

სელოვნება

5 - 6
საქართველოს
საზოგადოებრივი
2000



ხელოვნება

ქურნალი გამოდის
1921 წლიდან

თავისუფალ საქართველოს -
თავისუფალი ხელოვნება

5•6 — 2000

ქურნალის დამაარსებელია „ხელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიძე

მთავარი რედაქტორის
გოადგილა
ლამარა ელიოზიშვილი

ესთეტიკა
თეატრი
მუსიკა
ქორეოგრაფია
მხატვრობა
არქიტექტურა
კინო
ტელევიზია

მხატვრული რედაქტორი კავლე შვენიძე

თბილისი — 2000

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

ნოქარუია:



ახალგაზრდა ხელოვნება ტრიზუნა

ირაკლი რობაქიძე — ხადრუანის ზედი გიორგი შინაგადასახლებაში	4
ქეთევან შავგულიძე — ნოქარუიანი მხატვრული საშუალებები ედენი ახვლედიანის სცენოგრაფიაში (1929-32 წ. წ.)	13
მაია კალანდიაძე — კახიმიჩი მადვირიის სცენოგრაფიული ნამუშევრები	16
თამარ კოკაველიძე — გრიგორი გობაქიძის „დაბარას“ სტუდიის ადრეცენტი	22
თამარ ცურაძე — ხევისრული კოსტიუმი	27
გურამ ნაგროზაშვილი — კუდიტურის დეკორაციის ფორმითი ასპექტი დუქინო ვისკონტინსა და თომას მანის მუშაობებში	32
ნათია ლომსიანიძე — ოსკარ უაილდის „სადრეა“ ქართვად თეატრალური მხატვრული მუშაობები	42
გუნდა ვრძელიძე — ედიშინის არხაგულის პროგრამა თანამედროვე დრამატურგიაში	46
ირმა თევდორაძე — ანდრე ზაბაძის სიმფონიის პროგრამები და „ტყის სიმფონია“	52
ლვითიშვილის იკონოგრაფიის ფორმითი ასპექტი შესახება	58
ირინა პალაძეშვილი — კოსტიუმების „პროგრამა“	64
ლოლიტა ცოცხალია — დარბაზული ექსპონის ტიპის განვითარების ეტიპები საქართველოში	67
ეკა კურტიანიძე — სცენოგრაფიული ხეხების მრავალფეროვნება დავით ქაბაძის მუშაობებში	77
ბახსენიძე (ვალერიან კელია)	124
ჯუმბერ, მარია მადალენაძეები — ეტიპოგრაფიული ხეხითმომქმნიება	132
თამარ თევზაძე — „დადასა განვითარება“	139
პარმენ ზაქარია — არქიტექტორი, მოღვაწე (ვახტანგ დავითიას წიგნის გამო)	145
თინათინ ჩიჩუა — ქართული სინისტრიული ფერები და ზვირის ტაქტიკა გამოსახული ადრენსა და სტილიზაციის	167
დადი კაკულია — ესპიზები გუგუნი ბუგაძის მუშაობებში პროტრეტიკისათვის	147
მანანა ავაზაშვილი — ინტერიუი უნივერსიტეტის სანდრო კუპუდაძისთან	153
თამარ მებრევილი — მუშაობი, მუშაობი... ახალი ფერი. (პიესა)	88
აკაკი დვალისვილი — ნიჭიერების საოცარი ძადა (დომინიკი ალექსანდრის გახსენება)	121
კინო სინო ხანდორაძე — სინოხანდორაძის მარტივი სინოხანდორაძე	80

არქიტექტურა

მუსიკა

თეატრი

კინო

„ხელოვნება“

№ 5-6, 2000

გარეკანის პირველი, მეხამე და მეოთხე გვერდებზე: დ. პუღიაშვილის ნამუშევრები.

* * *

შურნალი „ხელოვნება“ ყოველთვის დიდი ყურადღებით ეკიდებოდა ახალგაზრდა კრიტიკოსთა და ხელოვნების სეპარატივისტთა შრომებს. ეს ტენდენცია მით უფრო სივალსაჩინოა დღევანდელი ნიველირებისა და განუჩინებლობის ფონზე.

შურნალს შემოღებული ჰქონდა სპეციალური რუბრიკაც კი — „ახალგაზრდა კრიტიკოსის სახელოსნო“. ამ „სახელოსნოდან“ მრავალი თვალსაჩინო სეპარატივისტად, კინოგამცემად, მუსიკისმცემად თუ ხელოვნებათმცოდნე გამოვიდა. მათ სახელებს ხშირად გვხვდებით ჩვენი შურნალის ფურცლებზე. ამათად გვითხვეს ვთავაზობთ ახალგაზრდა მკვლევართა თუ კრიტიკოსთა შრომებს. ნაშრომთა უმეტესობა წაკითხული იქნა სახელოსნო უბაღელსი სასწავლებლებისა და თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტთა და ასპირანტთა სამეცნიერო კონფერენციებზე.

იქნებ ზოგიერთი ავტორის მსჯელობა გულუბრყვილო და რამდენადღე ზერელებს კი მოეჩვენოს მკითხველს (ცნობილ ჭეშმარიტებათა გამეორების გამო), მაგრამ აქვე არ შეიძლება მან არ შეამჩნიოს ახალგაზრდობის ახლებური ხედვა და შეფასების თავისებური მსაბუთიკური კრიტიკიუმი. ჩვენი მიზანი ახალგაზრდათა წახალისებაა. დროთა ვითარებაში, უეჭველია, გვირი მათგანი თავის სიტყვას იტყვის სახელოსნო კრიტიკისა თუ თეორიისში.

შურნალი „ხელოვნება“, თუ მას მათეორიულური სიღრმეჭირის გამო დახურვა არ უფერია, შემდგომშიც გააგრძელებს ამ, ჩვენი აზრით, კეთილშობილურ საქმეს. (რედ.).

ქართული „ხელოვნება“ № 5-6, 2000 წელი

საქართველოს იტალიის კულტურის ცენტრი

საქართველოს იტალიის კულტურის ცენტრის
სამხარეთლო-მეცნიერებათა ინსტიტუტის
სამუშაო განყოფილება

ახალგაზრდა

ხელოვნება

ტრიბუნა

სელოვანის ბაღი გიორგი შენგელისა და შამხაშვილისა

ირაკლი რობაქიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის
კინომტოლოგიის ფაკულტეტის
კურსდამთავრებული (2000 წ.)

გიორგი შენგელია ქართველ კინო-
სელოვანთა შორის, ერთ-ერთი იმ უპირ-
ველესთაგანია, ვინც ძალიან აქტიურად
დაინტერესდა ქართული თემატიკით. მის
შემოქმედებაში ცხადად იგრძნობა ეროვ-
ნული სულის, ხასიათის განსაკუთრებული
აღქმა და ზუსტი გააზრება იმ პრობლემე-
ბის, რომლებიც იდგა (და დღესაც დგას)
ჩვენი ქვეყნის წინაშე. ეს არის ჭეშმარიტი
მიგნება და მიღწევა რეჟისორისა, რითაც
საზრდობს მთელი მისი შემოქმედება,
რაც ინდივიდუალურსა და საინტერესოს
ხდის მას.

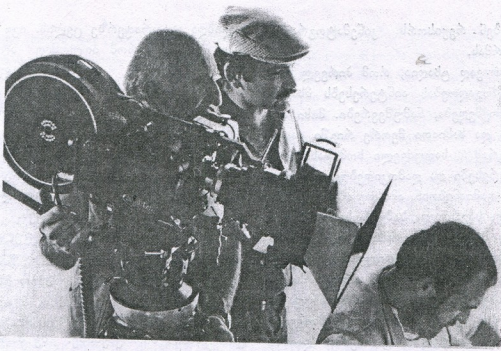
ამის ნათელი დადასტურებაა მისი პი-
რველივე ნამუშევარი „ალავერდობა“,
(გურამ რჩეულიშვილის ამავე სახელწო-
დების მოთხრობის მიხედვით), რომლითაც
იგი შემოქმედებით ასპარეზზე გამოჩნდა.
ფილმი, ფაქტიურად, მთელი თაობის მა-
ნიფესტად იქცა.

თავისთავად ცხადია, რომ გიორგი შენ-
გელიას, როგორც პიროვნებისა და შემოქ-
მედის მოქალაქეობრივი პოზიციის ჩამო-
ყალიბებაში, უმთავრესი როლი ითამაშა
ოჯახურმა ტრადიციებმა. დიდი ქართვე-
ლი კინორეჟისორის ნიკოლოზ შენგელია-
ს ფილმზე — „ელისო“ სომ თაობებზე
აღიზარდა და არცაა გასაკვირი, თუ მისი
შვილის პოზიციის, პრინციპების დასახვა-
სა და განმტკიცებაში, და, რაც მთავარია,
როგორც შემოქმედის ჩამოყალიბებაში,
უდიდეს კერას დატოვებდა.

ფიროსმანი, გურამი, ახალგაზრდა კო-
მპოზიტორი, მაცი ხეცია, ხარება და გო-
გია — ეს ის გმირებია, რომელთა ხასია-
თი გენაპირობებს ლტოლვას თავისუფლე-
ბისაკენ.

გიორგი შენგელიას საკუთარი ხელ-
წერა აქვს, მისი ესთეტიკა თავისთავად
და ინდივიდუალურია, რაც პირველ რიგ-
ში განპირობებულია მასალას, დრამატუ-
რგიული პირველწყაროს შედმიწვევით
ზუსტი ცოდნითა და აღქმით. მისი შემო-
ქმედება თემატურ სიდრმესთან ერთად,
უდიდესი ემოციით არის დამუხტული. თა-
ვისთავადობის საფუძველი მაღალი პროფე-
სიონალიზმია, იგი გემოვნებით, მჭიდროდ
აქანდაკებს ფილმების არსსა და ფორმას:
რიტმის ზუსტი შეგრძნება, ოპერატორის
მეშვეობით სივრცის „წვდობა“ და, რაც
მთავარია, მსახიობთან მუშაობის განსაკუ-
თრებული მეთოდი განაპირობებს რეჟი-
სორის განუმეორებლობას.

აღბათ, იშვიათია ისეთი კინორეჟისო-
რი, რომელსაც მთავარ როლებზე ამდენი
არაპროფესიონალი მსახიობი ჰყავდეს და-
კავებული. მისთვის, უპირველეს ყოვლისა,
მნიშვნელოვანია პერსონაჟისა და მსახიო-
ბის ხასიათთა თანხვედრა. შემსრულებე-
ლი ასეთ შემთხვევაში გაცილებით თავისუ-
ფლად გრძნობს თავს და აქედან გამომდი-
ნარე, ვიზუალურადც დამაჯერებელი და
შთამბეჭდავი ხდება. იგი ბრწყინვალედ
იცნობს პიროვნების ხასიათს და ამიტო-



ოპერატორი დევან პაატაშვიდი, რეჟისორი გიორგი შენგელია

მაც არ ცდება მსახიობის შერჩევას.
 გიორგი შენგელია იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელთაც, ძირითადად ერთი მყარი პოზიცია აერთიანებდათ. ეს იყო საკმაოდ დიდი ფეოდალი ნიჭიერი და განათლებული ახალგაზრდებისა, რომლებიც კარგად ანალიზებდნენ საკუთარი ქვეყნის ისტორიას, მის უძველეს ტრადიციებს, რამაც არსებულ დროსა და ვითარებაში, ბუნებრივად მტკიცე პოზიცია წარმოშვა, ურყევ პრინციპად რომ ჩამოყალიბდა და მთელი თაობის სულის გამომხატველი და ახლობელი გახდა. ეს იყო პროტესტი, ამბოხება მონობის, შეგუების, მივიწყების წინააღმდეგ. მიუხედავად იმისა, რომ პროტესტი ფაქტობრივად კონკრეტულ მოვლენას უკავშირდება, ხშირ შემთხვევაში, მათ მოახერხეს მასშტაბური გააზრებით და შესაბამისი მაღალმხატვრული ფორმით განუზოგადებინათ კონკრეტული სათქმელი. სწორედ ამით გახდა საინტერესო ეს თაობა, რომელსაც პირობითად ნი-იანელთა თაობა ეწოდა.

მეამბოხე ხალხი

ლევანდა ქვეულ ადამიანზე საუბარი ძალიან რთულია. განსაკუთრებით იმ ადამიანზე, რომელიც, თუმცა ახლო წარსულში ცხოვრობდა, ძალიან ცოტა რამ არის

ცნობილი. მართალია, მის პიროვნებაზე ყველაზე უკეთ მისი შემოქმედება მეტყველებს, რის მეშვეობითაც შეიძლება ამოიცნო პიროვნება, ხასიათი, ოღონდ ამისთვის ძალიან ღრმა და ფაქიზი თვალია საჭირო. თხრობის მანერას, რიტმს, ემოციას შემოქმედებით შექმნილი განწყობილება განსაზღვრავს. გენიალურ შემოქმედზე შექმნილი ნაწარმოების ავტორმა საკუთარი მხატვრული ფორმით უნდა გაამართლოს ესოდენ თამამი განზრახვა.

ფიროსმანი — პიროვნება და შემოქმედი — ეს არის გიორგი შენგელიას ფილმის თემა. სათაური ისეთივე სადაა, როგორც დიდი მხატვრის შემოქმედება. იგი უშუალოდ გრძობს შემოქმედს. ფილმის ყოველ კადრში, ყოველ მიზანსცენაში იგრძნობა ფიროსმანის ატმოსფერო, ყოველი კადრი თითქოსდა აცოცხლებს მხატვრის ტილოებს. ფილმის რიტმი მდორეა, კადრები ძირითადად სტატიკური, მიზანსცენები და აქტივორთა შესრულება, ერთი შეხედვით, შესაძლოა ხელოვნური მოქმედების; მაგრამ ეს განსაკუთრებული ფორმა რეჟისორის მიერ მიგნებული, რათა უკეთ გადმოსცეს დიდი ხელოვანის სულიერი სამყარო და დავანახოს მისი შემოქმედება. ყოველივე ამის საფუძველი კი ფიროსმანის ტილოებია, სწორედ ისინი

საქართველოს
მეცნიერებათა
აკადემია

კარნახობენ რეჟისორს კინემატოგრაფიულ ფორმას.

თავისთავად ცხადია, რომ პირველ რიგში, საზოგადოებას აინტერესებს მხატვრის შემოქმედება, ნამუშევრები. მისი პიროვნება და სასიათი მეორე რიგში გადადის. მაგრამ საფუძველი ხომ სასიათია. რა ინტერესები და დამოკიდებულება ჰქონდა მას ადამიანებთან, ამა თუ იმ მოვლენასთან თუ, საერთოდ, სამყაროსთან. რეჟისორი გ. შენგელაია თრმხრივად უყურებს დიდ მხატვარს. იგი ცდილობს შემოქმედებიდან, მისი ნახატებიდან ამოიციოს პიროვნება და პირიქით, ფიროსმანთან დაკავშირებული ამბებით, თუნდაც უმნიშვნელო ცხოვრებისეული შტრიხებით დაინახოს მხატვრის ბუნება. არც შეიძლება რეჟისორისთვის ინტერესმოკლებული იყოს ნიკო ფიროსმანაშვილის სასიათი. ერთი მხრივ, როგორც მემამოხე და მეორე მხრივ, უფაქიზესი სულის გამოვლინება. ჩვენთვის ბოლომდე უცნობია თუ რეალურად ვინ იყო ფიროსმანი. ერთადერთი და ძალზე შთამბეჭდავი პორტრეტი არის გიორგი შენგელაიასა და ავთო ვარაზისეული ფიროსმანი, მხატვარი, რომელიც სიცოცხლეში ვერ ეღირსა სახელსა და ღიღებამს, ხოლო გარდაცვალების შემდეგ, თუნდაც დღეს მისი ნახატები რეპროდუქციების, მოსაწვევი ბარათებისა თუ სხვადასხვა ბუკლეტების სახით საქართველოს ერთგვარ სავიზიტო ბარათებად იქცა.

რეჟისორი ცდილობს ფიროსმანის საქციელში, ყოველ მოქმედებაში დაგვანახოს ხელოვანი. მხატვარი ყველგან, ნებისმიერ ყოფით, მიწიერ საქმეშიც კი ლირიკას ხედავს, „ორთქლმავლის კივილი შორიდან რღე წყვილი“ — იფიცაჲდ იფისა სცაზნაჲდ სძაჲდ არის კარგი“ — ამბობს იგი. საგაჭრო დამოწმებები, ნათლიამ, მემამბა“ — ეუბნება ის პარტნიორს. მხოლოდ საკუთარი ემოციამ მთავარი საყრდენი ცხოვრებაში — ფერებში გამოხატული ემოცია. ეს არის მისი პრინციპი. იმდენად დიდია მისი, როგორც კინემატოგრაფიულ პერსონაჟის აღმადრენა, იმდენად რეალურია წარმოსახვა — „წმინდა გიორგი მათრახით მადგა თავზე, დახატე ნიკალა, დახატო“, რომ მას ასეთი ცხოვრების კრედიო ჩამოუ-

ყალიბდა და არაფერზე ცვლის. იგი თავადაც გრძნობს, რომ ბოლომდე არ არის მიწიერი, მაგრამ ვერც იმას ვგაუბრებ, რომ მანაც რეალური ადამიანია, თუმცა პირველი გრძნობა იმდენად ძლიერია, მუდამ თავისკენ ექაჩება. ეს კი არსებულ, რეალურ სამყაროში პრობლემებს იწვევს საზოგადოებასთან, რაც თავიდანვე პროტესტის გრძნობას აყალიბებს და შემდგომ მთელ მის არსებას მოიცავს.

„ნიკალას ფული რად უნდა, ფული რომ სდომოდა, აკი ჰქონდა კიდევ, თქვენგან მანაც არ აიღებს, ძალიან ამაყია“, ეუბნება მედუქნე უცხოელ მხატვრებს. ეს ერთი წინადადება ზოგად წარმოდგენას იძლევა ფიროსმანის პიროვნებაზე. „მე მათი არაფერი მინდოდა, მეხატებოდა და ვხატავდი“ — ნიკალას ამ სიტყვებში იმდენად ცხადი და რეალურია წარმოსახვა, რომ არ ეთმობა იგი. შეუძლებელია გაყილო პრინციპი. სწორედ აქედან ყალიბდება კაცი — მემამოხე. ერთადერთი კავშირი საზოგადოებასთან სუფრაა, ისიც ძალიან ვიწრო წრესთან, დანარჩენებთან კი დღითიდღე ღრმავდება უფსკრული, იგი დღითიდღე შორდება რეალურ სამყაროს.

გიორგი შენგელაია არ ცდილობს ხელოვანის ხილვები და წარმოსახვები ამოხსნას, რაც თანამედროვე ხელოვნებისთვის შესაძლოა უფრო ეფექტური ყოფილიყო, მაგრამ ასეთი მიდგომა ეფექტს ვერ გასცდებოდა, შენგელაია კი სიღრმეს ვიზუალური დაკვირვებით აღწევს, იგი მხატვრის მოქმედებაში ცდილობს ხელოვანი დაინახოს. ფიროსმანის, როგორც პიროვნების დრამა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი გახლენილია მიწიერსა და ზეციურს შორის, საწყის ეტაპზე ცდილობს ჩაეჭიდოს რეალურ ცხოვრებას — „ერთი სახელი მეც დამრჩება“ — რამდენჯერმე ამბობს იგი. ამ მხრივ, ფილმიც შეიძლება ორ ნაწილად გავეყოთ, პირველი, როდესაც ნიკალა აქტიურად ცდილობს რეალურ ცხოვრებას მისდოს და მეორე, როდესაც იგი აშკარად ანალიზებს მისი, როგორც შემოქმედისა და პიროვნების შესაძლებლობას, როლსა და ფუნქციას. ამისთვის ერთი მეტად მნიშვნელოვანი მომენტია მის ცხოვრებაში, როცა ფიროსმანაშვილი გა-

დაწვევებს თავის ნათლიამამსთან ერთად სავაჭრო დუქანი გახსნას, ცოტა ფული და- აგროვოს, რათა „ერთ კაცად“ ისიც შევი- დეს ამ ცხოვრებაში. ეს არის პირველი პი- რდაპირი შეხვედრა რეალობასთან. ახალ- გაზრდა, ემოციებით სავსე, მეოცნებე კაცი დგება სავაჭრო დახლში ანუ უშუა- ლოდ ეხება მიწიერს თავისი ავკარგით. ას- ეთი მდგომარეობა რთულია განსაკუთრე- ბით მისთვის, ვისაც სრულიად სხვა ფუნ- ქცია მიანიჭა განგებამ.

ვერ მუშაობა ნორმალურად არც კი და- უწყიათ, რომ დახლთან პირველი ხელვა- მოწვედილი მოხუცი გამოჩნდება. წვრილ- მანი მიზეზების ძიებას აზრი არა აქვს, მთავარი მიზეზი სწორედ ეს არის, ხელო- ვანი უბრალოდ ვერ უძლებს ყოველდღი- ურად ასეთ სურათს და ერთი ხელის მო- სმით ხურავს მარჩენალ დუქანს. იგი ყვე- ლაფერს გლახაკებს ურიგებს. რაც მთავა- რია, ეს რეალური ეპიზოდი ფიროსმანაშ- ვილის ცხოვრებიდან დამაჯერებლად შე- ქმნილი. ეს იმდენად ემოციური და მნიშ- ველოვანი ეპიზოდია, რომ საკმარისია რე- ჟისორს გამოვინებამ უღალატოს და ყვე- ლაფერი პათეტიკას დაემსგავსება. მთლად სწორი არ იქნება თუ რაღაც კონკრეტულ ფაქტს მივიჩნევთ ფიროსმნის პირადული ცხოვრების წარუმატებლობის ერთადერთ მიზეზად. იბადებიან ისეთი ადამიანები, რომელთათვისაც მიწიერი ცხოვრება მხო- ლოდ აუცილებლად გასაველი ეტა- პია. საზოგადოების თვალთ დანახული მათი არსებობა ნამდვილ ტრაგედიადა აღიქ- მება, ხოლო თვითონ, შესაძლოა, ერთი ნახტით სრულებით ინელეგენ განვილილ- შეიძლება ითქვას, ნიკო ფიროსმანი გაექ- ცა ცხოვრების ფერხულს, მეგრამ რა თქმა უნდა, ეს მის სისუსტედ არ უნდა მივიჩნიო- თ, პირიქით, მან სძლია ცხოვრებას, ფი- როსმანს მძიმე მისია აკისრია — უკვდა- ვების მისია. ხელოვნება ერთგულელებს მო- ითხოვს, ასკეტობამდე მისულ ერთგულე- ბას და ის, რაც უფრო დიდია და ღრმა, მით უფრო ამაღლებულია. ფიროსმანი ძლიერი პიროვნებაა და სწორედ ეს არის განმსაზღვრელი მისი შემოქმედების უკ- ვდავებისა.

გიორგი შენგელაიასთვის როგორც უკ- ვე ითქვა, იმპულსი ფიროსმანის შემოქმე-

დებმა და ნახატებით გამოწვეული ემოცია ბავშვური უმანკოება და მაღალი პიროვნე- სიონალიზმი ანუ გრძობისა და გონების სინთეზი — ასე შეიძლება შევაფასოთ ნიკო ფიროსმანის შემოქმედება. დაკვირვებულნი თვალნი, ერთი შეხედვით, მის ტილოებში დარღვეულ პროპორციებს ამჩნევს, მაგრამ თუ კარგად დავაკვირდებით, ამის ფონზე ისეთ ნიუანსებზეა ყურადღება გამახვილე- ბული, როგორც არის შუქ-ჩრდილები, ნებისმიერი შტრისი, რომელიც საოცრად დახვეწილი გამოვინებით არის შესრულე- ბული. ფიროსმანზე საუბრისას, პირველ რიგში, აღსანიშნავია ფერთა აღქმისა და მხატვრულად გამოხატვის დიდი უნარი, საოცარ ემოციურ განწყობას რომ ქმნის. რაც შეეხება პროპორციებს, ეს ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი და ამასთანავე სადავო მომენტია მის შემოქმედებაში. და ცხადია, შეგნებული ფორმაა გამოხატვისა. საინტე- რესოა, რატომ უნდა მიმართავდეს მხატვა- რი მიწაცა და მიწაც ასეთ ხერხს. შესაძლე- ბელი ვივარაუდოთ, რომ ეს არის განსო- გადების ფორმა, რომელსაც დიდი ტრადი- ცია აქვს და რომლის საფუძვლად ქართუ- ლი ხატურა შეიძლება მივიჩნიოთ, მაგ- რამ, ჩემი აზრით, აქ უფრო სხვა მომენ- ტია, ფიროსმანი ბავშვური თვალთ, ბავ- შვური გულწრფელობით უყურებს სამყა- რს, პიროვნებებს. ასეთი ხასიათიდან გა- მომდინარე, მისი შემოქმედების სიმბო- ლოდ საადგომო კრავს მივიჩნევდი, რო- მელიც რამდენჯერმე აქვს დახატული ფი- როსმანს, ნიშნად მისი უფაქიზესი სული- სა. სწორედ ეს განწყობაა საძირკველი იმ სრულიად განსხვავებული ესთეტიკისა, რო- მელიც ფილმს გააჩნია და ხელოვანის სწო- რედ იმგვარი პორტრეტისა, რომელიც მხა- ტვარმა ავთო ვარაზმა განასახიერა.

ფილმის ყოველი მიზანსცენა აცოცხ- ლებს მხატვრის ტილოებს, მაგრამ ეს არის არა ასლგადაღება, არამედ კინემა- ტოგრაფიული დაბადება. ამ განწყობას გამოხატავს ფილმის მღორე რიტმიც.

„ალაპერდოვა“ — მოუშუშაველი ტაიპილი

„ჩემი ქვეყნის მეტი ბატონი არა მყო- ლია“ — ეს ფრაზა არის იმპულსი გ. შე- ნგელაიასთვის, ესაა ღვევიზი, რომლითაც

გამოჩნდა იგი შემოქმედებით ასპარეზზე. ახლა განვმარტოთ ეს დევიზი, ამჯერად, „ფიროსმანში“ მოყვანილი ორი ფრაზით, რომლებიც კიდევ უფრო აკონკრეტებენ აზრს, სხვა ფილმების მაგალითზე კი ქვემოთ: „წავიდეთ და მოვძებნოთ თამარისა და შოთას საფლავები, ერთი მაჩვენა, როგორი აკლდამები აქვთ იმ ნათელ ხალხს, ის ველი მაჩვენა, სადაც მზე არასოდეს ჩადის“ და მეორე — „ბორკილებს ვერ დაჯიდებ, კოლა“. „ჩემი ქვეყნის მეტი“... — აქ ცხადია მხოლოდ ტერიტორია არ იგულისხმება, ეს არის ქვეყანა საკუთარი იდეალებით და ტრადიციებით, თამარისა და შოთას საფლავები, წმინდა იდეალები, ეს არის ფიროსმანის, როგორც ბრძოლის, ასევე აღმადგრენის საფუძველი, ბრძოლა და აღმადგრენა, ამბოხი და ხელოვნება, სწორედ აქედან ყალიბდება მემამოხე ხელოვანი. „... ბატონი არა მყოლია“ — ამ პათოსით იწყებს გიორგი შენგელაია თავის შემოქმედებას, ეს სული სიბლავს მას ნიკო ფიროსმანში.

„მამ აღარ ვიცი, როგორ მოვექცე ამ გავაჭრებულ ქვეყანას?“ — ამბობს აღფრთოვებული მხატვარი. ფილმში არცთუ ისე უხვად არის დიალოგი, მაგრამ რაც არის, მას განსაკუთრებული ყურადღება სჭირდება. ნებისმიერი ფრაზა ხსნის როგორც ხასიათს, ასევე გვაახლოვებს თემასთან. ფილმში არც ალავერდის ტაძარი ჩნდება შემთხვევით. თამარისა და შოთას საფლავებიდან „გავაჭრებულ ქვეყანამდე“, წაბილწული სიწმინდე, დამახინჯებული წარსული. ალავერდის დიდი ტაძარი კვლავ აურზაურს, ღრეობას მოუცავს. ნიკო ფიროსმანი კი თავნაღუნული, მარტოსული მიუყვება მათ შორის გზას.

„ადამიანი მაშინაა ადამიანი, როცა იგი თავისუფალია. თავისუფლებაა ღვთიური ელემენტი ადამიანში“, ღვთიური ელემენტი ღვთიური საწყისია. მაღალი ხელოვნება საწყისებით იკვებება, იგი საწყისების ძიებაა, ალავერდი კი ჩვენი საწყისი და ისტორიაა.

„შაბლას, რომ ბარდასულა დრო გავირობისა“

საქართველო
შემაღრიყსა

ერი შესაძლებელია საუკუნეების მანძილზე იყოს მონობაში, ეს ტრაგედიაა, მაგრამ დაცემა მაშინ იწყება, როდესაც ერი იწყებს ამასთან შეგუებას.

შიშისაგან თავზარდაცემული, დადუმებული თაობა, მაღალი საზოგადოება, ქვეყნის საყრდენი და იმედი — ეს სურათია დახატული გ. შენგელაიას ფილმში „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“. ნებისმიერი ერის ისტორიაში არსებობს როგორც აღზევების, ისე ჩავარდნის პერიოდები, ბატონობის, მაგრამ ასევე მონობის ხანა, მამაცობის და სიმძღალის, დუმილისა და ამბოხების ჟამი. საბედნიეროდ იბადებიან ადამიანები, რომლებიც თაობის, ზოგჯერ კი მთელი ერის სათქმელს იტყვენ და სხვადასხვა ფორმით გამოხატავენ: მეომარი მეომრობით, მეცნიერი მეცნიერებით, ხელოვანი ხელოვნებით. სწორედ მათზე თქვა ჩვენმა დიდმა პოეტმა — „მათ წსოვნას ქვეყანა სათლგებად აინთებს“ და ასევე — „დიდება ვინც კიდევ გვაბრძოლებს იმედით“. მართლაც, დიდება მათ, ვინც გვაბრძოლებს იმედით, მაგრამ ასეთები ხომ ძალზე იშვიათად იბადებიან. სწორედ მათ გარეშე სჭირდება ქვეყანას განსაკუთრებული მობილიზება და მოთმინება. ნებისმიერ მოვლენას, განსაკუთრებით დიდ მოვლენას, წარმოშობისა და განვითარების ბუნებრივი საფუძველი აქვს, რომლის ხელოვნური დაჩქარება ან შენელება არანაირად არ შეიძლება, რადგან ასეთი მოვლენა ცალკეული პიროვნებებისაგან დამოუკიდებლად ხდება. იგი ზოგადად საზოგადოების წიაღში ყალიბდება, რასაც, პირველ რიგში, დრო ამზადებს და ამწიფებს. ერთი კი აუცილებელია — საზოგადოების მყარი ისტორიული და რელიგიური საფუძველი. თუკი რომელიმე მათგანი შესუსტებულია, სუსტდება და შესაბამისად კნინდება მოვლენა თავისი ისტორიული მასშტაბით. არის პერიოდი, როდესაც ქვეყნისთვის მოთმინება და დუმილი აქტიური ქმედების ტოლფასია. მოთმინება და არავითარ შემთხვევაში — შეგუება.

ფილმში „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ საკმაოდ მძიმე, სურათივით

1. გრ. რომაქიძე. „მიმართვა ქართველი ახალგაზრდებისადმი“.

აღწერილი. მთავრობა სპობს და ანადგურებს ყველას და ყველაფერს, რაშიც ისტორიული გამოძახილი ჩანს. საკმარისია მცირე, თუნდაც უსაფუძვლო მიზეზი და ყველა ეჭვიმტანილისთვის ცხელი ტყვია გამზადებულია. საზოგადოება ბუნებრივ შიშს მოუცავს. სიტუაცია უმძიმესია, ხსნაკი არსაიდან ჩანს. ცხადია, ჩნდება სურვილი დაიხსნან თავი ამ მდგომარეობიდან. შიშისაგან თავზარდაცემული ადამიანი ვერ ანალიზებს ამა თუ იმ პიროვნების რეალურ შესაძლებლობას, ერთი სული აქვს მთელი პასუხისმგებლობა ვინმეს აპკიდოს, ნებისმიერი პიროვნება გმირად შერაცხოს, ოღონდ კი მალე დასრულდეს ეს გაუსაძლისი მდგომარეობა, მეტიც, ახალგაზრდა ყმაწვილს აიძულებენ გმირობას.

ფილმის მთავარი გმირი ნიკუშა (ლევან აბაშიძე) და მისი ახალგაზრდა მასპინძელი, მხატვარი გოგონა, ცინე-სიმაგრეს გაპყურებენ. „თქვენ გმირი მოგხიზლავდათ“ — ეუბნება იგი გოგოს, „გმირი ყველას ხიზლავს, მე გმირი არ ვახლავართ, ვაგლავს, რომ გარდასულა დრო გმირობისა“. ეს პოეტური ფრაზა მთელ ეპოქას გამოხატავს, ახალგაზრდა კომპოზიტორი ნიკუშა იმ ეპოქის პირმშოა. იგი ზუსტად გრძნობს დროს. უნდა ითქვას, რომ ნიკუშასთან ადამიანები აუცილებელია საზოგადოებისთვის, სწორედ ასეთები ამზადებენ დროს გმირობისთვის. რა თქმა უნდა, შემთხვევით და ლირიკის გასამაფრებლად არ დაუხატავს რეჟისორს მთავარი გმირი — ახალგაზრდა კომპოზიტორი. იგი ბევრს მოგზაურობს; იწერს, აგროვებს ძველ, შემორჩენილ სიმღერებს, ინახავს ყოველ მათგანს ანუ ინახავს ისტორიას. საზოგადოება რაღაცას მოითხოვს ნიკუშასაგან, რაღაცას ავალებენ, აიძულებენ, თუმცა ვერა და ვერ გარკვეულა რა უნდათ მისგან, ლაპარაკსაც არ აცდინ, ვერც კი აუხსნია მათთვის, რა მისია აკისრია, რა კონკრეტული საქმისთვის არის ჩამოსული. არადა, შიშით და ავადებული საზოგადოება მასში მხსნელს ხედავს და აქტიურ მოქმედებას მოითხოვს. ნიკუშა ახალგაზრდა კაცია, რომელსაც კარგად აქვს გააზრებული დრო, მაგ-

რამ უიმედობის შიშს არ აუტანია და ფარსმალი არ დაუყრია. იგი გულმოდგინედ და დიდი სიყვარულით აკეთებს თავის საქმეს. ფსიქიკამოშლილი ადამიანები გააზრებლად, მაგრამ მაინც ცდილობენ ჩართონ, დაიხსნან, დაშინონ იგი. თუკი მშვიდი, მოზილიზებული, და რაც მთავარია, მიზანმიმართული საზოგადოება მყარ, საიმედო პიროვნებას, თუნდაც გმირს წარმოშობს, ასევე საზოგადოების ორომტრიალში, არანორმალურ ვითარებაში ყალიბდება არასრულყოფილი ტიპი. მაგალითისთვის, უფრო ნათელი რომ გახედვს ვითარება, შეგვიძლია ასეთი შედარება წარმოვიდგინოთ, პოხიერ ნიადაგზე მოხვედრილი ხორბლის მარცვალი, რომელსაც ღრმად და მყარად გაუდგამს ფესვები მიწაში და გამხმარ ნიადაგში ამოსული უსუსური მარცვალი, რომელიც განწირულია გასახმობად.

ლეკო თათაშელის (გ. ფერაძე) — ფილმის ერთ-ერთი მთავარი პერსონაჟის შემთხვევაში, ვითარებამ თუ საზოგადოების დაბნეულობამ გმირის რთულ გზაზე შეაგდო იგი. ეს თავკერძა და ამპარტავანი კაცი ერთადერთ გრძნობას შეუპყრია, როგორმე ლიდერად, მხსნელად მოველინოს ქვეყანას. იგი გამოდგებით იქმნის შევიწროებული, ტანჯული გმირის სახეს, სინამდვილეში კი არის უნებისყოფო, არასერიოზული, უფრო სწორად, არასრულყოფილი პიროვნება. უჭკუო ამპარტავნება მთელი მისი „მოღვაწეობის“ მიზეზი; მაგრამ არც ამბიცია ჰყოფნის იმდენი, ბოლომდე მიჰყვეს ცხოვრებას და თვითმკვლელობით ასრულდეს სიცოცხლეს. მის არასრულყოფილებასზე ისიც მეტყველებს, რომ სიცოცხლე მისთვის ბრაფერია; არა რაობაა, ეს არის თავსუხეულდება და არა მამაცობა, არა გმირობა.

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ — უდავოდ საინტერესო ფილმია, საინტერესოა თავისი თემატიკით, რაც რეჟისორთან ერთად, რომანის ავტორის ოთარ ჩხეიძისა და სცენარისტის ერლომ ახვლედიანის დიდი დამსახურებაა. ის უდიდესი პრობლემა, რომელიც საუკუნის დასაწყისში იდგა ქართული საზოგადოების წინაშე, საუკუნის მიწურულს, 80-იან წლებში მხა-

ტვრულად აისახა კინოში, ანუ ავტორებმა, თითქოსდა, მშვიდ პერიოდში იგრძნეს ჩაძინების, შეგუების, მონობის საშიშროება. სწორედ ეს პრობლემა დგას ამ სურათში, მისი თემატიკა და ასე მძაფრად, კატეგორიულად დასმული პრობლემა ყველა პერიოდისთვის დამაფიქრებელი და ბოლოს, რეჟისორს მაინც არ ასვენებს სათქმელი, ის სატივიარი, რითაც მან თავისი შემოქმედება დაიწყო. ფილმის ბოლო კადრებში მონტაჟურად ჩნდება სახლები, იმათი სახლები ვინც ვერ გადაურჩა დახვერტას. ღია ჭიშკრები, ნასახლარობისთვის განწირული კარ-მიდამოები, მათ შორის, ბოლო კადრში გაკრთება ალავერდის დიდი ტაძარი, ისევ დიდი, მაგრამ ეული.

„შენების სიმაჟრაე შენებაშია და არა აშენებულთ ტაჯოვში“

გურამ რჩეულიშვილი — უნიჭიერესი ქართველი მწერალი, თაობის გამორჩეული ფიგურაა. გამორჩეული როგორც გარეგნობით, ისე ხასიათითა და მოქმედებით: იგი ბუნებით ნოვატორია, ლიდერი. სულით მხედარი, დაუცხრომელი ჭაბუკი, ქართული სულის ჭეშმარიტი, სრულყოფილი ხორცშესხმა. არიან ადამიანები, რომლებიც თაობის, მეტიც, მთელი ერის სათქმელს ატარებენ შეუცნობლად, ბუნებრივად. სწორედ ამის მკაფიო და თვალსაჩინო მაგალითია გურამ რჩეულიშვილი, რომლის წასვლა ამქვეყნიდან ისეთივე უცნაური და ბოხოქარი იყო, როგორც მთელი მისი ხანმოკლე ცხოვრება. თამამად შეიძლება ითქვას, გურამის არსებობა თავისთავად იყო პროტესტი მღორე ყოფიერების წინააღმდეგ.

„ალავერდობა“ — ეს გ. რჩეულიშვილის უბრწყინვალესი მოთხრობაა, სადაც ნათლად გამოჩნდა მისი სახე, ჟინი და დიდი სევდა, რომელიც არ დაიტოვა და მაღალი მხატვრული ფორმით თაობის მანიფესტად აქცია.

ფორმალურად რომ ვთქვათ, მხოლოდ სათქმელის გადატანა ეკრანზე, უბრალოდ არაფრის მომცემია, თუკი მას საკუთარი მხატვრული ღირებულება არ გააჩნია. ამისგან თავდაღწევის ბრწყინვალე მაგალითია მხატვრული ფილმი „ალავერდობა“.

რომელიც გიორგი შენგელაიამ სტუდენტობისას 1962 წელს გადაიღო. ეს მხატვრული პირველწყაროსა და კინოხელოვნების ბრწყინვალე სინთეზი, სადაც თითქოს ერთადაა ჩამოსხმული აზრი და ფორმა. გ. შენგელაისთვის „ალავერდობის“ თემა მძაფრი სათქმელი გახდა. მაგრამ გარდა ამისა იგი შედმიწვევით კარგად იცნობს ლიტერატურულ პირველწყაროს, იმ მასალას, რასაც იღებს. რეჟისორი საოცრად გრძნობს მხატვრულ განწყობას, ატმოსფეროს, იმ სულს, რითაც ნაწარმოებია დაწერილი. სწორედ ეს ხდება საფუძველი იმისა, რომ რჩეულიშვილის ნაწარმოების შინაარსობრივი სიზუსტის დაცვით, იგივე თემითა და სათქმელით შენგელაია დამოუკიდებელ კინონაწარმოებს ქმის. იმდენად მაღალია ფილმის მხატვრული დონე, რომ თამამად შეიძლება ითქვას — გიორგი შენგელაიამ არა მხოლოდ ეკრანიზაცია ვააკეთა რჩეულიშვილის „ალავერდობისა“, არამედ შექმნა საკუთარი „ალავერდობა“. ფილმის ნებისმიერი კომპონენტი, ნებისმიერი შტრიხი ლიტერატურული ნაწარმოების ვიზუალური ხედვაა. გამოსახულება მაქსიმალურად გამოხატავს სათქმელს. ყოველი სცენა დადგმულია საოცრად ბუნებრივად და დამაჯერებლად. ფილმის ოპერატორია ალექსანდრე რეხვიაშვილი. ეს არის რეჟისორისა და ოპერატორის ნამუშევრის ბრწყინვალე სინთეზი. კამერის ნებისმიერ მოძრაობას დრამატურგია განსაზღვრავს. ფილმში, მოქმედებასთან ერთად კადრის მხატვრული ფორმაც სათქმელს ემსახურება, მაგალითად, მკვეთრად კონტრასტული ფერი, მკვეთრი შუქ-ჩრდილები და ა. შ. ფერწერული ტილოს დონეზეა ფილმის ყოველი სტატიკური კადრი, ბრწყინვალე პორტრეტები. ოპერატორის ნამუშევარშიც, თუკი მას ცალკე განვიხილავთ, იკვეთება სუბიექტური დამოკიდებულება თემისადმი.

ფილმში მთავარ როლს ასრულებს არაპროფესიონალი მსახიობი გეიდარ ფალავანდიშვილი. მისი სრულიად გამორჩეულ გარეგნობა, გამომეტყველება, მოვლენათა შეფასებები ავტორისეული პოზიციის ყველაზე აშკარა და მძაფრი გამოხატვაა. დიდი მნიშვნელობა აქვს მსახიობის გარეგ-



„ახადგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“

ნობას, მის მონუმენტურ ფიგურას, მზე-
რას, სადაც ძალიან ნათლად იხატება ხა-
სიათი, როგორც ვაჟაკობისა და სიმტიკი-
ცის სიმბოლო.

„წინანდელმა რელიგიურმა დღესასწაუ-
ლებმა დაკარგეს თავიანთი პირვანდელი
მნიშვნელობა და ახლა იქცნენ ლოთების,
უსაქმურობის ხანმოკლე შფოთისა და
დროსტარების ადგილებად“. „ალავერდო-
ბა“ თავისი თემატიკით მრავალმხრივ არის
საინტერესო, მასში არაერთი პრობლემაა
მძაფრად დასმული. რელიგიური დღესას-
წაულები ის სიმბოლური გამოხატვაა იმ
უმრეტე წყაროსი, რითაც სულდგმულ-
ობს, სულიერად იკვებება, ფიზიკურ სა-
ხეს ინარჩუნებს ერი. სწორედ აქედან იღ-
ებს სათავეს ქვეყნის თავისთავადობა, მი-
სი ისტორია და კულტურა. ამ თვისებების
ცალ-ცალკე განხილვა არასრულყოფილი იქ-
ნება. ეს ერთი დიდი, მჭიდრო მთლიანო-
ბაა, რომელსაც მხოლოდ რელიგიური სა-
ფუძველი შეიძლება ასაზრდოებდეს და
ამყარებდეს. ამდენად, რელიგიურ დღესა-
სწაულებს საოცრად ფაქიზი და ამასთანა-
ვე დოგმატური დამოკიდებულება სჭირ-
დება.

გაქრა პატივისცემა საკუთარი ისტორი-
ისადმი, ეს გახდა იმის მიზეზი, რომ სა-

ზოგადობას გამოეცალა საყრდენი, იგი
მოეშვა, მოდუნდა, მიიძინა „მაძარი“
ლუარსაბივით და უდავოდ განწირული
მონობისთვის, რადგან დაუძღურებულსა
და უსულოს სრულებით დაუკარგავს ბრძო-
ლისუნარიანობა. ყველაზე მეტად ეს აღე-
ლევებს „ალავერდობის“ ავტორს.

ალავერდის ტაძარი, როგორც ქრისტიანო-
ბის, ასევე ისტორიისა და შემოქმედების
სიმბოლოა. მაგრამ სამწუხაროდ, იქ მლო-
ცველების ნაცვლად — ლოთები მიდი-
მოდიან, წირვა-ლოცვის ნაცვლად — ცე-
კვაა გაჩაღებული, ხატების ქვეშ ცხვრების
მოჭრილი თავები ყრია. ეკლესიის ეზოში
ნამდვილი ღრეობა გაუმართავთ. ყველა-
ფერს დაუკარგავს თავისი ადგილი, ფორმა
და ფუნქცია: ლხინსაც, ქეიფსაც, ცეკვასაც
და გართობასაც. საზოგადოებას ყველაზე
მთავარი, — იდეალი საკუთარი ხელით წაუ-
ბილწავს, მიზანი დაუკარგავს, კმაყოფი-
ლია წინაპრების მიერ საუკუნეების წინ
მიღწეულით. ხალხი სრულებით დაშორე-
ბულა ალავერდს, ალავერდობა კი ინერ-
ციაა, ისიც შეცვლილი და დეგრადირებული,
თუმცა საზოგადოებას ამაზე ფიქ-
რის თავიც არა აქვს.

დღესასწაულზე სრული დისპარმონია
სუფევს, მაგრამ ხალხს მაინც „აერთია-

ნებს“ რაღაც, თუნდაც ინერტულობა და გათიშულობა. მათ შორის კი ერთი სრულიად გამორჩეული ფიგურა დააბიჯებს. ვიზუალურად უკვე იკვეთება მძაფრი კონტრასტი მასა და მოზეიმეებს შორის. ეს არის ახალგაზრდა ჟურნალისტი გურამი, რომელიც ძალიან დაბნეული და გაოგნებული დააბიჯებს ამ ქაოსში. თანდათანობით ერკვევა რეალობაში და მისი მარტობა კიდევ უფრო მძაფრდება. ჩნდება პროტესტის მარცვალი, რომელიც ელვის სისწრაფით ღვივდება. მისთვის გაუსაძლისი ხდება ამდენი გათიშული სახის ყურება, გურამი გრძნობს რაღაცის აუცილებლობას და მალე ამ რაღაცაშიც ერკვევა. გარდაუვალა მძაფრი მოქმედება, ერთი შეძახილი, თუნდაც ბოლომდე გაუაზრებელი, შეძახილი, რომელიც წამით მაინც შეაჯანჯღარებს, გამოაფხიზლებს და ერთი მზეერთი შეკრავს ხალხს.

ეს არის წმინდა ემოციური აფეთქება, რომელიც თავიდან გააზრებული კი არა, მხოლოდ ინტუიციურია. ემოცია წმინდა და ჯანსაღია. მხოლოდ გარკვეული დროის შემდეგ იწყება ყოველივე ამის გონებრივი ანალიზი, რისი მალაღმსახურული ნაყოფია „ალავერდობა“. სწორედ ამიტომ ეს კინოსურათი, ლიტერატურულ პირველწყაროზე დაყრდნობით, აზრობრივ დატვირთვასთან ერთად, განსაკუთრებულ ემოციურ ძალას ფლობს.

ცხენზე ამხედრებული გურამი ამბოხებას იწყებს არსებული „ალავერდობის“ წინააღმდეგ. ვიზუალურად უკვე იქმნება მეომრის, რაინდის პორტრეტი, რომელიც მარტო იწყებს აშქრობას. მან ზუსტად არ იცის რას მოიმოქმედებს, ან რა შედეგი მოჰყვება მია საქციელს, უბრალოდ

ცხადად გრძნობს პროტესტის გამოხატვის აუცილებლობას, ამდენად მისი მოქმედება საოცრად ლალი, წრფელი და ბუნებრივია. მისი ლაშქრობა უკვე გამარჯვებაა, რადგან თუნდაც ერთი კაცის არსებობა, რომელსაც პროტესტის, წინააღმდეგობის, დაუმორჩილებლობის უნარი გააჩნია, გამარჯვების საწინდარია.

გურამის მოქმედება ჭეშმარიტი ამბოხებაა, რომელსაც განსაკუთრებული, პირველქმნილობის ბუნებრივი ხიზლი აქვს; სწორედ ამან გააერთიანა და ემოციური იმპულსი მისცა მთელ თაობას.

ტაძრის ეზოში წამით წყდება ღრეობა, რაღაც განსაკუთრებული ხდება, კადრში მონტაჟურად ჩნდება გაოცებული, სუნთქვაშეკრული სახეები, რომელთაც წინანდელი გაბრუება, უდარდლობა აღარ ეტყობათ და ერთი მზერა აერთიანებთ. მათკენ საოცარი სისწრაფით მოიწივს გაცეცხლებული, ერთარსებად ქცეული მხედარი და ცხენი... მეამბოხე არ ცხრება, ახლა ალავერდის ტაძრის გუმბათიდან ეძახის ხალხს, ისევ ერთიანდება, თუნდაც წამით, იძულებით გამოაფხიზლებული ხალხის მზერა. მიზანი მიღწეულია.

როგორც აღვნიშნე, ალავერდის ტაძარი ყველაფერთან ერთად ხელოვნების, შემოქმედების დიდი ძეგლია; ჭეშმარიტი სახეა ისტორიის. წინაპართა გმირობის არა მოყოლილი ამბავი, არამედ რეალური საბუთი მისი სულიერი სიმაღლის, ენერჯისა და სიმტკიცის. ერი ცოცხალია მანამ, სანამ იგი მოქმედი და ბრძოლისუნარიანია. „ვნების ჭიმძაფრე შენებაშია და არა აშენებულით ტკობაში“. გადაჭარბებული ტკობა, მხოლოდ და მხოლოდ ინერციაა შენების ემოციით გამოწვეული.

ნოვატორული მხატვრული საშუალებები ელენე ახვლედიანის სხანოგრაფიის (1929-32 წ. წ.)

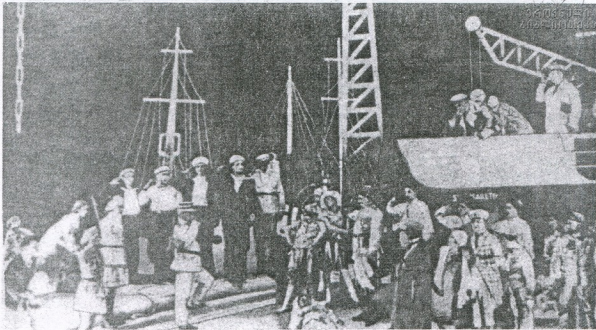
ქათავან შავგულიძე

თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის
ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის
ასპირანტი

მცინე-მცდაათიან წლებში საქართ-
ველოში იწყება სპექტაკლის ხედვითი სა-
ხიერების ჩამოყალიბების ინტენსიური ეტ-
აპი. ამ პროცესს თან ერთვის პოლიტიკუ-
რი ვითარება, როდესაც რევოლუციური
სინამდვილე განსაზღვრავს საბჭოთა თეა-
ტრის და დეკორაციული ხელოვნების მი-
ნაარსსა და მიმართულებას. ცვლილებები
თეატრალურ-დეკორაციულ ხელოვნებაში,
ისევე როგორც სახვით ხელოვნებაში, ახა-
ლი ეპოქის მიერ წინ წამოწეული ამოცა-
ნების გადაჭრის აუცილებლობით იყო გან-
პირობებული, რასაც თან სდევდა იმ პერი-
ოდისათვის დამახასიათებელი მრავალფე-
როვანი ნოვატორული საშუალებების, სხვა-
დასხვა მიმდინარეობების შემოჭრა რო-
გორც ხელოვნების სხვა დარგებში, ასევე
ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში, რო-
დესაც სცენოგრაფია, თავისი განსხვავე-
ბული მხატვრული ძიებებითა და მიღწევე-
ბით, უმდიდრესი ტრადიციების მქონე
რუსულ თეატრალურ-დეკორაციულ ხე-
ლოვნებას გაუთანაბრდა. ამის შედეგად სა-
სცენო სივრცის გადაწყვეტის ახლებურმა
პრინციპებმა მკაფიოდ იჩინა თავი. მისი
ორგანიზება და გამთლიანება კუბისტუ-
რი განწყობული, მოცულობითი ფორმები-
სა და სიბრტყეების ფარგლებში ხორციელ-

დებოდა. სივრცის მაორგანიზებელ ელ-
მენტს მოცულობითი ტრანსფორმირებადი
დანადგარი წარმოადგენდა, მოძრავი და
ცვალებადი დეტალებით, რომელიც ფუნ-
ქციურად თამაშის პირობებს ეხმიანებოდა
და არა მარტო სცენის სიღრმისა და სი-
ვანის, არამედ სიმაღლის ათვისების საშუა-
ლებასაც იძლეოდა. სამგანზომილებიან სი-
ვრცეში გაშლილი სადეკორაციო სისტემის
ნაწილები — მოცულობითი სიბრტყეების,
საფეხურების, მოედნების კომპლექსის სა-
ხით — ესთეტიკურ ღირებულებას სპექტა-
კლის მსვლელობის პროცესში, მოქმედება-
სთან შერწყმისას იძენდა. კონსტრუქტივი-
ზმის პრინციპების საფუძველზე აგებული
გაფორმება, მსახიობს ფერწერული ფონის
ძალაუფლებისაგან ათავისუფლებდა, განყე-
ნებული გარემო კი შემსრულებელს მაქსი-
მალურ თავისუფლებას ანიჭებდა.

სასცენო სივრცის, როგორც ძირითადი
გამომსახველობითი საშუალების ახლებურ
გააზრებაში დიდი წვლილი მიუძღვის ქა-
რთველ რეჟისორებს — კ. მარჯანიშვილს
და ს. ასმეტელს. მათთან ერთად ამ პრობ-
ლემის გადაჭრის წინაშე დადგნენ ქართ-
ველი თეატრალური მხატვრები — ირ. გა-
მრეკელი, პ. ოცხელი, დ. კაკაბაძე და მათ
შორის, ელ. ახვლედიანი, რომელმაც კ. მა-



სცენა სპექტაკლიდან „თეთრები“

რჯანიშვილის ხელმძღვანელობით 1929-32 წლებში, ამ პრინციპის გათვალისწინებით, საინტერესო სპექტაკლები გააფორმა: დ. შენგელაიას „თეთრები“ და ა. აფინოგენოვის „შიში“.

ამ პერიოდში, ქართული თეატრი, საბჭოთა სინამდვილის შესაფერისი მხატვრული ფორმების ძიების პროცესში, პროლეტარული მწერლების თანამედროვეობის ამბავს ველ დრამატურგიას ეყრდნობოდა. ეპოქის მოთხოვნილებებს პასუხობდა 1929 წელს ქუთაის-ბათუმის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე განხორციელებული დემნა შენგელაიას „თეთრები“. პიესაში დრამატული მოვლენები ინგლისელთა მიერ ოკუპირებული ბათუმის ნავსადგურის ფონზე იშლებოდა.

რეჟისორმა განსაკუთრებული ყურადღება გაამახვილა სამსახიობო ანსამბლსა და მხატვრულ გაფორმებაზე, თავის მიმართვაში იგი პიესის მხატვარს, ელ. ახვლედიანს სწერდა: „მე მჭირდება ნავსადგური და მიწაყრილი ჯებირი, რაც შეიძლება ძუნწი საშუალებებით“. (1) მხატვარმა გაითვალისწინა რეჟისორის სურვილი და კ. მარჯანიშვილის ჩანაფიქრი ორიგინალურად განახორციელა.

სასცენო სივრცეში ნავსადგურის მარტივი კონსტრუქცია იყო წარმოდგენილი. შავი ფონი სიღრმეში ჩამომდგარი გემების

ანძების, ამწეების, ბაწრების, აფრების თეთრი ხაზებით იყო დასერილი. სცენის თავისუფალ წინა მოედანზე ფიცრებით გაწყობილი ნავსაბმელი სათამაშო ადგილს — ბაქანს ქმნიდა მსახიობებისათვის.

მუქ, პირობით ფონზე, ლაკონური მხატვრული საშუალებებით აღნიშნული ნავსადგური მეტყველ გარემოს ქმნიდა, შავი და თეთრი ფერის მკვეთრი დაპირისპირება კი გამომსახველობას სძენდა გაფორმებას და უშუალოდ ემსახურებოდა პიესის მთავარ იდეას.

შემორჩენილი ექსიზების მიხედვით (2) მე-3 მოქმედებაში, ერთ შემთხვევაში, მხატვარმა ბაქანების სახით განაწილებული სამსაფეხუროვანი დანადგარი, მეორე შემთხვევაში კი, მსახიობთა სამოქმედო არე პერსპექტიულად დაეწირობებული ფიცრული კონსტრუქციის სახით წარმოადგინა, რომელიც სიღრმეში, უკუნეთი ღამის უსასრულობაში იძირებოდა. შავი ხავერდით აღნიშნული სიბნელე დიაგონალურად გადაკვეთილი პროექტორის სხივებით იყო დასერილი. სტატიური, უძრავი გაფორმება ეფექტური, მოძრავი, ცვალებადი განათებით იყო გაცოცხლებული. ღამის წყვედი-ადმი აელვარებული თეთრი შუქი მშფოთვარე განწყობის შექმნას უწყობდა ხელს.

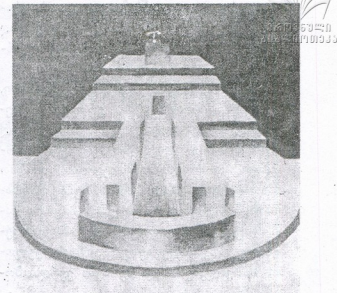
„შავ ხავერდში გახვეულ სცენაზე მიწაყრილი ჯებირის შემადღება მოჩანდა მხო-

ლოდ. მასზე გრძელ რიგად იდგნენ დასახვრეტად განწირული ადამიანები. მათ შორის პირველი, ყველაზე ძლიერ იყო განათებული, შემდეგ შუქი თანდათან იკლებდა და შეუმჩნევლად ინთქმებოდა წყვდიადში“. (1).

საყურადღებოა, რომ პიესისათვის შექმნილი კოსტიუმების თითოეული ესკიზი გმირისათვის სახასიათო ნიშნებით იყო დეტვირთული, მიუხედავად იმისა, რომ ელ. ახვლედიანმა აქაც მხოლოდ შავისა და თეთრის ტონალური გრადაციებით ისარგებლა. (3). მეტყველი კოსტიუმები ორგანულად ერწყმოდა გაფორმების საერთო ხასიათს, სადაც სადეკორაციო სისტემის დეტალები სათანადო შემთხვევაში მოქმედ საგნებად იყო ქცეული და აქტიურად გამოიყენებოდა სპექტაკლის მსვლელობაში.

ელ. ახვლედიანის მიერ სივრცობრივ მოცულობითი პრინციპების საფუძველზე იყო გაფორმებული 1932 წელს II სახელმწიფო დრამატული თეატრის სცენაზე განხორციელებული ა. აფინოგენოვის „შიში“. პიესის მთავარ იდეას საბჭოთა მეცნიერების განვითარება, ახალი პროლეტარული კადრების აღზრდა და ამ პროცესების ხელისშემშლელი თეორიების დაძლევა წარმოადგენდა.

მსატვარმა, ამ შემთხვევაში, სასცენო სივრცეში სამ დონეზე განაწილებული დანადგარი გამოიყენა. თითოეული ბაჟანი ცალკეულ სამოქმედო მოედანს ქმნიდა. სამსაფეხუროვანი კონსტრუქცია მსატვრის მიერ შექმნილი გაფორმების საფუძველს წარმოადგენდა, სადაც უკანა დეკორაციის გამოყენების ნაცვლად, იგი სხვადასხვა მცირე კონსტრუქციების კომბინაციით სარგებლობდა და მათი გადაწვევებით, სწრაფად ივლიდა მოქმედების ადგილს. პატარა მაგიდას ეკრანი ენაცვლებოდა, მას კი, თავის მხრივ, სვეტებად აღმართული წიგნებით სახე კარადები. სადეკორაციო სისტემა არ იყო ვადატივრთული და ვართულებული ყოფილი ელემენტებით, რაც მსახიობის მოქმედების თავისუფლებას უზრუნველყოფდა. პირობითად მინიშნებული კონსტრუქციების ფონზე, შემსრულებელი, ერთგვარად, მაყურებლის პირისპირ რჩებოდა, რადგან ძირითადი სათამაშო მოედნის კომპოზიცია ძუნწად შერჩეული ელემენტების მონაცვლეობით იყო განსაზღვრული. სხვადასხვა აუცილებელი საგნების — სკამების, დივის, როიალის ლოჯიკური განაწილებით, პიესის ცალკეული სამოქმედო ვარემო იყო მითითებული (2).



დეკორაციის ესკიზი სპექტაკლისთვის „შიში“

იმ პერიოდის პრესაში ვკითხულობთ: „მსატვარი ელ. ახვლედიანი უბრალო და სადა დადგმით აღწევს ეფექტიანობას. მოედანი, რომელზეც ცარიელი სივრცე შევსებულია აქტიორთა და სინათლის ფერთა ოსტატური გამოყენებით, მეტად საინტერესოს ხდის და აძლიერებს სპექტაკლის მსატვრულ კომპოზიციას“. (4).

ამ შემთხვევაშიც მსატვარმა გაფორმებას სათანადო თავშეკავებული ფერადოვანი გადაწყვეტა შეურჩია. განყენებულ მუქ ფონზე სხვადასხვა რუხი ტონები, შავი და თეთრი ფერის დაპირისპირების მრავალფეროვან შესაძლებლობებს ქმნიდა და პიესის სულისკვეთებას ამჟღავნებდა.

მოქმედი გმირებისათვის შერჩეული კოსტიუმები (2). — მათი მკვეთრი ხაზები, მუქი ლურჯი და ყავისფერი ტონებით გაცივლებული შავ-თეთრი გამა სადეკორაციო სისტემას ერწყმოდა.

ორივე შემთხვევაში, სხვადასხვა კონსტრუქციების კომბინაციებზე და ორი ფერის კონტრასტზე აგებული გაფორმება გაშლილი იყო მხოლოდ სივრცეში და არა დროში, ვარდაქმნა-ვარდასახვა კი, როგორც აღვნიშნეთ, დროდადრო მცირე დეტალე-

ბის ცვლით იყო განსაზღვრული. ხელსაყრელ სცენურ გარემოში დამაჯერებლად იკითხებოდა გმირთა კონფლიქტი და პერსონაჟთა ფსიქოლოგიური რაობა.

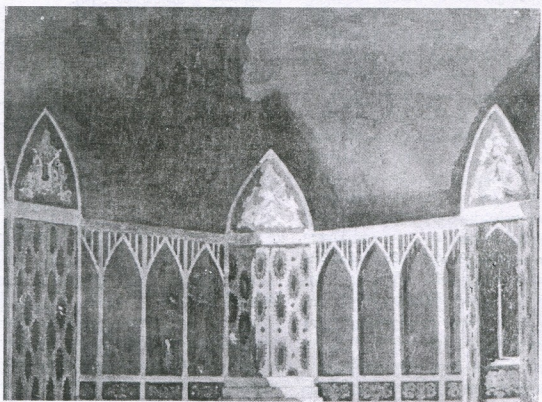
1920-იან წლებში კონსტრუქტივიზმი, როგორც მიმდინარეობა, ერთგვარ სახეცვლილებას განიცდიდა და განსხვავებულ შინაარსობრივ დატვირთვას იძენდა ქართველი თეატრალური მხატვრების და მათ შორის ელენე ახვლედიანის შემოქმედებაში. ზემოაღნიშნული პიესების გაფორმებაში მხატვარი, ძირითადად, ამ მიმართულების მიერ შემოთავაზებულ გამოქსახელობის საშუალებებსა და ხერხებს ეყრდნობოდა, იგი ამსხვერვდა ძველი თეატრის პავილიონს, მის შეზღუდულ ატმოსფეროს, მინიმალურად იყენებდა გაფორმებას და პანორამული ფერწერის წინააღმდეგ გამოდიოდა, სასცენო სივრცეში კონსტრუქციებით, მოცულობითი ფორმებით, სიბრტყეებით მანიპულირებდა და მსახიობს მთელი სასცენო მოედნის ათვისების საშუალებას აძლევდა.

აქედან გამომდინარე, სპექტაკლების „თეთრები“ და „შიში“ — სცენოგრაფიული ანალიზი საინტერესოა არა მხოლოდ ელენე ახვლედიანის, როგორც თეატრალური მხატვრის შემოქმედების საფუძვლიანი დახასიათებისათვის, არამედ ამ პერიოდის ქართული თეატრალურ-დრეკორაციული სელოვნების გზების თავისებურებათა უფრო სრულად გასახსნელად და შესასწავლად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ნ. ურუშაძე — ელ. ახვლედიანი თეატრში,
2. პიესებისათვის — „თეთრები“ და „შიში“ — ელ. ახვლედიანის მიერ შესრულებული დეკორაციებისა და კოსტუმების ესკიზები ინახება კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრის მუზეუმში.
3. დ. შენგელიას პიესისათვის — „თეთრები“, ელ. ახვლედიანის მიერ შესრულებული რამდენიმე კოსტუმის ესკიზი დაცულია მხატვრის სახლ-მუზეუმში.
4. გ.ა. „მუშა და კოდმურნე“, № 132, 1932 წ. ივნისი. ს-კო.

კ. მაღვირიცხვიანი ესკიზი სპექტაკლისათვის



კახეთის მხარის სენატორების სამსახურები

(კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრის მუზეუმის არქივიდან)

მაია კალანდიაძე

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სელოვანების
ისტორიისა და თეორიის კათედრის მაგისტრი

1900-იან წლებში ავანგარდმა, როგორც დასავლეთში, ისე რუსეთშიც, შესძლო გამოველინა კონცეპტუალური მხატვრობის აუცილებლობანი. ახალ რეჟისორულ ერაში მხატვარს დაევალა არა მარტო სპექტაკლის გაფორმება, არამედ რეჟისორთან თანამოაზრეობა და თანაავტორობა.

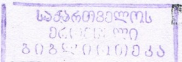
რეჟისორის უფლებისათვის დაძაბულმა ბრძოლამ შექმნა მთელი ეპოქა არა მარტო დასავლეთის, არამედ რუსული თეატრის ცხოვრებაშიც. რუსეთში რეფორმა რეჟისურის სფეროში წილად ჰვდათ კ. სტანისლავსკის და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს. რეჟისურა თეატრის აქტიურ ძალად, მისი შემოქმედებითი მეთოდის შემქმნელად, კოლექტივის ჭეშმარიტ მხატვრულ ხელმძღვანელად იქცა. ახალი ტიპის შემოქმედი რეჟისორი არა მარტო ზრუნავს სპექტაკლის მხატვრული გაფორმებისათვის, არამედ ღრმად სწვდება პიესის იდეურ არსს, სოციალურ-პოლიტიკურ ტენდენციებს. ამ პროცესებისაგან განუყოფელია პროფესიული რეჟისურის ერთ-ერთი უპირველესი წარმომადგენლის კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედება.

კ. მარჯანიშვილმა, რომლის მოღვაწეობა ფართო ინტერნაციონალიზმით ხასიათდება, შესაძლოა, უფრო მეტად, ვიდრე

მე-20 საუკუნის სხვა რომელიმე დიდმა რეჟისორმა, თავის შემოქმედებით პრაქტიკაში ასახა სხვადასხვა ეროვნული კულტურის ურთიერთშეგავლენისა და კავშირის ღრმა დიალექტიკური პროცესი.

კ. მარჯანიშვილი იყო არაჩვეულებრივად მრავალმხრივი შემოქმედი. ჩვენი თეატრის ისტორიაში ძნელია მოიძებნოს რეჟისორი, რომლის შემოქმედებით პრაქტიკას ასეთი მრავალფეროვნება ახასიათებდეს. მან თავისი ვალი მოიხადა დრამის, ოპერისა და ოპერეტის წინაშე, მუშაობდა კინემატოგრაფიაში, გატაცებულ იყო პანტომიმით. თავის სარეჟისორო პრაქტიკაში ნატურალიზმისკენ ღრმად იწვინა, ვერ გაექცა ესთეტიკურ შეგავლენებსა და ხარკი გადაუხადა პირობითობას.

სამხატვრო თეატრში 1912 წელს კ. პამსუნის „ცხოვრების ბრწყინებულში“ და პ. იბსენის „პერ გიუნტის“ დადგმით კ. მარჯანიშვილმა საბოლოოდ დაიმკვიდრა მეტად ორიგინალური, ნათლად გამოკვეთილი ინდივიდუალური თვისებების რეჟისორის სახელი და ამიტომ სრულიად კანონზომიერი იყო მისი სწრაფვა — შეექმნა საკუთარი თეატრი, სადაც შექანიკურად კი არ გააერთიანებდა სხვადასხვა

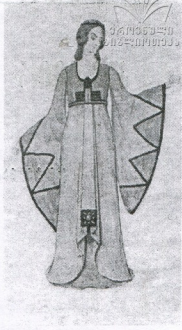




კონტაბასი



ვიოდონჩედი



გრაფინია

უანრს, არამედ შექმნიდა სინთეზურ თეატრს, ამ ცნების ფართო გაგებით.

მიუხედავად იმისა, რომ კ. მარჯანიშვილის „თავისუფალმა თეატრმა“ მხოლოდ ერთი 1913-1914 წლების სეზონი იარსება, მან მნიშვნელოვანი გავლენა მოახდინა რუსულ თეატრალურ ხელოვნებაზე. რუსეთის სინამდვილეში ეს იყო პირველი სინთეზური თეატრი. „თავისუფალი თეატრი“ სინთეზური იყო არა მარტო იმიტომ, რომ ერთსა და იმავე სცენაზე იდგმებოდა დრამა, ოპერა, პანტომიმა და ოპერეტა, არამედ აქ დადგმული სპექტაკლები თავისი დრამატული მოქმედებით, სიმღერით, ცეკვით, მუსიკით, მხატვრობით ორგანულად შერწყმული და ერთ მხატვრულ მთლიანობაში იყო მოყვანილი. კ. მარჯანიშვილმა „თავისუფალ თეატრში“ მრავალი ნიჭიერი ხელოვანი მიიწვია, ცალკეულ დადგმებზე კი მხატვრული გაფორმება დააგალა XX საუკუნის რუსული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების ისეთ მნიშვნელოვან წარმომადგენლებს, როგორცაა ნ. რერიხი, ა. ბენუა, კ. სიმოვი, ს. სარაიანი, ვ. მალიაინი, კ. იუნონი. „თავისუფალი თეატრის“ სპექტაკლების სცენოგრაფიაში ჩნდება კ. მარჯანიშვილის მიერ დეკორაციულ ხელოვნებაში, სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებაში ახალი ხე-რეხების დარგის პირველი ცდები. კ. მარ-

ჯანიშვილი თეატრის მხატვარს განიხილავს არა მხოლოდ როგორც დეკორატორს, არამედ როგორც სპექტაკლის ერთ-ერთ შემქმნელს, თანაავტორს, რომელიც დადგმის სხვა მონაწილეებით აქტიური და თანასწორუფლებიანია.

კ. მარჯანიშვილის მუშაობა მხატვარ-დეკორატორთან ძალზე რთული, მაგრამ საინტერესო პროცესი იყო. „პერ გიუნტის“ სცენოგრაფი ნ. რერიხი: „დავასრულე რა მუშაობა კ. მარჯანოვთან, ვიცი, რომ სანანებელი არაფერი მჩჩება. ამ რეჟისორში ვიგრძენი ნამდვილი მხატვარი, რომელიც არ მუშაობს შემთხვევითი გავლენის შთაბეჭდილებით. რამდენი ღამაზი ძიებანია მის მუშაობაში, რამდენი ღრმა ჩანაფიქრი, რაოდენ სასიამოვნო მასთან მუშაობა“.

კ. მარჯანიშვილის მიერ დადგმული სპექტაკლების დეკორაციებისა და კოსტიუმების ესკიზები, შესრულებული სხვადასხვა თვალსაჩინო სცენოგრაფის მიერ, ხელოვნების დამოუკიდებლო და ძალზე საინტერესო ნიმუშებს წარმოადგენენ. ბეგრის მათვანი დაცულია თბილისში კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრალურ მუზეუმში. მათ შორისაა: 1912 წელს ნ. რერიხის მიერ შესრულებული ესკიზები პ. იზენის პიესისთვის „პერ გიუნტი“, კ. სომოვის ესკიზები ოფენბახის „მშვენი-



ფიგურები

ერი ელენასა“ და ხეხელტონ-ფიურსტის „ყვითელი კოფტისთვის“ (1913 წ.), კ. პერვუხინის სცენოგრაფიული ნამუშევრები პაუბტმანის „ჰანელესთვის“ (1917 წ.).

ამჯერად ჩვენი ინტერესის საგანს წარმოადგენს კოტე მარჯანიშვილის მიერ 1913-1914 წლებში „თავისუფალი თეატრის“ სცენაზე დადგმული პიესის „ტალანტები და ნიღბების“ დეკორაციებისა და კოსტიუმების ესკიზები, რომლებიც აღმოჩნდა ამ მუზეუმის არქივში და შესრულებულია რუსული ავანგარდული ხელოვნების ისეთი მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის მიერ, როგორცაა კაზიმირ მალევიჩი (1878-1935 წლები).

ისევე როგორც XX საუკუნის დასაწყისის სხვა მნიშვნელოვან რუს ფერმწერებს, კ. მალევიჩსაც შეაქვს თავისი წვლილი იმ პერიოდის თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების ჩამოყალიბებაში. კ. მალევიჩი, როგორც სცენოგრაფი, ნაკლებადაა ცნობილი. ეს ალბათ განპირობებულია პირველ რიგში იმით, რომ მცირერიცხოვანია მის მიერ გაფორმებული სექტაკლების რაოდენობა და მეორე, თვით არსებული მასალა ნაკლებ ხელმისაწვდომია. სწორედ ამიტომ დავინტერესდით კ. მარჯანიშვილის მუზეუმისეული ესკიზებით.

ერთ-ერთი შედარებით გამაურებული

სექტაკლი, რომელიც მხატვრულად გააფორმა კ. მალევიჩმა, არის მაიაკოვსკის „მისტერია ბუფი“, რომელიც 1918 წელს დაიდგა პეტროგრადში მეირპოლდის მიერ. თვით ეს ნაწარმოები ძალიან შეეფერებოდა იმდროინდელ ცხოვრებას. როგორც ა. ლუნაჩარსკი წერს: „ეს იყო პირველი გამოვლინება ბოლშევიკების ხელოვნებაში, რომელიც ადეკვატურად ასახავდა ცხოვრებისეულ მოვლენებს“. პიესა რევოლუციურ თემაზეა, სოლო სექტაკლის მხატვრული გაფორმება სექმატური იყო. თავად რევოლუციის გაგებისათვის დამახასიათებელი აბსტრაქტული ცნებების უფრო მეტად საზვასმა ხდებოდა მხატვრის მიერ განყენებულ-დეკორაციული სუბრემატისტული გაფორმებით (საგულისხმოა, რომ სექტაკლის აფიშაზე ეწერა: „შეღებოდა მალევიჩის მიერ.“).

კ. მარჯანიშვილი 1913 წელს კ. მალევიჩის იწვევს სამმოქმედებიანი მუსიკალური კომედიის „ტალანტები და ნიღბების“ მხატვრული გაფორმებისათვის. პიესა გააწყვეტილი იყო მსუბუქ სტილში, ამიტომ თავად შინაარსიდან გამომდინარე პერსონაჟთა სახეები ატარებს გარკვეულ გროტესკულ ხასიათს. მოქმედება ხდება გვიანშუასაუკუნეებში და მალევიჩიც სწორედ ამ ეპოქის შესაბამისად ქმნის დეკორაციების, კოსტიუმების და სხვა დეტალების ესკიზებს.

კ. მალევიჩმა ამ სექტაკლისათვის საკმაოდ დიდი რაოდენობის ესკიზები შექმნა. ჩვენს ხელთ არის ოთხი დეკორაციის, 42 კოსტიუმისა და 3 დეტალის ესკიზი.

როგორც აღვნიშნეთ, სექტაკლი სამმოქმედებიანია. უნდა ვივარაუდოთ, რომ სიუჟეტის განვითარების შესაბამისად დეკორაცია იცვლება ყოველ მოქმედებაში. კ. მალევიჩი პირველი მოქმედებისთვის წარმოვიდგენს ერთგვარ დეკორაციას, რომელიც იძლევა შუა საუკუნეების სასახლის დარბაზის შთაბეჭდილებას და ქმნის ერთიან კონცენტრირებულ გარემოს. მხატვარი აკეთებს ამ დეკორაციის

1. ეს სექტაკლი არსად არ არის აღნიშნული, როგორც განზოცოვებული. მითითებული წიდი სავარაუდოა. (ავტ. შენ.)

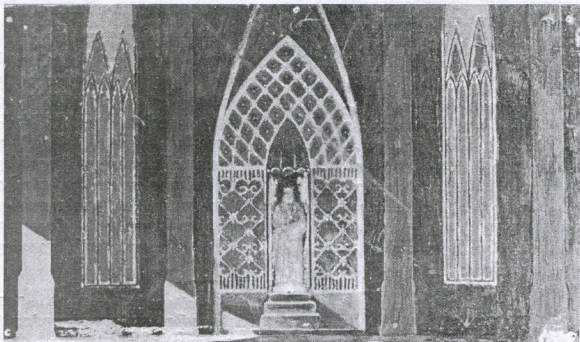
რამდენიმე ვარიანტს. მათი მეშვეობით შეგვიძლია თვალი ვადევნოთ, თუ როგორ ატარებს იგი ფერებს, ფორმებს, ზრდის და აპატარავებს სივრცეს. სამწუხაროდ, ჩვენ არ ვიცით, თუ რომელი ვარიანტი იყო განხორციელებული თვით სპექტაკლში... ძირითადი დეკორაცია იქმნება კარიბჭეებისა და თაღების მონაცვლეობით. აქცენტირებულია ცენტრი, რასაც ხელს უწყობს კარიბჭესთან არსებული სამსაფეხურიანი კიბე. ესკიზს ძალზე საინტერესო ფერწერული გადაწყვეტა აქვს. ფერის უდიდესი დრამატული როლი ხდება მხატვრის ნაწარმოების დომინანტი. ფერადოვან გამას შეადგენს მუქი ტონები: მწვანე, იისფერი, ლურჯი. კარიბჭეებზე დაკიდებულ დიდ ფარდებზე ორნამენტის სახით მოცემულია სხვადასხვა ფიგურები. სპექტაკლის მუსიკალურობა კიდევ ერთხელ ხაზგასმულია დაკორაციაზე გამოსახული სხვადასხვა მუსიკალური საკრავებით. სრულიად განსხვავებულია დეკორაციის მეორე ესკიზი, განლაგება სივრცეში იგივე რჩება, მაგრამ სრულიად სხვაგვარი ფერადოვნება და სტილი. აქ დომინირებს მკვდრი ყვითელი, რომელიც უპირისპირდება შავ ფონსა და თაღების ღიობებს. თვით თაღები აღარ არის გუთური. იგი გაფორმებულია მდიდრულად ორნამენტირებული გერბებით, რაც საზეიმო ელფერს

ანიჭებს სასცენო სივრცეს. მალევიჩი სადღესასწაულო განწყობის შესაქმნელად იყენებს ისეთ ელემენტს, როგორცაა დიდი მდიდრული ჭადი, რომელიც ცენტრალურ ადგილს იკავებს სივრცეში.

რაც შეეხება მესამე ესკიზს, აქ მხატვარი უკვე აშკარად გუთური ტაძრისთვის დამახასიათებელ ელემენტებს გამოსახავს. ვიზუალური აქცენტი ცენტრში გამოსახულ შეისრულ თაღზე გადადის, რომელშიც კვლავ მეორდება კიბეების მოტივი, მაგრამ იქ, ღიობში მოთავსებულია ღვთისმშობლის ფიგურა. ამ დეკორაციაში თითქმის მეორდება პირველი ესკიზისათვის დამახასიათებელი ფერადოვანი გამა, რომელიც დიდ ემოციურ და ესთეტიკურ დატვირთვას ატარებს.

კ. მალევიჩი სპექტაკლის მხატვრულ გადაწყვეტას გაიაზრებს როგორც ერთ-მთლიანობას. ეს განსაკუთრებით კარგად ჩანს მაშინ, როცა გადავხედავთ მის მიერ შექმნილ კოსტიუმების ესკიზებს. პერსონაჟთა სამოსის მხატვრული გადაწყვეტა აბსოლუტურ პარმონიაშია დეკორაციაში. მხატვარი ცდილობს ფერწერული ფონისა და აქტიური მოძრაი დეკორაციის (კოსტიუმის) სინთეზირებას. კ. მალევიჩი პერსონაჟთა სხვადასხვაგვარ კოსტიუმებს წარმოგვიდგენს, რაც შეესაბამებოდა დეკორაციების მონაცვლეობას. კოსტიუმებ-

ესკიზი სპექტაკლისათვის



ში აისახება როგორც დეკორაციების საერთო ხასიათი, აგრეთვე მეორდება მათში გამოყენებული ორნამენტული მოტივები და კოლორიტი. აშკარად შეიმჩნევა, რომ მხატვარი დიდ ყურადღებას ანიჭებს კოსტიუმთა ესკიზების შექმნას, რომელიც განსაკუთრებულ სიზუსტეს და დახვეწილობას მოითხოვს მისგან. კ. მალევიჩი ცდილობს ამის მეშვეობით გახსნას თითოეული მოქმედი გმირის ხასიათი, რისთვისაც პოულობს პერსონაჟთა დახასიათების ზუსტ სახვით საშუალებებს. პირველ რიგში ეს ფერი და სილუეტი.

მხატვარი წარმოგვიდგენს 42 კოსტიუმის ესკიზს. ისინი პირობითად შეიძლება დავყოთ სამ ჯგუფად: მამაკაცთა, ქალთა და იმ პერსონაჟთა კოსტიუმები, რომლებიც განახორციელებენ მუსიკალურ საკრავებს და ერთგვარ გროტესკულ ხასიათს ატარებენ.

კ. მალევიჩის, როგორც თეატრალური მხატვრის მდიდარი წარმოსახვა, უჩვეულო ფანტაზია, განსაკუთრებით გამოვლენილია იმ პერსონაჟების გროტესკულ კოსტიუმებში, რომლებიც მუსიკალურ ინსტრუმენტებს განასახიერებენ. როგორც ჩანს, საკრავების გასულიერება-გაცოცხლება უფრო მეტ დინამიკას და ორიგინალობას ანიჭებდა სპექტაკლს. თითოეული პერსონაჟი თავისი ხასიათითა და ბუნებით ძალზედ შეესაბამება იმ მუსიკალურ ინსტრუმენტს. მაგალითად, ვიოლინოს წარმოადგენს ახალგაზრდა ქალი, რომელიც გამოწყობილია სადღესასწაულო კაბაში. ეილონჩევი შედარებით ასაკოვანი ქალია, რომელსაც თავზე საინტერესო ფორმის ქუდი ახურავს და დიდი მოსასხამი აქვს. სოლო კონტრაბასი წარმოდგენილია მოხუცი კაცის სახით.

კ. მალევიჩი სათანადოდ სწვდება მუსიკალური საკრავების ბუნებას ისე, რომ ადვილად გასარკვევია ისეთი ინსტრუმენტების ხასიათი, რომელთა დეტალები არ გამოიყენება კოსტიუმში. ასეთია ფლეიტის სამოსი. იგი ძალზედ კარგად გადმოგვცემს თვით საკრავის ხასიათს, მიუხედავად იქნისა, რომ აქ არანაირი მინიშნება ფლეიტზე არ იგრძნობა. გროტესკული ხასიათი განსაკუთრებით კარგად ჩანს ფაგოტის და ლიტავრას კოსტიუმებში.

მუსიკალურ ინსტრუმენტთა კოსტიუმების ესკიზები ძალზედ მრავალფეროვნაია თავიანთი ფერწერული გადაწყვეტილებით. მათში აისახება ის სადღესასწაულო ხასიათი და კარნავალურობა, რაც საერთოდ ახასიათებდა ამ სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებას. უმეტესი მათგანი ძალზედ დეკორაციულია. მათზე აღბეჭდილია დეკორაციებისათვის დამახასიათებელი ორნამენტული მოტივები. ვხვდებით აგრეთვე კონტრასტის მომენტსაც. მაგალითად, ფლეიტის სამოსი გადაწყვეტილია შავი და ყვითელი ზოლების მონაცვლეობით. არის ერთი ფერის სხვადასხვა ტონალობებში გადაწყვეტილი კოსტიუმიც: ასეთია ფაგოტის მოლურჯო-მონაცრისფრო სამოსი, მორთული ვიოლინოს გასაღების მოტივებით.

აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთ კოსტიუმში კ. მალევიჩს ჩართული აქვს თვით საკრავის მოტივი. მაგალითად, ვიოლინო, კონტრაბასი, ლიტავრა. მხატვარი თითოეული პერსონაჟის კოსტიუმთან ერთად გვაწვდის ქუდების ძალზედ საინტერესო ფორმებს. მათი არსებობა ორგანულ კავშირშია სამოსთან როგორც ფერადოვანი გადაწყვეტით, ასევე სტილით და ასრულებს სამოსის მხატვრულ სახეს.

ზეისაში მოცემული პერსონაჟი მამაკაცების — გრაფის, რაინდის, ჭაბუკის, ოსტატის კოსტიუმების რამდენიმე ვარიანტია წარმოდგენილი, რომელიც იცვლება მოქმედებების შესაბამისად. თითოეულ მათგანს თან ხდევს მხატვრის მრავალსახოვანი თავისებური ხელწერა, ფერის ლოკალურობა, ნახატის ფერწერულობა, ფაქიზად დამუშავებული აქვს სამოსის თითოეული დეტალი (ეპოქის შესაბამისი პარიკი, ფეხსაცმელი, მაქმანები და სხვ.).

მესამე ჯგუფს წარმოადგენს ქალების კოსტიუმების ესკიზები. ამ კოსტიუმებში ვხვდებით კონტრასტულ ფერწერულ გადაწყვეტას (შავი-წითელი და მწვანე-ყვითელი). სამოსის მთლიანობა გადმოცემულია ტეხილი ხაზებით: ამ ჯგუფში ცალკე დგას ღვთისმშობლის კოსტიუმი. მხატვრის ჩანაფიქრის შესაბამისად იგი უფრო დეკორაციულია, რადგან გამიზნულია დეკორაციის სისტემაში ჩასასმელად.

როგორც აღვნიშნეთ, კ. მალევიჩის რამ-

დენიმი: სპექტაკლის გაფორმება აქვს გან-
ხორციელებული. „ტლანტების და ნიღბე-
ბის“ სცენოგრაფიის ანალიზის საფუძვე-
ლზე შეიძლება გავარკვიოთ, რომ მათო-
ვის დამახასიათებელია ის სტილი, ის გა-
მომსახველობითი საშუალებები და ფე-
რაღოვნება, რაც საერთოდ ახასიათებ-
ს იმ პერიოდის რუსულ თეატრალურ-დეკო-
რაციულ-ხელოვნებას. მთავარი ყურადღება
გადატანილია ფერისა და ხაზის ურთიერო-
კავშირზე. დეკორაციები კარგად ასახავს
ბიესაში გადმოცემულ დროსა და სივრცეს,
მხატვარი გადმოგვცემს განზოგადებული
გარემოს მთავარ მინიშნებებს. საგულისხ-
მოა, რომ კ. მალევიჩისთვის აუცილებელ

პირობას წარმოადგენს სინთეზური დეკო-
რაციის პრინციპი (ფერისა და ხაზის
მთლიანობა). ჩვენს ხელთ არსებული ეს-
კიზები მნიშვნელოვანია იმით, რომ მათი
არსებობით გამოვლენილია მხატვრის
მრავალფეროვანი ნიჭისა და წარმოსახვის
კიდევ ახალი შესაძლებლობანი და მათში
ვლინდება კ. მალევიჩის ხელწერის ახალი
მანერა. აგრეთვე საინტერესოა, რომ ე.
სცენოგრაფიული ნამუშევრები წარმოად-
გენს კ. მარჯანიშვილის მიერ დადგმული
სპექტაკლის მხატვრულ გაფორმებას და
დაცულია კ. მარჯანიშვილის სახელობის
თეატრის მუზეუმის არქივში.

გრიგოლ რობაქიძის „ლამარას“ სტუდიის ადაპტაცია

თავარ პიანაველიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის
ხელოვნებათმცოდნეობის ფაკულტეტის III კურსის
სტუდენტი

თავაში დაწყებულმა თხრობამ საუ-
კუნეები ალაპარაკა თქმულებით, რომე-
ლიც უშუალოდ „ხოგაის მინდის“ სახელ-
წოდებას დაუკავშირდა. ქაჯების ტყვედ
ჩაგარდნობა გვირმა, თვითმკვლელობის
მიზნით, გველის სორცი ჭამა და სასწაუ-
ლით შეძლო არა სიკვდილი, არამედ ბუ-
ნების საიდუმლოს ამოცნობა, ჯადოსნუ-
რი ძალის მოპოვება და მარადიულთან
შერწყმა. სწორედ ეს თქმულება დაედო
საფუძვლად ვაჟა-ფშაველას პოემა „გვე-

ლისმკამელს“ (პირველი ლიტერატურული
ვარიანტი ხოგაის ძის შესახებ) და აგრეთ-
ვე, კონსტანტინე გამსახურდიას ნოველას
„ხოგაის მინდის“ (1937 წ.), ქართულ
მწერლობაში კი მითოლოგიების პროცე-
სის ხასიათის ერთ-ერთმა განმსაზღვრელ-
მა გრიგოლ რობაქიძემ სრულიად მოკლე
სანში შექმნა პირველი დრამატურგიული
ნაწარმოები მინდიას ცხოვრებაზე —
„ლამარა“.



„ქართული მითოლოგიით შთაგონებულნი, ხალხურ ძირებთან ზიარებული სუთნოქმედებიანი პასტორალის შექმნა ძირითადად სამმა გარემოებამ გამოიწვია: ვაჟა-ფშაველას „გველისმკამელმა“, ს. მარჯანიშვილის თხოვნამ მისი გაცნეიურების შესახებ და 1924 წლის აჯანყების მწარე მარცხმა“.

მართალია, „გველისმკამელს“ ბედი არ წყალობდა ქართულ სალიტერატურო კრიტიკაში, მაგრამ რობაქიძისათვის მთის წეს-ჩვეულებათა მითიური გარემო „დაუსრულებელ კენესას“ წარმოადგენდა.

მწერალს განსაკუთრებით ხიბლავდა მითიური ქალის მოლანდება, რომელიც შაირის შუაგულში ჰქონდა შეტანილი ვაჟას.

„როცა კი შემობინდებდა
კისკისი ისმის ალისა —
ამ მომხიბლავის, ცბიერის
ტურფა, თმაცშირის ქალისა“.

ეს ქალი გახლდათ ლამარა და ასეც ეწოდა ნაწარმოებს, რომლის დრამად გაშლის იდეაც კოტე მარჯანიშვილს ეკუთვნოდა, „თვალთა სიზმარს“ კი „ერთ უეტარ გაეღებებში“ ხილული „ლამარა“ წარმოადგენდა, „შთასახვიდან“ თვენახევარში რომ შეექმნა ავტორს.

სწორედ ამ პიესამ შეძლო „თოვლიან მთაზე იად დათესილი ვარდის მოსვლა“. დროულადაც, რადგან ჯერ კიდევ 1915 წელს ოცნებობდა ახალგაზრდა სანდრო ასმეტელი ქართული თეატრის მიერ ისეთი დრამის შექმნაზე, რომელიც ქართველი ხალხის მისტერიად იქცეოდა. ასე დაიწყო ისტორია სპექტაკლისა, რომელსაც უნდა გადაეწყვიტა თეატრალური ცხოვრების დღის წესრიგში ყოველთვის მდგარი „ეროვნული თეატრის სულიერი აფექტის“ გაღვივებისა და შენარჩუნების საკითხი. აქტუალურ კითხვად რჩებოდა ქართული თეატრის ეროვნულობა, მისი „სულიერი მოთხოვნილებისა და ეთიკური ლტოლვილების ეროვნულ ფორმებში ჩამოსხმა“, ფორმით მხოლოდ ქართული ხელოვნებისათვის ადამიანის გრძნობის დაკავშირება. იმ ისტორიულ ვითარებაში „ლამარამ“ მართლაც მოახერხა „თეატრალური აზრის აფორიაქება“. მართალია, პრესა აღნიშნავდა, რომ დადგმა კ. მარჯა-

ნიშვილსა და ალ. ასმეტელს ეკუთვნოდა, მაგრამ თავად რას ფიქრობდნენ რეჟისორები, ეს მეორე ფაქტი გახლდათ. თუ პირველ სპექტაკლებში ასმეტელი კეთილსინდისიერად აზუსტებდა მარჯანიშვილის მიერ მოხაზულ სახეებსა და მიზანსცენებს, საკუთარ „ლამარაში“ მისმა შემოქმედებითა ძალებმა აქტიურად გაშალეს ფრთები. გრ. რობაქიძის მსგავსად „ლამარას“ მისთვის არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა. პიესა ახლოს იდგა რეჟისორის სულთან, ხასიათთან, ამიტომაც განსაკუთრებული სიმკაცრით მოითხოვდა იგი სერიოზულ მუშაობას შემოქმედებითი ჯგუფის მხრიდან — სპექტაკლში „ქართული მრწამსის“ უკეთ გამოსახატავად. აღსანიშნავია, რომ სწორედ ამ ნაწარმოებში გაცნეიურდა პირველად მთის ყოფა-ცხოვრება და ასევე პირველად იქნა გამოყენებული თეატრალურ დადგმაში ორკესტრი და საბალეტო ხელოვნებაც.

1969 წელს რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელობამ თხოვნით მიმართა რობერტ სტურუას ასმეტელის „ლამარას“ აღდგენაზე, რაზეც რეჟისორმა უარი განაცხადა ძირითადად ორი მიზეზის გამო: ჯერ ერთი, შემოქმედს შეუძლებლად მიანდა მრავალი ათეული წლის წინ შექმნილი თეატრალური ნაწარმოების გაშორება პირვანდელი სახით, და მეორეც, თურმე გრ. რობაქიძის პიესა საშუალებას არ აძლევდა რეჟისორს გამოეცლინა თავისი შემოქმედებითი სურვილები და მისწრაფებები.

1989 წელს სანდრო ასმეტელისა და გრ. რობაქიძის ხსოვნისადმი მიძღვნილი სპექტაკლი კვლავ ჩაეშვა წარმოებაში, მაგრამ „ლამარას“ განხორციელება მოხერხდა მხოლოდ 1996 წელს, როდესაც სტურუას ცხოვრებაში კვლავ იჩინა თავი „შმეიურმა“ შემთხვევამ: ორჯერ გადმოგარდნილმა და ორჯერვე ერთსა და იმავე ადგილას გადაშლილმა წიგნმა მეორე დღესვე დააწყებინა ფიქრი რეჟისორს როლუბის განაწილებასზე.

ალბათ, რთულია მისტერიად ქცეულ რიტუალს გარკვეული ფორმა მითქმენო. ამ შემთხვევაში სცენური სივრცის გაფორმება რეჟისორმა მხატვარ მირიან შველიძეს მიანდო, რომელმაც მუქ ფერებში

გადაწყვეტილი, ერთმანეთზე მიწყობილი ლითონის დისკოების საშუალებით აღეგორიულად გვაგრძობინა მიწის გარემო. მიწის კულტმა, რომელიც თავის თავში იერთიანებს სიცოცხლის გამაგრძელებელ და „მაღლა მსწრაფლ“ ბუნებას, ერთმანეთს დაუკავშირა პირველსაწყისი და ყოფითი, მისტიკური და ეროვნული, რიტუალური ქმედება და წეს-ჩვეულება, რომელთაგან პირველი ზებუნებრივ სიყვარულს მოითხოვს მსხვერპლთშეწირვის აქტით, ხოლო მეორე — მხოლოდ უშუალო გრძნობას სიყვარულისას, სორციელი ლტოლვის დასაკმაყოფილებლად.

მარადიულ ღირებულებებზე კვლავ სასაუბროდ რობერტ სტურუამ, ამ შემთხვევაშიც, ოსტატურად მიმართა ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობების შემოქმედებით ძალებს. საუკეთესო ფორმით დაუკავშირა საერთო იდეას და რეჟისორული მიგნებებით კიდევ ერთი, ალბათ უფრო მნიშვნელოვანი წარმატება მოაპოვებინა შემოქმედთა ანსამბლს.

მთავარი მოქმედი გმირი — მინდია, რომელსაც სპექტაკლში მსახიობი ზაზა ჰაპუაშვილი ანასხიერებს, გამოჩენისთანავე იქცევა მყურებლის ყურადღებას. ხმის ტემბრით გამორჩეული მისანი თავიდანვე „ჩვილად“ აღიქმება. კეთილშობილების განსახიერება საყოველთაო პატივისცემას იმსახურებს. თუ „ჩიტის სული ზაფხვისაა“, მაშინ „ჩიტის გულსაც შეიყვარებ“ და აუცილებლად მიხვდება, რომ შემეცნებად გადაქცეული ბუნების სიყვარული მხოლოდ თვით ბუნებასთან გაიგივებით ხერხდება. გარე სამყაროსთან უშუალო მიმართება და კომუნიკაცია სცილდება ყოფით პრობლემებს, წეს-ჩვეულებებსაც. მინდიასთვის მეორადია ის, რაც აუცილებლობას წარმოადგენს მთაში მცხოვრები ადამიანისათვის: მიწა-წყლის, სარჩო-საბადებლის დაცვა მტრისგან, მასთან ბრძოლა და შურისძიებაც კი. გრ. რობაქიძის ტექსტის თითქმის უცვლელად გამოყენებით, რეჟისორმა მინდიას გამოსახვაშიც გველი გახადა მონაწილე, მაგრამ უძველესი თქმულებისაგან განსხვავებით, ამ შემთხვევაში, აღარ ხდება გველის წორცის წამა. ჩრდილის გადასვლის შემდეგ, მზის გახელებისას, მძინარე მინდიას

„წითელი რქანაყარი“ „ჯაგარაყრილი“ გველი ამოულოკავს ყურს და ისედაც სხვაგვარად აღქმულ სამყაროს კიდევ უფრო შეაყვარებს. ამიერიდან გველი მინდიას მეგობარი და კეთილისმყოფელი ხდება. მართალია, მთავარ მიზანს განწმენდა წარმოადგენს, მაგრამ „სწრაფლმავალ“ წუთისოფელში გმირს გასავლელი რჩება გარდაუვალი ცდუნებისა და გამოცდის გზა.

ეთნოგრაფიული კოსტიუმის მორგება და მთიულ კილოზე საუბარი თითქოს უბრალოდ და თავისთავად მიიღწევა მსახიობების მხრიდან. ამ ნიშნით მათი გამოჩენა შეუძლებელიც კია, მაგრამ არ შეიძლება არ აღინიშნოს ნინო კასრადის მიერ შესრულებული ქისტი ლამარა, რომლის სახეშიც შერწყმული ირეალური მომენტების პლასტიკური გადაწყვეტა განცვიფრებას იწვევს. ლამაზი ქალის სხეულში აღქაჯი, მისტიკური სული შეიმჩნევა, რომელიც ჰაეროვანი სვლით მიისწრაფვის გახელებული მზისკენ. სცენაზე მინდიას მსგავსად მიწიდან დაბადებული ლამარა სწორედ იმ გამოცდას მოასწავებს, მისანი რომ ელოდება, ქალის შეხედვა „ცვილივით დადნობას“ უტოლდება. მინდიას სიზმარეული სიცხადე თვალნათლივ ისატება, როდესაც ძირს გართხმულს თავს დაადგება მიწაზე ახლად ფეხადგმული ლამარა და ყურის ძირში ეამბორება გველის მსგავსად.

მინდიას, რომელსაც არანაირი ბოროტების ჩადენა არ შეუძლია და ყვავილსაც კი ვერ მოსწყვეტს თუ ის სამკურნალოდ არ სჭირდება, დანახვისთანავე უყვარდება „სამზეოს გამოსული“ პირიშვე ქისტი ლამარა, რომელზეც „მღერიან ხევსური ბიჭები, აქებენ და ხელდებიან“. ამ შემთხვევაში ზებუნებრივი ცოდნა მას ტვირთად აწევს, რადგან იზიდავს იმ ქალთან დაკავშირებული ადამიანური სისუსტეები, რომელიც არ მიიჩნევა ჩვეულებრივ არსებად. ქალის მშვენიერებით გაბრუნებულ და აღტაცებულ მინდიას უძნელდება თავისუფალი არჩევანის გაკეთება. ბედისწერად აღქმული ლამარა თანდათან აკარგინებს მისანს სიმშვიდეს და სულიერ პარმონიას, ხელშეკავებული მინდია უხმობს „სამზეოს გამოსულ პირიშვეს“ რისხვას, რომლის ხატებაც „ჩვილის“ სვედ-

რია, მისი მოტაცება კი, — პირობა — არჩევანსა.

სცენაზე დავით დარჩიას თორღვას პირველივე გამოჩენა უკვე დაპირისპირებას იწვევს; ეს მოხდენილი ვაჟკაცი, ტიპური ხევსურია მრწამსით და ხასიათით, ... ამიტომაც მის გულში ჩავარდნილი ღამარას სიყვარული არჩევანსაც აღარ მოითხოვს; თორღვამ მშვენიერად იცის, რომ მისი „გველისპირული გორდაი დიდი ხანია სისხლით არ შეღებილა“. იგი მზადაა თვით ძმასაც კი დაუპირისპირდეს და სისხლიც კი დაღვაროს სიყვარულისთვის. თორღვაც მოტაცებას პირდაპირ ღამარას, მაგრამ ქალმა იცის, რომ მისი სიყვარული „სწოა“. ძმების გზები გაყრდილია, თუმცა ორივე გარებულ ალქაჯს უკავშირდება. მათი დაპირისპირება ავლენს მთავარ გმირთა თავისებურებებს. მინდას ხელთაა „ჩიტის გულს“ შეგრძნება, რაც კიდევ უფრო უმწეოს ხდის მას გრძობად ლტოლვაში. თორღვასთვის კი სისხლის ღვრა და შეხლა-შემოხლა უშუალო გზაა მიზნის მისაღწევად. როცა თორღვა იზადებოდა, მზე სისხლიანი იყო, ამიტომ მისი გონებაც სისხლია; თუ „სისხლი შანელდის, ვაჟკაც გაჰქრეს“; მისი სიყვარულიც სისხლია „ხმალზე ასალოკი“.

ღამარას მოტაცება ქავთარის (ტრისტან სალარიძე) სახლში დასტურდება, სადაც მისანი შინდაც იმყოფება ქავთარის ავადმყოფი ბიჭის — ლავანის (დავით იაშვილი) სამკურნალოდ. ყოველივეს მგრძობი და მცოდნე მინდაა, რომელმაც ისიც კი იცის, თუ როგორ გადაეშვა ვარსკვლავი „უკუნეთში“, „ბუნების უბეში როცა იშვა“, ქალისაგან „დაისრული“ გრძობს, რომ კარგავს მისნობის უნარს:

„—აიძვრა მზერა ნათელი
პირი იბრუნა ბუნებამ,
სიავე თუ შამებარა —
ნეტა რით დაითრგუნება?!“

ავია სიყვარულიცა და სიღამაზეც „გამრთლება“ კი საჭირო, რადგან ჯადოსნის გამოჩენით მინდას ცხოვრებაში ბევრი რამ იცვლება; დაკოყრებულ სულს ვარსკვლავი აღარ ენდობა, ბალახიცა და ყვავილიც აღარას უმხელს, მაგრამ „გლახასთვის“ მთავარი ის არის, რომ სიავე

შეპარებული, საკუთარ თავთან ქიდილის მიუხედავად, უკვე მშვენიერად გრძობს სიყვარულის ინსტიქტს:

„კაცის მასხია მეც სორცი,
კაცის მიღვია პირია.
ღამაშმა მეც რომ დამისროს —
განა რა გასაკვირია“.

თუ მისტიკური სვლა მთლიანობისაკენ მიწიერი ვნებებით ჩლუნგდება, მაშინ ღამარასადმი სწრაფვაში გარდაუვალი ხდება მამაკაცური ღირსებების გამოვლენა... მართალია, სანატრელ ქალთან შესვედრით მონუსხული მინდია გრძობს ლტოლვას საპირისპირო სქესისადმი, მაგრამ ზაზა პაპუაშვილის მხრიდან ეს გახელება და გარდასახვა თორღვას მსგავს ვაჟკაცად აღარ შეიმჩნევა შემდგომ სცენებში ამ ქალთან შესვედრისას... ძმების ეს მსგავსება იწვევს ნინო კასრაძის გმირის გაორებას. ქისტი ასული საბედისწერო შეცდომას სჩადის, როდესაც სიზმარეულ ცხადში ექცევა და ღამაზი სიტყვის მქონე კეთილ მინდას სისხლისმოყვარე თორღვაზე ცვლის. ძალადობა განსაკუთრებით აუტანელი ხდება მაშინ, როდესაც თორღვა ღამარას ძმისმკვლელად გვევლინება.

