

საბჭოთა სეროვნიკა

ISSN 0132-1307
გერმონიკა

2

1982

180
1982



2/1982

სსსრ საბჭოთა სელოვნება

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოღარ გურაბანიძე

სპარედაქციო კოლეგია:
პაპაკი ზაქარაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოღარ გაბუნია,
ჯუშუბარ თითუბრია
(პასუხისმგებელი მდივანი)
ვახილ კიანაძე,
ნოღარ მგალუბლიშვილი,
ჯურაბ ნიშარაძე,
გივი ორჯონიძიძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ვულუკიძე,
ნიკო შავვაძე,
თამაზ ვილაძე,
ნოღარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ეკონომიკა
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: თბილისი, მარჯანიშვილის ქ. № 5
ტელ. 95-10-24, 95-13-24.

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩანავო

საქართველოს კაცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1982.

გმირული ცხოვრების გზა	7
ნიკოლოზ ქაში —	
ძირითადი ისტორიკული კაბეზორები	7
ალექსანდრე ჩხაიძე —	
თეატრალური ცხოვრების პარადოქსები	15
მურმან ფურცხვანიძე —	
ქუთაისის თოჯინების თეატრს — სათანადო ქურაღლება!	20
ვასილ ჩიგოგიძე —	
პრობლემები, პრობლემები	22
თბილისი თბილისელთა თვალში	24
გიორგი მარჯანიშვილი —	
ძველი თბილისი — მხატვრული მოვლენა	26
გივი გაბუნია —	
ვაშინოთ უფრო უკეთ	30
იარაკი აბაშიძე —	
ღირებულნი ანსამბლი	35
ნიკო კეცხოველი —	
მღერის ანსამბლი „რუსთაველი“	37
მარინე კერესელიძე —	
„მთანი მალაღნი“	39
ჭურბაბ ნიქარაძე —	
ფიქრები ხელოვნებაში	47
გივი ორჭონიკიძე —	
საბოთა მუსიკის ჰუმანური კათოლი	49
ელენა მალიშვილი —	
სტრავინსკის მისის ქართული საწყისები	60
ირინე კუჭუხიძე —	
ოთარ იოსელიანის კინოკომპოზიციის ზოგადი თეორიული თეორიები	66
შესახებ	
სოლომონ ლაფაური —	
ტელევიზორი და ხალხური შემოქმედება	80
რევაზ სირაძე —	
სახისმეტყველება	88
ნოდარ გურაბანიძე —	
ნოდარ ჩხიძე	105
ვახტანგ ბერიძე —	
ქართული ხელოვნება შუა საუკუნეებში	109
ანტონ წულუკიძე —	
მხატვრული კითხვის საღამოები	120
კონა მიქაძე —	
სახელოვანი თეატრის 225-ე წლისთავი	124
რევაზ თვარაძე —	
მარისკაცის საღამოები	129
მიხეილ თუმანიშვილი —	
რეჟისორი თეატრიდან წავიდა	138
გიორგი ტატიშვილი —	
ვახტანგ ნინუა	157

გარეკანის პირველ გვერდზე — ზ. ნიქარაძე „მეგობრები“.
 გარეკანის მესამე გვერდზე — საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი, სსრკ
 დიდი თეატრის სოლისტი ნინო ანანიაშვილი.
 გარეკანის მეოთხე გვერდზე — სცენა თბილისის სახელმწიფო დრამატული
 თეატრის სპექტაკლიდან „ოპტიმისტური ტრაგედია“.



მეგობრობის მემორიალი წითელ ხიდან „სიცოცხლის ხე“. მოქანდაკეები —
გ. ჯაფარიძე, გ. ვლენტო, არქიტექტორები — ვ. ქუთოშვილი, ტ. ბახტაძე,
ვ. ცინცაძე, ლ. ბოკერია.

გმირული ცხორების გზა

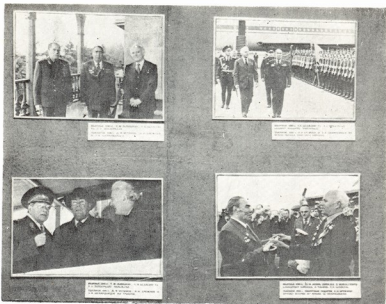
გმსული წლის 19 დეკემბერს დაბადებიდან 75 წელი შეუსრულდა საერთაშორისო კომუნისტური და მუშათა მოძრაობის გამოჩენილ მოღვაწეს, ლენინის უკუდავი საქმის ერთგულ განმგრძობს, ქვეყნად მშვიდობისა და სოციალური პროგრესისთვის მგზნებარე მებრძოლს, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალურ მდივანს, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარეს, სსრ კავშირის თავდაცვის საბჭოს თავმჯდომარეს, საბჭოთა კავშირის მარშალ ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევს.

ამასთან დაკავშირებით 18 დეკემბერს გამოქვეყნდა ორი უმნიშვნელოვანესი დოკუმენტი: საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს მისალმება ამხანაგ ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევისადმი და სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება ლ. ი. ბრეჟნევის დაჯილდოების შესახებ ლენინის ორდენითა და საბჭოთა კავშირის გმირის „ოქროს ვარსკვლავის“ მეოთხე მედლით.

სამშობლოს ეს უმაღლესი ჯილდო ამხ. ბრეჟნევს მიენიჭა კომუნისტური პარტიისა და საბჭოთა სახელმწიფოს წინაშე საბჭოთა კავშირის ეკონომიკური და თავდაცვითი ძლიერების განმტკიცების საქმეში თვალსაჩინო დამსახურებისათვის, დიდი სამამულო ომის წლებში გერმანელ ფაშისტ დამპყრობლებზე გამარჯვების მიღწევაში, ომისშემდგომ პერიოდში სსრ კავშირის სახალხო მეურნეობის აღდგენასა და შემდგომ განვითარებაში შეტანილი დიდი პირადი წვლილისათვის, მშვიდობისათვის ბრძოლაში დაუცხრომელი მოღვაწეობისათვის, კომუნისტური მშენებლობის ნაყოფიერი ხელმძღვანელობისათვის და დაბადების სამოცდამეათხუთმეტე წლისთავთან დაკავშირებით.

პარტიისა და მთავრობის მისალმებაში აღნუსხულია ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევის უდიდესი ღვაწლი საბჭოთა ქვეყნისა და მსოფლიოს ხალხთა წინაშე, მისი მრავალმხრივი და მრავალფეროვანი პარტიული თუ სახელმწიფოებრივი მოღვაწეობის საეტაპო მომენტები, მათ შორის ჩვენი სულიერი კულ-





სკვ ცენტრალური კომიტე-
ტის გენერალური მდივანი, სსრ
კავშირის უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის თავმჯდომარე
ლ. ი. ბრეჯნევი თბილისში საბ-
ჭოთა საქართველოსა და მის
კომპარტიის 60 წლისთავის ზე-
იმზე 1981 წლის მაისში.

ლ. ი. ბრეჯნევის 75-ე წლის-
თავისადმი მიძღვნილი ფოტო-
დოკუმენტების გამოფენიდან.



ტურის განვითარებაში. მისალმებაში ამ მხრივ ნათქვამია: „კარგად არის ცნობილი, თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებთ საზოგადოების სულიერ სიჭაბუკე ძურის გამრავლებას, მეცნიერების, კულტურის, ხელოვნების განვითარებასათვის ყველაზე ხელშემწყობი პირობების შექმნას“.

იმავე დღეს ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევის ღირსშესანიშნავი თარიღის შესრულება მიულოცეს და თავიანთი ქვეყნის უმაღლესი ჯილდოები გადასცეს ბულგარეთის, უნგრეთის, მონღოლეთის სახალხო რესპუბლიკების, გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის, რუმინეთისა და ჩეხოსლოვაკიის სოციალისტური რესპუბლიკების პარტიულმა და სახელმწიფო ხელმძღვანელებმა ტ. ჟიკოვმა, ი. კადარმა, ი. ცედენბალმა, ე. პონეკერმა, ნ. ჩაუშესკუმ და გ. ჰუსაკმა.

ამხ. ლ. ბრეჟნევა გულითადი მადლობა უძღვნა მათ მილოცვისა და ჯილდოსთვის და განაცხადა: „რაც შემეხება მე, მინდა აღგითქვათ — კვლავაც არ დავიშურებ ძალ-ღონეს სოციალისტური ქვეყნების მეგობრობის განსამტკიცებლად, ლენინის უკვდავი საქმის ახალ წარმატებათა მოსაპოვებლად“.

19 დეკემბერს კრემლის დიდ სასახლეში ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევის ლენინის ორდენი და საბჭოთა კავშირის გმირის „ოქროს ვარსკვლავის“ მედალი საზეიმო ვითარებაში გადასცა ამხ. მ. ა. სუსლოვმა. მისი თავმჯდომარეობით საღამოს კრემლის გიორგის დარბაზში გაიმართა დარბაზობა, რომელსაც ესწრებოდნენ ჩვენი ქვეყნისა და საზღვარგარეთის გამოჩენილი პარტიული და სახელმწიფო მოღვაწეები, მეცნიერებისა და კულტურის თვალსაჩინო წარმომადგენლები. ბევრი მათგანი გულითადად მიესალმა იუბილარს. მათ შორის იყო სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტბიუროს წევრობის კანდიდატი, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდივანი ამხ. ე. ა. შევარდნაძე, რომელმაც თავის სიტყვაში ერთმანეთს დაუკავშირა დიდი რუსი ხალხი და ამ ერის ღვიძლი შვილი ლეონიდ ილიას ძე, ხაზი გაუსვა რუსი ხალხისა და ამხ. ბრეჟნევის ღვაწლს ხალხთა მეგობრობის განმტკიცებასა და ინტერნაციონალიზმისათვის ბრძოლაში. „ასე გახდა რუსი ხალხი უფროსი ძმა საბჭოთა მოძმე ხალხების ოჯახში. ასე გახდა ლეონიდ ილიას ძე — დიდი რუსი მამულიშვილი ყველა ერის, მათ შორის ქართველთა სისხლი სისხლთაგანი და ხორცი ხორცთაგანი, ინტერნაციონალური დედასამშობლოს ნების გამომხატველი, მისი ბაირახტარი“. — თქვა ე. შევარდნაძემ.

იუბილარმა თავის საპროგრამო სიტყვაში მადლობა მოახსენა ყველას და აღნიშნა: „ყველა უბანზე, სადაც კი მიმუშავია, საქმე, საბოლოო ანგარიშით, ეხებოდა სამი მთავარი ამოცანის გადაწყვეტას: ეკონომიკის აღმავლობას, იდეურ-აღმზრდელი მუშაობას და, ბოლოს, თავდაცვის განმტკიცებასა და მტკიცე მშვიდობისათვის ბრძოლას. აი ჩვენი პარტიის საქმიანობის „სამი ვეშაპი“, რომლის უზენაესი მიზანია ხალხის ბედნიერება. არ დაგენანება მთელი ცხოვრება მოახმარო ამ დიად საქმეს. ვამაყოფ, რომ ვარ ერთი იმათგანი, ვისაც ეს ნილად ხვდა“.

ლეონიდ ილიას ძე ბრეჟნევი ჩვენი რესპუბლიკის, საქართველოს მშრომელთა და ხელოვანთა ქვეშაირი მეგობარია. ეს კარგად ჩანს თუნდაც მის მოხსენებებში, სიტყვებსა თუ გამოსვლებში, განსაკუთრებით — წერილებში, რომლებსაც იგი ხშირად უგზავნის საქართველოს კომპარტიასა და მთავრობას, რესპუბლიკის ორგანიზაციებსა და დაწესებულებებს, მოწინავე ადამიანებს. ეს ტრადიცია შარშანაც გაგრძელდა. ამხ. ბრეჟნევა სწორედ თავისი დაბადების 75 წლისთავის წინა დღეებში მხურვალედ მოგვილოცა

ახალი გამარჯვება — ჩაის ფოთლის, ყურძნის, ციტრუსის, მარცვლეულის, ბოსტნეულის, კარტოფილისა და მინათმოქმედების სხვა პროდუქტების სახელმწიფოსთვის მიყიდვის გეგმებისა და ვალდებულებათა წარმატებით შესრულება, რომელსაც 17 დეკემბერს მიეძღვნა შრომითი კოლექტივების წარმომადგენელთა მიტინგი თბილისში.

სწორედ ასეთი ზრუნვის შედეგად გამოწვეული მადლიერების გრძნობა ჩაქსოვილი საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის, რესპუბლიკის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმისა და მთავრობის მისალოც წერილში „მადლობა თქვენდა“, რომელიც დაბადების 75-ე წლისთავზე გაეგზავნა ლ. ი. ბრეჟნევს. მილოცვაში ჩაწერილია: „თქვენი სახელი, ძვირფასო ლენინი და ილიას ძეგ, ახლობელი და მშობლიური გახდა საბჭოთა საქართველოს ყოველი ოჯახისათვის, ყოველი მოქალაქისათვის. მადლიერებითა და სიყვარულით წარმოთქვამენ მას აფხაზეთის მეჩაიეები და რუსთავის მეტალურგები, აჭარის მეციტრუსეები და ქუთაისის ავტომობილმშენებლები, სამხრეთ ოსეთის მეცხვარეები და აბასთუმნის ასტრონომები, კახეთის მევენახეები და თბილისის ელმავალმშენებლები, ქართლის მებაღეები და სამგორის მენავთობეები. ჭეშმარიტად ფასდაუდებელი და გრანდიოზულია თქვენი როლი დღევანდელი საქართველოს ბედში, მის ეკონომიკურ და სოციალურ აღორძინებაში... დიდი, მამობრივი გრძნობით არის გამთბარი თქვენი მუდმივი ზრუნვა საქართველოს ყველა კუთხისა და რეგიონის, მისი ყოველი ქალაქისა და სოფლის განვითარებისათვის. ამის ახალი მკაფიო დადასტურება გახდა თქვენი დაუვიწყარი სტუმრობა საქართველოს მიწა-წყალზე საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისა და საქართველოს კომპარტიის შექმნის 60 წლისთავის ზეიმის დღეებში, რომელიც გადაიქცა სოციალისტური ინტერნაციონალიზმის, ხალხთა ლენინური მეგობრობისა და ძმობის ნამდვილ ტრიუმფად“.

ლ. ი. ბრეჟნევის სახელოვანი საიუბილეო თარიღი ფართოდ აღინიშნა ჩვენს რესპუბლიკაშიც და მას მიეძღვნა მთელი რიგი ღონისძიებანი: თბილისის მხატვრის სახლში მოეწყო ფოტოდოკუმენტების გამოფენა; 16 დეკემბერს მახარაძეში გაიხსნა მე-18 არმიის საბრძოლო დიდების რესპუბლიკური მუზეუმი (რომლის გამოც ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევმა საგანგებო წერილით მიმართა დიდი სამამულო ომის ვეტერანთა მახარაძის რაიონულ საბჭოს); 19 დეკემბერს საზეიმო მიტინგები გაიმართა საქართველოს სანაშრომელებში, მშენებლობებსა და მეურნეობებში; „საბჭოთა საქართველომ“ გამოსცა „მცირე მიწა“, „აღორძინება“, „ყამირი“ და „მოგონებანი“; შედგა პრემიერა ახალი სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმისა „ოთხი დაუვიწყარი დღე“, რომელიც ასახავს საბჭოთა საქართველოს, მისი კომუნისტური პარტიის 60 წლისთავის ზეიმსა და მასში ლ. ი. ბრეჟნევის მონაწილეობას...



ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიები

ნიკოლოზ ჯაში

მეცნიერების ყველა დარგი სინამდვილის მიერ შესწავლილი მხარეების დამახასიათებელ ნიშან-თვისებებს განაწოვადებს კატეგორიებში. კატეგორია უზოგადესი ცნებაა, რომელიც ახაზავს მატერიალური სამყაროს მოვლენათა საერთო თვისებებსა და ურთიერთკავშირს.

ე. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ „აღამიანის წინაშე არის ბუნების მოვლენათა ქსელი. ინსტიქტური ადამიანი, ველური, არ გამოყოფს თავის თავს ბუნებისაგან. შეგნებული ადამიანი გამოყოფს, კატეგორიები საფეხურებია გამოყოფისა, ე. ი. სამყაროს შემეცნებისა, საკვანძო პუნქტებია ქსელში, რომლებიც გვეხმარებიან ამ ქსელის შემეცნებასა და დაუფლებასში“.

კატეგორიები აქვს ესთეტიკასაც. ეს ისეთი უზოგადესი ცნებებია, რომლებიც შეადგენენ ესთეტიკის როგორც მეცნიერების წინაარსს. არსებობენ ესთეტიკური კატეგორიები, რომლებიც ახასიათებენ ესთეტიკურ სუბიექტს. ესენია ესთეტიკური განცდა, ესთეტიკური გრძნობა, ესთეტიკური გემოვნება, ესთეტიკური იდეალი, ესთეტიკური შეხედულებანი.

არსებობს ესთეტიკური კატეგორიების ჭკუფი, რომელიც განაწოვადებს მხატვრული შემოქმედების კანონზომიერებას და ამდენად განეკუთვნება მხოლოდ ხელოვნებას. ასეთებია: მხატვრული სახე, ტიპური, მხატვრული მეთოდი, სტილი და ა. შ. გარდა ამისა, ესთეტიკა როგორც მეცნიერება იუენებს დიალექტიკური და ისტორიული მატერიალიზმის მნიშვნელობითა და წინაარსით ისეთ ზოგად კატეგორიებს, როგორიცაა, მაგალითად, წინაარსი და ფორმა, იდეურობა და პარტულობა, კლასობრიობა და ხალხურობა, აგრეთვე მრავალრიცხოვან ცნებასა და ტერმინს, რომლებიც შემუშავებულია სპეციალური მეცნიერებების მიერ ცნობაერების, ხელოვნებისა და სხვათა შესახებ.

ძირითად ესთეტიკურ კატეგორიებს მიაკუთვნებენ მშვენიერებას, ამაღლებულს, გმირულს, ტრაგიკულს, კომიკურს, მდაბალს, მახინჯს, საწარელს და ა. შ.

ხელოვნებისა და ლატერატურის განვითარების გარკვეულ პერიოდებში პირველ პლანზე გამოდიოდა წამყვანი ესთეტიკური კატეგორია ან ესთეტიკური ცნება. მაგალითად, ძველი ბერძნების მითოლოგიამ და ხელოვნებამ პირველ პლანზე წამოსწიეს მშვენიერება და ტრამბიკალი. ლუკიანედან დაწყებული წინა რიგ-

ზე გამოდის კომიკური. შუასაუკუნეების ლიტერატურა უმთავრეს უურადლებას აქცევს ამბალეზულს და წამბეზულს, აღორძინების ეპოქა—ამბალეზულს, გმირულს და მომხიზლავს, ტრაგის, სენტიმენტალიზმის ლიტერატურა წინა პლანზე აუენებს ახალ ესთეტიკურ ნიშანთვისებას—ამბალეზმებალს, ხოლო მე-19 საუკუნის რეალისტური ლიტერატურა—ღრამბბინულს და ა. შ.

მშვენიერების პრობლემა მუდამ იყო და ახლაც არის ესთეტიკაში დიდი და სერიოზული პაქრობის საგანი. და ეს შემთხვევითი როდია, რადგან მშვენიერება ესთეტიკის ალფა და ომეგაა. მას შემდეგ რაც განჩდა ტერმინი „ესთეტიკა“, დიდი ხნის მანძილზე თვით ჩენი საუკუნის 40-იან წლებამდე ესთეტიკას თვლიდნენ მოძღვრებად სილამაზეზე, მშვენიერებაზე.

I.

მშვენიერება

მშვენიერება ისეთი ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიაა, რომლითაც ფასდება როგორც სინამდვილის მოვლენები (ბუნებასა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში), აგრეთვე სამყაროს ესთეტიკური ათვისების ყველა ფორმა. ჩვენ ვამბობთ „მშვენიერი ქცევა“, „მშვენიერი მანქანა“, „მშვენიერი მელოდია“, „მშვენიერი ჩარხი“, „მშვენიერი ტუე“, მაგარამ არ ვიტყვით „ამაღლებული მანქანა“, „ტრაგიკული ჩარხი“, „კომიკური ტუე“ და ა. შ.

„მშვენიერს“, „ლამაზს“, „პარმონიულს“ ჩვენ ვხედვით ჭერ კიდევ ადრეულ ბერძნულ ლიტერატურაში — ჰომეროსისა და ჰესიოდეს ეპოსში. ჰომეროსთან საზოგადოებრივ-პირადი ცხოვრების „სილამაზე“ მატერიალურია, მგრძნობიარე მხედველობისა და სმენისათვის და ამავე დროს სახვებით პრაქტიკულია, მიწანშეწონილია, უტილიტარულია, ეს ანტიონია და სინთეზი ანტიკური ესთეტიკის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა.

მშვენიერების მრავალმხრივ დახასიათებას ჩვენ ვხედვით პლატონის (427-347 წწ. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) დიალოგებში და უპირველეს ყოვლისა ცნობილ დიალოგში „დიდი ჰიპია“.

სილამაზე, არსოტოტელეს (384-322 წწ. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) აზრით, დიდებულებასა და წესრიგშია, ამის გამო არც მეტისმეტად პატარა არსება არ შეიძლება იყოს მშვენიერი, რადგან მისი ხილვა ძალზე გაძნელებულია, არც მეტისმეტად დიდი არსება შეიძლება იყოს მშვენიერი, რადგან მისი განხილვა ხდება არა ფეხზე და მისი მთლიანობა და ერთიანობა მიმომხილველისათვის იკარგება.

აღორძინების ეპოქის ჰუმანიტების ყურადღების ცენტრშია მშვენიერების პრობლემა, სილამაზე, პარმონი, პროპორციულობა, — მოხდენილობა, აი, რაზეა გამაზვიადებული მათი კვლევის პათოსი, რადგან ადამიანში, მათი აზრით, ჩაქსოვილია სილამაზის ხილვის დაუოკებელი სწრაფვა. სილამაზის გრძნობა მათი აზრით ადამიანის სექციფიკური ბუნებრივი თვისებაა, მათ მიანიჭათ, რომ სილამაზე თვით საგნების ბუნებაში ძევს. ამიტომ მხატვრის ამოცანა მიბაძოს ბუნებას — „ფორმების უბადლო ოსტატს“. სამყარო თავისი არსებით მშვენიერია — სილამაზე მის კანონებშია. ხელოვნებამ უნდა აღმოაჩინოს სილამაზის ეს ობიექტური კანონები და ამ კანონებით იხელმძღვანელოს.

სილამაზე, მათი აზრით, დაღვრილია ცალკეულ საგნებში, და ხელოვნების ნაწარმოებებმა უნდა შეკრიბოს იგი ერთ მთლიანობაში, მაგრამ ისე, რომ არ დაარღვიოს ბუნებისადმი სისწორე. რა მხარე შეხედულებისაც არ უნდა უყოფიყვნენ ჰუმანიტები ადამიანსა და ბუნებაზე, როგორც ეს ჩანს ალბერტის, ლეონარდოს, დიურტის გამოჩინებებიდან, ისინი როდი თვლიდნენ პირველ შეხვედრად ნატურას სრულყოფილია ნიშნებში. ამაში ვლინდება მათი ორიენტაცია ზოგადისადმი, ტიპურისადმი. აღორძინების ესთეტიკა, ეს უპირველეს უკვლისა იდეალის ესთეტიკაა. მათ მიწრაფება იდეალისა ციხისადმი არავითარ შემთხვევაში არ ეწინააღმდეგება მხატვრული სიმართლას პირნ ციხისადმი.

კლასიციზმის ესთეტიკა მშვენიერებას განსაზღვრავს როგორც გონების რაღაც თვისებას. ნიკოლა ბუალო (1634-1711 წ. წ.) როდი უარყოფს ბუნებისადმი მიბაძვის პრინციპს, მაგრამ ბუნება, მისი აზრით, უნდა გაიწმინდოს, გათავისუფლდეს პირველყოფილი უხეშობისგან, გაფორმდეს გონების მომწესრიგებელი მიღწევისათვის. ეს იქნება ე. წ. „კაშპული“ ბუნება. სილამაზის კრიტიკიულობა სიცხადე. ყველაფერი, რაც გაურკვეველია, გაოუცნობია, გაუგებარია — მშვენიერების მიღმა. ემოციებისათვის ადგილი არ არის იქ, სადაც ლაპარაკია სილამაზეზე. ემოცია ინდივიდუალურია, ხოლო სილამაზე საყოველთაო.

ესთეტიკა როგორც მოძღვრება მშვენიერებაზე ჩამოყალიბდა განსწავლულობის ეპოქაში (ა. ბუშგარტენი). ესთეტიკის მიზანია სრულყოფის მიღწევა გრძნობადი შემეცნების მეშვეობით, ასეთი გზით მიღწეული სრულყოფა მშვენიერებაა. თუ ლოგიკური მსჯელობის ობიექტია ქვეშაპირება, ესთეტიკური მსჯელობის ობიექტია მშვენიერება. მშვენიერების ობიექტური საფუძველია სრულყოფა, ე. ი. საგნების შესატყვისობა მათ ცნებასთან. სრულყოფა არის როგორც წმინდა შემეცნებაში (გონება) და გაურკვეველ წარმოდგენებში (გრძნობადი აღქმა), ისე სურვილის უნარში (ნებელობა). ამ სამი უნარის მიხედვით სრულყოფა ვლინდება სამ ასპექტში. როგორც ქვეშაპირება, სი-

ლამაზე, სიყვით. იოანე იოანე ვინკელმანის (1717-1788 წ. წ.) აზრით სილამაზე აღქმება მხედველობით, ხოლო შემეცნება გონებით. განმანათლებელი გუნებელავენ მშვენიერებას როგორც დამაკავშირებელ რგოლს გონებასა და გრძნობას შორის, განუწყვეტელ მოვლევობასა და ბუნებრივ მისწრაფებას შორის, როგორც ხელოვნებაში სიმართლასა და იდეალის ერთიანობას (დ. დიდრო, გ. ე. ლესინგი). როგორც ვხედავთ, ისინი ერთიმეორეს არ უპირისპირებდნენ მშვენიერებასა და სიყვითეს.

გ. ე. ლესინგს (1729-1781 წ. წ.) მიანიჭა, ისევე, როგორც შემდგომ ფ. შლიერს, რომ უველაზე საზნადარი ბუნებასა და ცხოვრებაში ხელოვნებაში გადაიქცევა კაშპულიად. მოსე მენდელსონის (1729-1786 წ. წ.) აზრით, მშვენიერების არსი მდგომარეობს მრავალსახეობის ერთიანობაში.

დენი დიდრო (1713-1781 წ. წ.) განასხვავებდა სილამაზის ორ სახეს: ა) რეალურ ანუ ობიექტურ სილამაზეზე, ბ) შეფარდებით სილამაზეზე. პირველი სახის სილამაზე შეიძლება არსებობდეს სამყაროში ადამიანს გაჩენილად და მისი გაკრიბის შემდეგ, მისი აზრით, სილამაზე ხელოვნებაში ისეთივე საფუძველი აქვს, როგორც ქვეშაპირებას ფილოსოფიაში.

კანტამდე ესთეტიკა აწალიხებდა ესთეტიკურ საგნებს, მოვლენებსა და კვლევის მთავარ მიზნად აყენებდა მშვენიერების პრობლემას და სილამაზის ობიექტურა საფუძვლების ძიებას, კანტი თავისი ინტერესების ცენტრში ათავსებს მშვენიერების აღქმის სუბიექტურ პრობლემას აწალიხს.

გერმანული კლასიციზმის ესთეტიკის ბუმბერაზის გეორგ ვილჰელმ ჰელდლის (1770-1831) აზრით ხელოვნება ადგილს უთმობს ფილოსოფიასა და მეცნიერებას, როგორც თავის დროზე რელიგიამ ადგილი დაუთმო ხელოვნებას. რელიგია არის აბსოლუტური სულის გამოვლენების საშუალება წარმოდგენაში, ხელოვნება — გრძნობით სახეში, ფილოსოფია — ცნებაში. ჰელდლის ესთეტიკის სახელწოდება მანცდაშიანც შესაფერისად არ მიანიჭა თავისი კურსისათვის. იგი უფალოდელყოფად აგრეთვე „კლასიციზმს“, რადგან მასზე ნაგულისმეტი მეცნიერება განიხილავს არა მშვენიერს საერთოდ, არამედ მხოლოდ ხელოვნების მშვენიერს. მისი კურსის შინაარსს ჰელდლის თქმით, უველაზე უფრო შეესაბამება სახელწოდება „ხელოვნების ფილოსოფია“ ანუ უფრო გარკვევით „კაშპული ხელოვნების ფილოსოფია“. მშვენიერებას ხელოვნებაში ჰეგელი აყენებს ბუნების მშვენიერებაზე უფრო მაღლა, რადგან პირველი წარმოიშობა და აისახება სულში, ხოლო ვინაიდან სული ბუნებაზე მაღლაა, ამდენად ხელოვნების მშვენიერებაც ბუნების მშვენიერებაზე მაღლაა. ჰეგელისათვის ხელოვნება არის ადამიანის სულის თვითშეგნებისა და თვითგანმტკიცების გამოვლენების ფორმა.

უმაღლეს ეტაპს მშვენიერებაზე მატერიალისტური შეხედულების განვითარებაში მარქსამდელ ესთეტიკაში წარმოადგენს რუსული რევოლუციურ-დემოკრატიული ესთეტიკის კლასიკოსის ნ. გ. ჩერნიშევსკის (1828-1889) შეხედულებანი. მშვენიერების პრობლემას ჩერნიშევსკიმ მიუძღვნა თავისი დისტრქაციის — „ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილისათვის“ — (1855) მთელი პირველი ნაწილი და ეს



შემთხვევით არ იყო. კრიტიკული რეალიზმის თეორია საკრიკოდ და ესთეტიკურ დასაბუთებას, იმის დამტკიცებას, რომ ე. წ. „ნატურალური სკოლის“ მწერლების შემოქმედება კი არ ეწინააღმდეგება სილამაზის პრინციპს, არამედ, თავის დასაყრდენს პოულობს მშვენიერების სწორ, მეცნიერულ განმარტებაში, გარდა ამისა, იმდროინდელი ვითარება მთლიანობადა იდეალისტური ესთეტიკის მთელი შენობის დასგრევას თავისი საფუძველით, ხოლო მის საფუძველს წარმოადგენდა მოძღვრება მშვენიერების შესახებ.

ჩერნიშევსკი აკრიტიკებს ჰეგელის ესთეტიკურ თეორიას, ხოლო ვინაიდან ჰეგელის ხსენება შეუძლებელი იყო საცენსურო პირობების გამო, იგი მკაცრად აკრიტიკებს ჰეგელის მოწაფეს ფრიდრიხ თეოდორ ფიშერს, რომელმაც იმ დროს გერმანიაში გამოცხადოთობიანი ნაშრომი „ესთეტიკა როგორც მეცნიერება მშვენიერებაზე“.

დისერტაციაში ჩერნიშევსკი წერს, რომ „მშვენიერება არის სიცოცხლე“, მაგრამ, ამავე დროს, იგი აღნიშნავს, რომ ამით მხოლოდ იწყება მშვენიერების განსაზღვრა. მშვენიერების ქეშმარიტი და მთლიანად განსაზღვრა მოცემულია შემდეგ ერთობლივ დებულებაში: „მშვენიერი არის სიცოცხლე“.

„მშვენიერი არის ის არსება, რომელშიაც ჩვენ სიცოცხლეს ვხედავთ ისეთს, როგორც უნდა იყოს იგი ჩვენი წარმოდგენით. მშვენიერია ის საგანი, რომელიც თავისი თავში გამოავლენს სიცოცხლეს ან მოგვაგონებს სიცოცხლეს“.

აქეთებს რა დასკვნას თავისი დისერტაციის ბოლოს, ჩერნიშევსკი ეკვდა განსაკმით აღნიშნავს, რომ მშვენიერების ქეშმარიტი განსაზღვრა მოცემულია იმ ფორმულაში, რომელიც არსებითად სამი ურთიერთდამაკავშირებელი ნაწილისაგან შედგება.

მშვენიერების ეს ფორმულა საშუალებას აძლევდა ჩერნიშევსკის გაეკეთებინა დასკვნა, რომლის თანახმად, ხელოვნების მშვენიერება არ შეიძლება მაღლა იდგეს სინამდვილის მშვენიერებაზე, რომ ხელოვნების მშვენიერება წარმოადგენს ცხოვრების მშვენიერების ასახვას, წარმოსახვას, რომ ხელოვნებისა და სინამდვილის ესთეტიკურ დამოკიდებულებაში პრიორიტეტი ეკუთვნის არა ხელოვნებას, როგორც ამას იდეალისტები ამტკიცებდნენ, არამედ ცხოვრებას.

ნ. ჩერნიშევსკის სამაგისტრო დისერტაციას (მის ესთეტიკურ ტრაქტატს) ულიდესი რეველუციური მნიშვნელობა ჰქონდა, რადენადაც მან, მშვენიერება გაათავისუფლა იმ მისტიკური გარსისაგან, რომელიც გახვია იგი იდეალისტურმა ფილოსოფიამ. ჩერნიშევსკიმ გახედავდა დაიკვია მატერიალიზმი ესთეტიკაში და უღრმესი მუშაინიშით, ადამიანისა და ცხოვრებისადმი უღრმესი სიუკარული მშვენიერება დაბრუნდა თავის ქეშმარიტ სამშობლოში. ჩერნიშევსკიმ მშვენიერების გაგება ორგანულად დაუკავშირა ბუნებას, ცხოვრებას, როგორც მის დედას და ჰეგელის დებულებას — ხელოვნების მშვენიერება გაცილებით მაღლა დგას, ვიდრე ბუნების მშვენიერება და დაუპირისპირა მატერიალიზმის თეზისი: ბუნებაში არსებული მშვენიერება გაცილებით მაღალია, ვიდრე ხელოვნებაში არსებული მშვენიერება².

ნ. ჩერნიშევსკიმ დაამტკიცა, რომ მშვენიერი ობიექტურად არსებობს რეალურ სინამდვილეში, რომ იგი

არ არის აბსოლუტური იდეის, ღვთაების ან ადამიანის ფანტაზიის მიერ შექანილი ბუნებაში. ამავე დროს, მან დაამტკიცა, რომ სუბიექტური მომენტების მქონე რეალობაში ცხოვრებისადმი ადამიანის დამოკიდებულების შედეგია, პირველად ესთეტიკის ისტორიაში ნ. ჩერნიშევსკიმ გახსნა ობიექტურია და სუბიექტურის დიალექტიკა მშვენიერში, გვიჩვენა, რომ მშვენიერი არ არსებობს ადამიანური, საზოგადოებრივი წარმოდგენების, შეხედულებების, ცხოვრებასთან დამოკიდებულების გარეშე. მან მკაცრად და სამართლიანად გააკრიტიკა იდეალისტური ესთეტიკის შეხედულება სილამაზის მუდმივი და უცვლელი იდეალის შესახებ, აჩვენა მშვენიერების ისტორიული და კლასობრივი ხასიათი. თავის ძირითად პრინციპებში ჩერნიშევსკის მოძღვრება მშვენიერებაზე წარმოადგენდა მარქსამდელი მატერიალიზმის ესთეტიკის მიღწევასა და უკვლავ ახლო მოვლად მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის მიერ მშვენიერების გაგებასთან.

ჩერნიშევსკის დებულების — სინამდვილის მშვენიერება უფრო მაღლა დგას ხელოვნების მშვენიერებაზე — გასარკვევად აუცილებელია გავითვალისწინოთ, თუ იდეურ-ესთეტიკური ბრძოლის რა კონკრეტულ ვითარებაში იქნა იგი წამოყენებული.

საქმე ის არის, რომ ტერმინები „მაღლა“ და „დაბლა“ შემოიღო იდეალისტურმა ესთეტიკამ, რომელიც იუბნებდა მათ ცხოვრების მიზართ ხელოვნების უპირატესობის დასამტკიცებლად. პოლემიკის სიმძაფრემ აიძულა ნ. ჩერნიშევსკი ეს გამოთქმები მოებრუნებინა იდეალისტური ესთეტიკის წინააღმდეგ და დემტკიცებინა, რომ სინამდვილის მშვენიერება „უფრო მაღალია“ ხელოვნების მშვენიერებაზე.

ნ. ჩერნიშევსკის აზრით, ცხოვრება არ უნდა შეიცვალოს ხელოვნებით, ცხოვრებას გაქცე და თავი ხელოვნებას შეაფარო, რასაც თეორიულად ასახოთება და იდეალისტური ესთეტიკა, სიმბაღლავა. ხელოვნების როლი დიდი, მაგრამ ახალი ადამიანების აღზრდაში მთავარი მასწავლებელი არას და უნდა იყოს ცხოვრება.

ესთეტიკური აზროვნების განვითარების 2500 წლის მანძილზე მშვენიერებაზე ძირითადი ორი სრულიად საწინააღმდეგე მისაზრება გამოიქვე. სურათებში, რომელიც წარაფლავა კავშირი დაემყარებინა მშვენიერებასა და უტილიტარულს შორის. საბოლოო შედეგად ისინი გაუტოლა ერთმანეთს. მისი აზრით მშვენიერი არის სასარგებლო, ხოლო სასარგებლო — მშვენიერი.

კანტმა სრულიად საწინააღმდეგე კონცეფცია შექმნა. ესთეტიკური აღქმა მისი აზრით არის უანგარო, არადინტერესებული აღქმა.

აბსოლუტური უტილიტარიზმი და სასარგებლოა და მშვენიერის გაიგებება სურათისაგან, და პრაქტიკული დანიტერესების სრული უგულებელყოფა. — ასეთია ორი ურთიერთსაწინააღმდეგე თვალსაზრისი ესთეტიკურის არსის შესახებ. რომელიც გამოიქვე ესთეტიკური აზროვნების ისტორიაში.³

მარქსიზმის კლასიკოსები მშვენიერების პრობლემას განიხილავდნენ შრომის მეფერ თავისებურებასთან კავშირში, როგორც უნივერსალურ თავისუფალ შემოქმედებას, რომელიც ავლენს ადამიანის უნარის უკვლა სიმდიდრეს. ასეთია თავისუფალი შრომა. ადამიანის შეუძლია აწარმოოს (შექმნას), „ნებისმიერი სახეობის

საზომის მიხედვით, „სილამაზის კანონების მიხედვით“.

1844 წლის „ეკონომიურ-ფილოსოფიურ ხელნაწერებში“ კ. მარქსმა დაასაბუთა დებულება, რომლის თანახმადაც უნარი — აღიქვას სილამაზე და შექმნას ხელოვნების ნაწარმოებები — წარმოადგენს ადამიანის არა „ბუნებრივ“, „ანთროპოლოგიურ“ თვისებას, არამედ სოციალურ-ისტორიული, საზოგადოებრივი პრაქტიკის შედეგს.

მარქსის კლასიკოსები აღნიშნავენ, რომ შრომა იყო აუცილებელი წინაპირობა ხელოვნების ჩასახვისა და აღმოცენებისათვის, რადგან როგორც ადამიანი შექმნა შრომამ, ისევე ხელოვნება წარმოიშვა შრომის, შრომითი საქმიანობის შედეგად. მხოლოდ შრომის წყალობით მაღალა ადამიანის ხელმა სრულშესრულების იმ მაღალ საფეხურს... რომელზეც მან შესძლო გადოსწორა ძალით შექმნა რაფაელის ნახატები, თორვალდსენის ქანდაკებანი, პაგანინის მუსიკა.

გამორჩენილი მარქსისტი გ. ვ. პლენანოვი თავის სტატიაში ა. ნ. გ. ჩერნიშევსკის ლიტერატურული შეხედულებანი (1904) წერდა:

„მეცნიერული ესთეტიკის ამოცანა არ შემოიფარგლება იმ ფაქტის კონსტატირებით, რომ ხელოვნება უყოველივეს გამოხატავს არა მარტო მშენებარების იდეას, არამედ ადამიანის სხვა სახის სწრაფვასაც (სიმართლასაკენ, სიყვარულისაკენ და ა. შ.). მისი ამოცანა ძირითადად მდგომარეობს იმის გარკვევაში, თუ ადამიანის ეს სხვა მისწრაფებანი როგორ გამოხატება მშვენიერებაზე მოსულ გავებაში. მისი ცვალებდა საზოგადოებრივი განვითარების პროცესში როგორ უცვლის სახეს მშვენიერების „იდეას“.“

ვლადიმერ ილიას ძე ლენინი ხელოვნებაში თვავამოღებით იცავდა ქემშარიტ ლამაზს, ამავე დროს, აფრიბილედა მხატვრებს ხელოვნებაში მემშანობის შექრის საფრთხის საშიშროების შესახებ. „აკეთეთ ლამაზად, მაგრამ გახსოვდეთ, მემშანობის გარეშე“... ა. ვ. ლუნინისკისთან საუბარში გ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ ახალ საზოგადოებრივ წყობილებას უნაჩაქვს შექმნას სილამაზე, რომელიც უწყომოდ დაუაქარბებს ყოველივეს, რაზედაც შეიძლოთ ეოცნებათ წარსულში.“

1920 წელს კლავა ცეტკინთან საუბარში ვლადიმერ ილიას ძე ლენინმა განაცხადა:

— ...ცხადია, ჩვენ კომუნისტები ვართ. ჩვენ არ შეგვიძლია ვიდეგო გულხელდაკრეფილი და საშუალება მოცეთ ქაოსს (იგულისხმება ფორმალისმის გამოვლინებანი ხელოვნებაში — ნ. ჯ.) განვითარების დასოვლიც სურს. ჩვენ სახვებში გეგმომიერად უნდა ვებლმძღვანელობდეთ ამ პროცესს და ვაყალიბებდეთ მის შედეგებს... საქირთა ლამაზი შევიწარჩუნოთ, ავიღოთ ის როგორც ნიმუში, დავეყრდნოთ მას თუნდაც ის „მედილი“ იყოს. რატომ უნდა შევაცოიოთ ზურგი ქემშარიტად მშვენიერს, უარყოთ ის როგორც გამოხავალი პუნქტი შემდგომი განვითარებისათვის მხოლოდ იმის სახაბით, რომ ის „მედილია“? რატომ უნდა მოვიხაროთ ქედო ახლის წინაშე, როგორც დამერთის წინაშე, რომელსაც მხოლოდ იმიტომ უნდა დავმერთოთ, რომ „ეს ახალია“? უარობაა, სრულე უარობა! აქ ბევრი თვალთმაქცობაა და, რა თქმა უნდა, შეუგნებელი მოწინება დასავლეთში გაბატონებულა

მხატვრული მოდის წინაშე... მე არ შემიძლია მხატვრული გენიის უმაღლეს გამოხატულებად ჩავთვალო ექსპრესიონიზმის, ფუტურნიზმის, კუბიზმის (ან სხვა) ნიშნების „ნაწარმოებები. მე ისინი ვერ გამოჩავს; მე არ განვიციდ მათგან არავითარ სიხარულს.“

მშვენიერი, ლამაზი ბუნებაში არსებობს ობიექტურად, ადამიანისგან დამოუკიდებლად, თუმცა ყოველთვის მასთან მიმართებაში, ვ. ი. ლენინმა ეს ქემშარიტება შესანიშნავად მონიშნა ლ. ფოიერბაბის წიგნის [„ლექციები რელიგიის არსების შესახებ“] კონსტატირების დროს. იგი წერდა: სიბრძნე, სიკეთე, სილამაზე... არსებობენ მხოლოდ როგორც ადამიანთა თვისებანი.“

იმა მიუხედავად, რომ ესთეტიკური აღმა ემოციური, იგი არ შეიძლება გონებას დაეპოროთ. მხედველობითი და სმენითი შთაბეჭდილებები ყოველთვის მოქმედებენ ჩვენს გონებაზე, ფანტაზიაზე, იწვევენ გარკვეულ ასოციაციებს. ბუნებაში ყოველი საგანი ან მოვლენა ხასიათდება ისეთი გარეგანი თვისებებით, რომლებიც გარკვეულ პირობებში ესთეტიკურ ემოციებს იწვევენ. ეს არის ფერების, ბგერების, ხაზების პარმონია, თანაზომიერება, მიზანშეწონილობა, კონტრასტულობა, სიმეტრიულობა თუ ასიმეტრიულობა და ა. შ. ესთეტიკურ გრძნობებს, ამავე დროს აქვთ გრეთვე საგანთა შინაგანი არსის შეფასების უნარი. ადამიანი წარმოგვიდგება, უპირველეს ყოვლისა, როგორც შემოქმედი და შემქმნელი, რითაც იგი ღირებულებას ანიჭებს ბუნების ძალებს. ეს განსაზღვრავს ბუნების მოვლენებისა და საგნების ესთეტიკურ შეფასებასაც. მაგალითად, მშვენიერია კოცონი, რომელიც ღამის წყვლიადს ანათებს, მაგრამ საშიშია კოცონი, რომელიც ხანძარს იწვევს და ყველაფერს საბოზს, აქ ესთეტიკურ შეფასებაში ვლინდება სუბიექტური მონერტი, მშვენიერთ აღტაცებაში ადამიანის პრაქტიკული დაინტერესება.

როგორც სწავლილის მოვლენების და საგნების მთელი რიგი ნიშან-თვისებანი, ისე ესთეტიკური ნიშან-თვისებანი გრძნობად კონკრეტულია, ისინი უშუალოდ აღიქმებიან ადამიანების მიერ.

მშვენიერის პირველი, თვალშისაცემი ნიშანი ახასიათებს მოვლენის გარეგან თავისებურებებს, გარეგან ღორმას: ფერსა და ფერთა შეხამებას, ბგერას, სავნის მოხაზულობას, ადამიანს სახის ნაკეთვებს და ა. შ. ზშირად მათ სლამაზის ფორმალურ ნიშნებსაც უწოდებენ.

მაგრამ სილამაზის ფორმალური ნიშნები ყოველთვის დაკავშირებულია გარკვეულ შინაარსთან, თუ ადამიანთა შეგნებაში რომელიდაც ფორმალური ნიშნები ფასდებაან როგორც ლამაზი, ეს აიხსნება იმით, რომ ისინი, როგორც წესი, ნამდვილად გამოხატავენ მოცემული მოვლენის ცხოვრებისეული შინაარსის სიხასეს, შინაარსისა და ფორმის ერთიანობას მოცემულ კონკრეტულ პირობებში.

ფორმას შესატყვისობა შინაარსთან, მოვლენისა არსთან, მოვლენის ყველა მხარის პარმონიული თანაფარდობა კონკრეტულ პირობებში — ასეთია ერთი შეხედვით მშვენიერების არსებითი მხარე. ფორმის სილამაზე — ეს უბრალოდ მისა შემაგნებელი ელემენტების პარმონია კი არ არის, არამედ იგი განუტრეულია მასში ჩაქსოვილი შინაარსისაგან. ამას ზაზგასმით იმიტომ აღ-



ნიშნავთ, რომ სილაშაზის ფორმისეული მხარის აბსოლუტიზაცია ხშირად იწვევს ორ, თუმცა სხვადასხვაგვარ, მაგრამ ერთნაირად არასასურველ შედეგს.

პირველი მდგომარეობის შინაარსის უგულებელყოფაში, რამდენად უსუსური და უმწეოა ადამიანი, რომელიც ესწრაფვის მხოლოდ გარეგნული ბრწყინვალეობისკენ, გარეგნული სილაშაზისკენ და არ უფიქრდება თავის შინაგან თვისებათა სრულყოფას. გარეგნული სილაშაზის მიღმა არაიშვიათად იმალება აზრის სიცარიელე, იდეალების შეზღუდულობა.

მშვენიერების ფორმისეული მხარის აბსოლუტიზაციის მეორე უარყოფითი შედეგი ის არის, რომ სილაშაზის იყენებენ საზოგადოებრივ შინაარსის, ფილიდობის და სიმბოლურ შინაარსისთვის.

„სილაშაზის ქვეშ, — წერდა მ. გორკი, — ჩვენ ვცხმობს სხვადასხვა მასალის, აგრეთვე ბგერების, ფერების, სიტყვების ისეთი შეხამება, რომელიც ანიჭებს მისი რიტორიკის ადამიანის მიერ შექმნილს — გამოუმუშავებულს—ფორმას, რაც მოქმედებს გრძნობასა და გონებაზე, როგორც ძალი, ადამიანებში რომ აღძრავს გაცხელებას, სიამაღეს და სიხარულს შემოქმედებისადმი მათი უნარის გამო“.⁹

რამდენი დაუვიწყარი სახეა შექმნილი პროგრესული ლიტერატურისა და ხელოვნების მიერ და მათში მთავარია არა გარეგნული სილაშაზე, არამედ საქმეთა სილაშაზე, გმირობა ხალხის სასახელოდ და ა. შ. შინაარსს შეუძლია ვახადოს მოვლენა მშვენიერი პარამონის ნაქმედობის დროსაც. მაგრამ იგივე შინაარსის დროს მისი ყველა შემადგენელი ელემენტის პარამონა მოვლენას უფრო მშვენიერს ვახდის. მაშასადამე, მშვენიერის ბუნების განსაზღვრაში გადასწევები მნიშვნელობა აქვს შინაარსის ხასიათს. მშვენიერია ის მოვლენები, რომელთა შინაარსში ჩაქოვილია განვითარების, წინსვლითი მოძრაობის შესაძლებლობა.

მშვენიერება — ეს არის ძირითადი ესთეტიკური კატეგორია, რომელშიც გამოხატულია სინამდვილის პროგრესული განვითარება და რომელიც ხასიათდება მოვლენის ყველა მხარის (უპირველეს ყოვლისა, შინაარსისა და ფორმის) პარამონიული ერთიანობით გარკვეულ კონკრეტულ-ისტორიულ პირობებში.

თითოეული ჩვენი უთოოდ ჩაფიქრებული იმაზე, თუ რატომ ახარტებს ადამიანს გაზაფხულზე ბუნების გამოღვიძება, რატომ აღიქმება იგი ჩვენს მიერ როგორც მშვენიერება? ანდა რატომ იყო, რომ ნიკოლოზ ბარათაშვილმა ასე სახიერად დაგვიხატა არაგვის ხეობის სილაშაზე.

თავის ლექსში სილაშაზის, მშვენიერებას, ადამიანის სიყოფილეს, ქვეყნის გმარულ წარსულს, ბედნიერ აქმეს და ბრწყინვალე მომავალს უძღერის ჩვენგან უფროოდ მის წლას ასაკში წასული უნიჭიერისა პოეტრი ლადო ასათიანი ისეთ ლექსებში, როგორცია „ჩემი ქვეყნის ოქროვანა“, „ჩემი სამშობლო“, „სახალდობო“, „სიმღერა თბილისზე“, „ვერიყო ანჯაფარძი“, „თებერვლის დღია“, „ოდა ვენახს“ და სხვები.

საქმე ის არის, რომ ამ სურათებში ყველაზე მეტი სისრულით ვლინდება მოვლენებისათვის დამახასიათებელი კანონზომიერებანი, აგრეთვე მათი შინაგანი მი-

წინაშეწინილობა. სწორედ ამიტომ არის იხილი მშვენიერი.

მაგრამ, ჩვენც ვიცით, რომ „საგანთა უმეტესედაჲთ არ არის მშვენიერი.“¹⁰ ბუნებრივი მოვლენების მხაზს, საბოლოო კამში, განსაზღვრავს ის, თუ მოცემული მოვლენა გარკვეულ კონკრეტულ პირობებში რამდენად გამოხატავს ბუნების ძალას, მის შინაგან შესაძლებლობათა სიმდიდრეს, საერთოდ მისი განვითარების უწყვეტობას.

გავიხსენოთ რაიმე ამბავი ჩვენი საზაფხულო ან საშემოდგომო შთაბეჭდილებებიდან, ანდა წარმოვიდგინოთ გ. გაბაშვილის ტილოები „საძოვრებზე“, „სიტყვებზე“, ა. ციმაკურიძის „ბორჯომის ხეობა“, ა. ქუთათელიძის „ჩაის კრება“ უ. ჯავახიძის „მუხეცენება მგზავრობისას“, გ. თოთიბაძის „ახალ მიწაზე“ და ჩვენ აუცილებლად ვიგრძნობთ ძალასაც, სიმდიდრესაც, ბუნების მუდმივ განვითარება-განახლებას და ცხადია, მის სილაშაზესაც.

მშვენიერება არ წარმოადგენს გონების პროდუქტს, როგორც ამას მიიჩნევენ იდეალისტები, მაგრამ იგი არ დაიუვნება აგრეთვე საგნების ბუნებრივ თვისებამდე, როგორც ეს მიანიათ მატერიალისტ-მეტაფიზიკოსებს. ადამიანის ქმნილებებში — მისი შრომის პროდუქტებში, მის მიერ გარდაქმნილ და ათვისებულ ბუნებაში, ხელოვნებაში — მშვენიერება არსებობს ობიექტურად.

მშვენიერება წარმოადგენს თავისი არსით საზოგადოებრივ-ისტორიულ მოვლენას, რომელიც არსებობს ისევე ობიექტურად, როგორც სხვა დანარჩენი საზოგადოებრივი მოვლენები.

მშვენიერება ბუნებაში ყოველთვის ვლინდება როგორც ლამაზი (ბუნების მიმართ ეს ტერმინები ტოლფასია). ბუნების არ შეიძლება უწოდოთ კეთილი ან ქეშამარიტი ამ სიტყვების პირდაპირი მნიშვნელობით. მაგრამ ლამაზი იგი ყოველთვისაა, ბუნების სილაშაზე (მშვენიერება) ფასდება თავისი შინაარსით ადამიანის იდეალუბის პრინციპში. ლამაზი შეიძლება იყოს ბუნების მოვლენების ემემენტარული თვისებები: გეომეტრალური ფორმები, ფერები, ბგერები და ა. შ. ეს სილაშაზე არის არარატგანული ბუნების მოვლენებში (კრისტალები, თოვლის ფიფქები და ა. შ.), მეცნარეთა სამეფოში (ყვავილები, ცხოველები, ფრინველების სამყაროში (პეგელა), უსოველობა, ფრინველების სამყაროში და ა. შ. ალეგორიულად ზოგჯერ ამბობენ, რომ თოლია მშვენიერია, არწივი ამაღლებულია, სვავი მახინჯია, ხოლო არსვენი კომიკურია.

ბუნებაში ბუნებრივ პარამონიულ ბგერებს ვრუადამიანი ვერ აღიქვანს, ხოლო ბუნების მშვენიერებას ბრმა ადამიანი ვერ იხილავს, მაგრამ განა ობიექტურად ისინი არ არსებობენ?

ბუნებაში არსებული მშვენიერების ობიექტურობის გარკვევისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს ისეთ ნიშნებს, მხარეებს ან ელემენტებს, როგორც არის ბუნების მოვლენების და საგნების მწინაშეწინილება, სიჭტარეულობა, პარამონიულობა, პროპორციულობა და ა. შ. ბუნებაში მოქმედი მექანიკური, ფიზიკური, ქიმიური, ბიოლოგიური, ფიზიოლოგიური და ა. შ. პროცესები ქმნიან ისეთ მოვლენებსა და საგნებს, რომლებსაც, გარდა მექანიკური, ფიზიკური, ქიმიური და სხვა თვისებებისა, ერთიანობაში აქვთ ესთეტიკური თვისებებიც.

კარგა ხანია ცნობილია, რომ არსებობს სილამაზის, მშვენიერების ორი ფორმა — ერთი მსაზრაროელი სახით ეძლევა ადამიანს ბუნებაში, ხოლო მეორე თვის ადამიანი ქმნის. ძირითადი განსხვავება მშვენიერების ორ ფორმას (ბუნებრივსა და ადამიანის მიერ შექმნილს) შორის ის არის, რომ უკანასკნელი სახეობით გამოიწველია, ადამიანის მიერ ბუნებაზე მოქმედების შედეგია, ადამიანის შეგების შედეგია, რომელიც არა მარტო ასახავს სამყაროს, არამედ ქმნის კიდევ მას, ხოლო პირველი — ბუნების სტიქიური მოვლენების მოქმედების შედეგია.

მასაღამე, მშვენიერება არსებობს როგორც ბუნებაში ადამიანისაგან დამოუკიდებლად, ისე რეალურ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. ამის შესახებ კარგად აქვს აღიწვეული გამოჩენილ ბულგარელ მეცნიერს, აკადემიკოს ტოდორ პავლოვს (დონეცის).¹¹

ხელოვნებაში სილამაზის ე. წ. ფორმალური პრინციპების წყაროს წარმოდგენს რეალური სინამდვილე, ადამიანისაგან დამოუკიდებელი, მისი ცხოვრების გარეშე შეიქმნა ბუნება. ეს პრინციპები ანუ ნიჰან-თესისებები (სიმეტრია, პროპორცია, პარამონია და ა. შ.) მათი მრავალფეროვნება, ერთობლივად გვეუფლებს სინამდვილის საგნებისა და მოვლენების, მათ შორის ადამიანის მატერიალური და სულიერი წარმოების პროდუქტების, მათ შორის ხელოვნების ნაწარმოებთა სილამაზედ.

აღორძინების ხანაში იტალიელმა მათემატიკოსმა ლუკა პაჩოლიმ (1445-1509) თავისი მეგობრის ლეონარდო და ვინჩის გავლენით დაწერა ტრაქტატი „დათვაობრივი პროპორცია“, რომელშიაც გააანალიზა ე. წ. „ოქროს კვეთს“ პრინციპი. მისი რიცხობრივი შეფარდება, წილადით 1, 6180 გამოიხატება, რაც დაახლოებით უდრის 5/3, 8/5, 13/8 და ა. შ. ამ „ოქროს პროპორციის“ არსი იმაში მდგომარეობს, რომ გარკვეულ მონაკვეთი გაყოფილი იყო ორ ისეთ ნაწილად, სადაც მისი დიდი ნაწილი ის შეეფარდება მცირეს, როგორც მთელი მონაკვეთი დიდ ნაწილს. გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ თუ ოთხკუთხედის დიდი და მცირე მხარეების ამ რიცხვების პროპორცია, მაშინ ასეთი ოთხკუთხედი უფრო მეტად მოსწონს თვალს, ვიდრე სხვები, რომლებიც ფართობით მისი ტოლი არიან, მაგრამ გვერდები სხვა შეფარდებისა აქვთ. გერმანელ ესთეტიკოსს ცეიზინგსაც მიაჩნია, რომ „ოქროს კვეთი“ მშვენიერია. „ოქროს კვეთის“ პრინციპი ფართოდ იყო გამოყენებული ხუროთმოძღვრებაში, განსაკუთრებით ანტიკური ხანისა და რენესანსის ეპოქის არქიტექტურაში. ამერიკელი ხელოვნებათმცოდნე ჯ. ზემბიჯი თავის წიგნში „დინამიური სიმეტრია არქიტექტურაში“¹² ფართოდ მიმოიხილავს ძველი საბერძნეთის ტაძრებს (პართენონი და ა. შ.). „ოქროს კვეთის“ პრინციპით, საბჭოთა ხუროთმოძღვრთაგან „ოქროს კვეთით“ ხელმძღვანელობდა გამოჩენილი საბჭოთა არქიტექტორი ი. ვ. უოლტოვსკი, რომლის პროექტით ქ. მოსკოვში აშენებული სახლები ძირითადად „ოქროს კვეთს“ და მის ვარიაციებს ეურდნება. საგულისხმოა, რომ „ოქროს კვეთის“ ერთ-ერთ შეფარდებას „უოლტოვსკის ფუნქცია“¹³ კი ეწოდება.

გერმანელ განმანათლებელ ი. ვინკელმანს ელიასი მიაჩნდა სილამაზის ხაზად. ინგლისელი მხატვარი და ესთეტიკოსი უილიამ ჰოგარტი მშვენიერების მაგალი-

თად თვლიდა ტალღოვან ხაზს. იოჰან პერტიერი „სილამაზის ხაზად“ აღიარებდა ისეთი ხაზების გარკვეულ ხალოდნობას, რომლებიც მოთავსებული არიან სწორ ხაზსა და წრეწირს შორის. მხატვარი ა. ბენედიქტი უცხებდა, რომ ვინაიდან უძველეს მოაზროვნეთა უმეტესობა მათემატიკურ მოსაზრებათა გამო თვლიდა, რომ „მრგვალი ფორმა ყველაზე სრულყოფილია“, ამიტომ ეს უნდა მივიჩნიოთ ქვეშარტებად.

სილამაზის ცნება, უმთავრესად, შეეხება გარეგან ფორმას, მოვლენის, საგნის გარეგან სახეს, ხოლო მშვენიერების ცნება — ძირითადად მთლიანად მოვლენას და, უპირველეს ყოვლისა, მის ცხოვრებისეულ არსს, რომელიც შეესაბამება ჩვეს ეთიკურ იდეალებს.

ბუნება ადამიანის მიერ ესთეტიკურად აღიქმება არა მარტო მისი საზოგადოებრივ-ესთეტიკური იდეალების პარიზმაში, არამედ პირად გრძნობათა პარიზშიც. ამიტომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ის, რაც ლამაზია ბუნებაში მშრომელი მასებისათვის, ულამაზოა ექსპლოატატორებისათვის და პირიქით.

განსხვავებით ამისგან, საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მშვენიერის სხვა საზომთ ვსაძლბა.

ადამიანის გარეგანი სილამაზე მნიშვნელოვანწილად თანდაყოლილია, მაგრამ ცხოველის სალამაზისაგან განსხვავებით იგი არ დაიუვნება მის ბიოლოგიურ გავრში მის სრულყოფილებად. ადამიანის ქვეშარტი სილამაზეს (გარეუფილი სილამაზეს) ქმნიან არა მარტო სახისა და ფიგურის სწორი პროპორციები, სიჯანსაღე, მოხდენილობა და ა. შ. არამედ მდიდარი სულიერი სამყარო.

სილამაზე „მშვენიერი“ ადამიანის მიმართ ხმარებისა ნიშნავს მოცემული ეპოქისათვის ინდივიდის განვითარების მაღალ დონეს, სწორედ როგორც თავისი კლასისა და დროის ადამიანისა, ე. ი. მისი არა მარტო ფიზიკური, არამედ სულიერი კულტურის მაღალ დონესაც. ე. უ. ლაოდის მოთხრობაში „დორიან გვიის პორტი“, ახალგაზრდა, ლამაზი კაცი უშინაარსო და საზოგადო ცხოვრების შედეგად გადაიქცევა მახინჯ ადამიანად. და პირიქით, მაღალი ზეშთავილება, ადამიანურობა, ქვეშარტი კეთილშობილება ალამაზებენ გარეუფულად მახინჯ სახესაც. ასეთია, მაგალითად, კვაზიმოდოს სახე ვ. ჰიუგოს რომანიდან „პარიზის ღვთისმშობლის ტაძარი“.

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მოვლენის მშვენიერებას განსაზღვრავენ მისა ის მხარეები და ურთიერთობანი, რომლებშიც გამოხატულებას პოულობს ყოველივე აღმოცენებადი, პროგრესული, რევოლუციური, ყველაფერი ის, რაც ხელს უწყობს საზოგადოების წინსვლით მოძრაობას. სწორედ ეს იგულისხმება საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ობიექტურად არსებულ მშვენიერებაში.

რადგან საზოგადოებრივი იდეალები ისტორიულად ცვალებადია და პრინციპულად საწინააღმდეგოა ანტიგონისტური კლასებისათვის, ამდენად წარმოდგენა მშვენიერებაზე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში სხვადასხვა ეპოქის, სხვადასხვა კლასის ადამიანებს მკვეთრად განსხვავებული და ურთიერთსაწინააღმდეგო აქვთ.

წარმოების კაპიტალისტური წესი მშრომელ ადამიანს ართმევს ყველაფერს, რაც კი საჭიროა პიროვნების ნორმალური განვითარებისათვის. პიროვნების

სრული თავისუფლების მოპოვება შესაძლებელია მხოლოდ კაპიტალისტური წყობილების, კაპიტალისტური მონობის წინააღმდეგ რევოლუციური ბრძოლის შედეგად. ღილო ეს ბრძოლა კი მშვენიერებაა. ისტორიას ქმნიან ადამიანები და ამიტომ მშვენიერება საზოგადოებაში დაკავშირებულია, უპირველეს ყოვლისა, ადამიანთა მოქმედებასთან, ზნეობრივ მისწრაფებებთან, რომლებიც ამ მოქმედებაში ვლინდებიან. მშვენიერია ადამიანის გამარჯვება ბუნების ძალებზე, მშვენიერია მისი ბრძოლა თავისუფლებისათვის ახალი საზოგადოებისათვის, სადაც არ არის ექსპლოატაცია და უთანასწორობა.

ჩვენ აღფრთოვანებით ვლაპარაკობთ შოთა გამცემლის, ზოია რუხაძის, ალექსანდრე წურჭუბიას, ნიკო ადამიას და სამამულო ომის მრავალი სხვა გმირის უკვდავ შემართებაზე, სილაშაზე. აქ უკვე ესთეტიკური ადამიანთა ყოველთვის სოციალურია და დაკავშირებულია ხაზრთო საზოგადოებრივ იდეალთან, რომელიც მორალური, პოლიტიკური, ესთეტიკური და სხვა იდეალების ორგანულ ერთიანობას წარმოადგენს.

სოციალიზმი ქმნის საზოგადოებაში მშვენიერის განვითარების უფართოებს შესაძლებლობებს, ხილო კომუნიზმი — მშვენიერების უმაღლესი განსახიერებაა, ყველაზე სრულყოფილი სილაშაზე ყველაფერში.

კომუნიზმის მშენებლობის ეპოქაში მშვენიერება — ადამიანთა მატერიალურ და სულიერ თავისუფლებაშია, კომუნიზმის სასახლეად შეფიქმნედიბით შრომაშია, ახალი ადამიანის, კომუნისტური პირალის ადამიანის ფორმირებაში, ქეშმარტიად თავისუფალი, პარმონიული ადამიანის განვითარებაში.

ქეშმარტიო ხელოვნება სინამდვილის ესთეტიკური თავისების უმაღლესი ფორმაა და მისი მიზანია დაამკვიდროს ცხოვრებაში მშვენიერი, შექმნას ისეთი სურათები, სახეები, გარემოებანი, რომლებიც სულსა და გულს ხვდებიან, ბადებენ კეთილშობილურ გრძობებს, ზრდიან ადამიანებს საზოგადოების იდეალის შესაბამისად.

განა უდიდეს ესთეტიკურ კმაყოფილებას არა ჰგერის ადამიანს ვაჟა-ფშაველას ლექსი, რომელიც ქალის სიკეკლეცხა და სინარარეს უმღერის „ქალო, განავ ფეხშიშველი“...

მშვენიერების ყველა ძირითადი ნიშან-თვისება ყველაზე უფრო სრულად ვლინდება ხელოვნების მშვენიერების განხილვისას. რეალისტური ხელოვნება მუდამ მშვენიერია და ადამიანებს ანიჭებს ქეშმარტიო ესთეტიკურ სიამოვნებას. ამ ხელოვნების საგანია ობიექტური სინამდვილე მის ესთეტიკურ გამოვლინებაში. ახახან რა სინამდვილეს, ხელოვნება გაგვიხსნის მისი მოვლენებისათვის ობიექტურად დამახასიათებელ მშვენიერებას თუ საზოგადოების, ამაღლებულია თუ მდაბლის, ტრაგიკული, კომიკური და ა. შ. ესთეტიკური ნიშან-თვისებებს, მაშასადამე, ხელოვნება ცხოვრებისეული მოვლენების ესთეტიკურ შეფასებას ახდენს, ხელოვნება მშვენიერება ამიტომაც, რომ მის შინაარსში აისახება სინამდვილის მოვლენების ესთეტიკური ნიშან-თვისებები, ხორციელდება მხატვრის საზოგადოებრივ-ესთეტიკური იდეალები და ამიტომაც, რომ მისი ფორმა იქმნება „სილაშაის კანონების“ მიხედვით

როდესაც ლაპარაკია ხელოვნების მშვენიერებაზე, მხედველობაში მიიღება არა იმდენად ის, თუ როგორ

აისახება ხელოვნებაში მშვენიერი, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, თუ რა აქცევს ხელოვნებას ნაწარმოებებს მშვენიერებად.

მხატვრული ფორმის სრულყოფილება მშვენიერების აუცილებელი ნიშანია. მხატვრული ფორმის სრულყოფაში ჩვენ ვვხვდებით არა მარტო მისი ბოლიანობა, არამედ შინაარსთან მისი სრული შესატყვისობა, მისი შერწყმა შინაარსთან ერთიან მხატვრულ სახედ.

ლუვრში ანტიკური ხელოვნების ერთ-ერთი დარბაზის შუაგულში განმარტობით დავს მსოფლიო ხელოვნების უნიკალური შედეგის — ფროლოცა (ვენერა) მილოსელი, ეს ქანდაკება ქეშმარტიო ხელოვნების სიმბოლოად არის აღიარებული. არ შეიძლება ადამიანთა ერთხელ მაინც იხილოს ეს ქანდაკება და მუხლი არ მოიდრიკოს ადამიანის გონებისა და გრძობების უდიდესი სიმდიდრის წინაშე, იმის წინაშე, თუ ნამდვილი ხელოვნებას რა განსაცვიფრებელი ნაწარმოების შექმნა ძალუძს.

ანდა ავილით მსოფლიო ხელოვნების უბრწყინვალესა შედეგის, სახელგანთქმული ფერწერული პორტრეტი „როსინა“ („მონა ლიზა“), იგი ლეონარდო ვინჩიში შექმნა 1502-1508 წლებში. დეხართ ზომით არცთუ ისე დიდ ფერწერულ ტილოსთან და გატყვევებით საიდუმლოებით მოცული მისი გამოხედვა, მომხატვრული ილიმით, დასავლეთევროპული ხელოვნების ისტორიაში იგი პირველ ფსიქოლოგიურ პორტრეტად ითვლება.

„შოთა რუსთაველის გენიამ ფეოდალური ხანისა და ბატონყმობის შუახაყუნეთა სიღრმიდან გადმოიხედა“ და ისეთი სიტყვები წარმოთქვა მკვებროზასა და კაცმოყუარეობაზე, რაინდობაზე, ჰუმანურობაზე, რომ ისინი დღესაც დიდ ფილოსოფიურ მხატვრულ ქეშმარტიბად უღერს. რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანში“ იმდენი აურაცხელი სილაშაზე, იმდენი თვალისმოჭვლიბი ბრწყინვალეებაა, რომ იგი ყოველთვის იყო და დარჩება თაობებისათვის უახლოეს თანამედროვეად, როგორც კომპოზისი და შექსპირი, დანტე და სხვა გენიალური მხატვრები^[3].

მის გენიალურ პოემაში იმდენი მშვენიერებაა, იმდენი მხატვრული თქმა და უბრწყინვალესი აფორიზშია, რომ ისინი ქართული ლექსის, პოეტის მიუწვდომელი მწვერვალია.

აქ ჩვენ შეგვიძლია ერთგვარი სახეცვლილებით გამოვიყენოთ კ. შარქის ცნობილი დებულება, რომლის თანახმად საქართველოში ფეოდალური ფორმაციის შედარებით დაბალ საფეხურზე აღმოცენდა ისეთი ხელოვნება, რომელიც დღესაც ინარჩუნებს ნიშნისა და მიუწვდომლობის ნიშნის სახეს, დღესაც განვადკრძინების ესთეტიკურ სიამოვნებას იმის მუხედვად, რომ მის წარმოშობის ნიადაგი (იმდროინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრება) დიდი ხანია ისტორიას ჩაბარდა.

ფორმის ბოლიანობა, მისი ელემენტების პარმონია, რომელიც ემორჩილება გარკვეული შინაარსის გამოხატვას — ამის გარეშე ხელოვნებაში მშვენიერი არ არსებობს.

სიმართლე ცხოვრების წარმოსახვაში ხელოვნებაში მშვენიერების ხორცშესხმის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი თავისებურებაა. ჭერ კიდევ არისტოტელე სიმართლეს უკავშირდება ხელოვნების ესთეტიკურ ძალს, ხოლო

შექსირი წერდა, რომ მშვენიერება მშვენიერია ასევე თუ იგი დავიკრავინებულა უძვირფასესი სიმართლით. სიმართლე მხატვრული ფორმის სრულყოფა — ხელოვნებაში მშვენიერების გამოხატვის აუცილებელი ნიშნებია. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ საკმარისი არ არის, სილამაზე ხელოვნებაში წარმოუდგენელია მისი იდეური შინაარსის გარეშე.

ხელოვნების ნაწარმოებები ზრდიან ადამიანებს, აულებენ მათ ხასიათებს, მათ დამოკიდებულებას სინამდვილისადმი, გავლენას ახდენენ მათ ცქცევაზე, ხელოვნების მიერ დამკვიდრებულ იდეებს შეუძლიათ ხელი შეუწყონ, ანდა დაბარკოლენ ისტორიული პროგრესის, მაგრამ თუ მშვენიერებისათვის, როგორც ესთეტიკური კატეგორიისათვის, დამახასიათებელია პროგრესულად გამოხატვა, მაშინ ხელოვნების ნაწარმოებიც მშვენიერია, რადგან იგი ხელს უწყობს პროგრესს. მაშასადამე, იდეა ხელოვნების ესთეტიკურ შეფასებაში განმსაზღვრელია. მხატვრული ნაწარმოები მით უფრო მშვენიერია, რაც უფრო პროგრესულია მის მიერ მოღვაწე იდეები, ცხადია, მხატვრული ფორმის სრულყოფისა და მაღალი სიმართლის პირობებში.

ხელოვნების მთელი ისტორია ცხადყოფს, რომ ქემარტიად მხატვრულ მწვერვალებს აღწევდნენ მხოლოდ ხელოვანი, რომელთა შემოქმედება გაცივრავდნებულ იყო ჰუმანისტური იდეებით. ხელოვნებაში მშვენიერის ასახვა ყოველთვის დაკავშირებულია ჰუმანიზმის იდეასთან.

მაგრამ ჰუმანიზმი ისტორიულად კონკრეტული და განპირობებულია, ჩვენმა დრომ დაამკვიდრა სოციალისტური ჰუმანიზმი, რომელიც ნიშნავს ბრძოლას კომუნისტური სისტემის, როგორც წინაპრობას ყოველი ადამიანის ქემარტიკი თავისუფლების, ყოველმხარევი და პარპონიული განვითარებისათვის. ხელოვნებაში ახალი მიწერვლებს დაპურობა დღეს შეიძლება მხოლოდ სოციალისტური ჰუმანიზმის იდეების ხორცშესხმით, მხოლოდ კომუნისტური იდელებისადმი უანგარო სამსახურით.

ხელოვნება გამოავლენს მშვენიერის ცხოვრებაში, უფრო მეტიც, სინამდვილის ნებისმიერ მოვლენებს, იხეობსა კი, რომლებიც უორს აჩიან მშვენიერებისაგან, იგი გამოხატავს მშვენიერად, ე. ი. მხატვრულად, ხელოვნება არა მარტო ასახავს, არამედ ქმნის კიდევაც სილამაზეს.

ხელოვანის ესთეტიკური იდეალი, მისი შეხედულება მშვენიერზე ცხოვრებაში, შეძლება ბორცშესხმულ იქნეს ხელოვნებაში არაპირდაპირაც ე. ი. არა უშუალოდ, არამედ გაშუალებულად, საზღარი მოვლენების ასახვით და მშვენიერების პოზიციებიდან მათი დაგმობით.

ხელოვნებაში ფორმის ქემარტიკი სილამაზე წარმოუდგენელია მართალი ცხოვრებისეული შინაარსის გარეშე. ამბობენ, სილამაზე გემოვნების საქმეა. ჩემთვის იგი მთლიანად სიმართლეთეოა, — წერდა ი. რეპინი.¹⁴

ხელოვნების ნაწარმოები მხოლოდ მაშინ არის მშვენიერი, როდესაც მართალი, მოწინავე იდეური შინაარსი გამოხატულია მის შესაბამის მხატვრულ ფორმაში, როდესაც ეს ნაწარმოები შინაარსისა და ფორმის ესთეტიკური ერთიანობით ხასიათდება.

გამორჩენილმა მატერიალისტმა ესთეტიკოსებმა (ლენ-

ინგი, ბელინსკი, ჩერნიშევსკი, პლენანოვი) გაიჭვენს, რომ სილამაზე ხელოვნებაში პირდაპირ, უშუალოდ როდია იმასთან, თუ სახელდობრ, რაც წარმოიხატავს ხელოვნება. ერთია გამოხატო მშვენიერება, მეორეა მშვენიერად გამოხატო მოვლენა. „მშვენიერად დახატო წვეროსანი მოხუცი როდი ნიშნავს დახატო მშვენიერი ანუ ლამაზი მოხუცი. ხელოვნების სფერო გაცილებით ფართოა „მშვენიერების“ სფეროზე.“¹⁵ გამოხატო მშვენიერი სახე — ნიშნავს წარმოსახო თვით სინამდვილის მშვენიერი მოვლენა, ხოლო მშვენიერად გამოხატო სახე — ნიშნავს შექმნა ხელოვნების მშვენიერა ნაწარმოები. მშვენიერად შეიძლება გამოხატო ნებისმიერი მოვლენა — მშვენიერიცა და მახინჯიც, და პირიქით, მშვენიერი მოვლენა შეიძლება დაამახინჯო, გაავიწო ნაწარმოებში. ამას ნათლად ცხადყოფენ თანამედროვე ბურჟუაზიული სახვითი ხელოვნების, მათ შორის მოდერნიზმის ნაწარმოებები.

ბუნება სილამაზის დედაა, შრომა კი სილამაზის მამა, ამიტომ მშვენიერის როგორც ესთეტიკური კატეგორიის ჩამოყალიბებაში, ფსდაუდებელია შრომის როლი.

ხელოვნებაში მხოლოდ შინაარსობრივი ფორმაა მშვენიერი, აქედან გამომდინარე, ზოგიერთი ესთეტიკოსი ხელოვნების მშვენიერების განსაზღვრავდა როგორც შინაარსისა და ფორმის ერთიანობას. მაგალითად, ე. კლენსონის აზრით, სილამაზე არის ფორმის შესატყვისობა იდეასთან. ეს ფორმალა არაზუსტი და არასრულია.

ხელოვნების სილამაზე მდგომარეობს არა შინაარსისა და ფორმის ერთიანობაში (შესატყვისობაში), არამედ, უპირველეს ყოვლისა, ხელოვნების შინაარსში, რომელიც მშვენიერების პოზიციებიდან სიმართლი ასახავს სინამდვილეს და ახორციელებს მას სრულყოფილ მხატვრულ ფორმებში.

მაშინდამე, სილამაზე ხელოვნებაში ჩაქსოვილია არა თავისთავად შინაარსისა და ფორმის ერთიანობაში, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, შინაარსში, რომელიც სიმართლით ასახავს სინამდვილეს, განსახიერებს ესთეტიკურ იდეალს, რომელიც მიმართულია სინამდვილესა მშვენიერების დამკვიდრებისაკენ. ხელოვნების სილამაზე, შემდეგ, მდგომარეობს მის ფორმაში, რომელიც შექმნილია „სილამაზის კანონების“ მიხედვით, რაც დამახასიათებელია მოცემული ხელოვნების „ენისათვის“, და კი არ არღვევს, არამედ ახორციელებს ამ კანონებს, და ბოლოს, სილამაზე მდგომარეობს შინაარსისა და ფორმის შესატყვისობაში, იმაში, რომ ფორმის სილამაზე ენახებრება მშვენიერი შინაარსის გახსნას და ადამიანებამდე მის მაქსიმალურად ნათელ დაყვანას.

მხოლოდ მშვენიერი შინაარსისა და მისი შესაბამისი მშვენიერა ფორმის ერთიანობა ქმნის მხატვრული ნაწარმოების ქემარტიკი სილამაზე. ხელოვნების ქემარტიკი სილამაზე მხატვრული სიმართლისა და სრულყოფილი ფორმის პარპონიაშია.

მხატვრული ნაწარმოები მრავალი მიზეზითაა მშვენიერი, მაგრამ ვადაწყვეტ როლს აქ თამაშობს ხელოვანის ესთეტიკური იდეალი. საბჭოთა ხელოვანის ესთეტიკურ იდეალს ამკვიდრებენ, უპირველეს ყოვლისა, დადებითი გმირების სახეებით, ქმნიან ისეთ ხე-

ლოვნებას, რომელიც აღადგროვანებს ადამიანებს თვით ცხოვრების სიღამაშით.

საბჭოთა საზოგადოებრიობის უარყოფითი დამოკიდებულება ხელოვნების ზოგიერთი ნაწარმოებისადმი გამოწვეული იყო არა იმით, რომ მათში ასახული იყო ცხოვრების ზოგადი ჩრდილოვანი მხარე, არამედ ჩვენი ნაყოფანებების წარმოსახვის თვით ხასიათით, ცხოვრებაში მათი ადგილის ყალბი შეფასებით, განზოგადოებისას ცხოვრებისეული სიმართლისაგან განდგომით.

რეალისტური ხელოვნება სინამდვილის მახინჯი მოვლენების წარმოსახვაში, ესთეტიკური იდეალს გამოხატავს და დამკვიდრებაში პრინციპულად განსხვავდება მოდერნიზმისაგან. თანამედროვე მოდერნიზმის ბევრ მიმართულებაში დაკარგულია ესთეტიკური იდეალი. მახინჯისა და საწინააღმდეგარის ასახვა არსებითად ლებულობს თვითმკარ ხასიათს და მის ესთეტიზაციად იქცევა.

შენიშვნები:

- 1 ე. ი. ლენინი. ტ. 38, გვ. 83-84.
- 2 გ. ვიბლაძე, პრობლემა ბუნებისა და ხელოვნების შედარების, თბ., „ფედერაცია“ 1940, 49.
- 3 კ. მარქსი, ფ. ენგელსი. რჩეული ნაწერები. ტ. 2, გვ. 86.
- 4 გ. ვ. პლენანოვი. ლიტერატურა და ესთეტიკა. ტ. 1, გვ. 479 (რუსული გამოცემა).
- 5 ე. ი. ლენინი ლიტერატურისა და ხელოვნების შესახებ. 1967, გვ. 690 (რუსული გამოცემა).
- 6 იქვე, გვ. 685.
- 7 ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ. სახელგამო. თბილისი, 1957, გვ. 609.
- 8 ე. ი. ლენინი. თხზულებანი. ტ. 38, გვ. 62.
- 9 მ. გორკი. თხზულებანი 30 ტომად, ტ. 27, გვ. 5 (რუსული გამოცემა).
- 10 ნ. გ. ჩერნიშევსკი, რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი, სახელგამო, თბილისი, 1946, 307.
- 11 ტოდორ პელოვი. რჩეული ფილოსოფიური თხზულებანი 4 ტომად, ტ. 4. მოსკოვი, 1963, გვ. 307-372. (რუსული გამოცემა).
- 12 ჯ. ზემბიჯი. დინამიკური სიმეტრია არქიტექტურაში. მოსკოვი. 1936. (რუსული გამოცემა).
- 13 გიორგი ვიბლაძე, რუსთაველის ესთეტიკური სამყარო, გამოცემულია „განათლება“, თბილისი, 1965, გვ. 163.
- 14 ხელოვნების ოსტატები ხელოვნებზე. „ისკუსტვო“, 1970, ტ. 7, გვ. 51 (რუსული გამოცემა) შეიღტომად.
- 15 გ. ვ. პლენანოვი. ლიტერატურა და ესთეტიკა. მოსკოვი, 1958, ტ. 1, გვ. 193 (რუსული გამოცემა).



საქალაქო და რაიონული თეატრები:
რესპუბლიკის წამყვანი მსახიობები
პეპის დონეჯი

თეატრალური ცხოვრების პარალოქსები

ალექსანდრე ჩხაიძე

მძტომბრის მიწურულს ჩვენი რესპუბლიკის თეატრალურ ცხოვრებაში ორი მნიშვნელოვანი მოვლენა მოხდა: გაიმართა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მეცხრე ყრილობა, რომელიც ამ საზოგადოების არსებობის 100 წლისთავს დაემთხვა, და ჩატარდა შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის 100 წლისთავის საიუბილეო ზეიმი. სწორედ ამ მოვლენებს უძღვოდა წინ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილება რესპუბლიკის საქალაქო და რაიონული თეატრების მუშაობის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ, რაც პრესაში გამოქვეყნდა მრავლისმეტყველი სათაურით — „საქალაქო და რაიონული თეატრები — რესპუბლიკის წამყვანი კოლექტივების დონეზე“. თავისთავად ცხადია, რომ ამ წამყვან კოლექტივთა შორის, უპირველეს ყოვლისა, იგულისხმება რუსთაველის თეატრი, რომლის საერთაშორისო აღიარება ერთხელ კიდევ მკაფიოდ გამოვლინდა საიუბილეო ზეიმის დღეებში. მოსალოდნელი იყო, რომ ეს პარტიული დოკუმენტი თეატრალური საზოგადოების ყრილობის მსჯელობის ერთ-ერთ ძირითად საგნად გადაიქცეოდა, რადგან, სად ან როდის უნდა ვთქვათ სათქმელი, გავუმზილოთ ერთმანეთს ეკვი თუ სიხარული, თუ არა ჩვენს მთავარ



თეატრალურ ფორუმზე, სადაც თავს იყრიან ყველა ენარისა და დარგის წარმომადგენლები, ქართული თეატრის ბედით სისხლბორცეულად დაინტერესებული ადამიანები. მაგრამ ასეთი ღრმა და საქმიანი საუბარი ყრილობაზე, სამწუხაროდ, არ გამართულა. ალბათ, იმიტომ, რომ მრავალრიცხოვანი სტუმრები ყრილობაზე საიუბილეო-საზეიმო განწყობილებით იყვნენ ჩამოსული, ვერც მასპინძლებმა მოვახერხებ დედაქალაქურიდან „პერიფერიულ ტალღაზე“ გადართვა. ასეა თუ ისეა, ყრილობაც და საიუბილეო ზეიმიც უკან დარჩა, სოფელ ოძისში ძეგლიც დაუუდგით ქართული რეალისტური თეატრის ფუძემდებელს გიორგი ერისთავს და ჩვენი რესპუბლიკის 30-ზე მეტი თეატრი კვლავ შეუღლა ჩვეულებრივ, ყოველდღიურ ცხოვრებას, ხოლო პერიფერიის თეატრები კვლავ აღმოჩნდნენ პირისპირ იმ ამოცანებისა და პრობლემების წინაშე, რომლებიც ასე ზუსტად და გარკვევითაა ჩამოყალიბებული საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის აღნიშნულ დადგენილებაში.

ყველა ამ პრობლემასა და სატკივარზე ჩვენ არაერთხელ გვილაპარაკია დედაქალაქში თუ ადგილებზე გამართულ პლენუმებსა და კონფერენციებზე, პრესაში, რადიოთი თუ ტელევიზიით, თუმცა შეიძლება ყოველთვის არ გვეოფნინდა გაბედულება და გულწრფელობა პირდაპირ შეგვეხედა სიმართლისათვის თვალბში, ზოგჯერ ღია კარებიც გვიმტვრევია, მაგრამ დღეს უკვე ყველა მთავარი სათქმელი და კითხვა სწორედ ამ დადგენილებაში იყრის თავს. ამიტომ საქმისათვის უმჯობესი იქნება, თუ არ გამოვეციდებით წვრილმანებს, გვერდზე გადავდებთ პირადულ თუ პატივმოყვარულ ემოციებს და მსჯელობის საგნად ვაგზდით საერთო სატკივარს, რაც აწუხებს და აღელვებს დღეს ყველა თეატრს, ბათუმშიც და თელავშიც, სოხუმშიც და რუსთაველიც, ლიხს გადაღმაც და ლიხს გადმოღმაც, ერთობლივად შევეცდებით გავერკვეთ პარადოქსებით აღსავსე ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში.

ღიას, პარადოქსებით, ვინაიდან ქართული თეატრი ეს არა მარტო დედაქალაქის აკადემიური თეატრებია, არამედ კიდევ ოცზე მეტი თეატრი, თავისი დიდი პრობლემებით და პატარა სიხარულით, ენერგიული თუ უნ-

იათო ხელმძღვანელებით, პროვინციული რეტრიკით თუ არაფრისმთქმელი სპექტაკლებით, პრემიერის აფიოტაჟით თუ მაყურებლის წინაშე რიელი დარბაზის ცივი სუნთქვით, უბადრუკი სადადგმო ხარჯებით თუ თეატრს, სავაჭრო ორგანიზაციებსა და ბანკს შორის წლების მანძილზე დაუდგენელი ურთიერთობით.

ქართული თეატრი არა მარტო რუსთაველის თეატრის ტრიუმფია ბრიტანეთის კუნძულებზე, იტალიასა და საფრანგეთში, არამედ აგრეთვე რომელიმე რაიონულ ცენტრში ან სოფლის კლუბში მაყურებლის მოუსვლელობის გამო ჩაშლილი სპექტაკლიც, არა მარტო ქართული თეატრის გასტროლების დროს მოსკოვში სპექტაკლის წინ ზედმეტი ბილეთის მაძიებელი მაყურებელია, არამედ ჩვენი თანამოქალაქეები, მეგობრები და ახლობლებიც, რომლებსაც წლების მანძილზე არ შეუღიათ თეატრის კარი, მაგრამ სამაგიეროდ, ზოგჯერ ზედმეტი ემოციები გამოუვლენიათ ქართული სიტყვის, ქართული ენის დასაცავად, ხოლო სად როგორ უნდა დაამტკიცონ მათ თავიანთი მამულიშვილობა, თუ არა ქართულ სპექტაკლზე მისვლით, მშობლიურ თეატრზე ზრუნვით, მისი სიყვარულით.

მოდით, არა მხოლოდ თავის მოსაწონებლად, არამედ უფრო ღრმად და საქმიანად ჩაუფიქრდეთ ციფრებს, რომ საქართველოში, ჩვენს შედარებით პატარა რესპუბლიკაში, 31 სახელმწიფო თეატრია, რომლებიც ყოველწლიურად ასამდე ახალ სპექტაკლს უშვებენ. უბირველეს ყოვლისა, შეშფოთებას იწვევს მათი არათანაბარი გეოგრაფიული განლაგება. თბილისში სულ ახლახან გაიხსნა რიგით მეთექვსმეტე თეატრი, აღმოსავლეთ საქართველოში მხოლოდ ერთადერთი თეატრია — თელავისა, რომელმაც ბრწყინვალე შენობა მიიღო, რაც საიმედო პერსპექტივებს სახაეს ამ კუთხეში, ხოლო დასავლეთ საქართველოში ყოველ 50-80 კილომეტრზე ახალი თეატრია. მემწელება ამის თქმა, მაგრამ ხომ არ გახდა თეატრი მეტად ხელმისაწვდომი, ხომ არ დაკარგა თეატრისა და მაყურებლის შეხვედრამ ზეიმის ელფერი? ახლა მაყურებელი კი აღარ მოდის თეატრში, არამედ თეატრი თვითონ მოდის მასთან, მაგრამ ამ სტუმრობას უმეტეს შემთხვევაში არავითარი კავშირი არა აქვს არც შემოქმედებასთან და

არც მასთან დაკავშირებულ სიხარულთან.

ეს გასვლითი სპექტაკლები, მორყეული ავტობუსებით, განახევრებული დეკორაციებით, შემცირებული პერსონაჟებით, მბეჭეტავი განათებით, გაყინულ კლუბებსა და კულტურის სახლებში გათამაშებული, ელემენტარული ტექნიკური თუ ადამიანური პირობების გარეშე, თეატრისა და მახიობისადმი უპატივცემულობის ატმოსფეროს ქმნის.

საქმე იქამდე მივიდა, რომ სოფლისა და კოლმეურნეობათა თავკაცები მორიგებაზე მიდიან თეატრის ხელმძღვანელებთან, ნუ შეიწუხებთ თავს ჩამოსვლით, არ გვიანდა სპექტაკლი, აჰა, თქვენ ფული, მხოლოდ თავი დაგვანებეთო, და თეატრი, სამწუხაროდ, მიდის ამ კომპრომისზე, რადგან მის თავზე დამოკლეს მანვილივითა ალმართული გასვლითი სპექტაკლების. მაყურებელთა მოზიღვის, სოფლის მშრომელთა მომსახურების უსაშველოდ გაბერილი გეგმები, ამის შემდეგ, რა ზეიმზე, შემოქმედებითს სიხარულზე, თეატრის რა ავტორიტეტზე შეიძლება ლაპარაკი? რა უნდა ამხილო და დაგმო სკენიდან, როცა თვითონ შენ, თეატრი, ხარ სიყალბისა და თვალთმაქციობის მონაწილე! ჩვენ კი ყველანი ყველაფერ ამას ვხედავთ, მაგრამ ვითომ ვერ ვხედავთ და ასე, თანდათან, ეგმსგავსებით ჩირგვებში თავჩარგულ სირაქლემას.

მაგრამ ახლა ერთი ჩვენს საკუთარ ოჯახშიც ჩავიხედოთ, რა დონისაა ის ასი სპექტაკლი, რომლებსაც ყოველწლიურად ვთავაზობთ მაყურებელს? იქნებ თავი დაჯანებოთ რიგით მაყურებელს, მის სამართლიან თუ უსაფუძვლო პრეტენზიებს და საკუთარ თავს შევეკითხოთ, რამდენი სპექტაკლი იქცა სეზონის ასი პრემიერიდან თეატრალურა ცხოვრების ისეთ მოვლენად, რაც ჩვენ, პროფესიონალებს, საქმიითა და მთელი ცხოვრებით თეატრთან დაკავშირებულ ადამიანებს, გვაძიულებს, ქუთათსიდან ჩავიდეთ ბათუმში, სოხუმიდან — ცხინვალში, თბილისიდან — ფოთში, და ასე შემდეგ? ყველა ეს თეატრი სომ პროფესიული კოლექტივია, სადაც უმაღლესდამთავრებული მსახიობები და რეჟისორები მუშაობენ; მაგრამ საქმე ისაა, რომ ბევრგან საეკვო გემოვნებით, თეატრის პოტენციური შესაძლებლობის გაუთვალისწინებლად დგება რეპერტუარი; კულტურის სამინისტროც ზედმეტ ლიბერალობას იჩენს ამ საქმეში, ვადამეტე-

ბულ ნდობას უცხადებს თეატრის ხელმძღვანელობას, რეჟისურას, როდესაც ესა თუ ის თეატრი „ოტელოს“ ან „მაკბეტის“ პრეტენზიას აცხადებს, სამინისტრო, სხვა თუ არაფერი, იმაში მაინც უნდა იყოს დარწმუნებული, ჰყავს თუ არა თეატრს ამ როლების შემსრულებელი მსახიობები, კომპრომისებითა აღსავსე ახალი სპექტაკლების ჩაბარებამიღება. სამინისტროს თეატრალური განყოფილებისა და სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგიის რამდენიმეკაციანი კოლექტივი, ბუნებრივია, ვერ გაწვდება 30-ზე მეტ თეატრში დადგმულ ასამდე სპექტაკლს, ამიტომ, უპირველეს ყოვლისა, უნდა ამოღლდეს თავად თეატრის, მისი დირექციის, სამხატვრო საბჭოს, მთელი კოლექტივის, ადგილობრივი ხელმძღვანელობის როლი და პასუხისმგებლობა თეატრის საქმიანობისადმი, ახალი სპექტაკლის ხარისხისადმი. ყველა თეატრმა, უპირველეს ყოვლისა, თვითონ უნდა მოუაროს საკუთარ თავს. ამასთან დაკავშირებით, ერთხელ კიდევ უნდა გავიმეოროთ მრავალგზის თქმული, რომ ადგილებზე თეატრი უნდა იყოს რაიონის პარტიული ხელმძღვანელობის უშუალო ყურადღებისა და ზრუნვის საგანი. ეს ასეცაა ზოგიერთ რაიონსა და ქალაქში. კულტურის სამინისტროში, პარტიის ცენტრალური კომიტეტის კულტურის განყოფილებაში უნდა იდოს სიები რესპუბლიკის თეატრებში პრემიერების დღის ზუსტი თარიღებით იმ ვარაუდით, რომ თუკი ყველა ამ ახალ სპექტაკლზე დასწრება ვერ მოხერხდება, მეორე დღით თბილისიდან ზარი მაინც დაირეკოს რაიკომის ან ქალაქკომის პირველი მდივნის კაბინეტში იმის გასაგებად, თუ როგორ ჩატარდა პრემიერა, რატომ არ გაავსო დარბაზი პრემიერის დღეს 50-80-ათასიანმა ქალაქმა, ესწრებოდა თუ არა თვითონ პირველი მდივანი, ფართო აქტივი ახალ სპექტაკლს და ასე შემდეგ. ვოქვით, დაახლოებით, ისეთივე დაინტერესებით, თუ როგორ ჩატარდა პირველი მეცადინეობები პარტიული სწავლების ქსელში. ხელმძღვანელობისა და ყურადღების ასეთმა ფორმამაც, ვფიქრობთ, შეიძლება გამოიღოს კეთილი ნაყოფი.

სერიოზულ შემფოთებას იწვევს თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთობის დღევანდელი მდგომარეობა. საგანგებო სოციალური გამოკვლევა არაა საჭირო იმის დასადგენად,

2. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 2, 1982





რომ პოტენციური მაცურებლების დიდი ნაწილი, შეიძლება უმეტესობაც, არ დადის თეატრში. თეატრისათვის ეკონომიურ-ფინანსური დახმარების მიზნით მტკიცედ დამკვიდრებული სააბონემენტო სისტემა, ვფიქრობთ, თანდათან აუნაზღაურებელ მორალურ ზიანს აყენებს თეატრს. ფაქტია, რომ აბონემენტების მფლობელთა დიდი ნაწილი არ ესწრება სპექტაკლებს. ყველამ კარგად ვიცით, რომ ეს აბონემენტები თითქმის ძალდატანებით ვრცელდება და საქმე ძირითადად მთავრდება მათი ღირებულების ამოღებით. ამით სრულდება ფინანსური გეგმა, მაცურებელთა დასწრების გეგმაც, რადგან თეატრში ყოველ საღამოს მოსულად ითვლება კონკრეტული ნომრის აბონემენტის მფლობელი 300-400 კაცი, რომლებიც სინამდვილეში ამ დროს სახლში ტელევიზორს უყურებენ, ან წიგნს კითხულობენ, რაც აგრეთვე ძალზე საეჭვოა. ასეთი ანგარიშით ჩვენს რესპუბლიკას მაცურებელთა დასწრების მხრივ შეიძლება საპატიო ადგილიც კი უკავია, რაც, დამეთანხმებით, მიწერას უფრო ჩამოგავს, ეს კი ცხოვრებისა და საქმიანობის სხვა დარგებში სასტიკად ისეგბა. ასე, თანდათან, თეატრი ჰკარგავს თავის უპირატესობას კინოსთან, ტელევიზიასთან, უშუალო, ცოცხალ კონტაქტს მაცურებელთან და სამ ძირითად ბურჯზე, — თავად თეატრზე, დრამატურგიასა და მაცურებელზე დაყრდნობილ სასცენო ხელოვნების ტაძარს ეცლება ერთ-ერთი მთავარი ბურჯი — მაცურებელი. უმაცურებლო სპექტაკლი კი მკვდარი სპექტაკლია. ცარიელი, ცივი დარბაზი იწვევს ინერტულობას მსახიობთა მხრიდან, რაც თანდათან ნორმად იქცევა. ამაზე ლაპარაკი ერთხანს ცუდ ტონად ითვლებოდა, ახლა კი „სოვესტსკაია კულტურაც“ კი აქვეყნებს ვრცელ წერილს, სათაურით „მირაჟი მაცურებელთა დარბაზში“, სადაც ფიქტიურად შესრულებულ გეგმებსა და უმაცურებლო სპექტაკლებზეა ლაპარაკი. მაგრამ გამოსავალი მაინც არა სჩანს და, ალბათ, ახლა ვიპოვოთ მაცურებელთა ესთეტიურ აღზრდაში დამკვიდრებული შეცდომებს. ეს აღზრდა კი უნდა მიმდინარეობდეს, რომ იტყვიან, აკენიდან, ოჯახში, საბავშვო ბაღში, სკოლაში, უმაღლეს სასწავლებელში, შრომით კოლექტივებში და უნდა იყოს ყველა რანგის ხელმძღვანელის ზრუნვისა და ფიქრის საგანი.

მე ბევრჯერ მინახავს ჩვენი სახელოვანი მსახიობები სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ კულისებში, დალილინი, დაცილინი, მაგრამ საოცრად ბედნიერი. მაგრამ იმ საღამოს ძნელი საცნობი იყო ოთარ მეღვინეთუხუცესი, სპექტაკლის მსვლელობის დროს მაცურებელთა უხამსობით გაოგნებული. არ იკითხავთ, რა სპექტაკლი იყო იმ დღეს ან ვინ იყო მაცურებელი? ოთარმა იმ საღამოს შესარულა თავისი უბრწყინვალესი როლი — ფირსმანი, ხოლო მაცურებელთა დარბაზში ისხდნენ თბილისის სამხატვრო სასწავლებლის სტუდენტები! წარმოდგენილი მაქვს, როგორ მხატვრებად და მოქალაქეებად იზრდებიან ისინი თავიანთ სასწავლებელში!

მე იუმორის გრძნობადაკარგული ზურაბ ანჯაფარიძეც მინახავს, ერთ-ერთ სოფელში ჩაშლილი კონცერტიდან მოსული, ჩვენ კი რამდენჯერ გვიამაყია პრესაში თუ ტრიბუნიდან იმ სოფლის დოვლათით, კულტურით, ამ სოფელს პირველი ადგილი უკავია ერთ სულ მოსახლეზე თუ კვადრატულ კილომეტრზე უმაღლესადამთავრებულთა თუ მეცნიერთა რაოდენობით.

ესეც ჩვენი ცხოვრების პარადოქსებია. ყოველივე ამის შესახებ ასე ხმამაღლა თქმის უფლებას ვგაძლევს ეს მეტად მნიშვნელოვანი პარტიული დოკუმენტი. მართლაც, ქართული თეატრის ესოდენ მაღალი საერთაშორისო აღიარების ფონზე ყოველად მოუთმენელია რესპუბლიკის ადგილობრივი თეატრების დღევანდელი დონე, რის მიზეზების დადგენა და აღმოფხვრა სპეციალური კვლევის საგანი უნდა გახდეს.

ყველა ამ პრობლემათა გასარკვევად თეატრს გვერდით უნდა ედგას და თავიანთი ფუნქციების შესაბამისად — არა დეკლარაციულად, არამედ საქმიანად — ეხმარებოდეს თეატრმცოდნეობა, თეატრალური კრიტიკა, პრესა, რადიო, ტელევიზია. ვიღაცამ თითქოს იხუპრა, რა ბედნიერები ვიქნებოდით, მთელი წლის განმავლობაში მთელს ქართულ თეატრზე, ჩვენს პიესებზე და სპექტაკლებზე, იმდენი მაინც დაიწერებოდა, რამდენიც „მეგობრობის თეატრის“ ეგადით თბილისში რამდენიმედღიანი გასტროლებით ჩამოსულ ერთ თეატრზეო. მაგრამ ეს მედლის ერთი მხარეა. მთავარი მაინც ისაა, რას ვწერთ და როგორ ვწერთ. ოცდამეერთე საუკუნეში ვინმემ რომ მოინდომოს მართლა



ნამდვილი სურათის დადგენა, თუ რა ხდებოდა ქართულ თეატრში, ვთქვათ, მეოცე საუკუნის 70-იან წლებში, ალბათ, ძალზე გაუძნელდება, რადგან უმეტეს შემთხვევაში იმდენად არაობიექტური, არაპრინციპული, არაკვალიფიციურია ჩვენი პრესა თეატრისადმი დამოკიდებულებაში. აქ მხოლოდ დაბალპროფესიონალიზმთან როდი გვაქვს საქმე, არამედ პრინციპულად მცდარ შეხედულებასთან, სუსტი სპექტაკლის შექმნით, ამა თუ იმ თეატრის საქმიანობის დაუმსახურებელი შეფასებით, თითქოს გახეთი ეხმარება თეატრს, ავტორიტეტს უმაღლებს მას. ხდება კი პირიქით, გახეთი ამ შემთხვევაში, უპირველეს ყოვლისა, დაბლა სცემს საკუთარ ავტორიტეტს, ვინაიდან მაყურებელი, რომელიც ამავდროს გახეთის მკითხველიცაა, შესანიშნავად არჩევს ცუდსა და კარგს, შვსა და თვთოს. მე პირადად არ შემხვედრია მაყურებელი, რომ ეთქვას, აუცილებლად უნდა ვნახო ესა და ეს დადგმა, გახეთში აქებნო, ან კიდევ, პირიქით, არ ღირს ნახვა, გახეთი ამაგებსო. ორმაგი დანაშაულია, როცა ასეთნაირ რეცენზიებს სწერენ არა დილექტანტები, არამედ პროფესიონალები, თეატრის სპეციალისტები, რომლებიც შინაურულ საუბარში ერთს ამბობენ, საჯაროდ კი — საწინააღმდეგოს.

