ახორციელებს ძლიერი, ხატოვანი ფორმებით.

ბელა ბერძენიშვილის შემოქმედებაში ნატურმორტების სერია წარმოადგენდა შემოქმედებითი გზის დასაწყისს. აქ მოხდა მხატვრის თითქმის მთელი შემოქმედებითი პოტენციალის სრულფასოვანი ხორცშესხმა. ამიტომაც შედეგმა არ დააყოვნა და ამას მოჰყვა დიდი აღიარება.

იგორ სტრაჰინსკის „ქორწინების“

მუსიკალური

ანალოზის გარკვეული ასპექტები

ვიორაი შენაელია

იგორ ფიოდორის ძე სტრაჰინსკი, რუსი კომპოზიტორი და დირიჟორი დაიბადა 1882 წელს, ახლანდელ ლომონოსოვში. 1910 წლიდან ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა საზღვარგარეთ, უმეტესწილად პარიზში, 1939 წლიდან კი — ამერიკის შეერთებულ შტატებში. გარდაიცვალა ნიუ-იორკში 1971 წელს, დასაფლავებულია ვენეციაში.

მისი ნაწარმოებები ფანტაზიის სიმდიდრით, ორკესტრირების ბრწყინვალეობით გამოირჩევა. ისინი მჭიდროდ არიან დაკავშირებული რუსულ ფოლკლორთან და მსმენელს აოცებენ ნოვატორული მიღწევების სითამამითა და ორიგინალობით. ფოლკლორის მოდერნიზაციის შესანიშნავი მაგალითია ქორეოგრაფიული კანტატა „ქორწინება“.

ეს ნაწარმოები საკულტო, წარმართული და ეროტიული ექსტაზითაა გამსჭვალული. მასში ასახულია სლავური მიწათმოქ-

მედების ნაყოფიერების რელიგიის და ქრისტიანული რწმენის გარკვეული ელემენტების ერთობლიობა. გუნდის არქაულ ინტონაციებთან კონტრასტს ქმნის დასარტყამი ინსტრუმენტების დახვეწილი დინამიკა და კოლორიტი. როიალი აქ გამოყენებულია როგორც დასარტყამი ინსტრუმენტი.

სტრაჰინსკიმ ქორწილის ხალხური წესჩვეულება ვიწრო ეთნოგრაფიული სახით კი არ დაამუშავა, არამედ ორიგინალური სიმფონიური საშუალებით. აქ არის საქორწილო რიტუალი საერთოდ და არა რომელიმე გუბერნიის. მასში იგრძნობა ღრმა სასიცოცხლო ტენდენცია: ეროსის თაყვანისცემა და შთამომავლობის გაგრძელებაზე ზრუნვა. მთელი ნაწარმოები იყოფა ორ მოქმედებად და ოთხ სურათად. პირველ სურათში საცოლვე ეთხოვება ქალშვილობას, მეორეში შემოდის მამაკაციური ძალა: თხოვენ ღმერთებს ქორწილის

და საქმროს კურთხევას, მესამეში — სა-
ცოლეს აცილებენ მშობლიური სახლიდან,
მეოთხეში საქორწილო ნადიმი („წითელი
სუფრა“). მეოთხე სურათი თავისი მოც-
ულობით და მნიშვნელობით აჭარბებს პი-
რველ სამს. მეტია მუსიკალური დინამი-
კა და აგვირგვინებს მთელი მოქმედების
მიმდინარეობას.

პირველ სურათში ჭარბობს ნაღვლიანი,
თითქმის სამკლოვიარო მუსიკა, მეორეში
— მხნე და მამაცური ხმები. ამასთან და-
კავშირებით მუსიკა იცვლის კოლორიტს,
ისმის ქვედა რეგისტრები, სურათის ბო-
ლოს ვითარდება კოლოსალური ძალის
დაძაბულობა და ენერჯია. მესამე სურათ-
ში კონტრასტულად ჭარბობს ისევე ქალუ-
რი ელემენტი: ჟღერს მზრუნველი და
შესაბრალოის ტონები — ქალიშვილს აცი-
ლებენ, როგორც მსხვერპლს. მეოთხე სუ-
რათში, როცა საქმროს მიჰყავს ახალგაზ-
რდა საცოლედ და აცილებენ. მუსიკაში დგე-
ბა მთელი მოქმედების ერთ-ერთი შესანი-
შნავი მომენტი თავისი ხასიათი: ანსამბლი
(დამამთავრებელი სოლოები), რომელიც
მკაცრი ლირიკულობით უმღერის ახალგა-
ზრდების შეერთებას. ეს არ არის ჩვეულე-
ბრივი, სენტიმენტალური საოპერო დუე-
ტი, არამედ ღრმად სერიოზული, მნიშვ-
ნელოვანი ცხოვრებისეული მომენტის შე-
საბამისი მუსიკაა.

მეოთხე სურათში ბევრი საინტერესო
მხატვრული და დინამიკური დეტალებია:
ფორმის მიხედვით ეს tutti-ის მონაც-
ვლეობაა, სიმღერები და პატარა ანსამბ-
ლები, მათ შორის სოლოები, რომლებსაც
გუნდი აგრძელებს. მკვეთრი და მკაფიო
საცეკვაო რიტმები იცვლება მშვიდი ლი-
რიული სიმღერებით. ძირითადად ჟღერს
ხალხური, პოლიფონიური მუსიკა. სტრა-
ვისსკომ გასაოცარი გულისხმიერებით გა-
მოიყენა მთელი რუსული სიმღერის ხასი-
ათი და ხალხური მრავალხმიანობის საფუ-
ძველზე შექმნა ახალი საშუალებით მდი-
დარი ფაქტურა. სტილისტური თვალსაზ-
რისით ვერ იპოვით ვერცერთ შეცდომას:
თითოეული ინტონაცია დასაბუთებულია

და მნიშვნელოვან კონსტრუქციულ ელემენტს შეადგენს. გუნდის პარტიტურშიც
სტრავინსკი არანაკლებ ოსტატობას გვიჩვენებს,
ვიდრე ინსტრუმენტალურში, სადაც იგი დიდი ხანია უკვე დამსახურებული დიდებით სარგებლობს.

ამ ნაწარმოების შესახებ ცოტაა ითქვას
— ორიგინალურია, იგი იშვიათია თავისი
ჟღერადობითა და დინამიკით. ვოკალური
მასა და სოლისტები უერთდება ორკესტრს
ოთხი ფორტეპიანოთი და დასარტყამი ინ-
სტრუმენტების რამდენიმე პარტიით. იშ-
ვიათია თავისი კონსტრუქციისა და ფორ-
მის მიხედვითაც: მუსიკალურ-არქაული
ელემენტების გაერთიანება რენესანსისათ-
ვის დამახასიათებელი გაფორმების იდე-
ბთან და თანამედროვე მუსიკალურ ფორ-
მებთან. ასევე იშვიათია ინტონაციური ენ-
ერგეტიკის — დაძაბულობის ხარისხით,
მასალის განვითარების მიხედვით.

„ქორწინება“ — თავისი არსით კანტა-
ტა გახლავთ, ყოველივე ის, რაც იმღერება,
ინსტრუმენტურის ქსოვილზე დომინირებს.
მაგრამ როგორც კანტატა, ნაწარმოები არ-
ასაკმარისადაა, თუ შეიძლება ასე ითქვას,
ვოკალურად აბსტრაქტული და ლირიკული.
სიმღერა სტიმულირებულია შესტით, სა-
ცეკვაო რიტმებით და საწესჩვეულებო რი-
ტუალებით.

კომედიური პერსონაჟების არსებობა
(მაჭანკები, მეგობრები) და ამავე დროს
საკულტო ტრადიციების მკაცრი ვარდაუ-
ვალობა განსაზღვრავს მას, როგორც სინ-
თეტურად გამართულ ნაწარმოებს. რო-
გორც ანტიკური ტრაგედიის გუნ-
დი, „ქორწინების“ გუნდიც ჰერვტს მო-
ქმედებას, ეროტიკულად ცნობისმოყვარეა
და თვითონაც ერთვება „თამაშში“, ან
თანაუგრძნობს პერსონაჟებს, ან უერთდე-
ბა მხიარულ კომედიანტებს. კომედიანტე-
კი კი ირონიულად ეკიდებიან იმ სერიო-
ზულობას, რითაც ხალხი გამსჭვალულია
იმ ტრადიციების მიმართ, რომლებიც თან
ახლავს შთამომავლობის გაგრძელების რი-
ტუალს. მათი აზრით, საქმე უბრალოდ უნ-
და აეწყოს: ჩასახე და შობე.



ამასთან დაკავშირებით სამი სტილის-ტური პლასტი შეიძლება დაეინახო: *three-note* — ტირილები, მოთქმა ქალიშვილობის დამარხვასთან დაკავშირებით. რუსულ-ლი საქორწილო რიტუალი თავისი არსით: სამგლოვიარო რიტუალია; მამაკაცური, გამანაყოფიერებელი ძალის ძახილი, ფიცა და გზნებადობა — თავად თამაში, მოქმედების ენერჯია და ირონიული ელემენტი; სწორედ ეს მხიარული ელემენტი თანაგრძნობით არბილებს ქალური საწყისის გლოვას და მამაკაცური ძალის ველურ გამოვლენებს. ამავე დროს თავისი ცნობისმოყვარეობით აღვივებს ლტოლვას, რითაც აძლიერებს ორგანის ტენდენციებს.

ყოველივე ეს სტრავინსკის მოკლედ შეკუმშულად აქვს მოცემული ოთხ სურათში. მუსიკა მკაცრი და მკვეთრად ნათელია. ინსტრუმენტული კოლორიტი მთლიანად ექვემდებარება მოქმედების აზრს. მეოთხე სურათის ბოლო ნაწილში, როცა „თამაშის“ ყველა მონაწილე ელოდება ახალი სიცოცხლის ჩასახვას, სტრავინსკი ზარების რეკვას აქდერებს. ამით ის აღრმავებს, ხაზს უსვამს და აძლიერებს მთელი რიტუალის არსს: მის სამგლოვიარო ელფერს! ტრაგიკული საწყისი მაინც იმარჯვებს და მის გვერდით ირონია. უცხოელისთვის „ქორწინება“ მთლიანად გროტესკულია. მაგრამ აქ შეიძლება რენესანსის ან შექსპირის გროტესკზე ლაპარაკი, და არა „მრუდე სარკეების“ გროტესკზე. მათ შორის დიდი განსხვავებაა.

1 სურათი: „ნაწნავი“. რითმის სიზუსტისათვის ავტორი უკიდურეს მექანიზაციას მიმართავს: ამის გათვალისწინება აუცილებელია, რადგან სწორედ ეს არის მუსიკის ფორმალური წესრიგის გასაღები. თვის ერთეულად უნდა ავიღოთ ერთი მერვედი, როცა მეტრონომი 160-ია. ზოგჯერ მოძრაობა ორჯერ ნელდება, მერვედი = 80-ს. სტრავინსკი ამ შემთხვევაში არ ცვლის ნოტების სახეს, ცვლის მუსიკის ხასიათს და ტოვებს მოძრაობას გამოზომილს და გაერთიანებულს ყოველგვარი აღნიშვნის გარეშე. სურათის შუაში რითმული ზომბა მეოთხედი = 120-ს, მოძრაობა მკვეთრად ტყდება, ზარბობს 2/4. „აფეთქებას“, რომელსაც თან ახლავს ინტონაციური და დინამიკური ცვლილებები, მიყვარ-

ვართ სურათის დასკვნით ნაწილთან, სადაც მეოთხედი = 80-ს, ან მერვედი = 160-ს. ამ სურათში სულ 235 ვერტიკალი (ანუ ტაქტი, მაგრამ თითქმის ყოველთვის არა ტოლი).

პატარძალი აჰყვება გუნდს და ზრდის დასასრულს ორი ტაქტით, მისი მეკობრეები ეყრდნობიან *e-s*, „ფსალმოდირებენ“ *mezzo voce*: „ვეარცხნი, ვეარცხნი ნასტასიას ნაწნავს“. ეს მისამღერია ძირითადი მორგანიზებული მთელი ტირილისა (*rondo*). ის უტოლდება გუნდის 15 ტაქტს კადანსური ამოვარდნით — სოლო სიმღერით — სიტყვებზე: „ნაწნავს დაწნავს“. ეს სოლო მისამღერი არღვევს გუნდურ რიტუალურ ფსალმოდისა. მთელი გამეორებული ეპიზოდი გუნდის მეორად შესვლამდე ახალი მასალით შეიცავს 52 ტაქტს. ეს გუნდი მეტად სინტერესოა ინტონაციურ-დინამიკური ხასიათით. მისი კონსტრუქცია დაფუძნებულია მეტრულად განსხვავებული სქემების მონაცვლეობაზე დროის მდგრად ერთეულში (მეოთხედი = 120-ს) და სტრავინსკის საყვარელ სერსზე — აქცენტების შეჯახებაზე, მაგ: ხუთ-თვლიანი ტაქტის დაყოფა 1+4-ზე — ერთი ფრაზის დასასრული და ახალი ხმის შემოსვლა. ქალთა ხმებს უერთდება მამაკაცთა ხმები და ანსამბლი ვითარდება ორგანისათვის დამახასიათებელ წამოძახილებამდე და ვადადის საცეკვაო მანერაზე. მისი ფორმა ძირითადი მისამღერის ვარიაციულ-ეოკალური დამუშავებიდან გამომდინარეობს. დამუშავება მელოდიურ-ჰეტეროფონულ კონტექსტში მიმდინარეობს შემდეგი ხერხებით: ხაზის დანაწევრება, ახალი მოტივის ჩართვა ჯერ დაუსრულებულ მოტივში, მეოთხედების დაჩქარება ან მოჭრა. გაფართოება, ტექსტის მიხედვით მეტრის ცვლილება, მუსიკალური ხაზის განსაწორებლად ტექსტში აქცენტების გადატევა. ერთი ხმის დასასრულის შეერევა მეორე ხმის დასაწყისთან და ა. შ. თანხლება — ოთხი ფორტებიანი და დასარტყამი ინსტრუმენტები — ახვევს გუნდს ინსტრუმენტულ ჰეტეროფონიაში მაგრამ პარმონია, კოლორიტი, დინამიკა, ყველა ეს ფაქტორი ემორჩილება ხმების წამყვან ხაზს, რადგან „ქორწინება“, როგორც უკვე ითქვა — კანტატაა სტრავინს-



კის კანტატა თავის საფუძველში გულის-
ხმობს ჟესტ-პანტომიმას და მომენტებში
საცეკვაო მოქმედებას: აქედანაა რიტმუ-
ლად მკვეთრი ხაზების არსებობა, რომე-
ლიც ვოკალურ-ინსტრუმენტულ სიმლე-
რებს ახასიათებს (რუსული airs!).

აღნიშნული ანსამბლი — გუნდი და
სოლისტები — პირველი სურათის დინამი-
კური ცენტრი, 93 ტაქტია. იგი უშუალოდ
გადადის ტენორის მოთქმაში ახალი მისა-
მღერით, რომელსაც ერთვის პატარძლის
და მისი დედის ტირილი (23 ტაქტი). ტე-
მში ნელდება — მეოთხედი=80-ს. და-
სასრულის მისამღერი, მეგობრების განმე-
ორებითი ფსალმოდია, რომელსაც ერთვის
პატარძლის მელოდიური ტირილი დორი-
ულ კილოში (ა-ში fis) 19 ტაქტით, ამ-
თავრებს პირველ სურათს.

საინტერესოა მისი ინტონაციური შინა-
არსი. იგი შეიცავს ხალხური საქორწილო
ტირილის მთელ რიგ დამახასიათებელ გა-
მოვლინებებს — მელოდიურ, ფსალმოდო-
ურ ტირილებს, წამოძახილებს და ქვითინს-
აღსანიშნავია მოთქმისა და ტირილისათვის
დამახასიათებელი ff „დგომა“ მაღალ ტე-
სიტურაზე და ხმის ვარდნა კადანსზე. ეს
დასასრული გადადის გულისგამგმირავე
ყვირილზე, რომელიც თავის მხრივ, მისა-
მღერ-ბუტბუტში გადადის. ნახტომი გა-
დიდებულ ოქტავაში ვიწროვდება სეკუნდე-
ბის ცოცხით: მოთქმის გამაძლიერებელი
დასასრული გადადის მწუხარე წამოძახი-
ლებში და შემდეგ „ფსალმოდიაში“,
თითქოს მიცვალებულის თავზე ფსალმუნს
კითხულობენ. სურათის დასასრულში,
ქვითინის ფონზე მკვეთრ კონტრასტს
ქმნის „დასამშვიდებელი“ სიმღერა. ქვი-
თინისათვის დამახასიათებელი სეკუნდები
ამ სიმღერაში დიდი ტერციებით და სინ-
კოპებით იცვლება. გუნდი თანდათან ძლი-
ერდება. ქალთა გუნდს წყვეტს ორი
სოლისტი — ტენორი და ბანი. გუ-
ნდი იტაცებს მათ ხმებს. შემდეგ ისევ
შედიან სოლისტები — სოპრანო და ბანი.
მათ ცვლის ანსამბლი: ქალთა გუნდი და
სოლისტები — სოპრანო და მეცო-სოპრა-
ნო. ტენორი და ბანი „კვეთს“ ქალთა სი-
მღერას და მათ მამაკაცთა გუნდიც უერთ-
დება. ცეკვა ლამის თავაწყვეტილობაში
გაღიზარდოს, მაგრამ სტრავინსკი დაძა-

ბულობის უმაღლესი წერტილიდან ასუს-
ტებს და გადაყავს მუსიკა მკაფიო მრთ-
ქმაზე — სოლისტების მონაცვლეობა დო-
რიულ კილოში. აქ მხოლოდ ოდნავ შესამ-
ჩნევად იფეთქებს ორგანიისათვის დამახა-
სიათებელი აგზნებულობა, რომელიც
მძლავრად განვითარდება მეოთხე სურათ-
ში — საქორწილო ნადიმის დროს.