ღამარას ძმას — მურთაზს და მამას — იჩოს, საექტაკლში შთამბეჭდავად ანსახიერებს ლევან ბერიკაშვილი. მსახიობის ხმა ომახიანია, მზერა — მიმართულად მკაცრი, ხოლო ქმედება — მიზანდასახული. მისი სიკვდილით სისხლის შეგრძნება კიდევ უფრო მძაფრდება, განსაკუთრებით კი ღამარასთვის, „როცა თოლები ამღვრეულია სისხლით, თმები შეღებილია სისხლით, ტანი ამაველებულა სისხლის წყაროში და ტერფები ანთებულა სისხლიან მოლზე“; მზე უფრო ხელდება. მიწა თანდათან ემზადება ნაღვლიანი „ქვისგან ნაკვეთი ტანის“ გასაცილებლად. ნათელი მზერა ამღვრეულია და ბუნებაც იბრუნებს პირს... ძმისადმი შური და რისხვა როგორც კი იპყრობს მინდას გულს, იგი მაშინვე ჩვეულებრივ მოკვდავთ უთანაბრდება, ამიტომაც მისთვის აუცილებელი ხდება ღამარას „დათმობა“. მინდას გულმა და გონებამ უნდა დათმოს სიყვარული — მიზეზი მსხვერპლთშეწირვისა,

ამიტომაც თავისი ზებუნებრიობის დასაბ-
რუნებლად იგი მიემგზავრება ქისტეთში
რისხვით განთქმულ ლამარას მამა იჩოს-
თან, რათა დაიბრუნოს „უსახელო! მალა-
ლი!“, ის დიდფურცლოვანი, ათას წელში
ერთხელ აყვავებული ერთი ნაყოფის გა-
მომღებელი ბალახი და მზის დახედნები-
სას მეწაბული გველის პირიდან ამოგდე-
ბული ჯადოთი სავსე სუთო სწორედ ის
სიყვარულია, შემცენების საზომად რომ
აღიქმება. მინდიას გადაწყვეტილებით იქ-
ვე ცხადდება, რომ „... იმარჯვებს ის,
ვისი ნებაც უფრო მდგრადი და ძლიერია“.

ნაწარმოების მსატერულ მთლიანობაში
გადაწყვეტილი მუსიკალური და დეკორა-
ციული შეთანხმებაც ხაზს უსვამს ავტო-
რის დედაზრს. სტურუასეული მიგება
თან ახლავს თითოეული მსახიობის გამო-
ჩენას, მაგრამ უწყვეტი რიტმით გაჯერე-
ბული სცენებიდან არ შეიძლება არ აღი-
ნიშნოს იჩოსა და მინდიას პირველი შეხ-
ვედრა.

ფეიქრობ, მსახიობ ლევან ბერიკაშვი-
ლის შემოქმედებაში, საუკეთესოდ შეიძ-
ლება ჩაითვალოს მის მიერ განსახიერე-
ბული ლამარას მამის — იჩოს როლი.
მურთაზის დატირების სცენის შემდეგ
განუმეორებელია სპექტაკლში ალესილი
იჩოს ბორგვა, როცა შვილმოკლულს, ლა-
მარას დამკარგველს არ ასვენებს კოხხვა:
— „რა უფრო ტკბილია“, და თვითონვე
პასუხობს — „სისხლი“. მართალია „თმენა
ცდის ვაშაკაცს“, მაგრამ შურისგებაც
ტკბილია, როცა სისხლი გახრჩობს. იგი
მზადაა განგმიროს მასთან ვითომდა სისხ-
ლის ყვილით, თორღვასი სახელით მი-
სული მინდია, მაგრამ ვაჟაკაცს მოქნეული
ხელი უშემდება, რადგან სისხლით გახე-
ლებულიც კი გრძნობს „ჩიტის გულის“
სიწმინდეს. იჩო „რისხვით“ აყვანილი
შვილის მკვლელისადმი შენდობის მომენ-
ტში „დიდი“ და „ხელახლად ნაშობია“...
ქისტი შვილს ჰპოვებს ხევსურის სახით,
რადგან გრძნობს, რომ ის არის მისი
შვილის — ლამარას „თანამდევნი სული“...
გახარებული მინდია კვლავ იბრუნებს მის-
ნობის ძალას. მართალია, სიყვარულით
ნათქვამი ტყუილი მალე ცხადდება, მაგ-
რამ „ნათელი, მაღალი და რაინდი“ იჩო
ხედავს გმირის „მინც სიმართლეს“. მინ-

დიას მიზანს ახლა უკვე ლამარას გადარ-
ჩენა წარმოადგენს, ამიტომაც გამართლ-
ებულია მსხვერპლთშეწირვა. თუ მზადაა
პუაშვილის მიერ განსახიერებულ მაკბეტ-
ში უსაზღვროდ შეყვარებულ გმირს სიყ-
ვარული აიძულებს დათმოს თავისი პი-
როვნული იდეალები და იცხოვროს
„სხვისი“ ცხოვრებისეული კანონებით, ამ
შემთხვევაში იგივე მსახიობი მინდიას
სახით წარმოაჩენს გონების და არა
გრძნობის ძალებით მოპოვებულ გამარ-
ჯვებას... ამიერიდან „მინდი არ არის
უბედურ!“ პირიქით, ბედნიერი უნდა იყ-
ვნენ ხევსურნი, რომ ასეთი შვილი ჰყავთ.
„ძილ... სიხმარ... სიყვარულს“ ეწირება
ლამარა, რადგან მისი მისია უკვე შესრუ-
ლებულია.... სისხლიც წყნარდება და ყვე-
ლაფერიც უკლებლივ უბრუნდება მინ-
დიას.. შესაწირი მიღებულია და ლამარაც
ერწყმის მარადიულს... მისტიკური სვლა
მზისკენ სწრაფვაში ცხადდება; „ცა დედა-
მიწაზეა“...

გრ. რობაქიძის პიესიდან მიღებული
იმპულსი იმდენად ძლიერია, რომ მიჭირს
განვსაზღვრო რამ უფრო იმოქმედა ჩემ-
ზე; ლიტერატურულმა ვერსიამ თუ გაცო-
ცხლებულმა დრამამ. სპექტაკლის დამთავ-
რებისას ყურებში ჩამესმის შთამბეჭდავი
მსგელოება მურთაზის დატირებისა და
თვალწინ ცხადად წარმომიდგება მისტი-
კური გმირთა სახეები. სპექტაკლის ფინა-
ლი ყველაფერს აგვირგვინებს. როცა ადა-
მიანი თავისი მისტიკური რწმენით სცილ-
დება ყოფიერებას, ბედისწერაზე მაღლა
დგება და უსაშველოდ ლამაზი სიყვარუ-
ლის მსხვერპლშეწირვით აკეთებს საკუ-
თარ არჩევანს, მაშინ ნათელი ამოდის მი-
წიდან და ათას წელიწადში ერთხელ, მზის
გახელებისას მოხდება სასწაული: იად და-
თესილი ვარდის მოსვლა თოვლიან მთაზე.

რობერტ სტურუას სპექტაკლიც ამ სა-
სწაულის მოლოდინით არის ადგენილი და
ეს რწმენა თანაბრად გადაედება მსახიო-
ბებსაც, სპექტაკლის შემქმნელ ჯგუფს და
ჩვენც, მაყურებლებს, რამეთუ ამ სპექ-
ტაკლში კიდევ ერთხელ ვირწმუნეთ ეროვ-
ნული მრწამსის უძლეველობა.

ხმოსურული კოსტიუმი

თამარ ცერაძე

თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის
ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრა.

V კურსი

კოსტიუმი, მიღებული განსაზღვრის თანხმად გულისხმობს ცალკეული ეპოქების, ქვეყნებისა და სოციალური ფენებისათვის დამახასიათებელ ტანსაცმელს, ქსოვილს, თარგს, შემკულობას, თმის ვარცხნილობას, სამკაულებს ყველა თავისებურებით, რაც თითოეულ ერს განსაზღვრული აქვს ბუნებრივი პირობებით, ცხოვრების წესით და ეკონომიკური მდგომარეობით.

უძველესი კოსტიუმის აღსადგენად მდიდარ მასალას იძლევა წერილობითი წყაროები, მატერიალური კულტურის ნაშთები და ეთნოგრაფიული მასალა. ივ. ჯავახიშვილი თავის დროზე მიუთითებდა საზოგადოებრივი წარმოების ამ ერთ-ერთი ძირითადი დარგის შემსწავლელ მრავალ წყაროს შორის ეთნოგრაფიული მასალების გამოყენების აუცილებლობის შესახებ. ეთნოგრაფიული მასალა, ყველა სხვა წყაროსთან შედარებით ასახავს რეალურად მოცემულ ფაქტურას, დამზადების პროცესებს, ჩაცმა-დახურვის ხერხებს, სამოსელის ტარების მანერას და სხვა, რაც არც ერთს სხვა კოსტიუმის ისტორიის შესასწავლად გამოსაყენებელ წყაროს არ გააჩნია. ხალხის მიერ საუკუნეთა მანძილზე გამომუშავებული ჩაცმულობის სახეები ატარებენ იმ ემპირიულ ცოდნას, რომელიც ხალხის მიერ არის დაუნჯებული და იძლევა შესაძლებლობას გაარკვიო მოვლენის განვლილი საფეხურები.

ქართული ეროვნული სამოსელი, კავკა-

სიის ხალხში გავრცელებული ტანსაცმლის ერთ-ერთი საინტერესო სახეა, რომლის ფორმები, ცალკეული ელემენტები კარგად არის წარმოდგენილი ეთნოგრაფიული, ფოლკლორული, წერილობითი, არქეოლოგიური თუ სხვა ხასიათის მასალების საშუალებით.

ჩვენს ქვეყანაში გავრცელებული სამოსი შეგვიძლია დაფუძირისპიროთ ერთმანეთს გეოგრაფიული ნიშნით, მაგალითად მთიულთა და ბარელთა ჩაცმულობა, ასევე განსხვავება შეინიშნება აღმოსავლეთ საქართველოსა და დასავლეთ საქართველოს მოსახლეობის ჩაცმულობაშიც, რაც კლიმატური პირობებითა და ყოფითი ტრადიციებით არის გაპირობებული.

საქართველოში XX საუკუნის დასაწყისამდე მოღწეული ეთნოგრაფიული ტანსაცმლის ნაირგვარობა ძველი ქართული კულტურის სხვა მასალებთან ერთად ყველაზე უფრო მეტად საქართველოს მთიანეთის ზოლში თუშეთში, ფშავეში, ხევსურეთში, ხევში, რაჭასა და სვანეთში იყო შემორჩენილი.

მთის მოსახლეობის ჩაცმულობიდან ყველაზე მეტი ორიენტირებით ხევსურული ტანსაცმელი გამოირჩევა. მას ახასიათებს თავისებური მასალა, თარგი და მორთულობა. ხევსურულ ტანსაცმლის „ტალავარი“ ეწოდება და მას კავკასიის მასშტაბით ანალოგი არ მოეძებნება. სხვა მთიელებისაგან განსხვავებით, ხევსურებში ნაციონალური



სადიალო ქაბრით

„ტალავარის“ ხმარება XX საუკუნის თითქმის ბოლო წლებამდე შეინიშნებოდა, რადგან ადგილობრივი მოსახლეობა საკმაოდ ძნელად ეგუებოდა თანამედროვე ყაიდაზე შეკერილ ტანსაცმელს.

ჩვენი ქვეყნის ეს მხარე ყოფა-ცხოვრების გარკვეულ პერიოდამდე პრიმიტიული და ნივთიერი კულტურის არქაული ფორმებით კავკასიისა და კერძოდ, საქართველოს მთიელებში ფრიად სანტერესო კუთხე იყო. თავის დროზე მოგზაურები ხევესურეთს ეტანებოდნენ, როგორც ეგზოტიკურ სანახაობას.

ეს რეგიონი მაღალმთიანი და ცივი მხარეა, მისი ფართობის ნახევარზე მეტი კლდეებსა და მყინვარებს უჭირავს, ამიტომ მოსახლეობა სათანადოდ თბილად იცვამდა.

ხევესურები სამოხს ამზადებდნენ მატყლისაგან, საამისოდ ცხვრები ჰყავდათ, მა-

რთალია, ცხვრის მოშენებას აქ მაინც და მაინც არ მისდევდნენ, მაგრამ თითოეულ კომლს იმდენი მაინც ჰყავდა, რამდენიც სჭირდებოდა შესამოსელად. ხევესურული ტანსაცმლის შემადგენლობაში აღრიცხულ ელემენტების დასამზადებელ ძირითად მასალად მოიხმარებოდა შალის ქსოვილის რამდენიმე სახეობა, რომელთა აღმნიშვნელ ზოგად სახელწოდებად გამოიყენებოდა ტერმინი — „ტოლი“.

ამისდა მიხედვით თუ რა ფაქტურის ქსოვილის მიღება სურდათ, ძველი დროიდან საქართველოში იყენებდნენ ორი სახის საქსოვ დაზგას — ვერტიკალურს და ჰორიზონტალურს, ფშავე-ხევესურეთში იყენებდნენ საქსოვი დაზგის ვერტიკალურ ტიპს, რომელსაც „ყდანს“ უწოდებდნენ.

საფეიქრო საქმიანობას ძირითადად ქალები მისდევდნენ. ოჯახის წევრებიდან თითქმის ყველა ქალი დაუფლებული იყო ჭრა-კერვა და თავისი საქმის ნამდვილი ოსტატი იყო. ჭრა-კერვისა და ქარგვის რთულ ხელობას გოგონას შვიდი-რვა წლის ასაკიდან ასწავლიდნენ სახლის უფროსი ქალის მეთვალყურეობით, გოგონათა თვალი და გონება ადვილად უღებდა ალღოს ამ საქმიანობის ტექნიკას, ასე რომ, თოთხმეტი-თხუთმეტი წლის ქალი დამოუკიდებელი შემოქმედი ხდებოდა, ხევესური ქალების ყოველდღიური ცხოვრება საკმაოდ რთული იყო, მათ ბევრნაირი სამუშაოს შესრულება უხდებოდათ, მაგრამ მათ შორის ერთ-ერთი ყველაზე უფრო შრომატევადი იყო ოჯახის წევართვის ტანსაცმლის დამზადება. ქალების საქმეში დიდი დრო ეთმობოდა ოჯახის წევრების ეკიპირებაზე ზრუნვას, ქალების ხელით მზადდებოდა როგორც საჩოხე და საჯუზე შალი და ნაბადი, აგრეთვე ცხენებისა და მეომრების შეკაზმულობის ნაწილები და მეცხვარეობისთვის საჭირო ინვენტარი.

ხევესურული ტალავარის დამზადებასთან დაკავშირებით ს. მაკალათია შემდეგს აღნიშნავს: „ტალავარი ერთი თვე იკერებაოდ, მას სჭირდებოდა ათი მეტრი ტოლია ტალავარს ქალი თითქმის ყოველ წელს ამზადებდა, იგი ძღებდა ორ წელიწადს. ხევესური ქალი ტალავარს თავისი შრომითა და გარჯილობით კერავდა, ქსოვდა, ქარგავდა. ის მოუხეშავი და ტლანქი გამოდი-

ოდა. ზოგი ქალის ტალავარი ერთ ფუთა-მდე იწონიდა. ტანსაცმლის დამზადება მოითხოვდა ბევრ მატყლს და მძიმე შრომას. განსაკუთრებით ძნელი იყო მამაკაცის პერანგის საბუჭურის მოქარგვა, ზოგჯერ მისი მოქარგვა თვეობით გრძელდებოდა“.

ავტორი სამართლიანად აღნიშნავს, ტალავარი საკმაოდ მძიმე გამოდიოდა. ეს არის ამ სახის ტანსაცმლის ერთი უარყოფითი თვისება, მაგრამ არ უნდა დაგვაფიწყდეს, რომ მთიან რეგიონებში საკმაოდ ცივა და შალის ქსოვილისაგან დამზადებული ამ სამოსის ხმარება უბრალოდ აუცილებელი იყო. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ადამიანის ორგანიზმისთვის ყველაზე უფრო სასარგებლოა შალის ქსოვილი. ჯანმრთელობისა და ჰიგიენის თვალსაზრისით, სამოსად ვარგისი ქსოვილების კვლევა დაიწყო XIX საუკუნეში. ცნობილი გახდა, რომ სამოსის დახმარებით ადამიანი სხეულის გარშემო იქმნის ხელოვნურ კლიმატს, რომელიც მკვეთრად განსხვავდება გარე სამყაროში არსებული ჰაივისაგან. დადგინდა, რომ ხელოვნურად შექმნილი ჰაივის ყველაზე კარგი დამცველია შალის ნაწარმი, რომელიც ამავე დროს კარგად ემსახურება

ჰაერის ცირკულაციას გარედან შიგნით.

ამ პირობებიდან გამომდინარე გასაგებია ხდება შალის ნედლეულისგან შექმნილი სამოსელის ხანგრძლივი შემორჩენის მიზეზი მთიელთა ყოფაში.

ხევსური ქალის ტალავარის ძირითადი ელემენტი სადიაცო კაბაა. სადიაცოს მასალა ლურჯი ან შავი ფერის შალის ძაფით იქსოვებოდა. კაბა სადად ჩასდევდა მუხლებამდე, რის შემდეგაც შემოეკერებოდა „ქოქომონად“ სახელდებული არშია. ქოქომონიც შალის ფერადი ძაფებით უნდა ყოფილიყო ნაქსოვი. ქოქომონი ორგვარი სცოდნიათ: ერთი მთლიანი ფერად ზოლებში ნაქსოვი და მეორე ფერადი ქსოვილის ნაჭრებისაგან შემდგარი. ზურგზე ნაოჭებად მობმული ეს ნაწილი თავისებურ ნაკეცებად იყო მოწყობილი, მას „ნაჩაფი“ ეწოდებოდა და ეს ნაჩაფი სიარულის დროს ღამაზად იშლებოდა. სადიაცოს გულისპირი — „ფარავი“, წინკალთა და სახელოები მაჯებთან სათანადო ქარგულობით და აპლიკაციით იმკობოდა. საამისოდ იყენებდნენ ფერადი აბრეშუმისა და ბამბის ძაფს, ასევე ვერცხლის ძეწკვებსა და ფირფიტებს; ხშირად ფარავზე გულსამკაულად ფულებსაც აკერებდნენ.

სათაურა





პერანგი

სადიაცოს ზემოდან იცვამდნენ „ფაფანაგს“ ან „ქოქლოს“. მათ დასამზადებლად იყენებდნენ შავი ფერის ტოლს. ქოქლო წინ ჩახსნილი სამოსია, რომელსაც წინა კალთები და ზურგი სადალ აქვს აპრილი, ხოლო გვერდებში შედგმული აქვს წელზე ნაკეცებად მიწყობილი განიერი კალთა. ფაფანაგს, ისე როგორც ძველებურ კაბას, გახსნილი ჰქონდა სახელოები. შესხნილი ჰქონდა ასევე გვერდები. ფაფანაგისაგან განსხვავებით, ქოქლოს მოკლე სახელოები ჰქონდა, იგი ყოველდღიური სახმარი სამოსი იყო, ფაფანაგს კი სადღესასწაულო დღეებში იცვამდნენ.

რაც შეეხება ხევსური ქალის თავსაბურავს, იგი ორი ელემენტისაგან შედგებოდა: ერთი იყო სათაურა, რომელიც შეკერილი იყო ბამბის ან შალის ქსოვილისაგან ჩისტის ფორმაზე. ჩისტისაგან განსხვავებით, მას უფრო რელიეფურად გამოყოფილი ფასადი გააჩნდა, რომელსაც ქარგულობით, მრავალფერი მძივებით, ფერადი ძაფებითა და ვერცხლის სამკაულებით ამკობდნენ. მეორე კომპონენტი ქალის თავსაბურავისა იყო მანდილი, რომელიც ინდიგოს ფერზე შედებული ვიწრო შალის ქსოვილს წარმოადგენდა. მანდილს ფოჩებიც უკეთდებოდა. გათხროვილი ქალი შეკერილ თმებზე, ჯერ სათაურას იცვამდა, შემდეგ მანდილს იფარებდა. ძველად ქალი შინიდან თავსაფრის გარეშე არ გავიდოდა.

თავსაფრის მოხდა ქალისთვის დიდი შეურაცხყოფა იყო. მანდილს, როგორც ქალის სინდის-ნამუსის სიმბოლოს, აღმოსავლეთ საქართველოს ძველ სოციალურ სინამდვილეში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას მიაწერდნენ. საკმარისი იყო ქალს მოესხნა მანდილი და მოჩხუბართა შორის ჩაეგდო, რომ ორივე მხარე დაზავდებოდა.

ფეხსამოსად უხმარიათ ყელიანი, წინდის ფორმის, ძირზე ტყავგამოკრული თათები და ტყავის ქალამნები. ქალამნისათვის იყენებდნენ ხარის და ძროხის ტყავს. ქალამანი იჭრებოდა თარგზე, ირველივ დაჩხვლეტდნენ და თასმით — კობით მოქსოვდნენ. ქალები ფეხზე წინდებთან ერთად ნაქსოვ ბაჭიჭებსაც ატარებდნენ, რომლებიც დაფარული იყო ხევსურული ნაჭრელათი.

მამაკაცის ტანსაცმელი ქალის ტანსაცმელთან შედარებით უფრო ერთფეროვანი იყო.

მამაკაცის ტალავარი შედგებოდა კვართისებური ზედა „პეჩანისაგან“ და მოკლე შარვლისაგან „ნიფხავი“. პერანგი შედგება ზურგისა და წინა კალთისაგან, რომელთა სიგრძე თითქმის მუხლებს სწვდება. პერანგს მიკერებული ჰქონდა სწორი და ვიწრო სახელოები. პერანგის გვერდებში შესხნილი „სამხედროანი“ იყო. პერანგის მნიშვნელოვან ნაწილს საბეჭური წარმოადგენს, რომელიც გეომეტრიული ნაქარგი სახეებითაა დამშვენებული.

პერანგის ზემოთ ხმარობდნენ გახსნილსა და მოკლე ჩოხას, რომლის ზურგი და წინა კალთები ერთი ნაჭრიდან იყო ამოღებული. ირიბად აპრილი კალთები ნაოჭებით ემზოდა წელს. ჩოხას ჰქონდა სწორი და ილღიებში გახსნილი სახელოები. ზამთრობით ჩოხის ზემოთ ტყავის ქურქები ეცვათ.

თავსაბურავები მარტივი იყო. ჩვეულებრივად თავზე ტყავის ან მოქარგული, შალის შავი ქუდი ეხურათ.

ფეხზე ატარებდნენ წინდებს, ბაჭიჭებს და ძირვებანდულ ქალამნებს „ჯღანებს“.

კაკაკისიის ხალხთა ტანსაცმელს შორის ხევსურული გამოიყოფა როგორც ყველაზე მდიდრულად გაფორმებული ტანსაცმელი. იგი თარვითაც გამოირჩევა. ასე მაგალითად: პერანგის კვართისებური თარგი ცნობილი იყო უძველესი დროიდან, მას იცნობდნენ ქალღველები, ურარტულები,

ხეობები, ასირიელები, ბაბილონელები და სსე. ხევსურული ტალავარი მდიდრულ ხასიათს ატარებს დეკორატიული გაფორმების თვალსაზრისითაც.

ხევსურულ ორნამენტთან დაკავშირებით XIX საუკუნის ორმოცდაათიანი წლების ეთნოგრაფიულ ლიტერატურაში ერთი ყალბი შეხედულება იყო გამოთქმული. ამ შეხედულების მიხედვით ხევსურები პალესტინიდან დაბრუნებული ევროპელი ჯვაროსნების შთამომავლები უნდა ყოფილიყვნენ, რომლებიც კავკასიის მთებს შეეხიზნენ და ხევსურეთის მიწა-წყალზე გამრავლდნენ. ეს აზრი პირველად ა. ზისერმანმა გამოთქვა. თავისი აზრის დასასაბუთებლად ა. ზისერმანი ასახელებდა, ერთი მხრივ, ხევსურულ ტალავარში ორნამენტად ჯვრის გამოსახულების გამოყენების ფაქტს, ხოლო მეორე მხრივ, ხევსურეთში ჯვაროსნობის ხანის იარაღის, კერძოდ, ხმლის პირების შემონახვას. ზისერმანის ეს შეხედულება მცდარი იყო და დასკვნა კი ყოველგვარი კვლევა-ძიების გარეშე გამოტანილი. საქმე ისაა, რომ ჯვარი ხევსურეთში უძველესი ხანის ორნამენტიცაა. იგი უფრო ადრინდელია, ვიდრე ჯვაროსნების გამოჩენა ისტორიულ სარბიელზე. ჯვარი კოსტიუმზე იზოლირებულად კი არ არის მოცემული, არამედ მისი ანტურაჟი წარმართული სახეებითაა წარმოდგენილი. ჯვარი აქ მაგიურ-აპოთროპიული მნიშვნელობითაა გამოყენებული, რაც დაკავშირებულია ხევსურთა წარმართულ სარწმუნოებასთან. სხვათა შორის „ხატი“ (ასე უწოდებდნენ სხვაგვარად ჯვარს ხევსურები) წარმართულ საკულტო შენობას აღნიშნავს და ამდენად რამდენიმე საუკუნით ადრინდელია ჯვაროსნებზე და საზოგადოდ ქრისტიანობაზე. ჯვარი ხევსურთა გვაროვნული საზოგადოების რელიგიასთანაა დაკავშირებული.

ხევსურული ორნამენტი ეთნოგრაფიულ სინამდვილეში მეტად მდიდრად და მრავალი სახითაა წარმოდგენილი. მას ვხედავთ ხეზე, ქსოვილზე და ლითონზე. მცირე რაოდენობით ძვალზე და ქვაზეც მოპოვება. საყურადღებო ისაა, რომ ამ ორნამენტის ცალკეული ელემენტებისათვის დამახასიათებელია გამართული ტერმინოლოგია. უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ტერმინების უმრავლესობა ქართული სიტყვის ძირებიდა-

ნაა წარმომდგარი, რაც უდავოდ ამჟღავნებს ხევსურული ორნამენტის ელემენტების დიდი უმრავლესობის წარმომავლობას თულ ეთნიკურ წრეში და გამოირიცხავს მათს სესხებას უცხო და გარეშე ტომთაგან. ხევსურულ ორნამენტსა და მის მნიშვნელობაზე უფრო დაწვრილებითი აღწერა მოცემულია ვერა ბარდაველიძის ნაშრომში „ხევსურული ორნამენტი“, რომელშიც ავტორი თანმიმდევრულად იკვლევს მოცემულ პრობლემას და ამტკიცებს ზისერმანის შეხედულების მცდარობას.

სამოსელის შესწავლის საქმეში დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სამოსის სილუეტსა და ხაზების შემოწმების საკითხს. სამოსის რომელიმე ელემენტმა განსაზღვრული მხატვრული შთაბეჭდილება რომ მოახდინოს, ამისათვის საჭიროა მას ჰქონდეს ხაზი, მკვეთრი კომპოზიცია და ფორმა.

მოდელირების ძირითადი პრინციპი კომპოზიციის ერთიანობას, ხაზების ჰარმონიასა და პროპორციებს ეყრდნობა. კომ-

სადიაო და ქოქიძე



პოზიციის ერთიანობის მისაღწევად მრავალი ფაქტორი მონაწილეობს, მაგრამ ძირითადი ეფექტი ამ საქმეში საზღვრის ერთიანობის შედეგადაა მიგნებული.

ხევესურული ტალავარი ამ თვისებებს ნამდვილად ამჟღავნებს, მასში მკაფიოდ გამოვლენილია კომპოზიციური სიმართლე, საზთა მკაფიო გამოყოფა, თუმცა თითოეული ელემენტი ჰარმონიულად ეწყობა

ერთმანეთს. ესთეტიკურად გააზრებულია ქსოვილის ფაქტურის, ფერისა და სიღრმის ორნამენტული გაფორმების ურთიერთშეხამება. იგი ადგილობრივ ტრადიციებზე აღმოცენებული, საკმაოდ დიდი ინფორმაციის შემცველი და ჩვენი ქვეყნის მატერიალური კულტურისათვის უდიდესი ღირებულების მქონე ობიექტია.

კულტურის დეკადანსის ზოგირთი ასპექტი ლუკინო ვისკონტისა და თომას მანის შემოქმედებაში

ბუკაბა ნაპროზაშვილი

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის
თეატრისა და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის
კინომცოდნეობის ფაკულტეტის კურსდამთავრებული

„თომას მანი დეკადანტია?
ასეთი შედარება მე სავსებით მაწყობს“.¹

ლუკინო ვისკონტი

თომას მანი თავის ცნობილ სტატიაში „გოეთე და ტოლსტოი“, ამ ორი მწერლის შემოქმედების, და არა მარტო შემოქმედების, შედარებით ანალიზს აკეთებს. გერმანელი დეკადანტი ორ განსხვავებულ ეპოქასა და კულტურულ წიაღში დაბადებულ ხელოვანთა შორის გარკვეული სულიერი და მსოფლმხედველობრივი ნათესაობის დამტკიცებას ცდილობს. თომას მანი მათ შორის დამაკავშირებელ ნიშნებს

ეძებს, რათა მათი ესთეტიკის და აზროვნების თავისებურებების იგივეობა დაადასტუროს. ვრცელი შედარებითი ანალიზის დაწყებამდე ავტორი „და“ კავშირზე საუბრობს. იგი ცდილობს ახსნას, თუ რატომ მოათავსა „და“ გერმანელსა და რუს მწერალს შორის, რომ ეს კავშირი არა ურთიერთდამაპირისპირებელია, არამედ ურთიერთგვეგობის დამამტკიცებელ ნიშანს წარმოადგენს. „მე მსურს გავამართლო

კავშირი „და“, — წერს თომას მანი და შემდეგ განაგრძობს: „... თუ მის ერთადერთ ამოცანად მხოლოდ სულიერი ნათესაობის, სულიერი იგივეობის მტკიცებას ვაღიარებთ — მაშინ რა? მაშინ ჩვენს ცნობიერებაში სულიერი, თუ ბუნებრივი მიზნების გამო შემდეგნაირი დაწყვილებები მოხდება: ერთი მხრივ, შილერი და დოსტოევსკი, მეორე მხრივ — გოეთე და ტოლსტოი“² (ხაზი ჩემია. — გ. ნ.).

ჩემი ამოცანაც იმაში მდგომარეობს, რომ აღმოვაჩინო „სულიერი თუ ბუნებრივი“ კავშირები იტალიელი კინორეჟისორის ლუკინო ვისკონტისა და გერმანელი მწერლის თომას მანის შემოქმედებას შორის. ამ შემთხვევაში მეც ვისარგებლებ კავშირით „და“, რათა ზემოსხსენებული სულიერი და ესთეტიკური იგივეობა დაამტკიცო.

გოეთე და ტოლსტოი სრულიად განსხვავებულ ეპოქაში მოღვაწეობდნენ; მაგრამ მათ შორის რაღაც სულიერ და მისტიურ იგივეობაზე საუბარი მაინც შეიძლება. ლ. ვისკონტისა და თომას მანს შორის, მიუხედავად დიდი ასაკობრივი განსხვავებისა, ამგვარი ნათესაობა მით უფრო შეინიშნება.

თომას მანის შემოქმედება XIX-XX სს. მიჯნასთანაა დაკავშირებული ანუ ისტორიის იმ პერიოდთან, როდესაც ძირეული ცვლილებები მიმდინარეობდა როგორც საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ ასპარეზზე, ასევე მეცნიერულ-კულტურულ სფეროში. მიმდინარეობდა ძველი, არისტოკრატიული, დახვეწილი და ელევანტური ეპოქის ბურჟუაზიული და პრაგმატული აზროვნებით შეცვლა. ლ. ვისკონტი, თავისი წარმომოებით, სწორედ ამ არისტოკრატულ ეპოქას მიეკუთვნება. მისი ნგრევის მტკივნეული პროცესი არ შეიძლება რეჟისორის აზროვნებასა და შემოქმედებაში არ გამოვლენილიყო. ლ. ვისკონტის მთელ კინემატოგრაფიულ მექვიდროებას თითქმის რეფრენად გასდევს დაცემის, დაღუპვის და დაშლის თემა, იქნება ეს ცალკეული ინდივიდის („ლუდვიგი“), თუ ფართო საზოგადოებრივი კლასის („ლეობარდი“;

„ღმერთების დაღუპვა“ და სხვა) მაგალითზე.

თომას მანის შემოქმედების ესთეტიკა და მსოფლმხედველობა, უპირველეს ყოვლისა, ნიცშეს ფილოსოფიის წიაღში დაიბადა და შემდგომშიც მასზე უშუალოდაც დანობით განვითარდა. სწორედ ნიცშე იყო ის ადამიანი, რომელმაც ევროპას კრიზისი და-დაღუპვა უწინასწარმეტყველა. ევროპა, რომელიც დღლილია და აებადა, შეიძლება მალე დაეცეს. „მე ევროპის სული შევისუნთქე — ახლა მე მინდა კონტრდარტყმა განვახორციელო“³; — წერს ნიცშე. კონტრდარტყმა საკმაოდ ძლიერი აღმოჩნდა, რადგან ნიცშეს დეკადენტური ფილოსოფია XX საუკუნის კულტურას ესტაფეტურად გადაეცა. მანი ამ ესტაფეტის სათავეში იდგა.

ლუკინო ვისკონტის შემოქმედება რამდენიმე ძირითადი თემატიკით ხასიათდება, რომლებიც მეტ-ნაკლები სისშირით გვხვდება რეჟისორის ფილმებში. უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია შემოქმედის დანიტერესება წარსულით. ვისკონტი ისტორიაში ეძებს იმ ზოგადსაკაცობრიო მოვლენების და პრობლემატიკის ძირითად ნიშნებს, რომლებიც აწმყოსთან, ანუ მის თანამედროვეობასთანაც არის უშუალო კავშირში. რეჟისორი ძირითადად იტალიისა და გერმანიის არისტოკრატიული ეპოქის ნგრევას და დაცემას ასახავს. ყოველთვის ეს სშირად ერთი ოჯახის მაგალითზეა წარმოდგენილი.

ოჯახი, ვისკონტის კინემატოგრაფიაში ასახვის უპირველესი და უმთავრესი ობიექტია. სწორედ ის იქცევა კონკრეტული ეპოქის ფასეულობების დაცემის ნიმუშად. ოჯახური ურთიერთობები კონკრეტული ისტორიული მოვლენების კონტექსტშია წარმოდგენილი. რეჟისორი თანმიმდევრულად ასახავს ვალსტროების („მიწა ცახცახებს“ 1948), პარონდების („როკო და მისი ძმები“, 1960), სალინების („ლეობარდი“, 1963), ესენბეკების („ღმერთების დაღუპვა“, 1969), ვიტელსბახების („ლუდვიგი“, 1973) ოჯახთა ნგრევის პროცესს; ყველა მათგანი საკუ-

თარი ეპოქის და საზოგადოებრივ-პოლიტიკური დროის ჩარჩოებშია მოქცეული. ამ სტატიაში უფრო დაწვრილებით მსოფლიო ამ ორ საკითხს შევხებით. ყოველივე მათგანში კი ზოგადად კულტურის ავადობა და დეკადანსია გამოხატული.

ზემოთ ჩამოთვლილი თემები თომას მანის შემოქმედების პრობლემატიკას უკავშირდება და ამიტომ გერმანელი მწერლის ნაწარმოებთა კონტექსტში იქნება განხილული.

წარსულში ჩასვლა.

შემოქმედების ბოლო პერიოდში ლუკინო ვისკონტის „წარსულის ოსტატი“ უწოდეს. წარსული რეჟისორის კინემატოგრაფიაში მთავარ დასაყრდენ ძალად იქცა, რადგანაც მასში მოთავსებულია ყველაფერი, რაც აწმყოსაც ახასიათებს. „რისთვის აგვირდება წარსული? იმისთვის, რომ ავხსნათ მარადიული. ყოველი ჩემი ნაამბობიდან, ყოველი ჩემი ფილმიდან ჩანს, რომ ისტორია მეორდება, გაკვეთილები თავის ძალას ინარჩუნებენ“, — ამბობს რეჟისორი.

ვისკონტის შემოქმედებაში პირველი მიბრუნება წარსულთან 1954 წელს მოხდა ფილმით „გრძნობა“. შემდგომში რეჟისორი კიდევ ბევრჯერ დაუბრუნდა ისტორიას. რომელშიც იგი მიმდინარე მოვლენების მითოლოგიზაციას ასდენს. წარსულის მითოლოგიზაცია თომას მანის შემოქმედების თავისებურებაცაა. გერმანელი მწერალი ასევე სშირად უბრუნდება წარსულს, რომელსაც მითიდან იღებს. მაგალითად: ნოველა „გაცვლილი თავები“, რომლის სიუჟეტი მწერალმა ძველი ინდური მითიდან ისესხა; ტეტრალიგია „იოსები და მისი ძმები“ მანმა ბიბლიურ სიუჟეტზე ააგო; რომანი „მეფური უდიდებულესობა“ ზლაპარს, ერთგვარ ტიპიურ ნიმუშს წარმოადგენს სამეფო კარის ადავარებისა და დაშლის შესახებ. თ. მანი „იოსებისადმი“... მიძღვნილ მოხსენებაში წერს: „...ტიპიურში სომ ძალიან ბევრია მითიური იმ აზრით, რომ ტიპიური, როგორც ყოველი მითი, არის დასა-

ბამიერი ნიმუში, სიცოცხლის დასაბამიერი ფორმა, ზედროული სქემა, ძველთაგანვე მოცემული ფორმულა, რომელშიც თავსდება თავის თავის გაცნობიერების პროცესში მყოფი სიცოცხლე და რომელიც ბუნდოვნად ისწრაფვის; კვლავ მოიპოვოს მისთვის ოდესღაც წინასწარმოხაზული ნიშნები“⁴⁵.

გერმანელი მწერლის ტეტრალიგია „იოსები და მისი ძმები“ პატარა შესავლით იწყება, რომელიც „ჯოჯოხეთში ჩასვლით“ არის დასათაურებული. „... ეს ფანტასტიკური ესეე სარისკო ექსპედიციაში გამგზავრების სათუთ მომზადებას წააგავს, — მოგზაურობა წარსულის სიღრმეებში, ყოველი არსის დედათა-დედაში...“⁴⁶ — წერს მანი ამ რომანზე გაკეთებულ მოხსენებაში. მწერალი იქვე დასკვნის, რომ რაც უფრო ღრმად ჩადიხარ წარსულში, მით უფრო მეტად იშლება ახალ-ახალი სიღრმეები. ასე რომ, წარსული საკმაოდ პირობით ხასიათს ატარებს. აქედან გამომდინარე, ჩვენ ხელში მითი ანუ მითიური აზროვნება გვრჩება. მანის ეს რომანი — მითი სწორედ მითის გარღვევის მცდელობას წარმოადგენს, რადგანაც მასში ავტორი ცდილობს ბიბლიური ლეგენდა იოსებზე რაც შეიძლება ყოფითად მოგვითხროს. ამით მწერალი თანამედროვეობისა და მითის ხელმეორედ დაგავშირების სურვილს გამოხატავს. როგორც უკვე ვთქვე, ვისკონტის შემოქმედებასაც ერთგვარი მითიურობა ახასიათებს. რეჟისორი წარსულში მოგზაურობას იწყებს. მისი რამოდენიმე სურათი („ცდუნება“, „როკო და მისი ძმები“, „დიდი დათვის დანისლული ვარსკვლავები“, 1965, „სიკვდილი ვენეციაში“, 1971) სწორედ ახით იწყება. ეს წარსულის წიაღში ჩაბრუნების მეტაფორა განსაკუთრებით ხაზგასმულია ფილმებში „ცდუნება“ და „ნისლიანი ვარსკვლავები“. ამ უკანასკნელში მითიური სიუჟეტიც კია გათამაშებული, რომელიც ელექტრას და ორესტეს ლეგენდის ამბავს მოგვითხრობს. ფილმის გმირები სანდრა და ჯანი ასლადდასრულებული მეორე მსოფლიო ომის ფონზე მითიურ ტრაგე-

დის ხელახლა გაითამაშებენ, ანუ ხელმოკრედ აღადგენენ წარსულს, აღადგენენ არქიტვიურ კონფლიქტს დედასთან და მის საყვარელთან. ფილმში გარდა მითიური სიუჟეტისა, მითიური საბერძნეთის ასოციაცია ვიზუალურადაც ჩნდება. მათი სავარეულო სასახლის ინტერიერი სშირად ძველბერძნულ არქიტექტურას ემსგავსება — დორიული სვეტებით და მარმარილოს ნახევრად მოცვეთილი ზედაპირით. სასახლის სარდაფი, სადაც ჯანი იმალება, სწორედ რომ ჯოჯოხეთს ემსგავსება. აქ და-ძმას შორის პირველი საიდუმლო შეხვედრა იმართება. ამ სცენაში მათი პერვერსიული ურთიერთობები იკვეთება. სასახლის ძველი, ჯოჯოხეთის მსგავსი სარდაფი მითის კვლავინდებური გათამაშების არენა ხდება. წარსული, როგორც ზოგადი, ასევე ინდივიდუალური, კვლავ ცოცხლდება, კვლავ მეორდება ოდესღაც მომხდარი ტრაგედია. შეთხვევითი არ არის ისიც, რომ ამ სცენაში რეჟისორი წყლის ანარეკლს იყენებს. პერსონაჟები წყლის ზედაპირზე აირეკლებიან, რის გამოც ეკრანზე ისინი ამოყირავებულები ჩანან. მითის გათანამედროვეება ვისკონტიმ მისი ამოყირავებით გამოხატა. რეალობა გადმოტრიალდა და მითს დაემსგავსა და ამავე დროს მითიური ტრაგედია იგივე გზით აწმყოსთან, ყოველდღიურობასთან შევიდა კონტაქტში: „აღნიშნულ სცენაში, — ამბობს ვისკონტი, — მე მსურდა, რომ დისა და ძმის სახეები ამოყირავებულად მიჩვენებინა. ჩვენ მათ ამოყირავებულ ანარეკლს ვხედავთ, ის თანდათან ამოყირავებულ რეალობას აკვირდება“⁴⁸. (ხაზი ჩემია. — გ. ნ.).

ფილმის სხვა ეპიზოდში ეკრანზე ამურისა და ფსიქიკას ქანდაკება ჩნდება, რასაც რეჟისორი შემდეგნაირ კომენტარს უკეთებს: „...რავა შეეხება... სცენას ამორისა და ფსიქიკას ქანდაკებით, ... მე ეს არ მომწონს, რადგან არანაირ სიმბოლოზე არ იყო საუბარი, მაგრამ საქმე მაინც აქამდე მივიდა და ეს მე მოწყინლობას მგერის“⁴⁹. მიუხედავად ამისა, ჩვენ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ რეჟისორმა გამოხატა

სწორედ ის, რაც სურდა, ანუ პირდაპირი თუ არაპირდაპირი მინიშნებებით ფილმის მოქმედება მითოლოგიასთან დაკავშირებულია. ზემოთ წარსულის სიღრმისეულობა და განმეორებადობა ვახსენე, რაც ვისკონტის შემოქმედების დამახასიათებელი თვისებაა.

ისტორიის განმეორებადობაზე და წარსულის უკიდევანობაზე, თომას მანი საკმაოდ ბევრ სტატიაში და რომანში საუბრობს, მაგრამ მათგან ყველაზე საგულისხმო შენიშვნებს მოვიყვან, ერთ-ერთი მათგანი სწორედ „იოსების...“ პირველსავე წინადადებაშია გამოხატული. «Прошлое — это колодец глубины нескazanной. Не вернее ли будет называть его просто бездонным? ...Если речь идет о прошлом всего только человека, о том загадочном бытии, в котором входит и наша собственная, полная естественных радостей и сверхъестественных горечей жизнь, о бытии, тайна которого являясь... альфой и омегой всех наших речей и вопросов... Ведь чем глубже тут капнешь, чем дальше, проберешься, чем ниже спустишься в преисподнюю прошлого, тем больше убеждаешься, что первоосновы рода человеческого, его истории, его цивилизации совершенно недостижимы, что они снова и снова уходят от нашего лота в бездонную даль...». ასე რომ, რომანის შესავალში თ. მანი საკმაოდ ვრცლად საუბრობს ისტორიის, წარსულის სიღრმისეულობასა და განმეორებადობაზე. ტეტრალიგია მთლიანად ამ უკანასკნელ პრინციპზეა აგებული. ერთი სიუჟეტური ჯაჭვა სრულდება იქ, საიდანაც თავდაპირველად დაიწყო. გარდა ამისა, ავტორი სხვა მინიშნებებსაც აკეთებს, რომლებიც შემდგომში ებრაელი ხალხის (და არა მარტო მათ) ისტორიაში მოხდება. წარსულის საიდუმლო აწმყოსა და მომავალს აერთიანებს, სადაც აწმყო ისტორიის ზედროულ ფორმულად იქცევა და ამით ყოველივე მარადიულ მოძრაობას, მარადიულ წრებრუნვას წააიას. «...У тайны этой нет времени, но форма вневременности — это вот Сейчас и вот Здесь...»¹⁰ — წერს მანი „იოსების“ ...პროლოგში. ანდა შემდეგი: «Нас занимает (...) то уничтожение

в тайне взаимозаменяемости предания и пророчества, которое придает слову «некогда» двойное значение прошлого и будущего, и тем самым заряжает это слово потенцией настоящего»¹¹.

როგორც ვხედავთ, წარსულისადმი ინტერესი და მისი განმეორებადობა ორივე შემოქმედის დამახასიათებელი თვისებაა, მაგრამ ასევე საინტერესოა თუ როგორი თავისებურებებით გამოხატავს თითოეული მათგანი ამ თემას. თუ ვისკონტის ზოგიერთი სურათი გზის თითოეული ჩვენებით იწყება, მსგავს მოვლენას თავად რომანის („იოსებნი და მისი ძმები“) მიმართ მანმა „ექსპლიციტაში გაგზავნება“ დაარქვა. ჩემს მიერ ზემოთ მოყვანილი თ. მანის ციტატა სიტყვებით «рейдонная даль» სრულდება. აქ გერმანელი მწერალი დროის სივრცეზე საუბრობს, სივრცე კი ვისკონტის კინემატოგრაფის ესთეტიკის ძირითადი თვისებაა. არსად სხვა რეჟისორთან ის არ არის წარმოდგენილი ასე სიღრმისეულად და მრავალპლანიანად. რეჟისორი თითქოს ივიწყებს ფილმში განვითარებულ ინტრიგას და აშკარად იწყებს პეიზაჟის სიღრმით ტკბობას. ჯერ კიდევ ფილმებში «ცდუნება» და „მიწა ცახცახებს“ ვისკონტიმ ექსტერიერში გადაღებულ ყველა კადრში სწორედ სივრცის სიღრმისეულობას გაუსვა ხაზი. პერსპექტივის ასეთი ხარისხით აქცენტირება, უძირო სიშორისაკენ მზერა ვისკონტისთან წარსულში ჩაბრუნების სურვილით, წარსულისაკენ ლტოლვით აიხსნება. გადაღების ეს მანერა ნოვატორულად ჩაითვალა. „ცდუნებასთან“ დაკავშირებით კრიტიკოსი ჯუზეპე ფერარა წერს: „უპირველეს ყოვლისა, შევჩერდეთ „ცდუნების“ იმ თვისებაზე, რაშიც ყველა კრიტიკოსის მოსაზრებები ემთხვევა და რომელიც ფილმის ცენტრალურ მომენტად განიხილება — ეს არის პეიზაჟის აღმოჩენა... საკმაოდ დიდხანს ჩვენი ხელოვნება იგნორირებდა უკეთებდა ამას...“¹² ანდრე ბაზენი კი ფილმზე „მიწა ცახცახებს“ წერს: „... აქ სავსებით გააზრებულად და თანმიმდევრულად, თუ საერთოდ პირველად არა, კადრის სიღრმე პავილიონის მიღწევაში იკითხება: ნატურა-

ზე, ღია ცის ქვეშ გადაღებისას, წვიმაში და ღამეშიც კი... ამ გადაღების ტექნიკის ვირტუოზობაზე აღარ შევჩერდები, მაგრამ ყურადღება მინდა გაავამხვილო იმაზე, რომ კადრის სიღრმემ ვისკონტი ბუნებრივად მიიყვანა არა მხოლოდ მონტაჟის უარყოფამდე, არამედ თავად კადრიების პრინციპების ხელმეორედ გააზრებამდე. მისი „ხედები“... ზომავზე მეტად გრძელია: ისინი ხანდახან სამ-ოთხ წუთს გრძელდება და მათში ერთდროულად რამდენიმე მოქმედება ბუნებრივად ვითარდება...“¹³

ლ. ვისკონტიმ მართლაც უარი თქვა მონტაჟურ კინოზე და ფილმის მოქმედება კამერის მოძრაობას დაუქვემდებარა. მიუხედავად კადრის ხანგრძლივობისა, ფილმის ყოველი ეპიზოდი ემოციურ დაძაბულობას მინც ინარჩუნებს. რეჟისორის მუდმივი შემონტაჟე მარიო სერანდრი შეკითხვაზე, თუ როგორ ესმის ვისკონტის მონტაჟი, პასუხობს: „მონტაჟს — შემოქმედებითი გაგებით — ვისკონტი გადაღებისას ახორციელებს... მონტაჟი, როგორც ცალკეული ფრაგმენტების სელა, ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ხედების მონაცვლეობა (რაც ტრადიციული კინოს გარკვეულ ნაწილს ახასიათებს) ლუკინოსთვის მთლიანი ეპიზოდების ერთიანობას წარმოადგენს. „ცდუნებაში“ ცნობილი გახდა ეპიზოდი, სადაც ზუან დე ლანდას (მოკლული ქმრის) გვამს აღმოაჩენენ. ეს ეპიზოდი 250 მეტრი სიგრძისაა. ვისკონტი ყოველთვის მაქსიმალურ ზღვრამდე აწარმოებდა გადაღებას, ანუ სამას მეტრამდე... დიდი ფრანგებით მოგვითხრობს“¹⁴ (ხაზი ჩემია. — ნ. გ.). გადაღების ასეთი ხერხი, სეკვენციალ წოდებული, ერთ კინემატოგრაფიულ ფრანგში სხვადასხვა მოვლენების გაერთიანების საშუალებას იძლევა. კადრი, თითქოს ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელ ეპიზოდებად იყოფა, რომელთა გაერთიანება კამერის გააზრებული, გათვლილი და ზუსტი მოძრაობის მეშვეობით ხდება. ეპიზოდში განვითარებული მოვლენები ერთმანეთში გადადიან და ამით ერთგვარი ქორალის, მრავალხმიანობის ეფექტს ახდენენ. კადრის ამგვარი პოლიფონიურობა, სერან-

დრეის თქმით, საშუალებას იძლევა რევი-
სორმა თხრობის უწყვეტობა შეინარჩუნოს.

თომას მანის წერის მანერა ვისკონტის
კინემატოგრაფიულ აზროვნებას ამითაც
ენათესავება, რადგანაც მწერალი ასევე
დიდი ფრაზებით აგებს ტექსტს. ეს განსა-
კუთრებულად სწორედ „იოსებში...“ იკ-
ვეთება. აქ წინადადებები ხანდახან იმდე-
ნად გრძელი და მოუქნელია, რომ ხშირად
მისი ბოლომდე აღქმა რთულდება. მწერალი
ერთ დასრულებულ წინადადებაში მრავალ
ჩართულ და შერწყმულ წინადადებას ათა-
ვსებს. ამის გამო ლიტერატურული ფრაზა
კიდევ უფრო მრავალწახნაგოვანი და
მრავალბლანიაანი ხდება, იძენს სიღრმისე-
ულობას და მაქსიმალურად წელავს სივრ-
ცეს. ფრაზის აგებისას მწერალი მის სხვა-
დასხვა ნაწილებს ერთმანეთს უპირისპი-
რებს და ამით ლიტერატურული ტექსტის
კონტრაბუნქტულ ქორალს ქმნის. დაბი-
რისპირებული ნაწილები მთლიანობაში
დასრულებული სინტაგმას იერს იღებს.
ფრაზის ასეთი პოლიფონიურობა ვისკონ-
ტის სეკვენციებს წაავსებს, სადაც სხვადა-
სხვა მოვლენები ერთ პლასტიკურ სისტე-
მაშია მოთავსებული და მდინარების პერ-
მანენტული მოძრაობა შენარჩუნებულია.
ფრაზის მრავალი სახე ერთმანეთში იხლა-
რთება და ირევა. შემთხვევითი არ არის
ალბათ ისიც, რომ მწერალმა ამგვარი სტი-
ლი სწორედ „იოსებში...“ გამოიყენა, რა-
დგანაც გრძელი, დაუსრულებელი და, ერ-
თი შეხედვით, მოუწესრიგებელი, თითქოს
ქაოსიდან დაბადებული წინადადებები კი-
დევ უფრო ხაზს უსვამს ლიტერატურული
მასალის სიძველეს და არქაულობას. „მე
— წერს მანი, — ვყვები დასაწყისთა და-
საწყისზე, იმ დროზე, როდესაც რაც კი
ხდებოდა, ხდებოდა პირველად“¹⁵. ასე რომ
თომას მანი, ისევე როგორც ვისკონტი, დიდი
ფრაზებით მოგვითხრობს, რაც ნაწარმოებს
განსაკუთრებულ სიღრმეს და სისავსეს ან-
იჭებს.

თომას მანის კოსმოგონია სამყაროში
მიმდინარე მოვლენების განმეორებადობას
ეფუძნება. სფეროთა წრებრუნვა, მარა-
დიული მოძრაობა გერმანელმა თავის რო-

მან-მითში სწორედ მრავალჯერად გან-
მეორებებით (სიტუაციათა იგივეობებით)
გამოსატა. მითი ყოველთვის განმეორდე-
ბა, ის მარადიულობას გამოხატავს, რად-
განაც მითს, ნიცშეს თქმით, მზერა უსას-
რულობისაკენ აქვს მიპყრობილი¹⁶. უსას-
რულობა კი სწორედ სფეროს ფორმით
არის გამოხატული. „...ყოვლისმომცველი
პირველადობა და არანახულობა ამავე
დროს არის განმეორება, ანარეკლი, ნიშუ-
შის აღდგენა; ეს არის სფეროთა წრებრუ-
ნვის შედეგი, რომელიც გადაადგილებს
წარმავალ ვარსკვლავთა სამყაროს ქვე-
მოთ, მიწისაკენ და ყოველივე მიწიერს
ზევით, ღვთაებრივ სფეროსაკენ აღამაღ-
ლებს. ასე რომ, ღმერთები ადამიანებად
იქცევიან, ადამიანები — ღმერთებად...“¹⁷.

ფილმში „ღმერთების დაღუპვა“ ლ. ვი-
სკონტიმ ტრაგიკული მითის განმეორებადო-
ბა ასახა. რეჟისორმა კონკრეტული ეპოქა,
კონკრეტული ისტორიული აქტი გაამი-
თოლოგიურა. ვაგნერის ამავე სახელწოდე-
ბის ოპერა, სადაც არქაული ღმერთების
დაცემაა წარმოდგენილი, ვისკონტიმ თანა-
მედროვეებაში გადმოიტანა. ფილმის პერ-
სონაჟების სახეები ერთგვარ მონუმენტულ
და ფრესკულ ნიშნებს ატარებენ. ისინი
ფაშიზმის დაბადების თანამონაწილენი
ხდებიან. ნაციზმი, როგორც სამყაროზე
ბატონობის ერთ-ერთი ფორმა, მათთვის
ღმერთთან ვატოლების საშუალებად იქცე-
ვა. ადამიანთა ჯგუფი, მძიმე სამრეწველო
კომპანიის მფლობელები, ძალაუფლების
მოპოვების ვნებით არიან შეპყრობილნი,
რაც მუდამ დაცემის წინაპირობას წარმოა-
დგენს. ვისკონტი, რომელიც ნეორეალიზ-
მის სათავეში იღვა და რომლის ესთეტი-
კაც სწორედ ანტიფაშისტური მოძრაობი-
დან დაიბადა, 60-იანი წლების მიწურულს
ამავე თემატიკაზე სრულიად არანეორეალის-
ტურ სურათს იღებს. ამ თემის გაამთიურე-
ბა სწორედ წარსულში ჩადენილი დანაშა-
ულობების ხელმეორედ შესხენებით არის
განპირობებული, რათა ის აღარ განმეო-
რდეს: „რომ ავსხნათ აწმყო, უნდა დავუბ-
რუნდეთ წარსულს“. მთი კი წარსულის

გულა, რომელიც სამყაროს დაღუპვასთან ერთად გაჩერდება.

ფილმში გათამაშებულია ინცესტი დედასა და შვილს შორის. მითი ოიდიპოსზე „ღმერთების დაღუპვაში“ შეცვლილი სახით არის განმეორებული. თუ ოიდიპოსი გაუცნობიერებლად ჩადის დანაშაულს და შემდეგ თავად სჯის საკუთარ თავს, ფილმში მარტინი დაგეგმილად, წინასწარ-გაუზრანხულად აუპატიურებს დედას. ჩვენ აქაც შეგვიძლია მიიხსიან „ამოყირავებული ბავშვი“ ვისაუბროთ, რადგანაც აბსოლუტურ მარტინის მარტინობა აყვანილი ბოროტება მითოლოგიის ჩარჩოებშიც კი ვეღარ ეტყევა. ინცესტი დამანგრეველ, გამანადგურებელ ენერჯიას ატარებს. ვისკონტი თითქოს ზედმეტად დაუნდობელი მსაჯულია და ბოლომდე აღწერს ადამიანთა დაღუპვას, რომლებიც ღმერთებად გახდომის ჟინს შეუპყრია. რეჟისორი ერთ-ერთ ინტერვიუში ამბობს: „მე მსურდა რაღაც ერთი პატარა ჯგუფი, ერთგვარი ბირთვი ამეღო, და ავიღე ოჯახი, რომელშიც ყველაზე მდაბალი, ყველაზე საძაგელი ინსტინქტების თამაში ვაგაჩაღე...“¹⁸

ოჯახის დაშლის მოტივს ვისკონტის შემოქმედებაში ძირითადად „ღმერთების დაღუპვის“ მაგალითზე განვიხილავ, რადგანაც მასთან რეჟისორის ესთეტიკურ-აზრობრივი ნათესაობა ყველაზე მეტად სწორედ ამ სურათში იგრძნობა.

ოჯახი

სანამ ფილმის „ღმერთების დაღუპვის“ ანალიზს შევუდგებო და მასთან თ. მანის ესთეტიკასთან კავშირებზე ვისაუბრებ, უნდა ითქვას რომ ვისკონტის ფილმებში ძირითადად „მიწა ცნსცანებს“, „როკო და მისი ძმები“ და „ლეოპარდი“ ოჯახის რღვევის მიზეზს სტიქიური სუბსტანციები წარმოადგენს. პირველ მათგანში („მიწა ცნსცანებს“) სტიქიურობა ზღვით არის გამოხატული, რომელიც ოჯახის მთლიანობას დაშლით ემუქრება. ამავე ფილმში ვისკონტი ზღვის სტიქიას ქალის სტიქიურობასთან აერთიანებს, სურათებში „როკო და მისი ძმები“ და „ლეოპარდი“ ოჯახის

რღვევის მიზეზი უკვე პირდაპირ ქალი ხდება. პირველში დესტრუქციული ფუნქცია ანი ჟირარდოს პერსონაჟს ნადიას აკისრია, ხოლო მეორეში — კლაუდია კარდინალეს გმირს ანეკლიკას.

სამივე ეს ფილმი რეჟისორს სიცილიის შესახებ კინოტრილოგიად აქვს წარმოდგენილი. ასე რომ, სამივე სურათს ავტორი ერთი ამოსავალი კონცეპტუალური იდეით აერთიანებს. „ღმერთების დაღუპვაში“, რომელიც ასევე კინოტრილოგიის (უკვე გერმანიის შესახებ) პირველი სურათია, ქალის სტიქიურობა თანდათან მუსიკის სტიქიურობაში გადაიზრდება. ამ გრადაციის დაგვირგვინება ვისკონტის კინემატოგრაფში ფილმი „სიკვდილი ვენეციაში“ იყო, რომელშიც რეჟისორი დესტრუქციულობის მატარებელ სამივე ეტაპს ერთდროულად წარმოადგენს.

სტიქიურობა, ანუ წარხდომა, როგორც ნიციში იტყოდა, როგორც ვისკონტისთვის, ასევე მანისთვის მარადიული წრებრუნვის, მარადიული მოძრაობის და პერმანენტული განვითარების უმთავრეს პირობას წარმოადგენს. „...ზღვა, — წერს მანი, — მარადისობის, არარსობის და სიკვდილის სახეა... ზღვა და მთიანი გორაკები სტიქიური არიან, მათ ველური თვისება აქვთ — ადამიანისთვის მიუწვდომელი მარადიულობა...“¹⁹

ფილმი „ღმერთების დაღუპვა“ სხვადასხვა ლიტერატურული ნაწარმოების ასოციაციას ბადებს, მაგრამ ყველაზე თვალშისაცემი პარალელი მინც თომას მანის „ბუდენბროკებთან“ იქმნება და რომელიც, ამ შემთხვევაში, ყველაზე მეტად გვაინტერესებს. სურათი ესენბეკების დიდი ოჯახის სადილის სცენით იწყება. ამასთან დაკავშირებით რეჟისორი ამბობს: „... მართლაც, სადილი პირველ სცენაში „ბუდენბროკებში“ აღწერილი სადილით არის შთაგონებული. თუმცა ეს სულ სხვა სიუჟეტი, მაგრამ ოჯახის შეკრება, მოხუცის პატივსაცემად გამართული ზეიმი, საზეიმო ტონი — ყოველივე ეს, უეჭველად რადიკალურად „ბუდენბროკებში“ აღწერილ სადილს მოგვაგონებს. მე მსურდა ეს სცენა

კიდევ უფრო ვერმანული გამეხადა, მაგრამ ალბათ ჯერ კარგად არ ვიცნობ ვერმანისა, თუმცა საკმაოდ კარგად ვიცი მანის წიგნები“.²⁰

თომას მანი ფართო ლიტერატურულ ასპარეზზე 1901 წელს სწორედ ამ რომანით გამოჩნდა, სადაც ჯერ კიდევ ნედლი ნიცშეანური ფილოსოფიის დეკადენტურობა ბუდენბროკების ოჯახის დაღუპვის მაგალითზე ასახა. მწერალმა ბევრი რამ რომანში მშობლიური ქალაქის, ლუბეკის მაგალითზე აღწერა. ვისკონტის სურათი კი ფაშისმის ჩასახვის, ფაშისმის აისის პერიოდს ეძღვნება. მსხვილი მეტალურგიული წარმოების მაგნატები ბოროტების დაბადების პროცესში იღებენ მონაწილეობას. ესენბეკების ოჯახს ფაშისტური კიბო ანგრევს, რომელიც მასში მარტინის (მსახ. პელმუტ ბერგერი) მეშვეობით იჭრება. სწორედ მას შეაქვს ოჯახში ის დესტრუქციული იმპულსი, რომელიც ბოლომდე მიიყვანს ესენბეკების საბოლოო განადგურებას. აქ აღსანიშნავია, რომ მარტინი მხოლოდ საშუალებება, გამტარი ობიექტის ფუნქციას ასრულებს, ოჯახის ერთგვარი სუსტი რგოლია, საიდანაც ოჯახში შეღწევა და მისი დაშლა შეიძლება. დეკადენტურ ძალას ფილმში ესესელი ოფიცერი აშენბახი ატარებს, სწორედ მისი მსხვერპლია მარტინი, სწორედ მასთან დადებული გარიგება მიიყვანს ოჯახს დაღუპვამდე. აშენბახმა შესანიშნავად იცის ახალგაზრდა ესენბეკის მახინჯი მიდრეკილებების შესახებ და სწორედ ამიტომ თვლის მარტინს თავის პოტენციურ თანამოაზრედ და მისგან დამანგრეველ იარაღს გამოჰქვდავს.

ფილმის დასაწყისში, საოჯახო დღესასწაულზე, რომელიც ოჯახის უფროსის, იოახიმის დაბადების დღისთვის ეწყობა, მარტინი პატარა მუსიკალურ ნომერს გაითამაშებს. ბერგერის პერსონაჟი მარტინს დიტრინის გმირის ლოლას კოსტიუმში გამოწყობილი ფილმიდან „ცისფერი ანგელოზი“ (რეჟ. ჯოზეფ ფონ შტერნბერგი). გამომწვევი ჩაცმულობა ოჯახის უფროსს გააღიზიანებს. მარტინის მუსიკალუ-

რი პაროდია, მისი დეკადენტური ბისექსუალობა უკვე სახიფათო ნიშნებს ატარებს. ამ ეპიზოდზე მუშაობისას ვისკონტიმ პ. ბერგერს შტერნბერგის ფილმიდან ნაწყვეტი უჩვენა, საიდანაც ანალოგიური სცენა იქნა აღებული და მსახიობს შემდეგი მითითებები მისცა: „...შენში უნდა იყოს რაღაც **დეკადენტური**, ვულგარული“²¹. (საზი ჩემია. — გ. ნ.).

მარტინი საკუთარ თავში დამანგრეველ ენერჯიას ატარებს, მასში არის რაღაც სტიქიური და სწორედ ამიტომ ჩნდება იგი ქალის ფორმაში. თუ ნადია და ანჟელიკა დესტრუქციულ-სტიქიურად მოქმედებენ, ისინი მანაც ერთგვარი კანონზომიერების აღსრულებას, სიცოცხლის განვითარების კანონს ემორჩილებიან და სამყაროს მარადიული წრებრუნვის პროცესს წარმართავენ, მაშინ მარტინის ბისექსუალიზმით გამოხატული დესტრუქციულობა, მხოლოდ ნევატიური ნიშნებს შეიცავს და არანაირ იმედს აღარ ტოვებს, რადგანაც ფაშისმი და მასთან დაკავშირებული ბოროტება რეჟისორისთვის ყოვლად მიუღებელია. იგი წარს: „ღმერთების დაღუპვაში“ მე იმედის არანაირი ნაბერწყალი არ დავტოვე. წარმოიდგინო გადარჩენა ამ გველთა გორგალისა — იგივეა, რაც თქვა: იმედია, რომ ეს ურჩხულები ცხოვრებას დაუბრუნდებიან“²².

აშენბახი აქეზებს მარტინს (და არა მარტო მას), ხელში ჩაიგდოს ძალაუფლება, რადგანაც ოჯახის უფროსი იოახიმი უკვე მკვდარია. ანარქიის ტალღა ესენბეკების ოჯახში სწორედ მისი სიკვდილის შემდეგ იჭრება. არასწორად გაგებული ნიცშეს ღმერთის სიკვდილი ნაცისტებმა დანაშაულის აფრების ამეებისთვის გამოიყენეს. ფილმში ფაშისტური იდეოლოგიის სახე — აშენბახი ხშირად ჰეგელის, ფიხტეს და, რა თქმა უნდა, ნიცშეს ციტატებს აფრქვევს. კულტურას ამოფარებული ბოროტება უფრო საშიშია, რადგანაც უკვე ძნელად შესამჩნევი ხდება. „...არა ნიცშეა ფაშისმის შემქმნელი, არამედ პირიქით: ფაშისმია — ნიცშეს“²³, — წერს მანი. ნიცშეს მიერ წინასწარნამეტყველები ზნეო-

ბრივი და კულტურული ფასეულობების დეგრადაცია სწორედ გერმანულ ნაციზმში და მის იდეოლოგიაში გამოვლინდა. მარტინი დედასთან სქესობრივი აქტის შემდეგ საბოლოოდ ანადგურებს არა მარტო მას, არამედ ოჯახურ მთლიანობას, ოჯახის სიწმინდეს და იგი ბოროტების შვილობილი ხდება. ფილმის ბოლოს ესენბეკების სახლი ფაშისმის, ანუ ძალადობის სადგომად იქცევა. მარტინი, უკვე ნაციისტურ უნიფორმაში გამოწყობილი, თამამად დააბიჯებს სახლის დერეფნებში, რომელიც საბოლოოდ ჩაიგდო ხელში. მან ძალადობის მოპოვების პროცესი და შურისძიება დედის და მისი საყვარლის ფიზიკური განადგურებით დაასრულა.

მარტინისა და აშენბახის ურთიერთობა დემონურ ძალებთან გარიგებას წააგავს. მათ ურთიერთობაში არის რაღაც ფაუსტისა და მეფისტოფელის ისტორიის მსგავსი. გერმანული კულტურის ეს ყველაზე ცნობილი არქეტიპული ხატი ვისკონტიმ ფაშისტურ ფსიქოიდეოლოგიაში ასევე აბერაციულად ჩართო. ერთ-ერთ ეპიზოდში, როდესაც ესენბეკების ოჯახში საბოლოოდ ქუსს დამანგრეველი სმები და მარტინი თავის ნებას გამოხატავს ძალაუფლებისადმი, კადრში მოულოდნელად ქერათმიანი აშენბახი ჩნდება, რომელიც ქედმაღლური გამომეტყველებით ყურძენს მიირთმევს. ეს აშკარა პარალელია დიონისურ ხატთან, ანდა დამანგრეველი, ირაციონალური საწყისის ერთგვარი კონტომინაციური სახეა, რომელმაც ესენბეკების ოჯახში ტრაგიკული და სისხლიანი მეჯლისი მოაწყო. ნიციშე, ერთ-ერთ პირველ თხზულებაში „ტრაგედიის დაბადება მუსიკის სულიდან“, დიონისურ ხატს არაბალსტიკური ხელოვნების — მუსიკის ღმერთად წარმოადგენს. მუსიკა თავისი არსით ირაციონალური, აბსტრაქტული ხელოვნებაა, რომელიც პირველად ქაოსში დაბრუნებისაკენ ისწრაფვის. მუსიკა სტიქიურია და სხვა ხელოვნებებისაგან განსხვავებით უფრო მათრობელაა. აშენბახი მარტინს სწორედ ამ მათრობელა დიტირამბებით აბრუნებს, რათა მასში სტიქიურ-დესტრუ-

ქციული ძალები გააღვიძოს. თომას მანი თავის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილ სტატიკაში „გერმანია და გერმანელები“ წერს: „...ჩემთვის მთავარია ავხსნა გერმანული ეროვნული ხასიათის იდეალური კავშირი დემონურთან. ... ჩვენი ლიტერატურის უდიდეს ქმნილებაში, გოეთეს „ფაუსტში“ გამოყვანილია ადამიანი, რომელიც გაბედული მისწრაფების სურვილით — შეიცნოს ყველაფერი, მაგიას და ეშმაკს ეძლევა ხელში. ... ასე რომ, „ფაუსტის“ ეშმაკი წარმოდგენილი მყავს ჭეშმარიტად გერმანულ პერსონაჟად, ხოლო მასთან გარიგება... გერმანელისთვის საკმაოდ მაცდუნებელია“²⁴. შემდეგ გერმანელი მწერალი საუბრობს მუსიკის როლზე ეროვნულ ცნობიერებაში და კვლავ „ფაუსტს“ ეყრდნობა: „...ლევენდა და პოემა ფაუსტს მუსიკასთან არ აკავშირებს და ეს არსებითი შეცდომაა. იგი უნდა იყოს მუსიკალური. იყოს მუსიკოსი. მუსიკა — დემონურის სფეროა“²⁵, — ასკენის მწერალი. (ხაზი ჩემია. — გ. ნ.).

მანის რომანში „ბუდენბროკები“, რომელთანაც ფილმის მსგავსება-ნათესაობა უკვე ვახსენე ზემოთ მოყვანილი შენიშვნები მუსიკალურობის შესახებ ასევე ნათლადაა გამოკვეთილი. ფილმი რომანს პირველ რიგში სწორედ ამით ენათესავება.

ლიტერატურულ ნაწარმოებში დესტრუქციული ენერგია პატარა განო ბუდენბროკშია ჩადებული. იგი სუსტი არსებაა და ხშირად ავადმყოფობს, რის გამოც ოჯახის უფროსს უიმედობის განცდა ეუფლება, რადგანაც ამის გამო ოჯახის დაღუპვის საშიშროებას გრძნობს. მაგრამ მთავარი, რაც თომას ბუდენბროკს აწუხებს, არა განოს ავადმყოფობაა (თუმცა ესეც ნიშანდობლივია), არამედ შვილის მუსიკით გატაცება. ბავშვი მუსიკაში გაქცევით ცდილობს დაემალოს მამას და გარესამყაროს დააღწიოს თავი. მუსიკალური, ანუ მანის თქმით, აბსტრაქტული-ირაციონალური საწყისი წესრიგს ქაოსისაკენ აბრუნებს. მარტინის სტიქიურობა „სამყაროს განძის, სამყაროს მთელი ძალაუფლების ხელში ჩაგდება“²⁶ არის განპირობებული. განო

ბუდენბროკის „მუსიკალურობა“ კი უფრო პასიურ ხასიათს ატარებს, ის უფრო ინტენტიულია, რომელიც მხოლოდ ოჯახურ მასშტაბებში რჩება.

მაშ ასე, ზღვა, ქალი, მუსიკა, რომელიც ვისკონტიმ „სიკვდილი ვენეციაში“ გააერთიანა, აქცია რა გუსტავ ფონ შენბახი კომპოზიტორად. ამ ფილმში გამოყენებული იქნა მალერის მუსიკა, რომელიც რეჟისორს ჯერ კიდევ „დემერთების დაღუპვაში“ სურდა გამოეყენებინა. თ. მანმა კი ზღვა, ქალი და მუსიკა „ჯადოსნურ მთაში“ გააერთიანა, როდესაც ჰანს კასტორპი დავოსის პანსიონში ყოფნის პირველ პერიოდში რუს ქალთან, კლავდია შოშასთან არშიყობით იქცევს თავს, ხოლო ამ უკანასკნელის ჰანსიონიდან წასვლის შემდეგ, ახალგაზრდა გერმანელი ბიურგერი მასთან ურთიერთობას მუსიკის სამყაროში ჩაფლობით ცვლის.

წერილში დასმული პრობლემები: წარსულის მნიშვნელობა და წარსულით დაინტერესება, ოჯახის დაშლის პროცესი იტალიელი რეჟისორის ლუკინო ვისკონტის და გერმანელი მწერლის თომას მანის შემოქმედებათა კონტექსტში იქნა განხილული. ეს სტატია მათი ესთეტიკური ურთიერთკავშირის დამტკიცებას ისახავდა მიზნად. ყველა ეს ანალოგია — მსგავსება ვისკონტი-მანის ურთიერთ იგივეობის, „სულიერი თუ ბუნებრივი“ კავშირების დასაბუთებისათვის იყო მოყვანილი. კავშირს „და“, რომლის ფუნქციაზე მანი ესეში „გოეთე და ტოლსტოი“ საუბრობს და რომელიც ნაშრომის დასაწყისში ვახსენე, ამ შემთხვევაშიც იგივე როლი ჰქონდა დაკისრებული. მანი ესეს შემდეგი სიტყვებით ასრულებს: „... ჩვენ გულწრფელად წარმოვადგინეთ ჩვენი შეხედულება დიდი ხასიათების და პლასტიკური სახეების შემქმნელთა შესახებ, რომელთა არსებაშიც ცხოვრობდა ძლიერი ცხოველურ-ღვთაებრივი საწყისი — ხალხი, ყოფა, სიმშვიდე,

ქალი და ჩვენ აღტაცებულნი ვუცქერდით მსოფლიო გონის სიბრძნეს“...²⁷

რეჟისორი, ისევე როგორც მწერალი, სიცოცხლის ბოლომდე იყო საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცხოვრების თანამონაწილე. სიბერეში მათი ძალისხმევა უფრო გააქტიურდა, მაგრამ სიკვდილმა, რომელიც ყოველთვის წერტილს უსვამს ბუნების კანონზომიერებათა წრებრუნვას, ვისკონტიც და მანიც მარადიულობის ნაწილი გახადა. რეჟისორი კულტურით ცხოვრობდა და ამიტომ მის კრიზისს საკმაოდ მტკივნეულად განიცდიდა. დეკადანსი ევროპაში საყოველთაო მოვლენა იყო. იტალიური კულტურით ნასაზრდოები ვისკონტის ხელოვნება დაავადებული ევროპის მოახლოებული დაღუპვის საშიშროებით სუნთქავს. გერმანულმა დეკადენტურმა კულტურამ მასზე გადაწყვეტი ვავლენა იქონია. მანის ესთეტიკა კი რეჟისორის შემოქმედების დასაყრდენად იქცა.

„მე დეკადენტად მთვლიან. მე, თომას მანის მსგავსად, მთლიანად ვეკუთვნი დეკადანსს. მე გაუღენთილი ვარ დეკადანსით. მანი გერმანული კულტურის დეკადენტია, მე კი იტალიური კულტურისა. ყოველთვის ყველაზე მეტად „დაავადებული“ საზოგადოების კვლევა მაინტერესებდა“²⁸. (ლუკინო ვისკონტი).

შეზიარებული:

1. «Лукино Висконти», М., «Искусство», 1986, стр. 273.
2. Томас Манн, соб. соч. в 10-ти т.-х, т. 9, стр. 489, 490—491.
3. Фридрих Ницше, соч. в 2-х т.-х, т. 1, стр. 23, М., «Мысль», 1990.
4. «ლუკინო ვისკონტი», დასაბ. ნაშრომი, ვვ. 271.
5. Т. Манн, соб. соч. в 10- т.-х, М., «Художественная литература», 1960, т. 9, стр. 175.
6. იქვე, ვვ. 179.



7. ამასთან დაკავშირებით აღსანიშნავია თ. მანის 1925 წელს დაწერილი სტატია სათაურით „გზაში“, რომელშიც ავტორი იმ ქვეყნებში მოგზაურობის შთაბეჭდილებებს აღწერს, რომლებიც ძველ კულტურათა სამშობლოს წარმოდგენენ. ესენია: ეგვიპტე, კონსტანტინოპოლი, საბერძნეთი, ვენეცია და სხვ.

8. „დუკინო ვისკონტი“, დასახ. ნაშრომი, გვ. 248.

9. იქვე.

10. Т. Манн, «Иосиф и его братья», М., изд. «Правда», т. 1, стр. 29.

11. იქვე, გვ. 45—46.

12. „დუკინო ვისკონტი“, გვ. 108.

13. იქვე, გვ. 112—113.

14. იქვე, გვ. 169.

15. Т. Манн, соб. соч. в 10-ти т-х, М., «Художественная литература», 1960, т. 9, стр. 186.

16. Ф. Ницше, соч. в 2-х т-х, М., «Мысль», 1990, т. 1, стр. 124.

17. თომას მანი, იქვე, გვ. 186.

18. „დუკინო ვისკონტი“, დასახ. ნაშრომი, გვ. 225.

19. თომას მანი, იქვე, გვ. 88.

20. „დუკინო ვისკონტი“, გვ. 255.

21. «Висконти о Висконти», М., «Радуга», 1990, стр. 138.

22. Л. Козлов, «Лукино Висконти и его кинематограф», М., 1987, стр. 90.

23. თომას მანი, იქვე, ტ. 10, გვ. 379.

24. იქვე, გვ. 308. როდესაც მანი ამ სიტყვებს ამბობდა, იგი ასრულებდა მუშაობას რომანზე „დოქტორი ფაუსტუსი“, რომელშიც, ნიგმუს ბიოგრაფიაზე დაყრდნობით, მუსიკოსისა და ეშმაკის გარიგების ისტორიაა მოთხრობილი.

25. იქვე.

26. დუკინო ვისკონტი, იქვე, ტ. 9, გვ. 605—606.

27. «Висконти о Висконти», М., «Радуга», 1990, стр. 254.

„მებატრი სინთეზური ხელოვნებაა. იგი აერთიანებს ხელოვნების ყველა სახეობას... — თეატრი კარგია მაშინ, როდესაც ყველა შემოქმედებითი ძალები მასში თანაბრად მონაწილეობენ და როდესაც სცენის ყველა ელემენტი გამოყენებულია მიზანშეწონილი ზომით“... — წერდა კოტე მარჯანიშვილი — თანამედროვე ქართული თეატრის ერთ-ერთი ფუძემდებელი.

თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნება ესმარება რეჟისორის სპექტაკლის იდეისა და შინაარსის სრულყოფილად გახსნაში, დადგმის ემოციური მხარის გაძლიერებასა და დრამატურული მასალის უკეთ წარმოჩენაში.

ოსკარ უაილდის პიესა „სალომეა“ ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში საკმაოდ საინტერესოდ არის წარმოდგენილი როგორც ოციან წლებში რეჟისორ კოტე მარჯანიშვილის და მხატვარ ირაკლი გამრეკელის მიერ განხორციელებულ დადგმაში, ასევე თანამედროვე სცენაზე — დავით დოიაშვილისა და სიმონ მაჩაბლის თანაავტორობით.

საზოგადოების განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე თეატრში მოღვაწე ორივე რეჟისორისა და მხატვრის წინაშე იდგა ერთი ამოცანა, რაც საზოგადოების მოთხოვნების გათვალისწინებით უნდა გადაეწყვიტათ.

მოსკოვიდან საქართველოში დაბრუნების შემდეგ კოტე მარჯანიშვილმა თავის გარშემო შემოიკრიბა ახალგაზრდა ნიჭიერი მსახიობები და მხატვრები. მათ შორის იყო ირაკლი გამრეკელი, რომელიც იმ პერიოდში მუშაობდა ფუტურისტების ჟურნალის „H₂SO₄“ გამფორმებლად.

კოტე მარჯანიშვილი დანტერესდა ახალგაზრდა მხატვრის მონაცემებით და დაავალა თეატრალური დეკორაციების შექმნა სპექტაკლისათვის „სალომეა“. პიესისათვის „სალომეა“ ოსკარ უაილდმა ბიბლიური სიუჟეტი გამოიყენა.

სახარებაში მოთხრობილია, რომ პეროიდეს გერმა სალომეამ, ცეკვის საფასურად

ოსკარ უაილდის „სალომეა“ ქართულ თეატრალურ მხატვართა შემოქმედებაში

(ირაკლი პაპიკელი და სიმონ მაჩაბელი)

ნათია ლომინაძე

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ხელოვნების
ისტორიისა და თეორიის კათედრის III კურსის
სტუდენტი

მოითხოვა იოანე ნათლისმცემლის თავი. სწორედ ამ ამბის თავისებური ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა მწერალმა თავის ნაწარმოებში.

1923 წელს, თბილისის რუსული დრამის სცენაზე კ. მარჯანიშვილმა განასხორციელა სპექტაკლი „სალომეა“, ირ. გამრეკელის მხატვრული გაფორმებით. სწორედ აქედან დაიწყო მხატვრის უდიდესი შემოქმედებითი აღმავლობა.

ირ. გამრეკელი ქართული თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების ერთ-ერთი ფუძემდებელია. იგი იყო არა მარტო პლასტიკური ხელოვნების შესანიშნავი წარმომადგენელი, არამედ რეჟისორის ისეთი თანაავტორი, რომელსაც კარგად ჰქონდა გაცნობიერებული სპექტაკლის აზრი და იდეა, რეჟისორის ჩანაფიქრი.

ირ. გამრეკელის შემოქმედება გამოირჩეოდა ღრმა სისტემურობით, ძიების სულისკვეთებით, ექსპრესიით, დინამიკით, ხაზის დეკორატიულობით და ფერთა საინტერესო გრადაციით. ეს ყოველივე ნათლად აისახა „სალომეას“ მხატვრობაშიც.

ირ. გამრეკელს სასცენო სივრცეში არქიტექტურული დეტალები დაჰყავს გეომეტრიულ აბსტრაქციამდე, თითოეულს გვთავაზობს ლაკონურად გადაწყვეტილ ფორმებში. სცენაზე ჩაშენებული, დამატებითი სასცენო დანადგარით ქმნის მოძრავ დეკორაციას. მხატვარი ცდილობს ილუზორულად გადმოგვცეს სცენის მიღმა მდებარე სივრცე. კომპაქტური დანადგარების ფორმების მეშვეობით, მისწრაფვის ხაზი გაუსვას არსებულ სივრცეს, რისთვისაც იყენებს მარჯვენა მხარეს მოთავსებულ გეომეტრიული ფორმის წინ წამოწეულ არქიტექტურულ დეტალს. ამ შემთხვევაში კულისების არსებობითაც ხაზგასმულია საერთო მხატვრული გადაწყვეტა.

უკანა დეკორაცია მაორგანიზებელია, ქმნის ერთიანი სივრცის შთაბეჭდილებას და აბსტრაქტული ხასიათის ფონს.

პირველ მოქმედებაში ვერცხლისფერ და ლურჯ ტონთან ერთად ჩნდება მეწაული ფერიც. სპექტაკლის მსვლელობის

დროს ფერთა გრადაცია იცვლება მოქმედების ხასიათის მიხედვით. ზოგჯერ ფერები განათების საშუალებით მკვეთრად და ინტენსიურად ნათდებოდა, ხანდახან კი სიბნელეში იკარგებოდა.

მხატვარი იყენებს ასევე მოცისფრო, მომწვანო-მონაცრისფრო, ყვითელ ტონებს, რომლებიც უკანა დეკორაციასთან შეთანხმებულ, ერთიან, ჰარმონიულ მთლიანობას წარმოადგენენ.

ესკიზების მიხედვით ირ. გამრეკელი გაფორმების გადაწყვეტაში ერთმანეთს უკავშირებს ფორმათა ლაკონურობას და განათებას, რაც თავისთავად მოქმედებდა სპექტაკლის საიათზე

ბენო გორდენიანი სპექტაკლ „სალომეასთან“ დაკავშირებით იგონებს: „გაფორმების ღერძს მოძრავი ფარდა წარმოადგენდა, მისი სხვადასხვა ფერები მოქმედების დროს იმისდა მიხედვით მოძრაობდნენ, თუ რა განწყობილება სუფევდა სცენაზე. ჩანდა, რომ ირ. გამრეკელს კარგად გაეგო რეჟისორის ჩანაფიქრი.

ირ. გამრეკელის გაფორმებას არ ახასიათებს განკერძოება, არ ეყრდნობა მხატვრის საკუთარ ესთეტიკურ მოსაზრებას. იგი ისწრაფვის თავის ჩანაფიქრში შექმნას ისეთი ესთეტიკური განწყობა, რომელიც დაემთხვეოდა რეჟისორის ჩანაფიქრს. ყველაზე დიდ მიღწევად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ მოქმედნი „თამაშობენ“. ეს კი განაპირობებს მხატვრის ნამუშევრების ხანგრძლივ სიცოცხლეს.

სასცენო სივრცე არ არის გადატვირთული ბუტაფორიული საგნებით. ირ. გამრეკელისათვის ბუტაფორიას არ გააჩნია დამოუკიდებელი მნიშვნელობა. ის ცდილობს, ამ საგნებით კავშირი დაამყაროს დეკორაციასა და მსახიობის შორის, უარყოფს ისეთ დეტალს, რომელსაც არავითარი საერთო არა აქვს მოქმედებასთან.

მხატვარი ხაზს უსვამს მხოლოდ იმ ძირითად შტრიხებს (ხან ვერტიკალურ-ჰორიზონტალურს და ხან თვით ფაქტურას), რაც ემსახურება სივრცის გამომსახველობას, გარემოს კონკრეტულობის ასახვას, ანდა ქმნის ყველანაირ პირობას მსახიობის მოხერხებულად მოძრაობისათვის.

ამ სპექტაკლში დაცული იყო დავგამარების პრინციპი, რომელიც სპექტაკლის

სტილის ამხსნელიცაა. ირ. გამრეკელმა, ერთ შემთხვევაში, სასცენო სივრცეში მსახიობებისათვის განკუთვნილი სამკანა-ზომილებიანი მოედნები გამოიყენა, მეორეში კი — ორგანოზომილებიანი ბრტყელი დეკორაციები და სპექტაკლის გაფორმებას, სშირ შემთხვევაში, წყვეტდა ფერწერული ტილოებით.

ალსანიშნავია, რომ ირ. გამრეკელის ადრეულ ნამუშევრებში ჰარბობდა განყენებული გეომეტრიული კონსტრუქციები, ხოლო შემდგომში კი, კონსტრუქციული ელემენტების შენარჩუნებასთან ერთად, იგი ქმნიდა რომანტიკულ-მონუმენტური ხასიათის კონკრეტულ-არქიტექტურულ ფორმებს. ლაკონური ფერებითა და ხაზებით შესრულებული მისი მოცულობითი დეკორაციები ლანდშაფტის რეალურ შთაბეჭდილებას ქმნიდა.

განსხვავებული მხატვრული ხერხებითა და რეჟისორული კონცეფციით, 1999 წელს დაიდგა იგივე პიესა კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში: რეჟისორი — დ. დოიაშვილი და მხატვარი ს. მაჩაბელი, სადაც თანაავტორების მიერ შექმნილი სამყარო სცილდება სასცენო სივრცის ჩარჩოებს და ამით მაყურებელზე ძლიერ შთაბეჭდილებას ახდენს.

დ. დოიაშვილი ქმნის სპექტაკლის ახალ ფორმას, ახალ თეატრალურ ენას და ძიებების ეს პროცესი რეჟისორის ფანტაზიითაა მოცემული. აქ კარგად იგრძნობა რომანტიკულობისაკენ სწრაფვა და საგანთა შინაგანი მდგომარეობის გარეგნული ესთეტიზაცია. მისთვის დამახასიათებელია მხატვრული თვითნებობა, კანონების უარყოფა და, იმავდროულად, მათკენ დაბეჯითი თემით დაბრუნება. დადგამაში იგრძნობა დამოუკიდებელ ნიშნათა, სიმბოლოთა ერთიანი სისტემა, რაც გამსჭვალულია და მოუკიდებელი მხატვრული იდეებით.

სპექტაკლის გაფორმებაში მხატვარი ხაზგასმით ამტკიცებს ყოფიერების წარმავლობას და აზრს, რომ მხოლოდ კონკრეტული ეპოქა არის მარადიული და უცვლელი.

ს. მაჩაბლის მიერ მოწოდებული რეალური ესთეტიზმის შეგრძნება ვლინდება უკიდურესად განტირთულ სადეკორაციო სისტემაში.



დეკორაცია მოცემულია შუგ ვარემოცვაში, რაც განსაკუთრებულად შეგრძნებადს ხდის „სინამდვილეს“, სადაც კონტრასტულად იკითხება წითელი და თეთრი მთვარე, წარმოდგენილი დისკოს სახით. ამას ემატება მთვარის ალევორია — ქალი, რომელიც სამოსის ფერს სპექტაკლის შინაარსობრივი განვითარების მიხედვით იცვლის. სცენაზე ფიგურირებს სკამი ფრთებით, რაც ძალაუფლების სიმბოლოზე მიუთითებს. გამჭვირვალე თეთრი ფარდა ხაზს უსვამს სოლომეას ყოველ მოძრაობას, გასაოცარ პლასტიკას ცეკვის შესრულებისას. აქ დიდ როლს თამაშობს განათების პრინციპი. ეს სცენა სპექტაკლის კულმინაციურ წერტილად გვევლინება. სალომეას სამოსი მრავალფეროვანია: მწვანე, წითელი, ზორცისფერი და განსაკუთრებით შავი ფერის კოსტიუმი კარგად შეესაბამება გმირის სულიერ მდგომარეობას და დადგმის იდეას.

გაფორმება ძირითადად ეყრდნობა განათების სისტემას. შუქის მოდელირებასთან ერთად იცვლება სპექტაკლის მოქმედების ხასიათი და კოსტიუმების ფერადოვნება.

მსახიობთა სამოსი მორთულია ყვავილებითა და დეკორატიული სამკაულ-ორნამენტებით. კოსტიუმები ლოკალური, ინტენსიური ფერისაა. გრიმი უტრირებული და ექსპრესიული. პირობითადაა მინიშნებული წინასწარმეტყველ იოქანანის სამყოფელი. მისი როლის შესაბამისად მას შავი ტუნიკი მოსავს. ბრინჯაოსფერად არის შეღებილი იოქანანის სახე, რითაც გარკვეულწილად ხაზგასმულია მისი მნიშვნელოვნება და განსაკუთრებულობა.

გაფორმებაში ყოველი დეტალი დაყვანილია უმცირეს ნიუანსამდე. მოქმედი პირობები თითქოს ბაბილონური რელიეფიდან გადმოსულ პერსონაჟებს მოგვაგონებენ.

დავით დოიაშვილი წინ წამოწევს პიესაში დასმულ პრობლემებს, რომლებიც გამოძახილს ჰპოვებენ თანამედროვეობაში. სწორედ ამიტომ მისი სპექტაკლი ბადებს კამათის, მსჯელობის სურვილს, თანამედროვე თეატრალურ ესთეტიკასთან დაკავშირებით.

ირაკლი გამრეკელის მხატვრული გადაწყვეტა კონკრეტულია. საგრძნობია დეტალიზაციისაკენ სწრაფვა, განსხვავებით სიმონ მაჩაბლისგან. ორივე დადგმაში განათებით, შუქ-ჩრდილებით ხდება სასცენო სივრცის მოდელირება.

ირაკლი გამრეკელის სასცენო გაფორმება ახალ დეკორატიულ სისტემად მოგვევლინა.

სიმონ მაჩაბელი კი ახდენს თანამედროვე კონსტრუქციებით მანიპულირებას. ამავე დროს გვთავაზობს ძველის ციტირებასა და პაროდირებას. გაფორმებაში მხატვარი ერთგვარ სინთეზს ახდენს ძველსა და ახალს შორის, თუმცა ყოველივე ამას უკიდურესი ინდივიდუალობა ეტყობა.

ქართულმა თეატრალურ-დეკორაციულმა ხელოვნებამ შემოგვინახა ერთ პიესაზე სხვადასხვა დროს შექმნილი ესკიზების მრავალი შესანიშნავი მაგალითი. ჩვენს მიერ წარმოდგენილი ორი მხატვრის — ირაკლი გამრეკელისა და სიმონ მაჩაბლის მიერ შექმნილი დეკორაციები პიესისათვის „სალომეა“ ავსებენ ამ გალერეას.

გაგონივრებული ღიშნაბაშრა:

1. კოტე მარჯანიშვიდი, „მემუარები“ თბილისი 1948.
2. ნინო შვანიტაძე „ირაკლი გამრეკელი“ თბილისი 1968.
3. ლილი ლომთათიძე „თეატრის სამყაროში“ თბილისი 1982.
4. ვისანა კუხიანიძე „ირაკლი გამრეკელი“ თბილისი 1988.
5. დელა ოჩიაური „სალომეა“.
6. გაიანე აბიბეგაშვიდი «Грузинское искусство». «Оформление постановок театров им. Руставели и Марджанишвили (1922 — 1966 гг.).»

ადამიანის არსებობის პრობლემა თანამედროვე დრამატურგიაში

ვენიცა ბრეკელიძე

საქართველოს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრისა
და კინოს სახელმწიფო ინსტიტუტის თეატრმცოდნეობის
ფაკულტეტის კურსდამთავრებული

„ჩვენ ვცხოვრობთ კულტურის დაცემის პირობებში და ეს სიტუაცია ომს არ შეუქმნია, ომი თვითონაა მისი გამოღუნა“ — ამ სიტყვებით იწყება ცნობილი ჰუმანისტი მოაზროვნის ალბერტ შვაიცერის წიგნი „კულტურა და ეთიკა“. ჩვენს საუკუნეში ნობელის პრემიას ანიჭებენ „შემოქმედებისათვის, რომელიც მწვერვალებს აღწევს თანამედროვე ადამიანის უბედურებათა ასახვის მხრივ“. ყოველივე ეს იმის მაჩვენებელია, რომ მე-20 საუკუნეში საზოგადოების წინაშე განსაკუთრებით მწვეველ დგას ადამიანის არსებობის ანუ „ეკზისტენციის“ პრობლემა. ეს კარგადაა გამოხატული თანამედროვე დრამატურგთა ირ. სამსონაძის, პ. მარბერის და ბერნარ-მარი კოლტესის შემოქმედებაში. ისინი დიდი ტკივილით ასახვენ მსოფლიოში მიმდინარე პროცესებს, გლობალურ კოლიზიებს, ახალგაზრდა დრამატურგთა თაობა ცდილობს ყოფიერების მძაფრი ასახვით ადამიანები საკუთარ სულში კიდევ ერთხელ ჩაახედონ.

სწორედ ამას ცდილობს ცნობილი თანამედროვე ქანთველი დრამატურგის, ირაკლი სამსონაძის პიესის „ბედნიერი ბნელეთის“ გმირი, ახალგაზრდა არქიტექტორი გია! იგი მთელი სიმძაფრით გადმოსცემს იმ პრობლემებსა და საზრუ-

ნავს, რომელიც ჩვენს რეალობაში საზოგადოების წინაშე მწვეველ დაისვა კომუნისმის წითელი ფარდის ჩამოხსნის შემდეგ და საოცრად ნათლად იქნა დახატული დრამატურგთა „ახალი ტალღის“ წარმომადგენელთა ნაწარმოებებში.

დრამატურგთა ამ თაობამ (ლ. თაბუკაშვილი, შ. შამანაძე, ი. სამსონაძე, თ. აბულაშვილი, მ. დოლიძე და სხვ.), ქართულ დრამატურგიაში პირველად, სცენაზე მრავალი აკრძალული თემის რეაბილიტირება მოახდინა. მათ ყოველგვარი შეღამაზებისა და შენიღბვის გარეშე წარმოგვიდგინეს უბრალო ადამიანის რეალური ცხოვრება — ის, რაც სინამდვილეში არსებობდა კომუნისმის იდეის ქადაგების დროსაც და არსებობს დღესაც.

სამსონაძის გმირი პიესის დასაწყისში გაწონასწორებული მეოცნებე ახალგაზრდაა. იგი ოცნებობს მშვენიერ ქალაქზე, საკუთარ დაპროექტებულ სახლზე, რომელშიც ყველაზე ლამაზ ბინას შეყვარებულს აჩუქებს, ასარებს პირველი თოვლი და ნამდვილი სიყვარულის პოვნის იმედს ავსებს მის ცხოვრებას. მაგრამ ეს სდებოდა მანამ, სანამ მასზე ზრუნავდნენ და მისგან მხოლოდ სწავლას, მეგობრებში „კაი ბიჭობას“ მოითხოვდნენ. მაშინ კი, როდესაც გიას წინაშე პირადი ცხოვრების

გზის ჩამოყალიბება გახდა აუცილებელი, როცა დღის წესრიგში თეორიულად შემუშავებული იდეების პრაქტიკულად განხორციელება დადგა, მკაცრმა რეალობამ, ერთბაშად ყოველი მხრიდან იჩინა თავი.

ნიჭიერად შექმნილი პროექტები, რომლებსაც ვია წლების განმავლობაში ამზადებდა, განხორციელებადი მხოლოდ ქაღალდზე აღმოჩნდა. არ არის სამსახური, მცირე იმედი იმისა, რომ იქ მაინც შეძლებს საკუთარი ადგილის პოვნას, თუმცა სამსახურის შოვნას ჰპირდებიან, იმედს უტოვებენ, მაგრამ ეს იმედი უიმედობას უფრო ვაგს და ვიას სულში იმედთან ერთად ნელ-ნელა ქრება ლამაზ ფერებში დახატული ოცნებები. იმედის „სიკვდილს“ ხელს ვერ უშლის მრავალრიცხოვან მეგობართა წრეც. ამ სამყაროში არც სიყვარული აღმოჩნდა იოლი საპოვნინ. ვიას უყვარს მეზობლად მცხოვრები მუსიკის მასწავლებელი ანუკი, მაგრამ მათ სიყვარულს არ შემიძლია, ნამდვილი, წმინდა სიყვარული ვუწოდო, უბრალოდ ვია ნელ-ნელა ემსგავსება ანუკის და იმედგაცრუების მსგავსი გზების გავლის შემდეგ მასავით მარტოხელი ხდება.

უსამსახუროდ, უშემგობროდ, უსიყვარულოდ დარჩენილი ახალგაზრდა ფოსტის ყოთებში გაბნეული მისტიური შინაარსის წერილებით გავრცელებულ, ღმერთის რწმენით გადარჩენის იდეას ეჭიდება, ხან კი უბნის ნარკომანებთან გაყოფილ ნეტარებაში ეძებს ცხოვრების ჭეშმარიტ აზრს. მაგრამ, როცა ღმერთი, გონება-სუსტი ბიჭის კალისტრატეს მისიონერობასთან გაიგივებული, ნარკომანები კი სულიერი სიცარიელის ამოვსების ნაცვლად კიდევ უფრო აღრმავებენ მას, გზა გადარჩენისკენ ამ მხრივაც მოჭრილია.

ვიას დედა, მრავალი სხვა ადამიანის მსგავსად, არსებობის უკმარისობის დაფარვას ილუზიური იდეალებით ცდილობს, მას გარდაცვლილი ქმარი უქცევია იდეადად და ამ ილუზიას შვილსაც ასვენებს თავს. მამის როგორც მოაზროვნე, პატიოსანი და ძლიერი ფიგურის არსებობა,

მართლაც საყრდენი წერტილი გახდა ახალგაზრდისათვის აღრეულ სამყაროში. მაგრამ მაინც ოცნების ჭრელი პეპელასავით შეისხა ფრთები და სადღაც უკუნეთში გაუჩინარდა. ვიას მამა მხოლოდ ეზოს ჩემპიონი აღმოჩნდა დომინოში და შთამომავლისათვის სახელოვან მოგონებად დედის მიერ მამის საწერ მაგიდაში საგულდაგულოდ ჩაკეტილი, მეზობლისათვის დომინოში მოკვებული უთო დაუტოვა.

ანუკის მკვლელობის გათამაშება, კიდევ ერთი გაბრძოლება სინამდვილის წინააღმდეგ, კიდევ ერთი ცდაა აღმოაჩინოს ძალა, თუნდაც მკვლელის ძალა, საკუთარ თავში. შეხვედრა შეყვარებულთან ვიას გონებაში ალბათ უფრო რომანტიკულ ფერებში ისახებოდა, მაგრამ ჩუმი დიალოგი, რომელიც სიყვარულისა და მომავლის იმედებზე საუბრით იქნებოდა სავსე, გაორებული ადამიანის ამბოხად, მონოლოგად იქცა. ვინაა ის სინამდვილეში, შეყვარებული თუ მკვლელი?! სიკეთე თუ ბოროტება?! რა მოწოდებით, მიზნით გაჩნდა ამ ქვეყანაზე?! ეს მკვლელობა ისევე როგორც ვიას მრავალრიცხოვანი პროექტები განუხორციელებელი აღმოჩნდა. ის არაა შეყვარებული და არაა მკვლელი, არც სიკეთეა და არც ბოროტება, ამქვეყნად მოვლენილი ადამიანის მიზანი უფრო შენებაა, ვიდრე ნგრევა. მაგრამ როცა ვერც ერთს აკეთებ და ვერც მეორეს, მაშინ?! როცა გარშემო მხოლოდ არაფერია! „მე არაფრისგან დავიღალე“ — ვიას მიერ წარმოთქმული ეს სიტყვები, ამ გმირის და საერთოდ მთელი პიესის ლაიტმოტივად შეიძლება ჩაითვალოს.

პიესის ბოლოს ვიას მეგობარი გოგონა, რომელიც ბედნიერ ბილეთებს ჭამს და ამით ცდილობს ბედნიერების პოვნას, ცხოვრებაში შეხვედრილ ყველაზე ბედნიერ ბილეთს ჩუქნის ვიას. პიესის გმირებში მოულოდნელად ცოცხლდება უბრალო ადამიანური სითბო და ყურადღება, რომელიც ავტორის აზრით კაცობრი-

ობის ბედნიერ ბილეთად შეიძლება ჩაითვალოს.

თუკი ქართველი გმირი ტრაგიკულად განიცდის საკუთარ სიმარტოვეს და ამქვეყნად გამეფებულ ქაოსს, „გრძნობებისგან დაცლილი ევროპა“² უკვე შეკუები იმ სურათების ხილვას, რომელსაც XX საუკუნე გვთავაზობს. ემოციების გამომწვევების ნაცვლად თავშეკავებას ამჯობინებს და გულგრილად ეკიდება არა მარტო გარემოს, არამედ საკუთარი უმწეობის, არარაობის შეგრძნებასაც, რადგან განრისხებამ არსებითად ვერაფერი შეცვალა მის წინა თაობაში. დღემდე მშფოთვარება გრძელდება, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ გარშემო მიმხედვის სურვილი სრულიად გაუქრა ახალგაზრდობას. ემოციებისგან დაცლილი, აუღელვებელი და შეგუებას ჩვეული პატრიკ მარბერის პიესის „ახლოს“ გმირები. ეს პიესა 1997 წ. დაიწერა და დიდ მოვლენად იქცა ინგლისის თეატრების სცენაზე. მან ბრიტანეთის ოთხი პროფესიული პრემია მიიღო და დაიდგა მრავალ ქვეყანაში, მათ შორის ბროდვეიზეც, სადაც ავტორი სპექტაკლის რეჟისორის როლში მოგვევლინა. პ. მარბერი პროფესიონალი მსახიობი და რეჟისორია, მისი დებიუტი დრამატურგიაში 1995 წ. შედგა და დიდი წარმატების შემდეგ დღემდე აგრძელებს ამ ჟანრში მოღვაწეობას.

პ. მარბერის გმირები ცხოვრობენ, განიცდიან, უყვართ და იტანჯებიან, როცა მიატოვებენ. დაუსრულებლად ეძებენ სი-ახლოვეს სხვა ადამიანთან, ეძებენ ჭეშმარიტ სიყვარულს, მაგრამ ისევე როგორც მთელი პიესის ინტონაცია, ეს ძიებაც ზედაპირული და უგზნებია. საკუთარი სიმარტოვის შეგრძნება აღარ იწვევს მათ შეძრწუნებას, თითქოსდა ის, რაც ხდება სინამდვილეში, ვერ აღწევს მათ სულელებში, რომელიც გმირებს უხილავი ჯავშნით აქვთ ჩაკეტილი. ქვეყნიერება აღარაა „სახლი, სადაც იმსხვრევიან გულები“, მოწყენილობითაა სავსე ელისისა თუ დენის, ანასა თუ ლარის ცხოვრება, მაგრამ, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, ისინი არ ცდილობენ მასში ცვლილებების შეტანას. მხოლოდ პარტნიორები იცვლებიან. თუკი საუკუნის წინ დე-

კადანსი სალომეას მგზნებარე გამოხატვით გვხვბლავდა და თუნდაც დამანგრეველი ენერგიით მინც იყო სასტყვენი დღეების დეკადანსი თითქოს გრძნობათა სიყალბეა, „მწვავე შეგრძნებები“, რასაც ვითომდა განიცდიან დღევანდელი გმირები, ნამდვილი გრძნობების იმიტაციას გავს, რომლის საშუალებითაც ისინი მალავენ თავის უძლურებას, უძლურებას საერთოდ შეგრძნებების მიმართ.