ჩვენ პასუხისმგებელი ვართ არა მარტო დღევანდლობის, არამედ შთამომავლობის წინაშეც, თუ რა მემკვიდრეობას ვუნახავთ მას. უფრო მეტიც, ხომ არ ვუყარავთ ამ მემკვიდრეობას. დაბეჯითებით ამბობენ, რომ ტელევიზიაში წაშალეს ფირზე გადაღებული რუსთაველის სახელმწიფო თეატრის ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი „ანტიგონე“, მიხეილ თუმანიშვილის დადგმითა და სერგო ზაქარიაძის მონაწილეობით. მეორე დღეს კი სერგო ზაქარიაძე ცოცხალთა შორის აღარ იყო. ასე ვაჰქრა ქართული თეატრის ისტორიის ერთ-ერთი ბრწყინვალე ფურცელი. და, ვინ იცის, კიდევ რამდენი ასეთი ფურცელი წაიშალა ჩვენი დაუდევრობისა და გულგრილობის გამო, ქართული თეატრის რამდენი სახელოვანი წარმომადგენლის სახე, ხმა და ნიკი ვერ შემოგუნანათ შთამომავლობას. თავს ვიმართლებთ, სათანადო ტექნიკა არ იყო მაშინო. იყო, ყველაფერი იყო და ამის მაგალითია თუნდაც 70 წლის წინათ გადაღებული და დღეს უძვირფასეს

რელიქვიად შემორჩენილი ფილმი „გაგანის მოგზაურობა რაკა-ლენხუმში“. ვინაიდან მამულიშვილურმა ფიქრმა და ზრუნვამ შემოინახა ეს კინომასალა. ჩვენ კი რამდენი რამ გავატანეთ წყალს და, სხვათა შორის, ახლაც ვატანთ. თანამედროვე ქართული დრამატურგიის ქირდვას ის ხომ არ აჯობებდა, რომ გვეზრუნა შთამომავლობისათვის, ისტორიისათვის დოკუმენტურად შემოგვენახა, ვთქვათ, გერმანულ სცენაზე საერთოდ პირველად დადგმული ქართული პიესის, ჩვენი მსოფიანი დრამატურგის გიგა ნახუცრიშვილის „კინკრაქა“, ფინეთში წარმოდგენილი ნოდარ დუმბაძის „მე, ბებია, ილიკო და ილარიონი“, ოტია იოსელიანის, გიორგი ხუხაშვილის, ახალგაზრდა ლაშა თაბუკაშვილის საზღვეარგარეთ გასული პიესები. ეს ყოველივე ხომ ქართული თეატრის, ჩვენი ერის ისტორიაა, რაც მხოლოდ პროგრამის ან აფიშის სახით ამ ავტორთა საოჯახო არქივშია ჩამალული. განა ძნელი საქმე იყო, რომელიმე კომპენტენტურ ორგანიზაციას ეთავა და მიეწერა ამ ქვეყნის ტელევიზიისათვის, ფირზე გადაეღოთ და გამოეგზავნათ მცირე ნაწილი მაინც უცხო ენებზე აქლერებული ამ სპექტაკლებიდან. შეუწყუხებია რომელიმე რედაქციას თავი, რათა ეთხოვა თავიანთი საზღვარგარეთელი კოლეგებისათვის, მოეწოდებინათ თავიანთი აზრი ამ პიესებისა და მათ მიხედვით დადგმული სპექტაკლების გარშემო? განა არ შეუხსრულებდნენ ამ თხოვნას? მაგრამ არავის არ უფიქრია სერიოზულად ამაზე და ასე ვაგრძელებდა მანამდე, სანამ ჩვენი თეატრალური მემკვიდრეობის შენახვა-შენარჩუნება სახელმწიფოებრივი ზრუნვის საგნად არ იქცევა. ამიტომ მე ვაყენებ საკითხს, რომ შეიქმნას ავტორიტეტული კომისია კულტურის სამინისტროს, თეატრალური საზოგადოების, ტელევიზიის, კინოსტუდიის, თეატრისა და კინოს მუზეუმის, ამ მამულიშვილური საქმით მართლა დაინტერესებული სხვა ორგანიზაციების მონაწილეობით ჩვენი კულტურულ ფასეულობათა, სახელდობრ, თეატრალური მემკვიდრეობის შესარჩევად და შესანარჩუნებლად.

დაბოლოს, თეატრის ერთ-ერთი მთავარი ბურჯის—დრამატურგიის, მე ვიტყვოდი, ეროვნული დრამატურგიის შესახებ. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული თეატრი იოლად გავიდა ეროვნული დრამატურგიის ჯარეშე სა-

ერთაშორისო სარბიელზე და მერე, როგორ გავიდა! ქართველმა დრამატურგებმა თავი იმითლა შეიძლება დავიმშვიდოთ, რომ ამ შემთხვევაში ჩვენი კონკურენტები არაან შექსპირი, სოფოკლე, ბრეხტი... მაგრამ მაინც... დიახ, მაგრამ, და დიახ, მაინც! ერთხელ კიდევ კარგად დაუფიქრდნენ უცხოეთისაკენ გზაღებული ჩვენი თეატრები, მათი თავკაცები, სხვა თუ არაფერი, ცოტა უზერხული ხომ არ იქნება, სწორედ იმ ქვეყნის სცენაზე დადგმული რომ დახვდეთ ჩვენი პიესები! არა, შეიძლება ამის გამო ისინი სირცხვილით არ დაიწვან, მაგრამ მაინც ვერაფრით ვერ ავუვლით გვერდს იმას, რომ ეროვნული დრამატურგიის გარეშე არ არსებობს ეროვნული თეატრი. თუმცა ისიც სათქმელია, რომ არც ქართულ ენაზე დაწერილი ყველა პიესაა ეროვნული, არც შენი პირადი ბიოგრაფია და თავგადასავალი აინტერესებს ყოველთვია სხვებს, არც შენი წუხილი და განცდებია ყოველთვის მსოფლიო სევდის ნაწილი და, რაც მთავარია, სრულებითაც არაა საჭირო სცენიდან მიკიბე-მოკიბვით, ქარაგმებითა და ალეგორიებით იმის ქადაგება, რის თქმასაც, მადლობა ღმერთს, არავინ გვიკრძალავს, პირდაპირ, ხმამაღლა, ყველას გასაგონად. ამ საქმეში ქართულ დრამატურგიას საბჭოთა თეატრის წინაშე ერთგვარი დამსახურება მიუძღვის და, მოდით, ნუ დაეპოობთ ამ პოზიციებს, ეს უფრო ახალგაზრდა დრამატურგთა გასაგონად მინდა ვთქვა, რადგან მათ შორის არიან ნიჭიერები, მხოლოდ საჭიროა მათი საქმიანობის, დაოსტატების სწორი გზით წარმართვა.

ჰოდა, თუკი ბუნებამ, განგებამ მოგვცა ეს პატარა ნიჭი და დიდი უფლება სცენიდან ველაპარაკოა ხალხს, ხოლო ხალხი იჩენს დიდსულოვნებას, მოისმინოს სცენიდან ჩვენი ნააზრევ-ნათქვამი, უნდა დავიცვათ კიდევ უპირველესი პირობა, გავხდეთ ფარდის იქითა მხარეს, მაყურებელთა დარბაზში მსხდომ ადამიანთა ფიქრების, წუხილის თუ სიხარულის მესაიდუმლე და თანამოაზრე. მაშინ დაუჭერებს ხალხი თეატრს. მაშინ გაქრება უნდობლობა თეატრისადმი, უმაყურებლო დარბაზის ცივი სუნთქვაც აღარ იქნება და მოიხსნება ის პრობლემები, კომპრომისები თუ პარადოქსები, რომლებიც, ჯერჯერობით, კვლავ გვხვდება ჩვენს ყოველდღიურ თეატრალურ ცხოვრებაში.

მუთაისის თოჯინების თეატრს — სათანადო უზრუნველება!

მურმან ფურცხვანიძე

ქუთაისის თოჯინების თეატრის
მთავარი რეჟისორი

თეატრალური ხელოვნების ყველა მუშაკი დიდი ინტერესით გაეცნო საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის დიდმნიშვნელოვან დადგენილებას საქართველოს სსრ საქალაქო და რაიონული თეატრების მუშაობის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ. აღნიშნულ დოკუმენტში ძირფესვიანადაა გაანალიზებული ჩვენი თეატრალური ხელოვნების ბოლო წლებში მოპოვებული წარმატებანი, ასევე ნაკლოვანებანი, დასახულია ღონისძიებები მდგომარეობის ძირეული გაუმჯობესებისათვის.

რთული შემოქმედებითი და საორგანიზაციო ხასიათის პრობლემები აქვს დასაძლვეი ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრს, რომლის ერთ-ერთი მთავარი ამოცანა მომავალი თაობის ზნეობრივი და ესთეტიკური ფორმირებაა. ამ მაღალმა და კეთილშობილურმა მისიამ მიზანს რომ მიაღწიოს, თოჯინების თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, მაღალმხატვრულ სპექტაკლებს უნდა აწვდიდეს თავის აუდიტორიას.

მოგესხნებათ, თუ რა ტექნიკური და



შემოქმედებითი ცვლილებები ხდება თანამედროვე თოჯინების თეატრში. რთულდება ფორმები, გამომსახველობითი საშუალებები, რაც, თავის მხრივ, სასცენო ხელოვნების ამ დარგის სპეციფიკის მცოდნე სპეციალისტთა მაღალკვალიფიციურ კადრებს და უახლესი ტექნიკით აღჭურვილ ბაზას საჭიროებს. რა მდგომარეობაა, ამ მხრივ, ქუთაისის თოჯინების თეატრში?

მე ვიტყვოდი, სავალალო!

არა გვყავს მთავარი მხატვარი. ამ წამყვანი ფიგურის გარეშე კი თანამედროვე თოჯინების თეატრის არსებობა წარმოუდგენელია.

თითქმის ოთხი წელია ვაკანტურია დამდგმელი რეჟისორის ადგილი. ვფიქრობ, კომენტარებს არც ეს ფაქტი საჭიროებს.

ამჟამად თეატრში მუშაობს 30 წლამდე ასაკის 5, 40 წლამდე — 3, 50 წლამდე — 5 და 60 წლისა და ზევით — 5 მსახიობი. მათ უმეტესობას კულტსასწავლებელი ან მუსიკალური სასწავლებელი აქვს დამთავრებული. ისინი ფაქტიურად, თავისი პროფესიის საფუძვლებს თეატრში დაეუფლნენ. თავისუფალი საშტატო ერთეულის უქონლობა არ გვაძლევს კვალიფიციური სპეციალისტების მონვევის, საშემსრულებლო ძალების განახლება-გადახალისების საშუალებას, რაც, ცხადია, სპობს ზრდის, წინსვლისა და განვითარების იმპულსებს.

უახლოესი მომავლის ჩვენი ერთ-ერთი მთავარი ამოცანაა ვეძებოთ გზები ამ წინააღმდეგობის აღმოსაფხვრელად. უპირველეს ყოვლისა, უმტიკინეულოდ უნდა მოგვარდეს კადრების მონაცვლეობის საკითხი. ხოლო, რაც შეეხება მომავალი კადრების აღზრდას, — ერთ-ერთი გზა ამ ამოცანის გადაჭრისა უნდა იყოს სტუდია. მესხიშვილის სახელობის თეატრთან. არსებობს დადგენილება ამ სტუდიის გახსნის შესახებ და, ვფიქრობ, ამ დადგენილების ცხოვრებაში გატარება დიდად დაგვეხმარება ჩვენს წინ მდგომი შემოქმედებითი პრობლემების დაძლევაში.

ახალ დადგენილებაში ყურადღება გამახვილებულია რაიონული თეატრების სარეპერტუარო პოლიტიკაზე. თეატრის რეპერტუარს მსოფლიო და ეროვნული დრამა-

ტურგის მაღალმხატვრული უნდა კვებავდეს. ქუთაისის თოჯინების თეატრის რეპერტუარში არის ქართული დრამატურგიის რამდენიმე ნიმუში, მაგრამ პიესები ძალიან ცოტაა და რაც არის, აღარ აკმაყოფილებს გაზრდილ იდურ-ესთეტიკურ მოთხოვნილებებს, არ გვაძლევს საშუალებას გადავხალისოთ რეპერტუარი, ეუჩვენოთ ბავშვებს სტილისტურად და თემატურად სხვადასხვაგვარი სპექტაკლები. ამ ორი წლის წინ საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში მოენდო მრგვალი მაგიდა, რომელიც თოჯინების თეატრის დრამატურგიასთან დაკავშირებულ პრობლემებს მიეძღვნა, თითქოს მოინიშნა კიდეც შექმნილი მდგომარეობის დაძლევის გზები, მაგრამ საქმე ადგილიდან არ დაძრულა.

მოსაგვარებელია თეატრში ბავშვების დასწრების საკითხი. თბილისის განათლების განყოფილების ინიციატივით ბავშვები თოჯინების თეატრში გაკვეთილების ხარჯზე დადიან. წარმოდგენაზე დასწრება მათთვის დიდ გაკვეთილად ითვლება. ვფიქრობ, ამ მაგალითს ქუთაისის განათლების განყოფილებამაც უნდა მიმართოს.

ქუთაისის თეატრს დიდ სარგებლობას მოუტანს შემოქმედებითი კონტაქტები დედაქალაქის თეატრებთან. კარგი იქნება, თუ რესპუბლიკის მონინავე თეატრები მოგვინვევენ გენერალურ რეპეტიციებზე, სადაც გვექნება საშუალება მოვისმინოთ მაღალპროფესიული მსჯელობა სპექტაკლის ავ-კარგინაობის შესახებ.

დაბოლოს, თოჯინების თეატრის ზრდა-განვითარება თანამედროვე მოთხოვნათა დონეზე ვერ მოხერხდება, თუკი არ გვექნება სათანადო მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა. თეატრი 35 წელია მოთავსებულია ნახევარსარდაფში. უფარგისია მყურებელთა დარბაზი, სცენა. არსებობს ჩვენი თეატრის რეკონსტრუქციის პროექტი, არცთუ უმნიშვნელო ხარჯებით, მაგრამ პროექტი დღემდე პროექტად რჩება.

პრობლემათი, პრობლემათი...

ვასილ ჩიგოგიძე

მხატვრის თეატრის მთავარი რეჟისორი

მხატვრის რაიონში აღრიდნევი მოდის მაცურებელთა ორგანიზებულად დასწრების კარგი ტრადიცია, რაც საოცრად უწყობს ხელს, როგორც ჩვენი შემოქმედებითი ღონის ზრდას, ასევე სოფლის მაცურებლის აღზრდას.

ჩვენ წელიწადში გვემით უნდა ვითამაშოთ 350 სპექტაკლი, აქედან 70% ვასვლით-ბია... ე. ი. ჩვენი მსახიობები სისტემატურად არიან „ბორბლებზე“, თითქმის ყოველ დღე აქვთ ვასვლითი სპექტაკლები სოფლად.

მაგრამ აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ზოგიერთ სოფელში წლების მანძილზე შეუფერებელ ბინებშია — ჭანეთის, ვაიკვრის, ბაღდადის, თხივალის, ნაგორის კულტურის კერები. ძივითა და მეღუქედურში კლუბის უქონლობის გამო ჩვენი მაცურებელი თითქმის მოკლებულია კულტურულ მომსახურებას. რაც სოფლებში საერთოდ შეუძლებელია სპექტაკლების გამართვა.

ყოველივე ზემოთ აღნიშნულის გამო (კლუბების მოწყობლობა, სცენის სიმცირე, დეკორაციების ფრაგმენტებით თამაში, ყოველდღიური ვასვლითები და სხვა...) ქვეითდება სპექტაკლების ხარისხი, საშემსრულებლო ღონე, იღლება დასი, დრო აღარ რჩება ნორმალური რეპეტიციებისათვის, მსახიობების სტუდიური მუშაობისათვის და ა. შ.

საქართველოს კც ცენტრალური კომიტეტის დიდმნიშვნელოვან დადგენილებაში — საქართველოს სსრ საქალაქო და რაიონული თეატრების მუშაობის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ — დიდებულადაა ნათქვამი, რომ დაწესდეს სოფელში „თეატრში წასვლის დღე“ — მიუთმეტეს. რომ ჩვენი თეატრის პრაქტიკაში ასეთი რამ, რაიონის ხელმძღვანელობის მხარდაჭერითა და უდიდესი დახმარებით, ხშირად ხორციელდება და თუკი ეს ღონისძიება კიდევ უფრო ფართო მასშტაბებს მიიღებს, ძალიან დაგვეხმარება ჩვენს შემდგომ მუშაობაში.

სასურველი იქნება, თუკი ამ შესანიშნავ წამოწყებას მხარს დაუჭერენ ჩვენი ქალაქის წარმოება-დაწესებულებები, თუკი მოხდება თვეში ერთხელ მაინც თითოეული წარმოება-დაწესებულებების სპექტაკლებზე ორგანიზებული დასწრება. ეს უაღრესად შეუწყობს ხელს თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების ამაღლებას.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს, საქ. სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტისა და ჩვენი რაიონის ხელმძღვანელობის დახმარებით პერიოდულად ხორციელდება მსახიობთა დასის გადახალისება, გაახალგაზრდაება. ახალ სეზონში უკვე მივიღეთ ოთხი თეატრალური ინსტიტუტდამთავრებული მსახიობი, ერთი რეჟისორი და ერთი თეატრმცოდნე. ეს დიდი შანაძენია ჩვენი თეატრისათვის.

ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ წელს თეატრალურ ინსტიტუტში ჩვენი თეატრის ბაზაზე გაიხსნა სპეციალური ჯგუფი, ექვსი კაცის შემადგენლობით, — სამი ქალი და სამი ვაჟი. ეს ახალგაზრდები ოთხი წლის შემდეგ როგორც პროფესიონალი მსახიობები, დაუბრუნდებიან მშობლიურ თეატრს. ჩვენ კვლავაც შევეცდებით ჩვენი თეატრისათვის ინსტიტუტის კედლებში აღიზარდონ ნიჭიერი ახალგაზრდები, მაგრამ თეატრიდან ახალგაზრდა მსახიობთა დენადობასაც აქვს ადგილი და ამაში უპირველესი მიზეზი მათი საცხოვრებელი ბინებით დაუკმაყოფილებლობაა. მართალია, ამ ბოლო პერიოდში თეატრს გამოეყო რამდენიმე ბინა, მაგრამ უბინაო მსახიობთა რიცხვი ჩვენთან საკმაოდ დიდია.

უკიდურესად მძიმე მდგომარეობაშია თეატრის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზაც. თეატრს არა აქვს სათავსოები დეკორაციის და ავეჯის შესანახად, არა გვაქვს სათავსოები სახელოსნოებისათვის, გარაჟი, რომლის უქონლობა ყოველად შეუძლებელია, რადგან სის-



ტმატურად იტაცებენ მანქანებს თეატრის (დაუცველი) ეზოდან...

წელიწადში ვუშვებთ 7 ახალ დადგმას, აქედან 2-3 სპექტაკლის დეკორაციის შესა-
ნახი გაგვაჩნია, დანარჩენი კი სათავსოების
უქონლობის გამო ღია ცის ქვეშ ფუჭდება,
ან ჩვენ თვითონ ვანადგურებთ.

საოცრად ცუდია თეატრის შენობის აკუს-
ტიკა, რაც ხელს უშლის მყარებელთა დარ-
ბახსა და სცენას შორის ურთიერთობის დამ-
ყარებას. ავარიულ მდგომარეობაშია შენობის
კედლები, პარტერში გამოსაცვლელია სკამე-
ბი, მოუწყობელია მსახიობთა ოთახები და
სხვა...

ასევე ავარიულ მდგომარეობაშია ტექნი-
კური უშიშროების თვალსაზრისით სცენა და
მისი ტექნიკური აღჭურვილობა (ეინაიდან
თეატრის გახსნის დღიდან, 1961 წლიდან
არავითარი რემონტი არ ჩატარებულა). მარ-
თალია, 1981 წლის მეოთხე კვარტალში კულ-
ტურის სამინისტრომ გამოგვიყო 20 ათასი
მანეთი სცენის ტექ. უშიშროების სამუშაო-
ებისათვის, მაგრამ ჯერჯერობით სამუშაოები
არაა დაწყებული.

აბსოლუტურად მოძველებული და გამო-
საცვლელია განათების აპარატურა და და-
ნადგარები რადიოსამჭროებში, რომლებიც
სიძველისაგან უფარგისი გახდა.

ამ ეტაპზე მიმდინარეობს თეატრის გადა-
ხურვის სამუშაოები. ასევე შედგენილია საგ-
რიმოროებისა და სარეპეტიციო ოთახების
კეთილმოსაწყობად ხარჯთაღრიცხვა, რაიად-
მასკომის მიერ გამოყოფილია თანხა და უახ-
ლოეს დღეებში დაიწყება სარემონტო სამუ-
შაოები.

მდგომარეობის გამოსწორება შეიძლება
მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი მოხდება
თეატრის შენობის რეკონსტრუქცია, რო-
გორც შიგნით (პარტერისა და სცენის, ასე-
ვე გარეთ — დამატებითი შენობის მოშენე-
ბით სათავსოებისათვის) რისთვისაც საჭიროა,
რაც შეიძლება უახლოეს დროში შეადგინონ
რემონტის და გაფართოებისათვის დოკუმენ-
ტაცია და გამოინახოს სახსრები მის შესას-
რულებლად.

ეს საკითხები დაისვა საქართველოს კპ
მხარაძის 33-ე პარტიულ კონფერენციაზე,
პირადად მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის
აბხ. ზ. ა. პატარაძის წინაშე, რომელიც შეგვ-
პირდა მხარდაჭერასა და დახმარებას.

ყველა ეს საკითხი დაყენებულია საქ. სსრ

კულტურის სამინისტროსა და პირადად მინ-
ისტრის აბხ. ო. ვ. თავაქიშვილის წინაშე.

ჩვენ ღრმად გვწამს, რომ ჩვენი მდგომარეობა
ხელმძღვანელობა, საქ. სსრ კულტურის სამი-
ნისტროსთან ერთად არაფერს დაიშურებენ
მხარაძის სახელმწიფო თეატრის მატე-
რიალურ-ტექნიკური ბაზის გასაუმჯობესებ-
ლად.

დიდი გულისტკივილით უნდა აღვნიშნო,
რომ ჩვენი თეატრის კოლექტივის წევრებს
(განსაკუთრებით მსახიობებს) 1968 წლიდან
(თეატრის 100 წლისთავის საიუბილეო დღე-
ები) არ მიუღიათ არავითარი წახალისება
(წოდებები) და ეს, მიუხედავად იმისა, რომ
რაიონის ხელმძღვანელობასთან ერთად არა-
ერთხელ დავსვით საკითხი.

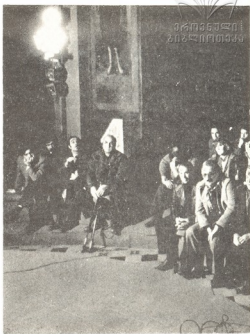
საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის
შემოთ ხსენებულ დადგენილებაში სამართ-
ლიანადაა აღნიშნული, რომ „ზუგდიდის,
მხარაძის, ფოთის დასები აღარ ასრულებენ
თავიანთ ზონის რაიონების მომსახურების
ფუნქციას“. ამასთან დაკავშირებით თავის
მართლება ყოველად შეუძლებელია, მაგრამ
არსებობს რიგი წინააღმდეგობები. (არ გვი-
რცელებენ ბილეთებსა და აბონემენტებს, არ
იყო დასწრება, ვერ ხერხდებოდა ნათამაშევი
სპექტაკლებიდან შემოსავლის ამოღება, სპექ-
ტაკლები იწყებოდა ღამის 12-1 საათზე, გა-
მოთქვამდნენ უკმაყოფილებას ჩვენი სპექტაკ-
ლებით და აღნიშნავდნენ, რომ მათ საკუთარი
სახალხო თეატრები ჰყავთ და სხვა...)

ასევე ერთ-ერთი მთავარი მიზეზი ისიც არის,
რომ არ გვყავს საყმაო ტრანსპორტი (ავტო-
ბუსები, სატვირთო მანქანა და მიკრო-ავტო-
ბუსი ან მსუბუქი ავტომანქანა „მოსკვიჩი“),
რომელიც ივლის სპექტაკლების დასანიშ-
ნად. ყოველივე ამის მიუხედავად, მხარაძის
სახ. თეატრს გადაწყვეტილი აქვს ამ სეზონში
(ოქტომბრის ბოლომდე გასტროლები გვაქვს
ზუგდიდის, ვალის, ჩხორიწყუსა და წალენჯი-
ხის რაიონებში) აუცილებლად შეასრულოს
ჩვენი ზონაში შემავალი რაიონების მომსა-
ხურების ფუნქცია.

ჩვენი თეატრის კოლექტივი ყოველ ღონეს
ჩხმარს საქ. სსრ კულტურის სამინისტროს,
მხარაძის კპ რაიკომისა და რაისაბჭოს აღ-
მასკომის დიდი მხარდაჭერითა და დახმარე-
ბით — საქმიით უპასუხოს საქართველოს კომ-
პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დიდმნი-
შვნელოვან დადგენილებას სარაიონთაშორისო
თეატრების მუშაობის შესახებ.



თბილისი თბილისელის თვალით



უჩველდღიურად იცვლის სახეს საქართველოს დედაქალაქი, ტერიტორიულად ფართოვდება, ახალ-ახალ უბნებსა და კვარტალებს იერთებს, იცვლება ცენტრი — ჩატარდა და ტარდება დიდი მასშტაბის რეკონსტრუქციები, რაც დაკავშირებულია ქალაქის ცხოვრებასთან, სატრანსპორტო ქსელის ზრდასთან, ძველის განახლებასთან. მრავალი წლის მანძილზე მიმდინარე ამ აღმშენებლობებში, რა თქმა უნდა, ბევრია მოსაწონი და არის დასაწუნიც. ყოველივე ამის თაობაზე განსხვავებული თვალსაზრისი არსებობს როგორც თვით არქიტექტორთა-მშენებელთა წრეებში, ისე თბილისის მკვიდრთა შორის. სწორედ თბილისელთა თვალსაზრისის მოსმენის მიზნით შეიკრიბნენ ამას წინათ არქიტექტორები და საზოგადოების წარმომადგენლები. ამ საღამოზე, რომელიც საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის ინიციატივით გაიმართა, არ ყოფილან მომხსენებლები, დისკუსია მიმდინარეობდა „მრგვალი მაგიდის“ პრინციპით. აზრთა უშუალო გაცვლა-გამოცვლას ენაცვლებოდა შეკითხვები. დისკუსიაში, რომელსაც წარმართავდა საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის თეორიის, კრიტიკისა და პროპაგანდის სექციის თავმჯდომარე **თენგიზ კვიციანი**, მონაწილეობდნენ ქალაქის მთავარი არქიტექტორი **შ. ყავლაშვილი**, ძველთა დაცვის მთავარი სამმართველოს უფროსი **ი. ციციანი**.

დი, თბილქალაქპროექტის დირექტორი **თ. თევზაძე**, საქართველოს სსრ არქიტექტორთა კავშირის თავმჯდომარე **ნ. მგალობლიშვილი**, სახმშენის თავმჯდომარე **გ. მირიანაშვილი**, პროფესორი **ვ. კოტეტიშვილი**, კინორეჟისორები **გ. უვანია** და **გ. პატარაია**, მხატვარა **თ. გოცაძე**, არქიტექტორი **ო. კალანდარიშვილი** და სხვ.

თუ მოკლედ შევაჯამებთ დისკუსიის საერთო შინაარსს, გამოიყოფა რამდენიმე ძირითადი საკითხი. გამოსვლებში აღინიშნა, რომ ძველი თბილისი ერთი მთლიანი, ცხოვრებისეული, ფუნქციური მხატვრული მთლიანობა იყო. დრომ, ქალაქის ზრდამ არქიტექტორებისა და მშენებლების წინაშე ახალი და ძალზე რთული ამოცანები დასვა: შენებისა და განახლების პირობებში ძველის, ისტორიულის შენარჩუნება. სამწუხაროდ, ძველ ღირებულებათა დაცვა ყოველთვის ვერ ხერხდება და რეკონსტრუქციას, ახლის შენებას ბევრი რამ შეეწირა. იმას კი, რაც დღემდე შემორჩა, ზოგჯერ დაკარგული აქვს ადრინდელი გამომსახველობა. ეროვნული ხუროთმოძღვრების და ყოფის ძეგლებისადმი სიყვარულს და პატივისცემას ვერ გამოხატავს ბუტაფორიული ნაგებობანი, რომლებიც ძველი რაყის მიდამოებში აიგო. ბუტაფორიებად და დეკორატიულ სანახაობად არ უნდა იქცეს ძველი თბილისის განახლებული უბნები, მათში სი-



დისკუსიაზე „თბილისი თბილისელის სეკულარული“

ცოცხლე უნდა იყოს დამკვიდრებული, მაგრამ მცდარად იქნა მიჩნეული თვალსაზრისი, რომ ძველ ქუჩებზე უწინდებურად ჩამოყრდევდეს ხელოსანთა — მქსოველთა, ოქრომკედელთა პატარა საამქროები. იმ ეპოქაში ხომ ეს ცხოვრებამ, ყოფამ მოიტანა, დროისათვის ორგანული იყო, დღეს კი ხელოვნური და გაუმართლებელი იქნებოდა. დისკუსიის ზოგმა მონაწილემ აღნიშნა ქალაქში მეტისმეტად კაშკაშა ფერადოვანი მოზაიკების მომრავლება, რაც, მათი აზრით, წარსულის ეროვნული მემკვიდრეობის მშვიდსა და პარმონიულ კოლორიტს უგულვებელყოფს. აქაც, იქნებ მოპაექრეთ დაავიწყდათ, რომ თანამედროვეობა მხატვრული ენის განახლებას, დროის შესატყვისობას ითხოვს. ითქვა ქალაქში მალღივი შენობების მომრავლებაზეც, თუმცა აქ არ უგულისხმობთ სასტუმროები. ძველი უბნები ვერ იფერვსო მალღივი შენობებს და რეკონსტრუქცია-მშენებლობისას ამის გულდასმით გააზრებაა საჭირო.

თბილისის მოსახლეობა სწრაფად იზრდება. მაგალითად, სულ ახალი რაიონი — გლდანი უკვე ერთი დიდი ქალაქის მოსახლეობას იტევს, ათასობით თბილისელი კი კვლავ ელის ბინას. საერთოდ, საბინაო მშენებლობის ტემპების სიჩქარემ ბევრი გამოუსწორებელი ხარვეზი შესძინა ქალაქს, მასივები და კვარტალები უსახური გახადა, ადამიანები ძნე-

ლად ეჩვევიან ან ვერ ეჩვევიან თავიანთ ააცხოვრებელ უბანს. თვით მშენებლობის ხარისხი ხშირად დაბალ დონეზეა, იგრძნობა მაღალკვალიფიციურ ოსტატთა ნაკლებობა, სათანადო ტექნიკისა და მასალის უქონლობა. ყოველივე ეს კი ერთმანეთზე დამოკიდებული პროცესია. ამიტომაც, ახალი რაიონები ვერ იქცა ქალაქის ორგანულ ნაწილად.

სასურველია ქალაქის აღმშენებლობის გენერალურ, პერსპექტიულ გეგმასთან არსებობდეს მისი მხატვრული გაფორმების გეგმაც. პრობლემები კომპლექსურად უნდა წყდებოდეს. მეტი ზრუნვაა საჭირო ახალი ნაგებობების, უბნების ესთეტიკურ მხარეზე.

არქიტექტურულ-სამშენებლო პრაქტიკის როგ ნაკლოვანებებს ხელს უწყობს კრიტიკის უქონლობაც, არ არსებობს სპეციალური: ჟურნალი, სადაც, ასე თუ ისე, განზოგადდებოდა მშენებელთა პრაქტიკა, გაიმართებოდა აზრთა გაცვლა-გამოცვლა. ქართველ ზუროთ-მოძღვრებს ისე თვალსაჩინო მიღწევები და ისე ფართო შესაძლებლობანი გააჩნიათ, რომ ისინი უეჭველად არიან ღირსნი ჰქონდეთ საკუთარი ორგანო — ჟურნალი, ან აღმანახი. ეს კი გადაუჭრელ პრობლემად რჩება.

ჩვენი ჟურნალი აგრძელებს ამ საკითხებზე მსჯელობას და ბეჭდავს ხელოვნებათმცოდნე გ. მარჯანიშვილისა და არქიტექტორ გ. გაბუნიას წერილებს.

ქველი თბილისი — მხატვრული მოვლენა

გიორგი მარჯანიშვილი

ძველი თბილისი გვემარბვის ხასიათით, სხვადასხვა დროისა და სტილისტურად განსხვავებულ ნაგებობათა ურთიერთშეთანაწყობით შექმნილი მხატვრული ანსამბლით, რთულ რელიეფზე შენობათა აგების საუკუნეთა მანძილზე განმტკიცებული და ტრადიციულად ქვეული ხერხებით მრავალ, დღეისათვის აქტუალურ საკითხს შეიცავს.

თბილისის მხატვრული სახე განაპირობა უაღრესად თავისებურმა ადგილმდებარეობამ. ქალაქი შეიქმნა მტკვრის ხეობის ყველაზე ვიწრო ადგილას, განვითარდა მდინარისაგან ზეაზიდულ ნაპირებზე და ბუნებრივი დომინანტების — სალაღას მთის, მთაწმინდისა და ხელოვნური ორიენტირების — მეტეხის, ნარიყალას, მამადავითისა და სიონის გარშემო გაიშალა. სხვადასხვა გეოგრაფიული პირობის კვალობაზე, იგი სხვადასხვანაირად იყო ორგანიზებული. ვიწროებში შეფენილი იყო მდინარის ორივე მხარეს, მთაგორაკების კალთებზე. ქალაქის ორივე ნაწილი, პირმოქცეული ერთმანეთისაკენ, ამავე დროს, გადასცქეროდა მტკვარსაც. მდინარე ქალაქის ღერძის როლს ასრულებდა. „ქალაქი მდინარეს გადაჰყურებდა“, „ქალაქი მდინარისაკენ იყო გახსნილი“, — ეს ფრაზები ხშირად გაისმის დღეს არქიტექტორთა და ძველის მოყვარულთა წრეებში, მაგრამ საქმე, როგორც ჩანს, ასე მარტივადაც არ იყო. მთის კალთების განაშენიანება დარბაზული და ე. წ. „შარვანული“ სახლების ცხოველხატულ ჯგუფებს წარმოადგენდა. („შარვანული სახლი“ — სრულიად მარტივი აღნაგობის პრიზმული ნაგებობა იყო). ხშირად გვხვდებოდა რამდენიმე შენობის ისეთი კომპლექსი, რომლის ქვედა ნაწილის ბანი ზედას ეზოს როლს ასრულებდა. ამ სახლებს შორის მიიკლავნე-

ბოდა ტფილისის ვიწრო შუკები. თავისი სივიწროვისა და რთული კონფიგურაციის გამო ქუჩაბანდები დახურული იყო მდინარისაკენ. ქალაქის ეს ნაწილი მტკვრისაკენ იხსნებოდა საცხოვრებლის ერთ-ერთი უმთავრესი ელემენტის — ბანის მეშვეობით. მოგვიანებით, ბანის გაქრობის შემდგომ, ეს ფუნქცია შეიძინა დაკიდულმა აივანმა. მდინარეზე იყო ორიენტირებული ფლატეთა კიდევებზე და უშუალოდ მტკვრის პირზე არსებული სახლებიც. იქ, სადაც მდინარის ნაპირებზე განლაგებული ქალაქის ნაწილები ერთიმეორეს „გაჰყურებდნენ“, განაშენიანების მთავარი მხატვრული ღერძის ფუნქციას მტკვარა ასრულებდა. სწორი ადგილის სიმციროსა და, საზოგადოდ, რთული რელიეფის გამო მცირე მანძილით გადაადგილებისასაც კი ხედები იცვლება. ამიტომ მდინარედან რამდენადმე მოშორებული ქალაქის უბნები „ავტონომიურობით“ ხასიათდება. ამის საუკეთესო მაგალითებია დღევანდელი ვერეკლე II-ის მოედანი, ბურის მოედანი, სიონის, შავთელის ქუჩები და სხვ. იმავე პრინციპებით ჩანს აგებული, უფრო მოგვიანებით, რუსთაველის გამზირიც, რომელსაც მდინარის მხრიდან ზღუდავდა დღევანდელ სასტუმრო „ივერი-

ის^ა წინ არსებული გრძელი, არც თუ მაღალი შენობა (დღეს აღარ არსებობს) და სხვა ნაგებობები. არც ეს უბნები იყო იზოლირებული მტკვრისაგან. მთის მასივის დამასრულებელი ნაგებობების საუცხოო მაგალითებია ძნელადის, ქიაჩელის ქუჩებზე, მეტეხის მახლობლად მდებარე შენობები. მარცხენა სანაპიროზე, მამა-დავითის მოპირდაპირე მხარეს გაშლილი ქალაქი დამრეც ფერდობზე იყო აგებული და (თუ შევხედავთ მას ან მთაწმინდიდან, ან უფრო ქვემოდან — ქიაჩელის ქუჩიდან, დღეს — რუსთაველის გამზირიდანაც) სამი დომინანტი — კათოლიკური ეკლესიით, ლუთერანული კორხეთი (დღეს უკვე აღარ არსებობს) და რუსული ეკლესიებით იყო ორგანიზებული. ძველი ქალაქის დომინანტებს — ნარიყალას და მეტეხს — აქ ახალი ორიენტირები — მამა-დავითის ეკლესია, ლუთერანული კორხე, კათოლიკური და რუსული ეკლესიები ენაცვლებოდა, „ავტონომიურად“ ორგანიზებული უბნების ერთ-ერთი მთავარი ნიშანი ეკლესიებია, რომელთა უთვალავი გუმბათი ნებისმიერი მდლობიდან ჩანს.

ძველი თბილისის განაშენიანების მეორე დამახასიათებელი ნიშანია შენობათა მრავალფასადიანობა. ამის საუცხოო ნიმუშებია უკვე ნახსენები შენობები, ქიაჩელის ქ. №7 და ძნელადის ქ. №51, პირველ შემთხვევაში შენობა დგას ორ სხვადასხვა დონეზე გამავალ ქუჩას შორის. ძველი ვერის დადმართის მხრიდან იგი იხსნება მრავალსართულიანი, ფართოდ გაშლილი ფონტით, ორი საბურავწამახული ერკერითა და შუაში ხვეული, საერთო კორპუსიდან მალა აზიდული კიბით. ქიაჩელის ქუჩაზე იგი ტიპობრივი, XX ს-ის დასაწყისისათვის დამახასიათებელი, ფასადით გადის, ხო-

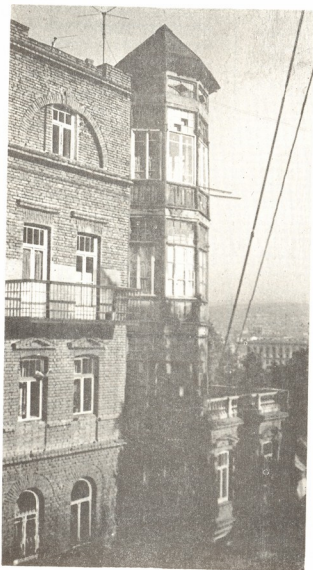
ლო ამ ორ ერთმანეთისგან სრულიად განსხვავებულ ფასადებს შორებს გვერდითი, ვიწრო და მსკდარი, ასიმეტრიულად ერკერშვერილი მხარე. ძნელადის ქუჩაზე მდებარე სახლიც, ერთი მხრიდან დაბალი და დანაწევრებული, ასიმეტრიული მოცულობაა, ხოლო მტკვრის მხრიდან იგი იხსნება მაღალი, მრავალსართულიანი, ფართო ფასადით. ასეთივე მრავალფასადიანობა ახასიათებს თბილისის თითქმის უკლებლივ ყველა სახლს. თითოეული შენობა თითქოს ეპატიყება მნახველს გარშემოსავლელად.

ძველი თბილისის მესამე სახასიათო ნიშანია ან ს ა მ ბ ლ უ რ ო ბ ა. ქალაქის საერთო სახის თითქოსდა სტლისტური სიკრელის მიუხედავად, ჩვენ თითქმის ყოველ ნაბიჯზე ვხედავთ გასაოცარი ტაქტით და მხატვრული ალღოთი დაჯილდოებული ოსტატების მიერ შექმნილ ქუჩებსა თუ მოედნებს. თუ გადავხედავთ ძნელადის ქ. № 51 სახლის კიდევ ერთ მხარეს და გავიაზრებთ ქუჩაზე გამოშვებული მისი ფასადის დანაწევრების ხასიათს და გადაწყვეტის ამოცანებს, დავინახავთ, რომ ახალი (მის პირდაპირ მდგომის ტრადიციულ — აივნიანი შენობების შესანიშნავ ნიმუშებთან შედარებით) აქცენტის მასშტაბი, დაწვრილმანებული ფორმები ჩრდილში აქცევს მას, არაფრით არ ცვლის მის ხასიათს. ახალი აქცენტის „ჩრდილში მოქცევა“ წამყვან როლს ანიჭებს „ტფილისურ“ განაშენიანებას და შენობას აქსოვს ქუჩის საერთო სტრუქტურაში. იგივე ხდება პლენაროვის გამზირზეც. აქ ერთმანეთის მეზობლად დგანან ერთიანი მასშტაბის აივნიანი და ევროპული შენობები. ევროპულ შენობათაგან ბევრს გააჩნია თავისებურად გააზრებული აღმოსავლური ელემენტები. აივნები არქ. ზალცმანის საკუთარ



სახლი ლ. ქიანელის ქ. № 7 ა

სახლი ლ. ქიანელის ქ. № 7



სახლში (პლენანოვის გამზირი № 115-ს, პროექტი 1872 წლისა. დღეს ძველი აივანქა მდებარეობს. იხ. ვ. ბერიძე, „თბილისის ხუროთმოძღვრება“. 1801—1917 წწ. ტ. II გვ. 127), აივნები პლენანოვის გამზირისა და ბაქოს ქუჩის კუთხეში მდებარე შენობაში (არქ. პ. შტერნი, 1893 წ.), დღევანდელი იუსტიციის სამინისტროს შენობის პირველი სართული იმეორებს „ქართული აივნების“ მოტივს, ხოლო ტერასა ამცირებს მისი სიმაღლისა და მოცულობის შთაბეჭდილებას და უფარდებს მას არსებულ განაშენიანებას. ეა ფაქტი მით უფრო საინტერესოა, თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ქალაქს აშენებდნენ სომეხი, რუსი, გერმანელი, პოლონელი და სხვა ერთა წარმომადგენელი არქიტექტორებიც. მათ დახვდათ მშენებლობის მტკიცედ შემუშავებულ ტრადიციები, რის საფუძველზეც გაშალეს საქმიანობა. ოვანეს თუმანიანის სიტყვებს თუ გავისხენებთ, „ძველი თბილისი რაღაც განსაკუთრებულად თავისებური სამყარო იყო, სადაც კავკასიის ხალხები გაერთიანებულნი იყვნენ თავიანთი ყოფის დამახასიათებელი ყველა ნიშნითა და მანერით. აქ მათ შექმნეს სხვადასხვა ხალხთა უაღრესად კოლორიტული და საინტერესო ნარევი.

რადგან ქართული სული იყო ამ ხალხთა ცხოვრების ტონის მიმცემი, ამიტომ ძველი თბილისი ერთმანეთისთვის უცხო ელემენტთა ეთნოგრაფიულ კრებულს კი არ წარმოადგენდა, არამედ იგი ჰგავდა მზიარულ საქორწილო სუფრას, სადაც კავკასიის ხალხები და ტომები იყვნენ მოწვეულნი“. (ციტატა მოტანილია ა. ბარნოვის წიგნიდან „ძველი თბილისის მუსიკოსები“, თბ. 1971, გვ. 78).

ამან თავისებური ასახვა ჰპოვა ხუროთმოძღვრებაშიც. მიუხედავად იმისა, თუ ვინ აგებდა შენო-



სახლი პლენხანოვის პროსპექტზე

სახლი პლენხანოვის პროსპექტისა და ბაქოს ქუჩის კუთხეში



ბას — რუსი, პოლონელი და სხვა
 ნელი თუ სომეხი და როგორღაც
 ნებოდა ეს შენობა ზნაღმეფე
 კლასიციტური, მოდერნისა თუ
 სხვა რიგისა — ეს ნაგებობები ქა-
 ლაქის თავისთავადი და ორგანუ-
 ლად განვითარებული სტრუქტუ-
 რის ნაწილად იქცეოდა.

არქიტექტურის ძეგლი, ზოგა-
 დად თუ განვსაზღვრავთ მას, ერ-
 ოვნული შემოქმედებითი პოტენ-
 ციის კონკრეტულ გარემოში გაშ-
 ლის შედეგს წარმოადგენს. ეს
 არის ფუძე, რომელსაც ერწყმის
 გავლენათა და შეზიარებათა სხვა-
 დასხვა ნაკადი. ძველი თბილისი
 ქალაქშენებლობის ამგვარად გა-
 აზრების საუცხოო სურათს წარ-
 მოგვიდგენს, იგი დიდი მხატვრული
 მოვლენაა. აქ მეორე პლანზე გა-
 დადის ცალკეულ შენობათა ღირ-
 სებები, მთავარია უბნები, შენო-
 ბათა დიდი და მცირე ანსამბლები,
 მათი აღნაგობა. აგების წესი, რე-
 ლიეფთან დამოკიდებულება და
 ა. შ. მიუხედავად არსებული
 ფუნდამენტური გამოკვლევებისა,
 კიდევ მრავალი საკითხია გასაშუ-
 კმელი. პირველი რაგის ამოცა-
 ნას, ზენი აზრით, სწორედ ანსამ-
 ბლთა შექმნის ხერხების შესწავ-
 ლა წარმოადგენს. მრავალი წლის
 მანძილზე ჩატარებულმა რეკონს-
 ტრუქციამ სახე უცვალა თბი-
 ლისს, ქალაქშენებლურა ქსოვი-
 ლი დაირღვა და გაჩნდა მისთვის
 უცხო რაიონები, არსებული განა-
 შენიანების მხატვრული სახის გა-
 უთვალისწინებელა მცირე ცვლი-
 ლებაც კი არღვევს და სპობს ან-
 სამბლებს. ძველი უბნების ყო-
 ველგვარ აღდგენა-განახლებასა
 თუ რეკონსტრუქციას საფუძვლად
 უნდა იდოს სათანადო მეცნიერუ-
 ლი ბაზისი და, პირველ რაგში,
 XIX-XX საუკუნის შენობათა
 სრული პასპორტიზაცია, ფიქსაცია
 და საარქივო მასალების მოძიება.
 იგივე სამუშაო უნდა ჩატარდეს
 საქართველოს ყველა ქალაქში და
 დასახლებულ პუნქტებში.

ვაშენოთ უფრო უკეთ

გივი გაბუნია

„მე ჟოველთჳის სევედიანი გრძნობა მე-
უფლება, როდესაც ახალ შენობებს ვუყუ-
რებ, ასე მრავლად რომ შენდება ჩვენს ირგ-
ვლივ. მათზე მილიონებია დახარჯული, მაგ-
რამ იშვიათად თუ მიიპყრობენ ყურადღებას
თავის სილამაზით ან შემოქმედებითი გაქანე-
ბით... ამის გამოა, რომ ახალ ქალაქებს არა-
ვითარი სახე არ გააჩნიათ. ისინი იმდენად
სწორხაზოვანი, გლუვი და მონოტონური
არიან, რომ გაივლი თუ არა ერთ ქუჩას, უკვე
მოგეწყინება და მეორეს ნახვის სურვილს
კარგავ“. ეს სიტყვები, რომელნიც ნ. ვ. გო-
გოლის მიერ 1831 წ. დაწერილი ერთ-ერთი
ნარკვევიდანაა ამოღებული, სამწუხაროდ, ხში-
რად ასახავს ჩვენს განწყობას, ახალი საც-
ხოვრებელი რაიონების ნახვისას რომ გვება-
დება. ასეთი პოზიცია შეიძლება, ერთი შე-
ხედვით, ზედმეტად პესიმიტური მოგვეჩვენ-
ოს იმ დიდი წარმატებების ფონზე, რომელნიც
საბინაო მშენებლობაში გვაქვს უკანასკნე-
ლი ორი ათწლეულის მანძილზე. ამ პერიოდ-

ში ექსპლოატაციაში შევიდა მილიონობით
კვადრატული მეტრი საცხოვრებელი ფართო-
ბი, ასიათასობით თბილისელმა იზეიმა ახალ-
მოსახლეობა და საგრძნობლად გაიუმჯობესა
საბინაო პირობები. მაგრამ იმ დიდ სოცია-
ლურ ეფექტთან ერთად, რომელიც ჩვენ მი-
ვიღეთ, ხშირად გაისმის საყვედური განაშე-
ნიანების უსახურობასა და მონოტონურობა-
ზე, რაც გარკვეულად აუფასურებს იმ დიდ
წრომას და მატერიალურ სახსრებს, რომელ-
ნიც ახალი კვარტალების შექმნას დასჭირდა,
მადლიერების გრძნობის ნაცვლად უკმაყო-
ფილებას ტოვებს ახალმოსახლეებში. ამ
მდგომარეობას ვერ შეამსუბუქებს ქალაქში
აშენებული ცალკეული უნიკალური ნაგებო-
ბები, რაგინდ მაღალმხატვრულად არ უნდა
იყოს ისინი გადაწყვეტილი. თუკი ინდუსტ-
რიული სახლთმშენებლობის პირველ ეტაპზე,
როდესაც ესთეტიკურად ღარიბი, ხისტი ნა-
გებობების ტირაჟირება სოციალური პრობ-
ლემის რადიკალურად და სწრაფად გადაწყვე-
ტის აუცილებლობით იყო გამოწვეული,
შემდგომ ეტაპებზე, როგორც მხატვრულ
ესთეტიკური, ასევე ტექნიკური ხარისხის გა-
უმჯობესება უმეტესად ფორმალურ ხასიათს
ატარებდა და არ ასახავდა იმ პოტენციურ
შესაძლებლობებს, რომელიც ინდუსტრიულ
სახლთმშენებლობას უკვე გააჩნდა. არქი-
ტექტურულ-მხატვრული ხარისხის დაბალი
დონე მით უფრო მიუღებელია, თუკი გავით-
ვალისწინებთ, რომ ტერიტორია, რომელიც
ახალ საცხოვრებელ რაიონებს უკავია, ათეულ
ათასობით ჰექტარით განისაზღვრება, რაც
საკმაოდ ინტენსიურ ზეგავლენას ახდენს
როგორც ჩვენი დედაქალაქის გარეგნულ სა-
ხეზე, ასევე მისი შინაგანი ცხოვრების რიტ-
მზე.

თავის დროზე, გადასვლა პერიმეტრული
მოშენებიდან, როდესაც ქუჩის გასწვრივ ჩამ-
წკრივებული სახლები კვარტალებს ჰქმნიდ-
ნენ, ე. წ. „თავისუფალი“ განაშენიანებაზე,
როდესაც სახლები იდგმება ინსოლაციის და
სხვა ქალაქგეგმარებითი მოთხოვნების გათვა-
ლისწინებით, უთუოდ პროგრესულ ნაბიჯს
წარმოადგენდა, მაგრამ „თავისუფალი“ განა-
შენიანება ანარქიულ თავისუფლებას კი არ
ნიშნავდა, არამედ კომპლექსურ მიდგომას,
რომელიც ითვალისწინებდა როგორც ქალაქ-



გეგმარებითი მოთხოვნების, ასევე კონკრეტული პრობემების სპეციფიკას, ყველაფერ იმას, რაც უბრალო სივრცეს ესთეტიკურ კატეგორიად, მხატვრულ ფენომენად გადააქცევდა. სივრცის ორგანიზაციის კანონების უგულვებელყოფამ, განაშენიანების პრინციპების პრიმიტიულად, სტერეოტიპულად გადაწყვეტამ, მრავალ საცხოვრებელ რაიონს დაუკარგა ადამიანის შესატყვისი გარემო და მასშტაბი. „კვარტალ-გეტოებს“ დაამსგავსა ისინი. შემთხვევით როდია, რომ ზოგიერთი სოციოლოგი მოზარდთა დამნაშავეობის უფრო მაღალ პროცენტს ახალ რაიონებში, ძველ ისტორიულად ჩამოყალიბებულ რაიონებთან შედარებით იმით ხსნის, რომ ახალ რაიონებში დაკარგულია ისეთი მცენებები, როგორცაა „ჩვენი ქუჩა“, „ჩვენი ეზო“, „ჩვენი უბანი“, არ არის შექმნილი გარემო, რომელიც ინტიმურობისა და კომუნიკაბელობის გრძობას ბადებს და არა მიუსაფრობისა, როდესაც ერთფეროვან შენობებს შორის ერთფეროვანი სივრცეა, სადაც ქარი და მოწყენილობა სუფევს. მასობრივი მშენებლობის პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ არქიტექტურული ფორმით მოდერირებულ სივრცეს გააჩნია თავისი მასშტაბი, ანუ განზომილება. საქმარისია დაიროდეს სივრცის ათვისების ზღვარი, მისი ადამიანური მასშტაბი და იგი მხატვრული ზემოქმედების უნარს მოკლებულ სიცარიელედ გადაიქცევა.

სივრცის ორგანიზაცია ყოველდღიური, ჩვეულებრივი საქმიანობაა. ბევრი ჩვენთაგანი მონაწილეობს მასში დროის რალაც გარკვეულ მონაკვეთში. ყველა, ვინც ასუფთავებს ტერიტორიას, რგავს მცენარეულობას, დგამს რაიმე ნაგებობებს, თუ ქანდაკებებს, აკეთებს გზებს, ბილიკებს, ნებსით თუ უნებლიეთ ცვლის ბუნების არსებულ ორგანიზაციას, ცვლის სივრცეს. სივრცე, ერთი არქიტექტორის გამოთქმით, ეს არის ატმოსფეროს უხილავი ოკეანე, რომლის ფსკერზეც ჩვენ ვცხოვრობთ. ყველაფერი, რასაც ვუნატებთ ან ვაკლებთ ლანდშაფტს, ცვლის მას, ხდის უარესს ან უკეთესს.

საცხოვრებელ რაიონებში სივრცის მაორგანიზებელ ძირითად ელემენტებს წარმოადგენენ ხელოვნური ნაგებობები — საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი შენობები, გზები,

მანქანების სადგომები და სხვა; მანქანების ელემენტები (ბორცვები, ხეები, მდინარეები, ხეები) და გამამდიდრებელი ელემენტები (სკულპტურა, სათამაშო მოედნები, განათება, რეკლამა, მცირე ფორმები და სხვა). სწორედ ამ ძირითადი ელემენტების კომბინირებით ხდება საცხოვრებელი რაიონების არქიტექტურულ-სივრცობრივი სტრუქტურის ჩამოყალიბება. არქიტექტორმა რომ სასურველ შედეგს მიაღწიოს, ხელთ უნდა ჰქონდეს ის აუცილებელი პალიტრა ამ კომპონენტებისა, რომელიც მის შემოქმედებით ჩანაფიქრს რეალობად აქცევს. რა სურათი გვაქვს ამ მხრივ? სამწუხაროდ, არც ისე სასიამოვნო. ავიღოთ თუნდაც საცხოვრებელი სახლები. დღეისათვის მათი ნომენკლატურა ძალზე შეზღუდულია. ეს არის 1-464 სერიის მსხვილპანელოვანი სახლები, რომლებიც 1963 წლიდან გამოიყენება და უკვე მოძველებულია, როგორც გეგმარებითი, ასევე მხატვრული ღირსებით; 127 სერიის მსხვილპანელოვანი სახლები; 16 სართულიანი კარკასულ-პანელოვანი კოშკურა სახლები და მსხვილბლოკოვანი სახლები.

აი, ის ძირითადი დომინირებული ელემენტები, რომლებიც ახალი საცხოვრებელი რაიონების არქიტექტურულ-სივრცობრივ გარემოს აყალიბებენ. საცხოვრებელი სახლები საერთოდ არ შენდება ავტურითა და მონოლითური რკინა-ბეტონით, რომლებსაც მსხვილპანელოვანთან შედარებით გაცილებით უფრო მეტი პლასტიკური გამომსახველობა გააჩნიათ. ბოლო დროს, ერთფეროვნების თავიდან აცილების მიზნით, ხშირად ფასადებში სხვადასხვა დეკორატიული ელემენტები შეაქვთ, მიმართავენ ე. წ. არქიტექტურულ „კოსმეტიკას“, რაც მხოლოდ პრობლემის გადაწყვეტის იმიტაციად შეიძლება ჩაითვალოს. გარდა ამისა, რატომაც არ პროექტდება 2-4 სართულიანი შენობები, თუმცა სულ უფრო ნათელი ხდება, რომ ქალაქების მოშენება მხოლოდ მრავალსართულიანი სახლებით არახელსაყრელია, როგორც ესთეტიკური, ასევე ეკონომიური თვალსაზრისით. ბოლო დროს, მეცნიერული გამოკვლევები, აგრეთვე ექსპერიმენტული პროექტები გვიჩვენებენ, რომ დაბალსართულიანი მოშენება თავისი სიმკიდრევით, ე. ი. საცხოვრებელი ფართის

რაოდენობით 1 ჰექტარ ტერიტორიაზე არ ჩამოეყარდება მაღალსართულიან მოშენებას, რა თქმა უნდა, თუკი რაციონალური ქალაქგეგმარებითი ხერხები იქნება მიკვლეული. ასეთივე მდგომარეობაა საზოგადოებრივი შენობების მშენებლობისას. ტიპური პროექტებით აშენებული ხისტი, ასკეტური შენობები არ ურთიერთმოქმედებენ საცხოვრებელ სახლებთან, არ ქმნიან საერთო ანსამბლს, არ ატარებენ იმ დიდ ფუნქციას, რომელიც მათთვის განკუთვნილია თანამედროვე ქალაქგეგმარებითი კონცეფციებით. მოსახლეობისათვის სრულყოფიანი გარემოს შექმნის პრინციპების რეალიზაცია ხშირად ნომენკლატურულ ხასიათს ატარებს. ჩვენ ვაპროექტებთ სკოლებს, საბავშვო ბაღებს, სავაჭრო ცენტრებს, კინოთეატრებს, განსაზღვრული ნუსხით, ვიძლევიტ მათ დისლოკაციას საცხოვრებელი რაიონის ტერიტორიაზე და ვთვლით, რომ ამით საქმე დამთავრებულია. მაგრამ შეესაბამება ეს „ნომენკლატურული“ პარმონია ახალმოსახლეთა ქვეშაირტ მოთხოვნებს? აღბათ ნაკლებად, რადგან ხელოვნურმა გარემომ ტექნაურ და ფუნქციონალურ სრულყოფასთან ერთად უნდა შექმნას ის, რასაც ეწოდება ხელოვნების ნიმუში. ის ნამდვილი სილამაზე, რომელიც დაასვენებს ადამიანს. შთავგონებს გონებას და აამაღლებს სულს. საზოგადოებრივი შენობების წამყვანი როლის დეკარვამ განაშენიანებაში კიდევ უფრო გაამაჩინა საცხოვრებელი სახლების უსაბურობა და ერთფეროვნება, საბაბი მისცა კინემატოგრაფისტებს და მწერლებს ირონიზირებისათვის. მაგრამ ასეთი მდგომარეობა მარტო სამშენებლო პრაქტიკიდან როდი გამოდინარეობს. არსებული მაგალითები ბელორუსიის, ლიტვის, ესტონეთის გამოცდილებიდან გვიჩვენებს, რომ ერთნაირ პირობებში, ერთნაირი საშუალებებით, შეიძლება სრულიად განსხვავებული შედეგების მიღწევა, თუკი არქიტექტორი პროექტირებისას მაქსიმალურად გამოიყენებს არსებულ ლანდშაფტს, ეფექტურად გამოაჩენს და მოსდენილად მორგებს რელიეფს შენობებს.

ჩვენი წინაპრები ხომ ამის ოსტატები იყვნენ. გეგმაში ტეტრაკონქის ფორმის მქონე ჯვრის მონასტერი, ატენის სიონი, ძველი შუამთა, შეიძლება უტრირებულად ტიპურ შენობებად ჩათვალოს, მაგრამ მათი რელიეფთან შეხამებით შიგა სივრცისა და გარე

დეკორის მოდელირებით მიღწეულია მკვეთრად ინდივიდუალური იერი.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ქვეყნის საზოგადოებრივი რაიონებას იერს მარტო არქიტექტურა როდი განაპირობებს. ბევრია დამოკიდებული თვით მოსახლეობაზეც, რომელიც არქიტექტურის უშუალო „მომხმარებელია“. ცნობილია მაგალითები, როდესაც ორგანიზებულმა და ხალისიანმა მეზობლებმა ბაღნარად აქციეს საცხოვრებელი კვარტალების შიგა სივრცე, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამავე დროს დგას პრობლემა შენობებისა და მიმდებარე ტერიტორიის დაცვისა ზოგიერთი ვაიმაცხოვრებლისაგან. ცხადია, რომ შენობების ხარისხი და იერი შორსაა სასურველისაგან, მაგრამ განა ეს საბაბია იმისა, რომ ვანგრით ტიხრები, მივაშენოთ და საკუთარი სურვალსთ შევმინოთ ლოჯიები, გადავაქციოთ აივნები საკუქნაოებად, ვანაგვიანოთ ეზოები, სადარბაზოები და სხვა. ხშირად ორდინარულ და ტიპურ სახლებში კარგად მოვლილი და ყვავილებით შემკული აივნები, მუწესრიგებული ეზოები ახდენენ ისეთივე ეფექტს, რომელსაც ხშირად არქიტექტურული ხერხებითაც ვერ აღწევენ.

საცხოვრებელი და საზოგადოებრივი შენობების გარდა, სივრცის მორგანიზებელი ხელოვნური ელემენტებიდან დიდი მნიშვნელობა ენიჭება გზებსა და მანქანების სადგომებს.

ძველი თბილისის მომხიბვლელობის ერთერთი პირობა იმაში მდგომარეობს, რომ ერთი და ორსართულიანი მოშენების რაიონებში ურთიერთ გაწონასწორებულია სახლები, ქუჩები და ეზოები, რაც ასე ნაკლებად იგრძნობა ახალ რაიონებში. ამ პრინციპების უგულვებელყოფა იწვევს მონოტონურობას, რაც ძლიერდება ქუჩების გაფართოებისა და მთლიან ლანდშაფტში ასფალტით დაფარული ფართის ზრდის ტენდენციით. ახალი საცხოვრებელი რაიონების ტერიტორიის ბალანსის ანალიზი გვიჩვენებს, რომ უმეტეს შემთხვევაში გამწვანებისათვის განკუთვნილი ტერიტორიის ხარჯზე გაუმართლებლად გაზრდილია მოასფალტებული ტერიტორიის პროცენტი, რაც საგრძნობლად აუარესებს ცხოვრების პირობებს. ვაძლევთ რა მანქანებს რაც შეიძლება მეტ სივრცეს, არ უნდა დავივიწყოთ, მაქსიმალურად დავიცვათ ფეხით მოსიარულე, შეეცადოთ შევუნარჩუნოთ ლანდშაფტს მისი



სახე, დავიცვათ ის XX საუკუნის ასფალტი-
ზაციისაგან, გავამწვანოთ მანქანების საღ-
ვებების უმეტესი ნაწილი, რაც ჩვენს ბუ-
ნებრივ კლიმატურ პირობებში აუცილებე-
ლიცაა.

ლანდშაფტის მცნება ინდუსტრიალიზაციის
ებოქაში წარმოიშვა და იგი უცხო იყო ანტი-
კურ დროსა და შუა საუკუნეებში. იგი გამო-
ხატავს თავის ყოველდღიურ ურბანიზებულ
გარემოში ჩაკეტილი ქალაქელი ადამიანს
მისწრაფებას ბუნებისაკენ. ლანდშაფტის
ელემენტები შეიცავენ გამწვანების ყველა
ფორმას, მიწის კონფიგურაციას, წყლის სარ-
კეს და სხვ. გამწვანების ხელოვნება ერთ-
ერთი უძველესი და ურთულესი დარგია.
პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ ამ დარგის სპე-
ციალისტის მონაწილეობა საცხოვრებელი
რაიონების პროექტირებისას და მისი ფორ-
მირებისას არა მარტო სასურველია, არამედ
აუცილებელიც, რათა მწვანე ზონები არ გა-
დაიკლებს უწყსრივად ჩახერგულ ნარგავებად,
რომლებიც არა მარტო არ უწყობენ ხელს
კარგი ხედების შექმნას, არამედ ზოგჯერ
ფარავენ ან აუარესებენ მათ. გასათვალისწი-
ნებელია ისეთი ფაქტორებიც, როგორც
არის სეზონური ციკლების მონაცვლეობა,
როდესაც შესამჩნევად იცვლება მცენარეული
საფარის იერი, შეფერილობა და ამიტომ მისი
ადამიანზე ზემოქმედების უნარი.

იმ რთულ სივრცობრივსა და ფუნქციონა-
ლურ ორგანიზმში, რომელსაც საცხოვრებე-
ლი რაიონი წარმოადგენს, ისეთი გამამდიდ-
რებელი ელემენტები, როგორცაა: ქანდაკე-
ბა, სათამაშო მოედნები, მცირე ფორმება
და სხვა, ერთი შეხედვით, არც ისე მნიშ-
ვნელოვანია, მაგრამ არის ბევრი მავალითი
იმისა, როდესაც ქანდაკება არა მარტო ლო-
კალურ ზემოქმედებას ახდენს, არამედ აკ-
თილშობილებს მთლიანად გარემოს, უფრო
სრულყოფილს ხდის მას. ეს ცხადპყვის ვიგე-
ლანდშაფტის ოსლოში, მილზმა სტოკჰოლმში, რო-
მელთა ნამუშევრებიც არქიტექტურასთან
ერთად დაუვიწყარ იერს აძლევენ ამ ქალა-
ქებს. თუკი ჩვენს ქალაქებში მოვახდენთ
არსებული ქანდაკებების ფიქსაციას, თვალ-
ნათლივ გამოჩნდება აშკარა დისპროპორცია
ცენტრალურსა და ახალ რაიონებს შორის.
მართალია, ქალაქის ცენტრი როგორც კულ-
ტურული და საზოგადოებრივი აქტივობის
ზონა, უნიკალურ შენობებთან ერთად, შესა-

ბამის სკულპტურულ „დატვირთვას“ მოითვ-
ლის, ქანდაკების როლი ახალი საცხოვრებე-
ლი რაიონების მხატვრული ხარისხისა და სი-
ჯობნეობაში არანაკლებ მნიშვნელოვანია. სა-
სურველი იქნება თუ ახალ, ორიგინალურ ნა-
მუშევრებთან ერთად გამოყენებული იქნება
ზოგიერთი ქანდაკების ასლიც, როგორც ეს
საფრანგეთის ერთ-ერთ ახალ საცხოვრებელ
რაიონში გაკეთდა, სადაც თანამედროვე მო-
ქანდაკეთა ნამუშევრებთან ერთად, შიგა სიე-
რცეს ამკობს მაიოლის, ბურდელის და სხვა
გამოჩენილ ხელოვანთა ნაწარმოებების ას-
ლები.

ასევე დიდ ყურადღებას მოითხოვს სათა-
მამო მოედნების, მცირე ფორმების, ვიზუა-
ლური ინფორმაციის ელემენტების განლა-
გება და მათი მხატვრული გადაწყვეტა. ცნო-
ბილია, რომ ბავშვთა აქტიურობა, მათი ინ-
ტერესები იცვლება სხვადასხვა ასაკობრივ
კატეგორიაში. ამიტომ თანამედროვე თემაზე,
თუ „რეტრო-სტილში“ განხორციელებული
სათამაშო კომპოზიცია, მისი მხატვრული გა-
დაწყვეტა უნდა ქმნიდეს იმ განსაკუთრებულ
სამყაროს, რომელიც ბავშვთა შემეცნებასა
და ფანტაზიას დააკმაყოფილებს. პრაქტიკა
გვიჩვენებს, რომ სათამაშო მოედანი, ისევე,
როგორც საპარკო ავეჯი, საყვავილე, დეკო-
რაციული შადრევანი, ნიშანსვეტი თუ სხვა
მცირე ფორმები, საცხოვრებელი რაიონების
ესთეტიკური ორგანიზაციის განუყოფელ
ელემენტებს წარმოადგენენ.

სინამდვილეში კი ხშირად ასე ხდება:
საცხოვრებელ შენობებს აპროექტებს ერთი
ორგანიზაცია, საზოგადოებრივს — მეორე,
„მიბმას“ ანხორციელებს მესამე, ხოლო ე. წ.
გამამდიდრებელი ელემენტები მხედველო-
ბიდან გვრჩება და, უკეთეს შემთხვევაში,
ხორციელდება მშენებლობის დამთავრების
შემდეგ, სტიქიურად, „ვალის მოხდის“ მიზ-
ნით.

ასეთი მდგომარეობა პროექტირების არსე-
ბული მეთოდის არასრულყოფილებითაა გა-
მოწვეული, როდესაც პროექტირების დაწყე-
ბიდანვე, საცხოვრებელი რაიონის არქიტექ-
ტურულ-სივრცობრივი გარემოს გადაწყვეტი-
სას, არქიტექტორებთან და ქალაქმგეგმარებ-
ლებთან ერთად არ მონაწილეობენ ლანდშაფ-
ტის სპეციალისტები, დიზაინერები, მონუმენ-
ტური და დეკორატიული ხელოვნების ოს-
ტატები, სოციოლოგები.

ამ მხრივ მეტად საინტერესო მასალა მოგვცა ქ. თბილისში ჩატარებულმა სემინარმა „ინტერდიზაინ-80“. აქ, თეორიულ საკითხებთან ერთად, იდგა კონკრეტული ამოცანა. უკვე დამუშავებული საცხოვრებელი რაიონის — ლოკინის ახლებური, კომპლექსური პროექტირება, ადამიანის მასშტაბის, შიგა სივრცის ორგანიზაციის, ოჯახურსა და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში არსებული ტრადიციების, მოსახერხებელი სატრანსპორტო სისტემის გათვალისწინება. სემინარი, რომელშიც 11 ქვეყნის 36 სპეციალისტი მონაწილეობდა, ჩატარდა

საკავშირო ტექნიკური ესთეტიკის ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის ბაზაზე და გამოავლინა ფართო შესაძლებლობები კომპლექსურ პროექტირებას რომ გააჩნია. მან კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა, რომ საცხოვრებელი რაიონების ორგანიზაცია გულისხმობს ნაგებობების, ლანდშაფტის, მცირე ფორმების კომპლექსურ გადაწყვეტას, როდესაც ერთ მთლიან სისტემაში მოქცეული ზელოვანი და ბუნებრივი ელემენტები ჰარმონიულად ურთიერთმოქმედებენ და განაპირობებენ საერთო ჩანაფიქრის სისრულეს.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულება

ამხ. მ. დ. ჩუბინიძისათვის
„სსრ კავშირის სახალხო არტი-
სტისტი“ საპატიო წოდების
მინიჭების შესახებ

ამხ. შ. ა. ფაჩალიასათვის
„სსრ კავშირის სახალხო არ-
ტისტის“ საპატიო წოდების
მინიჭების შესახებ

საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში დიდი ღვაწლისათვის მიენიჭოს „სსრ კავშირის სახალხო არტისტის“ საპატიო წოდება ამხ. დიმიტრი მიხეილის ძე ჩუბინიძეს — სოხუმის სახელმწიფო ქართული დრამატული თეატრის მსახიობს.

საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში დიდი ღვაწლისათვის მიენიჭოს „სსრ კავშირის სახალხო არტისტის“ საპატიო წოდება ამხ. შარბ აზნავის ძე ფაჩალიას — მსახიობს, აფხაზეთის ს. ი. ჭანბას სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის დირექტორს.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის თავმჯდომარე
ლ. ბრეჟნევი.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის თავმჯდომარე
ლ. ბრეჟნევი.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის მდივანი
მ. გიორგაძე.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის მდივანი
მ. გიორგაძე.

მოსკოვი, კრემლი.
1982 წლის 21 იანვარი.

მოსკოვი, კრემლი.
1982 წლის 21 იანვარი.



ანზორ ერქომაიშვილი

ახლახან საქავეშირო ფირმა „მელოდიაში“ გამოსცა ფირფიტების კრებული „მღერის ანსამბლი „რუსთავი“, რომელშიც შესულია საქართველოს სხვადასხვა კუთხისა და უანრის 60 ხალხური სიმღერა.

ამ შესანიშნავი ანთოლოგიისათვის სახელმწიფო ვოკალურ ანსამბლ „რუსთავსა“ და მის მხატვრულ ხელმძღვანელს, საქართველოს სახალხო არტისტს ანზორ ერქომაიშვილს მიენიქათ წ ფალისაშვილის სახელობის პრემია.

ფუნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია ამ ზღალ ჭიღლოს ულოცავს სახელოვან კოლექციას, რომელიც სამაგალითო თავდადებით იღწვის მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურის აღორძინებისათვის.

დიდებული ანსამბლი

ირაკლი აბაშიძე

„ჩვენი ანსამბლის დიდ მეგობარს“ — ამ წარწერით მიძღვნა ვოკალური ანსამბლის „რუსთავის“ კოლექცივმა ფირმა „მელოდიის“ მიერ ჩაწერილი 60 ქართული ხალხური სიმღერა. ეს ჩემთვის ძვირფასი საჩუქარია.

ვერ დავფარავ, ძალიან მესიამოვნა ასეთი წარწერა.

ამ შესანიშნავი ანსამბლის „დიდ მეგობრობას“ ვერაფრით დავიქადებ, მაგრამ რომ ეს ანსამბლი უსაზღვროდ მიყვარს, ეს ნამდვილია და ამეამადაც მინდა ეს სიყვარული დავადასტურო.

ანსამბლი „რუსთავი“ დღეს მთელ ქვეყანაზე სახელმწიფო-



სამელტ გონაშვილი

ლი კოლექტივია და ჩვენ ქართული კულტურის მოღვაწენი ამით ნამდვილად ვამაყობთ. კემ-მარიტად დიდ საქმეს აკეთებს ანსამბლის მხატვრული ხელმძღ-ვანელი ანზორ ერქომაიშვილი და მთელი ეს კოლექტივი ქარ-თული ხალხური ჰანგების უკვ-დავყოფის საშვილიშვილო საქ-მეში, მთელ მსოფლიოში მათი გახმიანების საქმეში.

და ეს საშვილიშვილო საქმე არა მარტო ესთეტიკური ხასია-თისაა.

ერის ისტორიას არა მარტო წერილობითი წყაროები და არ-ქეოლოგიური მონაპოვრები გვი-დასტურებენ, არა მარტო გად-მოცემები და ამ ერის დედა-ენ-აზე „არქეოლოგიური დაკვირვე-ბანი“ გვაუწყებენ ხოლმე, არა-მედ ერის ისტორიის შესწავლის საქმეში უდიდესი მნიშვნელობა ყოველთვის ჰქონდა და აქვს ამ ერის პოეტური და მუსიკალური ფოლკლორის გათვალისწინება-საც.

სამწუხაროდ, თუ ჩვენში დღე-ისთვის პოეტური ფოლკლორის შესწავლის საქმეში გარკვეული წარმატებები გავაჩნია, თუ აქ ჩვენმა მეცნიერებმა კემმარიტ-ად დიდი სამუშაო ჩაატარეს და ახლაც ნაყოფიერად იღვწიან, ამა-სვე ასე გაბედულად ვერ ვიტყ-ვით მუსიკალური ფოლკლორის სათანადო მეცნიერული შესწავ-ლის შესახებაც; მიუხედავად ზო-გიერთი ნამდვილად შესანიშნავი ნაშრომისა. ამ დარგში, ჩანს, ჯერ კიდევ ბევრია გასაკეთებელი.

რამდენი რამ შეუძლიათ გვი-თხრან ჩვენმა ძველმა ხალხურმა სიმღერებმა. რა ღრმა, რა შორე-ული ფესვებიდან მოდის ბევრი ჩვენი ხალხური ჰანგი, ხალხუ-რი სიმღერა. რა შორეულად გუ-ვუნებს ბევრი მათგანი, ისე რო-ვორც „ლილე“, ან „მაილა მთას მოღვა“, მათ უკან მართლაც

რომ ათასი წლებია. ერთხელ მე ერთ ჩემს ლექსში ასეთი სიტუ-ქონი წამომცდა: „ჩვენი მღერე-ბები — პირამიდებმა მსოფლიო-საუკუნეები დგანან“. ახლა გამ-ოტყდები აქ: ეს შედარება მე დიდ ფრანგ სარდალს დავესეს-ზე, ჯარისკაცებს რომ შესახა ევგებტეში, პირამიდებთან: — შეხედეთ ამ პირამიდებს, მთ-უკან დგანან საუკუნეებით. ასე-თი დასესება დიდი დანაშაული არ უნდა იყოს, მით უფრო, იგი ქართულ სიმღერებსაც მგონი უფრო მეტად მოუხდა.

რამდენი რაიმე შეუძლია გვი-თხრას ჩვენი ხალხური სიმღერე-ბის არა მარტო მრავალხმოვანე-ბამ, არამედ მათმა უსაზღვრო მრავალფეროვნებამაც; ჩვენი ქვეყნის ყველა კუთხეს ხომ თავისებური სიმღერები აქვს. მე არ მგონია რომელიმე ერის მუსიკა-ლური ფოლკლორი ისე მრავალ-ფეროვანი იყოს, როგორც ჩვე-ნი, ქართული. როგორც განსხვავ-ებული ჰანგებია ყველა ჩვენს კუთხეში; აბა, თუ გავს დინჯი კა-ზური „მრავალყამიერი“, ან „ზა-მთარი“ — გურულ „წამოკრ-ულს“, ან მეგრულ „ოდოის“; ქართული „წინწყარო“ — „პა-დილას“; „ლილე“ აქართულ „აღ-იფაშას“ ან „ხასანბეგურას“? რომელი ერთი ჩამოვთვალოთ.

არამც თუ სათანადო მეცნიე-რული შესწავლა, არამედ ბევრი ძველი ჩვენი ხალხური სიმღერა რიგიანად დღემდე ჩაწერილიც კი არაა, თუმცა რამდენი ღვაწლი დასდეს ამ საქმეს ჩვენმა ცნობ-ილმა ლოტბარებმა მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევარსა და ჩვენს საუკუნეში. არც ერთი ხა-ლხური სიმღერა არ უნდა დი-კარგოს უპატრონოდ და რა სა-სიხარულოა, რომ დღეს ეს ასეც ხდება. ერთ-ერთი ამის დასტუ-რია ანსამბლ „რუსთავის“ მიერ



ნურბარ ვალაშვილი



ზენო მეჯირი

ქუმბერ ყობლაძე



ფირფიტებზე აღბეჭდილი „60 ქართული ხალხური სიმღერა“.

ყველა ჩვენგანისაგან დიდი მადლობა ეკუთვნის უნაქიერეს ლოტბარს, ამ საშვილიშვილო საქმის მოთავეს, ამ დიდებული ანსამბლის მხატვრულ ხელმძღვანელს ანზორ ერქომაიშვილს.

დიდი მადლობა ეკუთვნის ანზორ ერქომაიშვილს ბავშვთა მშვენიერი ანსამბლის შექმნისთვისაც, ბევრი სხვა დამსახურებული მისთვისაც.

მინდა ეს კოლექტივა ყოველთვის მიწოდებდეს: „ჩვენი ანსამბლის დიდ მეგობარს“.



ბადრი თოიძე

მწერის ანსამბლი „რუსთავი“

ნიკო კეცხოველი

დიდი საშვილიშვილო საქმე გაკეთდა — გამოიცა ფირფიტების კრებული „მღერის ანსამბლი რუსთავი“, რომელზეც 60 ქართული ხალხური სიმღერა-სავალბელია აღბეჭდილი.

მღერის „რუსთავი“, და ლამის ქვა და ხეც აამღეროს, იმდენად სულშიამწვედომია მათი სიმღერის ყოველი მუხლი, ყოველი პანგი. უსმენ ამ დიდებულ ჩანაწერებს და გვსმის მთელი საქართველოს ომახიანი გუგუნე, თვალწინ გიდგება ჩვენი სათაყვანებელი სამშობლო. ისმენ კრამანქულს და ხედავ აყვავებული მთავორაკებით დასახლებულ გურიას, ისმენ ვაჰკაცურ „ლილეს“ და გაგონდება სვანეთის მრისხნე მთები — უშბა და შხერა, მაგრამ, უცხად, როგორც „კლდის ფხაზე თეთრი ყვავილი, სანთელა ქარაფებია“, ისე ახმოვანდება სინაზით სავსე სვანური პანგი. ისმენ კახურ „მრავალკამიერს“ და თვალწინ იშლება ყურძნით, ბროწეულით, ლელვითა თუ კაკლით დახუნძლული ალაზნის ველი. მხოლოდ გამრჩე ხალხს, ბარაქით სავსე კუთხეს შეეძლო ამდენიანი „სუფრუ-

ლის“ შექმნა, ისმენ ქართლურ ქონას და ფიქრობ მრავალკირნახულ ქართლზე, რომელმაც სიმღერისთვისაც დრო გამოძებნა.

უსმენ სიმღერების ამ შესანიშნავ კრებულს და გული სიამოყოთ გვესება. რა საოცარი სიმდიდრე, რა საოცარი მრავალფეროვნება! ერთმანეთს არცერთი სიმღერა არა ჰგავს და მაინც გრძნობ იმ პარპრიულ ასიმეტრიას, დიდებულ ქართულ ხეროთმოდგრებას რომ ამჩნევია. კრებულში ცოცხლდება ჩვენი ქვეყნის გმირული ისტორიაც...

ფირფიტების ამ კრებულის გამოცემა ანსამბლ „რუსთავის“ ხელმძღვანელის, საქართველოს სახალხო არტისტის ანზორ ერქომაიშვილის უდიდესი შრომის შედეგია. ა. ერქომაიშვილი უღრმეს მადლობას იმსახურებს არა მარტო ქართული ხალხური სიმღერა-სავალბლების მაღალ პროფესიულ დონეზე შესრულებისათვის, არამედ იმ დიდი პატრიოტული საქმისათვის, რომელსაც იგი ასეთი გატაცებით ანხორციელებს ანსამბლ „რუსთავის“ წევრებთან ერთად.



სალივერ ვადაკორია



ლადო წიწვიძაძე

გაიოზ არაბაშვილი





რამონ ძიკაბერძენი



ტარიელ ონაშვილი

მეცხრამეტე საუკუნის დასასრულს ლადო აღნიაშვილმა შექმნა მომღერალთა პირველი გუნდი. ეს იყო დიდი ეროვნული საქმე, რომელმაც სათავე დაუდო ქართული მუსიკალური აზროვნების აღორძინებას, ხალხური მუსიკის საგანძურის გადარჩენას.

მეოცე საუკუნის სამოციანი წლებიდან ქართულ სიმღერას ახალი უბედურება დაატყდა თავს, იძალა საეჭვო ხარისხის საექსტრადო მუსიკამ, იძალა ამ მუსიკის არა ერთმა ვაი პროპაგანდისტმა. სამწუხარო ისაა, რომ ამ მოძალეგას პასუხისმგებელი ორგანიზაციებიც უპერდენენ მხარს. იწვევდნენ საქმაოდ დაბალი დონის ორკესტრებს. ახლგაზრდობა აჰყვა ამ ქროლვას და ივიწყებდა „ჩაკრულოს“, „ოდოიას“, „ხასანბეგურას“. დაახლოებით ასეთივე სურათი იყო ათეული წლების წინათაც, როდესაც უძველესი და უნიკალური ქართული საგალობლების ხსენებაც კი ბოროტებად ითვლებოდა, ვინ იცის, ამის გამო რამდენი უძვირფასესი ჰანგი დავკარგეთ. აკაკი წერეთლის დასაფლავებაზე იოს-

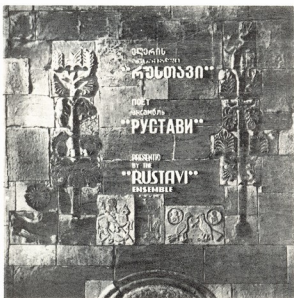
ებ იმედაშვილმა სოფელ ხაშვიდან ჩამოიყვანა მუსიკალური, რომლებიც გალობდნენ სრულიად თავისებურ, გულშიჩამწედომ კილოზე, შემდეგში მსგავსი გალობა აღარ მომისმენია...

დღეს ამ დიდ საქმეს სათავეში უდგას ანზორ ერქომაიშვილი რომელიც ემსახურება ქართულ ხალხურ სიმღერათა აღდგენას, შესწავლას, პოპულარიზაციას. მან ეს მისია მემკვიდრეობით მიიღო თავისი შესანიშნავი წინაპრებისაგან. შევესწარი ერქომაიშვილების ორ თაობას, რომელიც ამ დიდ საქმეზე ასევე რუდუნებით მუშაობდა.

ანზორ ერქომაიშვილი საქება იმიტომაც, რომ მან გვერდში ამოიყენა ისეთი შესანიშნავი მომღერლები, ქართული ხალხური სიმღერა-საგალობლების ნამდვილი მცოდნენი, როგორებიც არიან ჰამლეტ გონაშვილი, გაიონ არაბაშვილი, ჭუმბერ ყოლიბაია, რამონ მიქაბერძენი, ბადრი თოიძე, გენო მუჭირი, სალომე ვადაჭკორია, ლადო წიფიჭიჭი, ნუგზარ გელაშვილი, ირაკლი მათიჯიშვილი, თავდადებით რომ იღვწიან ქართული ხალხური მუსიკის კეთილდღეობისათვის.

ამ შესანიშნავი გუნდის დიდი დამსახურება ისიცაა, რომ მან თორმეტ წელიწადში მოიარა ლამის მთელი ქვეყანა და მსოფლიო ხალხებს გააცნო მშობლიური მუსიკის მრავალი უნიკალური ნიმუში.

მადლობა ანზორ ერქომაიშვილს და მის მეგობრებს ასეთი შესანიშნავი გუნდის შექმნისათვის, ხალხური სიმღერების უკვდავსაყოფად გამოცემული ფირფიტების კრებულისათვის, მონზარდთა გუნდის „მართვითა“ ჩამოყალიბებისათვის, სულ მალე რომ აფრინდებიან.



პირობითი სანა



„მთანი მალანი“

(„პირობითი სანა“, „მიხილ ხარბიანი“)

სენარის ავტორი და რეჟისორი რ. თაბუკაშვილი, თარგმანები — ი. ბარამია, ბ. რაზვიაშვილი, მხატვარი — თ. მირზაშვილი, კომპოზიტორი — ი. ზოგონია, ხმის თარგმანები — ვ. არაქაძე.

საქართველოს სახელმწიფო-კინო-სტუდიის და დოკუმენტური ფილმების სტუდია. 1981 წელი.

მარინე კერესელიძე

რამაზ თაბუკაშვილის ყოველი ახალი ფილმის გამოჩენას დიდი ინტერესით მოვლის ჩვენი საზოგადოება. ფილმები არავის ტოვებენ გულგრილს. ამის დასტურია ტელევიზიის კინოგადაცემითა რედაქციის თუ საქართველოს კინემატოგრაფიის კომიტეტის, თავად ავტორის სახელზე მოსული უამრავი წერილი. ამ საყოველთაო აღიარებისა და პოპულარობის მიზეზი უცხოეთში, ურთულეს პირობებში მიეც-

ლულ და ფირზე აღბეჭდილ უნიკალურ მასალასთან ერთად, უპირველეს ყოვლისა, არის ავტორის ის მამულიშვილური შემართება, ის აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიციაც, რომლის კვლასაც ატარებს მისი ფილმების ყოველი კადრი.

ყველას გვახსოვს ის აღტაცება, რომელიც ამ ორიოდ წლის წინ გამოიწვია კინოდილოგიამ „ქართველები იტალიაში“ („ყვალი ნათელი“ და „ალბური ვარსკვლავი“), ამ ნაწარმოებით რევაზ თაბუკაშვილმა ქართულ დოკუმენტალისტიკაში შემოიტანა ახალი ნაკადი, რითაც გადაართოვა ჩვენში კინოხელოვნების ამ დარგის ჰორიზონტები. ქართული კინოპუბლიცისტიკის ძიებები ამ მიმართულებით (მხედველობაში მაქვს რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატის, კინორეჟისორ გურამ პატარაიას ციკლი „ქართული კულტურის კერები საზღვარგარეთ“) „ალბური ვარსკვლავის“ ავტორმა ახალ საფეხურზე აიყვანა და ფაქტიურად საფუძველი ჩაუყარა ჩვენში კინოპუბლიცისტიკის ახალ განშტოებას — ფილმ-ძიებას, ფილმ-გამოკვლევას.

რევაზ თაბუკაშვილის ფილმებში აღბეჭდილია ის, რაც ავტორმა თავად გააკეთა: მაგრამ ეს არ არის მოვლენების პასიური აღწერა. თანამედროვე კინოდოკუმენტალისტიკაში პროფესიის უმაღლესი ფლობა იმაში მდგომარეობს, რომ შეძლო ფაქტობრი-

ვი მასალის საფუძველზე შექმნა ფილმი, რომელიც ავტორის სულის, მისი პიროვნების გამოხატველი იქნება.

რევან თაბუკაშვილის ფილმების მიღმა დგას სწორედ ასეთი პიროვნება — ფართოდ ერუდირებული ადამიანი, პოეტი, დრამატურგი, რეჟისორი, პუბლიცისტი, და, რაც მთავარია, უაღრესად დაკვირვებული. გამჭირავი მკვლევარი, შეიარაღებული ღრმა მეცნიერული ანალიზის უნარით და ლოგიკური მსჯელობით, კვლევა-ძიების სადა და საქმიანი სტილით. ამ ძიებებში რ. თაბუკაშვილს გზას უნათებს ღრმა რწმენა დაწყებული საქმის ეროვნული და საზოგადოებრივი მნიშვნელობისა, შეგნებული აქვს თავისი მისია ამ საქმეში.

ამ რწმენით აცოცხლებდა რევან თაბუკაშვილი პოლანდიის კუნძულ ტექსელზე ქართველ მეომართა გმირობას („ჯვარცმული კუნძული“, „რეპორტაჟი ნიდერლანდებიდან“), ეძებდა იტალიაში მოღვაწე სახელოვანი ქართველი მეცნიერის მიხეილ თამარაშვილის საფლავს („კვალი ნათელი“), მისხალ-მისხალ აღადგენდა ფორე მოსულიშვილის დაღუპვის კვშმარტ სურათს, იტალიის აქამდე უცნობ არ-

ქივებში, ყოფილ პარტიზანთა ორ ახლობელთა ოჯახებში აგროვებთა ცხოვრებას მეორე მსოფლიო ომში დასრულებულ დაღუპულ ქართველ მეომართა შესახებ („ალბური ვარსკვლავი“).

ამ რწმენით შექმნა მისი ახალი დილოგია „მთანი მღალნი“, რომელმაც გააერთიანა ფილმები „ვიტორიო სელლა“ და „მიხეილ ხერგიანი“.

ამ ფილმებშიც კვლავაც წამყვანია მოქალაქეობრივი გზნებით აღსავსე ავტორისეული სიტყვა, რომელზეც ფაქიზად რეაგირებს ფოტოსურათებისა და კინოფირის მონტაჟით შედგენილი სახვითი რივი.

უცხოეთის მიწაზე ქართველთა მოღვაწეობის ესა თუ ის ფაქტი, რ. თაბუკაშვილის მიერ მიკვლეული და ფირზე აღბეჭდილი, ფილმების კონტექსტში ფართო განზოგადებას აღწევს ავტორი ყურადღების გარეშე არ ტოვებს ეროვნული ენერჯის არცერთ გამოვლინებას — მეცნიერებასა და ხელოვნებაში მიღწეული წარმატებები იქნება ეს, შორეულ წარსულში ნეპოლოთან ქართველ სარდალთა გამარჯვება თუ თბილისელ ფეხბურთელთა მიერ მოგებული მატჩი. მაგრამ ავტორისათვის უმნიშვნელოვანესად კვლავაც რჩება ის, რაც

ვიტორიო სელლა

სოფელი ლეზი. 1980 წ.





ვიტორიო სელლა

კავკასიონის მთაგზეხლი. (1880 წ.)

ვიტორიო სელლა

სვანური სფრა. (1880 წ.)



ჭერ კიდევ ეთიოპური აზროვნების ვარიანტებზე უმაღლეს ღირებულებად იყო მიჩნეული: ეროვნული სულის თვისებების ამოკითხვას ის მის ზნეობრივ პოზიციასში ცდილობს. ამასთანვე რ. თაბუკაშვილი არსად არ უსვამს ხაზს თავისი ერის ზნეობრივი პოზიციის უპირატესობას. მის ფილმებში ნათლად იკითხება აზრი, რომ ყველა კულტურული ერი მაღალი ზნეობრივი და მორალური თვისებების მატარებელი უნდა იყოს.

რევაზ თაბუკაშვილის ფილმების გმირები არიან „ზნეობით წმინდა და სულით მაღალი“ ადამიანები, რომელთა ცხოვრება და საქმენი ჭეშმარიტი მამულიშვილობის მაგალითად უნთია მომავალ თაობებს. მიხეილ თამარაშვილი, ფორე მოსულიშვილი, მიხეილ ხერგიანი... ეს ადამიანები იტალიის მიწაზე დაიღუპნენ — ერთი 1911 წელს რომის მახლობლად, სანტა მარინელაში იტალიელი მუშის გადარჩენისას, მეორე — გერმანელ ფაშისტთა წინააღმდეგ ბრძოლისას თავისუფალი იტალიისათვის, ხოლო მესამე — სულ ახლახან, ალბანეთში, როდესაც „შეპყრობილი კაცთათვის ზეკაცური ძალის მიმნიჭებელი ყინით — ყინით აღმასვლისა და ამოუცნობის ამოცნობისა“, მოწუდა მაშინ, როცა მწვერვალამდე სულ რამდენიმე ნაბიჯად იყო დარჩენილი... სამაგიეროდ, იტალიის მიწაზე დაღუპული მისი ორი სახელოვანი წინაპრის ადარად, მიხეილ ხერგიანმა დაპყრობილი დატოვა ზნეობრიობის უმაღლესი მწვერვალი. მის მიერ ვაჟკაცურად და უმწიკვლოდ გავლილი ცხოვრების გზა ამის ნათელი დადასტურებაა.

ამ გზის აღსადგენად ფილმის ავტორი ნიშართავს საარქივო კინოჭრონიკას, ფოტოდოკუმენტებს, ვიდეო თუ მაგნიტურ ფირზე ჩაწერილ ინტერვიუებს ცნობილ უცხოელ თუ საბჭოთა მთამსვლელებთან, მიხეილ ხერგიანის ახლობლებთან, ნაცნობ-მეგობრებთან. ფილმზე მუშაობისას ავტორებმა გაირთულეს ამოცანა და შეეცადნენ სურათისთვის ესეთი მასალა დაედოთ საფუძვლად, რომელიც უცნობი ან ნაკლებად ცნობილი იქნებოდა მაყურებლისათვის.

ამ მასალის ძიებამ წარმოაჩინა სახელი აღმაინისა, რომელმაც თავისი მოღვაწეო-

ბით უდიდესი ამაგი დასდო ქართულ კულტურას.

ვიტორიო სელლა... მეცნობენ, რომ რევაზ თაბუკაშვილს გააყოლოდა მის კვალს. აქედან იწყება ძალზე მონიბლავი, მოულოდნელი აღმოჩენებით დასავსე მოგზაურობა, რომელშიც ავტორი მაყურებელსაც აიყოლიებს და მისი ძიების თანამონაწილედ ხდის. ირკვევა, რომ გასული საუკუნის 80-90-იან წლებში იტალიელ საზოგადო მოღვაწეს, პროფესორულ ალბინისტსა და შესანიშნავ ფოტოგრაფს ვიტორიო სელლას სამი ექსპედიციის მოუწყვია რაჭასა და სვანეთში და წერაყინითა და ფოტოაპარატით მოუვლია მთელი კავკასიონის მთაგრებილი. ამ პირობებში, 1890 წელს გადაღებული უნიკალური ფოტოსურათები ერთადერთი ფოტოსაბუთია მთა-საქართველოს ისტორიისა. ეს მასალა ძალდაუტანებლად, სტილის დარღვევის გარეშე შემოდის ფილმის ქსოვილში და აცოცხლებს ასი წლის წინანდელ რაჭასა და სვანეთს — მის ყოფას, უნიკალურ არქიტექტურას, დიდებულ ბუნებას, თვალმუდგამ მთებს. (ზედმეტია იმაზე ლაპარაკი თუ რა მნიშვნელობა აქვს ამ მასალას თანამედროვე ისტორიკოსთა, ეთნოგრაფთა, გეოგ-

ვიტორიო სელლა მესტიელი მღვდელი. (1890 წ.)



რადთა და ხელოვნების ისტორიკოსთათვის). ფილმი ავტორისეული აზრის ღერძზე აგებული, საკუთარი დრამატურგიის მქონე მიკრონოველები: ან შედგება (ამ პრინციპს ემყარება რ. თაბუკაშვილის სხვა ფილმების არქიტექტონიკა). ეს ნოველები ავსებენ ერთიმეორეს, წარმოაჩენენ წინამორბედის ახალ წახნაგებს, ახალ აზრს სძენს მას.

მკვლევარის აზარტი არ ტოვებს ავტორს და ისიც დაჟინებით განაგრძობს საქართველოსთან ამ თვალსაჩინო იტალიელი მოღვაწის კავშირის კიდევ სხვა საბუთის ძიებას (ამჟამად უკვე საქართველოში). წარსულის ბურუსიდან ჯერ მკრთალად, შემდეგ კი სულ უფრო მკაფიოდ ამოიკვეთება სახელები იმ იტალიელებისა, რომლებმაც თავისი ბედი საქართველოს დაუკავშირეს: ყოფილი ვორონცოვის ხიდის, თეატრისა და დიდების ტაძრის არქიტექტორი სკუდიერი, საბალეტო სტუდიის მფლობელი პერინი, საქართველოს პირველი დამსახურებული არტისტები — ძმები ფერონები, მარმარილოს ქანდაკებისა და მოზაიკის სპეციალისტის დამაარსებელი ძმები ანდრიოლტები, ძველი ფუნქციულიორის მშენებელი ანტონიო ფონტანა როსი, ჩვენი კვყუნის სახელოვანი ინჟინერი კარლო მორეტი...

ისტორიიდან ამოზიდული ეს ფაქტები რ. თაბუკაშვილისათვის საშენი მასალაა. რითაც იგი დამაკავშირებელ ხიდებს მშენებლობას ორი ხალხის კულტურებს შორის. ხიდის ბურჯებს კიდევ უფრო ამყარებს შორეული ისტორიული წარსული, რომელიც ავტორის განსჯის, ფიქრების სახით შემოდის ფილმში. წარსულის ფესვებზე აღმოცენდა ამ ურთიერთობითა დღევანდელი დღე: „ევროპის სხვა მეცნიერებთან ერთად სწორედ იტალიელები განსაკუთრებულად ჩაუღრმავდნენ, ამ ბოლო ხანებში ქართული ეროვნული ხელოვნების, ძველი ხუროთმოძღვრების, მონუმენტური მხატვრობის, ხელნაწერთა მორთულობისა და პლასტიკის შესწავლას“.

ავტორი სხვადასხვა დრამატურგიული სვლით წარმართავს მაყურებელთა ინტერესის მუხტის ძალას. ხან საკვლევი ობიექტის გარშემო უყრის თავს და ძაბავს მოქმედებას, ხან კიდევ მოკლე წილსვლებით აძლევს დაფიქრების, მოვლენათა კავშირის დადგენის საშუალებას. ყოველ ფაქტსა თუ დოკუმენტს რევანს თაბუკაშვილი იკვლევს როგორც ძველ პოლიმფსესტს, რომლის ყოველი შრე მისთვის ძვირფასი მასალის შემცველია. სახელი — ვიტორი სელლა ამ

ვიტორი სელლა

დადშქელიანების ოჯახი. (1880 წ.)

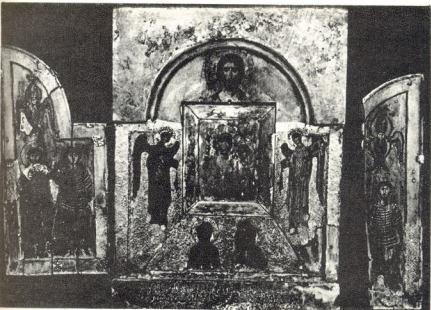


ვიტორიო სელა
ქალი ბუშუთ სოფელ ლეზიდან.
(1890 წ.)



ვიტორიო სელა
ტრიბტიკონში ჩასვენებუ-
ლი ლეთისშობლის ხატი.
XII ს. (1890 წ.)





ღვთისმშობლის ხატი დღეს.



ვიტორიო სელა
სუანი მონადირე
(1880 წ.)

უიქრეპი

ხელოვნებაზე

ზურაბ ნიქარაძე

მრავალსაუკუნოვანი კამათი ხელოვნების რობაზე, მის დანიშნულებაზე, მის საზოგადოებრივ ფუნქციაზე დღესაც გრძელდება. ზოგს კვლავაც არ მიაჩნია ხელოვნების სფერო ღრმა ყურადღების საგნად და უკეთესად ღრმა ყურადღების საგნად და უკეთესად შემთხვევაში უყურებს მას როგორც გასართობს; ზოგი ხელოვნებას მხოლოდ თვითგამოხატვის საშუალებად მიიჩნევს, სხვებისთვის კი ის გაუგებარი, მაგრამ მაინც მიმზიდველი, იდეალებით მოცული და ტკბობის მომგვრელი რამაა. ერთი სიტყვით, ხელოვნებას ათას ფუნქციას ანიჭებენ.

ინგლისში მოვზაურობისას, ერთ-ერთ მუშათა კლუბში შეხვედრის დროს მავიდასთან შოტლანდიელი მკვდელი მომიჯდა და როცა გაიგო, რომ მხატვარი ვიყავი, მკითხა — პიკასო თუ მოგწონსო. ძალიან-მეთქი, ვუპასუხე. სინანულით შემომხედა და მითხრა: „მე კი არაა“. თქვენ ვინ მოგწონთ-მეთქი, კვითხე გაუბედავად. ბოტიჩელიო, მიპასუხა და მრავალმნიშვნელოვნად გადმომხედა...

