



სელოვნება

თავისუფალ საქართველოს –
თავისუფალი სელოვნება

3-4 • 2002

ქურნალის დამაარსებელია „სელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბაიანიძე

მთავარი რედაქტორის
მოადგილე
ლამარა ელიოზიშვილი

ესთეტიკა
თეატრი
მუსიკა
ქორეოგრაფია
მხატვრობა
არქიტექტურა
კინო
ტელევიზია

მხატვრული რედაქტორი ჰავლე შეკენელი

თბილისი 2002

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

ნოქარი:



ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიზუნა

	თეა შაკაშვილი — ფსიქოლოგიური დრამის ინტერპრეტაციის მარჯანიშვილის თეატრი	3
	ვერა მუხამბე — მედა, როგორც მითითარ-სიმბოლური ხაზი	10
	ნინო უბილავა — რადიო თორმეის შემოქმედების ძირითადი ტიმედონი	24
	ნათია მეტრეველი — გოგი ადამსი-მესხიშვილის მხატვრობა როგორც სტრუქტურული შემოქმედება	34
	ლოლა ციციშვილი — ხახუნის მონასტრის დავით კურაპატრიარქის სამელოცველი	39
	გიორგი კალაძე — გაუცხოების არსი ინგოგო გარემოს შემოქმედება	44
მუსიკა	ლიკა ასათიანი — ნოდარ გუგუშვილის კომპოზიციური სისტემა	65
	მარიკა ნაღარკაძე — საკომპოზიციო ტექნიკის როლი XX საუკუნის მუსიკალური ფორმების ტიპოლოგიაში	85
	მარინე ქავთარაძე — ანტონ ვუდჰიმი და ქართული მუსიკალური თეატრი	93
	ლალი კაკულია — ანტონ ვუდჰიმი ქართული კომპოზიტორებთან თანამშრომლობაში	97
	მ. კირაკოსოვა — ოპერა „აბასალო და ეთერი“ პირველი წარმოდგინის გამოკახნილი საქართულო არსებული რუსული პრესის ფურცლები	118
მხატვრობა	ვაკა გუნთაიშვილი — სურათის კომპოზიციური ფორმაში ფართო მინერალი ტექნიკის კანონზომიერებათა საკითხი ვინა გულაშის ნახევარი	60
	ნანა ყიფიანი — ტარაგიანი პიროვნული მხარისაგან როგორც სოციალისტური რეალიზმის ხატის შესახებ	73
	ირინე აბესაძე — პიროვნული მხატვრული კულტურის ძვლები მხატვარ ტარაგიანის ხელოვნების შემოქმედებაში	105
	ელისო ვრისთავი — ფსიქოლოგიური ხასიათის ქართული მელოდრამატული ფორმა	123
პირო		
არქიტექტურა	დონდონოვი სუბიექტის გახსნა (ბიძინა სუბიექტი, ვახტანგ ფოფხაძე, გიორგი ავალიანიშვილი)	130
	ვაჟა აფციაური — ახალი ტექნოლოგიები და დიზაინი არქიტექტურაში	138
	ელენე მაჭავარიანი — ფინანსური ხელოვნება ძველ საქართველოში	79
	მერაბ კინაძე — კატარისის ფესვები და ფორმა	112

ხელოვნება
№ 3-4
2002 წ.

* გარეკანზე: მუხომედი დიანისიშვილი სასახლის მუხომედი თბილისში მო-
წყობილი გამოფენის ექსპონატები; I გვერდზე: რუსეთის იმპერატორის პირადი
გვარდიის მუხომედი; III გვერდზე: პიერ ბლანშარის „ლარიალის ხეობა“;
IV გვერდზე: დარნაი ბაკუნაძე.

ქურნალი „სელოვნება“



№ 3-4 2002 წელი

ასალგაზრდა

სელოვნება

ტრიბუნა

ქურნალი „სელოვნება“ აგრძელებს მასა-
ლების გეჭდვას რუბრიკით „ასალგაზრდა-სე-
ლოვნება ტრიბუნა“.

ფსიქოლოგიური დრამის ინტერპრეტაცია

მარჯანიშვილის თეატრში

ფ. დოსტოევსკის „მარადი ქმარი“ და ა. სტრინდბერგის „მამა“

თა ზაპაშვილი

რეჟისორ თემურ ჩხეიძის დაინტერესება ფსიქოლოგიური დრამით და ლიტერატურით ახალი და უჩვეული არ არის. ხელოვანი მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე ინდივიდის სულის სიღრმეებს იკვლევს და ცდილობს, მთელი სისავსით წარმოაჩინოს ადამიანთა შორის აღმოცენებული ურთიერთობები, კონფლიქტები და თვით მათ სულში მიმდინარე რთული ფსიქოლოგიური პროცესები.

თავის შემოქმედებით მრწამსს იგი მარჯანიშვილის თეატრში დადგმულ ორ სპექტაკლშიც („მარადი ქმარი“ და „მამა“) არ ღალატობს. საერთოდ თ. ჩხეიძე, როგორც ხელოვანი, მიდრეკილია ამ ჟანრისადმი. ორივე სპექტაკლი ნათელყოფს, რომ რეჟისორი მისწრაფვის შეისწავლოს ადამიანი და მისი სულიერი სამყარო. ორივე წარმოდგენაში თ. ჩხეიძემ წინა პლანზე წამოსწია ისეთი პრობლემები (არასრულფასოვნების და დანაშაულის მწვავე შეგრძნებები, კონფლიქტები, ოჯახური იდილიისა და ადამიანთა შორის ურთიერთობების რღვევა, მამის დაკარგვა), რაც ძალზე მტკივნეული და აქტუალურია ჩვენი სინამდვილისათვის.

1997 წლის 15 იანვარს კ. მარჯანიშვილის სახელობის აკადემიური თეატრის სცენაზე

ნაზე რეჟისორმა თემურ ჩხეიძემ ფეოდორ დოსტოევსკის „მარადი ქმარი“ განახორციელა.

მან დოსტოევსკის ფსიქოლოგიური სინამდვილეებით სავსე უკიდვანო სამყარო გადავვიშალა და ჩვენს ყოველდღიურ თანამედროვე სინამდვილეს შეუსაბამა, თუმცა რუსული პროზის თხრობითი ინტონაციის ფარგლებში ზოგჯერ აბსურდული, ირაციონალური ელემენტებიც იჭრება. სპექტაკლი საშუალებას აძლევს მაყურებელს შეიგრძნოს გმირების ცხოვრება, ჩაწვდეს მათ ცნობიერს თუ ქვეცნობიერს. ჩვენი ქვეყნისათვის მძიმე და რთულ პერიოდში თემურ ჩხეიძემ შექმნა სპექტაკლი, რომელიც დაგვაფიქრებს ჩვენი სულიერი ცხოვრების სიღატაკეზე, საზოგადოებაში გამედებულ ბოროტებაზე, მონანიების სურვილის არარსებობაზე, დანაშაულის გრძობაზე, სიკეთისადმი რწმენის დაკარგვაზე.

თ. ჩხეიძის სპექტაკლი საშუალებას აძლევს მაყურებელს შეიგრძნოს ცხოვრებამ გმირებისა, რომლებიც განიცდიან სულიერ ვალტაკებას, გაბოროტებას, სრულ სულიერ კრახს. ისინი უიმედოდ ბორბავენ, ცხოვრებისეული კოშმარიდან გამოსვლას ეძებენ, ცდილობენ სიბნელიდან სინათლის სხივს გააჟვინენ, რომელიც მათ სასურველი



„მარადი ქმარი“, ვერნინოვი — მ. გომილაშვილი, ტრუსოცი — ნ. მაგალობიშვილი, ლიზა — თ. მამულაშვილი.

მშვიდი სამყაროსაკენ გზას გაუკვლავს.

ძალზე რთულია დოსტოევსკის შემოქმედებაში მოტივებისა და ფსიქოლოგიურ მიდგომათა კლასიფიკაცია, მაგრამ ფაქტია, რომ აქ მეცხრამეტე და მეოცე საუკუნის ყველა ეპოქალური პრობლემა და ამოცანა აისახა.

ჩხვიძის სპექტაკლი, უპირველეს ყოვლისა, ღრმა ფსიქოლოგიზმით გამოირჩევა. რეჟისორის ჩანაფიქრს ადეკვატური გარემო შეუქმნა სცენოგრაფმა იური გეგეშიძემ. არაჩვეულებრივად დახვეწილმა სცენოგრაფიამ მეტყველი და ტყვადი სიმბოლური ენით წარმოგვიდგინა დოსტოევსკის მოთხრობის სპეციფიკური და საინტერესო ინტერპრეტაცია.

სპექტაკლში ჭარბობს მუქი ფერები (უფრო ზუსტად — მუქი ლურჯი). მძიმედ დასველებული მუქი ფარდები გმირების ცოდვით დამძიმებული სამყაროს სურათს ქმნის. სპექტაკლში გამეფებული ორი ფერის — თეთრისა და შავის, ანუ სიკეთისა და ბოროტების სინთეზური ინტერპრეტაცია მრავლისმთქმელ სიმბოლიკაშია მოქცეული. სპექტაკლში მეტყველი ორი (თეთრი და მუქი ლურჯი) ფერი დოსტოევსკის გმირე-

ბის ორბუნებოვნების, მათი გაორების მაჩვენებელია. სინელით მოცულ, დამთრგუნველ გარემოს თეთრი სხივის ნაცვლად თავზე წამოსდგომია სიმბოლოებით გაჯერებული მრავლისმთქმელი დეკორაცია. პატარა შავი მაგიდა მწარე რეალობიდან განდგომილ სამყაროს ჩამოჰკავს, რომელიც გაუცხოებული, მარტოსული და მიუსაფარი ადამიანის სიმბოლოდაა ქცეული. ამოტრიალებული შავი სკამები თავდაყირა დამდგარი, აფორიაქებული პერსონაჟების ცხოვრების ასოციაციას ქმნის ამავე სამყაროში, თეთრ სკამზე ეულად გარინდულა საქორწინო რიდე და თეთრი უსიცოცხლო ყვავილები, რომლებიც ვერ შემდგარი ქორწინების მოწმეებად გვევლინებიან. სცენის სიღრმეში ბნელ ფონზე ნათელი შუქი ჩნდება, სადაც მაყურებელი ხედავს თეთრ ქოლგაიან ეტლს — მიუწვდომლობის სიმბოლოდ რომ აღიქმება, როგორც ოცნება ნათელი მომავლისა და სურვილი ადამიანებთან ჰარმონიული ურთიერთობის დამყარებისა. სიღრმეში გამოჩენილი ნათელი სხივი, თეთრი მსუბუქი ჰაეროვანი ფარდები, თეთრი ეტლი და მზის ქოლგა ეს ის ოაზისია, რომელიც აღიქმება, როგორც

ტანჯული ცხოვრებისაგან გაქცევის სიმბოლო. ტანჯვაში აქ, უპირველეს ყოვლისა, სულიერი ტანჯვა იგულისხმება, დაკავშირებული ზნეობრივ და მორალურ პრობლემებთან.

სექტაკლში კომპოზიტორი ვივი გაჩეჩილაძის მუსიკალური გადაწყვეტა საცეხით ეთანხმება და ასევე რეჟისორის ჩანაფიქრს. ვერ ვიტყვი, რომ მუსიკას ქარბი ზღერადობა აქვს. მუსიკა იმპულსური აღვზნებადობით ერთგვარი ძრწოლების განწყობილებას ქმნის. მუსიკა, თითქოს, პერსონაჟებთან ერთად განიცდის არსებულ ტრაგედიას. აღსანიშნავია პირველი მოქმედების ბოლო სცენა, როდესაც ველჩანინოვი ხელში აიტაცებს ნახევრად მიცვალებულ, საბრალო ლიხინკას და შემზარავი გამაოგნებელი ხმით გადმოსცემს საკუთარი ტრაგედიის სიმძაფრეს.

სექტაკლის დასაწყისში შავად შემოსილ სცენაზე პიუპიტრთან მდგომი ველჩანინოვი დაძაბული და აღლევებული ტონით მოგვითხრობს თავისი ცხოვრების ისტორიას. ამ დროს სცენაზე ნაწარმოების ერთ-ერთი მთავარი გმირი ე. წ. „მარად ქმართა“ ტიპური წარმომადგენელი ტრუსოცკი გამოჩნდება, კაცი რომელიც კონფლიქტურ ვითარებას შექმნის.

ტრუსოცკი (ნ. მგალობლიშვილი) იმ ტიპის ადამიანებს განეკუთვნება, ვისთვისაც არ არის იოლი საკუთარი სულიერი სამყაროს გაშიშვლება, ცოდვების აღიარება, რაც გულის სიღრმეში აწუხებს და ტანჯავს. იგი მუდამ აღლევებული და აფორიაქებულია, მუდამ სამყაროს ზღვარზე მყოფი პერსონაჟია. მას ყოველთვის აშინებს საკუთარ თავთან განმარტობა. ტრუსოცკი სხვაგან დაეძებს საკუთარი არასრულფასოვნების, უსუსურობის მიზეზს, თუმცა მისთვის ნათელია, რომ არასრულყოფილების კომპლექსი სწორედ მასშია ჩაბუდებული. იგი დამცირებული, დაბეჩავებული ტიპის ადამიანებს განეკუთვნება, მაგრამ თავისი მოჩვენებითი დამდაბლებით იგი ერთგვარ სიამოვნებას განიცდის. ტრუსოცკი ასეთ სიტუაციებში თავს გრანობს სრულყოფილად. მისი მსგავსი ადამიანები განხუნებულ, გაპარტახებულ ცხოვრებაში უდიდეს მახონისტურ თვითტკბობას განიცდიან. მთელი სექტაკლის მანძილზე ტრუსოცკი უსუსური, დაბეჩავებული და თვინიერი ტიპის შთაბეჭდილებას ტოვებს, მაგრამ სცენა, როდესაც იგი თავხედურად შეიჭრება ველჩანინოვის ბინაში, დასტურია იმისა, რომ მასში ილიქებს რაღაც არაადამიანური, „მტაცებლური ინსტინქტი“. იგი ცდილობს დაისაკუთროს არა მარტო ცოლის „საყვარლის“ ნივთები, არამედ მისგან ასე განსხვავებული ადამიანი. „მარადი ქმრის“ ამგვარი საქციელისაგან აბოპოქრიფული ველჩანინოვი კარგავს რეალური ცხოვრების შეგრძობას და საკუთარი ბოპოქარი განცდების ტყვე ხდება. ეს კი ტრუსოცკის ობსესივზე ასხამს წყალს. მას შინაი ეძლევა საბოლოოდ გაანადგუროს ველჩანინოვი, როგორც მუდმივი ოპონენტი და დაუძლეველი მოწინააღმდეგე, „მარადი ქმარი“ გაეარვარებული თევზებით „საყვარელს“ გულ-მკერდს უფუფქავს. ამ შემთხვევაში ველჩანინოვი როგორც ფინიკური, ისე სულიერი ტყვე ხდება ტრუსოცკისა. ტრუსოცკიმ გადალახა თავისი პიროვნული საზღვრები და ახალ განზომილებაში შევიდა. მას ქალიან უყვარს თავისი მსხვერპლი. მნიშვნელოვანია სცენა, როდესაც ტრუსოცკი ეთიშება სუსხიან, მტკივნეულ რეალობას და ბედნიერი წამების განცდის ზეგავლენით ველჩანინოვს სამართლებით ხელის მტკვანს გადაუსერავს. უნდა აღინიშნოს, რომ მან სასიკვდილოდ მინც ვერ გაწირა თავისი ცხოვრების ოპონენტი. ამ ბედნიერმა წამებმა, მას მრავალი ტანჯვის ასატანად უდიდესი ძალა შესძინა.

იდილიურ სამყაროში იმედის სახით გამოჩენილი თეთრი უმოძრაო ეტლი, ნათელი სხვი, უმშვენიერესი თაიგული მხოლოდ განუზორციელებელი რეალობაა. ჩამქრალი ფერის სამოსი, შავი ფარდები, შემზარავი ჭექა-ქუხილი, სასაფლაო მარტოსულობის სიმბოლოდ აღიქმება, დაცარიელებული ინტერიერი და გალესილი დანა მწარე რეალობაა, რომელიც გმირების ისედაც ცოდვით დამძიმებულ სულში ჩაბუდებულია და განგების მიერ გამოტანილი განაჩენივით თან დაჰყვება. ეს ყველაფერი არასრულფასოვნებისა და დანაშაულის მძაფრი კომპლექსის შეგრძობაა. ეს შინაგანი



„მარადი ქმარი“. ველჩანინოვი — მ. გომიაშვილი, ლიზა — თ. მამულაშვილი.

კონფლიქტები კი სპობს ადამიანის სულს ისევე, როგორც მან იმსხვერპლა პატარა ლიზინკა. ლიზას სიკვდილმა არათუ გაწყვიტა „მარადი ქმრისა“ და საყვარლის კავშირი, არამედ უფრო ძლიერც გახდა. ლიზინკა დედის „ნატაშას“ შემდეგ ტრუსოცკის და ველჩანინოვისათვის, ორი სრულიად განსხვავებული პიროვნებისათვის, შემაკავშირებულ რგოლად გვევლინება, შემდეგ კი ლიზინკას ადგილს თოჯინა იკავებს, რომელიც მათი სამუდამო კავშირის სიმბოლოდ აღიქმება. სპექტაკლის ფინალში ტრუსოცკი სწორედ მათი სამუდამო კავშირის ნიშნად გაუწვდის რკინიგზის სადგურში შემხვედრ ველჩანინოვს თოჯინას, როგორც მათი მუდმივი არასრულყოფილების სიმბოლოს.

სულიერი ტანჯვა, შფოთვა მუდმივი თანამგზავრია როგორც ტრუსოცკისათვის, ასევე ველჩანინოვისათვის. სპექტაკლის განმავლობაში მოძალადე და მისი მსხვერპლი მუდმივად ცვლიან როლებს. დისტოვესკისათვის დამახასიათებელია ტკივილიანი სადომანოზიზმი, მისი ფსიქოლოგიური რაობა სპექტაკლში არაჩვეულებრივი სიმ-

კეთრით არის წარმოჩენილი. გომიაშვილის გმირები ერთმანეთის ლოგიკურ გამგრძელებლად წარმოჩნდებიან. ამიტომაც რთულია ამ ორი გმირის გამოჯენა, ისინი ერთნი არიან. საგულისხმოა ისიც, რომ სპექტაკლის ბოლო სცენაში ისინი ერთად სხედან თეთრ სკამზე.

ველჩანინოვისათვის თითქოს ახალი ცხოვრება უნდა დაწყებულიყო, რასაც, უპირველეს ყოვლისა, ლიზინკას, მისი სირცხვილისა და ცოდვის ნაყოფის გამოჩენა ემსახურება. ველჩანინოვისთვის ლიზას აღმოჩენა ნათელი მომავლის იმედის აღმოცენება იყო. სცენის სიღრმეში თეთრი სხივით გაცისკრონებულ სამყაროში, თეთრ ქოლგიან ეტლში მსხდომი მამა-შვილი მიემგზავრებიან, თითქოს მათთვის გაუქმდა საშინელი ტკივილით მოცული რეალობა, გაიხსნა მათთვის სასურველი პარმონიული სამყაროს კარიბჭენი, მაგრამ ბედნიერი წუთები საშინელმა ტრაგედიამ, ლიზინკას გარდაცვალებამ, შეცვალა. ეს შემზარავი ეპიზოდი ცხადყოფს, რომ შვილის მიმართ დანაშაულის ჩამდენი მამა განწირულია.



მშვიდსა და პარმონიულ ცხოვრებას ვერა-
სოდეს ეზიარება.

ფაქტიურად არ არსებობს საბოლოო სი-
ნთეზი, რომლის ძალითაც არასრულყოფი-
ლების კომპლექსისაგან განთავისუფლებუ-
ლი ეს ორი გმირი ახალ სამყაროში შევი-
დოდა.

ნოდარ მკალობლიშვილმა და მიხეილ გო-
მაიშვილმა შეძლეს ნიღაბი ჩამოეხსნათ
თავიანთი პერსონაჟებისათვის, მათ თით-
ქოს გული გადაუხსნეს თავიანთ გმირებს
და საამყარაოზე გამოიტანეს ტრუსოცის
და ველჩანინოვის უმაქნისი, გაპარტახებუ-
ლი, ვახუნებული, არაფრისმთქმელი სული-
ერი ცხოვრება. მსახიობებმა გეგარძნობი-
ნეს შეურაცხყოფილთა, დამცირებულთა სე-
ვდა-ტყვიელი, პარმონიული ცხოვრებისა-
დმი რწმენის დაკარგვა. გეგარძნობინეს
მათი უდიდესი პრობლემა — არასრულყო-
ფილების კომპლექსისაგან წარმოშობილი
აგრესია და საშინელი ქაოსი.

შეად შემოსილ სცენაზე გათამამდა
ფსიქოლოგიური დრამა მთელი თავისი
მბოროტადი შინაგანი სელებით, ხატოვანი
ჟესტით და მრავლისმთქმელი მიმიკით. თე-
ატრ ჩხეიძემ სპექტაკლში „მარადი ქმარი“
ორი პიროვნების ცხოვრება წარმოგვიდ-
გინა შინაგანი დაძაბულობით, სულიერი
კატაკლიზმებით, სიმძაფრით, ვემოვნებით
და სიმწყობრით.

* * *

ერთწლიანი პაუზის შემდეგ თ. ჩხეიძემ
შეგლი დრამატურგის ავგუსტ სტრინდბე-
რგის პიესა „მამა“ განახორციელა.

ჩვეურობა სრულად წარმოაჩინა ის
პრობლემები, რაც ორგანულად ახლობელი
იყო ავგუსტ სტრინდბერგისათვის, როგო-
რიცა ქალსა და კაცს, ძლიერსა და სუსტს,
ზნეობრივსა და უზნეოს შორის მიმართე-
ბები.

სპექტაკლი „კამერული სცენის“ პრინ-
ციპებს ითვალისწინებს. მოქმედება ინტი-
მურ-ოჯახურ სფეროში ვითარდება. თუმ-
ცა, წარმოდგენილი კონფლიქტები არა
მხოლოდ კონკრეტული ოჯახის, არამედ
საზოგადოდ ორ სქესს შორის არსებული
კონფლიქტია.

წარმოდგენაში დიდ როლს თამაშობს
იური გევენიძის აღეკვატური და არჩევუ-
ლებრივად დახვეწილი, სიმბოლოებით და-
ტვირთული სცენოგრაფია.

სცენაზე ოთახის ინტერიერი წარმოდ-
გენილი. სცენის მარჯვენა მხარეს როტ-
ნისტრ ადოლფის ბიურო დგას, მის გვე-
რდით კი კაბინეტში გამავალი კარებია.
სწორედ ამ კარიდან შემოდის ყოველთვის
როტმისტრი (იმ შემთხვევის გამოკლებით,
როდესაც მას კარს უქოლავენ). სცენის
ცენტრში დიდი ოვალური მაგიდა დგას,
რომლის თავზე ოთახის ინტერიერისათვის
შესაბამისი ჭიდი აკიდია, მის უკან ძველე-
ბური და თითქოს მარადიული საათი ავეი-
რგეინებს დეკორაციას.

სცენაზე განსაკუთრებით შავი და იისფე-
რი ფერები ჭარბობს. იისფერი სწორედ
ერთმანეთისადმი საპირისპირო ფერების
(წითელის და ლურჯის) — სინთეზის ნა-
წარმოა. ლურჯი — სიმაღლის, კათარსი-
სის, ხოლო წითელი მისდამი საპირისპი-
როდ, სექსუალობა-აგრესიულობის სიმბო-
ლოა.

ორ სპექტაკლს აერთიანებს და კრავს
მუქი ფერების სიქარბე, ოჯახური იდილი-
ის რღვევის, მამობის დეფიციტისა და გმი-
რთა ანასრულფასოვნების კომპლექსის წა-
რმოჩენა. სცენოგრაფი ი. გეგეშიძე ორივე
წარმოდგენას (დოსტოვესკის „მარადი ქმა-
რი“ და სტრინდბერგის „მამა“) მსგავს
სცენურ გარემოს უქმნის. „მამაში“ მუქ,
ტრაგიკულ განცდებთან დაკავშირებული
ძვივე ფარდები კონტრასტს უქმნის სცე-
ნის სიღრმეში წარმოდგენილ „ნათელ
ალაგს“. ნათელი სხივი გაცისკროვნებუ-
ლი ოვალური ფორმის შუშაბანდია, რო-
გორც პერსონაჟებისათვის მიუწვდომელი
ოაზისის, სულიერი პარმონიისა და სიმშვი-
დის სიმბოლო.

კომპოზიტორ გივი გაჩეჩილაძის მუსი-
კა დიდი მგრძობელობით გამოირჩევა, რაც
ავსებს რეისორის ჩანაფიქრს. მუსიკა გმი-
რთა ურთიერთობას უფრო დაძაბულს და
ტრაგიკულ ელფერს ჰმატებს. სპექტაკლში
ასევე გამოყენებულია ვერდის მუსიკა.

სპექტაკლში, ისევე როგორც პიესაში,
ნაჩვენებია თუ როგორ ანადგურებს ძალა-
უფლების მოყვარე და ძლიერი ლაურა თა-



ვის მეუღლე ადოლფს. მეუღლეების ერთადერთ იმედად ქალიშვილი ბერტა ქცეულა. ყველაფერი ყოფითი პრობლემიდან იწყება. ადოლფს სურს ქალიშვილი სხვა ქალიაქში გაუშვას სასწავლებლად, მაგრამ არა მარტო კარგი განათლების მისაღებად, მისი მიზანია მოაშოროს იგი ოჯახში დამკვიდრებულ მძიმე ატმოსფეროს. ლაურა და ადოლფი ბრძოლას იწყებენ ქალიშვილისათვის, მაგრამ კამათს, რომელიც თითქოსდა ქალიშვილის კეთილდღეობისათვის დაიწყო, ორივე მხარე საკუთარი თავის განსტიციების, საკუთარ შესაძლებლობებში დარწმუნების საშუალებად იყენებს.

ზურაბ ყოფშიძე (ადოლფ როტმისტრი) საკუთარი გმირის ცხოვრებით ცხოვრობს. იგი თითქოს მაქსიმალურად გაიგივებულია გმირთან. მსახიობი სანტერესოდ და დამაჯერებლად წარმოაჩენს ექვევით დასწეულებული კეთილშობილი მამაკაცის ფიგურას. ადოლფი ძალზე განათლებული, მოაზროვნე, მეცნიერი ადამიანია. იგი ფაქიზი სულიერი სამყაროს მქონეა და ამავე დროს — სამხედრო პირი, ოფიცერი. მას ვერ წარმოუდგენია საწინააღმდეგო სქესთან პარმონიული ურთიერთობის დამყარება. ადოლფი პასტორთან საუბრის დროს აღნიშნავს: — „ჩემი სახლი ვეფხვების გაღია გვეგონება! და ამ ვეფხვებს ცხვირში რკინის გავარჯარებულ წნელს რომ არ ვჩრიდე, პირველადვე ხელსაყრელ წუთში დაძვლებდნენ“. ადოლფი ქალს კუდიანსაც უწოდებს და აღფრთოვებითა და ზიზღით წამოიძახებს: „ფუი! კუდიანი! წყეულიმც იყოს შენი სქესი!“. ძალზე მნიშვნელოვანია ადოლფის, როგორც მოსიყვარულე ქმრის, დამოკიდებულება ლაურასადმი. აბობოქრებული, აღფრთოვებული ადოლფის საქციელსწირ შემთხვევაში მეუღლისადმი ფარული სიყვარულის გრძობები ენაცვლება, ამიტომაც მნიშვნელოვანია პირველი მოქმედების ერთ-ერთი სცენა, სადაც იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ლაურას და ადოლფის დაზავება შესაძლებელია. სკამზე მოკალათებული ლაურა საბარლო როტმისტრს დედაშვილური სიყვარულით ეაღერსება, მაგრამ ლაურასათვის, როგორც კაცთმოძულესათვის, ეს მხოლოდ სიმშვიდის ერთი წამია, უფრო მეტიც, ლაურას სინაზის მიღმა სისასტიკე იმალბა და იგი პირველად

აწვეთებს ადოლფს მომაკვინებელ მხამს, უღვივებს მას განცდას თუ აზრს, რომ ბერტა მისი შვილი არაა. ლაურას აზრით, არც ერთ ქმარს არ შეუძლია გაიგოს, რომ სწორედ ისაა ბავშვის მამა და არა სხვა. ამით მას სურს ქმარს უკანასკნელი საყრდენი გამოაცალოს და ეჭვი შეატანინოს ბერტას მამობაში, რომელსაც აღმერთებს. ეს საშინელი აზრი შეარყევს ადოლფის ისედაც არამყარ ჯანმრთელობას და სულიერ მდგომარეობას. ადოლფს მეუღლე შეუბრალებლად ექცევა და ემუქრება, რომ სასამართლოს წესით მამობას ჩამოართმევს და საბოლოოდ დაამარცხებს. აქ იწყება ადოლფის განადგურება. იგი მთელი სექტაკლის მანძილზე საკუთარ მამობას ამტკიცებს. ადოლფის პიროვნული რღვევა და დამუშაველი ევეი რწმენის დაკარგვაა, რადგანაც რწმენა ადამიანის პიროვნების მთლიანობისა და ერთიანობის საფუძველია. ფსიქიკურ აშლილობამდე ადოლფი მის ირგვლივ მყოფმა ოჯახის წევრებმა მიიყვანეს, მისმა მეუღლემ ლაურამ (ნ. ბურდული), ქალიშვილმა ბერტამ (ნ. მურგანიძე), ძიძამ (ქ. კიკნაძე), პასტორმა (გ. ბურჯანაძე), ექიმმა (მ. გომიაშვილი), ნოიდმა (დ. ტატიშვილი) და დენშვიკმა (კ. თოლორაია), რომლებიც ერთიანი ვულკანური ძალით ადოლფის დარღუნვა-დამორჩილებას ესწრაფვიან. სექტაკლში მონაწილე ყველა ქალი, აშკარად თუ ფარულად, კაცზე ბატონობაზე ოცნებობს. მნიშვნელოვანია ძიძა — მარგრეტი (ქ. კიკნაძე) პერსონაჟი, რომელიც თავიდან მშვიდობისმოყვარე, მოსიყვარულე ადამიანად გვევლინება, იგი შეუგნებლად ხდება ლაურას მომხრე და ადოლფის მტერი. ძიძა ერთადერთი ადამიანია, რომლისაც როტმისტრს სჯერა და რომლისგანაც სიყვარულს ელის. საბოლოოდ ძიძა ადოლფის მკვლელობის თანამონაწილე ხდება.

მნიშვნელოვანია ბერტას (ნ. მურგანიძე) მსატრული სახე. იგი ლაურასავით ერთგვარი შურისძიების იარაღია ადოლფის წინააღმდეგ. ლაურასათვის არა აქვს მნიშვნელობა ჩამოუყალიბებელი არსების, ბერტას, გრძობებსა და განცდებს. მისი მიზანია შვილის ჩართვა მამის წინააღმდეგ ბრძოლაში. იგი ბავშვობიდანვე უწერგავს ქალიშვილს საწინააღმდეგო სქესის მიმართ



სიძულვილს. ფაქტიურად, ლაურა ადოლფ-თან ერთად ბერტასაც ართმევს დამოუკიდებელ არსებად ყოფნის უფლებას.

ლაურა სპექტაკლის განმავლობაში ნელ-ნელა იხსნის ნიღაბს. მისი გალაშქრება ადოლფის წინააღმდეგ ჯერ სიფრთხილით არის აღსავსე, შემდეგ იგი აშკარა აგრესიაზე გადადის და მიზნად ისახავს მეტოქის სრულ განადგურებას. ლაურა ყველას უნერგავს აზრს, რომ მის ქმარს სერიოზული სულიერი აშლილობა ეწყება. იგი პოულობს ძველ წერილებს, რომელშიც ადოლფი თავის ძველ ექიმს საკუთარ ექვებს უზიარებს, რომ მდინე იგი შემოღობის ზღვარს უახლოვდება. ეს წერილები კი ლაურას ხელში ქმრის სულიერი შემოღობის მშვენიერი დამამტკიცებელი საბუთია. ისედაც გაბოროტებულ, მდგომარეობიდან გამოსულ ადოლფს, ლაურა უარესად აღიზიანებს და ცდილობს სამეცნიერო მუშაობაში ხელი შეუშალოს. იგი ადოლფის მიერ გაგზავნილ წერილებს არ უშვებს ადრესატამდე. უპირველეს ყოვლისა, ლაურა მზაკვრული მიზნების მისაღწევად ექიმ ოსტერმარკს იყენებს (არა მარტო მას), როგორც საბრძოლო იარაღს ადოლფის წინააღმდეგ.

თუკი ადოლფის ფსიქოლოგიური პალიტრა ძალზე მრავალფეროვანია და მსახიობი (ზ. ყიფშიძე) გვიხატავს ისეთ განცდებს, როგორცაა მიშო, ეჭვი, ტანჯვა, სიყვარული, სიბოძო, სიბრალული და ა. შ. ლაურას ენოციური ენა ძალიან მწირია. იგი თითქმის ერთი მიზნისთვის არსებობს და სხვას ყველაფერს კლავს საკუთარ თავში.

საინტერესოა ლაურას დამოკიდებულება სხვა პერსონაჟებისადმი და კერძოდ, სპექტაკლში მონაწილე მამაკაცებისადმი: ექიმი (ბ. გომიშვილი), პასტორი (გ. ბურჯანაძე), დენშიცი (კ. თოლორაია), ნოიდი (დ. ტატიშვილი). სცენაზე თითქმის მამაკაცის ყველა შესაძლო ტიპია წარმოდგენილი: მეომარი, ექიმი, პასტორი, მსახური, მაგრამ მათი მრავალფეროვნება მოჩვენებითია, ლაურა კარგად მანიპულირებს უხერხემლო პერსონაჟებით, როგორც ნიჟერი მხედართმთავარი და ისინიც დაუფიქრებლად ასრულებენ პიესის აქტიური, ძლიერი პერსონაჟის — ლაურას მითითებებს.

საკულისსმოა სცენა, რომელსაც როტმისტრი ლაურას მიერ განზრახ გაუგზავნელ საკუთარ წერილებს აღმოაჩენს. დიდ მავიდასთან ჩამოძვდარი ადოლფი წერილებს ბანქოს ქაღალდებივით შლის და იქმნება შთაბეჭდილება, რომ იგი მკითხაობს და სურს განჭვრიტოს ის მომავალი, რომელსაც ლაურა უმზადებს. შემდეგ სცენაში მუსხლიმდრეკილი ადოლფი ცივი ცინიზმით აღსავსე ლაურას ევედრება გადაარჩინოს მისი გონება. თუმცა მალევე ხედება, რომ აღსარება არასანდო პიროვნებას ჩააბარა. მოთმინებადაკარგული როტმისტრი შანდალს ესვრის ცოლს. მისთვის ნათელი ხდება, რომ ლაურასთან ბრძოლა წააგო.

მრავლისმთქმელ სიმბოლოებშია წარმოდგენილი სცენა, როდესაც ადოლფის წინააღმდეგ მიმართული ძალა ცდილობს სრულ იზოლაციაში მოაქციოს იგი, როგორც გამძვინვარებული აბოპოქრეზული ცხოველი. ერთგვარ პარკიკადად გამოყენებულია მავიდა და უზარმაზარი საათი, რომლითაც ამოუქოლავენ კაბინეტის კარებს. ექიმი, პასტორი, ნოიდი და მსახური საათს გაიდებენ მხარზე, რაც განწირული როტმისტრის ჩასასვენებლისა და მისი სიკვდილის ასოციაციას იწვევს. უკვე განწირულ, ჩიელ ბეჭედად ქცეულ ადოლფს ძიძა ბავშვობაზე ესაუბრება, ნაზად ანანავებს და ამ დროს შეუმჩნეველად აცმევს შეშლილის პერანჯს.

დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს სპექტაკლის ფინალური სცენა, როდესაც შეშლილის ერთ პერანჯში შემოსილი ადოლფი თავისი სულიერი ტანჯვით კათარსის განიცდის და საკუთარი ადამიანური სიმაღლით მკვეთრად გაემიჯნება ჯალათებს. სცენის სიღრმეში ინთება შუშაბანდი. თითქოს ადოლფს ახალი, უხილავი გზა ეხსენება. რეჟისორი არაჩვეულებრივი ტყვილით გვიჩვენებს სულიერი სიმაღლის მატარებელი, მაგრამ სუსტი ნებისყოფის გმირის დაღუპვას, რაც ასე ეხმიანება დრამატურგის მსოფლმხედველობასა და მრწამსს, არსებობისათვის ბრძოლაში მაღალი ეწირება დაბალს, მაგრამ ფიზიკურად და ნებისყოფით ძლიერს, უკეთ შეგუებულ — ადაპტირებულს. ასეთია დრამატურგისა და რეჟისორის ლოგიკა.

მედა, როგორც მითიურ-

სიმბოლური სხე

მერა მუხამანაძე

გამრცხვლმზული მოსაზრების თანახმად, მითოლოგიის ენა სიმბოლურია და, შესაბამისად, ნებისმიერი მითოლოგიური პერსონაჟი და გმირი სიმბოლოს ან არქეტაპის (პირველხატის) სახით უნდა იქნეს განხილული. ჩვენი აზრით, ასეთივე სიმბოლური დატვირთვა აქვს მედას მითიურ სახესაც.

დიდი შვეიცარიელი ფსიქოლოგისა და კულტუროლოგის, კარლ გუსტავ იუნგის (1875-1961) განმარტებით,¹ სიმბოლი უხილავი არსის მატარებელი ხატია, ის გარკვეული მნიშვნელობით და პირველადი განცდითაა დამუხტული, რასაც ჩვენი ყოველდღიური, დანაწევრებული აზროვნება ერთიანად ვერ წვდება. სიმბოლო განუწევრებელი განცდაა, მასში ჯერ არაა დიფერენცირებული შინაგანი და გარეგანი. ის არსებით კავშირშია კოლექტიურ არაცნობიერთან და მის არქეტაპებთან.

საინტერესოა სხვადასხვა მოღვაწეთა მოსაზრებები ზოგიერთ უნივერსალურ სიმბოლოსთან (ჯვარი და წრე) დაკავშირებით. ჯვრისა და წრის (მანდალა — ინდ. მაგიური წრე)² სიმბოლოთა განხილვა აუცილებლად მივიჩნით იმის გამო, რომ ორივე აღნიშნული სიმბოლო მზეს უკავშირდება, ხოლო მზეს კი მითი მედასთან აკავშირებს. მედა ხომ ჰელიოსის შვილიშვილია და მზის ეტლით მოგზაურობს ცარკვალზე.

როგორც ცნობილია, ჯვარი, ჩვენი ქრისტიანული მოძღვრების ემბლემაა, მაგ-

რამ ეს სიმბოლო უძველესი დროიდან მოდის. ორი ერთმანეთის გადაკვეთი ხაზი მსოფლიოს ოთხი მხარის აღმნიშვნელია. ვარდა ამისა, ის შეიძლება, წვიმის მომყვან ქარებზეც მიგვითითებდეს.

კოლუმბამდელ ამერიკაში ჯვარი ნაყოფიერებას, სიცოცხლესა და ბუნების სტიქიასაც ნიშნავდა; სირიაში — სამყაროს ოთხი ძირითადი ელემენტის გამომსახველ ღმერთებს; ხოლო ბაბილონში კი, ის, მთვარის ფაზაზე მიუთითებდა.³ ჯერ კიდევ პლატონი აღნიშნავდა, რომ ჯვარს ღვთაებრივი წარმოშობა აქვს.