მეორე სურათი: „ნეფესთან“. კონსტრუ-
ქციულობის მხრივ, ამ სურათს ბევრი სა-
ერთო აქვს პირველთან: გუნდის ფსალმო-
დია, როგორც მისამღერი, რომელიც დრო-
დადრო ბრუნდება და აერთიანებს ქღერა-
დობის პროცესს და თვით მოქმედებასაც.
სახეზეა ინტონაციური გაძლიერება და
დინამიკური აღმასვლა ხმების დამატებით.
მაგრამ აღმასვლა აქ უფრო გრანდიოზუ-
ლი და დაძაბულია, თანაც გადატანილია
სურათის დასასრულში და კოლოსალურ
crescendo-მდე ფართოვდება, როგორც
მძლავრი, საზეიმო ზარების რეკვა. ამ სცე-
ნის კოლორიტი მამაცური, ნათელი და
მკაცრია.

ინტონაციის ხასიათი და დინამიკა საქ-
მროს სცენის შემთხვევაში, ძლიერ კონ-
ტრასტს ქმნის პირველ სცენასთან. მისი
რითმული ზომაა მეოთხედი=120-ს, ანუ
მოძრაობის სიჩქარის ის ზღვარი, რომე-
ლიც გვხვდება პირველი სურათის შუაში:
ამ სცენის ამოსავალი წერტილია „დიაკ-
ვანის სალოცავი მისამღერი“ ანუ ფსალ-
მოდია ნახევრადტირილი, ნახევრადბუტ-
ბუტი, მძიმე და საფუძვლიანი ტენორები
და ბანები.

გუნდის დაბოლოებებს სოლისტები უე-
რთდებიან (ტენორი, ბანი და ალტი). ქრი-
სტიანული ღმერთის სახელი აქ კერძოაყ-
ვანისმცემლური კონტექსტით, საკმაოდ
შებლალულად მოიხსენიება, როგორც ეს
ახასიათებს რუსულ მართლმადიდებელ გლე-
ხობას. საქმროს მეგობრები ტენორი და ბა-
ნი წყვეტენ „ფსალმოდის“ ბაზრული წამო-
ძახილებით, ცდილობენ შემოიტანონ მკვე-
თრი და მქლერი რიტმი.

მოძრაობა უცებ ტყდება მშობლების
ტირილის მომენტიდან, კოლორიტი ქრება,
ტემპი ნელდება — მეოთხედი=104-ს.
მოხუცების ტირილი თანდათან იკარგება
ტენორისა და ბანის მოკლე მისამღერების



შედეგად და მოძრაობა ისევ საწყის ტემპს უბრუნდება — მეოთხედი = 120-ს.

ამ მისამღერებს მარჯველ მიყვება ორკესტრი თავისი გაორმაგებით (fff), შემდეგ ქრომატიული, მცოცავი პარალელური კვინტებით და სხარტი დიატონური ფიგურაციით. როგორც პირველ სურათში, საცეკვაო მელოდია ფარავს ტირილს და იზრდება, ფართოვდება პორიზონტალური გადასვლებით. რითმული და მელოდიური ვარიანტებით. ავტორმა რუსული სიმღერა გაათავისუფლა ქორალური ფიგურაციები-საგან, მეორე მხრივ, სწორედ ფოლკლორში იპოვა მდიდარი საშუალებანი, რომ მიეღო მოძრავი და მსუყე პოლიფონიური ქსოვილი.

აქაც, მიიყვანა რა ანსამბლი იმ ზღვრამდე, რომლის შემდეგაც თავაწყვეტილი, ველური ცეკვა უნდა დაიწყოს, სტრავინსკი წყვეტს მას დიაკენის საწყისი ფსალმოდით PP. მაგრამ ამ შემთხვევაში ავითარებს მუსიკას ძლიერ და მბრძანებლურ „დაფიცებამდე“. აფიცებენ ჯერ ღმერთს, შემდეგ „ღმერთიკოს“! ხელი მოუმართოს საქორწილო ცერემონიალს. ამ თითქოსდა მართლმადიდებლურ რიტუალში სტრავინსკიმ გამოააშკარაა მისი ძველისძველი წარმართული ფესვები და პირველყოფილი საწყისი — ნაყოფიერებისა და გამრავლების კულტი. ბანების მიძიმე წამოძახილები გუნდისა და სოლისტების წამოძახილებს ენაცვლება. ხმებში მუდამ მკაცრი დიატონიზმია. ქრომატიზმი როგორც მხატვრული გარდატეხა და როგორც ორნამენტი, მხოლოდ თანხლებამთა გამოყენებული. ამ სურათში უკვე მეორე აღმავლობა ვითარდება, რომელიც ისევე წყდება ff-ზე, რათა ადგილი დაუთმოს კურთხევის სცენას და ახალ, კოლოსალურად დაძაბულ, დამამთავრებელ სტიქიურ ზრდას. ამისთვის ავტორმა ის დინამიკური ფაქტორები გამოიყენა, რომლებიც ახასიათებს ყოველგვარ საზეიმო, საკულტო ქმედებას და გადმოიტანა ისინი რიტუალურ მოქმედებაში. იგი იყენებს რესპონზორიის ფორმებს — „საპასუხო სიმღერა“ — ბაცნე და გუნდი; ანტიფონის ფორმებს — კონტრასტული ხასიათის გუნდები — ქალთა და მამაკაცთა; ჰიმნის ან კონცერტის — საზეიმო ხასიათის სიმღერა მთელი შემადგენლობით — ანსამბლი, გუნდი, სოლისტები. „ვედრებათა“ რითმი და ცეცხლოვანი ციები — ბანების მიძიმე მოძრაობა. მათი თანდათანობითი ასვლისას საპასუხოდ მომტირალთა მკვეთრი, „საქმიანი“ მისამღერი ჟღერს, რომელიც თავის მხრივ საქმროს მეგობრების „ბაზრულ“ შექაზილებში გადადის, ჯერ ბანი, შემდეგ ტენორი, დორიულ კილოში. ორკესტრში ჟღერს ფორტეპიანოს ტრემოლო, ქსილოფონის ტრელი, დიდი დოლის დარტყმა და ლიტავების ზომიერი დარტყმები. ისევ „მოტირალები“ აწყვეტინებენ ნეფის მეგობრებს. საერთო წამოძახილი „ოი“ აჩვენებს მოძრაობას (ფერმატო). იწყება კურთხევის მოქმედება გუნდისა და სოლისტების სიმღერით. დორიული კილო B-dur-იდან გადადის დორიულ კილოში G-dur-ში. მუდამ დაცულია მკაცრი დიატონიზმი. რითმი და ხაზები მკაფიო, რელიეფური და მკაცრია. ეს ძველი ნოვგოროდული ხატა და მწერლობის მკაცრი რუსული სტილია. მოცემულ შემთხვევაში გუნდი და სოლისტები სიმღერაში არსებულ მოქმედებას ასახვენ, როგორც ძველ ტრადიციებში და კულტში (გუნდის როლი ანტიკურ ტრაგედიაში). განვითარებას ისევ საქმროს მეგობრების წამოძახილებამდე მიყვავართ: ბანი აგრძელებს და ტენორის ხაზს ოქტავით დაბლა სწევს — პორიზონტალური გადანაცვლება. ანსამბლი არ კარვავს დაძაბულობას. იგი იყოფა სოლისტების და ქალთა გუნდის დიალოგად. ისევ საერთო შექაზილი „ოი“, როგორც დამარულებელი და ამავე დროს დასაწყისი ახალი, უფრო ძლიერი და აღტაცებული ჰიმნური ზესვლისა (კურთხევა და დაფიცება). შემოდის საგლობლის ვარიანტი — ფრიგიული კილო F-dur. განვითარება მიმდინარეობს სურათის ძირითადი სიმღერების და მისამღერების პორიზონტალური გადაადგილების ხარჯზე. ექსტაზური აღტაცებით უზმობენ ყველა წმინდანს: ნიკიტას, ლუკას, დემიანს და ა. შ. ჟღერადობა იზრდება, იშლება და ფართოვდება. წარმოიშვება მძლავრი თანხლება: ორი ფორტეპიანოს ძლიერი, მიძიმე ზარებივით ქვედა ოქ-

1. ღმერთიკო — ШОЖЕНЬКА.



ტავეში, ლიტავერები და დიდი დოლი ვო-
კალური სტიქიის საყრდენია. ასაფი-
ევის აზრით, გლინკას პირველი ოპ-
ერის ფინალის შემდეგ გუნდური დი-
ნამიკის სიძლიერის თვალსაზრი-
სით, რუსულ მუსიკაში ანალოგი არ
მოიძებნება. მხოლოდ სტრავინსკიმ შეძლო
მკაცრი რითმისა და ინტონაციების ჩარ-
ჩილებაში, მინიმალური მხატვრულ-ინსტრუ-
მენტული საშუალებებით მიეღწია გამოსა-
ხვეის სისხავისა და სიძლიერის მაქსიმუმი-
სათვის.

მესამე სურათი: „პატარძლის ვაცილე-
ბა“. ეს არის კონსტრუქციის და ინტონა-
ციურობის მხრივ ყველაზე მოკლე და მა-
რტივი სურათი. აქ მხოლოდ 147 ტაქტია.
მოქმედება ვითარდება თითქმის მეორე
სურათის პარალელურად, მაგრამ ინტონა-
ციაში ჭარბობს ქალური ელემენტი. ამას
გარდა მკვეთრი ადმელოზობის შემდეგ (ვა-
ცილების სცენა) სურათი მონუმენტურ-
სტატიკური კოდით მთავრდება. ეს ნეფე-
პატარძლის დედების ტირილია მეორე სუ-
რათის მასალაზე, მხოლოდ განსხვავებულ
რეგისტრში და უფრო ასკეტური ინსტრუ-
მენტული თანხლებით. ეს კოდა ხაზს უს-
ვამს საქორწილო ცერემონიის სამგლოვი-
არო ხასიათს. სურათი იწყება ქალიშვილ-
ების სიმღერის გამოკრებიდან, რომელიც შე-
მდეგ იშლება სოლო კვარტეტის მთელ
რიგ ვარიაციებში. კვარტეტი გადადის გუ-
ნდსა და ანსამბლში. მას უერთდება პირ-
ველი სურათიდან ტირილი ნელი ნაბიჯე-
ბით. ანსამბლი ლაღად მთავრდება გუნდის
ველური შეძახილებითა და ზარების თანხ-
ლებით (ფორტუპიანო მაღალ რეგისტრში,
ქსილოფონი, პატარა დოლი). განვითარება
გრძელდება 102 ტაქტით და განუწყვეტ-
ლივ მოძრაობს ნეფე-პატარძლის დედების
დამასრულებელ ტირილამდე (45 ტაქტი)
სურათი ცოცხლად ვითარდება. დასაწყისი
ხშირი წვიმასავით ჟღერს, რომელიც შემ-
დგომი განვითარებისათვის იმპულსს წარ-
მოქმნის. ზომა თითქმის უცვლელი რჩება
— მერვედი = 160, როგორც პირველ სუ-
რათში.

მესამე სურათი მთლიანად აგებულია
პირველი სურათის სიმღერებსა და დინამი-
კაზე, ამიტომ მის ბუნებრივ გაგრძელება-
სა და განვითარებას წარმოადგენს. რკინა-

სავით მკვერივ, მდგრადი რითმი მუსიკის
გაბნევის საშუალებას არ აძლევს.

მეორე ნაწილი. მეოთხე სურათი: „წი-
თელი მავიდა“. მუსიკის მხრივ ეს ნაწილი
მთელი მოქმედების მესამედს შეადგენს,
თვისობრივად კი ყველაზე დაძაბულია. II
ნაწილი 334 ტაქტია. კომპოზიცია მთლიან-
ად სასიმღერო, პოლირიტმული და პოლი-
მელოდიურია. აკორდები, როგორც კოლო-
რიტული კომპლექსები გამოიყენება თანხ-
ლებაში. მისამღერთა დამუშავება და თა-
მაში სტრავინსკის მიერ ვირტუოზულოზა-
მდეა აყვანილი. ჟღერადობის დინამიკა და
კოლორიტი თავისი სიმდიდრით და მრავა-
ლფეროვნებით მარტივ, ძველთაგანვე ცნო-
ბილ ხერხებს უმაღლის: მამაკაცთა და ქა-
ლთა ხმების და რეგისტრთა კონტრასტები;
მასალის გადაცემა და იმიტაცია სხვადას-
ხვა ჯგუფებში. შემდეგი ხერხი — წმინ-
დად დინამიკური (ყოველგვარი ემოციური
აჩქარებისა და შენელების გარეშე, *cresce-
ndo* და *decrecendo*) გაძლიერება და დაკ-
ლება ჟღერადობისა ინტონაციური ხაზე-
ბის გაზრდის გზით. „ჯაჭვეური“ და მუსი-
კის განვითარების უწყვეტობის მიუხედა-
ვად, მეოთხე სურათის კონსტრუქციაში
მოქმედების მიმდინარეობის საშუალებით
შესაძლებელი ხდება სონატური *allegro*-ს
სქემებისა და რთული რონდოს სქემების
დანახვა მათში რამდენიმე ინტერმედიითა
და ეპიზოდებით. პირველი 40 ტაქტი ექს-
პოზიციაა. თემატიკური ბაზა ორი მისამ-
ღერია „ნაყოფი“ და „ბატი“. შემდეგ მო-
სდევს პირველი ინტერმედია — პატარა-
ლის გადაცემის ეპიზოდი. მისამღერი „ბა-
ტი“. რონდოს ხასიათისა (68 ტაქტი)
რომლისგანაც იწყება ახალი მისამღერი
„გედი“ და იღებს დიდ მელოდიურ განვი-
თარებას სხვადასხვა ვარიანტების სახით
(28 ტაქტი). იგი თხრობით-ბალადური
ტონით განვითარების ნათელი, ცენტრა-
ლური ეპიზოდია. აქედან უორადღება
დადის ახალადაქორწინებულებზე, ვაწ-
კუთრებით პატარადასზე. მისი მისამღერ
ოთხი ტაქტია, რომელიც განვითარების
ახალ მიმართულებას იძლევა. მაჭანკლების
დილოგი და საქმროს მეკობარეთა გადაძა-
ხილი (27 ტაქტი) აკავშირებს მეორე ინ-
ტერმედიასთან — „საწოლის გათბობა“
(105 ტაქტი). კოდად გასდევს ვაბშული

სიმღერა, რომელიც ინსტრუმენტული და-
სკვნით 62 ტაქტს მოიცავს.

სურათი იწყება საგუნდო ეროტიული
სიმღერით, თავისი შეძახილებით — „ნაყოფი
ნაყოფთან მიგორდა“. გუნდს ოქტავა-
ში მიყავს ძირითადი მოტივი, მისამღერი
გადაეცემა სოლისტებს. გუნდი ისევ იტა-
ცებს სიმღერას, მაგრამ ადგილს უთმობს
ახალ მისამღერს, სხვა ხმებს. ისევ ჩნდება
ძირითადი მოტივი უფრო ძლიერ ანსამბლ-
ში. სოლისტი არღვევს მოძრაობას და
შემოაქვს განსხვავებული ინტონაციური
შინაარსი, რომლისგანაც ვითარდება ახალი
ანსამბლი და ა. შ. რგოლი-რგოლზე იკი-
ნძება ეპიზოდებისა და სცენების თანმიმ-
დევრობის ჯაჭვი.

მამა გადასცემს პატარაძღს ნეფეს. იწყება „გადაცემის“ რიტუალი—ქალთა და
მამაკაცთა გუნდების დიალოგი ანტიფო-
ნურად, რასაც თან სდევს პატარაძღის
დედის ტირილი, რჩევები ახალდაქორწი-
ნებულთათვის, მეგობრების, სიძის დედის,
მამაკაცების შეძახილები. ყველა ფრაზა
მკაცრად და მკვეთრად რელიეფურია. ეს
ინტერმედია უშუალოდ გადის „ბატის“
შესახებ სიმღერაზე. შემდეგ სიძის მეგობ-
რის (ბანი) და სიძის დედის (სობრანო)
დიალოგი. ახალ ინტერმედიას ქმნის. გუნ-
დი „ბატის“ სიმღერას ავითარებს. სიძის
დედა იწყებს „გედის“ სიმღერას თხრო-
ბით ბალადური ტონით, რასაც ქალთა
გუნდი იტაცებს. „ბატის“ სიმღერა ხმების
სვლის რამდენიმე ვარიანტს იძლევა ზევით
სეპტიმაზე და ოქტავაზე: des¹:ces²:des²:
dis¹:h¹:cis²:dis¹:gis¹:cis². რომლისგა-
ნაც „იჩეკება“ ბალადური მისა-
მღერი დორიულ კილოში F-dur-დან. მის-
გან კი გუნდის რეფრენები წარმოიშობა.

რითმებისა და ინტონაციების ასეთი
მრავალფეროვნებით იქსოვება ძირითადი
მოტივაციური ძაფი. სობრანოს უერთდება
სოლისტები, ქალთა გუნდს მამაკაცთა გუ-
ნდი „ოი“-ს შეძახილებით, რომლებიც
მელოდიის მოძრაობას კრავს. ვიღებო
რთულ ლირიკულ-თხრობით დიალოგს.
სირთულეების მიუხედავად, მუსიკის ქსო-
ვილი ნათელი და გამკვირვალე რჩება, ხა-
ზები კი — მომრგვალებული და მოქნილი.

„პატარაძღის გადაცემის“ ინტერმედია
ტენორის, სიძის მეგობრის მხიარული

მევირალა-ბაზრული შეძახილებით სრულ-
დება. თანხლებში ფორტეპიანოს რიტუ-
რაციები ისმის. აქ აუცილებელია ყურად-
ღება მივაქციოთ მნიშვნელოვან მდგომარეობას: ყველა მოქმედ ნიღაბს მისთვის
ზოგადად დამახასიათებელი ვარიაციული
ინტონაცია და რითმი, უესტები და მოძრა-
ობები გააჩნია. სწორედ ეს თვისებები აე-
რთიანებს მათ ყოველგვარ თანმიმდევრულ
ლექტიმოტივებზე უკეთ. ამ შემთხვევაში
სტრავინსკი ბახის, მოცარტის და გლინკას
ტრადიციებს მისდევს.