„ჩვენ ყველანი მოხსუცები ვართ, მოხსუცები. ვიქნეთ მუშტებს პარტნიორებისთვის ბრძოლაში, როგორც რომელიც ძველ რიტუალში, ჩვენ უნდა დავბრუნდეთ აკვარიუმში და ევოლუცია ხელახლა განვიცადოთ“³, ეუბნება ექიმი-დერმატოლოგი ლარი დენიელ ვულფს, რომელიც ჟურნალისტად მუშაობს გაზეთში და ნეკროლოგებს თხზავს, სულიერი მოწოდებით კი მწერალია და თავის ერთადერთ წიგნს სწორედ აკვარიუმი უწოდა. ამ წიგნის პროტოტიპად კი ელის აირესი იქცა. მას დენი შემთხვევით შეხვდა და საკუთარი ოცნების ქალად აღიქვა. ელის აირესი ყველაზე ახალგაზრდა და მრავალსიმთქმელი ფიგურაა პიესაში. მასში ავტორი თავს უყრის ყველაფერ იმას, რასაც საერთოდ გრძნობს თანამედროვე ადამიანი. ამ ქვეყნად ელისს არა-ვინ ყავს საკუთარი თავის გარდა და არა-სოდეს არ იხედება წინ, მომავალ ცხოვრებაში, რადგან ყველა დრო — წარსული, აწმყო და მომავალიც სევდიანია. „მე ყველაფერს ვემალები იმიტომ, რომ ყოველივე სიცრუეა, არაფერს აღარ აქვს აზრი“, ის სტრიატიზ შოუს მოცეკვავეა, დენისთან შესვედრის შემდეგ კი თავს ანებებს ამ პროფესიას, რადგან ახალ პარტნიორში ხედავს ადამიანს, რომელმაც პირველად ცხოვრებაში დიაცვა იგი გარე სამყაროს გულგრილობისგან. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთხელ და შემთხვევით მოხდა, შემდეგ დენი წიგნში ასახავს ელისის ცხოვრებას, მასზე ზრუნვა ავიწყდება. ის იყენებს და ტოვებს მას, უჩნდება შეგრძნება თითქოს მთლიანად ამოწურა ელისი და ანაში, მისი წიგნის ფოტოგრაფიულად გამფორმებულ ქალში, იწყებს ახალი წიგნის გმირის ძიებას.

-- უკავშირდება ანას და მას ხელიდან

გამოსტაცებს ლარის, რომელსაც თავადვე შეახვედრა იგი, მიერ კი კვლავ უზრუნველმა ელისს და ასე იქცევა არა იმიტომ, რომ რაღაც მიზანი აქვს, არამედ იმიტომ რომ „არ იცის რა აკეთოს“.⁴ ეს ერთადერთი თამაშია, რომლითაც ის ცილდება ნეკროლოგების შემქმნელი ჟურნალისტის პროფესიას და მასთან ერთად მოახლოებული ფიზიკური კატასტროფის შეგრძნებას. თუმცა ელისი მას საბოლოოდ კვლავ აკავშირებს ნეკროლოგებთან. დენი თანამედროვე „კუპიდონია“. მაგრამ მას დაკარგული აქვს თავისი წინამორბედის თვისებები, მისი პროფესიაც სიყვარულის ნაცვლად სიკვდილთან არის დაკავშირებული. ირონია, რომლითაც იქმნება თითოეული ნეკროლოგი, ხუმრობა გარდაცვლილებზე და სიკვდილზე თითქოს მისგან თავდაცვის და მასზე ამადღების მცდელობას წარმოადგენს. დენი თავის თავში ჩაკეტილი ადამიანია. მისი გრძნობები სიყვარულის ოქროს ისრების მსგავსად ნამდვილის იმიტაციად ქცეულა. ამ ისრებთან ერთად „კუპიდონმა“ დაკარგა თავისი ფუნქცია.

პარტნიორთა ცვლილებები სხვა არაფერია თუ არა ამქვეყნიური საყრდენის ნამდვილი ადამიანობის ძიების პროცესი. ხვდები ახალ პარტნიორს და მასთან ერთად ჩნდება იმედი, რომ იპოვე სულიერი მეგობარი, გმირი, მაგრამ არცერთი გმირი არ იხსნება ბოლომდე, რადგან ყველას ეშინია თავისი საიდუმლო არ მიაბაროს უღირსს. საერთო უნდობლობა საკუთარ თავში გამოკეტვასთან ერთად გულგრილობის მთავარი სიმპტომი ხდება. ერთმანეთის პარტნიორებთან ურთიერთობით კი ისინი თითქოს შურს იძიებენ ერთმანეთზე, წართმეული სიყვარულის გამო, არადა, რაც სინამდვილეში არ არსებობს, იმის წართმევა ხომ შეუძლებელია.

დაბრუნება გუშინდელ დღესთან, ახალი დღე, ფინალი კი, კვლავ გარდაუვალი დაცლილება.

ფოტოგრაფი ანა თავის შემოქმედებაში ადამიანების სურათებს, მათსავით მიტოვებული შენობების სურათებით ცვლის. ის სცილდება დენისაც და ლარისაც. მისი ნამდვილი მეგობარი ქუჩის ძალი ხდება,

პარტნიორად კი, ალბათ ძალზე სასწრაფოდ ვეტირინარს ირჩევს.

ლარი ცოლად ირთავს მედას, თუმცა კმაყოფილებას მაინც ვერ აღწევს. თუ ანას იგი „მის მელანქოლიას“ უწოდებს, თავად „მისტერ მელანქოლიად“ რჩება.

დენიელ ვულფი მწერლობიდან ნეკროლოგების წერას უზრუნველბა. ის ცილდება ყველა ქალს და ელისის უკანასკნელი პარტნიორი ხდება.

ელისი კი სრულიად არ აღმოჩნდა ელისი. ის ჯეინ ჯონსია და სინამდვილეში ატარებს სახელს, რომლითაც სტრიპტიზ-შოუში გამოდიოდა. მისი პიროვნება ისევე როგორც მის ფეხზე გამოსასული კითხვითი ნიშნის ფორმის შრამი, გამოცანად იქცა. თავის შრამს ელისი ხან მშობლების ტრაგიკულად დაღუბვის ისტორიასთან, ხან ამერიკაში მომხდარ ავარიასთან, ხან კი ველოსიპედიდან გადმოვარდნის ამბავთან აკავშირებს. ელისის მიერ მონათხრობი ისტორიები ბუნდოვანია და დანამდვილებით იმის თქმაც კი არ შეიძლება, მოხდა თუ არა იგი სინამდვილეში, თუ ეს ელისის ფანტაზიის ნაყოფია მხოლოდ. ლარის არ იყოს, იქნებ ელისმა თავად ამოტიფრა შრამი და ამით იღუპალება შესძინა თავის არსებას, ვინ იცის, ის კი ფაქტია, რომ ელისისთვის სიცოცხლეს ფასი არა აქვს და ავარიები, რომელიც მის ცხოვრებაში მოხდა თუ ღდება, გამიზნული ნაბიჯია სიკვდილისაკენ. ერთერთ ასეთ ავარიას გადაარჩინა იგი დენმა, ის ელისისათვის ბედის მიერ გამოგზავნილ უცნობ მხსნელად იქცა და გადაწყვიტა მისთვის მიეცა ის, რაც ელისის სულში არ არსებობდა, მაგრამ რის აღმოჩენის სურვილიც ყველა ადამიანს აქვს თავის თავში — სიყვარული. და ახალი ცხოვრება „მცველთან“ ერთად სახელის ცვლილებით დაიწყო. ელის აირეჟი ლონდონის პოსტმენის პარკში დადგმული მეორიალის გმირია. მას გასულ საუკუნეში უცხოვრია და სრულიად ახალგაზრდას საკუთარი სიცოცხლის ფასად, სამი ბავშვი გადაურჩენია ხანძრისაგან. მაგრამ მხოლოდ გმირის სახელის ტარებას არ მოაქვს საჭირო შედეგები, ადამიანმა აუცილებლად უნდა განიცადოს სულიერი ევოლუცია, რომელიც ამ სახელის მატარებელ არსე-

ბაში მოხდა. ნამდვილ ელქსს შეეძლო სხვისთვის თავგანწირვა და ამაში პოულობად ბედნიერებას, ჯეინი კი სხვა მოქმედ პირებთან ერთად ამის გაკეთებას ვერასოდეს ვერ მოახერხებს. მსგავსი ადამიანები დღეს მხოლოდ ქვეში გამოკვეთილ ძეულად და შორეული წარსულის მოგონებად ქცეულან. ელისი მხოლოდ სახელით ვერ ინარჩუნებს დენს და მასთან დაშორების შემდეგ კვლავ სტრიატიზ-შოუს უბრუნდება. ჯერ ერთი იმიტომ, რომ ამ პროფესიას კარგი შემოსავალი მოაქვს და მარტოც ახერხებს თავის გატანას, მეორე და არსებითი მიზეზი კი ისაა, რომ ის აქ დაცულად გრძობს თავს. სტრიატიზ-შოუში მხოლოდ მისი გარეგნული მხარე აფიშირდება. არათუ მის სულში ფათურის, მასთან ფიზიკური შეხების უფლებაც კი არა აქვს არც ერთ კლიენტს, აქ ვერავინ შესძლებს მის მიტოვებას და მიტოვებულობის კომპლექსის კიდევ უფრო გაღრმავებას მის სულში. (ეს კომპლექსი მთელი პიქსის მანძილზე სტანჯავს მას. „სანამ შენ მიმატოვებ, მე მიგატოვებ“ — ეუბნება დენს). მაგრამ სტრიატიზ-შოუ არ არის ნამდვილი ცხოვრება, ნამდვილი ცხოვრება სადღაც შორს, მოკვდავი ადამიანების მიღმა ჩქეფს. წინასწარ გამიზნულს ვავს ელისის ბოლო ნაბიჯი, დენთან მეორედ დაცილების შემდეგ ის ამერიკაში მიემგზავრება და კეტოკატასტროფაში იღუპება. კუპიდონი ანუ დენიელ ვოლფი არის ადამიანი, რომელიც მისი ნაწილობების სიის დასაწყისიცაა და დასასრულიც. ელისის ანუ ჯეინის საბოლოო გზაზე გასაცილებლად მიემგზავრება დენი და ფარდა ფარავს მარბერის გმირთა მომავალს.

ბევრი მცდელობის მიუხედავად მათ ვეღარ მიაღწიეს სიხსლოვეს, მთელი პიქსის მანძილზე გვერდივევრდ მყოფნი, საბოლოოდ კვლავ მარტო აღმოჩნდნენ. დენის არ იყოს, იქნებ ადამიანის ოცნება (თუ განწირულობა?) სიმარტოვეა? ნუთუ გაქრა ის, რაც ადამიანში გრძობების მოზღვავებას იწვევდა, გაქრა სიყვარული, სიკეთე, თანაგრძობა? მათ აღვიღებთ კი უხეშად ნაკეთი ამ გრძობების ზედაპირულად გამომხატველი ნიღბები მოეწყ-

ნენ. მგონი ეს ერთგვარი ხერხია რეალბისგან თავდასაცავად, ყველა ადამიანს თავის თავში აქვს ჩაკეტილი ჭეშმარიტი ადამიანური ფასეულობები და არავის აძლევს მათთან შეხების საშუალებას, რადგან ისინი ჯავშნის ვარეშე ძალიან ჩქარა ნადგურდებიან. ზედაპირული, ოდნავ ირონიული ტონი რთული ყოფიერების წინააღმდეგ აღდგომის თუნდაც სუსტი, მაგრამ მაინც დიდი ფიქრის შემდეგ ნაბოგნი ხერხია. უსუსური ადამიანი თავისი გულგრილობით იღავს თავს, რადგან გრძობების გამომჟღავნება მათი გათელვის წინაპირობაა მხოლოდ.

თუკი პ. მარბერის პიქსის გმირები გულგრილი, გრძობებისგან დაცილი ადამიანები არიან და ამით უპირისპირდებიან სინამდვილეს, ცნობილი ფრანგი დრამატურგის ბერნარ-მარი კოლტესის პიქსის „რობერტო ზუკოს“ გმირი, ჩვენს ამორალურ ეპოქას თავის ძალადობას უპირისპირებს. ეს პიქსა კოლტესმა 1988 წელს შექმნა სიკვდილამდე რამდენიმე თვით ადრე და იგი უკანასკნელი ათწლეულის საუკეთესო ფრანგულ დრამატულ ნაწარმოებადაა აღიარებული.

„რობერტო ზუკოს“ საფუძვლად დაედო საგამომჩიებლო ქრონიკიდან აღებული ფაქტები ვინმე იტალიელ მკვლელ-მანიაკზე რ. ზუკოზე, რომელსაც 1988 წ. დაეძებდნენ საფრანგეთში. მან 16 წლის ასაკში მოკლა მშობლები. ცხოვრების დიდი ნაწილი საგიჟეთში გაატარა, მაგრამ მოახერხა იქიდან გაქცევა და კვლავ რამდენიმე მკვლელობა ჩაიდინა. საბოლოოდ ის დაიჭირეს, ჩასვეს ციხეში, შემდეგ კვლავ საგიჟეთში და მალევე ოთახში იპოვეს გარდაცვლილი, პოლიეთილენის პაკეტით თავზე.

რეალობასთან კავშირის მიუხედავად პიქსა ავტენტულია პირდაპირი ან ირიბი ლიტერატურული ილუზიის პრინციპით. უხეშადაა კავშირები სხვადასხვა ლიტერატურულ ნაწარმოებებთან და მითოლოგიათთან.

ეპოქის ბოლო ათწლეულის პიქსისათვის დამახასიათებელია:

1. სიტყვის სიკვდილი („სიტყვები არაფერს ნიშნავს, სიტყვები აღარ არსებობს, იმიტომ, რომ სათქმელი არაფერია“).



2. ადამიანური ურთიერთობის სიკვდილი.

3. ოჯახის სიკვდილი.

4. გმირის სიკვდილი (ზუკო უემირო ეპოქის გმირია). ყოველივე ამას კი ზნეობის დაღუპვისკენ მივყავართ.

რ. ზუკო აბსოლუტურად ამორალური პერსონაჟია, ჩვენი ეპოქის ამორალურობის მატარებელი. იგი განურჩევლად კლავს ყველა (დედ-მამიდან დაწყებული) შემხვედრს. მაგრამ ის, არც გმირია და არც ანტიგმირი და სწორედ ესაა ის საშინელი წონასწორობა, რომელიც უდიდეს დატვირთვას აძლევს პიესას. კოლტესმა მეტროში შემთხვევით ნახა ზუკოს პროტოტიპის სურათი და იგი გააოცა მის გარეგნობასა და მოქმედებას შორის არსებულმა რადიკალურმა განსხვავებამ. ზუკო სრულიად არ გავდა მკვლელს, პიროქით, მასში იყო რაღაც ბავშვური, მშვენიერი, რაც პირველყოფილ სიწმინდეს გვაგონებს და ეს მომენტი მან პიესის მთავარ კამერტონად გამოიყენა. პიესის წაკითხვის შემდეგ არ გვიჩნდება სიძულვილი და ზიზღი ზუკოს მიმართ (ჩვეული გრძნობები, რაც მსგავსი ადამიანებისადმი იბადება). ერთადერთი, რასაც ვგრძნობთ, სიბრაღულია, სიბრაღული ადამიანებისადმი, რომელთა სულშიც სინამდვილე ნელ-ნელა კლავს ყველა ადამიანურ გრძნობას და ამასწინააღმდეგე პირველყოფილი სიწმინდის ყოველგვარ გამოვლინებას.

ავტორი არავითარ მორალურ შეფასებას არ აძლევს თავის გმირს. ის უბრალოდ აფიქსირებს ფაქტს და პიესის სხვა მოქმედ პირებთან ერთად ერთგვარი სინაზითაც კი ეპყრობა მკვლელს, რადგან მასთან აერთიანებს საერთო გრძნობა — სიძულვილი იმ ადამიანებისადმი, საზოგადოებისადმი, რომელნიც მის თვალწინ მომხდარ ტრაგედიას არა ტრაგედიად, არამედ მორიგ გასართობ ამბად აღიქვამენ. ეს პოზიცია არცაა გასაკვირი. რეალობაში მომრავლებული საღიზმის სხვადასხვაგვარი გამოვლინება ჩვენთვის აღარაა საოცრება და ის არც ტრაგედიად აღიქმება. ჩვენი გონება უბრალოდ აფიქსირებს ფაქტს და გონების ერთ-ერთ უჯრედში აკონსერვებს მას. უჯრედები კი ნელ-ნელა ივსება და უცებ ფეთქდება

სწორედ მკვლელად, სადისტად ჩამოყალიბებული ადამიანის სახით, მანიაკებმა ნურჩევლად სოცავს ყველას და ეს ადამიანური პროტესტის ახალი ფორმაა. ყველაფრისადმი გულგრილი ადამიანის თავის აღშფოთებას, რომელსაც წლების განმავლობაში გარეგნულ გულგრილობაში მალავდა.

დამახასიათებელია ის ფაქტი, რომ პიესაში სახელი მხოლოდ რომბერტო ზუკოს აქვს. დანარჩენი პერსონაჟები არქეტაიპებია (მამა, ძმა, მამაკაცი და ა. შ.). ზუკო თავისი პროტესტით და მისი ფორმით განსხვავდება მათგან. იგი არ იძირება ცხოვრების ჩვეულებრივ დინებაში, თავისი სასტიკი უცნაურობით მის სათავეში ექცევა და ალბათ ამიტომ ავტორისაგან საჩუქრად იღებს სახელს. რეალური ადამიანისაგან განსხვავებით ზუკო არ კვდება. პიესის ბოლო რემაკა ასეთია: „მზე ამოდის, გვაბრმავებს როგორც ატომური ბომბის აფეთქება, არაფერი ჩანს“ და ზუკო სინათლეში უჩინარდება. რადგან „ზუკო“ ეპოქის დასასრულის პიესაა, იქნებ მზე, რომელიც ფინალში ანათებს, აპოკალიფსის მზეა?

წინა საუკუნეებში მოაზროვნე ახალგაზრდობის საზოგადო სახედ შექსპირის ჰამლეტი იყო მიჩნეული, ჩვენ საუკუნეში კი ის მაკბეტს დაემსგავსა. მე-20 საუკუნის ჰამლეტი აღარაა დიდებული პრინცი, აღარაფერი დარჩა მისი ჩაფიქრებული მელანქოლიისაგან, ის ცხოველად ქცეული, ფსიქიკაშერყეული ადამიანია. თანამედროვე ჰამლეტს შეუძლია აუღელვებლად გააუპატიუროს თავისი ოფელია, ისე რომ არც კი შეხედოს თვალებში, ასევე თვალდასუჭული მოკლავს პოლონიუსს და ნებისმიერ სხვა ადამიანს. ნარკოტიკებით მოწამლულს ან უბრალოდ მთვრალს ყველაფრის ჩადენა შეუძლია: ის არ სვამს „ყოფნა არ ყოფნის“ პრობლემას, არა იმიტომ, რომ მაინც არაფერ უპასუხებს, არამედ იმიტომ, რომ თვით მისთვის, ჰამლეტისათვის, მაინც ყველაფერი სულერთია.

სამწუხაროა, მაგრამ ფაქტია, მშფოთვარი ქართულ სულშიც ნელ-ნელა ისადგურებს სიცარიელე, ევროპის მსგავსად

ისიც გულგრილობით არჩევს თავდაცვას. გიას მსგავსი გმირები ნარკომანებად და ლოთებად ყალიბდებიან. მათთვის პროტესტის ასალი ფორმა ძალადობაა. მსგავსი ადამიანებით სავსე სამყაროს კი მართლაც ემუქრება აპოკალიფსი.

აპოკალიფსის მომლოდინე სამყარო დაეწევიან ღმერთისგან და სატანისგან, კაცობრიობა კი იტანჯება მიტოვებულობის კომპლექსით და სასოწარკვეთილი ელოდება მორიგ მსხნელს ან ილუზიას, რომელსაც მარადიული მებრძოლები — სიკეთე და ბოროტება, სიყვარული და სიძულვილი ანუ ღმერთი და სატანა შესთავაზებს. როგორც ი. სამსონაძის ერთ-ერთი გმირი ამბობს: ჩვენ „მიგატოვებს, მიგვაგდეს, მიგვაბითურეს — ვინ იქნება შემდგომი სცენარისტი, იცით? ვიქნებით კი საერთოდ ამ სცენარში? ჩვენი ყოფნა-არყოფნის საკითხი წყდება ახლა კოსმიური უსასრულობის რომელიღაც წერტილში, იქ ირკვევა მათი ურთიერთობები, ჩვენ კი იმდენად უსუსურები ვართ, რომ ცასა და მიწას შორის გამოკიდული გამომშრალ ხასხას ვაჩნთ და უსასოდ ვსავით — ილუზია გვწყურია!!! ილუზია გვშია!!! მოგვეციტ ცოტა ილუზია!!! ვეკდებით!...“ „მოდით იმედს ნუ დავკარგავთ, იმედს გადარჩენისა, უიმედობად ქცეულ იმედს, „გოდო“ მოვა!!!

შენიშვნები:

1 Швейцер «Культура и этика». Москва. «Прогресс», 1973, с. 33.

2 ასე მოიხსენია ვეროპა ერთ-ერთ ინტერვიუში ფნობილმა ესპანელმა რეჟისორმა L'Odeon-Theatre de L' Europe-ს სამხატვრო ხელმძღვანელმა ლუის პასკუალმა.

3 იხ. ჟურნალი „Современная драматургия“ 1999 წ. № 4. გვ. 122.

4 იხ. ი. სამსონაძე — პიესების კრებული „ტრიბიტკი“; პიესა „ტიდემოუ მიწისძვრის სინდრომით დაავადებულთათვის“ გვ. 282.

ანდრია ბალანჩივაძის შემოქმედების ცნობილი მკვლევარის და მასზე ერთადერთი მონოგრაფიის ავტორის გივი ორჯონიკიძის აზრით:

„ბალანჩივაძის ადგილს ქართული მუსიკის კულტურაში ის განაპირობებს, რომ შემოქმედებითი პროცესი, რომლის დასაწყისიც ჩვენი ეროვნული საკომპოზიტორო სკოლის ფუძემდებელთა მოღვაწეობამ აღნიშნა, მის ნაწარმოებებში ჟღერდება, მდიდრდება და გარკვეული თვალსაზრისით გადახალისებას განიცდის, ახალ თვისებებს იძენს და თავის გაგრძელებას მომდევნო თაობების მოღვაწეობაში პოულობს“.

ანდრია ბალანჩივაძე, შალვა მშველიძესთან ერთად ქართული მუსიკის ისტორიაში შევიდა, როგორც ეროვნული ინსტრუმენტული სტილის ფუძემდებელი.

მიუხედავად მისი შემოქმედებითი სახის მრავალფეროვნებისა, მიუხედავად მრავალი ნიჭიერი და საინტერესო თხზულების შექმნისა საბალეტო და საკონცერტო ჟანრში, ანდრია ბალანჩივაძე თავისი შემოქმედებითი სტილის განსაკუთრებულ სრულყოფას სწორედ სიმფონიის ჟანრში აღწევს. როგორც გ. ორჯონიკიძე აღნიშნავდა: „ჟანრთა არათანაბარი განვითარება მსახტვრული კულტურის ერთ-ერთი კანონზომიერებაა“. ა. ბალანჩივაძესთან სიმფონიური ჟანრის წამყვან როლს მისთვის დამახასიათებელი ინსტრუმენტული აზროვნების უპირატესობა განსაზღვრავს. როგორც ცნობილია ანდრია ბალანჩივაძის I სიმფონია ამ ჟანრის ერთ-ერთ პირველ სრულყოფილ ნიმუშად ითვლება ქართულ მუსიკაში, რომელმაც ამავე დროს განსაზღვრა კიდევ ქართველ კომპოზიტორთა შემდგომი ძიებები ამ სფეროში.

ამ სიმფონიის მრავალმხრივ მნიშვნელობაზე საკმაოდ ბევრი ითქვა, თუმცა აქ საჭიროდ მივიჩნევთ მის ზოგად განხილვას, ანდრია ბალანჩივაძის სიმფონიური აზროვნების, ერთი მხრივ მისი სტილის ევოლუციის, მეორე მხრივ კი კომპოზი-

ანდრის ბალანჩივაძის სიმფონიზმის პრობლემები და „ტყის სიმფონია“

ირმა თევდორაძე

ვანო სარაჯიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკისმკვლევების
ფაკულტეტის III კურსის სტუდენტი

ტორის მყარი შემოქმედებითი კრედოს, სტილისტური სიწმინდის თვალსაზრისის დასადასტურებლად.

მართალია, ა. ბალანჩივაძის შემოქმედება ორ ძირითად ეტაპად იყოფა (40-50-იანი და 60-80-იანი წ.), იგი მაინც ქართველ კომპოზიტორთა იმ ჯგუფს მიეკუთვნება, რომლებმაც თავიანთი მოღვაწეობა დაიწყეს და დაასრულეს კლასიკური რომანტიკულ სტილში. მიუხედავად მნიშვნელოვანი ცვლილებებისა მუსიკალური ენის, პარამონიის სფეროში იგი გვიანრომანტიკული სტილის ფარგლებში რჩება. განახლება არ შეხება მუსიკალური მასალის ორგანიზაციის ფუნდამენტურ პრინციპებს. ამავე ტრადიციის ფარგლებში განიხილება ის ცვლილებები, რომლებიც ფორმათქმნადობის სფეროში მოხდა.

მიუხედავად მნიშვნელოვანი სტილისტური ევოლუციისა, კომპოზიტორმა შეძლო საკუთარი ინდივიდუალობის შენარჩუნება. როგორც გ. ორჯონიკიძე წერს: „ის მხატვრული ამოცანები, რომელთაც იგი სხვადასხვა დროს მიმართავდა, მისი ხედვის, მისი სტილის შინაგანი ევოლუციის ნაყოფია“.

როგორც ცნობილია, ა. ბალანჩივაძე პეტროია ოთხი სიმფონიისა. კომპოზიტორმა ამ ქანრში მოღვაწეობა დაიწყო, როგორც „წმინდა“ სიმფონიზმის ერთ-

ერთმა ფუძემდებელმა და დაასრულა, როგორც პროგრამული სიმფონიზმის წარმომადგენელმა ქართულ მუსიკაში. უკვე II სიმფონიაში კომპოზიტორი თავისუფლდება სახეთა განზოგადების — „უნივერსალიზმისაგან“ და მუსიკას მეტ პროგრამულ კონკრეტულობას ანიჭებს. პირველ ორ სიმფონიაში კლასიკურმა სონატურ-სიმფონიურმა ციკლმა შეინარჩუნა თავისი მნიშვნელობა, როგორც სტრუქტურულ-სემანტიკურმა ინვარიანტმა. ეს გამოიხატა სიმფონიური დრამატურგიისადმი მიდგომაში, რომელიც კომპოზიტორთან განსხვავებულია 40-50-იან და 60-80-იან წლებში.

ბალანჩივაძის I სიმფონია — ესაა კლასიკური სიმფონიური ციკლის, დრამატურგიის, ფორმის ძირითადი კომპონენტების, მათ შორის სონატური ალევროს ათვისების პირველი სრულყოფილი ნიმუში ქართულ მუსიკაში. ამ თვალსაზრისით იგი ზუსტად პასუხობს იმ სქემას, რომელსაც 70-იან წლებში მ. არანოვსკი იძლევა თავის ცნობილ თეორიაში სიმფონიური ჟანრის შესახებ.

არანოვსკი სონატურ-სიმფონიურ ციკლს განიხილავს, როგორც სტრუქტურულ-სემანტიკურ ერთიანობას, როგორც გრამატიკულ-კონსტრუქციას, „დაპროგრამებულს“ შინაარსის განსაზღვრულ ტიპზე.

გეთავაზობს რა ციკლის ნაწილთა ურთიერთქმედების განსილვას ფორმალურ და სემანტიკურ დონეზე, ამტიციებს, რომ ფორმა გამოდის ჟანრის გრამატიკული სტრუქტურის სახით, რომელიც შეიცავს როგორც გამოხატვის, ასევე შინაარსის გეგმის განვითარების ლოგიკას.

შეიძლება ითქვას, რომ ა. ბალანჩივაძის I და II სიმფონიებში „გენეტიკური ინფორმაციის“ (არანოვსკი) მსგავსად შენარჩუნებულია სიმფონიის ჟანრის არქეტიპის სტაბილური, ინვარიანტული ნიშნები. შენარჩუნებულია ასევე სიმფონიაში რეალიზებული ახალი დროის ადამიანის, ისტორიული ადამიანის კონცეფციის იდეა. ეს კონცეფცია „რეალიზდებოდა, როგორც ადამიანის სინამდვილესთან ურთიერთობის სისტემა, რაც განყენებულ სიმფონიურ იდეათა სამყაროში იქცა თვით რეალობის ნიშნების შედგენის საბაზად, პეისაჟური სახეების, ჟანრულ-ყოფითი სტენების, კონკრეტულ მოვლენათა სახით“.

ა. ბალანჩივაძის სიმფონიებში შეღავნდება ამ ჟანრის „ტიპიზებული შინაარსით“ გაპირობებული „უნარი — აითვისოს ეპოქის მიერ ნაკარნახევი ახალი იდეები და გრძობები“, ასევე „უნარი — სწრაფად მოახდინოს რეაგირება ინტელექტუალური კლიმატის ცვლილებებზე“ (არანოვსკი).

ასე მაგალითად, ბალანჩივაძის I სიმფონია სამამულო ომის თემატიკას უკავშირდება. სიმფონიის ცენტრშია ამ ეპოქის ადამიანის ცხოვრების სხვადასხვა ასპექტი, მისი სულიერი სამყარო — მთელი თავისი მრავალფეროვნებით.

ასევე ფარულ პროგრამულმაზე შეიძლება ვისაუბროთ II სიმფონიაშიც (1959), სადაც ავტორის აღიარებით, ასახავს პოულობს 1956 წლის 5-9 მარტის მოვლენები, როგორც ეროვნული თვითრწმუნებდრებისათვის ბრძოლის გამოხატულება. ამასთან, არამუსიკალურის გამოვლენა ამ სიმფონიაშიც მკვეთრად გამოხატული თემატური კონტრასტის საშუალებით ხდება.

როგორც ვთქვით, კომპოზიტორი II სიმფონიის მუსიკას უფრო მეტ პროგრამულ კონკრეტულობას ანიჭებს. ციკლის

III ნაწილში, რომელიც დრამატულად გროს წარმოადგენს, მუსიკალური მქმედება სიუჟეტურ თვალსაჩინოებას იწვევს, სადაც მუსიკა — ადამიანურ და მისდამი მტრულ-ანტაგონისტურ საწყისებს ასახავს.

სიმფონიაში ადგილი აქვს დრამატურგიული ცენტრის გადანაცვლებას I-დან III ნაწილში, რაც თავისთავად კლასიკური ციკლის ტრადიციული ლოგიკიდან გადახვევაა. თუმცა, ეს სიმფონია კიდევ ერთი დადასტურებაა იმ ფაქტისა, რომ ა. ბალანჩივაძე არ უარყოფდა სიმფონიური აზროვნების ძირითად თავისებურებებს, არამედ პირიქით, მისი შემოქმედებითი ათვისების, გადახალისების გზით მიდიოდა.

შემოქმედების II ეტაპზე ბალანჩივაძის შემოქმედებაში ძლიერდება რომანტიკული ტენდენციები, რაც იგრძნობა სიმფონიური ციკლის ნაწილებთან დამოკიდებულებაში — ერთი მხრივ მათი შემჭიდროება (III სიმფონიაში), მეორე მხრივ კი ციკლის ნაწილთა გაფართოება (V სიმფონიაში).

რაც მთავარია, ხდება მახვილების გადანაცვლება სიმფონიური აზროვნების კლასიკურ და რომანტიკულ პრინციპებს შორის. ერთი მხრივ ძლიერდება ლირიზაციის ნაკადი (VII სიმფონია 1979), მეორე მხრივ კი თავს იჩენს ინტერესი პროგრამული მუსიკისადმი (IV საფორტეპიანო კონცერტი, IV სიმფონია). ერთულდება მუსიკალური ენა, პარმონიული სფერო, იგრძნობა „ტექნოლოგიური გადახალისებისადმი“ სწრაფვა. მსგავსი ტენდენციები იგრძნობა III სიმფონიაში, რომლის I ნაწილში სერიულობის ელემენტები ვლინდება, თუმცა სერიული ტექნიკა აქ არ ქცეულა ფორმატიქნადობის წამყვან მეთოდად.

III სიმფონიაში, რომელიც წმინდა ინსტრუმენტალიზმის ნიმუშია, კომპოზიტორი ყველაზე მეტად სუბიექტურია გამოხატვაში. აქ მოცემულია უკიდურესად ფსიქოლოგიური ლირიკული სამყარო, მისი მრავალფეროვანი გრადაციებით, რომლებიც ზოგჯერ ინტიმურ სფეროებსაც სწვდება. ჩემის აზრით, შინაარსის მხრივ იგი შეიძლება გავიზაროთ რომანტიკულ-

ლირიკული, ანუ „მონოლოგიური სიმფონიზმის“ (სოლერტინსკი) ტრადიციის ფარგლებში, სადაც გარეგნული სინამდვილის, სამყაროს აღქმა ღრმად ინდივიდუალური, ავტორისეული „მე“-ს პრიზმაშია გარდატეხილი.

სიმფონიაში მთელი რიგი დრამატიზებული მომენტების მიუხედავად კონცეფციის ლირიკული არსი საშუალოდ მკლავდება კოდაში (lêhfo), რაც სიმფონიის კამერულ-ინტიმურ ეპილოგად აღიქმება. ამ მხრივ იგი II სიმფონიის ფინალის ასოციაციებს იწვევს.

IV — „ტყის სიმფონია“ რომანტიკული პროგრამული სიმფონიზმის ტიპიური ნიმუშია. ესაა 9-ნაწილიანი სიმფონია კამერული ორკესტრისათვის.

შეიძლება ითქვას, რომ ამ სიმფონიის კონსტრუქციას, დრამატურგიას, კომპოზიციის ყველა დონეს განსაზღვრავს ზოგადი ესთეტიკური პრინციპი — მრავალფეროვნება ერთიანობაში, რაც ემსახურება ნაწარმოების საერთო იდეის გახსნას. სიმფონიის იდეური არსი კი მისი გმირის პანთეისტური მსოფლალქმედან მომდინარეობს. უნდა აღინიშნოს, რომ რომანტიკული ხედვა კომპოზიტორისა აქ შერწყმულია მის ნათელ, პარმონიულ მსოფლალქმედან, რომლისთვისაც უცხოა უკიდურესი სუბიექტივიზმი და მძაფრი კონფლიქტურობა. აქ ბუნება განხილდება როგორც მარადიული და ამავე დროს ცვალებადი, ადამიანი კი როგორც ბუნების ნაწილი, რომელიც სიცოცხლეს აღიქვამს მხოლოდ ბუნებასთან აქტიურ მიმართებაში. აქედან პეიზაჟური ასოციაციების, ბგერწერითი ხერხების სიმრავლე, რაც მსმენელს მრავალფეროვანი ინტერპრეტაციების საშუალებას აძლევს.

ზემოსხენებული პრინციპი განსაზღვრავს სიმფონიის საერთო კონსტრუქციასაც, რომლის თითოეული ნაწილი წარმოადგენს თავისებურ დასრულებულ სიმფონიურ მინიატურას, რომელშიც ბუნების სხვადასხვა მოვლენა სხვადასხვა რაკურსითაა აღწერილი (ერთი მხრივ იგი ბუნების განზოგადებულ, მარადიულ სახეს გვიჩვენებს, რომელიც ამავე დროს ცვალებადია და მოძრავი). IV სიმფონიაში სრულიად ახლებურადაა გააზრებული

დრამატურგია, თუ I და II სიმფონიებში მუსიკალური მასალის ორგანიზაციის კლასიკური და ამდენად მკაცრად ლოგოზირებული პრინციპები უპირატესობს, III-IV სიმფონიებში პოემურობა გამოდის წინა პლანზე. გარდა პოემურობისა ამ სიმფონიის დრამატურგიაში რამდენადმე წამყვანი მეთოდი იკვეთება, რომლებიც ერთი შეხედვით თითქოს ურთიერთგამომრიცხავიყაა.

ერთი მხრივ, თითოეულ ნაწილში ასალი სახის ჩვენებასთან დაკავშირებული ექსპოზიციური ჩვენების მეთოდი, მეორე მხრივ ბუნების განზოგადებული, მარადიულ სახესთან დაკავშირებული გამჭოლი სიმფონიური მეთოდი (ლაითმოტიკური პრინციპი). ძალზედ მნიშვნელოვანია იმპროვიზაციულობის მეთოდიც, რომელიც თავს იჩენს არა მხოლოდ ერთი მუსიკალური სახის ინტონაციური განვითარების პრინციპში (ლაითმოტიკის ტრანსფორმაცია), არამედ ასევე ფორმათქმნადობის პრინციპშიც (ამ მხრივ საინტერესოა თითოეული მინიატურის აღნაგობა. მაგ.: პრელუდია „ხეებს შორის“)...

დაბოლოს, დამუშავებითობის პრინციპი, დაკავშირებული ასევე მუსიკალური სახის ცვალებადობასთან.

სიმფონიის საერთო დრამატურგიაში იკვეთება რამდენიმე ძირითადი სახი, დაკავშირებული თემატიზმის ვარკვეულ წრესთან, რომელიც მოდიფიცირებული სახითაა წარმოდგენილი სხვადასხვა ნაწილში, ესენია: ობიექტური ლირიკულ ჭვრეტითი სახი (პრელუდია, „ხეებს შორის“), მასთან დაკავშირებული ბუნების მშვენიერების სახე (ცისარტყელა), აქტიური, ქმედითი, დრამატული სახი, რომელიც დაკავშირებულია ბუნების მოვლენათა მდინარებასთან, ცვალებადობასთან (მიწისქვეშა საიდუმლოებანი, ნაკადულეები), ზოგჯერ კი სტიქიურ საწყისშიც გადაიზრდება (ჭექა-ქუხილი); ჟანრული პლასტი, რაც ზოგჯერ სტიქიურის, გოტესკეულის ასახვას ემსახურება (ჭექა-ქუხილი), ზოგჯერ კი ჩვეულებრივ საცეკვაო საწყისის სახით წარმოგვიდგება (ფერხული); დაბოლოს ეპიკური სახი, დაკავშირებული ბუნების სილიადის ამაღლებულ სახესთან (ჰიმნი ტყეს).

სიმფონიის მუსიკალური ენა თითქოს მერყეობს „წმინდა“ ინსტრუმენტული აზროვნების განზოგადებულობასა და პროგრამული სიმფონიური აზროვნების კონკრეტულობას შორის. კომპოზიტორი ზოგჯერ განზოგადებულობისა და კონკრეტულობის უჩვეულო სიმბიოზს ქმნის, სადაც მხოლოდ პროგრამული დასათაურება თუ მიგვანიშნებს მოცემული ნაწილის სემანტიკაზე (ასე მაგ.: IV ნაწილი „ხეებს შორის“), ზოგ შემთხვევაში ზოგადობის პრინციპი უპირატესობს („პრელუდია“), ხშირად კი სახიერების კონკრეტულობა სახელწოდების გარეშეც სრულიად თვალსაჩინოა (ნაკადულები, ფრინველები, ცისარტყელა, ჭექა-ქუხილი). ამ უკანასკნელი ჯგუფის ნაწილები წმინდა ბგერწერითი, ასახვითი ხასიათისაა, სადაც ყოველი კომპოზიციური ელემენტი, ფაქტურის დიფერენცირებული შრეები კონკრეტული პეისაჟური ასოციაციის შექმნას ემსახურება. სიმფონიის პროგრამულობას სიუჟეტური კონკრეტულობა კი არ ახასიათებს, არამედ უფრო სახიერების კონკრეტულობა. თუმცა, თუ თვალს გავადევნებთ მთლიანად სიმფონიას, მის ყოველ ნაწილს, იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ეს მუსიკა დაკავშირებულია განაფხლის თემასთან და გარკვეული სიუჟეტის მატარებელია („პრელუდია“, „მიწისქვეშა საიდუმლოებანი“, „ნაკადულები“, „ხეებს შორის“, „ფრინველები“, „ჭექა-ქუხილი“, „ცისარტყელა“, „ფერხული“, „ჰიმნი ტყეს“) — ყოველი მათგანი თითქოსდა განაფხულზე ბუნების გაცოცხლების, ზღვითგანახლების პროცესს ასახავს. აქედან სიმფონიის იდეაც აღიქმება შემდეგნაირად: „ბუნება, როგორც მარადიული და ბუნება, როგორც მუდმივად ცვალებადი და განახლება“.

IV სიმფონიაში უკვე ახალ ხარისხში გლინდება და ეპოქის ახალ ესთეტიკურ მოთხოვნებს ეშვებოდა ბალანჩივიძის სტილის ერთ-ერთი დამახასიათებელი ნიშანი — წონასწორობა ეროვნულსა და უცხოეროვნულს შორის. ეს სინთეზი მუსიკის გამომსახველ საშუალებათაგან ყველაზე ნათლად ინტონაციურ სფეროში გამოიხატა. IV სიმფონიის „ინტონაციურ ლექსიკონში“ შერწყმულია ერთი მხრივ

ეროვნული სიმფონიური სტილიდან მომდინარე, ქართული ფოლკლორის ტრადიციული შრეებთან გაშუალებული დამოკიდებულებით წარმოქმნილი და რომანტიკული სიმფონიზმისათვის დამახასიათებელი ინტონაციური სფერო.

სიმფონიის ფორმატქმნალობაში ადგილი აქვს ორი ტენდენციის — ჩაკეტილი და ღია ფორმის ტენდენციების თანაარსებობას, რაც კომპოზიციის სხვადასხვა დონეზე სხვადასხვაგვარად ვლინდება.

ბარსოვა თავის კონცეფციაში ღია და ჩაკეტილი ტენდენციის შესახებ აღნიშნავს, რომ აქ ჩამოყალიბდა ორი ტიპი, რომელნიც განსხვავდებიან დრამატული კოლიზიის კულმინაციის და ასევე კოლიზიის დასრულების ადგილმდებარეობითაც.

თუ ამ მხრივ განვიხილავთ ანდრია ბალანჩივიძის IV სიმფონიის სტრუქტურას, შევამჩნევთ, რომ მიუხედავად ციკლის ნაწილთა გაზრდისა, მასში დაახლოებით შენარჩუნებულია კლასიკური სიმფონიის ტიპისთვის დამახასიათებელი ჩაკეტილი ფორმის ნიშნები. ანუ, აქ დრამატული, სიმფონიური კონფლიქტის ჩასახვა ხდება ნაწარმოების დასაწყისში („მიწისქვეშა საიდუმლოებანი“), კონფლიქტის განვითარება და დრამატული ხაზის კულმინაცია მოცემულია დამუშავებით VI ნაწილში — „ჭექა-ქუხილი“, ესაა ცენტრალური ეპიზოდი მთელი ციკლისა. ხოლო კოლიზიის დასრულება ხდება VIII-IX ნაწილებში („ფერხული“ და „ჰიმნი ტყეს“), რომელნიც ფინალისა და სინთეზური კოდის ფუნქციას ასრულებენ. სწორედ ეს 4 ნაწილი წარმოადგენს სიმფონიის დრამატურგიულ ცენტრებს.

ჩაკეტილი ფორმის ნიშნებიდან უნდა გამოიყოს აგრეთვე ფუნქციური ჰარმონია. ამ სფეროში კომპოზიტორი გვიანრომანტიკულ სტილს ეყრდნობა.

რაც შეეხება თემატიზმის სფეროს, აქ ნათლად იჩენს თავს ღია ფორმის ნიშნები, რადგან ციკლის ნაწილებს შორის გადალახულია თემატური იზოლირება — ლაითმოტივის, ლაითმონტონაციისა თუ ლაითრიტმის საშუალებით, რომლებიც თავისებურ გამჭოლ ფორმას ქმნიან.

ლაითმოტივის მნიშვნელობას სიმფონიაში იძენს რამდენიმე თემა. ერთ-ერთი



ასეთია პრელუდიის საწყისი მოტივი, რომელიც ბუნების განზოგადებულ, მარადიულ სახეს ასახავს, იგი ტრანსფორმირებული სახით მოცემულია სიმფონიის სხვადასხვა ნაწილში: II ნაწილის ბოლოს, V ნაწილში, VI ნაწილში (ანდანტე) — იგი ეღერს როგორც ბუნების სიდიადის თემა, რომელიც ამბლლებულია და ამავდროულად შიშისმომგვრელიც, VII ნაწილში „ცისარტყელა“ ამ მოტივის ორნამენტული ვარიანტია მოცემული. და ბოლოს, იგივე ლაითმოტივის ტრანსფორმაციად აღიქმება IX ნაწილის თემა „პიშნი ტყეს“, რომელიც ამ ვარიანტში მრავალხმიანი ქორალური წყობის კონტექსტში ყველაზე მეტად მოგვაგონებს „ლილს“, ეს ნაწილი სიმფონიის ეპიკური ხაზის კულმინაციას წარმოადგენს. ჩვენ არ ვიცით კონკრეტულად უდევს თუ არა საფუძვლად ლაითმოტივს სვანური „ლილე“, ამას არცა აქვს გადამწვევტი მნიშვნელობა.

როგორც ცნობილია, მსგავსი ინტონაციური ფორმაცია გამოყენებულია ზ. ფაღლიშვილის გუნდში „აბიო მეფე“, სადაც იგი ასევე მონუმენტურ ეპიკურ სახეს უკავშირდება.

ეს ინტონაციური კავშირები მეტყველებს იმაზე, რომ ისინი ამოზრდილია ერთი არქეტაპული სახიდან, ინტონაციიდან, რომელშიაც კოდირებულია ეროვნული აზროვნების უძველესი ტრადიცია, არქაული ელემენტი. აქ ადგილი აქვს ანდრია ბალანჩივაძის სიმფონიური აზროვნებისათვის დამახასიათებელ ერთ-ერთ თვისებას, როგორცაა — ხალხურ შემოქმედებაში ჩამოყალიბებული ამა თუ იმ საწყისის ტიპოლოგიური ფორმების, ამ შემთხვევაში კი ინტონაციური ფიგურის გამოყენებას. ასევე მზა ფორმაციის სახით იყენებს იგი ხორუმის მეტრს VIII ნაწილში. „ფერხული“ ჟანრული თვისებების განზოგადება კომპოზიტორს ინდივიდუალური, ორიგინალური სახეების შექმნის საშუალებას აძლევს.

გარდა ლაითმოტივური მეთოდისა, სიმფონია შეიცავს მუსიკალური ფიგურების სიუჟეტური პერსონიფიკაციის საკმაოდ რთულ მეთოდს. მაგ.: ასეთ დატვირთვას იღებს პრელუდიის თემის სეკმენტები, რომლებიც მნიშვნელოვან დრამატურგიულ დატვირთვას იძენენ სიმფონიის შემდგომ განვითარებაში, ზოგი ინტერვალური შემადგენლობის, ერთ-ერთი კი რიტმული ფიგურის სახით, რაც სიმფონიაში დინამიზაციის მძლავრ საშუალებას წარმოადგენს. ამგვარი დამოკიდებულება ინტერვალისადმი, როგორც ფორმათქმნადი კონსტრუქციული ელემენტისადმი, ისევე როგორც III სიმფონიაში, ბალანჩივაძეს აახლოებს თანამედროვე საკომპოზიტორო აზროვნების პრინციპებთან. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ მეორე მხრივ ეს მისი სტილის შინაგანი ევოლუციის ნაყოფია, რადგან მსგავსი ტრადიცია ბალანჩივაძის სიმფონიურ შემოქმედებაში თავიდანვე არსებობდა. მისი I სიმფონიის საწყისი თემის აგებულებაც ხომ საკმაოდ მრავალმხრივი გარდასახვების პოტენციურ შესაძლებლობებს ფლობს.

ამგვარად, როგორც ვხედავთ, ბალანჩივაძის სიმფონიურმა შემოქმედებამ საკმაოდ მნიშვნელოვანი ევოლუცია განიცადა I-დან IV სიმფონიამდე.

თუ 40-50-იან წლებში მის სიმფონიზმში უფრო რაციონალურ-კლასიციისტური ტენდენციები იჩენს თავს, 70-იან წლებში ჭკურტით-რომანტიკული სიმფონიზმის ელემენტები სჭარბობენ. მიუხედავად ამისა, ბალანჩივაძის სიმფონიური შემოქმედება აღბეჭდილია სტაბილურობის ნიშნით, რაც თავს იჩენს მაგ.: ბუნების თემასთან დამოკიდებულების საკითხში. აქ შეიძლება გავისვენოთ ქართული იმპრესიონიზმის I ნიშეში ინტერმეცო „რიწის ტა“, III საფორტეპიანო კონცერტი თავისი შესანიშნავი II ნაწილით, IV საფორტეპიანო კონცერტი, რომლის ასევე

იმპრესიონისტული პეიზაჟების კონკრეტულობაში ლოკალური უანრული სახიერებაა რეალიზებული. ამ სახის კულმინაციას კი წარმოადგენდა ა. ბალანჩივაძის „ტყის სიმფონია“, რომელშიც ბუნების იდეა პანთეისტურ კონცეფციად ჩამოყალიბდა. და რაც მთავარია, ეს კონცეფცია განსორციელებულია ბალანჩივაძისთვის ტიპური სედევის ობიექტურობითა და სამყაროს ნათელი, ჰარმონიული აღქმით.

ლიტერატურა:

1. ვ. ორჯონიკიძე — „აღმავდილის გზის პრობლემები“ 1978. გამომც. „ხედონება“.
2. ვ. ორჯონიკიძე — „თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკისა და სოციოლოგიის შუქზე“. 1985.
3. Андрей Баланчивадзе — Сборник статей и материалов, изд. «Хеловнеба». 1979.
4. ა. წულუკიძე — თანამედროვეობის მუსიკა
5. რ. წურწუშია — ფოდკლორის აღქმის თავისებურებანი 60-70-იანი წლების ქართულ ინსტრუმენტულ მუსიკაში. ჟურ. „საბჭოთა ხედონება“. 1984. № 4.
6. რ. წურწუშია — XX ს. II ნახევრის ქართული მუსიკის ეროვნულ ტრადიციასთან დამოკიდებულების შესახებ.
7. М. Арановский — Симфонические искания (Ленинград., изд. «Сов. композитор», 1979).
8. Е. Назайкински — Логика Музыкальной композиции. (Москва., изд. «Музыка». 1982).
9. И. Барсова — Симфонии Густава Малера (Москва). 1975., изд. «Советский композитор»).

სელომწმობის განვითარების მრავალსაუკუნოვანი ისტორიის მანძილზე შემოქმედებითი პრაქტიკა მუდამ წინ უსწრებს მისი თეორიული გააზრების პროცესს. გამონაკლისი ამ თვალსაზრისით არც ქრისტიანობა ყოფილა. ჯერ კიდევ რომის კატაკომბებში, სადაც თავს აფარებდნენ ოფიციალურ სახელმწიფო დენას გარიდებული ქრისტიანული თემები, ჩნდება ახალი სელოვნების მაუწყებელი იკონოგრაფიულ სქემები. მართალია, ისინი შინაარსობრივად ახალი დატვირთვის მატარებელია, მაგრამ მხატვრული ფორმის მოდელირებისას სარგებლობს იმ ტრადიციული ვარიანტებით, რომლებიც მანამდე ჰქონდა შემუშავებული სელოვნების პრაქტიკას.

რელიგიის ყველაზე პრიმიტიული ფორმებიდან მოყოლებული, რაც სელოვნების ცალკეული დარგების საფუძველს წარმოადგენდა, მათ შორის სახვითი სელოვნების ნიმუშებისასაც, ღმერთი, როგორც წესი, ხან ცხოველის ან ფრინველის, ან კიდევ ადამიანის სახით გამოისახებოდა. არც ერთ რელიგიაში მანამდე არ დასმულა საკითხი იმის თაობაზე, შეიძლება თუ არა ღმერთის ხილვა, მისი სახის წარმოსახვა, წარმოდგენა და ა. შ. ამოცანა აქამდე სწორედ იმაში მდგომარეობდა, თუ როგორი სახით, რა ფორმით, რა სიმბოლოთი, ან კიდევ სრულყოფილების რა სახისით გადმოცემა ღმერთის სახე თუ ფიგურა. ერთ-ერთმა პირველმა სწორედ ქრისტიანობამ აღამალა ღმერთი უხილავის, შეუმეცნებელის რანგში, აქცია იგი იდეად. უხილავი, შეუცნობელი, აღუწერელი, გამოუთქმელი, მიუწვდომელი, „მზიანი ღამე“, „უჟამო ჟამი“... აი, არასრული სია იმ პრედიკატებისა, რომელთაც უხეინაესის — ღმერთის დასახასიათებლად იყენებს ქრისტიანული თეოლოგია და სახისმეტყველება. თუ ამგვარ თეოლოგიურ მიდგომას პირდაპირ განვაგრცობთ სელოვნების განვითარების პროცესზე, შეიძლება ითქვას, რომ მას თითქოს არავითარი პერსპექტივა არ გააჩნდა და ამდენად, არც უნდა განვითარებულიყო ახალ სოციალურ სიტუაციაში. მაგრამ ისტორიულმა აუცი-

ღვთისმშობლის იკონობრაჟიის ზოგიერთი ასპექტის შესახებ

თამარ ბალაშვილი

კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტის კულტუროლოგიის
კათედრის ასპირანტი

ლემლობამ სხვაგვარად განსაჯა. ქრისტიანული რელიგიის გავრცელებისათვის ზრუნვის იდეოლოგიამ წინა პლანზე წამოსწია უზენაესთან მიახლოების, მისი შეცნობის გზების ძიების საკითხი. ამან კი ლოგიკურად მიიყვანა ქრისტიანი თეოლოგები ნაცად გზასთან — ხელოვნებასთან, მის სახეობრივ-ესთეტიკურ სამყაროსთან. მიუფრო, რომ შემოქმედებითი პრაქტიკა უკვე რამდენიმე საუკუნის ტრადიციას ითვლიდა. საჭირო იყო მისი თეორიული გააზრება და კანონიზირება. შემთხვევითი არ არის ის გარემოება, რომ ქრისტიანული გადმოცემის თანახმად, პირველი ხატი, როგორც „ხილული ფორმა უხილავისა“, თვითონ მაცხოვრის ხელით შეიქმნა. თავისი მიწიერი ცხოვრების დროს ქრისტემ ტილო (ურბუსი) სახეზე მიიფარა და მასზე აღიბეჭდა მაცხოვრის გამოსახულება. სწორედ ეს ფაქტი დაედო საფუძვლად მთელ შემდგომ ქრისტიანულ ხატწერას, რაც ცხადყოფს იმ აუცილებლობას და დიდ სიმბოლურ დატვირთვას, რასაც ქრისტიანული თეოლოგიური აზრი რელიგიის გავრცელების თვალსაზრისით ანიჭებდა უზენაესის პორტრეტულ გამოსახულებებს.

ცნობილია, რომ ქრისტიანული მსოფლმხედველობა ანტიკური აზროვნების ნიადაგზე, მის წიაღში აღმოცენდა, თუმცა თავის უშუალო ამოცანად ანტიკურობის უკუგდება, მისი უარყოფა დაისახა. განზრახულის სისრულეში მოყვანა ქრისტიანი

ავტორებისათვის დაუძლეველი ამოცანა გამოდგა, რამაც იმავე მოაზროვნეებს უბიძგა ეძებათ ახალი გზები. ერთ-ერთი და ყველაზე ნაყოფიერი გზა გამოდგა ანტიკური ფილოსოფიური მსოფლმხედველობის ახალ თვისობრივ დონეზე ათვისება, მისი გადამუშავება და ახალი იდეოლოგიური მოთხოვნილებებისადმი მისადაგება. ამგვარი მიდგომისათვის ნოყიერ საფუძველს ქმნიდა ნეოპლატონიზმის ის მდიდარი ტრადიცია, რომელიც ანტიკური სამყაროდანვე მოედინებოდა პლოტინის ფილოსოფიური მოძღვრების სახით და რომლის პირდაპირ გამოსატყულებას ახალ დროში წარმოადგენდა არეოპაგიტული მოძღვრების ძირითადი იდეები. ხელოვნებათმცოდნეობითი შემეცნება, რომლის უშუალო რეფლექსიის საგანს შუა საუკუნეების ხელოვნება და განსაკუთრებით პორტრეტული ხატწერის წარმოშობის საკითხები წარმოადგენს, ამ იდეებს გვერდს ვერ აუვლის. მით უფრო, რომ თეორიულ-თეოლოგიური თვალსაზრისით მათი წარმოშობის აუცილებლობა ყველაზე სრულფასოვნად სწორედ არეოპაგიტულ კორპუსში დასაბუთდა.

არეოპაგიტკაში მთავარია იერარქიის ზოგადი თეორია, რომელიც განხილულია როგორც სპეციფიკური სინფორმაციო სისტემა. იერარქია არის მწყობრი, წმინდაცოდნა შეძლებისდაგვარად ღვთის სახვნების მიმსგავსებული მეცნიერება და მოქმედება, რომელიც მასზე გადმოსული უზე-

ნაესი ბრწყინვალეების ძალით ღვთის მსგავსებამდე მალდდება საკუთარი ბუნების შესაბამისად¹.

იერარქიულ სტრუქტურაში ღმერთიდან ადამიანამდე, საგნებამდე არის გარკვეული წყობა, რიგი, რომლის ყოველი მონაწილის უშუალო მიზანი არის ღვთაებრივი იდეის ბაძვა. ღვთისადმი, პირველსაწყისისადმი მისწრაფება ხორციელდება იმ სრულყოფილი მშვენიერების მიღებით, რაც მზის ქვეშ ყველასთვის თანაბრად განიფინება. მაგრამ აქ დგება საკითხი — ძალუძთ კი ამქვეყნიურ არსებებს ამ სიკეთის მიღება? სულიერი სინათლე, რომელიც უმაღლესიდან გამოედინება, ისეთივე უხილავია, როგორც თვითონ უზუნაესი? აი, სწორედ ამ წინააღმდეგობების გადასალახავად არეოპაიტიკული წიგნების ავტორის აზრით, სულიერი სინათლის ინფორმაციის ანუ „ფოტოლოსიეს“ გავლენით იქმნება მატერიალურ სახეთა სიმბოლოები, კერძოდ, სიტყვიერი და გამოსახულებითი ხელოვნებანი. მათ უნდა ასწავლონ ადამიანს დაინახოს სინათლე, აზიარონ უმაღლეს სიკეთეს. ამრიგად, არეოპაიტიკის თეორიის მიხედვით, საკმაოდ თვალნათლივ წარმოჩინდება თეორიული ხაზი, რაც გვიხსნის სახვითი სიმბოლოების გაჩენის აუცილებლობას და შინაგან თავისებურებებს.

ანგარიშგასაწევა სხვა გარემოებაც, რომელსაც პირობითად იდეოლოგიური განპირობებულობა თუ პრაქტიკული აუცილებლობა შეიძლება ვუწოდოთ. შევეჩვით მის ზოგად მხარეს. ქრისტიანული სიმბოლო „ხატი“ რელიგიური დოკუმენტის პრობაგანდის ერთ-ერთ უმთავრეს საშუალებას წარმოადგენდა. იგი ეკლესიის კამპანიაში იქმნებოდა და მიზნად ისახავდა მორწმუნისათვის იმ სულიერი ინფორმაციის გადაცემას, რომელსაც ხატი, როგორც „ხილული სახე უხილავის“ წარმოსახავდა. ქრისტიანული კულტმსახურების ტრადიციის მიხედვით, ხატი არის რელიგიური რიტუალის აუცილებელი ატრიბუტი, რომელიც განსაკუთრებულ ყოველდღიურ გარემოს უქმნის მლოცველს და უყალიბებს მას გარკვეულ დროით, სივრცით თუ მხატვრულ-სახეობრივ სიმბოლურ ორიენტაციებს.

ხატის ერთ-ერთი არსება, როგორც ვუკვე აღვნიშნეთ, უხილავისადმი ბაძვაში დადგენის ხილულად ქმნაში ვლინდება. ანტიკურ ფილოსოფიაში, კერძოდ პლატონთან, ბაძვა გამოსახავს ხილული სამყაროს ნივთების მათსავე საფუძველში არსებულ იდეებთან მიმართების თავისებურებებს. ყოველი ნივთი ბაძავს იდეას და ამით ემსგავსება მას.

ცნობილი ღვთისმეტყველი და მოაზროვნე იოანე დამასკელი პლატონის ფილოსოფიაზე დაყრდნობით თვლიდა, რომ სამყაროში ყოველივე სახე, გამოსახულება (ბერძნ. eikon — სახე, გამოსახულება) გააჩნია. ადამიანიც ღვთის მსგავსი და მგვანია. დამასკელის აზრით, ნებისმიერი საგანი იდეის კონკრეტიზაცია, მისი გამოსახულებაა. აქედან გამომდინარე ხატი წარმოადგენს ღვთაებრიობის იდეის მატერიალიზაციას, ზეგრძნობადი სამყაროს მატერიალურ განსახიერებას. ბუნებრივია, იდეის მატერიალიზაციისაკენ სწრაფვის შუასაუკუნეობრივი ტრადიცია გარკვეულ ჩარჩოებში ზის და ეს გასაგებიცაა. ქრისტიანული ხატი განუყოფელია ტაძრის იდეოლოგიურ-მხატვრული სახე-ფუნქციისაგან, იგი თავყვანისცემის ობიექტია და აქედან გამომდინარე, გარკვეული შინაარსობრივი დატვირთვის მატარებელია.

ღვთისმეტყველ პავლე ფლორენსკის აზრით „ხატი არის ზეციური ხილვა და არც არის. იგი არის ზეციური ხილვის კონტური. ხილვა ან არის ხატი, ის თავისთავად რეალურია, მაგრამ ხატი, რომლის ფორმაც ემთხვევა სულიერ სახეს, არის ჩვენს ცნობიერებაში არსებული ეს სახე. ამ სულიერი სახისაგან განკერძოებულად ის არ არის არაფერი — არც სახე და არც ხატი, არამედ უბრალოდ დაფა“² დიონისე არეოპაგელის მიხედვით ხატი — „ხილული გამოსახულებაა საიდუმლო, ზებუნებრივი სანახაობებისა“. თანამედროვეობის ცნობილი ფილოსოფოსი ა. ლოსვეი კი მიიჩნევს, რომ „ხატი და ხატწერა საერთოდ — ეს არის სამყაროს აღქმის პროდუქტი, აგებული მტკიცებაზე სუბსტანციის საკუთარი, არამქვეყნიური თვითგანდობის შესახებ“³.

რაც შეეხება ხელოვნებათმცოდნეებს, მათი აზრით ხატი, ეს არის „პორტრეტი“ (ნ. კონდაკოვი), რასაც სიტყვის სემანტიკაც ამოწმებს. როგორც ცნობილია, ადრექრის-

ტიანულ ეპოქაში ადამიანის პორტრეტულ გამოსახულებას „იკონა“ ეწოდებოდა.

ეს რაც შეეხებოდა ხატის არსის ფილოსოფიურ და თეოლოგიურ განსაზღვრას. ახლა კი ვცადოთ ხელოვნებათმცოდნეობითი ანალიზით გავარკვიოთ, როგორ წარმოიშვა ხატწერა, რა ისტორიულ-კულტურული წინაპირობა უძღოდა მისი ჩამოყალიბებისა და შემდგომი განვითარების პროცესს, რის საფუძველზე შეიქმნა ქრისტიანული ხატი და რა პირველწყაროები ასაზრდოებდნენ იკონოგრაფიულ სქემებს.

ქრისტიანული ხატწერის უძველეს ნიმუშებს, მართალია არა საბოლოოდ ჩამოყალიბებული და დახვეწილი სახით, მაგრამ უკვე I-II სს.-ში ვხვდებით რომის კატაკომპებისა და აკლდამების კედლებზე. ამ გამოსახულებების თავდაპირველი მნიშვნელობა გარდაცვლილის სულისათვის იმქვეყნიური ენერჯის მინიჭებასა და მისი მარადიული სიმშვიდისათვის ლოცვაში მდგომარეობდა. აი, საიდან ჩაეყარა საფუძველი ღვთისმშობლის იკონოგრაფიულ ტიპს — ორანტა. ქალის გამოსახულებამ მარცხენა ხელში ყრმით და ახალგაზრდა კაცი გამოსახულებამ მხარზე გადებული ბატკნით, პირველად სწორედ აქ შეიძინა ახლებური დატვირთვა. შემდგომში კი ღვთისმშობლის ოდიგიტრიისა და მაცხოვრის „კეთილი მწყემსის“ იკონოგრაფიულ ტიპს დაეღო საფუძვლად. მაგრამ ეს ყველაფერი უკვე მოგვიანებით, ბიზანტიის აყვავება-გაძლიერების დროს მოხდა. ჯერჯერობით კი მხოლოდ ეყრება საფუძველი ახალ რელიგიას და იწყება მისთვის აუცილებელი სარიტუალო ატრიბუტიკის შექმნა. ოღონდ არ უნდა დაგვაფიქვდეს, რომ ქრისტიანულად მოინათლნენ გუშინდელი წარმართნი. ახალი რელიგია ირწმუნეს მათ, ვინც ცოტა ხნის წინ თაყვანს სცემდა კერაბებს. რომის კატაკომპებსა და აკლდამებს ხატავდნენ ის მხატვრები, რომელთაც შექმნეს ისიდასა თუ ათენას, ოსირისისა თუ ზევსის გამოსახულებები. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, რომ გარეგნულ-მხატვრული ფორმები კულტისა, ადამიანის ცნობიერებაში თითქმის უცვლელი დარჩა, მაგრამ შეიცვალა მათი აზრობრივ-შინაარსობრივი დატვირთვა. სწორედ ამის გამოა, რომ ხელოვნებათმცოდნეები ამა თუ იმ იკონოგ-

რაფიული სქემის საზავეს ჯერ კიდევ ერთრუსულ კულტურაში, ნიღბების შექმნის უზარმაზარ ტრადიციაში, ეგვიპტურ და ელინისტურ კულტურებში, ძვ. ბერძნულსა თუ ფაიუმის პორტრეტებში ეძებენ.

პროცესი, რომელიც ჩვენ ახლა აღწერეთ, განმეორებადია. ამის დასტურს კაცობრიობის კულტურის ისტორია არაერთგზის იძლევა დასაბამიდან დღემდე. ამას ა. ვარბურგი „მეხსიერების მოტივებს“ უწოდებს. ე. ი. მისი მოსაზრების თანახმად გრძობების ის „ექსპრესიულ-პათეტიკური აფექტები“, რომლებიც უცილობლად მეორდებათ და აღორძინდებიან კაცობრიობის კულტურული განვითარების მთელი ისტორიის განმავლობაში, სწორედ ამ ზოგადსაკაცობრიო მეხსიერების წყალობით, სათავეს იღებენ უძველესი დროიდან და გამუდმებით გვხვდებიან ანტიკურ ბარელიეფებში, შუასაუკუნეების ხატებში, თანამედროვე ევროპულ სურათებში და ჩემი აზრით, თვით მოდური გაზეთების ფოტოგრაფიებშიც კი ერთ-ერთ მსგავს მოვლენასთან გვაქვს საქმე.

ახალი რელიგიის დამკვიდრებასთან ერთად, ნიღბის ფუნქციურ-შინაარსობრივი დატვირთვა შეიცვალა. იგი ბოროტი ძალების სიმბოლოდ იქცა. სწორედ ამან განაპირობა ეკლესიის მიერ მათი აკრძალვაც. მაგრამ შეუძლებელია, ალბათ, კულტურის და მითუმეტეს კულტის შინაგანი არსის ასე იოლად მოსპობა. იგი გადასხვაფერდა და ქვეყნის კულტურაში მიმდინარე ახალი შემოქმედებითი მოვლენების სიმბოლოდ იქცა. ამ შემთხვევაშიც ნიღბის, როგორც ასეთის, არსი მისი ადრინდელი აზრობრივი დატვირთვის გაქრობასთან ერთად არ განადგურებულა. მან თავისი ახალი მხატვრული სხეული შექმნა და ეს იყო ხატი. საოცარია, მაგრამ ისტორიულად ხატმა ნიღბისაგან მემკვიდრეობით მიიღო რიტუალური ატრიბუტის ფუნქციები და სარიტუალო ნიღბის ტექნიკურად დამზადების განსაკუთრებული თავისებურებანიც, ათასწლეულების მანძილზე შექმნილი და დახვეწილი მხატვრული ხერხები. სწორედ ამის გამოა, რომ ხატის გრაფიკული სქემის პირველწყაროებისა და მისი შემდგომი ევოლუციის პროცესის თავისებურებათა ანალიზს უთუოდ მივყავართ წინაქრისტიან-



წული ეპოქის ხელოვნების ნიშნებთან. აქ, უპირველეს ყოვლისა, იგულისხმება ქრისტიანული ხატების იკონოგრაფიული ფორმის ნათესაობა ეგვიპტურ, ძველ ბერძნულ თუ ელანისტურ კულტურულ წრეებში ჩამოყალიბებულ მხატვრულ ტრადიციებთან.

როგორც სასულიერო წოდების მქონენი, ასევე ხელოვნებათმცოდნეებიც თვლიან, რომ ხატის წარმოშობა უშუალოდ უკავშირდება ეგვიპტეს, ისევე როგორც, უკვე შემდგომში, ხატწერაში დამკვიდრებულ იკონოგრაფიული სქემის პირველწყაროსაც ეგვიპტეში ხედავენ. მაგრამ აქ მოსაზრებები იყოფა და ხელოვნებათმცოდნეთა ერთი ნაწილი (ნ. კონდაკოვი) აღნიშნავს, რომ ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული სქემის (ოდივიტრია) სათავე უფრო ძველის საბერძნეთიაო, მაშინ როდესაც მ. ანდრონიკოვა თავის ნაშრომში პორტრეტის წარმოშობის შესახებ წერს, რომ ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული სქემის პირველწყარო ეგვიპტურ კულტურაში დევსო.

ბუნებრივია, ხატწერა, ზოგადად, თუ მისი პრინციპების წარმოშობის პრობლემა ერთ-ერთი ურთულესი საკითხია თუნდაც იმიტომ, რომ ფაქტია, ხატწერის წარმოშობაში მსოფლიოში უდიდესი ცივილიზაციების კვალს ვხედავდით, რაც განპირობებულია, ალბათ, იმით, რომ, როგორც ჩანს, რაც უფრო ონტოლოგიურია სახება, მით უფრო ზოგადსაკაცობრიოა ის ფორმები, რომლითაც ეს სახება გადმოიცემა.

დავუბრუნდეთ კვლავ ეგვიპტეს. პავლე ფლორენსკის მოსაზრებით, სწორედ ეგვიპტური ნიღაბი, სარკოფაგის შიდა მოხატულობა და მუმიის ხის „ფუტლიარი“, რომელსაც თვითონ ჰქონდა დაბანდული სხეულის ფორმა სახის ადგილას ჩადგმული, ხის ფირფიტაზე შესრულებული პორტრეტული გამოსახულებით — არის პირველწყარო ხატწერისა.

მუმიის ან სარკოფაგის მოხატულობის მიზანს ძველ ეგვიპტეში გარდაცვლილის, რომელიც უკვე იქცა ღვთაებად და საკულტო თავყანისციემის ობიექტად — გაიღვალა წარმოადგენდა, რადგან გარდაცვლილი შედიოდა ნათლის სამეფოში და ღვთაების სახეს ღებულობდა („იმ — ოსირისი“ ამ სახისაა მარადიული ცხოვრების ეგვიპტური ფორმულა). სხვაგვარად რომ

ვთქვათ, მუმიის მოხატულობას გარდაცვლილის იდეალური მხარეების შენახვა რება უნდა მოეხდინა. ბუნებრივია, რომ ეს მხატვრობა მოიაზრებოდა არა როგორც პორტრეტი, რომელიც ორიგინალს უნდა დამკვიდრებოდა, არამედ როგორც პორტრეტი, რომელიც სრული იდენტიფიცირება იქნებოდა ორიგინალისა. ფლორენსკის მოსაზრებით, სწორედ ამ მუმიების მოხატულობის თავისებურებიდან იღებს სათავეს ხატწერის მასსიათებელი პრინციპები. ზემოთ უკვე აღნიშნულის გარდასაინტერესოა სახის ვაძლიერებული განათების პრინციპი. სახის ფორმა შექმნილია ძლიერი განათების საშუალებით, შუქჩრდილის ეფექტი დაყვანილია მინიმუმამდე. გამოყენებული განათება კი არამიწიერი, ყოვლისმომცველი ენერჯის ასოციაციას ბადებს, რომელიც ახერხებს უცვლელი ეფექტი მოახდინოს ცვალებადი განათების დროსაც კი. ამის გამო ის უფრო ხილული მეტაფიზიკის ასოციაციას იწვევს, ვიდრე — ემპირიისას, რაც, როგორც ცნობილია, ქრისტიანული ხატების ერთ-ერთი ძირითადი მასსიათებელი თავისებურებაა. ზუსტად იგივე პრინციპი გამოიყენებოდა არა მარტო უშუალოდ მუმიის მოხატულობის დროს, არამედ იმ, უმეტესწილად, კიპარისის ფირფიტაზე შესრულებული მოხატულობის დროსაც, რომელიც დაბანდვისას უშუალოდ სახის ადგილას მაგრდებოდა. ალბათ, კვიპაროსის ხეც აქ შემთხვევით არ გამოიყენებოდა, როგორც ცნობილია, იგი მარადიული ცხოვრების უძველესი სიმბოლოა.

ამ ფირფიტაზე შესრულებული პორტრეტები კი თავისი ფუნქციური მნიშვნელობით კვლავინდებურად ნიღბები იყო, რომლებიც ჯერ კიდევ ადამიანის სიცოცხლეში იხატებოდა, გარდაცვალების შემდეგ კი სახის ადგილს იკავებდა.

ასეა, თუ კვლავ დავუბრუნდებით ხატწერის გენეზისის თანამიმდევრულ განხილვას, საჭიროა აღვნიშნოთ, რომ იმისათვის, რათა საბოლოოდ განთავისუფლებულიყვნენ მუმიასა თუ სარკოფაგის მოხატულობაზე შემორჩენილი შუქჩრდილის ელემენტებისაგან, რათა ირეალობის შეგრძნება უფრო ცოცხლად შეგრძნებადი გამხდარიყო, საჭირო იყო სარკოფაგის მატე-



რიალური ფორმებისაგან კიდევ უფრო დაშორება და სიმბოლიზმის ელემენტების უფრო ჭარბი გამოყენება. ეს იძლეოდა საშუალებას არაამქვეყნიურობის ბრწყინვალე ეფექტის შესაქმნელად.

როგორც ცნობილია, ხატის გარდა მსგავსი თავისებურებანი ახასიათებდა ელინისტური ეპოქის პორტრეტსაც, რომელმაც ხატწერაში ცვილის საღებავები და ილუზორულიობის პრინციპი შემოიტანა. ამ პორტრეტების ილუზორულობა იდეალიზაციასთანაა შერწყმული, რითაც ხატწერისათვის დამახასიათებელი თავისებურება შეიქმნა. ისწრაფვოდა რა სიმბოლიზმისაკენ და სხეულისაგან განდგომისაკენ, ელინისტურმა პორტრეტმა მაინც ვერ მოახერხა სარკოფავის მატერიალური ზედაპირისაგან საბოლოოდ თავის დაღწევა და შექმნა გარკვეულწილად მისი მხატვრული ეკვივალენტი. უკვე ქრისტიანული ხელოვნების ამოცანას შეადგენდა ამ უკანასკნელისაგან განთავისუფლება. სწორედ მაშინ ჩამოყალიბდა ხატწერა, როგორც ხელოვნებისა და კულტურის ცალკე სფერო.

ახლა კი, ორიოდ სიტყვით ხატწერის გრაფიკული სქემის წარმოშობის პრობლემასაც შევხვით. კერძოდ, კი, ღვთისმშობლის ოდიგიტრიის იკონოგრაფიულ ტიპზე შევაჩეროთ ყურადღება. ხელოვნებათმცოდნეობაში გავრცელებული ტრადიციული თვალსაზრისის მიხედვით (ნ. კონდაკოვი, ვ. ლაზარევი, ბ. ვიპერი, მ. ანდრონიკოვა და პ. ფლორენსკი) ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული სქემის პირველწყაროდ მიჩნეულია ქალღმერთების ისიდასა და ათენას გამოსახულებები. ვგულისხმობთ ისიდას მჯდომარე გამოსახულებას ხელში ყრმა ხორით და ათენას ფეხზე მდგომი ფიგურის გრაფიკული სქემების ნათესაობას ღვთისმშობლის ოდიგიტრიის იკონოგრაფიულ ტიპთან. აქ შეუძლებელია გვერდი აუვაროთ ქალღმერთ ისიდას კულტის ელინისტური სამყაროს ფარგლებში გავრცელების ისტორიას და უნდა აღვნიშნოთ, რომ მას შემდეგ, რაც ელინიზმის ეპოქაში ეგვიპტე დაწინაურდა, ეს ქალღმერთი არა მხოლოდ მთელი ეგვიპტის, არამედ ბერძნულ-რომაული სამყაროს კულტადაც იქცა. ამას ადასტურებს უამრავი

ლიტერატურული ნაწარმოები, დაწერილი ბერძნულ ენაზე და მიძღვნილი ამ ქალღმერთისადმი. ამ პერიოდში ისიდა ქალღმერთების (თანამედროვე პარიზი) მფარველი იყო. აქ მას ტაძარიც კი აუგეს. სოლოროდესაც საფრანგეთში გავრცელდა ქრისტიანობა, ძველი ქალღმერთის კულტი კარ დაივიწყეს, არამედ მისი ქანდაკება უკვე როგორც ქრისტიანი წმინდანისა მოათავსეს სენ-ჟერმენ დე პრეს სააბატოში, სადაც იყო დაცული 1514 წ.-მდე.

ამასთან დაკავშირებით საინტერესო შენიშვნას აკეთებს მ. ვოლოშინი. იგი თავის სტატიაში ხატების შესახებ აღნიშნავს, რომ „კონსტანტინეს სახელმა, შეცდომით მიცემულმა მარკუს ავრელიუსის ცხენიანი ქანდაკებისათვის და ღვთისმშობლის სახელმა, მიცემულმა ფრანგულ ტაძრებში არსებული ისიდას გამოსახულებებისათვის, გადაარჩინა ეს ნიმუშები განადგურებას და შემოგვინახა დღემდე“.⁴ ყოველივე ზემოთქმულის შემდეგ ალბათ არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ ისიდას მჯდომარე გამოსახულება ხელში ყრმა ხორით არათუ პირველწყაროა ღვთისმშობლის იკონოგრაფიული ტიპისა, არამედ წმინდა გრაფიკული სქემის თვალსაზრისით, მისი პროტოტიპია. ზუსტად იგივეს თქმა შეიძლება ათენას გამოსახულებაზე, რომელიც, ასევე უდავოა, რომ საფუძვლად დაედო ღვთისმშობლის ოდიგიტრიის იკონოგრაფიულ ტიპს.

შეუძლებელია ერთი სტატიის ფარგლებში ჩაატოო ის უზარმაზარი ინფორმაცია, რასაც წარმართული და ქრისტიანული კულტურული შრეების ამომწურავი დახასიათება მოითხოვს, რათა შემდგომ ისაუბროთ იმ პარალელებზე, რომლებიც მათ ურთიერთთან აკავშირებს. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ვცადეთ ღვთისმშობლის გრაფიკული სქემის (ოდიგიტრია) მაგალითზე თვალნათლივ წარმოგვიჩინა მსოფლიოს ხალხთა რწმენა-წარმოდგენებში ადრეულ ეტაპზე ჩასახული წმინდა დედის ხატება, რომელიც სრულყოფილ ფორმას იღებს ისიდას სახით, შემდგომ გადაინაცვლებს ათენას გამოსახულებაში და კიდევ ერთხელ გამოჩნდება უკვე ადრექრისტიანულ კატაკომბურ მხატვრობაში. საბოლოოდ

ჩამოყალიბებული სახით კი (ოლიგოტრიის იკონოგრაფიული ტიპი) კლასიკური ხანის ბიზანტიურ და ქრისტიანულ ხელოვნებაში წარმოჩინდება.

შენიშვნები:

1 ვ. ჭელიძე — „დიონისე არეობავედი“. საღვთისმეტყველო კრებული, თბ., 1987, № 3, გვ. 177.

2 Флоренский П. Иконостас, «Декор. искусство», 1988, сб., 31—32.

3 Лосев А., Философия. Митология. Культура, стр. 95.

4. Волошин М., Чему учат школы? 1913 г. Публ. ст. О рус. иконостаси, стр. 169.

ბიბლიოგრაფია

1. Андроникова М. И. «Об искусстве портрета», 1975 г.

2. Андроникова М. И. «Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма», 1980 г.

3. Волошин М. «Чему учат иконы?», 1913 г. Публ. ст. о рус. иконописи.

4. Кондаков Н. «Иконография Богоматери», 1912 г.

5. Кондаков Н. «История Византийского искусства и иконографии по миниатюрам греческих рукописей». Одеса, 1876 г.

6. Лосев А. «Философия. Мифология. Культура». М., 1989 г.

7. Рубцов Н. Н. «Фундаментальное и прикладное в искусствоведческих построениях: на примере иконологии», 1989 г.

8. Флоренский П., Иконостас, жур. «Декоративное искусство», 1988 г. № 6.

9. Вишпер Б. Статьи об искусстве, изд. «Искусство», М., 1970 г.

10. Памятники искусства Древнего Египта в Эрмитаже, изд., «Аврора», Ленинград, 1970 г.

11. ჭელიძე ვ., დიონისე არეობავედი, საღვთისმეტყველო კრებული, თბ., 1987 წ. № 3.



კაცობრიობის გენიის ერთ-ერთი ღირსშესანიშნავი მიღწევაა — კომპიუტერული ტექნიკის საოცრად სწრაფი განვითარება და მის საფუძველზე რთული ინფორმაციული სისტემების შექმნა. თუ ადრე კომპიუტერი განკუთვნილი იყო სპეციალისტთა ვიწრო წრისათვის მისი სიძვირის და სირთულის გამო, ახლა პერსონალური კომპიუტერი საზოგადოების ნებისმიერი წევრის სამუშაო ხარაღია.

აღმოჩნდა, რომ კომპიუტერი შესანიშნავად ართმევს თავს მისთვის თითქოს უჩვეულო ამოცანებს, კერძოდ, ტექსტების დამუშავების გარდა, სურათების და ანიმაციების შექმნას.

განსაკუთრებით საინტერესოა კომპიუტერის გამოყენება შემოქმედებით, ინტელექტუალურ საქმიანობაში. მაგალითად, შენობების, მანქანების პროექტირებაში, მხატვრული და ანიმაციური ფილმების შექმნაში, საპრეზენტაციო-სარეკლამო დიზაინში, სხვადასხვა სახის გამოყენებით ხელოვნებაში. იმისათვის, რომ ეს შესანიშნავი ტექნიკა მაქსიმალურად და საუკეთესოდ გამოვიყენოთ, საჭიროა ვისწავლოთ კომპიუტერის გამოყენება სპეციფიკურ დარგებში და შემოქმედებაში.

გრაფიკული გამოსახულების აგებასა და რედაქტირებაში კომპიუტერის გამოყენების ერთ-ერთმა მოთავემ აიგვნ საზერლენდმა აღნიშნა: „კომპიუტერთან შეერთებული დისპლეი, შე წარმოიდგება სარკმლად „აღისას საოცრებათა“ ქვეყანაში, სადაც პროგრამისტს შეუძლია გამოსახოს ობიექტები, რომლებიც აღიწერება საყოველთაოდ ცნობილი ბუნების კანონებით ან გამოსახოს წარმოსახვითი ობიექტები, რომლებიც ემორჩილება მხოლოდ მის მიერ დაწერილ პროგრამას. ეს სიტყვები ნათქვამია ოცილოდე წლის წინ და მიუხედავად ესოდენ მცირე დროის პერიოდისა, პროგრამისტის პრიორიტეტმა ვირტუალური სამყაროს მხატვრულ გამოსახვაში გადაინაცვლა კომპიუტერული ხელოვნების სფეროში.

რეალური და წარმოსახვითი სამყაროს



ქართული
ხალხთა

კომპიუტერის „ჯადოსნური პრიზმა“

ირინა გალდაიშვილი

თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის
კომპიუტერული გრაფიკის III კურსის სტუდენტი

ასახვა კომპიუტერის „ჯადოსნური პრიზმის“ საშუალებით დღეს უკვე ხელმისაწვდომია საზოგადოების ფართო წრეებისათვის, კომპიუტერული გრაფიკა გახდა კომპიუტერთან მუშაობის სტანდარტული ფორმა.

კომპიუტერული გრაფიკა არის მხატვრებისათვის გამოსახულების შექმნისა და რედაქტირების ამოუწურავი შესაძლებლობების წყარო. მხატვრები უკვე ქმნიან ტელერეკლამისათვის ეფექტურ მულტიპლიკაციურ სურათებს, სპეციალურ კადრებს სამეცნიერო-ფანტასტიკურ ფილმებში, ინტერნეტ-გვერდებს და სხვა.

60-იან წლებში თანამედროვე კავშირგაბმულობისა და ინფორმაციის გაცვლისათვის პენტაგონისა და ავიადისპეჩერებისათვის შექმნილი ქსელი, ბოლო ათწლეულში გადაიქცა საერთაშორისო ქსელად — ინტერნეტი.

აღსანიშნავია, რომ მსოფლიოში კომპიუტერული ხელოვნების საპრეზენტაციო-სარეკლამო ღიზანის ერთ-ერთ მიმართულებად ჩამოყალიბდა ინტერნეტის ღიზანი და ამან წარმოშვა მხატვრებისათვის შემოქმედებითი ძიებისა და მოღვაწეობის ახალი ასპარეზი.

მსოფლიოს მთელ რივ სამხატვრო სასწავლებლებში, განსაკუთრებით ამერიკის შეერთებულ შტატებში, სადაც წარმოიშვა ეს დარგი, ინტერნეტღიზანი უკვე გა-

მოყოფილია ცალკე სპეციალობად და დიდი პოპულარობით სარგებლობს.

ამ მხრივ ერთ დროს ჩამორჩენილ რუსეთში, უკვე მეორე წელია ინტერნეტის აკადემია კორპორაცია „ინტელის“ დახმარებით აწყობს რუსეთის ინტერნეტ-ღიზანის საუკეთესო ნამუშევრების პრეზენტაცია-დაჯილდოების ცერემონიას. ანალოგიური პრეზენტაცია-დაჯილდოების ცერემონიალი შეერთებულ შტატებში თავისი პოპულარობითა და მნიშვნელობიფ არაფრით ჩამოუვარდება ამერიკის კინოხელოვნების აკადემიის ოსკარით დაჯილდოების ცერემონიას. საქართველოში ინტერნეტის აკადემია პირველ ნაბიჯებს დგამს.

ამასთან ერთად ტარდება კონკურსები თანამედროვე ქართული ინტერნეტ-გვერდის გაფორმებაზე, რომელსაც აცხადებს სხვადასხვა ორგანიზაცია, მათ შორის განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ღია საზოგადოება საქართველოს (სოროსის ფონდის) მიერ უკვე ტრადიციად ქცეული ყოველწლიური კონკურსი, რომლებშიც აქტიურ მონაწილეობას იღებენ თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის კომპიუტერული ხელოვნების სპეციალობის სტუდენტები და პედაგოგები.

1997 წლიდან, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში, მსაზველობითი გეომეტრიისა და კომპიუტერული გრა-

ფიკის კათედრის ბაზაზე ჩამოყალიბდა კომპიუტერული ხელოვნების სპეციალობა, რომლის ერთ-ერთი პრიორიტეტული მიმართულებაა მაღალკვალიფიციური ინტერნეტ-დინამიკების მომზადება მსოფლიოს გამოცდილებისა და ახალი სტანდარტების მიხედვით.

თანამედროვე ინტერნეტ-დინამიკის ძირითადი პრინციპები შეიძლება ჩამოყალიბდეს შემდეგნაირად:

1. მსატერული ღირებულება
2. მარტივი ნავიგაცია
3. სწრაფმოქმედება

ინტერნეტ-გვერდის მსატერული გაფორმება წარმოადგენს მის წამყვან ნაწილს. იგი ემყარება სამსატერო აკადემიაში დინამიკის კლასიკური მსატერული განათლების საფუძველზე მიღებულ ცოდნას და მის გამოყენებას.

ტერმინი ნავიგაცია ნიშნავს მოძრაობას ინტერნეტის საინფორმაციო ბლოკებსა და გვერდებს შორის.

პოლიგრაფიული საინფორმაციო-სარეკლამო ბუკლეტისგან განსხვავებით, რომლის მომხმარებელზე ორიენტირებული საბოლოო პროდუქციის აგების სტრუქტურა იმდენად გასაგები და ბავშვობიდან ნაცნობია ყველასათვის, რომ მისი ტექნოლოგიური მხარე ცალკე ახსნას აღარ საჭიროებს. ინტერნეტ-გვერდის შემთხვევაში მისი აგების სტრუქტურა და ტექნოლოგია (link-ბმულები და java-ბმულები) საჭიროებს განსაკუთრებულ შესწავლას, სხვადასხვა შესაძლო მიმართულებების ერთმანეთისგან გამიჯვნას და აქედან გამომდინარე იძლევა მსატერი-სათვის შემოქმედებითი ძიების ახალ, განსხვავებულ საშუალებებს, რომელიც არც ერთ აქამდე არსებულს არ ჰგავს. სწორედ ამაზე და მოკიდებული ინტერნეტ-გვერდის დათვალიერებისათვის მისი მოხერხებული, ყველასათვის გასაგები და ლოგიკური გადასვლებით დაკავშირებული მოძრაობა-ნავიგაცია, ანუ მარტივი ნავიგაცია.

სწრაფმოქმედებამ — ბოლო წლებში ტელესაკომუნიკაციო ტექნოლოგიების განვითარების გამო შედარებით დაკარგა თავისი აქტუალობა და გადაინაცვლა პირველიდან მესამე ადგილზე. ადრე ნაკლებ

ბი ყურადღება ექცეოდა მსატერულ-გრაფიკულ მხარეს, ვინაიდან გრაფიკული ფაილების განთავსება-დათვალიერება ტექნიკურ სირთულეებთან იყო დაკავშირებული. სულ რამდენიმე წლის წინ შეუძლებელი იყო ტექსტის გარდა რაიმე სხვა ინფორმაციის განთავსება ინტერნეტში, ხოლო გრაფიკული ფაილები ხელმისაწვდომი იყო მხოლოდ მათი სახელების გამოჩენის დონეზე და მათი დათვალიერება შეიძლებოდა მხოლოდ საკუთარ კომპიუტერზე გადმოწერის შემდეგ. ახლა ეს პრობლემა მოსსნილია და შესაძლებელია არა მხოლოდ სურათების დათვალიერება, არამედ პირდაპირი ეთერის რეჟიმში (live) ვიდეოგამოსახულების მიღება, ვიდეოკონფერენციების ჩატარება და მრავალი სხვა.

ინტერნეტ-გვერდის გაფორმების საქციფიკა თავის მხრივ არაერთგვაროვანია და იყოფა დანიშნულების მიხედვით პერსონალურ, კორპორაციულ და სარეკლამო გვერდებად.

პერსონალური WEB-გვერდების გაფორმება მოიცავს ტექსტურ და გრაფიკულ ინფორმაციას, რომელიც ინტერნეტში პირვნების ერთგვარ სავიზიტო ბარათს წარმოადგენს.

როგორც მოდელიერი მუშაობს ადამიანის მოხდენილი სამოსის შექმნაზე, აქსოვს მასში მთელ თავის ნიქსა და შემოქმედებას, რათა შემდგომ მომხმარებელს საშუალება ჰქონდეს გამოყენებისამებრ შეარჩიოს მისთვის მოსახდენი ან შეუკვეთოს ინდივიდუალური სამოსი, ასევე პერსონალური WEB-გვერდის დინამიკი მიმართულია ადამიანის პიროვნულ თავისებურებებზე.

რაც შეეხება ე. წ. კორპორაციულ WEB-გვერდებს, მას ნაწილობრივ ემატება სარეკლამო დატვირთვაც, სხვადასხვა ფორმების, სასწავლებლებისა და სხვა ორგანიზაციების დანიშნულების მიხედვით, მაგრამ წამყვან მოტივად რჩება ორგანიზაციის ძირითადი საქმიანობა, პერსონალი, ნაწარმი და ა. შ. ამ კატეგორიას მიეკუთვნება აგრეთვე სასწავლებლების გვერდი, რომელიც მიმართულია ე. წ. დაშორებულ სწავლებაზე, რაც გულისხმობს ინტერნეტის საშუალებით დაუსწრე-

ბელი განათლების მიღებას და ატესტაციას.

სარეკლამო WEB-გვერდებს გააჩნიათ ის დამახასიათებელი თვისება, რომ მათი შექმნა და არსებობა დამოკიდებულია სარეკლამო კამპანიის არსებობის ხანგრძლივობაზე და მიმართულია მხოლოდ ამ კამპანიის გაჩუქებაზე და არა თვით ფირმაზე.

თანამედროვე ეტაპზე WEB-გვერდების დიზაინის კონცეპციების განვითარების ამოცანები მდგომარეობს ინტერნეტის ქსელის, როგორც ხელოვნების, დასვენებისა და პროფესიული მუშაობის ახალი გარემოს ჩამოყალიბება-განვითარებაში.

საქართველოში ინტერნეტის აქტიურმა დანერგვამ დასახა ახალი პერსპექტივები და ამოცანები:

● საუკეთესო ქართული ინტერნეტ-სათვის განკუთვნილი ნამუშევრების პროპაგანდა ქართული და უცხოური აუდიტორიის წინაშე.

● ინტერნეტის სფეროში მომუშავე საქართველოსა და საზღვარგარეთის ორგანიზაციებთან თანამშრომლობა.

● ინტერნეტის, როგორც დიდი პოტენციალის მქონე ახალი თაობის მასობრივი ინფორმაციის საშუალების ხელშეწყობა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, კულტურისა და ბიზნესის სფეროში დანერგვა.

● საქართველოში ხელოვნების, კულტურისა და განათლების სფეროში მნიშვნელოვანი მხატვრული, საგანმანათლებლო და ტექნოლოგიური დონისა და ღირებულების მქონე ინტერნეტ-ნამუშევრების შექმნა.

● საქართველოში ინტერნეტის დარგში მომუშავე სპეციალისტების მიღწევის პროპაგანდა.

● ინტერნეტის სფეროში პროფესიული საგანმანათლებლო სისტემის შექმნაში მონაწილეობა.

ამგვარად, მხატვრისათვის ინტერნეტ-გვერდის დიზაინი წარმოადგენს პერსპექტიულ, შემოქმედებითი ძიების ახალ ასპარეზს.

დარბაზული კვლევის

ტიპის

განვითარების

ეტაპები

საქართველოში

ლოლიბა ციციშვილი

თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო ეკადემიის ხელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის ასპირანტი

საქართველოში გუმბათოვანი ტაძრების გვერდით სხვა ტიპის ნაგებობებშიც არსებობდა. მათ შორის ყველაზე გავრცელებული იყო ცალნავიანი, ე. წ. დარბაზული ტიპის ეკლესიები, რაც განაპირობა მხატვრული ფორმის სისადავემ და ინტენსიური მშენებლობის წარმართვის შესაძლებლობამ. ესენი სრულიად მარტივად და სადად აგებული მცირე ზომის სამლოცველოებია, რომლებიც, ცხადია, ერთმანეთისგან გარკვეულწილად განსხვავდებიან და თავისი დროის ნიშნებს ატარებენ.

დარბაზული ეკლესიის ტიპის განვითარება ხელოვნების არაერთი ისტორიკოსისა თუ მეცნიერის კვლევის საგანს წარმოადგენდა. აღნიშნული ტიპის ევოლუციის

შესწავლის შედეგად გამოიკვეთა რამდენიმე ჯგუფი ცალნავიანი ნაგებობისა, რომლებიც განვითარების სხვადასხვა საფეხურს განეკუთვნება და მათში გამოყენებული კონსტრუქციული თუ მხატვრული გადაწყვეტის საშუალებანი, ბუნებრივია, განსაზღვრული ეპოქის არქიტექტურის მოთხოვნებებს შეესაბამება. ამავე დროს, თითოეულ მათგანში მკაფიოდ იკითხება ოსტატის ინდივიდუალური მხატვრული აზროვნება და გრძობა სუროთმოდერული ფორმებისა, კონსტრუქციული ელემენტებისა, დეკორატიული გაფორმებისა; რაც გამოარჩევს ერთმანეთისგან როგორც ერთსა და იმავე ეპოქაში, ისე დროის სხვადასხვა მონაკვეთში შექმნილ დარბაზულ ეკლესიებს, რომლებიც მრავლად შენდებოდა საქართველოს ყველა კუთხეში როგორც ბარში, ისე მთიან რაიონებში. დარბაზული ტიპის ეკლესიები განსაკუთრებით მრავალრიცხოვანად მთის რეგიონში იქმნებოდა. მაგალითად, სვანეთში ერთადერთი სახეობა ეკლესიისა არის დარბაზული; რაქამიც ეკლესიათა უდიდესი ნაწილი დარბაზული ტიპისაა; ჯავახეთის სუროთმოდერებაშიც ძირითადი ტიპი ცალნავიანი ეკლესიაა. მრავლადაა ისინი იმერეთში, ქართლში. სამხრეთ-აღმოსავლეთ რაიონებში ცალნავიანი ნაგებობები იმდენად ბევრია, რომ ნ. მარი მათთვის იყენებს ტერმინს «церковь шавшето-имерхевского типа». ტაო-კლარჯეთშიც, საქართველოს სხვა რეგიონებივით, დარბაზული ტიპის ეკლესიები მრავალრიცხოვანად შენდებოდა. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ დარბაზული ტიპი ასეთი პოპულარობითა და მნიშვნელოვანებით მხოლოდ საქართველოში სარგებლობდა. ასეთი ტიპის ბევრ შენობას ასახელებს ნ. მარი შავშეთსა და კლარჯეთში და ნიმუშებად მოჰყავს — წიწობა, გურნათელი, დევაძეები, სამწყარო, სურევანი, სოზაბირი და სხვა [1]. ამავე ტიპის ნიმუშები აღწერილი აქვთ ე. თაყაიშვილს — ჩაისი, ქაჯისციხე, გავეთი, ქარზამეთი, ქურთყალა, ხიზაბავრა, ყაურმა [2]; პატარა ვანქი (ოლთისის ოლქი), კოლა ანუ კოლას ხევი, სადაც ეკლესიები „უმეტეს შემთხვევაში ჩვეულებრივი რიგის, ერთნავიანი ბაზილიკაა (ე. ი. დარბაზული ეკლესია — ლ. ც.). ნაშენი გათლი-

ლის პატარა ოთხკუთხედი ქვებით“ [3]; დიმიტრი ბაქრაძეს — აკი, გამოჩინებული, სხალთა [4]; ვ. ბერიძე ტაო-კლარჯეთში ასახელებს ცალნავიან ეკლესიებს — ჯიჯორი, უკიამი, ზარდანესი, ტახტაკრანი, ფანასკერტი, პეტრუსი, სოზავანქი, სიხნევი, კარგლუხი, ჯუჯურუსი, ორთული — „ვანქი“; ფექრაშენი, აგარა; მცირე კაპელები ოშკში, იშხანში, პარხალში, ოთხთა ეკლესიაში; სიხთოროთი, ველი. [5].

დარბაზული ეკლესიის ტიპს არსებობის ხანგრძლივი ისტორია გააჩნია. მან განვითარების გარკვეული ეტაპები გაიარა. საქართველოში იგი ჯერ კიდევ უძველეს პერიოდში ჩაისახა და დიდი ხნის განმავლობაში — V-VI საუკუნეებიდან მოყოლებული მანხუთის ქვედა ეკლესია (V ს. ბოლო და VI ს. დასაწყისი) [6], ზღუდერი (V ს.) [7], კაცხის დარბაზული ეკლესია (VI ს.) [8], ტამალა (VI ს. I ნახ. — VII ს.) [9] XIX საუკუნის ჩათვლით თანაარსებობდა ქართული სუროთმოდერების წამყვანი თემების ბაზილიკებისა თუ გუმბათოვანი ტიპების გვერდით. დარბაზული ეკლესიის ტიპი თავიდანვე უგუშმათო ნაგებობის ერთ-ერთ სახესხვაობას წარმოადგენდა. ვ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, რომ ძველი ქართული არქიტექტურის აყვავების ხანაში (V-VII სს) „უგუშმათო ძეგლები... ისევე როგორც წინათაც, სამ ჯგუფად განიყოფება: სამნავიანი ბაზილიკური შენობები შინაგანი სვეტებით (ე. ი. ბურჯებით — ლ. ც.), შემდეგ სამეკლესიანი ბაზილიკები... (და) დასასრულ, ერთნავიანი დარბაზული ეკლესიები [10]. აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ ცალნავიანი ეკლესიის ტიპმა, განსხვავებით არაგუმბათოვანი ეკლესიების სხვა ტიპებისგან, საქართველოში შუა საუკუნეების ბოლომდე იარსება. თუმცა ინტერესს მოკლებული არ იქნება იმის აღნიშვნაც, რომ თავის დროზე ამ სახის ნაგებობათა ადგილი უმნიშვნელო იყო, რადგან ძირითადი აქცენტი გადატანილი იყო ბაზილიკებზე. დარბაზული ტიპის განსაკუთრებული ინტენსიურობით გამოყენება X-XI საუკუნეებიდან შეიმჩნევა, როდესაც ქართული არქიტექტურის განვითარების ისტორიაში სრულიად შეწყდა ბაზილიკების მშენებლობა. „ბაზილიკურ თე-



მათა ჯგუფი საეკლესიო შენობებისა, უკვე საშუალო საუკუნეთა დაწყებისთანავე სრულიად ისპობა. მისი უკანასკნელი ნიმუშები, რომლებიც აქა-იქ კიდევ აღწევს X საუკუნეს, გადაგვარებისა და უსიცოცხლო, უმნიშვნელო განმეორების სურათს წარმოადგენს [11]. აქედან მოყოლებული ერთნაირიანი ეკლესიები გუმბათოვან ნაგებობათა არქიტექტურული კომპლექსის განუყოფელ შემადგენელ სუროთმოძღვრულ ფორმად გვევლინება და ხშირად ისინი მხატვრულ გაფორმებით, ფასადებზე დახვეწილი ორნამენტების გამოყენებით, გუმბათოვან ტაძართა „თანაბარუფლებიან“ ნაგებობებადაა მიჩნეული. როგორც ე. თაყაიშვილმა შენიშნავს, „საქართველოში ყოველ დიდ მონასტერს ჩვეულებრივ თან ახლდა სოლამე პატარა ეკლესიები“ [12].

ე. ცინცაძე დარბაზულ ეკლესიებს პირობითად ორ ჯგუფად ჰყოფს [13]. პირველ რიგში გაერთიანებულია შედარებით მარტივი სწორკუთხედის ფორმის გეგმის მქონე ცალნავიანი ნაგებობები, რომელთა ნახევარწრიული აღმოსავლეთის ნაწილიც საერთო სწორკუთხედშია ჩაწერილი. ხოლო მეორე ჯგუფში ჩართული სამლოცველოებისთვის დამახასიათებელია გარედან შევრილი აფსიდი, რომელსაც ან ნახევარწრიული მოსაზულობა გააჩნია (დმანისის სიონი, დემირბუღასი, ერქუშაანთ სოფლის ეკლესია), ანდა წახაგოვანია (ნოქალაქევის პირველ გალავანში ჩართული ეკლესია შევრილი სფუწახნავა აფსიდით, აკაურთა; სვანეთის ძეგლები — ნესგუნი, ჩვაბიანი, იელი, უბიანის სამი ეკლესია, ფსოტრერი, მაცხვარიში; ზემო კრიხი).

ერთნაირიანი ტიპის ნაგებობათა შორის შეიძლება გამოვეყოთ ოთხი ძირითადი, ყველაზე მეტად გავრცელებული ქვეტიპი 1. ეკლესია ყოველგვარი დამატებითი სადგომების გარეშე. 2. ეკლესია მოკლე მინაშენით ჩრდილოეთის მხრიდან. 3. ეკლესია ჩრდილოეთის მოკლე მინაშენითა და გარშემოსავლელით სამხრეთისა და დასავლეთის მხარეს. 4. ეკლესია კარიბჭითა და ევტერიით.