ოთხი საუკუნის წინ მოღვაწე დიდი იტალიელი მხატვრის შემოქმედება, რომელიც არისტოკრატის დაკვეთითა და მისი გემოვნების გათვალისწინებით იქმნებოდა, დღეს გასაგები და მისაღებია უბრალო ინგლისელი მკვდელისათვის. უფრო მეტიც, მას უყვარს ბოტიჩელი!.. სწორედ ეს არის არსებითი ნიშანი კუშპარიტი ხელოვნებისა, რომლის მეოხებითაც ადამიანებს, მათი განსხვავებული მდგომარეობის, ცხოვრების წესის, მისწრაფებების მიუხედავად, გრძნობათა სამყაროში ხელი მიუწვდებათ ყველაფერზე, რაც მანამდე განუტღია კაცობრიობას. ხელოვნების საშუალებით მათთვის გასაგები ხდება

თანამედროვეთა განცდებიც და განცდები ათასწლეულების წინათ მცხოვრებ ადამიანებსა. ხელოვნება ადამიანთა უნივერსალური ხასის ისეთი საშუალებაა, რომელიც მათ უფრო და იგივე განცდებით მსჭვალავს და ამით აკავშირებს მათ.

ნეფერტიტის პორტრეტს ათასწლეულების მიღმიდან მოაქვს ჩვენამდე ის ემოცია, რომელიც ამ პორტრეტის შექმნის მომენტში აღიძრა, რაც საშუალებას გვაძლევს ვიცხოვროთ იმ ცხოვრების ნაწილით, ჩვენგან ისტორიულად დაშორებულ ეპოქაში რომ ჩქეფდა. ეს კი აფართოებს ჩვენი ცხოვრების საზღვრებს, ამდიდრებს ჩვენს ყოველდღიურ ყოფას.

ხელოვნება რაღაც იდეალური იდეის, მშვენიერის გამოვლინებაა. ამ მშვენიერებისაკენ ისწრაფვის კაცობრიობის ისტორიას, მის კულტურას, ჰუმანიზმის იდეებს ნაზიარები ხელოვანი, რომელიც თავს ამ უკვდავი, მარადიული მთლიანობის ნაწილად თვლის და ეძებს სამყაროს შეურთებელი წინააღმდეგობების ჰარმონიაში მოყვანის საშუალებებს.

ამ მსოფლშეგრძნებით იყო აღბეჭდილი ადრეული ცივილიზაციების, კერძოდ კი ძველი ბერძნების ხელოვნება. ბერძენი ოსტატები თავიანთ ქმნილებებში ხოტბას ასხამდნენ არა კონკრეტული ადამიანის სილამაზეს, არამედ გამოჰყავდათ მშვენიერების საერთო კანონები, გამოხატავდნენ იდეალურს და არ გამოყოფდნენ პიროვნულს.

პირველყოფილი და ადრეული ცივილიზაციების ხელოვნების ნიმუშები მოწმობენ იმას, რომ იმდროინდელ მხატვრებს ესმოდათ შემოქმედება როგორც ზეიმი უსულო მასალის გაცოცხლებისა. ისინი ბუნებასთან პარმონიულ კავშირში იმყოფებოდნენ, ე. ი. გრძნობდნენ და იცნობდნენ ქვისა და საღებავების თვისებებს, მათ ყოველ ნიუანსს, გამოცდილი ჰქონდათ სიძნელე ამ მასალის მოპოვებისა. მხატვარი ცდილობდა ისე დაემუშავებინა მასალა, ისე ეხმარა ფერი, რომ არ წაშლილიყო მისი თვითმყოფადობა, მისი პირვანდელი სილამაზე. სინამდვილის ესთეტიკური ინტერპრეტაციისათვის საკმარისი იყო მასალის სილამაზისა და შემოქმედის ოსტატობის შერწყმა. სამუშუაბროდ, დონე იმდროინდელი მხატვრობისა, რომელიც ბუნებისეულს, საერთოსა და მარადიულს გამოხატავს, დღემდე მიუღწეველია.

დღეს, ფერწერული ტილოს შეფასებისას,

ხშირად, სინამდვილის მიმსგავსების პრინცი-
პი იმარჯვებს. სურათი პლასტიკური გამომ-
სახველობით კი არ ფასდება, არამედ იმით,
თუ რამდენად ჰგავს სინამდვილეს, ან რამდე-
ნად მნიშვნელოვან ფაქტს ასახავს.

ჩემის აზრით, ფაქტი, თემა მხოლოდ საბა-
ზია ვარჯიშობილი სამყაროს მიმართ ხელ-
ოვანის დამოუკიდებლობის გამოსახატავად.
ფერწერული ნაწარმოების თემა შეიძლება
იყოს ყველაფერი, რაც ჩვენს გარშემოა. ხე-
ლოვნების ისტორია იცნობს მხატვრებს, რო-
მლებიც მთელი სიცოცხლე მხოლოდ ნატიუ-
რობის ან პეიზაჟებს ქმნიდნენ. მაგრამ
მათი წვლილი მსოფლიო ხელოვნების საგან-
ძურში არაფრით ჩამოუვარდება იმ მხატვრე-
ბისას, რომლებიც სიუჟეტურ კომპოზიციებ-
ზე მუშაობდნენ. ამის ერთ-ერთ ნათელ მა-
გალითად, ალბათ, სეზანის შემოქმედებითი
მემკვიდრეობა გამოგვადგება.

როდესაც თემატურ სურათზე ვლაპარაკ-
ობ, ვგულისხმობ მის სიუჟეტს. სიუჟეტის
შერჩევა კი უფრო მხატვრის მოქალაქეობ-
რივ პოზიციას ლაპარაკობს და ფერწერის
სპეციფიკურ საკითხებთან კავშირი არა აქვს.

ხშირად მითქვამს და ახლაც გავიმეორებ:
თუ მომღერალს არა აქვს ლამაზი ტემბრის
და განსაკუთრებული ჟღერადობის ხმა —
ე. ი. მასალა, იგი აზრობრივად ძალზე საინტ-
ერესო სიმღერასაც ვერ მიაწვდენს მსმენ-
ელს, არ იქნება ემოციური.

მუსიკალური ნაწარმოების ორკესტრი-
რებისას კომპოზიტორი ცდილობს ცალკეუ-
ლი ინსტრუმენტის სპეციფიკური, განუმეო-
რებელი ჟღერადობის ხაზგასმას, მისი ტემ-
ბრული სიმდიდრის გამოვლენას. ინსტრუ-
მენტს იგი პერსონაჟის ფუნქციას აკისრებს
და ისე შეჰყავს მთლიანობაში.

ასევეა ფერც. თითოეული მათგანის ბუ-
ნებრივი სილამაზის, მისი თავისთავადი ღირ-
სებების გამოვლენა და ამასთანავე, ტილოზე
სხვა ფერებთან პარამონიულ მთლიანობაში
მოქცევა წარმოადგენს ფერმწერის მოღვაწე-
ობის არსს.

ფერისადმი ასეთი დამოკიდებულება შემ-
ოქმედების პროცესში ათასგვარ სირთულეს
წარმოშობს და ერთ-ერთი ასეთი სირთულე,
პირადად ჩემთვის დღევანდელ ეტაპზე არის
სურათის დეკორატიულ მხარესა და მის დრა-
მატულ დაძაბულობას შორის წინააღმდეგო-
ბის დაძლევა. ეს ორი მომენტი თითქოს გა-
მორიცხავს ერთი მეორეს, ვინაიდან იქ, სა-

დაც სურათი დეკორატიულად სიუჟეტო-
ლია, ქრება დრამატულობა, დამოკიდებუ-
ლება დაძაბულობაზე, დაძაბულობა
დაც ჩნდება დრამატული აქტიუ-
ტიულობა ქრება. არადა, ორივე მომენტი აუ-
ცილებელია ხელოვნების ნაწარმოებისათვის.
და სწორედ მათ შორის წინააღმდეგობის
დაძლევა წარმოადგენს ჩემთვის ყველაზე
დიდ სირთულეს დღევანდელ ეტაპზე.

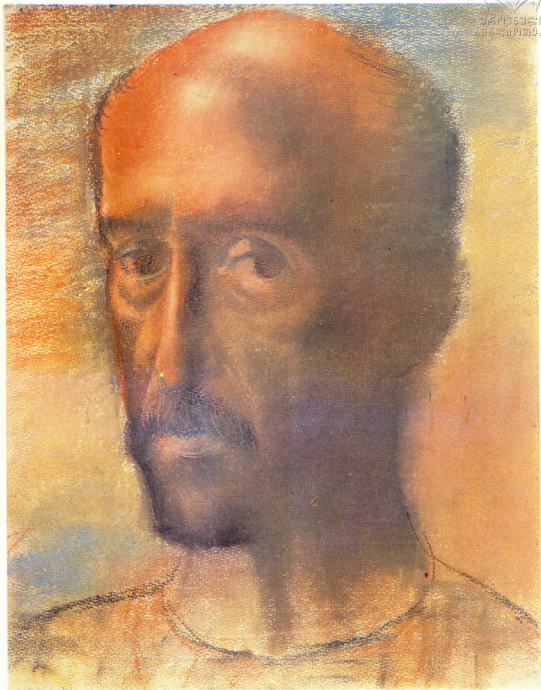
რაც შეეხება ავანგარდისტულ ხელოვნებ-
ას და ამ ხელოვნებისადმი ჩემს დამოკიდე-
ბულებას: ავანგარდისტული ხელოვნება ემ-
ყარება მსოფლშეგარძნებას, რომელიც სრულ-
იად საწინააღმდეგოა იმ სიცოცხლისდამამკ-
ვიდრებელი მსოფლშეგარძნებისა, რომელ-
ზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი. ამ ხელოვნე-
ბის წარმომადგენელთა მსოფლშეგარძნება
ტრაგიკულია. ტრაგიკული კი პიროვნულთან
ერთად გაჩნდა ხელოვნებაში. განმარტოვე-
ბულ, დეფერენცირებულ პიროვნებებს არ
სწამთ სამყაროს მარადიულობა და არც სურთ
ამ სამყაროს ნაწილი იყონ. მათ შემოქმედ-
ებაში ადამიანთა არსებობა გაგებულება როგ-
ორც უშიზო, ყოველგვარ ლოგიკას და პერ-
სპექტივას მოკლებული აქტი. ინდივიდუალ-
ისტური გონება ცდილობს წარსულთან, აწ-
მყოსთან და მომავალთან ყოველგვარ სულ-
იერ კონტაქტს მოკლებული თავისი არსებობ-
ის ტრაგიკული განცდის გადმოცემას, რაც
ხშირად აბსურდულ ფორმებს იღებს. ასე
ჩნდება გამოფენებზე ისეთი ექსპონატები,
როგორიცაა მიწის გროვა საგამოფენო დარბა-
ზის იატაკზე, ჩვეულებრივი ელექტრონათუ-
რა ან სულაც თავად მხატვარი, რომელიც
ყოველდღე მოდის საგამოფენო დარბაზში
და მასურების წინაშე წარსდგება, როგორც
ხელოვნების ნაწარმოები, რაც ფაქტიურად
დისკრედიტაციაა იმ ყოველივე მშვენიერი-
სა, რაც კაცობრიობის არსებობის მანძილზე
შექმნილა.

მაგრამ იმის მტკიცება, რომ თანამედროვე
ავანგარდისტული მხატვრობა (ცხადია, მე არ
ვგულისხმობ ზემოთ აღნიშნულ უკიდურეს
გამოვლინებებს) ხელოვნების ფარგლებს გა-
რეთ დგას, არ მიმაჩნია სწორად. უბრალოდ,
ჩვენ სხვა პოზიცია გვაქვს, სხვა მსოფლშეგ-
არძნება და არ ვიზიარებთ იმ აზრს, რომ მათ
მიერ არჩეული გზა არის ერთადერთი და ჭე-
შმარიტი გზა ხელოვნებაში.

საუბარი ჩაიწერა მ. კერესელიძემ



საქართველოს
 ეროვნული
 ბიბლიოთეკა



ზურაბ ნიგარაძე

ოთარ იოსელიანის პორტრეტი

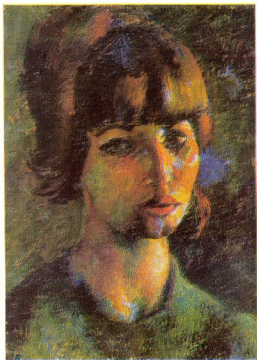




პანო ქორწინების სახლისათვის



ნინო ნიჟარაძის
პორტრეტი



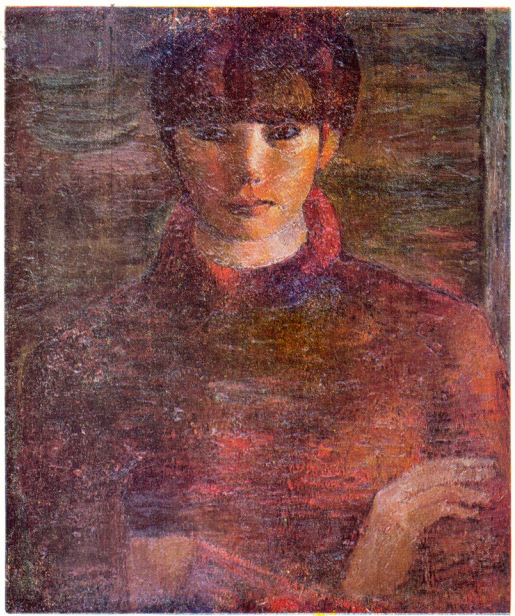
თეა გაბუნია

ქუჩის ხევა

ჩილდო

ო. ტილაძის რომანის „უკ-
ველმან ჩემთან მკოცნელ-
მან“ სუპერი

მაია სარიშვილი





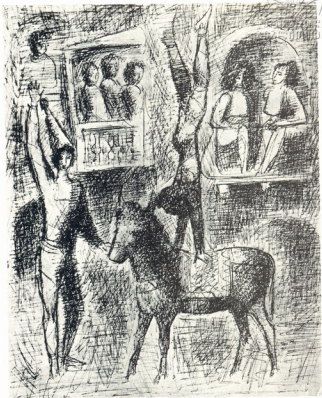
ჩანახატები

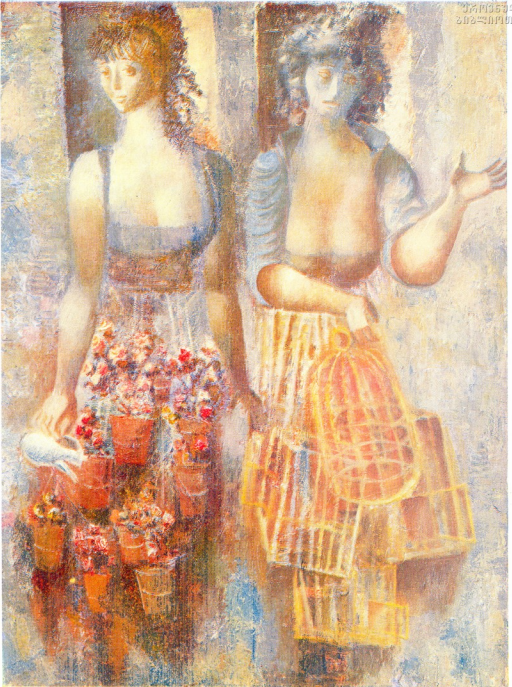
მონეტარულ მუსიკოსები

ჩანახატი

აკრობატები

შიშველი ფიგურა





Բ. Բ.

საბჭოთა მუსიკის პუბლიკური პათოსი*

გივი ორჯონიკიძე

საბჭოთა ცხოვრების, მისი ფსიქოლოგიის, მისი მრავალსახეობისა და დამახასიათებელი მეტყველების ასეთივე შესაბამისად ჩვენი შექარბვა ფალაშვილიც. ქართული მუსიკა ზ. ფალაშვილის „აბესალომ და ეთერამდ“ ჩვენი მუსიკალური ხელოვნების წინაისტორიაა. თუნდაც იმიტომ, რომ ფალაშვილის წინამორბედებს ხალხური საწყისის გრძობა არ გააჩნდათ, რომ მათი მუსიკა ქემშარიტად ხალხურის გამომხატველი უყოფილიყო. საკუთრივ ხალხურა ჩვენს მუსიკაში მხოლოდ ფალაშვილის, ნიკო სულხანიშვილის, მლიტონ ბაღანიჩიძის, დიმიტრი არაყიშვილის და ვაჭტორ დოლიძის დროიდან იკადებს ფებს. ეერქოდ, ფალაშვილმა თვით ხალხში, ხალხური მუსიკაში მორაბა თავისი ოპერის სახეები და სამეტყველო ენა. თუ ერის მხრივ, პირველი ქართული ოპერა თავისი უანრული და თემატური სახითაც ღირსეულია, მეორეს მხრივ (და არანაკლები საბოთანიობით), იკა ვაჭუნდოების ნიმუშია, რომელიც „აბესალომ და ეთერამი“ რიტუალის მნიშვნელობამდენა აუვანლი. ამრავად ღარული და საგუნდო-ეიური ამ ქმნილების ტულძაღვიან საწყისებია და თუ ოპერის ყველაზე შოამბეჭდევი კულმინაცია ვილავარკებთ, მისი III მოქმედება უნდა აღვნიშნოთ, სადაც ორივე ნაკადი გათლიანებულია და ერთ გულასთქმას ადინშნავს. ხალხური საწყისი ამ ოპერის მუსიკალური რელიეფია, რომელშიაც ამოქარბულია ღირსეული მოტივი. ხალხი დღესასწაულებს და ხალხივე გლოვობს, ხალხურსავე ინტონაციაში მუდვადენება ღირსეული საუეეცის ტრეკიული არსი. ხალხურივე ინტონაცია ოპერის წენობრივი პათოსის კამერტონა. კატარსისის მოუნტი ოპერის ფინალის ღაკონიური ქორალა, რომელიც განქმენდისა და აშალღების და აშვეე დროს მარადიული სეევის ტონს აფუქმებს.

ხალხური საწყისის ასეთი მნიშვნელობა ფალაშვილმა დაუმკვიდრა მომავლის ქართულ მუსიკას და ყველაზე მეტად მის შემკვიდრეთაგან ფალაშვილისეული პრიციპი დაიცვა და განავითარა ზ. მუხედიანემ. როგორც არ უნდა იყოს „ამბავა ტარიღლისა“-ს და „დიდოსტატის მერქენის“ შეფასება მათი დრამატურგიისა თუ მორქმების მოქნილობის თვალსაზრისით, არ შეიძლება არ ვღაიაროთ მათში მთელი რივი

საგუნდო ეპიზოდების გამომსახველობა, მათი ამოუწურავი მუსიკალური პოტენციალი, მათი იშვიათი თვითმუხობალობა. ეს გუნდები სიმბოლოა ხალხური ვანცდების სიღრმის და სიმძაფრისა. კომპოზიტორი ხალხური საწყისის ისეთ გრძობას ამუღავნებს, რომ მას ვერც უფრო დახვეწილ პროფესიონალიზმს და უფრო თანამედროვე ხერხებით აზროვნებს ვერ დაუპირისპირებ. აქ იმდენად ხალხური ბუნების ცოდნა არ მუღვენდება, რამდენადაც ხალხურის თანდაყოლილი ინსტიქტი, რომელიც, როგორც ჩანს, ცოდნაზე უფრო სიღრმისეული და ქემშარიტი მხატვრულობის წინაპირობაა.

ჩვენთვის ამ ექსტრემების მოთავარი მიზანი იმის აღნიშვნაა, რომ მუსიკაში სწორედ ხალხური ასახეინტრებს იმ საწყისს, რომელსაც მუშანისტური იდეაღების დაცვის ძალა შესწევს: სწორედ ხალხი აზორღლებს ამ იდეაღებს ბრძოლაში და ტანჭვით, თავე-დაწვიკებულ შრომასა და გმირული შემართებით. ასეთია ხალხი შოსტაკოვიჩისა და პროკოფიევის სიციტის და სამართლიანობის იდეებით შუქმოსილ ეპიკურ ქმნილებებშიაც.

ხალხური საწყისის გახსნაში თავისა წელილი შვიტანეს ისეთმა კომპოზიტორებმაც, როგორიცაა ტორმისი, შჩეღრინი, ტერტერიაინი, პეტროვი, სვირიდოვი, ნახიძე, კეჭუყაძე, ტიშჩენკო და სხვ. სტილისა და ენოციური ტონუსის, ენისა და გამომსახველობითი სერხების სხვადასხვაობის მიუხედავად ამ ოხტატია მუსიკაშიაც ვგრძნობთ, რომ ხალხურის ინტერპრეტაციისას კომპოზიტორები ჩვენს, საბჭოურ იდეოლოგის ეურდნობიან. მათთვის ხალხი უღადესი ძალაა, ისტორიის ნამდვილი შემოქმედია. იგი პიროვნებაა, რომელსაც თავისი განუმეორებელი თავისებურებები გააჩნია. შჩეღრინის „კვიღარ სულეში“ ხალხი სიცოცხლის სიმბოლოა. დაბს, რეალოუციამდეღ რუსეთში იგი განწერილია ტანჭავზე, მგრამ უცვდავი და ძლიერი თავისი სიწმინდით და შინაგანი ენერგიით. იგი წინ აღუდგება ჩიჩიკოებისა და მანილოების, სობაკევიჩებისა და ნოზდრეევის იატკევეში ბნელეთს, მათ ბრწყინვალე არარობას. მათი ცხოვრების ფუჭ ფუფუნებას. ხალხი თვით ბუნებრიობაა, რომელიც რუსული მეტყველების და სიმღერის სიწმინდშია გახსნილი, მისთვის დამახასიათებელი ინტონაციის აბსოლუტური თავისუფლებითა და ადამიანობით. ცნობილია, რომ შჩეღრინის ოპერის რეისიორული ინტერპრეტაცია სტენის ორ სართულად დაყოფას ითვალისწინებს. ქვედაში ჩიჩიკოებისა და მისი ვარემოციის სამ-

* დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1982 წ. № 1.



შე, სულ სხვა საქმეა, რომ სხვადასხვა ეპოქაში, სხვადასხვა კლასობრივ პირობებში მუსიკალური იდეოლოგია სხვადასხვა ხასიათს იღებს: იგი, შესაძლოა, პროგრესული იყოს ან კონსერვატიული, მემარცხენე ან მემარჯვენე, საზოგადოებრივად — მნიშვნელოვანი ან ანტიკონიალისტური. შესაძლებელია, თვით მუსიკოსები ზნეობრივ პროგრამას განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებდნენ ან უარყოფდნენ მუსიკისგარეშე იმპულსებს. მუსიკა კარგად იცნობს შინაარსიულების დასაცავ მანიფესტაციებს, მას არაყოფის ჰქონია საქმე ისეთ კონცეფციებთანაც, რომლებიც ერთადერთი ღირებულების ტექნოლოგიაში ხედავენ. მუსიკალური გამოშახველობისათვის არსებითი მნიშვნელობა ენიჭება მუსიკის მიერ თავისი ამოცანების გაგებას. მის შინაარსსა და სტრუქტურას აპირობებს, ის, რისთვისაც იბრძვის თვით მუსიკა. დიან, ის მუსიკა, რომელიც თავის თავზე შემცენებით ფუნქციებს იღებს, ძირეულად განსხვავდება იმისაგან, რისთვისაც მხოლოდ სამშობმარებლო ღირებულებაა მთავარი და ადამიანის სტოკობი და უმოკლური კომფორტის შექმნის მიზნით ემყოფილება.

მიზნების ეს სხვადასხვაობა ამა თუ იმ მიმართულეებისა და დანიშნულების მუსიკის ანტაგონიზმს, მათ შორის ვაცხარებულ ბრძოლსაც განაპირობებს. ამ ბრძოლაში საბჭოთა მუსიკოსების პოზიცია გარკვეული და ნათელი უნდა იყოს, უნდა შეესატყვისებოდეს იმ საერთო მიზნებს, რომლებსაც ისახავს ჩვენი საზოგადოება, ჩვენი პარტია და სახელმწიფო. იგი უნდა ემსაბერებოდეს კომუნისტის მშენებელი ადამიანის ზნეობრივი აღზრდის ამოცანას. ამ უძუღე განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს მუსიკის იდეურობა. საბჭოთა მუსიკის სხვადასხვა ესთეტიკურ ფუნქციას შორის დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ადამიანებში ისტორიული გრძობის აღზრდას, ჩვენი ქვეყნის დიდ საქმეებში თანამონაწილეობის შეგანების განახლებას. ჩვენ სრული უფლება გვაქვს ვამტკიცოთ, რომ ის დიდი შეუქსება, რომელიც XXVI ყრილობის შიკალიტრიზმიდან საბჭოთა ხელოვნებამ და მათ შორის მუსიკამაც მიიღო, არა მარტო მისი დამსახურების აღიარებაა, არამედ ახალი სიღრმეების დაჭერა, საბჭოთა საზოგადოებაზე ზეგავლენის ზრდის მოწოდებაცაა. მუსიკის იდეოლოგიურობა, უპირველეს ყოვლისა, პარტიის ამ მოწოდების, თანამედროვე საზოგადოებრივი ცხოვრების არის წვდომაში ვლინდება. ჩვენი მუსიკის იდეოლოგიურობა იმას ნიშნავს, რომ იგი გულმართალია და გონიერი, სინდისიანი იყოს, რომ იგი ხალხისავენ მიდიოდეს, მასთან დიალოგის გამართვის, მისი მიზლიზების უნარი იჩენდეს. იდეოლოგიურობის ქმედითობა შედარდება მასში, როდესაც მუსიკას მსმენელისათვის შოაქვს ესთეტიკური სიხარული. იდეოლოგიურობა შესიკის საბრძოლო ეიშიაც გული-სხმობს, მის უნარს დაიცავს თავისი იდეურ-ესთეტიკური პოზიციები არა მარტო დეკლარაციებით, არამედ ცოცხალი შემოქმედებით პრაქტიკით, მუსიკის ხასიათით.

მუსიკის ჰუმანიურობისათვის ბრძოლა განსაკუთრებით ვართუდა რა — სოციალისტურისა და იმპერიალისტურ ზანას შორის ანტაგონიზმის ვალრმავენისა და იდეოლოგიური წინააღმდეგობის გამწვავების პი-

რობებში. დასავლეთში ესთეტიკური პოლიტიკისათვის პოლიტიკისათვის სხვა, რაც კლასობრივ განსაკუთრებულის ვალიეების შედეგია. ხელოვნების განსაკუთრებული ფუნქციების დასასაბუთებლად სწორად მიმართავენ სოციალისტიკის, ესტიკოლოგის, შემეცნების თეორიის სტრუქტურალიზმის ინაიცემებს. ამ დარგების ინტერესის ვაცხოველება მხოლოდ ერთ მიზანს ემსახურება: ვანართლონ დეგრადაციის გზაზე მდგარ ბურჟუაზიული ხელოვნება, ვანოყავანონ იგი საზოგადოებრივი იზოლოტიდან და ამასთან ერთად, ჩინო მისიკონი საბჭოთა ხელოვნებას, შეასულდობს მისი ხელოვნების ხალხ თანამედროვე საზოგადოებას XXVI ყრილობაზე თავის საანგარიშო მოხსენებებში. ი. ბრეცენვი ხანჯანსით აღნიშნადა, რომ ვიზნად ჩვენი კლასობრივი ბრძოლის პროპაგანდისტული აქტივობა და რომ ვაღიერა მისი ცუდნი შერყევანს საბჭოთა ადამიანების შეგნება. ბურჟუაზიული ხელოვნების იდეოლოგიები ვანსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ საბჭოთა მუსიკალური ცხოვრების შესახებ ცრუ აზრის ვაჯრცილება. სოციალისტური სისტემის დამატყვდიტაციის მიზნით ისინი ავრციტუნები ხმებს, რომ თქონ საბჭოთა მხატვრები მოცლებულინი არიან თავისუფლებას, ისინი არასწორად ამუქებენ შემოქმედებით პროციებს, ცდილობენ თავს მოგვახვიონ ჩვენს კომპოზიტორებს მიერ შექმნილი ღირებულების ჩვენი თუცხო ვაგება.

რას არა სწერენ ისინი ჩვენი მხატვრული აზროვნების უმაღლეს მიწვევაზე — სოციალისტურ რეალიზმზე — სინაშელიცა მხატვრული ვანზოგადების ქემწარტიად ლენინურ ნიმუშზე: სწერენ, რომ თითქმის იგი ბორკავს შემოქმედებით ფანტაზიას და საბჭოთა ხელოვნებას უნიფორმას აცემეს. სინაშელიც კი საბჭოთა შესიკისათვის დამახასიათებელია ისეთი სტილისტური მრავალფეროვნება, შემოქმედებითი დღიედიტაციის ისეთი მოხლევაება, მხატვრული პრინციპების ისეთი სიფართოვე, რომლის ზადალს არ იცნობს მუსიკალური კულტურის ვანეთარების არცერთი ხანა. იმასაც სწერენ, თითქმის ჩვენში ხელოვნება აფერხიუნენ თანამედროვე ამოციდობის დამციდობის პროციებს. საყიხავია, მაინც რომელ ვამოციდობაზეა ლაპარაკი? ის, რაც ქემწარტიად საინტერესოა რაც ადიდრებს და ხვეწს მხატვრულ აზროვნებას რაც მუსიკალურ იდეას სიმახვილეს სწავს, ყოველი რი დამბოკობის ვარუე აღწევს საბჭოთა კომპოზიტორთა შემოქმედებას და მათი ინდივიდუალური მიტრიკილეების შესაბამისად მციდრდება კიდეც საბჭოთა მუსიკაში. ჩვენ ვერც კი წარმოვიციდგინა ხელოვნების ვანეთარება მწირო ინტერნაციონალური კონსერების ვარუე, ჩვენში არავინ არავითარ რეციტენ არ იძლევა და თავს არავინ ვეახვევს თავის ნება-სურვილს, ხელოვნება თვითონ იცის თუ რა არსენალს მართოს ამა თუ იმ ამოცანის ვადასაწყვეტად. უფრმეტიც: ჩვენში საემაოდ მომრავლეა ექსპერიმენტატორები, რომელთა შემოქმედებით პრინციპების სწორედ მეყვითარია: საემაოისა ამ მწირო შედარების, შესტეს, სლონიშისა და მთელ რიც სხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებას ვადახვედოთ. უფრო ახალგაზრდათაბა კიდე უფრო მეტ მიდრეკილებას აძლევენ



მსვლი ხერხების გამოყენებისადმი. მერე და ვინ ვის ჩას აუტოძლავს?

ჩვენ მხოლოდ ერთს ვიტყვი: სიმკვეთრე არ უღრის ღირებულებას. სიმკვეთრე მის თავისებურებაა, რომლის ღირებულებასაც თვით მხატვრულთმა განაპირებეს. დიახ, პირიქითაა ყველაფერი დანაშაულები, მაგრამ ჩვენ ვინარჩუნებთ იმის უფლებას, რომ ამა თუ იმ ტექნოლოგიაზე, ამა თუ იმ გამომოსავლობით ხერხების სისტემაზე ჩვენი აზრი გამოვთქვათ და ვიმსჯელოთ მათი ღირებულებისა და შესაძლებლობების შესახებ. ჩვენთვის უტყველოა თვით ხელოვნების ამოცანები (ისიც იმ შემთხვევაში, თუკი მას მხატვრული ცნობიერების როლზე აქვს პრეტენზია) ჩვენთვის ახალი ტექნოლოგია შანსია ახალი მხატვრობის შესაქმნელად და მისი ღირებულებაა განიზომება ამოცანის ვალდებულება თუ გადაუჭრელობით. ჩვენში ხელოვნების კრიტერიუმია ხელოვნებაში ადამიანურის გამოვლენა, რაც ღირებულების დადგენის უკანასკნელი ინსტანციაა, რადგან მუსიკის ერთადერთი ამოცანაა ადამიანურში წყობა და ამიტომაც ყოველ ხერხს აზრს სძენს ამ ამოცანის გადაწყვეტის ხარისხი.

ჩერ კიდევ ჰეგელი ამტკიცებდა, რომ გარკვეულ პირობებში აბსოლუტურმა იდეამ შეიძლება მიიტოვოს ბევრადი ფორმები და მაშინ გამოიკარგებულა სტრუქტურა თავისი საკუთარი ინტერესების ანაბრაღ რჩებო. აქედან პირდაპირი გზა ბევრათქმნალობისაკენ, როდესაც ინტერესი ბევრადზეა გადატანილი, ხოლო ეს ბევრა სულ უფრო მეტად შორდება რეალურ სოცოცხლეს და რეალურ ადამიანს. ეს ინტერესი — რიგნეტავა სულ უფრო უტეხ ბევრათაა ქმნალობაზე, თანაც მათი ერთმანეთისაგან განსხვავების ერთადერთი პირობაა სიახლე და მოუღოდნელობა. ამის მიხედვით ეს გახლავთ, რომ რაღაც ბევრადი სტრუქტურები ერთმანეთისაგან არ განსხვავდებიან შინაარსით, რისგანაც დაეკლინი არიან. ამიტომ ერთმანეთს მხოლოდ თავისი ფორმალური სხვაობით უპირისპირდებიან. აქედან სილამაზის კანონზომიერებასთან ამაფავარი მუსიკის გარდუღავი წინააღმდეგობა, რადგან სილამაზე მოვლენათა საწყაროა ადამიანთა დამოკიდებულებებსა და ამ მოვლენათა ადამიანურ შეფასებას აზისათებეს. სილამაზის იდეა დაკავშირებულია მიზანშეწონილების, ზნეობრივის, გონიერისა და ბოღიანობის გავეებასთან. თუ მუსიკა ამ თვისებებს კარგავს, მაშინ იგი თავის თავსაც კარგავს.

უკიდურესი ავანგარდისზმის მოვლენები (მართუკიო კავლოს, ღიტერ შენებელის, ჭონ კეიჭის, პეტრ შეფერის და სხვათა ოპუსები) მხოლოდ ბორტ ირანისა შეუძლია მუსიკად მონათლოს. მაგრამ მიუხედავად იმისა, რომ სიტუაცია პარადოქსალურად შეიძლება მოვეყვენოს, უნდა ვღიაროთ, რომ ბგერადი საწყაროს სიმბოინისა და მისი დეკლავირების ეს ტრადიცია თავის სთავაუებს საკუთებლ შესიკაში იღებს. კერძოდ ისეთ მუსიკაში, რომებლც თანდათან სუსტდებოდა ჰუმანისტური ტრადიცია და რომელიც თანდათან თავისუფლდებოდა იღეღერ-შინარსობრივი ტერიტისაგან. ე. ი. სულ უფრო და უფრო ემხვავებოდა ბგერათა თამაზს. „თავისუფალი ბგერადი ფორმების“ შერჩევისს მუსიკა თანდათან კარგავდა გემო-

ვნებას, ტაქტს და შემოქმედებით ფანტაზიას, რაგან ყოველი მათგანი ადამიანური ღირებულების გამოხატუკისათა დაკავშირებული.

შეიძლება მტრეხელობაა, მაგრამ ვფიქრობ, რომ „სუფთა ბგერათქმნალობის“ ტრადიციის წარმოშობასა და განვითარებას ბძებს ძლვც ახრონ ფონ-ვეებრნი: შემოქმედება. თვით ფონ-ვეებრნი ბრწყინებულ მუსიკოსია, რომელიც მუსიკალური ქსოვილის კარგვისას შეუღარებულ ოსტატობას, ნატფ გემოვნებას და უღილეს ფანტაზიას აშკლავებენ. ისიც ცხადია, რომ „პუნქ-ტრიპის ღრამატურგია“ ეხმარებოდა ახალი ფერწყერის სტილს და თვით მუსიკისათვის ახალ პერსპექტივებს ხსნიდა. მაგრამ მთელ რივ შემთხვევებში ვებერნთან ფორმა დაეკლილა ადამიანური განცდებისაგან და მათემატიკურ ფორმულას უახლოვდება თავისი ამსტრაქტული ხასიათით. იგი გვაოცებს „წერტილოვანი ღრამატურგის“- სინატიფით, სწორუპოვარი გემოვნებით ზოსახელი სტრუქტურებით, მათი გონებაამბვილური თანაფარდობით, მათი შექცევადობისა და დამრისპირებობის ღოკივის სიმკაცრით. მაგრამ იგი არ აღძრავს ემოციებს და ასოციაციებს, რომლებიც ამ მუსიკის სინამდვილის რომლიმე გამოვლენას დაუკავნიებდნენ. დახვეწილი მუსიკალური ინტელექტის მუსიკოსი შლდას სამაგიერო მიღწლავს ბგერათა თერწვის იმ ოსტატობას, რომელსაც ბუღუზნი იჩენს თუნდაც თავის ესოღარ ცნობილ პიესაში „ჩაქუჩი ოსტატის გარეშე“. კომპოზიტორი ტემბრების იზვიათ გრძნობაა, დიდ რიტმულ გამოჭონებლობას იჩენს, მაგრამ მუსიკალურ გრძნობაზე დიდი ძალდატანება საჭიროა, რომ ამ კომპოზიტორის სოკიარი ბგერადი არბესკები რეალური ცხოვრების გამოაყოღანად, ადამიანური საწყისის გამოვლენად მივიჩნიოთ. ეს მართლაც თამაშია, ბგერათა ურთიერთშეხამების სისტემაა, რომელიც ქმნის ფსიქოლოგიურის ისეთ პარალელს, რომელსაც ვერ მოუტყებია მასთან შეხების წერტილები. იგი შორსსა ადამიანის საწყაროსაგან.

შეიძლება ვინემე თქვას, რომ ადამიანური თვით ამ სისტემის ქმნალობის ფაქტორ ვლინდება. ასეთი შეხვეულებაც შესაძლებელია. მაგრამ, ჩემის აზრით, ადამიანურის ანდეგარი გამოვლენა მუსიკისათვის არაა საკამარისი. ადამიანური არ შეიძლება დარჩეს ჩაკეტილი სიტემის მიღმა (ცხადია, თუკი ბგერად მატერიას ეხება საქვე). იმიტომ, რომ „ქსოვილი“ თავის არსებობას მართო იმით კი არ უნდა ამართლებდეს, რომ იგი ადამიანის ნახეღავია, არამედ იმითაც, რომ ადამიანური თვით მასშია ფქსირებული. წინააღმდეგ შემთხვევაში ქსოვილი უსოცოცხლო აბსტრაქციის ხასიათს იტენს. ღორს-კი ღროს კარგვა ისეთნარი „ესთეტიკური თავშექცევისათვის“, რომელიც ფრტრიგად დამაბულია და სწრაფწარმაღალი? ვებერნის და ბუღეზის გზა — მუსიკის მაგისტრალური გზიდან გადახვევაა. ეს გზა — ადამიანზე უნდა გადაიდღეს და მისი სოლოერი ცხოვრების ეტალოს წარმოადგენდეს.

თანამედროვე ბურჟუაზიულ საწყაროში მუსიკა გახლენილია, იგი თითქოს სხვადასხვა არხში მოძრობს. იგი თითქოს სხვადასხვა სოციალური ჭფუფების, სხვადასხვა ინტელექტის დონეებს მიმართავს. ერთის მხრივ ე. წ. სერიოზული მუსიკა სულ უფრო და უფრო მტკივნეულად გრძნობს სოციალური იზოღაციის

ნიადაგზე წარმოქმნილ სიძნელებებს და სულ უფრო მწვავედ განიცდის შინაგან წინააღმდეგობებს. რა თქმა უნდა, დასავლეთში, ამჟამადაც, მუშაობს ბრწყინვალე კომპოზიტორები — შესანიშნავი ნოვატორების ჯგუფი, რომლის შემოქმედებაც საინტერესოა და თანამედროვე ცხოვრების გულმართალი მატრიანა. მაგრამ ამ შემოქმედების საზოგადოებრივი ზემოქმედების ძალა უმინოვნილა. მთელი რიგი პირობების გამო ეს მუსიკა თითქოს დასულ ქუჩებულს მოთაყვებულა. სამომხმარებლო საწყაროში, რომელშიაც ცნობიერება ე. წ. მასობრივი კულტურის მიერაა შერყენილი, დიდ მუსიკას არ შეიძლება ჰყავდეს მასობრივი მსმენელი და საზოგადოებრივი მხარდაჭერის სარგებლობდეს. იგი თავის თავიან ჩაყრილი და შედარებით ვიწრო წრისათვის არის გათვალისწინებული. ამ მუსიკის ბედობაზე უარყოფით ზეგავლენას ახდენს ე. წ. ელიტარული კულტურის გამაზრნელი ლოუნჯები, რომლებიც ღიჯებულებს ერთადერთ რეალურ კრიტიკიკულ ტექნიკოლოგიურ სიახლეს მიიჩნევენ. ელიტარული კონცერტო აიძულებს კომპოზიტორებს თავის შთაქარ სახრწნავად აქციონ განახლების საშუალებები, წერონ უჩვეულოდ გართულებულად და, რაც მთავარია, გააოგონ მსმენელები შემაზრუნენ ხმაოვანებით. მხატვრული ნაწარმოების ღირებულებას ერთ-ერთ მთავარ მსახურელს მისი სენსაციური წარმატება წარმოადგენს ისევე როგორც კინოსა, თეატრში, სახვით ხელოვნებასა და ლიტერატურაში. დღეისათვის ზღვარი ამოუკითხავ შინაარსსა და საზოგადოებრივ უმინაარსობას შორის. შუი — კონსერვატიზმი და ჩამორჩენილობა არ დაეკვიმონ — მთარულ სენად იქცა და აიძულეს კომპოზიტორულად განწყობილ მუსიკოსებს მოეპოტინონ იმას, რაც აღემატება მათი გაგების უნარს.

მეორეს მხრივ, დასავლეთში ჰპოვა არაჩვეულებრივი გაყრცელება ე. წ. მასობრივმა დასართობმა კულტურამ. იგი კომერციის, მასების განაპრიყვებლად აღებული კერსის პირშოა. მისი მიზანია აარიდოს მსმენელთა ფართო მასები სოციალურად მწვავე პირობებებს, შეაწელოს მათი შეურჩებლობა ცხოვრების წესისადმი. მასობრივი კულტურის ხელოვნება იმითაა სახიფათო, რომ იგი ბაზრების მოპოვებისათვის ბრძოლაში ამჟღავნებს ადაპტაციის დიდ უნარს და ითვალისწინებს სოციალური დაკვეთის შთელ მრავალფეროვნებას — თანამედროვე ადამიანის მისწრაფებას ნერველი დაძმვის შეწელებს, მყუდროების, დასვენებისაკენ. იგი ასევე ეხმარება ურთიერთობის, მეგობრობის, ინტიმური სიახლოვის სურულს და მგრანობელობის დიდ დიაპაზონს ითვალისწინებს. ისეთი კატეგორიები, როგორცაა სიყვარული, მეგობრობა, ერთგულება და სხვა, უდიდეს მნიშვნელობას იძენენ მასობრივ ყანრებში, მისი თემატიკის უმნიშვნელოვანესი მსახურელებია. ყველა იმ სიძლიდრისადმი, რაც კი მხატვრულ აზროვნებას დაუგროვებია, მასობრივი კულტურა სამომხმარებლო ინსტინქტს ამჟღავნებს. ყველაფერს ყიდულობს და ყველაფერს ყიდის, რაზედაც მოთხოვნაა. მას მხოლოდ ერთი ინსტინქტი ამოძრავებთ:

აიძულოს მსმენელი მისი პროდუქტის მიღებას. მხარდი რაოდენობით შეიძინოს. აიძულოს იგი რწმუნოს ამ კულტურის აუცილებლობა დასახლებულსა და კულტურის სხვა მხარეების მხარეს. რაზედაც იგი ემბძვის თავისი გავლენის გასაფრთხილებლად. მასობრივი კულტურა, როგორც იტყვიან, ყველაფერს თავისი არშინით ზომავს და ამ შემთხვევაში არ ერიდება არც ბახთან და არც ბეთჰოვენთან, არც ჩაიკოვსკთან, და არც შოპენთან უდიერ, სამომხმარებლო ამოკიდებულებას. ამ კომპოზიტორთა უწყვეტი ლოდები მასობრივი კულტურის სტანდარტული პროდუქციის ყალიბებში ექცევა და მსმენელს იაფფასიანი საინტენეტალური შლავერების სახით უბრუნდება. მასობრივი კულტურა დღეს გიგანტური კონვეიერი, რომელზედაც შესაძლებელია ყველაფრის ტრანსპორტება. ის, რაც ამ კულტურის თვალსაწიერში ხვდება, მზაპროდუქციისათვის დაზახსიათებელი შაბლონის სახეს იძენს.

იმ სუროვატებში, რომლებსაც ქარბად აწარმოებს მასობრივი კულტურა, ძალიან ხშირად უმერიან სიყვარულსა და ერთგულებას და თვით მაღალ მოქალაქეობრივ გრძობებსაც. მაგრამ გასართობი უფქციის პიქტროფულობა და სტანდარტიზირებული მუსიკალური ენა იდეური შინაარსისაგან სკლის მუსიკალურ ფორმას და მას სუფთად პირობით ხასიათს სძენს. რასაკვირველია, მასობრივი კულტურის პროდუქტაში მხატვრული მარგალიტებიც გვხვდება — ბოლოა და ბოლოა, ამ მუსიკალურ კერას დღეს ემსახურება ბევრი ნიჭიერი კომპოზიტორი და შემსრულებელი. რომელთა მოსაზიდად მასობრივ კულტურას სკემოდ განაჩნა მორალური და მატერიალური პირობებიც. მაგრამ ქეშმარტი მუსიკას წილი მთელ ამ საქმოდ დღერიე ნაქალ უმნიშვნელია და მთლიანად მასობრივი კულტურის უარყოფით შეფასებაზე გავლენას ვერ იქონებს.

ხელოვნების დეგუმანიზაციის პროცესმა ინტენსიური ხასიათი განსაკუთრებით ამ უქანსკელი 25 წლის მანძილზე წილო. ამ ხნის მანძილზე იგი ინილებობდა ხელოვნების რადიკალურად გადახალისების შემარცხენე ფრთის ქვეშ, ზოითხოვდა ყველაფერს, რაც სარწმუნოს გახლიდა მის აქტუალობასა და გარდუვალობას, მაგრამ ყველაზე მეტად იგი სახიფათო თავისი ექსტრემიზმით იყო, რადგან ალტერნატივასაც კი არ ერიდებოდა კლასიკურ მექვიდრეობასთან შეპირისპირებლობას. უქალერესი ავანგარდი არ ერიდებოდა სკანდალურ ექსცესებს, რაც თავისი რეკლამის საუქეთესო საშუალებად მიანდა. მაგრამ ექსტრემალური ხერხების მიუხედავად მან მაინც ვერ აიცილნა იზოლაცია, რადგან ვერ შექლო მთელი თავისი მიგნებებისა და ქუნსტოტეებისათვის ზოგადისა და ესთეტიკურის მნიშვნელობა მოეპოვებინა.

70-იანი წლების მეორე ნახევარში, როდესაც ავანგარდის კრიზისი სულ უფრო ცხადი გახდა, იგარძობდა მთელი რიგი მისი წარმომადგენლების იზოლაცი-



დამ თავის დაღწევის ცოტა არ იყოს შეგვიანებული იყო (მათ შორის იყვნენ ისეთები, ვინც ტრადიციების წინააღმდეგ განსაკუთრებული შეუპოვრობით იბრძოდა). მათ შორის იმდენს გამოსვლა იმ ჩიხიდან, რომელზე საგრძნობლად შეამცირა მათი მომხრეები. იფერო პლატფორმისა და თეორიული დასაბუთების გაჩენა, თითქმის სტიქიურად. წარმოიქმნა „ესთეტიკური კონსერვატიზმი“, რომელსაც სერის განთავისუფლება უწყვეტი ტექნოლოგიური ევოლუციის მიმადინებელი მანიდან. „ესთეტიკური კონსერვატიზმი“ ტრადიციებისა და შემოქმედების მიმართ შემოკლებული პოზიციის იჭერს. იგი მზადაა კომპრომისებისათვის, სტოვეებს ყველაზე მოწინავე ზღუდეებს და საურდენს ეტებს მის მიერვე ადრე გაძიარებული სიტყვები. მაგრამ საგულტისხმა ისიც, რომ იგი უარს არ აცხადებს თავის ესთეტიკურ დოგმებზე და იმას, რაც თავის შემოქმედებითი პრინციპების ნაყოფია, ბუდის ანაბრად არ სტოვეებს. ამეამად, სიტყვებს ძირსვეს ღირებულებების ურყევ საძირკვლად, რომელიც ახლის არსებობის თავისებური გარანტიაცაა. ის კი, რაც მოპოვებული იქნა „ავანგარდულ პერიოდში“, ისეთი ღირებულებაა, რომლის დაცავი ძველ-ნაღბარებულებას და მის წინაშე კომპრომისის მოითხოვს. ეს ძველი ძირითადად „გვიანდელრომანტიკული“, რომელსაც ყველაზე მეტი გეგმა „ანტირომანტიკული“ ეპოქისაგან შეხვდა. ამრიგად, ახალი სიტუაციის გამო მუსიკამ იპოვა გასაძრომი და თუ სადარბაზოდან არა, უნაა კარიდან მაინც უბრუნდება თავის ჩვეულ ადგილს. იგი გვაგონებს თავგზაუნულ ბატონს, რომელსაც ისევ „ჩვეულებრივი ემოციურობა“ და გამოშახელობის უშუალობა იყვლებს. იგი კვლავ ადამიანების, მისი ოცნებისა და აზრის აღბეჭდვისაგან მინიჭრადენს.

დღეს საქმე ისე დატრიალდა, რომ თანამედროვე დასავლეთის მთელ რიგ „ალიარებულ შემარცხენათ“ ხელოვნებაში განსაკუთრებულ შემოქმედებას ახდენენ ისეთი მომენტები, სადაც გვხვდება კოლავი, სტილიზაცია და პოლისტილისტიკა სახეობანი. პოლისტილისტიკა კი არსებითად შეუთავსებელი სტილისტიკური თავისებურებების ურთიერთშეთანხმებით მიღწეული ეფექტის ესთეტიკური ლეგალიზაციაა, წმინდა რაციონალური აღიარებაა, რომელსაც ევალბა უშუალო შთაბეჭდილებების, უშუალო აღქმის დათარგუნვა. პოლისტილისტიკის აპოლოგეტები გვარწმუნებენ, რომ პოლისტილისტიკა მთლიანობის ახალი ნაირსახეობაა. ამიტომაც არავის აღარ უნათობება სონორულ-ალეატორულის შეხამება პომონტურ-პარმონიულ ქსოვილთან, ტემბრალური პრინციპისა და კილოური აზროვნების თანაშრომლობა, აღარავის აღარ აღიზიანებს თვით მელოდურობაზე (იყო დრო, როდესაც სტრავენსკიაც თავს ენბმოდენ „თემატიკური რუდმენტების გამო“!), რომელიც ავანგარდისტების შემოქმედებაში თავის პირველ, გაუხედავ ნაბიჯებს დგამს, რასაც ჩველა ზაქვის პირველი ნაბიჯებისა არ იყოს, ყველა აღტაცება-

ნი მოხაყვს. „ესთეტიკური კონსერვატიზმი“ ხანს, აღარ ასოსვს, რომ მელოდურ აზროვნების თავისი დღია გზა ჰქონდა გამოკლილი და ინფანტილობა იმდენად პროგრესის საბუთი არაა, რამდენადაც გადატანილი კრიზისის სიმბიოზისა. ამ და სხვა მხატვრულ კომპრომისებს იგი მიიჩნევს მარადუნლის აღორძინების ნიშნად. ეს, როგორც ხანს, ძიხდა მხოლოდ იმის შემდეგ, როცა მუსიკა ზღუდელიანად შეანჭრდეს და კინაღამ სულიც გააფრთხილდეს.

ხაზგასნიტ მსურს აღვნიშნო, რომ სიახლის ეფექტი „დაწყარებულ მეამბოხეთა“ მუსიკაში იმდენად აუანგარდული მონაპოვარი არაა, რამდენადაც თვით ამ მონაპოვარის დაძლევაა, ხელოვნური პრინციპების და დოგმების ტყვეობიდან მხატვრული აზროვნების განთავისუფლების შედეგია. მუსიკას მხოლოდ იმით შეუძლია სარგებლობა, რაც მის მიერვეა მოპოვებული მისი მთავარი ამოცანის — ადამიანური საწყისის გახსნისა და გადაწყვეტისას. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ „ავანგარდული“ ქარიშხლისა და იმ უკიდურესობების მიუხედავად, მუსიკას თავს რომ დაატყდა, იგი უდროობის მთელ ამ მანძილზე მაინც ინარჩუნებდა ჰუმანისტურ პათოსს, თავისა გზით სვლის განაგრძობდა.

ჩვენც, უბირველეს ყოვლისა, გვიანტერესებს ის გამოკლიება, რომელიც მუსიკის მიერ ამ გზაზეა ნობოვებული. ჩვენ, უბირველეს ყოვლისა, საბუთია მუსიკის ცოცხალი ტრადიცია გვიანტერესებს. მისა მობრობა გამოხატულია ახალი ჰუმანიზმის პრინციპების, ახალი ლექსიკის, ახალი სახიერების დამკვიდრებაში, როდესაც საბუთია კომპოზიტორების ახალ ნაწარმოებებს ვიძინო, კვძიოდ, ისეთი ოსტატებია, როგორებიც არიან შნედრინი, ყანელი, ბორის ჩაიკოვსკი, ტერტერიანი, სლონიმსკი, ტიშენკო და სხვები. ჩვენ, პირველ რიგში საბუთია მუსიკის ცოცხალი ტრადიცია ანუ თვით ადამიანის პრობლემის გადაწყვეტა გვიანტერესებს, მეორე რიგში კი დეტალები. ჩვენ გვიანტერესებს სიღრმე, რომლითაც მუსიკა ადამიანის განცდებში იჭრება, ჩვენ გვიანტერესებს ენა, რომელზედაც ის ადამიანი მეტყველებს, ჩვენ გვიანტერესებს ის, რაც ადამიანს აღელებს და შთაგონებს, რასაც იგი იცავს და რასაც იგი ებრძვის. ჩვენ არ შეგვიძლია ეს კრიტერიუმები უყუვადლოთ მაწინა, როდესაც მიემართათ დასავლეთის კომპოზიტორთა შემოქმედებას. მესიანის, ბერლიო, ლუტუსლავესკის, პენდერვაცის, ეუნეკისა, ჰენკეს, ლაგეტის, ციშერმანისა და სხვათა შემოქმედებაც გვიანტერესებს ადამიანისადმი მათი მიღგომით. მხოლოდ ამ მთავარი პრობლემის გადაჭრა წარმოაჩენს იმ გამოშახელობითი ზეჩხებისა და ფორმების ღირებულებას, რომლებშიც თავს იჩენს მათი ხელოვნების ჰუმანური პათოსი.

სტრაჰინსკის მესის ქართული საწყისები*

ელენა მალიშევა

მისას (1944—1948) განსაკუთრებული ადგილი ეთმობა თანამედროვეობის გამოჩენილი კომპოზიტორის იგორ სტრაჰინსკის შემოქმედებაში. მესა შეიქმნა სტრაჰინსკის მოლვაწობის ნეოკლასიციკლურ პერიოდში და გვაუწყა მის შემოქმედებაში ე. წ. გვიანდელი სტილის დასაბამი.

მესა არ არის დიდი ნაწარმოები, იგი ეღერს 17 წუთის მანძილზე, შედგება იმ ხუთი ორდინალური ნაწილისაგან — Kyrie („უფალო შეგვიწყალო“) Gloria („დიდება“), Credo („მწამს“), Sanctus („წმინდა არს“) Agnus Dei („ღვთის კრავი“), რომლებიც სრულდება საეკლესიო კალენდრით გათვალისწინებული ნებისმიერი წირვის დროს.

მესის სახეობრივი წყობა არ არის ერთგვაროვანი. მოვიყვან ამ ნაწარმოების შესახებ ერიკ უოლტერ უაიტომის მიერ გადმოცემულ სტრაჰინსკის სიტყვებს: „ზოგჯერ იგი (სტრაჰინსკი — ე. მ.) ამბობდა ხოლმე, რომ უნდოდა შეექმნა ძალზე ცივი, აბსოლუტურად ცივი მუსიკა, რომელიც უშუალოდ სულისადმი (spirit) იქნებოდა მიმართული“. აქ, რა თქმა უნდა, არ იგულისხმება ემოციური სიცივე, სტრაჰინსკის მხედველობაში ჰქონდა ამაღლებული და აბსტრაგირებული სულის მწვერვალები, რომელთა შესახებ ლაპარაკობდა თომას მანი ადრიან ლევერკიუნის სიტყვებით და რომელზედაც კაცობრიობის წარმოდგენით, სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში აღზევდა დიდი გოეთეს სული.

სახიერების თვალსაზრისით ყველაზე მთლიანია მესის მესამე ცენტრალური ნა-

წილი კრედო და მისი ფინალი აგნუს დეი. კრედო პირველივე ტაქტებიდან იმსკვალება იმ დენით, გამოხატულებას რომ პოულობს ხან განდგომილ ბუტბუტსა და ხან ალტიკნობულ ჩურჩულში. აქ დიდ შემოქმედებას ახდენს საგუნდო ფსალმოდის რიტმული განმეორებების სუგესტური ძალა, რომლითაც იმსკვალება მთელი ნაწილი. კრედოს მონოლითურ ერთიანობას განაპირობებს ოსტი ნატური საგუნდო ფაქტურა და სინკოპირებული მელოდიური ფიგურის სიმყარე.

აგნუს დეის მუსიკა კი შეფერადებული ჩუმი, თავდაპირველი სევდით. მესას ავირევენებს ზეადმართული ქორალის გაციკროვებული ელერადობა.

მესის სამი დანარჩენი ნაწილი (კირიე გლორია, სანკტუს) ეყრდნობა კონტრასტულ სახეობრივი სფეროების შინაგან დახმობდევრობას. კირიეში ლოცვისებური სიმღერის მკაცრი და კეთილშობილური სილამაზე გარდაქმნილია მესისათვის უცხო პასტორალური სკერცოზულობის სფეროში: ჰობოებუ და ფაგოტის ალბერტიული ბანების ტერცული დუეტი შეფარდებულია მკაცრი მანერით დაწერილ, სულ სხვა სტილის მოკლ საგუნდო ფუგატოსთან.

გლორია კი აგებულია ანტიფონური პრიციპის მიხედვით. ამაღლებულად და განდგომილად ეღერენ ბავშვთა ხმები (ალტი დლისანტი), ხის საკრავთა ორნამენტული მანამღერების ფონზე. ამ ეპიზოდს სცვლის მსიური და მყარი, საშუალო და დაბალ რგისტრში დაწერილი საგუნდო ფსალმონ რომელსაც ამჟამებენ, ბორკავენ ლითონ საკრავთა აკორდული „ბობები“, რომელ მშვიდი დინამიკა უფრო მეტად ამძაფრე

* სტატია დაწერილია ჩვენი ეთნოლოგისთვის.

ფსალმოდიაში ჩაღრმავებულ, შინაგან ენერჯიას, სანკტუსის შესავლისა და პირველი მონაკვეთის ამაღლებული სიპირქუშე იქმნება სოლოსა და დროდადრო აფეთქებული საორკესტრო „tutti“-ს რესპონსორული ვადაძახილებით. აქ ეყრება საფუძველი ოთხხმიანი ფუგის ექსპოზიციას, რომელსაც თავისებურ ელფერს სძენს ბენედიქტუსის („კურთხეულ არსს“) კამერული ხასიათის, თბილი და მშვიდი ჟღერადობა. სანკტუსს ემოციურ გვირგვინს ადგამს საზეიმო, ექსტატიკური განდიდება (პოსანა), რომელიც გვანცვიფრებს დიონისური ძალისხმევით.

მესის ხუთნაწილიან კომპოზიციას ცნობილმა საბჭოთა მუსიკისმცოდნემ მ. დრუსკინმა კონუსური უწოდა.¹ კონუსის „მახვილზეა“ მესამე ნაწილი კრედო — ციკლის მონოლითური ცენტრი, რომელიც გამოირჩევა მასშტაბურობით, ხანგრძლივობით, ერთიანი თემატური მასალის გამჭოლი განვითარებით. მისი სტროფული სტრუქტურა არ გვხვდება სხვა ნაწილებში. დანარჩენი ნაწილები საკომპოზიტორო ხერხების ანალოგიურობისა და სიახლოვის გამო კრედოს გარშემო ქმნიან ორმაგ წრეს. შიდა წრის ნაწილებს (II — გლორია და IV — სანკტუს) აერთიანებთ განვითარების ანტიფონური პრინციპი. გარეთა წრის ნაწილებს (I — კირე და V — აგნუს დეი) კი ახასიათებთ სტრუქტურული მსგავსება. პირველი ნაწილი წარმოადგენს კონცენტრულ კომპოზიციას, რომელშიც „სიმეტრიის ღერძს“ ქმნის იმიტაციურ-პოლიფონიური ეპიზოდი. სიმეტრიის ნიშნები ჩნდება მეხუთე ნაწილშიც ინსტრუმენტული გარემოცვის (შესავალი და დაბოლოება) წყალობით. აქაც ცენტრს ქმნიან ეპიზოდი ორმაგი იმიტაციით. საერთოდაც, მესაში, როგორც არქიტექტურულ ანსამბლში კონსტრუქციული იდეა (ამ შემთხვევაში სიმეტრიულობის იდეა) ვაირრებას განიცდის ყოველ ნაწილში.

მესას მკვლევარები განიხილავდნენ როგორც სტრავენსკის შემოქმედებითა სტილის გარდატეხის მაუწყებელ სიმპტომს. დასამტკიცებლად მის არქიტექტონიკას იშველიებდ-

ნენ. მართლაც, კონცენტრული „ასიმეტრიულ-სიმეტრიული“ (სტრავენსკის გამოთქმა — ე. მ.) კომპოზიციები, რომელთა კონუსურ „მახვილზე“ მოხვედრილია ციკლის ცენტრალური ნაწილი, დამახასიათებელია სტრავენსკის ბოლოდროინდელი შემოქმედებისათვის. მაგრამ ეს გარდატეხა მოჩვენებითი აღმოჩნდა. რაც არაერთგზის მომხდარა სტრავენსკის შემოქმედებაში. საქმე ისაა, რომ ჭერ კიდევ მის ადრინდელ ე. წ. რუსულ პერიოდში ყალიბდებოდა ნიშნები ნეოკლასიციკლური წერის მანერისა. როგორც გამოირკვა, სტრავენსკის ბოლოდროინდელი შემოქმედება სათავეს იღებდა წინამორბედი ცდებიდან.

მესაში სტრავენსკიმ გამოიყენა კათოლიკური წირვის კანონიკური ტექსტი, ამით მან გააგრძელა ის გზა, რომელიც იწყებოდა მისივე ადრინდელი რიტუალურ-საწესო ნაწარმოებებიდან. ამ შემთხვევაშიც საქმე გვაქვს საეკლესიო წეს-ჩვეულებასთან. რუსულ პერიოდში უმეტესწილად გამოყენებულა წარმართული წეს-ჩვეულებანი („კურთხეული გაზაფხული“). „სვადებაკში“ კი შერწყმულია წარმართული და ქრისტიანული წეს-ჩვეულებანი. ნეოკლასიციკლური პერიოდიდან კი სტრავენსკის შეგნებაში რიტუალის მცნება განუყოფელია კათოლიკური გკლესიისაგან. მესამედ სტრავენსკი უპირატესობას ანიჭებდა რუსულ საეკლესიო-სარიტუალო ტექსტებს. ამას მოწმობს გუნდები a capella „მამაო ჩვენო“ (1926), „მწამს“ (1932), „ღვთიშობელს“ (1934). მაშინაც კი, როცა ლათინურ ტექსტზე ქმნიდა „ფსალმების სიმფონიას“, კერძოდ კი, მისი ფინალის „Laudate Domene“-ს ნელ ინტროდუქციას, იგი ახდენდა რუსული სიტყვების „უფალო შეგვიწყალო“ ინტონირებას. შემთხვევითი არც ის არის, რომ ეს მუსიკა აღძრავს „რუსულ“ სანახაობით ასოციაციებს. მაგრამ სწორედ მესის შემდეგ სტრავენსკი ზედიზედ ქმნის ისეთ ნაწარმოებებს, რომელთა მოდელი შექმნილია კათოლიკური ეკლესიის წეს-ჩვეულებათა საფუძველზე. ამავე პერიოდში იგი ქმნის ზემოთ აღნიშნული გუნდების ახალ რედაქციას, სადაც უკვე ლათინურ ტექსტებს მიმართავს („Pater noster“, „Credo“, „Ave

¹ მ. დრუსკინი, ივორ სტრავენსკი, ლ. 1979, გვ. 189.

Maria» — 1949) ამ გზას, იგი შემდეგშიც ან-
ვიტარებს.

მესის სტილისტური ფუნდამენტი მრავალ-
შრიანია. იგი შედგება სხვადასხვაგვარი
პლასტებისაგან. თითოეული მათგანი ზე-
მოქმედებას ახდენს მუსიკალური ენის ამა
თუ იმ კომპონენტზე — მელოდიკასა და მის

ტავს ამა თუ იმ ეპოქაში. უმეტესად შორე-
ულ წარსულში, მისი ინტერპრეტაციის თა-
ვისებურებებს. ამგვარი პოლისტიადილობა
შერწყმული პოლისემანტიკასთან წარმოქ-
ნის უდიდესი ოსტატების ხელოვნებისათვის
დამახასიათებელ შინაარსობრივ სიღრმეებ

მესის მუსიკალური სტილი ეყრდნობა რ-



3. შუხაჯი
იგორ სტრაინისკის პორტრეტი

კლოურ საფუძველზე, რიტმიკაზე, ჰარმონი-
აზე, ფაქტურის წარმოქმნის პრინციპებზე,
ზშირია ისეთი შემთხვევები, როცა ერთ მუ-
სიკალურ ფრაგმენტში ერთმანეთს ერწყმიან
ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენები, რაც
ხელს უწყობს მუსიკალური ენის გამდიდრე-
ბასა და გამრავალმნიშვნელოვნებას. მეორეა
მხრივ, ვხვდებით ისეთ შემთხვევებს, როცა
ერთი და იგივე ხერხი ამა თუ იმ ფრაგმენტ-
თან კონტექსტში ამჟღავნებს მიდრეკილებას
სხვადასხვა სტილისტურ წყაროსთან. დაბო-
ლოს, ერთა და იგივე ხერხი მუსიკალური
ქსოვილის სხვადასხვა „მომენტში“ გამოხა-

გორც ზოგადვერობულსა და რუსულ, ისე
სხვა უფრო ლოკალურ პლასტებსაც. მასში
გამოყენებულია ევროპული არქაიკა: გრი-
გორიანული ქორალი და ძველი სტილის პო-
ლიფონია. გრიგორიანული ქორალის სტილ-
შია დაწერილი ალტისა და დისკანტის სოლო
გლორიაში (II ნაწილი). იუბილაციური ტი-
პის მელოდიკას ეყრდნობა ტენორის პარტი-
სანკტუსში (IV ნაწილი).

მესაში გამოყენებულია XIV-XVI საუ-
კუნეების მკაცრი სტილის პოლიფონია, რომ-
ლითაც გატაცებული იყო სტრაინისკი, რაც
გამოიხატა არა მარტო მესაში, არამედ ამა

ვე პერიოდში შექმნილ ბალეტში „ორფეოსი“ (1947).

მისი მეხუთე ნაწილში (აგნუს დეი) სტრავინსკი იყენებს ალორძინების ეპოქის ფლამანდური სკოლის საკომპოზიციო ხერხებს, — კერძოდ, ორმაგ იმიტაციას და ისეთ ვირტუოზულ ხერხებს, როგორაცაა შემოქმედებული სახის ორმაგი იმიტაცია. ევროპული მუსიკის ამ პლასტთან სიახლოვე იგრძნობა პირველი, მესამე, მეოთხე ნაწილებს იმიტაციურ-პოლიფონიურ ეპიზოდებში.

მესის მეორე ინტონაციური სფერო დაკავშირებულია სტრავინსკის შემოქმედების რუსულ ფესვებთან. აქ ერთი პლასტი სათავეს იღებს მართლმადიდებლური მუსიკალური კულტურადან, მეორე კი აშოშვლებს რუსული ხალხური საერო მუსიკის არქაულ საწყისებს.

გრიგორიანული ქორალისა და XIV-XVI საუკუნეების პოლიფონიური მუსიკისაგან განსხვავებით სტრავინსკის სპეციალურად არ შეუწავლია რუსული მართლმადიდებლური გალობის სტილისტიკა. შესაძლოა, ეს მუსიკა მის მესხიერებაში ბავშვობიდან აღიბეჭდა, საეკლესიო წირვებზე დასწრების დროიდან. თანაზომიერი რიტმი და შეჩერება ყოველი ფრაზის ბოლო ბეგრაზე, საფეხურებით მოძრაობა, პლაგალურობა და კილოური ცვალებადობა, რაც დამახასიათებელია მესის ზოგიერთი ნაწილის ინტონაციური წყობისათვის, სათავეს იღებს XVII საუკუნის მეორე ნახევრის რუსული სასულიერო მუსიკიდან.

ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით აღსანიშნავია კრედო, რომელშიც გაბატონებული პლაგალურობის ფონზე სპარბობს მოძრაობა პარალელური აკორდებით. ამავე წყაროდან მომდინარეობს I და IV ნაწილების მუსიკა.

მესის სტილისტურ საყრდენებს შორის ყველაზე უძველესია არქაული რიტუალური (კალენდარული და საქორწილო) მინამღერები, რომლებიც მნიშვნელოვან როლს ასრულებდნენ სტრავინსკის შემოქმედების რუსულ პერიოდში. მართალია, მესაში მათ ნაკლები მნიშვნელობა ენიჭებათ, ვიდრე „კურთხეულ ვახუფხულსა“ და „სვადებკაში“, მაგრამ ისინი მესაში შემთხვევით კი არ მონაწილეობენ, არამედ ამჟღავნებენ მკიდრო კავშირს სტრავინსკის მოღვაწეობის ამა თუ იმ პერიოდს შორის.

მესის სხვადასხვა სტილისტურ საწყისებს შორის აშკარად იგრძნობა ქართული ინტონაციებიც. მესის მუსიკალური ენის ქართულ საფუძვლებზე პირველად მიგვითითა ი. ბლავჯოვა სტრავინსკის წერილებთან დაერთულ თავის კომენტარებში.² დედისადმი მიწერილ ერთ-ერთ წერილში (10 თებერვალი 1916 წ.) სტრავინსკი წერდა: „ძალიან გთხოვ, და რაც შეიძლება ჩქარა გამომიგზავნე ფონოგრაფზე ჩაწერილი კავკასიელთა ხალხური სიმღერები (იპოვენი იურგენსონთან)³. ამ წერილს ახლავს კომენტარი, სადაც ი. ბლავჯოვი წერს: „1906 წელს გამოიცა ბუნებისმეტყველების, ანთროპოლოგიისა და ეთნოგრაფიის მოყვარულთა საიმპერატორო საზოგადოების ეთნოგრაფიულ განყოფილებასთან არსებულ მუსიკალურ-ეთნოგრაფიული კომისიის შრომების პირველი ტომი (მ. 1906). ამ კრებულში დ. არაყიშვილმა გამოაქვეყნა 27 ქართლ-კახური სიმღერა ხალხური ჰარმონიზაციით და 37 ჰანგი ჩაწერილი თბილისის გუბერნიაში. 1915 წელს სტრავინსკიმ აქედან ამოიწერა 16 სიმღერა და ქართულ ტექსტებს დაურთო რუსული ტრანსკრიპციები. ეს ხელნაწერი, „ქართული სიმღერების“ სახელწოდებით, დაცულია კომპოზიტორის არქივში. მათი ზეგავლენა იგრძნობა მესაში, კერძოდ, გლორიაა და სანკტუსში“.

ეს თვალსაზრისი მოათხოვს გაფართოვებასა და კონკრეტიზირებას. ამისათვის მივმართეთ მესის IV ნაწილს — სანკტუსს. მისი ფრაგმენტი «Pleni in sant cocli» გვაგონებს ძველი სტილის მუსიკას. მაგრამ მის ბუნებასა და ხასიათს ვერ ამოვიცნობთ თუ გამოვრიცხავთ მასში ჩაქსოვილი ქართული ხალხური მუსიკის თვისებებს. ანალიზისას გამოვლინდა ქართული ხალხური მუსიკისათვის დამახასიათებელი კომპლექსი. პირველი, რაც ყურადღებას იქცევს, ესაა ფონური შეფერადება — მამაკაცის დაბალი ხმა ანვითარებს თავდაპირილ, მკაცრსა და პირქუშ თემას. აქ ეს მელოდია, მისი ხასიათი და ტემბრული

2 ი. ფ. სტრავინსკი. წიგნები, რედ. ბ. მ. იარუტოვსკი. მ., 1973, გვ. 518-519.

3 იქვე, გვ. 488.



გადაწყვეტაც ჩვენს სმენას აძლევს გარკვეულ ორიენტაციას და ერთგვარ ასოციაციებსაც აღძრავს. Pleni-ს მუსიკა მოგვაგონებს ქართლ-კახურ ხალხურ შრომის სიმღერებს „ურმულებს“, „კალსპირულებს“, „მის სიმღერებს“, „ოროველებს“, რომლებშიც რეგიტატივებს ერთიან მდიდრულად ორნამენტურებული მისამღერები.⁴ მაგრამ ტემბრული და ფაქტურული გადაწყვეტა ვერ წარმოქმნიდა ასეთ თვალსაჩინო, ეროვნულად მკვეთრ სახეს. ამაში ძალზე დიდ როლს ასრულებს რიტმული რელიეფიც. ერთის მხრივ, საქმე გვაქვს უაღრესად რთულ რიტმულ ცვალებადობასთან, ხოლო, მეორეს მხრივ, — რიტმული ფიგურების განმეორებებთან. ყოველივე ეს ეწინააღმდეგება მკაცრი სტილის ესთეტიკას, მაგრამ, ამავე დროს, კავშირი მის მეტრულ მონაცვლეობასთან უფრო მეტად აძლიერებს ქართული ხალხური ერთხმიანი სიმღერების მელოდისათვის დამახასიათებელ ორნამენტულ იმპროვიზაციულობას. (ქართული მელოსითვეა ინსპირირებული ტენორის პარტიის ორნამენტული სანკტუსის პირველ ტაქტებში). ამ ეპიზოდის კავშირი ქართულ მელოსთან კიდევ თვალსაჩინოდ მქადავდება თუკი გავითვალისწინებთ კილოურ თავისებურებას, დიატონიკაზე დაყრდნობას (ფრიგიულ-ეოლიური კილო).

დ. არაყიშვილის კრებულში, რომელსაც იშველიებს ბ. ბლაკოვი, შეიძლება მივაკვიროთ pleni-ს თემის საწყისსაც:—ეს გახლავთ „ურმული“ (№13). ამ სიახლოვეზე მეტყველებს ისეთი დამახასიათებელი ელემენტი, როგორცაა სინკოპა, უფრო ზუსტად — თავისებური და ხანმოკლე სინკოპირებული შეკავებები, რომლებიც არამარტო აღამაზებენ ორნამენტულ მელოდიას, არამედ ხელს უწყობენ ყოველი მომდევნო ტონის მიღწევას, ყოველი მომდევნო სკლის ინერციულობის ნაცვლად განაპირობებენ მათ სიმყარესა და კუნთმავრობას. ამით მელოდიკა იმსკვალება მკაცრი და საოკრად გამომსახველი „ინტონაციური ექსტი“.

ქართულ ხალხურ მუსიკასთან ინტონაციური სიახლოვე განსაკუთრებული სიმკვეთ-

რით ვლინდება დისკანტებში pleni-ს თემის მეოთხედ გატარების დროს, სადაც გავრმაგებული კილოური ცენტრი (e — ფრიგიული, a — ეოლიური) ადგილს უთმობს სასუსებით ჩამოყალიბებულ, გარკვეულ კილოს (e — ეოლიური). ამასთან ერთად, ისევე როგორც ქართულ ხალხურ სიმღერაში, თემის პირველი ბგერა იმსკვალება კილოს მეხუთე საფეხურის შეფერილობით.

სტრავინსკის უყურადღებოდ არ დარჩენია არც მრავალხმიანი ქართული ხალხური სიმღერები, მათი წყობის სპეციფიკა. ისევე როგორც ქართულ სიმღერა-სავალბლებში, სტრავინსკის მესაში ვხვდებით ვერტიკალუბის მკვეთრ სილამაზეს — ძლიერ დროზე მოქცეულ აკორდულ შეფარდებებს, დიდსა და მცირე სეკუნდებს, წმინდა კვარტებსა და კვინტებს.

როგორც ცნობილია, სამხმინაობა ქართული მრავალხმიანი სიმღერის ყველაზე გავრცელებული ფორმაა. სამხმინაი სიმღერები ქართლ-კახური მუსიკალური ფოლკლორის შესანიშნავი მონაპოვარია, ისინი ყველაზე ფართოდ არიან წარმოდგენილი დ. არაყიშვილის კრებულშიც. არსებობს ამ სიმღერათა რამდენიმე ნაირსახეობა, წარმოქმნილი ხმების განსხვავებული ფუნქციონალური დატვირთვით. როგორც ჩანს, სტრავინსკის განსაკუთრებით იზიდავდა ორი მათგანი: პირველი — როცა მელოდიას ასრულებს შუა ხმა, ქვედა ხმა კი ასრულებს ბანის როლს, ზედა კი ოქტავით მაღლა აორმაგებს ბანს. ეს ქარბული სამხმინაობის ერთ-ერთი ყველაზე პრიმიტიული ფორმაა, მას ახასიათებს აგრეთვე რიტმული უბრალოება და ძირითადი მინამღერის ბგერათარბის მოკულობით სიმცირე. ბანის ხმა ასეთ სიმღერებში უმეტესად შეზღუდულია, მისი დიაპაზონი ტერციას არ სცილდება. ხშირად მეორდება ერთი და იგივე ბგერა. დ. არაყიშვილის კრებულში ასეთ სიმღერებს მიეკუთვნება: „ვისია, ვისი“, „ქალი ლამაზი“ (№ 22), „ცანგალა და გოგონა“ № 26).

ამ სიმღერებთან სიახლოვე უმაღლე იგრძნობა მესის მეორე ნაწილის გლორიას მოსმენის დროს. ყოველი პარტიის სისადავე და თავისებური პრიმიტიულობა ამ ნაწილის ცალკეულ ფრაგმენტებს („miserere nob-

⁴ იხ. გრ. ჩხიკვაძე „ხალხური სიმღერა“. კრ. „ქართული მუსიკალური კლტურა“. მ. 1957 წ., გვ. 44-45.

is, suscipe, miserere nobis*) აძლევს არქაულ ხასიათს. თუმცა სტრავინსკის გამოყენებული აქვს ოთხხმიანობა, რომელშიც ძნელდება დადგენა გუნდის რომელი ხმა — ალტი თუ ტენორი — ასრულებს ძირითადი მელიორის როლს, რადგან ერთმანეთს ემთხვევა ამ პარტიების რიტმული ნახაზი და მინამღერის კვარტული დიაპაზონი, როგორც ჩანს, ეს ხმები აწარმოებენ ერთი ფუნქციის დუბლირებას, ამიტომაც საგუნდო ქსოვილში მათი მნიშვნელობა ტოლფასოვანია.

ყურადღებას იპყრობს გლორიას პირველი საგუნდო ეპიზოდიც, რომელიც ასევე მკაცრი არქაული ხასიათისაა. მაგრამ აქ, მომდევნო ეპიზოდებისაგან განსხვავებით, სხვაგვარია მრავალხმიანობის წყობა. პირველ რიგში, მელიორი ხაზს აქ ტენორი აწვითარებს, მელიორის დიაპაზონი ფორმალურად კვინტურია, თუმცა სინამდვილეში ქვედა კვინტური ბგერა des უფრო დამხმარე როლს თამაშობს. ტონალური საყრდენის ფუნქციას ასრულებს ges, მაგრამ es-ges სელის ვათამაშება ტენორების თემას ცვალებადობის ელფერის ანიჭებს, რაც ამდიდრებს მის ელფერაობას. ალტები კი ასრულებენ ქვემნიანობის როლს. ბანი აქაც ისევე, როგორც ზემოთ აღნიშნულ ეპიზოდებში, ქმნის პარმონიულ ფუჭს. ასეთივე როლს ასრულებენ ზედა ხმებიც, თუმცა მათი მელიორია შედარებით უფრო ნაკლებად არის განვითარებული.

მესის მეორე ნაწილი (გლორია) იწყება ოთხტაქტიანი ინსტრუმენტული მელიორით: ჰობოი და საყვირა „არშიებს ქსოვენ“ მელიორია-მინამღერებისაგან. ბიჭუნას ხმის შესვლისთანავე საყვირის სცელის ინგლისური ქარახსა. ანგელოსური ხმის განდგომილი ხმოვანება არ ერწყმის ინსტრუმენტთა ზემებს, რომლებიც თავისუფლად, კონტრაპუნქტულად ვითარდებიან. ასეთნაირი შეუთავსებლობა წარმოქმნის ფაქტურის რთულ პოლიფონიურ-მონოდიურ პოლიპლასტურობას. სტრავინსკი ვასილიკარი ოსტატობით, ერთდროულად, უსვამს ხაზს ამ სამი ხმის ურთიერთკავშირსაც და მათ მიერ წარმოქმნილ პლასტების იზოლირებასაც. ურთიერთკავშირი მიღწეულია კომპლემენტარული რიტმიკით, მათი ვათიშულობა კი წარმოქმნილია

ტემპრებით, კილო-ტონალური საშუალებებით. მუსიკის იმპროვიზაციულ თავისუფლებას ამჟღავნებს არაკვადრატული სტრუქტურა. ეს რთული კონტექსტიც ბადებს ასოციაციებს ქართულ ხალხურ მუსიკალურ შემოქმედებასთან, კერძოდ კი მწყემსურ სიმღერებთან და მინამღერებთან. აქ ეს კავშირი განზოგადებულია. აღნიშნული ფრაგმენტი აღბრუნებს ასოციაციას ევროპული მუსიკის ისეთ არქაულ პლასტთანაც, როგორცაა გრიგორიანული ქორალი. თავისუფალი, არარეგულირებული რიტმი, რომელიც შეესაბამება გრიგორიანული საგალობლების ტექსტს, უკანასკნელ მარცვალზე გართულებულია ისეთი სამკაულით (მორდენტი), როგორცაა იუბილაცია. მაგრამ სწორედ ამ ტიპის იუბილაცური მელიორია აახლოვებს ალტის თემას (გლორია) ტენორის ხაზთან (სანკტუს), რომელიც ქართული წარმოშობისაა.

ალტის თემის კილოური საფუძველი სემნითი ალქმის გაორებას იწვევს. მისი კვარტული დიაპაზონი მიგვიითებს „საგუნდო ფსალმოდის ყველაზე უბრალო, ნორმატივულ ტიპზე“ (გრუბერის გამოთქმა). ამასთან ერთად, რიტმული საშუალებებით კომპოზიტორი ქმნის ორ საყრდენს, რომლებიც ერთმანეთს ჩამორჩებიან სეკუნდით (e-fis). კილოური ცვალებადობის ეს ეფექტი, კილოური საყრდენის სეკუნდური ძვრა დამახასიათებელია ქართული ხალხური სიმღერისათვის.

ამრიგად, მესის ორ ნაწილში, ცენტრის გარშემო რომ ქმნიან შიდა წრეს, „გრუნტივით მყარი ფენიდან“ მკვეთრად გამოსტვივის პირდაპირი და განზოგადებული კავშირები ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორთან.

ქართულ ხალხურ სიმღერასთან დაკავშირებული ფრაგმენტები გამოირჩევიან მთლიანი ხასიათით, მტკიცე, ნებისყოფიანი, მამაკაცური საწყისით. მიუხედავად იმისა, რომ ქართული ეპიზოდები არცთუ ისე ბევრია, მესის საერთო ვაჟკაციური ხასიათი, მისი ასკეტური სული, რომელიც დამახასიათებელია სტრავინსკის ბოლოდროინდელი ხელწერისათვის, გარკვეულწილად ინსპირირებულია ქართული ხალხური სასიმღერო კულტურით.

ოთარ იოსელიანის კინოკოპიის ზოგიერთი თავისებურების შესახებ

ირინე კუჭუხიძე

პარტული კინოს განვითარებაში 60-70-იანი წლები მრავალმხრივი მხატვრული ძიებებითაა აღნიშნული. სწორედ ამ პერიოდში გამოიკვეთა არაერთი ახალი სტილური თუ თანრული ტენდენცია, კინოენის ახალი ფორმები, ამ პერიოდისთვისაა დამახასიათებელი ახალ პრობლემათა მოსინჯვა, ცხოვრებისა და ხასიათების წარმოსახვისადმი ახლებური მიდგომა.

თანამედროვე ქართული კინოს განვითარება რთული და წინააღმდეგობრივი პროცესია, რომელსაც წარმართავს დიდი ჯგუფი ისეთი კინოსტატებისა, ვისი სახელიც უკვე გასცდა საქართველოსა და მთელი ჩვენი ქვეყნის ფარგლებს. მაგრამ, ვფიქრობ, გარკვეულ პერიოდში თანამედროვე ქართული კინოხელოვნების ძირითადი ტენდენციებისა და სპეციფიკური თავისებურებების ჩამოყალიბებაზე გავლენა იქონია იმ ავტორთა შემოქმედებამ, რომლებმაც შეძლეს კინემატოგრაფში თვითმყოფადი, მხატვრულად ღირებული და მკვეთრი ინდივიდუალობით აღბეჭდილი სამუაროს მოტანა. ასეთ ავტორთა რიცხვს მიეკუთვნება რეისორი ოთარ იოსელიანი, რომლის ეკრანული სამუარო, მართალია, მკვეთრად ინდივიდუალურია, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, დიდ გავლენას ახდენს ქართულ კინოზე და ბევრად განსაზღვრავს მის მიღწევებს და მხატვრულ დონეს.

60-იანი წლების მეორე ნახევრიდან სწორედ რეისორმა ოთარ იოსელიანმა შეძლო კინოენით საქართველოში სხვაზე უფრო ნათლად გამოეხატა თანამედროვე ინტელიგენტის ინტერესები, ფიქრები, შთაბეჭდილებები, ემოციური იმპულსები...

ოთარ იოსელიანი ნოვატორია უპირველეს ყოვლისა როგორც ავტორი და ის მთავარი, რისი მეოხებითაც იქმნება ეკრანზე მისი სამუარო, არის ამ ავ-

ტორის — ოთარ იოსელიანის ხედვის წერტილი და მისიანი ცხოვრებაზე, სოციალურ რეალობაზე.

ო. იოსელიანის გულსუფური მიმართულია ჩვენი დროის მთავარი, ძირეული ზნეობრივი და სულიერი პრობლემებისაკენ, რომლებსაც იგი აქტუალურ პრობლემათა ნაკადში ამოიკითხავს, გამოყოფს, ხოლო შემდეგ პიროვნული პოზიციის საოცარი სიცხადით, ფილოსოფიური გააზრების სიღრმითა და მხატვრულ დამაჩერებლობით სვამს ჩვენს წინაშე.

საკუთრივ რევისურა იოსელიანისა იდეალურად შეესატყვისება ავტორის სათქმელს და უნაკლოდ გვიხატავს იმ სამუაროს, რომელიც მან განსჭვრიტა და შეიგრძნო ჩვენს სოციალურ და ისტორიულ რეალობაში.

იოსელიანის რევისურა — ცალკე თემაა, რადგან მისი კინოლაზიზმობრივ ოსტატობის ბრწყინვალე ნიმუშია და იმდენად ფუნქციონალურია, რომ მაღლა დგას ამინდის ნებისმიერ ცვლილებაზე თანამედროვე კინოესთეტიკის არსენალის თვალსაზრისით. ფაქტურად ის არც თუ ისე ბევრთაგან ერთ-ერთი ქართველი კინორეისორია, რომელიც იმდენად ფლობს რევისურას, რომ აღარ აწუხებს არასრულფასოვნების კომპლექსი და ოდნავადაც არ უხბის ქედს და ხარკს არ ამღევს იმ ტენდენციებს, რომლებიც მეტეორივით გადაუქროლებენ ხოლმე და დრო და დრო აბრმავებენ კინორეისორთა ნაწილს.

იოსელიანი იმ მხატვართა რიცხვს მიეკუთვნება, რომლებიც თავის შემოქმედებაში თანმიმდევრულად მიმართავენ და ავითარებენ გარკვეულ ცხოვრებისეულ მასალას და თემას. ზოგადად ეს საბ შეიძლება განვსაზღვროთ — თანამედროვე ცხოვრება და თანამედროვე ადამიანის პრობლემები. კონკრეტულად,

ჩაღა თქმა უნდა, ამ ზოგად თემას ყოველ ფილმში თავისებური განსახიერება და მიმართულება გააჩნია.

თუ „ვიორაგობისთვის“, სადაც ისმება საკითხი პიროვნების მორალურ-ზნეობრივი კრიტერიუმის შექმნის, ელერს პიროვნული პასუხისმგებლობის, შეუჩივრებლობისა და შემგუებლობის დამპირისპირების თმა, ავტორი სავსილად ნათლად ავლენს თავის და-მოკლებულულებას პერსონაჟებისა და მოვლენებისადმი, მაინც მომდევნო ფილმში — „იყო შაშვი. მგალობელი“ — მისი პოზიცია, ერთი შეხედვით, თვით ფილმის სი-ფიქტივი არ იკვეთება და ამგვარად შესაძლებლობა გვეძლევა თავად გავიაროთ მოვლენა და მასთან და-კავშირებული პრობლემები.

„იყო შაშვი მგალობლის“ გმირი გაა აღლამე — ახალგაზრდა მუსიკოსი, სიმფონიური ორკესტრის წევრი — ცხოვრობს უზრუნველად, მსუბუქად... ცხოვრობს როგორც თავისუფალი ფრინველი — წინ არ იხედება, არ ფიქრობს მომავალზე.

ეკრანზე გმირის ცხოვრების ერთი დღე გაილ-ეგებს, შემდეგ კიდევ ერთი და... ამით შეწყდება მისი „გალობა“.

ავტორი თითქოს გვთავაზობს უფრო დაკვირვებით შეხედოთ გმირის ცხოვრებას, რათა ვარკვეწილი სიმ-სიბუთის მიღმა მოვლენის დრამატიზმი და წინააღ-მდეგობრაობა აღმოვაჩინოთ.

ფილმში ვხედავთ სხვადასხვა პროფესიის, სხვადა-სხვა ასაკის, მისწრაფებისა და ზნეობის ადამიანებს. ყოველი მათგანი ნაჩვენებია მთავარ გმირთან — იმ-ვითად გულდა ადამიანთან ურთიერთობაში. მას იმ-დენი შეგობარი, კეთილი ნაცნობი ჰყავს, რომ იბადე-ბა შეგრძნება თითქოს მთელი ქალაქი იცნობდეს. ერთს გულითად სიტყვას ეტყვის, მეორეს რაღაცას აღაძრება, მესამეს თხოვს რაღაცას, მეოთხეს და-ალაღიანებს (უნებლიეთ, რა თქმა უნდა!); ვიღაცას აწუგებებს, ვიღაცას აწყენინებს... დამოკიდებულებე-ნი, მართლაც რომ მრავალნაირი აქვს. მაგრამ ერთი ამ კი უმკველია: გაა ხალაქე მომხიბვლელი და უპირობო კაცია, მისი სულის მოძრაობა ყოველთვის მწვენიერია, იგი ძალზე თბილი და ადამიანურია. ამ-სისთან ერთად — ნიჭიერიც, ამიტომ უყვართ გაი: უჩ-აგრდებიან, მაგრამ არცთუ ისე ძალიან, ექვებინან, მაგრამ მაინც სკრაპო მისი.

მე ახე, ფილმის გმირი კეთილი და მიმზიდველია. უცნაურია, მაგრამ მისი სიკვდილი ფილმის ფინალში არ გაოცებს. საკითხავია, რატომ? სიყვითა და ნიჭით აღსავსე კაცს არ აღმოაჩნდა მთავარი ნიჭი — მას არ შეუძლია ერთ რომელიმე საქმეში ჩაღვაროს თავისი ტემპერამენტი, ენერჯია, არ შეუძლია ერთი ქალი შე-იყვაროს ისე, რომ სხვები აღარ ახსოვდეს; ერთი მე-გობრის ბოლომდე ერთგული იყოს... კარგია ეს თუ ცუდი?

ფილმი იმგვარადაა აგებული, რომ მასში არ შე-იძინება პირდაპირი შეფასებები, რეცისორი არავის სჯის, არც რეკუტებს გვთავაზობს. და მხოლოდ ფი-ნალის საქმოდ ნათლად გამოხატული სიმბოლურობა, საათის უღმობელი წიყ-წყიითა და გმირის ხელით

მესაათის სახელისნოში ჩაქედებული ლურსნით, ასე თუ ისე აშკარაა ევტორის პოზიცია. მაგრამ ეს კადრებიც, თავისთავად, ერთმნიშვნელოვანი არ არის და სხვადასხვაგვარი წაყითხვის საშუალებას იძლევიან. მაგალითად, ლურსმანს ზოგიერთი კრიტიკოსი იაზ-რებს, როგორც მხოლოდ გმირის მიერ დატოვებულ კეთილ კვალს, ხოლო ფილმის კონცეფციას — რო-გორც ადამიანებისათვის ყოველდღიურობაში სიყეთის აუცილებლობის ქადაგს.

ვფიქრობ, ფილმი სწორედ იმითაა სანტერესო, რომ მისი მხატვრული ხატება ერთმნიშვნელოვანი და სწორსაზოვანი არ არის. ამიტომ, ცხადია, „იყო შაშ-ვი მგალობლის“ აზრის დაცვაა იქამდე, რომ აღამი-ანებს სჭირდებათ სიყეთე, სითბო, ეს მისი რიმეურ-მხატვრული კონცეფციის გაღარიბებას ნიშნავს.

ცხადია, ფილმი იმაზეცაა, რომ ადამიანს ჰირდება სიყეთე და ღიმილი, მაგრამ მარტო ამაზე როდია. იგ-ივე ვიას ხელით კედელში ჩაქედებული ლურსმანი შეიძლება ჩვენი გმირის მიერ განვლილი ცხოვ-რების მიმართ საყვედურის ნიშანიც იყოს. ფილ-მის მსველეობა, განსაკუთრებით მისი მეორე, და-ფარული კლანი ნათელყოფენ, რომ გმირის ხა-სითა და ცხოვრების უკადა მარტო სიყეთისა და სიხარულის მოთველი როდია. და საზოგადოდ ეს ცნებებიც შედარებითაა — გააჩნია კრიტიკიუმად და საწყის წერტილად რას ავიღებთ. ამტომაცაა, აღბათ, რომ თვით ფილმში ბევრი ახლოდელი უცმყოფლოა მისით, ზოგი ქუჟას არიგებს, ზოგაც ხელი აქვს ჩაქ-ნეული. როგორც ჩანს, ადამიანება ერთმანეთისგან იმ სიყეთესაც ითხოვენ, რომელიც ჩვენ გმირს არ გა-აჩნია.

როცა ადამიანები თავის თანამომქმნ ნიჭიერი, კე-თილი და გულისსმიერი კაცის რეპუტაციას შეუქმნი-ან, ხოლო შემდეგ აუცილებლად მოიხიზოვენ, რომ ეს თვისებები გამართლდეს — იქნება ამაში არის ერ-თგვარი ძალადობა? იქნება ისინი არ არიან მართალ-ნი, როცა თავისი თანამომქმნისგან იმაზე მეტს მოით-ხოვენ, რაც მას თვითონ უნდა რომ აკეთოს?

რაღაც სიმართლეთ, უცნაური ქეშმარბიტება არის ფილმის გმირში და მიუხედავად ამისა, მისი ცხოვრ-ებინა წასვლა აღიქმევა როგორც კანონზომიერი მოვ-ლენა. ფინალი ახეც არის გაკეთებული — დრამატი-ზაციისა და გამამტრების გარეშე. მხოლოდ სევედა აღიძრება უნებლიედ და რაღაც სიყარბილის გრძნი-ბა გადმოევა ეტრანდან, მაგრამ შედეგ ეხეც შეიყ-ვლებდა ავტორის შესხენებით, რომ სიცოცხლე სწრაფ-მავალია, ადამიანის ცხოვრება მარაბილი არ არის და რომ ის აზრით უნდა იყოს სავსე, როგორც ჩანს, აუცილებელია, რომ ადამიანმა რაღაც აირჩიოს და თავგამოდებობი მისდოს თავის არჩევანს. აღბათ, არ არის საქმარბისი იყო კეთილი, უწყინარი, ნიჭიერი, არ არის საქმარბისი, რომ შენ „ასე“ მოგწონს ცხოვრება, არსებობს მოვალეობა ადამიანების წინაშე და, აღ-ბათ, მაინც არ შეიძლება ის საქმე არ აკეთო, რომე-ლიც მხოლოდ შენ შეგიძლია გააკეთო ამ ქვეყნად.

ოთარ იოსელიანი არ ცდილობს მოგვეცეს მიხეზე-



კადრი ფილმიდან „გიორგობისთვე“

ახსა და შედეგების ზუსტი ანალიზი. ძალდაუტანებლად მიგვანიშნებს თანამედროვე ქალაქის უარყოფით გავლენაზე, რომელიც თავისი დინამიური, სწრაფი ტემპით, ნერვიული რიტმით ადამიანში გარკვეულ ემოციურ, ფსიქოლოგიურ, ფიზიკურ გადახრებს იწვევს. გავიხსენოთ ფილმის დასაწყისი: გმირი ბუნების წიაღშია. გარეგნულად მშვიდი და თითქოს ინერტულია, მაგრამ შინაგანად ბევრად უფრო დამუხტულია (სიმბოლურად ეს მუსიკალური მელოდიით გამოიხატება). შემდეგ კამერა ქალაქზე აკეთებს პანორამას. კადრში უცრად შემოიჭრება, თუ შეიძლება ასე ითქვას, ამ ქალაქის „მსხვილი ხედი“ თავისი ხმაურით, ფუსფუსით, დინამიური ტემპით, რომელიც აიტაცებს გმირს, გარეგნულად აკტიურებს, მაგრამ შინაგანად ამორფულს ხდის.

რეჟისორი ქმნის თანამედროვე ქალაქის უკიდურესად ზუსტ სახეს, უტყუარ და დამაჭერებელ ატმოსფეროს, გარემოს, მაგრამ მას დამოუკიდებლად ეს ხატება კი არ აინტერესებს, არამედ მათი საშუალებით ხსნის გმირის ხასიათს, სწორედ ადამიანზე აკეთებს აქცენტს. ყველა შემოხვევაში, ადამიანს და მის პრობლემებს უბრუნდება.

ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ოთარ იოსელიანი სათანადო მნიშვნელობას არ ანიჭებს გარემო პირობებს, რომელშიც ადამიანს უხდება ცხოვრება, მეორეს მხრივ, არანაეტებს მნიშვნელოვანია მისთვის სიყვითის, შემწყნარებლობის აუცილებლობა — ე. ი. იმ ფასეულობებისა, რომლებიც მის გმირს გააჩნია. მაგრამ ფილმში ისიც იგრძნობა, რომ გმირის სიყვით უპრინციპობამდე გულუხვია. როგორც ვიცით, უპრინციპობა მრავალსახოვანია. არის უპრინციპობა მავნებელი, არის აკლებად საშიში, ასე მაგალითად, „გიორგობისთვეში“ მთავარი გმირის გვერდით ავტორი გვიჩვენებს მის მეგობარს — სულ ახალგაზრდა კაცს, რომელიც გარმაგებული ენერგიით შეუდგება ცხოვრების მოწყობას, ხასიათის ამ მისწრაფებას იგი უპრინციპობამდე მიჰყავს (ის ჭერ თვალებს ხუჭავს, შემდეგ კი ხელს უწყობს ხელმძღვანელობას თაღლითობაში). მაგრამ ამასთან ეს გმირი სულაც არ არის უსაქმური. პირიქით, ის უფრო საქმიანია, ვიდრე მისი მეგობარი ნიკო — ფილმის მთავარი გმირი. საქმიანობა — შესანიშნავი თვისებაა, ადამიანის არსებობის აუცილებელი კომპონენტია, მაგრამ თავისთავად საქმიანობა ვერ გახდება დანარჩენი ადამიანური ღირსებების შემცველი რამ. სწორედ ქვეშარტი ადამიანური თვისებების, ღირსებების და ამავე დროს პრინციპულობის შეთავსებით გამოირჩევა „გიორგობისთვის“ გმირი ნიკო, ხოლო „იყო შაშვი მგალობელის“ პერსონაჟი, ყველა თავის პოტენციურ შესაძლებლობასა და ღირსებასთან ერთად, სრულიად მოკლებულია როგორც პრინციპულობას, ისე საქმიანობას. ცხადია, არავითარი ტოლობის ნიშანი არ შეიძლება იყოს „გიორგობისთვის“ შემუშავებულ გმირსა და „იყო შაშვი მგალობელის“ კეთილ, მიზნადვეულ გმირს შორის. ამ ტოლობის ნიშანწყალი არც ფილმში შეიმჩნევა. ავტორის დამოკიდებულება ერთის მიმართ ნათელია — უარყოფელი, ირონიული, მაგრამ მეორის — გია აღლაძის მიმართ ბევრად უფრო რთულია, ვიდრე უბრალო დაყოფა „უარყოფითსა“ და „ადებითზე“.

აქ ავტორი თანაუგრძნობს თავის გმირს, უყვარს იგი, ცდილობს ჩვენც შეგავყვაროს და ამას უდავოდ აღწევს კიდევ. მ. ჯ. რამ ადამიანიადმი მუშანასტური თანაგრძნობა ფილმში პიროვნების პოტივიაკიაში არ გადადის.



კადრები ფილმიდან „გიორგობისთვე“





კადრი ფილმიდან „იყო შაშვი მგალობელი“

ამასთან დაკავშირებით უთუოდ უნდა აღინიშნოს ოთარ იოსელიანის ფილმების დრამატურგიული სტრუქტურის ზოგიერთი ძირითადი თავისებურება და აგრეთვე ის საწყისები და ტრადიციები, რომლებსაც თავის შემოქმედებაში იგი შეგნებულად თუ ინტუიტურად ეყრდნობა.

ოთარ იოსელიანს თითქოს შემკვიდრებით აქვს მიღებული და შეთვისებული „ახალი დრამის“ (პირველ ყოვლისა მხედველობაში მყავს ჩეხოვი) პოეტური სტრუქტურის მთავარი ნიშნები: მის დრამატურგიაში უარყოფილია ინტრიგა, როგორც სიუჟეტის ღერძი; კონფლიქტი არ არის მოცემული ტრადიციული სახით — პოპიკაათა ან იდეათა დაპირისპირებით („იყო შაშვი მგალობელი“, „პასტორალი“); სიუჟეტი აგებულია ისე, რომ შეიცავს უამრავ მიკრო-ფაბულასა და თემას. შეიძლება თქვას, რომ ახალი თემა, ფაბულა ისახება უოველთვის, როცა ორი მოქმედი პირი ერთმანეთს ზედედა. უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, იბადება პოეტური ფაბულა, რომელსაც ავტორი აღარ ავითარებს, ტოვებს გაუშლელად. ეს, ერთის მხრივ, ქმნის დროის სიხვედრის, გაჭერებული წამის ფიზიკურ შეგრძნებას, ხოლო მეორეს მხრივ, სწორედ ასეთი, თითქოს ცხოვრებიდან შემთხვევით ამოღებული ეპიზოდები ქმნიან დრამატულ დამახლოებას.