მომდევნო ინტერმედია — ახალგაზრდე-
ბის საწოლის გათბობა. ქალთა გუნდის და
სოლისტების დიალოგი იავენანას მსგავსია
ძირითადი მოძრაობის ცვლილების გარეშე
(მეთოხედი=120). გუნდი ერთსა და იმა-
ლე მისამღერს ინტონირებს. იავენანა-ლია-
ლოგი გადადის ახალგაზრდების სადიდე-
ბელ სიმღერაში (ქალთა გუნდი). მის
ცვლის ხელისმომკიდის მისამღერი „ბა-
ტის“ სიმღერის ინტონაციებით, შემდეგ
პირველი გუნდის სიმღერის ახალი ვარიან-
ტი.

ეს მოტივი ტენორის რეჩიტატივით
წყდება. ძალიან ძნელია დაწვრილებით აღ-
წერო მოტივებისა და რითმების ახირე-
ბული თამაში. ისინი ერთმანეთს აწყვეტი-
ნებენ და ამასთანავე რაღაც შინაგანი კა-
ნონზომიერებით ერთმანეთიდან წარმოიქ-
მნებიან.

პირველი გუნდის სიმღერის განმეორე-
ბისას (რეპრიზა) დიდ როლს თამაშობს
ხმებისა და რეგისტრების კონტრასტები.
მამაკაცების ხმების სქელ და მკაცრ კო-
ლორიტს ქალთა გუნდის „იავენანა“ ცვლის.
ცალკეული „დასაწყისები“, „გაგრძელებე-
ბი“, „დასასრულები“ სოლივით იჭრებიან
ერთმანეთში.

ამ რთული მუსიკალური განვითარების
დროს ახალგაზრდების მშობლებს უმასპინ-
ძლდებიან, ასაჩუქრებენ და კოცნიან ახ-
ალდაქორწინებულებს. წაბორძიკებული და
„მთურალი“ მისამღერი „მობაჯბაჯ“ ფო-
რტეპიანოს აკორდებით და დოლების და-
რტყმებით დომინირებულ ადგილს იჭერს.
მასში იხლართება ნეფე-დედოფლის მეგო-
ბართა მისამღერი „ნაყოფი ნაყოფთან“
ახალი სიტყვებით. ახალგაზრდებს ლოგი-
ნისკენ მიაცილებენ. ეს ერთგვარი „ერო-



აკაკი ხორავას პირველი ფილმები

(1924—1926 წწ.)

გურამ ქარქაშაძე

წინამდებარე ნაშრომი ფრაგმენტია მონოგრაფიისა, რომელიც ეძღვნება გამოჩენილი ქართველი მსახიობის აკაკი ხორავას (1895—1972) კინემატოგრაფიულ მოღვაწეობას. აკ. ხორავაზე მართლაც რომ ზღვა მასალა არსებობს, მაგრამ მისი უმდიდრესი კინემატოგრაფიული მემკვიდრეობა (სულ 19 სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი) საერთოდ შეუსწავლელია. არსებულ მონოგრაფიებსა და სტატიებში სადღაც ბოლოში თუ გაახსენდებათ, რომ აკ. ხორავა კინოფილმებშიც არის გადაღებული...

ეს, ცხადია, უსამართლობაა ამ ბუმბერაზი მსახიობის მიმართ და ამასთან, ნამდვილად ვერაფერი პატივი უნდა იყოს ქართული კინომცოდნეობისათვის. სწორედ ამ მიზნით იწერება ხსენებული მონოგრაფია, რომლის პირველ თავში მიმოხილულია თანამედროვე მაყურებლისათვის თითქმის სრულიად უცნობი ფილმები აკ. ხორავას მონაწილეობით („დაკარგული საუნჯე“, „წარსულის საშინელებანი“, „ათასის ფასად“, „შუქურას საიდუმლოება“, „ნათელა“). ქრონოლოგიურად ამავე ე. ი. მუხჯ პერიოდს განეკუთვნება კიდევ ერთი ფილმი (კ. მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“, 1929), რომელშიც აკ. ხორავა მონაწილეობდა, მაგრამ იგი თავისი მხატვრულ-პროფესიული დონით იმდენად მაღლა დგას ჩამოთვლილ სურათებთან შედარებით, რომ უსათუოდ ცალკე საუბარს იმსახურებს.

* * *

ყველა დროის ერთ-ერთი უდიდესი ქართველი მსახიობი აკაკი ხორავა თითქმის ერთდროულად მოვიდა როგორც პროფესიულ თეატრში, ისე კინოში: 1923 წელს იგი უკვე რუსთაველის თეატრშია, მომდევნო, 1924 წლის გაზაფხულიდან კი — კინოში.

ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, ისმის ბუნებრივი კითხვა: ვინ იყო ამ დროისათვის აკ. ხორავა და რით შეეძლო მიეპყრო მას თეატრისა და კინოს პროფესიონალ მოღვაწეთა ყურადღება? სიტყვა „მიეპყრო“ სრულიად შეგნებულად გამოვყავით, რათა ხაზი გაგვესვა ზემოთ მითითებული გარემოებისათვის, კერძოდ, აკ. ხორავა სწორედ რომ მიიწვიეს არა მარტო კინოში, რაც ჩვეულებრივი ამბავია, არამედ, თეატრშიც.

ოჯახი აკაკი ხორავას საექიმოდ ამზადებდა, რამდენიმე წელი ისწავლა კიდევ მან კიევისა და თბილისის

ნოს პროფესიონალ მოღვაწეთა ყურადღება? სიტყვა „მიეპყრო“ სრულიად შეგნებულად გამოვყავით, რათა ხაზი გაგვესვა ზემოთ მითითებული გარემოებისათვის, კერძოდ, აკ. ხორავა სწორედ რომ მიიწვიეს არა მარტო კინოში, რაც ჩვეულებრივი ამბავია, არამედ, თეატრშიც.

უნივერსიტეტების სამედიცინო ფაკულტეტებზე, მაგრამ ოქტომბრისა (მოსკოვი) და თებერვლის (თბილისი) სოციალისტური რევოლუციების გამარჯვების შედეგად გამოწვეული საყოველთაო არეულობისა და დუხჭირი ცხოვრების გამო, იძულებული გახდა სწავლისათვის საერთოდ დაენებებინა თავი და ლუკმა-პურის საშოვნელად ხან სად ემუშავა და ხან სად, თუმცა არასდროს გაუწყვეტია კავშირი მოყვარულთა სცენასთან (1922 წელს აკაკი ფალავას სტუდიაშიც შევიდა ნიკოლოზ შენგელიასთან ერთად), საიდანაც მას 1923 წელს რუსთაველის თეატრისაკენ გაეხსნა გზა: მზადდებოდა შალვა დადიანის (1874—1959) საზოგადოებრივი მოღვაწეობის 30 წლისთავის იუბილე. საკონცერტო განყოფილებისათვის უნდა გათამაშებულიყო მისივე ცნობილი პიესის „გამგმჭოურის“ პირველი მოქმედება, რომელშიც თვით პიესის ავტორიც ლეზლობდა მონაწილეობას. გაჭირდა ერთ-ერთი ფრიად საინტერესო როლის (იგულისხმება მოხუცი, მაგრამ მხნე და მტკიცე ნებისყოფის მქონე მსაჯული — ხეცია?) შემსრულებლის გამოძებნა. მაშინ, შ. დადიანმა განაცხადა, ამ როლის შემსრულებელს თავად მოვიყვანო (ეს საღამო რუსთაველის თეატრში განხორციელდა 1923 წლის 3 თებერვალს. აკ. ხორავას გარდა სპექტაკლში მონაწილეობდნენ: შ. დადიანი, აკ. ვასაძე, მ. გელოვანი და სხვ.).

ასე შემოდგა სტუდიელმა აკაკი ხორავამ ფეხი რუსთაველის თეატრში, სადაც გამოჩენისთანავე მტკიცედ დამკვიდრდა და სახელი და დიდებაც მოუტანა არა მარტო ამ თეატრს არამედ მთელ ქართულ კულტურას.

იმავე, 1923 წელს აკ. ხორავა ჩაირიცხა რუსთაველის თეატრის დასში და რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა მოგვეჩვენოს, პირველსავე

წელს შეასრულა 14 როლი კოტე მარჯანიშვილის, ალექსანდრე წუნუნავას, სანდრო ახმეტელისა და სხვათა სპექტაკლებში („ოტელო“, „ლალატი“, „მზის დაბნელება საქართველოში“, „სალომეა“, „დარისპანის გასაჭირი“, „ოიდიპოს მეფე“ და ა. შ.).

ასევე ნაყოფიერი და მრავალმხრივი იყო აკაკი ხორავასთვის მეორე სეზონიც (1924 წელი), იგი ისევ დაკავებულია კ. მარჯანიშვილის, ს. ახმეტელის, აკ. ფალავას, მ. ქორელის, კ. ანდრონიკაშვილის სპექტაკლებში: „გააზნაურებული მდაბიო“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „მათრახის პანაშვიდი“, „ლატავრა“, „სინათლე“, „გაზი“.

თუ პროფესიული, ისიც რუსთაველის თეატრი, ასე დაეხმარა ახალბედა აკაკი ხორავას, გასაგებია, რომ ვერც კინემატოგრაფი დარჩებოდა გულგრილი მის მიმართ — სცენაზე იდგა 28 წლის ახოვანი, ანტიკურ ქანდაკებასავით ჩამოქნილი, დაუცხრომელი ტემპერამენტის ახალგაზრდა, ფრიად გამორჩეული ხავერდოვანი ხმის ტემბრით, უზადო მეტყველებითა და შთაგონებული გამომეტყველებით, რაც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მაყურებელზე...

რა მდგომარეობა იყო ამ დროისათვის ქართულ კინოში, რომელიც თავისი არსებობის თითქმის ორ ათეულ წელს ითვლიდა? უკვე შექმნილი იყო ჩვენი ეროვნული კინემატოგრაფის ფუძემდებლის, ვასილ ამაშუკელის (1886—1977) არა მხოლოდ პირველი ფილმები (1907—1908), არამედ მისივე „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ (1912 წ.), რომელიც თავისი იდეურ-თემატური, პროფესიულ-მხატვრული დონითა და მეტრასოთაც (1200 მ.) იმდროინდელი მსოფლიო დოკუმენტური კინოს უნიკალური ძეგლია.⁵

1916 წელს პირველი ქართველი პროდიუსერის, გერმანე გოგიტიძის



(1886—1968) ხელმძღვანელობით გადაღებული იქნა ეროვნული მხატვრული კინოს პირმშო „ქრისტიანე“ (ეგნატე ნინოშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით), რომლის დამდგმელია პირველი ქართველი კინორეჟისორი ალექსანდრე ნუნუნავა (1881—1955). 20-იანი წლების მიჯნაზე საქართველოს მოაშურა რუსული კულტურის რამდენიმე, მეტნაკლები ნიჭიერებისა თუ კინემატოგრაფიული გამოცდილების მქონე მოღვაწემ, კერძოდ, ცნობილმა მსახიობმა და რეჟისორმა ივანე პერესტიანმა (1870—1958), პოპულარულმა მსახიობმა ამო ბეკ-ნაზაროვმა (1892—1965) და სხვებმა. მათ შორის განსაკუთრებული აქტიურობით გამოირჩეოდა ცოტა უფრო ადრე ჩამოსული ვლადიმერ ბარსკი (1889—1936), რომელმაც ჩამოსვლისთანავე 1919-20 წწ. გადაიღო რამდენიმე, სრულიად უსახური ფილმი („თავმოკვეთილი გვამი“, „ნუ გძინავს“, „მითხარ, რისთვის?“).

დამყარდა თუ არა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება, განათლების სახალხო კომისარიატთან შეიქმნა კინოსექცია, რომელსაც სათავეში ჩაუდგნენ გერმანე გოგიტიძე და ამო ბეკ-ნაზაროვი; მათი ხელმძღვანელობით სტუდია 20-იანი წლების პირველ ნახევარში ნამდვილი ლიდერი იყო მთელი იმდროინდელი საბჭოური კინოინდუსტრიისა. განსაკუთრებული წარმატებით სარგებლობდა „არსენა ჯორჯიაშვილი“ და ნატო ვაჩნაძის მონაწილეობით გამოსული ფილმები („მამის მკვლელი“ 1923, „არსენა ყაჩალი“ 1923, „სამი სიცოცხლე“ 1924), რაც შეეხება „წითელ ეშმაკუნებს“ (1923) — იგი აღიარებული იქნა (და სამართლიანადაც!) იმდროინდელ საბჭოთა კინოს სასწაულად.

დიდი აღმავლობა იყო რუსთაველის თეატრშიც, რომლის ხელმძღვანელობად საგანგებოდ მოიწვიეს რუსეთში უკვე სახელმწიფო რეჟისორი კოტე მარჯანიშვილი (1872—1933).

მისმა პირველმა სპექტაკლმა „ლოპე დე ვეგას „ცხვრის წყარო““ (პრემიერა 1922 წლის 25 ნოემბერი) ქვეყანას ამცნო ჭეშმარიტად ეროვნული თეატრის აღორძინება.

აი, ასეთი იყო ზოგად შტრიხებში რუსთაველის თეატრი და ქართული კინო 1924 წლის ადრიანი გაზაფხულისათვის, როცა აკაკი ხორავა უკვე რეჟისორმა ამო ბეკ-ნაზაროვმა თავის მეორე ფილმში („დაკარგული საუნჯე“) მიიწვია. უკვე იმიტომ გამოცხადებით, რომ ამო ბეკ-ნაზაროვი რევოლუციამდელი რუსული კინოს ერთობ პოპულარული ვარსკვლავი გახლდათ (თბილისში ჩამოსვლამდე 27 ფილმში იყო გადაღებული) და მხოლოდ ქართულ სტუდიაში შეუდგა სარეჟისორო მოღვაწეობას, დიდი სახელიც მოიპოვა, სათავე დაუდო სომხურ მხატვრულ კინოს და სწორედ ამ დამსახურებისათვის ატარებს დღეს ერევნის მხატვრული ფილმების სტუდია მის სახელს...

პროფესიის გამოცვლას ერთმა კურორულმა შემთხვევამაც შეუწყო ხელი, პრაქტიკულად ვეღარ შესძლო კინოობიექტივის წინაშე თავისი უკანასკნელი როლის (დურმიშხანი — „სურამის ციხეში“) შესრულება და ამით ფილმის დამდგმელი რეჟისორის, ი. პერესტიანის რისხვაც დაიმსახურა.⁶

ახალბედა რეჟისორის პირველივე ფილმი („მამის მკვლელი“) ისტორიული აღმოჩნდა სრულიად გასაგები მიზეზის გამო — სწორედ ამ ფილმში იხილა პირველად მაყურებელმა ლეგენდარული ნატო ვაჩნაძე (1904—1953), მეორე ფილმში კი („დაკარგული საუნჯე“ — ქართულ პრესაში იგი ზოგჯერ რეკლამირებულ იყო როგორც „დაკარგული განძი“) ამო ბეკ-ნაზაროვი მიხეილ ჭიაურელთან და ლელიკო ხოტივართან ერთად იწვევს აკაკი ხორავას ეპიზოდურ როლზე (ყანდარმი). ვიმეორებთ, ეს იყო 1924 წლის ადრიანი გაზაფხულზე.

1 დაწვრილებით ამის თაობაზე იხ. ჩენი (გ. დიდიძის თანაავტორობით) პუბლიკაცია „კაცი, ვაჟაკი, მართალი...“ (გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“, 3-9. III. 2000, გვ. 12).

2 საიუბილეო კრებულში „აკაკი ხორავა — 100“ (თბილისი, „ხელოვნება“, 1997) ამ პერსონაჟის სახელი შეცდომითაა მოხსენიებული, როგორც „ხეტია“ (გვ. 6).

3 სიმბოლურია, რომ აკ. ხორავას პირველივე სპექტაკლი რუსთაველის თეატრში იყო „ოტილო“ (აკ. ფლავიას დადგმა, ეპიზოდურ როლს თამაშობდა) — 14 წლის შემდეგ სწორედ „ოტილოში“ (ამჯერად დადგმა შ. აღსაბაძის ეკუთვნოდა) მიაღწია მან თავის, როგორც თეატრალური აქტიორის, მწვერვალს...

4 „სალიმეას“ თარიღად შ. აფხაძის წიგნში

(„აკაკი ხორავა“, თბ., „ხელოვნება“, 1962, გვ. 12). რატომაც 1922 წელსა მოხსენიებული

5 6. ჩხიძე, გ. დლიძე; ვასილ ამაშუკელი, თბ., საქართველოს სახელოს გამოშვება, 1986, გვ. 9.

6 ბეკ-ნაზაროვი ა., მსახიობისა და კინორეჟისორის ჩანაწერები, მოსკოვი, „ისკუსტეო“, 1965, გვ. 108 (რუსულ ენაზე), შემდგომში ამ გამოცემას შემოკლებით მივუთითებთ, როგორც ა. ბეკ-ნაზაროვის მოვლენებებს.

7 ამავე ფილმში შედგა აკაკი ვასაძისა (1899—1978) და ჩუტა ერისთავი-ფლენტის (1902—1992) კინოაქტიორული დებიუტიც. დაგვიტანხმებით, ისიც მეტად მნიშვნელოვანია, რომ „მამის მკვლელები“ ერთადერთი ფილმია, რომელშიც, ისიც მთავარ როლში (იაგო), გადაღებულია ჩენი სახელოვანი მომღერალი ვანო სარაჯიშვილი. (1879—1924).

