



საქართველო

5 • 1990

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურგენიძე

სარედაქციო კოლეგია:

ზურა აბაშიძე
დასახარებელი მდივანი,
პაპი ბაჩრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გურგენიძე,
ლილი გვარამია,
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიშანაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანდრე წულუკიძე,
ნიკო შავჭავაძე,
ნოდარ ჯანაშია.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

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

მხატვრული რედაქტორი პავლე შავჩავაძე

საქართველოს კ. ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.

თბილისი, 1990

ნომერული:



| | | |
|------------------|---|-----|
| | სოლომონ ხუციშვილი — რომენ კოლანი ბრიგოლ რობაქიძის თხზულებათა შესახებ | 18 |
| | მარინე უიფშიძე — ქართული ანანი და კომპიუტერი | 90 |
| | ეროვნული კულტურის პრობლემები (ინტერვიუ საქართველოს კულტურის მინისტრთან ბატონ ვალერი ასათიანთან) | 108 |
| | ნოდარ კერესელიძე — თბილისის სხვადასხვა ეროვნების მოსახლეობის თავისუფალი დრო და კულტურული ორიენტაციები | 115 |
| მხატვრობა | მარინე ბულია — მეფე დემეტრე თავდადებულის ბაგოსახულება უდაბნოს მონას- ტრის ხარების ეკლესიაში | 2 |
| | ლიანა მამალაძე-ანთელავა — ლევან მოღოვცილის მხატვრული სამყარო | 32 |
| | დარეჯან კლდიაშვილი, ზაზა სხირტლაძე — ბარეჯის ნააწერი ნახატები | 71 |
| | ინგა ლორთქიფანიძე — კალეოლოგოსთა ხელოვნება და ქართული მონუმენტური ფერწერა | 80 |
| | ლილა ხუსკივაძე — რენესანსის პრობლემისათვის ქართულ ხელოვნებაში | 121 |
| თეატრი | ზაზა პაპუაშვილის აქრველი ინტერვიუ | 97 |
| | სიუზან სონტაგი — დუმილის ესთეტიკა | 141 |
| | ალექსანდრე შალუტაშვილი — „რობოტო აფრის ტაყუნი“ | 168 |
| მუსიკა | ინგა ბახტაძე — კმელი ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური კულტურის ისტორიული პრობლემისათვის | 8 |
| | მენელი თოფურია — ვახტანგ ფალიაშვილის კორტაბისათვის | 131 |
| | ნათელა კვიციანიძე — სულხან ნასიმის საფორტეპიანო კვინტეტი | 149 |
| | მერაბ კოსტავა — ბაირონი დასავლეთ ევროპის სიმფონიურ მუსიკაში | 155 |
| კინო | ლატავრა დულარიძე — ვან კოპტო და მისი „ორფოსი“ | 20 |
| | პაატა იაკაშვილი — რაზი მოგვიტხოვოს დღევანდელი ქართული კინო | 48 |
| | სტივენ ფარბერი — ხუთი მხედარი პაკალეფისისი შემდგ | 64 |
| | ირინა ბეგიშვილი — ანიმაციური კინოს კინოს ფესტივალზე | 135 |
| | ქრონიკა | 173 |

გარეკანის პირველ, მეორე და მესამე გვერდებზე: ლევან ჭოღოშვილი „1917 წელი“, „ჩვეულებრივი პორტრეტი“, „კამანდების ოქაზი გორიდან“.

ხელოვნება
№ 5 1990 წ.



მეფე დავითი თავდადებულს გამოსახლება უღახნოს მონასტრის ხარების კვლევაში



მარიამ გულია

დამიწმ ბარძევის გამოქვაბულმა მონასტრებმა, შუა საუკუნეების საქართველოს ერთ-ერთმა უმთავრესმა მხატვრულმა კერამ, შემოგვიანახა არქიტექტურისა თუ ფერწერის უდიდესი მნიშვნელობის ძეგლები, რომელთა დაარსება VI ს-ში დაკავშირებულია ცამეტ ასურელ მამათვან ერთ-ერთის — დავითის სახელთან. მონასტრების ისტორია დროის ვრცელ მონაკვეთს მოიცავს, VI-დან XX ასწლ. დასაწყისამდე.

X-XIII ს-ში გარეჯი აყვავების მწვერვალს აღწევს და მეტად მნიშვნელოვან რელიგიურ და კულტურულ-საგანმანათლებლო ცენტრად იქცევა — ამ პერიოდში იქმნება ადგილობრივი ფერწერის, ლიტერატურული სკოლები.

გარეჯის ფერწერული სკოლის ჩამოყალიბებისა და განვითარების პროცესი მიმდინარეობდა IX-დან XIII ს-მდე. დაკავშირებული იყო რა შუასაუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობის განვითარების საერთო ხაზთან, მან შეიმუშავა დამოუკიდებელი, ლოკალური ნიშნები, ძირითადად იკონოგრაფიასა თუ კოლორიტში. გარეჯმა ამ პერიოდთან შემოგვიანახა მონუმენტური ფერწერის ისეთი მაღალმხატვრული ნიმუშები, როგორიცაა დოდოპრქის, უდაბნოს მთავარი ეკლესიის, ბერთუბნის, ნათლისმცემლის, ქუდაბნოს ხარების ეკლესიის მოხატულობები.

XIII ს. მეორე ნახევარში, ამ პერიოდის ქართული კედლის მხატვრობის საერთო სურათის წარმოსადგენად მნიშვნელოვან როლს თამაშობს ე. წ. ხარების ეკლესიის მოხატულობა, რომელიც მეტად საინტერესოა როგორც მხატვრულ-სტილისტური, ისე რიგი იკონოგრაფიული თუ ისტორიული პორტ-

რეტის წარმოდგენის თავისებურებით.

შუასაუკუნეების ქართული ხელოვნება მდიდარია კრიტორული გამოსახულებებით. საერო პირთა წარმოდგენის ბიზანტიურმა ფორმულამ საქართველოში, ისტორიული ვითარების გამო, განსაკუთრებული განვითარება ჰპოვა, როგორც ეროვნული თვითდამკვიდრების ერთ-ერთმა საშუალებამ. საერო პორტრეტი ყოველთვის გამოიყოფა სხვა გამოსახულებათა შორის თავისი მნიშვნელობით, მდებარეობით, ზომით. ასეა ხარების ეკლესიაშიც.

მცირე ზომის სამლოცველოში სამეფო პორტრეტს საგანგებო ადგილი აქვს დათმობილი. იგი შესასვლელის პირდაპირ, ქვედა რეგისტრის მთელ სიმაღლეზეა წარმოდგენილი და გარემოცულია რა საუფლო დღესასწაულთა მინიატურული სცენებით, უმაღლესობა მაყურებლის ყურადღებას დიდი ზომითა და მდიდრული მორთულობით.

პირველად ამ მოხატულობას და, კერძოდ, მეფის გამოსახულებას მოიხსენიებს მოგზაური ა. მურავიოვი თავის წიგნში «Грузия и Армения» 1848 წ. და მიიჩნევს მას მეფე ბაგრატ IV-დ.¹ შემდგომ გიორგი ჩუბინაშვილმა თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „Пещерные монастыри Давид Гареджи“ მოახდინა გამოსახულების იდენტიფიცირება, წარწერის მიხედვით, მეფე დემეტრე II თავდადებულთან და იმის საფუძველზე, რომ მეფე უწყვერულად იყო გამოსახული, მოხატულობის თარიღი განსაზღვრა 1280-იანი წლების ფარგლებში, დემეტრეს სიკვდილამდე — 1289 წ-მდე.²

შემდგომი კვლევის საფუძველზე ჩვენ საშუალება მოგვეცა დაგვეზუს-

ტებინა ზოგიერთი დეტალი და გამოგვეთქვა რიგი მოსაზრებებისა, როგორც სამეფო პორტრეტთან. ისე მოხატულობის თარიღთან დაკავშირებით.

დემეტრე სამი მეოთხედით შებრუნებულია წარმოდგენილი, ვედრების ქესტით მიმართავს (კომპოზიციის ზედა, მარჯვენა კუთხეში. მედალიონში გამოსახულ, მაკურთხებელ მარჯვენა აღმართულ) მაცხოვარს. მედალიონის ქვეშ, ასევე მეფისაკენ მიმართული ვედრების პოზაში, პატარა ფიგურაა მოცემული.

დემეტრეს ოქროს შარავანდი მოსავს და თავზე ძვირფასი ქვებით მოქედილი ოქროს გვირგვინი ადგას. მისი სამოსი მეტად მდიდარულია. ლურჯ ფესუედ სამოსელზე სწორი ბისონის ვიწრო, გრძელი სახელოები ოქროს ყოშებით მთავრდება, ქვევით კი მდიდრულად მორთული ოქროს განიერი არშია დაუყვება. სახელოებზე, ასევე, ოქროს ფართო კლავები აქვს. ზემოდან სამოსი ძვირფასი ქვებითა და მარგალიტებით დაფარული ოქროს დიადიმით არის შემკული. ამგვარად, სამოსის ყველა შემამკობელი ნაწილი და ბისონის ბოლო ოქროსი იყო. ერთი სიტყვით, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ოქროს შარავანდი და გვირგვინი, სამოსის შემკულობაში ოქროს ესოდენ უხვი გამოყენება სამეფო პორტრეტს უარესად მდიდრულსა და სადღესასწაულოს ქმნიდა და მეტად შთამბეჭდავი სახე ექნებოდა.

დემეტრეს წინ გამოსახული, მავედრებელი ფიგურის იდენტიფიცირება დღეისათვის ძალზე პირის ფრესკის ძლიერი დაზიანების გამო (შემორჩენილია კაბის ბოლო და ხელები). შესაძლოა აქ გამოსახული იყო უდაბნოს მონასტრის წინამძღვარი, რომლის ხელმძღვანელობითაც მოიხატა ეკლესია.

ამ პერიოდის წერილობით წყაროში. ე. წ. რკონის დაწერილში, რომელსაც თ. ჟორდანიას 1259 წლით ათარიღებს. მოხსენებულია გარეჯის მონასტერი, ხელნაწერს ერთვის ხელრთვები, რომელთა შორის მე-10 რიგზე არის გარეჯის მონასტრის მოწესის ხელრთვა: „ამის მეკუთრქლეთ უხუცესისა, კახაი-



საგან დაწერილისა მისისა ნასყიდისა სოფლისათვის, რომელი შეუწირავს მისის მონასტრისადა, ჩვენ სამისავე უდაბნოსა გარეჯისა მოწესენი და ყოველნივე ერთსულობით დაუმტკიცებთ. შემცვალეებლნი ამისნი იყავნ წყეულ, კრულ და შეჩვენებულ და დამამტკიცებელნი ღმერთმან აკურთხნეს. მე, ანტონი, ჩემითა ხელითა დამიწერია. შემცვალეებლნი ამისნი შეჩვენებულნი იყვნენ და წყეულ; დამამტკიცებელნი ღმერთმან აკურთხნეს“³ როგორც ამ წარწერიდან გამოჩნდა, ამ პერიოდში უდაბნოს მონასტრის მოწესე ყოფილა ვინმე ანტონი.

მ. ქავთარიას თავის გამოკვლევაში გარეჯის ლიტერატურული სკოლის შესახებ მოჰყავს ცნობა, რომ XIII ს. გარეჯში მოღვაწეობდნენ ვინმე პიმენ სალოსი და ანტონი. 16 მარტს ძველი სტილით, დადებულია მათი ხსენება, „პიმენ სალოსისა, ლეკთა განმანათლებლისა და თანამოღვაწისა მისისა ანტონი მესხისა, მეფეთა მამხილებლისა“, რომლებიც ცხოვრობდნენ და მოღვაწეობდნენ დავით გარეჯის მონასტერში დემეტრე თავდადებულის დროს და ლეკებში ქრისტიანობას ავრცელებდნენ.⁴

შესაძლებელია გაეაიგივოთ მონასტრის მოწესის და ლეკთა განმანათლებელ ანტონის ვინაობა და ვივარაუდოთ, რომ სწორედ ეს ანტონი გამოისახა კიდევ მეფე დემეტრეს წინაშე მავედრე-

ბელი, საშუამდგომლოდ უფალოთან, ვერ შეხებდა რა მორჩილებით, როგორც დაბალი რანგის სასულიერო პირმა, პირდაპირ მაცხოვრისათვის მიემართა მფარველობისა და შენდობისათვის.

როგორც აღნიშნავს აკად. ივ. ჯავახიშვილი, იმდროინდელი წარმოდგენის მიხედვით, ქართველ მეფეთა ძალა-უფლება თვით მაცხოვრის მიერ იყო განგებული და დაფუძნებული. მეფე იყო ღვთაებრივი ბუნების მატარებელი. მაგალითად, მეფე დავით აღმაშენებელი დარწმუნებულია, რომ მეფის უფლება თვით ღმერთმა პირადად „არწმუნა“ მას; რომ ღვთაება ეხმარება ხოლმე საქართველოს მართვა-გამგეობაში. მაშასადამე, საქართველოს გამგეობა ღმერთსავე ეკუთვნოდა, საქართველოს მეფის გამგეობა ღვთისმიერი გამგეობა იყო. როგორც ამტკიცებს თამარის ისტორიკოსი „საქართველოს მეფე ღვთისა სწორი, სამებისაგან ოთხად თანაღლებულებული“ ე. ი. სამების მეოთხე სახედ, მეოთხე ღვთაებად აღწევებული იყო.⁵

ასეთი შეხედულების შემდეგ მოსალოდნელიც იყო, რომ საქართველოს მეფის პირადობა ღვთაებრივი ბუნების პატრონად, თვით ღვთაებად ელიარბინათ. ე. ი. მეფეს უფლება ჰქონდა ყოფილიყო შუამდგომი უბრალო მოკვდავსა და ქრისტეს შორის. მეფეთა გატოლება ღვთაებასთან, მისი ზეციური ძალის აღიარება საშუალებას აძლევს ოსტატს მის წინაშე გამოსახოს მეფეობის ფიგურა, რომელიც ღვთის სწორს უფალოთან შუამდგომლობას ევედრება.

მაგრამ, როგორც ამ რიგის სხვა კომპოზიციები მოწმობს (სან ვიტალე, მარტორანა, სტუდენიცა, მილეშევი, სოპოჩანა, ჯვრის, ვალეს, ბენისის რელიეფები და სხვა), შუამდგომლოდ ქრისტესა და საერო პირებს შორის, როგორც წესი, წარმოგვიდგებიან წმინდანები ან ზეციური ძალები (მთავარანგელოზები, ღვთისმშობელი, წმ. გიორგი თუ სხვა).

ასე მაგალითად, ჯვრის რელიეფებში,

ან ვიტალეს მოზაიკებში კტიტორებს ანგელოზი წარუდგენს მაცხოვარს. ადრეულ წარდგენით კომპოზიციას ღვთისმშობლის გამოსახულები ვხვდებით წმ. დემეტრეს ეკლესიის მოზაიკებში სალონიკში, სადაც ღვთისმშობელი შესთხოვს მფარველობას ქრისტეს უცნობი წმინდანისათვის.⁶

წარდგენით კომპოზიციებს ღვთისმშობლის გამოსახულებით ხშირად ვხვდებით სერბულ ძეგლებში — სტუდენიცა, მილეშევი, სოპოჩანა, — სადაც მარიამი კტიტორებს ტახტზე დაბრძანებულ მაცხოვარს წარუდგენს.⁷

საინტერესო წარდგენით კომპოზიციას, რომელიც ძალზე ახლოს დგას ხარების კომპოზიციისთან, იძლევა მარტორანას მოზაიკები. აქ კარის დიდებული გიორგი ანტიოქიელი წარმოდგენილია მეტად მოკრძალებულ პოზაში, იგი განრთხმულია ღვთისმშობლის წინაშე, რომელიც (თავის რიგად კომპოზიციის მარჯვენა კუთხეში, ცის სეგმენტში მყოფი) მაკურთხებელი მაცხოვრის ბიუსტისაკენ არის მიმართული. ამგვარ მიმდევით კომპოზიციებს ბიზანტიაში შეიძლება X ს-დან გავაღვივოთ თვალი. როგორც აღნიშნავს ო. დემუსი, თემატურად მეტად მნიშვნელოვან შტრიხს წარმოადგენს ის, რომ ღვთისმშობელი წარმოსდგება არა ფრონტალურად, არამედ 3/4 შებრუნებით და ამგვარად ხასიათდება არა როგორც დამოუკიდებელი მოქმედი პირი, არამედ როგორც შუამდგომელი ქრისტესა და კტიტორს შორის,⁸ გარდა ამისა, არის არა ერთი მსგავსი ხასიათის გამოსახულება.

საყურადღებოა, რომ ამგვარი კომპოზიციის ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში თითქმის არ მოიპოვება. ნიმუშად შეიძლება დავასახელოთ მხოლოდ ხატწერის ძეგლი, წმ. გიორგის ხატი დავით აღმაშენებლის პორტრეტული გამოსახულებით სინას მთიდან,⁹ რომელიც ძალზე ახლოს დგას ხარების ეკლესიის ზემოთმოყვანილ გამოსახულებასთან.⁹

ამ ხატზე ორი თანაბარზომიერი ფი-

გურაა გამოსახული. მარცხენა მხარეს წმ. გიორგია, მარჯვნივ, ანფასში — დავით აღმაშენებელი სამეფო სამოსში. კომპოზიციის ზედა კიდესთან, ცენტრში მაცხოვრის გამოსახულებაა მუდალიონში, რომლის მაკურთხებელი მარჯვენა წმ. გიორგისაკენა მიმართული. ხატის წარწერის მიხედვით დავითი წმ. გიორგის შესთხოვს შენდობას და მფარველობას ქრისტეს წინაშე.

როგორც ზემოთმოყვანილმა მრავალრიცხოვანმა მაგალითებმა დაგვანახა, შუამდგომად ქრისტეს წინაშე საერო პირნი, როგორც წესი, არ გამოისახებოდნენ.

ეს ტრადიცია გვაძლევს საფუძველს ვივარაუდოთ, რომ ჩვენს კომპოზიციის მიხედვით დემეტრე ჩვეულებრივი მოქალაქის, თუნდაც ღვთის ძალით დაჯილდოებული მეფის სახით კი არ არის წარმოდგენილი, არამედ როგორც წმ. მოწამე მეფე.

დემეტრეს ღვთისწორობას მის სამოსში ოქროს უხვი გამოყენება გვიჩვენებს.

როგორც ცნობილია, ახალ აღთქმაში ოქროს სემანტიკური მნიშვნელობა დაკავშირებული იყო მოწამეობრივი განწმენდის და მკაცრი განსაცდელის იდეასთან. ოქრო გახდა მოწამეობის სიმბოლო. ახალი აღთქმის ტექსტი მოწოდებს ქრისტიანებს იყვნენ მედგარნი დევნაში „რამათა გამოცდილებამ იგი სარწმუნოებისა თქუენისამ უპატიოსნეს უფროას ოქროასა მის წარწყმედადისა, ცეცხლისა მიერ გამლცდილისა“ (კათოლიკე ეპისტოლე წმიდისა მოციქულისა პეტრესა).

პოლიკარპეს მარტილობის უძველეს აღწერაში ნათქვამია, რომ იწვოდა იგი ცეცხლში არა, როგორც ძე ზორციელი, არამედ როგორც ოქრო ან ვერცხლი ცეცხლოვან ღუმელში.

როგორც აღნიშნავს აკად. ს. ავერინცივი, „სიმბოლიკა უქიდურესი დამცირებისა უსასრულო დიდების გზაზე ქრისტიანული სიმბოლიკაა. რათა აინთოს სპეციალურ ბრწყინვალეობით, ოქრო უნდა გამოიწრთოს განსაცდელის ცეცხ-

ლში და განიწმინდოს მასში, როგორც განიწმინდება ადამიანის ანთებული გული. ოქროს ბრწყინვალეობა მფარველობის ბრწყინვალეობის ბადალია.“¹⁰

აქედან გამომდინარე, დასაშვებად მიგვაჩნია, რომ მონასტერში, სადაც დამკვეთი და მხატვარი შესანიშნავად იცნობდნენ ქრისტიანულ სიმბოლიკას და, კერძოდ, ფერის სიმბოლიკას, დემეტრეს სამოსში ოქროს ესოდენ უხვი გამოყენებით განზრახ მიუთითეს მის წმინდანობაზე, მის მოწამეობრივ სიკვდილზე და მწვალებლობაზე გამარჯვებული ტრიუმფატორი მეფე-მოწამის სახე წარმოგვიდგინეს.

საყურადღებოა, რომ დემეტრეს, როგორც მოწამე მეფის სახეს, ხაზი ესმება მოხატულობაში წმინდა თევდორეს ფიგურის საგანგებო გამოყოფით, იგი დასავლეთ კედელზე, შესასვლელთან არის გამოსახული. წმინდანთა რიგში ერთადერთია ოქროს შარავანდით და ზომითაც აღემატება ყველა დანარჩენ გამოსახულებას.

წმინდა მეომართა თემის უდიდესი პოპულარობა შუასაუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, ცხადია, ისტორიული ვითარებით იყო განპირობებული. საქართველოში, რომელიც მუდმივ ბრძოლაში იმყოფებოდა გარეშე მტრებთან, ბუნებრივი გახდა წმინდა მეომრების, როგორც მფარველთა კულტის გავრცელება. X ს-დან მოყოლებული შეიძლება მოვიყვანოთ მონუმენტური ფერწერის არა ერთი ძეგლი წმ. მეომრების თუ მხედრების გამოსახულებით (თელოვანი, ატენი, მაცხვარიში, ყინციისი, ბეთანია, ფავნისი, ტიმოთესუბანი თუ სხვა.).

დიდად პოპულარულია ეს მოტივი გარეჯშიც. წმ. მეომრები გამოისახებიან თითქმის ყველგან მცირე ზომის სამლოცველოებშიც კი. ისეთ პატარა ეკლესიაში, როგორც ხარებაა, სამი მეომარია წარმოდგენილი — წმ. გიორგი, წმ. თევდორე და წმ. დემეტრე. თევდორე თავისი სწორი მეომრებით თითქოს ზეციური ამაღის და მფარველის სახით წარსდგება წმ. მეფის წინაშე.



როგორც გვიჩვენებს წმ. თევდორეს ცხოვრების ისტორია, ურჩხული, — მწვალებლობის სიმბოლო, მის ატრიბუტს წარმოადგენს და სავარაუდოა, რომ სწორედ თევდორეს სახე გახდა საწყისი წერტილი გველემშაბთან მებრძოლი წმ. ვიორგის იკონოგრაფიული ტიპისათვის.¹¹

ხარების ეკლესიაში წმ. თევდორეს გამოყოფას სხვა წმინდანთა შორის, გარდა იმისა, რომ ეს ტრიუმფატორი რაინდი მწვალებლობაზე გამარჯვების სიმბოლოს წარმოადგენს, სხვა საფუძველიც მოეპოვება. შეგახსენებთ წმ. თევდორეს წამების ისტორიას: ქრისტიანული მოძღვრების ქადაგებისთვის იმპერატორ ლიკინიუსის მხედარობით ვარი სასტიკად აწამეს — ჯავახოს, მინით დასერილ იარებში შუშის ნამტვრევები ჩაუყარეს, შემდეგ კი ჯვარს აცვეს. ღამით, თევდორეს ანგელოზი მოევლინა და გააცოცხლა, მაგრამ წმინდანი ქრისტიანობისათვის მოწამებობრივ სიკვდილს არჩევს გაქცევას და ხელმეორედ ისჯება სიკვდილით. ცხადია, წმ. თევდორეს წამება გვაგონებს და პარალელს პოულობს მეფე დემეტრე თავდადებულის წამების ამბავში, რომელიც ასევე თევდორეს მსგავსად უარს ამბობს გადარჩენაზე (მას მთაში გახიზვნას სთავაზობენ), — თავისი ნებით მიდის მტრის ბანაკში და მოწამებობრივ სიკვდილს არჩევს სარწმუნოებისა და ერისათვის. დემეტრეს არღუნ ყანის ბრძანებით მოაკვებეს თავი 1289 წლის 12 მარტს მოვაიანში, მდინარე მტკვრის პირას.

ცხადია, რომ ქრისტიანობისათვის ნებით წამებული, მწვალებლობის დამსჯელი და მასზე გამარჯვებული ტრიუმფატორი მეომრის აქცენტრირებით კიდევ ერთხელ ხაზი ესმება ერისათვის თავდადებული მეფის მოწამებობრივ სახეს.

დემეტრე II-ს სიცოცხლეში ეკლესიის მოხატვის ფაქტს ეწინააღმდეგება ისტორიული ვითარებაც, რომელიც საქართველოში სუფევს მისი მმართველობის დროს. აი რას წერს ივ. ჯავახიშ-

ვილი: „ეკლესიის და მის მსახურთა გავლენა მოსახლეობის ყველა ფენაზე მეფეთაგან მოყოლებული გლეხამდე, ამ ხანაში აღმოსავლეთ საქართველოში ძალზე შერყეული ჩანს, თვით იმდროინდელი ისტორიკოსიც კი არ მალავს ეკლესიის გავლენის თითქმის სრულ გაქარწყლებას. დემეტრე არაერთხელ იქნა მხილებული ნიკოლოზ კათალიკოსის მიერ სამეკლიანობისათვის, მაგრამ უშედეგოდ. აღვირახსნილი მდგომარეობა იქამდე მივიდა, რომ უმწვერ კათალიკოსი გადადგა ეკლესიის მესაქეობისაგან! დემეტრე II-ს დამოკიდებულება ქრისტიანული მოძღვრებისადმი ძალზე შერყეული ყოფილა, მის გულში ეკლესიისა და მისი, როგორც მწყემსმთავრის, ისე მოძღვრისადმი ოდნავი პატივისცემაც კი არ ჩანს. საეკლესიო წრეებში დემეტრესადმი უარყოფითი დამოკიდებულება სუფევს“.¹²

მხოლოდ მოწამებობრივი სიკვდილის შემდეგ დემეტრე განადიდა ხალხმა და კუთვნილი მიუზღო, ოგი წმინდანად იქნა შერაცხული. დემეტრეს თავგანწირვამ ხალხზეც და მონღოლთა დროინდელ ისტორიკოსზეც უღრმესი შთაბეჭდილება მოახდინა. ძალზე ნიშანდობლივია, რომ ეამთაღმწერელი, როგორც წმინდანს, განადიდებს დემეტრეს და მის ვნებას უფლის ვნებას ადარებს: „და წარკეთეს მეფეს დიმიტრის თავი, ხოლო გამოჩნდა მასვე ესა მსა პატივი ღმრთისა მიერ ცხებულსა მისსა, რამეთუ მზემან შარავანდელი თვისი უჩინო ყო სრულად და იქმნა სიბნელე დიდი და ყოველი წარმართნი განცვრდეს. იყო ესამი მეთაუ დმწუხრამდე შეიმოსა ბნელი, ვითარ იგი ყოველისა სოფლისა ცხოვრებისა ვნებასა მეუფისასა, ეგრეთვე ამის ნეტარისა და საქართველოსათვის წამებულისა მეფისასა, რათა საცნაურ იქმნენ რამეთუ პატიოსან არიან ცხებულნი ღმრთისანი.“¹³

აქედან გამომდინარე ლოგიკური ხდება ეკლესიაში გამოსახულიყო არა „ურწმუნო“, არამედ ერისა და სარწმუნოებისათვის თავდადებული წმინდა მე-

ფე. ლოგიკურია ეკლესიის მოხატვა იო-
ანე ეპისკოპოსის მიერ სწორედ დემეტ-
რეს სიკვდილის შემდეგ. ეპისკოპოსი
არა ცოცხალ მეფეს, არამედ წმინდა-
ნად შერაცხულ მოწამეს წარმოგვიდ-
გენს მოხატულობაში. აკად. გ. ჩუბინა-
შვილი აღნიშნავს: „დემეტრე მოკლეს
მოკვანში, ანუ გარეჯის უდაბნოთა
მახლობლად. შესაძლოა თუ არა ვივა-
რაუდოთ, რომ იოანე ანჩელი გაემგ-
ზავრა მეფესთან მის გარდაცვალებამ-
დე და სხვათა შორის, როგორც მონანი-
ება ჩაატარა მისი უკანასკნელი სიგე-
ლონი? აქედან გამომდინარე გამოვი-
დოდა, რომ იოანეს ადგილსამყოფელი
გარეჯში იყო.“¹⁴ ამდენად ბუნებრივი
ხდება დემეტრეს გამოსახვა სწორედ
გარეჯში, მას შემდეგ, რაც მისი მოძლ-
ვარი ბრუნდება თავის სავანში.

გ. ჩუბინაშვილის მოსაზრება იმის
შესახებ, რომ დემეტრე უწვერულად
იყო გამოსახული, არ დადასტურდა.
დაკვირვებისას გამოჩნდა წვერ-ულვა-
შის შიდა წითელი ნახატი.

რელიგიისა და სამშობლოს დაცვა
ნიშანდობლივია საქართველოს უძვე-
ლესი ისტორიისათვის. ქვეყნის პოლი-
ტიკური სიძლიერე განაპირობებდა
მის რელიგიურ მნიშვნელობას ქრის-
ტიანული აღმოსავლეთის ქვეყნებში,
მუსულმანთა შემოსევების რკალში სა-
ქართველო, როგორც ქრისტიანული სა-
ხელმწიფო, სწორედ სარწმუნოების
დამცველად და დარჯჯად გვევლი-
ნება. აქედან გამომდინარე, ცხადი ხდე-
ბა, რომ XIII ს. ბოლოს აღმოსავლეთ
საქართველოს მეტად რთულ და მძიმე
ისტორიულ ვითარებაში, ქართველი
ერის ეროვნული თვითშეგნების გასაძ-
ლიერებლად და სარწმუნოების განსამ-
ტკიცებლად მეტად მნიშვნელოვანი
ხდება მეფე დემეტრეს, როგორც ჰემ-
მარიტი ქრისტიანისა და ერის შვილის
მოწამეობრივი სახე.

ყოველივე ზემოაღნიშნული, საშუა-
ლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ
ეკლესია მოიხატა არა დემეტრეს სი-
ცოცხლეში, როგორც ეს აქამდე ითვ-
ლებოდა, არამედ მისი სიკვდილის

(1289 წ.) შემდეგ, არა უგვიანეს XIII
ს. ბოლოს. სავარაუდოა, რომ მოხატუ-
ლობა შესრულდა ვახტანგ II-ის შედარ-
ებით მშვიდი მმართველობის დროს
(1289—1291.),¹⁵ ანდა, ყოველ შემთხ-
ვევაში, 1295 წ. გამძვინვარებულ ან-
ტიქრისტიანულ ტალღამდე,¹⁶ რასაც
ასევე მოხატულობის სტილისტური ანა-
ლიზიც ადასტურებს.

შენიშვნები:

1. А. Муравьев «Грузия и Армения»,
т. I, СПб. 1848, стр. 86-87.

2. Г. Чубинашвили «Пещерные мо-
настыри Давид Гареджи», 1948, стр. 74.

3. თ. ქორდანია ქრონიკები ტ. I, 1897 გვ.
167.

4. მ. ქავთარია „დავით გარეჯის ლიტერა-
ტურული სკოლა“ თბ. 1965 გვ. 12-14.

5. ივ. ჭავჭავიძე „საქართველოს მეფე
და მისი უფლების ისტორია“ ტფ. 1905 გვ.
22-23.

6. Н. Кондаков «Иконография Бого-
матери», т. I, СПб. 1914, ст. 359-360.

7. Vojislav J. Duric „Byzantinische Fres-
ken in Jugoslavien“, Belgrad, 1976

8. O. Demus „The mosaics of Norman
Sicily“, London, LTD p. 303-304.

9. დ. კლდიაშვილი „სინას მთის ხატი წმ.
გიორგის დავით აღმაშენებლის პორტრეტული
გამოსახულებით“ მრავალთავი XV 1989.

10. С. Аверинцев «Золото в системе
символов ранневизантийской культуры»
Византия, южные славяне и древняя
Русь. Западная Европа, «Наука», М.,
1973, стр. 49-51.

11. В. Лазарев Новый памятник стан-
ковой живописи XII в. и образ Георгия
война в Византийском и древнерусском
искусстве. «Русская средневековая жи-
вопись», М., 1970, стр. 78.

12. ივ. ჭავჭავიძე „ქართველი ერის ის-
ტორია“ ტ. III გვ. 109, 116-117.

13. ქართლის ცხოვრება 1939, გვ. 291.

14. Г. Чубинашвили Указ. Сочинение,
стр. 74.

15. ნ. ბერძენიშვილი „საქართველოს ის-
ტორიის საკითხები“ თბ. 1967 გვ. 121-122.

16. ივ. ჭავჭავიძე დისახელბული ნაშ-
რომი გვ. 129 ტ. III.

ძველი ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური კულტურის ისტორიული პრობლემატიკის

ინბა ბახტაძე

შუა საუკუნეების ქართულ მუსიკალურ კულტურაში საერო ტენდენციების გაშუქებისათვის ტერმინოლოგიური ასპექტი არსებით მნიშვნელობას იძენს. საუკუნეების მანძილზე არსებული მუსიკის ცნების აღმნიშვნელი სამი ძირითადი სიტყვიდან — „გალობა“, „სიმღერა“, „მუსიკა“, ამჟერად „მუსიკის“ ტერმინის გარკვევა გვიანტერესებს. იგი XI-XII საუკუნეების ქართულ მწერლობაში ფართოდ მკვიდრდება და თავის მხრივ არაერთ კითხვას ბადებს.

მაგალითად, რით აიხსნებოდა ბერძნული ტერმინის შემოსვლა ეროვნულ სინამდვილეში (არც ეტიმოლოგიურად, არც შინაარსობრივად იგი ქართული ცნებისა არ იყო), როდესაც საუკუნეებით შემუშავებულ ტრადიციულ ცნებებს (ტერმინებს) „გალობას“, „სიმღერას“ თავისი ფუნქცია ჰქონდა? „მუსიკა“ ამ პერიოდში თითქოსდა უფრო აქტიურად იჭრება საზოგადოებას სფეროში და, ცხადია, პრაქტიკაში არანაკლებ როლს თამაშობს. შეიძლება შექმნილიყო ახალი მუსიკალურ-კულტურული მოვლენა-ფაქტი, რისთვისაც ეს ტერმინი შემოიტანებოდა, თუ, შესაძლოა, რაიმე ახალ კორექტივს ნიშნავდა მუსიკის ცნების ქართულ-ტრადიციულ გაგებაში?

როგორც ჩანს, „მუსიკის“ ტერმინის გამოჩენას ძალზე მნიშვნელოვანი შინაარსი უნდა ჰქონოდა ისტორიული თვალსაზრისით და მისი გარკვევა, ალბათ, უფრო ღრმად ჩაგვახედებს XI-XII საუკუნეებში ქართულ მუსიკალურ-კულ-

ტურულ და მუსიკალურ-საზოგადოებრივ პროცესებში.

ამთავივად უნდა ითქვას, რომ კითხვაზე — შეიქმნა თუ არა რაიმე ახალი დარგი მუსიკისა ამ ხანაში, რომლისთვისაც „მუსიკა“ დამკვიდრებულა, პასუხის გაცემა დღევანდელი ჩვენი ცოდნის ფარგლებში, შეუძლებელია. ამ პერიოდშივე აგრძელებს თავის ფუნქციას „გალობა“ და „სიმღერა“ ისევე სასულიერო და საერო მუსიკის შინაარსით, რაც, ცხადია, განვითარების თავისი გზით მიემართება. ის, რომ „გალობის“ სფერო — მუსიკალური ჰიმნოგრაფია მაღალ საფეხურს უკვე მეთავე საუკუნეში აღწევს საქართველოში, არაერთი წყარო გვიდასტურებს (მიქაელ მორდვილიძე რომ აღარაფერი ვთქვათ), იგი უკვე კულტურის მძლავრი, პროფესიული ელემენტია, როგორც აკადემიური გზით განვითარების შედეგი და საუკუნეების მიმთვლელი.

რა გზას ადგა „სიმღერის“ — საერო მუსიკის სფერო ამავე საუკუნეების მანძილზე? თუ ვივლით მისი განვითარების მანძილზე მუსიკალურ შემოქმედებას, უდავოა, რომ ასპარეზის შეზღუდვის მიუხედავად, იგი თავის არც არსებობას და, მაშასადამე, განვითარებას შეწყვეტდა მთელ ისტორიულ მანძილზე. ვაცილებით რთულია პასუხი იმაზე, თუ რა შინაარსისა იყო საერო-მუსიკალური სფერო და მეტიც, არსებობდა თუ არა იგი შუა საუკუნეების მთელ მანძილზე ადრეული პერიოდიდან. ამ სფეროს არსებობას მე-12 საუკუნეში არა-

ერთი ქართული სამწერლო ძეგლი გვი-
მოწმებს. მანამდე კი — მეხუთე საუ-
კუნიდან მოყოლებული, იყო თუ არა
და რა სახით — მხოლოდ ირიბი გზით
შეიძლება გაირკვეს. საერო მუსიკის
ბედის საკითხი კვლავ სასულიერო მწე-
რობის ძეგლებში აისახება და მისგან
გამოიყვანება ძირითადი საკითხებიც.
ამიტომაც ჩვენთვის განსაკუთრებით
მნიშვნელოვანია იდეოლოგიური ბრძო-
ლის ხასიათის და მისი საფეხურების
საკითხის გარკვევა, რომელშიც უკუ-
ფიქროს უნდა იყოს კიდევ ზემომოცე-
მული კითხვები.

ქრისტიანობის შემოსვლა-დამკვიდ-
რებას ჩვენს ეროვნულ სინამდვილეში,
როგორც ჩანს, იმთავითვე ძლიერ ოპო-
ზიციას ადგილობრივი წარმართული
მუსიკალური „ყოფა“ უქმნიდა. მისი
დათრგუნვა იქცა კიდევ ქრისტიანობის
პრაქტიკული პროგრამის ერთ-ერთ სა-
განგებო მომენტად. ამის პირდაპირი
დადასტურება უნდა იყოს, როგორც ივ.
ჭავჭავაძის აღნიშნავდა, მეხუთე საუ-
კუნეშივე განხორციელებული ფაქტი:
არჩილ მეფის მიერ საერო მუსიკა
აკრძალვა სასაზღის კედლებში და მა-
გიერ სასულიერო გალობის დაკანონე-
ბა¹. ფართოდ გასათვალისწინებელი
თვალსაზრისი — „თავდაპირველად ქა-
რთველებისათვის ქრისტიანობა ისტო-
რიული ფსევდომორფოზა იყო“² კი-
დევ უფრო სარწმუნოდ ზღის იმას,
რომ ადრეულ ხანაში წარმართული მუ-
სიკალური კულტურის წინააღმდეგ
ბრძოლისას, უწინარეს ყოვლისა, „ვე-
ტოს“³ ქვეშ საერო-პროფესიული მუსი-
კა უნდა მოქცეულიყო. იგი, შესაძლოა,
გაუქმების შედეგად სრულად აღკვი-
რდა ეროვნული სინამდვილიდან. მთე-
ლი ეს პერიოდი რომ საუკუნეებს ით-
ვლიდა (ვიდრე მე-11 საუკუნემდე), ამ-
ას ძველი ქართული სამწერლო ძეგლე-
ბი მიგვანიშნებენ. ამავე ძეგლებიდან
ირკვევა ისიც, რომ ბრძოლა საერო
მუსიკის წინააღმდეგ არასოდეს შეჩე-
რებულა, ოღონდ იგი, არსებითად, მი-
მართული იყო ხალხურ-საერო მუსიკის

წინააღმდეგ (ვიდრე მე-12 საუკუნემ-
დე). როგორც ჩანს, ხალხური მუსიკა
ლური კულტურის ფუნქციის აღკვეთა
შეუძლებელი იყო და ამიტომ დროდა-
დრო მასზე „რეპრესიების“ გაძლიერე-
ბის აუცილებლობაც წარმოიშვებოდა
ხოლმე.

თუ წყაროებს თვალს გავადევნებთ,
დავინახავთ, რომ საერო მუსიკაზე დი-
დი „გალაშქრება“ უფრო ძლიერად მე-
11 საუკუნეში იჩენს თავს. ეს სხვათა
რით უნდა ახსნილიყო, თუ არა საერო
მუსიკის გაძლიერებითა და წელის მო-
მაგრებით. სწორედ ამ პერიოდზე მო-
დის დიდი რაოდენობა სხვადასხვა სა-
ეკლესიო განჩინებისა და აკრძალვები-
სა. ერთი შეხედვით თითქოსდა გასაკ-
ვირია — წინარე საუკუნეებში, როცა
ქრისტიანული ორთოდოქსია უფრო
„ცენტრალიზებულია“ და უნიფიცირე-
ბულიც, რატომ არ ჩანს ამგვარი შეტე-
ვები ოფიციალური იდეოლოგიის მხრივ,
ესე იგი, საერო მუსიკალური სფერო,
რომელიც მაინც თავისი გზით მიემარ-
თება, „აღლოს უღებს“ მე-11-მე-12 სა-
უკუნეების ახალ იდეურ და საზოგა-
დოებრივ ტენდენციებს და „ლეგალიზა-
ციას“ ლამობს. მის ენერჯიას ვეღარ
აკავეებს ვერც 1103 წლის რუის-ურბ-
ნისის საეკლესიო განჩინება და ვერც
დავით აღმაშენებლის აკრძალვები. ის-
ეთ გავლენას ვეღარ ახდენს ვერც ხელ-
ახლად თარგმნილი პატრისტიკული
თხზულებების მოზღვაება, რომელშიც
საგანგებოდაა თვამოყრილი საერო მუ-
სიკის გამკიცხავი თემები.³ ახალი მუ-
სიკალურ-სეკულარული ტენდენციების
მომაგრებას უკვე ვერც ქრისტოლო-
გიურ-თეორიული საფუძვლები და ვერც
წინააღმდეგობის პრაქტიკული მოდუსე-
ბი აკავეებს.

უდავოა, ეს პროცესები თავისებუ-
რად აისახავდა სოციალურ-იდეოლოგი-
ურ ბრძოლას ეკლესიასა და იმ დროი-
სათვის პროგრესულ არისტოკრატის
შორის. საერო-სააზროვნო ძალთა სა-
ზოგადოებრივ ავანგარდში გამოსვლა
ახალ პირობებს უქმნიდა კულტურის



წინვლას. ამ ხანაში თეოლოგიისა და ფილოსოფიის ურთიერთმიმართება ახალი პოზიციებით მუშავდება. „თეოლოგიამ გაიგო, — წერს შ. ნუცუბიძე, — რომ მითითება კი აღარ, არამედ გამოძინარეობა და ლოგიკური აუცილებლობა შეიქმნა საჭირო“.⁶ ახლა უკვე „გარეშე“ ფილოსოფია, ანუ ანტიკური, საერო ფილოსოფია უნდა მოხმობილიყო ამისათვის. მე-11 საუკუნეში „ქართულმა ფილოსოფიურმა აზროვნებამ უკვე კარგად იცის როგორც ექვთიმე იბერის, ისე განსაკუთრებით, ეფრემ მცირეს სახით, რომ დადგა დრო, როცა ქრისტოლოგიამ უნდა აიღოს იგი არისტოტელეს მიერ შემუშავებული იარაღი („პერიპატოელთა“) და „ურღვიოს“ თვით „გარეშე ფილოსოფიას“.⁵

მაშასადამე, არაა გასაკვირი, რომ ამგვარ სიტუაციაში ქართულმა აზროვნებამ არა მარტო დაუშვას „მუსიკის“ ტერმინი, არამედ ახალ სიბრტყეზე გააცნობიეროს მისი არსი და შესაბამისი ადგილი გამოუძებნოს მსჯელობის საწერზე.⁶ სხვაგვარად ვერ აიხსნება ის ფაქტი, რომ უკვე მე-11 საუკუნის სასულიერო პოეზიის ძეგლში — საკუთრივ ჰიმნოგრაფიულ ნიმუშში ვხვდებით ასეთ პირდაპირ, შეიძლება ითქვას, „ერეტიკულ“ მომენტს, ანტიკური „რემინესცენციის“ მეტაფორულ „შესხმაში“: „ორფევის მათ დამხსნელნი, ალთა გულისათო: მუსიკით მათასა ზესთა: აღმონაშენი მშობელმან, მამაო იონანე“ (ჰიმნოგრაფ იეზუკიელის მიერ დაწერილი შემკობა იონანესი).

მე-12 საუკუნის საერო პოეზიაში „მუსიკა“ ზომ მუდმივ ადგილს პოულობს. იონანე შავთელის „აბდულუმესიანი“ მთლად შემკულია „მუსიკალურად“, ასევეა ჩახრუხამის „თამარიანიში“ „მუსიკის“ მეტაფორული გამოყენების ხშირი მომენტები. პოეზიაში „მუსიკა“ ესთეტიკური (და არა მარტო ეთიკური) შეფასების მაღალმხატვრულ განზომილებად არის ქცეული. არსებითია, რომ სწორედ „მუსიკა“ გამოიყენება ისეთ კონტექსტში, რომელიც დიდების

აპოლოგიას ეთანაბრება. ეს მომენტი ღრმად მკვიდრდება მე-12 საუკუნის სახობტო პოეზიის ქანრში, რომელიც იმდროინდელი საკარო წრეების ეროვნულ-სახელმწიფოებრივ იდეოლოგიას გამოხატავდა. ამ პოეზიაში განვითარებულ გაგებას, რომლის მიხედვითაც „მუსიკა“ ასიმბოლოებდა უმაღლეს მშვენიერებასა და სრულყოფილებას და იმავდროულად იქცეოდა მხატვრულ-სტილისტიკურ ატრიბუტად, თავისი ფილოსოფიურ-ესთეტიკური საფუძვლები ჰქონდა, რაც საკუთრივ ქართული ფილოსოფიიდან მოედინებოდა.

ეს იყო იონანე პეტრიწის ფილოსოფიურ-ესთეტიკური სისტემა, რომელიც „ახალ ეკონომიურ და პოლიტიკურ პერსპექტივებთან დაკავშირებით იშლება. საერო ხასიათის ფილოსოფია, ნეოპლატონიზმის ნიადაგზე აღმოცენებული“⁷ ფილოსოფია, რომლის შინაარსი მიმართული იყო იმისკენ, რომ „გონების არგუმენტები ზეცაში მოესმინათ“ (მ. გოგობერიძე). ძირითადი თვისება, რაც ახასიათებდა პეტრიწის ფილოსოფიას — ეს იყო აშკარად გამოხატული ესთეტიზმი. სამყაროს ესთეტიკური მოდელით წარმოდგენა ქართული ნეოპლატონიზმის ის ნიშანი იყო, რომელიც დიდ გავლენას ახდენდა როგორც საკუთრივ ფილოსოფიურ-ესთეტიკურ, ისე მხატვრულ აზროვნებაზე (რ. სირაძე). სამყაროს სტრუქტურის ესთეტიკურ პრინციპს აღრმავებდა პეტრიწისეული მუსიკალური ესთეტიკა. მან ხელი შეუწყო ნეოპლატონიზმში იმ პრინციპების გაღრმავებას, რომლის ძირითადი იდეა ისაა, რომ სამყაროს შექმნა მხატვრული შემოქმედება არის.

არეოპაგიტულ მუსიკალურ ესთეტიკასთან პეტრიწის ესთეტიკის საერთოება თვალსაჩინოა. ამას ჩვენ ვხვდავთ მუსიკის ზოგადი ბუნების, მისი ფუნქციის გაგებაში, მისი როგორც მშვენიერებისა და ამაღლებულის კატეგორიის გამოვლენაში. აქ საერთოება კიდევ იმ პრინციპშია, რომ მუსიკა მიჩნეულია:



როგორც გზა უმაღლესი სუბსტანციის ინტუიციური წვდომისა. მაგრამ საერთობასთან ერთად განსხვავების მომენტებიც თვალსაჩინოა განსაკუთრებით მაშინ, როცა საკითხი მუსიკალური ეთოსის კონცეფციას ეხება (სათავე ამ კონცეფციისა პლატონის მუსიკალური ეთოსიდან მომდინარეობს), რომელიც, არსებითად, რელიგიურ-ეთიკური „კათარზისი“⁴ გაგებას შეიცავს, იფარგლება რეგლამენტაციის მიჯნებით, იმპერატიული საზომებით. ეს ყოველივე უცნობა პეტრიწის მუსიკალური ესთეტიკისათვის. „გალობა“ თუ პირველ შემთხვევაში თავისებურ თეოლოგიურ ცნებად იქცეოდა, მეორე შემთხვევაში „მუსიკა“ არღვევდა ამ მიჯნებს, „გარემო“ ფილოსოფიის ანალოგიური მოკლენა ზღვებოდა. „მუსიკა“ „გალობის“ საპირისპიროდ ზეშთარსის მარტოოდენ სიმბოლურად მოცემული რამ კი აღარ იყო, არამედ კოსმოლოგიური ესთეტიკის გაგებიდან მომდინარე მატერიალურ გამოვლენასაც წარმოადგენდა. „მუსიკა“ აღარ იყო მხოლოდ „გალობა“ — „რომელნიცა წინაშე საყდართა ღვთაებისათა გალობენ... და ამისათვის გალობა თუ არა საღმრთოთა ზედა, სხვებ არა მოიღებინ“ (იოანე ბატონიშვილი). ესე იგი, მუსიკის ფუნქციას „ვეტო“⁵ ესწინებოდა და საერთო საზოგადოებრივი ცნობრების ყველა სფეროს ამსახველი ზღვებოდა. მანამდე სუბორდინაციით დაქვემდებარებულ „საერო ხმოანებას“, „მსოფლიო ხმოანებას“ ახალი იდეურ-ესთეტიკური და ფილოსოფიური საფუძველი ედგმებოდა. „გალობაც“ და „მსოფლიო ხმოანებაც“ მუსიკის მთლიან ცნებად ერთიანდებოდა.

საკუთრივ ტრინიტატის პეტრიწისეული ინტერპრეტაცია მუსიკალური სტრუქტურის თავისებური „მონიზმით“ არის დამუშავებული: „და ესცა სამთა მიერ შეინაწევრების ყოველი შეყოვნებელი. მზახრ, ჟირ და ბამ რქულნი და რანივე მრთელობანი ძალთა და ხმათა. ამთ სამთა მიერ შემოქმედობენ

კეთილ ფთოგოვნებათა, რამეთუ სწორობისაგან მორთულობათაისი მისის სისწორე კეთილ დადასვასა მორთულებისასა, ვინაი ერთავე რიცხუსა შორის ზესთა წმიდისა სამობისასა იხილო...“ (II. 217.1-13).

ტრინიტატის „მუსიკალური მოდელირების“ ამ მომენტმა ქართულ მეცნიერებას დიდი მსჯელობის საფუძველი მისცა ძველი ქართული მუსიკის თვალსაზრისით, უფრო ზუსტად, ქართული მრავალხმიანობის საწყისების სამტკიცებლად. თუმცა აზრი ამის თაობაზე ერთნაირი არ არის. მზახრ, ჟირ და ბამ „სამთა დაბამვათა“ მიიჩნევა, ერთ შემთხვევაში, რეგისტრთა სამობად, მეორე შემთხვევაში აიხსნება საკრავთა სიმების დასახელებით, დაბოლოს, სასიმღერო სამხმიანობით.⁶ ცხადია, პეტრიწისეული ეს მომენტი შესანიშნავი „გასაღები“ იქნებოდა ისეთი უმნიშვნელოვანესი პრობლემის გაშუქებაში, როგორც ქართული მრავალხმიანობის გენეზისის პრობლემა, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ მომენტის გააზრება ჯერ კიდევ მაინც პიპოთეზურია. მისასვლელი ამ საკითხთან უფრო უნდა გაფართოვდეს საკუთრივ პეტრიწის მსოფლმხედველობის მრავალმხრივი გათვალისწინებით. სახელობრ, ჩვენნი ვარაუდი ასეთია:

1. უნდა გათვალისწინდეს ის დებულება, რომ პეტრიწი ქართული წარმართობის აღორძინებისა და მისი ქრისტიანობასთან შეგუების პოზიციას გამოხატავდა მთელი თავისი ფილოსოფიით, რომ იგი ანტიკური წარმართობის (პროკლე) გამოყენებით ქართულ წარმართობას აღადგენდა და „ერთი ძალა, ერთი ღმერთი“ ქართული წარმართული პანთეონიდან ამორჩეულ „არდის“ (მზეს) უთანაბრებდა (შ. ნუტუბიძე). რატომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ქართული წარმართობის ერთ-ერთი ძლიერი „შემადგენელი“—მუსიკა (მრავალხმიანი სასიმღერო-საგუნდო კულტურა) პეტრიწმა სწორედ ამ ერთის დასასიმბოლოებლად გამოიყენა (აკი



იყენებს იგი მუსიკალურ სტრუქტურას საერთოდ ერთისა და სამყაროს შემეცნებისათვის). ესე იგი, პეტრიწს შეეძლო ტრინიტატის მოდელისათვის უძველესი, წარმართული ქართული სამხმანობის მოდელიც გამოეყენებინა.

2. გასათვალისწინებელი უნდა იყოს, აგრეთვე, პეტრიწისეული სამების მეტაფიზიკის გაგების მომენტები. ცნობილია, რომ „ერთის“ გაგება ნეოპლატონისტურად არსებითად განსხვავდებოდა ორთოდოქსული გაგებისაგან (სწორედ სამების ახსნის ამ თავისებურებას ბიზანტიის და, საერთოდ, არაერთი ნეოპლატონიკოსი მოაზროვნე შეეწირა). ნეოპლატონისტურად ღმერთი უდრიდა „ერთს“, ყოველი სხვა მის ქვევით უნდა ყოფილიყო (შ. ნუცუბიძე). იქნებ სამების ეს გაგება ქართულ სამხმანობასთან მიმართებაში მსჯელობის ზოგიერთ მომენტს გაგვიმტკიცებდა? ასეთე ისე, უდავოა, რომ აღნიშნული პრობლემის დამუშავებაში პეტრიწისეული მსოფლმხედველობის თავისებურებანი ფართოდ უნდა გათვალისწინდეს.

მაშასადამე, იოანე პეტრიწისათვის „მუსიკა“ აღარ იყო ქრისტოლოგიურ-ორთოდოქსული ატრიბუტი, ღვთისადმი მიმართვის ფორმა და მხოლოდ ამისათვის დასაშვებ ფორმა. პეტრიწმა მიიღო მუსიკის ესთეტიკური არსის უფართოესი საზღვრები და მუსიკის ესთეტიკური ფუნქცია. ამიტომ შეიძლება ითქვას, რომ ქართულ აზროვნებაში მუსიკის გაგების მთელი გზა, რომელიც ი. პეტრიწისაგან მიემართებოდა, ეს იყო გზა თეოლოგიური დოგმატიკებიდან მუსიკალურ-თეორიული აბსტრაქციისაკენ, ანუ მუსიკალურ-თეორიული პრობლემატიკის დამუშავებისაკენ.

ცხადია, არ შეიძლებოდა პეტრიწის მუსიკალურ-საერო კონცეფციას ოპოზიცია არ ჰქონოდა მამულელ საქართველოში და შეუძლებელია „მუსიკის“ უმაღლესი „განთავისუფლების“ ტენდენციას წინააღმდეგობი არ გამოსჩენოდა (ისევე, როგორც პეტრიწის ნეოპლატონიზმს და მის მუსიკალურ ესთეტიკას,

როგორც მისეული ფილოსოფიის მთლიანი სისტემის შემადგენელ ნაწილს).⁹ შევუდარებთ არსენ იყალთოელის პოზიციას ამ საკითხში, დავრწმუნდებით ნათქვამის სისწორეში. იმ ეპოქაში არსენი იყო სწორედ თეოლოგიური დოგმატის ლიდერი, რომელმაც სცადა იოანე დამასკელის ხელშეწყობით მომარჯვებით „ერღვია“ „გარეშე“ იდეებისათვის. პეტრიწისა და არსენის მსოფლმხედველობრივი ანტაგონიზმი (ერთის მხრივ რენესანსული მოღვაწისა და მეორე მხრივ კონსერვატორისა) ცხადად გამოვლინდა მათს მუსიკალურ ესთეტიკაშიც. მაშინ, როცა პეტრიწი „ათავისუფლებს“ მუსიკას, არსენ იყალთოელი უკან აბრუნებს დროის ჩარხს და კვლავ უბრუნდება საერო მუსიკის დისკრედიტირების გზას. გაორგვი მონაზონის „ხრონოგრაფის“ თარგმანით არსენი სწორედ ამას ცდილობს: ნერონ კეისარი „უწესოთა საქმეთა მიმართ მიდრკა... მეგნებობისა და მომღერლობისა და შექცეული და შორის თეატრონათისა შუებით მროკველი“-ო.⁹

მაგრამ ოპოზიცია უკვე ვეღარ ეღობებოდა რუსთველისაგან მიმავალ პეტრიწისეულ გზას.

მე-12 საუკუნეში საერო მუსიკის არა თუ პოზიციის განმტკიცებას, არამედ მის „სრულუფლებიანობას“ ამოწმებს არაერთი ძველი ქართული საისტორიო ძეგლი. ამის შესახებ საუკეთესოდ მეტყველია თამარ მეფის პირველი ისტორიკოსისა და ბასილ ეზოსმოდღრის ცნობები. ისეთ ოფიცოზზეც კი, როგორც თამარის ქორწილი იყო, საერო მუსიკა საგანგებო ფუნქციის შემსრულებელი ყოფილა: რომ ქორწილი „შესატყვისი და შემსგავსებული ხელმწიფეობისა“ მიმდინარეობდა „ბუნებრივითა სახიობითა და მშვენებითა ამოქმედება“ და „იყო ხმა: მგოსანთა და მუშაითთა, სახიობათა, მჭრუტეტელი იყო რაზმთა სიმრავლე“¹⁰ ბასილ ეზოსმოდღვარი უფრო აფართოებს ჩვენთვის საჭირო ინფორმაციას. იმის მიუხედავად, რომ იგი სასულიერო პირია,

არ გაუტრბის თითქოსდა მისთვის მიუღებელ ცნობას და გვატყობინებს, რომ თამარის ქებას ამბობდნენ „ერაყს მყოფი მეებნენი, გინა მეჩანგენი თამარის შესხმათა მუსიკობდიან“. ბასილ ეზოს-მოდღრის ცნობიდან ისიც კარგად ჩანს, რომ საერო მუსიკა ყოველნაირ ოფიციალურს ემსახურებოდა. მაგალითად, რუსულანის გლოვის დასრულება საგანგებოდ აღინიშნა და „დასაცეს საყურსა“-ო.¹¹

შუასაუკუნეობრივი ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური აზროვნების განვითარების თვალსაზრისით რენესანსულ-ჰუმანიტური ეტაპი (მე-12 საუკუნე) ქმნის ახალ ეტაპს, რომელშიც საბოლოოდ იმტიკეებს პოზიციას საერო ტენდენციები და ამით დააკვლიანებს შემდგომი განვითარების ბედობალსაც. ამ საუკუნეში საერო მუსიკა, რომელმაც იმთავითვე შეუწყნარებელ დევნას თავის ცხოველყოფილების გამო გაუძლო, უკვე საკუთარ ადგილს იმკვიდრებს და მისი არსის გააზრებაც ამ პროცესების კვალზე ვითარდება. საერო მუსიკა, წინა ეტაპზე პატრისტიკული შეზღუდვების შექმნისრულიად დისკრედიტირებული, უკვე კოორდინირებულია, მართალია, გარკვეული სუბორდინაციით გალობის მიმართ, მაგრამ საკუთარი უფლებებით. ახლა საერო მუსიკა სიმდაბლის ნეგატიურ სინონიმად ვეღარ ცხადდება. ამას მართო რუსთველისეული მუსიკის ინტერპრეტაცია ეყოფოდა გათვალისწინებისათვის (სტრ. 120, 907, 119).

მე-12 საუკუნის სამწერლო კულტურის მთელი შინაარსი არა მართო გვავარადებინებს, არამედ გვარწმუნებს კიდევ იმაში, რომ იმბანად ქართულ სინამდვილეში უკვე კარგად ჩამონაკეთილი საერო მუსიკა ფუნქციონირებდა. მხედველობაში გვაქვს საერო-პროფესიული საკარო მუსიკალური ზელოვნება. ეს მოვლენა თვითონ კულტურულ-ისტორიული კანონზომიერების განამდვილება იყო აბსოლუტიზმისა და ძლიერ სამხედრო-ფეოდალურ სახელ-

მწიფოში. სახელმწიფო ოფიციალურს საგანგებოდ დაოსტატებულია და განსწავლული სამუსიკო ინსტიტუტი ოდ უნდა შეექმნა. მას უნდა მოჰყოლოდა პროფესიულ სფეროებად და ეანრებად დაყოფა, მუსიკის შემოთხველთა და შემსრულებელთა უფართოესი შემადგენლობით. აუცილებელი შეიქმნებოდა ინსტრუმენტარისების გაზრდა-გამდიდრება და დანიშნულებისამებრ დანაწილება. ეს ყოველივე ფართოდ აისახება საერო მწერლობაში და განსაკუთრებით პროზაში. აისახება, რასაკვირველია, საერო პოეზიაშიც, სადაც, როგორც ზემოთ ვილაპარაკეთ, მუსიკის „ესთეტიკური დატვირთვის“ უმაღლეს გამოხატულებასაც ვხედავთ. ისიც ხომ ცხადია, რომ პოეზიაში გამოხატული „პიეტეტი“ მუსიკისადმი ცარიელ ადგილზე ვერ აღმოცენდებოდა და ბუნებრივად შესატყვისებოდა იმდროის მალაგანვითარებულ სამუსიკო კულტურას.

მე-12 საუკუნის საერო მწერლობიდან კარგად ჩანს ის, რომ:

1. არსებობდა სპეციალურად შექმნილი ინსტრუმენტული დასტები (ორკესტრები), რომელთაც თავისი რეპერტუარი ჰქონდათ შემუშავებული. ეანრებისა მიხედვით ამ ორკესტრების გამოსვლა ხდებოდა საგანგებოდ გამოყოფილ ადგილებზე (შესაძლოა სცენის მაგვარ ადგილზე), რომელსაც „სადგომი“ ეწოდებოდა. ოფიციალური ცერემონიის დროს მათი გამოსვლა აუცილებელი იყო. მოსე ხონელის „ამირანდარკჯანიანი“ გვიმოწმებს, რომ ოდეს მეფე და ამაღა „სამეფოთა სახლამდის“ მივიდოდეს „ზღუდე იყო შექმნილი“, „სადგომი მეტუკეთა და მედაბდაფეთა... წარმოდგიან ზედა მეტუკე-მედაბდაბენი და უტემდიან“. ამ ადგილს მეფის გზა რქმევია. აღნიშნული ორკესტრი ვალდებული იყო გამოსულიყო ომში, სადაც წესისამებრ ვითარების შესატყვისი მუსიკა უნდა შესრულებინა. ომის დაწყებასა და დამ-

თავრებასაც სათანადო მუსიკით აღნიშნავდნენ.

2. ფართო სოციალური ასპარეზი ეთმობოდა ასევე „მგოსანთა“ ინსტიტუტს, რაც თავისთავად კამერულ ვოკალურ-ინსტრუმენტულ პროფესიულ სფეროს წარმოადგენდა იმხანად. მუტრიბთა — ამავე ენარის მუსიკოსთა ფუნქციაც ძალზე მოქმედი იყო. მგოსანთა ფუნქცია განსაკუთრებით აქტიური იყო დარბაზობა-ნადიმობის დროს, სადაც მათს ხელოვნებას, როგორც კარგად ჩანს, მაღალი კრიტერიუმებით უდგებოდნენ. საკარო დარბაზ-ნადიმობაზე, ცხადია, ამ სფეროს მხოლოდ საუკეთესო ხელოვანთა სახელები ამშვენებდა. მგოსანთა და მუტრიბთა სფეროს განსაკუთრებული პედონიზმი შექონდა საერო მუსიკის ინტერპრეტაციას და საერთოდ, მუსიკის პედონისტიური ფუნქციის იდეას ავითარებდა ხელოვნებაში. თითქმის ყოველთვის მგოსანთა და მუტრიბთა მუსიკას თან ახლავს კომენტარი. მგოსანთა სიმღერით „განსვენებაი“ და მათი მუსიკით „ხედვისა და სმენისა სიმშვენვარისათვის“. მუსიკა „სიხარულად“ და მუსიკა „აჯაბთა“ (საკვირველთა), „ამო სიმღერა“ და „უამესი სიმღერა“, სიმღერა, რომელშიც „არა სიხარული დარჩა რასაცა შიგან არ იყვნეს“. ცხადია ისიც, რომ საერო-პროფესიული მუსიკის სფერო განკუთვნილი იყო მაღალი სოციალური ფენებისათვის და იგი, ბუნებრივია, ამ ფენების ესთეტიკური მოთხოვნების დამაკმაყოფილებელიც უნდა ყოფილიყო.

ამ ხანის მუსიკალური ესთეტიკის გაშუქებისათვის (რაც თვალსაჩინოვდება ქართულ მწერლობაში) გვერდი ვერ აევლებს ისეთ საკითხს, როგორცაა აღმოსავლური ესთეტიკისა და ხელოვნების ელემენტების შემოტანა ქართულ მხატვრულ აზროვნებაში. თავად სამუსიკო ატრიბუტთა აღმოსავლური ტერმინების შემოსვლის ფაქტი მარტივად ვერ აიხსნება. „მუტრიბს“, „ჩანგს“, „მიჩანგეს“, „მუშაითს“, „მგოსანს“ და

სხვას თან თავისი ფუნქცია (სოციალური და ესთეტიკური) შემოჰქონდა ქართულ სინამდვილეში. მათი ასიმილაცია ბა რომ ხდებოდა ამ სინამდვილეში — ეს არც სადავოა და არც არსებითია ჩვენთვის ამ შემთხვევაში. მთავარი კითხვა ისევ სააზროვნო ინტერესებს უბრუნდება. რა შინაგანი ლოგიკა უნდა ჰქონოდა აღმოსავლური ატრიბუტების შემოტანას მაშინ, როდესაც საკუთრივ ეროვნული საერო მუსიკის სფერო („მსოფლიო ხმონება“) ისტორიული თვალსაზრისით უკვე „ახალრეაბილიტირებულია“ და შეწყწარებულია ოფიციალური იდეოლოგიის (არა აქვს მნიშვნელობა — სასულიერო თუ საერო იდეოლოგიის) მიერ? თუკი უადრეს მე-12 საუკუნისა ამგვარ „აღმოსავლურ საბუთებს“ არსად ვხვდებით, უნდა ვიფიქროთ, რომ მანამდე ეს აღმოსავლური ელემენტი არ არსებობდა და სრულიად და ერთბაშად კარი გაეხსნა მე-12 საუკუნეში? ისტორიული დეტერმინაციის თვალსაზრისით ასე არ უნდა მომხდარიყო. აღმოსავლური ელემენტი უნდა შემოსულიყო გაცილებით ადრე, ჯერ კიდევ არაბების ბატონობის დროს. აქ მხოლოდ ერთი შეგვიძლია დავუშვათ: საერო მწერლობა საქართველოში მე-12 საუკუნის მოვლენაა და მას შეეძლო მხოლოდ აესახა თავის წიაღში „აღმოსავლური ელემენტები“. მანამდე სასულიერო მწერლობის სხვადასხვა ენარში ამის პირდაპირ (და არც ირიბ) აღნიშვნას ვერ ვხვდებით (და, ალბათ, არც უნდა შევხვედროდით) და, შესაძლოა, ძალზე შორეული დედუქციით შესაძლებელი გახდარიყო მისი გამელაგება. მაგრამ ფაქტია, საერო მწერლობამ ასახა ეს ელემენტი და რაც მთავარია, ასახა ის, რაც დაშვებულად მოქმედებდა ამ ხანის სინამდვილეში.

საერო მწერლობისათვის, როგორც საერო ტენდენციების უმაღლესი გამოხატულებისათვის, როგორც ჩანს, ახლობელი თუ არა, უცხო არ იყო აღმოსავლური კულტურის თავისებურებები.

საერო კულტურა რომ „აღმოსავლურობისადმი“ თავის სიმპათიებს ამჟღავნებდა, ეს ნათელია და აქ კი, გახარკვევია ამგვარი ინტელექტუალური ინტერესის საწყისები. როგორც ჩანს, ძველი ქართული კულტურისათვის იმდენად აუცილებელი ყოფილა საერო (სეკულარული) სტატუსის დამკვიდრება, რომ ამ თავისი ტენდენციების თავისებურ „გამოხმაურებას“ მეზობელ კულტურებშიც კი ეძებდა. განა არსებითი არ არის ის მომენტი, რომ „მე-12 საუკუნისათვის აღმოსავლეთის არც ერთ ქრისტიან ერს, გარდა ქართველებისა, არც ასურელებს, არც სომხებს, არც თვით ბიზანტიელ ბერძნებს საერო მწერლობა არ გააჩნდათ?“¹² აღმოსავლური (არაბულ-სპარსული) კულტურის მკაფიოდ გამოხატული საერო ტენდენციები — ეს იყო ქართული აზროვნებისათვის ინტელექტუალური სიმპათიების საწყისი და მთავარი მიწეწი. ასეთია ჩვენი მსჯელობის ამოსავალი, რასაც თავად აღმოსავლური კულტურის თავისებურება ხსნის.

არაბული აღმოსავლეთის სააზროვნო სფერო არასოდეს ყოფილა სქოლასტიკურ-ორთოდოქსული, ფილოსოფიისა და თეოლოგიას ცალკეული სუვერენობა ჰქონდა მიაზოვებული და ფილოსოფია არც ფორმალურად და არც შინაარსობრივად არ დამორჩილებია თეოლოგიას. პირიქით, ორთოდოქსებს ძლიერი ოპიზიცია ჰყავდა ზოლმე მათი სახით. თუნდაც მაგალითისათვის მუტაზილიტები მოვიყვანოთ (თუმცა მუტაზილიტები არც ერთ ფილოსოფიურ სკოლას არ მიჰყვებოდნენ). სწორედ მათი მიღწევა იყო (მე-9 საუკუნე) გონებისა და თავისუფალი ნების იდეები პერიოდში, როცა არაბული ცივილიზაცია წარმატებას აღწევდა მედიცინაში, ქიმიაში, ასტრონომიაში, მექანიკაში.¹³

აღმოსავლური ორიენტაცია სწორედ ინტელექტუალური ინტერესით წარმართებოდა ქართველების მხრივ და ეს იმ ხანაში, როცა საქართველოს პოლიტიკური და კულტურული ძლიერება

სრული გარანტი იყო იმისა, რომ თუ არა ამგვარი ინტერესით, სხვა მხრივ ორიენტაცია არ დაშვებულიყო. აზროვნების სპარსული პოეზია ხომ საერო მხატვრული შემოქმედების დიდებული ნიმუში იყო, ასევე იყო მუსიკაც, რომელიც განსაკუთრებით აძლიერებდა ჰედონისტურ საწყისებს მუსიკალურ ესთეტიკაში.

ისლამურ კულტურაში მუსიკას მართლაც უსაზღვრო „თავისუფლება“ ენიჭებოდა. არსებითად ამ კულტურამ არ იცის მუსიკის დაყოფა სასულიერო და საერო სფეროებად. უფრო მეტად სუფიზმის ისტორიამ იცის სრულიად უპრეცედენტო ფაქტი მონოთეისტური მსოფლმხედველობის თვალსაზრისით. ასეთი ასკეტიკური მიმართულების მსოფლმხედველობაც კი, როგორც სუფიზმია, მუსიკას სრულიად გასაოცარ ფუნქციას აკისრებდა: იგი გამოიხატებოდა მუსიკით ექსტაზის გამოწვევის ფუნქციაში, ე. წ. „ჰალ“ ექსტატიკური მდგომარეობის შექმნაში. სუფიებმა დიდი ხნის ძიების შემდეგ არჩევანი მუსიკაზე შეაჩერეს. ალ-ჰაზალის აღწერილი აქვს ე. წ. „ზიქრ“-ის სიტუაცია, როდესაც ერთად თავშეყრილი სუფიები იწყებენ სიმღერას, რომელსაც თან აჰყვება საკრავთა მიღება დასტა (განსაკუთრებით ჩასაბერი საკრავებისა). ეს მუსიკალური პროცესი ძლიერდება დინამიკურად და რიტმულად, რასაც მოჰყვება სუფიების ექსტაზი ყვირილით, ცეკვით, მთელი სხეულის ექსტაზური მოძრაობით და მიღწევა ტრანსი—„ჰალ“ სახელწოდებით.¹⁴ ის ფაქტი, რომ შარიათმა ვერ აკრძალა ამგვარი გამოყენება მუსიკისა, ბევრის მთქმელი უნდა იყოს ჩვენთვის საინტერესო მტკიცებების თვალსაზრისით.

აღნიშნული აღმოსავლური საერო-მუსიკალური და ესთეტიკური პარადიგმები კარგად აისახება ძველ ქართულ საერო მწერლობაში. მართალია, ვერსად შევხვდებით მუსიკის ფუნქციის ესოდენ „უსაზღვრო თავისუფლებას“, მაგრამ გადმოქართულებულ ნიმუშებ-

ში, უფრო სწორად, ქართულ ვარიანტებში (მაგალითად, „ვისრამიანი“) მაინც ვხედავთ, მაგალითად, მუსიკის ეროტიკულ განზომილებაში მოთავსებას, მუსიკის ეროტიკულ იმპულსებთან გათანაბრებას. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სპარსულ დედანს ქართული ვარიანტი თითქოსდა თავისებურ კორექტივს უკეთებს (კ. კეკელიძე). მაგალითად: „ხუცესი რა ორძალთა უკრევდეს, დიაკონმან შუშპარისა კიდე რამცა ქმნა?“ ანდაზად შემოდის ქართულ ვარიანტში, რასაც სხვა მოტივი შეაქვს განწყობილებაში.

მოკლედ, ასე გვესახება აღმოსავლური მუსიკალური კულტურის ელემენტების ქართულ სინამდვილეში შემოსვლის სათავე-საწყისების შინაარსი, რომლის გარეშე შეუძლებელია მსჯელობა საერთოდ ქართული კულტურის საერო განვითარების გზაზე. გზაზე, რომელიც დანავლურთან ერთად სინთეზის ახალ ხარისხს ქმნიდა.

დაბოლოს, აქ კიდევ ერთი კონკრეტული ცალკე საკვლევი საკითხი იჩენს თავს. სახელდობრ, „მუსიკის“ ზუსტი (ადექვატური) ქართული შესატყვისი ტერმინის შესახებ. ამას, ცხადია, სპეციალური ნაშრომი უნდა მიეძღვნას, მაგრამ ჩვენი საკითხების კონტექსტში გარკვეულად მაინც უნდა შევეხოთ. სულხან-საბა ორბელიანთან ვხედავთ ასეთ განმარტებას: „მუსიკა ლათინურად, ხმონებად მოვა ქართულად სახიობა ჰქვიან“, სახიობას კი ასე განმარტავს: „ესე არს მუსიკა მწყობრი ძალთა და საკრავთანი და ხმოვანება ტკიბილი, გალობა თუ სიმღერა“ („სიტყვის კონა“ ს. იორდანიშვილის გამოც.).

ჯერ ერთი, აქედან ჩანს, რომ „სახიობა“ „მუსიკის“ ქართული შესატყვისია და გულისხმობს ინსტრუმენტული და ხმიერი მუსიკის ზოგად, ერთიან სფეროს, ანუ მუსიკის მთლიან ცნებას. ჩვენ ადრეც დავაყენეთ „სახიობის“ ტერმინის თაობაზე საკითხი გამოკვლევაში „დავით მაჩაბლის მუსიკალური ისტორიკა“ (ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“,

1978, № 3). მაშინ ვწერდით: „ჩვენი აზრით, თვითონ ტერმინის „სახიობის“ მაჩაბლისეული გამოყენება რამდენადაც მე აბუნდოვანებს იმ თვალსაზრისს, რომ ეს ტერმინი შუა საუკუნეებში სანახაობრივი ფორმის აღმნიშვნელი სიტყვა იყო. მაგალითად, დ. ჯანელიძის განმარტებით „სახიობა წარმოდგენდა პოეტური სიტყვის, სიმღერისა და ცეკვის შერწყმას“ (დ. ჯანელიძე, სახიობა, II, გვ. 215). ანუ თეატრალური მოქმედების, თეატრალური თამაშის აღმნიშვნელი ცნებას. დ. ჯანელიძის სიტყვით „სახიობა ნამდვილი თეატრალური წარმოდგენა იყო“. თუ მაჩაბლის ნაშრომს გავყვებით, შევნიშნავთ, რომ „სახიობა“ აქ ყველა შემთხვევაში მუსიკის ხელოვნების გაგებითაა მოცემული. ერთხელ თვითონაც შენიშნავს — „საერო და სამხედრო სახიობა — „მუზიკა“ („მუზიკა“ მე-19 საუკუნის საქართველოში ხმარობდნენ პროფესიულ-საკომპოზიტორო მუსიკალური ხელოვნების აღსანიშნავად. ხშირად ასე უწოდებდნენ აკ. წერეთელი, პ. უმიკაშვილი, ი. ჭავჭავაძე და სხვანი. დ. მაჩაბელი ამ გაგებით იყენებს „სახიობას“ როცა, მაგალითად, აღნიშნავს ინგლისში საეკლესიო მუსიკის ტრადიციებზე: „ათასი ხმა შეწყობილი სახიობაზედ — ერთს დიდ ღარმონიად“. აქ ჩანს, რომ „შეწყობილი სახიობაზედ“ ნიშნავს მუსიკად „შეწყობილ ხმებს“. ერთს დიდ ღარმონიად“. თუ დ. მაჩაბელთან „სახიობამ“ შეინარჩუნა თავისი ადრინდელი მნიშვნელობა, მაშინ ბევრის მთქმელი იქნება ქართული მუსიკის უძველესი ისტორიის თვალსაზრისით, მეტაბრე, რომ ეს ტერმინი ქართული მუსიკის მკვლევარებს საკვლევი არედან რატომღაც გამოტოვებული აქვს მაშინაც კი, როდესაც ლაპარაკია მუსიკის აღმნიშვნელ ძველ ქართულ ტერმინოლოგიაზე. ამგვარი მსჯელობის საფუძველს სხვა მონაცემებთან ერთად საბასეული ძალზე საკუთხისხმო განმარტებაც გვაძლევს. თვითონ დ. ჯანელიძეც წერს: „სახიობა-მუსიკა, შემდეგ სინთეზური

ელოვნება“; მაგრამ სინთეზურ ხელოვნებაში სახელდობრ როდის იყო მუსიკა „სახიობად“ წოდებული, ანდა რა სახის მუსიკა იყო ეს, გაურკვეველია (გვ. 138).

დავებრუნდეთ აწინდელს. თუ „სახიობა“ „მუსიკის“ შესატყვისი ტერმინია, მაშინ უნდა სხვა, ჩვენთვის ჭრაც უყნობი ძველი ქართული საერო პროფესიული მუსიკის არსებობის ფაქტი განხილას. მაგრამ იბადება ერთი კითხვა: რატომაა ეს ტერმინი „სახიობა“ ერთობ სპორადულად ჩენილი ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლებში? ის, რომ იგი ჩანს მეორე პერიოდში (XI-XII სს.) გასაგებია, თუ ვივარაუდებთ, რომ საერო-პროფესიული სფეროს აღსანიშნავად იხმარებოდა. მაგრამ საერთოდ აღმწერლო ძეგლები რატომღაც ცდილობენ „გვერდი აუარონ“ მის გამოყენებას. რატომ? ჭერ გაუგებარია. თვით იოანე პეტრიწს ძუნწად გამოუყენებია ეს ტერმინი, თუმცა კონტექსტში იგი ჩანს როგორც საერო შინაარსის საგანი: „აქებდით მასო ცანი და მზე, ყოველნივე ვარსკვლავნი, ქვეყანაი და ქუენანი ესე ყველანი. ბუნებითისა იტყვის აღძვრად ქებისა და არა ორღანობრივსა. არამედ ოდეს რაი დაურთოს ნესტეთა კითარითა და ენითა მორთულებათა **სახიობათა** ორღანობრივითა და გარეშეთა. აწუევეს ქებასა დამთვლელი“ (11.212.21-25). ძალზე საყურადღებოა, რომ „სახიობა“ უფრო ხშირად მოცემულია იმ ლიტერატურაში, რომელიც განჩინებისა და კანონების სახით არსებობს. ესენია, ძირითადად, პატრისტიკის ავტორიტეტთა ხელახალი (XI ს.) ქართული თარგმანები (ბასილ დიდის, ექვთიმე ათონისელი თარგმანი „თქმული წმიდისა ბასილისი მემთვარეთა მიმართ და მემღერეთა და მგოსანთა და განმცხრომელთა და ყოვლისა სახიობისა მოქმედთა“, იოანე ოქროპირის მიხივე თარგმანი — მემღერთა მიმართ და პროკველთა და განმცხრომთა ყოვლისა სახიობისა მოქმედთა“ და სხვ.). აქ ყველგან „სახიობა“ განქიქებისა

და აკრძალვის დონეზე განიხილება მოკლედ, ეს სფერო, როგორც საერო „მსოფლიო“, იღვენება. საყურადღებოა ბოა იმიტომ, რომ ეს ლიტერატურა მე-11 საუკუნეში, ასე ვთქვათ, ფორსირებულად შემოდის ქართულ სინამდვილეში. სწორედ იმ დროს, როცა დოგმატური აზრუვნება გრძნობს თავისი პოზიციების შერჩევასა და დასუსტებას. მოკლედ, „სახიობა“ უზშირეს შემთხვევაში გვხვდება განქიქების, იმპერატივის კონტექსტში შემოტანილი დე. ი. მუდამ უგულვებელსაყოფი. „სახიობის“ ცნება იმდენად ნეგატიურია, რომ უთანაბრდება ხოლმე მკრეხელობას. გრიგოლ ხანძთელის ცხოვრებაში ამის საუკეთესო დადასტურებას ვხვდეთ. გრიგოლ ხანძთელი, ვითარცა დიდი სქოლასტიკოსი, დაუშვებლად მიიჩნევს ერის კაცთაგან ხალხის დამოძღვრას. ეს მხოლოდ სასულიერო პირის ხვედრია. ამიტომ „შჭულის მოძღვრებისა კადრება“ იგივეა, რაც სახიობა. „გინა ახალ სახიობასა მოიღებდა“ — („ახალ-სახიობასა“, „ახალ!“ — ი. ბ.).

მაშასადამე, „სახიობას“ იდეოლოგიური თვალსაზრისით უფრო მეტი „დანაშაული“ მიუძღოდა, ვიდრე „სიმღერას“ და სწორედ ეს გვაფიქრებინებს ამ ტერმინის საგანგებო შინაარსზე. ის, რომ „სახიობა“ უფრო შორეულ, წარმართულ წიაღში იღებდა სათავეს და ამასთან იდეურ-სოციალურად მძლავრი ფენომენი იყო, გვაფიქრებინებს, რომ „სახიობა“ საერო-პროფესიული მუსიკალური სფეროს ამსახველი ტერმინიც შესაძლებელია ყოფილიყო. ძლიერი დევნის გამო ქრისტიანობის შემოსვლისთანავე იგი, შესაძლოა, ფორმალურად გაუქმებულა კიდევ და მხოლოდ მოგვიანებით (მეორე პერიოდისაკენ) ფრთხილად აღდგენილა საერო ატრიბუტის ამსახველ ტერმინად. ისიც მომეტებულად ნეგატიური კვალიფიკაციების გაძლიერების მიზნით.

როგორც ვხედავთ, ძველი ქართული მუსიკალურ-ესთეტიკური კულტურის

პაქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. სახ. რესპუბ.
ბიბლიოთეკა

ისტორიულ პრობლემატიკაში ერთ-ერთი ძირითადი და არსებითია ამ კულტურაში საერო (სეკულარული) ტენდენციების აღმავალი ხაზის გარკვევა. არსებითია კიდევ იმიტომ, რომ სწორედ იგი გვიხსნის ქართული მუსიკალური და საერთოდ ქართული კულტურის გაერთოვნების (ნაციონალიზაციის) გზის უმნიშვნელოვანეს თავისებურებებსა და ისტორიულ კონტექსტებს.

შენიშვნები:

1. იხ. ივ. ჯავახიშვილი, ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები, გვ. 228.
2. მ. გოგიბერიძე, იოანე პეტრიწის შრომები, შესავალი, 1. გვ. 140. XVIII.
3. ასეთ თხზულებას მიეკუთვნებოდა მე-11 ს. თარგმნილი ბასილი დიდის, იოანე ოქროპირის, იოანე დამასკელის, ფოტიოსის და სხვათა საერო ხელოვნების გასაიციხი სპეციალური თხზულებები.
4. შ. ნუცუბიძე, ქართული ფილოსოფიის ისტორია, 1. გვ. 387.
5. აქვე.
6. გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭებოდა სასკოლო ტენდენციების შეცვლასაც. ქართული სასკოლო ცენტრები აფართოებენ ტრადიციებს ბერძნული სკოლის ყაიდაზე. აქ უკვე იღებენ სისტემურ ცოდნას საგნებით, რომლებიც შედიოდ-

ნენ trivium — quadrivium-ის ციკლში (ფილოსოფია, რიტორიკა, გრამატიკა, არითმეტიკა, გეომეტრია, ასტრონომია და მუსიკა — ლათინურულ ნია). ეს არ ჰგავდა ადრეულ პერიოდში სპარსულ ველოში შემოსულ ნიზბინის სკოლის პრინციპებს, რომელიც ქრისტოლოგიის საქმეს ემსახურებოდა, რწმენის და არა ცოდნის მიზნებს ასახავდა. მუსიკა იქ ლიტურგიკის პრაქტიკულ სფეროში შედიოდა (ჯ. კეკელიძე).

7. შ. ნუცუბიძე, იოანე პეტრიწი და მისი „განმარტებანი“, ტ. 2, გვ. 17.

8. ამ აზრთა სხვადასხვაობაში აღსანიშნავია მ. იაშვილის პოზიცია, რომლის შემუშავება ჩვენს მუსიკისმცოდნეობაში პირველი და, უდავოდ, წინგადადგმული ნაბიჯი იყო.

9. ს. ყაუხჩიშვილი, ხრონოგრაფი გიორგი მონაზონისა, გვ. 196.

10. ესტორთა და აზმათა მეტყველებსა შინა... მარიამ დედოფ. ვარიანტო, გვ. 395, 432.

11. ბასილი ევოსმოდვარი, ცხოვება მეფეთმეფე თამარისი. გამოც. ივ. ჯავახიშვილის. 1944. გვ. 13, 25, 34.

12. ივ. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, II, გვ. 65.

13. Г. Шаймухамбетова, Арабязычная философия средневековья и классическая традиция, М., 1979.

14. Е. Бертельс, Персидская поэзия, X в. 1935. Суфизм и суфийская литература изб. соч. т. 3 1965. И. Петрушевский, Ислам в Иране в VII—XV веках. Л., 1966.

როგან როლანი გრიგოლ როგაქიძის თხზულებათა შესახებ

სოლომონ ხუციშვილი

შპინრემლისი ბაქტერიოლოგი საქართველოში, მრავალმხრივი ქართველი ინტელიგენტი, ექიმი გიორგი ელიავა, ყოვლად ერუდირებული მოქალაქე, მსხვერპლი გახდა იმ მომსპობი ტალღისა, ქვეყანას რომ

გადაევლო ჩენი საუკუნის 30-იან წლებში. იგი იყო მთარგმნელი ფრანგი მეცნიერის დ'ერელის ზამოკვლევებისა „ბაქტერიოფაგი“, რაც მას წარდგენილი ჰქონდა უნივერსიტეტის გამომცემლობაში

1934 წლის ნოემბერში. წიგნი აიწყო კიდევ და მზად იყო გამო-საცემად, როცა გიორგი ელიავა დააპატიმრეს. მისი საბელით თარ-გმნილი წიგნის ანაწყოები ჩაიშა-ლა, მთარგმნელი კი გაქრა...

გიორგი ელიავა საფრანგეთში პასტერის ინსტიტუტთან იყო და-კავშირებული. გარდა თავისი სპე-ციალობისა, იგი იცნობდა მაშინ-დელი საფრანგეთის, განსაკუთრე-ბით პარიზის მწერალთა წრეს. ერთ-ერთი გამგზავრებისას მან პარიზში წაიღო გრიგოლ რობაქი-ძის „ლონდას“ და „მალშტრემის“ თარგმანები, შესრულებული ელი-საბედ ორბელიანის მიერ. ეს თარ-გმანები მას უნდა გადაეცა რომენ როლანისათვის.

იმ ხანებში სახელოვანი ფრანგი მწერალი შვეიცარიაში ცხოვრო-ბდა და ამიტომ გიორგი ელიავამ იგი ვერ ინახულა. ამასთან, რო-გორც საბჭოთა მოქალაქეს საფ-რანგეთიდან შვეიცარიაში გადასვ-ლის საშუალება არ ჰქონდა, ამი-ტომ წაღებული ნაშრომები ფოს-ტით გადაუგზავნია როლანისათ-ვის.

გიორგი ელიავას რამდენიმე ხნის შემდეგ პასუხიც მიუღია მწე-რლისაგან. რომენ როლანი აცნო-ბებდა თავის შთაბეჭდილებებს გრიგოლ რობაქიძის ხსენებული ნა-წარმოებების შესახებ. წერილში ფრანგი მწერალი გამოხატავს აღ-ტაცებას გრიგოლ რობაქიძის „ლო-ნდას“ გაცნობის შედეგად და წერს, რომ ეს მუსიკური ქმნი-

ლება (როლანი მუსიკის თეორე-ტიკოსიც იყო), რომ იგი მუსიკე-რად უნდა იკითხებოდეს და წუ-ხილს გამოთქვამს, რომ ცოცხალი აღარაა ფრანგი სახელოვანი მსა-ხიობი ჟან მუნე-სიულლი (1841-1916), რომელსაც „ლონდა“ დაა-ტყვევებდა თავისი მომჭადოებე-ლი ბიბლით და ნაწარმოებს აღი-ქვამდა და მის წაკითხვას მისცემ-და ისეთ ჟღერადობას, რასაც მსა-ხიობის მეტყველებაში იღებდნენ მსოფლიოს კლასიკური ძეგლები.

გრ. რობაქიძის „ლონდა“ რო-მენ როლანს ასეთ წარმოსათქმელ-საკითხავ ნაწარმოებად მიუჩნევია, კლავირისათვის გადაღებულ ორ-კესტრის პარტიტურად, ევროპის უდიდეს მუსიკოსთა შემოქმედე-ბის თანასწორად.

რ. როლანი ურჩევდა გ. ელიავას, მიემართა „რევიუ ევროპიენეს“ გამომცემლის ფილიპ რუბოსათვის, რომ გამომცემელს ევროპისათვის ემცნო ასეთი ნაწარმოების არსე-ბობა.

რაც შეეხება „მალშტრემს“, იგი კონცეფციის გამო ვერ აუთვისე-ბია რ. როლანს, ვითომც ევროპის კულტურა „უმიწოა“, ე. ი. ნიადაგ-შერყეული და „უბედო“.

რომენ როლანის ეს საინტერესო მოსაზრებანი გრიგოლ რობაქიძის-თვის გადაუცია საფრანგეთიდან დაბრუნებულ გიორგი ელიავას.

ამას გვაცნობს ერთი წერილი, დაბეჭდილი ჟურნალ „ხელოვნება-ში“ ამ სამოცდახუთი წლის წი-ნათ.

ჟან კოქტო და მისი „ორფეოსი“

როგორც იქნა ჩვენს მაცურებელს საშუალება მიეცა გასცნობოდა ჟან კოქტოს შედევრს — ფილმ „ორფეოსი“. ამ სურათის გამოსვლა ჩვენს ეკრანებზე დაემთხვა ორ ღირსშესანიშნავ თარიღს — ჟან კოქტოს დაბადების 100 წლისთავს და თვით ფილმის 40 წლისთავს.

ლათავრა დუღარიძე

ფილმ „ორფეოსზე“ მუშაობას რომ შეუდგა, კოქტო სახელგანთქმული პოეტი, საფრანგეთის აკადემიის წევრი იყო. მის შემოქმედებას უკვე ამშვენებდა ჯერ კიდევ 1928 წელს დაწერილი პიესა „ორფეოსი“, აგრეთვე ანტიკური ტრაგედიის გაახალგაზრდავების ცდა — „ანტიგონე“ (1928) და ოიდიპოსის მიითის საფუძველზე დაწერილი „კოჭოხეთის მანქანა“ (1934). კოქტო სათუთად გრძნობდა მიითის ბუნებას.

სიკვდილის თემა — ესოდენ მნიშვნელოვანი და ასე საინტერესოდ დამუშავებული ფილმში — მისი მრავალმხრივი მხატვრული მოღვაწეობის ერთ-ერთი მუდმივი მოტივი იყო. უფრო მეტიც, იგი მრავალჯერ შემოსილა იმ ფორმით, რომელმაც გარკვეული სრულყოფილება და დიდი გამომხატველობა სწორედ ამ სურათში ჰპოვა.

კოქტომ ადრეც, ფილმში „პოეტის სისხლი“ (1930) მიმართა კინემატოგრაფს, როგორც პოეტურ ხილვათა გამოხატვის ახალსაშუალებას. დროთა განმავლობაში ეს ცდა ღრმავდებოდა, კინემატოგრაფის ბუნების შეცნობა მეტ სიზუსტეს იძენდა. „ორფეოსის“ შექმნის მომენტისათვის კოქტოს უკვე გადაღებული ჰქონდა „მზეთუნახავი და ურჩხული“, რომელიც 1946 წელს ლუი დელუჟის პრემიით დაჯილდოვდა. ეს იყო გამომგონებ-

ლობით აღსავსე დიდებული სანახაობა, რომელშიც დამუშავებული იყო „დიდი ფრანგული მითოლოგიის“ (თვით პოეტის განსახლერება) თემები. ზღაპრული სიუჟეტის არჩევანი არ იყო შემთხვევითი. მაგრამ მწერალს ლებრენს დე ბოზონის მიერ შექმნილი ზღაპარი, ფანტასტიკური ფეერია, რომელშიც მოქმედება XVIII საუკუნეში ვითარდებოდა, კოქტოს ხელში გადაიქცა ზედროულ განსჯად სიკვდილზე, სიყვარულზე, სილამაზეზე და პოეზიაზე.

„მზეთუნახავისა და ურჩხულის“ მსგავსად, „ორფეოსი“ ამტკიცებს იმ ადვილად მისახვედრ ვარაუდს, რომ კინემატოგრაფი კოქტოსათვის იყო ერთ-ერთი — საკმაოდ ძლიერი — საშუალება იმის გამოსახატავად, რაც მან უკვე თავის ლექსებსა და დრამატულ ნაწარმოებებში გამოხატა. ფილმები იყო იმ ესთეტიკურ აღმოჩენათა პოპულარიზაცია (და სხვა ენაზე გადატანა), რომელიც მან ლიტერატურული მოღვაწეობის სფეროში გააკეთა. კოქტო, უბირველეს ყოვლისა, იყო პოეტი და მხოლოდ შემდეგ — კინორეჟისორი, რომელიც კოქტო-პოეტის ეკრანიზებას განახორციელებდა, იგი არასოდეს ამბობდა უარს თავის „წარმომავლობაზე“, არასოდეს ცდილობდა „გამხდარიყო რეჟისორი“. იგი თავიდაც არ უარყოფდა ამას. „ჩემთვის კი-

ნო არ არის პროფესია, — აღიარებდა პოეტი. — იმის თქმა მინდა, რომ არაფერი მაძულებს ერთი მეორის მიყოლებით გადავიწყო ფილმები, ვეძებო მსახიობები როლების შესასრულებლად ან შევქმნა როლები ამა თუ იმ მსახიობისათვის“. ამიტომაც მის კინემატოგრაფიულ კარიერაში შეიძლება წააწყდეს ხვადასხვა მოულოდნელობებს — დილოგებს ფილმებისათვის „ბულონის ტყის მანდილოსნები“ (დენი დიდროს „ჟაკ ფატალიისტი“ ეკრანიზაცია, რეჟისორი რობერ ბრესონი), „მარადიული დაბრუნება“ (რეჟისორი ჟან დელანუა), „ბარონი-აჩრდილი“ (რეჟისორი სერჟ დე პოლინი), „რუი-ბლანზის“ სცენარს, რომელიც ვიქტორ ჰიუგოს დრამის მიხედვით დადგა პიერ ბიონმა, საკუთარი რომანის — „საშინელი ბავშვების“ ეკრანიზაცია, მოკლემეტრაჟიანი ფილმებისათვის დაწერილ სადიქტორო ტექსტებს.

მაგრამ კოქტო გრძნობდა, რომ კინო არ შეიძლება იყოს მხოლოდ გასართობი. სწორედ „ორფეოსზე“ მუშაობისას იგი მიხვდა: რომ „ფილმი — ბრძოლაა“, რომელიც აუცილებლად უნდა მოიგო.

„ორფეოსი“ ფილმი, რომელსაც მხოლოდ ეკრანზე ძალუძს არსებობა, — წერდა კოქტო. — ვერც თეატრი და ვერც ფიგნი აქ ვერაფერში დამეხმარება. პირველად ფილმი-მპროიეზაცია „პოეტის სისხლის“ შემდეგ, რომელიც ოცი წლის წინ გადავიღე ისე, რომ სრულებით არ ვიცნობდი კინოს ხელოვნებას, ვცდილობ გადაეწყვიტო მნიშვნელოვანი ამოცანა — გამოვიყენო კინო არა როგორც მულმივი კალამი, არამედ როგორც მელანი“.

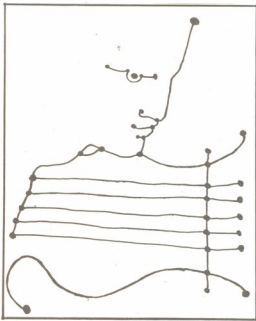
ეს კოქტოს სახელი მკვიდროდა დაკავშირებული XX საუკუნის ფრანგულ კულტურასთან. ნატიფი პარადოქსების მოყვარული პოეტი თავის თავს „ყველა ცნობილ ადამიანს შორის ყველაზე უცნობს“ უწოდებდა. ნახევარი საუკუნის განმავლობაში „მთელი პარიზი“ ყურს უდებდა ხელოვნების ყველა სფეროს მიღწევათა ამ დაუღალავი მოწმისა და მონაწილის შეფასებებსა და დახასიათებებს. მრავალი მნიშვნელოვანი მოვლენა წარმოუდგენელია კოქტოს გარეშე. „ბრწყინვალე და მორიდებული გენიოსი“, „გემოვნების კანონმდებელი“. „მოძიბ-



ჟან კოქტო. ავტოპორტრეტი

ლავი და ქარაფშუტა უფლისწული“ — ეს და ათობით სხვა არაოფიციალური ტიტული ადრეული ახალგაზრდობიდან თან სდევდა ჟან კოქტოს მის შემოქმედებით გაზაზე. იგი ჩვიდმეტი წლისა იყო, როდესაც პარიზის თეატრ „ფემინას“ ცნობილმა ტრაგიკოსმა დე მაქსმა მოაწყო კოქტოს პოეზიის სადამო.

იგი გატაცებული იყო XX საუკუნის ხელოვნების ყველა გატაცებით — დადაიზმით, კუბიზმით, სიურრეალიზმით. კოქტომ, როგორც მხატვარმა და პოეტმა ხარკი გადაუხადა თავისი დროის ავანგარდისტული ხელოვნების ყველა განშტოებას და რაღაც ჯაღოსნობით არ „გაითქვიფა“ მასში. იგი იყო პაბლო პიკასოს და ჯორჟ ბრაკის, ერკი სატიისა და ფრანსის პულენკის, მაქს ჟაკობის, რემონ რადიგეს და თვით მარსელ პრუსტის მეგობარი, შთამაგონებელი კომპოზიტორთა ცნობილი ჯგუფის — „ექსპრესიონისა“, ამ ჯგუფში პულენკის გარდა შედიოდნენ არტურ ონეგერი, დარიუს მიო, ჟორჟ ორიკი (კოქტოს ყველა ფილმის მუსიკის ავტორი), ლუი დიურბე და ჟერმენა ტაიფერი. რომლებმაც განუმეორებ-



ორფეოსი

ლი როლი შეასრულეს ფრანგული მუსიკალური კულტურის განვითარებაში.

პოეტმა, მწერალმა, მხატვარმა, დრამატურგმა, კინორეჟისორმა — ეან კოქტომ ხელოვნების ყველა ამ დარგში მკვეთრი კვალი დატოვა.

1912 წლიდან კოქტი თანამშრომლობდა სერგეი დიაგილევის საბალეტო დასთან. ხატავდა შესანიშნავ აფიშებს და პლაკატებს თეატრ შატლეს „რუსული ბალეტის დიდი პარიზული სეზონებისათვის“. დიაგილევის დასთან მრავალწლიანი თანამშრომლობის შედეგი იყო მთელი რიგი უაღრესად თამაზი ბალეტებისა ეან კოქტოს სცენარების მიხედვით — 1917 წელს ერიკ სატის „აღლუმი“, 1924 წელს — დარიუს მიიოს „ცისფერი ექსპრესი“ და სხვ. „ექვსეულის“ კომპოზიტორების ერთმანა ტიუფერის, ჟორჟ ორიკის, არტურ ონეგერის, დარიუს მიიოს და ფრანკის პულენკის ბალეტში „ახალდაქორწინებულები ეიფელის კოშკზე“ (1921) კოქტომ სცადა ახალ პლასტიკურ რიტმებში ეჩვენებინა თავისი თანამემამულეები და მკვეთრად გაწყვიტა კავშირი პარიზის ოპერის საბალეტო სპექტაკლების აკადემიზმთან. სწორედ მან მიიზიდა საბალეტო თეატრში სამუშაოდ პაბლო პიკასო და რაულ დიუფი, თავად გააფორმა მრავალი სპექტაკლი. მის ბალეტებს დგამდნენ გამოჩენილი ნოვატორი-ბალეტმეისტერები, ამ სპექტაკლებში ცეკვავდნენ გა-

მოჩენილი ვარსკვლავები. ბევრ მის სპექტაკლს, მაგალითად, სიურეალისტურ „აღლუმს“ სკანდალური გახმაურება მოჰყვა, ბევრი მათგანზელი არც ვარჯილა, რათა ამ უჩვეულო სანახაობებში დაენახა უფრო მეტი, ვიდრე გამოწვევა ან კლოუნის მანქვა. ორიგინალურობა ყოველთვის იწვევდა სკანდალს. აი ერთი საინტერესო მოწმობა იმისა, თუ როგორ მიიღეს სპექტაკლი „აღლუმი“: „სტენა და ოვაციები, სალანძღავი პრესა, რამდენიმე გაკვირვებული საგაზეთო შენიშვნა. სამი წლის შემდეგ უკმაყოფილონი, თითქოს არაფერი მომხდარიყოს, არ იშურებენ აპლოდენსმენტებს და აღარც ახსოვთ, რომ უსტენვდნენ. ასეთია ისტორია „აღლუმისა“ და ყველა ნაწარმოებისა, რომლებიც თამაშის წესებს ცვლიან“.

მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ კოქტი ბალეტისთვის განაგრძობდა მუშაობას: 1946 წ. მისი ბალეტი „კაბუკი და სიკვდილი“ ბაზის მუსიკაზე, დადგა როლან პეტიმ. 1972 წელს დასმა „XX საუკუნის ბალეტი“ პოეტის ხსოვნას პატივი მიაგო სპექტაკლით „კოქტი და ცეკვა“.

კოქტოს საყვედურობდნენ, რომ იგი ბევრ რამეს კიდებს ხელს და ყველაფერში დილექტანტი რჩება. გარკვეული თვალსაზრისით იგი თავად უწყობდა ხელს ამ ლეგენდის შექმნას. არქიტექტორი ეან დედიო (რომელიც საფრანგეთის ისტორიული ძეგლების მთავარ არქიტექტორთან რობერ რენართან ერთად მუშაობდა მათ აღდგენაზე) იხსენებს, რომ კოქტოს არ სურდა, რომ მისთვის მხატვარი ეწოდებინათ. მას სურდა უპირველეს ყოვლისა პოეტი ყოფილიყო. ეს მით უფრო საგულისხმოა, რომ რობერ რენარმა და ეან დედიომ მიმართეს კოქტოს როგორც მხატვარს. ომის შემდეგ საფრანგეთის მრავალი ეკლესიის ვიტრაჟები განადგურებული იყო, არქიტექტორებმა ეაკ ვიონს, მარკ შაგალსა და ეან კოქტოს სარესტავრაციო სამუშაოებში მონაწილეობის მიღება შესთავაზეს. კოქტოს მეტყვის კათედრალური ტაძრის ვიტრაჟების მაკეტი უნდა გაეკეთებინა. მან დიდი მონდომებით მოკიდა ხელი ამ სამუშაოს... მაგრამ მისი პროექტი არ მოეწონა ნატივ ხელოვნებათა აკადემიას. რენარმა და დედიომ უარის საკომპენსაციოდ (რის შესახებაც კოქტოს არაფერი შეუტყვია) მას მთლი-

ანად მისცეს მეტციის სხვა ეკლესია. ამ ვიტრ-
 ებზე მუშაობას კოქტომ თავისი ცხოვრების
 უკანასკნელი სამი წელიწადი მოანდომა. „რო-
 გორ უნდა ხატო, როდესაც მხატვარი არა
 ხარ?“ — თავის თავს ეკითხებოდა კოქტო.
 სინამდვილეში მას რესტორნის ანგარიშზეც
 კი უყვარდა რაიმეს მოხატვა და სიამოვნებით
 ჩუქნიდა თავის ნახატებს ყველას, ვინც თხო-
 ვდა, ამასთანავე, სურდა რომ ისინი მოსწო-
 ნებოდათ: „შეხედეთ, რა უჩვეულოა!“, „ზომ
 მართლა ლამაზია?“ — და იმედგაცრუებუ-
 ლი კაცის იერი ჰქონდა ხოლმე, როდესაც
 თანამოსაუბრისაგან მხურვალე თანხმობას
 ვერ მიიღებდა.

კოქტო იყო იღბლიანი რეჟისორი სპექტა-
 კლისა, რომელსაც შეიძლება „პოეტ კოქტოს
 ცხოვრება“ ვუწოდოთ, სპექტაკლს დიდი წა-
 რმატება ჰქონდა, მაგრამ საერთო ბრწყინვა-
 ლებით თვალმოჭრილ მკაყურებელს მრავალი
 წვრილმანი გამოჩნა. სერგეი იტტკევიჩმა სა-
 მართლიანად შენიშნა, რომ ვიდრე წარმოდ-
 გენა მიმდინარეობს, მკაყურებელი ვერ ხე-
 დავს იმას, რაც კულისებში ხდება და შესა-
 ძლოა, მას შემდეგ, რაც ფარდა დაიხურება,
 ჩაქრება რამბის ჩირაღდნები და დაცარიელ-
 ება დარბაზი, ჩვენ აღმოვაჩინოთ, რომ ჰრე-
 ლი გრიმის ნიღაბს ქვეშ საფრანგეთის დიდი
 პოეტის მოჭადლოებული სული იმალებოდა.

ამ ორიოდე წლის წინ შუაგულ საფრანგე-
 თში მდებარე ძველებურ ქალაქ კლერმონ-
 ფერანში, მრავალიარუსიან სამხატვრო გალე-
 რეაში ჩემი ყურადღება მიიპყრო გასაყიდად
 გამოფენილმა ჯან-კოქტოს ნახატებმა. ერთი
 წლის დათარიღებული ოთხი მომცრო ზომის
 ნახატი იყო სერია ან მისი ნაწილი. ვიკითხე
 თითო ნამუშევრის ფასი: „15 000 ფრანკო“ —
 მიპასუხეს. ამ შეხვედრისაგან საოცარი სიხა-
 რულის გრძნობა დამეუფლა — ე. ი. კოქტო,
 რომელიც აგერ უკვე მეოთხედი საუკუნეა,
 რაც გარდაიცვალა, არ იქცა „სამუზეუმო“
 მხატვრად, მაშასადამე მის ნამუშევრებს შე-
 იძლება შემთხვევით წააწყდეს ჩვენი თანამე-
 დროვე... მომეჩვენა, რომ ესოდენ გამოჩენი-
 ლი ავტორის სიკვდილის შემდეგ მის ნამუ-
 შევართა „მუზეუმსმიმღობრი“ ცხოვრება რა-
 ლაც იდუმალი ძალით აახლოვებს მას ჩვენ-
 თან იმიტომ, რომ კოხტა ჩარჩოებში ჩასმუ-
 ლი მისი ნამუშევრები ჯერ არ გაუყიდათ, არ



კადრები ფილმიდან „ორფეოსი“

შეუქმნიათ, ისინი ჯერ არ ქცეულან ვინმეს
 საკუთრებად...

მსგავს აზრებს იწვევს ჩვენს ეკრანებზე ეს
 კოქტოს „ორფეოსის“ გამოსვლაც. ორმოცე
 წლის წინ — 1949 წელს შექმნილმა, თავი-
 სი დროის ნიშნებით აღბეჭდილმა ამ ფილმ-
 მა, რომელმაც მრავალი ქვეყნის ეკრანები
 მოიარა, საოცარი სიცოცხლისუნარიანობა შე-
 ინარჩუნა.

საკმარისია ნახო მხოლოდ „ორფეოსი“,
 რათა მიხვდე, რომ კოქტო — სიახლის აღმო-
 მჩენი, შემგროვებელი და პოპულარიზატო-
 რი — გვერდს ვერ აუვლიდა კინემატოგ-
 რაფს და იმ უნიკალურ, შერჩევით შესაძ-
 ლებლობებს, რომლებიც ამ ხელოვნებამ
 მსოფლიო კულტურული მემსიერების საგან-

ძურიდან ამოკრიფა და ამოქმედა როგორც საკუთარი უნიკალური ნიჭი, პირადი იარაღი, მხოლოდ მისთვის ნაბოძები საიდუმლო.

სივრცეთა, დროთა, სხვადასხვა პოეტურ სტრუქტურათა, ფილოსოფიურ მოდელთა და ბოლოს, სიცოცხლისა და სიკვდილის იდუმალი ურთიერთდამოკიდებულებანი ფილმში ასახული ისეთი სიმსუბუქითა და სითამამით, რომელიც, ალბათ, მხოლოდ ლიტერატურასა და პოეტურ სიტყვას თუ ხელეწიფება? ამ სიუჟეტის შექმნასა და ეკრანზე ასახვას გაბედავდა არა უბრალოდ უშიშარი და ნიჭიერი კინემატოგრაფისტი, არამედ ხელოვნებაში სიახლის მოყვარული პოეტი.

რამა ამ ფილმის სიახლე?

იმასი, რომ ეს სურათი კოქტოს პოეტურ და კინემატოგრაფიულ თემათა კონგლომერატია, რომელიც, ამავე დროს აჯამებს მთელი ფრანგული პოეტური კინოს გამოცდილებას, რომლისთვისაც დიდებულად გაისარჩუნენ არა მარტო კოქტოს მეგობრები, არამედ მისი „მოწინააღმდეგეები“ და მეტოქეები?

ან იქნებ იმასი, რომ გამოიყენა რა ნიადავად, საფუძვლად, სარჩულად ანტიკური ცვილიზაციის მიერ კაცობრიობისათვის ნაბო-

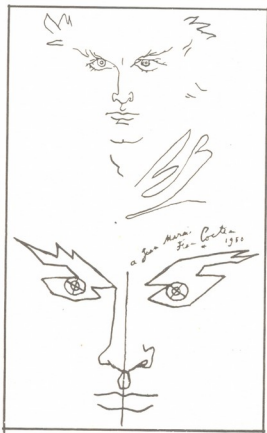
ძები ერთ-ერთი ყველაზე პოეტური და საოცრად სიცოცხლისუნარიანი მითი, რომელიც ჩადის აიდში, რელი ევრიდიკე დაიბრუნოს, ეან შემოგვინახა თავისი დროის ფოტოგრაფები და ფონოგრაფები — არა მხოლოდ ფილმის შექმნის დროისა, ანუ ომის შემდგომი პერიოდისა, არამედ იმ დროისა, რომელსაც კოქტოს არსებობის ბეჭედი აზის?

კოქტოს არაერთხელ გამოუთქვამს სიტყვიერად, უფრო მეტიც, მთელი თავისი შემოქმედებით, ხელოვნებისა და პოეზიის მბრძანებლობით გასხვიონებული ცხოვრების მანძილზე ხელმძღვანელობდა პრინციპით, რომლის ჭეშმარიტება და უცვალებლობა განსაკუთრებული სიძლიერით ჩვენს საუკუნეში გამოვლინდა. „ნუ ეცდები იყო თანამედროვე, რამეთუ საუბედუროდ, ასეთი იქნები ნებისმიერ შემთხვევაში, რაც არ უნდა გააკეთო“ — ეს გაფრთხილება, ხელოვნების ეს კანონი ჩამოაყალიბა სალვადორ დალიმ — სიურრეალისტმა, XX საუკუნის უდიდესმა მხატვარმა და სიახლის უდიდესმა დამფასებელმა, მაგრამ ეს სიტყვები საკვებით შექმნილ წარმოეთქვა ეან კოქტოსაც და თანამედროვეობით, აქტუალურობით, დოკუმენტურობით ესოდენ გატაცებული XX საუკუნის მრავალ მხატვარსა და პოეტსაც.

ეს პრინციპი თითქოს ეწინააღმდეგება სიახლის იმ წყურვილს, იმ ნოვატორულ სულისკვეთებას, ავანგარდისტულ ძიებებს, რომელიც კოქტოს მეორე ბუნება იყო. სწორედ ეს ბუნება ათწლეულების მანძილზე აიძულებდა მას მხარი დაეჭირა, პოპულარიზაცია გაეწია, სული შთაებერა ყოველივე ახლისათვის, მოულოდნელისა და უჩვეულოსათვის ხელოვნების ყველა სფეროსა და ყველა მიმდინარეობაში. და ზოგჯერ რაღაც უკიდურესობაშიც გადავარდნილიყო. „მე არ მივდევდი მოდას, — ამბობდა იგი, — მე მას ვქმნიდი და ვტოვებდი, როგორც კი იგი შიის სინათლეს იხილავდა და სხვებს ვაძლევდი საშუალებას მისი მიმდევრები გამხდარიყვნენ“.

მაგრამ კოქტოს ეს პროგრამული, აშკარა განმანახლებლობა შეიცავდა გარკვეულ კონსტანტებს: გემოვნებას, ტაქტს და ზომიერების გრძნობას გამბედაობაში, ცოდნას იმი-სა, თუ „სადამდე შეიძლება შორის წასვლა“ (კოქტო). და რა თქმა უნდა, ჭეშმარიტ ნიჭს,

ეან მარე

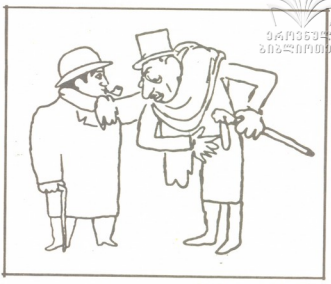


სილამაზის ერთგულებას და ევროპული კულტურის მრავალსაუკუნოვან გამოცდილებას „ორფეოსი“ კოქტოს არა მარტო საუკეთესო ფილმი, არამედ ამ სიტყვების საუკეთესო დადასტურებაც. აქ სიახლეში მარადიულობა გამოსკვივის, ხოლო მარადიულობაში შეიძლება სიახლის აშკარა და მკვეთრი ნიშნების დანახვა. ამ თვალსაზრისით „ორფეოსი“ აჯამებს ევროპული ხელოვნების გარკვეული ხაზის განვითარებას, რომელიც XVIII საუკუნის ჰუმანისტური იდეალების ნიადაგზე აღმოცენებული XIX საუკუნის რეალისტური ხელოვნებიდან (რომელიც ადამიანის ცხოვრებას განიხილავდა, როგორც კერძო შემთხვევას), ისტორიული სპირალის ხალ ხვეულზე სამყაროს მითითურ და მითოლოგიურ აღქმას დაუბრუნდა.

XX საუკუნის ხელოვნების გზებზე მითოლოგიამ თავისი „გამოსაცნობი ნიშნები“ დააყენა. ფილმ „ორფეოსის“ გასაგებად ამას ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს, იმიტომ, რომ პირველი ხელოვანი, რომელმაც თავისი ცხოვრებიდან ხელოვნება შექმნა, იყო ორფეოსი — ყოველ შემთხვევაში XX საუკუნის ადამიანთა აღქმაში. თუმცა უფრო ადრეულ საუკუნეებშიც წარმოითქმებოდა სიტყვა „ორფეული“, უკვე არსებობდა ეს ცნება.

კოქტომ მიაგნო თავისი დროისათვის უმნიშვნელოვანეს ფუნდამენტურ სახეს, ფუნდამენტურ თემებს, რომლებმაც განსაკუთრებული სიძლიერით ომის შემდგომ პირველ წლებში გაიყვარეს. „ორფეოსი“ ხომ არის ფილმი წინააღმდეგობაზე და სიკვდილზე გამარჯვებაზე, გარკვეული თვალსაზრისით კი არავითარი სხვა გამარჯვება არ შეიძლება იყოს სიკვდილზე გამარჯვებაზე დიდი. და თუკი ეს გამარჯვება მოპოვებულია — იგი მოპოვებულია სამარადეამოდ.

აღორძინებულმა მითმა ორფეოსზე მოგვცა არა მარტო მხატვრული სახე, არამედ ის იყო მაცოცხლებელი „ცერა“ XX საუკუნის ადამიანისათვის, ვინაიდან XX საუკუნის ყველა სხვა მითი ძირითადად ადამიანს „გულხელს აკრფინებს“ ბოროტების გარდუვალობის წინაშე. XX საუკუნის მითოლოგია რეალობასთან მიმართებაში უფრო პესიმისტური, უფრო „მხდალი“ აღმოჩნდა, ვიდრე აღორძინებული მითოლოგიური ცნობიერება. ვიდრე ძველი მითის გამოყენება. ეს მითი იძლეო-



პიკასო და სტრაჟინსკი

და სასიცოცხლო ძალას, იყო ჰომინი სიცოცხლის და ამკვიდრებდა სილამაზის ძალასა და სამყაროში პოეტის განსაკუთრებულ როლს. შემთხვევითი არ არის, რომ სიკვდილის ანგელოზი ერთებიანი ამბობს ფილმში, რომ ორ „სამყაროს შორის არცერთში არ არის საქმე უფრო მნიშვნელოვანი, ვიდრე პოეტის გაცოცხლება“.

კოქტო გულხმვიერად მიუხვდა და გადმოცვა ის კანონზომიერებანი, რომლებმაც პრაქტიკული დადასტურება ჰპოვეს ფილმის შექმნამდე სულ რამდენიმე წლით ადრე, კერძოდ: XX საუკუნეში საკონცენტრაციო ბანაკებს სულიერად გაუძღეს მხოლოდ იმათ, ვინც ერთგული დარჩა თავისი თავისა, იმ სახისა, რომელიც პოეტს პოეტად აქცევს, გმირს — გმირად, ადამიანს — ადამიანად.

ამ ფილმის ძალა იმაშია, რომ კოქტო თავისი თავისი იდეალებისა და წარმოდგენების ერთგულია. ეს არის სურათი ხელოვნების მაცოცხლებელ ძალაზე, იმაზე, რომ ხელოვნება სამყაროს იდუმალი ხმებისთვის ყურისგდება; იმაზე, რომ მხატვრის, პოეტის, მომღერლის მეუფე და გამგებელი თავად მხატვარი, პოეტი და მომღერალია. ყველაფერი უძღურია: უძღურია სიკვდილი, უძღურია სიძულვილი — აი სიყვარულს კი შეიძლება ჰქონდეს მეუფება.

იგი შეიძლება მოკვდეს, იგი შეიძლება სხვა ადამიანის დარად, სიცოცხლეს გამოასალმონ, იგი შეიძლება სიკვდილის ბანაკში აღმოჩნდეს და არც ჰქონდეს უკან დაბრუნების იმედი, მაგრამ იგი ორფეოსად დარჩება.

ამაშია საქმე. მისი მეტაფიზიკური, პოეტური არსი დაურღვეველი რჩება.

„ორფეოსი“ იყო „წინააღმდეგობის“ სულიერი, ფიზიკური და პოლიტიკური გამოცდილების შედეგების შეჯამება, საყოველთაოდ ცნობილ მითში მისი „შეფუთვა“, უნდა აღინიშნოს, რომ ორფეოსის მითით კოქტოს დაინტერესებაში, ხელოვნებისა და სიკვდილის თემისადმი მისი განსაკუთრებული მიდრეკილების გარდა, ილანდება პარიზის ლიცეუმის — კონდორსეს მოსწავლის გემოვნებაც. ამ მითის დახმარებით კოქტო გაშთვრავს მოდელებს, რომლებიც თანამედროვე ადამიანს რთულად ეჩვენება, მარტივი და გასაღები ძეკლბერძნული „გასაღების“ დახმარებით ხსნის მათ.

აი, რას ამბობს თვით კოქტო ამ ფილმზე: „მე ვიღებ რამდენიმე მითს და ვაჯვარდინებ მათ. მითს ანტიკურს და მითს თანამედროვეს. დრამას ხილულისა და უხილავისა. ორ სამყაროს, რომელთაც არ ძალუძთ ერთმანეთში შეღწევა, მაგრამ ცდილობენ ამ ურთიერთშელწევის განხორციელებას. ამის შედეგად უხილავი სამყარო ხილული ხდება, იმ ზომამდე ადამიანურდება, რომ დალატობს თავის არსს, ხოლო ხილული სამყარო აღწევს უხილავში, მაგრამ მას არ ეთქვიფება. ორფეო-

სის სიკვდილი აღმოჩნდა ჯამუში ვალის მდგომარეობაში, რომელსაც შერყევარდება ის, ვისი თვალთვალეც უბრძანეს, ამიტომაც მას გაასამართლებენ. განაჩენის გამოტანის შემდეგ იგი ერთგვარად ხელ-ფეხშეკრული რჩება და მასზე მეთვალყურეობას დააწყებენ. ამ მეთვალყურეობის უღელქვეშ იგი თავის თავს გამოუტანს განაჩენს იმ ადამიანის გულისათვის, რომელიც მან უნდა დაეკარგოს, ადამიანი გადარჩენილია. სიკვდილი იღუპება, ესაა მითი უკვდავებაზე“.

ყველა თავის გამონათქვამსა და წერილში კოქტო ცდილობს ხაზი გაუსვას, რომ „ორფეოსი“ არ არის ნაწარმოები გათვითცნობიერებულთათვის. „მსურდა ფუჭი ფილოსოფოსობისაგან თავის არიდებით, შევხებოდი ყველაზე მნიშვნელოვან პრობლემებს... რაც უფრო უახლოვდები საიდუმლოებას, მით უფრო მნიშვნელოვანია იყო რეალისტი“. ამგვარი დაჩემება შეიძლება გულუბრყვილო და სსასაცილოც კი მოგეჩვენოთ, თუკი არ გავითვალისწინებთ... თვით ფილმს, მის სილამაზეს, მის პოეტურ თემათა სიხცხადეს.

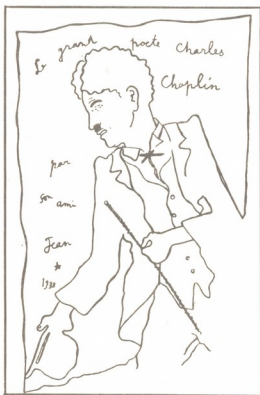
ურთულესი ამბები მასში გამოხატულია უბრალოდ, ჰარმონიისა და თანაზომიერების იშვიათი გარბობით.

კოქტომ ორფეოსის მითი დაამუშავა ორა მიმართულებით: ერთი მხრივ, გააჯერა თანამედროვე დეტალებითა და ზოგჯერ ყოფითა წვერილმანებით, უმნიშვნელო მოქმედებებით, იუმორისტული, დამამდაბლებელი, დაშამიწებული დაზუსტებებით (პოლიციის უბანი, ორფეოსისა და ევრიდიკეს ბინაში შეპარული ჟურნალისტი, ევრიდიკე, რომელიც „სიკვდილის ქვეყნიდან“ მისი პირველი დახსნის შემდეგ მაგდის ქვეშ ემალება ორფეოსს), მეორეს მხრივ, კი ზედმიწევნით დაამუშავა სიმბოლური რიგი, რომელიც უკიდურეს გამომსახველობამდე მიიყვანა.

ტარკოვსკის „სტალკერამდე“ დიდი ხნით ადრე ეან კოქტომ „ორფეოსში“ გადაიღო „ზონა“, რომლის იღუმალემა და ფანტასტიკურობა მდგომარეობს არა ცხოვრების ზონისაგან გარეგან განსხვავებაში, არამედ შინაგან კანონთა ცვლილებაში. კინოფანტასტიკის აღმავლობამდე გაცილებით ადრე გადაიღო „კოსმიური“ ქარი, რომელიც სიკვდილის სამყოფელში მეუფეობს.

ამასთანავე, ფილმზე მუშაობისას კოქტო

ჩაბლო ჩაბლონი



ყოველმხრივ ცდილობდა თავი აერიდებინა „ფანტასტიკური“, ირეალური სამყაროს შექმნისაგან. „ორფეოსი“ უნდა ყოფილიყო რეალურ გარემოში გადაღებული ირეალური ფილმი“. — განმარტავდა რეჟისორი.

ომისა და გერმანელთა ოკუპაციის შემდეგ დარჩენილი ნანგრევები დაეხმარა მას განსაკუთრებული დეკორაციებისათვის საჭირო დიდი ხარჯების გარეშე შეექმნა „სიკვდილის ქვეყნის“ უაღრესად გამომსახველი სურათი. სენ-სირის — ცნობილი სამხედრო სკოლის (რომელშიც სწავლობდა ნაპოლეონ ბონაპარტი) დანგრეული და გადაშვარი კედლები უველაზე საუკეთესო ადგილი აღმოჩნდა ქვეყნელის. „სიკვდილის ზონის“ გადასადებად.

„ესაა ადამიანურ ჩვეულებათა ნანგრევები ზონა, რომელშიც სულებმა ვერ მოასწრეს ბოლომდე განრიდებოდნენ იმას, რაც სულ ახლახან მათი გარსი, ცხოვრებაში მათი ფორმა და „ჩვეულება“ იყო“. — კოქტოს ეს სიტყვები მხოლოდ მისი ფანტაზიით კი არ იშვა, არამედ ნაპარნახევი იყო სენ-სირის დანგრეული დერეფნებით, რომლებითაც მის ფილმში სიკვდილის ანგელოზს — ერთეუბის ორფეოსი მიყავს.

„როდესაც რეალისტურ ნაწარმოებს იღებთ, ციფრები წესრიგში მოდიან ყოველგვარი სიართულის გარეშე, უბრალო მათემატიკურა კანონების ძალით. მაგრამ თუკი თქვენ იგონებთ არარეალურ რიტმს, აუცილებელია ამ ციფრების კომბინირება და მათემატიკური მოქმედების მოწესრიგება. უმცირესი შეცდომა თქვენს ნაწარმოებს „ფანტასტიკურად“ აქცევს, მე კი არ მომწონს ფანტასტიკა, რადგან უძლურად ვთვლი მას. „ორფეოსი“ შეიძლება მოგწონდეს ან არ მოგწონდეს, მაგრამ თუკი თქვენ ფილმის მექანიზმს ზედმიწევნით შეისწავლთ, ვერაფერს დაუჭერებულს მის დეტალებში ვერ აღმოაჩენთ, მთლიანი დაუჭერებლად მოეჩვენება მხოლოდ იმას, ჟინე სამყაროში, გარდა საკუთარი პერსონისა და თავისი ოთახის ოთხი კედლისა, ვერაფერს ხედავს“.

არაფერია გასაკვირი იმაში, რომ კოქტო, რომელიც თავის საბალეტო დაღმებში გამოდიოდა არა მხარტო როგორც სიუჟეტების ავტორი და მხატვარი, არამედ როგორ „ექვსელის“ ახალგაზრდა კომპოზიტორთა შთამავგონებელი, თავის ფილმებშიც თავისუფ-



ორფეოსი თავი

ლად იყენებდა მუსიკას. „ორფეოსისათვის“ მან ჩაწერა კატრინე დიუნჰემის საესტრადო ორკესტრის დოლის ხმა და შეაერთა ეს ჩანაწერი ჟორჟ ორიეს პარტიტურასთან ისე, რომ ზოგჯერ მხოლოდ დოლი აუღერებელიყო. ამგვარად, კოქტომ გამოიყენა ლუის ბუნიუელის მიერ ჯერ კიდევ 1930 წელს „ოქროს საუკუნეში“ აღმოჩენილი და შემდეგ „ნაზარინში“ გამოყენებული შესანიშნავი დრამატული ეფექტი, რომელსაც ქმნის კადრს უკან გამოსახულებასთან კონტრასტულში მქლევი დოლი. მიუხედავად ამისა, განსხვავება საგრძნობი იყო: ბუნიუელმა ორივე ფილმისათვის ჩაიწერა იმ დოლის ხმა, რომელიც ყოველ წელიწადს ქლერს მის მშობლიურ კალენდარში ენების პარასკევის რელიგიური პრაქტიკის დროს, კოქტომ კი მსგავს რეჟულტატს გონებაშეხილური მუსიკალური „კოლაჟის“ გზით მიაღწია.

კოქტო არ კეკლუცობდა, როცა ამბობდა, რომ კინო მისი პროფესიული მოღვაწეობის სფერო არ არის, რომ არაფერი აიძულებს ერთი მეორის მიყოლებით გადაიღოს ფილმები, ეძებოს მსახიობები როლების შესასრულებლად და შეთხზას როლები გარკვეული მსახიობებისათვის. მით უფრო გასაოცარია ამ ფილმისათვის მსახიობთა უცხო-მელი და ბედნიერი არჩევანი. ძნელი წარმოსადგენია, რომ სიკვდილის როლზე „ორფეოსში“ (ხოლო შემდეგ — „ორფეოსის ანდერძ-

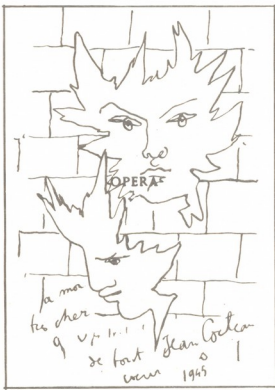
ში“ მარია კაზარესის ნაცვლად კოქტოს შეედლო აერჩია სხვა — რაგინდ მშვენიერი, მაგრამ სხვა შემსრულებელი. ამ მსახიობის ძალა და ტალანტი აღფრთოვანებას იწვევს. ტემპერამენტი და გრძნობათა სიღრმე გვაძიფლებენ ვუწოდოთ მას დიდი მსახიობი. უჩვეულოდ გამომსახველი გარეგნობა, პლასტიკურობა, ელეგანტურობა, თვალები, ხმა, ექსტერიონიერი სიზუსტითა და სილამაზით რომ გადმოსცემენ სინაზესა და მრისხანებას, მშრალ საქმიან ანგარიშსა და ბობოქარ ენებას, სიყვარულსა და სიძულვილს, კეთილშობილებასა და უბირ უსახურობას, განსაკუთრებულ ადგოს მიუჩენენ მას ეკრანული საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორიაში.

არსებითად, მარია კაზარესისა და ფრანსუა პერიეს (ერთებიზი) წინაშე ერთნაირი ზეამოცანა იდგა და მიზნისათვის ორივეს მსგავსი საშუალებებით უნდა მიეღწიათ. მათ პერსონაჟებში სიყვარულს, სინაზესა და სითბოსაც კი უნდა გაერღვია სიცივის ხელშესახებით გარსი, სარკის ცივი ზედაპირივით რომ ეღობებოთ. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ფილმისათვის ესოდენ მნიშვნელოვანი და მრავალჯერ გამოყენებული პლასტიკური მოტივი სარკისა, რომელშიც გადის სიკვდილი, მსახიობებს უნდა გაეთამაშებინათ როგორც რალაც შინა-

განი წინააღმდეგობა, რომელიც მათ პერსონაჟებს უნდა გადაეღობათ. გადაუჭრებელად შეიძლება ითქვას, რომ ფილმის სპერსონაჟის ცეფციონისათვის ერთ პარტიზორის წარმატება მეორისაზე იყო დამოკიდებული. მარია კაზარესი და ფრანსუა პერიე სამსახიობო საქმეში — კოქტოს მიერ დამატებული მითოლოგიური სიუჟეტის პერიპეტიათა განხორციელებაში ისეთივე თანამზრახველები აღმოჩნდნენ, როგორც მათ მიერ განსახიერებული პერსონაჟები.

მაგრამ სიკვდილი უღმობელოა, სისასტიკე „ორფეოსში“ გადმოცემულია არა მარტო ბრწყინვალე სამსახიობო ხერხებით, არამედ კინემატოგრაფიული თხრობის რიტმითაც. სიკვდილი მუდამ ჩქარობს, აჩქარებს თავის თანამშრომლებს, თავად მან კარგად იცის თავისი საქმე და ნებისმიერი მოუხერხებლობა, შეჩერება, გაკვირვების უნარი — ყველა ეს ადამიანური თვისება მის უძმაყოფილებასა და მრისხანებას იწვევს. შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ ორი მოტივი — ორფეოსი და სევესტი ყველაზე ხშირად აღიზიანებენ მას და მის დამცინავ ღიმილს იწვევენ, არც ისაა შემთხვევითი, რომ მის ბრძანებებს შეძახილი „ჩქარა! ჩქარა!“ ენაცვლება. მას არ უყვარს ლოდინი, მან არც კი იცის რა არის ეს, მანამ, ვიდრე შეყვარებული ქალის მდგომარეობაში არ აღმოჩნდება, საყვარელ მამაკაცთან შეხვედრას რომ ელის, და როდესაც ერთებიზს მეორედ მიყავს ფიცის დამრღვევი ორფეოსი ბნელიეთის სამეფოში, სიკვდილი ტანჯვით გაანდობს სევესტს: „პირველად გავიგე რა არის დროის ცნება. ალბათ საშინელი რამ არის ადამიანებისათვის — მოლოდინი!“

კრებულ „ორფის“ ყდა



მარია კაზარესი — მისი მუშაობის შედეგი ამას ადასტურებს — უნატოვს წვრილმანებამდე გრძნობდა რეჟისორის ჩანაფიქრს, „სიკვდილი, რომელიც ორფეოსს ემუქრება, — უზიარებდა მსახიობი თავის მოსაზრებებს კრიტიკოს პიერ ლუპრონს — ორსაბა პერსონაჟია: ერთი სახე — დისციპლინა და ძალაუფლება, მეორე — სინაზე, სიკვდილი — თავისებური ჩინოვნიკია, მოხელეა, რომელიც ისეთივე მომთხვენელობით გასცემს ბრძანებებს, როგორითაც თავად მას, აიძულებენ იყოს მორჩილი. აქედანაა პერსონაჟის სიმკაცრე და გულჩათხრობილობა. მაგრამ

სიყვარული მოალობს მას, მიკელონის გზადან გადაახვევინებს“.

იგი დიდებულია სცენებში, სადაც სიკვდილის სამეფოს მექანიკური წესებისადმი მორჩილი იცვამს ხელთათმანებს და უბრალო მოკვდავთათვის უხილავ თავის საზარელ საკმეს განახორციელებს. იგი დიდებულია სამართლოზე, სადაც მას და ერთებისგან გამოიძახებენ მოვალეობის დარღვევისათვის და სადაც მოსამართლეთა კითხვაზე: „გიყვარათ თუ არა ორფეოსი?“ — იგი უშიშრად პასუხობს: „მიყვარს“ და მისი მონა ერთებივრად გამოტყდება ევრიდიკესადმი მემამბოხურ სიყვარულში. მაგრამ მარია კაზარესის ტრაგიდიული ხელოვნება უმაღლეს მწვერვალს აღწევს ფინალურ სცენაში, როდესაც მისი გმირი გადაწყვეტს პოეტს სიკოცხლე დაუბრუნოს და თხოვს ერთებივრად და სეკუნდს და ეხმარონ მას ამ მემამბოხურ საკმეში, რომელიც არღვევს იმ სამეფოს კანონებს, სადაც მხოლოდ და მხოლოდ წესების დაუყოვნებელი შესრულება განაპირობებს მის ძლევამოსილ მეუფეობას.

მიერ ლებრონი, რომელიც ამ ეპიზოდის გადაღებას ესწრაფებოდა, „ასე გადმოსცემს მარია კაზარესის თამაშით მიღებულ შთაბეჭდილებებს: „მხრებში გამართული, კედლისაკენ თავგადავდებული მარია კაზარესი ლაპარაკობს, ყვირის, ხმა უკანკალებს, ტრანსში მყოფი, იგი მთელი ტანივცანცაბებს და მისი გამოჩენა თეატრ „მატიურენის“ სცენაზე „დეირდრე — ქალათა ქალიშვილის“ მაყურებლებს ერთმანეთს გვრის, დაწვებზე ცრემლები ჩამოსდის, ხმა ქვითინისაგან უწყდება. ისმის ერთებივისადმი მოწოდება... „სდექ!“ მაგრამ ჩვეულებრივი ბრძანება არ არღვევს სიჩუმეს. თან კოქტო ელდნააცემივით ტოვებს გადასაღებ მოედანს... „რა მსახიობია!“ — ჩურჩულებს იგი“.

ესპანელი რესპუბლიკელი — მინისტრის სატიკაო კასარეს კიროვის სრულიად ნორჩი ქალიშვილი მარია კაზარესი, ფრანკოს გამარჯვების შემდეგ მშობლებთან ერთად სამშობლოდან გადაიხვეწა. იგი სწავლობდა პარიზის კონსერვატორიაში. შემდეგ თამაშობდა პარიზის სახელგანთქმული თეატრების — „მატიურენის“, „ებერტოს“, „მადლენის“, „ნოქტამბიულის“, „კომედი ფრანსეზის“ სცენებზე. სანამ თან ვილარის ეროვნული სა-



რომან „საშინელი ბავშვები“ ილუსტრაცია

ხალხო თეატრის წამყვანი მსახიობი არ გახდა.

საფრანგეთის ერთ-ერთმა უდიდესმა ტრაგიკულიმა მსახიობმა სულ რამდენიმე ფილმში მიიღო მონაწილეობა: მარსელ კარნეს „ქანდარის შვილებში“ მან ითამაშა ნატალი — ბატისტ დებიუროს მეუღლე. იგი არ იყო ფილმის გმირი, ისევე, როგორც არ მეუფებდა საყვარელი მეუღლის გულში. მაგრამ ეკ პრევერის მიერ შეთხზულ და მარსელ კარნეს მიერ დადგმულ სასიყვარულო სამკეთხედში, რომელშიც მას მოსიყვარულე ცოლის არამომგებიანი ადგილი ეკავა, ნატალი მნიშვნელოვანი ფიგურა იყო.

ერთდროულად მარია კაზარესმა ითამაშა მთავარი როლი რობერ ბრესონის ფილმში „ბულონის ტყის მანდილოსნები“, მოგვიანებით იგი წარმოსდგა ჟინა სანსევიანის როლში კრისტინ-ჟაკის სურათში „პარმის სავანე“. აქ მისი პარტნიორი იყო ევარა ფილიპი, რომელთანაც ერთად შემდგომში არაერთხელ გამოსულა სცენის ფიციარაზე. საბჭოთა ეკრანებზე დიდი ხნის წინ გადიოდა კიდევ ერთი ფილმი მისი მონაწილეობით — „ჩრდილი და სინათლე“.

მარია კაზარესი დღემდე ბრწყინავს სცენაზე, მაგრამ კინოში გადაღება მან დიდი ხანია შეწყვიტა. მისი უკანასკნელი ფილმი იყო „ორფეოსის ანდერძი“ (1959), სადაც მან



„მე თქვენთან ვარ“

კვლავ სიკვდილის როლი შეასრულა, ხოლო ორფეოსი თავად კოქტომ განსახიერა.

„ორფეოსში“ კოქტოს წინაშე მრავალი რთული ამოცანა იდგა, მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მათ შორის ერთი იყო: როდესაც ააღორძინებ ძველ მითს ცნობილ თრაკიელ მომღერალზე, ათანამედროვებ მას და ამით სახიფათო ზღვრამდე „შლი“ მას, აუ-

თეატრ „ამბასადორის“ აფიშა



ცილებლია, რომ პერსონაჟთა შინაგანი სისავსემ არ გამოიწვიოს ეჭვი, ორფეოსი უნდა იყოს ორფეოსი, სიკვდილი — სიკვდილი.

მსახიობთა შეუცთომელი შერჩევითა და მოულოდნელი გააზრებით კოქტო ამ პრობლემის სრულ გადაწყვეტას მიუახლოვდა. კოქტომ შეარჩია არა უბრალოდ ნიჭიერი აქტიორები, არამედ უნიკალური, არაორდინარული, განუმეორებელი გარეგნობის მქონე მსახიობები. უნიკალურობის ნიშნების ხაზგასასმელად მნიშვნელობა ჰქონდა ყველაფერს: მარია კაზარესის თმისა და თვალების ფერს. ჟან მარეს სიმალესა და ათლეტურ აღნაგობას. ჟან მარე ფილმის დანარჩენ პერსონაჟებზე ოდნავ მაღალი და მსხვილია, მას აქვს უზარმაზარი, თითქოს მოქანდაკის მიერ გამოძერწილი თვალები. მარია კაზარესიც უბრალოდ პერსონაჟი კი არ არის, არამედ სტიქიაა, რომელიც იძენს ფორმას, სიყვარულის უნარის მქონე ქალი ხდება. და მაშინ შეიძლება დაიჯერო, რომ ასეთი პერსონაჟების სიყვარულს ძალუძს სიკვდილის დათრგუნვა, შეიძლება დაიჯერო, რომ სიყვარული იმდენად ძლევაშისილია, რომ სიკვდილსაც აიძულებს შეიყვაროს და არა უბრალოდ „დაეხმაროს“ შეყვარებულებს ან გულაჩუყებულმა უკან დაიხიოს მათ წინაშე. ყველა განუყოფელი, ყველაზე ძლიერი კავშირები ამ ფილმში იმყარება სიყვარულს — ეს კავშირები, ერთხელ აღმოცენებულნი, აღარ დაიშლან. ამიტომაც მთავარი არჩევანი თითოეული მთავანისათვის კეთდება ოთახში მოსამართლეთა წინაშე, როდესაც მეფის ასული-სიკვდილი და მძღოლი ერთებიანი აღიარებენ თავიანთ სიყვარულს ორფეოსისა და ევრიდიკეს მიმართ.

ჟან მარეს ნაცნობობა უკვე სახელგანთქმულ ჟან კოქტოსთან დაიწყო მისი „ოდიშოს მეფის“ რეპეტიციიდან 1937 წელს. ოდიშოსი მარემ განსახიერა კოქტოს უკანასკნელ ფილმში „ორფეოსის ანდერძი“.

კოქტოსთან შეხვედრა უმნიშვნელოვანესი მოვლენა იყო ჟან მარეს ცხოვრებაში. მალე მსახიობმა მიიღო მთავარი როლი დრამატურგის მეორე პიესაში — „მრგვალი მაგიდის რაინდები“. ამ წარუმატებელი სპექტაკლიდან, რომელშიც მარემ მაშინ უკვე ცნობილი ჟან-პიერ ომონისათვის განკუთვ-

ლევან ჭოლოშვილის მხატვრული სამყარო*

ლიანა მამალაძე-ანთელავა



ოდესლამ ჭარვასლად განკუთვნილი შენობა, დღეს კი მასში მოწყობილი თბილისის სახელმწიფო ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მუზეუმი, უკვე კარგა ხანია იზიდავს ძველი თბილისის ეგზოტიკის მოყვარულთ. უკანასკნელ ხანს კი აქ მოწყობილ საგამოფენო დარბაზში ახალგაზრდა ქართველ მხატვართა ნამუშევრების გამოფენებმა დაიღო ბინა.

ამჯერად დარბაზში ლევან ჭოლოშვილის ნამუშევართა ექსპოზიციას, ნესტის ლაქებით დაფარული ბათქაშამოყრილი კედლები, ქვის გათლილი ფილებით მოკირწყლული იატაკი, დარბაზის შუაგულში გადახურვის საყრდენი სვეტები, ამოქოლილი ფანჯრები, ნესტისა და საღებავის სუნნი და მიწისქვეშეთის შეგრძნება — ამგვარ იმპროვიზირებულ საგამოფენო დარბაზშია წარმოდგენილი ექსპოზიცია, რომელსაც წინასწარ გაუაზრებელი, დაუდევარი ხასიათი აქვს, ხშირად ჩარჩოსა და გაფორმების გარეშე, ზოგჯერ პირდაპირ ლურსმნით კედელზე მიკედებული მხატვრული ტილოები — ყოველივე ეს უცნაურ, უჩვეულო განწყობილებას ბადებს. ამ გარემოში მოხვედრილნი უნებლიედ მხატვრის მიერ წარმოდგენილ არანაკლებ უცნაურ, გასაკვირ

და ამავე დროს, თითქოს კარგად ნაცნობ და ახლობელ სამყაროში ხვდებიან.

ნიშებს შორის კედლის შვერილებზე მიყუდებული ქართველ მეფეთა პორტრეტები თითქმის ნატურალური ზომისა, ნიშებში კი ძველებური ქართული ოჯახების ჩვეულებრივ პორტრეტები, საისტორიო და რელიგიურ თემებზე დაწერილი სურათები. მხატვრის მზერა წარსულისკენაა მიპყრობილი. მან აწმყოში თითქოს ვერც თანამოაზრე პოვა და ვერც სიმშვიდე. დღევანდლობაში მას არაფერი აკმაყოფილებს: არც სოციალური, არც სულიერი, არც ყოფიერი. იგი მარტოსულია, მეგობრებითა და ახლობლებით გარემოცული მარტოსული. წარსული, განუმეორებლად დაკარგული ქართული წარსული... სადაც ყოველივე გამსკვალულია ღირსებითა და კეთილშობილებით. მხატვარს სტიკვა და აღელვებს ეს განუმეორებლობა, მას ეტრფის და იგი ენატრება. საოცარი ის არის, რომ იმ ეპოქის, იმ დაკარგული ქართული სულის თანამედროვე, სამ ათეულ წელს გადაცილებული ლევანი არასოდეს ყოფილა. როგორც ჩანს, ეს გენეტიკური სევდაა, ავი თუ კარგი, მაგრამ თვითმყოფადი ქართული ხასიათის გამო.

ლევან ჭოლოშვილი იმ თაობას ეკუთვნის, რომელთაც პირობითად ოთხმოციანელებს უწოდებენ. იგი ამ მხატვრების შემოქმედებისათვის დამახა-

* ავტორის თხოვნით წერილი იბეჭდება სარედაქციო და სტილისტური სწორების გარეშე. (რედ.).





საქართველოს სახელმწიფო უწყებების



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ
ՆԱԽԱՐԱՐՈՒԹՅԱՆ



Մանուկ Յաննիսյանի նկար



ხატება



ქალღმერთი პორტრეტები



სამი და



მომენტები



პოლკოვნიკები. 1914 წ.

სიათებელი ძირითადი ტენდენციების მატარებელია, თუმცა ერთგვარად განცალკევებითაც კი დგას მისეული მსოფლხედვისა და მკვეთრად ინდივიდუალური ხელწერის გამო.

ლ. ჭოლოშვილი დაიბადა 1953 წელს, თბილისში, ცნობილ ქართველ მეცნიერთა ოჯახში. მისი მამა, გიორგი ჭოლოშვილი — მათემატიკოსი, დედა, მზია ანდრონიკაშვილი — ენათმეცნიერი. ადრეული ბავშვობიდან ლევანი ხატვას ძალზე დიდ დროს ანდომებდა. ბავშვის მისწრაფება მხატვრობისადმი უყურადღებოდ არ დარჩენილა, პირიქით, მას ახალისებდნენ. ატმოსფერო, რომელიც სუფევდა ამ ოჯახში, დიდ გავლენას ახდენდა მომავალ მხატვარზე. უახლოესი ნათესავები, მხატვრები — ოთარ ანდრონიკაშვილი და შალვა მაყაშვილი — გულსიყუროთ ადევნებდნენ თვალს მის განვითარებას, თუმცა აქტიურად არ ერეოდნენ ამ პროცესში. ლევანს დღემდე კარგად ახსოვს მათ მიერ მიცემული რჩევა-დარიგებები. ამ გარემომ გარკვეული დაღი დასვა კიდევ მისი ჩამოყალიბების პროცესს. ოჯახიდან „წამოიღო“ მხატვარმა მისი შემოქმედების ძირითადი თემატიკაც და ერთგვარი „ნოსტალგია“ საქართველოს კეთილშობილი წარსულისადმი.

საგულისხმოა, რომ ლ. ჭოლოშვილის ბავშვობის ნახატები ყოველთვის დინამიურია. საინტერესოა ათი წლის მოზარდის მიერ შესრულებული კომპოზიცია „ცეცხლისა და ბალახის ბრძოლა“. ბრტყელ ფონზე მწვანე და წითელი ფერის ფიგურები დინამიკურ დეკორატიულ ნახატს ქმნიან, რომელიც ვეაოცებს თავისი მსგავსებით ანრი მატისის ნამუშევრებთან. აღსანიშნავია, რომ აქ არ არის არც მიბაძვა, არც გამეორება. მხოლოდ მხატვრული ხერხების საოცარი მსგავსებაა. თუმცა, ეს ალბათ არც ისე უცნაურია, თუ გავიხსენებთ, რომ მატისის სურვილი (და არა მარტო მისი, არამედ XX საუკუნის დამდეგის მთელი რიგი მხატვრებისა) იყო მიბაძვა ბავშვის ნახატებისა-

დმი ე. ი. სხვაგვარად რომ ვთქვათ, მისწრაფება ფორმის მაქსიმალური გამოხატვისაკენ. ლევან ჭოლოშვილი სიბრტყობრივობისა და დეკორატიულობისადმი თანდაყოლილი ბუნებრივი სწრაფვა. იმ ადრეული ბავშვობის ეტაპზე, ყოველთვის შერწყმულია დინამიკურ კომპოზიციებთან.

სიკაბუტეში ლევანი იწყებს მეცადინეობას ცნობილი ქართველი ფერმწერის გურამ (ხიტა) ქუთათელაძის სახელოსნოში. აქ შესრულებული ნამუშევრები მხატვრული ლირსებებით არ გამოირჩევიან. ისინი გურამ ქუთათელაძის მხატვრული მეთოდის გამეორების ცდას წარმოადგენენ. ამ ორი შემოქმედის მხატვრული ხედვა კი ურთიერთშეთავსებელია. მაგრამ ლევანმა უფრო მეტის სწავლა შეძლო ამ დიდ ადამიანთან და შესანიშნავ შემოქმედთან ურთიერთობისას. უანგარობისა და პატიოსნების, ბავშვური გულუბრყვილობისა და სრული სულიერი გაცემის უნარის მქონე, კეთილშობილებით დაჯილდოებული ბატონი გურამი, ჩვენს პრაგმატულ დროში ბედნიერი გამოჩენისი გახლდათ. ლევან ჭოლოშვილისათვის კი ყველა ეს თვისება მტკიცედ ფეხმოკიდებული მუდმივი ფასეულობა გახდა.

1970 წელს ლევან ჭოლოშვილი შედის თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიაში და ამთავრებს მას 1976 წელს ფერწერის განყოფილებით. აკადემიაში სწავლის პერიოდში შექმნილი მისი ნამუშევრები მხატვრული ლირსებულებით ნაკლებ ყურადღებას იმსახურებენ: ისინი, ძირითადად, რომელიმე მხატვრული სისტემის მექანიკური განმეორებით არის შესრულებული. ამის მიზეზია აკადემიური მეთოდის შეუთავსებლობა ჭოლოშვილის მხატვრულ ხედვასთან. როგორც ცნობილია, აკადემიური სწავლების ძირითადი პრინციპია სიღრმე-სივრცისა და მოცულობის შექმნის ილუზიის გადმოცემის ხერხების დაუფლება, რაც ეწინააღმდეგებოდა მხატვრის ბუნებრივ მისწრაფე-

ბას სიბრტყობრივ-მონუმენტურ-დეკორატიულობისაკენ. დაწყებული, ფანქარით გაკეთებული პირველი ნახატებით, თაბაშირის ფოთლებისა და კლასიკური ქანდაკებების თავებიდან თითქმის აკადემიის დამთავრებამდე, ლევანი ძნელად ეგუებოდა აკადემიური სწავლების პრინციპებს.

სადილომო ნამუშევარში „ვანტანგ მეექვსეს გამოთხოვება საქართველოსთან“ გამოჩნდა მისი გატაცება ისტორიული თემატიკით, რაც შემდგომში საქართველოს წარსულისადმი თავყვანიცემებაში გადაიზარდა. აქვე მინიშნებულია მხატვრის ფორმალურ მისწრაფებათა მიმართულება. ეს თითქმის მონოქრომული, ზეთის საღებავებით შესრულებული ნაცრისფერი ტილო მოზრდილი ზომისაა. ნეიტრალურ ფონზე თითქმის ერთ სიბრტყეშია განთავსებული მრავალფიგურიანი კომპოზიცია. აშკარად უშედეგოა და გამომსახველობას მოკლებული სივრცობრივ-სიღრმობრივი და მოცულობით-პლასტიკური ამოცანების გადაწყვეტა. მხატვარი თითქოს არც ისწრაფვის ამისკენ. პირიქით იგი ბრტყელი, ლოკალური ლაქებით „აგებული“ მოცულობისკენ იხრება. ნამუშევარში იგრძნობა ერთგვარი გაუბედაობა. იგი გარბეულია, ერთი მხრივ, აკადემიური მოთხოვნებით და მეორე მხრივ, მხატვრის ბუნებრივი მიდრეკილებით სხვა, განსხვავებული ფორმალქმნადობისაკენ.

აკადემიის დამთავრების შემდეგ ლევან ჭოლოშვილი ადოლფ ოფჩინიკოვთან ერთად მუშაობს ქართული მონუმენტური ფერწერის რესტავრაციაზე. ბუნებრივია, მხატვარს იტაცებს ეს სამუშაო. აქ იგი პოვებს ბევრ საერთოს, ანლობდეს მისი სულისათვის. შუა საუკუნეების ქართული კედლის მხატვრობაში იგი გრძნობს თავისი ფორმალური მისწრაფებების ფესვებსაც და თანხედრასაც. განსაკუთრებით იტაცებს მას ადრეული პერიოდის, IX-X საუკუნის მონახატულობები: გარეჯი, სა-

ბერეები და გვიანდელი. XIV-XV საუკუნეებისა (კტიტორთა პორტრეტები).

საინტერესოა თვალის გადავება ლევან ჭოლოშვილის თვითმყოფადი სახე-სახარის გენეზისისათვის. მისი სულიერი მასაზრდოებელი უპირველესად ოჯახია და ის სოციალური გარემო, რომელშიც მოხდა მისი „მეს“ ფორმირება.

ჭოლოშვილები იმერეთის აზნაურთა წრის წარმომადგენლები არიან, ანდრონიკაშვილები კი — კახეთის თავადები. დღესაც გატაცებით იკონებს მხატვრის მამა, ბატონი გიორგი, თავისი ბავშვობის წლებს, მოგვითხრობს მათი ოჯახის სიახლოვეზე საჩხერელი თავადების. წერეთლების ოჯახთან იხსენებს მათ ისტორიას, მათ ტრავიკულ ბიოგრაფიებს. გვიხსნის ვინ რითი იყო ცნობილი და გამორჩეული. 1970-იანი წლების მეორე ნახევარში ლევანი აკეთებს პირველ ჯგუფურ პორტრეტებს. ბიძგი ამგვარი პორტრეტების შექმნისა იყო ძველი ფოტო, სადაც ექვსი ძმა ციციშვილია წარმოდგენილი. ფიგურები ერთ რიგშია განთავსებული, რამაც გვიანი შუა საუკუნეების კტიტორული პორტრეტები მოაგონა მხატვარს. აქედან იღებს სათავეს უცნაური, აკვიატებული იდეა ძველი ფოტოსურათების გაცოცხლებისა. მხატვარი შთააგონა ამ ოჯახის ისტორიამ და უეჭველად, წმინდა გარეგნულმა ფაქტორამაც იქონია მასზე ზემოქმედება.

ეს და სხვა მაშინდელი ტილოები შედარებით მეტად ემორჩილება თავის პირველწყაროს: მხატვარს სურათის კომპოზიცია უცვლელად გადმოაქვს ტილოზე, არ ამატებს რასმეს, არ აკლებს და არც გადაადგილებს ფოტოზე გამოსახულ პერსონაჟებს. მიუხედავად ამისა, ფოტოს სრული გარდასახვა ხდება. ამ პირველ პორტრეტში, ძირითადად, უკვე მოცემულია ის მხატვრული მეთოდი, რომელიც შემდგომში პოვებს თავის განვითარებას. სურათი მნიშვნელოვანია. უწინარესად თვითმყოფადი გადაწყვეტით, სადაც ერთ მთლიანობაშია გაერთიანებული მხატ-

ერულ სახეთა ზოგადი პირობითობა და პერსონაჟთა უდაოდ კონკრეტული, ინდივიდუალური დამაჩვენებლობა. ფიგურები გამოსახულია რეალურ გარემოზე მინიშნების გარეშე. ერთიან სიბრტყით ფონზე, რომელსაც ისინი მთლიანად ავსებენ. მათი ამგვარი განსაჯება, თანაც ფორმალურ სტატუალურ პოზებში — წარდგენითობის, მნიშვნელოვანების შთაბეჭდილებას ქმნის. ფიგურები პირობითად, ძალზე ზოგადადაა გამოსახული. სახეთა ნაკეთები, ისევე, როგორც სხეულის ნაწილები, მხოლოდ მინიშნებულია. გამოსახულება მაქსიმალურადაა ვაუბრალეული, მაგრამ ამ სიძუნწის, ლაკონიურობის მიუხედავად, თვითიული პერსონაჟი საკმაოდ ზუსტად არის ვადმოცემული. გამოსახულის ინდივიდუალური ხატი იქმნება არა ადამიანის რეალურ ნიშან-თვისებათა ილუზორული მიბაძვის ხერხებით, არამედ ამ ნიშან-თვისებათა ტრანსფორმაციით, ამა თუ იმ ნიშნის უტრირებით, დეფორმაციით, ფორმის სტილიზაციით, იმგვარად, რომ მასალა, სახვის საშუალებები, იქნება ეს ხაზი, ლაქა, სიბრტყე თუ სხვა, ერთდროულად „გამიშვლებულიც“ იყოს და სახის ან სხეულის რომელიმე ნაკვთადაც აღიქმებოდეს. ამგვარი თამაშით (მაგ. ლაქა — სახე, ხაზი — წარბი ან უღეაში, შავი საღებავის სამკეთხედი — წვერი და ა. შ.) რაც, თავისთავად, ნიშნის სიზუსტეს, მის გამახვილებას ემსახურება, მიიღწევა ძლიერი სახვითი დამაჩვენებლობა და ესა თუ ის კონკრეტული ნიშან-თვისება უფრო გამაფრებულად წარმოგვიდგება. მხატვარი კომპოზიციური აგების რამდენიმე ხერხს იყენებს. ყოველი მათგანი უჩვეულო და არასტანდარტულია. იგი აგებულია არა კლასიკური კანონების მიდევნებაზე, არამედ ინტუიტური მხატვრული ალღოთა მიგნებული. მხატვრულ რიტმთა სიმრავლე იცავს სადა ლაკონიურ ფორმას ერთმნიშვნელოვანებისაგან. მცირე ფორმათა არარეგულარული, თუ შეიძლება ასე ით-

ქვას, ცხოველხატული რიტმი ამდარებს, აცოცხლებს მკაფიო ფორმას. სტატიკას და ზოგად კომპოზიციურ რიტმს. ასე იქმნება მხატვრული გამომსახველობის სიმდიდრე. დროთა განმავლობაში, ამ პირველ მცდელობასთან შედარებით, თანდათანობით გაიზარდა საოცარი ლაკონიზმის ფარგლებში მხატვრის მუდმივი, მრავალფეროვანი იმპროვიზაციის უნარი, რაც მისი შემოქმედების ერთ ყველაზე უფრო დამახასიათებელ თვისებად იქცევა. ამ პორტრეტს მოჰყვება ძმები ციციშვილების პორტრეტების მთელი სერია. შემდეგ — „საჩხერის საზოგადოება“ (1979). უფრო გვიან კი ასევე ჭგუფი პორტრეტებისა, სადაც ჩნდება ახალი პერსონაჟი, მხატვრის ახალი გატაცების წყარო — მისი ბიძა ლადო ნიყარაძე. იგი 20-იან წლებში იტალიაში იღებდა უმაღლეს განათლებას. უსახსრობის გამო „ფიატის“ ფირმას რეკლამას უწევდა და მილანში მოწყობილ ავტორალიშიც ღებულობდა მონაწილეობას. აი, ეს საინტერესო პიროვნება ხდება მხატვრის რამდენიმე სურათის შექმნის სტიმული (1978). ამ პერიოდიდან იწყება გამოგონილის შემოტანა მხატვრულ ტილოში. ლ. ჭოლოშვილი თავისუფლად გადაადგილებს პერსონაჟებს, ამატებს ან გამოიზნულად ამცირებს მათ რაოდენობას. ერთი და იგივე პირი ხშირად ერთ სურათზე რამდენჯერმე წარმოგვიდგება სხვადასხვა ასაკში: ბავშვობაში, მოწიფულობასა და მოზუცებულობაში. ერთ სურათში ხდება რამდენიმე ფოტოს კომბინაცია აქედან მოყოლებული ლ. ჭოლოშვილის მხატვრული სამყარო თავისუფლად იწყებს სუნთქვას. თუ პირველ ტილოებში, მიუხედავად ყველა მხატვრული ღირსებებისა, მაინც იგრძნობოდა ერთგვარი დამაბულობა, დაჭიმულობა, დროთა განმავლობაში თავისუფლება მატულობს. ამასთან, ამ ეტაპზე შექმნილ პორტრეტებში (80-იან წლებამდე შექმნილ სურათებში) აღინიშნება სტილისტური დიფერენციაცია, იმისდა

შესაბამისად, აკეთებს იგი ევროპულ თუ ქართველი საზოგადოების სურათებს. ამის კარგი დემონსტრაციაა ორი ჯგუფური პორტრეტი „საჩხერის საზოგადოება“ და „ლაღო ნიყარაძე მილანში“. პირველს უფრო ქართული ელფერი დაჰკრავს. იგი უფრო მონუმენტურია, სტატიკურია, შედარებით უფრო სადა, ლაკონიური, თითქოს მეტად „ასკეტური“ ფორმით ხასიათდება. ეს თვისებები კიდევ უფრო მეტად ახასიათებს „ძმები ციციშვილებს პორტრეტს“. „ლაღო ნიყარაძე მილანში“ — ნაკლებ მკაცრია, დემონსტრაციული თვისებებითაა. ნაკლებია ორნამენტული დეკორით და მეტად დეკორაციულია ფორმა. აქ მეტი მოძრაობაა, რომელიც იქმნება როგორც ლაქათა დინამიკით, ასევე კომპოზიციური წყობით, რის გამოც ციციშვილების პორტრეტთან შედარებით იგი ნაკლებ მონუმენტურად არის. ამ უკანასკნელში თითქოს მეტი „ფანდია“, თამაში, რასაც ფორმათა გაზრდილი მრავალგვარობა ქმნის. ამგვარად, ქართული, უფრო ასკეტური სახის ნაცვლად ევროპული გარემო, ევროპული სულის უფრო მოძრავი, თავისუფალი, ცხოველსტული სახე იქმნება. ძველი საქართველოს ხატი ყოველთვის უფრო განყენებულია და ევროპულისა კი — მეტად კონკრეტულ-სახვითი. ამ ორი მხარის ასეთი მძაფრი შეგრძნება გვიჩვენებს ლევან ჭოლოშვილის უტყუარ ალლოს, სტილის გრძნობას. ამასთან მხატვრის შემოქმედების ამ ადრეულ ეტაპზე ამ ორი ხასიათის, ორი სულის, ასე გვერდიგვერდ არსებობა მიგვანიშნებს მისი შემოქმედების ორ წყაროზე. ორ ხაზზე, რომელიც ასაზრდოებს მის თვითმყოფად მხატვრულ ფორმას: ერთი მხრივ, ქართული, ძალზე ზოგადად: საერო მინიატურა (რომელიც ირანული მინიატურის გავლენას ატარებს), შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური ფერწერა და ე. წ. „თბილისური პორტრეტული მხატვრობა“ და ასევე ზოგადად — მეორე მხრივ.

ევროპული მიმდინარეობები: ფოვიზმი, კუბიზმი ან ცალკეული მხატვრები: ტულუზ-ლოტრეკი, მატისი, მოდილიანი, პიკასო. არ შეიძლება არ აღინიშნოს, რომ XX საუკუნის დამდეგის ევროპული ხელოვნება, მისი ცალკეული მხატვრები თუ მიმდინარეობანი, დაეწაფა აღმოსავლური ხელოვნების ძირებს, რომლებიც მასობრივად იჭრება ამ პერიოდის ევროპულ მხატვრობაში. შეიცვალა ხელოვნების არსიცა და მიზანიც: ევროპულმა ხელოვნებამ უარი თქვა სამყაროს ილუზორულ ასახვაზე და მისი პირობითი ხატების შექმნა დაიხსნა მიზნად, რითაც ფაქტიურად, ააღორძინა შუა საუკუნეების (ე. ი. რენესანსამდელი) ხელოვნება. რადგანაც სამყაროს ობიექტური ასახვის ნაცვლად ზოგად-პირობითი ხატის შექმნა განიზრახა, თუმცა შუა საუკუნეების განყენებული, ტრანსცენდენტური ხატი ნაცვლად, რომელიც სულის ზოგად შეგრძნებას გამოხატავდა, XX საუკუნის ხელოვნება მიისწრაფვის სამყაროს კონკრეტული სახვითი მხარის მაქსიმალური მძაფრი, სუბიექტური, მაგრამ სახასიათო გამოვლენისაკენ. ხელოვნების ისტორიიდან ცნობილია, რომ აღმოსავლური ხელოვნებით გატაცება ევროპელთათვის არც თუ უცნობი და მოულოდნელი პროცესი იყო. ამრიგად, ევროპულ ხელოვნებაში შემოვიდა აღმოსავლეთისათვის დამახასიათებელი სიმბოლური ცნება და მონუმენტურ-დეკორატიული პირობითი გადაწყვეტილსავე სწრაფვა ნაცვლად ილუზორული სივრცისა და მოცულობისა.

XX საუკუნის დასაწყისის ევროპულ ხელოვნებაში მიმდინარე მოვლენები თანხედება იმ პროცესებს, რომლებიც ოდითგანვე ახასიათებდა ქართულ ხელოვნებას. კერძოდ, აღმოსავლური და დასავლური ხელოვნების პრინციპების შერწყმა. რომ გადავხედოთ ყველაზე უფრო ეროვნულ, თვითმყოფად ქართულ ფენომენს, ქართულ არქიტექტურას. მის ძირებს. იქაც აღინიშნება

ორი წყარო: ბიზანტიური — რომელიც თავის მხრივ რომაულ-ბერძნული მემკვიდრეობით იკვებებოდა და აღმოსავლურ-ქრისტიანული (სირიულ-პალესტინური ფორმები). ბუნებრივია, რომ ამ პროცესს სხვადასხვაგვარი შედეგ ჰქონდა ევროპასა და ჩვენში. თუ ევროპული ხელოვნება ცდილობს დაზღუერილუზორული გამოშახველობა გაამდიდროს ან შეცვალოს სიბრტყობრივ-მონუმენტური ტენდენციებით, საქართველოში ეს პროცესი შებრუნებულად მიმდინარეობს. კერძოდ, მონუმენტურ-დეკორაციული მხატვრობა ითვისებს ევროპული დაზღუერი ხელოვნების პრინციპებს. ქართული ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებში იგი თვითმყოფად, ადგილობრივ სახეს იღებს. ამგვარი შერწყმითაა მიღებული საუკეთესო ქართული ფენომენი — ფიროსმანის შემოქმედება. იგივე ტენდენციები შეიგრძნობა დავით კაკაბაძისა და ზოგიერთ სხვა მხატვართა ნამუშევრებში.

ამრიგად, ლ. ჭოდოშვილის შემოქმედება ორგანული და ტრადიციულია ქართული სულისათვის, მაგრამ სრულიად თვითმყოფადი და განუყოფელი.

1986 წელს შედგა ლევან ჭოდოშვილის ნამუშევართა პირველი დიდი საჯარო ჩვენება. მასზე წარმოდგენილი იყო ზევით უკვე განხილულ ნამუშევრებთან ერთად ჩვეულებრივ ოჯახური პორტრეტების მთელი სერია, რომელთაგან აღსანიშნავია „ე.კ. გაბაშვილი შვილებთან ერთად“. სურათს უფრო ევროპული ელფერი დაჰკრავს (კუბიზმის და ფოკიზმის ნიშნები). „ქართვლი სტუდენტები კიევი“. ცეკვა“ (1978) სრულებით სტატიკური მონუმენტური ტილოა. „1914 წლის ოფიცრები“ (1979)

— ამ თემას მოგვიანებით ისევ დაუბრუნდება მხატვარი და ამ სურათის ლაკონიზმი და ფორმათა სიმარტივე დეკორაციული დეტალების სიჭარბით გამდიდრდება. ეს პორტრეტები, უმრავლეს შემთხვევაში, დიდი ზომისაა. გამოირჩევა სადა, ლაკონური, მონუმენ-

ტური ფორმებით და ყოველთვის გამოშახველი, ინდივიდუალური პერსონაჟებით.

თითქმის იგივე თავისებურებებით — ზოგადისა და კონკრეტულ-ინდივიდუალურის შერწყმით შექმნილი მძაფრი მხატვრული გამოშახველობით ხასიათდება თანამედროვეთა პორტრეტებიც. ასეთებია: „ავტობიოგრაფიკი ირინესთან ერთად“ (1982), „შობლების პორტრეტი“ (1982). აქ შედარებით ნათლად ჩანს კუბიზმისა და მოდილიანის ერთგვარი მონაწილეობა, მიუხედავად ამისა გასაოცრად მეტყველია გიორგი ჭოდოშვილის სახე. ლევანს მამის რამდენიმე პორტრეტი აქვს შექმნილი და ყველა მათგანი თავისებურია, თითოეულში თითქოს ამ პიროვნების დამახასიათებელი სხვადასხვა წახანგია წინ წამოწული. იგი ხან მისისანია, ხან ოდნავად საბრალო, თუმც ყოველთვის ძალზე მსგავსია ნატურასთან, ინდივიდუალური პორტრეტული ნიშნები ყველგან მკაფიოდ, ზუსტად არის გადმოცემული.

ქარვასლაში მოწყობილ გამოფენაზე წარმოდგენილია ბოლო წლებში შესრულებული ტილოები. ამ ნამუშევრებში ნათლად ჩანს როგორ განვითარდა, დაიხვეწა მისი მხატვრული მეთოდი. გაქვა სუფთა სახით წარმოდგენილი სხვადასხვა მიმართულებები და შეიქმნა ერთიანი მხატვრული სამყარო. შთამბეჭდავია გამოფენაზე წარმოდგენილი ქართველ მეფეთა პორტრეტების სერია. უფრო ზუსტად, ეს კახეთის სამეფოს მონარქებია: გიორგი III, ლევანი, ალექსანდრე I, თეიმურაზ I, დედოფალი ქეთევანი, თეიმურაზ II და ერეკლე II — პატარა კახი. თითოეული მათგანის ბედი განსხვავებულად წარმართა, ისტორიამაც განსხვავებული განაჩენი გამოუტანა, მაგრამ საერთო აქვთ ის, რომ ყოველი მათგანი ცოცხალი ადამიანია, პიროვნებაა, კონკრეტული თვისებებისა და ხასიათების მქონე.



ლ. კოლოშვილმა მოისურვა. მეფის, ამ ცნების მიღმა დაფარული, ადამიანი დაეხატა, ე. ი. მეტი კონკრეტული პიროვნული ნიშნებით დაეხასიათებინა თვითიველი მათგანი (უთუღერ პირობითობის ფარგლებში). ზოგიერთი აქ წარმოდგენილი სახე ჰგავს მის იკონოგრაფიულ ტიპს (მაგ. თეიმურაზ I), ზოგის სახე დრომ არც კი შემოგვიჩინა. ამასთან აღსანიშნავია, რომ ძველ ქართულ კედლის მხატვრობაში არსებული მეფეთა გამოსახულებანი განზოგადებული. წარდგენითი ხასიათის ხატს ქმნის, სადაც განზოგადება ეფუძნება მხოლოდ განყენებულ სახეს. ეკლესიების მოხატულობაში შემორჩენილ ქართველ მეფეთა სახეებში წარმოდგენილია მათი ზეადამიანური მნიშვნელობა. მეფური დიდებულება. ისინი რეპრეზენტატიული, მონუმენტური ხასიათის მქონე გმირებია.

ლ. კოლოშვილის მიერ შექმნილი შეიდივე მეფის ფიგურა ერთი ზომის ვიწრო ჩარჩოშია მოთავსებული, ისე, რომ მასში თითქმის ნატურალური სიდიდის ფეხზე მდგომი ფიგურები დაეტიოს. ისინი თითქმის მთლიანად ავსებენ სასურათო სიბრტყეს. ყოველი სურათი, ყოველი ფიგურა სხვადასხვაგვარადაა გადაწყვეტილი, მაგრამ ისინი საერთო სულით არიან შეკრულნი მონუმენტურ ჯგუფად, რაც მიღწეულია სხვადასხვა სტილური ნიშნების ორგანული გაერთიანებით მხატვრულ მთლიანობაში.

მეფეები მათი კომპოზიციური გადაწყვეტით, სტატუალური წარდგენითი განლაგებით მნიშვნელოვანების შთაბეჭდილებას ქმნიან, რომელიც ერთგვარ დაძაბულობას ეხამება (ვიწრო კადრში მოთავსების გამო). თითოეული მათგანი სრულიად განსხვავებული გადაწყვეტით ხასიათდება, თუმცა საერთოა ფორმალური ამოსავალი, კერძოდ, შუა საუკუნეების მონუმენტური ფერწერის მხატვრულ სისტემასთან შერწყმული სხვადასხვა პერიოდის მხატვრობის სტილური ნიშნები. მათგან ყველაზე

ნათლად ვლინდება ევროპული რეალისტური მხატვრობის ისეთი სისტემების არსებობა, როგორცაა კატროჩენის თუ ჩრდილოეთის რენესანსი (გერმანული თუ ნიდერლანდული). XX საუკუნის მხატვრობა; სპარსული თუ ზოგადად აღმოსავლური ორნამენტუ. პირობითად ამის წარმოდგენა შეიძლება როგორც მონუმენტური სიბრტყობრივ-დეკორაციული მხატვრობისა და დაზღურ-ილუზორული მხატვრობის ელემენტთა სინთეზი, რომლის შედეგად ახალი მხატვრული მთლიანობა მიიღება. აღსანიშნავია, რომ ამ სერიაში დაზღურ-რეალისტური მხატვრობის ტენდენციები შედარებით უფრო ძლიერია, ვიდრე სხვა მის ნამუშევრებში. ამას კიდევ ერთხელ ადასტურებს ის, რომ სერია ილუზორული მხატვრობისათვის მეტად ხელსაყრელი ზეთის ტექნიკითაა შესრულებული. აღსანიშნავია ისიც, რომ მეფეთა პორტრეტებში სხვადასხვა სტილურ ელემენტთა მონაწილეობა შედარებით სუფთა სახით ვლინდება და მათი სინთეზის შედეგად ხარისხობრივად ახალი, მხატვრული სამყარო არ იქმნება. თუმცა თითოეული სახე მეტყველია და შთაბეჭდავი.

„ზურაბ ერისთავის მკვლელობა“ ისტორიულ სიუჟეტზე შექმნილი თემატური სურათია. კვლავ საქართველო, მისი ბედ-იღბლით გამოწვეული განცდა. თუმცა კონკრეტული სიუჟეტით დაინტერესება ნაკლებ დამახასიათებელია ამ მხატვრობისათვის, მაგრამ საცნაური ალბათ ისაა, რომ ფორმაშინაარსის ერთიანობა განუყოფელია კოლოშვილისათვის. თანამედროვე მხატვრობაში, ევროპაშიც, ჩვენშიც, ხშირია მაგალითები, სადაც ფორმალქმნადობა, ფორმალური ამოცანები წინ უსწრებს მხატვრის მიერ რაღაცის თქმის სურვილს. ამით არის გამოწვეული ერთგვარად თემატური დიაპაზონის შემცირებაც. მხატვრები ცდილობენ წინ წამოსწიონ სახვითი ხელოვნების სუბიექტური, სპეციფიკური ენა, რომელიც გარკვეულად ნაკლებმოსახერხებელია

კონკრეტული შინაარსის მქონე ამბის
გადმოცემისათვის.

ხელოვნების ისტორიაში ბევრია ამ
აზრის საწინააღმდეგო მაგალითები,
(თუნდაც ეგვიპტური ან შუამდინარე-
თის ხელოვნება). მაგრამ XVIII-XIX
საუკუნეებში, ევროპულ ხელოვნება-
ში, სიუჟეტმა იმდენად დათრგუნა ფორ-
მა, რომ მთელი რიგი მხატვრების
მიერ „მოთხრობილი ამბები“ უკვე
სრულებით ვერაფერ ახდენენ ზემოქმე-
დებას მაყურებელზე (ალან შინაარსი
იწვევდა ინტერესს). მხატვრულად
მთლიანი ნაწარმოების შექმნა კი შე-
საძლებელია მაშინ, როდესაც მხატვარს
აღუვლებს რაღაც კონკრეტული თემა,
მაყურებელთან თავისი განცდის მიტან-
ა სურს და ამის გამოსახატავად პო-
ულობს იმ ცოცხალ მხატვრულ ფორ-
მას, რომელიც ერთადერთია ამ კონ-
კრეტული შინაარსისათვის. ეს ფორმა
თავისთავად მხატვრულად ღირებული
და გამომსახველი უნდა იყოს. მხო-
ლოდ ასე იქმნება დიდი ხელოვნება.
მძაფრი, დამუხტული სულიერი საწყის-
ის გარეშე კი ფორმა არ შეიძლება
იყოს მეტყველი, ისევე როგორც, რაც
არ უნდა ამაღლებებულ და მნიშვნელო-
ვან საკითხზე გესაუბრებოდეს შემოქ-
მედი არაგამომსახველი ფორმით, იგი
სათქმელს ვერ მიიტანს მაყურებლის
გულამდე.

თვით ხელოვნებასავით ძველი, ფორ-
მა-შინაარსის ურთიერთობის ეს ყბა-
დაღებული საკითხი იმისათვის მოვიტან-
ეთ, რომ ლ. კოლოშვილის ნამუშევრ-
ები თანაზომიერებით გამოირჩევიან
მხატვრულ ფორმასა და შინაარსობრივ
მხარეს შორის. მისი შემოქმედებითი
პროცესისათვის უცხოა ფორმალური
ძიებები თავისთავად. მას ალყვებს
რაღაც საკითხი და უნდა მისი გად-
მოცემა სახვითი ხელოვნების შესაძლე-
ბლობებით და შემდეგ იგი ეძებს მე-
თოდს, ანუ მხატვრულ ფორმას, რომელიც
მის სათქმელს მძაფრს და შთა-
მბეჭდავს გახდის. როგორც ჩანს, სწო-
რედ ასე შეიქმნა „ზურაბ ერისთავის

მკვლელობა“ გერგერობით ერთადერთი
თემატური სურათი მის შემოქმედე-
ბაში. უნდა აღინიშნოს, რომ ამგვარი
ცდა ამაღლებელი შინაარსის შესა-
ტყვისი ფორმის მოძებნისა განსაკუთ-
რებით წარმატებით არ დაგვირგვინდა.
თუმცა უეჭველად სინტერესოა და
მნიშვნელოვანიც ამ გზაზე მივსული, მოპოვებული. აქაც სახეზეა ლევან კო-
ლოშვილისათვის დამახასიათებელი მხატ-
ვრული მეთოდი, რომელიც განსხვავ-
ებული სტილური სისტემების სინ-
თეზს გულისხმობს. ოღონდ ამჯერად
ძლიერია მატისის მონაწილეობა, მხატ-
ვარი კი არ იმეორებს მას, არამედ ახ-
დენს მის ტრანსფორმაციას, მაგრამ
ვერ ხერხდება შემადგენელ ელემენტ-
თა იმგვარად ჩაქრობა, რომ კოლოშვი-
ლისეული თვითმყოფადი, მხატვრუ-
ლი სამყარო შეიქმნას.

ლევან კოლოშვილის მხატვრული სა-
მყარო განსახიერებელია არა საისტო-
რიო თემაზე შექმნილი სურათებით —
მეფეთა სერიაში, არა რელიგიური თე-
მაზე დაწერილ ტილოებში, არამედ იმ
გუფურ, ან ოჯახურ პორტრეტებში,
რომლებზედაც უფრო ხშირად ქართვე-
ლი თავადაზნაურობა აღბეჭდილი. ლ.
კოლოშვილის შექმნილი სამყარო თით-
ქოს რეკვიემა არც თუ სიღი დიდი ხნის
წინ გამჭრალი კლასის ცხოვრებაზე, სე-
ვილიანი „ნოსტალგია“ მას გაყოლილ ქა-
რთულ ხასიათსა და ქართულ სულზე,
ან იმ დაკარგულ ნიშან-თვისებათა ერ-
თობლიობაზე, რომელთა შეგრძნება
მძაფრია და კონკრეტული, ხოლო სიტ-
ყვით აღწერა ბუნდოვანი და გაურკვე-
ველი. საგულისხმოა, რომ მხატვარს
ინტერესებს პორტრეტის ყანრი არა
როგორც ერთი პიროვნების, მისი ხასი-
ათის გახსნის საშუალება, არამედ რო-
გორც ადამიანთა მთელი კოლექტივის,
მათი ერთობის გადმოცემის, სოციალუ-
რი, სულიერი თუ მსოფლმხედველობი-
თი კავშირის გადმოცემის შესაძლე-
ლობა. ამ თვისებათა ჩვენებით იგი
ციდილობს გააცოცხლოს იმ საზოგა-
დოების სული, ამგვარად იქცევა სამ-



ყაროდ ტრივიალური ფოტო (მისი პორტრეტების „მკვდარი“ ნატურა). სამყაროდ, სადაც ქართული ხასიათია დემონსტრირებული: მოცალოება, თავმოწმონება, ღირსება, კეთილშობილება. შესაძლოა, ფოტოსურათზე წარმოდგენილი სულაც არ იყვნენ მუდამ ღირსეული ან კეთილშობილი. ასეთებად მათ ღ. ჭოლოშვილის ფანტაზია ქმნის, თუმცა ეს არ არის შელამაზება ან გაიდება. ეს მხატვრის ხედვაა, მისი მრწამსია, მისი ზოგადი აღქმაა, ამ დაუბრუნებლად გამჭრალი ქართული წარსულისა. ალბათ ამიტომაცაა, რომ მხატვრის მიერ დახატული სამყარო ერთდროულად იწვევს სევდასა და ღიმილს. მისი პერსონაჟები ერთდროულად ღირსეულიც არიან, სასაცილოც და საბრალონიც; სოფლის ამოებისა და წარმავლობის ტკივილით დაღდასმულიც და დიდ, მიუსაფარ სამყაროში განმარტოებულნიც. მხატვარმა უჩვეულო და, ამავე დროს, კარგად ნაცნობი გადმოიტანა თავის მხატვრულ სამყაროში და მკვდარ მოდელს თავისი სული შთაბერა, და ასე გასულიერებული მოუტანა მაყურებელს — როდესაც არსებული, და დღეს ისტორიად ქცეული, მხატვრის მიერ ტკივილმდე ნაგრძნობი, და ამის ძალით გაცოცხლებული სევდა გამჭრალსა და დაკარგულ ქართულზე...

წინა პერიოდთან შედარებით ამ ჟანრმა, ჯგუფურმა პორტრეტმა განვითარება განიცადა. დიხვეწა, მეტად გამდიდრდა ფორმა, გაიზარდა გამომსახველობა, იმატა ერთიანი მხატვრული სისტემის ფარგლებში ფორმათა მრავალგვარობამ. ჯგუფური პორტრეტისადმი მიდგომა და მხატვრული მეთოდი ზოგადად იგივე რჩება. სურათზე ერთდროულად მონუმენტურობაც იქმნება და ინდივიდუალური, — სახასიათო დამაჯერებლობაც, რაც გამაფრებელია დეფორმაციის, სტილიზაციის, უტრირების მეშვეობით. ამიტომაცაა, რომ მისი პორტრეტები, მიუხედავად პირობითობისა, სავსებით კონკრეტულ

შთაბეჭდილებას ახდენენ. ცხადია, რომ მხატვრისათვის ამოსავალი არსებული ობიექტის, პერსონაჟის განუმეორებლობის გადმოცემა ამას იგი კონკრეტული სახეითი ფორმის პირობით ენაზე ტრანსფორმაციით ანხორციელებს. ჯგუფურ პორტრეტში პერსონაჟთა სახეები ყველაზე მკაფიო აქცენტებია, რომლებიც გამოიყოფა როგორც ფერით, დამუშავებით, ასევე ინდივიდუალურ-სახასიათო, კონკრეტული ნიშნებით. ძუნწად, ლაკონურად დამუშავებული სახეები პირობითობისა და სტილიზაციის მიუხედავად, ცოცხალი, გამომსახველი გამომეტყველებისაა. აღსანიშნავია, რომ სტილიზაციას, ჭოლოშვილთან, არასდროს არ ახასიათებს სიმშრალე. მისი ტრანსფორმირებული პირობითი ფორმა ცოცხალია. პერსონაჟები განუმეორებლობით გამოირჩევა. მხატვრის თვალს შეუმჩნეველი არ რჩება ამა თუ იმ გამოსახულების სახასიათო ნიშნები: პოზა, დგომა, თავის დაქუჩა, გამოხედვა, ხელის დამახასიათებელი მოძრაობა, ქესტი, ჩაცმულობის დეტალი, ტანისამოსის ტარების მანერა — ყოველივე ამის ზუსტი გადმოცემით მიიღწევა ამა თუ იმ პერსონაჟის ერთადერთობა. ამიტომაც ლევან ჭოლოშვილის პორტრეტთა გალერეაში არ არის ორი ერთმანეთის მსგავსი სახე. მათი მრავალფეროვნება განუსაზღვრელია, ისევე როგორც უდავოა მათი მხატვრული დამაჯერებლობა.

გარდა სახეებისა, ყველაფერი დანარჩენი — სხეული, ფონი, ძალზე პირობითად და ზოგადადაა მინიშნებული. კონკრეტული, სახასიათო ტიპაჟის გადმოცემა ხდება პირობითი ხერხებით: დეფორმაციით, მასალის გაშიშვლებით, ხაზის ბრტყელი ფერადი ლაქის აქცერებით სიმბრტყეზე, ხაზისა და ლაქათა ამოუწურავად მრავალფეროვანი მხატვრული კომბინაციებით.

მიუხედავად მთელი რიგი საერთო ნიშნებისა წინა დროის ნამუშევრებთან, ბოლო პერიოდის ჯგუფურ პორტრეტ-

ებში. აშკარად. აღინიშნება დაზღურობის ელემენტის გაზრდა. მცირდება ზომები, სურათი უფრო კამერული ხდება. მატულობს დეკორაციული დეტალები: ორნამენტული ხალიჩები, ძველი ქართული წარწერები, რომელთაც ასევე დეკორის, ორნამენტის ფუნქცია აქვთ. ჩაცმულობის აქსესუარები (თავსამკაულები, ლჩჩაქები, ჩიხტი-კოპები), ეროვნული ტრანსაცემლი, სხვადასხვაგვარი ჩოხები, სამხედრო მუნდირები, ევროპული კაბა და სხვა. წინა პერიოდის პორტრეტებთან შედარებით აღინიშნება რეპრეზენტატიული სტატიკის ერთგვარი შესუსტება. მდიდრდება სურათის ფერადოვნება. მკრთალება პირველი ჯგუფური პორტრეტებისათვის დამახასიათებელი ერთგვარი ასექტოზში, სიმკაცრე. ამასთან ყოველივე მაინც ძალზე სადა, ლაკონური რჩება. კვლავ საეჭვო ფორმის მაქსიმალური გამარტივება მიუხედავად მისი ინფრასტრუქტურის კიდევ უფრო გამდიდრებისა; პირობით, განზოგადებულ სურათებს კვლავინდებურად ახასიათებს მონუმენტურ, სიბრტყობრივ-დეკორაციული გადაწყვეტა. ევროპული გარემოს გადმოსაცემად მხატვარი მეტი მოძრაობის შთაბეჭდილებას ქმნის, წმინდა ქართულის გადმოცემას კი, პირიქით „ქართული“ კომპოზიციები შედარებით მეტი სისადავითა და აღქმის სინათლით გამოირჩევიან. ხოლო ევროპული გარემოს შექმნისათვის კი სურათის კომპოზიციური წყობა უფრო „ცხოველხატული“ ხდება. რაც იგივე შთაბეჭდილების (მეტი მოძრაობისა — ევროპულში და მეტი სტატიკისა — ქართულში) გადმოცემას ემსახურება. ლაქათა უსწორმასწორო, მომრგვალებული (ფოთლის, ყვავილის ან პეპლის მავგარი) მოხაზულობა თავისთავად უფრო მოძრავ შთაბეჭდილებას ქმნის, ვიდრე სწორხაზოვანი, გეომეტრიული. ამის გამო, ის სურათები, სადაც დეფორმაცია და სტილოზაცია მრგოლოვანია და არა წახანგოვანი, მოძრაობის ემოციას ბადებს.

მატეარს თითქოს აგონდება ბავშვობაში შექმნილი ნახატები. რომლებიც დინამიკური კომპოზიციით გამოირჩევიან. ოდნენ. მოგვიანებით მან დასთმო ეს თანდაყოლილი თვისება, რაც ქართული ფრესკისათვის დამახასიათებელი სტატიკითა და მონუმენტულობით იყო ნაკარნახევი. მაგრამ მხატვრის ეს ნიშანი სრულებით არ გამჭარალა და შემდგომში ახალი მხატვრული სახით კვლავ აღორძინდა. ხაზიც ახლა უფრო ელასტიური და მოძრავია. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ შემოქმედების ამ ეტაპზე ევროპული ან ქართული გარემო ქოლოშილის ნებით იქმნება. აქ აღარ არის ამ თუ იმ სტილის გავლენა. ქოლოშილის სამყაროში, მის თავისთავად მხატვრულ სისტემაში, ყოველივე უცხო გაქრა და ერთიან მხატვრულ მთლიანობაში შეიკრევა!

ლევან ქოლოშილის საყვარელი მასალა — ტემპერაა, რაც კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს, რომ მხატვარი არ ისწრაფვის წმინდა ფერწერულ-დაზღუდურ (მოცულობით-სიღრმობრივი) მხატვრულ ამოცანათა გადაწყვეტისაკენ. მას არ იზიდავს ზეთის ფერები, ამ საღებავის სპეციფიკური ენის გაზრდა, ფერწერული ბლიკები, ვალიორგები, მონასმების სიმდიდრე. ზეთის საღებავით შესრულებული ტილოს ზედაპირის ბზინვარება თითქოს ეხამუშება თავმდაბალი და მოკრძალებული მხატვრის ბუნებას. მას უფრო ტემპერის სადა, მკრთალი ზედაპირი იზიდავს. მისი ფაქტურა ახლოა იმ მიწის საღებავთან, რომლითაც სრულდებოდა შუა საუკუნეების ფრესკული მხატვრობა. ამ რბილი, ღრმა, ამავე დროს მსუბუქი, გამჭვირვალე, საკმაოდ ფართო დიაპაზონის საღებავის შესაძლებლობის ფარგლებშია ლოკალურ ფერთა ლამაზი შეხამებაც და ფაქიზი ორნამენტული მოტივების შექმნაც.

გამოფენაზე წარმოდგენილ პორტრეტთა უმრავლესობა თავისთავადი გადაწყვეტით გამოირჩევა. ყველა განსხვავებულია და განუმეორებელი. ამი-



ტომ ძნელია გამოყო რომელიმე მათგანი. აი თუნდაც „ქართველი სტუდენტები კიევში 1901 წელი“ (1978 წ.) აქ გამოსახულია მხატვრის ერთ-ერთი წინაპარი, ექიმი გიორგი ჭოლოშვილი, რომელმაც კიევში მიიღო უმაღლესი განათლება. ეს პერსონაჟი ლევანის სხვა სურათებშიც გვხვდება. იგი იყო დემოკრატიული იდეებით გატაცებული ქართველ სტუდენტთა ჯგუფის წევრი, რომელიც მელიტონ ბალანჩივაძემ ჩამოაყალიბა 1901 წელს, კიევში. ამ სურათს საფუძვლად დაედო ჭოლოშვილების ოჯახში შემონახული ჯგუფური ფოტო.

სიძველისაგან გაყვითლებული ფურცლისდაგვარად მკრთალი ოქრით შეღერილი სიბრტყე თითქოს მოფენილია ფიგურებით, რომლებიც ფერადი ფოტოს გამჟღავნების პროცესს მოგვაგონებს, სადაც გამოსახულების ნაწილი უკვე გამოიკვთა, მეორე კი ჯერ არა. ფიგურათა უმრავლესობას აკლია სხეულის რომელიმე ნაწილი (მინიშნებულიც არ არის), სრულიად არ აქვს დახატული ხელ-ფეხი, ან მთლიანად, სხეული წელს ქვევით. პორტრეტის ეანრის შესატყვისად ძირითადი აქცენტი სახეზეა გადატანილი. ეს ხორციელდება თვის მასისა და ზოგჯერ წვერულვაშის მეშვეობით, რომლებიც აჩარჩობენ სახეებს. თმა ძირითადად შავი, ლოკალური ბრტყელი, უსწორმასწორო ფორმის ლაქითაა აღნიშნული. სახეები უკიდურესად სტილიზებულია; მათი დეფორმაცია თითქმის კარიკატურულია. განყენებულ სივრცეში გამოსახული გროტესკულ-კარიკატურული ნახევრად დახატული პერსონაჟები ყოველგვარი წესრიგის გარეშე, თითქმის ქოთურად განთავსდებიან სიბრტყეზე. თუმცა ეს „უწესრიგობა“ უქველად მხატვრულია, ვინაიდან იგი მოქმედებს, იგი გამომსახველია.

ძუნწი ფერთა შეხამებით (ძირითადად ოქრა, მისი რამდენიმე გრადაცია, შავი და თეთრი, უფრო იშვიათად ნაცრისფერი და რამდენიმე წითელი ლა-

ქით შექმნილი აქცენტი) მიღწეულია თბილი ტონალობის ფერადოვანი გამა. სურათი შემოდგომით გაცვეთილი ფონოვითა და ყვავილთა ფურცლებით ნაქარგ ხალიჩას ჰგავს.

აბსტრაქციის ზღვარზე მისული სურათის უკიდურესი პირობითობა შერწყმულია პერსონაჟთა სახასიათო, კონკრეტულ-ინდივიდუალური ნიშნების ასევე უკიდურეს მაქსიმალურ გამძაფრებასთან, რაც ხდება ფორმათა შეგნებული გამარტივებით, რაიმე ნიშნის უტირიებით, სხვა ნიშანთა ნიველირებით ან სრული უარყოფით. ასე რომ, აქცენტი კეთდება რომელიმე კონკრეტულ ნიშანზე, ეესტზე, პოზაზე, გამოხედვაზე და ა. შ. ფორმათა დეფორმაციით, რომელიმე ნაკვთის გადიდებით, სხვათა შემცირებით, ხდება სასურველის წინ წამოწევა. ამგვარად, რაიმე, ყველაზე უფრო სახასიათო ნიშანი მაქსიმალურად პირობითი, ზოგადი ფორმით გადმოიკვება. უკიდურესი ლაკონიზმის და გროტესკის შერწყმით შექმნილი გამომსახველობა — მხატვრული გადაწყვეტის ეს პრინციპი, ერთგვარად მოგვაგონებს ტულუზ-ლოტრეკის შემოქმედებას. (თუმცა იგი ზოგადად ახასიათებს XX საუკუნის დამდეგის ხელოვნებას). ლევან ჭოლოშვილმა იგი ორგანულად გადაამუშავა და მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი, მისეული განუმეორებელი მხატვრული ტილო შექმნა. საგულისხმოა პირველ რიგში სურათის კომპოზიცია. კლასიკური კომპოზიციის მკაფიო, ნათელი აღქმა უცხოა ჭოლოშვილისათვის. პირიქით, კომპოზიციის ინფრასტრუქტურა ყოველთვის შენიღბულია. ამას, ძირითადად, განაპირობებს სურათის იმგვარი აგება, რომ კომპოზიციის არა ერთი, არამედ მრავალგვარი წაკითხვის შესაძლებლობა იქმნება. ამასთან არც ერთი არ არის ერთმნიშვნელოვანი. იგი „უწესრიგობას“ ემყარება და შეთანხმება სწორედ „უწესრიგობით“ იქმნება. ლია ფონზე შავი და ფერადი (მაგრამ ფონზე უფრო მუქი) უსწორმასწო-

რო ფორმის ლაქათა განაწილებითაა შექმნილი სურათის ირეგულარული რიტმი. ამას გარდა, ამ სურათის კომპოზიციის წაკითხვის კიდევ რამდენიმე ეარიანტი არსებობს. კერძოდ, ფიგურათა ცენტრალური ჯგუფის წრიული განლაგება ოთხკუთხა ფორმაში; სურათის მარჯვენა და მარცხენა ნაწილების თანაფარდობა-წონასწორობა (მხატვარს გამოყენებული აქვს თავისებური ხერხი პარიზონტალური სურათის ორ ნახევარზე განლაგებული გამოსახულების გაწონასწორებისა), აგრეთვე შეიძლება სურათის კომპოზიციის დიაგონალურად დაყოფა. ორივე კუთხიდან, ფიგურათა რიგით, სურათის მთელ სიბრტყეზე ერთმანეთის გადაშვეთი რამდენიმე პარალელური დიაგონალია მიმართული. დიაგონალურად მიმართული ფიგურების „ნათელ წყობას“ ხელს უშლის ცენტრში ნახევრად წამოწოლილი ფიგურა, რომელიც ორივე მიმართულებით წარმართული დიაგონალების გადაკვეთაზეა განლაგებული. იგივე ფიგურა თითქოს წრიული კომპოზიციის ცენტრიც არის, მაგრამ მასზე მკაფიო აქცენტი შემსუბუქებულია იმით, რომ იგი მკრთალად. მხოლოდ შავი ხაზითაა შემოსაზღვრული და არა ინტენსიური შავი ლაქით გადმოცემული, სხვა ფიგურათა მსგავსად, რის გამოც იგი ნაკლებად აქცენტირებულია ლაქათა კომპოზიციაში. ამით თითქოს საკანგებოდაა აცდენილი მისი ერთმნიშვნელოვნად მკაფიო ცენტრად წარმოდგენა. რაც მკაცრი წესრიგის შთაბეჭდილებას შექმნიდა. ამრიგად, ცხადია, რომ მხატვარი შეგნებულად გაურბის კომპოზიციის ნათელ, მკაფიო აგებას. „უწესრიგობით“ მიღწეული შეთანხმება (თუ მხატვრული მთლიანობა) კი მეტად მძაფრია. ამასთან აშკარაა კომპოზიციის ჩაკეტილი აგება. სურათში მონაწილეობს ბევრი ცნობილი კომპოზიციური წყობის ელემენტი, რომელთა თავისუფალ ვარიაციებსაც გვთავაზობს მხატვარი და მოულოდნელ ეფექტს ქმნის. ამასთან, ბევრ არა-

სტანდარტულ, მის მიერ მიგნებულ ხერხს იყენებს, კომპოზიციური გადაწყვეტის მრავალფეროვნებაში ვად თითქმის ყველა სურათში მეორდება ჩაკეტილი კომპოზიცია, რაც ავტონომიური სამყაროს შექმნას ემსახურება.

სურათის კომპოზიციური წყობის ელემენტთა მრავალფეროვნება შეესაბამება სხვა რიგის სახეობით ხერხების სიმრავლესა და მრავალგვარობას. ასე მაგალითად, ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულად სტილიზებულ ფიგურებში, წარმოდგენილი ჩვიდმეტი პერსონაჟიდან, ერთმანეთის მსგავსი არ არის არც ერთი წყვილი. უსაზღვროა მხატვრის ფანტაზია. ერთმანეთს ენაცვლება სტილიზებული გეომეტრიული ფორმები და უსწორმასწორო ფორმის ღრუბლისმაგვარი, ფოთლის ან ყვავილის ფურცლის მსგავსი ფიგურებით, რომელთა მოხაზულობა უფრო რბილია და მრგოლოვანი. ასევე მრავალსახაა დეფორმაცია, რომელსაც მიმართავს მხატვარი. საოცრად მრავალგვარია, ამ ხერხებით შექმნილი ტიპები. ერთმანეთისაგან განსხვავებულია ფიგურათა გადაწყვეტა: ზოგი სრულიად ბრტყელია, ზოგი მოდელირებული (თუმცა ტონალური, გრადიენტული მოდელირება თითქმის არ გვხვდება, ეს არის ფრესკული ტიპის მოდელირება, ფერადი სიბრტყეებით), ზოგი რეალურ ფორმებთან სიახლოვეთ ხასიათდება, ზოგი კი მოგვის მაგვარია ან თითქმის კარიკატურული. ეს გადმოიცემა როგორც ფერწერული ლაქის, ასევე გრაფიკული ხაზის მეშვეობით. ფერადოვანი და ხაზოვანი ფორმები გადახლართულია. ცოცხალი გამომსახველი ხაზი ცხოველხატულია. ხან ფერად ლოკალურ სიბრტყეთა შეფარდება, ხან კი ფერწერულ ლაქათა მიმართება იმდენად შერწყმულია, რომ ძნელად გამოსაკეთია ლ. კოლოშილი ხაზით წერს თუ ლაქით ხატავს. ამას ემატება ორნამენტული მოტივები, რომლებსაც ზოგჯერ თვითონ ფიგურათა



ფორმები გადმოსცემენ. ტანისამოსის დეტალები ამ სურათში მინიმალურადაა, ვინაიდან თავად გამოსახულებას დაყვანილი თითქმის ორნამენტული მნიშვნელობის ზღვარზე და მისი დეტალებით გადატვირთვა აშკარა გადაჭარბება იქნებოდა. ამასთან ორნამენტულ დეტალებს ლ. ჟოლოშვილი ქარბად იყენებს იმ სურათებში, სადაც ქართული გარემოს გადმოცემა სურს. ამ სურათზე კი უფრო არაქართული გარემო სუფევს, რაც მეტი მოძრაობით, ნაღვლებად მკაცრი, უფრო „ბაროკალური“ კომპოზიციით და ამასთან, ორნამენტული დეტალების უარყოფითაც გადმოიცემა. ერთი სიტყვით. გამოყენებულია მხატვრული ხერხების და მათი ვარიაციების ძალზე ფართო დიაპაზონი, სადა და ძალზე ლაკონური. თითქმის ორნამენტული, აბსტრაქციის ზღვარზე მდგარი გამოსახულებით მხატვარი საუკუნის დასაწყისში კიევიში მოღვაწე ქართველ სტუდენტთა მძაფრ მეტყველ ხატს ქმნის.