დარბაზულ ნაგებობათა მაქსიმალურ კონსტრუქციული სისადავე და უბრეტენზიო მშენებლობა განაპირობებდა სწორედ ერთნაირიანი ეკლესიების ტიპის მნიშ-

ვნელოვანებას, მის პოპულარობას. სამშენებლო მასალა ამგვარ ტაძრებზე გაცილებით ნაკლები იხარჯებოდა, ვიდრე სხვა ტიპის ძეგლებზე, ამიტომ დარბაზული სამლოცველოების შექმნას უბრალო რიგითი ოსტატიც ადვილად ასრულებდა. მათი აგება ხელმისაწვდომი იყო მოსახლეობის თითქმის ყველა სოციალური ჯგუფისათვის, ამიტომ ერთნაირიანი ეკლესიები ჩვენამდე გაცილებით დიდი რაოდენობით შემორჩა, ვიდრე ბაზილიკები და გუმბათოვანი ტაძრები. ამას უნდა დამატოს ის გარემოებაც, რომ ახალი ქრისტიანული რელიგია, რომელიც სულ უფრო და უფრო ვრცელდებოდა და მკვიდრდებოდა, ეკლესიების დიდი რაოდენობით მშენებლობის საჭიროებას მოითხოვდა. ამიტომ ცალნავიანი ეკლესიები, რომლებიც შედარებით ნაკლებ მატერიალურ ხარჯებითან იყო დაკავშირებული, ყოველ სოფელში შენდებოდა და მოსახლეობის ყოველდღიურ საჭიროებას, ფართო გამოყენებას ემსახურებოდა. მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ყველა ის ნაგებობა, რომელიც მასიურ მშენებლობას ექვემდებარებოდა, კონსტრუქციულად მდარე და უხარისხო არქიტექტურული ფორმების მქონე იყო; პირიქით, არის ნიმუშები დარბაზული ეკლესიებისა, რომელთაც დღესაც ალტაცებაში მოჰყავს მნახველი მათი მხატვრული ღირსებით, შესრულების მაღალი დონით, შედმიწვევითი გულმოდგინებით გადაწყვეტილი დეკორატიული ორნამენტების სიუხვით. ამის შესანიშნავი მაგალითებია — X-XI საუკუნეთა მიჯნის ტონთოს ეკლესია, X ს. დასასრულის ხახლის სამლოცველო (მონასტრის ეზოში), სტისის ცალნავიანი ეკლესია 1002 წლისა, 1006 წლის იშხნის მცირე ეკლესია, სპეთის „ზედა მაცხოვარი“ და ეხვევის „დედა ღვთისა“ (ორივე XI ს. პირველი ათეული წლები), დარკვეთის დარბაზული ეკლესია (XI ს. პირველი ათეული), XI ს. დასაწყისის ზედა ვარძია, პატარა ონის რაკეთის წმ. ნიკოლოზის ეკლესია (XI ს. პირველი მესამედი), ზემო კრიხი (X-XI სს.), სავანე (XI ს.); XII საუკუნის ძეგლებიდან — საორბისი (1152 წ.) და ბეთანიის მცირე სამლოცველო (1196 წ.); კიდევ უფრო გვიანდელი ნიმუშებიდან აღსანიშნავია მაღალანთ ეკლე-

სია წინარესში და „ლაშაზი საყდარი“ (ორივე XII-XIII სს. მიჯნა), ეკლესიები გუდარესსა (1221-1237) და დაბაში (1333 წ.), სხალთის ეკლესია აჭარაში (XIII ს. შოლო და XIV ს. დასაწყისი) და მრავალი სხვა. ჩამოთვლილი ნიმუშები, მიუხედავად მცირე ზომებისა, მდიდრული დამუშავებითა და ფასადებზე წარმოდგენილი ჩუქურთმების შესრულების მაღალი ტექნიკით არ ჩამოუვარდება შესანიშნავ კათედრალებს და განსაკუთრებულ ყურადღებასაც იმსახურებს.

საქართველოში ცალნავიანი ეკლესიების მშენებლობას ისეთივე სისტემატური ხასიათი ჰქონდა, როგორც გუმბათოვან ეკლესიებს, რადგან დარბაზული ნაგებობის ტიპს იმ დროისთვის (X-XI სს.) უკვე სრული მოქალაქეობრივი უფლება ჰქონდა მოპოვებული და ძირითადად მაინც ისეთ შემთხვევებში აგებდნენ, როდესაც გათვალისწინებული შენობა მაინცდამაინც დიდი არ უნდა ყოფილიყო.

ტაო-კლარჯეთის ორი მაგალითის ფონზე ხახულისა და იშხნის დიდი ტაძრების გვერდით მცირე ზომის ეკლესიების აგების საჭიროება უნდა გამომდინარეობდეს საკუთრივ მეფის პირადი ინტერესებიდან, მისი მოთხოვნილებიდან. შეიძლება დავუშვათ, რომ დიდ ტაძარში გამართული ხალხმრავალი საზეიმო საეკლესიო ცერემონიალებიდან გამოსულ მეფეს, ბუნებრივია, მოესურვებოდა პატარა საკრალურ სივრცეში მცირე ხნით განმარტობა, საკუთარ თავთან და ღმერთთან მარტო დარჩენა და სულის სიმშვიდის მოპოვება. ამ გარემოებას იშხნის სამლოცველოსთან მიმართებაში თავად მეფე ხსნის საკუთარ წარწერაში სამლოცველოს ჩრდილოეთის კარის ტიპანზე: „...სახელითა ღმრთისამათა მე გურგენ მეფეთა მეფემან, აღვაშენე ესე წმიდაა ეკლესია... სალოცველად სულისა ჩემისა“.

დარბაზული ეკლესიები, მართალია, გემგან სიმარტივითა და უბრალოებით ხასიათდება — ეს არის კედლების ოთხი ვერტიკალური სიბრტყისა და სახურავის ორი დაქანებული ფერდისაგან შექმნილი მასივი, ამდენად ერთნავიანი სამლოცველობისგან მიღებული. საერთო შთაბეჭდილება, უმეტესწილად, ისეთი ძლიერი არ არ-

ის, როგორც გუმბათოვანი ტაძრების შემთხვევაში, სადაც სუროთმოძღვარს „გარსა-ციათა დიდი მარავი აქვს, მაგრამ მათი შესწავლა ამდიდრებს ჩვენს ცოდნას, რადგან თითოეული მათგანი, შეიცავს თავისი ეპოქის დამახასიათებელ მხატვრულ იდეებსა და ხერხებს. თუმცა, როგორც უკვე ზემოთ აღვნიშნეთ, არის ნიმუშები დარბაზული ეკლესიებისა, სადაც სუროთმოძღვარი დახვეწილი გემოვნებისა და მდიდარი ფანტაზიის წყალობით მნიშვნელოვან მხატვრულ ეფექტებს აღწევს როგორც შიდა სივრცის, ისე ფასადების გადაწყვეტის თვალსაზრისით. ამ მხრივ, პირველ რიგში, აღსანიშნავია სიმარტივე, სივრცის ერთიანი აღქმა, პროპორციების სათანადო შერჩევა.

დარბაზული ეკლესიები, ისევე როგორც სხვა ტიპის ნაგებობები, საუკუნეების განმავლობაში გარკვეულ ევოლუციას განიცდიდა. ამიტომ ინტერესს მოკლებული არ იქნება, მოკლედ მიმოვიხილოთ ის ეტაპები, რომლებიც ცალნავიანმა ეკლესიამ გაიარა ტიპის ჩამოყალიბებისა და სრულყოფის გზაზე. ამასთან, ძველის მხატვრული ანალიზისა და დათარიღების დროს უნდა აღინიშნოს მშენებლობის ის ცალკეული არქიტექტურული ხერხები და ფორმები, რაც საშუალებას მოგვცემს დავათარიღოთ ძველი განსაზღვრული დროით, მითუმეტეს, რომ სამლოცველოთა გარეგანი გაფორმება — ფასადების დეკორატიული სისტემა და მოჩუქურთმება, შენობათა პროპორციები, ყოველთვის ეპოქის სტილს ებასუნება.

ადრეული პერიოდის, კერძოდ, V საუკუნის ან V-VI საუკუნეების მიჯნის დარბაზული ეკლესიები ამ ტიპის უძველესი ნაგებობებია საქართველოში. ეს არის მცირე ზომის ერთნავიანი სამლოცველოები, რომლებიც შედგება ერთადერთი სწორკუთხა დარბაზისა და საკუთხევისგან. ნახევრად ჩაბნელებული ინტერიერი ინტიმურ გარემოს ქმნის და გათვალისწინებულია მლოცველთა მცირე ჯგუფისთვის. მცირეოდენი გამოჩაქისების გარდა (მანსუტის ზედა ეკლესია, რომელსაც ჩრდილოეთიდან მცირე სათავსო აკრავს და მოსაბრუნე დასავლეთისა და სამხრეთის ევენტრები), ერთადერთი საკუთხევის



აბსიდა ჩაწერილია ტაძრის საერთო სწორ-
კუთხედში (თუმცა არის გამოხატულიც.
მაგ., ნოქალაქევის პირველ გალავანში ჩა-
რთული V ს. დარბაზული ეკლესია შვერი-
ლი ხუთწახანაა აფსიდით. ასეთი ფორმა
აფსიდისა დამახასიათებელია დასავლეთ
საქართველოს ადრეული ძეგლებისთვის
[14] და ინტერიერში გამოყოფილია თა-
ლითა და საბჯენი მხრებით. ჩვენამდე მო-
ღწეული უძველესი დარბაზული ეკლესი-
ები V საუკუნით. ან V-VI საუკუნეების
მიჯნით თარიღდება — ორი პატარა ეკ-
ლესია. კაცხის სვეტზე (V ს. და VI ს.),
ზედა და ქვედა ეკლესიები მანხუტში [15],
აკაურთა და მოსაბრუნე (ორივე V-VI სს.
მიჯნა) [16], ნოქალაქევის ქვედა ტერასის
დარბაზული ეკლესია (V ს.) [17], V-VI
საუკუნეების მიჯნის მისარონი [18]. კაპე-
ლაში კაცხის სვეტზე საკუთრივ „დარბა-
ზი“, აფსიდის გარეშე, კვადრატულია, სო-
ლო სხვა მაგალითებში ინტერიერში სიგ-
რძე აფსიდის ჩათვლით თითქმის თანხვ-
დება სიგანეს (2:1) — თეთრი წყარო,
ოლთისი, აკვანება (V-VII სს.). ამ ნაგე-
ბობებში დასავლეთ-აღმოსავლეთის სიგ-
რძივი ღერძი ჯერ მთლად საზგასმულად
არ არის წარმოდგენილი. VI საუკუნის
ბოლოდან ჩნდება კომპოზიციის გამდიდ-
რებისა და გართულების სურვილი. ამ პე-
რიოდის თითქმის ყველა ეკლესიას სიგრ-
ძივი ფასადის მთელ სიგრძეზე გააჩნია და-
მატებითი სათავსები კარიბჭეების სახით.
მაგალითად, აკვანებაში (ქვემო ქართლი,
VI ს.) [19] სამხრეთის მხრიდან ეკლესიას
ემატება ორნაწილიანი ეგვტერი. აკვანე-
ბასთან დიდ სიახლოვეს იჩენს მცირე ზო-
მის ეკლესია შინდლარში (VI-VII სს. მიჯ-
ნა, დმანისის რ-ნი) [20] როგორც სილუ-
ეტის ასიმეტრიულობით, ისე გეგმის კომ-
პოზიციური სქემით — აფსიდით დასრუ-
ლებული პატარა ერთდარბაზიანი სწორ-
კუთხა სივრცე, რომელსაც სამხრეთის
მთელ სიგრძეზე მიდგმული აქვს ორი თა-
ლით გახსნილი ეგვტერი. ასეთივე ეგვტე-
რი გააჩნია ძველი ოლთისის ეკლესიას (VI-
VII სს. მიჯნა) [21]; კუშჩის ეკლესიასაც
(VI-VII სს.) სამხრეთის ფასადის მთელ
სიგრძეზე გასდევს მინაშენი; თეთრ წყაროში
(VI-VII სს.) [22] ჩრდილოეთიდან და და-
სავლეთიდან ჩნდება გარშემოსავლელები.

ადრეული ხანის დარბაზული ეკლესიების
დამახასიათებელი თავისებურებაა შიდა
სივრცის დაუნაწევრებლობა, ე. ი. ინტე-
რიერი ჯერ არ არის დაყოფილი კედლის
პილასტრებითა და საბჯენი თაღებით,
ამიტომ შიდა სივრცეც, ბუნებრივია, მოკ-
ლებულია პლასტიკურ გამომსახველობას.
ამრიგად; ზემოთ დასახელებული ნაგებო-
ბების (ოლთისი, თეთრი წყარო, შინდ-
ლარი, აკვანება) საერთო მხატვრული თეი-
სებები გვაწვდის ქართული ხუროთმოძღ-
ვრების ძველი პერიოდისათვის დამახასია-
თებელ ნიშნებს. პატარა და მოკრძალებუ-
ლი შიდა სივრცე, მოხდენილი პროპორ-
ციები, წესიერი წყობა კედლისა მაკარად
დაცული თარაზული რიგებით, მკაფიოდ
მოხაზული და გულდასმით გამოყვანილი
კონსტრუქციული დეტალებით ქმნის იმ
ურყევ შთაბეჭდილებას, რაც მხოლოდ
VI-VII საუკუნეების დარბაზულ ეკლესი-
ებს ახასიათებს, და პასუხობს ამ პერიოდის
მხატვრულ მოთხოვნილებებს.

VI-VII საუკუნეების მიჯნის დარბაზუ-
ლი ეკლესიებიდან აღსანიშნავია იოანე ზე-
დაზნელის ბაზილიკის ჩრდილოეთის ნაგის
აღმოსავლეთ ნაწილში ჩართული მცირე
ზომის ეკლესია [23], რომლის ინტერი-
ერში ჩნდება ახალი არქიტექტურულ-კონ-
სტრუქციული ელემენტი — კაპიტელ-
კრონშტეინზე დაყრდნობილი საბჯენი თა-
ლი და უკანგორის „ორკარიანი ეკლესია“
[24], სადაც პილასტრების ერთი წყვილი
და საბჯენი თაღი გამოყენებული. ე. ი. VII
საუკუნიდან შეინიშნება დარბაზული
ტიპის შემდგომი განვითარება, რაც გამო-
იხატა გეგმის გართულებასა და კედლის
პილასტრებითა და საბჯენი თაღით დამუ-
შავებაში. შენობის შიგნით გამოიყენება
არქიტექტურული დეტალების პლასტიკურ
დამუშავება.

VII საუკუნის II ნახევრიდან X საუკუ-
ნის შუა ხანამდე, განსაკუთრებით კი გარ-
დამავალ ხანაში (VIII-IX სს.) ქართულ
ხუროთმოძღვრებაში მიმდინარეობს ადრე-
ული ფორმებისა და თემების გადამუშავე-
ბა. ზოგიერთი მათგანი სრულიად გამკრა,
ზოგი კი შენარჩუნებულია, მხოლოდ მოხ-
და მათი სხვაგვარი გადააზრება. გარდამა-
ვალი ეპოქის ძიებანი მნიშვნელოვანწილად
გამჭედანდა ერთნაგვიან ეკლესიებშიც—წი-

რქოლი — VIII ს. ინაური — VIII-IX სს.
— დარბაზული ეკლესიები გუმბათებით, აგრეთვე IX ს. ნაჯახოვოს „გუმბათოვანი დარბაზის“ ტიპის ეკლესია აღმოსავლეთის შვერძილი აფსიდით [25]. დარბაზული ეკლესიის ტიპის განვითარებაში ერთგვარ გართულება შეინიშნება, რაც ინტერიერის მეტი დამუშავების სურვილში გამჟღავნდა. უკვე გარდამავალ ეპოქაში ჩნდება სივრძივი კედლებისა და კამარის დაყოფა ერთი წყვილი (იშვიათად ორი) პილასტრითა და მათზე დაყრდნობილი საბჯენი თაღებით შესაბამისად ორ ან სამ მონაკვეთად. გამოჩაჩის წარმოადგენს დავით გარეჯის „აღდგომის ეკლესია“ [26] და სირგო [27], სადაც შესავსად ადრეული ძეგლებისა ინტერიერში მცირე ზომების გამო არაა გამოყენებული საბჯენი თაღები.

ინტერიერში ჩრდილოეთისა და სამხრეთის გრძივ კედლებზე ჩნდება ბრტყელი ჩაღრმავებები ანუ ნიშები, რომლებიც ზემოდან თალითაა შემოსაზღვრული. ე. ი. აქ უკვე არის მცდელობა შიდა სივრცისათვის პლასტიკური გამომსახველობის მინიჭებისა. ასეთი ნიშები პირველად შეინიშნება VII-VIII საუკუნეების მიჯნის ყვარშის ეკლესიაში (ჯავახეთი) [28]. ამავე ეკლესიაში ჩნდება მნიშვნელოვანი სიახლე ინტერიერის არქიტექტურულ გადაწყვეტაში, კერძოდ, აღმოსავლეთის ნაწილში, საკურთხეველის ორივე მხარეს მოცემულია ორი დამატებითი სათავსი აფსიდებით, რომელთაც ინტენსიურად იყენებენ ოსტატები X-XI საუკუნეების დარბაზულ ეკლესიებში (ოთხთა ეკლესიის მონასტრის ქვედა (X ს. II ნახ.) და ზედა (984 წ.) სამლოცველოები, პატარა ონის რაკეტის წმ. ნიკოლოზის ეკლესია (XI ს. I შესამედი).

გრძივი კედლების დაყოფას პილასტრებითა და თაღებით ცალნაეიანი ნაგებობების მოკრძალებული ინტერიერები თითქოს მოძრაობაში მოჰყავს, ერთგვარ სიცოცხლესა და დენადობას ანიჭებს მათ. ნასოფლარ ალანძას დარბაზული ეკლესიის შიდა სივრცე ერთი წყვილი არცთუ ისე ძლიერად შეერილი პილასტრით ორ თანაბარ მონაკვეთად იყოფა [29]; მხოლოდ აქ კედლები ჯერ კიდევ საბჯენი თაღების გარეშეა წარმოდგენილი; ასეთივეა დაყოფა VIII საუკუნის დუმეილას ეკლესიაშიც

[30], მხოლოდ აქ კედლის პილასტრები საკმაოდ რელიეფურია. IX ს. სანაგვერის ზვილიშას ეკლესიის ინტერიერში გამოყენებულია უკვე არა ერთი, არამედ ორი წყვილი, ერთმანეთთან კედლის თაღებით დაკავშირებული ორსაფეხურიანი პილასტრისა (31). ამ საფეხურთაგან ერთი განკუთვნილია კამარის საბჯენი თაღისთვის, მეორე კედლის თაღისთვის. VIII-IX საუკუნეების მიჯნის ეკლესიებში — ქუსირეთსა და წვერუსანეთში [32] გამოყენებულია სამსაფეხურიანი პილასტრები, რითაც გაძლიერებულია ინტერიერის არქიტექტურულ ფორმათა მოძრაობა და ცხოველხატული გამომსახველობა. ინტერიერის კედლების პილასტრებითა და საბჯენი თაღებით დანაწევრებას, გარდა იმისა, რომ გააჩნია კონსტრუქციული მნიშვნელობა — საბჯენი თაღები ამაგრებს ეკლესიის კამარას, ხოლო მათი არსებობა იწვევს პილასტრების არსებობას, ამავე დროს მას წმინდა მხატვრული დატვირთვაც ენიჭება: დანაწევრებული ელემენტების გარეშე კედლები და კამარა სრულიად ცარიელი, უმეტყველო იქნებოდა და შესაბამისად, შიდა სივრცეც მოსაწყენი და მოღუნებული გამოვიდოდა. ამასთან, ისიც უნდა ითქვას, რომ ეს დანაწევრება არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობს შიდა სივრცის მთლიანობის დარღვევას; პირიქით, იგი თითქოს კრავს, ამთლიანებს შინაგან სივრცეს. კამარა და მოპირდაპირე კედლები პილასტრებისა და თაღების წყალობით ამ სივრცის შემომდარგველ, მთლიან გარსადა ქცეული. VIII-IX საუკუნეებშივე კედლების გასაფორმებლად ჩნდება დეკორატიული თაღები და საფეხურიანი კედლის პილასტრები, რომელთა გამოყენება შემდგომ ხანაში უფრო ხაზგასმული ხდება. მნიშვნელოვანი ცვლილება შეინიშნება სამხრეთის კარის ვაჭრაში, რომელიც ჯერ ცენტრიდან დასავლეთით გაიწია (ყვარშა), ხოლო შემდეგ სამხრეთის შესასვლელი კარის წირთხლი პილასტრების გვერდის გაგრძელებას წარმოადგენს. ალანძას ეკლესიაში ჩნდება მეორე, ჩრდილოეთის დამატებითი კარი, რომელიც ჩრდილოეთის მინაშენში გადის. თუმცა არის უფრო ადრეული მაგალითი ჩრდილოეთის კარის ვაჭრისა ნოქალაქევის ციტადელის „მისარონის“



ეკლესიაში (V-VI სს. მიჯნა), სადაც აღნიშნული კარი არის არა დამატებითი, არამედ ერთ-ერთი მთავარი შესასვლელი დასავლეთის კართან ერთად. საერთოდ, პატარა ეკლესიებს არ ახასიათებთ ჩრდილოეთის კარი და იგი ნაგებობებს განსაკუთრებულ შემთხვევებში უკეთდებოდა. სწორედ ასეთ შემთხვევასთან გვაქვს საქმე „მისარონის“ ეკლესიაში. სამხრეთით კლდოვანი ფერდობის არსებობის გამო ეკლესიის გვერდითი კარი ჩრდილოეთით გაჭრეს. ე. ი. ჩრდილოეთის შესასვლელის გამართვა „მისარონის“ ეკლესიაში ადგილმდებარეობითაა გაპირობებული.

რაც შეეხება ამ პერიოდის სამლოცველოთა გეგმის პროპორციას, არსებითად ისეთივე რჩება, როგორც ადრეულ ხანაში იყო (2:1), მცირე გამოჩაქისების გარდა, როცა ნაგებობას გააჩნია შეერილი აფსიდი (მაგ. ქუსირეთი). ამ დროს შეფარდება ორზე ოდნავ მეტია ერთთან. ასევე შეუცვლელად დარჩა სამშენებლო მასალა — კარგად გათლილი ქვა დაწყობილი სწორ რიგებად როგორც ინტერიერისთვის, ისე ფასადებისთვის.

X ს. II ნახევარში, XI ს. I ნახევარში და მოგვიანებით, ანალოგიური გეგმის მქონე ეკლესიები შენდებოდა. განსხვავება მხოლოდ იმაში მდგომარეობს, რომ დაბრუნებულ ნაგებობათა უმრავლესობაში კედლები უკვე ძირითადად დაყოფილია სამ ნაწილად პილასტრებისა და საბჯენი თაღების ორი წყვილით. X-XI საუკუნეებში იწყებენ ორ ან სამსაფეხურიან პილასტრების გამოყენებას. პილასტრების ძლიერი გამოწევა აქცევს მათ შიდა სივრცის დამანაწევრებელ სამუალებად — ერედვის ორი ეკლესია — წმ. გიორგის და „ბერის საყდარი“ [33], სადაც ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლებისთვის ორმალიანი ღრმა თაღედია გამოყენებული; დისევი [34], ზემო ყარაბულახი (X ს. II ნახ.); X ს. დასასრულის ეკლესიის კედლებს სოფ. უწერაში აგრეთვე ღრმა არკატურა ამჟღავნებს [35]; ბრეძას ინტერიერშიც ღრმა ნიშებით წარმოქმნილი თაღედი, ერედვის მსგავსად, მკვეთრად ანაწევრებს შიდა სივრცეს; ურავლის აგარა (X ს.) [36], ხცისი (1002) [37], ოლთისი, ესევეი (XI ს. დასაწყისი)

[38], სარკინეთის წმ. ბასილის ეკლესია, ერქუშაანთ სოფლის საყდარი [39], ხაშტისის ეკლესიის მრავალსაფეხურიან პილასტრებს ჯერ კიდევ გააჩნიათ X საუკუნის ძველებისთვის დამახასიათებელი მძლავრი ტექტონიკური აღნაგობა, შემდგომში პილასტრი კარგავს ტექტონიკურობას, კონსტრუქციულობას, და სივრცობრივ გადაწყვეტას უკვე დეკორატიული მომენტები განაპირობებს. რაც შეეხება დასავლეთის კედლის თაღებს, მათ ხშირად ჩრდილოეთისა და სამხრეთის კედლებზე დასავლეთის კედლის კუთხეებში არ გააჩნიათ პილასტრები — თაღები კონსოლებს ეყრდნობა: იშხნის 1006 წლის მცირე ეკლესია [40], სოფ. აძიკვას (გოხნარი) წმ. გიორგის დაბრუნებული ეკლესია (XI ს. დასაწყისი); უფრო ადრეული ნიმუშია VIII საუკუნის წმ. გიორგის ეკლესია სოფ. ბზაში (ახალსოფელი) [41].

XI საუკუნის ბოლოდან ინტერიერის ხასიათმა თანდათანობით ცვლილება განიცადა — ყველგან სივრცე საგრძობლად დამოკლდა (ესევეი, დარკვეთი, სპეთი) [42], არ სცილდება 2:1 საზღვრებს (ხცისი, სავანე [43], მაღალაანთ ეკლესია), ამდენად შიდა სივრცეც არაჩვეულებრივად მთლიანი და შეკრული გახდა. ბევრგან საკურთხეველის გვერდებზე გაჩნდა ან ნახევარწრიული ღრმა ნიშები (დისევი, სახულის სამლოცველოები, სავანე), ან მცირე ზომის სათავსები (ხშირად საკუთარი აბსიდიოლებით), რომლებიც სადიკვენსა და სამკვეთლოს ფუნქციას ასრულებენ. ეს სათავსები ძირითადად სამი კონფიგურაციისაა — წრიული (დისევი, არბო, ვანათი [44], სოხთა (X ს. — XI ს. დასაწყისი) [45], სწორკუთხა მოხაზულობის (ოთხთა ეკლესიის მონასტრის ქვედა და ზედა სამლოცველოები (X ს. დასასრული), ფექრამენი (X ს. ბოლო მეოთხედი) [46], (ზემო ყარაბულახი, ჟაბეში), ან სწორკუთხა მოყვანილობის აღმოსავლეთის აბსიდიო (სათხე — X ს. დასასრული [47], სოფ. დთენას ეკლესია დაღესტანში (X-XI სს. მიჯნა) [48], ესევეი).

კუთხის სათავსებს მქონდათ როგორც ფუნქციური, ისე კონსტრუქციული დანიშნულება — ისინი ამსუბუქებენ კედლის მასას. აღმოსავლეთის ნაწილის ამგვარი გა-



დაწყვეტილი საკურთხეველი სდება სამწა-
 წილიანი, სადაც კუთხის სადგომები ან უშ-
 უალოდ უკავშირდება საკურთხეველს მცირე
 გასასვლელების საშუალებით (სწირ
 შემთხვევაში), ან კიდევ მკვეთრად გამიჯ-
 ნულია აფსიდისგან. ამ უკანასკნელის მსგა-
 ვსად გადაწყვეტილ საკურთხეველს ვ. დო-
 ლიძე პირობითად „ღია სამწაწილედ“ სა-
 კურთხეველს უწოდებს და იგი ქართულ
 ხურთმოძღვრებაში გამონაკლისის სახე-
 თაა მოცემული. ამ გამონაკლისს წარმოად-
 გენს ოთხთა ეკლესიის მონასტრის ორი სა-
 მლოცველო — ზედა არსენისეული ეკლე-
 სია (984 წ.) და ქვედა, ბაზილიკის საშხ-
 რეთ-აღმოსავლეთით აღმართული სამარხი-
 სამლოცველო (X ს. დასასრული) [49]; და
 X საუკუნის II ნახევრის ქალის დარბა-
 ზული ეკლესია ქართული ისტორიული
 პროვინცია პალაკაციო — ჩილდირი) [50].
 გვერდითი სადგომების გადაწყვეტის თავი-
 სებურ, თუ შეიძლება ითქვას, შუალედურ
 ნიმუშად მივიჩნით ვარზანის ე. წ. „ოქ-
 როს ბებერი წმ. გიორგის ეკლესია“ ხევში
 (IX-X სს. მიჯნა) [51], სადაც საკურთხე-
 ვლის აფსიდთან ფუნქციურად დაკავშირე-
 ბული ჩრდილოეთის სათავის შესასვლელი
 გაჭრილია არა აფსიდის კედელში, როგორც
 ეს ჩვეულებრივია ჩაკეტილი სამწაწილედ
 საკურთხეველის შემთხვევაში (დისევი, ზემო
 ყარაბულახი, ხოზიტა-მაირამი, ფექრამენი,
 ეხვევი), არამედ ნავის კედელში, აფსიდის
 მხართან ახლოს. საღიაკენესა და სამკვე-
 თლოს როგორც საგანგებო სადგომთა გა-
 მოყოფა, დაკავშირებული იყო ქრისტიან-
 ული რიტუალის განვითარების საკითხ-
 თან. გვერდითი სათავების გამოყოფა სა-
 ქართველოსა და სომხეთში, როგორც გ.
 ჩუბინაშვილი შენიშნავს, მკაფიოდ იკვეთე-
 ბა მხოლოდ VI საუკუნეში [52]. საკურ-
 თხეველის აფსიდის ჩვენთვის საინტერესო
 გადაწყვეტას X საუკუნის შემდეგ აღარ
 ვხვდებით.

სამწაწილედ საკურთხეველის მქონე ქარ-
 თულ დარბაზულ ეკლესიებთან მსგავსებას
 ავლენს ჩრდილო სირიული ნაგებობები,
 სადაც საკურთხეველები ძირითადად სამწა-
 წილიანია, პასტოფორიუმები სწორკუთხა.
 არის შემთხვევები სწორკუთხა საკურთხე-
 ვლის გამოყენებისაც [53]. განსხვავება ისაა,
 რომ სირიულ ეკლესიათა გეგმა ბევრად

უფრო წარბეჭდილია, ვიდრე ეს საქა-
 რთველოშია.

X საუკუნის დარბაზული ეკლესიების ინ-
 ტერიერის არქიტექტურულ-მხატვრულ გა-
 დაწყვეტაში კიდევ ერთი მეტად მნიშვნე-
 ლოვანი სიახლე შეინიშნება; კერძოდ, ამ
 პერიოდის ცალნავიან ნაგებობათა შიდა
 სივრცის დასავლეთის ნაწილისთვის წარ-
 და ქორების მოწყობის ტენდენცია, თუმცა
 ასეთი სამლოცველოების რიცხვი ძალზე
 მცირეა. ამ მხრივ აღსანიშნავია საფარის
 მონასტერში აგებული მიძინების ეკლესია
 [54], სადაც დასავლეთის ნაწილში მოწყო-
 ბილია ორიარუსიანი ქორები, და საკუთ-
 რივ ოთხთა — ეკლესიის მონასტრის ზედა
 არსენისეული სამლოცველო (984 წ.), მხო-
 ლოდ აქ ქორები ერთსართულიანია და ინ-
 ტერიერში ორი განიერი თალით იხსნება.

X საუკუნიდან დამკვიდრდა ეკლესიის
 ინტერიერის კედლების მთლიანად შელეს-
 ვა და ფრესკული მხატვრობით დაფარვა.
 ამიტომ სამლოცველოები აგებისთანავე გა-
 თვალისწინებული იყო. მოსაბათქამებლად
 და მოსახატავად (თუ ეს, რა თქმა უნდა,
 ოსტატის ჩანაფიქრში იყო). ამან, ბუნებ-
 რივია, გამოიწვია შიდა სივრცის კედლის
 წყობის ხასიათის თანდათანობითი ცვლი-
 ლება. თუ ადრეული შუა საუკუნეებისა და
 გარდამავალი ხანის ნაგებობათა როგორც
 გარე, ისე შიდა კედლებისთვის მხოლოდ
 თლილი ქვა გამოიყენებოდა, X საუკუნიდან
 უკვე თლილი ქვა ძირითადად მაინც ფსა-
 დების მოსაპირკეთებლად იყო გათვალის-
 წინებული, ხოლო ინტერიერში თლილ ქვას
 მხოლოდ კონსტრუქციული ნაწილებისთ-
 ვის იყენებდნენ. თუმცა არის რიგი X საუ-
 კუნის ეკლესიებისა, სადაც ტრადიციულ
 თლილი ქვით არის დამუშავებული „თვით
 ის ზედაპირიც კი, რომელიც უნდა შელე-
 სილიყო და მოხატულიყო (ხახული, კუ-
 მურდო, გოგიუბა, ბაგრატი, კაცხი, სპეთი,
 პატარა ონი)“ [55].

ცალნავიანი ტიპის ეკლესიათა ფართო
 განვითარების ანალოგიური სურათი შეი-
 ძლება დავინახოთ ტაო-კლარჯეთში — და-
 წყვებული V საუკუნიდან XI საუკუნის ჩათ-
 ვლით. აქაც გამოიყოფა ისეთივე სახეებ-
 ან „ქვესახეები“, როგორც მთელ საქა-
 რთველოში შეინიშნება: ა) უმარტივესი გე-
 გმა ყოველგვარი დანაწევრების, ე. ი. პი-



ლასტრებისა და საბუჯნი თაღების გამოყენების გარეშე (უკიამი, სიხნევი, მცირე კაპელები ოშკში, ხახულში, პარხალში); ბ) ნაგებობები, რომელთა კედლები პილასტრებითა და თაღებით დაყოფილია ორ (სოხოროთი — VIII-IX სს., ოთხთა ეკლესიის მონასტრის მცირე კაპელები — X ს. ბოლო, იშხნის მცირე ეკლესია — 1006 წ.) და სამ ნაწილად (ჩაისი, საფარა — X ს. ფეკრამენი — X ს. ბოლო). ეკლესიათა უმრავლესობას გააჩნია საერთო არქიტექტურულ კომპოზიციაში ჩართული ევგუბრები სამხრეთიდან და ჩრდილოეთიდან (სიხნევი, ქარგლუსი, ჯუჯურუსი, ფეკრამენი, ორთული, ოშკის მეორე სამლოცველო, ოთხთა ეკლესიის ზედა სამლოცველო). საყურადღებოა აგარაში, ქალაში, ფეკრამენში, ხახულისა და ოთხთა ეკლესიის (ზედა) სამლოცველოების აღმოსავლეთის ფსადაზე ნიშების არსებობა. თუ ერთგან (ქალა, ფეკრამენი, ოთხთა ეკლესიის ზედა სამლოცველო) ნიშების მოთავსება პასტოფორიუმების არსებობითაა გამართლებული, მეორეგან ადგილი აქვს მოტივის დეკორატიულ ინტერპრეტაციას. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს ტაოკლარჯეთის დარბაზულ ეკლესიათა მდიდარი დეკორატიული გაფორმება.

როგორც დავიანახეთ, ცალნავიან ეკლესიებში შიდა სივრცის უჯრედებად დაყოფა სივრცითი მიმართულებით თავის მხრივ ხდება სამხრეთ და ჩრდილოეთ კედლებზე აყოლებული პილასტრებითა და მათი შემაკავშირებელი საბუჯნი თაღებით. უჯრედი ან ორია (იშხნის მცირე სამლოცველო, ესევეი, სპეთი, ცხამი, გავეთი, მაღალანთ ეკლესია, დაბა), ან უფრო დიდ ეკლესიებში — სამი (ხცისი, ჩაისი, ქარხამეთი, სავანე). ეს თითქოს ის ელემენტია, რომლის განმეორებითაც (პლუს საკურთხეველის აფსიდი) მიღებულია გეგმა. მაგრამ ესეცაა, რომ ძალიან ხშირად უჯრედები სხვადასხვა ზომის კეთდება შიდა სივრცის სტატიურობაში ერთგვარი დინამიკის შეტანის მიზნით, როგორც ეს არის იშხნისა და ოთხთა ეკლესიის სამლოცველოებში. აქ, ინტერიერში გამოყენებულ პილასტრებს, რომლებიც სივრცითი კედლების თაღებს შორისაა მოთავსებული, კედლიდან ძლიერად გამოწეული სწორკუთხა მოხაზულობის,

მართვად პროფილირებული კაპიტულები აქვს, რაც დამახასიათებელია X ს. — XI ს. დასაწყისისთვის. კედლის პილასტრები და თაღები ერთ მთლიან, შვერილ ზოლს ქმნის, რომელიც იწყება ერთი სივრცითი კედლის საფუძველში, მიუყვება მთელი კედლის სიმაღლეს, გადადის კამარაზე, შემდეგ მეორე გრძივ კედელზე და ჩაადევს მას ძირამდე, რითაც ტაძრის შიდა სივრცე მთლიანობისა და დასრულებულობის შეგრძნებას იძენს.

განოყენებული ლიტერატურა და შენიშვნები:

1. Н. Март, Поездка в Шавшию и Кларджию, Тб., 1949, стр. 5, 7, 29, 33, 35, 72, 89, 93.
2. МАК XII, მოგზაურობა ახალციხე-ახალქალაქის რაიონსა და ყარსის ოლქში, მოსკოვი, 1909.
3. ე. თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია კოლა-ოლთისში და სოფ. ჩანგლში 1907 წელს, წიგნი „დაბრუნება“, I, თბ., 1991, გვ. 40, 40.
4. დ. ბაქრაძე, მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში, ბათუმი, 1987 (ახალი გამოც.).
5. В. Беридзе, Архитектура Тао-Кларджети, Тб., 1981, стр. 35—43.
6. Сборник по исторической географии Грузии, Тб., т. II, стр. 14.
7. Л. Рчеулишвили. Три неизвестных памятника грузинской архитектуры, ქართული ხელოვნება, II, თბ., 1948, გვ. 176.
8. В. Цинцадзе. Капхский «столп», Сообщения АН ГССР, VII, № 8, Тб., 1946, стр. 557—564.
9. Г. Чубинашвили, Р. Шмерлинг, Храмы в древних селениях Триалети, Олтиси и Тетрицкаро, ქართ. ხელოვნება, II, თბ., 1948, გვ. 49—50.
10. გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. I, ტფ., 1936, გვ. 189.
11. გ. ჩუბინაშვილი, ნ. სევეროვი, ქართული არქიტექტურის გზები, თბ., 1936.
12. ე. თაყაიშვილი, 1917 წლის არქეოლოგიური ექსპედიცია სამხრეთ საქართველოში, თბ., 1960, გვ. 45.
13. ვ. ცინცაძე, ზემო კრინის სუროთმოდვრული ძეგლი, ქართ. ხელოვნება, 6A, თბ., 1963, გვ. 69-71.
14. პ. ზაქარაია, თ. კაპანაძე, ვიხე-გოჯი — არქეოპოლისი — ნოქალაქევი, სუროთმოდვრება, თბ., 1991, გვ. 217-219, სურ. 75, ტაბ. XLXI-1.
15. დ. ბერძენიშვილი, ბოლნისის ისტორიული კუთხის ნაკრები, საქ. ისტორიის გეოგ-

16. P. Меписашвили, В. Цинцадзе, Архитектура нагорной части исторической провинции Грузия — Шидкартли, Тб., 1975, стр. 13—17, рис. 4—6.

17. პ. შაქარია, თ. კაპანაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 215-217, სურ. 74. ტაბ. XLIII-1, 2.

18. პ. შაქარია, თ. კაპანაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 219-228, სურ. 76. ტაბ. XLIX-2, L-1, 2; LI-1, 2.

19. ლ. რჩეულიშვილი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 27-38.

20. ლ. რჩეულიშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, თბ., 1994, გვ. 9-12, სურ. 1.

21. გ. ჩუბინაშვილი, რ. შმერლინგი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 47-54.

22. იქვე, გვ. 97-100.

23. Н. Чубинашвили, Зедазени, Клиникс-Джвари, Гвиара, ქართ. ხელოვნება, 7 ა, თბ., 1971, გვ. 27-66.

24. ლ. მუსხელიშვილი, არქეოლოგიური ექსკურსიები მამავერას ხეობაში, თბ., 1958, გვ. 8-24.

25. პ. შაქარია, თ. კაპანაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 254-260, სურ. 91, ტაბ. LXIV-2.

26. ვ. დოლიძე, დავით გარეჯის ერთი ხუროთმოძღვრული ძეგლის დათარიღების საკითხისათვის, საქ. მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XI, №9, თბ., 1972, გვ. 607-611.

27. Н. Чубинашвили, Архитектурный памятник на месте древнего селения Сирго, საქ. მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. IX, №6, თბ., 1952, გვ. 387-392.

28. Н. Чубинашвили, Церовани, Тб., 1976, стр. 39—43, табл. 18—2.

29. ნ. ჩუბინაშვილი, ალანა, საქ. მეცნ. აკად. მოამბე, ტ. XVII, №6, თბ., 1956, გვ. 557-564.

30. ი. მირიჯანაშვილი, სოფ. ღუმელიას „ღვთისმშობლის“ ეკლესია, კრებული „ძეგლის მეგობარი“, №3, 1987, გვ. 30-33.

31. ნ. ჩუბინაშვილი, ჯავახეთის დარბაზულ ძეგლთა განვითარება VI-VII სს. ნახევრიდან XII ს. ნახევრამდის, ქართული ხელოვნების ინსტიტუტის III სამეცნ. სესია, მუშაობის შედეგა და თეზისები, თბ., 1984, გვ. 7.

32. რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 30-32, ნახ. 21, 22, გვ. 95-97, ნახ. 85.

33. რ. მეფისაშვილი, ერედვის 906 წლის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, ქართ. ხელოვნება, IV, თბ., 1955, გვ. 101-136; იხ. ასევე რ. მეფისაშვილის და ვ. ცინცაძის დასახ. ნაშრომი, გვ. 51-57, ნახ. 44, 47; გვ. 64-67, ნახ. 54-57.

34. რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 99-101.

35. რ. მეფისაშვილი, უწყისი ღვთისმშობლის ეკლესია, ქართ. ხელოვნება, 10ა, თბ., 1994, გვ. 7-15.

36. გ. მარსაგიშვილი, ურავლის აგარის მონასტრის ხუროთმოძღვრება, დისერტაცია, თბ., 1997.

37. P. Шмерлинг, Древний Цвишоматский храм близ села Хциси, ქართ. ხელოვნება, IV, თბ., 1955, გვ. 139-169.

38. ვ. ბერიძე, ეხვევის ტაძარი „ღელა ღვთისა“, ქართ. ხელოვნება, I, თბ., 1942, გვ. 41-48.

39. ლ. რჩეულიშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორიის ნარკვევები, გვ. 16-22, სურ. 3.

40. ლ. ციკხვაია, იზნის მცირე ეკლესია, თბ., 1998, ტაბ. 12.

41. P. Шмерлинг, Архитектурные памятники района древних селений Адзикви и Бза, საქ. მეცნ. აკადემია, „მოამბე“, თბ., 1969, №2, გვ. 107; 113; 115.

42. ნ. ანდლუაძე, სპეთის „ზედა მაცხოვრის“ ხუროთმოძღვრული ძეგლი, კრებული „ძეგლის მეგობარი“, №18, თბ., 1969, გვ. 44-54.

43. ვ. ბერიძე, სავანე, ქართ. ხელოვნება, I, თბ., 1942, გვ. 77-132.

44. რ. მეფისაშვილი, ვ. ცინცაძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 99-101.

45. იქვე, გვ. 88-91, ნახ. 78.

46. ნ. ჩუბინაშვილი, წეროვანი..., ტაბ. 34-1; 2; იხ. ასევე თ. სანიკიძე, ექვტაშენი, კრებული „ძეგლის მეგობარი“, №29, თბ., 1972, გვ. 71-79.

47. ვ. დოლიძე, სათხის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, ქართ. ხელოვნება, VII, თბ., 1971, გვ. 131-162.

48. P. Шмерлинг, Церковь в с. Дагуна в Дагестане, Академия Наук Груз. ССР, «Мацне», №2, 1968, стр. 212—218, рис. 1.

49. W. Djobadze, Early Medieval Georgian Monasteries in historic Tao. Klarjethi and Shavshethi, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 1992, p. 171-173, fig 56-a, b.

50. ნ. ჩუბინაშვილი, წეროვანი, ... ტაბ. 32-33.

51. ვ. დოლიძე, გარბანი, თბ., 1958.

52. Г. Чубинашвили, Болынский Сион (Исследование по истории груз. архитектуры) — Известия института языка, истории и материальной культуры им. Н. Марра, т. 9, 1940.

53. H. C. Butler, Early Churches in Syria. Princeton, p. 77, fig, 80, 81.

54. ვ. ბერიძე, სამცხის ხუროთმოძღვრება XIII-XIV სს., თბ., 1955, გვ. 42-44.

55. ვ. ბერიძე, მაღალანთ ეკლესია, ქართ. ხელოვნება, 5, თბ., 1959, გვ. 211.

სსსრ-ის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სელოვნების ისტორიისა და თეორიის კათედრის მაგისტრი



მა კურსანიძე

თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის სელოვნების
ისტორიისა და თეორიის კათედრის მაგისტრი

მართული სახვითი სელოვნების ისტორიის თანამედროვე გამოკვლევებში, მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა თეატრალურ-დეკორაციულ მხატვრობას, რომელმაც ისევე როგორც სახვითმა სელოვნებამ საერთოდ, განვითარების სანგრძლივი გზა განვლო.

ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეტაპი თეატრალურ-დეკორაციული სელოვნების ისტორიაში არის პირველი ათწლეული საბჭოთა სელისფლების დამყარების შემდეგ, სცენაზე ახალი მხატვრული პრინციპების ჩამოყალიბების პერიოდი.

საქართველოში პროფესიული თეატრალურ-დეკორაციული სელოვნების ჩასახვა და განვითარება დაკავშირებულია კოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებასთან. თავისი მოღვაწეობის დასაწყისიდანვე მან მიაკვლია ქართველ თეატრალურ მხატვართა ნიჭიერ ძალებს და აქტიურად წარმართა ყოველი მათგანის ინდივიდუალური მონაცემები.

ეს იყო ძიებისა და გამოძიებლობის პერიოდი, აღსავსე დაუმრეტელი შემოქმედებითი ფანტაზიითა და ტემპერამენტით. მარჯანიშვილმა თავის რეპერტუარში შეიტანა სხვადასხვა ხასიათის პიესები. სიმბოლური დრამის გვერდით იდგებოდა კლასიკური ტრაგედია და ყოფითი კომედია თანამედროვე თემაზე დაწერილ პიესასთან ერთად — ისტორიული დრამა. თემატიკის მრავალფეროვნებას თან სდევდა მხატვ-

რული სერსების მრავალფეროვნებაც. ქართული თეატრის ისტორიაში პირველად შეიქმნა პარმონიული სპექტაკლი, რომელშიც მისი ყოველი კომპონენტი ემსახურებოდა ნაწარმოების იდეის გახსნას.

1920-30-იან წლებში თეატრალურ სელოვნებაში ახალი ფორმების ძიება კიდევ უფრო ინტენსიური გახდა. დაისვა პრობლემა სასცენო სივრცის დაპურობისა სამივე განზომილებაში, რაც კიდევ მეტ საშუალებას მისცემდა რეჟისორს როგორც მასობრივი მიზანსცენების, ისე ცალკეული მსახიობების პლასტიკის გამოსავლენად. ამ პრობლემის წინ წამოწევამ ფართოდ გაუხსნა გზა რუსეთში არსებული კონსტრუქტივიზმის პრინციპების გამოყენებას სცენის მხატვრულ გაფორმებაში. თავისი შემოქმედებითი გამოგონებით კონსტრუქტივიზმმა გაამდიდრა თეატრი და როდესაც მთლიანად ამოწურა თავისი თავი, გახდა შემაჩერებელი ძალა თეატრალური სელოვნების განვითარებისთვის. თუ დასაწყისში იგი იბრძოდა ფერწერული გაფორმების დოგმატიზმის წინააღმდეგ, შემდეგში მან ძალაუფლებურად გამოიმუშავა თავისი „არქიტექტურული დოგმა“, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, კონსტრუქტივიზმის გამოცდილების გამოყენება აუცილებელი იყო, რომ მისი ძლიერი, საუკეთესო მხარეები შეთვისებულიყო.

ქართული თეატრალურ-დეკორაციული სელოვნების ჩასახვის პროცესში, მრავალი

მხატვრის ნამუშევრებში მკვეთრად გამოვლინდა კონსტრუქტივიზმისთვის დამახასიათებელი საუკეთესო მხარეები: ლაკონიურობა, სასცენო სივრცის გეომეტრიული გამოყენება, აზროვნება განყენებული სახვითი კატეგორიებით.

კოტე მარჯანიშვილმა ბევრი ნიჭიერი მხატვარი მიიწვია თეატრში სპექტაკლის გასაფორმებლად. ერთ-ერთი მათგანი იყო დავით კაკაბაძე, რომელსაც უკვე განვლილი ჰქონდა თავისი ცხოვრების ნახევარზე მეტი რთული, შემოქმედებითი ძიებებით აღსავსე გზა სახვით სელოვნებაში. და აი, 1928 წელს, იგი ქუთაის-მათუშის თეატრში სპექტაკლის გასაფორმებლად მიიწვიეს. აქედან იწყება დავით კაკაბაძის მკიდრო კავშირი თეატრის სამყაროსთან. დაზგურ ფერწერასთან ერთად იგი უწყვეტლივ ეწევა სათეატრო მოღვაწეობას, აქტიურად მუშაობს ამ ორ სრულიად განსხვავებულ სფეროში. პირველი სრულიად დამოუკიდებელი და ინდივიდუალური, ხოლო მეორე — კოლექტიური და სცენის სელოვნებაზე დამოკიდებული. არ შეიძლება, რომ ერთ პიროვნებას შემოქმედების ეს ორი სახეობა ერთმანეთისგან რადიკალურად განსხვავებულად წარმოედგინა და ისინი ერთიმეორის ზეგავლენის გარეშე ღარჩენილიყო. ამიტომ მისი სათეატრო შემოქმედების გაცნობისას არ შეიძლება არ შევეხოთ მის დაზგურ ფერწერას და პარალელი არ გავავლოთ მათ შორის. დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში დაზგურ ფერწერასა და სათეატრო მხატვრობას შორის განსხვავების მიუხედავად, მათში დაფუძნებული ესთეტიკური მრწამსი ერთი და იგივეა.

მხატვარი საკმაოდ დიდ ყურადღებას აქცევდა თავის მუშაობას თეატრში, ამის დამადასტურებელი ფაქტია ის ბრწყინვალე მემკვიდრეობა, რაც მან ჩანაწერების სახით დაგვიტოვა (თავისი შესხედულებები და პრინციპები სახვით სელოვნებაზე). დავით კაკაბაძე თვლიდა, რომ თეატრში მხატვარმა პირველ რიგში უნდა გამოკვეთოს პიესის და სპექტაკლის დედააზრი, ემოციურად შემოქმედი გახადოს იგი, გაშალოს სივრცეში და ისე წარმოუდგინოს მაყურებელს.

ქართულ თეატრში დავით კაკაბაძემ 27

სპექტაკლი გააფორმა, იგი ძირითადად, ქართულ თანადროულ პიესებს აფორმებდა. დავით კაკაბაძის მიერ გაფორმებული სპექტაკლების შესახებ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ შემორჩენილი უამრავი ესკიზისა და ჩანახატის მიხედვით, თუმცა, რა თქმა უნდა, იგი სრულად ვერ წარმოადგენს იმ სამგანზომილებიან სივრცეს, რომელიც მხატვრის მიერ იყო შექმნილი. იმ დროის რეცენზიები ვეაუწყებენ, რომ დავით კაკაბაძე ილტვოდა სამოქმედო მოედნებით მდიდარი კონსტრუქციისაკენ, სისადაისაკენ, უბრალოებასა და სიმარტოვისაკენ. იგი ერიდებოდა სცენის გადატვირთვას, ქმნიდა ისეთ დანადგარს, რომელსაც მრავალი რაკურსით შემოაბრუნებდა ხოლმე. ასეთი მოძრავი კონსტრუქცია კი მოქმედების ადგილის წამიერი შეცვლის შესაძლებლობას აძლევდა რეჟისორს. აქედან გამომდინარე, დავით კაკაბაძე ხელს უწყობდა სპექტაკლის დინამიკურ განვითარებას. სცენის გაფორმების ეს დამახასიათებელი ნიშნები კარგად ჩანს 1927 წელს განხორციელებულ სპექტაკლში „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. რეჟისორის ჩანაფიქრის თანახმად, მხატვარმა ძუნწი კონსტრუქტივისტული დეკორაცია შექმნა. დეკორაცია მთლიანად არ ავსებდა სასცენო სივრცეს... სხვადასხვა დონეზე განლაგებული რამდენიმე ბაქანი, სწორხაზოვანი გეომეტრიული ფორმები, სარკეები, რომლებიც „აღრმავებდა“ სასცენო სივრცეს, კინოეკრანი, რომელიც დროდადრო ერთვებოდა მოქმედებაში. გამოყენებული იყო შუქის ეფექტებიც და იქმნებოდა უწყვეტი, შეუჩერებელი მოძრაობის, დინამიკის შთაბეჭდილება... სპექტაკლში ორიგინალურად ერწყმოდა ერთმანეთს სიტყვა და მოძრაობა, სცენა და ეკრანი, კადრი და ბგერა, განათება, ცოცხალი მსახიობი და მისი ეკრანული გამოსახულება. მაშინდელ ქართულ სათეატრო-დეკორატიულ სელოვნებაში ახალი სიტყვა იყო.

1929 წელს დავით კაკაბაძემ გააფორმა დ. ჩიანელის „ბილი“, რომელიც გამოირჩეოდა განათების ურთულესი სისტემით და ლაკონიური ფორმებით. სპექტაკლის შესახებ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ შემორჩენილი ერთი ესკიზისა და რამდენიმე ჩანახატის მიხედვით. უნდა ითქვას, რომ ეს



სპექტაკლი გამოირჩეოდა მრავალფეროვანი და მშვენიერი ნახატებით. მხატვარი რეალურ სამყაროს სცენაზე შლის სვანეთისათვის დამახასიათებელი სიმბოლო — სვანური კოშკით, აქაც, როგორც პირველ სპექტაკლში, მოცემულია სხვადასხვა დონეზე განლაგებული რამდენიმე ბაქანი. დამახასიათებელია სწორსაზოვანი ფორმები. თვალში საცემია ფერადოვანი გამა, კალმით შემოტანილი წვრილი კონტურები და მათ შორის გამჭვირვალე აკვარელის კონტრასტული ფერები. ამ ერთი ესკიზის მაგალითზე შეიძლება გაეიხსენოთ და პარალელი გაავლოთ „ბრეტანის“ პერიოდთან დაზგურ ფერწერაში.

1934 წელს მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში დაიდგა შალვა დადიანის მიერ გასცენიურებული ევანტე ნინოშვილის ნაწარმოებები სათაურით „ნინოშვილის გურია“. ეს იყო ოთხ მოქმედებად და ცხრამეტ სურათად გაშლილი ინსცენირება, აქედან გამომდინარე, მოქმედების ადგილი ცხრამეტჯერ იცვლებოდა. ასეთი ამოცანის განხორციელება მეტად რთულია თეატრის მხატვრისათვის. მოქმედების ადგილის დაკონკრეტება დავით კაკაბაძემ ერთი ლურჯი ფერით შეძლო, ეს ფერი უთუოდ დამახასიათებელია გურიისათვის. დეკორაციის ყველა ესკიზი ღია ლურჯ ქაღალდზეა შესრულებული, ყოველ მათგანზე მეორდება ცისფრად გავლებული რამდენიმე ხაზი. მხატვარი ლურჯ ფონზე გვიჩვენებს რბილ გორაკებს. პერსონაჟთა ცხოვრებაში შიმდინარე მოვლენების შესაბამისად ნაზ ბორცვებად გაშლილ ამ ლურჯ სამყაროში იცვლება ცალკეული ნაგებობანი: ფაცხა, ოდა, დუქანი, ეკლესია, რომლებიც უფრო მონიშნებად აღიქმებოდნენ, ვიდრე ნაგებობად.

ამ ესკიზების მიხედვით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ, რომ მხატვარი მოქმედების ადგილს აკონკრეტებდა არა წვრილმანების მართლმავარობით, არამედ იყენებდა თი-

თო-ოროლა ისეთ დეტალს, რომელიც არსებითი იყო. ამაში სედავდა იგი ცხოვრებისეულ სიმაართლეს და ასე წარმოედგინა მას მხატვრული სიმაართლე.

თეატრში დავით კაკაბაძე გვევლინება ნოვატორად, მაძიებელ მხატვრად. მთელი მისი ცხოვრება ძიება იყო ახალი გზებისა და ტექნიკური საშუალებებისა. იმდროისათვის გასაოცარი კუბოკრული იმერული პენსიანები, კონტრასტული დეკორაციები, კინოპროექციები და კონტურული მონასმები, დღემდე ინარჩუნებს განსაკუთრებულ მხატვრულ ღირსებებს. თანამედროვე ქართული ინსცენოგრაფია დიდად არის დავალებული ტრადიციის იმ სათავეებთან, რომლის უშუალო მონაწილე გახლდათ დავით კაკაბაძე.

მხატვარი გაფორმებაში იყენებდა მრავალ სხვადასხვა ხერხს — ეკრანი, რადიო, ნახატი ფარდა, სცენის საზღვრების გადასვლა კულისებსა და მყურებულთა დარბაზისკენ. იგი არასოდეს ღალატობდა დინამიკას — სცენური სიციცხლის განვითარების მკვეთრად გამოხატულ რიტმს.

დავით კაკაბაძის შემოქმედება განუყოფელი იყო რეჟისორის ჩანაფიქრისაგან, მთლიანად სპექტაკლისაგან. თეატრში იგი კოლექტიური შემოქმედებისთვის მიდიოდა, თუმცა არასოდეს უღალატია ძირეული პრინციპებისათვის და არც საკუთარი შემოქმედებითი სახე დაუკარგავს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. „დავით კაკაბაძე“. თბილისი. 1983 წ.
2. „დავით კაკაბაძის არქივიდან“ — პარმენ მარგველაშვილი. თბილისი 1988 წ.
3. „დავით კაკაბაძე“. მოსკოვი. „სოვეტსკი ხუდოჟნიკ“. 1989 წ.
4. „დავით კაკაბაძე“.
5. „პარიზი 1920-21-22-23 წლები“.
6. თბილისის თეატრისა და კინოს მუზეუმში დაცული ესკიზები და წერილები.
7. კ. მარჯანიშვილის თეატრის მუზეუმში დაცული ესკიზები.

შურნალი „სელოვნება“ წარმატებას
 უსურვებს ახალგაზრდა
 სელოვანთ!

ნიჟნიდან მარადიულ საიდუმლოება

(მითი ქართულ კინოსა და ლიტერატურაში)

ნინო სანაღობაძე

სამოციან წლებში ქართულ პროზასა თუ ჰოეზიაში მითოლოგიას მიმართავდნენ როგორც მხატვრული აზროვნების იმპულსს, მითოსურ არქეტიპებსა და მოდელებს, როგორც ადამიანის არსებობის მარადიულ ფორმებს. ოთარ ჭილაძის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ადამიანის სულის წარმოჩენას უჭირავს, თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ შემოქმედი სულაც არ ისახავს მიზნად ფსიქოანალიზს, არამედ არქეტიპული თუ მითოსური ელემენტებით ცდილობს გაარკვიოს ამა თუ იმ ტკივილის წარმომშობი მიზეზი და არა თვით ტკივილის არსი და რაობა.

1980 წელს ჟურნალში «Вопросы литературы»¹ გამოქვეყნებულ ინტერვიუში ოთარ ჭილაძე წერდა: „პირადად მე ადამიანი მაინტერესებს დროისა და სივრცის უსასრულობაში, რამდენადაც არასოდეს არ ვიცი წინასწარ, სად და როგორ მოიქცევა, მიუხედავად მისი ბუნების საოცარი სიმყარისა. ადამიანი მხოლოდ გარეგნულად ემორჩილება ცვალებადობას, ხოლო შიგნით, გულის სიღრმეში, ახლაც ისეთივეა, როგორც თავიდანვე „შექმნა ღმერთმა“ და მაინც, მიუხედავად უკვე საპატიო

ასაკისა, მიუხედავად გამოცდილებისა, ყოველ წუთს მზადაა იმავე შეცდომის ჩასადენად, რის გამოც გუშინ თვითონვე დაზარალდა ყველაზე მეტად. შეიძლება ამან განაპირობა ჩემი მიდრეკილება მითოლოგიისა და ისტორიისადმი“.

რომანში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ (1972 წ.) წინაქრისტიანული კოლხეთის სამეფოს არსებობის ის პერიოდი ასახული, როდესაც აიეტი მეფობდა. რომანში ქრესტომათიული მითი დამოწმებულია და მითის გმირები რეალურ ადამიანებად გვევლინებიან. აიეტი ისტორიული პიროვნებაა. იგი არაერთ ძველბერძნულ მითშია მოხსენიებული. მაგრამ რომანში არა კონკრეტული ისტორიული მონაკვეთია ნაჩვენები, არამედ მწერალმა ცნობილი მითი არგონავტების შესახებ იმდენად თავისებურად დამუშავა, რომ ფაქტიურად ახალი მითი შექმნა. ეს არის მითის ახლებური ინტერპრეტაცია, ახალი რემითი. ნაწარმოებში „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ ქართველი ერის ისტორიის ზოგადი ხასიათია გახსნილი და მასში წარსული და დღევანდელი ერთ ფოკუსშია ნაჩვენები ადამიანთა ისტორიის მითოსურ-ფსიქოლოგიური კვლევა-ძიების ფონზე.

ადამიანთა შეგნებული და გაცნობიერებული ინფანტილიზმი, რეალობიდან გაქცევა და წარმოსახვისაკენ მიდრეკილება, ცხოვრების შიშის გაელენით თავისი განსაკუთრებულობის დაჯერება, ესაა ბრმად გასატარებელი სიცოცხლის ჩვენება, რაც რომანის გმირთა ხვედრია... ო. ჭილაძე რომანის გმირებთან ურთიერთობაში წარმოგვიდგება როგორც ანალიტიკოსი და მათ ბედსა და ბუნებას ძლიერ წინააღმდეგობათა კრილში განიხილავს. რომანის გმირები წარმოჩენილი არიან თავიანთი პატარა სამყაროთი: ამაყი და პატივმოყვარე ქარისა, თავისი სიყვარულითა და სიძულელით სავსე ცხოვრებით „გამონაკონი სიყვარულის ღეროს რომ გამოება ყვავილად“; ლტოლვილი ფრიქსე, თავისი „უცხო“ კომპლექსითა და ტყუილის გამჟღავნების შიშით გატანჯული; მედეა, თავიდანვე სიყვარულისთვის გამზადებული, შინაგანად მომწიფებული გაცნობიერებული ღალატისა და გამცემლობისათვის; უხეირო, რომელიც ერთხელ დამარცხდა და ცხოვრებისაგან თავის დასაღწევად „აფრისხელა“ ტილოს ქარგვა დაიწყო; ფარნაოზი და მისი ცოლი და სხვა მრავალი, რომელნიც მთელი ცხოვრების მანძილზე სამყაროს ხედვის მისეულ ილუზიებს ქმნიან. მწერალი კი სწორედ ამ ილუზიებით გამოწვეული სიმართლის არცოდნის გამანადგურებელ შედეგებს იკვლევს, აანალიზებს „წარმოსახული“ სამყაროს გმირის მოქმედებებსა და ფსიქოლოგიურ იმპულსებს, რომელსაც ტრაგიკული შედეგი მოაქვს.

„გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“. — ეს არის ვანის ანტიკური წინაისტორია, მას არ აინტერესებს გზა, რომელიც ქვეყანამ მწვერვალამდე გაიარა, არამედ ყურადღება გადატანილია იმ მოვლენებზე, რითაც ქვეყნის ძლიერების დასასრულის დასაწყისი იწყება.

ზღვა რომანში გაიგივებულია ანტიკური ქალაქის ძლიერებასთან. ზღვის გარეშე წარმოუდგენელია ნამდვილი ვანის ღირსეული არსებობა. რომანის მიხედვით „ეს

იმდროინდელი ამბავია, როცა ვანი ზღვის სპირა ქალაქი იყო, როცა კოლხეთის მიწაზე პირველმა ბერძენმა დაადგა ფეხი და მორიდებულად ითხოვა თავშესაფარი ზღვამაც სწორედ იმ დღეს გაბედა და ხანგრძლივი ყოყმანის შემდეგ პირველი ნაბიჯი გადადგა უკან...“²

რომანში ბედიას შემფოთება — სიმბოლოა ქვეყნისათვის მზრუნველი ფხიზელი თვალისა, მარადიული გუშავისა. მისთვის წარმოუდგენელია შეგუება იმ ასრთან, რომ ზღვა მიიპარებოდა, ქალაქს ტოვებდა. ზღვა, ურომლისოდაც ვანს არ გაეძლეზოდა, ... „გადაიცვა თუ არა კისერზე თოკი, მაშინვე დამშვიდდა, თითქონ ამ აბურძგენული თოკით ამოღენა ზღვა დაბა და ახლა უმიმისოდ ფეხსაც ვერ მოიცვლიდა...“³

მწერალმა ბედიას შემფოთება, მისი სულიერი მდგომარეობა გვიჩვენა, როგორც ვანის ცხოვრების თანამდევი. მისი ხსნიათის ანალიზით, მწერალს მისი ფხიზელი სულის წარმოჩენა კი არ აინტერესებს, არამედ ის, რომ ხალხსა და ქვეყანას ბედიას განგაში არაფერს ეუბნება. არც ის, რომ ამ განგაშით გარდუვალსა და მოსახდენს ვერ შეაკავებს, არამედ ყველაზე მნიშვნელოვანია ის, რომ ხალხი შინაგანად მოუშნადებული და უსუსურია გონიერი გაფრთხილების მოსამენად.

ხალხი ისეა დათითოკაცებული, თავიანთ წვრილმან საქმეებში ისეა ჩაფლული, ვერც კი გრძნობს, როგორ გაქრა ბოჩისა და ფოთოლას ღვთაებრიობა, მათი ნაყოფიერება და ლეთისაგან ზოძიებული ნიჭი ჰყვარებოდათ ირგვლივ ყველაფერი... „მისი დამზადებული აკვანი თავისით ირწეოდა და ღიღინებდა კიდეც“...

მოვლენათა თანმიმდევრობით ვხედავთ თუ როგორ დაცალცალკევდა ერთი შეხედვით პარმონიულად აწყობილი ქვეყანა, ფოთოლასა და ბოჩიას მარადიული ასლგაზრდობა და ნაყოფიერება კუსასა და პატუს, კუსასა და ზიარას უნაყოფო ურთიერთობამდე მივიდა. ვხედავთ თუ როგორ

დაიწრიტა მასშტაბური გმირობის ვნებათაღელვა ფარნაოზის უგერგილო ხასიათში.

ო. ჭილაძე მთელ ქვეყანას მხოლოდ ვანის სახით წარმოადგენს. ქალაქი — მოდელია საერთო ფსიქიკური სტრუქტურისა. მწერლის მიზანია ერის ცნობიერების მოდელი გვიჩვენოს, დაგვანახოს თუ რამდენად პოზიციურია ეს მოდელი სამყაროს მიმართ და რამდენად განსაზღვრავს აღნიშნული ფაქტორები ერის ფსიქოლოგიურ ტენდენციებს. დასაწყისში ვანი ჩვენს წარმოდგენაში შემოდის ერთი ძირითადი თვისებით — ყოვლისმომცველი სიყვარულით. ვანი ნაჩვენებია საყვაროს პირველადი სახით — დარიაჩანგის (იგივე ედემის) ბალითა და ღვთაებრივი ადამიანებით; ბოჩია, ბეღია, ბახა, მალალო — საყვაროს მოდელია. ვანი უკვე ფლობს ოთხ ძირითად ღვთაებას — ქტესიოსი⁴ — ბოჩია — ოჯახური კერისა და ნაყოფიერების სიმბოლო, მალალო — სიყვარულით ტკბობა, ბახა—ღვინი (პარალელი ბახუსთან), ბეღია — მამა-პაპური ძალის სიმბოლო, რომელიც ამ შემთხვევაში მხოლოდ ნადირობითა და თევზაობით არის დაკავებული. მიუხედავად ოთხი საწყისის თვალნათელი არსებობისა, სრულყოფილება მიღწეული მაინც არ არის. არ არსებობს მამაკაცური ძლიერების მეორე მხარე — მარსის სიმბოლოს გამომსახველი საწყისი. ძლიერ მამაკაცთა გარეშე ქვეყანაც დაუძღურდა. ერთ დროს გმირობით განთქმული უხერიო მხოლოდ საგმირო საქმეებს იგონებს, კუსა მხოლოდ იარაღით. სავესტო მარას აედარუნებს. ვანს კი არ გააჩნია სახელმწიფოსათვის აუცილებელი ძალა, ჯარი, მებრძოლი — ქვეყნის ძალის რეალიზაციისა და თავდაცვის უნარიანობის ფორმა. ჯარი სახეა ქვეყნის მინორობობისა, მისი დანიშნულების ცოდნა საკუთარ სურვილთა მიმართულების ცოდნა, რაც მწერლის აზრით, კოლხეთში არ არსებობს; რადგან ჯარი ქვეყნის არსებობისა და ძლიერების აუცილებელი პირობაა, იგი მხოლოდ ერთ მიზანს უნდა ემსახურებოდეს — არა დაიპყროს, არა-

მედ დაიცვას ქვეყანა. და თუ სახელმწიფოს ჯარი არა ჰყავს, მაშინ მას არც თავის დაცვა შეუძლია და სახელმწიფო სრულ უუნარობას გამოხატავს.

როდესაც მეფე, მეომარი და ხელოსანი თავის საქმეს დაივიწყებს, ქვეყნის დასასრული მაშინ დგება: ასე მოხდა ვანშიც — უხერიოს ბრძოლა აღარ შეუძლია, ბეღიას ჩუმი სამძიმოლი არავის ესმის, აიეტს კი, რომელსაც შეუძლია ქვეყნის ნგრევა შეაჩეროს; სიკეთის ნიღაბს ამოფარებული უნიათობა დაუფლებია და ვერც კი ამჩნევს ცვლილებებს. თუმცა ვანში ცხოვრება უცხად არ შეცვლილა, თანდათანობით გადასხვაფერდა... ზღვამ კიდევ ერთი ნაბიჯით დაიხია უკან, ბეღიას განგაშის ემინია (იქნება არც დაუჯერონ!), თითქმის ყველა ამჩნევს ცვლილებებს, მაგრამ ყველა ჩუმად არის, თითქოს ხმის ამოღების ემინიათ, თითქოს საკუთარი კი არაა სხვისი ქვეყანა იღუპება. (სწორედ სინუმეა ერის დევრადირების უმთავრესი ნიშანი):

ფრიქსეს უცხო ქვეყნად მოვლინებას ემთხვევა ზღვის (დიდებისა და ძლიერების) გაპარვა. ნაწარმოების სტრუქტურისათვის ეს არის პირველი მნიშვნელოვანი მოვლენა, ანტიკური ვანისათვის კი სიმბოლო — ქვეყნის სულში უცხო შეიჭრა ქვეყანაში უცხოს მოსვლა მნიშვნელოვანია არა მარტო ზღვის გაპარვის დასაწყისით (ანუ ძლიერების დასასრულით), არამედ უცხო მოვიდა ერთგვარი დამთრგუნავი ფორმითაც — ვანელებს ფრიქსეს მოსვლამდე არც კი გაეგონათ მფრინავი ვერძის არსებობა. მფრინავმა ვერძმა ააფორი-აქა ვანელი ზავშვების გონება და... „გაფრენის სურვილით შეპყრობილი ზავშვებმ აღმადამა დააქროლებდნენ პირზე ღუჯ-მომდგარსა და თვალგმნასისსლიანებულ ცხარს“⁵. უცხოს მოსვლით იწყება ვანიდან ყოველი სიკეთის გაქრობა, რაც თავად სიკეთისქმნით დაიწყო...

უცხო ხიზანისათვის გაწეული სიკეთე ქვეყანას და ხალხს ბოროტად დაუბრუნა და. სიკეთემ ბოროტება აღმოაჩენა, მან დაკარგა პირველსავე და თითქმის ბორო-

ტებად იქცა. სიკეთე მაშინაა ძლიერი, თუ ბოროტებას დაამარცხებს და სიკეთედ რჩება. აიეტმა ვერ დაამარცხა ბოროტება სიკეთით (მისი საუბარი ოყაჯადოსთან), როცა აიეტმა ფიქრის ზეწარი დაგრის: „ჩაპკიდა უძირო ჭაში და ჩაპკვა... ჩაპკე და გული გადაუქანდა, ქის ფსკერი ხალხით იყო სავსე და ის ხალხი აიეტს ელოდებოდა“⁶ ...ბოროტისა და კეთილის საწყისი ნაწარმოების ყველა გმირს აფიქრებს. ასეა ფარნაოზიც, რომელსაც მხოლოდ თავის მოსატყუებელი სამართალი გაანია და არა ჭეშმარიტი სიმართლე. თავის მართლება უფრო უმწარებდა ისედაც გამწარებულ სულს. იგი გაორებული აღმიანია, რომელსაც თავისივე ლანდი დაპყვება და ეს გამუდმებული (შინაგანი კონფლიქტისათვის აუცილებელი პერსონაჟი)⁷ თანამგზავრი აიძულებს თავის მართლებას. მან ვერ იცხოვრა ისე, როგორც უნდოდა ეცხოვრა, „თუ სიკეთე გინდა, ბოროტებასაც უნდა დაუსუჭო თვალი, რადგან ერთს მეორე მოსდევს, ან ორეც ზურგი უნდა შეაქციო, ან ორივე უნდა ჩახსუტო. რადგან ორივენი თავზე და უზრდელი ბავშვებივით არიან, მცირეოდენი ყურადღებაც საკმარისია ერთის მიმართ, ორივენი მაშინვე კალთაში რომ ჩაიხსდნენ, რადგან ერთმანეთს ხელს არ უშვებენ და წინასწარვე არიან შეთანხმებულინი“⁸.

ჩვეყნის შინაგანი წონასწორობის რღვევამ აღამიანებსაც დააკარგინა წონასწორობა: „და აი, ერთ დღეს მოხდა ის, რისაც ყველას ეშინოდა და რასაც უკვირ ყველა ელოდებოდა. მამამ შვილს ხელი შემოჰკრა. მთელს ქალაქში ისეთი ლაწანი გაისმა, კარ-თანორები ჩამოცვივდა, ჯამჭურჭელი დაიშხვრა, მიწაში ჩვევრები დაიბზარა. ბოსლებში და ფარებსში საქონელი აზმოვლდა. მამა, რომელმაც შვილს შემოჰკრა, ქალაქის მთავარ მოედანზე გამოვიდა და მთელ ქალაქს დაანახა გამხმარი მარჯვენა ჩამოსღეჩილი ტოტივით რომ ეკიდა მხარზე“⁹.

ო. ჭილიძემ რომანში ორი პარალელური სამყარო შექმნა — აიეტისა და ოყაჯადოს

ქვეყანა. გარეგნულად ორივე ქვეყანა ერთ-ერთ ისე განსხვავებულია — ორივე ვანში ცხოვრობენ, შავთვალბა მალალო და ღვინის ვაჭარი ბასა, მეაკვნი ბონია და მეთევზე ბელია. აიეტის დროსაც იყო ვანში ზღვა და დარიაზანის ბალი და ოყაჯადოს მეფობის დროსაც. მხოლოდ შინაგანად შეიცვალა ყველაფერი. ზღვა — სულ უფრო და უფრო შორდება ქალაქს, მალალოს სახლი სიყვარულის და მუსიკის ტაძარი, გარყვნილების ბუდედ გადაიქცა, ბასას ორმოცსაფეხურიანი მარანი ლოთებისა და თაღლითების თავშესაფარი გახდა, ვანში ღამით კარ-ფანჯრები საგულდაგულოდ იკეტებოდა ქურდების შიშით, ვანში მათხოვარი არ ენახათ და ერთ მშვენიერ დღეს ქალაქში მათხოვარიც გამოჩნდა. ვანელებმა სულიერი ტკივილის დასაყუჩებლად სმა დაიწყეს, ღვინით გაღეშილებმა ვერც კი შეამჩნიეს სამი დღის მკედარი ბასა ისევე რომ იჯდა ჯორჯოზე. ვანის ცხოვრებაში შინაგანი გადაგვარება გაძლიერდა, ყველაფერი მშვენიერი წაიშალა მათ სულში და ერთ დღეს დარიაზანის ბალიც გაქრა...

ო. ჭილიძემ, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ძველი ბერძნული მითის ახლებური მოდელი — ახალი მითი გვიჩვენა. მითოლოგიურ ასპექტში ფრიქსეს ოქროს ვერძით ჩამოსვლა, კეთილდღეობის სიმბოლოდ ასოცირდება. ე. ი. მითის თანახმად, აიეტს დრიქსეს სახით ბედნიერება ეწვია. რომანში კი პირიქით, უბედურება დაიწყო: მითის კლასიკურ გარიანტში და რომანშიც თარიქსე მიზგნია მინოსისათვის, უკან მოითხოვოს ოქროს ვერძი. რომანში მითოლოგიური იასონი არცთუ ვაჟაკურად იქაივა. იგი ვანში ჩასვლისას ვერძს „ჩეიანი ჭყავს“ უწოდებს, მაგრამ მინოსის ბრძანებას ემორჩილება. იშმაკობით იპარაის ჭყავს. მითიამ ძიოის წამლით დაძინა აიეტის „ამირანის“ მალამოთი დაზეოლიომა იასონმა კი ლომის თესვებიანი ჭახკი გათასწია და განაინასთან მივიდა. ასე გათასწია რომანში მითოლოგიური გმირი ქურდად.

როდესაც მითების ახლებური ინტერპრე-

ტაციანზე საუბარი, უნდა გავისწავლოთ რომანის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი. კრეტზე ყოფნისას ფარნაოზი გაცენო და დაუმეგობრდა სახელოვან მხატვარს დედლოსს და მის კუტ შვილს — იკაროსს, რომელნიც ბერძნული მითის ცნობილი წარმომადგენელი არიან. მითის თანახმად დედლოსმა შექმნა ფრთები და შვილთან ერთად გაფრინდა, რათა სასტიკი მინოსის ბატონობისაგან თავი დაეღწია. მითოლოგიური მამა-შვილი ფარნაოზის ვანში დაბრუნების შემდეგ სიუჟეტში აღარ ფიგურირებენ, მაგრამ მითის ერთგვარი გაგრძელებაა ვანელი ბავშვების დაუოკებელი ფრენის სურვილი. ბავშვების ოცნებას მეფინიბის შვილიშვილი ეწირება, მაგრამ პატარა უხვირო სურვილს ისრულებს. შოშისაგან დათრგუნულ ფარნაოზს აოცებს ბავშვების სიჯიუტე და მათი მიზანსწრაფვა. მან ბავშვობაშიც ვერ შეძლო ერთადერთი მეგობრის დაცვა, სიყმაწვილეში კი დიდი სიყვარული ვერ დაიცვა...

ინოს ქვაში გამოკვეთილი თავი სიმბოლოა მკვიდარი სიყვარულისა. ფარნაოზის სული საესე იყო დარდითა და ტკივილით, საკუთარ თავს ვერსად გაქცეოდა და ყოველ განვლილ დღეს სამუდამოდ წაეღო რაღაც ნაწილი მისი არსებისა და ისე გაეღარბებინა, გასწრაფებული გზის მეტი მართლაც აღარაფერი შერჩენოდა. ამ გზაზე ფარნაოზს უკვე იმდენჯერ გაეგლო. ველარც კი გრძნობდა მის არსებობას... „პატარა, ნაცრისფერი, მოუკირწყლავი და ერთი და იგივე გზა, რომელზედაც ყოველთვის ერთი და იგივე კაცი მიიოიოდა. რა მნიშვნელობა ჰქონდა ბოლოს რა ბოლოს ამ გზის გადაადგილებას, თუკი თვითონ ვერ შეიცვლებოდა“¹⁰... თავისთვის შესაცვლელად ფარნაოზს არც უნანიო ჰქონდა, არც სულიერი სიღრმე ჰყოფნიდა, იმდენად დაეფლითა ტკივილებს მისი სამყარო. ფარნაოზისავე ფიქრით: „დაპკარაგა ის, რასაც ვერაფრით შეცვლიდა, რაღაა მისი შემცვლელი არ არსებობდა“. ფარნაოზს ისიც კი ვერ გაცენობიერებინა, რამდენად ძვირფასი იყო მისთვის პატარა უხვირო, მაგრამ მოხდა ისე, რომ შვილის

თავგანწირვა გახდა ფარნაოზის სულისა და სხეულის გამაერთიანებელი. პატარა უხვიროს არ მოსწონდა მამის ცხოვრება... „მეც რომ შენოდენა გავიზრდები ჩვენი სახლიც ჭაობში იქნება“ — ფიქრობდა ბავშვი და გაფრენა მოუნდა. ტაძრის გუმბათზე აძვრა, ხელები ფრთებივით გაშალა და გაფრინდა... პატარა უხვიროს სიკვდილმა გამოაფხიზლა ვანელები. უხვირო თავისუფლების სიმბოლო გახდა. ოყაჯადო და ცუცა მიხვდნენ, რომ თავისუფლებისაკენ სწრაფვა, რომელიც დიდხნის მკვდარი ეგონათ, ცოცხალი ყოფილა. დედოფალ ცუცას აზრით, თავისუფლების სიყვარულს მშობლები უნერგავდნენ, ამიტომ ფარნაოზი სიკვდილით უნდა დაესაჯათ... კედელზე გაკრულ მამას თვალი აეხილა და შეიცნო სხეულისა და სულის მთლიანობა, იგი თავისთავს ეკუთვნოდა და აღარავისი ემნოდა. ფარნაოზს მოეჩვენა, რომ დედლოსის კუტი შვილი მის ეზოში იჯდა. წასვლა მოუნდა, მაგრამ ჭაობი ეზოს ჰომკრამდე მოსდგომოდა. იკაროსი შევლას ითხოვდა... „ფარნაოზმა პირველი ნაბიჯი ფრთხილად გადადგა, უფრო მკვრივი, საიმედო ადგილი რომ მოეძებნა ფეხის მოსამაგრებლად, ჭაობმა უკან დაიხია, თითქოს წყვიდადს მიანათესო“... ფარნაოზის დასჯა სულაც არ იყო თავისუფლების იდეის საბოლოო დამარცხება, არამედ იგი ვანელების გონების თვალის გახელის საშუალება გახდა... „აგე დარიაჩანგის ბალი — დაიყვირა ფარნაოზმა და გაოცებული ადგილზე გაშეშდა... დარიჩანგის ბალი მზენზე ხასხასებდა, დამართობელ სურნელს აფრქვედა, ალაგ-ალაგ ყვაოდა, ალაგ მწიფდა და ალაგ ნაყოფი ჩამოდიოდა“. „მერე ბალს გადადამზღვამ მათიფშვინა, მძლავრი სუნთქვით კენწროვით გადაიხნიქ. ფარნაოზს თვებზე დასავია უსასრულო სილურჯემ“.

ნაწარმოების ბოლოს ფარნაოზი ჯვარცმულად იქცევა. სასუს ქრისტეს სიმბოლური დატვირთვა ენიჭება, მაგრამ ეს არ არის ბიბლიური ქრისტე, არამედ ლიტერატურული ტრადიციებით შექმნილი იესოს სახეა. პარალელი შეიძლება გავა-

ლოთ მ. ბულგაკოვის „ოსტატი და მარგარიტას“ გმირთან — იეშუა პა-ნორცი, ბულგაკოვისეული იესო, გამსჭვალულია უსაზღვრო სიკეთითა და სამყაროს რეალურად აღქმის უნარით. ბულგაკოვის იეშუას კარგად აქვს გაცნობიერებული, რომ იგი მსხვერპლია, რომ იგი საშუალებაა ხალხთა გამოფხიზლებისათვის. იგი მიხეზია პილატეს დაფიქრებისა და საკუთარ თავში ჩაღრმავებისა. ფარნაოზი კი მხოლოდ თავისი სიკვდილის გაცნობიერების შემდეგ ხვდება ცხოვრებისათვის აუცილებელ პირობას — გონების თვალთ ხედვის უნარს. ბულგაკოვის იესო შემოქმედებისა და თვით შემოქმედის სიმბოლოა — იგი სახარებისეული ღმერთია — კაცში განსხეულებული. ო. ჭილაძისეული ჯვარცმა მხოლოდ მიახლოებაა აღსასრულთან, მხოლოდ გოლგოთაა და არა ჯოჯონეთის შემდგომი ცხოვრება. ფარნაოზის სიკვდილი აუცილებლობა ისევე ფარნაოზისთვის — როდესმე მაინც შეიცნოს ქვეშაირიტება. ბულგაკოვის იეშუა კი მოვლინებულია სხვათათვის — იგი ნებაა ღვთისა — სამყაროს აღქმის უნარით დაჯილდოებული.

ფარნაოზი კვლავ დარიაჩანგის ბაღს ხედავს, რომელიც ჯადოსნურ სიზმარს წაავაგს. რომანის დასასრული არაერთი კრიტიკოსის კამათის საგანი გამხდარა — დასასრულს გაჟღერებული ოპტიმიზმი ქვეყნის მომავალ აღზევებას უნდა ნიშნავდეს თუ ფარნაოზის ტკივილებით დამძიმებული სულის ზღაპრულ ხილვა — სურვილს წარმოადგენს?

„მრავალი განსაცდელი გადაიტანა და სახინრებული მეომრის უხეიროს ვაჟმა, ფარნაოზმა და მიცვალების უკანასკნელ წუთებში ის ხედავს კოლხების მიწაზე აელვარებულ დარიაჩანგის ბაღს, რომელიც კეთილი და მამაცი ადამიანების საკუთრებაა“ — წერს ა. ნიუკინი.¹¹

კრიტიკოსის აზრით, უამრავმა ტკივილმა და საკუთარი თავის შეცნობის სურვილმა გაამამაცა ფარნაოზი და იმდროინდელი ვანის სულისკვეთება დაუბრუნდა, როცა დარიაჩანგი რეალურად არსებობდა.

დარიაჩანგის მარადიული სილამაზე, როგორც ედემის ბაღის სიმბოლო, მსოფლიო ლიტერატურის არაერთ ნიმუშშია ნაჩვენები. გაბრიელ გარსია მარკესის რომანში „მარტოობის ასი წელიწადი“ ხოსე არკადიო ბუენდიამ „ქუჩებში აკაციების ნაცვლად ნუშის ხეები დარგო. მანვე გამოიგონა ისეთი რამ, ნუშის ხეებს მარადიულ სიცოცხლეს რომ ანიჭებდა და ეს საიდუმლო ისე ჩაიტანა საფლავში, არც არავისთვის გაუმხელია. მრავალი წლის მერე, როცა მაკონდო თუნუქის სასურავიანი ხის სახლებით აივსება, მის ძველსძველ ქუჩებში კვლავაც იყვავილებს თეთრად დამტვერილი ტოტებგაბარჯული ნუში“¹². ნუშის ხეების მარადიული სილამაზე გაბრიელ მარკესთანაც სულიერების სიძლიერის სიმბოლოა. ვიდრე ვანელების სულიერება არ დაკნინდა, დარიაჩანგის ბაღიც არსებობდა. ბუენდიების შთამომავალნი მანამდე ტკებოდნენ მარადმოყვავილე ნუშის ხეებით, ვიდრე მათ ცნობიერებაში არსებობდა ტრადიცია, წინაპართა პატივისცემა, საკუთარი თავის შეცნობისა და ჭეშმარიტების აღქმის უნარი. მარკესი მაკონდოს გვიჩვენებს, როგორც ერთ მთლიანობას, არა მსოფლიოსაგან გამოყოფილ ნაწილს, ისევე როგორც ო. ჭილაძე ვანს.

„კანონზომიერია ის ვითარება, რომ უპირველესად ხდება დაინტერესება ტიპიურით, მარადკაცობრიულით, ნიშნულთა მუდმივი განმეორებით და ზედროულით — ანუ იმითი, რაც მითოსს განეკუთვნება. ტიპიური ყოველთვის გულისხმობს მითოსურს. იმ აზრით, რომ ტიპიური, როგორც ყოველგვარი მითი თავდამირველი სახეა უსსოვარი დროიდან მოცემული ფორმულისა, რომელშიც ერთიანად თავსდება საკუთარი არსის შემეცნებადი ცხოვრება, ბუნდოვნად რომ მიელტვის ოდესღაც მისთვის განკუთვნილ თვისებათა კვლავ მოპოვებას“, წერდა 1942 წელს თომას მანი, სწორედ ამგვარი სამყაროსეული მოდელია ჩადებული ო. ჭილაძის რომანში, სადაც... „დრო თავისას აკეთებდა, დროს თავისი საქმე ჰქონდა, ვერც ვერა-

ფერს ამჩნევდა, არც არავის ებუებოდა, არც თვალი ჰქონდა, არც გული... არსებობს დროის გაგების ორი ცნება—სუბიექტური და ობიექტური. ობიექტური დრო წარმოადგენს უსასრულო თანმიმდევრობას, რომელშიც განლაგებულია ყველა გარეგანი და შინაგანი მოვლენები. იგი ადვილად იზომება და დროის სამი შემადგენელი ნაწილისაგან წარსულის, აწყმოსა და მომავლის უწყვეტი თანმიმდევრობისაგან შედგება. სუბიექტური დრო განცდაში მოცემული დროა, სუბიექტის მიერ დანახული და აღქმული. ო. ჭილაძის რომანის დრო განსაზღვრული არ არის, იგი ჩვენგან დამოუკიდებლად არსებობს. ჩვენ მონაწილენი ვხდებით საუკუნეების წინანდელი ამბისა და პარალელურად მოვლენებსაც ვაანალიზებთ. რომანის მთავარი გმირი არა რომელიმე კონკრეტული ადამიანია, არამედ ქალაქი ვანი, რომლის ყოველ მკვიდრს თავისი სიმბოლიკა და დანიშნულება გააჩნია.

მომავლის შეცნობადობის სურვილის სიმბოლოა აიეტის ვაჟი აფრასიონი. პატარა უფლისწულს აწუხებდა მომავლის ჭვრეტის უნარი. — ყველა პეპელა ბრმაა, — ამბობდა მიჭი. რატომ ამრმავებ პეპლებს, რა დაგიშავებს, როცა კითხავდნენ, სრულიად სერიოზულად პასუხობდა: „ მე კი არ ვაბრმავებ, ბრმებად იბადებიანო, ორი დღის სიცოცხლე უფრო გრძელი რომ ეჩვენოთ. თვალისჩინი გააძნელებდა მათ სიცოცხლეს. ყველა ყვაველი ერთნაირად მოხიბლავდა და იმასაც უნდა ეწვალა, ეყოყმანა და ამ წვალეზასა და ყოყმანში მოკვდებოდა კიდევ... ახლა კი უფრო მეტს ასწრებს და უფრო მეტ ყვაველსაც პოულობს, რადგან ბრმაა და არჩევანის უნარი არა აქვს“. სწორედ არჩევანდაკარგულმა ვანელებმა თავიანთი სურვილით დაიხუჭეს თვალები. ძალით დაბრმავებულები სიამოვნებით მიყვებოდნენ დროის დინებას, რადგან შეცნობილი სინამდვილით გაწამებული მსუფთო გრძელი ეჩვენებოდათ წუთისოფელი. აფრასიონი წინასწარმეტყველია, დასილუპად განწირული, რადგან დაბრმავებული ვანელები არ იყვნენ მზად

ქემმარიტების შესაცნობად. მხოლოდ ბიჭის სიკვდილის შემდეგ იამაყებენ მისით — „ეს მიწა აფრასიონის სისხლმა ვააწითლა და ასე, ვენაცვალე იმის გამჩენს, სხვა რომ არაფერი ჰქონდა, მტერს საკუთარი სისხლი შეასხა სახეში“ — ამბობდნენ ვანელები.

აფრასიონის წინასწარმეტყველება ერთგვარი სიმბოლოა ნაწარმოების არქიტექტონიკისათვის. იგი ერთგვარი სიმბოლოა ვანელთათვის სულიერების ხატისა. აფრასიონის არავის ესმის. ადამიანებს მხოლოდ ართობს შეცნობისა და ჭვრეტის უნარი. ხოლო ბუნებას ბიჭი თავის სამყაროსთან ნაზიარებად მიაჩნია.

ო. ჭილაძის რომანში მითის ასლებური ინტერპრეტაციის მაგალითია ქალთა სახეების სიმბოლიზირებაც. დედოფალ კამას დანახვაზე ვანელებს დიდი დარიაჩანგი გაასხენდათ, მისი სინათლე სხვა იყო: „პირიდან ია-ვარდი სცვიოდა, მის სხივებზე როგორც ვენახის ტოტებზე ბავშვები ეკიდებოდნენ“. კამას სინათლე კი სუსხიანი იყო... „იგი ამნელებდა და ამ წაპიერ სიბნელეში ხეები განმობას ასწრებდნენ. ბაღი ჭკნებოდა და ჩიტები გულგანთქილი ცვიოდნენ ძირს“... კამას გაყინული სილამაზე სიმბოლოა ვანის სულიერი ცხოვრებისა, მათი სულიერების უნაყოფობის დასაწყისისა... „კამას სილამაზე სიბერწისა და სიმარტოვის სილამაზე იყო“. დარიაჩანგი კი სიუხვისა და ნაყოფიერების ხატს წარმოადგენდა. რომანის დასაწყისშივე ჩანს, რომ მედეა მამიდა დარიაჩანგის სიბრძნესაა ნაზიარები. ვანელთათვის იგი სიბრძნისა და სიკეთის განსახიზრებაა. მისი სამკურნალო ცოდნა გრძნეულებამდეა მისული, იგი ყოვლისმცოდნე და ყოვლისშემძლეა. აიეტს განსაკუთრებული ნდობა და სიყვარული აქვს უმცროსი ქალიშვილისადმი. მედეა სიმბოლოურად მითოლოგიური ქალმერთის პროტოტიპადაა წარმოდგენილი ნაწარმოებში. დარიაჩანგის ბაღში მედეა თავისი თანმხლებითურთ ეტლით დადის და ტაძარში ლოცულობს. იგი ჯერ კიდევ გოგონაა და მასში ჯერ კიდევ სძინავს ქალს. იასონის დანახვა საკმარი-

სია, რომ მასში ვნებები აფორიაქდეს. მო-
ძალბებულ სურვილს დამორჩილებული მე-
დეა მამის მოღალატე ხდება და იასონს
„იმ ჩვეულებრივი ვერძის“ ტყავის მოპა-
რვაში ეხმარება, რომელიც ოქრომჭედე-
ლთა უზანში გავლისას შეიმოსა ოქროცუ-
რვილი საბურველით. მედეა ღალატობს
მამას, ქვეყანას და იასონს მიჰყვება —
მინოსის ქვეყანაში, რითაც მთავრდება
მწერლის ინტერესი მედეასადმი.

აიეტის უფროსი ქალიშვილი ქარისა
ქარივით თავისუფალია, — იგი ქალია,
ლამაზი ქალი, დიდ სიყვარულს მოწყურე-
ბული და დარიაჩანგისეულ სიბრძნეს მო-
კლებული. ვანელებისათვის ქარისა, მხო-
ლოდ მეფის ასულია. მის პატივმოყვარეო-
ბას პირველობა სურს. ქარისას „სჭირდე-
ბა“ ფრიქსეს სიყვარული პირველობისათ-
ვის, ფრიქსეს კი ჭერის განმტკიცებისათ-
ვის. რომანში ლეგენდარული მედეას
პროტოტიპს ქარისას სახის ანალიზისას
ვხვდებით. მედეას მსგავსად ქარისასაც
ღალატობს ფრიქსე, ოღონდ არა სხვისი
სიყვარულით, არამედ სამშობლოსადმი
განუწყვეტელი დარდით. არარსებული
ტახტის ერთგულებით და გამოგონილ
კერის მონატრებით...

რომანის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“
დასასრულს ო. ჭილაძე გვაუწყებს, რომ
„ტყუპმა ძმებმა შიშმა და ელდამ“, ხალხი
სასწებში გამოკეტა და მთლიანად დაისა-
კუთრა ვანი. ქალაქი გაპარტახდა და და-
ცარიელდა. „სარკმელზე ცხვირმიჭყლე-
ტილი ადამიანი ყველაფერს ხედავდა და

გული უკვდებოდა, ყველაფერი თავიდან
გასაკეთებელი გახდომოდა, თუკი ოდესმე
კიდევ გამოვიდოდა გარეთ და გამოკეტილ
ბინებში თვითონაც არ გაიხრწნებოდა
თავისი ნასუნთქისა და ნაფიქრალის მსგა-
ვსად“. თვით შიშისა და ელდის განზოგა-
დებული სიმბოლური სახეები მოწმობს
მწერლის სურვილზე, ეჩვენებინა ადამიან-
ნუს და სამყაროს შორის შიშის მეშვეო-
ბით აღმართული ბარიერი. რომანის
თითოეულმა პერსონაჟმა შიშის გამო შე-
მოისაზღვრა გამოგონილი სამყარო. რეა-
ლურსა და გამოგონილ სამყაროს შო-
რის აღმართული ბარიერის პრობლემა, შიში
გამოგონილის მიმართ და თვით ადამიანის
არსებობის რაობა დიდ და რეალურად არ-
სებულ სამყაროში — ო. ჭილაძის რომანის
მთავარ თემას წარმოადგენს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. «Вопросы литературы», 1980, № 8.
2. „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, თბ., 1986, გვ. 9.
3. იქვე, გვ. 18.
- ქტესიოსი — ოჯახის კერისა და ოჯახური ცხოვრების ღმერთი ძე. ბერძნ. მითოლოგიაში.
4. „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, გვ. 23.
5. „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“.
6. Карл Г. Юнг. Психологические аспекты. Изд. «Timothy». 1996. ст. 121.
7. „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, 47.
8. „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, გვ. 25.
9. „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“, გვ. 492.
10. «Вопросы литературы», 1974, № 5.
11. ვაზირედ გარსია მარკესი, „მარტოობის ასი წელიწადი“, გვ. 46. თბ., 1984 წ. მერანი.



შეზღილი. შეზღილი... ახალი წელი

(კოვადია ორ მოქმედებად)

1980 წელი

მეოთხედ საუკუნეზე მეტია, რაც თამაზ მეტრეველის პიესები ქართული თეატრის რეპერტუარში დამკვიდრდა — დაიწყო თოჯინების თეატრით და რუსთაველის თეატრის სცენასაც უწია.

მის კალამს ეკუთვნის დაახლოებით ოცდასუთი ორიგინალური, გადმოკეთებული თუ თარგმნილი პიესა — ოცდაათ თეატრში გაიჟღერა მისმა სიტყვამ.

თ. მეტრეველს თეატრის თანდაყოლილი გრძნობა აქვს, კარგად „ხედავს“ სცენის დრამატურგიას, ხასიათებს მოქმედებაში ხატავს, მისი დიალოგი სხარტია და მოქნილი.

1981 წელს რუსთაველის თეატრში რეჟისორმა რეზო ჩხაიძემ დადგა მაშინ სრულიად ახალგაზრდა დრამატურგის თამაზ მეტრეველის პიესა „შემილილი, შემილილი... ახალი წელი“ (მხატვარი მიშა ჭავჭავაძე, კომპოზიტორი გია ყანჩელი), რომელსაც უჩვეულო და, ვიტყვოდით, მოულოდნელი წარმატება სვდა წილად. რამდენიმე სეზონის მანძილზე სპექტაკლი სრული ანშლაგით მიდიოდა.

რაოდენ საოცარი და პარადოქსულიც არ უნდა მოგეჩვენოთ, ესოდენ წარმატებული პიესა დღემდე არ დაბეჭდილა. რაც, ცხადია, გაუგებრობას შეიძლება მიეწეროს. შესაძლოა, დღევანდელ მკითხველს პიესის პრობლემატიკა ნაწილობრივ მოძველებულად ეჩვენოს, მაგრამ პიესას აქვს სხვა ისეთი ღირსებები (ცოცხალი, დინამიკური ხასიათები, კომიკურ-გროტესკული სცენები, კარგად სათამაშო როლები), რომელთა გამო პიესის დაბეჭდვა რედაქციას მიზანშეწონილად მიაჩნია. ესეც არ იყოს, განა თეატრის ისტორიის წინაშე ვალდებული არა ვართ, რომ ყურადღებით მოვეკიდოთ ყოველ ქართულ პიესას, რომელიც რუსთაველის თეატრში დადგმულა და თან ასეთი წარმატებით?!

(რედაქცია).

კარსონაშები:

- იაშუა — ოჯახის დიასახლისი
- ჯუშუბარი — მისი მეუღლე
- ხათუნა — მათი ქალიშვილი
- ჯეგალი
- ელისო
- ნელი
- ლილი
- ცირა — ჯუმბერისა და იაშუეს მეზობელი
- ლევანი — ცირას ვაჟი
- ბივი — იაშუეს დირექტორი
- მეივი — სახელად გივი

I მოქმედება

ზამთრის დღია. ჯუმბერ კილაძის ოჯახი. შუა ოთახი საახალწლოდაა მორთული. მარჯვნივ სადარბაზო, ტუალეტი და სამზარეულო, რომლებიც არ მოჩანს. მარცხნივ საწოლი ოთახი, არც ის მოჩანს, მხოლოდ მისი კარია მოქმედებაში. მთელი სახლი გადატვირთულია ავეჯით, გვერდით პატარა კარადა სარკითა და კოსმეტიკით. მაგიდაზე დგას ტელეფონი, იქვე სავარძელი, რომელშიც იაშუე მოკალათებულია, ჯუმბერის მეუღლე, ორმოციოდე წლის ლამაზი ქალი, იგი პერანგის ამარაა, მუჭი ტუჩთან მიუტანია და ჩაფიქრებულია. კარი გაიღება, სურსათით დატვირთული ჯუმბერი ფეხაკრეფით შემოვა, სანოვანებს შემოსასვლელში დატოვებს და კატასავით მიიპარება იაშუესთან.

იაშუე. სიყვარულო, სიყვარულო, როგორ სტანჯავ ადამიანს, როგორ უფლეთ სულს. **(უკანმიუხედავად)** ჯუმბერ, რატომ მოიპარები ფეხისწვერებზე?

ჯუშუბარი. **(შესტება)** კარგი რა, იაშუე, ღმერთი არა გწამს? ასე სულ ერთსა და იმავეზე რომ ფიქრობ, ფიქრობ, ფიქრობ... ასე, შენ არ ვიცო, მაგრამ, მე კი ნამდვილად გავგიჟდები, ნამდვილად. მოიხედე აქეთ, აი ნახე. ინდაურიც ვიშოვე, გოჭიც, ქათმებიც...

იაშუე. **(აკვირდება ნავაჭრს)** ღმერთო ჩემო, რა არის, მორგია?

ჯუშუბარი. მორგი? შენ იცი იაპონიაში როგორ კლავდნენ სიკვდილმისჯილს? მიამბდნენ ძელზე და ზემოდან წვეთწვეთობით აწვეთებდნენ კეფაზე წყალს. ჰოდა, ბოლო-ბოლო გაუსვრეტდა ეს ერთი წვეთი ამ კაცს თავს, გაატანდა ტვინამდე და ჰკლავდა. ერთი წვეთი გესმის? ერთი წვეთი წყალი ჰკლავდა კაცს.

იაშუე. მერე?

ჯუშუბარი. ვერ მიხვდი, სომ? ყოველ წუთს, ყოველ წამს სულ ერთსა და იმავეს რომ მეკითხები, ან მოვკვდები, ან გავგიჟდები, ამ ორიდან ერთ-ერთი ნამდვილად არ ამცდება...

ხათუნა. მამიკო, შენ არც გავგიჟდები, არც მოკვდები. შენ უბრალოდ დაგიჭერენ.

იაშუე. **(აკვირდება)** როგორ ელაპარაკები მამას, როგორ ელაპარაკები მამას, როგორ?!

ჯუშუბარი. ხათუნა მართალია. თუ ასე გაგრძელდა, მე მართლაც დამიჭერენ.

იაშუე. დაგიჭერენ?

წუმბერი. მორჩა, ხმას აღარ ამოვიღებ. დღეიდან ახალ ცხოვრებას ვიწყებ.

იამზე. ახალ ცხოვრებას? დღეს რა ორშაბათია?

წუმბერი. ორშაბათი კი არა, ახალი წელია, ახალი და როგორც არასდროს ისე უნდა შევხედეთ, გესმის? ყველაფერი ვიყიდე, ყველაფერი მოვიტანე. მოკლედ რაც არის, არის, დღეს ოცდათერთმეტი დეკემბერია და უმადლესად უნდა მოვილხნოთ.

იამზე. როგორ, დღეს ოცდათერთმეტი დეკემბერია?

წუმბერი. ოცდათერთმეტია, ოცდათერთმეტი... დღეს კაცობრიობა კიდევ ერთ წელს დაემშვიდობება და სვალიდან...

ხათუნა. (საწოლი ოთახიდან განერვიულებული). კარგი რა, მამა, ამ დილაადრიან სიტყვით რომ გამოდიხარ, ცოტა გვიან, თერთმეტი საათიდან მაინც დაიწყებ ახალი ცხოვრება... სულ არ გებრალეებით? სიცხე მაინც არა მქონდეს. დღეში ცხრაჯერ იწყებთ მაგ ახალ ცხოვრებას, მაგრამ საშველი აღარ დააყენეთ. მთელი ღამე ძლიძავს, ოფლი ვიწურები. დედა კიდევ ოხრავს, კენესის, ბოდავს, არ მასვენებს. იცოდეთ, ამაღამ ახალი წელია, შერიგდებით და ისევ ერთად გაიყოფთ ცოლ-ქმრულ სარეცელს. დედა, შენ რომ დღესაც ჩემს ოთახში დაწვე, იცოდე გავაფრენ.

იამზე. შვილი ჰქვია ამას, ჯუმბერ? მე წავედი. (შეიკეტება სააბაზანოში. ჯუმბერი გაშურაზე ჩაიდანს დაადგამს. სააბაზანოდან ისმის იამზეს ხმა) ჯუმბერ!

წუმბერი. რა გინდა?

იამზე. მოდი აქ ერთი წუთით!

წუმბერი. მითხარი, გისმენ!

იამზე. მოდი რა, ერთი წუთით!

წუმბერი. (გასავათებული ამოისუნთქავს და სააბაზანოს კართან აიტუზება) მოვედი!

იამზე. მისმენ?

წუმბერი. გისმენ.

იამზე. როგორა ფიქრობ, მართლაც იმისი ცოლი იყო?

წუმბერი. (გადაირევა) ვაიმე, ღმერთო! რა არის რომ სულ ერთსა და იმავეს კითხულობ. შეიძლება მთელი წლის განმავლობაში დილას ამით იწყებდეს ადამიანი და საღამოს ამით ამთავრებდეს? სხვა რამეზე იფიქრე, ავტო ხათუნა მთელი კვირა ავად არის, ამაღამ ახალი წელია, მირიანმა მანქანა დაამტვრია და ფეხი მოიტეხა...

იამზე. ვითხარი, მე ეს მაინტერესებს, ეს, და სხვა ყველაფერი წყალსაც წაუღია. როგორ ფიქრობ, ვითომ ჩემი ადგილი სურთ და თავიდან უნდათ რომ მომიცილონ?

წუმბერი. არა მგონია!

იამზე. მაშ რატომ მირეკავენ, ან ვინ იყო ის ხალხი, აქ რომ მოვიდნენ?