1. „დაკარგული საუნჯე“ (1924)

„დაკარგული საუნჯე“, იმდროინდელი საბჭოური კინემატოგრაფის სასწაულის „წითელი ეშმაკუნების“ წამხედურობით შეიქმნა. აქაც, ისე როგორც „წითელ ეშმაკუნებში“ თემატურად არანაირი შეხება არ არის საქართველოსთან, იგივე მოქმედების ადგილი (სამხრეთ რუსეთი), იგივე დრო (სამოქალაქო ომი), იგივე გადაძვლები (რეჟისორის გარდა) და თუნდაც ისეთივე გმირების იგივე შემსრულებლებში. მანამდე ხომ არც ერთ არა მარტო ქართულ, არამედ რუსულ, საბჭოურ ფილმს ასეთი წარმატება არ ხვდომია წილად. „წითელი ეშმაკუნების“ რომანტიკული მგზნებარება და რევოლუციური შემართება აღაფრთოვანებდა მილიონობით მაყურებელს და სოციალისტური სამშობლოს სადარაჯოსკენ მოუხმობდა. განსაკუთრებით მიმზიდველი იყო ის ოსტატობა, რომელსაც ფილმის ახალგაზრდა გმირები ამჟღავნებდნენ წმინდა პროფესიული თვალსაზრისით, ცხენების ჭენება იქნებოდა ეს, გაქანებულ მატარებელზე შესტომა თუ მის სახურავეებზე სირბილი ან უფსკრულზე გაჭიმულ თოკებზე გასვლა თუ ციცაბო კლდიდან პირდაპირ ზღვაში გადახტომა¹ და ა. შ. და ა. შ.

„დაკარგული საუნჯე“ რომ „წითელი ეშმაკუნების“ გაგრძელებად იყო ჩაფიქ-

რებული, არავინ, მათ შორის თვით ამო ბეკ-ნაზაროვიც (იხ. მისი მოვლენებები, გვ. 113); არ უარყოფს² ფილმს საფუძვლად დაედო ამავე სახელწოდების მოთხრობა, რომელიც ამო ბეკ-ნაზაროვს შემთხვევით ჩაუვარდა ხელში (ზუსტად ისე, როგორც ივ. პერესტიანი იგონებდა „წითელი ეშმაკუნების“ ლიტერატურული პირველწყარო შემთხვევით ჩამივარდა ხელში) და რომლის ავტორი გახლდათ პეტრე მორსკოი (ბელოვი), შემდგომში ქართული კინოს ღვაწლმოსილი მუშაკი და დრამატურგი.

პ. მორსკოის მოთხრობა მართლაც იძლეოდა საკმაო მასალას იმისათვის, რომ საქართველოში კიდევ ერთი „წითელი ეშმაკუნები“ გადაღებულიყო. ამას ისიც ემატებოდა, რომ აქაც მთავარი როლების შესრულება დაევაღათ სოფი ჟოზეფსა და პეტრე ესიკოვსკის. პროფესიონალ ცირკის მსახიობებს, რომელთაც უდიდესი პოპულარობა ხვდათ წილად „წითელი ეშმაკუნების“ შემდეგ (სხვათა შორის, ერთ-ერთ მთავარ როლს მოთხრობის ავტორი, პ. მორსკოიც³ ასრულებდა).

პირველ ინფორმაციას „დაკარგული საუნჯის“ გადაღების თაობაზე გაზეთ „კომუნისტში“ წააწყდით. კერძოდ, 1924 წლის 20 მარტის ნომერში ვკითხულობთ, რომ საკინემრეწვი ახალ ფილმს „დაკარგულ საუნჯეს“ გადაიღებსო. ორი თვის



„დაკარგული საუნჯე“

შემდეგ (17. V. 1924) გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“ აუწყებდა თავის მკითხველებს, რომ სხვა ფილმებთან ერთად იღებენ „დაკარგულ საუნჯესაც“.

როგორც ირკვევა, პრესის ყურადღება არ აკლია ამ ფილმის გადაღებას. გვიდა კიდევ ორი თვე და „ზარია ვოსტოკა“ (31. VII. 1924) იტყობინებოდა, რომ „დაკარგული საუნჯის“ გადამღები ჯგუფი დაბრუნდა შავი ზღვისპირეთიდან, სადაც სოხუმსა და ათონში გადაუღია 1000 (ათას) მეტრამდე.

იმავე წლის სექტემბრის პირველ რიცხვებში, როგორც პრესაში გამოითქვა აზრი, ვერ შედგა ფილმის პრემიერა, მაგრამ თვის დასასრულისათვის იგი ფაქტობრივად გადაღებული ყოფილა, კერძოდ, 29 სექტემბერს, როგორც გაზეთ „ზარია ვოსტოკაში“ წერდა გ. არუსტანოვი 30 სექტემბერს, სტუდიაში უნახავთ ე. წ. გასინჯვის სახით ფილმის ბოლო გადაღების მასალა „შავად“ დამონტაჟებული (იგულისხმება ბალ-მასკარადის სცენა სასახლის ბაღში). გ. არუსტანოვი მაღალ შეფასებას აძლევს რეჟისორის მუშაობას, რადგან მას, გ. არუსტანოვის სიტყვებით რომ ვთქვათ, მეტად მწირი ტექნიკითა და სახსრებით ბალ-მასკარადის 400 მეტრი ბრწყინვალედ გადაუღია და უჩვენებია თავისი რეჟისორული ტალანტის ახალი მხა-

რები, შეუქმნია მთელი საბჭოთა კინო-სელოვნების ახალი მარგალიტი.

ფილმის პრემიერა გაიმართა 1924 წლის 20 ოქტომბერს. როგორც ქართული, ისე რუსული, განსაკუთრებით კი ე. წ. საკავშირო პრესა ერთობ დადებითად გამოეხმაურა ფილმს („იზვესტია“, 16. XI. 1924, „კინოგაზეტა“, 18. XI. 1924, „ვეჩერნაია მოსკვა“ 18. XI. 1924, „კინო-ნედელია“, № 43, 1924, „ნოვი ზრიტელ“, № 47, 1924 და სხვ.). იმის დასამტკიცებლად, თუ რა დიდი წარმატება ხვდა ფილმს მოსკოვში, მოგვეყვას ამონაწერი გაზეთ „კომუნისტიდან“ (24. II, 1925):

„საქართველოს კინომრეწველობის სურათი „დაკარგული განძი“ დიდ ალტაცებას იწვევს საბჭოთა კავშირში, რასაც ამტკიცებს მოთხოვნილება სურათის დამატებით ცალგზე. 5 თვის განმავლობაში უკვე გამოშვებულია 28 ცალი.

ეს ციფრი უდიდესია არა მარტო ახლანდელი დროისათვის, არამედ ომის წინა ხანებისათვისაც, როდესაც რუსეთის შემადგენლობაში შედიოდა პოლონეთი, ფინეთი და სხვა სახელმწიფოები. ომის წინა ხანებში საუკეთესო სურათებს ჩვეულებრივ ამზადებდნენ არა უმეტეს 20-22 ცალისა“.

მიუხედავად მაყურებლებში ასეთი დი-



დი წარმატებისა, საბჭოთა კინომცოდნეობაში ამო ბეკ-ნაზაროვის რიგით მეორე ფილმს მინც ერთობ მოკრძალებული (მსუბუქად რომ ვთქვათ) შეფასება მიეცა და საესეებით სამართლიანადაც. კერძოდ, ჯერ კიდევ 1927 წელს ითქვა, რომ „დაკარგული საუნჯე“ ამერიკული მრავალსერიანი ფილმების ასლი იყო მხოლოდ¹, ამას კიდევ არაუშავს, რადგან ასლი კარგი შეიძლება გამოსულიყო... უფრო სუსხიანია სომეხი კინომცოდნის, გარეგნ ზაკოიანის შეფასება, თავის პირველ ფილმებში ამო ბეკ-ნაზაროვი როგორღაც რეჟისორული ანბანის სკოლას გადიოდა². ქართული კინოს ცნობილი ისტორიკოსი, კარლო გოგობე კი ასე წერდა:

„დაკარგული საუნჯე“... სამოქალაქო ომის ფონზე გაშლილი ანტირელიგიური ფილმი იყო. სურათში სიუჟეტად გამოყენებულია ნამდვილი ამბავი, სახელდობრ, ერთ-ერთი მონასტრის მსახურთა მიერ საეკლესიო სიმღიდრეთა გატაცება ახალგაზრდა საბჭოთა რესპუბლიკის წინააღმდეგ მებრძოლი კონტრრევოლუციური ბანდიტებისათვის გადასაცემად.

„დაკარგული საუნჯე“ სამოქალაქო ომის პერიოდში საბჭოთა ადამიანების გმირული ბრძოლის ამსახველი ფილმია; იგი ახალგაზრდა საბჭოთა ქვეყნის დაცვისათვის რაზმავდა მასებს. მიუხედავად მთელი რიგი ნაკლოვანებებისა, იგი თავისი ზემოქმედებითი ძალით სოციალისტური ქვეყნის განმტკიცების დიად საქმეს ემ-

სახურებოდა. ამაშია ამ ფილმის დიდ მნიშვნელობა...“⁶

გამომდინარე ყოველივე ზემოთქმულადან ორიოდ კრიტიკული შენიშვნაც რუსული „კინოლექსიკონის“ მიმართ: პირველი გამოცემის მეორე ტომში (მ., „სოვეტსკაია ენციკლოპედია“, 1970, გვ. 834) შეცდომითაა მითითებული, რომ აკ. ხორავა რუსთაველის თეატრში მოვიდა 1922 და არა 1923 წელს, როგორც სინამდვილეში მოხდა, ასევე შეცდომითაა მითითებული მისი კინოდებიუტი — 1925 წლის ნაცვლად უნდა იყოს 1924 წელი, კინოფილმი „დაკარგული საუნჯე“. ზუსტად იგივე შეცდომები მეორდება „კინოლექსიკონის“ შემდგომ, 1986 წლის გამოცემაშიც (გვ. 468).

- 1 კოდიაჟანა ვ., საბჭოთა სათავადასავლო ფილმი, მ., „ისკუსტო“, 1965, გვ. 22 (რუს. ენაზე).
- 2 კანტარი კ., ამო ბეკ-ნაზაროვი, ერევანი, „აისტანი“, 1973, გვ. 12 (რუს. ენაზე).
- 3 როგორც მსახიობი პ. მორსკოი ვადადებულია მრავალ ფილმში („დარიკო“, „დიადი განთიადი“, „ვიორტი სააკაძე“ და ა. შ. მის გასახსენებლად საკმარისაა მოვიგონოთ რუსი ჯარისკაცი მიტროხინი „არსენადან“).
- 4 ვენი ს.; აშო ბეკ-ნაზაროვი, მოსკოვი — დენინგრადი, 1927, გვ. 8 (რუს. ენაზე).
- 5 ზაკოიანი ვ., სომხური მუნჯი კინო, ერევანი, სომხეთის მეკნიერბათა აკადემიის გამოცემა, 1976, გვ. 19 (რუს. ენაზე).
- 6 გოგობე კ., ნარკვევები ქართული კინმატოგრაფის ისტორიიდან, თბ., „ხედონება“, 1950, გვ. 44.

**II. „წარსულის საშინელებანი“
ანუ „რაინის კაბორჯა“
(1925)**

1925 წელს აკაკი ხორავა ოთხ ფილმში (ორსერიანი „წარსულის საშინელებანი“, „შუქურას საიდუმლოება“ და „ნათელა“ ანუ „მჭედელი მიქაეა“) გადაიღეს და, რაც ყურადსაღებია, მთავარ როლებში. ეს ბუნებრივია, რადგანაც ამ დროისათვის აკ. ხორავას უკვე თავისი, საკმაოდ გამორჩეული ადგილი ეკავა რუსთაველის თეატრში.

1925 წელს კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის სპექტაკლებში („კაცი სარკიდან“ და „პამლეტი“) აკაკი ხორავამ ერთხელ კიდევ დაამტკიცა დიდი ზემოქმედებითი შესაძლებლობები და მისთვის ესოდენ დამახასიათებელი გმირულრომანტიკული სული. როგორც პროფ. ეთერ გუგუშვილი წერს:

„კოტე მარჯანიშვილიც და სანდრო ახმეტელიც — აკაკი ხორავას ჭეშმარიტი მასწავლებლები იყვნენ სასცენო ხელოვნებაში. 27 წლისა იყო აკაკი ხორავა, როდესაც რუსთაველის თეატრში მოვიდა. ეს

საკმაოდ მნიშვნელოვანი ფაქტია თეატრი-
სათვის. გონებრივად უკვე ჩამოყალიბე-
ბულ ახალგაზრდას შეეძლო არა ინტუიცი-
ით, არა ბრმად, არამედ, საფეხებით გააზ-
რებულად აეთვისებინა თავისი მასწავ-
ლებლებისაგან ყველაფერი, რასაც ისინი
უხვდა იძლეოდნენ საკუთარი გამოცდილე-
ბით. თუ კოტე მარჯანიშვილისაგან აკ. ხო-
რავა სწავლობდა ადამიანის ფსიქოლოგიის
ურთულესი ხეულებისა და ნიუანსების
ღრმა დაკვირვებით, ფაქიზად გადმოცე-
მას, თუ ამ დიდი რეჟისორისაგან მან შე-
ითვისა მაღალი საშემსრულებლო კულ-
ტურა და მტკიცედ ჩამოყალიბდა რო-
გორც რეალისტური და გმირულ-რომან-
ტიკული ხასიათის მსახიობი, სანდრო ახ-
მეტელისაგან მან მემკვიდრეობით მიიღო
ნაწარმოების შინაგანი რიტმის შეგრძნე-
ბისა და აღქმის, მისი პლასტიკური გამო-
სახვის, გმირთა მახვილ და არაჩვეულებ-
რივად ღრმა ეროვნულ ნიუანსებში წვდო-
მის ბრწყინვალე ცოდნა. აკაკი ხორავას
ორგანულად შეეხავებინა საკუთარ შემოქ-
მედებით მიდრეკილებებთან ამ ორი დი-
დი ოსტატის, რალაციტ ერთმანეთის მსგა-
ვისი, სინამდვილეში კი სტენის საგრძნობ-
ლად განსხვავებული მოღვაწეების მხატვ-
რული თავისებურებანი.¹

აი, ასეთი მომწიფებული აქტიორის სა-
ხით წარმოვიდგა აკ. ხორავა 1925 წელს
ზედიზედ ორ მხატვრულ ფილმში — პირ-
ველი გახლდათ „წარსულის საშინელება-
ნი“ ანუ, როგორც იგი რეკლამირებული
იყო პირველ ხანებში, „წარსულის კომ-
მარები“, იგივე „რკინის კატორა“. ფილ-
მი ორი სერია იყო, აკ. ხორავა პირველ
სერიაში თამაშობს მთავარ როლში, მეო-
რე სერიაში კი, რომელსაც ახალი სახელ-
წოდებაც ჰქონდა „ათასის ფასად“, ერთ-
ერთ როლს. მის შესახებ თავის დროზე
ვისაუბრებთ.

... 1905 წლის შემოდგომაა. ზღვასავით
ღელავს ჯეჯილი, გლეხკაცი ხარობს მისი
ცქერით, მაგრამ ეს ჯეჯილი მემამულეს
ეკუთვნის. მის მწირ, გამოფიტულ მიწა-
ზე კი არაფერი მოსულა. შიმშილი და სი-
ღატაკე გლეხს სოფლიდან აძევებს. იგი
იძულებულია მიაშუროს ქალაქს, ქარხა-
ნას, მაგრამ აქაც ბედშავი ცხოვრება, კა-
ტორღული შრომა ელის. ქარხნის მებატ-

რონე გრომებს იძლევა. მუშათა უკმაყოფი-
ლეება თანდათანობით იზრდება, იხსნის
ქალაქკარეთ იკრიბებიან სიმართლის და-
სადგენად. ერთ-ერთი მუშა სთხოვს ამ-
ხანაკებს, მიანდონ არალეგალური ფურც-
ლების გავრცელება. ეს ფურცლები ახალ
სიტყვას, ახალ აზრს აუწყებს ღარიბებს.
მუშა უკვე ამ ახალი აზრის აგიტატორად
გვევლინება. გლეხები თავიანთ რჩეულებს
გზავნიან მემამულესთან, სთხოვენ დათ-
მობაზე წაივდეს, მაგრამ მემამულე მოაკ-
ვლევენებს გლეხების წარგზავნილთ. თო-
ფებით, ნიჩბებით, წერაქვებით მოუვარ-
დებიან გლეხები მემამულეს, ცეცხლს წა-
უკიდებენ მის სახლ-კარს. მეორე დღეს
გლეხებს მუშები მიეშველებიან... კახა-
კები მათ ტყვიებს დაუშენენ. აჯანყებულებს
ციხეებში ამწყვდევენ, აწამებენ, მაგრამ
მათ მტკიცედ, მხნედ უჭირავთ თავი. და-
მით სახრჩობელებს მართავენ. სიკვდილის
წინ მუშა ეთხოვება თავისიანებს, ცოლ-
შვილს და სახრჩობელიდან მოუწოდებს
ყველას — განაგრძონ ბრძოლა სიმართ-
ლისათვის. აჯანყება ჩახშობილია. დაღუ-
პული მუშის შვილი ფიცსა სდებს, შური
იძიოს მამისა და მისი ამხანაგების დაღე-
რილი. სისხლისათვის.

აი, ასეთ ინფორმაციას გვაწვდის ფილ-
მის შინაარსზე „ქართული მხატვრული
სურათების ფილმოგრაფია“.² არსებითად
ეს ანოტაცია გადმოტანილია შესაბამისი
რუსული გამოცემიდან,³ მხოლოდ დასაწყის-
ში აკლია პირველი წინადადება, რომელ-
შიც წესისამებრ იმიფრება თუ კერძოდ
რაზეა ფილმი („საქართველოში რევო-
ლუციური მოძრაობის დაწყების თაობა-
ზე“).

ასეთ კინოსურათს საბჭოთა პერიოდში
ეწოდებოდა ე. წ. იდეური ფილმი, რაკი
იგი სრულიად გარკვეულად პასუხობდა
საბჭოთა იდეოლოგიის მოთხოვნას რევო-
ლუციური წარსულის ასახავად. განხა-
კუთრებული ყურადღება სულაც არ ექცე-
ოდა იმას, თუ მხატვრული თვალსაზრი-
სით როგორი იყო ეს ფილმები, მთავარი
გახლდათ — **თემატურად** „ემუშავათ“ ქვე-
ყნის იდეოლოგიის სასარგებლოდ.