ქართული მონუმენტური მხატვრობის მსგავსი სიმკაცრე და სისადავე ახსიათებს ტილოს, რომელზედაც გამოსახულია „კათალიკოსი ამბროსი ხელია“ (1988). ეს სურათი მხატვლის ყურადღებას უბრუნვლესად ფერადოვანი გადაწყვეტით იპყრობს. მკაცრ, ლაკონურ, მონუმენტურ-ლოკალურ სიბრტყეებზე აქცენტებად გამოყოფილი პერსონაჟთა სახეები რეალურ ფორმებთან სიახლოვით, გარეგნული მსგავსებით ხასიათდება. მათ გამომეტყველებაში დაძაბულობა, სულიერი განგაში იგრძნობა. პერსონაჟთა სახეებზე აღბეჭდილი განცდა, რაც კონკრეტული სახებით ხერხითაა გადმოცემული, მეორდება ხატოვანი პირობითი ენით, ფერადოვანი გადაწყვეტით და კომპოზიციური აგებით. დიდი ზომის ხასხასა წითელ და თითქმის ყრუ შავ სიბრტყეთა და უფრო მკირე ზომის თეთრი ლაქების ურთიერთობა თავისთავად ქმნის დაძაბულობის გრძნობას. სურათის

კომპოზიცია კვლავ მრავალგვარა წაკითხვის შესაძლებლობას იძლევა: ამბროსი ხელიას სახის, თეთრი აქცენტები, ტირებული ლაქის, ირგვლივ (როგორც აზრობრივი, ასევე კომპოზიციური ცენტრი) აწყობილი კომპოზიცია; პორიზონტალურ რეგისტრებად დაყოფა; ფერად სიბრტყეთა ირგვლარული რიტმული წყობა (მაგ. თუნდაც წითლის განმეორება; სურათის ქვედა რეგისტრში განლაგებული ფიგურის აღმნიშვნელი ლაქა მეორდება სურათის ზედა მარცხენა ნაწილში ფონის აღმნიშვნელი ლაქის სახით, და კვლავ იგივე წითელი ფერით გაკეთებული წარწერა ძალზე მოხდენილად ერთვის სურათის კომპოზიციურ ქარვას). კომპოზიციის აგების მრავალგვარობა შერწყმულია გამოსახულების სისადავესთან (ფორმითა შეგნებულ გამარტივებასთან) და ამით მიიღწევა მაქსიმალური გამომსახველობა. ფორმის გამარტივების შესანიშნავი მაგალითია სურათის ქვედა ჩარჩოს გაყოლებაზე გამოსახული ფიგურა. ესაა თითქმის გეომეტრიული მრავალკუთხედის ფორმის წითელი სიბრტყე, რომელზედაც ერთიანი, უწყვეტი სპირალისმავგარი კლანკილობითაა აღნიშნული ხელი და ასევე ორი სამი შტრიხითაა მინიშნებული ხელის მტევანი. ამგვარი ტენიუ ხერხებით გვიხატავს მხატვარი, სრულიად დამაჭრებელ სახეს ადამიანისა, რომელიც ბუნებრივ პოზაში თავისუფლადაა წამოწოლილი. სახასიათოა ამ პერსონაჟის დაძაბული სახე, კათალიკოსის თავის გადახარა და გამოხედვა. დანარჩენი ფიგურებიც მკაფიოდ ინდივიდუალური და დამაჭრებელია. განსაკუთრებულია ფერწერულად (თერთებითა და იასამინფერებით) შესრულებული ქალის ნატიფი სახე; ფერწერულადაა შესრულებული ბავთა, ქუდი, ხელები, ტანისამოსი, ასევე ამბროსი ხელიას წვერი. მის ფრესკულ ყაიდაზე მოდელირებულ სახეზე ლაკონური სიბრტყეოვანებისა და ფერწერულობის თანაარსებობა ამიღიდრებს მხატვრულ ფორმას, საგული-

ამოა ქართული ასომთავრული წარწერებიც, რომლებიც არა მშრალი ორნამენტული დეკორია. არამედ ცოცხალი რიტმით ორგანულადაა ჩართული სურათის ქარგაში.

აქ გამოსახული გარემო, წინა სურათთან შედარებით, უფრო კონკრეტულია, მასში ნაკლებია პირობითობა. თუ ის სურათი („ქართველი სტუდენტები კიევიში. 1901 წ.“) ითქმის აბსტრაქტულის ზღვარზე იდგა, აქ ფიგურებს უფრო დასრულებული ფორმები აქვთ (თუ არ ჩავთვლით კათალიკოსის შავი სამოსისა და სურათის შუა რეგისტრის შავი სიბრტყეების გაერთიანებას. ისე, რომ განუსაზღვრელია სად თავდება სამოსი და იწყება ფონი. აქვე უნდა ითქვას, რომ ეს შუა რეგისტრი ნაკლებგამომსახველია. ცხადია, რომ ეს პაუზა ქვედა წითელ ფიგურასა და ზედა რეგისტრს შორის, მაგრამ სურათის სრულყოფისათვის სასურველია პაუზაც მეტყველო იყოს) წინა სურათის ხალიჩისებურობა აქ შედარებით გამოკვეთილი, ნაგულისხმევი სივრცით იცვლება ფიგურათა პლანებად განლაგების გამო (თუნდაც იმიტომ, რომ სეარაუღოა, ფიგურათა ერთმანეთის უკან განლაგება). ე. ი. სიბრტყით მონუმენტურ-დეკორაციული გადაწყვეტის ფარგლებში გარემო ერთგვარად მინიშნებულია. ასევე მინიშნებულია სურათში დროც წარწერით — „1917“. რეალისტური სახვითი ხერხებით (სახის გამომეტყველებით) გადმოცემული წუხილის, შეშფოთების განცდა წმინდა ფორმალური ხერხებითაც იქმნება. ფერთა შეხამებით შექმნილი დრამატიზმით. კომპოზიციური აგებით. სხვადასხვა მხატვრულ სისტემათა ელემენტების მოულოდნელი შეფარდებით და სრულიად გამარტივებული ფორმით მიიღწევა მაქსიმალური გამომსახველობა. მხატვარი საესებით ვასაგებად გადმოსცემს სურათზე გამოსახულ პერსონაჟთა მდგომარეობას იმ დრამატულ 1917 წელს. უფრო მეტიც, ამ განზოგადების ფარგლებში

ლ. ჯოლოშვილი იმის თქმას ახერხებს, რომ სურათზე გამოსახული ან ერთი ოჯახის წევრები, არამედ თანამოაზრეთა ჯგუფია.

ოჯახურ პორტრეტებში კი იგრძნობა პერსონაჟთა სხვაგვარი ერთობა. მაგ. „მამაკაციშვილის ქალების ჯგუფში“. აქ ყველაფერი სიბრტყობრივ-დეკორაციულია. რებრეზენტატიულ პოზებში მათურბლის თვალწინ განთავსებული ფიგურები ძალზე პირობითია და მაინც მათი ნათესაური კავშირი აშკარად ჩანს. ამას გარკვეულად ხელს უწყობს სურათში ყოფილი და ინტერიერის აღმნიშვნელი არქიტექტურული დეტალების გამოსახვა. განსხვავებით ზემოთ განხილული ჯგუფური პორტრეტებისაგან, სადაც დეტალების გარეშე გადმოცემული სივრცე უფრო განყენებული იყო. ამ სურათსაც კვლავ იგივე ზოგადი ნიშნები ახასიათებს: ერთიან მხატვრულ ფორმაში სტილისტურად განსხვავებულ ფორმათა თამაში. მაგ. სიბრტყით, დეკორაციული. გამომსახველი ლაქით მოხაზული ქალის სრულიად პირობითი ფიგურისა და პერსპექტივის ზოგადი კანონების გამოყენებით დახატული ტუმბის გვერდი-გვერდ არსებობა, ე. ი. ილუზორულობისა და მაქსიმალური პირობითობის კონტრასტული თანაარსებობა მეორდება ფერწერულად დაწერილი ჩიხტიკოპებისა და ბრტყელი დეკორაციული ორნამენტული მოტივის (წინა პლანზე გამოსახული მოხუცი ქალის კაბაზე) თანაარსებობაში, ისევე როგორც ლოკალურ-სიბრტყით დეკორატიული ფერადი ლაქებისა და წერილ გრაფიკული ნახატი შესრულებულ სახეებში. — ყოველივე ეს ორგანულადაა გაერთიანებული მხატვრულ მთლიანობაში. ამგვარი მოულოდნელი კონტრასტული შეფარდებების მაგალითები ლ. ჯოლოშვილის ნახატებში ამოუწურავია, არა მარტო ერთი სურათის, არამედ ერთი ფიგურის ფარგლებშიც.

ზოგიერთი ნამუშევარი უფრო მკაცრი გეომეტრიული სიბრტყობრიობი-

საკენ იზრება. ზოგი კი უფრო რეალური ფორმებიდან ამოდის. ამის მიხედვით იცვლება გამოსახულება (თუმცა სტილისტურად ყველა სურათი მუდმივად რჩება განზოგადებული პირობითობის ფარგლებში). სხვადასხვა სურათებზე სტილიზაცია სხვადასხვაგვარად ხდება. სურათი „ქართული ოფიცრები, 1914 წელი“ გამოირჩევა თითქმის აქრომატული მოვერცხლისფრო-ნაცრისფერი კოლორიტით მასში ფიგურათა მოძრაობა და პოზებში სახასიათო და თავისუფალია. კვლავ ილუზორული და პირობითი ხერხების თანაარსებობა, გრაფიკული და ფერწერული ელემენტების შერწყმით შექმნილი კიდევ ერთი გამომსახველი სურათი.

„ბაგრატიონ-დავითაშვილების ოჯახის“ — სურათის მარცხენა მხარეს მუქი, ორნამენტირებული ხალიჩის ფონზე მოცემული ფიგურები და მის მარჯვენა მხარეს თეთრ ფონზე გამოსახული ერთმანეთთან სრულ თანაფარდობაში იმყოფებიან. ხასხასა წითელ ჩოხაში შემოსილი ფიგურა თეთრი ფონიდან არ არის „ამოვარდნილი“, პირიქით. სავსებით ორგანულადაა ჩაწერილი სურათის ქარგაში (რაც ოპტიკური კანონებიდან გამომდინარე ძალზე რთულად მისაღწევია) და ნაცრისფერ-მონდირიანი გენერლისა და თეთრებით შესრულებული ბავშვის ფიგურების „უკან“ იკითხება. ყოველივე ეს სიბრტყოვანების ფარგლებში ხდება. სურათზე დახატულ ფიგურებს მკაფიო კონტური აქვთ, მათი ფორმები ნათლად იკითხება. გამომსახველია თავისი მოხაზულობით წითელჩოხიანი ფიგურა; დახვეწილი და რაფინირებულია გოგონა, ლამაზი დეკორატიული ყვავილების კალათით; განსაკუთრებით მიმზიდველია ახალგაზრდა ქალის სახე-ბა. თეთრ ფონზე თერთა დაწერილი ქალის სხეული — ფერწერულია, სურათზე მსუბუქად და თავისუფლადაა გადაწყვეტილი რამდენიმე ურთულესი ფერწერული ამოცანა. ეს ნამუშევარი კიდევ ერთი ახალი ხატია, სრულიად

ახალი სახეა, რომელიც ერთი შეხედვით დაშორდა აქამდე გარჩეულ პორტრეტებს, თუმცა ზოგადი მხატვრული მეთოდი კვლავ იგივე დარჩა.

საგულისხმოა კიდევ ერთი სურათი „გურული გლეხის ოჯახი“, აქ გამოსახული პერსონაჟები ისეთივე ლირსებით ხასიათდებიან, როგორც მხატვრის მიერ დახატული სხვა წრის წარმომადგენლები, რაც იმის მანიშნებელია, რომ კეთილშობილება ლ. ჭოლოშვილისათვის არა გარკვეული კლასის პერსონაჟია, არამედ სულის თვისება. ყურადღებას იპყრობს სურათი „რუსეთის რევოლუცია“, რომლიდანაც ცხადია, რომ მხატვარს არა მარტო ქართული სატყეარი სტკივა, არამედ იგი ასევე მძაფრად ხედავს რუსეთის თავს დატრიალებულ ტრაგედიას. აღსანიშნავია რუსეთის წარმოდგენა ქალის ალეგორიული ფიგურის სახით. ეს ცნობილი ხერხი მხატვრის ალლოთი ტრანსფორმირებულია მის მხატვრულ სამყაროში.

გამოფენაზე წარმოდგენილ ნამუშევართაგან განსაკუთრებით აღსანიშნავია კიდევ ერთი — სრულიად საქართველოს კათალიკოს პატრიარქის ილია II-ის და რომის პაპის იოანე პავლე II-ის შეხედრა. აქ ბევრია საინტერესო, მათ შორის ფერის სემანტიკა და მანერა ყველაზე საგულისხმოა მისი მოულოდნელი მხატვრული გადაწყვეტა. სურათის ერთ მხარეს თეთრ ფონზე ილია II-ის შავი ლაქით გადმოცემული ფიგურაა, მეორე მხარეს კი თეთრზე თეთრით და თხელი გრაფიკული ნახატით გამოსახული პაპი. მიუხედავად ფერთა ასეთი კონტრასტისა სურათი გაწონასწორებულია და მხატვრული მთლიანობა, პარმონია მიღწეულია.

ყოველი ახალი სურათი ახალი მხატვრული სამყაროა. უშრეტია მხატვრის ფანტაზია, თავისუფალი იმპროვიზაციის უნარი.

თავისთავადი მხატვრული სამყაროს შექმნას ლ. ჭოლოშვილის მიერ გამოყენებული ყველა სახვითი ხერხი ემსახურება, მაგრამ ძირითადი მანერა სი-

არტყის შეგრძნება და ფიგურებისა და სიბრტყის ურთიერთმიმართება. მის სურათებში ფონი (სიბრტყე) არასოდეს არ არის „მკვდარი“, უმოქმედო. იგი ყოველთვის ქმედითი სახვითი ელემენტია. იგი აქტიურია და მონაწილეობს მხატვრული გამომსახველობის შექმნაში. ამგვარი სიბრტყე — ფონი და სხვა დეტალები ფიგურებს შორის გარკვეული კავშირის გადმოცემისათვის და ატმოსფეროს შექმნისათვის ესაკიროება მხატვარს. ეს ხეობა ჩაკეტულ კომპოზიციასთან ერთად ავტონომიურ სამყაროს ქმნის. ჭოლოშილის სურათებში ფიგურებსა და ფონს შორის არასოდეს არ იგრძნობა სივრცე. ისევე, როგორც ფიგურებსა და მაყურებელს შორის, ისინი აშკარად სიბრტყეზეა განთავსებული. დეკორატიული სიბრტყის მეშვეობით შექმნილი გარემო განყენებულია და განუსაზღვრელი — განსხვავებით კონკრეტული (ილუზორული სივრცედქცეული) გარემოსაგან. ე. ი. ჭოლოშილის სურათებში არ არის სივრცე. უსივრცობა კი უღროობის შთაბეჭდილებას ქმნის, ე. ი. სურათზე გამოსახულათვის დრო არ მიეძინება. აქ დაბატული სამყარო მუდმივია. ასევე მუდმივია, მაგრამ კონკრეტული დროც. (თუნდაც ჩაკეულობით საკმაოდ ზუსტად გადმოცემული ისტორიული ეპოქით). ეს წინააღმდეგობა, ერთი მხრივ, დროის გარეშე არსებობა (მიმდინარე დროის არ არსებობა) და მეორე მხრივ, დროის ძალზე კონკრეტული მინიშნება, ზოგჯერ კონკრეტული მომენტის გადმოცემაც კი, შეჩერებული დროის შეგრძნებას ქმნის, ანუ მარადიულობის განცდას ბადებს. ჭოლოშილის სურათებზე გამოსახული საზოგადოების, ადამიანთა ურთაობის ურთიერთკავშირი „დადგენილია“. ხოლო დროის განცდა კი მოწყვეტილი, განყენებული. ეს მათი აწმყოსაგან იზოლაციის გრძნობას იწვევს. ამგვარად იქმნება სამყარო, რომელსაც „მომავალი“ არა აქვს. (რადგან დრო მათთვის არ მიედინება), ამით გადმოსცა

მხატვარმა, ერთგვარი, გაწყვეტილი კავშირი სურათზე გამოსახულ სამყაროს შორის, ვინაიდან აწმყოსაგან ფადის მემკვიდრედ არ გვევლინება. ყოველივე ამის გამო ეუფლება მნახველს ამ სამყაროს უკვალოდ, დაუბრუნებლად გაქრობის განცდა. ეს საქართველოს სამუდამოდ დაკარგული წარსულია, რასაც ასე მძაფრად, ასე ტრაგიკულად განიცდის მხატვარი და ამით გამოწვეული სევდა; ტკივილია გადმოცემული მის თვითმყოფად მხატვრულ სამყაროში.

ლევან ჭოლოშილის შემოქმედება თხემით-ტერფამდე ქართულია. იგი არაა ძველ ქართულ ხელოვნებასთან მხოლოდ გათამაშება, რათა მას გარეგნული ეროვნული ელფერი შესძინოს, არამედ ეს სწორედ შინაგან აუცილებლობად განცდილი შეგრძნებაა თავისი ძირის, თავის ფესვისა, მასში კოდირებული გენეტიკური ტვირთის რელიზაციაა. ამავე დროს ასევე მისი შინაგანი მოთხოვნილებაა, რომ თავის დროს, თავის ეპოქას არა მხოლოდ დაბადების თარიღით უკავშირდებოდეს, არამედ თავისი ხელოვნებით მის სულიერ და ფსიქოლოგიურ ფენომენს წარმოადგენს. იგი ღვიძლი შვილია თავისი ეპოქისა, მასში შერწყმული და ტრანსფორმირებულია თანამედროვეთა სულიერი განცდა, წუხილი. მისი ფსიქოლოგია ბარომეტრივით მგრძნობიარეა თავისი საუკუნის ყველა მხატვრული ფენომენისადმი. ამით ეხმიანება იგი XX საუკუნის უახლეს ლიტერატურას, მის თემებსა და ფორმებს და აგრეთვე, ამ საუკუნის ფილოსოფიურ მოძღვრებებს. ლ. ჭოლოშილი თავისი საუკუნის სულიერი კულტურის პირმშოა და ამავე დროს მისი ხუროთმოძღვარიც. მისი ხელოვნება ახლობელია როგორც ქართველი მაყურებლისათვის, ასევე ყველა სხვა ეროვნების ადამიანისათვის. ლ. ჭოლოშილი ერთდროულად მოდერნისტიცაა და ტრადიციონალისტიც.

რეზეპტი მოგვიტოვებს დღევანდელი ქართული კინო

„ქართული ფილმი“ — 1988

პაატა იაკაშვილი

რუსთაველის მოედანზე ერთი უსახური შენობა დაანგრის, გამოჩნდა ქვით და ავურით მწობრად ნაგები, ორი ნიშით დამშვენებული კედელი. ბუკოს მას მერე ჩვენი საზოგადოება, არ იციან რა მოუხერხონ ამ კედელს; არქიტექტორები, მხატვრები, ღიზაინერები განსხვავებულ შეხედულებებს გამოთქვამენ იმის შესახებ თუ, როგორ გაფორმონ იგი. საპირისპიროდ ამ მცდელობისა მოქალაქეთა ნაწილი ითხოვს: არაფერი მხატვრული გააზრება საჭირო არ არის, სურო დადგით, ის მოედება კედელს და გაალამაზებს. შენიშნული მაქვს, გამფორმებელთა მოქმედებას მაშინვე მოჰყვება სუროს მომხრეთა რეაქცია. ეს ამბავი, ბუნებრივია, კითხვებს ბადებს: რაშია საქმე? რა ალელვებს ასე საზოგადოებას? რა და ის, რომ ხელოვანს ნდობა აქვს დაკარგული. იცის ხალხმა იმას და ისე არ გააკეთებენ, როგორც საჭიროა, ამიტომ ცუდად გაფორმებულ კედელს ისევ სურო ურჩევნიათ.

ამ ამბავში მთავარი ის უნდობლობაა, რომელმაც შემოქმედელს და საზოგადოებას შორის იჩინა თავი. უსაფუძვლოდ არაფერი ხდება, ამიტომ არც ეს დამოკიდებულება შემთხვევითი, პირიქით, კანონზომიერიცაა. ასეთი მოვლენები მაშინაა ყველაზე მეტად საგრძნობი, როცა გარემომცველი რე-

ალობისადმი დამოკიდებულების გამოხატვისას, მისი აღქმა-გააზრებისას წარმოიშვება ისეთი სხვადასხვაობა, რომელიც თავის მხრივ ბადებს სრულ გაუგებრობას ხელოვანსა და საზოგადოებას შორის. მოგეხსენებათ, ტრადიციულად გაუგებრობა მაშინაა კარგი, როცა შემოქმედი დროს უსწრებს და ამის გამო არ ესმით მისი, მაგრამ, პირიქით როცა ხდება, დრო რომ გაუსწრებს შემოქმედს, ესაა ცუდი. ერთი კედლის გაფორმების გამო აღძრულმა ვნებათა ლეღვამის პრობლემა წარმოაჩინა; რომელიც, ჩემი აზრით, ნიშანდობლივია დღეს ქართული ხელოვნებისათვის საერთოდ და კერძოდ მხატვრული კინემატოგრაფიისათვის სამწუხაროდ, 1988 წლის ფილმები ამ მოსაზრების სისწორეს ადასტურებს.

ასეთი ხასიათისაა ის სურათიც, რითაც მსურს დავიწყო საუბარი, კერძოდ „დანაშაული მოხდა“, რომლის სცენარის ავტორი ლევან ჭელიძეა, ხოლო რეჟისორი ნანა მჭედლიძე. ყველას კარგად გვახსოვს მათი შემოქმედებითი თანამშრომლობის შედეგად შექმნილი სურათი „პირველი მერცხალი“. ამ ფილმს საქებარი ბევრი აქვს, მე გამოვარჩევ, ჯერ ერთი: ჩვენი ერის ისტორიული ყოფის მეტად რიგინალურ გააზრებას და დაკავშირებას დღევანდლობასთან. მეორე: ჭეშმარიტად ერ-



რუნულ სულიერ ფასეულობათა წარმოჩენას და მასთან ერთად საინტერესოდ დახატულ ქართველი კაცის ეკრანულ იერსახეს. დიას, ეს ყველაფერი ახასიათებს ხსენებულ სურათის, ამიტომაც შეიყვარა იგი მაყურებელმა.

ვისაც „პირველი მერცხალი“ უნაჩავს. გაუჭირდება იმის დაჯერება, რომ „დანაშაული მონდა“ იმავე ავტორთა ქმნილებაა და ეს არა მხოლოდ ამ ფილმების ქართული სხვაობის გამო. საქმე ისაა: რამდენადაც ზუსტად იყო პირველ ფილმში დანახული და განზოგადებული საქართველოს ისტორიული ყოფა. იმდენად ბუნდოვნად არის მეორეში ჩვენი საზოგადოების ცხოვრების წიაღში დღეს მიმდინარე პროცესები ასახული. კონკრეტულად ეს შეეხება ახალგაზრდობის ცხოვრებას, მათ სულიერ მდგომარეობას. არადა სურათს სწორედ დღევანდელი პირობების ხედვა-გააზრების პრეტენზია აქვს. ფილმში ნაჩვენებია ამბავი. მოკლედ რომ ვთქვა. ასეთია ახალგაზრდა სპორტსმენი (მსახიობი ლევან უჩანეთი) აღკვეთს უსაქმური ყმაფვილების უზენო ქმედებას, ეს უკანასკნელი რევანშზე ფიქრობენ, ბოლოს საწაფელს აღწევენ — ჩხუბს აუტეხენ ხუთჯიდელს. ამას სრულიად უდანაშაულო ადამიანი ემსხვერპლება. ესაა ინტრიგის ძირითადი ღერძი. ორ კონფლიქტს შორის მთელი ფილმია და ჩვენ ვუყურებთ ახალგაზრდების ფათერაკიან ცხოვრებას, რომლის მეშვეობითაც წარმოჩნდება მათი ყოფა და ზნეობა, მასთან ერთად კი იხატება ჩვენი საზოგადოების სურათიც. ოღონდ ბუნებრივია ისე, როგორც ამას ფილმის ავტორები ზედავენ და აღიქვამენ. ჩემი ყურადღებაც თავიდანვე სწორედ ამან მიიქცია: ე. ი. ხედვის თავისებურებამ. რაც ყველაზე ნათლად მოქმედ პირთა სახეებისა და ხასიათების გააზრებისას გამოჩნდა. ვგულისხმობ სქემატურობასა და ცალმხრივობას, ამის გამო პერსონაჟები საკმაოდ ადვილად იყოფიან დადებით და უარყოფით გმირებად.

აქცენტი გარეგნულ ნიშნებზეა გადატანილი. მაგალითად: უსაქმურ, სხვაგვარად მოხატული მთხრობები მიუხედავად იმისა, რომ სხვადასხვა სოციალურ ფენას ეუთვნინან და შესაბამისად სხვადასხვა ყოფითი და ზნეობრივი თვისებების მქონენი უნდა იყვნენ. გაერთიანებულნი არიან ერთი ნიშნით: ისინი ყველანი ზარმაცები და იმპულსურები არიან. ეს არის და ეს. მათ ქმედებას არც მოტივირება ეძნელება, არც რაიმე ახსნა; არც პიროვნული, არც სოციალური, ამის გამოა ეს გმირები რეალური პროტოტიპების სურათად წარმოადგენენ და არც დამაჯერებლობა გააჩნიათ, ერთიან, უინტერესო მასად ქცეულან. უკეთეს მდგომარეობაში არც ხუთჯიდელია, იგი დადებითი გმირია, მის ამ თვისებას ყოველმხრივ წარმოაჩენენ ავტორები. ზრდილი ახალგაზრდაა, სამართლიანი, როცა საქირაო ძალადობას წინ აღუდგება. ამასთან, როგორც უკვე ვთქვი, სპორტსმენია და ფილმის მსვლელობისას მას ზშირად სხვადასხვა ვარჯიშების შესრულება უხდება. გმირს პრობლემა აქვს. კერძოდ. თავისზედ უფროსი ქალი უყვარს. ეს კი გარკვეულ სიძნელეებს უქმნის. აი ამ თვისებებით არის ის შემკული, როგორც ხედავთ საკმაოდ ჩვეულებრივი ბიჭია. მართალია, დაჭირალ მეგობარს ღამე უთია სავადმყოფოს ეზოში, მაგრამ თუ გავიხსენებთ, რომ იმ ყმაფვილის დაჭრა არაპირდაპირი, მაგრამ მაინც მისი მიზეზით მოხდა, ეს ქცევა არ უნდა გავიკვირდეს. არის სხვა შემთხვევა: ტაქსით მგზავრობისას ხნიერმა მანდილოსანმა მძღოლს დანახარჯი ზუსტად გადაუხადა. მძღოლი გაღიზიანდა და ქალი ცუდად მოიხსენია. გმირმა ქალს სოლიდარობა იმით გამოუცხადა, რომ გაწვილებულ მძღოლს ხურდა გამოართვა... ფილმის გმირის ეს მოქმედება ღიმილს იწვევს და იმავეს გვარწმუნებს, რომ ავტორებს სხვა უფრო ფასეული არგუმენტი არ გააჩნიათ თავიანთი გმირის დადებითობის საჩვენებლად.



ბლად. ამ ფაქტმა გამახსენა: ჩვენს კინოში ძალიან პრიმიტიულად არის გაგებული დადებითი გმირის ცნება. საკმარისია პერსონაჟი ელემენტარულ ზნეობრივ ნორმებს იცავდეს, რომ მას დადებითის იარაღი მიაკერონ. პლაკატურია სპორტსმენის სახე. ამის მიზეზი, ჩანს, ფილმის დრამატურგიულ საფუძველშივე იყო ჩადებული. ამისევე გამო მეტად სწორხაზოვნია სხვა პერსონაჟთა სახეებიც. მაგალითად, სპორტსმენის დედის და მწვრთნელის (მსახიობები რუსიკო კიჩაძე და კახი კავსაძე). დედის სახე ისეა გააზრებული, როგორც, მაგალითად, „ცოტა ფილმინობის“ ხანაში ექიმ ან მასწავლებელ ქალს გვიჩვენებდნენ ხოლმე, ე. ი. ყოველგვარ მიწიერს მოკლებულს, განუყენებულს. ჯერ ერთი, ასეთი არჩევანი არაქალთა, მეორეც, ამით ამ გმირმაც დაკარგა ბუნებრიობა და ყალბი გამოვიდა. რაც შეეხება მწვრთნელს, როგორც ჩანს მსახიობისათვის მიცემული დავალებით მას საკუთარ საქმეში უსაზღვროდ შეყვარებული კაცის სახე უნდა შეექმნა. მაგრამ ისევ დრამატურგიული მასალის სიმწირისა და პრიმიტიულობის წყალობით ვერც ეს ჩანაფიქრი განხორციელდა და კახი კავსაძის გმირიც ხელოვნურია და ამასთან გამაღიზიანებელიც კი.

სხვა პერსონაჟთაგან ოდნავ განსხვავდება მურმან ჭინორიას კინოგმირი. სწორედ ის ეხება ლაპარაკისა და დღეისათვის აქტუალურ პრობლემებს, კერძოდ: ეკოლოგიას, პოლიტიკას, დემოკრატიზაციას, ილიას მკვლელობის ამბებს, დაკარგულ ტერიტორიებს და ასე შემდეგ. პატრიოტიზმს ის უთავსებს ყალბაბანდობას და სხვადასხვა დასაშვები თუ დაუშვებელი გზით შოულობს პურს არსობისას. კომპლექსიანიც არის, რადგან მასზედ ბევრად უმცროსი ბიჭების საზოგადოებაში ავლენს ჭკუა-გონებას და ამით საკუთარ მეობას ამკვიდრებს. ამასთან მოსიყვარულე შვილიშვილიც გახლავთ, ბებიანზე რომ ზრუნავს. ერთი შეხედვით, სა-

ქმე გვაქვს წინააღმდეგობებით აღსავსე ანტიგმირთან. მაგრამ ბოლოს ირკვევა იგი ნამდვილი ნაძირალაა. ჩხუბისას წამქეზებული, ხოლო როცა ჩხუბს ადამიანი ემსხვერპლება, ის უბრალოდ გაიბარება.

ჩემთვის გაუგებარი დარჩა ამ პერსონაჟით რისი თქმა უნდოდათ ავტორებს. გამოდის, რომ მათი აზრით, ეროვნული პრობლემაცა მხოლოდ ნაძირალებს აწუხებს, ხოლო თუ ეს ასე არ არის, მაშინ ამ გმირის ანტიპოდი უნდა ეჩვენებინათ. წინააღმდეგ შემთხვევაში ასეთი გადაწყვეტა ყველა იმის დისკრედიტაციას გავს, ვისაც ეროვნული სატკივარი აწუხებს. ვაცმა, რომ თქვას, გაუგებარი ამ ფილმში ბევრი რამ არის, ამის მიზეზი სწორედ ის ხედვის თავისებურებაა, რომლის წყალობითაც მივიღეთ ისეთი კინოგმირების მთელი გალერეა, რომლებიც, ვიმეორებ, რეალურ პროტოტიპებს (თუკი ასეთი გააჩნიათ) ბევრი არაფრით გვახან, ხელოვნურები და, როგორც ვთქვი, პლაკატურები არიან. დამეთანხმებით ასეთი გმირები და მათი ქმედება იმ კატალოზატორად არ გამოდგება, საზოგადოების ცხოვრების წილში მდინარე პროცესები, რომ წარმოაჩინოს. ამიტომ არის რომ ყოველგვარი ხაზგასმა სადღეისო პრობლემებისა ფილმში, იქნება ეს სოციალური, ეროვნულ-თუ პოლიტიკური, მხოლოდ კონსტატაციად იქცა. ეს კი საკმარისი არ არის, რადგან კინო ხელოვნებაა. ეს ითხოვს განზოგადებას და მხატვრული სახის შექმნას და არა საგაზეთო ენით ლაპარაკს.

ფილმის ფინალური კადრები ქრონიკალურია და ვხედავთ 1988 წლის შიმშილობას მთავრობის სახლთან, რომლის მიზანიც კონსტიტუციური უფლებების დაცვა იყო, მაგრამ თუ რა მიზანი ქონდათ ფილმის ავტორებს, როცა ეს კადრები გვიჩვენეს, გაუგებარია. თუ იმის თქმა უნდოდათ, რომ ამ ფილმის უსაქმური და ყალბაბანდი ახალგაზრდების გარდა ამკვიცნად

სხვანიც არიან და ერის სატყეივარს ითავისებენო? ამისათვის ქრონიკა არ კმარა, რადგან ის არაფრით არ უკავშირდება ფილმში ნაჩვენებ ამბავს, ამიტომ გაუგებარია და თუ საქმეში ჩახედული არ ხარ, შეიძლება დემონსტრანტები ფილმის გმირებთანაც გააიგივო. ერთი სიტყვით, იქმნება ისეთივე გაუგებრობა, როგორზეც ადრე, ფილმის ერთი გმირის გამო შეიქმნა და მოგახსენეთ კიდევ. ეს კი ასე იმიტომ ხდება, რომ მეტად ბუნდოვანია ფინალი, არადა ეს ასე არ მოხდებოდა, ავტორებს თავიდანვე ნათელი წარმოდგენა რომ ქონოდათ იმ თემაზე, ახალგაზრდობის ყოფა რომ ქვია, და მისდამი გარკვეული დამოკიდებულება ჩამოყალიბებოდათ. მოვლენას, ფაქტს, ამბავს მართლად ხედვა უნდა, წინააღმდეგ შემთხვევაში მკაფიურბელი არ დაიჭრება, მით უმეტეს, თავად უკეთ იცის ახალგაზრდობის ცხოვრებაც და ეროვნული მოძრაობის თავისებურებანიც.

* * *

როცა „ოპერაცია ვუნდერლანდი“ ვნახე (სცენარი მოლდავსკისა, რეჟისორი ოთარ კობერიძე), კიდევ ერთხელ დავრწმუნდი: ჩვენი ტექნიკური ჩამორჩენისა და ფინანსური ვაკვირების პირობებში ძნელია ისტორიულ ამბებზე ფილმის შექმნა, მით უმეტეს, თუ მოქმედება საქართველოს ფარგლებს გარეთ, უცხო ქვეყნებში ვითარდება. კიდევ იმიტომ არის ძნელი, რომ იმის ტრადიცია და კულტურა არა გვაქვს, უცხო ყოფა ავსახოთ უზინჯოდ და დამაჯერებლად. ფილმის ავტორებს, ჩანს, უცდიათ ეს პრობლემები დაეძლიათ ყველა შესაძლებელი საშუალებით, რაზეც ხელი მიუწვდათ (იქნება ეს „დონ კიხოტის“ დეკორაცია, რომელიც გერმანული კაბარესა თუ რესტორნის ინტერიერს მიუსადაგეს თუ მაქსიმალურად გამოყენებული შესაფერისი ტიპაჟები), მაგრამ ეს საქმეს არ შეეღის: არც დე-

კორატიული გაფორმება გვექმნის გერმანული ყოფის დამაჯერებელ ილუზიას და ტიპაჟებს შორისაც სხვაობა ნიშნავს კავკასიური ანთროპოლოგიური ტიპის უხერხული სიჭარბე. რაც შეეხება გერმანელების ყოფის და ხასიათის ასახვას, აქ ავტორებს თავი ვერ დაუღწევიათ სტერეოტიპებისაგან (ვგულისხმობ კურადღების გამახსენლებას ისეთ ყოფით ატრიბუტებზე, როგორც არის ბანქო, ყავა, ხალათი ან ხასიათის თვისებად იუნკრული ყოყოჩობის ჩვენება). ეს გარეგნული ნიშნებია და ბევრს არაფერს გვეუბნება გერმანელ კაპიტანზე და მის გარემოცვაზე, მათ ხასიათზე და პიროვნულ რაობაზე. გერმანელ ოფიცერთა შორის ერთი, ვგონებ კაპიტნის ადიუტანტი, იმით არის გამოჩენილი, რომ ამ კაპიტნის გამოწვევებზე იწერს. ეს სახე საკმაოდ გაშარებულია. გერმანელი ოფიცრის ამდგავარი ხედვა ის სტერეოტიპია, რომელიც დიდხანს ახასიათებდა რუსულ კინემატოგრაფს, გაუგებარია ჩვენ რა გვრჯის, ამას რომ ვიმეორებთ.

ამრიგად ტექნიკურ და მატერიალურ სიღრმეში სტერეოტიპული ხედვაც დაემატა. ეს ბევრს ართმევს ფილმს. მაგრამ ყველაზე დიდი უჭმარისობის გრძნობას სულ სხვა რამ ბადებს: ფილმის ტიტრებში წერია, რომ ეს სურათი ეძღვნება გემ „ალექსანდრე სიბირიაკოვის“ ეკიპაჟს და კაპიტან ანატოლი კაპარავას ანუ ასახავს მეორე მსოფლიო ომის მონაწილე ქართველი კაპიტნის ცხოვრების ერთ ეპიზოდს. ხსენებული ომის ეკრანზე ჩვენება, მე ასე მგონია, აქტუალური მაშინ შეიძლება იყოს, თუ ეს ომი არა ტრადიციულად იქნება დანახული და გააზრებული, რამაც უნდა გამორიცხოს ის ცალმხრივობა, რაც სანახევრო სიმართლის ლაპარაკით იყო გამოწვეული და რაც მეტად ახასიათებდა საბჭოთა ფილმებს. აქედან გამომდინარე, სხვაგვარ შეფასებას ითხოვს ქართველის სახეც, მისი ქცევა და მისდამი დამოკიდებულების. კეშმარიტი ხასია-



თის ჩვენებაც, სამწუხაროდ ამ მხრივ სიახლე „ოპერაცია ვუნდერლანდს“ არ ახასიათებს. ბევრი რამით არის ის ტრადიციული და ფილმის გმირიც ჩვეულებრივად ავლენს უგუნურობამდის მისულ სიამამაცეს და მზად არის თავგანწირვისათვის — ამ შემთხვევაში სატვირთო, ცუდად შეიარაღებული ზომალდით გერმანელთა კრეისერს შეეხების და საბჭოთა სატრანსპორტო გემების ქარავანს აუცილებელი დაღუპვისაგან იხსნის. ფილმის ავტორებმა შეიძლება მიიხრან — ასეთი იყო ანატოლი კაპარავა და რა ვქნათო! ეს ალბათ ასეც არის, მაგრამ მე ერთი ისტორიული ფაქტი მახსენდება: ქამთალმწერელს აქვს მოთხრობილი ასეთი ამბავი: მონღოლების მიერ საქართველოს დაპყრობის შემდეგ, ქართულ ლაშქარს დამპყრობთა ყველა ომში უხდებოდა მონაწილეობის მიღება. ერთ-ერთ ბრძოლაში, მტერს რომ ვერ გაუძღეს, მონღოლები უუკუქცნენ, სამაგიეროდ ქართველებმა შეაკლეს თავი მონღოლთა მტრებს. როცა გაოცებულმა მონღოლებმა იკითხეს, თქვენ რატომ არ იხვეთ უკანო, ქართველებს უპასუხნიათ: ჩვენი წესი არ არის უკან დახვევა. აი ასე, აქედან იწყება მამლუქური სულის აღორძინება ჩვენში, სხვისთვის და სხვის დასანახად საარაკო სიჩაუქის და ვაჟკაცობის გამოვლენა. მამლუქური იმიტომ ვთქვი, რომ აღწერილი ამბებიდან საუკუნე ნახევრით ადრე დავით აღმაშენებელს დიდგორზე ხანდაკის გათხრა დასკირდა, რომ ქართველებს უკან არ დაეხიათ. ასორმოცდაათი წლის შემდეგ იგივე ქართველები სხვისთვის თავს იკლავენ და ამით მკვიდრდებიან ამქვეყნად, მკვიდრდებიან, მაგრამ არასოდეს იმათი ნდობა არ მოუპოვებიათ, ვისთვისაც გასაოცარ გმირობას იჩენდნენ. ასე იყო მონღოლების დროსაც და მის შემდეგაც ყოველთვის. ფილმის ერთ-ერთი გმირი ლეიტენანტი ვარგინი ანატოლი კაპარავას ეუბნება — „თქვენ საქართველოდან გვეწერენ, ფაშისტები

აქ არ არიანო“. შემდეგ თავის აზრს ასე აკონკრეტებს: „ჩვენ სხვადასხვა წერილებს ვიღებთო“. აქ ჩანს სწორედ ეს უნდობლობა, რუს ოფიცერს ვერ წარმოუდგენია თუ ქართველი კაპიტნის სამშობლოს გერმანელთა არ არბევენ. მაშინ მან დაუზოგავად რატომ უნდა ებრძოლოს გერმანელებს, ვისთვის ან რისთვის უნდა გააკეთოს ეს. ებადება ეკვი, რომლის გაფანტვას კაპარავა მართლაც რომ საარაკო სიამამადაც ახერხებს, მეგონა ვარგინის სიტყვებით აღძრულ პრობლემას ავტორები გააღრმავებდნენ. ეს კი სულ სხვაგვარად წარმოაჩენდა მეორე მსოფლიო ომში ქართველთა მონაწილეობას და მათდამი ჭეშმარიტი დამოკიდებულების ხასიათს, მაგრამ სამწუხაროდ ეს ასე არ მოხდა, და ამიტომ ფილმიც ამ თემის ტრადიციულ გააზრებას არ გასცილებია. და ბოლოს: გავრცელებული მხატვრული ხერხია, თუ ქართველი სადმე უცხოეთშია, მას აუცილებლად რაიმე ქართული რელიქვია აქვს, ექსტრემალურ სიტუაციაში კი საქართველო ელანდება ასეა აქაც, კაპარავას გემის კაბლტაში ქართული ხალიჩა და ხმალია, ხოლო ზომალდის დაღუპვისას გელათი ელანდება. მართალი რომ ვითხრათ, არც რელიქვიები და არც ზმანებანი ფილმის გმირის შესახებ ბევრს არაფერს გვეუბნება. მით უმეტეს, კაპარავამ სიცოცხლის დიდი ნაწილი რუსეთში გაატარა და ერთი ორი დეტალი საკუთარი ერის და ეროვნული ფასეულობების მიმართ დამოკიდებულების გამო მხატვრული ვერ იქნება და ნაკლებად დამაჯერებელია.

* * *

ჩოხელის ფილმი „ხევსურული ჩანახატები“ ადასტურებს ჭეშმარიტებას, რომ სწორხაზოვნება ავტორისეული პოზიციის გამოხატვისას წამგებიანია, რადგან შიშვლდება სათქმელი და აღარ ხერხდება მხატვრული სახეებით აზროვნება. ამის გამო აღარც ემოციური ზეგავლენის მოხდენა ხერხდება მსაყურე-

ბელზე ჩემის აზრით, ფილმში გავრთი-
ანებული ორივე კინონოველა ამით სკო-
დავს. პირველ ნოველაში „უცხო“ ასეთი
ამბავია მოთხრობილი: მთის ვრთ სო-
ფელში უცხოპლანეტელთა ზომადლი
ჩამოფრინდა (ეს რომ ასეა, ამას
მხოლოდ ფინალში ვხვდებით). ჩამოფ-
რინდება, მაგრამ მოსულთა და დამზე-
დურთა კონტაქტი არ შედგება. ხალხი
ისეთ შიშს, უნდობლობას და ვაგულსე-
ბას გამოხატავს, რომ ჩამოსულში მხო-
ლოდ ურჩხულს ხედავს. ამიტომ აქაუ-
რებს იმის აღქმა და გავება თუ რასთან
აქვთ საქმე, არ შეუძლიათ და არც სურთ.
ხალხის ასეთი სულიერი მდგომარე-
ობის მიზეზი ერთი ფრაზით არის ახს-
ნილი: „ბომ იყით, როგორი მთავრობის
ხელში ვართ“-ო, ამრიგად საქმე გვეო-
ნია პოლიტიკური სისტემის მიერ და-
ბეჩავებულ ადამიანებთან. ხოლო ეს
სოფელი, როგორც ჩანს, ავტორთა აზ-
რით, ჩვენი საზოგადოების მიკრომო-
დელს უნდა წარმოადგენდეს. თუ რი-
სი თქმა სურს ავტორს, ამას კი მიგზ-
ვდი, მაგრამ ხსენებული სწორხაზოვ-
ნების წყალობით ნაჩვენებ ამბავსაც
სიმახვილედ დააკლდა და ნოველის გმი-
რებებზე წამგებიან მდგომარეობაში აღ-
მოჩნდნენ. საქმე ის არის, რომ პერსო-
ნაჟების ექსცენტრიკული ჩასიათის ქმე-
დებანი საკმარისი არ არის იმ ტოტა-
ლიტარული რეჟიმის სამხელად, რომე-
ლმაც ეს ხალხი ასე დააშინა, ამიტომ
ვერც მათი მდგომარეობის ტრაგიკულ
ჩასიათს შეიგრძნობ. რაც შეეხება თავად
გმირებს, ისინი ცალსახოვანად არიან
ნაჩვენები, რადგან მხოლოდ ერთ
მდგომარეობას — შიშს გამოხატავენ.
მათი ჩასიათი განვითარებას არ განი-
დის. სალი აზრი არ გააჩნიათ და გამო-
უვალ მდგომარეობაში მყოფნი, გა-
მოსავალს არ ეძიებენ. მესმის, ისინი
უბრალოდ ისეთი არიან. როგორც ავ-
ტორებმა მოინდომეს. ყოფილიყვნენ.
ამ არჩევანის წყალობით ისინი ხელო-
ვნურები და რეალობას მოწყვეტილნი
აღმოჩნდნენ. არც მათი სატიკვარი აღი-
ქმება რეალურ პრობლემადა, ამიტომ

მათი განცდები თუ ზმანებანი მათი
სულის აფორიაქებას რომ გამოხატავს,
ნაკლებად საინტერესოა და მოსაწყვე-
თად გამოვიდა. მაგრამ რაც მთავარია, ამის
გამო მათდამი თანაგრძნობაც გა-
ქრა: მხოლოდ სიბერეისაგან აღძრული
ქვენა გრძნობები, რაც ამ გმირებს აა-
სიათებთ, კატალიზატორად ვერ გა-
მოდგება, ხალხის და ერის გასაკირს
მართლად ვერ წარმოაჩენს, ვერც ნა-
ჩვენები ამბისადმი გამოიწვევს ინტე-
რესს ამბისადმი, რომელიც ვერ განზო-
გადდა და არცთუ იღვლიან ანეგდოტს
დაემსგავსა. ამ ნოველაში ნაჩვენები
სოფელი ავტორს თავის აღრეულ ფი-
ლმთა გმირებით დაუსახლებია. ამდა-
გვარ ციტირებაში თავისთავად გასა-
ვირი არაფერია, ოღონდ ციტირებუ-
ლი პერსონაჟები ორგანულად უნდა
ერწყმოდნენ ახალ ისტორიას. სამწუხა-
როდ ამ შემთხვევაში ეს კინოგმირები
მექანიკურად დაკავშირებულნი არიან
ნაჩვენებ ამბავთან და არა აზრობ-
რივად. ამიტომ ციტირება ადრე გადა-
ლებული ფილმებიდან გაუმართლებლად
მიმავნია. მეორე ნოველაში „აღდგომის
ბატკანი“ ავტორის ინტერესის სავანი
ჩვენს საზოგადოებაში რწმენის დაკა-
რგვისა და აქედან ზორციელის სული-
ერზე აღზევების პრობლემაა. იგი აქ-
აც იგივე დრამატურგიულ რერჩს მი-
მართავს, ვგულისხმობ კატალიზატო-
რის ფუნქციის მქონე პერსონაჟის გა-
მოყენებას. ამ შემთხვევაში ეს დატ-
ვირთვა ღვთის გლახას ახადიას აქვს
მინიჭებული, რომლის მისვლით სო-
ფელში იქაური ავ-კარგი წარმოჩინ-
დება. წარმოჩინებით კი წარმოჩინდ-
დება, მაგრამ აქაც სწორხაზოვანება და
მეტისმეტად გაუშუალებელი ხედვაა
პრობლემისა. იმ სოფლის მოსახლეობას
ბავშვების გარდა ყველას თავიდანვე
სახეზე აწერიათ თუ ვინ ვინ არის. ეს
იმდენად საგრძნობია, რომ ძნელი არ
არის მიხვდენ თუ რით დამთავრდება
ეს ისტორია. ტიპაჟების არჩევისას, ჩანს,
დამკვიდრებულ სტეროტიპებს მიენი-
ჭათ უპირატესობა: საქმოსნები ღორ-



მუცელობისაგან ფიზიკურად დეფორმირებულები არიან, კახა ქალები ასევე ტრადიციული გამომწვევი ჩაცმულობით გამოირჩევიან. ერთი სიტყვით, გარეგნულ ნიშნებზეა აქცენტი მიმართული. ეს ზედაპირული ხედვის შედეგია, ამიტომ წამგებიანიც არის. უნდა ითქვას, რომ ხორციელს გადაყოლილ და სულიერის უარყოფელ ხალხზე ქართულ კინოში ბევრი ფილმი გადაღებული, კარგიც და ცუდიც; ამიტომ როცა ვინმე ამ თემას ირჩევს, მისი ახლებური გააზრება უნდა შემოგვთავაზოს, რომელიც ამ ჩვენთვის ძველ პრობლემას დღევანდლობასთან მიმართებაში ასახავს. ამასთან ემოციურად მძაფრი ისტორიაც უნდა გვიჩვენოს, რომ სანახავად საინტერესო იყოს, რაც მთავარია, სწონახოვნებას თავი უნდა დააღწიოს და ეთოს მხატვრული სახეები. სხვა სამეტყველო ენა კინემატოგრაფს არა აქვს.

* * *

კინოკომედიას, მიუხედავად იმისა, რომ თავისი კანონები აქვს და ჟანრული სპეციფიკიდან გამომდინარე ასახავს ცხოვრებას, მაინც ძალუძს საკმაოდ ზუსტად წარმოაჩინოს ამა თუ იმ ერის ხასიათის თვისებები, ცხოვრების წესი, ყოფის თვისებებზე. აგრეთვე: ის ზნეობრივი, სოციალური, პოლიტიკური და ეროვნული პრობლემები, რომლებსაც ამა თუ იმ ერის ყოფაში მეტნაკლები მნიშვნელობა ენიჭება და კომედიურ ფილმებში გაქილიკების საგნად ქცეულა. ესე იგი, გასაგები ხდება თუ რაზე იცინიან და რატომ. ამის წყალობით მაყურებელს გარკვეული წარმოდგენა ექმნება იმ ხალხის შესახებ, ვის ფილმსაც უყურებს. ეს რომ ასეა, ამაში ყველა დამეთანხმება, ვისაც უნახავს ამ ჟანრის ეგროპული და ამერიკული სურათები. თუ ამ კუთხით შევხედავთ ქართული კომედიების აბსოლუტურ უმეტესობას, სრულიად საწინააღმდეგო დასკვნას გავაკეთებთ. უმეტესობაში მე ვგულისხმობ საკმაოდ დიდ რაოდენობას სუ-

რათებისას, რომლებიც დაუპირისპირდნენ იმ აზრობრივ მიზანდასახულობასა და პოზიციას, რაც გააჩნდა საუკეთესო ქართულ კინოკომედიებს: „სამანიშვილის დედინაცვალს“, „ხანუმას“. „ჩემს ბებიას“, „ქორწილს“, „სერენადას“. „მე. ბებია. ილიკო და ილარიონს“, „არაჩვეულებრივ გამოფენას“, „ქვევრს“, „ბზიანეთს“, „შერეკილებს“, „ცისფერ მთებს“, „ნელიონის ნაძვის ხეს“, დაუპირისპირდნენ იმით, რომ ჩამოთვლილი სურათების შემოქმედებითი და აზრობრივი პრინციპები: ჰუმანიზმი, კაცთმოყვარეობა, შემწყნარებლური დამოკიდებულება ადამიანური გრძნობებისადმი, რაც გამოარჩევს ქართული კინოსა და კერძოდ კომედიის საუკეთესო ნიმუშებს მეტისმეტად პოლიტიზირებული და იდეოლოგიზირებული საბჭოთა კინოპროდუქციისაგან, აღარ იყო მრავალრიცხოვან უხეირო ქართულ კომედიებში. მასთან ერთად გაქრა მისი გამომწვევი ზნეობრივი, ეროვნული, სოციალური და პოლიტიკური პრობლემებიც. შეგვრჩა კინოგმირი, ფრიად უცნაურ ტიპს რომ წარმოადგენს: ეს არის დაბნეული, არაპრაქტიკული, უზომოდ სტუმართმოყვარე, ასევე უზომოდ ოპტიმისტი, გულკეთილი, მაგრამ გონებაშეზღუდული ადამიანი, რომელსაც ხშირად აზროვნება და სიტუაციებისა და მოვლენებში გარკვევა უჭირს. ერთი სიტყვით, საქმე გვაქვს უბოროტო ბრიყვთან, რომელსაც, სხვათა შორის, არც ძალუძს იყოს კატალიზატორი და საზოგადოების ცხოვრების წიაღში მიმდინარე რაიმე ზნეობრივი თუ სოციალური მოვლენა წარმოაჩინოს. არ ძალუძს და არც ავტორები ავალებენ ამ ფუნქციას. მათთვის, მთავარია ასეთმა კინოგმირმა ვინმე გააცინოს, ეს არის და ეს. ამრიგად საქმე გვაქვს ისეთ პერსონაჟთან და ისეთ ფილმებთან, რომლებსაც არავითარი სოციალური და საზოგადოებრივი დატვირთვა არა აქვთ. ისინი აღარაფერს არ ებრძვიან და არაფერს არ ამხელენ. ამით კომედიის ეა-

ნრის მთავარი კანონია დარღვეული და კიდევ, ამგვარ არჩევანს ერთი ბოროტბაც თან სდევს: სწორედ ასეთმა ფილოზოფმა შეუწყვეს ხელი ქართულის მეტად არასახარბილო სტერეოტიპის დამკვიდრებას (ვგულისხმობ გულკეთილი ბრიყვის კინოსახეს). სხვათა შორის, მათ ავტორებს სულ უფრო უკირთ გულკეთილობის მეტნაკლებად დამაჯერებელი მოტივაცია. ამის გამო ჩვენს ეკრანს შერჩა მხოლოდ სიბრიყვე. უბედურება ისიც არის, რომ ამგვარი პერსონაჟი არაქართულ ფილოზოფშიაც მკვიდრდება, კერძოდ რუსულში და საკმაოდ ცუდ სამსახურს გვიწევს ქართველებს. ამ ხელოვნურ სტერეოტიპის დამსხვრევა უნდა, რაც მხოლოდ ჰეშმარიტი ფასეულობებისაკენ მიბრუნებით არის შესაძლებელი, მცდარი პოზიციის უარყოფით, კომედიის ჟანრისათვის თავდაპირველი ფუნქციის დაბრუნებით. ერთი სიტყვით საქმე სურვილსა და ნამდვილად შემოქმედებით ძიებაშია, მაგრამ სწორედ ესაა მეტად ძნელი და სამწუხაროდ ფილმების უმეტესობა ისევ სტერეოტიპებს ამკვიდრებს. ასეთია ფილმი „ახეც ხდება“, რომლის სცენარი რეზო მიშველაძეს ეკუთვნის, ხოლო რეჟისურა ვალოკ კვაჭაძეს. ფილმი სამი ნოველისაგან შედგება, ამათგან პირველს პრეტენზია აქვს რუსთაველის ბრძნული ნათქვამის „გველსა ხვერლით ამოიყვანს ენა ტკბილად მოუბარი“ ეკრანული ხორცშესხმა იყოს. სამწუხაროდ მხოლოდ პრეტენზია აქვს, რადგან ნაჩვენები ამბავი სრულიად ეწინააღმდეგება ხსენებულ სიბრძნეს. ამბავი კი, რომლის მოქმედება ატელიჟში ხდება, ასეთი გახლავთ: ახალგაზრდა კაცი დაიწუნებს უხეირო მკერავის ცუდად შეკერილ შარვალს, მკერავი დაიყინებს კარგად შეკერეო. დაზარალებული მომხმარებელი თავისას ამტკიცებს, კონფლიქტს სხვა მკერავი (მსახიობი გოგი ქავთარაძე) განმუხტავს, ყმაწვილს დაამშვიდებს შარვალს გადაეკეთებო, უიღბლო კოლეგას ეტ-

ყვის შენ არ ჩაერო ამ საქმეშიო, შარვალს კი დაკეცავს და იქვე დადებს. ისე, ყოველგვარი გადაკეთების გატყუებითი საათის მერე მიბრუნებულ ყმაწვილს შეეგებება—თი გადაკეთებული შარვალიო. ის, წელან ყველა ნაკლს რომ ამჩნევდა, ახლა იმავე შარვალს ვერაფერს უწუნებს. მარჯვე მკერავი კი „ენა ტკბილად მოუბრობს“, მაგრამ მისი მკვერმეტყველება არაფერ შუაშია. უბრალოდ ყმაწვილია ბრიყვი, როგორც კი გაცხადდა მისი სიბრიყვე, მკერავის მოხერხებულობას დაეკარგა აზრი, მასთან ერთად კი დაიკარგა კომედიური სიტუაცია, აღარაფერი დარჩა გასაქილიკებელი იმიტომ, რომ არასწორი დრამატურგიული სვლა იყო არჩეული: ჩვენთან მოდაზე ჩამოცმელები ბრიყვები არ არიან და მას ასე იოლად ვერ გააცურებ. ყმაწვილის გაბრიყვების საფუძველი მისსავე ხასიათში უნდა იყოს ჩადებული და დრამატურგაულად მომზადებული. სწორედ ეს არ არის ვაკეთებული. უბრალოდ შემდეგ ებიზოდში პერსონაჟი თავს იბრიყვებს ავტორთა სურვილით იმიტომ, რომ ასე მოსახერხებელი ეჩვენათ. ეს თემის ემპირიული გააზრების შედეგია. თუ პერსონაჟის საქციელს გარკვეული ზნეობრივი და სოციალური მოტივირება არ გააჩნია, მაშინ როგორც წესი, ნაჩვენები კონფლიქტი ხელოვნური გამოდის და რეალურ ცხოვრებასთან არაფერი აქვს საერთო. მეორე ნოველა სადაც ბახვას, ლუიზას და მურმანის თავგადასავალია ნაჩვენები, ხომ სულ თითღანაა გამოწოვილი. ამბავი კი ასეთია: ბახვა ქუჩის კახპას ლუიზას (რომელიც ამავე დროს უსახლკაროცაა) მანქანაში ჩაისვამს, თავად არ სცალია, რომ მასთან დრო გაატაროს, იმიტომ ნაცნობებს ჩამოუვლის, ვის გნებავთო სთავაზობს (ალტრუიზმის უცნაური გამოვლენაა ეს ქცევა). სხვადასხვა მიზეზით ყველა უარს ეუბნება. ბოლოს რეტუშორ მურმანს მიუყვანს. მურმანი ქალს რანდულად მოექცევა, რაკი ის უსახლკა-



როა, შეიფარებს. ამასთან ერთი ნაწივით, შეიყვარებს და ლუბას ეტყვის თუ წასვლას გადაწყვეტ გასაღები ფეხსაწმენდის ქვეშ ამოდეთ. ფინალში ასეთი ეპიზოდი: მურმანი სამსახურიდან აღრე განთავისუფლდება, სახლში მოიბრუნს, ტილოს მოსინჯავს და როცა დარწმუნდება ქალი სახლშია, საოცრად ბედნიერი სახე აქვს. ამ ნოველაში კომედია მელოდრამაში გადაიზარდა, მაგრამ ეს საქმეს არ შეველის, რადგან არც ამ შემთხვევაშია რითიმე მოტივირებული პერსონაჟის ამდაგვარი საქციელი. მართალია, მურმანი უბრალო რეტუშორია და ამასთან კოკლიც არის და ამიტომ შეიძლება ქალები დიდად არ სწყალობდნენ, მაგრამ ეს საფუძვლი არ არის იმისათვის, რომ თუ ქუჩის ქალმა არ მიატოვა, თავი უსაშველოდ ბედნიერად იგრძნოს. გასაგებია ავტორთა სურვილი მოგვითხრონ ადამიანის ხასიათის უცნაურობაზე. სამწუხაროდ სურვილს არ ეძებნება არც ლონგუერი, არც დრამატურგიული და არც კინემატოგრაფიული გააზრება. ამიტომ ის რჩება ჩანაფიქრის დონეზე. სხვათა შორის, ჩანს, რომ კაცთა მოდემის ქმედებათა უცნაურობით ფილმის ავტორები სერიოზულად დინტერესებულან იმიტომ, რომ მსგავსი ხასიათისა მესამე ნოველაც, რომლის გმირსაც უკვე ხანში შესულ უტოლშვილო ინტელიგენტ მამაკაცს გადაუწყვეტია. ქველმოქმედებას მიჰყოს ხელი და ის მცირედი, რაც წლების მანძილზე დაუგრძობია, უპოვართ დაუბრუნოს. მის მდებლობას საწინააღმდეგო რეაქცია მოჰყვება, არავის სჯერა ქველმოქმედების უანგარობისა. პრობლემა, რომელიც ამ ნოველაშია წამოჭრილი, თავისთავად საინტერესოა, ოღონდ იგი აქ აუცილებელ სიღრმისეულ გააზრებას მოკლებულია, არის მხოლოდ კონსტატაცია. ავტორები კი ფონს გასვლას ისევ ტრადიციული უცნაური კაცის მეშვეობით ცდილობენ. მაშ ასე, კიდევ ერთი კომედია, ამჯერად ნოველების კრებული და ისევ ძველი საწუ-

ბარი იმიტომ, რომ ვერ ვნახეთ ახლის ძიება. ის ძველი კი კარგა ხანია დარღად გვაწევს. რადგან შეიქმნა ჩვენი თვის მეტად არასახარბილო სტერეოტიპი ქართველი კაცისა. ამ ფილმშიც სამ სხვადასხვა ნოველაში მოქმედებს სამი სხვადასხვა ასაკის ტრადიციულად გულგებელი ბრაცი. ასეთი გმირი რომ ერის ხასიათის ანაჩრეკელი არ არის, ამაში ყველა დამერწმუნება, ვინც ქართულ ხასიათს იცნობს. მაშ რაში გვჭირდება ჩვენი ხასიათის ამდაგვარი გააზრება?

მე რომ უცხოელი ვიყო, ვიტყოდი — ქართველებს აკლიათ გულგებობა და გულუბრყვილობაც, ამიტომ გაუთავებლად უტრიალებენ ხასიათის ამ თვისებებს. ეს ასე არ არის, „გულგებთი ბრაცი“ კი ჩვენი არასრულფასოვნებაში უფრო დარწმუნებს სხვას, ვიდრე სიკეთის დეფიციტურობაში. აბა დავუფიქრდეთ, რამდენი წელია უკვე ბევრი ჩვენი კომედიის გმირი ასოცირებს მხოლოდ ბრაცივით და სხვა არაფერთან. ასეთ გმირებს, ვიმეორებ, არ მოაქვთ სოციალური, ეროვნული და პოლიტიკური პრობლემები, მათი მიზანი ერთია: გმირის არასრულფასოვნებით ცდილობენ გაართონ მაცურებელი. ასეთი გაართობის მიზანი ჩემთვის გაუგებარია. საგანგაშოა ის ფაქტი, რომ ეს ფილმიცა და მისი მსგავსი კინოკომედიები საკაშინო სახტელურადიოს დაკვეთითი იქმნება. გასაგებია, რატომ უჭერს ამდაგვარ სცენარებს მხარს მოსკოვი. საკითხავია: რატომ თხზავნენ მათ ქართველი დრამატურგები და რატომ გადააქვთ ფირზე ასეთი მონდომებით ეს სცენარები ქართველ რეჟისორებს?

* * *

ფილმს „დახატული წრე“ თავდაპირველად „ნიკი“ ერქვა და ამით ხაზგასმული იყო ის ღვთით ბოძებული უნარი ტელეპატისა და ჰიპნოტიზიორისა, რითაც მომადლებულია ფილმის შთავერი გმირი დათო ქვიშვილი (მსახიობი ჭემალ სიხარულიძე) და ანიჭებს მას



განსაკუთრებულ ძალას: იქონიოს ზე-
ვაელენა ადამიანზე, გამოიცნოს მისი
აზრები. გააკეთებინოს. რაც სურს. მა-
შასადმე სურათის გმირის ნიჭი ამავე
დროს მისი იარაღიცაა, საშინელი ია-
რალი. გმირის ამ უნარის მიმართ ავ-
ტორები საგანგებოდ ამაზივლებენ მა-
ყურებლის ყურადღებას. ასეა ფილმის
საექსპოზიციო ნაწილში. სადაც ჰიპო-
ზისა და ტელეპათიის სენსია ნაჩვენე-
ბი და სადაც გმირი ნიჭისა და პროფე-
სიის წყალობით მისტიკურობის ბუ-
რუსში გახვეული წარმოგვიდგება და
გვარწმუნებს თავის ყოვლისშემძლეო-
ბაში. მაგრამ მთავრდება სენსია და მა-
სთან ერთად დათო კეიშვილის არა-
ჩვეულებრივი უნარის ძალაც იკარგე-
ბა. შემდეგ ვნახეთ, ის საზოგადოება,
რომელშიაც მას ცხოვრება უხდება,
სულ არარად აქცევს მის შესაძლებლ-
ობებს, იმის გაკეთებას აიძულებს, რა-
საც არ ფიქრობდა და რაც არ სურ-
და. რეალური ყოფითი პრობლემების
წინაშე მდგარი ტელეპათი სრულ უს-
უსურობას იჩენს. არა თუ სხვათა აზ-
რებში წედომა. საკუთარი ცოლი რომ
ღალატობდა და რქოსანი რომ ვახდა,
ამას ძლიერ მიხვდა. არაფერი აკავში-
რებს შვილთან, რომელმაც დანაშაუ-
ლი ჩაიდინა. მისი დახსნა შეიძლება, მა-
გრამ არც ამის გაკეთების უნარი აქვს,
გამომძიებელმა მისი ნიჭით ისარგებლა
და შვილის დახსნის საფასურად აიძუ-
ლებს უდანაშაულო კაცს ჩაუდენე-
ლი დანაშაული აღიარებინოს. ეს უკვე
კულმინაციური მომენტია. ერთი შეხე-
დვით ყოვლის შემძლე ტელეპათი სხვის
ზელში მარიონეტად არის ქცეული.
ადვილად იკითხება ავტორთა სათქმე-
ლი: ცხოვრების მგლური კანონები იმ-
დენად ორგანულია ჩვენი რეალო-
ბისათვის, რომ მას ვერაფერ ნიჭს ვერ
დაუპირისპირებ. ცხოვრება დაგვიმარ-
ტოხელებს და გავთლავს. ამ ფილმის
რეჟისორი დიმიტრი ცინცაძე ეროვნუ-
ლი კინოსკოლის კურსდამთავრებუ-
ლია და ამ შემთხვევაში ამ სკოლის ზო-
გიერთი ტრადიციის გამგრძელებლად

მოგვევლინა (ვგულისხმობ „დაბრუნ-
წრის“ მამხილებელ პათოსს, ჩვენი
ყოფის კრიტიკული გააზრების ენის
ეს, ცხადია, მნიშვნელოვანია, მით უმე-
ტეს, რომ თავად რეჟისორს ამაღ-
ვვარი ხასიათის ფილმები ადრეც შე-
უქმნია. მაგალითად, „სონატინა № 17“
და „კვაზიმოდო“. ოღონდ აქ ერთ მო-
მენტსაც უნდა მივაქციოთ ყურადღე-
ბა, რომელმაც საერთოდ ჩვენი კინოს-
კოლადამთავრებული რეჟისორებისათ-
ვის დამახასიათებლად მიმაჩნია. თუ
ადრეულ ფილმებში მათთვის მთავარი
იყო სათქმელი და მისთვის ოპტიმა-
ლური მხატვრული ფორმის მოძიება,
ახლა ბევრი მათგანი სანახაობრივ მხა-
რეს მეტ ყურადღებას აქცევს. აქედანაა
სანახაობრივ-კომერციული ხასიათის
ელემენტებისადმი ინტერესიც. საქმე ის
არის, რომ ადრე ამას არავითარი ყუ-
რადღება არ ექცეოდა ამ მხრივ არც
სასწავლო პროცესი არ წარმართულა.
ამიტომ ახალგაზრდებს თავად უხდებათ
პრობლემის დაძლევა, მით უმეტეს, ეს
მხარე ფილმისა დღეს აქტუალურია.
რამდენად შეძლებენ, ამას დრო გვი-
ჩვენებს. ფილმის სანახაობრივი მხარე-
სადმი ინტერესი „დახატულ წრეში“
გვარიანად იგრძნობა. ამდაგვარი წიაღ-
სგლის საფუძველი უკვე სცენარშია
ჩადებული: მხედველობაში მაქვს თი-
თქმის დეტექტური ფაბულა. შემდეგ
მთელი რიგი ცხოვრებისეული სიტუ-
აციების საკმაოდ გაშუალებული ხე-
დვა, იქნება ეს ეპიზოდი ნახევრად ში-
შველი ქალებით თუ ახალგაზრდობის
ყოფის სურათები, სისხლის სამძებროს
თანამშრომელთა მუშაობის მეთოდო-
ბის და ხერხების დაუფარავი ჩვენება,
აქამდის რომ აკრძალული იყო. ამ
გზით საზოგადოების სოციალური და
ზნეობრივი სურათიც დაიხატა და ფი-
ლმი სანახაობრივადაც საინტერესო გა-
მოვიდა. ერთი სიტყვით, მივიღეთ
სურათი, რომელსაც მაყურებელი
ნამდვილად ეყოლება. მაგრამ ერთი
მომენტი აუცილებლად უნდა აღინიშ-
ნოს. საქმე ისაა, რომ რეჟისორი ცდი-



ლობს ხარკი გადაუხადოს პრობლემასაც და კომერციასაც. ამან ერთგვარად გააორა იგი, რაც ფილმსაც შეეცყო, რეჟისორი გაბნეულია ამ ორ საკითხს შორის, ამიტომ საკმაო სიცხადე ორივეს დააკლდა. არ ვიცი, იქნებ ამის ბრალია, რომ „დახატულმა წრემ“ ჩემზე ისეთი ემოციური ზემოქმედება ვერ მოახდინა, როგორც ამავე ავტორის უკვე ნახსენებმა ფილმებმა. მიუხედავად იმისა, რომ დიმიტრი ცინცადისა და მისი ახალგაზრდა კოლეგების ადრეული ფილმების წარმატების საფუძველი თემატური ნოვაციისა და თამამი შემოქმედებითი ძიებების გარდა, იმ გულწრფელ უშუალობაში უნდა ვეძიოთ. ახალგაზრდა ხელოვანს რომ ახასიათებს ხოლმე შემოქმედებითი გზის დასაწყისში. მერე იწყება კიდევ უფრო ძნელი გზა, პროფესიონალიზმისაკენ მიმავალი, მის გავლას კი დრო და დაუსრულებელი შრომა ჰქირდება.

* * *

კიდევ ერთმა ახალგაზრდა რეჟისორმა გადაიღო 1988 წელს ფილმი. ვგულისხმობ ლევან თუთბერიძეს, მისი ყურადღების საგანი ჩვენი უახლოესი წარსულია. ამ ინტერესმა შეაქმნევინა ფილმი „ნაზარის უკანასკნელი დოცვა“, რომელიც რეალურ ისტორიულ ამბავს ასახავს: 1924 წელს ბოლშევიკების მიერ ქართველი პატრიოტის მიტროპოლიტ ნაზარ ლევაყას უკანონოდ დახვრეტის ფაქტს. აქამდე შეგნებულად მივიწყებული ამბების და ისიც ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის ისტორიის ეპიზოდის მხატვრულად გააზრების მცდელობა უდავოდ ღირსეული საქციელია. თუმცა, მოგეხსენებათ, თემა თავისთავად არაფერს ნიშნავს. საქმე ავტორისეული პოზიციის მის მიერ დანახული და შეფასებული ფაქტისა თუ მოვლენის მიმართ. აი სწორედ ამ პოზიციამ დამაფიქრა და რამდენიმე კრიტიკული მოსაზრებაც აღმიძრა.

დავიწყოთ სცენარით. ზემოთ ვთქვი თუ რაზეა ფილმში საუბარი, მაგრამ

სცენარი უშუალოდ ისტორიულ ფაქტებზე არ დაწერილა. ის აკაკი გაწერელის მოთხრობის მიხედვით შეიქმნა. ამგვარად რეალურ ისტორიასა და სცენარს შორის არის კიდევ მწერალი, რომელმაც თავისი შეხედულების, ინტერესის და რაც მთავარია, დროის შესაბამისად გაიზარა ეს ისტორია. ის, რაც დაიწერა, ურიგო არაა. მით უმეტეს იწერებოდა ისეთ დროს, როცა 1924 წლის ამბების შესახებ წერა მთლად უხიფათო არ იყო. მაგრამ სწორედ ამის გამო ბევრ რასმეს გაეწია ანგარიში და ამან მოთხრობას თავისი კვალი დაამჩნია. ამიტომ, ჩემის აზრით, სურათის ავტორები ბევრს მოიგებდნენ თუ ფილმს საფუძვლად ორიგინალურ სცენარს დაუდებდნენ და საკუთარი შეხედულებისამებრ გაიზარებდნენ ხსენებულ ამბავს. ამით სურათი მეტ სოციალურ და პოლიტიკურ სიმახვილეს შეიძენდა. მოთხრობისათვის დამახასიათებელი პირობითობები ფილმში არ არკვებოდა. ასეთ პირობითობად მე მესახება ნათავადარი ჩეკისტის სახე (მსახიობი გ. ფიცხალავა). ამ პერსონაჟის ბიოგრაფია, რასაც დიალოგებიდან ვგებულობთ, ასეთია: ის ყოფილი თავადია, ნაოფიცრალი, ადრე მეფის ენდრამერიაში მსახურობდა, ახლა „ჩეკისტია“ და 1924 წლის აგვისტოში ამბოხებულთა საქმეს იძიებს, ამას საოცრად მზაკვრულად და დაუნდობლად აკეთებს, მისთვის ადამიანს, მოქალაქეს, პატრიოტს ფასი არა აქვს, კარიერისტული ამბიციების გამო ყველას მოსპობს და გაანადგურებს. ეს არის ბოროტების ისეთი განსახიერება, რომელიც ნებისმიერი სოციალური და პოლიტიკური რეჟიმის დროს თავის ავსაქმეს აკეთებს. ერთი სიტყვით, საქმე გვაქვს მეტად განზოგადებულ ბოროტებასთან, ის კი კონკრეტულ ისტორიულ სიტუაციაში მოქმედ პირთა გამო (ამ შემთხვევაში ბოლშევიკი კომისრების შესახებ) ბევრს არაფერს გვეუბნება.

ისე არ გამოგოთ, თითქოს იმას ვამტყ-



კიციბდემ, რომ არისტოკრატიული წარმოშობის ავანტიურისტები არ იყვნენ ბოლშევიკებს შორის, რა თქმა უნდა იყვნენ, მაგრამ ამ შემთხვევაში მთავარი ჩემის აზრით, უნდა ყოფილიყო არა პოლიტიკური ქამელეონის წარმოჩენა. არამედ იმათი განზოგადებული სახის ჩვენება, ვინც 1921 წლის თებერვლის საქართველოს ანექსიის შემდგომ, თავად სოციალური ბოღმით აღესაიღნო, სოციალური ბრძოლის დემავგოგიური ლოზუნგით ქართველ პატრიოტებს მასობრივად ელუტდნენ. ნათავადარი და ეანდარმად ნამყოფი ჩეკისტი ამ მისიისთვის მთლად შესაფერისი გმირი არ არის, რადგან ზედმეტად ავანტიურისტული ელფერი დაკრავს და ამით უფრო აბუნდოვნებს სათქმელს, ვიდრე ნათელს ხდის მას. მართალი გითხრათ, მე არც იმიტა ვარ კმაყოფილი თუ როგორ არიან ამ ფილმში მემამბოხენი ნაჩვენები: ავადყოფი, სულიერად და ხორციელად დაბუნი ხალხი — „იქნებ შეგვიწყალოთ“, ემუდარება ნათავადარ ჩეკისტს ახალგაზრდა შეთქმული და შიშისაგან გულგახებთქილი. სულ ადვილად ებმის მისთვის დაგებულ მახეში. 1924 წლის ამბოხების გამო უარყოფითი ბევრი შეიძლება ითქვას: რომ ის ცულად იყო ორგანიზებული, რომ მისი მონაწილეები პოლიტიკურ რეალობაში მთლად კარგად ვერ ერკვეოდნენ. ეს ასეა, მაგრამ ისინი მშიშრები და სულიერად გაცვედანებულნი სულაც არ ყოფილან. იმისთვის, რომ ჩეკისტების მზაკვრელობა და მხეცობა იქნეს ნაჩვენები, არ არის საკირო, რომ მათი მსხვერპლნი ასე უსუსურად გამოიყურებოდნენ. ეს, ჯერ ერთი, ისტორიულ სიმართლეს არ შეეფერება, და რომ მაყურებელს მცდარი აზრი არ აღეძრას, ავტორისეული ჩანაფიქრის გამოხატვისას მეტი სიცხადე არის საკირო.

ფილმს ორი მთავარი გმირი ჰყავს — გ. ფირცხალაუას ნათავადარი ჩეკისტი და მიტროპოლიტი ნაზარ ლეყავა (მას რამაზ ჩხიკვაძე ანსახიერებს). ამ ორი

პიროვნების ზნეობრივ კიდილს ფილმში ძირითადი ადგლი უკავია იგვენეული ნაარსობრივადე მთავარია და პრივიდაც. ჩეკისტს ყველა სხვა შეთქმული სულიერად გატეხილი ჰყავს და ახლა პატიმართა შორის სულიერად ყველაზე ძლიერის გატეხვა სურს. ეშინია სიკვდილის ნაზარს, მაგრამ რწმენა და სამშობლოს სიყვარული ძლიერია ამ შიშზე, ამიტომ ვერ ახერხებს ჩეკისტი მის გატეხვას. ასეთია ეს კონფლიქტი. ამ ეპიზოდებში თითქოს ყველაფერი რიგზეა, მაგრამ ჩემი ყურადღება იმან მიიქცია, რომ მათში მძაფრი ემოციური მუხტი ნამდვილად არ არის ჩადებული. ამას, ჩემი აზრით, ორი მიზეზი აქვს: ერთი რამაზ ჩხიკვაძის სამსახიობო შესრულებაშია საძებნი. მეორე დრამატურგიული ხასიათისაა. პირველ შემთხვევაში მთლად სწორად არ არის მსახიობი შერჩეული, იგი შებოჭილია, უმეტეს წილად სტატიურია, მის თამაშს აკლია დინამიზმი და ბუნებრიობა, არაუშუალოა, სქემატურია და შინაგან საღრმესაა მოკლებული, მასთან ემოციებისაგან სრულიად დაცილია, ამიტომ, მიუხედავად სურვილისა, გიჭირს მიილო ნაზარის ეს ეკრანული სახე. რაც შეეხება დრამატურგიული ხასიათის მიზეზს, ასეთ მავალით მოვიყვან: რამდენადაც ჩემთვის ცნობილია, ნაზარ ლეყავას სასამართლოზე უთქვამს: „სული ჩემი ეკუთვნის ღმერთს, გული ჩემი ხალხს, ხოლო გვამი თქვენ, ქალათებო“. ეს სიტყვები დიდი ემოციური ზემოქმედების მქონეა და დღესაც ისევე მოქმედებს, როგორც მაშინ, ამ სამოცდაათნი წლის წინათ იმოქმედა. ფილმში ნაჩვენებ დიალოგში ჩეკისტსა და ნაზარს შორის ამ სიტყვებს სიმახვილე დაეკარგა იმით, რომ მიტროპოლიტის ნათქვამი ორად გაიყო. შუაში ჩეკისტის რეპლიკაა: როცა ნაზარი ამბობს: „სული ღმერთს, გული ხალხსო“, ჩეკისტი ჩაურთავს „გვამი ჩვენ, არაო?“ ამან ფრაზის მთლიანობა დაარღვია და ემოციური ზემოქმედების ძალა წაართვა. თუ რატომ გა-



აზრეს ეს ეპიზოდი ასე ავტორებმა, ამის შესახებ ვერაფერი ვიტყვი, ოღონდ ეს არის, ფილმში ნაჩვენებმა ამახებმა ამით წააგო. საერთოდ, მე ასე მგონია, რომ ამ ფილმზე მუშაობისას პირი ავტორები გარკვეულწილად შებოქოლნი იყვნენ ან თუ გნებავთ. მოკარბებულად თავშეკავებულნი. ვფიქრობ, ისეთი თემის ეკრანული ხორცშესხმისას, როგორც არის ჩვენი არც თუ შორეული წარსული, მეტი სითამამე და ისევე ავტორისეული პოზიციის სიცხადეც სკირო.

* * *

გოგიტა ჭყონიას ფილმი „მამა, შვილი და ნიაფი“ ფსიქოლოგიური დრამაა და დაფიქრება-განსჯისაყენ განწყობს მაყურებელს. ამ სურათით რეჟისორი თავის დამოკიდებულებას გამოხატავს აბბქოთა ტოტალიტარიზმის სტალინური პერიოდისადმი. ამას თავისებურად აკეთებს ერთი სოფლისა და იქ მცხოვრები ოჯახის ყოფის ჩვენებით, რომელსაც ხსნებულმა რეჟიმმა თავისი აკვალ დაამჩნია იგი აქაურების ხასიათის ერთ თვისებაშია გამოხატული, ეს თვისებაა სისასტიკე. ხალხი — დიდი თუ პატარა—ცხოვრების, არსებობის თავისებურებამ გაასასტიკა, დაუნდობელი გახადა. ამას ისინი ყოველდღიურ ყოფაში წამდაუწყუმ ამჟღავნებენ. გაიხსენეთ: რა გამეტებით ესვრის ბიჭი ქათამს ქვას. ამას ისე აკეთებს, ყოველგვარი მიზეზის გარეშე. სოფლის ეკლესია საწყობადაა ქცეული და მოგვაგონებს, რომ აქაურებს რწმენა დაუკარგავთ, ცხოვრების მიერ დამარტოხლებულნი და გაითითოკაცებულნი არიან, ამიტომ გააყებულნიც. ახალგაზრდა კაცი ომიდან დაბრუნდა, ავადმყოფი დედა, გადატყვებული ოჯახი, დამშეთული ცოლ-შვილი დახვდა. ერთი შეხედვით ამ უამრავი პრობლემის წინაშე მდგარი კაცი შემწყალებლური ბუნებისა უნდა იყოს. მაგრამ როცა უმარტებულად და უმოწყალოდ სცემს, აილოთოფი და მოკლა შეურაცხყოფელი. მოკლა იმიტომ, რომ თავად არ არის თავისუფალი.

თავად მონაა და მხოლოდ უზომო სისასტიკის გამოჩენა აკმაყოფილებს, ათასგზის ღირსებაყარება და დამცრობილი კაცის სულს. მერე ტყეში გაპრილს ყოვლისშემძლე შინსახკომი შეიპყრობს, მაგრამ კანონით: პასუხი არ უგია, შურისმაძიებელმა მოპკლა. სისასტიკე ბადებს სისასტიკეს. ბოროტება ბოროტებას, განუკითხაობა განუკითხაობას. ასეთია იმ საზოგადოების მორალი, რომელშიაც ფილმის გმირები ცხოვრობენ. ასე, ყარძო ცხოვრების მაგალითზე დაიხატა ორმოციანი წლების სულიერი და სოციალური ყოფის სურათი, დაიხატა დამაჯერებლად და უპრეტენზიოდ. ამას ხელი შეუწყო იმან, რომ ჩანაფიქრს მოეძებნა მეტნაკლებად შესაფერისი ეკრანული ხორცშესხმა, რაც გამოიხატა როგორც სწორად შერჩეულ მსახიობებში, ასევე ფილმის სახვითი გააზრების თვალსაზრისითაც, რადგან რეტროს სტილისტიკის გამოყენებამ ეპოქის ვიზუალური ხატება აღადგინა და მეტი დამაჯერებლობა შესძინა ნაჩვენებ ამბავს. საყურადღებოა, რომ ახალგაზრდა რეჟისორმა პროფესიული შესაძლებლობები სრულად გამოხატა. შედეგიც, ჩემის აზრით, ურიგო არ არის. ოღონდ ფილმის დუნე რიტმი ხელს უშლის მაყურებლის ემოციურ დამუხტვას, ამას კი ფილმის აზრობრივი შინაარსის აღქმისთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს.

თავად რეჟისორისათვის ეს ფილმი მიჯნაა. აქამდე ის სულ სხვაგვარ სურათებს იღებდა, რომელთა სტილურ და აზრობრივ გადაწყვეტას ოციანი წლების და ზოგიერთი თანამედროვე კინოთეორია ედო საფუძვლად. ამის წყალობაა, რომ უჩვეულო ხასიათი აქვთ მის ადრეულ ფილმებს. „მამა, შვილი და ნიაფი“ პრობლემური კინოსაყენ ავტორის მობრუნებას ნიშნავს.

* * *

„მეტჩარა“ განსახილველი წლის კინოპროდუქციის ერთადერთი საბავშვო ფილმია. (სცენარი ა. გალიაივისა და ეტროპინინის, რეჟისურა ნ. ნენოვასი და



ვ. წულთასი). საბავშვოო ვაშბობ, მაგ-
 რამ თავად ავტორები ოდნავ სხვაგვარ-
 რად განმარტავენ ფილმის ხასიათს;
 „მეტიჩარასადმი“ მიძღვნილ სარეკლამო
 ბუკლეტში რეჟისორთა ასეთი მოსაზ-
 რება ამოვიკითხე: — „რამდენჯერმე
 ეცადეთ დაგვედგინა ჩვენი ფილმის
 ეანრი — რა არის ეს? საბავშვო კინო
 ბავშვებისათვის, თუ მოზრდილთათ-
 ვის განკუთვნილი ფილმი ბავშვებზე;
 არც ერთი და არც მეორე. მაგრამ ერ-
 თიც და მეორეც ამავე დროს, და თუ
 არსებობს ასეთი ტერმინი, „ოჯახური
 კინო“, ალბათ ყველაზე შესაფერისი
 განსაზღვრება იქნებოდა ამ სურათისათ-
 ვის“. ამრიგად ავტორებმა მოძებნეს
 ტერმინი „ოჯახური კინო“, რაც მათი
 აზრით. ყველაზე ოპტიმალური განმა-
 რტებაა. ეს ტერმინი თავისთავად
 მეტად მომცველობითია და ბევრს
 რასმეს გულისხმობს. იმაზე ბევრს, რაც
 უკრანზე იყო ნაჩვენები. მე აქ პერსო-
 ნალებს და სიტუაციებს არ ვგულისხმობ,
 ამბები და ადამიანები ფილმში საკმა-
 ოდაა: ფილმის გმირის დედა და მამი-
 ნაცვალი, თავად გოგონასა და მამის
 ურთიერთშეცნობის რთული პროცე-
 სი, მზობლები, დელფინი „მეტიჩარა“,
 დელფინის მომტაცებელი, ვივინდარა
 საქმოსნები. ერთი შეხედვით სიუჟეტუ-
 რი ხაზი ისე ვითარდება, რომ ტრადი-
 ციული საბავშვო ფილმი უნდა გამო-
 სულიყო. მაგრამ. როგორც ვნახეთ. ავ-
 ტორებს სურდათ უფრო მეტი დატვირ-
 თვა მიენიჭებინათ ნაჩვენები ამბებისთ-
 ვის და სხვაგვარად გაეაზრებინათ იგი
 ამის შედეგი ის იქნებოდა, რომ მი-
 ვილებლით ყოფით თემამზე შექმნილ სა-
 ბავშვო ფილმს, ფსიქოლოგიური დრა-
 მის ელემენტებით. ვგონებ ასეთი იყო
 ჩანაფიქრი, მაგრამ იდეის ადეკვატუ-
 რა კინემატოგრაფიული ხორცშესხმა
 ვერ განხორციელდა ვერც დრამატურ-
 გიულად და შემდეგ უკვე ვერც რეჟი-
 სორულად. **ჩერ ერთი, იგნორირებულ**
**ქნა ორი არსებითი მნიშვნელობის მქო-
 ნე ფაქტი: პირველი ის არის, რომ**
პერსონაჟთა ქმედებას არ გააჩნია მეტ-

ნაკლებად დამაჩვიებელი ფსიქოლო-
 გიური და სოციალური მოტივები.
 აქედან შინაგან სიღრმეს მოკლებული
 ხასიათები, მეორე - ასევე ვერაა დამა-
 ჩვიებელი ეკრანზე ყოფითი სიტუა-
 ციები. ხაზგასმულად ემპირიული ხე-
 დვის გამო ეს რეალები მეტად პირო-
 ბითად აისახა ფილმში. ერთი სიტყვით.
 საქმე გვაქვს ისეთ სიტუაციასთან. რო-
 მელსაც მიესადაგება გამოთქმა — „ყვე-
 ლაფერი ისეა როგორც კინოში“. ასეთ
 დროს ერთგვარი ხსნა მთავარი როლის
 შემსრულებლის, ნინო სულგულაძის პო-
 ენა იყო. უკვე ნახსენებ ბუკლეტში წე-
 რია, რომ ის 157-ე პრეტენდენტი ყო-
 ფილა ამ როლზე. ეს გოგონა უდავოდ
 არტისტული ბუნებისაა და ადვილ-
 დაც ავლენს თავის ამ თვისებებს, ეს
 ყველაფერი ჩანს იმაშიც, თუ როგორ
 დგას იგი კამერის წინ, როგორ ასრუ-
 ლებს მოცემულ დავალებას. ის მხოლოდ
 ბავშვური უშუალოდით არ ანსახი-
 ერებს თავის როლს, ცდილობს თავა-
 დაც ითამაშოს, ეს ზოგჯერ გამოუდის,
 მაგრამ ხშირად აჭარბებს კიდევ. ამა-
 სთან ტექსტუალური მასალა მთლად
 ხელს არ უწყობს. ამიტომ ტექსტი, რო-
 მელსაც ამბობს. ზოგან პრეტენზიუ-
 ლად ეღერს. საერთოდ კი ეს ონავარი
 გოგო ართობს მაყურებელს. ამასთან
 მთავრი გმირია და მთელი ყურადღება
 მისკენაა მიმართული. მაგრამ ეს. რა-
 თქმა უნდა, ვერ ფარავს იმ შემოქმე-
 დებით ლაფსუსებს, რაც სურათს ახა-
 სიათებს.

საბავშვო კინო მეტად ძნელად ვი-
 თარდება ჩვენში, და თუმცა ქართულ
 საბავშვო კინოს საკმაოდ დიდი
 ხნის ისტორია აქვს. ამ მხრივ დასაყვე-
 ხი ბევრი არაფერი გვაქვს.

* * *

1988 წელს არის გადაღებული ს-
 ფარაჯანოვის „აშუღ-ყარბი“, ამ ფილმს
 მე აქ არ განვიხილავ, რადგან იგი გა-
 ნყენებელი მოკლეა გახლავთ და ქი-
 რთულ კინოსთან და ქართულ კულტუ-
 რასთან, ამავე რეჟისორის სხვა სურათუ-
 ბის მსგავსად, არაფერი აკავშირებს და



ლუ მინც რაიმეა საერთო მხოლოდ ის, რომ კინოსტუდია „ქართულ ფილმშია“ გადაღებული და მის დევნილ რეჟისორს ჩვენში მიეცა შემოქმედებითი და პიროვნული თვითგამოხატვის საშუალება. ფილმს არ განვიხილავ. მაგრამ მოსაზრებას გამოვთქვამ ერთი, ჩემის აზრით მეტად მნიშვნელოვანი საკითხის გამო, რომლის საბოლოოდ გაცნობიერებაში ეს სურათი დამეხმარა: როგორც მოგეხსენებათ ს. ფარაჯანოვის ჩვენში გადაღებული ფილმების მიმართ ჩვენი საზოგადოების საკმაოდ დიდი ნაწილი უარყოფით დამოკიდებულებას ამჟღავნებს. ამის გამოხატულება იყო ვაჟენტ „ლიტერატურულ საქართველოში“ დასტამბული ვ. როდონაიასა და გ. პეტრიაშვილის წერილები, რომლებშიც გამოთქმულ მოსაზრებათა ძირითადი არსი ასეთი ვახლავთ: ხსნებულმა რეჟისორმა ისე გაიაზრა ქართული ყოფითი, კულტურული, ლიტერატურული და სულიერი ფასეულობანი, რომ ისინი ჩვენთვის მიუღებელი ფორმით და აზრობრივი მნიშვნელობით აისახა ფილმებში. ამ თავითვე უნდა განვაცხადო, რეჟისორს აქვს უფლება საკუთარი შეხედულები-სამებრ გაიაზროს ამა თუ იმ ერის (საკუთარისა თუ სხვისი) ყოფითი და კულტურული რეალიები და გამოხატოს მათდამი თავისი დამოკიდებულება, დადებითი თუ უარყოფითი. მიიღოს ეს ფასეულობანი თუ კრიტიკულად განიხილავდეს მათ. ერთი სიტყვით, მას არ ჩვენანის სრული უფლება აქვს. ყველაფერი შეუძლია გააკეთოს, ერთის გარდა: მისი ნამოქმედარი შეურაცხმყოფელი არ უნდა იყოს არც საკუთარი ერისა და მით უმეტეს, სხვა ერისათვის. ეს საკითხი წმინდა შემოქმედებით პრობლემებს სცილდება და ზნეობრივ ხასიათს იძენს.

ლერმონტოვის „აშულ-ყარბის“ ეკრანული ვერსიის ნახვისას არ ვგაბადება აზრი, რომ რეჟისორი რითიმე ბოჭავდა თავის ფანტაზიას. იგი თავისუფლად ექცევა პირველ წყაროს, აღმოსავლური

სამყარო რეჟისორის თვალთახედვი არის გააზრებული. უკიდურესად სტრუქტურულად შედგენილია. არც ყოფითი რეალიებია შედმიწვევით ზუსტად ნახვენები, პირიქით ავტორი თავს არაფრით იზღუდავს, რაც მთავარია, საკუთარი დამოკიდებულების გამოხატვისას. გაიხსენეთ ერთ ეპიზოდში მუსლიმან ქალებს ხელში სათამაშო ტყვიამფრქვევები უპყრიათ და დროდადრო ისვრიან კიდევ. ეს აშკარა მინიშნებაა მუსლიმანურ ექსტრემიზმზე და მილიტარიზმზე. ასეთი უჩვეულო ფორმის მინიშნებები ფილმში ბევრია. მაგრამ ამას ყველაფერს არ მოპყვლია მუსლიმანთა სულიერი ფასეულობათა შერყვნა. პირიქით, იგრძნობა მისდამი ავტორის პატივისცემა — ის, რაც ჩვენს მაყურებელს ასე დააკლდა „სურამის ციხის“ ნახვისას. მოვიყვან ერთ მაგალითს: „აშულ-ყარბში“ ასეთი ეპიზოდია — ყაჩაღის მიერ მოტყუებული და გაძარცველი აშულ-ყარბი მონღოლებით მალავს თავის სიშიშველს, რომლის გამოჩენაც დიდი სირცხვილია მუსლიმანთათვის, მალავს და ამიტომ ბიჭს ეხვეწება, მამაშენს დაუძახეო, შემდეგ იმ კაცის დახმარებით იფარავს სხეულს და ამით სირცხვილს იცილებს თავიდან. ეს ეპიზოდი ისეა გადაღებული, რომ ცხადია ავტორის თანადგომა განსაცდელში ჩავარდნილი გმირისადმი. სცენა დიდი ტაქტის გრძნობით არის დადგმული და ყველაფერში ჩანს მუსლიმანთა წეს-ჩვეულების ცოდნა და მათდამი პატივისცემა.

ამ დამოკიდებულების საპირისპირო მაგალითი „სურამის ციხიდან“ უნდა მოვიყვანო, გაიხსენეთ ეპიზოდი, როცა ფილმის გმირი ქორწილის პირველი ღამის ზეწარს გამოიტანს და გააფრიალებს. ასეთი მოქმედება სრულიად მიუღებელია ქართველისათვის, მისი ყოფისათვის, ზნეობრივი ნორმებისათვის, ამიტომ ყლერს ეს და ბევრი სხვა ეპიზოდი ჩვენთვის გამაღიზიანებლად და შეურაცხმყოფლად იქნება ეს ქართველი მეფის ხატება, თურქ

მეომარს რომ ჰგავს, თუ ტიკინებად გამოსახული თამარის და დავითის ფიგურები. ვიმეორებ, რეჟისორს ნებისმიერი თემის და ლიტერატურული ნაწარმოების თავისუფალი გააზრების უფლება აქვს, არავინ არ უნდა ზღუდავდეს მის ფანტაზიას და მხატვრული ხედვის თავისებურებას. იგი შეუზღუდველი უნდა იყოს საკუთარი დამოკიდებულების გამოხატვისას. ოღონდ შინაგანი კულტურა არ უნდა აძლევდეს იმის უფლებას, ვინმე და მითუმეტეს მთელი ერი შეურაცხად და უდიერად მოექცეს მის სულიერ რეალიებს.

სიმართლე უნდა ითქვას, ჩვენც ვართ დამნაშავენი, როცა შეურაცხველი ხოლმე, იმიტომ, რომ გვახსიათებს ერთი მეტად ცუდი თვისება: ქედდრეკა უცნოსა და უცხოურის მიმართ. ამის გამოხატულება იყო ის სნობისტური ავიოტაჟი, რაც ს. ფარაჯანოვის არაეთიკური ქმედების მამხილებელი წერილების მიმართ ატყდა, ამის ნიმუშია ნოდარ კაკაბაძის წერილები, რომლებმაც ჩემის აზრით, არა თუ ვერ გაარკვიეს მკითხველი ს. ფარაჯანოვის გამაკრიტიკებელი სტატიების არსში, არამედ უფრო დააბნიეს კიდევ, დააბნიეს იმიტომ, რომ ნოდარ კაკაბაძის პოზიცია იყო ასეთი: არა იმდენად ფარაჯანოვის ქმედების არსში მკითხველის გაცნობიერების ცდა, არამედ ქართულ ხალხური გამოთქმა რომ ვინმართ, „პირის მოწმენდის მცდელობა“. ეს მელნის, ქალღალდის და დროის ტყუილი ხარჭვა გამოდგა, რადგან გაღიზიანებულ მაყურებელს აზრი არ შეუწყვლია და ცხადია არც ს. ფარაჯანოვის ფილმს დაუკარგავს ის გამაღიზიანებლობა, რის შესახებაც მოგახსენებდით.

* * *

ფილმები, რომელთა ავტორის გამოაზრი გამოვთქვი, 1988 წლის პროდუქციის თანამედროვე ქართული მხატვრული კინოსი, რომელსაც უჭირს. მეტად უჭირს. ეს იქიდანაც ჩანს, რომ ამ სურათებში არაფერია ახალი: არც რაიმე ღირებული სათქმელი და

არც წმინდად პროფესიული მიგების შედეგი. როცა ამა თუ იმ ეროვნულ კინემატოგრაფში ასეთი მდგომარეობა შეინიშნება, ამბობენ შემოქმედებითი კრიზისიაო, ამას ადასტურებს მიმოხილული ფილმების ხასიათიც, ოღონდ ხსენებული მდგომარეობა ბოლო დროის მოვლენა არ არის, ის კარგა ხნის წინ დაიწყო და წლით წლამდე სულ უფრო მეტი სიციხადით იჩენს თავს. სად და რაში უნდა ვეძიოთ ასეთი ყოფის მიზეზი? ვფიქრობ სინამდვილისადმი დამოკიდებულებაში. არა მგონია შემთხვევითი იყოს ის, რომ მიმოხილულ ფილმებში ცხოვრებისეული სინამდვილე ერთობ პირობითად არის ნაჩვენები. ავტორისეული დამოკიდებულება თემისა თუ პრობლემისადმი მეტად ბუნდოვანია. გიკირს იმის გაგება: რა უნდათ? რისი თქმა სურთ? ეს მით უფრო თვალში საცემი და სავალალოა, რამდენადაც ესოდენ მოდურია პრობლემური კინო. ეს ცნება კი უპირველეს ყოვლისა მკვეთრად გამოხატულ პიროვნულ პოზიციას და ინდივიდუალურ ხელწერას გულისხმობს, ესე იგი იმას, რაც ახასიათებდა სამოციანის წლების ქართულ კინოს, როცა პრობლემა და მისი ეკრანული ხორცშესხმის გზები ერთნაირად საინტერესო იყო. ამით გამოორჩეოდა აგრეთვე სამოციანოთიან-ოთხმოციან წლებში გადაღებული ზოგიერთი ფილმიც. სამწუხაროდ, მათი რიცხვი კატასტროფიულად მცირდება, სამაგიეროდ მომრავლდა პრობლემურის პრეტენზიის მქონე უპრობლემო სურათები. აქედანაა სათქმელის ბუნდოვანებაც. სიმართლე გითხრათ, მე ასე მეგონა, საბჭოთა ტოტალური რეჟიმის ლიბერალიზაციის პროცესი და ეროვნულ-განმათავისუფლებელი მოძრაობის გააქტიურება. რაც ნელა, მაგრამ მაინც ხდება ამ წლების მანძილზე, ქართული კინოსათვის მძლავრ შემოქმედებით სტიმულად იქცეოდა. სამწუხაროდ მსგავსი არაფერია მომხდარა, როცა კინომკოდნეთა წრეში

რუბრიკაში „კონსტიტუციის მექანიზმები“ ჟურნალი აქვეყნებს ამერიკელი კონსტიტუციონებისა და ჟურნალისტების წერილებს, რომლებიც 80-იანი წლების პოლიუვლში ფილმების შექმნის პროცესის სხვადასხვა ასპექტს ეძღვნება. შარშანდელ მე-12 ნომერში მკითხველი უკვე გაეცნო პუბლიკაციებს, რომლებშიც განხილულია პროდიუსერის მუშაობის პრინციპები და მეთოდები, ფილმის „პაკეტის“ ორგანიზების ხერხები და საშუალებები.