იუნგის მიმდევარი ფსიქოლოგები ჯვარს, კეთილი ენერჯის სიმბოლოდ მიიჩნევენ. ჩვენს, ქრისტიანულ მოძღვრებაში ჯვრის ოთხი ძირითადი ფორმა არსებობს: დივინალური ფორმისა (X) ანდრიასეულია. გადმოცემის თანახმად, ანდრიამ ჩათვალა, რომ არ იყო ღირსი, იმ ფორმის ჯვარზე გაეკრათ, როგორზეც ქრისტე გააკრეს, ამიტომაც სთხოვა თავის ჯალათებს მისი ჯვარი სხვანაირად შეებრუნებინათ. წინდა გიორგის ჯვარია ის, რომლის ჰორიზონტალური ხაზი ვერტიკალურს შუაზე ჰკვეთს, მას ბერძნულსაც უწოდებენ (+). დასლოებით (Y) ფორმის ჯვარებს სიცოცხლის ხეს უკავშირებენ. ყველაზე გავრცელებული, ტრადიციულად ქრისტიანული ჯვარი კი არის ის, რომლის ჰორიზონტალური ხაზი, ვერტიკალურს შუაზე უფრო მაღლა ჰკვეთს. ჰორიზონტალური ხაზი ამქვეყნიურ ცხოვრებას აღნიშნავს, ვერტი-

კალური კი — ღეთისკენ სწრაფვას).⁴
რაც შეეხება მანდალას ანუ მაგიურ წრეს, ის მეღვას პირდაპირ უკავშირდება იმდენად, რამდენადაც ეს მითიური კოლხი ქალი, ერთდროულად, მანდალას ფორმის მქონე მზე-პელიოსის შთამომავალიცაა და იმ ქალღმერთის (ჰეკატე) შვილი თუ ქურუმი, რომელიც ღამის და მანდალას ფორმის მთვარის კულტასაც უკავშირდება. ამიტომაც ამ სიმბოლოს შესახებ შედარებით ვრცლად ვისაუბრებთ.

ცნობილია, რომ ნასკაპის ტომის ინდიელები ადამიანის შინაგან ცენტრს, როგორც მანდალას, ყოველგვარი რელიგიური წესჩვეულებებისა თუ სწავლის გარეშე, უშუალოდ და გულუბრყვილოდ აღიქვამდნენ. სხვა ტომები კი, ადამიანის შინაგანი წონასწორობის აღსადგენად მაგიურ წრეს ხატავდნენ. მაგალითად, ნავაჰოს ტომის ინდიელები ქვიშაზე მანდალას გამოსახვით ცდილობდნენ ავადმყოფისთვის დაებრუნებინათ პარმონია საყოთარ თავთან და კოსმოსთან, რის შემდეგაც ხდებოდა მისი გამოჯანმრთელება. საერთოდ ითვლება, რომ ამ მაგიური წრის ჭვრეტას შინაგანი სიმშვიდე, გონიერების შეკრძნება და ცხოვრების მოწესრიგება მოაქვს. ამ სამი კომპონენტის შემდეგ ხდება სიხმრეებში მანდალას სპონტანური გამოჩენა, ასეა იმ ადამიანებთანაც, რომელნიც თავიანთი მსოფლმხედველობით მსგავს რელიგიურ ტრადიციებს არ უკავშირდებიან.⁵

მარია ლუიზა ფონ ფრანცი, შვეიცარიელი ფსიქოლოგი ქალი, წერს თუ როგორ მოუთხრო ტიბეტელმა წინამძღვარმა იუნგს, რომ მის მხარეში შთამბეჭდავი მანდალები მედიტაციური წარმოსახვისა და ფანტაზიის შედეგად იქმნებოდა. ეს ხდებოდა მაშინ, როდესაც ჯგუფის ფსიქოლოგიური წონასწორობა ირღვეოდა, ანდა როდესაც საჭირო იყო რელიგიურ დოქტრინაში ახალი და მნიშვნელოვანი აზრისთვის ადგილის მიკუთვნება.

როგორც ფონ ფრანცი წერს, მანდალა, ერთი მხრივ, კონსერვატიულ მიზანს ემსახურება და პირვანდელი მოწესრიგებულობის აღდგენისკენ ისწრაფვის, მეორე მხრივ კი, შემოქმედებით გზას ისახავს და ისეთ გამომსახველობით ფორმებს მი-

მართავს, რომელიც რაღაც ახალს, უნიკალურს ქმნის.

როგორც აღენიშნეთ, მედეაც, ისეთივე სახეა, როგორც დახასიათებული ჯგაფი და წრე. მედეას, როგორც არქეტების (პირველხატის) თუ მითიური სიმბოლოს განხილვას სამი განსხვავებული რაკურსით შევეცდებით; ესაა მედეა — ჯადოქარი, რომელიც ჰეკატეს ქურუმი და მსოფლიოს უდიდესი გრძეულია; (მისი სახელიდან წარმოსდგა, საერთოდ, სიტყვა და ცნება: „მედიცინა“. საინტერესოა, ამასთან, ის ფაქტიც, რომ იასონის სახელიც მსგავსი შინაარსობრივი დატიერთვის მატარებელია: „იასის“ ბერძნულად წამალს, განკურნებას ნიშნავს, „იასიმოს“ კი — განკურნებადს), მედეა — ქალი და მედეა — დედა.

ფონ ფრანცი ანიმას (ყველა ადამიანის ფსიქიკაში არსებული ქალური საწყისი) 4 ძირითად სტადიას გამოყოფს. პირველ სტადიას განეკუთვნება პირველყოფილი ქალის სახე, რომელსაც საუკეთესოდ ევა განასახიერებს, რადგანაც მასშია ყველაზე მეტად განვითარებული ინსტინქტურ-ბიოლოგიური საწყისი; მეორე სტადიაა რომანტიული მზეთუნახავი, რომელიც არც სექსუალობასაა მოკლებული; მესამე სტადიას წმიდა ღვთისმშობელი განასახიერებს; ის ვინც არნახულ სულიერ სიმალეებს აღწევს; მეოთხე კი სიბრძნეა, რომლის ეტალონადაც ათენა-პალადა მიჩნეული. ვეცნობით რა მედეას სახეს, ამ ოთხ სტადიათაგან, მას, ალბათ, პირველს მივაკუთვნებთ.

უილიამ ტერნერი სიმბოლოს სამ სახეს გამოყოფს. პირველია პირობითი სიმბოლო. ის მაშინ გვევლინება, როცა მოვლენებს შორის კავშირი შეთანხმების საფუძველზე მყარდება. ასეთია, მაგალითად, ენა, სახელდება, ასევე, დროშა და ღერბი, როგორც ქვეყნის სიმბოლო და ა. შ. მეორე სიმბოლოს სახეა შემთხვევითი. ამ დროს, კავშირი სუბიექტური გამოცდილების მიხედვით მყარდება. მაგალითად, ესაა თუ ის ქალაქი, შეიძლება, სიხარულის ან უბედურების სიმბოლოდ იქცეს მასში განცდილი ემოციების მიხედვით.

მესამე კი უნივერსალური სიმბოლოა. ამ აღმნიშვნელსა და აღსანიშნავს შორის



შინაგანი კავშირი იგულისხმება. უნივერსალურ სიმბოლოთა საფუძვლად უნივერსალური განცდები ძეგს. ასეთია ცეცხლი, ღამე, მთვარე, ყველა მითოლოგიური პერსონაჟი და, მათ შორის მედეაც.

იმისათვის, რომ მედეას სახეს უფრო კარგად გავეცნოთ, ალბათ, საჭიროა დაწვრილებით გავიგოთ მისი წარმომავლობა. მოვიშველიებთ ნ. ა. კუნის წიგნს „ქველი საბერძნეთის ლეგენდები და მითები“, რომელიც თავად, რამდენიმე ავტორის გარდა, პესიოდეს „თეოგონიას“ („ღმერთების წარმოშობა“), ჰომეროსის „ილიადასა“ და „ოდისეას“, ოვიდიუსის „მეტამორფოზებს“ (ბერძ. გარდასახვა) და პინდარეს პითიურ ოდასაც მოიშველიებს. იქ ჩვენ ამოვიკითხავთ, რომ „თავდაპირველად არსებობდა მხოლოდ მარადიული, უსახდვრო, ზნელი ქაოსი: მასში იყო ქვეყნიერების სიცოცხლის წყარო. ყოველივე, მათელი სამყარო და უკვლავი ღმერთებიც, უსახდვრო ქაოსიდან წარმოიშვნენ. ქაოსიდან წარმოიშვა ქალღმერთი დედამიწა — გეა“; „ყოვლისშემძლე კურთხეულმა დედამიწამ შვა უნაპირო ლურჯი ცა — ურანოსი და გადაიშალა ზეცა“, „ურანოსი — ცა გამეფდა ქვეყნიერებაზე და ცოლად შეირთო ბარაქიანი დედამიწა. ექვსი ასული და ექვსი ვაჟიშვილი — ძალუმი, მრისხანე ტიტანები ეყოლათ ურანოსსა და გეას. მათმა შვილმა, ტიტანმა ოკეანემ, უნაპირო მდინარესავით რომ ევლება გარშემო მთელს დედამიწას და ქალღმერთმა თეტიდამ შვეს ქვეყნად ყველა მდინარე...“ ხოლო ტიტანმა ჰიპერიონმა და თემამ ქვეყანას მისცეს შვილები: მზე — ჰელიოსი, მთვარე — სელენე და წითლად შეფაკული აისი — ვარდისფერთი თეზა ეირი (ავრორა)“. ჰელიონმა შვა აიეთი და ცირცე. მოიშველიებს რა სხვადასხვა ძველ თქმულებებს, აკაკი გელოვანი „მითოლოგიურ ლექსიკონში“ მედეას შესახებ წერს: „მედეა (Medeia) — კოლხთა მეფის აიეტის და ოკეანიდა იდიას ან ქალღმერთ ჰეკატეს ასული, მზის ღმერთის, ჰელიოსის შვილიშვილი“. საინტერესოა, რომ ერთგან მედეას დედა ერთ-ერთი ოკეანიდა იდიასა, მეორეგან კი — ჰეკატე. იქნებ იდიასა და მედეას სახელს ერთმანეთთან რაიმე კავშირი აქვთ. როგორც ა. გელო-

ვანი ჩვენს მიერ ნახსენებ წიგნში აღნიშნავს, „აკაკი გაწერელია მედეას სახელში ეძებს „დიაცთან“ ნათესაობას, ხოლო ეა (აია) არისო „ია“, აიეთი კი — იათა, იების მეფე („სმელთა მეფე“). აქვე აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ მედეას მამიდას, ცირცეს (კირკეს) კუნძულსაც აია ჰქვია. XVIII ს-მდე დიაცს „დია“ ერქვა, აქედან, ალბათ, „ი-დია“ და შემდეგ „მე-დია“ ანუ მედეა; ქალი, რომელიც საკუთარ სახელშივე ამბობს: „მე ქალი ვარ!“

რაც შეეხება სხვა ვერსიას, რომლის მიხედვითაც ჰეკატეა მედეას დედა, უნდა აღინიშნოს, რომ პუბლიუს ოვიდიუს ნაზონის „მეტამორფოზებში“ მედეა ჰეკატეს მსახური ქურუმი ქალია მხოლოდ. მაგრამ, რადგან მრავალ ვარიანტს შორის პირვანდელი ვერსია მაინც არსებობს, ალბათ, უკეთ უნდა გავეცნოთ ჰეკატეს, როგორც ლეთაებას: „ბერძენთა უძველესი ღვთაება, ტიტან პერსეისა და ტიტანის ასულ ასტერეიას ასული (დედად ასახლებენ, აგრეთვე, ჰერას და დემეტრეს, მამად — ზევსს და ტარტაროსს (პადესს). უფრო სარწმუნოა ეს უკანასკნელი ვერსია“.⁶ საინტერესოა, რომ, თუ მედეას პაპა, მზე-ჰელიოსი „ოქროს ეტლით რომ სერავს გზას“ და „ოქროს ნავით გადაცურავს ოთხივე რაშინად ოკეანეს, დილით ისევ შეჰყვება ციურ ფრიალო ბილიკს ცეცხლოვანი რაშებით, რომელთაც ძალუმი ხელით მართავს“,⁷ მედეას დედა, ჰეკატე „ქვესკნელში დააქროლებს ზარდამცემ ეტლს და წყვიდას ანათებს ჩაუქრობელი ჩირაღდანიით“.⁸ პაპა ციურ გზას მიუყვება, დედა კი — ქვესკნელისას. მედეაშია როგორც ციური, ასევე, ტარტაროსის საწყისი და მთელი მისი ცხოვრება ამ ორი საწყისის მოხმობა და თავისი თავის შეცნობა!..

რომაული ლიტერატურის ელევგიური ჟანრის დამსრულებელი, პუბლიუს ოვიდიუს ნაზონი (ძვ. წ. აღ-ის 43 წ. — ახ. წ. აღ-ის 18 წ.) ბრწყინვალედ წარმოაჩენს მედეას, როგორც ჯადოქარს, თავისი „მეტამორფოზების“ („გარდასახვანი“) VII თავში.

აქ მოთხრობილია თუ როგორ შეიყვარა მედეამ კოლხეთში ჩასული ეზონიდე და

დაეხმარა მას ოქროს საწმისის მოპოვებაში. სანამ ვადამწყვეტ ნაბიჯს ვადადგამდა, ქურუმი მედგა თავის ქალღმერთ ჰეკატეს ევედრებოდა, დაეხსნა იგი ამ ვენებისაგან. მითის დასაწყისში კარგად არის ნაჩვენები, თუ სიყვარულის ქალღმერთ აფროდიტესა და მისი ვაჟის, ეროსის ნებს რაგორ დაემორჩილა და დაემონა გრძნეული, ჯადოქარი ქალი მედგა; ერთი შეხედვით, პნელი — ნათელს. მოთხრობილია თუ როგორ ჩავიდნენ მედგა და ეზონიდე იოლკოსში, სადაც ქმრის თხოვნით, მედგამ სიბერისგან დაუძღურებული და სიკვდილის პირას მისული მამამთილი ეზონი (ესონი) იხსნა და გაახალგაზრდავა. ეზონი დემ მეუღლეს ჯერ სთხოვა, მისთვის წაერთვა წლები და მამამისისთვის მიემატებინა, მაგრამ მედეასაგან სასტიკი უარი მიიღო.

მედგა ღამით, გველებშემბულ ეტლს შემოაჯდა და ჰემონიის ველისკენ გასწია. იქ დაკრიფა სხვადასხვა მცენარეთა ფესვები, ბალახები და ყვავილები. დაბრუნდა შინ, აიღო ორი ზომონი, ამოთხრილ ორმოში შავი ცხვარი დაკლა და მისი სისხლით აავსო. მოტანილი მცენარეები ჩაუმატა, მოხუცს სამგზის შემოუარა და გოგირდით მოუწმინდა სხეული. აღსანიშნავია, რომ ჰეკატეს, ბევრ ძველ იკონოგრაფიაში, სამფეკურიანი გამოსახულება აქვს და თვლიან, რომ რიცხვი 3 მასთანა დაკავშირებული. მედეაც სამგზის შემოუგლის მოხუცს, შეიძლება ეს მისი რიტუალის ჰეკატესთან დაკავშირებული ერთ-ერთი ელემენტია.

მომზადებულ ნახარშს მედგა მრავალ საგანს უმატებს. მათ შორისაა „აღმოსავლეთის კიდით“ ნაპოვნი ქვა და ქვიშა, წაბილწული ბეოტის ხორცი და ფრთები, მგელთა ასოები, ფინიკი, გველის ტყავი.

„არ დააკლო არც ირმის ღვიძლი
მაცოცხლებელი,
რომელსაც თავზე მოაყარა ცხრა
საუკუნის
ყვავის ნისკარტი მოღუნული, თავი და
ოღეს
სხვაც რამ მრავალი ჩაუმატა ენით
უთქმელი,

მომაკედავს ძღვენი მოუშხადა
ზარბაროსული,
სათუთი რტოით ზეთისხილის, ერთობ
გამხმარიო,
მუნ ყოველივე აურია ძირით პირუკუ“.

როცა ეს გამხმარი რტო მედგამ ქვაბში ჩადო, ის განახლდა, მწვანით შეიმოსა და ზეთისხილით დაიხუნძლა, ირგვლივაც ყველაფერი აყვავილდა. მედგამ მამამთილს ყელი გამოლადრა და სითხით აავსო. მოხუცის თმას თეთრი ფერი წაერთვა. ის ორმოცი წლით გაახალგაზრდავდა.

საინტერესო იქნებოდა იმ საუნების სიმბოლური მნიშვნელობა გავგეყო, რაც ჩამოვთვალეო:

1. „აღმოსავლეთის კიდით“ ნაპოვნი ქვა და ქვიშა. აღმოსავლეთი — საიდანაც პელოოსი ამოდის. ქვა — უძველესი დროიდან მოყოლებული, მაკიური ძაღლების მნიშვნელოვანი სიმბოლო, რომელიც უსულო საგანშია განსხეულებული. ძირითადი ღირსებები, რაც ქვას უძველეს კულტურებში გააჩნია, მდგრადობა, ძალა და მთლიანობაა. ის, დროთა განმავლობაში, უფრო და უფრო წმინდა აზრს იძენდა, რაც გამოიხატა კიდევ ქვის მრავალ საგანსა თუ ამულეტში. რაც ნიშანდობლივია, მრავალ მითოლოგიაში მას ღვთაებრივ წარმომავლობას მიაწერდნენ (გამოდის, ისიც, მედეას მსგავსად, ღვთაების შთამომავალია, მასავით, მაკიური უნარების მქონე). ჩრდ. ამერიკის ინდიელთა ტომები თვლიდნენ, რომ ქვა დედამიწის ძვალი იყო. ანალოგიურად აღიქვამდნენ მას ძველი ბერძნები და მცირეაზიელები. ისინი ქვებს დიდი ღვდის, კიბელას ძვლებად თვლიდნენ და უზარმაზარ ქვას ეთყავებოდნენ. ეს ქვა, მოგვიანებით, რომში გადმოიტანეს. ასე რომ, ქვას ღვთაებრივ ძალასაც უკავშირებენ. თანაც, იუდეველთა ტრადიციით, გადაგდებული ქვა სიკვდილის სიმბოლოდ ითვლება, მაგრამ, ამასთანავე, ის სიცოცხლესაც განასახიერებს (როგორც მედგა, ერთდროულად, ზესქნელისა და ქვესქნელის შთამომავალი).

2. მგლის ასო — თავისთავად, მამრობითი საწყისია და ძლიერი სქესისათვის დამახასიათებელი ინტენსიობა გააჩნია. მგლის ისეთ სიმბოლურ დატვირთვისთან

ერთად, როგორცაა სიაფთრე, ვერაგობა, სიძუნწე, დაუნდობლობა, ბოროტება, მისი სხვა, უფრო გავრცელებული მნიშვნელობაც არსებობს, რომელიც ერთდროულად იტევს გაუმადლობასა და სექსუალობას, ანუ გაუმადლარ სექსუალურ ენერჯიას.

3. გველის ტყავი¹¹ — მედეა გველებზე-ბმული ეტლით მოგზაურობს, გარდა ამისა, ის რიტუალშიც გამოიყენებს გველის ტყავს. უნდა ითქვას, რომ გველი, რომელიც სიმბოლოა მიწათმოქმედებისა, რაც, თავის მხრივ, დედის კულტს უკავშირდება, ასევე სექსუალობისა და ასოსა და ჭიპლარის არსებობის გამო, ის თავის თავში მამაკაცურ და ქალურ საწყისებს აერთიანებს.

ცნობილია, რომ იაპონიაში ქალის მიმართ ერთ-ერთი საუკეთესო კომპლიმენტი სიტყვებია: „თქვენ გველი ხართ“, რაც ადრესატის ერთდროულ სიბრძნესა და სილამაზეს მიუთითებს. მაგრამ გველის მნიშვნელობა მითოლოგიაში უფრო უნივერსალურია, რადგანაც ის ოდიოზანვე ითვლებოდა რელიგიურ-მაგიური ძალების სიმბოლოდ, რომელიც სიცოცხლეს ბადებს.

უძველეს დროში, გველი სამყაროს შემქმნელი ღვთაების სახით გამოისახებოდა. მაგალითად, ინდური მითოლოგიის მიხედვით, სამყაროს შემქმნელი ღვთაება ვიშნუ, უზარმაზარი გველის, ანანტის (შეშის) რგოლს ეყრდნობა. ქალღმერთი ინდრა კი კლავს ქაოსის გველს, ვრიტრუს და ათავისუფლებს ნაყოფიერ წყლებს, რომელსაც ის დარაჯობდა; აფრიკულ მითოლოგიაში, გველი ცისარტყელას სახით წარმოგვიდგება. ის კუდით საიქიოს წყლებს ეხება, თავით კი ზეცას ებჯინება; სკანდინავიურ მითოლოგიაში, უშველებელი გველი, ზური მიდგარდი მეგრდში იკრავს მთელ მსოფლიოს. ასე რომ, როგორც მედეას, გველსაც ბევრგან ღვთაებრივი წარმომავლობა აქვს, რაც დამახასიათებელია წარმართული სამყაროსათვის.

კიდევ ერთი, ყველაზე ნიშანდობლივი მომენტი, თუ რატომ იყენებს მედეა მამათილის სხეულის განახლებისთვის გველის ტყავს და, ვთქვათ, არა მისი სხეულის სხვა რომელიმე ნაწილს. როგორც

ვიცით, გველს შეუძლია თავისზე გაცრეცი-ბით დიდი ზომის არსება შთანთქას და იცვალოს, გაიახალგაზრდავოს სხეულის ზედა საფარი — ტყავი, ის, რაც მედეამ თავის რიტუალში გამოიყენა.

4. ირემი — განახლებისა და ახალგაზრდობის ცნობილი სიმბოლო, ისევე როგორც, მწვანე ფერი.

5. ტოტი, რტო¹² — სავანი, რომელიც სინეკდოქსთანაა დაკავშირებული¹³ მთელის ნაწილი. მას მრავალი მნიშვნელობა და განმარტება აქვს. უძველესი რწმენის თანახმად, ანწლის ტოტი, რომელიც ოქტომბრის ახალ მთვარემდე უნდა მოიწვიეტოს, კურნავს თირკმელს და ადამიანს ათავისუფლებს წყალმანკისაგან. ივანეს ან პეტრეს სახელობის დღეს, მზის ამოსვლისას, დანის დაბლიდან მაღლა აკვრით მოწვეტილი იფნის ტოტი, თურმე სისხლს შეაჩერებს. ასეთივე უძველესი ექიმბაშური მეთოდებით მოქმედებს მედეა, რომელიც, გარდა იმისა, რომ ჯადოქარია, ბრწყინვალე მკურნალიცაა. როგორც ვხედავთ, ტოტს ბევრგან სამკურნალო თვისება აქვს.

ხოლო, რაც შეეხება ხეს¹⁴ ნათელ მხარესთან ერთად, მას განსხვავებული შინაარსობრიუ დატვირთვაც გააჩნია. ჯადოსნურ ზღაპრებში მას შეუძლია, როგორც ადამიანის დაცვა და მისი სურვილის ასრულება, ასევე, მისი შეშინებაც. ის ხშირად დემონური ქმნილებაა. მითოლოგიაში, ყოვლისშემძლე ხის იდეა ღვთაებრივი ენერჯიის ნაკადს ქმნის და, საბოლოოდ, მისი სიმბოლო წარმოადგენს სიცოცხლის ან კოსმოსურ ხეს, რომლის ფესვებიც საიქიოს წყალშია გადგმული და რომელიც სიმაღლით ზეცას სწვდება. ასევეა მედეაც, რომელსაც თავისი წარმომავლობით, აფექტური, დემონური თუ პათოლოგიური ბუნებით, ნიწისქვეშეთში გაუდგამს ფესვები; მისი ქმნილებაა და მზის პირდაპირი შთამომავალიც. სიცოცხლის ხე ხშირად გამოსახავდა სამყაროს შემქმნის მეტაფორას. მისი ფესვებიდან სულიერი ენერჯია გადმოდის. აქ უნდა ითქვას, რომ მედეა რიტუალში მცენარეთა ფესვებსაც იყენებს.

6. ზეთისხილი (იგივე ხე თუ ტოტი) — მშვიდობის ცნობილი სიმბოლო.



7. ქვიშა¹⁵ — სიმრავლისა და სიუხვის სიმბოლო. უფრო ფართო ვაგებით კი, ვანსახიერება არამდგრადობისა, ვანადგურებისა, რღვევისა (ის შლის, როგორც ჩანს, ეზონის ბებერ სხეულს) და, რაც ჩვენთვის საყურადღებოა, დროის მსვლელობისა; ეზონის ორმოცი წლით ვაანაღვანურდავებას სომ თვისებური, უჩვეულო კავშირი აქვს დროის მსვლელობასთან.

ჩვენს თანამედროვეობაში გავრცელებულ გამოთქმას თუ გამოვიყენებთ, მედეა ერთნაირი ოსტატობით მიმართავს როგორც თეთრ, ასევე შავ მაგიას. თუ მამამთილს ის ახალგაზრდობას უბრუნებს, პელოასს, მის სასახლეს კარზე, მისივე ქალიშვილების დასმარებით გამოასალმებს სიცოცხლეს, რათა ქმარს წართმეული ტახტი დაუბრუნოს. სანამ მედეა ამას მოიმოქმედებდეს, როგორც ოვიდიუსი „მეტამორფოზებში“ მოგვითხრობს, ის მათთან ჩავა და მის მიერ ეზონის გაახალგაზრდავების ამბავს მოუთხრობს. ქალიშვილები თავიანთი მამის, პელიასის გაახალგაზრდავებასაც მოისურვებენ. თავიდან მედეა თითქოს უარზეა. აქ ჩანს მისეული ტაქტიკა, რომელიც დაუნდობლობას ნიშნავს. შემდეგ დათანხმდა მათ და მის ძალაში დასარწმუნებლად ავალებს ფარადან უხუცესი ცხვრის მოყვანას. ის მას ბატკნად აქცევს. ამ სცენას ოვიდიუსი განსაკუთრებული სილამაზით აღწერს:

„შემცირდა ტანი.
გაჩინარდნენ რქანი, მათთან წელსიც
სიბერის,
ქვაბის ძირიდან ხმა სათუთი აღმოხდა,
უმაღ
ხმას ყოველის და გასაოცრად ამოჰქვა
კრავი.
კუნტრუშით, სრბოლით რქიან ჯიქნებს
ვიძიებს იგი“.

ყოველივე იმას, რის შესახებაც ზემოთ ვისაუბრეთ, თავისებური ასხნა მოექმნება ფსიქოლოგიაში. მედეას ჯადოქრობა იქცევიწიურ სამყაროსთანაა დაკავშირებული. ეხება რა მსგავს თემას, იუნგის მიმდევარი შვეიცარიელი ფსიქოლოგი ქალი, მარია ლუიზა ფონ ფრანცი წერს,¹⁶ რომ ანიმა მამაკაცის ფსიქიკაში ქალურობის

გამოვლინების განსახიერებაა, როგორც ბუნდოვანი ვრძობები და განცდები, ნათელმხილველური წვდომა, მკრძობელობა, ირაციონალურისაკენ, ბუნებისაკენ და არაცნობიერისკენ სწრაფვა და, არ არის შემთხვევითი ის, რომ უწინ, ღვთაებათა ნების ამოსაცნობად და მათთან კავშირის დასამყარებლად სიბილას მსგავს ქურუმ ქალებს მიმართავდნენ.

სწორედ არაცნობიერისკენ სწრაფვაა მედეას ერთ-ერთი გამორჩეული თვისება; ამის საუკეთესო მაგალითია, თუნდაც მისი რიტუალი ან საზარელი, თვალათლივ ნანახი სიზმრებისგან გამოწვეული შიში, რაც პინდარეს პითიურ ოდაში, ოსტატურად აქვს ასახული, როგორც ამას ნ. კუნი აღნიშნავს.

რაც შეეხება ზიგმუნდ ფროიდის (1856-1939) აზრს მაგიისა და ჯადოქრობის შესახებ,¹⁷ ის აღნიშნავს, რომ ამ ორი ცნების ერთმანეთისაგან გამოყოფა შესაძლებელია. ის ამტკიცებს, რომ ჯადოქრობა, არსებითად, სულელებზე ზემოქმედების ხელოვნებაა. მისი დახმარებით, ადამიანი სულს მიმართავს ისე, როგორც ჩვეულებრივ მოკვდავს: დააშინებს მას და საკუთარ ნებას დაუმორჩილებს. ხოლო მაგიასთან დაკავშირებით ფროიდი წერს, რომ ის, თავისი არსით, სულემის იგნორირებას ახდენს და ხელმძღვანელობს არა ბანალური ფსიქოლოგიური მეთოდებით, არამედ სხვა, რაღაც განსაკუთრებული საშუალებებით. ძნელი არ არის მივხვდეთ, რომ მაგია ანიმისტური ტექნიკის უმნიშვნელოვანესი ნაწილია.

ფროიდი წერს, რომ მაგია ერთმანეთისაგან სრულიად განსხვავებულ მიზნებს უნდა ემსახურებოდეს; ადამიანის ნებას უმორჩილებდეს ბუნების ყოველგვარ გამოვლინებას, იცავდეს ინდივიდს სამიშროებისგან და აძლევდეს ძალას, რომელიც მის მტერს ავნებს.

უნდა ითქვას, რომ თუმცა მედეამ, როგორც ჯადოქარმა, ვერ იხსნა საკუთარი თავი ქმრის დალატისაგან, მტერს მაინც მომაკვდინებელი ზიანი მიაყენა.

როგორც ფროიდი ამტკიცებს, თუ „ჯადოქრობა“ სულელებზე ზემოქმედების ხელოვნებაა, მედეა ნამდვილი ჯადოქარაა.



თავისი მაგიური ძალებით ის პელისას ქალიშვილებზე ზემოქმედებს; ღამით, მედვას მიერ მოჯადოებული დები მძინარე მამას სასთუმალზე დაკეპავენ.

მედვა იაზონს თავის ძმას, აფსირტეს მოაკვლევინებს, რადგანაც შიშობს, გაქცეულს არ წამოეწიოს. პინდარეს პითიური ოდა მოგვითხრობს, რომ აფსირტეს კოლხმა ხალხმა სილამაზისთვის „ფათონი“, მოციმციმე შეარქვა. ეს ეპითეტი მართლაც შეეფერება პელიოსის შვილიშვილს. მედვა, თუმცა მზის შთამომავალია, მისი ნაწილია დედამიწაზე, მაგრამ მისი გამონათება ფეთქებადია ვულკანით, ან, უფრო ზუსტად, მეტეორით, რადგან ვულკანს სძინავს და გამოღვიძებისას არის დაუნდობელი, მედვა კი ყოველივეს ფხიზლად და თუ გადაწყვეტს, მეტეორით მუსრავს ირველივ ყველაფერს. მან, თავისი საქციელით, უარი თქვა მზიურ წარმომავლობაზე და პირდაპირ ქვესკნელს, თავისი საყვარელი ღვთაების თუ დედის, ჰეკატეს მიწისქვეშა სამფლობელოს მიაშურა.

განიხილავს რა არქეტის, კარლ გუსტავ იუნგი აღნიშნავს,¹⁸ რომ ის წმინდა ავეჯტინის ღრომდე, იდეის სინონიმი იყო; რომ ის გამოსახავს ღმერთს, როგორც „არქეტოპულ სინათლეს“; ამით აღნიშნება, რომ ღმერთი ნათელის პროტოტიპია — პირველყოფილი და ყველაზე სრულყოფილი. იუნგი აღნიშნავს, რომ რადგანაც ის, პლატონისაგან განსხვავებით, ემპირიკოსია, და არა ფილოსოფოსი, თანაც არ არის მისი ეპოქის შვილი, მისთვის, იდეის არსი არის არა ნომინა (nomina — ლათ. სახელი), არამედ ობიექტური რეალობა. მისთვის ერთხელ და სამუდამოდ მისაღები ღოგმა არ არსებობს.

ამის შემდეგ, იუნგი დედის არქეტის ეხება და ჩვენც, შესაბამისად, ამ თემას წამოვწევთ წინ. იუნგი მოიხსენიებს მითოლოგიაში აღიარებული „ღიადი დედის“ სახეს, რომელიც, მრავალ ადგილას, ასევე, პირველყოფილია და სრულყოფილი.

იუნგი აღნიშნავს, რომ დედის არქეტისი მრავალ სახეს უკავშირდება. აქედან ძირითადია: დედა, ბებია, დედინაცვალი, დედათილი (სიდერი), ნებისმიერი ქალი; მაგალითად: ძიძა, გუვერნანტი თუ შორეული წინაპარი ქალი. არის, ასევე, სრუ-

ლყოფილი სახე დედისა, როგორცაც კლასიკურ სმშობელი, ქალწული, სოფია. არქეტისის მრავალ ვარიანტს გვაწვდის მითოლოგია: მითი დემეტრესა და პერსოფონეს (კორა — ბერძ. ქალწული) შესახებ და სხვ. დედის არქეტისთანაა გაიგივებული სამოთხე, სასუფველი, ზეციური იერუსალიმი; ის საგნები თუ ადგილები, რომელნიც ჩვენში მოწიწებასა და მოკრძალებას იწვევს; როგორცაა, ეკლესია, ქვეყანა, ქალაქი, უნივერსიტეტი და სხვ. მანდლა, ანუ მაგიური წრე, თავისი დამცავი ფუნქციით, დედას შეიძლება უკავშირდებოდეს, იუნგი აღნიშნავს, რომ მასთან, ასევე, ასოცირდება პაერდუმელი, სამზარეულოს ჭურჭელი და, რაც მნიშვნელოვანია, საშვილოსნო.

ამ საგნებსა თუ მოვლენებს შეიძლება ჰქონდეთ როგორც პოზიტიური, ასევე, ნეგატიური შინაარსობრივი დატვირთვა. მათი წინააღმდეგობრიობა ჩანს, თუნდაც, ბედისწერის ქალღმერთებში (მოირები, გრაები, ნორნები), ჯადოქრებში, დრაკონში, სამარეში, სარკოფაგში, სიკვდილსა თუ სხვა მოვლენაში.

განიხილავს რა, იუნგი დედის არქეტისს, ასევე წერს, რომ მისთვის დამახასიათებელია ამბივალენტობა და მასთან დაკავშირებული დეობრივი მზრუნველობა, თანაკრძობა, ქალის მაგიური ძალაუფლება, სიბრძნე და ისეთი სულიერი სიმაღლე, რომელიც გონების ფარგლებს სცილდება.

დედა ერთადერთი უმთავრესი ფიგურაა იქ, სადაც მაგიური გარდასახვა თუ გაცოცხლება ხდება. ქვესკნელის სამეფოშიც კი, თავის მაცხოვრებელთა შორის, დედას შეეხვედებით ხოლმე.¹⁹

ნეგატიურ ასპექტში დედის არქეტისი²⁰ შეიძლება ნიშნავდეს რაღაცას, საიდუმლოებით მოცულს, ამოუცნობსა და ბნელს, სულთა სამეფოს, ყველაფრის მშთანთქავს, მაცდუნებელსა და მომწამვლელს. ის შეიძლება იყოს მოვლენა, რომელიც საშინელებას ნერგავს და ბედისწერასავით ვარაუდვალაია.

ასეთი ამბივალენტური თვისებებიდან გამომდინარე, იუნგმა, დედის ამ არქეტისს სახელიც შესაბამისი შეურჩია: „მოსიყვარულე და საზარელი დედა“. ასეთად, ინდურ მითოლოგიაში გვევლინება პარა-

დოქსული კალი. იუნგი აღნიშნავს, რომ სანკსის ფილოსოფიამ გულდასმით ვადა-მუშავა დედის არქეტიპი და მას სამი გუნა, ძირითადი ატრიბუტი მიაწერა: საკრალობა, ვნება, სიბნელე. საოცარია, თვისობრივად როგორ ჰკავს მედეა კალის.

უძველეს თქმულებას კორას ანუ პერსეფონეს²¹ შეპყრობის შესახებ ჩვენ ჯერ კიდევ დემეტრეს²² ჰიმნში ვხვდებით.²³ მისი ავტორი, როგორც ფსიქოლოგი კ. კერნი აღნიშნავს, დღემდე უცნობი პოეტია. ის „დიად დედას“, დემეტრეს ასხამს სობრას; მღერის მასზე და მის ქალიშვილზე, ორ ქალღმერთზე. ეს ჩვენ გვიანტერესებს იმდენად, რამდენადაც მედეა ჰეკატეს ქურუმი ქალია და, მრავალი ვერსიის მიხედვით, მისი შვილიც. კერნი წერს, რომ ქალღმერთი უნდა აღვიქვათ, როგორც ორსახოვანი ღვთაება. ისინი ერთმანეთს ავსებენ.

არის მესამე ქალღმერთი, რომელსაც არანაკლები ადგილი უჭირავს დედასა და ქალიშვილის, დემეტრესა და კორას გვერდით. ეს ჰეკატეა. ჰიმნის მიხედვით, პერსეფონე მითოლოგიური მთის, ნისას მახლობლად გაიტაცეს, სადაც ის ოკეანის შვილებთან ერთად თამაშობდა. ეს ქვესკნელის მფლობელმა პადესმა ჩაიდინა. ამ გატაცების მოწმე მზეც იყო. ყველაფერი იმ სამკაროზე მიუთითებს, სადაც ანათებს მზე, რომელსაც, როგორც თვითმხილველს, დედა-დემეტრემ შეიძლება დახმარებისთვის მიმართოს. კერნი წერს: „ვა-მოდის, მზე, ისევე, როგორც მესამე ქალღმერთი ჰეკატე, დემეტრე — პერსეფონეს წიაღის შვილია. როცა მზე პერსეფონეს ცდუნებასა და გატაცებას უმზერს, ჰეკატე თავის მღვიმეში ისვენებს. მას ხშირად, მთვარის მეგზურად თვლიან, განსაკუთრებით იმიტომ, რომ ამ წმინდა სხეულთან ის სხვა გზებით მჭიდროდაა დაკავშირებული“. ნიშანდობლივია ის, რომ ჰეკატე დედის კულტანაა გაიგივებული.

საინტერესოა ისიც, რომ ჰეკატეს დემეტრეს ორეულადაც თვლიან: ისევე, როგორც დემეტრეს, მასაც პადესის მიერ ქვესკნელში გატაცებული პერსეფონეს ხმა ესმის; ის დემეტრეს ხვდება „ნათელი ხელში“. ორფეოსის ჰიმნში, ჰეკატე დემეტრესეული სიტყვებით თვითონ დემე-

ტრეს ეკითხება მოძალადის შესახებ. შემდეგ კი, ჰიმნის უცნობი ავტორი მოგვითხრობს, თუ ორივენი: ჰეკატე და დემეტრე, როგორ მიდიან თვითმხილველის, მზის საქებნულად. ამის შემდეგ კი, მითოლოგების ორი ვერსია არსებობს; ერთი მხრივ, პერსეფონეს საქებნულად ქვესკნელის სამეფოში დემეტრე ეშვება, მეორეს მიხედვით კი — ჰეკატე. იმის შემდეგ, რაც დედა-შვილი კვლავ შეერთდება, ჰეკატე კიდევ ერთხელ გამოჩნდება ჰიმნში, რათა თავის წიაღში მიიღოს კორა-პერსეფონე და სამუდამოდ დარჩეს მის თანამგზავრად. „ჰეკატე და პერსეფონე ისეთივე განუყოფელი ერთმანეთისაგან, როგორც პერსეფონე და დემეტრე“ — აღნიშნავს კ. კერნი.

მსგავსებები შეინიშნება პერსეფონესა და მედეას შორისაც. რადგან უკვე ვიცით, რომ დემეტრესა და ჰეკატეს კულტს აიგივებდნენ ერთმანეთთან, შესაბამისად, უფრო გავვიადვილებთ პერსეფონესა და მედეას ერთმანეთთან დაკავშირება და შედარება; მართალია, პირველი ქალღმერთია, მეორე კი — ღვთაების შთამომავალი, მაგრამ, ასეა თუ ისე — ორივე მოტაცებულია. სიმბოლური თვალთახედვით თუ დავაკვირდებით, შეიძლება იაზონის მიერ მედეას მოტაცება აღვიქვათ, როგორც პერსეფონეს მოტაცება პადესის მიერ, რადგანაც იაზონთან შესხედრის შემდეგ, მედეა, თავისი ქმედებით, უფრო დაუახლოვდა დედის (თუ საყვარელი ქალღმერთის) წიაღს, ქვესკნელის ფესვებს (ძმის მკვლელობა, ოქროს საწმისის გატაცება და სხვ.), როგორც პერსეფონე — პადესის სამფლობელოს. როგორც პერსეფონე ატარებს ნახევარ წელს ზესკნელზე, მოაქვს ნანატრი გაზაფხული და სიამოვნებას გვეკრის, ისე მედეაც იშვება საუკუნეთა წიაღში, წაბილწულ კოლხეთსა და მზე-მელიოსს უბრუნებს კუთვნილ, ნანატრ ოქროს საწმისს და ამით გამოიყიდის დანაშაულს.