ვერაფრით ვერ დავაზუსტეთ, როდის
დაიწყო ვლადიმერ ბარსკიმ ამ ფილმის
გადაღება, სამაგიეროდ პრესის მიხედვით



ზუსტად შეგვიძლია დავადგინოთ მისი პრემიერა როგორც თბილისში, ისე მოსკოვში (ამ უკანასკნელში იგულისხმება ე. წ. გასვლა საკავშირო ეკრანზე).

„ქართული ფილმოგრაფიის“ მიხედვით (გვ. 13) ფილმი საკავშირო ეკრანზე გასულა 1925 წლის 17 მარტს, რაც საეჭვოდ გვეჩვენება, სავარაუდოა, რომ 17-ის ნაცვლად 27 უნდა იყოს (27. III. 1925) და აი, რატომ: როგორც გაზეთი „კომუნისტი“ იტყობინებოდა, 1925 წლის 23 მარტს მოსკოვში, ე. წ. კავშირების სახელში მოხდა ფილმის საზოგადოებრივი გასინჯვა, რომელსაც იგივე გაზეთის ცნობით, „დაესწრნენ ორი ათასზე მეტი პასუხისმგებელი ამხანაგები და პუესის, სხვადასხვა კინოორგანიზაციების, ფაბრიკების და ქარხნების წარმომადგენლები. სურათმა აღტაცება გამოიწვია მაყურებლებში და ის სამი თვის განმავლობაში წავა მოსკოვის ყველა კინოთეატრში“ („კომუნისტი“, № 68, 26. III. 1925, გვ. 5).

აქედან გამომდინარე, ცხადია, მხოლოდ ამ გასინჯვის შემდეგ მიეცემოდა ფილმს საკავშირო ეკრანზე გასვლის უფლება. რაც შეეხება ფილმის პრემიერას თბილისში, იგი იმავე წლის 26 მარტს გაიმართა ერთდროულად სამ კინოთეატრში („არფასტო“, „სოლიე“, „აპოლო“).

როგორც ითქვა, მოსკოვში აღტაცებით შეხვდნენ ვლ. ბარსკის ფილმს, იმდენად აღტაცები უ, რომ უმალ, არც მეტი, არც ნაკლები, რუსული წარმოების ფილმად მონათლეს, ჟურნალი „რაბოჩი ზრიტელ“ (№ 15, 1925) წერდა: „კინობაზარმა მიიღო რუსული (ხაზგასმა ჩემია — გ. ქ.) კინოწარმოების ახალი, კარგი სურათი „წარსულის კომპარები“ და შემდეგ იწყება მისი შინაარსის მოკლედ გადმოცემა, რომ იგი ეხება 1905 წლის გლეხთა აჯანყებას და ა. შ. და ა. შ. არც იმის შენიშვნა ავიწყლებათ, რომ ფილმი არ მთავრდება ქორწილით, როგორც უცხოური ფილმები, რომ აქ უფრო მასები მოქმედებენ და არა ცალკეული პიროვნებები და ამით ფილმი დიდად იკებსო. ცხადია, დასკვნაც შესაბამისია, რომ ასეთი ფილმები უპირისპირდებიან უცხოურ ხარაზურა კინოსურათებს და ამიტომაც სასწრაფოდ

უნდა გავუშვათ მუშათა კლუბებსა და რაიონულ კინოთეატრებშიო.

როგორც ჩანს, ავტორი, ამით ვერ შეეღობა ძველი რუსეთის ლანძღვა-გინებას და მინაწერი გაუკეთებია არსებითად იგივე ხასიათისა: მეტად სასარგებლო სურათია, რაკი მაყურებელს სიძულვილით განაწყობს ოდესღაც არსებული თვითმპყრობელობის წინააღმდეგო.

ასეთივე აღფრთოვანებით წერდნენ სხვა ჟურნალ-გაზეთებიც („კოსმოსოლსკაია პრავდა“, 20. V. 1925, „გვეჩერნაია მოსკვა“, 31. III. 1925, „რაბოჩი ი ტეატრ“, ლენინგრადის გამოცემა, № 35, 1925 და ა. შ.).

ერთი რამ, ფრიად დამახასიათებელი ეპოქისაუვის, შეიმჩნევა ამ პრესაში — ანტიერესებთ ფილმის იდეურ-თემატური მხარე და არა მათი მხატვრულ-პროფესიული დონე, ამდენად, გასაგებია, რომ ამ გამოხმაურებაში არაფერია, თითქმის არაფერი ნათქვამი აქტიორულ შესრულებაზე.

ქართულ პერიოდულ პრესაში ამაოდ ვეძიებთ რაიმე რეცენზია-შეფასების მაგვარი ამ ფილმზე (ძირითადად გავეცანიოთ იმდროინდელი პრესის ლიდერების, გაზეთების „კომუნისტისა“ და „ზარია ვოსტოკას“ არასრულყოფილ კომპლექტებს). შემდეგ ისევ ღვაწლმოსილი კინოსტორიკოსის, ბ-ნ კარლო გოგოძის უკვე სხენებულმა ფიგმა („ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიიდან“) გვიშვლა, რომელიც მთელი ნახევარი საუკუნის წინ არის გამოცემული. აქ ჩვენთვის ამჟამად საინტერესო საკითხი საკმაოდ გასაგებად არის ახსნილი, ჩამოთვლილია 1925 წლის კინოპროდუქცია და, ცხადია, მათ შორის „წარსულის საშინელებანი“ და „შუქურას საიდუმლოება“ და ნათქვამია, რომ ამ ფილმების „მიზანი იყო დაეხატათ ის სოციალური უთანასწორობა და კლასობრივი წინააღმდეგობანი, რომელიც რევოლუციის გარიჟრაჟზე შრომასა და კაპიტალს შორის ძლიერდებოდა. ეჩვენებინათ სახე მშრომელებისა, რომლებიც კაპიტალისტური წყობილების მოსასპობად ირანზამბოდნენ. ამ მხრივ სცენარი „წარსულის კომპარები“ უსათუოდ აქტუალური მოვლე-



ნა იყო, მაგრამ ფილმის შექმნისას რეჟისორის მიერ არ იყო დაცული ზომიერება. ფილმში მეტი ყურადღება მალალი წრის გარყვნილი და თავაშვებული ცხოვრების ჩვენებას ჰქონდა დათმობილი, ძალზე მცირე კი — მშრომელთა კლასის ბრძოლისას“ (გვ. 52).

- 1 საიუბილეო კრებული „აკაკი ხორავა“, 1916—1975, თბ., „ხელოვნება“, 1978, გვ. 14 (ამ გამოცემას შემდეგში შემოკლებით მიუთითებთ: „ქართული ფილმოგრაფია“).
- 2 „ქართული მხატვრული სურათები“, 1916—1975, თბ., „ხელოვნება“, 1978, გვ. 14 (ამ გამოცემას შემდეგში შემოკლებით მიუთითებთ: „ქართული ფილმოგრაფია“).
- 3 საბჭოთა მხატვრული ფილმები, ანოტირებული კატალოგი, ტ. 1, მოსკოვი, „ისკუსტეო“, 1961, № 257, გვ. 95. (რუს. ენაზე).

III. „ათასის ფასად“ ანუ მორა სერია ფილმისა „წარსულის საშინალებანი“ (1925)

„წარსულის საშინალებანი“ ორ სერიიანი ფილმი იყო და მეორე სერიას ერქვა „ათასის ფასად“, იგი თემატურ-ქრონოლოგიური გაგრძელებაა პირველი სერიისა, რამეთუ მასში მოქმედებენ პირველი სერიის გმირების შვილები, თუმცა მათ როლებს ისევ აკ. ხორავა, ვ. ანჯაფაროძე, კ. ჯაში, ზ. ბერიშვილი და სხვები ასრულებენ.

ქართული საარქივო წყაროებისა და საინფორმაციო მასალების, თუნდაც პერიოდული პრესის, თვალსაზრისით, თითქმის არაფერი მოგვეპოვება ვლ. ბარსკის ამ ფილმზე. ამდენად, უპირველეს ყოვლისა, გავეცნოთ მის შინაარსს:

„მოქმედება ხდება 1916—1917 წლებში. ფილმის მთავარი გმირია ახალგაზრდა მუშა გარუნი — 1905 წელს დაღუპული რევოლუციონერის შვილი. მეფის მთავრობის საწინააღმდეგო პროკლამაციების გავრცელებისათვის გარუნს აპატიმრებენ. მეგობრების საშუალებით გარუნი მოახერხებს ციხიდან გაქცევას და კვლავ განაგრძობს რევოლუციურ საქმიანობას. მისი საბრძოლო მოწოდებანი მხურვალე გამოსმაურებას პოულობს ფაბრიკა-ქარხნების მუშებში და მეფის არმიის ჯარისკაცებში. სოფელში გარუნი გაიცნობს ადგილობრივ მასწავლებელ ქალს — ალას, რომელიც იზიარებს მის აზრებს და აქტიურად ებმება რევოლუციურ ბრძოლაში. მეფის „ოხრანის“ აგენტები შესაპყრობად დასდევენ გარუნს,

მაგრამ იგი ყოველთვის ხელიდან უსწვტება მათ.

თებერვლის რევოლუციამ ვერ მოუტანა თავისუფლება საქართველოს მშრომელებს. გარუნი ისევ მუშათა კლასის საქმისთვის იბრძვის.

ოქტომბრის რევოლუციამ საქართველოშიც იფეთქა. მუშები და გლეხები აღსდგნენ კონტრრევოლუციური ძალების წინააღმდეგ. ამ ბრძოლაში იღუპება ალა. გარუნი ფიცს სდებს სატრფოს ცხედრის წინაშე, რომ ბოლომდე იბრძოლებს მშრომელი ხალხის განთავისუფლებისათვის“¹.

ჯერჯერობით ჩვენთვის უცნობია ქართული საარქივო თუ საინფორმაციო მასალები ამ ფილმის გადაღებისა, და საერთოდ შეფასების შესახებ, რაც შეეხება საკავშირო პრესის გამოხმაურებას, ორიოდე წყარო ამ მხრივ მოვიპოვეთ და გარკვეული შთაბეჭდილებაც გვექმნება იმის თაობაზე, თუ როგორ შეხვდა მოსკოვი ახალ ქართულ ფილმს. თავისთავად ამაში კი ბევრი რამ, ფრიად საგულისხმო და საინტერესო იკითხება, არა მარტო იმ დროისათვის, არამედ განსაკუთრებით ჩვენთვის, ქართული კინოს ისტორიის დღევანდელი მკვლევარებისათვის.

კერძოდ, ჟურნალ „რაზოიზი ი ტუატარის“ (№ 40, 1925, გვ. 21-22) გამომხაურება მეტად დამახასიათებელი შეგონებით იწყება, რაც საერთოდ მიუთითებს ქართული ფილმის ძველ ავტორიტეტზე: „იმისათვის, რომ ზუსტად დაეახსიანათოთ ეს ფილმი, საკმარისია ითქვას, რომ იგი საქართველოს სასკინმრეწვში შეიქმნა. ყველამ, ვისაც უნახავს ქართული ფილმები, იცის, რომ ისინი საგრძნობლად გა-

ნსხვავებებიან ჩვენი (ე. ი. მოსკოვეური წარმოების — გ. ქ.) და განსაკუთრებით სვეზაპკინოს (იყო ასეთი კინოსტუდია „სვეზაპკინო“ ანუ ჩრდილო-დასავლეთის კინო — გ. ქ.) ფილმებისაგან თავიანთი ღრმა ცხოვრებისეული კოლორიტითა და თავისებური დამთავრებულობით («как-кой-то своеобразной законченностью»). რაც მთავარია, ამ სტრიქონების ავტორია მომავალში ცნობილი რუსი სცენარისტი და რეჟისორი, 20 წლის იოსებ ხეფიცი,² რომელიც, როგორც ვსვლავთ, კარვად იცნობდა იმდროინდელ ქართულ კინობროდუქციას, მის ცალკეულ საუკეთესო ნიმუშებს, თუმცა კონკრეტულად ამ ფილმზე, ბუნებრივია, სულაც არაა დიდი წარმოდგენის, სტილით კი ჩამოგავს „წარსულის კომმარებს“, მაგრამ განსხვავდება მისგან რამდენადმე უფრო სუსტი დაძაბულობითა და დიდი წყალწყალობით („Большой водянистостью“), თვით გარუნი (მ. ჭიაურელის შესრულებით) ზოგჯერ ზედმეტად მანერული და არაგულწრფელიაო.

როგორც ჩანს, ი. ხეფიცი ამ დროისათვის მითითებული ჟურნალის, თანამედროვე ტერმინოლოგიით რომ ვთქვათ, კინომომხილველი იყო, რადგან აქვე და სხვა ნომრებშიც იგი ხშირად აქვეყნებს მსგავს მიკრორეცენზიებს ახალ-ახალ ფი-

ლმებზე. მეტად სასიამოვნო იყო პირადად ჩემთვის, როგორც მკვლევარისათვის ვის, ის გარემოებაც, რომ სწორედ ამავე პერიოდში ასეთივე ჟურნალისტურ მოღვაწეობას ეწეოდა თურმე კიდევ ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი რუსული კინემატოგრაფისა, 26 წლის — გიორგი ვასილიევი,³ რომელიც თავის კინომომხილვაში (ჟურნალი „მირ ისკუსტვა“, № 50, 1925, გვ. 15) სხვა კინოსახლეებთან ერთად მკითხველს წარუდგენს ვლ. ბარსკის ახალ ფილმს. გ. ვასილიევი გაცილებით მკაცრად აფასებს ფილმს, კერძოდ, უწუნებს მას დარღვეულ რიტმს, რომლის გამოც დაძაბულობა თანდათან კლებულობს და ფილმის შუაგულში გადავივებული ინტერესი ბოლოს მთლიანად ქრება.

1 ქართული ფილმოგრაფია, გვ. 15

2 იოსებ ხეფიცი — ვნობილი რუსი რეჟისორი, სსკ სახანო არტისტი (1964), სოციალისტური შრომის გმირი (1975), რომლის ფილმში „მადანოვის ყორღანი“ (5. ზარხისთან ერთად, 1944 წ.) ავ. ზორავამ ერთ-ერთი მთავარი როლი შეასრულა — ამის თაობაზე დაწვრილებით ვისაუბრებთ თავის დროზე.

3 გიორგი ვასილიევი (1899—1944) — სცენარისტი, რეჟისორი, რსფსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, უკვდავი კინოფილმის „ჩაპაევის“ თანაავტორი.

IV. „შუაპურას საიდუმლოება“ (1925)

ორსერიიანი ე. წ. იდეური ფილმის („წარსულის კომმარები“) შექმნით ვლ. ბარსკის, თუ საკავშირო პრესის გამოხმაურებით ვიმსჯელებთ, შეეძლო ეფიქრა, რომ საკმაო ხარკი გადაიხადა, როგორც საბჭოთა რეჟისორმა და ამიტომაც, როცა იმავე წელს კიდევ წამოიწყო ახალი, რიგით მე-სამე ფილმი, შეეცადა იგი თავისებურ რომანტიკულ-სათავგადასავლო საბურველში გაეხვია.

ასე შეიქმნა „შუაპურას საიდუმლოება“, რომელშიც მთავარ როლს, ისევე აკაკი ხორავა თამაშობს.

აი, როგორ გვაცნობს ამ ფილმს ქართული ფილმოგრაფია:

მოქმედება ხდება XIX საუკუნეში. რუსეთში მყოფ ქართველ სტუდენტს ასლანს უყვარს ქალიშვილი და მის შერთვას აპირებს. ქალიშვილი სხვას შეიყვარებს. ასლანი მოკლავს მეტოქეს, თვითონ კი მართლმსაჯულებას კავკასიაში გაექცევა და კონტრაბანდისტებს მიეკედლება. აქ და-



„შუქურას საიდუმლოება“

ცოლშიღვლება. ერთხელ, მესაზღვრებთან შეტაკების დროს დასჭრიან, რის გამოც ერთხანს დაშორდება ოჯახს. როცა დაბრუნდება, ცოლ-შვილი შინ აღარ დახვდება. ისინი გაუტაცია რომელიღაც გემის კაპიტანს. სასოწარკვეთილი ასლანი ზღვაში გადავარდება, მაგრამ ზღვის ტალღები მას რომელიღაც უდაბურ კუნძულზე გარიყავენ. აქ წააწყდება გამოქვაბულს, სადაც ადამიანის ჩონჩხსა და განძეულს იპოვის. ასლანს ასხენდება ლეკენდა შემოღილ მოხუცზე, რომელიც შურისძიების მიზნით კუნძულისაკენ იტყუებდა გემებს და წყალქვეშა ბრძალებზე ამსხვრევდა. ასლანსაც შეიპყრობს შურისძიების გრძობა. და აი, როგორც ლეკენდაში, კუნძულის ნაპირებთან იმსხვრევა გემი, ნამსხვრევებში ასლანი თავისი ცოლის გეამსა და გონწასულ ქალიშვილს იპოვის.

გადის წლები. მოხუცი მამის ერთადერთი იმედია მისი ასული. ქალიშვილს შეუყვარდება ახალგაზრდა მეზადური, რომელიც შემთხვევით მოხვდება ამ კუნძულზე, იგი ტოვებს მამას და მეზადურს მიჰყვება. მოხუცი ვერ იტანს საყვარელ შვილთან განშორებას და თავს იხრჩობს (გვ. 14.15).

ნიკიერი კაცი და მდიდარი კინოსტუდია ამ კონკლომერატისაგან ერთგვარ სანახა-

ობით ფილმს მაინც გამოიყვანდა. დაცვიმის მსგავსს, დღეს რომ სერიალმსგავსი ჩვენებურ საქართველოს ტელევიზიით, მაგრამ, საწიფსაროდ, ასეც არ მოხდა და შედეგად საინტერესო შემოქმედი ჯგუფიცა (განსაკუთრებით ოპერატორ ა. პილიკეიჩის! გამოიყოფდით, რომელსაც უდიდესი ამაგი აქვს გაწეული ქართული კინოსათვის) და აქტიური ანსამბლიც (აკ. სორავა, კ. ჯაში, ზ. ტერიშვილი, მ. ტენაში, ნ. სანიშვილი — შემდეგში ცნობილი რეჟისორი და ა. შ.), რომ იტყვიან, ამოდ დაშვრნენ.