ამ ნომერში ებეჭდათ ცნობილი ამერიკელი კრიტიკოსის სტივენ ფარბერის წერილს, რომელშიც ავტორი მოგვითხრობს კონვეიერული პროდუქციისაგან შორს მდგომი კონონანარმოებების შემქმნელთა — პიტერ ბოგდანოვიჩის, მარტინ სკორსეზეს, რობერტ ოლტმანის, ალენ რუდოლფისა და ბაჯ იორკინის რეჟისორული და პროდიუსერული საქმიანობის შესახებ. ავტორის აზრით, ჯერ კიდევ მოიძებნება აუდიტორია, რომელსაც არაორდინარული ფილმები აინტერესებს, მაგრამ ასეთი კონონანარმოებების გადაღების მსურველთა რიცხვი სულ უფრო კლებულობს, რადგან განუზომლად დიდი შემოსავალი სულ სხვა სახის სურათებს მოაქვს.

სუთი მხედარი აპოკალიფსისის უმეღე

სტივენ ფარბერი

შველანში ზღაპრული კარიერები ჰოლივუდში უკანასკნელი 15 წლის მანძილზე ასე ეთღებოდა: პატივმოყვარე რეჟისორები თავიანთ მოღვაწეობას იწყებდნენ დაბალბიუჯეტური სურათებით. მუშაობდნენ დამოუკიდებლად და შემდეგ, თუ ბედი გაუღიმებდათ, დებდნენ სტუდიებთან კონტრაქტს მაღალბიუჯეტური ფილმებზე. ასეთი სქემით, შეიქმნა კარიერა ირვინ კერშნერმა, რომელმაც სახელი გაითქვა შავ-თეთრი ფილმებით — „თავდასხმა დოუნ-სტრიტზე“ და „მღვდელი-მძარცველი“ და მხოლოდ ამის შემდეგ მოჰკიდა ხელი ძვირადღირებული სურათების გადაღებას, რომლებსაც ეფექტების სპეციალისტთა უზარმაზარი არმია ემსახურებოდა. ასე შეიქმნა ფილმი „იმპერიის საპასუხო დარტყმა“ და „ნუ შეფიცავ!“ სხვა მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ რეჟისორი სიუზან ზაიდელმანი. მას შემდეგ, რაც ეკრანებზე გამოვიდა მისი ფილმები „ნატეხები“ და „სიუზენის თავგანწირული ძიება“, წინადადებებს დასასრული არ უჩანს. სადავოა, თუ რამდენად უწყობს ხელს ასეთი კარიერა მხატვრულ პროგრესს. მაგრამ ფაქტია, რომ მასზე კვლავაც ოცნებობენ.

ამ დროს ბევრ რეჟისორს არა აქვს სამუშაო. ისინი ეპოტინებიან ყველა საშუალებას, რათა დარჩნენ კინოწარმოებაში და არ ჩქარობენ პროფესიის შეცვლას. ჯონ სეილმა გადაწყვიტა ჰოლივუდის დატოვება მას შემდეგ, რაც გადაიტანა სერიოზული ბრძოლა „პარამაუნტ ფიქჩერზთან“ თავისი ფილმის „ეს შენა ხარ, ფისო“ საბოლოო ვარიანტის გამო. მაგრამ მან დაიტოვა ამ ფილმისათვის სცენარის დაწერის უფლება, რათა საკუთარი დამოუკიდებელი სურათის ფინანსირების შესაძლებლობა ჰქონოდა. ძმებმა ჯოელ და ითან კოენებმა, რომლებმაც სახელი გაითქვეს ფილმით „უბრალო, როგორც სისხლი“. ხელი მოაწერეს კონტრაქტს მაღალბიუჯეტური სურათის წარმოების შესახებ იმ პირობით, რომ მუშაობისას შეინარჩუნებდნენ ისეთივე ავტონომიას, როგორც სადებიუტო ნაწარმოების გადაღებისას ჰქონდათ. რეჟისორმა ჯიმ ჯერმიშმა, რომლის ფილმს „სამოთხეზე უფრო საკვირველი“ 1984 წელს დიდი წარმატება ჰქონდა, ახალი სურათის დადგმა გადაწყვიტა ევროპაში, გერმანული ფულით. მიუხედავად იმისა, რომ ამერიკელებმა მას ბევრი საინტერესო რამ შესთავაზეს. შეიძლება

დავასახელოთ მთელი რიგი პრეცედენტებისა. მაგრამ ჯონ კასავეტის ფილმ „ჩრდილების“ (1960) შემდეგ ოფიციალურად განუდგა საქმეს და 1984 წლამდე (ანუ ფილმამდე „სიყვარულის კალაპოტი“) მხოლოდ შემთხვევიდან შემთხვევამდე თუ „შეივლიდა“ ჰოლივუდში.

დამკვიდრებული სქემა ამ ბოლო დროს იმსხვრევა, რეჟისორები ზედიზედ რამდენიმე წლის განმავლობაში მონაწილეობენ სტუდიის მუშაობაში და მხოლოდ ამის შემდეგ კიდებენ ხელს დამოუკიდებელ დადგმებს. ასეთ რეჟისორთა რიცხვს შეიძლება მივაკუთვნოთ რობერტ ოლტმანი, ალან რუდოლფი, ბად იორკინი, მარტინ სკორსეზე და პიტერ ბოგდანოვიჩი. ამ უკანასკნელმა, მას შემდეგ, რაც დამოუკიდებლად განახორციელა თავისი ფილმის — „ისინი ყველანი იცინოდნენ“ გაჩირავება, განაცხადა, რომ ფილმები ყველა ეტაპზე დამოუკიდებელი უნდა იყოს. მაგრამ თავად მას ასეთი სურათი ჯერ არ დაუდგამს. პირიქით, „ნიღაბი“ სტუდია „იუნაივერსალისთვის“ გადაიღო.

საქმის გამარტივება იქნებოდა იმის თქმა, თითქოს ამ რეჟისორებმა დამოუკიდებლობა მხოლოდ იმიტომ მოინდომეს, რომ მათმა ბოლო ნამუშევრებმა მოსალოდნელი შემოსავალი არ მოიტანეს. მაგრამ ნურც იმას იფიქრებთ, რომ წარუმატებლობას რეჟისორის ან პროდიუსერის გაჩერება შეუძლია. საყოველთაოდ ცნობილ პროდიუსერ ელიოტ კესტნერზე გაზეთი „ვერაიტი“ წერდა: „ელიოტ კესტნერი — 39 ფილმი, 39 წარუმატებლობა“. ბედმოუწყობელ რეჟისორთა გამოცდილება დაგვანახებს, რარიგ რადიკალურად შეიცვალა კინომრეწველობა უკანასკნელი 20 წლის მანძილზე. ისინი ჩაებნენ საქმეში, რომელიც შესაძლოა არ ექვემდებარებოდეს სრულ სახეცვლილებას, მაგრამ იძლევა რამდენიმე უჩვეულო სურათის შექმნის შესაძლებლობას, რომლებმაც შეარყიეს არსებული საყრდენები. 10 წლის წინ ბიუჯეტი გონიერების ფარგლებში რჩებოდა: „ამერიკული ჩანახატები“¹ 1973 წელს 750 ათასი დოლარი ღირდა. „ტაქსისტი“² კი 1976 წელს 2 მილიონი დოლარი დაჯდა. დღეს ერთ სურათზე საშუალოდ 12 მილიონი დოლარი იხარჯება, 6 მილიონი დაბალ ბიუჯეტად ითვლება. ამ დროს, რომელიც „ყბებისა“³ და „ვარსკვ-



რობერტ ოლტმანი

ლავთა ომების“⁴ გამოსვლას უძღოდა წინ. სტუდიების ხელმძღვანელები მხოლოდ იწყებდნენ ოცნებას 100 მილიონ დოლარად ღირებულ „ბლოკასტერებზე“, რაც მაშინ მიუღწევარი ჩანდა. ტელერეკლამა ჯერ ვერ იქცა ნორმად და ფილმების უმრავლესობა თავის გზას გარუბნების კინოთეატრებიდან იწყებდა და თანდათან იპყრობდა ცენტრალურ ქსელს. ზოგჯერ სტუდიების მფლობელები რისკზე მიდიოდნენ და პატარა-პატარა სურათებს ქმნიდნენ. ამის შემდეგ „უსახლკარო“ რეჟისორები, თუმცა დიდი გაჭირვებით, მაგრამ მაინც „თავსდებოდნენ“ სასტუდიო სისტემაში.

კინემატოგრაფში მოღვაწეობის ხანგრძლივი დროის მანძილზე ჯონ ჰიუსტონმა დაარწმუნა სტუდია ისეთი ფილმების ფინანსირების აუცილებლობაში, როგორცაა „მულენ რუჟი“, „მობი დიკი“, „ფროიდი“. „ანარქული ოქროს თვალში“. განა შეიძლება იმის წარმოდგენა, რომ დღეს სტუდიაში მსგავსად შეიქმნება? 70-იანი წლების დასასრულ ჰიუსტონმა ფილმ „ბრძენი სისხლის“ დადგმა მხოლოდ იმიტომ შეძლო, რომ დამოუკიდებლად მუშაობდა; სისტემა სამუდამოდ შეიცვალა.

რობერტ ოლტმანმა 70-იან წლებში 15 სუ-

რათი ფილმ „M. A. S. H.“-ის წარმატებისა და თვით სტუდიებში კლიმატის შეცვლის წყალობით გააკეთა. ყველა ეს სურათი დახვეწილი კომედია ან პოეტური დრამა იყო; ვერცერთი მათგანი დღეს სტუდიაში „მწვანე გზას“ ვერ მოიბოვებდა. „ადრე, — ამბობს ოლტმანი, — სტუდიებს მრავალფეროვანი პროდუქციის გამოშვება აინტერესებდათ, მათ არ სჭირდებოდათ 100 მილიონ დოლარად ღირებული „ბლოკასტერები“, ახლა ისინი შტამბავენ სურათებს, მათ სჭირდებათ ფილმები, რომლებიც 800-ნაირი მიბაძვის შესაძლებლობას იძლევიან. ასეთი ფილმის შექმნას ნამდვილად არ ვისურვებდი“.

ალან რუდოლფი, რომელიც ოლტმანთან ერთად მუშაობდა ფილმებზე „ნეშვილი“ და „ბუფალო ბილი და ინდიელები“, იმ დროს ასე იხსენებს: „მაშინ ყველაფერი სულ სხვაგვარად იყო. ბოზს შეეძლო დაერწმუნებინა ალან ლედი-უმცროსი ან მარტინ სტარჯერი ხელი მოეკიდათ მისი ფილმისათვის. დღეს ყველაფერი ფილმების გამოცდვით კომპანიის ხელთაა. ჩვენ იძულებულნი ვართ თავს დავესხათ აღმასრულებელ კომიტეტებს. ბოზს ყოველთვის გართულებული ურთიერთობები ჰქონდა სტუდიებთან. ისინი არასოდეს ყოფილან კეთილი პარტნიორები“. ოლტმანსა და სტუდიებს შორის დედებული ზავი მოულო-

დნელად დაირღვა. რეჟისორს სულ უფრო არ მოსწონდა თავისი ფილმების მოწოდება გეგმული გაქირავება და როდესაც კინოკომპანია „XX სენჩრი ფოქსის“ ანაბმა (ლედის შემდგომში) ხელმძღვანელობამ უარი თქვა მისი სურათის („ჯანმრთელობა“) გაქირავებაზე და თაროზე შემოიღო ფილმი. რეჟისორმა პოლიველის სამუდამოდ დატოვება გადაწყვიტა. ერთხანს ოლტმანმა საერთოდ ხელი აიღო რეჟისურაზე და ნიუ-იორკში გადასახლდა, სადაც თეატრში დაიწყო მუშაობა. მაგრამ ახლა იგი კვლავ დაუბრუნდა კინოს და უკანასკნელი სამი წლის მანძილზე სამი ფილმი გადაიღო. ამჟამად რეჟისორი ამთავრებს მუშაობას სემ შეპარდის პიესის „მეოცნებე შეყვარებულის“ კინოვერსიაზე (მთავარ როლებში: შეპარდი, კიმ ბასინჯერი, ჯონ მალკოვიჩი, გარი ღინ სტენტონი). შემდეგ იგი შეუდგება მუშაობას ჰემინგუის რომანის „მდინარის გაღმა, ხემა ჩრდილებში“ ეკრანიზაციაზე რომი შიდიერის მონაწილეობით. ფილმს იტალიელი პროდიუსერი აფინანსებს. მისი ბოლო ნამუშევრები სტუდიის გარეთ გაკეთდა, გარდა „ოქსი და სტიგისისა“, რომელიც რამდენიმე წლის წინ შეიქმნა და დღემდე იმტვერება კომპანია „მგმია“-ს თაროებზე. „კომპანიის წარმომადგენლებმა ჩემთან ტელეფონით დააბრაკიც კი არ იხებეს“. — მწარედ აღნიშნა ოლტმანმა.

ოლტმანი ვაჟკაცურად და ოპტიმისტურად აღიქვამს ცვლილებებს თავის კარიერაში. „მეოცნებე შეყვარებულს“ იგი თავის ყველაზე მღელვარე ნაწარმოებად თვლის. ოლტმანმა პროექტი რამდენიმე სტუდიას შესთავაზა. „ზოგი ვინმეს დაინტერესებდა შევძელი, — თქვა მან, — მაგრამ ყველას ფინალი აფრთხობდა. ისინი მთხოვდნენ: სხვა სცენარს ხომ გვაჩვენებთო? — სხვა სცენარი არა: მაქვს-მეთქი. — ვბასუხობდი მე“. საბოლოო ჯამში იგი იძულებული გახდა დაკავშირებოდა ფირმა „კენონს“, რომელიც საქმის ბოლომდე მიყვანას დაპირდა. ოლტმანმა დადგა პიესა კარელ ბერნეტისა და ემი მადიგანის მონაწილეობით. ერთმოქმედებიანი პიესა ორი გამირისათვის მარშა ნორმანმა დაწერა. „ეს სამუშაო მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის, ისევე, როგორც ყველაფერი, რასაც დღეს ვაკეთებ. — ამტკიცებდა ოლტმანი. — აღნიშნული ფილმი არ არის მნიშვნელოვანი ნაწარ-

პიტერ ბოგდანოვიჩი



მოები. მაგრამ სიტყვაში „მნიშვნელოვანი“ მე ფულად უზრუნველყოფას არ ვგულისხმობ.

„მე ვაკეთებ კინოფილმებს, სხვებივით არ მივლევ ბიზნესს. ამიტომაც დეკარგე ჩემი კანტორები ლოს-ანჯელესში, ნიუ-იორკში და პარიზში. მე ძალიან შფოთიანი კაცი ვარ. მაგრამ ბევრი პატივს მცემს და მოიძებნებიან ადამიანები, რომლებსაც შემიძლია დავეყარდნო. ჰოლივუდის ირგვლივ დიდი სამყარო გუგუნებს. დამხმარე ბაზრებისა და ევროპის გაქირავებელი კომპანიების საშუალებით ფულის გაკეთების უამრავი გზის გამოხაზვით შეიძლება. ფილმი „საიდუმლო პატივისცემა“ მე თავად დავაფინანსე. ეს სურათი არ სარგებლობდა წარმატებით ამერიკაში, მაგრამ დიდი პოპულარობა მოიპოვა ევროპაში“ — მოგვითხრობს ოლტმანი.

ალან რუდოლფი ოლტმანის გზას მიყვება მას ყოველთვის ცუდი ურთიერთობა ჰქონდა სტუდიებთან. ფილმი „კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება“ — „აში“ „იუნაიტედ არტისტზმა“ უარყო და მას დამოუკიდებლად აქირავებდნენ. „კოლამბიამ“ არ მიიღო ფილმი „დაიმახსოვრე ჩემი სახელი“. ფილმ „როდის“ მონტაჟის დამთავრების შემდეგ „იუნაიტედ არტისტზი“ სხვა მფლობელის ხელში გადავიდა. იგივე ბედი ეწია ფილმს „იმედი, რომელსაც საფრთხე ელოდა“. რუდოლფის სიტყვებით ქვეყნის რიგ რაიონებში იგი ჩავარდა. „სურათის მთელი ბიუჯეტი 20 000 დოლარს შეადგენდა. — თქვა მისმა პროდიუსერმა ქეროლიან ზფაიფერმა“ — „აილანდ ელაიფის“ პრეზიდენტმა და რუდოლფის პარტნიორმა. — ფილმზე მუშაობის პერიოდში მე და ალანს თმაში ჰქალარა მოგვემატა“.

„ნიშნობა, რომელიც არ შედგა“ დამოუკიდებელი დოკუმენტური ფილმი, რომელიც ტიმოთი ლირისა და გორდონ ლიდის რომანზე მოგვითხრობს. ამ სურათმა მნიშვნელოვანი გარდატეხა მოახდინა რუდოლფისა და ზფაიფერის ბედში. „ამ ფილმის დახმარებით ჩვენ თითქოს განვიწმინდეთ ჰოლივუდისაგან. — თქვა რუდოლფმა. — მას მოჰყვა სურათი „ამირჩი“ — ფილმის „კეთილი იყოს თქვენი მობრძანება“ — „აში“ მარტივი მიზანძეა, მაგრამ უფრო ექსცენტრიკული და ფანტასტიკური, ფილმი 900 ათასი დოლარი დაჯდა. მასში მონაწილეობდნენ კიტ ქერადაი-

ნი და ლესლი ანე უორენი“. ზფაიფერის სიტყვებით, ყველა „ნისიად“ მუშაობდა, მსახიობებმა და ჯგუფის სხვა წევრებმა მნიშვნელოვანი მტირე პროცენტი ფილმის გაქირავებიდან. „ჩვენ ვერ ავიწვინდებოდით ხარჯები, მაგრამ იმედი გვქონდა, რომ ეს მალე მოხდებოდა — სევდიანად აღნიშნა ზფაიფერმა. — ფილმი „ამირჩი“ კარგი შემოსავლის მოტანა შეეძლო. მისი გაქირავებისაგან უკვე 3 მილიონი დოლარი მივიღეთ, წინა გვაქვს გაქირავება საზღვარგარეთ და შემოსავალი, რომელიც ვიდეოკასეტების გაყიდვამ უნდა მოგვიტანოს“.

ფილმზე „ამირჩი“ მუშაობის დამთავრების შემდეგ (ეს იყო რუდოლფის პირველი ფილმი, რომელსაც ფართო გაქირავება ჰქონდა) რეჟისორი შეუდგა ახალი სურათის „პოეტო-მომღერალი“ პროექტის განხორციელებას. მთავარ როლებზე უილი ნელსონი და კრის ქრისტოფერსონი იყვნენ მოწვეულნი. იგი კვლავ განაცვიფრა სრულმა გულგრილობამ იმ პრობლემის მიმართ, რომელიც გაქირავების უზრუნველყოფასთან არის დაკავშირებული. კომპანია „თრი-სთარმა“ იგი არაგასავალი ფილმად ჩათვალა. ამიტომ მიუხედავად იმისა, რომ რუდოლფმა სტუდიის ყველა მოთხოვნის შესრულება შეძლო, მან კვლავ დამოუკიდებელი ფილმის გადაღება გადაწყვიტა. ეს იყო ფილმი „მოუსვენარი გონება“, რომელშიც მონაწილეობდნენ კრისტოფერსონი, ქეროლიანი, ლორი სინგერი და დუვიანი, რომელიც პირველად გამოჩნდა ეკრანზე. ზფაიფერმა წინასაპრემიერო რეცენზიაში ასე დაახასიათა ფილმი: „ბუფი-გუგის მსგავსი რამ“. „აილანდ ელაიფმა“ ფილმ „ამირჩის“ შემოსავლისა და გადაღებული გადასახადების წყალობით სურათის ბიუჯეტი 3 მილიონამდე გაზარდა.

რუდოლფს და ზფაიფერს სურდათ გადაეღათ ფილმი „მოდერნისტიები“, 20-იან წლებში პარიზში მცხოვრები მხატვრების შესახებ. ამ პროექტზე რუდოლფი ათი წლის მანძილზე ფიქრობდა. „სტუდია საკმაოდ უღიმიამო სცენარებს მთავაზობდა. — ამბობს რუდოლფი. — იმ დასკვნამდე მივედი, რომ თუკი ჩემს ჩანაფიქრს სტუდიის მოთხოვნებიდან შესაბამისად გარდაექმნინდი, არაფერი კარგი ამისგან არ გამოვიდოდა. დაიბადებოდნენ ტიპური მახინჯები. მთელი ცხოვრება

სულ სხვა, არასაქირო მიმართულებით მივ-
დიოდით. მასებთან საქირო ენის გამოწახვა ვერ
შევედელი, მაგრამ არც იმის თქმა შეიძლება,
რომ ისინი ვერ აღიქვამდნენ ჩემს ფილმებს.
ეს სურათები არც ისე რთული და დახლარ-
თულია. მხოლოდ ის მშველს, რომ იშვია-
თად ნაყოფიერი ვარ. ფილმ „ამირჩიის“ სცე-
ნარი შეიღ დღეში დაწერეთ, მასზე ფიქრის-
თვის კი ოთხი დამჭირდა“.

კინოაკადემიის ორი პრემიით დაჯილდოე-
ბული მარტინ სკორსეზე ჰოლივუდში აღან
რუდოლოფზე აღიარებული რეჟისორია, მაგ-
რამ მასაც ხშირად გასტეხია გული. სკორსე-
ზემ თავისი შემოქმედებით გზა დაიწყო რო-
გორც დამოუკიდებელმა რეჟისორმა ფილმე-
ბით „კარზე ვინ მიკაქუნებს“, „ქუქუიანი ქუ-
ჩები“, „ბერტა სატვირთო ვაგონიდან“. ჰოლი-
ვუდში დადგმული თავისი პირველი ფილმის
„ალისა აქ აღარ ცხოვრობს“ შემდეგ, სკორ-
სეზემ დაიწყო უფრო ძვირადღირებული ფი-
ლმების გადაღება — ისეთების, როგორცაა
„ნიუ-იორკი, ნიუ-იორკი“, „ცოფიანი ხარი“
და „კომედიის მეფე“. ყოველთვის გრძნობდა
ზემოქმედებას სტუდიის მხრიდან, რო-
მელშიც მუშაობდა. „ძლივს ვიშოვე „კომე-
დიის მეფის“ დასადგმელად საქირო თანხა.
— ამბობს სკორსეზე. — სისტემაში ყველაფე-
რი გააკეთა ჩემს გასათვლად და სამუშაო ძა-
ლიან ნელა მიიწვედა წინ. გადავეჩვიე მითი-
თებით მუშაობას. მეჩვენებოდა, რომ სწრა-
ფად ვებრდებოდი და მიკვირდა კიდეც რო-
გორ ვახერხებდი ადრე მოკლე ვალებში ფი-
ლმების გადაღებას. „ფილმი „კომედიის მე-
ფე“ 20 მილიონი დოლარი დაჯდა. ხარჯი ვერ
ამოიგო.

ამის შემდეგ სკორსეზე რამდენიმე თვე
ემზადებოდა „ქრისტეს უკანასკნელი ცთუნე-
ბის“⁶⁶ დასადგმელად, მაგრამ „პარამაუნტმა“⁶⁷
დანიშნულ გადაღებადმდე ერთი თვით ადრე
ჩაშალა მისი გეგმები. ამ ჩავარდნას სკორ-
სეზე თავის თავს აბრალებდა. „ისინი სურა-
თზე სამუშაოდ 90 დღეს მაძლევდნენ. მე კი
100 მჭირდებოდა. რა მიჭირდა 90 დღეში ჩავ-
ტეულიყავი? მაგრამ ამგვარმა დამოკიდებუ-
ლებამ უბრალოდ გამაბრაზა. ამგვარი ბატა-
ლიები ანგრევენ შემოქმედებას. იმაზე ფიქ-
რიც კი დავიწყე რა გზას დავდგამოდი ცხო-
ვრებაში, რისთვის მომეკიდა ხელი“. სწო-
რედ ამ მომენტში ავენტმა შესთავაზა სცე-

ნარი ფილმისა „სამუშაოს შემდეგ“⁶⁸ შავი
იუმორის კომედიისა სოხოს ღამის ცხოვრე-
ბაზე. ფილმის პროდიუსერები იყვნენ ჯიმი კო-
ბინსონი, რომელიც თამაშობდა სკორსეზეს
„ქუქუიან ქუჩებში“ და გრიფინ დიუნე. რე-
ჟისორი გაიტაცა პროექტმა და ამ ფილმს მან
თავისი „მხსნელი“ უწოდა. „ვიგრძენი, რომ
ყველაფრის თავიდან დაწყება შემიძლია“,
ფილმი „სამუშაოს შემდეგ“ 3,5 მილიონი დო-
ლარი დაჯდა და 42 დღეში იქნა გადაღებული.
სკორსეზე დღეში 12-16 ეპიზოდს იღებდა,
რაც ადრე არასოდეს მომხდარა.

ფილმს „სამუშაოს შემდეგ“ ბოლომდე
დამოუკიდებელ ნაწარმოებთა რიცხვს მივა-
კუთვნებთ. რეჟისორს ჰქონდა ღია ანგარიში
სტუდიაში გადაღებების საწარმოებლად (ის-
ევე, როგორც სხვა ფილმების შემთხვევაში;
რომელთა პროდიუსერები იყვნენ რობინსო-
ნი და დიუნე). ხელშეკრულების თანახმად
მას უნდა გამოეყენებინა კომპანია „ნაბეტის“
გადამღები ჯგუფი და არა უფრო ძვირადღი-
რებული კომპანია „აი-ვისა“. ყველაზე მნი-
შვნელოვანი უპირატესობა ის იყო, რომ სკო-
რსეზეს სტუდიის ჩაურევლად შეეძლო მუ-
შაობა. „ჩვენს ყოველდღიურ მუშაობას არა-
ვინ ადევნებდა თვალს და არც მსახიობთა
შემადგენლობის შეთანხმება დაჯვირდა სტუ-
დიისთან, — განმიმარტეს რობინსონმა და
დიუნემ. — გადაღებების დამთავრების შემე-
დეგ კომპანიებმა „ჯეფენ“ და „უორნერ ბრა-
უერზ“ მონტაჟის პროცესზე ზედამხედველო-
ბის განხორციელება დაიწყეს, და მაინც, იმ
ფაქტმა, რომ კომპანიები არ მონაწილეობდ-
ნენ უშუალოდ ფილმის წარმოების პროცეს-
ში, ხარჯების შემცირების საშუალება მოგვ-
ცა.“ „სტუდიისათვის ეს შეიძლებოდა ყოფი-
ლიყო 10-13 მილიონად ღირებული ფილმი.
— აღნიშნა რობინსონმა. — ამ შემთხვევაში
რისკი დიდი იქნებოდა. შექმნილ სიტუაცი-
აში კი ჩვენ ფილმისაგან გაცილებით მეტ
შემოსავლის მიღება შეგვიძლია. ჩვენ მეტ
თანხა გვექნება შემდეგ სურათში ჩასადე-
ბად“.

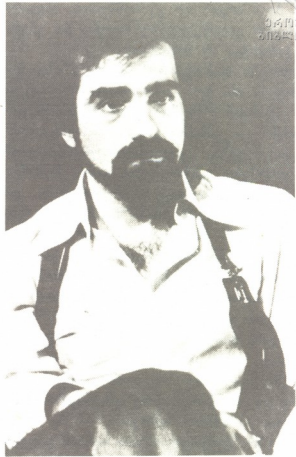
ფილმის დამთავრების შემდეგ სკორსეზემ
გადაწყვიტა დაბალბიუჯეტოანი დამოუკი-
დებელი ფილმების მონაცვლეობა უფრო ძვი-
რადღირებულთან, რომლებიც სტუდიაში გა-
კეთდებოდა. „რატომ არ შეუძლია ამერიკელ
რეჟისორს ჯერ 19-მილიონიანი სურათის გა-

დადება, ხოლო შემდეგ 3-მილიონიანის? — კითხულობს სკორსეზე. — იმედი მაქვს, მომავალში სწორედ ასე ვიმოქმედებ“.

არცერთი ზემოთ დასახელებულ „უსახლკარო“ რეჟისორთაგანი არ წასულა ისე შორს, როგორც ბად იორკინი, რომელმაც რამდენიმე საკუთარი მილიონი დოლარი ჩადო ფილმის „ორჯერ ცხოვრებაში“ გადასაღებად. ფილმში მონაწილეობდნენ ჯინ ჰეკმანი, ელენ ბერსტინი, ან-მარგარეტი. ელი შიდი დემი მაღივანი, ფილმის სცენარის ავტორი იყო კოლნ უელანდი, რომელმაც მიიღო კინოაკადემიის პრემია ფილმ „ცეცხლოვან ეტლებს“ სცენარისათვის. სცენარის მიხედვით მოქმედება იორკინის მშობლიურ პენსილვანიაში მიმდინარეობდა, მაგრამ ფინანსური მოსაზრებებით შემდგომ მოქმედების ადგილი სიეტლში გადაიტანეს. არცერთმა კინოსტუდიამ არ მოისურვა სცენარის ყიდვა.

„ეს პატიოსანი ფილმია, — ამბობს იორკინი. — 30 წლის ცოლ-ქმრული ცხოვრების შემდეგ გმირი ტოვებს ოჯახს, რადგან სხვა ქალი შეუყვარდება. ეს მძიმე მომენტია ქალიშვილისა და კაცისთვისაც. სტუდიები თავის უარს ერთი და იგივე მოტივით ხსნიდნენ. ფილმი არ იქნება კომერციული, იგი არ მოეწონება მოზარდებს“.

იორკინსაც გაუჭირდა ამ სცენარის დამოუკიდებელი რეალიზაციაზე ნებაართვის მიღება. მას უკვე მოპოვებული ჰქონდა პოპულარობა ფილმებით „განქორწინება ამერიკულად“ და „დაიწყეთ რევოლუცია უჩემოდ“. მაგრამ 70-იან წლებში იორკინი ძირითადად მუშაობდა პროდიუსერად ნორმან ლისთან ერთად კინოსტუდია „ტანდემ ფროდაკშნზ“-ში. „ტანდემში“ მუშაობისას მიღებული დიდი თანხა დაეხმარა ფილმის „ორჯერ ცხოვრებაში“ დაფინანსებაში. მაგრამ მას მიაჩნია, რომ ასეთი სამუშაო ხელს არ უწყობს რეჟისორის შემოქმედებით ზრდას. „ათი წლის განმავლობაში მიჯაჭვული ვიყავი ტელევიზიას, — ამბობს იორკინი. — და აი, ბოლოს და ბოლოს კინემატოგრაფში დაბრუნება მომიხდა. მაგრამ იმ დროისათვის, როდესაც „ტანდემთან“ გამოთხოვება გადავწყვიტე, კინოსტუდიაში, როგორც რეჟისორი, უკვე ჩამოწერილი ვიყავი“. იორკინმა გადაწყვიტა არ დაენებულყო და კვლავ გადაეღო ფილმები. მან თავად ჩადო ფილმში 8 მილიონი დოლარი, ხო-



მარტინ სკორსეზე

ლო დანარჩენი თანხა წვრილი მეწარმეებისაგან მიიღო. მიუხედავად იმისა, რომ დამოუკიდებელი კინოსათვის ეს ფილმი მაღალბიუჯეტისადაც ითვლება, მასზე რამდენიმე მილიონით ნაკლები დაიხარჯა, ვიდრე იმ შემთხვევაში, თუ ამ სურათს რომელიმე კინოკომპანიაში გადაიღებდნენ. „ჩვეუფი საკმაოდ მოკრძალებულ პირობებში მუშაობაზე დათანხმდა — აღნიშნავს იორკინი. — არ გეჭონდა საგრიმორები და არ გყავდა მკერავები მსახიობებისათვის. ყველა თმის ვარცხნილობა: ერთი კაცი აკეთებდა. ტექნიკური პერსონალი ძალზე მცირერიცხოვანი იყო. ყველა მსახიობი, გარდა შვიდი წამყვანისა, მოვიდნენ სტუდიიდან „სიეტლ რეფორტერი კამპანი“. მაგრამ ყველა გატაცებული იყო მუშაობით. კინოში ჩემი ოცდაათწლიანი მუშაობის მანძილზე ასეთი გრძობა არასოდეს განმიცდილა. სამი კვირა რეპეტაციებს მოვანდომეთ საჭირო სცენის სამჯერ გადაღების შესაძლებლობა მქონდა. არ გვაწუხებდა ტელეფონის ზარი სტუდიიდან იმის შეტყობინებით, რომ გუშინ გადაღებული მასალა დაგვიწუნეს და რომ საერთოდ გრაფიკს ჩამოვ-

რჩით. ჩვენ არ ვინ არ გვაშოვებოდა. ამგვარი საკითხების გადაწყვეტაზე ძალიან და ენერჯის დახარჯვა არ მიხდებოდა“.

„მუხრანის დამოუკიდებლობის გზაზე წარმოადგენს ის, რომ კინოკომპანიებს სურს საქმე იქონიონ მხოლოდ დიდმასშტაბიან ფილმებთან. — ამბობს გრიფინ დიუნე. იორკინი კი ამბობს: „ყოველთვის ვენერჯებულზე ჩემი ფილმების გაქირავების გამო, მეშინია, რომ კინოკომპანია ისეთ სიყვარულსა და პატივისცემას არ გამოიჩინებს მის მიმართ, როგორსაც ფილმი იმსახურებს“; იორკინმა სურათის დამოუკიდებლად გაქირავება გადაწყვიტა, რისთვისაც დაახლოებით მილიონ ნახევარი დოლარი გაიღო. კომპანია „ფოქსის“ გაქირავების განყოფილების ყოფილმა ხელმძღვანელმა ნორმან ლევიმ გადაწყვიტა დახმარებოდა მას ამ ღონისძიების ორგანიზებაში. „მე საკუთარი სარეკლამო კომპანია ჩავატარე და ისე წარვადგინე ფილმი, როგორც მინდოდა, — ამბობს იორკინი. — რა თქმა უნდა, მე არ შემძლო ისეთი თანხის გაღება, როგორის უფლებასაც აძლევს თავის თავს მხვილი კინოკომპანია, ამიტომ პირველი ჩვენების შემდეგ გაქირავების უფლებას სტუდიას გადავეცემ. ახლა შემიძლია ვთქვა, რომ მთვე გავძელი და ეს ცდა ძალიან მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის“.

რა თქმა უნდა, მცირე მასშტაბურ გაქირავებას აქვს თავისი ნაკლოვანებები. „ფილმმა „ამირჩი“ იზოვა თავისი მყურებელი, არც მეტი, არც ნაკლები, — აღნიშნავს აღან რუდოლფი. — ასეთ გაქირავებას შემოსავალი არ მოაქვს. გაქირავების ქსელში იყო „ამირჩი“ არაუმეტეს 30-40 ასლისა, საჭირო კი იყო 200-300. ამას დასპირდებოდა კიდევ ნახევარი მილიონი დოლარი, რაც ათჯერ მეტ შემოსავალს მოიტანდა“.

დამოუკიდებელ კინორეჟისორთა მთავარ წინააღმდეგობას წარმოადგენს არა გასაღების ბაზარი, არამედ ის, რომ სხვა რეჟისორთა უმრავლესობას არ სურს რისკზე წასვლა. რუდოლფი აღნიშნავს: „ყოველთვის მოიძებნება მყურებელთა აუდიტორია, რომელსაც არაორდინარული ფილმები აინტერესებს, მაგრამ პრაქტიკულად არ არიან რეჟისორები, რომლებსაც ასეთი ფილმების გაკეთება სურს. მათ, ვინც ხელს კიდებს ამგვარი ამოცანის გადაწყვეტას, არა აქვთ სახსრები.

ამერიკელმა რეჟისორებმა გემო ვაუტანს წარმატებას. ისინი განაგრძობენ საუბრებს ფილმებზე, რომელთა გაკეთებაც სურს. მსგავსი არ ჩანს, რომ ისინი ასეთ ფილმებზე მუშაობას აპირებენ, ბოლოს და ბოლოს, ვინ იცის როგორ მოვიქცეოდი. ბანკში რომ 100 მილიონი დოლარი მქონდეს“.

როგორც ჩანს, ძნელი სათქმელია, რომ ბევრი გადაწყვეტს დასთმოს პოლიფუნქციონალური ბოძებული უპირატესობანი და ფილმების დამოუკიდებლად შექმნისა და გაქირავების სარისკო გზას დაადგეს. მიუხედავად ამისა, ბევრმა „უსახლკარომ“, რომელმაც გააცნობიერა კინომრეწველობის მდგომარეობა, არჩევანი დამოუკიდებელი კინოწარმოების სასარგებლოდ გააკეთა. უნდა ითქვას, რომ ბევრმა წარმატებასაც მიაღწია.

(„ფილმ კომენტ“, ნიუ-იორკი, 1985, № 4)

შენიშვნები და კომენტარები:

1. ამერიკელი რეჟისორის ჯორჯ ლუკასის ფილმი გადაღებული „იუნივერსალში“ 1973 წელს.
2. მარტინ სკორსეზეს ფილმი რომბერტ დე ნიროს მონაწილეობით (1976 წ.) ამავე წელს ფილმი კანის საერთაშორისო ფესტივალის მთავარი პრიზით — „ჯიზროს პალმის რტოთი“ აღინიშნა.
3. სტევენ სპილბერგის მსოფლიოში გამაზურებელი ფილმი, გადაღებული 1975 წელს რომბერტ ბენტლის ერთსაბულოანი ორმანის მიხედვით, რომელმაც სტუდიასაც და ავტორსაც უდიდესი ფინანსური წარმატება მოუტანა.
4. ამერიკელი კინოს ყველაზე „საკასო“ ფილმი — კოსმური ზღაპარი, გადაღებული ჯორჯ ლუკასის მიერ 1977 წელს.
5. ქეროლან ჰაიფერი — 80-იან წლებში შექმნილი კინოკომპანიის „აილენდ ელავის“ თანათავმდებარე, პროდიუსერი ისეთი ფილმებისა, როგორცაა 1982 წელს კანის საერთაშორისო ფესტივალის მთავარი პრიზითა და „ოსკარით“ აღნიშნული ფილმი „ობობა ქალის კონცა“ (რეჟ. ჰექტორ ბაბენკო) და „აკვისტოს ვეშაპები“ (1987 წ.) ბეტ დევისისა და ალიანი გიშის მონაწილეობით. 1988 წელს „ასის“ წარმომადგენლებთან ერთად ეწვია თბილისს. მონაწილეობა მიიღო ქართულ და ამერიკელ კინემატოგრაფისტთა საქმიან შეხვედრებში.
6. ფილმის სცენარი ნიკოს კაზანცაკისის ორმანის მიხედვით 30 წლის წინ დაწერა სკორსეზეს ფილმების სცენარისტმა პოლ შრედერმა. 1983 წელს ჩაშლილი გადაღებების შემდეგ სკორსეზემ თავისი ჩანაფიქრის განხორციელება მიანიშნა შესძლო „იუნივერსალში“ 1987 წელს. ფილმმა „ქრისტეს უკანასკნელი ცუნება“ დიდი სიხალდე გამოიწვია როგორც ამერიკის შეერთებულ შტატებში, ისე 1988 წლის ვენეციის კინოფესტივალზე (არა მარტო კლერიკალურ წრეებში).



ბარეჯის ნაკაწრი ნახატები

დარეჯან კლდიაშვილი, ზაზა სხირტლაძე

შუა საუბუნების ნახატი-გრაფიკები ერთ-ერთი საყურადღებო მოვლენაა მხატვრული კულტურის ისტორიაში. ადრეულ ეპოქათა პეტროგლიფებისაგან განსხვავებით, ქრისტიანობის დროინდელი ნაკაწრი გამოსახულებები მხოლოდ ამ ბოლო ათწლეულთა მანძილზე იქცა საგანგებო კვლევის საგნად. ამ მხრივ შედარებით უფრო სრულად ქრისტიანობის პირველ საუკუნეთა ხელოვნების ძეგლებზე შესრულებული ცალკეული სიმბოლური ხასიათის ნიშ-

ნები, ფიგურები და სიუჟეტური სცენები თავმოყრილი და გაანალიზებული.¹ ბევრად უფრო ნაკლებად არის შესწავლილი შუა საუკუნეების ძეგლებზე არსებული მსგავსი სახის მასალა. აღნიშნული ეპოქის ნაკაწრი გამოსახულებების შესახებ დღემდე მხოლოდ რამდენიმე ცალკეული პუბლიკაცია და ალბომის ტიპის ნაშრომი მოიპოვება.² ამის გამოა, რომ ჯერ კიდევ ფაქტობრივად ჩამოუყალიბებელია ამ უღირესად საინტერესო, მრავალფე-

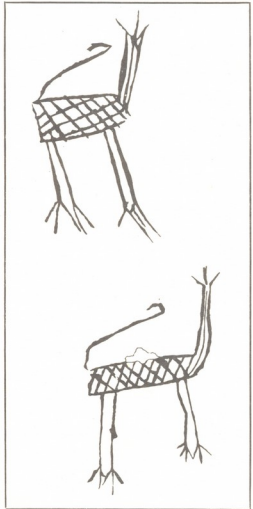
როვანი მასალის კლასიფიკაციისა და დათარიღების პრინციპები და მეთოდები, არ არის გააზრებული ქრისტიანობის ცალკეულ ეპოქათა — როგორც ადრეული ეტაპის, ისე მომდევნო დროის, — ნახატი-გრაფიკების ერთიანობისა და ურთიერთმიმართების საკითხები, რეგიონალური და ქრონოლოგიური თვალსაზრისით.

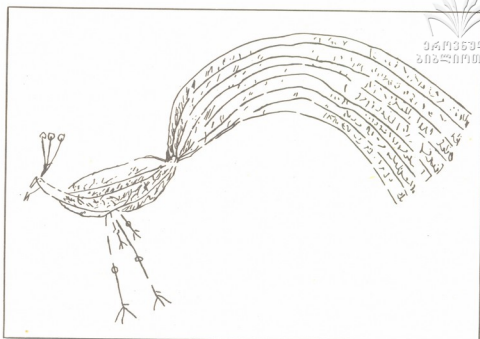
აღმოსავლეთის საქრისტიანოს სხვა რეგიონთა მსგავსად ბოლო ხანებში ყურადღება მიექცა საქართველოში არსებულ მრავალრიცხოვან ნახატ-გრაფიკებსაც, რომელთა თავმოყრა და შესწავლა ფაქტობრივად ახლა იწყება.³

შუა საუკუნეების ნახატი-გრაფიკებით განსაკუთრებით მდიდარი აღმოჩნდა დავით გარეჯი — გამოქვაბული სამონასტრო კომპლექსი (დაარსებული VI ს-ის I ნახევარში ერთ-ერთი ცამეტთავანი სირიელი მამის, წმ. დავითის მიერ), რომელიც თბილისიდან სამხრეთ-აღმოსავლეთით 60-70 კმ-ზე, მდ.

მტკვარსა და იორს შორის გადაჭიმული უდაბნოს კლდოვან მასივებშია მოკვეთილი. გარეჯში სამონასტრო წმინტობათა რიცხვი საუკუნეთა განმავლობაში მნიშვნელოვნად გაიზარდა, მაგრამ კომპლექსის ძირითად ბირთვს მაინც ყოველთვის თავად დავითისა და მისი მოწაფეების — დოდოსა და ლუკიანეს მიერ დაარსებული მონასტრები: ლავრა, დოდოს რქა და ნათლისმცემელი წარმოადგენდა, მათთან ერთად კი ბერთუბანი, რომელსაც იმავ ეპოქაში უნდა ჩაპყროდა საეპიკლეო. საქრისტიანო აღმოსავლეთის მნიშვნელოვანი სამონასტრო ცენტრების მსგავსად, გარეჯშიც ძალზე დიდი იყო პილიგრიმთა რაოდენობა. აღსანიშნავია, რომ სამონასტრო კომპლექსში აღნუსხული ეპიგრაფიკული ძეგლების მიხედვით, პილიგრიმთა შორის განსაკუთრებული პოპულარობით სწორედ გარეჯის ზემოჩამოთვლილი მონასტრები სარგებლობდნენ. ეს შეიძლება აიხსნას იმ გარემოებითაც, რომ ტრადიციით დავითის დროიდან გარეჯის უდაბნოს მინიჭებული ჰქონდა მესამედი წილი იერუსალიმის მადლისა,⁴ რის გამოც იგი წმინდა ადგილად ითვლებოდა. შესაბამისად, აქ დიდი იყო სალოცავად მიმსვლელთა რაოდენობა. პილიგრიმთა სიმრავლე, თავის მხრივ, განაპირობებდა ნაკაწრი წარწერებისა და ნახატების განსაკუთრებულ სიუხვეს გარეჯის დასახელებული მონასტრების ქვაბ-სამლოცველოებში.

ბოლო წლების განმავლობაში გარეჯის ეპიგრაფიკული ძეგლების შესასწავლად საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ხელნაწერთა და ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტების გაერთიანებული ექსპედიციის მუშაობის პროცესში ნაკაწრი, ლაპიდარული და ფრესკული წარწერების კვლევის პარალელურად, მიმდინარეობს ნახატი-გრაფიკების შეკრება-სისტემატიზაცია. დღეისთვის თავმოყრილია მასალის ძირითადი ნაწილი; განზრახულია უახლოეს ხანებში გარეჯის



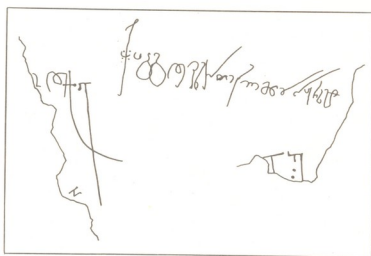


ეპიგრაფიკული ძეგლების მრავალტომიან კოპიუსთან ერთად ნახატი-გრაფიტების ალბომის სრული სახით გამოცემა, სათანადო გამოკვლევითა და სამეცნიერო აპარატით. წინამდებარე წერილში, რომელიც გარეჯში ჩვენს მიერ მოპოვებულ მასალებს ემყარება, წარმოდგენილია ნახატი-გრაფიტების სისტემატიზაციისა და ანალიზის შედეგად ჩამოყალიბებული ძირითადი, ზოგადი დებულებები. რომელთა შემდგომი, გადართმევი კვლევა მომავლის საქმეა.

სანამ უშუალოდ ექსპედიციის მიერ გარეჯში მოპოვებულ მასალას შევეხებოდეთ, საჭიროდ მიგვაჩნია გავკრიტიკოთ მაინც შევეხოთ ნახატი-გრაფიტების დათარიღებისა და კლასიფიკაციის საკითხებს, მით უფრო, რომ, როგორც აღინიშნა, ამ მხრივ ბევრი რამ ჯერ კიდევ გულისხმობს შემდგომ დაზუსტებასა და სრულყოფას.

ნახატი-გრაფიტების დათარიღება და ქრონოლოგიურ რიგზე მათი დალაგება გარკვეულ სიმწიფეებთან არის დაკავშირებული. გარეჯში ნახატები ძირითადად ამოკაწრულია ქვაბ-სამლოცველოების შედარებით რბილ, კირის ან თაბაშირის შელესილობაზე. მათ შესასრულებლად სხვადასხვა სახის იარაღი გამოუყენებიათ — შედარებით

უხეში, ბლაგწვერიანიდან დაწყებული, უწვრილესი კალმისებურით დამთავრებული. ნაკაწრი გამოსახულების დათარიღების ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში გასათვალისწინებელი იყო: ა) გამოჭვებული ეკლესიისა თუ სათავისი შექმნის პერიოდი; ბ) ნაღესობის ერთი ან რამდენიმე ფენის არსებობის შემთხვევაში — მათი მონაცვლეობა და შესრულების სავარაუდო დრო; გ) ინტერიერის ფერწერით შემკობისას — მოხატულობის შექმნის ქრონოლოგიური საზღვრები; დ) საკუთრივ ნაკაწრი გამოსახულების განთავსების თავისებურებები და მისი მიმართება ზემოდან ან გვერდით დატანილ სხვა ნახატებთან და თარიღიან თუ მიახლოებით დათარიღებულ მლოცველთა წარწერებთან; ე) ნაკაწრ ნახატებს შორის განსაკუთრებულ მნიშვნელობა ენიჭებოდა იმ გამოსახულებებს, რომელთაც განმარტებითი ან მლოცველთა წარწერები ახლავს. ამ შემთხვევაში შესაძლებელი ხდება ტექსტის ასოთა პალეოგრაფიის მიხედვით გამოსახულების შექმნის პერიოდის დადგენა, ნახატის ავტორის სოციალური წარმომავლობის განსაზღვრა (აღნუსხულ მასალაში ასეთთა რიცხვი დიდი არ აღმოჩნდა, თუმცა მოიპოვება საგულისხმო ნიმუშე-



ბი); ვ) ნახატი-გრაფიტებისათვის დამახასიათებელი ტრადიციულობის, მეტიც, რამდენადმე კონსერვატულობის გამო, ძალზე ძნელია მათი დათარიღება სტილის მიხედვით; ამასთანავე, მართალია იშვიათად. მაგრამ მაინც მოიპოვება პროფესიონალთა მიერ გაწაფული ხელით შესრულებული ისეთი გამოსახულებები, რომელთა დათარიღებაც შესაძლებელია მათში მეტ-ნაკლები სიცხადით გამოვლენილი შესაბამისი ეპოქის მხატვრულ-სტილისტური ნიშნების საფუძველზე.

გარეჯის სამონასტრო კომპლექსის ხუროთმოძღვრების, კედლის მხატვრობისა და ეპიგრაფიკის მონაცემების გათვალისწინებით ნაკაწრი ნახატების შესრულების ქრონოლოგიური ფარგლები ძირითადად XIII-XVIII სს. ისახვდება.

გამოსახულებათა კლასიფიკაციის საკითხს რაც შეეხება, ამ სახის მასალის დაჯგუფებისას, შინაარსობრივი თვალსაზრისით, გამოყოფენ ორ ძირითად ჯგუფს: სიმბოლურსა და საყოფაცხოვრებოს (ს. ვისოცი),⁵ ან რეალისტურსა და სიმბოლურს (დ. ოგჯაროვი).⁶ ეს დაყოფა რამდენადმე პირობითადაა მიჩნეული, რადგან გამოსახულება შეიძლება წარმოადგენდეს როგორც კონკრეტული დაკვირვების შედეგს, ისე განზოგადებული სიმბოლური აზრის მატარებელ საკულტო ნიშანს. მ. ბლინდჰეიმი ნორვეგიის ხის ეკლესიებზე ამოკაწრული XII-XIV

სს. ნახატების კვლევის საფუძველზე გამოჰყოფს ათ ჯგუფს: გეომეტრიული მოტივები; ადამიანის ფიგურის ან მისი თავის გამოსახულებები; საბრძოლო იარაღი, ჩვეულებრივ ადამიანის ფიგურასთან ერთად; ფრინველები და ცხოველები; თევზები და ზღვის ცხოველები; გემები; წარწერები; მცენარეული მოტივები; სამოსი; გაურკვეველი ნიშნები და ნახატები.⁷ დ. ოგჯაროვის დაკვირვებით. შედარებით მისაღებია ნახატი გრაფიტების დანაწილება თემებისა და სიუჟეტების მიხედვით. ამ მხრივ გამოიყოფა ოთხი ჯგუფი: ცხოველთა გამოსახულებები; ადამიანთა ფიგურები; ფიგურული კომპოზიციები; სიმბოლური ნიშნები და ნახატები.⁸ ა. ხანჯისკი გამოყოფს სამ ძირითად ჯგუფს: ცხოველთა გამოსახულებები, ადამიანთა ფიგურები, სიმბოლური ნიშნები.⁹ მიუხედავად იმისა, რომ მტკიცედ გამოჩნული ზღვარი არც ამ ჯგუფებს შორის არსებობს, გარეჯის ნაკაწრი ნახატების ფიქსაციისა და კვლევის პროცესში, მასალის ანალიზის შედეგად, მაინც თვალნათლივ გამოიხატა რამდენიმე დიდი თემატური დაჯგუფება: ანტროფომორფული და ზომომორფული გამოსახულებები; რელიგიური და საერო ხასიათის სიუჟეტური კომპოზიციები; სიმბოლური ხასიათის ცალკეული ნიშნები.

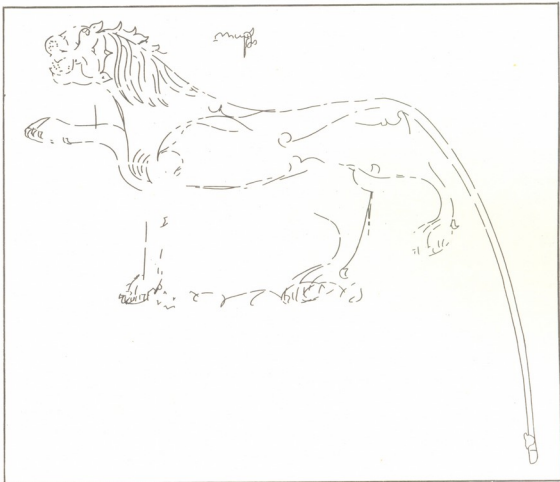
ანტროფომორფულ გამოსახულებათა რიგი ფართოა — აქ ვხვდებით როგორც საერო პირთა, ისე ღმრთის-

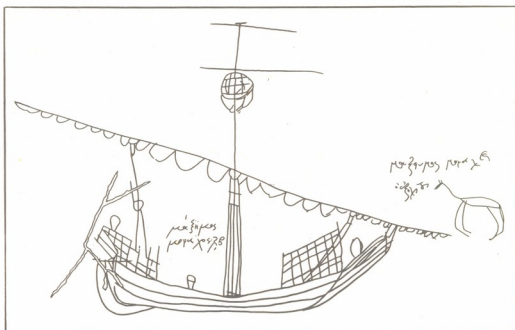
მსახურთა სახეებს. ნაკაწრი ნახატების ეს ჯგუფი, უწინარეს ყოვლისა, იმ მხრივ არის საყურადღებო, რომ იგი ადამიანის სქემატური, ზოგადი სახის გამოსახულებათა გვერდით სავსებით კონკრეტულ, ამა თუ იმ ებოქის რეალიების მატარებელ, მკაფიოდ გამოხატული სოციალური თუ ეთნიკური ნიშნების მქონე სახეებსაც აერთიანებს.

ზომომორფულ ნახატთა რიგი მოიცავს ცხოველთა (ირემი, ლომი, კურდღელი, ხარი, ფოცხვერი, ცხენი, სახედარი) და ფრინველთა (მტრედი, კაკაბი, ფარშავანგი, იხვი) ფართო წრეს: გვხვდება თევზის, გველის, მორიელის გამოსახულებებიც. ამ გამოსახულებათა დიდი ნაწილის სიმბოლური მნიშვნელობა აშკარაა; ამასთან ისიც ცხადია, რომ მათი გამოსახვა გარეჯის მონასტრითა ქვაბ-სამლოცველოებში სხვა მიზეზითაც უნდა ყოფილიყო განპირობებული. ცხოველთა და ფრინველთა ზემოთ ჩამოთვლილ სახეობათაგან უმეტესობა ადგილობრივი ფაუნის წარმომადგენელია, რაც არ გამო-

რიცხავს იმის შესაძლებლობას, რომ მათი გამოსახულებები უშუალოდ მთაბეჭდილების შედეგად იქნა შესრულებული.

ადამიანთა და ცხოველთა განცალკევებული გამოსახულებების გვერდით გარეჯის მონასტერში მრავლად ვხვდებით მრავალფიგურიან სცენებსაც, რომლებიც ზოგ შემთხვევაში გამოქვაბული სათავის მთელს კედელს ფარავს და ზომით რამდენიმე კვადრატულ მეტრს აღწევს. ნაწილი ამ სცენებისა რელიგიური შინაარსისაა; ამ ტიპის ნახატებს შორის ყურადღებას იპყრობს ქრისტოლოგიური ციკლის ეპიზოდთა ამსახველი ვრცელი კომპოზიციები (მაგ. რამდენადმე გაუწაფავი ხელით სქემატურად შესრულებული ნათლიდების სიუჟეტი, ამოკაწრული უდაბნოს მონასტრის ერთ-ერთ ქვაბში; იგი იმითაც არის საყურადღებო, რომ ახლავს ნუსხურნარევი ასომთავრულით შესრულებული განმარტებითი წარწერა — „ნათლისღებ ქმნა იორდანს“). მათთან ერთად გვხვდება ახალ აღთქმის





ცალკეულ პერსონაჟთა გამოსახულებებიც.

ამავე რიგს უნდა მიეკუთვნოს ის სიუჟეტური კომპოზიციებიც, რომლებიც ადგილობრივი ტრადიციებიდან იღებს სათავეს და მრავალმთის მონასტრის დამაარსებლის — წმ. დავითის ცხოვრების ცალკეულ ეპიზოდებს უკავშირდება. სწორედ ამით უნდა აიხსნას მრავალმთის ქვაბ-სამლოცველოებში შედარებითი სიმრავლე ირმისა და გველეშაპის გამოსახულებებისა, რომელთაც დავით გარეჯელის ცხოვრების ციკლში (ლიტერატურულ თხზულებებსა და სახვითი ხელოვნების ძეგლებში) ტრადიციულად გამოჩენილი ადგილი უჭირავს.¹⁰

საერო ხასიათის სიუჟეტურ კომპოზიციებს რაც შეეხება, ისინი შინაარსობრივად სრულიად სხვადასხვაგვარია; მათ შორის გამოიყოფა დიდი ჯგუფი ნაკაწრი ნახატებისა, რომლებიც ნადირობის ეპიზოდებს ასახავს. ზოგიერთი მათგანის სიმბოლური მნიშვნელობა გამოირჩეული არ არის, თუმცა ამ მხრივ უთუოდ გასათვალისწინებელია ის გარემოებაც, რომ გარეჯის მიდამოები ოდითგანვე სანადირო ადგილებად ითვლებოდა, რასაც ადგილობრივი წარმომავლობის წერილობითი წყაროებიც ადასტურებენ.

გარეჯის ნახატ-გრაფიკებს შორის გა-

მორჩეული ადგილი უჭირავს ცალკეულ სიმბოლურ გამოსახულებებსა და ნიშნებს, რომელთა მრავალმხრივი კავშირი ადრექრისტიანული ეპოქის, ისევე როგორც მომდევნო ხანის ანალოგიურ მასალასთან, უდავოა¹¹. მრავალმთის ქვაბ-სამლოცველოებში დადასტურებული სიმბოლური გამოსახულებები და ნიშნები (ჯვრის სხვადასხვა ფორმები, ხელი, კიბე, ანძა, გემი, დავითის ვარსკვლავი, ნაძვი, შროშანი, ფარშავანი, მტრედი, გველეშაპი, ლომი, თევზი, ანბანის ცალკეული ასოები თუ ანბანთა რიგები) ქრისტიანული მსოფლმხედველობის უშუალო ანარეკლია. მათი მნიშვნელობები კარგადაა ცნობილი სამეცნიერო ლიტერატურაში, სადაც ხაზგასმულია ამ სიმბოლოთა ნაწილის წარმომავლობა წინაქრისტიანული რელიგიური და მხატვრული აზროვნებიდან.

ადრეული შუა საუკუნეების ძეგლებზე შესრულებული ამ ტიპის გამოსახულებები და ნიშნები მრავალმხრივ ახსნას პოულობს როგორც ძველი და ახალი აღთქმის ტექსტებში, ისე ადრექრისტიანული ხანის ავტორთა თხზულებებში;¹² ამდენად ისინი სიმბოლურ სიტყვასთან ერთად ქრისტიანული სიმბოლური ენის შემადგენელ ნაწილად გაიაზრება. ამ სიმბოლოთა რაოდენობა საუკუნეების განმავლობა-

ში საგრძნობლად გაიზარდა და შინა-
არსობრივი თვალსაზრისითაც გარკვე-
ული ცვლილებები განიცადა.

ანტიკური ხანისა და ქრისტიანულ
ეპოქის ქართული ხელოვნების სხვა-
დასხვა დარგის (სკულპტურა, მონუმენ-
ტური ფერწერა, მინიატურა, გამოყე-
ნებითი ხელოვნების ნიმუშები) ძეგლე-
ბზე ჭარბად აღიბეჭდება ცალკეულ
სიმბოლური გამოსახულებებისა და
მოტივების სახეები; დროთა განმავლო-
ბაში მათმა თავდაპირველმა მნიშვნე-
ლობამ გარკვეული ცვლილებები განი-
ცადა და ადგილობრივ ტრადიციათა
გავლენით, თავდაპირველი სემანტიკუ-
რი მნიშვნელობის თანდათანობითი „ჩა-
ქრობის“ კვალად, საკრალური ნიშნის
ფუნქცია შეიძინა.

გარეჯის მრავალმთის მონასტერთა
ქვაბ-სამოლოცველოებში ცალკეული სი-
მბოლური გამოსახულებებისა და ნი-
შნების ამოკაწვრის განმავლობაში
მიზეზებთან დაკავშირებით საგულის-
ხმო უნდა იყოს ადრექრისტიანული
ეპოქის სიმბოლოთა მკვლევარის ე. ტე-
სტას დაკვირვება, რომლის თანახმადაც
მლოცველები სიმბოლურ ნიშნებს გა-
უცნობიერებლად ანიჭებდნენ სასწაუ-
ლებრივ ძალას, რომელშიც რაღაც სა-
იდუმლოსა და საკრალურს, სიკოც-
ხლისა თუ სიკვდილისათვის აუცილე-
ბელს ხედავდნენ და იმეორებდნენ მათ
საკულტო თუ მემორიალური ხასიათის
ძეგლებზე, მომავალი ხსნის ტრადიცი-
ული სიმბოლოს პირველადი მნიშვნე-
ლობით.¹³

საგანგებო კვლევას მოითხოვს ნახა-
ტი-გრაფიკების მხატვრული თავისე-
ბურებებიც. ნახატთა უმეტესობა მო-
ნასტრად მისულ პილიგრიმებს, მოგ-
ზაურებსა და იქ თავშეფარებულთ ეკ-
უთენით, ნაწილი კი მონასტრის ძმო-
ბის წევრების მიერაა შესრულებული.

მხატვრულ-სტილისტური თვალსა-
ზრისით გამოსახულებათა შორის გამო-
იყოფა მცირე ჯგუფი პროფესიონალი
მხატვრების, მხატვარ-მინიატურისტე-
ბის ან კალიგრაფთა მიერ ამოკაწრუ-

ლი ნახატებისა. ამასთან დაკავშირებით
უთუოდ ანგარიშსასწაველია ის გარემო-
ება, რომ მრავალმთის სამონასტრო
კომპლექსი შუა საუკუნეების ქართუ-
ლი კულტურის იმ ერთ-ერთ მნიშვნე-
ლოვან ცენტრს წარმოადგენდა, სადაც
შემოქმედებითი ცხოვრების ინტენსი-
ვობის კვალად ფართოდ განვითარდა
სამონასტრო ცხოვრებასთან, მასთან
ერთად კი მწიგნობრობასთან დაკავში-
რებული დარგები — კედლის მხატვ-
რობა, ხელნაწერი წიგნის მხატვრული
გაფორმება, დეკორაციულ-გამოყენე-
ბითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგი.
ამ მხრივ თავად ფაქტი ადგილობრივი,
გარეჯის ლიტერატურული და ფერწე-
რული სკოლების არსებობისა, რომლე-
ბიც, ცხადია, ადგილობრივ ძალებს
ეფუძნებოდა, უკვე მრავლისმთქმელია.
გამორიცხული არ არის დაქირავებულ
ან სხვა სამონასტრო კერებიდან მო-
სულ ოსტატთა შრომაც. ამ თვალსაზ-
რისით საგულისხმო აღმოჩნდა უდა-
ბნოს მონასტრის ერთ-ერთ სამეურნეო
დანიშნულების ქვაბში მიკვლეული,
XIII ს-ის I ნახევრით დათარიღებუ-
ლი, სხვადასხვა პირთა მიერ გაწაფუ-
ლი ხელით შესრულებული სიუჟეტუ-
რი კომპოზიციები და ცხოველთა ცა-
ლკეული ფიგურები. სანიმუშოდ შეი-
ძლება დავასახელოთ ლომისა და კუ-
რდღელზე მონადირე ლომების გამო-
სახულებები, რომლებიც პროფესიო-
ნალ მხატვრებს (მხატვარ-კალიგრაფ-
ებს) უნდა ეკუთვნოდეს. მათში მკა-
ფიოდ აისახა შესაბამისი ეპოქის ქა-
რთულ სამინიატურ ფერწერასა და
გამოყენებით ხელოვნებაში (კერამიკის
დეკორში) დამკვიდრებული მხატვრულ-
სტილისტური თავისებურებები.

მრავალმთის მონასტერთა ქვაბ-სამ-
ლოცველოებში შესრულებული ნახა-
ტების ძირითადი ნაწილი, როგორც აღ-
ინიშნა, მონასტრად მისულთა — საქ-
ართველოს სხვადასხვა რეგიონიდან და
განსხვავებული სოციალურ ფენებიდან
გამოსულ მლოცველთა მიერაა შესრუ-
ლებული; ამდენად ისინი ხალხური ხე-



ლოვენებიდან იღებს სათავეს, რაც მნიშვნელოვანწილად განაპირობებდა მათი მხატვრულ-სტილისტური გადაწყვეტის გარკვეულ მდგრადობას ხანგრძლივი ისტორიული განვითარების მანძილზე. ამ მხრივ გარეჯის ნახატი-გრაფიტები, როგორც ხელოვნების ნიმუშები კავკასიის, კერძოდ კი ქართულ ხალხურ ხელოვნებაში ჩამოყალიბებულ ტრადიციათა გარკვეულ მემკვიდრეობითობაზე მეტყველებს. მეორეს მხრივ, ქრისტიანული მსოფლალქმისა და კულტურულ-იდეოლოგიური გარემოს შესაბამისად, ნახატი გრაფიტების შინაარსობრივმა ცვლილებებმა, ცხადია, გარკვეულწილად ჰპოვა ასახვა მათ მხატვრულ გააზრებაშიც.

დასასრულ, აქვე მოკლედ უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ გარეჯის ნაქაწრი ნახატებისა და წარწერების მნიშვნელობა საქართველოს ეთნიკური, სოციალურ-პოლიტიკური და კულტურის ისტორიის შესასწავლად, მათი ხალხური ისახითიდან გამომდინარე, განსაკუთრებით დიდია. ნახატი გრაფიტების შესწავლა საშუალებას იძლევა სრულყოფილ ჩვენი ცოდნა შუა საუკუნეების ადამიანების რწმენა-წარმოდგენებსა და ყოფაზე, რომლებიც აქ სპეციფიკური სიმბოლური ენითა და მხატვრული ხერხებითაა გადმოცემული.

შენიშვნები:

1. **А. Уваров**, Христианская символика. Москва, 1908; **J. Daniélou**, Les symboles chrétiens primitifs, Paris, 1961; **E. Testa O. F. M.** Il Simbolismo dei Giudeo-Cristiani, Jerusalem, 1981.

2. **G. A. Coulton**, Medieval Graffiti „Cambridge Antiquarian Society. Proceedings“, Cambridge, 1915; **A. Jorn et al.**, Signes gravés sur les églises de l'Eure et du Calvados, Copenhagen, 1964; **V. Prichard**, English Medieval Graffiti, Cambridge, 1967; **V. O'Meadhra**, Motif—pieces from Ireland. Early Christian, Viking and Romanesque Art, „Thesis and Papers in North-European Archeology“, 7, Stokholm, 1979;

საგანგებოდ უნდა აღინიშნოს ნორვეგიის ზეს ეკლესიებზე შესრულებული ნაქაწრი ნახატების კორპუსის შესახებ. **M. Blindheim**, Graf-

iti in Norwegian Stave Churches, C. 1150—c. 1350, Oslo—Bergen—Stavanger—Tromsø, 1985.

ბულგარეთის შუა საუკუნეების ნახატი-გრაფიტების საგანგებოდ სწავლობს დ. ოქჩაროვი. მისი მრავალწლიანი კვლევის შედეგები, რომლებიც პერიოდულად ქვეყნდებოდა წერილების სახით, გაერთიანდა წიგნში — **Български средновековни рисунки-графити**, София, 1982. ბულგარეთის ნაქაწრი ნახატების შესახებ აგრეთვე იხ.: **А. Ханджийский**, Обители в скалите, София, 1985.

კიევის სოფის ტაძრის გრაფიტების ფიქსაციისა და კვლევის პარალელურად ს. ვისოცკისთან მოტანილია და განხილული ნაქაწრი ნახატების ჯგუფიც.

С. А. Высоцкий, Древнерусские надписи Софии Киевской, Вып. I (XI—XIV вв.), Киев, 1966.

ნოვგოროდის სოფის ტაძრის ნახატი-გრაფიტების ნაწილი, ძველზე არსებულ წარწერებთან დაკავშირებით, გამოაქვეყნა **А. Мейденцев** (იხ. მისი **Древнерусские надписи Новгородского Софийского собора**, М., 1978). ნაშრომში მითითებულია, რომ გათვალისწინებულია ნოვგოროდის ნახატი-გრაფიტების სრული სახით გამოცემა, რომელსაც ამზადებს ადგილობრივი ისტორიულ-არქიტექტურული მუზეუმის თანამშრომელი **С. Никитина** (იქვე, გვ. 10).

აქვე უნდა დავასახლოთ ცალკეული წერილებიც:

М. Мичев, Скални надписи и рисунки при с. Царевец, Врачанско. «Археология», 1964, с. 34—38; **А. Романчук, М. Быков**, Рисунки средневековых кораблей из крепости Каламита, «Византийский Временник», 42, 1983, 143—146; **И. Джамбов**, Рисунки-графити от средневековната църква в крепости Аневско Кале, «Археология», 1988, № 1, с. 57—62.

3. ვ. სილოგავამ «სვანეთის წერილობითი ძეგლების» II ტომში (თბილისი 1988), რომელიც სვანეთის ეპიგრაფიკულ ძეგლებს ეძღვნება, გამოაქვეყნა წარწერათა თანხლები თერთმეტი ნახატი-გრაფიტი. წარწერის ნახატებს ამვე ნაშრომში ეთმობა მოკლე პარაგრაფი, სადაც ავტორი საგანგებოდ მხოლოდ ხელის გამოსახულებებზე ჩერდება (იქვე, გვ. 228—231); ვ. სილოგავას ცნობით, სვანეთის სამეცნიერო კომპლექსურ ექსპედიციის სამუშაო გეგმით გათვალისწინებული აქვს ადგილობრივ ეკლესიათა კედლებზე ამოკაწრული ნახატი-გრაფიტების სრული კორპუსის შედგენა (იქვე გვ. 228).

4. ამის უშუალო გამოძახილია მამა დავითის ცხოვრების ეპიზოდი წმინდა მიწის მოსალოცად მისი მგზავრობისა და იერუსალიმიდან

ამის გამო წუხილი გამოვთქვი, ერთმა ჩემმა კოლეგამ მითხრა — „ხელოვანს სჭირდება დრო, რომ საზოგადოების წიაღში მიმდინარე პროცესების არსში გაერკვეს და თავისი დამოკიდებულება გამოხატოს“. შეიძლება ეს ასეც არის. მაგრამ მე ამ სკიზისის გამო სხვას ვფიქრობ: დრო არაფერ შუაშია, თუ ხელოვანი შინაგანად მზად არის სიბნელის მისაღებად, დღევანდლობისადმი კრიტიკულად არის განწყობილი, ბრძოლისუნარიანია და რაც მთავარია, თავისი მოსაზრება გააჩნია ჩვენში არსებული სოციალური, პოლიტიკური, ეროვნული და ზნეობრივი პრობლემისადმი. მიეცემა თუ არა შესაძლებლობა, თავის სათქმელს იტყვის. ანდა ეცდება სანახაობრივი ფილმების გადაღებას მიჰყოს ხელი. ადრე რომ კომერციულ და ბურჟუაზიულ ხელოვნებას უწოდებდნენ და ამით მაინც გამოვამაუროს დროის მოთხოვნას (რამდენადაც, რა თქმა უნდა, გამოცდილება. პროფესიის ცოდნა და ნიჭიერება მისცემს ამის შესაძლებლობას). ყველაფრის გაკეთება შეიძლება ყოველგვარი დროის გასვლისა და აკლიმატიზაციის გარეშე. სხვა საქმეა, თუ ხელოვანი მზად არ არის და სათქმელიც არ გააჩნია. მაშინ, ბუნებრივია, ვერც იტყვის და ვერც გააკეთებს. ეს არის და ეს. რამდენიც არ უნდა იძახოს მზად

ვარო, არავინ დაუჭერებს, რადგან ამ ბიციები საქმეს არ შევლის. დაკავშირებით შარშანდელი მშვენიერების მახსენდა. 1989 წ. 2 დეკემბერს ჩვენი კავშირის ახალი წესდების პროექტის განსახილველ კონფერენციაზე ასეთი წინადადება შევიტანე წესდებაში ჩასაწერად: „ქართული კინო მართლად ასახავს ეროვნულ მოძრაობას და არის ამ მოძრაობის ნაწილი“. ეს წინადადება არ მიიღეს. ოპონენტები ამბობდნენ ეს თავისთავად იგულისხმება ჩვენს შემოქმედებაში და ამიტომ მისი წესდებაში შეტანა საჭირო არ არისო. თუ იგულისხმება კარგია, მაგრამ მაინც რაში იგულისხმება? შემოქმედებაში ეს არ ჩანს, ამის დამადასტურებელი ფილმი ვერ ვნახე, ხოლო გულში ვინ რას ფიქრობს, ძნელი გამოსაცნობია.

იმისათვის, რომ შექმნილ მდგომარეობას თავი დავედწიოთ, საჭიროა შეიქმნას ქართული კინოს კონცეფცია; რომელიც თავის მხრივ საერთო ეროვნული კონცეფციის ნაწილი იქნება და გვაპოვინებს ჩვენი კინოს შემოქმედებითი და ფინანსიური აღორძინების ოპტიმალურ გზას და რაც მთავარია, გვაპოვინებს ადგილს იმ დიად ბრძოლაში, რასაც საქართველოს დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლა ჰქვია.

ზაღლის ქვის ჩამოტანის შესახებ. იხ: ასურელ პოლკაწეთა ცხოვრების წიგნთა ძველი რედაქციები. ტექსტები გამოკვლევიითა და ლექსიკონით გამოსცა ი. აბულაძემ, თბ., 1955, გვ. 177-181.

5. ს. ა. ვისოცკი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 107-118.

6. დ. ოვჩაროვი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 17-20.

7. მ. ბლინდჰაიმი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 12.

8. დ. ოვჩაროვი, დასახ. ნაშრომი.

9. ა. ხაჩიური, დასახ. ნაშრომი, გვ. 20.

10. იხ. ლავრის, უღაბნოს და ბერთუნის ეკლესიათა მონასტრობები.

Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид Гареджи, Тб., 1948; А. И. Вольская, Росписи средневековых трапезных Грузии, Тб., 1974;

გ. აბრამიშვილი, დავით გარეჯელის ტიკლ ქართულ კედლის მხატვრობაში, თბ., 1972, გვ. 64-67, 116-118. 126. სურ. 11-13, 21, 22.

11. მ. ბლინდჰაიმი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 52.

12. ა. უვაროვი, დასახ. ნაშრომი, გვ. 8, 93, ე. ტესტა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 12.

13. ე. ტესტა, დასახ. ნაშრომი, გვ. 571.

პალეოლოგოსთა ხელოვნება და ქართული მონუმენტური ფერწერა

ონზა ლორთქიფანიძე

შუა საუბუჟნითა ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების გზაზე მეტად მნიშვნელოვან მონაკვეთს წარმოადგენს პერიოდი, რომელიც XIII საუკუნის დასასრულითა და XV საუკუნის დასასრულით შემოიფარგლება. ესაა ხანა, როდესაც საქართველოში იქმნება პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნიშნებით აღბეჭდილი ფერწერული ძეგლები. მათი სახით საქმე გვაქვს ერთობ მნიშვნელოვან მხატვრულ ფენომენთან, როდესაც სხვა ქვეყნიდან მოსული მხატვრული მოვლენის გადმომწერავი ქვეყანა საკუთარ ნიადაგზე ამყნის ამ მოვლენას და იმასაც ახერხებს, რომ მხოლოდ და მხოლოდ მზა სქემების ბრმად გადმოტანას არ დასჯერდეს. მეტიც, საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც უბისის მაგალითი (უბისის მხატვრის ეროვნული წარმომავლობა ეჭვს არ იწვევს, თუმცა აზრთა სხვადასხვაობაა მისი სახელის შესახებ), რათა დავრწმუნდეთ, რომ საქართველოში შექმნილა ამ ხელოვნების უბრწყინვალესი ნიშნები.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ყაიდის ძეგლოვან ზოგი მთლიანად, ზოგიც ნაწილობრივ არის შესწავლილი (მხედველობაში მაქვს იოანე ნათლისმცემლის ციკლი ხობის ეკლესიაში, დავით

ნარინის ეკვდერი გელათში, ლიხნე, საფარა, უბისი, სორი, ზარზმა, წალენჯიხა, ხობის ვამეყ დადიანის ეკვდერი, მარტვილი...), მთლიანი სურათი ამ ხელოვნების განვითარებისა ქართულ ნიადაგზე ჯერაც არ შექმნილა, თუმცა გარკვეული მოსაზრებები ამ პრობლემის ირგვლივ დიდი ხანია უკვე იყო გამოთქმული შალვა ამირანაშვილის, თინათინ ვირსალაძის, ვიქტორ ლაზარევის მიერ; ამავ დროს ისიც უნდა გავიხსენოთ, რომ ქართული მონუმენტური ფერწერის ძეგლთა შესწავლა დაიწყო სწორედ უბისით, რომლისადმი მიძღვნილი ალბომი გამოსცა შალვა ამირანაშვილმა 1930 წელს; ხოლო ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების დავალებით შესრულებულ ფრესკების პირთაგან ერთ-ერთი პირველი იყო ნაბახტევის მოხატულობა (ექსპედიცია 1916 წელს შედგა).

მთლიანად ამ მოვლენის გააზრებისას ქართული კულტურის სფეროში წამოიჭრება მრავალი საკითხი, რომელთაც შუქი უნდა მოეფინოს:

1. რა შინაგანმა ფაქტორებმა მოამზადა პალეოლოგოსთა ხელოვნების, უფრო სწორად მისი სტილის ესოდენ ფართოდ გავრცელება საქართველოში. ადრეულ ხანაში, მიუხედავად იმისა,

რომ სტილისტიკური და იკონოგრაფიული ნორმები დგინდებოდა ბიზანტიის გავლენით. ძეგლები ეროვნული ხასიათით გამოირჩეოდა. აქ კი ძირითადია ერთგულება ბიზანტიური ნორმებისა.

II. არანაკლებ მნიშვნელოვანია, რა გზით შემოდიოდა ეს გავლენა, როდესაც ვამბობ გზას, ვგულისხმობ მის როგორც ეკონოგრაფიულ, ასევე მხატვრულ ასპექტებს.

III. საბოლოოდ, ცალკეული ძეგლების ანალიზის შედეგად. რასაც ამ ეპოქის ძეგლების შემსწავლელი მეცნიერები ახორციელებენ (მხედველობაში მაქვს, გარდა შალვა ამირანაშვილის და თინათინ ვირსალაძისა, ლეონიდე შერვაშიძის, ვაიანე ალიბეგაშვილის, გოგი ხუციშვილის, იზოლდა ჭიქინაძის, ლილია ევსეევას და სხვათა ნაშრომები), უნდა მოხდეს მთლიანად ამ მხატვრული მოვლენის შეფასება საქართველოში, განსაკუთრებით ბიზანტიურ სამყაროსთან მისი მიმართებით.

IV. უნდა დადგინდეს სრულად ამ ხელოვნების მიერ დატოვებული კვალი უფრო გვიანი ხანის — XVI-XVII საუკუნეთა ქართული მონუმენტური ფერწერის ძეგლების განვითარებაში, მით უმეტეს, რომ ამ კვალს ცხადად წარმოაჩენენ გარკვეული ძეგლები — ზოგან სტილში, ზოგან იკონოგრაფიაში, ცალკეულ შემთხვევაში კი — ორივე ასპექტით.

ამ კვლევის პროცესში, რა თქმა უნდა, ერთ-ერთი არსებითია პირველი ფაქტორი, ანუ — რა დახვდა ჩვენში ამ ხელოვნების ტალღას როგორც პოლიტიკურ, ისე ეკონომიკურ და, რაც მთავარია, კულტურულ, სულიერ სფეროში? იმ ეპოქის ისტორიული ვითარება დღეისათვის კარგადაა ცნობილი, XIV და XV საუკუნეთა მანძილზე საქართველოს მხოლოდ ორჯერ ჰქონდა საშუალება ძველი ძლიერების მწვერვალების მიახლოებისა; ერთხელ გიორგი ბრწყინვალის დროს, 1314-1346 წლებში, და მეორედ ალექსანდრე პირ-



ფოტო. მენელსაცხებულე დედანი ქრისტეს საფლავთან (1384—1396)

ველის დროს, 1412-1442 წლებში, როდესაც მხოლოდ დროებით შეჩერდა ქვეყნის რღვევის, დასუსტებისა და კულტურული დაქვეითების პროცესი.

კულტურის ერთიანი ისტორია, რომელიც ჩვენთვის საინტერესო ეპოქასაც მოიცავდეს, ჯერ არ დაწერილა. რაც შეეხება XII საუკუნეში და XIII საუკუნის დამდევს სულიერ განვითარებას (აქ მხედველობაში მაქვს ჩვენამდე მოღწეული ლიტერატურული ძმნალები და მათ შესახებ არსებული გამოკვლევები), თამამად შეიძლება საუბარი თუ რენესანსზე არა (თუმცა ამ შეხედულებასაც საკმაოდ ჰყავს მომხრეები როგორც საქართველოში, ისე მის ფარგლებს გარეთ), ყოველ შემთხვევაში წინარე რენესანსზე მაინც. ისიც ნიშანდობლივია, რომ ამ ეპოქის საქართველო უკვე ბიზანტიასაც ეცილება პირველობას და თავგადაკულდი

ცილობს ქრისტიანული ქვეყნების წინამდგომის როლი დაამკვიდროს აღმოსავლეთში, ამ მესიანისტური პოლიტიკის ცალკეულ გამოვლინებად შეიძლება მივიჩნიოთ ქართველთა სამეფო ბიზანტიის — ბაგრატიონთა გვარის დიბლოური დავითის შტოდან წარმომავლობის გულმოდგინედ აქცენტირება; ბიზანტიაში, ახლო აღმოსავლეთში, კერძოდ, პალესტინაში, განსაკუთრებით კი იერუსალიმში ქართული ტაძრებისა და მონასტრების ინტენსიური მშენებლობა (XVIII საუკუნეშიც კი იერუსალიმში ჯერ კიდევ აღირიცხებოდა ათეულობით ქართული სავანე), თამარ მეფის გამოცხადება ქრისტიანული ღვთაების სამი იპოსტასის დონეზე აღზევებულ მეოთხე წევრად და ზოგიერთი სხვა მომენტები.

XIV საუკუნისათვის, ბუნებრივია, აღარ არსებობდა იმის საფუძველი, რომ კვლავაც შენარჩუნებულიყო მანამდე მიღწეული მრავალსაუკუნოვანი აზრის კვეთების მეოხებით მოპოვე-

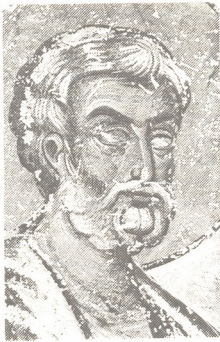
წაღეჩხია, წარწერა ჩრდილო-დასავლეთ გუმბათქვეშა ბურჯზე



ბული მაღალი იდეალი მთლიანი სამყაროს და მთლიანი ადამიანისა. მას კვლავ შეენაცვლა ამქვეყნიურისა და იმქვეყნიურის დაუძღველი დუალიზმის მსოფლმხედველობა. ამგვარი მსოფლმხედველობით არის გამსჭვალული ის საკმაოდ მცირერიცხოვანი ლიტერატურული ძეგლები, XIII საუკუნის მეორე ნახევრიდან XVIII საუკუნის დამდეგამდე ვრცელი ეპოქიდან რომ შემორჩენილა.

აქ, უწინარეს ყოვლისა, უნდა მოვიხსენიოთ XIV საუკუნის ანონიმი ავტორის ისტორიული ქრონიკა, „მონღოლთადროინდელი მატიანეს“ სახელწოდებით ცნობილი (მოიცავს ხანას ლაშა-გიორგიდან გიორგი ბრწყინვალემდე). ეს არის როგორც ისტორიული, ისე ლიტერატურული თვალსაზრისით კეშმარიტად ბრწყინვალე ნაწარმოები, რომელიც მოწმობს ისტორიულ პროცესთა განზოგადებისა და ფილოსოფიურად გააზრების, აგრეთვე ადამიანის სულის ფსიქოლოგიური წვდომის უნარს, მაღალ ეთიკურ და ზნეობრივ ნორმათა ერთგულებას. თხზულების სტილს რაც შეეხება, იგი ყოინად დახვეწილია, რომ სხვა იმდროინდელ ქმნილებებთან ერთად (მხატვრული, საეკლესიო და სამართლებრივი ძეგლები) გვაფიქრებინებს, რომ მიუხედავად ზემოაღნიშნული მძიმე ვითარებისა, საქართველოში ლიტერატურული ცხოვრება არამც და არამც არ ყოფილა დაშრეტილი და შესაძლოა ნაწარმოებთა მცირერიცხოვანება იმას კი არ მეტყველებდეს, რომ მეტი არაფერი შექმნილა, არამედ უფრო იმას, რომ მაშინდელი და მომდევნო ავბედობის ხანაში უკვე შექმნილი ძეგლები განადგურდა, ჩვენამდე ვერ მოაღწია (მსგავსი მაგალითები სხვა ეპოქებიდანაც მრავლად იცის საქართველოს ისტორიამ).

მაგრამ ამ ნაწარმოებში ჩვენს ყურადღებას ისიც იპყრობს, რომ მის ავტორს უკვე აღარაფერი აკავშირებს XII საუკუნის მიწურულისა და XIII



წალეჩხია, პეტრე
მოციქული (1384-1396)



ხობი, მარხ. ვამეყის მეუღლე
(1394-1396). ვამეყ ღაღიანის
ეკვდერი

საუკუნის დამდეგის საქართველოს ნათელ მსოფლმხედველობასთან. მას თრგუნავს მძიმე ისტორიული წინათგრძნობა, იგი გულდაჭერებულია, რომ საქართველოს თავს დატეხილი ყველა უბედურება ღმერთის მიერ მოვლენილი გარდუვალი სასჯელია, ქართველთა მიერ საღვთო გზიდან გადახვევის სანაცვლოდ მოზღული. ზემოთქმულიდან გამომდინარე, საფიქრებელია, რომ XIV-XV საუკუნეთა, აგრეთვე მომდევნო ხანების საქართველოს სულიერი ცხოვრება, ფილოსოფიური და რელიგიურ-ფილოსოფიური ძიებანი (რომელთა კვალი მკრთალად, მაგრამ მაინც ილანდება ჩვენამდე მოღწეულ ძეგლებში) ლიტერატურული თუ ლიტერატურულ-ისტორიული საქმიანობა აღსავსე იქნებოდა უმთავრესად რელიგიური პესიმიზმის, მისტიციზმისა და მონანიების სულსკვეთებით, რაც გარკვეულად ენშიანება პალეოლოგოსთა ხანის ბიზანტიის რელიგიურ-ფილოსოფიურ შეხედულებებს. გამომდინარე აქედან, ჩვენ შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ თვით საზოგადოება თავისი ლიტერატურულ-ფილოსოფიური საქმი-

ნობით შინაგანად მზად იყო პალეოლოგოსთა ხელოვნების თავის წიაღში მისაღებად.

ეს „მზადყოფნა“ კიდევ უფრო ნათლად იჩინს თავს თვით მონუმენტური ხელოვნების განვითარებაში, რაც შენიშნულიცაა ქართველ ხელოვნებთმცოდნეთა ნაშრომებში. ტენდენცია მეტი დეკორატიულობისაკენ, ემოციურობისაკენ, დინამიზმისაკენ, ხაზის თანდათან კუთხოვანებისაკენ, აგრეთვე გარკვეული ხასიათის არქიტექტურული ფონების მომძლავრება მანიშნებელი იყო იმისა, რომ ქართული ფერწერა შინაგანად უკვე იყო მომზადებული ახალი სტილისტიკური ნიშნების დამკვიდრებისათვის. ეს ნიშნები ნათლად ჩნდება გარეჯის ხარების ეკლესიაში, ჯრუჭი II-ის სახარებაში.

მაგრამ მრავალსაუკუნოვანმა ტრადიციამ ხელი შეუშალა მთლიან დაქვემდებარებას ახალი ხელოვნების ნორმებისადმი, ამას მოწმობს, უპირველეს ყოვლისა, ქტიტორული პორტრეტის უწყვეტელობა პალეოლოგოსთა ხანაშიც, რაც უჩვენა გაიანე ალიბეგაშვილმა თავის გამოკვლევაში ისტორიული

პორტრეტის შესახებ. სორის, საფარის, ზარზმის, ხობის, ნაბახტევის ქტიტორთა გამოსახულებები განუყოფელი და უმნიშვნელოვანესი ნაწილია ქართული ეროვნული პორტრეტისა იმით, რომ მათში ნათლად ვლინდება წინა და მომდევნო დროის, XVI-XVII საუკუნეთა სტილისტიკური ნიშნები — იმ მხრივ, რომ შენარჩუნებულია პრინციპი ისტორიულ პირთა გამოსახულებებისათვის ადგილის შერჩევის, ფიგურათა დაყენების, საერო და სასულიერო. ქტიტორისა და წმინდანის გამოსახულებათა ურთიერთმიმართებისა. ახალი დროის ნიშნები გამოიხატება მეტი დეკორატიულობით, გარკვეული აღმოსავლური ელემენტის მომძლავრებით. ორი ეპოქის — X-XIII და XVI-XVII საუკუნეთა პორტრეტების გზაგასაყარზე დგას ნაბახტევის მოხატულობა, რომელმაც დაიტია ორივე ეპოქის ნიშნები, სახეთა დამუშავებას რაც შეეხება, სხვაობა კარგად შეიძლება დაეინახოთ წალენჯიხასა და ხობში შემორჩენილ მარცხ დადიანის გამოსა-

ხულებებში, სადაც პირველი შესრულებულია ბერძენი, მეორე — ქართველი ოსტატის მიერ.



ბერძენი ოსტატი (ლაპარაკია წალენჯიხის გამოსახულების შესახებ) მარჯუნის — საერო პირის სახეს ამუშავებს იმავე პრინციპების მიხედვით. როგორც წმინდანისას, მაშინ, როდესაც ქართველი ოსტატი (ხობი) მიერ ქტიტორების სახეთა მოდელირება ძალიან ფაქიზია და ამიტომ იგი უფრო „ცოცხალია“, ნატურასთან მიხედვით.

ტრადიციულნი არიან მხატვრები იმ მხრივაც, რომ პროგრამის შედგენისას მეტი ყურადღება ექცევა ისტორიულ ციკლებს, ვიდრე ლიტურგიკულ სიუჟეტებს; ტრადიციული არიან აგრეთვე მხატვრობის არქიტექტურასთან მორგების საკითხში, როცა მოხატულობა ცდილობს შეინარჩუნოს ტექტონური ნასიათი.

ყურადღებია ის გარემოება, რომ სკართველოში შემორჩენილ პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებში, ვის მიერაც უნდა იყოს შესრულებული (ჩამოსული ბერძენებისა თუ ადგილობრივი ქართველი ოსტატებ: ს. მიერ), უპირატესობა ენიჭება ხელოვნების იმ ნაყადს, რომელიც გამოირჩევა შედარებით ემოციური თავშეკავებით, სიმშვიდითა და გაწონასწორებით, არქიტექტურულ ფორმათა შედარებითი სიმარტივით, მოქმედების განვითარებით კედლის სიბრტყის პარალელურად, ეკლესიის მკლავებისათვის ერთიანი რეგისტრის შენარჩუნებით, მოხატულობასა და კედლის დანაწევრებას შორის ტექტონური კავშირით — ერთი სიტყვით, ყველაფერს იმას, რაც ასე თუ ისე ეხმარება ეროვნული მონუმენტური ფერწერის განვითარებას და, საერთოდ, გამოარჩევს ქართულ ეროვნულ ხასიათს. ამის დასტურია ქართული ხუროთმოძღვრების, პლასტიკის მრავალსაუკუნოვანი განვითარებაც.

ეს თავისებურება ქართული კედლის მხატვრობისა ნათლად ისახება, როცა მას ვადარებთ თეოფანე ბერძენისა და

წალენჯიხა. გაბრიელ მთავარანგელოზი



მის მიმდევართა ქმნილებებს რუსეთში. მისტრის ზოგ მოხატულობებს, ივანოვოს მხატვრობას ბულგარეთში და სხვას. საეკლესიო სწორ დახასიათებას კონსტანტინეპოლელი ოსტატის მიერ შესრულებული წალენჯიხის მოხატულობისა იძლევა ოტო დემუსი (ავსტრია), რომელსაც, სამწუხაროდ, თვით ძველი არ უნახავს. ამ მოხატულობას იგი მიიჩნევს როგორც უკუდაბრუნებას XIII საუკუნის მოდელებისაკენ, გარკვეულ რეაქციად XIV საუკუნის დასასრულის „აუტიტირებულ“ სტილზე.

ცნობილია, რომ კონსტანტინეპოლელი ოსტატი კირი მანუელ ეგგენიკოსი წალენჯიხის ტაძრის მოსახატავად საგანგებოდ მოიწვია ოდიშის მთავარმა ვამეყ დადიანმა (1384-1396).

ძნელია მტკიცება, რომ ვამეყ დადიანის მიერ მანუელ ეგგენიკოსის მხატვრად მოწვევის დროს ამ ფაქტორს ეთამაშოს გადაამწყვეტი როლი, თუმცა მისი არც მთლად უფულებელყოფაა აუცილებელი. როდესაც ლაპარაკია მოდელებზე, თუ სტილისტიკურ ნიშნებს ვიგულისხმებთ, გარკვეული ანალოგები შეიძლება დავინახოთ სერბიულ ძეგლებთან, თუმცა იკონოგრაფიული ნიშნებით მისტრასთანაც არის გამოკვეთილი მსგავსების ნიშნები (მხედველობაში მაქვს პერიბლესტოსის ეკლესიის პროგრამა).

რეპერტუარში ადგილობრივი წმინდანების გამოსახულებების მდგრადობასთან, საქართველოსთვის ჩვეული კოლორიტის გამოძახილთან ერთად, ყოველივე ზემოაღნიშნული არის ადგილობრივი ტრადიციების გამოვლინება, რაც პარამონიაში მოდის ახალი ხელოვნების ნიშნებთან. მთლიანი პროგრამის ხასიათთან ერთად მისი განფენა ტაძრის ცალკეულ ნაწილებში, უპირატესობა გარკვეული თემებისა, რომლებშიც სიმბოლური დატვირთვა სკარბობს, მსხვერპლისა და ქომაგობის იდეის წინა პლანზე წამოწევა, ფერადოვანი ლაქის დამატებითი ფერებით დამუშავება, ემოციური ელემენტის

მომძლავრება, ფიგურათა წაგრძელება — ესეც დროისმიერი ნიშნებია.

ამგვარად, თუ თვალს გადავავლებთ ამ პერიოდის ძეგლებს, გულდაჭერებით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ საქართველომ ძირითადად მიიღო ახალი, პალეოლოგოსთა ხელოვნების ნორმები; მაგრამ, გარდა იმ განსხვავებისა, რაც არსებობს, ვთქვათ, XIII საუკუნისა თუ XV საუკუნის ძეგლებს შორის, სხვა რაიმეც იპყრობს ყურადღებას: ცალკე ჯგუფად იკვეთება ბერძენი ოსტატების მიერ შესრულებული ძეგლები და ისინი, რომლებიც უშუალოდ მათი გავლენითაა შესრულებული, ხოლო მეორე ჯგუფს წარმოადგენენ ქართველ ოსტატთა ქმნილებები, რომლებიც ეროვნული ტრადიციების გარკვეულ მდგრადობას ავლენენ.

მნიშვნელოვანია ის მომენტიც, რომ, იმისდამიუხედავად, ბერძენის მიერ არის შესრულებული მოხატულობა, თუ ქართველის მიერ, განმმარტავე წარწერები (წმინდანთა სახელები, სცენათა სახელწოდებები) ყოველთვის ქართულია, რაც, ერთი მხრივ, მოგვანიშნებს მშობლიური ენის ერთგულებას, მეორეს მხრივ კი — მდგრადობას ტაძრებში წირვა-ლოცვის ქართულ ენაზე აღსრულებისა. მართალია, ბერძენთა მიერ შესრულებულ მოხატულობებში ბერძნული წარწერებიც გვხვდება (ამ წარწერებისადმი მიძღვნილი თინა ყაუხჩიშვილის საგანგებო ნაშრომი).

პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლების შექმნა გარკვეულწილად ახალი აღმავლობა იყო ქართული კედლის მხატვრობისათვის (თუმცა ეროვნული ელემენტის შესუსტებით, მაგრამ საერთო აღმოსავლეთქრისტიანულ ხელოვნებაში თავისი წვლილის შეტანით). ხდება, ერთი მხრივ, თითქოს შეუსაბამო ამბავი: პოლიტიკური და ეკონომიკური დაქვეითების ფონზე იქმნება ბრწყინვალე ფერწერული ანსამბლები. თითქოს პირიქით უნდა ყოფილიყო. მაგრამ სინამდვილეში ეს მოვლენა ლოგიკური გამოდის იმ ფაქტორის გათ-



წალენჯიხა. წინასწარმეტყველი უსაია (1384-1396)

ვალისწინებით, თუ რაოდენ დიდ როლს თამაშობდა ქრისტიანული რწმენა ქართველთა ეროვნულ თვითშეგნებაში. ისლამურ სალტეში მოქცეული საქართველო განსაკუთრებული ძალით ბრუნდება ბიზანტიისაკენ, ვინაიდან ბიზანტიასთან, როგორც ქრისტიანობის ცენტრთან მჭიდრო კავშირში ხელავს თავისი ეროვნული გადარჩენის გზას.

დღეს ძნელია თქმა, რამდენად აისახებოდა ჩვენს იმდროინდელ სულიერ ცხოვრებაში ის იდეური და რელიგიური კამათი, რასაც ადგილი ჰქონდა ბიზანტიის სატანტო ქალაქში, მაგრამ ფაქტი ისაა, ქართველები ახლაც, ისევე როგორც წინა საუკუნეებში, მტკიცე ორთოდოქსულ პოზიციებზე დგანან. ცნობილია ის დიდი ბრძოლები, უნიის შესახებ რომ იმართებოდა ბიზანტიის კარზე, ამიტომ წალენჯიხის ტაძრის სატრიუმფო თაღის შუბლზე სრულიად უჩვეულო წარწერა ციტატირებული სტიქომეტრიიდან („წმიდაა და დიდებული მოციქული პავლე პრომეელთა მიმართ წარსცემს თუსსა ეპისტოლესა კორინთით, არაღ ეხილენეს იგი-

ნი, არამედ ასმიოდა სარწმუნოება მათი...“) შეიძლება გავიგოთ, როგორც გარკვეული უარყოფითი რეაქცია ბიზანტიის იმპერატორ კონსტანტინესა და მისი ამაღლის მიერ კათოლიკობის ერთობლივი მიღებისა რომში 1372 წელს. ძნელია თქმა, რამდენად მოიკიდეს ფეხი ისიხასტურმა იდეებმა საქართველოში, მაგრამ იმდროინდელი ვითარება ხელსაყრელი ნიადაგი რომ იყო მათი გავრცელებისათვის, ფაქტია. თვითწვდომია, განწმენდა, ამაოებისგან თავის დაღწევა კარგად მიესადაგებოდა იმდროინდელი საქართველოს სურათს. ეაკლინ ლაფონტენ დოზონი (ბელგია) შენიშნავს კიდევ წალენჯიხის პროგრამაში ისიხასტური იდეების გავლენას. მაგრამ ეს მხატვრისმიერია თუ დამკვეთის სურვილის ასრულება — ძნელი სათქმელია.

ერთი გზა პალეოლოგოსთა ხელოვნების შემოღწევისა საქართველოში, უმარტივესი გზა, იყო ბერძენ მხატვართა მოწვევა. ასეა შექმნილი წალენჯიხის, ლიხნეს მონასტელები. ბიზანტიური გავლენის ქვეშ არის მოქცეული ქართველ ოსტატთა მიერ შესრულებული ხობისა და ნაბახტევის მონასტელები, სადაც ეროვნული თითქოს სრულად აბსორბირებულია ბიზანტიურში. მაგრამ გარკვეული ფაქტები გამოავლენენ ოსტატთა ქართულ წარმომავლობას. თუმცა ეს ფაქტორი მხატვრობის საერთო შეფასებისას გადაწყვეტ როლს არ თამაშობს.

თვითონ ბიზანტიასთან კავშირი ზღვით ჩორციელდებოდა, როგორც ეს თამაზ ბერაძის საგანგებო ნაშრომშია ნაჩვენები. არ გვაქვს საბუთები სერბიასთან უშუალო კავშირისა, მაგრამ არც ეს ფაქტორი შეიძლება იყოს გამორიცხული.

ერთ-ერთ გზად ბიზანტიური გავლენის შემოსვლისა საქართველოში ჯილდა იოსებიძე აქის მონასტელობის განხილვისას ტრაპიზონის იმპერიას მიიჩნევდა. არ არის გამორიცხული არც თვით ქართველ მხატვართა დაოსტა-

ტება ბიზანტიის სამონასტრო ცენტრებში, დასასრულ, თავის როლს თამაშობდნენ გარკვეული დედნები, სპეციალური დედნები იქნებოდა ეს, თუ ხელნაწერთა მინიატურები და ხატები.