ყოველ ახალ მოქმედ პირობას გია აღლამის შეხვედრასი პოეტური ფაბულა იბადება, ისახება ახალი თემა, რომელზეც იოსელიანი არ ჩერდება, მაგრამ ისინი თავისთავად ისეთ მარცკლებს შეიცავენ, რომ მათ საფუძველზე შეიძლება ცალკე ნოველა, დრამა, თუ გნებავთ, რომანიც კი გაიშალოს... მაგალითისათვის გავიხსენოთ „იყო შაშვი მგალობელიდან“

ტელესკოპის ეპიზოდი: გია სტუმრად მივიდა ერთ ოჯახში. როგორც ჩანს, აქ მხატვარი ცხოვრობს. ეს ალბათ, მისი სახლია. გია მისთვის სავსებით უჩვეულო უტაქტობით ზურგს უკან დაუდგება მხატვარს, რომელიც მუშაობს. მასპინძელი უბერბულობას გრძნობს, ვეღარ აგრძელებს მუშაობას და ეუბნება — ყველანი იქით არიანო. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მას მეორე ოთახში გაისტუმრებს. რაშია საქმე? აქ მრავალნაირი ვერსია შეიძლება დაიბადოს და უოველი მათგანი ამ ორი ადამიანის ურთიერთობის ან ცალკალკე მათი არსის გამოშატველი სიუჟეტი, ფაბულა: იქნება, გია, რა თქმა უნდა, თავზედი არ არის, მან იცის, რომ როცა მხატვარი მუშაობს, ზურგს უკან არ უნდა დაუდგეს... შესაძლებელია ასეთი ვერსია: ა მხატვარს და გიას იქნებ დიდი „მატალიები“ აქვთ გაღაბილი მხატვრობის და საერთოდ შემოქმედების რაობაზე. ალბათ, გიას წინაშე ეს კაცი თავს დამნაშავედ გრძნობს... შეიძლება ეს იყოს ის გრძნობა, რომელიც, მაგალითად, უნდა ჰქონდეს გრაფომანს იმის წინაშე, ვინც მას ნათლად ამხელს გრაფომანიასი. ან, ვთქვათ, რა გრძნობაც ექნება საშუალო ნიჭის კაცს, რომელიც დაფინებით მუშაობს კემარიტად ნიჭიერი კაცის წინაშე და ა. შ. თუ ამ ვერსიას ავირჩევთ, ამ მხატვრისა და გიას ურთიერთობა უკვე მთელი რომანის მასალაა. რა თქმა უნდა, სხვა ვერსიაც შეიძლება დაგვებადოს ამ ეპიზოდის ურთობისას და იმის ასეთი ტევადი იქნება. წვაიდეთ წინ. გია გადის აივანზე და აქ არის ტელესკოპის ეპიზოდი. ამჭერად თავი დავანებოთ ამ ეპიზოდს და ურადლება მივაქციოთ როგორ მთავრდება ის. შემოდის გიას ნაცნობი ქალიშვილი და თითქმის ნიშნისმოგებით ეუბნება —

ფეხბურთი დაიწყო. ნათლად იგრძნობა შემდეგი: ქალიშვილს, ალბათ სურს თქვას — თუ ფეხბურთის საყურებლად მოხვედრი, მიდი და უყურე, ფეხბურთი უყვი დაიწყო! გია გადის ფეხბურთის საყურებლად. სხვა გზა არა აქვს, მაგრამ აშკარაა, რომ მას იმ ოთახში გასვლა არ უნდა. რა ხდება იქ? არაფერი, მგობრები ტელევიზორს უსხედან. ნაცნობი ქალიშვილის გვერდით ზის ვაჟი... ჩვენ შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეს ვაჟი გიას პოტენციური მეტოქეა. კიდევ ერთი ქალიშვილი იძულებულია გიაზე ხელი ჩაიჭიოს და თავისი გზა მოიხსოს. თუ ეს ვერსია ავირჩიეთ, აქაც ასეა, ტყვადი თმა ისახება, მაგრამ იოსელიანი ერთ წამითაც არ უკონდება ამ ახლად ჩასახულ ფაზა-ფაშან და წინ მიდის.

აი, ასეთი ტყვადი, სავსე წამები ქმნიან საკუთრივ დრამას (ამ შემთხვევაში სიტყვა დრამას ვხმარობ, როგორც დამატებლობას). ეს უსასრულო „საბოლოო“ ქმნის დროის მდინარეების შეგრძნებას, რასაც კიდევ უფრო აძლიერებს ხმოვანი რიგის ვირტუოზული ორგანიზება. იოსელიანის ფილმებში ხმაური მუსიკასა და დიალოგებთან ერთად, წარმოადგენს ერთგვარ კამერტონს. მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია ის, რომ სწორედ ხმოვანი პარტიტურა ქმნის რეალობის ილუზიას და სწორედ მისი მეშვეობით შევიგრძნობთ, და თანაც შევიგრძნობთ ფიზიკურად, დროს, მის მდინარეებს. სრული უფლებით შეიძლება ითქვას, რომ დრო იოსელიანის ფილმების ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირობაა.

იოსელიანს მემკვიდრეობით აქვს მიღებული და მეტად ნაყოფიერად ათვისებული (ათვისებული არა სტატიკურად, ვასალურად, არამედ შემოქმედებითად) „ახალი დრამის“, კერძოდ, ჩეხოვის დრამატურგიული სტრუქტურის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ასპექტი: ადამიანის ჩვენების ხერხი, მეთოდი. ავტორი ცდილობს ადამიანი დაგვანახოს მაქსიმალურად მიუდგომლად. ეს მისწრაფება, საზოგადოდ, არც

პროსისათვის და არც ჩეხოვამდელი დრამისათვის ახალი არ არის. ჩეხოვან ახალია ის, რომ მან ამ მიზნის მისაღწევად შეძლო ნოვატორული ხერხის გამოყენება და სწორედ ამ ხერხს ეყრდნობა ჩეხოვის დრამა, როგორც მხატვრული სტრუქტურა. მწერალი იძლევა გმირს ე. ი. მოქმედ პირს — ე. ი. ადამიანს ისე, რომ თვითონ თავს იკავებს მისი შეფასებისა და მით უმეტეს განსჯისაგან. ასეთ მოვლენას ადრეც ვხვდებით დრამაში, როგორც სტრუქტურაში და მით უფრო პროზაში, მაგრამ ჩეხოვი ამ მისწრაფებას ახორციელებს ორი ორიგინალური ხერხის მეშვეობით: 1) პირადად მას უყვარს თავისი გმირები, არავის არ აფანებს, განსჯისაგან თავს იკავებს და 2) ყოველი მოქმედი პირი, შეიძლება ითქვას, შეფასებულია თვით მოქმედი პირების მიერ. ამგვარად, მწერალი გვთავაზობს ადამიანთა ურთიერთობის რთულ მოდეულს, რომელშიც ყველას შანსები ერთნაირია. ამ მოდეულში გარკვევა — მოდეულში მოქმედი ამა თუ იმ გმირის განსჯის თვალსაზრისით — ისევე ძნელია, როგორც ამ მოდეულის უკიდევანო და უსაზღვრო დედანში — ცხოვრებაში.

ისევე როგორც ძნელია ბოლომდე დავადგინოთ უარყოფითი თუ დადებითი ჩეხოვის პიესების პერსონაჟები, ასევე შეუძლებელია განვსაზღვროთ „იყო შაშვი მაგლობელის“ გმირის რაბა „დადებითისა“ და „უარყოფითის“ თვალსაზრისით.

ამ კითხვის გარკვევა ამა თუ იმ ისტორიულ ეპოქაში თვით იმ საზოგადოებისა და, რა თქმა უნდა, იმ ცალკეულ ინდივიდზე და მოკიდებული, რომელიც აღიქვამს ასეთ სტრუქტურაში მოცემულ ადამიანს. როგორც საზოგადოების თვითულ წევრს, ისე მთელ საზოგადოებას უფლება აქვს ერთი რიგი გმირებისა გაამართლოს და მეორე კი — გაიკიცოს.

სიმართლის ჩაწვდომიდან დაბადებული მიუდგომლობის პრინციპი არის ის, რაც წარმოადგენს

კადრი ფილმიდან „იყო შაშვი მაგლობელი“



ადამიანის როგორც ფუნქციონირების მთავარ კონსტრუქტორ თავისებურებას ოთარ იოსელიანის ფილმში „იყო შავში მგალობელი“.

* * *

როდესაც ოთარ იოსელიანის შემოქმედების თავისებურებაზე მსჯელობენ, ყოველთვის აღნიშნავენ მის განსაკუთრებულ უნარს შექმნას უტყუარი გამოსახულება, მის მიდრეკილებას ე. წ. „დოკუმენტურა“ სტილისტიკისადმი.

რეჟისორის საქმეს იოსელიანი მართლაც როგორც დროის მუდმივ და დინამიურ შესაბამისობას უწყობს. მხატვარი ვერ გაქცევა თანამედროვეობას. მასშია მისი ადგილი, მისი გამართლება, მისი არსი. ეს განსაკუთრებული დაინტერესება თავისი დროის პრობლემებით — ოთარ იოსელიანის შემოქმედების თავისებურებაა, მაგრამ მხატვრის კავშირი ცხოვრებათან სულაც არ გამოიხატება მხოლოდ ჩვენი ყოფის, თანამედროვე რეალობის ნიშნებისადმი, მასში წამოჭრილი აქტუალური საკითხებისადმი ყურადღებით. მისი ფილმები ყოველთვის სცილდებიან დროსა და ყოველდღიურობას და უფრო ფართო ფილოსოფიურ, ზოგადსაქცობრივ მნიშვნელობას იძენენ.

მართალია, ოთარ იოსელიანი პრინციპულად და თანამედროვეულად კონკრეტულია: ის ურას არ ამბობს ყოველივე იმაზე, რასაც ირგვლივ ხედავს; კონკრეტული და მჭიდროა თვით მისი კინოკადრი, მასში მიწერილი მისიზიდლომა ძალზე ძლიერია. იგრძნობა ცხოვრების და დროის უშუალო სუნთქვა, მაგრამ ახლა, როცა უნდა იხილო ხანია არსებობს „გეორგიანისთვის“ (1968), „იყო შავში მგალობელი“ (1972), „ახსტორალი“ (1974), ნათელია შედგევი: ოთარ იოსელიანის შემოქმედება თავისებური პოეტურობითა და მძაფრი სიმბოლურობითაცაა აღნიშნული.

მხატვრული კინო ოსელიანამდეც უწევდა ექსპლოატაციას „დოკუმენტურ“ სტილისტიკას. ფაქტურად „დოკუმენტური“ სტილისტიკა ერთ-ერთი ისეთი მხატვრული ენაა, როგორც სხვა ჩნავალი. მეთოდი, რომელსაც იოსელიანი იყენებს, შეიძლება ითქვას, პოეზიის არსენალიდანაა აღებული. ეს არის ლირიკული განზოგადება, არის ისეთი მეთოდი, რომლის საშუალებითაც რეჟისორი ქვეშარტებას გვაძინებს კარგად ნაცნობი მოვლენებისა და დეტალების სავსებით მოლოდინელი სინთეზით. ე. ი. ფიქსირის კომპოზიციას, ანტიმიმეტურ კომპოზიციას, სადაც კარგად ნაცნობი, შეჩვეული მოვლენები, მოქმედებები, საგნები, ტაბები, დეტალები ერთმანეთს უკავშირდებიან ისე, რომ ჩვენთვის ნათელი ხდება ქვეშარტების, რომელიც ცხოვრებაში მომწიფდა და რომელიც ავტორმა შეიგრძნო და გააანალიზა.

იხსათვის, რომ ჩვენ ეს ქვეშარტება დაჯანახოს, იოსელიანი ცხოვრების ადრე რას კი არ იწყებს, არამედ ჩვენთვის კარგად ნაცნობ მოვლენება ალაგებს ისეთ კომპოზიციას, რომელსაც ამ ქვეშარტების შეცნობამდე მიუყვება.

დოკუმენტური სტილისტიკა რეჟისორს თითქმის ამისათვის სჭირდება, რომ ჩვენ მისი, ფაქტურად ანტიდოკუმენტურა კომპოზიციის წაიკითვა შევძლოთ: იმის გამო, რომ ეს კომპოზიციის შედგება თითქმის კინოკრონიკის სპეციფიკით გადაღებული უბრალო, უპრეტენზიო კადრებისა და ამ კადრებზე აღებული-

ლი, ჩვეულებრივი, ჩვენთვის კარგად ნაცნობი ფაქტურისა და ყოველდღიური ეპიზოდებისაგან. ჩვენსავე გვირდებოდა მთლიანად კომპოზიციისადმი.

შალტროის ნებისმიერი გართულება: [ქვემოთ] მხატვრული ელემენტებით, სპეციფიკური პოეტურეიტებით მისი შექმნა ჩვენში ტკბობას გამოიწვევდა, აგავადენდა მთავარ ზმას — შეიძლება ვეღარ გავვეშიფრა კომპოზიციის ამოცანის მქონისადაც უბრალოა და რაკია კინოა იოსელიანის ხელოვნება, ისმარობს ყველაზე უფრო სადა საღებავს — უბრალო კინოკრონიკის სტილისტიკას.

ეს სტილისტიკა ჩვენ შეგნებში დაეკვირვებოდა ფაქტთან, დოკუმენტთან. ამიტომ მის ჩარჩოებში გათამაშებულ ეპიზოდს, რომელიც თავის მხრივ მოვლენივითაა ყოველგვარ თეატრალურ ეფექტს, ჩვენ აღვიკვამთ როგორც უტყუარ ფაქტს. ამის გამო დღესავე გვირდებოდა მთელი ფილმის კომპოზიციისადმი დევუურებთ მას, როგორც ცხოვრების უშუალო მდინარებას.

სინამდვილეში ჩვენს წინაშეა მკაცრი მხატვრული კრიტიკის ავინული კომპოზიციის, რომელიც შეიცავს სინამარტის ცხოვრების შესახებ.

იოსელიანი, ერთის მხრივ, ახერხებს იმას, რომ ეპიზოდები, რომელთა მსგავს ეპიზოდებს ცხოვრებაში ჩვენ გულწრფელად აღვიკვამთ, მის კომპოზიციის იძენენ მნიშვნელობას; მეორეს მხრივ, ამკარად შეთხზულ ეპიზოდებსა და მოვლენებს უფრო მთლიან ვიღებთ როგორც უტყუარ ამბავს. მაგალითად, ის, რასაც აკეთებს გაი ალდაქი (მსედველობაში მაქვს კონკრეტის დროს ზუსტად თავისი პარტიის შესრულების მომენტში უყვე სისტემად ქვეული შემორბენა) — შეიძლება ითქვას, რომ წმინდა წყლის ფანტასტიკაა. მსგავსი რამ არცერთ ორკესტრში არ ხდება, მაგრამ ამ ამკარად გამოვლილ საქციელს ჩვენ ეპიკის გარეშე აღვიკვამთ — აღვიკვამთ როგორც ფაქტს და ის ხდება იმიტომ, რომ ეს ხა სხვა მსგავსი მოვლენების ცხოვრებაში მის მიერ დანახული სინამდვილის კალკა კი არ არის, არამედ უყვე ყოველგვარი ზედმეტობისაგან გაწმენდილი, განწმენდილი მოდელია, რომელიც თავის არსშია შეიცავს სინამარტულს; ამ შემთხვევაში ორკესტრის მუსიკოსი ის ავტორია, რომელიც თავის დროზე უნდა ამუშავდეს და მერი არაფერი. ორკესტრში არამუშოქმედებით აღმოაფეროა, ყველა მოვალეა შეასრულოს თავისი პარტია — ეს არის და ეს!

ამ იოსელიანი, ფაქტურად, აკეთებს იმას, რაც ეიხენშტეინმა შეძლო თავის „პოტიომკინში“. ცნობილია, რომ ამ გუნზე მატროსები ბრუნვების ქვეშ არ დაზურტებიათ. მაგრამ ეიხენშტეინის მიერ დადგმულ დაზურტების სცენაში სწორედ ეს ბრუნვები აღიქმვა როგორც სპეციფიკით დასჯის აქტის ერთგვარი სპეციფიკური ატრიბუტი. სწორედ ეს სპეციფიკური დეტალი (რომელიც, თურმე, პოეტური გამოვლილია და არაფერი აქვს სერიოზო სინამდვილესთან) შემარტუნს და განსაკუთრებით შთაბეჭდავს ხდის დაზურტების ეპიზოდს.

თანამედროვე ხელოვნებაში და კერძოდ, იოსელიანის შემოქმედებაში შეიმჩნევა ის ფაქტი, რომ ხასიათის უწინდელი, თანამედვერული, ქმედითი და ლოგიკური კომპოზიციის ადგილს უთმობს უფრო რთულ, ანისქრონულ კონსტრუქციას: როდესაც ხასიათი იბა-

დგა სიუჟეტში გაბნეული დეტალები და ეპიზოდების მონტაჟის შედეგად. ასეთ კომპოზიციურ ხასიათს ატარებს არაბრადიოკულური ზნით უკლებლივ და სპილოდ იყვითება არა იმდენად მსახიობური განსახიერების წყალობით, არამედ ძირითადად სიუჟეტის სხვა მრავალი ელემენტისა და კომპონენტის ურთიერთკავშირის საშუალებით. აქედან გამომდინარე ავტორის აზრის, ნაწარმოების იდეური კონცეფციის ძირითადი გამოხატულებაც ხდება არა იმდენად ფილმის გმირი, არამედ მთლიანად ფილმის კომპოზიცია, რომელშიც წარმართული აქცენტების, დეტალების, ქვეტექსტების, გამოსახულების მეორე პლანის საშუალებით ერთი შეხედვით ძალზე ობიექტურ სტილის-სტილში იყვითება სინამდვილის საკმაოდ მშაფრიალებელი ხედავად და აღქმად.

ამ დეტალურად იოსელიანის შემოქმედებაში უფროდ უნდა გამოვყოთ ტიპატის გამოკვეთების შესახებ დეტალები, დეტალის მნიშვნელობა, ქვეტექსტის — ეპიზოდის მეორე პლანის მნიშვნელობა, მისი ფილმების რიტმული აგებულება და სხვ.

იოსელიანი თავის ფილმებში უპირატესად ტიპატის პრინციპს იყენებს, მაგრამ ეს პრინციპი მის ხელში გადაიქცევა მძლავრ საშუალებად შეიქმნას არა მარტო პორტრეტული ადამიანებისა, რომლებიც ჩვენს გარშემო დადიან თბილისის ქუჩებში და რომელთა გარეგნობა, თურმე, განუმეორებელი თავისებურებებით უფროა დადასტურებული, არამედ შესაძლებელი ხდება ეს პორტრეტები ტიპებად გადაიქცენ და ფართო განზოგადების მნიშვნელობა შეიძინონ.

მაგალითისათვის გავიხსენიოთ ეპიზოდი „იყო შამში მგალობელიდან“. კონსერვატორიის რექტორის მიხედვით ვხედავთ ოციანი წლების მანერვივით ჩაცმულ ქალსა და მის მოზრდილ ვაჟს (მსახ. მ. ჭაფარიძე, ლ. თაბუკაშვილი). ეს კადრი ისეა აგებული, დედა-შვილი ერთმანეთს მიმართ და ორივე ერთად გარემოს მიმართ ისეთ კომპოზიციურად არიან მოცემული, ისეთი ოსტა, გამომეტყველება. უნეტარეობა და ინტონაცია ახასიათებს ამ დეტეტს, რომ იქმნება განზოგადებული პორტრეტული ხატება, ჩვენ კი ძალაუნებურად გვეხადება მთელი სიუჟეტი ამ ქალისა და ვაჟის შესახებ და აგრეთვე რექტორთან მათი მომავალი ურთიერთობის შესახებ... ვხედავთ, ვგრძნობთ, რომ ეს ქალი უკან არ დაიხევს. უკვე ვიცით, რომ ადრე თუ გვიან მკაცრი და საქმიანი რექტორი დათმობაზე წვა და ვაჟი მიიღებს იმას, რაც დედამ მისთვის ჩაილოტა.

სხვათა შორის, ისიც საყურადღებოა, რომ რექტორის გარეგნობა — პრინციპულად „არარტიკული“ — სწორედ უფრო პოეტური გაზარების ნაყოფად და არა დოკუმენტური ფაქტობრივობისა, ეს რექტორი ხარტის ანუ ზეინკალს უფრო მგავს, ვიდრე მუსიკოსს. მაგრამ თუ ცნობილი მუსიკოსების პორტრეტებს ვადავხედავთ, დავინახავთ, რომ უკველა მათგანი წინამორბედის ფონზე „არარტიკულად“ გამოიყურება. აღნიშნული წყვილის ფონზე ფილმის გმირი ასეთხვევ პროზაულ მოთხრობლებს ტრეპებს და აქ, აღმა, ეს უფრო მნიშვნელოვანია.

არ ვიცი ავტორის განზრახვები ჰქონდა თუ არა

კონკრეტული აზრის გამოხატვა, მაგრამ ჩვენ კი ასეთი აზრი გვეხადება: ამ „არტიკული“ გარეგნობის დედის „არტიკული“ ვაჟისაგან არასოდეს უნდა გამოვიყვარტიკი... ამჟამად, შესაძლოა არტიკული სწორედ არარტიკული გარეგნობის ადამიანებში დაიბუდა. იოსელიანი აქ თითქმის გვიჩვენებს არტიკული როგორც მოვლენას მანამ, ვიდრე ის შტამად ქცეულა.

საოცრად ფუნქციონალური და მრავალმეტყველი ხდება იოსელიანის ფილმში დეტალი — როგორც საგნობრივი, ისე მოქმედებისა და სიტყვური. გია აღმაქვს რეტიკონიდან სახლში ქეთვას გასაგრძელებლად მიჰყავს უკვე მთვრალი ნაცობები. გვიანი დროა. რაც შეხვდათ, ის შუუქნითა გეტრონომში. ერთ პერსონაჟს (რ. სტურუა) ხელში ბლითების ასხმა უჭირავს. ცხადია, ეს დეტალიც არ არის აზრის მოყვლებული. ვისაც დალევა განუზრახავს, ის ბლითს არ იყიდის, მაგრამ საქმე ის არის, რომ ამ დეტალში არის სიმართლე — უკვლევიც ის, რასაც ახლა აკეთებენ ჩა და მისი ნაცნობ-მეგობრები, უნარო, ინერციით ვადაწილი საქცილია. ამიტომ შეიძლება, რომ ბლითიც იყოს ამ კადრში. ბოლოს და ბოლოს, რაც იყო მადლიაში, ის წამოიღეს — სინამდვილეში აღარც ქამა სურთ, აღარც დალევა.

„სახორბალი“ ერთი მოვლენა ბატონობს: ეს არის ინერცია. უკვლანი ინერციით, თითქოს შექანაყურად მოქმედებენ. ინერციით უკრავენ კლასიკურ მუსიკას, ინერციით ქუარდობენ, ინერციით ჩხუბობენ, ქეთვობენ და ა. შ.

ქალაქი ბიჭის (ერთ-ერთ მუსიკოსს) მაინც ინერციით აღმოაჩნდა არსენალში ისეთი იარაღი, რომლითაც დაჩაგრა სოფლის უკულორინა ბიჭები, რომლებიც უაზროდ, ინერციით უკულორინდებდნენ — ვითომ-ბიჭ ქალაქელს არ ეუბოიან: არც ჩვენ ვართ შენზე სკლებიანი. ბოლოს, ისევ და ისევ ინერციით (ამ ბიჭების ოცნება ხომ ქალაქში თავისუფლად გავლა-გამოვლა) იმის უარმორბოდ მონებად იქცევან, ვისი დაჩაგვრაც ერთი წუთის წინ უნდადათ. რაი ქალაქელმა დროზე იხმარა თავისი „იარაღი“ — არტიკულად ანთო ასანთი — ამით მოიპოვა სოფელში ბატონკაცურად სიარულის უფლება, ხოლო სოფელი ბიჭები კი ახლა იმით არიან დაკავებულნი, რომ როგორმე თვითონაც ისწავლონ ასანთის „ქალაქურად“ აწიება.

მშოლომა ნაპარაკი სამშენებლო მასალა მოიტანა და ესოში დაყარა. მთელი ოჯახი ელოდება ამ ამბავს. ეს არ არის ჩვეულებრივი დოკუმენტური სცენა, იოსელიანი ამ ეპიზოდს დგამს როგორც ამოთოვს — ეს არის მარჩნების მომზადება. მას როგორც ტრიუმფატორს, ისე უღებენ ალაყაფას კარს. ეპიზოდის ბოლოს კი გაზარებული მარჩნელი ისე დაუღვრავად გაიყვანს მანქანას ეზოდან, რომ ნალოლიავებ ალაყაფის კარს ჩამოაგდება კიდეც. ეს კარიც, ვუჭრობ, წინასწარი განზრახვითა გათამაშებულია: აშენებენ ინერციით და არც კი უყვართ ის, რასაც აშენებენ. ვინ იცის, რა არ იღონა ამ კარის ჩამოსაკიდად ოჯახის პატრონმა და ისე ჩამოაგდა, რომ უკან არც კი მოუხედავს.

ვიხიადან იოსელიანის აზრი უკლებლივ და საბოლოოდ იყვითება არა სიუჟეტური ოპერაციების შე-

დეგად (პირიქით, მის ფილმებში, როგორც წესი, ფაბულური საწყისი ძალზე შესუსტებულია), არა ხასიათის თანმიმდევრული განვითარებისა და სხვა ხასიათებთან კონფლიქტური შეჯახებების გზით, ამიტომ მის ფილმებში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს გარეოსი, ატმოსფეროს, სიტუაციების იმგვარი კონსტრუირება, როდესაც მოქმედებებისა და დეტალების მუდმივი გამოყოფითა და აქცენტირებით ხდება მყურებლის გარკვეული მიმართულებით, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „დამუშავება“, მისი ცნობიერების მომზადება ფილმის აზრისა და კონცეფციის აღსაქმელად. რეჟისორი ძალზე ასუსტებს ფაბულურ საწყისს, ტრადიციული დრამატურგიული კონფლიქტის მნიშვნელობის და ღრმად გააზრებული სიუჟეტური ელემენტებისა და დეტალების განლაგებით აღწევს თავისი ნაწარმოის განვითარებას მთელი რიგი თანმიმდევრული ეტაპების სახით.

სოფლად ჩასული ახალგაზრდები შარავნაზე ტოვებენ ცარიელ ლიმონათის ბოთლს. იქვე ტოვებენ, სადაც დალიეს. ეს საქციელიც ინერციით არის ჩადენილი. სახლშიც ასევე მოიქცეოდა ეს გოგონა — დაღევდა ლიმონათის და ცარიელ ბოთლს მაგიდაზე დატოვებდა. იქ დედა ან ბებია მოუვლიდა ამ ბოთლს. აქ კი, სოფელში გამოიარა თვით დეტირთულმა გლეხმა და ბოთლი უყურადღებოდ არ გაუშვა. აიღო და სახლში მიაქვს. მისი ინერციაა უველაფერი სახლში ზიადის.

როცა ქალაქელი გოგონა ლიმონათის ცარიელ

ბოთლს გზაზე ტოვებს, რეჟისორი რეგნს ყურადღებას ამ ბოთლზე აჩერებს. ერთ ხანს კადრში მხოლოდ მიწა და ცარიელი ბოთლია. ეს აქცენტირებული ნებელი გვეჩვენება და ძალაუნებურად ვიწყებთ ატორის ამ „აზიერების“ გაშიფვრას. სინამდვილეს მომდევნო კადრებით უველაფერი თავისთავად იზიარება — ბოთლს იღებს გლეხი. ნათელი ხდება ამ დეტალის ფუნქცია — ეს არის ირონიული აქცენტის ძალზე ზუსტი საშუალება ორი სხვადასხვა ქურადამიანის ხასიათის გაშიფვრისა, ერთი უველაფერადაც უკვე აღარ ქირდება, იქვე ტოვებს, სადაც მიიხმარა, იმიტომ, რომ იცის — ვიდაცის მზარუნველთელი წესრიგში მოიყვანს; მეორე კი — გლეხი — უველაფერს, რაც პოტენციურად გამოსადეგია და უატრონოდ დევს, სახლში ეზიდება.

აღბათ, შეცდომა იქნებოდა ბოთლის მნიშვნელობაში თვისობრივად სხვა რამ დაგვეჩინა. მე იმის თქმა მინდა, რომ თვით ბოთლი აქ არ არის სინბოლო, რომელიც თავისთავად გაშიფვრას თხოვლობს, მაგრამ რადგან იოსელიანი საქმოდ გულმოდგინედ ჩერდება ამ ბოთლზე, იბადება ეჭვი — მასში კიდევ უფრო ღრმა აზრი ზომ არ დევს? ვფიქრობ, რომ არა. ეს არის მეტად გონებაშავილურად მოძებნილი დეტალი მოვლენისა და ხასიათის გარკვეული თვისების გამოსავლენად.

როდესაც აღვნიშნავ, რომ აქცენტირებული დე

კადრი ფილმიდან „პასტორალი“



ბაღი თავისთავად მრავალმნიშვნელოვანია ამ პერიოდში — ეს არის თავის სხვადასხვაობა, ეს თავის ამ ბიძისა და თავის ერთგულება, რომელიც ამით უფროა ესა და ეს დეტალი (სხვადა ვტოროს იგივე სხვადა ზედ-სხვადა გასაყიდვით) წაკითხვისა და გაანალიზების სახელად ერთი კუროსაა გავსადაოცენ. აირივით, რომელიც სხვათა იგივე აღიშნულა, თითქმის ყოველი ექი-ლიც, სხვადა ცალკეული კადრის სიხარულიც კი შეიძლება იტყვიან. ციციის სახელგანთავსებელია ისედაც. ეს ვფიქრობ, ამ თავისებურებაში სინამდვილეობისა და ის, რომ ჩვენ განაგრძობს პროცესში აუცილებლად უნდა ავტორისეულ ვერსიას შევავსოთ (როგორც, ვეფხვი, ვაჭარა ავტორის, არაყად ხეწირედ ის, რომ ჩვენ იმეორე სტრუქტურასა და მხატვრულ მოდელს შევავსობენ, რომელიც უტყუარი რეალობის სისავსება და სიღრმის შეგრძობის აძლიერებს და სიძარულიც გამოხატავს, რადგან ნებისმიერი მოვლენის სიძარული არასოდეს წარმოსახვანი და ერთმნიშვნელოვანი არ არის.

ეს ერთი კალათი ვაჭი, რომელსაც ედუიკი გაჩაბის თავის სტუმრებს, ერთი შენედეით უნდა შეიძლება მრავალმნიშვნელოვან სიმბოლოდ მოეჩვენოს და იბილიერ ვაჭთან დაიწყოს ამ ვაჭლების კავშირის ძებნა. თუ ასეთი რამ კიდევაც დაეუფეთ, მაშინ მხოლოდ ერთი აზრი ექნება ამ ხატებას — ავტორის ირონიის გამოხატვალი. სინამდვილეში, ვეფხვიც, ეს ვაჭივც ის დეტალია, რომლის სახელგანთავსებელიც ავტორი კიდევ ერთხელ აღრმავებს წარმოსახვითი მოვლენის ანალიზს.

ედუიკი ეს ვაჭლები უძღვნა სტუმრებს, რომლებსაც თან გული გამოატანა. ამავე დროს ედუიკი ოცნებობს იმაზე, რომ ამ „შეუენიერ“ ადამიანებს ისევე შეხედება. მისთვის ეს მუსიკისებრი ჭრაც შეუცნობი, ამაღი საშუაროს წარმომადგენლები არიან. ედუიკის ამ ხატებისთვის უბრალოდ ორი თუ სამი კილო ვაჭი არ გამოუტანებია — მან ამ კალათას თავისი ფაქიზი გრძობებით გამოაყოლა. სტუმრებმა კი ეს ვაჭი აღიქვეს როგორც მხოლოდ ვაჭი და მეტი არაფერი. ერთ-ერთმა გოგონამ ის სახლამდე ჩაიტანა და ახლაც იატაკზე დადო. სამსახურთან დაბრუნებულს მამამ კი ეს ვაჭი შეტანა ისე, რომ არც დაინტერესებულა, რა კალათაა ეს, ვინ მოიტანა, საიდან?

ეს დროში გავრცობილი დეტალი კიდევ უფრო ახლად ხდის ავტორის აზრს იმის შესახებ, რომ ედუიკი ჭრაც ილუზიებით ცხოვრობს, მეტი მნიშვნელობის ნიშნებს ყოველივეს და კერძოდ ახალ კერპებს — უსიყვარულო-სტუმრებს, საერთოდ ქალაქურ ცხოვრებას. ისთვის ის საშუარო, საიდანაც ეს ხალხი მოვიდა, უბრალოდ ოცნების საშუაროა, სინამდვილეში კი საშუარო ძალზე ბანალურია და ისევე მოსაწყენი, როგორც სრულიად არაპანსტორალური, არაილიტორაფიის ორფა, რომელსაც ედუიკი ოცნობს და ეძუება. მაგარად, ვეფხვიც, თავისთავად ვაჭი არავითარი ენუცნობადი აზრი ანუ მითითური საიდუმლო არ დევს. ეს იოსელიანი არ იძლევა ვაჭლის თავგადასავალს, მისი სახელგანთავსებელია ის ედუიკისა და სოფლად ჩამოსულ სტუმრებს შორის დამყარებულ არაპარამონიულ ურ-

თიერთობას ხსნის, ამ ურთიერთობის ფიქროსობის ხატავს.

ითარ იოსელიანის ფილმებში ხშირად მნიშვნელოვანი ბით ისეთ კადრებს, რომლებსაც, ერთის მხრივ, დიდი მნიშვნელობა აქვს აზრის განვითარების, მოვლენისა თუ პერსონაჟების დახასიათებისთვის და, მეორეს მხრივ, ეს კადრები იშვავადაა ავტორის მიერ შემოთავაზებული, რომ რამდენადმე დამოუკიდებელი მნიშვნელობას იძენენ და თავისებურად „კადრ-ნატურმოკტებად“, მრავალმნიშვნელოვანი აზრის შემცველ სურათებად წარმოგვიდგებიან. მაგალითად, ცარიელი ლიზინათის ბოთლი შარავნაზე, ვაჭლის კალათა სადღაც უადგილო ადგილას იატაკზე („პანტორალი“); მთელი ეკრანის მასშტაბით გადიდებული საათის ციფერბლატი, მოაჩირის კიდვე სახიფათოდ დაღმუხლი ყვავილის ქოთანს („იყო შავი მგალობელი“) და სხვ.

ჩემი ღმბი რწმენით ასეთი შინაარსის კადრების ზედმეტ აქცენტრებას იოსელიანის ფილმებისათვის, როგორც მკაცრად მოწესრიგებული სტრუქტურებისათვის, მხოლოდ უტილიტარული მნიშვნელობა აქვს: შესაძლოა, ასეთი აქსესუარები აუცილებელია, რადგან ეს ის ჩვეული ანტურაჟია, რომელიც ქრდება კინოსამყაროს და მაყურებლის გარკვეულ ნაწილს, რათა მან კინოპროდუქციას თავისი დიდმპყრობელური უფრადლება მიაქციოს. ითარ იოსელიანი არ არის ისეთი თავნება, ჭიოტი და „ველურის გულწრფელობით“ დაჭიდებული კინორეჟისორი, როგორც ვთქვით, იყო შეუძინი, რომელიც არავითარ ხარჯს არ უნდოდა ე. წ. „ელიტარულ“ მაყურებელს. იოსელიანისათვის ამ მაყურებლის მომხრობაც აუცილებელია.

გულმოდგინედ რომ ვაზიფიქრო იოსელიანის ნებისმიერი ფილმში ნახშირი ურველი მეტაფორა, თუ მრავალმნიშვნელოვანი ხასხასითი მოწოდებული კადრი და ასე გაშფრული ერთი მეორეს დაეუკავშიროთ, უფროდ დავინახავთ, რომ არა თუ თვითიველი ცალ-ცალკე, არამედ ყველა ერთად არაფერს მნიშვნელოვანს და საუფლისმისს არ ამაზნენ და ოდნავადაც არ ამძაფრებენ ან აღრმავებენ იმ ძირითად სათქმელს, რომელსაც ავტორი გამოთქავს. ეს გვაძლევს იმის უფლებას, რომ ზემოაღნიშნული ხასიათის ელემენტები იმ ხარკად ჩავთვალოთ, რომელიც საჭიროა იმისათვის, რათა ავტორმა თავისი ქმნილება „თანამედროვე“ კინოსამყაროს მისთვის პრესტიჟული ფილმების დაუჩერებლ სიაში შეატანინოს. უნდა ითქვას, რომ ითარ იოსელიანი ამ მიზანს ყოველთვის დიდი წარმატებით აღწევს. საბედნიეროდ, რეჟისორის ფილმებში ყოველთვის ბევრად უფრო მეტია ნათქვამი და ამიტომაც თუ სწორი აღტაცებულია იმით, რაც მან მიანიჭებს როგორც მიშვიდველი სათამაშო და ამბატების შედეგად თავის მოვალეობას ასრულებს — პაულოარობას უქმნის ფილმს, მასთან ერთად ფილმს აღიქვამს ისიც, ვინც ავტორის მიერ დადგმული ფარდის იქითაც იხედება, სადაც აღმოაჩენს ცხოვრების ღრმა ანალიზსაც, დად გულისტკივილს და იმპადრულიად, კარგად შენიღბულ ჰუმანისტურ და რომანტიკულ პათოსსაც.

ცხადია, იოსელიანს, რომელსაც აქვს საზოგადოებრივი სატიკირის შეუცდომლად დანახვის, თანამედროვე ადამიანის ამა თუ იმ ძირითადი პრობლემის

ამოკითხვის უნარი (ე. ი. იოსელიანს — დიავნოსტიკოსს), შეუძლია დაუფარავად, უფრო დრამატულ ან პათეტურ ფორმებში გამოხატოს თავისი სათქმელი. მაშინ ის აირჩევდა სულ სხვა სტრუქტურას და მას, აღმათ, ქადაგის, განმეცხველის ტონი ექნებოდა. მაგრამ მაშინ ჩვენ უმოთარესად გამოაღწიებელი ინფორმაციას მივიღებდით და ვეღარ ვეზიარებოდით მის პოეტურ ღელვას. რეცისორის მიზანი უთუოდ უფრო შორს მიდის — მას სურს საკუთარი პოეტური მსოფლმხედრების ტალღაზე შეგვავლოს, რათა ადვილად არ დავივიწყოთ ის ქემშარბიტები, რომლებიც გაკვივითარა.

ქარაგუმების, ირიბიზმების, მეტად მნიშვნელოვანი გადახვევებისა და პაუზების შედეგად იოსელიანი თანდათან, ტალირანის სიღრთილითა და კუჟამახვილობით იწვევს ჩვენში ემოციურ აფეთქებას. ანაჟ დროს, სწორედ ასეთი დიპლომატიის წყალობით ხიბლავს ის მისსახვ, რათა ამ უჩანაქნელმა შიის ყოველი ფაღსისივის შექმნას მეტად საჭირო ატმოსფერო ერთჯვარი ბუშისა. აღმათ, ეს საჭიროა იმისათვის, რომ ფილმი უკვალოდ არ დაიკარგოს და მივიღეს თავის ქემშარბიტ მკურებლამდე.

როგორ ახერხებს ყოველივე ამას იოსელიანი — ინტუიციით თუ წინასწარი განზრახვით — ეს, რა თქმა უნდა, საინტერესოა, მაგრამ უფრო მისი ბიოგრაფიის მომენტია და ნაუღება აქვს საერთო იოსელიანის კინოსთან, როგორც ფენომენთან.

* * *

ოთარ იოსელიანის ტელისურის ერთ-ერთ თავისებურებად უნდა ჩითვალოს ისიც, რომ ავტორი კი არ მოგვითხრობს, არამედ გვიჩვენებს, და რაკი არ მოგვითხრობს, ამიტომ არ ძაბავს რიტმს, პირიქით, — ამუხრუბებს. ეს კი იმპროვიზაციის შთაბეჭდილებაა კმნის და ჩვენ ერთხელ კიდევ „ვტუჟუჟუდებით“ — ნანახს აღვიკვამთ როგორც დოკუმენტს, როგორც ფაქტს.

რეცისორი ფილმის რიტმს ამუხრუბებს ისეთი ეპიზოდებით, რომლებსაც, ერთი შეხედვით, არავითარი კავშირი არა აქვთ იმ კონსტრუქციულ კვანძთან, რომელიც შეიძლება ფაბულად განვითარდეს და ვერ კითარდება, რადგან ეს ავტორს არ სურს.

ფაქტიურად, იოსელიანი იყენებს კრადიციულ სერსს — პაუზას. მაგალითად, პაუზად შეიძლება პიუნიჩიით შეჰდგე ეპიზოდი „ნახტორალიდან“ კოლმეურნეები მანქანით საბუშოდ მიდიან. შლაგბაუმი დაეკტილია, ჩაივლის სამგვარო მხარებელი. ნებით თუ უნებლით იწვევს ფიქრს იმის შესახებ, თუ რას უნდა გულისხმობდეს ამ ეპიზოდის ჩვენებისა ავტორი? შეიძლება რომ არაფერს განსაკუთრებულს არ გულისხმობს. უფრო სარწმუნოა, რომ ამ ეპიზოდს აქვს ზუსტი ავტორისეული ქვეტექსტი. მაგრამ ფილმის სტრუქტურას ეს ეპიზოდი, ვუიქრობ, ემსახურება არა მარტო როგორც ქვეტექსტი, ან აზრობრივი კატალიზატორი, არამედ უფრო როგორც რიტმის დამამუხრუბელი პაუზა და ეს პაუზა, ჩემი აზრით, უფრო მნიშვნელოვანია ფილმისათვის, ვიდრე ავტორისეული ვერსია ისეთი კადრბუბებისა, როგორცაა ზემოთ ნახსენები ეპიზოდი.

ასეთი კადრები და ეპიზოდები ოთარ იოსელიანის

ფილმებში კიდევ ერთ მეტად მნიშვნელოვან სახურს ასრულებენ: გარდა იმისა, რომ ისინი არ რუბებენ რიტმს და ამით სინამდვილის ცალკე გვიქმნიან, ეს კადრები და ეპიზოდები, ვერსუჟუქმნის დეორგანიზაციას იწვევენ. ეხეც, ვიქრობს, სურველი ეფექტია: თუ ეცადები ამ რუბუსების ასს აღმოჩნდები ლაბირინთში, რომლიდანაც თავის დეწვა ძნელია, უამრავი ახსნა აქვთ მათ და არცერთ საბოლოო და ამომწურავი არ არის. ბოლოს ხელბეზბ კადრის დეფარული შინაარსის ამოხსნას უბრუნდები ფილმის აღქმას. მაგრამ უკვე მოხდა სურველი ფსიქოლოგიური ეფექტი: მკურებელი იქვე დაბნეულია, როგორც ცხოვრებისეული უაქრ მოწმე აღმაინი. მას უნდადა იმის ილუზია, რომ ქკიდევ ჩამოუყალიბებულ პიოცესს უჭერტს.

ამგვარად, პოეტური ვაზრებისა და მხატვრულ განზოგადების ნაყოფს მკურებელი აღიქმავს როგორც თითქმის შეუღამაზებელ დოკუმენტურ მასლას.

ოთარ იოსელიანის პოეტისათვის უცხოა ის, რათავარი უნდა იყოს დოკუმენტურ ფაქტზე დარდნობილი ზელოვნებისათვის. ასეთი ზელოვნებისათვ დამახსიათებელია ერთი რამ: ფაქტი, დოკუმენტურ სახელა თავისთავად უნდა არსებობდეს და ავტორს მიერ ისე იყოს ორგანიზებული, რომ საბოლოოდ კომპონიცია განზოგადებას იძენდეს.

იოსელიანი, მართალია, არ უარყოფს ფაქტს, რალორ მყოფლებს, მაგრამ ისინი ავტორის მსოფლმხედრებისა და მსოფლმხედვის შედეგად არიან ამორეფილნი ცხოვრებიდან და ამ მსოფლმხედვის ერთნი შეუქით არიან განათებულნი. იდეა იოსელიანის ფილმებში ახსტრაქტული არა არის, არამედ ფაქტირეალიზებული. რეცისორი აქვს საოცარი უნაცხოვრების ფაქტში აღმოჩინოს დიდი სიღრმე, შედეგ შექმნას ისეთი მხატვრული სტრუქტურა, რომეშიც იგივე იდეა, რომლითაც გამსჭვალული იყო ნამშველის ერთეული ფაქტი, იღებს უფრო ფარმნიშვნელობას — ფაქტი ზოგადდება.

ამასთან დაკავშირებით საინტერესოა გავისხენდოსტოვესკის ჩანაწერი მის „დღეობებში“:

«Прследите шюи, даже вовсе и не такой жкий на первый взгляд факт действительной жни, — и если только вы в силах и имете гла то найдите в нем глубину, какой нет у Шекра. Но ведь в том то и весь вопрос: на чей г и кто в силах? Ведь не только, что создает и писать художественные произведения, но чгб только заметить факт нужно тоже своем роде художника».

იოსელიანმა, პირველ ყოვლისა, იცის რისი თქმა უნდა, რადგან სინამდვილის ყოველ ცალკეულ მილენასა თუ ფაქტში მის მიერ უკვე ნაპოვია ახსნის მთავარი მიზნები იდეა. ამის შემდეგ რეცისორი ცდილობს ეს აზრი, ეს იდეა, ქემშარბიტება თქვას რ შეიძლება უბრალოდ, უპრეტენზიოდ და აქ, ამ სტრუქტურაში იშველიებს დოკუმენტურ კინოს ისტორიკოსის (ანუ ასეთი კინოს ვიზუალურ მხარეს) ე. ი. თავი

1 Ф. М. Достоевский. Собр. соч., т. XI, стр. 42



უღმების გამოხსნაველობით ფაქტურას კინოკონი-
ქს კადრების მიბაძვით ქმნის.

სინამდვილეში, ფაქტი იოსელიანთან თითქოს ატო-
ნებადაა დაშლილი. მას მოკლებული აქვს უბრალო,
ჩვეულებრივი ფაქტის მნიშვნელობა. მისგან ძირითა-
დად ფაქტურაა დატოვებული იმისათვის, რომ ჩვენ
სახილველისადმი განვენუთ, განვენუთ იმგვარად,
რომ ეს სახილველი ექვსი კეშ არ დავაყენოთ.

ამგვარად, ჩვეულებრივი, ნაცნობი ფაქტურის
კომინაციით იოსელიანი აშენებს მძაფრ სუბიექტურ
ფორმას, სტრუქტურას, რომელიც ანალიზისა და
პოეტური გააზრების შედეგია და არასოდეს არ წარ-
მოადგენს ფაქტის კონსტატაციას ანუ დოკუმენტს.

ითარ იოსელიანის განსაკუთრებული აღდგომა და
ნიჭის წყალობით ეს პოეტური, მხატვრული გამოხა-
ვანი უოველთის ღრმა და უტყუარ ანალიზს უე-
ფებს სინამდვილეს და ის კეშმარტება, რომელსაც
ეპტორი აცხადებს, დოკუმენტურ სინამდვილეს
სინამდვილეს და ანგარიშგასაწევი ხდება.

ანალიტიკური საღრმის, კრიტიკული პოზიციისა
და სატირული დიაგნოსტიკის გარდა იოსელიანის
აგებულ სტრუქტურაში არსებობს კიდევ ერთი შრე,
რომელიც გაცილებით უფრო ძნელი აღსაქმელია,
ვიდრე შემოთ ნახსენები მომენტები. ეს შრე ძნელი
აღსაქმელია იმიტომ, რომ ძუნწად და ძალდაუტანებ-
ლად არის გამოვლენილი — კი არ ანთიაკოცონივით,
არამედ ბეუტავს კვარცივით. ძუნწად გამოვლენილი
არამედ, იმიტომ, რათა მისი ფერადობა სიუალ-
ტურში არ გადაიზარდოს. ამ ფენომენს, ანუ საკუ-
თარი პოეტური ნიჭის რომანტიკულ

საწყისს იოსელიანი ხელმომჭირნედ ხარკავს. სხა-
გვარად რომ მოიქცეს, ჩვენ მკაცრი სიმართლისაგან
აღძრულ სულიერ ტყვივლს გაგვიყურებს. შემდეგ მოვხვე-
ვატყუებს. ამიტომ იგი საკუთარ იდეალს ისეთნაირად
გვიზიარებს, რომ ჩვენ თუმცა გასამხნევებელს ვერა-
ფერს ვხედავთ ავტორის მიერ შექმნილ რეალობაში,
მაგრამ სასოწარკვეთილებაში მაინც არ ვვარდებით.
და ეს იმიტომ ხდება, რომ იოსელიანის ფილმების
ერთი ყველაზე უფრო მთავარი მოტივი აღმზანის
პოტენციური შესაძლებლობების, პოტენციური ნიჭის
— ხშირად დაღუპული და გამოუვლენელი ნიჭის —
გამოსარჩლებაა.

„გი აღლამე თითქოს მიუღებელ პიროვნებად იქცა:
კაცი, რომელიც დაიბადა იმისათვის, რომ შემოქმედი
იყოს, უმოქმედაა: კაცმა, რომელიც სიყვარუ-
ლისათვის დაიბადა, ვერავინ შეიყვარა; კაცი, რომე-
ლიც ვერძნობთ, რომ ერთგული უნდა იყოს, ხშირად
აღლატოიანებს ახლობლებს; კაცი, რომელიც ამკვეხნად
მოყვასის საღხენად, მოყვასის შემაწუხებე-
ლიც გაზაბა... ეს ასეა — თითქოს ფაქტია, რომ არ
შეიძლება ასე ცხოვრება, მაგრამ უფრო სარწმუნო
ფაქტია ისიც, რომ ამ კაცში იყო უდიდესი ნიჭი —
ნიჭი არა რაიმე ერთი კონკრეტული სფეროსაკენ
მიმართული, არამედ უფრო ფართო გაგებით — ნიჭი
აღმზანური, ნიჭი სიყვანი, ნიჭი ხელოვანის და ა. შ.“

„გოგონებისთვის“ ახალგაზრდა გმირმა მოახერხა
ეს, რომ აჯავღელვა (აღელვა ისინიც, ვინც მას გარს
ეხვია ფილმში). მოახერხა იმდენი, რომ მკურებე-
ლიც, ავტორიცა და ფილმის პერსონაჟებიც მის ზნე-
ობრივ გამარჯვებას აღიარებენ. მაგრამ თვით გმირი

კატარა ფილმიდან „პასტორალი“



ამ „გმირობაში“ ერთგვარად დაჩაგრა და საშინოობებიც კი არის ცინიკოსად გადაქცეც — მას თითქოს აღარ სჭირა სიყვარულის, სიყვითის, თითქოს ერთგვარი იმუნეტა გამოიმუშავა ვარე სამყაროსთან უპროტირობაში. გავიხსენოთ ფილმის ფინალში ნიკოს შეხვედრა ქალიშვილთან, რომელიც ასე უფვარდა, რომელსაც ითავაზებოდა ამ შეხვედრის ნათლად ჩანს, როგორ შეიცვალა მორიდებული, წმინდა, თავიანთსცემი ადსახვე დამოკიდებულება ირონიულ-მინიკურით ინტონაციით. ლოკაზე არაგულწრფელი, ხალაღი თავხედური ხელის მოთათუნების ფიქტით. არის ამაში რაღაც გულსატყუარი და დასანანი, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ ამ ახალგაზრდა კაცში იყო ნიჭი სიყვარულისა, სიწმინდე იყო მასში და შეუპოვრობაც.

„ასტორალში“ რეალობის უფრო მკაცრი და უღმობელი ანალიზია მოცემული: ვინც ცხოვრებაში მოქმედებს, ვისაც მასში ფეხი აქვს შედგმული — ყველა ერთნაირად გამოიყურება და ინერციის ავოლილია. წმინდა და ხელშეუხებელი მხოლოდ ისაა, ვისაც ჯერ არცერთი სურვა არ გაუცხეთებია ჰედრაციის დაფავე, ვისაც ცხოვრებაში ფეხი არ შეუდგამს.

„ასტორალს“ საკმაოდ მძაფრი კონფლიქტი უდევს საფუძვლად, მაგრამ ეს კონფლიქტი ფიზიკურაა არა ტრადიციულად, არა თვით სიუჟეტურ განვითარებაში, არამედ არსებობს ავტორის შეგნებასა და შეგრძნებაში და მუდმივად ვლინდება ერთი შეხედვით თითქოსდა უშინშეწევლად ეპიზოდებშიც კი. ეს არის შეურყეველობა სამყაროს პოეტურ აღქმასა და სამყაროსადმი წმინდა პრაქტიკულ, მერკანტილურ და მოკიდებულებას შორის. შემთხვევით არ არის ფილმში ასეთი დეტალი: სტუმარს სურს მასპინძელს ახიამოვნოს და ძალს მოაქცივს ყურადღებას. „გაფუჭებულია მაგი ძაღლი, სულ ჭამს და ჭამს“ — პასუხობს სტუმარს მასპინძელი. ძაღლი, ცხოველი არც ერთში იწვევს ემოციას და არც მეორეში. სტუმარმა მასპინძლის სიამოვნებისთვის მიაქცია ძაღლს ყურადღება, მასპინძელმა დაუფარავად მოახსენა გულსინადები. ცხოველი და საერთოდ ბუნება უკვე აღარ იწვევს ლირიკულ ემოციებს.

„ასტორალში“ ძლიერია ახალი, თანამედროვე დრამის ნიშნები — უგმირო, უსიუჟეტო, შენიღბული კონფლიქტი, მაგრამ აქ ლირიკული საწყისიც ძაღზე აქტიურდება და ნაწარმოების სტრუქტურულ ტენარის თვალსაზრისით) ცვლილებას იწვევს. ისეთი, თითქოსდა განზრახ ჩამოტყუებული კლიმენტო, როგორცაა ლირიკული გმირის (წმინდა ქალწულის) სიხე (იდეა), იმდენად საჭირო და აუცილებელი ხდება (ავტორის იდეის სრული გამოხატვისათვის), რომ ჩვენ ვეკცევი ამ ფაქტორად პირობითი პერსონაჟის პათოსის გავლენის ქვეშ.

ოთარ იოსელიანი აქ აღწევს იმას, რომ ეს წმინდა ქალწული თავის გადასარჩენად შეთხზული აბსტრაქციის შთაბეჭდილებას კი არ ტოვებს, არამედ უკონტროლოდ, უყოქმანოდ იწვევს ჩვენში წახსა და სათუთ გრძნობებს და ამ, ფაქტორად, პირობითი პერსონაჟის ჩადებული პოტენცია საერთოდ ადამიანში ჩადებული პოტენციური მშვენიერების, გულწრფელობის, სისადავისა და სიწმინდის ექვიპოტანელ საბუთად აღქმევა.

ნორჩი არსება — შეურყეველი და წმინდა იდეა

კი, როგორც აღვნიშნე, უფრო პირობითი სახეა უფრო იდეა. ავტორი ეძებდა საყრდენს წმინდასა და ბნისათვის, დიდი დავაფერი იშოვა „ასტორალში“ და დაეუბრუნა იმას, რაც „ცდის გარეშე“ დადებითი მშვენიერია. ეს არის იდეა წმინდა ქალწულის შესახებ. ასეთი სიმბოლო აუცილებელია ამ ფილმისათვის რადგან ავტორის პათოსისაკენ უნდა გაგვიკავდებოდეს. და ეს, ძირითადად გონებისმიერი ჩანათქმის არცერთი წუთით არ გადაიქცევა სიყვალზე იმიტირებ რომ იოსელიანის ანალიზი ღრმა, ნაღდი და მძაფრია აგრეთვე იმიტირებ, რომ თავისი დამოკიდებულება მჩვენად გავიგავდომ — თითქოს ყოველგვარი გზა მისი არლია, ჩვენ უკვე ჩიხში ვართ ავტორთან ერთად და აქ ხსნა არის ნიშნავში და შემდეგ რწმენაში: ხიარ შეიძლება საბოლოოდ შეირყევის და ასეთი უსულო გახდეს ჩვენი ცხოვრება? „არ შეიძლება“ — ფიქრობს ავტორი და ჩვენ მას ვთანხმდებით. ფაქტურად ჩვენ აქ ედუკაცი კი არ თანავეუქმანობთ, არამედ უფრო ავტორსა და ჩვენს საკუთარ თავს. და ამის მიღწევა შესაძლებელი ხდება არა მარტო იმის გამო, რომ ავტორმა მოგვცა სინამდვილის მკაცრი და მართალი ანალიზი, არამედ იმიტირებ, რომ იგი ედუკაციის შემთხვევაშიც არ ვგაბუტებს — გვთავაზობს არსისხლსავე სახე-ბნისათვის, არამედ უფრო სიმბოლოს, სახე-იდეას, რომლითაც ადრე დახატული სურათის სიმძაფრე არ ნეიტრალიდება. სინამდვილეში ყოველგვარ ძაღში რჩება: ედუკა რომ ცხსა ხნის შემდეგ ქალაქში წავა, შევა რომელიმე საწაფლებელში და საესებით ჩვეულებრივ ქალად იქცევა — ჩვენ ამას ვგრძნობთ, მაგრამ ეს იმდენად არ გავლევებს, რადგან საქმე სულაც არ არის ედუკაცი (როგორც მხატვრული სახის) ბედში. საქმე ჩვენს არსოვნებაშია. ჩვენ კი უკვე გავიზრეთ ავტორის იდეა, რომ მშვენიერება და ქვეშეობრივად მუდამ არსებობენ შეურყეველ სინორჩობა და თუ ვერ შევძელით ამ საწყისის ცხოვრების ბოლომდე გატანა, უწნეო და უსულო მქვანოშმებად გადავიქცევი.

ამგვარად, იოსელიანის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ავტორისეული პათოსი (როგორც ინტელექტუალური, ისე ლირიკული) — ის მგწნებარებაა, რომელიც ავტორის სიწყობით, ირონიითა და სისადავით ნიღბავს (ალბათ, იმიტირებ, რომ ის ძალდაუტანებლად გამოივადებს ჩვენზე). მას თითქოს სურს, რომ ეს პათოსი ჩვენში ბუნებრივად და თავისთავად აღმოცენდეს. ასეც ხდება და იოსელიანის ფილმებისადმი გულგრადი რჩება მხოლოდ ის, ვისშიც ავტორისეული პათოსი თავიდანვე არ იბადება ასეთი მაყურებელს, ამიტომ, ეჩვენება, რომ იოსელიანის ფილმები ცივი და მხოლოდ რაციონალურია, რომ ისინი ძნელი გასაგები და ძნელი გახსნივითაა. ამ დროს მისი ყოველი ფილმი არავითარ შიფრს არ წარმოადგენს და არც ძნელი გასაგებია. უბრალოდ ავტორის წუხილი, ამა თუ იმ პრობლებით მისი დინტერესება, მისი პათოსი გაუწიარებელი რჩება, რადგან მასიური მაყურებელი უძლურია იმ თავშეკავებული იმპულსების ზარქზე აღელდეს და შესაბამისი განცდა დაებადოს, რომელსაც ავტორი აუღლევებია და რომელსაც ის ვგთავაზობს ეკრანინდან.

ერთი შეხედვით, იოსელიანის შემოქმედებაში, სხვა ქართველი რეჟისორებისაგან განსხვავებით, სუს-

ტად არის გამოვლენილი გენეტიკური კავშირი ქართველ რომანტიზმთან. შეიძლება ასეც არის — ამ ტრადიციებთან მას ნაკლები აქვს საერთო. მაგრამ, ჩემი აზრით, საერთო მაინც აქვს. ეს არის უცებ წელად აღმოსაჩენი, მაგრამ ძლიერი გრძნობა ნოსტალგია წარსულის იმ ფასეულობებისა და ღირებულებების მიმართ, გადაგვარებული სახით რომ გვხვდება, ან ჩვენს თვალწინ, ეკვემდებარება რა დროს, უფასურდება. აქ, პირველ ყოვლისა, უნდა ვივლით-მოვივლით წევრარები მაქსიმები (ქალისადმი დამოკიდებულება, სიყვარულის კულტი, სტუმარ-მასპინძლობის ტრადიცია); აგრეთვე წარსულის უფრო კონკრეტულ გამოვლენებში (მაგალითად, ვაჟის კულტი, ხალხური შემოქმედება, ძველბუფი წესიქილი და ა. შ.); მაგრამ, ნოსტალგიის გარდა, იოსელიანს რომანტიკოსებით ანათებს რწმენა იმისა, რომ მშვენიერება და სიწმინდე არ დაკარგულა ჩვენში.

* * *

ოთარ იოსელიანის შემოქმედებაში, ისევე, როგორც მრავალი თანამედროვე ტალანტის შემოქმედებაში, შემჩნევა რელიგიური მითის ან ფოლკლორული მოდელისადმი ინტერესი, ხშირად ხელკონკრეტული საუთარი შემოქმედების ნაყოფის სწორად აღქმისათვის გვაძლევს გასაღებს. ტალანტები გენიალური პოეტური მოდელის რეალურ საფუძველს ეძიებენ და ეს თუ ის სტილური მოდელი მათ, რა თქმა უნდა, იმის საშუალებას აძლევს, რომ საკუთარი აზრი გვიხრან სინამდვილეზე, თანამედროვეობაზე.

მითოლოგიური, ფოლკლორული და გენიოსთა შექმნილი მოდელის ამგვარი გამოყენება ტიპურ მოვლენად შეიძლება ჩაითვალოს ტალანტების შემოქმედებაში. ამ მოვლენას შეიძლება ვუწოდოთ ნოსტალგია გენიალური შემოქმედებისადმი. არის აგრეთვე ალტაცება გენიალური შემოქმედებითა და მხატვრული სახეებით.

„შაშვი მგალობელი“ (ფრაზა მაქვს მხედველობაში) — ხალხური სახეა, სიმბოლოა... ო, იოსელიანი თითქოს გვეუბნება: იყო და არა იყო რა, იყო კაცი, ცხოვრა ჩიტივით, შაშვივით გაიფრთხილა ამ ქვეყანაზე და გაქრა. აქ არის ალტაცება ტვადი და განწოვადებული ხალხური ფრაზით — „იყო შაშვი მგალობელი“...

ნოსტალგია და ალტაცება ასეთი ტვადი სახეებით იოსელიანში არსებობს და ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ჩვენ ის გვიბძგებს იქიოქენ, რომ გივს ბედი აღვიქვით როგორც არაკის, ზღაპრის გმირის ბედი. რელიგიისათვის უთოოდ აუცილებელია, რომ ჩვენ ასე განვეწყოთ გია აღლამისადმი და ეს, ცხადია, სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ თვით ფილმში არის რაღაც ზღაპრული ან მითოლოგიური. ავტორი ბუდავს და სურს მაყურებელსაც დაანახოს, რომ ჩვენს ახლის არიან ისეთი აღმთაბები, რომლებიც ყოველგვარი ყოფითი კანონების წინააღმდეგ ჩიტივით უწარუვლელად ცხოვრობენ. სწორედ ისე, ხალხი რომბობს — იყო შაშვი მგალობელი!

ცხოვრება, ბუნება გვთავაზობს მოვლენებს, რომლებიც ფილოსოფიურ განწყობაზე გვაყენებენ. მაგალითად, გაწაფულზე დაინახავთ აუკვებულ ჭერმის ხეს და ეს იწვევს ჩვენში აღელვებას, დაგვაფიქრებს სიცოცხლის განახლებაზე, მარადიულობაზე... ერთი

სიტყვით, საქმაოდ ბანალური პოეტური განზოგადებებისკენ გვიბძგებს ეს ქერმის ხე. ქვეშარტო პოეტი უნდა იყო — დიდი პოეტი, რომ ვინაღაცეებამ ორიგინალური პოეტური სახე დაბადოს მენში, ოთარ იოსელიანის ფილმებში ხშირად არის ამგვარი გამოაღწიანებლები: ის გვიჩვენებს აუკვებულ ხეს, ასეთი კადრით რეჟისორი არაფერ ახალს არ გვეუბნება, მაგრამ თითქოს გვახსენებს, რომ შესაძლებელია ასეთი რამ ამაღლვებელი იუოს! აქ არის ნოსტალგია იმ გულწრფელობისადმი, რომელიც აღარც მას — ავტორს აქვს და არც ჩვენ, მის მაყურებლებს. ვთქვარობ, ეს ასეა, რადგან იოსელიანი ვერ ახერხებს ამგვარი სიმბოლოების ისეთ დონეზე მოცემას, ე. ი. ისეთი ეპიური ხატების ჩვენებას, რომლის აღქმა განგვადღვივებდა იმას, რასაც ის (ავტორი) თავის თავს და ჩვენ გვისურვებს. ის ეკვირვებს პირველყოფილ ალტაცებას ისეთი მოვლენით, როგორცაა, ვთქვათ, აუკვებელი ხე. იოსელიანი გვთავაზობს იდეას იმის შესახებ, რომ ასეთმა სურათმა შეიძლება ავგაღვლეოს და ბედნიერების შერატნება მოგვცეს. ე. ი. აქ მითოლოგიური ანუ ეპიური საწყისის კი არ არის, არამედ ნოსტალგია ასეთისადმი. ის ნოსტალგია ტიპური თანამედროვე ტალანტების შემოქმედებისათვისა.

რეჟისორი ოთარ იოსელიანის კინოსამყარო ნათლად ჩამოუალიბებული და მკვეთრად ინდივიდუალურია. ინდივიდუალურია აგრეთვე მისი რეჟისორული სტილი, რომლის საფუძვლადაც შეიძლება გარეგნული ბუნებრივობის, გაუკეთებლობის, და ამავე დროს, შინაგანი დაძაბულობის, ლოგიკის პარამონიული თანაყარდობა მივიჩნიოთ. ვინაიდან მისი ბელოვნება, პირველყოვლისა, არის სიმართლის ბელოვნება, ხოლო სიმართლე, „თავისი ორი სახის შესაბამისად (სიმართლე მუდამ ორსახოვანია) ითავსებს ერთდროულად რეალურს და პოეტურს, ხილულსა და უხილავს“. იოსელიანის შემოქმედებაშიც ცხოვრების ობიექტური წარმოსახვის ნიჭი არ ეწინააღმდეგება მშაერ სუბიექტურ აღქმას, რეალური სინამდვილის თითქმის დოქუმენტური ასახვა — ქვეშარტად პეტრე გააზრებასა და განწოვადებას.

მიუხედავად იმისა, რომ იოსელიანის კინოსამყარო ასეთი თავისებური და ინდივიდუალურია. ის მაინც დიდ გავლენას ახდენს ქართულ კინოზე. სისადავს, ეკონომიკურობა, სისუსტე, ანალიტიკურობა — ყოველივე ეს დღეს უკვე მრავალ სხვა ავტორსაც ახასიათებს, მაგრამ ოთარ იოსელიანის ნოვატია ქართულ კინოში, ვფიქრობ, პირველ ყოვლისა იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ფიქტურად პირველი ქართველი კინორეჟისორია, რომელმაც აპარატის უნარი — უნარი რეალობის ფირზე აღბეჭდვისა, გამოიყენა ამ რეალობის მკაცრი და უკომპრომისო ანალიზისათვის. ანალიზის შედეგი მან მხატვრულ სახეებში განწოვადება — სწორედ ის განწოვადება, რაც მისი დეკორაციების სფეროში იყო. ოთარ იოსელიანის ნოვატორობა არის ის, რომ ასეთი სერიოზული როლი კინოობიექტებს ქართულ კინოში პირველად სწორედ მან დააკისრა.



ბელეკრანი და

ხალხური შემოქმედება

სოლომონ ლაფაური

ბოლო წლებში ქართული ხალხური შემოქმედება განსაკუთრებული ზრუნვისა და ყურადღების საგანი გახდა. ხალხური ხელოვნების ყველა ეანრის აღზევებს ხელი შეუწყო საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტისა და რესპუბლიკის მთავრობის ყოველდღიურმა ზრუნვამ.

ხალხური ხელოვნების რენესანსზე თვალსაჩინოდ მეტყველებენ ფაქტები — აღორძინდა ძველი თბილისის უბნები, რესტავრაცია უკეთდება რესპუბლიკის მასშტაბით გაბნეულ ათასობით ისტორიულ ძეგლს, შეიქმნა ქართული ხალხური ხელოვნების მემკვიდრეებისა და ყოფის მუზეუმი ღია ცის ქვეშ, თბილისში დაარსდა ფოლკლორული თეატრი, ქუთაისში ჩამოყალიბდა ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი, დაწესდა სახალხო დღესასწაულები, მათ შორის „თბილის ქა-

ლაქობა“, „მცხეთობა“, „შოთაობა“, „გარეჯობა“, და ა. შ. საქართველოს ტელევიზიაში შეიქმნა ხალხური შემოქმედების მთავარი რედაქცია, რომლის ძირითად ამოცანას წარმოადგენს ხალხური შემოქმედების ყველა დარგის პროპაგანდა. აქვე მოღვაწეობს ქართული ხალხური საკრავების ორკესტრი და ვაჟთა გუნდი. ხალხური შემოქმედების სფეროში მრავალ მოღვაწეს მიენიჭა საპატიო წოდება და სხვადასხვა სახის წამახალისებელი ჯილდო.

გასული წლის 27 თებერვალს „ლიტერატურულმა საქართველომ“ მთელი გვერდი დაუთმო აკადემიკოს ნიკო კეცხოველის წერის, რომელშიც იგი იხსენიებს საქართველოს ტელევიზიის ხალხური შემოქმედების მთავარი რედაქციის გადაცემებს, სახელმწიფო ფილარმონიასთან ერთად მოწყობილ ფოლკლორულ საღამოებს. აი, რას წერს ნი-

კო კეცხოველი: „ფოლკლორი ყოველთვის მიტაცებდა, მაგრამ საჯაროდ მას ხარკი ვერ გადავუხადე. დღეს ამ მცირე წერილით ვეხმარები ჩვენს მკითხველს, რაც მაიძულა იმ დიდმა მოძრაობამ ხალხური შემოქმედების ძიებისა, რომელიც ამ ბოლო დროს ტელევიზიამ წამოიწყო... მართლაც, ამ დიდი ამოცანის განსახორციელებლად საქართველოს ტელევიზია სისტემატურად აწყობს ისეთ თემატურ გადაცემებს, როგორცაა „ხალხური სიმღერის უკვდავება“, („რაიონის ფოლკლორული საღამოები“, „სატელევიზიო ჟურნალი „თვალთაი“, „შუ-

ქი სულისა“, „კოშკების სამყაროში“, „ამომავალი მზის ხეობა“, „მუსიკალური ოჯახები“, „ქართული ხალიჩა“, „მოზაიკა“, „საგალობელი“ და სხვა.

ჩვენი საზოგადოებრიობის დიდი ინტერესი გამოიწვია „ხალხური პოეზიის საღამოებმა“. ეს შესანიშნავი წამოწყება საქართველოს ტელევიზიაში ჩაისახა. ამ ციკლის პირველი ორი გადაცემა მოამზადა საქართველოს ტელევიზიის ლიტერატურულმა რედაქციამ (ჟურნალისტი მარიკა ბაქრაძე, რეჟისორი ლ. შაკიაშვილი). პირველად სწორედ ცისფერ ეკრანზე გამოჩნდნენ ხალხური შემოქმედების ქომა-

გამოფენის კუთხე



გები, ამ გადაცემების მოკაფი-
ავე — წამყვანები პროფ. ვ. კო-
ტეტიშვილი და ალ. ჭინჭარაუ-
ლი, რომელთა ტელეგამოსვლ-
ებს დიდი მოწონება ხვდათ. ტე-
ლევიზიით მოწყობილმა სალა-
მოებმა დაგვარწმუნა, რომ ხალ-
ხური პოეზია და მისდამი სიყ-
ვარული კვლავ ფეთქავდა ხალხ-
ში. ისიც გაირკვა, რომ ხალხუ-
რი პოეზიის პროპაგანდა მოი-
თხოვდა ახალი ფორმების ძიე-
ბას, ცოცხალ აუდიტორიასთან
ურთიერთობას. და აი, საქართ-
ველოს ფილარმონიის წინდახე-
დულმა ხელმძღვანელებმა (დი-
რექტორი დ. კიტია, აწვანსვენე-
ბული რეჟ. ა. ჩხარტიშვილი,
მხატვარი თ. მირზაშვილი) მოი-
ხმეს ტელევიკრანის ახალი გმი-
რები ვ. კოტეტიშვილი და ალ.
ჭინჭარაული, რომლებმაც თავი-
ანთი ფოლკლორისტული მოღ-
ვაწეობა განაგრძეს საქართვე-
ლოს ფილარმონიის დიდ საკო-
ნცერტო დარბაზში. ერთი სი-
ტყვით, საქართველოს ტელევი-
ზიისა და ფილარმონიის შეთან-
ხმებული მუშაობის წყალობით
საფუძველი ჩაეყარა ფოლკლო-
რული საღამოების შესანიშნავ
ტრადიციას, ცოტა ხნის მერე
ფიზი აიღვა მოძრავმა სატელე-
ვიზიო სადგურმაც და ხალხური
შემოქმედების საღამოები უკვე
თვით წყაროსთვალთან, უშუა-
ლოდ რაიონებში — თიანეთში,
ღუშეთში, ყაზბეგში, თელავში,
მარტყოფში, წითელწყაროში,
ბოლნისში, კასპში, ახალციხე-
ში, მახარაძეში გაიმართა. ყველა
ამ გადაცემის ორგანიზაცია-
ში, მასალების წინასწარ შეკ-
რება-დამუშავებაში პროფ. ვ.
კოტეტიშვილთან ერთად დიდი
წვლილი ტელევიზიის ხალხური
შემოქმედების მთავარი რედაქ-
ციის თანამშრომლებს მიუძღ-
ვით. სამწუხაროდ, ეკრანზე ყვე-
ლას წვლილი როდი ჩანს.

საქართველოს ტელევიზიისა
და რადიომაუწყებლობის სახე-
ლმწიფო კომიტეტის თავმჯდო-
მარის ანბ. ნ. ფოფხაძის წინდა-
დებით 1979 წლის 18 ივნისს
ფილარმონიის დიდ დარბაზში
პირველად გაიმართა „მესტვი-
რული პოეზიის საღამო“, რომ-
ლებშიც ჩაერთეთ აქარელი მე-
ჭიბონეებიც. ხალხით გადაკედლ
დარბაზში ახმოვანდა ამ ყანრის
ლექსები, სიმღერები, ცეკვები.
მაყურებელნი მხურვალედ გა-
მობატვდნენ სიხარულსა და აღ-
ტაცებას. ფილარმონიის ხელმ-
ძღვანელობა ჯერ შიშობდა: „სა-
ღდა არიან მესტვირები, მეჭი-
ბონეები, საღამო უინტერესო
გამოვაო“. შემდეგ კი იძულე-
ბულნი იყვნენ მეორე დღესაც
ფართოდ გაელოთ კარი მესტ-
ვირული შემოქმედებით დაინ-
ტერესებულთათვის.

ვინც თვალს ადევნებს ხალ-
ხური ხელოვნების აღმა-დაღმა
სვლას, დაგვეთანხმება, რომ 50-
იანი წლებიდან საგრძნობლად
შენეღდა ხალხური სიმღერისა
და ცეკვის აღმავლობა. ამის მი-
ზეზი ბევრია. მთავარი კი ის
იყო, რომ სრულიად გაუმართ-
ლებელი გადაწყვეტილებების ძა-
ლით ზედისზე უქმდებოდა სი-
მღერისა და ცეკვის ეთნოგრაფი-
ული ანსამბლები. მოიშალა ხა-
ლხური სიმღერის პროპაგანდის
თითქმის ყველა კერა. მხოლოდ
თითო-ოროლა ენთუზიასტის წყა-
ლობით განაგრძობდნენ არსე-
ბობას ცალკეული გუნდები. ასე
მაგალითად, 60-იან წლებში თბი-
ლისში აქტიურად და ნაყოფიე-
რად მოღვაწეობდა მხოლოდ
ტრამვაი-ტროლეიბუსების სამ-
მართველოს თვითმოქმედი ან-
სამბლი და რესპ. სახ. არტ. მარო
თარხნიშვილის გუნდი. ამ დრო-
ისათვის უკვე დაიშლნენ ერთ
დროს ცნობილი „კოპაკაშორ-
ის“, „სამტრესტის“, „ცეკავში-





რისა“ და სხვა კოლექტივები. მთელი სიმძიმე აწევა საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლს, რომელსაც იმ ხანად ხელმძღვანელობდნენ ცნობილი კომპოზიტორი ვალერიან ცაგარეიშვილი და ანზორ ჯავახიძე. ამ დარგში პასიურობას იჩენდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირიც, რომელმაც ვერ განახორციელა გეგმით გათვალისწინებული ხალხური საგუნდო და ქორეოგრაფიული ხელოვნებასადმი მიძღვნილი პლენუმი, რომელიც ჩაიშალა კომპოზიტორთა კავშირის წევრთა დაუსწრებლობის გამო.

ამ მძიმე მდგომარეობიდან გამოსავალი უნდა მოეძებნა საქართველოს ტელევიზიას, რომელსაც იმ ხანად არ ვაჩნდა არც სთანადო შენობა და არც მალა-

ლი დონის ტექნიკური ავტომატიზაცია ვილობა. ფუნქციონირებდა ტოზე გამოყოფილი ერთი პატარა ოთახი ვერ იტევდა ისეთ მრავალრიცხოვან კოლექტივს, როგორცაა საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი, ძნელი იყო სხვა გუნდების გამოყვანაც. ამიტომ თხოვნით მიმართეთ ანსამბლების ხელმძღვანელებს თავიანთი კოლექტივების საფუძველზე შეექმნათ მცირე შემადგენლობის ჯგუფები, რომლებიც ქართულ ხალხურ მუსიკას პროპაგანდას გაუწევდნენ ტელევიზიის საშუალებით. მივიღეთ ცივი უარი: „ანსამბლები დაგვეშლებათ“. მაგრამ ჩვენს წინადადებას გამოეპაუტნენ ამა თუ იმ ანსამბლის წევრები, ცალკეული მომღერლები, რომლებიც მზად იყვნენ

გამოფენის ელთხე





თავიანთი სამუშაო საათების შედრე მოემზადებინათ ჩვენს მიერ შედგენილი პროგრამა. ასე შეიქმნა შ. კოვზირიძის, ა. სარაჯიშვილის, ა. ლანდიას, ი. ელიავას, ლ. ბაბილუას, მ. კოროშინაძის, ჯ. ბალაშვილის ჯგუფები, რომელთა წყალობით ცისფერ ეკრანზე გაცოცხლდა მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხალხური საგუნდო ხელოვნება. ამაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის ჯ. კახიძის მიერ ჩამოყალიბებულ ანსამბლ „შვიდაცას“, რომელმაც სათავე დაუდო ახალ ფოლკლორულ მოძრაობას და ბიძგი მისცა მცირე შემადგენლობის ანსამბლებს ჩამოყალიბებას, როგორც თბილისში, ისე რესპუბლიკის სხვადასხვა რაიონში. ამის დასამტკიცებლად საემარისია მოვიხსენიოთ ისეთი პოპულარული ანსამბლები, როგორიცაა „გორდელა“ და „რუსთავი“. კარგი ანსამბლი ჩამოაყალიბა მამია ხატელიშვილმა თბილისის კეთილმოწყობის სამმართველოსთან. ეს პროცესი ისე ინტენსიურად განვითარდა, რომ საშუალება მოგვეცა საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსთან ერთად ჩაკვეტარებინა მცირე შემადგენლობის ანსამბლებისა და ინდივიდუალური შემსრულებელთა დათვალიერება.

ტელევიზიის მუსიკალური რედაქციის არქივში ზემოთქმულის დასადასტურებლად დაცულია უაღრესად საინტერესო მასალა — რესპუბლიკურ პრესაში გამოქვეყნებული წერილები, რეცენზიები, ასევე სათუთად ვუფრთხილდებით ტელემავრებელთა წერილებს, რომელთა საფუძველზე შესაძლებელია ჩვენი ნამოღვაწარის აღდგენა ქრონოლოგიური სიზუსტით. თითქმის არ ყოფილა შემთხვევა, რაიმე კარგი გაგვეკეთებინოს და არ გვეგრძნოს ტელემავრებელთა ყურადღება და მხარდაჭერა, რაც

დიდ დახმარებას გვიწევს ჩვენს ყოველდღიურ. მეტიც მეტად რთულ, დაძაბულსა და ნერვიულ მუშაობაში. ზემოთ თქმულის დასამტკიცებლად მოვიყვანე 1960 წლის 10 თებერვლით დათარიღებულ აწვანსვენებული პროფ. იასე ცინცაძის წერილს: „ნება მიბოძეთ უღრმესი მადლობა მოგახსენოთ თქვენი გადაცემების მართებულად აგებისათვის. თქვენი გადაცემები თითქმის ყოველთვის იწყება ქართული ხალხური მუსიკითა და ცეკვით. ეს დიდი ღირსებაა.

დღეს კულტურული მსოფლიოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ტალღა წაღვევით ემუქრება პატარა ერების მუსიკალურ შემოქმედებას. მშობლიური ჰანგის გადაგვარება და ვაჭრობა კი ნამდვილი ტრაგედიაა პატარა ხალხებისათვის. ეს ხომ ხალხის თვითმყოფადობის გადაჭიშებაა, მისი სულიერი დამონებაა. ინგილო, შავშეთი, კლარჯეთი და ლაზეთი მუსიკალურად დამუწვებულია, რაც დიდ ცოდვად აწევთ თურქ, ლეკსა და სპარს დამპყრობლებს“...

1960 წელს ხალხური შემოქმედების, კერძოდ კი რაიონებისა და სოფლების მხატვრული თვითმოქმედების გამოცოცხლების მიზნით შევქმენით გადაცემითა ციკლი „შრომისა და სიმღერის ადამიანები“. მომზადდა გადაცემები მახარაძის, გორის, თერჯოლის, თელავის, ზუგდიდის, ბათუმისა და სხვა ქალაქების, რაიონების, სოფლების თვითმოქმედი ანსამბლების შესახებ, რამაც დიდი გამოხმაურება გამოიწვია.

იმ ხანად უყურადღებოდ იყო მიტოვებული უაღრესად კოლორიტული თბილისური ფოლკლორიც. შემოქმედებითი ასპარეზი მიატოვა ანა ვარდიშვილმა, დაიშალა ხ. ტალგაუკოვის მედუდუკეთა ანსამბლი, საპანაშვიდე მომღერლებად იქცნენ

დები იშხნელები... ამ ვითარების გამოსასწორებლად, საქართველოს ტელევიზიამ მოამზადა თემატური გადაცემები — „ქალაქური მელოდიები“, „დები იშხნელები“, „ლიტერატურულ-მუსიკალური კომპოზიცია — „ძველი თბილისის სურათები“ (რეჟ. გ. გაჩეჩილაძე, მხატ. ი. ხუროშვილი). სწორედ ამ დღიდან დაიწყო იშხნელების კვარტეტის ახალი ცხოვრება.

„ძველი თბილისის სურათებსაც“, სადაც წარმოდგენილი იყო იეთიმ გურჯისა და ყარაჩოხელთა საოცრად კოლორიტული შემოქმედება, უდიდესი გამოხმაურება მოპყვა. რედაქციაში შემოვიდა უამრავი წერილი; მოვიყვან ერთ-ერთ მათგანს: „ტელესტუდიის პატივცემულო ხელმ-

ძღვანელობავ! ჩვენ მეგობრებმა, ძველმა თბილისელებმა გვქმნიან ექსი-მესხიშვილმა, სანდრო ჯანდიერმა და ლაღო სულხანაშვილმა, თავი მოვიყარეთ ტელევიზორთან, რათა გვენახა ჩვენი საყვარელი „ძველი თბილისის სურათები“. გავიზარდეთ „ანჩისხატის უბანში“, სადაც იყო ყარაჩოხელთა თავშესაყარი. ვმღეროდით რატელის „ხოროში“, იაკარგარეთელისა და სანდრო კაცსაძის გუნდებში. გული გვტკიოდა, რომ ბოლო წლებში ძველ თბილისურ ხელოვნებას ყურადღებას არავენ უთმობდა. როგორც იქნა გვეღირსა ჩვენი საყვარელი ჰანგების მოსმენა. ათინათასი მადლობა ჩვენი გახარებისათვის“...

ზემოდასახელებულმა გადა-

გამოფენის კუთხე



ცემებმა მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს თბილესური ფოლკლორის აღორძინებაში.

ტელევიზია მხოლოდ მზა ანსამბლებს მოწვევით არ კმაყოფილდება. ხშირად გვესტუმრება რესპუბლიკის ამა თუ იმ რაიონში ჩასვლა, ანსამბლების მოსმენა, გარკვეული კორექტივების შეტანა მათ შემოქმედებით მუშაობასა და რეპერტუარში. არაერთი კრიტიკული გადაცემა მომხადებულა ცალკეულ რაიონსა თუ სოფელში მხატვრული თვითშექმედების ჩაშლის მუშაობის გამო. ამ გადაცემათა მიზანი იყო ხალხური სიმღერის, ხალხური საშემართლებლო ტრადიციების გადარჩენა, ბრძოლა მრავალსაუკუნოვანი ეროვნული მუსიკალური კულტურის აღორძინებისათვის. ასეთ გადაცემებს მოითხოვდა მდგომარეობა — ვხედავდით, რომ ხალხური სიმღერის მრავალი ნიმუში ხელიდან გვეცლებოდა.

ამას მთელი სიცხადით გრძობდნენ ისინი. ვისაც უხდებოდა ხალხური შემოქმედების სიღრმეებში ჩახედვა, ამიტომ ვეძებდით და დღენი-დაღ ვეძებთ ახალ ფორმებსა და საშუალებებს ხალხური სიმღერის ხალხში დაბრუნებისათვის. ამ მიზანს ემსახურება რაიონების მიხედვით მოწყობილი გადაცემები ციკლიდან „მუსიკალური ფოლკლორის საღამოები“, „ხალხური სიმღერის უკვდავება“, „მუსიკალური ოჯახები“, „ძებნად დაკარგულისა“. იმ პერიოდში მუსიკალური ოჯახები თითებზე იყო ჩამოსათვლელი. დიდი მუშაობა დაგვიკრდა საოჯახო მუსიკირების ტრადიციათა აღორძინებლად. განსაკუთრებულ მაღლობას მოვახსენებთ აჭარის ხალხური შემოქმედების სახლს, რომელთა დახმარებით აჭარაში აღმოვაჩინეთ 60-ზე მეტი საოჯახო

ხო ანსამბლი, რომლებიც წარმატებით გამოვიდნენ დათვლიერებაზე.

შედგეიანი აღმოჩნდა ვადაცემათა ციკლი „ხალხური სიმღერის უკვდავება“, რომელიც დაბეჭდვით მოითხოვდა ქართული ხალხური მუსიკის სწავლებას საბავშვო ბაღებში, სკოლებში, უმაღლეს სასწავლებლებში. ამ გზით თანდათან შემზადდა ნიკოლოზი მოხარდთა ანსამბლებისათვის, რომელთა შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია მხატვრული აღზრდის სახლის ბიჭუნებს ანსამბლი „მართევ“ (ხელმძღვანელი ა. ერქომაიშვილი), ვაკე-ვაძის სახ. მედიცინის მუშაკთა კულტ. სახლთან არსებული ბავშვთა ეთნოგრაფიული გუნდი, მახარაძეში ვ. ერქომაიშვილის თაოსნობით ჩამოყალიბებული ხალხური სიმღერების შემსწავლელი სტუდია, გ. სალუქვაძის მიერ შექმნილი „ლოტბართა სკოლა“, მ. შავიშვილის ბიჭუნების ანსამბლი „კრიმანჭული“. ამ ანსამბლებს მიეძღვნათ სპეციალური გადაცემები, რამაც ბიჭუნებსა მოსწავლეთა გუნდების მომრავლებას დასავლეთ საქართველოს ამა თუ იმ რაიონში, სამწუხაროდ, იგივეს ვერ ვიტყვით აღმოსავლეთ და სამხრეთ საქართველოზე, სადაც ბავშვებს ხალხურ სიმღერას თითქმის არაეინ ასწავლის. დიდებულ ქართულ-ახურ სიმღერებს ქომავლები ისევ დასავლეთ საქართველოში — სოხუმში, ზუგდიდში, ფოთში, ბათუმში — გამოუჩნდნენ. მისასალმებელია, რომ ამ ბოლო დროს ხალხური სიმღერის ბედით დაინტერესდნენ თელავის რაიონის სოფელ აკურის სკოლასა და ლაგოდეხში.

გადაცემათა ციკლს „ხალხური სიმღერის უკვდავება“ ფართო რეზონანსი მოჰყვა. ამას მო-



წმობს რედაქციაში შემოსული მრავალი წერილი, რომელთა ავტორები აღფრთოვანებით აღნიშნავენ: „ქართული ხალხის მდიდარი მუსიკალური კულტურის რენესანსს“... „ფოლკლორული საღამოების ორგანიზაციის მაღალ დონეს“... მხარს უჭერენ მოწარდთა გუნდების დაარსებას, ხალხური მუსიკის ტრადიციების განვითარებასა და გავრცელებას...

საგულისხმოა საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომუშყეებლობის სახელმწიფო კომიტეტის ხელმძღვანელობისადმი მიწერილი აკადემიკოს ავლიბი ზურაბაშვილის წერილი: „ხალხური ხელოვნების მხარდაჭერისა და პოპულარიზაციის დარგში თქვენი ხელმძღვანელობით აღებული გეზი უმკველად ძალზე სასარგებლო, პატრიოტული საქმეა“.

არანაკლებ ნაყოფიერი აღმოჩნდა კიდევ ერთი ციკლური გადაცემა - დათვალიერება — „ჩვენი ქალაქის თვითმოქმედება“, რომელმაც ხელი შეუწყო ეთნოგრაფიული გუნდების შექმნას სხვადასხვა სახის წარმოება-დაწესებულებებში.

საქართველოს ტელევიზიის ტექნიკური აღჭურვილობის სრულყოფამ, ორგანიზატორული და შემოქმედებითი გამოცდილების ზრდამ საშუალება მოგვცა ჩავეტარებინა ისეთი დიდი ღონისძიება, როგორც იყო პირველი რესპუბლიკური სატელევიზიო ფესტივალი, რომელშიც მონაწილეობდა ექვსი ქალაქის (თბილისი, გორი, ქუთაისი, სოხუმი, ცხაკაია, ბათუმი) სხვადასხვა რაიონი. სატელევიზიო ფესტივალი მთელი წლის მანძილზე ტარდებოდა. მასში მონაწილეობდა თერთმეტათასამდე შემსრულებელი. ამდენი მონაწილე არ ახსოვს ხალხური შემოქმედ-

ბის არც ერთ ოლიმპიადას. ამ მასშტაბური და მასობრივი ღონისძიების მთავარი ღირსება კი ის იყო, რომ იგი ტარდებოდა ადგილზე, რაიონებში, მოძრავი სატელევიზიო სადგურის შემწეობით. ფესტივალს თვალყურს ადევნებდნენ მთელი ჩვენი რესპუბლიკის მშრომლები.

ხალხური შემოქმედების პროპაგანდაში ტელევიზიას სათანადო დახმარებას უწევს საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო, ხალხური შემოქმედების კულტურის სახლი, მუსიკალური ქორეოგრაფიული საზოგადოება. ერთობლივი ძალებით არა ერთი საინტერესო ღონისძიება ჩატარებულა. ქართული ხალხური სიმღერა და ცეკვა მრავალგზის გადაგვიცია ცენტრალური ტელევიზიითა თუ ინტერვიზიით, მომე რესპუბლიკების სატელევიზიო პროგრამებითაც. ამ არხებით ქართული ხალხური მუსიკა და ქორეოგრაფია უაღრესად ფართო ასპარეზზე გადის და იმკვიდრებს თავის ადგილს მსოფლიოს ხალხთა შემოქმედებაში.

ამრიგად, ქართული ხალხური შემოქმედების აღორძინებისა და პროპაგანდის ხაზით ბევრი რამ გააყვია საქართველოს ტელევიზიამ, რომელსაც გასული წლის 29 დეკემბერს 25 წელი შეუსრულდა. მაგრამ ზემოთ აღნიშნული მიღწევები სულაც არ გვაძლევენ თვითდამშვიდებისა და კმაყოფილების უფლებას. საქართველოს ტელევიზიის ხალხური შემოქმედების მთავარი რედაქციის წინაშე დგას კიდევ მრავალი ამოცანა, რომელთა გადაწყვეტა აამაღლებს ჩვენი მუშაობის პროფესიულ დონეს, უფრო მასშტაბურს, მრავალფეროვანს, ცხოველყოფელს გახდის ჩვენს გადაცემებს.

სახისმეტყველება*

საუბარი ქართულ ესთეტიკაზე

რევაზ სირაძე

შეიძლება თუ არა ბუნება უფილიყო უფრო ლამაზი

ვინც სვანეთში ყოფილა და უშბის ძირას შინრის ველი უნახავს, არ შეიძლება არ დაუფლებოდა მშვენიერებისა და ამალღებულის გრძობა. აქაა ხასხასა სიმწვანით მოსილი დიდი სივრცე. მწვანე ველის მიღმა ჭერ კლდეებია და მის მაღლა უშბის მარადსპეტაკი თოვლიანი გუმბათი. აქ ბუნების პირველყოფილი სილამაზეა. ძნელია ამ სილამაზის აღწერა, იგი თავად უნდა იხილოს კაცმა. ეს სილამაზე მხოლოდ ჰეშმარიტ ხელოვანს შეუძლია ასახოს. სხვაა მშვენება ბუნებისა და სხვაა ხელოვნებისა. კაცს ხიბლავს ზემო იმერეთის ბუნების სილბო და სურს მას შეხედოს დავით კაკაბაძის თვალთახედვით. ერთი მეორეს მაინც ვერ შეცვლის.

ადამიანს უჩნდება კითხვა: შეიძლება თუ არა ბუნება უფილიყო უფრო ლამაზი? ამ კითხვაზე პასუხს სცემს ხელოვნება. ხელოვანი ცდილობს ბუნებაში შეიტანოს მეტი სილამაზე. ამ კითხვას ეხმიანება მითოსიც, მითოსური წარმოდგენები ბუნებაზე.

ადამიანს ხიბლავს ბუნება, თვალსა და

გულს ახარებს მისი მრავალი სურათი, კაცს ტკბება მათი ხილვით და მაინც სურს კიდევ უფრო ლამაზი იყოს ბუნება. ამიტომ იქმნება ხელოვნება. ადამიანი ცდილობს ხელოვნებაში კიდევ უფრო გაალამაზოს ბუნება. ასეთია ხელოვნების ესთეტიკური დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, ბუნებისადმი.

ჩვენ ვამბობთ: ხელოვნება სინამდვილეს ასახავს, იგი ბუნებას ბაძავსო. მიბაძვის აღმნიშვნელი ძველთაძველი ტერმინია — „მიმეზისი“. იგი არისტოტელემ დაამკვიდრა. მაგრამ არ უნდა ვიფიქროთ, რომ ხელოვნება უბრალოდ იმეორებს სინამდვილეს, არაფერი სიახლე არ შეაქვს მასში. თუ მხატვარი ფორტოგრაფიული სიზუსტით დახატავს რომელიმე, თუნდაც ლამაზ ხეს, თუნდაც ლამაზ სახეს, მისი ნახელავი ხელოვნებაც აღარ იქნება, ეს იქნება ხელოსნობა იმიტომ, რომ მასში აღარ გამოჩნდება ხელოვანის დამოკიდებულება სინამდვილისადმი. მის ნაწარმოებზე იქმნება ბუნების სილამაზე და არა სილამაზე ხელოვნებისა.

მომხიბვლელია ქართული ზეცა, მაგრამ კიდევ მეტი ძალით შევიგრძნობთ მას აკაკის სიტყვებით — „ცა — ფირუხ, ხმელეთ ზურმუხტო, ჩემო სამშობლო მხარეო“. პოეზიას ძალუძს გვაგრძნობინოს სილამაზე, როცა ის, თითქოს არც კი ჩანს:

* ვაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 1982.

„გაზაფხულის საღამო მშვიდი,
ხიდან ზეზე გაღაფრინდა ჩიტი“.

ფერწერა ახერხებს გვასწავლოს ბუნების
ნდა, აღმოაჩინოს მასში უჩინარი სილა-
ხე. სომხეთის პეიზაჟები ჩვენში დამკვიდ-
ბულია სარიანისა და ზარგარხანის ხილვე-
თ. რუსული ბუნების სევდას არაერთმა
ტყვარმა მიანიჭა პოეტურობა, მისი ღირ-
ი — არაერთმა გვაგრძნობინა. ფიროსმანმა
ვარიანი ბუნების იდუმალება ქართული
ღვით აღბეჭდა. მან უცნაურად შეიგრძნო
შანი უსულო ბუნებისა, მასთან თითქოს
ნება ცდილობს შეიმოსოს იმ ფერებით,
მღვლებიც თვით ბუნებას ვერ შეუქმნია.
გრამ ძალზე შთამბეჭდავია წყველიაში მო-
ალე შექ-ფერები (გავიხსენოთ დათვი ხე-
). ამას ფერებიც აღარ ეთქმის. ესაა უფ-
ი იდუმალი სითეთრის ციალი.

მითოსიც ხელოვნებაა, მითოსი არ კმაყო-
ლდება ბუნებით, როგორც ის არის. მას
აქვს ბუნებაში ახალი აზრი. არც მზე და
ცი ვაზი არ არიან მითოსში მხოლოდ ერთი
მშენებლობისა: მზე ღმერთია, ვაზი ღვა-
რობის სიმბოლო. ღომი მითოსური აზ-
რებისთვის არ შეიძლება იყოს მხოლოდ
ღველი. ისაა ზეციურ სავანეთა ნიშანი,
ე ერთ-ერთი ზოდიაქოს აღმნიშვნელი.
ელი სიბრძნის გამომხატველია, ორბი სი-
ბუკისა. ფრინველის ფრენა ქვეყანაზე სუ-
ს მოძრაობის მაუწყებელია. წყალი ყო-
ლგვარ სახეცვლილებას აღნიშნავს. მთა
ნიშნავს განძისადაც და მწვერვალი —
ერთთან სიახლოვეს. თვალი მზეა ადამიან-
თმა კი მცენარეულად მზარდი რამ, რაც
ნებით ძალით ესწრაფვის მზისკენ.

მითოსი ცდილობს ბუნებაში დაინახოს
ეთი რამ, რაც მასში არაა, მაგრამ სასურ-
ლია, რომ იყოს. ამითაა მითოსი ხელოვ-
ბა. მითოსი იმის მითოსია, რომ იგი მოვ-
ნებს ახალ მნიშვნელობას ანიჭებს და
თვლის სინამდვილედ. მიაჩნდათ, რომ
რსკვლავები ადამიანის და-ძმანი არიან.
ის მწვერვალებზე კი მართლაც სახლობენ
ერთებიო. ეს წარმოდგენები ხელოვნებაა.
ტომ, როცა ეს რწმენა იკარგება, ისინი

მაინც მიმზიდველი რჩებიან. მითოსს ბუნე-
ბაში შექმნდა სული, თითქმის ყველა სა-
განი სულიერად მიიჩნიეს. შემდეგ სულში
დაინახეს საგნების სილამაზე. ადამიანისათ-
ვის საგნები მიმზიდველი გახდნენ, რადგანაც
სულთ ისინი ადამიანებს დაემსგავსნენ.

ბუნების სიყვარული მითოსური ხანიდან
იწყება. ბუნების სიყვარულს მოჰყვება მისი
სილამაზის განცდა. სიყვარულის გრძნობა
ბადებს სილამაზის გრძნობას.

რატომ მოსწონდა ადამიანს ბუნება?
ადამიანი ბუნების წყალობით ცხოვრობდა.
იქნებ, ბუნებაში ლამაზად ის მიიჩნიეს, რაც
სასარგებლო იყო? მაგრამ რად ხიბლავს
კაცს პირქუში კლდეები? რად მოსწონს თვით
უდაბნოს მკაცრი სიერცე? ამათ ხომ სარ-
გებლობა არა მოაქვთ რა.

მითოსის დროს ადამიანი არ უპირისპირდე-
ბოდა ბუნებას. არეინ იტყვოდა: ბუნება და
ადამიანიო. ყველაფერი ბუნება იყო. ადამიან-
ი იყო ნამდვილი შვილი ბუნებისა, მასთან
შეზრდილი და შეთვისებული. ამ დროს ადა-
მიანი მართლა ფიქრობდა: „მზე დედაა ჩემი,
მთვარე მამაა ჩემიო, გუნდ-გუნდნი ვარსკე-
ლავეები და და ძმაა ჩემიო“. ბუნებას ადამიანი
არ უპირისპირებდა თავის თავს და ეს იყო
მისი დიდი ბედნიერება. დღეს ძნელია ითქ-
ვას, თუ როგორი იყო ეს ბედნიერება. ადა-
მიანი ბედნიერი იყო რაღაც სხვაგვარი ბედ-
ნიერებით. მაშინ ადამიანი ვერ ამჩნევდა ბუ-
ნების სილამაზეს. ბუნებას თავყანს სცემდა
იმიტომ, რომ მასში ღმერთებს ხედავდა.
ღმერთებს ხედავდა ყველგან და არა მარტო
ზეცაში, მთებზე ან თავისთავში, ყველა ხეში
და ცხოველშიაც კი.

თითქოსდა, გაუგებარია, თუ რატომაა გა-
მოსახული ხარისთავები ბოლნისის სიონის
ჩრდილო სვეტისთავებზე ან სვეტიცხოვლის
აღმოსავლეთის ფასადზე. რა საერთო აქვს
ხარს ქრისტიანულ ტაძართან? ესეც მითოს-
დროინდელი რწმენის გადმონაშთია. ხარი
ღვათებრივ ცხოველად ითვლებოდა. ხეთა-
გან თავყანს სცემდნენ მუხასაც. სამეგრე-
ლოში დღესაც ცნობილია მუხის უძველესი
სალოცავი ადგილი ჰყონდიდი ანუ დიდი მუ-
ხა.

სალოცავი ცხოველები და მცენარეები ლა-
მაზად მიაჩნიათ.

მ-თოსის ხანაში ბუნება აღვლია იყო
იღუმალებით. ვარსკვლავები თ-თქოს ადამი-
ანის ბედს განაგებდნენ, დღესაც კი შემოგვ-
რჩა გამოთქმა — „კარგ ვარსკვლავზეა დაბა-
დებულია“. კარგი ვარსკვლავი ადამიანს
მფარველობდა. მთებზე ღმერთები და ღვთის-
შვილნი სახლობდნენ. ხეებში და ღრმა ღე-
ლეებში ავი სულელები ბინადრობდნენ. აქ იყო
გრანდული ქალი ალი. ზალხს სჯეროდა, რომ
იგი ემალებოდა კეთილ ღმერთებს, ეშ-ნოდა
კეთილი ღმერთებისა. ღმერთებს სიკეთე მო-
ჰქონდათ, ავსულებს — ზოროტება. ავსულს
შეეძლო ლამაზი სახეც მ-ელო. ასეთი იყო
ალი. მაგრამ ბევრ ადგ-ლს თავისი მფარველი
სული ჰყავდა. მას ერქვა „ადგილის დედა“,
ანუ ამ ადგილის მფარველი ქალღმერთი.

ასე ამდიდრებდა და ალამაზებდა მითოსი
ბუნებას. მასში შეჰქონდა სასურველი თვი-

სებანი. ვერაფრითარჩისახებ. მტრებისა ადამიანის
საბოლოოდ ვერ დააკმაყოფილებდა ამიტომ
რაც სანატრელი ჰქონდა, თვითონ მისთვის
და ბუნებას, ან ზელოვნებაში გამოხატავდა

იღუმალების ესთეტიკა

მითოსის ხანაში ჩაისახა „იღუმალების ეს-
თეტიკა“.

რას ნიშნავს „იღუმალების ესთეტიკა?“
იღუმალების ესთეტიკა ერთგვარად უპი-
რისპირდება საგნობრივ ესთეტიკას. ჩვენ
ვხედავთ კონკრეტული საგნების სილამაზეს,
ყვავილის, ხის, მთისა და ბარის.

გარდა ამისა, ჩვენ ვგრძნობთ მიმზიდვე-
ლობას დიდი კანონზომიერებებისა. რა აბ-
რუნებს ცარგვალს? რატომ იზრდება ასეთ
ენით ბალახი?

ყოველგვარ შეუცნობელს, შორეულს და
იღუმალს თავისი სილამაზე აქვს. აი, ეს
გრძნობაა იღუმალების ესთეტიკა.