წუმბერი. მართალია, შენი ადგილი უნდათ!

იამზე. (გამოვა სააბაზანოდან) დავეუშვით... მაშინ სიყვარულს რაღას მიხსნიდა, ან ცრემლები რატომ გადმოყარა? შეიძლება, რომ კაცს არ უყვარდეს და ცრემლები დეაროს?

წუმბერი. (ყვირილით) შეიძლება, შეიძლება, ყველაფერი შეიძლება, თუკი კაცს ქალის მოტყუება სურს, შეიძლება მდულარეშიც იბანოს, ადუღებული ფსიც ჩაისხას ხახავი, ნაკვერჩხლებზეც გაიაროს და რა ვიცი, რა ვითხარა... პლასტიკური ობერაციაც კი გაიკეთოს.

ხათუნა. (ყვირილით) გაჩუმდით! გაჩუმდით! ხალხნი არა ხართ?

იამზე. თუ ვუყვარვარ, ტელეფონზე რაღას არეკინებს?

წუმბერი. დაიწყო ისევ თავიდან! კარგად მომისმინე და დამიჯერე რა? დამიჯერე! ეგ ყველაფერი კარგად ჩაწყობილი შანტაჟია და მეტი არაფერი.

იამზე. მაშინ გივის ცოლი ჩვენთან რატომღა იყო მოსული?

წუმბერი. (ყვირილით) რა იცი რომ გივის ცოლი იყო, რა? შენ ხომ არ გინახავს არა თვალით?

იამზამ. მე თუ არ მინახავს, სათუნამ სომ ნახა. ცისფერი თვალები ჰქონდა და მოგრეული ტანიო. ზუსტად ასეთი ცოლი ჰყავს გივის.

ჯუშუბერი. კარგი ჰო, ის იყო! ახლა ეს მითხარი, შენ ჩემთვის არ გიღალატობ, სომ ასე! იმ კაცთან არა წოლილხარ! არა! თუ იწეკი და მიღალატე, მაშინ მითხარი!

იამზამ. ჯუშუბერ, რომ მეღალატა, პირველად სომ შენ გეტყვოდი, არა? მხოლოდ ის იყო, რომ მითხრა მიყვარხარო და ცრემლები გადმოყარა.

ჯუშუბერი. მეტი არაფერი სომ?

იამზამ. არა, არაფერი. რანაირად დავარწმუნო?

ჯუშუბერი. ჰოდა რას გეტყვი იცი? რომც ვეღალატა, რომც ყველაფერი მომხდარიყო თქვენს შორის, მაინც გააპტიებდი, ხმას არ ამოვიღებდი, ოღონდ მორჩეს ეს ყველაფერი, მორჩეს!

იამზამ. რა გაყვირებს, ეს ამბავი ისეა ჩახლართული, რომ მე უბრალოდ მინდა გავარკვიო და მაინტერესებს, სომ გესმის, მაინტერესებს. თანაც მე მეხება არა? მე.

ჯუშუბერი. მე უკვე შეეჭვება, რომ შენ არა... (ვერ უთქვამს) რომ შენ ნორმალურ ჭკუაზე ხარ. მილიონჯერა მაქვს ნათქვამი, რომ ჩვენ ამ აბღაუბდას ვერაფრით ვერაფერს გავუგებთ! ერთადერთი გამოსავალი ის არის, რომ სამუდამოდ დავივიწყოთ! არ ამბობს ის კაცი, არ ამბობს ეს ქალი, კაციშვილი ხმას არ იღებს და რანაირად გინდა რომ გაიგო! მთავარია, რომ შენ არ გიღალატია და ისევ... გადარჩი!

იამზამ. თუ მასეა, რატომ დამიმალეს გასაღები?

ჯუშუბერი. სომ შეიძლება, რომ შემთხვევით დაკარგეს და შენ ისევ შენს ეჭვებს გადააბრალე?

იამზამ. ისიც შემთხვევითაა, რომ მე სკამს აქედან მივადგამ მაგიდას და მეორე მხარესა მსვდება მიდგმული? ან ტელეფონი, გამუდმებით რომ წკრიალებს. ან ფარდები, რომელი ერთი ჩამოვთვალო...

(რეკავს ტელეფონი. იამზე შემინებული წაიღებს მისკენ ხელს). აი, აი, ისევ წკრიალებს, წკრიალებს. (იღებს ყურმილს) ალო, ალო, გისმენთ, გისმენთ... (შემინებული აწვდის ყურმილს ჯუშუბერს).

ჯუშუბერი. დადე ყურმილი, დადე! (გამოგლეჯს ხელიდან ყურმილს) ალო, გისმენთ! ამოიდე ხმა, შე...

იამზამ. (ყურმილს გამოსტაცებს) დაკიდეს, ხედავ, შენი ხმა რომ გაიგეს, დაკიდეს!

ჯუშუბერი. როგორ დავარწმუნო, დაიჯერე ბოლოს და ბოლოს, რომ არ შეიძლება, რაც უნდა საშინლად სურდეთ შენი მოცილება ამდენი რამე მოიფიქრონ, არა! ეგ შენა გაქვს ტვინი უკუღმა მოწყობილი, შენ! (და უკვე დაყვავებით) ჩაიცივი ერთხელ და წავიდეთ ექიმთან, მოგვისმენს, გაარკვევს, სად სიმართლეა და სად ტყუილი, თორემ უკვე მეც შენს დღეში ვარ, მეც სულ ამ სისულელეებზე ვფიქრობ...

იამზამ. (აღშფოთდება) არავითარ შემთხვევაში. ექიმი რომ მეორედ მისხენო, იცოდე თავს ჩამოვიხრჩობ. ვიცი მე რისთვისაც გინდა შენ ეგ ექიმი, ვიცი. ექიმებმა შეიძლება მართლაც გამაგიჟონ და შენც ეგ გინდა...

ჯუშუბერი. ჰო, მინდა, მინდა... ფსიქიატრიულში შიზოიდებთან წანწალიდა მაკლია და იქაური ექიმებისაგან ძარცვა.

იამზამ. მე კი მაინც მგონია, რომ ეს ყველაფერი გივის ჩაწყობილია.

ჯუშუბერი. (ყვირილით) ვისი?

იამზამ. დამნაშავე კი მაინც შენა ხარ!

ჯუშუბერი. მე?

იამზამ, დიას, დიას... შენ რომ სხვანაირად მოქცეულიყავ, მე დღეს ამ მდგომარეობაში არ ვიქნებოდი. ქალი ორ-სამ თვეში ზეზეულად ჩამოვდნი... სომ ხედავ, რას დავემსგავსე, რას!

ჯუშმბერი. მე რა შუაში ვარ, მე რა უნდა მიქნა, მე სომ არ შემიყვარდა, შენ შეგიყვარდა არა ის კაცი... გაიგე, დღეს მეოცე საუკუნეა, ვინდა გიყვება სიყვარულის გამო, ვინ? იქამდე მივდი, რომ ფხისწვერებზე დავდივარ, გეფრები, გელთლია... ეები... მაგრამ მოდის ვიღაც გივი და ერთი ხელის მოსმით ანგრევს რის ვაივაგლახით შეკოწიწებულსა და გამთლიანებულ ოჯახს, მოვიარე მთელი ქალაქი, მოვიტანე რაც მოსატანი იყო, მინდა ერთხელ მიხიცი შევხვდე ასალ წელს ნორმალურად... შემოვდივარ შინ და... ერთი ჩამჩინებებს ცხეში წახვალ... მეორე... (პაუზა) მეორეს პალუცინაციები სჭირს სიყვარულის გამო...

იაშუა. პალუცინაციები... თანამშრომლებმა რომ ჩემს სახელზე საჩივარი დაწერეს, ესეც მერჩვენება? ყველა, ყველა ერთად ამბობდრა ვერაგმა.

ჯუშმბერი. ახლა მე წავალ და მოვკლავ შენს გივის.

იაშუა. რა?

ჯუშმბერი. პოდა, ამით დამთავრდება ყველაფერი.

ჯუშმბერი დინჯად მოეშალება და გასვლას აპირებს.

იაშუა. გაჩერდი, სად მიდიხარ! მართლა მოკვლას უპირებ? იქნებ იმისი ბრალი არცაა. გაჩერდი!

ჯუშმბერი ფანჯარაში გადაიხედავს.

ჯუშმბერი. ვისი ბრალია მაგას აღარა აქვს მნიშვნელობა. მეყო ბოლოს და ბოლოს, მეყო. აღარა ვარ მე კაცი, აღარა ვარ... მე ახლა გიჟი ვარ, გიჟი... (ჯუშმბერი ცოლს პალტოს გაძოსტაცებს და სადარბაზოს კიბეებზე ჩარბის) ვნახოთ, ვინ ვის...

იაშუა. ჯუშმბერი! ჯუშმბერი! სად გარბინარ, დაბრუნდი, უკან დაბრუნდი!

(რომ ვერაფერს ვააწყობს, შინ შემობრუნდება, სათუნა ამასობაში ამდგარა და სამსარეულოში გასულა). სათუნა, სადა ხარ... რა მეშველება, მამაშენი იმ კაცის მოსაკლავად გაიქცა!

სათუნა. ეს წყალი რომ დაგიდგამთ ამ გაზზე და მთლად დამშრალა, სტვენა მაინც არ გეხმობ?

იაშუა. ღმერთო ჩემო, სომ შეიძლება, მართლა მოკვლას?

სათუნა. მოკლავს და მოკვლას...

იაშუა. რას ამბობ, სათუნა, თუ ასეა, მაშინ სომ მეც მოვიკლავ თავს...

სათუნა. ღმერთო, რა ბედნიერება იქნებოდა... მამა ცხეში, დედა საფლავში... შვილი კი ლოგინში და იძინებდა და იძინებდა...

იაშუა. ღმერთო, რა დაუნდობელი თაობა მოდის, რა დაუნდობელი.

სათუნა. დედა ნახე, მამა ნახე...

იაშუა. სათუნა, რა ეცვა იმ ქალს? ჯინსის ქვედატანი, სომ?

სათუნა. ვაიმი, დედა, ცუდადა ვარ, გაიგე, ცუდად!

იაშუა. აბა ერთი მოდებზე და იმ სულელ მსახიობებზე დაველაპარაკო, მაშინაც ცუდად გახდები?

სათუნა. დედა, აღარ შემიძლია, ახლა მეც გავიქცევი, იცოდე, იმ კაცის მოსაკლავად.

იაშუა. შენ რომ თავში ჭკუა გქონდეს, ლევანს გაჰყვებოდი ცოლად! მთელი ექვსი თვე კაცს სახლში თავის ლოგინში არა სძინებია, შენი სახლის წინ ათენებს და აღამებს ეგ საცოდავი. ნეტავ როგორა სძინავს იმ ერთი ბეწო მანქანაში მოკრუნხულს? მე რომ ასე ვინმეს ვყვარებოდი!

სათუნა. ვერ გავყვები მაგ კაცს, გაიგეთ ერთხელ და სამუდამოდ და შეიგნეთ. კაცი რომ ექვსი თვე შინ არ მივა დასაძინებლად, სულ რომ უკან დამდევს და ერთი

სიტყვა ვერ უთქვამს, ერთი... რაც არ უნდა ბევრი ფული ჰქონდეს, რანაირად შეიძლება, რომ ის კაცი ნორმალური იყოს, რანაირად?

იაშვი. მე რომ ვინმეს ასე ვყვარებოდი!

საბუხუა. ვიცი, ვიცი, აგერ კაცმა ნიანგის ცრემლები გადმოყარა და ეს ორმოცი წლის ქალი, ღამის ფსიქიატრიულში მოხვდეს.

იაშვი. ოცდათვრამეტის.

კარი გაიღება და ოთახში ტახტი შემოგრიანდება, რომელსაც ელისო და ჯემალი აწვებიან. ელისო ფეხმძიმედია.

ჟამალი. გამარჯობათ, ქალბატონო, თუ დაგვეხმარებით კარგს იზამთ!

იაშვი. (გაკვირვებული) დაგეხმარებით?

საბუხუა. რა ხდება? ვისია? სად მოგაქვთ, რა მოგაქვთ?

იაშვი. არ მესმის, გავგაგებინეთ რა არის?

ჟამალი. მოითმინეთ, სულ ერთი წუთით გვაცალეთ! საჩუქარია.

(იხდის კურტკას).

იაშვი. აღარ იტყვიეთ რა ხდება ჩვენს თავს, რა საჩუქარია ასეთი?

ჟამალი. მოითმინეთ, ქალბატონო, სომ ხედავთ, სასახლეო ნობათი მოგარეთი.

იაშვი. სასახლეო ნობათი? ვისგან ასეთი უშველებელი? ჩვენია ნამდვილად?

ჟამალი. დიას, დიას, თქვენია, თქვენი მეუღლისგანაა.

იაშვი. ჯუმბერისგან? შემოიტანეთ, მაშინ, შემოიტანეთ, რაღას უყურებთ! რა კარგია? რა უნდა იყოს?

ჟამალი. გარეთ კიდევა გვაქვს რაღაც, ისიც შემოვიტანოთ?

იაშვი. რა თქმა უნდა, შემოიტანეთ, აბა რა!

ჯემალი და ელისო გავლენ. იამზე და სათუნა სულწასულები ახლიან თავს ტახტს და განცვიფრდებიან. შიგ რაღაც ძველმანები დახვდებანთ. ჯემალი და ელისო ახლა რაღაც უშველებელ სკივრს შემოათრევენ და იმასაც კედელთან დადგამენ.

იაშვი. ეგეც ჩვენია? ძველებური? (მივა და სკივრსაც ახდის) ფუჰ, ნაფტალინითაა სავსე!

საბუხუა. ნაფტალინით?

ამასობაში ელისო ოთახში თოკს გააბამს. ჯემალი ტახტიდან ტანსაცმელს იღებს და აწვდის. ელისოც ამ ყველაფერს თოკსა და სკამებზე გადააფენს. იამზე მათ განცვიფრებული შეჰყურებს, შემდეგ კი იკივლებს.

იაშვი. რა ხდება გამაგებინეთ! რა ხდება ჩემს სახლში? გაეთრიეთ ახლავე აქედან!

ჟამალი. რა? როგორ გეკადრებათ, ქალბატონო, თქვენ ალბათ იცით, სადაც მუშაობს თქვენი ქმარი.

იაშვი. (ამაყად) აღმასკომში.

ჟამალი. ჰოდა, ბინას დაგვიპირდა, ფული წინასწარ გამოგვართვა...

ელისო. შარშან ბინა თუ არა გვქონდა, ფული მაინცა გვქონდა და...

ჟამალი. ახლა აღარც ერთი გვაქვს და აღარც მეორე.

ელისო. თანაც იმედიც აღარა გვაქვს, რომ ფულს დაგვიბრუნებს. ბინას ვინდა ჩივის.

ჟამალი. ჰოდა, ამიტომ, სიმბოლურად რომ ვთქვათ, საკუთარ ჭერქვეშ გვინდა ახალ წელს შევხვდეთ.

იაშვი. მეცოდებით.

ჟამალი. ბინას დაგვიპირდა, მხოლოდ ოფიციალურად. უნდა სამსახურში გა-

ვეფორმებინე და შემდეგ ჩაეულებრივ... მაგრამ ფული წინასწარ გამოგვართვა, ეს თანხა სასწრაფოდ თუ არ დავდეთ, ყველაფერი წყალში ჩაგვეყრებაო. ჰოლად, მას შემდეგ ყოველდღე ბინას ვიღებთ.

ქალის(ო). რვა თვეა ნორმალურად არა გვძინებია. თანაც ამან სამსახურიც მიატოვა. თავისთან უნდა გაეფორმებინა ვითომ...

ჰამალ(ი). ვცხოვრობდით ჩვენთვის, წყნარად, ტკბილად. ვაგროვებდით ამ ფულს გადასაცვლელად. მოვიდა ეს კაცი და ისე აგვიყირავა ყველაფერი... ცოტასაც ვაცული და... ან ამ ბინას დამიმტკიცებს, ან ფულს მომიცემს, ან მოვკლავ...

ქალის(ო). ჰო, ჰო, რა იყოთ, რა დაგეპართათ, ბოლოს და ბოლოს ჩემს ბინას დავიმტკიცებთო, გვეუბნება. სად არის თვითონ?

იამზამ. მოიცათ, მოიცათ. ამ ერთი თვის წინ თქვენ ხომ არ იყავით ჩვენთან? (ელისოს) ვიცანი, ფუ, ფუ, ხმაზე ვიცანი. სათუნა, ისაა ტელეფონზე რომ რეკავს, ფუ, ფუ.

ჰამალი. რა ფუ, ფუ, ქალბატონო!

ხათუნა. დედა, დე-და!

იამზამ. თუმცა თქვენ არც ცისფერი თვალები გაქვთ და ტანდაც ლამაზი ხართ.

ხათუნა. დედა. შენ ისევ იქ წახვედი? აქ ამხელა ტრაგედია გაქვს და, შენ მაინც შენსას ლაპარაკობ? ეს რომ ყოფილიყო, მე ხომ ვიცნობდი, დედა!

იამზამ. მაშ ვინ იყო?

ხათუნა. დედა, დედა, დაანებე მაგაზე ფიქრს თავი, დაანებე.

იამზამ. ნამდვილად გივის ცოლი იყო, ის იქნებოდა...

ჰამალი. ასე რომ, უნდა გვაპატიოთ. ჯერჯერობით, ერთ ოთახს დავიკავებთ!

იამზამ. რომელ ოთახს დაიკავებთ, თქვენ რა?

ჰამალი. ქალბატონო! მკვდარს თუ გამიტანთ, თორემ... ცოტა კი არა გვაქვს გადახდილი.

ქალის(ო). თორმეტი ათასი.

იამზამ. მერედა, ვის აძლევდით, რას აძლევდით, არ უნდა იკითხოთ? გიჟი ფანტაზია და ჭკვიანი კრეფდაო.

ჰამალი. ქალბატონო!

იამზამ. კარგით, თქვენ გამოუცდელეები ხართ, ახალგაზრდები... პატრონი არა გყავთ ვინმე?

ჰამალი. ქალბატონო, ვინ გვაცალა, ან კითხვა, ან რაიმეს გაგება. ისე ავგირა დაგვირია ტვინი, დღესვე თუ არ შევიტანეთ ფული, ჩვენც დავკარგავთ ამ ბინას და თქვენცო.

იამზამ. კი მაგრამ, მოსულიყავით ჩვენთან, ან ოჯახში გეკითხათ, ან მეზობლებში, ან სხვა გადამთიელთან, იქნებ აფერისტი იყო ეს კაცი.

ჰამალი. ქალბატონო, ისეთმა კაცმა გაგვაცნო, ისეთმა ახლობელმა, თვითონ ის კაცი ისეთი პატროსანია, ეჭვიც არ შეგვპარვია.

ხათუნა. იქნებ უკეთებს ჯუმბერი ბინას?

ჰამალი. როგორ გეკადრებათ. რომელზედაც გვითხრა პირველად, იმ კორპუსში სამოთახიანები საერთოდ არ იყო, იყო მხოლოდ ერთოთახიანები და ოთხოთახიანები. მანდ დაარღვიეს პროექტიო, ეგაო, სხვა ორგანიზაციას მისცესო. და გვერდით კორპუსში დაგვიპირდა. ყოველდღე დავდიოდით. ბოლო ოჯახის შესახლებამდე გავჯეროდა... მერე ფული მოვთხოვეთ... დღეს-ხვალ, დღეს-ხვალ, დღეს-ხვალ და, რომ არ გაჭრა არაფერმა, ახალი ტაქტიკა ავირჩიეთ.

იამზამ. ჩემთან მაინც მოსულიყავით, გეთქვათ, გეკრახათ!

ჰამალი. არ მოვიტყეოდით ასე, მაგრამ გუშინ მოვედით, მეზობლებში გავიკითხეთ და...



ელისო. რა დაგკარგვდათ, რას ეძებთო?

ჯემალი. აფერისტიაო. თქვენსავით რამდენი დასდევს, მაგრამ ვერაფერს გამჩნობს... ჩვენც გადავწყვიტეთ, ფული თუ არა... იქნებ ბინა მაინც დაგვრჩესო და...

იამზა. ჩაწერილები ხართ კი თბილისში? ვისი ბინა უნდა დაგრჩეთ, რა უნდა დაგრჩეთ. რა სისულელეებსა ბოდავთ. ჩვენ რას გევიბრებთ, მერე, უსასლკაროდა გვტოვებთ? პირველი შეცდომა, რომ აიღეთ და ვიღაც აფერისტს ფული ჩაუჯიბეთ. მეორე კიდევ უარესი, სხვის ბინაში გასურთ ცხოვრება. ერთიც სისხლის სამართლის დანაშაულია და მეორეც.

ხათუნა. საბუთი გაქვთ რაიმე?

იამზა. ჰო, მართლა, საბუთი, ან ხელწერილი გაქვთ? ნოტარიუსით დამტკიცებული.

ჯემალი. ხელწერილი? ხელწერილი რომ გვექონოდა, მაშინ აქ კი არა, სასამართლოში წავიდოდით.

იამზა. სასამართლოში? აბა აიკრიფეთ ასლავე თქვენი გუდა-ნაბადი და მოუსვით აქედან! ჩვენ რა შუაში ვართ, ვისაც ფული მიეცით, პასუხიც იმას მოთხოვთ! (აუფრიალებს ტანისამოსს).

ჯემალი. ქალბატონო, ასე ცივად ნუ მსჯელობთ. მე თუ თავს ძალას ვატან და ასეთი მხიარული ტონით გესაუბრებით... და არა, რომელიმე სამსართულიან დიპლექტზე, თქვენც თავი ხელში აიყვანეთ, კეთილი ინებთ და ან აგვიტანეთ, ან მოგვეცით ჩვენი ფული და გაგვათავისუფლეთ!

ხათუნა. შენ თუ სამსართულიანები იცი, ჩვენ ცხრასართულიანები ვიცით... ვინა ხართ, რა ხალხი ხართ, საიდანა ხართ! გვემუქრებით კიდევ? რა კულტურაა არ მესმის.

ჯემალი. რაო, ბოდიშებით გესაუბროთ? იქნებ დავიჩოქოთ კიდევ?

ხათუნა. გადარევა შეიძლება... ეე, დღისით-მზისით საკუთარ სახლში შემოვი-სახლდნენ, გაბრტყელდნენ, ის კი არა, შუა ოთახში სარეცხიც კი გაგვიფინეს და მა-დლობა უნდა თქვათ, რომ დედას არ ვაგინებთ და არა გჟეჟავთო.

იამზა. ხათუნა, გაჩუმდი!

ხათუნა. დედა, მე გავჩუმდე კიდევ?

ჯემალი. აი მესმის ზრდილობა.

იამზა. რა თქვენი საქმეა ბოლოს და ბოლოს... რომელ ზრდილობაზე გვითი-თებთ... ვინ მოგცათ ამდენის უფლება?

ჯემალი. თქვენმა მეუღლემ.

ხათუნა. ამათ თუ ასე გააგრძელეს, მალე ალბათ მოახლეებადაც გვაქცევენ.

იამზა. მოახლეებად? ვის, ჩვენ? (აკივლდება) ახლავე წყითრიეთ აქედან, ახლავე! ხათუნა, ჩქარა, დარევე მილიციაში, საბუთი მაინც არა აქვთ, ვერაფერს გვიზა-მენ.

ელისო. მილიციაში? ჯემალ, გაიხადე! (ელისო ჯემარს გადაიძრობს და ჯემალს პერანგის დილებს შესხნის. ჯემალი მიუხვდება და ისიც სწრაფად იწყებს გახდას. ელისო ტახტზე წვება).

ხათუნა. ეე, რასა შერებიან?

ელისო. ქალბატონო, ჩვენ რვა თვეა ერთად არა ვწოლილვართ, რვა თვე. მოდი, ჯემალ! (ჯემალი მარჯლის ქამარს შეისხნის და ელისოს დაემხობა).

იამზა. ვაიმე, ღმერთო ჩემო. ხათუნა, გადი აქედან ჩქარა, გადი მეორე ოთახ-ში. დასუჭე თვალები, დასუჭე ჩქარა! გადი!

იამზე ხათუნას გაათრევს. ელისო და ჯემალი მარტონი რჩებიან.

ელისო. მეშინია.

ჯემალი. შენ რატომ გეშინია, შენ ხომ არ წაართვი ფული, მაგათ წაგვართვეს, მაგათ ეშინოდეთ!

მლის(1). ისეთი გრძობა მაქვს, თითქოს ეს ყველაფერი სიზმარია და მინდა გავიღვიძო, ვწვლობ, ვცდილობ, მაგრამ ვერ ვიღვიძებ. ან ეს ბინა უნდა დაგვიმტკიცდეს (ძიბაძავს)... ვინ დაგვიმტკიცებს ამ ბინას, ვინ?

ჯამბალი. რაღაცით სომ უნდა შეაშინო, სომ ხედავ, ის კაცი არ იძლევა ისე ფულს. არაფერმა არ გაჭრა, არც ცემამ, არც მუქარამ.

მლის(1). მე საშინლად მომშივდა.

ჯამბალი. შენ ჩემი უნდა იკითხო. რა ვქნათ?

მლის(1). არ ვიცი!

ჯამბალი. წამოდი სამზარეულოში. ვითომ შინა ვართ, წამოდი!

ჯემალი და ელისო სამზარეულოში გავლენ. შემოვა იამზე, მას თვალბეზე სელი აუფარებია.

იამზე. ახლავე წაეთრიეთ აქედან, ახლავე! (სელს ჩამოიღებს და გაკვირვებული შოთვალღიერებს ბინას. დანახავს რომ სამზარეულოში არიან). სათუნა! სათუნა! (სათუნა გამოვა).

სათუნა. სად წავიდნენ?

იამზე. რა გვეშველება, სამზარეულოს ჩხრეკენ.

სათუნა. რა?

იამზე. სათუნა, მითხარი რა ხდება, გამაგებინე, შენ რას ფიქრობ? იმისი მოგზავნილები უნდა იყვნენ სომ?

სათუნა. დედა, შენ გესმის რას ამბობ?

იამზე. სათუნა, დამიჯერე, იმისი მოგზავნილები არიან. იმისი.

სათუნა. დედა, რა სისულელეებს ამბობ, რა სისულელეებს. ვითომც არ იცი, რომ არ არსებობს რაიმე გარეწრობა, რომელიც შენს ქმარს არ ჩაედინოს. ატყუებს ამ ბავშვებს, დედა, გესმის, ატყუებს.

იამზე. სათუნა, არ დაიჯერო, ამ საქმეზე მაგან დიდი ხანია სელი აიღო, ეს იმის ამბავია. ის ისეთი კაცია, ყველგან ნაცნობები ჰყავს, ყველგან.

სათუნა. დედა, დაფიქრდი, შენ უკვე... დედა, შენ არანორმალურად აზროვნებ. როგორ გითხრა... შენ ალბათ დასვენება გჭირდება. ყველა წყალს წაუღია, შენი გივიც, ეგენიც, შამაჩემიც... დაანებე ყველაფერს თავი. დედა, გთხოვ, დედა, მე მისმინე, სად წახვედი ფიქრებში, დედა. რაღა დროს შენი სიყვარულია. ჩამოდი ბოლოს და ბოლოს მიწაზე, ჩამოდი...

იამზე. შენ მე ნუ მასწავლი, გესმის?

სამზარეულოდან ჯემალი გამოიხედავს.

ჯამბალი. ქალბატონო, სამზარეულოში ინდაური, გოჭი, ქათმები, ყველაფერი გასამზადებელია, სომ არ გეწყინებათ, რომ ცოტა სელი წაგაშველოთ? აი ელისო მშვენიერი კულინარია. თითებს ჩაიკენეტო.

იამზე. ისე მოიქეცი, როგორც საკუთარ ოჯახში... ღმერთო, რა ბედნიერებაა, როდესაც ქალს საოჯახო საქმეები ეხერხება.

სათუნა. გადავირიგ, თითქოს მართლაც საკუთარ ოჯახში არიანო.

ჯამბალი. ხმელი სუნელი არა გაქვთ?

იამზე. ვერცხლის თასშია, კარადის ზედა თაროზე, მარჯვნივ.

ჯამბალი. ძალიან კარგი!

ჯემალი გაუჩინარდება. სათუნა მხრებს აიჩენს. ისმის ზარის ხმა კარზე. იამზე შეერთება და კარის გასაღებად წავა. ზღურბლზე ორი მანდილოსანი დგას. ოცდათხუთმეტობოდე წლისანი. ნელი და ლილი.

ნელი. ჯუმბერი აქ ცხოვრობს კილაძე? (ნელი ენას უკიდებს და ამიტომ ლილის ხშირად თარჯიმანივით უწევს მისი ნათქვამის გამეორება).

იამზე: რა? **ლილი.** (დამარცვლით) ჯუმბერი აქ ცხოვრობსო, კილაძე?

იამზე. დიას.

ნელი. თუ შეიძლება, სთხოვეთ ერთი წუთით.

იამზე. რა?

ლილი. სთხოვეთ ერთი წუთით.

იამზე. შინ არ გახლავთ.

ნელი. შინ არ არის? სადაა, მალე მოვა?

იამზე. რაო?

ლილი. სად არისო, მალე მოვაო?

იამზე. ვერ გეტყვით, გავიდა რაღაც საქმეზე და...

ნელი. (ლილის). რა გენათ?

ლილი. არ ვიცი.

ნელი. (იამზეს). იცით რა? დაველოდებით. თუ არ შეწყუდებათ. ისეთი საქმე გვაქვს, გადადება აღარ შეიძლება.

ლილი. ისეთი საქმე გვაქვს, გადადება აღარ შეიძლებაო... (შემოვლენ და როგორც არიან თბილად გამოწყობილი ასევე ჩამოსხდებიან ჯემალის შემოგორებულ ტახტზე).

იამზე. დაელოდეთ, დაბრძანდით.

ხათუნა. (გვერდით მიუსკუდებო სტუმრებს). თქვენ მამას უნდა დაელოდოთ?

ნელი. (ნერვიულად). დიას, დიას, დიას! (სივარეტს ვააბოლებს).

ხათუნა. მამა?!

ნელი. რა მამა, რა, არ მოვა?

ხათუნა. ვერ გეტყვით. იქნებ არც მოვიდეს.

ლილი. ახალ წელს ყველა შინა ხვდება და...

ნელი. ჯუმბერია გამონაკლისი?

ხათუნა. აუცილებლად პირადად უნდა ნახოთ? ხომ ვერ გადავცემთ?

ნელი. (ღიმილით) ვერა, ვერა, ვერ გენდობით.

ხათუნა. თქვენ ალბათ მისი სამსახურიდანა ხართ.

ნელი. არა, არა, არა!

ხათუნა. არც თქვენ?

ლილი. არა!

ხათუნა. აბა საიდან?

ნელი. არსაიდან, უბრალოდ საქმე გვაქვს.

ხათუნა. ჩვენთან თქმა არ შეიძლება? საიდუმლოა?

ნელი. საიდუმლოა, წამოდი, ლილი!

წამოდგებიან და გახვლას დააპირებენ.

იამზე. მიდიხართ?

ნელი. თხუთმეტ წუთში ამოვალთ, მანქანას გავუშვებთ.

იამზე. ვერ გავიგე?

ლილი. (დამარცვლით) თხუთმეტ წუთში ამოვალთო, მანქანას გავუშვებთ.

ნელი და ლილი გავლენ. იამზე ხათუნას მივიარდება.

იამზე. ხათუნა, ისინი არიან ხომ, მაშინ რომ იყვნენ?

ხათუნა. სწორედ ისინი უბრძანდებიან. შენი საქმე წასულია.

იამზე. რაო?

ხათუნა. არა, რაო... ხომ დარწმუნდი, რომ მამას სამსახურიდან არ არიან, თანაც ენაზე კბილს ისე აჭერენ, ვერაფერს ვერ ატყევიან.

იამზე. ჯუმბერი თუ მრგა, შინ არ უნდა შემოვიყვებო!

სასუსნა. რას ამბობ, ღედა, პირიქით, მამამ ისედაც ყველაფერი იცის...

იამში. რა ყველაფერი, სათუნა!

სასუსნა. აბა, მოატყუე? უღალატე?

იამში. სათუნა, კაცია მაინც, ამით რომ ახლა თავისებურად გაუფორმონ! რა იცი რას ეტყვიან? რაღა დღეს?

სასუსნა. იქნებ სულაც სულ სხვები არიან, ჯერ გაგვეგო.

იამში. რომ მოგვატყუონ?

ჟამალი. (სამზარეულოდან გამოიხედავს). ტყლაბი არა გაქვთ? (თან ხელში ფილთაქვა უჭირავს და ნიორს ნაყავს).

იამში. ტყლაბი? (დაიმახსება) სათუნა, ტყლაბი გვაქვს?

სასუსნა. ტყლაბი არა...

იამზე რაღაცას მოიფიქრებს, ჯემალთან მივა და ხელს მეგობრულად მოკიდებს.

იამში. ჯემალ, მოიცა, მომისმინე! შენ უნდა გამიგო ვინ არიან...

ჟამალი. (მიმოიხედავს) ვისზე ამბობთ?

იამში. ახლა რომ ამოცლენ. უნდა გამიგო, ვინ არიან, საიდან არიან და, საერთოდ, რა უნდათ?

ჟამალი. ნიგოზი რომ ვერ ვნახეთ?

იამში. რა დროს ნიგოზია, ჯემალ, იცი რა ღირს ნიგოზი?

ჟამალი. ვინ უნდა იყვნენ მაინც, რა გვინდაო, არა თქვეს?

იამში. არა, ჩვენ არ გვიფიქრებს, ჯუმბერს ელოდებიან.

ჟამალი. აუჰ, თუ მაგათაც ფული უნდათ?

იამში. ფული? ეგვც გაიგე!

ჟამალი. როგორა ვკითხო?

იამში. რა? მე უნდა გიკარნახო ეგ, ბიჭო?

სასუსნა. ჯემალ, იცოდე, დედაჩემს ყველაფერი ეჩვენება.

იამში. შეჩვენება? ღმერთო, ეს რა დაუნდობელი თაობა მოდის. ჯემალ, დაჯექი აქ. კარგად მომისმინე. ერთი ჩემი მეგობარი ქალი... პატიოსანი... ძალიან პატიოსანი... შეიყვარა მისმა ღირექტორმა... მე რა თქმა უნდა, მოკრძალებით ვუთხარი უარი გივის... მე კი არა, ჩემმა მეგობარმა ქალმა. ჰოდა, ახლა ამ ორში, ერთი იმ დირექტორის ცოლი უნდა იყოს.

ჟამალი. ააა. გაგაგდო?

იამში. არა, კი არ უნდა გააგდო, შენ უნდა გამიგო, მართლაც ისა თუ სხვა ვინმე, გესმის?

ჟამალი. ააა

დაღლილი სახეებით შემოვლენ ლილი და ნელი და ტახტზე ჩამოსხდებიან.

ჟამალი. (სტუმარებს მიუახლოვდება). თქვენ ალბათ კარტის გაშლა გეცოდინებათ. არა?

ლილი. მე არ ვიცი.

ნელი. არც მე. ალბათ თქვენ უფრო გეხერხებათ!

ჟამალი. გინდათ გაგიშალოთ?

ნელი. არა!

ჟამალი. სათუნა, კარტი!

სასუსნა. (გაკვირვებული) საიდან იცის ამ კაცმა ჩემი სახელი?

იამში. ჯუმბერი ეტყოდა.

სასუსნა. (ეძებს კარტს) ღედა, სამზარეულოში მაინც გადი, დახედე რას შერევიან. ეგებ დააქციეს იქაურობა, არ უნდა ნახო?!

იამში. შენზე და ჩემზე კარგად კიდევ მოუვლიან როგორმე.

იაშვე სამხარეულოში ვაჟა. სათუნა კი კარტს მისცემს ჯემალს, რომელიც სტუ-
პრებთან მოკალათდება. იაშვე სამხარეულოდან ფესკერფით გამოვა და მათთან ახ-
ლოს დადგება.

ჯემალი. თქვენი სახელი.

ლილი. ლილი.

ჯემალი. თქვენი?

ნალი. დაფუშვით ნელი, დაფუშვით.

ჯემალი. სასიამოვნოა. ჯემალი! პირველად რომელს გაგიშალოთ?

ნალი. სულ ერთია.

ჯემალი. (ნელის) თქვენ, გათხოვილი ხართ?

ნალი. მაქვს ბედნიერება, მაქვს.

ჯემალი. გულის დამა. ოჰ... შეხვედრა გაქვთ ვილაც ქალთან და კაცთან. გზა
გაქვთ ღამის... მგზავრობა... რაღაც ცუდ ამბავს გაიგებთ შორიდან.

ნალი. ძალიან შორიდან?

ჯემალი. ჰო, ძალიან შორიდან.

ნალი. ვაიმე, ლილი, მიშველე!

ლილი. ამისი ქმარი წასულია, გაიანაში.

იაშვა. გაიანაში?

ლილი. ჰო, ქვეყანა ასეთი, ლათინურ ამერიკაში. უკვე ორი თვეა.

იაშვა. (გახარებული). მართლა?

ლილი. თქვენ რატომ გაგიხარდათ?

ჯემალი. (ლილის). აი თქვენ კი ქმარი გლალატობთ.

ლილი. (გადინახარებას და უცებ გარშემდება) მყოლოდა და ელალატა თუნდაც.
ვაიმე, ნელი, ანზორი... (საათზე დაიხედავს). ვილუბები, ისევ ვერ შეხვდები ანზორს.
ნახე რომელი საათია.

ნალი. შეხვდები, აბა სად წავა, სად?

ჯემალი. იცით რა? თქვენ ფულსა კარგავთ, ძალიან ბევრ ფულს.

ნალი. რა? ბევრი ფული რომ დაკარგო, უნდა გქონდეს კიდეც.

ჯემალი. აღარა გაქვთ?

ნალი. თქვენ რა ცნობისმოყვარე ყოფილხართ...

ლილი. რა გვეშველება?

ჯემალი. რა, თქვენც კარგავთ ფულს?

ნალი. თქვენ რა ხართ ჯუმბერის?

ჯემალი. ღვიძლი ბიძაშვილი ვარ, ალალი.

ნალი. ადექი, ლილი, წავიდეთ! (ჯემალს) უშნო სუმრობა გცოდნიათ.

ლილი. სად წავიდეთ, სად? თხუთმეტ ათასსა ვკარგავ, ტესმის შენ? ბინა დაგკარ-
გე, ფული დაგკარგე, ახლა ანზორიც დაგკარგო?

ნალი. ქალბატონო, არ მოვა ბოლოს და ბოლოს ჯუმბერი, გაგვაგებინეთ!

იაშვა. რა?

ლილი. რა და მოვაო, ჯუმბერი, თუ არაო...

იაშვა. როგორ, თქვენ ჯუმბერს მიეცით თხუთმეტი ათასი?

ლილი. დიხს, დიხს, ჯუმბერს. ბინას დამპირდა...

ჯემალი. ეჰე.

ნალი. (ლილის) წინასწარ არ უნდა მიგეტა... ჯერ ბინა, მერე ფული. მე მაგა-
ლითად მოვიტანე, მაგრამ აღარ მიეცემ. მე მივდივარ, შენ? მთელი დღე შინ ვიქნე-
ბიო, მოდი და ენდე ამისთანებს. (ორივე ჩქარი ნაბიჯით გაემართებიან კარისაკენ.
ნელის ჩანთა დარჩება ტახტზე, რომელსაც ჯემალი სტაცებს ხელს).

ჯემალი. ქალბატონო, ჩანთა დაგრჩათ.

ნალი. ვაიმე, ლილი, ფული.

(ნელი და ლილი ჯემალს ეძვებებიან, ჩანთას გამოსტაცებენ და გაბრაზებულნი
ბი ჩხუბობენ).

ლილი. ქალაჩუნა!

ნელი. სად მომიყვანე, ლილი, აქ, ვისთან მომიყვანე. წამოდი, წამოდი!

ლილი. სად წამოვიდე, სად! თხუთმეტი ათასი წყალში გადავყარო? ფეხს არ
გავადგამ არსად. აი აქ დავჯდები და ვიჯდები, სანამ ბინას არ მომცემენ, ან ფულს
არ დამიბრუნებენ.

პაპისო. (გამოვა სამზარეულოდან) ჯემალ! რა ხდება?

რეკავს შემოსასვლელი კარის ზარი.

ხაიუნა. დედა, დედა, გააღე, ალბათ მამაა.

იამზა. (მიდის კარის გასაღებად) ეს ნამდვილად ჯუმბერია, კარგია, რომ არ
წახვედით.

ღირეს ცოცხლად გადმოაბიჯებს ორმოციოდე წლის მამაკაცი, ექიმი — ნერო-
პათოლოგი. ცალ ხელში საექიმო ჩანთით. — მეორეში პირადობის მოწმობით.

მძიმი. ახალი წელი მომილოცავს.

იამზა. როგორ უკვე ახალი წელია?

მძიმი. წინასწარ გილოცავთ.

იამზა. წინასწარ?

მძიმი. ჩემმა შეფმა მითხრა, თუ დღეს საღამოს ანგარიშს არ ჩამაბარებ, სამ-
სახურიდან მოვხსნით.

იამზა. ანგარიშს?

მძიმი. დიას.

იამზა. როგორ, თქვენი ვალიცა აქვს ჯუმბერს?

ორივენი შუა ოთახისაკენ წამოვიდნენ. ნელი და ლილი რომ დაინახავენ უცნობ
მამაკაცს საბუთით ხელში, შეშინებულნი წამოხტებიან. ნელი ჩანთას ტანტზე მოის-
ვრის.

ლილი. დავიღუპე, ნელი.

ნელი. შენ ჩუმად...

მძიმი. არა, მე ექიმი ვარ, ექიმი გივი გაგნიძე.

ხაიუნა. დედა, გივი?

იამზა. აჰ, არა! (ამრეზით შეხედავს შემოსულს).

ჯემალნი. ექიმს კი არ უნდა ბინა?

იამზა. მივხვდი, მივხვდი. თქვენ ალბათ საახალწლოდ გვესტუმრეთ, არა? ჩვენ-
თან გინდათ შეხვედეთ ახალ წელს. დარჩით, დარჩით.

მძიმი. გმადლობთ, ქალბატონო, საღამოს სიდდერთან ერთად გესტუმრებით...

ლილი. ნელი, ანზორიც მოვიყვანოთ რა? ქალბატონო, შეიძლება ანზორიც მო-
ვიყვანოთ?

იამზა. ანზორი? მოიყვანეთ, მოიყვანეთ.

მძიმი. ახლა კი მოემზადეთ, ყველა სათითაოდ უნდა გაგსინჯოთ.

ყველა. გავგსინჯოთ? (აქეთ-იქით გაიფანტებიან).

მძიმი. (იამზეს) თქვენით დავიწყეთ, თქვენ ალბათ დიასახლისი ხართ, არა?

იამზა. მე სრულიად ჯანმრთელი ვარ, მე არაფერი მჭირს გასასინჯი?

მძიმი. მითუმეტეს.

იამზა. ვაიმე, ნელი, ლილი, მიშველეთ (გაიქცევა და მათ შუა ჩადგება).

ნელი და ლილი. ნუ გეშინიათ, აქა ვართ.

ლილი. ნუ გეშინიათ, აქა ვართ.

მძიმი. რატომ შეშინდით? როგორც ჩანს თქვენ მე ვერ გამიგეთ. აბა დაბრძან-



დით, დაბრძანდით ყველანი, ასლავე აგისსნით. (ყველანი ჩამოსდებიან. ექიმი კი პათეტიკურად განაგრძობს). როგორც მოგეხსენებათ, ჩვენს რესპუბლიკაში გამუდმებით მიმდინარეობს სხვადასხვა ღონისძიებანი. როგორებიცაა: მცენარეთა დაცვის ერთთვიური, ძველთა დაცვის ორთვიური, საგზაო უსაფრთხოების ორთვიური. მხატვრის კვირეული, ჩაის კვირეული...

ლილი. თეატრი და ბავშვები.

ექიმი. ბავშვები და მუსიკა, ყვავილების დღესასწაული, სხვადასხვა ფესტივალები და ოლიმპიადები... და კიდევ თევზის დღე. ჰოდა, ამიტომ უნდა გაცხინჯოთ.

ხალი. თქვენ რომელი ორგანიზაციის წარმომადგენელი ბრძანდებით და რა ღონისძიებებს ატარებთ?

ექიმი. რა ბრძანეთ?

ლილი. თქვენ რომელი ორგანიზაციის წარმომადგენელი ბრძანდებითო და რა ღონისძიებებს ატარებთო? მე მაგალითად, სამსახურში წყალში დამხრჩვალთა საზოგადოების... დამხვრჩვალთა კი არა, წყალწალღებულთა გადამრჩენი საზოგადოების თავმჯდომარედ ამირჩიეს...

ექიმი. სასიამოვნოა.

ლილი. მაგრამ ცურვა არ ვიცი.

ჰამალი. თქვენ, თქვენ რა ღონისძიებებს ატარებთ მინც?

იამუხ. (იკივლებს). გამაგებინეთ რა ხდება, რა ხალხი ხართ, რაზე ლაპარაკობთ?! (ყველანი დაფუთდებიან. ექიმიც დაიბნევა. იამუხე მოუბოდიშებს). უკაცრავად, უკაცრავად, თქვენ განაგრძეთ, განაგრძეთ!

ექიმი. რას ვამბობდი? ჰო, ალბათ იცით, რომ მიმდინარეობს მოსახლეობის საყოველთაო სახალსო შემოწმების ერთთვიური, უკაცრავად ორთვიური. ჰოდა, დღეს ბოლო დღეა. (იღებს ჩანთიდან ფურცლებს და ყველას სათითაოდ აწვდის).

აი, ეს ანკეტები უნდა შეავსოთ.

(ანკეტებს ჩამოარიგებს და ბრძნული გამომეტყველებით მოკალათდება სავარძელში).

ნალი. მე ვერ შევავსებ, მე სტუმარი ვარ.

ლილი. მეც...

ექიმი. არა აქვს მნიშვნელობა...

იამუხ. (კითხულობს) გვარი, სახელი, მამის სახელი, დაბადების წელი... შეავსეთ... აქეთ წამოღით, აქეთ! (ექიმისაგან მოშორებით დასხამს). აქ დასხედით და შეავსეთ! (თვითონ კი ექიმთან მივა).

ექიმი. თქვენ უკვე შეავსეთ?

იამუხ. ჯერ არა. თქვენ, როგორც ჩანს, ჩვენი უზნის ფსიქიატრი ბრძანდებით, სომ?

ექიმი. ნევროპათოლოგი.

იამუხ. ძალიან გთხოვთ, კარგად მომისმინოთ.

ექიმი. ბრძანეთ, მე ვისმენთ!

იამუხ. ერთი ჩემი მეგობარი ქალი, საოცრად სუფთა და პატიოსანი, უაღორისად პატიოსანი, შეიყვარა მისმა ღირექტორმა...

ექიმი. ძალიან კარგიბ...

იამუხ. ხათუნა, ხათუნა, მოდი ერთი წუთით.

ხათუნა. არ მომასვენო ერთი, რა გინდა, რა არის?

იამუხ. ხათუნა, ბატონი გივი, ჩვენი უზნის ფსიქიატრია.

ექიმი. ნევროპათოლოგი.

იამუხ. ხათუნა, მოუყევი, დაწვრილებით უამბე ყველაფერი.

ექიმი. ქალბატონო, თქვენი სახელი?

იამუხ. იამუხე.

მძიმი. იაც და მზეც? ქალბატონო იამზე, ამ ანექტების გამო სამი დღეა არ მძინებია....

იაშხე. ჯერ მოგვისმინეთ და შემდეგ ჩემს ოთახში მოგასვენებთ.

მძიმი. არა, ძილი კი არა, მშია, მშია. ყველი და პური არა გაქვთ?

იაშხე. ელისო, ჯემალი! გაეუმასპინძლდეთ სტუმარს, ვაჭამოთ რამე! ხათუნა, შენ მოყევი.

ხათუნა. როგორ დაიწყო? (ჩაფიქრდება) ერთ დღეს დედა მოვიდა და მი-
თხრა...

მძიმი. საიდან მოვიდა?

(ელისო და ჯემალი საჭმელს გამოუტანენ ექიმს, ისიც ჭამს და ისმენს).

ხათუნა. სამსახურიდან, საპროექტო ბიუროში მუშაობს, სასოფლო მშენებლო-
ბის. ფერმებს, საღორეებს და სხვა ასეთ ობიექტებს აპროექტებენ. ერთ დღეს სამ-
სახურიდან ძალზე განერვიულებული დაბრუნდა. ადვილად შევატყვე. ჯერ ფეხსაცმე-
ლი გაიძრო და მაცივარში შეინახა. მერე, გარეცხილი, გამშრალი სარეცხი ჩამოსხნა
ოოკიდან და თავიდან დაუწყო რეცხვა. ჩაეცვივდი რა მოხდა-მეთქი და ბოლოს და
ბოლოს მითხრა...

იაშხე. ნახაზზე წამიწერეს გ პლიუს ის უდრის ს-სო.

ამ დროს ექიმს ლუკა ყელში გადასცდება და ლამის დაიხრჩოს. ჯემალი ბეჭებ-
ზე დაჰკრავს ხელს.

ხათუნა. ჰოდა აქედან დაიწყო. მეორე დღეს გასაღები დაუმაღეს და თავის
ოთახში ვეღარ შევიდა. მესამე დღეს ტელეფონზე დაურეკეს. მერე სკამი დაუმაღეს.
მერე ვითომ იზარებდნენ აქა-იქ და უარს ეუბნებოდნენ არ დაგვიბარებიათ. მერე
კაბის ნაჭერი დაკარგა თითქოს სახლიდან... და რა ვიცი... ისე ნორმალურია სხვა
მხრივ...

მძიმი. მკურნალობა მაინც საჭიროა. მაგ დაეადებას სიმბოლიზში ჰქვია. ავად-
ყოფი რაიმე საგანს სულ სხვა დანიშნულებას მიაწერს.

იაშხე. სიმბოლიზში?

მძიმი. როგორ აგისნა, მაგალითად, სადარბაზოში დამხრჩვავი კატა რომ ნა-
ხოს, იფიქრებს, — ეს კატა ჩემს მტრებს ჩემს შესაშინებლად დაუხრჩვიათო. მოკ-
ლედ ყველაფერს მტრებს დააბრალებს, პალტოზე ღილი რომ ასწყდეს, გახჭურვიდან
რძე რომ გადმოუვიდეს, დილას რომ ტრანსპორტმა გაასწროს და შიგ ვერ ჩაჯდეს...
(ამ ამბის თხრობისას ექიმს ჩაეძინება და ხვრინვას ამოუშვებს).

ჯემალი. ჩაეძინა.

იაშხე. თქვენ რა, ეს ქონდრის კაცი, მართლაც ექიმი გგონიათ? არ დაიჯერო,
ხათუნა, მოგზავნილია, ნამდვილად მოგზავნილია. ხომ გითხარი, ჩემმა პროექტმა რაც
კონკურსში გაიმარჯვა, მას მერე მთელი თანამშრომლები გადამეკიდნენ. რა, არა გჯე-
რათ? ისიც კი შურთ, რომ ჩვენს დირექტორს მე მოვწონვარ.

ხათუნა. დედა.

ხელი. ეს კაცი სადღაც მინახავს, მაგრამ ვერ ვისხენებ.

იაშხე. აი, ხომ ხედავ, ესეც მე ვარ? ნელისაც უნახავს სადღაც.

ხათუნა. რას ლაპარაკობ, დედა, რას?! ღმერთო, ასეთი არაფერი მსმენია.

იაშხე. კაცი რომ ვიყო, მამაშენს ისე გადავუშვებდი მეშვიდე სართულიდან,
თვალსაც არ დავახამხამებდი. ფსიქიატრიულში მიპირებს გასტუმრებას. ეს არ კმა-
რა, რომ შინ რეციდივისტებს მიგზავნის და მათ დანახვაზე ციებიანივით მაყრილებს?!
არა... აღარ შეიძლება ასე ცხოვრება, არა...

ხათუნა. მართალია, უნდა იმკურნალო, ასე თქვა ექიმმა.

იაშხე. რა? სად?!

ხათუნა. სად და სააყადმყოფოში. სად მკურნალობენ აყადმყოფებს.

იაშუა. მე ვარ აყად?

ხათუნა. დედა, აყად რომ არ იყო... რაღა დროს შენი სიყვარულია...

იაშუა. კარგი, კარგი, გაჩუმიდი, საიდან მოიტანე ეგ სისულელე... მიყვარს,

ჰო, საჭმელში ჯადოსნური ბალახი ჩამიყარა. შევჭამე და შემიყვარდა, არა?
(რეკავს ტელეფონი) ხათუნა, არ მიეკარო!

ხათუნა. (იღებს ყურმილს, იაშუა შემკრთალია). გისმენთ... იაშუა? გთხოვთ!

ხათუნა ყურმილს აწვდის იაშუას. იაშუა თიმბზე ხელს გადაისვამს, მხრებში
გასწორდება და ყურმილს ჩამოართმევს.

იაშუა. გისმენთ. ჰო, ბატონო გივი, მე ვარ, იაშუა ვარ... თქვენთან? პროექტე-
ბით და ნახაზებით?... მესმის, გენგეგმაც უნდა წამოვყაყოლო? ახლავე? ინდივიდუ-
ალური პროექტი ტიპიურად უნდა გადაკეთდეს? მოვალ. დიახ... მესმის... არ დამავი-
წყდება... რა დამავიწყებს... წამოვიღებ... ყველაფერს წამოვიღებ. (დადებს ყურმილს)
დმერთო, რა მშვენიერი, რა დიდებული რამ მოხდა ჩვენს რესპუბლიკაში. სოფელში
ჭაბურღილი დაარტყეს და ცხელმა წყალმა ამოხეთქა. მერედა, რამდენი რამ შეიძლე-
ბა გაკეთდეს. სათბურები, აბანოები, კურორტები...

ხათუნა. დედა, შენ დარწმუნებული ხარ, რომ მაგის გამო გიბარებს?

იაშუა. აბა?

ჯემალი. იქნებ საახალწლოდ უნდა დაგასაჩუქრონ?

იაშუა. დამასაჩუქრონ? ვინ, გივიმ?

ხათუნა. დიახ, დიახ, გივიმ!

იაშუა. რა ვქნა?

ხათუნა. შენ რა, მართლა აპირებ წასვლას? შენ რა, ვერა ხედები რატომ გიბა-
რებს? დედა, შენ ვერსადაც ვერ წახვალ!

იაშუა. რატომ?

ხათუნა. ვაიმე, დედა, რა მიამიტი ხარ, რა მიამიტი.

იაშუა. არა, უნდა წავიდე. ამის გამო შეიძლება ყველა პრემია მოხსნან.

ხათუნა. მაშინ მეც წამოვალ. დედა, გონს მოდი, რაღა დროს შენი სიყვარულია,
დედა.

იაშუა. ეგლა მაკლია, შენ მიკარნახო, როგორ მოვიქცე, სად წავიდე და რა ვი-
ლაპარაკო. ბინას ვის უტოვებ? ამით?

შემოდის ელისო ტავით ხელში.

ელისო. წყალი დაწვდა.

იაშუა. კი არ დაწვდა, შეწვდა. შეწვდა და შეწედეს.

ელისო. არცერთი წვეთი არ გვიდგა არაფერში.

ჯემალი. ოცდათერთმეტში რომ წყალს დაგიწყვეტავენ...

იაშუა. (ჯემალს) ჭურჭელს აიღებ და ჩახვალ. მოდი დაგანახავო. (ჯემალს
ფახჯარაში გადაახედებს) ტელეფონის ჯიხურს ხომ ხედავ. გვერდზე ხედავ ონკანს?

ჯემალი. ეს ამხელა რიგი წყალზეა?

იაშუა. წყალზეა.

ჯემალი. სამსაათიანი მაინცაა.

იაშუა. შეიძლება მეტიც.

ჯემალი. ჩავალ ახლავე თორემ მაგ ხალხს კიდევ მიემატებიან. (ჯემალი სამ-
ზარეულოში გავა) აბა ვინ მოდის წყალზე?

ხელი. წაბო, ლილი, ჩავიდეთ. მივეხმართო.

ლილი. ჩავიდეთ! (გადიან სამზარეულოში).

იაშუა. (ხათუნას). გაკვირვებული ვარ... როგორ არ გაცვდა ეგ სარკე შენი შიგ
ამდენი ყურებით... როგორ არ მინდა სამსახურში მისვლა, მაგრამ...

სამუშაო... რომ არ გინდოდეს არც წახვიდოდი.

იაშხა. შენ რა გგონია, ხათუნა... არ დაიჯერებ, მაგრამ, თუ გინდა სიმართლე იცოდე, გივის დანახვაზე ალერგია მეპართება. (თან მთელი სისწრაფით იცვლის ტანისამოსს).

სამუშა. ვიცი, ვგრძნობ... დაგავიწყდა ექიმმა რა თქვა? თუმცა სიყვარულს წამლები არ შევლის.

იაშხა. შენ კარგად ერკვევი, ხათუნა, სიყვარულში.

ამ დროს ოთახში გაქვავებული სახით შემოდის ცირა, სამოციოდე წლის ქალი.

იაშხა. ცირა? რა დაგემართა, ცირა, როგორა ხარ?

ცირა. ცუდად.

ჯგმალი ქვაბების რახარუნით გადის გარეთ. მას ნელი და ლილიც მიჰყვებიან. ცირა თვალს გააყოლებს.

იაშხა. (მათზე). ჯუმბერის ნათესავები გვეწვივნენ სოფლიდან.

ცირა. ხათუნა რას შერება, კიდე ავაღა?

იაშხა. უკეთა... დღეს უკვე ადგა... დადის... მიდი, ნახე.

ცირა. გამარჯობა, ხათუნა!

სამუშა. (ცივად) გაგიმარჯოთ.

ცირა. მომილოცავს გამოჯანმრთელება.

სამუშა. გმადლობთ.

ცირა. ეს ჩემგან. (ჩანთიდან ოქროს ძეწკვს ამოიღებს და ცდილობს კისერზე დაჰკიდოს. ხათუნა ხელს აუქნევს და ჩააგდებინებს. ექიმი, რომელიც აქამდე თავს იძინარებდა, დგება და საეჭვოდ დაძვრება ოთახებში. იგი ერთ-ერთ მომენტში ისევ უკან დაბრუნდება და თავს მოიძინარებს).

სამუშა. რა გინდათ, ცირა დეიდა, ჩემგან რა? აღარ შემიძლია. არ მინდა ეს თქვენი საჩუქრები, არა, არ დავიკიდებ მაინც მაგას გულზე, არა!

იაშხა. ხათუნა, ჭკუას მოუხმე!

სამუშა. რა ვქნა, ცირა დეიდა, არ მიყვარს, არა, არ შემიძლია.

ცირა. შე დედა ვარ, ხათუნა!

სამუშა. რა ვქნა, ცირა დეიდა, ვიცი რაც უნდა მითხრათ, ყველაფერი ვიცი. ვიცი, რომ ერთი შეიღრ გყავთ, ვიცი რომ მამამისის სიკვდილის შემდეგ მთლად გადაირია, ვიცი, ვიცი რომ შინ არ ათევეს ღამეს, რომ მხოლოდ მე შემიძლია მისი გადარჩენა. ვიცი, რომ ძალიან ვუყვარვარ, რომ მთელ ქვეყანას ვურჩევნივარ: დედასაც, მეგობრებსაც, ახლობლებსაც... აღარ შემიძლია, ამ ყველაფრის მოსმენა... ვიცი, რომ ოქრობში ჩამსვამს, ვიცი რომ მუთაქები ფულითა გაქვთ სახვე. დღედაღამ მაგას ჩამჩიხინებენ დედაჩემიც, მამაჩემიც, მაგრამ რა ვქნა, არ მიყვარს, არა, მეც ადამიანი ვარ და, ბოლოს და ბოლოს, სხვა მიყვარს...

ცირა. ვიცი, ხათუნა, ვიცი რომ სხვა გიყვარს, მაგრამ რომ არ გინახავს ის კაცი, გენაცვალე. რომ შეიძლება შეხვდე და არ მოგეწონოს?!

სამუშა. არ შეიძლება. რანაირად შეიძლება. მე ის უკვე მიყვარს. ის ჩემი იდეალია. მისი ყოველი სიტყვა ჩაწერილი მაქვს. მოგიტანოთ დღიურები და წაგაკითხოთ? მან ბრწყინვალე ლექსები გამომიგზავნა. თქვენ ამას ვერ გაიგებთ, სულ არ გაეთხოვდები, მაგრამ სხვას არ წაყვებები, გესმით? არა, არა, არა!

იაშხა. ცირა, უნდა მამატიო, სამსახურში მაგვიანდება.

ცირა. სამსახურში? დღეს?

იაშხა. ჰო, რატომ გაგიკვირდა? დღეს სამუშაო დღეა. (ხათუნას მკაცრად) ხათუნა! (შემდეგ ისევ ცირას) რას იზამ, ცირა, ნახვამდის... ბედნიერი ახალი წელი...

ცირა. კარგად, კარგად. მაინც რა ლექსები გამოგიგზავნა იმ შენმა უჩინ-მაჩინმა, ვერ წამაკითხებ?

სამუშა. ის თქვენი დასაცინი სულაც არაა. ყოველ შემთხვევაში, თქვენს შვილ-

ზე ბევრად მაღლა დგას. გაინტერესებთ? წაიკითხეთ: (უბიდან კონვენტს ამოიღებს და გაუწვდის).

ცირა. ოპო, გულით ატარებ?

ხათუნა. დიას.

ცირა. საინტერესოა. (კონვენტს გახსნის. სავარძელში ჩაჯდება, მაღალფარდოვნად გასწორდება და წაიკითხავს).

შენ ალბათ შიშით გული გისკდება,
როდესაც ჩემთან შესვედრას ფიქრობ,
ძნელია ჩემი გადავიწყება,
და ალბათ ღამის სიზმრებში გიხმობ.

არა ტანადი, არა რჩეული,
არა ძარღვებში ცისფერი სისხლით,
არამედ ლოთი და არეული,
შემოვალ, როგორც დანიის პრინცი.

ხათუნა. ცირა დეიდა, როგორა ფიქრობთ, დედაჩემი დაბრუნდება?

ცირა. რა?

ხათუნა. რა და დედაჩემი აღარ დაბრუნდება, წავიდა, გათხოვდა!

ცირა. გათხოვდა? ვის გაჰყვა? იამზე?

ხათუნა. თქვენ რა, თქვენ კი არ წახვიდოდით? უსიყვარულოდ რომ გათხოვილიყავით, ოც წელიწადს შინ რომ საგოჭეთი გქონოდათ, მერე შეგხვედროდათ ერთადერთი ნამდვილი მამაკაცი...

ცირა. არა მჯერა, იამზე და... თუმცა ისეა მონასტერი არეული.

ხათუნა. თქვენ რომ ჩემნაირი ხათუნა გყოლოდათ შინ, თქვენც ასე დავემართებოდით... თქვენ ასლაც გათხოვდებოდით ალბათ.

ნელი და ლილი ცარიელი ვედროების ბრახუნით უკან ბრუნდებიან.

ნელი. მთელს უბანში წყალი არ მოდის, გაგონილა?

ცირა. შენ სამიში ქალი ყოფილხარ, ჩემო ხათუნა. (წამოდგება და წასვლას დააპირებს).

ხათუნა. რამ შეგაშინათ, დარჩებოდით კიდეც ცოტა ხანს.

ცირა. ხათუნა, ახალი წელი დგება და... (ოქროს ძეწკვს მაგიდაზე დადებს) ეს იყოს მაინც, გქონდეს ჩემგან.

ხათუნა. იყოს, იყოს... ოქროს ხომ ფულის სუნი ასდის და თანაც ყოველთვის დიდი ფასი აქვს.

ცირა. ხათუნა, მაინც გეტყვი, როგორ გითხრა... ხათუნა, დღეს ხალხი სხვანაირადაც ცხოვრობს... რა თქმა უნდა, ერთის მხრივ, ეს დღიურები და ლექსები... მაგრამ ხომ ხედავ...

ხათუნა. ვიცი, ზოგი სამჯერ და ოთხჯერ ასწრებს გათხოვებას. რამდენჯერ უნდა მითხრათ. პირველად სიყვარულით, მეორედ სინანულით, მესამედ სისულელით და ასე შემდეგ... მეც ალბათ თანდათანობით გავივლი ამ საფეხურებს, პირობას ვაძლევა.

ლილი და ნელი მხრებს აიჩეჩენ და სამზარეულოში გავლენ.

ცირა. სწორედ ასეთი რძალი მინდა რომ მყავდეს, ერთი ქმარი, ორი ქმარი... სამი ოთხი და ასე შემდეგ... ეეჰ, ხათუნა, ხათუნა, მე წავალ, ახალი წელი დგება... ხათუნა. წაბრძანდით.

ცირა. ასე ხომ? ძალიან კარგით. მაშინ როგორც შენ მექცევი, მეც ასევე მოგე-

ქცევი. დავრჩები და ფეხს არ მოვიცვლი აქედან, სანამ თანახმა არ იქნები. ვიჯდები
არცხნულში
ზანღორცხა

ცირა სკამს აიღებს და დაჯდება. ამ დროს ოთახში თავიდან ფეხებამდე გალუმ-პული ჯემალი შემოვარდება.

ჯემალი. მიშველეთ, გავიყინე!

სათუნას სიცილი წასკდება. ცირა გაკვირდება. ნელი, ლილი და ელისო სამზარეულოდან გამოცვივდებიან.

პლისო. რას დამდგარხარ, ჩქარა სააბაზანოში!

ჯემალი. სააბაზანოში? მოვიდა წყალი?

ლილი. ჰო, დაგხატავენ.

ჯემალი. და ტანისამოსი ხომ მინდა რამე?!

ხასუნა. წამოდით, რაიმეს მოგინახავთ.

ჯემალი. (ლილის) რას მიყურებთ, ქალბატონო, კაცი არ გინახავთ?

სათუნას ჯემალი და ელისო გაჰყავს. ნელი და ლილი ტატზე ჩამოსხდებიან.

ცირა. ვინ იყო ეს შიშველი კაცი?

ნელი. სათუნას მეგობარია.

ცირა. სათუნასი? თქვენ ვინა ხართ?

ნელი. მე ლილის მეგობარი ვარ.

ცირა. ვისი?

ლილი. ჩემი.

ცირა. თქვენ?

ლილი. მე ანზორის მეგობარი ვარ.

ამ დროს სკამზე მძინარე ექიმს ხველა აუტყდება და წამოდგება. ცირა შეშინებული იკითხავს.

ცირა. ეს ვინლა?

ლილი. ეგ ოჯახის მეგობარია.

ექიმი. (ცირას). შეავსეთ ანკეტა?

ცირა. რა?

ექიმი. ჰოო, თუმცა... დროებით დაგტოვებთ, სადამოს კი საახალწლო სუფრაზე გეწვევით. მამაკით (წავა).

ცირა. რა უნდოდა ჩემგან, რა ანკეტა, გიჟია?

სათუნას და ელისოს შემოჰყავთ ძველებურ ჩოხა-ახალუსში გამოწყობილი ჯემალი.

ჯემალი. აბა როგორ მოგწონთ, მიხდება?

ლილი. ჩოხა?

ხასუნა. ბაბუაჩემისაა, ოჯახის რელიქვია.

ჯემალი. რა არის სათუნა, ეს რა მეზობლები გყოლიათ. (თან ფანჯარაში გადაიხედავს) მივედი და იხსელა რიგი რომ დამხვდა, გული გამისკდა. დავიწყე წუწუნი, შინ ავადმყოფი მყავს-მეთქი, წყალი იმიტომ მინდა, აბები ვერ გადამილაპებია-მეთქი. ვიწუწუნე, ვილაპარაკე, აქეთ მოვედე — იქით მივედე და როგორც იქნა, მთელი ჩემი დიპლომატიური არსენალი რომ ამოგწურე, გამიშვეს ურიგოდ. აივსო ჩემი ქვაბი და დაწყდა კიდევ წყალი. მოვიდა ერთი რუსის ქალი, სტაცა ჩემს ქვაბს ხელი და პირდაპირ თავზე ჩამომამხო.

პლისო. საწყალი.

ჟამალი. მინც რა საოცარი ბედი მაქვს. სხვაგანა ვარ ჩაწერილი, სხვაგანა ვცხოვრობ. სხვაგანა ვარ გაფორმებული, სხვაგანა ვმუშაობ. სხვა უნდა ვიყო, სხვა ვარ და თანაც ისე ვარ ჩაყუდებული ამ ჩოხა-ახალუხში, კაცი იფიქრებს არსენა მარაბდელიაო.

ჯემალი დაელურს დაუვლის, მას სხვებიც აჰყვებიან. რეკავს ტელეფონი, ყველანი შეერთებიან და მონუსხულები მიაჩერდებიან ტელეფონს.

ჟამალი. (ტელეფონზე მიუთითებს). ფუ, ფუ!

ყურმილს ნელი აიღებს.

ნალი. გისმენთ, ალო, ალო, კი, კი, აქაა!

ლილი. ანზორია?

ნალი. იამზეა, იამზე... ხათუნა, მოდი, მოდი!

საიუნა. გისმენთ... დედა... დედიკო.. გაპატიო? (განცვიფრებული, შეშინებული და სასოწარკვეთილი). დედა, დედა, შენ მართალს ამბობ? (ხათუნას ყურმილი დაუკიდეს. მას ხელი უშეწოდ ჩამოუვარდება და ამოისუნთქავს) მომილოცეთ, დედაჩემი მართლა გათხოვდა...

ფ ა რ დ ა

II მოქმედება

კილაძეების ოჯახში სტუმრები საახალწლო სუფრას უსხედან. ყველანი აქ არიან: ჯემალი, ელისო, გივი, ნელი, ლილი, ცირა და ხათუნა. არ არიან მხოლოდ ოჯახის პატრონები იამზე და ჯუმბერი. სუფრის თავში მჯდომი ჯემალი სადღეგრძელოს წამოიწყებს.

ჟამალი. აბა შეავსეთ ჭიქები. ასე. ამ პირველი ჭიქით, მე მსურს ხათუნას სადღეგრძელო შემოგთავაზოთ...

ლილი. რით? რით?

ჯემალი. ჭიქით.

ლილი. ხათუნას სადღეგრძელო ჭიქით? მოკიდე ყანწს ხელი! ბატონო გივი, მიაწოდეთ რაა ყანწი.

ბივი (აწვდის ჯემალს ყანწს). აბა გამომართვი!

ჯამალი. ყანწით მაშინებთ? კი ბატონო. (შეიცვებს) მოკლედ, მე მინდა ხათუნას სადღეგრძელო დავლიო. გოგონასი...

ლილი. რომლის დედაც სხვას გაჰყვა და მამა კი არავინ იცის სად დაძრწის...

ნალი. ჯიბიდან გაეარდნილი. სჯობს, რომ საერთოდ აღარ დაბრუნდეს შინ.

ჯამალი. სწორედ მაგიტომ მინდა დავლიოთ საქართველოს სადღეგრძელო, რომ ასეთ უგუნურ მშობლებს ასეთი ანგელოზი შვილი ჰყავთ, გაგიმარჯოს, ხათუნა! გაიღიმე რაა, იცი როგორ გიხდება ღიმილი? (დალევს და გივის გადააწვდის) ბატონო გივი!

ბივი. არა, მე ღვინოს არა ვსვამ. მე ხომ დიაბეტი მაქვს.

ცირა. დიაბეტი ჩვენცა გვაქვს ყველას, ასე არ არის?

ბივი. რომ შემეძლოს, ჩემი თავი გენაცვალოთ, მაგრამ არ შემიძლია, ბოტკინი მაქვს გადატანილი, თანაც ცე.

ლილი. მიდი, მიდი, გამოცალე! ბოტკინი არა, ბრუცელოზი... აუწი, აუწი, არა უშავს, არ მოგკლავს ერთი ყანწი.

ჯემალი. შენ ნუ დარდობ რაა, სათუნა. ზოგს საერთოდ არა ჰყავს მშობლები.

ლილი. ჰო, ინკუბატორში არიან დაჩეკილები.

ელისო. ის კი არა, სჯობს კიდეც ასე... (სათუნას) დამოუკიდებელი ხარ, რასაც გინდა იმას აკეთებ, ასე არ არი?

ნალი. (ელისოს) შენ რა, ეჭვიანობ, ლამაზო?

ელისო. მე?

ბივი. საცოდავი ბავშვი.

ცირა. საცოდავი? რატომ არის სათუნა საცოდავი? მე წაიყვან ჩემთან და პატროსან სიტყვას გაძღვეთ, რომ ცივ ნიავს არ მივაკარებ, ცივ ნიავს...

ნალი. სათუნა, შენ გული არ გაიტეხო. შენც ადექი და გათხოვდი, მართლაც...

ჰო, ჰო, ყველაფერი ჩაივლის, დამიჯერე. ხომ გახსოვს ეგვიპტის ფარაონს რა ეწერა ხელზე. ესეც ჩაივლის.

ლილი. ჰო, ჰო... ჩაივლის, ჩაივ...

სათუნა აღარავის უსმენს და ქვითინით შერბის თავის ოთახში.

ნალი. საწყალი ბავშვი, მთლად მარტო დარჩა.

ლილი. (მტკიცედ) წინ!

ყველანი ერთად სათუნას მიჰყვებიან. სცენა ცარიელდება.

ამ დროს თაიგულით ხელში ოთახში სახეგაბრწყინებული ჯუმბერი შემოვარდება.

ჯუმბერი. იამზე, იამზე, სადა ხარ, მომილოცავს, მომილოცავს ახალი წელი. მორჩა, ხვალღიდან ახალ ცხოვრებას ვიწყებთ!

(ტახტის, სკიერისა და გაწობილი სუფრის დანახვაზე გაკვირდება. შემდეგ ხმაურს გაიგებს მეორე ოთახიდან და შეშინდება. არ იცის რა ქნას, ბოლოს ტახტს ახდის და შიგ ჩაძვრება. სტუმრები ხმაურით შემოვლენ უკან და სუფრას მიუსხდებიან. სათუნა ჭიქას აიღებს).

ხათუნა. დამისხით! (ჭიქას აუვსებენ) მე მინდა დედაჩემის, იამზეს სადღეგრძელო შემოგთავაზოთ.

ნალი. არა, არავითარ შემთხვევაში. მე მაგ სადღეგრძელოს არ დავლევ. ქალი რომ ასეთ ოჯახს მიატოვებს და ვიღაც გადამთიელს გაჰყვება... არ დავლევ, არავითარ შემთხვევაში...

ხათუნა. რაო, რა უნდა? ვერ გავიგე.

ლილი. რაო და იამზეს სადღეგრძელოს არავითარ შემთხვევაში არ დავლევო. ქალი რომ ოჯახს მიატოვებს და თავიდან სხვა მხეცზე გათხოვდება, მე იმ ქალის სადღეგრძელოს არავითარ შემთხვევაში არ დავლევო.

ხათუნა. მე კი დავლევ, დიახ, მართალია, დედაჩემი გათხოვდა, მაგრამ ცხოვრებაში ყველაფერს თავისი ახსნა აქვს... ჩვენ ხომ არ ვიცით არა მიზეზი. იქნებ რა მიზეზი ჰქონდა. მოკლედ, გაუმარჯოს ჩემს დედას, იამზეს!

ჯუმბერი ველარ მოითმენს და ტახტის სახურავს ახდის.

ჯუმბერი. რაო, რაო, ვინ გათხოვდაო?

ყველანი გაიფანტებიან და ჯუმბერს მიაჩერდებიან. ბოლოს ისევ ლილი გაბედავს.

ლილი. იამზე.

ჯუმბერი. იამზე? სათუნა, მართლა?

სასუსნა. ჰო, გათხოვდა, გივის გაპყვა, თავის ღირეკტორს.
ჯუშბერი. ყანწი, ჩქარა, ყანწი მომწოდეთ!
ნელი. ყანწიო?

ჯუშბერს ყანწს მიაწვლიან.

ჯუშბერი. მეგობრებო, მე მინდა ჩემი მშვენიერი მეუღლის, ყოფილი მშვენიერი მეუღლის სადღეგრძელო შემოგთავაზოთ. ნუ გაგიკვირდებათ, განა ცოტაა ისეთი ოჯახები, რომ ცოლ-ქმარი ერთმანეთს ღალატობენ და მინც ერთად ცხოვრობენ? ეს ხომ ყოვლად დაუშვებელი უმსგავსობაა. აი, ამიტომ, მე ვსვამ იამზეს სადღეგრძელოს. ქალისას, რომელმაც სპეტაკ სიყვარულს ანაცვალა ოჯახის ბედნიერება, სიმდიდრე, ქონება, ბინა...

ლილი. კაი ქართველი, კაი ვაჟკაცი! ეჰ, ანზორ, ანზორ, შე აზიატო!

ჯამალი. მოიცა, მოიცა... ბინა?

ჯუშბერი. დიას, ბინა... ოჰო, გამდიდრდები ეტყობა, კი ვერ გიცანი...

ქლისო. თუკი თქვენისთანებს გადაეყრება, გამდიდრდება აბა რა!

ჯუშბერი. ვაჰ, ეს რა ძვირფასი სტუმრები მწვევიან, მე კი... აი ეს მესმის! გულით რომ მდომებოდა, ასე ერთად ვერც შეგკრებდით ალბათ. ყოჩაღ, იამზე! ეს რა მშვენიერი სუფრა გაუწყვია. არა, მინც რამ შეგაწუხათ?

ჯამალი. დაიწყო არა, ისევ ძველებურად!

ჯუშბერი. (შეაწყვეტინებს) შენი საქმე გაჩარხულია, შენ რა გაქვს სანერვიულო?

ჯამალი. გაჩარხულია? რომელი მოიტანე მინც, ფული თუ ორდერი?

ლილი. კი მაგრამ, მე თუ მივიღებ ბინას, მე?

ჯუშბერი. ნუ ღელავთ, ერთიც იქნება და მეორეც, ყველაფერი მოგვარდება.

ჯამალი. როგორ თუ ერთიც იქნება და მეორეც... ფულსაც გვიბრუნებ და ბინასაც გვაძლევ? ავშენებულვართ და ეგაა!

ლილი. მე თუ მივიღებ ბინას, მე?

ჯუშბერი. ერთ კვირაში დაგიძახებენ, პასპორტები უნდა წაიღოთ, მეტი არაფერი გინდათ...

ჯამალი. მერე?

ჯუშბერი. რა მერე, მოგცემენ ორდერს და ის იქნება.

ჯამალი. გასაღები?

ჯუშბერი. რა თქმა უნდა!

ჯამალი. კაცო, შენზე არც ცემა გასჭრა? არც მუქარამ? ეს ტახტი და კარადა შენი ხომ არა გგონია, ჩემია, და სანამ ფულს არ დაგვიბრუნებ, აქედან ფეხს არ მოგიცილებთ იცოდეთ!

ლილი. არც მე... მეც არ მოვიცილი ფეხს. სად არი ჩემი ფული, რა უყავი? (გაუქანებს ჩანთას. იწყება არეულობა. ბოლოს ჯუშბერი იყვირებს და ყველას გააჩუმებს).

ჯუშბერი. დაწყნარდით! დამშვიდდით! გაჩუმდით! მაცალეთ ერთი წუთით. ცირა; მომიტანე ერთი ეგ ტელეფონი აქ!

ცირა. ახლავე.

ჯუშბერი სავარძელში მოკალათდება. წინ ტელეფონს დაიდგამს.

ჯუშბერი. ახლა ეგ ხალხი, სუყველა სამზარეულოში გაიყვანე!

ცირა. აბა გადით ახლა ყველანი სამზარეულოში, ჩქარა, ჩქარა...

ჯამალი. მოიცათ, რა გვინდა სამზარეულოში, ამ კაცთანა გვაქვს საქმე.

ცირა. გნდით, გადით!

ლილი. გავიდეთ, აბა ერთი, გავიდეთ!

ცირა მათ სამზარეულომდე მიჰყვება და უკან დაბრუნდება.

ჯუმბერი. მომიყვანე ასლა... ჰო, ის, ცოლ-ქმარი სიდეშელები...
ცირა. სიდეშელი... სიდეშელები!



ყველანი გამოცვივდებიან.

ჯამალი. (ლილის და ნელის) სიდეშელები ჩვენა ვართ, თქვენ სად მოდიხართ, გვაცალეთ, ასლა ცოტა ხანს...

ელისო. ჩვენა ვართ სიდეშელები, ჩვენ!

ჯემალი და ელისო ეჭვის თვალთ შეხედავენ ტელეფონზე საქმიანად მოსაუბრე ჯუმბერს.

ჯუმბერი. როგორ? კი მაგრამ, ქალბატონო თინა, ჩვენ ხომ შევთანხმდით... სიდეშელები, დიას... თქვენ ხომ მიიღეთ... რა? ააა... კარგად, კარგად. (დადებს ყურმილს). ქალბატონი თინა, მანწკავა. (და შუბლზე მიირტყამს ხელს) მოსაკლავი ვარა, მართლა მოსაკლავი...

ელისო. ნუ არტისტობ რა ჯუმბერ, ნუ არტისტობ!

ჯამალი. (აღელდება) რას აფერისტობ, მორჩი რა... ან ფული დამიბრუნე დღესვე, ან არა და მოგკლავ ბოლოს და ბოლოს!

ელისო. შარშან ბინა თუ არა გექონდა, ფული მაინცა გექონდა, ასლა აღარც ფული გვაქვს და აღარც ბინა, თანაც იმედიც აღარა გვაქვს რომ დაგვიბრუნებ. ბავშვი მინდა გავაჩინო, ბავშვი მინდა, გესმით, ბავშვი... (იწყებს სირბილს ოთახში), (ჯემალი ცდილობს გააჩეროს) ესაა ბუნებრივი მოთხოვნილება. ბავშვი ვერ გამოჩინა, სახლი არა მაქვს, კარი არა მაქვს, ბავშვი მინდა გავაჩინო, ბავშვი მინდა მყავდეს...

ჯუმბერი ვედარ გაუძღვებს, მოკიდებს ელისოს ხელს და სილას შემოჰკარავს. ჯემალი მისკენ გაიწევის. ატყდება აყალ-მაყალი. ჯემალს გააკაეებენ.

ჯუმბერი. ბინა გინდათ ხომ? მოდით აქ! (მიიყვანს იამზეს ოთახთან) აი ბინა, შედით და იცხოვრეთ! არც თქვენი ქირა მინდა, არც ფული...

ელისო. მე ჩემი ბინა მინდა, გესმის? ჩემი საკუთარი ბინა მინდა, საკუთარი.

ჯუმბერი. გექნებათ, საკუთარიც გექნებათ. ბოლოს და ბოლოს ამ ოთახს სულაც თქვენ დაგიმტკიცებთ. იამზე აღარ დაბრუნდება, წავიდა, გათხოვდა, რომც დაბრუნდეს, მე აქ აღარ გავაჩერებ... შედით, შედით.

ცირა. შებრძანდით, შებრძანდით, ეგ ხომ იამზეს ოთახია.

ჯუმბერი ძალით შეყრის ორივეს შიგნით და კარს გამოკეტავს. სათუნა ტაშს უკრავს, ჯუმბერი კი ისევ ტელეფონს მიუჯდება. ნელი და ლილიც მასთან მიჩოჩდებიან. ჯუმბერი ნომერს აკრეფს.

ჯუმბერი. დიას, ქალბატონო თინა...

ლილი. თინა იოსების ასული მანწკავა?

ჯუმბერი. კი მაგრამ, თქვენ ხომ დამპირდით... თქვენ ხომ მიიღეთ თქვენი წილი... ააა... კი... კი... კი... დიას, დიას... კარგით აბა, კარგად.. (დადებს ყურმილს) მოსაკლავი ვარ, ნამდვილად მოსაკლავი...

ლილი. ნუ თაღლითობ, რა, ჯუმბერ, ნუ თაღლითობ, ან ფულს დამიბრუნებ დღესვე, ან არადა შენს თავს დააბრალებ, რაც დაგემართოს, შეიძლება, ამდენ ხანს ასე ატყუო კაცი?

სელი. დამშვიდდი, ლილი, დამშვიდდი...

ლილი. რანაირად დავმშვიდდე, ნელი, რანაირად, ბინა დავკარგე, ფული დავკარგე, ანზორიც დავკარგე? ასე როგორ შეიძლება...

ჯუმბერი. გაჩუმიდით, გაჩუმიდით! წამოდი, წამოდი ჩემთან! (მოკიდებს ხელს და

გვერდზე გაქაყავს) ბინა გინდა სომ? აი, ბინა. ეს ოთახი ჩემი იყო, მე აღარა მჭირდება, შედი და იცხოვრე!



ლილი. და შენ სად უნდა დაიძინო?

ჯუმბერი. ეგ მე ვიცი.

ლილი. მართლა?

ცირა. შებრძანდით, რაღას დგახართ?

ლილი პირჯვარს გადაიწერს და ჯუმბერის ოთახში შევა. ჯუმბერი კი ნელის მოკიდებს ხელს და გვერდით გაიყვანს.

ჯუმბერი. მოიტანე ფული?

ხალი. მოვიტანე, მაგრამ ვერ მოგცემ.

ჯუმბერი. კი ბატონო, ნუ მომცემ... მაგრამ არ შემოგეხარჯოს, ერთ თვეში დაგვჭირდება, შე თვითონ დაგიძახებ.

ხალი. ვნახოთ, ვნახოთ.

რეკავს ტელეფონი. ყურმილს ცირა აიღებს.

ცირა. ვინა? ბუაძე ლილი? ჯუმბერ, ვილაც ლილი უნდათ.

ჯუმბერი. ვინა? (გამოსტაცებს ყურმილს) ვინ ლილი, რა ლილი... სად რეკავთ? ბუაძე?

ხალი. ლილი, ლილი! შენთან რეკავენ, ჩქარა!

ლილი. (შემოვარდება და წაგლეჯს ყურმილს) მე ვარ ბუაძე ლილი, მე. ალო, გისმენ... ანზორ, მე ვარ, მე... იცი, ანზორ, ბინა მივიღეთ, მაგრამ არ მომწონს... რატომ? რატომ და კომუნალურია, სამხარეულო და ტუალეტი საერთო აქვს, თანაც დაბალჭერიანია... მოხვალ, ანზორ? აქ შევხვდეთ, პო. მოდი რა? უთხარით რა, მოვიდეს. თქვენც უთხარით, რა?

ჯუმბერი. სად? აქ?

ლილი. პო, პო!

ჯუმბერი. (ყურმილში) ანზორ, სასწრაფოდ გამოცხადდი პეკინის ოცდაშვიდში კილაძეებთან. პო, პო, ჯერჯერობით აქ იცხოვრებთ და მერე ვნახოთ. გელოდებით პო, პო, მოუთმენლად (დადებს ყურმილს).

ლილი. მოვალო?

ჯუმბერი. კი, მოვალო, მოვალო. აბა, ახლა კი სუფრასთან, ჩქარა, ჩქარა. ჯემალ, ელისო! სუფრასთან ყველა!

ცირა. მე წავალ და ახლავე მოვალ, ახლავე (გავა).

ბივი. მოითმინეთ! ერთი წუთით... აქეთ მოიხედეთ, აქეთ! ეხლა მეც დამიგდეთ უფრი. მეცა მაქვს თქვენთან პატარა საქმე.

ჯუმბერი. არ თქვა ახლა, რომ შენც ბინა გინდა.

ლილი. ანკეტები უნდა ალბათ ისევ.

ხველა. რა ანკეტები, რის ანკეტები, რა დროს ანკეტებია, არავითარ შემთხვევაში.

გივი ჯიბიდან წითელ პირადობის მოწმობას ამოიღებს და იქ მყოფთ დემონსტრაციულად გადაუშლის. ყველა შეშინდება და გაისუსება. ლილი გაბედავს, მიუახლოვდება და წაიკითხავს.

ლილი. ო, ბ, ხეე?

ბივი. (წიგნაკს დაეცევა, გულის ჯიბეში ჩაიღებს და იქ მყოფთ გადახედავს) მე თქვენ ოფიციალურად უნდა მოგახსენოთ, რომ დავალებული მაქვს თქვენი საქმე გადაეცე პროკურატურას. ყველა აქ მყოფი ვალდებულია შეიდ იანვრამდე მოწმებთან ერთად დაკითხვაზე ჩვენთან გამოცხადდეს.

წუმბერი. ბატონო გივი, ვანა რას მოიხმობს მერე მაგით? არ აჯობებდა რომ დღევანდელ დაგვეხურა ეს საქმე და შინაურულად მოგველაპარაკა? ლილი. რა თქმა უნდა.

წამალი. აბა რა.

ბივი. მე კი მზად ვახლავართ ყველაფერზე, მაგრამ სანდოა მერე ეს მიღების ხალხი?

წამალი. სანდო?

ელი. ჩვენი ბედი წყდება და...

ელი. გეკადრებათ?

ბივი. რაო?

ლილი. გეკადრებათო?

ბივი. მე?

წუმბერი. მოითმინეთ ერთი წამით. ნელი, მომეცი აქ ეგ შენი თხუთმეტი ათასი.

ხალი. რა ყოველთვის მე უნდა გამოვიტყლიტო ხოლმე შუაში.

ბივი. რაო?

ლილი. სულ მე უნდა გამოვიტყლიტო შუაშიო?

წუმბერი. რისა გეშინია, ხომ იცი, რომ ჩემთან არ დაგეკარგება არა? (ართმევს ნელის ფულს და აწვდის გივის) როგორ ფიქრობთ, არ ეყოფა ეს თანხა ამ საქმეს დასასურად?

ბივი. (გაშლის ცხვირსახოცს და მისით მოკიდებს ფულს ხელს ფრთხილად). არ აკლია?

ლილი. (ჩაილაპარაკებს) დანომრილი ჰკონია. არ ჩაიღო, ეცოტავა?

ბივი. იცით, მეც მინდა გთხოვოთ რაღაცა. მე მთელი ჩემი ოჯახით, ერთ პატარა, ძოწუთხულ ერთოთახიანში ვცხოვრობ. თანაც მრავალშვილიანი ოჯახი ვართ. ხუთი შვილი გვყავს, ხუთი...

ელი. (ლილის) არ დაუყრიათ?..

ბივი. რაო?

ლილი. დმერთმა გაგიზარდოთ და გამრავლოთო.

ბივი. მადლობთ. პოდა, გუშინ მოხდა ისეთი რამ, რაზედაც მთელი თორმეტი წელია ვოცნებობთ. როგორც იქნა გარდაიცვალა ჩვენი მეზობელი აზა ბაბუხანია. ოროთახიანის პატრონი.

წუმბერი. ა, ვიცი, ვიცი... მაგრამ თქვენს გარდა, მაგ ბინას სხვებიც რომ უთვალთვალევენ?

ბივი. რა თქმა უნდა, დასწრებაზეა.

წუმბერი. ძალიან კარგი, ჩათვალეთ, რომ ეგ ბინა უკვე თქვენია.

(გამოართმევს ფულს უკან და გულის ჯიბეში ჩაიდებს).

ხალი. სად მივაქვს, წუმბერ, ეგ ფული, ეგ ხომ ჩემი ფულია?

წუმბერი. სულ გადამაიწყდა, ეს რა გულმაიწყია გაეხდი ამ ბოლო დროს. (დაუბრუნებს ფულს ნელის).

ხალი. რატომღაც ამ ქალაქში ყველას სათავისოდ ავიწყდება ყველაფერი.

წუმბერი. პო, კარგი, კარგი, გეტყვი: როცა დაგვჭირდება, თოდნდ არ შემოგეხარჯოს, იცოდეთ! აბა, ახლა კი ყველა სუფრასთან, გოსოვთ.

ბივი. მე უნდა წავიდე, მეზობლები გავაფრთხილო.

წუმბერი. იჩქარეთ!

ბივი. ჩათვალეთ, რომ თქვენთან ერთად შევხვდი ახალ წელს.

ხალი. მეუღლე მოგვიკითხეთ, მოგვიკითხეთ მეუღლე.

ბივი. რაო?

ლილი. მეუღლე მოგვიკითხეთო პირზე კონიბო.

ბივი. თქვენც ასევე, ნახვამდის! (გაღის).

ლილი. რა პატარაა და ობეხევის თანამშრომელია.

ჯუმბერი. აბა ჩამოვასხათ. მოიტათ ჭიქები. ყანწი... დროზე თორემ საცაბ

ახალი წელიც მოგვიკაკუნებს...

ლილი. მე მინდა რა, ერთი სადღეგრძელო დავლიო?

ნელი. ანზორი გინდა ადღეგრძელო?

ლილი. ვაიმე ანზორი, მართლა, რომ ვერ მოგვაგანოს? ქუჩაში უნდა შეხვდეს

ახალ წელს? მაშინ ხომ ისევ ქუჩაში ყოფნა დაგვეკვებება?

ჯუმბერი. რა მინდა მე, იცით? ქართველი კაცი მინდა ვადღეგრძელო, ვინც მი-
უსხედავად უაპრავი მტრისა და დუშმანისა, მაინც სიამაყით გაჰყურებს მომავალს...

ამ დროს შემოდის დაღლილ-დაქანცული იამზე, რომელიც პალტოს გაიძრობს,
მოაგებს და სასოწარკვეთილი სკამზე მიესვენება.

ჯუმბერს ღოქი ხელში შეეყინება. სხვებიც შეცბუნდებიან და გაკვირდებიან.

ლილი. ჯუმბერ, შენ იცი ახლა, ემოციების გარეშე.

იამზე. რომ იცოდეთ, რა ძნელი იყო ჩემთვის ასეთი ნაბიჯის გადაღმა. ჩემს
თვალწინ მთელმა ჩემმა ცხოვრებამ სიხმარით ჩაიარა. ბოლოს კი ყველაფერი დამ-
თავრდა და ის, რაც იყო, აღარასოდეს, აღარასოდეს აღარ განმეორდება. ჯუმბერ,
უნდა მაპატიო და გაძღვე პირობას, ჩემს ცოდვებს აუცილებლად მოვინანიებ.

ჯუმბერი. არა მართლა.

იამზე. სათუნა, ნუ მიყურებ ასეთი განმგმირავი თვალებით.

ნელი. როგორ თუ ყველაფერი დამთავრდა?

ლილი. მერე ჩვენ? ჩვენ სადღა წავიდეთ?

ნელი. ჩვენი არ იყო ამის ოთახი?

ჯუმბერი. ეს ამისთვის დამთავრდა, ჩვენთვის კი არა, მორიგება ისევ ძალაშია.

ლილი. ქუჩაში გვყრით არა? ანზორი გადაირევა.

იამზე. ჯუმბერ, მერწმუნე, ეს მხოლოდ წუთიერი გატაცება იყო, წუთიერი.

ქლასო. წუთიერიო... აღარც სახლი, აღარც კარი. ბავშვი მინდა გავაჩინო, გეს-
პით, ბავშვი. მითხარით, ქუჩაში ხომ ვერ გავაჩენ, არა?

ჯამალი. მეც ქუჩაში ვარ დაბადებული და შვილიც ქუჩაში, კაცო?

ნელი. დავიღუბე.

ჯუმბერი. ნუ უსმენთ რა ამას. ყველაფერი კარგად იქნება, დამიჯერეთ.

ნელი. ეს რომ სხვას ამბობს.

ჯუმბერი. ეს მთელი ცხოვრება ასეა, კაი ხანია ასე აბოღებს. ეს სულ ცაში და-
ფრინავს, ცაში. იამზე, სიმართლე მითხარი, რა მოხდა, იჩხუბეთ?

იამზე. არა, კი არ იჩხუბეთ, თქვენ წარმოგიდგენიათ? ისე მიძილო, როგორც
ჩვეულებრივი, რიგითი თანამშრომელი.

ჯუმბერი. ასეც ვიცოდი. მერე შენ რატომ არ აუხსენი, განსაკუთრებული, არაჩ-
ვეულებრივი და არანორმალური რომ ხარ?

იამზე. მაცალა რომ? ისე მიძილო ყველაფერი, როგორც საახალწლო საჩუქარი.

ჯუმბერი. რა? რა მიძილო, როგორც საახალწლო საჩუქარი?

იამზე. არ გითხარი, ყველაფერი-მეთქი?

ჯუმბერი. რა ყველაფერი, ამისხენი, ნუ შემშაღე ჭკუიდან. დალაგე აზრები!

იამზე. რა დალაგება უნდა, ჯუმბერ, ჩვენი შესვედრა, რა ვიცი, კოცნა...

ჯუმბერი. კოცნა?

იამზე. ჰო, გადახვევა ჩვეულებრივი. რა ვიცი, გაიბღინმა მამალი ინდაურივით,
ჩამოუშვა ეს ჩიხასვი...

ჯუმბერი. (მოწყვეტით დაეცემა სკამზე) შენც წამოხტი და გამოვარდი, არა?
ვერ ატალე ცოტა ხანს, ეგებ მოსულიყო ჭკუაზე ის დალოცვილი.

იამზე. არა, პირიქით, მთლად გადაირია.

ჯუმბერი. იცი რას გეტყვი? ადგები ახლავე, ამ წუთას და უკან დაბრუნდები. როგორ შეიძლება იმ კაცის ასე აბუჩად აგდება... ვაგოფდი?

იამზა. დაებრუნდე? არა, არასოდეს. ეგ ჩემს ძალებს აღემატება, დაბრუნდები.

ჯუმბერი. რას ამბობ, გესმის? შეიძლება იმ კაცმა უკვე თავიც კი ჩამოიხრჩო.

იამზა. როგორ გეკადრება, მასეთები მაგაზე არ მიდიან.

ჯუმბერი. შენ რა იცი, როგორები მიდიან მაგაზე და როგორები არა?

ლილი. ესენი ცოლ-ქმარი არიან, ხომ?

ხათუნა. კი, ჩემი მშობლები არიან.

ლილი. ეჰ, ანზორ, ანზორ, შე აზიატო!

იამზა. ჯუმბერ, მე ვაგვალ, გამოვიცვლი.

აპირებს საწოლ ოთახში შესვლას. ჯუმბერი წინ გადაუდგება, უკან დააბრუნებს.

ჯუმბერი. სად გარბიხარ, სად? მოიცა, მათქმევინე მეც ჩემი სათქმელი. შენ რა

გგონია, მე არა მაქვს ჩემი თავმოყვარეობა? პრესტიჟი, რომელიც შენ ფეხით გასთე-

ლე?! რა უნდა თქვან მეზობლებმა? ხალხმა? წავიდა, დრო ატარა და ისევ უკან დაბ-

რუნდაო, არა? ცხვირი ველარ გამიყვია გარეთ, ცხვირი. ნაცნობებს რომ ვხვდავ, სა-

ხეზე ხელს ვიფარებ და ვიმალები. მოკლედ, არ ვიცი მე, ამ წუთას უკან დაბრუნდები!

იამზა. მაგას სიკვდილი მიჩვენია, მომკალი თუ გინდა და მაგას კი ნულარა

მთხოვ, გემუდარები!

ჯუმბერი. გეყოფა ახლა, თავს ნუ იკატუნებ! უნდა დაბრუნდე და მორჩა. ახ-

ლავე, ამ წუთას, ადგები და წახვალ!

იამზა. (წამოდგება) შე მართალი ხარ, მე უნდა წავიდე!

პლისო. ნუ წახვალთ, იაზე დეიდა, ნუ. დარჩით, სულაც ჩვენს ოთახში იცხოვ-

რეთ, ჩვენთან დაიძინეთ.

იამზა. დეიდა? (თითქოს ახალა შეამჩნევს სტუმრებს) როგორ, ეს დამპყრობ-

ლები ისევ აქ არიან? ჯუმბერ, ამ წუთას, ახლავე ამ ხალხს თუ არ გაისტუმრებ...

ჯუმბერი. რაო, რაო? შენ რა ულტიმატუმებით მელაპარაკები. ესენი უნდა გა-

ვისტუმრო და თქვენთან დაერჩე არა? შენთან და ხათუნასთან. არა, ამ ხალხს მე ვერ-

სად ველარ ვაგუშვებ. ეს შენ წახვალ აქედან, შენ გადასახლდები, ესენი კი აქ იცხოვ-

რებენ, გაიგე? დიას, მეტი საქმე არა მაქვს დატოტვილი რქებით ვიარო იქით-აქით!

იამზა. ჰო, კარგი, კარგი, მიგდივარ.

იაზე ფეხათრევით გავა და ყველა ცუდ ხასიათზე დადგება.

ჯუმბერი. იცით რა? მოდიტ გადავდლოთ ეს ახალი წელი და დავიძინოთ.

ლილი. გადავდლოთ?

ჯუმბერი. ჰო, რა მოხდა, თოთხმეტში ვიზიემოთ, ძველი სტილით.

ნელი. თოთხმეტ იანვარს ქართული თეატრის დღეა.

ლილი. მე რომ ანზორთან ერთად ბათუმში მივდივარ. წელს იქ იხდიან ქართუ-

ლი თეატრის დღეს და მთელი საღამო ანზორმა უნდა წაიყვანოს.

ნელი. მე რომ არაფერი ვიცი ამის შესახებ, ჩემთვის არ უნდა გეთქვა?

ჯუმბერი. კარგით ახლა, დაშოშმინდით. მე გადავრეკავ და მაგ თქვენს თეატრის

დღეს გადავადებინებ.

ლილი. მაშინ დავიძინოთ.

სტუმრები უხალისოდ გაიფანტებიან ახლა უკვე საკუთარ ოთახებში. ნელი, რო-

მელიც უადგილოდ დარჩა, ლილის მიუკაკუნებს.

ნელი. ლილი, გამილე კარი, ნელი ვარ.

ლილი. (გამოიხედავს) რა ვქნა, ნელი, ძალიან მიყვარხარ, მაგრამ ვერ დაგაძი-

ნებ. ანზორი რომ მოვიდეს, სად წაიყვანო?

ნელი. ლილი, რას მეუბნები, რა გამიყვანს ახლა თემქაში?

ლილი. ხათუნა, ეგებ შენთან დააძინო, რა გაიყვანს მართლაც თემქაში.

ხათუნა. წამოდი. (ნელის თავის ოთახში გაიყვანს და უკან დაბრუნდება).



შემოდის დაბნეული ჯუშბერი. ჯერ ლილის შეუღებს კარს დასაძინებლად, მაგრამ ლილის კივილზე უკან ტყვიასავით გამოვარდება. შემდეგ ელისოს ოთახში დააპირებს შესვლას, ელისოც იკივლებს, ამიტომ იძულებული ხდება სამზარეულოში შევიდეს, საიდანაც ჯემალი გამოვა და ახლადმიღებულ ოთახში დააპირებს შესვლას.

ჯემალი. სათუნა, შენ რა, არ აპირებ დაძინებას?

სათუნა. ჯემალ, მოდი რა, დავლიოთ?

ჯემალი. (ჩაფიქრდება) მე და შენ? თუ ელოდები კიდევ ვინმეს?

სათუნა. არავისაც არ ველოდები.

სათუნა ორ ჭიქას შეავსებს. ერთს ჯემალს მიაწვდის.

სათუნა. ვახტანგურად.

ჯემალი. ვახტანგურად?

სათუნა. ჰო, რა იყო, შენ გაგიმარჯოს!

ჯემალი. მე?

სათუნა. შენ, შენ. (მკლავს გადაწვდობინებს) სიყვარულო, სიყვარულო, როგორ ხტანჯავ ადამიანს, როგორ უფლეთ სულს.

ჭიქებს გამოცლიან. სათუნა ჯემალს კოცნას დაუპირებს. შეცბუნებული ჯემალი უკან გადგება.

ჯემალი. სათუნა, რატომ არ გაპყვები ლევანს ცოლად?

სათუნა. შენ რა, დამცინი?

ჯემალი. რატომ?

სათუნა. (უბიდან ფურცელს ამოიღებს, გადამლის და კითხულობს).

შენ ალბათ შიშით გული გისკდება,
როდესაც ჩემთან შეხვედრას ფიქრობ.
ძნელია ჩემი გადავიწყება
და ალბათ ღამის სიზმრებში მიხმობ.
არა ტანადი, არა რჩეული,
არა ძარღვებში ცისფერი სისხლით,
არამედ ღოთი და არეული
შემოვალ როგორც დანიის პრინცი.

ჯემალი ტაშს უკრავს.

სათუნა. ჯემალ, შენ გიყვარს შენი ცოლი?

ჯემალი. (გახედავს შიშით მუუღლის ოთახს) მიყვარს.

სათუნა. მჯერა, აი მე კი არავენაც არ მიყვარს.

ჯემალი. არც ის, ვინც მაგ ლექსებს გიწერს და გიგზავნის, აბა რატომ ინახავ გულში?

სათუნა. გინდა სიმართლე იცოდე. ამ ლექსებს თვითონ ვუგზავნი ჩემს თავს.

ჯემალი. ეგ როგორ?

სათუნა. როგორ და კარვად. დავწერ, ჩავდებ კონვერტში, დავაწერ მისამართს, გავაგზავნი და მომდის, ვითომ სხვა მიგზავნის. ხო მაგარია?

ჯემალი. ეტყობა, შენც სიმბოლიზში ვჭირს.

სათუნა. არა, ისე, ვერთობი... ჯემალ, მოდი რა, მაკოცე. იცი ჯერ ჩემთვის არავის უკოცნია.

სათუნა ჯემალის უახლოვდება. ჯემალი უკან იხევს.

ჯემალი. სათუნა, შენ მთვრალი ხარ, წადი დაძინე!

სათუნა ჯემალს მოეხვევა და კოცნის. ამ დროს შემოდის ელისო და შემკრთალი შეპყურებს ჩახვეულებს. ჯემალი შენიშნავს, რომ ელისო შემოსულა და ცივად გაუშვებს ხელს სათუნას. თუმცა უკვე გვიანია. ჯემალს სურს თავი იმართლოს.

ჯემალი. (ელისოს) სათუნა!



ელისო. ელისო.

ჟამალი. ელისო, შენ არ გეგონოს, ჩვენ ვთამაშობდით...

ელისო. რა სულელი ვარ, რა სულელი, აი თურმე რა ეწეოდა აქეთ.

ჟამალი. დედას გეფიცები, და-ძმურად ეკოცნიდით ერთმანეთს...

ელისო. გამეტყულებ!