ყოველივე ზემოთქმულიდან შეიძლება დავასკვნათ, რომ საქართველოსთვის უმძიმეს პერიოდში იქმნება მაღალი ხარისხის ძეგლები, რომლებსაც გვერდს ვერ აუვლიან ვერც ქართული, ვერც ბიზანტიური ხელოვნების სპეციალისტები. ამიტომ ფრიად სასიამოვნო ფაქტია, რომ სულ უფრო და უფრო მეტი რუსი და უცხოელი მეცნიერი სწავლობს საქართველოში პალეოლოგოსთა ხელოვნების ძეგლებს, მათი ნამუშევრები უთუოდ ხელს უწყობს ამ ძეგლთა მხატვრული სახის გამოკვლას. მაღლობის მეტი თითქოს არაფერი გვეთქმის, მაგრამ არ შემოიძლია დასასრულ არ შეგვხო ქალბატონი ტანია ველმანსის (საფრანგეთი) მიერ ფრანგულ ჟურნალში წალენჯიხის აფსიდის მოხატულობისადმი მიძღვნილ სტატიას, რომლის არსებით დებულებებს ვერასდჯიოთ ვერ დავეთანხმები. ქალბატონი ტანია ველმანსი კარგად იცნობს არ მარტო ბიზანტიურ ძეგლებს, არამედ ქართულსაც. მან ბევრი იმოგზაურა საქართველოში, რამდენჯერმე მოინახულა ძეგლები. გარდა ამისა, მას ხელთ აქვს ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის ფერწერის განყოფილების მიერ შედგენილი V-XV საუკუნეთა ძეგლების ანოტაციები. ეს ნაშრომი მრავალი წლის წინათ საფრანგეთში წიგნად უნდა გამოსულიყო ქალბატონ ტანია ველმანსის შესავალი წერილით, მაგრამ ჯერაც არ ჩანს. სასიამოვნო ფაქტია, რომ ქალბატონი ტანია ველმანსი სისტემატურად აქვეყნებს წერილებს ქართული ძეგლების შესახებ. სხვა სტატიებს აქ არ შევხვები, შეგჩერდები მხოლოდ ზემოხსენებულზე. შენიშვნები აურაცხელია, მაგრამ მხოლოდ არსებითზე გავამახვილებ ყურადღებას...

მთელი მსჯელობა სტატიის ავტორისა მიმართულია იქეთვე, რათა დაამტკიცოს, რომ წალენჯიხის მხატვრობა არის არა კონსტანტინეპოლური ტატიის ქმნილება, როგორც აქამდე მივიჩნევდით, არამედ ქართულ ძეგლთან (ზარზმასთან ერთად) ყველაზე ახლო მდგომი კონსტანტინეპოლურთან. მაშინ რა ვუყოთ წარწერებს, რომლებშია ნათქვამია, რომ მხატვრობა შესრულებულია კონსტანტინეპოლური ოსტატის მიერ და იმ მრავალრიცხოვან ავტორებს, რომლებსაც არ ეპარებათ ეჭვი ამ ძეგლის კონსტანტინეპოლურ წარმოშობაში? ველმანსი იწუნებს მოხატულობის საერთო სქემას, სცენების განთავსებას ინტერიერში, ამბობს, რომ იგი შემთხვევით ხასიათს ატარებს, „იქვარს“ ზოგ მხატვარს ტაძრისა იკონოგრაფიული ელემენტების „უცოდინარობაში“, ზოგს სტილისმიერ უხეშობაში, ლიტურგიკის არცოდნაში და ყოველივე უარყოფითის — პირველ და მეორეხარისხოვანის შეჯამებით ასკენის, რომ ამდაგვარი ნაწარმოები არ შეიძლებაოდა შესრულებულიყო კონსტანტინეპოლური ოსტატის მიერ და ამიტომ ქართველები შეასრულებდნენო. დასასრულ, იგი ამ მოხატულობის შეფასებისას აღნიშნავს მის მხოლოდ ისტორიულ ღირებულებას და არაფერს ამბობს მხატვრულ გამოჩეულობაზე. ამ დებულების გასამტკიცებლად მოტანილი ქართული პარალელები კრიტიკას ვერ უძლებს. საკმარისია ითქვას, რომ ყირმიზის ხმარება სახის დამუშავებისას მას მიანიხნია ამ შემთხვევაში ქართულ მოვლენად და ანალოგად მოაქვს ლაშთხვარის მოხატულობა. გარდა იმისა, რომ ყირმიზი ამ ძეგლებში სხვადასხვანაირადაა გამოყენებული, სტილის დახასიათებისას მართებული არაა ხალხური და პროფესიული ქმნილებების შედარება, რა ვუყოთ იმ ყირმიზს, რასაც თავად ბიზანტიაში ხმარობდნენ?

ველმანსი თვლის, რომ ევგენიკოსმა მხოლოდ მცირედი რამ მოხატა და იმოწმებს ჰანს ბელტინგის (გფრ) მშვენი-

ველმანსი თვლის, რომ ევგენიკოსმა მხოლოდ მცირედი რამ მოხატა და იმოწმებს ჰანს ბელტინგის (გფრ) მშვენი-



ერ სტატიას, უფრო ადრე გამოქვეყნებული. ბელტინგი იმას კი არ წერს — ევგენიოსმა ცოტა მოხატაო, არამედ — ცოტა შემორჩაო!

ასევე უკერძო ქალბატონ ველმანსს, რატომ არ მოხატა ევგენიოსმა გუმბათის, მაგრამ მან ხომ იცის, რომ გუმბათის სფერო ხელახლა დახატული XVII საუკუნეში, XVII საუკუნისათვის ანგელოზთა კრება; XIV საუკუნისა, მაგრამ ძლივს გაირჩევა ფრიზი ჰეტიმასით; აღარ შემორჩა მხარებელთა გამოსახულებები ბანდანტივებში, ხოლო გუმბათის ყელში გამოსახული წინასწარმეტყველები, ასევე XIV საუკუნისა, ცუდადაა შემონახული, ჩანს კი, რომ აქ მარტო ერთი მხატვარი არ მუშაობდა. ამგვარად, დღეს შეუძლებელია იმის თქმა, ბევრი მოხატა გუმბათში თუ ცოტა თვით ევგენიოსმა. თუ ამას დავუმატებთ, რომ მცირედი გამოჩაღისის გარდა თითქმის მთლიანადაა დაღუპული საუფლო დღესასწაულების სცენები, და დავუშვებთ, რომ შემორჩენილიდან უმეტესად ევგენიოსის ხელს უნდა მიეკუთვნებოდეს ხარება (რასაც მოწმობს გაბრიელ მთავარანგელოზის დაზიანებული, მაგრამ მაინც დიდებული ფიგურა აფსიდის ჩრდილო პილასტრაზე), რომ მას ეკუთვნის აგრეთვე თომას ურწმუნოება, ლეთისმშობლის მიძინება, წმინდა გიორგის სცენა, მენელსაცხებლე დედანი, მთავარანგელოზები შესასვლელთან, ქტიტორთა გამოსახულებები, ალბათ, 40 წამებული, და მარიამის ტაძრად მიყვანება, დანიელი ლომების ორბოში და ზოგი სხვაიც, მაშინ როგორ უნდა წარმოგვიდგეს ევგენიოსის მიერ შესრულებულ სცენათა თანაფარდობა სხვათა ნამუშევრებთან? ყოველ შემთხვევაში, ყოველივე ზემოაღნიშნული არ იძლევა იმის თქმის უფლებას, რომ ევგენიოსი რალაც მიზეზის გამო მოწყდა მუშაობას და აქაურობას გაეცალაო. არც პროგრამის გაუაზრებლობა გამოდგება მისი უეცარი გამგზავრების საბუთად. ეაკონ ლა-

ფონტენ დოზონი პროგრამას რომ მიმოიხილავს, არაფერს არ წერს მისი უწიგნურობის შესახებ. ხოლო თუ დავუკრძნობთ სიუზი დიუფრენის (საფრანგეთი) გამოკვლევას მისტრის ეკონოგრაფიული პროგრამისა, დავრწმუნდებით, რომ მთელი სქემა ერთიანად ეთანხმება ბიზანტიურ ნორმებს როგორც შინაარსით, ისე განთავსებით ინტერიერში; კერძოდ, საუფლო დღესასწაულები, ქრისტეს ვნებათა და სასწაულების ციკლები, ცალკეულ წმინდანთა ცხოვრების ციკლები, ბიბლიური აქცენტები ახალი აღთქმის სიუჟეტების — ყოველივე ეს აგებულია ისე, როგორც ეს ბიზანტიური პროგრამებისთვისაა დამახასიათებელი. ამ მხრივ წაღწევის, როგორც ჯერ კიდევ ვიქტორ ლაზარემა შენიშნა, ყველაზე ახლოა მისტრის პერიბლექტოსის ეკლესიის დეკორთან. კიდევ მეტი, ქართულ ძეგლებში ჩრდილოეთი და სამხრეთი მკლავი თხრობისას ჩართულია საერთო წრიულ სვლაში, ბიზანტია კი მათ სივრცეს რეპერტუარით საკურთხეველს უკავშირებს. ასეა წაღწევისაშიც. ქართულობის ერთ-ერთ საბუთად მკვლევარს ისიც მოაქვს, რომ საკურთხეველში ქომაგობის თემა გაბატონებული და უკავშირებს ქართველებში ძლიერ პოპულარულ დეისუსის გამოსახულებას, მაგრამ ეს თემა განა ბიზანტიაში არაა პოპულარული? და თუ ამ შემთხვევაში იგი ქართული ტრადიციიდან მომდინარეობს მაინცდამაინც, რა უშლიდა მხატვარს ხელს აფსიდის კონქში ლეთისმშობელი — ორანტის ნაცვლად გამოყვანა დეისუსი, თუნდაც გუმბათის სფეროს გამოსახულების შეცვლასთან ერთად, ასევე ქართული ტრადიციის შესაბამისად?

ქალბატონი ველმანსი მოხატულობის ქართულობის ერთ-ერთ ელემენტად მიიჩნევს დიდ შანდლებს, გამოსახულს მსხვერპლის თაყვანისცემაში, ადარებს რა სენათში შემორჩენილ დიდ შანდლებს. მაგრამ რატომ ივიწყებს იგი უთვალავ ბიზანტიურ ძეგლს,

სადაც ასეთი აგებულების შანდლებია?

ველმანსი წერს, რომ ქართველებმა არ იცოდნენ ღვთაებრივი ლიტურგიის გამოსახვის წესი, მაგრამ რის საფუძველზე? იმისა, რომ ეს სცენა არაა ჩვენთან პოპულარული სხვების დარად? ასე ბიზანტიის ზოგი კუთხეც, მაგალითად მისტრა ხომ არაა გატაცებული ამ სცენით! არც იმ დროის ქართული საეკლესიო ლიტერატურა იძლევა ამის მტკიცების უფლებას.

ავტორი წაღწევის ტაძრის აფსიდის თვლის ქართველების მოხატულად, რომლის თავისებურებების აღნიშვნისას ჩამოთვლის, რომ: 1. ღვთისმშობელს ორივე მხარეს ემატება მოციქულები; 2. მეორე რეგისტრში ჩნდება ანგელოზთა პროცესია; 3. მსხვერპლის თაყვანისცემაში ყრმა დღვია. რატომაა ეს თვისებები მაინცდამაინც ქართული? ანალოგიები ამისა გვხვდება ბიზანტიურ ძეგლებში (სხვათა შორის ისინი მითითებულია ველმანსის სტატიაში).

არაა ობიექტური ავტორი მაშინაც, როდესაც ამტკიცებს, რომ წმ. ნიკოლოზის მიძინების სცენაში ქრისტეს გამოსახვა წმ. ნიკოლოზის სულით (ანალოგია — ღვთისმშობლის მიძინება — ქრისტე მარამის სულით) ქართველი ოსტატის უწიგნურობის შედეგი იყოს. ეს სიუჟეტი, მართალია, არ არის მთავარი მხატვრის შესრულებული, მაგრამ არაერთი მკვთვრად გამოვლენილ ქართულ ხასიათს არ ავლენს. ქალბატონმა ველმანსმა ხომ მშვენიერად იცის, რომ სხვადასხვა წმინდანის მიძინების სცენის გამოსახვისას მხატვრები ზოგჯერ ღვთისმშობლის მიძინებას ესესხებოდნენ დეტალებს. ამის დასტურად ნენსი შევჩენკოს (აშშ) გამოკვლევა საკმარისი, წმინდა ნიკოლოზისადმი მიძღვნილი, სადაც იგი კონკრეტულად ამ საკითხსაც იხილავს.

ისევე არაა სწორი კონკრეტულად წარწერებში მოხსენიებული ვაბისულავასა და ქვაბალოს მხატვრებად ჩათვლა. არადამაჯერებელია, რომ ვინაიდან ისინი წარწერებში მოხსენიებულნი

არიან როგორც წარგზავნილები, ამ ტომ მხატვრებად აღარ მოიხსენიებიან. რა თქმა უნდა, ეგვიპტის მოიხსენიებთან ერთად მუშაობდა, ამას ყველა მკვლევარი აღნიშნავს; ჩანს არანაკლებ ოთხი ოსტატის ხელი, შესაძლოა მეტიც. ალბათ იყო ქართველი ოსტატიც მაგრამ შუა საუკუნეთა ამქარში ხომ არ იყო წესი ყველა მხატვრის მოხსენიება. მოიხსენიებოდა ის მხატვარი, ვინც ძირითადი შემსრულებელი და ამქრის ხელმძღვანელი იყო, იმ შემთხვევაში, როდესაც ორი ან მეტი მხატვარი მოიხსენიება (მიხეილი და ევტიხიოსი, თეოფანე ბერძენი და ანდრეი რუბლიოვი, თეოფანე ბერძენი, ანდრეი რუბლიოვი და პროხორი გოროდეციდან), აქ თანამშრომლობაზეა ლაპარაკი, ეგვიპტის კი გამორჩეული იყო, ამას მხატვრობის არაერთგვაროვნებაც მოწმობს.

წაღწევის მხატვრობას მრავალი თავისებურება გამოარჩევს, მაგრამ ამ მშვენიერი მოხატულობის ხელოვნურად ამოგდება კონსტანტინეპოლის წაილდან და ქართველებისთვის ძვირფას საჩუქრად მორთმევა (ძვირფასად ჩვენთვის, თორემ ველმანსმა ეს მოხატულობა ჩვენ გვაჩუქა თითქოსდა მხატვრობის ნაკლები პროფესიონალიზმის, ნაკლები ოსტატობის, პროგრამის სისუსტის, იკონოგრაფიაში უცოდინარობის და სხვა მსგავსი ელემენტების გამო) შეუძლებელია.

ის თავისებურებები, რაც ამ მხატვრობას ახასიათებს, უნდა აიხსნას მხატვრის არაორდინარულობით, არტისტიზმით და, ამავე დროს, ჩემის აზრით, მისი თანამშრომლობით დამკვეთთან — ვამეყ დადიანთან და მისი კარის სასულიერო წრეებთან.

ყოველივე ზემოაღნიშნული დასტურია იმისა, რომ პალეოლოგოსთა ხელოვნებამ ფართო გავრცელება პპოვა საქართველოში და აქ შეიქმნა ძეგლები, რომლებიც ამ ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშთა რიცხვს განეკუთვნებიან.



ღმრთეობა

აბო ჩახე, რომელიც ხარ სამა შინა
 მუხომეხად, მობიჩე მბაჩე ჩე შინა:
 არცა სომეხი, არც მობიჩე მობიჩე არ შინა,
 არ შინა, ამო შინა-არც მობიჩე შინა...
 არც მობიჩე მობიჩე მობიჩე მობიჩე მობიჩე...
 შინა მობიჩე მობიჩე მობიჩე მობიჩე მობიჩე...
 რომ მობიჩე მობიჩე, მობიჩე მობიჩე მობიჩე მობიჩე...
 მობიჩე: " შინა-არც მობიჩე, მობიჩე, არც მობიჩე!"



187



ანთუჯი ანბანი და კომპიუტერი

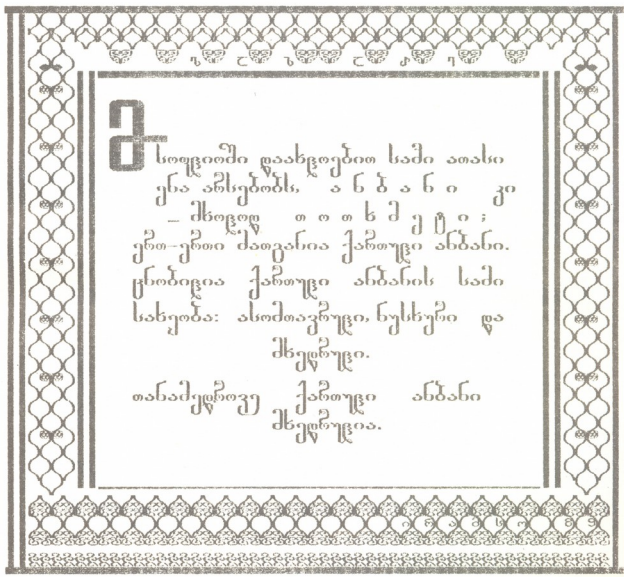
ოსებ სტალინის ცნობილი ფრაზა—"Как! Машины умеют думать?!" სახელმწიფოში კიბუნეტიკის განვითარების დასამარების საწყისად იქცა. ეს სიტყვები მან წარმოიქმნა მაშინ, როდესაც წარუდგინეს ამ სფეროში მეცნიერული კვლევისა და კომპიუტერული წარმოების პროგრამა. სტალინი იწინადა, რომ მანქანას "ფიქრი არ შეუძლია". ამან განაპირობა სახელმწიფოში უმნიშვნელოვანესი დარგის განვითარების შეფერხება, რაც დღევანდელ დაობებს შიშვე შეშვედრებად გადაიქცა. ყველას კარგად მოეხსენება საბჭოთა კომპიუტერის მსოფლიო სტანდარტებთან შედარებით უკიდურესი ჩამორჩენილობა-ეს მაშინ, როდესაც მასზე მოიხივნილება განვითარებულ ქვეყნებში პრაქტიკულად დაკმაყოფილებულია.



ძღეს პრაქტიკულად არ დარჩენილი სფერო, უკომპიუტეროდ რომ არსებობდეს. მაგრამ მათ შორის შედარებით ნაკლებ ყურადღებას იპყრობს კომპიუტერისა და საგამომცემლო საქმის ურთიერთმიმართება, რაც შესაძლებელია, მნიშვნელოვანწილად განპირობებული იქნას, რომ ჩვენში პოლიგრაფია ჯერ არ შეიარება კომპიუტერიზაციის სიკეთეს. იმადნავე ბუნებრივი კომპლექსი - რამდენად შესაძლებელია ქართული ანბანის ჩადება კომპიუტერში? შეესაფერსება კი ქართული კომპიუტერული შრიფტები ქართული ანბანის ფერწერულ ბუნებას? რამდენად გაამარტივებს საგამომცემლო საქმის სტრუქტურის რთულ მექანიზმს კომპიუტერი?

შკიბხველს კარგად მოესვენება, რომ საზღვარგარეთის ბევრ ქვეყანაში გაზუთების ბუჭდვის ოპერაციულობა თითქმის ინფორმაციის რადიოთი გადაცემის უტოდდება. არსებობს მსოფლიო კომპიუტერული შრიფტების ალბომიც, სადაც თავმოყრილია ყველა ფასეული შრიფტი, რაც კი კომპიუტერს შეუქმნია. ამ შემთხვევაში კომპიუტერი ისეთივე იარაღია პროგრამისტისათვის, როგორც გრაფიკოსი მხატვრისათვის ფანქარი. პროგრამისტი კომპიუტერული შრიფტის უდათ შემოქმედია. უფრო ქართული ანბანის ფერწერული ბუნება ვახსენეთ. აქედან გამომდინარე, თუ პროგრამისტს გრაფიკოსის პრინციპში დავინახავთ, მაშინ ქართული შრიფტის კომპიუტერული სახე ერთ-ერთ იდეალურ ვარიანტად უნდა წარმოვსახოთ მსოფლიო კომპიუტერული შრიფტების შორის.

ქართული საგამომცემლო საქმის ჩასახვისათვის იგნორირება შრიფტისადმი ფაქტური დამოკიდებულება. შრიფტი დამოუკიდებელი მხატვრული ფენომენია და, ბუნებრივია, ასეთივე საზომით აღიქვამიდა იგი საუკუნეების წინაც. წიგნის ბუჭდვის დაწყებამდე შეიქმნა ორგანო შრიფტი: ნუსხა-სუკური ანბანისათვის და მხედრული ანბანისათვის. ეს უკანასკ-



ნელი გარკვეულ უპირატესობას იძენდა საგამომცემლო საქმის განვითარების პირველსავე ეტაპზე. 1629-1799 წლებში დასტამბულ წიგნთა ნახევარზე მეტი მხედრული შრიფტით დაიბეჭდა.



საქართველოს
მასწავლებლის
და
საპედაგოგობის
ინსტიტუტი



მხედრული შრიფტის პირველი ნიმუში რომში შეიქმნა ქართულ-იტალიური ლექსიკონის დასტამბვისათვის დაკავშირებით. ეს შრიფტი საკმაოდ უახლოვდება ხელნაწერს, თუმცაღა ოვალური მონაზულობით გამოირჩევა და შარბონიული სიმრგვალი ახასიათებს. იგივე შრიფტი გამოიყენეს შარია მავლოს "ქართული გრამატიკის" დასტამბვისას. თითქმის საუკუნის შემდეგ მოსკოვში მყოფმა არჩილ მეფემ უნგრელ ოსტატს ვინმე ნიკოლოზ კიშს, რომელიც ამსტერდამში მოღვაწეობდა, დაუკვეთა ქართული შრიფტი. სწორედ უნგრელი ოსტატის მიერ შექმნილი შრიფტით დაიბეჭდა მოსკოვის სტამბაში ქართული "დავითნი".

შემდგომში უკვე ვახტანგ VI-ს გაუწია დამხმარება ანთიმოზ ივერიელმა-უნგრელებს, რომლებმაც ოსტატმა მიხეილ იმტვიანოვიჩმა ჩამოიტანა ბუნსონები და ჩამოასხა როგორც ნუსხა-ხუცური, ასევე მხედრული შრიფტები.

1781 წელს ერეკლე მეორემაც ჩამოასხმევინა ახალი შრიფტები მესტამბე-ოსტატს პიროს ოვანესიანს, რომელიც კონსტანტინეპოლიდან ჩამოიყვანა. მან რამდენიმე ქართველიც დაიოსტატა სტამბის საქმეში.

შეიმურავ ბატონიშვილმა XIX საუკუნის 30-ან წლებში ურთიერთობა დაამყარა ფრანგ მეცნიერ-ქართველოლოგთან მარს ბროსესთან. თეიმურაზ ბატონიშვილმა თავის მიერ შედგენილი ნახაზების მიხედვით ქართული შრიფტის რამდენიმე ნიმუში პარიზში ჩამოასხმევინა. ეს შრიფტები გრაფიკული შემოქმედების ნიმუშს წარმოადგენს და სწორედ მათი გავლენით შეიქმნა მოგვიანებით დედაენის (გოგებაშვილის) განრიტური.



შ ი ქ რ ნ ი მ ტ კ ვ რ ი ს ჰ ი რ ა ს



არვედ წყალის პირს სვედრიანი ფიქრთ გასართველად, აქ ვეძიებდი ნაცნობს ადგილს განსასვენებლად; აქ ლბილს მდებლოზედ სანუგეშოდ ვინამე ცრემლით, აქაც ყოველი არემარე იყო მოწყენით; ნელად მოღეღავს მოღუდუნე მტკვარი ანკარა და მის ზვირთებში კრთის ლაჟვარდი ცისა კამარა.



1864 წელს მიხეილ ყიფიანის საბუღალთრო ნახაზების მიხედვით კენაში ჩამოსხმული ახალი ქართული მხედრული შრიფტი იქცა ძირითად ქართულ შრიფტად, რომ ლითონ ჯერ გაზეთი "დროება" და შემდგომში სხვა ქართული გაზეთებიც იბეჭდებოდა.

მედი ამაგი დასდეს ქართული შრიფტის განვითარების საქმეს გრ. ტატიანი და ალ. ბერიძემ, რომლებიც XIX საუკუნის 70-იან წლებში იტალიაში გაემგზავრნენ სასტამბო-საგრაფიკო სკოლაში შესასწავლოდ.



ქართული შრიფტის განვითარების გზა დასვენისა და სრულყოფისაკენ მიმართულია. იყო ქართული ანბანი ლითონში თანდათანობით ამუშავებდა პოეტურისა და საზეზის სინატიფეს.

XX საუკუნის ქართული შრიფტის სახეობები ძირითადად ნაცნობი ჩვენი მკითხველისათვის. არის მათ შორის როგორც მომხიბვლელი, ასევე ეროვნული განიცხურები. გვაქვს ლამაზი სათათ შრიფტები, რომელსაც დღევანდელი ქართული ჟურნალ-გაზეთები, სამწუხაროდ, ნაკლებად იყენებენ.



მთაწმინდის მოვარე

ეს არასდროს არ შეიძლება მოვარე ასე წყნარად!
 მღვდლებით შექმნილი შუამდგომლის ქნაში
 ქოლგით იწვევს ცისფერ ღანღებს და ხეებში აქსოვს...
 ასე ჩუმი, ასე ნაზი ტუბი ცა შე არ მახსოვს!

ქერილის დასაწყისში კომპიუტერში ჩადებულ ქართულ შრიფტზე გვქონდა საუბარი. მოკლე ისტორიული გადახვევაც სწორედ წერილის ძირითადმა თემამ განაპირობა.

1989 წელს "ლიტერატურულ საქართველოში" (№ 45) დაიბეჭდა ამირან და სოსო ქურთიშვილების ჰატიარა წერილი "კომპიუტერი აუცილებელია". აქვე დაიბეჭდა კომპიუტერით აწყობილი ტექსტი: ითანე ზოსიმეს ქებაა და დიდებაა ქართულისა ენისაჲ. ამირან ქურთიშვილი ნ. მუსხელიშვილის სახელობის გამოთვლითი მათემატიკის ინსტიტუტის მეცნიერი თანამშრომელია, მისი ძმა სოსო კი ენერგეტიკის და ჰიდროტექნიკურ ნაგებობათა სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერი თანამშრომელი. მათ ჯერ კიდევ მაშინ დაიწყეს კომპიუტერის "გაქართვება", როდესაც ეს საქმე მხოლოდ "მიცლილ" ენთუზიასტებს თუ აინტერესებდა და საკმაო წარმატებებს მიაღწიეს მხატვრულ-გრაფიკული შედეგის თვალსაზრისით. ეს ნათლად ჩანს მოცემულ ილუსტრაციებსა და თვით ამ წერილის ტექსტშიც, რომელიც ასევე მილიანად მათ მიერაა აწყობილი კომპიუტერზე.



საქართველოს
მეცნიერებათა აკადემია

კომპიუტერისათვის შრიფტის შექმნა საკმაოდ რთული და შრომატევადი პროცესია: პროგრამისტი იყენებს კომპიუტერის კლავიატურას იმისათვის, რათა შექმნას რიცხვების გარკვეული მიმდევრობა, რომელმაც უნდა მოგვცეს სასურველი მოხაზულობა. ცხადია, საჭიროა შეიქმნას რიცხვების მიმდევრობის იმდენი ერთობლიობა, რამდენი სიმბოლოს შექმნაც სდება შრიფტისათვის. კომპიუტერს, მოგვსენებათ, უბადლო "შესიყვრება" აქვს, რაც საშუალებას გვაძლევს ჩავწეროთ მის მაგნიტურ დისკოზე შრიფტი, გარკვეულ სახელწოდებით, შემდეგ კი "გამოვიძახოთ" იგი და კლავიატურის საშუალებით ვერანაშუა ავაწყოთ ტექსტი. ასევეა შესაძლებელი შეცდომების გასწორება ან ტექსტში ფრაგმენტის ჩამატება. იმავე პრინციპით, მან-გის იმასსურებს მილიან ტექსტსაც, რომლის გამოძახებაც ასევე სახელწოდების შეშვეობითაა შესაძლებელი.



"გაორფორმატიკა" "სისტემატიკა"

ამირან და სოსო ქურთიშვილებს ამაჟამად 15 სხვადასხვა სახის შრიფტი აქვთ შეტანილი კომპიუტერში. როგორც ილუსტრაციებზე ჩანს, წერილების ერთობლიობა და მათი საშუალებით მანიპულაცია გრაფიკულ სასწაულებს ახდენს. შემდგომში ყველა თაკიანთ ახალ შრიფტს ქურთიშვილები შეურჩევენ სახელწოდებებს (ერთ-ერთს მათ უწოდეს "ირამსო") - ისე როგორც ეს მიღებულია დღევანდელ სტამბაში, სადაც იყენებენ პეტროტს,



ს. მუსხელიშვილის სახელობის
ნაციონალური მკვლევარული
ცენტრი



კორპუსს, გოგებაშვილს, გორდუშისანს და ა. შ. შინამდე კი ისინი სვე-
წენ შრიფტების მოსაზრულობას, ქმნიან ახალ სიმბოლოებს, დეკორატიულ
ელემენტებს და სხვა. სამწუხაროა, რომ ეს შრომა ჯერჯერობით საზო-
გადოებისა და, რაც მთავარია, პოლიგრაფიული საქმის შესვეურთა ყურა-
დღების მიღმა რჩება. ამ სფეროს კომპიუტერითაც ისედაც შეტყისმეცხად
დაგვიგვიანდა და თუ არ გამოვიჩინეთ შესაფერისი მიდგომა ამ რთული
პრობლემის გადასაწყვეტად, კიდევ უფრო შეფერხდება ჩვენი პოლიგრაფი-
ის, ამის შესაბამისად კი-საგაზეთო-საგამომცემლო სფეროს განვითარება.

ძასაკვირველია, ჩვენთვის დიდი მნიშვნელობა აქვს, რომ ტექნიკურ
სიახლესთან ერთად მივიღოთ განუყოფელი ქართული ანბანის შესაფე-
რისი შრიფტი და ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა ძმები ქურ-
თაშვილების ყურადღება ასოების გამოშსახველობისადმი. ისინი სწავლო-
ბენ ისტორიულ შრიფტებს, უძველეს წარწერებს, მათ საფუძველზე დაყრდ-
ნობით კი გვათავაზობენ საკუთარ ვარიანტებს. დააკვირდით "ქ"-ს მოსა-
ზრულობას, რომელიც ქურთაშვილებს ძველი ეკლესიის ეზოში საფლავის
ქვაზე გაკეთებულმა წარწერამ უკანასა...

მოგორც ცნობილია, კომპიუტერის გამოყენებით შესაძლებელია შეიქ-
მნას ნებისმიერი გამოსახულება-მთავალითა, გრაფიკული ნახატი, რაც
კარგად ჩანს ილია ჭავჭავაძის 150 წლის იუბილესათვის შექმნილ დიდი
ილიასა და თაუისი წლების ცნობილი, პროგრამირების ფუძემდებლად აღი-
არებული შთაქმეტიკოსი ქალის-ჯორჯ ბაირონის დის, ადას, პორტრეტებში.
საგაზეთო საქმეს უფროდ დიდ სამსახურს გაუწევს ძმების მიერ შექმ-
ნილი ის შრავალგვარი ორნამენტული ჩანჩოები, რომელთა წარსახეობას
ძნელია დაედოს ზღვარი. გაზეთები "ლიტერატურული საქართველო" და
"ოქროს საწმისი" ამ ორნამენტებს ხომ უკვე იყენებენ. საგაზეთო გვერ-
დის გამოშსახველობას დიდ სამსახურს გაუწევდა სათაო შრიფტები, რო-
მელთა ზოგაერთ ნიმუშს ილუსტრაციებზე ხედავთ.



+ 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1



+ 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1

1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1



საქართველოს ენის ენა + 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1
 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1
 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1
 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1

საქართველოს ენის ენა
 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1
 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1
 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1 6 7 8 1 6 1 4 2 1



დაბოლოს, კვლავ საქმის ორგანიზაციულ-ტექნიკურ მხარეს დაკუბურუნ-
დეო.

ურნალისტებსა და საგამომცემლო საქმეში ჩახედულ ადამიანებს კარ-
გად მოესხენებათ, რამდენი მინიპულაციაა საჭირო ამა თუ იმ ტექსტის
დღის სინათლეზე გამოსატანად. კომპიუტერის წარმოებაში შეტანილი ვი
რამდენიმე ოპერაციით მართვდება ბეჭდვა. საქმე გვექნება ღიფ ეკო-
ნომიურ ეფექტთანაც. პირველი, რაც ყველაზე უფრო მომგებიანია, ეს გახ-
ლავთ ლითონის ამოღება წარმოებიდან-ლითონისა, რომელიც გამოიყენება

ლინოტიპის მანქანაში ტექსტის "ჩამოსასხმელად". თავიდან ვიცილებთ "ჩა-
მოსხმული" ტექსტის აწყობასა და გვერდებად შეკვრასაც. დაბოლოს კო-
რექტირების თითქმის დაუსრულებელი პროცესი, როცა ყოველი შეცდომის
დროს სტრიქონი ხელახლა უნდა "ჩამოისხას" ლინოტიპზე. კომპიუტერის
შესანიშნავობა და შესაძლებლობის წყალობით შეცდომების რიცხვი მცირ-
დება და ტექსტის სწორების შექანიზმიც მართვდება. ეს კი მნიშვნე-
ლოვან როლს შეასრულებს ათასობით სასტამბო მუშაკის მძიმე შრომის
შემსუბუქებაშიც, რაც, ბუნებრივია, პოლიგრაფიული დარგის შესვეურთა
ერთ-ერთ პირველი რიგის ამოცანას უნდა შეადგინდეს. ჩვენი ჟურნალ-გა-
ზეთებისა და გამოცემების ხარისხის მკვეთრი გაუმჯობესება, ინფორმა-
ციის საშუალებათა ოპერატიულობის ამაღლება კი მნიშვნელოვნად შეუ-
წყობს ხელს მთელს საზოგადოებას განვითარებასა და წინსვლაში.

P. S. ავტორი მადლობას უხდის დოცენტ ვანო მჭედლიშვილს ქართული
მწიფრის ისტორიის საკითხებზე გაწეული კონსულტაციისათვის.

ინა (ტ) მსო



მარინე ყიფშიძე



ზაზა პაპუაშვილის პირველი ინტერვიუ



ზაზა პაპუაშვილმა 1987 წელს დაამთავრა თბილისის შოთა რუსთალის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტი და ამავე წელს მიწვეული იქნა შოთა რუსთაველის სახელობის აკადემიური თეატრის ახალგაზრდულ დასში. დავით კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმაში (რეჟისორი გ. ჟორდანიას) წარმატებით ითამაშა კირილე მიშინოვილის როლი, 1988

წელს კი თეატრის დიდ სცენაზე ოსტატ მსახიობთა გვერდით შექმნა გიას სახე ახალგაზრდა დამატურგის ირაკლი სამსონაძის პიესაში „ბედნიერი ბილდები“. ახალგაზრდა მსახიობის ეს პირველი სერიოზული განაცხადი ილბლიანი აღმოჩნდა და საერთო აღიარება მოუპოვა მას. ინტერვიუს შასთან უძღვება თეატრმცოდნე ანა ზაზუაშვილს:

ანა ჭავჭავაძე: მოდი, ჩვენი საუბარი ტრადიციული შეკითხვით დავიწყოთ: როდის და როგორ გადაწყვიტე მსახიობი გამხდარიყავი?

ზაზა პაპუაშვილი: არასოდეს მქონია გამოკვეთილი სურვილი გავმხდარიყავი მსახიობი, — როდესაც ნათლად იცი და მიზნად გაქვს დასახული; ვთქვათ, თეატრალურ ინსტიტუტში ჩაბარება. ყველაფერი თავისთავად, თითქოსდა ჩემდაუნებურად მოხდამეოთხე კლასში ვიყავი, როდესაც ვაქრობის მუშაკთა კულტურის სახლიდან მოვიდნენ და ბავშვთა დრამატულ

წრეში ჩაწერა შემოგვთავაზეს. ჩემს ამხანაგებთან ერთად მეც ჩავეწერე და ეს იყო ჩემი პირველი შეხება თეატრთან. წრის ხელმძღვანელი იყო მარჯანიშვილის თეატრის ყოფილი მსახიობი ნიკო ქალდანი. ამ წრეში ვითამაშე ჩემი პირველი როლი — ხულიგანი მოსწავლე, „შატალოს“ მოწყობის ინიციატორი პიესაში „ვინ არის დამნაშავე?“ როლის მიხედვით სულ აჩაჩულ-დაჩაჩული უნდა ვყოფილიყავი, დედაჩემი სახლიდან სუფთად ჩაცმულს, გაწეკიპილს მიშვებდა, ვბრუნდებოდი დიღებდაწყვეტილ ქურთუკში, დაკმუ-



კირილე მიმინოშვილი
„სამანოშვილის დედინაცალი“

კნილი ყელსახვევით, ჭუჭყიანი პერანგით, სახლში არ ვამბობდი, რომ სპექტაკლს ვდგამდით და როლი უნდა შეთამაშა, — ლიტერატურულ საღამოს ვაწყობთ და ლექსებს ვკითხულობ-მეთქი; მხოლოდ პრემიერაზე გაიგო რაშიც იყო საქმე, ჩემმა უმცროსმა ძმამ სცენაზე რომ დამინახა, დარბაზიდან ყვირილი დაიწყო... მოკლედ კინალამ ჩაიშალა სპექტაკლი...

...შემდეგ მეცხრე კლასში, ასევე შემთხვევით, არტოს ბალის დრამატულ წრეში ჩავეწერე თანაკლასელებთან ერთად. ჩვენი ხელმძღვანელი იყო გოგი თოღაძე. დავდგით რ. კიპლინგის „კატა, რომელიც თავის ნებაზე სიერნობდა“ — ძალს ვთამაშობდი, თუმცა ვეფხვის როლი მომწონდა, მაგრამ თქმა მომერიდა, — და ეგზოთპერის „პატარა უფლისწული“ — ჩემი ყველაზე საყვარელი ნაწარმოები. ეს იყო და ეს.

ა. ჭ. ალბათ, მაინც გქონდა თეატრისაკენ გაუცნობიერებელი ლტოლვა?

ზ. პ. ალბათ, თუმცა თეატრალურ ინსტიტუტში ჩაბარებაზე ჯერ არ ვფიქრობდი. მაგრამ როდესაც ერთი წუთით წარმოვიდგენდი, რომ საღლაც უნდა ჩამებარებინა, რაღაც პროფესია მექნებოდა და შემდეგ სადმე უნდა მემუშავა — ცხრიდან ექვსამდე, როგორც ყველას, ამაზე გაფიქრებისგანაც კი რაღაც მემართებოდა. შემდეგ,

უფრო გვიან გავაცნობიერე, რომ მხოლოდ თეატრში მინდოდა ყოფნა.

ა. ჭ. მშობლები როგორ შეხვდნენ ამ გადაწყვეტილებას?

ზ. პ. მშობლებს არ უნდოდათ, რომ მსახიობი გავმხდარიყავი, მამასთან ძალზე სერიოზული და დაძაბული საუბარიც კი მქონდა ამაზე, მაგრამ საბუთები მაინც თეატრალურ ინსტიტუტში შევიტანე. წინასწარ არ მოგვზადებულვარ, არც არავითარი კონსულტაცია არ მიმიღია; თვითონ ავირჩიე წასაკითხი ნაწარმოებები. გამოცდებამდე ერთი თვით ადრე სახლში ჩავიკეტე და დავიწყე მუშაობა; მაგნიტოფირზე ვიწერდი ჩემს წაკითხულს და შემდეგ ვამუშავებდი, ვწვეწდი. ასეთი მომზადებით გავედი გამოცდაზე და პირველივე ტურზე ჩავიკერი. შემდეგ რამდენიმე აბიტურიენტმა გავაპროტესტეთ კომისიის გადაწყვეტილება და დაგვიშვეს მეორე ტურზე. მეორეზეც ჩავიკერი...

...ახლა რომ ვიხსენებ, მაშინ არც ვფიქრობდი, რომ კარგად წამეკითხა, შთაბეჭდილება მომეხდინა კომისიაზე. უბრალოდ მინდოდა გამომეხატა ის რაც მუშაობის დროს დამიგრძოვდა, რასაც მე თვითონ მივაგენი, ხოლო რა მოყვებოდა ამას — არ ვფიქრობდი. მეორე ტურზე კონფლიქტიც კი მომივიდა კომისიასთან და გარეთ რომ გამოვედი, უცებ არავითარი გაცნა არ მქონია. არ ვიცი რატომ: სტრესულ მდგომარეობაში ვიყავი თუ გაბრაზებული. ამხანაგები მელოდებოდნენ და ერთად წავედით საღლაც და უცერად იქ რაღაც დამემართა — ვგრძნობდი, რომ ჰაერი არ მყოფნიდა, თითქოს ზეითი გადამახსენს, ცუდად გავხდი და სახლში წავიდი. ამის შემდეგ დამეწყა პანიკა. მეგონა, თეატრში ველარასოდეს მოვხვდებოდი.

ა. ჭ. მშობლების რეაქცია როგორი იყო?

ზ. პ. იმავე ზაფხულს აგვისტოში მშობლების თხოვნით სასოფლო-სამეურნეო ინსტიტუტში ვაბარებდი, და რასაკვირველია პირველსავე გამოცდა-

ზე ჩავიჭერი. შემდეგ მუშაობა დავიწყე რუსთაველის თეატრში სცენის მუშად. მსიამოვნებდა სულ თეატრში ყოფნა. მაგრამ კონფლიქტი მომივიდა ჩემს უფროსთან და წამოვედი... უფრო სწორედ, გამომავლეს. სამუშაოდ მოვეწყე მარჯანიშვილის თეატრში გამანათლებლად, — იქიდანაც იძულებული გავხდი წამოვსულიყავი. ამასობაში ზაფხულიც მოვიდა და თეატრალურ ინსტიტუტში ჩავბარე...

ა. ჭ. ამჟერად უმტიკენეულოდ?

წ. პ. არა, ქულები არ მეყო და მხოლოდ ნოემბერში მიმიღეს თავისუფალ მსმენელად. გამოცდების შემდეგ კინომსახიობთა თეატრში დავიწყე მუშაობა ისევ სცენის მუშად და ამ დროს გადაწყდა კიდევ ჩემი და რამდენიმე კაცის თავისუფალ მსმენელად მიღების საკითხი.

ა. ჭ. ისე რომ კინომსახიობთა თეატრიდან ვერ მოასწრეს შენი გამოსტუმრება.

წ. პ. ამჟერად თვითონ წამოვედი... ისე, ინსტიტუტშიც საკმაოდ კონფლიქტური ურთიერთობები ამეწყო, ერთხელ მამაჩემიც კი დაიბარეს.

ა. ჭ. ინსტიტუტში მაინც რა მოხდა. სხვანიირი წარმოდგენა გქონდა სწავლაზე და ვერ შეეგუე რეალობას, თუ რაიმე გაუგებრობას ჰქონდა ადგილი?

წ. პ. ჩემთვის თავიდანვე ინსტიტუტში მოხვედრა არ იყო მთავარი. უბრალოდ ვიცოდი, რომ თეატრისაკენ სხვა გზა არ არსებობდა და მაინც თვით სწავლების პროცესი სხვაგვარად მქონდა წარმოდგენილი. ალბათ ამიტომ, შემდეგ დაუკმაყოფილებლობის გრძნობა გამოჩნდა არა ზედაგოგებისაგან, არამედ თვით სწავლების სისტემისგან.

ა. ჭ. სპეციალური საგნების სწავლებას გულისხმობ თუ საერთოდ სისტემას, სასწავლო პროგრამას?

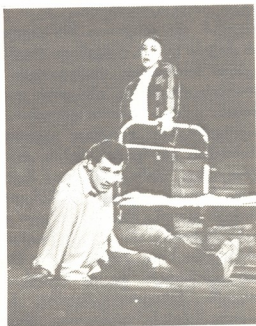
წ. პ. ორივეს. მაგალითისათვის ავიღოთ თუნდაც ცეკვის ან მეტყველების სწავლების მეთოდიკა. ჩვენ, დრამატული თეატრის მსახიობებს არსებითად საბალეტო ცეკვის ილეთებს

გვასწავლიან, ფაქტიურად სხვა პროფესიას, მაგრამ როდესაც ვლაპარაკობთ პლასტიკურობაზე დრამატული თეატრში, ჩვენ ხომ არ ვგულისხმობთ საცეკვაო ელემენტების ფლობას?!

ა. ჭ. უფრო სხეულის გამომსახველობა, ფორმის შეგრძნება იგულისხმება...

წ. პ. რასაკვირველია, და თანაც არა აბსტრაქტულად, არამედ კონკრეტულ ამოცანასთან მიმართებაში, კონკრეტული მნიშვნელობით. მსახიობის სხეულმა ისეთი წვრთნა უნდა გაიაროს, რომ მოძრაობაში შეეძლოს ნებისმიერი მნიშვნელობის, განწყობის, ემოციური მდგომარეობის გამომხატვა და არა მხოლოდ ცეკვა.

აი ახლახან ჩვენთან თეატრში ჩამოსული იყო ფრანგული დრამატული სტუდიის მსახიობი პიტერ მორინი. წარმოშობით იგი ამერიკელია, მაგრამ ცხოვრობს საფრანგეთში, გავლილი აქვს როგორც საცეკვაო, ისე დრამატული მსახიობის სკოლა და ის სტუდიაც, რომელშიც იგი მოღვაწეობს სწორედ პლასტიკური და დრამატული საწყისის ერთიანობით არის გამორჩეული. ორი კვირის მანძილზე იგი გვიტარებდა პლასტიკურ სავარჯიშოებს. ეს არის სხეულზე მუშაობის არსებითად განსხვავებული მეთოდი: ყოველ შემთხვევაში განსხვავებული იმისგან, რომლითაც ჩვენ გვასწავლიან. იგი არაერთარ მნიშვნელობას არ ანიჭებს ლამაზ, დახვეწილ (ჩვენი გაგებით) მოძრაობას, არამედ თვით მოძრაობის აზრობრივ, ემოციურ დატვირთვას, ყესტის გამომსახველობას. მის სავარჯიშოებში თითქმის ყველაფერი მსახიობის ენერჯის, ნების კონცენტრაციაზეა დამოკიდებული. მაგალითად, მორინი უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს თვალს, მზერას — საით იყურება მსახიობი ამა თუ იმ მოძრაობის პროცესში, საით მიდის მისი მზერა, რას აფიქსირებს და რა მუხტს გადასცემს. მისთვის თვალბეჭდულასტიკური ნახაზის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილია.



გია „ბედნიერი ბილეთი“

ეს სავარჯიშოები, სამწუხაროდ, ხანმოკლე, მაგრამ დიდი სკოლა იყო ჩვენთვის, მაგრამ ამასთან ერთად დიდ დატვირთვაც: კარგა ხნის მანძილზე ისე გვჭონდა დაჭიმული კუნთები, რომ მოძრაობაც კი გვიჭირდა.

ა. ჭ. ესეც ზომ არ ადასტურებს იმას, რომ თქვენი სხეულები საკმარისად გაწვრთნილი არ არის!

ზ. პ. ალბათ ასეა, ყოველ შემთხვევაში ამ ვარჯიშების შემდეგ პირადად მე დიდი სურვილი გამიჩნდა რაღაც პერიოდი ისეთ თეატრში მემუშავა, სადაც არც ერთი სიტყვა არ ითქმის, სადაც გამეფებულია დრამატული ხელოვნება, როგორც თეატრის საწყისი, მისი დასაბამითი სახე. არ შემიძლია სიტყვებით გადმოვცე ამ ვარჯიშების შედეგად როგორ ვიგრძენი თეატრის თავისუფლება, მისი უსაზღვრო დემოკრატიულობა. თუმცა ეს შეგრძნება, ალბათ, თვით მორინის შინაგანი თავისუფლებიდანაც მომდინარეობდა.

ა. ჭ. შენ ახლა სხეულის პლასტიურობაზე ლაპარაკობდი, მაგრამ ნათელია, რომ მხოლოდ ეს არ გაქვს მხედველობაში.

ზ. პ. რასაკვირველია. იგივე შეიძლება ითქვას სცენური მეტყველების სწავლებაზეც, რომელიც ჩვენთან ვითომ კონკრეტულად სამეტყველო აპარატის დამუშავებას, ფრაზის ინტონაციურ აგებას ითვალისწინებს. მაგრამ თუ მსახიობს არა აქვს სწორად დაყენებული სუნთქვა, ხმა — მისგან სწორად წარმოთქმული ბგერაც დაიკარგება. მე ხშირად ვგრძნობ, რომ ყელი მეძაბება ან სუნთქვა არ მყოფნის, მაგრამ როგორ უნდა განვტვირთო ეს დაძაბულობა, როგორ ამოვიღო სუნთქვა — არ ვიცი. ეს ჩემთვის არაეის უსწავლებია.

სტუდენტობისას რაღაცას ინტუიტურად ვგრძნობდი, ვხვდებოდი, ახლა კი ნათლად ვხედავ, რომ ინსტიტუტში სწავლის, პროფესიული თვისებების დაუფლების პროცესს ხშირად შედეგისაკენ ლტოლვა ენაცვლება და ფარავს. თითქოს კარგი სპექტაკლის

დადგმა მთავარი და კონკურენციაც კი არსებობს სხვადასხვა ჩგუფებს შორის — ვის უკეთესი დადგმა გამოუვა, ვისი ჩგუფი უკეთ გამოჩნდება. კარგი სპექტაკლი კი სრულებითაც არ ნიშნავს, რომ მასში მონაწილე მონაგალი მსახიობები პროფესიონალები დადგებიან, პირიქით: უფრო ხშირად ეს წარმატება მათი ახალგაზრდობის ერთუზიანობის ხარჯზე მიიღწევა. შემდეგ კი უკვე თეატრში, საკუთარი შესაძლებლობების ამარა დარჩენილი ხედავ, რომ არ ფლობ ელემენტარულ პროფესიულ თვისებებს.

ძალზე ბევრია დამოკიდებული პედაგოგზე. მაგალითად, პირველი კურსის ბოლოს და მეორის დასაწყისში ძალიან საინტერესოდ ვმუშაობდით გულსუნდა სიხარულოდესთან, რომელიც ასისტენტად მოვიდა ჩვენს ჩგუფში. მუშაობის პროცესი რთული და დაძაბული იყო, შეიძლება ითქვას გულის გამაწვრილებელიც კი. ზოგჯერ 9-14 საათის განმავლობაში გრძელდებოდა რეპეტიციები. ერთი შეხედვით ერთფეროვან ამოცანებს ვასრულებდით მაგალითად, ადამიანი ოთახში შემოდის — ამ მოქმედების ზოგჯერ ათ განსხვავებულ ვარიანტს ვაკეთებდით. ვილაციასთვის ეს შესაძლოა მოსაბეზრებელიც კი იყოს, მაგრამ, როცა მუშაობ, ჩართული ხარ პროცესში, მაშინ არ უნდა იყოს მოსაბეზრებელი. ალბათ ამიტომ ხშირად იბადებოდა არატრადიციული, შეტამბებისაგან გაზვიადებული თეატრალიზაციისგან თვისუფალი შეფასებები. გვქონდა ვარჯიშები კონცენტრაციაზე. პირტერ მორინის გაკვეთილების შემდეგ მივხვდი, რა დიდი მნიშვნელობა აქვს მსახიობისთვის ენერჯის, ნების კონცენტრაციის უნარს; მისი პლასტიკური ვარჯიშები ამის გამომუშავებას ემსახურება. ჩემთვის, მაგალითად, სწორედ კონცენტრაცია წარმოადგენს ყველაზე დიდ სირთულეს.

საერთოდ გულსუნდა სიხარულოდესთან მუშაობის პერიოდი დიდი სკოლა იყო ჩემთვის, თუმცა ყველასათ-

ვის თანაბრად მისაღები არ იყო მისი მეოდი. ალბათ ამიტომაც დიდხანს არ ვაგრძელდა ჩვენი თანამოაზრობა დაბოლოს საქმიან დრამატული ფინალიც ჰქონდა.

შემდგომ, უკვე მეოთხე კურსზე, ძალიან საინტერესო ეტაპი იყო ლილი იოსელიანთან შექსპირის „ქარიშხალზე“ მუშაობა. არ ვიცი, კარგი სპექტაკლი გამოვიდა თუ არა, მაგრამ თვით პროცესს უკვალოდ არ ჩაუვლია. ამ დადგმაში ყველაფერი მსახიობისთვის კეთდებოდა. გარკვეული გამოცდილება შემძინა თვით შექსპირის დრამატურგიაზე მუშაობამ.

ა. ჯ. შენ ამბობდი, რომ თეატრში მისული ახალგაზრდა მსახიობები პროფესიული ჩგუფების უქონლობის გამო ხშირად უსუსურნი აღმოჩნდებიან. შენ თვითონ თუ შეიგრძენი პროფესიული სირთულეები რუსთაველის თეატრში მოსვლისას? ეს საინტერესოა მით უფრო, რომ შენი თანატოლებისაგან განსხვავებით, უმაღლ დიდ სცენაზე მოგიხდა თამაში, თანაც მთავარი როლის და თანაც ისეთ რთულ, არაორდინარულ ნაწარმოებში, როგორცაა ირაკლი სამსონაძის „ბედნიერი ბილეთი“.

ზ. პ. თავიდან ძალიან გამიჭირდა, მით უფრო როდესაც უშუალოდ „ბედნიერი ბილეთის“ რეპეტიციები დაიწყო. პირველად შევხვდი ნანა ფაჩუაშვილს, ზაზა ლებანიძეს, ლეილა ძიგრაშვილს, ლამზირა ჩხეიძეს და სხვა უკვე გამოცდილ, პროფესიონალ მსახიობებს. როგორც ჩანს, იმდენად ვიყავი დაძაბული, რომ პირველი ერთი თვის მანძილზე საერთოდ ვერ ვთამაშობდი, ყველაფერზე ნერვები მეშლებოდა, ვბრაზობდი: პრაქტიკულად რეპეტიციები იშლებოდა და ყველა საშინლად დაეტანჯე. მაგრამ გია ანთაქემ, ნანა ფაჩუაშვილმა და ყველამ, ვინც ჩემი უშუალო პარტნიორი იყო, ისეთი მოთმინება, გულისხმიერება გამოიჩინეს, რომ თანდათან აგვეწყო მუშაობა. მათი ნდობა ძალზე ბევრს ნიშნავდა ჩემთვის და, სხვათა შორის,



„ბედნიერი ბილეთი“

კარგი სკოლაც იყო: მე მათი მადლობელი ვარ. გავა წლები და როდესაც თეატრში ახალგაზრდა მსახიობები მოვლენ, მეც ასეთივე თანადგომა უნდა გავუწიო.

რაც შეეხება „ბედნიერ ბილეთს“: როდესაც ი. სამსონაძის ეს კინომოთხრობა წავიკითხე — ძალიან მომეწონა, უპირველეს ყოვლისა, როგორც ლიტერატურული ნაწარმოები. გიას როლი საინტერესო იყო ჩემთვის, როგორც თეატრალური სახე, რადგანაც, ჩემი აზრით, ასეთი თვისების თანამედროვე გმირი ქართულ დრამატურგიაში არ ყოფილა. ამასთან თვითონ როლი არ გიქმნის თამაშის, არტისტობის შესაძლებლობას, როგორც ვთქვამთ, კირილე მიმინოშვილის სახე. გიას სახის შესრულებისას თითქოს არც უნდა შეიძინეოდე, რომ მსახიობი თამაშობს, ეს კი ძალზე რთულია. თავიდანვე ძალიან დამეხმარა გია ანთაძე. იგი ჩემი ჭკუფის ხელმძღვანელი იყო ინსტიტუტში, კარგად მიცნობდა და არაფერში არ მზღლუდავდა, უპირველეს ყოვლისა გადაწყვეტის ჩემეულ ვარიანტს მთხოვდა, შემდეგ კი თვითონ მთავაზობდა თავისას.

ა. ჯ. რაკი „ბედნიერი ბილეთის“ გმირს შევეხეთ, ჩემი ერთი მოსაზრებაც მინდა გავიზიარო. ჩემი აზრით, გიას სახეში გამოვლინდა მთელი თაობის თვისება, უფრო ზუსტად კი სულიერი გარდატეხის პროცესში მყოფი თაობის ფარული შინაგანი დაძაბულობა, მზარდი დამუხტულობა. რომელიც გამოსავალს ეძიებს, ვერ პოულობს და ამიტომ მისი ენერჯია შემდეგ სტიქიურად ამოიფრქვევა. ეს პროცესი დღეს უკვე თვალნათლივ ვლინდება რეალობაში. ვფიქრობ, სწორედ შენს მიერ შექმნილ გმირში გამოიხატა ყველაზე მკაფიოდ თაობის ეს თვისებებზე, რომელიც სამყაროში გამეფებული გაურკვევლობის, საკუთარი უნარობის გადალახვის სურვილითაა განპირობებული. ნათლად დავინახეთ, რომ ამ ურთულესი მტკივნეული პროცესის განმავლობაში არა ვართ დაცულნი არც აპათიისა და არც მოულოდნელი ექსცესებისაგან. ჩემთვის უაღრესად საინტერესოა იმ კავშირისა თუ უკუკავშირის მოძიება, რომელიც ლიტერატურულ გმირსა და მის ცხოვრებისეულ პროტოტიპს შორის მყარდება.

ზ. ბ. მართალი ხარ, უფრო მეტიც: ზშირად ცხოვრებისეულ სიტუაციაში, ახლობლებთან ურთიერთობისას რაღაც ისეთი მომხდარა, ისეთი განწყობა ან შეფასება დაბადებულა, რომ ჩემდაუნებურად მიფიქრია — ეს რომ სცენაზე გადაიტანო?... ასეთი შეგრძნება გამუდმებით მქონდა გიას როლზე მეშობისას. ერთხელ უცნაური რამ შემემთხვა: გაურკვეველ მდგომარეობაში ვიყავი. ბუნებრივად ვერ ვგრძობდი თავს, ხელები დამეძაბა, რაღაც მიშლიდა და ვერ გავარკვეე რა... უეცრად, რაღაც ძალამ ჩემდაუნებურად ამიტანა, გავიქეცი და კედელს ავახტი — თითქოს ზედ მინდოდა ასვლა... რასაკვირველია, დავეცი და სიცილი დამაყარეს. არ ვიცი, იმ წუთში რა მოხდა: ინტუიტურად შევიგრძენი რაღაც და უნებლიეთ აღმოცენდა ეს რეაქცია

თუ... მერე მივხვდი, რომ ალბათ ეს იმ სიტუაციის შეფასება იყო, ან იქნებ სულაც ჩემი პროტესტი! — და გამეხარდა.

იქნებ ამ დეტალშიც ვლინდება ის თვისება, რომელზეც შენ ლაპარაკობდი...

ა. ჭ. და იქნებ შემთხვევით არ დაუკავშირე იგი შენს სამსახიობო ამოცანას. გიას სახის მაგალითზე უკვე ითქვა, თუ როგორ განაპირობებს ცხოვრებისეული რეალობა მხატვრული ნაწარმოების სტილისტიკას. აქედან გამომდინარე, ხომ არა ვართ ჩვენ იმის მოწმენი; თუ როგორ წარმოიქმნება თვისებრივად ახალი თეატრის, სამსახიობო თავისებურების ნიშნები?

ზ. პ. შესაძლოა ასეც იყოს, მაგრამ ვფიქრობ, ეს პროცესი ჭერჭერობით არ არის გამოკვეთილი. საერთოდ არა მგონია, რომ დღეს საქართველოში არსებობდეს რაიმე სამსახიობო მიმართულება, არტისტული სკოლა. ოდესღაც ეს იყო — ვთქვათ, ჰეროიკულ-რომანტიკული მიმდინარეობა, რომელსაც თავისი გამომხატველებიც ჰყავდა: ხორავა, ვასაძე. იყო მარჯანიშვილის თეატრის მსახიობთა მთელი პლეადა, რომელთაც რაღაც საერთო თვისებები აერთიანებდა. ჩემი აზრით, მათ სანაცვლოდ ახალი მიმდინარეობები არ ჩამოყალიბებულა.

ა. ჭ. როგორ ფიქრობ, რატომ?

ზ. პ. სათავე ალბათ, ისევ სწავლების სისტემაშია: გვაქვს ერთი ინსტიტუტი, რომელიც კონვეიერული უშვებს სამსახიობო კადრებს, მიუხედავად იმისა, რომ არის ხარისხობრივი სხვაობა სხვადასხვა პედაგოგების აღსაზრდელთა პროფესიულ მზადყოფნაში, თვისებრივი მრავალფეროვნება მაინც არ შეიძლება. შედეგად ჩვენს თეატრებს ჰყავს საშუალო დონის აკადემიკოსები. დღეს საქართველოში არც სტუდიური მოძრაობა არ არსებობს, არ მიმდინარეობს ძიება.

ა. ჭ. დასავლეთში დრამატულ სტუდიებთან ერთად მრავლადაა სასწავლო სტუდიებიც და სკოლებიც. სხვა-

თა შორის ამის ტრადიცია ჩვენს დროს არსებობდა: გ. ჯაბადარის, ა. მ. ფრდღლი, ვას ცნობილი სტუდიები; მ. მუსხელიანი თეატრთანაც არსებობდა სასწავლო სტუდია. მარჯანიშვილის თეატრთანაც იქმნებოდა და თითოეული მათგანი გარკვეულ შემოქმედებით პრინციპებს, სწავლების მეთოდოლოგიას იზიარებდა.

ზ. პ. სტუდიური მოძრაობა შესაძლებლობების მრავალმხრივი გამოვლენის საშუალებას აძლევს მსახიობს. ხომ შეიძლება, რომ რაღაც პერიოდში რუსთაველის თეატრის მიმდინარე რეპერტუარში არ შეიძლებოდა, ან მიმიზიდოს რომელიმე რეჟისორთან და მსახიობთან მუშაობამ, შეიცვალოს ჩემი შემოქმედებითი მისწრაფებები. მე, როგორც მსახიობს, უნდა მქონდეს არჩევანის შესაძლებლობა: დღევანდელ პირობებში კი თითოეული ჩვენგანი ერთ ადგილასაა მიჭაჭვული და იმის დაკარგვაც ეშინია, რაც აქვს. ვინაა ფიქრობს რაიმეს ძიებაზე, სტუდიის დაარსებაზე. ამიტომაც ცოცხალი შემოქმედების, განვითარების, ზრდის საშუალებები ჩვენში ძალზე შეზღუდულია. ცხადია, ეს მთელი ჩვენი სახელმწიფოებრივი სისტემის შედეგია. სისტემისა, რომელიც თავისუფალ შემოქმედს არავითარ გარანტიას არ უქმნის

ა. ჭ. ფაქტიურად მოხელის დონეზე დაპყავს იგი. ამასთან დაკავშირებით, როგორღა გესახება თქვენი დასის — რუსთაველის თეატრის „მკიერ სცენის“ ახალგაზრდული დასის ამოცანები? ის აღიარება, მაყურებლის აღტაცება, რომელიც ჭერ კიდევ ინსტიტუტში ხვდა გიჟო ჟორდანიას სამსახიობო ჭკუტს — ამ დასის ძირითად ბირთვს — დღეს როგორღა მინელდა, რეპერტუარიც მნიშვნელოვნად არ გამდიდრებულა და აშკარად იგრძნობა რაღაც მოღუწება.

ზ. პ. ისევე, როგორც ყველგან...

ა. ჭ. რასაკვირველია, საზოგადოებრივი სიტუაცია ბევრად განაპირობებს



თეატრის მდგომარეობას, მაგრამ ახალგაზრდულ დასს მაინც სხვა მოთხოვნებს უყენებენ ხოლმე. როგორ ფიქრობ, რა პრობლემებს შეეჯახა „მცირე სცენა“?

წ. პ. ჩემი აზრით, ამ დასის სპექტაკლების წარმატება სწორედ იმ თვისებამ განაპირობა. რაზეც ადრე მქონდა საუბარი — სტუდენტურმა ენთუზიაზმმა, სისხარტემ, უშუალოდამ, მაგრამ ამის ხარჯზე ყოველთვის ვერ გახვალ. გადის დრო და ასაკთან ერთად მომთხოვნელობაც მატულობს, უკვე მხოლოდ პროფესიონალიზმშიც აღარ არის საქმარისი: ახალი მხატვრული სტილის, თვისების მიღწევა უნდა იქცეს მიზნად.

ა. ჭ. როგორ გრძნობ, არის დასში ამის მოთხოვნილება?

წ. პ. ყველას მაგივრად ვერ ვიტყვი, მაგრამ პირადად ჩემში უკვე მომწიფდა თეატრის თემატური და სტილისტური ცვლილების სურვილი. ძველი სპექტაკლების თამაშიც მოსაბეზრებელი გახდა. მაყურებელიც გაულაბებუდა, გაუთამამდა თეატრს. მოდის არა სპექტაკლის სანახავად, არამედ რაღაც რიტუალის შესასრულებლად. ნათელია, რომ რაღაც უნდა შეიცვალოს, ახალი შემოქმედებითი ეტაპი დაიწყოს. მაგრამ ეს არც ისე იოლია და მხოლოდ სურვილი არ კმარა: რაღაც უნდა მომწიფდეს, ჩამოყალიბდეს.

ა. ჭ. ხელოვნების მდგომარეობა დღევანდელ საზოგადოებრივ სიტუაციაში საერთოდ ძალზე რთულია. მოვლენები იმდენად სწრაფად ენაცვლება ერთმანეთს, რომ გააზრებასაც კი ვერ ასწრებ. მით უფრო რთულია ამ ნააზრის მხატვრულ სახედ ქცევა. ამასთან ჩვენი საზოგადოების გარკვეულ ნაწილში ჩამოყალიბდა თავისთავად სრულიად სამართლიანი მოთხოვნა, რომ ხელოვნებამ ასახოს თანამედროვეობა, ის ეროვნული მოძრაობა, რომელმაც მოიცვა საქართველო. მაგრამ ამ ტალღაზე იმძლავრა ერთგვარმა ნიპილიზმმა კლასიკის, განსაკუთ-

რებით უცხოური კლასიკის მიმართ. მეორე მხრივ კი, თანამედროვე დრამატურგიაში ჯერჯერობით არ იქმნება ამ თანამედროვე პროცესების ასახველი მაღალმხატვრული ნაწარმოებები, რომლებიც არა მხოლოდ თემატურად, არამედ შემოქმედებითადაც საინტერესო იქნება თეატრისათვის. ალბათ ამ ტენდენციების მოძალებამაც შეუწყო ხელი თეატრის გაორებას.

წ. პ. მე ვფიქრობ, რომ დღევანდელ საზოგადოებრივ სიტუაციას ბრწყინვალედ ასახავს ჰამლეტის სიტყვები: „დროთა კავშირი დაირღვა და წყვეთმა ბედმა მე რად მარგუნა მისი შეკვრა!“ დიახაც, დაირღვა და არ ჩანს ის, ვინც ამ კავშირს აღადგენს.

ბუნებრივია, რომ დღეს ეროვნული პრობლემების ხელოვნებაში ასახვის საკითხი მოთხოვნის სახით აღმოცენდა. მაგრამ თეატრის ხელოვნება მხოლოდ თემის, სიუჟეტის ხარჯზე ვერ იარსებებს. პატრიოტული თემის წინა პლანზე წამოწევა თავისთავად არაფერს მოგვცემს, თუ ეს სპექტაკლები არ იქნა პროფესიულად და მხატვრულად სრულყოფილი.

ა. ჭ. მით უფრო, როდესაც საუბარია რუსთაველის თეატრზე, რომლის მიმართ ყოველთვის უფრო დიდია მომთხოვნელობა.

წ. პ. მაგალითად, როდესაც მე ვუყურებ საინგილოს ქართული სახალხო თეატრის დადგმას, ყოველგვარ პროფესიონალიზმზე მსჯელობა კარგავს თავის მნიშვნელობას: ყელში ბურთი გებჯინება, ტირიხარ და საოცარ ტკივილს გრძნობ. ეს უნიკალური თეატრია, მე ვიტყვდი გენიალურიც კი და უპირველეს ყოვლისა იმ მიზნით, იმ მისიით, რომელიც მას გააჩნია. მაგრამ ისევე როგორც იგი ვერ შეცვლის აკადემიურ თეატრს, ასევე აკადემიურმა თეატრმა არ უნდა შეცვალოს საინგილოს თეატრი. თითოეულს თავისი ამოცანა და დანიშნულება აქვს.

მე საერთოდ არ ვარ ოპტიმისტი —

უფრო სწორედ ოპტიმიზმი მაშინ მიჩნდება, როდესაც რაიმე კონკრეტული ამოცანა მაქვს დასახული. — მაგრამ მე ვიცი, რომ ადრე თუ გვიან საქართველო გახდება სახელმწიფო, სადაც ყველაფერი ისე იქნება, როგორც ქართველს დასჭირდება და მაშინ, როდესაც გვექნება ჩვენი კულტურის სრულად წარმოჩენის საშუალება, დარწმუნებული ვარ, ისევე იმ ადამიანებით ვიამაყებთ და, უკაცრავად, ვივაჭრებთ კიდევ, რომლებიც მაღალ ხელოვნებას ქმნიან, მარადიულ პრობლემებს ეხებიან, დიდი პროფესიონალიზმი გააჩნიათ. ყოველი ნიჭიერი ქართველი უკვე პატრიოტია თავისი ნიჭით — ეს ჩემთვის სრულიად ნათელია.

ა. ჭ. გარდა ამისა, ხომ არსებობს ხელოვნების განვითარების საერთო ტენდენცია, რომელიც მხატვრული აზროვნების გარკვეული სისტემების მსხვერველსა და ახლის წარმოქმნას გულისხმობს.

ზ. პ. საერთოდ, ქართველი კაცის ბუნება ძალზე ძნელად ეგუება სიახლეს, თამამ აზრს, ახალ ფორმებს, შეიძლება ითქვას ეწინააღმდეგება კიდევ, თითქოს სინჯს უღებს, გამოცდის და მანამდე არ შეითვისებს, სანამ ეს ნოვატორული აზრი თუ ხერხი ქართულ ბუნებას არ შეეთვისება.

მაგრამ მე ვფიქრობ, დღეს ჩვენს თეატრს ყველაზე მეტად ყანრული მრავალფეროვნება აკლია: არა გვაქვს გამორჩეული ღრამები, კარგი, ხალისიანი კომედიები, მელოდრამები. დღეს სცენაზე ვეღარ იხილავ ვერც მძაფრ გრძნობებს, ვერც ღიდ სიყვარულს, ვნებას ან გმიროს ტრაგიკულ სიკვდილს. აქედან გამომდინარე შეზღუდულია მსახიობის ნიჭის სხვადასხვა ყანრებში გამოვლენის შესაძლებლობა. საერთოდ, რასაც არ უნდა თამაშობდეს მსახიობი, მისი პროფესიონალიზმის საკითხი ყოველთვის ძალაშია. მაშინაც კი, როდესაც სცენაზე გადინარ, პატარა პატარა პროფესიული ამოცანები თან მოგვდევს, ზოგჯერ კმაყოფილი ხარ სა-



„ბუნდური ბილეთი“

კუთარი თავის მხოლოდ იმიტომ. რომ რაღაც, თითქოს უმნიშვნელო ამოცანა დასძლიე. მაგრამ არის მომენტები, როდესაც ყველაფერი ხელს გიშლის — ხელი, ყური, თითი, საკუთარი სხეული. მეორე დღეს კი ყველაფერი კარგად აეწყო — ბუნებრივად გრძნობდი თავს, ხმაც ზუსტად ქლერდა.

ა. ჭ. თანამედროვე თეატრი ძირითადად რეჟისორულია, კონცეფციური და ხშირად იმასაც ამბობენ, რომ ამან მოკლა მსახიობი თეატრში. როგორია შენი დამოკიდებულება ამ პრობლემისადმი და რომელ რეჟისორს თვლი შენს თანამოაზრედ, ცხადია, მათგან ვისთანაც გიმუშავია?

ზ. პ. როგორც ვთქვი, მხატვრული ამოცანებით, სტილისტიკით ჩემთვის ყველაზე ახლობელი გულსუნდა სიხარულიძეა. მომწონს მასთან მუშაობა და ძალიან მაღლიერი ვარ მისი იმისათვის, რაც მასწავლა.

თეატრში მოსკლისთანავე ბატონმა გიზო ყორღანიამ კირილე მიმინოშვილის როლზე ამიყვანა. მანამდე მასთან არასოდეს მიმუშავია და მით უფრო სასიხარულო იყო, რომ ასეთი ნდობა გამოიჩინა ჩემდამი. მანვე დამიღო ხელშეკრულება სამი წლის ვადით.

გიზო ყორღანიძე დიდი ფანტაზიისა და იუმორის მქონე რეჟისორია — ეს



მისი უმთავრესი თვისებებია. იგი არასოდეს არ გზღუდავს: პირიქით — უყვარს მსახიობის მოსმენა. მის მიერ შემოთავაზებული ვარიანტების მოსინჯვა, იგი ყოველთვის მსახიობის ინდივიდუალობიდან გამომდინარე აცემს წარმოდგენას, ჯერ მსახიობის მიერ შემოთავაზებულ ვარიანტს მოსინჯავს ხოლმე. მასთან მუშაობისას თავისუფლების იშვიათი შეგრძნება გეუფლება.

საინტერესო იყო ჩემთვის რობერტ სტურუასთან მუშაობა, თუმცა ჩვენი შეხვედრა ძალზე ხანმოკლე იყო, როდესაც „ბედნიერი ბილეთის“ ბოლო რეპეტიციებზე გვეხმარებოდა.

საერთოდ რეჟისორთან ურთიერთობაში, ჩემი აზრით, მთავარია სამუშაოსადმი ინტერესი, გატაცება. როგორც ცნობილი რეჟისორიც არ უნდა იყოს, როგორც არ უნდა მოგწონდეს მისი დადგმები, თუ მასთან მუშაობამ არ გაგიტაცა — არაფერი გამოვა.

მაგალითად, რობერტ სტურუა — უშუალოდ მუშაობაში, რეპეტიციებზე იგი სრულებითაც არ ახდენს განსაკუთრებულ შთაბეჭდილებას. არც ან რაიმე გენიალურს ამბობს, პირიქით: რეპეტიციის ერთი ეპიზოდი რომ აჩვენო ვინმე უცხო ადამიანს, იქნებ უაზრობადაც მოეჩვენოს მისი ნათქვამი, ან რაღაცას გეჩურჩულებს. დაუმთავრებელ ფრაზებს ამბობს... და ეს ბუნებრივია, ვინაიდან მიმდინარეობს პროცესი, რომლის დროსაც უსუსური ხარ — ეძებ, ცდები, არ გამოგდის, შეიძლება რაღაც სისულელეც კი თქვა ან გააკეთო, და მერე შენ თვითონ გეცინება. რეზულტატი კი ზოგჯერ გენიალურია. მაგრამ თუ მსახიობი ჩართულია ამ პროცესში, ესმის თავისი ამოცანა, ფუნქცია იმისა, რასაც რეჟისორი ითხოვს ან მზად არის თავისი ვარიანტი შესთავაზოს — ეს უკვე მართლაც მიღწევაა.

ა. ჭ. ერთი შეხედვით უცნაურია, რომ შენ ერთად ასახელებ სწორედ გულსუნდა სიხარულიძეს, გიზო ჟორდანიასა და რობერტ სტურუას — ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებ-

ული მხატვრული პრინციპების რეჟისორებს. რ. სტურუას ხშირად დიქტატორად სახავენ ხოლმე, თითქოს მის სპექტაკლებში რეჟისორული ხერხების მიღმა იკარგება მსახიობი.

ზ. პ. მე საერთოდ არ მიყვარს, როდესაც რეჟისორი გბოკავს, ჩარჩობაში გაქცევს. მაგრამ არა მგონია, ეს რ. სტურუას ეხებოდეს, მის სპექტაკლებში ყოველთვის ჩანს მსახიობი. გავიხსენოთ თუნდაც „კავკასიური ცარცის წრე“, ან „რიჩარდ III“. ამ ბოლო დადგმაში ბუნებრივია, რომ რიჩარდის სახეზეა კონცენტრირებული ყურადღება, მაგრამ მის გვერდით სხვა სახეებიც არ იკარგება. სტუდენტობის პერიოდში „მეფე ლირის“ რეპეტიციებზე დავდიოდი და ვიცი რ. სტურუა როგორ მუშაობდა მსახიობებთან, როდესაც მსახიობს რაღაც არ გამოსდის, იგი მზად არის ახალი ვარიანტი შესთავაზოს ან მისი ვარიანტი მოსინჯოს.

საერთოდ, ვფიქრობ, რომ თეატრში შეუძლებელია მსახიობის მიჩქმალვა, ან პირიქით — მისი ნამუშევრის შელამაზება. კინოში ეს შესაძლებელია. თეატრშიც შეიძლება მუსიკის, სინათლის, ფერის, დეკორაციის, კოსტიუმის მეშვეობით ვიზუალური ეფექტის მოხდენა, მაგრამ რა შეუძლია მსახიობს, ეს მაინც ჩანს.

ა. ჭ. სხვათა შორის, კინოში გადაღების სურვილი არ გქონია?

ზ. პ. არა, არასოდეს არ მიგრძენია ამის მოთხოვნილება. აი დედაჩემს და ბებიას კი ძალიან უნდათ, რომ ფილმში გადამიღონ.

ა. ჭ. პოპულარული გახდები...

ზ. პ. ალბათ ამიტომ. რამდენჯერმე შემომთავაზეს, მაგრამ საბოლოოდ არ დამამტკიცეს როლზე. ეს, ერთი მხრივ, საწყენია მსახიობისთვის — დავიწუნეს და თითქოს შეურაცხყოფილი უნდა იყო. მაგრამ მე არ მჭონია ამის შეგრძნება. მესმის, რომ კინოს თავისი სპეციფიკა აქვს და მისი კანონებიდან გამომდინარე რეჟისორს სწორედ ესა თუ ის ტიპაჟი, ფაქტურა ესაჭიროება და ამ კონკრეტულ შემთ-

ხვევაში შენ არ გამოადგები.

ა. ჰ. ისე თუ გაინტერესებს, კინოში მუშაობა?

ზ. პ. მიანტერესებს, მაგრამ გააჩნია რაზე და ვისთან. ყოველ შემთხვევაში ფილმში გადაღება თვითმიზანი არ არის ჩემთვის. შეიძლება ერთხელ ვცადო, დავთანხმდე არასაინტერესო როლზე — დედაჩემის ხათრით, — მაგრამ ვანცლა იმისა, რომ ფილმში არ მიღებენ, არა მაქვს.

საერთოდ კინოს ხელოვნებისადმი ცოტა განსხვავებული ინტერესი მიჩნდება ხოლმე. მე ვფიქრობ, არიან მსახიობები, რომლებსთვისაც შეიძლება გადაიღო ფილმი — აქტიორული ფილმი, სადაც მთელი ყურადღება მსახიობზე იქნება გადატანილი და ყველაფერი მსახიობით გამოიხატება: მისი ქმედებით, რიტმით, თავისებურებებით ეს ალბათ არ იქნება მძაფრ-სიუჟეტური ნაწარმოები, რომელიც მაყურებელს დაიპყრობს, ან რაღაც დიდი, გლობალური სათქმელის გამო-მხატველი, არამედ ფილმი ადამიანზე, რომელშიც მსახიობი გამოავლენს მთელ თავის შესაძლებლობებს.

ზოგჯერ ვუყურებ ხოლმე ამა თუ იმ მსახიობს სცენაზე, ან მუშაობის პროცესში და უეცრად დამბადებია სურვილი დაფიქსირო ეს პროცესი. ხშირად ჩემს წარმოსახვაში თითქოს ფილმს ვიღებ, ვფიქრობ, როგორ დავაყენებდი კადრს, გარკვეულ რიტმში ვაქცევ მოძრაობას. ძალიან საინტერესოა მსახიობის მუშაობის პროცესი. მაგალითად, ადამიანი დილით დგება — ჩვეულებრივი ქმედებაა, მაგრამ მსახიობმა ამაზე შეიძლება თხუთმეტ-წუთიანი უსიტყვო ეპიზოდი შექმნას და ეს საინტერესო იყოს.

კინოს შეუძლია დაფიქსიროს და დაგანახოს ბევრი ისეთი რამ, რასაც ცხოვრებაში ხშირად ვერ ვამჩნევთ. თითოეულ ადამიანზე შეიძლება დამოუკიდებელი ფილმის გადაღება, აი თუნდაც იმ ხალხზე, გაზეთის მეშვეობით რომ ეძებენ საქმროსა და საცოლეს, ხშირად მიფიქრია, რა აწერი-

ნებთ ამ განცხადებებს: ამის მიღობაც ხომ ვილაციის ბელი, ტივილიე ვიფიქრებ?

თვითონ მსახიობზე შეიძლება გადაიღო ფილმი. ზოგიერთი მთავანი ცხოვრებაში ისეთი საინტერესოა თავისი ქმედებით, ქცევით, საუბრით ან ზოგჯერ ისეთ დეტალში ჩაავლებ — ეს რომ სცენაზე გააკეთოს, ურიგო არ იქნება, სცენაზე კი ხშირად იწყებენ ხელოვნური რაღაცეების გამოგონებას და არაბუნებრივები ხდებიან.

ან რამდენი ტრავმირებული მსახიობია, სულ რომ ლაპარაკობს, როგორ არ დაფასდა მისი ნიჭი, არ გაუმართლა, დაიჩაგრა. ესეც ცალკე ფილმია.

ა. ჰ. შენ არ გაქვს იმის შიში, რომ ოდესმე მათ როლში აღმოჩნდები?

ზ. პ. არ არის გამორიცხული. საერთოდ მსახიობის ცხოვრებაში ბევრი რამ არის დამოკიდებული იღბალზე. მაგრამ ერთი რამ ვიცი — წუწუნს და ზედმეტ ლაპარაკს არ მოვყვები. ალბათ სხვა საქმეს მოვკარებ ხელს.

ა. ჰ. შენ ისე ლაპარაკობდი ფილმის გადაღებაზე, რომ ექვი გამიჩნდა — რეჟისორობაზე ხომ არ გიფიქრია?

ზ. პ. მიფიქრია. მაგრამ ეს არ არის ჩამოყალიბებული, ბოლომდე გამოკვეთილი სურვილი. უბრალოდ პარალელურად ვფიქრობ ხოლმე ამაზე, მგონია. რომ ეს ჭერ ადრეა, რაღაცის დაგროვებაა საჭირო და არც არის ადვილი უეცრად გადაერთო ამაზე. რეჟისურა არც ისე ადვილია, — მასაც სწავლა უნდა, არ არის გამორიცხული მომავალში პროფესია გამოვიცვალო.

ა. ჰ. რახან მომავალს შევეხებით, მოდი — როგორც დასაწყისში — ტრადიციული შეკითხვით დავასრულოთ საუბარი. რა გეგმები გაქვთ ახლო მომავლისათვის?

ზ. პ. ვიზო უორდანია რუსთაველის თეატრის მცირე სცენაზე დგამს „კამლეთს“, მე კლავდიუსს ვთამაშობ.

ა. ჰ. ისევე დარღვეულ დროთა კავშირს ვუბრუნდებით? მე მგონი თავიდან მოგვიწევს საუბრის დაწყება...

ეპოპუნდი კულტურის პრობლემები

ინტერვიუ საქართველოს კულტურის მინისტრთან
ბატონ ვალერი ასათიანთან

ბატონო ვალერი, თქვენთან საუბარი განაპირობა საქართველოში ეროვნული კულტურის განვითარების გზაზე წამოჭრილმა პრობლემებმა. დამთავრებით აღბათ, რომ კულტურა წარმოადგენს ფართო საზოგადოების განვითარების, ჩასახლებულ უწყობს დღევანდელი პოლიტიკური აქტივობის ატმოსფერო...

სწორად ბრძანებთ, ეროვნული კულტურა მთელი საზოგადოების საზრუნავი და საფუძვლია. სავსებით ბუნებრივია ინტერესი, რომელსაც ჩვენი საზოგადოება იჩენს კულტურის პრობლემების მიმართ და, კერძოდ, ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის მიმართ. უნდა მოვახსენოთ, რომ უკანასკნელ წლებში ჩამოყალიბდა, ჩემი აზრით, სწორი და მისაღები პრაქტიკა, გველისებრთა ქართული კულტურის კონცეფციას, რომელიც საჯაროდ იხილება სხვადასხვა პუბლიცისტურ დაწესებულებებში და არა მხოლოდ პუბლიცისტურ დაწესებულებებში. ჩვენ ადრე არ გვექონდა ქართული კულტურის განვითარების კონცეფციის შემუშავების გამოცდილება. ეს არის ახალი საქმე, რაც ბუნებრივია, არაა დაზვევული გაუთვალისწინებელი ასპექტებისაგან. არ გვექონია არც „კანონი კულტურის შესახებ“. თქვენი, ალბათ, იცით, რომ შემუშავებული გვაქვს ასეთი კანონის პროექტი. მინისტრთა საბჭოს პრეზიდიუმზე უკვე იყო საუბარი ამის თაობაზე. მალე უმადლესი საბჭოს სესია, სხვათა შორის, მიიღებს „კანონი კულტურის შესახებ“.

ძალზე დამაფიქრებელია და სრულიად მიუღებელი კულტურისადმი უწყვეტივი მიდგომის პრაქტიკა. მე არ მინდა იმის თქმა, რომ კულტურის სამინისტრომ ერთგვარი მონაპოლია უნდა დაამყაროს ხელოვნების დარგში, მაგრამ იგი სახელმწიფოებრივი პოზიციებიდან უნდა გამოხატავდეს იმ ინტერესებს, რაც ერს ამოძრავებს. ხელოვნების განვითარების სფეროში უნდა ახდენდეს სწორ ეროვნულ ორიენტაციას, წარმართავდეს მთელ მის შესაძლებლობებს, ხელს უწყობდეს სასიკეთო ქმრებს.

უნდა მოხდეს როგორც ინტელექტუალური, ასევე ფინანსურ-ეკონომიკური ძალები თავმოყრა, რათა ყოველივე მოხმარების საერთო საქმეს.

კიდევ ერთხელ მინდა დავადასტურო ის დიდი მნიშვნელობა, რომელიც ენიჭება კულტურის ამა თუ იმ საკითხის ფართო საზოგადოებრივ გა-

ხილვას. მართალია, ასეთ დროს ჩვენ გვიხდება ჩვენი პოზიციების დაცვა, მაგრამ ამასთან ერთად იხადება ანგარიშგასაწევი შეხედულებები, საიდანაც ჩვენ, შემოქმედებითი კავშირებთან ერთად, სათანადო დასკვნები უნდა გამოვიტანოთ. ამდენად, ეს სავსებით მისაღები და მოსაწონი ფორმაა.

ამდენად უწყობს ხელს სამინისტროს და კონკრეტულად თქვენი, როგორც მინისტრის მუშაობის საზოგადოების გარკვეული ნაწილის აქტიური ჩარევა კულტურის დარგების განვითარების საქმეში? მხედველობაში მაქვს ის კატეგორიული მოთხოვნებიც, რომელთა მოქმედებად ვყოფილვარ ამა თუ იმ მიზინსაზე. ითვალისწინებთ თუ არა იქ წამოყენებულ წინადადებებსა თუ მოთხოვნებს თქვენს საქმიანობაში?

რასაკვირველია. ვითვალისწინებ იმას, რაც მისაღებია პროფესიული თვალსაზრისით. „კულტურის განვითარების კონცეფციის პროექტი“ დაუფუძვანეთ ყველა საზოგადოებას, ფორმალურადაც და არაფორმალურადაც და ვთხოვეთ მათ გამოეთქვათ თავიანთი მოსაზრებები.

ბევრია სადაო და საკამათო ჩვენს ყოფასა და სინამდვილეში თავად ხელოვნების დანიშნულების საკითხშიც და მისი სწორად შეფასებისა და წარმართვის თვალსაზრისითაც. სასურველია, რომ ყოველივე ურთიერთშეთანხმებით ხდებოდეს და საზოგადოებას არ ეღლიეთ იმ ცალკეული საკითხებით, რომლებსაც არ ენიჭება პრინციპული მნიშვნელობა და რომლებიც უფრო ხშირად ეხება რომელიმე კონკრეტული პირის განვითარებას. მაგრამ ჩვენთან ასევე ზოგიერთ მოდერნულ საგულისხმო და ძალიან საინტერესო რჩევებშია. მე განსაკუთრებით ვაფასებ და პატივს ვცემ იმ ადამიანებს, რომლებიც პრესის ფურცლებიდან კი არ იწყებენ ერის კეთილდღეობაზე ზრუნვას, რათა ამ გზით ვახდენენ პოპულარულად, არამედ მოდიან საქმიანად, წყნარად, ყოველგვარი პრეტენზიის გარეშე და ცდილობენ დასაბუთებულად, კეთილგანწყობილად და გულშემატკივრული ფორმით გამოხატონ თავიანთი შეხედულებები, სურვილები. მინდა განსაკუთრებით აღვნიშნო სწორად ამ ადამიანების როლი. მათ შესახებ ჩვენ ნაკლებად ვსაუბრობთ. უფრო ხშირად საუბარი გვჭირდება იმ პირების შესახებ, რომლებიც ცდილობენ, რაც შეი-

ძლება მეტი „ავტორიტეტი შეიქმნას“ და როგორმე მიიქციონ საზოგადოებრიობის ყურადღება. საზოგადოებრიობამ კი შესანიშნავად იცის ვინ რას წარმოადგენს, ვის რა ეთქმის...

ახლო წარსულში იყო ისეთი შემთხვევები, როდესაც ხელოვნების დარგის მოღვაწეები თავიანთი პირადი ინტერესების გამო, უფაღვრებელ-ყოფდნენ რა კულტურის სამინისტროს, მიმართდნენ არაფორმალურ გაერთიანებათა ლიდერებს და მაშინ მოითხოვდნენ კონფლიქტური სიტუაციის სამართლიან დაწესებას. ხომ არ შეტყუავენებს ეს საქართველოს კულტურის სამინისტროს ერთგვარ პასიურობაზე და ხომ არ სცემს მის პრეტენზებს?

თუ კონკრეტულ-მაგალითებს მოიტანთ, პასუხის გაცემას გამოივლინებთ...

მაგალითად თბილისის საოპერო თეატრში წარმოქმნილი კონფლიქტი, რომელმაც შემდეგ შიტინგებზე გადაიანაცვლა.

ამთავითვე მიიდა აღენიშნა, რომ ის საკითხები, რომლებიც იქცევა ხოლმე საჯარო განხილვის საგნად და რომელთა შესახებ კეთილშობილთ პრესაში, რასაკვირველია, აწუხებს კულტურის სამინისტროს და საფუძვლიანად იხილვია კიდევ სამინისტროს კოლეგიის სხდომაზე. ისე ნუ გამოიგებთ, თითქოს კოლეგიის სხდომა წარმოდგენილი მაქვს როგორც კანონმდებლობა ორგანო, რომელიც, ყველთვის კუშმარტებას იღობდა. მაგრამ ისიც გაითვალისწინეთ, რომ კოლეგიის შემაჯავრობაში შედიან ის ადამიანები, ვისაც ბევრი ავტორიტეტი ქართული კულტურისათვის. მათი ფუნქციონირება მნიშვნელოვანია ეროვნული პრესტიჟისათვის, ეს გახლათ რეაზი თაბუკაშვილი, ელდარ შენგელია, გიგა ლორთქიფანიძე, აკაკი დვალისძე, აკაკი ძიძიგური, ელგუჯა ამაშუკელი, თენგიზ ბუაჩიძე, თამაზ ჭილაძე, სულხან ცინცაძე, თემო გოცაძე და სხვანი, მრავლის მინიშნებელია. ალბათ, ასეთი წარმომადგენლობა, გამოიბეჭდებით, ხშირად გვექონია არცთუ სასიამოვნო საუბრებიც. არის ისეთი საკითხები, რომლებიც საზოგადოების სამსჯავროზე არ უნდა გამოვიტანოთ, მით უმეტეს, როდესაც საქმე ეხება ნიჭიერებს და ისეთ მდგომარეობას, რომლის გამოწვევითაა შეიძლება, უნდა შევეცადოთ, რომ საზოგადოებაში შევიტანოთ სინათლე და სიკეთე, ადამიანებს მოვეგვაროთ სასიამოვნო ემოციები, არასასიამოვნო ემოციებით ისედაც ძალზე დატვირთულია ჩვენი ყოველდღიურობა. ეს სრულიად არ ნიშნავს იმას, რომ მნიშვნელოვან პრობლემებზე ვღვამდეთ.

რაც შეეხება ოპერის თეატრს... რასაკვირველია, ჩვენ არაერთხელ გვიმჯავრია ამ საკითხებზე, გვექონდა შეხვედრები თეატრის ხელმძღვანელობასთან, დასთან. თქვენ იცით, რომ კულტურის სამინისტრო არ არის ის დაწესებულება, სადაც დაკანონებულია ხელოვნებათა თუ მოქალაქეთა მიღების საათები. ჩვენ ყველანაირად ვცდობით, რაც შეიძლება ფართოდ გავალოთ

ყარი, თუკი დრო ამის საშუალებას იძლევა. პრეტენზიები საოპერო თეატრის რეპერტუართან და სხვა საკითხებთან დაკავშირებით გავსაუბრებოდალდ გასათვალისწინებელია. თეატრის სამსახურის საბუკოზე არა ერთხელ განხილულია ეს საკითხები, მაგრამ არის ისეთი ობიექტური სირთულეები, (სუბიექტურთან ერთად, რასაც მე არ გამოვირიცხავ), რომლებიც ხელს უშლიან მყარი რეპერტუარის ჩამოყალიბებას, ნამდვილი შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნას. ჩვენ საინტერესო კოლეგია მოვიწვიეთ ამ სიგანალებთან, საჩივრებთან და პრეტენზიებთან დაკავშირებით, შევეხვედით კიდევ თეატრის ხელმძღვანელობაზე უცმაყოფილო ახალგაზრდებს. უნდა გითხრათ, დასამალი არაფერი მაქვს, რომ ჩვენ დულწარმეი დავირით, როდესაც კოლეგიის გაწესებამდე, ახალგაზრდების ჭგუფში, რომელიც საოპერო თეატრის ხელმძღვანელობის წინააღმდეგ გამოდიოდა, სურვილი გამოთქვა მიეღო მონაწილეობა კოლეგიის სხდომაზე. ხოლო, როდესაც მათ ჰკითხეს; რა არ გამოყავილეთ თეატრის რეპერტუარში?.. რას მიუქცევდით ყურადღებას? ზოგიერთმა მათგანმა განაცხადა, რომ წლებიც განმავლობაში არ შესულა თეატრში და ვერ დასახელა ვერც ერთი დაღმა. მე ამას არ ვაზივადებ, სიმართლეს გუეუბნებით. დიხა, ხმაური უფრო მეტი იყო, ვიდრე პრობლემებში წვდომა. ცხადია, ეროვნული რეპერტუარის განახლებისა და განმტკიცების თვალსაზრისით თეატრში გასაკეთებელია ბევრი რამ. გადაიღვა კიდევ ნაბიჯები, თათქვე იცით, რომ დეკემბერში აღდგა ოთარ თაბუკაშვილის შესანიშნავი ოპერა „მინდია“. ახლა მიმდინარეობს მუშაობა ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტეს“ ახალ დაღმაზე. ბევრი რამ დაიბეჭდა „ბარბალუსთან“ დაკავშირებულ საკომოდ განმარტებულ ისტორიაზე. ეს საკითხი კომპოზიტორთა კავშირის სამდივნომაც განიხილა. მე ვერ ვიტყვი, რომ ერთსულეონება იყო კომპოზიტორთა წრეში. ერთსულეონება უფრო იყო საზოგადოებაში. ხალხი არცთუ უსავდევლოდ იყო შეწყუხებული, რადგან თვლის, რომ არ უნდა შეეცხოთ ისეთ ტილოებს, რომლებსაც ზეპირად იცნობს მთელი ჩვენი ერი და რომლებიც შესულია ეროვნულ საგანძურში. და თუ ვ. დოლიძის ოპერას რამე გაუკეთდებოდა, უნდა გაკეთებულიყო ისე, რომ მას თანადატორი არ გასჩენოდა. თეატრშია გამოცხადდა დასცენა. ჩვენ ახლა ვეზხადებით ვიქტორ დოლიძის 100 წლის იუბილესათვის. ეს არ არის მორიგი საზეიმო აქცია. ჩვენ და თეატრის მთელი კოლექტივი მოვალედ ვთვლით თავს ღირსეულად აღვნიშნოთ ეს თარიღი. პირველი ოპერა, უნდა აღდგას „ქეთო და კოტეს“ ტრადიციული ვერსია. ბატონი ჩანსულკანიძე გახლდათ ამ იღვის ინიციატორი. კომპოზიტორთა კავშირის სამდივნომ იზრუნა ამ ოპერის რედაქციაზე. საიუბილეოდ გამოიყენება კლავირი, გამოვა ფირფიტები, გამოიყენება წიგნები ვ. დოლიძის შესახებ. ოპერა „ქეთო და

კოტეს“ ჭეშოვანი ადგილი დაეთმოდა თეატრის რეპერტუარში.

სხვათა შორის, ითქვა ისიც, რომ საოპერო საპექტაკლეობის გარკვეული ნაწილი არა დასასაიანად დონეზე. თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას აქვს თავისი სირთულეები, რის გამოც ყველა საპექტაკლო ვერ პასუხობს მალალო მოთხოვნებს. მე არ ვიზიარებ იმ პირთა მოსაზრებას, რომლებიც არ ეთანხმებიან „აბესალომ და ეთარის“ ბატონ მიხეილ თუმანიშვილისეულ დადგმას, ჩემს თავს უფლებას არ მივცემ კლავარაკო მუსიკისმოყვანის პოზიციებიდან. მაგრამ ვთვლი, რომ არსებობის უფლება აქვს და საპექტაკლის ესთეტიკას, ღრმა ჩანაფიქრს და თუ უკეთესი დაიდგმება მომავალში, ამას რა სჯობია. ყოველ შემთხვევაში ეს არ უნდა იქცეს უფლის, დაპირისპირებების უსამართლოებად...

ავიღოთ საბალეტო რეპერტუარი, ბატონი გოგი ალექსიძის ბოლოდროინდელი მოღვაწეობა. არცთუ ისე იშვიათად პრეტენზიებს გამოთქვამდნენ ქართული ბალეტის მიმართ, სინანულით ამბობდნენ, რომ დაიკარგა ვახტანგ ქაბუციანის სკოლის ბრწყინვალე ტრადიციები. მაგრამ დრომ თავისი ესთეტიკა მოიტანა და გოგი ალექსიძემ, ჩემი აზრით, განახორციელა ფრიალ დადგმის ხმობა დადგმები. მე გველისსმობ ვახტანგ კახიძის „ამორალუბს“. საბალეტო დადგმას ვერა ყანჩელის სიმფონიის მიხედვით. ტენდენციამ და თვალსაზრისით ეროვნულიც კი იხრება. სხვაგვარად წარმოუდგენელიც არის. მაგრამ ჩვენ ვერ ვიტყვიტ უარს კლასიკურ საოპერო და საბალეტო რეპერტუარზე. შესაძლოა, ოპონენტებმა თქვეან, რომ ამას არავინ მოითხოვს. დიახაც, მოითხოვენ. მათ მიანიათ, რომ 99% ჩვენი საოპერო რეპერტუარისა უნდა იყოს ქართული. მაგრამ საკითხავია — გვაქვს კი ჩვენ იმდენი ეროვნული ნაწარმოები, რომლებიც პასუხობენ მალალო კრიტიკრიუმებს? ის, რაც ღირებულია თეატრის რეპერტუარში ავად თუ კარგად თავის ადგილს პოულობს. თეატრს არ უნდა დავეუკარგოთ ამის მცდელობა და ძიებები, რომელსაც ის ამ მიმართულებით აწარმოებს.

ალბათ, ეროვნული რეპერტუარის შესაქმნელად საჭიროა უფრო აქტიურად მივიწვიოთ ქართული მწერლები, დრამატურგები, კომპოზიტორები, ამ მხრივ რა მუშაობას ეწევა კულტურის სამინისტრო?

სამინისტროში არსებობს სარეპერტუარო კოლეჯია და პრაქტიკულად ყველა პიესა, რომელიც რესპუბლიკის თეატრებში იდგმება, თავის გზას პოულობს ამ კოლეჯიის მეშვეობით. კოლეჯიას პიესების ავტორებთან აქვს უშუალო, ყოველდღიური კონტაქტები. მიმდინარეობს ტექსტზე მუშაობა, კამათი. ჩვენ ერთხელ ისიც კი ვიფიქრეთ, რომ თეატრებთან შეგვექმნა დრამატურგთა წავაფლები, რათა მწერლობა მეტად დაგვეახლოვებინა თეატრთან. მაგრამ ასეთ შემთხვევაში ჩნდებოდა ერთგვარი მონოპოლიზაციის საფრთხე. მაგალითად, თუ მარჯანიშვილის თე-

ატრს მივამარგებთ ორ-სამ დრამატურგს, მაშინ სხვა მწერლებს ამ თეატრთან თანამშრომლობის ნაკლები შესაძლებლობა ექნებათ. ამდენად, ჩვენ მივავანია, რომ სარეპერტუარო კოლეჯიის ფორმა გამართლებულია. ის უარესად დემოკრატიულია თავისი შინაარსით. ჩვენ ვცდილობთ, რაც შეიძლება მეტად წვახალისით მწერლები, მეტი ჰინორარი უნდა მიიღოს იმან, ვინც ქართულ თეატრზე ზრუნავს. ვაკვეტ შესანიშნავი მაგალითები. მინდა აღენიშნო ბატონ თამაზ ქილაძის პიესები. ამას წინათ თელავის დრამატულმა თეატრმა განახორციელა მისი ერთ-ერთი პიესა. სამაგალითოა რეჟისორ იმანიშვილისა და ნუკრი ქანთარიათა თანამშრომლობა. ეს უკანასკნელი სანდრო ანბეტელის სახელობის თეატრის მთავარ რეჟისორად დაინიშნა და პირველად საპექტაკლო თანამედროვე ქართული დრამატურგის ღრმა თაბუკაშვილის პიესის მიხედვით დადგა. მე შემიძლია სხვა მაგალითები მოვიყვანო: შადიმან შამანიძის, აწ გარდაცვლილი ოთამ ბაძაღუისი. თამამად შემიძლია ითქვას, რომ ქართული თეატრი ხელს უწყობს ამას, რაც ამკვიდრებს ნიკორეზას, სიყვითს, ჰუმანიზმს, ნუ ჩამომართმევთ ამას მალალოფარდონებში... გვახარებს მარჯანიშვილის თეატრის ახალა დადგმა — გრიგოლ რუბაქიძის „გრაალის მცველი“, რომელიც ახალა გახრდა რეჟისორმა დავით ანდლუაძემ განახორციელა.