ძველად ათასი აუხსნელი მოვლენა არსე-
ბობდა: საიდან მოდის ქარი, ან როგორ ჩნდ-
ება ღრუბელი? რა იწვევს ელვას? რატომ
კვდება ადამიანი? ეს რთული კითხვებია
ასევე გაუგებარი იყო სხვა მრავალი რამ
როგორ გალობს ასე კარგად ბუღბული? რა-
ტომ იცრემლება ვაზი?

რატომ ხდება ეს მოვლენები? არც-ნ ცო-
და, თუ რატომ. მაგრამ ცდილობდნენ რა-
ღაცნაირად აეხსნათ ისინი. ზმირად ეს ახსნ-
იყო ზღაპრული, ფანტასტიკური, მაგრამ სა-
მიჯიგროდ, ლამაზი და მიმზიდველი.

მეხიბთ რომ ზეცა გრიალებს, ეს იმიტომ
რომ ამ დროს ამინდის გამრიგე ელია თავი
სი ეტლით ზეციურ გზებზე დაქრის და ქუხ-
ლის ხმაც მისი ეტლის ხმააო.

ადამიანი სიკვდილის შემდეგ არ ქრებ-
ის მხოლოდ სხვა სამყაროში გადადის და
კვლავ განაგრძობს ცხოვრებას. ოღონდ სა-
ხეველილიო. ასე შეიქმნა ამ იღუმალების
ამხსნელი სიტყვა — გარდაცვალება, ანუ სა-
ხის შეცვლა. ამას მოჰყვება სხვაგვარი იღუ-
მალეობა: თუ როგორ ამოყავს ზღაპრულ
ფსიქონჯს ამქვეყნად ქვესკნელში მყოფი კ-
ცა. თუ როგორ იღება ზეცანი და როგორ
აღიან ვარსკვლავთა საუფლოში სულელები.

კაცს ანცვიფრებდა გოლიათი მთები. ისა-
ნი თ-თქოს იდგნენ და რაღაცას ელოდნენ

მაზანო. პეტრე მოციქული და მებაფე. ფრანკის
ფრაგმენტი



კავსთან ჩანს ამ იდუმალების ესთეტიკა. სწორედ იდუმალების ეთერული ნისლეების ფიქრად მიჩნევა. განა ჩვენთვის ესთეტიკური იდუმალება არაა, თუ როგორ ამკობს მთებამს კლდეებს ამდენი ყვავილი. განა ამის ბოტანიკურ ახსნას ზოგჯერ ის იდუმალება არა აკმაბობია? ვაჟა ამბობს, რომ ყვავილები მთების სიბარუღლიაო. მაგრამ ვისაც მთების სიბარუღლისა სწამს, უნდა ირწმუნოს მთების მარისხანებაც. ზვავთა ვრიალი მარისხანება მთებისაო, — ამბობს ვაჟა.

იდუმალებით იყო აღვსილი ყველაფერი: მთა შრიალი, ცხოველთა ცხოვრება, მათი რეჟიმის ფორმაც კი, ირმის ყვილი, ძველი მებრთები, ღრუბელთა მოძრაობა, მცხრალი მთაგარეა და მთვარის სიბადრეც, ზამთარში მთების ძილი, ზაფხულში მისი გამოღვიძება, ცეცხლის ძალა და ჭირხლის სილამაზე. ყოველივე ამას კაცო თითქოს თვალითაც კარგად ხედავდა და ყურითაც კარგად ისმენდა, მაგრამ ვერ იგებდა მათ, თითქოს ყველაფერი ნათელი იყო და სულაც არ იყო ნათელი. ყველაფრის მიზეზი შეუცნობელი იყო და იდუმალი. და ამ იდუმალებას თავისი სილამაზე ჰქონდა.

ამგვარი იდუმალებისადმი შეჩვეულმა კაცმა გონებამ თვითონ მოიგონა კიდევ უფრო იდუმალი და ფანტასტიკური რამ, როგორცაა ალი და დევები, ადამიანმა მოიგონა ის სულელები და მათ პირისპირ რომ დარჩა, ამაში მოიკვია. ამიტომაც მათ დაუპირისპირა თავისივე მონაგონი კეთილი სულელები. ამით ადამიანმა თავისი შინაგანი ბუნება წარმოაჩინა. გვიჩვენა, რომ მის სულში ერთმანეთს ბრძვის კეთილი და ბოროტი. რომ მას სურს მისი შინაგანად გაიმარჯვოს სიკეთემ. ამიტომაც ამარჯვებინებს ის მზექაბუტებს დედაზე. ეს მისი შინაგანი სულიერი გამარჯვებაა, შინაგანი სრულყოფაა. მზექაბუტი ადამიანის სულის კეთილი მხარეა. მისი გამარჯვება შინაგანი სრულყოფის ნიშანია. ამიტომაც ადამიანს თავისი თავი მზექაბუტებში ოცნებება. მას უკვე ჰყავს თავისი ოცნების ოლი: მზექალები და თეთრქალები.

საკუთარ ფიქრებში გარკვევა ძნელია და მარად ეს სახეებიც დიდი იდუმალებითაა მოცულნი.

ასე შეიქმნა მითოსური ესთეტიკის კიდევ ერთი დიდი სფერო, სამყარო მითოსური ფანტასტიკისა. მაგრამ, როგორც დავინახეთ,



მიქელანჯელო.

დავითი, ფრაგმენტი

იდუმალების ესთეტიკა მითოსს ვაცდა და მხატვრულ ლიტერატურაშიც შევიდა.

იდუმალების ესთეტიკა ადამიანს ყველაფრისადმი განაწყობს რიდიო. ყოველივე არსებული იმსახურებს მოწიწებასა და პატივისცემას. რომანტიკოსი პოეტები ბუნებას რომ ასულიერებენ, ბუნებაში გრძნობას რომ ხედავენ, ესეც იდუმალების ესთეტიკაა. როგორც ცხადად გამოთქვამს ამას ნ. ბარათაშვილი: „მწამს, რომ არს ენა რამ საიდუმლო უსაკოთ და უსულოთ შარას!“

ღრო გავა და ბევრ საიდუმლოს ფარდა აებდება. მაგრამ მარად დარჩება იდუმალება ამ დიდი სამყაროსი, იდუმალება ყოველდღიანობი და მიმზიდველა სიყვარულსა.

რიცხვთა მსწებრივა

როცა ვკითხვლობთ ძველ თქმულებებს, უძველეს ეპოსს — „ამირანაიანს“ ან ჰომეროსის პოემებს და „გულგამეშაიანს“, ან შუა საუკუნეების რომანებს, თუნდაც, ისეთებს, როგორცაა „ამირანდარეჯანიანი“ და „ვეფხისტყაოსანი“, ან როცა ვხედავთ ტაძართა სვეტების რიტმულ რიგს, გუმბათების სარკმელთა სიმრავლეს, ნაგებობის ზომათა ჰარ-

მონიას, ესთეტიკის კიდევ ერთ კანონს ვეცნობით. ესაა „რიცხვითა ესთეტიკა“. ამ კანონის მიხედვით სილამაზე რიცხვებზეა დამოკიდებული. ყველაფრის ზომას, ფორმას და გახლავებას, რიტმსა და სიმეტრიას განსაზღვრავს რაღაც რიცხვი.

ძველთაძველი წარმოდგენით, რიცხვები მარტო ბოლოდნობას როდი აღნიშნავენ. მათ თვისებებიც გააჩნიათ. იყო რიცხვები სიკეთის მომტანი და მომტანი ბოროტებისა (მაგალითად, 13), იყვნენ ლამაზი რიცხვები და სრულყოფილი ან ზესრულყოფილი. 3 სიკეთის სიმბოლო იყო, რადგან ყველაფერს აქვს სამი განზომილება. ყველაფერი გაიგება სამხრევ, როგორც, მაგალითად, მზე. რადგან მზე სამიხრევად არსებობს: არსებობს თავად მზის დისკო, არსებობს მზის ნათელი და მისი სითბო. ამიტომაც უყვარდათ და მოსწონდათ რიცხვი სამი: სამი ძმა ან სამი ვაჟ ზღაპრებში („გვეფხისტყაოსანშია“ სამი მთავარი გმირია, „მათ სამთა გმირთა მნათობთა სკირს ერთმანერთის მონება“). თორმეტი პარმონიის სიმბოლოა, ამიტომაც 12 სარკმელი ამშვენებს ტაძართ, გუმბათებს. ოთხი სიმყარეს გამოხატავს და გუმბათებიც 4 სვეტს ეყრდნობა.

ყველაზე მაღლა დგას 1. იგი მთლიანობის სიმბოლოა. ყველაფერი, რაც ლამაზია, მთლიანიც უნდა იყოს: სხეული ვერ იქნება სრულყოფილი, თუ მისი მთლიანობა დარღვეულია. ლამაზი სურაც კი მთლიანობითაა ლამაზი. როცა ძველ სურებს რომელიმე ნაწილი აკლიათ, ჩვენ მას მინც მთლიანობაში წარმოვიდგენთ, გონებით აღვადგენთ მათ მთლიანობას, რათა მათი სილამაზე ვიგრძნოთ. მთლიანობა კი ყველა შემადგენელი ნაწილის ერთიანობაა.

ასეთია ერთის ესთეტიკური მნიშვნელობა. ყველაფერი საბოლოოდ ერთია. საბოლოოდ ათიც ერთია და ასიც. აი, როგორ უნდა გავიგოთ ეს: მაგალითად, ათი უბრალოდ ცხრის მომდევნო რიცხვი როდია, ათი ერთი მთლიანობაა, ერთიანობაა, ე. ი. ერთია. ასევეა ასი, ერთიანად აღებული, და ასეთივეა ნებისმიერი სხვა რამ რიცხვი.

ყველაფერი რაღაც ნაწილებისგან შედგება და ამასთანავე ერთი მთლიანობაა. ეს ქმნის საგნების სილამაზეს. ამიტომაც ერთი სილამაზის სიმბოლო.

ორიც სილამაზეს ემსახურება, მაგრამ „ერთ-

თის“ საშუალებით. ვეცადოთ ამის გაგებას. ყოველ არქიტექტურულ ნაგებობაში საჭიროა სიმეტრია. ყველა მარტოველ სარკმელს ან თაღს აქვს ორი მხარე, როცა ორი სვეტი დგას, ისინი ერთნაირად უნდა იდგნენ, ერთმანეთს შეესაბამებოდნენ და აწონასწორებდნენ, ანუ ერთმანეთის სიმეტრიულნი უნდა იყვნენ. არ ივარგებს რომ ერთი სხვაგვარად იდგეს და მეორე სხვაგვარად. ერთი სვეტი მეორეს გულისხმობს.

სიმეტრიის კანონი რიცხვებს ემყარება უპირატესად ორ ერთსა და შემდეგ ხდეს მისი რიცხობრივი გართულება. სხვაგვარად ორი ან ოთხი სვეტი როცა სიმეტრიულად დგას, ისინი ერთ მთლიანობას ქმნიან. სურაზე რომ ორი სურათია, ისინიც ერთმანეთის სიმეტრიულნი უნდა იყვნენ და სურის მთლიანობას არ არღვევდნენ. სიმეტრიას ემყარება ლექსთწყობაც. მაგალითად, რუსთაველურ ლექსში 4 სტრიქონია, ყველა სტრიქონი 16-მარცვლოვანია. 16 ამ ლექსის საზომია. რითმებიც ყველა სტრიქონში ერთნაირია. ეს იმას ნიშნავს, რომ ოთხივე სტრიქონის საერთო რითმაში მსგავსი მარცვლები ერთნაირი რაოდენობისაა.

რიცხვულ ესთეტიკას ემყარება სახვით ხელოვნების კიდევ ერთი საინტერესო კანონი. მას „ოქროს კვეთის“ წესი ქვია. ადამიანის სხეული რომ მიზიდველი იყოს, იგი „ოქროს კვეთის“ წესს უნდა ემორჩილებოდეს: თავის სიგრძე ისე უნდა შეეფარდებოდეს ტანის სიგრძეს, როგორც ეს უკანასკნელი ადამიანის მთლიან სიმაღლეს. თუ პირველს აღენიშნავენ A-თი, ტანის სიგრძე B ასითი, ზოლო მთლიან სიმაღლეს C-თი მაშინ „ოქროს კვეთის“ ფორმულა ასეთი იქნება: $A : B = B : C$. ამ პრინციპზეა აგებული ძველი შუასაუკუნეობრივი ტაძრები. ამ წესის მიხედვითაა შექმნილი რენესანსულ ქანდაკებები და ადამიანის ფერწერული გამოსახულებანი.

უძველეს თქმულებებში სამი მზე გვხვდება. არსებობს ერთი მთავარი მზე და მას სამი სხვა აქვს: ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან: პირველია მზე — ღვთაებრივი მეორე — მზე ნადირობისა და მესამე — მზე პურადობისა, სამი მზის წარმოდგენა უკვე ხელოვნებაა. და ეს იმიტომ, რომ არავის წარმოადგენს სამ მზეს ან ორ მთვარეს, თ-



სამი მხატვრულ აზრს არა დებს. ჩვენ ზე-
მოთ ვავისენეთ კითხვა — თუ შეიძლება
ქვეყანა უფრო ღამაში იყოსო. ხალხმა წარ-
მოიდგინა სამშობლიო ქვეყანა. გაღამაზდა თუ
არა ამით სამყარო? ვინ იცის! სიღამაზე ყვე-
ლას თავისებურად ესმის. ოღონდ ის კია,
რომ ეს სწავგვარი სიღამაზეა, ამგვარი სი-
ღამაზე შეუძლია მოიწონოს იმან, ვისაც
ეცნაური მშვენიერად იზიდავს. სამი მზის სი-
ღამაზე ასახულია „ვეფხისტყაოსანში“.

ოთხი ითვლება ყველაფრის მშობლად.
მას თავისებურად განმარტავდნენ. დაუკვირ-
დნენ ერთ რამეს: ერთიდან ოთხამდე ყველა
კუთრის ჯამი ათს იძლევა (1+2+3+4=10).
თანაც მაშინ ასეთი რწმენა ბატონობდა: ამ-
ქვეყნად ყველაფერი შედგება 4 ელემენტისა-
გან, ე. ი. ყველაფერი წარმოშობილია ოთხი-
დანო. ესენია: ცეცხლი, წყალი, მიწა და ჰა-
ერი. ყველაფერი რაც კი არსებობს საგნად,
ნივთად თუ სხეულბერვიად, ოთხ ელემენტს
შეიცავსო, ზოგიერთი რამ შეიძლება შეი-
ცავს მხოლოდ ერთ-ერთ მათგანს, მაგალი-
თად, წყალი ან მიწა. ადამიანი კი ოთხივე
ელემენტს შეიცავს: „ცეცხლს“ — სხეულის
სითბო, „წყალს“ — სისხლი, — „მიწას“
ზორცი და „ჰაერს“ — სუნთქვა. ამგვარი ვაგება
ფართოდ გავრცელდა. ის გვხვდება ქართულ
ფიოგრაფიაში, „ვეფხისტყაოსანში“ და „და-
ვითიანში“. ნესტანის წერილში ვკითხუ-
ლობთ:

„ღმრთა შემეძრე, ნუთუ კვლავ დამხსნას
სოფლისა შრომასა,
ცეცხლსა, წყალსა და მიწასა, ჰაერთა თანა შრომასა,
მომცნეს ფრთენი და აღფრინდე, მივხვდე მას
ჩემსა ნდომასა,
ღღისით და ღამით ვხვდვიდე მზისა ელვათა
კრთომასა“.

მსთაბიკა სულისა

სულის ესთეტიკა მითოსურ ხანაშივე ისა-
ება და შემდეგ კიდევ უფრო ძლიერდება.
ადამიანმა ხე, ქვა, მდინარეები, ყვავილები,
თები და ვარსკვლავები სულიერებით შექო-
ა. მათში ადამიანური სული იგულვა.

დიდი სიკეთის მანიშნებელია, როცა ადა-
იანს სწაღია თავისი სული გაუნაწილოს
ესულო საგნებს, მათ უწილადოს ყველაზე
ხალალი, რაც თვითონ გააჩნია. ამიტომ საგან-
ია გასულიერება თავად ადამიანის სულიე-

რი ცნობების დასაწყისია. ამიერიდან მან
თავის თავში შეივრძნო თავისი სული.
ადამიანმა გააადამიანურა ბუნებაში
ლაფერს თავისი ენა აქვსო. ყვავილები ერთ-
მანეთს ესაუბრებიან, ხეები ყველაფერს
გრძნობენ და ამიტომ შრიალებენო. ქარი
დარდს უქარვებს ხეებს, შორს მიაქვს მათი
სევდა. და როცა ხეები ვერ ძლევენ დიდ
ნალექსს, ზეზეულად კვდებიან. მაგრამ რაზე
საუბრობენ ხეები? ჩვენ არ გვესმის მათი
ენა, თორემ ისინი ხშირად ფიქრობენ ზეცა-
ზე, ღრუბლებსა და წყაროებზე. ღამაზია ამ-
გვარი რწმენა. ამიტომ ის იღვემდე შემორჩა
ბოგზიას.

— „თქვი, არჩაკელო, ხვიარა,
ქსანზე ვინ ჩამოიარა?
— რავი, ღრუბლებზე ვფიქრობდი
და არა გამიგია რა.
შეც სხვათა შორის ვიკითხე,
სალაპარაკოდ კი არა“ (ანა კალანდაძე)
კვლავ გავისხენოთ ნ. ბარათაშვილი: „მწამს,
რომ არს ენა რამ საიდუმლო უსაკოთ და
უსულოთ შორის!“

ლ. გულიაშვილი. „სიბრძნე ბალავარისა“. ილუსტრაცია





არვის არ ესმის ხეებისა, მაგრამ ხალხი ამბობს, რომ იყო ერთი კაცი, რომელიც კარგად იგებდა ბუნების ენას. ხეებს, ყვავილებსა და ჩიტებს ისე ესაუბრებოდა, ჩვენ რომ ერთმანეთს ვესაუბრებით. მას მინდია ერქვა. ბრძენი მინდია ვაჟა-ფშაველამ გამოიყვანა თავის პოემაში „ვეელი-მჭამელი“. ვაჟას მინდია ბრძენკაცია, ბუნების დიდი მკოდნე და მოყვარული. გრძნობს, თუ როგორ წუხს ბუნება, როცა კაცი ხეებს ჭრის და ფრანველებს ხოცავს.

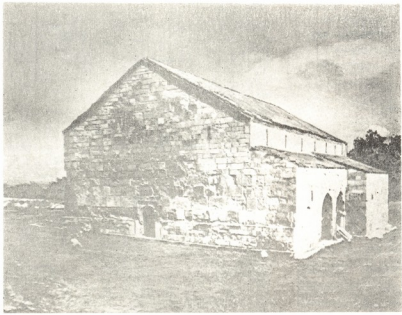
აღმაანს ყველაფერი შეუძლია შექმნას, მაგრამ ვერ შექმნის ბუნების სილამაზეს. ეს აწუხებდა მანდას, მაგრამ ვერც გაუვოდა დაიღუპა ეს დიდი სული კაცი.

მითოსური ესთეტიკიდან მოყოლებული ფიქრობდნენ, რომ საგნებს აღმაშენებს მათი სული. როცა ლამაზ ქანდაკებას შედავდნენ, ეგონათ, რომ მოქანდაკე მასში თავისი სული ჩაასახლავს. ამ სულითაა ლამაზი ვარდიც და ქანდაკებაცო. აღმაინა რომ სილამაზით ტყებზე, მაშინ საგნის სულსა გრძნობსო. სილამაზეს გრძნობს ლამაზი სული, მსგავსი შეიცნობს მხოლოდ თავისსავე მსგავსს. თუ დავეუკვრდებით, ამეთი აზრი ხელაღებათ უარსაყოფი როდია. უთუოდ კარგი რწმენაა, რომ ვინც სილამაზეს გრძნობს, ლამაზი სულის პატრონია. ვინც სილამაზეს არარად ავდებდა, უსულ-გულოდ ირაცხებოდა. ასე

თავისებურად გამოაქვეყნის აქტიური ცხოვრება იდეა, რომ სილამაზე აკეთობს სილამაზეს მანას.

ნუკო ფიროსმანაშვილი ხშირად ხატავდა ბუნებას. მის სურათებზე ხეებიც კი მოყვანილია. ხეების მოწყენა ზეიმდება პოეტურა სიტყვით ითქვას, როგორც ეს ვაჟას „სმელ წიფელშია“, მაგრამ სურათზე რომ სევდიანი ხე ჩანდეს, მართლაც საოცარი ეა მხოლოდ დიდ ზელოვანს ძალუნა. ფიროსმანაშვილი სტილის ფრანგი მხატვარი რუსო. მის სურათებზედაც ჩანს მწუხარე ხეები. ისინი თავისით ირბევიან, ისე რომ ჩარა არსადა ჩანს. თითქოსდა, თავისი ძალი მოძრაობენო, თითქოსდა, თავისი მწუხარული მოძრაობენ.

ყველაზე მძაფრად სულის გამოხატვა მოკლეა ფრესკაზე და, საერთოდ, ქრისტიანულ ხელოვნებაში, გოტაურ ტაძრებში, სკანდინავიურ ხელოვნებაში. ფრესკის ავტორები ცდილობენ სხეული სულზე დაიყვანონ, განტვირთონ აღმაინა სხეულისაჯან. ეს ისეთი მიზანგებოდა. მხოლოდ რენესანსის ეპოქის მხატვარი იყო, რომ მხატვრობის ბუნებას ეწინააღმდეგებმა შეძლეს სხეულის გასულიერება აღმარძინეს ანტიკური იდეალი: „ჯანსაღ სხეულში ჯანალი სულიაო“ და ამ სიტყვებში აბალი აზრი შესძინეს.



ბოლნისის სიონი

ნია რენესანსის დროინდელმა ხელოვნებამ ააღორძინა. ასეთია „ვეფხისტყაოსნის“ გმირი ბი. ასეთია რაფაელისა და მიქელანჯელოს სახეები.

დროის მითოლოგიზაცია

მითოსთან ქართული ესთეტიკის კავშირი მრავალმხრივია. ჩვენ საუბრებში ყველაფერს ვერ შევხებით. მაგრამ ზემოთქმულის გარდა, გვესტრს ვინაუბროთ დროის მითოლოგიზაციასაც. ეს საკითხი ერთგვარად რთულია. მკითხველს შეუძლია გვერდს კი აუაროს მს. მითოსისა და ესთეტიკის კავშირი ისედაც გამოჩნდება. თუმცა თავისთავად იგი საინტერესო საკითხია და ბევრ რამეში ღრმად ჩაგვახედებს.

რას ნიშნავს დროის მითოლოგიზაცია?

ბუნებასა და ცხოვრებაში ყველაფერს გარკვეულ დროსა და გარკვეულ ადგილას ხდება. ყველაფერს თავისი დრო და ადგილი აქვს. ასეთ დროს კონკრეტული დრო ქვა. მთელი ჩვენი ცხოვრება დროში ვაშაზღვრულია, კაცის ყველა საქმეს თავისი დრო აქვს. ისტორია წარსულის ამბებს დროული თანმიმდევრობით მოგვითხრობს, გვიხსნის „ქორინიკონის (ანუ წელთაღრიცხვის) კენტასა და ლუწის“.

მაგრამ როდის მოხდა „ვეფხისტყაოსანში“ აღწერალი ამბები? რუსთაველი არას ამბობს, თუ როდის ცხოვრობდნენ ნესტანი ან თანათინი. სულ სხვა ამბავია, თუ ჩვენ ვხვდებით, რომ ისინი თამარის ხანას ასახავენ. თვით პოემაში კი ამაზე არაფერია თქმული. როდის მოხდა ამირანის ამბები? როდის ცხოვრობდა მზექაბუჯი?

მითოსურ თხზულებებში დრო სრულიად არა ჩანს. ეს იმიტომ, რომ იმგვარი ამბები სულ სხვადასხვა დროს შეიძლება მომხდარიყო. ერთს კი ვატყობთ, ამგვარი ამბები შორეულ წარსულს უნდა ეკუთვნოდეს. მაგრამ წარსულიც ხომ ძალზე დიდია. თანაც ზღაპარში ზოგჯერ იმნაირი ამბებია მოთხრობილი, რომ ისინი ადრეულ წარსულშიც შეიძლება მომხდარიყო და სულ შორეულშიც. ამბები ისეა მოწოდებული, რომ კონკრეტულ დროს არ უკავშირდება.

ამას ვუწოდებთ დროის მითოლოგიზაციას. გავიხსენოთ დასაწყისში ჩვენს მიერ მოხმობილი მესხური თქმულება (მომღერალი-

ძველი ბერძნული ქანდაკება გამოსახავდა ადამიანის ლამაზ სხეულს. მასში ჩანდა ფიზიკური ძლევამოსილება და ჯანის სიმრთელი. გარეგნული სრულყოფილებით გამოირჩევიან უძველეს ქართულ თქმულებათა გმირებიც: ამირანი და ბადრა, მზექაბუჯი და ცისკარა. და კიდევ მეტად, მშვენიერი ქალები: დალი და ეთერა, მზექალა და სამიონი.

თვალნათლევ ეხედავთ მათ სილამაზეს. ამ სახეებში ჩანს ცნობილი ესთეტიკურ პრინციპი: ჯანსაღი სული ჯანსაღ სხეულში.

ამ სიტყვების აზრი თითქმის სავსებით ნათელია. მართლაცა, იდეალურია, თუ კაცი სრულყოფილია გარეგნულადაც და სულიერი ბუნებითაც, თუ ლამაზი პიროვნება ძალმოსილიცაა და კეთილიც. მაგრამ ამ სიტყვებში კიდევ მეტად რთული აზრია. შევეცადოთ მის გაგებას.

ძველ საბერძნეთში ამ სიტყვებში შემდეგ აზრსაც სდებდნენ: ჯანსაღი სული მხოლოდ ჯანსაღ სხეულში შეიძლება იყოსო. შეუძლებელიაო, რომ გონჯ ადამიანს ლამაზი სული ჰქონდესო. თან ეს იმდენად სწამდათ, რომ ძველ სპარტაში თუ ახალშობილს ჯანის სიმრთელეს ვერ შეატყობდნენ, მას უფსკრულში ადგებდნენ. ფიქრობდნენ, მისგან კეთილი სული ვერ დადგებო.

კარგი იყო სულით და სხეულითაც ერთიანი სიჯანსაღე რომ მოსწონდათ. მაგრამ პრაქტიკული იყო მათი შეხედულება, რომ ნაკლებად სხეულში ვერ იქნება კეთილი სულიო. არადა, რამდენი გენიოსი იცის ისტორიაში, რომლებიც ფიზიკურად ვერაფრით გამოირჩეოდნენ. ისინი სპარტაში რომ დაბადებულიყვნენ, ადრევე დაეკარგებოდნენ კაცობრიობას. გავიხსენოთ, თუ როგორ დაუპირისპირდა იმ ძველ აზრს ვიქტორ ჰიუგო გენიულენისა და კვაზიმოდოს სახეებით. მათ მაინც სხეულში ხომ კეთილი სული ბინადრობს.

ქრისტიანულმა ხელოვნებამ მეორე უკიდურესობა ირჩია. ადამიანი მხოლოდ სულიერად გააიდვალა და ხორციელი ბუნება კი მთლიანად უგულვებელყო. ამიტომაც ფრესკებზე გამოსახული პიროვნებანი ხორციელებისაგან დაკლილია.

ხორციელი და სულიერი ბუნების პარმო-

სიმღერისაგან დაიწვის... ცეცხლი სატრფოსაც ედება და ისიც დაიფერფლება...) არსიდან ჩანს, თუ როგორ მოხდა ეს ამბავი. დროის მითოლოგიზაციით ეს ამბავი მრავალ დროს შეიძლება განვაკუთვნოთ. დროის მითოლოგიზაციით აზრი განზოგადდება. ამბავი ყველა დროის კუთვნილება ხდება.

დროის მითოლოგიზაცია უარყო აგიოგრაფიულმა მწერლობამ. „შუშანიკის წამებაში“ ძალზე ხშირია მითითება, როდის მოხდა ესა თუ ის ამბავი. ასეა სხვა ამგვარ თხზულებებშიაც.

დროის მითოლოგიზაცია საისტორიო ნაწარმოებებშიაც გავრცელდა. უძველესი ქართული საისტორიო თხზულებები შესულია კრებულში, რომელსაც „ქართლის ცხოვრება“ ჰქვია. „ქართლის ცხოვრება“ იწყება XI საუკუნის ისტორიკოსის ლეონტი მროველის „მეფეთა ცხოვრებით“. აქ საქართველოს მეფეების ამბებია მოთხრობილი. ეს საისტორიო ნაწარმოებია და მასში მითითებული უნდა ყოფილიყო თარიღები. მაგრამ ლეონტი მროველი არ ათარიღებს ამბებს. აქაც შემოსულა დროის მითოლოგიზაცია. ავტორი ამბებს ზღაპრებვით გვიყვება. ამით ეს საისტორიო თხზულება მხატვრულ ნაწარმოებს ემსგავსება. ისტორიული გმირები ლიტერატურული პერსონაჟებისდაგვარად არიან წარმოდგენილი.

დროის მითოლოგიზაცია მითოსიდან მხატვრულ ლიტერატურაშიაც გავრცელდა.

XII საუკუნიდან ჩვენში საერო მწერლობა წარმოიშვა. და მან იმთავითვე დროის მითოლოგიზაცია გამოიყენა. ეს კარგად ჩანს მონღო ხონელის სარაინდო რომანიდან „ამირან-დარეჯანიანი“. იგი ინდოთ მეფის აბესალომის ამბებში იწყება. შემდეგ მრავალი გმირის (ბადრი იამანიძის, ინდო ჭაბუკის, ამირანის, ამბრი არაბის და სხვათა) თავგადასავალს ვეცნობით. აქ დრო არსად არა ჩანს. ამას ითხოვდა ამ რომანის ფანტასტიკური შინაარსი.

დროის მითოლოგიზაცია ახალი ხანის მწერლობაშიაც გვხვდება. ვაჟას პოემებში არა ჩანს დრო. თითქოსდა, გამოჩაქისი უნდა ყოფილიყო „ბაბტრონი“, რომელიც, როგორც ცნობილია, 1659 წლის კახეთის აჯანყებას უკავშირდება. მაგრამ არც ამ ნაწარმოებშია დროის მითითებანი. დროზე მიგვიითებებს ხოლმე რომელიმე ნივთი, საგანი ან

ადგილი, მაგრამ ვაჟას მხატვრულ სამუშაოში არც ასეთი მითითებანია. მელში“ ერთგან თამარია ნახსენები, მაგრამ ესაა ზოგადი სახე და არას გვაუწყებს მოქმედების დროზე.

დროის მითოლოგიზაცია მხატვრობაში გამოიყენეს. აქაც მას ესთეტიკური დანიშნულება მიენიჭა. ცნობილია რაფაელის დიდი ტილო „ათენის სკოლა“. ათენის სკოლა წ. V საუკუნეში დააარსა პლატონმა. აქ მომწაფე იყო არისტოტელე. რაფაელის სკოლაზე აკადემიის კიბეებზე ჩამოდიან პლატონი და არისტოტელე. მათ მოჰყვება მრავალი სწავლული. მათ შორის ბევრი შუა საუკუნის ცნობილი ფილოსოფოსია. მომწაფეთა შორის, ჩახატულია თვით რაფაელ ავტობორტრეტი. ასეა დარღვეული დრო ერთიანობა და რაფაელმა მითოლოგიზაცია წყალობით ამ ნაწარმოებში მრავალი დრო გააერთიანა. ამით მან მოახერხა სხვადასხვა დროის მოღვაწეთა სულიერი ნათესაობა უცვლენებია.

ნუ გვეგონება მოულოდნელი, თუ მსგავს მოვლენას დავინახავთ აკაკი წერეთლის „თორნიკე ერისთავში“. მსგავსება ისევ დროის მითოლოგიზაციაშია. პოემის ბოლოს ერთად და წარმოდგენილი ნინო, თამარი და ქეთევანი, სამი სიწმინდე ჩვენი წარსულისა. ასეთ წარმოდგენით იშლება დროული ზღვარი IV-XII-XVII საუკუნეთა შორის. დროული ზღვარის წაშლით სამი სახე ერთიანდება და ამით მაღლებდა მხატვრული ზემოქმედება.

შექსპირმა „ჰამლეტი“ მამის აჩრდილი შემოიყვანა, რათა გმირებს წარსულთან კავშირი დაემყარებინათ.

ასე მრავალმხრივ გამოიყენა ლიტერატურამ დროის მითოლოგიზაცია.

მითოსი და მწერლობა

ადამიანი რომ წარსულზე ფიქრობს, უკეთ გრძნობს აწმყოსაც და მომავალსაც. აწმყო ცვალებადია, მომავალი უცნობი. მხოლოდ წარსულია საბოლოოდ დასრულებული. თუმცა წარსული თანდათან თვალს ეფარება და ბევრ რაიმეს დროის ბურუსი ფარავს. მაგრამ ადამიანს არ შეუძლია დაკარგოს წარსული და ყოველმხრივ აცხოველებს მას. თანაც ისე, რომ წარსულს წარსულისათვის კი არა,

აზამედ დღევანდლობისა და მომავლისათვის მოიხმობს.

ყველაზე მეტად ამას ახორციელებს ისტორიისადმი ესთეტიკური მიდგომა. ესაა ესთეტიკის ერთ-ერთი დიდი მიზანი.

„წარსულის მხატვრული მემკვიდრეობის ღრმა შესწავლა, მისი მოახლოება თანამედროვეობასთან, ღრმა და მრავალმხრივ ძიებებს ითხოვს. განჭვრეტა და ძიება ერთმანეთს არწყმის. ისინი ხელს უწყობენ დღევანდელი კულტურის გამდიდრებას, ისინი შემოქმედებით შესაძლებლობებს აფართოებენ, აფართოებენ თავისუფლების სექტორს. ჰვრეტა უკავშირდება ხელოვნებას, ძიება — მეცნიერებას. ლიტერატურათმცოდნეობა და ხელოვნებათმცოდნეობა მეცნიერებანია. რომლებიც ებრძვიან კულტურის სიკვდილს. მათ ცოცხალი წარსული შემოპყავთ ცოცხალ აწმყოში. ისინი ახორციელებენ დროთა კავშირს, ხალხების ურთიერთობას, განამტკიცებენ კაცობრიობის ერთიანობას“ (აკადემიკოსი დიმიტრი ლიხაჩოვი).

ყოველი დრო წარსულს ახლებურ ესთეტიკურ აზრსა სძენს. ესთეტიკას ძალუძს არა-ესთეტიკურ მოვლენებსაც ესთეტიკური

მნიშვნელობანი მიანიჭოს. აი, ერთი მკვლევართი: ჩვენს მუზეუმებში შემონახული მკვლევარული ხური ცულები. ზოგიერთები სამსხვერპლო ჩანს. ამ ცულებით უნდა შეეწირათ მსხვერპლი. დღეს მათი მიმზიდველობა მხოლოდ ესთეტიკურია. ჩვენ მოგვწონს მათი მშვენიერი ფორმა, სისადავე და დახვეწილობა. სხვა ყველაფერმა მნიშვნელობა დაკარგა. აქაც წარსული ცოცხლდება მხოლოდ ესთეტიკისათვის.

ყოველ დროს თავისი წარსული აქვს, ხან ახლობელი და ხანაც უფრო შორეული. სულ რამდენიმე ათეული წლის უკან ჩვენში ყურადღებას უფრო აქცევდნენ მეცხრამეტე საუკუნეს, ანტიკურ ხანას ან რენესანსს. ზოლო დღეს გაცილებით გაცხოველდა ინტერესი შუა საუკუნეებისადმი. თვით რენესანსელები თავიანთ უშუალო წარსულს — შუა საუკუნეებს განუდგნენ და ანტიკურობას მიმართეს. ისინი გავდნენ ყმაწვილებს, რომლებიც მშობლებს უპირისპირდებიან და პაპებთან ახლობლობენ (ა. ლოსევი). რომანტიკოსებმა კვლავ ააღორძინეს შუა საუკუნეები. ჩვენი დრო ცდილობს უნივერსალური იყოს და მთელი წარსული მთლიანობაში წარმოგ-



მიქელანჯელო. „განკითხვის დღე“. ზენსტეს კაპელის ფრესკის ფრაგმენტი

ვიდგინოს. წარსულის მთლიანობაში წარმოდგენის ყველაზე სრულყოფილი გზა კი ესთეტიკური გზაა. ეს ჩვენ თვით წარსულიდან შეგვიძლია ვისწავლოთ. მითოსი თუ შემორჩა, ეს უპირატესად ხელოვნების დამსახურებაა და განსაკუთრებით, ლიტერატურისა.

ენახით, თუ როგორ აცოცხლებს მწერლობა შორეულ მითოსს.

* * *

თავდაპირველად ლიტერატურა ფოლკლორიდან წარმოიშვა. ჩვენში კი ეს სხვაგვარად მოხდა. ქართულ მწერლობას დასაწყისში ნიმუშად ჰქონდა ბერძნული ლიტერატურა. მაგრამ ხალხურმა შემოქმედებამ მასზედაც დიდი გავლენა იქონია.

ფოლკლორი მწერლობაზე ორგვარ გავლენას ახდენდა. მწერლები იყენებდნენ ხალხურ ამბებს. მათზე აგებდნენ თავიანთ ნაწარმოებებს. ასე შეიქმნა „ამირანდარეჯანიანი“, ნაწილობრივ „ვეფხისტყაოსანიც“, ვაჟას პოემები ან მიხ. ჯავახიშვილის „არსენა მარაბდელი“. გარდა ამისა, მწერლები იყენებენ ფოლკლორის მხატვრულ ხერხებს, მასში შემულავებულ ესთეტიკურ პრინციპებს. ჩვენ ზემოთ ამის ბევრი ნიმუში მოვიყვანეთ. ვნახეთ, მაგალითად, თუ როგორ გამოიყენა ლიტერატურამ მზის ესთეტიკა ან დროის მითოლოგიზაცია. კვლავ კანონთა ძიებას რომ არ ვეცადოთ, უბრალოდ ჩავიხედოთ და მოვისმინოთ, თუ როგორი თხრობაა სულხან-საბა ორბელიანის იგავებში. დავუვიკრიფთ როგორ იწყება ან როგორ მთავრდება ისინი, როგორი მარტივი და ნათელია თხრობა. მათში უთუოდ ვიგძნობთ ქართული ზღაპრის კეთილმყოფელ ზეგავლენას.

თვით „შუშანიკის წამებაში“ ნახსენებია მითოსური პერსონაჟები — დევები. შუშანიკი ეუბნება ვარსკენს: მამაშენმა კეთილი ხალხი შემოიკრიბა, შენ კი დევები დაიხლოვეო. შუშანიკი მათში სპარსელებს გულისხმობს.

დევებს თავდაპირველად სპარსული თქმულებებიდან ეცნობოდნენ. ქართველებმა ისინი თავიანთ თქმულებებში შემოიყვანეს. მაგრამ სახე უცვალდა. სპარსელებს დაივა (ანუ დევი) კეთილ სულად მიაჩნდათ, ქართველებმა ის სიავის სიმბოლოდ აქციეს. ეს ასახულია „შუშანიკის წამებაშიც“. ძველ თქმულებებში დევებს მზეკაბუეები ებრძვიან. ხან მზეკაბუეები იმარჯვებენ, ხანაც დევები. ხალხს კი რჩება მარადი რწმენა დევთა დამარცხებისა.

ესეც თავისებურად არეკლილია იაკობ ჭყევის თხზულებაში.

კიდევ რამდენიმე მაგალითს გავიხსენებთ აგიოგრაფიიდან.

არსებობს ერთი აგიოგრაფიული ნაწარმოები უცნობი ავტორისა „ვესტათი მცხეთელის წამება“.

ეს იყო მეექვსე საუკუნეში. ქართლში სპარსელები ვაბატონდნენ. ხალხში ფეხი მოიკიდა ცეცხლთაყვანისმცემლობამ. ამას ხელი შეუწყო მზის ძველმა რწმენამაც. ცეცხლისა და მზის თაყვანისცემა ერთმანეთს ჰკავდა. ცეცხლთაყვანისცემა სპარსთა გავლენას აძლიერებდა. „ვესტათი მცხეთელის წამების“ ავტორის მიზანია დაამდაბლოს სპარსული ღმერთებიც და მზის ძველ რწმენაც. ის წერს: რა ღმერთთაო მზე ან ცეცხლი, როცა მზის დაბნელება ღრუბელს შეუძლია, ხოლო ადამიანს ძალუძს ჩააქროს ცეცხლიო.

ასე ხდებოდა მზის ღმერთობის განქიჭება. ამ გზით უარყოფენ მზის ესთეტიკასაც, რადგანაც ქრისტიანობა ვერ ეგუებოდა, რომ სილამაზის წყაროდ მზე მიჩნეულიყო. თუმცა მთლიანდ მაინც ვერ უარყვეს მზე და ის მხოლოდ ღვთაების სიმბოლოდ ჩათვალეს ქრისტიანულ საგალობლებში ღმერთს ეწოდა მზე სიმართლისა, მზეთა მზე. მზე მაინც ჩანს, მაგრამ როგორც ხატი და სახე მშვენიერების პირველწყაროსი. ამიტომაც, რომ ფრესკებზეც გვხვდება მზის გამოსახულებანი.

აგიოგრაფიულ თხზულებებში მრავალი დაუჯერებელი სასწაულმოქმედებაა აღწერილი. სასწაულმოქმედებითი ძალით ამკობდნენ წმინდანებს. ისინი განწირულ ავადმყოფებს კურნავდნენ, ბრმებს თვალს უხელდნენ, დაედომილს აღადგენდნენ. მათ სხვაგვარი სასწაულებიც ხელეწიფებოდათ. სასწაულმოქმედებანი ხშირად ხალხური შემოქმედებიდანაა აღებული. სასწაულებს ლიტერატურაში იღუმალების ესთეტიკა შეჰქონდა.

ლადო გულიაშვილს აქვს ერთი ასეთი ნახატი: კაცი ზის მალლა ხის ტოტებზე და ზევიდან ჩამოწვეთილ თაფლს გემოს უსინჯავს. ქვევით მარტორქაა, რომელიც კაცს შთანთქმით ემუქრება, მაგრამ მალლამჯდომს ვერა წვდება. ეს ხე ცხოვრების ხეა და თაფლიც, ზევიდან რომ იღვენთება, ცხოვრების სიტკბოა. საიდანაც მოსულა ორი თაგვი, ერთი თეთრი და მეორე შავი. ისინი

ხეს ძირში ღრღნიან. ასე რომ, საცაა ცხოვრების ხე წაიქცევა და ადამიანი სიკვდილის ხედრი შეიქმნება. თავგები დღისა და ღამის სიმბოლოებია. ისინი ადამიანს სიცოცხლეს უმოკლებენ და სიკვდილს უახლოვებენ.

ეს იგავი „ბალავარიანშია“ ჩართული. „ბალავარიანი“ თავდაპირველად ინდური მითოლოგიური ეპოსიდან წარმოიშვა. ზემომოყვანილ იგავში ცხოვრების წარმატლობაა გამოხატული. აქ დროც კი გასიმბოლოებულია. უძველეს მითოსიდანვე დროს სიკვდილ-სიცოცხლეს უკავშირებენ.

ერთი ძალზე რთული საკითხიც. ჩვენ არც ვაპირებთ ამ საუბრებში მასზე სიტყვის ჩამოგდებას, მაგრამ ზოგადად მისი მოხსენიება თუ მაინც გადავწყვიტეთ, ეს ერთგვარად გამართლებული უნდა იყოს. საქმე ისაა, რომ ეს საკითხი ფრიად აქტუალურია თანამედროვე ლიტერატურაში. ჩვენს ლიტერატურათმცოდნეობაშიაც მკვიდრდება იგი და მომავალშიც, ალბათ, უფრო გაღრმავდება. ამიტომ ვამჯობინებთ მასზე შეჩერება.

ეს საკითხი უძველესი წარმომავლობისაა.

ისიც მითოსს უკავშირდება. ზოგადად იგი ასე გამოითქმის: დროს ღრმა გაგებას მოსაძლეველია სიკვდილთან მისი დაკავშირებით. ადამიანი კარგად ვერ გაიგებს დროს, თუ არ ახსოვს სიკვდილი. ადამიანს უნდა ახსოვდეს, რომ მისი ცხოვრების დრო უსასრულო არაა. ამიტომ უნდა დააფასოს დრო. სიცოცხლე მით უფრო ღამაზად და აზრიანად უნდა გაატაროს კაცმა. აქი ვაჟა-ფშაველა ამბობდა:

„ღმერთმა გიშველოს, სიკვდილო,
სიცოცხლე მშვენობს შენითა“.

ეს საკითხი „ბალავარიანში“ გამოხატულია ერთი ასეთი ამბით. ინდოეთის მეფე აბენესს შეილი არ ესევა. ღმერთს შეთხოვა და ებოძა ვაჟიშვილი, რომელსაც იოდასაფი დაარქვეს. იოდასაფს ზრდიდა ზარდან აღმზრდელი. უფლისწული იზრდებოდა ყველასაგან განცალკევებით, ერთ მიუჯალ კოშკში. ზარდანმა მას ყოველგვარი სიბრძნე შეასწავლა. როცა იოდასაფის აღზრდა დასრულდა და იგი ხალხში გამოიყვანეს, მან იხილა მოხუცი. უფლისწული მოხუცის ნახვამ გააოცა. იკითხა, თუ რატომ ჰქონდა მას ასეთი სახე, აუხსნეს:

ანდრეი რუბლიოვი. სამება. ხატი



მრავალი წელი იცხოვრაო. უფლისწული ვერაფერს მიხვდა. არ იცოდა, რა არის წელი, რა არის დრო. მას ყველაფერი ასწავლეს, მაგრამ არ შეუწავლია ცოცხალი სიცოცხლე, ცხოვრების ავ-კარგი, სიკვდილ-სიცოცხლის ღრმა აზრი. ამიტომაც ვერ მიხვდა დროს. მან არც სიცოცხლის სილამაზე იცოდა და არც სიკვდილის გარდუვალობა. შემდეგ განუმარტეს, რომ იმ კაცს სიკვდილი მოახლოვებოდა. ამან უფლისწული დიდად დააფიქრა და შეაძარწუნა. მაშინ მიხვდა, თუ რას ნიშნავდა დრო ან გარდაცვალება.

ამის შემდეგ მითხრობდა კვლავ გრძელდება. მაგრამ ერთი ძობითადი სათქმელი უკვე ითქვა: დრო სიკვდილ-სიცოცხლის მიხედვით ფასობს. იგი სიცოცხლის სილამაზეა. დროს კი სიცოცხლე ამშვენებს. სიკვდილი კლავს დროს. მაგრამ მას ფასეულობასაც სიკვდილი აძლევს.

აი, რაოდენ რთული საკითხები შემოჰქონდა მწერლობას მითოსიდან. ესეც უძველესი ინდური თქმულებიდანაა გადმოღებული.

კიდევ არაერთი მაგალითის მოყვანა შეიძლებოდა აგიოგრაფიიდან. თუმცა უნდა ითქვას, რომ აგიოგრაფიული მწერლობა მაინც დამაინც დიდ ინტერესს არ იჩენს მითოსისადმი. ხალხური შემოქმედება წარმართობად მიიჩნედათ და ერიდებოდნენ მის გამოყენებას. წარმართობის ესთეტიკა სხვაა და ქრისტიანობისა სულ სხვა. ვერც იმდროინდელ მხატვრობაში ვნახულობთ მითოსის პერსონაჟებს. თითო-ორი გამონაკლისი უკვე აღვნიშნეთ. აქვე შეიძლება თქმულიყო წმინდა გიორგის შესახებ. ფრესკებსა და ხატებზე მას გამოსახავდნენ შუბით ხელში, რომლითაც კლავს მიწაზე გართხმულ გველეშაპს. ქართველი მხატვრები გველეშაპს ჩვენი ხალხური წარმოდგენების მიხედვით ხატავდნენ.

როგორც ზემოთაც ვთქვით, XI საუკუნის გასულს, უფრო კი XII საუკუნის დასაწყისში ქართულ მწერლობაში დიდი გარდატეხა მოხდა: აღმოცენდა საერო მწერლობა. უნდა ვიცოდეთ, რომ ამგვარი გარდატეხა მთელ მსოფლიო ლიტერატურაში ყველაზე ადრე ჩვენში აღინიშნა. ამიერიდან ლიტერატურულ ნაწარმოებებში მხოლოდ ეკლესიისათვის თავდადებულ პირებს როდი ასახავდნენ, როგორც ეს აგიოგრაფიაშია. საერო მწერლობამ ფართოდ აითვისა ხალხური ამ-

ბები. ამან ლიტერატურა დიდად გადაახალისა და გაცხოველა.

ამ მხრივ ძალზე საინტერესოა ლეონტი მროველის ზემოხსენებული თხზულება „მეფეთა ამბავი“. მასში ბევრი ხალხური თქმულებაა ჩართული. ისინი ძველთაგანვე აყალიბებდნენ ქართველთა ესთეტიკურ თვალთახედვას, მათ ესთეტიკურ მსოფლმხედველობას. ისინი ასწავლიდნენ ხალხს წარსულზე ფიქრს. ლეგენდები ალამაზებდნენ ისტორიას.

კვლავ გავიხსენოთ თხოთის მთაზე მზის დაბნელება. გავიხსენოთ, როგორ ფანტასტიკურად მოხდა არამზისა და მზის უარყოფა, ქართველთა გაქრისტიანება (იხილეთ ზემოთთავი — „მზე“). გავიხსენოთ თბილისის დაარსების ლეგენდა. როგორ მოუკლავს მეფე ვახტანგ გორგასალს ხოხობი, როგორ ჩავარდნილა იგი თბილ წყალში და როგორ გადაუწყვეტია მეფეს ამ ადგილას დედაქალაქის — თბილისის დაარსება. ისიც ვიცოდეთ, რომ ამისი მსგავსი ლეგენდები სხვა ხალხებსაც მოეპოვებათ. ეს თქმულებები მიმზიდველი თავიანთი ლეგენდარობით. მაგრამ მათი სინამდვილედ მიჩნევა შეცდომა იქნებოდა. ისედაც ცხადია, რომ შეუძლებელია ასე მარტივად მთელი ხალხის ერთი რელიგიიდან მეორეზე გადაყვანა, დედაქალაქიც ასე შემთხვევით არვის დაუარსებია.

აი, აქ დაისმის საკმაოდ საყურადღებო კითხვა: რად ამჯობინეს ასეთი მნიშვნელოვანი მოვლენები ლამაზი, მაგრამ დაუჯერებელი ლეგენდებით გადმოცემა? ხშირად ფრიად უმნიშვნელო ამბები მთელი სიზუსტითაა მოთხრობილი, ხოლო ეგერიგად მნიშვნელოვანი ფაქტები ლეგენდებში გადასულა. რატომ ხდება ასე?

როგორც ჩანს, მხატვრულად ასახული ისტორია უფრო ბევრისმეტყველად და საინტერესოდ ითვლებოდა, ვიდრე მისი ზუსტად და შეუფერებელი გადმოცემა. აი, სწორედ ესაა ისტორიისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება. აქვე ვხედავთ ისტორიის ესთეტიკურ შეფასებასაც.

შორს ნულარ წავალთ და „ვეფხისტყაოსანი“ გავიხსენოთ. რუსთველის ეპოქიდან რამდენიმე წმინდა საისტორიო თხზულება შემოგვრჩა. მაგრამ იმ ეპოქის გასაგებად „ვეფხისტყაოსანს“ ვერც ერთი საისტორიო თხზულება ვერ შეედრება. ისტორიამ დაი-

ვიწყა არაერთი დიდებული მოღვაწე და ისინი ტარიელისა და ავთანდილის სახეებში შემოგვინახა.

ისტორია ესთეტიკურ სახეებში გარდაისახა. არაერთგზის ვახსენეთ „ამირანდარეჯანიანი“, პირველი ქართული საერო რომანი, რომელიც XII საუკუნის პირველ ნახევარში დაიწერა.

მის დასაწყისშივე მოცემულია „იღუმალების ესთეტიკა“, რომელიც მითოსიდანაა აღებული. ავტორი მოგვითხრობს: აბესალომ ინდოთ მეფე სანადიროდ წავიდა და დიდი მინდორი გადაიარა. საიდანღაც გამოჩნდა ულამაზესი ქურციკი. რქები და ჩლიქები ოქროსი ქონდა. ამან ყველა განაცვიფრა. გამოედევნენ ქურციკს. მაგრამ იგი, თითქოს გადაფრინდაო, ველებს იქეთ გადაიკარგა. ასე გაუჩინარდა ეს იღუმალი სილამაზე და ეს ყველას თვალწინ მოხდა. ქურციკთან ერთად გაქრა დიდი მშვენიერება, ვითარცა ზმანება. მაგრამ იქნებ ეს მართლაც ზმანება იყო? იქნებ მხოლოდ მოეჩვენათ ის, რაც არასდროს უხილავთ? ზღაპრული ქურციკი ამ შემთხვევაში სანატრელი მშვენიერების სიმბოლოა. ეს იმგვარი სილამაზეა, რომელიც არ არსებობს. მაგრამ ჯობს, რომ არსებობდეს და დამიანი მას მითოსური წარმოდგენით ქმნის.

მაგრამ კვლავ დავუკვირდეთ ქურციკის იღუმალ მშვენიერებას. იგი გამოჩნდება და გაქრება. ასეთია საერთოდ მშვენიერება. ის ჩვენი წარმოდგენაა. ხან თვალწინ იბადება და ხან ქრება. საგნებში ჩვენ თვითონ უნდა აღმოვაჩინოთ მშვენიერება. როცა განვეწყობით მშვენიერების სახილველად, მშვენიერებაც გამოჩნდება, ხოლო როცა საამისოდ არა ვართ განწყობილი, მშვენიერებაც ქრება. ეს იმ ღრუბელსა ჰგავს, რომელსაც ჩვენ რაღაც არსებებს ვამსგავსებთ ხოლმე. ღრუბელი მოძრაობს და იცვლება ის სახეები. ჩნდება ახალ-ახალი. ასეთივეა ყოველი საგნის მშვენიერება. მას ყველა სხვადასხვაგვარად ხედავს.

კარგი მკითხველი მწერლის თანაშემოქმედია. ჩვენ ხომ ყველას ჩვენებურად წარმოგვიდგენია ამირანი, დალი და ის ოქროსრქებიანი ქურციკიც, რომელიც პოროზონტს მიღმა გაუჩინარდა.

„ვეფხისტყაოსანსაც“ ბევრი რამ აახლოვებს ფოლკლორთან. პოემაში ხალხური წარმოშობისაა ქაჩეთისა და დევების სახეები.



ბერთუნის ტაძრის მოხატულობა

გრძნეული ქაჩები „ვეფხისტყაოსანში“ ბოროტების სიმბოლოა. ქაჩეთის ციხეშია ტყვედპყრობილი ნესტანი. ნესტანისა და ტარიელის სიყვარული ვერ გაიმარჯვებს, თუ არ დამარცხდა ქაჩეთი. მართალია, ქაჩებო გრძნეული ხალხია, მაგრამ მათაც იციან სიყვარული, იციან სილამაზის ფასი. ამიტომაც შეუპყრიათ მათ ნესტანი და სურთ თავიანთ უფლისწულს მიათხოვონ. ძნელი იყო მათი დამარცხება, მაგრამ ეს მოახერხა „სამმა გვირმა მნათობმა“.

და როცა იხილეს განთავისუფლებულა ნესტანი, „ნახეს მზისა შესაყრელად გამოეშვა მთვარე გველსა“. აქ „მზე“ ტარიელის მეტაფორაა, „მთვარე“ — ნესტანისა, „გველი“ ანუ გველეშაპი — ქაჩეთისა. მთვარე, განთავისუფლებული გველეშაპისაგან, ეხვევა მზეს. მზისა და მთვარის შეყრა ფრიად მაღალმხატვრული სახეა. მთელი ეს მეტაფორული სურათი რუსთაველს ქართული მითოსიდან აქვს აღებული. ხალხური რწმენით, როცა მთვარე მცხრალია, როცა მას ნათელი აქლ-

დება, გველუშაბებსა ჰყავს შეპყრობილი, წმინდა გიორგი მიდის, გველუშაპს ამარცხებს და მთვარეს ათავისუფლებს. თავისუფალი მთვარე კვლავ მზის სხივებით გასხივოსნდება, ნათლით ივსება და ზეცაზე გამოანათებს, ჯერ რკალად, შემდეგ—თანდათან ვაკვილი და გაბადრული. ეს ამბები რუსთაველის მეტაფორულ სტრიქონებში პირდაპირ არაა თქმული, მაგრამ იგულისხმება. მზისა და მთვარის შეყრა ნიშნავს, რომ გველუშაპი დამარცხებულია, ბოროტება დაძლეულია. „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარი იდეაც ხომ ესაა: „ბოროტსა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია“.

„ვეფხისტყაოსნის“ მკითხველმა ქართული მითოსის ამბებიც უნდა იცოდეს. უამისოდ კარგად ვერ გაიგებს რუსთაველის ესთეტიკას.

ძველი პერიოდის დასასრულს ქართული მწერლობა კვლავ მიმართავს ფოლკლორს. თუმცა ამ დროს უძველეს მითოსზე მეტად იგავ-არაკები გამოიყენეს. იგავ-არაკების გამოყენებით კავშირი დამყარდა მსოფლიოს მრავალ ლიტერატურასთან. იგავ-არაკები ქვეყნიდან ქვეყანაში ვრცელდებოდა. ამით სხვადასხვა მწერლობის ესთეტიკური პრინციპები ერთმანეთს უახლოვდებოდა.

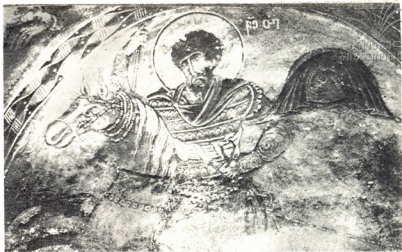
ცნობილია, რომ სულხან-საბა ორბელიანმა თავის „სიბრძნე-სიცრუეში“ ქართულთან ერთად მრავალი უცხო იგავ-არაკი გამოიყენა, გადაამუშავა და დახვეწა ისე, რომ ყველა გაქართულებულიყო. თანაც ყველა-

ფერი საქართველოს იმდროინდელ ამბებს დაუკავშირა. ქართული მწერლობა ბიბლიიდან ეცნობოდა იგავებს. იგავ-არაკები რეთვი ინდურ იგავ-არაკებს კრებულებიდან „ჰილოზადეში“ და „პანჩატანტრა“. უთარგმნით ძველი ბერძენი მეიგავის ეზოპეს ნაწარმოებებიც. არაბულ იგავ-არაკთა კრებულს „ათას ერთი ღამე“ ერქვა, სპარსულიდან თარგმნეს „ქილილა და დამანა“. მაგრამ ქართული მწერლობისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც სულხან-საბას იგავებია.

თავიებურად იყენებს მითოსს დ. გურამიშვილი. „დავითიანში“ ბევრი საგალობელია. ეს საგალობლები სასულიერო შინაარსისაა, მაგრამ ისინი ლექსთწყობითა და მხატვრული სახეებით ხალხურ სიმღერებს მიჰყვება. თვით ავტორი სათაურების ქვეშ მიგვითითებს ხოლმე, თუ რომელი ხალხური სიმღერის მიხედვით დაწერა ესა თუ ის საგალობელი. მაგალითად, დ. გურამიშვილს აუღია ხალხური ლექსი მზეთა-მზეზე ან „მზე შინა“ და მის კვალობაზე ღვთისმშობლის ქება შეუთხზავს. იგი ევედრება მზეს, რომ არ მოაკლოს შუქი, გაუღლოს ცხოვრების ყინული, გაათბოს და სიცოცხლის ზალის მიანიჭოს. ამ „მზეში“ პოეტი ქრისტიანულ ღვთაებას გულისხმობს. მაგრამ ამნაირი ლექსები შეგვიძლია ორგავარი აზრით წავიკითხოთ. მათში მითოსური წარმოდგენებიც შეგვიძლია დავინახოთ და ქრისტიანულიც. ამგვარი რამ დ. გურამიშვილამდე ქართულ მწერ-

უბისი. ღვთისმშობელი ანგელოზებითურთ. დეტალი.





წმ. თევდორე. წმ. კვირიკესა და იელიტეს ეკლესია. სვანეთი

ლობაში თითქმის არ გვხვდება. ამით მან მოასერხა მითოსური ესთეტიკა შერწყმოდა ქრისტიანულს.

შემდეგ ქართულ მწერლობაში რომანტიზმი დამკვიდრდა. ქართველ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში ძალზე იშვიათად ვხვდებით მითოსურ სახეებს. მითოსურ წარმოდგენებს ჰგავს ნ. ბარათაშვილის მერანი ან სული ბოროტი, მაგრამ ისინი მაინც სხვაგვარი წარმოსახვისანი არიან.

მითოსისადმი განსაკუთრებულ ინტერესს იჩენდა ვაჟა-ფშაველა. უმდიდრესი ქართული მითოსი მართლაცდა ღირსი იყო ვაჟასნაირი დამფასებლისა. ქართული მითოსი, თითქოსდა, ვაჟას ელოდა, რათა მისი ღრმა შინაარსი მთელი სიძლიერით გამოვლენილიყო. მითოსის ესთეტიკა, მითოსის მხატვრული სამყარო რომ მარადეამს მიმოზიდველია, ეს ყველაზე მეტად ვაჟა-ფშაველას პოეზიამ გვიჩვენა.

ვაჟას პოემებში ხშირად წაშლილია ზღვარი რეალობასა და მითოსს შორის. ჩვეულებრივი, ნამდვილი ამბავი ბუნებრივად გადადის მითოსურ თხზულებაში, თანაც ისე, რომ მთელი პოემა სავსებით დამაჯერებელია. ეს კი დიდი ხელოვნებაა.

ყველასათვის ცნობილია „ბახტრიონი“. აქ ხომ ისტორიული ამბავია გადმოცემული. ეს ამბავი 1659 წელს მოხდა. პოემა გვიჩვენებს, თუ როგორ მონაწილეობდა კახეთის აჯანყებაში საქართველოს მთა, თუშ-ფშავ-ხევსურთა ლაშქარი. აიღეს ბახტრიონის ციხე და გამარჯვებას ზეიმობენ. არ იფიქვებენ დაღუპულ გმირებსაც. მაგრამ არსადა ჩანს

ბერი ლუხუმი. ამის შემდეგ თხრობა გადადის მითოსურ ამბავში. ამბობენო, რომ დაქრილი ბერი ლუხუმი სადღაც უღრან ხევში წევს. იგი სიკვდილს ებრძვის. მოულოდნელად საიდანღაც გამოჩნდება გველი. კაცთა მოდგმის მტერსაც კი შეებრალემა უხადო გმირი. იგი მას წყულულებს უამებს, წყალსა და საკმელს აწვდის, თან ორი ობოლი ძმის ზღაპარს უყვება, რათა სიმშვიდე მოგვაროს. და ასე განკურნავს გველი ლუხუმს. „ბახტრიონი“ თავდება რწმენით, რომ გმირ ლუხუმს კვლავ ელირსება ლაშარის გორზე შედგომა, რათა კვლავ აღდგეს გმირი მტერთაგან ქვეყნის დასაცავად.

თუ ესთეტიკის ენაზე ვიტყვი, აქ ორი სინამდვილეა: რეალური (ბახტრიონის ციხის აღება) და მითოსური (გველის ეპიზოდი). პოემში ხდება ამ ორი ამბის შერწყმა. რეალობისა და მითოსის შერწყმას მხატვრული მიზანი აქვს. „ბახტრიონი“ ვაჟას ოპტიმიზმის დანერგვა სურდა. სურდა ჩაენერგა რწმენა, რომ ლუხუმისთანა გმირები არა კვდებიან. მაგრამ ეს ჩვეულებრივი, რეალური ამბით ვერ გამოიხატებოდა. ამიტომაც გადაიყვანა მან თხრობა მითოსურ ამბავში. ვისაც ლუხუმის უკვდავება წყურია, მის ზღაპრულ განკურნებასაც ირწმუნებს, მაგრამ არა როგორც ნამდვილ ამბავს, არამედ როგორც სასურველ იდეას. ამგვარი რწმენა მხატვრული ფაქტია. ასეთი წარმოდგენა ჩვენში აღვივებს ოპტიმიზმს. ოპტიმიზმი შემდეგ მთელი საქართველოს მომავალზე ვრცელდება. მკითხველი იმედის თვალთ შეჰ-

ყურებს „სამშობლოს მომავალს.. აი რეალური და მითოსური ამბების შერწყმა.

ამ ესთეტიკური კანონზომიერების საჩვენებლად კიდევ ერთ ეპიზოდს ვაიხსენებთ ვაქას პოემიდან „სტუმარ-მასპინძელი“.

ამ პოემაში წამყვანია სხვისი სიკეთის, ვაჟკაცობის დაფასების მოტივი. ალაზამ ნახა, თუ როგორი წამებით კლავდნენ თავიანთი თანასოფლელი ქისტები მათ მტერს, ხევსურ ზვიადურს. იგი გმირულად იტანდა წამებას. ალაზას შეებრაღა ვაჟკაცი, რომელსაც უყვარდა სიცოცხლე, მაგრამ იძულებული იყო შეგუებოდა სიკვდილს. სასლშომობრუნებული ქალი ქმართან ცრემლს მალავდა. მაგრამ ჯოყოლას არ დაემალებოდა ცოლის ცრემლი. მან მოუწონა ქალს ვანწირული ვაჟკაცის დაფასება „ღღაცს მუდამაც უხდება გლოვა ვაჟკაცის კარგისაო“. ამით თვით ჯოყოლა ამქვადენებს ყადრსა და თანალმობას ჭეშმარიტი ვაჟკაცისადმი, თუნდაც ის მისი მტერი იყოს. შემდეგ, ხევსურებთან ბრძოლაში იღუპება ჯოყოლაც. იღუპება როგორც გმირი. ასე დასრულდა ორი გმირის სიცოცხლე. ერთმანეთს კი ვერ გაუმტლავნენ საკუთარი გულისნადები, ვერ გამოთქვეს, თუ რაოდენ აფასებდნენ ერთიმეორეში ვაჟკაცურ სულს. ვაჟა-ფშაველას უნდოდა ეჩვენებინა ამ ორი ვაჟკაცის სულიერი სიახლოვე. უამისოდ პოემის ძირითადი იდეა არ იქნებოდა გამობატული. ამ მიზნით ვაქას ჩვეულებრივი თხრობა გადაჰყავს მითოსურ ამბებში. პოემაში შემოდის მითოსური წარმოდგენები, იწყება მითოსური თხრობა: ღამ-ღამობით, როცა ირგვლივ უქუნია და სიწყინარე, საფლავებიდან წამოდგებიან ზვიადურისა და ჯოყოლას აჩრდილები. ისინი ერთმანეთს უახლოვდებიან. იწყება ვაჟკაცურ სულთა საუბარი. რას ამბობენ ეს ღამეული სულები? „ვაჟკაცობისას აბობნენ, ერთურთის დანდობისასაო“, — წერს ვაქა. მოდის ალაზაც და მათ პურობას უმბრთავს. შემდეგ ჩანდი ჩამოწვება და სულებიც ქრებიან. იგულისხმება, რომ ყოველივე ეს კვლავ განმეორდება.

ძნელია აღამიანმა იცხოვროს მხოლოდ სულიერი ცხოვრებით. ყოველდღიური ყოფა თავისას ითხოვს. ჯოყოლა და ზვიადური თავიანთი პრაქტიკული ცხოვრებით თემის წევრები არიან. როგორც სხვადასხვა რკულის მიმდევარნი, ისინი ერთმანეთს მტრობენ, მაგრამ როგორც ჭეშმარიტი ვაჟკაცები ერთ-

მანეთისთვის სულიერად ახლოდებიან ერთმანეთს. სულიერი სიახლოვე ჩვეულებრივად ვერ განხორციელდებოდა. სულსმასპინძლობა შესაძლებელია განხორციელდეს მხოლოდ სულიერ სამყაროში. ამგვარი სულიერი სამყარო მითოსური სახით წარმოგვიდგინა ვაქა-ფშაველამ. მან შექმნა აჩრდილთა შესხვედრის ფანტასტიკური სურათი. ეს აჩრდილები ვაჟკაცთა სულებია. ასე განხორციელდა ერთურთის დანდობის იდეა იდეალურ სამყაროში.

„სტუმარ-მასპინძელშიც“ რეალურისა და მითოსურის შერწყმა, ისევე როგორც „ბახტრიონსა“ და ვაქას სხვა პოემებში. ამიტომ იგი ვაქას პოეტური აზროვნების ზოგად კანონზომიერებად გვესახება. აღნიშნული ესთეტიკური კანონზომიერება სხვადასხვა პოემაში სხვადასხვაგვარადაა განხორციელებული.

ახლა რამოდენიმე სიტყვა თანამედროვე მწერლობასა და მითოსზე.

უახლოესი დროის მსოფლიო მწერლობა დიდ ინტერესს იჩენს მითოსისადმი. ამისი მაგალითია, აპდაიკის „კენტავრი“, ჯოისის „ულისე“, ჰერმან ჰესეს რომანები და მრავალი სხვა. ფართოდ იყენებს უძველეს მითოს ბოლოდროინდელი ქართული რომანებიც: ჭაბუა ამირეჯიბის „დათა თუთაშხია“, ოთარ ჭილაძის „გზაზე ერთი კაცი მიდიოდა“ ან „ყოველმან ჩემმან მპოვნელმან“, ნოდარ წულუისკიერის „თუთარჩელა“, საბავშვო თხზულებათაგან არჩილ სულაკაურის „სალამურას თავგადასავალი“.

მათი ანალიზი ამჟამად ჩვენს მიზნებს სცილდება. მაგრამ ერთი გარემოება მაინც გვაფიქრებინებს: რატომ ხდება უძველესი მითოსი ასე ახლოდელი თანამედროვე მწერლობისათვის? როგორ ეგუება მეოცე საუკუნის აზროვნება ძველთაძველ წარმოდგენებს?

ეს რთული საკითხია და მისი გარკვევა ამჟამად ვაჭირდება.

ერთი კი უნდა ითქვას: ეტყობა, მითოსი არაა მხოლოდ უძველესი აზროვნებისათვის დამახასიათებელი. იგი შეიძლება შეეგუოს თითქმის ყოველ დროს. ეს შესაძლებელია იმიტომ, რომ მრავალმხრივია მითოსის ესთეტიკური ზემოქმედება.

(გარბელება იქნება)

ნოდარ

ჩხეიძე

ნოდარ გურაბანიძე



იშვიათი გულისხმიერებით და სულიერი სიფაქიზით იყო დაჯილდოებული ნოდარ ჩხეიძე, რომელსაც სიყვარულით ბიჭიკოს ვეძახდით.

ყველა კარგი საქმის მოთავე და წამომწყები იყო, ძალდაუტანებლად შეეძლო საერთო ენის გამოწახვა დიდთან თუ პატარასთან. მისი პიროვნული ხასიათი ცხადად მკლავდებოდა მისსავე შემოქმედებაში, სადაც გულწრფელობა და ერთგვარი ნერვიული ტემპერამენტი ერთმანეთს ერწყმოდა და ავსებდა.

მას უყვარდა მკვეთრი ხაზების, ზოგჯერ კონტრასტული ფერების გამოყენება და მისი საუკეთესო როლები ისევე დახვეწილი იყო, როგორც გრაფიკული ნახატი — ეს განსაკუთრებით ითქმის ისეთ კომიკურ როლებზე, როგორიც

იყო ფილიპო (გოლდონის „საპატარძლო აფიშით“), გიჭო (სუნდუკიანის „პეპო“), ჩინჩახოვი (ბ. ბუაჩიძის „ეზოში ავი ძალღია“).

თუ დრამატულსა და ტრაგიკულ როლებში მძაფრი ტენილები იგრძნობოდა, სკარბობდა ელექტრონული ტემპერამენტი, ხოლო ნერვი გაშიშვლებული იყო, ერთი სიტყვით, თუ ამ როლებში (ფრანც შოპერი და ჰამლეტი) მეტი იყო სიმკვეთრე, გრძობების ერთგვარი სიჭარბეც კი (და მის შესაბამისად გარეგნული ეფექტები), დისონანსები, აგრესიულობა, კომიკურ როლებში იგი იყო რბილი პლასტიურობის, ცხოველმოსილების განსახიერება. მრავალი ყოფითი დეტალის მიუხედავად, მისი მონახაზი როლისა უჩვეულოდ ელევანტური და მომხიბლავი იყო. გროტესკი არ

სკარბობდა რეალობას და ნიღაბი არ ფარავდა ადამიანის სახეს. გიქო მის მიერ შექმნილი კლასიკური კომედიური სახე იყო. თავის დროზე, ალბათ, დიდი ვასო აბაშიძე თამაშობდა ასე. გიქო ძველი ქალაქელის დასრულებული ტიპი იყო. ყოფითი დეტალების რიგიდან უცებ ამოვარდებოდა, რაღაც მოულოდნელი, „ულოგიკო“, თეატრალური დეტალი, რაც მრავალჯის მეორედებოდა, არღვევდა გმირის ყოფიერების თანმიმდევრობას, მაგრამ მთელ სურათს ახალ აზრსა და ბრწყინვალეობას სძენდა. მის ხელში ყოველი საგანი ახალ მნიშვნელობას ითავსებდა, „თამაშობდა“ — მაგალითად — უბრალო, მსხვილი ხელჯოხი მისი სხეულის პლასტიკური პოზის ვარიაციების თუ მნიშვნელოვანი მომენტის დაფიქსირების საშუალება იყო. ასევე კრილოსანი, აწოწილი ქუდი, ბალადის ზომის ცხვირსახოცი თუ ბურნუთის კოლოფი... ყველაფერი ეს ჩართული იყო მოქმედებაში, და მოსჩანდა როგორც მსახიობის საუკეთესო პარტნიორი.

ფილიპო — მჩქეფარე და დაუდგარი ბუნების იტალიელი, კი არ დადიოდა — დაფრინავდა, ირგვლივყოფთ თავბრუს ახვევდა თავისი შეტევებით, და განუწყვეტელი მანიპულაციებით, არაფერს თავის ადვილზე არ სტოვებდა, ყველაფერს სცვლიდა, რათა ჩვეულებრივი მოვლენა კომიკური გაეხადა. იგი დეფორმაციის საუკეთესო ოსტატი იყო. თავისი სიამოვნებისათვის შეეძლო ყველაზე სერიოზული ადამიანები ყველაზე სასაცილო მდგომარეობაში ჩაეგდო, რათა თვითონ შემდეგ გულიანად ეცინა.

ჩინჩახოვი — თითქოს ძველი თბილისის უკანასკნელი მოპიკანი იყო. ეს გაქართველებული სომეხი თავის თავში ატარებდა არა მხოლოდ ამ ორი მოძმე ერის თვისებებს, არამედ თბილისის კოლორიტსაც. მისი ყველა გონებამახვილური ფრაზა თუ „მწარე“ რეპლიკა ადამიანურ სიტბოს და გულითადობას გამოხატავდა. მის თავისებურ აქცენტში ძველი თბილისელი მოქალაქის ხმა ისმოდა. ეს უბრალო კაცი ზნეობრივი სი-

სცენა სპექტაკლიდან „პეპო“. ზომზიოვი — ე. მანჯგალაძე, გიქო — ნ. ჩხიძე





ნ. ჩხეიძე — ჰამლეტი („ჰამლეტი“)

სუფთავისა და ცხოვრებისეული სიბრძნის მატარებელი იყო. მის გამოხედვაში სჩანდა, რომ უფრო მეტი იცოდა, ვიდრე ლაპარაკობდა, მაგრამ როცა რაიმეს ამბობდა, ამას ირონიული ქვეტექსტი სდევდა თან...

განსაცვიფრებელი წარმატება ხვდა მას ფრანც მოორის როლში. დიდი ადამიანური ტკივილი ჩააქსოვა მან ამ როლში. მისი ფრანცი იყო არა ბუნებით, დაბადებით ბოროტი კაცი, არამედ გარემოსაგან, ლალატისაგან — როგორც იგი ფიქრობს — გაბოროტებული. მას მიაჩნია — და ამაშია მისი ტრაგედიის სათავე — რომ ცხოვრების სიკვდილს მხოლოდ სიკვდილს უნდა დაუპირისპირდეს, ბოროტებას — ბოროტებას. სიკვთე წამიერია, ბოროტება მარადიული, სიკვთე ბუნების შეცდომაა, ბოროტება მისი კეშმარიტი არსი. ამიტომ, იგი კი არ ლალატობს კარლ მოორს — თავის ღვიძლ ძმას, რომელსაც ქვეყნის „გასწორება“ დაუსაზავს მიზნად და სიკვთის დროშა აღუმართავს, არამედ პირიქით, ეს „კეთილი“ ძმა ლალატობს „ბოროტ“ ძმას, რადგან ეს უკანასკნელი მარადიულ არსს

უპირისპირდება. ქვეყნის გასწორება მხოლოდ ბოროტებით შეიძლება, აი, ნ. ჩხეიძის — ფრანცის არსი. ეს იყო ამ გმირის საბედისწერო შეცდომა, რომელიც მისი ავადმყოფური შიშის სათავე გახდა. მოახლოებული სიკვდილის აჩრდილი მას თავზარს სცემდა, მისი მოძრაობა ხდებოდა კონვულსური, უარესად ნერვიული. სულიერი ავონია წინ უსწრებდა ფიზიკურ ავონიას და გონწართმეული ფრანცი მალალურგინ საგვარეულო ტახტზე იხრჩობდა თავს, სწორედ იმ ტახტზე, რომელიც მისთვის ძალაუფლების, ყოვლისდაიარჯუნვის სიმბოლო იყო.

ასე საინტერესოდ და, ვიტყვი, ორიგინალურად ჰქონდა ნ. ჩხეიძეს ეს როლი მოფიქრებული. ყოველი კეშმარიტი მსახიობი ბევრ პირადულ განცდას და მწარე გამოცდილებით შექმნილ ცოდნას აქსოვს როლში. ამ მხრივ არც ნ. ჩხეიძე იყო გამონაკლისი. ეს იყო მხოლოდ, რომ თავის თავს, თავის ნერვებს, ტემპერამენტს უფრო არ ზოგავდა, ყველა პირადული ტკივილის გამოხატვა სურდა, რათა მათგან განთავი-

სუფლებულიყო. ჰამლეტში იგი ახალგაზრდა ფილოსოფოსს კი არ ხედავდა, არამედ ცხოვრებისაგან, ახლობელი ადამიანებისგან (ბი-და — კლავდიუსი, დედა — ჰერტრუდა) დაკრილ „ირმის ნუკრს“. მისთვის „ყოფნა — არ ყოფნა“ ადამიანური არსებობის ძირითადი კითხვა იყო იმდენად, რამდენად იგი ეხებოდა შეურაცხყოფილი სულის შემდგომი არსებობის აზრსა თუ უაზრობას. ნ. ჩხეიძე ცდილობდა თავისი გმირის ტკივილები კი არ გადმოეშალა მხოლოდ, არამედ თავის სულში ჩაეტია, სხვა, მისი მსგავსი, ადამიანის ტკივილებიც. ეს შეუძლებელია, რადგან ადამიანის შესაძლებლობებს აღემატება და ნ. ჩხეიძის ჰამლეტიც იღუპებოდა. ამ ორი როლით ცხოვრების ორი ჰიპოსტასი გვიჩვენა მან; ერთის მხრივ, ბოროტება, რომელიც განწირულია დასაღუპავად (ფრანც მორი) და, მეორეს მხრივ, სიკეთე, რომელიც ასევეა განწირული (ჰამლეტი), მაგრამ თუ პირველის დაღუპვა ზნეობრივად გამართლებულია, მეორის დაღუპვა უმალესი ზნეობრიობის გამარჯვება.

სწორედ მაშინ, როცა ნ. ჩხეიძე ხალხის საყოველთაო სიყვარულით და პოპულარობით იყო გარემოსილი, სწორედ მაშინ, როცა თავისი შემოქმედებითი და ფიზიკური ძალების გაფურჩქვნის ხანაში იყო — მან დასტოვა რუსთაველის თეატრი...

თავისი დიდი სულიერი ენერჯია და კაცობა მან სხვა, ეროვნულ საქმეს — ახალგაზრდობის აღზრდის საქმეს მოახმარა და აქაც იგი ისევ ის ბიჭიკო იყო, უშურველი, მარად ანთებული, ახალ-ახალი იდეებით შებყრობილი, თავდაუზოგავი მაქსიმალისტი.

ასეთი ადამიანები, სამწუხაროდ, დიდხანს არ ცოცხლობენ... ერთობ ბევრ სულიერ საგანძურს და ენერჯიას ვასციემენ ხოლმე...

ძალიან დაგვაკლდება იგი, მას ვეღარ ვნახავთ მისთვის საყვარელი თბილისის ქუჩებში, მეგობართა შორის, ვეღარ ვნახავთ მღელვარებისგან შეფაკლულ მის სახეს, როცა კულისებში მდგარი, პიონერთა სასახლის ბავშვების გამოსვლას შესცქეროდა...



ქართული ხელოვნება შუა საუკუნეებში*

IV—VII საუკუნეების ხელოვნება

ვახტანგ ბერიძე

თავი I. ისტორია და კულტურა

ისტორიული ვითარება. საქართველოს ტერიტორიაზე ამ დროს კვლავინდებურად ორი სამეფო არსებობს, მაგრამ მათ სახელები შეცვლილი აქვთ: კოლხეთმა ადგილი დაუთმო ეგრისს (ბერძნები მას ლაზიკას უწოდებდნენ), იბერია კი ქართლს. ორივე სახელში განვითარებულია სოფლის მეურნეობა (ბარის რაიონებში უმეტესად მემინდვრეობა, მებაღეობა, მევენახეობა, რომელიც უფრო გვიან მეურნეობის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი დარგი გახდება, მთაში — მესაქონლეობა), ხელოსნური წარმოება, ორივეს სავაჭრო ურთიერთობა აქვს აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქვეყნებთან.

ეს ხანა ღრმა სოციალური ცვლილებების ხანაა: ისახება ფეოდალიზმი, რომელიც მომდევნო საუკუნეებში საბოლოოდ დამკვიდრდება, როგორც საზოგადოების სოციალური წყობის საფუძველი. შესაბამისი სახით ვითარდება ქვეყნის ეკონომიკაც.

პოლიტიკურ ცხოვრებაში დიდად მნიშვნელოვანი ფაქტორებია ურთიერთობა, ერთი მხრივ, რომის იმპერიასა და მის შემკვიდრე ბიზანტიასთან, მეორე მხრივ, სასანიანთა ირანთან. ამ ორ მძლავრ აგრესიულ, ერთმანეთთან ბერძულად განწყობილ, სახელმწიფოს გამუდმებით ეჭირა თვალი საქართველოზე, რომლის ხელში ჩაგდებას ორივესთვის არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა. ქართლიც და ეგრისიც ძალიან ხშირად იქცეოდა მათი ცილობის და გამანადგურებელ შემოსევებათა ასპარეზად. ქართული სახელმწიფოების პოლიტიკის საფუძველი ის იყო, რომ ამ ურთულეს ვითარებაში ერთგვარი წონასწორობა შეენარჩუნებინათ, ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში უფრო საიმედო გზა მოეძებნათ ქვეყნის დამოუკიდებლობის შესანარჩუნენ-

ბლად. არსებითად, ეს იყო მუდმივი არჩევანი „დაკლები ბოროტებისა“. მიმართავდნენ დიპლომატიას, რომელიც ყოველთვის ვერ აღწევდა სასურველ შედეგს, არ ერიდებოდნენ იარაღის ხელში აღებასაც — სწორედ ამ ხანას მიეკუთვნება არაერთი გმირული ფურცელი დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლისა (საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც ვახტანგ გორგასალის მოღვაწეობა). მაინც, შედარებითი დამოუკიდებლობის პერიოდებს ენაცვლებოდა ხან ერთი, ხან მეორე მეზობლის ძლიერი პოლიტიკური ზეგავლენის ხანგრძლივი პერიოდები, ზოგჯერ კი ქართლიცა და ეგრისიც იძულებით სცნობდნენ თავს მათ ვასალებად (თუმცა ზოგჯერ ეს ვასალობა მხოლოდ ნომინალური იყო). შავი ზღვის სანაპირო დიდი ხნის განმავლობაში, არსებითად, ბიზანტიას ეყრდა; დროდადრო ჩნდებოდა სხვა ძალებიც, რომელთათვისაც აგრეთვე უნდა გაეწიათ ანგარიში: ჰუნები, ხაზარები.

საქმაოდ რთული იყო მეზობელ სომხეთთან ურთიერთობაც, მით უფრო, როდესაც პოლიტიკას სარწმუნოებრივი განხეთქილებაც ერთვოდა. დასასრულ, არ უნდა დავივიწყოთ შინაური განხეთქილებანი პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხებთან დაკავშირებით, სხვადასხვა სოციალური ფენისა და დაჯგუფებათა ცილობა პირველობისათვის.

მიუხედავად ასეთი რთული, ხშირად მძიმე, პოლიტიკური ვითარებისა, ქვეყნის შინაგანი ბუნებრივი განვითარება მაინც თავის გზას მისდევდა: ამის მაჩვენებელია მთელი მამინდელი ნიჟიური და სულიერი კულტურა, რომელიც უფლებას გვაძლევს, რომ ეს ხანა შუა საუკუნეების საქართველოს პირველი აუვაავების ხანად მივიჩნიოთ.

საქართველოს მთელი შემდგომი ისტორიისთვის უღრესად დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქრისტიანობის მიღებას ოფიციალურ სარწმუნოებად ქართლის სახე-

* დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №8, 1981 წ.



ლმწიფოს მიერ IV საუკუნის ოცდაათიან წლებში, მი-
რანა მეუბის დროს, ახალი სარწმუნოება უკვე იკიდ-
ებდა ფეხს, ხოლო ეს სახელმწიფოებრივი მნიშვნელო-
ბის აქტი იმით იყო ნაკარნახევი, რომ ახალი სარწმუ-
ნოების დაშვიდრებით სამეფო ხელისუფლებას სურ-
და წინადაგი გამოეხატა ქურუმებისათვის, რომელთა
ხელშეშალ დიდი ქონება იყო დაგროვბოდა. ქრისტიანო-
ბის მიღება ახლად ჩასახული ფეოდალური ფენის
ეკონომიკურ ინტერესებს ემსახურებოდა (ეგრისშიაც
ქრისტიანობამ ადრევე შეაღწია — ბიჟინტაში უკვე
IV საუკუნეში არსებობდა საეპისკოპოსო კათედრა;
არსებობს საფუძველი, რომ ქვეყნის ოფიციალური
გაქრისტიანებაც ამავე საუკუნეს მივაკუთვნოთ)¹. ამ-
გვარად, საქართველო ერთი პირველი სახელმწიფოთა-
განი იყო, რომელთაც ქრისტიანობა აღიარეს, და იგი
სულ მალე ჩაერთო კიდევ საქრისტიანო სამყაროს
კულტურულ ცხოვრებაში².

როგორც ცნობილია, ქართლის „განმანათლებლად“
ითვლება „მოციქულთა სწორი“ წმინდა ნინო, კახდე-
ციელი ქალი, რომელმაც შეძლო — სასწაულები
მონღდის შემდეგ (რაკი არტერით ახალი სარწმუნოე-
ბის დაფუძნება უსასწაულოდ არ ხდება) — „მოცი-
ცია“ ჭერ დედოფალი, შემდეგ კი თვით მეფეც. რო-
გორც უყოველთვის და უველნად, ახალი სარწმუნოების
მიღება და გავრცელება უმტკიცველოდ არ ყოფილა.
განსაკუთრებით მტრულად შეხვდა მას სოკართ-
ველო, რომელსაც იმხანად ჭერ კიდევ არ შეხებო-
და ფეოდალიზაციის პროცესი. ძველი წარმართული
სარწმუნოებანი — ვარსკვლავთა კულტი, ცეცხლთა-
უყვანისმცემლობა, რომელმაც ირანიდან შემოაღწია,
— დიდხანს ინარჩუნებდნენ ძალას. ქრისტიანობას
ზოგჯერ ცეცხლითა და მახვილით უხებებოდა გზის გა-
ყვავა და დამკვიდრება. მრავალ შემთხვევაში იგი
იძულებული იყო შეეთვისებინა ძველის განმანათლებ-
ბი, მიენიჭებინა მათთვის ახალი ფორმა: ზოგი წარ-
მართული ღვთაება გაიგივებულ იქნა ქრისტიანულ
წმინდანებთან. ძველ აღმოსავლურ კულტებთან დაკ-
ვირებულ უძველეს ხალხურ რწმენათა კვალი საქარ-
თველოს ზოგიერთ კუთხეში სულ ბოლო დრომდე
ცოცხალი იყო და თავისებურ იერს ანიჭებდა ქრის-
ტიანულ ღვთისმსახურებას. როგორც ზემოთ აღინიშ-
ნა, ეს განდომანითები თავს იჩენდნენ შუა საუკუნეე-
ბის სახვით ხელოვნებაშიც (თუნდაც წინაქრისტიან-
ული საკულტო ცხოვრების გამოსახულებებში).

საქართველომ ვერ აიცილნა თვით ქრისტიანობის
ფარგლებში მიმდინარე ბრძოლა და უთანხმოებაც;
ზოგი მონაცემის მიხედვით, V საუკუნის პირველ ნა-
ხევარში საქართველოში შემოუღწევია მანიქეველობას,
V-VI საუკუნეებში ერთგვარი გავრცელება მოუპოვე-
ბია ნეტორიანობასაც. მაგრამ მთავარი იყო ბრძო-
ლა დიოფიზიტობასა (მართლმადიდებლობასა) და მო-
ნოფიზიტობას შორის. მხოლოდ VII საუკუნის დასაწყ-
ისში, 607 წელს, ქართლი საბოლოოდ მიემხრო დიო-
ფიზიტობას, რაც, იმავე დროს, ნიშნავდა ქართლისა
და სომხეთის ეკლესიებს შორის განხეთქილებას და
მონოფიზიტთა უმორწყალო დევნის დაწყებას. რა თქმა
უნდა, ამ სარწმუნოებრივ ბრძოლაში დიდი იყო პო-

ლიტიკური ინტერესების მნიშვნელობა, რაწინაშე
ფიზიტებს მფარველობდა, რომ ამიტომაც კონსტან-
ტინი რომის გავლენისაგან დაეხსნა და საკუთარი
ვლენა გაემტკიცებინა.

ამე იყო თუ ისე, ქრისტიანობამ საქართველო-
ში ფეხები გაიღო, რამაც საბოლოოდ განსაზღ-
ვბი კულტურული ორიენტაცია ხმელთაშუაზღუ-
სამყაროსაკენ, მრავალსაუკუნოვანი მჭიდრო კონტ-
ტები დასავლეთის ქრისტიანულ ცივილიზაციასთან.

მირიან მეფემ პირველი ქრისტიანული ეკლესია წა-
ნდა ნინოს მითითებით ააგო იქ, სადაც ახლა სასა-
რიატო ტაძარი სვეტიცხოველი დგას, ააშენა კოლ-
რამდენიმე საზღოცველო თავის სამეფოს სხვადას-
კუთხეში და ღია ცის ქვეშ აღმართა ხის დიდი ჭე-
ბი — ახალი სარწმუნოების სიმბოლო — ერთი დე-
დაქალაქის მცხეთის პირდაპირ იმ მთაზე, სადაც ახლ-
მცხეთის ჭვრის ტაძარია, მეორე თხოთის მთაზე, სადა
მას ნადირობის დროს შუე დაუბნულდა და სასწაულ-
მოველინა (როგორც ნინომ უთხრა მირიანს: „სადაც
გამიხლა ღმერთმან ძალა მისი“), მესამე — უჯარმს
(ეს შემდგომე ლეონტი მროველს მკვს მოთხოვნილი).
V საუკუნეში, ვახტანგ გორგასალის დროს, დაარს-
თაზე მეტი საეპისკოპოსო კათედრა. ვახტანგის ისტო-
რიკოს ჭუანშერი გადმოკვებებს, რომ მან დასვა „სა-
მოლე ეპისკოპოსად მცხეთეთა საეპისკოპოსოსა, და
დასუა ერთი ეპისკოპოსად კლარჯეთს, ეკლესიას
ახიზიხასა; ერთი არტანუხეთს, ერთი ქ-
ვახეთს წუნდას; ერთი მანგლისს; ერთი ბო-
ლდისს; ერთი რუსთავს; ერთი ნინოწმინ-
დას, უჯარმის კარსა, რომელი გორგასალის აღეშენა;
ერთი ქერემსს, მისსავე აღშენებულსა...; ერთი ჩე-
ღეთს, რომელი სოფელსა შუა აღეშენა; ერთი ბი-
რის ვაბუჯს და ერთი აგარაკს, რომელ არს ზუ-
ნანს განათებითი. შემდგომად მისსა აღეშენა ეკლესია
ნიქოზისა... და დასუა ეპისკოპოსი“³. ზოგი ცნო-
ბის მიხედვით, VI საუკუნის დასაწყისში ქართლში
უკვე მანეაქობა უყოფილა. იმავე ვახტანგის დროს და
მისივე თანხმობით V საუკუნის მიწურულში ქართლის
ეკლესიას, რომელიც მანამდე ანტიოქიის პატრიარქს
ექვემდებარებოდა, საკუთარი მღვდელმთავარი — კა-
თალიკოსი — ჩაუდგა სათავეში. ამგვარად, ქართული
ეკლესია ფაქტობრივად ავტოკეფალური (დამოუკიდ-
ებელი) გახდა. რა თქმა უნდა, წირვა-ლოცვა აღირიან-
ვე ქართულად წარმოედღა. ეს ფაქტებიც საყმარისა
იმის წარმოსაადგენად, თუ რამდენად წაიწია წინ ვახ-
ტანგის მეფობის წლებში ქართლი სახელმწიფოებრივ
და ეროვნული განვითარების მხრივ.

ამ პერიოდის უამრავ მოვლენათა და ფაქტთაგან
(რომელთა შორის შემოსევებცა და ომებს დიდი ად-
გილი უჭირავთ), ჩამოთვლილთა გარდა, საგანგებოდ
უნდა მოვიხსენიოთ რამდენიმე: 450-458 წლებში ლა-
ზების მფთის უშედეგო აჩანუება ბიზანტიელთა წინააღ-
მდეგ; 484 წელს ვახტანგ გორგასალის მიერ ირანელ-
თა წინააღმდეგ ბრძოლის დაწყება; ქართლის დედა-
ქალაქის გადმოტანა მცხეთიდან თბილისს V-VI საუ-
კუნეთა მიჯნაზე, თბილისის შენება ვახტანგ გორგასა-
ლეთისა და მისი შემკვლადრეების დროს; აჩანუება ქარ-
თლში ირანის წინააღმდეგ 528 წელს, მისი დამარცხება

და მეფობის მოსპობა სპარსელთა მიერ; სპარსთა მართელობის დამყარება; სპარსელთა ბატონობის დასუსტება ქართლში VI ს-ის მიწურულში და ერის-მთავართა, ე. ი. ფეოდალურთა ზედა ფენის, ზღლისუფ-ლების დაწესება. პირველი ერისმთავარი იყო გურამი (ქართლის მოქცევის¹ მატანე: „ნელად-რე შერება ქართლი და განაჩინეს ერისთავად გურამი“); თბილისის აღება #27 წელს ბიზანტიის იმპერატორის პერა-სეუს მიერ ირანის წინააღმდეგ ლაშქრობის დროს (მას ესპარტოზმდენ ხაზარებთ). ძველი ალბანელი ისტორი-კოსი აღწერს ქალაქის დარბევის ამბავს და მოგვით-ხრობს შემოსეულთა ნადავლის შესახებ. ამის მიხედ-ეთ ჩანს, რომ თბილისი მდიდარი მოვაჭრე ქალაქი ყოფილა;

არაბების გამოჩენა მსოფლიო ასპარეზზე VII საუ-კუნის შუა წლებში. უკვე ორმოციანი წლებიდან იწ-ვლება მათი შემოღწევა ამიერკავკასიასა და საქართვე-ლოში, ხოლო საუკუნის ბოლოს ისინი მკვდრდებიან იბილიში, რომელიც მათი ამირას, ე. ი. არაბთა მე-ფისნაცვლის, საჭადმო და დამპყრობელთა მმართვე-ლობის ცენტრი ხდება. ეს უკვე მომდევნო პერიოდის („გარდაბაჰალი ხანის“) დასაწყისია.

კულტურა. უმნიშვნელოვანესი მოვლენებია: ქარ-თული ანბანის გაჩენა და ეროვნული მწერლობის ჩა-სახვა. ქართული დამწერლობის დღემდის ცნობილი უძველესი ნიმუშებია V საუკუნის მიეკუთვნება. ეს არის პალესტინის ქართული მონასტრის (ბეთლემის მახლობლად) იტაკის მოზაიკის წარწერები, რომელ-თაც ოცდაათიან წლებს მიეკუთვნებენ, ხოლო თვით საქართველოში — ბოლნისის სიონის წარწერები ოთ-ხმოსკდათაიანი წლების დასაწყისისა; აგრეთვე ზღნა-წერები — პალიმფსტები სახარების ტექსტების ფრა-გმენტებით. ამით მოხდევს VI და VII საუკუნეების წარწერები ტაძრების კედლებზე და სტელებზე (მცხე-თის ჭვარი, პანტიანის, წრომის, ნათლის-მცემლის უდაბნოს, კატაულის სტელები და სხვ.), წრომის მო-ზაიკის წარწერა. ამ აღრიცხულ პერიოდში არსებობდა მხოლოდ ეგრეთ წოდებული მრგვალი (ასომთავ-რული) ანბანი; ასოები უკლასკურად ნათელი და პარ-მონიულია, მშვიდი, თანაბარზომიერი პროპორციები აქვს. პალესტინის, ბოლნისის, მცხეთის ჭვარისა და წრომის წარწერები თავისთავად შეიძლება ზღოვ-ნების ნიმუშებად ჩაითვალოს.

მამინდელი მწერლობის ძეგლთაგან ბევრი აღარა-ფერი გადარჩენილა. მაგრამ რაც შემოგვარჩა, მძალიე ლიტერატურული ღირსებებითაც გამოირჩევა და მრავალ ძვირფას ცნობასაც შეიცავს იმდროინდელი რეალური ცხოვრებისა და ყოფის წარმოსადგენად, თუცა ეს პავოგრაფიული თხზულებებია, ე. ი. მარტ-ვილთა ცხოვრების აღწერებია. დოკუმენტურად და-დესტურებულია, რომ V საუკუნეში ქართულად უკვე ნათარგმნი იყო სახარება, მოციქულთა ეპისტოლენი, დავითნი; ხოლო ორიგინალურ თხზულებათაგან, გარდა იაკობ ცურაპევის „შუშანიას მარტვილობისა“, რომელიც V საუკუნის ბოლო მეოთხედს მიეკუთვნე-ბა, ამავე პერიოდისაა „ეცხტათე მცხეთელის მარტო-ვლობა“ (VI საუკუნე); არის ცნობები, რომ „მეექვსე საუკუნის გასულს ჩვენში იწერებოდა საგებელონი და სხვა დოკუმენტები, რისთვისაც საგანგებო თანამე-დობაც კი ყოფილა მწიგნობრისა“. ქართველ და უც-ხოელ მეცნიერთა მიერ დადგენილია, რომ განსაკუ-

თრებული მნიშვნელობა აქვს ქრისტიანული მწერ-ლობის ძეგლთა ქართულ თარგმანებს, რადგანაც მათ შემოგვინახეს ბევრი ისეთი ღირსშესანიშნავი ნაწარ-მოები, რომელთა ორიგინალები დაკარგულნი დაწინა-ღებულნი, თუნდაც, დავასასებლო იერუსალიმის განჩინე-ბის ქართული ვერსია, აღმოჩენილი სვანეთში კ. კეკე-ლიძის მიერ. იგი შეიცავს დიდად საყურადღებო ცნო-ბებს VI-VII საუკუნეების იერუსალიმური ლიტურგიის შესახებ².

ამავე პერიოდს მიეკუთვნება სამონაზვნო მოძრაობის ჩასახვა და პირველი მონასტრების დაარსება. ეს მოძ-რაობა მშლავრად გაიშალა. საუკუნეთა მანძილზე გრძელდებოდა და უაღრესად დიდი როლი შეასრუ-ლა საქართველოს სულიერი ცხოვრების განვითარება-ში. ქართული მონასტრები დაარსდა როგორც საქარ-თველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთაც. მახლობელი აღმოსავლეთის გაქრისტიანებულ ქვეყნებში, სადაც უკვე არსებობდა დიდი სამონასტრო ცენტრები და გაფურჩქნეული იყო ქრისტიანული სასულიერო მწე-რლობა.

საკუთრივ საქართველოში პირველი მონასტრები, როგორც ჩანს, VI საუკუნეში ჩაისახა. მათი წარმოშო-ბა დაკავშირებული იყო იმ მისიონერთა მოღვაწეობას-თან, რომელნიც ცნობილი არიან „ათცამეტ ასურელ მამათა“ სახელით. ამ „მამებმა“ დიდი როლი შეასრუ-ლეს ქრისტიანობის გავრცელებისა და განმტკიცების საქმეში. მათი მოღვაწეობის ასპარეზი ქართლი და კა-ხეთი იყო. „მამების“ ვინაობისა და წარმომავლობის შესახებ განსხვავებული აზრებია გამოქმულები. კ. კეკე-ლიძის აზრით, ისინი ეროვნებით ქართველები იყვნენ, სირიაში წასულნი, მაგრამ იძულებული გახდნარან უკანე; დაბრუნებულიყვნენ, რადგანაც სირიაში მათ სდევნიდნენ, როგორც მონოფიზიტებს. მათ მიერ დაარსებულ მონასტრთაგან (ზედაზენი, შიომღვიმე, სამთავისი, წილკანი, ურბნისი, ბრეთი, ულუმური ქარ-თლანი; მარტყოფი, დავით-გარბჯა, ხორხა, ალავერდი, ილალო, ნეკრესი კახეთში) ზოგი შემდეგ, საუკუნე-თა მანძილზე, მნიშვნელოვან კერებად იქცა დასავ-ლეთ საქართველოშიაც (ეგრესში) დარჩენილა ადრი-ანდელი ეკალი ბერების (ასკეტების და არა მხოლოგრე-ბის) მოქმედებისა — მაგ., მცირე სამლოცველოები ამჟამად მიუღწეველ „კაპების სვეტზე“.

არსებითი იყო კონტაქტები ბიზანტიურ სამყაროს-თან. პირველ ხანებში განსაკუთრებით სირიასა და პა-ლესტინასთან, მეუობელ სომხეთთან, მცირე აზიასთან.

V საუკუნეში ქართველმა უფლისწულმა, ცნობილმა პეტრე ქართველის (ბერის) ან პეტრე მაიუმელის სა-ხელით (ზოგი მკვლევარი მის მიჩინებს იმ წიგნების ავტორად, რომელთაც დონისებ არეოპაგუსს მიაწე-რენ) დაარსა ქართული მონასტერი ბეთლემის მახ-ლობლად ბარ-ელკუტში. VI საუკუნეში ქართველი ბე-რები აქტიურად მოღვაწეობდნენ სირიაში, საყვირ-ველ მთაზე, სადაც მქიდაორ კონტაქტი ჰქონდათ დამ-ბრუნებულ უმცირეს სემონ მესვეტესთან (გარდაიცვა-ლა #99 წელს) — ამას ადასტურებს თვით სვიმეონისა და დედამისის მართას ცხოვრებათა ტექსტები. სხვა ქრისტიან ერთა წარმომადგენლების მხარდამხარ ქა-რთველური იღვწოდნენ პალესტინის დიდ მონასტრებ-ში, მაგალითად, საბა განმწენილის ლავრაში. აგრე-თვე სინან მთაზე, ბოლო წლების გამოკვლევებმა გა-მთავლიანა ქართული ცენტრების არსებობა ანტიოქიის

მახლობლად და სხვა ადგილებშიცა. საფიქრებელია, რომ სხვა აღმოჩენებიც არის მოსალოდნელი.