თუ უფრო ფართო თვალთახედვიდან შევხედავთ მედეას მიერ ოქროს საწმისის დაბრუნებას, დაეინახავთ, რომ ის თითოეულ ჩვენგანში ღრმად ფესვგამდგარი



არქეტიპია, ვისი მთელი ცხოვრებაც ღვთისკენ მუდმივი სწრაფვა და მონანიების გზით სასუფეველის დამკვიდრებაა. (ოქრო — შვის მეტალი; ოქროს საწყისით ცისკენ, მოიპოვებ სასუფეველს).

როგორც დაგრწმუნდით, მედეას თემა უნივერსალურია. ის მრავალმა ეპოქამ შესისხლხორცა, მრავალმა მსოფლმხედველობამ თავის წიაღში მოიპარა და ამიტომაც მოაღწია მან ღღემდე.

ზემოთ ნახსენებ ჰიმნში ჩანს მკვეთრად გამოხატული, ინდივიდუალური ტრიადა: დედა, ქალიშვილი და ქალღმერთი მთვარე — ჰეკატე. ჰომეროსის ჰიმნშიც ასეთი სამსახოვანი ღვთაება ჩანს. ეს საუკუნეთა მანძილზე ფესვამდგარი არქეტიპებია, რომელიც დედა-შვილურ გრძობას და ღვთისკენ სწრაფვას შეიძლება შევადაროთ.

ეგება რა კარლ-გუსტავ იუნგი დედა-შვილურ გრძობას, ადამიანის წარმოშობას, წერს: „ანიმა, ეს არის ქალური საწყისი მამაკაცის არაცნობიერში, ხოლო ანიმუსი, მამაკაცური საწყისია ქალის არაცნობიერისა. ეს ფსიქიკური ორს-ქესიანობა კი დაფუძნებულია ბიოლოგიურ ფაქტზე, რომელიც უმნიშვნელოვანესია იმდენად, რამდენადაც მამრობითი და მდედრობითი სქესის განსაზღვრაში გადაწყვეტი რილი მამაკაცის (ქალის) გენთა სიჭარბეს ენიჭება. რაოდენობრივად მცირე ნაწილი გენებისა, რომელიც საწინააღმდეგო სქესში არსებობს, თავისი სისუსტის გამო, ადამიანის არაცნობიერში რჩება. უძველესი დროიდან მოყოლებულად, ყოველი მამაკაცი ატარებს თავის თავში ქალის სახეს. ესაა სახე არა მოცემული, განსაზღვრული ქალისა, არამედ, ვიღაც გაურკვეველი ქალის. ეს სახე, თავისი არსით, იმ შემკვიდრობით მატერიალს წარმოადგენს, რომელიც არსებობს უძველეს ეპოქიდან დაიწყო და ცოცხალ სისტემაში „ტიპის“ („არქეტაის“) სახით დამკვიდრდა. ეს არის წინაპარ ქალთა ერთად თავმოყრილი, დაგროვებული გამოცდილება, მათი შთაბუჭდილებები. ქალსაც აქვს თანდაყოლილი სახე მამაკაცისა. გამოცდილება გვიჩვენებს, რომ უფრო სწორი იქნება თუ ვიტყვი: მამაკაცთა საერთო სახე, ისევე, როგორც მამაკაცშია მდედრთა სახეები. იმდენად, რამდენადაც

ეს სახე შეუცნობელია, ყოველთვის სდება მისი პროეცირება ნებისმიერ ადამიანზე და ისაა სწორედ ერთ-ერთი ძირითადი მიზეზი ავადმყოფური სიყვარულისა ან წინააღმდეგობისა“.²⁴

იუნგი აღნიშნავს, რომ ქალის ბრძოლისუნარიანობა, სიფიცხე, ძლიერება თუ სხვა მსგავსი მახასიათებელი ნიშანი, სწორედ ანიმუსის გამოძახილია. მედეაში განსაკუთრებული სიმძაფრით მძვინვარებს ყველა ეს თვისება, რაც მის ქვეცნობიერში ძლიერ მამრობით საწყისზე მიუთითებს. შედეგად სახეზეა დაუნდობელი დედა.

„დედობრივი სიყვარული ბავშვის სიცოცხლისა და მისი მოთხოვნილებების უსიტყვო მტკიცებაა, მაგრამ მნიშვნელოვანია კიდევ ერთი რამ; სიცოცხლის დაცვას ორი ასპექტი გააჩნია: ერთი — ზრუნვა და პასუხისმგებლობა, რომელიც აუცილებელია ბავშვის სიცოცხლისა და განვითარებისათვის; მეორე ასპექტი უფრო მნიშვნელოვან პრობლემებს შეეხება, ვიდრე თვით სიცოცხლის შენარჩუნება: დედამ თავად უნდა შთაუწეროს ბავშვს სიცოცხლის სიყვარული, შეგრძნება იმისა, რომ სიცოცხლე მშვენიერია, რომ მშვენიერია დიბალო გოგოდ ან ბიჭად“.²⁵

თუ მედეას მიერ შვილების დახოცვის ვერსიას მოვიშველიებთ მისი სახის გასაშიფრად, ალბათ დისმება კითხვა: მიუხედავად იმისა, რომ მედეა საყვარელ ადამიანთან ცხოვრობდა, ჰყვება მასთან შვილები, ყოველივე იმის შემდეგ, რაც ამ საყვარელი ადამიანის მოპოვებისათვის ჩაიდინა, ახარებს თუ არა მას სიცოცხლე? ეს მნიშვნელოვანია იმდენად, რამდენადაც თუ დედა თავად არ ტკბება ცხოვრებით, ის ამ გრძობას შვილებში ვერ ჩაწერავს. ფსიქოლოგი ერიკ ფრომი ზემოთქმული ორი მნიშვნელოვანი ასპექტის შესახებ წერს, რომ ისინი მოკლე ფორმით გვხვდება ბიბლიაში, სამყაროს შექმნის დროს: „ღმერთი ქმნის სამყაროსა და ადამიანს. ეს სიცოცხლისათვის ზრუნვას ნიშნავს, მაგრამ ღმერთი თანდათან ზრდის მინიმალურ შეგრძნებებს; ყოველდღე, ბუნებისა და ადამიანის შექმნისას ის ამბობს: „ეს კარგია“.²⁶ მედეა კი თავის ქმედებას სა-



ხელს არ არქმევს, არ აკონკრეტებს მას, რადგან რთული, ამბივალენტური ბუნების მატარებელი, წარმართული ღვთაების შთამომავალია და შორსაა სრულყოფილი პარმონიული სიმშვიდისაგან.

ფრომის განმარტებების მიხედვით თუ ვიმსჯელებთ, შეიძლება ვიფიქროთ, რომ მედემ ვერ გაუღვივა შეილებს სიცოცხლის სიყვარული და, საბედნიერო მომენტში, მისმა ნამდვილმა, დაუნდობელმა „ეკომ“ იჩინა თავი. მას თავის სამსხვერპლოზე შეილების სისხლი სწყუროდა, ამიტომაც არ იყო მედეასთვის გადამწყვეტი იმაზე ფიქრი, სურდათ ან უხაროდან თუ არა დაეშვებინა სიცოცხლე.

ფრომს მოყვანილი აქვს ბიბლიური სიმბოლოც: აღთქმული ქვეყანა, აღთქმული მიწა. (მიწა ყოველთვის დედის სიმბოლოა. ამის ერთ-ერთი საუკეთესო მაგალითია ქართული სიტყვა: „დედამიწა“) „ამ მიწიდან რძე და თაფლი გადმოედინება“²⁷ ფრომი წერს, რომ რძე ზრუნვის სიმბოლოა, მისი ერთ-ერთი გამოხატულებაა; თაფლი კი — სიცოცხლის სიტკბოების, სიცოცხლის სიყვარულის და იმ ბედნიერების, რომელსაც გრძნობ მაშინ, როცა ცოცხლობ. დედების უმეტესობას შეუძლია ბავშვი ამ „რძით“ ასაზრდოოს, მაგრამ ძალიან ცოტას ძალუძს მიაწოდოს მას „თაფლი“. ბავშვს რომ „თაფლი“ ვადასცეს, დედა თავად უნდა იყოს არა მარტო „კარგი დედა“, არამედ „ბედნიერი ადამიანიც“, ამას კი ძალიან ცოტა აღწევს.²⁸ მედეაც შორს ღვას ბედნიერებისაგან. ცნობილი ფრანგი დრამატურგის, ჟან ანუის ჰიესაში ის ამბობს კიდევ: „ბედნიერება დაეხეტება ირგვლივ“ — ირგვლივ, მასთან კი — არა.

დედის ისეთი სიყვარული მოზარდი შეილისადმი, რომელიც სანაცვლოდ არაფერს არ მოითხოვს, ძალიან ძველად მისაწვდომი გრძნობაა, ყველაზე მეტად მაცდურიც, რადგან თავიდან, დედისთვის სიძნელეს არ წარმოადგენს, ასე უყვარდეს შეილი, მაგრამ სწორედ იმიტომ, რომ ასეთი გრძნობა ძალიან ძველად მისაწვდომია, ასეთ ქალს შეუძლია დარჩეს მოსიყვარულე დედა მხოლოდ მაშინ, თუ მას შეუძლია უყვარდეს ქმარი, სხვისი შეილები, უცნობებიც კი, ყველა. ასეთი დედა რომ ზო-

ლომდე დარჩეს მოსიყვარულე, აუსცილებელია ის მზად იყოს იმისთვის, რომ ვადიტიანოს თავისი და შეილის განცალკევება, და თანაც, ისევე ისე უყვარდეს იგი.²⁹ იაზონის მკერდიდან მოგლეჯის შემდეგ, მედემ თითქოს შეილებიც მოიშორა; მასთან პირიქით მოხდა; აქედან გამომდინარე, მასში ქალის არქეტაპი გაცილებით უფრო მძლავრობს, ვიდრე ქალისა და დედის, ერთდროულად. მედეას გრძნობაც ძველად მისაწვდომია, მაგრამ ის, გაცემული უსასწვრო ენერჯისა და ვნების სანაცვლოდ, უკანვე მოითხოვს მას.

აკაკი გელოვანი „მითოლოგიურ ლექსიკონში“, ეხება რა ევრიბიდეს „მედეას“, აღნიშნავს: „ევრიბიდემ მოახდინა ქმარ-შეილის მოღალატე ელენეს რეაბილიტაცია, ქმრის ერთგულ ქალად აქცია, ბუნებრივად გაუტოლდა პატიოსნებით, როგორც ტიპი ბერძენი მანდილოსნისა. ცხადია, ასეთივე წარმატებით შეეძლო მას გაეტეხა სახელი კოლხ მედეასთვის“. ყველას შეგვიძლია მივიღოთ ან უარვყოთ ამა თუ იმ მოღვაწის აზრი, მაგრამ ისტორიული ცნობები ადასტურებენ, თითქოს ევრიბიდეს „გადაუხადეს მედეას სახელის გატეხვისთვის“. ამას კი უკვე დიდი მნიშვნელობა აღარ ენიჭება, იმდენად რამდენადაც, ამ დიდმა ბერძენმა დრამატურგმა უკვდავყო მითიური კოლხი ქალის სახე.

„საშინელი დედის“ არქეტაპი მრავალ მითოლოგიაში გვხვდება. ჩვენ უკვე ვიცით, რომ მედეასტიური გადმოცემით, იზიდავს, ღმერთის დედა მზოროტად იხუმრა: მან მზე-ღმერთს გზაზე შეამიანი გველი დაუდო. პლუტარქეს გადმოცემით, ის ასევე ვერაგულად ექცევა თავის ვაჟს, ჰორუსს. საქმე იმაშია, რომ ჰორუსმა ბებერი ტიფონი დაამარცხა, ამ ტიფონმა კი ღალატით მოკლა ოზირისი, ტიფონი — საშინელი დედა). მაგრამ იზიდავდა დადარჩენს ტიფონს. ამით აღშფოთებული ჰორუსი ხელს აღმართავს დედაზე და სამეფო გვირგვინს წააცლის თავიდან. ამის გამო პერმესი მას ძროხის თავით დაასაწუქრებს. ამის შემდეგ, ჰორუსი ხელმეორედ დაამარცხებს ტიფონს. ბერძნული გადმოცემით, ტიფონი უშველებელი დრაკონია და, ესეც არ იყოს, ისედაც გასაგებია, რომ ჰორუსის ბრძოლა სხვა არაფერია, თუ არა

მზე-დმერთის ბრძოლა „ვეშაბ-დრაკონის“ წინააღმდეგ; ეს უკანასკნელი კი, საშინელი დედის სიმბოლოდ მოიაზრება. ისაა სწორედ გაუმაძღარი, მომაკვდინებელი სახა, სადაც ხალხს ცრიან და აქუცმაცებენ. ვინც ამ ურჩხულს გადაურჩება, ახალ ცხოვრებას მოიპოვებს, მაგრამ, ამისათვის აუცილებელია ურჩხულის მუცელში ჩაშვება (ჯოჯოხეთში ჩასვლა; დანტესთან — ძაბრი) და იქ, რამდენიმე ხნის განმავლობაში ყოფნა. გამოდის, რომ ეს ბრძოლა ღამის დრაკონთან, სხვა არაფერია, თუ არა გადალახვა იმ დედისა, რომელსაც საშინელ დანაშაულში ამხელენ; ეს დანაშაული კი ვაჟის ღალატია.³⁰ ნიშანდობლივია, რომ მედეას მსგავსად, ეგვიპტურ მითოლოგიაში, „საშინელი დედის“ არქეტიპი მზის კულტთანაა დაკავშირებული.

სხვა მხრივ, ზემოთქმული შეიძლება ჩვენსა, ქრისტიანულ მოძღვრებასთანაც დავაკავშიროთ; კონკრეტულად, კი შევეხთ იმას, რომ ადამიანის სული, გარდაღვალეების შემდეგ, რამდენიმე ხანს ჯოჯოხეთში ატარებს (ისევე, როგორც სამოთხეში) და მხოლოდ ამის შემდეგ, დამსახურებისამებრ, მოიპოვებს ახალ ცხოვრებას.

რაც შეეხება მითოლოგიაში მზის კულტთან დაკავშირებული დაუნდობელი სახის არსებობას, კიდევ ერთ მაგალითად შეიძლება მოვიყვანოთ სფინქსი (მგუდავი), რომელიც ბერძნულ წყაროებში წარმოდგენილია ფრთოსანი ლომქალის სახით, რომელიც თებესკენ მიმავალი გზის პირას, კლდეზე იჯდა და გამგლელებს გამოცანებს ეკითხებოდა. ვინც ვერ ამოხსნიდა, ლომის თათებით გლეჯდა, როგორც ცნობაშია, მისი გამოცანა მხოლოდ ოდიშოსმა ამოხსნა.³¹

საყურადღებოა, რომ სფინქსი აღმოსავლეთისკენ იცქირება და ამაყად ელის მზის ამოსვლას. თუმცა ის დედა არ არის, სამაგიეროდ, დაუნდობელი ქალის არქეტიპია და მედეას მსგავსად, მზესთანაა დაკავშირებული.

საერთოდ, მითოლოგიაში, საშინელი დედისა თუ ქალის სახე მრავალადაა წარმოდგენილი. ერთ-ერთი მათგანია გორგონა (საშინელი, ზარდამცემი). გორგონები ქალის სახიანი ურჩხულები, ზღვის სა-

ზარელი არსებანი არიან. მათ, თმის მქონე ვლად, გველები ჰყავთ თავზე დაზნეული. უფრო ცნობილია სამი და: სთენა, ევრიალე და მედუზა, ეს უკანასკნელი მოკვდავია. გორგონას ერთი შეხედვისაგან ყოველი ცოცხალი არსება ქვაედება. სამივე ფრთოსანია. გორგონა მედუზა პერსეესმა მოკლა და თავი მოკვეთა, მოკლული სხეულიდან იშენენ პეკასი და ბუმბერაზი ქრიზაოროსი. მედუზას თავი პერსეესმა მრავალჯერ გამოიყენა განსაცდელში, ბოლოს კი, უძღვნა ათენას, რომელმაც ფარზე მიიმარა. გორგოფონი — გორგონის მკვლელი, ათენას და პერმესის ზედწოდებაა, ისინი პერსეესს ეხმარებოდნენ.

საზარელი ქალის სახეს წარმოადგენენ გრაიები (დედაბერი), ზღვის დემონები, გორგონთა დები, სიბერის განსახიერებანი, დაბადებით ჭალარები. სამნი არიან, სამივეს ერთი თვალი და ერთი კბილი აქვს; პარპიები — მყარა და გაუმაძღარი ფრთოსანი, ქარიშხლის განსახიერებანი. ისინი პომპროსთან ღამაზა, ხოლო მოგვიანებით კი მახინჯი სახით გვევლინებიან. ანტიკურ სურათებზე ფრთოსანი ქალის სახით არიან გამოსახულნი.³²

მსგავსი არქეტიპები მითოლოგიაში იმდენად მრავალადაა, რომ თითოეული მათგანის ჩამოთვლა შეუძლებელი ხდება.

მიოში მედეა, უპირველესად, გვევლინება, როგორც ჯადოქარი. მედეას ეს თვისება მის მითიურ წარმომავლობასთან არსებითადაა დაკავშირებული. საინტერესო იქნებოდა ამ კოლხი ქალისა და იაზონის წარმომავლობა შეგვედარებინა ერთმანეთთან.

სიზიფს მობგაა

აკაკი გელოვანი „მითოლოგიურ ლექსიკონში“ წერს, რომ სიზიფე — (Sisypos: სოფოს — ცბიერი, მოხერხებული; გონიერი, ბრძენი; სოფონ — სიბრძნე; ცოდნა) — ეოლიელ ზღვაოსანთა წინაპრის (და არა ქართა დემონის) ეოლოსის და ენარეტეს ცბიერი და პატივმოყვარე შვილია, ასევე, პლეადა მეროპეს ქმარი, გლავკოსის მამა, ბელეროფონტეს პაპა, სალ-

მონევის ძმა; კორინთოს (ეფირას) აღმაშენებელი და მეფე, ერთი ვერსიით, ოდიხევის მამა... ძალზე პოპულარული და საანდჷოდ ქცეული გმირია. კორინთოს ანტიკური ტრადიცია, „სიზიფეს ნავსადგურს“ ეძახის, „კორინთოს მეფეს“ კი ისთმიური ასპარეზობის დამფუძნებლად თვლის (პავსანია 2, 1, 3). კორინთო მუდამ სავაჭრო და სანაოსნო ქალაქი იყო. სიზიფეც ტიპიური კორინთელია: ცბიერი და გაიძვერა, როგორც „კორინთოს ვაჭრები“. პომპროსი მას ხარბსა და „ადამიანთა შორის ყველაზე უფრო ანვარებიან კაცს უძახის“ (6, 153). უფრო ტრადიციული განსხვავებული მოსაზრებით კი, სიზიფე ყველაზე მოხერხებული, ღმერთებთან მებრძოლი პერსონაჟია. მას იცნობს ანტიკის ყველა ავტორი: პომპროსი „ილიადა“ (6, 153), „ოდიხეა“ (11, 593); პესიოდე „თეოგონია“ (703, 712), პორაციუსი (სატ. 2, 3, 21), ოვიდიუსი „პეროიკები“ (12, 204); „მეტამორფოზები“ (4, 459), აპოლოდორე (1, 7, 3 და სხვ.). ყველა ერთხმად ამბობს, რომ ღმერთებმა მძიმე დანაშაულებებისათვის მკაცრად დასაჯეს, პადესში გაგზავნეს და კლდის დიდ ლოდთან შეაჭიდეს: მწვერვალზე უნდა ააჯროს დიდი ქვა, ვი-ვაგლახით აზიდავს, სულს მოითქვამს, ქვა ისევ დაუგორდება, ისევ შეეჭიდება და ასე უსასრულოდ. პომპროსი არ ამბობს, რისთვის დაისჯა ასე მძიმედ, მომდევნო დროის ავტორები კი ჩამოთვლიან: ღმერთებს ატყუებდა, გზაში მდიდრებს ძარცვავდა, ზევის ვასცა; როცა ზევსმა ფარულად მოიტაცა მდინარის ღმერთ ასოპოსის ასული ევინა, სიზიფემ ასოპოსს გაუხშილა, სადაც ჰყავდა ზევსს მისი ასული, რადგან ღმერთების ყველა საიდუმლო იცოდა და სხვ.

ნ. ა. კუნი კი წიგნში „ძველი საბერძნეთის ლეგენდები და მითები“ წერს, რომ სიზიფემ თვით სიკვდილის ღმერთი თანატოსი მოატყუა და პადესიდან ამოსვლა მოახერხა. მან კორინთოს ყელზე კედელი აღმართა და ვინც ატიკიდან პელოპონესში გადადიოდა, ყველას ხარკს ართმევდა ან კლავდა. საიქიოში დასაჯეს ის სასტიკად. ამის შემდეგ აგორებს ის გაბუდმე-

ბით ლოდს. აქედან მოდის ცნობილი მითქმა: სიზიფეს შრომა, რომელიც უნაყოფო, ქანცვამწყვეტ შრომას ნიშნავს.

მზის, კელიოსის კულტიზ

მზე პეროიკული სახეა, ზევის მეფეა. მისი მანდალას ფორმა გმირული სულისკვეთებისა და ძალის მატარებელია. ის შემოქმედებისაკენ მოგვიწოდებს. სამთა შორის კავშირი (მზის, მიწისა და მთვარის) განსაზღვრავს მსოფლიოს ოთხ მხარეს და წელიწადის დროთა ცვალებადობას. მზის თაყვანისცემა, როგორც ცნობილია, ბევრ უძველეს ტომში გვხვდება. მზის კულტმა მწვერვალს მიადწია ეგვიპტეში, ფარაონთა XXVIII დინასტიის წარმომადგენლის, კულტურული თუ პოლიტიკური რეფორმატორის, ამენხოტეპ IV-ის დროს, რომელმაც მოახდინა რა უმნიშვნელოვანესი რელიგიური რეფორმა, თავად, როგორც მზის „პირდაპირმა“ შთამომავალმა, ესნატონი დაირქვა (ძვ. ეგვ. — მზის დისკო). ეგვიპტეში მზეს ჰიმნებსაც უძღვნიდნენ.

„თეოგონიაში“ („ღმერთთა წარმოშობა“), მზე, ზეციური ღმერთის შვილებიდან ერთადერთია, ვისაც მამასავით, ყველასაგან გამორჩეული თვისება აქვს: ეს ყველაფრის ცოდნა და ხილვაა. თეოგონიაში მოთხრობილია, თუ გიგანტები და ურჩხულები როგორ ცდილობდნენ მზე, ლოგოსი (მომდევრება) გადაეკლამათ და ამით კოსმოსის პარმონია დაერღვიათ.

ეგვიპტეში მზე, ღმერთ რას თვლიდა, ხოლო ჩამავალი მზის ღმერთი ოსირისია. ბერძნულ მითოლოგიაში მზეს ჰელიოსი, მედეას პაპა განასახიერებს. ის, მრავალი ღვთაებისაგან განსხვავებით, პოზიტიურ ტონებშია დახატული; ის ჰართაის წელიწადის დროებს. ჰელიოსი (ზოგან აპოლონი), ურანის, სატურნისა და იუპიტერის შემდეგ, უდიდესი ღმერთია. უნდა ითქვას, რომ მზის კულტთან გაიგივებულია ლომი. ადამიანში კი მზის სახე — გულია.

რაც შეეხება მზის კულტთან დაკავშირებულ სტიქიას, ცეცხლს, საუკუნეთა გან-



მავლობაში, მას მხოლოდ პოზიტიური და-
ტირთვა არ ჰქონია. მაგალითად, უ-
უძველეს, პრიმიტიულ კულტურებში
ცეცხლს თაყვანს სცემდნენ, როგორც
ღმერთს, შემდგომ უკვე, ცეცხლის კულ-
ტა უმრავლესობა სახარლად სისხლ-
მოწყურებული იყო. მაგალითად შეიძლე-
ბა მოვიყვანოთ აცტეკთა რელიგია ან ქა-
ნაანელთა კულტი მოლოქი, რომლებსაც
მსხვერპლად ბავშვებს სწირავდნენ; მათ
სწვავდნენ და, როგორც ვთქვით, თუმცა
ბერძნულ და, მოგვიანებით, რომაულ მი-
თოლოგიაში, ცეცხლის კულტი უფრო პო-
ზიტიურად ხასიათდება, მზის შამამავ-
ლის, მედეას მიერ ბავშვების დახოცვის
ვერსია სიმბოლურად შეგვიძლია დავუკა-
ვიროთ ზემოთ სხენებულ რელიგიებში
ბავშვთა მსხვერპლშეწირვას.

რაც შეეხება ოქროს ვერძს, ცნობილია,
რომ ოქრო მზის მეტალია და, ისევე რო-
გორც ცეცხლი, პირდაპირ უკავშირდება
მას. ამიტომაც ეს ცნებები, შეიძლება ით-
ქვას, ერთმანეთისაგან განუყოფელია: ჰე-
ლიოსი — მზე; ცეცხლი (ვნება) — მე-
დეა; ოქრო — ოქროს საწმისი. ეს უკა-
ნასკნელი, პრაქტიკულად, მიუღწეველი
მიზნის სიმბოლოა. იაზონისა და არგო-
ნავტების ეპიკურ მოგზაურობას წმინდა
გრაალის ლეგენდას უკავშირებდნენ, რო-
გორც სულიერი შემეცნებისა და უკვდა-
ვების მიღწევას.

ოქროს საწმისი რაინდული დაცვის ემ-
ბლემა და, როგორც რაინდული ღირსე-
ბის ორდენი, დაამტკიცეს ბურგუნდიაში,
ავსტრიასა და ესპანეთში.³⁴ ამ ორდენის
კავალერია დიდი გერმანელი მწერლისა
და მოაზროვნის, იოჰან ვოლფგანგ გოე-
ტეს (1749-1832) ცნობილი პერსონაჟი,
ისტორიული გმირი ევმონტი. ნაწარმო-
ებში ნიდერლანდების მმართველის, მარ-
გარიტა პარმელის სიტყვებიდან ჩანს,
რომ ამ ორდენს, პრაქტიკულად, შეუვა-
ლი ღირსება გააჩნია, მან მფლობელი შე-
იძლება იხსნას თვით ხელმწიფის მოულო-
დნელი, უეცარი განრისხებისაგან.

სიმბოლურია ის, რომ მზის ღვთაების,
ჰელიოსის შვილი — აიეთი, სწორედ კო-

ლეთის მბრძანებელია. რატომ კლდობის
და არა კორინთოს, იოლკოსის ან სხვა
რომელიმე პოლისისა. რაც შეეხება ღმე-
რთის შვილ მეფეს, ცნობილია, რომ ის
დედამიწაზე ღვთაების მიერ წარმოგზავნი-
ლი რჩეულია, ესე იგი, მზის განსხეულე-
ბაა, ანუ მის მიკრო-კოსმოსურ სხეულს
წარმოადგენს დედამიწაზე. ამის ერთ-ერ-
თი მაგალითია შორეული ინკების იმპერია,
სადაც მბრძანებლის ტანს ოქროში ამოვ-
ლებული ფისით ფარავდნენ. ამან შექმნა,
მოგვიანებით, ლეგენდა „ოქროს ადამიან-
ზე“ (El Dorado). მზე ნიშანია ძლიერი
მეფური და დედაფლური ძალისა.

არსებობს ასეთი რწმენა, რომ სული
ორ გზას გაივლის: „მზის“ ან „მთვარის“.
„მზის ხალხი“ ირგვლივ სიკეთესა და
მადლს ჰგენს და, ამავე დროს, სხვაშიც
საუკეთესო თვისებებს აღვიძებს. ასეთი
ადამიანები უმანკოები, ბრძენები, ერთგუ-
ლნი და საიმედონი არიან. იუნგი ადამიან-
ის თვითრეალიზაციის იმავე ორ გზას
გამოჰყოფს. „მზიან გზას“ ის განსაზღვ-
რავს, როგორც აქტიურს, მოქმედსა და ექ-
სტრავერტულს. ეს სამივე თვისება და-
მახასიათებელია მედეასთვისაც. მაგრამ
ის მოცემულ ჩარჩოში მინც ვერ ეტევა
და არჩეული „მზიანი გზიდან“ გადაუხ-
ვევს.

დაუნდობელი, შეურაცხყოფილი მზის
განსხეულება — მედეა ისე არ მოწყვებო-
და ორბიტას, რომ დედამიწაზე არ დაშვე-
ბულიყო და ირგვლივ ყველაფერი არ შეე-
მუსრა. ის მეტეორივით დაესეთქა სიზიფე-
სა და მისი მოდგმის მთას, რომელზეც ია-
ზონის წინაპარი გამდმებით ეხიდება უზ-
არმაზარ ლოდს, ქვას, რომელსაც მრავალი
ძველი რელიგიის მიხედვით, ღვთაებრივი
წარმოშობა აქვს. სიზიფეს არ ძალუძს ღმე-
რთების ძვალი მწვერვალზე აზიდოს. ის
ხო მ ერთი გაქნილი, ხარბი ადამიანია.

მედეას განსაკუთრებული და, რაც მთა-
ვარია, საბედისწერო თვისება კი საფუძ-
ველშივე არსებობდა. მისი ცხოვრების
დაუსრულებელი, მითიური გზა თავდავიწყ-
ებული უანგარო სიყვარულიდან მაქსი-
მალური ვნებისაკენ მიდის.



1 «Архетип и символ».

2 ეს ტერმინი ფსიქოლოგიაში პირველად კ. გ. იუნგმა გამოიყენა.

3 Джэк Тресиддер — «Словарь символов»; издательство «Торговый дом Гранд», Москва, 2001 г.

4 ... იქვე.

5 Юнг К. Г. — «Человек и его символы»; Университетская книга, იუნგის მიმდევარი ფსიქოლოგი ქალის, მარია ლუიზა ფონ ფრანცის წერილი: «Процесс индивидуации». (АСТ) Москва, 1997 г.

6 ბ. ა. კუნი — „ძველი საბერძნეთის დევნებები და მითები“; მთარგმნელი მაღვა ბუაჩიძე; გამომცემლობა „განათლება“, თბილისი, 1965 წ.

7 ... იქვე.

8 ბ. ა. კუნი — „ძველი საბერძნეთის დევნებები და მითები“.

9 Дж. Тресиддер — «Словарь символов».

10 Дж. Тресиддер — «Словарь символов».

11 ... იქვე.

12 В. Андреева, В. Куклев, А. Ровнер — «Энциклопедия символов, знаков, эмблем»; издательство: «Локид-Миф», Москва, 2000 г.

13 [Synekdoche — ბერძ. მეტონიმიის ერთერთი სახე, ზოგადის აღმნიშვნელი სიტყვის შეცვლა კერძობითის აღმნიშვნელით, მთელის აღმნიშვნელისა — ნაწილის აღმნიშვნელით, მრავლობითისა — მხოლობითით და პირიქით] — მიხეილ ჰაბაშვილი, „სუცხო სიტყვათა დექსიკონი“, „განათლება“, თბილისი, 1989 წ.

14 Дж. Тресиддер — «Словарь символов».

15 იქვე.

16 К. Г. Юнг — «Человек и его символы»; მარია ლუიზა ფონ ფრანცის წერილი: «Процесс индивидуации».

17 «Тотем и табу» — Москва, 1997 г.

18 К. Г. Юнг, К. Кереньи — «Душа и миф: шесть архетипов»; Порт-Рояль — Совершенство. Киев — Москва.

19 К. Г. Юнг... «Душа и миф: шесть архетипов».

20 იქვე.

21 დემეტრეს ასული, ჰადესის მიერ ქვესკვნელს გატაცებული ლეოანბა. რომელიც ნახევარ წელიწადს დედამიწაზე ატარებს და ნახევარს — დანდების სამეფოში (ბ. ა. კუნი — „ძველი საბერძნეთის დევნებები და მითები“).

22 ეკ მეტერ — დედამიწა, ნაყოფის ედეა, ნაყოფიერების, მიწათმოქმედებისა და მოსავლის ქალღმერთი (ბ. ა. კუნი — იქვე).

23 К. Кереньи... «Душа и миф: шесть архетипов»; ნაშრომი: «Кора», ქვეთავი: «Геката».

24 «Божественный ребенок».

25 Э. Фромм — «Человеческая ситуация»; издательство «Смысл», Москва, 1995 г.

26 იქვე.

27 ბიბლია.

28 Э. Фромм — «Человеческая ситуация»; «Смысл», Москва, 1995 г.

29 იქვე.

30 К. Г. Юнг — «Либидо, его метаморфозы и символы»; Санкт-Петербург, издательство восточно-европейского института психоанализа, 1994 г.

31 К. Г. Юнг — Либидо, его метаморфозы и символы», მარია ლუიზა ფონ ფრანცის წერილი «Процесс индивидуации».

32 ბ. ა. კუნი — „ძველი საბერძნეთის დევნებები და მითები“.

33 Дж. Тресиддер — «Словарь символов».

34. იქვე.



რადიო თორღის უპროექტულობის

ქირიტიანი ტენდენციები

6060 უპილავა

XX საუკუნეში ახალი ეტაპია ქართული დაზგური ფერწერის ისტორიაში. XIX საუკუნეში მას, ამ მხრივ, მკვიდრი საფუძველი შეუქმნა. ახლად დამკვიდრებული დაზგური მხატვრობა პორტრეტული ჟანრით იწყებს არსებობას, მაგრამ XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე უკვე განვითარების ახალ ეტაპზე გადადის და ჟანრული მრავალფეროვნებით, ეროვნული ფორმის ძიების მცდელობით, ცხოვრების გააქტიურებით, ახალ გარდატეხას ამზადებს არა მარტო ფერწერაში, არამედ ზოგადად სახვით ხელოვნებაში, რაც 20-იან წლებში მოღვაწე ქართველ მხატვართა ახალმა თაობამ სრულად და მრავალშერეობრივად წარმოადგინა.

30-40-იანი წლების ხანა ქართული ხელოვნების ისტორიაში მხოლოდ ისტორიული კუთხითაა საინტერესო. „სოციალისტური რეალიზმის“ პრინციპი ის იდეოლოგიური საფუძველია, რომლის გარეშეც ხელოვნების არც ერთი დარგი არ არსებობს.

50-იანი წლების ქართულ სახვით ხელოვნებაში ჩნდება ახალი ტენდენციები, რაც წინა ათწლეულის ძალდატანებითი იდეოლოგიისაგან თავის დაღწევას, მხატვრული სტრუქტურის ახლებურ გააზრებას, კოლორიტის პრობლემების წინ

წამოწევასა და კვლავ ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის შესწავლა-გათავისებებს დაეფუძნა.

60-იანი წლები 50-იანის გაგრძელებასა და მის წიაღში აღმოცენებული ძიებების გაღრმავების ხანას წარმოადგენს. ეს იყო ის გარდამტეხი პერიოდი, როდესაც ახალგაზრდა თაობის წარმომადგენლებისათვის შესაძლებელი გახდა, უძრავობის ხანის საბჭოური ხელოვნების დოგმებისაგან თანდათანობით განთავისუფლება და, შესაბამისად, მოხერხდა ახალი ხედვის, მხატვრულ ინტერესთა ახალი სექტორის წინა პლანზე წამოწევა.

60-იანელთა თაობამ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, 50-იანი წლების შემოქმედთა მხატვრული გამომსახველობის ძიებები და თავის მხრივ ახალი ტენდენციებიც დაამკვიდრა. მათ საკუთარი შემოქმედება დაუკავშირეს ეროვნულ კულტურას, მის შორეულ და ახლო წარსულს. ეს პერიოდი იყო რთული ძიებების, ექსპერიმენტების, სამყაროს ახლებურად გააზრების პერიოდი. როგორც ხელოვნებათმცოდნე მიხეილ ლაზარევი აღნიშნავს: „60-იანელთა თაობამ, წარმატებით აითვისა ყოველივე საუკეთესო თავიანთი წინამორბედების გამოცდილებიდან და, რაღა თქმა უნდა, განსაკუთრებული ყურადღებით მოეკიდა:

ფიროსმანის, გუდიაშვილის, ე. ასვლედიანის, დ. კაკაბაძის და სხვათა შემოქმედებას. აქ მთავარი იყო არა პირდაპირი ათვისება ფორმალური ენისა, არამედ სურვილი ოცინი წლების მხატვართა სულიერი წვდომისა, რომელიც ისეთი სახით გვევლინება, როგორცაა: შემოქმედებითი დამოუკიდებლობა, შემოქმედებაში პარადოქსებისა და წინააღმდეგობების შიშის დაძლევა...“

60-იანი წლების ე. წ. ნოვატორული თაობის წარმომადგენლები არიან: კ. მახარაძე, ზ. ნიჟარაძე, ნ. მესხიძე, ბ. შველიძე, რ. თორღია, ზ. დავითაია, თ. გოცაძე, ე. კალანდაძე, გ. ქუთათელაძე. ყოველმა მათგანმა სრულიად განსხვავებული ხელწერით, განსხვავებული ფერწერული ძიებებისადმი გამოკვეთილი ინტერესით დაიწყო მოღვაწეობა, მაგრამ მათ აერთიანებდათ ის ეპოქა, რომლის წიაღშიც აღმოცენდა ამ მხატვართა შემოქმედება. მათი მხატვრული სამყარო, მართალია სხვადასხვაგვარი ხერხებით, მაგრამ გაივლის ტრანსფორმაციის გზას, მეტ-ნაკლებად დამასისათებელს ყველა ფერმწერისათვის; რაც შემთხვევაში ეს ზოგად ტენდენციებში გამოვლინდება, ზოგჯერ კი რადიკალური ცვლილებების ფონზე ვითარდება.

60-იანი წლების მხატვართა თაობიდან ჩვენი ყურადღება ამ ჯგუფის ერთ-ერთ წარმომადგენელზე, რადიშ თორღიაზე შეჩერდა. მისი ნაწარმოებების გაანალიზების საფუძველზე შევეცდებით ზოგადად მხატვრის შემოქმედების თავისებურებები გამოვყოთ, უფრო ფართო გაგებით კი, ერთგვარად ისტორიულ ჭრილში დავინახოთ მისი, როგორც ფერმწერის მხატვრული სტრუქტურისა და ენის ცვლილებების შინაგანი კანონზომიერება.

რადიშ თორღიამ პროფესიული განათლება მიიღო თბილისში, ჯერ დაამთავრა ი. ნიკოლაძის სახელობის სამხატვრო სასწავლებელი 1956 წ., ხოლო 1962 წ. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ფერწერის ფაკულტეტი (უზა ჯაფარიძის სახელისონ).

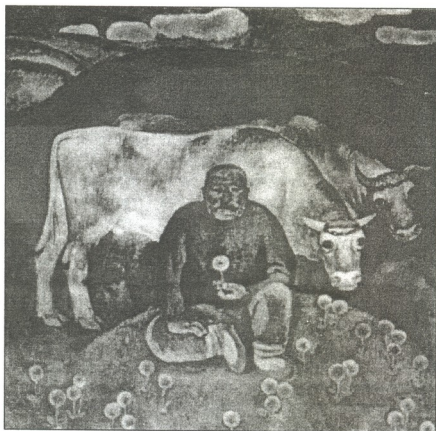
60-იანი წლების ქართული ფერწერის ისტორიაში ნათლად იკვეთება რადიშ თორღიას წვლილი. თავად მხატვარი ასე ახასიათებს იმ პერიოდს: „60-იანი წლების დასაწყისი თავისუფალი ნების გამოხატვის ხანად უნდა გვექცია დაფარულად, ფუნჯის „ჩუმად“ მოსმით. ჩვენ მოგვიწია სწორედ ძლიერი, ზოგჯერ ტრაგიკულ შედეგებამდე მისული დოგმატიზმის, კონიუნქტურიზმის, პარადულოზის გადალახვა და ძიება შემოქმედებითი დამოუკიდებლობისა. ამას თან მოჰყვა წინააღმდეგობების შიშის დაძლევა, სიყალბისაგან უკუქცევის მიღება და მეტამორფული აზროვნების გამოქმუშევა.“

აკადემიის დამთავრების შემდეგ რ. თორღია გატაცებულია შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობით, რომლის გაცნობის მიზნით მოგზაურობს: სვანეთში, ქართლში, კახეთში; სწავლობს დავით-გარეჯის სამონასტრო კომპლექსის კედლის მხატვრობას. „ქართული სახვითი ხელოვნების ყველაზე უფრო მნიშვნელოვან ფასეულობად მივიჩნევ შუა საუკუნეების ქრისტიანულ მხატვრობას“, ამბობს ხელოვანი. ეს არ არის შემოქმედის მხოლოდ თვალსაზრისი, არამედ მისი ნაწარმოების შინაგანი აგებულების, ფერადოვანი გამის, დეკორატიულობისაგან სწრაფვის ერთ-ერთი განმსაზღვრელი გარემოებაცაა.