1925 წლის აგვისტოს ბოლო დეკადისათვის უკვე დამთავრდა ფილმის გადაღება და, როგორც პრესა იუწყებოდა (გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“, 22. VIII, 1925), შედეგა კიდევ მისი ე. წ. პირველი პოზიტივის პრემიერა დირექციისა და განათლების სახალხო კომისარიატის ხელმძღვანელთა მონაწილეობით, რის შედეგადაც გადაწყდა ფილმის სხვა ცალკეების დაბეჭდვა. შესაბამისად პრესაში გაჩნდა ანონსიც, მხოლოდ თავდაპირველად ვლ. ბარსკის ფილმი რეკლამირებული იყო არა თანამედროვე სახელწოდებით („შუქურას საიდუმლოება“), არამედ როგორც „შუქურას საიდუმლო“, კერძოდ, ვაზეთ „კომუნისტში“ (19. IX. 1925) სასკინმრეწვის ახალ გამოცემათა ანუ ფილმთა შორის იგი სწორედ ასეა მოხსენიებული. პრემიერა კი, იმდროინდელი ვადებისათვის, საკმაოდ მოგვიანებით 20 ნოემბერს შედგა ერთდროულად სამ კინოთეატრში („აბოლო“, „არფასტო“, „სოლიე“).

პერიოდული პრესა, განსაკუთრებით ქართული, ერთობ სუსხიანად შეხვდა ფილმს. ამის საილუსტრაციოდ მთლიანად ვთავაზობთ მკითხველს ვაზეთ „კომუნისტის“ გამომხაურებას, რომელიც მრავალმხრივ არის საინტერესო და მკითხველსაც ვურჩევთ გულდასმით გაეცნოს, როგორი შეფასება ეძლევა არა მარტო „შუქურას საიდუმლოებას“, არამედ საერთოდ ვლ. ბარსკის მთელ მოღვაწეობას საქართველოში, მის სხვა, უკვე გადაღებულ ფილმებს.

„ახალი კინოსურათი, „შუქურას საიდუმლო“, რომლითაც გაიხსნა კინოდაღმის საზამთრო სეზონი, ჩვენი კინომრე-

წველობის დაცემის უკანასკნელი წერტილია.

რეჟისორ ბარსკის, რომელსაც დაუდგამს ეს სურათი, აქამდე ჩვენ ვიცნობდით, როგორც ერთ-ერთ უნიჭო რეჟისორს, მაგრამ თუ ის გენიალური აღმოჩნენი იყო, ეს არავინ იცოდა.

თურმე ნუ იტყვივთ! მეფის მთავრობის შინაგან საქმეთა სამინისტროს ცნობილი „მესამე განყოფილება“ („ოხრანკა“) პეტროგრადში კი არ ყოფილა, როგორც ჩვენ ვფიქრობდით, არამედ — ბათუმში ყოფილა მოთავსებული. სურათიდან ეს პირდაპირ არ ჩანს, ამიტომ ვ. ბარსკი აქ შეიძლება გამოგვედავოს.

მაგრამ მაშინ როგორ მოხდა, რომ აკაკი ხორავა, რომელიც მოკლავს „მესამე განყოფილების“ უფროსს, ჩაჯდება ნავში და თავს ამოყოფს... აჭარაში.

საწყალი აკაკი ხორავა! რამდენ ხანს უნდა ყოფილიყო იგი ნავში, რომ პეტროგრადიდან გაველო ბალტიის ზღვა, იქიდან ჩრდილოეთის ზღვა, შემდეგ სმელთაშუა ზღვა და ბოლოს ნავი შავ ზღვას გამოეგდო რომელიღაც ფანტასტიკურ კუნძულზე ოსმალეთის საზღვართან.

ჭეშმარიტად ვ. ბარსკისთანა დიდ გეოგრაფს შეუძლია უიალქნო გემის ასე შორს მანძილზე ტარება.

ეს ცოტაა: რეჟისორ ბარსკის გენიალური რეჟორამები შეაქვს თვით კინოში: ის დრამის მოქმედ პირებს არ არქმევს სახელებს, მის სურათს მსახიობები კი არ თამაშობენ, არამედ თვითონ არიან დრამის მონაწილენი: მაგალითად „ჯაშმა და ხორავამ შეიყვარეს ერთმანეთი“ (საინტერესოა ვიცოდეთ, თავისუფლად მოხდა ეს „შეყვარება“?), „ბედნიერად ცხოვრობდნენ, ხარობდნენ საყვარელი ქალიშვილით — ტენაზით“ (მსახიობი ქალის გვარია), „ხორავა ამხანაგებთან ერთად ხშირად მიდიოდა სათევზაოდ“ და სხვა.

მაგრამ ეს არაფერი. ამას კიდევ შეურიგდებოდა მაყურებელი, რომ ვ. ბარსკი რეჟოლუციას არ დასცინოდეს. მისი გმირი — აკაკი ხორავა ბოლშევიკ-სტუდენტია. უანდარმთა უფროსის მოკვლის შემდეგ იგი გარბის და თავს ამოყოფს აჭარელთა ფანტასტიკურ კუნძულზე. აქ რაღაცას ჩხირკველაობს, არალეგალურ



„შუქურას საიდუმლოება“

ლიტერატურა და იარაღი გააქვს სადღაც. ვისთან მიაქვს, რატომ მიაქვს — არავინ იცის.

საზღვარზე შეტაკების დროს მას დასკრიან, გულწასული დაეცემა და ცხოვრებაში სხვა ფანტასტიკურ კუნძულზე გადაზარება, სადაც ის „საიდუმლო შუქურათი“ იტყუებს გემებს და ამსხვრევს წყალქვეშა ქვებზე. როცა გამოეღვიძება, ჩაჯდება ნავში და მიდის თავის ცოლ-შვილთან. რაშია საქმე? ვისთვის იყო საჭირო ეს აბდალუბა, ავადმყოფი გონების ეს ნაცოდველარი.

რა შუაშია აქ რეჟოლუცია? რეჟოლუციის მეცხრე წელს ასე ესმით რეჟოლუცია საქართველოს კინომრეწველობის მოღვაწეებს. რა უნდა ითქვას შესრულებაზე, როდესაც მსახიობები საშინელ ყალბ მღკომარეობაში არიან ჩაყენებულნი.

ჩვენ სანანებლად მხოლოდ ის გვრჩება, რომ აჭარისტანის ულამაზესი კუთხეების ეკრანზე გადაღება ასეთ ყოვლად უნიჭო რეჟისორს ხვდა წილად.

ვლ. ბარსკიმ უკვე მეოთხე სურათი გააფუტა და ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ეს საკმარისია მისი კარიერისათვის ჯვარის დასასმელად“.

სხვა დროსაც არა ერთხელ გამოუთქვამთ ბრესაში ერთობ მკვასე, უარყოფითი



დამოკიდებულება ვლ. ბარსკის ამ და სხვა ფილმების თაობაზე, მაგ. იგივე „კომუნისტი“ (6. XII. 1925) წერდა, რომ „ბოლოს და ბოლოს, დროა მოვიშორეთ ისეთი კომშარები, როგორცაა „წარსულის კომშარები“ (იგულისხმება ფილმი „წარსულის საშინელება“ — ვ. ქ.), არავის ვაჩვენოთ ისეთი სურათი, როგორც „შუქურას საიდუმლოა“.

არც რუსული პრესა შეხვდა ამ ფილმს ჩვეული აღფრთოვანებით, მაგრამ მათ თავიანთი საზომი ჰქონდათ — აქაოდა რას ჰქვია, ამ ფილმში რატომ არ არის „პროლეტარული იდეოლოგია“, როგორც წერდა, მაგალითად, ჟურნალი „უიზნისკუსტვა“ (№ 46, 1925 წელი, ლენინგრადის გამოცემა).

და ბოლოს, ისიც მეტად მნიშვნელოვანია, რომ ამ ფილმის მიმართ თავის მკვეთრ

უარყოფით დამოკიდებულებას იჩენს ყოველთვის, შეიძლება ითქვას, ზომამეტადად თავშეკავებული დეაქლომოსილი ისტორიკოსი ქართული კინოსი, ბ-ნი კარლო გოგოძე:

„მიუხედავად ფილმებში მონაწილე მსახიობების: კლეოპატრა ჯაშის, აკაკი სორავას, მარია ტენაზის და სხვ. ნიჭიერი თამაშისა, ფილმი ფართო საზოგადოებამ არ მიიღო; მათი დემონსტრაცია ჩვენს ეკრანებზე მარცხით დამთავრდა“ (კ. გოგოძის მონოგრაფია, ვვ. 53).

1 ანტონ პოდიკევიჩი (1887—1964) — გამღები ოპერატორი მრავალი ქართული მხატვრული ფილმისა (მ. ჭიაბურდის „საბა“ და „ხაბარდა“, კ. მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“, ნ. შენგელაის „ნარინჯის ვედი“, ე. ზინდელის „კოდენტის ჩინაღლები“ და ა. შ.).

V. „ნათელა“

(„მედიელი მიქავა“) — 1926.

როგორც უკვე ითქვა, 1925 წელს აკაკი სორავას ერთდროულად ოთხ მხატვრულ ფილმში მოუწია გადაღება — მეოთხე ისეც ამო ბეკ-ნაზაროვის ბოლო ფილმი იყო საქართველოში — „ნათელა“ ანუ „მჭედელი მიქავა“ — ფილმს ჰქონდა მესამე სახელწოდებაც „უტუ მიქავა“, რომელიც მის საბოლოო რეკლამებს მიეწერა და სრულიად ბუნებრივადაც, რათა მკითხველ-მკითხველისათვის იმთავითვე ნათელი ყოფილიყო, რომ ფილმი ეძღვნებოდა იმ აჯანყებას, რომელიც საქართველოს ისტორიაში ცნობილია (და ყოველ ჩვენთაგანს ჯერ კიდევ საშუალო სკოლაში გვისწავლია), როგორც მეგრულ გლეხთა აჯანყება მჭედელ უტუ მიქავას ხელმძღვანელობით 1857 წელს, იგი ერთგვარი გამომძახილი იყო 1841 წლის გურიის აჯანყებისა, რომელსაც მიეძღვნა ეგნატე ნინოშვილის ცნობილი რომანი „ჯანყი გურიისი“ და შემდეგ ალექსანდრე წუწუნავას ამავე სახელწოდების ბრწყინვალე, ორსერიანი მხატვრული ფილმი...

რაც შეეხება უშუალოდ უტუ მიქავას,

რომლის პირველი კინემატოგრაფიული სხის შესრულება მოუწია აკაკი სორავას, როგორც თანამედროვეები (მათ შორის, ცნობილი ქართველი პოეტი რაფიელ ერისთავი) გადმოგვცემენ, „იყო კარგი ვაჟკაცი და მჭევრმეტყველი ადამიანი, რომელიც მებატონეებთან კამათისას შესანიშნავად იცავდა თავის მოქმეთა ინტერესებს. მას სძულდა ბატონყმობა. რუს მოხელეებთან საუბარში მიქავამ ამხილა კიდევ ბატონყმური ურთიერთობის უმსგავსეობა და მოითხოვა, გლეხი „კაცად ეცნოთ“. იგი ადამიანთა შორის თანასწორუფლებიანობის დამყარებასა და წოდებათა მოსპობასაც კი მოითხოვდა. სხვა აჯანყებულთაგანაც ისმოდა ბატონყმობისაგან სრული განთავისუფლების მოთხოვნა“.²

როგორც ვხედავთ, ისტორიულ-თემატური თვალსაზრისით, აკაკი სორავას მეტად საინტერესო პერსპექტივა გაუჩნდა ლეკენდარული უტუ მიქავას კინემატოგრაფიული სხის შესაქმნელად, ეს, ცხადია, ზოგად შტრიხებში, მაგრამ მთავარია, რა დრამატურგიული საფუძველი მისცა მსახიობს სცენარმა და რეჟისორულმა ინტერპრეტაციამ.

ამაზე გარკვეულ წარმოდგენას გვიქმნის ფილმის ანოტაცია:

„XIX საუკუნის ორმოციანი წლების დასავლეთ საქართველო. მშვიდად მუშაობს თავის სამჭედლოში უტუ მიქავა. მასთან არიან მისი მეგობრები, თანაშემწე ჯონდო და შეგირდი ხითი. ჯონდოს უყვარს უტუ მიქავას და — ნათელა.

მძიმე პირობებში მუშაობენ ყმა გლეხები, რომლებიც სამეგრელოს დიდი მთავრის, დადიანის სასახლის ასაშენებლად მოურევავთ. ჯონდო გამოექომაგება გლეხებს, რისთვისაც შეიპყრობენ და დილეგში ჩააგდებენ.

იწყება ახალი ხარკის აკრეფა. ჯონდოს საცოლუ ნათელაც შეტანილია აღმოსავლეთის ბაზრებზე გასაყიდ გოგონათა სიაში. იფეთქებს გლეხთა აჯანყება, რომელსაც სათავეში ჩაუდგება მჭედელი მიქავა. ამ ხნის განმავლობაში იგი გიიგებს, რომ ნათელა უკვე მიუყვლიათ ომარ ფაშას პარამხანისათვის.

უტუ მიქავას ტყვედ ჩაუვარდება სასახლის მცველთა რაზმის უფროსი თავადი ჩიჩუა. უხუცესთა საბჭო ათავისუფლებს ჩიჩუას იმ პირობით, რომ მან მიწები დაურიგოს გლეხებს. ამ დროს ნათელა, ზანგი ბიჭის დახმარებით, ათავისუფლებს ომარ ფაშასთან ტყვედ ჩავარდნილ ჯონდოს და მასთან ერთად გარბის აჯანყებულეებთან.

გლეხთა აჯანყება ჩახშობილია. უტუ მიქავას, ჯონდოსა და აჯანყების სხვა მეთაურებს ციმბირში ასახლებენ“.³

პირველი ინფორმაცია ამ ფილმის გადაღების შესახებ პრესაში გაჩნდა ჯერ კიდევ იმ დროს, როცა აკაკი ხორავა ვლ. ბარსკის ფილმში („წარსულის საშინელებანი“) მონაწილეობდა, კერძოდ, 1925 წლის 5 თებერვალს გაზ. „კომუნისტი“ იუწყებოდა, რომ რეჟისორი ამო ბეკ-ნაზაროვი უახლოეს მომავალში შეუდგება სურათ „მჭედელი მიქავას“ გადაღებასო. მალე ჟურნალ „ჩირადანში“ ვკითხულობთ, რომ დაწყებული იქნა ფილმის გადაღება (№ 7-8, 1925, გვ. 16.). ჟურნალი „ხელოვნება“ კი (№ 7, 1925) გვაუწყებდა, რომ ამო ბეკ-ნაზაროვმა ფილმის ე. წ. აღმოსავლური სცენები უკვე გადაიღო ერევანში.⁴

1925 წლის 26 ივლისისათვის, როგორც ვაზეთი „კომუნისტი“ იტყობინება, უკვე გადაღებული იყო ფილმის 30-40% და ამ დღეებში 50 კაციანი ექსპედიცია სამეგრელოსა და სვანეთში მიემგზავრება სურათის დასამთავრებლადო.

ზუსტად ერთი თვის შემდეგ (27. VIII. 1925) გაზ. „კომუნისტი“ ისევ უბრუნდება ამ საკითხს და წერს, რომ ეს ექსპედიცია ჯერ კიდევ არ წასულა სამეგრელოში და სექტემბრის პირველ რიცხვებში მიემგზავრება, როგორც ვაზეთშია ნათქვამი, „დიდი მასიური სცენებისა და შეჯიბრის გადასაღებად. ამ შეჯიბრში მონაწილეობას მიიღებენ სამეგრელოსა და აფხაზეთის საუკეთესო მოჯირითენი, რომლებისთვისაც დანიშნულია ჯილდოები. დაბრუნების შემდეგ გადაღებული იქნება პარამხანა და დაიწყება სურათის მონტაჟი“.

მაგრამ, როგორც ირკვევა, ეს ექსპედიცია კვლავ გადაიწია, რადგან 7 ოქტომბრის ვაზეთ „კომუნისტიში“ უკვე ზუსტი თარიღია მითითებული, რომელ დღეს მიემგზავრება ამო ბეკ-ნაზაროვი სვანეთსა და სამეგრელოში, მასთან ერთად მიდის ოპერატორი ს. ზაბოზლაევი, მსახიობთა დასი კი 40 კაცის შემადგენლობით, 10 ოქტომბერს გაემგზავრებაო.

აქვე მეორდება 27 ივლისის ინფორმაცია, კერძოდ იმის შესახებ, რომ ერთადერთი დარჩენილი ე. წ. საპავილიონო სცენა გადაღებული იქნა ექსპედიციის სვანეთიდან დაბრუნების შემდეგო.

ამო ბეკ-ნაზაროვის ახალ ფილმს ჯეროვან ყურადღებას აქცევდა საკავშირო პრესაც. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ჟურნალ „სოვეტსკი ეკრანიში“ გამოქვეყნებული ილუსტრირებული (იგულისხმება ორი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, მაყურებლის დამინტრიგებელი ანუ დასაინტერესებლად გამიზნული კადრი მომავალი ფილმიდან) მასალა (№ 12, 1926, გვ. 5). რაც შეეხება ტექსტს, მისი ავტორია თვით ამო ბეკ-ნაზაროვი, რომელიც მკითხველს ესაუბრება იმ სიძველეებსა თუ თავისებურებებზე, რაც თან ახლდა ფილმის გადაღებას. ამ მხრივ განსაკუთრებით საყურადღებოა ამო ბეკ-ნაზაროვის დაკვირვება სოფელ დიღმის მა-



ცხოვრებლებზე, რომლებიც „ძალიან გონიერი ხალხი და ნამდვილი კინომენატურები არიან. მათთან ვაცილებით იოლია მუშაობა, ვიდრე პროფესიონალ მსახიობებთან. გლესებს ძალიან უყვართ კინო და შორი ადგილებიდანაც სიამოვნებით მოდიან ვადაღებზე“ და ა. შ.