ქართულ თეატრში საინტერესო ტენდენციები ვითარდება. ამასწინათ დავბრუნდი ცხინვალდან, სადაც ბატონ გიგა ლორთქიფანიძისთან ერთად გახლდით. განვიხილეთ არა მარტო თეატრის, არამედ საერთოდ კულტურის მდგომარეობა და უნდა გითხრათ, რომელსაა იქვართი ვითარება. სახელა ჩვენიოვანს რაღაც საიცრად მძაფრი შეგრძნება დაეუფლა, ჩვენ თავს არ უნდა მივცეთ უფლება ხელეყვით ტრადიციები და ის ვეშაიოტად ქართული, რითაც ყოველთვის ვამაყობდით. ჩვენ გვექონდა შეხვედრები ოსურ დასთანაც, ქართულ დასთანაც და იმ დასკენამდე მივედით, რომ მომწიფდა საკითხი მათი გაყოფის შესახებ. ამიერიდან უნდა არსებობდეს ორი დამოუკიდებელი დასი, რომელსაც ეყოლება თავისი ხელმძღვანელობა, ექნება თავისი ფინანსები, ქართულ დასს უნდა შეინიღოს ივანე მახაბლის სახელი. აქაც უნდა აღდგეს ერთობლივი დადგმების განახორციელების ტრადიცია. აქვე მინდა აღენიშნო, ის ეროვნული თეატრალური დღესასწაული, რომელიც დამარისი საკითხია ამასწინათ. ეს ტენდენციები უნდა განმტკიცდეს და, ჩვენი თეატრების სცენებზე რაც შეიძლება მეტი ქართული საპექტაკლები დაიდგას.

თქვენ უკვე ახინეთ ეროვნული განვითარების კონცეფცია, რომელიც მოითხოვს განათლებების, მეცნიერებისა და კულტურის მართვას ამ დარგების სრული ავტონომიზაციის საფუძველზე. თქვენ როგორ ხეხაბებათ ეს პროცესი და თუ შეგახდია მისი მატერიალური უზრუნველყოფა ამ საკითხს აქვს მრავალი მხარე, მრავალი ას-

პეტი. საქმიან მუხარ ნაბიჯებით მივიდვართ ქართული ხელოვნების ავტონომიზაციისაკენ. შეიძლება დაისვას ასეთი კითხვა: რითი ხარტ მოსკოვზე დამოკიდებული თუ გრძობთ რაიმე ზედდაწილას? მე სულს პასუხობ: დღეობით შემიძლია განვაცხადო, რომ დღესდღეობით ადგილი არა აქვს არავითარ ძალდატანებას, ზედდაწილას. არ გველისხმობ იმ სარეკომენდაციო წყროლებს, რომლებიც ტრადიციულად მოვადლება.

თქვენ ერთ-ერთ გამოსვლაში აღნიშნავდით, რომ საქართველოს, რომელსაც ოდითგან გააჩნდა მაღალი კულტურა, ადრე არ უღლია კულტურის მინისტრად...

ღიან, ასე იყო. მაგრამ, ამის საკიროება მოიტანა დრომ, მე მიმჩინია, რომ კულტურის სფეროში უნდა არსებობდეს მკაცრი დინამიკები. მათორტირებელი რაღაც ინსტიტუტი.

ამ ბოლო დროს დემოკრატიზაციის პირობებში შეიქმნა უმარბვი ერთობლივი საწარმო, განვითარდა კოოპერაცია, დაარსდა ასოციაციები, დღეს საქართველოში არის 100-ზე მეტი კულტურის პრეზიდენტი, რომელსაც მიჩინია, რომ სწორედ ის წარმართავს ქართული ხელოვნებისა და კულტურის განვითარებას. სწორად გამოგეთ, ირონიით არ ვამბობ ამას, კულტურის განვითარება უბირველეს ყოვლისა დამოკიდებულია იმ დაწესებულებებზე, რომლებსაც სახელმწიფო ავად თუ კარგად ინახავს. მე ნაკლებად შემხვედრია რომელიმე ასოციაციის თუ კოოპერატივის, რომელიც ზოუნავდეს ამა თუ იმ გატირებულ, მე არ მეშინია ამ სიტყვისა, ორგანიზაციამ. ყარ მართკ კულტურულ-საგანმანათლებლო ქსელში ნაგებობების 85% დაქირაბებულ შენობებშია. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ცენტრიდან მოდის ჩვენი დოტაციის ჩანებარი დაახლოებით 6 მილიარდად. რესპუბლიკის შეუძლია თვითონ დაფაროს ეს თანხა.

ხშირად მოჰყავთ აშშ-ის მაგალითი. ამერიკაში კერძო პირები მეცენატობენ, ისინი აფინანსებენ ხელოვნებას. იქ არის რამდენიმე ფონდი, რომელიც იძლევა საქმიან დიდ თანხებს. ის, ვინც პარალელს ავლებს ამერიკის შეერთებულ შტატებთან, საქმეში არ არის ჩახედული, იგი დილერტარად, ზერულედ ეადლება სულოერებისა და კულტურის პრობლემებს.

თამამად შემიძლია ვთქვა, რომ საქართველოს თავისუფლად შეუძლია არაფრით არ იყოს დამოკიდებული მოსკოვზე. ჩვენ არავინ გვიღლის „ჩვენს თავს ჩვენივე ვეუთფინოდით“. თუ საქართველოში რომელიმე დარგს შეუძლია თვალი გაუსწოროს საერთაშორისო კონტრიბუტს, პირველ რიგში, ეს არის ქართული ხელოვნება. ქართული კულტურის სრული ავტონომიზაცია შესაძლებელია, მაგრამ არავითარ შემთხვევაში სახელმწიფომ არ უნდა შეწყვიტოს დოტაცია. მან უნდა ფინანსური დახმარება გაუწიოს შემოქმედებით კოლექტივებს, ხელოვნების მოღვაწეებს.

ეროვნული კულტურის მერჩიხი დამოკიდებუ-

ლია დღევანდელ მოსწავლე-ახალგაზრდობაზე მომავალი კადრების მომზადება კულტურის მინისტროს უმთარბესი საზრუნავია. რესპუბლიკაში არსებული სკოლების, საშუალო-სპეციალური და უმაღლესი სასწავლებლის სიმრავლით ხომ არ არის განპირობებული სწავლების დაბალი დონე? რა კონკრეტული ამოცანები დასახეი განათლების მინისტრის სრულყოფიანათვის?

ეს ძალზე სერიოზული და მნიშვნელოვანი საკითხია. დიან, ხელოვნების სასწავლო-დაწესებულებები კულტურის მინისტრის სფეროში შეიშის. რასაკვირველია, ეს არ გამოირტავს ჩვენს პანამშრომლობას განათლების მინისტროსთან. მაგრამ, არსებითად, მართვის ყველა ბერკეტი ჩვენთან არის თამოყილი. ქსელი საქმიან ფართოა: სამი უმაღლესი სასწავლებელი: სამხატვრო აკადემია, კონსერვატორია, თეატრალური ინსტიტუტი; 23 სპეციალური საშუალო სასწავლებელი: 11 სამუსიკო, ოთხი სამხატვრო, ერთი ქორეოგრაფიული, ერთი საცოკო-სავტრადო ხელოვნების, ორი კულტურის და ოთხი კულტურულ-საგანმანათლებლო: 235 სამუსიკო სკოლა, 47 სამხატვრო და 4 ხელოვნების სკოლა. როგორც ხედავთ საქმიან დიდი სისტემა. ჩემი აზრით, რაც შეიძლება მეტად უნდა დაიხვეწოს პირველი საფეხური. მწვავედ დგას მუსიკალური სკოლების, სახელობორ პედაგოგთა კონტინენტის შერჩევის საკითხი. მუსიკალური აღზრდის სისტემაზე დამოკიდებული მომზადებულ მსმენელის, მუსიკალური აუდიტორიის ჩამოყალიბება. ეს პრობლემაც შიითიხვს გადაწყვეტას.

ჩვენ გვინდა შევამციროთ საშუსიკო სკოლების რაოდენობა. ნაცვლად ამისა შევქმნათ ხელოვნების სკოლები. ასე მაგ.: 1989 წელს დმანისის საშუსიკო სკოლა გადავაკეთეთ ხელოვნების სკოლად, რომელშიც გაიხსნა ახალი სპეციალობები. სახვითი ხელოვნება, ქორეოგრაფია. გახსნეთ, ალბათ, „ნიჰიერთა“ ათწელში მუსიკალური ნიჰით დოქლოდებული ბავშვები რომ ჩამოყავინათ რაიონებიდან, ისინი ცხოვრობდნენ ინტერნატში და თან სწავლობდნენ. საშუალოდ, ეს ტრადიცია ყარ ვერ აღვადგინეთ. ამგვარი კერები უნდა შექმნათ საქართველოს თითქმის ყველა რაიონში.

დღეს სამხრეთ საქართველოში ფუნქციონირებს 19 სამუსიკო და ორი სამხატვრო სკოლა. ახალციხის სამხატვრო სკოლის დირექტორად დანიშნა სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებული ნინო სამხარაძე. ამ ქართულ გეარს ხაზს ვუსვამ, რადგან ამ მტკიანეულ თემაზე ხშირად გვიწევს ლაპარაკი. მოვიყვან ერთ შემამოთავრულ სტატისტიკურ მონაცემს: ახალქალაქის, ახალციხის, ბოგდანოვის, წალკის, მარნეულის და დმანისის რაიონებში 1099 კაცი მუშაობს. აქედან მხოლოდ 24,4 პროცენტია ქართველი.

ყოველნაირად ვცდილობთ წამოვიწიოთ ერთენული კადრები. მინდა სწორად ვიყო ვაგებულის რასაკვირველია, ეს არ ნიშნავს იმას, რომ ჩვეუ-



ანგარიშს არ ვუწვევთ სხვა ერის წარმომადგენლებს და მათ კულტურას არ ვაფასებთ. მაგრამ იმათაც უნდა შეიციონ თავისი ადგილი ჩვენს სინამდვილეში. უნდა გახდნენ საქართველოს მოქალაქეები და პატივი მიიღონ ქართულ კულტურას, ხოლო თუ ჩვენ ამ რეგიონებში არ მივმართავთ ეროვნულ ორიენტაციას, ხვალ და ზგე მოხდება ამ ისედაც არასაზარბილო სტატისტიკის გაუარესება.

ჩვენ ვიღებთ ორიენტაციას ე. წ. სპეციალიზებულ სკოლებზე. ძალიან გვალღობებს საშუალო-სპეციალური რგოლის სტატუსი და მდგომარეობა. არ ვგინდა რაიმე ჩრდილო მივყავართ სასწავლებლებში არსებულ ტრადიციებს. მაგრამ მე ვფიქრობ, რომ სასწავლო-სპეციალურ რგოლში ერთგვარი კორექტივებია საჭირო. რამდენიმე წინს წინ ჩვენ დავაგებარეს სამი სამუსიკო სასწავლებლის შემოქმედება, ამის გამო ლამის ერის მოლატატებდალ გამოგვაცხადეს. ჩვენ კი არ შევამოცირებთ, არამედ შევცვალოთ მუსიკალური სასწავლებლების სტატუსი ზოგადად რეგიონში (სიღნაღი, რუსთავი, ფოთი), გვიწოდდა, რომ ეს სასწავლებლები გადაკეთებულიყო ხელოვნების სპეციალიზებულ სკოლებად, სადაც თავს მოიყარებინა ნიჭიერი მოზარდები. სწორედ ეს სკოლები უნდა იქცეს სამხატვრო აკადემიის, კონსერვატორიის, თეატრალური ინსტიტუტის ბაზად. ისეთიანად უნდა ავაგოთ ეს სისტემა, რომ უმაღლესი სასწავლებლის ვეღვათგს საშუალება მიეცეს იმუშაოს საშუალო სპეციალურ რგოლში. ერთი სიტყვით, უნდა შეიქმნას მთლიანი სისტემა, რომელიც განამტკიცებს კავშირს საშუალო, საშუალო-სპეციალურსა და უმაღლეს სასწავლებლებს შორის.

უფრო შორეულ პერსპექტივებში გვიწოდებდა კულტურულ-საგანმანათლებლო (საშუალო-სპეციალური) სასწავლებლების შექმნა. როცა ასეთი კერებზე ვლაპარაკობთ, გვახსენდება 20-იანი წლები. რატომღაც ვიფიქრებთ შუა საუკუნეების ქართულ კულტურულ-საგანმანათლებლო კერებს. იქნება ეს ათონის მთა თუ პეტრიწონი, რომლებშიც უდიდესი როლი შეასრულეს ქართველი ერის ისტორიაში.

თუ ეს ენება (კულტურულ-საგანმანათლებლო) რეალურ ენიანარს შეიძენს და მაღალ კრიტერიუმებს უპასუხებს, მაშინ ასეთი სახელწოდება საზოგადოებრივი აღარ იქნება.

სხვათა შორის, ჩვენ სერიოზულად ვფიქრობთ კულტურის ინსტიტუტის შექმნაზეც. ასეთ ინსტიტუტში თავს მოიყრიან კულტურულ-საგანმანათლებლო პრობლემებიც, რომელიც უნდა მუშაობდეს მენეჯერულ დონეზე.

ახლა, რაც შეეხება უმაღლესი სასწავლებლების მდგომარეობას. მინდა დაიწყო ჩვენი საერთო უბედურებით, მისაღები გამოცემით. გასულ წელს ჩავრიცხეთ ყველა, ვინც კი მიიღო დადებითი შეფასება. ამაში ცალს რეაგირებს ვხედავ. შარშან, 9 აპრილის შემდეგ საქართველოში ისეთი მძიმე მდგომარეობა იყო, რომ სხვაგვარად ვერ წარმომედგინა ამ საკითხის გადაწყვეტა. სამწუხაროდ, გამოცემების დროს ახლად შექმნილი საზოგადოებების, ასოციაციებისა თუ პარტიების მოქმედებები არ იმსახურებდნენ დროსას. მასხვს ჩემთან რამდენიმე ახალგაზრდა მოვიდა. მათ რეკომენდაცია გაუწიეს ერთ-ერთ აბიტურიენტს. ცხადია, გამონაკლისი არ დავუშვებდი, ავიღე და დანარჩენი ხუთიც ჩავრიცხე. მირჩევნია ასეთ კომპრომისზე წავიდე, ვიდრე გულო ვაპტირო უუპარადლებოდ მიტოვებულ ახალგაზრდებს.

შარშანდელი გამოცემა აღარ უნდა ვავიგოროთ, მომთხოვნელობა უნდა გავზარდოთ და უმაღლეს სასწავლებლებში ჩავრიცხოთ ნიჭიერი. ბატონო ვალერი! ამ ბოლო დროს ზნაჩად ლაპარაკობენ ფასიანი სწავლების შემოღებაზე. რამდენად მიზანშეწონილია ეს ხელოვნების სახელწოდება?

ჩვენ ამის გამოცდილება გარკვეულწილად უკვე შევიძინეთ. სამხატვრო აკადემიის ფაკულტეტებზე ახალგაზრდები მივიღეთ წარმოების გარანტიებით. მაგრამ, ისმის ასეთი კითხვა: რა უნდა ქნას იმან, ვისაც არა აქვს ფულის გადახდის საშუალება? ეს საკითხი უნდა გადაწყვიტოს კონკურენციამ. უფასოდ უნდა სწავლობდნენ ნიჭიერი, გამორჩეული ახალგაზრდები, რომლებსაც აქვთ მწიფელება. სახელმწიფომ არათუ უნდა მისცეს სტიპენდია. მეორე მხრივ, უმაღლესმა სასწავლებელმა არ უნდა თქვას უარი იმ აბიტურიენტებზეც. ვინც შემოიტანს სწავლის გადასახადს. ეს სასწრაფო ხომ სასწავლებლის კეთილდღეობას მოხმარდება. ასე რომ სავსებით მიზანშეწონილია ფასიანი სწავლების შემოღება.

არცთუ დიდი ხნის წინ ქარვასლაში მოეწყო დამწვები მხატვრებისა და სამხატვრო აკადემიის დამამთავრებელი კურსების სტუდენტთა ნამუშევრების გამოფენა-კონკურსი. მაგრამ ასეთი გამოფენები ემიგრანტ ხანაში ატარებენ. ხომ არ დადგა დრო ახალგაზრდებისათვის გამოყოფის სპეციალური დარბაზი, რაც ხელს შეუწყობს მათ ზრდას, ჩამოყალიბებას, შემოქმედებით თვითგამორკვევას...

სწორად დისკვა საკითხი. სადაო არაფერია. ის გამოფენაც ლოგიკურად მოიშველიეთ. ახალგაზრდების დასაქმებისთვის ბევრი რამ უნდა გაკეთდეს. სამხატვრო აკადემია ყოველნაირად ცდილობს პრაქტიკული განხორციელება მოუძებნოს საკურსო და სადამსწავლო ნამუშევრებს. დიზაინი იქნება ეს, თუ სხვა ხასიათის ნაკეთობები. ბორჯომის ერთი შენობა, აგრეთვე სკოლა, უბატონო ბავშვთა სახლი გაფორმე-

ბულია სტუდენტების მიერ. მაგრამ ეს, რასაკვირველია, არ არის საქმარისი.

რაც შეეხება გამოფენებს... საგამოფენო დაზღვევის რიცხვი საქართველოში დიდი დიდობაა. მე შემიძლია სრული პასუხისმგებლობით განვაცხადო, რომ დღეს საქართველოში საგამოფენო ბუმი. 100-ზე მეტი გამოფენაა თბილისში. არაფერს ვამბობ სხვა რეგიონებზე. მაგრამ უფრო მეტია გასაქმებელი. ცალკეულმა ორგანიზაციებმა უნდა იზრუნონ მცირე საგამოფენო დარბაზის გახსნაზე.

ჩამდენად ვიცი, ამას წინათ, ახალგაზრდა ქართველი მხატვრების ერთ-ერთი საზღვარგარეთელი გამოფენა ბანკის შენობაში მოეწყო.

ღიბს, საზღვარგარეთ, ბანკის შენობაში ხშირად იმართება გამოფენები. ორი წლის წინ გახლდით დასავლეთ ბერლინში, სადაც ფირსმანის გამოფენა გაიხსნა. ეს გამოფენაც ბანკის შენობაში მოეწყო, ისევე როგორც ე. ივანოვის, გ. მესხივილის, ნ. ფარჯიანის ნამუშევართა ამასწინანდელი გამოფენა. შეგშურდებთ ისეთი შენობა, ისეა მოწყობილი. უცხოეთში ბანკები წარმოადგენს სავანმართებელ კერებს, სადაც იკრებიან ინტელიგენცია, ეწყობა განხილვები, ბანკები აფინანსებენ გამოფენებს. სიაზვნებით მინდა აღვნიშნო, რომ ამ ბოლო დროს ჩვენს რესპუბლიკაშიც გაიშალა ინტელისური საქველმოქმედო მოძრაობა. უამრავი არა კეთდება, ვიმედოვნებ, რომ საქველმოქმედო თვალთახედვის არეში ჩვენი ნიჭიერი ახალგაზრდობაც აღმოჩნდება.

ამ ცდა ხნის წინ ცენტრალური ტელევიზიით გადაიკა სიუჟეტი. რომელიც ცხებოდა მოსკოვის ცენტრში არსებულ ერთ-ერთ ხარაიონო ბიბლიოთეკას. ამ ბიბლიოთეკის მესვეურებს მოსთხოვეს შენობის განთავისუფლება, რათა მათში ამერიკელებმა გახსნან საზოგადოებრივი კვების ახალი ობიექტი. ჭერჭერობით ჩვენს ბიბლიოთეკებს ახეთი რამ არ ეშუქრებათ. მაგრამ მათაც აქვთ გასაქარი. ჩვენში ზევრმა ბიბლიოთეკამ დამკარგა მკითხველი. დარბაზი ფონდები, სამკითხველო დარბაზებში მძიმე საშუალო პირთებითა, მოსახბურე პერსონალიც ხშირად იჩენს უგაულისყურო დამოკიდებულებას. ალბათ დადგარი ჩვენს ქალაქში შემცირებს ბიბლიოთეკები, მოხდეს მათი გახსნა — ცენტრალიზება. იქნებ ამან მინც ახერხოს ღონე...

ცენტრალიზაციის აუცილებლობას მეც ვხედავ, არ შეიძლება ერთდროულად მუშაობდეს 100 ობიექტი და ვერც ერთი წესიერად საქმეს ვერ ახამდეს თავს. ამას სჯობია მოვაწყვიტოთ, ტექნიკურად აღჭურვილი, ახალი წიგნებით შეწყვეტილი ვამარაგოთ რამდენიმე ეთილიზაციის ბიბლიოთეკა. ბატონი აკაკი ძიძიგური, რომელიც ხელმძღვანელობს ბიბლიოთეკათა მთელ ქსელს რესპუბლიკაში, გვაუწყებს რომ წყდება მკითხველების ბინავე მოსახბურების საკითხი.

იგივე ითქმის კლუბებზე, მუზეუმებზე, სახლ-მუზეუმებზე, რომელთაგან ზოგიერთმა დაკარგა თავისი მნიშვნელობა. ავიღოთ თუნდაც სახლ-მუზეუმების რესტავრაციის სახლ-მუზეუმები, რომელიც მღებარეობს ხარაგაულის რაიონში, სოფელ ღორეშაში. დიდი თანხები დაიხარჯა სტალინის სახლ-მუზეუმის რესტავრაციაზეც. რას იტყვით ამის შესახებ?

ეს განსაკუთრებული თემაა. საქართველო გამოირჩევა მემორიალური მუზეუმების, სახლ-მუზეუმების სიმრავლით. პანთეონებზე აღარაფერს ვამბობ. ძალიან გიბოვთ, სწორად გამოვითარ. არავითარ შემთხვევაში არ მინდა დავაინო ვინც მნიშვნელობა, მაგრამ რაღაც კრიტერიუმები უნდა არსებობდეს. დროის განაჩენს უნდა დაველოდოთ. მხოლოდ ამის შემდეგ უნდა გავაკრათ მემორიალური დაფენი და ავაშინოთ სახლ-მუზეუმები. პანთეონის საკითხიც ასევე უნდა წყდებოდეს.

პრინციპულ შეფასებას და გადაწყვეტას მოიხზობს რევოლუციური მუზეუმები, მით უფრო, რომ მრავალ საქაო მუზეუმს შენობა არ გააჩნია. მაგალითად ღღემდე ვერ გადავიწყვეტა ხალხური ინსტრუმენტების მუზეუმის საკითხი. არის თუ არა ეს ეროვნული საქმე? რასაკვირველია არის. ამიტომ თუ დადგება მუზეუმების შემცირების საკითხი, ჩვენ უპირატესობას მივანიჭებთ ისეთ კერებს, რომლებიც ამაღლებენ ჩვენს ეროვნულ თვითშეგნებას. რაც შეეხება ზევრის მუზეუმს, ისტორია მაინც ისტორიაა. დიდ ისტორიულ პიროვნებასთან გვაქვს საქმე... ამიტომაც ვიკავებ თავს მკაცრი, კატეგორიული განაჩენისაგან...

რაც შეეხება ზოგად მუზეუმის საკითხს. მუზეუმი ცოცხალ ორგანიზმად უნდა ვაქციოთ. იგი სახელდახელოდ არ უნდა იღებოდეს მხოლოდ ჩამოსული სტუმრებისათვის. მუზეუმებში უნდა ეწყობოდეს დისპუტები, განხილვები. შემოქმედებითი შეხვედრები.

საქართველოს რაიონებში, განსაკუთრებით სოფლებში სავალალო მდგომარეობაშია კლუბები. ზოგჯერ მოსახლეობა თვითნებურად წყვეტს კლუბის არსებობის საკითხს. არ ვიცი ჩამდენად გამოსწორდა მდგომარეობა, მაგრამ არცთუ დიდი ხნის წინ სოფელ ვაჭრის კლუბში გახსნეს მსხუბუკი ფტომანქანების პაროფილაქტიკის კომპლექტი. ბატონო მინისტრო, როგორ ეშველება ამ საქმეს?

საქმეს არაფერი ეშველება, ვიდრე ამ საკითხებს ადგილებზე არ მოაქცევენ უურადლებას. არაფერს მოიტანს მოლოდინი იმისა, რომ სამინისტროდან ჩამოვა წარმოამდგენელი და ამ პრობლემებს გადაწყვეტს. ადგილებზე არსებობს კულტურის განყოფილებები, აღმასრულებელი კომიტეტები, მათ უნდა გამოიჩინონ მეტი პრინციპულობა. ყველა კლუბი არ შემოდის კულტურის სამინისტროს სისტემაში მთელდავად ამისა; ჩვენც მოგვეთხო-



ვება მეტი სიხშირე, რათა რეალურად ვფლობდეთ ვითარებას.

როგორც ცნობილია კულტურის სამინისტროში გაფართოვდა საზღვარგარეთის ურთიერთობის განყოფილება, რომელსაც კურირებს ბატონი რეზო ამაშუკელი. მოგვით თუ არა ამ ფაქტმა რეალური შესაძლებლობა დამართო პირდაპირი კონტაქტები სახურველ ქვეყნებთან და რა პერსპექტიულ ძვრებს უნდა ველოდოთ ამ მხრივ?

ბევრი რამ არის სათქმელი.

პირველ რიგში, ეს კონტაქტები უნდა მოხდეს ჩვენს ხალხს, რესპუბლიკას. ლაბარაკი არ უნდა იყოს უცხოეთში გამგზავრებაზე, თუ ეს ვიზიტი რაიმე სარგებელს არ მოუტანს საქართველოს. უცხოეთთან ურთიერთობა ერის, მისი კულტურის წარმომჩინის ერთ-ერთი ფორმაა. მაგრამ უცხოეთში გამგზავრება არ უნდა იქცეს თვითმიზნად. ჩვენს მოღვაწეებს, შემოქმედებით კოლექტივებს უცხოეთში მართო კულტურის სამინისტრო როდი უშვებს. აგზავნიან კოოპერატივები, სხვადასხვა საზოგადოებრივ, ერთობლივ წარმოებები, ასოციაციები და ა. შ. ჩვენ მთავრობაში შევედით წინადადებით, რომ ამ ფრიალ სერიოზულ საკითხს წყვეტდეს კულტურის სამინისტრო საგარეო საქმეთა სამინისტროსთან ერთად, რათა ვახელმძღვანელოთ მაღალი კრიტერიუმებით. უცხოეთთან დაბრუნებულ გასტროლოგებს ჩამოაქვთ შესანიშნავი პრესა, რაც ყოველთვის როდი ასახავს ობიექტურ სინაშედოლეს. ამასთან ერთად უნდა ისიც აღინიშნოს, რომ ჩვენ, სამწუხაროდ, ნაკლებად ვეცნობს სამყარო, "ცივილიზებული მსოფლიო. ამის მთავარი მიზეზი ისაა, რომ ათეული წლების განმავლობაში ჩვენ გავლოდით საბჭოთა ქვეყნის ვეგდით, რუსულ რეკლამებით. თუ გახსოვთ პაატა ბურჭულაძეს ჰქონდა წერილი უცხოეთის პრესაში „მე ქართველი ვარ...“ სწორედ ამიტომ გავაძლიერეთ ეს რგოლი სამინისტროში. გაფართოვდა სამართავლო. ჩვენთან შექმენით ფირმა „ბენფისი“. მომავალში ჩვენვე დავამზადებთ სარეკლამო მასალას.

კონტრაქტებს ვდებთ პირდაპირ, ყოველგვარი მესამე პირის გარეშე, მაგრამ ეს არ უნდა იყოს ისე გავებული, თითქმის ჩვენ სრულ ავტონომიურობას მივაღწევთ. არსებობს ზღო-კონტრეტებთან დადებული ხელშეკრულებები, რომლებსაც არ დებუქმებთ. უკვე გახსნილი გვაქვს ჩვენი სავალუტო ანგარიში. ამ ანგარიშზე დაკრავილი თანხა ხმარდება ქართულ კულტურას. შემოიღია ერთი კონკრეტული მაგალითი მოვიტანო. ქალბატონმა ნინო რამიშვილმა, თენგიზ სუხიშვილმა, როდესაც გაიგეს საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის გასაქირი, გამოკვეს 120 თასი რეალური აღჭურვილობის შესაძენად. პაატა ბურჭულაძემაც გამოყო მთელი თავისი სავალუტო შემოსავლის გარკვეული პროცენტები ქართული ხელოვნე-

ბისათვის. დიდ საქმეს აკეთებს ამ მხრივ ანსამბლი „რუსთავი“, პირადად ბატონი ანზორ ერქომაიშვილი და სხვანი.

ჩვენს წინაშე დგას უცხოეთის სასწავლო კერებთან ურთიერთობის დამყარების საკითხი. საქართველოს განათლების სამინისტროსთან, საგარეო საქმეთა სამინისტროსთან ერთად ვაწარმოებთ მოლაპარაკებას, რათა მივაღწიოთ ქართველი სტუდენტები ხელოვნების სასწავლო ცენტრებში.

საქართველოს ფარგლებს გარეთ ცხოვრობენ ჩვენი გამოჩენილი მოღვაწენი, რომლებიც თავიანი მაღალი ხელოვნების დამყარების უფრო ანებებენ. როგორ გგონიათ, ეს აღდამიანები უნდა დაბრუნდნენ საქართველოში? თუ ახეა, მაშინ რა უნდა გაკეთდეს ამისათვის?

ამ საკითხზე არაერთხელ ვეიმსჯელო... პირადად მე ბევრთან მისაუბრია ამ თემაზე. ჩემი აზრით, ხელი არ უნდა შევეშალოთ ტრადიციით დაქილდობულ ადამიანებს, რომლებიც ამა თუ იმ კერაში პოულობენ პირობებს პროფესიული, შემოქმედებითი ზრდისათვის. ჩვენ უნდა მივაღწიოთ, რომ ყველა ჩვენი მოღვაწე, იქნება ეს ნინო ანანიაშვილი, მაყვალა ქასრაშვილი, ზურაბ სოტკიალა თუ სხვა, უცხოეთში გადიოდეს როგორც ქართველი მსახიობი, ისინი პროპაგანდას უნდა უწევდნენ ქართულ კულტურას, ლაპარაკობდნენ ერის სახელით, რათა მას მოუტანონ დიდება და აღდიარება.

ჩვენს სახელოვან თანამემამულეებს საქართველოსადმი უყურადღებობას ვერ ვუსაუბრებთ; თითოეულ მათგანს შეაქვს ფრიალ მნიშვნელოვანი წვლილი ეროვნული კულტურის განვითარებაში.

მინდა თქვენი უყრადღება შევაჩერო ერთ საკითხზე, რომელიც გხება ჩვენს სათაყვანებელ პიროვნებას, დიდ მუხიკოს ლიანა ისაკაძეს. მხედველობაში მაქვს ერთი საგაზეო პუბლიკაცია და მის გარშემო ატეხილი პოლემიკა, რომელიც თვეების მანძილზე გრძელდებოდა და ქმნიდა უსიამოვნო ვითარებას. სხვათა შორის, დათურის სამხატვრო განყოფიეს ლიანა ისაკაძის დამცველებად გამოსულმა ზოგაერთმა ავტორებმა.

მოხდა მაღალი ცუდი რამ. ამ ფაქტს კულტურის სამინისტროც გამოეხმებოდა გაზეთ „კომუნისტის“ კომენტაზე. მეტი დაიწუნეს ამ განცხადების სტილიც. ჩვენც შეგვეძლო მიგვემართა იგივე ხერხისთვის, მაგრამ ეს არ ეცანიო საჭიროდ. შეცდომა შეიძლება ვიპოვოთ ნებისმიერ პუბლიკაციაში, „კომუნისტში“ გაკეთებულ ჩვენს განცხადებასთან დაკავშირებულ კრიტიკულ პასაჟებშიც, სხვათა შორის, ის ადამიანები, რომლებიც მოგვიწოდებენ ქართულ ენის დაცვისაკენ, პუბლიკაციებსა თუ ტელეგდაცვებში თვითონვე ხმარობენ არაქართულ სიტყვებს. უშვებუც შეცდომებს...

რა თქმა უნდა, ჩვენ ერთმანეთს უნდა მოვეუწოდოთ ქართული ენის სიწმინდისაკენ, მაგრამ ეს უნდა ხდებოდეს ტაქტით. ეთიკის ფარგლებში.

ის, ვინც ლიანა ისაკაძის სახელს ახსენებს, კეთილი ინებოს და ერთხელ მინც დაესწროს მის კონცერტს, ქალბატონი ლიანა ის პიროვნებაა, რომელიც გამოხატავს ჩვენი ერის ინტელექტუალურ, შემოქმედებით პოტენციალს. მასთან ლაპარაკი შეიძლება მხოლოდ მოკრძალებით, უღრმესი პატივისცემის გრძნობით.

მას კი ვინ იცის რა არ დააბრალებს. ამის ვაცხადებ სრული პასუხისმგებლობით. ამ საშავალით პიროვნების ზნეობა დააყენეს ექვს ქვეშ, როცა გაზეთ „თბილისის“ ფურცლებზე განაცხადეს, რომ „ხელოვნების სოფლის“ აგების საბაბით ქუჩაში ვაგდებთ ავადმყოფ ბავშვებს. ეს არ შეესაბამება სინამდვილეს. რასაც დამიდასტურებს ჟანმროტოლობის დაცვის მინისტრი ირაკლი მენაღარიშვილი.

ეს საკითხი შეისწავლეს საქანადო სამინისტროებმა, სპეციალისტებმა. მხოლოდ ამის შემდეგ აღდგარიით შეამდგომლობა მინისტრთა საბჭოს წინაშე.

არაინაა დაზღვეული შეცდომებისაგან. მაგრამ უნდა გვეყოს შეცდომების აღიარების, გამოსწორების ვაჟაკობა. აღეღების გარეშე. არ შემოძლია ამ საკითხზე ლაპარაკი. ამით გამოვხატავ მთელი შეგნებული საქართველოს აღეღებას. ჩვენი ხალხი შეწუხებულია ამ ფაქტით, სხვა ანალოგიური ფაქტებითაც. მხედველობაში მჭებს რ. სტურუსთან, ჯ. კახიძესთან ასევე ე. მარჯანიშვილთან დაკავშირებული პუბლიკაციები. ჩვენ არ დავუშვებთ შემოქმედებითი ინტელიგენციის შეურაცხყოფას.

რა არის საჭირო ჩვენი კულტურის წინსვლისათვის?

ბევრი რამ. პირველ რიგში კი ერთიანობა, მიმტვევებლობა ერთმანეთის მიმართ, თავდადებული შრომა, მაღალი მოქალაქეობრიობა, ქვემარტივი პროფესიონალიზმი... უამისოდ ვერ ავაშენებთ თავისუფალ, დამოუკიდებელ საქართველოს.

გამდლობთ საინტერესო საუბრისათვის.

ინტერვიუ ჩაიწერა მუსიკისმცოდნე
ვანანა ხვედელიძემ.

თბილისის სხვადასხვა ეროვნების მოსახლეობის თავისუფალი დრო და კულტურული ორიენტაცია

ნოდარ კერესელიძე

რას აკეთებენ თბილისის სხვადასხვა ეროვნების ადამიანები თავისუფალ დროს, როგორია მათი კულტურული ორიენტაციები? აი, ის ძირითადი კითხვა, რასაც ამ სტატიით შევცდებით ვუპასუხოთ. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ გასაგები მიზეზების გამო პრობლემების ამ უკიდვანო სფეროდან რამდენიმე კონკრეტული საკითხით შემოფარვლა მოგვიწევს; კერძოდ, თავისუფალი დროის ფართო სტრუქტურიდან შევგებით მხოლოდ იმ ნაწილს, რაც კულტურულ ცხოვრებას უკავშირდება.

წინამდებარე სტატიაში მოტანილი სოციოლოგიური ინფორმაცია კონკრეტულ-სოციოლოგიური კვლევით მიღებული მასალების ნაწილია და, ვფიქრობთ, ინტერესმოკლებული არ უნდა იყოს მკითხველისათვის სოციოლოგიური ინფორმაციის კონკრეტულობით, საკითხთან დაკავშირებულ თეორიულ მსჯელობებსაც არ შევგებით. ხოლო ფაქტების ინტერპრეტაცია და განსჯა მკითხველისათვის მივგინდვია.

სანამ კვლევის მონაცემებზე გადავიდოდეთ, მოკლედ გავეცნოთ მეთოდის საკითხებს. როგორც უკვე აღვნიშნეთ, სტატიაში მოტანილი ემპირიული მასალა ჩვენს მიერ ჩატარებული კონკრეტული სოციოლოგიური კვლევის შედეგებს ეფუძნება. კვლევამ მოიცვა ქ. თბილისის ყველა რაიონი, წარმოების ძირითადი დარგები, ძირითადი სოციალურ-ასაკობრივი ჯგუფები და ქალაქში მცხოვრები ყველა ძირითადი ეროვნებები. ბუნებრივია, ყველაზე მეტად ქართველ მოსახლეობაზე გავამახვილებთ ყურადღებას, კვლევის მონაცემები, როგორც სოციოლოგები ამბობენ, რეპრეზენტატულია, ე. ი. შეიძლება მისი განზოგადება თბილისის მთელ მოსახლეობაზე. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თბილისის მიხედვით კი მთელ საქართველოზე მსჯელობა არ შეიძლება.

ქ. თბილისის მოსახლეობის ეროვნული შემადგენლობა ასეთია (1979 წ. აღწერის მასალების მიხედვით):

- ქართველი 62,1%
- სომეხი 14,5%
- რუსი 12,3%
- ოსი 2,6%
- ქურთი 1,2%
- ბერძენი 1,5%
- ებრაელი 1,4%
- აზერბაიჯანელი 1,2%
- უკრაინელი 1,2%
- სხვა 1,0%

როგორც ამ მონაცემებიდან ჩანს, თბილისი მრავალეროვანი ქალაქია. შესაბამისად იგი მრავალკულტურულიცაა. განსხვავდება მოსახლეობის ყოფა და ცხოვრების წესი, და აქედან გამომდინარე — კულტურული ორიენტაციებიც.

ქართველი ეროვნების მოსახლეობას ჩვეულებრივ სამუშაო დღეს საშუალოდ რჩება 2.5 საათი თავისუფალი დრო. თავისუფალი დროის ამპლიტუდა მერყეობს 1-დან 6 საათამდე. საერთოდ არა აქვს თავისუფალი დრო 17%-ს. ამითგან 50% გათხოვილი ქალები არიან, 25% — გაუთხოვარი ქალები, 15% — უცოლო კაცები და 10% — ცოლიანი კაცები. ამ ციფრების ანალიზით იმ დასკვ-

ნის გამოტანა შეიძლება, რომ დიდი განსხვავებაა ქალისა და კაცის თავისუფალი დროის მოცულობას შორის (კაცებზე უსწრაფებლად) და ამის გამო გაცილებით ნაკლები საშუალება აქვთ ქალებს კულტურულ საქმიანობაში ჩაბმისათვის. ქართველი ქალისა და კაცის კულტურული განვითარების შესაძლებლობათა გათანაბრების საოჯახო საქმიანობაში მამაკაცის მონაწილეობის ამაღლებას უკავშირდება. ამ საკითხს კი ის გაგრძელება აქვს, რომ საოჯახო საქმიანობაში კაცის უფრო მეტად ჩაბმა მისი კულტურული განვითარების დონის დაქვეითებასთან არის დაკავშირებული. ასეთ შემთხვევაში რა სჯობს — სტატუს კვოს შენარჩუნება თუ ამგვარი დაქვეითება?

თავისუფალი დროის ყველაზე გავრცელებული მონაკვეთია 2 საათიანი თავისუფალი დრო. მოცალეობა ქალაქში ძირითადად იწყება 16-17 საათიდან და გრძელდება 24 საათამდე. ამ მონაკვეთში 21-22 საათებია ყველაზე ინტენსიური მოცალეობის პერიოდი.

თავისუფალი დროის ზოგადი სტრუქტურა დაახლოებით 20 საქმიანობას მოიცავს (ახალგაზრდებთან — 30-მდე). ესენია (დაღმავალი თანმიმდევრობით): წიგნი, კინო, ტელევიზორი, ამხანაგ-მეგობრებთან ურთიერთობა, სპორტი, თეატრი, მუსიკა, ოჯახური საქმიანობა, სეირნობა, სპორტული სანახაობები, პასიური დასვენება, სასოფლო-სამეურნეო საქმიანობა (სოფლად და ბალ-ბოსტანში სიარული), რადიო, სტუმრობა ნათესავებთან, ბუნებაში გასვლა, საზოგადოებრივი საქმიანობა, ვიდეო და სხვა. ნახევარი საათის თავისუფალი დროის მქონენი მხოლოდ წიგნის კითხვას და მუსიკის მოსმენას ანერჩებენ. 6 საათი და მეტი თავისუფალი დროის მქონე ჯგუფისთვისაა მხოლოდ დამახასიათებელი ექსკურსიებზე რეგულარული სიარული და ბუნებაში გასვლა, მხატვრული და ტექნიკური შემოქმედება, კოლექციონირება.

არაქართველი მოსახლეობის თავისუფალი დროის სტრუქტურა შედარებით მცირე დიაპაზონით ხასიათდება (საშუალოდ — ათამდე სახე). პირდაპირი კავშირია ცალკეული ეროვნების რიცხოვნობასა და თავისუფალი დროის სტრუქტურის დიაპაზონს შორის — რაც უფრო მეტია კონკრეტული ეროვ-

ნების მოსახლეობის რაოდენობა, მით უფრო მრავალფეროვანია მისი თავისუფალი დროის სტრუქტურა და პირიქით. თავისუფალი დრო, როგორც ადამიანთა ყოფის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორი, რაშიც ეროვნული თავისებურებებიც ისახება, ჩვენი მონაცემების მიხედვით თბილისში მცხოვრები ყველა ეროვნების მოსახლეობისათვის დამახასიათებელი ერთიანი მოდელის ჩამოყალიბების ტენდენციას აჩვენებს, რაშიც სულ უფრო ნაკლებმნიშვნელოვან როლს თამაშობს ეროვნული (იგულისხმება არაქართული მოსახლეობის) ფაქტორი. ამ მოდელს ჰქმნის ქართველი. სხვა ერები ამ მოდელისკენ სწრაფვის ტენდენციას ამჟღავნებენ.

ძირითადად თბილისის მხოლოდ ქართველი მოსახლეობაა დაკავშირებული მიწის სამუშაოებთან თავისუფალ დროს და ეს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ თვისებად შეიძლება ჩაითვალოს. ასევე, ძირითადად ქართველ მოსახლეობას აქვს ვიდეო.

ზოგადად კი იმისი თქმა შეიძლება, რომ თბილისის მოსახლეობის ყველა ეროვნების მცხოვრებთა თავისუფალი დროის სტრუქტურისა და შინაარსის ძირითადი ტენდენცია არის ისეთ საქმიანობათა უპირატესი ზრდა, რაც კულტურულ საქმიანობას, კულტურულ ზრდას და მის მოხმარებას ეძღვნება.

თავისუფალი დროის მოცულობის ძირითადი განმსაზღვრელი ფაქტორები სქესი და ოჯახში ბავშვის ყოლაა. ესეც ერთნაირად ყველა ეროვნებისთვის არის დამახასიათებელი, ხოლო თვითონ ეროვნების ფაქტორი არ არის მნიშვნელოვანი თავისუფალი დროის მოცულობის განსაზღვრაში; იგი უფრო მის სტრუქტურასა და შინაარსზე მოქმედებს. თავისუფალი დროის მოცულობაზე მოქმედი სხვა მნიშვნელოვანი ფაქტორია ქალაქში წარმოების რიტმის სისტემური დარღვევები. კულტურულ საქმიანობაზე უარყოფითად მოქმედებს აგრეთვე მუშაობის ცვლათა სისტემა და, განსაკუთრებით, სადღესასწაულო მუშაობა.

კულტურულ საქმიანობაზე უარყოფითად მოქმედებს ასევე მცირე მონაკვეთებისაგან შემდგარი თავისუფალი დრო. განსხვავებით ძირითადად ერთიანი თავისუფალი დრო-

ის მქონეთაგან. მცირე მონაკვეთიანი თავისუფალი დროის მქონენი მრავალმხრივ საქმიანობას ვერ ახერხებენ. მაგალითად, მნიშვნელოვანი და თეატრში სიარულს, ხოლო თუ განვაზოგადებთ — ისეთ საქმიანობას, რაც სახლს გარეთ ხდება, ასეთი ადამიანები უფრო „ინდივიდუალური მოხმარების“ კულტურული საქმიანობით იფარგლებიან.

თბილისის ქართველი მოსახლეობის თავისუფალი დროის სტრუქტურასა და შინაარსში შესამჩნევად ისახება აგრეთვე მიგრანტთა (ძირითადად რაიონებიდან ჩამოსულთა) უკვე ჩამოყალიბებული კულტურული ცხოვრების, ყოფითი ტრადიციები. ეს აიხსნება მათი დიდი ხვედრითი წილით (სხვა ერებთან შედარებით) და ტრადიციათა სიმტკიცით. აქ არ მოქმედებს უცხო კულტურული გარემოს დამორღვეველი როლი, რაც სხვა ერების წარმომადგენლებისთვის შესამჩნევია, სამაგიეროდ, ჩვენი დაკვირვებით, შედარებით ხანგრძლივად მიმდინარეობს ქართველი მიგრანტების სოციალურ-კულტურული ადაპტაციის პროცესი. რაოდენობრივი მაჩვენებლებით მნიშვნელოვანი განსხვავება არ არის მათსა და ადგილობრივი მოსახლეობის კულტურული ცხოვრების მასობრივ ფორმებს შორის (კინო, ტელევიზია, ესტრადა, წიგნის კითხვა და სხვა). მაგრამ განსხვავება უკვე დიდია ხარისხობრივ მაჩვენებლებში, ანუ რას უყურებენ, რას უსმენენ, რას კითხულობენ.

* * *

ახლა უფრო დაწვრილებით იმ ძირითად საქმიანობებზე, რასაც თბილისის მოსახლეობა უძღვნის თავისუფალ დროს.

ყველა ეროვნების მოსახლეობის კულტურული ცხოვრებაში პირველი ადგილი უჭირავს წიგნის კითხვას. მას ეთმობა თავისუფალი დროის ყველაზე დიდი ნაწილი. მხატვრულ ლიტერატურას რეგულარულად კითხულობს მოსახლეობის 70%. თუ ამ მონაცემებს სხვა ქვეყნების მონაცემებს შევადარებთ, ამგვარ სურათს მივიღებთ:

- ინგლისი 45%
 - საფრანგეთი 42%
 - გერ 34%
 - იტალია 21%
- ასე რომ, თუ ამ ქვეყნებს სხვა მხრივ ბევ-

რი რამით ჩამოვრჩებით, წიგნის კითხვით — ვუსწრებთ.

ყველაზე მეტს კითხულობენ მოსამსახურეები, შემდეგ — სტუდენტები, მოსწავლეები და მუშათა კლასის წარმომადგენლები; უფრო უმაღლესდამთავრებულები. რომელთაგან დიდი ნაწილი ქალებია. კაცების დიდი ნაწილი გონებრივი შრომის მუშაკებია. შრომითი საქმიანობის დაწყება მკვეთრად აქვეითებს მკითხველთა რაოდენობას. ამ დაქვეითების მიზეზებია თავისუფალი დროის დეფიციტი და ტელევიზორი.

ლიტერატურული ჟანრებიდან ყველაზე პოპულარულია ისტორიული, დეტექტიური და სათავგადასავლო ლიტერატურა. ყველაზე ნაკლებ პოპულარული — ხალხური პოეზია და ზღაპრები. საერთოდ პოეზიას რეგულარულად კითხულობს მკითხველთა 30%.

მკითხველებმა მიუთითეს თავიანთ საყვარელ ლიტერატურულ გმირებზე, რომელთაც დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს მათზე. მრავალფეროვანია ამ გმირთა გალერეა. თბილისის ყველა ძირითადი ეროვნების მოსახლეობამ 80-მდე ლიტერატურული გმირი დასახელა. ესენია ქართველ, რუს, საბჭოთა და უცხოელ ავტორთა ლიტერატურული გმირები დაწყებული შექსპირის ჰამლეტიდან დათუთაშხიამდე.

შეიძინევა საზოგადოებრივი ბიბლიოთეკებით სარგებლობის შემცირების ტენდენცია. ძირითადად იკითხება ის, რისი ყიდვის და ადვილად შოვნის საშუალებაა. მნიშვნელოვანი ფაქტორია აგრეთვე პირადი ბიბლიოთეკების ზრდა.

მხატვრული ლიტერატურა ქ. თბილისის მოსახლეობაში ძირითადად ორ ენაზე იკითხება — ქართულ და რუსულ ენებზე. მხოლოდ ქართულ ენაზე კითხულობს საერთო მკითხველთა 50%, მხოლოდ რუსულ ენაზე — 8%. ორივე ენებზე — 40%. ისინი, ვინც მშობლიურ ენად რუსულს აცხადებენ, მხატვრულ ლიტერატურას მხოლოდ რუსულად კითხულობენ. ისინი, ვინც მშობლიურ ენად ქართულ-რუსულს აცხადებენ, ძირითადად რუსულად კითხულობენ. როგორც ვხედავთ, მხატვრული ლიტერატურა ყველაზე მეტად არის დაკავშირებული მშობლიურ ენასთან.

ყველა კულტურული საქმიანობიდან, რაც კი ენასთანაა დაკავშირებული, ტელევიზორი ქართველი მაყურებლისათვის, შეიძლება ყველაზე მეტად ირეზონანსო. მხოლოდ ქართულად უსმენს ტელეგადამცემებს მაყურებელთა 18%. მხოლოდ რუსულად — 3,5%. ხოლო ქართულ-რუსულ ენებზე — 78%. ტელეგადამცემებს უსმენენ აგრეთვე სომხურ, აზერბაიჯანულ და უცხო ენებზე.

მოსახლეობის თავისუფალი დროის სტრუქტურაში მეორე ადგილზეა ფილმების ყურება (კინოში სიარული და ტელევიზიის საშუალებით). 20 წლის ასაკიდან ნელ-ნელა ეცემა კინოში მოსიარულეთა რაოდენობა. ქალაქის საყვარელი კინოთეატრია „რუსთაველი“. მართალია, ქალაქის ყველა რაიონში არის კინოთეატრები, დღეს იქმნება აგრეთვე მიკროკულტურული ცენტრები, მაგრამ კინოთეატრი „რუსთაველი“ ქალაქის ყველა რაიონის მოსახლეობისათვის ინარჩუნებს დიდი მიზიდულობის ძალას. ყველა სხვა კინოთეატრში სიარულის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი ფაქტორი ტერიტორიული სიახლოვეა. აქვე აღვნიშნავთ, რომ რუსთაველის სახელობის თეატრისკენ ლტოლვის მიზეზი არა მხოლოდ მისი მსახიობები, რეჟისორები და სპექტაკლებია, არამედ თეატრის შენობაც და გეოგრაფიული ადგილმდებარეობა — რუსთაველის პროსპექტი. ქალაქში მოქმედებს ერთი კულტურული ცენტრის ფაქტორი.

ქალაქის კულტურულ-საანახობითი დაწესებულებების გეოგრაფიულ განლაგებაში აშკარა დისპროპორციაა. ისევე როგორც ჩამოყალიბდა ქალაქის განსხვავებული სოციალური სტატუსის საცხოვრებელი რაიონები, ასევე შესამჩნევია პრივილეგირებული და „დაზარალებული“ რაიონები კულტურულ-საანახობითი ობიექტების განლაგების მხრივ. სახლიდან კულტურულ დაწესებულებამდე გზაში დაზარალებული დრო პირდაპირპროპორციულად იზრდება ქალაქის ზრდასთან ერთად.

თავისუფალი დროის სტრუქტურაში მესამე ადგილზე აღმოჩნდა ტელევიზორის ყურება. რუს მოსახლეობაში — სოციალურ საქმიანობა. ისინი უფრო მეტ დროს უთმობენ სეირნობას, ქალაქგარეთ გასვლას, ძილს, მაგი-

დის თამაშობებს და სხვ. ნაკლებად დადიან სტუმრად, სპორტულ სანახაობებზე, საბალ-ბოსტენ ნაკვეთზე ფიზიკურად სამუშაოდ, ნაკლებად უყურებენ ვიდვოს.

საერთოდ, ერთნაირად დამახასიათებელია ყველა ეროვნებებში დროის დეფიციტი. მათი თავისუფალი დროის, როგორც ყოფის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი კომპონენტის მსგავსება გვაფიქრებინებს, რომ ეროვნულ ყოფაში განსხვავებებიც ნაკლებ მნიშვნელოვანი ხდება, ანუ საერთო უფრო ბევრია, ვიდრე განსხვავებული.

* * *

ქალაქის ქართველ მოსახლეობაში გაზეთებიდან ყველაზე გავრცელებულია „კომუნისტი“, „თბილისი“, „ახალგაზრდა ივერიელი“, „იზვესტია“, „პრავდა“, „სოვეტსკი სპორტი“, „კომსოპოლსკია პრავდა“. ეს გაზეთები შეიძლება ჩავთვალოთ ძირითად გაზეთებად, რასაც თბილისის ქართველი მოსახლეობა კითხულობს. სულ რეგულარულად იკითხება ოცდაათამდე დასახელების გაზეთი. ამათგან 68% ქართულენოვანია და 32% — რუსულენოვანი.

ჩვენი მონაცემების მიხედვით გაზეთებზე ფართო სპექტრით არის წარმოდგენილი ყურნალები, რომელთაც ქ. თბილისის მოსახლეობა კითხულობს. მაგალითად, ქართველი მოსახლეობა კითხულობს 85 დასახელების ყურნალებს. მათ შორის 18 ქართულენოვანია. ყველაზე მეტად იკითხება „ცისკარი“. შემდეგ, დაახლოებით თანაბრად — „ნიანგი“ და „მნათობი“ („ნიანგი“ ქალთა შორის ნაკლებად პოპულარულია). შემდეგ მოდის „საქართველოს ქალი“, „დროშა“, „საუბნე“, „მეცნიერება და ტექნიკა“, „ხელოვნება“, „პირიმზე“, „ახალი ფილმები“, „საქართველოს ბუნება“ და სხვ.

რუსი ეროვნების მოსახლეობაში საერთოდ არ იკითხება ქართულენოვანი ყურნალები; არც მათ შორის ვინც მშობლიური ენის გარდა ქართულსაც ფლობს. განსხვავებით წიგნისა და ყურნალ-გაზეთების კითხვისა, ქალაქის არაქართველენოვანი მოსახლეობა საქართველოს ტელევიზიის ქართულენოვან გადაცემებსაც უყურებს.

რუსი მოსახლეობის 99% წიგნებს კითხულობს მშობლიურ ენაზე;

სომეხი მოსახლეობა: 50% — მშობლიურ ენაზე, 35% — ქართულ ენაზე, 15% რუსულ ენაზე;

აზერბაიჯანელები: 58% — რუსულ ენაზე, 38% — აზერბაიჯანულ ენაზე, 3% — ქართულ ენაზე;

ოსი ეროვნების მოსახლეობა კითხულობს ქართულ-რუსულ და ოსურ ენაზე; ბერძენი ეროვნების მოსახლეობა — რუსულ, ბერძნულ, თურქულ და ქართულ ენაზე;

ებრაელი მოსახლეობა — რუსულ, რუსულ-ქართულ და ქართულ ენაზე;

ქურთი მოსახლეობა — რუსულ, ქართულ, ქურთულ და სომხურ ენაზე.

* * *

დასვენების დღეებში, ჩვეულებრივი სამუშაო დღისაგან განსხვავებით, იზრდება ოჯახურ საქმიანობებზე დახარჯული დრო. იზრდება კინოში და ამხანაგ-მეგობრებთან მოსიარულეთა რაოდენობა, სოფლად სიარული და სასოფლო-სამეურნეო სამუშაოები, რადგან ქალაქის მოსახლეობის დიდი ნაწილი (განსაკუთრებით მუშათა კლასის წარმომადგენლები) ფესვებით სოფელთან არის დაკავშირებული. დასვენების დღეებში აქტიურდება სპორტული საქმიანობა.

დამახასიათებელ მოვლენად იქცა თავისუფალ დროს სხვადასხვა საქმიანობის შეთავსება. მაგალითად, რადიოგადაცემათა მოსმენა და საოჯახო საქმიანობა. ვრცელდება საოჯახო საქმიანობის შეთავსება ტელეგადაცემების ყურებასთან.

თავისუფალი დროის გატარება და კულტურული აქტივობა ჩვეულებრივ ორი გავრცელებული ფორმით ხდება; ჭკუფში და ინდივიდუალურად. ჭკუფში, რომლის წევრებიც თავისუფალ დროს ერთად ატარებენ, ხშირად შეიძლება ფორმალური ან არაფორმალური ჭკუფის წევრები იყვნენ. ჭკუფის წევრები ურთიერთგავლენას ახდენენ ერთმანეთზე როგორც საერთოდ თავისუფალი დროის გატარების წესზე, ასევე კულტურულ ცხოვრებაზეც. ამ ჭკუფებში საუბრობენ, მაგალითად, ნანახი ფილმის, წაკითხული წიგნის, მოსმენილი მუსიკის შესახებ და ა. შ. ამგვარი საუბრები ყველაზე ხშირი სწორედ ამხანაგ-მეგობრების წრეშია. შეფასებები, რო-

გორც წესი, ჩვეულებრივად აღიარებული ღირებულებების სისტემიდან გამომდინარეობს.

უშუალო, პირდაპირი კავშირია პიროვნების კულტურულ ღირებულებებსა და თავისუფალი დროის გამოყენების ხასიათს შორის. თავისუფალ დროს ხდება ანტისოციალურ მოვლენათა დიდი ნაწილი.

როგორც მოპოვებული მასალებიდან ჩანს, თავისუფალი დროის გატარება ძირითადად ტექნიკური პროგრესის მიღწევებითაა განპირობებული. ტექნიკური საშუალებებია სწორედ კულტურის სხვადასხვა სფეროსთან ძირითადი კავშირის საფუძველი.

ტექნიკურმა საშუალებებმა გამოიწვია თავისუფალი დროის სტრუქტურის სრული დეფორმაცია. აქ განსაკუთრებულ როლს თამაშობს ტელევიზორი, რამაც შეასუსტა ან სრულიად გამოდევნა თავისუფალი დროის გატარების ბევრი ტრადიციული სახეობა (სეირნობა, პიროვნული კონტაქტები არაფორმალურ დონეზე, წიგნის კითხვა და სხვ.). იგი იქცა „მეორე გზად“ პიროვნების მხატვრულ ლიტერატურასთან, თეატრთან და სხვა სახეობებთან დამოკიდებულებებში, როდესაც პიროვნება არა ჩვეულებრივი გზით, არამედ ტელევიზიის საშუალებით (იგულისხმება ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზება, ტელედადგმები და სხვა) ეცნობა მათ.

სამაგიეროდ, თავისუფალ დროს ზოგიერთი ტრადიციული საქმიანობის გაქრობის ან შესუსტების დღევანდელ პროცესში უფრო მეტი ახალი სტრუქტურული ელემენტები ჩნდება. ყოფაში ტექნიკური პროგრესის მიღწევების ფართოდ შეჭრის და ზემოქმედების შედეგად შეიძლება ვთქვათ, რომ დღევანდელი თბილისის კულტურული ცხოვრება, თავისუფალი დროის გატარების ხასიათი, კულტურული მობილობა და ზრდა ისე განსხვავდება აქამდე არსებულისაგან, როგორც ერთი საზოგადოებრივი წყობილება მეორისაგან.

სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესი, როგორც სოციალური ფაქტორი თბილისის კულტურულ ცხოვრებაში, ჩვენი აზრით, მეორე მსოფლიო ომის შემდგომი პერიოდის მოვლენაა და განსაკუთრებით იჩინა თავი 60-იან წლებში. ახლანდელი თაობა კი ის

თაობაა, რომლისთვისაც ტექნიკური პროგრესის ყოველდღიურ ცხოვრებაში შემოჭრის ფაქტორი ორგანული და ბუნებრივი ფაქტორებისაა. ამ ფაქტორის ძალის მოკრების პერიოდი და ახლა უკვე მის მძლავრ სოციალურ მოვლენად ქცევის მოწმენი ვართ.

განვითარების ტემპის მიხედვით გამოირჩევა აუდიოვიზუალური საშუალებები, განსაკუთრებით ვიდეო. ვიდეოს სახით მწვენი შუკი მრავალ დისავლურ მასობრივ კულტურას. ის შედეგები, რაც ამგვარ პროცესს მოჰყვება სხვაგან, გვაფრთხილებს, რომ შემზადებული შევხედეთ ამ პროცესს. თუ არ გვინდა, იდეოლოგიურად კოლონიურ ქვეყნად ვიქცეთ. ადვილი არ არის ეროვნულისა და კოსმოპოლიტურის კონკურენცია იმ საშუალებებით, რაც დღეს გავაჩნია. გარდუვალ პროცესად მიგვაჩნია კულტურათა ინტერნაციონალიზაციის პროცესის გაძლიერება. ეს პროცესი თავისი მნიშვნელობით ყოველგვარად აღრინდელ კულტურულ პროცესებზე მძლავრი და ფართოა.

ადამიანთა კულტურულ მოღვაწეობაში ორი პროცესის — კულტურულ ღირებულებათა შექმნაში მონაწილეობისა და ათვისება-მომხმარების — თვითდინებაზე მიშვება შეიძლება სარისკო აღმოჩნდეს ეროვნული კულტურის შემდგომი განვითარებისათვის, რამეთუ ექსტენსიური შემოქმედიდან ინტენსიურ მომხმარებლად გადაქცევის ყოველგვარი სოციალურ-კულტურული საფუძველი შექმნილი. თავისუფალი შრომის პროცესში შექმნილი ხალხური მუსიკის მარგალიტების ანალოგები ვერა და ვერ იქმნება კოლმეურნიკობებსა და ფაბრიკა-ქარხნებში შრომის პროცესში.

თბილისი თავისი მრავალეროვნანი მოსახლეობით და ასევე მრავალეროვნანი შრომითი კოლექტივებით შესაბამის გავლენას ახდენს თავისი მოქალაქეების კულტურულ ცხოვრებაზე. აქ თანაარსებობენ „ლოკალური“, „მასობრივი“, ინტერნაციონალური და ეროვნული კულტურები. კულტურათა ამ მრავალსახეობასთან კონტაქტში ყალიბდება როგორც პიროვნების მიკროკულტურული გარემო, ასევე ცალკეული ეროვნული კულტურები, ინტერნაციონალური კულტურა.

რენესანსის პრობლემისათვის ქართულ ხელოვნებაში

ლელია ხუსანიძე

შუა საუკუნეების ქართული კულტურის ისტორიაში პერიოდი XII საუკუნიდან ვიდრე XIII საუკუნის შუაწლებამდე სრულიად განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს. ეს არის განვითარების ახალი ეტაპი, რომელსაც რუსთაველის ეპოქის კულტურას უწოდებენ და რომელიც საქართველოს პოლიტიკური, ეკონომიკური, იდეოლოგიური აღზევების, ქართული ფეოდალური საზოგადოების მაღალი ინტერესებისა და მოთხოვნების გამოხატულებაა. არაა გასაკვირი, რომ სწორედ ამ ეპოქამ შექმნა რუსთაველი, ნათელი ჰუმანისტური იდეალების პოეტი, რუსთაველმა და მისმა „ვეფხისტყაოსანმა“ მისცა საფუძველი გამოჩენილ ქართველ მეცნიერს შალვა ნუცუბიძეს სიტყვა ჩამოეგდო ქართულ რენესანსზე, ხოლო შემდეგ წამოეყენებინა საინტერესო თეორია აღმოსავლური აღორძინების შესახებ, რომელსაც ფართო გამოხმაურება მოჰყვა.¹ აღმოსავლური ქვეყნების რენესანსის პრობლემამ არა ერთი მეცნიერ-სპეციალისტი გაიტაცა. სხვადასხვა ხალხს, უძველესი, დიდად დაწინაურებული და უწყვეტად ევოლუციური ცივილიზაციით (ჩინეთი, ინდოეთი, შუა აზია, კავკასია), აქვს თავისი განსაკუთრებულად გამორჩეული, მაღალგანვითარებული პერიოდები; განიხილავენ რა საზოგადოებრივი აზრის, კულტურისა და ლიტერატურის მოვლენებს ასეთ ეტაპზე, როგორც ისტორიული პროცესის ერთ-ერთ რგოლს, რიგი მკვლევარებისა უფარდებს მათ დასავლეთეუროპული რენესანსის კარგად ცნობილ ეპოქას. ასე გაჩნდა ცნებები — „ჩინური რენესანსი“, „სომხური რენესანსი“ და სხვა.²

დასავლეთეუროპულის მსგავსი „რენესანსული“ მოვლენების საკითხი ქართულ სახელოვნებათმცოდნეო ლიტერატურაშიც დაისვა. პირველად ასეთი პრობლემა გიორგი ჩუბინაშვილმა წამოაყენა ძველი ქართული ფერწერის შესწავლის ადრინდელ ეტაპზე.³ და თუ შემდგომში, ჩუბინაშვილის მიმდევრები თავის გამოკვლევებში დიდი სიფრთხილით ეხებოდნენ ამ საკითხს, ოთარ ფირალიშვილის ნაშრომში, რომელიც მან ყინცივის მოხატულობას მიუძღვნა. საკმაოდ სწორხაზოვანადაა გადაწყვეტილი ეს პრობლემა.⁴

ცალკეული მოვლენები, რომლებიც ასოციაციებს იწვევს რენესანსულ ეპოქასთან, მართლაც თავს იჩენს XII-XIII საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში. მაგრამ მათ არ მოჰყოლია ის რადიკალურად ახალი მხატვრული გარდაქმნები, რომელიც აღორძინების

ბული პერიოდები; განიხილავენ რა საზოგადოებრივი აზრის, კულტურისა და ლიტერატურის მოვლენებს ასეთ ეტაპზე, როგორც ისტორიული პროცესის ერთ-ერთ რგოლს, რიგი მკვლევარებისა უფარდებს მათ დასავლეთეუროპული რენესანსის კარგად ცნობილ ეპოქას. ასე გაჩნდა ცნებები — „ჩინური რენესანსი“, „სომხური რენესანსი“ და სხვა.²



თამარ მეფის პორტრეტი
ვაძიის მონასტერში

„რეალისტურმა“ სტილმა მოიტანა. საერო აზროვნების განსაკუთრებულმა აქტივობამ ბიძგი მისცა XII-XIII საუკუნეების საქართველოში, და უჭინარესად, ქართულ ლიტერატურასა და პოეზიაში. რენესანსული მსოფლშეგრძნების გაღვივებას. ეს პროცესი, კერძოდ კი, საერო საწყისის გაძლიერება ამ დროის ქართულ ხელოვნებაშიც შეინიშნება. შემონახული გვაქვს წერილობითი ცნობები, რომელთა თანახმად, ვაძიის სამეფო თუ სხვა გამოკვებადი დარბაზები მდიდრულად იყო შემკული, ხოლო გიორგი III-ის სასახლის კედლები (თბილისში) მონასტრული ყოფილა მისი ძვედამოსილი ლაშქრობების ამსახველი ბატალური სცენებით.⁵ მაშასადამე, ირკვევა, რომ XII საუკუნის საქართველოში არსებობდა საერო კვლის მხატვრობა. რაც შეეხება ქართულ საეკლესიო ფერწერას, აქ საერო ელემენტი გამოვლი-

ნდა, პირველ ყოვლისა, საერო პირთა გამოსახულებებში. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ამ მხრივ თამარ მეფის პორტრეტი, წარმოდგენილი ვაძიის, ბეთანიის, ყინციისა და ბერთუბნის ეკლესიათა კედლებზე.⁶ ერთი და იმავე საერო პირის ასეთი მრავალგზისი გამოსახვა, ძალზე იშვიათი ფაქტი ქართულ მხატვრობაში, აგრეთვე სხვადასხვა ტაძრებში და სხვადასხვა ოსტატთა მიერ შესრულებული თამარის სახის ნაკვეთების გარკვეული მსგავსება — კონკრეტული პიროვნებისადმი განსაკუთრებულ ინტერესზე მიგვიბრუნებს, უთუოდ, და მაინც, ყველა ეს გამოსახულება პირობითი სქემის ფარგლებში რჩება, ყოველი მათგანი სამეფო პორტრეტის განყენებული ხატია და არა „ადამიანური სულიერებით“ გამთბარი „რეალური ინდივიდი“. პირობითთა ფიგურის სხვა პერსონაჟებთან კავშირიც, ამ გამოსახულებათა სამეფოთხედად შემობრუნება და გარკვეული რიტმით წარმოდგენა, რაც „მსგელობის“ პროცესის ილუზიის ქმნის, გაიანე აღიბეგაშვილის თქმით, იძლევა საფუძველს (რომელიც, მართალია, არ განვითარდა) შემდგომში ფიგურათა უფრო გაღრმავებულ ურთიერთკავშირის გამოვლენისათვის,⁷ ეს ფაქტი, რომელიც, თუმცა კი უმნიშვნელოდ, მაგრამ უდავოდ განასხვავებს აღნიშნულ კომპოზიციებს ბიზანტიური ანალოგებისგან, მაინც ვერ უახლოვდება რენესანსულ გაგებას. ამ კომპოზიციებში რიტმული ურთიერთქმედება ემყარება არა იმდენად ფიგურათა შორის კავშირს, რამდენადაც სიბრტყის ზედაპირის ზოგად დეკორატიულ ორგანიზაციას, ფიგურათა სამეფოთხედად შემობრუნება კი ითვალისწინებს მხოლოდ გარეგულ, ფორმალურ კავშირს, რომლის დროსაც ერთ პროცესში ჩართული ფიგურები არ არის შეკრული ერთ მთლიან ბუნებრივ ჯგუფად. მათი მზერაც არ არის კონცენტრირებული — არ არის მიმართული უშუალოდ იმ ობიექტისკენ, რომლის წინაშეც ისი-

ნი წარსდგებიან ვედრებით. ეს არის ტიპური გამოსახულება, დამახასიათებელი შუა ბიზანტიური პერიოდისათვის. რენესანსულ კომპოზიციებში „მსგელოზის“ პროკისი, ფიგურებს შორის კავშირი სხვა პრინციპზეა დამყარებული — აქ მოძრაობა უფრო თავისუფალი და შეუბოჰავია, იგი ბუნებრივად ვითარდება, მიმართული როგორც სიღრმეში, ისე კედლის სიბრტყის პარალელურად, ხოლო ფიგურების ურთიერთქმედება უფრო ორგანული და უფრო აქტიურია.

ნივთიერი მასალის უქონლობის გამო ჩვენთვის ძნელია ახლა ვიმსჯელოთ ამ ეპოქის ქართულ საერო მხატვრობაზე, მაგრამ ფაქტია, რომ საერო ელემენტის გაძლიერებას, არსებითად, არავითარი გავლენა არ მოუხდენია XII-XIII საუკუნეების ქართული საეკლესიო ფერწერის ხასიათზე, მაშინ, როცა დასავლეთ ევროპის რენესანსული ხელოვნება — საეროც და საეკლესიოც, ერთიანად გამსჭვალულია საერო სულისკვეთებით. სიენის სკოლისა და მისი საუკეთესო წარმომადგენლის, სიმონე მარტინის, ხელოვნებაც კი, ჯერ კიდევ გარდამავალი პერიოდისა, მისი შემოქმედების სწორედ მკაფიოდ გამოხატული საერო ხასიათის გამო, პეტრარკას პოეზიასთან ასე მახლობელი თავისი სულისკვეთებით, მიჩნეულია როგორც აღორძინების ხელოვნებისკენ მიმართული ახალი ეტაპი, სიენის სკოლას უკავშირებს შალვა ამირანაშვილი ყინცივის მოხატულობას, სადაც, მისი აზრით, წინასწარ იგრძნობა თითქოს ამ ფერწერის მიღწევები,⁸ ყინცივის გამოსახულებები, თავისი დეკორატიული გამომსახველობითობით, ელევანტური ხაზითა და ნატიფი სილუეტით, შესაძლოა, მართლაც ეხმიანება სიენური სკოლის პოეტურ სახეებს, მაგრამ მთლიანად ეს გამოსახულებები სულ სხვა მსოფლშეგრძნებასა და მორჩილებული, ავილოთ, მაგალითად, ყინცივის ცნობილი ანგელოზი. ტრადიციული იკონოგრა-

ფიული სქემა (ანგელოზი უფლისა/ფლავთან) აქ თითქოს გაცოცხლებულია. ფიგურის მეტყველი პლასტიკულობა, გადმოცემული სახის ნაზი შეხვე-
თა და სხეულის განზოგადებული ფორმებით, შეწყობილია მოცულობაზე რბილად მორგებულ დეკორატიულად გადმოფენილ სამოსის ნაკეცებთან, რომელიც აღნიშნულია დინამიურად მისწრაფებული გამჭვირვალე თეთრი შტრიხებით. ანგელოზის რთული მოძრაობა, სხეულის სხვადასხვა ნაწილებისა და ენსტების მიმართულებათა დაპირისპირებაზე აგებული, შედარებით თავისუფლადაა გადმოცემული. და მაინც ფიგურა, მთლიანად, ფონის სიბრტყესაა მიჯაჭვული კვლავინდებურად. ცისფერის ფერადოვნებაც კი, თუმცა-ღა ასოციაციას იწვევს ბუნებრივ ფერთან, არსებითად შუა საუკუნეების ჩვეულებრივი განყენებული ფონის ფუნქციას ასრულებს, რაც გამორიცხავს სურათში „რეალური“ გარემოს შემოჭრას.

ნიშანდობლივია წინასწარმეტყველის გამოსახულება „ჯოჯოხეთის წარმოტყუენვის“ კომპოზიციიდან. მისი სახის „ამოძრავებული“ პლასტიკა, ოვალის დინამიური ხაზი, მკვეთრად გამოზიდული ყვრიმალის ძვლები, შეტეხილი წარბები, ფორმათა რბილი დამუშავება, პირისახის თბილი ოქრის-ფეროვანი ტონი (მასში ჩავლესილი ზეთისხილის ფერის საღებავებით), თმისა და წვერის რბილი ფაქტურა ქმნის თითქოს უფრო „ცოცხალ“ ხატს და მას თითქოს რაღაც „აღამიანურ“ სიტბოს მატებს. ამ ფიგურასთან შედარებით უფრო აღრინდელი გამოსახულებები, კტიტორებისაც კი, მაგალითად, ზემო კრიხიდან, მკვეთრად ინდივიდუალური, აშკარად გამოხატული ადგილობრივი ტიპის ნიშნებით, უფრო მკაცრი და უფრო განყენებული ჩანს, მიუხედავად იმისა, რომ კრიხის პორტრეტები, მათი მზერა, გაიანე ალიბეგაშვილის სამართლიანი შენიშვნით, აქტიურ ზემოქმედებას ახდენს მაყურე-



ყინცვის ანგლოზი

ბელზე.⁹ ყინცვის წინასწარმეტყველი კი დრამატული განცდით გამოირჩევა. აქ ჩნდება უკვე სხვაგვარი ხარისხი იმ ემოციური ზემოქმედებისა, რომელიც საერთოდ დამახასიათებელია ქართული გამოსახულებებისათვის. მაგრამ ყინცვის გამოსახულებას, მიუხედავად მთელი თავისი მაქსიმალური გამოსახველობითობისა, არა აქვს სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ის დამაჯერებლობა, რომლითაც აღბეჭდილია რენესანსული სახეები; იგი უფრო მეტად გოთური სკულპტურის ნიმუშებს გვაგონებს.

რამდენადმე დაშორებული ჩანს ჩვეულებრივი იკონოგრაფიული ტრაფარეტისგან მაცხოვრის გამოსახულება XII-XIII საუკუნეების ფერწერულ ხატზე სვანეთიდან. იგი აღნიშნულია თითქოს შედარებით მეტი „ინდივიდუალურობით“ — სახის ფართო ოვალი. დაშორიშორებული თვალები, თბილი, გასხვიოსნებული ტონის გუგები, ამგვარივე თმა და წვერი, ცხვირი — არა სავანებოდ გამონახული, ფერადოვანი ტონების ძლივს შესამჩნევი გადასვლები, რომელიც კანის ოქ-

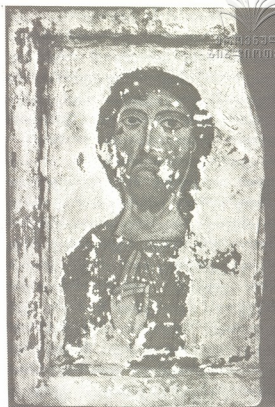
როსფეროვან „მთროლოვარ“ ზედაპირს ქმნის. არის ამ გამოსახულებაში რაღაც გარკვეული შეუბოძავი თანსუფლება და მომხიბლავი უბრალოება. მაგრამ არა გვაქვს აქ ის „მატერიალური“ პლასტიკური გამომსახველობითობა, მხატვრული სახის ის „გამიწვიერება“, რომელიც მოწყვეტდა მას შუასაუკუნეობრივი პირობითი სიმბოლიკის ფარგლებს.

არ ეწერა ჩვენში „რენესანსული“ განვითარება არც სივრცობრივ ამოცანებს, რომლისადმი ინტერესი აშკარად გაძლიერდა XII-XIII საუკუნეების ქართულ ხელოვნებაში, გვაქვს, მართალია, ხაზოვანი პერსპექტივის გამოყენების ცალკეული, ძალზე იშვიათი შემთხვევები. მაგრამ არც აქ მოხერხდა მათი „რენესანსული“ გადაწყვეტა. ასე, მაგალითად, ბერთუნის სცენაში — „ანას ხარება“, წყაროს ქვედა ნაწილი ხაზოვანი პერსპექტივის კანონებითაა გამოსახული, მაგრამ იგი მის ზედა ნაწილთან კი არაა შეთანხმებული, არამედ სიბრტყის პარალელურად აღიქმის. და, მიუხედავად იმისა, რომ ეს ნაგებობა, გადომდინარე წყლის ნაკადით, წააგავს ნამდივლ წყაროს, იგი მაინც შუასაუკუნეობრივი პირობითობის ნიმუშად რჩება. ქართული ხელოვნების ტექნიკური შესაძლებლობებით ისეთ შეზღუდულ დარგშიც კი, როგორც ტიხრული მინაქარია, გვხვდება სივრცობრივი გადაწყვეტის ელემენტები, XII-XIII საუკუნეების მინაქრულ ფირფიტაზე, „ლაზარეს აღდგინების“ სცენით, კომპოზიცია მრავალპლანიანია და დიაგონალურად აგებული, ხოლო ეკლესიათა გუმბათები, გუმბათის ყელის მორკალებრივი ხაზით, რომელიც მის მოცულობას გამოჰყოფს, ერთი მეორის უკანა წარმოდგენილი, ე. ი. პერსპექტივის გათვალისწინებით. ამავე სერიის კომპოზიციაშიც („მირქმის“ გამოსახულებით) შეინიშნება სივრცითი ელემენტი: გარედან დანახული ინტერიერის ნაწილი — ზურმუხტოვანი სვეტი გამო-

ყოფილი შენობის მალის მუქი-ლურჯი ტონის ფონზე, თაღის ნაწილით, რომლის სისქე ყვითელი მინანქრითაა გადმოცემული, ანდა მოცულობითი სვეტისთავი. მაგრამ ამ კომპოზიციათა საერთო სიბრტყობრივი განშლა ქმნის რენესანსულისგან სრულიად განსხვავებულ სივრცითს აღქმას.

„მირკმის“ ზემონახსენებ მინანქროვან კომპოზიციაში ყურადღებას იქცევს ერთი, თითქოს უმნიშვნელო. მაგრამ ძალზე საინტერესო დეტალი. ეს არის ღმრთისმშობლის ფენსაცემელი ამოჭრილი ცხვირით, რაც სრულიად უჩვეულოა შუა საუკუნეების ხელოვნებაში და ამავე დროს დამაბასიათებელი სწორედ რენესანსული გამოსახულებებისათვის, რა თქმა უნდა, ასეთი უმნიშვნელო დეტალი არ ცვლის გამოსახულების საერთო ხასიათს, იგი დადგენილი ნორმებისგან მხოლოდ ერთგვარ გადახვევაზე მიგვანიშნებს.

იგივე პრობლემები წამოიჭრება ადამიანისა და მისი მომცველი გარემოს ურთიერთდამოკიდებულების განხილვისას. ბერთუნის მონახტულობის სცენებში, კერძოდ, „ანას ხარებისა“ ანდა „იოაკიმეს ხარების“ კომპოზიციებში, ისახება მათი ახლებური გადაწყვეტის ტენდენცია. ასე, მაგალითად, იოაკიმე გამოსახულია თეთრად გადათოვლილი მთების ფონზე, ფოთლოვანი ბროწეულის ხეებით. იქნებ მეტიმეტი იყოს ვიფიქროთ, რომ აქ ზამთრის პეიზაჟია გადმოცემული, ოსტატის უშუალო დაკვირვების შედეგი, როგორც გიორგი ჩუბინაშვილი შენიშნავს. მაგრამ, იოაკიმე რომ უფრო „რეალურ გარემოშია“ მოქცეული, ეს ფაქტია. განსაკუთრებით თვალსაჩინო, როცა ამ კომპოზიციას ამავე დროს ტიმოთესუნის მონახტულობის ანალოგიურ სცენას ვადარებთ. იქ გარემო, სადაც იოაკიმეა წარმოდგენილი, პირობითადაა გადაწყვეტილი და აღნიშნულია დეკორატიულად გადმოცემული, ტოტებისგან დაწნული ჩარდახით. მაგრამ არც ბერთუნის კომპოზიციები ტოვებს რეალური პეიზაჟის განცდას — სცენათა მონაცრისფრო ფონი ხაზს უსვამს ფიგურების კავშირს კედლის სიბრტყესთან და, მთებზე და ხეებთან ერთად, აღიქმება როგორც ჩვეულებრივი შუასაუკუნეებრივი ფონი. ბერთუნის მონახტულობა, და განსაკუთრებით მისი ზოგიერთი სცენა, რომელთაც სხვა ნიმუშებთან შედარებით უფრო შევყავართ ადამიანური გრძობების სამყაროში, შესაძლოა აღძრავდეს „რენესანსული“ რიგის გარკვეულ ასოციაციებს. ასე, მაგალითად, კომპოზიციის „მეტყველი ლაკონურობითა და განცდილული სიღრმით“ ბერთუნის „იოაკიმეს ხარების“ სცენას გიორგი ჩუბინაშვილი ჯოტოს კომპოზიციების რიგში აყენებს: ფიქრებში წასული იოაკიმე, რომელსაც ანგელოზის ხმა ჩამოესმა, „შემობრუნებულია და თავი ზემოთ აქვს აწეული: მხატვარმა აქ სწორედ ეს მომენტი გამოსახა, სადაც იოაკიმე მხოლოდ ხელების მოძრაობითა და თავის პოზიციითაა ნაჩვენები, რომ იგი გამოერკვა მძიმე ფიქრებიდან, მისი



მაცხოვრის გამოსახულება სენანოს ხატზე

პრობლემები ტოვებს რეალური პეიზაჟის განცდას — სცენათა მონაცრისფრო ფონი ხაზს უსვამს ფიგურების კავშირს კედლის სიბრტყესთან და, მთებზე და ხეებთან ერთად, აღიქმება როგორც ჩვეულებრივი შუასაუკუნეებრივი ფონი. ბერთუნის მონახტულობა, და განსაკუთრებით მისი ზოგიერთი სცენა, რომელთაც სხვა ნიმუშებთან შედარებით უფრო შევყავართ ადამიანური გრძობების სამყაროში, შესაძლოა აღძრავდეს „რენესანსული“ რიგის გარკვეულ ასოციაციებს. ასე, მაგალითად, კომპოზიციის „მეტყველი ლაკონურობითა და განცდილული სიღრმით“ ბერთუნის „იოაკიმეს ხარების“ სცენას გიორგი ჩუბინაშვილი ჯოტოს კომპოზიციების რიგში აყენებს: ფიქრებში წასული იოაკიმე, რომელსაც ანგელოზის ხმა ჩამოესმა, „შემობრუნებულია და თავი ზემოთ აქვს აწეული: მხატვარმა აქ სწორედ ეს მომენტი გამოსახა, სადაც იოაკიმე მხოლოდ ხელების მოძრაობითა და თავის პოზიციითაა ნაჩვენები, რომ იგი გამოერკვა მძიმე ფიქრებიდან, მისი

მთელი დანარჩენი კორპუსი კი კვლავინდებურად ისევ უძრაობის მდგომარეობაშია დარჩენილი, თითქოს გაქვავებული“.¹⁰ მაგრამ ბერთუბნის კომპოზიციებში არა გვაქვს უკვე მყარად მდგომი ფიგურების ის „წონადობა“, გარემო-ვითარების ის სიმართლე და დამაჩერებლობა, რომელიც ასე ცხადლევ და ასეთი მეტყველი უბრალოებით შეედლო გადმოეცა ჯოტოს. უფრო მეტიც, როგორც გიორგი ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, მიუხედავად მთელი იმ ოსტატობისა, რომელსაც „რეალობათა გაგების“ თვალსაზრისით იჩენს მხატვარი, იმის გამო, რომ არა გვაქვს ფიგურათა ნამდვილი სხეულებრიობა, არა გვაქვს ნამდვილი მოდელირება, ...არ მოხერხდა ამ მიმართულებითაც ახალ გზაზე გასულიყო ფერწერა... გზაზე, რომელზედაც დაახლოებით 100 წლის შემდეგ და არა საქართველოში, არამედ იტალიაში, გაიყვანეს იგი ოსტატებმა... „ბიზანტიური ტყვეობიდან“ გამოხსნილი“.¹¹

როგორც ირკვევა, XII-XIII საუკუნეების ქართულ ძეგლებში ძნელია მოიძებნოს მოვლენები, რომლებიც

შეიძლება უშუალოდ დავეუკავშიროთ დასავლეთ-ევროპულს, რენესანსულს ან ის თითქოს მათში სივრცითი მტრევებიც, შეინიშნება გარკვეული მისწრაფება პლასტიკური გადმოცემისკენაც, მაგრამ არა გვაქვს, ლაზარევის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ფიგურების გაერთმთლიანება ერთიან მონოლითურ სივრცობრივ კომპოზიციად, არა გვაქვს შუქ-ჩრდილის საშუალებით ნამდვილად მოცულობითი ფორმების მოდელირება; გვაქვს მხოლოდ ფერადოვანი ძერწვა, რომელიც ნახევრადმოცულობითის მსებეს ქმნის და ხელს უწყობს მათს კოორდინაციას სიბრტყესთან,¹² გვაქვს გამოსახულებისადმი უფრო „ადამიანური“ მიდგომა, მაგრამ იგი მოკლებულია სიცოცხლისუნარიანობასა და დამაჩერებლობას; გვაქვს თითქოს ფიგურებს შორის გარკვეული ურთიერთმიმართება, მაგრამ არ არის მათ შორის ორგანული კავშირი და ა. შ ასეთი ვითარება სავსებით ბუნებრივია, რამდენადაც ზემოაღნიშნული ელემენტები დამორჩილებულია ისეთ დეკორატიულ სისტემასა და ორგანიზაციას, სადაც გამოსახულება „თითქოს

„ანას ზარება“ ბერთუბნის მონატულობიდან



არ ექვემდებარება ბუნებრივი კანონების ზემოქმედებას“, ეს არის გამოსახვის გარკვეული წესი, რომელიც თავისი საკუთარი ნება-სურვილით შეაქვს ბუნებაში მხატვარს.¹³

ქართულ ხელოვნებაში გამოვლენილი მოვლენები, რომელიც რენესანსთან იწვევს ასოციაციებს, ვერ გადაიზარდა რენესანსულ მოძრაობაში. თუ „რენესანსის“ ! ცნებაში კონკრეტულ ისტორიულ შინაარსს ვივალისხმებთ, მაშინ, რა თქმა უნდა, „ალორძინების“ ფორმირებას საქართველოში არავითარი ნიადაგი არ გააჩნდა. XIII საუკუნის მიწურულიდან მოყოლებული იყო მონღოლთა დამაქცეველი შემოსევები, ფეოდალური საზოგადოების სტაგნაცია, რამაც ხელი შეუშალა კაპიტალისტურ ურთიერთობათა ჩასახვის, ახალი კლასის, ბურჟუაზიის აღმოცენებას, ბურჟუაზიისა, რომელიც ალორძინების ევროპული კულტურის მამოძრავებელი ძალა იყო. ეს ვითარება სამეცნიერო ლიტერატურაში კარგადაა ცნობილი. მაგრამ, ვფიქრობთ, საქართველოში რენესანსის უნიდაგობა შეიძლება აიხსნას სხვა, არსებით ხასიათის მიზეზებითაც, რაც დაკავშირებულია ქართველი კაცის აღმსარებლობისა და მისი მხატვრული ბუნების საკითხებთან. აქ არ შეიძლება არ გავიხსენოთ ის ფაქტი, რომ ბიზანტიური ხელოვნებისათვისაც უცნობია რენესანსული განვითარება. არა და დასავლეთმა სწორედ ბიზანტიის მეშვეობით მოახერხა თავისი კავშირების გაღრმავება კლასიკურ ხელოვნებასთან. და მაშინ, როცა მისი, ე. ი. ბიზანტიის, წიაღიდან წამოზრდილი იტალიური ხელოვნება პროტორენესანსულ ეტაპზეა, ბიზანტია მხოლოდ და მხოლოდ ამთავრებს თავისი განვითარების გზას. ბიზანტიური ხელოვნების არსს ვერცვლიდა ვერც ის არაერთგზისი „რენესანსები“, რომელიც ანტიკურობისკენ მიბრუნებას გულისხმობდა, მაგრამ ეს მიბრუნება მიმართული იყო, ძირითადად, გვიანანტიკური, ელინის-

ტური ეპოქისაკენ, ე. ი. აღმოსავლური კულტურით გაჯერებულ კლასიკურ კონრადის შენიშენით, „ეს გაზრდა მთელი ხანა ისევე მიეკუთვნება შუა საუკუნეებს, რომელსაც იგი ამზადებს, როგორც ძველ ეპოქას (ე. ი. ანტიკურობას), რომელსაც იგი შორდება.“¹⁴ გასათვალისწინებელია აგრეთვე ის ფაქტიც, რომ ბიზანტიელები ორთოდოქსიის მიმდევრები იყვნენ. ეხება რა ბიზანტიურ ორთოდოქსალურ რელიგიურ გამოსახულებებს, ანდრე გრამბარი თვლის, რომ ამ გამოსახულებებისათვის, რომლებიც კულტის ობიექტებს, წარმოადგენდნენ, ყოველთვის იყო დამახასიათებელი გარკვეული კონსერვატიზმი, დასავლეთის მიდგომთა საპირისპიროდ, სადაც კათოლიკური ეკლესია ფართო შესაძლებლობებს ქმნიდა ლტოვნილი ხატის მატერიალური ხორცშესხმისათვის.¹⁵

მართალია, ქართული რელიგიური აზროვნება მუდამ გამოირჩეოდა შედარებით მეტი თავისუფლებითა და „ადამიანურობით“, მისთვის უჩვეულო იყო

მინაქრის ფიდიტა „ლაზარეს აღდგენის“ კომპოზიციონ





მინანქრის ფიგურა
„მიოქისის“ კომალიციით

შემდგომი განვითარება სწორედ მაშინ შეწყდა, როდესაც სკულპტურული გამოსახულება ის იყო უნდა მოწყვეტოდა სიბრტყეს და დამოუკიდებელ, მრგვალ ქანდაკებად უნდა გადაქცეულიყო. გიორგი ჩუბინაშვილმა მიგვითითა თავის დროზე იმ მიზეზების შესახებ, რომელიც ხელს უშლიდა საქართველოში სკულპტურის ნორმალურ განვითარებას. მათგან ორი შინაგანი მიზეზია: ერთი ის, რომ ჩვენში სკულპტურა, რელიეფი, ვერ განთავისუფლდა ფონის (კედლის) სიბრტყისგან, და მეორე ის, რომ ქართველი ოსტატი ვერ დაეუფლა სკულპტურის ნატურალურ ზომებს. გარდა ამ ორი შინაგანი ფაქტორისა, იყო კიდევ მესამე, გარეგანი ფაქტორიც — აღმოსავლურ-მართლმადიდებელი ეკლესია კრძალავდა მრგვალ სკულპტურას (რომელიც ანტიკური იდეალების ასოციაციებს იწვევდა).¹⁶

მკაცრი დოგმატიზმი და ფანატიზმი, მაგრამ იგი მინც ორთოდოქსული იყო. ამიტომაც, ალბათ, ქართული ხელოვნებაც მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე უმთავრესად ორიენტირებული დარჩა იმ მსოფლმხედველობაზე, რომელიც დაფუძნებულია აბსოლუტურ სულიერ ფასეულობებზე.

შესაძლოა, უფრო არსებითი იყოს საკითხის მეორე მხარე, რომელიც ეხება ქართული ხელოვნების მხატვრულ არსს. აქ, პირველ რიგში, გასათვალისწინებელია ის, რომ აღმოსავლეთ-ქრისტიანულ სამყაროსთან დაკავშირებული ქართული ხელოვნებისათვის უმთავრესი ღირებულებები სიბრტყე და ხაზის გამომსახველობითობაა. მართალია, პლასტიკის ხელოვნებაში ქართველმა ოსტატებმა პლასტიკურ ფორმათა გამოსახვის ნამდვილად მაღალ დონეს მიაღწიეს (გავიხსენოთ თუნდაც საფარის რელიეფები, ანდა ჭვარცმული მიცხოვარი მარტილის საწინამძღვრო ჭვარცხე), მაგრამ, როგორც ჩანს, არაა შემთხვევითი, რომ ამ მიღწევების

გარეგან მიზეზად შეიძლება მიგვეჩნია აგრეთვე XI საუკუნის II ნახევრის საქართველოში შექმნილი სიტუაცია: თურქ-სელჩუკების შემოსევა და საშინელი შიმშილი, რამაც, უდავოდ გამოიწვია ძეგლების კრიზისი არა მარტო პლასტიკურ ხელოვნებაში, არამედ არქიტექტურასა და მინიატურაშიც. ამ კრიზისს შეიძლება ნაწილობრივ მინც დაკავშირებოდა სკულპტურის განვითარებადი პროცესის შეწყვეტა ჩვენში, მაგრამ მაშინ როგორ განინდა ატენის ბრწყინვალე მოხატულობა, რომელიც სწორედ XI საუკუნის II ნახევარშია შექმნილი და რომლის ევოლუციური ხაზი გრძელდება მომდევნო დროის შესანიშნავ ძეგლებში? XII-XIII საუკუნეების ქართულ ფერწერაში თითქოს აღორძინდა კიდევ ფორმათა პლასტიკური აღქმა, მაგრამ მან აქაც ვერ ჰპოვა შემდგომი განვითარება, მაშინ როცა დასავლეთ ევროპაში, გიორგი ჩუბინაშვილის სიტყვით, სკულპტურული ხელოვნების განვითარებამ განაპირობა ფერწერის ბედიც — სკულპტურამ გაიყვა-

ნა იგი რეალისტური ხელოვნების გზაზე.¹⁷ ამჟერადაც ქართული ხელოვნება არ დაადგა აღნიშნულ გზას, რაშიც დიდი როლი ითამაშა, უთუოდ, სიბრტყისა და ხაზის უპირატესი წარმოჩენის ტენდენციამ. ამით აიხსნება იქნებ ისიც, თუ რატომ დარჩა შუა საუკუნეების ქართული ქანდაკება რელიეფური პლასტიკის ფარგლებში და რატომ არ განვითარდა ჩვენში მრგვალი სკულპტურა.

და ბოლოს, ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების მთელი გზა მოწმობს, რომ ამ ხელოვნების ძირითადი მხატვრული მიმართულება არის სწრაფვა ილუზორული სურათოვნების დამთრგუნველი სახოვანი პირობითობისკენ, და რომ წმინდა რეალისტური ხასიათის ამოცანები ქართველ მხატვრებს ნაკლებად იზიდავდა. ამ მხრივ დიდად საეულისხმოა, რომ იგივე ტენდენცია თავს იჩენს ახალი დროის ქართულ ხელოვნებაშიც. ნიკო ფიროსმანაშვილის ცნობილი ნატურმორტების ინტერპრეტაცია, მაგალითად, სცილდება ყოფითი საგნების ასახვისა და მათი მატერიალური ღირსებების ჩვენების სფეროს. აგებული „განყენებულის, პირობითისა და რეალურის, კონკრეტულის, მატერიალურისა და იმატერი-ალურის ჰარმონიულ შეხამებაზე“ სურათის ყველა კომპონენტში¹⁸ ეს ნატურმორტები იძლევა მეტად მნიშვნელოვან, ამაღლებულ დამოკიდებულებას საგანთა სამყაროსადმი. ამასთანავე, სიბრტყის ფრონტალური განშლის შენარჩუნება ფერწერულ სისტემაშიც კი, მყაფიო აგების, ტექტონიკური განლაგების პრინციპი, გარემოს დაყვანა ფონის ფუნქციამდე, ფორმის რელიეფური გაშლა — ყოველივე ეს პოულობს გამოძახილს შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ძეგლებში. ანდა, მაგალითად, დავით კაკაბაძის იმერეთის პეიზაჟები, სადაც ფერწერულ სისტემაში შეტანილი სწორედ სიბრტყობრივი აგების ხალიჩისებრი პრინციპი იძლევა უდიდეს მხატვრულ ეფექტს. აქ ირდევვა კონკრეტულობის

საზღვრები და ბუნება „მარადიულის“ განზოგადებულ სახეს იღებს. ხელოვნულ სურათში „იმერეთი — დედაჩემი“¹⁹ პეიზაჟი ასოცირდება სამშობლოსთან; მის ფონზე წარმოჩენილი რეალისტურად დაწერილი ქალის ფიგურა კი სიმბოლურ მნიშვნელობას იძენს.

ამგვარად, ქართულ ხელოვნებაში რენესანსი არ დამდგარა; იყო თუ არა იგი ქართულ ლიტერატურასა და ფილოსოფიურ აზროვნებაში, ეს უკვე სხვა საკითხია და სცილდება ჩვენი კომპეტენციის ფარგლებს. მაგრამ ფაქტია, რომ ქართული კულტურის ამ დარგებში ყველაზე ადრე და ყველაზე მკვეთრად აისახა ხალხის საზოგადოებრივ ცნობიერებაში მომხდარი ცვლილებები, ისევე როგორც ეს მოხდა დასავლეთ ევროპის ქვეყნებშიც. როდესაც ლაპარაკია რენესანსის შესახებ ქართულ ლიტერატურასა და ფილოსოფიურ აზროვნებაში, თვით ყველაზე მეტადი სკეპტიკოსებისთვისაც კი¹⁹ ნათელი უნდა იყოს, რომ აქ არავითარ შემთხვევაში არ იგულისხმება აღორძინება მისი დასავლეთეუროპული მოდელით. აქ მოაზრებული უნდა იყოს, უწინარესად, ფართოდ გაგებული გარკვეული ჰუმანისტური იდეალები, ორიენტირებული, პირველყოვლისა, ადამიანზე. ჰუმანიზმი — აღორძინების ეპოქის ეს ერთ-ერთი უდიდესი მონაპოვარი, სავსებით კანონზომიერი მოვლენაა აღნიშნული დროის საქართველოს სინამდვილისათვის, ჩვენი ქვეყნის პოლიტიკური, ეკონომიკური და კულტურული აღზევების პირობებში, როდესაც იგი წარმოადგენდა ახლო აღმოსავლეთში ერთ-ერთ უძლიერეს ცენტრალიზებულ სახელმწიფოს, რომელიც ლამის თავად ბიზანტიასაც კი უწევდა მეტოქეობას. ჰუმანიზმზეა დაფუძნებული დავით აღმაშენებლის რეფორმები, და, კერძოდ, ამა თუ იმ პირობის დაწინაურება არა წოდებრივი და ჩამომავლობითი პრივილეგიების, არამედ მისი პიროვნული ღირსებებისა და დამსახურების გამო, ანდა დავითის

ზღვარდაუდებელი რელიგიური შემყყნარებლობა. ჰუმანიზმითაა გამსჭვალული ამ დროის ქართული რელიგიურ-ფილოსოფიური აზროვნებაც. გადალახა რა გარკვეული დუალიზმი და აღიარა რა არსის მთლიანობა, მან მოგვცა ადამიანისა და მიწიერი სინამდვილის ახალი შეფასება. ლოსევი, დასავლურისაგან განსხვავებით, ქართულ „ნეოპლატონიზმში“ გამოკყოფს მისი ანთროპომორფიზმის სულიერებასა და შემოქმედებითს ხასიათს; აქ, მკვლევარის აზრით, გამომხატულია სწრაფვა ადამიანური ყოფიერების უფრო თავისუფალი და ამაღლებული ფორმებისაკენ, ხოლო ცხოვრებისეული მოთხოვნისგან გამომდინარე ყოფიერების სულიერი საფუძველი მისთვის საცებით ადამიანურია.²⁰ ჰუმანიზმის დალით არის აღბეჭდილი XII-XIII საუკუნეების ქართული სახვითი ხელოვნებაც. იგი ამ ხელოვნების ნამდვილი აღზევების მომასწავებელია. მაგრამ ეს არ არის აღორძინება, და საცებით მართალია ლაზარევი, როდესაც წერს, რომ არაა საჭირო ამა თუ იმ ქვეყნის აყვავების ხანა რენესანსად მოვანათლოთ, რენესანსად მისი ახალი, ჰუმანისტური ფილოსოფიითა და მეცნიერებაზე დამყარებული ახალი რეალისტური ხელოვნებით, რომელიც „აღნიშნულია მთელი რიგი სპეციფიკური მხატვრული ხერხებით (პერსპექტივა, შუქ-ჩრდილოვანი მოდელირება, ანთროპოცენტრული პროპორციები).“²¹

ამგვარად, ახალი ტენდენციები XII-XIII საუკუნეების ქართულ სახვით ხელოვნებაში ვერ ჩამოყალიბდა, მართალია, თვისებრივად ახალ ხელოვნებად, და კერძოდ რენესანსულ მოვლენად დასაგლეოთერობული გაგებით. მაგრამ ეს ტენდენციები, ძველი შუა საუკუნეების ხელოვნების ფარგლებში მოქცეული, იმ მაღალი ჰუმანისტური იდეალების თავისებური ასახვაა, რომ-

ლისკენაც მიისწრაფოდა ესა თუ ის ხალხი თავისი კულტურის უმაღლესი განვითარების ეტაპზე.