ნიშანდობლივია რ. თორღიას ფიროსმანისადმი დამოკიდებულებაც, რომლის მხატვრობაც, ფერმწერისათვის, ქართული კედლის მხატვრობისა და დაზგური ფერწერის ერთიან მხატვრულ სამყაროში გაერთიანების მაგალითს წარმოადგენს.

რ. თორღიას სიყვარული და ინტერესი ქართული შუა საუკუნეების მონუმენტური მხატვრობისა და ფიროსმანის შემოქმედებისადმი, ყველაზე მეტად საკრძნობია მის ადრეულ ნამუშევრებში, რომელთა შორის საგანგებოდ უნდა გამოვყოთ: ტრიპტიქი „შრომა“, „სიყვარული“, „ნადიმი“. ასევე აღსანიშნავია თემის არჩევანი. ქართული ყოფიდან აღებული სიუჟეტები გა-

მოსკვი ბაბუაწერათი



ნზოგადებულია და სცილდება რომელიმე კონკრეტული ამბის, ისტორიის გადმოცემას.

ტრიბტიქის პირველ ნაწილს წარმოადგენს „შრომა“. სურათზე ფრონტალურად წარმოდგენილი სამი ახალგაზრდა მამაკაცის ფიგურაა გამოსახული. მათი სიმეტრიული განლაგება, სასურათო სიბრტყეზე არაერთგვაროვან ვერტიკალურ რიტმს ქმნის ნახატი, რომელსაც აძლიერებს სურათში მთების პორიზონტულ პლანებად განლაგება. სურათის მთელი სიბრტყე ათვისებულია. მამაკაცის ფიგურები მოძრაობაშია გადმოცემული და ისინი მკვრივი, მოცულობითი და ამავე დროს ძალიან პლასტიკურნი არიან. მათი შეხედვისას გიჟდება სიჯანსაღისა და სიმყარის შეგრძნება. მიუხედავად ასეთი ფორმებისა, რაოდენ პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, ეს ფიგურები სიბრტყობრივია, რაც თვალნათლივ მიუთითებს მის ორგანულ, მემკვიდრეობით კავშირს მონუმენტური მხატვრობის სტილისტიკასა და ფორმებთან. თუმცა მასში დაზგურობის უპი-

რატესობა, მხატვრის ხელწერითა და კოლორიტით ხდება საცნაური.

კოლორიტში რამდენიმე ფერი დომინირებს: მოწითალო, მომწვანო, მოყვითალო, ღია ყვითელი ფერისაა ქვევრები და ასევე სურათის კუთხეში მოთავსებული ვაზის ნაწილი. ნახატში შესამჩნევია ფუნჯის მონასმი, რომელიც თან მიყვება სხეულის ფორმებს. მხატვარი მას არ აგლუვებს, არ მალავს. ფუნჯის მიმართულება ფორმათა მიმართულებას ემთხვევა, საზღვრავს და ვამოკვეთს მას.

ტრიბტიქის მეორე ნაწილს წარმოადგენს „სიყვარული“, რომელიც ცენტრალური თემა და ტრიბტიქის ნაწილებში „შრომა“ და „ნადიმის“ გამაერთიანებლის როლში გვევლინება.

აღსანიშნავია, რომ თავიდან მხატვარმა მხოლოდ ეს ორი ნაწილი დახატა, და ამის შემდეგ ჩაურთო სიყვარულის თემა, რომელსაც უმთავრესი ადგილი მიუჩინა ტრიბტიქში.

კომპოზიციის ცენტრში ქალი და მამაკაცია გამოსახული. მათი სიყვარულის გადმოსაცემად მხატვარმა ინტიმური გარემო შექმნა. მთიანი პეიზაჟის ფონზე წარ-

მოდგენილი ფიგურები თითქმის მთელს სასურათე სიბრტყეს იკავებენ. ვერტიკალში აგებული მათი გამოსახულებები რაკურსში იკითხება. სადღაც შორს მოჩანს თეთრი რაში, რომელსაც სიმბოლური დატვირთვა აქვს და პოეტურობის განცდა შემოაქვს ნაწარმოებში. რაც შეეხება ქალისა და მამაკაცის ფიგურებს, ისინი მონუმენტური და სკულპტურულად მოცულობითი ფორმებით გამოირჩევა.

მიუხედავად ამისა ფონისადმი დამოკიდებულება ერთგვარ სიბრტყობრივ ხასიათს ატარებს. მამაკაცის ფიგურა ოდნავ ქალისკენაა მიბრუნებული, მზერაც მისკენ აქვს მიმართული. გამოკვეთილადაა აქცენტირებული ხელები, მათი ფორმა რამდენადმე გაზვიადებულია და მაყურებლის ყურადღებას იმთავითვე იქცევს.

ტრიბტიქის მესამე ნაწილს წარმოადგენს „ნადიმი“, თემა, რომელიც არაერთგზის გაქვრებულია ღაზგურ ფერწერაში, განსაკუთრებით კი ნ. ფიროსმანის შემოქმედებაში, რომელთან სიახლოვესაც რ. თორდიას ეს ნაწარმოები ნამდვილად იჩენს.

სურათის წინა პლანზე წამოწეულია მაგიდა, იგი მაყურებლისკენაა დაქანებული, მაგიდაზე თეთრი სუფრაა გადაფარებული და თითქოს განათებულია, ამიტომ ჩვენს ყურადღებას პირველად სწორედ იგი იპყრობს. მისი ცქერისას გიჩნდება სურვილი, სათითაოდ აღწერო მაგიდაზე წარმოდგენილი ნატურმორტი. როგორც ფიროსმანის ნატურმორტებში, აქაც შეხედებით: შამფურზე წამოვებულ მწვადს, ცოცხალ თევზს, მოხარშულ ქათამს, ყველს, მჭადს, ბოთლებს და კუთხეში, სკამზე ჩამოდებულ დოქს, რა თქმა უნდა, ღვინით სავსეს. რაც შეეხება სუფრის წვერებს, ისინი ფეხზე დგანან, ხელში ღვინით სავსე ფიალები უჭირავთ, თან სიმღერით იმხნევენ თავს. სუფრის მეორე მხარეს მოჩუქურთმებულ სკამზე სამი მუსიკოსი ჩამომჯდარა, ისინი საღამურზე უკრავენ. მოქეიფებისა და მუსიკოსების განლაგება იმეორებს მაგიდის მართკუთხა მოხაზულობას, რაც კუთხოვანებას ანიჭებს ნახატს. სურათის კუთხეში ქართული ყოფის ნიშან-სიმბოლო, ვერძის თავია გამოსახული, რომელიც

ერთგვარად ფოლკლორულ ელფერს სძენს ნადიმის სცენას.

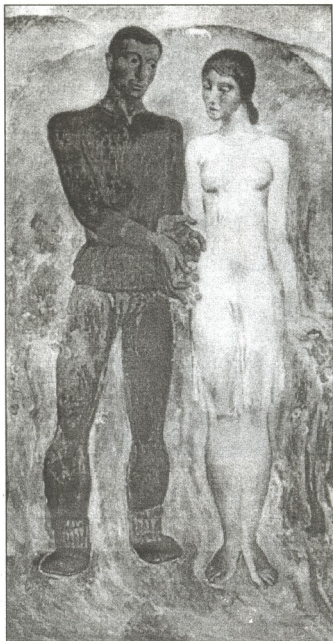
კოლორიტის თვალსაზრისით ეს ნამუშევარი უფრო გამდიდრებულია ფერადოვანი აქცენტებით: მსუყე წითლითა და ფირუზისფერით.

რაც შეეხება ფიგურათა ფორმებს, მასში დაკარგულია მოცულობა, სიმრგვალე, და ტრიბტიქის წინა ორი ნაწილისაგან განსხვავებით ეს ნაწილი ყველაზე მეტად სიბრტყობრივი, დეკორატიული და ერთგვარად გრაფიკულია.

ტრიბტიქის შექმნილად ერთი წლის შემდეგ, 1968 წ. რ. თორდია ქმნის საინტერესო ნამუშევარს „მოსუცი ბაბუაწვერატი“. აქ თითქოს გრძელდება მშრომელი გლეხკაცის თემა, მაგრამ უკვე სხვა კუთხით დანახული. ის დახატულია არა უშუალოდ შრომის პროცესში, არამედ ფიქრისას, პეიზაჟის ფონზე და სრულიად არატრადიციულ პოზაში — ბაბუაწვერატი ხელში.

სურათი პლანებადაა დაყოფილი. წინ მოხუცია, უკან ორი ხარია განლაგებული, ხარების მიღმა დიდი მთაა, რომლის უკანაც ენაცვლება ერთმანეთს ბორცვები და ღრუბლიანი ცა. სასურათე სიბრტყე მთლიანადაა ათვისებული.

კომპოზიციის ცენტრში პატარა ბორცვზე ზის მოხუცი, რომელიც წინა პლანზეა წამოწეული. ბორცვი მოფენილია ბაბუაწვერებით და მოხუცსაც ბაბუაწვერა უჭირავს ხელში. ამ ყვავილით ნახატში ერთგვარი ლირიკულობისა და სევდის განწყობა შემოდის, უფრო მეტიც, წარმავლობის, წუთიერების განცდა, თითქოს ერთი შეხვევა უნდა, რომ ყველაფერი მიმოიფანტოს და გაქრეს. მხატვარმა ეს მცენარე განზოგადებული სახით წარმოაჩინა, მეტამორფული აზროვნებით შენიღბა, ვინაიდან საკუთარი ხედვის რეალიზება მეტამორფული აზროვნების გარეშე იმ პერიოდში დაუშვებელი იყო, ამიტომაც ბაბუაწვერაში ჩაღო ის მუსტი, რომელიც ერთი შეხედვით არ იგრძნობა. ეს განწყობა მოხუცის სახეზეც კარგად იკითხება. თვითონ მოხუცის ფიგურა მასიური და მოცულობითია, მაგრამ აქაც სიბრტყობრივობით გამოირჩევა. სურათის შერეობრივი სტრუქ-



ტრიპტიქი „სიყვარული“

ტურა მხოლოდ პლანების მონაცვლეობით არ ივება, არამედ კოლორიტულ აქცენტებსაც გულისხმობს. მოხუცს მომწვანო მოყვითალო პერანგი აცვია, ბორცვებიც მომწვანო მოყვითალოა, ხარები მოთეთრო მონაცრისფროა, ასევე მოთეთრო მონაცრისფროა ღრუბლებიც. მთა კი ჩაშავებულია, რითაც იკვეთება ხარებისა და მოხუცის ფიგურები.

80-იან წლებში მხატვარი არაერთხელ უბრუნდება იგივე სიუჟეტს, ჯერ 1984 წელს, ხოლო შემდეგ 1987 წელს და ქმნის სურათებს იმავე სახელწოდებით, „მოხუცი ბაბუაწვერათი“.

საერთოდ რ. თორდას ახასიათებს ერთი და იგივე თემისადმი რამდენჯერმე მიბრუნება, მაგრამ ეს მიბრუნება არ ნიშ-

ნავს პირველსახის ზუსტ კოპირებას, პირიქით, მის ყოველ ახალ ნამუშევარში, ახალი ტენდენციები, ახალი ხედვა და მხატვრის ახლებური დამოკიდებულება ვლინდება არა მარტო ფერწერისადმი, არამედ ზოგადად ცხოვრებისადმი. რა თქმა უნდა, ეს ერთგვარი შემოქმედებითი ძიების პროცესიცაა.

იმისათვის, რომ თვალნათლივ დავინახოთ, თუ რა ტრანსფორმაცია განიცადა მისმა მხატვრობამ 60-იანი წლებიდან 80-იანი წლების ჩათვლით, ამისათვის საუკეთესო მაგალითი იქნება, ერთი და იმავე თემაზე შექმნილი ნამუშევრების შედარება.

ერთი შეხედვით სურათები იდენტურია—ნაწარმოების ცენტრში ერთ პოზა-

ში მუსლმანური მამაკაცი ზის ბაბუა-წვერათი ხელში. ფერადოვანი გადაწაწილებაც, ფონიც თითქოს ერთნაირია, მაგრამ ეს ყველაფერი მხოლოდ ერთი შეხედვით. განსხვავება მარტო იმაში არ მდგომარეობს, რომ ამ ნამუშევრებში ვეღარ ვხვდებით ხარებს, მთებს, ღრუბლებს, ცას, არამედ იმაში, რომ აქ მთლიანად შეცვლილია მხატვრის ხელწერა.

სურათში არ არის მითითებული ადგილი, ანუ მოხუცი კი ზის ბაბუაწვერათა გარემოცვაში, მაგრამ მის უკან ერთმანეთში არეული ფერებით შექმნილი ფონია, აქედან გამომდინარე არ არის სურათის კომპოზიციური აგების ის სტრუქტურა, რომელიც თავდაპირველად შექმნილ ნაწარმოებში ესოდენ ცხადი და რეალურია. არ არის პლანებად დაყოფილი სიბრტყე და ამ გზით სიღრმის ილუზიის შექმნის მცდელობა, დაკარგულია დეკორატიულობა. თუ პირველ ნამუშევარში შეგვეძლო ყურადღება გადაგვეტანა ხარებზე, მთებზე, ზოგადად ბუნებაზე, აქ გარემოს არავითარი მინიშნება აღარ არის, თითქოს მოხუცი ჩაკეტილია თავის სამყაროში და მარტო საკუთარ განცდებთან. 1984 წელს შესრულებულ ნამუშევარში მართალია არ არის მითითებული ადგილმდებარეობა, მაგრამ პირობითი ბორცვი, რაზედაც მოხუცია ჩამომჯდარი, მინც მინიშნებულია,

ხოლო ბოლო ნამუშევარში ეს ბორცვიც გამქრალია და აქცენტი მთლიანად მოხუცზე, მის სახის მეტყველებასა და ფერადოვან გამაზევა გადატანილი, რითაც კიდევ უფრო გაზრდილია ის ემოციური მუსტი, რასაც ასაკი, მარტოობა და თუნდაც სიკვდილის შიში იწვევს.

რაც შეეხება თავად მოხუცს, პირველი ნამუშევრისაგან განსხვავებით, განსაკუთრებით კი ბოლო ნამუშევარში, სხეულის ფორმა, სილუეტი კარგავს მკაფიობას, თითქოს იზინდება და შერწყმულია ფონთან. ეს უკვე აღარ არის ის მამაკაცი, რომელიც რამდენიმე წუთით ჩამომჯდარა, რათა ძალა მოიკრიბოს შრომისათვის, არამედ უბრალოდ ბერიკაცია, რომლის ასაკი აქ უფრო ხაზგასმულია, ვიდრე პირველ ორ ნამუშევარში. მისი მხატვრული სახე ამით უფრო მეტად განზოგადებული ხდება და მაყურებლის ყურადღება ფონიდან უკვე მის შინაგან სამყაროზე, ანუ იმ შინაარსზე, მხატვრის იმ სათქმელზე გადადის, რომლის სიღრმისეულ მოწოდებასაც იგი ბოლო პერიოდის აღნიშნულ სურათებში უფრო ნათლად ახდენს.

1984 წელს დაწერილ სურათში კოლორიტი მსუყეა: მუქი მწვანე, წითელი, კაშკაშა ყვითელი ფერები ჭარბობს, უფრო მეტი სინათლეა, ხოლო ბოლო სურათში მონაცრისფრო, მომწვანო, ღია ყვითელი

ტრიბიტკი „ნადიმი“





ტონები შეიმჩნევა, რაც სურათის განწყობის გამოხატველია. აქ უფრო მეტი პეროვნება, სინატიფე და სიმსუბუქეა.

როგორც ვხედავთ, მხატვრისათვის ნელ-ნელა დაკარგა მიმზიდველობა მონუმენტურობამ, დეკორატიულობამ. მან უარი თქვა მოცემული იდეისადმი დამორჩილებაზე და წინ ფერწერული ენა წამოწია, სადაც მთავარი ემოციური გარდასახვა და აქცენტი გადადის კონკრეტულ განწყობაზე, რაც, თავის მხრივ გამაში და კოლორიტში აირეკლება.

60-იანი წლების ბოლოს და 70-იანი წლების დასაწყისში, რ. თორდია ტრიპტიქისა და „ზაზუაწვერას“ პარალელურად ქმნის ისეთ ნამუშევრებს, როგორცაა „თარგენიურტის ძველი კუთხე“, ეს უკვე მისთვის სრულიად უცხო პოსტიმპრესიონისტულ მანერაშია შესრულებული. აქ ქუჩის კუთხეში ლოკალური ფერებით აგებულ, სამკუთხედი სახურავით გადახურულ სახლებს ვხვდებით, რომლებიც თითქოს ერთმანეთზეა მიბჯნელები, ხოლო კუთხის ექსპრესიას აქ ვერტიკალურად მონაცვლე ხაზების ექსპრესიაც ერთვის.

პოსტიმპრესიონისტულ და ექსპრესიონისტულ მანერაშია შესრულებული ასევე „ნატურმორტი ბოთლით“ და „თეთრი ვირი“. ნატურმორტზე მუშაობისას მხატვარი გატაცებული იყო პოლ გოგენის შემოქმედებით და ეს შესამჩნევია არა მარტო მკვეთრი ფერადონებით, არამედ ფორმის ექსპრესიული გააზრებითაც.

რ. თორდიას ძიებების მრავალფეროვნებაზე მიუთითებს აგრეთვე სურათი „მუსიკა“. ეს ნაწარმოები მხატვარმა მალალი აღორძინების პრინციპების გათვალისწინებით დახატა, რომელშიც მრგვალი თაღის მიღმა მოჩანს მუსიკოსი ქალი, ვიოლინით ხელში. აქ ფერმწერი კლასიკური მხატვრობის ფორმათა მიმდევრად გვევლინება.

ის მცდელობები, რაც ზემოთ აღნიშნულ ნამუშევრებში გამოვლინდა, მცდელობადვე დარჩა, რადგან მხატვარი არც პოსტიმპრესიონიზმით და არც მალალი აღორძინების რემინისცენციებით აღარ დაინტერესებულა. ეს იყო ძიების პროცესის ის დასაწყისი და ერთგვარი გატაცება მსოფლიო კულტურის ფასეულობებით, რომე-

ლიც ყველა შემოქმედს ახასიათებს რომელსაც არცერთი ხელოვანი არ უფლობს გვერდს. ამას თავად მხატვარიც აღიარებს: „რა თქმა უნდა, ისევე როგორც ნებისმიერი ფერმწერი, მეც დავალბული ვარ მსოფლიო ხელოვნების ფასეულობებისაგან, რადგან ნებისმიერი მხატვრული ინფორმაცია, მსოფლიო კულტურასა და ცივილიზაციაში დაგროვილი მასალა, თითოეულ პიროვნებაში შემოქმედებითად გადამუშავდება“. როგორც აღნიშნეთ, მხატვარი ასეთ მანერას აღარ უბრუნდება, მას უკვე სხვა ფერწერული ამოცანები იტაცებს, იცვლება რ. თორდიას დამოკიდებულება, გამოსახვის საშუალებები და, რაც მთავარია, კოლორიტი.

60-იანი წლების ჩამქრალი ფერადონი გამა, 70-იან წლებში იცვლება მკვეთრი, ჟღერადი ფერადონებით, ამის საუკეთესო მაგალითია „მამლები“, სადაც მკვეთრი ფერადონი გამიდან გამოძირწილი მამლები პირველობისათვის ერკინებიან ერთმანეთს, სადაც თითქოს ყველაფერი სისხლისფერია და ბატონობს ფერი. ამ ნამუშევრიდან დიდი ენერჯია და ძალა მოდის, რომელიც მოდუნების საშუალებას არ გაძლევს, თითქოს კიდევ გითრევს ამ ბრძოლაში და თანამონაწილეს გხდის. რაც შეეხება გამოსახულებებს, სხეულის და საგნის ფორმებს, 70-იანი წლების დასაწყისში მხატვარი მათ მკვეთრი კონტურით შემოსაზღვრავს, ხოლო შემდგომ პერიოდში ეს კონტურიც ნელ-ნელა ქრება.

რ. თორდიას შემოქმედების გააზრების დროს, რთულია ისაუბრო მის ნამუშევართა ჟანრულ სტრუქტურაზე, რადგან ჟანრის მცნება მასთან პირობითი და ცვალებადია. როგორც ხელოვნებათმცოდნე მთავარია თუნდაც მესიერი შთაბეჭდილებიდან მიღებული იმ იმპულსის აღბეჭდვა, რომელიც ღრმა ემოციებს აღუძრავს და ახალ, მანამდე უცნობ დამოკიდებულებას კარნახობს, საერთოდ კი რ. თორდიასათვის შემოქმედებით იმპულსად შეიძლება იქცეს სამყაროსეული პარამონიის ნებისმიერი ფორმით გამოვლენა, ვინაიდან იგი, უპირველეს ყოვლისა, მის მშვენიერების კატეგორიამდე აყვანას ესწრაფვის და საკუთარ ძიებასაც ამ უმნიშვნელოვანეს ამ-

ქალი ვიოლინოთი



ოცანას უმორჩილებს“. თავად მხატვარი ადასტურებს ამ აზრს. იგი ამბობს: „განმსაზღვრელ შემოქმედებით იმპულსად შეიძლება მივიჩნიო, ძირითადად მაინც ნებისმიერი, თუნდაც სხვისთვის უმნიშვნელო მოვლენა, რომელიც ღრმა ემოციებისა და განცდებს ბადებს ჩემში, აგრეთვე საკანი, რომლის მიმართაც ასალი, მანამდე უცნობი დამოკიდებულებებით ვიცხები, ხშირად იქცევა სოლემ მხატვრულ სახედ, ხოლო სამყაროს ნებისმიერი ფორმით გამოვლენა, რაშიც შეიძლება მშვენიერი ვიხილო, ბიძკს აძლევს შემოქმედებით იმპულსს“. მაგრამ მხატვარი იქვე იმასაც აღნიშნავს, რომ უფრო სიუჟეტურ ტილოებსა და ნატურმორტებზე მუშაობა იტაცებს, რადგან უფრო მეტად გრძნობს თავს თავისუფლად. მას მართლაც უამრავი ნატურმორტი აქვს შექმნილი და განსაკუთრებით ბევრი აქვს ნატურმორტი ვიოლინოთი, რაც მუსიკისადმი სიყვარულთან არის დაკავშირებული. ამ მხრივ აღსანიშნავია მისი ადრეული ნამუშევარი, რომე-

ლსაც „ბურთით თამაში“ ჰქვია და რომელიც პავანიის „მუღმივი მოძრაობის“ შთაბეჭდილების ქვეშ მყოფს შეუქმნია. „მუსიკა ძალიან მეხმარება. შეიძლება ითქვას, რომ ჩემი შემოქმედების განუყოფელი ნაწილია, განსაკუთრებით კლასიკური. რემი აზრით, ფერწერა ვიზუალური მუსიკაა, სადაც ბგერის ჰარმონია, მხატვრობაში კი — ფერის“ — ამბობს შემოქმედი.

რ. თორდიას შემოქმედების მთელ გზას ასევე გასდევს ქალის თემა, რომელიც მუსიკასთან ურთიერთკავშირშია. მხატვარს მრავალჯერ აქვს დაწერილი ქალი ვიოლინოთი ხელში. იგი თავის აღტაცებასა და პატივისცემას ქალისადმი ასე გამოხატავს: „ღმერთს ქალის სხეულზე უფრო მშვენიერი ჯერჯერობით არაფერი შეუქმნია და თუ ოდესმე რაიმე შეიქმნა, იმასაც დავხატავ“. „ქალი მისთვის სიცოცხლის მარადიული დღესასწაულია, მშვენიერების განსახიერებაა, მისი მეტაფორა“ — აღნიშნავს მიხეილ ლაზარევი.

მხატვრისთვის არც პორტრეტული ჟანრი დარჩენილა ყურადღების მიღმა. პორტრეტების შექმნისას მხატვარი ფიგურებს არ გამოსახავს რაიმე განსაკუთრებული პოზებით ან აქსესუარებით, მისთვის არ არის მთავარი მდიდრული ატმოსფეროს შექმნა, არამედ უბრალოება და სისადავე. მას აინტერესებს ადამიანის სახეზე აღმეჭვლილი ხასიათი და მის თვალეში დანახული სულიერი განცდები, ემოციები.

80-იანი წლების პორტრეტებს შორის გამოირჩევა მისი მეუღლის „მარინას პორტრეტი“, რომელიც ნატურის სიფაქიზესა და სინაზეს წამოსწევს წინა პლანზე. ამ სახიდან ნათლად იკვეთება ხასიათის სიმტკიცე, გაუტეხელობა. პორტრეტი სამემოთხედშია გამოსახული. ოდნავ ჩაღრმავებული თვალები ერთგვარ დრამატიზმს ავლენს, რომელიც საერთოდ უცხოა თორღიას შემოქმედებისათვის. ქალის თვალებიდან თითქოს მწუსარება გამოჰყვავის.

რ. თორღია თავისი ხასიათით გარემოს მძაფრად აღმქმელი შემოქმედია, თითოეული მოტივი მის შემოქმედებაში თავისებურადაა გარდასახული, ხანდახან მისი ნამუშევრების თემა ძალიან უბრალო, მაგრამ ამავე დროს საოცრად მიმზიდველია. მას აქვს თავისი საკუთარი ფერწერული სტილი, რომელიც არ ზღუდავს და საშუალებას აძლევს, იმუშაოს თავისუფლად, გამოსახვის საშუალებების მრავალფეროვნებით. ჩნდება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ თითქოს შემოქმედი ქვეცნობიერად ყოველ მოვლენას აყურადებს და შემდეგ იმპროვიზებულად ხორცს ასხამს ტილოზე. ერთ-ერთ ინტერვიუში მხატვარი ამასთან დაკავშირებით ამბობს: „მეტამორფოზის გზა ჩანაფიქრიდან მის რეალიზაციამდე, დასრულებულ ნაწარმოებამდე ხშირად იმდენად ქვეცნობიერია, რომ არ თავსდება ლოგიკური განვითარების ჩარჩოებში. თანაც თითქმის ყოველი ნაწარმოების „ისტორია“ თავისებურია. პირადად ჩემი შემოქმედების მაგალითზე შემიძლია დავასკვნა, რომ ნაწარმოებში ბევრი რამ არის როგორც იმპროვიზებული და სპონტანური, ასევე ჩემს მიერვე გაუცნობიერებელი“.

ერთ-ერთი ასეთი უბრალო მოტივიდან შექმნილი ნამუშევარია „ზაფხულის დღე“. აქ ერთგვარად ქალის თემაც გრძელდება. ეს ქოლგაინი ქალი საოცრად პარმონიული და გამჭვივრავალია, იგი თითქოს ფონიდან იბადება, რადგან ფონისა და ქალის სამოსის ფერი თითქმის ერთნაირია; მოთეთრო მონაცრისფრო, ქოლგა კი ოდნავ მოწითალო.

სხეულის გამოკვეთილი ფორმა, რომელიც ამ ნამუშევარში და 80-იანი წლების დასაწყისში ჯერ კიდევ შეიმჩნევა, 80-იანი წლების ბოლოს ნელ-ნელა იკარგება, მხატვრისათვის მთავარი ხდება არა ფორმით, არამედ ფერით აზროვნება. „ხატვას ლაქებით ვიწყებ. საერთოდ ფერით აზროვნება მიყვარს. მხატვრის დამოკიდებულება, მისი ცხოვრება და ხასიათი აბსოლუტურად ეკვივალენტურია ნახატისადმი“ — აღნიშნავს შემოქმედი. ამას მოწმობს მისი ფერებიდან მსუბუქად ამოძვრწილი ქალის პაეროვიანი სახე-ტიპები. ქალის მხატვრული სახე რ. თორღიას შემოქმედებაში განზოგადებულია, მაგრამ ამავე დროს ინდივიდუალურიცაა. ვინაიდან ზოგადი ნიშნების პარალელურად გამოკვეთილია მათი ხასიათი, გარკვეულ იდუმალეზასაც რომ ატარებენ საკუთარ თავში.

აღნიშნული ნამუშევრების რიგს განეკუთვნება „ქალი შავი ქუდი“, რომელიც გამორჩეულია საკუთრივ მხატვრისათვის და რომლის შექმნის ისტორიაც ასეთია: „ერთხელ... ავიღე ფუნჯი, მოვხაზე ქალის ნატურა და... აღმოვაჩინე შორეული ხმა, ძიება, რომელიც მუდამ მაწუსებდა“.

ქალის მსუყე ფერებით დაწერილი ფერადოვანი და ექსტრაავანტურული ფიგურა ირიბად არის შემოჭრილი ნახატში, კაბის სახელოები აკაბიწებული აქვს, თავზე შავი შლაპა ახურავს. მხატვარმა ამ ნამუშევრის შემდეგ მეტი სითამამე შეიძინა, შემოქმედებითად უფრო მეტად გახდა თავისუფალი, თითქოსდა მთლიანად განთავისუფლდა ხაზის, კონტურის აუცილებლობისაგან და მაქსიმალურად ფერთა სამყაროში „გადაეშვა“, შექმნა განუმოკრებელი ფერებით ამეტყველებული სამყარო.

მიხეილ ლაზარევი სწორად აღნიშნავს, როცა ამბობს, რომ: „მის მიერ შექმნილი

ფიგურები თითქოს ფერთა მორევიდან იბადებიან და ამ ფერებში იკარგებიან“. მხატვარი არ ცდილობს ფსიქოლოგიურად მოგაწოდოს თავისი სათქმელი, არამედ სამყარო, რომელსაც იგი გვიჩვენებს, მსუბუქი, ლირიკული და ემოციებით დატვირთულია. ამავე დროს გულწრფელი და უშუალო თავის გამოხატულებაში.

მეორე ნამუშევარი, რომელსაც „მოლოდინი“ ჰქვია, ასევე წარმოადგენს ქალის პორტრეტულ სახეს. იგი მჯდომარე პოზიშია მოცემული და ფეხი ფეხზე აქვს გადადებული, თავი გვერდით მიუბრუნებულია და ოდნავ ნაღვლიანი იერი გადაჰკრავს, თითქოს ლოდინით გადაიღა. მისი მზერა სადაც შორს არის მიპყრობილი. ის შეიძლება კონკრეტულად ვიღაცას არ ელოდება, არამედ ზოგადად ცხოვრებისკენ ელის რაიმეს. ესეც განზოგადებული სახეა, რადგან ახლისა და სიკეთის მოლოდინი ყველა ადამიანშია. აქაც მსუყე მუქი ფერადოვნებაა.

მხატვრის მთელი შემოქმედება ინდივიდუალობის გარდა ასევე გულწრფელობითა და უშუალოდ გამოიხატება, თითოეულ მის ნაწარმოებში ნათლად და ფიქსირებული მხატვრის დამოკიდებულება მის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეებისადმი, რადგან ეს განზოგადებული სახეები მისი სულის ფიქსაციაა, რომლისთვისაც უცხოა ტრაგეზმი და ფილოსოფიური განსჯა, რადგან მისი სამყარო ემოციების, გრძობების, განწყობის სამყაროა, სადაც ფერიდან დაბადებული „რეალური“ გმირები ცხოვრობენ.

რ. თორდიას ნამუშევრების სტილისტური ანალიზისას თანდათან გამოიკვეთა იმ ტენდენციათა უპირატესობა, რომელმაც ათწლეულების შემდეგ მხატვრულ ძიებათა ახალ სპექტრთან მიიყვანა შემოქმედი. ფიგურატიული ხელოვნება მის შემოქმედებაში არ შეცვლილა აბსტრაქციით, მაგრამ შეიცვალა გამოსახვის ხერხები. ფიგურათა ფორმების სიმკვეთრისა და მკაფიობის დაკარგვასთან ერთად იძლევა ფიგურისა და ფონის ურთიერთკავშირის პრობლემამ, ფერისა და სივრცის ახლებურად გააზრების თავისებურებამ.

ჩვენს მიერ აღწერილ სახე-ტიპებში, რამდენიმე 80-იანი წლების ბოლო პერიოდს განეკუთვნება, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ფერწერული ძიებები გახდა წარმართვული და ეს ფერწერული ძიებები, რ. თორდიას შემოქმედების ბოლო პერიოდშიც არ წყდება, არამედ პირიქით, უფრო მძაფრდება და იხვეწება. ის მსუყე ფერადოვანი გადაწყვეტა, რომელიც მათში აშკარად შეიმჩნევა, ბოლო პერიოდის ნამუშევრებისათვის უცხოა, თუ მასში ჯერ კიდევ არსებობს ზღვარი ფერადოვან ფონსა და ფიგურას შორის, შემდგომში ეს ზღვარიც ქრება.

ზემოთ აღნიშნული ტენდენციების გამოვლენის საუკეთესო მაგალითად გვევლინება 1998 წელს შესრულებული ტილო „მელანქოლია“, რომელიც ჩემი აზრით, რ. თორდიას შემოქმედების მწვერვალს წარმოადგენს, მასში ცხადად გამოიკვეთა შედეგი ყველა ძიებისა, 60-იანი წლებიდან მოყოლებული, ვიდრე 2000 წლამდე. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ტილომ 2000 წლის საუკეთესო ნამუშევრის ტიტული მოიპოვა.

სურათზე ქალის მშვენიერი მჯდომარე პოზაში მოცემული ფიგურაა, კისერი ოდნავ ქვემოთ აქვს დახრილი და მის ხელზე მოკალათებულ ჩიტს უმზერს. მხატვარი ტილოზე დაწერილი გამოსახულების სრულყოფილებას სადაფისდერი გამჭვირვალე, ვერცხლისფერი ნახევარტონებით აღწევს, ასევე ფონისა და ფიგურის ურთიერთკავშირით, სადაც ზღვარი დარღვეულია და მდიდარი ნახევარტონების შედეგად ბუნებრივად ვადადის ქალის გარემომცველ ჰაეროვან სივრცეში. იგი იმდენად არა ფონია, რამდენადც შესაბამისი სივრცე-გარემო. მისი ფერადოვანი გადაწყვეტა სრულად პასუხობს ქალის მხატვრული სახის ხასიათს. ამ ნამუშევარში თითქოს შეჯამდა რ. თორდიას როგორც ფერმწერისა და მოაზროვნის ათწლეულების მანძილზე წარმოებული ძიებები.

ჩვენ საშუალება გვქონდა თვალი გავვედევინებინა რ. თორდიას შემოქმედების ძიებებისა და ცვლილებებისადმი, შევეცადეთ მისი შემოქმედების ძირითადი ტენდენციები გამოგვეკვეთა, და ნათლად დავვენახა, თუ როგორ დააღწია თავი მხატ-

ვარმა საბჭოური ხელოვნების დოგმებს, რაც რა თქმა უნდა საკუთარი ხელწერისა და ინდივიდუალური ენის შექმნით მოახერხა, ხელწერისა, რომელიც მისი შემოქმედებითი ძიებების პროცესში იცვლებოდა და იხვეწებოდა, ასევე იცვლებოდა გამოსახვის ხერხები და კოლორიტი. ფიგურები, რომელიც თავიდან წონასა და მოცულობას შეიცავდნენ, ნელ-ნელა პაეროვანი და მსუბუქი ხდება, იშლება მკვეთრი კონტური, იკარგება ზღვარი ფიგურასა და ფონს შორის, რითაც ყურადღება კონკრეტულ განწყობაზე გადადის და მხოლოდ ფერწერული ძიებები ხდება წარმართველი, რომლის ერთგულიც რჩება მხატვარი ბოლომდე, მაშინაც კი, როცა 70-80-იანი წლების ოფიციალურ ხელოვნებაში ავანგარდისტული მიმართულებები ეროვნება: კუბიზმი, აბსტრაქციონიზმი, დადაიზმი, რომლითაც უამრავი მხატვარია ვატაცებული და რაოდენ გასაკვირიც არ უნდა იყოს, რ. თორდიას არც ერთ ნამუშევარში ეს მიმდინარეობები არ იკვეთება, მისთვის არ გამხდარა საინტერესო ავანგარდისტული ხერხებით აპელირება. მათი გვერდის ავლით, ფერწერული ენის წინ წამოწეით. მხატვარი ქმნის იმ განსაკუთრებულ სამყაროს, რომელსაც მხოლოდ რადიშო თორდიას სამყარო ჰქვია. თავად კი საკუთარ მხატვრულ კრელოს ასე გამოხატავს „არასოდეს მიცდია, ჩემი შემოქმედება კონკრეტული მხატვრული მიმდინარეობით განმეხაზღვრა. ვთვლი, რომ ყოველი ხელოვანი, თავისი საკუთარი მრწამსიდან გამომდინარე უნდა ქმნიდეს და შემოქმედებით პროცესთან მიმართებაში გულწრფელი უნდა იყოს...“



რობერტ სტურუას რუსთაველის თეატრში მოხვლა ურთულეს პერიოდს დაემთხვა. ასალგაზრდა რეჟისორთა და მსახიობთა თაობამ, რომლის ლიდერი მ. თუმანიშვილი იყო, იგრძნო, რომ წავიდა რომანტიკული თეატრის დრო და ისინიც „ძველ თაობას“, „ძველ თეატრს“ დაუპირისპირდნენ. რუსთაველის თეატრში რ. სტურუას პირველ დადგმასთან (ბლაჟეკის „მესამე სურვილი“) დაკავშირებით მ. თუმანიშვილი წერდა: „რ. სტურუას შეუძლია და აუცილებლად გააკეთებს სადღესასწაულო მართალ სპექტაკლს“. მართლაც, ახალგაზრდა რეჟისორის შემოქმედებაში თანდათან იკვეთებოდა სადღესასწაულო თეატრის შექმნის ტენდენცია.

ათი თეატრალური სეზონის შემდეგ რ. სტურუა დგამს თავის ყველაზე კარნავალურ სპექტაკლს ბ. ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრეს“. მას უკვე აქვს გარკვეული გამოცდილება ბრეხტის პიესებზე მუშაობისა. 1963 წელს მან განახორციელა „სეჩუანელი კეთილი ადამიანი“, რომლის მხატვრული გაფორმებაც ასევე გ. ალექსი-მესხიშვილს ეკუთვნოდა. ფართო აღიარება მას „კავკასიური ცარცის წრემ“ (1975 წ.) მოუტანა. ეს ორი ნაწარმოები მხატვრის შემოქმედებაში ორ ეტაპს ასახავს, საწყისსა და სიმწიფის პერიოდს.