20 მაისიდან პრესაში გაჩნდა ერთობ თვალში საცემი სარეკლამო-საანონსო ვანცხადებები, რომ უახლოეს დღეებში კინოთეატრებში („აპოლო“, „არდასტო“, „სოლეი“) ნაჩვენები იქნებოდა „ნათელა“ (ანუ „უტუ მიქავა“; ჰქონდა ფილმის ასეთი, რიგით მესამე სახელწოდება, რადგანაც უტუ მიქავა ისტორიული პიროვნება იყო, მეგრულ გლესთა აჯანყების მეთაური და „მჭედელ მიქავაზე“ მეტად შეეძლო მამუშურების მიზიდვა). ამასთან ამ ანონსებში, ისიც იყო მითითებული, რომ ამო ბეკ-ნაზაროვის ფილმი უკვე წარმატებით გადიოდა მოსკოვსა და სვეთოდ, საკავშირო ეკრანებზე. 26 მარტს ვაზეთმა „კომუნისტმა“ უკვე დააზუსტა ინფორმაცია, რომ პრემიერა 30 მარტს გაიმართებოდა. ვაზეთმა „კომუნისტმა“ პრემიერის მეორე დღესვე, ე. ი. 1926 წლის პირველსავე აპრილს გამოაქვეყნა წერილი ამ ფილმზე (წერილს მხოლოდ ინიციალებით — მ. წ. აქვს ხელი მოწერილი; ჯერჯერობით ეს ინიციალი ვერ ვაგვიფრტო). იმის გამო, რომ სულაც არა ვართ განებივრებული 20-იან წლებში ქართულ პრესაში გამოქვეყნებული რეცენზიებით, გადავწყვიტეთ მთლიანად გავაცნოთ მკითხველს, როგორ გამოეხმაურა პრესა ამ ფილმს. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ეს ეპოქის ნიშანია და ამითაც არის იგი საინტერესო:

„ამე; ჯდ თბილისის კინოთეატრებში უჩვენებენ საქართველოს სახელმწიფო კინომრეწველობის მორიგ გამოშვებას — კინოსურათს „ნათელა“-ს.

მებატონეებისაგან შევიწროებული გლესობის ბრძოლა მიწისა და თავისუფლებისათვის — აი რა აქვს აღებული თემად „ნათელა“-ს სცენარის ავტორს. ამ ძირითადი დედაზრის ხორცშესახსნელად ავტორს ამოუკრეფია მასალა სამეგრელოს გლესობის აჯანყებიდან მე-19 საუკუნის საბოლოო წლებში.

თემა მარტივი და გარკვეულია, მიუხედავად ამისა, თემა სათანადოდ დაძლეული და სიუჟეტის მხრივ — დასრულებული. მასში ბევრია ზედმეტი მასალა, რომელიც არა თუ არკვევს ძირითად დედაზრს, არამედ აბნელებს მას. ბრძოლა თავგასული მებატონეების წინააღმდეგ — აი ამ ღერძის გარშემო უნდა ტრიანლებდეს ცალკე პირთა დამახასიათებელი მომენტები, თვით მოქმედებათა ხასიათი, რომელიც იწვევს პერსონაჟების შეხლაშემოსლას; ამავე იდეას უნდა ნათელაყოფდეს ცალკე დეტალებიც, რომელნიც განსაზღვრავენ მომენტების აზრსა და სიმძლავრეს. სწორედ ეს თვისებები აკლია „ნათელა“-ს სიუჟეტს და ამიტომ იგი ვერ ახდენს სათანადო შთაბეჭდილებას.

გლესთა უკმაყოფილების გამოშვევი მიზეზები: ძარცვა-რბევა, აუტანელი ბეგარა, გლესთა ქალების გატაცება და გაყიდვა ოსმალეთის ბაზარზე, — ეს საკამო პლასტიკურ მასალადაა მოცემული, მაგრამ შინაარსის შემდეგი განვითარება, — გლესების ბრძოლა, ბრძოლის პროცესის გამწვავება, — ვერ არის განსახიერებული.

სურათში მეტად მკრთალად ჩანს, თუ როგორია მთავარ მოქმედ პირთა მოქმედება ამ ბრძოლის დროს, რა როლს თამაშობს ნათელა, ან რაში გამოიხატება მიქავას მხრით აჯანყებული გლესების ხელმძღვანელობა, როგორ გამოხმაურებას პოულობს მომხდარი ამბები მოქმედ პირთა სულისკვეთებაში, ან რა გავლენას ახდენს მათი ყოფაქცევა ამბების განვითარებაზე.

თუმცა სურათს „ნათელა“ ეწოდება (ანუ „მჭედელი მიქავა“), მაგრამ სურათს არა ჰყავს მთავარი მოქმედი პირი, რომლის ბედი უნდა იწვევდეს მაყურებლის განსაკუთრებულ ინტერესს. იქნება აჯანყებული გლესობის მასა არის მთავარი მოქმედი ძალა (რაც უფრო საინტერესო იქნებოდა), მაგრამ სურათში ვერა ვხედავთ მასის აქტივობას. სურათი წარმოადგენს ცალკე ეპიზოდების არაორგანულ დაკავშირებას და მოკლებულია მთლიანობას. თვით მოქმედებას აკლია თანდათანობითი გამძაფრება, მიმდინარეობს მოღუწებულად და არ იტაცებს მაყურებ-



„ნათელა“

ლებს. სურათში უხვად არის სცენები, რომელთაც მნიშვნელობა არა აქვთ მოქმედების განვითარებისათვის (ნათელას თავგადასავალი მოტაცების შემდეგ, ქაირის ბაზარი, პარამხანის ყოფა-ცხოვრება და სხვა), თუმცა თავისთავად საინტერესო სანახაობას წარმოადგენენ. სურათში ბევრია შეუსაბამო და ფსიქოლოგიურად ყალბი ადგილები (საშინელი გრიგალის დროშა დარაჯების ძილი და ტყვე ქალთა გაპარვა, პარამხანის ცხოვრებასთან შეგუებულ ნათელაში სწრაფი გარდატეხა, სიღუს გატაცება მონასტერში, როცა ომ-არ-ფაშას ბანაკი უშიშარ ადგილს წარმოადგენს, მიქავას სულგრძელობა თავისი სატრფის მკვლელის მიმართ და სხვა).

მიუხედავად ამ ნაკლოვანებებისა, სურათის ნახვა მაინც ღირს, რადგან შიგნით უხვად არის ბუნების წარმტაცი სურათები, ისტორიული ნაშთები და ალგა-ალგა მსახიობი ქალების მოხდენილი თამაში.

ზუსტად ათი დღის შემდეგ ფილმს ასევე მკაცრად, თუ უფრო მწარედ არა, გამოეხმაურა გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“, რომლის ამონაწერი სრულიად შეგნებულად მოგვყავს:

«В производственной деятельности Госкинопрома Грузии наблюдаются две ориентации: на «историю», т. е. на этнографически-бытовое киноописание дореволюционной Грузии (на этом фоне и строится мелодраматический и «революционный» сюжет), и на «Запад», т. е. на подражание буржуазному кино. Обе ориентации обычно, как это не странно, мирно уживаются в одной картине. Нужды нет, что это вопиюще в смысле невязки, стилевого разнобоя («Наездник из Уальд Веста»). В «Натэлле» тоже две тенденции: классовой мелодрамы и откровенной бульварщины. Картины «угнетения», кровавой «власти паразитов», восстаний и расправ, все это, конечно, показывается в «Натэлле» в 1.001 раз по твердо установленному трафарету Госкинопрома. Но это, в сущности, только неизбежный «революционный» гарнир, которым прикрыт оперно-балетный сюжет: о проданных в гарем девушках, охотно, впрочем, примирившихся со своими «насильниками», о походе фантастического паши в Мингрелию, об удачной встрече «страдалицы» из гарема с объектом «первой любви» и т. п. Глазам не веришь, видя всю эту ерунду в советской ленте. Гаремная тема уже не впервые появляется на экране, и проявляется она в балетно-шан-танной трактовке. Видимо, прорывается в советское кино эпохальная струя.

Госкинопром носится «без руля и без вертил» по воле стихии, и скверной притом стихии. А между тем техническое качество работы улучшается. Когда же Госкинопром найдет свое русло и свои берега?».



1 ეს ფილმი აღგენილი იქნა 1982 წელს (კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, რეჟ. გ. დოღვიძე), და უჩვენეს კიდევ საქართველოს ტელევიზიით.

2 საქართველოს ისტორია (საკითხავი წიგნი), შედგენილი აკად. ს. ჯანაშიას და აკად. ნ. ბერძენიშვილის რედაქციით გამოქვეყნებული სახელმძღვანელოების მიხედვით. შემდგენელი-რედაქტორი გიორგი მედიქიშვილი, მეორე გამოცემა, თბ., 1990, გვ. 303.

3 ქართული ფილმოგრაფია, გვ. 19.

4 სწორედ ამ დროს, ვიშვიტებთ, ყოფნისას გადაწყდა, რომ ამო ბუკ-ნაზაროვი ერევნის კინოსტუდიისათვის გადაიღებდა „ნამუსს“, პირველ სომხურ მხატვრულ ფილმს, რომლის დამთავრების შემდეგ ამო ბუკ-ნაზაროვი საერთოდ გადასახლდა ერევანში. იმ უდიდესი ლეაწლისათვის, რომელიც მას მიუძღვის სომხური მხატვრული კინოს აღმოცენებისა და განვითარების საქმეში, ერევნის მხატვრული ფილმების სტუდია დღესაც მის სახელს ატარებს.

* * *

ზემოხსენებულ ხუთ ფილმზე საუბრისას, ვცდილობდით, რაც შეიძლებოდა მაქსიმალურად გამოგვეყენებინა იმდროინდელი პრესის უმნიშვნელო მონაცემები, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ბუნებრივია, მკითხველი უთუოდ შეამჩნევდა, რომ არსად, თუნდაც ერთი სიტყვაც კი არ იყო ნათქვამი რაიმე, კარგი ან ცუდი აკ. ხორავას სამსახიობო ოსტატობაზე. ეს მით უმეტეს თვალშისაცემია, რომ, მიმოხილული ფილმების უმრავლესობაში იგი მთავარ როლებს ასრულებდა.

პრეტენზია ნამდვილად არ გვაქვს იმისა, რომ გავეცანით იმ დროის ყველა ჟურნალ-გაზეთს, მაგრამ, როგორც დარწმუნდით, ყურადღებით გადავიკითხეთ უპირველესი ორი გაზეთი („კომუნისტი“ და „ზარია ვოსტოკა“) და მრავალი ამონაწერიც მოვიყვანეთ, რეცენზიებიც კი, მაგრამ თუნდაც ამ საინფორმაციო მასალიდან, რასაც წინამდებარე ნაშრომში ვთავაზობთ, ირკვევა, რომ პრესას აინტერესებდა ფილმების მხოლოდ იდეოლოგიური მხარე, რამდენად ერგებოდა ესა თუ ის ფილმი დროის მოთხოვნებს, პარტიისა და მთავრობის მითითებებს, პროლეტარიატის ბრძოლას მეფის მთავრობის, ბურჟუაზიისა თუ რევოლუციური მტრების წინააღმდეგ, საბჭოთა ადამიანების სიფხიზლეს და ა. შ.

სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, საბჭოთა იდეოლოგიისათვის მთავარი

იყო ფილმების თუ საბჭოური ხელოვნების ნებისმიერი ნაწარმოების თემატური აქტიურობა და არა მათი მხატვრულ-პროფესიული დონე, თუმცა იყო ცალკეული გამონაკლისებიც, როგორც, მაგალითად, ახალგაზრდა ი. ხეიფიცმა ყურადღება მიაქცია მიხეილ ჭიაურელის მანერულობას ფილმში „ათასის ფასად“, მაგრამ, ვიშვიტებთ, ეს იყო მხოლოდ გამონაკლისი, რაკი ჟურნალის კინომომხილველი აღმოჩნდა შემდგომში ნიჭიერი რეჟისორი.

ისიც უნდა მიეთითოს ხაზგასმით, რომ კინომსახიობის სპეციფიკის თეორიულ-პრაქტიკული საკითხები ქართულ სინამდვილეში ჯერ კიდევ ვერ იდგა ჯეროვან სიმაღლეზე, თუმცა ორმა ბუმბერაზმა რეჟისორმა (ალ. წუნუნავა, კ. მარჯანიშვილი) იტვირთა ეს რთული მისია: ალ. წუნუნავამ თავის პირველსავე საბჭოურ ფილმში („ვინ არის დამნაშავე?“, 1925) საფუძველი ჩაუყარა როლის ფსიქოლოგიური გახსნის პრინციპს, რის გამოც ასე მაღლიერებით იხსენებდა მასთან მუშაობას ნატო ვარნაძე, კ. მარჯანიშვილმა კი საქართველოში პირველად დასვა კინომსახიობის პრობლემა თეორიულადაც და დაასაბუთა კიდევ.²

გაიგლის ოთხიოდე წელი და 1928 წელს ქვეყნდება ცნობილი საზოგადო მოღვაწის სერგო ამალლობელის³ მეტად საყურადღებო გამოკვლევა—„თეატრისა და კინოს პრობ-



ლემები“, რომელიც უმნიშვნელოვანეს მოვლენად იქცა 20-იანი წლების ქართული კულტურის ისტორიაში.¹

მაგრამ დავუბრუნდეთ 1924-26 წლებს; როცა ვლ. ბარსუკი და ამო ბეკ-ნაზაროვი საქართველოში ქმნიან თავიანთ ბოლო ნაწარმოებს. სრულიად გასაგები მიზეზების გამო ისინი ეწაფებოდნენ ქართულ სიტყვაკაზმულ მწერლობას (ალ. ყაზბეგის „მოძღვარი“, „მამის მკვლელი“ და სხვა), უკვე სახელმოხვეჭილ თეატრალურ მსახიობებს (შ. დადიანი, ვ. გუნია, ალ. იმედაშვილი, ვ. არაბიძე, ვ. სარაჯიშვილი, აკ. ვასაძე, ნ. გვარამი), ქართულ სინამდვილეს (უტუ მიქაეას აჯანყება, არსენა ყაჩაღი), ამავე მიზნით მიიწვიეს მათ აკ. ხორავა, რომელიც, გავიმეორებთ თავის დროზე ნათქვამს, რუსთაველის თეატრში მოსვლისთანავე გამოჩნდა, როგორც უაღრესად საინტერესო, პერსპექტიული მსახიობი, რაც დრომ დაადასტურა კიდევ, მაგრამ იმ პერიოდისათვის აკ. ხორავა კინოში მაინც სჭირდებოდათ თავისი უიშვიათესი გარეგნული მონაცემების გამო ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ და, რაც მთავარია, იმ პერიოდის ტერმინოლოგიით თუ ვისარგებლებთ, როგორც „მენტატურე“, როგორც ტიპაჟი.

ყველაზე მეტი ასპარეზი აკ. ხორავას, როგორც კინომსახიობს მაინც „ნათელაში“ მიეცა და, ცხადია, იმიტომაც, რომ თავად დამდგმელი რეჟისორი ამ ფილმისა (ამო ბეკ-ნაზაროვი) იყო მსახიობი. ეს უკანასკნელი თავის მემუარებში სრულიად გასაგები სიამაყით წერს, რომ სწორედ მან წარუდგინა პირველმა მაცურებელს ნატო ვაჩნაძე, აგრეთვე აკაკი ვასაძე, ვანო სარაჯიშვილი, ჩუტა ერისთავი — ჟღენცისა. იგივეს წერს აკ. ხორავაზე, მაგრამ ცდება, როცა მიანიშნებს აკ. ხორავას კინოდებიუტი „ნათელაში“ შედგაო (იხ. მისი მემუარების გვ. 116). ჩვენ ხომ უკვე ვიცით, მანამდე აკ. ხორავა ბარე ოთხ კინოსურათში, მათ შორის მისსავე

ფილმ „დაკარგულ საუნჯეში“ მონაწილეობდა, რაც შეეხება აკ. ხორავას თამაშს „ნათელაში“, ამო ბეკ-ნაზაროვი შენიშნავს, ახალგაზრდა მსახიობს არ ჰქონდა დიდი სცენური გამოცდილება, მაგრამ მიუხედავად ამისა თავისი ბუნებრივი ნიჭიერების წყალობით მან მაინც შესძლო შექმნა არაჩვეულებრივი ემოციური მგზნებარებით სავსე სახე, მისი შესრულებით სოფელი მჭედლის ფიგურამ, რომელიც სათავეში ჩაუდგა ფეოდალების წინააღმდეგ აჯანყებას, თითქმის ლეგენდარული გაქანება მიიღო.

ეს, ცხადია, მოგვიანებით, უკვე 50-იან წლებში მიცემული შეფასებაა და რამდენადმე გადაჭარბებულიც, მაგრამ მთავარი ისაა, რომ აქაც ჩანს ამო ბეკ-ნაზაროვის დამოკიდებულება ჩვენი სასიქადულო მსახიობისადმი, რამაც, როგორც ვიცით, არსებითად აკაკი ხორავა პირველად მიიყვანა კიდევ კინოში.

1924-26 წლებში აკ. ხორავა მხოლოდ პირველ პრაქტიკულ ნაბიჯებს დგამს კინოში. გაივლის რამდენიმე წელი, „დიდი მუნჯიც“ ალაპარაკდება, თეატრის მსახიობების კინოარსენალში ჩაერთვება მისი უდიდებულესობა — ხმა, 1937 წელს აკ. ხორავა სამუდამოდ გაბრწყინდება თავის გახმაურებულ „ოტელოში“. ამავე წელს ერთდროულად სამ ფილმში იხილავს მას მაცურებელი და მძლავრი ნაბიჯიც გადაიდგმება, მისი კინემატოგრაფიული „ოტელოს“ ანუ ფილმ „გიორგი სააკაძისაკენ“.