სწორედ მონასტრებთანა დაკავშირებული სამწერლო საქმიანობა, რომლის შედეგიც იყო თარგმან ბიბლიის წიგნებისა, სხვადასხვა სარწმუნოებრივ-ფილოსოფიური თხზულებისა, ეგზეგეტიკური ლიტურგიკული. ასკეტიკური-მისტიკური, პაგოგრაფიული და სხვა ნაწარმოებთა ბერძნულიდან, სირიულიდან, სომხურიდან, იქვე შეიქმნა ორიგინალურ თხზულებათა უმეტესობაც, ძირითადად, წმინდანთა ცხოვრებანი, რომლებიც წემოთ შვიხსენიეთ.

ჩვენ აღვნიშნეთ ისიც, რომ მონასტრები იყო განათლების კერებიც, რაც საფიქრებელია, მაინც უფრო მეტად ცოტა მოვიგვიანო ხანაზე უნდა ითქვას, არსებობდა თუ არ სხვა რაიმე სკოლა? კ. კეკელიძე იმომებს სომეხ ისტორიკოსებს კორიუნსა და მოხე ხორენელს. პირველს ნათქვამი აქვს, რომ მეფე ბაკურმა „უბრძანა ერთს, ქართული ენის მყოფნი კაცს, ჭალის, შეყვრიბა ბავშვები სხვადასხვა კუთხიდან, სადაც სხვადასხვა კილოვანზე ლაპარაკობდნენ, და ესწავლებინა მათთვის ერთი ენა, რომლითაც ქართველებმა დღეის დღედება დაიწყეს“. მოხე ხორენელიც ადასტურებს, რომ ბაკურ მეფისა და მოხე ეპისკოპოსის თაოსნობით შეუკრავებიათ ბავშვები, რომ მათთვის ესწავლებინათ. კ. კეკელიძის დასკვნით, „მშინდელი ქართული სკოლები იყო ელემენტარული, პირველდაწყებითი, სადაც უპირველესად საღმრთო წერილის ასწავლადნენ და ეკლესიის მსახურთ ამზადებდნენ“. რა თქმა უნდა, არ უნდა წარმოვიდგინოთ, რომ ვინც წერა-კითხვას ისწავლიდა, ყველა სასულიერო პირი უნდა გამხდარიყო; მაგრამ უტყვევია, რომ „განათლება“, თუნდაც დაწყებითი, მაინც სამღვდელეპოების კუთვნილება იყო უპირატესად. საშუალო ან უმაღლესი სასულიერო სკოლები V-VII საუკუნეებში არ უნდა ყოფილიყო — სწავლის დასაბუთებლად ქართველები მაშინ უცხოეთს მიემგზავრებოდნენ ხოლმე¹⁰.

დასავლეთ საქართველოში, ეგრისის სამეფოში, ამ დროს ჭერ კიდევ ძლიერი იყო უშუალოდ ბერძნული-ბიზანტიური სამუაროს გავლენა. დამწერლობისა და წიგნა-ლოცვის ენა ბერძნული იყო, მხოლოდ თანდათან შეცვალა იგი ქართულმა ენამ. კულტურის მაღალ დონეს მოწმობს ის, რომ ქალაქ ფაზისის მახლობლად უკვე III-IV საუკუნეებში არსებობდა „ფილოსოფიური და რიტორიკული განათლების მნიშვნელოვანი ცენტრი... სადაც განათლებას იღებდნენ არა მარტო ადგილობრივი მცხოვრებნი, არამედ რომის პროვინციებიდან ჩამოსული ახალგაზრდებიც“¹¹, ეს ჭერ კიდევ წარმართული სასწავლებელი იყო, და არა ქრისტიანული.

IV-VII საუკუნეების საქართველოს კულტურა რომ რეალურად, ხელშესახებლად წარმოვიდგინოთ, მაინც, უპირველეს ყოვლისა, უნდა მივმართოთ იმდროინდელ ხელოვნებას — გამოყენების, რომლის ნიმუშებიც არქეოლოგიური გათხრებით არის მოპოვებული, და მოვუშინებთ. ამ ნიმუშთა და ძეგლთა მიხედვით შეგვიძლია ვიმსჯელოთ როგორი იყო საზოგადოების განვითარების დონე, მისი მოთხოვნილებანი და გეოგრაფიკული, დავადგინოთ როგორი იყო კულტურული და ეკონომიკური ურთიერთობა სხვა ქვეყნებთან (რაკი ყოფაცხოვრებებში სამხარ ნივთთა შორის იმპორტუ-

ლიც ბევრი გვხვდება), როგორი იყო პროცესი სპეციფიკური ეროვნულ თავისებურებათა ჩამოყალიბების ხელოვნების სხვადასხვა დარგში. შეფარდება სპეციფიკების ხელოვნებასთან და, შესაბამისად, ქართული მხატვრული შემოქმედების ადგილი იმდროინდელ მსოფლიო ხელოვნებაში. ამ წიგნის საგანსაც სწორედ ეს საკითხები შეადგენს.

თავი II. არქიტექტურა

1. ძვ. წ. ბერძენი არქიტექტურა

როგორც შესავალში ითქვა, საქართველოში ყველაზე უკეთ საცელესიო შენობებია შენახული. ეს მით უფრო ითქმის IV-VII საუკუნეების შესახებ. ბუნებრივია, შენდებოდა ყველა სახის ნაგებობა, რომელიც ესპორიობდა განვითარებულ საზოგადოებას: საცხოვრებელი სახლები, რომლებიც განსხვავებულია პატრონის ნივთიერი შეძლებისა და ადგილმდებარეობის მიხედვით (მათს ჩამოყალიბებაზე მოქმედებდა კლიმატური პირობები, რელიეფი, სოციალური განვითარების თავისებურება, ისტორიული მოვლენებიც). მეფეთა და ფეოდალთა სასახლეები, სხვადასხვაგვარი თავდაცვო ნაგებობა, სამურწეო დანიშნულების შენობები, სიღებო.

არა მარტო ქვეყნის ეკონომიკური ვითარების გასაღწევისწინებლად, არამედ სამშენებლო-საინჟინრო კულტურის დონის წარმოსადგენადაც აუცილებელია მოვიხსენიოთ წყალმომარაგება — წყალსადენები სასმელი წყლის მისაწოდებლად, განსაკუთრებით კი სარწყავი არხების სისტემები, რომელთა შენების ტარდაც იცაქ ქართლის სამეფომ ანტიკური დროიდან მიიღო მემკვიდრეობით. წერტილობითი ცნობების თანახმად, ამ ეპოქაშია გაუვანელი ან აღდგენილი რუსთავის, ნახიდურის, გაიანის, რუს-ურბნისის, წილქისა და სხვა არხები¹². თუმცა ფეოდალიზმის გამარჯვება საქართველოშიც, ისევე როგორც სხვაგან, ქალაქების დაცინებას მოასწავებდა, ამ ხანაში მაინც დაარსდა ახალი ციხე-ქალაქები (მაგალითად, არტანუჯი, თბილისი, უჯრამი); ეგრისში, შავი ზღვის სანაპიროზე, გარდა ადგილობრივი მოსახლეობის ნაშენი გალავნებისა, დარჩენილია რომაელთა და ბიზანტიელთა მიერ აშენებული სიმაგრეებისა და სამოქალაქო ნაგებობათა ნაშთებიც. მაგრამ ყველა ამ შენობის დიდი უმეტესობისა ან ცვალივ ადარ არის, ან მხოლოდ ნანგრევებილია.

საქრო შენობათა შესახებ მცირეოდენი ცნობა ლიტერატურულ წყაროებშიაც შეგვიძლია მოვიძიოთ. მაგრამ რეალურ წარმოდგენას თვით ურომომოდურების შესახებ ეს ცნობები ძნელად თუ შეგვიქმნის. სრულიად უცნობი რჩება ჩვენთვის მაშინდელი სამონასტრო არქიტექტურა¹³. სამარხების არქიტექტურა — მხოლოდუბები — ამ დროს არც არსებობდა, თუ არ ჩავთვლით კვით ნაშენ კამაროვან მიწისქვეშა კამერებს, რომელთა ნიმუშებიც აქა-იქ ჩნდება. და მხოლოდ საეკლესიო ზურთომოდურება გვაძლევს თავსალებას, რომ აღვადგინოთ მისი მოლიანი სურათი, თავისებურება და განვითარების პროცესი. ხოლო რამდენადც მაშინდელი არქიტექტურის მხატვრულ-სტილისტური თავისებურება სწორედ საეკლესიო მშენებლობაში იქ-



ქდა ვეკლანე მკაფიოდ თავს, ჩვენ უფლება გვაქვს გარბნის მიხედვით ვიმსჯელოთ ქართული ზურთომო-
ჯერების ზოგად სახესა და პრობლემებზე.

2. ძირითადი პრობლემები. მიმართება სხვა
კვახეების ზურთომოქვარებასთან

ქრისტიანული საეკლტო შენობას, რომელიც ახალი
ქრწუმობის მიღების შემდეგ თანდათან უმთავრეს
ზურთომოდქრულ თემებს იქცევა. ქართულად ბერძ-
ნული სახელი „ეკლესია“ ეწოდა. პირველ ტომში ნაწ-
ენები იყო, რომ ბოლო წლების არქეოლოგიური გა-
ჩხრების წყალობით საქართველოში აღმოჩნდა წინა-
ქრისტიანული საეკლტო შენობებიც, ზოგი მათგანი
სკამოდ იყო მასშტაბისა, ჩვენ ვიცნობთ ამ შენობა-
თა გეგმებს და ნაქლებად ვაცნობთ საკუთრივ ზუ-
რთომოდქრებას. არ ვიციტ როგორი იყო მნიშვნელო-
ბის მიხედვით გარეგნული სახისა და შიგა სივრცის
შეფარდება. სხვა ქვეყნების მაგალითებისა და თვით
გეგმების დაკვირვებით შეიძლება დავასკვნათ, რომ
ეს წარმართული ტაძრები არ იყო ნავარაუდევო მორ-
წმუნეთა შესაკრებად, მხოლოდ ღვთაებათა „სახსოვ-
რებელი“ იყო. ქრისტიანულმა ეკლესიამ კი სწორედ
ასეთი ამოცანა დაისახა: შეექმნა ვრცელი სადგომი
მლოცველთათვის, როგორც ცნობილია, ეს იყო ერთი
უმთავრესი სახელთაგანი, რომელიც ახალმა ზურთო-
მოდქრებამ მოიტანა მთელ საქრისტიანოში. ასე იყო
საქართველოშიაც.

იმ დროს, როდესაც ჩვენში პირველი ეკლესიების
შენება დაიწყო, სირიასა და პალესტინაში, რომში
უკვე შემუშავებული იყო ან მუშავდებოდა გარკვეუ-
ლი ფორმული ეკლესიის გეგმისა, ნაქრანებით სალო-
ცების სახლის ფუნქციით. როგორც არ უნდა ყუ-
ფილო შენობის ტიპი, მის ძირითად ნაწილებს შეად-
გენდა საკუთრბეული (რომელსაც ცოტა მოკვანიანად
აუცილებლად აღმოსავლეთისკენ მიმართავდნენ) და
დარბაზი მლოცველთათვის — ნაოსი. სანამ წირვა-
ლოცვის ფორმები საბოლოოდ დადგინდებოდა, ეკლესიის
უველა ნაწილი (მაგალითად, საკურთხეულის მხარე)
ერთგვარად არ შენდებოდა, შემდეგ ამ მხრივაც
გარკვეული კანონები ჩამოყალიბდა.

ბუნებრივია, საქართველომ ეკლესიის ფუნქციური
აგება პირველი ქრისტიანული ცენტრებისგან გადმოი-
ღო. ლეონტი პროკოპი (XI ს.) ნააშობი აქვს, რომ
მირიან მეფემ, აღიარა თუ არა ქრისტიანობა, რომის
იმპერატორის კონსტანტინესაგან, ითხოვნა ქვიბოუ-
რონი აღშენებისათვის ეკლესიათა“. კონსტანტინემ მარ-
ტოლაც „წარმოგზავნა მღვდელნი და ზურთონი ფრიად
მრავალნი“, და მათ რამდენიმე ეკლესია კიდევ ააშუ-
ნეს საქართველოში¹⁴. ჩვენ არ ვიციტ როგორი იყო
ეს ეკლესიები, ჩვენსამდე არც ერთს არ მოუღწევია,
მაგრამ უძველესი გადარჩენილი ეკლესია-სამლოცვე-
ლოები, რომლებიც დროის მიხედვით მცირედ არის
დაზოვრებული იმ პირველ შენობებს და რომელთაც
უპყველია, უკვე თვით ქართული ოსტატები აგებდ-
ნენ, არსებითად განსხვავდება დასავლური ნიმუშები-
საგან. ეს დამახასიათებელია: როგორც ცნობილია,
ქრისტიანობა გავრცელდა და ქრისტიანული საეკლესიო
მნიშვნელობა ვერაუდდა რომის იმპერიისა და მისი
წესობელი ქვეყნების უზარმაზარ ტერიტორიაზე იმ-

პერიადში შემაღლ ქვეყნებსაც და მის მეზობლებსაც,
უველას საკუთარი, განსხვავებული ტრადიციები ქმნი-
ნდა მშენებლობის დარგში. ქრისტიანობის გავრცე-
მომდევნო საკუენები ზურთომოდქრების ახალი ამო-
ცანების ათვისების, ახალ მოთხოვნილებებთან შეგუე-
ბის ხანა იყო. ამ პროცესში საბოლოო შედეგს, ე. ი,
იმ სახეს, რომელსაც საკულტო ზურთომოდქრება
შიილებდა ამა თუ იმ ქვეყანაში, განსაზღვრავდა უპირ-
ველესად სწორედ საკუთარი ტრადიციების ძალა, აგ-
რთვედ შეფარდება რომაულ-ელენისტურ ტრადიციებ-
თან და დასავლური და აღმოსავლური ელემენტების
თანაფარდავაც. ეს ასე იყო მსხვილად და იმისა, რომ
იდუური პროგრამა უველგან ერთი ქმონდათ, რომ საქ-
რისტიანოს ქვეყნებს შორის მჭიდრო ურთიერთობა
არსებობდა, ადგილი ქმონდა ურთიერთგავლენას, იდე-
ების, კონკრეტული ფორმებისა და მხატვრულ-ზურთო-
მოდქრული ფორმების ურთიერთ გაცვლასაც ამით აიხ-
სნება ქრისტიანული არქიტექტურის დიდი მრავ-
ალფეროვნება (საერთო ნიშნებთან ერთად) დასავ-
ლეთშიაც და მახლობელ აღმოსავლეთშიაც. ამის
ერთი მკაფიო მაგალითთაგანია საქართველო: ეკლესიის
ნახესებე თემას ჩვენში უფარდებდნენ საკუთარ ზუ-
რთომოდქრულ ტრადიციებს, რომლებიც ბევრ რა-
მეში არსებითად განსხვავდებოდა გარედან შემოტანი-
ლთაგან, ამ მხრივ დამახასიათებელია ძველი ქრის-
ტიანული ეკლესიის უველანე გავრცელებული სახეო-
ბის — ბაზილიკის — ბედ-ილბადი საქართველოში.
ქვემოთ დავინახავთ, რომ ამ, ჩვენი ქვეყნის ტრადი-
ციებისთვის უცხო, კომპოზიციური თემის შეგუების
პროცესი ძნელი და საკმაოდ ხანგრძლივი იყო.

მთლიანად კი, ძველთა ანალიზი და ევოლუციის სუ-
რათი ცხადყოფს, რომ ქართული საეკლესიო არქიტე-
ქტურისთვის არსებითი მნიშვნელობა ქმონდა სწორედ
აღმოსავლურ ძირებს, რომლებსაც უშუალოდ უყა-
შირდება ქრისტიანული ზურთომოდქრების მოწინავე,
მამოძრავებელი ელემენტები.

განურჩევლად შენობის ტიპისა, ქართულ ეკლესიებს
ზოგა უცვლელი ნიშანი ახასიათებს: დასავლეთის მხარ-
რეს, მცირე გამოწვლით, არ გააჩნიათ ნართექსი;
ატრიუმი უცნობია; არ არსებობს (უოველ შემთხვევაში,
აღმოსავლეთ საქართველოში) საგანგებო განცალკეე-
ბული შენობები სანათლავებისთვის (ბაპტიტერიუმი-
ები), თემა, დიდად გავრცელებული იტალიაში, საფრან-
გეთსა და მახლობელ აღმოსავლეთში (სირიაში, მცირე
აზიაში)¹⁵. მხოლოდ თითო-ორიოდა შემთხვევაში
სანათლავისთვის ცალკე სადგომს გამოყოფდნენ ეკლესიის
სხვანავე შიგნით — ეს მაგალითები VI საუკუნის არ
გაღმოსცილებია, თუმცა, როგორც ითქვა, უძველესი
სამონაქტრო კომპლექსები არ შემონახულა. ეკვი არ
არის, რომ ამ კომპლექსებშიაც ეკლესიის შენობა
განცალკეეებით იდგა, აგრ არ იყო ჩართული შენობათა
ერთიან გჯუღში; და არსებობდა, როგორც ეს სირიაში
იყო, „ეკლესია-სახლის“ ანსამბლი. რა მდებარეობაც
არ უნდა ქმონდეს ეკლესიას, მთაზე იქნება, ვაკეზე
თუ ხეობაში, იგი ყველგისთვის არის აღმართული, ისე,
რომ ყოველი მხრიდან ჩანდეს. იტალიელი მეცნიერის
ა. ალაპო ნოველოს სამართლიანი აზრით, ქართული
ეკლესიის ადგილმდებარეობის ისე არჩევდნენ, რომ
გამარჯვების, ტრიუმფის, სიხარულის განწყობილება
ყოფილიყო გამოხატული¹⁷. მას მიაჩნია, რომ ამ თა-
ვიებუბრებას ერთგვარი კავშირი აქვს ლა ცის ქვეშ



ჭერის აღმართვის ტრადიციასთან, რომელიც გავრცელებული იყო საქართველოში (და დასავლეთში).

პირველი ქართული ეკლესიები ძალიან პატარაა. ეს სამლოცველოები უფროა, ვიდრე ეკლესიები. ახალი ამოცანა ადგილი ამოსახსნელი არ იყო. ამას გარდა, როგორც ჩანს, თავდაპირველად მინც, მლოცველები ეკლესიაში კი არ შედიოდნენ, არამედ გარედან უსმენდნენ წირვა-ლოცვას. სხვა რომ არაფერი იყოს, ახალ, უცნობსა და შით უფრო საშინელ ღმერთს. ეტყობა, ახლად მოქცეულნი ერთბაშად ვერ „გაუმინაურდებოდნენ“. ამასთან დაკავშირებით გ. ჩუბინაშვილი იმორწმუნებს ერთ ადგილს „ქართლის მოქცევიდან“, უფრო ზუსტად, „მირიანის ანდერძიდან“. მირიანი, როცა მის მიერვე მცხეთაში აგებული „ზემო ეკლესიის“ ამბავს მოგვითხრობს, თითქოს შემერთალი აღნიშნავს: „და ყოველადვე ვერ ვიკადრებდი კართა მისთა განხუშად, თუნიერ ხოლო დღეს კრიაკება, არცა შესულვინ იკადრებდა თუნიერ მდღელთასა, რომელნი გალობედ მას ზინა... რამეთუ შიში დიდი დაცემულ იყო ყოველსა ზედა ცაცსა“¹⁸. „ამ ფრასებში — ახვანის გ. ჩუბინაშვილი, — ცხადად, სრული უშეკველობით გამოიხატა მორწმუნის მაგიური ფსიქოლოგია, რომელიც აიძულებს მას შიშით მიუახლოვდეს ეკლესიას, ახალი ღმერთის მსახურების ადგილს... საჭირო იყო ჭერ ფსიქოლოგიის გარდქმნა, რაც რასაკვირველია, ერთბაშად არ მოხდებოდა“¹⁹.

თავდაპირველად ეკლესიის ასაშენებლად ზოგჯერ იმ ადგილებს ირჩევდნენ, სადაც მანამდე წარმართული სალოცავები იყო. ე. ი. უკვე შეჩვეულ, მორწმუნის მიერ ფსიქოლოგიურად შეთვისებულ ადგილებს.

ზოგი ადრინდელი ეკლესია, მათ შორის რამდენიმე ძალიან მნიშვნელოვანიც, უკავშირდებოდა რელიკვიებს — მარტვილთა და წმინდანთა საფლავებს. „წმინდა ნაწილებს“²⁰. სვეტიცხოველი, გადმოცემით, იქ დგას, სადაც დაფლავია „კუართი უფლისა“; ურშეთის ეკლესიაში, მატიანის თანახმად, აშენებისას „დაუტყვევს სამსუქლანი უფლისანი“, მანდისში, ფიცარნი იგი უფლისანი²¹, თბილისის სიონში იხანება წმ. ნინოს „ჭვარი ვაზისა“; შიომღვიმეში, ზედაზნებში, წილკახში, ხირსაში, ბრეთში დამარსებელთა — ასურელ მამათა — საფლავებია, ბოდბეში — წმინდა ნინოსი, და სხვ... მაგრამ მინც საქართველოში რელიკვიების კულტი იმდენად არ ყოფილა გავრცელებული და ფესვგადგმული, როგორც დასავლეთის ქვეყნებში იყო.

არსებობს მოსაზრება, რომ ქრისტიანობის გამარჯვებამდე და პირველ ათეულ წლებში გამარჯვების შემდეგ, ჩვეულებრივ, უკვე აღდგომითი წირვისთვის განუთვინელი ეკლესიები უგუმბათოდ შენდებოდა, წაგრძელებული გეგმით; ხოლო ცენტრული გეგმები (გუმბათიანი ან უგუმბათოც) მავზოლეუმებისა და მარტირუმებისთვის იყო; პირველი ტიპი წარმოშობით უკავშირდებოდა რომაულ სამოქალაქო ნაპოლეოებსა და ებრაელთა სინაგოგებს. მეორე კი რომაულ სამარბ და მემორიალურ შენობებს²⁰. საქართველოს მაგალითები ამ დებულებას არ ადასტურებს. ჩვენში, ვაჭრისტიანების შემდეგ, საერთოდ არ აშენებდნენ საგანგებო მონუმენტურ სამარბებს, ხოლო დარჩენილი ნიშნულები უშეკველად მოწმობს, რომ ცენტრული და წაგრძელებული გეგმის მქონე საკულტო შენობებს შორის ფუნქციური განსხვავება არ ყოფილა, ე. ი. შენობის

ცენტრულობა სრულებითაც არ ნიშნავს, რამ ეს მატრიუმოა, ან პირიქით²¹.

ყოველთვის ვერ ხერხდება დადგენა, რამდენად დადის სახელზე იყო ამნებლზე რამდენიმეჯერ ხის ე. ი. უადრესი, ქართული ეკლესიები: ბევრი მათგან დიდი ხნის წინათ გაუქმდა და მოსახლეობას არ ზემოუნახავს მათი თავდაპირველი სახელწოდება; ბევრ ეკლესია საუკუნეთა მანძილზე რამდენიმეჯერ განხლებულა და ახლად კურთხევის დროს ძველი „წმინდა პატრონი“, ზოგჯერ, რამე მიზეზის გამო, სწმინდანი იცვლებოდა. მაგრამ ზოგი რამ მინც ცნობილია: რამდენიმე ეკლესია ჭერის ან ჭვარპატრონის სახელობისა იყო (მანდლისი თავდაპირველად, უჭარბო ჭვარპატრონისა და სხვ.), რამდენიმე — წმ. ნინოს (ბოდბე, ნინოწმინდა); მაგრამ დიდი უმეტესობა მძღვნეულია ღვთისმშობლისადმი (ისევე, როგორც კონსტანტინოპოლში), თუმცა განსხვავებული სახელწოდებით კი: მარიამწმინდაი, ეველაწმინდა, დედალვისი მიძინება; გ. ჩუბინაშვილმა დაადგინა, რომ ღვთისმშობლის ან მისი მიძინებისადმი მიძღვნილი სიონად წოდებული ეკლესიებიც საქართველოში სწორედ ადრინდელ ხანაში (V-X საუკუნეებში) აგებული რამდენიმე ტაძარია სიონად ცნობილი (სახელი იერუსალიმის სიონიდან მომდინარეობს): ბოლნისისა, თბილისისა, დმანისისა, ატენისა, სამეფილისა, ძეანისა, ხევისა და სხვ.²² თუ დავუმატებთ, რომ V-VII საუკუნეების ძეგლთაგან ღვთისმშობლისავე სახელობის იყო თბილისის ანჩისხატი, ზეგანის, მატნის ცხრაქარას, ძველი ვავაზის, ძველი შაშაის (მთავარი გუმბათიანი) და წარმის (ცხუშტის ცნობით) ეკლესიებიც, გასაგები გახდება რომ ღვთისმშობელი იმთავითვე ჩვენში განსაკუთრებით პოპულარული იყო. მას უპირატესობას ანიჭებდნენ, ასევე იყო შემდეგშიაც, შუა საუკუნეების მანძილზე ღვთისმშობლისა (და აგრეთვე წმ. გიორგის) სახელობის ეკლესიების რაოდენობა დიდად სწრაფად ეველა სხვას (მომდევნო ადგილებზე არიან, მაგრამ დაგრძობლად ჩამოუვარდებიან მათ, მთავარანგელოზები, რომლებიც შემდეგ ძალიან პოპულარული ხდებიან სვანეთში, იოანე ნათლისმცემელი და მაცხოვარი).

3. საშენი მასალა. კონსტრუქციები

წინა ხანაში შემუშავებული ტრადიციები გრძელდება და ვითარდება. აღმოსავლეთ საქართველოში მონუმენტურ მშენებლობაში იყენებენ მხოლოდ ქვას. ეკლესიების კედლები შენიდანაც და გარედანაც მონიკეთებულია წესიერი მოხაზულობის თლილი ქვებით. რომლებიც ერთიან პორტოზონტალურ რიგებს ქმნის. წუობა კირის დულაზზეა. ორმხრივ პერანგ შორის ქვა-სურვა ჩაურილი — გამოდის ბეტონის ამოხსება (მცირე ეკლესიებში ზოგჯერ ამოხსება არ არის, რაი კედლის მთელი სისქე ერთ ქვას შედგება). პერანგის ქვები მიჯრით არის მიწუობილი, მაგრამ ნაკერები მკაფიოდ ჩანს, ყოველი ქვა ცალკე „იკითხება“. ყოველი რიგის სიმაღლე თავიდან ბოლომდე ერთნაირია, მაგრამ სხვადასხვა რიგის სიმაღლე განსხვავდება. ჩვეულებრივ, ქვემო რიგებში დიდი და მალე ქვებია, ზემო რიგებში უფრო დაბალია; თვით რიგებშიც ქვების ზომა სრულიად განსხვავებულია²³, აქ რამე კანონზომიერება არ ჩანს, თუ არა ის, რომ

ინდებიან რაიმე რეგულარობას, რიტმულ განმო-
ჩნებას²⁴. კედლის მასალის შერჩევისას ანგარიშს უწევ-
დნენ არა მარტო პრაქტიკულ მოსაზრებებს, არამედ
ესთეტიკურსაც: ზოგჯერ უარს ამბობდნენ ახლომდე-
ნარ კარიერის გამოყენებაზე და ქვას შორიდან ეწი-
დებოდნენ, თუ იგი უფრო შესაფერად მიაჩნდათ. შე-
რჩევის დროს, ეტუობა, არამცირე მნიშვნელობა ენი-
ჭებოდა ქვის ფერს, რომელიც არსებით როლს თამა-
შობს ქართული ტაძრის საერთო მხატვრული სახის
შექმანაში.

კახეთი განსხვავდება საქართველოს სხვა კუთხეები-
საგან. იქ თლილი ქვა არ იშმარებოდა, რადგანაც შე-
საფერის ბუნებრივი ქვა, რომლის დამუშავებაც შეი-
ძლებოდა, არ მოიძებნება. ხმარობდნენ ნატეხ ქვას
შერჩეულ ლოდებს და რიყის ქვასაც. მაგრამ რეგუ-
ლარულ პორიზონტულ რიგებს შინც იცავდნენ. სა-
ცქობად ხშირია კამარების სხმული, ე. ი. ბეტონისებრი
კონსტრუქცია.

საქართველო ძალიან მდიდარია ათასგვარი ფერის
ბუნებრივი საშენი ქვით: ტუფებით, კირ-ქვით, კვიშა-
ქვით — სწორედ ეს მასალა იშმარება უფრო ხშირად.
ძნელად დანამუშავებელი ბაზალტი, გრანიტი უფრო
სამხრეთის რაიონებში იშმარებოდა. არასოდეს არ
იყენებდნენ მარმარილოს, თუმცა მისი რამდენიმე სა-
ხეობაც მოიპოვება ჩვენი ქვეულის სხვადასხვა კუთხეში:
ქართული მონუმენტური არქიტექტურა ქვის არქიტე-
ქტურაა.

მაგრამ ადრეფეოდალური ხანის საქართველო ი-
წონის და იყენებს სამშენებლო კერამიკასაც — აგურს
(დასავლეთ საქართველოს ზღვისპირა რაიონებში
გვხვდება ქვა-აგურის შერეული წყობა — ე. წ. *opus mixtum*), კრამიტს (არქეოლოგიური გათხრების
დროს მოპოვებულია მრავალი ნიმუში, მათ შორის
წარწერებიანი და ფაგურული რელიეფებით შემკუ-
ლი), თიხის მიღებს წყალსადენებისთვის. ეს ტრადი-
ცია შუა საუკუნეებს ანტიკურმა საქართველომ უან-
დერძა.

უკლებლივ ყველა ელესიის გადასახურავად იყენ-
ებდნენ კამარებს (რომელთა ერთ-ერთი სახეობაა გუმ-
ბათი); მალეების, სარკმლების გადახურვისთვის — თა-
ღებს (იშვიათად გვხვდება უთაღო სარკმლებიც). შე-
სასვლელები ხშირად სწორკუთხაა, მაგრამ მათ ზემოთ
ლუნჯი ან ტიშანია. უცნობია ნავეების გამოყოფი სა-
ურდენების გადახურვა არქიტრავით.

გუმბათქვეშა კვადრატთან გუმბათის დასაკავშირებ-
ლად იშმარება მხოლოდ კონქები და არა პანდანტივე-
ნი (აფრები), როგორც ეს ბიზანტიაში იყო (საქარ-
თველოში აფრები ჩნდება IX საუკუნიდან, ტრომპები
კი საბოლოოდ იღვენება სწორედ მაშინ, როდესაც
მათ პირველად მიმართავენ ბიზანტიას).

ტრომპი შეიძლება იყოს სრული (ნახევარი კო-
ნუსის ან, უფრო იშვიათად, მეოთხედი სფეროს ფო-
რმისა), საფეხურიანი, და წაკვეთილი — როდესაც
მას შიგნითა წვერო არა აქვს.

გვხვდება თაღის კონსტრუქციათა შემდეგი სახე-
ობანი:

ა) ერთ ქვაში, რომელიც განუთვნილია სარკმლად

ზემო ნაწილისთვის, ამოჭრილია თაღის მოხაზულობა
(ხშირად ამავე ქვაზეა თაღის მორთულობაც) — ორ-
ნამეტნული სათაური). კონსტრუქციულად, ეს შემდე-
ვლი თაღი არ არის.

ბ) ერთი ქვა გამოჭრილია თაღის სახედ — ჩვეულე-
ბრივ, იგი კმარა მხოლოდ ვიწრო სარკმლის გადასა-
ხურავად.

გ) იშვიათად: თალი შედგენილია ორი ქვისაგან.

დ) თალი ამოყვანილია რამდენიმე ქვით, რომლებიც
თაღის მოხაზულობის მიხედვით არის გამოთლილი. ამ
სოლისებარ ქვებს, სახას თანახმად, სომი ეწოდება
(„საკამარე ქვა მოხრალი“). შუაში, თაღის წვეროს,
უმეტესად — მაგრამ არა ყოველთვის — ვიწრო სა-
ქეკი ქვაა. თუ საქეკი ქვა არის, თალი ჩვეულებრივ
შედგება ქვების კენტი რიცხვისაგან, ე. ი. საქეკის ერ-
თხა და მეორე მხარეს ქვების თანახარი რიცხვია: თუ
თალი პატარაა, შეიძლება თათო-თითოც იყოს, თუ
მორიდილია — რამდენიმე ქვა (მაგ., ქვემო ბოლნი-
სი, სარკმლები; წრომი, საკურთხევის აფსიდის თალი,
ხადაც საქეკის ორ მხარეს თერთმეტ-თერთმეტი ქვა).
მაგრამ ეს არ არის ურუვევი წესი, მით უფრო, ფართო,
მრავალი ქვისაგან შედგენილ თაღებში.

ამ დროს ჩვენი იშვიათია თანახარი სოლებისგან
(სომებისგან) აწყობილი თაღები, გავრცელებული ან-
ტიკურ რომში, უფრო ადრეც, ეტრუსკებთან, ქრისტა-
ნულ სირიაში²⁵. თუმცა თაღის ქვები რადიალურად
ლაგდება, მათი ფორმაც უმეტესად ტრაპეციულია.
ჩვეულებრივ ქვების ზომები განსხვავებულია, ქვის
სიგრძე კი სკარბოხს სიმაღლეს (ზოგჯერ ბევრად).
სოლის ფორმას უახლოვდება საქეკი ქვა, მაგრამ
გვხვდება სპეციფიკური მოხაზულობის, მაგალითად,
თავგაფართოებული, თითქოს ჩაქონისებრი საქეკი
ქვაც (იხ. თუნდაც ბოლნისის სიონის ნავეების გამოყო-
ფი თაღები). სრულიად უცნობია რაიმე მორთულობით
ან პროფილით გამოყოფილი საქეკი ქვა.

კ ა მ ა რ ე ბ ი შემდეგი სახისაა:

ა) ც ი ლ ი ნ დ რ უ ლ ი — ნავებისა და (ჭვაროვანი
გუმბის ელესიებში) მკლავების გადასახურავად. ნაწ-
ყობა რადიალურად განლაგებული ქვებით, რომლე-
ბიც გამოჭრილია კამარის მოხაზულობის მიხედვით.
ზოგჯერ წვერში კამარის მთელ სიგრძეს თხელი საქე-
კი ქვების ზოლი გახდევს. როდესაც კამარა გრძელია,
ე. ი. მთელ ნავს ხურავს, მას კონსტრუქციული მნიშ-
ვნელობის რამდენიმე საურდენი თალი უყვებდა.

ბ) კ მ ქ ი, ე. ი. მეოთხედი სფეროს ფორმის კა-
მარა — აფსიდების გადასახურავად. წყობის ქვები
დალაგებულია სფეროს რადიუსების მიმართულებით,
რიგების ნაკრები პორიზონტალურია. ზემოთქენ რი-
გების სიმაღლე, ე. ი. ქვების ზომა, კლებულობს; სულ
ზემოთ, ცენტრში, ერთი საქეკი ქვაა, ჩვეულებრივ
თხელი ქვა, გაფართოებული მრგვალი თავით ან ლუ-
რსმისებრი მოხაზულობისა; იგი მართლაც ჩაქედილია
კამარის კვანძში (ხანწვერისი, ატენი).

გ) ჭ ვ ა რ ო ვ ა ნ ი კ ა მ ა რ ა — მცირე კვადრატუ-
ლი ოთახების (მაგალითად, საღიაკუნისა და სამკვეთ-
ლოს) გადასახურავად.



დ) ვ ა რ ს კ ე ლ ა ვ ი ს ე ბ რ ი კ ა მ ა რ ა — ამგვარივე ოთხხეობისთვის, ყუველთვის რვასხივიანია და ეურდნობა რვა თავად; ამავდამ ოთხი (ყოთხეობისა) ტროშია, ოთხი — ეკლესიის სიბრტყეთა ზემოთა მოთავსებულნი. თვით „სხივიები“ სიგრძელზე ვაჭირილი კონუსის ფორმისა და თავს იურის გადახურვის ცენტრში (წრომი).

ვ) ს ვ ე რ უ ლ ი კ ა მ ა რ ა ანუ გუ მ ბ ა თ ი, რომელსაც გუმბათოვანი ეკლესიის შუა ნაწილის გადასახურავად იყენებენ. ქვები აქაც სფეროს რადიუსების მიმართულებით არის დაწყობილი კონცენტრულ რიგებად. ზოგჯერ კამარის შიდა ზედახედი გამოყვანილია რელიეფური ჭვარი, რომლის მკლავები (ნერვურების მსგავსი) გარეთენ ოდნავ ფართოვდება.

ვ) შ ე კ რ უ ლ ი კ ა მ ა რ ა, რომლის დანიშნულებაც იგივეა, რაც გუმბათისა; მაგრამ ნახევარსფეროს ნაცვლად აქ რვაწახანგოვან საფუძვლიდან ამოყვანილი სამკუთხა მოწავეებითა, რომლებიც წვეროში იურის თავს. სივრცობრივად უახლოვდება ნახევარსფეროს, მაგრამ კამარის შორიონტალური განაკვეთი ყველა დონეზე რვაწახანგა არის. იხმარებოდა უფრო ადრინდელ ძეგლებში (მაგ., შოი-მღვიმის ძველი ტაძარი; ურბის თუნის დავითიანის ეკლესია; შეხაძლებელია, ნინოწმინდის კათედრალი).

ზ) ა დ რ ტ უ ლ საფხურზე, სანამ ფორმები და კონსტრუქციები საბოლოოდ ჩამოყალიბდებოდა, გვხვდება პირამიდული კონსტრუქცია, რომელსაც პირბითი შეიძლება პირამიდული კამარა ეწოდოს; ოთხი დაკანებული სამკუთხედი, რომელთა წვეროები ცენტრში იურის თავს.

ქართული ეკლესიის გუმბათი მუდამ აღმართულია ეგროფორდებულ გუმბათის ეულზე. წახანგოვან კონსტრუქციასზე, რომელიც ყოველი გუმბათოვანი ეკლესიის დამაგვირგვინებელი ნაწილია. გუმბათის ყელში აუცილებლენ საკმლბეს. საუყუნეთა მანძილზე მისი ფორმა და პრაპორციები იცვლება სტილის ცვლასა და ტაძრის საერთო კომპოზიციის შეცვლასთან დაკავშირებით. ამ ადრეტულ პერიოდში გუმბათის ყელი შედარებით მასიურია, მისი სიგანე სპარბოს სიმაღლეს. მას ჩვეულებრივ რვა წახანგა და ოთხი საკმლმელი აქვს (მცირე ეკლესიებში — ორი საკმლმელი).

ურევი კანონია: ბიწანტისსავან განსხვავებით, გუმბათისა და კამარების ფორმა გარედან არ მუდავდებდა; გუმბათი პირამიდული სახურავით არის გადახურული (არსებობს ერთადერთი გამოიკალი), კამარების ზემოთ კი მუდამ ორფერდა სახურავია.

ადრეტული ხანისთვის დიდად დამახასიათებელია ნალესბერი ფორმის გამოყენება თაღებისათვის, ნაწილობრივ კამარებისთვის და ზოგჯერ აფსიდების მოხაზულობისთვისაც. ეს ფორმა თავიდანვე ფართოდ იყო გავრცელებული ქრისტიანული დროის არქიტექტურაში მახლობელი აღმოსავლეთის ქვეყნებში — სომხეთში, მესოპოტამიაში, სირიასა და მცირე აზიაში. იგი იმდენად ნიშანდობლივია და იმდენად შემოფარგლული დროის მხრივ (საბოლოოდ ქრება VIII-IX საუკუნებში), რომ ძეგლის დათარიღების ერთ-ერთ საბუთად გამოდგება.

ცალკე მდგომარეობით ქვის მასიური ბოძია. სვეტი (კოლონა), მით უფრო, მონოლითური, იშვიათია, მას მეორეხარისხოვანი როლი ეკისრება. ბოძების გრგვა შეიძლება იყოს ჭვარისებრი ან სწორკუთხა, შუა

ნაიუსენ დამატებული შეერილით, უფრო იშვიათად — მარტივი სწორკუთხა გეგმისა. მგერკენსელებს უფრო რთული გეგმაც.

ქართული ტაძრის შიგა სტრუქტურის ერთი დამახასიათებელი ნიშანთაგანია უყვე V საუყუნედან (ძველ შუაშთა, ბოლნისი) ის, რომ ეკლესიებზე აყოლებულა პილასტრები (ეკლესიის სვეტები), რომლებიც ზემოთ კამარის საყრდენ თაღებად გადაიზრდებდა. ეს სისტემა პილასტრებისა და საყრდენი თაღებისა მარტო კონსტრუქციულ როლს კი არ თამაშობს, არამედ ტაძრის შიგა რიტმული დანაწევრების საფუძველსაც შეადგენს. სახურავისთვის იყენებდნენ ქვის ფილებსაც და კრამიტსაც.

სასახლეთა კონსტრუქცია რამდენადმე განსხვავებულია: მათი ქერი შეიძლება ბრტყელიც ყოფილიყო, ხისა, კოქებზე; ეკლესიის წყობა, როგორც ჩანს, იგიეთი სუფთა არ იყო, როგორც ეკლესიებში. მაგრამ საკმლმები თაღოვანი კეთდებოდა.

რაკი შუა საუყუნედის მანძილზე სამშენებლო ტექნიკა უცვლელი იყო, ჩვენ შეგვიძლია უფრო გვიანდელი მონაცემებისა და სხვა ქვეყნების ანლოგიის საფუძველზე ზოგი რამ დავასკვნათ. სამშენ მასალის გადაზიდვას აწარმოებდნენ ურმებით — ჩვეულებრივითა და, უეჭველია, ჩოჩიალათი, მარხილებით, რომლებიც მთის პირბითისთვის იყო შექმნილი, ეზიდებოდნენ სახედრებით, გორბითა და ხარბებით, ზურბითაც. ოქვის X საუყუნის წარწერაში მოხსენებულია „აზვერი (მუშა ხარი) მექუიშე“, „ჭარი, რომელი ქვასა კრებადა“, „ჭარი და სხუა აზვერი, რომელი... სპონდიც კრებადა“. ზოგჯერ კარებები მშენებლობის ადგილს დაშორებული იყო, გზები კი უვალი. ტექსტებში გაფანტული ცნობები საერთოდ მოწმობს, რომ სამშენი მასალის ტრანსპორტი ერთი უმძიმესი ოპერაციათაგანი იყო მშენებლობის პროცესში. „ბოლო ქვითა და კირი ფრად შორით მოაქუნდათ ძნელთა მთა გზათა კაცთა ზურბითო“, მოგვიბოძებს ერთ-ერთი ეკლესიის შენების აღწერისას გიორგი მერჩულემ²⁶. ხოლო სერაპიონ ზარწმელის „ცხოვრებაში“ ნათქვამია: „საქირო იქმნა [ე. ი. გაქირდა] შენება მისი (ეკლესიისა), რამეთუ ქვანი მთად ადგილთანი ტუტოვან დაფარულ იყვნენ...“ რაკი სხვას ვერაფერს ვახდენ, რიყის ქვის გამოყენება გადაწყვიტეს და ამ ქვის „ჭირით და შრომით მღინარისა მისკან მოიღებდესო“²⁷ ტიღელ აბუსერიძის თავგადასავალში ნაამბობია ებიზოლი, როდესაც უზარმაზარი ლოდის მარბილით გადაზიდვის დროს უფერად უმოქსნეს მარჭილი უღელულსა მას კართასა და უღელი ქელსავე ზედა დაშთა მათსა...“ მარბილმა „შთამოვილო საზარელი იგი და მუაფარი ჩამოღმართი“, გააღალა წყალი და „ქვითურთ შეშო მღმარითა იადიო“²⁸.

მშენებლობის დროს ზარბავდნენ ხის ხარჩოებს, რომელთაც ძველად ფაღნავი ეწოდებოდა (საბა: „ეკლესი: სიმაღლისათჳს გალტაროთ ფერკისსადგმელი); ქვასა და დუღაბს ზემოთ ან ზურბით ენიღებოდნენ, ან ოწინარით აქონდათ (საბა: „ძელი შუმზადებული ადვილად დიდთა ქვათა ახადებულად მაღლა ოსტატისათჳსა ნიხატენულთა“²⁹. კოროლის ეკლესიის (X ს.) რელიეფებზე ნახევრებია კიდევ, როგორ მიათრევს ქვას უღელი ხარი, როგორ ენიღებოდა ქვას ზურბით, როგორ ზელენ დუღაბს და თლიან ქვას. სამშენებლო იარაღები — ბარები („სათხარი“), წერაქვი, წალკარი

(ქვის სათლელი იარაღი), ქაფქირი, ჩაქურები და ურ-
ები, გონი, ფარგალი — უძველესია, დიდად არ გან-
სხვავდებოდა დღევანდელთაგან.

XII ს-მდე „იარაღის“ ნაკვად „კურტული“ იხ-
მარებოდა: „კურტული ქვის სათლელი“. არსებობს
ცნობები, რომ საშენი მასალის მოსაპოვებლად ძველ
საქართველოში ზოგჯერ მიმართავდნენ კლდის გაპო-
ბას სოფლებით, რისთვისაც სხვადასხვაგვარ ტექნიკურ
ხერხს იყენებდნენ. სათანადო ტექნიკის ცოდნა ხალ-
ხური მშენებლობის ოსტატთა შორის ბოლო დრომდის
ყოფილა შემორჩენილი¹.

რაკი საქართველოში ძველთაგანვე, გერ კიდევ ჩვენს
წელთაღრიცხვამდე ჩაისახა კლდეში ნაკვეთი საცხოვ-
რებლების შექმნის ტრადიცია, რომელიც ადრეულ შუა
საუკუნეებში განსაკუთრებით განვითარდა, უნდა ვი-
გულისხმობ, რომ კლდის საკვეთი იარაღები და სა-
თანადო ტექნიკა მაღალ დონეზე უნდა მდგარიყო.

ტექსტებში (სხვადასხვა წმინდანთა და საეკლესიო
მოდგაწერა „ცხოვრებანი“, ტბელ აბუსერისძის თა-
ვდასავალი და სხვ.) გაფანტული მოკლე ცნობებით
და გამოთქმებით ჩვენ შეგვიძლია მშენებლობის პრო-
ცესის გარკვეული სურათიც წარმოვიდგინოთ:

ერთ შემთხვევაში, როდესაც ეკლესიას აშენებდნენ
„ფიცხელსა მას კლდესა ზედა“, საჭირო იყო სათანა-
დო ბაქნის შექმნა. მშენებლებმა ეს ადგილი „ფრია-
დითა შრომითა და ქვითკირითა მუარითა მრავალთა
ერთა დაჯავეს“ (გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრება).

სხვა შემთხვევაში, როდესაც შენობის აგება უზღე-
ბათ „ადგილსა ზედა მწყურნებსა და მიწასა ზედა
ღობლსა“ („მწყურნება“ — ქობინის ადგილია). მშე-
ნებელმა თხარა „ესოდენი სიღრმე ქუთუე მიწასა,
ვიარცა ჩანს ზედათ ტაძარი ესე და მათ სიღრ-
მეთათაგან იწყო შენებად“, ე. ი. საძირკვლის ამოსაყ-
ვანად მუარ ნიადაგამდის ჩავიდნენ (ტბელი აბუსერის-
ძე). გვხვდება აგრეთვე „შენადაგება ადგილისა“,
„ქვისა მოწით აღმოღება“ და „კლდისაგან აღმოცაფვა“,
ქვის კაშხვა (= დამუშავება), „ზელა ქვიშისა“, „ღორ-
ლისა და კირისა შთახსნა“ და სხვ. (იქვე).

რამდენ ხანს უნდებოდნენ ეკლესიის აგებას? ცნო-
ბილია, რომ დასავლეთში ზოგი ტაძრის შენება საუკუ-
ნეების მანძილზე გრძელდებოდა (შუა საუკუნეებში
დაქუცბული კელნისა და მილანის ტაძრები). XIX საუ-
კუნეში დაასრულეს. ეს აიხსნება ტაძრების გრანდიო-
ზული მასშტაბით, აგრეთვე მათი (განსაკუთრებით,
გუთური ტაძრებისა, რომელთაც გიგანტური აფუ-
რული შიპილები მქონდათ) აგების ტექნიკური სირ-
თულით და სკულპტურული ფიგურების დიდი სიმრავ-
ლით (ზოგ ტაძარს ათასზე მეტი კანდაკება ამკობს).

საქართველოში, ყველა მონაცემის თანახმად, მშე-
ნებლობა ასე ხანგრძლივი არასოდეს არ ყოფილა. მა-
გრამ პირდაპირი მინიშნება მშენებლობის ხანგრძლი-
ვობისა სულ რამდენსამე შემთხვევაში გვაქვს: ბოლნი-
სის სიონის აგებას. წარწერის თანახმად, ოხუთმეტ
(შეორე ვარაუდით — ოცდახუთ) წელს მოუნდნენ;
„მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ თანახმად. მეფე ბაქურ და-

იწყო წილენისა ეკლესიასა და განასრულა ოცდამეათ-
ხუთმეტეხა წელსა³¹. ნ. მარის ცნობით, „ოპიკი სამ-
ნაიანი სატრაპეზოს კედელზე ყოფილა შექმნილი“³².
„ესე მე ამოტმან“ ოთხ წელიწადში ავაშენეთ. ხარხშის³³
პირველი ეკლესია, რომელიც, უძველესია, საკმაოდ პა-
ტარა იქნებოდა, „სრული იქმნა... შემდგომად საშისა
წლისა“³². ხვეტიცხოველი კი, ძველი საქართველოს
უდიდესი ტაძარი, 19 წელიწადს შენდებოდა. რა თქმა
უნდა, ყოველ ცალკე შემთხვევაში გასათვალისწინებე-
ლია შენობის სიდიდე, მშენებელთა შედგება, მშენე-
ლობის პირობები, საფიქრებელია, რომ მაინც დიდი
ტაძრების შენების ვადა რამდენიმე ათეულ წელს არ
გადასცდებოდა.

ტექნიკური შესრულების ხარისხი V-VII საუკუნეთა
შენობებში ძალიან მაღალია. ამას მოწმობს არა მარტო
დიდი ძეგლები, არამედ სოფლის უპრეტენზიოდ ნა-
შენი რიგითი სამლოცველოებიც³³.

შენიშვნები

1 ს. ი. ნ., ტ. II, თბ., 1973, გვ. 187-188.

2 თვით რომში, იმპერატორ კონსტანტინეს დროს,
ქრისტიანობა აღიარებული და ნებადართული იქნა 313
წლიდან, და იმპერატორის ხელისუფლებას მისი სახით
მძლავრი მოკავშირე გაუჩნდა. მაგრამ ოფიციალურად
რომის იმპერიის სახელმწიფო სარწმუნოებად ქრისტი-
ანობა გამოცხადდა მხოლოდ თეოდოსი იმპერატორის
დროს, 380 წელს.

3 წყაროების მიხედვით, მირიანის მომდევნო ქართ-
ველ მეფეთა შორისაც არ ყოფილა ერთნაირი დამოკი-
დებულება ახლი სარწმუნოებისადმი. მაგალითად, ის-
ტორიკოსი ლეონტი მროველი მირდატ მეფის (V ს-ის
დასაწყისი) შესახებ მოგვითხრობს, რომ მან „არა მსა-
ხურა ღმერთთა, არცა აღაშენა ეკლესია, არცარა მატა
შენებულთა“ (ქცა. ს. ყაუხჩი, I, გვ. 138). ამას დაერთო
ისიც, რომ სწორედ მირდატის დროს ირანელი შუ-
მოპირნენ ქართლში, „განრყუნეს ეკლესიანი, და და-
მალეს ჭვარტელ ქართველთა, და ყოველთა შინა ეკლე-
სიათა ქართლისათა ცეცხლის მსახურთა სპარსთა და-
გზნეს ცეცხლი“ (ჭუანჭუერი, იქვე, გვ. 139). მაგრამ
უფრო გვიანაც, ვახტანგ გორგასალის დროს, V საუ-
კუნის ბოლოს, ე. ი. ქრისტიანობის მიღებიდან საუკუ-
ნენახევრის შემდეგ, კახეთში „ქვესა ლაპოტიასა“
„იყვნეს სოფლისა მის კაცნი ცეცხლისა და წყლის
მსახური“. ამასვე მოწმობს მეორე ცნობაც — ვახტა-
ნგმა ნიქოზში ააშენა ეკლესია „საგზებელსა თანა
ცეცხლისასაო“ (ჭუანჭუერი, იქვე, გვ. 199-200).

4 ქცა. ს. ყაუხჩი, I, გვ. 198-199.

5 ქ. კეკელიძე, ძ. ქ. მ. ი., I, გვ. 345.

6 ქ. კეკელიძე, ძ. ქ. მ. ი., I, გვ. 31.



⁷ К. Кекелидзе. Иерусалимский канонарь VII века. Тифлис, 1912; იხ. აგრეთვე, M. van Esbrouck, Les plus anciens homéliaires géorgiens. Louvain-la-Neuve, 1975, გვ. IX — ქართული პოშილტეკური ძეგლების მნიშვნელობის შესახებ.

⁸ კ. კეკელიძე, საკითხი სირიელ მოღვაწეთა ქართლში მოსვლის შესახებ, ტფ., უნ. მ., VI, 1926, გვ. 82-107; მისივე, დ. ქ. მ. ი., I, გვ. 157.

⁹ კ. კეკელიძე, დ. ქ. მ. ი., I, გვ. 76-80; Version géorgienne de la vie de Sainte Marthe. Traduite par G. Garitte. Scriptorum iberici. Tomus 18. Louvain, 1968, გვ. 35 და შემდ.; P. Virgilio Corbo. Gli scavi di kh. Siyar el Chanam Campo dei pastori e i monasteri dei dintorni. Pubblicazioni dello Studium Biblicum Franciscanum, N 11. Gerusalemme, 1955; P. M. Tarnischvili. Monumenti di arte georgiana presso Antiochia: B. K., N 9, 1951, გვ. 18-20.

¹⁰ კ. კეკელიძე, დ. ქ. მ. ი., I, გვ. 69-70.

¹¹ ნარკვევები, II, თბ., 1973, გვ. 185.

¹² ნ. ჭანაშვილი, შრომები, I, თბ., 1949, გვ. 263-265; ნ. ბერძენიშვილი, საქართველოს ისტორიის საკითხები, I, თბ., 1964, გვ. 426; ნარკვევები, II, თბ., 1973, გვ. 108-109.

¹³ როგორც ზემოთ აღინიშნა, პირველი მონასტრები საქართველოში VI საუკუნეში გაჩნდა. ქრისტიანულ აღმოსავლეთში უძველესი მონასტრები IV-V საუკუნეებს მიეკუთვნება. თავდაპირველად მონაზნობა ახაქორეთული იყო (იგი ევკატეში ჩაისახა), ე. ი. ნიშნავდა განდევნილობას. ბერები გამოქვაბულებში ან განმარტოებულ სადგომებში ცხოვრობდნენ. შემდეგ საფეხურზე ვითარდება კენობიტური მონაზნობა, როდესაც ბერები ერთიან საზოგადოება — კომუნად ბინადრობენ. აქ უკვე საკირო ხდება საეკლესიო შენობა და სამონასტრო ნაგებობანი — საცხოვრებელი სენაკები, სამუწრნეო დანიშნულების სადგომები. თანდათან იქმნება სამონასტრო კომპლექსების სპეციფიკური არქიტექტურა. პირველი ქართული მონასტრების დამაარსებელი „ასურელი მამები“, მსგავსად მონოფიზიტი სირიელი ბერებისა, იდეალად მიიჩნევდნენ განდევნილობას, არ ზრუნავდნენ საქმელსა და ტანსაცმელზე, სურდათ „კორცი მონად სულისა დაედგინათ“, ცხოვრობდნენ კლდე-ღრეშში, ზოლო შიო მღვიმელმა საგანგებო მღვიმეც კი ამოათხრევინა და „შთახდა მღვიმეა მას ბნელაა ქუქსილრმეთა მიწისათა!“. ცხადია, ამგვარი ცხოვრება სრულიად ვერ შეუწყობდა ხელს სამონასტრო შენობების შექმნა-განვითარებას. მაგრამ როგორც მათი ცხოვრების აღწერილობანი მოწმობენ, ვერც შიომ, ვერც იოანე ზედაზნელმა, ვერც სხვა „მამებმა“ მანკ ვერ დააღწიეს თავი მოწყვეტისა და მი-

მღვრებებს, რომელთა რიცხვი მათ გარშემო „რაჯღა-ბოდა. დავით უაჯჯაში „დაემკვდრენაქუთმუხუნი მამაკატანი, უღაბნოებითსა ცხოვრებამს მღვიმეებში“, რამეთუ დღითი დღე შევიძინებოდა რიცხუსა მათა სიმრავლე ფრიად“. შიომღვიმეში, როდესაც შიომღვიმის ამბავი შეიტყო ზალბა, „მოვიდოდეს მრავალნი და მონაზონ იქმნებოდეს“, ზოლო როდესაც მონაზონთა „განმრავლებს“ გამო შიომ თვითონვე აქცა „ქერ არც რათა ეკლესია აღეაშენოთ“, და ააშენა კლდეც, „სიმრავლისაგან... მომავლისა აღიესებოდა ყოველი იგი ხევები“. პირველ ხანებში მანკ მონაზონთა ნაწილი განდევნილად ცხოვრობდა, მაგრამ ნაწილი უკვე ერთ კომუნად მკვიდრობდა. დავით გარეჯელის ცხოვრებაში სრულიად გარკვევით არის ნათქვამი: „ძლით აღსავე იქმნა კაცთა მიერ სათნოთა და ღირსთა ყოველი იგი ადგილი; რომელნიმე მათგანი მარტოობით იყოფოდეს, ნაპარლხა შინა კლდეთასა დამკვიდრებულნი, ზოლო სხუანი კრებულსა თანა ძმათასა დაეწესებოდესო“. ეს უკვე კენობიტური მონასტრები იყო, რომელთა დაფუძნებას უნდა გამოეწვია სათანადო ხერითომოდერული თემატიკის შემუშავება. თვით ფაქტაც ეკლესიის — ე. ი. ერთად ლოკისთვის განუთვნილი შენობის — აგებისა ამასვე მოწმობს. შიომ ცხოვრებაში მოხსენებული არიან „ბენი მონასტრისანი“, ჩანს, რომ მას მამულბიც ჰქონდა (იხ. სპ. სამ., გვ. 276, 283, 234, 235, 233-240). მაგრამ, თუმცა ზოგი მაშინდელი მონასტრის ეკლესია დღემდე შემორჩენილი, იმ ადრინდელი ხანის საკუთრივ სამონასტრო შენობათა და, მით უფრო, მონასტრის საერთო სახის წარმოდგენა არ ხერხდება. ამ მხრივ საქართველო ვერ შეედრება სირიას, სადაც, მართალია ნანგრევების სახით, V-VI საუკუნის სამონასტროალთა მთელი ანსამბლეგია გადარჩენილი (იხ. I. Lassus, Sanctuaires, სურ. 99-105, ტბ. XIII-XIV). ქართული მონასტრების ხუროთმოძღვრების შესახებ ჩვენ შეგვიძლია ვიმსჯელოთ (ისიც არასრულად) მხოლოდ გარდამავალი ხანიდან. იხ. აგრეთვე კ. კეკელიძე, საკითხი სირიელ მოღვაწეთა ქართლში მოსვლის შესახებ: ტფ., უნ. მ., VI, 1926, გვ. 95-96; Давид Гареджа, გვ. 29-30, 34; Вопросы, გვ. 62-65.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ თუმცა იმდროინდელ საქართველოში „დაუუღებელი“ და განდევნილი ბერები არსებობდნენ, რომელნიც, როგორც ახლახან აღინიშნეთ, „ნაპარლხა შინა კლდეთასა“ იყვნენ დამკვიდრებულნი, ან, ზოგიერთნი, მთელ ცხოვრებას საგანგებო კოშკში ატარებდნენ, ჩვენში არ გავრცელებულა მესვეტეობა იმ სახით, როგორც სირიაში იყო (მესვეტენი მრავალი ათეული წლის განმავლობაში მართლაც ნამდვილ სვეტზე — კოლონაზე — ასულნი ცხოვრობდნენ, ფეხზე დამდგარი).

სამონასტრო შენობების შესახებ დაცული წერილობითი წყაროების, კერძოდ, ცალკეული ნაგებობისა და



საღმის აღნიშნული ტერმინების შესახებ იხ. ი. ჯავახიშვილი, მასალები, გვ. 78-89.

14 ქცა. ს. ყაუხჩი., გვ. 117-118.
 15 თითო-ორიოა ნიმუში აღმოჩნდა არქეოლოგიუ-
 რი გათხრების შედეგად დასავლეთ საქართველოში —
 ნიქალქევსა და გუდაუთში: ზ. ზაქარაია, ნიქალა-
 ვე-არქეოპოლისის საიდუმლოებანი, ყურ. „საბჭოთა
 ხელოვნება“, 1980, № 12, გვ. 31.

16 J. Lassus. Sanctuaires, გვ. 22.
 17 A. Alprago Novello. A propos de cer-
 tains aspects caractérisant l'architecture paléochre-
 tienne et du Haut Moyen âge en Géorgie: В. კ., vol.
 XXXVI, P., 1978, გვ. 294-295.

18 E. Такаишвили. Оп. рук., II, გვ. 802.
 19 გ. ჩუბინაშვილი, ქ. ხ. ი., გვ. 23.

20 I. Lassus. Sanctuaires; A. Grabar. Mar-
 tyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art
 chrétien antique. I-er volume. Architecture, 1947.

21 Г. Чубинашвили. Вопросы, გვ. 39.
 22 Г. Чубинашвили. Болнисский синон. Тб.,
 1940, გვ. 83X84.

23 მცირე ერთნაიან ეკლესიებში მთელი ფასადი
 ზოგჯერ სულ რამდენიმე ათეულ ქვას შეიცავს.

24 ეს წესი — სხვადასხვა ზომის ქვების გამოყენე-
 ბისა პერანგისთვის — საქართველოში ძალას ინარჩუნ-
 ებს მომდევნო ეპოქებშიაც, როდესაც კი ფასადები
 თლილი ქვით არის მოპირკეთებული. ამით ქართული
 ტაძრის ეკლესიები არსებითად განსხვავდება ვლადი-
 მირ-სუხდალისა და დასავლეთის რომანულ ტაძართა
 ეკლესიისაგან: იქ ხშირია სტანდარტული ზომის ქვებს
 გამოყენება, უმეტესად „იკითხება“ ანუ ცალკეული
 ქვა, არამედ ქვის ეკლესიის საერთო ფაქტურა.

25 J. Lassus. Sanctuaires, ტაბ. XVI, XXV, XXIX,
 XXX.

26 ცხოვრება გრიგოლ ხანძთელისა, გვ. ლგ: Ге-
 оргий Мерчул. Житие св. Григория Ханд-
 зтийского..., Введение, издание, перевод Н. Марра.
 СПб бург, 1911.

27 ადრინდელი ფეოდალური ხანის ქართული ლი-
 ტერატურა, ნაკვეთი პირველი, პროფ. კორნ. კეკელი-
 შის რედაქციით და გამოკლევით. ტფ., 1935, გვ. 167.

28 ბოლოკ-ბასილის მშენებლობა შუაბრტყალში და
 აბსერიძეთა საგვარეულო მატინე. გამოც. ლ. მუს-
 ხელიშვილისა. თბ., 1941, გვ. 69-71.

29 მშვენიერად აქვს განმარტებული ოწინარი დ. ჩუ-
 ბინაშვილი: „მართლად ძელი თავ-გაბურტულია, რო-
 მელშიაც გაიყრება ძელი ლატანი ასაწევ-დასაწევი, მა-
 ლა ასაწევად ქვათა და სხვათა შენობის სახმართა ან
 წელის ამოსაღებად ქისაგან“. ამგვარივე მოწყობილო-

ბის აღსანიშნავად საბას ორი სხვა ტერმინიც აქვს
 ძალაყინი და ჯალამბარი.

30 ს. ბედუქაძე. ქვის დასამუშავებელი მოწყობა
 ლები და საშუალებები: სსმ მოამბე, ტ. XXII —
 თბ., 1961, გვ. 184-188. ამავე წერტილში ბევრი ცნობაა
 სამშენებლო იარაღ-ხელსაწყოებისა და ხალხური ტექ-
 ნიკის შესახებ.

32 E. Такаишвили. Оп. рук., II, გვ. 720.
 32 ადრინდელი ფეოდალური ხანის ქართული ლიტერატურა, გვ. 167.

33 ძველი ქართული სამშენებლო ტერმინების, მშენებლობის
 პირობების, წერილობითი წყაროების შესახებ იხ. ივ. ჯავახიშვილი,
 მასალები... იქვეა მითითებული
 სათანადო ლიტერატურა.

შემაჯავებთა სია

ჯ. კეკელიძე, დ. ქ. მ. ი. — კორნელი კეკელიძე, ძველი ქართული მწერლობის ისტორია, ტ. I, თბ. 1951.

ნარკვევები — საქართველოს ისტორიის ნარკვევები. ტფ. უნ. მ. — ტფილისის უნივერსიტეტის მოამბე. ქცა. ს. ყაუხჩი. — ქართლის ცხოვრება. ტექსტი დაღვინილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ. ტ., თბ. 1955.

გ. ჩუბინაშვილი, ქ. ხ. ი. — გ. ჩუბინაშვილი. ქართული ხელოვნების ისტორია. ტ. I, ტფ., 1936.

ივ. ჯავახიშვილი. მასალები — ივ. ჯავახიშვილი. მასალები ქართული ერის მატერიალური კულტურის ისტორიიდან. I მშენებლობის ხელოვნება ძველ საქართველოში. თბ., 1966.

Давид Гареджа — Г. Чубинашвили. Пещерные монастыри Давид Гареджи. Тб., 19. Вопросы — Г. Чубинашвили. Вопросы истории искусств, т. I, Тб., 1970.

E. Такаишвили. Оп. рук. — E. Такаишвили. Описание рукописей «Общества распространения грамотности среди грузинского населения», т. I, Тб., 1922; т. II, Тб., 1965.

В. К. — Bedi Kartlisa. Revue de Kartvélogie. Lassus. Sanctuaires — Jean Lassus. Sanctuaires chrétiens de Syrie. Paris. 1947.

მიღმა ჯაშარიძემ ამ ორი-
დე წლის მანძილზე რამდენჯერმე,
სხვადასხვა დარბაზსა და აუდი-
ტორიის წინაშე გამართა პოეზიის
სალამოები. ტელევიზიითაც არა-
ერთთვის აჩვენეს ერთი მათგანის
ვიდეოჩანაწერი. მცირეოდენი ვა-
რირება-შეცვლების მიუხედავად,
ხსენებული სალამოები ძირითა-
დად ერთ პროგრამად, ერთგვარი
მონო-სპექტაკლის უფლებით ჩა-
მოყალიბდა და თავისებური სა-
რეპერტუარო ადგილიც დაიმკ-
ვიდრა ჩვენს კულტურულ ცხოვ-
რებაში. ეს სალამოები შემოქმე-
დებითი ინერციით კვლავ გრძელ-
დება.

ადრევე ხშირად მოგვისმენია
ქართული თეატრისა და კინოს ამ
ესოდენ პოპულარული მსახიო-
ბის მხატვრული კითხვა, მაგრამ
ამჯერად იგი ერთიანი კომპოზი-
ციით, რაც მთავარია — პოეტურ
ხატებათა ერთობ ორიგინალური
ინტერპრეტატორის როლში წარ-
მოგვიდგა. ეს თავისებურებაც
მრავალმხრივი იყო...

ერთი რომ, ვისმენდიოთ ქარ-
თულ-რუსულ კითხვას. ნურავინ
იფიქრებს, რომ ამას რაიმე საერთო
ჰქონდა აუდიტორიასთან ურ-
თიერთობის დასტანდარტებულ
ხერხთან, ჩვენი მსუბუქი მუსიკის
ესტრადა რომ დაეჩვიო! არა, ღრმა
საფუძველი ჰქონდა ამას და იყო
სათავე იმ დრამატიზმისა, მთელ
პროგრამას რომ აერთიანებდა,
ადულაბებდა მსახიობის მხატ-
ვრულ წარმოსახვაში. ეს გახ-
ლდათ ელვარედ გადახსნილი
სურათი იმ მაღალი სულიერი,
რანდული მეგობრობისა, რომელიც
საბჭოური ეპოქის უთ-
ვალსაჩინოესი რუსი და ქართ-
ველი პოეტების ურთიერთო-
ბამ, ურთიერთგაგებაში წარმო-
შვა, ესოდენ შინაარსიანი რომ გა-

ხადა ქართველი პოეტების ცხოვ-
რებაც, ახალი სულიერი იმპულსე-
ბი გააღვივა რუსი პოეტების ბი-
ოგრაფიაშიც, გზა რომ დაულოცა
და ბრწყინვალე შარავანდელი და-
ადგა ქართულ პოეზიის საქართვე-
ლოს გარეთ...



ეს ამბები კარგად ცნობილია,
მაგრამ ამჯერად უშუალოდ სცე-
ნიდან, ცოცხალი არტისტული
გადმოცემით, ისინი განახლებული
ელვარებით შევიგობენით. სიახ-
ლე იყო, სახელდობრ, მედია ჯა-
ფარიძის თხრობით წარმონეწილი
სურათები პირადად ნანახისა და
განცდილის, ორევე ერის დიდ
პოეტებთან ეპიზოდური შეხვედ-
რებს საფუძველზე...

საგანგებო მნიშვნელობა მიიღო

თვით მსახიობის მიერ შეთხუღ-
მა ტექსტმა — კომენტარებმა,
ლირიკულ ინტერმედიებმა რომ
გასდევდა მთელ ამ „მონო-სპექ-
ტაკლს“ და აერთიანებდა პროგ-
რამის ყველა რგოლს. ამ ინტერ-
მედიებში უშუალოდ ლირიკული

სრულიად უნებლიეთ ამოიკითხე-
ბოდა თვით მსახიობის პაროვენ-
ბაც, მისი ზნეობრივი იდეალები.
...ქართველი და რუსი პოეტე-
ბის დიდი მეგობრობის ერთ-ერთ
ამოსავალ კერასთან, სახელდობრ,
„ცისფერყანწელების“ ლიდერთ-
ოჯახებთან მედია ჯაფარიძე უშუ-
ალოდ ყოფილა დაკავშირებუ-
ლი. ბავშვობაში — არგვეთის
იდილიურ — ნათესაურ თუ მას-
ლობელთა გარემოცვაში — პაოლო
იაშვილთან, შემდეგ კი, დღემდე,
ტიციან ტაბიძის ოჯახთან... პაო-
ლო იაშვილის ყოველმხრივ მომ-
ხიბველი, მაღალნიჭიერებითა
და უღვევი ელვარებით მოსილი
პიროვნება, მისი დიდბუნებოვნება
და რაინდული ალტრუიზმი წმი-
დათაწმიდად აღიბეჭდა მსახიობის
გულის სიღრმეში... მედია ჯაფა-
რიძის მთელი სიყრმე, ახალგაზრ-
დული ფორმირების წლები ტიცი-
ან ტაბიძის ოჯახთანა დაკავშირე-
ბული, — ოჯახთან, რომელშიც
დიდი პოეტის სიკვდილის შემდე-
გაც სუფევდა მაღალი სულიერი
ცხოვრების, სიკეთისა და მხურვა-
ლე მეგობრულ ურთიერთობათა
უტყუარი ატმოსფერო და კვლავ-
ვაც იზიდავდა ტიციანის სასიქა-
დულო, ნაფიც მეგობრებს.

ამრიგად, ამ „ლირიკულ ინტერ-
მედიებში“ — მსახიობის მონათხ-
რობში მთავარი გმირებიც წარმო-
ჩინდა. ესენი კი, უწინარეს ყოვე-
ლისა, არიან პაოლო იაშვილი და
ტიციან ტაბიძის ოჯახი (მეუღლე
— ნინო მაყაშვილი — ფრიად
ელვარე პიროვნება, „ცისფერყან-
წელთა“ მშობის, ლიტერატურუ-
ლი ცხოვრებისა და მეგობრული
პორიზონტების მხურვალე, სი-
ცოცხლის ბოლომდე თავდაუზოგ-
ველი თანამდგომი, და ტიციანის
ასული, დღემდე მედეას გულითა-
დი მეგობარი ტანიტ ტაბიძე). მათ-

მსახიობი

კითხვის

საღამოებზე

ანტონ წულუკიძე

დამოკიდებულება პიროვნებებისა
თუ ფაქტების მიმართ, ფაქიზი
იუმორი — აშკარა თუ ქვეტექს-
ტებში მოქცეული, დრამატული
აღქმანი (ზოგჯერ შეფარული) სა-
ხელოვანი მსახიობის მიერ დიდი
ტაქტიკა და გრაციოზული გამ-
ქვირვალეებით იყო გადმოცემული
და მომხიბველ „მეორე პლანს“
უქმნიდა მთელ კომპოზიციას. ამ
დამოკიდებულებათა უშუალო-
ბაში, შეფასება-კომენტარებში

მა წარმოიჩინა კი უშუალოდ „გამოიწვია“ თავისებურად დანახული სილუეტი ჩვენი დროის რუსული პოეზიის ერთ-ერთი უდიდესი ფიგურისა — ბორის პასტერნაკისა...

უდიდესი მოღვაწეებით, ამასთან ლაღი უშუალოდ მოგვითხრობდა მ. ჯაფარიძე დიდ რუს პოეტთან თავის ეპიზოდურ შეხვედრებზე, ნინო მაყაშვილისა და ბორის პასტერნაკის მუდამ შინაარსიანი ურთიერთობის ზოგიერთ ფრიად ხატოვან დეტალზე, რომელიც არ მოქცეულა ჩვენს ლიტერატურულ პრესაში გამოქვეყნებულ ეპისტოლარულ დოკუმენტებში და რომლის უშუალო დამსწრე მედეა ჯაფარიძე ყოფილა. სულის შემძრავი შთამბეჭდაობით დაიხატა ბ. პასტერნაკის თბილისიდან უკანასკნელი გამგზავრების სურათი, როცა თბილისის სადგურზე, გამომშვიდობებისას, უკვე დაძრული ვაგონის ფანჯრიდან მიმართა ბორის პასტერნაკმა ტიციან ტაბიძის მეუღლეს: „ნინა, მე კი მივდივარ აქედან, მაგრამ მეძებეთ ისევე თქვენთანა“... აქვე, მსახიობმა ქალმა წარმოსახა თვით პასტერნაკის ინტიმური, სევდანარევი იუმორით მონათხრობი, თუ როგორ უძღვნა პოეტს ერთმა რუსმა ბიჭუნამ საკუთარი ლექსი, ხოლო რამდენიმე ხნის შემდეგ იგივე ბიჭუნა „მზავრულად“ გადმოძვრა სახლის ჭერიდან პასტერნაკის ბინის კართან და დამფრთხალი სახით მოსთხოვა პოეტს — „დამიბრუნეთ ჩემი ლექსი“..

ბ. პასტერნაკის ლექსები მ. ჯაფარიძეს ამ საღამოებზე არ წაუკითხავს. მსახიობმა ამჯერად უშუალოდ „არ შეაწუხა“ მისი დიდებული პოეზია და ამით თითქოსდა თავისებური, ელასტიური ნიუანსიკი შემატა ლიტერატურული საღამოს კომპოზიციას. ამ შემთხვევაში პასტერნაკის პიროვნებას

სხვაგვარი — ქმედითი შინაარსობრივი ფუნქცია მიეცა, მაგრამ ამ ლირიკული ინტერმედიების იმავე გვირგვამა კი გამოიწვიეს რუსული პოეზიის სხვა რაინდების (მათ შორის — უფრო აღრინდელისაც) წარმოჩენის მოთხოვნილება. ასე, ტიციან ტაბიძის ღრმა ტრავმაშითა და მძაფრი ბოქმეურობით აღტყინებული ლექსის — „სერგეი ესენინს“ — წაკითხვას თვით ესენინის ქმნილებების წაყითხვაც მოჰყვა და ყოველივე ეს ისევე ქართველი და რუსი პოეტების რაინდული მეგობრობის მღელვარე პანორამად გადმოიშალა. დრამატიზმი ამ პანორამისა, თავის მხრივ, ტრამპლინად იქცა მსახიობისათვის გაეშალა — გაეფართოებინა თავისი „თემატური მერიდიანები“ და მიემართა რუსი პოეტი ქალების ჭეშმარიტად გოლიათური ფიგურებისათვის, შთავგონებით, მკვეთრი ინტონაციური გარდასახვით წაეკითხა ანა ახმატოვასა და მარინა ცვეტაევას სულიერი სიდიადით მოსილი ლექსები. ეფექტური იყო მსახიობის საგანგებო შემართება ხპის „გამკვირვებითა“ და „გასუსხიანებით“ ცვეტაევას ლექსების წარმოთქმისას. აღსანიშნავია, რომ ცვეტაევას პოეზიაში მსახიობი გადართო იმის წარუშლელმა მოგონებამ, თუ როგორ აღელდა პასტერნაკი ამ უნიკიერესი რუსი პოეტი ქალის ხსენების გამო.

ესენინისა და საქართველოს, პასტერნაკისა და საქართველოს ურთიერთობის მღელვარე პოეტურმა სურათებმა ხიდი გასდეს ჩვენი ეპოქის სხვა დიდ რუს პოეტებთან. ამეტყველდა ბლოკი, ბრიუსოვი.

მაგრამ საღამოს მთავარი ობიექტი, მისი ფუძე, რა თქმა უნდა, ქართული პოეზია იყო. პროგრამა მარტოდენ გარდაცვილი მგოსანთა შემოქმედებას მიეძღვნა. დაიწყო ეს ვრცელი პოეტური პანო-

რამა ნ. ბარათაშვილის ლექსით „ცისა ფერს“ და დასრულდა რუსთაველის დიადი ჰუმანისტური სტრიქონებით („ნესტანის წერილი“).

ბარათაშვილს გალაკტიონ ტაბიძის რამდენიმე ლექსი მოჰყვა და, ზოგიერთი ინტონაციური დეტალის მიუხედავად, საღამოს ეს დასაწყისი სტადია ერთიანი სტილით წარმართა (იგი ერთგვარ „პროლოგადაც“ ჩამოყალიბდა). მსახიობმა თითქოსდა თავი შეიკავა ამ პოეტურ ქმნილებათა აქტიურად განმასხვავებელი ნიუანსებისაგან, — სადა და აძალღებულო, ოდნავ „ამღერებულა“ ტონით წარმოთქვა ისინი. ამ ტონს პირველადი „კამერტონი“ მისცა შოპენის Des-dur „ნოქტიურნმა“, რომლის ფონზეც გაისმა „ცისა ფერს“ და ამან ერთგვარად შორეული ქართულ-„ევროპიზირებული“ სალონების რომანტიკულ ატმოსფეროში გადაგვიყვანა. (თუმცა, აქვე შევნიშნავდით, რომ ამავე მიზნის მიღწევა ელვარე ეფექტით შეიძლებოდა თვით ქართული „მუსიკალური სინამდვილისადმი“ მიმართვით — ქართული სარომანსო მუსიკის შედევრის — ალექსი მაჭავარიანის რომანსის „ცისა ფერს“ აქლერებით, რომელიც უშუალო სახიერებით გამოხატავს ქართული რომანტიზმის დროს და ემოციურ ატმოსფეროს).

გალაკტიონის მრავალი, სხვადასხვა პერიოდის ლექსი წააკითხა იმ საღამოს მსახიობმა. მათ შორის განსაკუთრებით გამოვყოფდით შემდეგს: „გაგონდება თუ არა კარალეთის დღეები“, „ატმის რტოო, დაღალულო რტოო“, „მზეო თიბათვისა“, „მიღიხარ“... მათი ამეტყველება ღრმა მოკრძალების გრძნობით, საგალობლის ელფერით იყო აღბეჭდილი.

ინტონირების დინამიკა, რხევები იდილიასა და დრამატულ

მოტუვებს შორის იმის შემდეგ გაჩნდა, როგორც კი მსახიობმა კომენტარები — ლირიკული სტრემდეები ჩაერთო და გამოჩნდა სახე პოლო იაშვილისა, გაისმა მისი „წერილი დედას“, „პოეზია“ („გაგაიყება სჯობს, თუ გავთვდა სიტყვის მადანი“...), „როგორც აფრის ტაკუნია“ — აქ უკვე პოეტურ ხატებათა აქტიური, პ. იაშვილისათვის ესოდენ დამახასიათებელი კონტრასტები გამოიკვეთა (პირველქმნილი სიწმიდის გულითადობას, ბოქემურ გაელვებებს, ფილოსოფიურ მოტივებსა და უშუალო, ვაკაცურ აღტყინებას შორის). ყოველივე ეს მსახიობის მიერ უაღრესი გულწრფელობით იყო განცდილი.

მსახიობი ნაირგვარ ხერხებს მიმართავს ტრამპლინად თავის პროგრამაში სხვადასხვა დიდი პოეტის „შემოსაყვანად“, ამასთან, ყოველთვის „პირდაპირი გზით“ არ აკეთებს ამას. ასეთი იყო მოგონება გიორგი ლეონიძესთან ერთ-ერთი შეხვედრის კოლორიტულ, ერთობ დამახასიათებელ ეპიზოდზე, სახელდობრ ის, რომ ჩვენი დროის დიდი მგოსანი ნებისმიერ გარემოცვაში მულამ შეპყრობილი იყო ქართული სინამდვილის რომელიმე — ისტორიული, გეოგრაფიული თუ ზურთომოდგრული მომენტით, დეტალით და თავის გარშემო მყოფთათვის მოულოდნელად გაიხსენებდა მათ და მიუთითებდა ამის მნიშვნელობაზე, მოგონებას კი მოჰყვა გ. ლეონიძის შედევრის, მშვენიერების ჭეშმარიტი ჰიმნის — „ნინო ჭავჭავაძეს“ წაკითხვა (თითქოს, აქ არ იყო თემატური შემზადება, მაგრამ ამგვარმა კონტრასტმა ხაზი გაუსვა დიდი მგოსნის შემოქმედებითი იმპულსების სიმდიდრეს და ყველგან სიხალასესა და მგზნებარებას!).

ეროვნული პოეზიის მთელი რიგი შედევრების წარმოთქმისას მსხიობი მიმართავდა კდემამოსიო,

ამაღლებულ ტონს, ფართო პლანს და მათი ხატობრივი სხვაობის აღნიშვნას მუსიკას ანდობდა. ასე, ტიციან ტაბიძის დიადი „მაშ გამარჯვება“ გაისმა მონუმენტური კახური „გრძელი მრავალუამიერის“ ელერადობის ფონზე, რომელთა შეკავშირებამაც კიდევ ერთხელ შეგვაგარძნობინა ეროვნული ფესვების სიკაშკაშე და ჭანმავარი ხალხური ნიდაფი. ასევე ღრმა იყო ურთიერთკავშირი „ნესტანის წერილისა“ და უძველესი ქართული საგალობლისა.

საერთოდ, მუსიკა ამ კომპოზიციაში უტყუარი გემოვნებითა და სახიერებით იყო ჩართული. ეს ეხება ალექსანდრე ბლოკის დიდებული ლექსების კითხვას (უაღრესი ემოციურობით რომ წარმოთქვა მ. ჯაფარიძემ), სადაც ლექსს „ქალწული გალობდა ეკლესიის გუნდში“ ერთგოდა რუსული საგალობელი თავისი ღრმა იდუმალეზით, ხოლო ლექსს „რესტორანში“ ახლდა ფრიად კოლორატული და მგრძობიარე აკომპანემენტი სარასატეს შმაგი და ბოჰემურად მოწყვეტილი ჰანგების სახით.

მშვენიერების გრძობა და ჰუმანიზმი — შედეგა ჯაფარიძის სამსახიობო ხელოვნების ერთობ დამახასიათებელი თვისებაა. ამით არის გამსჭვალული მის მიერ თეატრსა თუ კინოში შექმნილი სახეები, იქნება ეს ლირიკული თუ კომედიური პერსონაჟი, ანდა — გამჟვრიალუ იუმორით გამოხატული ლირიკა, ყოველთვის კდემამოსილი (ვიტყოდი, ყველაზე მომხიბვლელი თვისება შედეგა ჯაფარიძის ხელოვნებისა!) ეს თვისებები მკაფიოდ აღიბეჭდა პოეზიის კითხვის საღამოებში. ყოველივე ამაში კა შეიგრძნობოდა ღრმა ვათავისთავადებული განცდა ამ პოეტური კომპოზიციის დრამატული შინაარსისა, დახვეწილი ოსტატობით, გემოვნებით, ძალდაუტანებელი ფორმით რომ იყო ვადმოცემული.

ლენინგრადის ცენტრში, ნევის პროსპექტზე აღმართულია რუსული კლასიციკლური არქიტექტურის ჩინებული ძეგლი — ა. პუშკინის სახელობის ლენინგრადის აკადემიური თეატრი.

თეატრის მთავარ ფსადას ამშვენებს აპოლონის კვადრიგა. შენობას ადრე მრავალი ძეგლი ამკობდა, მაგრამ დროთა განმავლობაში ისინი დაიშალა და ჩვენს დროში, 1932 წელს აღადგინეს.

ხუროთმოძღვარმა კარლო როსიმ შექმნა გრანდიოზული არქიტექტურული ანსამბლი ნევის პროსპექტზე და ქალაქის მნიშვნელოვან უბანს მთლიანად შეუცვალა სახე.

1832 წლის 31 აგვისტოდან ამ შენობაში დაიდო სამუდამო ბინა ე. წ. „რუსეთის თეატრმა“, რომელიც შეიქმნა 1756 წელს „ტრაგედიებისა და კომედიების დასადგმელად“. ეს იყო პირველი პროფესიული მუდმივი საჯარო სახელმწიფო თეატრი, რომლის პირველი დირექტორი იყო დრამატურგი ა. სუმაროკოვი. თეატრის ძირითად ბირთვს შეადგენდენ პროფესიული მსახიობები ი. დმიტრიევსკი, ი. შუმსკი და სხვა ყოფილი იაროსლაველი კომედიანტები.

დასში პირველი ტრაგიკოსის ადგილი ეკავა გამოჩენილ თეატრალურ მოღვაწეს, იაროსლავლის თეატრის დამაარსებელს ფ. ვოლკოვს, რომელიც ისტორიაში შევიდა როგორც „რუსული თეატრის მამა“. სუმაროკოვის შემდეგ თეატრს ის ხელმძღვანელობდა. მძიმე ხვედრი ხედათ მსახიობებს, თეატრს არსებობა უჭირდა, რადგან მთავრობისგან ძალზე მცირე თანხას — წელიწადში ხუთი ათას

სახელოვანი

თეატრის

225-ე

წლისთავი

კონა მიქაძე

მანეთს იღებდა, რაც ათჯერ და თხუთმეტჯერ მცირე იყო სასახლის მიერ ფრანგული და იტალიური დასებისათვის გამოყოფილ თანხებზე. „რუსეთის თეატრის“ მოღვაწეობა, მისი რეპერტუარი ვერ აკმაყოფილებდა ელსაბედის კარს, სუმაროკოვის დაყინებული თხოვნა, საჩივრები დახმარების შესახებ აღიზიანებდა სასა-

ხლის ჩინოვნიკებს. 1959 წელს პირველი სახალხო თეატრი სასახლის კარის გამგებლობაში გადავიდა, იმავე წელს კი ჩამოერთვა შენობა — გოლოვკინის სახლი.

მუდმივი შენობის უქონლობის გამო დასი ერთი შენობიდან მეორეში გადადიოდა, სპექტაკლებს კი იმ დღეებში უჩვენებდა, როცა სცენა დაკავებული არ იყო უცხოური დასების მიერ.

გლახთა ომით და საფრანგეთის რევოლუციით დაშინებულმა რუსეთის მთავრობამ განმანათლებლების წინააღმდეგ აშკარად დაიწყო გამოსვლა, მაგრამ ეროვნული კულტურის განვითარების შეჩერება შეუძლებელი იყო. თეატრის ისტორია ამ პერიოდში მკვიდროდ დაუკავშირდა რეალიზმის განვითარებას. რუს მსახიობთა რამდენიმე თაობის სულისჩამდგმელი და ხელმძღვანელი იყო გამოჩენილი მსახიობი, რეჟისორი, მთარგმნელი, თეატრალური პედაგოგი ი. ნარიკოვი — სცენაზე დმიტრიევსკის გვართ ცნობილი. მის სახელთანაა დაკავშირებული ფონვიზინის სატირული კომედიების „ბრიგადირისა“ და „უმწუფარას“ დადგმა. განსაკუთრებით დიდი წარმატება ხვდა „უმწუფარას“, რომელიც 1782 წლის 24 სექტემბერს დმიტრიევსკის საბენეფისოდ წარმოადგინეს. სტაროდუმის როლში გამოდიოდა თვითონ ბენეფიციანტი.

ამ პერიოდში, რუსი ავტორების ი. კნიაჟინის, ვ. კაპნისტის, ი. კრილოვის პიესების, სატირული კომედიების გარდა, თეატრის რეპერტუარში შედიოდა დასავლეთ ევროპის ავტორების — კორნელის, როსინის, ვოლტერის, მოლიერის, ბომარშეს და სხვათა

ნაწარმოებები. კომიუტრმა ოპერამ, რომელიც აგებული იყო გლახთა და ხელოსანთა ცხოვრების სიუჟეტებზე, მალე მოიპოვა პოპულარობა და ხელი შეუწყო თეატრის დემოკრატიზაციას. „სტიქიური კომიზმის“ ერთ-ერთი უბრაფყინვალესი წარმომადგენელი იყო კომიკოსი მსახიობი ი. შუმსკი. მის მიერ განსახიერებული მოხერხებული, გამჭრიახი მსახურები დემოკრატიული მყურებლისათვის ახლობლები იყვნენ.

პეტერბურგის თეატრის მსახიობების ს. სანდუნოვის, ა. კრუტიცკის, პ. პლავილშოკოვის და სხვათა შემოქმედებამ განსაზღვრა პროგრესული დემოკრატიული ტენდენციების განვითარება თეატრში.

მსახიობის ხელოვნების ევოლუცია მკაფიოდ გამოვლინდა XVIII-XIX საუკუნეების მიჯნაზე ი. შუმერინის შემოქმედებაში. მელოდრამებში და სანტიმენტალურ პიესებში მონაწილე კლასიციისტი მსახიობი ისწრაფოდა უბრალოებისა და ბუნებრიობისაკენ.

რუსეთ-საფრანგეთის ომის დროს დიდი საზოგადოებრივი მნიშვნელობა ჰქონდა პეტერბურგის თეატრის სცენაზე ისტორიული სპექტაკლის, ვ. ოზეროვის პოლიტიკური ტრაგედიის „დიმიტრი დონელის“ დადგმას. სპექტაკლს გრანდიოზული წარმატება ხვდა. ამ სპექტაკლში წარმატებით გამოდიოდნენ ტრაგიკოსი მსახიობები ე. სემიონოვა და ი. იაკოვლევი. ისინი მიზნად ისახედნენ მკაცრი კლასიციისტური ნორმების უკუგდებას. იაკოვლევის ტემპერამენტული, დინამიური თამაში აღლევებდა მყურებელს. მისი და მისი მუღმივი პარტიზორის ეკატერინა სემიონოვას თამაში გამოირჩეოდა ემოციურობით, გულახდილობით, პარტიოტული პათოსით. ა. პუშკინი ე. სემიონოვას „ტრაგიკული სცენის

ერმმართველ დედოფალს“ უწოდებდა.

დროთა განმავლობაში სცენაზე გამოჩნდა რომანტიკული და ყოფითი დრამა, ლირიკული და კომიკური ოპერა, ბალეტი, მელოდრამა, წარმოდგენები ისტორიულ და მითოლოგიურ თემებზე, კოდევილი. ამ პერიოდის დრამატურგებიდან უნდა გამოვყოთ ა. შახოვსკი, ნ. ხმელნიცკი და დ. ლენსკი, ხოლო მსახიობთაგან ვასილ კარტიგინის მოღვაწეობა. ეს იყო დაუღალავი, მრავალმხრივი ნიჟის მსახიობი. შეუდარებელი პირველი ჩაცკი, პირველი არბენინი...

მეფის კარის უშუალო გამგებლობაში მყოფი თეატრი განსაკუთრებით განიცდიდა რეაქციის შემოქმედებას. გრიბოედოვის, ლერმონტოვის, პუშკინის პიესებს ცენზურა სდევნიდა. რეპერტუარში მთავარი ადგილი დაიკავა მსუბუქმა ვოდევილმა, კონსერვატულმა მელოდრამამ და ფსევდოისტორიულმა დრამამ. ასეთი რეპერტუარი ზღუდავდა მსახიობთა შემოქმედებით ზრდას, ყურადღება მხოლოდ ტექნიკურ ოსტატობას ეთმობოდა.

მაგრამ, მიუხედავად რეაქციის ღევნისა, პეტერბურგის თეატრი მოსკოვის მცირე თეატრის შემდეგ სცენური რეალიზმის მნიშვნელოვან ცენტრად იქცა. „მოცარტი და სალიერი“, „ძუნწი რაინდი“, „ქვის სტუმარი“, „ბორის გოდუნოვი“, „ვაი ჭკუისაგან“, „რევიზორი“ იყო ის პიესები, რომლებმაც მნიშვნელოვნად დააჩქარა რეალისტური მიმდინარეობის განვითარება ალექსანდრას თეატრის სცენაზე. ამ მიმდინარეობის უდიდესი წარმომადგენელი ალექსანდრას თეატრში იყო დემოკრატი მსახიობი ა. მარტინოვი, რომლის ნიჟის დიდად აფასებდა ვ. მეიერჰოლდი.

ა. ოსტროვსკის, ი. ტურგენევის, ა. სუხოვო-კობლინის, ა. პისე-

მსკის შემოქმედებამ მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში კიდევ უფრო შეუწყო ხელი მსახიობის შემოქმედებაში რეალისტური ტენდენციების გაძლიერებას.

პოლიტიკური რეაქცია ცდილობდა ჩამოეშორებინა თეატრი თანამედროვე პროგრესული ლიტერატორებისაგან. ჩამოეცილებინა მისთვის დემოკრატიული მახურებელი. ბიუროკრატიზმი და რუტინა ახრჩობდა თეატრს, მაგრამ იგი იბრძოდა, ცდილობდა სცენაზე წარმოესახა მოწინავე ინტელიგენციის აზრები, რევოლუციური გარდაქმნისათვის ლტოლვა. რეალისტური მიმდინარეობის წარმომადგენლები იყვნენ მსახიობები კ. ვარლამოვი, მ. სავინა, ვ. სტრელსკაია, ვ. დალმატოვი, ვ. დავიდოვი, პ. სტრეპეტოვა, ვ. კომისარჟევსკაია, კორჩაგინა-ალექსანდროვსკაია, მიჩურინა-სამოილოვა, იურიევი. მათი ნიჭი მთელი სისრულით ვლინდებოდა კლასიკურ რეპერტუარში.

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის შემდეგ, კომუნისტურმა პარტიამ და საბჭოთა მთავრობამ თანმიმდევრობით, რევოლუციური გარდაქმნის გზით წარმართა თეატრის მუშაობა. პროლეტკულტელები და ფუტურისტები დაჟინებით მოითხოვდნენ „რეაქციული ხელოვნების ბუდის მოშლას“. მაგრამ ვ. ი. ლენინმა, ამ მიმე პერიოდში განათლების პირველ კომისარს ა. ლუნჩარსკის დაველა გაფრთხილებოდა ძველ თეატრალურ კულტურას, მის ტრადიციებს, ძველი თაობის წარმომადგენლებს.

ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ ყოფილმა საიმპერატორო თეატრმა რევოლუციური პროლეტარიატის აქტიური მოკავშირის პოზიცია დაიკავა ახალი სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობის საქმეში. 1919 წელს ალექსანდრას თეატრს ეწოდა პეტრო-

გრადის სახელმწიფო აკადემიური დრამის თეატრი.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ წლებშივე თეატრის აფიშებზე გამოჩნდა გორკის „მდაბინი“, „ფსევრზე“. 1920 წელს თეატრმა დადგა ლუნჩარსკის ფილოსოფიური პიესა „ფაუსტი და ქალაქი“. ამ პერიოდში თეატრი გატაცებით დგამდა რუს და დასავლეთ ევროპელ კლასიკოსთა ნაწარმოებებს.

თეატრში ისტორიულ-რევოლუციური თემატიკის დამკვიდრებაში დიდი როლი შეასრულა კლასიკური დრამატურგიის გმირულ-პატრიოტული ხელოვნების მიმდევარმა ი. იურევმა, რომელიც 1922-28 წლებში ხელმძღვანელობდა თეატრს. ამ პერიოდში დადგა თეატრმა კალუგინისა და ბერნშტამის „ივანე კალიაევი“, ტრენევის „პუგაჩოვშინა“. თანდათან მკვიდრდებოდა თეატრის სცენაზე საბჭოთა დრამატურგების — რომაშოვის, ბილ-ბელოცერკოვსკის, იანოვსკის პიესები. ამაში დიდი წვლილი მიუძღვის რეჟისორსა და თეატრის ხელმძღვანელს 1928-33 წლებში — ნ. პეტროვს.

აფინოგენოვის „შიშის“ დადგმით სცენაზე გამოჩნდა ახალი გმირი, ახალი წყობის წარმომადგენელი. ეს ტენდენცია განმტკიცდა ა. კორნეიჩუკის პიესის „პლატონ კრეჩეტის“ დადგმით.

1937 წელს თეატრს ა. პუშკინის სახელი მიენიჭა, დაწინაურდა მსახიობთა და რეჟისორთა ახალი თაობა: — კ. ადაშევსკი, ს. აზნაჩევსკი, ბ. ბაბოჩკინი, ა. ბორისოვი, ნ. ვალიანო, ვ. მერკურევი, მ. რომანოვი, ნ. სიმონოვი, ნ. ჩერკასოვი.

დიდი სამამულო ომის წლებში თეატრი აქტიურად მოღვაწეობდა. ამ წლების მნიშვნელოვანი დადგმებია „ფრონტი“, „რუსი ადამიანები“, რომლებშიც გამომჯღავნდა დასის ახალგაზრდა



მსახიობების ტოლუბეევის, საფონოვის, კოლესნიკოვის ნიჭიერება.

ომის დამთავრების შემდეგ კი თეატრმა კვლავ განაახლა მუშაობა ლენინგრადში. ომის შემდგომი პერიოდის დადგმებია „ცოცხალი ლეში“, „რევიზორი“, „ფსკერზე“, „ჰამლეტი“.

თეატრის ცხოვრებაში უდიდესი მოვლენა იყო „ოპტიმისტური ტრაგედიის“ დადგმა 1955 წელს გ. ტოვსტონოვოვის მიერ. 1958 წელს სპექტაკლი ლენინური პრემიით დაჯილდოვდა.

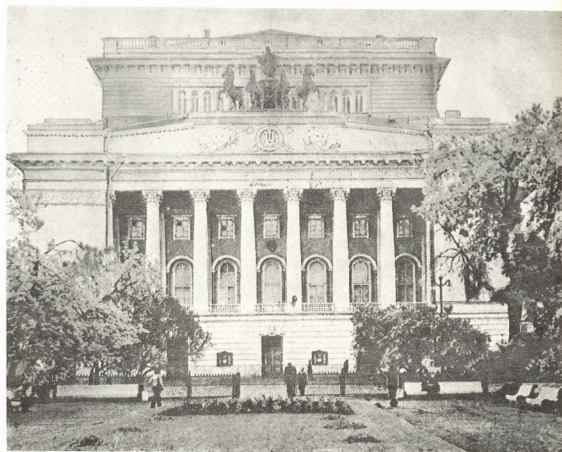
წლების მანძილზე პუშკინის თეატრი ითვლებოდა კორიფეების, განთქმულ ხელოვანთა თეატრად. დრო მიდიოდა, კორიფეები სტოვებდნენ სცენას, მათ ადვილს იკაებდა ახალგაზრდობა. პუშკინის თეატრის ტრადიციებს დღეს განაგრძობენ მსახიობები:

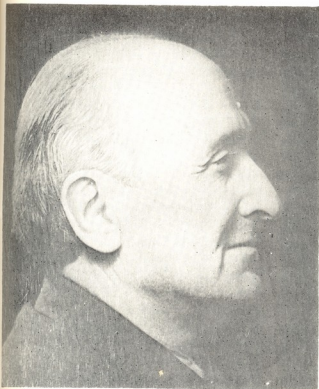
ა. ბორისოვი, ი. გორბაჩოვი, ი. ტოლუბეევი, რ. ლებედევი, ნ. მამაევა, ს. პარშინი, ბ. ფრეინდლიხი, ა. მარკოვი, ე. აკულიჩევა, რ. კულდი და სხვები.

მთელი თავისი არსებობის მანძილზე თეატრი მიისწრაფოდა ეთქვა სცენიდან ადამიანის შესახებ ყველაზე არსებითი და მთავარი, ეთქვა თეატრის სპეციფიკური ვნით, შეექმნა სცენაზე ადამიანთა ურთიერთობის რეალური სამყარო.

სიახლის, ძიების შეუწყლებელი წყურვილი იგრძნობა თეატრის ყოველ ახალ დადგმაში. დღეს ეს თეატრი მსოფლიო ხელოვნების ისტორიაში შევიდა, როგორც სცენური რეალიზმის ჰუმანიტი აკადემია და ეს თეატრი თავის არსებობის 225 წლის იუბილეს ზეიმობს.

პუშკინის სახელობის ლენინგრადის აკადემიური დრამის თეატრის შენობა





333
ინგოროყვა-85

ერისკაცის სადიღებელი

რევაზ თვარაძე

„ილია ჭავჭავაძეს, ექვთიმე თაყაიშვილსა და ივანე ჯავახიშვილს ძველ ეპოქებში რომ ეტყობოდათ, მათ უეჭველად წმინდანებად შეაჯიხებოდა ჩვენი ხალხი და ჩვენი ტაძრების ძეგლებს ფრესკებს მიემატებოდა სამი სათაყვანებელი ხატება“. კონსტანტინე გამსახურდიას ამ სიტყვებს ალბათ კვლავაც გაიმეორებენ მომავალი თაობები და, უნდა ვიფიქროთ, აქ მოხსენიებულ სამ მამულიშვილს რამდენსავე სახელს კიდევ მიუმატებენ მეო-

ცე საუკუნის ერისკაცთაგან. სახელდობრ რამდენსო, — ნუ ჩამეძიებით, თორემ შესაძლოა სადაოდ გაგვიჩვენოს საქმე. ოღონდ იმ „რამდენიმედან“ ერთს პავლე ინგოროყვას ვგულისხმობ, სიცოცხლეშივე ლეგენდად ქცეულ კაცს.

სწორედ მომავალ თაობათა ხვედრია პავლე ინგოროყვას რთული პიროვნების ამოცნობა და მისი უზარმაზარი მემკვიდრეობის სრულად ათვისება. როგორც ბარათაშვილი

იტყოდა: „ბევრი დრო გავა, რომ ჭერ ბევრი ვერ ვსცნათ ჩვენ მისი...“ ჩვენ, პავლე ინგოროყვას თანამედროვეთ, ის თუ ძალგვიძს, ვარაუდი გამოვთქვათ მხოლოდ ამ საკვირველი კაცის სულიერი ცხოვრებისა და ნაღვაწის გამო, მხოლოდ კონტურები მოვიწინებოთ მისი თვალშეუდგამი სიდიადისა.