გ. ალექსი-მესხიშვილის შემოქმედებითი მოღვაწეობა მთელი ძალით 70-იან წლებში გამოვლინდა. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში 27 წელია იდგმება ბერტოლდ ბრეხტის „კავკასიური ცარცის წრე“. 27 წელია ეს სპექტაკლი არ კარგავს აქტუალობას და სულ უფრო და უფრო ახალ დატვირთვას იძენს. ამ ხნის მანძილზე წარმოდგენამ მოიარა მსოფლიოს უამრავი სცენა და ყველგან დიდი წარმატება მოიპოვა. სპექტაკლის წარმატება განაპირობა სამი უნიჭიერესი შემოქმედის თანამშრომლობამ და მსახიობთა დახვეწილმა არტისტიზმმა. რობერტ სტურუას რეჟისურას შესანიშნავად ერწყმის გოგი ალექსი-მესხიშვილის მხატვრობა და გია ყანჩელის მუსიკა, ხოლო სხვადასხვა თაობის ნიჭიერ

გოგი ალაქსი-მისხიშვილის მხატვრობა

როგორც სტურუას შემოქმედებაში

(ბ. ბრახტის „კავბასნიური ცარცის წრის“ და კ. გოცის „ქალი-გველის“ მიხედვით)

ნათია მებრეველი

მსახიობთა გუნდმა ხორცი შეასხა ამ სამი შემოქმედის ჩანაფიქრს. თავის სპექტაკლებში „ბრეხტი იყენებდა მთელი თეატრალური ხელოვნების მონაპოვარს — დაწყებულს კლასიკური ნიღბებიდან ინდოეთისა და იაპონიის თეატრალური არსენალიდან, დასრულებულს ბლავანური მოედნის თეატრის ტლანქი ხერხებით. ამიტომ სრულიად არ არის გასაკვირი, რომ რ. სტურუა თანამედროვე ინტერპრეტაციის ბრეხტისა, თამამად მიმართავდა ახალი დროის თეატრის დრამატურგიას, მუსიკას, მხატვრობის სიახლეებს და თავის შემოქმედებაში მათ სრულ ინტეგრაციას აღწევდა“.¹

სპექტაკლის ერთ-ერთი გმირი წამყვანია, რომელიც სცენაზე პირველი გამოჩნდება, იგი მე-19 ს. არისტოკრატთა კოსტიუმშია გამოწყობილი და მთელი სპექტაკლის მანძილზე სცენაზე რჩება თავის განუყრელ მიკროფონთან ერთად. იგი უზარმაზარ ჭიშკარს ალეს და სცენა ბავგანს დაემსგავსება, სადაც სპექტაკლში მოქმედი ყველა გმირი ერთდროულად შემოვარდება. ისინი სხვადასხვა ეპოქისა და

სოციალური ფენის კოსტიუმებში არიან გამოწყობილი და ძნელია მათი ჩაცმულობით ვიმსჯელოთ თუ სად და როდის ხდება მოქმედება. გუმბერნატორი აბაშვილი და თავადი ყაზბეგი ნიღბებში წარმოგვიდგებიან, რაც ერთგვარი განზოგადებაა მათი პიროვნებებისა.

ყურადღებას იქცევს სიმბოლოები, რომლებიც მართალია, მცირერიცხოვანია, მაგრამ მნიშვნელოვანი დატვირთვა გააჩნიათ. მაგ.: სამიზნე, რომელიც ომის სიმბოლოა და იგი სიმონ ჩაჩავასა და გრუშეს განშორებისას ჩნდება, მიკროფონი, რომელიც თავის მოვალეობასთან ერთად ხიდის ფუნქციასაც ასრულებს, წამყვანის ყელზე ჩამოკიდებული მადონა კი დედამეილური სიყვარულის სიმბოლოა, აგრეთვე აღსანიშნავია მიშკოს გადასარჩენად შეწირული კრავი, რომელიც გორგოლაჭებზეა შემდგარი და თავზე ანთებული სანთელი აქვს დამაგრებული.

სცენა ტრიალებს და თან შემოჰყავს არისტოკრატთა კოსტიუმებში გამოწყობილი ეტლში მსხდომი ბანოვანი.

სცენა კვლავაც ტრიალებს, ფარდები ეშვება, გარემო იცვლება და ჩნდებიან ჩარჩოში ჩასმული დასასატად გამზადებული გრუშუს ძმა და მისი მეუღლე.

სპექტაკლში ფარდებს გარემოს გარდასახვასთან ერთად სხვადასხვა დატვირთვა ეძლევა.

გრუშესა და სიმონ ჩაჩავას ხელახლა შეხვედრისას ფარდები ძირს ეშვება და მდინარედ გადაიქცევა.

ფარდების შემდგომი მოძრაობა სცენას აპატარაებს და გარემო აზღაკის სახლად იქცევა. „სამართლის მტერი, სიმართლის მცველი“ — აზღაკი — მას გრიმი უფარავს სახეს. თმა ჭადარა აქვს და ტანთ სულ დაფლეთილი სამოსი აცვია. ხოლო, მოსამართლედ გადაქცევის შემდეგ მას გრძელ შავ მოსასხამს ჩააცმევინ — „ადამიანი უქულოდ და უმოსასხამოდ უძღურია“, — ამბობს იგი.

სპექტაკლი წარმოუდგენელია ყანჩელის მუსიკის გარეშე, ისევე რაუტრც გ. ალექსი-მესხიშვილის მხატვრობის გარეშე. გაა ყანჩელი: „ყველაზე დიდი ხნის ურთიერთობა მეგობრულიც და შემოქმედებითიც გოგი მესხიშვილთან მაკავშირებს, რაც არ უნდა იყოს „ერთად გავითქვით სახელი“ ბრეტის „კავკასიური ცარცის წრით“, თუმცა სხვათა შორის, მანამდეც ცოტა სპექტაკლები როდი გავვიკეთებია ერთად.

მე მომწონს მისეული ოპტიმისტური, ამალღებული, ფერადოვანი აღქმა, მისი ფანტასტიური თეატრალიზა, მუსიკალური საბალეტო ფერწერულობა, მისი უნარი ორგანულად და პარამონიულად დაუკავშიროს ერთმანეთს თითქოსდა შეუთავსებელი. მოგაწოდოს ეპოქის ფაქიზი და ირინიული სტილიზება, იაზროვნის და შეკურძნოს საკუთარი შემოქმედება ზოგად კულტურულ კონტექსტში, ერთ ნამუშევარში მიაღწიოს კონკრეტულ საერთოსთან, მარადიულის ისტორიულის შეჯერება-შეპირისპირებას.

მეჩვენება, რომ სწორედ გოგის მხატვრული აზროვნებიდან, კოსტიუმებიდან იღებს სათავეს მთელი მისი ფერწერა. იგი თავისი არსით სწორედ ფერმწერია. მხატვარმა სპექტაკლში დაკონკილი, დაკემილი ჯვალის ფარდები გამოიყენა, რომელ-

თა მოძრაობამ გარკვეული დინამიკა შექმნა სივრცით გარემოში. ხის კარიბჭე სცენის სიღრმეში და ზემოდან ჩამოშვებული უხეში ჯვალის ფარდები, რომლებიც ადგილს იცვლიან, აპატარაებენ ან განაგრცობენ სივრცეს, ქმნიან იმ პირობით გარემოს, რომელშიც არაფითარი შინიშნება არ არის კონკრეტულ ადგილმდებარეობაზე. ფერადოვან კოსტიუმებში გამოწყობილი პერსონაჟები მოედანზე ხის ჭიშკრიდან შემოცვივდებიან და სკულპტურულ მიზანსცენებს ქმნიან. სცენაზე შემოტანილი ფრაგმენტები: ეტლი, გორგოლაჭებზე შემდგარი ცხენი, სახრჩობელა და სხვა სცენოგრაფიულად ამღიდრებენ წარმოდგენას და დროებით აკონკრეტებენ სიტუაციას.

სპექტაკლმა შეიძინა ის ხაზგასმულად კარნავალური ხასიათი, რაც დღეს უკვე სტურუასეულ თეატრალადა სახელდებული. აქ ადგილი აქვს რეჟისორისა და მხატვრის ისეთ იდეურ შემოქმედებით თანამშრომლობას, როდესაც რეჟისორი მხატვარს გარკვეულ ამოცანას უხაზავს, მაგრამ სრულ თავისუფლებას აძლევს მას სპექტაკლის სასიერი ფორმის შექმნაში. მხატვარი ერთ-ერთი გაზეთის ინტერვიუში ამბობს: „კავკასიურის“ სცენოგრაფიული გადაწყვეტა მიკარნახა რუსი მხატვრის გ. ვაგარინის (1810-1893) ტილომ „თბილისის ბაზარი“. აქ ერთმანეთშია აღრუული სულ სხვადასხვა ქვეყნები და ეპოქები, აღმოსავლეთი და დასავლეთი, სიძველენი და მაშინდელი უკანასკნელი მოდა. ჩვენ ისღა დაგვჩინოდა, რომ ამ დომსალისათვის თანამედროვე და უახლესი წარსულის მოტივები დაგვემატებინა, დეკორაციაც თითქოსდა ბაზრის მოედანს გამოხატავს“.²

აქ მსახიობებს სათამაშოდ საკმარისი სივრცე აქვთ, სცენაზე ყველა ნივთს თავისი ფუნქცია აკისრია: „აქ არაფერი შემთხვევითი არ არის, საგანთა უმრავლესობა, გარდა თავისი ემპირიული უტილიტარული დანიშნულებისა, შეიცავს მეტაფორა ნიშნის აუცილებელ თვისებას და პირობით თეატრალურ სინამდვილეში თავისი კუთვნილი ადგილი აქვს მინიშნებულს. ეს ადგილი, როგორც წესი, ზუსტად არის მონახული, ყველა მის საუკეთესო

სპექტაკლში სცენური სივრცე გახსნილია, თავისუფალია“.³

ორ ათწლეულზე მეტია სპექტაკლებს „კავკასიური ცარცის წრესა“ და „ქალი-გველს“ შორის და, რა თქმა უნდა, მრავალი რამ შეიცვალა ამ ხნის განმავლობაში, როგორც რეჟისორ რ. სტურუას შემოქმედებაში — ისე მხატვარ გოგი ალექსი-მესხიშვილის ხელწერასა და მხატვრობაში. და ეს სხვაობა უფრო ნათლად გ. მესხიშვილის შემოქმედებაში გამოჩნდა. თუ შევადარებთ ამ ორი სპექტაკლის სცენოგრაფიას: ფერადოვან გამას, სამოქმედო გარემოსა და განათებას, აღნიშნულ სიხსლემებს თვალნათლივ დავინახავთ. ერთ-ერთ სტატიამში თეატრმცოდნე ნადია შალუტაშვილი წერს, რომ ეს სპექტაკლი „რ. სტურუას შემოქმედების ახალი მხარეა, თითქოს ინტელექტუალური რეჟისორი, რომელიც თავის ბრესტისეულ სპექტაკლებში თითქმის მათემატიკურად აზროვნებს, აშკარად ზაგვეურმა ალტკინებამ, მხიარულმა ემოციებმა, ფანტაზიამ დაიპყრო და მან ახალგაზრდა რეჟისორთან ერთად ახალ დადგმაში „თამაშს“ მიჰყო ხელი“.⁴

მაგრამ მას არ უღალატია თავისი კარნავალური, გროტესკული თეატრის პრინციპისათვის. პირიქით, ეს ნამდვილი ქართულ-იტალიური კარნავალი და დღესასწაულია.

ერთ-ერთ ინტერვიუში რეჟისორი ამბობს: „ქალი-გველი“ ზღაპარია. ჩვენ არ ვუღალატეთ დრამატურს და სახელწოდება ფეერია დატოვეთ, რაც შეეხება ნიღბებს, ეს უცხო არ არის ჩვენთვის. საქართველოში წინათაც იყო ნიღბების თეატრი, მაგრამ მასთან კავშირი სამწუხაროდ გაწყდა, თუმცა ენეტრიკურად მუდამ არსებობს ქართულ სენში“.⁵

ეს ზღაპრული პარამხანა მირაჟია და თან ძალიან ახლობელი ჩვენთვის. ამ არაჩვეულებრივ ფერადოვან გარემოს მხატვარი ქმნის. „სწორედ მხატვარი ახდენს თეატრალური სივრცის ორგანიზებას, იგუებს, აგებს, ასრულებს სამყაროს, რომელშიც მოგვიხდება მოქმედება, მეც და ჩემს მსახიობებსაც. მხატვარიც ხომ რეჟისორია თავისი ბუნებით. მრავალფეროვანი კომპოზიციის შექმნა, სურათის ფე-

რწერული გადაწყვეტა, ნატურმორტის შესხვა რა არის ეს თუ არა რეჟისურა?! ეს არის ფეიერვერკი. ფერთა დღესასწაული და მხატვრული გაფორმებაც არაჩვეულებრივად დამუხტულია ზღაპრული მრავალფეროვნებით. ის, რაც „კავკასიურ ცარცის წრეში“ თავშეკავებით, ლაიონიზმითა და ერთგვარი სიძუნწით არის ვადმოცემული, სრულიად იცვლება სპექტაკლში „ქალი-გველი“. მხატვრის მდიდარი პალიტრა, დახვეწილი ძვირფასი კოსტიუმები შემკული ნაქარკებით, კიდევ უფრო აძლიერებს რეალური სამყაროს ზღაპრულ გარემოს, მით უფრო, რომ დროსა და სივრცეში დაკონკრეტების პრეტენზია არც „ქალი-გველის“ კოსტიუმებს გააჩნიათ. ნიღბები, გრიმი, განათება, ყველაფერი ჟღერადი, დღესასწაულებრივი სპექტაკლის შექმნას ემსახურება.

მსახიობის სამოქმედო არენა ღრმად არის შეჭრილი სცენაზე, მის ბოლოში. კედელზე დიდი თეთრი ფარდა ჩამოფარებული, მსახიობს ვრცელი არე ექმნება თავისუფალი, დინამიური მოძრაობისა და მიზანსცენათა თამაში მონაცვლეობისათვის. კედელზე ჩამოფარებული დიდი ფარდა, რომელიც ერთგვარი უცვლელი ფონია დეკორაციების, სადაც ღრუბლების, უღამნოსა და სასახლის გამოსახულებებია, ეს დეკორაციები მიზანსცენათა შესაბამისად იცვლება და მოქმედების ადგილთა მრავალი ვარიაციის შთაბეჭდილებას ქმნის. იგი ხან ზღაპრულ ქვეყანაში, ხანაც ალორძინების ეპოქის სასახლეში და ხანაც უღამნოში ინაცვლებს.

საგნები სპექტაკლში თითქმის არ არის. სცენა „თავისუფალი სივრცე-მოედანია“, აქ სამყაროს გარდაქმნა ფერისა და ფონის საშუალებით ხდება, ფერი მუდმივად მონაწილეობს სივრცის სახეცვლაში, ფონი ხან იასმნისფერია, ხანაც ცისფერი, ხანაც სისხლისფერი, ის პარამონიულად ერწყმის შესაბამისი სცენის სასიათსა და მნიშვნელობას. მხატვრის შემოქმედებაში „არც თეატრს და არც ფერწერას არ შეიძლება ვუწოდოთ ერთმანეთის მიმართ მეორადი ან დამხმარე: მას ორივე სჭირდება, ისინი ერთმანეთს ავსებენ მძლავრი ურთიერთგავლენით. მისი ფერწერა თეა-

ტრალურია, თეატრი კი — ფერწერული...

ეს ფერწერული დეკორაცია თავის საფუძველში ტრადიციული, მაგრამ სრულიად გადახალისებული, ნატურალისტური ილუზიურობისაგან მიმბაძველობით სხვითობისაგან თავისუფალი, როცა ფერწერად გვევლინება და არა რეალურის ნაძალადევი მიმსგავსებად“.

სექტაკლში პიესის შესაბამისად მოქმედება საქართველოში ვითარდება, რეალურად კი საზღვრებს და დროითი ჩარჩოების მიღმა წარმოადგენილი. ამიტომ თავისთავად თანაარსებობს სცენაზე ევროპული არქიტექტურა, აღმოსავლური მოტივები და „კომედია დელარტეს“ ნიღბები. სცენა თავისუფალია. დეკორაცია ზევიდან ეშვება სურათის მსგავსად და ეს სხვა ძველი იტალიური თეატრის დეკორაციათა ცვლის სტრუქტურას მოგვაგონებს სწორედ. ამ ხერხის საშუალებით რეჟისორსა და მსახვარს ხან უდაბნოში, ხან კი სასახლეში გადაყვავართ. სასახლის დეკორაცია მასობრივი პერსპექტივით ქმნის სიღრმის განცდას და რეალური სასახლის არქიტექტურას. ხანაც ზევიდან მოწვიმარი ღრუბლები ეშვება და თან მეფეც ჩამოჰკავთ ტფილისში. აქ ყოველივე ფერის საშუალებით ვითარდება და იცვლება, მხატვრის კოლორიტი უაღრესად ფერწერულია, მას „როგორც არავის უყვარს ოქროს და ვერცხლის გამოყენება როგორც სუფთა სახით, ისე საღებავებთან შერეული და როგორც არაინ სხვა, მაღალი გემოვნებით აწესრიგებს ამ სიუხვეს“.¹ კოსტიუმები სექტაკლში არეულია ისევე როგორც „კავკასიური ცარცის წრეში“ — ეს ერთ-ერთი ხერხია კონკრეტულის განზოგადებისა, სექტაკლში „ქალი-გველი“-კი პიესაწივეა მოცემული. ოთხი პერსონაჟი, რომელნიც ნიღბებში არიან გამოწყობილინი—„პანტალონი“, „ტარტალია“, „ბრიგელა“, „ტრუფალინიო“—ესენი „კო-

მედია დელარტეს“ პერსონაჟები არიან და მათი სამოსი და ნიღბები საუკუნეების მანძილზე იყო განსაზღვრული, ხოლო ტფილისის მეფის და ვეზირების კოსტიუმებში აღმოსავლური მოტივია წამყვანი. დანარჩენი სამოსი იტალიური, გერმანული რენესანსის სტილშია გადაწყვეტილი. პიესაში ყოველგვარი ზღვარია წაშლილი ფანტაზიასა და რეალობას შორის, ამიტომაც გიგანტური გველის და დევის გამოჩენა შიშსა და ზიზღს არ იწვევს მაყურებელში, რობერტ სტურუა აღნიშნავს: „კომედია დელარტე“ არის იდეალური თეატრი, არასოდეს დამიდგამს ესეთი პიესები. მე ვცდილობ გავიგო რა არის ეს ფენომენი, ეს თეატრია, სადაც ყველაფერი შესაძლებელია“.

გ. მესხიშვილის ნიჭმა საუკეთესო გამოხატულება ჰპოვა რეჟისორ რ. სტურუას შემოქმედებაში. მათ ერთად მრავალ სექტაკლზე იმუშავეს, როგორც სამშობლოში, ასევე ქვეყნის საზღვრებს გარეთაც. სექტაკლებს „კავკასიური ცარცის წრე“ და „ქალი-გველი“ ერთმანეთისაგან 20 წელზე მეტი დროის შუალედი აშორებს. ამ ხნის განმავლობაში დიდი ისტორიული გარდატეხა მოხდა ჩვენს ქვეყანაში: რევოლუცია, რომელმაც ფორმაციათა ცვლის მტკივნეულ პროცესს დაუდო დასაბამი, თუმცა ამ პროცესს ბევრი სიახლეც ახლდა, კერძოდ, მეტი თავისუფლება მიენიჭა ხელოვან ადამიანს, მათი შემოქმედება განთავისუფლდა მკაცრი ცენზურისაგან.

შენიშვნები:

- 1 გ. გურბანიძე „რეჟისორი რობერტ სტურუა“, გამოც. „ხელოვნება“, თბილისი, 1997, გვ. 252.
- 2 გ. გურბანიძე, იქვე, გვ. 517.
- 3 გ. გურბანიძე, იქვე, გვ. 517.
- 4 ე. კუზნეცოვი. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1-3, 1985 წ. გვ. 48-50.
- 5 ე. კუზნეცოვი, იქვე.

სახულის მონასტრის დავით

კურაპალატიყსეული სამლოცველო

ლოლა ციციანი

წინამძებარე წერილი ეხება ტაოს რეგიონის ერთ ნაკლებად ცნობილ და ხელ-ღონებათმცოდნეობითი კვლევის მიღმა დარჩენილ, საინტერესო მხატვრული გადაწყვეტის მქონე სახულის მონასტრის სამლოცველოს.¹ აღნიშნული ძეგლის საფუძვლიანი შესწავლა განხორციელდა 1996 წლის სამეცნიერო ექსპედიციის დროს.

სახული, ისტორიული სამხრეთ საქართველოს ერთ-ერთი მძლავრი სასულიერო და ლიტერატურული კერა, მდებარეობს ართვინის ვილაიეთში, ისტორიულ ტაოში, მდინარე თორთუმისწყლის შენაკადის, ხახულისწყლის ხეობაში. ცნობები სახულის მონასტრის შესახებ დაცულია ვახუშტი ბატონიშვილის წიგნში „საქართველოს გეოგრაფია“.² სახული განსაკუთრებით მდიდარია დარბაზული ეკლესიებით. „მატიანე ქართლისაჲ“-ს ცნობის თანახმად, სახულის მთავარი ტაძარი გარემორტყმული ყოფილა რვა მცირე ეკლესიით. ამათგან ხუთი სამლოცველო საკუთრივ მონასტრის გარშემოშასაზღვრულ კედლებში იყო ჩაწერილი.³ ხოლო სამი — ზღუდის გარეთ მდებარეობდა.

ამჟამად სახულის სამლოცველო სახელწოდება გამოყენებული, სადაც მიცვალებულთა სასახლეებს ამზადებენ.

სახულის მონასტრის ეზოში მდებარე შემორჩენილი ორი სამლოცველოდან⁴ არქიტექტურულ-კომპოზიციური გადაწყვეტი-თა და ორნამენტული მორთულობით განსაკუთრებით საინტერესო და მნიშვნელოვანია მთავარი ტაძრის სამხრეთით,⁵ ხუთიოდე მეტრში მდებარე, დავით III კუ-

რაპალატის (967—1001) მეფობის დროს აგებული პატარა დარბაზული ეკლესია.

სახულის სამლოცველო (გარეგანი ზომებია 7.28X4.78 მ, ხოლო ნაგებობის სიმაღლე მიწის დღევანდელი დონიდან 6 მ. 20 სმ.) ნაგებია გულმოდგინედ დამუშავებული, სუფთად თლილი, სხვადასხვა ზომის მომწვანო-მონაცრისფრო ფერის ოთხკუთხა ქვის კვადრებისგან მჭიდრო წყობით. სამლოცველოს გრძივი ფასადების ქვის წყობაში, მართალია, იცვლება როგორც კვადრების სიგანე, ისე მათი რაოდენობა თითოეულ რიგში, მაგრამ ამ უკანასკნელის თარაზულობა ყველგან ზედმიწევნით დაცულია. წყობა იმდენად ლამაზია, დახვეწილი და სუფთაა დამუშავება კვადრებისა, რომ რიგების არევა ერთმანეთში მახველისთვის ერთი შეხედვით თითქმის შეუმჩნეველი რჩება. ეს მომენტი, პირიქით, უფრო მეტ გამომსახველობასა და დინამიკას ანიჭებს აღნიშნულ ფასადს და აძლიერებს ამ ფასადზე წარმოდგენილი დეკორატიული აქცენტების მკაფიოდ აღქმას.

სახულის სამლოცველო გვერდით წარმოადგენს სწორკუთხა მოხაზულობის დარბაზულ ნაგებობას, რომელიც აღმოსავლეთით დასრულებულია ნახევარწრიული საკურთხევის აბსიდით და რომლის ღერძზე გაჭრილია თაღოვანი სარკმელი. აბსიდის ორივე მხარეს პატარა არაღრმა ნიშებია განთავსებული. ოდნავ შეისრული მოხაზულობის სატრიუმფო თაღის ქუსლები ეყრდნობა აბსიდის მხრებთან ჩასმულ მარტივპროფილიან იმპოსტებს. ეკლესიის ინტერიერი შედგება მცირე ზომის ერთი მთლი-



ანი, დაუნაწევრებელი სივრცისგან. ხასულის სამლოცველოს გამორჩეულად პატარა მოცულობა, ცხადია, არ იხსოვდა არც კამარის საბჯენ და, მით უფრო, არც კედლების თაღების გამოყენების აუცილებლობას. ამიტომ ფორმათა სისადავე აქ თვით შენობის მოკრძალებული ზომებით არის გაპირობებული. ინტერიერი ხასიათდება ყველა შემადგენელი ნაწილის მკაცრი ტექნიკური სიძვირითა და ლაკონურობით.

ნაგებობას ოთხივე მხრიდან შემოუყვება რთულპროფილიანი ლავგარდანი, რომლის პროფილი იქმნება თაროს, წრეთარგისა, რომელშიც ჩასმულია ლილვი, და უფრო ვიწრო მეორე წრეთარგისგან, რომელსაც ცენტრად ჩამოკვეთილი ძირი ასრულებს. ლავგარდნის წრეთარგში ჩასმული ლილვი კიდევში დასრულებულია გაბრტყელებული ბურთოლებით, რომლებიდანაც ჩამოზრდლია გირჩისებური ფორმის მასიური ფიგურები. მსგავსი პროფილიანი ლავგარდანი ქართულ ხუროთმოძღვრებაში ჩემთვის უცნობია და იგი ხასულის სამლოცველოს მამულებლის ინდივიდუალური მხატვრული აზროვნების ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ. რაც შეეხება გირჩის მოტივს, იგნსება ქართული ტაძრების ორნამენტულ გაფორმებაშიც გვხვდება, მაგრამ ძირითადად სვეტისთავებისა და ბაზისების მოსართავად — ხასული, იშხანი, ოშკი. როგორც ზემოთ მოყვანილი პარალელებიდან ირკვევა, გირჩისებური მოტივი ფართოდ გამოიყენებოდა ჩვენთვის საინტერესო პერიოდის — X საუკუნის II ნახევრის ქართულ და საკუთრივ ტაო-ქლარჯეთის ხუროთმოძღვრებაში არა მხოლოდ ფასადების, არამედ ინტერიერის არქიტექტურული ფორმების მოსართავადაც.

ხასულის სამლოცველოს მნიშვნელოვანებას განაპირობებს მისი აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ფასადების დეკორატიული გადაწყვეტა. ეკლესიას არ შემორჩა არც დამატარილებული წარწერა და არც წერილობითი ცნობები მოგვებოდა მისი აგების შესახებ. ასეთ შემთხვევაში ერთადერთ ხელმოსაქმედ საშუალებად ძეგლის მხატვრულ-დეკორატიული ანალიზი გვევლინება.

ორიგინალურადაა გადაწყვეტილი ხასულის სამლოცველოს აღმოსავლეთის ფასადი.

ცენტრი გაპირობა ერთადერთი კმედი საკურთხევისა, რომელიც ცენტრულია თითო ღრმა სამკუთხა ნიშით. სარკმელი ოდნავ შეისრული მოხაზულობისაა. იგი, ერთი მხრივ, მოჩარჩოებულია უცნაურად გადაწყვეტილი საპირით, ხოლო, მეორე მხრივ, მას ზემოდან შემოსაზღვრავს ფართო თავსართი, რომელიც ორივე მხარეს ეყრდნობა გულდასმით დამუშავებულ პლასტერებს ბაზისებითა და კაპიტლებზე. ხასულის აღმოსავლეთის სარკმლის საპირე უშუალოდ კი არ ეყვრის სარკმლის ღიობს, არამედ მისგან რამდენადმე მოშორებულია და ღიობის კონტურსა და საპირეს შორის შექმნილია ინტერვალი. საკუთრივ საპირე შედგება ერთი მსხვილი ლილვისგან, რომელიც ზედა ნაწილში გაფორმებულია გრეხილი ლილვის სახით, ხოლო ქვედა ნაწილში ლილვი სპირალურად არის დახვეული. საპირის გრეხილილევოვანი ზედანი და ნასკევიანი ძირი ერთმანეთთან დაკავშირებულია სადა ლილვით მიღებული პატარა, თხელი სვეტების საშუალებით.

აღმოსავლეთის სარკმელი, საპირის გარდა, მორთულია ასევე ორიგინალურად გადაწყვეტილი თავსართით. იგი კონსტრუქციულად წარმოადგენს საკმაოდ ვანიერ რელიეფურ ოთხწახანაგოვან რკალს, რომელიც ორივე მხარეს ეყრდნობა კვლავ ოთხწახანაგოვან თავსართთან შედარებით ნაკლები სივანის მქონე პლასტრებს. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს სარკმელს ერთდროულად ორი საპირე შემოუყვება იმ განსხვავებით, რომ შიდა საპირე სარკმლის ღიობს ოთხი მხრიდან აჩარჩოებს, ხოლო ვარეთა — საპირე მხრიდან. თავსართის საყრდენი პლასტრები მორთულია ორნამენტული მოტივებით შემკული კაპიტლებითა და პროფილირებული ბაზისებით. ჩრდილო-აღმოსავლეთის კაპიტელი შემკულია კაპიტელის ქვის სიმრტყეში ჩაკვეთილი სამკურა სტილიზებული ორი ფოთლით, რომლებიც ერთმანეთისკენ „ზურგებით“ არის მიბრუნებული. ერთმანეთისკენ მიქცეული სამკურა ფოთლები ძლიერ გავრცელებული მოტივია X-XI საუკუნეების მანძილზე. არქაული სახით იგი ჯერ კიდევ ბოლნისის სონსა და მცხეთის ჯვრის ეპოქაში გვხვდება.⁶ აღნიშნული მოტივი ძალიან პოპუ-



ხელი-სამსრუტის დასახლებული

ღარულია ქედურ ნიმუშებსა და კედლის მხატვრობაში. ხახულის მეორე, სამხრეთ-აღმოსავლეთის კაპიტულზე წარმოდგენილია სხვადასხვა მოხაზულობის მქონე, გრადიკულად, სიბრტყეში ჩაჭრილი ხაზებით მრეცხული ორ-ორი შეწყვილებული გირჩისებური მოტივი.

ხახულის აღმოსავლეთის სარკმლის გარეთა, ქვემოთ შეუკრავი საპირის გადაწყვეტასთან მიმართებაში ძალზე საინტერესოა ზედა თმოგვის ბაზილიკის (X ს. II ნახ.) აღმოსავლეთის ფასადის კუთხის ოთახის სარკმლის ღიობის სამი მხრიდან მოჩარჩოებით,⁷ ასევე ღვიარას ჯვარცმის დარბაზული ეკლესიის (X ს. II მეოთხედი) სამხრეთის სარკმლის⁸ და წეროვანის (XI ს. მესამედი)⁹ დასავლეთის სარკმლის საპირეები, ურავლის ავარისა (X ს. შუა წლები)¹⁰ და იშხნის მცირე ეკლესიის (1006 წ.)¹¹, დარკვეთისა (X-XI სს. მიჯნა)¹² და ეხვევის (XI ს. დასაწყ.)¹³ სამლოცველოთა სარკმლები.

ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი დარბაზული ეკლესია ქვემოთ შეუკრავი საპირის მქონე სარკმლებით თარიღდება X საუკუნის

ნის შუა ხანებიდან მოყოლებული XI საუკუნის I მეოთხედამდე პერიოდით. ე. ი. სარკმელთა ზემოთ დასახელებული გაფორმება მხოლოდ სამი მხრიდან მოჩარჩოებით ამ ხანისთვის არის დამახასიათებელი, რითაც დასტურდება ხახულის სამლოცველოს აგების პერიოდი X საუკუნის II ნახევარით.

ხახულის აღმოსავლეთის სარკმლის გვერდებზე, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, საინტერესოდ გამოიკვეთილია ორი საკმაოდ ღრმა სამკუთხა ნიშა, რომლებიც სიღრმეში აქცენტირებულია პროფილირებული კაპიტულებით და ბაზისებით გაფორმებული თითო პატარა მრგვალი სვეტით. ნიშების ზედაწილი მორთულია მარაოსებურად დაკავშირებული ერთნაირი რაოდენობის განსხვავებულად გადაწყვეტილი „კანელურებით“.

თავდაპირველად ნიშები აღმოსავლეთის ფასადზე ქართული ქრისტიანული ტაძრის მაშენებლებმა გამოიყენეს გუმბათოვანი ეკლესიებისთვის (მცხეთის ჯვარი, წრომი) ინტერიერის კუთხის ოთახებისა (ანუ პასტოფორიუმების) და საკურთხევ-

ლის აბსიდის შესაბამისი კედლის სიბრტყეების გამოსაყოფად აღნიშნულ ფასადზე. თავიდან ნიშების მოტივის გავრცელება მაინც შეზღუდული იყო, ხოლო X საუკუნიდან ამ მოტივმა გამოყენების თვალსაზრისით უმაღლეს მწვერვალს მიაღწია. ადრეულ ძეგლებზე ნიშებს კონსტრუქციული დანიშნულება ჰქონდათ, ხოლო მოგვიანებით, XII საუკუნიდან, ამ მოტივის დეკორატიული ფუნქცია მოდის წინა პლანზე. თუ დარბაზულ ეკლესიათა უმრავლესობაში აღმოსავლეთის ფასადის ნიშების გამოყენება დამატებით სათავსოთა არსებობითაა ნაკარნახევი, პასტოფორიუმებზე გარეშე წარმოდგენილ ეკლესიებში, ისევე როგორც სახულში, მათ წმინდა დეკორატიული ფუნქცია აკისრიათ.

სახლის სამლოცველოს დასავლეთის ფასადს ამშვენებდა თაღებით გახსნილი, საკმაოდ მოზრდილი ლამაზი პორტიკი.¹⁴ სწორედ ამ მხარეს არის მოწყობილი ერთადერთი შესასვლელი ეკლესიაში. სახულის დასავლეთის კარიბჭის თაღები (თითო თაღი კარის ღიობის ორივე მხარეს) გადაყვანილი იყო დასავლეთის ფასადთან,

კარის გვერდებზე კიდებთან მიღებული კაპიტულებიანი და ბაზისებიანი რთული პროფილის საყრდენი პილასტრებიდან თავისუფლად მდგომ ასევე რთულპროფილიან კუთხის სვეტებზე, რომლებსაც ჩვენამდე, სამწუხაროდ, არ მოუღწევია. კარგად თუ დავაკვირდებით, დავინახავთ, რომ სახულის დასავლეთის პორტიკის სვეტები თავისი სტრუქტურით თითქმის იმეორებს მთავარი ტაძრის სამხრეთის თავდაპირველად ღია თაღოვანი გალერეის სვეტების მოყვანილობას. ეს გარემოება კი, თავის მხრივ, მეტყველებს მინაშენების აგების პრინციპის იდენტურობაზე. ამასთან, მცენარეული მოტივების სტილი, გამოყენებული პორტიკის დასავლეთის ბურჯების ოთხნაწილიანი სვეტების ბაზისებსა და კაპიტულებზე, აშკარა მაჩვენებელია ქვისმთელელების ცდისა, შეექმნათ დეკორატიული მოლიანობა მთავარი ეკლესიის სამხრეთის გალერეასთან. ე. თაყაიშვილის აზრით, მთავარი ტაძრის სამხრეთის ევტერი უფრო გვიანდელ ხანას მიეკუთვნება, ვიდრე საკუთრივ ტაძარი.¹⁵ თუ ეს ვარაუდი შეესაბამება რეალობას; მაშინ მტკი-



აღმოსავლეთის სარკმელი

ცდება ვ. ჯობაძისეული მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ სამლოცველოს დასავლეთის პორტიკი, რომელიც წყობით არ არის დაკავშირებული ეკლესიის დასავლეთის კედელთან, აშკარად მოგვიანო ხანის დანამატია.¹⁶ ამდენად, ხახულის ტაძრის სამხრეთ გალერეისა და სამლოცველოს დასავლეთ პორტიკის სექტების არქიტექტურული გადაწყვეტისა და დამუშავების ანალოგიურობა გვაძლევს იმის საფუძველს, რომ ორივე მათგანი XIII საუკუნის დასასრულს მიეკუთვნეთ.

სამლოცველოს დასავლეთის შესასვლელის გადამხურავ ტიპანს ზემოდან შემოსაზღვრავს ნახევარწრიული შეერილი თალი. ტიპანის ზედაიერი მთლიანად დაფარულია „აყვავილებული ჯვრის“ რელიეფური კომპოზიციით. ტიპანის ცენტრში მოთავსებული ჯვარი ხაზს უსვამს ტიპანის და, შესაბამისად, მთელი დასავლეთის ფასადის ცენტრულობასა და ვერტიკალური ღერძის სიმეტრიულობას. ჯვრის რელიეფური კომპოზიცია ჯვრის ქვედა მკლავიდან გამომავალი მცენარეული ღეროების, წრეებისა და რომბების რითმიული მონაცვლეობით არის შექმნილი. ჯვრის რელიეფი კედლის ზედაპირს უსწორდება. რელიეფის კედელთან ერთ სიბრტყეში გამოკვეთის ხერხი უკვე ცნობილი იყო X საუკუნეში, ხოლო საკუთრივ ტიპი ტოლმკლავა ოთხწვერა ჯვარისა აყვავილებული ფოთლებით საკმაოდ გავრცელებული მოტივი იყო X-XI საუკუნეებში.

როგორც ძველის ანალიზიდან ირკვევა, ხახულის სამლოცველო უდავოდ X საუკუნის II ნახევრის ნაგებობად გვევლინება. დასავლეთის კარის მოხდენილი ტიპანისა და აღმოსავლეთის სარკმლის მორთულობა ეკლესიის მხატვრული გადაწყვეტის ერთ-ერთი არსებითი ნაწილია, თუმცა ფასადების გაფორმებაში წამყვანი როლი ჯერ კიდევ კედლის წყობასა და მის ფერადოვნებას ენიჭება. ე. ი. კარსარკმელთა დეკორატიული აქცენტები ვერ აბათილებენ კედლის სიბრტყის უპი-

რატესობას მხატვრული სურათის შექმნაში. ამოცანის ასეთი გადაწყვეტა სწორედ X საუკუნის ხუროთმოძღვრების ზოგადი მხატვრულ-სტილისტური ხერხია.

გამოყენებული ლიტერატურა და მნიშვნელობა:

1. ამჟამად სამლოცველო სახელსწრთაა გამოყენებული, სადაც მიცადებულია სასახდეებს ამზადებენ.
2. ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. თ. ღომოურისა და ნ. ბერძენიშვილის რედ., თბ., 1941, გვ. 140.
3. ე. თაყაიშვილიც ამ რაოდენობით ასახელებს ხახულის მონასტრის ეზოში მდებარე დარბაზულ ეკლესიებს. იხ. E. Такайшвили, Археологическая экспедиция 1917 г. в южные провинции Грузии, Тб., 1952, стр. 68.
4. დანარჩენი სამი სამლოცველოდან ღღს ნაშთიც არ შემორჩა.
5. მეორე შემონახული სამლოცველო სამნაწილიანი საკურთხველით ღღს ხახულის მთავარი ტაძრის ჩრდილოეთით. იგი ძაღზე დაზიანებულია.
6. ც. ვაბაშვილი, ზედა ვარძია, თბ., 1985, გვ. 75.
7. ნ. ვაჩიშვილი, ტონთოსის ეკლესია, დისერტაცია, 1997.
8. Чубинашвили, Зедაზენი, Клики-Джвари, Гвиარა, ქართ. ხელოვნება, VII, თბ., 1975, გვ. 54.
9. Н. Чубинашвили, Церовани, Тб., 1976, стр. 11.
10. გ. მანსაგიშვილი, ურავის ავარის მონასტრის ხუროთმოძღვრება, დისერტაცია, 1997.
11. დ. ციციშვილი, იონის ეკლესია, თბ., 1998, ტაბ. 17, 18, 20.
12. Р. Шмерлинг, Церковь в сел. Дарквети, ქართ. ხელოვნება, VI, თბ., 1963, გვ. 191, ტაბ. 72-2, 76-1.
13. ვ. ბერიძე, ეხვევის ტაძარი „ღედა ღვთისა“, ქართ. ხელოვნება, I, თბ., 1942, გვ. 4.
14. E. Такайшвили, დასახ. ნაშრომი, стр. 74, табл. 107-1.
15. E. Такайшвили იქვე, стр. 70, табл. 87, 100, 101.
16. W. Djohadze. Early Medieval Georgian Monasterie in historic Tao-Klarjeti and Savset'i, Franz Steiner Verlag, Stuttgart, 1992, p. 155, pl. 209, 210.



გაუსხრობის არსი ინგმარ ბერგმანის შემოქმედებაში

პიორკი კალატოზიშვილი

გაუსხრობის პოეტიკა მარტო მიქელანჯელო ანტონიონისათვის როდია დამახასიათებელი. თანამედროვე ხელოვნება, განსაკუთრებით ლიტერატურა და კინო, ძირითადად ეყრდნობა გაუსხრობის ესთეტიზაციის პრინციპებს.