(ელისო გადის, იცვლის სამოსს, იღებს ჩემოდანს და წასვლას აპირებს. ჯემალი აფორიაქდება. აბრახუნებს ლილისთან).

ჟამალი. ჯუმბერ, სადა ხარ. ჯუმბერ, მიშველე!

ლილის ხმბ. ანზორ, ანზორ, შენა ხარ?

ჯემალი. ანზორი არა, ის...

ჯემალი სახლში დარბის და კარებებზე აბრახუნებს. ყველანი გამოცვივდებიან შუა ოთახში, ზოგი ღამის პერანგსა ან პიჯამოში. ზოგიც ჩაცმული.

ლილი. რა მოხდა?

ჯუმბერი. რა ხდება, რა ამბავია?

ჟამალი. ჯუმბერ, მიშველე, ელისო სახლიდან გარბის.

ჯუმბერი. რა? სად გარბიხარ, ბინა ხომ მოგეცი, იცხოვრე და აჩინე ბავშვები.

ელისო. მე ჩემი ბინა მიწადა მქონდეს, ჩემი. აღარ ვაჩენ ამ შვილს არა, აღარ მიწადა ბავშვი. (გამოიძრობს კაბის ქვეშეშე მუცელზე ფეხმძიმობის დასამტკიცებლად ტყუილად ჩადებულ ბალიშს და მოისვრის) ეს ბინაც უნდა გადავცვალო ან გავყიდო.

ჯუმბერი. რა დაგემართა მაინც, აღარ იტყვი?

ელისო. ჩემი ჯემალი სხვასა კოცნიდა, სხვას.

ჯუმბერი დაეჭვებული მიმოიხილავს და იქვე ახლოს მდგარი ნელი შერჩება ხელთ, რომელსაც თითოთ დაემუქრება.

ჯუმბერი. ნელი?

ნელი. (შურატყუფილი) როგორ გეკადრებათ, რა უმსგავსობაა!

ჯუმბერი. (ელისოს მიუბრუნდება) მაშ ვისა კოცნიდა, ლილის?

ელისო. ხათუნას.

ჯუმბერი. ხათუნას? მართალს ამბობს, ხათუნა?

ხათუნა. მართალს ამბობს. მე ჯემალი მიყვარს. რა, პირველად კი არ მაკოცა.

ჟამალი. ხათუნა, რას ლაპარაკობ, შენ რა, გაგიჟდი?

ელისო. მე წავედი! (გულდათუთქული ჩემოდანზე ჩამოჯდება).

ჯამალი. სად წახვედი, სად, ვის უჯერებ?

შემოდის ცირა, რომელსაც ხელით შემოჰყავს მორცხვად აწურული ლევანი.

ცირა. შვილო ლევან, გადმოაღდი ფეხი, ნუ გრცხვენია. როდემდე შეიძლება იყო ასეთი მორცხვი, როდემდე?

ლევანი. დედა!

ხათუნა. მე თანახმა ვარ, ცირა დეიდა, თანახმა. წამიყვანეთ აქედან.

ცირა. თანახმა ხარ? რომ იცოდე, ხათუნა, რა ლოდი მომწყდა გულიდან...

ჟამალი. არ დაიჯეროთ, ქალბატონო, ეს ბავშვი (ხათუნაზე), უბრალოდ, აფექტის მდგომარეობაშია და თვითონაც არ იცის რას ამბობს.

ცირა. ჯუმბერ, ვინაა ეს ახალგაზრდა, რა უნდა, აკი მამიდაშვილიაო.

ლევანი. ის იქნება, პოეტი.

ჯამალი. ვინ არი პოეტი, შენი... (გაიწევს ლევანზე).

ელისო. მე აქ მეტს ვეღარ გავჩერდები, მე წავედი!

ჯამალი. მოიცა, მეც მოვდივარ, კარგი, მოვდივარ.

ჯუმბერი. სად მიხვალთ, ბიჭო, სად! მითხარით, ვის ხელში მტოვებთ?!

ელისო. რა უნდა მაგას ხათუნასაგან, რა?!

ჯუმბერი. მართლაც... რა დაგემართა, ჯემალ, ბოლოს და ბოლოს, ყველასა გყავს აქ, ცოლიც, შვილიც, საყვარლებიც და რა ვიცი კიდევ...



ცირა. ხათუნას მე ველარავინ წამართმევს, (ჯემალს) შენ კი არა, ქრისტე-ღმერთი რომ ჩამოვიდეს ციდან. ჩემი ბავშვი ორი ათეული წელია იცდის, ლამის ზეზეუ-რად ჩამოხმა და ჩამოდნა... (ხათუნას ხელს მოკიდებს) წავიდეთ, ხათუნა.

ხათუნა. ახლავე? ასე?
 ცირა. აბა რას ველოდოთ?

ხათუნა. როგორცა ვარ, ასევე?

ცირა. დიახ, დიახ, ასევე. შენც რა, ქვეყნის მზითევი გექნება წამოსაღები. ალბათ სამიოდე შარვალი და ამდენივე პერანგი, არა?

ჯემალი. ხათუნა... შენ მაინც უთხარი, ჯუმბერ, რამე. ვერ ხედავ, ვის მისდევს შენი შვილი?

ლევანი. ჩემზე თქვა?

ჯუმბერი. ვხედავ. ვხედავ კი არა, ჩემზე ბედნიერი კაცი არაა ამქვეყნად (ირონიულად).

ხათუნა. (ჯემალს) მე სრულწლოვანი ვარ. სრული უფლება მაქვს თვითონ გადავწყვიტო ვის გავყვე და ვის არა.

ცირა. მართალია.

ხათუნა. ცირა დეიდა, დასხედით, ცოტახანს დამელოდეთ და ახლავე გამოვალ (თავის ოთახში გავა).

ჯემალი. ვერაფერი გავიგე.

ლევანი. დედა, ქორწილს როდის გადავიხდით?

ცირა. გაჩუმდი, რა დროს ქორწილია. იჯექი მასე და ნუ გატოკდები სანამ მე არ გეტყვი, დაველოდოთ!

ლევანი. კარგი.

ჯუმბერი. რა ოჯახი მენგრევა თავზე, რა საათივით აწყობილი?

ხათუნა. მამა. (კოცნის).

ცირა. ლევან, სანამ ხათუნას არ გაგვატანენ, აქედან ფეხს არ მოვიცვლით არცერთი, გაიგე?

ლილი. (ლევანზე) აი ეს ერთილა გვაკლდა და ესეც გამოცხადდა?

ნელი. კი, კი, ახლავე შეგვიძლია გავხსნათ ფსიქიატრიული, ახლავე.

შემორბის გივი გაგიჟებული.

ლილი. ა. (უჩვენებს გივიზე).

ბიჟი. ჯუმბერ, დავიღუპეთ! ბაბუნადიას ბინაში შერმაზანოვები შესასლდნენ.

ჯუმბერი. რა? ცირა, აიღე ყურმილი და დამალაპარაკე ერთი მანწყავასთან.

ცირა. ასე გვიან? მერე უხერხული არ იქნება?

ამ დროს ყვირილით შემორბის იამზე.

იამზე. მოდის, მოდის.

ლილი. ვინ, ანზორი?

იამზე. გივი, გივი, ჩემი დირექტორი.

ჯუმბერი. როგორ, შენი დირექტორი მოდის აქ? თავისი ფეხით?

ლილი. ჯუმბერ, აიყვანე თავი ხელში!

იამზე სამზარეულოში იძალება.

ჯუმბერი. ჯემალ, შენი ჭირიმე, მოდი რა, შენ დაელაპარაკე, თორემ მე რომ ახლა მაგას ავყვე, შეიძლება შემომაკედეს და ციხე მინდა ამ სიკეთისას?

ლილი. შემოგაკედეს? ჯუმბერ, მე შენგან მაგას ნამდვილად არ მოველოდი.

ნელი. არც მე, არც მე...

პეპლის პალტუხითა და ჭრელი ხელჯოხით ხელში ოთახში იამზეს დირექტორი, გივი შემოდის. მივა შუა ოთახამდე, შედგება. იწყებს ბინის დათვალიერებას. ასედავს ჭერს, თვალს გააყოლებს კედლებს და ბოლოს მხერას გაშლილ სუფრაზე შეაჩერებს. ისე რომ, ხალხს თითქოს ვერც ამჩნევს. ბოლოს ხელჯოხით სუფრაზე მიაინიშნებს.

ბიზი. საახალწლოა?
ლილი. დიას, ბატონო.

ბიზი. (ახლა ხალხის თვალღერებას იწყებს, თან ხელჯოხს ათამაშებს. თითოეულ მათგანზე მცირე ხნით აჩერებს მზერას. ბოლოს კი ისევ სუფრაზე მიუთითებს). გე-
ზეიმებათ ხომ? გექეიფებათ. ზეიმობს ხალხი. დღესასწაულობს.

ნელი. ამ დღეს მთელი ქვეყანა ზეიმობს და ჩვენ რატომ უნდა გამოვაკლდეთ?

ბიზი. აი თქვენ, ქალბატონო, ლოგოპედი გჭირდებათ. მე იმას მოგახსენებდით,
რომ მე, მაგალითად, არც მეზეიმება და არც მექეიფება.

ლილი. ნუ იქეიფებთ მაშინ, გაძალბებ ვინმე?

ბიზი. პოდა, არცა ვქეიფობ. ქუჩა-ქუჩა და კარდაკარ დავწანწალებ. ეს სად
ვიცხოვრიათ, ეს ქუჩები კი არა, რომაული კატაკომბებია. ძლივს მოგაგენით.

ლილი. აი თურმე რატომ აგვიანებს ანზორი.

ბიზი. არც კი ვიცი საიდან დავიწყო. მრავალსულიანი ოჯახების მეტი რა მი-
სახავს, მაგრამ ამხელა? მე, პირველ რიგში, იამზეს მეუღლე მინდოდა გამეცნო.

მცირე პაუზა. ჯუმბერი ჯემალს ანიშნებს და ჯემალიც წინ გამოვა.

ჯემალი. იამზეს მეუღლე? მე გახლავართ, ასე ვთქვათ.

ბიზი. (გაკვირვებული) თქვენ? იამზეს დირექტორი, ასე ვთქვათ.

ჯემალი. აა, ბატონი გივი, დიას, დიას, დაუსწრებლად გიცნობთ, როგორ არა.
მობრძანდით სუფრასთან, რატომ ვდგავართ ფეხზე? დავლოცოთ ახალი წელი.

ბიზი. ახალი წელი? რომელი ახალი წელი? თქვენი მეუღლის გადამკიდეს, მახ-
სოვს კი, რომ დღეს ახალი წელია? როგორც ჩანს, თვითონ სახლშიც არ არის, ხომ?
ის მაინც თუ იცით სად დადის?

ამ შეკითხვას გივი ყველას უსვამს. იამზე ინტერესდება და სამზარეულოდან გა-
მოდის. გივი მას ვერ ხედავს.

* თქვენ საიდან გეცოდინებათ, როცა თვითონაც არ იცის. ან მე რა მინდა აქ?

ჯემალი. ეგ მეც მაინტერესებს, მაგრამ ცოტა დააკონკრეტეთ რაა, თორემ, მარ-
თალი გითხრათ, დავიბენი...

ბიზი. რა უნდა დავაკონკრეტო, ჩემო ძმაო, მაგის გადამკიდეს, თავი სად მამია
ისიც აღარ ვიცი.

ჯემალი. კი მაგრამ რა დააშავა, ვერ მეტყვი, რომ მეც ვიცოდე?

ბიზი. რა დააშავა? ეგ არც ისეთი ადვილი სათქმელია, რომ იცოდეთ.

ჯემალი. კაი ახლა, თქვი და დაგვასვენე, თუ კაცი ხარ, ამოშაქრე რაღა...

ბიზი. არა, ჯერ თქვენ თვითონ მითხარით, რას წარმოადგენს თქვენი ცოლი.
ჰო, ჰო, ჰო, ჯერ თქვენი აზრი მაინტერესებს.

ჯემალი. ჩემი ცოლი რას წარმოადგენს? (ჯუმბერს გახედავს) გააჩნია რა ას-
პექტში...

ლილი. ოო, ასპექტში არა, ბიჭო, ისა... ძალიანაც ხოშიანი ქალია.

ნელი. დიას, დიას, ლამაზი, ეშხიანი, მაღალი მკერდით, განიერი და მრგვალი
თძოკებით...

ლილი. მოკლედ, სუფთა სექსობობაა რა...

ბიზი. არა, თქვენ მე ვერ გამიგეთ. მე მაინტერესებს...

ჯემალი. წლოვანება? იქნება ასე შუახანს მიტანებული.

იამზა. შუახანს? (წამოვა და გამოშწვევად დაუდგება წინ) აი აქ გახლავართ
და შეგიძლიათ ვიზუალურად დამათვალეოროთ.

ბიზი. (იამზეს) როგორ, თქვენ სახლში ბრძანდებით?

იამზა. დიას, დიას...

ბიზი. არა, მე შესედულემაზე კი არ მოგახსენებთ.

ჯუმბერი. (ჩაერთვება) ა, ხსიანით? მართალი გითხრათ, არასტანდარტულია.

ბიზი. არასტანდარტული? თქვენ ვინა ხართ, რომ?

ჟამალი. ეგ? ეგ ჩემი ცოლისძმა ვახლავთ. ნახევარი ძმა იამზესი. დედით ერთ-
ნი არიან და მამით სხვადასხვანი. ესე იგი, ორი მამა ჰყავთ რა...

ბიძი. ჰოდა, საბოლოო იქნება ჩემი ლაბარაკი.

ჟამალი. მაგას მეც ვატყობ.

ბიძი. თქვენ კარგად მოგეხსენებათ, თუ რანიარადა ჭირს ჩვენში კარგი სპეცი-
ალისტები.

ჟამალი. კი, რა თქმა უნდა, დღეს მაგის სპეციალისტები ნამდვილად ჭირს.

ბიძი. ახლა რომელს უნდა გელაბარაკოთ, ქმარს თუ ნახევარ ცოლისძმას?

ლილი. ყველას, ყველას.

ბიძი. ყველას? ძალიან კარგი. ჰო, რას ვამბობდი?

ნალი. სპეციალობაზე ბრძანებდით, სპეციალობაზე.

ბიძი. კი ბატონო. ძალიან კარგი სპეციალისტია. თავისი საქმის დრმად და სა-
ფუძვლიანად მცოდნე. რასაც კი ვაგალებთ, ყველაფერს შესანიშნავად ართმევს თავს.
ნაგრამ ხასიათი...

ჟამალი. ჰო, ხასიათი არც თუ ისე უმნიშვნელოა.

ბიძი. უმნიშვნელო? როგორ გეკადრებათ, მეც ხომ მაქვს, არა, ჩემი ოჯახი.
სხვათა შორის, მეც მრავალსულიანი ოჯახის წარმომადგენელი ვარ. მყავს ცოლი, მყავს
შვილი. მყავს დედა, მყავს მამა. სიდედრი, სიმამრი, ცოლისძმა არანახევარი და რა
ვიცი, კიდევ ვინ აღარა მყავს.

ლილი. მაგის სათქმელად მობრძანდით ჩვენთან, ბატონო?

ბიძი. არა, ქალბატონო, მაგის სათქმელად კი არ მოვედი და... როგორ აგინხნათ,
აი როგორც თქვენ... არა, ეს რა სუფრაა, ამაზე ათჯერ უკეთესი...

ნალი. გვიწუნებს კიდევ, გვიწუნებს...

ბიძი. არა, კი არ გიწუნებთ. ჩვენ უბრალოდ, ამ ბოლო დროს მთლიანად ევ-
როპულ კერძებზე გადავდებით. გაგონილი გექნებათ: ბლომანჟე, შოკმანჟე, ვისკი, ბრე-
ნდი, შნაპსი...

ნალი. ხვანჩკარას, ხვანჩკარას არ ეტანებით?

ბიძი. იშვიათად... ჰო, რა გვქონდა კიდევ? ასატრინა...

ლილი. ესე იგი, ზუთხი.

ბიძი. და კიდევ „იკრა“, ჰო...

ლილი. ესე იგი, ხიზილალა, შავი თუ წითელი?

ბიძი. ერთიც და მეორეც.

ჟამალი. „იკრა“ არ ვიცი და... აკვრით კი ნაღდად აიკრავს, მამაბაპურად.

ბიძი. ჰო, რას ვამბობდი? მოკლედ, დავაჭეკეთ, როგორც წესია, ფრანგული
შაშანურები, მივუწკარუნეთ ჭიქები და ეს, როგორც წელიდან თქვენ ბრძანეთ, სექს-
ბომბა გამოგვეცხადა ჩემოდნით ხელში. და რა ბრძანა თუ იცით?

ლილი. ჰო, რა, რაა?

ბიძი. მეტი აღარ შემიძლია, ან მე, ან შენი მეუღლეო. ჩემი, ისედაც, უსაფუძ-
ვლოდ, უმიზეზოდ, უსაბაბოდ, საშინლად ეჭვიანი მეუღლისა და მთელი მისი საყვარ-
ელი ნათესაობის თვალწინ. წამოიშალა იმ წამს მთელი ეს მისი ნათესაობა, დახვეტეს
მთელი ეს სურსათ-სანოვაგე და ჩემი ცოლშვილიანად საკუთარ სახლში გადაბარგდნენ.
სად წავსულიყავი, ბატონო, ავდექ და თქვენთან წამოვედი. დაიფინა ამ თქვენმა ცოლ-
მა, თითქოს მე მიყვარდეს. მთელი სამსახური ამაზე ლაბარაკობს. მინისტრმაც კი
გაიგო ეს ამბავი, როცა მე ერთი პატარა, იოტისოდენი საბაბიც კი არ მიმიცია. მი-
თხარიო ახლა, მექეიფება და მეზეიმება დღეს მე? მე ძალიან მიყვარს ჩემი ცოლი,
მხოლოდ ჩემი ცოლი და მეტი არავინ, ჩემთვის ერთი ქალი სრულიად საკმარისია.

ნალი. ეგ ერთიც ზედმეტია, ზედმეტი.

ბიძი. მე საქმეზე ვურეკავ, ნახაზები მჭირდება, ათკაციანი კომისია მიზის სამ-
სახურში და ეს კი ნახაზების მაგივრად, ჩემოდნით ხელში გამორბის და სიდედრის

თანდასწრებით მიცხადებს, ოჯახი მივატოვეო. პატივცემულო იაშუე, მართალია, უკვე კარგი სპეციალისტი ბრძანდებით, ხართ კიდევ დაფასებული სამსახურში. მე მინდოდა მეთქვა ეს ყველაფერი, მაგრამ სხვა გამოსავალი არა მქონდა... ისეთ დღეში ვარ, ლამის თავი ჩამოვიხრჩო. ჩემს მდგომარეობაშიც ხომ უნდა შეხვიდეთ, არა? რა გახდა, ბოლოს და ბოლოს, ერთ ქალს რით ვერ უნდა მოუაროთ?

იაშუე გივის ლაპარაკზე თანდათანობით ცუდად გახდება.

(იაშუე. ალბათ ჩვენს დროში სიყვარული აკრძალულია. მე ავადა ვარ, მე ექიმის დახმარება მჭირდება... ექიმის.

იაშუე წინა პლანზე მოდის. ბარბაცებს. ჯუმბერი მივა და ხელს შეაშველებს.

მე ალბათ ნამდვილად ავადა ვარ. მე ეტყობა მართლაც მჭირს სიმბოლიზმი.

ჯუმბერი იაშუეს საყარძელში ჩასვამს.

ნაწი. (გივის დაჰკივლებს) გაეთრიე აქედან!

ხელის სხებიც მიზაძევენ და გივის გააპანღურებენ.

ჯუმბერი. იაშუე, უნდა მაპატიო, თუ შეგიძლია, ეს მე ვარ ყველაფერში დამნაშავე, მე. აი ნახავ, სვლიდან ყველაფერი შეიცვლება, ახალ ცხოვრებას დაიწყებთ.

(იაშუე. არა, ჯუმბერ, შენ რა შუაში ხარ, ჩემი ბრალია ყველაფერი, ჩემი. მე ალბათ ნამდვილად გიჟი ვარ, გიჟი.

უეცრად ქალაქში თოფების ჭექა-ქუხილი ატყდება. პირველად ყველა გაოგნდება. საათი თორმეტს დარეკავს და მიხვდებიან, რომ ახალი წელი დადგა. ყველანი მხიარული შეძახილებით ფანჯრებს მისცივდებიან.

შმახნილები. ახალი წელია, ახალი წელი. გილოცავთ, ახალ წელს გილოცავთ. ხათუნა... ჯუმბერ... ელისო...

ყველანი ჭიქებით ხელში ჰკოცნიან და ულოცავენ ერთმანეთს.

იაშუე წამოდგება, ავანსცენისაკენ წამოვა და მაყურებელს მიმართავს.

(იაშუე. ჩემო მეგობრებო, არა მგონია, რომ ჩვენს ცხოვრებაში რაიმე შეიცვალოს. მაგრამ დღეს, ახალი წლის ამ პირველ დამეს, როცა დედამიწა კვლავ აგრძელებს თავის უსასრულო სვლას მცხუნვარე მზის გარშემო, მინდა, რომ გვიყვარდეს ერთმანეთი და ზოგჯერ მაინც აღვუდგეთ წინ ბოროტებას, თუნდაც წელიწადში ერთხელ... გილოცავთ და გისურვებთ ბედნიერებას, სიკეთეს, სიხარულს და სიყვარულს!

შ ა რ დ ა

ნიჭიერების სარგებლობა

აკაკი დვალის მიხედვით

1945 წლის 9 მაისი... ფაშისმზე გამარჯვების დღის აღსანიშნავად თეატრალური ინსტიტუტის მერვე აუდიტორია (რომლის საზეიმო კარი ღიაა და უერთდება დიდ პოლს) სავსეა პროფესორ-მასწავლებლებით და სტუდენტებით.

ბატონი აკაკი ფაღავა წყნარი ხმით (სასიამოვნო ტენორით), მაგრამ შინაგანი მღელვარებით, ლაპარაკობს სამამულო ომის წარმატებით დამთავრებასა და დიდი ბელადის, იოსებ სტალინის დამსახურებაზე. წუთიერი დუმილით პატივი მივაცემ და ღუპულ მეომრებს. სიჩუმე როიალის აკორდმა დაარღვია, გაისმა ტორეადორის საზეიმო სვლა ბიზეს „კარმენიდან“ (პიანისტი ნინო თაქთაქიშვილი), ბატონმა დიმიტრი ალექსიძემ მაგიდას წითელი ნაჭერი გადაადრო, მხარზე გადაიგდო და საზეიმო სვლით ცენტრში გამოსულმა მოიხმო ვალენტინა გამსახურდია (ცეკვის მასწავლებელი) და ეკატერინე კელია (რიტმიკის მასწავლებელი)... დაიწყო საზეიმო სვლა. და რბაზი რიტმული ტაშით და შეძახვებით აწყვა ამ იმპროვიზაციის წამომწყებთ. გილოცავთ გამარჯვებებს! გამარჯვება! — ПОБЕДА! — ისმოდა ყოველი მხრიდან. საზეიმო სვლის დამთავრების შემდეგ ბატონმა დიმიტრიმ წითელი ნაჭერი წელზე შემოიხვია და პატარა ჯოხი წელზე შემოხვეულ სარტყელში გაიჩქო. გაისმა ხანანერას აკორდი, მელოდიასზე რეჩიტატივით სიმღერა დაიწყო ვოკალის მასწავლებელმა ნ. რიანდოვამ, ბატონი დიმიტრი პლასტიკურად მოძრაობდა კარმენის ვარშემო, შემდეგ კულმინაციისას, სარტყელიდან „მახვილი“ ამოაძრო და კარმენი განგმირა. ტაში, სი-

ცილი, მხიარულება... ბენდიერების ატმოსფერო დაჰკვიდრდა დარბაზში.

მოკლე სიტყვების შემდეგ გაისმა ლეკუარის მელოდია — ოპერა „დაისიდან“. ბატონმა დიმიტრიმ გაშალა ხელები, არწივივით შეჰკრა წრე და მსხვერპლის ძებნას შეუდგა. უცებ გაჩერდა ყველასათვის საყვარელი და პატივცემული მასწავლებლის, რუსუდან მიქელაძის წინ, მოწიწებით თავი დახარა და საცეკვაოდ გაიწვია. ყველასათვის მოულოდნელად ქალბატონმა რუსუდანმა ხელები გაშალა და წრეზე წავიდა გოგმანით. ბატონი დიმიტრი ოსტატურ ილეთებს აკეთებდა და აუდიტორიის აღტაცებას იწვევდა. ბოლოს ქალბატონი რუსუდანი ცენტრში შევიდა, რამოდენიმე ბრუნთ გააკეთა და თავი დახარა, ბანი დოდო შორიდან გასრიალდა, მუხლებზე დაეცა, ხელზე ეამბორა ქალბატონს და მიაცილა თავის ადგილზე. ოვაცია არ ცხრებოდა.

ბატონმა აკაკი ფაღავამ ომის მონაწილეს, პირველი კურსის სტუდენტს მიხედული თუმანიშვილს მისცა სიტყვა. მიშამ ისე მოკრძალებულად ილაპარაკა, რომ შთაბეჭდილება შეგვექმნა: ეს ომი არცთუ ისე საშიში ყოფილაო. სხვებიც გამოვიდნენ სიტყვებითა და მოგონებებით. სტუდენტებმა ლექსები წაიკითხეს, იმღერეს... გაისმა სენსანსის „მომაკვდავი გედის“ მელოდია და უცებ გაიღო მეცხრე აუდიტორიის კარი, იქიდან გამოვიდა ტრუსტებში, მაისურსა და წინდებში გამოწყობილი, პუანტებზე შემდგარი მოცეკვავე გედი — ბატონი დიმიტრი ალექსიძე. ვისაც ახსოვს ბატონი დიმიტრის აღნაგობა, სახის პროპორციები, გრძელი ხელები და სახასიათო სიარული,

დამეთანხმება თუ რა რეაქციას გამოიწვევდა ეს გამოსვლა. დარბაზი ისტერიკაში ჩავარდა, ზოგს მართლა შეუღონდა გული, კივილი, სიცილი, ტაში ერთმანეთში აირია, საოცარი ატმოსფერო შეიქმნა. ბატონი დიმიტრი არტისტული შთაბეჭებით ჰბაძავდა გედის პლასტიკას, იმეორებდა ცეკვის პასაჟებს, ბოლოს ოსტატურად შეასრულა გედის სიკვდილი. დარბაზი კიოდა, ფეხებს აბაკუნებდა, ტაში, ვაჟა, ბრავო! ბატონმა დიმიტრამ სერიოზული სახით რამოდენიმე მადლობის პა გააკეთა და ბალერინის პლასტიკითა და სვლით დატოვა დარბაზი.

ეს იყო დაუვიწყარი დღე, დღე, როდესაც პირველად ვიხილე ბატონი დიმიტრი ალექსიძის, როგორც შემოქმედის ნიჭიერება. ეს იყო ფეიერვერკი, რამაც ხალხს დაავიწყა შეკრების მიზეზი. მე კი სამუდამოდ ვირწმუნე რეჟისორ დიმიტრი ალექსიძის ნიჭიერება, მისი უსაზღვრო ფანტაზია, იმპროვიზაციის ნიჭი, არტისტული ემოციური მუხტი და პიროვნული მომხიბლაობა. მთელი დღე არ მცილდებოდა ბატონი დიმიტრი ალექსიძის ხატება. შინ დაბრუნებული მასზე ვფიქრობდი და თანდათან სევდა შემომეპარა, მაგრამ მიზეზი ვერ გავაცნობიერე. ბოლოს მივხვდი ჩემი სევდის მიზეზს. ჩემთვის ნათელი გახდა, — ნიჭიერი შემოქმედი რეჟისორი რომ იყო, საჭიროა ისეთი თვისებები გააჩნდეს, როგორითაც დაჯილდოებული იყო ბატონი დიმიტრი ალექსიძე. ბევრი ვეცადე, მაგრამ ჩემში ვერ აღმოვაჩინე იოტისოდენა ეს ნიჭიერება. დილით ცუდ ხასიათზე ავდექი, ვწუხდი, როგორი შეცდომა დავუშვი, რომ ინდუსტრიულ ინსტიტუტს თავი დავანებე და რეჟისორობა მოვიინდომე.

დილით ბატონ გიორგი ტოვსტონოგოვის ლექცია მქონდა და მანტიერესებდა თუ რას იტყვდა იგი. ბ-ნი გიორგი გულწრფელად იყო აღფრთოვანებული ბატონი დიმიტრის პიროვნული ნიჭიერებით, იმპროვიზაციის უნარით, პლასტიკითა და ემოციურობით. იშვიათია ბუნებისაგან ასე გულუხვად დაჯილდოებული ხელოვანი, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ არ არსებობს სხვა თვისებრივი მხარე რეჟისორის ნიჭიერებისა თეატრალურ ხელოვნებაში. არსებობს რეჟისორის იმგვარი ნიჭიერება, რო-

მელიც ასეთივე შთაბეჭებით აღძრავს მსახიობში ფანტაზიას, ემოციურ მუხტს და ქმედებას. მთელი გულისყურით ვუსმენდი ბატონ გიორგის და ვეძებდი ჩემი ბედის (არჩევანის) გადარჩენის არგუმენტს. ბატონი გიორგის მაღალმა ინტელექტმა და არტისტულმა ლოგიკამ დამარწმუნა, რომ შეიძლება ბ-ნი დიმიტრის მსგავსი თვისებები არ გააჩნდეს, მაგრამ ღირსეულად ემსახურო რეჟისორის პროფესიას.

* * *

ივალთოს აკადემიის დაარსება

1951 წლის ზაფხული. რუსთაველის თეატრი გასტროლებზე თელავში. კახეთის ამ მშვენიერ ქალაქში პირველად ვარ. არასოდეს დამავიწყდება ის სითბო და სიყვარული, ის ლამაზი და ღირსეული შეხვედრა, რომელიც თელაველებმა და ქალაქის თავაკაცებმა გაგვიმართეს.

ჩემს გაკვირვებას და აღფრთოვანებას იწვევდა თელაველთა გამორჩეულად დინჯი და გაწონასწორებული ცხოვრების რიტმი.

თელავის ცენტრში მეფე ერეკლეს სასახლის გალავანს გასდევს შესანიშნავად მოვლილი სასეირნო ბაღი. როგორც ჩანს, ტრადიციულად, ხალხი საღამოს სასეირნოდ აქ გამოდიოდა და დინჯად, კახურად საუბრობდა. ახალგაზრდობა შორიდან აყურადებდა სასეირნოდ გამოსული მსახიობების ხმაურიან საუბარს და სიცილ-კისკისს.

არ დამავიწყდება, ქალაქის პატარა დუქნებში, სადაც ხაში და ხინკალი უხვად იყო, როგორი პატივისცემით გვხვდებოდნენ და გემასპინძლობდნენ. დიდი ეშხით, მადიანად მივირთმევდით დილის საუზმეს და თან კახურ არაყს ვადავკრავდით ხოლმე. ხალისიანი მივდიოდით თეატრში რეპეტიციაზე, რომ დეკორაციების „მონტირება“ მოგვესწრო, მიზანსცენები და დეკორაციები მოგვერგო თელავის თეატრის პატარა სცენისათვის.

თავისუფალ დროს ჩვენი გუნდი (დიმიტრი თავაძე — მხატვარი, შოთა მესხი — რეჟისორი, ფარნაოზ ლაპიაშვილი — მხატვარი, მიხეილ თუმანიშვილი — რეჟისორი და ამ სტრიქონების ავტორი — რეჟი-



სორი), ბატონ დიმიტრის მეთაურობით, ვსერირობდით და თან თეატრის შემოქმედებით, ცხოვრების პერსპექტივაზე ვკამათობდით. ამ დროს განსაკუთრებით გვიზიდავდა ნადიკვარი, საიდანაც კახეთის დიდებული პანორამა იშლება.

ხშირად გვიმართავდნენ ნაცობ-მეგობრები კახური გულუხვობით გამორჩეულ სუფრებს. ასეთ სერობაზე ჩვენი საუბრის თემა ყოველთვის იყო თეატრის რეპერტუარი, შემოქმედებითი ძიებები. თანდათან იკვეთებოდა თითოეული ჩვენგანის შეხედულებები. ამ საუბრების წამყვანი ბატონი დიმიტრი იყო. იგი თანდათან გვწვრთნიდა მომავლისათვის. ამან გაკვილევია სურვილი უფრო დავახლოვებოდით ერთმანეთს და შემოქმედებით ცხოვრებაში თანადგომა გვექონოდა. აქ ჩაისახა ჩვენი მომავალი ერთობის იდეა. არასოდეს დამავიწყდება დუმილით ის განდობა მეფე ერეკლეს სასახლის ეზოში, როცა ჩვენ ვიდექით შემადლებულ გადასახედზე, საიდანაც ალაზნის ველის წარმტაცი სანახაობა იშლება.

ერთხელ თეატრის კოლექტივი ექსკურსიაზე წავედით იყალთოში. მოვიხილეთ კახეთის ეს კოლორიტული სოფელი და სამიმუშოდ მოვლილი ტაძარი. ტაძრის დავალიერების შემდეგ, ბატონი დიმიტრის თხოვნით, ტაძარში დავრჩით. როცა ტაძრიდან ხალხი ვაიკრიფა, ბატონმა დიმიტრიმ მივკინძო არსენ იყალთოელის საფლავთან და საიდუმლო ინტონაციით სიტყვა წარმოთქვა „Святой отец Арсен“, მე მოკრძალებით შევასხენე, არსენ იყალთოელმა რუსული არ იცოდა-მეთქი. მან ბოდიშ მოიხადა და განაგრძო: უწმიდესო, სულმნათო არსენ! დღეს რუსთაველის თეატრის ერთ ჯგუფს გვსურს შევქმნათ მცირე აკადემია, რომელიც თავისი საზოგადოებრივი და შემოქმედებითი საქმიანობით, კომუნისტური იდეოლოგიით, წინ წარუძღვება რუსთაველის თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას, რამეთუ დღეს „Буксует театр Руставели“. მოგვეცი გონი და ნიჭიერება, რათა შევუდგეთ ამ წმინდა საქმეს; შენი მფარველობით! ამინ! ჩვენც გავიმეორეთ — ამინ! ეს იყო ისეთი გულწრფელი თხოვნა, რომ ჩვენ, შინაგანად ვარინდებულეებმა, მთელი წრმენით გადავიწყრეთ პირ-

ჯვარი. ბატონმა დიმიტრიმ დაიჩოქა და თაყვანი სცა არსენ იყალთოელის საფლავს. ჩვენც მივბაძეთ მოძღვრის მაგალითს. როცა ფეხზე წამოდგა, მთელი სერიოზულობით განაცხადა — რუსთაველის თეატრში შექმნილია იყალთოს აკადემიის ფილიალი შემდეგი შემადგენლობით: დიმიტრი ალექსიძე, დიმიტრი თავაძე, შოთა მესხი, მიხეილ თუმანიშვილი და აკაკი დვალიშვილი. შეილნო ჩემნო! დამილოცინიხართ და გისურვებთ წარმატებას! საღამოს, როგორც მოსალოდნელი იყო, მსტოვარმა ყველაფერი დაწვერილებით უამბო აკაკი ხორავას. ბატონმა აკაკიმ საღამოს შეგვეკრიბა და ბატონ დოდოს სთხოვა, დაწვერილებით მიამბეო თქვენი ჩანაფიქრი. ბატონმა დოდომ, მისთვის ჩვეული იუმორით, მოუთხრო ყველაფერი და ბოლოს დასძინა, თქვენ თუ მოისურვებთ, იყალთოს აკადემიის წევრი გახდეთ, საჭიროა აღიაროთ ჩვენი მოძღვრებაო.

ეს ისე, სასხვათაშორისოდ თქვა ბატონმა დიმიტრიმ, ბატონი აკაკი დაიბნა, არ იცოდა თუ რა ეთქვა ჩვენთვის. მხოლოდ ეს ჩაილაპარაკა — „Ребята, не надо шутить, это опасно!“ მამაშვილურად გაგვაფრთხილა.

გვინდოდა, აკადემიის პირველი სხდომა სასახლის სხდომათა დარბაზში ჩაგვეტარებინა, მაგრამ ვერ შევადღრეთ. ბატონ აკაკის ვთხოვეთ შუამდგომლობა, რათა დარბაზი გაეღოთ. ბატონი აკაკი ხორავა, ბატონი აკაკი ვასაძე, ბატონი გიორგი დავითაშვილი და უფროსი თაობის მსახიობი ქალი ცხოვრობდნენ ერეკლეს სასახლეში საპატიო სტუმრებისათვის გამართულ სასტუმროში. დავიწყეთ სერიოზობა აივანზე და შემთხვევით მოვხვდით პატარა ოთახში, სადაც დაიბადა და გარდაიცვალა მეფე ერეკლე. სწორედ ამ პატარა ოთახში ჩატარდა იყალთოს აკადემიის ფილიალის პირველი საორგანიზაციო სხდომა, სადაც პრეზიდენტად არჩეულ იქნა ბატონი დიმიტრი ალექსიძე, ხოლო ვიცე-პრეზიდენტად აკაკი დვალიშვილი.

ეს „ისტორიული“ თარიღი ქალაქის ერთ-ერთ დუქანში სახეიმოდ აღინიშნა კახური პურ-მარილით.

(გაგრძელება 163-ე გვ-ზე)

გ ა ხ ს ე ნ ე ბ ა

გასული წლის ბოლოს თბილისის სამხატვრო აკადემიის საგამოფენო დარბაზმა მეტად საყურადღებო და გამორჩეულ გამოფენას უმასპინძლა. აქ შეკრებილ მრავალრიცხოვან არქიტექტურულ (და არა მარტო არქიტექტურულ) საზოგადოებას პირველად მიეცა საშუალება მთლიანობაში ეხილა ერთ-ერთი გამოჩენილი ქართველი ხუროთმოძღვრის ვალერიან კედიას შემოქმედება. უნდა ვაღიაროთ, რომ სახელი ამ ღირსეული კაცისა, მისი ამ ქვეყნიდან წასვლის შემდეგ, გარკვეულწილად ჩრდილში მოექცა, და ამჟამად, მას ყოფილი მოწაფეებისა და კოლეგების წრის გარეთ სათანადოდ არ იცნობენ.

აღნიშვნის ღირსია ის საკვირველად იშვიათი ერთსულოვნება, რომლითაც დამსწრე საზოგადოებამ შეაფასა ამ შესანიშნავი ადამიანის ღვაწლი, და მისი პიროვნება. საერთო აზრმა წარმოაჩინა ვალერიან კედია — უაღრესად თვალსაჩინო პროფესიონალი, ბრწყინვალე შემოქმედი და პედაგოგი, ნატიფი გემოვნების ხელოვანი. უპირველესად კი — იშვიათი დასვეწილობის პიროვნული თვისებების მატარებელი. მისი შემოქმედება მთლიანად ეროვნულ ნიადაგზე იყო აღმოცენებული.

ვთავაზობთ მკითხველს ბატონ ვალერიან კედიას ყოფილი მოწაფეების მოგონებებს თავიანთი პედაგოგისა და უფროსი მეგობრის შესახებ.

ქიაზო ნახუცრიშვილი

არქიტექტორი

დღემდე ვამაყობ იმით, რომ თავის დროზე წილად მსგლა ბედნიერება, ვყოფილიყავი შესანიშნავი არქიტექტორის, პედაგოგის, ადამიანის — ბატონ ვალერიან კედიას სტუდენტი.

დაუვიწყარია მისი თავისებური, ინდივიდუალური ხელწერა, რომლის საშუალებითაც არქიტექტურულ ფორმას ჰევენდა,

* ვაგრძელებთ სერიას „არქიტექტურის მატინაზე“. ამ რუბრიკის ინიციატორი და სულისჩამდგმელია არქიტექტორი თამაზ თევზაძე. (ჩედ.)

აძლევდა სინაზეს, სწორი ხაზის სიხისტეს „არბილებდა“. ამგვარად კეთდებოდა შთამბეჭდავი ესკიზები და ბოლოს იქმნებოდა მხატვრული გრაფიკის შესანიშნავი ნახატი.

ეს საერთოდ. მაგრამ მინდა გავისხენო ზოგიერთი რამ:

— ჩემს კურსზე სწავლობდა პავლიკო თუმანიშვილი, რომელიც შესანიშნავად ფლობდა ტუშის გრაფიკას (რადგან ადრე ნახაზების ასლებს ასრულებდა). ცხადია, რომ თავის პროექტებსაც მეტად მაღალტექნიკურ დონეზე წარმოადგენდა ხოლმე, მხოლოდ ეს იყო, გატაცებული იყო რენესანსის არქიტექტურით და მისი ფასა-

დებიც ყოველთვის ამ ეპოქის სტილში იყო შესრულებული. ჩვენ, ახალგაზრდები, მაშინ თანამედროვე სტილით ვიყავით გატაცებულები და ჩვენს მეგობარსაც ხშირად ვურჩევდით, ჩვენთვის მოეხადა.

კლასიკისა და თანამედროვეობის ამ შერკინებას ერთხელ შევსწრო ბ-ნი ვალერიანი, ყურადღებით მოგვისმინა, და შემდეგ, მისთვის ჩვეული ტაქტიკითა და სიტყვათქმნობით, სულ ორიოდე სიტყვით, ყველაფერი თავის ადგილას დააყენა, ორივე მხარეს მისი შესაფერისი ადგილი მიუჩინა ეს მე მთელი ჩემი სიცოცხლის მანძილზე დამამახსოვრდა.

— მეორე ამბავი, არ დავმაღავ, ჩემთვის საამაყო დღესაც.

მესამე კურსზე უნდა შეგვესრულებინა საქართველოს რაიონებისათვის ორსართულიანი სასტუმროს პროექტი. აქედან საუკეთესო, კათედრის წარდგენით, უნდა განეხილა და დამტკიცებინა „სახმშენს“. შემდეგ კი გადაეცემოდა დასამუშავებლად და ასაშენებლად. ამ პროექტზე ვმუშაობდი ნიკოლოზ სვეეროვთან და ბატონ ვალერიანთან. იგი კი ისეთი ხელმძღვანელი იყო, რომ ჩვენ, სტუდენტები, დამოუკიდებლად (ყოველ შემთხვევაში, ჩვენ ასე ვთვლიდით) შესანიშნავად ვმუშაობდით და შედეგიც სახეზე იყო — კათედრამ ჩემი პროექტი აირჩია წარსადგენად.

ბ-ნ ვალერიან კედის ეკუთვნის მრავალი შესანიშნავი ნამუშევარი როგორც ცალკეული შენობების, ისე გეგმარების დარგში. იგი საუცხოოდ ითავსებდა ამ ორივე თვალსაჩინო ნიჭს. იგი აგრეთვე დიდებული აღმზრდელი იყო არქიტექტორთა მრავალი თაობისა.

თეიმურაზ კანდელაკი

თბილისის სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტის პროფესორი

ღვთაბრძოლი ქართველი სუროთმოძღვარი და ჩვენი მასწავლებელი, ბატონი ვალერიან კედია იმ არქიტექტორთა რიცხვს მიეკუთვნება, რომელთაც, ჯერ კიდევ 20-იანი წლების ბოლოდან მოყოლებული და მთელს შემდგომ პერიოდში, თავისი მოღვაწეობა, შრომა და გარჯა მთლიანად მოახმარეს ქართული (მაშინ ქართუ-

ლი საბჭოთა რომ ეწოდებოდა) არქიტექტურის ჩამოყალიბებას.

სსენებული პერიოდი ძალიან მნიშვნელოვანი იყო მაშინ სწორედ ეროვნული არქიტექტურის აღორძინებისათვის, ახალ პრინციპებზე, ახალ დროში, რომლის ერთი უმთავრესი მოთხოვნა იყო, თანამედროვე ადამიანის სურვილების დაკმაყოფილების გარდა, იყო ქართული არქიტექტურის შექმნა.

ბატონ ვალერიანის მოღვაწეობის არეალი ძალიან ფართო სპექტრს მოიცავს: ქალაქგეგმარების საკითხები, გენერალური გეგმები და დაგეგმარების სხვა ასპექტები, ცალკეულ შენობათა არქიტექტურა, მათი როგორც გეგმარებითი, ისე სივრცობრივი გადაწყვეტა. ამ ფართო პროფესიული ძიების საქმეს შეაღია მან მთელი თავისი სიცოცხლე.

განსაკუთრებული მნიშვნელობა ჩემთვის და თანამედროვე არქიტექტორთა მთელი თაობისათვის ჰქონდა იმას, რომ ბატონი ვალერიანი მოღვაწეობდა თბილისის სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტზე. ჩვენ მან აღგვზარდა, მის ხელში დავიწყეთ და ავიდგით ფეხი. III-IV კურსზე მიჰყავდა პროექტირების საფუძვლები, ე. ი. სწორედ მაშინ, როდესაც სუროთმოძღვარი ამ საქმის საფუძვლებს ეუფლებოდა.

ამ მხრივ ბატონ ვალერიანს უამრავი ღირსება გააჩნდა, და უპირველესი მათ შორის იყო მაღალი პროფესიონალიზმი და საოცარი უნარი, მარტივ სტუდენტურ კომპოზიციებში ებოვა კომპოზიციის ძარღვი. შემდეგ კი ამ მიმართულებით წარმართავდა ძიებას სტუდენტთან ერთად, რათა ეს სტუდენტური ჩანაფიქრი-ესკიზი შემდგომში, სრულიად ბუნებრივად, შესაფერისი დონის პროექტად ქცეულიყო.

გარდა ამისა, მას არსებით არ სწამდა ზერელე დამოკიდებულება და ყველა ჩვენთანში ზრდიდა იმ გრძნობის აუცილებლობას, რომ ნებისმიერი პატარა კითხვა თუ აზრი, საბოლოოდ ნათელ პასუხად უნდა ყოფილიყო მიყვანილი.

უბრწყინვალესი პიროვნება იყო. მისი სიკეთე და მაღლი აქამდე მახსოვს. მის მოწაფეობას მთელი ჩემი სიცოცხლის განმავლობაში ვაგრძელებდი. დისერტაცია და

ვიცავი თუ არა, პირველად მას წავუღე სა-
ჩვენებლად.

მისი აზრი ყოველთვის პირუთენელი იყო.
სიტყვაძუნწი კაცი იყო, არ იყო მკვერმე-
ტყველი, მაგრამ აზრს ყოველთვის ძალიან
ლაკონიურად და ძალიან ნათლად გამოხა-
ტავდა.

იცოდა წახალისება, და არ მახსოვს,
დაეწუნებინოს, სტუდენტის თუნდაც უნი-
ჭოდ შესრულებული ესკიზი. სულ ცდილობ-
და, რაღაც ეპოვა ისეთი, რისგანაც შეიძ-
ლებოდა ნაწარმოების „აშენება“, და ამას
ახერხებდა კიდევ.

ამიტომ არავის არ ეზარებოდა და, ალ-
ბათ, არც ერიდებოდა — კარგი გავებით —
მასთან მისვლა, თუნდაც თავისი სტუდენ-
ტური ნაჯღაბნით. ვინც არ უნდა ყოფი-
ლიყო, ყოველთვის პოულობდა თავისი მა-
სწავლებლისაგან გულისხმიერ გამოძახილს.

გიორგი ახსკვანისვილი

საქართველოს დამსახურებული არქი- ტექტორი, მხატვარ-ღიზიანერი

უპირველეს ყოვლისა, ვალერიან კედიამ
შექმნა ქართული არქიტექტურის თანამე-
დროვე მიმართულება, რაც იმ პერიოდში,
როდესაც იგი მოღვაწეობდა, ძალიან ძნელი
იყო.

თუმცა თითოეული მისი ნამუშევარი თა-
ვისთავადობით, ერთადერთობით, ორიგი-
ნალობით გამოირჩევა, მაგრამ ამავე დროს
მათ აერთიანებს უცილობელი ნიშანი —
ავტორისეული პროფესიონალიზმი, იდეის
სრულყოფილება და სტილის თავისებურება.

ვალერიან კედია ავტორია უამრავი ობი-
ექტისა, მაგრამ სამწუხაროდ, უნდა ითქვას,
რომ ახალი თაობა შას და მის შემოქმედე-
ბას დღემდე სათანადოდ არ იცნობს. არა-
და, მისი განუმეორებელი ავტორისეული
ხელწერა, სრულყოფილება, დახვეწილო-
ბა — ეს უდიდესი სკოლა და მაგალითია
არა მარტო ჩემი თაობის არქიტექტორები-
სათვის — ბატონი ვალერიანის ყოფილი
სტუდენტებისათვის, არამედ ახალი თაობის-
თვისაც.

ნათქვამის ლოგიკურ გაგრძელებად მი-
ნდა აღვნიშნო ის, რომ როდესაც გასული
წლის ოქტომბერში სამხატვრო აკადემიის
საგამოფენო დარბაზში მოეწყო მის ნამუ-
შევართა გამოფენა, იქ დამსწრებმა ერთ-

ხმად გამოვთქვი სინანული, რომ იქ არ
გამოიფინა ყველა მისი ნამუშევარი, არა-
მედ შემოქმედების მხოლოდ ნაწილი.

მისი შემოქმედება მთლიანად ეროვნულ
ნიდაგზე იყო აღმოცენებული და სტილიც
ეროვნული ჰქონდა. მისი ხელოვნების სრუ-
ლყოფილებაზე თავად ნამუშევრები მეტყ-
ველებს. მე მხოლოდ ერთი შემოიძლია ვთქ-
ვა: ეს იყო უდიდესი ხელოვანი. მაგრამ აქ-
ვე არ შემოიძლია არ აღვნიშნო ის უმთავ-
რესი, რაც განსაკუთრებით გამორჩეულს
ხდიდა ბატონ ვალერიანს. როდესაც მეგო-
ბრები მასზე ვსაუბრობთ, ხშირად ვსვამთ
კითხვას — ვინ უფრო ძლიერი იყო მას-
ში — არქიტექტორი თუ პიროვნება? უნ-
და ვთქვათ: ბატონი ვალერიანი დიდებული
პიროვნება იყო, და, ამასთანავე, უდიდესი
არქიტექტორიც.

მოხარული ვარ, რომ საშუალება მოგვე-
ცა, კიდევ ერთხელ გავიცნოთ ქართული
არქიტექტურის ღირსეული წარმომადგე-
ნელი, ბრწყინვალე ტალანტი, დახვეწილი
ინტელიგენტი, რომელმაც არაერთი თა-
ობა აღზარდა და ეროვნულ არქიტექტუ-
რაში მთელი ეპოქა შექმნა.

ოთარ კალანდარიშვილი

„თბილქალაქროეტის“ სახელსნოს სე- ლმძღვანელი

უნდა ვთქვა, რომ ბატონ ვალერიანში
იყო ორი პიროვნება: ძალიან დიდი ხუროთ-
მძღვარი და ბრწყინვალე პედაგოგი. მას
ჰქონდა უნარი, სტუდენტში ის დაენახა,
რაც ღმერთმა დააბედა. თავის ხერხს, აზრს
კი არ სთავაზობდა სტუდენტს, არამედ
ეძებდა სტუდენტში ჩადებულ თვისებებს
და ავითარებდა, ასე ვთქვათ, არანჭირე-
ბას უკეთებდა მათ.

ყველა სტუდენტს ერთნაირად ეგონა,
რომ მიინცდამინც მასთან იყო ბატონი
ვალერიანი ასე კარგად განწყობილი, მეც
მქონდა ასეთივე შეგრძნება, რომ იგი მხო-
ლოდ ჩემს მიმართ იყო თბილი და მეგობ-
რული, მაგრამ იგი ყველასთან ერთნაირი
იყო. ჩუმად, ღიმილით, დაუჯდებოდა ფან-
ქრით ხელში და ანკესით ამოიღებდა ხოლ-
მე იმ ნიჭს, იმ ტალანტს, რომელიც ახალ-
გაზრდას გააჩნდა.

ეს უდიდესი თვისებაა, და ასე მან ბე-
ვრი აღმოჩენა გააკეთა. ეს ერთი და, მე-



ორე, რომ ვთქვი, კარგი არქიტექტორი იყო-მეთქი. მე მიმაჩნია, რომ ის იყო კარგი იმით, რომ ქართველი არქიტექტორი იყო. არ სდევდა ჟამთა სვლას, იყო იგივე „მარად და მარად“.

მისი ნამუშევრები ყოველთვის საოცრად მორგებული იყო იმ ადგილზე, რომლისთვისაც იყო განკუთვნილი. ძალიან უხდებოდა პეიზაჟს, გასაკები იყო ტექნოლოგიურად, მოხერხებული საცხოვრებლად თუ გამოსაყენებლად, ყოველთვის იყო ძალიან ელეგანტური, მოხდენილი, ძალიან მარტივი, ისეთი, როგორც უნდა იყოს ქართული არქიტექტურა — ყოველგვარი გართულების გარეშე ნათელი, რაინდული, კარგი გემოვნებისა.

ეს უკვე ძალიან ბევრ რამეს ნიშნავს. კიდევ ერთხელ მინდა ვავიშორო, რომ ბატონი ვალერიანი არასოდეს არ მისდევდა რაღაც მოდურ მიმართულებებს, რომლებიც მსოფლიოში ყოველთვის საკმარისადაა. ის აკეთებდა ქართულ, ნამდვილ ჩვენებურ არქიტექტურას. ამიტომაც არის, რომ მისი ნამუშევრები არ დაჰველებულა, არ დაბერებულა; დღესაც ნებისმიერი ნაგებობა, რომელიც ბატონმა ვალერიანმა შექმნა, 50 წლის შემდეგაც შეიძლება გამოიყურებოდეს, როგორც თანამედროვე.

თაბაჯ ნათიძე

საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის დეპარტამენტის თავმჯდომარის მოადგილე

თავმდაბლობა ამკობს ადამიანს — ძნელია სხვა ისეთი პიროვნების მონახვა, რომელსაც ისე ზედმიწევნით შეეფერებოდეს ეს სიტყვები, როგორც ვალერიან კელიას.

ეს იო მოაზროვნე არქიტექტორი, მდიდარი მოქმედებითი ინტუიციით, რომლისთვისაც ცხოვრებაში ორი რეალური ამოცანა არსებობდა — პროექტირება და ახალგაზრდა თაობების აღზრდა.

საკუთარი შეხედულებების წარმოსაჩვენად და შემოქმედებითი პრინციპების დასამკვიდრებლად ის არ წერდა წიგნებსა და სტატიებს, არ გამოდიოდა მოხსენებებით. მისი ასპარეზი იყო არქიტექტურული სახელოსნო და თბილისის სამხატვრო აკადემია, სადაც მუშაობდა გატაცებით, სიყვარულითა და მოთმინებით.

თავისი შემოქმედებით ვალერიან კელია თამამად ამკვიდრებდა საკუთარ შეხედულებებს და არავის ასცევდა მათ თავს. ქვეცნობიერად იგი ეწინააღმდეგებოდა იმხანად არქიტექტურაში დამკვიდრებულ დოგმატურ პრინციპებს. დრომოკმული, ეკლექტიკური აკადემიზმი უცხო იყო მისთვის. მისი შემოქმედება გამსჭვალული იყო ნოვატორული სულით.

ასეთივე თვითმყოფადი იყო ბატონი ვალერიანის პედაგოგიური მოღვაწეობა. სტუდენტებთან მისი თანამშრომლობა წააგავდა ლაბორატორიულ მუშაობას, სადაც თვითუღთან დამოუკიდებელ ექსპერიმენტს ატარებდა. ექსპერიმენტში წააყვანი ყოველთვის სტუდენტის იდეა იყო, პედაგოგის ტაქტიანი ხელმძღვანელობის წყალობით კი იკვეთებოდა საინტერესო შედეგი, მუდამ განსხვავებული, ორიგინალური და ამიტომ დასაფასებელი. ბუნებრივია, ექსპერიმენტი ყოველთვის დადებით შედეგს არ იძლეოდა.

არავითარი ამბიციურობა და ქედმაღლობა სტუდენტებთან ურთიერთობაში ბატონ ვალერიანს არ ახასიათებდა. იყო ყოველთვის კოლეგიალური და კეთილგანწყობილი. მისი გარეგნობა, საუბრის მანერა და კეთილი ღიმილი გვიხსნიდა დაძაბულობას და ნდობით განგვაწყობდა.

იგი მთელი სერიოზულობით ისმენდა თავისი აღსაზრდელების აზრებსა და არგუმენტებს და ასეთივე სერიოზულობით უზიარებდა მათ თავის მოსაზრებებს. ნებისმიერ ესკიზში ეძებდა რაღაც საინტერესოს, რაციონალურს და ისე წარმართავდა მუშაობას, რომ ეს „რაღაც“ არ დაკარგულიყო.

მისი შენიშვნები და რეკომენდაციები ყოველთვის რჩევის ხასიათს ატარებდა, მაგრამ იმდენად წონადი იყო, რომ, როგორც წესი, ყველა ეთანხმებოდა.

სტუდენტობის პერიოდიდან მასსოვს ასეთი ეპიზოდი: ვმუშაობდით საბავშვო ბაღის პროექტზე. იმხანად მიღებული იყო დეკორატიული ელემენტების უხვი გამოყენება ე. წ. ლაქების სახით. ითვლებოდა, რომ მდიდრულად ორნამენტირებული ლაქები მხატვრულ ხიბლს სძენდა პროექტს. ორნამენტებს, როგორც წესი, ვსესულობდით ხუროთმოძღვრული ძეგლებიდან, რაც პროექტისათვის ეროვნული ხასიათის მი-

ნიჭებას ნიშნავდა. ასეთი მეთოდით ვმუშაობდით არა მხოლოდ სტუდენტები, არამედ გამოცდილი არქიტექტორებიც.

მოულოდნელად, ბატონმა ვალერიანმა მირჩია, უარი მეთქვა „ლაქებზე“, გამეშინებდნენ ხისა და აკურის კონსტრუქცია, უგულვებელმეყო „ეროვნულობა“ და ასეთი უჩვეულო სახით წარმომედგინა პროექტი.

საკურსო პროექტების გამოფენაზე, უაღრესად საინტერესო პროექტი, დამუშავებული ბატონი ვალერიანის ხელმძღვანელობით, გამოფინა ჩემმა თანაკურსელმა გივი ჯაფარიძემ. პროექტის ძირითადი მახასიათებლები იყო ფასადების მკაცრი, რიტმული დანაწევრება, კონსტრუქციული ელემენტების ხაზგასმა, მასშტაბი, მშვენიერი პროპორციები და დეკორის სრული უგულვებელყოფა. იმ დროისათვის ეს მეტისმეტად თამამი ნაბიჯი იყო.

აქვე მიხდა აღვნიშნო, რომ გივი ყოველთვის გამოირჩეოდა კომპოზიციის საოცარი ალღოთი და ნოვატორული, გაბედული გადაწყვეტილებით, ამასთან იყო პროექტის უბადლო შემსრულებელი და დიდებული აკვარელისტი. უფრო დახვეწილ არქიტექტურულ გრაფიკას არ შევხვედრივარ არც მანამდე და არც შემდგომ.

ბატონი ვალერიანი და გივი — პედაგოგი და სტუდენტი — ერთმანეთის ღირსეული პარტნიორები იყვნენ. ვალერიანის ხელმძღვანელობით შესრულებულმა გივის დიპლომმა სპეციალისტების დიდი აღიარება მოიპოვა, რომლის გარშემო აფიორტაჟი დიდხანს არ ცხრებოდა.

ვალერიან კედლასა და გივი ჯაფარიძის შემოქმედებითი ურთიერთობა არ შეწყვეტილა აკადემიის შემდეგაც. გივი ნაყოფიერად მუშაობდა ბატონი ვალერიანის სახელისნაშთი, სადაც დამასხურებული ავტორიტეტით სარგებლობდა.

ვუმრუნდები საბავშვო ბაღის პროექტებს და კომისიის რეაგირებას. აკადემიაში იმ დროს არსებული წესის მიხედვით სტუდენტებს არ გვასწრებდნენ პროექტების განხილვაზე. მეთოდური თვალსაზრისით, მე ვთვლი, რომ ეს არ იყო სწორი. ძალიან სასარგებლო იქნებოდა ჩვენთვის პროექტების ირგვლივ ავტორიტეტული მსჯელობის მოსმენა, მით უფრო, რომ კომისიაში ცნო-

ბილი ქართველი ხუროთმოძღვრები შედი-
ოდნენ.

როდესაც კომისიამ მუშაობა დაამთავრა და ნიშნები დაიწერა, მოვიტაცეთ კომისიის მდივანი შოთა კალანდარიშვილი და დაწვრილებით გამოვეკითხეთ ამბავი.

— უნდა უმადლოდე ვალერიან კედლას, — მითხრა შოთამ. — შენს პროექტზე ლაპარაკიც არ უნდოდათ, მაგრამ ისე დანიცვა ვალერიანმა, რომ ბოლოს „ხუთიანი“ დაგიწერეს.

ყველას გივის პროექტის შეფასება გვანტერესებდა. მიუხედავად უჩვეულო კომპოზიციისა, კომისიას პროექტი ისე მოსწონებია, რომ უყოყმანოდ დაუწერიათ „ხუთიანი“.

ვალერიან კედლას ხშირად უხდებოდა პაექრობა კოლეგებთან. ხმას არასოდეს აუწევდა, საუბრობდა ჩუმად, თითქმის ჩურჩულთ. ობონენტების ზოგჯერ ხმაურიან გამოსდომებს ირონიული ლიბლით პასუხობდა და თავის აზრს დაბეჯითებით იმეორებდა. მის მოსაზრებებს დიდ ანგარიშს უწევდნენ. როდესაც სიტყვას წარმოთქვამდა, სულგანაბლნი უსმენდნენ, თითქოს ემინოდნენ, რომ არაფერი გამოპარვოდათ, ვინაიდან მისი ყოველი სიტყვა იყო აწონილი და აზრობრივად დატვირთული.

თუ პროექტს აკრიტიკებდა, აუცილებლად მოიყვანდა დამაჯერებელ არგუმენტებს და ავტორს მნიშვნელოვან რეკომენდაციებს აძლევდა, ხოლო თუ პროექტი მოეწონებოდა, მოკლედ იტყოდა: „კარგია ეს, კარგი! Правильно это...“.

პოლემიკიდან, როგორც წესი, გამარჯვებული გამოდიოდა. უტყუარი ალღო. მტკიცე ლოგიკა და დამაჯერებელი არგუმენტაცია იყო ამის საწინდარი.

სტუდენტობის პერიოდში ბატონ ვალერიანთან კიდევ სამეცნიერო მუშაობა მკაცრად იმართებდა სტუდენტთა სამეცნიერო საზოგადოებაში. იგი იყო ფაკულტეტის სტუდენტთა სამეცნიერო საზოგადოების ხელმძღვანელი, მე კი — ამ საზოგადოების თავმჯდომარე.

ამ საქმიანობამ ძალიან დაგვაახლოვა. ერთხელ სახლში მიმიწვია, თაროდან რაღაც წიგნი გადმოიღო და ტონით, როგორითაც გაანდობენ ხოლმე საიდუმლოს, მითხრა: „წაიკითხე ეს, ძალიან საინტერესოა,

მაგრამ ნუ ვაახმაურებ“. წიგნი აღმოჩნდა
ლე კორბუზიეს „ურბანიზმი“, დომელიც
ოციან წლებში დაიწერა და სულ რამოდენიმე
წელიწადში ბევრ ენაზე ითარგმნა,
მათ შორის რუსულადაც.

ლე კორბუზიე და მისი შემოქმედება იმ-
ხანად ჩვენს ქვეყანაში თითქმის უცნობი
იყო. აკადემიზმის აღზევების პერიოდში
(რამაც საბჭოთა არქიტექტურა რამოდენიმე
ათეული წლით ჩამოარჩინა), კორბუზიე-
ს ნათლავდნენ ავადსახსენებელი კონსტ-
რუქტივიზმის მამამთავრად და პროპაგან-
დისტად. მოგეხსენებათ, საბჭოთა კავშირში
ნებისმიერი „იზმი“ (გარდა სოციალისტუ-
რი რეალიზმისა) აქტიურად იღვენებოდა.

დღეს სასაცილოდ გვეჩვენება, რომ
მე-20 საუკუნის გამოჩენილი ნოვატორი,
შემოქმედი და მოაზროვნე, მსოფლიოს თი-
თქმის ერთადერთ ქვეყანაში — საბჭოთა
კავშირში — აღიქმებოდა მხოლოდ და მხო-
ლოდ, როგორც რომელიღაც დეკადენტური
მიმართულების მიმდევარი.

ლე კორბუზიეს იდეებმა ისე გამიტაცა,
რომ გადავწყვიტე მომეზადებინა მოხსენ-
ება სტუდენტთა სამეცნიერო საზოგადოე-
ბაში წასაკითხად. ამისათვის უნდა შემიე-
გროვებინა სათანადო ლიტერატურა. 50-იან
წლებში ეს იოლი საქმე არ იყო. დამეხმარა
ჩემი მეგობარი და თანაკურსელი ვია ქურ-
დიანი. ბატონ არჩილს, ვიას მამას, რო-
გორც სსრკ არქიტექტურის აკადემიის წე-
ვსს, მოსკოვიდან სისტემატურად უზნაწინ-
დნენ უცხოურ პერიოდულ პრესას. მასა-
ლები ლე კორბუზიეს შესახებ ვრცლად ქვე-
ყნდებოდა ფრანგულ ჟურნალებში „L'archi-
tecture d'aujourd'hui“ და „L'architec-
ture France“. მთარგმნელების დახმარე-
ბით, მოხერხდა მეტად საინტერესო მასა-
ლის შეგროვება. ერთ-ერთ ჟურნალში გა-
მოქვეყნებული იყო რონშანში წმინდა
ღვთისმშობლის სახელზე აგებული კაპელის
ფოტოები. ეს მასალა გავაცანი ბატონ ვა-
ლერიანს და კომენტარი ვთხოვე. „ძალიან
მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია, — მიპასუ-
ხა — ახლა ჩვენ ვერ ჩაეწვდებით ამის ნა-
მდვილ ღირებულებას, მაგრამ ამის დრო
მოვა, დაიმასსოვრე“.

თემის უჩვეულობამ დიდი აჟიოტაჟი გა-
მოიწვია. მოხსენებას თითქმის ყველა პე-
დაგოგი დაესწრო. ლე კორბუზიე უმრავ-



ვალერიან კედია

ლესობისათვის სრულიად უცნობი ფიგურა
იყო. მხატვარი, მოქანდაკე, დიზაინერი,
პოეტი და, უპირველეს ყოვლისა, მოაზრო-
ვნე, ნოვატორი არქიტექტორი ლე კორბუ-
ზიე ოფიციალური საბჭოთა შეფასებით მო-
ნათლული იყო კონსტრუქტივისტად, ფორ-
მალისტად, ფუტურისტად (მოგვიანებით
პურისტად) და მასზე რამდენადმე სერიო-
ზული მსჯელობა მიუღებელი იყო.

აკადემიის სტუდენტთა და პედაგოგთა
სამეცნიერო საზოგადოების იმდროინდელ
თავმჯდომარის დავით ციციშვილისა და
არქიტექტურის ფაკულტეტის სტუდენტთა
სამეცნიერო წრის ხელმძღვანელის ვალე-
რიან კედიას დაჟინებული მოთხოვნით, თე-
მა „ლე კორბუზიე“ რეკომენდებული იყო
სტუდენტთა საკავშირო სამეცნიერო კონ-
ფერენციაზე წარსადგენად ვილინუსში.

არ ვიცი, რა ბედი ეწეოდა ჩემს მოხსენ-
ებას მოსკოვში (ისიც საკითხავია, დაუ-
შვებდნენ თუ არა), მაგრამ ლიტვაში დიდი
ყურადღებით მოისმინეს, ხოლო ავტორი
დააჯილდოვეს პირველი პრიზით, ამ ამბავში
დიდი წვლილი მიუძღოდა ბატონ ვა-
ლერიანს.

აუხსენლ საიდუმლოებად რჩება, როგორ
არ აფიქსირებდა ვალერიან კედია წერი-
ლობით უაღრესად საინტერესო აზრებს?
მართალია, თავის შესვლეულებებს იგი უხ-
ვად უზიარებდა კოლეგებს, მეგობრებს,

სტუდენტებს, მაგრამ, დროთა ვითარებაში, ბევრი რამ დავიწყებას მიეცა, ბევრს არ ჰქონდა მასთან პირადი ურთიერთობა, ხოლო გარკვეული კატეგორიის ხალხი თეორიას არ ანიჭებდა სათანადო მნიშვნელობას.

მთელ რიგ არქიტექტურულ პრობლემებზე ბატონ ვალერიანს საკუთარი მსოფლმხედველობა ჰქონდა. მისი თეორიული შეხედულებები და პრაქტიკული შემოქმედება გამსჭვალული იყო ნოვატორული სულით. იგი არ აკავშირებდა არქიტექტურას პოლიტიკასთან და არ უქვემდებარებდა მას დროისა და ხელისუფლების წარმავალ მოთხოვნებს.

ამით იმის თქმა არ მინდა, რომ იგი განყენებულად იდგა ცხოვრების რეალური მიმდინარეობებისაგან, პირიქით, აქტიურად მოქმედებდა ნებისმიერ სიტუაციაში, მაგრამ ბოლომდე იცავდა თავის ინდივიდუალობას.

ვალერიან კედია არ გაურბოდა არც ტიპიზაციის და არც უნიფიცირების ტენდენციებს, მაგრამ ყოველთვის ახსოვდა ტრადიციული, და არასოდეს უკეთებდა მას იგნორირებას. ტრადიცია, ბატონი ვალერიანის გაგებით, არ ნიშნავდა ქართული არქიტექტურული ელემენტების კოპირებას და მათ გამოყენებას თანამედროვე არქიტექტურაში. ტრადიცია, მისი რწმენით, საერთო იდეის შენარჩუნებაში უნდა ასახულიყო, თანამედროვე მასალისა და ტექნიკური საშუალებების გამოყენებით.

რკინა-ბეტონის კონსტრუქციასზე გადასვლასთან დაკავშირებით მას მიაჩნდა, რომ ეს პროცესი უნდა განხორციელებულიყო თანდათანობით, ისე, რომ ადამიანის თვალის შეჩვეოდა ახალ ტექტონიკას. მაგალითისათვის მოჰყავდა ა. შჩუსევის „იმელ“-ის შენობა: „სომ ქვის არქიტექტურაა, მაგრამ მე რკინაბეტონსაც ვხედავ, — და მიგვითითებდა მალეზე შეწყვილებულ კოლონათა შორის. — ეს ქვის მალეები არ არის, ეს რკინა-ბეტონია, მაგრამ სომ შესანიშნავად მუშაობს ქვასთან ერთად და არავითარი დისონანსი არ შეაქვს ტექტონიკაში“.

არანაკლებ საყურადღებოა ვ. კედიას ერთი შეხედვით თითქოს პარადოქსული აზრი არქიტექტურისა და ბუნების (იგულისხ

მება ლანდშაფტი) ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ.

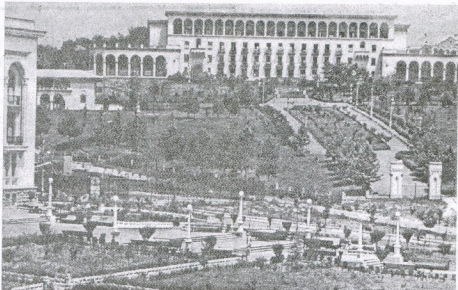
არქიტექტურა რომ პარამონიულად უნდა ყოფილიყო შერწყმული ბუნებასთან, ამას სხვა პედაგოგებიც გვასწავლიდნენ, მაგრამ ბატონმა ვალერიანმა მოულოდნელად განაცხადა, რომ არქიტექტურა კი არ უნდა ერწყმოდეს ლანდშაფტს, არამედ უნდა დომინირებდეს მასზე. ამის დასამტკიცებლად მოიყვანა მცხეთის ჯვარი და ალავერდის ტაძარი. ჯვრის შემთხვევაში, ამბობდა იგი, ბორცვი კი არ არის მთავარი და ის კი არ ერწყმის და ამშვენებს ტაძარს, არამედ ტაძრის არქიტექტურა არის წამყვანი და ბუნება (ამ შემთხვევაში ბორცვი) მისდაში არის დაქვემდებარებული. ასევე ალავერდის შესახებ — მიაქციეთ ყურადღება, რამხელა სივრცეს (ანუ ლანდშაფტს) იქვემდებარებს ტაძრის ვერტიკალი და რამოდენა ეშხს მატებს გარემოსო.

ბატონი ვალერიანის ეს აზრი ზოგმა კატეგორიულად უარყო, ზოგმა სადავოდ მიიჩნია.

გავიდა ხანი და ჩვენმა არქიტექტურულმა საზოგადოებამ იხილა გამოჩენილი ამერიკელი არქიტექტორის ფრანკ ლიოდ რაიტის საქვეყნოდ აღიარებული წიგნი „ორგანული არქიტექტურა“, სადაც ავტორი კატეგორიულად აცხადებს, რომ არქიტექტურა უნდა იყოს ლანდშაფტს დაქვემდებარებული. ბუნების ორგანული ნაწილი, და არქიტექტორი ვალდებულია, რომ ეს ქეშმარიტება ყოველთვის ახსოვდესო. ესოდენ დიდი ავტორიტეტის სიტყვები თითქოს აბათილებდნენ ბატონი ვალერიანის ზემოთ გამოთქმულ აზრს, მაგრამ... 1970 წელს გამომცემლობა „Прогресс“-მა ქ. თოფურის რედაქციით გამოსცა წიგნი „Ле Корбюзье“ რუსულ ენაზე, ფრანგულიდან თარგმნილი, რომლის მე-300 გვერდზე ვკითხულობთ: „Ле Корбюзье считал, что не архитектура должна подчиняться пейзажу, а пейзаж архитектуре! Не холм Акрополя диктует архитектуре, утверждает Ле Корбюзье, а Парфенон!..“.

აზრთა საოცარი დამთხვევა! ორმოცდაათიან წლებში ლე კორბუზიეს ეს სიტყვები ჩვენს ქვეყანაში ცნობილი არ იყო.

არავინ გამიგოს ისე, თითქოს ვალერიან



არქ. ვ. კელია. წყადტუბო.
სანატორიუმი „მეტაღურგი“

კედია პროექტირების დროს არ ითვალისწინებდა ბუნებრივ ფაქტორს. მაგალითისათვის: 1958 თუ 59 წელს „საქქალაქმშენსახპროექტის“ ინსტიტუტში გამოცხადდა შიდა კონკურსი წოდორეთის დაგეგმარებაზე. ბატონმა ვალერიანმა თავის გუნდთან ერთად ძალიან საინტერესო პროექტი წარადგინა, რომელსაც კონკურსის ჟიურიმ პირველი პრემია მიანიჭა.

განსხვავებით სხვა აუტორებისაგან, მან წოდორეთის ცენტრი არ დაამთხვია სოფლის გეომეტრიულ ცენტრს, გაიტანა ჩრდილო-დასავლეთის მიმართულებით და განათავსა იქ, სადაც რელიეფის ყველაზე მაღალი ნიშნული იყო დაფიქსირებული. პროექტის დაცვის დროს კი განაცხადა, რომ ცენტრისთვის ადგილის შერჩევასა ბუნებრივი რელიეფი აუცილებლად უნდა იყოს გათვალისწინებული, ცენტრი მთელ განაშენიანებაზე უნდა დომინირებდეს.

ვერტიკალური კომპოზიცია ყოველთვის აგებს ზღვასთან — უთქვამს ბატონ ვალერიანს — ზღვას იმოდენა მასშტაბი შემოაქვს, რა სიმაღლისაც არ უნდა იყოს ვერტიკალი ზღვის სანაპიროზე, ყოველთვის უსუსური ჩხირივით გამოჩნდება. ამიტომ ნუ დავუპირისპირდებით ზღვას და უპირატესობა ყოველთვის პორიზონტალურ კომპოზიციას მივანიჭოთ.

საინტერესოა ბატონი ვალერიანის მოსაზრება თალის შესახებ. იგი ამბობდა, რომ თალი უკეთესად აკავშირებს ნაგებობას მი-

წასთან და არქიტრავეზე უფრო მოსდენილად აგვირგვინებს შენობას.

ორიგინალური მოსაზრება ჰქონდა ორნამენტის გამოყენების თაობაზე ძველ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში. იგი ამტკიცებდა, რომ ჩვენი წინაპრები ორნამენტს იყენებდნენ არა მხოლოდ როგორც სამკაულს, არამედ გაცილებით უფრო სერიოზული დანიშნულებით, სასურველი მასშტაბის მისაღებად, პროპორციების გასაუმჯობესებლად.

ვალერიან კედია თვლიდა, რომ ძველ ქართულ ხუროთმოძღვრებაში არ არსებობს სიმეტრიული კომპოზიციები. ხოლო ის, რაც სიმეტრიის შთაბეჭდილებას ახდენს, არის მხოლოდ დისიმეტრია. დისიმეტრიას კი ხშირად განსხვავებული ორნამენტების გამოყენებით აღწევდნენ. ამ აზრის დასადასტურებლად ბევრი მაგალითი მოჰყავდა.

მასსოვს, როგორ გააკრიტიკა რ. შმერლინგის მიერ 1954 წელს გამოცემული წიგნი „ქართული ხუროთმოძღვრული ორნამენტი“. ეს წიგნი არქიტექტორებისათვის განკუთვნილი არ არისო, ეს გრაფიკოსებს უფრო გამოადგებათო. არქიტექტორს სჭირდება ყოველი ორნამენტის კრილი; მასშტაბი და განთავსების ადგილის ზუსტი ჩვენება, რადგან ორნამენტს მხოლოდ სილამაზისათვის არ იყენებდნენ ჩვენი წინაპრებიო.

ჩვენ, სტუდენტებს, ძალიან გვიყვარდა არქიტექტურული წიგნებისა და ჟურნალების დათვალიერება ბატონ ვალერიანთან

ერთად, რომლის დროსაც იგი უაღრესად საკულისხმო, პროფესიულ კომენტარებს და შენიშვნებს აკეთებდა. ხშირად, მისი ერთი სიტყვა უფრო მეტის მომცემი იყო, ვიდრე ის ტექსტი, გრაფიკულ და ფოტომასალას რომ ახლდა.

ვალერიან კედიას არქიტექტურისათვის მძიმე პერიოდში მოუწია მოღვაწეობა. იგი უდიდესი თაყვანისმცემელი იყო იმ შემოქმედთა, რომლებიც ახალ კანონებს აგებდნენ, ოსტატურად იყენებდნენ თანამედროვე ტექნიკურ მიღწევებს, მასალებს და აყალიბებდნენ ახალ მსოფლმხედველობას. ტოტალური ტიპიზაციისა და უნიფიკაციის პირობებში ძნელი იყო ნოვატორული იდეების რეალიზება.

არქიტექტურული პრობლემების ფართომასშტაბიანი ხედვა, ფორმისა და მასალის უტყუარი შეგრძნება, კომპოზიციის დაქვემდებარება მთავარი იდეისადმი, მისწრაფება კომპოზიციური მთლიანობისაკენ, განთავისუფლება ზედმეტობებისაგან და კიდევ ბევრი პროგრესული ტენდენცია იგრძნობოდა არა მარტო ვალერიან კედიას შემოქმედებაში, არამედ, გარკვეულწილად, მისი ხელმძღვანელობით შესრულებულ სტუდენტურ პროექტებშიც.

ვ. კედიას განხორციელებული პროექტებიდან, ჩემი აზრით, ყველაზე მნიშვნელოვანია წყალტუბოში ამუშავებული სანატორიუმი „მეტალურგი“, ორი კოტეჯით.

ამ შენობის კომპოზიციამ დიდი გავლენა იქონია ახალგაზრდა არქიტექტორებისა და სტუდენტების შემოქმედებაზე (ცენტრში საძილე კორპუსი, ფლანგებზე სიმეტრიულად განთავსებული სააქტო და სასადილო დარბაზები).

ჩემი სადილობო ნამუშევარიც „სანატორიუმი შავ ზღვაზე“ ამ კომპოზიციით იყო ნაკარნახევი.

შეუძლებელია ერთ წერტილში მთელი სიხარულით წარმოაჩინო ადამიანი, რომელიც მთელი სიცოცხლე დაუღალავად იღვწოდა და ქმნიდა.

ვალერიან კედიას შემოქმედებას მონოგრაფიული შესწავლა სჭირდება და ეს უნდა გაკეთდეს, რათა ამ დიდოსტატს მოენახოს ღირსეული ადგილი მე-20 საუკუნის ქართველ ხუროთმოძღვართა შორის.



მალაქის ისტორიულად ჩამოყალიბებული რაიონებში, სადაც ტერიტორიებიც მაქსიმალურად მჭიდროდაა ათვისებული, მოსახლეობაც მტკივნეულად განიცდის უბნის მხატვრული სახის შეცვლას, ხოლო იქ ახლადდასახლების მსურველები კი გამუდმებით მატულობს, სისტემატურადაა გადასაწყვეტი ისეთი ამოცანები, როგორცაა: დაინგრეს თუ აშენდეს? მიშენდეს თუ დაშენდეს? ხელუხლებლად დარჩეს თუ გადაკეთდეს? იგივე მხატვრულ სტილში გადაწყდეს, თუ კონტრასტი გამოვიყენოთ? მაგალითად, მთავრობის სხვადასხვა დონეზე, პრესაში, თუ საპეციალურ ტელეკავადემებში, არაერთხელ იხილებოდა თბილისის აბანოთუბანში, მთავრობის სახლის მიმდებარე ტერიტორიებზე, თუ რუსთაველის გამზირზე ახალმშენებლობათა შერღულდააკრძალვის საკითხები.

ყველა მსგავსი საკითხი ერთიანდება ხუროთმოძღვრების ეტაპობრივობაში. მისი ეტაპობრივობა გაპირობებულია მოსახლეობის მოთხოვნილება-შესაძლებლობების მუდმივი ცვალებადობით. ეს ცვალებადობა კი, რევოლუციური ხასიათისაა საზოგადოების ისეთი პოლიტიკურ-სოციალურ-ეკონომიკური ძვრებისას, როგორც თანამედროვე საქართველოში ხდება.

მიზანშეწონილად მივიჩნეოთ ხუროთმოძღვრების ეტაპობრივად განვითარების გარდუვალობა და მისი გადაწყვეტის მეთოდების შეუზღუდაობა; მოკლედ ვაგაშუქოთ სამი კუთხით: ისტორიული გამოცდილების, თანამედროვე პრაქტიკის და ძნელად მართვადი დემოგრაფიულ-მეცნიერულ ტექნიკური პროგრესის ანალიზით.

ისტორიული გამოცდილების ანალიზისათვის, უმთავრესად, შემოვიფარგლოთ საქართველოს ორი ხუროთმოძღვრული შედეგით — მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძრისა და სვეტიცხოვლის აგების ისტორიებით.

ცნობილია, რომ ქრისტიანობა, როგორც ახალი რელიგია-იდეოლოგია, საუკუნოვანი ცდილობდა გავრცელებას. საქართველოში ამ მისიის შესრულებას, ამ ეტაპზე ცდილობდნენ ანდრია პირველწოდებული და სვიმონ კანანელი. კიდევ ორი სა-

ეტიკონი სურთომოდვებაში

ჯუმა, მარია მალაქაძე

უკუნე დასჭირდა იმას, რომ ქართლის დედოფალ ნანას ეწამა ქრისტიანობა წარმართობის ნაცვლად.

325 წ. კონსტანტინე I ქრისტიანობა სახელმწიფო რელიგიად გამოაცხადა რომის იმპერიაში. სულ რაღაც ათიოდე წლის შემდეგ ქართლის მეფე მირიანეც გაქრისტიანდა და სახელმწიფო რელიგიად ქრისტიანობა მიიღო.

ასეთი უდიდესი ისტორიული ფაქტის სიმბოლური გამოსახულება გახდა ხის ჯვრის აღმართვა იმდროინდელი ქართლის სამეფოს დედაქალაქის მცხეთის გარეუბნის მთაზე (პუნქტი I, გვ. 32).

ასეთივე ისტორიული ძეგლის როლი დაეკისრა იმ პირველ ქრისტიანულ ეკლესიასაც, რომელიც ისევ წმ. ნინოს რჩევით, ახლად გაქრისტიანებულ მირიან მეფეს აუშენებია შიგ დედაქალაქში — მცხეთაში — ამჟამინდელი საქართველოს უდიდესი საკათედრო ტაძრის—სვეტიცხოვლის ადგილს (პუნქტი I, გვ. 48).

პირველი ხის ჯვრის აღმართვაც და პირველი ქრისტიანული ეკლესიის მშენებლობაც იმდროინდელი სურთომოდვების მიერ ქალაქმშენებლობითი ამოცანების ბრწყინვალე გადაწყვეტა იყო. მეფის მიერ მიღებული ახალი რელიგია-დეოლოგიის მხარდაჭერის სიმბოლოდ შეირჩა ყოველი მხრიდან კარგად დასაანახი მთის წვერი, ხოლო ახლადშემოღებული, ყოველდღიური რე-

ლიგიური რიტუალების შესასრულებლად კი, ეკლესიის ასაშენებლად აირჩიეს ქალაქის ცენტრი — მორწმუნეთათვის ყველაზე მოსახერხებელი და იოლად მისადგომი ადგილი.

ათეული წლები გავიდა. მოსახლეობა გამრავლდა. სახელმწიფო რელიგია გაძლიერდა. ბუნებრივი იქნებოდა მლოცველთა რაოდენობის ისეთი თვისებრივი მორავლება, რომ ნათელი გამხდარიყო მლოცველთათვის უფრო ტევადი ეკლესიის შექმნის აუცილებლობა თვით მცხეთაშიც და ლოცვის პირობების გაუმჯობესების მოგვარებაც ღია ცის ქვეშ, მთის წვერზე აღმართულ ხის ჯვართანაც.

ხის ჯვარიც და წმ. ნინოს რჩევით მცხეთაში აშენებული პირველი ქრისტიანული ეკლესიაც უკვე ერთ საუკუნოვანი ისტორიის ძეგლებს წარმოადგენდნენ, მაგრამ მათი ხელუხლებლად დატოვებისა და ნაკრძალად შენარჩუნების ნაცვლად მცხეთაში ძველი დაანგრიეს და ახალი ბაზილიკა ააშენეს, ხოლო ხის ჯვარს კი გვერდზე მიუშენეს ჯვრის პატარა ეკლესია. ე.ი. იმდროინდელმა სურთომოდვებმა უფრო მაღლა დააყენეს მოსახლეობის გაზრდილი მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების ამოცანა, ვიდრე ძეგლის ხელუხლებლად დატოვება. გაზრდილი მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად მათ გამოიყენეს ერთხელ დაანგრევა და იქვე ახლის, უკეთესის აშენება; ხოლო მეორედ კი არსებულის გვერდზე მიშენება ასევე უკეთესი კომფორ-

არქიტექტორებს ვთხოვთ გამოთქვან თავიანთი აზრი სტატიაში დასმულ პრობლემაზე (რედ.).



ტისათვის. ორივე შემთხვევაში, ისტორიულად ჩამოყალიბებული სუროთმოდერულ-მხატვრული ღირებულებები უგულვებელყოფილი იქნა მოსახლეობის გაფართოებული საყოფაცხოვრებო მოთხოვნების უკეთ დაკმაყოფილების მოტივით.

ქრისტიანული რელიგია-იდეოლოგიის განმტკიცება გრძელდებოდა და ფართოდებოდა ასურელი მამების ძალზე ამაღლებული მისაბაძი საქმიანობის გამოც. გაუდანობულ-გაუკაცრიელებულ რაიონებში ფართო სამონასტრო მშენებლობებით, ასეთ ადგილებში დევნილ-ღარიბთა შეფარებით, საკუთარი ასკეტური ცხოვრებით და სხვ.

ასეთ ვითარებაში ადვილი წარმოსადგენია ის ახალი, კვლავ გაფართოებული მოთხოვნები, რომლებიც დადგებოდა უკვე ორ საუკუნეზე მეტი ისტორიის მქონე სახელმწიფო რელიგიის, თვისებრივად მომხრელებული მიმდევრების მიერ, იმდროინდელი სუროთმოდერების წინაშე.

იმ დროის სუროთმოდერებმა წამოჭრილი ამოცანები კვლავ წარმატებით გადაწყვიტეს და კვლავ მლოცველთა საყოფაცხოვრებო პირობების უკეთ დაკმაყოფილების მოტივით, მაგრამ, ამჯერად, სუროთმოდერების ორი სხვა მეთოდი გამოიყენეს.

პირველი იყო ის, რომ ნაცვლად ძველის გაფართოებისა, მიღებული იქნა ეკლესია-ტაძრების ქსელის შექმნა ახალ ადგილებში, საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე (ნიონოწმინდაში, ალავერდში, დავით გარეჯში), მცხეთის რაიონში მომრავლებული მლოცველების მოთხოვნათა დროებითი დაკმაყოფილება-განტვირთვა დაეკისრა იმავე რაიონში შიო მღვიმეს სამონასტრო კომპლექსის მშენებლობას. ასეთი ქსელის შექმნა, თავისი არსით შეიძლება მივაკუთვნოთ სუროთმოდერების ისეთ უმაღლეს სახეს, რომლის ცნება—რაიონული დაგეგმარების ცნება—ჩამოყალიბდა მე-20 საუკუნეში, მაგრამ სახელმწიფო მასშტაბით რაიმე სუროთმოდერული ქსელის შექმნა, შეგვიძლია მას მივაკუთვნოთ.

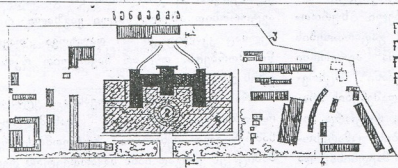
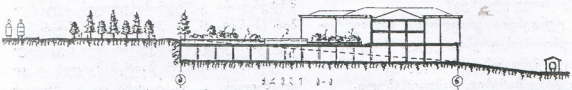
მეორე მეთოდი იყო ძველის ნაწილობრივი გამოყენების გზით სრულიად ახალი ნაწარმოების აგება. კერძოდ, შიო მღვიმის მონასტრის მშენებლობიდან სულ რაღაც

30 წლის შემდეგ, მომრავლებულ ქრისტიანთა მოთხოვნები ახალი სიმძაფრით ვლინდება და დამკვეთ-სუროთმოდერათა მიერ მიღებული იქნა თითქოსდა ყოვლად გაუმართლებელი გადაწყვეტილება. გაქრისტიანების პირველი სიმბოლო — ძეგლის — შემოხსენებული ხის ჯვრის გარშემო — თავზე და მცხეთის პატარა ტაძრის გვერდით ააგეს გაცილებით უკეთესი — მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძარი, სუროთმოდერების ერთ-ერთი შედეგია.

ამ ეტაპზეც უპირატესობა მიენიჭა მოსახლეობის კულტურულ-საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესებას. ამ მოტივით გამოყენებული იქნა რაიონული დაგეგმარების მეთოდიც და ამავე მოტივით კვლავ უგულვებელყოფილი იქნა ხის ჯვრისა და მცხეთის პატარა ჯვრის ეკლესიით შექმნილი სუროთმოდერული ისტორიული კომპლექსის ხელუხლებლად და ნაკრძალად დატოვების გადაწყვეტილებაც.

დრომ კვლავ ობიექტურად და გამოწაკლისების გარეშე აღრიცხა ოთხი საუკუნე-საქართველომ არაბების ქარცეცხლსაც გაუძლო. ქრისტიანობა მაშინაც კი აგრძელებდა მომძლავრებას. დღის წესრიგში კვლავ დგებოდა მომრავლებულ ქრისტიანთა მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების პრობლემები საქართველოს სხვადასხვა რაიონებში, რაც აისახა კიდევ ამ ეტაპზე აგებული ისეთი ძეგლების სახით როგორებიცაა ვაჩნაძიანი, გურჯაანი (ორივე VIII-IX სს.), ბოჭორმა თუ ბიჭვინთა (ორივე X ს.) და სხვ. ანალოგიური მოთხოვნები წარმოიშვა თვით მცხეთაშიც.

როგორც აღვნიშნეთ, მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძრის შედგენის შექმნიდან ოთხი საუკუნე იყო ვასული, როცა ქართლის კათალიკოსმა მელქისედეკმა გადაწყვიტა ახალი ტაძრის, სვეტიცხოვლის აგება. გადაწყდა, რომ ის აგებულიყო ვახტანგ გორგასლის მიერ ხუთი საუკუნის წინათ აგებული და უკვე დაზიანებული ბაზილიკის ადგილას. ხაზი უნდა გაესვას, რომ ბაზილიკის ადგილას უნდა აეშენებინათ გუმბათოვანი ტაძარი და არა ბრმად გაემეორებინათ უძველესი, რასაც დღეს ვვათავაზობენ. ე. ი. იმ ადგილას უკვე მესამეჯერ უნდა აეშენებინათ მომრავლებულ ქრისტიან მლოცველთათვის ისეთი ნაგებობა, რომე-



მთლიანი ფართობი = 42 209,5 სკვ.მ.
 მთლიანი კარგობა = 12 670,3 სკვ.მ.
 მთლიანი საკადასტრო = 3374,4 სკვ.მ.
 მთლიანი ხონიანობა = 12 053,99 სკვ.მ.

შენიშვნა:
 1. საკადასტრო ხონიანობა
 2. საკადასტრო ფართობი
 3. საკადასტრო ხონიანობა
 4. მთლიანი ხონიანობა

- I-ნაბიჯი-საკადასტრო-ხონიანობა
- I-ნაბიჯი-საკადასტრო-ფართობი
- II-ნაბიჯი-საკადასტრო-ხონიანობა
- ხონიანობა

თბილისის შამანური ღვინოების ქარხნის გენგეგმისა და კვირის სქემა

ლიც უფრო უკეთ დააკმაყოფილებდა მათ სარიტუალო-მხატვრულ-ესთეტიკურ მოთხოვნებსაც და უკეთ წარმართავდა და უფრო განამტკიცებდა საუკუნეების განმავლობაში ჩამოყალიბებულ-შეგუებული ტრადიციებს, თუკი ეს ახალი ძეგლი აშენდებოდა მლოცველთათვის მიჩვეულ ძველ ადგილას.

იმდროინდელი საზოგადოების ეს სამართლიანი მოთხოვნა მაღალპროფესიულად და ეკონომიურობის ბრწყინვალე დაცვით განახორციელა სასიქადულო სუროთმოდევარმა არსუკიძემ. მან კი არ დაანგრია არსებული (დანგრევასაც ხომ სახსრები სჭირდება), არამედ მაქსიმალურად გამოიყენა მისი მზიდუნარიანი ნაწილი და გაბედულად დააშენა ძველ კონსტრუქციებზე ახალი შენობის კედლები. ამასთან კი არ გააგრძელა ბაზილიკის მშენებლობის ტრადიცია, არამედ ის შეცვალა გუმბათოვანი ტაძრით.

ეს პროცესი, არსებულის უკეთესად დაკეთება-გაფართოება-გამშვეხიერე ბი ს ა, შემდგომშიც გაგრძელდა, როცა აშენებიდან სამი საუკუნის შემდეგ, ძლიერ დაზიანებული სვეტიცხოვლის ტაძრის კარვისებური სახურავი თავისი ყელით ახლიდან ააშენეს, ხოლო გუმბათი და სახურავი კიდევ ორი საუკუნის შემდეგაც აღადგინეს. მოხდა გალანის რეკონსტრუქციაც,

რომელიც თვით ტაძრის დამფინანსებელ კათალიკოს მელქისედეკის სასახლეზე გავიდა, ანტონ II კათალიკოსისათვის ახალ სასახლე აშენდა ძველის მოპირდაპირე მხარეს და სხვა. მაგრამ ტაძარი აღარ შეცვალეს. ისევე, როგორც არ შეცვალეს მცხეთის დიდი ტაძარიც. არ შეცვალეს, რადგან არ იყო დამდგარი რაოდენობრივ ცვლილებების თვისობრიობაში გადაზრდის ეტაპი და მეორეც, ორივე ტაძარი, საუკუნეების განმავლობაში, ქართველმა ხალხმა შეისისხლხორცა როგორც მისი საამაყო ნაღვაწი, მისი მაღალი კულტურის სუროთმოდგრული გამოხატულება.

საამაყო მართლაც არი, თუ გავიხსენებთ, რომ დიდ ბრიტანეთში ქრისტიანობა გავრცელდა VI საუკუნიდან, ხოლო საფრანგეთის სასიქადულო გოტიკური არქიტექტურა განვითარდა XII ს-ის მიწურულიდან. საქართველო კი ამ დროისათვის უკვე იყო თვითმყოფადი სუროთმოდგრების — მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძრისა და სვეტიცხოვლის შემქმნელი.

ყველასათვის ცნობილია, რომ ხეოფისის პირამიდაც შედგება ასეთ ნაგებობათა ეტაპობრივი განვითარებისა და არა მისი წინამორბედების — მასშტაბისა თუ საფეხურებიანი პირამიდების — ხელუხლებლად დატოვებისა და ბრმად წაბადვისა.

გრძელდება თუ არა სუროთმოდგრული

ნაწარმოების ეტაპობრივად გაფართოება-შეცვლის მრავალსაუკუნოვანი ტენდენცია თანამედროვე ეტაპზე?

ეს ტენდენცია გრძელდება თანამედროვე ხუროთმოძღვრების ყველა სახეში — მრავალი ქანდაკებიდან დაწყებული, რაიონული დაგეგმარებით დამთავრებული.

თანამედროვე საცხოვრებელი ხუროთმოძღვრების ეტაპობრივად გაფართოების უტყუარი ფაქტებია საბჭოთა პერიოდში აშენებული მრავალსართულიანი საცხოვრებელი სახლების მიშენება-დაშენების პრაქტიკა, რაც გაპირობებულია როგორც ბინის საცხოვრებელი ფართობის უკმარისობით, ასევე ოჯახის წევრთა მატებისა და მათი მოთხოვნილება-შესაძლებლობათა გაფართოებით.

მილიონერთა ჰარბფართობიანი ბინებიდან შეიღების სხვაგან გადასვლა გაპირობებულია არა საცხოვრებელი ფართობის უკმარისობით, არამედ ერთი ოჯახის, მაგრამ სხვადასხვა თაობის წევრთა ფსიქოლოგიურ-სუბიექტური შეუთავსებლობით, მათ შორის მხატვრულ-ცხოვრებისეულ ღირებულებათა თვისებრივი განსხვავებულობით. ეს მეტყველებს მოსალოდნელი ეტაპობრივი ცვლილებაობის გათვალისწინების აუცილებლობაზე ბინის დაპროექტების დროსაც კი.

უფრო მწვავედაა საზოგადოებრივ შენობათა ეტაპობრივად განვითარების გათვალისწინების პრობლემა თანამედროვე ხუროთმოძღვრული დაპროექტებისას. ეს ვფიქრობთ, საყოველთაოდ ნათელი გახდება თუ განვითარების წინაშე, რომ თბილისის დინამოს სტადიონი, რომელიც აშენდა 1937 წ. 23000 მაყურებელზე, გააფართოვებს უკვე 26 წლის შემდეგ, რითაც ტრიბუნებზე დასჯდომთა უდგილი გაზარდეს 36000-მდე ანუ 50%-ზე მეტად (პუნქტი 5 გვ. 204). კიდევ 4 წლის შემდეგ 1967 წელს დაიწყო მისი გენერალური რეკონსტრუქცია, მაყურებელთა რაოდენობის 100%-ით და მეტად გაზარდისათვის გათვალისწინებული იქნა ძველი სტადიონის ნაწილი. მშენებლობა დამთავრდა 1976 წ. მაგრამ ავტომაქანების სადგომების უკმარისობისა და სხვა მოთხოვნების გათვალისწინებით ეს ნაგებობა დღესაც სარეკონსტრუქციოა.

ასევე ჩვენს თვალწინ (1949 წ.) მოხდა ომამდე დაწყებული თბილისის მრავალსართულიანი მშენებლობა გ. ტერ-მიქელაშვილის ავტორობით (პუნქტი 6, გვ. 38). უკვე 16 წლის შემდეგ გამოცხადდა კონკურსი მისი რეკონსტრუქციის მიზნით. რ. ბაირობაშვილის, ი. ყავლაშვილის, ა. ჯობაძისა და გ. შავდასის ავტორობით აშენდა ახალი ვაგზალი, რომელმაც კვალაც კი არ დაუტოვა თავის წინამორბედს, თუ არ ჩავთვლით რკინიგზის ლიანდაგებს.

არანაკლებ მნიშვნელოვანია ეტაპობრივობის გათვალისწინება თანამედროვე სამრეწველო შენობათა ხუროთმოძღვრებაშიც. ეს კარგად ჩანს საქართველოს ღვინის ქარხნების მაგალითზეც.

წითელწყაროსა და წნორის ღვინის ქარხნების პროექტებით გათვალისწინებული იყო მათი მეორე ეტაპზე გაფართოება თითქმის ერთი იმდენი მოცულობით, რამდენიც პირველ ეტაპზე აშენდა. აქ სახვებასაშეღობა რომ პროექტებში თავიდანვე იყო გათვალისწინებული მათი ეტაპობრივად განვითარება. ეს იმდროინდელი ნორმატიული მოთხოვნაც იყო.

სამწუხაროდ, თბილისის შამანური ღვინოების ქარხნის შემდგომი გაფართოება არ ხდებოდა ერთიანი ხუროთმოძღვრული ჩანაფიქრის შესაბამისად.

ამ ქარხნის მშენებლობა (არქ. მ. შვიციშვილი) დამთავრდა 1953 წ. ავტორმა კარგად გამოიყენა ტერიტორიის დაფარდება რკინიგზის მხარეს და ქარხნის უდიდესი ნაწილი მიწის ქვეშ მოათავსა (ნახ. 1). ამ ნაწილის სახურავზე გაშენდა ბაღი და მისასვლელი გზები. ქარხნის ნედლეული დატვირთვა და მზა პროდუქციის გაზიდვა ხდება ამ ბაღის ერთი სართულით ქვევით. სარდაფის სახურავზე მოწყობილი ეს ბაღი თრჯერ უფრო მეტი ფართობისაა (12 670 კვ. მ.), ვიდრე მიწის ზედა შენობით დაკავებული ტერიტორია.

სამწუხაროდ, ქარხნის გაფართოება შემდგომ ეტაპებზე განხორციელდა უკვე სტიქიურად, წინასწარ დამუშავებული, ეტაპობრივად გაფართოების პროექტის გარეშე. ამიტომაც ვერ იქნა გათვალისწინებული პირველი ეტაპის ხუროთმოძღვრული გადაწყვეტის მისაბამი მაგალითი. ერთიანი ხუროთმოძღვრულ-მხატვრული



გადაწყვეტის გარეშე, შემდგომ ეტაპებზე აშენებული, ერთსართულიანი შენობებით დაკავებული ტერიტორიების ფართობი შეადგენს 12 054 კვ. მ. ე. ი. პირველ ეტაპზე სარდაფის სახურავზე მოაწყვეს ბაღი და გზები, ხოლო შემდგომ ეტაპებზე კი ერთსართულიანმა შენობებმა სამუდამოდ „დაიპყრეს“ თითქმის იგივე ფართობის თავისუფალი ვაკე ტერიტორიები.

ვფიქრობთ, ზედმეტია იმის განხილვა, თუ რა ადგილი აქვს დათმობილი ხუროთმოძღვრების ეტაპობრივად განვითარების პრობლემას ქალაქთდაგეგმარებისა თუ რაიონული დაგეგმარების ამოცანათა გადაწყვეტისას.

საინტერესოა უცხოეთის ბრწყინვალე მაგალითი.

როგორც მ. გ. ბარხინი სამართლიანად აღნიშნავს, მსოფლიოში ცნობილმა ხუროთმოძღვრებმა მ. ბრეიერმა, პ. ლ. ნერვიმ და ბ. ზერფიუსმა ორჯერ გაიბრწყინეს უმაღლესი პროფესიონალიზმით, ერთი და იგივე შენობის გადაწყვეტისას. პირველად 1953-1958 წწ. პარიზში, შეზღუდულ და თავისებურ განაშენიანებაში „IOHECKO“-ს შენობის შექმნისას და მეორედ მისი გაფართოებისას ისე, რომ შეენარჩუნებინათ როგორც მათივე პირველად აშენებული, უკვე ძველად ქცეული ზემოხსენებული შენობა, ასევე მისი მიმდებარე განაშენიანებაც (პუნქტი 7, გვ. 107). ეს მათ მოახერხეს „IOHECKO“-ს წინა მოედნის დონიდან მიწაში ორი სართულის ჩაღრმავებით, ექვს ბრწყინვალედ მოწყობილი ეზოს შექმნით. მიწაში ჩადგმული ეზოების გარშემო განალაგეს მზით განათებული ახალი სათავსების საჭირო რაოდენობის ჯგუფები.

იზაღება კითხვა — შეიძლება თუ არა ხუროთმოძღვრული დაპროექტება-მშენებლობა ეტაპობრივი ცვალებადობის გარეშე?

ამაზე კარგ პასუხს იძლევა ავტომობილის შექმნის ისტორია.

ცნობილია, რომ წინასწარ დაძაბულ ზამბარებით თვითმავალი ეტლის შექმნის იდეა ჯერ კიდევ ლეონარდო და ვინჩიმ წამოაყენა (პუნქტი 3, გვ. 169). 174 წ. შემდეგ ნიუტონმა ორთქლის ჭავლით მოძრავ ეტლის წინადადება დაამუშავა. ამის შემდეგ კიდევ 80 წელი გავიდა, ვიდრე ფრა-

ნგმა ინჟინერმა ე. კიონმა ნიუტონის იდეა განახორციელა. თანამედროვე პრინციპებით მომუშავე, ანუ შიგაწვისძრავიანი ავტომობილი რომ შექმნილიყო, კიდევ 116 წელი გავიდა და ამრიგად, ლეონარდო და ვინჩის პირველი იდეიდან სამ საუკუნეზე მეტი გავიდა, ვიდრე გერმანელი კონსტრუქტორები (გ. დაიმლერმა 1885 წ. და კ. ბენცმა 1886 წ.) თანამედროვე პრინციპებით მოძრავ ავტომობილებს შექმნიდნენ.