შენიშვნები:

¹ Ш. И. Нуцубидзе, Руставели и Восточный Ренессанс, Тбилиси, 1947; იხილეთ აგრეთვე: შ. ნუცუბიძე, ქართული რენესანსი და ვანათლების ცენტრები, წიგნში. კრიტიკული ნარკვევები, აზროვნება და შემოქმედება, თბ., 1966, გვ. 226-249.

² Н. И. Конрад, Запад и Восток, Москва, 1972, გვ. 210, 266; მისივე, მოხსენება რუსთაველის დაბადებიდან 800 წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო სესიაზე, მაცნე, 5, 1966, გვ. 201.

³ Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид Гареджи, Тбилиси, 1948, с. 56, 57, 66, 69.

4. თ. ფირალიშვილი ყინწვისის მონასტრობა, თბილისი, 1980.

⁵ Г. Н. Чубинашвили, Памятники эпохи Руставели, მაცნე, 5, 1966, გვ. 198; ქრ. შარაშიძე, საერო კედლის მხატვრობა XII ს. საქართველოში, იქვე, გვ. 163-171.

⁶ Г. В. Алибегашвили, Четыре портрета царицы Тамары, Тбилиси, 1957; მისივე, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тбилиси, 1979.

⁷ Г. В. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, Тбилиси, 1979, с. 121.

⁸ შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1963, გვ. 274.

⁹ Г. В. Алибегашвили, Светский портрет в грузинской средневековой монументальной живописи, с. 92.

¹⁰ Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид Гареджи, с. 66.

¹¹ Г. Н. Чубинашвили, Пещерные монастыри Давид Гареджи, გვ. 69.

¹² В. Н. Лазарев, Византийское и древнерусское искусство, Москва, 1978, გვ. 52 1978, გვ. 52 (რეცენზია უნდერვუდის წიგნზე — P. A. Underwood, The Karje Djami, v. 1-3, New York, 1966.

ვახტანგ ფალიაშვილის პორტრეტისათვის

მენული თოფურია



ახლანდელი 70 წლის გახდებოდა...

უკვე მეთექვსმეტი წელია, რაც ჩვენს შორის აღარ არის ვახტანგ ფალიაშვილი — ქართული მუსიკალური კულტურის ეს უანგარო მოღვაწე, აღვსილი სიცოცხლის უსაზღვრო სიყვარულით და დამუხტული საოცარი ენერჯით.

მოღვაწეობის მრავალი სფეროდან არცერთი არ იყო მისთვის ნაკლებ მთავარი — იქნებოდა ეს პულტთან დგომა, პედაგოგიური

თუ საზოგადოებრივი საქმიანობა. იგი ერთნაირი მიზანსწრაფვით, მაღალი პროფესიონალიზმით, არაჩვეულებრივი პასუხისმგებლობით ჰკიდებდა ხელს ნებისმიერ საქმეს.

— ჩემი მშობლიური ერის კულტურას ვემსახურები...

— მსურს ჩავწვედ ავტორისეულ ჩანაფიქრს და გადმოვცე ისე, როგორც ავტორმა დაისახა...

— შეუძლებელს არაფერს ვითხოვ, შესაძლებლობის მაქსიმუმს

¹³ А. Ф. Лосев, История античной философии. Поздний эллинизм. Москва, 1980, гб. 242.

¹⁴ Н. И. Конрад, Запад и Восток, Москва, 1972, гб. 215.

¹⁵ А. Grabar, L'assymétrie des relations de Byzance et d'occident dans le domaine des arts au Moyen Age, Byzanz und der Westen, Wien, 1984, гб. 23.

¹⁶ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომკედლობა VIII-XVIII საუკუნეებისა, ალბომი, თბილისი, 1957, გვ. 8.

¹⁷ გიორგი ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომკედლობა, VIII-XVIII საუკუნეებისა, ალ-

ბომი, თბილისი, 1957, გვ. 18.

¹⁸ გიორგი ზოშტარია, ნიკო ფიროსმანაშვილის ნატურმორტები, საბჭოთა ხელოვნება, № 10, თბილისი, 1978, გვ. 31.

¹⁹ ივ. მაგ., И. Н. Голеннишев-Кутузов, Романские литературы, Москва, 1975, с. 32—33.

²⁰ А. Ф. Лосев, Слово о грузинском неоплатонизме. Литературная Грузия Т6; 1986, гб. 140-145; ა. ლოსევი, სიტყვა ქართულ ნეოპლატონიზმზე, ქართული რენესანსის საკითხები, თბილისი, 1988, გვ. 85.

²¹ В. Н. Лазарев, О некоторых проблемах в изучении древнерусского искусства, Русская средневековая живопись, Москва, 1970, гб. 311.

კი მოვიტოვებ მთელი სიმკაცრით... როგორ ნათლად ჩანს ამ სიტყვებში მისი კრედიტო.

40 წელი ემსახურა ვახტანგ ფალიაშვილი ქართულ მუსიკალურ კულტურას და მეტად საინტერესო გზა განვლო.

ღირიყორობა, ბავშვობის ეს ხორცშესხმული ოცნება, მისი ცხოვრების აზრი და მამოძრავებელი ძალა იყო. მას გააჩნდა აბსოლუტური სმენა და არაჩვეულებრივი მუსიკალური მეხსიერება. ეზიარა ო. დიმიტრიადის, გ. სტოლიაროვისა და ა. გაუკის ჩინებულ საღირიყორო სკოლას. დაუღალავი ყოველდღიური შრომით დაეუფლა ღრმა თეორიულ ცოდნას. დღენიდაღა მისწრაფოდა წესრიგის, დისციპლინის, ზოგჯერ პედანტურობამდე მისული სიზუსტისაკენ. ახასიათებდა მტკიცე ნებისყოფა, მომთხოვნელობა საკუთარი თავისადმი, ორგანიზატორული ნიჭი, დაწყებული საქმის ბოლომდე მიყვანის უნარი. ამ საფუძველზე აიგო ფალიაშვილის შემოქმედებითი ცხოვრება.

როგორც თავად აღნიშნავდა — „შემოქმედებითი პასუხისმგებლობის მაღალი გრძნობით ვემსახურებოდი საღირიყორო პულტს, რომელთანაც ვიდექი ათეული წლების მანძილზე, საოპერო და საბალეტო სპექტაკლებს, სიმფონიურ კონცერტებს, ნაცნობსა და უცნობ აუდიტორიებს, ორკესტრებს, რომლებთანაც წლების მანძილზე ვთანამშრომლობდი, ან ეპიზოდურად ვხვდებოდი და რამდენიმე დღეში ვამზადებდი ჩემთვის უცნობ პროგრამებს. უანგაროდ ვემსახურებოდი ცნობილ მუსიკოსებს, ვისთანაც მუშაობამ მომიწია“. მათ შორის იყვნენ ს. რიხტერი, გალინა ულანოვა, მია პლისიეკაია, ვახტანგ ჭაბუკიანი, პ. სერებრიაკოვი, პეტრე ამირანაშვილი, დავით გამრეკელი, მარი-

ნე იაშვილი, ზურაბ ანჯაფარიძე, ზურაბ სოტკილავა, რაისა სტრუჩკოვა, ალისია ალონსო, მორის ლიეპა, ნადეჟდა პავლოვა...

1944 წელს შედგა მისი დებიუტი ზ. ფალიაშვილის ოპერა „ღაისში“. იმ დღიდან ვახტანგ ფალიაშვილი თბილისის საოპერო თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი დირიჟორი გახდა, მას იმათივე დაწესებულება მხრებზე თეატრალური ცხოვრების მთელი სიმძიმე. მაგრამ მას არ ეშინოდა სიძნელებებისა, „სირთულეთა დაძლევაშია ჩემი ცხოვრების ხალისი და ინტერესი“ — არაერთხელ უთქვამს მას.

მოგვიანებით, როდესაც ვახტანგ ფალიაშვილი თბილისის საოპერო თეატრის მთავარი დირიჟორად დაინიშნა, ცნობილი მუსიკისმცოდნე ა. წულუკიძე, აჯამებდა რა დასის მუშაობის გარკვეულ პერიოდს, აღნიშნავდა: „ვფიქრობთ თავისი დიდი პროფესიული გამოცდილებით და ორგანიზატორული უნარით ვ. ფალიაშვილი — მთავარი დირიჟორი, დიდად შეუწყობს ხელს თეატრის შემოქმედებითი ძალების სწორ კოორდინირებას და სათანადო წესრიგში მოიყვანს დასის ყველა რგოლს“. მართლაც, ვ. ფალიაშვილმა გაამართლა იმედები.

სიცოცხლის უკანასკნელ წუთებამდე საღირიყორო პულტთან იდგა. არ იცოდა დაღლა, არასოდეს უთქვამს უარი სპექტაკლის ღირიყორობაზე, რითაც ხშირად გამოუყვანია თეატრი უხერხული მდგომარეობიდან. მრავლისმთქმელია ვახტანგ ფალიაშვილის საოპერო რეპერტუარი. სხვადასხვა დროს იგი ღირიყორობდა: ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერს“, „დაისს“, „ლატავრას“, დ. არაყიშვილის „თქმულეთა შოთა რუსთაველზე“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“, ლ. ფალიაშვილის „იავნანას“, ა. მკვათარია-



ნის „დედა და შვილს“, ივ. გოკი-
ელის „წითელქუდას“, რ. გაბიჩ-
ვაძის „ნანას“, ს. ცინცაძის „გან-
დეგის“, რ. ლაღიძის „ლელას“,
პ. ჩაიკოვსკის „პიკის ქალს“, „ე-
გენი ონგენის“, მ. მუსორგსკის
„ბორის გოდუნოვს“, ა. რუბინ-
შტეინის „დემონს“, ჯ. ვერდის
„აიდას“, „რიგოლეტოს“, „ტრა-
ვიატას“, ჯ. როსინის „სევილიელ
დალაქს“, რ. ლეონკოვალოს „ჯამ-
ბაზებს“, ჯ. პუჩინის „ტოსკას“,
„ჩიო-ჩიო-სანს“, ე. ბიზეს „კარ-
მენს“ და სხვ.

ვ. ფალიაშვილის შემოქმედება-
ში ბალეტს ეკავა განსაკუთრებუ-
ლი ადგილი. მის რეპერტუარში
იყო 40-ზე მეტი ბალეტი. დიდია
მისი დამსახურება ეროვნული სა-
ბალეტო ხელოვნების განვითა-
რების საქმეში. იგი მრავალი ქა-
რთული ბალეტის პირველი ინ-
ტერპრეტატორია. ჩაიკოვსკის „გე-
დის ტბა“ იყო პირველი ბალეტი,
რომელსაც მან უღიროფორა. დე-
ბიუტს მოსდევს ვრცელი ნუსხა
ბალეტებისა: გ. კილაძის „სინათ-
ლე“, დ. თორაძის „გორდა“,
„მშვიდობისათვის“, ს. ცინცაძის
„ცისფერი მთის საუნჯე“, „დალი
და მონადირე“, რ. გაბიჩვაძის
„ჰამლეტი“, „მედეა“, ა. მაკუავა-
რიანის „ოტელო“, პ. ჩაიკოვსკის
„შჩელკუნჩიკი“, „მძინარე მზე-
თნახავი“, რ. გლიერის „წითელი
ყაყაო“, ლ. დელიბის „კოპელია“,
ა. მინკუსის „ღონ კიხოტი“, „ზაია-
დერა“, ა. ადანის „უიზელი“ და
სხვ. ვ. ფალიაშვილს გააჩნდა სა-
ბალეტო ღირეფორისათვის აუცი-
ლებელი თვისებები: ცეკვის სტი-
ქის შეგრძნება, საბალეტო ხე-
ლოვნების პროფესიული ცოდნა...

ბალეტის მსახიობთა აზრით:

— „მასთან ძალზე ადვილია
ცეკვა“...

— „მომხიბვლელი, საინტერე-
სო აღამიანია; მასთან მუშაობა

სასიხარულოა, საოცრად შრომის-
მოყვარეა“;

— „იგი ტაქტით, მოთმინებით
ასწორებს ყოველ დეტალს“...

განსაკუთრებული გულისყუ-
რით მუშაობდა ქორეოგრაფიული
სასწავლებლის სტუდენტებთან,
ახალგაზრდა მოცეკვავეებთან.
მნიშვნელოვანი წვლილი შეჰქონ-
და საბალეტო ძალების აღზრდაში.

ვ. ფალიაშვილს, როგორც სა-
ბალეტო ღირეფორის მოვლილი
აქვს მრავალი ქვეყანა: საფრანგე-
თი, ინგლისი, აშშ, კანადა, ბრაზი-
ლია, იაპონია, ფილიპინები, არა-
ბთა გაერთიანებული ქვეყნები,
ჰონკონგი, ისლანდია, გერმანია,
პოლონეთი, უნგრეთი, კუბა... ყვე-
ლგან აქტიურ პროპაგანდას უწევ-
და ქართველ კომპოზიტორთა
მუსიკას.

საზღვარგარეთის პრესა ყოვე-
ლთვის გამოჰყოფდა მის სახელს,

— „ვახტანგ ფალიაშვილი საბ-
ჭოთა სკოლის ერთ-ერთი თვალ-
საჩინო და ნიჭიერი მუსიკოსია“.

— „ქების ღირსია საბალეტო,
ვარსკვლავთა პროგრამის მუსიკა-
ლური ხელმძღვანელი ვ. ფალია-
შვილი“.

— „ვ. ფალიაშვილმა მთლია-
ნობა მიანიჭა ამ თვალისმოშვრელ
საბალეტო ზეიმს. ჩინებულად
ქდერს ორკესტრი, რომელსაც ვ.
ფალიაშვილის დამაჯერებელი ხე-
ლი მართავს“.

უცხოელი რეცენზენტები მას
უწოდებენ „მაღალი პროფესიული
კულტურის ხელოვანს“, „ფართო
შემოქმედებითი დიაპაზონის მუ-
სიკოსს“ და ა. შ.

ვ. ფალიაშვილის ღირეფორობას
ახასიათებდა აკადემიურობა, სი-
ზუსტე, ძუნწი და თავშეკავებულო,
მაგრამ დამაჯერებელი იყო მისი
ქესტი. მისთვის უცნო იყო პათო-
სი, გარეგნული ეფექტებით გატა-
ცება. დიდ ყურადღებას უთმობდა
ავტორისეული ტექსტის დაცვას.

მაღალი პროფესიონალიზმის წყალობით მოკლე ვადაში ურთულეს პარტიტურებს ძლევდა.

ვ. ფალიაშვილი დიდ დროს უთმობდა საზოგადოებრივ მუშაობას. ხელმძღვანელობდა მუსიკალური საზოგადოების საგუნდო სექციას, მართავდა საშუალო კონცერტებს, საგუნდო მუსიკის ზეიმებს, მუშაობდა ოლიმპიადების, ფესტივალების აჟიურში...

დიდი ამაგი დასდო მან ზაქარია ფალიაშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის შესწავლასა და პროპაგანდას, ვ. ფალიაშვილმა, როგორც რედაქტორმა საფუძვლიანად იმუშავა „აბესალომ და ეთერის“, „დაისის“ პარტიტურებზე. მისი თაოსნობით გრამფირფიტებიც გამოიცა, განხორციელდა ოპერა „დაისის“ დადგმა თბილისის უნივერსიტეტის სახალხო თეატრის სცენაზე. ვ. ფალიაშვილი მონაწილეობდა „აბესალომ და ეთერის“ ეკრანიზაციაშიც. მანვე გამოსცა ზაქარიას საბავშვო საგუნდო სიმღერების კრებული.

ვ. ფალიაშვილის შემოქმედებით თუ საზოგადოებრივი მოღვაწეობა სამაგალითო იყო ჩვენთვის, მისი მოწაფეებისათვის, იგი შესანიშნავი პედაგოგი გახლდათ. ახლაც თვალწინ გვიდგას მისი სახე, ყოველთვის ვცდილობთ მივბადოთ ჩვენს მასწავლებელს, რომელიც გვინერგავდა პასუხისმგებლობის გრძნობას, შრომის კულტურას, პროფესიონალიზმს, გვეხმარებოდა სადირიჟორო ტექნიკის ათვისებაში, არ გვაბატებდა არაორგანიზებულობას, უდისციპლინობას, ნაწარმოებს „სანახევროდ“ ცოდნას. მის მომთხოვნეობას აწონასწორებდა, გულისხმიერება, ტაქტი.

ვ. ფალიაშვილი თბილისის კონსერვატორიის საგუნდო-სადირიჟორო კათედრას სათავეში ედგა 1957 წლიდან გარდაცვალებამდე

(1980 წლამდე). მის სახელთან მრავალი მიღწევაა დაკავშირებული. ვ. ფალიაშვილი თავს უყრიდა საქართველოში არსებულ საგუნდო სწავლების ტრადიციებს. მისი ყურადღების ცენტრში იყო სწავლების ყველა რგოლი, სამუსიკო და ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლები, კონსერვატორია. ადგენდა სასწავლო გეგმებს, ქართულ პროგრამებს, ეწეოდა საკონსულტაციო მუშაობას.

ვ. ფალიაშვილმა არა ერთი მუსიკოსი გამოიყვანა ეროვნული მუსიკალური კულტურის სარბიელზე. ნიჭიერ მოწაფეებს არასოდეს კარგავდა მხედველობის არედან, მათდამი ყოველთვის მზრუნველობას იჩენდა. ამას ადასტურებენ საგუნდო მუსიკის ზეიმები, რომლებიც ყოველწლიურად, დეკემბრის პირველ დეკადაში იმართებოდა. ამ „ზეიმებზე“ კონსერვატორიის კურსდამთავრებულები შემოქმედებითი ანგარიშით წარესდგებოდით ზოლმე პედაგოგების წინაშე. ამ „ზეიმების“ სულისჩამდგემი ვ. ფალიაშვილი იყო.

როგორ ვასწვდა ამდენს? „დირიჟორის სამუშაო დღე ისე უნდა იყოს აწყობილი, როგორც მკაცრი კონტრაპუნქტი. დირიჟორმა ცხოვრებისეულ ტვირთს რომ გაუძლოს და შრომისუნარიანობა შეინარჩუნოს, უნდა გამოიმუშაოს რკინისებური დისციპლინა“ — ამბობდა გამოჩენილი დირიჟორი შარლ მიუნში.

ვახტანგ ფალიაშვილი დღენიადავ იცავდა „მკაცრი კონტრაპუნქტის“ წესებს. რკინისებური დისციპლინა საფუძვლად ედო მიზნრავალფეროვან მოღვაწეობას. მას კიდევ ბევრის გაკეთება შეეძლო. ქართული მუსიკალური საზოგადოება ყოველთვის პატივისცემით მოიხსენიებს ამ დეაწლმოსილი მუსიკოსის სახელს.

ანიმაციური კინოს კიევი ფესტივალზე

ირინა ბავიჯოვა

დიდხანია უკვე მივეჩვიეთ იმას, რომ მულტიპლიკაციას „კონკიად“ ვიხსენიებთ „დიდ“ კინოხელოვნებაში და სამწუხაროდ, მორჩილად შევეგუეთ კიდევ ამას. მულტკინოში მოსული ახალთაობები თითქოს წინასწარ ეგუებოდნენ და იზიარებდნენ ხალხისთვის საყვარელი, მომხიბლავი „მულტიკების“ ხვედრს, როცა ჭეშმარიტად დიდ შემოქმედებაზე პრეტენზიას არ აცხადებდნენ. მხოლოდ ერთეულები, მძლავრი ტალანტები ბოზოქრობდნენ, ანგრევდნენ ვიწრო ჩარჩოებს, თავისი ფილმებით სრულიად ცვლიდნენ მულტიპლიკაციის ბუნებასა და შესაძლებლობებზე არსებულ წარმოდგენებს. ისინი ახალი ენარებისკენ, ახალი თემებისკენ ილტვოდნენ, ახალ სტილისტურ რეგისტრებს აგნებდნენ. შედეგი — ემოციურ-სახეობრივი სიმაღლეების წვდომა.

მუდამ გვახსენდებოდა განსაზღვრა: „დღეს მულტიპლიკაცია — ერთადერთი ნამდვილი ხელოვნებაა, იმიტომ, რომ მასში და მხოლოდ მასშია აბსოლუტურად თავისუფალი მხატვრის ფანტაზია (ჩ. ჩაპლინი); „მულტიპლიკაცია, როგორც სახიერი აზროვნება არანაკლებ საინტერესოა, ვიდრე ფერწერა, კინემატოგრაფი და თეატრი“ (ი. ნორშტეინი); „მულტიპლიკაციის პოტენციური შესაძლებლობანი და სფერო იმდენად ფანტასტიკურია, რომ მას თამამად შეიძლება უსაზღვრო ვუწოდოთ“ (ჩაქ ჯონსი) და სხვ.

ეს ხელოვნება, რომელმაც საუკუნოვანი განვითარების გზაზე (იგი

ნატურულ, ფოტოგრაფიულ კინოზე უფროსია) „ქარიშხლისა და შეტევის“ პერიოდები განვლო, ამასთან ხერხებისა და საშუალებების უმდიდრესი არსენალი და „ფორმალური ემანსიპაცია“ გააჩნია, კვლავაც (უკვე მერამდენედ) ჭაჭყვარდინზე დგას.

დღეს მდგომარეობა სევდის მომგვრელია: ერთ ჰერქვეშ, მულტიპლიკაცია რომ ჰქვია, ორი ხელოვნება ცხოვრობს: საფესტივალო ფილმები და მასობრივი სანახაობა. პირველი — მულტიპლიკაციის უსაზღვრო შესაძლებლობათა ყოველგვარ თეორიულ განსჯას ექვემდებარება თავისი ძიებების, გამარჯვებების, ჭეშმარიტი შედეგების, საინტერესო ექსპერიმენტებისა და მიმართულებების წყალობით. მაგრამ ამ ფილმებს მართო პროფესიონალები თუ იცნობენ, თანაც, გარკვეულწილად, ისინი, ვისაც უმართლებთ და საერთაშორისო კინოფესტივალებზე ხვდებიან. მულტიპლიკაციის შემქმნელთა უზარმაზარ არმიას კი, ყოველივე იმის შესახებ, რაც მათ სამყაროში ხდება, წარმოდგენა ექმნება მხოლოდ თვითმხილველთა ნაამბობით, ან შემთხვევითი ჩვენებებით „ბატონების ნასუფრალიდან“. რაღა უნდა ვთქვათ ფართო მაყურებელზე, რომელსაც შორეული წარმოდგენაც კი არა აქვს მულტიპლიკაციაზე. მან არც იცის, რომ ამ ხელოვნებას სულ სხვა სახელი აქვს.

ტერმინი „მულტიპლიკაცია“ გამო-



„მისი ცოლი ვარია-ქათამაია“, რეჟ. ი. კვავლიაძე

დინარეობს წარმოების ტექნიკიდან, რომელიც ცალკეული ნახატის გამრავლებას გულისხმობს. ამის საფუძველზე წარმოიქმნა ეს ტერმინი, მხოლოდ და მხოლოდ საბჭოთა კავშირში, მსოფლიოში კი საამისოდ იზიარება ტერმინი „ანიმაცია“ (ანიმა — სული), რაც უფრო ზუსტად განსაზღვრავს ნახატების არა მხოლოდ „გასუღმდგმულების“ პროცესს, არამედ ნახატს თუ თოჯინურ ფილმში თვით ამ „გაცოცხლების“ არსსაც.

მომე რესპუბლიკებში და საზღვარგარეთ შექმნილი ათასობით ფილმიდან ჩვენი მაყურებელი იძულებულია დაკმაყოფილდეს „კონვეიერული პროდუქციის“ იმ საეჭვო ხარისხის სურათებით, რომელთა ჩვენება, უეჭველია, ცენტრალური და რესპუბლიკური ტელევიზიების დამსახურებაა. სწორედ ტელევიზია წარმოადგენს ანიმაციის ხელოვნებასთან კომუნიკაციის ერთადერთ არსს.

ამიტომაც, ბუნებრივია, მასობრივი მაყურებლისთვის ჯერჯერობით კვლავაც ეტალონად რჩება მსოფლიო მულტიპლიკაციის კლასიკოსის უ. დისნეის ფილმები, მის მიერ შექმნილი ესთეტიკური მიმართულება — „ამერიკული კომიკური“ ფილმისა და „კომიკის“ პარამშო. როგორც ყოველთვის, დიდი დავიანებით და ძირითადად ვიდეოსისტემის წყალობით მოხდა შეხვედრა ლეგენდარულ სერიალთან „ტომი და ჯერი“, რომლის ავტორია მსოფლიო მულტიპლიკაციის ვეტერანი ჯეკ ზან-

დერი. რაც არ უნდა შემწყნარებელი ვიყოთ ამ ქანრში სამამულო წარმოების ნიმუშების, კომერციული კინოს მიმართ, ისინი მეტად დამალონებელ შთაბეჭდილებას ტოვებენ თავიანთი ულიზამო სიუჟეტით, გაურკვეველი ენარით, ხანდახან ასევე არაფრისმთქმელი იარაღით რომ არის სახელდებული — „მულტფილმი დიდებისათვის“.

დღეს ბიუროკრატიული მანქანების „ალყაში“ მოქცეული საბჭოთა მულტიპლიკაცია არა მარტო სნეულია, არამედ განიცდის კვდომასთან მიახლოებულ ისტორიულ პერიოდს. რად ღირს თუნდაც ის ფაქტი, რომ მსოფლიოში ერთერთ საუკეთესო რეჟისორად აღიარებული იური ნორშტეინი რამდენიმე წელი უმუშევარია, მაშინ, როცა კონვეიერიდან განუწყვეტლევ მოედინება მულტიპლიკაციური ერზაცი.

ამიტომაც დიდმნიშვნელოვანია ის ფაქტი გასული წლის შემოდგომაზე კიევში რომ მოხდა. აქ სტარტი აიღო ანიმაციური ფილმების პირველმა საკავშირო ფესტივალმა სახელწოდებით „კროკი“, რაც უკრაინულად ნიშნავს ნაბიჯს. ახდა მხატვარ-მულტიპლიკატორთა მრავალი წლის ოცნება. მანამდე მულტფილმების კონკურსი მხოლოდ შემადგენელი ნაწილი იყო მოსკოვში გამართული საერთაშორისო და საკავშირო კინოფესტივალებისა. ანიმაციური ფილმების ფესტივალის კიევში ჩატარების გადაწყვეტილება განაპირობა იმ გარემოებამაც, რომ აქ უკვე იყო რესპუბლიკური ფესტივალების ჩატარების გარკვეული გამოცდილება (გაიმართა ლვოვში, უეგოროდში, იზმაილში).

საკონკურსოდ წარმოდგენილი ორასზე მეტი ფილმიდან, რომლებიც ჩვენი ქვეყნის კინოსტუდიებში შეიქმნა ორნახევარი წლის განმავლობაში, სპეციალურმა კომისიამ შეარჩია 70 საუკეთესო. საგულისხმოა, რომ ყველა საკონკურსო ფილმი, კონკურსგარეშე რეტროსპექციული პროგრამა და თემატური ნაწარმოებები იხილეს არა მხო-

ლოდ ფესტივალის მონაწილეებმა, არამედ მრავალრიცხოვანმა მკურნებელმა. ფესტივალის მუშაობაში ჩამოშლილი იყო კულტურის სასახლეები და ცენტრალური კინოთეატრები, ადრევე გაიყიდა ბილეთები და აბონემენტები, საფესტივალო კალენდრები, პლაკატები, სამკერდე ნიშნები და სხვ. მულტიპლიკაციის დღესასწაული და იწყო მონაწილეთა და მულტიფილმების საყვარელ გმირთა საზეიმო მსვლელობით კრეშატკიზე, რამაც ბავშვებისა და მოზარდების აღტაცება გამოიწვია. გაიმართა ექსკურსიები, თავრილობები, ფილმების ჩვენება...

რაც მთავარია, კიევის ფესტივალი — ეს იყო პროფესიონალთა შეხვედრა, შემოქმედებითი ანგარიში კოლეგებისა და მკურნებელთა წინაშე. უპირველეს და საერთო შთაბეჭდილებად უნდა მივიჩნიოთ სურათების საკმაოდ მაღალი პროფესიული დონე, თუმცა მათ შორის არ გამოირჩეოდა ფილმილიდერი, ქეშმარიტად საეტაპო ნაწარმოები. მეტიც, არ იყო იდეით, დრამატული წყობით, სახვითი გადაწყვეტით, მუსიკითა და აქტიორული ოსტატობით განსაკუთრებით შთაბეჭდავი ფილმი.

კიდევ ერთი თვალსაჩინო ტენდენცია: 70-ანი წლების შუახანებისაგან განსხვავებით, როცა ამ დარგში უკვე საერთაშორისო აღიარებით სარგებლობდნენ მოსკოველი რეჟისორები (ი. ნორშტეინი, ა. ხრეანოვსკი, ე. ნაზაროვი, ი. გარანინა, ა. პეტროვი და სხვ.), ბოლო დროს შემოქმედებითა ძიებებმა და ექსპერიმენტებმა თანდათან მოსკოვიდან რესპუბლიკებში გადაინაცვლა, მძლავრ ტალღად წამოვიდა ახალგაზრდა რეჟისურა ბალტიკპირეთში, სომხეთში, ბელორუსიაში, შუა აზიაში, სვერდლოვსკში და, ბუნებრივია, ჩვენთვის ყველაზე სასიხარულოდ. — საქართველოში. მაგრამ ფესტივალმა თავისებური შეფასება მისცა მათ მონაპოვართა რეალურ შედეგებს. ამიტომ უპირველეს ყოვლისა აღვნიშნოთ ოფიციალური შედეგები.

ყიურომ, რომლის შემადგენლობაში იყვნენ ნ. ტულიახოვაევი (თავმჯდომარე, უზბეკეთი), ვ. სლავკინი (მოსკოვი), გ. კანდელაკი (საქართველო), ს. დუკოვი (ბულგარეთი), ლ. დონეცი (მოსკოვი), ვ. დახნო (უკრაინა), დაადგინა შვიდი პრიზის მინიკება. მათ შორის ერთი „გრან-პრი“. ეს პრიზი მიიღო ტალინში შექმნილმა ფილმმა „კულტურის სახლი“, რომელიც რიხოუნტას — ახალგაზრდა ესტონელი მულტიპლიკატორის — პირველი დამოუკიდებელი რეჟისორული ნაწარმოებია. ხ. ვოლმერთან და რ. ხაიდმეტსთან ერთად მან ღირსეულად დამკვიდრა ადგილი მსოფლიოში სახელგანთქმული ოსტატების — რ. რამატის, პ. პიარნის, ა. პასკიტის გვერდით.

„კულტურის სახლი“ (1988) ღირსეულად დაჯილდოვდა მთავარი პრიზით, თუმცა ისიც შეიძლება ვთქვათ, რომ არცთუ დიდად უსწრებდა წინ თავისი დონის სხვა ფილმებს. ამ ნაწარმოების პუბლიცისტური აქტუალობა გაძლიერებულია სატირისა და ფანტასტიკური გროტესკის ხერხების გამოყენებით. სტილისტურად ფილმი „მასობრივი კულტურისა“ და ყბადღებულის ჩვენებაზეა აგებული. არქიტექტურის ტრანსფორმირებულ ელემენტთა კოლაჟს (მოსკოვის „ცთამბეჭენები“ ქარის წისქვილებად იქცევიან, პიზის კოშკი, საბოლოო დაცემის შემდეგ

„კულტურის სახლი“, ოე. რიხოუნტას



— კრემლად, მუსულმანურ მეჩეთს „თავისუფლების ქანდაკება“ აგვირგვინებს, ეკრანზე ერთმანეთს ცვლიან ნაცნობი საპარკო ქანდაკებები — საყვირიანი პიონერები და სულ წინ და მხოლოდ წინ მიმავალი კომკავშირელი) თან ახლავს მუსიკა — ისმის პოპური „ინტერნაციონალიდან“, არიები პოპულარული ოპერებიდან, რომელსაც სოლისტები და ქორო ასრულებს. ქოროში კი ჩვენთვის კარგად ცნობილ სახეებს — სხვადასხვა დროის გენერალურ მდივნებს — ვხედავთ.

ხერხების ამგვარი ნაკრების გამოყენება მუდამ სახიფათოა თავისი სწორხაზოვნებით, რასაც ხშირად მიმართავენ ხოლმე ზელოვნებაში სხვადასხვაგვარი კონიუნქტურული ნაწარმოებების შექმნისას. მაგრამ ესტონეთში მხატვრებმა, რომლებმაც პირდაპირ მიანიშნეს გულწრფელი „კიტჩის“ სტილისტიკას, მოქმედება კარგ ტემპში გაშალეს და გონებასაზვიადებელი მიგნებითა, მოულოდნელი მეტამორფოზების მთელი ჩანჩქერი აამუშავეს. მათ ერთხელ კიდევ აჩვენეს წმინდა მულტიპლიკაციური შესაძლებლობანი და, ამავე დროს, მოახერხეს მაღალი გემოვნების დონეზე დარჩენა.

სწორედ ოსტატობისა და გემოვნებ-

ის მხრივ ჩამორჩა „კულტურის სახლს“ უკრაინელი რეჟისორის ვ. გონჩაროვის „სიმაღლე მსხვილი პლანიტ“, რომელიც ფორმალურად, ჩვენი უაღლესი წარსულის მოვლენებს ენება. თითქოს ეს სურათიც ანალოგიურ ხერხებზეა აგებული, აქაც გამოყენებულია კოლაჟი, ფოტოგრაფია, ბრტყელი წაფენა და სხვ. მაგრამ დაწყებული ფილმის სახელწოდებიდან, ყველაფერი სწორხაზოვანად „მსხვილი პლანიტა“ მოცემული. მის მონტაჟში ბევრია წმინდა პროფესიული ხარვეზები, ბევრია სადიქტორო ტექსტი, განმეორებადი „გარდასახვები“ შიშველი ქალებისა პოლიტიკურ მოღვაწეებად, „საშიშროების“ წინაშე მიედინება ერთი და იგივე თემის, ხერხების, ეანრის მეორე პლანის წარმოსახვა, რასაც თავი აარიდეს „კულტურის სახლის“ შემქმნელებმა.

ხუთწუთიანი ხანგრძლივობის ფილმებს შორის პირველი პრიზი ხვდა „ლიფტი-1“-ს, რომელიც ამ ერთი წლის წინ მოსკოვის სამეურნეო ანგარიშზე მყოფმა სტუდიამ „პილოტმა“ შექმნა ახალგაზრდა, ძალზე ნიჭიერი რეჟისორ-მულტიპლიკატორის ა. ტატარსკის ხელმძღვანელობით. ამ სტუდიის შემადგენლობაში ორმოცდაათი კაცია,

„სიზმრების ახსნა“. რეჟ. ლ. სააკიანი



მათ შორის მხატვრები, რომლებიც აქვე, სტუდიაში დაოსტატდნენ.

„ლიფტი“ სხვადასხვა ავტორის მიკროფილმების ნაზავია (ვ. ბედოშვილი, ი. ვილეა-ფრეიჯასი, ე. დელუს-კინი, დ. ნაუმოვა, ვ. საკოევი, ა. სვის-ლოცკი, ა. ტატარსკი), რომლებმაც მას სხვადასხვაგვარი შეფერილობა მიანიჭეს: კომიკური, პაროდული, მუსიკალური, ცხოვრება დაგვანახეს სარდაფებიდან სხვენებამდე. ფილმი იქცა საგამოცდო პოლიგონად ახალგაზრდა მხატვრებისათვის, რომელთა მიერ წარმოსახული ნოველები თუმცა არ გამოვიდა თანაბარი სიძლიერისა, შედეგში მაინც სასიამოვნოა: კანის კონტრასტზე ფილმმა ინტერესი გამოიწვია. პოლონეთში მიიღო პრიზი სახელწოდებით „მინი-მაქსი“, გაიმარჯვა კიევშიც.

სტუდია „პილოტის“ მეორე, ნახატი ფილმი „მისი ცოლი ვარა-ქათამია“ (რეჟისორი და მხატვარი ი. კოვალიოვი) ასევე გახდა პრიზის მფლობელი ათწუთიანი ხანგრძლივობის ფილმებს შორის, ეს ნაწარმოები, რომელიც იგავის ფორმითაა გადაწყვეტილი, გვიყვება სწრაფად დაშლილი ოჯახის შესახებ, გვიყვება ადამიანურ ურთიერთობაზე, ტაქტსა და ყოველდღიურობაზე, თუმცა ფილმის დრამატურგია, ერთი შეხედვით, სწორხაზოვანია, რეჟისორმა მიაგნო სკვლებს, რომლებმაც საშუალება მისცეს გადახრილიყო აბსურდისაკენ, ხოლო კარგმა დიზაინმა და მოულოდნელმა გეგებმა ეს ნამუშევარი წმინდა ანიმაციურ ფილმებს მიაკუთვნა როგორც ფორმის, ისე ენის მხრივ.

ოცდაათწუთიანი ხანგრძლივობის ფილმებს შორის პრიზი მიეკუთვნა თოჯინურ სურათს (1988) „სიზმრების ახსნა“, რომლის სცენარის ავტორი და რეჟისორია ლ. სააკიანცი. ეს იყო ფესტივალის ერთ-ერთი ყველაზე ესთეტიკურად გამომსახველი და რთული ფილმი: დედამიწაზე მიმდინარე მოვლენებისათვის ადამიანის პასუხისმგებლობის, სიკეთისა და ბოროტების მა-

რადიული თემა გადაწყვეტილია სიმბოლოების, მეტაფორების, ასოციაციების სახეობრივ სტილისტიკაში, დასაძინებელია იმისა, რომ ფილმი, ჩემი აზრით, გამიზნულია რელიგიაში, მითოლოგიაში, კულტურის ისტორიაში ღრმად გათვითცნობიერებული მკაყურებლისათვის, რიგით მნახველს იგი მაინც მიიზიდავს სილამაზითა და ემოციური გამომსახველობით.

ფესტივალის საუკეთესო დებიუტად მიიჩნის უკრაინის კინემატოგრაფისტთა ნამუშევარი „კენძი“, — ნოველა ფილმიდან „ჩვენ ქალები“, რომელიც რეჟისორმა ს. კუშნეროვმა გადაიღო. ეს არის კომედიური მინიატურა ქალზე, რომელიც თავისი სახლის წინ კუნძს აღმოაჩენს. ფილმში ერთმანეთს ენაცვლება გონებაშეხილური ტრიუჟები — მოუღლეელი ცდა ქალისა კუნძს რაიმე სასარგებლო დანიშნულება გამოუძებნოს, და, ბოლოს, ილითა, როცა მალეიძარა საათის ნმაზე კუნძს ქუჩაში მოისვრის, იგი აღმოჩნდება ალკოჰოლისაგან ჭერაც გამოუფხიზლებელი მისი საკუთარი მეუღლე.

სრულმეტრაჟიან სურათებს შორის პრიზი მიიღო ერთ-ერთი ცნობილი უკრაინელი რეჟისორის დ. ჩერკასკის ფილმმა „განძთა კუნძული“ — რ. სტივენსონის ნაწარმოების მოტივებზე (1988). მას უპირატესობა მიანიჭა საბავშვო ფილმების ეიურიმაჟი. აქ ნახატი მულტიპლიკაცია შერწყმულია სამსახიობო ეპიზოდებთან: ფილმში უხვადაა მუსიკა, შესაძლოა ზედმეტადაც, მაგრამ მთლიანობაში ეს არის მხიარული, სანახაობითი, წმინდა კომერციული სურათი, რომელიც გამოირჩევა მულტიპლიკაციის მაღალი პროფესიული დონით.

ფესტივალზე წარმოდგენილი ხუთი სრულმეტრაჟიანი ფილმიდან ეიურიმ კონკურსგარეშე სურათებში ჩარიცხა უეჭველად საყურადღებო ნაწარმოები „საუხზე ბალახზე“, რომელიც დადგა ესტონელმა რეჟისორმა პ. პიარნმა. ეს არის მახვილი სატირული სურათი, რომელიც ჩვენი სინამდვილის მანიერე-



ბებს ამათრახებს, — ფარისევლობას, სიკრუტეს, მორალურ და ზნეობრივ დაცემას. საამისოდ ფილმში გონებამახვილურადაა გამოყენებული სახვით-კომპოზიციური წყობა ედუარდ მანეს ცნობილი სურათისა „საუზმე ბალახზე“.

საბავშვო სურათების კონკურსზე გაიმარჯვა უკრაინის კინოსტუდიაში შექმნილმა ნახატმა ფილმმა „ადამიანი ბავშვური აქცენტით“ (რეჟისორი ა. ვიკენი). ნაწარმოები გამსჭვალულია სიკეთით, მომხიბველია შინაგანი თემით, მაგრამ ის მაინც არ გამოირჩევა არც იმ დანარჩენ ოთხ ფილმს შორის, ფესტივალზე რომ იყო წარმოდგენილი. შესანიშნავ ლატვიელ რეჟისორს რ. სტიბრეს მიეკუთვნა საგანგებო პრიზი შემოქმედებაში „ბავშვობის ერთგულებისათვის“. წარმოდგენილი იყო მისი ორი სურათი, რომლებშიც გამოყენებული იყო ტოტალური ანიმაციის ტექნიკა, ტრიუქები, სიუჟეტური სიმრავლე. აზროვნების ეს ახალი მოდელი, თავისუფალი და ლაღი, მოქნილი და ლოგიკური, პარდოქსებისათვის მზადმყოფი, ერთნაირად შთაბეჭდავია როგორც ბავშვებისათვის ისე, დიდებისათვის. მსგავსი მიდგომა რალატიით უახლოვდება კომპიუტერულ თამაშებს, მაგრამ ხელოვნების მაღალ რანგშია აყვანილი.

ქართული მულტიპლიკაცია ოთხი სურათით იყო წარმოდგენილი: შ. ჰავევაძის „ზამთრის ეტიუდი“, ი. დოიაშვილის „ორი ერთზე“, რ. გვარლიანის „მაწანწალა“, ვ. სულაქველიძის „მოდის“, და როგორც ეს ჩვეულებრივ ხდება ხოლმე, მოხდა ფასეულობათა გადაფასება. ჩვენმა ფილმებმა არა თუ არ მიიღეს პრიზები, არამედ დასახელებულიც არ იყვნენ ფესტივალის მონაწილეთა თავყრილობებზე, პრესკონფერენციებზე, სადაც ნამუშევრები იხილებოდა. მხოლოდ ცნობილი ფრანგი მხატვრის, წარმოშობით რუსის ა. ალექსეევის ქალიშვილმა გამოყო ი. დოიაშვილის სურათი, აღფრთოვანე-

ბით აღნიშნა მისი მაღალი ღირსებები და რალაც საერთო მოუხებნა ა. ალექსეევის სახვით მანერასთან. (ქ.-ნ. ა. ალექსეევის ფესტივალზე ჩამოტანილი ქონდა მამამისის ნამუშევრები, ესკიზები, აგრეთვე ფოტოები და სხვ.).

რ. გვარლიანის ფილმს ბედმა არ გაუღიმა იმ მხრივ, რომ გასიჩქვისას იგი მოექცა პუბლიცისტური ხასიათის, სახვითად ეფექტური ფილმების რიგში და, ვფიქრობ, ამიტომაც წააგო. „მაწანწალა“ კი ძალზე კეთილი, ლირიკული ეტიუდია უპატრონო ფინიაზე, მისი თვლით დანახულ სამყაროზე. თავდაპირველი შერჩევისას ამ სურათმა მაყურებელთა სიმბათია დაიმსახურა.

რაც შეეხება ვ. სულაქველიძის სურათს „მოდის“, მას უთუოდ ჰქონდა წარმატების პრეტენზია (მიუხედავად ცალკეული ჩრდილოვანი მხარეებისა). ფილმში შთაბეჭდავია გარემო, ასოცირებული ჯონ ორუელის მოტივებთან და სოც-არტთან, აღსანიშნავია, მოქმედების ტრაგი-ფარსული განვითარება. სამწუხაროა, რომ დემონსტრირებისას დაიკარგა სურათის მეორე ნაწილი, რომელიც უჩვენებს სხვა ფილმის შემდეგ, რამაც, ბუნებრივია, გარკვეული გავლენა მოახდინა მის აღქმაზე.

და მაინც, უნდა გამოვიტანო დასკვნა, რომ ქართული მულტიპლიკაცია დღეს არ არის „საუკეთესო ფორმაში“. ამის მიზეზების ძიება კი, ალბათ, სპეციალური საუბრის თემაა.

დუმილის ესთეტიკა

სიუზან სონტაგი

1.

ჟოზეფ ერას ხელახლა უხდება თავისი „სულიერების“ პროექტის გამოგონება (სულიერება — გეგმები, ტერმინოლოგია, სამოქმედო იდეები — რაც გამოიყენება ადამიანურ სიტუაციაში არსებული მტკიცეული სტრუქტურული წინააღმდეგობრიობის გადასაწყვეტად: ადამიანური ცნობიერების ტრანსცენდენტურში დასაგვირგვინებლად).

თანამედროვე ერაში სულიერი პროექტის ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური მეტაფორაა „ხელოვნება“. მას შემდეგ, რაც მხატვრის, მუსიკოსის, პოეტის, მოცეკვავის შემოქმედება საერთო სახელწოდებით გაერთიანდა (შედარებით ახალი მიმდინარეობა), გამოიკვეთა განსაკუთრებულად ადაპტაციური ადგილი, სადაც საზღვრული ცნობიერების ფორმალური დრამების გაცეინუებისას ხელოვნების ყოველი ინდივიდუალური ნიმუში გვაძლევს ამ წინააღმდეგობრიობის მოწესრიგებისა თუ გადაწყვეტის მეტ-ნაკლებად გამჭვირვებულ მთავარს. რა თქმა უნდა, ეს ადგილი მუდმივ განახლებას საჭიროებს. რა მიზნებიც არ უნდა დაისახოს ხელოვნებამ, საბოლოოდ მაინც ყველაფერი შეზღუდული აღმოჩნდება ცნობიერების უმაღლეს მიზნებთან დაპირისპირებისას. ხელოვნება, როგორც თავად მისტიფიკაციის ფორმა, ეგუება დემისტიფიკაციის კრიზისის პროცესს; ძველი მხატვრული მიზნები შევიწროებულია

და თითქოს შეცვლილიც; ცნობიერების გაცვეთილი რუკები თავიდან იხაზება. მაგრამ რაც მთელ ამ კრიზისს ამარაგებს თავისი ენერჯით — ან თუ შეიძლება ასე ითქვას, კომპლექსური ენერჯიებით — არის აბსოლუტური უნიფიკაცია მრავალი და საერთოდ განუსაზღვრელი მოღვაწეობისა. ამ დროს, როდესაც არსებობას იწყებს „ხელოვნება“, დგება ხელოვნების თანამედროვე პერიოდი. ამის შემდგომ, ასეთი კატეგორიებისკენ მიმართული ნებისმიერი მოღვაწეობა იქცევა ღრმად პრობლემატურ მოღვაწეობად, რისი პროცედურები და, საბოლოოდ თვით არსებობის უფლებაც შეიძლება კითხვის ნიშნის ქვეშ დადგას.

ხელოვნების „ხელოვნებად“ გადაქცევა წარმოშობს ხელოვნების ძირითად მითს, სადაც ხელოვანის მოღვაწეობა აბსოლუტიზებულია. თავისი პირველი, შედარებით არაეფექტური ვერსიის დროს მითი განიხილავდა ხელოვნებას, როგორც გამოხატვას ადამიანური, საკუთარი თავის შემმეცნებელი ცნობიერებისა (მითის ამ ვერსიიდან გამომდინარე ღირებულებითი სტანდარტები, როგორც წესი, ადვილად იქნა დადგენილი, ზოგიერთი გამოხატულება სხვაზე მეტად სრულყოფილი იყო, სხვაზე მეტად გამაკეთილმობილებელი, მეტი ინფორმაციის მომცემი და მდიდარი). მითის გვიანდელი ვერსია გაცილებით კომპლექსურ და ტრა-



გიჟულ დამოკიდებულებას ქმნის ხელოვნებასა და ცნობიერებას შორის. უარყოფს რა იმ აზრს, რომ ხელოვნება სრულყოფილი გამოხატვაა, გვიანდელი მითი უკეთ არეგულირებს დამოკიდებულებას ხელოვნებასა და გონების მოთხოვნილებას, ანუ განზოგადების უნარს შორის. ხელოვნება მეტად აღარ გაიზრდება, როგორც ცნობიერების გამოხატვა. ხელოვნება არ არის ცნობიერება თავისთავად, არამედ მისი ანტიდოტია — იგი თავად ცნობიერებაშია განვითარებული (მითის ამ ვერსიიდან გამომდინარე ღირებულებითა სტანდარტებმა დაამტკიცა ეს).

ახალი მითი, ცნობიერების პოსტ-ფსიქოლოგიური კონცეფციიდან გამომდინარე, მრავალ პარადოქსს წარმოქმნის შემოქმედებაში, რომლებიც ძალზე უახლოვდება დიდი რელიგიური მისტერისების მიერ აღწერილ ყოფიერების აბსოლუტურ მდგომარეობას. როგორც მისტიკური მოღვაწეობა უნდა გასრულდეს სრული უარყოფით, ღმერთის გამოუცხადებლობის თეოლოგიით, ცოდნის მიღმიერი „შეუცნობლობის ღრუბლისა“ და მეტყველების მიღმიერი ღუმლის ჟინით, ასევე ხელოვნებაშიც უნდა მიმართოს ანტი-ხელოვნებას, „სუბიექტის“ (როგორც „ობიექტის“ „სახის“) გამორიცხვას, ჩანაფიქრის შეცვლის შესაძლებლობისა და ღუმლის ძიებას.

როგორც ცნობილია, ხელოვნებისა და ცნობიერების ურთიერთდამოკიდებულების ადრეულ ვერსიაში წინააღმდეგობა გამოიკვეთა შემოქმედებითი იმპულსების „სულიერ“ მთლიანობასა და ყოველწინააღმდეგობა წარმოშვა გარდაუვალი სუბლიმაციის გზაზე. მაგრამ ახალმა ვერსიამ, რისი მიხედვითაც ხელოვნება დიალექტიკურად ერწყმის ცნობიერებას, წამოჭრა უფრო ღრმა და დამანგრეველი კონფლიქტი. „სული“, ეძიებს რა განხორციელებას ხელოვნებაში, თავად ხელოვნების „მატერიალურ“ ბუნებას ეჯახება. ხელოვნება თითქოს სრულყოფილ უფასურია და შეუნიღბავე. ხელოვნების იარაღების კონკრეტულობა (ენის შემთხვევაში — ისტორიულობა) თავისებური მახეა. ხელოვნის მოღვაწეობა, რადგან იგი სამყაროს მეორადი წყაროების აღქმაზეა მომართული და არეულია სიტყვების ფარისევლობით, განწირულია საშუალობისთვის. ხელოვნება ხელოვნის მტრად იქცევა, რადგან იგი არ აძლევს მას მისი სურვილის განხორციელების — ტრანსცენდენტურობის რეალიზაციის — უფლებას.

ამიტომ დგება აუცილებლობა, რომ ხელოვნება მოისროლოს საღმე შორს. ხელოვნების ინდივიდუალურ ნამუშევარში შემოდის ახალი ელემენტი და მისი ერთ-ერთი შემადგენელი ნაწილი ხდება. საკუთარი თავის გაბათილებისაკენ (ფარული ან აშკარა) და, საბოლოოდ, საერთოდ ხელოვნების გაბათილებისაკენ სწრაფვა.

2.

სცენა ცარიელი ოთახით იცვლება. რემბო აბისინიაში გაემგზავრა მონათვაკრობაში ბედის საცდელად. ვიტგენშტაინმა სოფლის სკოლის მასწავლებლობის შემდეგ კონტრის მოკრძალებული საქმიანობა იჩინა. დიუმშამმა კადრას მიაშურა. უარყვეს რა თავიანთი პრაქტიკული პროფესიები, მათ ამით განაცხადეს, რომ თავიანთ მიღწევებს პოეზიაში, ფილოსოფიასა თუ მხატვრობაში არავითარ სერიოზულ მნიშვნელობას არ ანიჭებენ.

მაგრამ სამუდამო ღუმლის არჩევანი სულაც არ აბათილებს მათ დამსახურებას; პირიქით, ეს რეტროაქტიურად წარმოაჩენს ძალასა და ავტორიტეტს იმით. რაც უკვე შეწყდა — საქმისაგან განდგომა ახალი საფუძველია მისი განმტკიცებისა, დასტურია უქველი სერიოზულობისა. სერიოზულობის ასეთი გამოხატვა სულაც არ გადააქცევს ხელოვნებას ან (ხელოვნების ფორმით გამქდაცნებულ ფილოსოფიას; ვიტგენშტაინი) სულიერი ამბი-

ციების მარადიულ ეტლად, რისი სერიოზულობაც დაუსრულებლად გრძელდება. კემმარტად სერიოზულია ის დამოკიდებულება, რომელიც ხელოვნებას განიხილავს. როგორც იმ რაღაცის მისაღწევ „საშუალებებს“, რისი მიღწევაც თვით ხელოვნების მიტოვებითა შესაძლებელი; უფრო მკაცრად თუ ვიტყვით. ხელოვნება არის ყალბი გზა, ანუ (როგორც დადასტი მხატვარი ეაკ ვაში ამბობს) სისულელეა.

მიუხედავად იმისა, რომ ხელოვნება უკვე აღარ შეიძლება ჩაითვალოს აღსარებად, იგი ახლა უფრო მეტად, ვიდრე ოდესმე არის ვარჯიში ასკეტიზმში. მასში განიწმინდება ხელოვანი — ჭერ საკუთარი თავისგან, საბოლოოდ კი — საკუთარი ხელოვნებისგან; ხელოვანი (თუ თავად ხელოვნება არა) ჭერ კიდევ ესწრაფვის პროგრესს „კარგისკენ“. მაგრამ თუ ადრე ხელოვანისთვის უმაღლესი მიზანი იყო დაოსტატება და სრულყოფილება, ახლა უმაღლესი მიზანი იმ წერტილის მიღწევაა, სადაც ზემოთ ხსენებული ბრწყინვალე მიზნები ემოციურად და ეთიკურად უმნიშვნელო იქნება მისთვის; და იგი დღემოლით უფრო დაქაფოფილდება, ვიდრე საკუთარი ზმის პოვნით ხელოვნებაში. დუმილი, როგორც ტერმინი, გვთავაზობს ანტიესთეტიკურ განწყობას იმ განწყობილების შესაქმნელად, რაც ასე ნაცნობია ხელოვნების მიერ დუმილის ტრადიციული, სერიოზული გამოყენებისას (შესანიშნავადაა აღწერილი ვალერისთან და რილკესთან): როგორც მედიტაციური ზონა, სულიერი მომწიფებისთვის მზადება, საშინელი განსაცდელი, რაც ლაპარაკის უფლების მოპოვებით უნდა დამთავრდეს.

რაც უფრო სერიოზულია ხელოვანი, მით უფრო განუწყვეტილად თანსდევს ცდუნებას, გაწყვიტოს დიალოგი აუდიტორიასთან. დუმილი ზიზღის უკიდურესი გამოხატულებაა კომუნიკაციისა და აუდიტორიასთან კონტაქტის მიმართ, რაც მოდერნისტული ხელოვნების

ნების ლაიტმოტივს წარმოადგენს „ახლისა“ და „ეზოტერიულისკენ“² სწრაფვის უცვლელ ვალდებულებასთან ერთად. დუმილი უაღრესად არამეცნიერი ექსტია ხელოვანის: დუმილით იგი თავისუფლდება ამა სოფლის მოწერი სახევეებისგან — სოფლისა, რომელიც გამოჩნდება მისთვის, როგორც პატრონი, კლიენტი, მომხმარებელი, ანტაგონისტი, არბიტრი და მისი საქმიანობის დამსახიჩრებელი. და მაინც, ყველა ვერ მოახერხებს საზოგადოებისგან ამგვარ განდგომაში უმაღლესი სოციალური ექსტის დანახვას. ხელოვანის საბოლოო განთავისუფლება მისი ხელოვნის პრაქტიკისაგან ნაკარსხევიას სხვა ხელოვნებაზე დაკვირვებით და საკუთარი თავის შეფასებით მათთან დაპირისპირებისას. ასეთი ურყევი გადაწყვეტილება შეიძლება მიღებული იქნას მხოლოდ მას შემდეგ, როდესაც ხელოვანი დაამტკიცებს, რომ იგი ფლობს გენიას და ავტორიტეტულად გამოსცდის ამ გენიას. როდესაც იგი დასჯანის თავის თანამედროვეებს იმ სტანდარტებით, რომლებსაც მას სჯერა, მის სიამაყეს ერთადერთი ადგილი არაღან მაშინ ვიპყრობს დუმილის დამაბრმავებელი სურვილი, როდესაც ყველა დანარჩენს უმეკველად სჯობიხარ. ასეთი არჩევანი ადასტურებს იმას, რომ ამ ხელოვანს სხვაზე გაცილებით მეტი კითხვის წამოჭრა შეუძლია და რომ მას უფრო ძლიერი ნერვები და ოსტატობის მაღალი სტანდარტები გააჩნია (ეს აგრეთვე ადასტურებს იმასაც, რომ ამ ხელოვანს დიდი მოთმინება და გამძლეობა აქვს; და უამრავ კითხვას წამოჭრის მაშინ, როდესაც თვითონაც და მისი ხელოვნებაც დაუძღურებელია უპასუხობით. ანუ როგორც რენე შარმა თქვა — „არ არსებობს ისეთი გულის მქონე ჩიტი, რომ უღრანში, იფლურტულოს შეკითხვები“).

მოდერნისტი ხელოვანის მიერ არჩეული ღუმელი იშვიათად აღწევს სრული გამოცდილების იმ წერტილს, სადაც იგი ზედმიწევნით მდუმარე გახდება. სინამდვილეში ხელოვანი აგრძელებს საუბარს, ოღონდ ისეთი მანერით, რომ მსმენელს აღარ ძალუძს მისი გაგება. ჩვენი დროის ყველაზე ღირებული ხელოვნება გაგებულია აუდიტორიის მიერ, როგორც ვადასკლა ღუმელში (ან გაუგებრობაში, უსმენადობაში, უჩინარობაში); იგი აგრეთვე გაგებულია, როგორც ხელოვანის კომპეტენტურობის, მისი მოწოდების პასუხისმგებლობის გრძნობის დაშლა და, შესაბამისად, როგორც აგრესია აუდიტორიის მიმართ.

მოდერნისტული ხელოვნების ქრონიკული ჩვეულებაა უსიამოვნება მიაცენოს, გალიზიანების საბაბი მისცეს და იმედები გაუცრუოს თავის აუდიტორიას. ყოველივე ეს ღუმელის იდეალის განმსაზღვრელ და შემადგენელ მომენტად შეიძლება ჩაითვალოს; მოდერნისტულ ესთეტიკაში ეს ჩვეულება გამოკვეთილია, როგორც „სერიოზულობის“ უმთავრესი სტანდარტი.

მაგრამ, ამავე დროს, ეს ჩვეულება თავისებურად ეწინააღმდეგება ღუმელის იდეალის განხორციელებას. იგი წინააღმდეგობრივია არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ხელოვანი მაინც აგრძელებს ხელოვნების ნაწარმოებების შექმნას, არამედ იმიტომაც, რომ ამ ნამუშევრების სრული იზოლაცია აუდიტორიისგან საბოლოოდ შეუძლებელი აღმოჩნდება: დროის მსვლელობასთან და ახალი, გაცილებით რთული ნამუშევრების გაჩენასთან ერთად ხელოვანის ადრინდელი დარღვევები თანდათანობით მომხიბლავი და უკვე კანონიერი ხდება. გოეთე საყვედურობდა კლასიკს „უხილავი თეატრისთვის“ დაწერილი პიესების გამო. მაგრამ, ცოტა ხნის შემდეგ „უხილავი თეატრი“ „ხილული“ გახდა. უგვანი და ამღვრეული „მშვენიერებად“ გადაიქცა. ხელო-

ვნების ისტორია იღბლიანი დარღვევების თანმიმდევრობაა.

თანამედროვე ხელოვნების მახასიათებელი მიზანი — მიუღებელი იყოს თავისი აუდიტორიისთვის, უკუბროზო-რციულად აიძულებს ხელოვანს საერთოდ უარი თქვას აუდიტორიის (მოდერნისტული გაგებით, როგორც ვოივერისტიკულ მაყურებელთა ანსამბლის) დასწრებაზე. და მაინც მას შემდეგ, რაც ნიცშე დააკვირდა „ტრაგედიის დაბადებაში“, რომ ასეთი აუდიტორია (როგორც ჩვენი ის ზემოთ განვსაზღვრეთ და რომლის არსებობასაც მსახიობები დღესაც გადაჭრით უარყოფენ) ბერძნებისათვის სრულიად უცნობი იყო, მოდერნისტული ხელოვნების უმეტესი ნაწილი კვლავ შეძრულია იმის სურვილით, რომ აუდიტორია ამოაგდოს ხელოვნებიდან. ეს წადილი ზოგჯერ საერთოდ „ხელოვნების“ ამოშანთვის მცდელობადაც კი წარმოგვიდგება („ცხოვრების“ სასარგებლოდ?).

როგორც კი გაიზიარებს იმ აზრს, რომ ხელოვნების ძალა დამოკიდებულია მისი უარყოფის სიძლიერეზე, ხელოვანს ეძლევა უმთავრესი იარაღი თავის აუდიტორიასთან საბრძოლველად — იგი სულ უფრო ახლოს იხრება ღუმელისაკენ, სენსუალურ თუ კონცეპტუალურ ზღვარს ხელოვანსა და მსმენელს შორის, აგრეთვე არარსებული და გაწყვეტილი დიალოგის სივრცეს შეუძლია მყარი საფუძველი მოამზადოს ასკეტური განმტკიცებისთვის. „ჩემი ოცნება უკიდურესად ღატაკ და უწყინარ ხელოვნებაზე, რომელიც ამაყად დასცქერის აღებ-მიცემობის ფარსს“ — აი, აქედან გამოდის ბეკეტი. მაგრამ არ არსებობს ტრანსაქციის მინიმალური გაბათილება, შესაძლებლობის მინიმალური შეცვლა — ისევე, როგორც არ არსებობს ისეთი სრულყოფილი და ზუსტი ასკეტიზმი, რომელიც (რაც არ უნდა იყოს მისი მიზანი) რაიმე საფუძველს მაინც არ ქმნიდეს სიამოვნების შესაძლებლობისათვის.

მოდერნისტ ხელოვანთა მიერ ჩადე-

ნილ არცერთ წინასწარგანზრახულ აგრესიას არ მოჰყოლია წარმატება არც აუდიტორიის განდევნაში, არც მის გარდაქმნაში. აგრესიას ეს არ ხელეწიფება. სანამ ხელოვნება გაგებული და შეფასებული იქნება, როგორც „აბსოლუტური“ აქტიურობა, იგი იქნება ცალკე მდგომი და ელიტარული; ელიტები იგულისხმებენ მასებს. რამდენადაც საუკეთესო ხელოვნება არსებითად „ქურუმის“ მიზნებით საზღვრავს საკუთარ თავს, იგი, შესაბამისად, ვარაუდობს და აყალიბებს პასიური და ყოველთვის უინიციატივო ვოიევრისტიკული ადამიანების სისტემასაც — იმ ადამიანებისა, რომელთაც ჭერ მოიწვევენ თვალყურის სადევნებლად, მოსასმენად, წასაკითხად, შემდეგ კი უბოდიშოდ დაითხოვენ უკანვე.

ყველაზე მეტი რისი გაკეთებაც შეუძლია ხელოვანს სიტუაციასთან პირისპირ — არის სხვადასხვა ურთიერთობების განსაზღვრა მასსა და აუდიტორიას შორის. ზოლო დუმილის იდეის განხილვა ხელოვნებაში — სხვადასხვა ალტერნატივების განხილვაა არსებითად უცვლელ სიტუაციაში.

4.

რა თვისებებით ფიგურირებს ხელოვნებაში დუმილი?

დუმილი არსებობს, როგორც გადაწყვეტილება თვითმკვლელობისა (კლასიტი, ლიტრეამონი); ამ გზით ხელოვანი თითქოს ადასტურებს, რომ იგი „საკმაოდ შორს“ არის წასული; აქვე: დუმილი არსებობს, როგორც ხელოვანის განდგომა თავისი მოწოდებისგან.

დუმილი აგრეთვე არსებობს, როგორც სასაჩელი სიგივისა (პოლდერილინი, არტო); ამგვარად გამოჩნდება, რომ კეთილგონიერების მიღწევა მხოლოდ ცნობიერების საყოველთაოდ აღიარებული მიჯნების გარღვევის ფასად არის შესაძლებელი; და, რა თქმა უნდა. დუმილი არსებობს, როგორც „საზოგადოებრივი“ ჯარიმა (დაწყებუ-

ლი ხელოვნების ნაწარმოებთა ცნობებით და ფიზიკური განადგურებით დამთავრებული გადასახადებით, გადასახადებით და დაპატიმრებით), როდესაც ხელოვანს ბრალი ედება მასასთან სულიერ შეუსაბამობაში და დადგენილი კოლექტიური მგრძნობელობის დანგრევაში.

არავითარ შემთხვევაში არ არსებობს დუმილი, ამ სიტყვის პირდაპირი გაგებით, როგორც აუდიტორიის გამოცილება. ასეთი სახის მტკიცება უკვე თავისთავად იგულისხმებდა იმას, რომ მათგან უნდა იქნებოდა შეგნებული არავითარი სტიმულირება, ანდა ვერ მოუხერხებია რეაქცია მათზე; მაგრამ ეს საერთოდ დაუშვებელი რამაა; არც დაპროგრამებით შეიძლება ამის გამოწვევა. სტიმულთა ნებისმიერი შეუგნებლობა და მათზე რეაქციის უუნარობა შეიძლება შედეგი იყოს მათგან უფლებების დეფექტური დასრულებისა, ანდა საკუთარ რეაქციებში დაქვევების და ყოყმანის (ყოყმანს და დაბნეულობას იწვევს მტანჯველი ფიქრები იმის შესახებ, თუ რა იქნებოდა „სწორი“ რეაქცია). თუკი აუდიტორია, როგორც ეს ყველასთვის ცნობილია, გარკვეულ „სიტუაციაში“ მყოფ მგრძნობიარე არსებათა ჯგუფს წარმოადგენს. მაშინ შეუძლებელია, რომ მას არ გააჩნდეს რეაქციები.

ასევე დუმილსაც, პირდაპირი გაგებით, არ შეუძლია იარსებოს, როგორც ხელოვნების ნაწარმოების ერთადერთმა საკუთრებამ — თვით ისეთი ნამუშევრების დუმილსაც კი, როგორც არის დაუშმის „რიდიმიელები“¹ ან კეიჯის „4 33“², სადაც ხელოვანი ჯიუტად აღარ აკეთებს არაფერს ხელოვნების ნებისმიერი დადგენილი კრიტერიუმის დასაკმაყოფილებლად და მხოლოდ გაღერაში სერიოზულ წარმოების საგნის მოთავსებით და საკონცერტო სცენაზე წარმოდგენის გამართვით კმაყოფილდება. არ არსებობს არავითარი ნეიტრალური ზედაპირი, ნეიტრალური მსჯელობა, ნეიტრალური თემა, ნეიტ-



რალური ფორმა. შეიძლება არსებობდეს რაიმე ნეიტრალური მხოლოდ სხვა რამის, ვთქვათ, განზრახვის ან მოლოდინის გათვალისწინებით. როგორც ხელოვნების ნაწარმოების ერთადერთი საკუთრება, დღემლი შეიძლება არსებობდეს მხოლოდ ყალბი ან არაზუსტი გაგებით (სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, თუკი საერთოდ არსებობს ნაწარმოები, მაშინ დღემლი მხოლოდ ერთი შემადგენელი ნაწილია მისი). დამუშავებული თუ დამუშავებული დღემლის ნაცვლად ადამიანი, თვალს მიადევნებს რა დღემლის მუდმივად უკან დამხვე პორიზონტს, შეამჩნევს სხვადასხვა მოძრაობებს, რომლებიც დღემლინიციურად არასოდეს დასრულდებიან. ამის შედეგია ისეთი ტიპის ხელოვნება, რომელსაც ხალხის უმეტესობა დამტყრებით უწოდებს მუნჯს, მოდუნებულს, ცივს. მაგრამ ეს კერძო თვისებები ხელოვანის ობიექტური განზრახვის კონტექსტში მოიპოვება, რაც ყოველთვის შესამჩნევია. მეტაფორული დღემლის განვითარება პირობითი, უსიცოცხლო საგნების მიერ (როგორც ეს ხშირად გვხვდება პოპ-ხელოვნებაში) და ემოციურ რეზონანსს მოკლებული „მინიმალური“ ფორმების კონსტრუირება თავისთავად ძლიერი და მატონიზებული არჩევანია.

და ბოლოს, ხელოვნების ნაწარმოებისთვის ობიექტური მიზნის მიკუთვნების გარეშეც უცვლელი რჩება რეცეპტული ჰეშმარიტება, მთელი გამოცდილების პოზიტიურობა აღქმის ნებისმიერ მომენტში. როგორც კვიჯმა დაიქინა: „არ არსებობს არავითარი დღემლი, რალაც ყოველთვის ხდება, რაც ხმას გამოსცემს“ (კვიჯმა აღწერა, როგორ გაიგონა ჰერმეტულად დახურულ ოთახში ორი ხმა: საკუთარი გულისცემისა და საფეთქლებში სისხლის დინების). ასევე არ არსებობს არც ცარიელი სივრცე. სანამ ადამიანის თვალს ხედვა შეუძლია, დასაწახიც აუცილებლად იარსებებს. ნუთუ რაიმე „ცარიელის“ შეხედვაც იგივე ხედვაა

და რალაცის დანახვა — თუ მხოლოდ ჩრდილია იმედის? იმისთვის, რომ ჩასწვდეს სისავსეს, ადამიანმა უნდა შეინარჩუნოს ამ სისავსის შემომსაზღვრელი სიცარიელის მახვილი გრძობა; და პირიქით, სიცარიელის საწვდომად ადამიანმა ასევე სრულად უნდა აღიქვას სამყაროს სხვა ზონები.

„დღემლი“ არასოდეს ამბობს უარს, იგულისხმოს თავისი ოპოზიტი და დამოკიდებული იყოს მის არსებობაზე: ისევე, როგორც არ შეიძლება არსებობდეს „მალა“ „დაბლას“ გარეშე, ან „მარცხენა“ „მარჯვენას“ გარეშე; ადამიანმა უნდა აღიაროს ბგერის ან ენის გარემომცველი სფეროს არსებობა, რათა შეიმეცნოს დღემლი. დღემლი არსებობს მეტყველებითა და სხვა ბგერებით აღსავსე სამყაროში; მაგრამ ამავე დროს ნებისმიერ მოცემულ დღემლის გააჩნია თავისი შინაგანი იდენტურობა — მასში გატარებული ბგერით განწვეალული დრო (ზუსტად ასევე ჰარპო მარქსის მდუმარების მშვენიერება განპირობებულია მის გარშემო მანიაკურ ყბედთა არსებობით).

წარმოუდგენელია სრული სიცარიელისა და წმინდა დღემლის დაშვება — როგორც კონცეპტუალურად, ისე ფაქტიურად, რადგან ხელოვნების ნაწარმოები სხვადასხვა საგნებით მოწყობილ სამყაროში არსებობს, ხელოვანმა, რომელიც დღემლის ან სიცარიელეს ქმნის, უნდა აწარმოოს რალაც დიალექტიკური: საგსე ვაკუუმი, გამამდიდრებელი სიცარიელე, ჟღერადი ან მკვერამეტყველი მდუმარება. დღემლი აუცილებლად რჩება მეტყველების ფორმად (მაგ., უკმაყოფილების ან ბრალდების გამოხატვის) და დიალოგის ელემენტად.

5.

ხელოვნებაში საშუალებებისა და ეფექტების რალიკალური გარდაქმნის პროგრამები — თვით ხელოვნებისგან განდგომის ულტიმატური მოთხოვნის ჩათვლით — არ შეიძლება გაგებული იქ-

ნას ზედაპირულად არადიალექტიკურად. დუმილი და სხვა მსგავსი იდეები (როგორც არის სიცარიელე, რედუქცია, „ნული ზარისხი“) სასაზღვრო ცნებებშია გამოყენებათა რთული კომპლექსით და განსაკუთრებული სულიერ-კულტურული რიტორიკის წამყვანი ტერმინებით. დუმილის, როგორც რიტორიკული ტერმინის აღწერა პირველ რიგში იმას გულისხმობს, რომ ამ რიტორიკას არ უნდა დავსდეთ მსჯავრი ცრუ ან ცუდ რწმენაში. ჩემი აზრით, დუმილისა და სიცარიელის მითები იმდენად მასაზრდოებელი და სიცოცხლისუნარიანია, რამდენადაც შესაძლებელია მათი გააზრება „არაჯანსაღ“ დროში — რაც, შესაბამისად, ის დროა, რომელშიც „არაჯანსაღი“ ფიზიკური მდგომარეობანი იძლევიან ენერგიებს ხელოვნების ყველაზე უმაღლესი სამუშაოებისთვის. მართლაც, არავის შეუძლია უარყოს ამ მითების პათოსი.

ეს პათოსი წარმოჩნდება იმ ფაქტში, რომ დუმილის იდეა არცაბრებლად მხოლოდ ორგვარი განვითარების საშუალებას იძლევა. იგი ან თვითუარყოფის (როგორც ხელოვნების) აზრამდნა მიყვანილი ან ჭერ კიდევ გამოყენებულია იმ ფორმით, რომელიც გმირულად და მახვილგონივრულად წინაღმდეგობრივია.

6.

ჩვენი დროის ხელოვნება ხმაურით მიემართება დუმილისაკენ.

ექვლუცი, ხალისიანი ნიჰილიზმი, ადამიანი ხედება დუმილის გარდუვარობას, მაგრამ, რატომღაც მაინც აგრძელებს ლაპარაკს. როდესაც აღმოაჩენს, რომ აღარაფერი აქვს სათქმელი, ადამიანი ახლა ამის გამოთქმას ცდილობს.

ბეკეტმა გამოთქვა იმის სურვილი, რომ ხელოვნებამ უარყოს მოვლენათა წესრიგში არაბუნებრივი ჩარევის ჩვეულება, რასაც იგი ადრე ყოველთვის აკეთებდა იმ მოსაზრებით, რომ რეალიზებული უნდა ყოფილიყო ყოველგვარი შესაძლებლობა. ხელოვნება უნ-

და განუდგეს „მომავალზე ზრებლად სულტ/ გამოკვლევებს, რაიმეს შეძლებს, ვერც ტენზიას, შეძლებას, ძველს ოდნავ უკეთესად კეთებას, ამ მისაწყენი გზის კიდევ უფრო შორის გაყვანას“. ალტერნატიულია ხელოვნება, რომელიც შედგება „იმის გამოხატვისგან, რომ აღარაფერია გამოსახატავი, აღარაფერია, რაც შეიძლება გამოიხატოს, აღარ არსებობს გამოხატვის არაერთი ძალა, სურვილი და ვალდებულება“.

საიდან წარმოსდგება ვალდებულება? როგორც ჩანს, სწორედ სიკვდილისაკენ სწრაფვის ესთეტიკა წარმოშობს რალაც ჭიუტად სასიცოცხლოს.

აპოლინერი ამბობს: „მე ვაკეთებდი ცარიელ მოძრაობებს სიცარიელეში“, მაგრამ იგი აკეთებს მოძრაობებს.

ვინაიდან ხელოვნას არ შეუძლია ზედმიწევნით მოცული იყოს დუმილით და თან ხელოვნად დარჩეს, ამიტომ დუმილის რიტორიკა მიუთითებს იმ გადაწყვეტილებისკენ, რომ მან გააფრძელოს თავისი აქტიურობა უფრო არაპირდაპირი სახით, ვიდრე მანამდე. ერთ-ერთი გზა მოცემულია ბრეტონის „საცხე საზღვარის“ ცნებით. ხელოვანი მთელი ენთუზიაზმით ცდილობს სივრცის პერიფერიის შევსებას, ხოლო ცენტრალური არე ცარიელი რჩება. ხელოვნება ხდება უარყოფითი, ანემიური — როგორც ეს განსაზღვრა დიუშამის ფილმის სახელწოდებამ: „ანემიური კინო“ (1924-26 წლების ნამუშევარი). ბეკეტმა აყალიბებს „უფერული მხატვრობის“ იდეას, მხატვრობისა, რომელიც „აუცილებლად უნაყოფოა, უუნაროა რაიმე გამოხატოს“. პოლონეთში ეჭი გროტოვსკის მანიფესტს თავისი თეატრის ლაბორატორიისათვის ეწოდება „მოწყალეა ლატაკი თეატრისათვის“. ხელოვნების გამოიტვის ეს პროგრამები არ უნდა იქნეს გავებული უბრალოდ როგორც ტერორისტული საყვედური მაყურებლისადმი, არამედ როგორც სტრატეგიები აუდიტორიის გამოცდილების გასამდიდრებლად. დუმილის, სიცარიე-



ლის, რედუქციის ცნებები იძლევა ახალი რეცეპტის მონახაზს ხედვისთვის, სმენისთვის და ა. შ. — რაც ხელს უწყობს ხელოვნების უფრო უშუალო, გრძობით გამოცდას ანდა უპირისპირდება ხელოვნების ნაწარმოებს გონის-მიერი და კონცეპტუალური გზით.

7.

დააკვირდით კავშირს ყურადღების უნარსა და ისეთი ხელოვნების საშუალება-ფეხქეტების რედუქციას შორის, რომლის პორიზონტიც დღეშია. ერთ-ერთ თავის ასპექტში ხელოვნება არის ყურადღების ფოკუსირების ტექნიკა, სწავლება ყურადღების დახვეწის შესახებ (სანამ შესაძლებელია არსებობა ადამიანის გარემომცველი სამყაროს აღწერისა — როგორც პედაგოგიური ინსტრუმენტის — ასეთი აღწერა ყოველთვის პირველ რიგში ხელოვნების ნაწარმოებს დაუკავშირდება). ხელოვნებათა ისტორია ახალ ობიექტთა რეპერტუარის აღმოჩენა და ფორმულირებაა. ამ ობიექტებისაკენ არის მიმართული ყურადღება. დაკვირვებული ადამიანი შეამჩნევს, როგორ აყალიბებს გარემოს ხელოვნების „თვალი“, როგორ არქმევს საგნებს „სახელებს“ და როგორ ახდენს საგანთა ვანმსაზღვრელ სელექციას, რომელთაც შემდგომ ხალხი ეცნობა, როგორც მნიშვნელოვან, ფრიად საამო და მრავალმხრივ ობიექტებს (ოსკარ უაილი ამბობს, რომ ადამიანები ვერ ხედავდნენ ნისლს, სანამ მეტხრამეტე საუკუნის პოეტებმა და მხატვრებმა არ ასწავლეს, როგორ უნდა დაენახათ; ზუსტად ასევე, კინოს ერამდე ვერავინ ამჩნევდა ადამიანის სახის ცვალებად მრავალგვარობას და დახვეწილობას).

თავის დროზე ხელოვანის ამოცანა იყო ყურადღების ობიექტთა ახალი არეალების გახსნა, რაც ძალზე მარტივად გამოიყურებოდა. ეს ამოცანა დღესაც აქტუალურია, მაგრამ იგი გაცილებით პრობლემატური გახდა. ყურადღების მთელი უნარი გარდატყდა კითხვად და გაძლიერდა შედარებით

მკაცრი სტანდარტების გავლენა. როგორც ჯასპერ ჯონსი ამბობს: „უკვე უამრავი რამ არსებობს რალაციის უკეთ დასაწახად, მაგრამ ამ რალაციას მით უფრო ვერ ვხედავ უკეთ“.

შეიძლება ყურადღების თვისებისთვის უკეთესი (ან ნაკლებად დამამცირებელი და შემამოფრთხილებელი) იყოს გავლენის მოხდენა რაიმეზე, ვიდრე მისი წარმოდგენა. უფერული ხელოვნებით შემკული და ღუმლით განწყობილი ადამიანი ალბათ შესძლებდა ყურადღების დამშლელი სელექციის ზღვარის გადალახვას და მისი გამოცდილების გარდუვალი დამახინჯებებისგან თავის დახსნას. იდეალურ ვარიანტში ადამიანი შესძლებდა ყველაფრისადმი მიეპყრო ყურადღება.

ეს ტენდენცია მიმართულია უარყოფითისკენ. მაგრამ „უარყოფითი“ არასოდეს ისე მოჩვენებითად არ დაწინაურებულა, როგორც „დადებითი“.

წინამდებარე მითში, რისი მიხედვითაც ხელოვნების მიზანია იქცეს „ტოტალურ გამოცდილებად“, აბსოლუტური ყურადღების მოთხოვნას, გალატაქებისა და რედუქციის სტრატეგიები მიუთითებენ ყველაზე უმაღლესი მისისაკენ, რისი ტვირთვაც კი ძალუძს ხელოვნებას. იმის მიღმა, რაც აშკარად ნმაძალადე თავდაპერილობას მანც ჰგავს, თუ არა აქტიურ დებილობას, უნდა შეგვეძლოს განვასხვავოთ ენერგიული ამასოფლური ღვთისგმობა და სწრაფვა განთავისუფლებული, ერთიანი, ტოტალური „ღვთაებრივი“ ცნობიერებისაკენ.

8.

ენა ერთგვარი პრივილეგირებული მეტაფორაა: შემოქმედებისა და ხელოვნების ნაწარმოების გაორებული ხასიათის გამომხატველი. რადგან მეტყველება, ერთი მხრივ, იმპატირიალური მედიუმია (ვთქვათ, სახეებთან შედარებით), ადამიანური აქტიურობა ძალზე აუცილებელი, არსებითი სვეტია ტრანსცენდენტურის პროექტში, ცალკეულისა და პირობითის მიღმიე-

რობაში (ყოველი სიტყვა, გარდა იმი-
სა, რომ წარმოადგენს აბსტრაქციას,
იმავე დროს უხეშად არის დაფუძნე-
ბული ან მიუთითებს კონკრეტულ დე-
ტალზე). მეორე მხრივ, ენა არის ყვე-
ლაზე ჭუჭყიანი და მკვდარი მასალა,
რისგანაც კი იქმნება ხელოვნება.

ენის ეს გაორებული ხასიათი — აბ-
სტრაქტულობა და „დაცემულობა“ ის-
ტორიაში — შეიძლება მივიჩნიოთ
დღევანდელი უბედური ხელოვნების
მიკროკოსმოსად. ხელოვნება ძალზე
შორსაა ტრანსცენდენტური პროექტის
ლაბირინთის იმ ბილიკისაგან, რომე-
ლიც, ყოველგვარი სასტიკი და დამს-
ჯელი „კულტურული რევოლუციების-
გან“ განსხვავებით, მიემართება, მარ-
თალია, ყველაზე მძიმე, მაგრამ ამავე
დროს ყველაზე უმოკლესი უკან და-
საბრუნებელი გზისაკენ. თუმცა, ხე-
ლოვნება აგრეთვე ეფუძნება იმ შესუ-
სტებულ დინებას, რომელიც თავის
დროზე ევროპული აზროვნების დამა-
გვირგვინებელ მიღწევად ითვლებო-
და: ამასოფლიურ ისტორიულ ცნობი-
ერებას. ორ ასწლეულზე ცოტა მეტ-
დროში. განთავისუფლების, კარიბჭე-
ების გახსნისა და კურთხეული განმან-
ათლებლობის შემდეგ ისტორიული
ცნობიერება თვითშემეცნების უმძიმეს
ტვირთად იქცა. ხელოვანისთვის ძალ-
ზე ძნელია ისეთი სიტყვის დაწერა (ან
სახის შექმნა, ქესტის გაკეთება), რაც
მას რაღაც უკვე მიღწეულს არ მოა-
გონებს.

(გაგრძელება იქნება)

ინგლისურიდან თარგმნეს
დავით ჩიხლაძემ და ღარიპხან ლუბანიძემ.

შანიშხანები:

1. დღეში — ფრაზა მხატვარი დადიხის
ფუძემდებელი: „რიდიმები“ — მზა, სამომ-
ხმარებლო სავანების გამოყენება ხელოვნებაში.
2. ა. კეიჯი — ამერიკელი კომპოზიტორი, ალი-
ატორული მუსიკის ფუძემდებელი.

სულხან ნასიძის საფორტეპიანო კვინტეტი

შემსრულებლის თვალთახედვით

ნათელა კვიციანი

კამერულ-ინსტრუმენტულ ანსამ-
ბლებს მნიშვნელოვანი ადგილი უკავია
ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედე-
ბაში. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ
ქართული პროფესიული მუსიკის ამ
ერთ-ერთ საინტერესო და თვითყოფ-
ად სფეროს გააჩნია თავისი განვითარე-
ბის ისტორიაც და პერსპექტივებიც.

ბოლო ათწლეულში ქართველი კამ-
პოზიტორების მზარდ ინტერესს კამე-
რულ-ინსტრუმენტული ჟანრებისადმი
აპირობებს მისწრაფება ინტელექტუა-
ლიზმისაკენ, ადამიანის სულიერი სა-
მყაროს ფაქიზი გადმოცემისაკენ; დე-
ტალური ფსიქოლოგიური ანალიზისა-
კენ.

სულხან ნასიძის საფორტეპიანო
კვინტეტი 80-იანი წლების ქართული
კამერულ-ინსტრუმენტული მუსიკის
ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია. იგი
გვევლინება კომპოზიტორის კამერულ-
ინსტრუმენტული შემოქმედების ევო-
ლუციის ერთგვარ რეზიუმედ. მისი
ინსტრუმენტული აზროვნებისათვის და-
მაბასიათებელი ნიშან-თვისებების მკა-
ფიო გამოხატულებად. ეს ერთგვარი
მიკროსიმფონიაა, მისი სიმფონიების
„ფირომანის“, „დაღაის“ თავისებური
მიკრომოდელი, თავის ფორმის ლოგი-
კით, ინტონაციური მივანებებით, ემო-

ციურ-სახეობრივი სამყაროთი, დრამატურგიის პრინციპებით.

ს. ნასიძის კამერულ-ინსტრუმენტული შემოქმედება არ არის მრავალრიცხოვანი, მაგრამ ამ უნარის ყველა იმეში, იქნება ეს საფორტეპიანო ტრიო, სიმებიანი კვარტეტი, თუ სხვა, გამოირჩევა კომპოზიტორისათვის დამახასიათებელი ხედვით, ხელწერით, სახეებით.

დამოუკიდებელი ხელწერა ყოველთვის გამოარჩევდა ს. ნასიძის მუსიკას, თუმცა სხვადასხვა დროს შექმნილი მისი ნაწარმოებები განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ეს, პირველ რიგში ხალხურ მასალასთან დამოკიდებულებაში გამოიხატება.

კომპოზიტორის ადრინდელ ნაწარმოებებში ხალხური მასალა უფრო „ხელშეუხებლად“ შემოიღოდა, ინარჩუნებდა თავის პირვანდებობას. ეს ტენდენცია ზღუდავდა ლირიკის და გროტესკის, ეპოსისა და დრამის იმ მძაფრ კონტრასტებს, რაც დამახასიათებელი გახდა 60-70-იანი წლების მისი მუსიკისთვის.

ღრმა ფსიქოლოგიზმმა, რაც ს. ნასიძის შემოქმედების ბოლო პერიოდისათვის მთავარი მანიშნებელია, ძირფესვიანად შეცვალა კომპოზიტორის დამოკიდებულება ინტონაციური მასალისადმი. ს. ნასიძის განახლებული ლექსიკის საფუძველს წარმოადგენს მთის ფოლკლორის ღრმადეროვნული პლასტები. მთის კოლორიტის სიმკაცრესა და კილოპარამონიულ თავისებურებებში ს. ნასიძემ დაინახა ფსიქოლოგიზმის გამოვლენის რესურსები როგორც მელოდიურ-პარამონიული თვალსაზრისით, ისე ფორმის ვაშლა-განვითარების მხრივაც. ყოველივე ეს კომპოზიტორს რეალიზებული აქვს სიმფონიებშიც და საფორტეპიანო კვინტეტშიც.

ს. ნასიძემ შექმნა სიმფონიური ფორმის საკუთარი ვარიანტი, იგი რომანტიკული სიმფონიური პოემის მსგავსია. ეს არის ერთნაწილიანი, გამჭოლი განვითარებით, საწინააღმდეგო საწყისთა

მძაფრი დაპირისპირებით აღბეჭდილი დრამატული დიალოგები ადამიანსა და სამყაროს შორის. ამავე დროს, ეს არის პიროვნების, ხელოვანის აღსარება, რომელიც მოიცავს განწყობილებათა გამას, მარტოობიდან, უნუგეშობიდან იმედამდე, რაც საბოლოოდ ემსახურება ჰუმანურობის დამკვიდრების იდეალებს.

საფორტეპიანო კვინტეტი პირობითად დაყოფილია სამ ნაწილად, მაგრამ დრამატურგიულად ერთ მთლიან, მონოლითურ ნაწარმოებს წარმოადგენს, ყველა ნაწილს თან სდევს ლაიტთემები და ლაიტინტონაციები. კვინტეტში მკაფიოდ გამოქვანდა სტილისტური და ტექნოლოგიური სიახლე, მთის ინტონაციის ორგანული სინთეზი მოსტაკოვიჩისეული პარამონიულ-მელოდიურ თავისებურებებთან, ტრაგიკულ, მასშტაბურ კონფლიქტურობასთან.

ნაწარმოების პირველივე ტაქტებიდან ფორტეპიანოს აკორდულ წანამძღვარში, რომელიც თხზულების მთავარ დრამატულ კოლიზიებში გამოჩნდება და ეთგვარი ლაიტთემის როლს ასრულებს, იკვეთება მუსიკის სახეობრივ-მელოდიური მიმართებაც და ფორტეპიანოს აქტიური დრამატურგიული ფუნქციაც: მკაცრი, მონოლითური, რიტმულად თანაზომიერი აკორდული ვერტიკალებიდან გამოსჭვივის ნებისყოფა, ვაჟკაცური შემართება, შეუღრეკელობა. აკორდების აღმავალი ინტონაციური სვლა ერთდროულად ბედისწერის გამომწვევი ყოყინაცაა და ამავე დროს, ამ ბრძოლაში განწირული ადამიანის გმინვაც; პარამონიულ ვერტიკალში „ჩამარხულია“ ქრომატულ-სკეუნდური მელოდიური ინტონაცია (ხშირად დაღმავალი), რომელიც ფშავური „მოთქმის“ იერს ატარებს. სწორედ ეს ინტონაცია ქმნის „მთის ატმოსფეროს“ თავისი განუმეორებელი კილოკავითა და სიმძაფრით.

ერთი შეხედვით შეუმჩნეველია აკორდის შუაში მოქცეული ის ინტონაციური ინდიკატორები, სი-სი-ბემოლ (11



ტაქტი, ლა-ლა-დიეზ (IV ტაქტი), რომლებიც განსაკუთრებით მწვავედ რეაგირებენ ნაწარმოებში გაბატონებულ სულიერ განწყობილებებზე. ესაა, როგორც ზემოთ ითქვა, შემართება და სასოწარკვეთა, ბრძოლის აუცილებლობა და ანებება, იმედი და განწირულობა.

შემსრულებლის ყურადღება უნდა იქნეს გამახვილებული ამ ინტონაციურ თავისებურებებზე, აგრეთვე ამავდროულად თემის მზარდ დინამიკურ ტალღაზე, რომელიც მელოდიის აღმასვლას მოყვება და იყინება ინტონაციურ მწვერვალზე, ძახილის ნიშნის ქვეშ. კულმინაციაზე, კლავიატურის უკიდურესი რეგისტრების დაპირისპირება, აკორდული ფაქტური ზარების რეკვის სონორისტულ ეფექტს ქმნის. ეს სონორული ხერხი შემდგომშიც შეგვხვდება, იგი კარგად ეხამება ნაწარმოების დაძაბულ ფსიქოლოგიურ-დრამატულ კონცეფციას.

აღნიშნულ ეპიზოდში, ლაკონიურ პროლოგში ფორტეპიანოს პარტია გარკვეულ ძალთა მთლიანობას ანსახიევებს. მის მონოლოთურსა და ურყევე ქლერადობას უპირისპირდება ხემიანი ინსტრუმენტების მოკლე, დანაწევრებული ფრაზები — „კითხვები“; ცალკეულ ინსტრუმენტთა მონოლოგები და ერთმანეთში „შეკამათება“ თანდათან მძაფრდება და კულმინაციაში უერთდება სწორედ იმ საწყის ძალას, რომელიც აღწევს რა უმაღლეს ინტონაციურ წერტილს „იმსხვერვეა“ სწრაფად დაღმავალ საფორტეპიანო პასაჟებში. თითოეული პასაჟის ბოლოს მეტად მნიშვნელოვანია, შენელებულ სვლაზე მკვეთრი რიტმულ-აკორდული აქცენტუაცია, რაც „მსხვერვის“ პროცესში სტაბილობის, სამყაროს შენარჩუნების სურვილითაა განპირობებული.

აღნიშნულ ეპიზოდში, რომლის დრამატურგიულ ანალოგიას ბევრჯერ შეხვდებით ნაწარმოების მსვლელობის მანძილზე, ქარიშხალს ცვლის სიჩუმე, ყიყინს — გარინდება, ძალის მძლავრ აფეთქებას — სინანულით, თუ ეჭვით

აღბეჭდილი მონოლოგი (ხემიანებთან პირველდაწყებითი მოტივი, რომელიც ისევ ფორტეპიანოს პარტიაში რღდება, ამთავრებს პირველ ნაწილს. ანლა მას აქვს სახეშეცვლილი, უსიტყვო კითხვის ხასიათი. თუმცა, ეს მღუმარე კითხვა დიდხანს არ გრძელდება: ავტორი არ მიჯნავს I და II ნაწილებს, „ატაკა“-ს მითითებას პირდაპირ შევყავართ ბრძოლისა და შეტევის ქარცეცხლში.

აქ ისევ ისმის ფორტეპიანოს მოკლე მოწოდება, რასაც მოჰყვება ძალთა ისეთი დაპირისპირება და მოზღვაება, რაც სცილდება ადამიანის სუბიექტური განცდის ფარგლებს და იძენს ზოგადსაკაცობრიო მასშტაბს: ესაა ადამიანისა და სამყაროს, სიკეთისა და ბოროტების, ბნელისა და ნათელის დაპირისპირება, მსოფლიო კატაკლიზმების გარდუვალობის ტრაგიკული შეგრძნება. ეს ეპიზოდი დრამატურგიულად ერთ-ერთ მნიშვნელოვან კვანძს წარმოადგენს. იგი მთავარი კონცეფციური მსაზღვრელიც არის. ეს კონცეფცია გამოხატავს ადამიანის და გარემოს მუდმივ კონფლიქტს, რომელშიც იმარჯვებს ადამიანური საწყისის დამკვიდრების იდეა.

ამ ეპიზოდის კულმინაციურ ნაწილში ფორტეპიანოს პარტიაში კვლავ ისმის „მსხვერვის“ ხმა, რაც შემდეგ, დაბალ რეგისტრში შეცვლილია გრგვინვის სონორულ-ალეატორული ეფექტით.

როგორც აღვნიშნეთ, კვინტეტის ძირითადი დრამატურგიული პრინციპია შეუქმრდილობა კონტრასტული დაპირისპირება: „სუბიტი“ დიდ როლს თამაშობს ეპიზოდების მონაცვლეობაში. ნაწარმოებისათვის უცხოა კულმინაციის თანდათანობით განელების მწვერვალებიდან „დაშვების“, ავოგეკური ან დინამიკური გადასვლის პრინციპები; მთლიანობის საფუძველს შეადგენს არა „ტალოვანი“, გარდამავალი დინამიკა და ავოგეკა, არამედ საპირისპირო საწყისების მოულოდნელი ცვლა.



იგივე ითქმის ინსტრუმენტების ურთი-
ერთდაპირისპირებაზე, უკიდურეს დი-
ფერენციაციამზე, ტემბრალურ, თუ რე-
გისტრულ კონტრასტებზე. ყოველივე
ეს მკვეთრი დაძაბულობის, შინაგანი
სიმძაფრის ელფერს ანიჭებს ავტორის
ჩანაფიქრს.

კომპოზიციის მთლიანობას და ერთი-
ანობას აპირობებენ ლიტემატივებიც, რო-
მლებსაც მნიშვნელოვანი დრამატურგი-
ული ფუნქციები აკისრიათ. ასეთია სა-
წყისი „შეტვის“ თემა. ასეთია რეჩი-
ტატიული წყობის წყვეტილი თემა-მო-
ნოლოგები (მეტწილად ხემიანებთან),
რომლებიც ჩნდებიან კულმინაციის შე-
მდგომ ეპიზოდებში და წარმოადგენენ
სტიქიასთან მარტომდგომი და ადამიან-
ის აღსარების მუსიკალურ სიმბოლო-
ებს.

დაბოლოს, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან
მუსიკალურ განზოგადებად გვევლი-
ნება სინატიფით გამსჭვალული თემა,
რომელიც მოულოდნელად, ნათელი
სვეტივით, გამოჩნდება სასტიკი ორ-
თაბძროლის შემდეგ. ფორტეპიანოს
ქსილოფონური თანხლება, მოკლე,
წყვეტილი, „სწორი“ მეოთხედების აკო-
მპანემენტით, მაღალ რეგისტრში სო-
ნორულად ქმნის იმ მინისებურ, გამჭ-
ვირვალე ჩარჩოს, რომელშიც იხატება
პოეტურად გაციხვრენებული სახე. ეს
არის სულის, სიკეთის, სილამაზის, ოც-
ნების გამოვლინების მუსიკალური
ალეგორია.

აქ პირველად ჩნდება ის მუსიკალურ-
მხატვრული სახე, რომელიც ს. ნასი-
ძის შემოქმედებას წითელი ზოლივით
გასდევს: სახე ხელოვანისა, პოეტისა,
რომლის ხედვრია უარყოფა „სიამეთა
ამა ქვეყნისა“, მარტოობა და სევდა, მან
ახასიათებს სწრაფვა სინათლისაკენ,
ამაღლებისაკენ.

ძალაუნებურად იბადება ანალოგია
ს. ნასიძის სიმფონიასთან „ფიროსმა-
ნი“. ისევე როგორც სიმფონიას, კინ-
ტეტსაც მსჭვალავს პოეტის მარტო-
ობის, ხელოვანის სულის უკვდავების,
სამყაროსგან დათრგუნული, მაგრამ

არა გათელილი ადამიანის დამკვიდრე-
ბის იდეა.

ამ ნაწარმოებებს მუსიკალურ-დრამა-
ტურგოული სტრუქტურითაც იმდე-
ნად ბევრი რამ აქვთ საერთო, რომ სა-
ფორტეპიანო კვინტეტი სიმფონიის
ერთგვარ მიკრო-მაკროდ მთავრდება
წარმოვიდგინოთ. ამასთან ფორმის კა-
მერულობა კომპოზიტორს არ უშლის
ხელს. მთელი სისრულით გადაჭრას
ნაწარმოებში წარმოსახული ფილოსო-
ფიურ-ფსიქოლოგიური პრობლემატიკა.
ამ მხრივ, ს. ნასიძე ბევრად აფართო-
ებს ჟანრის ჩარჩოებსა და შესაძლე-
ბლობებს, უახლოებს რა მას სიმფონი-
ური ჟანრის განზოგადებებს. იგი გა-
მომდინარეობს არა ჟანრის სპეციფიკი-
დან, არამედ კონცეფციური ჩანაფიქ-
რებიდან, რომლისთვისაც ეძებს და პო-
ულობს შესაბამის მუსიკალურ განზო-
ცილებას.

ავტორი არც წმინდა ინსტრუმენტულ
სპეციფიკას ითვლისწინებს, როცა
მას მხატვრული სახის მუსიკალური
გადაწყვეტა ჰქირდება. ამის დამადასტ-
რებელია ხემიანების „არაინსტრუმე-
ნტული“ პოზიციებით ჩაწყვილი პასა-
ჟების კასკადები, ასეთივე „არასაფო-
რტეპიანო“ ხმოვანების სხვადასხვა სო-
ნორული ვარიანტების გამოყენება
(ზარები, კლავისინი, ქსილოფონი, და-
ფდაფი და სხვ.)