თავის დროზე ანტონიონის ტრაგიზმმა წინ გაუსწრო მოვლენების რეალურ დრამატულობას და ამრიგად საერთოდ კავშირი დაკარგა რეალობასა და თანამედროვეობასთან. ვარდა ამისა, წლების მანძილზე რეჟისორი მიზანმიმართულად, თუმცა სწორხაზოვანად ახდენდა მოვლენების ესთეტიზაციას, რამაც, საბოლოო ჯამში, მისი შემოქმედება უბრალო სუბიექტივიზმისა და ფაქტის უსულო კონსტატირებას შორის მოაქცია. ინგმარ ბერგმანი კი შორს დგას ანტონიონის ფატალიზმისაგან იმდენად, რამდენადაც მას არ გააჩნია პოზიციის განსაზღვრულობა, კონკრეტულობა, რაც მისი ფილმების კითხვათსწავლობის საშუალებას გვაძლევს. ბერგმანისთვის ყოველივე შედარებითია, ყოველივე ერთმანეთთან წინააღმდეგობაშია, კამათშია საკუთარ „მე“-სთან და ამიტომ მე ინგმარ ბერგმანის ამ პრინციპს კინოდიალოგურს დავარქმევდი.

რაში გამოიხატება ბერგმანის კინოდიאלოგური პრინციპი? განსხვავებით ანტონიონისგან, რომლისთვისაც ღმერთის სიკვდილს აუცილებლად უნდა მოჰყვეს ადამიანის (სწორი იქნება ადამიანურობის) სულიერი, თუ გნებავთ, მორალურ-ზნეობრივი დაცემაც და გარდაცვალებაც. ბერგმანისათვის უცხოა ადამიანის გაუსხრო-

ბის ძირითადი საფუძვლის ღმერთის სიკვდილსა და ურწმუნობაში ჰოვნა. უფრო მეტიც, ღმერთის საკითხი მასთან საერთოდ იკარგება ქრისტიანული დოგმატიკის ფონზე და მის ნაცვლად იბადება არა სულიერი მოძღვრება, როგორც ანტონიონისთან, არა დაკარგული პარმონიისადმი ნოსტალგია, არამედ ავტორიტარიზმი და მასთან ერთად ადამიანსა და ღმერთს შორის იერარქიული დამოკიდებულების საფუძველი.

ბერგმანი თავის დროზე წერდა, რომ «Мои основные воззрения заключаются в том, чтобы вообще не иметь никаких воззрений»¹. ანუ ძირითადი განისაზღვრება და შემოიფარგლება კონკრეტულობით, ხოლო ბერგმანს კი უფრო მეტად ამ ძირითადის ანალიზი ხიზლავს, ვიდრე მისი კონკრეტულობა, რომელიც ნაწილობრივ მის შემოქმედებით სიბეცეზე იმეტყველებდა. მაგრამ ღმერთისა და ადამიანის გაიგივება, ადამიანში იგივე სულიერისა და სორციელის, არ გამოირიცხავს ბერგმანთან ქრისტიანული კულტის თემას.

ფილმში „ზიარება“ ინგმარ ბერგმანისთვის რელიგიური და მით უმეტეს საეკლესიო ურთიერთობა მეტწილად ვალდებულებებს ითვალისწინებს, ისევე როგორც ნებისმიერი სხვა სამსახური. ამასთან დაკავშირებით, მინდა გავიხსენო სხვა ფილმიც, რობერ ბრესონის „სოფლის მღვდლის დღიური“ (მასთან პარალელს თვითონ ბერგმანი ავლებს) და შექმლებისდაგვარად ერთიმეორესთან დავაკავშირო ორივე ფილმის იდეური არსი. ბერგმანი გულახდი-



კადრი ფილმიდან „პერსონა“

ლად გვიტყდება: „мне чрезвычайно нравятся «дневник сельского священника», по-моему, это одно из самых значительных произведений. В фильме «Причастие» очень заметно его влияние», მაგრამ ამასთან ერთად ბერგმანიც და ბრესონიც აბსოლუტურად სხვადასხვა დამოკიდებულებას ამჟღავნებენ თვითადვეთის აუცილებლობის მიმართ. თუ რას ნიშნავს ეს ბრესონისათვის, თვალნათლივ ჩანს ფილმში „სოფლის მღვდლის დღიური“, სადაც საკუთარმა, ინდივიდუალურმა ურწმუნოებამ არავითარ შემთხვევაში არ უნდა მიიღოს ის ტოტალური ხასიათი, რომელიც თავიდანვე განსაზღვრავს ფილმის „ზიარება“ ტრაგიზმს. ტრაგიზმი კი სწორედ რომ საკუთარი თავისადმი გაუცხოებაში გამოიხატება.

მაგრამ რამდენად „მერკანტილურია“ ეს ინტერესები ბერგმანთან ფილმში „ზიარება“? რამდენად დასძლიეს პერსონაჟებმა ინდივიდუალური ფსიქოზის ბარიერი? ყველაფერი პირიქით ხდება, ურწმუნოება აქ ფსიქოლოგიური ტრავმების საწინააღმდეგო მეთავეზე იუნასისათვის (მაქს ფონსიულოფი), პასტორ ერექსონისათვის (გუ-

ნარ ბიორნსტრანდი)... ვინაიდან, თუკი ცხოვრების აზრი არსებობს ამქვეყნად იმდენად, რამდენადაც არსებობს რელიგიური მსოფლმხედველობა (ასე მიიჩნევს ფროიდი), მაშინ თომას ერექსონი უარყოფს მის პერსპექტივას იუნასისათვის, თავისი აღსარებით მხოლოდ და მხოლოდ სხვისი (იგივე იუნასის) აღსარების გამოუსადეგრობას ცხადყოფს. ადვილი მისახვედრია, რომ ბერგმანისათვის იუნასი უკვე მაშინ გარდაიცვალა, როდესაც „ეზიარა“ პასტორის სულიერ უმწეობას, მაგრამ მოკვდა მორალურად, როგორც პიროვნება და მხოლოდ შემდგომ გაითელა, როგორც ფიზიკური არსება. ამიტომ ვამბობთ, რომ იუნასის თვითმკვლელობა წინასწარგანსაზღვრული და გარდაუვალია.

თავის მხრივ, ბერგმანი ფილმში კიდევ ერთხელ აფიქსირებს თავის დამოკიდებულებას რელიგიური მრწამსის მიმართ, როდესაც პასტორ თომას ერექსონს (იგივე ბერგმანის მამა) გულგრილობაში ადანაშაულებს მისი სატრფო (იგივე ბერგმანი), რომელსაც პრწყინვალედ თამაშობს ინგრიდ ტულინი. საკმაოდ საინტერესოა ფილმის ეს ეპიზოდი მთლიანად ბერგმანის



ცხოვრებასთან კონტექსტში, რადგანაც იგი ზუსტად გამოხატავს ზოგადად ბერგმანის ურთიერთობას, როგორც რელიგიასთან, ასევე საკუთარ პატრიარქალურ ოჯახთანაც... აუცილებელია თავიდან ბოლომდე ბერგმანის ცხოვრებას ჩავეჩიოთ, როდესაც ვამბობთ, რომ ერექსონის ტიპაჩი დაიბადა ბერგმანის მამისგან, ხოლო წერილის ავტორი კი თვითონ ბერგმანია, დროული იქნება გავისხნოთ, რომ ბერგმანის ძირითადი პროტესტი მიმართული იყო არა ქრისტიანობის, არა მისი დოგმატიზმის წინააღმდეგ, არამედ ოჯახში საკუთარი მამის ავტორიტარული რეჟიმის წინააღმდეგ, რომელიც საკმაოდ დიდი ხნის მანძილზე ბერგმანისათვის ტიპიური ბურჟუაზიული ცნობიერების ხატს განასახიერებდა.

გარდა ამისა, აშკარაა არა მარტო ტექსტში, არამედ მთლიანად მის შემოქმედებაში ოჯახთან დაკავშირებული ბერგმანის მწარე ირონია, სადაც რეალური განცდა, ის ადამიანური «ТЕПЛО, НЕЖНОСТЬ, ТОВАРИЩЕСТВО», რომელზეც ინგრძიდ ტულინის გმირი საუბრობს, ყოველთვის გამოირიცხავდა თავს. ამიტომ ყოველთვის ორმნიშვნელოვნად ჟღერს მის ფილმებში ოჯახის სიმყუდროვისა და იდილიის თემა, ხან ირონიულად (ფილმში „ზიარება“), ხან მკაცრად (ფილმში „სინუშე“), ხან ნოსტალგიის გრძნობით („მარწყვის მდელი“), ხან ტრაგიკული ინტონაციით (ფილმში „პერსონა“) და ხან კიდევ გულახდილად („სცენები ცოლ-ქმრული ცხოვრებიდან“). მაგრამ ფილმში „ზიარება“ ყველაზე მნიშვნელოვანი თემა მაინც ქრისტიანობას შეეხება... ბერგმანისთვის ქრისტიანული „პუმანიზმი“ მით უფრო მიუღებელია, რომ «...христианство содержит сильный и неискоренимый мотив унижения. Одно из его основных положений: «Я жалкий, грешный человек, рожденный во грехе и продолжающий грешить всю свою жизнь»². რომელიც იწვევს ადამიანში ნევროტულობასა და არასრულფასოვნების კომპლექსს იმ უბრალო მიზეზით, რომ არის იდეალი, არის იდეალი მორალურ-ზნეობრივი და იგი, რა თქმა უნდა, უკავშირდება ქრისტეს კულტს (შესაბამისად, არ უკავშირდება ადამიანს), რომე-

ლიც თავიდან ბოლომდე ავებულისაა. კოების პრინციპზე, იქნება ეს ქრისტეს ჩასახვის ისტორია თუ სხვა (სხვათა შორის, მისი სახით ღმერთის განაცემა ხდება და არა პირიქით ადამიანის გაღმერთება, რაც, თავისთავად, ადამიანის მეორეხარისხოვან როლზე მეტყველებს. შეიძლება ითქვას, რომ ღმერთმა შეიწყნარა ადამიანი (снизойти до человека).

ოდნავ შევცდებით, თუ ვიტყვი, რომ ბერგმანის სიძულვილი, რომელზეც იგი ასე ხშირად ლაპარაკობს³, მიზანმიმართულია არა ქრისტეს კულტის, არა მისი ავტორიტეტის, არამედ როგორც მის ცხოვრებაში ნაძალადევად შემოჭრილი აბსოლუტურად უცხო ადამიანის წინააღმდეგ, რომელიც ახალმოზილი ძმის ანალოგიურად ითვისებს ისევ და ისევ მის წილ იმ «ТЕПЛО, НЕЖНОСТЬ, ТОВАРИЩЕСТВО»-ს. რასაკვირველია, ესეც თავისებური საყვედურია მამის მიმართ, კაცის, რომელმაც საკუთარი აბსტრაქტული დამოკიდებულებით (რეალური შვილის სიყვარულს ენაცვლებოდა ქრისტეს სიყვარული) უარყო სულიერი და პიროვნული ღირსების პირველსახე და განუდგა გულის ძახილს, რადგანაც კუმშარტი ფასეულობა და ნეტარება არა „ტრივიალური სამყაროს“ მიღმა, არამედ მხოლოდ და მხოლოდ მის ზიარებითა და კაცთმოყვარეობით შეიძლება მოიზოვო. ვალდებული ხარ, პირველ რიგში, საკუთარი პიროვნების წინაშე აღიარო, რომ «Единственная форма святого начала — любовь»⁴ და დაექვემდებარო მას და არა ღმერთის „აბსტრაქტულ ცნებას“, ქრისტეს ხატს, რომლის აბსურდულობასაც ზუსტად ამ კონტექსტში აღიარებს (მიიჩნევს) ფილმში „ზიარება“ თომას ერექსონი.

სულიერი კრიზისი ი. ბერგმანისათვის მას შემდეგ დაიწყო, რაც კაცობრიობამ შეასრულა ფიზიკური ჯალათის როლი (ქრისტეს ჯვარცმა) და მომდევნო ეტაპზე ღმერთის, ან იგივე ქრისტეს, ფსიქოლოგიურ დისკრიმინაციას მიჰყო ხელი... (დოგმატიზმი). ამაშია ბერგმანის ეპოქის ტრაგეზმი, ამაშია აბსოლუტური გაუცხოება.

მაყურებელი ალბათ შეამჩნევდა, თუ რა ხშირად ფიგურირებს მის ფილმებში უმეტველო, მკვლადმოზილი ქანდაკებები



(განსაკუთრებით, ფილმებში „ვენება“ და „პერსონა“). თეთრი, ცივი, უფერული სახით, ისინი შემოიჭრებიან ხოლმე კადრში და ასევე სწრაფად უჩინარდებიან და თითქოს გახსენებენ, რომ ამქვეყნად არსებობს ადამიანური ვენება, მრავალფეროვანი, მგრანობიარე, მეტყველი, ამაღლებული, ისეთი როგორც უყვარს საერთოდ ინგმარ ბერგმანს თავისი სრული სულიერი, ფსიქოლოგიური თუ ფიზიკური ანატომიით. სხვა რეჟისორთან მარმარილოს ქანდაკება მხოლოდ ტიპურ სიმბოლოდ იქცევა, ქანდაკებად დარჩება, მუდამ მატერიალური სამყაროს შუაგულში იტრიალებს და მიწიერებით დამონებული, ასეც ვერ შეძლებს დროის მონობიდან თავის დაღწევას, გათავისუფლებას, როგორც ამას ადამიანი ახერხებს.

ბერგმანს თავდავიწყებით უყვარს თავის ფილმებში ასეთი ადამიანი. მიუხედავად იმისა, რომ იგი მორალისტი არ ვახლავთ, მის შემოქმედებაში პარადოქსული ჰუმანიზმის სული ტრიალებს, რომელიც ფილმშიც „ზიარება“ არანაკლებ იგრძნობა. ინგმარ ბერგმანის შემოქმედების პარადოქსალური ჰუმანიზმი მით უფრო საინტერესოა, რომ ავტორის კაცთმოყვარობა არავითარ შემთხვევაში არ გულისხმობს მორალისტის პოზიციას. ამაშია ბერგმანის განუმეორებელი გენია — მის ანალიტიკურ პოტენციაში, რადგანაც ბერგმანს აბსოლუტურად არ აინტერესებს საზოგადოების იდეალური, მე ვიტყვოდი, უტოპიური მოდელი, სადაც პიროვნებასა და ინდივიდს მხოლოდ ზედპირული ყურადღება ეთმობა. იგი ძალიან ფრთხილად ეპყრობა მორალიზმის თემას, რომელიც არც თუ ისე შორს იმყოფება დიდაქტიკისაგან, ხოლო ამ შემთხვევაში კი დიდაქტიკა რეჟისორის უკომპრომისო მტერია თავისი სწორხაზოვნებით. კონტრასტულობის მიუხედავად, დადებითი და უარყოფითი გმირის შეჯახებით, მსგავსი მხატვრული ფილმების დრამატურგია მაინც უკონფლიქტოა, რადგანაც იგი ერიდება ეკრანზე ადამიანის ხასიათის მრავალმხრივობა წარმოსახოს. ჩემი აზრით, მორალიზმი, ყოველ შემთხვევაში ნაწილობრივ მაინც, დაუშვებელია საინტერესო ხასიათების ჩამო-

ყალიბებაში. თუმცა, გაცილებით მისაღებია კინემატოგრაფში ფედერიკო ფელინი „სატირული მორალიზმი“. ეს კი სრულიად განსხვავებული ცნებაა.

«Я ужасно боюсь, моралистов. Я сам, по правде говоря, был им. Трудно было отыскать более морального моралиста. Чем я?» აცხადებს ერთ-ერთ თავის ადრინდელ ინტერვიუში ბერგმანი, მაგრამ აბა თუ იპოვით მის ფილმებში მაღალხეობრივი პრინციპით ნაკარნახევ ხასიათის სწორხაზოვნებას, თუ შეატყობთ მის რეჟისორულ მანერაში ილბაკრობს პერსონაჟზე „გასხვისებული“, განკარძოებული ტონით, რაც ზუსტად იმ მორალიზმის მინიმალისტური ნიშან-თვისებაა, რომელსაც პირიქით, უპირისპირდება ბერგმანის შემოქმედება. თუნდაც ქვეცნობიერად (მაგალითად, „მარწყვის მდელი“ — ში ისაკ ბორგის სახელი და გვარი ემთხვევა ბერგმანის ინიციალებს). საქმე ისაა, რომ ბერგმანს სწორედ ასეთი დაკანონებული მორალის გვერდის ავლით აინტერესებს ადამიანის ფსიქოლოგიური პორტრეტი, (ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ მისი ფილმების პერსონაჟები მარაზმატიკები არიან). ბერგმანის ჰუმანიზმის სირთულე და ლაკონურობა სხვადასხვა ფილმის პერსონაჟების სპონტანურობაში იმალება. მიუხედავად იმისა (და ეს არ არის ჩემივე სიტყვების უარყოფა), რომ თითქმის ყველა მათგანი თავის როლს „თამაშობს“ საზოგადოებაში, დგება მომენტი, როდესაც საკუთარი „მე“-ს გადათამაშებით გადაღლილი ნებისმიერი მათგანი თავისდაღწევას, თავისუფლებას კვლავ სპონტანურობაში იძენს.

განსაკუთრებით საყურადღებოა, რომ ბერგმანი საკუთარი პირობითობისაგან ეტაპობრივი ემანსიპაციის აუცილებლობას არც ოჯახის შიგნით გამოიცილებს და პირიქით, მის პროვოცირებასაც კი ახდენს (ახერხებს). ამასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ ბერგმანის შემოქმედებაში საინტერესო და მნიშვნელოვან ადგილს იკავებს სატელევიზიო ფილმი „სცენები ცოლ-ქმრული ცხოვრებიდან“ (1974 წ.). მასში ოჯახური ვალდებულებების თემა არცთუ ისე პირდაპირია, მაგრამ მაინც იგრძნობა, როგორც ძირითადი ლეიტმო-



ტივი. მხედველობაში მაქვს ის ფაქტი, რომ თუკი ოჯახი, ოჯახური ავტორიტარისმი საფუძველი გახდა მისი პროტესტის ობიექტად ქცეულიყო, რატომ გახდა შეუძლებელი ეს პროტესტი სუბლიმირებულიყო შემოქმედებით პროცესში.

ხელოვნება ვერ იტანს რეალიზმის გადამღერებას (ამის მაგალითია სამწიფხაროდ თანამედროვე თეატრალური ხელოვნება), ყოფაცხოვრებითი სცენების ფოტოგრაფიულობას... ბერგმანთან ფილმში „სცენები ცოლ-ქმრული ცხოვრებიდან“ გადმოცემულია არა ცოლ-ქმრული ურთიერთობის ბანალურობა, არამედ აქ რეჟისორი გარდაქმნის თვით ურთიერთობის, კონტაქტის გამომსახველობითობას, ანიჭებს მას მაქსიმალურ ემოციურობას და ამავთა კინოს სპეციფიურობა, ბერგმანის კინემატოგრაფის თავისებურება — მასთან არაფერია შენიღბული, გმირების განცდები რეალურია, რეალური კონფლიქტი, რომელიც სიუჟეტის განვითარების პარალელურად ყალიბდება, მათ შორის ზიზღი, სიყვარული თავისი შთამბეჭდავი ექსპრესიულობით გავიწყებს, რომ ეკრანზე მხოლოდ და მხოლოდ სინამდვილის გათამაშების მიწმე ხდება.

ბერგმანის ნებისმიერი ნამუშევარი თავისებური კითხვა-პასუხია, მაგრამ დიალოგია არა მაყურებელთან, არა, ვთქვათ, ოჯახის რომელიმე წევრთან, არამედ უმეტეს შემთხვევაში, როგორც თავის დროზე ამას „კაიუ დუ სინემა“-ში გილდარს აღნიშნავს, ეს უფრო იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ «Для Бергмана быть одиноким — это значит ставить вопросы, а делать фильмы — отвечать на них»⁶. აქ უკვე ცხრება ბერგმანისეული ბუნტის თემა. სამაგიეროდ, აშკარაა აქცენტი დედამისის ურთიერთობაზე დანახული სიღრმე-დაც გვერდიდან და ამავე დროს მიღე-ნად დამაჯერებლად, რომ თავად ბერგმანს ხედავ მათ უკან. გულახდილი ტონი კი, რომლითაც იგი მოგვითხრობს ოჯახში გაუცხოების, უთანხმოების ვუალირებაზე, გასწენებს, რომ ბერგმანი თვითონ ცხოვრობს საკუთარ ფილმებში ემოციურად („ზიარება“), ფიზიკურად („უნება“), სინანულით („მარწყვის მდელი“) და ყველგან იმ მოზღვავებული ენერგიით, რო-

მელიც პირადს განაზოგადებს და პირველად

სურათში „სცენები ცოლ-ქმრული ცხოვრებიდან“ საერთოდ არ ფიგურირებენ ბავშვები. ისინი თითქოს განცალკევებულად არსებობენ და ისღა დაგვრჩენია ვივარაუდოთ, რომ ოჯახურ კონფლიქტს საიდანაც კუთხიდან, ჩვენთვის უხილავი წერტილიდან ადვენებენ თვალყურს («Латерна магия»-ში 21 გვერდზე შეიძლება ვინილოთ ოჯახური კონფლიქტისა და დრამის ანალოგიური სურათი, ამიტომ არასწორი იქნებოდა ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად განვიხილოთ მოვონებისა და რეჟისორული კონცეფციის თემა).

მიუხედავად იმისა, რომ ფილმის 99% ინტერიერშია გადაღებული, იგი მხოლოდ და მხოლოდ კარჩაკეტილობაზე ამახვილებს მაყურებლის ყურადღებას და ამძაფრებს დრამის მოლოდინს შეზღუდულ სივრცეში. ბერგმანთან ერთი სიტყვის დამოკიდებულება მეორისადმი მკაცრად განსაზღვრულია. ერთი სიტყვის ამოგდება საფუძველს მისცემს იმ ქაოსის წარმოშობას, რომელზეც ზემოთ ვსაუბრობდით. ტექსტიდან იწყება ბერგმანის კინოლექსიკა და სულაც არ არის გასაკვირი, რომ იგი ის ძირითადი „ჩონჩხია“, რის მიხედვითაც იგება ფილმის დანარჩენი ელემენტი, დრამატურგია. მაშინ რაშია ბერგმანისეული კინემატოგრაფია ან კინემატოგრაფიულობა? პირველ ყოვლისა ბერგმანის სულ უფრო და უფრო უახლოვდება კინოში სახის გამომეტყველების კემპარიტ აზრსა და მნიშვნელობას. სახის ფსიქოლოგიზმის აღბეჭდვასა და დახვეწაში დღეს ინგმარ ბერგმანის კინემატოგრაფიულობისაკენ სწრაფვა. სახის — ჩუმი, ამღელეებელი, უემოციო, მგრძობიარე, მჭიენვარე, მაგრამ, რაც მთავარია, ცოცხალი სახის ათვისებაშია თეატრალური ხელოვნებისაგან განსხვავებით კინოს სპეციფიურობა და სწორედ ამავთა წმინდა კინემატოგრაფიულობა.

და უკვე ტექსტის სიკვარბესაც ეგუება მაყურებელი, ეგუება სვენ ნიუკვისტის კამერის სტატიურობას და ითვისებს ბერგმანის „თეატრალური ესთეტიკის“ ზეგავლენით დაბადებულ „ლიტერატურულ კინოს“... «Лица — это концентрация, а

ფონ — აკომპანემენტ»⁷ — ბერგმანის შემოქმედებაში ძირითადი კანონზომიერება, რომელიც ამ ფილმის ჩათვლით თითქმის ყველა მის სურათში მოქმედებს. ამ შემთხვევაში ფონი „ყველაფერია“ და პარალელურად „არაფერი“, ფონი შეიძლება იყოს ქარი, მუსიკა, ფოთლების შრიალი და ამავე დროს სრული, აბსოლუტური სიჩუმე, როგორც ფილმში „სცენები ცოლ-ქმრული ცხოვრებიდან“, თუმცა სიჩუმე ემოციურად დამუხტული, ნებისმიერ მომენტში რომ შეიძლება გადაიზარდოს გაუმართავ და გაუწონასწორებელ ვნებათა ლეღვად.

თუმცა, ყოველგვარი ფალსისა და ბათეტურობის აცილებით, ასეთი მოულოდნელობის ეფექტი, თავისი ნაწარმოების რიტმისა და ტემპის პერმანენტული ცვალებადობით, სინამდვილეში მხოლოდ მუსიკას თუ ახასიათებს და სწორედ იგი აი, ამ თავისი მთავარი არგუმენტი ბერგმანს ერთობ გაუგონარ და განუხორციელებელი დასაშინებელი — ფილმის რიტმი, ერთი ტემპიდან მეორეზე პარმონიული გადასვლის პრინციპი დაცული იქნას მუსიკალური ნაწარმოების, ან უფრო ზუსტად ნოტების წერის მიხედვით, რაც გააიოლებს თვით სცენარის შექმნის პროცესს, ერთი მხრივ, მასში ზედმეტი ტექსტის გამორიცხვით და, მეორე მხრივ, მთავარი კონცეფციის განუწყვეტლობით. ბერგმანს უკვე თავისი შემოქმედების დასაწყისშივე გააზრებული ჰქონდა როგორც მუსიკის როლი (ბავშვობიდანვე მუსიკა შთააგონებდა და ამხნევებდა ბერგმანს და არ არის გასაკვირი, რომ ხშირად ფილმსა თუ პიესას იგი მუსიკალურად აღიქვამდა),⁸ ასევე მისი არაეფექტურობა კინოში, რადგანაც ერთადერთი, რაც ფილმის სტრუქტურიდან დამოუკიდებლად შეიძლება მუსიკამ გააკეთოს — შეასრულოს არაცნობიერის როლი და ამითვე დაკმაყოფილდეს, ხოლო გამოსახულების რაციონალური, აზრობრივი დატვირთვა ისევ და ისევ იმავე გამოსახულების განუსაზღვრელ გამომხატველობას დაეკისროს, როგორც ეს საერთოდ ხდება ბერგმანთან.

შეცდომა იქნებოდა, რომ გვეფიქრა, თითქოს ბერგმანის მუსიკალურობა ფილმ-

ში მუსიკის დომინირებით უნდა გამოვლავნებულიყო და არა მისი რიტმის შერწყმებით. რიტმი სომ სასიცოცხლოდ აუცილებელია, მისი დიპაზონი გაცილებით დიდია და ფართომასშტაბიანია, ვიდრე ეს საერთოდ წარმოსადგენია, რადგანაც და ამას არაერთხელ აღნიშნავდა ბერგმანი, მასშია სამყაროს არსებობის კანონზომიერება, იქნება ეს დღე-ღამის უამთავცლა, ნგრევისა და შემოქმედების პროცესი, თუ უბრალოდ ჩვენი სუნთქვა, გულისცემა...

ტექსტის განუმეორებლობა — ფსიქოლოგიური, სიღრმისეული ჩაძიება და ყოველი სიტყვის ტოლქმედი ძალა მხოლოდ ის მცირედია, რითიც ხასიათდება ბერგმანის ფილმების დრამატურგია. დახვეწილი ტექსტი ან გრძობის ტექსტუალური გადმოცემა ძირითადად მთავარია, რაც ფილმში „სცენები ცოლ-ქმრული ცხოვრებიდან“ იქცევა მაყურებლის ყურადღებას და ამასთან ერთად ის გარემოებაც, რომ ბერგმანთან ყოველთვის დგას ურთიერთგაგებისა და საერთოდ ურთიერთობის გარკვევის პრობლემა. პროცესი, რომელსაც ფილმში ვხედავთ, მნიშვნელოვანია არა მარტო ურთიერთობის გამოკვევისა და ჩამოყალიბების მხრივ, რაც ფსიქოლოგიური ხასიათის თვალსაზრისით, თავისთავად, გაათავისუფლებს მათ ქვეცნობიერ-ინსტინქტური დამოკიდებულების კრიტიკიზმიდან. ეს პროცესი თავისთავადი და დაუსრულებელია ბერგმანთან არა მარტო ამ სურათში, რომელშიც, ასეა თურ ისე, დამოუკიდებლობა მანაც არსებობს, თუ არა როგორც განთავისუფლების შედეგი, ყოველ შემთხვევაში, როგორც მისი სიმბიოზი (ნაწილობრივ), არამედ მის აღრინდელ ფილმებშიც „ზიარება“ და „ვნებაში“, ოღონდ ერთი მნიშვნელოვანი სხვაობით — „სცენები ცოლ-ქმრული ცხოვრებიდან“ ერთადერთი გამოხატვისია, რომელიც პიროვნულ თავისუფლებასა და ერთიმეორისგან უკუქცევას არ აიკვირებს და დამოუკიდებლობის მიღწევას სულაც არ ვარაუდობს ასკეტიზმისა (როგორც თომასი ფილმში „ზიარება“) თუ განდეგილობის (როგორც ანდრეასი ფილმში „ვნება“) პრინციპით. ბერგმანს არ ახასიათებს მსგავსი სიმარტივე, მე ვიტყვოდი, ზედაპირუ-



ლობა, განსაკუთრებით იმ შემთხვევაში, როდესაც ლაპარაკია ყოფაქცევის ფსიქოლოგიაზე.

საინტერესოა, რომ ბერგმანის მიერ აქ შემოთავაზებულ ფსიქოანალიზის ვარიანტში, მაშინაც კი, როდესაც თითოეული მისი კინოპერსონაჟი აცნობიერებს საკუთარ დამცირებას, ეს მხოლოდ პროგრესირებადი მოვლენაა მიმართული ერთიმეორის ავტორიტეტის უარყოფასა და დამარცხებაზე. პარადოქსია, მაგრამ „ავტორიტეტის“ ფაქტორი გაცილებით ახლოს იმყოფება სიყვარულის ცნებასთან, ვიდრე „ლილიალური ურთიერთმიმართება“, რადგანაც ავტორიტეტის არსებობა, რასაკვირველია, გულისხმობს პირადის განკვეთასა და არაპირადის გათავისებას იმავე პრინციპით, რა პრინციპითაც შეყვარებული ადამიანი ეთავყენება საკუთარი სიყვარულის ობიექტს და თუ ეს ასეა, მაშინ ფილმის პერსონაჟები მანამდე უფრო ახლოს იყვნენ ჰემშირიტებასთან (რადგანაც მხოლოდ სიყვარულია ადამიანის — ხორციელის და სულიერის ჰემშირეტი არსი), ვიდრე შემდგომ ფსევდოსიყვარულის მიღებით, რომელიც რეალურად არის კიდევაც მისი სრული უარყოფა „ლილიალური ურთიერთმიმართების“ სახით.

დედის მიმართ გამოხატული უსაზღვრო სიყვარული, როგორც ვხედავთ, უპასუხოა, მაგრამ ძნელია აქ დაინახო მშობლის მხრიდან საკუთარი შვილისადმი კაცთმოძულეობის ნიშნები. პირიქით, ვლინდება სიყვარულის კიდევ ერთი ფორმა — ეგოიზმი. ეგოიზმი, რომელიც შთანთქავს ყოველივეს და არ გასცემს არაფერს, ვარდა იმედისა. სწორედ რომ იმედია ერთადერთი პასუხი ბერგმანისათვის და იგი კვლავ თმობს თავისას, განუღებება „საკუთარს“, რათა თვითონაც იქცეს თავჯანსიციემის ობიექტად, ამჯერად, როგორც დედისთვის — შვილი, როგორც მისი სისხლი და ხორცი. მაგრამ ასეთი დამოკიდებულება მხოლოდ ინსტინქტურ-ქვეცნობიერ დონეზე თუ არის გააზრებული. ამიტომ ფილმში რეალისტურად აისახა სიყვარულის რაობისა და „არარაობის“ ურთულესი საკითხი. ზუსტად ამასთან კონტექსტში ცდილობს ორივე კინოგმირი სი-

ყვარულის ბუნდოვანი კონსტრუქციული ბისათვის რაციონალური საფუძვლის პონვანს და მისი მოვლენა ლოგიკას დაუქვემდებაროს.

მაგრამ ნამდვილი, მგრძობიარე სიყვარულის დეტერმინირება ისეთივე ამოებება, როგორც შემოქმედებითი აღმადრენის განსაზღვრა. თავის დროზე საინტერესო მოსაზრება გამოთქვა ზ. ფრიდმა, რომელიც მიიხსენებდა, რომ «...мы называем любовью и добрые отношения между родителями и детьми или между братьями и сестрами в семье, хотя эти отношения — лишь ингибированная любовь, которую мы должны были бы обозначить как нежность»⁹. და, რასაკვირველია, ამასთანავე ფრიდი ახდენს სიყვარულის, ღვთაებრივის თუ არაღვთაებრივის, დეტერმინირებას, რომელსაც ანაწევრებს და უწოდებს ყოველივეს „შეფერხებულს“, რაც ზემოთ ხსენებული მიზეზების გამო არ უკავშირდება სექსუალურ ლტოლვას, სამაგიეროდ მის ფარგლებს გარეთ ვადის და საფუძველს უყრის ახალ ურთიერთობას («Как чувственная, так и ингибированная любовь выходит за рамки семьи и создает новые отношения там, где раньше была отчужденность»)¹⁰.

შეიძლება სამაგალითოდ ფილმში შექმნილი ვითარება მოვიყვანოთ, რომელიც ნათლად მეტყველებს არა მარტო იმ რომანტიკული, ზემოწერი გრძობის წარმავლობაზე, არამედ აშკარად მიგვანიშნებს აგრეთვე სიყვარულის კომპენსირებაზე, რაღაც მსგავსი, ფსევდოსიყვარულის ფაქტორით. ამ შემთხვევაში ამაღლებებელ გრძობას, მგზნებარეს, კომპენსირებას, ისევ და ისევ ფრიდის «нежность» უწევს (ანუ ენაცვლება იგივე შეფერხებული ან „ინგიბირებული სიყვარული.“) იმავედროულად, როდესაც საფუძველი ეყრება მსგავს ურთიერთობას თუ დამოკიდებულებას, იბადება აგრეთვე მოთმინების ფაქტორი (терпеть и терпимый), რომელიც ახდენს კიდევაც არარსებული ურთიერთგაგების შენიღბვას, როგორც ოჯახის შინგით, ასევე მის ფარგლებს გარეთ.

ბერგმანისათვის აუცილებელია ნამსწერევებად იქცეს ის ყოველივე ფუნდამენტური ურთიერთობა, რომელიც თავის



ცოლ-ქმრული ურთიერთობისა და ცხოვრების მდგრადობის ერთადერთ არგუმენტს შეჩვენებს თუ დასასწავლებს, მაგრამ რთულია აბსოლუტურ სიცარიელეში კვლავ ჩამოაყალიბო ის ბაზა, რომელშიც მკვეთრად გამოიხატება ერთის პოზიცია (სტატუსი) მეორე პირის მიმართ, თანაც იმ დამღუბველი ზეგავლენის თავიდან აცილებით, რომელიც მორჩილების თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, დამოკიდებულების წინაპირობა იქნება.

არანაკლებ აქტუალურია საკუთარი „მე“-ს გათვისება, პირადის კონკრეტიზაცია, როგორც დამოუკიდებელი და არა განზოგადებული თვისების, როდესაც გემის ფილმის „ზიარება“ ტექსტში: «за фальшивой гордостью и притворной независимостью у меня есть только одно желание — жить ради кого-нибудь — а это тяжело» იმაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია, რომ სწორედ ამ გასხვიკბული ცხოვრების კომპლექსს ებრძვის ფილმში (სტკენები ცოლ-ქმრული ცხოვრებიდან) ერთიცა და მეორეც. ზუსტად წარსულის გაანალიზების შედეგად ხვდებიან ერთმანეთისადმი „მიკედლების“ მიზეზსა და უსაფუძვლობას და პოულობენ ქეშმარიტებას თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, სიმართლის მარცვალს, რადგანაც აცნობიერებენ იმ გარემოებასაც, რომ მხოლოდ საკუთარი თავისთვის არსებობაც შეუძლებელია და უსაფუძვლოა...

გარდა ფსიქოანალიტიკური ხედვისა, მაინც რა გზიზღავს ბერგმანის შემოქმედებაში? კონკრეტულად ამ სურათის მავალით, მე ვიტყვოდი, რომ მაყურებელი საკმაოდ დამინტრიგებელ პოზიციას იკავებს, ისეც და ისეც, კარნაკტილობის ეფექტის გამო, რასთან დაკავშირებითაც, მახსენდება ანდრე ბაზენის «Что такое кино», სადაც ავტორი წერს, რომ «Сам Кокто сказал однажды, что кино — это событие, увиденное сквозь замочную скважину»¹¹. და საკუთარი დაკვირვებიდან გამომდინარე იქვე ამბობს «От замочной скважины» здесь остается непристойное ощущение подглядывания» чувство, будто мы нарушаем неприкосновенность жилища, (იქვე)¹². რასაც თანამედროვე მაყურებელი, აღზრდილი ტელედრამატურგის ან

იგივე რეალიზმის პრინციპზე, ძნელი იქნება არ დაეთანხმოს.

თვალთვალის შეგრძნებას ინტერიერის კარნაკტილობა იწვევს. ობიექტივის სახით აქ თითქოს პატარა ბავშვია ჩასაფრებული ოთახის კარის მიღმა, რომელიც ჩუმად და ინტერესით ადევნებს თვალყურს ოჯახში დატრიალებულ სკანდალს და საკუთარი დაუსჯელობით გათამამებული ურცხვობის შეგრძნებით ტკბება. საერთოდ ოჯახის თემა, ხანდახან შეიძლება არ შემდგარი ოჯახის თემა, ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალურია ბერგმანის შემოქმედებაში და იმისათვის, რომ ამაში დავრწმუნდეთ, სასწავლებლად დასაყრდენად, თუ გავიხსენებთ ფილმებს „ზიარება“, „მარწყვის მდელი“, ან თუნდაც „ენება“, რომელიც საკუთარ გაორებულ „მე“-სთან დღეულ ვაკონებს. ვიდრე ამ ფილმზე ვისაუბრებდეთ, აუცილებელია ყურადღება მივაქციოთ იმ ფაქტს, რომ ბერგმანთან არაერთხელ შევხვდებით გაზრებული განმარტოების, იგივე განდეგილობის პრობლემას. განსაკუთრებით ფილმებში „მარწყვის მდელი“ და „ენება“ („პერსონა“ კიდევ უფრო შორს წაგვიყვანს განდეგილობის თემისაკენ) ვხვდებით ასეთი მიზანწრაფვის მომენტს. სხვათა შორის, ფილმის „ენება“ გენიალურობა სწორედ განდეგილობის აქტუალიზაციაში ისახება. ბერგმანთან მას არ გააჩნია მწვავე რეგრესირებადი ხასიათი. უფრო მეტიც, საზოგადოებისაკენ გაუცხოებას (მოშორებას, განრიღებას) არც რელიგიური მრწამსი უარყოფს, ხანდახან უკიდურესობაში გარდამავალი, იგი ქმნის ასექტიზმის პრინციპს და საფუძველს უყრის განდგომილებას, რომელიც თავისი მოძღვრებით, სინამდვილეში, ქეშმარიტი „ქრისტიანული „პუმანიზმის“ უარყოფას ასაღებს, როგორც მის აღიარებას. განდეგილის დეფექტი მით უფრო თვალმისაცემია, რომ აღამაინი უფრო სშირად ცდილობს დაამყაროს ურთიერთობა ღმერთთან, ვიდრე სხვა სუბიექტთან და ამრიგად განწირულია ატროფირებული იყოს რეალური სინამდვილისგან, რადგანაც აღამიანის თავისთავადი დეფექტი, მენტალური უკუღმართობა

არა ღმერთის ძიებაშია, არამედ მის შექმნაშია.

ბერგმანი არაერთხელ აღნიშნავდა — «Одиночество, если оно добровольное, можно переносить»¹³. მით უმეტეს, რომ განმარტოების პროცესი ყოველთვის ამბივალენტურია, ერთი მხრივ, ადამიანი იკარგება საკუთარ მარტოობაში, ხოლო, მეორე მხრივ, სოციალური ხასიათისგან განცალკევებით პოულობს პირადს, შესაბამისად, მარტოობა ორსახოვანია, იგი თან ტვირთია — თან განუსაზღვრელი ტკიპობის ღერძია და სულაც არ არის ვასაკვირი, რომ უმეტეს შემთხვევაში ბერგმანთან მისი უარყოფა ავადმყოფურ და მტკივნეულ პროცესთან არის დაკავშირებული ერთი გენერალური ხაზის გაულება სამსხვადასხვა ფილმში ხდება შესაძლებელი, ბერგმანის „ვენება“-სა და „მარწყვის მღვლო“-დან ვისკონტის „ოჯახური პორტრეტი ინტერიერში“ მიმავალი ამნვეც ამ ნაწარმოებების იდეურ მთლიანობას, იდეატურობას. რეჟისორული კონცეფციის თვალსაზრისით, სამივე ფილმში ერთი თემატიკის გადაძახილია, ორივე შემოქმედთან ძირითადი ლიტერატული პასუხისმგებლობის პანიკური შიში და დისტანცირებაა, რადგანაც «Живя среди людей, мы вынуждены думать о них, а не об их делах. Разделять их страдания. Заиниматься ими»¹⁴.