დღეს ყველასათვის ნათელია თუ რა თვისებრივი ხასიათის ცვლილებები გამოიწვია ავტომობილმა როგორც ცალკეული ადამიანების ცხოვრების წესებში, ასევე ქალაქთმშენებლობაში. მაგრამ არამცთუ ასეთი ცვლილებების განქვერტა, არამედ საერთოდ ავტომობილის შექმნის შესაძლებლობაც კი (თუმცა ორთქლისა უკვე იყო შექმნილი) ვერ შეძლო თვით უტოპისტმა შარლ ფურიემაც (1772-1837 წ.), მის მიერ დამუშავებულ პროექტში. მან გაითვალისწინა საჯინიბოები და არა თვითმავალი ეტლების, მით უფრო არა ავტომანქანების სადგომ-ფარეხები, მის მიერ გამოქვეყნებულ „იდეალურად“ მოწყობილი საზოგადოების ფალანსტერში (პ. 4, გვ. 37). უტოპისტმაც კი ვერ გაითვალისწინა მეცნიერებისა და ტექნიკის ძნელად მართვადი განვითარებით მოსალოდნელი ეტაპობრივი ცვლილებები ქალაქთდაგეგმარებრივ კონსტრუქციისას, ცალკეული სახლისა თუ კომპლექსის ხუროთმოძღვრული დაპროექტებისას.

ეტაპობრივობის გარდღევალობა ხუროთმოძღვრებაში უმთავრესად მაინც გაპირობებულია მისი არგუმენტის, მისი დამკვეთის — პიროვნება-საზოგადოების მოთხოვნილება-შესაძლებლობათა ძნელად მართვადი რაოდენობრივ-თვისებრივი ცვალებადობით დროში. ეტაპობრივად მატულობს მოსახლეობის რაოდენობა, ფართოვდება მათი მოთხოვნილებებიც და შესაძლებლობებიც, შესაბამისი ეტაპობრივი ცვლილებების გადაწყვეტა უხდება ხუროთმოძღვრებასაც. სადაც უფრო სწრაფადაა მოსალოდნელი მოსახლეობის მოთხოვნილებათა გაფართოება (საქალაქო თუ რესპუბლიკური მნიშვნელობის ობიექტები), მით უფრო სწრაფად და ხშირად

დგება მისი ეტაპობრივად შეცვლის ამოცანაც.

ინაღლება კითხვა — რატომ გადარჩა არაერთი ძველი ეტაპობრივი გადაკეთება-გაფართოების გარეშე?

ამ კითხვის პასუხი, ცხადია, ცალკე კვლევის საგანია, მაგრამ მიგვაჩინია, რომ საფუძველი მათი თითქმის უცვლელად შენარჩუნებისა არის:

— ან მათი საკაცობრიო, თუ საერთო ეროვნული მნიშვნელობის ხუროთმოძღვრულ ძეგლად გადაქცევა (ეგვიპტის პირამიდები, ინდოეთის კლდეში ნაკვეთი მონასტრები და ტაძრები, ჩინეთის დიდი კედელი, ათენის პართენონი, რომის კოლოსეუმი, მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძარი, პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი და მრავალი სხვა);

— ან პიროვნება-საზოგადოების მოთხოვნილება-შესაძლებლობათა თვისებრივად გაფართოება ახალ ტერიტორიებზე გადანაცვლებასთან ერთად, ნამატი მოსახლეობის ახალ ტერიტორიებზე ისეთი დასახლებით, როცა ისინი თანდათანობით შორდებიან ძველ არქიტექტურულ ძეგლს და უფრო მიზანშეწონილი ხდება ანალოგიური ფუნქციის ძეგლის აშენება ახალ ადგილას, ვიდრე ძველის გაფართოება ძველ ადგილას (მაგ. სვეტიცხოველი და სხვა);

— ან პიროვნება-საზოგადოების ძნელი ეკონომიკურ-იდეურ-პოლიტიკურ-ფსიქოლოგიური პირობების ისეთი გარდაქმნა, როგორც მთლიანად გამორიცხავს უკვე არსებული ძეგლის ეტაპობრივად გაფართოება-შეცვლის მოთხოვნებს (მაგ. იმპერყნიური ცხოვრებისათვის პირამიდების მშენებლობა და სხვა);

— ან ყველა შემოსენებული პირობის ერთობლიობა განაპირობებს ძეგლის უცვლელად დატოვებას.

ამრიგად, ყოველივე შემოსენებულის საფუძველზე მიზანშეწონილად მიგვაჩინია დავასკვნათ შემდეგი:

1. მოსახლეობის რაოდენობის ძნელად მართვადი დამქარებული მატება, ერთი მხრივ, მისი კულტურულ-საყოფაცხოვრებო და მხატვრულ-ესთეტიკურ მოთხოვნილებათა, ეკონომიკურ შესაძლებლობათა მუდმივი გაფართოება, მეორე მხრივ, აგრე-

თვე მეცნიერებისა და ტექნიკის პერიოდულად თვისებრივი განვითარება მხრივ, რომელთა ფუნქციონაც წარმოადგენს ხუროთმოძღვრება, განაპირობებს მოსალოდნელ ეტაპობრივ ცვალებადობათა გათვალისწინების აუცილებლობას, ხუროთმოძღვრული დაპროექტების ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში და ყველა დონეზე (დიზაინი, მემორიალური ძეგლი, საცხოვრებელი სახლი, თუ მათი ჯგუფი — რაიონი, დასახლება თუ მათი სისტემა);

2. მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძრის, სვეტიცხოვლის და სხვა ისტორიული ძეგლების ეტაპობრივად შექმნის ისტორიები, თანამედროვე საცხოვრებელი სახლების, საზოგადოებრივი დანიშნულებისა თუ სამრეწველო შენობების ეტაპობრივი შეცვლა-გაფართოება მრავალგვარი ხუროთმოძღვრული მეთოდების გამოყენებით (მიშენება, დაშენება, დანგრევა, ახლის აშენება, განტვირთვა—ახალ ადგილას ახლის აშენებით, მიწაში ჩადგმა და სხვ.) ყოველთვის მართლდებოდა ხუროთმოძღვრების უმთავრესი მიზნით — თანამედროვე და მომავლის მოსახლეობის მოთხოვნილებათა უკეთ დაკმაყოფილების მიზნით, უკეთესი ძეგლის შექმნის მიზნით;

3. ხუროთმოძღვრული ძეგლის უკეთესობის ან უარესობის განსაზღვრის არგუმენტად მიზანშეწონილად მიგვაჩინია კვლავ დარჩეს უძველესი მეთოდი — მისი ღირსებების შედარება ანალოგიური დროის საერთაშორისო მასშტაბით შექმნილ ძეგლების ღირსებებთან, ან მის მიერ კონკრეტულ ერში მოპოვებული ღირებულებები (მცხეთის ჯვრის დიდი ტაძარი, სვეტიცხოველი, რიტუალების სასახლე თბილისში, ქანდაკება „კიდევაც დაიზრდებიან“ და სხვა);

4. საქართველოში, როგორც მცირე ვაკე ტერიტორიების მქონე მთიან ქვეყანაში, კომპლექსების ხუროთმოძღვრული დაპროექტების ყოველი ეტაპი, მიზანშეწონილია ითვალისწინებდეს ვაკე ტერიტორიების შექმნას მთიან ზონებში, ისელო მათ შენარჩუნებას ვაკეებზე ხსოლო ნაგებობების ოსტატურად გამოყენების გზით, რომელთა ტექნოლოგიური პროცესი დასაშვებია მიწისქვეშა ან მიწაში შედგმული გადაწყვეტი (მაცივრები, საწყობები, ავტოფარე-



ხები, ღვინისა თუ წვევების ქარხნები, კინოთეატრები და სხვა);

5. მიზანშეწონილად გვესახება კვლავ შევინარჩუნოთ დასახლებაში განაშენიანებათა ზონების შემოფარგვლა, მათი დანიშნულების ნიშნის მიხედვით (საზოგადოებრივ შენობათა ზონა, საცხოვრებელი თუ სამრეწველო ზონები და ა. შ.) და არა რაიმე ზონაში მშენებლობების მთლიანად აკრძალვა (მაგ. გაუმართლებლად ისახება ძველი თბილისის ზონის ან მთავრობის სახლის მიმდებარე ტერიტორიების ჩაკეტილ ზონებად გამოცხადება რაიმე მშენებლობისათვის); უფრო მიზანშეწონილად გვესახება ყოველი კონკრეტული ხუროთმოძღვრული გადაწყვეტის პროფესიულ-საზოგადოებრივი აზრით შეფასება უკეთესის შექმნის მიზნით, ვიდრე წინასწარ ყოველგვარი მშენებლობის აკრძალვა;

6. უმთავრეს მიზნად გვესახება, მიმზიდველი, თანამედროვე-მომავლის ხუროთმოძღვრული ძეგლების შექმნა, ვიდრე დაზარალ-ავტოგაუმართარ ქუჩებიან, უაბაზანო-საკუქნაოსმაგვარ საწოლოთახებიანი უბნების კოლორიტულობით ტრახბახი; ეიფელის კოშკის დადგმას ხომ არ მოერიდა პარიზი მისი ისტორიული განაშენიანების გულში და დღეს ის მისი სიმბოლოა; საქართველოს მთიანი ლანდშაფტ უდიდეს პერსპექტივებს გვისახავს განუმეორებელი ხუროთმოძღვრებისათვის.

ლიტერატურა:

1. ვ. ბერიძე, ქართული ხუროთმოძღვრება, უძველესი დროიდან XX საუკუნის დასაწყისამდე; გამ. „ლიტერატურა და ხელოვნება“, თბილისი, 1967, (რუს. ენაზე);
2. ჯ. მალალურაძე, საქართველოს ხუროთმოძღვრების ისტორიის მოკლე ვნობები, გამ. „განათლება“, 1989;
3. ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია, ტ. 1, თბილისი, 1975;
4. ა. გრაილოვი, ქალაქი და ყოფა-ცხოვრება (საზოგადოებრივ შენობათა სისტემისა და ტიპების განვითარების პერსპექტივები), გამ. „სტროიზდატი“, მ., 1968, (რუს. ენაზე);
5. ნ. ჯანაშიანი, ქართული საბჭოთა არქიტექტურა, განვითარების გზა, ხელოვნება, თბილისი, 1971;
6. თ. კვიციანი, თბილისი, გამ. „სტროიზდატი“, მ., 1969 (რუს. ენაზე);
7. მ. გ. ბარხნი, არქიტექტურა და ადამიანი, გამ. „ნაუკა“, მ., 1979 (რუს ენაზე).

არქიტექტურის მატინა

„ქალაქმა

გამოიხადა“

თავაზ თევზაძე

1964 წელს მწყობრში ჩადაგა დედაქალაქისათვის ფრიად მნიშვნელოვანი ნ. ბარათაშვილის სახელობის ხიდი (სანაცვლოდ მოძველებული, ვიწრო გაბარიტიანი ხიდისა).

იგი გამოირჩევა როგორც ფუნქციური მრავალსახეობით, აგრეთვე კონსტრუქციის სიახლითაც (ავტორები: არქ. შ. ყავლაშვილი, ვ. ქურთიშვილი, ინჟ. გ. ქარცივაძე).

ხიდის განივი გაბარიტი ითვალისწინებდა ტრანსპორტის ინტენსივობის პერსპექტივას, რაც სამომავლოდ მოითხოვდა თვით ნ. ბარათაშვილის ქუჩის გაფართოებასაც. ამ მიზნით „თბილქალაქპროექტში“ მუშავდებოდა ქუჩის მარჯვენა მხარის რეკონსტრუქციის პროექტი ამავე არქიტექტორების მიერ.

დედაქალაქის მცხოვრებთ კარგად ესსომებათ ნ. ბარათაშვილის ქუჩისა და ა. პუშკინის ქუჩის ბოლო მონაკვეთში არსებული დაბალსართულიანი სახლები, რომელთაც არავითარი არქიტექტურული ღირსება არ გააჩნდათ და ტექნიკური მდგომარეობაც დაბალი ხარისხისა იყო. ამდენად, ამ შენობებისაგან განთავისუფლება ესთეტიური თვალსაზრისითაც იყო გამართლებული.

სხენებული რეკონსტრუქციის პროექტით ქუჩის გაფართოებული ნაწილის კონტურზე უნდა აგებულყო რამდენიმე მრავალსართულიანი, კომსურთა საცხოვრებელი კორპუსი, რომელთა პირველი სართულეში, ქუჩის გასწვრივ, ერთიანდებოდა სა-

ზოგადოებრივი დანიშნულების ფუნქციის მქონე სათავსოებით.

უნდა ითქვას, რომ ამგვარი არქიტექტურული ხერხი სიხალეს არ წარმოადგენდა: მსგავსი კომპოზიცია სსრკ-ს სხვადასხვა ქალაქშიც იყო გამოყენებული და ეს გახლდათ ძირითადი მიზეზი პროექტის მიმართ კრიტიკული დამოკიდებულებისა რიგი კოლეგების მხრიდან.

ისეთი პროფესიული დონის შემოქმედთაგან, როგორებიც იყვნენ შ. ყავლაშვილი და ვ. ქურთიშვილი, საზოგადოება უფრო საინტერესო ქალაქგეგმარებით გადაწყვეტას ელოდა. როგორც ჩანს, თვით ავტორებიც არ იყვნენ კმაყოფილნი თავიანთი პროექტისა და ერთ-ერთ მიზეზად დროის სიმცირეს ასახელებდნენ. ასეც რომ არ ყოფილიყო, ორივე არქიტექტორი, ჩვეულებრივ, ანგარიშს უწყევდა კოლეგების საფუძვლიან მოსაზრებებს. მათ თავდაცვით უარყვეს პირვანდელი საპროექტო გადაწყვეტა და შეუდგნენ განსხვავებული ვარიანტის დამუშავებას.

შემოქმედებითს პროცესთან ახლო მყოფ პირთათვის ადვილად გასაგებია, თუ რა ძალისხმევა სჭირდება ერთსა და იმავე თემაზე ადრე მიგნებულ, დაღვივებულ და ამდენად, შეჩვეული გადაწყვეტილებიდან განსხვავებულზე უმაღლესად დართვას, მითუმეტეს თუ დროის სიმცირეც არ იძლევა „შესვენების“ საშუალებას.

ჩვენი ავტორები მუშაობაში დღესა და ღამეს ასწორებდნენ. როგორც მათი მონაცოლიდან მახსოვს, ერთ საღამოს სახელოსნოში მოსულა ვ. ქურთიშვილის მეუღლე, არქიტექტორი ნუნუ ჯიშკარიანი. სამუშაო მაგიდაზე მრავლად იყო ესკიზური ჩანახატები და დასაპროექტებელი უბნის ტოპოგრაფიული ნახაზი ძველი გალავნის სავარაუდო კონტურის აღნიშვნით. სიტყვას მოუტანია და ქალბატონ ნუნუს გაუხსენებია პოლონეთში ცოტა ხნის წინანდელი თავისი მოგზაურობა, ის შთაბეჭდილება, რაც მოუხდენია ვარშავისა თუ კრაკოვის გაცამტყრებული უბნების, ქუჩებისა თუ მოედნების სახასიათო შენობების აღდგენას.

ომის შემდგომი პოლონეთის დანგრეული ქალაქების აღდგენა-რეკონსტრუქციის პრაქტიკა, რომლის მიხედვითაც არ-

ქიტექტურულად თუ ისტორიულად მნიშვნელოვანი უბნების, მოედნებისა და ცენტრული შენობების აღდგენა პირვანდელი სახით სრულდებოდა, ადრევე იყო ცნობილი. ამ მაგალითების გახსენებამ კი უმაღლესად წინა პროექტის არქიტექტურული თემის საპირისპირო იღვა: ნ. ბარათაშვილის ქუჩის სარეკონსტრუქციო გზის განაშენიანებაში მხატვრულ-არქიტექტურული აქცენტი წინა საუკუნის ქალაქური იერის შენობებით გამოძვანებულიყო.

ასეთმა საინტერესო ქალაქგეგმარებითმა გადაწყვეტამ პროფესიული საზოგადოების ერთსულოვანი მხარდაჭერა დიმიტრასხურა, მაგრამ მის განხორციელებას სირთულეც ახლდა: დასანგრევი სახლების საცხოვრებელი ფონდი ვეღარ იქნებოდა კომპენსირებული იმავე ტერიტორიაზე, ანუ ქალაქის ცენტრის პრესტიჟულ უბანში. თუმცა ამ პრობლემის მოსაგვარებლად ნი-იანი წლების ბოლოს, გამოჩნდა რეალური შესაძლებლობა ნ. ბარათაშვილის ქუჩის რეკონსტრუქციის სამუშაოთა მოსამზადებლად და საპროექტო ინსტიტუტ „თბილქალაქპროექტშიც“ ინტენსიურად შეუდგნენ პროექტის სათანადო სტადიის დამუშავებას. მუშაობის პროცესში პროექტი იხვეწებოდა კონკრეტული პროგრამის შესაბამისად, რასაც გარკვეული სიხლეებიც მოჰყვებოდა სათავსოთა ფუნქციური განაწილების თუ არქიტექტურული ფრაგმენტების შემოქმედებითად გააზრების თვალსაზრისით. იმავდროულად ქალაქის საბჭოს აღმასკომი, ბატონ ბ. ლობჯანიძის თამაჯდომარეობით თანმიმდევრულად ავარებდა დასანგრევი შენობებიდან მოსახლეობის ბინებით უზრუნველყოფის რთულ პრობლემას და ათავისუფლებდა ტერიტორიას სიღრმეში დასატოვებელი შენობების აღდგენა-რეკონსტრუქციის სამუშაოთა ჩასატარებლად.

მახსოვს, პარტიის ცკ-ში თათბირს ვესწრებოდი, როგორც ქალაქის მთავარი არქიტექტორი. თათბირის დამთავრებისას ბატონმა ედუარდ შევარდნაძემ მომიხმო და მითხრა: რამდენ ხანს უნდა იყოს ნახევრად დანგრეული შენობები ქალაქის ცენტრში, ნუთუ ამის თაობაზე შესენება უნდა გპირდებოდეთ? პასუხი მქონდა, რადგან ბატონ ლობჯანიძისაგან ვიცოდი, რომ რამ-



თბილისი. ბარათაშვილის ქუჩა სახლების რესტავრაციის შემდეგ.
1977 წ. არქ. შ. ყავლაშვილი

დენიმე მოსახლის გადაყვანა შესაფერის ბინაში გაჭიანურდა, რის გამოც მომიჯნავე შენობების მონგრევა ტექნიკურ საფრთხეს ქმნიდა დარჩენილი ბინებისთვისაც. იყო მეორე მიზეზიც: როგორც დამპროექტებლების, ისე დედაქალაქის მესვეურების ერთობლივი ჩანაფიქრით, ცდილობდნენ ქუჩის სიღრმეში დასატოვებელი შენობების ფასადების სამუშაოთა დამთავრებას, რათა წინა ხაზის განთავისუფლებისთანავე ქუჩის განაშენიანება დასრულებული სახით წარმოჩენილიყო.

ჩვენი ქალაქის მკვიდრთ, კარგად ეხსომებათ, რომ ერთ მშვენიერ დილას ნ. ბარათაშვილის ქუჩის მეორე მხარე სრულიად ახალი სახით წარმოჩინდა. არქიტექტურულ-მხატვრული ეფექტი იმდენად დიდი იყო, რომ დიდი ხნის განმავლობაში თბილისის სხვადასხვა კუთხიდან მოდიოდა მოსახლეობა, თითქოს მუზეუმის საინტერესო ექსპონატის გასაცნობად. ყველა მათგანი გულახდილად გამოთქვამდა თავის აღტაცებას.

ნ. ბარათაშვილის ქუჩის მარჯვენა მხარე წარმოჩინდა მხატვრულ-არქიტექტურული ღირებულების განაშენიანებით, რაც ათწლეულების მანძილზე დაფარული იყო უსასო შენობებით და ამდენად, ვერ მონა-

წილებდა უზნის ესოდენ კოლორიტული სახის გამდღერებაში.

მოსახლეობის ხალხმრავლობას, უდავოდ, ხელს უწყობდა განახლებული შენობების ფუნქციური თავისებურებაც (კაფეები, მაღაზიები, რესტორანი), მაგრამ განსაკუთრებულ ინტერესს და კეთილგანწყობას იწვევდა მათი ცალკეული არქიტექტურული ფრაგმენტები, რომელნიც მკაფიოდ ავლენენ ძველი თბილისის დამახასიათებელ სტილისტურ თავისებურებას და სხვადასხვა ელემენტის მხატვრულ ღირებულებას.

ნებისმიერი ქალაქის ასაკს და კულტურულ სახეს უმთავრესად გამოხატავს საკულტო თუ სამოქალაქო დანიშნულების არქიტექტურული ძეგლები, რომელნიც ეპოქის თანადროული თავისებურებებით გამოირჩევიან და ამდენად, მნახველთა მუდმივ ინტერესსაც იწვევენ. ამჯერად განხორციელებული რეკონსტრუქცია შეეხო მთლიანი ჩანაფიქრის დასაწყის მონაკვეთს (ბუშკინის ქუჩის კუთხიდან), მაგრამ ეს პროცესი თანმიმდევრულად გაგრძელდა 80-იან წლებშიაც და სანაპიროს მხარეც მოიცვა. შემდგომში ობიექტების დაპროექტებაში, გარდა შ. ყავლაშვილისა და ვ. ქურთიშვილისა, მონაწილეობდნენ „თბილ-

ქალაქპროექტის“ არქიტექტორები: რ. ბერიძე, გ. გიორგაძე, ა. ჯალაღანია, თ. ზანდარაშვილი, ვ. რცხილაძე, ტ. გამასახურდია, შ. გვანცელაძე.

* * *
70-იანი წლების დასაწყისში, ქალაქმშენებლობის სხვადასხვა საკითხთან ერთად, ხშირად ვსაუბრობდი ქალაქის საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარესთან — ბატონ ზახვა ლობჯანიძესთან, დედაქალაქის ისტორიულ შენობათა მოვლა-პატრონობის თაობაზეც. საუბრები გულახდლულ, ურთიერთგაგების ვითარებაში მიმდინარეობდა. სხვათა რიგში, განხილულ თემასთან დაკავშირებით, გამოყოფილი ორს: პირველი ეხებოდა ქალაქის მაგისტრალზე და ქუჩებზე არსებულ საყურადღებო შენობათა ფასადების შეღებვას არქიტექტურის ხასიათისათვის შესაბამისი ფერის შერჩევით და დეკორის ელემენტების მკაფიოდ გამოყენებას (აღრეულ წლებში, შენობების „სადღესასწაულო“ შეღებვა ერთი რომელიმე ფერით და დეტალების სრული უგუველყოფით ხდებოდა).

მართალია, ჩვენი გადაწყვეტილების რეალიზაცია თავდაპირველად ხდებოდა სათანადო მეცნიერული რეკომენდაციების გარეშე, ამასთან საღებავების ფერთა შეზღუდული გრადაციით და მოკლე ვადაში, მაგრამ ამ კოსმეტიკურმა ხერხმაც კი შექმნა სათანადო ემოციური ეფექტი და დამკვიდრა სამომავლო პოზიცია ცალკეული შენობების ფასადების მოვლის საშუალებისადმი (საქალაქო ტრანსპორტში ერთხელ, მოქალაქეთა საუბრისას, მოვისმინე, ქალაქმა გამოიხედა-ო).

მეორე გადაწყვეტილება უფრო გლობალური მნიშვნელობისა იყო: არქიტექტურულ-დაგეგმარების მთავარ სამმართველოს დაგვევალა სამთავრობო დადგენილების პროექტის მომზადება, რაც დედაქალაქის ისტორიულ უბნებს ნაკრძალად გამოაცხადებდა და დაადგენდა მშენებლობარეკონსტრუქციის შესაბამის რეჟიმს.

ბალტიისპირეთის რესპუბლიკების და პეტერბურგელი კოლეგების შემწეობით, ძეგლთა დაცვის სამმართველოს სპეციალისტებთან და მეცნიერებთან კონსულტაციების გამოყენებით, შევადგინეთ დოკუმენტი, რაც შეჯერდა დედაქალაქის ხელმძღვანე-

ლობასთან და არსებული წესით წარედგინა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ ნისტრთა საბჭოს.

მათი ერთობლივი დადგენილება № 141 „ქ. თბილისის ისტორიული უბნების სახელმწიფო დაცვის ზონის“ თაობაზე გამოვიდა 1995 წლის 23 თებერვალს.

* * *

სხენებული სამთავრობო დადგენილების საფუძველზე საპროექტო ინსტიტუტ „თბილქალაქპროექტის“ ქალაქთგეგმარებით სახელოსნოსთან (ხელმძღვანელი გივი შავდია) ჩამოყალიბდა სექტორი, რომელსაც დაეკისრა უბნების რეკონსტრუქციარესტავრაციის პროექტების დამუშავება.

ინსტიტუტის დირექტორთან, ბატონ გურამ მირიანაშვილთან მოთათბირების შედეგად, სექტორის ხელმძღვანელად ბატონ გელა ჯაფარიძის მოწვევა გადაწყდა. ამ არჩევანს სრული საფუძველი ჰქონდა: გ. ჯაფარიძე „თბილქალაქპროექტის“ ყოფილი თანამშრომელი, დედაქალაქის გენერალური გეგმის ერთ-ერთი ავტორი, იმ ხანად ძეგლთა დაცვის სამმართველოს სამეცნიერო სარესტავრაციო სახელოსნოში მოღვაწეობდა და ამდენად მისი ახლებური მოვალეობაც ლოგიკურად გააგრძელებდა განვილილ პრაქტიკულ საქმიანობას. გ. ჯაფარიძესთან ერთად ცოტა ხანში, გამოცდილი და ფაქიზი მხატვრული გემოვნების მქონე არქიტექტორი ვაჟა ორბელაძეც ჩაუდგა ამ სექტორს სათავეში. დასაწყისში, ძველი უბნების სარეკონსტრუქციო საშუალებისათვის არ იყო მოგვარებული დაფინანსების საკითხი, და სექტორის საქმიანობა საპროექტო წინადადებების დამუშავებით იფარგლებოდა სამომავლო რეალიზაციის იმედი. მის მაგალითებად გამოდგება გ. ჯაფარიძის მიერ ჯერ კიდევ სარესტავრაციო სახელოსნოში დაწყებულ პროექტზე გაგრძელებული სამუშაო, „დარჯანის სასახლის“ რეკონსტრუქციადამატაციის პროექტზე, ვ. ორბელაძის ხელმძღვანელობით დამუშავებული ქარვასლის შენობის ახლებური ფუნქციის შესრულის პროექტი.

დროთა განმავლობაში, გაჩნდა დაკვეთა თითო-ოროლა შენობის აღდგენარეკონსტრუქციის პროექტებზე.

თბილისის ხსენებულ უბანში სარეკონსტრუქციო-აღდგენითი სამუშაოების მასშტაბური წარმართვა ჯერ კიდევ არ იყო გამავრებული სათანადო სახსრებით, რაც საშუალებას გვაძლევდა ეს პერიოდი გამოვეყენებინა წინასაპროექტო სამეცნიერო კვლევების ჩასატარებლად. ისტორიული უბნები თვალსაჩინო და ღირებულია არა მხოლოდ ცალკეული შენობებით, არამედ იმითაც, რომ იგი წარმოადგენს ქალაქმშენებლურ ძეგლს და საჭირო იყო მისი გეგმარებითი თავისებურების გამოძველანებაც. ამ მოსაზრებით ქალაქის არქიტექტურული სამსახურის მიერ დაფინანსდა კვლევითი-სამეცნიერო პროგრამა, რაც მაღალ დონეზე შესრულდა საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურულ ფაკულტეტზე. თემას ხელმძღვანელობდა ბატონი თენგიზ კვიციანი, მისი სამეცნიერო მოღვაწეობა და სადოქტორო დისერტაცია დედაქალაქის არქიტექტურის ისტორიას შეეხებოდა. ამ ნაშრომმა, ისევე როგორც ცნობილი მეცნიერების, ბატონ ვ. ბერიძის, ვ. ცინცაძის და სხვათა სამეცნიერო კვლევებმა, კარგი საფუძველი შექმნა დედაქალაქის ისტორიული უბნების ქალაქგეგმარებითი სტადიის, ე. წ. დეტალური დაგეგმარების პროექტირების დასაწყებად. პარალელურად კი, როგორც ზეერთაც აღვნიშნეთ, პროექტირება ეხებოდა მხოლოდ ცალკეულ შენობებს და დოკუმენტაციის განხილვა-შეთანხმება ხდებოდა თბილისის მთავარი არქიტექტორისა და საქართველოს ძეგლთა დაცვის სამმართველოს სამეცნიერო საბჭოს ერთობლივი განხილვით.

1978 წლის ბოლოს ბატონმა გ. ჯაფარიძემ განაცხადა, რომ სექტორის ხელმძღვანელის თანამდებობის დატოვება მოისურვა იმ მიზეზით, რომ ადმინისტრირების ფუნქცია გარკვეულ დროს ართმევს მას და რაც მთავარია, უფრო საჭიროდ მიიჩნევდა მთელი ყურადღების კონცენტრაციას ისტორიული ზონის „დეტალური დაგეგმარების პროექტისადმი“, რაც სექტორში უკვე დაწყებული იყო. როგორც მოგვიანებით გაირკვა, ასეთი გადაწყვეტილების მიზეზი უმთავრესად სხვა იყო: ზოგიერთი ვაგლენიანი უწყების თუ ინსტანციის ხელმძღვანელთა მოთხოვნა ძველი

თბილისის უბნებში სხვადასხვა მშენებლობის ჩასატარებლად ითვალისწინებდა ნიმიდევრულ კვლევით-საპროექტო ცესის აუცილებლობას, რისი პრინციპული დამცველი გ. ჯაფარიძეც იყო და ასეთ შეუთავსებელ პოზიციებს შესაძლოა კონფლიქტური დაპირისპირება გამოეწვია და დაეძაბა დამოკიდებულება საპროექტო ორგანიზაციასთანაც. ეს მიზეზი ადრევე რომ ყოფილიყო ცნობილი, დავარწმუნებდი კოლეგას, რომ პროფესიული ორგანიზაცია ასეთ პრობლემას უკონფლიქტოდც მოავარებად, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ჯაფარიძის ეჭვიც უსაფუძვლო არ იყო. ამის დასტურად საჭიროდ ვთვლი, საზოგადოებას გავაცხენო ასეთი ეპიზოდი:

1978 წლის 5 ივნისს „ლიტერატურული გაზეთის“ ფურცლებზე გამოქვეყნდა ბატონ თ. კვიციანიას წერილი სათაურით „თბილისის საჩინო“. სტატიაში გამოთქმული იყო მოსაზრება ისტორიულ-არქიტექტურული ძეგლების რეკონსტრუქციადაბატაციის თაობაზე ზოგადად, ზოლო კონკრეტულად „საჩინოს“ (იგივე „დარეჯანის სასახლის“) ფუნქციური გამოყენების შესახებ. საქმე ეხებოდა კომპაგვირის ხელმძღვანელთა მოთხოვნას, რათა ხსენებული კომპლექსი გამოეყენებინათ მრავალფუნქციური „ახალგაზრდობის ცენტრის“ მოსაწყობად. სტატიის ავტორი არგუმენტირებულად უარყოფდა კონკრეტულ ტერიტორიაზე მსგავსი ორგანიზაციის განთავსებას, რადგან მისი პროგრამით გათვალისწინებული საქმიანობისათვის საჭირო სათავსოთა და მოცულობების არსებობა გამოიწვევდა კომპლექსში აქტიურ ჩარევას არქიტექტურული ღირსების საზიანოდ. როგორც გაირკვა, კომპაგვირელთა ხელმძღვანელები იმავდროულად აწარმოებდნენ მოლაპარაკებას „თბილქალაქპროექტის“ სახელოსნოს ხელმძღვანელ გ. ჯაფარიძესთანაც, რომელსაც როგორც ზევით ითქვა, დამუშავებული ჰქონდა „საჩინოს“ აბატაციის საპროექტო წინადადება.

ეს დოკუმენტაცია ერთ-ერთ შესაძლო ვარიანტად მიიჩნევა სასახლის ტერიტორიაზე მაღალი კლასის სასტუმროს განთავსებას, ძეგლის სანიშნო ელემენტების გამონთავისუფლებას „პარაზიტი“ მინაშე-

ნებისაგან ძველის არქიტექტურული ღირებულების პრიორიტეტული გამოვლენებით.

საპროექტო წინადადების ავტორი აგრეთვე მოითხოვდა „საჩინოს“ კომპლექსის მეცნიერულ შესწავლას მიღებული წესით როგორც წინაპირობას კომპლექსის შემდგომი ფუნქციური გამოყენების დასადაგენად. ასეთი პროფესიულად სამართლიანი პოზიცია ხელს არ აძლევდა კომკავშირელთა ხელმძღვანელებს, რომელთაც თავიანთი სურვილის განხორციელება სასწრაფოდ სურდათ. მათ მიერ ხსენებული სტატიის და ადამტაციის საპროექტო წინადადების ავტორების პოზიცია შეფასდა „ახალგაზრდობის პრობლემებისადმი“ საწინააღმდეგო მოქმედებად და „ახალგაზრდა კომუნისტის“ 1978 წლის 13 სექტემბრის ნომერში გამოქვეყნდა სარედაქციო წერილი სათაურით „არქიტექტურული პრობლემების ნიღაბ ქვეშ“ ანუ ერთი კონკრეტული მაგალითი იმისა, თუ როგორ ეკიდებიან ზოგჯერ ახალგაზრდულ პრობლემებს.

წერილის შეურაცხმყოფელმა ტონმა და უსაფუძვლო ბრალდებებმა როგორც ზევით ხსენებული კოლეგების, აგრეთვე „თბილქალაქპროექტისა“ და არქიტექტურული საზოგადოების მიმართ, საფუძვლიანი აღშფოთება გამოიწვია. საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის გამკვობამ გადაწყვიტა დაუყოვნებლივ გამოქვეყნებინა საკადრისი პასუხი და ტექსტის შედგენა დაავალა ბატონ ს. კინწურაშვილს. წერილის შეჯერებული ტექსტი გამოსაქვეყნებლად გაეგზავნა გაზეთ „ლიტერატურული საქართველოს“ რედაქციას. წერილს ხელს აწერდნენ: აკადემიკოსი ვ. ბერიძე (ხელოვნების ინსტიტუტის დირექტორი), თ. თევზაძე (საპროექტო ინსტიტუტის „თბილქალაქპროექტის“ დირექტორი) და ს. კინწურაშვილი (საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის მდივანი). დრო გადიოდა და წერილის გამოქვეყნებას ბირი არ უჩანდა.

ცნობილია, რომ იმ დროს პრესაში გამოქვეყნებული სტატიების საპირისპირო წერილები არ იბეჭდებოდა, მით უმეტეს თუ ისინი სარედაქციო წერილის მოსაზრებას ეწინააღმდეგებოდა. ვითარების გასა-

რკვევად, კოლეგების დავალებით, წავედით პარტიის ცკ-ში ს. კინწურაშვილი და მე. სასაუბროდ მიგვიღო ცკ-ს ერთობა მდივანმა, ვ. სირაძემ, რომლისთვისაც ჩვენი მისვლის მიზეზი წინასწარ ცნობილი არ იყო. ქალბატონმა ვიქტორიამ ყურადღებით მოგვისმინა, დაფიქრდა და შემდეგ ტელეფონით სადღაც დარეკა. აუღელვებელი, მაგრამ დამაჯერებელი ტონით განუმარტა სატელეფონო სახის მეორე ბოლოში მყოფ პირს, რომ არქიტექტურული საზოგადოების აზრი სათანადო ყურადღებას მოითხოვს და „იმედი გამოთქვა“, რომ ჩვენი წერილი გამოქვეყნდებოდა უახლოეს ნომერში. ასეც მოხდა!

როგორც შემდეგ გაირკვა და რაც მოსალოდნელი იყო, კომკავშირის ხელმძღვანელებს გაკვირვება და უკმაყოფილება გამოუთქვამთ, თუმცა ჩაიბე საპასუხო ქმედება ამ ამბავს არ მოჰყოლია.

ალბად ამ ფაქტის გამოც ვ. ჯაფარიძე თვლიდა, რომ ასეთი პოლიტიკური ძალის მქონე ორგანიზაციასთან კონფლიქტური ურთიერთობა საზიანო იქნებოდა „თბილქალაქპროექტისათვისაც“. სექტორის ხელმძღვანელის ვაკანტური ადგილის შესავსებად ჯერ კიდევ არ გვეყავდა კანდიდატურა, რომ გვესტუმრა ინსტიტუტის ყოფილი თანამშრომელი, იმხანად კი ტექნიკური ესთეტიკის ინსტიტუტის ფილიალის დირექტორის მოადგილე ბატონი გიორგი (გიგა) ბათიაშვილი, რომელმაც გამოთქვა სურვილი ჩვენთან დაბრუნებისა და დასაბუთებულად ახსნა მისი ინტერესი ძველი უბნების სარეკონსტრუქციო საქმიანობისადმი. სექტორი გადაკეთდა სპეციალურ სახელოსნოდ და ხელმძღვანელად დანიშნა ბატონი ვ. ბათიაშვილი.

დროთა განმავლობაში, თანდათან იზრდებოდა მოთხოვნა ძველი უბნების ცალკეული შენობების თუ შენობათა ჯგუფების სარეკონსტრუქციო-სარესტავრაციო სამუშაოთა ჩასატარებლად, რაც მოითხოვდა საპროექტო საქმიანობის გაფართოებას, ამან კი განაპირობა შემოქმედებითი სახელოსნოს შევსება ახალგაზრდა თუ გამოცდილი სპეციალისტებით.

პრემიუმები, მოღვაწე...

პარკენ ზაქარაია

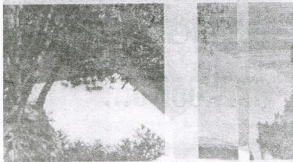
აღბათ, გასაგები უნდა იყოს, რომ იმ პერიოდისთვისაც შეუძლებელი იქნებოდა ყველა სამუშაოთა დაფინანსება მხოლოდ დედაქალაქის საბიუჯეტო სახსრებით, ამიტომ შემუშავდა არაორდინარული სისტემა, რომლითაც მოზიდული იქნა არა მხოლოდ რესპუბლიკური, არამედ საკავშირო დაქვემდებარების ორგანიზაციების სახსრებიც. ამ პატრიოტული საქმიანობის ფორმის ჩამოყალიბება და შემდგომში ტრადიციულ წესად დაქვემდებარებაში დიდი წვლილი მიუძღვის პარტიის საქალაქო კომიტეტის იმდროინდელ პირველ მდივანს ბატონ თენგიზ მენტეშაშვილს. ერთიანი დამკვეთის ფუნქცია კი დაეკისრა დედაქალაქის აღმასკომის სტრუქტურაში არსებულ „საინჟინრო ნაგებობათა მშენებლობის“ დირექციას, რომელსაც გამოცდილი ინჟინერი, სამაგალითო ორგანიზატორი და შესანიშნავი პიროვნება, გიორგი მინდელი ხელმძღვანელობდა.

დღეს, როდესაც ქვეყანაში შექმნილი ვითარების გამო, ფაქტიურად შეწყვეტილია წლების განმავლობაში წარმატებულად მიმდინარე ძველი უზნების რევოლუციის პროცესი, ხოლო ბოლო ხანს განჩნდა სავალალო პრეცედენტები ისტორიულ-არქიტექტურულ გარემოში უხეში ჩარევისა, რაოდენ საჭიროა შთამომავლობას გაეაცნოთ დედაქალაქის არქიტექტურის ისტორიისათვის მეტად სანიშნო პერიოდის შემოქმედებით პროცესის თანხლებები ეპიზოდების ობიექტური აღწერა. ეს საქმე კი ხელეწიფება ხსენებული პროცესის ყველა მონაწილეს, განსაკუთრებით კი გიორგი ბათიაშვილს, რომელიც ეჭვგარეშეა, საინტერესო მოგონებებს მოგვაწვდის, რითაც შეივსება ჩვენი პროფესიული ცხოვრების ისტორიის მნიშვნელოვანი ფურცლები.

ლიდი ხნის წინათ, სახელმწიფო მუზეუმში გამზადებდი საქართველოს ისტორიის ვრცელ გამოფენას. მხატვარ-გამოფორმებლად მოწვეული მყავდა ცნობილი მხატვარი ავთო ვარაზი. ვისაც ის ახსოვს, კარგად იცის, რომ იგი ცოტათი აუწყობელი პიროვნება გახლდათ; დროის განსაზღვრა მისთვის თითქმის არ არსებობდა. საქმე კი არ ითმენდა. კოლეგებში გავიკითხე, ვთხოვე, მოუძებნათ ნიჭიერი და საქმიანი ახალგაზრდა არქიტექტორები. ასეთი რეკომენდაციით მალე მოვიდნენ ჯემალ (ვახტანგ) დავითაია და ალექო ჩიქოვანი. სამივეს ავეუსხენი მდგომარეობა; დავუსახე მიზანი და ვთხოვე — საქმის კარგად და ტემპით წარმართვა.

ძველი წარმოსადგენია, ამ სამმა არქიტექტორმა (განათლებით ვარაზიც არქიტექტორი იყო), რა ციცხლი დაანთო! ასეთი საქმიანობის მეთაური სწორედ დავითაია გახლდათ. მალე გაიმართა სანაქებო ექსპოზიცია, რომელსაც საზოგადოებამ მაღალი შეფასება მისცა. მასზე ბევრი დანიჭერა და ბევრიც ითქვა. ექსპოზიციის გაკება და შესრულება სრულიად ახლებური გახლდათ, მხატვრული დონე კი უმაღლესი!

ახლანან გამოვიდა ვახტანგ დავითაიას წიგნი — „არქიტექტურა, ოცნება და სინამდვილე“. წიგნის ერთი გადათვალთვინებაც საკმარისია იმისათვის, რომ წარმოდგინოთ ავტორის მიერ რამდენი დროა დახარჯული პროექტებზე, სტატიებზე, რა ჯაფა დასდგომია მას. ყველგან და ყველადღერში ეტყობა, რომ მას საქმე „სტკივა“, სამშობლო „სტკივა“.



არქიტექტურა

ოცნება და
სინამდვილე

თვალში გეცემათ პროექტების სიმრავლე და მრავალფეროვნება. აქ თქვენ ნახავთ როგორც დიდ ფორმებს, ისე მცირესაც, მოქანდაკეებთან ერთად შექმნილ კომპოზიციებს და სხვა.

ავტორი თავის აზრებს გვიზიარებს სხვისი შემოქმედების შეფასებისას. მისთვის სულერთი არ არის ნაწარმოების ავტარგანობა, ნიჭიერება დასაფასებელი.

მახსენდება მის მიერ აგებული მემორიალები მუხრანსა და სენაკში. ეს იყო არქიტექტურაში ახალი სიტყვა.

ავტორის სტატიებში ბევრი წუხილი და მოწოდება ჩანს იმაზე, რომ უნდა გავაფრთხილდეთ ქალაქების ისტორიულ სახეს და საერთოდ ძეგლებს. ამ მხრივ ბევრი უმსგავსობა მოხდა ბოლო ათეულ წელს, თბილის-ქალაქი ლამისაა „ბომათა სადგომს“ დაამსგავსეს.

იკითხავთ: სადაა ქალაქის მთავარი არქიტექტორი? ამბობენ, ეს უბედურება სწორედ იმათგან მოდისო. მათი ხელშეწყობით ბევრი ისეთი ობიექტი აშენდა, მიშენდა და დაშენდა, რომ არცერთ ნორმალურ ჩარჩოში არ ჯდება. ბოლოს ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მოხდა სრულიად გაუგებარი რამ — ბევრგან ტროტუარებიც კი გააუქმეს. საკითხავია — ქალაქს მთავარი არქიტექტორი და მისი ჯგუფი რომ არ ჰყოლოდა, ამაზე უარესი რა მოუვიდოდა?!

წიგნის ავტორი მსჯელობს იმაზე, თუ როგორ უნდა დაგეგმარდეს ქალაქის ისეთი ძველი უბნები, როგორცაა რუსთაველის მოედანი და სხვა. აქ უპირველეს ყოვლისა დამპროექტებლებს სჭირდებათ ტაქტი, ზომიერება და გემოვნება...

ევროპის ძველ ქვეყნებში ეს საკითხი მეტად ძალად დონეზეა გადაწყვეტილი. აბა, გაიარეთ პარიზში, რომელსაც თურმე, მთავარი არქიტექტორი არ ჰყოლია, ძველი, ისტორიულად ჩამოყალიბებული 4-5 სართულიანი რაიონები ხელუხლებელია. ახალი პარიზი კი მის გარეთ შენდება. აქ ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ საფრანგეთში მიღებული ერთ-ერთი ძველი კანონი დღესაც მოქმედებს. ეს კანონი შემდეგში მდგომარეობს — ათასი წლების განმავლობაში ქვეყნის სხვადასხვა რეგიონში კრამიტის განსხვავებული ფორმა ჩამოყალიბდა. სწორედ ამას იცავს ეს კანონი — რესტავრატორებმა ერთ რეგიონში შემუშავებული კრამიტი სხვა რეგიონში არ გამოიყენონ. და ის ასეც ხდება!

ავტორის მიერ გამოთქმული ლოგიკური აზრებით, ტრადიციები ჩვენს ქვეყანაშიც აუცილებლად უნდა დავიცვათ. მართალია, ამისთვის ფორმულები არ არსებობს, მაგრამ რევიონების ისტორიული სახე რომ უნდა შევინარჩუნოთ, ეს ცხადია. დიდი ძალისხმევაა გასატარებელი იმისათვის, რომ არქიტექტურაში „სამპლოურ ნიველირებას“ გავცდეთ.

სამწუხაროდ, ჩვენთან ზოგჯერ ზოგიერთებს განსაცვიფრებელი აზრები მოსდით: რუსთაველის პროსპექტი უნდა გადაამუშაონ, გამოშენონ, „თანამედროვე“ გახადონ, პროსპექტი და ეზოებიც უნდა „გადაახალისონ“.

თბილისი რუსთაველის გამზირის იერსახით ამჟამად, იგი მილიონებს დაამახსოვრდა, მას თავისი კოლორიტი უნდა შეეუნარჩუნოთ!

ვახტანგ დავითაიას — არქიტექტორის, შემოქმედის, პოლემისტის სარეცენზიო წიგნი გამოადგება სპეციალისტებს, სტუდენტებს და საერთოდ ინტელიგენციას.

ავტორის ასეთი წიგნის გამოცემა მიუწოდებით და დავრჩეთ კიდევ უკეთესი მოლოდინში.

ესკიზები გურამ ბზვანელის შემოქმედებითი პორტრეტისათვის



ლალი კახულია

„რა აძლიერებს ლირიკის ნაკადს?“ — ამ შეკითხვით იწყებს თავისი ერთ-ერთი გახმაურებული შრომის ქვეთავს გამოჩენილი ქართველი მუსიკისმცოდნე გივი ორჯონიკიძე. მომდევნო მსჯელობა კი ცხადყოფს მეცნიერის აზრის მიმართებას, პასუხს იძლევა დასმულ კითხვაზე, რომელიც მოკლედ შემდეგი ციტატით შეიძლება გამოვსატოთ: „თავისი ბუნებით ლირიკა ხელოვანის მეობის, ხელოვანის ინდივიდუალობის უშუალო გამოვლენისა და მისი თვითდამკვიდრების ყველაზე შესატყვისი ფორმაა. ლირიკაში ადამიანური ღირებულებები ვლინდება <...> პირადი გამოცდილების, პირადი მსოფლალქმის სახით. <...> ლირიკა, უპირველეს ყოვლისა საკუთარ თავში ჩაღრმავებაა, მისი ხედვა, მისი, როგორც ესთეტიკური ღირებულების აღიარებაა <...> ლირიკული ინტონაცია სინამდვილის ინდივიდუალური ხედვითაა შექმნილი. თანამედროვე ქართულ მუსიკაში სწორედ ამ ინდივიდუალური ხედვის გაღრმავება იწვევს ლირიკის ნაკადის ინტენსიფიკაციას“.

გურამ ბზვანელი ქართულ მუსიკაში თავიდანვე მოვიდა, როგორც სწორედ ასეთი — საკუთარ თავში ჩაღრმავებული, სინამდვილის ინდივიდუალური ხედვის უნარით ანუ ლირიკული ნიჭით დაჯილდოებული ხელოვანი. პირველი ნაბიჯები საესტრადო სიმღერის ჟანრში გადადგა და მათში გამოვლენილი განცდის უშუალოა მთელი შემოქმედების მანძილზე თან გაჰყვა. მისი

სიმღერების მელოდიები იმთავითვე ცილდებოდნენ შტამებს, ჟანრის მიერ დაშვებულ ტრადიციებს, ისე, რომ გამოუცდელი ყურიც კი უმალ გამოარჩევდა ავტორისეულ ხელწერას — თვითმყოფადსა და უაღრესად ეროვნულს. არასოდეს არ ცდილა ხელოვნურად გართულებული ენით ესაუბრა, თავი მოეწონებინა მსმენელისათვის. პირიქით, ყოველთვის ასერხებდა ღრმა ადამიანური განცდების მარტივი საშუალებებით გადმოცემას. შემოქმედებითი გზის დასაწყისშივე მისი მუსიკა გამოირჩეოდა განცდათა დახვეწილობით, ტაქტით, სიფაქიზით, ბგერწერით ოსტატობაზე დამყარებული კოლორიტის განსაკუთრებული გრძობით, საორკესტრო აზროვნებით.

ჯერ კიდევ სკოლის მოსწავლემ, 17 წლის გ. ბზვანელმა, რომელსაც იმხანად კომპოზიტორის კარიერაზე საერთოდ არც უფიქრია, თავის „საძმოსათვის“, მეგობართა ვიწრო წრისთვის პირველი სიმღერები შექმნა — „მეგობრებს“ და „ბუთია“, მისივე ამხანაგების გიზო გაბისკირიასა და რეზო ამაშუკელის ტექსტებზე. 1954 წელს იგი საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სამთო-გეოლოგიური ფაკულტეტის სტუდენტი გახდა. მუსიკის სიყვარულმა, მუსიკირების ჟინმა იგი „გეპეის“ თვითმოქმედ საესტრადო ორკესტრში მიიყვანა. პირველად სწორედ აქ გაიფურჩქნა ბზვანელის შემოქმედებითი ნიჭი. მან თანაკურსელებისაგან ჩამოაყალიბა ვოკალური

კვარტეტი, რომლისთვისაც სიმღერების შეთხზვა დაიწყო. ეს იყო ბზვანელის შემოქმედებითი კარიერის წარმატებული დასაწყისი.

ოთხ ათეულ წელზე მეტი დრო გავიდა მას შემდეგ, რაც ბზვანელის სიმღერები დიდ საკონცერტო ესტრადაზე აქდერდნენ ახლა, როცა შესცქერი ახალგაზრდული მხნეობითა და ენერგიით აღსავსე სასიამოვნო გარეგნობის, ელვანტური მიხრამონის კლარათიმან მამაკაცს, ძნელად წარმოიდგენ, რომ მას 65 წელი შეუსრულდა. ახალგაზრდობის VI მსოფლიო ფესტივალის ლაურეატი, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ღირსების ორდენის კავალერი... ახლახან მას კიდევ ერთი ფრიად საპატიო წოდებაც შეემატა, გ. ბზვანელი 1999 წლის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი გახდა. ეს ჯილდო კომპოზიტორს 10 საფორტეპიანო პიესისათვის მიენიჭა. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ შემოქმედების გარიჟრაჟზე შექმნილ რამდენიმე საფორტეპიანო ოპუსს, ამ ჟანრში მუსიკალური საზოგადოება მას ნაკლებად იცნობდა. სახელმწიფო პრემიაზე წარდგენისას კი სხვადასხვა დროს შექმნილი მისი საფორტეპიანო თხზულებები ერთად აქდერდა: პირველი ნაბიჯები პროფესიულ მუსიკაში და სიმწიფის ხანაში შექმნილი საფორტეპიანო პიესები..., რა დიდი განსხვავებაა და ამავდროულად რა სიახლოვე, როგორი შინაგანი კავშირია მათ შორის! ისინი წარმოსახვენ მხატვრული განვითარების იმ ლოგიკურ ბარადივმას, კომპოზიტორის მიერ განვლილ გზას ორგანულ მთლიანობად რომ აქცევს.

ახალგაზრდა კომპოზიტორმა მოღვაწეობა მაშინ დაიწყო, როდესაც ქართული საესტრადო სიმღერა ყალიბდებოდა. ამ ჟანრში ნაყოფიერად მოღვაწეობდნენ ცნობილი კომპოზიტორები: რ. გაბინიაძე, დ. თორაძე, ს. ცინცაძე, შ. მილორავა. მათთან ერთად გ. ბზვანელიც დგას ქართული საესტრადო მუსიკის სათავეებთან. მის სახელთან მკიდროდა დაკავშირებული 50-იანი წლების ქართული საესტრადო მუსიკის წარმატებები. ბზვანელის კვარტეტმა იმთავითვე თავისი გამორჩეული ადგილი დაიმკვიდრა. გ. ბზვანელმა მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა როგორც ქართული ერო-

ვნული საესტრადო სამეცხველო ენის შექმნაში, ასევე საესტრადო ვოკალური კვარტეტის, როგორც ჟანრის ფორმირებაში. მაშინ საბჭოთა კავშირში ვოკალური კვარტეტის ტრადიცია არ არსებობდა. ბზვანელმა პირველმა დაიწყო ისეთი საკვარტეტო მუსიკის წერა, სადაც თითოეულ მხმას თავისი ფუნქცია ჰქონდა. კვარტეტის შემოქმედებითი ნათლობა 1954 წელს, „მუსტაიდის“ ბალის ესტრადაზე შედგა.

ახალგაზრდა კომპოზიტორი — გ. ბზვანელი სულ მალე თბილისში ცნობილი პიროვნება გახდა. იგი იყო კვარტეტის ნამდვილი სულისჩამდგამელი, მისი რეპერტუარის ძირითადი ნაწილის შემქმნელი. კოლექტივს ხუმრობით ბზვანსკის კვარტეტს ეძახდნენ და გლენ მილერის საყოველთაოდ აღიარებულ ჯაზ-კვარტეტს ადარებდნენ. ბზვანელის მიერ დაწერილი სიმღერები — „ნუკრია“, „შენი თვალებს მიდვლილი ემში“, „ქარი აშარი“, „დაჩქარე“, „ბორჯომის ხეობა“, „დამელოდე“ და სხვა საოცარი პოპულარობით სარგებლობდნენ.

წარმატებით დაწყებული საქმე 1957 წელს, მოსკოვში, სტუდენტი ახალგაზრდობის VI მსოფლიო ფესტივალში მონაწილეობით დაგვირგვინდა. „გაგების“ საესტრადო ორკესტრი და მისი ვოკალური კვარტეტი ფესტივალის ლაურეატი გახდა. ეს იყო ერთადერთი თვითმოქმედი საესტრადო კოლექტივი, რომელმაც ამ დიდ ფორუმზე ეს საპატიო ჯილდო მოიპოვა. ფესტივალზე კვარტეტის გამოსვლებს არნახული წარმატება ხვდა წილად. მისი კონცერტები სრული ანშლაგით მიდიოდა. კვარტეტმა მიიღო მიწვევები უცხოეთის მრავალ ქვეყანაში, რომლებიც ქართველ ჩინოსანთა „ძალისხმევის წყალობით“ სამწუხაროდ ვერ განხორციელდა. კვარტეტის მიერ შესრულებული გ. ბზვანელის სიმღერები საკავშირო რადიოთი მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში გადაიცა, მისი ფოტო კი ლ. უტიოსოვის ჯაზ-ორკესტრის ფოტოსთან ერთად ყველა ცნობილ ჟურნალში დაიბეჭდა. კვარტეტი ორ ფილმში გადაიღეს. საბჭოთა კავშირის ყველაზე სახელგანთქმული ჯაზ-ორკესტრების ხელმძღვანელები თავის კოლექტივებში ამ კვარტეტის მიწვევას ცდილობდნენ. პრესა საზგასმით აღნიშნავდა გ. ბზვანელის მიერ ი. გრიშაშვილის ლექ-



სის „ყოთაბალიშის“ მიხედვით დაწერილი სიმღერის — „ჩაეაქრე სანთელი“-ს წარმატებას, რომელსაც ნ. ბრეგვაძე გულშიამწვდომად მღეროდა.

მოსკოვში კვარტეტის ტრიუმფალური გამოსვლების შემდეგ გურამ ბზვანელის სიმღერების შესახებ გაზეთი „სოვეტსკაია კულტურა“ წერდა: „სტუდენტების რეპერტუარში ყველაფერი ჩქეფს ძალდაუტანებელი მხიარულებით, „მინორი“, რომელიც სხვებთან სენტიმენტალურად ჟღერს, მათთან სავსეა ცოცხალი განცდით, აღბეჭდილი კეთილშობილური თავშეკავებულობით, იქნეს გულწრფელი, კემშარიტი წვდომის უნარს“ (11. 08. 1957).

კვარტეტმა სულ ხუთი წელი იღვანა. 1959 წელს იგი დაიშალა. მაგრამ ხანმოკლე არსებობის მიუხედავად მან ქართული საესტრადო მუსიკის განვითარებაში ფასდაუდებელი წვლილი შეიტანა.

ამგვარად, საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ გ. ბზვანელი სწავლას თბილისის კონსერვატორიაში აგრძელებს და კომპოზიციის ხელოვნებას ა. შავერზაშვილის კლასში ეუფლება (1961-1966). თავს ჯერ მცირე, მინიატურულ ფორმებში სცდის, მერე კი უფრო რთულ ფორმებსაც მიმართავს. ფართოვდება მისი შემოქმედების ჟანრობრივი დიაპაზონიც. იგი წერს სიმფონიურ, ვოკალურ-სიმფონიურ, კამერულ-ინსტრუმენტულ, საგუნდო ნაწარმოებებს, ქმნის რთული ფორმის საესტრადო კომპოზიციებს, როგორცაა მუსიკალური სურათი „მზის ჩასვლა ზღვაზე“ ფორტეპიანოსა და სიმფონიურ-ჯაზორკესტრისათვის, მუსიკლებს, აგრეთვე სიმღერებს, მუსიკას თეატრისა და კინოსათვის. პროფესიულ მუსიკაში მოსულ კომპოზიტორი არ ცდილობს გაავლოს ზღვარი სერიოზულსა და საესტრადო მუსიკას შორის, პირიქით, მისი საესტრადო შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი მუსიკალური სახეები ახალ ესთეტიკურ გარემოში ბუნებრივად შემოდინდა და აქაც პოულობენ კუთვნილ ადგილს, უფრო მეტიც, თავისებური ხიბლითა და არომპატით ავსებენ კომპოზიტორის ქმნილებებს. კონსერვატორიაში სწავლების წლებში დაწერილ საფორტეპიანო პრელუდიებს, კლარნეტისა და ვიოლინოსთვის შექმნილ პიესებს, სა-

ფორტეპიანო სონატას იმ ნიშნების კვალი ატყვიათ, აგრერიგად რომ გვხვობლავდნენ მის საესტრადო სიმღერებში — სიხალისე და მელიოდურობა, გულწრფელი ლირიზმი, განცდის სადა და კეთილშობილური თავშეკავებით გადმოცემის უნარი, მუსიკირების პროცესის სილაღე.

ეს თვისებები თავს იჩენენ გ. ბზვანელის 60-იანი წლების საუკეთესო ნაწარმოებებში, პირველ რიგში კი 1967 წელს დაწერილ სავიოლინო კონცერტში. თერთმეტი წლის შემდეგ კომპოზიტორი კვლავ უბრუნდება ახალგაზრდობის პერიოდის ამ მნიშვნელოვან ოპუსს, ხვეწს მას, ქმნის მეორე რედაქციას. ბედნიერი შემთხვევითობის წყალობით კონცერტს ეცნობა გამოჩენილი საბჭოთა მევიოლინე მიხეილ ბეზვერხნი, რომელიც იმავედ თბილისში ცხოვრობდა. სწორედ იგი აღმოჩნდა მეორე რედაქციის პირველი შემსრულებელი.

სავიოლინო კონცერტის საუკეთესო ფურცლები ლირიკულ განწყობას უკავშირდება. საესტრადო სიმღერებიდან წამოსული მღერადი მელიოდურობა, გრძნობის უშუალოება და უბრალოება, გულწრფელი ემოციურობა კარგად ესადაგება ვიოლინოს ბუნებას, მის უნარს შესატყვის ემოციურ ტონალობაში გადმოსცეს მგზნებაზე, გულშიამწვდომი განცდები. ამ მხრივ არ შეიძლება მსმენელი გულგრილი დატოვოს პირველი ნაწილის მეორე თემამ და სრულად მეორე ნაწილმა, რომელიც აღიქმება, როგორც ლირიკული გმირის გულახდილი მონოლოგი. კონცერტში განცდათა მრავალფეროვნებაა. აქ ერთმანეთს ცვილიან დრამატული, ჟანრული, გროტესკული და სკერცოზული ეპიზოდები, რომელთა გარკვეულ მონაკვეთებში მუსიკა იქნეს ექსპრესიულ ჟღერადობას. მაგრამ დრამატულის უკიდურეს გამახვილებას წინ ეღობება ელევგორ-მედიტაციური საწყისი, რომლითაც უხვადაა გაჟღენთილი მუსიკალური ქსოვილი და რომელიც განაზავებს და ანიტირალებს დრამატულუ პათოსს. ამდენად, აქ დრამატულიც, ჟანრულიც, იუმორისტულიც ლირიკულ ჭრილშია წარმოდგენილი. ესეც კომპოზიტორის ნიჭის ერთ-ერთი თვისებებურება — განსხვავებულ განწყობილებათა ლირიკული გარდასახვის უნარი! ვფიქრობ, სავიოლინო კონცერტი

საეტაპო ნაწარმოებია ბზვანელის შემოქმედებაში, რომელიც ვხვას უკაფავს მომდევნო პერიოდის ახალ მიღწევებს.

70-იან წლებში გ. ბზვანელის შემოქმედება ინტონაციურად მდიდრდება, ახალი პლასტიკით ივსება, მასში შემოდის აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ინტონაციები. ეს განსაკუთრებით საგრძნობია მას შემდეგ, რაც მან მუსიკალურად გააფორმა შესანიშნავი რეჟისორის სოსო ჩხაიძის მიერ გადაღებული პირველი ქართული მრავალსერიანი ტელეფილმი „თუში მეცხვარე“, (1972). ლირსშესანიშნავია 1978 და 1981 წელს შექმნილი „ქართული ჩანახატები“ და სიმფონია. ესაა ბზვანელის შემოქმედების ცენტრალური ნაწარმოებები, რომლებიც საფუძველს ქმნიდნენ სერიოზული მსჯელობისათვის, მით უფრო, რომ აქამდე არ გამხდარან სპეციალური კვლევის ობიექტები. მათში ერთგვარად ჯამდება ბზვანელის სტილის თავისებურებანი, ამავდროულად თავს იჩენს ახალი ტენდენციებიც.

„ქართული ჩანახატები“ თავისებური საორკესტრო სუიტაა, რომელიც შედგება ფორმითა და შინაარსით დასრულებული, ერთმანეთის მიმართ კონტრასტული პიესებისაგან. ისინი გამოირჩევიან პროგრამული სახონებით, იწვევენ სურათოვან ასოციაციებს. ამ ქართულ კილო-პარმონიულ საფუძველზე აღმოცენებულ, აკვარელურ ფერებში, იმპრესიონისტული ბგერწერით შესრულებულ ჩანახატებში წინა პლანზე წამოწეულია კოლორიტის ფუნქცია, ფაქტურის გამჭვირვალეობა, საორკესტრო ფერთა დახვეწილობა და სიფაქიზე, ფერადოვანი და რბილი პარმონიული სელები ცხადყოფენ კომპოზიტორის გატაცებას იმპრესიონისტული ხელოვნებით. საორკესტრო ბგერწერის მნიშვნელობაზე მეტყველებს ლირიკულ-ჩაფიქრებული ხასიათის პიესების (I და IV) დრამატურგიული წყობაც, რაც ტემბრული ვარირების პრინციპს ემყარება. ამავდროულად მნიშვნელოვანი დრამატურგიული ფუნქცია კვლავინდებურად მღერად მელიოდის აკისრია. კომპოზიტორის ორიგინალური მელიოდიური აზროვნება აღმოცენებულია ეროვნულ საფუძველზე. მუსიკალური თემების ინტონაციურ წყობაში შეინიშნება კავშირი ცალ-

კული დიალექტების განსხვავებულ რებთან, რაც გამოხატულებას პპტონურ კონკრეტული ნიმუშების ციტირებაში, არამედ ხალხური მუსიკალური აზროვნების — კილო-პარმონიულ, მეტრო-რიტმულ და სხვა თავისებურებათა კანზოვადებულ გამოყენებაში, მათ კანონზომიერებათა საკუთარი ალქმის პრიზმაში გატარებასა და ინდივიდუალურ ხელწერასთან შერწყმაში. ასე მაგალითად: მხნე, ცოცხალი ხასიათი, ორწილადი ზომა, გამოკვეთილი მეტრი, მოძრავი ბანი, მსუბუქი იუმორისტული განწყობილება მეორე პიესას იმერულ მგზავრულებთან ახლოებს. დასკვნითი ნაწილის (IV) აქტიური ხასიათის მთავარი თემა კი მეკრული შრომის სიმღერებიდანაა აღმოცენებული. შრომის პათოსი ხაზგასმულია ორკესტრის ომანიანი ხმოვანებითაც. აღნიშნულ დიალექტებთან ინტონაციური კავშირები გ. ბზვანელის შემოქმედების ადრეულ ეტაპზეც იყო გამოვლენილი. ამ ნაწარმოებში კი პირველად იჩენენ თავს აღმოსავლეთ საქართველოს მთის, კერძოდ თუშური სიმღერისათვის დამახასიათებელი კილოური მიმოქცევები. ეს ითქმის, როგორც ნათელი სევედით გამსჭვალულ, ელეგიურ III ნაწილზე, რომელიც ცოცხლში „რომანტიკულ სიმღერად“ აღიქმება, ასევე დასკვნითი პიესის ნელ შესავალზე, მწყემსურ ჩანამღერს რომ მოგვაგონებს, რაც ხაზგასმულია ინგლისური ქარახსის ტემბრითაც.

ამგვარად, ნაწარმოები საქართველოს სხვადასხვა კუთხის კოლორიტულ სურათებს გვაგონებს. კოლორიტის ნატიფმა შეგრძნებამ, ბგერის აკუსტიკური ფუნქციის გამახვილებისადმი მისწრაფებამ, პროგრამულმა სახონებამ, ხალხურ ძირებთან ახლოვებამ თავი იჩინა ბზვანელის პირველსავე საფორტიპიანო პიესებში, სიმწიფის პერიოდის თხზულებებში კი ეს ნიშნები თვისობრივად ახალ ხარისხში წარმოდგენენ.

„სიმფონია — რეკვიემი“ არ წარმოადგენს რეკვიემის ჟანრის ტიპიურ ნიმუშს. მისი შინაარსი არ განისაზღვრება კლასიკურ მუსიკაში დამკვიდრებული ტრადიციებით. ნაწარმოების ქვესათაურია „სსოვნა გულისა“, იგი ეძღვნება ცხოვრებიდან წასული ახლობელი ადამიანების სსოვნას, სწორედ საყვარელ პიროვნებებთან გამო-



თხოვებით გამოწვეული გულისტვილი განპირობებს დატრეზისა და გლოვის განწყობილებას. ამავდროულად, ნაწარმოები ასახავს „თანამედროვე გმირობისათვის“ დამახასიათებელ ფსიქოლოგიურ კონფლიქტებს.

სიმფონია უდავოდ ახალ ეტაპს წარმოადგენს კომპოზიტორის მხატვრულ აზროვნებაში. ახლებურია როგორც ნაწარმოების ენა, ასევე ინსტრუმენტების შემადგენლობაც (დაწერილია სიმფონიური ორკესტრის, არფისა და ლიტავრებისათვის). ბზვანელის მუსიკისათვის ჩვეული ლირიკული განცდები, ადვილს უთმობს ტრაგიკულ, ჩაღრმავებულ, ფილოსოფიურ განწყობილებებს. მასში იგრძნობა თანამედროვეობის მძაფრი სუნთქვა. როგორც ინტონაციური წყობით, ასევე განვითარების ხერხებით, იგი ჩვენი დიდი თანამედროვის დიმიტრი შოსტაკოვიჩის ტრაგიკულ, ფსიქოლოგიურად გამახვილებულ მუსიკასეა ორიენტირებული. შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის გარემოებაც, რომ სიმფონიის ძირითადი თემატური ბირთვი d_1, es_1, c_1, h შოსტაკოვიჩის მონოგრამაზეა (D. Sch) აგებული, საიდანაც აღმოცენდებიან არა ექსპოზიციურად, არამედ უშუალოდ განვითარების პროცესში წარმოდგენილი მთავარი და დამხმარე პარტიები, რომელთა მხატვრულ-ემოციური საზღვრებიც სულ უფრო ფართოვდება, ახალი ნიუანსებით ივსება. მთავარი თემა, აღწევს რა კულმინაციის გარკვეულ ფაზებს, ღრმავდება, ფილოსოფიურ-ჩაფიქრებულიდან ბნელ-ტრაგიკულ და დრამატულ-სკერცოზულ სახეებად გარდაქმნათა გზით, იგი მიდის ამ ურთიერთსაინააღმდეგო განწყობილებების კონტრასტულ შერწყმამდე. სწორედ ერთი ინტონაციური ბირთვიდან წამოსულ განსხვავებულ ემოციურ განცდათა თანმიმდევრობით გამოვლენა და მათი კონტრასტული შერწყმა მსკვალავს ნაწარმოებს მე-20 საუკუნისათვის დამახასიათებელი დაძაბული, მღელვარე მაჯისცემით და განსაზღვრავს ძირითადი კონფლიქტის შინაარსს. ასევე გარდაქმნაშია მოცემული დამხმარე თემაც, რომელიც თავისი ხასიათით დასაწყისში ახლოს დგას მთავარი თემის ტრაგიკულ განწყობილებასთან, თუმც უფრო წარმოაჩენს მის ლირიკულ მხარეს, რითაც მთავარი თემის

ტრაგიკული, ჩაღრმავებული განწყობილება ლირიკულ-ფილოსოფიურ განსომილებაში გადადის. მასალის ამგვარ განვითარებას სიმფონიის ძირითადი სახის ლირიკულ-დრამატულ ტრანსფორმაციასთან მივყავართ. კომპოზიტორის ხელწერაც ჩვეულ ექსპრესიულ რომანტიკულ ელფერს იძენს.

მიუხედავად სიახლოვისა შოსტაკოვიჩის მუსიკის ტრაგიკულ ინტონაციურ წყობასთან, მუსიკა აღსაესება ეროვნული კოლორიტით, მისი კილო-ინტონაციური საფუძველია ქართული ხალხური სიმღერა. ჩანაფიქრიდან გამოდინარე, კომპოზიტორი ხალხური მუსიკის იმ ინტონაციურ პლასტს წამოსწევს, რომელიც ტირილებს უკავშირდება. როგორც ცნობილია ტირილის სხვადასხვა სახეები ფართოდ არის გავრცელებული აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ფოლკლორში — ფშავურ, ხევსურულ, მოხევურ, თუშურ დიალექტებში. ბზვანელი არ ახდენს რომელიმე დიალექტისათვის დამახასიათებელი მოთქმისა და ტირილის ინტონაციების ლოკალიზებას. იგი იყენებს აღმოსავლეთ საქართველოს მთის დიალექტების ტირილების განსოგადებულ ფორმლებს, რომელთაც თამამად უთავსებს თანამედროვე, მე-20 საუკუნის მუსიკაში გავრცელებულ აზროვნების პრინციპებსა და ტექნიკურ ხერხებს ისე, რომ ახალ გარემოში ისინი სრულიად ძალდაუტანებლად და ბუნებრივად ვითარდებიან. ამ თვალსაზრისით, შეიძლება ითქვას, რომ აღმოსავლეთ საქართველოს მთის ფოლკლორის თავისებურებების ათვისების და პროფესიულ მუსიკაში გადმონერგვის ნაყოფიერ პროცესში, რომელსაც სათავე შ. მშველიძემ დაუდო, ს. ნასიძესთან ერთად გ. ბზვანელსაც შეაქვს თავისი მოკრძალებული წვლილი და ახალ ეტაპზე აწვითარებს ამ საინტერესო გზას.

სიმფონია დასტურდა იმისა, რომ კომპოზიტორის შემოქმედება ორგანულად ვითარდება. ახალმა ენობრივმა ელემენტებმა ვერ დაჩრდილეს მისი ეროვნული საფუძველი, და არ შეასუსტეს მისი ემოციურობა. კომპოზიტორის ჩამოყალიბებული საზაროვნო თავისებურებანი — სურათოვნება და კოლორიტულობა შეერწყა ჭეშმარიტი სიმფონიური განვითარების ლოგიკას. ნაწარმოებში რამდენიმე კულმინაციაა, რომლებიც



განლაგებულია დრამატული დაძაბულობის თანდათანობითი ზრდის პრინციპით. მათგან უძლიერესი განთავსებულია რებრიზაში. მამასადაამე, სიმფონიაში ადგილი აქვს ეპიზოდების მონაცვლეობას, რომელთაგანაც ყოველი მომდევნო ეპიზოდი განვითარების უფრო მაღალ საფეხურს და შესაბამისად, გმირის ცხოვრების ასალ ფურცელს წარმოადგენს, ეპიზოდების მონაცვლეობის ასეთი პრინციპი ფარული პროგნოზულობის ნიშნებს სძენს „სიმფონია-რეკვიემს“ და მონოთემატური განვითარების ხერხებთან ერთად, დრამატურგიის აგების ძირითად ღერძად გვევლინება.

ჩანაფიქრის სერიოზულობით, საგუნდო-პოლიფონიური ფაქტურის თავისუფალი ფლობით გამოირჩევა ჯ. ჩარკვიანის ტექსტზე შექმნილი კანტატა „გმირები“, ციკლური დრამატურგიის პრინციპებზე აგებული გაშლილი დრამატული საგუნდო ტილო და ილიას დაბადების 150 წლისთავისადმი მიძღვნილი „ციურნი ხმები“ შერეული გუნდისა და სიმფონიური ორკესტრისათვის.

ბოლო წლებში ბზვანელი აქტიურად მუშაობს საგუნდო და საფორტეპიანო მუსიკის სფეროში, ქმნის სიმღერებს. მისი ორიგინალური სასიმღერო აზროვნების ნიმუშია 90-იან წლებში შექმნილი სიმღერა „ვედრება“, რომელიც ანვითარებს ადრეული პერიოდის საესტრადო სიმღერების ტრადიციებს და ამავედროულად ეხმარება „სიმფონია-რეკვიემის“ მოტივებსაც. „ვედრებაში“ თანაბრად საინტერესოა, როგორც ღირისშით აღსავსე მელოდია, ასევე საორკესტრო თანხლებაც, რომელიც ავსებს და აღრმავებს ვოკალში გადმოცემულ ღირიკულ-პატრიოტულ განცდას. მასში თავისებურად ირეკლება 1989 წლის 9 აპრილისა და მომდევნო პერიოდში საქართველოში დატრიალებული მოვლენები.

განხილული ნაწარმოებები ცხადყოფენ, რომ გ. ბზვანელის შემოქმედებითი ევოლუცია ლოგიკურად, უწყვეტი, აღმავლინებით წარმართა. კიდევ უფრო თვალსაჩინოდ იჩენს თავს ამ პროცესის მთლიანობა მის საფორტეპიანო შემოქმედებაში. საფორტეპიანო მუსიკას კომპოზიტორი მთელი შემოქმედების მანძილზე ქმნიდა — კონსერვატორიაში სწავლების წლებიდან დღემდე. ამ ბოლო ხანს წარმატებით აქლ-

რებული 19 საფორტეპიანო პიესა, რომლისთვისაც კომპოზიტორს სახელმწიფო პრემია მიენიჭა, ამ უანრის შესანიშნავ ნიმუშებად შეიძლება მივიჩნიოთ. შემოქმედებითი გზის სხვადასხვა ეტაპზე შექმნილი ეს კოლორიტული ჩანახატები, თუკი მათ განსახვრული თანმიმდევრობით დავაწყობთ, კომპოზიტორის ცხოვრების „ლირიკულ დღიურად“ შეიძლება აღვიქვათ. ამავედროულად, მისწრაფება თითოეულ მათგანში განწყობილების გადმოცემისაკენ, ლოგიკურად აერთიანებს ათივე პიესას და კონტრასტის პრინციპთან ერთად ციკლის ნიშნებსაც სძენს მას. პიესები შესრულებულია აკვარელურ ფერებში, ფაქტურა გამჭვირვალეა, კილო-პარმონიული აზროვნება ფერადოვანი. იგრძობა მისწრაფება საორკესტრო აზროვნებისაკენ. კოლორიტის ფუნქციის წინა პლანზე წამოწევა ხელს უწყობს განწყობილების და სურათის შექმნას. პიესების შინაარსი ზოგადად ღირიკულია, თუმც ამ ღირიკის ემოციური შკალა და დიაპოზონი საკმაოდ ფართოა, იგი მერყეობს ნათელი ელექიურობიდან მძაფრ დრამატიზმამდე.

მისწრაფება საფორტეპიანო მუსიკაში საორკესტრო ტემპრებით აზროვნებისაკენ მკაფიოდ ვლინდება ბოლო პერიოდის პიესებში. ნაწარმოების ფორმას აქ ბგერის აკუსტიკური ბუნება, მის ჟღერადობაში ჩაღრმავების და ობერტონთა ვიბრაციის ხანგრძლივი მოსმენის უნარი განსაზღვრავს. „ციურნი ხმები“ და „სხივთა ანარეკლი“ იმპრესიონისტული ბგერწერით შესრულებული ნაწარმოებებია, რომლებიც გამოირჩევიან ფილიგრანული დახვეწილობით. მათ ატყვიან კომპოზიტორის ეროვნულ „მე“-ში გარდასასული განსხვავებული მხატვრული მოვლენების — ფრანგული იმპრესიონიზმისა და რახმანინოვისეული საწყისის ნაყოფიერი კვალი.

პატრიოტული განცდა, სამშობლოს სიყვარულის თემა ჯერ კიდევ ბზვანელის სასიმღერო შემოქმედებაში იღებს დასაბამს. საკმარისია გავიხსენოთ მისი ადრეული სიმღერები: „ჩემო სამშობლოვ, შენი მეკვლე ვარ“, „თბილისის თავზე ვარსკვლავი ბრწყინავს“, „შენ ლაღი ხარ, საქართველოს სიამაყე“. ეს თემა საფორტეპიანო მუსიკაშიც შემოდის. საფორტეპიანო პიესა „ძველ-

თბილისში“ ერთგვარად აგრძელებს საზანდრის სტილში დაწერილი თბილისური სიმღერის „მე უშენოდ თითქმის მკვდარი ვარ“ ხაზს. იგი საინტერესოაა გადაწყვეტილი. წრიული უწყვეტი მოძრაობის გამოხატველი ფაქტურა თითქოს ქმნის მოხუცი კინტოს მიერ არღნის ტრილის იმიტირებას. როგორც ძირძველი თბილისელი, ავტორი ერთგვარი ნოსტალგიით შესცქერის ძველი თბილისის ხატებას, რაზეც მიგვანიშნებს ექსპრესიული რომანსული ხასიათის თემა, რომელიც ერწყმის ფონად გადაქცეულ „არღნის ხმას“. ძველი თბილისის კოლორიტის შექმნაში მნიშვნელოვან როლს თამაშობს პიესის კილოური წყობაც. უნდა ითქვას, რომ კომპოზიტორს აქაც არ ღალატობს ჩვეული გემოვნება, არ აპარბებს, ხელოვნურად არ აღრმავებს და არ ამუქებს აღმოსავლურ კოლორიტს. ძველი თბილისის თემაზე დაწერილ მრავალრიცხოვან ინსტრუმენტულ პიესებს შორის, იგი უდავოდ გამოირჩევა ორიგინალობით და ენობრივი საშუალებების სიასლით.

ტოკატაც ქართულ მუსიკაში პოპულარული ჟანრია. საფორტეპიანო ტოკატები შექმნილი აქვთ რ. ლალიძეს, ა. მაკავარიანს, გრ. კოკელაძეს და სხვა ქართველ

კომპოზიტორებს. ბზვანელის „ტოკატა“ მათგან განსხვავებით დინამიკური განვითარების ერთგანწყობილიანი პიესაა, დაც ტოკატურ მოძრაობას განსაზღვრავს ხორუმიდან წამოსული რიტმული საწყისი, სულმოუთქმელი განვითარება პიესას აახლოებს ქართულ ლიტურატურაში გავრცელებულ სსარტულეზთან. პიესა გამოირჩევა ვირტუოზულობით, საკონცერტო ბრწყინვალეობით.

საორკესტრო ბგერწერით შესრულებული „განწყობის“ პიესათა რიცხვში დგას პიესა „ეგზოტიკა“, ევროპელი კაცის თვალთ უჩვეულოდ, უცნაურად და თვალწარმტაცად წარმოსახული აღმოსავლეთი. პიესა გამსჭვალულია ნატიფი საცეკვაო მოძრაობითა და რხევის პლასტიკით.

საფორტეპიანო პიესების ღირსებად უნდა ჩაითვალოს მკაფიო ემოციურობა. ისინი კარგად ისმინებიან. ბოლო თვეების მანძილზე პიესები რამდენჯერმე აუღერდა ხალხით გაქედლი დარბაზებში და ხანგრძლივი ოვაციითაც დაჯილდოვდა, რაც ხელოვანის მიერ დამსახურებულად მიღებული ჯილდოსა და მისი აღიარების უტყუარი ნიშანია.

ინტერვიუ სანდრო კუპულაქოსთან

საუკუნეთა მიჯნა... რა ხდება მათ გასაყარზე ჩვენს ქვეყანაში? ქაოტური მდგომარეობის ფონზე მკაფიოდ გამოიხატა საზღვარგარეთ ახალგაზრდა ქართველია გადინების პროცესი. რა ბედი ეწევა მათ და რა ემედევა ჩვენს ქვეყანას თუკი ეს პროცესი უსასრულოდ გაგრძელდება?

ამ კითხვას სვამს თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორი მანანა აპაზაშვილი, რომელიც ჩვენი ჟურნალის მკითხველებს სთავაზობს საინტერესო საუბარს ახალგაზრდა პიანისტთან სანდრო კუპულაქოსთან.

მაღე ექვსე წელი შესრულება, რაც თბილისის კონსერვატორიის კურსდამთავრებული სანდრო კუპულაქო ესპანეთში ცხოვრობს და მოღვაწეობს ადვსანდრე კანდეაკის სახელით. ამ ცოტა ხნის წინ სანდრო მოკლე ვადით მშობლიურ ქერას ესტუმრა ქალბატონმა მანანამ მასთან გასაუბრება განიზრახა:

მ. ა. — სანდრო, დასაწყისისათვის ერთ „მარტივ“ კითხვაზე მიპასუხე. რატომ გამეზავრე საქართველოდან?

ს. კ. — დღესაც მზარავს 1994-95 წლების შემოდგომა-ზამთრის მოგონებები. სრული ქაოსი შინ და გარეთ, დაბნეულობა, რა ვაკეთო? სწავლების ოფიციალური

კურსი დავამთავრე, საასპირანტურო კონცერტისათვის ვემზადებოდი, რომლის ჩატარება ჩაბნელებულ და გაყინულ დარბაზში ფრიად პრობლემატური იყო, ყოველ შემთხვევაში ჩემთვის. რეპეტიციებზე ნავთქურით და სანთლებით „შეიარაღებული“ მივდიოდი. სახლში ინსტრუმენტი არ მქო-

ნდა და სამეცადინოდ ოპერის თეატრში დავიდოდი (მამას* სათრით დამრთეს ნება)... საბურთალოდან ფეხით რომ გავუდგებოდი ვზას, თავად გაყინული ასევე გაყინულ და ჩაბნელებულ უზარმაზარ შენობაში ინსტრუმენტს მივუფდებოდი ხოლმე პლედმოფარებულ, თითებწაჭრილი შალის ხელთათმანებით და მხოლოდ ორი-სამი საათის ვარჯიშის შემდეგ, მეცადინეობით გამთბარი, ვიცლებდი ამ არასასურველ ატრიბუტებს. პროტესტის ძლიერი განცდა გამჩინდა — თავს უნდა ვუშველო, ფიზიკურად და პროფესიულად გადავრჩე. მე ხომ მუსიკის, როიალის გარეშე ვერ წარმომედგინა თავი. სხვა არაფერი შემეძლო, სხვა არაფერი მინდოდა... პანიკამ მომიცვა: და მინც განვავტობდი მუშაობას.

მ. ა. — სწორედ ამ ვითარებაში მოულოდნელად გაგჩინდა ესპანეთში გამგზავრების შესაძლებლობა... როგორ მიიღე გადაწყვეტილება? რას ელოდი? რა გინდოდა?

ს. კ. — არაფერი ზოგადი ილუსიების გარდა. ჩემს წარმოდგენაში არაფერი იყო კონკრეტული გარდა იმედისა. ქვეშეცნულად გამაჩნდა საკუთარი თავის რწმენა, რწმენა იმისა, რომ რაღაც არ უნდა დამიჯდეს საწაფელს უნდა მივალწიო და ეს საწაფელი — მუსიკასთან, როიალთან ჩემი ურთიერთობაა. რაც თავი მახსოვს, უკვე 6-7 წლის ასაკიდან მუსიკოსად აღვიქვამდი თავს და სხვა არაფერი მიზიდავდა ასე ძლიერ... ამას ჩემი ოჯახის არტისტულმა გარემომაც შეუწყო ხელი და პირველ რიგში — ჩემმა მასწავლებლებმა: მანანა ბრეგაძემ, მაია ბერიძემ, ალექსანდრე ნიჟარაძემ, თემურ მათურელმა, ნინო კერესელიძემ, რუსუდან ხოჯავამ... უზომოდ მაღლიერი ვარ განგებისა, მათთან ურთიერთობის ბედი რომ მარგუნა წილად. ყოველი მათგანისათვის მუსიკა, ფორტეპიანო, მოსწავლე ცხოვრების არსია და მერე — პროფესიული საქმიანობა. ჩემთვისაც ჩემი პროფესია ცხოვრების წესია და არა საქმიანობა.

მ. ა. — მინც როგორ მოხვედი მადრიდში?

ს. კ. — ამას ეთერ ჭყონია-ლამორისს

* გურამ კუკუაძე — ბადეტის ცნობილი არტისტი.

უნდა ვუმაღლოდე. ჩემი პროფესიული და სულიერი კრიზისი მისთვის შეუმჩნეველი არ დარჩა და როგორც ხელოვანმა, გულთან ახლოს მიიტანა. მისი შუამდგომლობითა და უშუალო დახმარებით მივიღე ჩემთვის სრულიად მოულოდნელი და სასწაულის ტოლფასი მიწვევა კონცერტების ჩასატარებლად ესპანეთის ქალაქ ხისონსა (სადაც იმ დროს თავად ეთერი მოღვაწეობდა) და მის შემოგარენში. ასე აღმოჩნდი 1995 წლის თებერვალში ესპანეთში. როგორც ამბობენ, პირველივე გამოსვლებმა იქ მყოფთა მოწონება დაიმსახურა. თავად ეთერისთანაც მქონდა ერთობლივი გამოსვლები — როგორც კონცერტმეისტრს! რამდენიმე ჩანაწერი არსებობს, მგონი საქართველოს ტელევიზიითაც გადაიცა ამას წინ...

მ. ა. — თავადაც მოგისმინე, შენი ოსტატობით მოვისმინლე, — შორი პლანით ჩანდი, ჯერ შენეული ემოციითა და ოსტატობით შეგიცანი და მერე ეკრანზეც „ამოგიკითხე“. თავად ეთერ ჭყონია ცალკე საუბრის თემა და კიდევ ერთი ნიმუში ქართული ინჯისა და სულიერი სიძლიერის, მიზანსწრაფვის, მსახურებისა. ახლა კი ისევ შენს „ოდისეას“ დავუბრუნდეთ...

ს. კ. — დასრულდა ერთთვიანი საკონცერტო კონტრაქტები და უკან, გაურკვევლობაში დაბრუნებაზე ფიქრიც კი მზარავდა. სახლი, მშობლები, ახლობლები მენატრებოდა, მაგრამ კატეგორიულად ვერ ვურიგდებოდი აზრს, რომ ესპანური სიზმარი ამით უნდა დასრულებულიყო. ისევ ეთერის წყალობით ბედმა გამიღიმა — მან მოიპოვა ინფორმაცია იმის შესახებ, რომ გამოცხადდა კონკურსი „რეინა სოფის“ უმაღლესი დახელოვნების სამუსიკო სკოლაში ჩასარიცხად. სამი ვაკანტური ადგილიდან მხოლოდ ერთი იყო განკუთვნილი უცხოელთათვის. ჩემი განცხადება რიგით მერამოცე იყო. ჩემთვის სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლის ტოლფასი იყო ამ გამოცდისთვის მზადების მოკლე პერიოდი კულისებიდან სცენაზე რომ გავდიოდი, თვალწინ წარმომესახებოდა ჩემიანების გატანჯული და იმედით სავსე სახეები... მანამდე არასოდეს მიგრძენია ამგვარი შემართება და წარმატების სურვილი. შედეგები ორი თვის შემდეგ უნდა გამოცხადებულიყო. ვიფიქრე, ამ მტანჯველ მოლოდინს

ვერ გავუძღვებ-მეთქი, და ახალ ავანტიურაში გავები — განაცხადი შევიტანე მადრიდის ტრადიციულ საერთაშორისო კონკურსში მონაწილეობის მისაღებად — „Nueva Acropolis“ — ასე ეწოდება ან კონკურსს. ჩემი რეპერტუარი სავსებით შეესაბამებოდა კონკურსის მოთხოვნებს, „მოგება-წაგებაზე“ არც კი ვფიქრობდი. მთავარი ის იყო, რომ ისევ მუსიკით ვიქნებოდი დაკავებული. ამ კონკურსის შესახებაც ბევრი არაფერი მახსოვს. ერთი სახე შემომჩნა მესსიერებაში — ძალზე ყურადღებით მისმენდა და მეც თითქოს ის „ავირჩიე“ ჩემი შინაგანი მონოლოგის აღრესტად. ახალგაზრდა გერმანელი პიანისტი აღმოჩნდა, გვარი და სახელი ზუსტად არ მახსოვს, მან შემდეგ მითხრა — თქვენს მიერ შუბერტის სონატის შესრულებამ საოცარი ბიძგი მომცა შინაგანი კონცენტრაციისათვის, მაღლობელი ვარ თქვენი. საქმე ის არის, რომ მე ვუკრავდი შუბერტის ლა მაიორულ სონატას op. posth, 959, ის კი ზუსტად ჩემს შემდეგ — ახალგაზრდა გერმანელი კომპოზიტორის ვარიაციებს ამავე სონატის თემებზე. საოცარი მუსიკა იყო, სიზმარივით მახსოვს ყოველივე. მას პირველი პრემია დაიმსახურა, მე კი — მეორე. ორივენი ბედნიერები ვიყავით და რაც მთავარია, კონკურსის ვნებათა ღელვაში დრო შეუმჩნეველად გავიდა და აი, განსასჯელის დღეც დადგა. გამოქვეყნდა „რეინა სოფიას“ ახალ სტუდენტთა სიმები, მე ჩავირიცხე პროფესორ დიმიტრი ბაშკიროვის კლასში! არა, არ შემწვევს ამ სიხარულის გადმოცემის ძალა. ეს ძლიერი მუსიკალური შთაბეჭდილების ტოლფასია. წინ ახალი ცხოვრება მელოდა...



სწავლის დროს თავი ზღაპარში მეგონა. მადრიდის თვალწარმტაცი ვარეუბანი, ულამაზესი ლანდშაფტი და მასში გაბნეული მშვენიერი შენობა-ნაგებობანი: სასწავლო კორპუსი საკონცერტო დარბაზითა და აუდიტორიებით, საუცხოო ინსტრუმენტებითა და სათანადო კამფორტით, პედაგოგთა კოლექტივი და სტუდენტთა საერთო საცხოვრებელი, ასეთი რამ მანამდე ვერც კი წარმომედგინა. ყველანი ერთ დიდ ოჯახად ვცხოვრობდით და თავგანწირვით ვშრომობდით. არ ვაიდეალებ — ჟანსადი შეჯიბრის, თანამშრომლობის, ურთიერთგაგებისა და მომთხოვნელობის საოცარი გარემო სუფევდა. სიასლოვე და არავითარი ფამილარობა. მწარე დღეებიც მახსოვს... დიმიტრი ბაშკიროვი ჩემთვის სათავანებელი პიანისტი წარმოსდგა ჩემი მასწავლებლის რანგში. ნიჭიერი, იმპულსური, მომთხოვნი, მუდამ ძიებაში მყოფი საკუთარ შემოქმედებაშიც და მოსწავლეებთანაც. თავად თუ ვერ შესწავდი, ძნელია მისგან პირდაპირი გაგებით რისიმე სწავლა. ჭეშმარიტი არტისტია. მისი ხშირი საგასტროლო და შემოქმედებითი მივლინებების პერიოდებში წილად მხვდა ბედნიერება მის ასისტენტთან — გალინა ეგიაზაროვასთან მემუშავა. მოსკოვის კონსერვატორიის აღზრდილი, გაწონასწორებული, პედაგოგიური ალღოთი დაჯილდოებული

მ. ა. — ძალიან ვნანობ, რომ მადრიდში მოკლევადიანი სტუმრობის დროს ვერ მოვახერხე ამ სასწავლებლის მონახულება...
ს. კ. — ეს იყო ზაფხულში. მთელი კონსერვატორია — პროფესორ-მასწავლებლები და აღსაზრდელები გასტროლებზე იყო. მართო შენობის ნახვა რა ბედნაა?
მ. ა. — მაგრამ შენობაც ზომ საოცრებაა, მით უფრო ჩვენი საცხოვრებელ-სამუშაო პირობების გათვალისწინებით...
ს. კ. — მართალი ბრძანდებით... „რეინა სოფიასი“ პირველივე ვიზიტმა წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე, იქ

ლი ქალბატონი, შესანიშნავი პიანისტების — რადუ ლუპუს (ცნობილი რუმინელი პიანისტი) და არკადი ვოლოდოსის (რომელიც ხშირად „კარნევი პოლსა“ და ამ რანგის სხვა დარბაზებში გამოდის კონცერტებით) აღმზრდელი დიდის გულმოდგინებითა და სიყვარულით მოეყიდა ჩემთან მუშაობას. პროფესიულ მოთხოვნათა „თამასამ“ უზომოდ მაღლა აიწია, ეს იყო მუშაობა ხარისხზე, ჭეშმარიტ დახელოვნებაზე. ძალზე რთული პერიოდი განვვლეთ... განწყობილება უკიდურესი ალტაჟებიდან უმძიმეს კრიტიკულ ზღვრამდე ეცემოდა და კვლავ აღმაფრენით იცვლებოდა... ასე განვლო ერთმა წელმა...

მ. ა. — ვგონებ, ისევ დარჩენა-დაბრუნების პრობლემა წარმოიშვა...

ს. კ. — დიახ. ეს სტაქენდია, რომელიც მე მოვიპოვე (თავად დედოფალ სოფიას პატრონტაშით) ფაქტობრივად ერთწლიანია. მაგრამ მე აქაც ბედმა გამიღიმა. გარდა სოლო შემსრულებლობისა (სტუდენტები ხშირად გამოვდიოდით სოლო კონცერტებით, ვმონაწილეობდი ბაშკიროვის კლასის კონცერტებში), ძალზე დაინტერესდები ანსამბლური მუსიკირებით, რაც ჩემი მასწავლებლის მარტა გულიაშის დამსახურებაა. მარტა წარმოშობით უნგრელი, შესანიშნავი პიანისტი, ბრწყინვალე პედაგოგი, უგანათლებულესი პიროვნება, იგი ფართო გაქანებისა და მგზნებარე ბუნების არტისტია. უზომოდ შეყვარებული უნგრეთზე, მუსიკაზე, პედაგოგიკაზე, საანსამბლო ხელოვნებაზე. ეტყობა, მეც მივიქციე მისი ყურადღება. მარტას ინიციატივით კიდევ ორი წლის სწავლების უფლება მოვიპოვე „რეინა სოფიას“ კონსერვატორიაში, — უკვე კამერული შემსრულებლობის განხრით... ეს კიდევ ერთი ღვთის წყალობა იყო. მისი ხელმძღვანელობით ფართო რეპერტუარი დავამუშავე, რამაც განაპირობა ჩემი საკონცერტო მოღვაწეობა კამერული არტისტის რანგში...

მ. ა. — არაიოდეს დამაინწყდება ის დღე, როცა მაღრიდში დავესწარი შენს კონცერტს და მოვისმინე ბარტოკის მეორე სავიოლინო სონატა შენი და მოტოკოს შესრულებით, რაც ჩემი ქალიშვილის ელისოს და მისი მეგობრის დამსახურებაა. „Casa Cantabria“-ს დარბაზის სცენაზე შენს

გვერდით აღმოვინდი, ნოტების გადაშლელად, თავი სიზმარში მეგონა. შევესწარი ბარტოკის სონატის საოცარ შესრულებას, რომლის ტყვეობიდანაც დარბაზის ალტაჯებულმა ოვაციამ გამომიყვანა. ჩვეული კორექტული „შავ-თეთრი“ პარტიტურის ნაცვლად ბუნებაში არსებული ყველა ფერი და ყველა განცდა ერთ მთლიანობაში შეიკრა, საერთოდ არ მომისმენია ბარტოკის მუსიკის ამგვარი ინტერპრეტაცია და ვფიქრობ, ეს მარტა გულიაშის უნგრული სულის მგზნებარე გამოსხივებაც იყო.

ს. კ. — მართალი ბრძანდებით. მარტას წყალობით ბევრი რამ ახალი აღმოვაჩინე ბეთჰოვენის, შუბერტის და სხვათა შემოქმედებაში. მასწავლებლებში მიმართლებს. თბილისში ქალბატონი ნანა ხუბუტია იყო ჩემი აღმზრდელი კამერულ კლასში, მისგან ბევრი რამ ვისწავლე. მაგრამ მარტამ სრულიად ახლებურად დამანახა ბარტოკის შემოქმედება. ჩემს წინაშე ნაციონალური სტილისტიკის პრობლემა მთელი სიგრძესი განით გადაიშალა. რამდენს ვცოდავთ უნებლიეთ მუსიკოსები და როგორ ხშირად პროფესიულობით ვნიღბავთ სრულ არწვდომას მუსიკის ჭეშმარიტ სულში. ეს ცალკე თემაა... მინდა გავიხსენო ერთი მომენტი, რომელსაც იუმორისტული ელფერი დაჰკრავს. მარტას არ აკმაყოფილებდა ჩვენი შესრულებით ბარტოკის სონატის ურთულესი პირველი ნაწილის ემოციურ-სახეობრივი სფერო. თითქოს ყველაფერი ზედმიწევნით დავამუშავეთ და ვერაფერი გამეგო, რა აწუხებდა. და უცბად ლგზნებული, დამტვრეული რუსულით თავს დაგვესხა — არ გესმით ეს განცდა? ადამიანი გამოუვალ მდგომარეობაშია, კატასტროფის ზღვარზე, რას აკეთებს ამ დროს რუსი? — არაყს დაღვეს და თავდავიწყებას მიეცემა, იტალიელი იმდერებს კანცონას და ისიც დაწყნარდება, უნგრელი კი ტყვიას დაიხლის საფეთქელში; და მეც გავიგე, რას ელოდა ჩვენგან... ინტერპრეტატორი ხომ მსახიობია, ყველაფერის „თამაში“ უნდა შექმნოს და თანაც — მაქსიმალური დამაჯერებლობით. ამ სონატაზე მუშაობისას მე და მოტოკოს ტყავი გავვძვრა შრომით, ფიქრით, განცდით...

მ. ა. — იქნებ შენს პარტნიორზე, მოტოკოზე მითხრა ცოტა რამ...

ს. კ. — მოტოკო ტიბა იაბონელი მე-
ვილინეა. დაამთავრა ჯულიარდის სამუ-
სიკო სკოლა. „რეინა სოფიაში“ სტაჟირე-
ბას გადიოდა ზახარ ბრონთან. მასთან მრავალფეროვანი რეპერტუარი დავამუშავეთ და საკმაოდ საინტერესო საკონცერტო ბიოგრაფიაც გვაქვს. ამერიკაში მისი გამგზავრების შემდეგ ერთხანს ცნობილ ესპანელ ტენორთან — ხოაკინ პიშანთან ვმუშაობდი. მასაც ფართო რეპერტუარი აქვს. განსაკუთრებით შთამბეჭდავი იყო ჩემთვის შუბერტის სიმღერებზე და ვოკალურ ციკლებზე მუშაობა, აგრეთვე ჩემთვის უცნობი ტოსტის მუსიკა. ერთი კონცერტი ქალაქ სიუდად რეალში მივეცი, უზარმაზარ კათედრალურ ტაძარში, ღვენიტო — „სინათლე და კაცობრიობა“. ეს კონცერტი მთელს მსოფლიოში გადაიყვანა ინტერვიზიის არხებით, კომპაქტდისკო ჩაწერით... მაგრამ ის, რაც დღეს ხდება ჩემს კამერულ შემსრულებლობაში — ცალკე საუბრის თემა და ამით ძალზე ვამაყობ...

მ. ა. — ერთი სიტყვით, დასრულდა შენი სწავლების პერიოდი, შენ თავისუფალი ხელი ხარ. მაინც რამ შეუწყო ხელი შენს თვითდამკვიდრებას უცხო მიწაზე?

ს. კ. — ბედნიერმა მოულოდნელობებმა და ადამიანურმა სიკეთემ. ესპანეთში ყოფნის პირველივე დღეებიდან ჩემს გვერდით იდგა ჩემი სათაყვანებელი პედაგოგი და ახლა უკვე მეგობარი და კოლეგა ნინო კერესელიძე. დღეს იგი მადრიდში წარმატებულ საკონცერტო პედაგოგიურ მოღვაწეობას ეწევა. დღემდე მესმარება თავისი რჩევებითა და თანადგომით. სწორედ მასთან ერთად მოვხვდი მადრიდის ელიტარულ წრეებში. საფორტეპიანო დუეტი ჩამოვაყალიბეთ და დიდი გატაცებით ჩავეფალით უაღრესად საინტერესო მუსიკალურ მასალაში, რომელიც სრული სერიოზულობითა თუ მომაჯადოებელი „ხუმრობით“ შეუქმნიათ დიდებულ კომპოზიტორებს ფორტეპიანოსათვის ოთხ ხელში. ჩანაწერებიც შემოგვრჩა. გამოვდიოდით მადრიდის არტისტულ სალონებში, საკონცერტო დარბაზებში. ვფიქრობ, ეს ჟანრი უსამართლოდ არის მივიწყებული. ერთ-ერთი ჩვენი კონცერტი გადაიყვანა ესპანეთის რადიოს მთავარი არხით — „Radio National“, დიდი

ბედნიერებაა ცხოვრების გზაზე ნინოსთან ადამიანს შეხვედ.

მ. ა. — აქაც კარგად არის ცნობილი ნინოს სათნოება, თავმდაბლობა, ნიჭიერება, პროფესიონალიზმი. სწავლის დასრულების შემდეგ რა ხდება შენი ცხოვრების ესპანურ პერიოდში?

ს. კ. — პირველ რიგში, აღვნიშნავ საოცარ შეხვედრას ცნობილ ესპანელ პიანისტა და პედაგოგთან ესპერანცა ესტადესთან. სწორედ ამ შეხვედრამ განსაზღვრა ჩემი შემდგომი ბედი.

მ. ა. — შეგაწყვეტინებ. ერთი რამ მინდა გითხრა, ბედი ცარიელ ადგილზე არ გვეტუმრება ხოლმე. ყოველი წარმატება ღვთის საჩუქარია, მას ისე აღვიქვამ, როგორც მარიამ ღვთისმშობლის მიერ ცოდვის მოულოდნელ მიტევებას. ჩემთვის უძვირფასესი ხატია „უნებლიე სიხარული“ („нечаянная радость“), რომელიც თბილისში ვერაზე რუსულ ეკლესიაში ასვენია. მაგრამ სინამდვილეში ყოველი წარმატებისაკენ წლობით მივდივართ, მძიმე, მოწამებრივი შრომით. და თუ ჩვენი საქმე უფრო გვიყვარს, ვიდრე ჩვენი თავი მასში, ერთხელაც განგება მოულოდნელად გვასაჩუქრებს და ვგრძნობთ, რომ მიტოვებულნი არ ვართ ამ უკიდევანო სამყაროში...

მამ ასე, მიაბზე ესპერანცა ესტადეზე.

ს. კ. — ძალზე გადაღლილი ვიყავი სასწავლო წლის ბოლოს. ამას დაერთო დამბული საკონცერტო ტურნე, თან მომავლის გაურკვეველობა მტანჯავდა. არც მინდოდა ამაზე ფიქრი. სავიზო რეჟიმი დამოკლეს მახვილია უცხოეთში მყოფი ყოველი ადამიანისათვის. დაღლილობის გამო ფეხზე ვერ ვიდექი. ეს არც გარემოთ გამოეპარათ. ჩემმა მეგობარმა ხოსე ლუის კასტილიომ თავის ოჯახში მიმიწვია კანარის კუნძულებზე. ეს კიდევ ერთი საოცრება იყო: ბუნების სილამაზე, ჩემი მეგობრის საოჯახო გარემო და მეგობართა მშვენიერი წრე. ადამიანთა არაჩვეულებრივი კეთილგანწყობა ძალას მმატებდა, მახალისებდა. ერთხელაც ვეწვიეთ ჩემი მასპინძლების მეგობარ ოჯახს. ასე ვავიციანი ესპერანცა ესტადე — პალმას კონსერვატორიის ცნობილი მაესტრო, შესანიშნავი პიანისტი და გულისხმიერი ადამიანი. საერთოდ სიტყვააძუნწი ვარ. არც ვიცი, როგორ და-

მიყოლია გულახდილ საუბარზე. ყველაფერი ინტერესებდა ჩემზე, ჩემს ქვეყანაზე, ჩვენს რელიგიას — თავად ღრმად მორწმუნე ადამიანია. დაკვრა მთხოვა. დიდი სიამოვნებით ავუსრულე ეს თხოვნა. ვიგრძენი, რომ მასაც მოეწონე. თან მითხრა — მართო კონცერტებით ვერ იცხოვრებთ, მით უფრო უცხო ქვეყანაშიო. პედაგოგიურ მოღვაწეობაზე არ გფიქრიათ? გულახდილად ვაღიარე, რომ არა.