თითოეული ნოტი, თუ შტრიხი იძ-
ენს განსაკუთრებულ დრამატურგიულ-
ფსიქოლოგიურ მნიშვნელობას. ამას
ცხადყოფს თუნდაც იგივე ქსილოფო-
ნისებური, უბრალო აკომპანემენტო,
რომელიც თან სდევს ზემოაღნიშნულ
პოეტურ სახეს და მიგვანიშნებს ცხო-
ვრებისაგან გარიყული, ღონემიხდილი
ადამიანის პროსტრაციულ მდგომარეო-
ბაზე. მომდევნო ეპიზოდში კი მოუ-
ლოდნელად შემოიჭრება ბრძოლის პა-
თოსით აღბეჭდილი ახალი, მფეთქავი
ძალა. ისიც გამოხატულია ერთი შეხე-
დვით პრიმიტიული საფორტეპიანო
თანხლებით, სწორხაზოვანი აკორდუ-
ლი, რიტმული მეოთხედებით. აქ პი-

ანისტ-უმსრულებელმა თავის თავზე უნდა აიღოს დრამატული სიტუაციის მთელი სირთულე და დაძაბულობა. ეს „შეტევა“ ვერ განხორციელდება მისი მხარდაჭერის გარეშე.

„ქარიშხალი“ ასევე მოულოდნელად წყდება, მას კვლავ მოსდევს მარტოხელა პოეტის ფიქრები...

მომდევნო, ფუვის მსგავს ეპოზოდში, რომელიც მთლიანად ფორტეპიანოს მიყავს. განვლილი მუსიკალური მასალის დამუშავებისას, საინტერესო ინტონაციები ჩნდება. ესაა ნათელ საწყისთან დაპირისპირებული სარკასტული, ირონიული ინტონაციები. ამ დაპირისპირებებიდან იბადება უდიდესი ძალის კონფლიქტი. ფორტეპიანო აღმავალ დინამიკურ ტალღაზე ჭოუტად იმეორებს სინკოპებს და ქმნის წინააღმდეგობას, რომელსაც ეჯახება ხემიან ინსტრუმენტთა ერთიანი, ქაობობალასავით აგორებული ტალღა. სასოწარკვეთილ ინტონაციებში წინასწარგანწირულება იგრძნობა. ეს არის ნაწარმოების კულმინაცია, რომელიც მოასწავებს ტრაგიკულ კატაკლიზმებს, ნგრევას, ყოველივე ადამიანურის მოსპობას.

იმ დინამიკური ტალღის უმაღლეს წერტილზე წყდება ეს ორთაბრძოლა, ბოლო აკორდს, სინქრონულად, დროის გარკვეული ინტერვალებით ოთხჯერ ასრულებს ყველა ინსტრუმენტი. აქ მთავრდება II ნაწილი და აღნიშნული კულმინაციაც. აქაც გამოყენებულია ზარების სონორული ეფექტი, რომელსაც ახალ თვისებაში აყავს ფორტეპიანოს „დასარტყამი“ ბუნება, რაც მუსიკალური აზრის გადმოცემას შეესატყვისება და ამით არის განპირობებული.

ავტორისეული მსოფლმხედველური პოზიცია, მისი საკუთარი „სახე“ მკვეთრად ვლინდება იმ მშვიდ მონოლოგებშიც, რომლებიც მოსდევს კულმინაციების სპონტანურ, წამლევავ ტალღებს და ავლენს ქარცეცხლში გამობრძმედილი ადამიანის სიბრძნეს. დაფიქრებას, მედიტაციას.

ყველაზე მკაფიოდ ეს იგრძნობა ნაწილის საწყის რეჩიტატიულ ფრაზებში. ამ სეველიან სიჩუმეში ავტორის მოგვიდგენს სინათლისაკენ მარტოდ-მიმავალი პოეტის ამაღლებულ, განწმენდილ სახეს. ეს იგივე „ნიკალაა“ — დამარცხებული, მაგრამ იმედით სავსე, ღონეშიხილი, მაგრამ წმინდა და ამაღლებული. სწორედ ეს სახე მკვდრდება ნაწარმოებში, ასეთია ავტორისეული მრწამსი, მისი დასკვნა.

ეს განწმენდილი მუსიკალურ-პოეტური სახე გვევლინება სიკეთის, სილამაზის, ჭეშმარიტების განსახიერებად, იგი სულეოდ კათარსისს აღწევს.

საფორტეპიანო კვინტეტში ს. ნასიძე წარმოგიდგება შესანიშნავ კოლორისტად. იგი ამ მხრივაც არ დაეკლებს თავის ხელწერას. ტემბრალურ ფერდონებას აძლიერებს და ხაზს უსვამს დიდი დინამიკური წრებანი, რომელიც გადაჭიმულია სივრცეში ჩაკარგული „ჩურჩულიდან“ „კვივლამდე“; უეცარი სონორისტული აფეთქება და ბგერის ასეთივე უეცარი ჩაფერფვლა. სიმებიანთა „მოციმციმე“ ტრემოლოები, რასაც კომპოზიტორი ხშირად იყენებს პიანისიმოზე, მიმჭრალი სახის, განცდის თუ აზრის გაეღვების სონორისტულ ეფექტს ქმნიან. სიმებიანების ასეთი „მოციმციმე“ თანხლება მოჰყვება ფორტეპიანოს პარტიის დასკვნით ალგორიას, რაც ოცნების სიმბოლოდ ქცეულ მხატვრულ სახეს უფრო მეტ ეფემერულობას ანიჭებს, სივრცეში განაფენს.

აღსანიშნავია კიდევ ერთი მიგნება: „ფიროსმანის ეპიზოდის“ ბოლოს, ტრემოლის ზნარდი დინამიკა სივრცეში გადაადგილების, მოახლოების, „მსხვილი პლანით“ ჩვენების ეფექტს იძლევა. ეს მოახლოებული სახე იჩენება ფანტასტიკურ-დემონური ვალსის თავბრუდამხვევ ორომტრიალში, ჯოჯოხეთური ძალით რომ უტევს ადამიანს.

ს. ნასიძე ლაკონიური ხერხებით, კამერული აკუსტიკის ჩარჩოებში აღწევს სიმფონიურ ხმოვანებას, მოახლოებული კატასტროფის მუსიკალურ გან-



სახიერებას. ფორტეპიანოს პარტიაში მოცემულია ნაცნობი რიტმულად მკვეთრი, „მოწყვეტილი“ აკორდების ფეთქვა. ფორტეპიანო კარგავს ვალსირებულ ხასიათს და ისევ სცემს „ზარების განგაშს“. სიმებიანებთან კი ფორტისიმოზე უღერენ დიდი დიაპაზონის მელოდიური კასკადები. ბოლოს, ოთხივე ინსტრუმენტი სინქრონულად უკრავს მკვეთრად დანაწევრებულ რიტმულ ფიგურაციებს, რაც „განგაშის ზარს“ მეტ დაძაბულობას მატებს.

აქ გადალახულია ინსტრუმენტთა შესაძლებლობების ზღვარი: სიმებიანები ასრულებენ უფრო დასარტყამი და ჩასახერი ინსტრუმენტების ფუნქციას; ფორტეპიანო კი თავისი „დასარტყამი“ ბუნებით აბოკალიფსის, წარღვნის მუსიკალური განსახიერების საშუალებად გვევლინება.

ბოლოს ისევ ისმის ფორტეპიანოს საწყისი თემა, როგორც ფატუმთან დაპირისპირება. იგი იმეორებს პროლოგს, რომელიც სახეშეცვლილიცაა, მოქცეულია რა გარკვეულ დრამატურგიულ კონტექსტში. ეს უკვე აღარ არის ავისმომასწავებელი წინასწარმეტყველება, მასში სასოწარკვეთილი ინტონაციების ნაცვლად ბატონობს ბრძოლისა და შეტევის განწყობილება, გამარჯვების რწმენა.

ფორტეპიანოს ბოლო აკორდები (სიმინორი) რეგისტრების უკიდურესი დაპირისპირებით პიანისიმოზე, კათარსისის შთაბეჭდილებას ახდენს და თავისებურ ფილოსოფიურ დასკვნად გვევლინება.

ს. ნასიძის კვინტეტში ფორტეპიანო უკვე აღარ არის ანსამბლის ორგანული, მთლიანობის შემადგენელი ნაწილი, რომელიც პარმონიულად ერწყმის ამ მთლიანობას როგორც აქუსტიკულ

რად, ისე დრამატურგიულად. აქ იგვევლინება დამოუკიდებელ, ძლიერ ინდივიდად, რომელიც შეიძლება დაუპირისპირდეს გარე სამყაროს, ან, პირიქით, ეს არის ის უღმობელი. დაუნდობელი ძალა, რომელიც პიროვნულის, პოეტურის, ამაღლებულის გამანადგურებლად და დამთრგუნველად წარმოგვიდგება.

ამრიგად, ნაწარმოების ფილოსოფიურ-დრამატურგიულ კონცეფციაში უდიდესი როლი აკისრია ფორტეპიანოს, იგი ერთდროულად წარმოადგენს ფატუმს, რომელიც უპირისპირდება ადამიანს; ამავე დროს, ყოველივე ადამიანურის მატარებელიცაა, იგი ერთგვარი შინაგანი მუხტი და საყრდენია ფატალურთან ბრძოლაში.

კვინტეტში იცვლება დამოკიდებულება ბგერისადმი, მთლიანად ბგერითი სამყაროსადმი, იგი არ პასუხობს „პიანისტურობის“ ტრადიციულ გაგებას. მისთვის დამახასიათებელი აქუსტიკური, თუ ტექნოლოგიური ეფექტებით. იზრდება კონტექსტური გააზრება როგორც მთლიანად ფრაზის, ისე ცალკეული დეტალის, შტრიხის, აკორდის შემადგენელი თითოეული ბგერისა: ყველაფერი მატარებელია იმ ფარული მნიშვნელობისა, რომელმაც მოულოდნელად შეიძლება უდიდესი ძალით იფეთქოს.

ს. ნასიძის საფორტეპიანო კვინტეტი წარმოადგენს იმ ახალი მუსიკის ნიმუშს, რომელიც ხელს უწყობს ინტელექტუალური ტიპის შემსრულებლის ჩამოყალიბებას. იგი გვაძლევს საშემსრულებლო ხელოვნებაზე კეთილისმყოფელი ზეგავლენის მაგალითს, რაც ზრდის, აძლიერებს მის მნიშვნელობას.



ბაირონი დასაპდეთ ეპროპის სიმფონიურ მუსიკაში

მერაბ კოსტავა

მერაბ კოსტავას პროფესიული ნათლობა მოხდა ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე. მან 60-70-იან წლებში გამოაქვეყნა რამდენიმე ფრიად საინტერესო წერილი, რითაც მკითხველთა ყურადღება მიიპყრო და იმთავითვე მოიხვეჭა ნიჭიერი, პერსპექტიული მუსიკისმცოდნის სახელი.

მ. კოსტავამ 1965 წელს დაამთავრა თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. მისმა სადიპლომომ დასრულდა „ბაირონი დასაპდეთ ეპროპის სიმფონიურ მუსიკაში“ (ხელმძღვანელი პროფესორი ლადო დონაძე) მაღალი შეფასება დაიმსახურა. ვთავაზობთ ჩვენი ჟურნალის მკითხველებს ახალგაზრდა მკვლევარის ამ ოპუსს.

ბამოჩენილი ინგლისელი პოეტის, ჯორჯ გორდონ ბაირონის პოეზია, იდეებისა და ემოციების სტიქიური სიმძაფრით, მხატვრული სახეების უჩვეულო სიახლით უნიკალურ მოვლენას წარმოადგენს კაცობრიობის კულტურაში. სხვადასხვა ქვეყნის მრავალმა ხელოვანმა მოიხადა ხარკი მისი პოეზიის მომუხსველი ძალის წინაშე, შეგნებით თუ უნებლიეთ მოუხარა ქელი მის გენიალურ ქმნილებებს.

ბაირონის შემოქმედებამ მსოფლიო ლიტერატურის კვალდაკვალ დიდი წვლილი შეიტანა მუსიკალურ ხელოვნებაშიც. მუსიკალური „ბაირონიანა“ განცალკევდა როგორც მთელი მიმართულება, როგორც აქტიური მოძრაობა ეპროპის მუსიკალურ ცხოვრებაში. ბაირონის „მოთარგმნელები“ მუსიკის ენაზე იყვნენ ისეთი დიდოსტატები, როგორცაა: შუბერტი, შუმანი, ბერლიოზი, ლისტე, როსინი, ვერდი, ჩაიკოვ-

სკი, მუსორგსკი და სხვა. ეს არასრული ნუსხა ნათელ წარმოდგენას გვაძლევს მუსიკალურ „ბაირონიანაზე“ და მის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობაზე.

ბაირონის პოეტურმა სახეებმა თითქმის ყველა მუსიკალურ ჟანრში ჰპოვეს თავისი ორეული. მისი ღრმა სევდითა და მელანქოლიით აღსავსე ლირიკა ინტენსიურად ანაყოფიერებდა ვოკალური შემოქმედების ჟანრს (შუბერტი, შუმანი, რიმსკი-კორსაკოვი და სხვა). უფრო ფართო ინტერესით სარგებლობდა ბაირონის დიდი ფორმის ნაწარმოებები. მისი პოემები, დრამები და მისტერიები იქცა ისეთ გრანდიოზულ მუსიკალურ ჩანაფიქრთა შთამავლებელ წყაროდ, როგორცაა, როსინის ოპერა „კორინთოს ალყა“, ბერლიოზის სიმფონია „ჰაროლიდ იტალიაში“, შუმანის უგერტურა „მანფრედი“, ჩაიკოვსკის იმავე სახელწოდების პრო-



გრამული სიმფონია, ლისტის საფორტეპიანო ეტიუდი „მაზევა“, ვერდის ოპერები „კორსარი“ და „ორი ფოსკარი“, ნოვაკის სიმფონიური პოემა „კორსარი“ და სხვ.

მასალის ფართო მომცველობა და ასახვის მეთოდთა მრავალფეროვნება, უფლებას არ გვაძლევს ერთი თემის ფარგლებში მოვაქციოთ მთელი მუსიკალური „ბაირონიანას“ ანალიზი და გამოვყოფთ მხოლოდ ერთ მნიშვნელოვან საკითხს. ბაირონის ვაგლენას დასავლეთ ევროპის რომანტიკულ სიმფონიზმზე. ამ საკითხის გასაშუქებლად განვიხილავთ მხოლოდ ორ ნაწარმოებს, ბერლიოზის სიმფონიას „ჰაროლდი იტალიაში“ და შუმანის უვერტურას „მანფრედი“. ისმება კითხვა: რამ მიიყვანა ბერლიოზი და შუმანი ბაირონის ქმნილებებთან, რამ გადაღვივა მათი ინტერესი პოეტის მხატვრული სახეებისადმი? პასუხი ამ კითხვაზე ბაირონის უეიდურესად შემოქმედებით რომანტიკულ ბუნებაში უნდა ვეძოთ. ბაირონმა პირველმა მოგვცა რომანტიკული გმირი მოჭარბებული ლირიზმით, მანამდე არნახული ძალით გადმოგვიშალა გმირების გრძნობათა სამყარო, მათი სულიერი მღელვარება, იდუმალების რომანტიკული სამოსლი მიმზიდველობა შეჰმატა მათ სახეს.

ბაირონის გმირი მკვეთრად იკვეთება საზოგადოების ფონზე. მაგიური ძალა, სულიერი კეთილშობილება, ბედის უჩვეულობა, ტანჯვის მძიმე ჰაზანი და მკუმუნვარების ბეჭედი ყველასაგან ანსხვავებს მის სახეს. იგი ერთი მხრივ გვიზიდავს და გვიწვევს თავისი სულის სიღრმეებისაკენ, მაგრამ ამასთან გვაშინებს, გვაფერხებს თავისი ფიქრების სიშავითა და უცნაურობით. საკმარისია ჩაღრმავდეთ გმირის სულის ლაბირინთებში, გულთან მიიტანოთ მისი ტკივლები და თქვენ იხილავთ საზარელ სურათს შინაგან ბრძოლათა ნამსხვრევებისა — თავისივე ქარიშხლისაგან გაწყვეტილ საკუთარ სულის სიმებს.

ბაირონის შემოქმედებაში მანამდე არნახული ტრაგიკული ძალით გამოიხატა ადამიანის მარტოობის იდეა, მფარველი მემამოხე გმირი ვერ ეთვისება არსებულ სინამდვილეს. იგი გაურბის ადამიანებს და იკეტება საკუთარ თავში. ბაირონის გმირისათვის ტიპიურია გაორებული გრძნობა ადამიანთა საზოგადოებისადმი. ერთი მხრივ მას იპყრობს მიზანტროპია, ბრბოს მღაბალი ინსტიქტებისადმი ზიზღი, ამასთანავე ბაირონი აღსავსეა სიყვარულის გრძნობით. კაცობრიობის სვე-ბედით, ადამიანთა წილ-ხვედრით გამოწვეული მსოფლიო სევდა დამკვიდრებულა მის არსებაში. ბაირონის განდგომილ გმირებზე დაკვირვებისას ყურადღებას იქცევს სულიერი ძვრებისა და რთული ფსიქოლოგიური პროცესების არაჩვეულებრივი სიმძაფრე. გმირი ვერ აუღის და სტიქიურად ითვისებს უამრავ, მანამდე უცნობ შთაბეჭდილებებს. მის ფიქრებში ირევიან რთული ფილოსოფიური და საზოგადოებრივი პრობლემები, რაც მძიმე ტვირთად აწევა გონებას. ინტელექტუალური დასკვნების ლოგიკური ჯაჭვი ხშირად ვერ აღწევს ჭეშმარიტების სათავემდე, ვერ იჭრება იმ „მიღმა“ სამყაროში, რომელიც გმირის დაუცხრომელი ინტერესის და ძიების საგანს წარმოადგენს, რის გამოც იგი ხშირად მიმართავს ქვეშეცნობის სხვა საშუალებას — ინტუიციას. (თვით ბაირონის მიერ პრობლემების გენიალური გადაჭრა უმეტესად მიღწეულია არა ღრმა ცოდნის დემონსტრირებით, არამედ ზებუნებრივი პოეტური ინტუიციით). ინტუიციას კი როგორც წესი, ვერ იძლეოდა საბოლოო პასუხს, ვერ აკმაყოფილებდა სუბიექტის ავადმყოფურ ცნობისმოყვარეობას, რის გამოც გმირის ტრაგიკულ მარტოობას თან ერთვის იჭვისა და უწონასწორობის გრძნობა. ბაირონის გმირს ვხედავთ ხან ექსპანსიურ აფექტურ მდგომარეობაში, ხანაც ფსიქოლოგიურად განადგურებულს და ძალა გამოცილილს. მიუხედავად ამისა, ბაი-

რონში არასოდეს არ წყდება სულიერი დაუმორჩილებლობისა და კეთილშობილური საქმისათვის ბრძოლის ყინი. მის შემოქმედებაში იკვეთება ბრძოლის ორი ხაზი. ბრძოლა ინდივიდუალური და საზოგადოებრივი თავისუფლებისათვის. მაგრამ გმირის მისწრაფებები დამანგრეველ ვნებათა ლელვასთან ერთად მასშივე რჩება. ბრძოლა ვერ სცილდება სუბიექტურ გარემოს, რის გამოც, მისი სული ვერ ჰპოვებს სიმშვიდეს და ბედნიერებას. საზოგადოებაში დაბრუნება კი გმირს აღარ ძალუძს, რადგან მისი ამაყი ბუნება ვერ ეგუება არსებულ სინამდვილეს. იქმნება ანტიკური ტრაგედიის ძალის საბედისწერო რკალი, რომლიდან თავის დაღწევას იგი უმეტესად უმიზნო ბუნტარული შეტევებით ცდილობს (კაენი ღმერთს ებრძვის, მანფრედი სულებს, კორსარი პირატულ ბრძოლებში იცხრობს ვნებათა ლელვას). ზოგჯერ გმირის პროტესტი გამოხატულია მხოლოდ თავდადოების ძიებაში (პაროლდი) ან ეპიკურეიზმში გადავარდნით (პაროლდი ახალგაზრდობაში, სარდანაპალი). მარტოსული გმირი განწირულია დასალუბად. მას კიდევაც ესმის თავისი ბრძოლის უშედეგობა, მაგრამ სიმამაცე და გამბედაობა არასოდეს არ დალატობს მას. სწორედ ამ ვეჟაკურ შეუდრეკლობაშია ბაირონის გმირების და კერძოდ, მისი პიროვნების მიმზიდველობა და რომანტიკა. მის ზღვასავით ბობოქარ პოეზიაში (პუშკინის შედარება), ხანმოკლე, მშფოთვარე ბიოგრაფიაში და სიკვდილის წინ აღბანელთა „ველური რაზმის“ მეთაურში ვხედავთ ატეისტურ გამოვლინებას ზღვასთან მებრძოლი მამაცი ნორმანდიელი ვიკინგებისა.

გმირის და გარემოს კონფლიქტი და აქედან გამომდინარე ტრაგედია მარტონელა მემამობისა ტიპურ თემად იქცა რომანტიკოს ხელოვანთათვის. მან მეტად მკაფიო გამოხატულება მიიღო რომანტიკოს კომპოზიტორთა შემოქმედებაში. მარტოობის და უიმედობის

მოტივის პირველი თვალსაჩინო მაგალითი მუსიკაში მოგვცა კომპოზიტორმა ფრანც შუბერტმა. ეს მოტივი თვალნათლევ გამოვლინდა მის ვოკალურ ციკლებში „მშვენიერი მერისქვილე ქაენი“ და „ზამთრის გზა“. ჩვენს თვალწინ ციკლების გმირი გულმზიარული და მეოცნებე შეყვარებულიდან უიმედო, ყველასაგან მიტოვებულ ტრაგიკულ პიროვნებად გარდაიქმნება. შუბერტის გმირი არ არის ბაირონის გმირით განსხვავებული, ძლიერი ტიპი. მისი ტრაგედია უბრალო, სუსტი ადამიანის განცდებია, რომელსაც არ ძალუძს შეურაცხყოფისათვის პასუხის გაცემა. გმირის ხასიათში, მიუხედავად განცდების უაღრესი სიწრფელის და პოეტურობისა, მინც ჩანს გერმანული ბიურგერული სული. შუბერტის გმირი სატრფოს სახით ეძიებს იდეალს საზოგადოებაში. პირადი ინტერესებიდან გამომდინარე იდეალის რღვევა იწვევს მის გულგატეხილობას, მაშინ როდესაც ბაირონის გმირი ჭირისუფალი მთელი კაცობრიობისა. მისი გოდება ქვეყნად დაძრწვის როგორც შემზარავი გმინვა დაპრილი გოლიათისა.

მარტოობის იდეამ სწავავარი გამოხატულება მიიღო ბერლიოზის შემოქმედებაში. მის „ფანტასტიურ სიმფონიაში“ სატრფო კვლავ იდეალია და მიზეზი გმირის ტრაგედიისა, მაგრამ შუბერტისაგან განსხვავებით ბერლიოზის გმირი თავისი ექსპანსიური ბუნებით უფრო ახლოს დგას ბაირონის სახეებთან. გმირის უიმედობა და გულაცრუება მეტად ორიგინალურ ფილოსოფიურ გადაწყვეტას იღებს „ფანტასტიური სიმფონიის“ ფინალში. აქ ბერლიოზი დანტესებურ ვიზიონერად გვევლინება. მაგრამ მისი ხილვების სიმბოლიური არსი რადიკალურად უპირისპირდება დანტეს. ზელოგიური, უმადლესი მორალის თვალთახედვი რომანტიკოსი გმირის იდეალი-სატრფო ბერლიოზთან იქცევა გროტესკად. სატანური ბაკქანალიის მონაწილედ, მაშინ, როდესაც დანტეს იდეალი

ბეატრიჩე სამოთხის ხილვებში წარმოგვიდგება მარადიული ქალწულობის, სიბრძნის, სიწმინდისა და ღვთაებრივი მუზის სიმბოლოდ. თუ რენესანსის მსოფლმხედველობაში დანტეს და პეტრარკას ეთიკას უფრო მაღლა დავაყენებთ ბოკაჩოსაზე, ნათელი გახდება, თუ მორალურად რაოდენ დამდბლდა რომანტიკოსი გმირის სწრაფვის საგანი. აქედან გამომდინარე კიდევ უფრო ნათელად ჩანს გმირის მარტოობისა და საზოგადოებრივი განდგომის მიზეზი, იდეალიდან სულის გამოტანა გოიასებური გროტესკით რომანტიკოსი გმირის ტრაგედიის ფილოსოფიურ-სიმბოლური გამოხატვაა. იდეალი ქცეული გროტესკად უფსკრულია ოცნებასა და სინამდვილეს შორის.

ბაირონისეულ ძალას აღწევს მარტოობის თემა ვაგნერის ოპერებში „მფრინავი პოლანდიელი“ და „ლოენგრინი“. ამ ოპერების გმირები გრძობათა აწეული ტონუსით, მძაფრი შინაგანი მღელვარებით, იღუმალების რომანტიკული საბურველით და რანდული ღირსებებით ენათესავებიან ბაირონის პერსონაჟებს. მფრინავი პოლანდიელის სახე დაკავშირებულია ზღვის რომანტიკასთან. კომპოზიტორის გააზრებაში ამ პერსონაჟმა ისეთივე ვითარებაში გაიელვა, როგორშიც ისახებოდნენ ბაირონის მეკობრეები და სხვა საზღვაო სათავგადასავლო სურათები. პირქუში, იღუმალებით მოცული ფანტასტიური მეზღვაურის ზღვა-ზღვა ხეტიალი თითქოს უშუალო ვაგრძელებაა უცნაურად, რომანტიკულად გაუჩინარებულ ბაირონის კორსარის ბედისა.

როგორც ვხედავთ, ტრაგიკული მარტოობის თემა რომანტიკოს კომპოზიტორთა შემოქმედების მუდმივი თანამგზავრი გახდა. ასე რომ, ბაირონს ნიდავგი მზად დახვდა მისი პოეტური სახეების მუსიკალური ინტერპრეტაციისათვის.

რომანტიზმის იდეურ-მხატვრული პრინციპების იდენტურობამ მიიყვანა ბერლიოზი და შუმანი ბაირონის „ჩა-

ილდ-პაროლდთან“ და მანფრედთან. ამ ქმნილებების ბუნტარულმა რომანტიკამ მიიზიდა ისინი. ბერლიოზი და შუმანი, რომელთა შემოქმედებითი ბუნება საკმაოდ განსხვავდება ერთმანეთისაგან, თავისებურად მიუღდნენ ბაირონის მხატვრულ სახეებს.

ბერლიოზი, როგორც პიროვნება და შემოქმედი, თავისი მეტროპოლი ბუნებით ენათესავება ბაირონს. მისი მუსიკა, ისევე როგორც მთელი ფრანგული რომანტიზმი, გამსჭვალულია საფრანგეთის რევოლუციისდროინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების მშფოთვარებით და წინააღმდეგობებით. ბერლიოზის ქმნილებებში აისახა ის ზოგადი, რაც მსოფლიო რომანტიზმს ახასიათებდა (პიროვნების და გარემოს კონფლიქტური დამოკიდებულება) და კონკრეტული, რაც ფრანგული რომანტიზმის ნაციონალურ თვისებას შეადგენდა. კერძოდ: „თანამედროვე გმირის“ და „ეპოქის სულის“ პრობლემა („ფანტასტიური სიმფონია“). ხალხის თემა, რომელმაც ეპიკური სული შეიტანა ფრანგ რომანტიკოსთა შემოქმედებაში („რეკვიემი“) და ისტორიულობა, ისტორიული წარსულის თანამედროვე ასპექტში გაშუქება (ოპერა „ტროაელები“).

ბერლიოზის ექზალტირებული ბუნება, მემამოხე შემართება და მძლავრი ემოციები დიდი ფორმებისაკენ მოუწოდებდა შემოქმედს. ბერლიოზი მონუმენტალისტია. იგი თვით ინტიმურ თემატიკასაც გრანდიოზული ფორმებით გამოხატავს. შემოქმედების მონუმენტური ბუნებით ბერლიოზი მკვეთრად უპირისპირდება პირველი თაობის რომანტიკოს კომპოზიტორებს, რომლებიც უფრო მინიატურული ფორმებისადმი იჩენდნენ მისწრაფებას. სულიერი დაუქმყოფილებლობის გრძნობა. რომელიც კომპოზიტორთან ყოველთვის გრანდიოზული მასშტაბებით გამოიხატება, ბაირონის მონუმენტური ტილოების სულს ენათესავებოდა. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ

ბერლიოზი პირველი ბაირონისტია მუსიკაში. მისი სიმფონია „პაროლდი იტალიაში“ ბაირონის გმირის პირველი მუსიკალური ინტერპრეტაციაა.

პეკტორ ბერლიოზი სამართლიანად განეკუთვნება მსოფლიოს უდიდესი სიმფონისტების რიცხვს. მის შემოქმედებაში ერთდროულად განსახიერდა საწყისი და უმაღლესი მწვერვალი ფრანგული ნაციონალური სიმფონიზმისა. საფრანგეთის თითქმის ყამირ ნიადაგზე, სადაც მალაღგანვითარებული საოპერო ტრადიციების გვერდით სიმფონიური მუსიკა უსუსურად გამოიყურებოდა, ბერლიოზმა ერთის დაკვერით აღმოაცენა ის, რასაც დღემდე ვერ მიაღწია ევროპის ცივილიზებულმა ერმა. ზოგს კი ამისათვის დასჭირდა ძნელი გზის ვაკვალვა ათეული წლების განმავლობაში. კომპოზიტორის ასეთი უეცარი გამარჯვების მიზეზი სცილდება ეროვნული გარემოცვის საზღვრებს. ბერლიოზმა ბრწყინვალედ აუღო ალღო მსოფლიო სიმფონიზმის განვითარების გზას და ყველაზე უფრო განვითარებულ გერმანულ სიმფონიურ მუსიკაში (კერძოდ, ბეთჰოვენთან) ჰპოვა თავისი ინსტრუმენტული შემოქმედების ამოსავალი წერტილი.

ფრანგული სიმფონიზმის მოულოდნელი აღორძინება იყო მიზეზი ცივილიზებული ევროპული ერების კულტურული ნათესაობის და პროგრესულ ევროპულ ხელოვანთა ინტერნაციონალური ინტერესებისა. თუ ბეთჰოვენმა საფრანგეთისაგან აითვისა რევოლუციური იდეები, რამაც მნიშვნელოვანი როლი იქონია გერმანელი კომპოზიტორის სიმფონიების გრანდიოზულ მასშტაბებზე, მის გმირულ სულზე, საფრანგეთმა დაიბრუნა ამ იდეების შემოქმედებითი ნაყოფი. სწორედ ბეთჰოვენმა აჩვენა გზა ბერლიოზს ფართე სიმფონიური ტილოებისაკენ განტური ინსტრუმენტული საშუალებებისაკენ. მაგრამ ბერლიოზის გენია არ დაჰფარა ეპიგონობის ჩრდილმა. მისი სიმფონიზმი მკვეთრად დაუპირის-

პირდა ბეთჰოვენს, როგორც ახალი ტიპის რომანტიკული მიმდინარეობის რლიოზის სიმფონიზმის გამქდულწნოვატორულმა ტენდენციებმა და მუსიკალური ენის ნაციონალურ საწყისებზე დაყრდნობამ მოგვცა ახალი სახე სიმფონიისა, რომელიც წარმოადგენს შემობრუნების ეტაპს მსოფლიო სიმფონიზმის განვითარების ისტორიაში. ბერლიოზის შემოქმედების ნოვატორული პრინციპები მკაფიოდ გამოვლინდა მის მეორე სიმფონიაში „პაროლდი იტალიაში“. პროგრამული სიმფონიზმის ფუძემდებელი ბერლიოზი არ ღღატობს თავისი პირველი „ფანტასტიური სიმფონიის“ ხაზს და აქაც სიუჟეტური კონკრეტიზაციის პრინციპს ემყარება.

„პაროლდი იტალიაში“ სიუჟეტური სურათოვანი ტიპის პროგრამული სიმფონიის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს. სიუჟეტური ხაზის განვითარება აქ „ფანტასტიურ სიმფონიისთან“ შედარებით რამდენადმე მკრთალია. „ფანტასტიურ სიმფონიაში“ ლიტერატურული წინასიტყვაობის სახით კომპოზიტორი გვაძლევს საკმაოდ განვითარებულ ერთიან სიუჟეტურ ქარგას, რასაც ადგილი აქვს მის მეორე სიმფონიაში. სიმფონია „პაროლდი“ ბერლიოზი მხოლოდ ნაწილთა დასათაურებით იფარგლება, რითაც შედარებით თავისუფალი ასოციაციების საშუალებას აძლევს მსმენელს. თუ „ფანტასტიურ სიმფონიაში“ გმირი ასე თუ ისე მაინც მოქმედებს, რაც სიუჟეტის განვითარების უცილებელი პირობაა, სიმფონია „პაროლდის“ გმირი გაცილებით უფრო სტატიურია. ყველგან ერთნაირი უმოძრაო პოზით იგი აუღლევებლად ქვრეტს გარემოს, რის გამოც სიუჟეტური ხაზის განვითარება ერთფეროვან შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ბერლიოზის პროგრამულობა, მიუხედავად თავისი კონკრეტული ხასიათისა, არასოდეს არ ითვალისწინებს ლიტერატურული იდეებისა და სიუჟეტების ზუსტ გადატანას მუსიკაში. ისი-



ნი ყოველთვის მნიშვნელოვან გარდასახვას იღებენ კომპოზიტორის მიღწევაში ფანტაზიისა და წარმოდგენებით აღსავსე სამყაროში. ლიტერატურული ქმნილებებისაგან მიღებული შთაბეჭდილებები ისეთი მძლავრი შემოქმედებითი ცეცხლით იწვიან ბერლიოზის გულში, რომ თვით მასშივე იწვევენ ლიტერატურული ფანტაზიის გაღვივებას, სიუჟეტური მასალის თავისებურ გარდაქმნას, რის შედეგადაც მუსიკის პროგრამულ ქარვას ყოველთვის ემჩნევა კომპოზიტორის სუბიექტური შემეცნების ღრმა კვალი.

ბერლიოზის სიმფონიის შექმნის იდეა მარტო ბაირონის პოემის ზეგავლენას არ მიეწერება. ბაირონის სიუჟეტი იყო მხოლოდ სტიმული იმ მძლავრი რომანტიკული ემოციების ამოძრავებისა, რომელიც კომპოზიტორის შთაბეჭდვადი ბუნების საკუთრებას შეადგენდა. სიმფონიას საფუძვლად დაედო „ეპოქის სულის“ და „თანამედროვე გმირის“ პრობლემა, რომელიც ერთდროულად წარმოადგენს როგორც პოემის დედააზრის გადმოტანას, ასევე ბერლიოზის „ფანტასტიური სიმფონის“ ხაზის გაგრძელებას.

ბაირონის პოემაში „ჩაილდ პაროლდის მოგზაურობა“ საკაცობრიო მასშტაბითაა გამოხატული „ეპოქის სულის“ და „თანამედროვე გმირის“ პრობლემა. პაროლდის სახე ერთ-ერთი ყველაზე უფრო დამახასიათებელი ტიპია თავის დროის რომანტიკული გმირისა, რომლისთვის გარემოს წარმოადგენს მთელი ევროპა მოცემული დროის პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი ცხოვრებით, ეთიკით და კულტურით. პოემის ძირითადი მოტივია მარტოობის თემა, ძირითადი განწყობილებები კი—მელანქოლია და თავისუფლებისადმი სიყვარულის გრძობა.

ეპიკურულ ცხოვრებაში ჩაფლულ ახალგაზრდა გმირს პაროლდს, ეუფლება ცხოვრებისადმი ამათია, გულგრილობა. იგი განუდგება საზოგადოებას და იკეტება საკუთარ თავში. პაროლ-

დის განდგომას აქვს თავისი სუბიექტური და ობიექტური მიზეზები. სუბიექტური მიზეზები მის ბუნების ინდივიდუალური თავისებურებებიდან გამომდინარეობს. იგი ზედმეტად ამაყია და გოროზი. ობიექტური მიზეზი კი გახლავთ არსებული სინამდვილე, რომელიც თავისი მეშინაური სულისკვეთებით და საზოგადოების შეზღუდული ინტერესებით აუტანელ, შემზუთველ გარემოს წარმოადგენს გმირისათვის. პაროლდი არ იბრძვის ამ სინამდვილის გარდასაქმნელად, პირიქით, იგი ზურგს აქცევს ყველას და ყველადგინდა და თავისი წარმოდგენით თითქოს საზოგადოებაზე მაღლა დგება. ეს არის პასიური პროტესტი არსობრივად უაზრო და პესიმისტური, რომელიც იწვევს გმირის კონფლიქტს სამშობლოსთან, მშობლებთან. გარეგნულად უმოქმედო პაროლდი სულში ვერ იმკვიდრებს სიმშვიდეს და იწყებს უმიზნო ხეტიალს ქვეყნიდან ქვეყნად.

პოემის მსვლელობაში ბაირონი თანდათანობით ნაკლებ ინტერესს იჩენს პაროლდისადმი. გმირის მოგზაურობის მიზანი ხდება არა მისივე სახის გაღრმავება, არამედ იმ ქვეყნების აღწერა, რომელშიც იგი მოგზაურობს. იტალიურ ეპიზოდში პაროლდის სახელი მთლიანად მიჩქმალულია და მკითხველის პირისპირ რჩება მხოლოდ ავტორი თავისი მშფოთვარე რეაგირებით გარემოს მოვლენებზე. თავისი მგზნებარე სულით აქ იგი პაროლდის საწინააღმდეგო ტიპია. პოემის დასასრულს ბაირონი რამდენიმე სიტყვით ეხება პაროლდს, სადაც ჩანს მისი უარყოფითი დამოკიდებულება გმირის უმოქმედო პიროვნებისადმი. პოემა თავდება ოდით ზღვისადმი, როგორც ქედმოუხრელობისა და დაუმორჩილებლობის ემბლემისადმი. ბაირონის კონცეპციაში იმარჯვებს არა „პაროლდის“ პასიური განწყობილება, არამედ განუწყვეტელი ბრძოლისა და წინააღმდეგობის იდეა. პოემაში თვალნათლივ ვხედავთ, თუ როგორ ებრძვის მეამბოხე ბაირო-

ნი მის ორეულს, მეღანქოლიურს და ინდიფერენტულს.

ბაირონისეული თემა ჰაროლდის პასიურობისა თითქმის უცვლელად გადადის ბერლიოზის სიმფონიაში. პოემის მსგავსად, გმირის სახე აქაც არ განიცდის გაღრმავებას. სიმფონია ავტობიოგრაფიული ხასიათისაა. მას მეორენაირად შეიძლება ეწოდოს „ბერლიოზი იტალიაში“, რადგანაც იგი დამყარებულია კომპოზიტორის პირად განცდებზე და უშუალოდ გამოხატავს მის მიერ იტალიაში მიღებულ შთაბეჭდილებებს. მიუხედავად ბაირონისა და ბერლიოზის შთაბეჭდილებათა სხვადასხვაობისა, მათი შინაგანი განცდები სიმწვავითა და მგზნებარებით ენათესავენ ერთმანეთს, რის გამოც ბევრი რამ აქვთ საერთო მათ გმირებსაც. „ფანტასტიური სიმფონიის“ გმირში ჰარბადია მოცემული ბაირონისეული ელემენტები. რა გარემოცვაშიც არ უნდა მოხვდეს იგი, მეჭლისი იქნება ეს, პასტორალი თუ სხვა, ბაირონის ჰაროლდის მსგავსად, ისიც ვერ ეთვისება გარემოს, ვერ პოულობს სულიერ სიმშვიდეს. ბერლიოზის ჰაროლდი იგივე „ფანტასტიური სიმფონიის“ გმირია. ოღონდ თავისი იდეალის, სატრფოს გარეშე.

„ჰაროლდი იტალიაში“ სათავგადასავლო სიმფონიის პირველი ნიმუშია მსოფლიოს მუსიკის ისტორიაში. ნაწარმოების გმირი მოგზაური მოხეტიალე პერსონაჟია. მუსიკაში, მოგზაური გმირი რომანტიკოს კომპოზიტორთა შემოქმედების წიაღში წარმოიშვა. პირველად იგი ჩანასახის სახით გვხვდება შუბერტის ვოკალურ ციკლებში „მშვენიერი მეფისქველ ქალი“ და „ზამთრის ზაზა“. შუბერტის მეოცნებე შეყვარებული გმირი, რომელიც მხოლოდ ბუნებას ანდობს თავისი გულის საიდუმლოებას, არსებულ სინამდვილეზე გულაცრუებული და იმედდაკარგული საბოლოოდ გადაიქცევა მოხეტიალე ადამიანად. შუბერტის ვოკალურ ციკლებთან შედარებით გაცილებით უფრო გაღრმავდა ავანტიურული ხაზი ბერ-

ლიოზის „ჰაროლდში“, რაც უშუალოდ ლიტერატურული პირველწყაროს ბუნებიდან გამომდინარეობს. ბაირონის პოემა „ჩაილდ ჰაროლდს“ სამართლიანად შეიძლება ვუწოდოთ რომანტიკული პოეზიის „ოდისეა“. ჰაროლდი ჰომეროსის გმირივით დაძრწის ქვეყნის უკიდვანო სივრცეებში, მაგრამ თუ ელინი გმირის მოგზაურობას ჰქონდა გარკვეული მიზანი, ძლიერი სწრაფვა იდეალისაკენ, სამშობლოსაკენ, სინაქრული პენელოპასაკენ, რომლის მისაღწევად იგი არ ებუებოდა არავითარ დაბრკოლებას, ჰაროლდი პირიქით, გაურბის სამშობლოს, ოჯახს, მეგობრებს და ზენა ქარს მინდობლი იალქანივით უმიზნოდ დაეხეტება ქვეყნის უსასრულო გზებზე.

ავანტიურული ხაზი, რომელიც უშუალოდ ბაირონის ზეგავლენით გაღრმავდა მუსიკაში, სხვა მიმართულებით განვითარდა ლისტის შემოქმედებაში. ლისტის საფორტეპიანო პიესების ციკლი „მოგზაურობის წლები“, ჰაროლდივით მთელს ევროპაში მოხეტიალე მგზავრის მხატვრული შთაბეჭდილებებია. კომპოზიტორი არსად უშუალოდ არ მიმართავს ბაირონის პოემის სიუჟეტს, მაგრამ მისი შექმნის იდეა ძელი წარმოსადგენია „ჩაილდ ჰაროლდის“ გაენენის გარეშე, მით უმეტეს, რომ ციკლის ზოგიერთ პიესას ბაირონის პოემიდან აქვს დართული ეპიგრაფები. თვით ბერლიოზი, რომელსაც უშუალოდ შემოჰყავს ბაირონის გმირი მუსიკაში, ბრმად არ მისდევს პოემის სიუჟეტს. იგი ყველგან ორიგინალურია და პირადი მხატვრული შეგრძნებებით ხელმძღვანელობს. მას თავად განუცდია მოგზაურობის რომანტიკა და სწორედ სუბიექტური მიზეზების გამო აურჩევია ბაირონის პოემის იტალიური ვარიანტი.

იტალიამ თავისი წარმტაცი ბუნებით და ხელოვნების გენიალური ძეგლებით წარუშლელი კვალი დატოვა კომპოზიტორის სულში. სწორედ პირად განცდებზე დაყრდნობა ანსხვავებს ბერლი-

ოზის სიმფონიის სიუჟეტს ბაირონის პოემისაგან.

ბაირონის და ბერლიოზის ასახვაში იტალია ორი დიდი ხელოვანის თვალთ დანახული ქვეყანაა. პოემის იტალიურ ვარიანტში ბაირონი ძალზე ამომწურავად გვიხატავს იტალიის ბრწყინვალე წარსულს და მწარე გულსტიკივლის გამოსთქვამს ამ ოდესღაც დიდებული ერის დაბეჩავებულ აწმყოზე. პოეტი სამართლიანად გამოხატავს გულისწყრომას ეროვნული ჩაგვრისა და სოციალური უსამართლობის მიმართ. მისი შეხედულებები და განცდები თავისი ობიექტურობით მიისწრაფვიან ფაქტებისა და მოვლენების ისტორიული განზოგადებისაკენ. ლირიკაში იჭრება ებოსის სული, მაგრამ ეპოსისა არა რაიმე კონკრეტული თავდასავლის თხრობით, არამედ ქვეყნის ერთიანი მორალური და კულტურული ღირსებების გამოვლინებით.

ბერლიოზმა თავის სიმფონიაში შედარებით უფრო მარტივი პრობლემები დაისახა, მან გვერდი აუარა პოემის ფილოსოფიურ, ისტორიულ და სოციალურ საკითხებს და უფრო ადგილობრივი მნიშვნელობის მომენტებით, კერძოდ ყანრულ, — საყოფაცხოვრებო და ფერწერული სურათებით შემოიფარგლა.

ბერლიოზის სიმფონია „პაროლდი იტალიაში“ ლირიკულ-ყანრული სიმფონიზმის ბრწყინვალე ნიმუშია. აქ წმინდა რომანტიკული ანტითეზა გმირის ლირიკულ-მელანქოლიური საწყისის და ვარემოს ყანრულ-პიუზაჟური სურათების დაპირისპირებაშია მოცემული. კომპოზიტორმა ბაირონის მსგავსად ვარემოს გამოხატველ მომენტებზე გაამახვილა ყურადღება და წინა პლანზე ყანრული საწყისი წამოსწია. სიმფონიაში წამყვანი ადგილი აღწერით, „სანახაობით“ მხარეს უკავია. მისი თითოეული ნაწილი: „მელანქოლიის, ბედნიერების და სიხარულის სცენები“, „მწუხრის ფსალმუნის მგალობელ მწირთა სვლა“, „აბრუცელი მთი-

ელის სერენადა სატრფოსადმი“ და „ყაჩაღთა ორგია“ სავეებით განსხვავებული და დამოუკიდებელ სურათს წარმოადგენს, სადაც ბერლიოზი მხატვრული დამაჯერებლობით გვიხატავს შესანიშნავ ლანდშაფტებს, პანორამებს, საწესჩვეულებო და საყოფაცხოვრებო მომენტებს. ყანრულ-საყოფაცხოვრებო საწყისის გასამახვილებლად კომპოზიტორი უმთავრესად ყანრულ ფორმებს ცეკვავს, სიმღერას ქორალს მიმართავს. მათი საშუალებით იგი უფრო ღრმად სწვდება საწესჩვეულებო მომენტების ბუნებას. სიმფონიის სურათოვნება და ყანრული თემატიკის სპეციფიკა მოითხოვდა კომპოზიტორის მხატვრული აზროვნების ფართე დიაპაზონს, ხელოვნების სხვადასხვა დარგების ღრმა ცოდნას. ბერლიოზის სიმფონიაში ფართე ნაკადე შემოიჭრა ფერწერის, დეკორატიულობის და თეატრალიზაციის ელემენტები. ქმნის რა თეატრალიზებული სიმფონიის მაღალ მხატვრულ ნიმუშს, კომპოზიტორი მისი შემდგომი განვითარების გზებსაც კი სახავს. (რიხარდ შტრაუსი). ბერლიოზი სიუჟეტისა და სურათების ზუსტი გადმოცემის ოსტატია. იგი ხშირად ისეთი ზედმიწევნითი თანამიმდევრობით გადმოსცემს თვით წვრილმან მოძრაობასა და ფერებს, რომ მხედველობითი შეგრძნების ასოციაციასაც კი იწვევს. მიუხედავად იმისა, რომ გადმოცემის სიზუსტეს ზოგჯერ ნატურალიზმის ელფერი დაპკრავს, ბერლიოზი ყოველთვის რჩება ფართე იდეური და მხატვრული განზოგადებების ხელოვნად. ცალკეულ მომენტებზე ყურადღების გამახვილება მიინც ვერ არღვევს მისი ქმნილებების მთლიანობას.

ვარემოს ამსახველ სურათებთან შედარებით გმირის სახე სიმფონიაში რამდენადმე დაიჩრდილა. იგი არ განიცდის ფსიქოლოგიურ გამძაფრებას და დრამატიზაციას. აქედან გამომდინარე ლირიკული ხაზის მნიშვნელობა ნაწარმოებში ძალზე პერიფერიულია. გმირის პორტრეტი არა სრულყოფილ,

რამდენადმე ესკიზურ შთაბეჭდილებას ტოვებს, რის გამოც ნაწარმოებში ირღვევა პარმონია ქანრულ და ლირიკულ საწყისებს შორის. „ფანტასტიური სიმფონიის“ მსგავსად „პაროლდში“ ლეიტმოტივის საშუალებით ხდება გმირის დახასიათება. მაგრამ თუ „ფანტასტიურ სიმფონიაში“ ლეიტმოტივი გამოხატავდა სიყვარულის აკვიატებულ იდეას, აქ იგი უშუალოდ გმირის პორტრეტს გადმოსცემს. მიუხედავად გმირის ლეიტმოტივით დახასიათებისა, სიმფონია „პაროლდი იტალიაში“ არ არის აგებული ლეიტმოტივური განვითარების პრინციპებზე. ლეიტემეა ერთხელ ან ორჯერ თუ გაივლის თითოეულ ნაწილში და თითქმის არ განიცდის ტრანსფორმაციას. მისი მუსიკალური მასალის სტრუქტურა და განვითარების დონე ყველგან შემოფარგლულია და განსაზღვრული. გმირის ლეიტმოტივი მხოლოდ ცალკეულ მომენტებში თუ ჩნდება წინა პლანზე და მუსიკალური დრამატურგიის თვალსაზრისით საკვებით განსხვავებული ნაწილებს შემაკავშირებელ ფუნქციას ასრულებს. ბერლიოზი გმირის სახის ინდივიდუალიზაციის საკითხში კიდევ უფრო შორს წაივდა და სიმფონიზმის ისტორიაში პირველმა შემოიღო ლეიტტემბრის პრინციპი. პაროლდის სახე მან მიანდო ალტის პარტიას, რომლის მექი და ნაღვლიანი ტემბრი შესანიშნავად გადმოსცემს გმირის სულიერ სამყაროს და უპირისპირდება მთელ ორკესტრს, ე. ი. გარემოს. ლეიტმოტივისა და ლეიტტემბრის პრინციპის, გმირის და გარემოს დასაპირისპირებლად გამოიყენება ბერლიოზის საკვებით ახალი, ნოვატორული მიგნება. ცალკეული ინსტრუმენტის და მთელი ორკესტრის დაპირისპირებით კომპოზიტორს სიმფონიაში კონცერტულობის ელემენტი შემოაქვს. ქანრთა ასეთი სინთეზი ბერლიოზის შემოქმედებითი სტილის დამახასიათებელი თვისებაა.

სიმფონია „პაროლდი იტალიაში“

ოთხნაწილიანი აღნაგობისაა, რაც გამოწვეულია არა კლასიკური ციკლური ფორმისაკენ სწრაფვით, არამედ განსაზღვრული სიუჟეტური პროგრამით. მიუხედავად ამისა გარეგნულად შეიძლება მივიჩნიოთ ტრადიციულ ოთხნაწილიან ციკლს. თითქმის ნაწილთა განლაგებაშიც კლასიკურ წყობას ვხედავთ (პირველი ნაწილი სონატური ალევრო ნელი შესავლით, მეორე ნაწილი შენელებული მარშით, მესამე ნაწილი დასაწყისში სკერცოზული ხასიათის, ფინალი მოძრავი და ენერგიული). ბერლიოზის სიმფონიურ შემოქმედებაში ეს ერთადერთი შემთხვევაა, როდესაც პროგრამული ჩანაფიქრი ასე ემთხვევა ოთხნაწილიანობას.

პირველი ნაწილი — მელანქოლიის ბედნიერებისა და სიხარულის სცენები იყოფა ორ ქვენაწილად ადაგიოდ და ალევროდ. ეს ორი, საკვებით განსხვავებული სამყაროა. ადაგიოში, რომელიც ორ ეპიზოდად იყოფა, ასახულია გმირის მწუხარე განწყობილებები და მისი პორტრეტი. მთელს სიმფონიაში ეს გმირის ინტიმური სამყაროს გამოხატველი ერთადერთი სრულყოფილი მომენტია. ალევროში მოცემულია სიხარულისა და ბედნიერების სცენები, სახალხო დღესასწაულის სურათი, რომლის მხიარულ გარემოში გმირი უფრო ფიზიკურად იმყოფება, ვიდრე სულიერად. ინტიმურ სამყაროს დაპირისპირება სახალხო მხიარულების გრანდიოზულ სურათთან მეტად მწვეველ, დიდი კონტრასტებით გამოხატავს გმირისა და გარემოს დამოკიდებულების რომანტიკულ ანტითეზას.

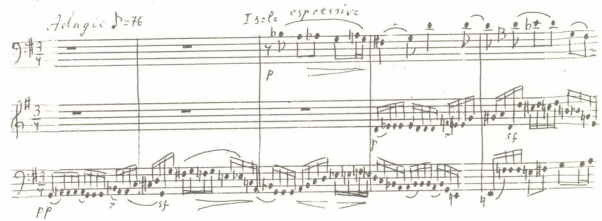
ადაგიო დრამატურგიულად ასრულებს არა მარტო სონატურ ალევროს, არამედ მთელი სიმფონიის შესავლის ფუნქციასაც, რადგანაც აქ ვეცნობით პირველად ნაწარმოების გმირს. აქ არის გახსნილი პაროლდის ხასიათის ძირითადი შტრიხები, აქ წარმოგვიდგება პირველად მისი პორტრეტის ესკიზური მონახაზი.

შესავალი ერთადერთი ადგილია სა-

დაც განუსაზღვრელად ბატონობს ლირიკული საწყისი. მის მონოლოგიურ ბუნებას მკვეთრად უპირისპირდება სიმფონიის დანარჩენი ნაწილების ენერული ხასიათი.

ადაჯიოს დასაწყისშივე (ზომა 3/4) კომპოზიტორს გვირის შავზნელი ფიქრების საუფლოში შეგვყავართ. ფაგოტის მღორე სევდიანი მელოდიის ტემბრული შეხამება ჩელო-კონტრაბასების დაბალი რეგისტრის მცოცავ მეთექვსმეტედებთან ქმნის დამძიმებულ ატმოსფეროს და თვალწინ გადაგვიშლის დამწუხრებელი ადამიანის სულის ლაბირინთებს.

გინალურ საორკესტრო ეფექტს. ხის ჩასაბერ ინსტრუმენტთა აკორდში ოდნავ მოგვიანებით იჭრება იგივე აკორდი ჯერ სიმებიან, ხოლო შემდეგ ლითონის ჩასაბერ საკრავთა უფრო მძლავრ ხმოვანებაში, რაც გამოხატავს სულიერი მღელვარების წუთიერ, მაგრამ მძლავრ გაულევებას. მიუღ ამ ეპიზოდს აერთიანებს მეთექვსმეტედების უწყვეტი ფონი, რომელიც თავისი ერთფეროვანი მოძრაობით ვარკვეულ ნერვულ პულსაციას ქმნის, პიანოს ხმოვანებაზე იგი ღრმა იდუმალების გამოხატველია, ხოლო ფორტისიმოს მომენტებში მრისხანე ელფერიითაც კი იმო-



მელოდიის იმიტაციური ხერხით გატარებას კობოის, კლარნეტისა და ფლეიტის პარტიაში შემოაქვს ფუგის ელემენტი, რომელიც ფილოსოფიურად ანზოგადებს მარტო სული ადამიანის, ტრაგედიას. ფუგის აგება რთული, ქრომატიული აღნაგობის მელოდიაზე, სულ სხვა მუსიკალური მასალის ფონზე, ბერლიოზის საკმაოდ მაღალ პოლიფონიურ ოსტატობაზე მეტყველებს, რაც საეგზობით აქარწყლებს მისი დროის ზოგიერთი მუსიკოსის დაბალ წარმოდგენას კომპოზიტორის პოლიფონიურ აზრებზე. გვირის ქოლერიული მელანქოლიის სამყაროში ხის ჩასაბერ ინსტრუმენტებში ჟღერს მისივე სახეცვლილი თემა, რომელიც ჰაროლდის პორტრეტს კი არ გამოხატავს, არამედ მხოლოდ მიგვითითებს იმ სუბიექტზე, რომელსაც პირ ვანცდები ეკუთვნის.

ადაჯიოს ბიკველ ეპიზოდში შინაგანი დაძაბულობის გასაძლიერებლად კომპოზიტორი სამგზის მიმართავს ორისება. გვირის მწუხარე განცდებას ეპიზოდს საბოლოოდ ხურავს ფუგისებრიანი მელოდია. ქრომატიული აღმასვლა მოულოდნელად შემდეგა g-moll აკორდის მძლავრ ხმოვანებაზე, დგება გარდატეხის მომენტი. იმავე აკორდის ერთსახელიან მაჟორში ვატარება ფანტაცს მუქ ფერებს. მკვიდრდება ძირითადი g-dur ტონალობა. ჩვენს თვალწინ გაიღვებს გვირის პორტრეტი, რომელსაც გამოხატავს მისი ლეიტთემა ალტის პარტიაში (ლეიტტემბრში). ესაა ბერლიოზის მელოდიების ერთ-ერთი შესანიშნავი ნიმუში, რომელიც საეგზობით აქარწყლებს ზოგიერთი მუსიკისმცოდნის აზრს კომპოზიტორის მელოდიურ არასრულყოფილებაზე. ლეიტთემა მიუხედავად თავისი ესკიზურობისა საკმაოდ მრავალმხრივად წარმოგვიდგენს გვირის შინაგან სამყაროს. მუსიკალურ პორტრეტში თვალნათლივ იჩინება ჰაროლდის რაინდული კეთილშობილება, დახვეწილობა, სინატიფე.

მელოდიის პუნქტირულ-სინკოპური და-
ბოლქება მიგვიითებებს გმირის ამაყ
სულზე, ხოლო არფის აკომპანემენტი
მის რაფინირებულ ბუნებაზე.

viola sola espress^o e largamente



მელოდიის ვოკალური თვისება, (რაც
საერთოდ არ ახასიათებს ბერლიოზის
მელოდიურ სტილს) იწვევს ბაირონის
პოემის ერთ-ერთი მომენტის ასოციაციას.
„როდესაც მზე იძირებოდა ზღვის
ლურჯ ტალღებში, ჩანგს მომართავდა
ჰაროლდი და ოდეს თავს დააღწევდა
გარეშეთა მზერას, იწყებდა სიმღერას“.
ალტის ლეიტტემბერი თანდათან მოძრავ
პასაჟურ ხასიათს იღებს, რომელიც ტე-
ქნიკურ სირთულეს არ წარმოადგენს
და მალე კვლავ იბრუნებს მელოდიურ
გამომსახველობას. ორკესტრის კამე-
რულ ხმოვანება ხაზს უსვამს ინტიმურ
სულიერ სფეროს. ალტის პარტიაში გა-
ტარების შემდეგ ჰაროლდის ლეიტმო-
ტივი მტკიცდება მრავალფეროვან ინ-
სტრუმენტულ შეხამებებში, რომლებ-
ბიც აღრმავენ მის ემოციურ ტო-
ნუსს. ალტის დუეტი კანონით ფაგო-
ტთან, ვალტორნასთან, არფებთან და
ჩელოსთან, ხის ჩასაბერ ინსტრუმენ-
ტბდის გაორებაში გვადგევს ჰარო-
ლდის უფრო სრულ სახეს. მუსიკის
ნათელი ელფერი და ჰაროლდის ლე-
იტმოტივის გამოსვლა ლეიტტემბრის
ფარგლებიდან, თითქოს მეტყველებს
გმირის ცდაზე თავი დააღწიოს სუბი-
ექტურ კარჩაკეტილობას, ადაჯიოს
პირველი ეპიზოდის პირქუში ხასიათი-
დან მაჟორულ ელფერში გადასვლას
ლოგიკურად მიყვავართ სონატური
ალეგროს მჩქეფარე სიცოცხლით აღ-
სავსე განწყობილებისაკენ.

სონატური ალეგრო (ზომა 6/8) გრე-
ნდიოზულ სახალხო დღესასწაულის
სურათს წარმოადგენს. თავისი ^{მელოდიური} ^{სიძველი}
სურათოვანი ბუნებით იგი მკვეთრად
უპირისპირდება ადაჯიოს მონოლოგი-
ურ ხასიათს. ალეგრო აღსავსეა თავშეუ-
კავებელი მხიარულებით და ფეიერ-
ვერკული მღელვარებით. თუ კლასი-
კოსი, კომპოზიტორები, სონატურ
ალეგროს, როგორც წესი, იყენებდნენ
კონტრასტულ ძალთა დაპირისპირების
და დრამატული კოლიზიების, ხოლო
პირველი თაობის რომანტიკოსები, გმი-
რის შინაგანი ბრძოლებისა და მძაფრი
ფსიქოლოგიური განცდების გადმოსაც-
ემად, სიმფონია ჰაროლდის სონატურ
ალეგროში ბერლიოზი მხოლოდ ყან-
რულ საწყისებზე ამხვილებს ყურად-
ღებას და ნათელი კოლორების მეშ-
ვეობით ქმნის ერთიან სიცოცხლის და-
მაშკვიდრებელ განწყობილებას.

სონატური ალეგრო მთლიანად საცე-
კვაო რიტმებისა და ინტონაციების გა-
ნვითარებაზეა აგებული. ისინი განაპი-
რობებენ არა მარტო მის ყანრულ ხა-
სიათს. არამედ მძლავრ დინამიკასაც და
თავისი ფოლკლორული წარმოშობით
დღესასწაულის ხალხურ ხასიათზე მე-
ტყველებენ.

ექსპოზიციის მთავარ თემად (g-dur)
ბერლიოზმა გამოიყენა იტალიური ხა-
ლხური ცეკვა „სალტარელა“, რომე-
ლიც მთელი სონატური ალეგროს დი-
ნამიკის საყრდენს წარმოადგენს. (სა-
ლტარელა გამოყენებული აქვს მენდე-
ლსონსაც თავის „იტალიურ სიმფონი-
აში“) ესაა მერვედ ტრიოლებზე აგე-
ბული სწრაფი ენერგიული მელოდია.
დასაწყისში თემა მთლიანი სახითაა მო-
ცემული და იკვეთება სოლო ალტის
ტრემოლოს პულსით. ჯერ მთელის ინ-
ტენსიურობით არ აქლერებულა „სალ-
ტარელას“ ციბრუტისებური მელოდია
და ჰაროლდის სახესთან დაკავშირებუ-
ლი ტემბრი (ალტი) უკვე მოძრაობა-
შია. გარემოს სიცოცხლის მჩქეფარება
გულის სიღრმეში გმირიც გამოაცო-
ცხლა.

სადღესასწაულო ხასიათის გასაძლიერებლად ბერლიოზი სონატური ალევგროს დასაწყისშივე (მეთექვსმეტე ტაქტი) მიმართავს ლითონის სასულე საკრავთა ელვარე ხმოვანებას, რომლებიც საზეიმო, კაშკაშა ელფერს ანიჭებენ გრძლივ აღმავალ აკორდებს და თავაწყვეტილი მხიარულების პირველ გაელვებას გვაუწყებენ.

„სალტარელას“ თემა მთლიანი სახით თავდაპირველად ალტის სოლოში ვლინდება. იგი თანდათან იკრებს ენერჯიას, თითქოს გმირი ნელ-ნელა ეთვისება გარემოს. მოულოდნელი პატარა რიტენუტო ოდნავ ამუხრუჭებს მოძრაობას, თითქოს ლირიკული საწყისისკენ უნდა გადახაროს მუსიკის მსვლელობა. გმირს უკირს გამოსვლა სუბიექტური კარჩაკეტილობიდან.

Viola sola



ალტისა და მთელი ორკესტრის გამუდმებული ღუეტი იწვევს ხმოვანების განუწყვეტელ კონტრასტს. გმირი აჰყვას საერთო მხიარულების რიტმს, მაგრამ იგი მინც ცალკეა, არ არის უშუალო კავშირში მასასთან.

„იგი შორიდან უჭვრეტს მათ ყოფას არა ცივი და მტრული განწყობით“.

მთავარი პარტიის შმაგ მოძრაობაში თითქმის უშუალოდ და მომზადებულად შემოდის ექსპოზიციის მეორე თემა, (F-dur) ფაგოტების, ჩელოებისა და ალტების ხმოვანებაში.



მეორე *p* თემა სეკუნდურ დამოკიდებულებაშია მთავარი პარტიის G-dur ტონალობასთან, რაც კლასიკური ტრადიციებიდან გაცილებით უფრო შორს

წასვლაა, ვიდრე ადრინდელი რომანტიკოსი კომპოზიტორების მთავარ და დამხმარე პარტიათა მედიანტური დამოკიდებულება. მეორე თემა თავისი აღნაგობით მარტივია და მყოფოული სამხმოვანების ინტონაციაზეა აგებული. შენელებული რიტმით იგი თითქოს ოდნავ ამუხრუჭებს მოძრაობას, მაგრამ თავისი მყოფოული ხასიათით და საცეკვაო ბუნებით არ ანელებს სადღესასწაულო განწყობილებას და კონტრასტულად არ უპირისპირდება მთავარ პარტიას. ასე რომ ექსპოზიციის ორივე თემა ერთიდაიგივე მიზანს, მხიარული და ნათელი ფერების დამკვიდრებას ემსახურება. ძირითადი თემების გარდა ექსპოზიციასი ყურადღებას იქცევს მოძრავი, აღმავალი გამისებური მოტივი ალტის პარტიაში. როგორც თემატური მასალა იგი არ წარმოადგენს ლირსშესანიშნაობას, მაგრამ დინამიკისა და კოლორიტის თვალსაზრისით მნიშვნელოვან ფუნქციას ასრულებს, აძლიერებს მუსიკის სწრაფვით ხასიათს და მამზალისებური გაელვებით დღესასწაულის თვალისმოპყრელ, ბრწყინვალე ფერებს შეგავარძნობინებს.



ექსპოზიციის თემატური მასალის სახით ბერლიოზმა მოგვცა მთელი სონატური ალევგროს ძირითადი ემოციური ტონუსი. ეს მასალა შეცვლილი თანაფარდობით გადადის დამუშავებაში. ექსპოზიციას და დამუშავებას შორის იქმნება ერთიანი განწყობილება, რასაც განაპირობებს ყანრული საწყისის დომინიური როლი, დინამიკურობა, მუ-

სიკის საცეკვაო ხასიათი, ნათელი კოლორიტი, თემატური მასალის გატარება ღრმა ტრანსფორმაციის გარეშე, თემების პირველადი ემოციური თვისებებ-

„როგორც აფრის ტკაცუნნი“...

ალექსანდრი შალუტაშვილი

ბაი ყმა მოაკლდა ჩვენ სამოსს. გარდაიკვალა გივი ბარამიძე. ამ ცხოვრებას განერიდა მისგან გამდგარი და გაუცხოვებული, ჩვენი ყოფის უგვანობისა და უკულმართობისაგან გატანჯული სული, სამშობლოს სვებედით დათალხული გულმკვდარი კაცი.

ასეთად აქცია იგი ცხოვრებამ. ბუნებამ კი გააჩინა სიცოცხლის უძღებ შვილად: იყო ქედღიცხელი, ამაყი, უღვლდაუღვამი, მკვობრების სული და გული, ჭეშმარიტი ვაჟკაცი.

სასიკვდილო სარეცელზე უკურნებელ სენთან ბრძოლაში ერთხელაც არ დაუწუწუნებია, ერთი სიტყვაც არ წასცდენია ბედის სიმუხთლზე და უკულმართობაზე, მტანჯველ, აუტანელ ტკივილებზე.

საკუთარ საწუხარზე, პრობლემებზე ლაპარაკი მას მამაკაცისათვის შეუფერებელ, უღირს საქმედ მიიჩნდა. იგი არავის აწუნებდა, არავის აკითხავდა დასახმარებლად, სათხოვნელად, რათა დაეალებული არ ყოფილიყო. რაც შეეხება მოვალეობას, მოვალეობის სამსახური იცოდა. ამ საქმეში სხვის შეხსენებას არ საჭიროებდა. იქ იდგა პირველი, სადაც სინდისის ხმა და პატიოსნება ეძახდა.

თავისუფლება, თავისუფალი ცხოვრება სულსა და გულს ურჩვენოდა, ამ-

იტომაც გაურბოდა ხარკიანობასა და დავალებულობას. განსაკუთრებულ ვალდებულებას გრძნობდა მხოლოდ დედის მიმართ, რომელმაც სიცოცხლე აჩუქა და, რა თქმა უნდა, სამშობლოსადმი, რომლის წინაშეც, მართლაც რომ პირნათლად მოიხადა ვალი და უდრტვინველად, უხმაუროდ განშორდა ამ წუთისოფელს მუდამ მშფოთვარე და დაუდევარი.

გივი ბარამიძე თავისთავში მოიცავდა ქართველი ადამიანის უტიპიურეს ნიშანთვისებას. იყო საოცრად ამაყი. როცა ვიხსენებ მის ნაშრომ-ნაღვაწს (სტუდენტობის წლებიდანვე აქვეყნებდა საერთაშორისო და საგაზეთო წერილებს, რეცენზიებს, ნარკვევებს, გამოკვლევებს თეატრზე, კინოზე, სახვით ხელოვნებაზე. წერდა ლექსებს, ეპიგრამებს, იყო მხატვრობის ნიჭით დაჯილდოებული, მისი ნამუშევრები დღესაც ამშვენებენ მისი და მისი მეგობრების ოჯახის კედლებს, კითხულობდა ლექციებს უნივერსიტეტის სახელოვნო ფაკულტეტზე, საჯარო ლექციებს, ეწეოდა ქართული კინოს საგანმანათლებლო-საპროპაგანდო საქმიანობას, იყო კინოს სახლის კინოლექტორიუმის აქტიური წევრი, არის ავტორი ხელოვნების საკითხებზე შესანიშნავი წიგნების: „მშვენიერება — ესთეტიკური

აღზრდის საფუძველი“, „სცენისა და ეკრანის პოეზია“, „მზე ღია სარკმელში“. „მზე ოქროს ჩარჩოში“. 50-იან წლებში ეწეოდა ანტისაბჭოთა საქმიანობას, სტამბური წესით გამოსცა და ავრცელებდა თბილისსა და საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში არალეგარულ გაზეთს „თავისუფლებისათვის“, პუბლიცისტურ ვრცელ ეურნალს „სალადობო“) და, განსაკუთრებით კი, იმ დიდ არარეალიზებულ შესაძლებლობებს, რაც ამ ადამიანს პოტენციურად გააჩნდა, ღრმად ვრწმუნდები ასეთი სიამაყის საფუძველიანობაში. მაგრამ მისი პიროვნებისათვის ნიშნული ეს სიამაყე არასოდეს ყოფილა გამაღიზიანებელი და შემაწუნებელი ცხოვრებისეულ კონტაქტებში, ამხანაგურ ურთიერთობაში, ეს იმიტომ, რომ ამ თვისებას აწონასწორებდა მისივე ბუნებისათვის ასევე დამახასიათებელი დიდსულოვნება, — დიდსულოვნება ვაჟკაცური, კეთილშობილური.

ერთადერთი პიროვნება, რომელსაც ეს მართლაც წრეგადასული სიამაყე ვნებდა და აშკარად უღმერთოდ ექცეოდა, თავად გივი ბარამიძე გახლდათ. ასეა მუდამ — ადამიანის განსაკუთრე-

ბული ღირსებები მისივე ნაკლოვანებად გადაიქცევა ხოლმე.

ყოველმხრივ მოწესრიგებულ და გაწონასწორებულ პიროვნებას ის თავის სიახლოვეს დიდხანს ვერ გუობდა, ან თავისებურად „მოაქრისტიანებდა“. ან განერიდებოდა, ან არადა პირისპირ დაუდგებოდა და ჭახანი გარდუვალი იყო.

მისი გულმამაცობა ანგარიშმიუცემელი რისკიანობა ზოგჯერ სიგიჟის ზღვარზე გადაიოდა. ეს ბევრჯერ შეგვინიშნავს ჩვენ, მის მეგობრებს. შეგვინიშნავს მაშინ, როდესაც დღისით-მზისით რუს სამხედრო გენერალს მისივე ხელით დასტამბული ანტისაბჭოთა პროკლამაცია ჩაუტურა ჯიბეში და იმ დროსაც, როდესაც თხილამურების სრილში სრულიად გამოუცდელი კაცი, როგორც კი სანიძლაყო პროვოცირებაზე წამოაგავს, ჭიქურ გაეშურა სპორტული ტრამპლინისაკენ, უმალ მოექცა ზევით და იქიდან გადმოეშვა, ათეულ მეტრობით ჰაერში იფრინა და ჩვენ რომ გვეგონა სულ ერთიანად დაილეწებოდა, წარმოიდგინეთ გადარჩა, გადარჩა კი არა — არც წაქცეულა. ნიძლავიც მოიგო (თუმცა მას განაღდებაზე სულაც

ავტობორტოტი



არ უფიქრია) და შეუძლებელიც შედლო.

ეს რისკიანობა არავითარ ლოგიკას არ ექვემდებარებოდა, ისე როგორც არავითარი გამართლება არ ჰქონდა გენერალთან მსგავს გაფამილარებას; მაგრამ როცა წარმოიდგინა შტაბში, ან სახლში მისული ეს „ჩვენი“ გენერალი „ბრავდის“ მაგივრად როგორ დააძრობდა ფარაჯის ჯიბიდან მისი და მისი თანამზრახველის, თეატრმცოდნე იროდი ფაზულის მიერ შედგენილ ანტისაბჭოთა პროკლამაციას, მისმა წარმოსახვამ, ცხოველმა ფანტაზიამ ცდუნებას ვეღარ გაუძლო და გადაადგმევინა კიდევ ის საალალბედო ნაბიჯი, რომელიც გარდაუვალი კატასტროფის ტოლფასი იყო.

მისი შეუზღუდველი, თავისუფალი ქმედების ლოგიკა, ქვეყანაზე ბედნიერებისა და თავისუფლებისათვის გაჩენილი ადამიანის უფლებების ლოგიკას მორჩილებდა, ადამიანისათვის ერთხელ ბოძებული სიცოცხლის ლოგიკას. მერე რა, რომ დრო უკუღმართი ყოველმხრივ ზღუდავდა თავისუფლებებს, უფლებებს მისას. ის ამ მხრივ მართლაც არაფერი დაგიდევდათ. იყო ცხოვრებას დახარბებული, ენერგიითა და სიცოცხლთ სავსე, მუდამ ოპტიმისტური, იმედიანი. ყველანაირ უფლებებს თავად მიჰკერძავდა საკუთარ თავს. არაფერი ადამიანური არ იყო უცხო მისთვის. არავითარ სიამოვნებასა და კმაყოფილებას არ გვრიდა რიგითი, ჩვეულებრივი ორდინარული. „აქრძალულ ხილს“ ყველგან მიეღებოდა, არ გაუზრბოდა, მიუხედავად იმისა, რომ მისი საფინალო, მწარე შედეგები თავადი კარგად შეეხსენებოდა.

არა მგონია მიწყინოს მისმა სულმა თუ ამ ერთ ამბავს გაეხსენებ:

1957 წელს გვიღ დაბატიმრეს. 8 წელიწადი მიუსაჯეს. პოლიტპატიმარმა წელი შორეულში გაატარა, მორდოვეთის ჭაობიანი ადგილების მკაცრი რეჟიმის „კონკლავერში“. სიმკაცრის მიუხედავად თავისას მაინც არ იშლიდა,

სიცოცხლის ფასად ღამღამობით ზონიდან იპარებოდა და თავისი გულის მუხრავს დრო და დრო მოინახულებდა ხოლმე. ადმინისტრაციამ ქეს გაუგო და ერთ აგბედით ღამეს ნაცვლად მშვენიერი მანდილოსნისა, იარაღმომარჯვებული, უღვაშოანი ზედამხედველი დახვდა სასიყვარულო სარეცელზე. ასე დააფიქსირა კოლონიის ადმინისტრაციამ დამნაშავეს დანაშაულზე ზედ წასწრების ფაქტი, რასაც მოყვა სასჯელის მოხდის ვაზრდა და მისთვის კოლონიაში ყოფნის პირობების უფრო მეტი გამკაცრება.

გატაცების კაცი იყო, საკუთარ გულისხმას აყოლილი. არავის იმედზე არ იყო მინდობილი საკუთარი თავის ვაზრდა. არასოდეს ფული ჯიბეში არ უჩერდებოდა. ან ასეთ კაცს ფული საიდან უნდა ჰქონოდა. ჰოდა, ასე ჯიბეგაფხეკილი დაკრავდა ფეხს და გადაიკარგებოდა, ხან სად ამოყოფდა თავს და ხან სად. ვლტულობდით დეპეშებს: — „გესალმებათ ესტონეთი და თქვენი გივი ბარამიძე“, „სალამი ძმებო ბარნაულიდან“ და სხვა ამის მსგავსი. არანაირ შრომას არ თავილობდა: იყო დოკერი, საბარგო ვაგონების მტვირთავი, მიწის მუშა, ყველგან ხალისიანი, ყველგან იმედიანი. ძალიან განიცდიდა სიმელოტეს, ქოჩრიანი თმის სევდა კლავდა. მიუხედავად იმისა, რომ ძაგდა სუროგატული ყველაფერი. ცდუნებას მაინც ვერ გაუძლო და ერთ დღეს თეატრალური ინსტიტუტის აუდიტორიის კარი პარიკით თავზე ხუჭუჭთმიანმა შემოაღო. საოცრად დამაბული გამოცდელი მზერით გვიყურებდა... სიცილი დაეყარეთ, როცა სისხლმა აასხა თავში და კუნთებიც დაეძაბა — მოეკეტეთ.

ღმერთმა მას მრავალმხრივ ნიჭთან ერთად შინაგანი დიდბუნებოვნებაც მიჰკერძა, არავითარ მნიშვნელობას არ ანიჭებდა გავრცელებულ დაკანონებულ ნორმებს, სტერეოტიპებს, რასაც იგი მეშხანობად მიიჩნევდა. არც ოდესმე შეუწყუბებია თავი იმაზე ზრუნვით,

თუ რას ფიქრობდნენ მასზე სხვები. მისთვის მთავარი და გადამწყვეტი იყო თუ რას ფიქრობდა იგი თავად საკუთარ თავზე. აქ მცირე ცდომილებაც კი, რაც ოდნავ შებღალავდა მის თავმოყვარეობას, ძვირად უჯდებოდა მასთან მოპაექრესა თუ მოსაუბრეს, შინაურსა თუ გარეულს.

პოეტური ბუნების იყო. უნარი გააჩნდა ჩვეულებრივად დაენახა არაჩვეულებრივი და მთელი გულით მისცემოდა სიხარულს, მშვენიერებას, სილამაზის ტკბობას. მოგვიერებისადმი მისი თვალთახედვა, დამოკიდებულება ადამიანებთან, ნაცნობებთან, მეგობრებთან რომანტიული საბურველით იყო მუდამ გასპეტაკებული.

გულის სიღრმემდე აღშფოთებდა, მოთინებდას უკარგავდა და წონასწორობასაც აკარგვინებდა უსამართლობა. ადამიანის ღირსების დამამცირებელი სიტყუე, სიყალბე, თითლიბაზური მიეთ-მოეთი. მის ზნეობრივ კოდექსს ქმნიდა ვაჟკაცობაზე, სინდის-ნამუსზე. ბოროტებასა და სიკეთეზე ქართველ კაცში საუკუნეების მანძილზე ჩამოყალიბებული და რელიგიად ქცეული ეროვნული იდეალები. ისინი წარმართავდნენ და არეგულირებდნენ მის ქცევას.

მისი შემართული ბუნება, მახვილი გონება, სიტყვა ტრადიციულ ეროვნულ ჩარხზე იყო გაფერილი, ალმასებული და ფხა აწყობილი.

ჩვენ, მის მეგობრებს, გივი ბარამიძის გამორჩეული პიროვნული ღირსებები და მასთან სიახლოვე, ბევრ სიკეთეს ვგძენდა, კარგ საქმეთა წამქეზებლად გვმოძღვრავდა, ამავე დროს ბევრსაც გვაკისრებდა და გვავალდებულებდა, უსიტყვოდ, თავისთავად, ყოველგვარი შესხენების გარეშე. ყველა ყველა და, მასთან რომ ოდნავ კაცობაში ჩაჭრილიყავი, არ შეიძლებოდა. ან ყველაფერი, ან არაფერი — ასეთი იყო ჩვენი მეგობრის მაქსიმალისტური ბუნება. ამიტომ იყო, რომ მისთვის ხასიათის, ხოლო საქმეში მხრის გასწო-

რება, უმნიშვნელო და ტყუილბრალად საქმე არ გახლდათ.

1956 წლის 9 მარტის სისხლრაზის დღეს ის უკანასკნელი წვეთი იყო, რომელმაც ალაგო ჩვენი ძმაცაცის მოთმინების ფიალა და აამხედრა საბჭოური უზურპაციის მიმართ. მის ბრძოლას უზარმაზარი იმპერიის წინააღმდეგ ჩვენ მივიჩნევდით უაზროდ და არარეალურ, უპერსპექტივოდ დონ კიხოტობად და ასეც ვიქცეოდით, მას ვუწოდებდით მისი, შორეული დიდი წინაპრის სახელს. ვერ ვივარგეთ, ვერ განვკვირიტეთ, ვერ გამოვადექით მას სანჩოებად. პრაქტიკულ ჭკუას ჩვენ უკვე შექმული ვყავდით.

ჩვენი მეგობრის სიცოცხლე უკვე გასრულდა, მაგრამ ღირსეულად. გასრულდა ისე „ვით შეფერის კაცსა კაცობა“. არსთა გამოიგის წინაშე იგი წარდგა ვაჟკაცური კაცის შარავანდელით მოსილი. ადრე თუ გვიან ჩვენც ეს მოგვევლის, ჩვენც იქ უნდა წარვდგეთ, მაგრამ არა ზეარაკთა საუფლოში, არამედ ჩვეულებრივ მოკვდავთა რიგებში ჩამდგარი.

მან ეს დიდი უპირატესობა ჩვენთან შედარებით, შესაძლოა, იმიტომაც მოიპოვა, რომ ამქვეყნიური ცხოვრების ჭეშმარიტ ფასეულობას ის ინსტინქტით, შინაბუნებით, გულის ხმის ძახილით გრძნობდა და არა გონებით, განსჯით. შინაგანი ლტოლვა კი, ისე როგორც ყველა ქართველის, იყო, არის და იქნება გაელვება. სიცოცხლეში ჭეშმარიტი გაელვების ფასი კი განსაკუთრებულად მოჩანს სიკვდილის შემდეგ, როდესაც შენი ბედის ვარსკვლავი მოსწყდება ზეცას და ვიდრე ჩაქრებოდეს, ნათელ ხაზს გააკვეთს ცაზე.

გივიმ ეს შესძლო, მოახერხა, მოახერხა იმიტომ, რომ მთელი მისი ცხოვრება იყო დაუოკებელი სწრაფვა გაცხადებული პოეტის სიტყვებში:

„როგორც აფრის ტკაცუნნი
მოვარდნილი ზღვიდან

ისეთი ვაჟკაცური გაქროლება მინდა“.
გაიჭროლა კიდეც.

ქრონიკა

● **საპარტიზმოს** თეატრის მოღვაწეთა კავშირმა გამოსცა საიუბილეო ალბომი სახელოვანი მომღერლის, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის, ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატის — თბილისის საპატოო მოქალაქის — ზურაბ ანჯაფარიძის 60 წლისთავის აღსანიშნავად.

ალბომში თავმოყრილია სახელოვანი აღამიანების გამონათქვამები, ამონაწერები საკავშირო თუ უცხოური პრესიდან, ფოტომასალები, რომლებიც მოგვითხრობს შემოქმედის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე.

ალბომში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა თვით ზურაბ ანჯაფარიძის მოგონე-

ბებსა და შეხედულებებს. მომღერალი მადლიერებით იხსენებს იმ აღამიანებს, ვინც მას ამაგი დასდო, ხელი შეუწყო მის შემოქმედებით ზრდას.

... „დავით ანდლულაძემ დამაყენა გზაზე, — წერს ზ. ანჯაფარიძე, — ჩემი ხასიათი მთლიანად მან ჩამოაყალიბა. იგი ჩემი შემოქმედებითი ცხოვრების წარმმართველია“ (1971 წ.).

... „არ დამავიწყდება ჩემი პირველი „ახესალომი“. სპექტაკლის მეორე დღეს ქართული თეატრის მთელი თანავარსკვლავედი მესტუმრა“...

ზ. ანჯაფარიძე იხილავს საბჭოთა კავშირის დიდ თეატრში გატარებულ წლებს და უურადასაღებ დახასიათე-

ბას აძლევს თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების ამ უმნიშვნელოვანეს პერიოდს:

„დიდ თეატრში ჩემი გადასვლა მართებული და საჭირო იყო, თუნდაც იმიტომ, რომ შემოქმედებითად დავუახლოვდი ჩვენი დროის დიდ მუსიკოსებს, გამოჩენილ დირიჟორებს. რეჟისორებს, მომღერლებს, გავიარე საშემსრულებლო კულტურის ამაღლებასათვის ძალზე მნიშვნელოვანი სკოლა. მეორე მხრივ, მოსკოვის დიდ თეატრის სცენამ დიდი გამოცდის წინაშე დამაყენა, რადგან აღმოჩნდი სრულად უცხო ატმოსფეროში, შეგვხვდი სრულიად სხვა აუდიტორიას, რომელიც კეთილგანწყობის მიუხედავად, არ მშობიტვებდა მცირეოდენ ხარვეზსაც კი“.

ალბომს წითელ ზოლად გასდევს ზურაბ ანჯაფარიძის კოლეგების, აგრეთვე მუსიკალური კრიტიკოსების აზრი. თავიანთ შთაბეჭდილებებს გვიზიარებენ ის გამოჩენილი მომღერლები, ვისაც ზურაბ ანჯაფარიძისთან ერთად უმღერია საოპერო სპექტაკლებში.

აი, რას წერს ელენე ობრაძეცოვა: „ზურაბმა ჩვენი პროფესიის ბევრ საიდუმლოს მაზიარა... ზურაბზე უფრო კეთილი და ნათელი პიროვნება მე არ შემხვედრია. ცხოვრებაში მქონია ძალიან ბევრი მძიმე მომენტი, რომელთა დაძლევაც ზურაბ ანჯაფარიძის შემწეობით მომხდარა. ამის შესახებ კი მხოლოდ თვეები გასულა და მეტი შემიტყვია“...

უველა მომღერლის ოცნებას წარმოადგენს მილანის



„და სკალას“ სახელგანთქმულ სცენაზე გამოხვლია. ეს პათივი ზღვა ზურაბ ანჭავჭავაძის ხატ, რომელიც იტალიას ესტუმრა სსკკ დიდი თეატრის დასთან ერთად. იტალიურმა გაზეთმა „უნიტი“ (1964 წ.) მაღალი შეფასება მისცა ქართველი მომღერლის ხელოვნებას: „უფრო მეტი წარმატება დამისახუბრა, რომელიც ზურაბ ანჭავჭავაძემ, რომელიც მილანელი მსმენელებისათვის ნამდვილი აღმოჩენა იყო. მას აქვს ძლიერი, ყველა რეგისტრში ერთნაირად მწვრთნილი ხმა. მას შეუძლია ყველაზე ცნობილ საოპერო მომღერლებზე ბევრად მაღლა დადგეს“...

ალბომის ბოლოს ზურაბ ანჭავჭავაძე წერს: „... ჩემი აზრით, დიდ მომღერალს

მხოლოდ და მხოლოდ თავისი ეროვნული სახე უნდა ჰქონდეს... შალიაპინის ყველა პარტიაში, იტალიური იქნებოდა ის, ფრანგული თუ სხვა, რუსი კაცის საუკეთესო თვისებები შეღავნებოდა. დაკარგავს თუ არა ხელოვანი ხაკუთარი მიწის შეგრძნებას, დაავიწყდება თუ არა, ვინ არის და საიდან არის, მაშინვე დაშურად იქცევა. მრავალგანმეორის თქმა რომ არ შეუძლია, ის ქართველი მომღერალი ვერც კლასიკაში ივარგებს. „შენ ღირს ვენახის“ მამაპაპურად სიმღერა უკვე დიდი სიმღერაა საოპერო სცენის საზომითავე კი“.

ალბომის ბოლოს მკითხველი გაეცნობა თბილისის საოპერო სტუდიის, ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპე-

რისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრისა და სსრ კავშირის დიდი თეატრის სცენაზე შესრულებული საოპერო პარტიულების სიას.

ალბომი ორენოვანია (ქართულ-რუსული), შავ-თეთრი ფორმებით. წინასიტყვაობის ავტორი და შემდგენელი კოტე ნინიკაშვილი, რედაქტორი — გიგა ლორთქიფანიძე, მხატვარი ზურაბ კახანაძე.

ალბომი — „ზურაბ ანჭავჭავაძე“ — მრავალ საინტერესო ფურცელს შლის ჩვენი სასაქადულო მომღერლისა და ქართული საოპერო კულტურის წარსულიდან.

გიული ზაქვანიძე

● მარში წლის წინ დილუბის მიწამ მინახა გამორჩენილი ქართველი კომპოზიტორი და საზოგადო მოღვაწე, სსკკ სახალხო არტისტი ოთარ ვახლიძის ძე თაქთაქიშვილი.

ხალხი შემოქმედებითი ნიჭის, ძლიერი ინტელექტისა და დაუსტრომული ენერჯის მქონე ადა — მინამა — ო. თაქთაქიშვილმა ღრმა, წარუშლელი კვალი დატოვა ქართული სამუსიკო კულტურის ისტორიაში.

ო. თაქთაქიშვილის მთელი შემოქმედება თავისი იდეური, მწატრული და სულიერი ფესვებით უმჭიდროვად არის დაკავშირებული ქართულ ეროვნულ მუსიკალურ საგანძურთან, ხალხურ მუსიკასთან, ხაკლობლესთან. თუ ვინმეზე შეიძლება ითქვას თვითმყოფადი ეროვნული კომპოზიტორიაო, ერთ-ერთი პირველთაგანი მათ შორის — ოთარ თაქთაქიშვილია. მის ოპერებსა და ორატორი-

ებში, რომანებსა თუ ინსტრუმენტულ კონცერტებში — გამოუკლებლივ ყველა ნაწარმოებში — ქართული სული ტრიალებს. ყველა ისინი ქართული ლიტერატურისა და ეპოსის სიუჟეტების, პოეტური ტექსტებისა და მხატვრული სახეების საფუძველზეა აღმოცენებული. როდესაც ჩვენი ცხოვრების ყველა სფეროში ასეთი ფართო გაქანება მიიღო ეროვნულმა მოძრაობამ კომპოზიტორის შემოქმედება განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს. შემთხვევითი არ არის, რომ ამასწინათ ხელახლა აუღერდა სცენაზე მისი შეხანიშვაკი ოპერა „მინდია“. თაქთაქიშვილის მუსიკას არ უწერია გადასწენება და დავიწყება მანაშენი იარსებებს მისი მშობელი ქართველი ერი. ო. თაქთაქიშვილის ხსოვნას მიეძღვნა სადამო, რომელიც ჩვენს ახალ დიდებულ საკონცერტო დარბაზში გაიმართა. მისი ნა-

წარმოებები შეასრულეს შეხანიშვაკმა მომღერლებმა თ. გურგენიძემ, ლ. კალაშელიძემ, ნ. გერასიმოვამ, ა. შოთაბიამ, მევილიძემ ქ. თუშმაიშვილმა, მოსკოვის კამერულმა გუნდმა ვ. მინინის ხელმძღვანელობით. მთარამ გადაუქარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ კონცერტის ნამდვილი სული და გული იყო სახელოვანი მომღერალი, სსკკ სახალხო არტისტი ზურაბ სოტიკიავა, რომელსაც განსვენებულ კომპოზიტორთან მჭიდრო ადამიანური და შემოქმედებითი ურთიერთობა აკავშირებდა. მან არაჩვეულებრივი გატაცებით და გუნებით იმღერა საყვარელი კომპოზიტორის ნაწარმოებები, სიხარულისა და სინანულის ცრემლი მოჰგვარა მსმენელებს.

მადლობა ამ მშენიერი, ღრმსახლოვარი სადამოს ორგანიზატორებსა და მონაწილეებს.

გულბათ ტორბაძე

«ХЕЛОВНЕБА»
(«ИСКУССТВО»)

№ 5, 1990

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР



Марина Булия

ИЗОБРАЖЕНИЕ ЦАРЯ ДМИТРИЯ
САМОПОЖЕРТВОвателя

Роспись церкви Благовещения (конец XIII в.) является интересным памятником грузинской монументальной живописи не только в силу своих художественно-стилистических особенностей, но и своеобразием представления светских лиц. Царь Димитрий Самопожертвователь изображен здесь не столько как царь, но как святой (стр. 2).

Инга Бахтадзе

К ИСТОРИЧЕСКОЙ ПРОБЛЕМЕ
ДРЕВНЕГРУЗИНСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

В статье рассматриваются общие тенденции средневековой грузинской музыкальной культуры (стр. 8).

РОМЕН РОЛАН О СОЧИНЕНИЯХ
ГРИГОЛА РОБАКИДЗЕ

Вниманию читателей предлагается письмо Романа Ролана к первому грузинскому врачу-бактериологу Георги Элиава, познакомившего писателя с переводами произведений Григола Робакидзе «Лонда» и «Мальштрем».

Автор публикации и вступительной статьи — Соломон Хуцишвили (стр. 18).

Латавра Дуларидзе

ЖАН КОКТО И ЕГО «ОРФЕЙ»

Статья печатается в связи с выходом на советские экраны фильма Жана Кокто «Орфей» — событием, совпавшим со 100-летием поэта и 40-летием создания фильма (стр. 20).

Лиана Мамаладзе-Антелава

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МИР
ЛЕВАНА ЧОГОШВИЛИ

Статья о молодом художнике-живописце Л. Чогошвили, который завоевал широкое признание общественности своим высокопрофессиональным и самобытным творчеством (стр. 32).

Паата Иакашвили

О ЧЕМ ПОВЕСТВУЕТ
СЕГОДНЯШНЕЕ ГРУЗИНСКОЕ КИНО

В статье обсуждается художественная продукция киностудии «Грузияфильм» за 1988 год (стр. 48).

Стивен Фарбер

ПЯТЬ ВСАДНИКОВ ПОСЛЕ
АПОКАЛИПСИСА

В статье известного американского критика рассказывается о режиссерской и продюсерской деятельности Питера Богдановича, Мартина Скорсезе, Роберта Олтмана, Алена Рудольфа и Бада Йоркина (стр. 64).

**Дареджан Клдншвили,
Заза Схиртладзе**

РИСУНКИ-ГРАФФИТИ ГАРЕДЖИ

В статье рассмотрены основные вопросы изучения средневековых рисунков-граффити, собранных объединенной экспедицией Института Рукописей и Истории грузинского искусства АН ГССР в пещерных монастырях Давид-Гареджи (стр. 71).

ИСКУССТВО ПАЛЕОЛОГОВ И ГРУЗИНСКАЯ МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ

В статье рассматривается группа росписей XIV—XV вв. на территории Грузии, проявляющих черты т. н. палеологовского стиля. Автор пытается объяснить причины проникновения этого стиля в Грузию (стр. 80).

Марина Кипшидзе

ГРУЗИНСКИЙ АЛФАВИТ И КОМПЬЮТЕР

В статье речь идет о графическом своеобразии грузинского алфавита, о разновидностях использовавшихся в старину и существующих сегодня шрифтов и о тех преимуществах, которые привнесет в грузинское полиграфическое производство компьютерная техника. Приводятся примеры компьютерных шрифтов, разработанные энтузиастами этого дела — братьями Амираном и Соко Куртишвили (стр. 90).

ПЕРВОЕ ИНТЕРВЬЮ ЗАЗЫ ПАПУАШВИЛИ

Гость нашей новой рубрики «Рассказывают молодые» — актер «малой сцены» при театре им. Руставели Заза Папуашвили говорит о себе, о выборе профессии, методике воспитания актера и проблемах мастерства. Беседу ведет театровед Анна Чавчавадзе (стр. 105).

Валерий Асатиани

ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

О насущных проблемах грузинской национальной культуры с корреспондентом журнала беседует министр культуры Грузии В. Р. Асатиани (стр. 108).

Нодар Кереселадзе

СВОБОДНОЕ ВРЕМЯ ТБИЛИСЦЕВ

В статье даны итоги социологических исследований, выявляющих среди граждан разных национальностей нали-

чие свободного времени и их культурную ориентацию (стр. 115).

საქართველოს
კულტურის
მინისტროს

Лейла Хускивадзе

О ПРОБЛЕМЕ РЕНЕССАНСА В ГРУЗИНСКОМ ИСКУССТВЕ

Грузинское изобразительное искусство XII—XIII вв. отмечено новыми тенденциями, отвечающими требованиям времени. Но их нельзя назвать ренессансными в западноевропейском понимании этого явления. В принципе они остаются в рамках средневекового искусства, отражая высокие гуманистические идеалы своей эпохи (стр. 121).

Менули Топурия

К ПОРТРЕТУ ВАХТАНГА ПАЛИАШВИЛИ

Статья публикуется в связи с 70-летием со дня рождения ныне покойного грузинского музыканта — известного дирижера Вахтанга Палиашвили (стр. 131).

Ирина Бегизова

КИЕВСКИЙ ФЕСТИВАЛЬ АНИМАЦИОННОГО КИНО

Осенью прошлого года в Киеве состоялся I Всесоюзный фестиваль анимационного кино «Крок». Представленная на фестивале программа автору статьи дала возможность для размышления над общим состоянием советского анимационного кино (стр. 135).

Сюзан Сонтаг

ЭСТЕТИКА МОЛЧАНИЯ

Продолжаем публикацию статей английского критика С. Сонтаг. В этом номере вниманию читателей предлагается статья, в которой весьма своеобразно осмысливается феномен молчания в современном европейском искусстве (стр. 141).

ნატელა ღვირღვილია

ფორტეპიანო კვინტეტი
სულხანა ნასიძე

Одно из лучших произведений грузинской камерно-инструментальной музыки рассматривается с точки зрения исполнителя (стр. 149).

ლიანაციონალური მოძრაობის გერმანია —
მუსიკოსი მერაბ კოსტავა, დაწერილი
1965 წელს (სტრ. 155).



ალექსანდრე შალუაშვილი

«...И ШУМЯТ ПАРУСА ПОД
ВЕТРОМ...»

Это маленькая статья как бы последнее отсутствие ушедшему из жизни замечательному человеку и искусствоведу, бывшему сотруднику нашего журнала Гиви Барамидзе (стр. 168).

მერაბ კოსტავა

ბაირონი და დასავლეთევროპული
სიმფონიკური მუსიკა

Вниманию читателей предлагается дипломная работа выдающегося деятеля

შედეგების განხილვა:

„საბჭოთა ხელოვნების“ ა. წ. მე-2 ნომერში გამოქვეყნებული ბატონ ზურაბ ვახანიას წერილი — „ერის სული და სხეული“, რომელშიც რედაქციის თანაშრომელთა დაუდევრობის გამო რამდენიმე შეცდომაა. ჟურნალის მე-15 გვერდის პირველი სვეტის მე-4 სტრიქონიდან უნდა იყოს: „მეგობრის ფილოსოფიაშიც კი ეროვნული გონი მხოლოდ ერთი წარმავალი მონაკვეთია მარადიული გონის...“ — შემდეგ როგორც ტექსტში; მე-19 გვერდის მეორე სვეტის მე-8 სტრიქონში „კეთილმოწყობილი“ ნაცვლად უნდა იყოს „კეთილმოწყობილი“; 23-ე გვერდის პირველი სვეტის მე-11 სტრიქონიდან უნდა იყოს: „...მეტი ფრანგულად ლექსებს ვერ წერდა! ფრანგულად წერდა პირად წერილებს და...“ — შემდეგ როგორც ტექსტში (23-ე გვერდის მეორე სვეტის მე-10 სტრიქონიდან უნდა იყოს: „...[ათოლიკობაშიც დღისმსახურება წესით მხოლოდ ლათინურად შეიძლებოდა]. ასეთ შემთხვევაში ეროვნული თვითნებობა მხოლოდ ეროვნულ ხაერო მწერლობას ან ზეპირსიტყვიერებას თუ დაეფუძნება...“ — შემდეგ როგორც ტექსტში; 24-ე გვერდზე პირველი სვეტის მე-13 სტრიქონს უნდა მოსდევდეს შემდეგი აზროვნება: „ერის ზემოთ ჩამოყალიბებული განსაზღვრებიდან გამომდინარე...“, ხოლო 13—26-ე სტრიქონებში მოცემული ტექსტი უნდა მოსდევდეს ამავ გვერდის მეორე სვეტის მე-2 აზრს.

რედაქცია ბოლომდე უხდის ავტორს — პატივცემულ ზურაბ ვახანიას და მკითხველებს მიუტევებელი შეცდომებისათვის.

გადაეცა წარმოებას 23. 03. 90 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქვად 18. 05. 90 წ.
საბუქვი ჭაღალი 5,25.
ჭაღალის ფორმატი 70x108/16
ფიზიკური ნაბუქვი თაბახი 10,5
საადრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65
შეკვეთა № 710. უფ. 05554. ტირაჟი 6000.

ჟურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის,
და ი. კვაპანტიას ფოტოები.

რედაქციის მისამართი: 380029, თბილისი, დიმიტრი უზნაძის ქ. № 18. ტელ. 95-10-24; 95-13-24.
საქართველოს კომუნალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, კოსტავას ქ.
№ 14. ტელ. 93-93-59.



6147/79