ცხადია, ეს განმარტოების ის სტადიაა, როდესაც საკუთარი ეგოცენტრიზმის შედეგი ადამიანის შინაგან ჩაკეტილობაში იჩენს თავს, იხრჩობა პიროვნება „მეობაში“, როგორც ამას ფილმში „ვენება“ ვხედავთ და აი, ასეთი დამოკიდებულება თითქმის აღიარებს ადამიანის ყოფის უშინაარსობას სხვასთან მიმართებაში. მაგრამ თუ ანდრეასის მარტოობას მივუდგებით უშუალოდ, როგორც თავდაცვის ინსტინქტს და არა როგორც განდევილობას, მაშინ მისი ქმედება ლოგიკურად კი იქნება. ამ თვალსაზრისით ადამიანის (ანდრეასის) შეგნებული და ნებაყოფლობითი განმარტოება მიზანშეწონილია მხოლოდ საზოგადოებასთან კონტექსტში, მით უფრო, თუ ვიკულისხმებთ, რომ საზოგადოება მისწრაფვის სოციალურ-კოლექტიური სრულყოფისაკენ, რომელშიც ცალკეული „მე“ გათანაბრებულია „მასასთან“ და იკარგება

მასში თავისი მორალურ-ზნეობრივი ფასეულობებით, რადგანაც სოციალურ ფასეულობის მიერ ნაკარნახევი ეთიკა, დომინირებს მორალური და არა ზნეობრივი იმპერატივის ხარჯზე, ხოლო უზნეო მორალი არაადამიანურობისა და ძალადობის (ფსიქოლოგიური) ნიშან-თვისებაა.

როგორც ვხედავთ, ანდრეასის „ვენება“ უსაზღვროა, მაგრამ ეს არის ვნება საკუთარი მარტოობისადმი და არა ადამიანისადმი, ეს არის გატაცება და, რაც მთავარია, ავადმყოფური ტკიპობა საკუთარი მელანქოლიურობით, როგორც ვისკონტისთან ასევე ბერგმანთან, გარე სამყაროსგან მსგავსი აბსტრაქცია მხოლოდ ოჯახურ პორტრეტებსა და გაფითრებულ მარმარილოს ქანდაკებებს შეუძლია. ამ მხრივ სურათი კიდევ ნაკლებად გაურბის სინამდვილეს თავისი შინაარსით თუ სუბიექტური ხედვით და მასში ჩაქსოვილი სულიერება, ასე თუ ისე, იჩენს თავის ტილოზე ადამიანის გარდაქმნით, რასაც ვერ იტყვი ქანდაკებაზე. ქანდაკება ხომ, მიუხედავად მისი გრანდიოზულობისა, მაინც ობიექტურია სამყაროსთან მიმართებაში, მით უმეტეს, ბერგმანთან კადრში შემოჭრილი (როგორც ფილმში „ვენება“, ასევე სურათშიც „პერსონა“ ჩანს მსგავსი შეჯახება) ქანდაკება დაკლილია ყოველგვარი ემოციისა და გრძობისაგან, ხოლო ზეცისაკენ აღმართულ გაშტერებულ, უმეტველო მზერას კი მკვდრადშობილის გრძობა დაჰკრავს. ალბათ, მკვდრადშობილის ასოციაციას მაინც თვითრეალიზაციის უუნარობა ბადებს, თითქოს დროსა და სივრცეში გაშეშებულს რეჟისორი სულში „ვენებას“ უხშობს და ხშირად ზუსტად ამის გამო იბადება წმინდა ანტონიონისეული (მ. ანტონიონის) სულის სუთვის შეგრძნება.

ამიტომ არ ვიკვირს და არ გაბნევს ის ფაქტიც, რომ ბერგმანთან ნაკლებად იგრძობა სიცოცხლის ნაკადი. სამაგიეროდ, ანდრეასის დამოკიდებულებიდან გამომდინარე, იგრძობა იმ ნახევრად მკვდარი და ინერტული სამყაროსადმი პათოლოგიური ლტოლვა, რომელშიც ადამიანს ქანდაკებების მსგავსად სრული მარტოობის პერსპექტივა სიბლავს. მაგრამ თუკი იმა-

საც გაეაცნობიერებთ, რომ მარტოობა ფილმში „ენება“, ისევე როგორც ფილმში „პერსონა“, სხვა არაფერია, თუ არა მოუკითხავი სიცოცხლე, დავრწმუნდებით ასეთი პოზიციის არასრულფასოვნებაში. ხოლო არასრულფასოვნებაზე მეტად კი ამ შემთხვევაში გაღვლეებს ასეთი ცხოვრების დამაკმაყოფილებლობა. თავისთავად, ანდრეასის კმაყოფილება გამოწვეულია იმ უპრეტენზიო ყოფით, რომელშიც ადამიანს მხოლოდ პირობითი როლი აქვსრია თავისი მოთხოვნილებებით, შესაბამისად, ადამიანისადმი ლტოლვაც განსაზღვრულია, რაც ზედმეტი სიახლოვისაგან წარმოჩენილ პრობლემებს თითქმის გამოერიცხავს... მაშასადამე, ანდრეასის მარტოობა შეიძლება „მომავალი ტკივილის“ შეგრძნებისა თუ მოლოდინის შიშით იყოს გამოწვეული. ზრუნვის, პასუხისმგებლობის, ბუნდოვანი ვალდებულებების თავიდან აცილებით, რომელიც არ არის „შენი“, არ ეკუთვნის შენს „მე“-ს და უკვე ნათელი ხდება ანდრეასის განწირული ტონი ფილმის ფინალში («Я хочу вернуть свое одиночество»), რომელიც საკუთარ თავში, უფრო სწორად, საკუთარ ადამიანურობაში იმედგაცრუებულ ადამიანს ეკუთვნის.

ბერგმანთან ხანდახან გაცემებს კიდევაც ანდრეასის ლტოლვა იმ სამარისებული სიჩუმისადმი, ქანდაკებებს რომ ახასიათებს და მასში ერთგვარი ნეკროფილიის ნიშნებაც შეიძლება ამოვიკითხოთ. პირველ ყოვლისა, როდესაც ვსაუბრობდით პათოლოგიურ ლტოლვაზე, თავისთავად ვგულისხმობდით ნეკროფილურ მიზიდულობას, რომელსაც ანდრეასი განიცდიდა სიჩუმისადმი. რა თქმა უნდა, პათოლოგიური ლტოლვა არ მქალაქდება ბერგმანთან მკვდართან უშუალო კავშირით, მაგრამ ფიგურირებს გადატანითი მნიშვნელობით და ეს პროცესი გაცილებით უფრო საინტერესო უნდა იყოს ჩვენთვის, ვიდრე ფიზიკური სიახლოვე.

საქმე იმაშია, რომ სიჩუმე, როგორც ასეთი, არის უმოძრაობა, ხოლო უმოძრაობა კი სიკვდილის ნიშანია, მისი ერთ-ერთი ფორმაა. აქედან გამომდინარე, ანდრეასის (მაქს ფონ სიუდოფი) სწრაფვა ქანდაკებისადმი, ან უფრო კორექტული იქნება, თუ ვიტყვი, მათთვის დამახასი-

ათებელი „სამარისებური“ სიჩუმისადმი, ნეკროფილიის ტოლფასია, ვინაიდან და რადგანაც, ორივე შემთხვევაში, ფიზიკური თუ „სულიერი“ სიახლოვის დროს, ადამიანი ადეკვატურ სიახლოვნებას ღებულობს და მეტად თავდაჯერებულია იმ უბრალო მიზეზით, რომ სრული სიჩუმე, დუმილი, როგორც ამას ალბერ კამიუ წერდა, რეალურად მხოლოდ იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ ადამიანი არაფერს ითხოვს შენგან და არაფერში გვებს ბრალს, მას არაფერი სურს, მაგრამ, სამაგიეროდ, ზუსტად ამ მიზეზით ხდება სხვისთვის სასურველი.

კიდევ ერთხელ უნდა ვაღიაროთ, რომ ბერგმანთან კინოგმირების ერთობ „აბსურდული ლოგიკა“ ხშირად, უფრო მეტად ლოგიკურია, ვიდრე პირიქით. შეიძლება უაზროა, აბსურდულია, როდესაც აშკარად ამჩნევ გმირის ერთი უკიდურესობიდან მეორე უკიდურესობაში გადასვლას, მაგრამ დადანაშაულო ფილმში განვითარებული მოვლენები უსაფუძვლოებაში, მეტად მცდარი დამოკიდებულებაა. ალბათ, როდესაც ბერგმანის კინოს ენაირები, სწორედ ის ფაქტი უნდა გაითვალისწინო, რომ მასთან ყოველივეს გააჩნია საწყისი და ბოლო, უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე იმავე საფუძვლის აბსურდულობა. გასაკვირი არ არის, რომ შემოქმედი ხომ, თავის მხრივ, მას თავისუფალი ცხოვრების უფლებებში ეცილება და ცალკეული ინდივიდის თავისუფლებისმოყვარეობასა თუ დამოუკიდებლობას აღიარებს უშუალოდ, როგორც უხეშობას ადამიანთა უმრავლესობის მისამართით.

მაგრამ, მეონი, როდესაც ი. ბერგმანი წერს «По моему мнению, творчество это производство товаров широкого потребления. А если получается нечто большее, то мне приятно»¹⁵. სხვა ყველაფერთან ერთად, იგი ზუსტად იმ დამოკიდებულებას გულისხმობს, რომელიც სახელმწიფოსა და შემოქმედს შორის თითქმის გარდუვალია. რა თქმა უნდა, ვგულისხმობთ მომხმარებლის დამოკიდებულებას, სადაც სამი სხვადასხვა პროცესიდან, იქნება ეს ჩანაფიქრის დაბადება, შემოქმედებითი აქტი თუ მისი „პროდუქტის“ წარმოშობა, საზოგადოდ მნიშვნე-



ლოვანი მსოლოდ მესამეა და ამაშია მეტ-წილად სახელმწიფოებრივი მერკანტილურობა, რადგანაც «Объективированная культура со своими высокими ценностями так же равнодушна и жестока к человеческой личности, так же невнимательна к внутреннему существованию, как и история, как и весь объективированный мир»¹⁶. უფრო მეტიც, იქ, სადაც კულტურის ხარისხს რაოდენობა განსაზღვრავს, ფაქტიურად, დაკარგულია შემოქმედის სუბიექტურობის აუცილებლობა... ამიტომ არის, რომ შემოქმედი პირველი გაურზის ასეთი გაუფასურების საშიშროებას, იკეტება საკუთარ მიკროსამყაროში (ბერგმანის ფილმში „პერსონა“ აგრეთვე არსებითია ეს პრობლემა), ან კომპრომისზე მიდის და შეგნებულად ერწყმის სამყაროს იმ მოდელს, რომელიც მის ექსპლუატაციას ცდილობს პირადი ინტერესების აღკვეთით. ორივე ურთიერთსაწინააღმდეგო ცნებაა, ერთიც და მეორეც უკიდურესობაა და გაშინებს ადამიანის წინაშე მდგარი დილემა, თუ, რა თქმა უნდა, არ გამოჩნდება ამ ვარემოებაში სხვა არჩევანის შესაძლებლობა, მაგალითად, თამაშის. იქნებ შემთხვევითობას არ დავაბრალოთ, რომ ლათინურად „პერსონა“ — ნიღაბს ნიშნავს და თავიდანვე უკავშირდება თეატრალურობას, თამაშს. იქნებ, არც მთავარი გმირის პროფესიაა შემთხვევითი, ელიზაბეთ ფოგლერი (ლივ ულმანი) ხომ თეატრის მსახიობია მოწოდებით, როგორც სხვა მრავალი ბერგმანის ფილმებში („სახე“, „მეშვიდე ტვიფარი“). საინტერესოა, რომ ბერგმანთან პიროვნება, პერსონა, პირველ ყოვლისა ნიღაბია, რომელიც მას გარე სამყაროსგან იცავს გაწამებისგან და ამიტომ თამაშიც, თეატრალურობა, გამონახტავს არა მარტო ადამიანის უსაზღვრო სურვილს ითამაშოს ამ ცხოვრებაში თავისი როლი, არამედ გამოხატავს მასში რეალური „მე“-ს თავდაცვით არსს, ამოუცნობის შეგრძნება კი თავისთავად ნეტარებაა ასეთ სიტუაციაში, რომელიც მიუწვდომელია ჩვეულებრივ მდგომარეობაში.

«Инстинкт театральности социален» — გვეუბნება ნ. ბერდაიევი, — «Но в нем есть и другая сторона. «Я» превращается в другое «я», перевоплощается, личность надевает маску. И это всегда

значит, что личность не выходит из одиночества в обществе, в приобщении людей. Играющий роль, надевающий маску остается одиноким»¹⁷. და ბოლო სიტყვების გააზრებით შესაძლებელია ბერგმანთან იმ მუდმივი ვარდასხვის ტრაგიზმი ამოვიცნოთ, რომელიც „პირადის“, ნამდვილი „მე“-ს შენიღბვისას, სამუდამო მოჩვენებითობაზე განწირული ადამიანის დაცემას მოასწავებს. ელიზაბეთ ფოგლერის მხრიდან ისიც კი მოჩვენებითი საქციელია, როდესაც ვადალილი „სცენური მეტყველებით“, სიტუაციების ვათამაშებით, ბოლოს და ბოლოს, საკუთარი პირობითობით შეურაცხყოფილი უკუიქცევა არა მარტო საზოგადოებისაკენ, არამედ ერთადერთი შეილისაკენ. რატომ არის სიყალბე? ეს ხომ ელემენტარულია, როდესაც პიროვნება გაურზის ფალსს, ანგრევს თავის მოჩვენებით ხატს და სპონტანურობაში ეძიებს ნამდვილ „მე“-ს პირველსახეს, ცხადია, რომ «Личность хочет быть сама собой, лицо человека хочет быть отраженным хотя бы в одном другом человеческом лице, в «ты»¹⁸.

მაგრამ ასეთი ანარეკლის ყოფნა-არყოფნის საკითხს მუდამ განდევლობის პოზიცია სევამს, რადგანაც საკუთარი განმარტოებით ადამიანი უკვე შეგნებულად სამუდამოდ სპობს მოყვარული ადამიანის მხერას. როგორც თავიდანვე ჩანს, ელიზაბეთ ფოგლერი საავადმყოფოში მოთავსებული, უარს ამბობს ნებისმიერ ადამიანთან კონტაქტზე და ლაპარაკს ხანგრძლივ დუმილს ამჯობნებს, რომელიც კიდევ უფრო ნათლად ააშკარავებს მისი ქცევის სიყალბესა და ხელოვნურ (наигранный) წარმოშობას. თავიდან ასეთი ცხოვრების ობიექტური შეფასება ერთ-ერთი ექთნის საუბარში გვესმის, მაგრამ რამდენად მისია, ვკულისხმობ, რამდენად მას ეკუთვნის ის კატეგორიული ტონი, ხან კადრში, და ხან კადრის მიღმა რომ ისმის ფილმში. თუ, იქნებ, საერთოდ თვითკრიტიკასთან ვაკექვს საქმე... კადრსა და კადრს მიღმა ტექსტი კი ის ყოვლისმომცველი ფსიქონალიზია, რომელიც ფოგლერის იდუმალებას მეტნაკლებად შეცნობადს ხდის.

ერთი უკიდურესობის ზღვარზე სხვა უკიდურესობის მოწმენი ვხდებით, თეატრის მსახიობი ჩუმდება, ჩერდება (უკვე პარადოქსია). ელიზაბეთი ამ შემთხვევაში თითქოს არ არსებობს და არც არასოდეს არსებობდა. ამაშია უკიდურესობა, თამაშის ორსახონება, რომელსაც ინგმარ ბერგმანი გვაჩვენებს. შეიძლება ვცდები, მაგრამ ბერგმანთან თითქმის ყოველთვის, ლამარაკი მიდის გაქცევაზე და არა ბრძოლაზე, უკიდურესობის მწვავე გადალახვას მისი გმირები კვლავ უკიდურესობით ლამობენ და ისეთი შთაბეჭდილება გექმნება, თითქოს თვითონ რეჟისორისთვის ფილმში ასახული მოვლენა თუ პრობლემა გადაუწყვეტელია, აბსურდულია მისი გადაჭრა ადამიანის სულის სასარგებლოდ და სწორედ ამას მივყავართ ერთი უკიდურესობიდან მეორესთან. ასეთი უიმედობა მხოლოდ ანტონინის შემოქმედებას თუ ახსიათებებს, მაგრამ ბერგმანის ფილმებში ადგილი ამოსაცნობია ძირითადი რეჟისორული პრინციპი, კერძოდ კი, რა პარადოქსულადაც არ უნდა ჟღერდეს, ოპტიმისში, რადგანაც უიმედობა გულგრილობას წარმოშობს, ხოლო ამოკითხო ბერგმანთან გულგრილობა ისეთივე აბსურდია, როგორც მის შემოქმედებაში ადამიანისადმი ზედაპირული ყურადღება. მაშინ არ იარსებებდა ქვეყნად „პერსონა“, „სიჩუმე“, „ვენება“ და სხვა მრავალი.

თუ ფილმს „პერსონა“ დავუბრუნდებით, აუცილებლად უნდა ითქვას მასში გასხვების უკიდურესობის არსებობაზე — როგორც ცალკეული თემის განხილვა, იგი კიდევ უფრო მეტად საინტერესო და საყურადღებოა ფილმში „პერსონა“, ვიდრე ფილმში „ვენება“. პირველყოფისა, რას გაურბის ელიზაბეთი — იგი გაურბის პასუხისმგებლობას და ამრიგად საკუთარ თავისუფლებას იცავს, რომელიც იკარგება მისთვის „დედის“ მოვალეობის დაკისრებისთანავე, მაშინ ეს უკვე ბუნებით ნაკარნახევი როლია, აუცილებლობა თავად ადამიანური ბუნებისთვის და ეს ამინებს ელიზაბეთ ფოგლერს თავიდანვე. რადგანაც ბავშვი გაუთვალისწინებელი დაბრკოლებაა თეატრალურ ცხოვრებაში. გარდა ამისა იტანჯები უდროო სიკვდილის მოლოდინით და აღსასრულის წინათგრძ-

ნობით. ვიტყვი მხოლოდ იმას, რომ გასხვების უკიდურესობის (სიცოცხლის) უკიდურესობა, თავისთავად, სიკვდილის თანაბარია, სიცოცხლის დაბრკოლების ერთ-ერთი ნიშანია, რომელიც მხოლოდ ფილმში „პერსონა“ თუ იძლევა ამგვარი განმარტების საშუალებას.

ცხოვრების ასეთი სახე მხოლოდ ქალისთვის არის ადამიანისათვის და ამაშია, ნაწილობრივ, მისი ადამიანური ტვირთიც და უბირატესობის დამამტკიცებელი საბუთიც. მსგავსი არსებობა ქალისაგან თვითალკვეთასა და თავდადებულ მსახურებას მოითხოვს, რომელსაც შეშინებული ელიზაბეთი შეგნებულად გაურბის. მას შემდეგ, რაც მანდილოსანში ნაყოფი ჩაისახა, იმ დროიდან იგი წყვეტს მხოლოდ საკუთარი თავისთვის ყოფნას და შემდგომ უკვე განაგრძობს არსებობას, რათა სხვამ იარსებოს, რათა გავრძელებს ზოგადად სიცოცხლის პროცესი. თუ ამას ვაღიარებთ, მაშინ უნდა ითქვას აგრეთვე ისიც, რომ ამაშია „გასხვისების“ უარყოფითობა და მით უფრო რთულია ამის შეგრძნება, რომ გამოირიცხული არ არის მასში დადებითიც — მამაკაცისაგან განსხვავებით «Женской природе свойственно более рождение, чем творчество, и в рождении ее специфичность. Под рождением нужно понимать не только рождение детей в узком смысле слова, но и всякую жертвенную отдачу своей энергии и материи, начало космическое в отличие от личного»¹⁹. ხოლო ამ ფუნქციის დაკარგვას ქალის აბსოლუტური უფუნქციობაც მოყვება, ჯერ მისი გაუფასურება, შემდგომ კი მისი სიკვდილი, რომელიც არა მარტომ დედის ხატის გარდაცვალებაზე იმეტყველებს, არამედ მოკვდება თავად დრო და მისი უსასრულობა, მაგრამ კვლავ და კვლავ „დედის“ როლის მოკვდინებით ადამიანის ცნობიერებაში (მეხსიერებშიდან ამოვარდნით).

„გასხვისებული არსებობის“ სიძულელით ელიზაბეთმა თითქოსდა მომავალიც კი მოსპო... თუ დედობა სიცოცხლის თანატოლია, მაშინ, ცხადია, სიცოცხლე მომავალია თავისი არსით, რომელსაც გამუდმებით გაურბის ფილმის მთავარი პერსონაჟი (მომავალი არც ბავშვს არ უნდა პქონდეს სურათში, მით უმეტეს, რომ ეს



ბავშვი თავად ელიზაბეთია, მისი მეტაფორაა ეკრანზე).

თავის შინაგან სამყაროში ჩაკეტილი, მასში თავიდან ბოლომდე წასული, იგი, დედის მუცელში ჩასახულ ბავშვს გაგონებს თავისი ინფანტილური საქციელით, თითქოს საკმარისია პრობლემას დაემალო, რომ იგი იმთავითვე შეწყვეტს შენთვის არსებობას. შინაგან სამყაროში ჩაკეტილი ელიზაბეთი ბერგმანთან იგივეა, რაც დედის მუცელში, ან იგივე სიმყუდროვეში მყოფი ბავშვი, თავისუფალი ყოველგვარი ზეგავლენისაგან, საიმიედოდ დაცული ამ სამყაროში, მაგრამ შობისთანავე დათრგუნული საკუთარი უმწეო მდგომარეობით, უკომპრომისო სინამდვილესთან შეჯახებით და ამიტომ, მიუხედავად იმისა, თუ რამდენად ყალბია ან გულახდილია ელიზაბეთის განმარტოება, მისი საფუძველი მაინც თავდაცვით ინსტინქტში უნდა ვეძიოთ, რადგანაც გაქცევა სინამდვილიდან სხვა არაფერია ამ შემთხვევაში, თუ არა სწრაფვა წარსულში ცხოვრებისადმი, თავდაპირველი მდგომარეობისადმი ლტოლვა, ანუ ლტოლვა დედის მუცლისადმი, რომელშიც რეალობას მოწყვეტილი ადამიანი (ბავშვი — ელიზაბეთი) საკუთარი ეგოცენტრიზმით ტკბება (თუნდაც არაცნობიერად) და ხელშეუხებლობის შეგრძნებით კმაყოფილდება.

ამ შემთხვევაში იგი (ელიზაბეთი), თავისი მეტაფორული განმარტებით, უფრო „დაპყვრებულის“ როლს ითავისებს, ვიდრე „მონაწილის“, მკვდრადშობილის არსებობას ითავისებს და არა ცოცხალი ადამიანის, რადგანაც პიროვნება, რომელიც სიცოცხლის ნაკადს მიღმა მხოლოდ თავისი თაობისა და თანამედროვეობის პირობითი ნიშანია, ცხადია, მკვდრადშობილი არსებობს. მაგრამ რამდენად ასეთია ბერგმანთან ელიზაბეთი? ალბათ, შეიძლება ითქვას, რომ ფილმი მაინც საკუთარი თავის ძიების პროცესია, ვიდრე უშედეგობის კონსტატაცია.

მხოლოდ ფიზიკური თვალსაზრისით, რეალობას მოწყვეტილი ელიზაბეთი განაგრძობს მის შეგრძნებას და კვლავინდებურად თვალყურს ადევნებს მოვლენებს. არის ასეთ არსებობაში რაღაც დამტანჯავად ცინიკური, რადგანაც ვითომდა გამითიშუ-

ლი საზოგადოებრივ ფალსს, ქცევას, ყალბებს, ფარისევლობას, საზოგადოებრივი მორალით ნაკარნახევ ცხოვრებას, ჩვენ იმავე დროს ყოველივეს ვეთანხმებით ჩვენი დუმილით, უსიტყვოდ ვითავსებთ და უმოქმედობით თუ მისგან გაქცევით ვასანგრძობლებთ მისი ზემოქმედების დიაპაზონს. პასიურობა, მგონი უმნიშვნელოა, თუ რას დავარქმევთ მას, განმარტოებას თუ უკუქცევას, რეალურად დედაზრი კვლავ უცვლელი დარჩება, მხოლოდ შეგუების ნიშანია, ფილმში „პერსონა“, და იქნებ, ეს იმასაც კი ნიშნავს, რომ ელიზაბეთი კვლავ და კვლავ იმ ტოტალიტარული თამაშის უმნიშვნელო ნაწილია და მონაწილეც, რომელსაც ასე „ცდილობდა“ გაქცეოდა? ალბათ! სილო ის კი შეიძლება ითქვას თამამად, რომ ასეთი სიცოცხლე არა მარტო ტრაგიკულია, არამედ უაზროა — იარსებო სიტყვისა და ურთიერთობის გარეშე ერთმნიშვნელოვნად მხოლოდ არსებობას უნდა ნიშნავდეს.

ფაქტიურად, ფოკლერის თეატრალური ცხოვრება, შემოქმედებითი სამყარო და საავადმყოფოს, მე ვიტყვოდი, გარდატეხის პერიოდი, თავიდან ბოლომდე დაკავშირებულია „მე“-ს პერმანენტულ ცვლასთან და ამასთან დაკავშირებით მახსენდება, თუ რას წერდა თავის დროზე ნ. ბერდიაევი — «Человек более нуждается в психосинтезе, чем в психоанализе, который сам по себе может привести к разложению и распаду личности»²⁰. რასაც აშკარად ვხედავთ ბერგმანთან ამ ფილმში და არ შეიძლება არ დავეთანხმო მის მოსაზრებას ფსიქოსინთეზის, ან იგივე თავისთავადობის შესახებ, რომელიც ასეთ მუდმივ ცვლაში უბრალოდ მიულწეველია. მაგრამ ერთი არაჩვეულებრივი სცენა აქვს ბერგმანს ფილმში „პერსონა“ და სწორედ იგია ის ყოვლისმომცველი ფსიქოანალიზიკა და ფსიქოსინთეზიც, რომელზეც ზემოთ ითქვა.

ადამიანის მუდმივი ორსახოვნება, რომელიც ალმასა და ელიზაბეთის შერწყმით მეტყველებს ერთი პიროვნების შინაგან წინააღმდეგობაზე, პარალელურად ერთი სრული სახის ჩამოყალიბებისკენ მიილტვის ამავე წინააღმდეგობების დაძლევით, მაგრამ მხოლოდ კინემატოგრაფიული ხერ-

სით ეს პროცესი არაეფექტური იქნებოდა ეკრანზე, მითუმეტეს, ინგმარ ბერგმანისთვის, რომელთანაც აზროვნება უსიტყვოდ შეუძლებელია, რადგანაც სწორედ რომ სიტყვაა გონების საძირკველი და მას ევალება გრძნობისა და გონების ლაბირინთში ელიზაბეთის რაობის გამოჩვენება. ამისათვის ბერგმანი ორჯერ მიმართავს ფილმში ერთსა და იმავე ტექსტს, სხვადასხვა კუთხიდან გვაჩვენებს ადამიანის განცდებს, გვაჩვენებს ბრალდებულსა და ბრალდებულს საკუთარ მოუკითხაობაში, ერთობ შეუმჩნეველობაშიც კი... მასთან აღმაც და ელიზაბეთიც ერთი მთლიანი სახის ორი დაკარგული ნაწილია (შუაზე გაპოზილი „მეობა“), თითოეული მათგანი ერთმანეთის ის ნაწილია, რომელიც ყველაზე მეტად აკლია არა მარტო ელიზაბეთს, არამედ აღმასაც სრული პორტრეტისთვის. არაჩვეულებრივად მეტყველია ამ წხრივ ოპერატორული თხრობის მანერა, როდესაც კადრში ვხვდებით შუქჩრდილებით მიღწეულ (მკრთალი ჩრდილი) ნახევარნიღაბს, ნახევრად შიშველი კეშმარიტების ხატს.

ნახევარნიღაბის ეფექტი უსასრულოდ შეიძლება გაგრძელდეს, მაგრამ ბერგმანი, დეტალური ფსიქოანალიზის ჩატარების შემდეგ, აღმასა და ელიზაბეთის შერწყმას, ან იგივე ფსიქოსინთეზის პროცესს იწყებს. ამასობაში ბერგმანის მთელი კინოპოეზია კონცენტრირებულია ადამიანის შინაგან წინააღმდეგობათა ვადმოცემაზე, რადგანაც ნათელია, რომ ფილმში „პერსონა“ სულაც არ მიდის ლაბირატიკ აღმასა და ელიზაბეთის დაპირისპირებაზე, კონფლიქტზე, როგორც ფილმში ჩანს, არამედ ერთმანეთს უპირისპირდება აქ უფრო მეტად ადამიანის რაობა (არსებობა) და მისი მოჩვენებითობა და არა მარტო იგი, არამედ, რაც მთავარია, წინააღმდეგობაში შედის სიცოცხლისუნარიანობა და სიცოცხლის შეგრძნება (ზევრი კინოკრიტიკოსი მიიჩნევს აგრეთვე, რომ ფილმის კონფლიქტი არა ელიზაბეთისა და აღმას, არამედ გრძნობასა და სიტყვას შორის იბადება).

სიცოცხლისუნარიანია ამ შემთხვევაში მხოლოდ აღმას ნაწილი და ამიტომ საყურადღებოა ფილმში აგრეთვე ერთ-ერთი

ის ეპიზოდი, როდესაც მაჯაგადასწილი ალმა ელიზაბეთის უფლებას აძლევს მის სისხლსა და ხორცს ეზიაროს და გაითავისოს ამრიგად არა მარტო მისი სიცოცხლისუნარიანობა, არამედ თვით სიცოცხლის ძალაც გამოწოვოს. ეს თავისებური ენერგიული ვამპირობა მხოლოდ სუსტი პიროვნების ხედრია და ყველა ასპექტში ის, რასაც ჩვენ ეკრანზე ვხვდებით, ჩემის აზრით, მხოლოდ სასოწარკვეთილების ნიშანია. ხოლო ადამიანი ძლიერი ფსიქიკით გაცილებით უფრო ახლოს იმყოფება აღმასთან, ვიდრე ელიზაბეთთან, მისთვის ჩვეული გულკეთილობით და მაღალზნეობრივი ცხოვრების პრინციპით, გამოხატულს მისსავე დამოკიდებულებაში პაციენტებთან. მაგრამ აქ, როგორც ყოველთვის, ყოველივე ბერგმანისეული ტრავიზმის შეგრძნებასთან ერთად შეიგრძნობ ავტორის აშკარა ირინისა — ექთანის, ფაქტიურად, რომელსაც ელიზაბეთის სულის გასანათლებელი მისია დაეკისრა, განუდგება საკუთარ მაღალზნეობრიობას უკანასკნელ წამს და სპობს სიცოცხლისუნარიანობას ელიზაბეთში, უარს აცხადებს პიროვნულ მთლიანობაზე, მის სულიერ და არა ხორციელ გამოჯანსაღებაზე (იგივეს ვხვდებით ფილმში „ზიარება“).

სხვათა შორის, ის ენერგიული წყურვილი, რომელიც ფილმის ერთ-ერთ ყველაზე შთამბეჭდავ სცენად შეიძლება მივიჩნიოთ, იმედის წყურვილია და სხვა არაფერი. ამიტომ, როდესაც უკანასკნელი სცენა კვლავ საავადმყოფოში გვაბრუნებს, კვლავ ვკითხვებ თეთრი კედლების სივარულში, ელიზაბეთთან ერთად ჩვენც მისი სულიერი აგონიის მოწმე ვხვდებით, რადგანაც მარტობაში ადამიანი მხოლოდ სიკვდილზე ფიქრობს, სიკვდილის მოსვლას წინათგრძნობს.

არა მარტო ფილმში „პერსონა“ შეხვდებით სიცოცხლის არასრულფასოვნებასა და სრულფასოვნების შეგრძნებას, არამედ ბერგმანის ისეთ სურათშიც, როგორიცაა „სიჩუმე“. ამ ფილმის შესახებ, არც მეტი არც ნაკლები, შეიძლება ითქვას, რომ თავად სათაური განსახლებრავს ფილმში გაუცხოების დონეს, სიტყვის, როგორც გრძნობისა და გონების შუამავლის



აბსოლუტურ გაუფასურებას. თავად რეჟისორი გეიტყდება, რომ ეს ერთგვარი ექსპერიმენტიც კი იყო მის შემოქმედებაში, როდესაც თხრობა კადრების შენაცვლებით მიმდინარეობს და არა სიტყვის საშუალებით.²¹ სირუმე ხომ, ამ შემთხვევაში, არა მარტო ის სივრცეა, რომელშიც ბერგმანი თანდათან თხზავს სამყაროს მინიმალური ტესტისა და გამოქმენების მანქანის გამოყენებით, იგი, იმავე დროს, უფრო მჭევრმეტყველა სურათის დედანარის გადმოცემაში — სირუმე გადმოსცემს მოუნელმელ დარდს, დუმილის ტრაგიზმს და გადმოცემს მის საფუძველს, რადგანაც, როდესაც სდუმს გონება, არ არის ალერსი, სიყვარულით გამსჭვალული სიტყვები და სიხლოვე, იბადება სირუმის შეგრძნება და, მაშასადამე, იბადება უსულო სინამდვილის, მომაკვდავი სინამდვილის შეგრძნება (ისევე და ისევე აგონიის გრძნობა).

აი, ეს გარდაცვალების მოლოდინი ხშირად შეგვხვდება ბერგმანთან ფილმში „სირუმე“ („დუმილი“), განსაკუთრებით მის სურათში „ჩურჩული და ყვირილი“, («Шепоты и крики»), სადაც რაღაც რიტუალურ ხასიათს იღებს სიკვდილის მოლოდინი.

„სირუმე“-ში სიკვდილი ყოვლისმომცველია, იგი თითოეულ კადრშია ჩასაფრებული, ჯანსაღი, ღამაში სხეულისა და ესთერის დამკანარი სხეულის, გამოშრალი ხელების, ავადმყოფურად ჩაყარნილი თვალების ეკრანზე, როგორც წარმავლობის ნიშნის ასახვა, სინამდვილეში სიცოცხლე-სიკვდილის შეხვედრაა. ბერგმანს ყოველთვის აინტერესებს მათ შორის პარალელის ვაგლები, აინტერესებს, თუ რას განიცდის ადამიანი სიკვდილის მოლოდინში. თუ როგორ იცვლება მისი ფსიქიკა, მაგრამ, ხანდახან, სიკვდილს მის ფილმებში გულგრილადაც ელიან, როგორც, მაგალითად, ისააკ ბორგის დედა ფილმში „მარწყვის მდელო“. ისეთი შთაბეჭდილება გექმნება, თითქოს სიკვდილს დაავიწყდა მისი არსებობა, თითქოს ეს ხანში შესული მარტოობაში დაბერებული ქალბატონი სიკვდილზე უფროსიც კი არის თავისი ასაკით, თითქოს ლოდინით გადაღლილი

სიკვდილიც მიიცვალა ამასობაში და სიკვდილშიც მოკვდავად იქნა აღიარებული. სიკვდილთან ამბობს შევლთან შეხვედრისას, რომ ყველაფერთან ერთად მას კიდევ ერთი უარყოფითი თვისება გააჩნია — იგი ვერა და ვერ კვდება.

რატომ არის, რომ ბერგმანს ასე ხშირად აინტერესებს სიკვდილის მოახლოების თუ მოლოდინის პროცესი ფილმებში „სირუმე“, „ჩურჩული და ყვირილი“, როგორც რიტუალი ფილმში „ქალწულის წყარო“ და როგორც აზარტული თამაში ფილმში „მეშვიდე ტვიფარი“? სიცოცხლე-სიკვდილის პრობლემა მას იმდენად აწუხებს თავის შემოქმედებაში, რომ ჩვეულებისამებრ, მისი ეკრანზე ასახვა განუსაზღვრელ ესთეტიკურ ტკობას უტოლდება, რადგანაც რეჟისორი უფლებას იტოვებს ასახოს სიკვდილი, როგორც რიტუალი, ხოლო, რიტუალი კი მუდამეა მსახიობა იყო და ასეთიც დარჩება.

როდესაც თავის დროზე ფილმზე „მარწყვის მდელო“ წერდნენ, რომ ეს ის ფსიქოანალიტიკური ფილმია, რომელშიც აგრეთვე რელიგიური და ფსიქოთერაპიული ანაბეჭდი იგრძნობა, ბერგმანი პასუხობდა: «Я делал его, как бы заново переживая свою жизнь, подводя ей итог. Я вовсе не делал нажим на психоаналитическую сторону. Для меня этот фильм — нечто ясное и очевидное»²². მაგრამ, როგორც არ უნდა უნდოდეს ბერგმანს ფილმი მხოლოდ მოგონებების თავმოყრას დაუთმოს, წარსულის განცემას დაუკავშიროს, „მარწყვის მდელო“ იმავე უფლებით შეიძლება მომავლის თემას მიეძღვნას. იმ მომავალის, რომელსაც აღარ უჯერებს, ან სწორი იქნება, რომლისაც აღარ სწამს რაინდს ფილმიდან „მეშვიდე ტვიფარი“. მომავალზე ფიქრიც კი უაზრო ხდება ბლოკისათვის და სიკვდილთან ჭიდილში იმედგაცრუებული საკუთარ უპასუხო რწმენაში, ეზიარება ერთადერთ ჭეშმარიტებას, რომ «Известность существует только в отношении прошлого, а в отношении будущего она существует лишь постольку, поскольку данное знание относится к смерти...»²³ და საკუთარი თავის გარდაუვალობით დამტკბარი სიკვდილიც კი მზად არის ანტონიუს ბლოკს (მაქს ფონ სიულოფი) ნეტარების წამიერი გრძნობა აჩუქოს. მზად არის დრო მისცეს „ჭეშმარიტების“

საძიებლად — დრო ხომ ისედაც სიკვდილთან მიგვიყვანს. ისააკ ბორგს კი დრო წარსულში გასამკზავრებლად ესაჭიროება. ეს ზუსტად ის შემთხვევაა, როდესაც ბერგმანი საკუთარ ბავშვობაში მოგზაურობს, შეიგრძნობს წარსულის სურნელს, ხალხს, ხელით ეხება უკვე არარსებულ საგნებს და მაინც გრძნობს მათ თვისებებს, სიახლოვეს. მით უფრო ნეტარია ბერგმანისთვის წარსულის შეგრძნება, რომ იგი კვლავ უბრუნდება შორეულ მარწყვის მდელის და, როგორც ისააკ ბორგი, ახალგაზრდავდება დროის უკან დატრიალებითა თუ შეჩერებით.

მაგრამ, საჭიროა თუ არა იმაზე ლაპარაკი, რომ „მარწყვის მდელი“, პირველ ყოვლისა, აღსარებაა და უკვე შემდგომ სხვა დანარჩენი, ან იქნება ისიც ზედმეტი სალაპარაკოა, რომ აღსარებას უთუოდ კათარზისიც მოჰყვება, როგორც წესი, ფილმის ფინალში, მანამდე კი ისააკ ბორგს გრძელი ვა ელის საკუთარი, უკვე მოხუცებული, თავისადმი. დრო და სიკვდილი — მუდმივი კითხვა-პასუხი, აი, რა აწუხებს ისააკს. რისთვის მოეცა მას არსებობის წყარო და რას დატოვებს ამქვეყნად: სიკეთეს, თუ ბოროტებას. როგორც ჩანს, მხოლოდ შეცდომებს, მაგრამ იქნებ ნაწილობრივ მაინც შესაძლებელია მათი გამოწვორება, ვინაიდან, მონაიებაც კი უკან დაბრუნების შესაძლებლობაა.