1913 წელს გამოიცა წიგნი: „ძველი ქართული სასულიერო პოეზია, VIII-X საუკუნეები, წიგნი პირველი, ტექსტები“. ბიოგრაფიის მონაცემებს თუ ვერაწმუნებით, პავლე ინგოროყვა ოცი წლის იყო ამ წიგნის გამოქვეყნებისას. ოლონდ წიგნი პირდაპირ ხომ ვერ მოხვდებოდა სტამბაში! რამდენი დრო უნდა დასჭირვებოდა ძველი ქართული პოეზიით ჭერ დანტერესებას, მერმე ამ პოეზიის ნიმუშთა ძველთაძველ ხელნაწერებში მიკვლევას, შესწავლას, შეცნობას, მერმე ყოველივეს გადმოწერას, რედაქტირებას, სასტამბოდ გამზადებას! ესე იგი როდის, რა ასაკში შეუდგა გულანთებული ჰაბუკი ამ წიგნის შედგენას, ან როგორი ინტენსივობით მუშაობდა?! ჭეშმარიტად დაუჭერებელ ამბავს ჰგავს.

მკითხველმა ისიც უნდა გაითვალისწინოს, რომ ავტორი იწურება კიდეც მეოცე საუკუნე და ეს წიგნი ბოლო დრომდე ერთადერთი იყო, საიდანაც ცალკეულ გამოცემებში გადმოიბეჭდებოდა ქართული ჰიმნოგრაფიის ნიმუშები.

ხსენებულ ასაკში მსგავსი ღვაწლის აღსრულება იშვარს კაცს ძალუძს მხოლოდ, ვინც იმთავითვე, სიყმაწვილიდან თუ ადრეული სიკბატყიდანვე ერის სამსახურად გადასდო თავი, წინასწარვე მოიწინა სათავისოდ რაინდისა და მარტვილის ცხოვრების ეკლიანი გზა, წარუვალ ღირებულებათაჲთა თავგადაკლულად მიმსწრაფი და წუთისოფლის სიამეთა შეუძვრელი გულით დამთმობი ანაქორეტის გზა.

ამგვარ გზაზე მავალ კაცს ჩვენეული გაგებით ბედსვიანი ძნელად ეთქმის ალბათ. ამ საკითხის გამო ნუ ვიდავებთ, ის აღწინებოთ მხოლოდ, რომ თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლის მანძილზე პავლე ინგოროყვა მრავალგზის ყოფილა უბედნიერესი, კერძოდ მაშინ, როდესაც ასობით და ათასობით გატეხილი ღამის შემდეგ პირველად მომჩენის სიხარული

ხვდებოდა ხოლმე წილად. ან ხანებ მაშინ, როცა ამგვარ სტრიქონებს წვინდემოყვას.
 „ჩვენ გავაცნობთ მკითხველს ერთ წარწერას, რომელიც დატულია სევანეთში, ლატალის თემში, სოფელ ლაილში: „ქ. წმიდაო მთავარანგელოზო მუხერისო, ხელთუქმარო! აღი-
 დნ მეფენი ბავრატოანნი, და დადიანნი, და დიდებულნი, და ერთობილი საქართველო, და ერთობილი სევანი, და ხევი ლატალისა, და აღაშენე მაშენებელი შენი სოფელი ლაილისა, და ხევი მაღიდებელნი შენი, ამენ!“ დიდად საგულისხმო წარწერა! მე-13 საუკუნეში, სევანეთში, და ეს არა რომელიმე ცენტრში, არამედ მთის მივარდნად სოფელ ლაილში ავეთებენ წარწერას სადიდებლად ერთობილი საქართველოსი, ხოლო ერთობილი საქართველოს ფარგლებში — ერთობილ სევანთა. რა დიდეროვნული შეგნებაა! ამ ეროვნულ შეგნებას ემყარებოდა საქართველოს სახელმწიფოს შეურყევლობა იმ ეპოქაში“ (პავლე ინგოროყვა, თხზულებათა კრებული, ტომი I, გვ. 685).

მაგრამ მისი სამეცნიერო საქმიანობის სპეციფიკა თავაუღებელ შრომასა და ღამეთა ტეხვას როდ გულისხმობდა მხოლოდ. მაშინ, ჩვენი საუკუნის დასაწყის ათწლეულებშიც და შემდგომშიც კარგა ხანს იობის მოთმინება იყო მართლაც საჭირო V-XVIII საუკუნეთა ქართული მწერლობის სფეროში სამუშაოდ. ამ მწერლობის უმეტესი ნაწილი სხვადასხვა არქივებსა და საცავებში გაბნეულ ხელნაწერთა სახით არსებობდა მარტოდენ და მისი რაობით დანტერესებულ კაცს ჭერ ტექსტოლოგის გულის გამაწვრილებელი ჯაფა უნდა გაეწია, ვიდრე ამა თუ იმ ქმნილების მხატვრულ მშვენებას ჩასწვდებოდა, შავი სამუშაოც თავადვე უნდა შეესრულებინა, უსიერ ტევრში სავალი ბილიკებიც გაეკვალა და განზოგადებებამდეც თავადვე უნდა ამოღებულყო, ანუ, შედარება რომ განეკრძათ, ერთი მაგისტრალური გეზით წარემართა ეს ბილიკები, იმ მიმართულებით, არც ერთ რუკაზე რომ არ იყო მოიწინული ჭერ-ჭერობით, — მრავალსაუკუნოვანი ქართული კულტურის შეცნობილი, ნაგარაუდვეი თუ სულაც შეუცნობელი სადინარისკენ. ამ მაგისტრალური გეზის თანხვედრის გარეშე „მაღალი და მაღლად მხედი“ მეცნიერისთვის უღმერთოდ უფასურდებოდა ცალკეულ



უნდაც თავგადაკლებული შრომის შედეგად მოპოვებულ ფაქტთა ან აღმოჩენათა ღირებულება. არადა ამ ცალკეული ფაქტებისთვის ვილაცას ხომ უნდა მიეკვლია შექველად, ის წერილ-წერილი აღმოჩენანიც აუცილებელი იყენენ (თუნდაც ნევატიური ასპექტით, შესაძლო შეცდომათა თავიდან ასაცილებლად). და რადგან ეს „ვილაც“ იმხანად არ არსებობდა, ისევ იმ „მაღალსა და მაღლად მხედს“ უნდა ენთხია ტვინი და თავი შეეკლა იმგვარი საკვლევი მასალის დასაძლევად, ასპირანტთა და ლაბორანტთა დონეზე რომ მუშავდება დღესდღეობით.

ესეც არ იყო, ხსენებულ საუკუნეთა ქართული მწერლობის, ხელოვნების, მეცნიერების, საერთოდ, კულტურის, სულიერი ცხოვრების მასშტაბები და რაობა ჩვენი საუკუნის დამდევი ზანისთვის საკმაოდ ბუნდოვნად ჰქონდათ წარმოდგენილი (უმარტივესი სახელდახელო მაგალითი: ილია ჭავჭავაძე რუსთაველს „თ ი თ ქ მ ი ს გენიოსს“ უწოდებდა მოკრძალებულად). ამ კულტურის საკაცობრიო მნიშვნელობაზე სიტყვის ჩამოგდება იმხანად მართლაც რაინდის სიმამაცეს მოასწავებდა. ამას ვერც შინაური ნიპილისტები შეეწინააღმდეგებდნენ და არც გარეშე ავტორიტეტთა სკეპსისი დასცემდა დასტურს. სხვას ყოველსავე რომც დაეხსნათ, დღესდღეობით უკვე ძნელი წარმოსადგენიც არის, როგორი შემართება იყო საჭირო საიმდროოდ ყოველად შეუვალი ავტორიტეტის მქონე ერთი ნაქართველარი პეტერბურგელი სწავლულის უკუღმართ დებულებათა დასარღვევად და გასანათილებლად („ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტი უცხოურიდან არისთა გადმოღებული, რომ ბრძანებდა, ეს პოემა XIV საუკუნეში დაიწერა, მისი ავტორი მუსლიმანი იყოო...). მაშინ, ჩვენი საუკუნის პირველ ათწლეულებში, ივანე ჭავჭავიძელისა და პავლე ინგოროყვას გარდა კაციშვილმა ვერ გაბედა ამ „მოყვარე მტრის“ ზარდამცემ, გარნა ცრუ შარავანდელს დაპირისპირებოდა.

ყოველივე ამის ირგვლივ საუბარი იოლია დღესდღეობით, სამოცი-სამოცდაათი წლის შემდეგ, მას შემდეგ, რაც ქართველ ისტორიკოსთა, ფილოლოგთა, ხელოვნებისმცოდნეთა ლეაწლის მეოხებით გასაკვალავი ძირითადად გაკვალულია უკვე, დასადგენი მეტწილად დადგენილია, შესაცნობი ასე თუ ისე შეტეობილია, მას შემდეგ, რაც გამოიკვეთა

ქართული კულტურის საგალი გზის შემდგომი რესი კონტურები და აწ უკვე ვგონებთ, რომ ბაღსაც კი მოეხსენება, რომ ეს კულტურა უნივერსალური, საკაცობრიო მნიშვნელობის მრავლენაა შექველად. მაგრამ ის ბაღი ზოგიერთი ჩვენთაგანის მსგავს უმადურ ბიძიად რომ არ იქცეს მომავალში, ამთავითვე უნდა ისწავლოს, რაოდენ ტიტანური ძალისხმევა მართებდათ მის ახლო წინაპრებს უღრანთათვის შუქის მოსაფენად.

ამ უღრანის ერთ ვრცელ მონაკვეთს ძველი ქართული პოეზია შეადგენდა, კერძოდ, ის დარგი პოეზიისა, სასულიეროს რომ უწოდებენ პირობითად. და რადგან ამ სფეროში პირველი ნაბიჯები უკვე გადიდგა ტექსტთა მიკვლევის, შესწავლისა და გამომზეურების წყალობით, მანამდე პროზაულად მიჩნეულ ნაწარმოებთა ლექსად გაწყობის წყალობით, ახლა შესაძლო იყო ამ დარგს გარკვეულ დრომდე დაეხსნათ და მზერა მიგვეპყრო უსაინოესისა და უმთავრესის — ქართული პოეზიის მწვერვალ „ვეფხისტყაოსნისთვის“. დაახლოებით ამგვარი აზრებით ხელმძღვანელობდა ალბათ პავლე ინგოროყვა, როდესაც ძველი პოეტური ტექსტების გამოცემისთანავე, იმავე 1913 წელს, უდიდესი მნიშვნელობის საქმეს მიჰყო ხელი — რუსთაველის ვინაობის, მისი პოემის ტექსტის ისტორიისა და დაწერის თარიღის გარკვევას (შეგახსენებთ, რომ იმ დროს პავლე ინგოროყვა ოცი წლის იყო მხოლოდ). ამ საქმის დამაგვირგვენებელი წიგნი „რუსთველიანა“ ათ წელიწადს იქმნებოდა და 1922 წელს დასრულებული 1926 წელს გამოქვეყნდა.

როგორც ფოქსში, ისე იყრის ამ წიგნში თავს პავლე ინგოროყვას — პიროვნების, მკვლევარის, ესთეტის — უმთავრესი დამახასიათებელი თვისებები: ფანატიკოსის თავგადადება, ვიზიონერის მზერა, უფართოესი გონებრივი თვალსაწიერი და ინტერესთა სფერო, დახვეწილი შინაგანი კულტურა, მშვენიერისა და ამალღებულის დაუცხრომელი ტრფიალება. ყველა ეს თვისება სრულად ვლინდება აგრეთვე მომდევნო დროის გამოკვლევებში.

პავლე ინგოროყვას ნაშრომთა გაცნობისას უწინარეს ყოველთა ერთი რამ იპყრობს ყურადღებას: მრავალი და მრავალი ფილოლოგის, ისტორიკოსის თუ კულტურის ისტორიკოსისგან განსხვავებით, მას შეტეობილი აქვს,



რომ გარდასული დროის ფაქტები და მოვლენები, შორეულ საუკუნეთა სრბოლის პროცესში შექმნილი სულიერი ფასეულობანი (სიტყვაკაზმული მწერლობის ნიმუშები იქნება, თუ უბრალო ქრონიკები ან სულაც ოფიციალური დოკუმენტები) ლაბორატორიაში გასაკვეთი და საჯიჯგინი ბაჭია კი არ არის, არამედ კრძალვისა და მოწიწების საგანი; შეცნობილი აქვს აგრეთვე, რომ ესთეტიკური ღირებულების მატარებელი სფერო (ჩვენს შემთხვევაში — მხატვრული ლიტერატურა) ესთეტიკურსავე მიდგომას მოითხოვს უეჭველად და რომ ამგვარი მიდგომის გარეშე, ამგვარი მიდგომის უნარის გარეშე ფილოლოგიური მეცნიერება თვითმიზნურ და აზრგამოცლილ ჭახირად, ქვის კოდვად იქცევა ხოლმე; დაბოლოს, მას შეცნობილი აქვს, რომ ესთეტიკური ღირებულების მქონე ფაქტების შესახებ არაესთეტიკური (ერთი მხრივ, სქემატურ-თვლემისმომგვრელი და, მეორე მხრივ, გაპარანჭულ-გატყლარჭულ სტილს მიედევნებულ) გამოკვლევების შექმნა იმას ნიშნავს, მკითხველს შეეყარების ნაცვლად შეაძულო კვლევის ობიექტი — მშვენიერა ქმნილება.

პავლე ინგოროყვას სამეცნიერო გამოკვლევები მხატვრული ნაწარმოების ბადალი ესთეტიკური გრძნობის აღმძვრელია. ამასთან, ეს ეფექტი რაიმე მხატვრული აქსესუარის მომარჯვებით კი არ მიიღწევა, არამედ სადა, მკაცრი, ლაბიდარული სტილით, ფორმულის სიცხადემდე მიყვანილი გამოკვეთილი ფრაზებით. ოღონდ მარტოოდენ სტილი და სიტყვის მაგია არ ქმნის აღნიშნულ ეფექტს. მისი ყოველი ნაშრომის არქიტექტონიკა სწორედ მხატვრული ნაწარმოებისას მოგვაგონებს, ეს ნაშრომები კომპოზიციურად იმგვარად არის აგებული და შეკრული, რომ სულმოუთქმელად იკითხება, გინდაც კარგ დეტექტივს ეცნობოდეთ. და ეს — მიუხედავად იმისა, რომ ყოველი გამოკვლევა უხვად, ჭარბადაც კი შეიცავს ერთი შეხედვით ყოველად მოსაწყენსა და წვრილმან მასალას — ქრონიკების, სიგელ-გუჯარების ტექსტებს, საკანცელარიო დოკუმენტებს და მისთანებს. ეს ყოველივე იმგვარად არის მოწოდებული, ისე ორგანულად არის შერწყმული გამოკვლევის ცოცხალ, მთრთოლვარე ქსოვილს, მკითხველის ცნობისწადილი წამითაც არ ნელდება. ქართველ მეცნიერთაგან თუკი

ვისმე გაუღვრებია მილიონობით მკითხველის ცხოველი ინტერესი ჩვენი ერთ-ერთი ნაშრომისადმი და ჩვენი ძველი თუ ახალი მწერლობის ხელოვნების ძეგლებისადმი, ერთი უპირველესთაგანი პავლე ინგოროყვა არის უეჭველად. ვინ გამოთვლის, რამდენი მკვლევარს შესძინეს ქვეყანას მისმა თხზულებებმა!

მაგალითისთვის მივმართოთ „რუსთველიანას“ მეოთხე კარს, რომლის სათაურია „შოთა რუსთველის ვინაობა“. ეს კარი შეიცავს თავებს: „I. შოთა რუსთველის ვინაობის საკითხი“; „II. ორი რუსთავი: ჰერეთისა და მესხეთ-ჯავახეთისა“; „III. სახელწოდება „რუსთველის“ მნიშვნელობა, რომელი რუსთავიდან იყო შოთა“; „IV. დამატებითი ჩვენებანი, რომ შოთა ჰერეთიდან იყო“ და ასე შემდეგ. თითქმის ყოველ თავს აქვს თავისი ასევე დასათაურებული ქვეთავები. ვთქვათ უკანასკნელად ხსნებულ მეოთხე თავს ორი ქვეთავი გამოყოფთ: „1. პირველი ჩვენება: სამცხე-საათაბაგოს მფლობელი გვარების საამე-12-13 საუკუნეებისა“; „2. მეორე ჩვენება: ლიტერატურული გადმოცემა შოთას ჰერეთიდან შთამომავლობის შესახებ“. აქ ირკვევა, რომ საქმეში შემოდის დოკუმენტი (სამცხე-საათაბაგოს მფლობელთა სია), რომლის შედგენის თარიღი მანამდე გარკვეული არ ყოფილა. ასე რომ აღნიშნული ქვეთავიდან მკვლევარი გამოყოფს ცალკე პარაგრაფს და ამ საკითხის — დოკუმენტის თარიღის — დადგენას იწყებს. ხშირია შემთხვევა, როდესაც ამგვარი ძიება უკვე პარაგრაფის ფარგლებში ქვეპარაგრაფის გამოყოფას მოითხოვს. ასე ფუნქციონირებს ჩასდევს მკვლევარი ყოველ საკითხს, ყოველ პრობლემას, სკრუპულოზურ ანალიზს უქვემდებარებს ყოველსავე მაგრამ ეს საანალიზო მასალა, ეს ფაქტები, დოკუმენტები, ცნობები და სხვა და სხვა, აგრეთვე თავად ანალიზის შემცველი ტექსტის გამოკვლევისა ისე არის ასხმული ნაშრომის მთლიან ღერძზე, იმდენად არის ქცეული მის მოუკვეთელ ნაწილად, რომ მთავარი თემიდან დროებითი გადახვევები მკითხველს კი არ ღლის და თავს კი არ აბეზრებს, პირუქუ ეფექტს იწვევს — ნაშრომის ბოლომდე ჩაკითხვის სურვილსაც და, რაც ფრიალ ნიშნადობლივია, საკუთრივ გასაანალიზებლად მოხმობილი მასალის უფრო ახლოს გაცნობის სურვილს.

ეს ყველაფერი კარგი, — ჩამესმის უკვე

იქედნური ხითხითი მავანთა და მავანთა, — ეთქვათ, ასეც არის, მაგრამ ამ თხზულებათა და, კერძოდ, „რუსთველიანას“ წმინდა სამეცნიერო ღირებულებაზე რაღას გვიბრძანებთ? ხომ ცნობილია, რომ მისი მრავალი გამოკვლევის და, კერძოდ, „რუსთველიანას“ ძირითადი დებულებები მეცნიერებამ არ გაიზიარა და ეს დებულებები თუ თეორიები, უკეთეს შემთხვევაში, მომხიბვლელ ჰიპოთეზებად, ლამაზ ზღაპრებად გამოეკიდნენ პაერში!

აქ, უწინარეს ყოვლისა, მკითხველს ერთი რამ უნდა შეეახსენო. პავლე ინგოროყვა მარტოყაყად მოველინა ჩვენს ერს და მართლაც დღე იღვწის დღემდე. მრავალთა და მრავალთაგან ვანსხვავებით, მას არც სამეცნიერო ხარისხები, წოდებები და რეგალიები უძებნია (სამისოდ სად ეცალა!), არც საკუთარი სკოლის შექმნისთვის უზრუნია, არც ასაბა მოუმრავლებია.

ახლა გულაბდილად ვისაუბროთ. როდესაც პავლე ინგოროყვას ამა თუ იმ დებულებას ან თეორიას ესა თუ ის ტიტულოვანი მკვლევარი წინააღმდეგება ხოლმე, მის გვერდით, კარგად ცნობილ თუ დღემდე აუხსნელ კანონთა თანახმად, უმაღლე ირახმება ამ ტიტულოვანი მკვლევარის მრავალრიცხოვან მოწაფეთა და მიმდევართა მთელი ლაშქარი — ლაბორანტები და ასპირანტები, კანდიდატები და თვით დოქტორები, დოცენტები და თვით პროფესორები, ზოგჯერ — უფრო მაღალი წოდების მფლობელები. მერე, მოგებსენებათ, როგორი გაალმასებული კვეთება სჩვევიათ ამ ყაიდის ადამიანებს! თანაც ორმაგ სარგებელს გამოეღიან: მოძღვარის მადლიერებასაც და საზოგადოებაში დიდად პოპულარული ინგოროყვას წინააღმდეგ გულოვანი მებრძოლის სახელსაც. ხუმრობა საქმეა?

აწ კი უმთავრესს მივხედოთ და კითხვა დავსვათ: მართლა ისე უნუგეგმოდ არის საქმე, როგორც მავანთა და მავანთა მიერ ისახება, მართლა ვაბათილდა თუ არა თუნდაც კერძოდ „რუსთველიანას“ (პავლე ინგოროყვას ყველაზე მეტად სადავო გამოკვლევის) ძირითადი დებულებები?

ჯერ გავიხსენოთ, რა იყო ეს ძირითადი დებულებები.

1. „ვეფხისტყაოსანი“ დაწერილია 1196-1207 წლებს შორის. 2. პოემის ავტორის საე-

ვარეულო სახელწოდება არის რუსთველი. ეს ზედწოდება მიღებულია ჰერეთის (იგი/ლისხმება დღევანდელი ქალაქი რუსთაველი) არა მესხეთის რუსთაველიდან. 3. შოთა რუსთაველი იყო დიდგვაროვანი ოჯახის შვილი, ჰერეთის ბაგრატიონთა (შემდგომში — ერისთავთ-ერისთავთა ან ერისთავთა) შთამომავალი. პაპამისიცი მექუტურქლეთუხუცესი იყო მეფის კარისა და მამამისიცი. 4. რუსთაველი დაიბადა 1166 წელს, გარდაიცვალა ღრმად მოხუცებული, 80 წელს მიწვენილი ან გადაცილებული, 1245 თუ 1250 წელს.

ეს არის „რუსთველიანას“ ძირითადი დებულებები, ამ წიგნის ავტორის უმთავრესი სათქმელი (პოემის ტექსტის ისტორიის საკითხს აქ ვერ გამოვუდგებოთ). ამასთან შედარებით ყოველივე დანარჩენი (რუსთაველის ბიოგრაფიის ზედმიწევნით აღდგენის ცდა, ქამთაალმწერელის შოთა კუპრთან მისი იდენტიფიკაცია, მისი დასახვა კოხტისთავის შეთქმულების მონაწილედ, მისი მანიჭველობა და მრავალი სხვა) ოდენ დამხმარე მასალაა, ძირითად დებულებათა გამამარებელი, რაც ყოველთვის არც ასრულებს არსებითს როლს, თუმცა დიდად და დიდად ამდიდრებს ჩვენს ცოდნას XI-XIII საუკუნეთა საქართველოს ისტორიის საკითხებში.

ახლა ამ დებულებებს ფესდაფეს მივყვეთ და ენახოთ, რამდენად ესადაგებიან ისინი დღევანდელ, რუსთველოლოგიაში აღიარებულად მიჩნეულ შეხედულებებს.

1. დღესდღეობით გავრცელებული შეხედულების თანახმად, „ვეფხისტყაოსანი“ დაწერილია XII-XIII საუკუნეთა მიჯნაზე, ზოგიერთი დაწესებით — 1189-1207 წლებს შორის. კომენტარი ზედმეტია.

2. ოფიციალური რუსთველოლოგია გვაუწყებს: საბოლოოდ ჭერაც არ არის დადგენილი, რომელ რუსთავეთან იყო დაკავშირებული „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორის ზედწოდება. უფრო პოპულარული მოსაზრების თანახმად, მესხეთის რუსთავეს მეტი პრეტენზია შეიძლება ჰქონდეს. ამ მოსაზრების შემამაგრებლად მოხმობილი საბუთები მყარ, საბოლოო დასკვნის გამოსატანად ვარჯის არგუმენტებად თვით ამ მოსაზრების მომხრეებსაც არ ესახებათ. ოფიციალური რუსთველოლოგიისთვის საკითხი ფაქტიურად ღიად არის დარჩენილი.

3. დავესხნათ ფრიად რთულსა და სადავო



საკითხებს — მართლა ჰერეთის ბაგრატიონთა (ერისთავთ-ერისთავთა, ერისთავთა) შთამომავალი იყო თუ არა რუსთაველი და ჰერეთის საერისთავოში შედიოდა თუ არა ციხე-ქალაქი რუსთავი. სხვა რამ ვიკითხოთ: რა სასწაულოთ ხდება იმგვარი თანხედრა, რომ პავლე ინგოროყვა „რუსთველიანაში“ მეჭურჭლეთუხუცესებად სახავს რუსთაველის ბაბუას და მამას, ესე იგი, მიიხნევს — ეს არისო ამ საგვარეულოს შთამომავლობითი თანამდებობა, ხოლო შემდგომ, აგერ უკვე 50-იან წლებში, სრული უეჭველობით ირკვევა, რომ თავად შოთა რუსთაველი მეჭურჭლეთუხუცესის სახელის მფლობელი ყოფილა? გარდა ამისა: რა სასწაულოთ ხდება იმგვარი თანხედრა, რომ პავლე ინგოროყვა „რუსთველიანაში“ მაინცდამაინც დიდგვაროვანი ოჯახის შვილად სახავს რუსთაველს (ამ თვალსაზრისს — რუსთაველის დიდგვაროვან წარმომავლობას — თავის დროს არაერთი მოწინააღმდეგე ჰყავდა) და აგერ უკვე 50-60-იან წლებში ჯვარის მონასტრის აღაპთა წიგნიც და ფრესკაც სრული უეჭველობით ადასტურებენ ამ დებულებას?

4. ოფიციალური რუსთველოლოგია დღესდღეობით მიიხნევს, რომ შოთა რუსთაველი დაბადებულია XII საუკუნის 60-იან წლებში ან 70-იანი წლების დამდეგს. ამჯერადაც დავეხსნათ საკითხს, თუ როდის და რა გზებით მივიდა ოფიციალური რუსთველოლოგია ამ თარიღამდე და სხვა რამ ვიკითხოთ: რა სასწაულოთ ხდება იმგვარი თანხედრა, რომ პავლე ინგოროყვა „რუსთველიანაში“ რუსთაველის დაბადების თარიღად სახავს მაინცდამაინც 1166 წელს (შემდგომ, 1960-63 წლებში დაწერილ „რუსთველიანას ეპილოგში“ საჯანგაშო ზარივით ჩამორეკავს: „ამრიგად, ახლო წლებში, 1966 წელს, სრულდება რვაასი წელი შოთას დაბადებიდან“), ხოლო მაინცდამაინც 1966 წელს გრანდიოზული მასშტაბებით აღინიშნება რუსთაველის დაბადების 800 წლისთავი? შემდგომ: რა სასწაულოთ ხდება იმგვარი თანხედრა, რომ პავლე ინგოროყვა „რუსთველიანაში“ რუსთაველის გარდაცვალების თარიღად სახავს მაინცდამაინც 1245 ან 1250 წლებს, და 60-იანი წლების დამდეგს ჯვარის მონასტრის ხელახლა მიკვლეულ ფრესკაზე გამოსახული აღმოჩნდება მაინცდამაინც ოთხმოც წელს მიტანებუ-

ლი თუ ოთხმოცს გადაცილებულ შოთა რუსთაველი?

პარადოქსი ის არის, რომ ზრდელისა და რუსთველოლოგია კრიტიკაც არ ძირავს 10-20-იან წლებში შექმნილი „რუსთველიანას“ ძირითად დებულებათა 50-60-იან წლებში ესოდენ ფანტასტიკურად გამართლების თაობაზე და გააღმასებული ეკამათებს პავლე ინგოროყვას ზემოხსენებული „ყოველივე დანარჩენის“ გამო. თითქოს ამ ძირითად დებულებებს (ვიმეორებ: გამართლებულ დებულებებს) რაიმეს აკლებდეს ის ამბავი, რომ ამ დებულებებამდე მისასვლელი გზების ძიების პროცესში მკვლევარს ცალკეული შეცდომები მოსვლია, ვთქვათ, XII-XIV საუკუნეთა სავაზიროს ნუსხის დადგენის ან სხვა რომელიმე ისტორიული თუ ფილოლოგიური საკითხის გაშუქებისას (ამასთან, ჯერ კიდევ გასარკვევია, — დაწყინარებულ, ვნებათაღელვისგან თავისუფალ ვითარებაში, — რა არის აქ მართლაც შეცდომა და რა არა, ანდა მართლა იმდენია თუ არა, რამდენსაც მიაწერენ ხოლმე ერთობ გულუხვად).

ასე რომ დებულება — პავლე ინგოროყვას გამოკვლევების და, კერძოდ, „რუსთველიანას“ ძირითადი დებულებები მეცნიერებამ არ გაიზიარაო (მოართული დებულება, რომლითაც აფრთხობენ ხოლმე საქმეში ჩაუხედავ მიამიტ აუდიტორიას, თანაც, სხვათა შორის, არა მარტო სპეციალისტები, არამედ ზოგჯერ თავადაც საქმის არსებაში გაურკვეველი პირნი), მეტი რომ არ ვთქვათ, დაზუსტებას მოითხოვს: მეცნიერებამ არ გაიზიარა, თუ ცალკეულმა სწავლულებმა არ ისურვენ გაეზიარებინათ და მერმე თავთავიანთ ასახილსაც მოახვიეს თავს იმგვარი შეხედულება? წერილის დასაწყისში ნათქვამი რომ გავიქვიროთ, პავლე ინგოროყვას უზარმაზარი სამეცნიერო მემკვიდრეობის (აქედან აგრეთვე „რუსთველიანას“ და „რუსთველიანას ეპილოგის“) საბოლოო შეფასება მომავლის საქმე, მომავალ თაობათა ხევედრია.

ამ თაობებს არც ის დარჩებათ შეუმჩნეველი, რომ ასევე არ გაიზიარა ზოგიერთმა დიდად სახელოვანმა სწავლულმა პავლე ინგოროყვას „გიორგი მერჩულეს“ ძირითადი დებულებები ამ ოცი-ოცდახუთი წლის წინათ, ხოლო ახლა ირკვევა საგულისხმო რამ: ვერც



ერთი სპეციალისტი, ვისაც კი ამა თუ იმ ასპექტით აინტერესებს ძველი ქართული პოეზიის საკითხები, ნაბიჯსაც ვეღარ დგამს ამ კაპიტალური გამოკვლევის გარეშე. V-X საუკუნეთა ქართული პოეზიის ამ ისტორიაში იმდენი აღმოჩენაა, იმდენი საგულისხმო მიწვევაა, მრავალი მანამდე უცნობი პოეტი — გამოვლენილი, მწერლობის კარდინალური პრობლემები — ახლებურად დაყენებული და გადაჭრილი, დაბოლოს — იმგვარი მასშტაბების ინფორმაცია და საილუსტრაციო მასალაა, რომ საცოდაობა იქნებოდა საუკუნო წერილში ყოველივე ამის თუნდაც უზოგადესი სახით გადმოცემის ცდა. შეიძლება ერთი ითქვას მხოლოდ: თუ ამ შრომის შექმნამდე ერთობ ბუნდოვანი წარმოდგენა გვქონდა ხსენებულ საუკუნეთა ქართული პოეზიის შესახებ (და უამრავ საკითხში საერთოდ არავითარი წარმოდგენა არ გვქონია), ამ შრომის გამოქვეყნების შემდეგ ნათელი მოეფინა ქართული პოეზიის ისტორიის უფრცეს მონაცემთა და სამომავლოდ ცალკეული ნიუანსები თუღა დარჩა დასახუტებელი.

V-X საუკუნეთა ქართული პოეზიის ისტორიას „გიორგი მერჩულეში“ წინ უძღვის ვეება, მთელი ტომის მოცულობის ისტორიული ნარკვევი, თავის დროს ისტორიკოსთა, ფილოლოგთა, სპეციალისტთა, აგრეთვე ფართო საზოგადოების ცხოველი ინტერესი რომ აღძრა და ცხარე პაექრობაც გამოიწვია. პრინციპული სამეცნიერო კამათი კეშმარიტების დადგენის ერთი უბირველესი საწინდარია, ასე რომ ხსენებული პაექრობის მომწრეთ დიდი იმედიც გვქონდა მისი გაგრძელებისა. ეს იმედი არ გაგვიმართლა. ხოლო აწ აღარც მოპაექრენი ჩანან სადმე და იმ ისტორიული ნარკვევის ხელახლა გამოცემასაც აღარ დააღდა საშველი. ეტყობა, ეს საკითხიც მომავალ თაობებს უნდა გადავულოცოთ.

ამავე თაობებმა უნდა წარმოშვან იმგვარი მასშტაბის, ერთდციის, გონებრივი პორიზონტის მქონე სპეციალისტები, ძველი ქართული პოეზიის ყველა ნიუანსსაც რომ ჩასწვდებიან და სამუსიკო ხელოვნებაც ზედმიწევნით ეცოდინებათ. უამისოდ არ მეგულება იმგვარი ავტორიტეტული მეცნიერი, რომელიც საბოლოოდ შეაფასებდა პავლე ინგოროყვას ნაშრომს, მიძღინის ძველი ქართული სანოტო დამწერლობის ამოხსნისადმი. ამ სფეროში დოქსდღობით კულუარების შესაფერი-

სი მიოქმა-მოოქმის ანაბარა ვართ დაშოიონი.

მაგრამ მწერლობის საკითხებს შევხებით დეო.

ამათვან ფრიად მნიშვნელოვანია საქართველოში ქრისტიანობის მიღებამდე მწერლობის არსებობა-არარსებობის პრობლემა. პავლე ინგოროყვა გულდაჭერებული დამცველია შეხედულებისა, რომლის თანახმადაც ქრისტიანობის მიღებამდე არამცთუ არსებობდა ქართული მწერლობა, არამედ ერთობ მდიდარი ტრადიციების მატარებელიც იყო უკვე მიკვლეულიც აქვს ამ მწერლობის გადმონათებით უფრო გვიანი დროის თხზულებებში („ძველი ქართული ლიტერატურის ისტორიის მოკლე მიმოხილვა“).

ხოლო ვინაიდან მწერლობის უძველესი პლასტების ძიება მჭიდროდ უკავშირდება ანბანის წარმოშობის საკითხს, მკვლევარს ამ სფეროშიც აქვს თავისი პოზიცია: ქართული ანბანი შექმნილია ძველი წელთაღრიცხვის VIII-VII საუკუნეთა მიჯნაზე, არქაული ბერძნული და ფინიკიური ალფაბეტების მიხედვით.

ეს თელსაზრისი ძირითადად თანხედება ქართული პალეოგრაფიის ფუძემდებლის — დიდი ივანე ჯავახიშვილის თეორიას, რომლის ერთი უმთავრესი დებულებაა: „ეხლაც უკვე საკმაოდ გამორკვეულია, მაგრამ შემდეგში ეს გარემოება უფრო მეტი სიცხადით გამოაშკარავდება, რომ ქართული ანბანის V საუკუნის დამდეგს შედგენაზე ლაპარაკი გულუბრყვილობად უნდა ჩაითვალოს“.

ივანე ჯავახიშვილის ამ კატეგორიული განცხადების მიუხედავად, რაც 1926 წელს გამოცემულ მის წიგნში იბოვება, იყენენ ისეთი მკვლევარი, ქართული ანბანის „მართოცური“ წარმომავლობის ნაყალბეც ვერსიას ჩაქიდებულნი, გაგონებაც რომ არ სურდათ ქრისტიანობამდე ზანაში დამწერლობის შექმნის შესაძლებლობაზე საუბრისა (არგუმენტი: იმგვარ ველურებს, როგორებადაც გვევლინებოდნენ წარმართობისდროინდელი ქართველნი, წერა-კითხვა და კულტურას ზიარება რაში სჭირდებოდათო! — ამას ბრძანებდა ერთი დიდად სახელოვანი ქართველი მეცნიერი 1929 წელს). ასეთ ვითარებაში, სულ უკანასკნელ ხანებამდე, პავლე ინგოროყვა იყო ივანე ჯავახიშვილის თეორიის



თითქმის ერთადერთი მხარდამჭერი და გამგრძელებელი.

დამწერლობის წარმოშობისა და უძველესი კულტურის საკითხთა გამოძიება ორგანულად გადაეცლო წელთაღრიცხვის არქაული სისტემის პრობლემებს — უამისოდ ერთობ ჰქონდა წარსულის ფაქტებში ქრონოლოგიური ორიენტაცია. და პავლე ინგოროყვას ამჯერადაც არ უღალატნია თავისი ჩვეულების: ლიტერატურის ისტორიის საკითხები დროებით გვერდზე გადასდო და სრულიად გამოუკვლეველ სფეროს შეეკიდა (ძველი სა-ნოტო ნიშნების ამოხსნის არ იყოს, XII-XIV საუკუნეთა სავაზიროს ნუსხის დადგენის არ იყოს, ბავარტიონთა სავგარეულოს განშტოებებისთვის თვალის მიდევნების, ანტიკური ხანის იბერიის მეფეთა სიის დაზუსტების, VII-XIV საუკუნეთა საქართველოს საზღვრების მოხაზვის, ძველ ქართულ სახვით ხელოვნებაში „ვედრების“ კომპოზიციის ძველთა ნუსხის ჩამოწიწიყების არ იყოს... რომელი ერთი უნდა ჩამოვთვალოთ!). ამ თავგადასვლით შრომის შედეგი იყო უნიკალური გამოკვლევა „ძველქართული წარმართული კალენდარი“, დღემდე უღმერთოდ მიკარგული „საქართველოს მუზეუმის მოამბის“ ოცდაათიანი წლების ტომებში.

ზემოთაც ითქვა და ამჯერადაც ხაზგასმით აღვნიშნოთ: პავლე ინგოროყვა სამეცნიერო ასპარეზზე რომ გამოვიდა, და შემდგომშიც კარგა ხანს, ძველ ქართულ ძეგლთა უმრავლესი ნაწილი არქივებსა და სხვადასხვა საცავებში იბოვებოდა ხელნაწერთა სახით, გამოუმზეურებელი. დაკვირვებული მკითხველი შენიშნავს, რომ ციტაციის დროს პავლე ინგოროყვა სქოლიოში ხელნაწერთა ნომრებს მიუთითებს ხოლმე უმეტესად და არა გამოცემებს. თვით თეიმურაზისა და არჩილის თხზულებებიც კი ხელნაწერების მიხედვით აქვს მინიშნებული, ასევე — აურაკელი სხვა მასალა, ლიტერატურული თუ ისტორიული წყაროები. წარმოვიდგინოთ, რაოდენ რთული იყო მკვლევარის მუშაობის პირობები დღევანდელთან შედარებით. და ამ პირობებში კვშმარტივად ტიტანური შრომის მეოხებით იქმნებოდა მისი ყოველი გამოკვლევა. „პოემაში („ვეფხისტყაოსანში“) ღვთაების სახელი მოხსენიებულია 193-ჯერ“, „პოემის ნამდვილ ტექსტში ჩვენ არ გვხვდება არც ერთი მონგოლური სიტყვა“. დღევანდელ

მკვლევარს ამგვარ საკითხთა დასახსნებლად „ვეფხისტყაოსნის“ სიმფონიაც უნდა დაეხმოს ნაირნაირი ლექსიკონებიც.

პავლე ინგოროყვას თავადვე უნდა დაე-ვალა და აღენუსხა ათასობით ამგვარი წვრილმანი თუ მსხვილმანი ფაქტი და, ამასთან ერთად, ანბარი ჯოჯობნეთურ გარჯასთან ერთად (რამაც საბოლოოდ აბასთუმანს დაუკავშირა მისი ცხოვრება!), მის გამახვილებულ თვალს და სმენას, მის პოეტურ ალღოს წამითაც არ ჰქონდა მოვანების, მოსვენების უფლება. უამისოდ შესაძლო იყო შეუნიშნავი დარჩენოდა, რომ, ვთქვათ, „ვეფხისტყაოსნის“ სტრიქონში — „ჩემი აწ სცანით ყოველმან, მას ვაქებ, ვინცა მიქია“ ბოლო ორი სიტყვა, პირდაპირი მნიშვნელობის გარდა, თურმე ამგვარადაც იკითხება: „ვინ ცამ იქია“, ანუ მკვლევარის აზრით: „ეს მეტაფორა, რომელიც მიემართება თამარს, ნიშნავს: ზეციერი მნათობი, ზეციერ მნათობთა თანამყოფი“; შესაძლო იყო შეუნიშნავი დარჩენოდა, რომ პოემის სტრიქონში — „ვინ არის აღმოსავლეთი დასავლეთს შუქთა მარებლად“ ბოლო ორი სიტყვა თურმე ზმას ქმნის, სახელს „თამარ“ (შუქ **თამარ** ებლად); შესაძლო იყო შეუნიშნავი დარჩენოდა, რომ თამარ მეფეს ლექსები (იამბიკონი) უწერია თურმე; რომ ჩახრუხადის ოდაში გამოიყოფა ელეგიური ლექსი, ვინმე მოგზაური პოეტის თავგადასავალის მომთხრობელი, რომელიც ვეაუწყებს, როგორ მოუვლია ყარიბ მგოსანს საიმდროოდ ცნობილი ლამის მთელი ქვეყნიერება; რომ ქართული მწერლობის მრავალი უსაჩინოესი ქმნილება, პროზაულ ტექსტად მიჩნეული, თურმე მალალი პოეზია ყოფილა, ფრიად საგულისხმო მეტრისა და რიტმის (ზოგჯერ აგრეთვე რითმთა) შემცველი, რომ... რომ... რომ... ყოველივე ამის აღნუსხვა დაგლის კაცს, არამცთუ აღსრულებს!

მწელი მის იყო კიდევ, ძველი ქართული მწერლობა საიმდროოდ წმინდა ფილოლოგიური თვალსაზრისითაც კი თითქმის სრულიად უცნობ სფეროს წარმოადგენდა, არამცთუ ესთეტიკური ასპექტებით. დაუდგენელი იყო ერის ისტორიის, ხელოვნების, საზოგადო ვითარების, პოლიტიკური თუ კულტურული ორიენტაციის მრავლის უმრავლესი საკითხი. ერთი გამოკვლევის, ერთი პრობლემის დამუშავების პროცესშივე ათასი სხვა



გადაუტრელი პრობლემა აღიძვროდა, ერთი-მეორეს მოსდევდა და თითქოს ემუდარებოდა თავგადაკლულ მკვლევარს — ჩვენთვისაც მოიცალე, ჩვენც მოგვხედო. რა გულს უნდა გაეპლო ამ უტყუი ღაღადისისთვის?! ასე ჩნდებოდა პავლე ინგოროყვას ნაშრომთა სქოლიოებში, ვთქვათ, ამგვარი მითითებები (სკეპტიკოსთა გამუდმებული ქირქილის საგანი): „ბიბლიის ბეჭდვას სულხან-საბა ორბელიანის რედაქტორობით ვახტანგის სტამბა შესდგომია „ვეფხისტყაოსნის“ გამოცემის შემდეგ, XVIII საუკუნის 20-იანი წლების დასაწყისში. ბიბლიის ეს პირველი გამოცემა აღარ გამოსულა. იხ. ამ საკითხზე ჩვენს წერილში სულხან-საბა ორბელიანის შესახებ“.

რატომ არ მავინდებდა მის ნაშრომთა შორის წერილი სულხან-საბა ორბელიანის შესახებ, ვვინებ, რომ არც უნდა არსებობდეს ამგვარი წერილი. მაგრამ „რუსთველიანაზე“ მუშაობის პროცესში, როდესაც მკვლევარი „ვეფხისტყაოსნის“ ტექსტის ისტორიას მიადევნებდა თვალს, საჭირო შეიქმნა პოემის ვახტანგისეული ტექსტის რაობის დადგენა, ხოლო ამ პრობლემას მოჰყვა სხვა — „ვახტანგის სამეცნიერო მუშაობის ხასიათის“ გარკვევა ზოგადად; აქვე აღიძრა ვახტანგის მიერ მოწყობილ სტამბაში ბიბლიის დაბეჭდვის საკითხი და ამას გამოეხმა ამ საქმეში სულხან-საბა ორბელიანის მონაწილეობის ამბავი. და რადგან იმხანად ყველა ეს საკითხი წყვედიდით იყო მოცული, მკვლევარმა ჩაინიშნა სულხან-საბა ორბელიანის შესახებ გამოკვლევის შექმნის აუცილებლობა, ოღონდ შემდგომ ვეღარ მოიცალა საამისოდ.

რამეთუ გარდასული დროის ძეგლებთან ერთად თანადროული ცხოვრებაც საჭიროებდა მუდმივ ყურადღებას და მზრუნველობას. დიდი ამბები ხდებოდა საქართველოში მეოცე საუკუნის დამდგვიდან — მანამდე არნახული კულტურული აღმასვლა, ევროპული მერიდიანების სიმაღლეებს უმეშვეოდ ზიარება, ევროპულ აზროვნებასთან და კულტურასთან ოდესღაც ძალისძალიად გაწყვეტილი კავშირის ნანატრი აღდგენა. და ამ აზროვნების დონეზე სიკბაბუკის წლებშივე აღზევებული მკვლევარი და ერისკაცი უშურველად გაცემდა თავის დაუშრეტელ სულიერსა და ფიზიკურ ენერჯიას მოამქეთათვის გზის სიძ-

ნელის გასაადვილებლად. სრულიად საქართველოს მწერალთა კავშირის ჩამოყალიბებაში აქტიური მონაწილეობა, ამ კავშირის მუშაობაში მუშაობა, „კავკასიონისა“ და „ახალი კავკასიონის“ (ქართულ ენაზე ოდენამე გამოცემულ ჟურნალთაგან საუკეთესოთა შორის მოსახსენიებელი გამოცემების) რედაქტორობა, „კავკასიონის“ პირველი ნომრისთვის საპროგრამო წერილის დაწერა, გამომცემლობა „ქართული წიგნის“ დაარსება, ამ გამომცემლობის მთავარი რედაქტორობა, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის ტოპეულეების რედაქტირება, ტექსტის დადგენა, შენიშვნებისა და კომენტარების დართვა, ახალი ქართული ლიტერატურის ამ ფუძემდებელთა ცხოვრებისა და შემოქმედების შესახებ მონოგრაფიების გამოქვეყნება, თანამედროვე მწერლებთან კოველი ურთიერთობა და შეგობრობა, მათთვის ლიტერატურული გამოვნების აღიარებულ მეტრად ქცევა, სიმბოლიზმის, ექსპრესიონიზმის თუ იმპრესიონიზმის გლობალურ პრობლემათა გამოკამათი...

მაგრამ გარდასულ, შორეულ დროთა თხზულებებს მაინც სხვა სურნელი ახლდათ მისთვის მუდამ, სხვაგვარი ძალით იზიდავდნენ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში ხელნაწერთა განყოფილების შექმნა იყო აუცილებელი, რუსთაველის პირველი იუბილეს (მაინცდამაინც იმ ავადსახსენებელ წელს რომ დაემთხვა) მომზადება სჭირდებოდა, ამ იუბილესადმი მიძღვნილ მწერალთა საკავშირო პლენუმზე მთავარი მომხსენებელი სხვა ვერავინ იქნებოდა, რუსთაველის ეპოქის სალიტერატურო მეცკვიდრეობის მიმოხილვაც საშური საქმე იყო, „ვეფხისტყაოსნის“ მისებურად დადგენილი ტექსტიც გამოცემას მოითხოვდა, „გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაც“, საუკუნოვან ზეაშიადს ინახავდა „ქება და დიდება ქართულისა ენისაჲ“, ზეთური დამწერლობის საიდუმლოებაც იზიდავდა მაგიური ძალით...

ყოველივე აქ აღწუსებული ოდენ თითო-თითოდ გაფანტული ფურცლებია პავლე ინგოროყვას ლამის სამოცდაათწლიანი სამეცნიერო საქმიანობის და მამულიშვილური ღვაწლის, მისი ჰეშმარიტად გმირული ცხოვრების ჭრაც დაუწერელი მატინისა.

ამ საქმის აღსრულებაც მომავალ თაობებს უნდა დაუვლოცოთ.

მიხილ თუმანიშვილი

რეჟისორი თეატრიდან ნაპილა*

მრთხელ, რათა გამებათილებინა საუვედურები, — აქაოდა, თითქოს, შე ჩემი სპექტაკლებით ვარდევდი თეატრის პეროიკულ-რომანტიკულ ტრადიციებს, — გადავწყვიტე დამედგა ლეო ქიაჩელის „ტარიელ გოლუას“ ინსცენირება. შე ვფიქრობდი, რომ ამ მასალაზე დაურდნობთ შევქმნებდი თეატრალურობისა და ცხოვრებისეული სიმართლის სინთეზირებას და რუსთაველის თეატრის ტრადიციათა შესაბამისად დავდგამდი სპექტაკლს.

ეტყობა, არც ის მაძლევდა მოსვენებას, რომ „ესპანელი მღვდლის“ წარმატების შემდეგ ზოგი ჩემი კეთილისმყოფელი მეუბნებოდა: „მიშა, შენ ახმეტელი ხარ, ახმეტელი! შენ მისი საქმის გამგრძელებელი უნდა იყოო!“

როგორ მოქმედებს ჩვენზე ამგვარი გუნდრუკის კმევა! შე მაშინ ჩავეუქეი დიდი რეჟისორის შემკვიდრებობას, შევეუდექი მის შესწავლას. ათას რამეს ვეკითხებოდი მის თანამოაზრებებსა და თანამდგომლებს, საათობით ვთვალერებდი მისი სპექტაკლების ფოტოსურათებს, ვსწავლობდი მისი მიზანსცენების კომპოზიციურ თავისებურებებს, ვკითხულობდი მისი რეპერტიციების ჩანაწერებს, რომლებიც ასე კარგად შეუდგენია ა. ჩხარტივილს, რამდენჯერმე მოვისმინე „ანზორის“ სცენების რადიოჩანაწერები, ვსწავლობდი რიტმის ცნების ახმეტელისეულ გაგებას, კლავირებით ვისმენდი მისი სპექტაკლების მუსიკას. ძალზე სწრაფად დავასრულე წინასწარი, მოსამზადებელი სამუშაოები და გატაცებით შევეუდექი ჩემი პეროიკულ-რომანტიკული სპექტაკლის ძერწვას — ამ სიტყვის სრული აზრით.

ჩემი ამხანაგების გარდა, სპექტაკლში თამაშობდნენ უფროსი და საშუალო თაობის მსახიობებიც, რაც მთავარია, მასში მონაწილეობდნენ ხორავა და ვასაძე. თვიდანვე იმედინად, შემდეგ კი შეშფოთებითა და აღულებით ადვენებდნენ ისინი თვალურს ჩემს ცდას, რომ აღმედგინა თეატრის ბრწყინვალე წარსული.

ჩემს სპექტაკლში შე გამოვიყენე ციტატები ახმეტელის სპექტაკლებიდან: ნაბღების, ხანჭლების, შაშხანების სცენა, გამარჯვების ცეკვები, რომლებითაც მინდოდა გმირების ფსიქოლოგიური განწყობილება გამომხეცა. და თვითონ სპექტაკლის სახეც — სამცხევის ფონი გამარტელის ბოჰემიის ტუით იყო შთაგონებული. და, რაც მთავარია, — სპექტაკლში იყო ხალხმრავალი, სმურთიანი, ერთობლივ მოძრავი, სეულტურული სცენები. დიდი აღტკინებით ვმუშაობდი.

როგორღაც სტუმარი — ფინელი რეჟისორი დამასწრეს რეპერტიციაზე. ერთი მოქმედება ნახა და მაქო და მადიდა: სცენური რიტმებისა და ტემპების ნამდვილი კომპოზიციური ხარო თუ რაღაც ამგვარი. ამან მთლად დამახეია თვებრუ და უფრო თამაშად განვაგრძე საქმე. ექვი არც შეარებოდა, რომ გავიმარჯვებდი. ახლა, როცა ჩემს რეჟისორულ მრწამს განვუდექი, ჩემი უბედური ამხანაგები როგორ ფართხალბდნენ, რომ დამაჩერებლობის ნაპირზე გასულიყვენ, მაგრამ სცენაზე ჩემგან დატრიკლებული მორევი მათ შორის არ უშვებდა, ჰოდა, ისინიც, ჩემთან გაუთავებელი კამათით ქანცვაცლიდნი, — გაოცებულნი იყენენ ჩემი ფერიცვლობით, — და ფსკერისკენ მიექანებოდნენ. თუმცა, ზოგიერთები, ვთქვათ, გოგი გეგეპკორი და კოტე მახარაძე, ზალმა გაიფოდნენ, მაგრამ საკითხავი ის იყო — რანაირი სანახავი იქნებოდნენ?

ბერს კი ვმუშაობდი ჩემს მსახიობებთან, მაგრამ ბოლომდე ვერ ავიყოლიე. ვატყობდი, რომ ისინი სხვებში ითქვიფებოდნენ. მეჩვენებოდა, რომ მათი

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. № 10, 11, 12, 1981 წ. და № 1, 1982 წ.

გულსუფთა ვერ მივაპარო, მათ კი — პირიქით, — ჰყვინებოდათ, რომ გულსუფთა ვაკლებდი. საქმეს ასე არ თულებდა, რომ სპექტაკლში პრაქტიკულად მივლი თეატრი, თანამშრომლები და ქორო მონაწილეობდა.

ღმერთო, რამდენნაირი მასობრივი კომპოზიცია არ იყო ამ სპექტაკლში თავმოყრილი! ბევრი რამ მომწონდა კიდევ.

შემდეგ — ხალხით გატენილი დარბაზი. გასინჯვა, ჩვეულებისამებრ, ქანდარიდან ვუყურებდი ამ სპექტაკლის გასინჯვას და პრემიერასაც. სულ ზუთი წუთის დაწებულები არ იყო, რომ მივხვდი — ყველაფერი დაინგრა, ყველაფერი ეს გახვრეტელ შაურთან და არ ღირდა. თითქოს — რაღაცას, ამ დროისთვის უაზროსა და შეუსაბამოს დავეჭაზე და თავზე უშველებელი კოპი დამაჩადა.

გასინჯვის შემდეგ განხილვა იყო. მოწვეული იყვნენ ძველი ბოლშევიკები, რომლებმაც მოითხოვეს, რომ სპექტაკლში ყველაფერი ისე უოფილიყო, როგორც ეს სინამდვილეში, მათ დროს იყო. კრიტიკოსები მშაინდვადნენ — ადამიანისადმი, ცხოვრებისეულისადმი ინტერესი დაკარგე, ფორმალური ამოცანებით ხარ გატაცებული, რაღაცეებს იგონებ და სპექტაკლი ზედმეტობებითაა გადატვირთული. განხილვა ზედმეტად რამდენიმე დღის გაგრძელდა, გეგმონებოდათ, რაღაც საყოველთაო-სახალხო უბედურება დატარებულყოფიყო, ეს, დაახლოებით, იმას ჰგავდა, ბავშვი რომ ცხელი წყლით ხელს დაითოქავს და კიდევ იქით რომ ურტყამენ იმ ხელზე, — მეორედ ჩაიდანს ნუ წაეტანებო.

საერთოდ რომ ვთქვათ, კრიტიკა არ ტუოდა. მხატვარი, კომპოზიტორი, როცა რამე არ გამოუვა, შეუძლია თავისი ქმნილება საზოგადოების სამსჯავროზე არ გამოიტანოს. რეჟისორი ამის შესაძლებლობას მოკლებულია. ის მოვალეა საზოგადოებას თავისი მარცხიანი სპექტაკლიც კი წარუდგინოს, იგი მესანგრესავითაა, მესანგრე კი, მოგეხსენებათ, ერთადერთხელ ედება — ერთხელ და უკანასკნელად.

შემდეგ მე სპექტაკლი გადავკეთე. ეს საშინელი პროცესია, უმადური და ქანცისგამომკვლელი. ამას კიდევ ერთი გასინჯვა მოჰყვა. და, აი, — პრემიერაც.

შემდეგ „ტარიელ გოლუა“ მოსკოვში, ქართული ხელოვნების დეკადზე წაიღეს და რაკი უფრო შესაფერისი იდეური სპექტაკლი არ გვექონდა, რუსთაველის თეატრის გახტროლები ამ სპექტაკლით გახსნეს. და, როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდებოდა დეკადებზე, ვეპქეს. მე კი ამ სპექტაკლს ზშირად ვხედავდი ძილში — კომარულ ძილში.

ახე დამთავრდა ეს ჩემი გატაცება პეროცულ-რომანტიკულითა და ფსევდოტრადიციულით, არა, არ შეიძლება სპექტაკლის დადგმა „ვისიმე თარგვი“, დიდიხნის წინათ გარდასულისა და უკვე მოძველებულს

რესტავრაცია და თანადროულთან მისი მისადაგება ფუჭი საქმეა.

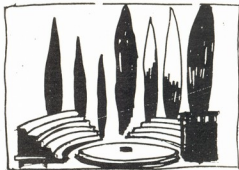
არამედარამც არაა საქირო ადგილის ტყენა ან სხვისი ხერხებისა და საშუალებების გამოყენება. ადგილზე დგომა სიყვლილია, უკან მიბრუნება — ტყვედ ჩაბარება. საქიროა გამოდგმული ძიება დროს თანაზმიერებისა, დაუსრულებლად ფიქრი იმაზე, თუ როგორი თეატრი სჭირდება დღევანდელ დღეს და, — რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, — როგორი იქნება თეატრი ზვალ. გამოდგმებით უნდა ვფიქრობდეთ ამაზე და მხოლოდ ამაზე.

საშინელებაა და, ალბათ, ყველაფერზე უარესი ის ვითარებაა, როცა ხელოვნებაში ყველაფერი მეტრამეტად გასაგებია, ყველაფერი გარკვეულია, ნათელია, როცა სპექტაკლზე აუღელვებლად, დამშვიდებით შევიძლია იფიქრო.

რატომ არ შეიძლება ყველაფერი გაკეთდეს არა ისე, როგორც აქამდე კეთდებოდა, არამედ სწორედ პირიქით, შებრუნებით? ეს ხომ საინტერესო იქნებოდა? საინტერესო იქნებოდა, მაგრამ საშიშიც რომაა? ვაითუ, არაფერი გამოგვიდის, ვაითუ, ჩავარდ? მაშინ ხომ მოგდგებიან და გამოგლანძვან, საქვეუროდ გამოგაქეზებენ: ჩვენ გვევინა, რომ ყველაფერი შეეძლო და, თურმე, ასე არ უოფილა საქმეო.

ასეც ხდება: წარმატებული სპექტაკლის შემდეგ, როცა რომელიღაც საინტერესო გადაწყვეტას მიაგნებ, გიმძიმს, გენანება შენგან მიგნებულ ხერხებთან და საშუალებებთან განშორება და ცდილობ სულ სხვა პიესასუი ჩაჩარო ისინი. არადა, ამ მეორე პიესას ის ხერხები და საშუალებები არ ესადაგება და სპექტაკლიც ფლავდება. რა საშინელებაა გამოერება იმისა, რაც უკვე გააკეთე. როცა ასეთი ვითარებაა, შენი სამუშაო სამუშაო კი არა, სამსახურია.

და, აი, მთელი ცხოვრებისგან მხოლოდ წარმატებათა ეტაპები რჩება. ეს ეტაპები, კილომეტრების აღნიშნული ბოძებით, აღმართულან წარმატებათა ძეგლებად. და ეს გზაა — სწორედ შენი ტრადიცია, მაგრამ ეს გზა საით წავა, საით გაგრძელდება, არავინ უწყის. ან სად მიგვიყვანს ეს გზა? ალბათ, იქ, საით-ქენაც შენში მჭდარი „რაღაც“ გვეჩვენა, ეს „რაღაც“ კი ჩაბუდებულია შენს განუყოფელ ბუნებაში, შენი





ერთსა და იმავე წყალში ორჯერ ვერ შეხვალ, ასევე თეატრიც იცვლება, ეს სახეცვლელეკი კრეატიველია, მაგრამ იგი ყოველთვის ზუსტად ასახავს უკვლავურს, რაც ხდება საზოგადოებაში, სამყაროში, პოლიტიკაში, ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივ ადამიანს ცხოვრებაში. იცვლება უკვლავური, მოდის აქამდე არყოფილი, თავისებური თაობა. „სოვრემენნიკი“ მხატვრის წიაღში იშვა, იმიტომ, რომ უნდოდა მისთვის თავისი დროის შესატყვისი გაგრძელება მოენახა. თვითონ სახელწოდება ნახეთ, რანაირია — „სოვრემენნიკი“ — თანამედროული და არა „გუშინდელი“! დღეს ეს უკვლამ დაივიწყა.

როცა მე ყოველივე ამაზე ვფიქრობ, ვგრძნობ, რომ ჩემში, სადაც შვიგით, ზის ვიღაც სხვა კაცი, რომელიც მიღობდა ბოლომდე არ მეთანხმება. იგი ცდილობს შემედავოს, მაგრამ მე არ მინდა მას უფრო დავუფადო და ვიპიულებ ვაჩუბდეს: სხვა დროს ვილაპარაკო, ახლა არა-მეთქი.

ამას წინათ გავსუბთუმი წავიკითხე: მილანის სახელგანთქმული ტაძარი დროისა და მოწამლული გარემოს შემოქმედებით ინგრევაო, დასანანი, ძალიან დასანანიო, მაგრამ ამაში გასაოცარი არაფერია. დროის მახვრალი ხელი ყველაფერს აქრობს და ამ სამყაროში მხოლოდ უდღესე უდღესე ქმნილებებს უწერის სხვებზე დიდხანს სიცოცხლე.

დრო ჩვენს — შევიდაცასაც ატყობდა თავის ხელს, ცვილიდა მას. ამისთვის საქმარისზე მეტი მიზეზი არსებობდა.

ოეატრიშ წარმოიქმნა ორი მიმართულება — ერთი თესლის ორი ნახევარი, ერთი მარცვლის ორი წილაკი. ერთი მეორეს კვებავს. მაგრამ ეს წილაკები მხოლოდ გარვეწულად ჰგვანან ერთმანეთს, შინაგანად კი სიმეტრიული არ არიან. ამბობენ, ის, რაც არასიმეტრიულია, უფრო აქტიურია, უფრო ქმედითაო. აქ თავის სიტყვას პოტენციალა სხვაობა ამბობსო.

თეატრში მუშაობს ორი რეჟისორი, ორი განსხვავებული ხელწერის კაცი. შესაძლოა, მათ ერთნაირი ამოცანებიც უქმნდეთ დასახული. ორივე „ადამიანურს“, ფსიქოლოგიურს, ამაღლებულის ქდადგე: მაგრამ ისინი თავიანთი სადადგმო მანერით სრულიად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. მაგალითები გნებავთ? შეიხედეთ ნებისმიერ თეატრში, სადაც მუშაობს ორი პოტენციურად უნარიანი რეჟისორი და ნახავთ, რომ ისინი განსხვავებულად ამბობენ თავიანთ სათქმელს.

თავიდან ისინი შეთანაწყობილად მუშაობენ, დგამენ მეტ-ნაკლებად ფასეულ სექტაკლებს. ერთი შეიძლება უფროსი და მეტად გამოცდილი იყოს, მეორე — უფრო ახალგაზრდა და ნაკლებ გამოცდილი. ერთმანეთის გვერდით მუშაობენ, ერთმანეთს ხელს არ უშლიან, ზოგჯერ, უბრალოდ, ადამიანურად, უფრო ერთმანეთის წარმატება, მაგრამ ეს ხომ ჩვეულებრივი ამბავია. მთავარია, რომ ისინი ერთმანეთს ხელს არ უშლიან. პირიქით, ავსებენ ერთმანეთს.

მაგრამ, დრო გავა და, ერთ-ერთ მათგანს გამოუჩნდება მავანი და მავანი მხარდაშეპირნი. ერთს დაარქმევენ ნოვატორს, — ამ სიტყვის საღამმლავი გაგებით. აქაოდა, ეგ ტრადიციებს არღვევსო, მეორეს ტრადიციების დამცველად და წინაპართა საქმის გამგრძელებლად მონათლავენ.

ამხანაგების, შენი წრის არსებაში. ტრადიცია სტილი არ გახლავთ, ესაა ის, რაც ბუნებითა გავს მონიჭებულს, ესაა ის, რაც ქართულ სიმღერას განასხვავებს ფრანგულიასგან, რუსულიასგან. ტრადიცია ის საუკეთესო რამაა, რაც აქვთ ადამიანებს. შემოხვევითი კი არა, დაწმენდილი, მყარი. ხომ ამბობენ: თავის დროზე კლასიკური მუსიკაც მოდერნული იყო, ოდესღაც ისიც ნოვატორული იყო. მე მახსოვს დღეები, როცა შოსტაკოვიჩისა და პროკოფიევის მუსიკას კარგი თვალით არ უყურებდნენ, დღეს კი ეს კლასიკა.

ნოვატორობა მწვერავობაა, ძიებაა, მას არ შეუძლია ტრადიციის შეცვლა, იგი მას განაგრძობს. ტრადიცია გვარის მონახტრითი მარადიულია. ზოგჯერ შეჩვენება, რომ გვარი არავის აუშენებია, თითქოს, იგი ყოველთვის ასე იღვა, — მაშინაც კი, როცა წელთაღრიცხვას არ მისდევდნენ, — ხალხის ხასიათის, მისი ბუნების განსაზღვრად. გვარი ხალხის გემოვნების კამერტონია. ის ჰეროიკულიცაა, ვაჟკაცურიცაა, ამაუდაა წამომართული მთების თავზე და საუკუნეთა სბროლას გაუძლო, ბრძენი მოხუცივით რომანტიკული და ლეგენდარულიცაა და, ამავე დროს, იგი ადამიანური და სადა თავისი ჩანაფიქრით, მასში არაფერია ზედმეტი, არაფერი მეორდება, ადამიანი მის გვერდით არ ჰკარგავს ბუნებრივ მასშტაბებს, იგი გაუმეორებელია და თითქოს თავისთავად შობილი, როგორც ბუნებრივი გამოვლინება და გაგრძელება მხოლოდ ამ და არამც-დაარამც რომელიმე სხვა ბუნებისა. როგორ მშვიდდები ადამიანი ამ ბებერ კედლებთან!

კლასიკა ის, რაც, თავისთავად, თავისი არსით ამართულია გზაზე მეზობირად. ნიშანსვენად.

მაგრამ წინ მაინც ჩასაგრებულად არიან მწვერავები, მაინც ითილება ახალი ბილიკები. ეს მწვერავები ეძებენ, ექსპერიმენტებს ატარებენ, გზა-კვალს კარგავენ, უკან იხვევენ და მერე ისევ და ისევ ეძიებენ და ა. შ. ვიდრე, აუცილებლად ან თითქოს უტახებდად არ მოულოდნენ იმას, რასაც ეძებენ. წინასწარ არავის შეუძლია თქვას, ეს მომავალი კლასიკა თუ ფშუტკვაი-ლა. ტრადიცია გათბრის დროს ნაპოვნი ნაპარბი, გადაშენებულ ურჩხული როდია, ტრადიცია პრიცესია, ხალხის სულისა და ბუნების გამოხატულებაა.

თუ ძიება დავას, კამათს არ იწვევს, ის ძიება არცა ყოფილა, მამსადამე, მისგან არაფერი უჩვეულო, ახალი არ იბადება, ესე იგი, მისგან ტრადიციის გზაწერრილი წინ არ წაიწევს, ის თუ ადგილიად დაიძვრის, წინ კი არ წავა, უკან დაიწევს და უკვლავური აიწეწე-აიბურდება. მდინარე ადგილზე გაიგრდება, დამდგარი წყალი კი ვიება ჭოქს, გუბებს, ჭობს წარმოქმნის, რომელშიც გამებრეპივითი ინებებრებენ ტრადიციების თავისი თავით კმაყოფილი გუშავები.



ყოველი რევისორის ირგვლივ მამინე იყვრება მსახიობთა პატარა ჯგუფი. ორი რევისორის ირგვლივ ორი ჯგუფი დგება. ეს უკვე ორი მხარეა. ყოველი ჯგუფი, ფეხბურთის გულშემოტაცებებისა და მჩრეველებისა არ იყოს, მეორე ჯგუფის ჯიბრზე იწეებს თავისი სპექტაკლის დადგანს და ზოგჯერ ისე მაგრად გადალუნავს ჯოხს, რომ იგი ტყდება. მსახიობები, რომლებმაც არ იციან რა ქნან, გადარბიან ჯგუფიდან ჯგუფში — ეს დამოკიდებულია მხარეების წარმატებაზე. ჩვენ ყველანი ხომ მხოლოდ და მხოლოდ ადამიანები ვართ. ვისი კოჰიც აღწეუე ჯდება, იმის მხარეს მეგობრების რია-რიაა, ზელმოცარულის მხარეზე — ჩამიწეში არ ისმას... მეგობრობა, რომლის საფუძველიც ანვარებაა, მეგობრობა კი არა, გარაგებაა. შიდა, თეატრის აციებს და აცხებლებს... ბოლოს, ამ ბრძოლაში საზოგადოებრიობაც ერთვება: იბეჭედა საპროგრამო სტატები, რომლებიც ერთ მხარეს აქებალიდებენ. მეორეს — განაქიებენ, თანდათან ამ შიდადადარბობრივ, შიდათეატრალურ, არამხატვრულ განაწინაში ზემდგომი ორგანოებიც ერთვებიან, ისინი დიდახს ჰოქმანობენ, ვერ გადაუწყვებთაო, რომელ ჯგუფს დაუჭირონ მხარი, მაგრამ, ბოლოსდაბოლოს, იმ მხარეს ირჩევენ, რომელსაც უფრო პერსპექტიულად და საიმედოდ, დიდური მიზანდასახულების შესატყვისად მიიჩნევენ.

ყოველივე ამას კიდევ ემატება საასუხისმგებლო, სპირიტუო გასტროლები რომელიმე ცენტრში ან საზღადაგარეთ. ეს გასტროლები, სწორად, ძალზე ცუდად მოქმედებს თეატრის შემდგომ განვითარებაზე. შეგებრება ომში გადადის, აზარტი იზრდება, თამაშში ერთვება ყველა, ვისაც კი ეს შეუძლია. ერთ „მიმართულებას“ წილად ზედება გრანდიოზული წარმატება, მეორე კი ფისკოს განილდის. საგასტროლო რეცენზიები, საერთოდ რომ უთქვათ, თეატრისთვის სასიყეთო საქმეა, მაგრამ ისინი დიდი ზიანის მომტანიცაა. მისფრდება ბრძოლა ერთი მარცვლის ორ წილაც შორის, რომლებსაც, ერთმანეთთან რომ შეგვეერთებინა, მომავალში კეთილი ნაყოფის მოცემა შეეძლოთ. შესაძლოა, ორი რევისორი ერთმანეთს არ ჰგავს, მაგრამ ამის საფუძველზე არ შეიძლება ისინი ერთმანეთს შევაჯახოთ როგორც მოწინააღმდეგეები, არამედ, პირიქით, ყველაფერი უნდა გავაკეთოთ მათი შეერთება-შეკავშირებისათვის, დაე, მათ, თუკი შეუძლიათ, ერთად იმუშაონ და თუ ეს არ შეუძლიათ, მშვიდად დასცლიდებიან ერთმანეთს, როგორც ეს ინტელიგენტურ ოჯახებშია მიღებული. ისინი ერთმანეთზე კი არ უნდა წააქეზოთ, ერთმანეთს კი არ უნდა გადაკვიდოთ მოძიკვიდავე მამლაყინწებივით, რომ სიერს ვუყუროთ, პირიქით, უნდა მოვაყვენიოთ და მშვიდი ატმოსფერო შევუქმნათ.

ეს რევისორები ხომ აქამდე თავიანთ სპექტაკლებს დგამდნენ და არც კი იცოდნენ, როგორი იყო ეს სპექტაკლი — „პათეტიკურ-პირიოკული“ თუ „ფისკოლოგიურ-რომანტიკული“. ამგვარი ეპითეტები შემდეგში დაანათლებ მათ მავანმა და მავანმა კრიტიკოსებმა თუ თეორეტიკოსებმა. რევისორები აქამდე სცენაზე ცხოვრებას წარმოსახვდნენ და არც კი იცოდნენ, რომელი მიმართულების წარმომადგენლები იყენენ, დგამდნენ ისე, როგორც ამას მათი ბუნება და სკოლა კარნახობდა. აბა, სხვანაირად როგორ შეიძლებაოდა ყო-

ფილიყო? სხვადასხვა რამეს დგამდნენ და სხვადასხვანაირი ხერხებით და საშუალებებით.

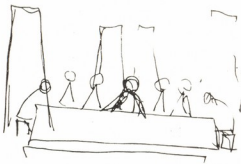
ჯერ კიდევ ომამდე სახინმრეწვთან არსებულ „ნაპოლიონო“ სახიობო სტუდიაში შემთხვევით მოხვდი დიმიტრი ალექსიძის სპექტაკლზე „ორი ბატონის მსახური“. სპექტაკლი იწყებოდა მხიარული მუსიკალური შესავლით, შემდეგ კი სწრაფად იხსნებოდა ფარდა, კულისიანი გამობრბოდა პანტალონე, მის უკან კი პაერში მოფრანავა ფერად-ფერადი ბალიშები — კლარიე ასეთი სახით გამოხატავდა თავის პროტესტს. იგი ჰირვეულობდა. შემდეგ ყველაფერი თავბრუდამხვევი ტემპით ვითარდებოდა, თავბრუდამხვევი ტრიუკები (იყო ასეთი სიტუა) ფეიერვერკით იფრქვეოდა, სტუდიელები მხიარულობდნენ და თავიანთ თამაშში მათურდებოდა დარბაზსაც ითრევდნენ.

მახსოვს, დარბაზი გულიანად ხარხარებდა. მრავალმა წელმა ვაწვლო. ომი დაიწყო და დამთარდა. იქ, ომში, სწორად ვიხსენებდი ამ სპექტაკლს, ომის შემდეგ, თეატრალურ ინსტიტუტში, რევისორის განოცდაზე „ორი ბატონის მსახური“ სადადგმო გეკმას ვაბარებდი, ალბათ, ეს იყო ჩემს მეხსიერებაში დალექსიძის სპექტაკლის მიერ დატოვებული კვალი.

როცა ალექსიძის შემოქმედებაზე წერენ, არავინ არასოდეს არ იხსენებს ამ სპექტაკლს. ძალიან ბევრი დაიწერა მის მიერ დადგმულ ტრაგედიებსა და ოპერებზე, მონუმენტურ და პერიოკულ სპექტაკლებზე და რაკომლაც გვერდს უღლიან ამ ბრწყინვალე კომედლას, რაც უსამართლობაა. ეს ის მხარეა დიმიტრი ალექსიძის ნიჰიერებისა, რომელმაც სული შთაბერა დახვეწილ სპექტაკლს „საპატარძლო აფიშით“ (რა კარგად თამაშობდნენ მსახიობები, რა შესანიშნავი იყო გამრეკელის დეკორაციები! თუნდაც, მარტო ოქოის ჩარჩო და კიბე რად ღირდა!), შექმნა ჩინებული აქტიორული სახეები „ბუკოში“ (მანჯალაძე, ჩახავა, ჩხეიძე, მახარაძე) და მისი რეპეტიციები (თუნდაც, „დღეს სეზარ დე ბაზინი“ რეპეტიციები გავიხსენო!) იმპროვიზაციის დღესასწაულებად აქცია. ეს უწვლას როდი შეუძლია. ამ რეპეტიციებზე დ. ალექსიძის წარმოსახვას, ფანტაზიას საზღვარი არ ჰქონდა. თვითონ რევისორი სხვებზე მეტად მხიარულობდა, ამქვეუნად უზენდირებსი ადამიანი იყო და ეს განწყობილება გადასდო მსახიობებსა და გარეშე პირებსაც კი, რომლებიც ხშირად ესწრებოდნენ მის რეპეტიციებს. მათურდელი მას პაერივთ სკირდება. ესაა რევისორი, რომელსაც მათურდელი რეპეტიციანზე ხელს ეს არ უშლიან, პირიქით, ეხმარებიან. მათურდელი მას აცოცხლებს და იგიც ყონგლიორობს, ფანტაზიორობს, სცენური იმპროვიზაციების ფეიერვერკს აფრქვეს.

მახსოვს, თეატრალურ ინსტიტუტში, ერთ-ერთ ხალხში რა საოცრად იცეკვა მან მის მიერვე მოგონილი





ცეკვა, რის ჭილღოდაც მქუხარე ტაში დამისახურა. ეს დღეი ნიჭია — ნებისმიერი ცხოვრებისეული სიტუაცია გამოიყენო შენი შინაგანი ბუნების გამოვლინებისთვის. იგი ზოგჯერ მოხსენებების კითხვის დროსაც კარგ გუნებაზე აუენებს, აცინებს, ახალისებს დარბაზს. და მე ვფიქრობ, რომ ეს ბედნიერი თვისება მისი რეჟისურისთვის რთად საგულისხმო ნიშანია. ხუმრობა მას სიცოცხლეს უადვილებს. დ. ალექსიძე ბევრს დგამს, იგი უოველთვის გატაცებულია ახალ-ახალი ჩანაფიქრებით, მრავალი ქალაქის მრავალ თეატრში აქვს დადგმული სპექტაკლები. დ. ალექსიძე იმ პერიოდში გატაცებული იყო ხალხმრავალი, მრავალლანიაანი, მოწონებულ ტრაგედიების დადგმით. მის „ოლიმპოს მეფესა“ და „აბტირიონს“ გრანდიოზული წარმატება ხვდა წილად, ამ სპექტაკლებმა საკაშორო აღიარება პიკო და რეჟისორის დამსახურებულად აღიარება მოუტანა.

ყველაფერი კარგად იქნებოდა, ჩვენს თეატრში რომ არსებულყოფი ასეთ შემთხვევებში აგრერიგად საჭირო მესამე ძალა, რომელიც ურთიერთობაშია გაწონასწორებას შესძლებდა, — ძალა, დამყარებული გონებასა და გამოცდილებაზე, რომელიც შესძლებდა მაორგანიზებულ, დამზავებულ, ბიოლოგიური წონასწორობის დამაყარებელი ფუნქციის შესრულებას. ჩვეულებრივ, ამ როლს თეატრის ნიუერი დირექტორი ასრულებს. მაგრამ ასეთი დირექტორი ჩვენ, სამწუხაროდ, არ აღმოვაჩინა. მოვანიებით ეს მისია იკისრა მარჯანიშვილის თეატრიდან გადმოსულმა სერგო ჯაქარიამ. იგი ედილობდა ორი მიმართულება შეეერთებინა, დაემეგობრებინა. ხელს უწყობდა იმას, რომ თეატრში კვლავ, როგორც ეს იყო წინათ, აბმეტელის დროს, შექმნილიყო ამაღლებული, მონუმენტური, ხალხმრავალი სპექტაკლები, რომლებშიც თეატრალური ძალა შეერწყმოდა ადამიანის სულიერი ცხოვრების ღრმა ფსიქოლოგიურ წვდომას. ს. ჯაქარიამ ძალასა და ღონეს აწოგავდა, რომ თეატრში შექმნილიყო მუშაობისა და ძიების ატმოსფერო. იგი საოცარი გატაცებით მუშაობდა და სხვებსაც ეადნებდა მუშაობის წყურველით. მის დროს მე კიდევ უფრო მეტად გამიტაცე ადამიანის შინაგანი ბუნების კვლევამ. მიწოდდა კიდევ უფრო ღრმად ჩაწვდომილი ადამიანის ფსიქოლოგიას, ჩემი მსახიობებისთვის ჩამწერგა სცენაზე ცხოვრებისეული სიმაართის წარმოსახვისკენ და შინაგანი მოქნილობისკენ სწრაფვა. და ამ ძიების ნაყოფი იყო „როცა ასეთი სიყვარულია“ — სპექტაკლი გვერდიგვერდ მცხოვრები ადამიანების ერთმანეთთან ბედნი დაუინტერესებლობაზე, გულგრილობაზე.

სერგო ჯაქარიას უოველგვარი ცდის მიუხედავად,

წონასწორობის მიღწევის ხელისშემშლელი ძალები უფრო ძლიერი აღმოჩნდნენ და თეატრში ცხოვრება გაქირდა. ძალზე ტიპური და ნაცნობი სურათი გახლავთ.

ასეთ სიტუაციას არაფრით არ შეიძლება დაჩენი— თანამოაზრების ჭკუფის მუშაობაზეც, მის სამომავლო გეგმებზეც არ შეიძლება გავლენა და, მართლაც, ბევრი რამ შეიცვალა „ჩვენს საქმეშიც“ და ერთმანეთთან ურთიერთობაშიც.

და კიდევ ერთი რამ. თავიდანვე, როცა მე ირგვლივ ვიკრებდი ახალგაზრდებს, ისინი ყველანი „მარტოხლები“, უოცაცხოვრებით ვალდებულება-საზრუნავთაგან თავისუფალი ადამიანები იყვნენ და ჩვენი საყვარელი საქმის გარდა საფიქრალი არაფერი ჰქონდათ.

მაგრამ რაც უფრო გემატება ასაკი, მით უფრო გემატება საფიქრალ-საზრუნავი, ჩნდება ახალი პრობლემები, რომლებიც სულ უფრო და უფრო გვბორავს, — ესაა, უწინარეს ყოვლისა, ოჯახი, ცოლ-შვილი და ყველაფერი, რაც ბუნებრივად წარმოიშობა ან სხვა მსგავსი პრობლემები. ჩვეულებრივ, ხელს უშლის ჩვენს ცხოვრებას ხელოვნებაში.

მე ზუსტად ვერც კი ვიხსენებ, როდის მოხდა ეს. — როდის გადაიქცა ჩვენი წუნარი, ღამაზი, დიდი ქალაქი ასე სწრაფი მოძრაობისა და ფაქიფუცის ქალაქად.

უწინ ჩვენს ქალაქში ყველაფერს აუჩქარებლად მშვიდად აკეთებდნენ. ხალხი ფეხით, ან, უკიდურეს შემთხვევაში, ფაეტონებით ან ნელი ტრამვაით დადიოდა.

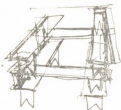
ახლა თვალის დახამხამების სისწრაფით დაპკირან მანქანით, მეტროთი, თვითმფრინავით. კი არ მიდიან, მირბიან თეატრში, რადიოში, ტელევიზიაში, სხვა ქალაქებში, სხვა ქვეყნებში. ვერაფრით ვერ ანულებდნენ ნაბიჯს. ვერ ავლენენ თვალს გარემოს, ადგილზე ვერ გარინდულან, რომ დაფიქრდნენ თავიანთ ცხოვრებაზე, თავიანთ შემოქმედებაზე. მხოლოდ ძლიერი ნებისყოფის ადამიანებს ძალუთ ჭერჭეროთი მაინც წინააღმდეგობა გაუფრთ დღევანდელი ცხოვრების ამ გრიგალს. მაგრამ ასეთი ხალხი ცოტაა. მასხოვს, თავიდან როგორ ვნერვიულობდი, როცა თითქმის ყოველდღე მესმოდა რადიოთი ჩემი მსახიობების ხმა, რომლებიც პონორაბისთვის წერდნენ ფირვე რადაც „ხალტიურებს“, ეს იყო პირველი ნიშნები აჩქარებულ რიტმზე გადახვლისა.

როგორცაა, ტელევიზიის საქმეებთან დაკავშირებით მოხვედი შესანიშნავი მსახიობის, რეჟისორის, დრამატურგის, მთარგმნელის, თეატრალური ყურნალების გამოცემლის, თვალსაჩინო საზოგადო მოღვაწის ვალერიან გუნაის ბინაზე. თითქმის წარსულის სიოს უსაზღვროდ ძვირფასი სუთქამა მეცა: აი, საწერი მაგიდა, რომელზეც მუშაობდა, აი, წიგნებით გატენილი კარაფები, მისი დროის მხატვრების ნამუშევრები... მაშინვე დამებადა კითხვა: დღევანდელ არტისტებს, ჩემს მეგობრებს, ასეთი საწერი მაგიდა თუ აქვთ-მეთქი? რატომ იყო ეს აუცილებელი მათთვის, ძველი, უსაფრთხილ გაზრდილი ინტელიგენტებისთვის, დღევანდელებს კი აწ სჭირდებათ. ამაში არის, ალბათ, რადაც კანონწომიერება... სხვათა შორის, მაგიდა არც მე მაქვს... ისინი საწერი მაგიდასთან მუშაობდნენ, ჩვენი მსახიობები კი, იწვიათი გამონაწილის გარდა, ასე არ მუშაობენ. რატომ? ეს ძალზე მნიშვნელოვანი კითხ-

ვა, შესაძლოა, იგი უმთავრესი კითხვაა კი იყოს. რატომ? იმიტომ, რომ, ჩემის აზრით, საწერი მაგიდის გაქრობასთან ერთად, დავკარგეთ ყურადღებაც გამახვილებული უნარის უნარიც.

აი, ვალერიან გუნიას ნივთები: შავშუშუბიანი პენსე, შავად გალავილი პიუპიტრი, პიუპიტრზე — „ვეფხისტყაოსანი“, მუქ-ციხფერ უდიანი უშველგებელი გამოცემა, გუნია სისტემატურად კითხულობდა მას. თარგებზე — უამრავი წიგნი, მათ შორის — შექსპირის სამომავლო იაკობ გოგებაშვილის სამახსოვრო წარწერით. ბიბლიის ორტომეულის ბუფე, დიდი სამელნე და კალმები, იუბილეზე მირთმეული „დაფნის გორგუნის“ ბრინჯაოს ფურცლები, კედელზე — თამარ მეფის პორტრეტი, სავარძელი, რომელშიც ხშირად იჭდა პარმაგი მსახიობი და ფიქრობდა, ფიქრობდა...

ინტელიგენტობა, განათლება, სულს არისტოკრატში, ადამიანურა სიღამაზე — აი რითი იყო გაფლენილი ამ ბინის პაერი, ბინისა, რომელიც, რატომღაც, დღემდე არ არის გადაქცეული მუზეუმად, ეს ოთახი ჩემთვის ხელუხლებლად ინახავდა მისი სახელგანთქმული ბინადარის ამაღლებული სულს. შესაძლოა, ამნარი გარემოც უწყობდა ხელს ჩვენს წინაპრებს, ძველ ოსტატებს, რომ ყურადღების დამახვილ ეფიქრათ, პიესაზე, როლზე, ხელოვნებაზე, რომ ღრმად ჩაწვდომოდნენ ხორცუხასხმელ მოვლენებსა და ხასიათებს? დღეს, რატომღაც, ეს გამჭრლია ან ქრება. დასანანი კია!



ბალტიისპირეთში ერთი გახმაურებული, პრემირებული, საფესტივალო სექტაკლი ვნახე. სცენაზე რაა არ იყო: ცირკი, ფიერვერკი, აკრობატები, პარადალი, იგავები, ზონგები, რადაცების მინიშნებით და მინიშნებების გარეშე კი, პირდაპირ, სწორხაზოვანი საუბარიც საზოგადოებასთან პოლიტიკურ და სოციალურ პრობლემებზე. უველაფერი ეს იყო, მაგრამ მოწყენილი ვიჭეკი. უცებ, რაღაცამ გული შემწიწხა: სახადლოში რომ უკველდე შეიცვლი აქვთ, იმისა არ იყოს, როგორ მოგვებზრდა უველაფერი ეს! რა კარგი იქნებოდა, რომ რომელიმე მსახიობს შეცდომა დაეჭვა, რეჟისორის ნაზიდან გადაეხვია, თავის თავთან დარჩენილიყო და თავის განცდებში დამირთლიყო, როგორც ამას აკეთებენ ფაქირები და იოგები და ფიქრებულოყო თავის საქმეზე, გმირის ხასიათზე, მის ბუნებაზე, აი, თუნდაც, ისე მაინც, როგორც ამას ოდესღაც აკეთებდნენ მშ-იანი-40-იანი წლებს მსახიობები — ფსიქოლოგის გაუფალ ტერვში განლართლიყვენ და ჩვენც შიგ შევეტყუეთ. იქნებ, ამისთვის იყო საჭირო ის საწერი მაგიდები? კარგით, თუ მინდამაინც საწერი მაგიდა არა, სავარძელი მაინც, ან მოსახერხებელი ტახტი და რაღაც მაგდაგვა-

რი. იქნებ, აუცილებელიც იყოს აქტიორის ბუნებისთვის, რომ მუშაობის პროცესში ამწიფეს მან-სახე ელოდეს იმ დროს, როცა მისი შემოქმედებელი უფრო უნდა იშვას, თორემ ზევით-ქვევით სირბილა მუცლის მოწყვეტა იცის. რატომ აღარ გვინდა ამის დაქტება?

ამ სირბილ-სირბილში სულის მოთქმას რომ ვერ ვასწრებთ, ამის თეორიულ გამართლებასაც კი ვცდილობთ, აქაოდა. უველაფერი ეს მისტიკააო. მაგრამ ასე მიცვალებულზე ღამარაკობენ: უფალს ჩაბარდაო, ჩვენი საქმეც ასეა.

ზომ ითქვა: უწინ რეჟისორი მსახიობებში უნდა მომეკადიყო. ახლა პირიქითაა: მსახიობი მოკვდა რეჟისორში, მე კიდევ არ მინდა მივიღო ეს მსხვრალი, არ მინდა მსახიობმა თავი მოიკლას. განა არ შეიძლება, რეჟისორიც სახლამათი დარჩეს და მსახიობიც და უველას თავისი ადგილი ჰქონდეს — როგორც ეს იყო ვახტანგოვის, მარჯანიშვილის, სტანისლავსკის სექტაკლებში? მათი მსახიობები ბევრს მუშაობდნენ როლებზე. აღბათ, ამიტომ მხილავს განათლებულობა ინტელიგენტობა იმ საწერი მაგიდის პატრონისა; რომელიც ასე ბევრი რამ გააკეთა თავისი საზოგადოებისა და ერისათვის. სევედაც მიყურობს და ვბრანდები კიდევ. მინდა ჩემი მსახიობები, შევეარო და ვუთხრა მათ: შეჩერდით, დამშვიდდით, მოემეცით სირბილს, ნუ ჩქარობთ. პროფესიულად მოკვდიეთ თქვენს საქმეს. ჩემს ხელოვნებას მთლიანად იჭართო ნუ მოეციებთ. აჯანდით ჩემი უგუნური სურვილის წინააღმდეგ, რომ მხოლოდ ჩემი ჩანაფიქრის ხორც-შემსხმელებად გადაგაქციოთ. მოუსხდით „საწერი მაგიდის“, ჩახსდით სავარძლებში, ტახტზე მაინც ჩამოსხდით, რომ დინჯად, დამახული გულისყურით იფიქროთ მსახიობის შემოქმედებაზე.

ხელთა მაქვს ვალერიან გუნიას წიგნი, აი, რა დაუწერია ჭრ კიდევ 1889 წელს: „აქტიორი იმ პირად იქცევა, რომელსაც წარმოადგენს და ამ გარდაქცევაში იგი ხედავს სიხარულს და სიამოვნებას. მის ტყავორცში ძვრება სხვა კაცი. მისივე ნიჭით და ხელოვნებით შექმნილი, რომელიც აქტიორს თავის თავს ავიწყებს და ნება-უნებლიედ მის გულსა და ღვიძლში შედის... სცენაზე თამაში მოითხოვს დიდ შინაგან სულიერ და გონიერ ძალდონეს. არტისტს უნდა ჰქონდეს არაჩვეულებრივი ნარნარი გრძნობიერება და უკველიაჩვეულებრივი თვალისაგან შემუხნეველი, წვრილმანების გამჭვრეტელობა და ამ წვრილმანების ერთად აქინება, თავის მგრძნობიარე და ნარნარი ბუნების ძაფში“.



რა სანტიერესოა!

და, იმის მიუხედავად, რომ ამდენს დავტობოდით და სულ საღვაც მიგვეჩქარებოდა (მაინც მთლად იმდენად არა, როგორც დღეს დარბიან) ჩვენ მაინც ერთად ვიყავით.

* * *

„ტარიელ გოლუას“ წარუმატებლობას ჩვენი მეგობრობა არ შეურყევია. შესაძლოა, ამან ცოტა კი წავიციდინა საქციელი, როგორც ხდება რინგზე, ნოკდაუნიის ღროს. ჩემი ამხანაგები რამდენადმე შეაცბუნა ჩემი პოზიციის „შეკანებაში“, მაგრამ, მაინც ჩვენ უველას — ჩვენი ადგილი გვერდია: პირველი, მეორე, მესამე, მეოთხე, მეხუთე, მეექვსე, მეშვიდე და მუ.

ჩვენს ურთიერთობებში რაღაც ახალია, ჭკერჭკობით ჩვენითვის ოღნავ შესამჩნევმა ნიუანსებმა იჩინა თავი.

მესამე თანდათანობით უკან რჩებოდა დანარჩენებს, არა პირდაპირი აზრით, ცხადია, უფრო შინაგანად. იგი ფიზიკურად სულ ჩვენთან იყო, მაგრამ დაკარგა ინტერესი საერთო საქმისადმი, ჩვენს საერთო საქმეებში ინიციატორობის წყურვილი დაკარგა. საერთოდ რომ ვთქვათ, რასაკვირველია, ეს სავსებით კანონზომიერი იყო — კოლექტივში ასეთი რამ შემთხვევითი ამბავი არაა.

ნამდვილი ფანტატიკოსი და თანამაზრე, რომელსაც კოლექტივის გარეთ თავისი რა ახალია რა, ფაქტობრივად ერთობის ფუძისჩამურღვლითაგანი, თანდათან შინაგანად შორდება ამ კოლექტივის საერთო საქმეს. ის არ დებულობს იმას, რასაც ვარაუდობდა, მისი სულიერი ენერჯის უზარმაზარი დანახარჯი წარმატებით არ ნაწლადურდება. ისეთით, როგორც თითქმის ყველა სხვა მისი ამხანაგი სარგებლობს. სხვების ხარკზე პოპულარობა საჩიოთრად, გულსატკენი და გამოუწორებლად უსამართლო საქმეა. მაგრამ ამ ტრაგედიის მთელი არსი ისაა, რომ ეს ჩვენგან არაა დამოკიდებული. ეს შეიძლება ერთი, ძალზე უბრალო სიტყვით გამოიხატოს — ეს სიტყვაა ტალანტი, სცენური ნიჭი. ერთს იგი მტრ აქვს, მეორეს — ნაკლები. და აქ ვერაფერს გააწეობ. ეს საყოველთაო მოვლენა და, ალბათ, ვარკვეულ ეტაპზე თანამაზრეთა ნებისმიერი კოლექტივში ხდება. ცოტანი, ძალზე ცოტანი თანხმდებიან წარმატების მეორე, ზშირად კი მესამე საფეხურზე დგომას. პირველ ნაბიჯებს ვდგამთ თუ არა, ჩვენ ყველანი მხოლოდ პირველთა შორის მოხვედრაზე ვუაბულდებით, ყველანი ამას ვიმედოვნებთ. თუ საქმე ასე წავგვივდა,

— ყველანი პირველ ადგილზე თუ ვიქნებით, — თანამაზრეობის სტუდიურ სულსკვეთებში მხოლოდ შეინარჩუნებთ. მაგრამ ცხოვრებაში უნდა ვიქნებოდეთ ცხოვრება თვითონ უჩინს ადამიანებს ადგილებს კიბის საფეხურებზე, თეატრში კი ეს ძალზე ცხადად. ყველა დასანახად ხდება. ორეცტრში ყველაფერი თავიდანვე გარკვეულია: ორეცტრანტებს იღებენ პირველი ვიოლინოს, მეორე ვიოლინოს, მათის კვალდიკაციით. თეატრში კი „მსახიობის“ რანგით გიღებენ. ეს ძალზე ზოგადი, მიაღლოებითი „ჩინია“. ადრე თეატრებში გარკვეული იყო ამჟღავნება: გმირი, საყვარელი, რეზონირი, უბრალო ადამიანი, დედაბერი, კოქეტი და ა. შ. და ამ ამჟღავნების რაღაც გიღებდნენ. ყველაფერი თავიდანვე ცხადი იყო: ერთი გმირი, ერთი საყვარელი, ერთი არაზნადა... ჩვენთან კი ყველა არტისტია; მსახიობები კი არ არიან. სულ თავიდანვე არტისტები არიან. ოღონდ, ერთს წარმატება ხვდება, მეორეს — არა, ვინაა დამაშავე? რეისორი. მას მავანისა და მავანის სკერა და როლს აძლევს, მავანისა და მავანისთვის კი მხოლოდ შუორებარისხოვანი როლები ეთმობა. მეორებარისხოვნება კი ვინმეს უნდა თეატრში? არავის! მხოლოდ მრავალი წლის შემდეგ ხდება მსახიობი იძულებული, რომ შეურიგდეს თავის მდგომარეობას, თუ მცა მასთან შერიგებას ვერახოდე უშესლებს. იგი, უბრალოდ, ბრძოლაზე ხელს იღებს. მზატვარს რომ უთხარა: ეს საღებავი უკვე გამოშრა და არავინადა ვარგაო, ეს ერთია და სულ სხვაა, რომ თქვა: ეს მსახიობი არ ვარგა! იქ საუბარია ტუბის საღებავზე. აქ — ადამიანზე! აქ თქვენს წინაშეა ცოცხალი ადამიანი მისი სულად, აწეწილი ნერვული სისტემით, მისი ოცნებით, ავტორიტეტით, მდგომარეობით. ეს უბრალო ადამიანური ექვიანობა კი არა, ეს ადამიანის განაწეუნება, შეურაცხყოფაა! ძალზე ძნელია კარგად გრძნობდე თავს, როცა შენს გვერდით მდგომ ამხანაგს წარამარა ულოცავენ წარმატებას, შენ კი ამ ღროს ვერც გამჩინევენ. და, ზოგჯერ ასე ხდება მამინაც კი, როცა ის შენი ამხანაგი მუშაობის დროს სულაც არ ხარკავს იმხელა უზარმაზარ ენერჯიას, რამდენსაც შენ ხარკავ, მას ყველაფერი თავისთავად გამოსდის (რასაკვირველია, ეს ასე არაა, მაგრამ მიუტეტეთ ადამიანს, თუ ასე ფიქრობს!). შენ კი საერთო საქმის წარმატებისთვის თავს არ ზოგავ.

ფორტუნის ასეთი უსამართლობა ადამიანს ერთხელ, მეორედ, მესამედ გაანერვოლებს, და, შესაძლოა, იგი სასოწარკვეთილებამდეც კი მიიყვანოს. მაშინ ერთგული ამხანაგი თანდათან გადაიქცევა უმეყოფილო, ბუტია, ზოგჯერ კი მთელი ცხოვრება თავის ამხანაგებზე შურისმაძიებელ კაცად. შემდეგ იგი შეიძლება აშკარა მტერიც გაგიხდეს. ეს — ზოგჯერ, უფრო ზშირად კი იგი ცინიკოსი ხდება. ეს კი ურწმუნობის საშინელი სენია. ეს ტიპიური მოვლენაა. ასეთი ადამიანები იწებენ თეატრში თავიანთი ადგილის ძებნას. ან პოულუბენ მას ან ვერა. ზოგჯერ ხდება ადმინისტრატორები, დასის გამგეები, უკეთეს შემთხვევაში, ღირეკტორები ან ისინი სხვა რომელიმე დაწესებულებაში გადაჰყავთ. ესენი განწირული ხალხია — ეს საშინელება! არიან გენიალობისთვის განწირული ადამიანები (ღიღი მსახიობები), მაგრამ არიან სამუდამო წამებისთვის განწირულნიც, რადგან საღვაც მათი არსების ხილრმეში მოფთოფთუე მსახიობის ქიის დაუ-



ჩება და, მით უფრო, მოცილება არც ისე იოლია. ეს ჭია სულ სხეულში უჭით, ვიდრე პირში სული უდგათ და ის ჭია მზადა მამინე გამომყოფს თავი, როცა კი ამისი შესაძლებლობა გამოჩნდება.

როგორღაც ჩემსა და ჩემს ამხანაგებს შორის კონფლიქტი მოხდა. მათ გადაწყვიტეს საკონცერტო პროგრამა მოემზადებინათ საზაფხულო ბრიგადული გასტროლებსთვის. უნდოდათ ცოტა რაღაც გამოემუშავებინათ. მათმა ამ განზრახვამ ძალიან გამანაწყენა. ჩემმა მეუღლემ, როგორც ყოველთვის, იმათი მართლება დაიწყო: აბა, მსახიობებმა მონორარი თუ არ გააკეთეს, როგორ გინდა იცხოვრონო. დავიბნე და შევეშუთოდი.

ჩვენ ხომ ერთმანეთს შევფიცეთ სარდაფ „გემოში“. რომ უღანანგელ სისხლის წვეთამდე ყველაფერს შევწირავდით ჩვენი ცხოვრების საქმეს? ხომ შევფიცეთ ერთმანეთს, რომ ყველაფერს ვაკეთებდით ნამდვილი თეატრის, მისი ძველი დიდების აღსადგენად? რატომ არ ვემსახურებით მხოლოდ ამ მიზანს ბოლომდე და, ნუთუ, არ შეგვიძლია იმ დღიურ, ყოფით მოთხოვნებს, „პირველ მოთხოვნებებს“ ზურგი შევაქციოთ? ეს „პირველი მოთხოვნებები“ ხომ სინამდვილეში „კარგად ცხოვრების“ შენდებული წყუჯილია? არა, არ შეიძლება „პირველ აუცილებელ რაღაცეებზე“ ზრუნავდე და ახალი რამაც შექმნა ხელოვნებაში, და, კაცმა არ იცის, სადა აქვს ზღვარი ამ „პირველ აუცილებელ რაღაცეებს!“ იგი სასწაულად შეიძლება გაიწელოს და გაიკიშოს და ხვალ და ზეგ შეიძლება უოველმხრივ უზღუნველყოფილი, თვითმყოფილი ბურჟუის დღეში აღმოჩნდე. და მე ეს მამოთებდა. ხელოვნება აღუმაინსგან მოითხოვს მთელ მის სიცოცხლეს, მთელ ცხოვრებას და როცა ამ ცხოვრებას ორ ნახევრად მყოფ, არაფერი გამოგვივა. არ შეიძლება, კიდევ ქმნიდე და სიამენე ქვეყნისაც არ მოიკლო! მხოლოდ ამქვეყნიურ, მიწიერ სიხარულზე უარის თქმით შეიძლება ხელოვნებაში საოცრების მოხდენა ხომ ამბობდნენ ძველად: ვისაც უდიდეს ფუფუნებად არ მიაჩნია, რაღა აქვს, საწყაროს ბატონ-ბატონად რომ გახდეს, მაინც ღარიბ-ღატაკად მოეპარება. არა, არ შეიძლება ამასთან შერიგება, არ შეიძლება ჩვენი კულისების ყოფით დიდების გულშემაწვლელი მაერიტი ვისუნთქო!

რატომ არ ვაკეცვთ უურადლებას, როგორ დგება ჩვენს ირგვლივ უფერული ცხოვრების ზღვა და თანდათან როგორ ვეფლობით ქაობში? ჩვენ ყოველმხრივ უნდა ვუფრთხილებთ ამას. სირცხვილი და თავის მოჭრა ჩვენ, ხელოვნებისთვის დაწესებულ მშვენიერ ბრძოლას, თანდათან, ჩვენი პატარა პირადი ბედნიერებისთვის ამაო ფუსფუსად თუ გადავაკეცვთ. საწყალობელია ის, ვინც თეატრის აღორძინებაზე დაპარაკობს, სინამდვილეში კი ოცნების ფრთები შევკეცილი აქვს და ამადლეულსთვის, მშვენიერებისთვის მთელი არსებით არ იბრძვის. ძველმოღურე კულისების აშშ-მორებული მაერის სუნთქვა მსახიობს არ ეყადრება! აბა, რისკენ უნდა მოვუწოდოთ ჩვენ ჩვენს მაყურებლებს, თუ თავად ჩვენი ფახი კაპიკი იქნება? ასეთი ტირილა წარმოვთქვი ჩემი საუკარელი მსახი-



ობების წინაშე. მათ მომისმინეს, კრინტი არ დაუძრაოთ, აღდგენ და დაიშალენ.

მეორე დღით მათ კვლავ მთხოვეს, რომ დავხმარებოდი საკონცერტო პროგრამის მომზადებაში, რომელიც ისინი მონორარის გამოსამუშავებლად იმოგზაურებდნენ და მე დავხმარებ მათ. სულის სიღრმეში ეს საქმის ღალატად მიმაჩნდა, მაგრამ ცდა არ დავამკლავა. რას იზამ. მე მაშინ სულ ოცდამორბედი წლისა ვიყავი, ამ ასაკში კი ჩვენ ყველანი ცოტათი მაქსიმალისტები ვართ. თუმცა, გულბადილად თუ ვიტყვა, ახლაც, სამოცი წლისას, ის ჩემი აზრი არ შემოიცვლია. განსხვავება მხოლოდ ისაა, რომ ტირადების ხმაძალა წარმოთქმას შეეშვი.