1 ამის შესახებ დაწვრილებით იხ.: დოღიძე გ., ქართული კინო გუშინ და დღეს, თბ., „ხელოვნება“, 1985, გვ. 108.

2 იხ. თვადჭრედიძე ტ., კინემატოგრაფიული ძიებანი. თბ., „ხელოვნება“, 1989, გვ. 118.

3 ს. ამაღლობელი (1899—1946), თეატრალური მოღვაწე, კრიტიკოსი, დრამატურგი. 1926-28 წწ. სახკინმრეწვის დირექტორიც იყო.

4 იხ. იოსელიანი ჯ., სერგო ამაღლობელი. თბ., საქ. თეატ. საზ. გამოცემა, 1978.

მეშენდებე არჩილ თოფურიქის ნამუშევერეხი

ნიკოლოზ ბარათაშვილი
მარჯანიშვილის თეატრის მონატრეზე





ოთარ იოსელიანის ფილმი „მშვიდობით“ საქართველო

1999 წლის კანის ფესტივალის ოფიციალური შერჩევა
(ოფიციალური კონკურსის გარეშე)

არც თუ ისე დიდი ხანია, რაც პარიზიდან მივიღეთ ჩვენი თანამემამულის, სორბონის უნივერსიტეტის, სოციოლოგიის ფაკულტეტის სტუდენტის, ნინო ჯალაბაძის ფაქსი, რასაც თან ახლავს ჩვენი თანამემამულის, ცნობილი ქართველი კინორე-

ჟისორის, ბ-ნ ოთარ იოსელიანის ინტერვიუ. ალსანიშნავია ის, რომ ეს ინტერვიუ გამოირჩევა თავისი უნიკალურობით სხვა ინტერვიუებისაგან, რაც ბ-ნ ოთარ იოსელიანს მიუცია ქართული მასმედიისათვის.

იგი ქართველია, მელოტი, უღვაშებიანი, ცხოვრობს საფრანგეთში და არ ბერდება, ოთარ იოსელიანს უყვარს კომიკური ისტორიები, ბოპემური პერსონაჟები, ახალგაზრდები, რომლებიც მიიღტივან ბედნიერებისაკენ. კადრები უეცრად იცვლება და მიემართება სიურრეალიზმისაკენ, მაგრამ თავს ყოვლისშემძლედ არ თვლის.

მან ძალიან კარგად იცის, რომ ჩვენი წუთისოფელი საამური ნამდვილად არ არის, რომ ჩვენი ისტორია იცნობდა და იცნობს კიდევ ბევრ საშინელებას და რომ, ხანდახან, რეალობა იმდენად პირქუშია, ისღა დავრჩენია, რომ ან გაიქცე ანდა ოცნებას მიეცე.

„მშვიდობით სმელეთო“! —სათაურის მი-

უხედავად იგი საზღვაო ფილმი არ არის, მაგრამ მთავრდება კადრით, სადაც ჩანს ნავი, რომელიც წყლის დინებას მიაქვს და აშორებს მიწის სასტიკ დაძაბულობას.

ფილმი მოგვიხსრობს ერთი არისტოკრატიული ოჯახის შესახებ, რომელიც პარიზის გარეუბნის ერთ გაპარტახებულ დიდ სასახლეში ცხოვრობს. საოცარი ოჯახია. დედა — ცნობილი მომღერალი ქალი, რომელიც სადამოობით მხრებაჩეჩილი, როგორც კასტაფიორე (ფრინველის სახეობა) და მარაბუ (ჭაობის ფრინველი) თავისი სტუმრებისათვის მღერის, დღით კი საქმიან ქალად გადაიქცევა, ქალად, რომელიც კომპიუტერსა და თვითმფრინავებს შორის დარბის. მამა — სასიამოვნო



ლოთი მოხუცია, რომელიც თავის ოთახში ცხოვრობს, პატივისცემით მასწინძლობს ახალგაზრდა მოახლეებს და განუწყვეტლივ ამუშავებს ელექტრო მატარებელს. ვაჟი — ნიკოლა, ყოველ დღით, შესაფერისი ტანისამოსის ჩაცმის შემდეგ, ბინიდან გადის და კატერით პარიზისაკენ მიემართება. მისი ჩაცმულობა, ჯინსები და ბინძური მაისური, უფრო და უფრო ღარიბული და ხულიანური ხდება. იგი იძირება ლუდხანის ატმოსფეროში, როგორც მყვინთავი ზღვაში, თუმცა იქ პატივისცემით არ სარგებლობს. შეუყვარდება მოპირდაპირე კაფეში მომუშავე ოფიციალტი გოგონა, რომელსაც გასტონი ურჩვენია, ერთი ღარიბი თვითმარქვია ტიპი, რომელსაც ერთი კოსტუმითა და სანაგვე ყუთიდან ამოღებული ჰალსტუხით შეუძლია მოხიბლულთა წაყვანა თვითნებურად დაკავებულ სადარაჯო გემზე.

აი, სიუჟეტი ფილმისა, რომელმაც მე დამდგმულ რეჟისორთან მიმიყვანა. გათავაზობთ მის მიერ მოცემულ ინტერვიუს.

ნ. ჯ. — თავდაპირველად, მდლობას მოგახსენებთ მიღებასა და ინტერვიუსზე.

— როდის დაიწყო საფრანგეთისადმი თქვენი სიყვარული?

— როგორ აღმოჩნდით საფრანგეთში?

ო. ი. — 30-იან წლებში, პატარა რომ ვიყავი, თბილისში მდინარე მტკვარზე ფრანგული გემები ჩამოდგებოდნენ და მეც მათი შემყურე ოცნებას მივეცემოდი ხოლმე. ამ გემებს გადაჰყავდა წარჩინებული ხალხი, რომლებიც ქართული საზოგადოების მაღალი წრის მოსანახულებლად ჩამოდიოდნენ. მე ვაღმერთებდი ფრანგულ ენას, რომელიც გარშემო მესმოდა. ჩემი მშობლები მთელი ძალისხმევით ცდილობდნენ მის შესწავლას, მაგრამ ცუდად ითვისებდნენ. მე კი, არცთუ ისე ცუდად, ვკითხულობდი ფრანგულად და ეს მახლოებდა ფრანგებთან.

1974 წელს პირველად ჩავედი საფრანგეთში, კანში, რათა თხუთმეტობედ კინორეჟისორისათვის წარმედგინა ფილმი „იყო შაშვი მგალობელი“. საფრანგეთში საცხოვრებლად 90-იანი წლების დასაწყისში ჩამოვედი, როდესაც მივხვდი, ჩემი ქვეყნის განადგურებული ეკონომიკა ველარასოდეს მომცემდა ფილმის გადაღების საშუალებას.

ნ. ჯ. — თქვენს ფილმში, ქალი ჩიტით, დედა, მეუღლე, საქმიანი ქალი უნდა ყოფილიყო თი პერსონაჟია. ვინ არის იგი თქვენს ცნობიერებაში?

ო. ი. — საუბედუროდ იგი მონაა ან უფრო სწორად, ყველაფერს დამორჩილებული. იგი ცდილობს თავისი პირადი ცხოვრების გადარჩენას, როგორც ყველგან ხდება. ერთი რომელი პოეტი ამბობდა, რომ ის, ვისაც ბევრი მონა ჰყავს, უფრო მონაა, ვიდრე მისი მონები.

ნ. ჯ. — რა ბედი ეწევა ამ ქალს ფილმის ბოლოს?

ო. ი. — მსხვერპლის გაღების შემდეგ იგი მარტო რჩება და სტუმრებთან დმუილისათვის აღარ გააჩნია თავისუფალი დრო. მე მისი ცოტა რეაბილიტაცია მოვახდინე, გამოვიყენე რა მისი აღიღნებული, ნასტვენი სიმღერა მეუღლის ზღვაში გამგზავრებისას. ეს ფიქრია, სინანული ან კიდევ: დამშვიდდა, განთავისუფლდა იგი?

ნ. ჯ. — ფილმის გადაღების განსაკუთრებული ან პარტნიორთან ერთად მოფიქრებული მეთოდი ხომ არ გაგაჩნიათ?

ო. ი. — ეს იშვიათად ხდება გადაძებ ჯგუფში. ეს დამოკიდებულია ალბათ სცენაზე გამეფებულ ატმოსფეროზე. ყოველ შემთხვევაში არ შეიძლება მოსთხოვო ადამიანებს შეუძლებელი. მე ვკმაყოფილდები იმით, რაც კი მისაღებია. ძალიან ჩქარობდნენ, მოხდა სცენების დაყოფა მიზანსცენებად. ყველაფერი დასატული, ნათელი იყო. იცით, მე ვსვამდი, ჩემი ბოთლი კამერის გვერდით მოვადგი, როცა გაწაფული მუშაობ, ალკოპოლი სხეულში სწრაფად იწვის და ფილმს ისე ვიღებდით, რომ არასოდეს არ ვთვრებოდი, ეს მათ მოსწონდათ, რომ მე არ ვიმალებოდი. როგორც კი რაიმე პრობლემა წამოიჭრებოდა, მეუბნებოდნენ „ოთარ, მიდი ერთი ც დალიე!“

ნ. ჯ. — რას ფიქრობთ დღეს საქართველოზე?

ო. ი. — საქართველოში თითოეული მბრძანებელია. ეს ძალიან ინდივიდუალურია. როცა ყველა მბრძანებელს ერთად მოუყრი თავს, ეს უკვე ფეთქებადია. ქართველები უგუნურები, ხელგაშლილები, ამავდროულად ქუნწები, ძალაუფლების მოყვარულნი და მოხეტიალეები არიან.



მათ უყვართ სმა. როდესაც სალხის მას მსმელია, იცის თუ რა არის სიმართლე, ისინი კარგად დამკვიდრებას ცდილობენ, შემდეგ კი ყველაფერს კარგავენ.

ბ. ჯ. — საქართველოს შეუძლია გახდეს ფილმების მწარმოებელი?

ო. ი. — ნიჭიერება რისკია დაღუპვისა. საქართველოს ჰყავს რამდენიმე რეჟისორი, რომელთაც უნარი შესწევთ შექმნან ნამდვილად კარგი ფილმი და რომლებიც ვერ იღებენ. ლიტერატურა მოკვდა, იმიტომ რომ ბოლშევიკები სიტყვას საშიშროებად მიიჩნევდნენ. ჩინოვნიკებისათვის კადრი გაურკვეველია. მაშ მხოლოდ ჩემი მესამე ფილმის ნახვის შემდეგ გამოიღვიძეს. ფილმებმა სხვები სა-

გონებელში ჩააგდო, მაგრამ ეს ფილმები მზინც არსებობენ. დღეს თბილისში მცხოვრებნი არიან კინოდაზიანებულნი. ქართველები კასეტებს უყურებენ, ისმენენ ამერიკული კინოს ხმაურს, მაგრამ უფრო და უფრო ნაკლებად. ამას უწოდებენ ალარ აქცევენ. ერთად სვამენ ღვინოს, განმარტობულებს სმა არ შეუძლიათ. ეს დღეს ხდება. მგონი, ამას თავს დააღწევენ, უფრო მძიმე პერიოდებიც ყოფილა.

პარიზი. 21.12.99

ნინო ჯალაბაძე
სორბონის უნივერსიტეტის
სოციოლოგიის ფაკულტეტის
სტუდენტი

«ХЕЛОВНЕБА» («ИСКУССТВО»)
№ 3—4 2000 г.

Владимир Асатиани

**К ИССЛЕДОВАНИЮ ПРОБЛЕМЫ
ОБЩЕЙ ТЕОРИИ ИСКУССТВА**

Общая теория искусства исходит из эстетики, философии искусства и искусствоведения, и в то же время в определенной степени отличается от каждой из вышеназванных дисциплин.

Надо так систематизировать искусствоведческий материал, чтобы стало возможным его включение в генезис общетеоретических положений.

Дальнейшее развитие общей теории искусства представляется автору весьма актуальной проблемой. (стр. 2).

Лали Какуლია

**ХРОНИКА ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА
ДАВИДА ТОРАДZE В СВЕТЕ
СОВРЕМЕННОСТИ**

В работе исследованы основные явления жизни и творчества композитора Д. Торадзе. Материал представлен в форме хроникальных записей в нескольких главах. (ст. 10).

**АРХИТЕКТУРИС МАტიანე
(«ЛЕТОПИСЬ АРХИТЕКТУРЫ»)**

Под этой рубрикой печатаем воспоминания профессора Ир. Цицишвили об известном архитекторе Георгии Лежава, об его заслуге в деле развития грузинской архитектуры; и статью заслуженного архитектора Грузии О. Каландаршвили об истории проектирования Республиканской площади. (стр. 18).

გივი ტუიშვილი

ПОСЛЕДНИЙ ИЗ МОГИКАН

Статья знакомит широкого читателя с менее известными сведениями из жизни знаменитой грузинской певицы, народной артистки Грузии Тамары Ишхели. (ст. 42).

ლალი ტერვაძე

**ПРОБЛЕМА ТРАГИЧЕСКОГО В
ТВОРЧЕСТВЕ ВАЖА ПШАВЕЛА**

Автор рассматривает различные понимания трагического в истории философии.

Проблема трагического в творчестве Важа Пшавела переплетена с проблемой личности. Автор считает, что конфликт между мировоззрением, основанным на древних, традиционных языческих ценностях и становлением нового христианского мировоззрения — основа трагизма личности. (стр. 45).

გიულიკო მამულაშვილი

МНОГООБРАЗНАЯ ПЕРСИЯ

В очерке повествуется об обновлении в последние годы многовековых грузино-персидских культурных отношений и его результатов — участии Руставского Детского театра в VII международном Тегеранском фестивале кукольных театров и приглашения с чрезвычайно интересной и полезной программой в университет г. Тегерана группы грузинских иранистов, и среди них автора данной статьи. (стр. 55).

ნადა შალუაშვილი

**ДМИТРИИ АЛЕКСИДZE В ЖИЗНИ
И ТЕАТРЕ**

Автор вспоминает известного режиссера грузинского театра Дм. Алексидзе,

с которым ее связывала многолетняя дружба, характеризует его как прекрасного, талантливейшего человека, и режиссера. (стр. 62).

Дали Лебанидзе

ПЛАСТИЧЕСКИЕ ВИДЕНИЯ ХУДОЖНИЦЫ ЛАЛИ ЗАМБАХИДЗЕ

В статье рассмотрено творчество одного из значительных представителей станковой графики Лали Замбахидзе. (стр. 68).

Василий Кикнадзе

ДЕЯТЕЛЬ ГРУЗИНСКОГО ТЕАТРА

Автор вспоминает деятеля грузинского театра — директора театра им. Руставели Павле Канделаки, с которым он работал и дружил. (стр. 79).

Натиа Асатнани

ТЕАТРАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ ЛАДО ГУДИАШВИЛИ

Труд посвящается декоративному искусству Л. Гудиашвили, тому пути, который прошел великий художник в театре и какую роль сыграл в его творчестве синтез декоративной и станковой живописи. (стр. 82).

Самсон Лежава

ОРНАМЕНТИРОВАННЫЕ БАЛКОНЫ В ЖИЛИЩНОЙ АРХИТЕКТУРЕ КАХЕТИИ

В исторической провинции восточной Грузии — Кахетии — сохранилось небольшое количество замечательных памятников — фортификационных сооружений — церквей, а также образцов жилищной архитектуры, среди которых немалыми достоинствами отличаются дома с деревянными балконами, украшенными выпиленной ажурной резьбой (стр. 96).

Коба Цхакая

Печатается пьеса молодого драматурга, касающаяся жизни беженцев из Абхазии. (стр. 107).

Бесик Баратели

ПО СУЩНОСТИ ФИЛОСОФСКО- ЭСТЕТИЧЕСКОЙ СИСТЕМЫ АРЕО- ПАГИТИЧЕСКОГО УЧЕНИЯ

В статье анализируются основные моменты философско-эстетической системы ареопагитического учения, дана по-

пытка раскрыть сущность эстетической стороны ареопагитических учений. (стр. 133).

Александр Лория

НА ТВОРЧЕСКОМ ВЕЧЕРЕ ВАЖА АЗАРАШВИЛИ

Автор делится с читателем своими впечатлениями от творческого вечера композитора В. Азарашвили в малом зале консерватории с участием прекрасных инструменталистов и вокалистов. (стр. 137).

Гуранда Робакидзе

НАТЮРМОРТ В ТВОРЧЕСТВЕ БЕЛЛЫ БЕРДЗЕНИШВИЛИ

В творчестве народного художника Грузии Беллы Бердзенишвили, натюрморт занимает существенное место. Это — весьма органичная часть всей ее деятельности, как художника, относящегося с трепетной любовью к народному искусству. (стр. 139).

Георгий Шенгелия

ОПРЕДЕЛЕННЫЕ АСПЕКТЫ МУЗЫ- КАЛЬНОГО АНАЛИЗА КАНТАТЫ СТРАВИНСКОГО «СВАДЕБКА»

В статье излагаются некоторые соображения на счет анализа формы хореографической кантаты «Свадебка» (стр. 144).

Гурам Каркашадзе

ПЕРВЫЕ ФИЛЬМЫ АКАКИЯ ХОРАВА

Статья является частью монографии, посвященной кинематографической деятельности выдающегося грузинского актера А. Хоравы. В частности, в ней рассмотрены первые, т. н. «Немые фильмы» (19 полнометражных фильмов): «Потерянное сокровище», «Кошмары прошлого», «Ценой тысячи», «Тайна маяка», «Нателла». (стр. 152).

ИНТЕРВЬЮ С ОТАРОМ ИОСЕЛИАНИ

Недавно редакция получила факс из Парижа от нашей соотечественницы, студентки социологического факультета Сорбонского университета Нино Джалабадзе и ее интервью с известным кинорежиссером Отаром Иоселиани. (стр. 173).

გადაცემა წარმოებას 31.05.2000.

ზემოწერილია დასაბეჭდად 31.07.2000.

ქალაქის ფორმატი 70X108^{1/16}

ფიზიკური ნაბეჭდი თანხა 11,5

სააღრიცხვო-სავაჭრომცემლო 18,9

შეკვეთა № 603, ტირაჟი 250.

3360 : 3360