მ. ა. — ეს ჩემთვის ნაცნობი თემაა. მე ხომ დიდი ხნის წინ ვითხარი, რომ განსაცვიფრებელი პედაგოგიური ალღო გაგაჩნია. ეს ჩემთვის თავიდანვე ნათელი გახდა. არც ის მიკვირს, რომ ახალგაზრდულ ასაკში ყოველი მუსიკოსი ოცნებობს განირაღდნებულ დარბაზებზე, ესტრადაზე, ოვაციებზე და არა მოსწავლეებთან უმძიმეს, დამქანცველ შრომაზე. ყველაფერს თავისი დრო აქვს. კუმშარიტ მუსიკოსს ადრე თუ გვიან უჩნდება სურვილი გადასცეს თავისი ცოდნა და გამოცდილება მომავალ თაობებს, ეს ბუნებრივი, მშვენიერი პროცესია. რა მოგიტანა ესპანანცა ესტადესთან შეხვედრამ?

ს. კ. — ცოტა ხანში დამიკავშირდა მისი კოლეგა და შემატყობინა, რომ ბადახოსის კონსერვატორიის უმაღლესი საფეხური აცხადებს კონკურსს პროფესორის ვაკანტურ თანამდებობაზე და ამ კონკურსში მონაწილეობის მიღება მირჩია. ბადახოსი ესპანეთის ერთ-ერთი მხარის — ექსტრამადურას დედაქალაქია. სასწრაფოდ შეგუდექი კონკურსის პირობების დაუსტუმბას. I საფეხურზე განიხილავენ საბუთებს — პირად საქმეს. II საფეხურზე საჭიროა სოლო საკონცერტო პროგრამის შესრულება. ეს საფეხურიც წარმატებით განვლე. III ეტაპი — ღია გაკვეთილია. ამ გამოცდამაც სრული პროფესიული კმაყოფილება განმაცდევინა. თავს თავისუფლად და ლაღად ვგრძნობდი. წლების მანძილზე ესპანურ ენას კარგად დავუფლდე, ეს ბარიერიც აღარ არსებობდა. საბედნიეროდ — გავიმარჯვე. მიუხედავად დიდი კონკურსისა, პროფესორის ადგილი მე მერგო. გამოცდა დასრულდა, მხოლოდ შემდგომ შევიტყვე, რომ ეს თანამდებობა გარდაცვალებამდე ეკუთვნოდა ესპანური პიანისტური სკოლის კორიფეს ესტებან სანჩესს. ეს რომ მანამდე მცოდნოდა, არ მეყოფოდა გამბე-

დაობა ამ ადგილისთვის მეგრძობო. მე ვის ადგილზე პრეტენზიას ვერ განვაცხადებდი. ეს ის ესტებან სანჩესია, რომელიც მიუსუდავად საყოველთაო აღიარებისა, მხოლოდ თავის მშობლიურ ბადახოსში ცხოვრობდა და მოღვაწეობდა. თავის დროზე მას დიდი არტისტული მომავალი უწინასწარმეტყველა მისმა პედაგოგმა, უდიდესმა პიანისტმა ალფრედ კორტომ. მოუსმინა რა სანჩესის შესრულებას, გლენ გულდს უთქვამს — ეს ხომ ჯადოქარია, მისი ხელები კლავიატურაზე ისეთივე მკნებარებითა და ოსტატობით მოძრაობენ, როგორც ფლამენკოს ცეკვისას. ესტებან სანჩესის სახელთანაა დაკავშირებული ევროპული მასშტაბის მუსიკალური სენსაცია — ალბენისის შესანიშნავი ციკლის „იბერიას“ გაუღერება. მის ჩანაწერს ახლავს ჩვენი დროის დიდი პიანისტისა და დირიჟორის დანიელ ბარენბოიმის კომენტარი (სანჩესი და ბარენბოიმი ერთად სწავლობდნენ იტალიაში, ესტებან აღიარებული ვუნდერკინდი იყო...). ყოველივე ამან ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. ეს არ იყო მხოლოდ და მხოლოდ სამსახურის შოვნა და ქვეყანაში დარჩენის შანსი. მე უდიდის ვალდებულებას ვიღებდი ჩემს თავზე. რაღა ბევრი გავაგრძელო; ბედნიერი ვარ, რომ ვმუშაობ ბადახოსის კონსერვატორიაში, მყავს შესანიშნავი მოსწავლეები, მაქვს შემოქმედებითი თავისუფლება, ინიციატივის გამოვლენის შესაძლებლობები...

მ. ა. — აქამდე შენი ესპანური ეპოპის ისტორიულ ნაწილს ვეხეობოდი. ახლა მოდი, გავიხსენოთ შესანიშნავი ქალბატონი, რომელმაც შენს ცხოვრებაში უდიდესი როლი შეასრულა. ესაა ოთხმოც წელს გადაცილებული თამარ (ციცა) ბერიძე, რომელიც ჩემთვისაც ძალიან ძვირფასია.

ს. კ. — ციცა ჩემი დედაც არის, ბებიაც, უფროსი მეგობარიც და მრჩეველიც. ის რომ არა, ექვსი წლის წინ საკონცერტო ტურნეს დამთავრებისთანავე თბილისში მომიხდებოდა დაბრუნება. ეს ის პერიოდია, როცა არც საცხოვრებელი მაქვს და არც კაპიკი ჯიბეში. ამ დროს გავიცანი ქალბატონი თამარი, რომელმაც ხელად აუღო ალლო სიტუაციას და სრული კატეგორიულობით განაცხადა — ბიჭს სამეცადინო აქვს, ნორმალური კვება და რეჟიმი სჭი-

რდება, ჩემთან იცხოვრებსო. ასე აღმოჩენილი მის აპარტამენტებში ავნიდა პერონზე, სადაც დღემდე ვცხოვრობ, როცა მადრიდში ვარ, მისი სახლი ყოველი კეთილსინდისიერი ქართველისათვის, თქვენი ელისოსთვისაც მშობლიურ კერად იქცევა ხოლმე. ქალბატონი თამარის ხელშეწყობით იდეალური პირობები შემექმნა სამეცადინოდ, ამასთან ბევრი რამ გავიგე პირველ ქართულ ემიგრაციაზე, რომლის სიდუხჭირესთან ჩემი გასაჭირი რა მოსატანია. ციცა მკაცრი და მომთხოვნია. ვერაფერს გამოაპარებ, ერთი წუთით არ მაძლევს სამუშაო რიტმიდან ამოვარდნის საშუალებას. ის და მისი მეგობარი არისტოკრატიული გვარის ჩამომავალი და დიდი მელომანი ტერეზა კარო ყოველთვის ესწრებიან ჩემი და ნინოს სიყვარულებს. სხვა ქალაქებშიც კი დაგვევებიან, თუკიდა ეს საპასუხისმგებლო გამოსვლაა. ჩემთვის ციცა სიცოცხლის, სიყვარულისა და ადამიანური სიკეთის ეტალონია.

მ. ა. — ახლოვდება ესპანეთში წასვლის დრო. როგორია შენი განწყობილება.

ს. კ. — საოცრად განერვიულებული ვარ. მშობლებთან, ახლობლებთან დაცილება მიჭირს. თან ერთი სული მაქვს წაიდე. უამრავი სამუშაო მელოდება და უნდა შინაგანად განვიწყო. ვერ ვევაუები ამ გარემოს, რომელშიც ჩემი ახლობლები აღმოჩნდით. ძალზე მტკიავა გული. დანაშაულის გრძობაც მტანჯავს — თქვენთან ერთად რომ არა ვარ. მაგრამ იმ ჩემი აქტიური შემოქმედებითი ცხოვრების გარეშე, რომელიც ღვთის და ადამიანთა წყალობით ასე თუ ისე აეწყო, ვერ წარმომიდგენია არსებობა. გარდა ამისა აქედან წასულები ცოტათი მაინც ვეხმარებით უკიდურეს გასაჭირში ჩავარდნილ ჩვენს ოჯახებს. ესეც მაძლებინებს, მანთავისუფლებს ეგოიზმისგან, რომელიც ახასიათებს თავის საქმეზე ფანატიკურად შეყვარებულ ყოველ ადამიანს. ძალზე რთული გასარკვევია ჩემი ამჟამინდელი განცდები თავად ჩემთვისვე, თქვენ გამიკებთ, ელისოც სომ ჩემსავით იტანჯება — აქეთ ვერ მოდის, თქვენ კი უზომოდ ენატრებით...

მ. ა. — ისევ შენს პროფესიულ ცხოვრებას დაგუბრუნდეთ...

ს. კ. — ბადახოსის კონსერვატორიის სა-

სწავლო პროცესში ჯერ არ ვიყავი ჩართული, როცა ჩემი პიანისტის კატარინა გურსკას მხედველობის არემი აღმოვჩნდი. კატარინამ მადრიდში დააფუძნა საკუთარი სამუსიკო სკოლა, რომელიც სწავლების ყველა საფეხურს მოიცავს და დაკომპლექტებულია ახალგაზრდა პედაგოგიური კადრებით. ამჟამად ეს ერთ-ერთი ყველაზე პრესტიჟული სასწავლებელია მადრიდში. კატარინა გურსკა თავად შესანიშნავი პიანისტი და პედაგოგია, მის გარშემო თავს იყრის ესპანეთის ყველაზე ნიჭიერი ახალგაზრდობა. მაგალითად: მარტა საბალეტა, კლაუდიო მარტინეს-მესნერი და სხვები. მანვე დააარსა საზაფხულო სკოლა „ახალი თაობა“, რომელშიც უკვე მეორედ მიმიწვიეს მასტერ-კლასების ჩასატარებლად.

მ. ა. — მინდა გავეცნო ამ მასტერ-კლასების სტრუქტურასა და შინაარსს.

ს. კ. — სიამოვნებით. მაგრამ ჯერ მოგახსენებთ გურსკას სკოლის არაჩვეულებრივ, გახსნილ შემოქმედებით ატმოსფეროზე. კატარინა პედაგოგებისაგან კატეგორიულად მოითხოვს მუშაობას ღია აუდიტორიისთან, რაც, ვფიქრობ, დამახასიათებელია ყველა ჰუმანიტატი მასტროსთვის.

მ. ა. — მართალია, მოსკოვის კონსერვატორიაში ნეიპაუზის, მილშტეინის, ფლიერის და სხვათა კლასებში ყოველთვის ღია იყო მსმენელთათვის. მათ არაფერი ჰქონდათ „მისაჩუმათებელი“.

ს. კ. — კატარინას მიაჩნია, რომ პედაგოგმა თავად უნდა იგრძნოს, თუ როდის ამოწურავს თავის შესაძლებლობებს მოსწავლესთან მუშაობის პროცესში. ასეთ შემთხვევაში მან თავად უნდა ურჩიოს თავის აღსაზრდელს სწავლის გავრძელება სხვა მასტროსთან. მან ასე გამოიგზავნა თავისი მოსწავლე 22 წლის ინგლისელი პიანისტი ოლივერ გრანდტი, რომელთანაც ორი წელი ვიმუშავე. ოლივერმა ბრწყინვალედ ჩააბარა მისაღები გამოცდები ლონდონის სამეფო კონსერვატორიის ასპირანტურაში. ამ ცოტა ხნის წინ დამირეკა და მითხრა: „ძალიან მაკლია თქვენი გაკვეთილები, მუსიკალურ ნაწარმოებებზე ისე დეტალურად, როგორც თქვენ, აქ არავინ მუშაობს. მე კიდევ მჭირდება ამგვარი მუშაობა, რასმანინოვის პროგრამას ვამზადებ. იქნებ მიმილოთ და რამდენიმე გაკვეთილი ჩამი-

ტართო. მესამოვნა, თუმცა არც ვიცი, რამდენად რეალურია ეს სურვილი. მზიანი იბერია და ნისლიანი ალბიონი არც ისე ახლოა ერთმანეთთან. მეც დატვირთული ვარ.

გურსკას მიერ ორგანიზებული საზაფხულო სკოლა „ახალგაზრდა თაობა“ ივნისის თვეში ტარდება. შარშან ბურგოსში ჩატარდა, წელს კი — მალაგაში. გურსკა თავის კურსებზე იწვევს ახალგაზრდა მუსიკოს-პედაგოგებს ესპანეთის ყველაზე პრესტიჟული სამუსიკო სასწავლებლებიდან. მასტერ-კლასებში მონაწილეობისათვის განაცხადები მთელი ესპანეთიდან შემოდის და ხშირად — საზღვარგარეთიდანაც. მაგალითად, მე ჩინელი და იაპონელი მსმენელებიც მყავდა. კურსების დაწყებამდე ორისამი დღით ადრე ვეცნობით მოსწავლეთა ვინაობას, მათ პროგრამებს. ამის შემდეგ დგება საორიენტაციო განრიგი. სრული თავისუფლება გვაქვს. იქვე ვაკვეთილზე, შესრულების დროს ეცნობი მოსწავლის შესაძლებლობებს, რაც მოითხოვს ყურადღების სრულ კონცენტრაციას. იქვე ექვმ შესრულების უკეთეს ვარიანტს, იქვე გინდა უკეთ დააკვრევი... ეს ძალიან საინტერესო, დაძაბული, იმპროვიზაციული, ცოცხალი პროცესია. პარალელურად იმართება როგორც მოსწავლეთა, ისე პედაგოგთა სოლო კონცერტებიც; ზოგჯერ გვიხდება თეორიული ხასიათის მოხსენებების გაკეთება რაიმე პრობლემატურ საკითხზე შემსრულებლობისა თუ პედაგოგიკის სფეროდან. 10-15 დღის მანძილზე სრულ, პროფესიულ მზადყოფნაში უნდა იყო. ჩემ სახელზე საკმაოდ ბევრი განაცხადია ხოლმე; მაგალითად, პირველ კურსზე — 18, მეორეზე — 15, მესამეზე — 30. სულ მალე აგვისტოში, ულამაზეს ებრაულ ქალაქ ერბასში უნდა ჩავატარო ჩემი საკუთარი მასტერ-კლასები. უივე 30-ზე მეტი განაცხადი შემოვიდა. ვფიქრობ, 20-ზე მეტთან მუშაობას ფიზიკურად ვერ გაუძლებ.

ორი წელია ივლისის თვეში მასტერ-კლასებს ვატარებ ტოლედოში, კინტარანდე ლა ორდენ — ასე ეწოდება იმ ულამაზეს ადგილს, სადაც აგერ უკვე თითქმის ორი ათეული წელია ტარდება ტრადიციული საზაფხულო კურსები და ძალიან საინტერესო მუსიკალური ფესტივალი (ყველა სპეციალობით). ფესტივალის ფარგ-

ლებში სოლო კონცერტებიც მაქვს ხოლმე. ჩემთვის ბევრს ნიშნავს ეს მასტერ-კლასები: საკუთარ ძალებს ვამოწმებ, სასწავლებლებზე როგორც პიანისტი და პედაგოგი, საშუალება მიძლევა ჩამოვიყალიბო საკუთარი პროფესიული სახე. ზოგი ჩემი მოსწავლე ზაფხულშიც არ მასვენებს და ამ კურსებზეც ეწერება. როგორც წესი, მსმენელთა აუდიტორია ინტერნაციონალურია... მოკლედ, ყოველივე ეს ძალზე საინტერესოა, პრესტიჟული და მატერიალურად ცფრიად მასტიმულირებელი. ერთი კვირის მანძილზე პროფესორის ერთი თვის ხელფასს გვიხდიან.

მ. ა. — როგორც შევიტყვე, ბადახოსში კათედრის გამგის ფუნქციებს ასრულებ. ვინ არიან შენი კოლეგები?

ს. კ. — შესანიშნავი დირექტორის გვეყავს, სასწავლებლის დიდი ქომაგი და მშვენიერი მუსიკოსი — ავრორა ჩაკონი, კოლეგებიდან ყველაზე ახლოს პიანისტ მარიანა გურკოვასთან ვარ. სწავლების უმაღლეს საფეხურზე (IX და X კლასები) 20 მოსწავლე მყავს. უმეტესობა თითო კურსზე ორ და მეტ წელსაც რჩება. სკოლის განაწესი ამის საშუალებას იძლევა. ესპანეთში სერიოზული ცვლილებებია მოსალოდნელი. სამუსიკო განათლების ხაზით მომზადდა ახალი პროექტი, რომელიც უახლოვდება ჩვენს სასწავლო-საგანმანათლებლო სისტემას და ითვალისწინებს პროფესიული სწავლების ვადის გაზრდას, მოთხოვნილებათა გამკაცრებას, პროგრამების გართულებას და ა. შ. ამ რეფორმის მთავარი ამოცანაა პროფესიული მუსიკალური სწავლებისადმი საზოგადოების დამოკიდებულების ძირეული შეცვლა. ესპანელებისათვის ვაცილებით უფრო პრესტიჟულია ექიმის, იურისტის, ეკონომისტის პროფესია, ვიდრე მუსიკოსისა. ისინი მუსიკას მეორედ მნიშვნელობას ანიჭებენ. არადა, მათ ძალიან ნიჭიერი ახალგაზრდობა ჰყავთ, ამჟამად თავი იჩინა საპირისპირო ტენდენციამ, რომელმაც უნდა გაიმარჯვოს...

მ. ა. — ბადახოსის კონსერვატორიაში სპეციალობის გარდა სტუდენტები რომელ მუსიკალურ დისციპლინებს ეუფლებიან?

ს. კ. — ძირითადი ინსტრუმენტის გარდა უმეტესობა ეუფლება მეორე, ზოგჯერ მესამე ინსტრუმენტსაც. ერთი მოსწავლე



მყავს, რომელიც ფორტეპიანოს გარდა სწავლობს კლავესინზე, ვიოლაზე, ალტზე და ახლა ორგანოს კლასშიც უნდა დასწრება. ასე თუ გააგრძელა, ნამდვილად დავითხოვ კლასიდან.

ძირითადი სასწავლო დისციპლინებია: მსოფლიოს მუსიკის ისტორია (უძველესი ხანიდან დღემდე), მუსიკალური ესთეტიკა, პოლიფონია, ფორმის ანალიზი, ჰარმონია, იმპროვიზაცია, კამერული კლასი. მე, როგორც საფორტეპიანო დეპარტამენტის ხელმძღვანელს, შევალბა სასწავლო პროგრამის შემოქმედება, რაც ყოველწლიურ კორექტივებს განიცდის და შემოქმედებითი ღონისძიებების დაგეგმვა. წლიური საანგარიშო პროგრამა მოიცავს: ბაროკოს ხანის პოლიფონიას, კლასიკურ სონატას, მსხვილ რომანტიკულ ფორმას, ოთხ ეტიუდს ორ ვირტუოზული, ორიც — მოსწავლის სურვილის მიხედვით, თანამედროვე კომპოზიტორთა ნაწარმოებები და ესპანური მუსიკა. დიდ ყურადღებას ვუთმობ თანამედროვე ესპანური მუსიკის პოპულარიზაციას. წელს ჩავატარეთ ცნობილი ესპანელი კომპოზიტორის — ანტონიო გარსია აბრილის შემოქმედებითი საღამო (შედარებისათვის — ის იგივეა ესპანური მუსიკისთვის, რაც გია ყანჩელი — ქართული საკომპოზიტორო სკოლისთვის). ავტორიც მოვიწვიეთ. ანტონიო გარსია აბრილი მადრიდის სამეფო კონსერვატორიის კომპოზიციის კათედრის გამგეა. საღამო გახსნა თავად გარსია აბრილმა — მოგვითხრო თავისი შემოქმედების შესახებ, შემდეგ ჩატარდა მოსწავლეთა ორგანოფილემიანი კონცერტი, რომელიც შედგებოდა მისი ნაწარმოებებისაგან. მასტრო ფრიად კმაყოფილი დარჩა. ეს საღამო, როგორც სანიმუშო მოვლენა, განიხილეს სამეფო კონსერვატორიის სხდომაზე.

მ. ა. — ესოდენ დაძაბულ პედაგოგიურ მუშაობას, როგორ უთავსებთ საკონცერტო მოღვაწეობას?

ს. კ. — პედაგოგიური მოღვაწეობის პირველმა ორმა წელმა თითქოს მთლიანად შთანთქმა. დასაწყისში მოსწავლეებთან მუშაობის დროს გაკვეთილებს ვუტარებდი საკუთარ თავსაც. ზოგჯერ ინსტრუმენტზე ჩვენებისას ისე გავერთობოდი, რომ მოსწავლე მავიწყდებოდა ხოლმე. ხანდახან მათ

უკმაყოფილებასაც კი ვგრძობდი; მათგან მაქსიმალურს მოვითხოვდი, რის გამოც ისინი პანიკაში ვარდებოდნენ...

მ. ა. — ბუნებრივია, პირველ ხანებში, მოსწავლეს იმაზე მეტი არ უნდა მოსთხოვო, რისი დაძლევაც მას შეუძლია. ხარისხზე ზრუნვა მოთხოვნილებად უნდა ჩამოუყალიბო. თამასა ნელ-ნელა უნდა ასწიო, სხვაგვარად შეიძლება „გასტეხო“, საკუთარი შესაძლებლობების რწმენა შეურყიო. ეს პრობლემა ყოველ მასწავლებლის წინაშე დგას, კორიფეებსაც კი „უჭირთ“ მისი დაძლევა. გადაიკითხე ს. ხენტოვას „ემილ გილელსი“, საგულისხმოა ამ უდინდესი მესტროს პირველი მძიმე ნაბიჯები პედაგოგიკაში... ჩვენ რაღა გვეთქმის...

ს. კ. — ეს თანდათან გავაცნობიერე. მკაცრი ვარ, მომთხოვნი, ფამილარობას ვერ ვიტან, ბევრი მათგანი ხომ ლამის ჩემი ტოლია. მათი წარმატება მახარებს. მგონი მათაც ვუყვარვარ და პატივს მცემენ.

თანდათან ვიგრძენი, რომ ძალიან მიპირს ცხოვრება სოლო საკონცერტო გამოცდების გარეშე. მოვამზადე რამდენიმე პროგრამა და წელს სამი წარმატებული სოლო კონცერტი გავმართე ვიტორიაში, ბადახოსში და ტოლედოში. ჩემი ოცნებაა მომპოუს ნაწარმოებებისაგან შემდგარი პროგრამის მოზადება. ფედერიკო მომპოუ ესპანური მუსიკის გრანდია. წარმოშობით კატალანელი, თავისი შემოქმედებით ფრანგულ მუსიკალურ კულტურას — კერძოდ ერიკ სატის შემოქმედებას ეხმიანება. ჩემი აზრით სიმბოლისტია. მისი შემოქმედება გარკვეულწილად სკრიაბინის მსოფლმეგრძნებას უკავშირდება. აუცილებლად შევისწავლი მის მუსიკას.

კვლავაც გატაცებული ვარ კამერული შემსრულებლობით. ტრიო შექმენით შესანიშნავ მუსიკოსებთან ერთად — ოლგა ვილკომირსკაია (ვიოლინო — დავით ოისტრახის საყვარელი მოსწავლე, პარიზის მარგარიტა ლონგისა და ჟაკ ტიბოს სახელობის მუსიკოს-შემსრულებელთა საერთაშორისო კონკურსის ლაურეატი) და ცნობილი ესპანელი ჩელისტი — ალვარო კამპოსი. საოცარი მუსიკოსები არიან, მათგან ბევრს ვსწავლობ. ბედნიერი ვარ, რომ ამ მუსიკოსებმა — უფროსმა კოლეგებმა, ჩემთან თანამშრომლობა ისურვეს. საკმაოდ ხში-

რად ვმართავთ კონცერტებს. ამჟამად ვმუშაობთ ჩაიკოვსკის ტრიოზე. ჩვენს რეპერტუარშია შუბერტის, შოსტაკოვიჩის ტრიოები... ოლგასთან ერთად სონატურ საღამოებსაც ვმართავთ.

მ. ა. — მიახმე ცოტა რამ მადრიდის მუსიკალური ცხოვრების შესახებ...

ს. კ. — ძალზე გამიტაცა თეატრალურმა ხელოვნებამ. მადრიდში არა ერთი ბრწყინვალე თეატრია. უძლიერესი მსახიობები ჰყავთ—მაგალითად ნურია ესპერტი, ადოლფო მარსილიაკი. ნურია ესპერტმა საოპერო რეისურაშიც სცადა ბედი. საინტერესოდ დადგა ბიზეს „კარმენი“. მისი კერპია მარია კალასი. მარია კალასის მიერ ჯულიარდის სკოლაში ჩატარებული ვაკე-თეატრები აისახა ამერიკელი აქტორის წიგნში „მასტერ-კლასი“, რომელიც საფუძვლად დაედო თეატრალურ ლადემას, რომელშიც მარია კალასის როლს ნურია ესპერტი ასრულებს (იგი თავად გვევლინება ამ სპექტაკლის დამდგმელად). სპექტაკლის სტრუქტურა ამგვარია — კალასის „გაკვეთილებს“ ენაცვლება ეპიზოდები მისი ცხოვრებიდან. საოცრებაა... თითქოს დიდი მომღერალი ცოცხლდება შენს წინ...

ბევრ შესანიშნავ მუსიკოსს მოვუსმინე მადრიდის „Auditorio Nacional“-ის დარბაზში (მას მოსკოვის კონსერვატორიის დიდი დარბაზის სტატუსი აქვს); მაურისიო პოლინი — შუმანის ფანტაზიის უბადლო შემსრულებელი; ალფრედ ბრენდელი — ავსტრიელი პიანისტი, ღრმა მოაზროვნე და დიდებული სტილისტი, რამაც თავი იჩინა ბეთჰოვენის შესრულების დროს. იგი ედვინ ფიშერის მოწაფეა და მისი მუსიკალური ესთეტიკის მიმდევარი; დაუვიწყარია ჩემთვის გრიგორი სოკოლოვის მიერ ბრამსის პირველი სონატისა და პირველი საფორტეპიანო კონცერტის შესრულება, რომელიც გამოირჩევა სიღრმით, არაჩვეულებრივი კეთილშობილებითა და გრძობაჲთა სიმძლავრით; მარია ჟოაო პირესი — პორტუგალიელი პიანისტი, ჩემთვის წარმოადგენს „ქალური“ პიანისტის იდეალს, მას ახასიათებს ფილიგრანული ტექნიკა და ნატიფი სულიერება, როცა უკრავს, ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, თითქოს სხეული „ქრება“ (ძალზე სუსტი აღნაგობისაა), მართო სულია განსხეულებული. ეს ქალი

საოცარ ცხოვრებას ეწევა — სოფელში დასახლდა, ბევრი შვილი ჰყავს, მიწას უკავად ამუშავებს — ტრაქტორს უზის¹² ხოლმე... იქვე აქვს საკუთარი ხმის ჩამწერი სტუდია, მადრიდში ცეცხლის ფასად ვყიდულობთ ამ სტუდიაში ჩაწერილ კომპაქტდისკებს... შთაბეჭდავი იყო შესანიშნავი უნგრელი პიანისტის — ანდრას შიფის, ჩილელი მიურაი პერაიას კონცერტები. წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა ლონდონის სამეფო ორკესტრის გასტროლებმა, მაღერის IX სიმფონია მოვისმინე რიკარდო შაის დირიჟორობით; ზუბინ მეტას წარდგინება არ სჭირდება. იგი გამოდიოდა ისრაელის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად. ბრწყინვალედ შესრულდა სტრაჰინსკის „ფასკუნჯი“. ამავე კონცერტში ისააკ სტერნიც მონაწილეობდა... ჩემს ყურებს არ ვუჯერებდი, სტერნის ღია ვაკეეთილებს რომ ვისმენდი „რეინა სოფიაში“; მენუსხინის ბოლო კონცერტებიც მოვისმინე, მისივე მასტერ-კლასები; საოცრება იყო მომღერალ ტერეზა ბერგანცას კონცერტი, დიდი შთაბეჭდილება დასტოვა ჩემზე მისმა კონცერტმეისტერმა — მიგელ ზანეტიმ, რომელიც მონსერატ კაბალიეს კონცერტმეისტერიცაა; ვაკვადნიერდი და შუბერტის სონატა დაუწყარი მასთან, ვთხოვე რჩევაში მოეცა. მთელი ქარვა გახსნა ვოკალური მელოდის სპეციფიკის კანონზომიერებებიდან გამომდინარე. ძალზე საინტერესო იყო. ძალიან გამიტაცა ჩარლზ როუზენის ლექციებმა (მანუელ როზენტალის მოსწავლეა). ამჟამად ამერიკაში ცხოვრობს და მოღვაწეობს. ფუნდამენტური მონოგრაფიების ავტორია ბახის, ბეთჰოვენის შესახებ. მადრიდში იგი კითხულობდა ლექციებს დიაბელისა და შოპენის გვიან შემოქმედებაზე. აქვე მინდა მოვისხენიო ჩემი მასწავლებელი „რეინა სოფიდან“ — ცნობილი ესპანელი კომპოზიტორი, მესიანის მოწაფე — კარლას გინოვარტი, რომელიც ფორმის ანალიზის კურსს გვიკითხავდა. იგი უდიდესი ცოდნითაა აღჭურვილი, შემუშავებული აქვს ამ ცოდნის გადმოცემის ძალზე ეფექტური მეთოდი. პირველ რიგში, ალბათ, უნდა დამესახელებინა ესპანური პიანისტის ვარსკვლავი — ალისია დე ლა როჩა. ესაა 80 წელს გადაცილებული ფარფატა მოხუცი ქალი, მაგრამ იცით როგორ



უკრავს! ჰუმანიტური მტკიცება იმისა, რომ მუსიკა პირველ რიგში სულის მოძრაობაა და არა სხეულისა. რომელი ერთი გავიხსენო. წენს წინაწეა კომპაქტდისკებისა და ვიდეოჩანაწერების მთელი სამყარო, თუკი იცი რა გინდა და თუ ჯობეც გავწვდა, ერთი ცხოვრება არ გეყოფა მუსიკით ტკბობისა და მით უფრო, მისი გაგებისათვის...

მ. ა. — როგორ ატარებ თავისუფალ დროს?

ს. კ. — თავისუფალი დრო საერთოდ არა მაქვს. ზოგჯერ პარასკეობით ან შაბათ საღამოს — ელისოსთან ერთად, გაკვეთილების შემდეგ თუ ძალა შეგვრჩა, კინოში წავალთ ან ერთ ფინჯან ყავას დავლევთ იქვე, ციცას სახლთან...

მ. ა. — და ბოლო ტრადიციული კითხვა — როგორია შენი უახლოესი გეგმები? ნუთუ სულ „გაესპანელდები“?

ს. კ. — მე უამრავი რამ მიყვარს ამ ქვეყანაზე, მათ შორის სრულიად განსხვავებული ნაციონალური სტილისტიკა. მაგრამ მე მაინც ქართველი ვარ და ჩემი ქართველობა დღეს ასე მესმის — ვიშრომო, ვიმოდუნო, ისე, რომ სადაც არ უნდა ვიყო, სიამაყით შემეძლოს ვთქვა — თქვენთან ვარ, მაგრამ ქართველი ვარ, ქართველმა შრომაც იცის და სიყვარულიც, და ამით შევავარო უცხოტომელსაც ჩემი ქვეყანა, ჩემი კულტურა, — ზოგადიც და მუსიკალურიც. როგორიც მე ვიქნები, ისეთად დანახავენ კონკრეტული ადამიანები ჩემს სამშობლოს, რომლის შესახებაც, საბოლოო ანგარიშში ცოტამ ცოტა რამ იცის. ჩემს უახლოეს მეგობრებს ძალიან უნდათ საქართველოს მონახულება. ცოტას დავციდი კიდევ, ვიმედოვნებ, რომ შევუსრულებ მათ თხოვნას. თავად მე კი უახლოეს ხანებში არ ვაპირებ დაბრუნებას, ვერ შეველევე ასეთი მოწყალებივი შრომით შექმნილ ჩემს შემოქმედებით ვარემოს. მაგრამ არც ისე შორეულ მომავალში დაგეგმილი მაქვს შემოქმედებითი კავშირების დამყარება. მინდა ჩამოვიდე ჩემს ესპანელ მუსიკოსებთან ერთად და აქ ჩემს კოლეგებს, მეგობრებს, ქართველ მსმენელს გავაცნო ესპანური საფორტეპიანო და კამერული მუსიკა, მით უფრო — თანამედროვე.

მ. ა. — წარმატებებსა და ოცნებების ასრულებას გისურვებ, ჩემო სანდრო!

ივალთოს აკადემიის ნათლობა

თეატრმა გასტროლები გააგრძელა ყვარელში. ივალთოს აკადემიის წევრებმა მოვინახულეთ დიდი ილიას სახლ-მუზეუმი, კოტე მარჯანიშვილის სახლი და ვთხოვეთ მათ სულელებს, მფარველობა გაეწიათ ჩვენი კეთილი საქმისათვის.

ზაფხულია. წისქვილის არხის პირას მზეზე წამოვწვიეთ, ბატონი დიმიტრი ადგა და იქვე თხმელის პატარა ტყეში შევიდა, რამდენიმე ხნის შემდეგ გამოვიდა მთლად შიშველი, თავზე თხმელის ტოტები-საგან დაწნული გვირგვინით, წითელი ტრუსი გვირგვინში ჰქონდა ჩადებული, სასირცხვოც თხმელის შტოებით ჰქონდა დაფარული. აღმოსავლურად მოგვესალმა და განაცხადა, უფალი პრეზიდენტი უბრძანებს მის კოლეგებს, ვისაც როგორც შეუძლია, ისე შეიმოსოს, რადგან უნდა ჩავატაროთ აკადემიის წევრთა ნათლობა, აკადემიის კერპის — ფალოსის ლოცვა-კურთხევით. ხელში ეჭირა ტყეში ნაპოვნი მოზრდილი ხის ტოტი, რომელიც წააგავდა ფალოსს. ყველამ ჩვენ-ჩვენი რეკვიზიტ გამოვანახეთ და დავიწყეთ პლასტიკური მოძრაობების გამეორება. ბოლოს პრეზიდენტმა ლოცვა აღავლინა (ჩვენ ვიმეორებდით მის სიტყვებს) და განაგრძო — „ჩვენი აკადემიის გერბის შინაარსი მოიცავს ფალოსს და ადამიანის ტვინის ორ სფეროს, რომელსაც ექნება ფრთები, ვითარც საფრენ აპარატს. გერბის მხატვრული შესრულება დაველოს მხატვარ დიმიტრი თავაძეს“. „საგალობელი შესრულდეს და იგი გამოცხადდეს აკადემიის პიწნად. ეს საქმე დაველოს მიხეილ თუმანიშვილს, — მიშამ გაუბედავად წამოიწყო „ავე მარია!“ ჩვენც ავეყვით, თუმცა სიმღერის მაგიერ კაკაფონია გამოვიდა.

ვიცე-პრეზიდენტო — აკაკი! ყვარლის მოსახლეობას მაღლიერების სიტყვებით მიმართეთ — მიბრძანა. ერთი სტრიქონი ვიცოდი ლათინურად — ვივა აკადემია, ვივა პროფესორა! — მეც წამდერებით წარ-

მოვთქვი ეს სიტყვები სხვადასხვა ვარი-
აციით. ახლა უნდა მოხდეს წყალკურთხე-
ვა და ყველანი მდინარეში ჩადით — ბრძა-
ნა პრეზიდენტმა. იქვე შეწისქვილე იდგა,
გაოგნებული შემოგვეცქეროდა, ვერაფერი
რომ ვერ გაიგო, წამოიძახა — „ეს ჩემა-
ნალა არტისტები, მართლა გიყვები ყო-
ფილანო!“

ასეთი უსაზღვრო ფანტაზიის და სიცი-
ცხლის მოყვარული კაცი გახლდათ ბატონი
დიმიტრი ალექსიძე. ბატონ აკაკი ხორავას
ამბავი მიუტანეს, წისქვილთან არტისტებ-
მა თეატრი ჩაატარესო.

მეორე დღეს ბატონმა აკაკი ხორავამ
დავეგებარა და ბატონი დიმიტრი ალექსი-
ძე და დიმიტრი თავაძე დატოვა გასტრო-
ლებზე, დანარჩენები კი მოვივსტუმრა
თბილისში.

ასე ჩაიშალა ჩვენი „მხარული“ მოგ-
ზაურობა კახეთში. მაგრამ აკადემია შემ-
დგომში წარმატებით აგრძელებდა სიცი-
ცხლესა და ბრძოლას — „ვივა აკადემია,
ვივა პროფესორა“.

არშემდგარი ტერაქტი

მოსკოვიდან ჩამოსულმა რუსთაველის
თეატრის ხელმძღვანელმა, ბატონმა აკაკი
ხორავამ სამხატვრო საბჭოზე განაცხადა,
რომ ჩამოიტანა კატანინის პიესა მიაი-
კოვსკიზე, რომელსაც დაღვამს მიხეილ
თუმანიშვილიო, გადასცა მას პიესა და
რამდენიმე ეკსემპლარი სამხატვრო საბ-
ჭოს წევრებს დაურიგა. ხუთი დღის მან-
ძილზე პიესა უნდა წაგვეკითხა. ბატონი
აკაკი ხორავა პიესით აღფრთოვანებული
იყო და თვითონ უნდოდა მიაიკოვსკის რო-
ლის თამაში.

ბატონი აკაკი, ვარდა იმისა, რომ იყო
თეატრის ხელმძღვანელი, ჩვენ იყალთოს
აკადემიის წევრები მისგან ვიყავით დაეა-
ლებულნი: ყველანი მისი ხელდასმით ვი-
ყავით თეატრში ჩარიცხულები და მორა-
ლურ ვალდებულებას ვგრძნობდით ამ დი-
დებული კაცის წინაშე, ამიტომ არ გვექონ-
და უფლება, მისი სურვილისათვის არ გა-
გვეწია ანგარიში.

ეს ის დროა, როცა „კ(ბ) ისტორიის
მოკლე კურსი“ გამოცხადებულია სახა-

რებად და მთელი იდეოლოგიური საქმიანო-
ბა მიმდინარეობს პარტიის ისტორიის
მოკლე კურსის ორიენტირით. ბატონი აკაკი
პარტიის ერთგული ჯარისკაცი იყო
(მიუხედავად მისი ახალგაზრდული გატა-
ცებისა, როცა იგი სოციალ-დემოკრატების
პარტიის ორიენტაციისა იყო და იარაღი
ხელში იცავდა ქვეყნის დამოუკიდებლობას.
მას ჩემთვის პირადად ნახევრები აქვს იმ
პერიოდის ფოტო, შავ ღირკლოებიან ხა-
ლათში იარაღსხმული, ნამდვილი რაინდი
იყო ფოტოსურათზე აღბეჭდილი).

მან ერთ-ერთ რიგით სამხატვრო საბ-
ჭოზე გამოაცხადა, რომ ჩვენ რუსთაველის
თეატრების კომუნისტები ვალდებულნი
ვართ, „პარტიის ისტორიის მოკლე კურ-
სის“ — ყველა თავს (თორმეტი თავი იყო)
მიუვძღვენათ სპექტაკლები. დღეს შეიძ-
ლება ეს მოწოდება ღიმილს იწვევს, მაგრამ
სწორედ ასეთმა რწმენამ და იდეის ერთ-
გულვებამ გააძლიერა კომუნისტურ სის-
ტემას 70 წელი: ასეთი პოზიცია ახალგა-
ზრდობაში, მიუხედავად ჩვენი კომუნის-
ტური რწმენისა, ოპოზიციურ განწყობას
ქმნიდა. პიესა მიაიკოვსკიზე სწორედ ამ-
გვარ განწყობილებას აძლიერებდა. მიშამ
იყალთოს აკადემიის წევრები შეგვეკრიბა
სარეჟისორო ოთახში და გვთხოვა, ჩვენი
აზრი გვეთქვა გულწრფელად. ჩვენ ყვე-
ლამ უარყოფითი აზრი გამოვთქვეთ. მი-
შასაც უკიდურესად უარყოფითი აზრი ჰქო-
ნდა პიესაზე, და გვთხოვა, სამხატვრო სა-
ბჭოზე არ მიგველო იგი. ჩვენ იყალთოს
აკადემიის სხდომაზე პრეზიდენტის ხელ-
მძღვანელობით ფიცი დავდეთ, რომ პიესას
„ჩავაგებდით“.

დანიშნა სამხატვრო საბჭოს სხდომა.
მიუხედავად იმისა, რომ პიესა ყველას წა-
კითხული ჰქონდა, ბატონმა აკაკიმ დიდი
აღმაჯობით წაიკითხა პიესა (დედანში)
და კითხვის დამთავრების შემდეგ გამოაც-
ხადა შესვენება.

უფროსი თაობის წარმომადგენლებს აინ-
ტერესებდათ ჩვენი აზრი, მაგრამ ჩვენ ვდუ-
მდით. ნათელი იყო, არც უფროსი თაობა
გახლდათ აღფრთოვანებული პიესით. ემა-
ნუელ აფხაძე ივავებით გველაპარაკებო-
და. ზარი დაირეკა, ყველანი შევიკრიბე-
ნით. ბატონმა აკაკიმ, რომ დავგინახა იყა-
ლთოს აკადემიის წევრები. ერთ მხარეს ვი-



სწედით მჭიდროდ, გვთხოვა, ადგილები შეგვეცვალა. მიშა აკაკის მაგიდასთან ახლოს იჯდა, როგორც დამდგმელი რეჟისორი. დაიწყო პიესის განხილვა; პირველი სიტყვა აიღო დიმიტრი ალექსიძემ და პიესა მკაცრად გააკრიტიკა, მეორე სიტყვა შოთა მესხმა წარმოთქვა, კრიტიკული, მხატვრულად და იდეოლოგიურად დასაბუთებული, შემდეგ სიტყვა ითხოვა დიმიტრი თავაძემ, რომელმაც იუმორით და ბჭენა-ბჭენით გააბითურა პიესა და როგორც მხატვარმა, აღნიშნა, რომ პიესა არასცენურია. ამას მოჰყვა ფარნაოზ ლაპიაშვილის იდეოლოგიური სენტენციები და ესთეტიკური კრიტიკიუმები პიესის მხატვრული ღირსების შესახებ, რომელიც ელემენტარულ კრიტიკას ვერ უძღებდა. ბოლო აკორდი მე უნდა ამეღო. მეც პიესის მხატვრული ღირსება და მისი იდეოლოგიური კონცეფცია მიუღებლად და საეჭვოდ გამოვაცხადე და დავძინე — ბატონი აკაკი ხორავას შემოქმედებით ბიოგრაფიას ნამდვილად ჩრდილს მიაყენებს-მეთქი. ატმოსფერო უკიდურესად დაიძაბა, პაპიროსის ბოლისაგან სახეებს ერთმანეთისაგან თითქმის ვერ ვარჩევდით. უფროსი თაობა დუმდა, ემანუელ აფხაიძე ადგა და რაღაცას მიედმოედო, რომელიმე ანეკდოტი გაიხსენა, რომელმაც თავშეკავებული სიცილი გამოიწვია. ბატონმა აკაკიმ სიტყვა შეაწყვეტინა და ბატონ აკაკი ვასაძეს სთხოვა აზრის გამოთქმა. ბატონმა აკაკი ვასაძემაც მიკიბ-მოკიბა, მაგრამ საბოლოოდ მაინც მხარი დაუჭირა პიესის დადგმას. ბატონი აკაკი ხორავა, როგორც მხსნელს, ისე მიუბრუნდა მიშა თუმანიშვილს: „Миша, скажи пожалуйста, свое слово!“ — მიშა გაფითრებული წამოდგა და სუსტი ხმით წარმოთქვა: „Дорогой Акакий Алексеевич...“ და უცრად მოწყდა და იატაკზე გაიშხლართა გულწასული. „Убийцы, меклеლებო, ეს რა ქენით, კაცი მოკალით!“ — ყვიროდა ვიღაცა — ჩქარა, სასწრაფო! ქალები მიცივიდნენ და მოსულიერება დაუწყეს, მაგრამ შენც არ მომიკვდე, მიშა თვალს არ ახელს. ჩვენც შეგვემინდა და კაბინეტიდან გავიძურწეთ. მოვიდა სასწრაფო, ნიშადური აყნოსეს მიშას, შემდეგ ნემსი გაუკეთეს. მიშამ როგორც იქნა თვალი გაახილა, გახარებულმა აკაკიმ ალერსით მი-

მართა — „Ничего Мишенька, мы все же поставим пьесу назло врагам“. ამის გამგონე მიშას ისევ წაუვიდა გული. სამხატვრო საბჭოს ესწრებოდა ნინო ალექსი მესხიშვილი (ბ-ნი აკაკის მეუღლე), ჭკვიანი და კეთილი ქალი. იგი ყველაფერს ხედდა და აკაკის მიმართა — „Оставь человека, вызови машину и отправь домой“. ჩვენ ეზოში ვიდექით აღელვებულე-ბი; პაპიროსს ვაბოლებდით და ერთმანეთს ჩუმად ვამხნევებდით.

ის, რაც სამხატვრო საბჭოზე მოხდა, ცეცხლთან თამაში იყო, მაგრამ ბატონი აკაკის ავტორიტეტი და პიროვნული დიდი კეთილშობილება ყველაფერს არეგულირებდა. მაშინ ახალგაზრდები ვიყავით და ამას ვერ ვაფასებდით. სამწუხაროდ, ჩვენი თავგნებობა უფრო შორს წავიდა.

სამხატვრო საბჭო ჩაიშალა, შუალაძე, გადაცილებული იყო. ბატონი დიმიტრი, ფარნაოზი და მე სახლისაკენ გავუდექით გზას, თან ცხარედ ვმსჯელობდით მომხდარი ამბის გამო, სასტიკად ვკიცხავდით ბატონ აკაკი ხორავას და მის დიქტატს. დავგათენდა, შინ წასვლა არ გვინდოდა, საქართველოს ისტორიის მუზეუმის კიბეებზე ჩამოვჯექით და გავაგრძელეთ კამათი, ვამბობდით გრძელ-გრძელ მონოლოგებს თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის არასწორ აქცენტებსა და იმ იდეოლოგიურ წნეხზე, რომელსაც განიცდიდა მაშინდელი თეატრი, თუ როგორ გვთრგუნავდა ბატონი აკაკი ხორავას ავტორიტეტი და მისი დიქტატი. ემოციამ კულმინაციას მიაღწია. ერთი მონოლოგის დროს, შევიტანე წინადადება — აკაკი ხორავაზე გამოვაცხადოთ ტერორი-მეთქი. ჩამოვარდა საშინელი სიჩუმე, ცარიელი რუსთაველის პროსპექტი, მხოლოდ მეუზოვის ცრცხის ხმა ისმის, მხარი დამიჭირა ფარნაოზმა, შემდეგ დოდომ შესძახა — „нет другого пути, стрелять!“ დოდოს ყოველთვის „კეპი“ ესურა, გამოვართვი ეს კეპი და გამოვაცხადე, კენჭი უნდა ვუყაროთ-მეთქი. ფარნაოზმა ფურცელი სამად დაჰყო, მხოლოდ ერთს დააწერა — „ვოსაც ეს შეხვდეს, იმან ესროლოს“. ჩავყარე „კეპში“ ქალადღები და ფარნაოზს გავუწოდე, შემდეგ მე ამოვიღე, ბოლოს დოდომ. ფარნაოზს გადავხედე და მივხვდი, რომ მას კენჭი არ შეხვედრია: ამ



დროს გაისმა დოდოს ცრემლიანი სმა — „Ребята, у меня семья, дети! что мне делать!“.

ამ სცენას თურმე თვალყურს ადევნებდა მეგზოვე. არც აცია, არც აცხელა, დაუსტვინა და მთელი ხმით აღრიალდა „მილიცია!“ — კუდამოქუებულგებმა მოვკურცხლეთ. ისტერიული სიცილი აგვივარდა და ასე ნახევრად სიცილში, ტირილსა და ვიწებაში დოდო მივაცლიეთ სახლამდე. მე და ფარნაოზი ჩემთან წავედით. დიდხანს არ დაგვეძინა. გვიან გავიღვიძეთ. დედამ საუზმე დაგვახვედრა, არაყიც გადავკარით და ქალაქში გავედით. ორიგენი ვდუმდით, სინდისი გვექნჯნიდა, დარცხვინილები ვიყავით. თავისუფლების მოედანზე ლუდხანა იყო, შევედით, თითო კათხა დავლიეთ. ხმას არ ვიღებთ, კოლმეურნეობის მოედანზე ჩა ვაცილე ფარნაოზი. ტრამვაიში ჩაჯდა და წავიდა, არც კი დამემშვიდობა. დიდხანს ვიდექი, სანამ ტრამვაი თვალს არ მიეფარა. უეცრად, თითქოს ერთ წაშში გამიელვა გონებაში მთელმა ჩემმა ხანმოკლე შემოქმედებითა ცხოვრებამ, რომლის მფარველი ანგელოზი იყო ბატონი აკაკი ხორავა—ადამიანი, რომელმაც დამაკვალაინა ცხოვრებაში. ინსტიტუტიდან გარიცხვას გადამარჩინა, მოსკოვში პირველად მისი წყალობით მოვხვდი და ვეზიარე დიდ რუსულ თეატრალურ ხელოვნებას. ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, მისი მითითებით, დამტოვეს თეატრალურ ინსტიტუტში პედაგოგად, რუსთაველის თეატრში მისი ხელდასმით აღმოვჩნდი რეჟისორად და არც შემდგომში მომკლებია მისი მზრუნველობა.

მაშ, რა მოხდა გუშინ?! რომ ასეთი ცოდვილი აზრი მომივიდა, ნუთუ ასეთი სულმოკლე და უმადური ადამიანი ვარ? — ფიქრობდი ჩემთვის. თვალზე ცრემლი მომადგა, თავბრუ დამეხვა და რომ არ წავეციეულიყავი, მუხლებზე ჩავჯექი. მასსოვს, ვიღაც ქალი მომიახლოვდა, თავზე ხელი დამადო და მკითხა, ცუდად ხომ არა ხარო? მძიმედ წამოვდექი და შინისკენ წავლასლასდი.

სალამოს თეატრში შევიკრიბეთ ჩვენ, საშინი, როგორც შეთქმულები, ისე ვიყავით განმარტოებულნი და ხმას არ ვიდებდით. დუმილი ბატონმა დოდომ დაარღვია — «Ребята, хорошо что жребий вытянул я,

a то бог знает, что произошло.бы» — და სმამალა, როგორც იცოდა სოლმე, ვემერიელად გაიცინა.

ფიცი დავეთ, რომ ამ სულელურ ამბავს, ბატონი აკაკი ხორავას სიცოცხლემ არ გავემხედდით, მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენი ცოდვიანი სურვილი წუთიერი აღელვების შედეგი იყო და არა ჩვენი სულიერება. — (წლები გავიდა... გავაცნობიერე, რომ „ტერორი“ მიმართული იყო პარტიის იდეოლოგიური ზეწოლის წინააღმდეგ და არა ჩვენი აღმზრდელის, ბატონი აკაკი ხორავას მიმართ.

ავადმყოფური ენთოფსიქიკური კოდიზის ქართველ კაცში, რომელიც ვერ ითმენს სხვისი იდეების მორჩილებას, რადგან თვითონ არ იცის რა უყოს თავის „იდევებს!!!“).

* * *

ქართველი ხალხი აბარებს მთაწმინდის პანთონს ბატონი აკაკი ხორავას ნეშტს. მე, როგორც კომისიის თავმჯდომარემ, უკანასკნელი სიტყვა წარმოვთქვი. სიტყვის ბოლოს, მის ნათელ სულს შეფარვით პატიება ვთხოვე, ყველაფრისათვის, ყველა ჩვენკანის სახელით და მომეჩვენა, რომ მას ღიმილმა გადაუარა სახეზე.

* * *

ბევრი რამ რჩება მოსაგონარი... ბატონი დიმიტრი თავისი ბუნებით იყო ნამდვილი არტისტი (ამ სიტყვის ფართო გაგებით), მისთვის ცხოვრების ყოველდღიურობა იყო იუმორითა და იმპროვიზაციით გაჯერებული, მასთან მეგობრობა ადვილიც იყო და ძნელიც.

მაგრამ, ვისაც ბატონი დიმიტრი არ უნახავს რეპეტიციანზე, მას წარმოდგენაც არ აქვს მის ადამიანურ პოტენციალზე, მის არტისტიზმსა და მის შემოქმედებით არეალზე.

ბატონი დიმიტრის რეპეტიციებზე იუმორის კასკადი და სცენური მიგნებები ზოგჯერ ვერ ფიქსირდებოდა მსახიობის შემოქმედებაში, იმის გამო, რომ ყველაფერი ფანტასტიკური ნიჭიერების განზომილებაში იყო განფენილი. ამიტომ ზოგჯერ სპექტაკლი ილუსტრაცია იყო რეპეტიციისა და არა შედეგი.

ბატონი დიმიტრი ახალგაზრდობის წი-



ნამძღვარი იყო, მისი თანადგომით დაფრთხილებით და თეატრის ცხოვრებაში ახალი პროგრესული ძვრებიც დიწყო (ამ პროცესში დიდი როლი ითამაშა „იყალბოს აკადემიამ“, რომლის უცვლელი პრეზიდენტი იყო ბატონი დიმიტრი). თეატრის შემოქმედებითი ესთეტიკა საგრძნობლად შეიცვალა, რამაც შემდგომში გარკვეული განხეთქილება შეიტანა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში.

გულნატკენი წავიდა რუსთაველის თეატრიდან ბატონი დიმიტრი, მაგრამ მის შემოქმედებით გზას წარმატება თან სდევდა (გგულისხმობ კიევში და მარჯანიშვილის თეატრში მის მოღვაწეობას).

ბატონ დიმიტრი ალექსიძეს უსაზღვროდ დიდი ამაგი აქვს ახალგაზრდა თაობის აღზრდის საქმეში. წლების მანძილზე თეატრალური ინსტიტუტის რექტორი გახლდათ, მის მიერ აღზრდილი მსახიობები და რეჟისორები საქართველოს თეატრების მშვენიერება იყო.

მისმა შემოქმედებამ მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა ქართული თეატრის ისტორიაში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი ღვაწლი იმ შემოქმედებით წარმატებაში, რომელიც რუსთაველის თეატრს მოუტანა.

კოტე მარჯანიშვილის და სანდრო ახმეტელის შემდეგ, სხვა სახელოვან შემოქმედთა რიგში, ერთი პირველი ადგილი განეკუთვნება რეჟისორ დიმიტრი ალექსიძეს, რომელმაც ქართული თეატრის რომანტიკულ სამყაროს შემატა ისეთი სპექტაკლები, როგორც იყო დავით გაჩეჩილაძის „ბახტრიონი“ (ზინა კვერენჩილაძის და კოტე მახარაძის მიერ მაღალი ნიჭიერებით განხორციელებული სცენური სახეებით), გუგა ნახუცრიშვილის „ფიროსმანი“ (სერგო ზაქარიაძის მიერ ფიროსმანის ბრწყინვალე შესრულებით), და ბოლოს, სოფოკლეს „ოიდიპოს მეფე“ — გვირგვინი დიმიტრი ალექსიძის რეჟისურისა, რომელსაც ამშვენებდა ოიდიპოსის ბრწყინვალე შემსრულებელთა კოპორტა: აკაკი ხორავა! სერგო ზაქარიაძე! ეროსი მანჯგალაძე!

ბატონმა დიმიტრი ალექსიძემ ღირსეულად მოიხადა თავისი მოქალაქეობრივი ვალი ქვეყნის, თავისი მაღალი ნიჭიერებით და ერთგულებით კი, — ქართული თეატრის წინაშე.

ქართული საისტორიო წყაროები და ჯვარის ტაძარზე გამოსახული აღარნასა და სტეფანოზი

თინათინ ჩიჩუა

„არქიტექტურა... ლაპარაკობს მაშინაც როდესაც ღუმან სიმღერებიცა და თქმულებებიც, და როდესაც აღარაფერი აღარ ლაპარაკობს გარდასულ ხალხზე“

6. გომილი

ქართულ საისტორიო წყაროებში დაცული წმ. ნინოს ჯვრის ტაძართან დაკავშირებული ცნობები წინააღმდეგობრივი ხასიათის დასკვნებს განაპირობებს; ამიტომ ტაძრის დათარიღების კვლევისას ცხადი გახდა, რომ აუცილებელი იყო VI-VII საუკუნეების ქართლში მოღვაწე, მმართველი დინასტიური სახლების წარმომადგენელთა ნათესაური კავშირებისა და მათი ცხოვრების ახლებური გააზრება და მისი წარმართვა ტაძრის ფასაღზე გამოსახულ პიროვნებებთან ლოკიკურ შესაბამისობაში.

ასეთი მეთოდით წარმართულმა კვლევამ ტაძრის ახალი დათარიღების საფუძვლების ჩამოყალიბება შეგვაძლებინა. ახალი დათარიღება, რომელიც რამდენიმე წლით, მცირედ განსხვავდება აკად. გ. ჩუბინაშვილის მიერ XX საუკუნის 20-იან წლებში ჩამოყალიბებული დათარიღებისაგან, ძალიან განსხვავდება დათარიღების დასაყრდენი საფუძვლებით.

აკად. გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით ტაძრის მშენებლობა დაიწყო და დამთავრდა დიდი გუარამ კურაპალატის ძის სტეფანოზ I-ის მიერ, მისი ზეობის დროს (586/7-604).

ჩვენი კვლევით ტაძრის მშენებლობის დაწყებულ ქტიტორად მიჩნეული იქნა დიდი გუარამ კურაპალატი, რომელმაც მშენებლობა დაიწყო ქართლის კათოლიკოსის სამოელ III-ის დროს (575-582). ტაძრის მშენებლობას ხელმძღვანელობდა მისი შვილი დემეტრე, მშენებლობა კი დამთავრდა ქართლის კათოლიკოს კირონის დროს, არა უგვიანეს 608 წლისა.

როგორც ვხედავთ განსხვავება მნიშვნელოვანია ქტიტორების ვინაობის თვალსაზრისით. განსხვავება წარმოიქმნა იმ მიზეზით, რომ დიდი გუარამ კურაპალატის გამოსახულება არ არის ტაძრის ფასადზე. იქ გამოსახული არიან: დემეტრე, სტეფანოსი და ადრნერსე. დემეტრეს პიროვნება საკამათო არაა. სტეფანოსისა და ადრნერსეს პიროვნებებია სწორედ სხვადასხვაობის გამომწვევი, რადგან აღნიშნულ პერიოდში ორი სტეფანოსისა და ორი ადარნასეს (ადრნერსე ტაძრის წარწერაში) არსებობა დაფიქსირებული ქართულ წყაროებში. ტაძრის მშენებლობასთან დაკავშირებულ ქტიტორებად სწორედ ამ ადარნასეებსა და სტეფანოზებს შორის სხვადასხვა პიროვნებების მიჩნევა არის დამახასიათებელი ტაძრის ზემოთ აღნიშნული ორი დათარიღებისათვის. არსებითი განსხვავება ამ ორი დათარიღების წლებს შორის არ არის, თუმცა ამ თვალსაზრისით არის ერთი გადამწყვეტი ფაქტი; აკად. გ. ჩუბინაშვილის მიერ სწორად წარმოდგენილი მშენებლობის პერიოდი საგრძობლად იცვლება თუ მხედველობაში მივიღებთ ამ დათარიღებით მშენებლობის ქტიტორად მიჩნეული სტეფანოზ I-ის ზეობის წლების შეცვლას თანამედროვე მკვლევარების მიერ.

მშენებლობის ქტიტორების ვინაობის განსაზღვრის ორი ვერსია ადარნასეებსა და სტეფანოზებიდან განსხვავებული პიროვნებების არჩევის საფუძველზეა ჩამოყალიბებული.

პირველი ვერსია: — აკად. გ. ჩუბინაშვილის მიხედვით ტაძრის ფასადზე გამოსახული არიან: სტეფანოზი (გუარამ კურა-

პალატის ძე) და მისი შვილი ადარნასე (ქართული წყაროების მიხედვით ბაგრატიონებად წოდებულნი).

მეორე ვერსია — ჩვენი კვლევით მიღებული. ტაძრის ფასადზე გამოსახული არიან: ადარნასე (ბაკურ მეფის-ძე) და მისი შვილი სტეფანოზ II. ისინი დაჩინებია; ვახტანგ მეფის უფროსი ვაჟის, დარჩის შთამომავლები, რომლებიც ვახტანგ მეფის ქალიშვილის შტოს შთამომავლებს, ბაგრატიონებს უპირისპირდებიან. ამ ორი ვერსიის კვანძი ადარნასეს პიროვნების ირგვლივა შეკრული.

პირველი ვერსიის მომხრე მკვლევარების საყრდენია „მოქცევაი ქართლისაის“-ს ქრონიკა და მისი მიმავით დაწერილი სუჰმატ დავითის ძის „ცხოვრება და უწყება ბაგრატიონიანთა“.

უძველესად და სანდოდ მიჩნეული „მოქცევაი“-ს ქრონიკის ტექსტის ის ადგილი, რომელიც გუარამ კურაპალატის შვილს, სტეფანოზ I-ს ეხება დაქვევებს იწვევს. ამ ქრონიკაში სტეფანოზ I-ის შესახებ ცნობები ორჯერაა მოცემული. პირველად მისი ერისმთავრობა აღნიშნულია მისი მამის, დიდი გუარამ კურაპალატის შემდეგ და მის დროსვე მოხსენიებული კათოლიკოსი ბართლომე. ქრონოლოგიურად ეს VI-VII საუკუნეების მიჯნას უნდა განეკუთვნებოდეს. მეორეჯერ მისი მოხსენიება დაახლოებით 27 წლის შემდეგდროინდელი ამების აღწერას მოსდევს. ესაა: ჰერაკლე კეისრის მოხვლა ქართლში, ნარეყალას ალყის ცნობილი ბრძოლები და საშინელი სისხლისმღვრელი ვითარება ქვეყანაში. ცნობილია, რომ აქედან ტექსტი „გაცხოველებულია“ გვიან. ეს გვიან მიწერილი ტექსტი იწყება ასე: „ხოლო ჰერაკლე განწმიდა შჯული ქრისტესი და წარვიდა. და ერისთვობდა ივივე დიდი სტეფანოზ, და კათალიკოზ იყო ბართლომე მეორედ“ (4:327).

აღნიშნული ცნობები ბევრ კითხვასა და დასაეჭვებელ აზრებს აჩენს. უპირველესად უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქრონიკის ძველი ნაწილის ტექსტის ავტორისთვის ის უბრალოდ სტეფანოზია, გვიან მიწერილ ტექსტში კი მას „დიდად“ მოიხსენიებენ. მთავარი კითხვა ეხება მის მონაწილეობას იმ ცნობილ ბრძოლაში, რომელშიც ბიზანტიის, თურქების, სპარსელებისა და იბე-

რის მეომრები სამკდრო-სასიცოცხლოდ უპირისპირდებოდნენ ერთმეორეს ნარი-ყალას ციხის შიგნითა და გარეთ 627/628 წლებში. სად იყო მშენი ეს „დიდი სტეფანოზი“, როდესაც ქვეყნის ბედი წყდებოდა? ან მაშინ, როდესაც გამარჯვებული პერაკლე კეისარი სასტიკად უსწორდებოდა არაქრისტიანული რელიგიის მიმდევრებს, მიუხედავად მის მიერ ერისმთავრად დაყენებული ადარნასეს მუდარისა. ჯუან-შერის მიხედვით ერისმთავრად ადარნასეა, და ლოგიკურია, ჩანს მისი როლიც.

„მოქცევის“ ავტორი, რომელიც ქრონიკის სხვა, უადრესად ლაკონურად დაწერილ ნაწილებთან შედარებით პერაკლე კეისართან დაკავშირებულ ამბებს უფრო ვრცლად იძლევა, ერთ სიტყვასაც კი არ ამბობს სტეფანოზის შესახებ. ამ ამბების მომდევნო, გვიან „გაცხოველებულ“ ტექსტში მოულოდნელად და გაუგებრად ჩნდება ერისმთავრად სტეფანოზი და კათოლიკოსად ბართლომე. თავისი შინაარსით ამ ცნობის განთავსება სხვა კონტექსტს უფრო მიესადაგება; კონკრეტულად 610-ან წლებს, როდესაც ხოსრო II-ის მიერ ჩატარებული იდეოლოგიური ღონისძიებების გამო კირონ კათოლიკოსი იძულებული ხდება ლაზიკაში გადავიდეს. სწორედ ასეთი ვითარება ქმნიდა ხელსაყრელ პირობებს ბართლომეს მეორედ ასვლისათვის კათოლიკოსის ტახტზე და სტეფანოზის, „სპარსეთს მიმხრობილი“ მთავრის დაბრუნებისათვის. ეს დრო კი პერაკლე კეისრის ქართლში მოსვლის წინა პერიოდია. აშკარაა, სტეფანოზის შესახებ ნათქვამ ფრაზას ადგილი აქვს შენაცვლებული. სხვა წყაროებიდან ცნობილია ისიც, რომ სტეფანოზი აღნიშნულ ბრძოლებში ციხის დამცველებს შორის, სპარსელების მხარესა და ილუპება 627 წელს.

„მოქცევის“ ამ უზუსტობისთვის შეიძლება არ მიგვეცა დიდი მნიშვნელობა, რომ არა მისი შემდგომი გამოყენება სხვა წყაროში და გამოყენება მიზანდასახულად. ცნობილია „მოქცევის“ ქრონიკის ტექსტის ბევრი ადგილის კავშირი სუმბატ დავითის-ძის ქრონიკასთან. აღნიშნული უზუსტობაც სუმბატ დავითის-ძეს გამოეორებულ აქვს თავის ქრონიკაში, ოღონდ სამი სიტყვა „ძე მის სტეფანოზისი“ არის და-

მატებული (5:375). ლოგიკურია გაჩნდეს ეჭვი, რომ ეს დამატება ერთი აზრის დამკვიდრებას ემსახურება: ქართული წყაროების მიხედვით დიდი გუარამ კურაპალატიდან მომდინარე ბაგრატიონების დინასტიის უწყვეტი მმართველობის ჩვენებას ქართლის ტახტზე. ამ აზრის დამამტკიცებელი არგუმენტი კვლავ ჩნდება აღნიშნული ქრონიკების თხრობაში გამოვლენილი სხვა შესახამობის სახით.

სუმბატის მიერ ბაგრატიონად მიჩნეულ ადარნასედან დინასტია გრძელდება მისი შვილით მთავარ სტეფანოზ II-ით; შემდეგ კი „მოქცევის“ მიხედვით ქართლში ასეთი ვითარებაა: „და თბილისს დაჯდა სტეფანოზ და კათალიკოზი იყო სამოველ. და მისა ზევე—ვენონ.“

და ჰამბავი მოვიდა, ვითარმედ ბაღდადი აგარენთა დიპყრესო და ამისთვის ბერძენთა ქუეყანაი ჯორსა აპკიდეს და წარიღეს საბერძენთს“ (4:327) ამ ფრაზის შემდეგ ტექსტი „გაცხოველებულია“. ეს გვიან მინაწერი ტექსტი წარმოადგენს ერისთავთა და კათალიკოსთა ჩამონათვალს. ერისთავთა ჩამონათვალი ქართული ასომთავრული ასოების მიხედვით აღნიშნული თანამიმდევრობითაა მოცემული და თავდება სიტყვებით: „დიდნი ერისთავნი ესთენ იყვნეს“. კათალიკოსთა ჩამონათვალიც ასევე ასოების მიხედვით წარმოდგენილია თანამიმდევრობით, ოღონდ ორად გაყოფილია („ცოლოსანი“ და უცოლონი) და ორივეგან იწყება ასო „ა“-თი. კათალიკოსთა ჩამონათვალს აქვს წამძღვარებული ფრაზა: „ხოლო კათალიკოზნი, რომელ ევნონისითგან (ე. ი. სტეფანოზ II-ის დროიდან თ. ჩ.) მომართ იყვნეს“.

სრულიად განსხვავებული სურათია ერისთავთა ჩამონათვალში. ის განთავსებულია კათალიკოსების ჩამონათვალის წინ, არა აქვს არავითარი წანამძღვრებული განმარტება და პირდაპირ იწყება ერისთავის დასახელებით: „და მისა შემდგომად ერისთავობდა გუარამ კურაპალატი ვ...“. ჩამონათვალის გაგრძელებაში თანამიმდევრობა დაცულია ზუსტად ასოების მიხედვით. გუარამ კურაპალატი წარმოდგენილია ასო „ვ“-თი, ე. ი. მეექვსე ადგილით. აშკარაა წინა ხუთი პიროვნების სახელები წაკვეცილია. ძნელია ვთქვათ ვინ იყო იმ ხუთ ადგილ-

ზე დასახელებული, შესაძლებელია სტეფანოზ II-ის შვილები და შვილიშვილები, რომელთა სახელებს სხვა წყაროებში ვხვდებით. მიზანი თვალნათელია: გუარამ კურაპალატის (დიდი გუარამის შვილიშვილი) დაკავშირება სტეფანოზ II-თან, რომლის ბაგრატიონობა მიღებულია იმ პირველი, ზემოთ განხილული ჩასწორების შედეგად.

ჩვენი დასკვნა დასტურდება სუმბატის ქრონიკის ტექსტით, სადაც გუარამ კურაპალატი უკვე პირდაპირ მოხსენიებულია როგორც სტეფანოზ II-ის შვილი: „და ამის სტეფანოზის შემდგომად ერისთაობდა ძე მისი გუარამ კურაპალატი“ (5:376). ძნელია თქმა რა ამოძრავებდა ამ ჩასწორებების ავტორს. სავსებით შესაძლებელია, რომ მისი ჩასწორება, მისი თვალსაზრისით გაგებული სიმართლის აღდგენას ისახავდა მიზნად. ვფიქრობთ, თანამედროვე მკვლევარი კი დიდი სიფრთხილით მოეკიდება აღნიშნული ქრონიკების მითითებული ადგილების წაკითხვას.

მეორე ვერსიის საფუძვლები გაცილებით მეტ და ფართო დიაპაზონის მქონე მასალაზე დაყრდნობითაა შექმნილი. ის ჯუანშერის, ბატონიშვილი ვახუშტისა და სხვა უცხოური წყაროების ცნობებითაა ჩამოყალიბებული.

მართალია, ჯუანშერის შესახებ ქართულ ისტორიოგრაფიაში გარკვეული უნდობლობაა ჩამოყალიბებული, მაგრამ ადარნასე ბაკურის ძის შესახებ მონათხრობი, აგრეთვე მისი მოყვრებისა და მტრების შესახებაც ისე რეალურადაა მოცემული, რომ ძნელი დასაჯერებელია მათი ცხოვრების აღმწერს ასეთი ფანტასტიკური ნიჭით, სუბიექტურად შეეთხზას ამდენი განსხვავებული და ამავე დროს ერთმანეთთან დაკავშირებული ამბავი და ამასთან ერთად სხვა ქვეყნების ისტორიაში ცნობილი პიროვნებების მოხსენიებითაც.

ვერ დავეთანხმებით მკვლევართა იმ ნაწილის აზრს, რომლის მიხედვით ჯუანშერი მიზანდასახულად ცუდად ახასიათებს სტეფანოზ I-ს. თუ გავითვალისწინებთ ბიზანტიისა და სპარსეთის ურთიერთობაში მომხდარ მკვეთრ ცვლილებებს, რომელსაც ადგილი ჰქონდა VII საუკუნის დასაწყისში, მაშინ გასაკვირი არ უნდა იყოს სტეფანოზ I-ის შესახებ ჯუანშერის ნათქ-

ვამი: „ხოლო სტეფანოზ, მთავარი ქართლისა, შეუშინდა მეფესა სპარსთასა და ბერძენთა და მიექცა სპარსთა“ (5:223) და ქვემოთ: „მორწმუნეთა ემტერებოდა და ურწმუნოთა მოყურობდა“ (5:226). ასეთ ვითარებაში ძნელია თქმა რამ უფრო მეტად განაპირობა მისი განდგომა ქრისტიანობიდან, ან რა ფორმით იყო ეს?

ვერც დინასტიური სასლისადმი ტენდენციურ მიდგომას დასწამებს მკვლევარი ჯუანშერს; ის ხომ დიდი ქებით ამკობს სტეფანოზ I-ის მამას, დიდ გუარამ კურაპალატს, სიამაყით აღნიშნავს მის ღვაწლს ჯვრის ტაძრისა და თბილისის სიონის მშენებლობაში და სხვა პოლიტიკურსა თუ სამხედრო საქმიანობაში, ამიტომ როგორ უნდა მივიჩნიოთ მემატიანის უარყოფით დამოკიდებულება მის მიერ ასე ნაქებ პიროვნების შვილისადმი თუ არა რეალობის ასახვა. სტეფანოზ I არა თუ მესვეურობდა ტაძრის მშენებლობას, არამედ მისი აქტიური მშენებლობის დროს, როდესაც დამთავრდა ტაძარი, ის საერთოდ ქართლში არც კი იმყოფებოდა. ამ უკანასკნელი მოსაზრებისთვის უნდა მივმართოთ ერთ მნიშვნელოვან, 1968 წელს გამოქვეყნებულ გამოკვლევას, რომელიც აკად. ზ. ალექსიძემ კირონ კათოლიკოსის ცხოვრებასა და მოღვაწეობას მიუძღვნა (3). ამ კვლევით წარმოჩნდა ქართლის ისტორიის სხვა პერიოდებისაგან სრულიად განსხვავებული დრო — VII საუკუნის პირველი ათწლეული, არაორდინარული და დიდი პიროვნების, კირონ კათოლიკოსის ერთპიროვნული მმართველობის წლები.

კირონ კათოლიკოსი საკულტო და საერო ხელისუფლებას აერთიანებს და დიოფიზიტობის დამკვიდრებისთვის იბრძვის. მის გვერდით ჩანან ქართლის ერისთავები. მათ შორის ყველაზე გამორჩეული ადარნასეა. მთელ „ეპისტოლეთა წიგნ“-ში და სხვა სომხურ წყაროებშიც არსად სტეფანოზის მოხსენიება არ არის, არც ერისმთავრის რანგით და არც როგორც მამა ქართლში მონოფიზიტობის გავრცელების აქტიური მოწინააღმდეგისა და სომხებისათვის კარგად ცნობილი პიროვნების, ადარნასესი. ვფიქრობთ, ეს რეალობის ასახვაა. წინააღმდეგ შემთხვევაში მისი მამობა რალაცნაირად მაინც იქნებოდა გამოვ-



ლენილი. ჯუანშერის ცნობა „მიექცა სპარსთა“ ამ დროს ბიზანტიასა და სპარსეთს შორის მიმდინარე ბრძოლებში სტეფანოზის მონაწილეობის შესაძლებლობაზე გვაფიქრებინებს.

კირონ კათოლიკოსის ქართლიდან წასვლის შემდეგ დროინდელი ცნობების მიხედვით კირონს ახლო ურთიერთობა ჰქონია პერაკლე კეისართან; ეს გასაგებს ხდის ნაირყალასთან ბრძოლების დროს სპარსელების მიმხრობილი სტეფანოზის დაღუპვის შემდეგ კეისრის მიერ კირონთან დაახლოებული მთავრის, ადარნასეს ერისმთავრად დანიშვნას.

ყველა ზემოაღნიშნული სარწმუნოდ ხდის აკად. ივ. ჯავახიშვილის მიერ 1922 წელს ჩატარებული პალეოგრაფიული კვლევითა და ერთ სომხურ წყაროზე დაყრდნობით ჩამოყალიბებულ დასკვნას, რომლის მიხედვით ადარნასეს გამოსახულებიანი რელიეფის შესრულება 626-634 წლებში უნდა დათარიღდეს (7:327). წარწერაში მოხსენიებული ვიპატოსის ტიტულიც ადარნასეს პერაკლე კეისრისაგან უნდა ჰქონდეს მიღებული. ამ დასკვნის მიხედვით ჩანს, რომ ერისმთავარ ადარნასეს ფილა დაახლოებით ოცი წლის წინათ დასთავრებულ ტაძარში უნდა ჰქონდეს ჩასმული. ამას ადასტურებს ჩვენს მიერ ჩატარებული მხატვრულ-არქიტექტურული ანალიზი, რომელიც გამოვაქვეყნეთ ჩვენს მონოგრაფიაში. (6).

აკად. ივ. ჯავახიშვილმა ზემოაღნიშნული პალეოგრაფიული კვლევის მიხედვით ჯვრის ტაძრის რელიეფებს შორის მოთავსებული დემეტრეს გამოსახულებიანი ფილა VI საუკუნის 90-იან წლებში შესრულებულად მიიჩნია. ეს დასკვნა ბევრი მნიშვნელოვანი მოსაზრების ჩამოყალიბების საშუალებას გვაძლევს. დემეტრეს ფილასთან ერთად აუცილებლად იქნებოდა შესრულებული მისი მამის, დიდი გუარამ კურაპალატისა და შესაძლებელია, სხვა გამოსახულებებიანი ფილებიც; ამიტომ, ალბათობაზე მეტად, საფიქრებელია, რომ ადარნასეს ფილა სხვა ფილის ადგილასაა ჩასმული. ასევე უნდა იყოს ცოტა მოგვიანებით ჩასმული მისი შვილის, სტეფანოზ II-ის ფილაც.

ტაძრის კედელზე შესავედრებელი ხასი-

ათის ფილების ჩასმისაკენ ადარნასესა და სტეფანოზის სულიერი სწრაფვა, რომლებიც წყაროების მიხედვით ლეონტესად მორწმუნე მთავრებად არიან დახასიათებული, სრულიად გასაგები უნდა იყოს. გარდა ამისა, მათ გარკვეული წვლილი ჰქონდათ შეტანილი წმ. ნინოს ჯვრის მნიშვნელობის დამკვიდრებაში: ადარნასეს—კირონის დროინდელ მშენებლობაში, სტეფანოზ II-ს კი — წმ. ნინოს ჯვრის საირტუალო დღის დაწესებასა და სატაძრო კომპლექსის დამთავრებაში (გალავნის შემოვლება, დარბაზის აშენება).

მნიშვნელობას ვანიჭებთ, აგრეთვე, სხვა ქართულ წყაროებში დაცული იმ მინიშნებების წარმოჩენას, რომელსაც ჯუანშერის ცნობების იდენტურ დასკვნებამდე მივყავართ.

VIII საუკუნის ამბების აღმწერ, ქართული ქრონიკის: „მატიანე ქართლისა“-ს ავტორს ერთი ასეთი ამბავი აქვს მოთხრობილი: „ხოლო ამან ჯუანშერ (მეფე არჩილ წამებულის შვილი, თ. ჩ.) შეირთო ცოლი ნათესავი ბაგრატიონინთა, ასული ადარნასესი, სახელით ლატავრი, და აბრალა დედამან მისმან მოყვანება მისი ცოლად: არათურე კეთილად მეცნიერი იყო, ვითარმედ არიან იგინი ნათესავნი დავით წინასწარმეტყუელისანი რომელი იგი ხორციელად მამად ღმრთისად იწოდა...“ (5:251).

ეს ციტატა თანამედროვე ენით რომ წავიკითხოთ, ასეთი შინაარსისაა: დედა საყვედურობს შვილს, ჯუანშერს ბაგრატიონთა ოჯახიდან ცოლის მოყვანის გამო. საინტერესოა საყვედურის არგუმენტიც — კარგად ცნობილია როგორ არიან ისინი დავით წინასწარმეტყველის ნათესავნი. დღეს ვერ ვიტყვით, რას გულისხმობს ეს უკანასკნელი ფრაზა, მაგრამ ერთი რამ ნათელია და ჩვენი კვლევისთვის მნიშვნელოვანი: მეფე ჯუანშერის ოჯახი ბაგრატიონები არ არიან, რადგან ამას სხვას რატომღაც უწუნებენ. იმავე წყაროს მიხედვით ჯუანშერი მეფე არჩილ წამებულის შვილია.

მეორე წყაროს: „წამება წმიდისა და დიდებულისა მოწამისა არჩილისი რომელი იყო მეფე ქართლისა“ ავტორი, ლეონტი მროველი სულ სხვა სიტუაციაში მომხდარი ამბის მოყოლისას ზემოაღნიშნულ დასკვნასთან დაკავშირებულ მონაცემებს გვაწ-



ვდის. ამბავი ესება არაბი დამპყრობლის, კუმპკუმ ასიმის მიერ მეფე არჩილ წამებულის დაპატიმრების დროს. „...წარმოდგა წინაშე ასიმისა მთავარი გარდაბანელი, მიქცეული სარკინოზად, რომლისა მამის ძმა მოეკლა წანართა და მკვლელნი მისნი განწერიწნეს მშვიდობით პაპასა არჩილისსა, ადარნასე მეფესა. ამისთვის უკუე შური იგო გარდაბანელმან და რქუა ასიმს: „არა უწყია, თუ ვინ არს ესე არჩილ? ესე არს ძე სტეფანოზისი, ნათესავი დიდისა მეფისა ვახტანგისა... და ესე იყო მამისა თვისისა თანა, რაჟამს იგი დაჰფლვიდეს საგანძურთა სამეფოსა ქართლისასა და ივიცა იცის, რომელ ერაკლე მეფემან დაფლნა საგანძურნი თვისნი; რამთუ ერაკლეცა უჩიუენება, სადაცა დაჰფლვიდა“ (5:246). ამ მონათხრობში აღნიშნული პერსონაჟების ურთიერთობა ქრონოლოგიური თვალსაზრისით შესაძლებლობის ფარგლებშია. სავსებით შესაძლებელია არაბებს მიმხრობილი, გარდაბანელი მთავარი, არჩილ მეფის დამსმენი, (არჩილის წამება ვახუშტით 718 წ.) თვითონ ყოფილიყო მოწმე სტეფანოზ II-ისა და მისი შვილების: მირისა და არჩილის მიერ ეგრისში გაქცევის წინ (ვახუშტით 660-ანი წ.) ქვეყნის განძის დამალვის ამბისა და მის ოჯახში, არცთუ ისე დიდი ხნის წინ მომხდარი ტრაგიკული ამბის მცოდნე.

არჩილ მეფის წინაპრებისადმი შურისძიებით გამსჭვალულ მთავარს კარგად უნდა სცოდნოდა მათი გენეალოგიური კავშირები. ეს კი გარკვეულ ნდობას პატივს მის მონაყოლს.

მაშასადამე, ამ ქრონიკის ცნობით არჩილის მამაა სტეფანოზი, სტეფანოზისა კი „ადარნასე მეფე“. ზემოთ განხილულ ციტატაში კი ვნახეთ, რომ არჩილ მეფის შვილი ჯუანშერი ბაგრატიონი არაა, შესაბამისად არც ადარნასე გამოდის ბაგრატიონი. ეს მონაცემები კი კიდევ ერთხელ ადასტურებს იმ დასკვნას, რომელიც ჯვრის ტაძრის დათარიღების მეორე ვერსიის საფუძველს წარმოადგენს.

დაბოლოს, წარმოვადგინოთ მეორე ადარნასე, სტეფანოზ II-ის ძე, ბაგრატიონი. არც ისე დიდი ხნის წინ გახდა შესაძლებელი მისი ვინაობის დადგენა. ამის საშუალება მეცნიერებს მიეცათ სინის მთის მო-

ნასტერში დაცული ერთი ხელნაწერის გაცნობით; აკად. ზ. ალექსიძის ამ ხელნაწერის ერთი ადგილი სავარაუდოდ საფლავიდან გადაწერილ ეპიტაფიად მიაჩნია. იქ აღნიშნულია მამფალ ადარნასეს გარდაცვალება (სამწუხაროდ თარიღი ხელნაწერში ვერ იკითხება); რომელიც არის სტეფანოზის ძე, დემეტრეს ძმისწული და დიდი გუარამის ძისწული. ამ ეპიტაფიის ტექსტიდან აშკარად ჩანს, რომ სტეფანოზ I-ს ჰყოლია შვილი ადარნასე, რომელიც მამფალის ტიტულის მატარებელი ყოფილა და დიდ გუარამ კურაპალატს ნამდვილად გუარამი რქმევია; გურგენი ამ სახელის უცხოვნოვან ტრანსკრიპციად უნდა იქნეს მიჩნეული მხოლოდ.

რაც შეეხება ჯვრის ტაძრის ადარნასესა და ხელნაწერში მოხსენიებულის იდენტურობის საკითხს, აქ ჩვენ ისევ ვიცავთ იმ აზრს, რომ ტაძარზე გამოსახული ვიპატოსი ადარნასე და ხელნაწერის მამფალი ადარნასე სხვადასხვა პიროვნებებია. ამ დასკვნის საფუძველად შემდეგი მოსახრება მიგვანია: ძნელი წარმოსადგენია, რომ ადამიანს, რომლის სამარხის ქვაზე დიდი სიამაყით სახელოვანი პაპის, დიდი გუარამის სახელია ამოკვეთილი, თავის სიცოცხლეში ტაძრის ფასადზე მამისა და ბიძის გამოსახულებებიანი ფილების გვერდით გაეკეთებინებინა თავისი გამოსახულება და თანაც ფერხით, ბიჭის სახით გამოკვეთილ თავის შვილთან ერთად და არავითარი სახით არ წარმოედგინა ეს სახელოვანი პაპა; მით უმეტეს თუ ამ ტაძრის მშენებლობა ამ პაპის დაწყებული იყო.

ბატონიშვილი ვახუშტის შრომაში დაცულია დღევანდელი მკვლევარისთვის უნიკალური მონაცემების მქონე ცნობა; „შემდგომად ბრძოლასა შინა ჩამოაგდეს და მოკლეს სტეფანოზ... ხოლო შვილნი სტეფანოზ მთავრისანი დაშთენ კლარჯეთს და მუნ იზრდებოდნენ და სხუა ყოველი ივერია დაიპყრა ადარნასემ, ძემან ბაკურ მეფისმან“ (2:122).

საყოველთაოდ ცნობილია ბატონიშვილ ვახუშტის მეცნიერული კეთილსინდისიერება, ამიტომ მისი ფრაზა „შვილნი სტეფანოზ მთავრისანი მუნ იზრდებოდნენ“ არ შეიძლება მივიჩნიოთ ზერელედ ნათქვამად.



მად, ისე, რომ მას არ სცოდნოდა შვილების ასაკი.

ასაკობრივი ფაქტორის ცოდნამ ქართულ წყაროებში VII საუკუნის მეორე ნახევრისა და VIII საუკუნის პირველი ნახევრის ამბების აღწერებში მოხსენიებულ ადარნასეებს შორის სტეფანოზ I-ის შვილის, მამფალ ადარნასე ბაგრატიონის შესახებ მონაცემების ძებნა განაპირობა. ეს ეპოქა არაბობის დასაწყისია. ქართული წყაროები აღსავსეა მათი შემოსევების, ქვეყნის აოხრებისა და ხალხის დარბევების აღწერებით; სამეფო ოჯახის წევრებს (დაჩიანებს): სტეფანოზ II-ს, მის შვილებს, მირსა და არჩილს და შვილიშვილებსაც ლტოლვილი მეფეების ბედი, ტყვეობა და წამებით სიკვდილი ერკოთ ხვედრად.

ლოგიკურია, არაბების უკიდევანო დარბევების მიუხედავად, ნაწილობრივ გადარჩენილ მხარეებში, სადაც ქართული სახელმწიფოებრიობა კვლავ ცოცხლობდა (ეგრისი, კლარჯეთ-ჯავახეთი, კახეთი), უნდა გვეძებნა მამფალ ადარნასეს მოღვაწეობის კვალი. ჩვენი კვლევით ძალიან საინტერესო შედეგები მივიღეთ, რომელიც ჩვენს მონოგრაფიაშია გამოქვეყნებული.

ჯუანშერიასა და ბატონიშვილი ვახუშტის ნაშრომებში, VIII საუკუნის დასაწყისის ამბების აღწერისას ჩანს ერთი ადარნასე ბაგრატიონი, რომელიც სამხრეთ ქართლის ერთი მხარის (იმ დროს სომხეთის გამგებლობის ქვეშ მყოფი) პიტიახსმადყოფილი გამორბის არაბებისაგან დევნილი და არაგვის პირას, ხიდრისას ნაცისარში არჩილ მეფეს ჩადება, დასამკვიდრებლის სათხოვნელად.

ჩვენს მიერ შედგენილ, სტეფანოზ I-ის შვილის, კლარჯეთ-ჯავახეთის ერისთავთ-ერისთავის, გუარამ კურაპალატის შთამომავალთა გენეალოგიურ სქემაში აღნიშნული ადარნასე ბაგრატიონის შესაფერისი ადგილი ვერ მოიძებნა. ამიტომ საკვირო გახდა სტეფანოზ I-ის მეორე შვილის, სინური ნუსხის მამფალ ადარნასეს შტოს გენეალოგიური სქემის შედგენა; აქ სავარაუდოდ, მეფე არჩილთან მისული ადარნასე მამფალ ადარნასეს შვილიშვილად გაიანზრება. ქართულ წყაროებში გამოვლენილი, ამ საკითხთან დაკავშირებული ქრონოლო-

გიური სირთულეები ამ სქემის დაზუსტებასა და მომავალ კვლევას განაპირობებს.

* * *

ჩვენი ასეთი მძაფრი კრიტიკული დამოკიდებულება ჯვრის ტაძრის ფასადზე გამოსახული ერისთავთ-ადარნასეს სტეფანოზ I-ის შვილად მიჩნევის მიმართ გამოწვეულია შემდეგით:

1. თანამედროვე ისტორიკოსთა ერთ ნაწილის ბოლოდროინდელ პუბლიკაციებში, სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, მიუღებელსა და ძალიან გულდასაწყვეტ დასკვნებს ვხვდებით. ამ დასკვნებით ისინი ქართული არქიტექტურის არაკეთილმოსურნეების წისკელიზე ასხამენ წყალს და, რაც მთავარია, მათი სურვილის შესაბამისი დასკვნა ქართველ მკვლევართა მცდარ საფუძველზე აგებულად აქვთ წარმოდგენილი.

2. ჩვენი კვლევა იმის დასადასტურებლად გამოვაქვეყნეთ, რომ გვეჩვენებინა არ საფუძვლის შეცდომის არსი: უძველეს ქართული ქრონიკის „მოქცევაი“-ს ისტორიული ქრონიკის ტექსტის ბოლო, გვიან მიწერილი ნაწილი ჩასწორებულია და ჩასწორებულია მიზანდასახულად. ეს მიზანდასახულობა, რომელიც ადარნასესა და სტეფანოზების: I-ისა და II-ს მამა-შვილობის დამტკიცებას ემსახურება, სწორედ ჯვრის ტაძრის, ჩვენი საამაყო ძეგლის დათარიღებაზე არეკლა მთელი თავისი უარყოფითი შედეგებით.

3. მთ პუბლიკაციებში ჯვრის ტაძრის მშენებლობის დამწყობად სტეფანოზ I-ი მიჩნეული. რადგან ამ მკვლევართა დასაყრდენს „მოქცევაი“-ს ქრონიკა და სუმბატ დავითის-ძის ნაშრომი წარმოადგენს, ამიტომ ისინი იძულებული ხდებიან გაიმეორონ აღნიშნული ქრონიკების მონაცემები და სტეფანოზ I-ის სიცოცხლის ფაქტი VII საუკუნის 20-იანი-30-იანი წლების მიჯნას მიაკუთვნონ. სწორედ ამას ცდილობს სომეხ მკვლევართა ერთი ნაწილი, რომელთა აზრით ჯვრის ტაძრის მშენებლობა მიმდინარეობდა გვიან, წმ. რიფსიმეს ტაძრის მშენებლობის (618 წ.) შემდეგ და ამიტომ ეს უკანასკნელი ტაძარი ჯვრის ტაძრის ნიმუშად იქნა გამოყენებული. ამ დასკვნის დასადასტურებლად იყენებენ, აგრეთვე, აკად. ნ. მარის მიერ 1909 წელს გა-

მოქმედ მოსაზრებას, რომლის მიხედვით კირონ კათოლიკოსს სომხეთიდან ჩამოსვლის შემდეგ ტაძრის ნიშუში იქიდან ჩამომოუტანია.

XX საუკუნის დასაწყისის ევროპულ სამეცნიერო წრეებში ზოგიერთი ტენდენციურად განწყობილი მეცნიერის მიერ დანერვილი მცდარი მოსაზრებების დროიდან მრავალი წელი გავიდა. დღეს ახალი სამეცნიერო ნაშრომების გამოქვეყნება იმ დროს განხილული პრობლემების ასლებურად გააზრებისა და შეცდომების გამოვლენის საშუალებას იძლევა.

4. ახალ კვლევით ქართულ წყაროებში ტაძრის მშენებლობის დამწვებად გუარან კურაპალატის მოხსენიება სწორ აზრად იქნა მიჩნეული. ამავე წყაროებში მისი ზეობის ბოლო პერიოდში ნახევრად აშენებული ტაძრის დაფიქსირება გამოირიცხავს კირონის მიერ რაიმე ნიშუშის ჩამოტანას. ტაძრის მშენებლობა აქტიურად მიმდინარეობს VII საუკუნის დასაწყისში, კირონ კათოლიკოსისა და აღდარნასე ერისთავის დროს; მშენებლობას გუარამ კურაპალატის შვილი, დემეტრე ხელმძღვანელობს. „ეპისტოლეთა წიგნ“-ში დაცული ცნობით, 608 წელს ტაძარი აშენებულადაა მიჩნეული.

რაც შეეხება არქიტექტურული ძეგლის, ხელოვნების ნაწარმოების ნიშუშად — ტიპად მიჩნევას, ის XX საუკუნის დასაწყისის ზემოაღნიშნულ მეცნიერთა მცდარ მოსაზრებას განეკუთვნება. თანამედროვე თვალთახედვის საფუძველზე ჩამოყალიბებული კვლევით წმ. ნინოს ჯვრისა და წმ. რიფსიმეს ტაძრები ორი, სხვადასხვა არქიტექტურული სახის მქონე ნაგებობებია. ამიტომ ნიშუშის რაიმე გადმოღებაზე მსჯელობა არქიტექტურის არსის არასწორად გაგებაა. ტიპობრიობა და ნიშუშის არსებობა არქიტექტურაში სხვა ხასიათის მონაცემების საფუძველზე გაიზარება.

5. წმ. ნინოს ჯვრის ტაძრის ფასადზე გამოსახული ადარნერსე ბაკურ მეფის ძე ადარნასეა და სტეფანოსი კი მისი შვილი სტეფანოს II-ა. რელიეფები მოგვიანებით, დამთავრებულ ტაძარშია ჩასმული და ვედრების ხასიათისაა; არავითარი მინიშნუ-მათ მიერ ტაძრის აშენებაზე არ არის. ქართულ და სომხურ წყაროებში დაცული ცნობები, რომლებიც მათ არაწვეულებრ-

ვად მორწმუნე ერისმთავრებად ახსიანობს და აგრეთვე მათი გარკვეული მონაწილეობა სატაძრო კომპლექსის დამთავრებაში გასაგებს ხდის მათ მოქმედებას შესავედრებელი რელიეფების განთავსებისათვის.

ვფიქრობთ, მათი და გუარამ კურაპალატის დინასტიური სახლების დაპირისპირება გარკვეულ როლს თამაშობდა რელიეფების განთავსების დღეისათვის არცთუ კარგად გაგებულ ისტორიაში. გუარამ კურაპალატის გამოსახულების არ არსებობა ამ ისტორიის შედეგად მიგვაჩნია.

ყველა ზემოაღნიშნული ნებას ვგაძლევეს დავასკვნათ, რომ წმ. ნინოს ჯვრის ტაძრის დათარიღება ტაძარზე გამოსახული რელიეფების მიხედვით არ უნდა იქნეს ჩამოყალიბებული. ამ რელიეფებს თავისი გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭებათ პირველ რიგში, არქიტექტურასთან შესაბამის შესანიშნავი შემოქმედებითი გააზრებით, მხატვრულ-არქიტექტურული კომპოზიციური ღირსებებითა და გარდა ამისა, ეპოქისა და იმ დროს მოღვაწე ადამიანების გართულე-ბული ცხოვრების გაგების თვალსაზრისითაც. ასე იყო ყოველთვის. არქიტექტურა ეპოქის უტყუარი ასახვაა.

დ ი ტ ი რ ა ტ უ რ ა :

1. ზაზა ალექსიძე, „მოქცევაი ქართლისაი“ და მცხეთის ჯვრის პოსტამენტის წარწერა, წიგნ ზურაბ ჭუმბურიძე, დაბადების 70 წლისთავისადმი მიძღვნილი კრებული, თბ., 1977
2. ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა: ქართლის ცხოვრება, ტ. IV, თბ., 1973
3. ეპისტოლეუთა წიგნი, სომხური ტექსტი ქართული თარგმანით, გამოკვლევითა და კომენტარებით გამოცემა ზ. ალექსიძემ, თბ., 1968
4. „მოქცევაი ქართლისაი“, შატბერდის კრებული X საუკუნისა, გამოსაცემად მოამზადეს ზ. გიგინეიშვილმა და ელ. გიუნაშვილმა, თბ., 1979
5. ქართლის ცხოვრება, ტ. I, ტექსტი დადგენილია სიმ. ყაუხჩიშვილის მიერ, თბ., 1955
6. თინათინ ჩიჩუა, მცხეთის ჯვარი, არქიტექტურის კონცეპტუალური ანალიზი და ახალი დათარიღების საფუძველები, თბ., 2000
7. ივ. ჯავახიშვილი, ახლად აღმოჩენილი უძველესი ქართული ხელნაწერები, ტფილისის უნივერსიტეტის შობამე II, 1922-1923
8. П. М. Мурадян, Армянская эпиграфика Грузин, Картли и Кахети, Ереван, 1985.

Хеловнеба («Искусство») № 5-6 2000 г.

ТРИБУНА МОЛОДЫХ ИСКУССТВОВЕДОВ

Ираклий Робакидзе

СУДЬБА ХУДОЖНИКА В ТВОРЧЕСТВЕ КИНОРЕЖИССЕРА ГЕОРГИЯ ШЕНГЕЛАЯ

Молодой автор обособленно исследует стремление кинорежиссера Г. Шенгелая к отображению жизни творческих натур, что по его мнению является основой для самоопределения и формирования собственного мировоззрения. (стр. 4).

Кетеван Шавгулидзе

НОВАТОРСКИЕ ПОИСКИ В СЦЕНОГРАФИИ ЕЛЕНА АХВЛЕДИАНИ

Исследуются те художественные средства выразительности, которые были использованы молодой художницей Е. Ахвледиаки в 1929-32 гг. под руководством реформатора Грузинской сцены К. Марджанишвили. (стр. 13).

Майя Каландадзе

СЦЕНОГРАФИЧЕСКИЕ ЭСКИЗЫ КАЗИМИРА МАЛЕВИЧА

Статья выявляет новые аспекты творчества К. Марджанишвили с представителем русского авангардного искусства К. Малевича в 1913-14 гг. на сцене «Свободного театра». (стр. 16).

Тамар Кикнавелидзе

АДАПТАЦИЯ «ЛАМАРЫ» Г. РОБАКИДЗЕ

Автор статьи анализирует особенности адаптации известной драмы, осуществленной режиссером Р. Стурца в театре им. Ш. Руставели (стр. 22).

Тамар Церадзе

ХЕВСУРСКИЙ КОСТЮМ

Автор, путем описательного анализа выявляет предпосылки, которые легли в основу уникальности хевсурского костюма, создали его оригинальность и неповторимость. (стр. 27).

Гурам Наврозашвили

НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ КУЛЬТУРНОГО ДЕКАДАНСА В ТВОРЧЕСТВЕ Л. ВИСКОНТИ И Т. МАННА

Автор путем сравнительного анализа выявляет тождество и отличие двух выдающихся фигур искусства XX века. (стр. 32).

Натия Ломсанидзе

«САЛОМЕЯ» УАЙЛДА В ТВОРЧЕСТВЕ ГРУЗИНСКИХ ТЕАТРАЛЬНЫХ ХУДОЖНИКОВ

Автор анализирует особенности и своеобразие подходов к творческим задачам при осуществлении постановок символической драмы О. Уайлда выдающегося сценографа И. Гамрекели и молодого С. Мачабели. (стр. 42).

Гванца Грдзелидзе

ПРОБЛЕМА СУЩЕСТВОВАНИЯ ЧЕЛОВЕКА В СОВРЕМЕННОЙ ДРАМАТУРГИИ

Автор анализирует важный аспект современного драматургического мышления, на конкретных примерах показывает все возрастающую тревогу современных художников за удел и судьбу человека в конце XX и начала XXI столетий. (стр. 46).

Ирма Тевдорадзе

ПРОБЛЕМЫ СИМФОНИЗМА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА АНДРЕЯ БАЛАНЧИВАДЗЕ

На примере «Лесной симфонии» А. Баланчивадзе, автор выявляет особенности эволюции этого сложнейшего жанра в Грузинской музыкальной культуре, тот весомый вклад, который внес композитор в формировании современной Грузинской симфонии. (стр. 52).

Тамар Белашвили

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ИКОНОГРАФИИ БОГОРОДИЦЫ

Статья обзорекает вопросы связанные с возникновением и развитием мировой иконографии, пытается на примере графической схемы (Одигитрия) передать образ Святой Девы в вере и представлениях народов мира. (стр. 58).

Ирина Багдадишвили

ЧУДОДЕЙСТВЕННОСТЬ «КОМПЬЮТЕРНОЙ ПРИЗМЫ»

В очерке дан анализ развития, задач и своеобразия концепций дизайна персональной и корпоративной интернет-страницы, обзорекаются неограниченные возможности для сферы человеческой жизнедеятельности. (стр. 64).

Лолита Цицхвая

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ В ГРУЗИИ ЦЕРКВЕЙ ТИПА «ДАРБАЗИ»

Автор исследует причины возникновения и распространения в Грузии церквей типа «дарбази», научно обосновывает необходимость такой трансформации. (стр. 67).

Эка Курганидзе

МНОГООБРАЗИЕ СЦЕНОГРАФИЧЕСКИХ ПРИЕМОВ В ТВОРЧЕСТВЕ Д. КАКАБАДЗЕ

В статье исследуются пути формирования некоторых особенностей художни-



ка Д. Какабадзе, взаимосвязь его живописи со сценографическими поисками. (стр. 77).

Пармен Закарая

АРХИТЕКТОР, ДЕЯТЕЛЬ...

Статья — рецензия о недавно вышедшей книге архитектора, общественно-го деятеля Вахтанга Давитая «Архитектура, мечта и действительность». (стр. 145).

Нино Санадирадзе

МИФ В ГРУЗИНСКОМ КИНО И ЛИТЕРАТУРЕ

Автор на примере романов О. Чиладзе, анализирует роль и значение мифических образов в художественном мышлении, как наилучший способ прояснения реальности, упорядочения и обобщения. (стр. 80).

Тамаз Метревели

**БЕЗУМНЫЙ, БЕЗУМНЫЙ...
НОВЫЙ ГОД**

Печатается пьеса драматурга Тамаза Метревели, которая с успехом ставилась на сцене театра им. Руставели. (стр. 88).

Дж. Малагурадзе, М. Малагурадзе

ЭТАПНОСТЬ В АРХИТЕКТУРЕ

Анализ истории поэтапного развития архитектурных памятников, современных жилых, общественных и промышленных зданий, а также трудно управляемых процессов демографии и научно-технического прогресса, доказывається, в основном, неизбежность поэтапного развития архитектуры.

Освещаются архитектурные методы, применяемые в разнообразных конкретных ситуациях их поэтапного развития. (стр. 132).

ПАМЯТЬ

В выставочном зале тбилисской художественной Академии была экспонирована выставка работ известного архитектора Валериана Кедия.

В номере под рубрикой «Летопись архитектуры» печатаются воспоминания его бывших учеников о своем педагоге и старшем друге. (стр. 124).

Тамаз Гевзадзе

«ПОКАЗАЛСЯ ГОРОД»

Под рубрикой «Летопись архитектуры» напечатана статья, касающаяся истории реконструкции моста им. Бараташвили и близлежащей к ней территории, улиц, домов. (стр. 139).

Акакий Двалишвили

УДИВИТЕЛЬНАЯ СИЛА ТАЛАНТА

Режиссер и общественный деятель в своих воспоминаниях о выдающимся театральном режиссере Д. Алексидзе рассказывает разные эпизоды из его жизни и жизни театра им. Руставели. (стр. 121).

Лали Какулия

ЧТО УСИЛИВАЕТ ЛИРИЧЕСКУЮ СТРУЮ

Научно-популярный очерк о творчестве Г. Бзванели написан в связи с награждением композитора государственной премией. В работе выдвинуты такие вопросы как лирическое восприятие действительности, своеобразное использование особенностей жанра плача-причита горных районов восточной Грузии. (стр. 147).

Манана Авазашвили

ИНТЕРВЬЮ С САНДРО КУКУЛАДЗЕ

В беседе высвечены сложности профессионального становления молодого музыканта в Испании. (стр. 153).

Тинатин Чичуа

ХРАМ МЦХЕТСКОГО КРЕСТА

На основе сравнительного анализа старых грузинских и зарубежных источников, а также сведений, зафиксированных в труде Вахушти Батонишвили, автор приходит к выводам, что лицо изображенное на фасаде храма, под именем Випатия Адриерсе есть сын царя Бакура, Адарнасе (20—30 гг. VII в.) и что строительство храма было завершено в начале VII века и при других правителях, и поэтому рельефные плиты Адарнасе и Степаноза II надо считать позднейшей работой, не показывающих правильные данные по датировке храма (стр. 167).

გადაცემა წარმოებას 20. 09. 2000.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 21. 11. 2000.

ქაღალდის ფორმატი 70X108/16

ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 11,5

საალბრეცხო-საგამომცემლო 18,9

შეკვეთა № 943. ტირაჟი 185.

3560 2 2360