ქვეით ზღვა, მაღლა — ვეება ღრუბლები, შუაში — რელიქტური ფიჭვები, ფიჭვებქვეშ — მე.

ჩემს გვერდით ფრინობა: „გახსოვდეთ, ზღვას ხუმრობა არ უყვარს!“ მარცხნივ: „ბანაობის წესები.. ნებადართულია, აკრძალულია... სასტიკად აკრძალულია... ნაპირზე დგას ბოძი, მასზე ხან წითელი ალაში ფრიალებს, ხან — თეთრი, თეთრზე ბანაობა შეიძლება, წითელზე — არ შეიძლება!“

მე საშოცი წლისა ვარ, ზედგამოკრილი ასაკია იმისთვის, რომ წიგნი დაწეროს კაცმა, მაგრამ რაზე დავწერო? ცაზე ჩამოწოლილ ღრუბლებზე ვწერო და იმაზე, რასაც მე იქ ვხედავ? ჩემს თავზე ვწერო? მე-რედა, სხვას ვის რაში აინტერესებს, რას დაწერე მე ჩემზე? ჩვენ ყველას ჩვენზე სხვისი დაწერილის წაკითხვა გვირჩევია.

რაზე ვწერო, რაზე? რას ვაკეთებდი მე მთელი ჩემი შეგნებელი ცხოვრება? საექტაკლებს ვოხზავდი ვდგამდი. ეს იყო ჩემი ერთადერთი საქმე. კიდევ რა? ვცდილობდი თანამოაზრეთა კოლექტივი შემეკრა და აღმეზარდა. კიდევ, კიდევ? მთელი ჩემი დღე და მოსწრება ვეძიებდი რეპეტიციის წესებსა და რეკომენდაციებს. აი, დაახლოებით ისეთს, ზღვისპირა წარწერები რომაა.

ამხანაგო, გიმეორებთ, ტიტვივას იქით გაცურვა არ შეიძლება, შოლა, ახლავე დაბრუნდით უკან! — ის რიადა რადიო. ეტუბაა საიდანდაც ვიღაც გვითვალთვალეს. ამ ამხანაგს კი ტიტვივას იქით გაცურვას უფლება არა აქვს. მაგრამ თუ ეს ამხანაგი კარგად ცურავს და მანქანდამანქან უნდა ტიტვივას იქით გაცურვა? მაშინ რა გინდა ქნა?

და მაინც, ტიტვივას იქით გაცურვა, ამ წესებისა და რეკომენდაციების გაუთვალისწინებლობა არ შეიძლება. მათში ხომ პრაქტიკული გამოცდილებაა ჩაქ-



სოვილი. უშიშროდ უფრო შეიძლება მოხდეს ის, რისი გამოსწორებაც შეუძლებელია — ადამიანი დაიხრჩოს.

გვერდითა სკამზე ჩემი ნაცნობები სხედან. მსახიობები და რეჟისორები, ხელოვნების ცნობილი კინომოღვაწეები. ერთ მსახიობ ქალს ვეკითხები:
— რა მეთოდით მუშაობთ როლზე?

— არავითარი მეთოდით არ ვმუშაობ. როგორც ვგრძნობ, ისე ვიამაშობ. დღეს ყველა ასე მუშაობს. რაც შეუძლიათ, იმას აკეთებენ.

— როცა ჩვენ კინემატოგრაფიის ინსტიტუტში ვსწავლობდით, სტანისლავსკის სისტემის შესწავლას გვაავადლებულბდნენ, — თქვა კინორეჟისორმა, — მოგვცეს სავალდებულო ლიტერატურის სია. იმ სიაში სტანისლავსკი პოლიტიკონომიისა და ისტორიის გვერდით ეწერა. ამისთვის იგი მაშინვე ავითვალისწინებ. მისი ნაკეთობისა და აპოკანების იქით ცხოვრება, კინოს სამუშაო გველანდებოდა. ჩვენ ფილმების გადაღება გვიწოდოდა, ეს უფრო გვიჩინებდა.

— ჩემის აზრით კი, ახლა ჩვენ იგი ყველაზე მეტად გვეკრძალება, — სახელგანთქმული მსახიობი ჩაგვერია საუბარში...
გაკვირვებით შეაკვირდნენ, მაგრამ თავისი აზრი მან დაუფარავად თქვა: აქტიორული ხელოვნება ძველ მხატვან შედარებით დღეს საშინლად დაქვეითდა.

— ბალანჩინი თავის დღში არ აიყვანს ბალერინას, რომელიც ზედმეცნიერ ა ფილოს თავის პროფესიას, ეს მისი კერძო დაწესებულებაა, ჩვენთან კი თეატრში ვიღას არ იღებენ, — თქვა ბალეტმაისტერმა, — ბალანჩინის კორდებალერში ბრწყინვალე პროფესიული ვარსკვლავები ცვაკავენ!
— ფელინი, თქვენის აზრით, სტანისლავსკის მეთოდით მუშაობს? — კინომსახიობმა ქალმა ეშმაკურად გაიღიმა. — ან ბერგმანი, დიდი ხელოვნება ყოველგვარ მეთოდიაზე მაღლა დგას!

— ფელინი აქ რა მუშაობს? — ვერ მოვითმინე მე.
— მაშინ ამიხსენით, რატომ, ეს თქვენი მეთოდი ასე არაპოპულარული მსახიობთა და რეჟისორთა შორის? რაა ამის მიზეზი? რაღაც მიზეზი აქვს, ალბათ, ამას, თუ ლოგაზილიდა ვილაპარაკებთ, მას ახლა არავინ ან თითქმის არავინ არ იყენებს. ანდა, როგორ გინდა გამოიყენო?

— მე ვფიქრობ, ეს იმიტომ ხდება, რომ მეთოდით ანუ პროფესიულად მუშაობა უფრო სადავიატარაბო საქმეა. მაგრამ შეუძლებელია თეატრში იფიქროვდ და ადამიანის ბუნებას ზედაც არ უფურბებდ, არაფრით არ შეიძლება ცხოვრება გვერდზე დაიკოვო, არაფერი დინახო და გაცვეთილ თეატრალურ კლიშეს ხელოვნებად ასაღებდ, ჩვენ, სწორად, იმ ხალხმრავალ სახეტრადო ანსამბლებს ვემსგავსებით, რომლის წევრობისთვის სულაც არაა სავალდებულო პროფესიონალი იყო.
მართალია, სტანისლავსკის სარეპერტიციო მეთოდს რეკომენდაციები, ჩვეულებრივ, ძალზე გამაღიზიანებლად მოქმედებს ჩვენს ნერვებსა და თავმჯდომარეობაზე, მაგრამ თუ სათანადოდ ჩავუფიქრებდით, ვწმუნდებით, რომ პრაქტიკულად მას გვერდს ვერა და ვერ ავუვლით. ჩვენი უბედურება სწორედ ისაა, რომ მხოლოდ და მხოლოდ ჩვენი ტრადიციისა და თანდაყოლილი ბუნებრიობის იმედით ვაპირებთ ფონს გავრდეთ და, ფაქტორად, იმით ვიფარგლავთ. ვიწუღავთ თავს, რითაც ყველაფერი უნდა დაგვეყო. დიდი ხელოვნების „ოდნავ-ოდნავ“ კი მხოლოდ ამ ხაზს იქით იწევა. და კიდევ: ყველაზე ცუდით სამსახურო სტანისლავსკის ისევ მისმა, როდონ არცთუ მთლად მიქიერმა მიმდევრებმა და მოწაფეებმა გაუწიეს. სწორედ შემთხვევაში, ესენი ძალზე განაოლებული, ინტელიგენტური, მაგრამ თეატრალური თეატრის დანახვისა და შექმნის უნარს მოკლებული ადამიანები იყვნენ. ეს კი ხელულებაა. ეს ქოლერასა მგავს, მათგან ფორმის უარყოფის მიზეზი მათივე ღატაკი წარმოსახვისა და ფანტაზიის შედეგია. თვითვე რომ არ შეუმჩნევათ ისე, სწორედ მათ ჩასცეს ზურგში მახვილი ლეონტიკის შესახვევი მცხოვრებ გენიალურ მემამოხეს და იგი მოქაქლანე მისნად აქციეს. მათ ყველაფერი უფერული, უღიმღამო, მოსაწყენ, არავის რომ არ აღეულებს, რათომღაც სტანისლავსკის სახელით მონათლეს და ამით მისდამი ბუნებრივი საინფორმაციო რეაქცია გამოიწვიეს. ვის სჭირდება მეთოდია, რომელიც თეატრს ბღავს? მეთოდია ხომ თეატრისთვის უნდა არსებობდეს და არა თეატრი მეთოდისთვის.

— უბრალოდ, სტანისლავსკი მოდიდან გამოვიდა, — მენტორული ტონით განაცხადა ბალეტმაისტერმა.
— არა, ეს მთლად ასე არაა, — თქვა უცებ მეორე კინომსახიობმა ქალმა, რომელიც აქამდე დუმდა, — აი, მაგალითად, რამდენიმე წლის წინათ სტანისლავსკის თეატრში მოვიდა რეჟისორი ვასილიევი, რომელმაც აშკარად კოსტანტინ სერგეის ძის მეთოდით დაიწყო მუშაობა, თანამოაზრეთა კოლექტივი შეკრა, ზედმიზეზად რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი დადგა და მაშინვე ალაპარაკა ხალხი.
ჩამოხნულა, შვერი ვიკასთეთ, მაგრამ ვერაფერზე შევთანხმდით. დიდხანს ვისხედით და უზარმაზარ ზღვას უფურბებდით. იგი უფუნებოდ იყო და მოსაკითხავად ხეტებდა ნაპირს. ბოძზე კი წითელი ალამი აღმართეს. შევთანხმდით, რომ ხვალ შევიკრიბებოდით და დავიშალეთ.
მაგრამ ხვალ არავინ მოვიდა. ვიჭეკი მარტოცა სკამზე, გავსკიროდი ზღვას და ვფიქრობდი, ვფიქრობდი ყველაფერზე, რაზეც ეს წიგნია დაწერილი.



— რა უჩვეულო სიტუაციაა; გუშინ ვისხედით და ვკამათობდით — საქირთა თუ არა სარეპერტიციო მეთოდია! ეს ხომ საშინელუბანა ეს ხომ სრული არაპროფესიონალიზმა!
პროფესიონალიზმი ხელობის ცოდნაა, ჩვენი ხელობა კი ადამიანის სულის წვდომაა ეს ისაა, კარგი მუსიკოსები ფურცლიდან რომ უკრავენ და მაშინვე



ხელნაწიან, რას მოითხოვს მათგან დირიჟორი ან კომპოზიტორი. და პროფესიონალი დირიჟორები ორკესტრში ამბობენ მხოლოდ იმას, რისი თქმაც საჭიროა. ისინი უოველთვის ჩვენზე ზუსტნი არიან. ორკესტრმა ჯერ უნდა დაუარსოს სწორად, ანუ ის, რაც პარტიტურაში წერია. ჩვენ კი, ვიდრე იმას წავაყიფებამდე სწორად, რაც წერია პიესაში, იმის ამოკითხვას ვიწყებთ, რაც გვინდა, იქ ამოვყიფებთ. ჯერ ნოტები არ წავაყიფებავს სწორად და დაკრავს ვიწყებთ, ანუ პირდაპირ დაკრავთ ვიწყებთ პარტიტურაზე მუშაობას. ეს კი არაპროფესიონალიზმის უმკველი ნიშანია.

მუსიკოსობა პროფესიაა. მოცეკვავეობაც — თუ ვერ უკრავ და ვერ ცეკვავ, გათავებულია საქმე, მსახიობსა და, მით უმეტეს, რეჟისორს ხშირად შეუძლიათ უბრალო მოყვარულის დონეზე იყონ — ბოლოსდაბოლოს, რამდენიმე როლი შეიძლება კიდევ, ასე თუ ისე. გვარჩიან გამოგვიდეს.

მე ვსივარ და ვფიქრობ — იქნებ, ის ხალხი რაღაცაში მართალიც იყოს? თუკი ეს, ზოგ შემთხვევაში არაპროფესიული ხელოვნებაა სადედაბა, რაღაა აქ ხელაპარაკო? ბაზარზე მუშაობაზე ნახატ გედეხსაც ჰუაეს თავისი მუშტარი, ზოგჯერ ბევრიც კი, მაგრამ თუ უკვლავზე მთავარი ისაა, რისთვის მოდიან ჩვენთან ჩვენნი შემდგომი თაობა, უნდა ვიყოფეთ — არ შეიძლება ისინი არაპროფესიონალიზმისთვის გაწვიროთ. საშინელება ხომ იმდენად ის არაა, რომ დღეს ბევრი ვინმე ლუღმა გარკული არუთია და პორტყენით თვრება, არამედ ის, რომ ხვალ ამის ვაშო მათ შეიძლება ნაკლული, მახინჯი შვილები ეყარონ. ჩვენი შვილების ბრალი ხომ არაა, რომ ისინი მაშინ დაიბადნენ, როცა ჩვენ ასე ვასწავლიდით და ასე ვდგამდით სპექტაკლებს? ჩვენ უღლებდა არა გვაქვს მათ არასწორად ვასწავლით. ამისთვის მათ წინაშე არღისმე პასუხისგება მოგვიწევს!

ხომ არ შეიძლება ბუნების კანონების უფლებებელყოფა, მათი მოშლა. სტანისლავსკი სცენური ბუნების კანონების მქადაგებელია და არა ბუნების მიშმაქველი, როგორც ეს ზოგიერთებს ეჩვენებოდა.

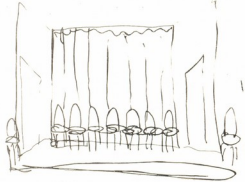
დღეს თითქმის არავის ედარდება, ცხოვრებისეული დამაჩერებლობით სულდგმულობს თუ არა სცენა, გამოგონილი სცენური ცხოვრება არავის სულში არ ტოვებს კვალს. ამას დღეს რატომღაც არაიენ არ აქცევენ ურადლებას. აი, ძველ საბერძნეთში კი მსახიობებს ცუდი თამაშისთვის უსტკენდნენ, ხოლო ხელისუფალნი საჯაროდ როზგავდნენ. მაშასადამე, ვიღაც თვალს ადევნებდა მათ და ამბობდა: მკერა — არ მკერა!

სცენაზე ცხოვრებისეული დამაჩერებლობის მისაღწევად საჭიროა წარმოუდგენელი ძალისხმევა და მოთმინების უნარი, მეტიც — ამისთვის ნამდვილი სიკერპე, სრული თავდაუზოგავობაა საჭირო. შეუძლებელია სისტემის წინასწარდასახულებათა ხორკშესხმა, თუკი თანდათან არ ჩაწევები მის არსს, არ შეისისხლობორცებ მას. ეს ისევე ძნელია, ვთქვათ, როგორც იოგის სისტემის დაუფლება. ძნელია, მაგრამ შესაძლებელია, მაგრამ სახავიეროდ, როგორი ნეტარება ეუფლება ადამიანს, როცა იგი ამ ხაზს გადააბიჯებს! როცა სხეულსა და სულს გაიწვრთნი, როცა ღრმად დაუფლები სცენური ყოფიერების საიდუმლო-

ებას და გაიცხოველებ წარმოსახვას, როგორც შედეგად რეზა პიესის ატმოსფეროში ღრმად შეჭრული მუსიკის პერსონაჟების უტყუარი საქციელის, უტყუარ გრძობათა და განცდათა სამყაროში გზა-ბილიკების ძიება. თქვენ მტყუთო: კი ბატონო, ფელინიც ხომ ასევე ზედსივრიყო? რასაკვირველია! ზერგანისე ასევე ზედსივრიყო და ყველა სხვაც. ვინც ზეგარდმო ნიჭითა მირონცხებული, ეს ხომ ზეითი დალოცვაა, სახეხება! და ყველაფერი ეს სტანისლავსკის გარეშე ხდება? შესაძლოა, მაგრამ მაინც ხომაა საჭირო რაღაც სკოლა, რომ ნების ნებიერაა, იღბლიანთა გამოცდილება და მონაპოვრება სისტემად განზოგადდეს — და ეს იქნება გარკვეული სარეპეტიციო წესრიგი, მეთოდო.

საქციელის შინაგანი უტყუარი სიბართლე და ნათელი თეატრალური ფორმა, მაგრამ თეატრის ამ ორ სფეროს, ერთდროულად, ერთმანეთთან შერწყმულს, ასე იშვითად რატომ ვხვდებით თეატრში? რეჟისორების ერთი ჩგუფი ფორმას ეძიებს ისე, რომ არ დაგდეთ ცხოვრებისეულ დამაჩერებლობას სცენაზე. მეორე ჩგუფი განცდათა და მოქმედებათა შინაგანი პრობლემების დამუშავებითაა გართული, ოღონდ, საინტერესო თეატრალური ფორმების ძიებით თავს აცვ კი იწუხებს. მაგრამ ერთი არ არსებობს მეორის გარეშე. ბანალური აღმოჩენა? ეს აღმოჩენა კი არა, უზედუღებდაა მიმოსხმე: ზოგჯერ სამდვილად ნიჭიერად დადგმული (ზოგჯერ ძალზე ნიჭიერადაც კი) სპექტაკლიც კი (თუ გნებავთ, ცირკი, კარნავალი, გროტესკი) ან კროსვორდის მსგავსი გაუგებარი მეტაფორების ნაერება, ან უღიშლამო, უფერული, სიბართლის, დამაჩერებლობის პრეტენზიით აგებული უინტერესო წარმოდგენა, რომლის დროსაც გინდა ამთქნარო და ამთქნარო, ესენი სახაუბრო, ანუ, როგორც ერთმა მსახიობმა ქალმა უწოდა — „საერთმანეთო“ სპექტაკლებია.

არა, მე უოველთვის ცვდილობდი სტანისლავსკის მეთოდოა გამომეყენებინა მწვავე თეატრალური ფორმით. ეგ ხომ, ყველაზე მეტად, აღბათ, იქ, იმ სფეროშია საჭირო, სადაც შეიძლება კისერიც მოიტეხოს კაცმა, სადაც წინასწარ ვერ იტყვი, რა გამოვა რისგან. ამისთვის მე ბევრჯერ გავუწოვივართ, ფორმალიზმი დაუვდანაშაულებივართ და ათასი სხვა ცოდაც დაუბრალებით, მაგრამ მე ახლაც მწამს, რომ ეს მეთოდი კაცს გეხმარება მაშინ, როცა ახალი ფორმების საძიებლად აეროდროში, მიწაზე მჭადრი კი არ ატრიალებთ ივითმფრინავის ბერკეტებს, არამედ წარმოსახვიო



ცაში დაფრინავ, არა, სტანისლავსკი ის შევარდენია, რომელსაც მხოლოდ ფრენის დროს შეიცნობ და შეიგრძნობ.

ერთმა რეჟისორმა მთხოვა ნება, რომ ჩემს სტუდიულბოთან ემუშავა, როგორც მან განაცხადა, „მთელი კანონების შესახებმსაღ“. გამეზარდა, მე ყოველთვის მიხარია, როცა ახალგაზრდა კაცი ცდილობს ჩაწვდეს, ჩაუღრმავდეს სკოლას, დაეფულოს პროფესიას. ეს ჩემთვისაც სასარგებლოა, — როცა მას ვუხვნი სისტემის პრინციპებს და ამ პრინციპებიდან გამომდინარე პრობლემებს, ჩემთვისაც ზოგი რამ ახლებურად

შუქდება, ზოგ რამეს კიდევ ერთხელ ვაზუსტებ და ვამოწმებ. ეს რეჟისორი კი არც ისე ახალგაზრდა გახლავთ, აქამდე მრავალი წელი უმუშავია ერთი დიდი თეატრის მთავარ რეჟისორად. მუშაობს შეუღლა, მაღალ რამდენიმე სცენა მაჩვენა და მთხოვა გამომეთქვა ჩემი აზრი. მე დავიბენი, არ ვიციდი, რა მეთქვა. ეგ ხომ, როგორც თვითონვე თქვა, მეთოდზე დაყრდნობით მუშაობდა, ამ სცენებს კი მძორის სუნი უღის. მათში არაა სიცოცხლის სუნთქვა, მოძრაობა, პაერა, სუნი, სურნელი. არაფერი არაა მასში, არაფერი. რა გინდა უფრო? უნდა ვუთხრა, რომ სანამ ჯერ კიდევ დროა, შეეშვას ამ საქმეს? უნდა ვუთხრა, რომ სჯობია ისევ ისე ძველებურად, გულის კარნახით იმუშავო, სულ რაღაცას არკვევენ, გაუთავებლად შეითხოვნიან ხან რას და ხან — რას. მე მათთან მუშაობა მიჭირს, ადრე იოლად დავგამოი სექტაქლებს, აქ კი რაღაც ვერა და ვერ გამოიგია...

შემდეგ ჩვენ უველამ ერთად ცვალებთ გათამაშებულ სცენაში გავრკვეულიყავით, იქვე გავითამაშეთ იგი. ნათელი გახდა, რომ ესაა მოვლენების ილუსტრაცია, უფრო სწორად, ესაა მოვლენების წარმოსახვა. ცალმხრივად — ლიტერატურულად და არა არსებობდა. რეჟისორი გულწრფელად ცდილობდა ჩაწვდომოდა სისტემის, მეთოდის საიდუმლოს. ესწრებოდა ჩემს რეპეტიციებს, მაგრამ მისი ნაშუშეგარი მაინც ზედპარული აჰმოჩნდა, ეტყობა, უფრო ღრმად უვინთვა არ შეეძლო. იქ, სიღრმეებში მიმდინარე პროცესებთან შექიდება მის ძალას აღემატებოდა, თვალისგან დაფარული ვნებებისა და მისწრაფებების, მიკროსამყაროების მიხილივის უნარი არ ჰქონდა, არ შეეძლო, რომ ზოგჯერ შორიდან, გარკვეული დისტანციიდან შეეხედა საგნებისა და მოვლენებისთვის, რათა ისინი ყოველმხრივ დაეხანა და სხვა საგნებისა და მოვლენებისთვის შეედარებინა. ნე თვითონაც რამდენჯერმე ამოვჩენილვარ ამნარი დღეში! რამდენჯერ მე თვითონაც მიგრძენია, რომ უარულზე წაქცეულ მოცეკვავსავით მეცლებოდა ფეჩქვეშ მიწა, პიესის ზედა-

პირზე ვტივტივებდი და მის წყაქვეშა დინებებს ვერ ვგრძნობდი. ეს კი, — სიღრმისუღრუ დინებების შეგრძნება, — ალბათ, უმთავრესი რამეა! ჩემთვის ნებაში ყველაზე საინტერესო ხომ კარგად ცნობილი საგნებისა და მოვლენების უცნობი რაკურსით წარმოჩენა და ნაცნობი სტერეოტიპების დაზღვევა.

ეგ კი, ეგ კარგი, სიმპათიური, მაგრამ უღონო კაცი თავის მიწდობს საქართველოს ზომ დახდა, უფრო კაწრავდა მას. როგორ გინდა ასეთ კაცს დაეხმარო ახლა, როცა ამ მეთოდით მუშაობა სცადა, მაგრამ არაფერი გამოუვიდა. მას უველა საფუძველი აქვს, რომ გულშიც იფიქროს და ხმაშალდა მოვლენის ნიშანი: „ეგ თქვენი მეფე შიშველი ყოფილაო!“ არავითარი მეფე არ არსებობს, არავითარი სისტემა არ არსებობს, უველაფერი ეს ალიშია და თვალთმაქციობააო. და ის, თავის მხრივ, მართალი იქნება; მეთოდით მუშაობა იმის გამოცდა, პროფესიონალი ხარ თუ არა. ესეც ერთი ურწმუნო თამა, იმედგაცრუებული კაცი. ეს კი საშიშნელებაა. უნიკო რეჟისორი და მსახიობი სარველელასავითაა. მას სხვისი არცერთი სექტაქლი არ მოსწონს, მან უველაფერი იცის, უოველთვის უველა თეატრალური საქმის კურსისა, უველან უველას იცნობს, გადამეტებული აღელვებით მსჯელობს თეატრალურ მოვლენებზე, იცის, რაცაა „ქმედითი ანალიზი“, „გაუცხოება“, „იმპროვიზაცია“, მ. ჩეხოვის ეს-ესაა გამოუქვეყნებელი წიგნიც კი წაითხული აქვს, იცის, რას აეთებდა დღეს პიტერ ბრუკი, გრატუსკისთან „შენობითაა“ და ასე შემდეგ და ასე შემდეგ, მაგრამ კარგად, პროფესიულად ვერაფერს ვერ აეთებდა — არ შეუძლია. აი, უბედურების თავიდათავი, ბატონებო! ეტყობა, აუცილებელია, რომ აღვლენების ეს უტყუარი სიმართლე კვლავ და კვლავ ისევ და ისევ უნდა ეძებო და მერამდენედ უნდა აღმოაჩინო! თვით სტანისლავსკიც ხომ სულ ეძებდა მას, ეძებდა, თუ თვალთმაქც, ცდებოდა, ისევ ეძებდა, აუსუსტებდა, ამოწმებდა.

ზოგჯერ მეჩვენება, რომ მისი მოძღვრება შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ კარების კარებად: ჯერ ერთი—პატარა ქოშარია, მერე—მეორე—უფრო დიდი, სულ ბოლოს მესამე — უველაზე დიდია — ალუაფის კარივითაა. ამ კარებს იქით ჩვენი შემოქმედებითი ბუნება გადაშლილი. აი, სტანისლავსკიმაც ჯერ პატარა სარკველი გამოაღო და მის იქით დაინახა შეგრძნებები, განცდათა შესისხხრებება, მაგური „თურამ...“, პირველადი ელემენტები... მერე პატარა ქოშარია გამოაღო და იქ დაინახა ნაკვეთები და ამოცანები, ზემოცანა და გამოქმნილი მოქმედება, მოცემული პირობები და ა. შ., ბოლოს, განიხილა ალუაფის კარები, რომლის იქითაც აღმოაჩინა ფიგურის მოქმედებათა და ქმედითი ანალიზის სარკვეტიციო მეთოდიცა, რომელიც ერთსაც გამოხატავდა, მეორესაც და მესამესაც და სტანისლავსკიმ განაცხადა: ეს კარგიაო!

რასაკვირველია, ეს უველაფერი ზუმრობასავითაა და ამ კარების ამბავი უნდა დაზუსტდეს, მაგრამ საქმისაა, რომ მსახიობებისა და რეჟისორების უმრავლესობა სტანისლავსკის მოძღვრების პირველი კარის დონეზე იცნობს. აი, ბრებტი კი, მაგალითად, ცდილობდა სხვა კარებშიც შეეხედა. იგი ძალზე ცნობისმოყვარე კაცი გახლდათ.

ღიან, ჩვენს ცნობიერებაში შემოვიდა პირველი სტა-



და მოძღვრებისა, — რომ უნდა იყო უკიდურესად ბუნებრივი და გულწრფელი, მართალი, ყველაფერ დანარჩენს კი, იმასაც, რაც უმოთაგრესია ამ მოძღვრებაში (ზეამოცანა, გამჭოლი მოქმედება, ქმედითი ანაღობის მეთოდი), ცოტა ვინმე თუ იცნობს. თუმცა, არა, ეს სწორი არაა, ცნობით კი ბევრი იცნობს, მაგრამ თავის სარეპეტიციო პრაქტიკაში ცოტა იყენებს. სტანისლავსკი, უბრალოდ, გვიჩვენებს, რომ როგორ და სექტაკლზე მუშაობისას ვიზუალურად უფრო ღრმად და თანადროულად, ვიდრე მისი მოძღვრების გარეშე ვიზუალურად.

— თქვენ სტანისლავსკის მეთოდით მუშაობთ? — მეტიობიდან და არ ვიცი რა ვუპასუხო. მე, დაალოცებით, ასე ვუპასუხებდი: მე ვცდილობ უფრო სიზაპრო მის ჩრევებს, მაგრამ არა მხოლოდ მისას. ჩვენ ხომ რამდენა სხვადასხვანაირმა თეატრმა გაგვიჩინა თავისი საიდუმლოებები: დიულენი, ბარო, ზარტოვსკი, არტო, ბრუი, ვიდა და რაღა არ გვინახავს? ბრუტის თეატრი (გენიალური თეატრი!) — აბსურდის, სისასტიკის, თეატრი, თეატრი, რომელშიც ათასნაირი ნიღბით ინიღბებოდა, თეატრი, რომელშიც მთლად დედისობიდა თამაშობენ, სცენაზე სარეცელს იზიარებენ და ა. შ. ყოველივე ამას თავიანთ საუკეთესო სექტაკლებში შემადარწუნებელი ცხოვრებისეული დამაჭერებლობით აკეთებენ, და — მაინც, მაინც! — ყველაფერ და ყველაფერში, ისე, რომ, შესაძლოა, სტანისლავსკის ტერმინი არც კი იცოდნენ, ადამიანის სულის ცხოვრებას ეძებენ!

დაიხ, არა მხოლოდ ამას ვიქვეები შეიერპოლდის, ვახტანგვიის, ცნებელის მასალებში.., მაგრამ მე ჩემ-ბურად მინდა ვაყოლო საქმე. ცაცმა რომ თქვას, ეს ხომ ასეცაა. კაცს მხოლოდ შეიძლება შეიერენოს, მე სტანისლავსკის სისტემით ვმუშაობ, არსებითად, მხოლოდ ჩემებურად ვმუშაობ. მაგრამ, ისევე, როგორც მხატვარი სწავლობს კლასიკური ხაზობრივი პერსპექტივის (სიტუაჟა მოიტა და, ირკვევა, რომ არსებულა პერსპექტიული პერსპექტივაჟი, რომლითაც სეზანი სარგებლობდა და ირანული მინიატურის პერსპექტივაჟი), პროპორციის, შექისა და ჩრდილის, კომპოზიციისა და კიდევ სხვა მისთვის საჭირო კანონებს, ჩვენც უნდა ვიცნობთ ჩვენი ხელოვნის კანონებს. აი, პიკასომ ხომ იცოდა ეს კანონები (ექვსი ხარის გამოხატვა შემთხვევა, გენიალურია), იცოდა და იმიტომაც არღვევდა. ნიქელანჯელო ადამიანის სხეულის იდეალურ პროპორციებს იცნობდა, მაგრამ სწორედ ამიტომ კუნთავდა, ბერავდა ასეთი გაბეულებით სხეულის ყველა ნაკვთს. ალბათ, ამ „დამახინჯებით“ ავლენდა იგი თავის თავს ყველაზე მეტად, მან იცოდა კანონი, ცხოვრების ჩვენი თეატრალური სიმართლაც ყოველთვის ფარცობითაა რაღაცის მიმართ, იგი ყოველ სექტაკლში სხვადასხვანაირია, მაგრამ რაღაცით ერთგვარია — ესაა ყოფითი დამაჭერებლობა. მხატვრის ტალანტი ხომ სცენაზე ცხოვრებისეული სიმართლის ამ ზუსტ შერგმნებაში გამოიხატება. ეს სმენსსპი-ტაბა, ბემონსპი-ტაბა, შარის შმბრნმბსპი-ტაბა, სმენის შემოწმება ნოტებითაც, კამერტონითაც შეი-ლებდა, მაგრამ როგორ ვინდა სიმართლის, უტყუარობის გრძობა შეამოწმო სცენაზე? არ არსებობს ასეთა კამერტონი, გარდა შერგმნებისა — „მეგრა — არა მეგრა!“ შენ წარმოსახვის ქარიშხალი მიგაქროლებს



„ქმედობისა“

და ხშირად ისე მიგაქროლებს, რომ ზუსტად არც კი იცი — საით, უკან კი უკრანოვით მოგჩხავის თვით-კონტროლის გრძობა: რა არის ამ სცენაში სიმართლე და რაა — სიცრუე? რაც უფრო საინტერესოდ და მძაფრად აავტო სცენას, მით უფრო ძლიერად რეაგის სადღაც, შიგნით ვინგავის ზარი: სიმართლე — სიცრუე, მეგრა — არა მეგრა... და რაც უფრო შედიხარ ხანში, ეს სიგნალი მით უფრო ცხადად გეხმის არსებით წიალიდან.

არადა, ზოგჯერ როგორ გინდა არ გაიგონო ამ ზარის რტევა, როგორ გინდა სადმე დაემალო მის ხმას.. მაგრამ უამისობა არ შეიძლება. ზოგჯერ ისე ეჩვევი სიცრუეს, რომ ღამის დაუტყრო. და მაშინ უკვე აღარ გინდა შეჩერდე და საკუთარ თავს გაუტყდე, რომ გუნა აგებია, მაგრამ შენს თავს არ უტუდები, თორემ მთელი ამ დროის მანძილზე გრძნობ უზარმაზარ მანძილს ცხოვრებისეულ სიმართლესა და სცენარ სიცრუეს შორის. მაგრამ ეს სიმართლე მოქმედებს არა ყველაზე მშველ მონაკვეთებში, არამედ მის ყველაზე აქტიურ, მშფოთავარ მომენტებში. მშვიდმა აგიღებ-მა უფრო ადვილად შეიძლება მიგატყუოს. არადა, ეს ხშირად გვავიწყდება.

არა, ეს ზუსტად ვიცი — კანონი უნდა იცოდე, ადრე სამხატვრო სასწავლებლებში აუცილებელი იყო აკადემიური ნახატის ანუ „შტუდიების“ დაუფლება, — ეს სკოლა იყო. შემდეგ კი, როცა მხატვარი დამო-კიდებული ხდებოდა, იგი ამ „შტუდიებს“ თავისებურად ცვლიდა და ერთი გულდაშვლილი ხდებოდა, მეორე — კაპაბაძე, მესამე — ქობულაძე, ყველა გადაზარას თავისი რაღაც მიზეზი აქვს. მაგრამ ეს „რაღაც“ ზუსტად უნდა იცოდე, მისი ცოდნა მთელი სიცოცხლე უნდა გაგვეს, როგორც, ვთქვათ, მართლწერის წესები ან არითმეტიკა. და თუ ჩემი მოწაფეები, რომლებმაც სკოლა გაიარეს (უდავოდ ნიჭიერებს ვგულისხმობ), შემდეგში ზუსტად არ მისდევენ მეთოდის ანბანს, ეს მხოლოდ მხატვრის იმიტომ, რომ ისინი ამას აკეთებენ კანონთან შეფარდებით, კანონთან, რომელიც იც-იან. ბეთოვენიც ხომ ამბობდა: „მზადა ვარ ნებისმიერი კანონი დავარღვიო, თუკი ამით ნაწარმოები უკეთესი გახდება. კანონი დოგმა როდია, კანონი ფარვა-ტერია, ორბოლიანია — ჩრდილოეთი და სამხრეთი — კომპასია. სტანისლავსკი — ბრუტო, შეიერპოლდო, რა კარგად ჩანს, რა გასაგებია ჩრდილოეთი პოლუსი (სტანისლავსკი), როცა სამხრეთის პოლუსზე ხარ (ბრუტო, შეიერპოლდო). აქედან ყველაფერს უკეთ ხედები. მაგრამ კომპასზე მხოლოდ მაშინ იხედებოდა,



თეატრში ისევ რაღაცას ცვლიან. ეს მუდმივი პროცესია!

თეატრში მოიწვევს საერთო კრება. გიგანტური მოვიდნენ „მართლმსაჯულების დემოტივიც“. ჩვენ გვეგონა, რომ ისინი, ბოლოსდაბოლოს, ყველაფერს თავის ადგილზე მართოთებდნენ, ქაოსს ბოლოს მოუღებდნენ და წესრიგს დაამყარებდნენ.

კრება თეატრის დიდ დარბაზში გაიმართა. მშფოთვარე, რევოლუციური კრება იყო. ჩვენ, უველანი, გამოვდიოდით და ვკარტიკებდით ხელმძღვანელობას, ვამტიკებდით, რომ თეატრი ისეა დაწვრილი, რომ მიწასთანაა გასწორებული. ზელმძღვანელები, იმის მაგივრად, რომ საერთო ძალით დაეცვათ თავი, ერთმანეთს აბრლებდნენ უველაფერს. თავი ბარკადებზე გვეგონა, თვითონტროლს ვკარგავდით და ჩვენს ხელმძღვანელებს ვლანძვავდით, ყველაფერს მათ ვაბრლებდით.

მერე, დრო გავიდა და თეატრში თითქოს ყველაფერი მიწუნარდა. ბევრი დაიბნა. უკან დაიხიეს, ხელმძღვანელობის წინაშე თავის მართლება დაიწვეს და ახსნა-განმარტებების კორიანტით დააუყენეს. და, მოულოდნელად, როცა, თითქოს ყველაფერი დაწუნარდა, მოვიდა გადაწყვეტილება — როგორც მიღებულია ამ დროს თქმა, ხელმძღვანელობა გაათავისუფლეს მოვალეობის შესრულებისგან.

რომელ თეატრში არ მომხდარა ასეთი რამ? ჩვეულებრივი, მორიგი ხელმძღვანელობის გათავისუფლება მოვლენაა, მაგრამ ხორავასა და ვასაძის გათავისუფლება — უკვე ეპიკაა. ეს არც იყო უბრალო ამბავი, როგორც ჰქედან, შორიდან ჩანს. ხორავა და ვასაძე კოლოსები იყვნენ და მათ დიდი კარი და სტოვეს, დამთავრდა ცხოვრების ერთი ეპიკა და უნდა დაწებებულიყო — მეორე.

როცა თეატრში დირხელი ცვლას, შემოქმედებითი დაწესებულების ხელმძღვანელის თანადემობაზე შეხატვის კანდიდატს ვერ პოულობენ. როცა არ იცინა ვინ დაიწვინო; უბრტეს შემთხვევაში, კოლეგიას ქმნიან. ესაა თავისებური ხიდი, მოეშაღებები საკითხის გადაჭრის წინა საფეხური, საკითხის საბოლოოდ გადაჭრისთვის დროის დატოვების, ახალ სიტუაციაში აკლიმატიზაციის საშუალებაა. ასეთ კოლეგიას, ჩვეულებრივ, დირექტორის ნება წარმართავს.

ჩვენ დირექტორად პაუელ კანდელაკი დაგვიინიშნეს. კარგი დირექტორი ისეთივე იშვიათი, უნიკალური, უზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი მოვლენაა, როგორც კარგი, ნიჭიერი რეჟისორი. კარგი დირექტორები თითოეულ ჩამოთვლილება. კარგ დირექტორებად იბადებიან. ეს განსაკუთრებული ტალანტია.

პაუელ კანდელაკი ძალიან კარგი დირექტორი იყო. იგი ნამდვილად თავდაუზოგავად მუშაობდა და სხვისგანაც ამას მოითხოვდა. შეუძლებელი იყო მის გვერდით გულხელდაკრეფილად დამჭდარიკავი. იგი ყველთვის მკაფიო, ზუსტი გეგმით მუშაობდა და სულ იცოდა, რა და როგორ უნდა გაეკეთებინა თეატრი ხომ მხატვრების, არტიტების, რეჟისორების თავყრილობაა. ესენი თავისუფალი პროფესიის, შთავინების, ცისკრის გახსნის, განწყობილების მომლოდინე ხალხია. თეატრში უნდა იყოს ერთი ადამიანი მას-ც, ვინც „ცისკრის გაუხსნელად“ მუშაობს იმისთვის, რომ გამართულიდ მუშაობდეს ყველა სხვა, რათა ნეკანში

როცა უნდათ შეამოწმონ თავიანთი მიმართულება, სწორი ორიენტაცია აიღონ. ერთ წიგნში ვკითხულობთ: „ზოგიერთი ესაუბრებენ (ფერწერას) კანონებს, ზოგიერთი კი — ამ კანონებისგან თავისუფლებას. მაგრამ არ შეიძლება კანონებისგან თავისუფალი იყო, მით ოღონდ, არ შეიძლება მხოლოდ კანონების დაცვით შემოიზღუდო, მას, ასე, ჭრე კეთილი ინებე და მთელი სივრცე-სივრცით ჩაწვდი კანონებსა და ნორმებს და მხოლოდ შემდეგ აიშვი თავი, როგორც შენმა სულმა გიკარანახოს, ისე გარდასახე. კანონების არსის წედომას მათგან თავისუფლებიხვენ მიყუავართ. „მეთოდი — კომპასია“, ბილიყები კი უველთვის ხელახლა და უველთვის შენი უნდა აირჩიო. ასე რომ, ასაღლევებელი არც არაფერი იყო. ამ თვალსაზრისით, ალბათ, სტანისლავსკის მეთოდს იყენებს ყველა, ვისაც კი მისი გამოყენება შეუძლია, სტანისლავსკის სკოლა — „ანბანია“, საწყისთა — საწყისთა, საფუძველთა საფუძველთა. არა, ასე თქმა არ ვარკვა. ისე არ გამოვიდეს, თითქოს, სტანისლავსკის მოძღვრება მხოლოდ ანბანი იყო. არა, ეს ნიუტონის ფიზიკაა, ამ ფიზიკის გარეშე კი აინსტანის თეორია ვერ შეიქმნებოდა. ეს ფუნდამენტია. ჩვენ კი, ზოგჯერ, აინსტანის ფარდობითობის თეორიაზე საუბრისას, ნიუტონს ვივწყებო, გვერდს ვუვლით.

სტანისლავსკის სისტემისადმი დამოკიდებულებაში ის განსხვავებაა, რომ ჩემს ნაცნობ კინორეჟისორს აიძულებდნენ ეს სისტემა სავალდებულო ლიტერატურის სიით შეესწავლა, ლილი ოსხელიანს, ანატოლი ეფროსს, გიგა ლორთქიფანიძეს, გოგი გეგეკორს, ეფრემოვს, დასასრულ, მეც. და ბევრ სხვასაც იმავე სისტემას აწუდიდნენ როგორც ზემთავონებს, საიდუმლოებას. მე მიყვარს ჩემი თეატრალური სიქიპაისის ეს საიდუმლოება და მას არასოდეს ვუღალატებ. არ შემიძლია ვუღალატო, არც მინდა ვუღალატო.

მაგრამ, მეორეს მხრივ, ჩემი ოპონენტები თავისებურად მართლი არიან. ხომ მუშაობენ ისინი ამ მეთოდის გარეშე და ზოგჯერ გამოსდით კიდეც. აი, ვთქვათ, ფელინი ხომ... როცა მე მის ფილმებს ვუყურებ, ზოგჯერ მეჩვენება, რომ იგი ჩვენ გვატყუებს და ჩუმ-ჩუმად მინც კითხულობს სტანისლავსკის, ოღონდ, არ ვიცი, მის რომელ წიგნს კითხულობს. ალბათ, იმას, რომლის დაწერაზეც ოცნებობდა და ვერ შესძლო. ვერ მოასწრო.

მოსდა თეატრის რეორგანიზაცია, ასეთი რამ რომელ თეატრში არ ხდება? გადის რამდენიმე წელი და



არ გაჩერდეს. ასეთი კაცი ჩვენი თეატრისთვის პავლე კანდელაკი იყო. იგი მუშაობას ნოიფოვდა, ზოგჯერ უვიროდა, მაგრამ საქმისთვის თავდადებული, თავის თეატრში შეყვარებული პიროვნება გახლდათ. მისი ინიციატივით ზოგჯერ პედანტიზმამდე მიდიოდა: პრეზიერაზე თავისი ოჯახის წევრებისთვის ბილეთებს ყოველთვის სალაროში ყიდულობდა. მას არ ჰქონდა სხვა ცხოვრებისეული კრედიტ, გარდა ერთისა — თეატრში კარგად უნდა ყოფილიყო საქმე. მაკარო, მაგრამ ობიექტური იყო. და, აი, თეატრში მუშაობა გამოცოცხლდა, ხალხი ამუშავდა, სპექტაკლები დროზე ბარდებოდა, უველა დატვირთული იყო, ხოლო იმათ, ვინც დატვირთვის გარეშე რჩებოდა, პირდაპირ სთავაზობდა თეატრიდან წასვლას. რეჟისურის საქმეში არასოდეს ერეოდა, მაგრამ თავის აზრს ყოველთვის კატეგორიულად გამოქვეყნებდა. მას ყურს უფდებდნენ. მან, მაჩანისშვილის მოწაფემ, იცოდა რა იყო თეატრი. ბევრ დირექტორს შეხვედრისთვის ცხოვრებდა, მაგრამ იმათი მიანიც პავლე კანდელაკს მივიჩნევდი საუკეთესოდ.

დირექტორები, ჩვეულებრივ, ენთუზიაზმით იწყებდნენ მუშაობას, მაგრამ დრო გადიოდა და ისინი გულს იცრუებდნენ სამუშაოზე, საქმეს აფლავებდნენ, ან ზემოთ მავანს და მავანს ეჩვენებოდა, რომ აფლავებდა და მათ ხსნიდნენ. დირექტორმა ათასი კარგი რომ გააკეთოს, ცოტა ვინმე ამჩნევს, ერთი თუ წახანდინა — ქვეყანა ხედავს. ერთი სიტყვით, დირექტორობა უმადური საქმეა.

ოლონდ, დირექტორიცაა და დირექტორიც. ერთხელ, მთელი დასი შეგვეკრიბეს და გამოვეცხადეს, სასანდრო ახმეტელი რეაბილიტირებულიაო. გავოგნდით, მაშინვე ვიგარბინეთ, რომ სხვა, ახალი დრო დადგა.

მაგრამ რა არის რეაბილიტაცია? რეაბილიტაცია უსამართლოდ ჩირქმოსებული, უსამართლოდ დასჯილი კაცის რეპუტაციის, ღირსების, სახელის აღდგენაა. ვილატეები ამბობდნენ, ახმეტელი დახვრატესო. სატვირთო მანქანით მთელ ქალაქზე ვატარებს და სადღაც, ქალაქგარეთ, როგორც ხალხის მტერი, დახვრატესო.

მასოვს ქალაქში გაკრული მისი სპექტაკლების აუნიუმები, რომლებზეც დამდგმელის, ავტორის გვარი მოხსნილი იყო. შემდეგ კი სხვა დრო მოვიდა, ბევრი რამ შეიცვალა ჩვენს ცხოვრებაში, ცხადი გახდა, რომ შეცდომა იყო დაშვებული და რეჟისორი აღადგინეს — მკვდრებით აღადგინეს. „ის აღდგა, მოდიო, ნახეთ ადგალი, სადაც ის...“ ახლა იმ ადგილას, თეატრის ფსახაღზე მოყრალებული მემორიალური დაფა ჰქონდა: „ამ სახლში 1928-1938 წლებში ცხოვრობდა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, გამოჩენილი ქართველი რეჟისორი ალექსანდრე (სანდრო) ვასილის ძე ახმეტელი“.

რა საინტერესოდ ვითარდება მოვლენები! ამ ჩვენი კონფლიქტების, კრებების, წერილმანებზე კამათის უკან ზოგჯერ, დროის სუნთქვას ვერ ვგრძნობთ, ვერ ვგრძნობთ, თუ როგორც ცვლის ეპოქას ეპოქა, როგორ იფურცლებს ისტორიის ახალი ფურ-

ცელი. რა საინტერესოა. — ჩვენ ვკამათობთ ტრადიციებზე, ნოვატორობაზე, რადაცაა ვუმტკიცებენ უკან მანეთს, დრო კი გადის და უცებ — ახმეტელი და სხვები და — ვხედავ მიერპოლდის ხსოვნის ფილას! უკეთესობა მკვდრებით აღდგომა.

* * *

ყოველთვის სადღაც მიმჩქარება, ველეჯა — უამრავი საქმე მაქვს.

მაინც არ უნდა ვიჩქარო. უნდა დეკვიდდე, ბოლოსდაბოლოს დამშვიდდები თუ არა, — ვეუბნები ჩემს თავს.

ნუ ჩქარობ!
რა გეჩქარება, საით გეჩქარება?
საჩქარო რაა!

ახლა კი ცოტა მოვეკვიანდი, მაგრამ უკვე გვიანაა — ცოტა დროა დამჩნა. არადა, საათებისა და წუთების გამოწოვვა მაშინ დავიწყე, როცა ოქროს თუმბინები კარგა ხანია გავხარჯე და დროის ქისაში ხურდებილა დამჩნა. ადამიანის სიცოცხლეს ხომ უწყალოდ, შეუბრალებლად ფეკვას და ფეკვას დროის ჩისქვილა. როცა ციხეები ხაფხა, სიმინდი შეუმჩნევლად იცლებდა, მაგრამ, ბოლოს, როცა ცოტადა რჩება, რა სისწრაფით იღვეა იგი! ადამიანის ცხოვრებაც ასეა. ხანდაზმულობაში უფრო თვალნათლივ ხედავ, როგორ გადენება ხელში სიცოცხლის ღლები.

და ვერაფერს ასწრებ. ვიორტი დავითაშვილმა, ქართული თეატრის უნივერსიტეტმა მსახიობმა, ერთხელ, რეპეტიციავ შეთხრა: ეტყობა, ჩვენ ცოტას ვჩქარობთ და ცოტა ზედმეტს ვხმარობთ. თეატრს, უმწავილო, ხმაური და აჩქარება არ უყვარსო.

ნუ ჩქარობ!
ზოგჯერ შეჩვენება, რომ ჩემი თაობის „შვიდეკაცს“ მსახიობები წარმოადგენდნენ ერთგვარ ბონდის ზიდს, რომლითაც რომანტიკული, კითხვის, პათეტიკური თეატრი გადავიდა რეჟისორული მეტაფორების თეატრში, რომელშიც მსახიობს დიდი ორქესტრის ინსტრუმენტის როლი დავისინა. ესაა ოცდაათწლიანი გზა, ა. ვასაძის „სამშობლოდან“ (40-იანი წლები) რ. სტურუას „კავასიური ცარცის წრემდე“ (70-იანი წლები) ცა და მიწა. ჩვენ აღმოვჩნდით ის დროებით გადაბული ხილი, რომლითაც ხალხი ერთი ნაპირიდან მეორისკენ გადავიდა, შემდეგ კი ეს ხილი აიღეს, დაშალეს, ჩვენ





ქი გვეგონა, რომ ის ხიდი სამარადეთს იგებოდა. მე ვერ განვხეი, თეატრი მაინცდამაინც იქით გადავიდა თუ არა, საითაც ჩვენ გვინდოდა გადასულიყო. უოვლდოვე ამაში გარკვევა სულაც არაა ილია საქმე, მაგრამ, ვფიქრობ, რომ თეატრი იქით მიდის, საითკენაც მისი თანადროულობა უხმობს. ჩვენ, ჩემის აზრით, მთლად იქით არ მივდიოდით, სადაც იგი დღეს მივიდა. რაღაცნაირი ზღვანაგი გამოვიდა, ჩვენთვის მთავარი მაინც მსახიობი იყო. მაგრამ ახლა არსებითი ეს არაა. არსებითი ისაა, რომ იგი ადგილიდან ადგილზე გადავიდა. აქედან — აქამდე.

გუშინ მოვისმინე სუბმათაშვილ-იუნიონის „ლაღატის“ ჩანაწერი სახელგანთქმული ნუვა ჩხვიძისა და შლავა დადიანის შესრულებით და მე მაშინვე გავიხსენე, საიდან იწყებოდა ჩვენი გზა. ეს თეატრის სულსხვა ხელოვნება — ავტორის ტექსტის დიდებული კითხვა, ჩინებული ფრაზირება, შესანიშნავი არტიკულაცია, როცა არცერთი ბგერა არ იყარგება. აი, ჩემს მსახიობებს ასეთი მშვენიერი, ხვედრდოვანი ხმა რომ ჰქონდეთ! მშურს — ნამდვილად. ახლა მსახიობის მძაფრი, ფეოქებელი ტემპერამენტი ნახეთ! „აფეთქების“ უნარი იშვიათი ნიჭია — ჩვენს წინამორბედებს ეს ნიჭი უფრო უხვად ჰქონდათ მიმადლებული. ამასთან დაკავშირებით თამარ ჭავჭავაძე, მარჯანიშვილის კომპორტის მსახიობი — სახელგანთქმული ლაურენსია მინდა გავიხსენო.

ერთხელ, მსახიობებთან ერთად ველოდი რომელიღაც საღამოს რეპეტიციის დაწყებას. სექტაკლის ერთი მონაწილე გვიანებდა. როგორც შემდეგ გაირკვა, რაღაც შემთხვევითა. თამარ ჭავჭავაძე მაგიდას უჯდა, სარბლო რვეულში რაღაცას ძალზე მშვილად კითხულობდა, რეპეტიცია იშლებოდა. მე ბრაზი მკლავდა და არ ვიციდი, რა მექნა.

უცებ თამარ ჭავჭავაძე მეუბნება: „ახრდით, ანა კარენინის მოლოჯის წაგვიტოვებთ? მაინც უსაქმოდ ვხვდევართ, ხვალ ფილარმონიაში კონცერტი მაქვს და...“

ანა კარენინასთვის არ გვცხებოდა, მაგრამ თავაზიანობისთვის ვთხოვეთ წაგვიტოვა, იქიდანვე, სადაც იჭდა, მსახიობმა დაიწყო კითხვა და, უცებ, ყველასდა მოულოდნელად, ვულკანივით იფეთქა და ქარიშხალად ამოვარდა. ვაოცებულნი შევეცქეროდით, მსახიობი ისეთი აგზნებით კითხულობდა მოწოდებას, თითქოს, ან დილიდან მხოლოდ ამისთვის, მხოლოდ ამისთვის ემზადებოდა და ახლა სადაცაა მხვერპლს თავზე უნდა და-

ავტრესო. ამ წუთში მსახიობი ხვალინდელ გამოსვლაზე, თითქოს, არც ფიქრობდა და მონაწილეს იმდენი გატაცებით კითხულობდა, ვითომ სამოქმედო კაცი კი არა, ხალხით გაბედილი ვეება დარბაზი უხმენსო. ეს იყო ვნებების ბოშოქრობა, შინაგანი ცეცხლის დაღმურებლად ხარკვა. და ჩვენ არ შეგვედგო მხურვალე ტაშით არ დაგვეჩილოდოვებინა მსახიობი.

მან გაგვაგონა, მოგვეუნხა! საიდან მოდის ასეთი არაჩვეულებრივი უნარი იმისა, რომ აქტორი ცხოვრების ყოველ წუთს მზად იყოს ასეთი შემოქმედებითი წვისა და გარდასახვისთვის? რატომ დაკარგა ბევრმა მსახიობმა ეს უნარი? დიახ, ბევრმა ეს უნარი ზომითქმის მთლიანად დაკარგა. არადა, მსახიობის პროფესიის არსი ხომ ესაა — მას ყოველ წუთს, ყოველ წამს სიხარულს უნდა ანიჭებდეს წვისა და ვნებათაღვლის სტიქიაში უფნა, ახვარდუხიანი განცდების შორეული ბრუნვა. როგორ უნდა შეძლოს აღამიანს ეს უნარი, როგორ უნდა ასწავლო მწუხარი სქემებისა და ლოგიკური კონსტრუქციების არსებით გრძნობათა ამ დამფერფლავი ნაკადის ისე წარმართვა, რომ ისინი გზად არ გაენდონ არც დასრულებულნი?

* * *

მაშინ, იმ ჩვენთვის ბედნიერ ათწლეულში (ორმოცდაათიანი წლების მეორე ნახევარი) ჩვენ ვეძებდით სრულიად სხვანაირ ხელოვნებას — ცხოვრებისეულ, ანუ, როგორც მაშინ ვეძახდით, ადამიანურ თეატრს. ჩვენ გვინდოდა თვითონაც ვეხებოდა და სხვისთვისაც გვეჩვენებინა თუ რა ხდებოდა ადამიანის სულში.

მე მაქვს რვეული, რომელშიც უკვე 1948 წლიდან ვიწერ ყველა ჩემს სექტაკლს. ზოგიერთი მათგანი წითელი ფანქრითაა შემოვლებული, ზოგიერთი — შავით, ზოგიერთი სულ არაა შემოხაზული, წითლით შემოვლებულია ის სექტაკლები, რომლებიც გამოივიდა, შავით — რომლებიც არ გამოვიდა, დანარჩენები კი — ჩვეულებრივი, „ისე რა“ სექტაკლებია. პირველ ათწლეულში წითელი წრე მეტია, ეს პერიოდი ხასიათდება ლაკონიურ დეკორატიულ გადაწყვეტათა ძიებით, ადამიანურ ხასიათთა დაწვრილებით და მუშავებით. ჩემმა ამხანაგებმა ისწავლეს სცენაზე მოძრაობა, სახის შესისხლბორცება, საინტერესო ხასიათების შექმნა. საუბარი სცენაზე, თანდათან, უფრო ბუნებრივი, ადამიანური გახდა, ჩვენი გამოჩენი სცენაზე უკვე ისე დადიოდნენ, როგორც ცხოვრებაში დადიან. ყურადღება გადავიდა ცხოვრებისეულ, სინამდვილედან ახლო მეზობლებსავით კარგად ნაცნობი ხასიათების ხორცშესხმაზე.

ვცდილობდი მომეფიქრებინა მძაფრი რევისორული ხერხები და საშუალებები, მაგრამ პირველ პლანზე, მაინც, მსახიობებზე ვრუნვა მეტედა. მე მიტაცებს თანამშრომბელობის პრობლემები. მინდა, რომ ჩემი მსახიობები მოსწონდეთ მაყურებლებს და მოსწონთ კიდევ. ჩვენ ვხდებით პოპულარულნი, ჩვენს სექტაკლებზე დადიან, ჩვენზე ლაპარაკობენ, ჩვენი გამარჯვებები ახარებთ.

მე და ჩემს ამხანაგებს გვაინტერესებს ადამიანური განცდები, ვცდილობთ, რაც შეიძლება ახლოს მივიდეთ მაყურებელთან, გადავაბიჯოთ ორკესტრის უშველებელ, სამმეტრიან ორმოს, რათა უფრო ახლოდან დაინახოთ მსახიობის თვალები, დაინახოთ, მისი მო-





ძროხის, გამომეტყველების უმცირესი ცვლილებებიც კი. შემდეგ, ერთი ხელის მოსმით ჩამოვხსენით ფარდა და სცენიდან მაყურებლის დარბაზში ჩავდივარ, საიამაშოდ გამოვიყენებ დარბაზის გასასვლლები, ლოყები, აივნები, დაიწყოთ მაყურებელთან პირდაპირი კონტაქტის ძიება. მსახიობები სცენაზე გამოსვლამდე პარტერში იხსნდნენ, შემდეგ რაღაც-რაღაცეებს (ქოლგა, ხელჩანსა და ა. შ.) გვერდით მხდომ მეზობლებს უტოვებდნენ და სცენაზე აღიოდნენ. ძველი თეატრალური პავილიონები გადაიქცა პირობით ადგილად, სადაც, ისევე, როგორც კინოში, შეიძლება სხვადასხვა სცენური ეპიზოდების თამაში. უნდა გვახსოვდეს, რომ აქამდე ყველაფერს მოქმედების გარკვეულ ადგილებში თამაშობდნენ. ეს იყო სახლე, რომელსაც დღევანდელი მაყურებლები შეჩვეულნი არიან, იმდროს კი ეს უჩვეულო ამბავი იყო. ფარდის ჩამოხსნისთვისაც კი მთელი ომის გადახდა დაგვეჭირდა თეატრში, თუმცა, საერთოდ, ეს ჩვენი აღმოჩენა არ იყო, რამდენადაც, ჩვენ მხოლოდ ძველი, 20-იანი წლების საშუალებები გამოვიყენეთ.

მაყურებელთან ახლოს მისვლის წყურვილი მაშინ აუცილებელი მოთხოვნა იყო, მაგრამ ეს ეწინააღმდეგებოდა თეატრის წესებსა და ტრადიციებს. მაყურებლებთან დაახლოებისთვის დიდი წინააღმდეგობების გადალახვა იყო საჭირო.

მატყერხთან ერთად დასაშინის მიღებისგან მთელ ქალაქებს ვაგებდით, უფრო და უფრო ხშირად ვდევამდით პროლოგთან და ეპილოგთან სექტაკლებს, რომლებიც უხვად იყო ჩართული მუსიკალური ნომრები, სიმღერები, ცეკვები, კომედია იქცა ჩვენს ძირითად ეანრად, რომელშიც სიმუდრავე და მიწარულება ერთმანეთს. სექტაკლებში გამოვიყენეთ მიკროფონები და ფორფიტები, ავტორებისა და გმირების ჩანაწერები, მოქმედებაში შემოგვყავდა თოქინები. ვთამაშობდით შავი ქოლგებით, რომლებიც რუსთაველის თეატრის თითქმის მთელ სცენას ავსებდა, სცენაზე შემოგვქონდა უშველემელი თეთრი და შავი ტილოები, ბურთოვით ვთამაშობდით გლობუსს — დედამიწის სფეროს, დიპლომატურ მოლაპარაკებებს კრივის სახეს ვაძლევდით, ათასოცნიან სახიფათო სცენებს ვმართავდით სამშეტრიაინ მთვარის შუქზე, სცენის სივრცე სარკეებში ვუჩვენებდით გმირთა სახეების პროექციებს, ვფარავდით, ვიტანებდით, ვტრიალებდით, ვიცირობდით, მაგრამ ამას ყველაფერს ისე ვაკეთებდით, როგორც ცხოვრებაში. ახლა ეს ჩვეულებრივი ამბავია. მაგრამ მაშინ ყველაფერ ამას გატანა და დაცვა სჭირდებოდა. ჩვენ სულ სხვადასხვანაირი სექტაკლებს ვდებდით და არც ვფორცობდით, შეიძლება თუ არა ასე დადგმა. ჩვენს საქმეში გარკვეული „სივრცის“ გარეშე არაფერი გამოვა. ზოგჯერ დაუფაქრებლად უნდა გადაეშვა ქარაფიდან, ისე უნდა გადახტო ადიდებულ წყალში, რომ დაფორცა ვერ მოასწრო — ვალმა გაეცურვას შესვლემ თუ არა, ჩვენ გვიტაცებდა სექტაკლების პირობითი გამომსახველობითი ხერხებისა და საშუალებების ძიება, ოღონდ, როლები ზუსტად ცხოვრებისეული დამაჭრებლობით უნდა შესრულებულიყო. ჩვენ ვცდილობდით ძველებისგან გვესწავლა, რისი სწავლაც კი შეიძლება და ცხოვრებისადმი ჩვენი საკუთარი დამოკიდებულება გამოგვეხატა, ჩვენი ხმით გვემღერა.

და მაინც, ამ წლების მთავარი ამოცანა მსახიობთა ანსამბლის შექმნა იყო. ყველა ჩვენთაგანის უურადლება ძირითადად აქეთვე იყო მიმართული. და ასეთი ანსამბლი ჩვენ, ჩემის აზრით, ცოტა ხნით, მაგრამ მაინც შევქმენით.

იმდროინდელი ჩვენი რეპეტიციები თავისებურად ტარდებოდა, რეპეტიციაზე მე ყოველთვის მომზადებული მივდიოდი, მაგრამ, მაინც, ყველაფერს ერთად ვაკეთებდით. როცა ახალ სექტაკლზე მუშაობას ვიწყებდით, ჩვენ ვვავდით შორი ქვეყნების აღმოსავლელ გამზადებულ მოგზაურებს. — ჩვენც აქამდე უცნობი თეატრალური ქვეყნებისა და ადამიანების აღმოჩენის ერთი ვიყავით შეპურობილნი.

წარმოსახვის უდაბურ ტუქში ხელის ცეცებით მივიწვევით წინ, ყოველ ნაბიჯზე ვფორხილობდით და, თუმცა, დაბეჭითით არ ვიცოდით, რა გამოვიდოდა რისგან, კმაყოფილების გრანზობით ვიყავით შემსხვეალულნი. წარმოსახვის ფარნები იღუშალის წველიადა სტაცებდნენ პიესის ცალკეულ დეტალებს, ზუსტ ფრაზებსა და სიტყვებს, მომრამობებს, ეტეტებს, მთელ ცხოვრებისეულ ეპიზოდებს. ჩვენ ერთმანეთს ვუზიარებდით ამ ჩვენს ხილვებსა და წარმოსახვებს, შემდეგ ამონათბრითა შეერგებოთ ჩნდებოდნენ და ქვებოდნენ, მერ უკვე ხელშესახებად იკვეთებოდნენ, ოღონდ სახეცვილინი, აქამდე ამქვეყნად არარსებული ადამიანები, და ის, რაც სულ ცოტა ხნის წინათ ჩვენთვის საიდუმლოებას წარმოადგენდა, უცებ ცხადა და გასაგები ხდებოდა.

ყოველთვის, როცა კი ახალი პიესის კითხვას ვიწყებდით, მე და ჩემი ამხანაგები ვიქცეოდით ისე, როგორც ჩვეულებრივ, მისათუბი იქცევით. ისინი ლუპას იღებენ ხელში და დაძაბული გულიანურობით აკვირდებოთ ყოველ წამბარას, ყოველ ბორბალს, ყოველ კბილანას, ყოველ ქაქჩარას და ა. შ. არკვევთ, რა რისგან არის დამოკიდებული, რა რაზე ზემოქმედებს, რა რას უშლის ხელს და, საერთოდ, რა ამომრავებს მთელ ამხელა მექანიზმს? ჩვენც ასე ვცდილობდით აუჩქარებლად გავრკვეულიყავით პიესებში ასახულ მოვლენებსა და ხასიათებში.

არა, არა, პიესა საათის მექანიზმი არაა. ცხოვრება, რომლის ასახვაც ჩვენ ვეწარმოვდით, ყოველთვის მრავალსახოვანი და რთულია, მისი შემოფარგვლა რაიმე ჩარჩოვით არ შეიძლება. იგი მარად ცვალებადი, ურთიერთსაწინააღმდეგო მოვლენების ხლართა და თუ, როგორც ძველი ჩინელები იტყოდნენ, ძნელია ურჩხულის ძვლების დახატვა, კიდევ უფრო ძნელია იმის გაგება, რა ხდება ადამიანის სულში, როგორ



ძვერს მისი გული. აი, ძირითადად ამის წვდომას ისახავდნენ მიწნად ჩემი ამხანაგები. მათ წინაშე ყოველი ფეხის ნაბიჯზე იჭრებოდა კიბეები, რომლებზეც ამომწურავი პასუხის გაცემა იოლი არ იყო. ყოველი პასუხი ზომ სახისკენ მიმავალი გზაა. რაც უფრო მეტია კიბევა, მით უფრო ღრმად იხედები პიესის ცხოვრებისეულ შრებებში. თუ კიბეები აღარ ისმოდა,

ჩვენ ვიცოდით — ეს იმის ცხადი ნიშანი იყო, რომ ძიება არასწორი გზით მიდიოდა.

რა, რატომ, საიდან, როგორ, რისთვის, როდის? — და კიდევ ათასი სხვა კიბევა ახლდა თან პიესის მოქმედ პირთა ხასიათებზე, ურთიერთგადამკვეთ მოვლენებზე, ნაწარმოების კოლოზიას და საკონფლიქტო სიტუაციებზე ფიქრს. ჩვენ ერთმანეთს ვუსვამდით უამრავ „სულიდურ“ კიბევას, რომლებსაც, თითქოს, პირდაპირი კავშირი არ ჰქონდა სიუჟეტთან და რომლებიც უფრო ცხოვრებიდან მოდიოდა, ვიდრე კონკრეტულად ამა თუ იმ პიესიდან.

მაგალითად, როცა ვდგამდით კ. ბუჩინის პიესას „ამბავი სიუვარულიას“, გვიწოდდა გაგვეჩვენა, ეწეოდა თუ არა პათაროსის ფიქსულტურის მასწავლებელი ექვთიმე ჭაბოძაძე, ან თუ ეწეოდა, ბევრს, თუ ცოტას? გვიწოდდა ცხადად წარმოგვედგინა, რაზე ოცნებობდა იგი, როგორ ატარებდა უქმე, გამოსასვლელ, ან ჩვეულებრივ სამუშაო დღეებს, რაზე ფიქრობდა იგი დილიდან საღამომდე, უუკრდა თუ არა მას წვიმაში სიარული, როგორ იბანდა პირს, როგორ ირეცხავდა თეთრეთუღს, როგორ იცურებდა დღეს, კითხულობდა თუ არა წიგნებს და თუ კითხულობდა — რას, უუკრდა თუ არა ქალები, ცუცკები, როგორ მოახრხა ერთოთხიანი ბინის მიღება... ამ და სხვა მრავალ კიბევაზე პასუხების გაცემას იმპროვიზირებული ეტიუდების მეოხებით ვცდილობდით, ვცდილობდით წარმოსახვა დაგვეკონკრეტებინა და გაგვეჩვენა, კერძოდ ხალ — რომელ ქუჩაზე, რომელ სახლში, რომელ სტადიონზე, რომელ პარკში შეიძლება მომხდარიყო პიესაში ასახული მოვლენები, მაგალითად, უნდა გვეცოდნოდა, სად იყო პარკის ის კუთხე, სადაც ჩვენი ფიქსულტურის მასწავლებელი პაემანს უწინადად თავის სატრფოსა და სტუდენტს ბოსტონაშვილს (რომლის როლსაც ჩინებულად ასრულებდა სალომე ყანჩელი). ანდა, ვცდილობდით წარმოგვედგინა ინგლისის ის მხარე, სადაც მეფე ლირის სული ეწამებოდა, ზღვის ის ნაპირი, რომელზეც გადმოსხდნენ კორდელიას ცისფერ ბიარაღებთან და ოქროსფერ შროშანთან მივობრებუ. ან ის სოფელი ზემო იმერეთისა, რომლის შარაზეც მიჩაქჩაქებდა თავის ოთხ გასათხოვარ ქალიშვილზე ფიქრით გულმკვდარი დარისპან ქარსიძე.

რეპეტიციებზე ჩვენ ვცდილობდით ეს გარემო, ეს მიხედობ დაგვესახლებინა მომავალ ვითარებათა მონაწილეებით, თითოეული მათგანისთვის აგვეყო სახლი და ეს სახლები ერთმანეთთან ბილიკებით დაგვეკავ-

შირებინა, მათთვის ღობეები შემოგვევლო. მითხარებინა და ნაკადულები ბოვის საღინარი, ვიქტორია, კარიელი ღრმულები ტბებზე და ტბებზე, ვიქტორია, ქარის წისკილები გაგვემართა, ცაზე მზე და მთვარე აგვესროლა, განგვესაზღვრა ცის ფერი (ის, იქნებ, წითელია, ყვითელი ან ოქროსფერია!), თუ საჭირო გახდებოდა, ტყე გაგვეჩრებინა, ან, რკინიგზა გაგვეყვანა. გმირები უნდა შეგვემოსა, უნდა დაგვეპურებინა, დაგვესაქმებინა, მათთვის დღის წესრიგში უნდა დაგვედგინა, უნდა გაგვეჩვენა, თუ მოქმედება ზაფხულში ხდებოდა, როგორ იცვამდნენ ისინი ზაფხულში, ან, როგორ ეტარათ თავი წვიმაში, სიცივეში, სიცივეში, საღმარხვადნენ მათ და როგორ მარხავდნენ? და ყველაზე მთავარი ის იყო, რომ არასოდეს არ გვაწუხებდა იმზე ფიქრი, ყველაფერი ეს საქეტაკლში გამოგვადგებოდა თუ მხოლოდ მსახიობების წარმოსახვაში დარჩებოდა?

იმისთვის, რომ შემდეგ, სცენაზე გამოვეთილეოთ ორი თუ სამი ყველაზე აუცილებელი, ყველაზე ნიშნადობლივი დეტალი, ჩვენი წარმოსახვით ათასი დეტალი უნდა გაგვეჩრებინა და მათგან უნდა გამოგვეჩინა სახელდობრ ის ორი თუ სამი ელემენტი. თუ რეჟისორი „გამოტოვებს“ მუშაობის ამ პერიოდს და სცენაზე ათას სხვა საქეტაკლში ნაქაზირებულ სავარძელსა და მაგალიტს შემოაბრებს, არაფერი გამოუვა.

მხოლოდ ასე, უამრავი ყოფითი დეტალიდან ყველაზე არსებითის გამორჩევის გზით ვქმნიდით სცენის ფონს. და როცა შემდეგ რეცენზენტი წერდა, რეჟისორმა სცენაზე მხოლოდ სკამი შემოიღო და შემოდგომის ფოტოგვეჩინა ვკაჩვენო, უნდა ვიცოდით — მუშაობის დროს ჩვენს კოლექტივის განკარგულებაში ნთელი პარკი იყო, და მხოლოდ დიდი ძიების შემდეგ მიიჩნია მან, იმ სკამისა და ფოტოლების გარდა, სხვა ყველაფერი ზედმეტად.

ამ ათწლეულში იფურჩქნება მ. ჩახავას, ს. ყანჩელის, ე. მანჭალაძის, გ. გეგეკეკორის, გ. საღარაძის, რ. ჩხვიკაძის, კ. მანარაძის, ბ. კობახიძის ტილანტი, რამდენი საინტერესო როლი შექმნეს მათ იმ წლებში! და, იქნებ, ექვთიმე ჭაბოძაძე იყოს ძალზე ნიშნადობლივი პერსონაჟი ჩვენი ძიებების მიმართულების განსარკვევად. რა უშველებელი დისტანციაა დღიებულ, კვარცხლბეგზე ზეაწეულ ოტელესა და იაგოს და ჩვენი ქუჩის მკვადრ ფიქსულტურის მასწავლებელს შორის. ამისთვის ჩვენ ბევრჯერ ვუღანძლივართ. ყველაზე მეტად ჩვენ სცენაზე ცხოვრების, სინამდვილის ასახვა გვაცდებოდა.

ფიქსულტურის მასწავლებელ ჭაბოძაძეს გოგი გეგეკეკორი თამაშობდა. ამგვარ ადამიანებს დღესაც შეხედებით ჩვენს შორის. ისინი ჩვენს გვერდით მუშაობენ, რაღაცას განიცდიან, რაღაცას ესწრაფვიან. ყველაფერი ეს ძალზე ნაცნობია და სხვის ფანჯარაში ჰკრეტას ჰგავს, და თუმცა, ეს ძალზე უყადრისი საქმეა, სხვის ძალზე ჩვეულებრივ (მაგრამ საინტერესო) ცხოვრებაში ჩახედვა ძალზე სახალისო, საინტერესო ამბავია. ადამიანების ცხოვრება ოთახში, ქუჩაში, სტადიონზე, პარკში, ნაყინის კოსკთან, გინდა აქნელო იუმორით, ცოტაოდენი ირონიით, მაგრამ სიუვარულით.

გოგი გეგეკეკორის ფიქსულტურის მასწავლებელი მარტოხელა, უცნაური, სასაცილო და სეველიანი კა-

ცია. გინდა ასე ვთქვათ, გინდა ისე, ექვთიმე ქათამაძე მაინც ხელმოკარული ადამიანია. მართალია, იგი მეცნიერებათა კანდიდატი და კარგი მწერტონელია და წარსულშიც ურიგო სპორტსმენი არ ყოფილა (ხადლაც, რომელიღაც შეჭიბრებაზე სხვებზე კარგად შეასრულა დგომი და რალაცის ჩემპიონი გახდა), მაგრამ იგი მარტახელაა და ესაა მისი ტრაგედია. მას არა აქვს თავისი კუთხე — ბინა, დიდებურ სასადილოში დაიარება და უველას უმაღლავს, რომ პერანგსა და ცვირსახოსც თვითონ ირცხავს. მთელი მისი სიმდიდრე რამდენიმე ძალზე მნიშვნელოვანი სპეციალური წიგნი, ვასაშლელი საწოლი და ორი ჩემოდანი თეთრეულია. თავისი მოწოდებები ძალიან უფვარს, თუმცა, მათი დამი მკაცრია. ექვთიმე პოეტია — მგზნებარე ლექსებს წერს. ძალზე ნიჭიერს ვერ დარკვევთ, მაგრამ მისი ლექსების ლირიზმითაა აღბეჭდილი. ცხოვრების ეგვიბარო არა ჰყავს და ლექსებით ხმობს მას. როგორც უველა უცოლო კაცი, ექვთიმეც ჰყვიანი და გაურკვეველი პიროვნებაა. ძალზე დიდ როლს ახარკავს თავის განმარტოლობას. სულ იყენება, რომ რალაც ავადმყოფობა სჭირს. თანაც, უკვე ასაკმაღ მოუყაუწა, ორმოცს გადაცილებულია. ათასნაირ აბს ულაპავს და წვენებს, ვიტამინებს ეტანება.

ერთი სიტყვით, ჩვენს ქალაქშიც და სხვაგანაც ასეთი ნახში ყოველი გვხვს ნაბიჯზე გვხვდება.

გვიგ ვეგვეტორმა თავისი სეველიანი და სასაცილო გმირი საოცარი სიბოთით, ისეთი გულწრფელობით წარმოგვიდგინა, — ადევლებდა მისი ბედი, გულთან მიჰქონდა მისი სიხარული თუ ტკივილები. მსახიობმა ეს როლი ძალზე ზუსტად ითამაშა, მაყურებელი იცინოდა და ამ საყვარელ გმირში თავის შეზობელს, ნანოსავს, თავის ლექტორს ხედავდა. სცენაზე ხორცი შეეხსა რალაც ძალზე ნაცნობ თილისურ მარკოსამყაროს, რომელიმე ჩვენ თვითონა ვართ ჩართული.

მახსოვს, რა შემოკარია ექვთიმე, როცა ავტომობილიდან რკავს ყოველ დღე რისხაბეოში ბინის თაბაზე ან როგორ ელოდება თავის შეუვარებულ სტუდენტს პარკში, შემდეგ როგორ უხსნის მას სიყვარულს და როგორ აფრთხილებს, იცოდე, ჩემთან ცხოვრება გაგიძნელებათ, მახსოვს როგორ გადლის ექვთიმე ერთ-ოთახიან ბინაში და სიხარულისგან ჭერ როგორ ცეკვავს, მერე კი გული მისდის. ეს იყო თავად ცხოვრება. მომლიმარე მხატვრის თვალით დანახული. ვისზე იცინოდა იგი? თავის თავსა და ჩვენზე — იმ დროს ჩვენც ვიდექით პარკში პავმანზე, ჩვენც ვუხსნიდით სიყვარულს შეუვარებულებს, ჩვენც ვივლებდით ბინებს, ჩვენც ვაწერსიგებდით ჩვენს კუთხე-კუჩქულს. გვიგ ვეგვეტორი ექვთიმეს თამაშობდა ვირტუოზულად. ოსტატურად, ეს იყო ნამდვილი გარდასახვა, ეს იყო შემოქმედებითი წარმატება.

ზოგიერთ როლზე დიდხანს, დაძაბულად თქვირბ, ზოგიერთი მოულოდნელად, ერთბაშად იბადება. თითქოს, ისინი მზად არსებობდნენ და შემსრულებელსა ელოდებოდნენო. გოგისაც ასე ადემართა. თუმცა, მარტო გოგის კი არა, ჩვენ ყველასაც. დასაწყისში ნაკლებ გიჟის, ბოლოს — მეტად. დასაწყისში თავს არ იკლავ თქვირბ — შეიძლება ასე თუ არ შეიძლება, შემდეგ კი, ხალტზე ნათქვამისა არ იყოს, გამოცდილებას იძენ, მაგრამ ნახტომს კარგავ.

ჩვენი მთავარი საზრუნავი და საფიქრალი მანერ სცენაზე მოქცევის, დიალოგის სცენური უარყოფითების სარობლებით იყო.

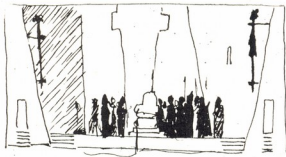
იყო ასეთი შემთხვევებიც: ერთმა მეორეს რალაც საწყენი წამოაძახა. მეორეს უნდოდა ენასუხნა, მაგრამ თავი შეიკავა. ორივე გაჩუღდა, ერთმა ბოლოთის ცემა დაიწყო, საათის ისარივით იტრიალა მოწინააღმდეგის თვალწინ. არცერთმა არ იცის, როგორ დაცილდნენ ერთმანეთს, რალაც გამოსავალს ეძებენ.

ანდა: იყო დიდი შფოთი და გაწევა-გამოწევა, კი მწარე-მწარე სიტყვები უთხრეს ერთმანეთს და ახლა პომავადინებელი დუმილით ებმინ ერთმანეთს. უბრალო დუმილით კი არა, მომავადინებელი დუმილით. ეს კი სერიოზული ამბავია.

არცერთი წუთით შეუოვენება, არცერთი წუთით — სიმშვიდე, „სიმშვიდე“ თუ გვირდება, იგი უნდა მერწო, მკვირო, ქცეით იეროგლითად გარდასახო. მაყურებელს სჭირდება მოქმედება — ნიშანი, თეატრში ის სწორედ ამისთვის მოდის — თვალს ადევნებს ადამიანს, რომლის თავზეც რალაც ხდება.

წარმოადგენა იწყება, ფარდა აწეულია, ყველაფერი წინ მიიწევის და ცხოვრების ფერხული ბმება. ყოველ წამს რალაც იცვლება, ყველაფერი მოძრაობს (არა ფორმალურად), პერსონაჟი ყოველი სიტყვითა და ყოველი ნაბიჯით თავისი ხედვის, ბედის კიბეზე აღის. იგი სცენაზე შემოვიდა, მოხდა რალაც და ის სცენიდან უკვე სხვასთან ერთად გადის. მოცვალი მისი მოქმედება, მდგომარეობა, განცდები, თუ პერსონაჟი დიდი სცენის შემდეგ არ იცვლება, იცოდეთ, რომ ის სცენა მკვდარია, უძრავია. თეატრში დრო არც ისე ბევრს ვეკავს, რომ მთელი სცენები ჩაატაროს და გმირის საქციელში კი არაფერი შეიცვალოს. მაყურებელთა დარბაზს კირის დღეხვით ენარება პაუზები, თუ ეს ეს პაუზები მოვლენების განვითარებისთვის, წინ წაწევისთვის არაა საჭირო, სულის მოთქმისთვის აუცილებელი ან ნახტომისწინა პაუზები არაა. თეატრის ერთადერთი გზა ხომ განვითარებადი მოქმედებაა. თეატრის ენა — ესაა განცდები, გამრავლებული მოქმედებაზე. მაყურებელი თეატრში იმის გასაგებად კი არ მოდის, ოტელი დღეღმონას დაახრჩობს თუ არა, არა, მაყურებელმა იცის, რომ ოტელი დღეღმონას დაახრჩობს, მაგრამ მას აინტერესებს როგორ მოხდება ეს და ტრაგედიის პერსონაჟები როგორ მოვლენ აქამდე. აქ მას მოუხდება ადამიანის ცხოვრების ურთულეს და უფაქიზეს ფსიქოლოგიურ მომენტებში გარკვევა. თეატრს, რომელიც მოხნად ისახავს ამ რთული ფსიქოლოგიური ამბის გადმოცემას, უნდა შე-





ისინი ერთმანეთს შეხვდნენ. თავიდან უნდოდათ, როგორც სხვა დროს, თავი ჩაეჭიდნათ და ჩაეღოთ ერთმანეთისთვის. მაგრამ კაცმა ვერ მოიკონია ეს დაუძახა:

- ლიდა!
- პეტრი!

ამ შეძახილებში მათი სულის უციელი და ერთმანეთის დაკარგვის შიში ჩანდა. ამას მოჰყვა მორთოლვარე, უთავბოლო სიტყვების კორიანტელი და — ბოლოს:

- მოხვალ?
- არ ვიცი, შევძლებ თუ არა.
- მოხვალ, ლიდა! (შენ აუცილებლად უნდა მოხვიდე!)

შუქნიშანი მწვანე, ყვითელი, წითელი. მანქანების უამრავი მანქანის სიბინი. ტროტუარზე ფეხების ტუპ-ტუპუი, აქ კი, რამდენიმე წამით — სმექ — კაშ. რი, სმექ — ცხმკრძაბა, სმექ — პატარა კუნძული სტრულის ოპანანში.

და ირგვლივ ყველაფერი, ყველაფერი გვერდზე რჩება.

დაცილდნენ ერთმანეთს, პირდაპირ წითელ შუქზე გადავიდნენ. საოთქნდაც გიფურად მიმქროლავი მანქანები გაქრებოთ, ღრჭალით ამოხრუტებენ... წესების ამ დარღვევისთვის მათ იძახებენ ღირვეციაში, პროფესორში, მათთვის განაჩენი გამოაქვთ ჩაქეტლი ოთახებში, მორალს უყითხავენ, ცდილობენ მათს ხელახლა აღზრდას, გამოსწორებას, ცდილობენ სიყვარული დაუქვემდებარონ ვიაცის მიერ დადგენილ ნორმებს, სიცოცხლეს უმწარებენ ადამიანებს, ტლანქად აფათურებენ ხელს მათ სულში, ხელყოფენ იმ ზეინტიმურ გრძნობას, რომელიც მხოლოდ ორ ადამიანს — ქალსა და კაცს შორის წარმოიშობა. ქალიშვილს სტიჟენდია მოუხსნეს, ლექტორის ცოლს დაურეკეს, თვითონ ლექტორს აიძულებენ დიდიხნით წავიდეს მივლინებაში, რათა ერთმანეთს დააცილონ ქალი და ვაჟი.

მედია ჩახავს ჩემთან ბევრ სახზე უმუშავია, მაგრამ არცერთი სხვა როლში არ უყოფილა ასე უსაზღვროდ დრამატული, ასე დამაჭრებელი. ლიდას სიყვარული იყო ამადლეუბელი, ანგარიშმოუცემელი, უმუშაო, წრფელი, ადამიანის მთელი არსების გამთანგველი. მედია ჩახავა ამ როლს დიდებულად, თავგანწირვით თამაშობდა, იგი უოველ სექტაკლში ისე ერფლებოდა, რომ სახვალიოდ არაფერს იტოვებდა. ზოგჯერ მეჩვენება, რომ ის მაშინ მეტისმეტად გაიფლანგა. მაშინ მისი შეკავება შეუძლებელი გახდა.

მოქმედება ბრძოლაა. როცა ბრძოლა დასასრულს უახლოვდება და ორიდან ერთი ძალა იმარჯვებს, მეორე, უკვე ქანცგაცლილი, ბოლოს აუცილებლად შეცდება შეუთბის მოწინააღმდეგეს და ძირს დასცეს იგი ან „დაიღუოს“.

(გაგრძელება იქნება)

ტექსტში ჩართულია მიხაილ თუმანიშვილის

ნახატები

ელლოს ურთულესთაგან ურთულესი მოვლენა ადამიანის ცხოვრებისა, არსებობა, დაიყვანოს მარტივ ადამიანურ ქცევამდე. მაგრამ ეს ყოველთვის ზუსტად შერჩეული ქცევებია, რომლებიც მხოლოდ გარკვეულ სიტუაციებში და ვითარებაში წარმოიშობა.

კაცს საუვარელი ცოლი მოუყვდა. იგი დიდხანს ელოდა ამ დღეს და ეშაღებოდა მისთვის. მან იცოდა, რომ, როცა ეს მოხდებოდა, იყვირებდა, იქვითინებდა, იზმუვლებდა. იგი უკვე რამდენიმე წელიწადი ელოდებოდა ამ ყვირილისა და ქვითინის წუთებს. მაგრამ როცა ქალი მოყვდა, კაცს არ უყვირია და რატომღაც დაიწყო თავისი სამუშაო მაგიდის წესრიგში მოყვანა, თუმცა, ეს უაზრო, აბსურდული საქციელი იყო. ეს მორჩენებითი აბსურდულობა გაცილებით მეტს ეუბნება მაყურებელს, ვიდრე ქვითინი და მოთქმა. მაგიდის დალაგება საქციელია, საქციელი — ნიშანია. საქციელების შერწყმა კმნის ცხოვრების სურათს, მოვლენის დასაწესიდან დასასრულამდე. პეპელას ცხოვრებაც ხომ სულ ერთი დღე გრძელდება, მაგრამ ეს ერთი დღეც ორთაბრძოლაა, საქციელთა გამომული ჩაქვია. პეპელას ცხოვრების მოვლენებში გარკვევას თუ განვიზრახავთ, საეჭვოა, აღმოვაჩინოთ თუნდ ერთი წუთი, როცა პეპელა ცხოვრობს „უბრალოდ“, პირადი კმაყოფილებისთვის, მოვლენათაგან გამოცალკევებულად. არა, მისი სიცოცხლე ხანმოკლეა, მაგრამ ესაა ორთაბრძოლა — მოვლენების გრძელი ჩაქვი, რომლის არსსაც არსებობისა და თავისთა მხგავსთა განჩენისთვის ბრძოლა წარმოადგენს, სცენაზე ეს კანონი კიდევ უფრო უღმობილად მოქმედებს. სექტაკლის შესაქმნელად საჭიროა ვისწავლოთ გმირების კონფლიქტურ სიტუაციებში შეჩაბება. არ არსებობს არცერთი მონაკვეთი პიესის სიცოცხლისა, რომ ორთაბრძოლა არ ხდებოდეს.

ახლაგაზრდა ცოლიან ლექტორს უყვარს სტუდენტი ქალიშვილი და ოკაზში ცხოვრება მისთვის აუტანელი ხდება. შეუვარებულები უკვე ვერ აკონტროლებენ თავიანთ საქციელს. ისინი ახლა შესწილებს ვვანამ. მაგრამ ყველაზე აუტანელი ისაა, რომ ცოლი ყველაფერს ხედავს და ხმას არ იღებს. ეს დუმილი ახლა ბრძოლაა. ცოლი დუმს და ეს თავზარს სცემს კაცს.

მაცხიანგ ნიწუა

გიორგი ტატიშვილი



უდროოდ წაიდა ჩვენგან ვახტანგ ნინუა, შესანიწნავი მსახიობი და მოქალაქე, ხალხის საყვარელი შემოქმედი, ჭეშმარიტად სახალხო არტისტი, კაცური კაცი.

40 წლის მანძილზე, იგი დიდ სიამოვნებას ანიჭებდა მაყურებელს, მის გამოჩენას სცენაზე თუ ეკრანზე მხურვალედ ეგებებოდა მაყურებელი, ყველა იცნობდა, ყველას უყვარდა და პატივს სცემდა. არც ვახტანგი რჩებოდა ვალში. იგი იყო დიდი ქართველი კომიკოსების სანდრო ჟორჯიანიასა და კაკო კვანტალიანის ღირსეული მემკვიდრე, ერთგულად ეწეოდა ამ დიდსა და საპატიო ჭაპანს და არასოდეს უღალატია თავისი მოწოდებისათვის. მის მიერ შექმნილი სახეები ჩვენი ხალხის კუთვნილებად იქცა.

მასსოვს მისი დიდი წარმატება ჯემალას როლში — ვ. კანდელაკის პიესაში „მიაა წყნეთელი“ (დადგმა ვ. ტაბლიაშვილისა). მსახიობის ყოველი რეპლიკა, ყოველი მოძრაობა ისეთი გულწრფელი, უშუალო და კომიზმით აღსავსე იყო, რომ მისი სცენები გაუთავებელ სიცილ-ხარხარში მიდიოდა. ეს როლი მან კინოფილმშიც შეასრულა და მაყურებლის ერთსულოვანი აღიარება მოიპოვა. მინდა აღვნიშნო კიდევ ორი შესანიწნავი სახე, რომელიც მან რეჟისორ ლილი იოსელიანთან შემოქმედებითი თანამშრომლობით შექმნა და რომლებიც სამართლიანად შევლენ ქართული საბჭოთა თეატრის ოქროს ფონდში. სანდალა — ვ. გაბესკირიას „გაზაფხულის დილაში“ და გაიოზ ხავთაი — რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანში“. ამ მკვეთრად ჩამოყალიბებულ კომიკოსს დრამატული ნოტებიც უხვად ჰქონდა. ხშირად უარყოფითი გმირის განსახიერებთაც მაყურებლის თანაგრძნობას იწვევდა. ვახტანგს ჰქონდა უნარი ზნედაცემულ ადამიანშიც ამოეჩინა რაღაც ადამიანური, მიეცა მისთვის საკუთარი ადამიანური სითბო და გაეკეთილშობილებინა. გაეხსენოთ მისი მეტად კოლორიტული, მაღალი ოსტატობით შექმნილი დახუნდარა — კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეტის ცისკარში“ — რეჟისორი ვ. ლორთქიფანიძე.

1972 წელს მოსკოვსა და ლენინგრადში წარმატებით ჩატარდა მარჯანიშვილის თეატრის გასტრო-

ლები. გამარჯვება ხვდა ნ. გოგოლის უკვდავ „ქორწინებასაც“ — რეჟისორი დ. ალექსიძე, სადაც ვახტანგი ჟავაქინის როლს ასრულებდა. პრესაში და გასტროლების შემაჯამებელ განხილვაზე გამოსულენი ერთხმად აღიარებდნენ, რომ ვ. ნინუა ნამდვილად გოგოლის რეპერტუარის მსახიობია, რომ მას აქვს უნარი ღრმად ჩასწვდეს გოგოლის გმირებს, მათ „ცრემლნარევ სიცილს“ და დამაჯერებლად მოიტანოს სცენაზე. ეს შეფასება მსახიობის შემოქმედებით დიდი აღიარება იყო.

მრავალი შესანიწნავი სახე შექმნა ვ. ნინუამ მარჯანიშვილის თეატრში. ყოველი მისი როლი გაჭირვება ადამიანურობით, მაღალი პროფესიული ოსტატობით, ცხოვრების ღრმა ცოდნითა და დაკვირვებით, გულწრფელობითა და მიმზიდველობით, ხალასი, კამკამა იუმორით.

დიდა მისი დამსახურება მშობლიური კინემატოგრაფის წინაშე, მას 50-მდე როლი აქვს ნათამაშევი. ამ როლებმა მას დიდი პოპულარობა და ჩვენი ხალხის სიყვარული მოუტანეს.

დიდი ღვაწლი მიუძღვის ვახტანგს ქართული ესტრადის წინაშეც, კონცერტებით შემოვილილი აქვს მთელი საქართველო, მისი ყოველი კუთხე-კუნჭული. მისი გამოჩენა ყოველი რაიონის მშრომელებისათვის საზეიმო განწყობილებას შვადებდა.

იუმორითა და სიკეთით აღსავსე ადამიანი იყო (რა მხარეა ეს სიტყვა — „იყო“!), სასიკვდილო სარეცელზე მიჯაჭვული კვლავ თეატრის ამბებს გვეკითხებოდა. თეატრით ცოცხლობდა, მომავლის გეგმებს აწყობდა. წაიდა ჩვენგან ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, სიცოცხლის სიყვარულითა და შემოქმედებითი ენერგიით სავსე, ჯერ კიდევ ახალგაზრდა, მაგრამ უკვე ღვაწლმოსილი, ვალმოხდილი, სულიერად ამაღლებული და განწმენდილი შემოქმედი.

დიდი გულსტიკვილით ვეთხოვებით ჭირსა და ლხინში წაცად მეგობარს, გაჭირვების ტალღებს, უბოროტოსა და უღალატო ადამიანს. მწამს. მისი ხსოვნა მარად იცოცხლებს მარჯანიშვილის თეატრში, მაღლიერი მაყურებლის გულში.

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 2, 1982

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

304105020
30250199033

ПУТЬ ГЕРОИЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

Статья посвящена 75-летию со дня рождения генерального секретаря ЦК КПСС, председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева и повествует о тех мероприятиях, которые были проведены в честь этой знаменательной даты (стр. 3).

Николай Джаши

ОСНОВНЫЕ ЭСТЕТИЧЕСКИЕ КАТЕГОРИИ

Статья, публикуемая под рубрикой «Партийная учеба творческой интеллигенции», знакомит читателей с основными категориями марксистско-ленинской эстетики. (стр. 9).

Александр Чхандзе

ПАРАДОКСЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ ЖИЗНИ

Статья печатается под рубрикой «Городской и районный театр: встать в уровень с ведущими коллективами республики» и знакомит читателей с положением в периферийных театрах Грузии (стр. 15).

Мурман Пурцхванидзе

ДОЛЖНОЕ ВНИМАНИЕ КУТАИССКОМУ КУКОЛЬНОМУ ТЕАТРУ!

Автор отзывается на постановление ЦК КП Грузии об улучшении работы городских и районных театров и знакомит читателей с положением в Кутаисском кукольном театре. (стр. 20).

Василий Чигогидзе

ПРОБЛЕМЫ, ПРОБЛЕМЫ...

Автор, главный режиссер махарадзевского театра отзывается на постановление ЦК Компартии Грузии об улучшении работы городских и районных коллективов. (стр. 22).

ТБИЛИСИ

ГЛАЗАМИ ТБИЛИСЦА

Недавно по инициативе Союза Архитекторов Грузии была проведена дискуссия по проблемам строительства новых и реконструкции старых кварталов Тбилиси, развернулся большой разговор о благоустройстве жилых районов, об общем художественном облике города и др. В дискуссии принимали участие ведущие архитекторы республики, представители творческой интеллигенции, широкой общественности.

Журнал продолжает обсуждение актуальных вопросов застройки и реконструкции Тбилиси и предлагает читателям статьи Г. Марджанишвили «Старый Тбилиси — явление художественное» и Г. Габуния «Надо строить лучше», в которых проанализированы положительные и отрицательные стороны в работе архитекторов и строителей. (стр. 24).

ПОЕТ АНСАМБЛЬ «РУСТАВИ»

Недавно всесоюзная фирма «Мелодия» выпустила в свет комплект пластинок «Поет ансамбль «Рустави». В эту замечательную антологию вошли 60 грузинских народных песен. За эту работу народный артист ГССР, руководитель ансамбля «Рустави» и сам ансамбль удостоены звания лауреатов премии им. З. Палиашвили:

Этому событию посвящены статьи академиков И. Абашидзе и Н. Кецохели. (стр. 35).

Мария Кереселидзе

ГОРЫ ВЫСОКИЕ

В статье речь идет о новой кино-дилогии известного грузинского драматурга, переводчика, публициста и режиссера Р. Табукашвили «Горы высокие», объединившие документальные фильмы «Виторио Селла» и «Михаил Хергани». Первый фильм дилогии повествует об архиве итальянского альпиниста и фотографа Виторио Селлы, побывавшем в конце прошлого столетия в Грузии и запечатлевшем на фотопленку виды и типы Рачи и Сванети. Второй фильм посвящен известному грузинскому альпинисту Михаилу Хергани. (стр. 39).

Зураб Нижарадзе

МЫСЛИ ОБ ИСКУССТВЕ

Народный художник Грузин З. Нижарадзе делится с читателями мыслями о назначении искусства, о мастерстве живописца, о проблемах творчества и др. (стр. 47).

Гиви Орджоникидзе


ГУМАННЫЙ ПАФОС СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ

В статье рассмотрены пути развития и основные идейно-художественные аспекты многонациональной советской музыки. Автор затрагивает проблемы стиля и технологии, традиции и новаторства, определяет роль и значимость музыки в общественной жизни нашей страны. (стр. 49).

Елена Малышева

О ГРУЗИНСКИХ ИСТОКАХ МЕССЫ СТРАВИНСКОГО

В мессе Стравинского явственно проступают прямые и опосредованные связи с грузинским фольклором. Еще в 1915 г. Стравинский из сборника грузинских народных песен, опубликованного в 1906 г. Д. Аракишвили, выписал 16 песен и снабдил грузинские тексты русской транскрипцией. Эта рукопись сохранилась в архиве композитора под названием «Грузинские песни». Их влияние проявилось в двух произведениях мессы. (стр. 60).


тора под названием «Грузинские песни». Их влияние проявилось в двух произведениях мессы. (стр. 60).

Ирина Кучухидзе

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ КИНОПОЭТИКИ ОТАРА ИОСЕЛИАНИ

Статья посвящается режиссуре Отара Иоселиани. Автор особое внимание уделяет анализу тех средств художественного выражения, которые составляют стилевые и поэтические особенности творчества этого мастера грузинского кино. Рассматривая фильмы: «Жил певчий дроздь», «Пастораль» автор прослеживает возможности использования типажа, значительность деталей подтекста... Особое внимание уделено в статье т. н. «документальной» стилистике, которая находит своеобразное преломление в творчестве О. Иоселиани. (стр. 66).

Солсмон Лапури

ТЕЛЕВИДЕНИЕ И НАРОДНОЕ ТВОРЧЕСТВО

Пропаганда народного творчества одна из основных задач Грузинского телевидения. В статье рассмотрены передачи, посвященные народной поэзии, музыке, танцам... (стр. 80).

Реваз Сирадзе

САХИСМЕТЬ ВЕЛЕБА («ОБРАЗНОЕ ВЫРАЖЕНИЕ»)

В статье рассматриваются следующие проблемы эстетики: могла ли природа быть более прекрасной? Насколько близки нам такие категории, выработанные в эстетике прошлого, как — эстетика таинственности, числовая эстетика, «эстетика духа»? Чем определяется мифологизация времени в современном художественном мышлении? (стр. 88).

Нодар Гурабанидзе

НОДАР ЧХЕНДЗЕ

Статья посвящается памяти недавно ушедшего из жизни известного грузинского актера Н. Чхендзе. (стр. 105).

Вахтанг Беридзе

СРЕДНЕВЕКОВОЕ ГРУЗИНСКОЕ ИСКУССТВО

Средневековье — важнейшая пора в развитии древнегрузинского искусства и культуры в целом. Представленный материал является продолжением очерка, опубликованного в восьмом номере нашего журнала за 1981 год. (стр. 109).

Антон Цулукидзе

НА ВЕЧЕРАХ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЧТЕНИЯ

Автор статьи рассказывает о вечерах художественного чтения народной артистки республики Медеи Джанаридзе и делится со своими впечатлениями. (стр. 120).

Кона Микадзе

225-ЛЕТНИЕ ЗНАМЕНИТОГО ТЕАТРА

Статья посвящена 225-летию со дня основания первого русского театра в Петербурге и освещает его роль в развитии русского театрального искусства. (стр. 124).

Реваз Тварадзе

ХВАЛА ДЕЯТЕЛЮ

Статья посвящается 85-летию со дня рождения выдающегося ученого-литературоведа, историка литературы, историка — Павле Ингорква. Многогранная и нарядность интенсивная на-

учная деятельность П. Ингорква начинается с 10-х годов нашего столетия. Издание в 1913 году физических текстов он заложил основу к изучению древнегрузинской поэзии. Эта работа была завершена в эпохальном для грузинского литературоведения исследовании «Георгий Мерчуде» (1954), в котором, фактически, представлена история грузинской поэзии V—X вв. Фундаментальные труды «Руставелиана» (1926) и «Эпилог к Руставелиане» (1963) были посвящены вопросам датировки «Витязя в тигровой шкуре», биографии Руставели. Обстоятельные исследования посвятил учениный жизни и творчеству Чахрухадзе, Н. Бараташвили, И. Чавчавадзе, А. Церетели. Ему принадлежат также замечательные труды: «Краткое обозрение истории древнегрузинской литературы», «Древнегрузинский языческий календарь», «Список иберийских царей» и др. (стр. 129).

Михаил Туманишвили

РЕЖИССЕР УШЕЛ ИЗ ТЕАТРА

Печатается продолжение книги Народного артиста СССР М. Туманишвили «Режиссер ушел из театра» (см. «Сабчота хеловнеба», № 10—12, 1981, № 1, 1982). (стр. 138).

Георгий Татишвили

ВАХТАНГ НИНУА

Статья посвящается памяти народного артиста Грузинской ССР, актера театра им. К. Марджанишвили, Вахтанга Нинуа. (стр. 157).

გადაეცა წარმოებამ 19. 12. 1981 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქდად 17. 02. 1982 წ.
საბუქდი ქალალი 5.25
ქალალის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბუქდი თაბახი 10,5
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75.
შეკვეთა № 3212 უე 07517 ტირაჟი 6.000.

ეურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის,
პ. შევჩენკოს, ი. კვაჭანტირაძის ფოტოე-
ბი და ხელოვნების ძეგლთა ფოქსაილის
ექსპერიმენტული ლაბორატორიის მიერ
დამზადებული სლაიდები.



ქართული
ლიბრეტო