ალბათ, საინტერესო იქნებოდა ამ ფილმთან დაკავშირებით ბერგმანის შემოქმედებაში სიზმრების, ან იგივე ქვეცნობიერის მნიშვნელობაზე გვესაუბრა. მაგრამ, გაუცხოების თემის არ იყოს, მთელი მისი შემოქმედება ეს ერთი დიდი უწყვეტი სიზმარია, ფანტაზიის უმრეტე წყაროა, საიდანაც იბადება კიდევაც ზღაპრის მსგავსად თვითმყოფადი პერსონაჟები — ვსაბნეული, დაკარგული საკუთარ ირეალურ სამყაროში, მაგრამ მაინც რეალური თავისი ადამიანურობით, რაც მთავარია, ზომიერი მორალით (ზნეობრიობის შეგრძნება ხომ არ ექვემდებარება განსაზღვრას).

თავის შეილს ისააკმა მხოლოდ საკუთარი სიცივის შეგრძნება დაუტოვა. ეს სიცივე ბერგმანთან მარტოოდენ მამაკაცებს ანიჭებს უფლებას «*Нынть мертвым, мертвым как камень*». ამიტომ

მთელი მისი ვოიაჟი, ეს გადაუხდელი ზღაპრული ადამიანობისადმი და უკვე აღარ გიკვირს მისი ძიების ლოგიკა ფილმში „მარწყვის მდელი“.

შეიძლება ეს ბერგმანის შემოქმედების კანონზომიერებაც კი იყოს — ძიება, როგორც ერთ-ერთი მისი სვეტი იგი ამაღლებს თავის შემოქმედს მისთვის ჩვეულებრივ სიღრმისეული მიდგომით სინამდვილესთან და ამაშია სწორედ ბერგმანის განუყოფელი გენია. მით უფრო გაცივებს ბერგმანის დამოკიდებულება რეალისტური გადმოცემისადმი, რომ ეს იგრძნობა რეჟისორთან, რომელიც მუდამ უწოდებდა სწორედ თეატრს თავის მეუღლეს, ხოლო კინემატოგრაფს კი მხოლოდ და მხოლოდ საყვარელს. მაგრამ ბერგმანის კინემატოგრაფი, არა აქვს მნიშვნელობა დავარქმევთ მას „ლიტერატურულს“, თუ დავინახავთ მასში „თეატრალური ესთეტიკის“ ზეგავლენას, მუდამ იქნება კინემატოგრაფიული პლასტიკის შედეგრი, მაგალითი თანამედროვე რეჟისურისათვისაც კი.

და მაინც, რა შეიძლება ითქვას ბერგმანზე კიდევ? შეიძლება, მაგალითად, ითქვას, რომ მის ფილმებს ახასიათებს თხრობის სისასტიკე, რაც სულაც არ ხდის მათ ავტორს გულქვა ადამიანად, როგორც კრიტიკა ამტკიცებს, არამედ ზუსტად ეს სისასტიკე იზიდავს მასში ინტელექტუალებს. მის სისასტიკეს შეუძლია ფსიქოლოგიური ტკივილის მოყენება, მხოლოდ მას ძალუქს გაემსჭვავლოს არაადამიანური ტკივილის გრძნობით, გაწყინოს, შეიძლება შეურაცხვეყო კიდევ, და ამრიგად, ერთი მხრივ, არის რაღაცა მის ფილმებით ტკობაში მაზოხისტური, მაგრამ მეორე მხრივ, სწორედ უბედურებაში იწყებს ადამიანი ფიქრს და მხოლოდ ამ შემთხვევაში ფიქრობს ადამიანი ტკივილის მიზეზზე, ანალიზს უწევს საკუთარ ყოფაქცევას, იწყებს უტოპიური იდილიისაგან განთავისუფლებას. შესაბამისად, აგრესია ისეთივე სასიცოცხლოდ აუცილებელია ბერგმანის შემოქმედებისათვის, როგორც კინო-

კამერა, და სწორედ ამის გამო იგი გამონაკლისი მსოფლიო კინემატოგრაფში, სწორედ სისასტიკეშია ინგმარ ბერგმანის პარადოქსული ჰუმანიზმი.

შენიშვნები:

1. «Бергман о Бергмане», с. 133.
2. «Бергман о Бергмане», с. 177.
3. «Латерна магика», И. Бергман — с. 81 и «И. Бергман, статьи, рецензии, М., 1969», с. 265.
4. «Бергман о Бергмане», с. 222.
5. «Бергман о Бергмане», с. 265.
6. «Бергман о Бергмане», с. 166.
7. «Бергман о Бергмане», с. 245.
8. И. Бергман — Статьи, рецензии,
9. Миф философии, том II, З. Фрейд,
10. იქვე.
11. А. Базен, «Что такое кино», с. 164.
12. იქვე.
13. «Латерна магика», И. Бергман, с. 205.
14. «Висконти о Висконти», Семейный портрет в интерьере, с. 285.
15. «Бергман о Бергмане», с. 243.
16. «Мир философии», том II, Н. Бердяев, «Опыт философии одиночества и обения», с. 314.
17. Мир философии, том II, Н. Бердяев, «Опыт философии одиночества и общения», с. 314.
18. იქვე.
19. Мир философии, том II, Н. Бердяев, «О назначении человека», с. 261.
20. Мир философии, том II, Н. Бердяев, «Экзистенциальная диалектика божественного и человеческого», с. 54.
21. «Бергман о Бергмане», с. 171.
22. იქვე, გვ. 209.
23. Мир философии, том II; Э. Фромм; «Пути из больного общества», с. 69.

• • •

გია ბულაძის როგორც მკვლევარის, ხელოვნების თეორეტიკოსის აზროვნების სიღრმე ყველაზე მეტად გამოჩნდა ფერთა საკითხებისადმი მიძღვნილ წერილებში, ცალკეულ გამონთქვამებსა და მოსაზრებებში. ამ საკითხს მხატვარმა მიუძღვნა სპეციალური წერილები: „რამდენიმე მოსაზრება გოეთეს „ფერთა თეორიის“ პრაქტიკული გამოყენებისათვის მხატვრობაში“, „რამდენიმე სიტყვა ფერთა შესახებ“, „ფერი და ობიექტური რეალობა“, „დროშა და მისი ფერი“, ვრცლად შეეხო აგრეთვე დროშასა და გერბთან დაკავშირებულ საკითხებს.

ნაშრომი „რამდენიმე მოსაზრება გოეთეს „ფერთა თეორიის“ პრაქტიკული გამოყენებისათვის მხატვრობაში“ ავტორის თავმდაბლური განცხადებით, იყო გოეთეს „ფერთა თეორიის“ კონცეპტუალური აპარატურის გამოყენების, მისი ერთგვარი მოხელთების მოკრძალებული სურვილი“¹.

ნაშრომი შეიცავს არა მარტო გოეთეს ფერთა თეორიის შესახებ მსჯელობას, არამედ მწერლის სააზროვნო მოტივების გარკვევისა და მათში ჩაღრმავების ცდასაც. ავტორის მიზანი, უფრო სწორად სურვილია: „შეძლებისდაგვარად შევიმუშაოთ ფერთი შემეცნების ისეთი სააზროვნო სისტემა, რომელიც შემოქმედს ხელს შეუწყობს მხატვრულ-ფერწერული პროცესის წარმართვაში, ამავე დროს დაეხმარება იმ პრობლემების გადაჭრაში, რომლებიც მის წინაშე ეგზომ გართულებულმა, ოპტიკის ხერხით მოპოვებულმა ფერთმა გამოცდილებამ დაახვეა“².

ფერთ ალქმას მხატვარი განიხილავს როგორც ადამიანის შინაგანი ცხოვრების ზუსტ გამოხატულებას, ამიტომ ყველა ეპოქას ფერი თავისებურად ესმოდა.

ფერთა შესახებ გოეთეს მოძღვრებამ ახალი სამყარო შექმნა ფერთა მეტყველებასში — პირველმა გახადა მსჯელობის საგნად და დაასაბუთა თბილი და

სუკათის კოვკოზისიურ წყოზაში ფერთა ზინაზანი სხოვრკაზის კანონოზოზიერკაზათა საკითხი ზია ზულაჰის ნაზრკეზში

პა გუნთაიზშილი

ცივი ფერების არსებობა; მან ფერს მისცა მორალური დატვირთვა და ამით განსაზღვრა მისი მნიშვნელობა — ურთიერთდამოკიდებულებანი ფერებს ბადებენ არა კონტრასტის მხრივ, არამედ მეტამორფოზის საშუალებით, ერთმანეთში გარდაიქმნებიან და ამით ერთმანეთს ქმნიან. გოეთეს თეორია ანიჭებს ფერს ემოციის შინაარსობრივი გახსნის, დრამატული მომენტის შექმნის უნარს. გია ბულაძემ თავის შესანიშნავ სტატია-ნარკვევში თვალნათლივ წარმოაჩინა გოეთეს ფერთა თეორიის მიზანი, აღწერა ამ თეორიის ძირითადი სასიათი და, რაც მთავარია, „გოეთეს აზროვნების მეთოდის სამყაროში მცირე ექსკურსის“ შედეგად, მისი პრაქტიკული გამოყენების ერთი-ორი საშუალებაც დასახა. უპირველეს ყოვლისა ყურადღება გაამახვილა ფერთა ურთიერთდამოკიდებულების მორალურ მხარეზე.

ნებისმიერ ძირითად ფერზე ნებისმიერი ცდა ავლენს ფერებს შორის მორალურ დამოკიდებულებას.

გოეთეს თეორიის მიხედვით მხატვარი-მკვლევარი გ. ბულაძე აყალიბებს შკალას, რომელზეც თვალნათლივ ჩანს

ფერთა მეტამორფოზების, ერთმანეთთან ქცევის, გარდაქმნისა და ერთმანეთის დაბადების უნარი.

ათულის ძირითად წერტილად ამ შკალაზე გამოყენებულია აბსოლუტური სიბნელე — შავი ფერი, რომელშიც იწყება მოძრაობა სინათლისაკენ — თეთრისაკენ, არა გაღივების, არამედ მისი გაცოცხლებული მგრძნობელობის მეშვეობით. აქ უნებურად გვაგონდება ვან გოგის აზრი შავ ფერზე: „საბოლოო ანგარიშით, აბსოლუტური შავი ფერი ბუნებაში არ არსებობს, მაგრამ იგი, თეთრის არ იყოს, ყველა ფერს ურევია და ამიტომ რუხი ფერის განსხვავებული ტონებისა და სიმძაფრის მქონე უსასრულოდ მრავალ ელფერს ქმნის. ერთი სიტყვით, კაცმა რომ თქვას, ბუნებაში ამგვარი გრადაციის მეტს ვერაფერს ვხედავთ“.³

ფერთა კანდინსკისეულ კლასიფიკაციაში განცალკევებით დგას შავი და თეთრი, მასთან შავი განხილულია როგორც ნებისმიერი ფერის დაბადების მუდმივი დაფარული შესაძლებლობა, თეთრი — დიამეტრულად საწინააღმდეგოა, რადგან ის არის სიკვდილი ყველა სხვა ფერისა.⁴



კ. მალეიჩის აზრით, შავის სიშავე როგორც ყოველგვარი უარყოფის პირობა, არის ფერის აბსოლუტი.

და აი გ. ბულადის მიერ ჩამოყალიბებულ წრიულ შკალაზე შავში დაბადებას იწყებს კონკრეტული ფერი — ოდნავ მომელნისფერო მუქი ლურჯი, რომელიც თავის თავში სინათლეს ეძებს, მაგრამ მასში, როგორც ჟღერად ფერში, შემოიპარება სინათლესთან ყველაზე ახლო მდგომი — ყვითელი, რომელიც ლურჯთან ქმნის მომწვანო ფერადოვნებას.

მწვანე ძლიერი ფერია, მისიწრაფვის ყოვლისმომცველობისაკენ, პირველ რიგში კვლავ სინათლისაკენ და გადაიჭრება სუფთა ყვითელში. ყვითელი თითქმის თეთრში გადადის და თეთრის სინათლეში განზავდება, თუმცა ეძებს ძალებს საკუთარი მეობის შესანარჩუნებლად და მკვიდრდება თავის სიღრმეში. ტონალობით მუქისაკენ მიდის, ფერადოვნებით — თავის გულში მოიძიებს წითელს და ხდება ნარინჯისფერი.

ნარინჯისფერი ცდილობს მაქსიმალურად გაიშალოს და ვიღებთ წითელს, ძლიერ, განშლად ფერს, გარემოში განუხანტის შედეგად წითელი კარგავს სხივისნობას, მაგრამ ხდება უფრო მკვირივი და თავის სიღრმეში თანდათან იღებს მოიისფრო ძოწისფერს, შემდეგ კვლავ უბრუნდება სიმუქეს — სიბნელის ამოსავალ საყრდენს: ძოწისფერმეწამული კიდევ უფრო მეტად ხდება მომელნისფრო წითელი და ამით ჩაეშვება შავში.

ამრიგად, „ამ შკალის მიხედვით ფერებს შესწევთ უნარი არა მარტო ერთმანეთი გამოიწვიონ, არამედ ყოველ აუცილებელ შემთხვევაში გამოიკვალონ კიდევ. გასწიონ ერთმანეთის მაგივრობაც გარკვეულ ფერადოვან სიტუაციაში, იმ მდგომარეობიდან გამომდინარე, სადაც დგას შკალაში ფერი და რა მონათესავე ფერადოვნებები აქვს სინათლესა ან სიბნელესთან მიმართებაში“.⁵

ამასთან აქ საქმე გვაქვს არა ცნობილ ნახევარტონებთან, არამედ გამოუცნობ ნახევარფერებთან“.

ავტორის კომენტარებიდან ჩანს, რომ ის კვლავ აპირებს ამ საკითხს დაუბრუნდეს, რადგან მისთვის ჩვეული უქმარისობის გრძნობით ხედავს, რომ ამ შკალაზე ყველაფერი დადგენილი არ არის და ფერთა მეტყველების ისეთი რთული საკითხები, როგორიცაა ტონი, ჟღერალობა, გამა, ცალკე მსჯელობისა და განხილვის საგანს წარმოადგენს.

ფერთა კვლევა მას წარმოუდგენია მთელი ცხოვრების აზრად და დანიშნულებადაც კი და დარწმუნებულია, რომ ყოველ მომენტშია შესაძლებელი ახალი შტრიხი შეემატოს მხატვრის გამოცდილებას ფერთა მეტყველების კვლევის პროცესში.

ორი ფერის — წითელისა და ლურჯის არსისა და არსების გარკვევას მიუძღვნა მხატვარმა ნარკვევი „რამდენიმე სიტყვა ფერთა შესახებ“.

ვან გოგი აღიარებდა: „ძირითადი ფერი მხოლოდ სამია: წითელი, ყვითელი და ლურჯი. ამ სამი ძირითადი ფერისაგან შავის და თეთრის დახმარებით 70-ზე მეტ ტონსა და ელფერს მიიღებ“.

ანრი მატისის დაკვირვებით, „ერთი ტონი მხოლოდ საღებავია, ორი ტონი — უკვე აკორდი, უკვე ცხოვრება. ფერისათვის ყველაზე მნიშვნელოვანია თანაფარდობა“.⁶

კანდინსკის ფერთა კლასიფიკაციაშიც ძირითად ფერებად დასახელებულია ყვითელი, წითელი, ლურჯი. მის ენციკლოპედიურ გამოკვლევაში ფერთა შესახებ წითელი მოედინება სინათლისაგან და მასთან ერთად განიცდის მრავალმხრივ ტრანსფორმირებას.

წითელი ფერის მითოლოგიზირება საყოველთაოდ ცნობილია. გ. ბულადის დაკვირვებით, წითელი წარმოადგენს ნათელის გამოყონვას ბნელში, წითელს ქმნის სიბნელის მიღმიდან გამოღწეული სინათლე, ე. ი. წითელი თვით არის სინათლე — სიბნელის დაძლევის შედეგად სიღრმიდან გამოღწეული ფერა-



დოვანი უდერადობა, რომელიც სინათლისმიერი ძლიერი ტონალური განცდით ავლენს შესაძლებლობის მაქსიმუმს. „წითელი ფერი — სინათლის დრამატული თავგადასავალია სიბნელიდან თავის დაღწევის პერიპეტეიებსა და ჭიდილში“.⁷

წითელი ფერი თავისი სინათლისმეორებით სიზმრის სპეციფიკისა და შედეგილობის ფერია: „სიზმარი გამოკრთის თავისი სახე-ხატებით ღრმა ძილის სიბნელის მიღმიდან, ასევე წითელი გამოკრთება სიბნელიდან“.

წითელ ფერს უყვარს საზღვარი, შემოსაზღვრა, თავისი შესაძლებლობების მაქსიმუმს შემოსაზღვრის პათოსში ამქლავნებს. მას უყვარს განშლაც, მაგრამ დადგენილი საზღვრების ფარგლებში.

ის, რომ საბჭოთა კავშირი თავის ძირითად ფერად სწორედ წითელ ფერს აღიარებდა, გ. ბულაძეს მიაჩნია ამ ფერის ერთ-ერთი განსაკუთრებული ასპექტის გამოხატულებად.

გია ბულაძე ლურჯს განიხილავს რამდენადმე სხვა განზომილებაში. ლურჯი მისთვის დაშორების ფერია, საზღვრების წაშლის ფერია, უსაზღვრობის ფერია. ამ მხრივ ის სრული ანტიპოლია წითელი ფერისა. წითელი მარადიული იდეების საზღვრის ფერია, ლურჯი ფერი შლის ამ საზღვრებს.

ლურჯი ფერი სინათლის სწრაფვაა გაჭრობისაკენ. „სინათლის მსხვერპლგალების სენტიმენტალური თავგადასავალია წარმავალში მარადიულის დამკვიდრებისათვის“.

წითელი სინათლეს შინაგანად ატარებს, ლურჯი თვით საჭიროებს სინათლეს, იგი შთანთქავს სინათლეს.⁸

ფერების სიმბოლიკასა და სიცოცხლისუნარიანობაზე, მათი შინაგანი ცხოვრების კანონზომიერებასა და პრინციპებზე, ძველ რელიგიურ წარმოდგენებზე დაკვირვების საფუძველზე შეიქმნა მხატვრის ნარკვევი „დროშა და მისი ფერი“. მხატვარი-მკვლევარი უპირველეს ყოვლისა არკვევს მნიშვნელობებს, რომლებიც ფერს შეიძლება ჰქონდეს დროშის სიბრტყეზე. კონკრეტულად

იხილავს თავისუფალი საქართველოს პარლამენტის მიერ 1918 წელს მიღებულ დროშას, როგორც „დიდი ბრძოლებისა და ტანჯვის — თითქმის წამებულის სიმბოლოს“.

თავის დროზე საქართველოს სახელმწიფო გერბისა და დროშის შესახებ თავისი აზრი გამოთქვა დავით კაკაბაძემ. მან დაიწუნა ეროვნული მთავრობის მიერ დამტკიცებული გერბი: „სახელმწიფო გერბი, — მიუთითებდა მხატვარი-მკვლევარი, — არის სიმბოლური გამოსახულება სახელმწიფოს არსებობისა, ამიტომ გერბის სახე უნდა გამოხატავდეს სახელმწიფოს არსებით ელემენტებს მისი ტრადიციული ნიშნებით... არავითარი საჭიროება არ მოითხოვს ჩვენი გერბის სახე რუსულ რიგზე იქნეს აგებული“.⁹

გ. ბულაძის კომპეტენტური განცხადებით, ეს დროშა „თავისი ფერადოვნებით (და არა ლაქთა კომპოზიციური განლაგებით) უძველესი და უღრმესი ქართული კოსმოგონიის ფერადოვანი ინტერპრეტაცია გახლავთ“.¹⁰ ის აგებულია პორიზონტალური ორიენტაციის ფერადოვან პრინციპებზე. მხატვარი გამოთქვამს რამდენიმე მოსაზრებას ფერთა შინაგან მაგიურ ურთიერთობაზე დროშის ფერთა კომპოზიციურ წყობაში მათი ლოგიკური განვითარება-მდებარეობის თვალსაზრისით. იწუნებს იმას, რომ შავი ამ დროშაზე აყვანილია სიბრტყის უმეტესს არეში და თრგუნავს თეთრს — ფაქტიურად სულიერებასა და მომავალს.

იხილავს რა საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის დროშას, მის ფერთა წყობას და ურთიერთდაკავშირებას, მხატვარი აცხადებს, რომ ეს დროშა თავისი ფერადოვნების მნიშვნელობით სიკვდილისა და დეგრადაციის სიმბოლოა და „მშვენიერად ავლენს ყველაფერს, რაც საქართველოს მისი ფრიალის ქვეშ თავს გადახდა“.

გია ბულაძე თვლის, რომ „დროშაც და ატრიბუტიკაც ცოცხალი გარემოა, ისევე იცვლება, როგორც ბუნება, ადა-



მიანი“. ქართულ დროშებს შორის მხატვრულ-ფერადოვანი და კომპოზიციური თვალსაზრისით ყველაზე მეტად იწონებს ე. წ. გორგასლიანი დროშის შემორჩენილ ვარიანტს, რომელიც „ყოველნაირი თვალსაზრისით გამართლებული დროშა და მხატვრულ-იდეური თვალსაზრისითაც ძალზედ თანამედროვედ ჟღერს“. ეს დროშა, მისი აზრით, გამოხატავს გორგასლისეულ იმპულსს, რაზეც ლაპარაკია „ქართლის ცხოვრებაში“.

„კონვენცია-91“-ის საგამოფენო დარბაზებში, რომელსაც სხვაგვარად „ახალ გალერეასაც“ უწოდებენ, ვიამ პირველად წარმოადგინა ვრცელი სერია ქართული დროშების მოტივებით. სერია შეიცავს უამრავ კონტექსტს.

ფერის საკითხს, ოღონდ სხვა კონტექსტში კვლავ დაუბრუნდა მკვლევარი წერილში „ფერი და ობიექტური რეალობა“. აქ საუბარია ფოტოსა და საერთოდ ელექტროგამოსახულებებზე, რომლებიც დღეს განსაკუთრებულ ადვილს იკავებენ სახვითობის სფეროში. „მაგრამ, — შენიშნავს მკვლევარი, — ფოტოგრაფიაში, კინემატოგრაფიასა და ელექტრონულ ტექნოლოგიებში მაინც არის ერთი გადუღალხავი რამ და ეს გახლავთ ფერი“.¹¹

მკვლევარის პირადი დაკვირვებით და რწმენით, „ფერადი ფოტო“ ვერ მივა მონუმენტურ ფერწერასთან მისი არსით, ფერადოვნების სიღრმით, დამაჯერებლობით, ფერწერული დრამატულობით, კლასიკურ და რომანტიკულ ფერთა მეტყველებით.

ამ წერილთ მკვლევარს სურდა, „მხატვრისა და პიროვნების საქმიანობაში თვალნათლივ გამოეკვეთა ერთგვარი ნეოკონსერვატიული პოზიცია, რომლის დევიზი მარტივად ასე გამოითქმის: „წინ, ადამიანის გახსენებისაკენ!“, და ამას შეეცადა ვიზუალური ხელოვნების იმ სფეროს ანალიზით, რომელსაც ერთდროულად განეკუთვნება როგორც ტრადიციული ფერწერა, ისე თანამედროვე სახვითობის სხვა საშუალებები.

აქ მთავარი მხატვარ-მკვლევარი ჩანაფიქრია: „გადაწყვიტე არა მარტო, მხატვრობით გამოუმხატა ჩემი სათქმელი ანთროპოდაცვის — ადამიანის დანიშნულების გაართლებების მიზნით, არამედ შეძლების ფარგლებში გამომეტქვა აზრი ადამიანური ხელოვნების დასაცავად“. ცხადია ავტორი გულისხმობს ფერწერის ხელოვნების და ფერის, როგორც დამოუკიდებელი ფენომენის დაცვას.

ფერთა კვლევა გია ბულაძის მთელი შემოქმედების აზრსა და დანიშნულებას შეადგენს. ის თვლის, რომ „ფერთა მეტყველება თავის თავში საუკუნეთა სრულ გამოცდილებას მოიცავს და მისი ერთგვარი, თუნდაც სპონტანური დამუშავება კიდევ ერთხელ მძაფრად გვაგრძნობინებს პრობლემის უსაზღვრობას, მის ამოუწურავ შესაძლებლობებს. ხელოვნება და, კერძოდ, ფერთამეტყველება დაუსრულებელი თვითქმნისა და თვითგანვითარება-გამოაშკარავების გრანდიოზულ ამოცანებს გვისახავს“.¹²

შენიშვნები:

1. გია ბულაძე, რამდენიმე სიტყვა ფერთა შესახებ (წიგნში „ფიქრები წარმავაღზე“), გვ. 88.
2. „ფერთა თეორიის“ პრაქტიკული გამოყენებისათვის მხატვრობაში, გვ. 1.
3. ვან გოგი, წერილები, გვ. 124.
4. В. В. Кандинский. Каталог выставки, с. 47.
5. გია ბულაძე, რამდენიმე მოსაზრება გოეთეს „ფერთა თეორიის“ პრაქტიკული გამოყენებისათვის შესჯელოვნებაში. გვ. 5.
6. Матисс. Сборник статей, изд. иност. лит.-ры. М., 1958, с. 40.
7. გია ბულაძე, რამდენიმე სიტყვა ფერთა შესახებ (წიგნში „ფიქრები წარმავაღზე“), გვ. 89).
8. გია ბულაძე, რამდენიმე სიტყვა ფერთა შესახებ, გვ. 93.
9. დავით კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, „ნაკადული“, 1983, გვ. 43.
10. გია ბულაძე, დროშა და მისი ფერი (წიგნში „ფიქრები წარმავაღზე“, გვ. 26).
11. გია ბულაძე, ფერი და ობიექტური რეალობა (წიგნში „დიადოგები მონოლოგიდან“, გვ. 180).
12. გია ბულაძე, რამდენიმე სიტყვა ფერთა შესახებ, გვ. 88.

ნოდარ გაბუნის კვლავობიური სისტემა

ლიკა ასათიანი

მუსიკალური დრამატურგია

ნოდარ გაბუნია არასოდეს მიმართავს სტუდენტის ყურადღებას შესრულების წარმატებასა თუ წარუმატებლობაზე. ამოსავალ წერტილად მუშაობის პროცესში მხოლოდ იმ ორიენტირებს მიიჩნევს, რომლებსაც კონკრეტული შესრულება სთავაზობს. ის ნაწარმოებში სწორედ იმ „გამოიზიანებლებს“ პოულობს, რომლებიც კონკრეტულ მოწაფეში ამოცანის დაძლევის იმდენად დიდ ინტერესს აღძრავს, რომ შესაძლებელს ხდის ერთი უცნობითაც ამოხსნას მრავალუცნობიანი განტოლება.

არაერთხელ მიმიქცევია ყურადღება, რომ ბატონი ნოდარი განსაკუთრებულად დიდ ყურადღებას უთმობს ნაწარმოების დასაწყისსა და დაბოლოებას. ეს რიტორიკის იმ კანონებს მასხენებს, რომელსაც ზედმიწევნით ფლობდნენ ძველი რომაელები (ციცერონი თავის სიტყვას ყველაზე ძლიერი არგუმენტებით იწყებდა და ამთავრებდა). ცალკეულ დეტალებზე ყურადღების კონცენტრაციის მოთხოვნით ის საინტერესოს ხდის სტუდენტისათვის არა მხოლოდ საბოლოო მიზანს — უკვე ჩამოყალიბებულ საშემსრულებლო კვემას, არამედ თვით მისი მიღწევის პროცესს. იგი ალგორითმის შედგენის პროცესის სიღამაზის დანახვას ასწავლის,

რომელსაც შემდეგ შემსრულებელი სულს შთაბერავს და მშვენიერებად გადააქცევს. მისი სტუდენტებისათვის, თვით სწავლის მძიმე პროცესისა საინტერესო, მაშინაც კი, როცა სერიოზული ბარიერების გადალახვა უხდებათ და ამ პროცესის დასაწყისში სტუდენტის წარმოდგენაში არსებული მრავალი სამიზნე საბოლოოდ ერთ დიდ წერტილში იყრის თავს და ამდენადვე იზრდება მისი შანსი, სცენაზე ზუსტად „მოახვედროს მიზანს“.

ბატონი ნოდარი მიიჩნევს, რომ მუსიკალური დრამატურგიის, რაც სხვა არაფერია, თუ არა დროის მონაკვეთების ერთმანეთთან შეფარდება, სწავლება შეუძლებელია. მუსიკალურ ლიტერატურაში არის მთლიანად მონტაჟის პრინციპზე აგებული ნაწარმოებები. მოწაფეს მუსიკალურ დრამატურგიასთან დაკავშირებით შეიძლება ბევრი რამ აუხსნა და ერთ მშვენიერ დღეს ის შეიძლება მიხვდეს ამას, მაგრამ შეიძლება ვერც ვერასოდეს მიხვდეს. ამის ნიჭი ადამიანს ან აქვს, ან არა. კომპოზიციაში ხდება ასე, არიან კომპოზიტორები, რომლებიც მასალას ძალიან კარგად პოულობენ, მაგრამ კომპოზიციური ნიჭი აკლიათ. და არიან კომპოზიტორები, რომლებსაც დამონტაჟების ეს დრამატურგიული ნიჭი ძალიან მკაფიოდ აქვთ გამოხატული, მაგრამ მასალა არ არის საინტერესო და თვითმყოფადი. სწორედ ერთისა და მეორის თანაარსებობა ქმნის დიდ კომპოზიტორს. ასეა პიანის-

იხ. ჟურნალი „ხედონება“ № 3-4, 2001 წ.
5. „ხედონება“ № 3-4, 2002 წ.



ტიც, თუ მას თავისი ყდერადობაც მონა-
ხული აქვს და, ამავე დროს, აქვს დრამა-
ტურგიული ნიჭი... მოცარტი ამბობდა,
მე უნარი მაქვს, ერთ წამში წარმოვიდ-
გინო მთელი ჩემი სიმფონიაო. დრამა-
ტურგიული უნარი მეტ-ნაკლებად ყველას
აქვს. თუმცა ამის სწავლება ძალიან ძნე-
ლია.

როგორც ჩანს, არ არსებობს მუსიცი-
რებისა და ოსტატობის ისეთი სფეროები,
სადაც პედაგოგს არ შეუძლია თავისი სი-
ტყვა თქვას. ცხადია, რაც ადამიანს ბუ-
ნებამ დაუკლო, მას მასწავლებელი ვერ
აუნაზღაურებს, რაც არ არსებობს, ვერც
განვითარდება, მაგრამ თუ ჩანასახის დო-
ნეზე მინც არსებობს რაიმე, პედაგოგმა
უნდა შეძლოს მისი ამოცნობა და იზრუ-
ნოს მის დახვეწაზე, რაც არ უნდა აბსტ-
რაქტულ სფეროებში მოუხდეს ჩარევა.
დრამატურგიული ოსტატობა გაბუნიას
კლასის სტუდენტების ერთ-ერთი უძლიე
რესი მხარეა. მუსიკალური ტექსტის რე-
კონსტრუირების პროცესში ისინი წინ
არასოდეს უსწრებენ მოვლენებს, არ იძ-
ლევინ პასუხს, ვიდრე კითხვა არ დას-
მულა. ითვალისწინებენ, რამ ჩაიარა დ
რას წარმოშობს ის, რაც „უკვე მოხდა“
— მათი მხრიდან ყოველთვის სახეზეა
ანალიზის მცდელობა. ამ ანალიზის სიღ-
რმე და მნიშვნელობა, ცხადია, მათ ფსი-
ქო-ემოციურსა და ინტელექტუალურ მო-
ნაცემებზეა დამოკიდებული, მაგრამ ისინი
შეუფასებლად არასოდეს „გვეტყორც-
ნინან“ პედაგოგის მიერ დადგენილსა და
ნაჩუქარ აქსიომებს, ყოველთვის ცდილო-
ბენ განსაჯონ, იმსჯელონ და დაამტკი-
ცონ ცალკეული აზრის ფასეულობა.

„მუსიკაში, თუ ის ხელოვნების ნიმუ-
შის სახელს იმსახურებს, ყოველი დეტალი
გვევლინება თავისთავადად და შეუძლებე-
ლია უნებლიეთ შეცვლილ იქნეს რომე-
ლიმე სხვით. იქ, სადაც ტრადიციული
მუსიკა ამ მოთხოვნას ვერ უპასუხებს,
ის თავის თავსაც ვერ ამართლებს, რაც
არ უნდა სახელოვანი კომპოზიტორის
მიერ იყოს შექმნილი“. თეოდორ ადორნოს
ეს სიტყვები საშემსრულებლო ხელოვნე-
ბასაც ზუსტად მიესადაგება. სტრუქტუ-

რულად გამართულსა და ლოგიკურად
ობიექტურ ინტერპრეტაციაში ცალკეული
შემადგენელი ელემენტების უნებლიე შე-
ცვლა სცენაზე მთლიანად ბგერითი შე-
ნობის დანგრევის საფრთხეს ქმნის. ასეთი
საშიშროება კი მხოლოდ მაშინ წარმოი-
ქმნება, თუ მოწაფე შინაგანად არ არის
შეგუებული ამა თუ იმ საშემსრულებლო
ხერხს, თუ მან ვერ მოასწრო სცენაზე
გასვლამდე დიდი ხნით ადრე იმის გათა-
ვისება, რაც უშუალოდ მისგან არ მომ-
დინარეობს და მხოლოდ პედაგოგის რჩე-
ვით დაუსვა. ან რასაც მყარი ფიქსაცია
არ გააჩნია. ასეთი მომენტის შექმნის საფ-
რთზე გაბუნიას კლასის სტუდენტებისათ-
ვის მინიმალურია, რადგან ყოველი არა-
მოსწავლისეული დეტალი მუშაობის პრო-
ცესში ნელ-ნელა ხდება მისთვის ნაწარ-
მოების მთლიანობაში ხედვის ორგანული
ნაწილი. სასცენო შესრულების მომენტი-
სათვის ამგვარი „იმპროვიზაციულობის“
ფაქტორი მინიმუმამდეა დაყვანილი. სა-
შემსრულებლო გეგმის ყველა მთავარი
პუნქტი სცენაზე გასვლამდე დიდი ხნით
ადრე განისაზღვრება და იმ იშვიათ შე-
მთხვევებში, როდესაც მოწაფისა და პე-
დაგოგის შეხედულება ნაწარმოების ამა
თუ იმ დეტალზე არ ემთხვევა (რაც ხში-
რად იმითაა გამოწვეული, რომ სტუდენ-
ტი ნაწარმოების დამახასიათებელ თვი-
სებებს სუბიექტურად განიხილავს, მუ-
სიკალურად უმნიშვნელო მოვლენას პი-
პერბოლიზებულად ხედავს და უფლებას
იტოვებს მცდარი რაკურსით შეაფასოს
მოვლენები), სცენაზე გასვლამდე დიდი
ხნით ადრე ხდება მოწაფის ადაპტაცია
ასეთი დეტალების პედაგოგისეულ ხედე-
სთან, რომელიც არასოდეს ერევა იმ სფე-
როებში, სადაც შეიძლება მასალისადმი
სტუდენტის ინდივიდუალური დამოკიდე-
ბულების ხელყოფა მოხდეს.

სასცენო შესრულების პროცესს იმდენი
სხვადასხვა ფაქტორის ერთობლიობა გა-
ნაპირობებს, რომ, გაწეული შრომისა და
მონდომების მიუხედავად, ის შეიძლება არ
დაემორჩილოს შემსრულებელს. ამიტომ
გამოსვლის შედეგების ნაკლი ბატონი ნო-
დარის მიერ ყოველთვის უდიდესი ტაქ-

ტით გამოითქმის. სამაგიეროდ, ხდება ასეთი უიღბლო შესრულებების გამოწვევი მიზეზების საფუძვლიანი გაანალიზება და შემდგომი მუშაობის პროცესში მათი აღმოფხვრა. თუმცა სცენაზე შესრულება არასოდესაა დასლვეული იმისაგან, რომ „რადაც არ გამოვიდა“, მაგრამ კლასში მიმდინარე მთელი პროცესი, რომელიც შესრულებას უძღოდა წინ, განაპირობებს იმგვარ შედეგს, რომ დამოკიდებულება ნაწარმოებისა და ავტორის მიმართ, ინტერპრეტაციული ჩანაფიქრის სიმწყობრე, მისი კლასის სტუდენტთა ყველაზე უიღბლო გამოსვლებშიც კი შენარჩუნებულია.

აკოპულარობის შესახებ

შეუძლია თუ არა გარე სამყაროსთან სრულ თანხმობაში მყოფ ინდივიდს რაიმე ჭეშმარიტად ღირებულის შექმნა ხელოვნებაში? მუსიკის სოციოლოგიას მიაჩნია, რომ მთელ აქამდე შექმნილ მუსიკას ახასიათებს წინააღმდეგობა საყოველთაოსა და ცალკეულს შორის. ეს წინააღმდეგობა სხვა არააფერია, საზოგადოებრივი და კერძო ინტერესების შეუთავსებლობის გარდა. დროთა განმავლობაში მუსიკალური სტილების ცვლილება, ისევე როგორც მთლიანად ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესები, საზოგადოებრივი ცხოვრების წესით ეკო ნაკარნახევი; თანდათან ეს წინააღმდეგობა — „მე“ და საზოგადოება — ღრმავდებოდა და შესაბამის ასახვას პოუვებდა ხელოვნებაში, როგორც გამოსატყვის ფორმაში. იწვევს თუ არა საზოგადოების მხრიდან წინააღმდეგობა შემოქმედებითი ძალების ზრდას, როგორც ეს იყო; ვთქვათ, ვაგნერის შემთხვევაში? რა თქმა უნდა, იწვევს. ცნობილია, რომ უიანასკნელი უფრო პერსპექტიულია, იმიტომ, რომ, როცა კადანსი სრული არ არის, მუსიკა ვრძელდება. ასეა ცხოვრებაშიც. ცნობილი ქიმიკოსი პოლინგი ამბობს, რომ ყველა მისი თეორია, რითაც მან სახელი გაითქვა, არსებული, ყოვლად მიღებული თეორიების კრიტიკული გადახედვის შედეგს წარმოადგენს. გარე სამყაროსთან უთანხმოებას ბევრი სიკეთე მოაქვს. ეს არის გზა, რომელიც უსასრულობაში მიემართება. მაგრამ მე ვფი-

ქრობ, რომ სამყაროსთან თანხმობაში მყოფ ადამიანსაც შეუძლია ღირებულების შექმნა, იმიტომ, რომ ამ თანხმობაში ისეთი უკონფლიქტო სილამაზეა... უბრალოდ, ჩვენ რომ ბუნებაში არსებული ხე, მთა, ველი დაფინახთ, მისი ხორბის შესხმა და ადეკვატურად აღწერა ხელოვნებაში უკვე ღირებულებას წარმოადგენს. საკმარისია ვაქას პატარა მოთხრობები გაეცხენოთ — როგორი თანხმობაა სამყაროსთან, და ამავე დროს, რა სიღრმე და სილამაზეა! თუ ეს უსასრულო სილამაზე და სიღრმე ყოველგვარი კონფლიქტის გარეშეა გადმოცემული, ხელოვანი თავად ეზიარება მას და სხვასაც აზიარებს.

უილიამ ფოლკნერი წერდა: „თუ ხელოვანი მხოლოდ სენსაციისათვის ქმნის, ის თავის ხელობას დალატობს და სასჯელის ღირსია“. ქეშმარიტი ხელოვანი არ მოითხოვს, რომ მისგან ეკრპი შექმნას; უფრო მეტიც, თუ ასე მოხდა, იგი სრულიად გულგრილი რჩება ამ ფაქტისადმი. ერთადერთი „საქმიანობა“, რითაც ის სერიოზულადაა დაკავებული, საკუთარი მსმენელის ჩამოყალიბებაზე ზრუნვაა. მისთვის ჩვეულებისა და პირობითობის მონობა მოსაწყენი, და ამავე დროს, დამღუპველია. გლენ გულდი რომ პოპულარობისათვის აპყოლოდა მსმენელს, რომელსაც ხშირად არ ესმოდა მისი შემოქმედება, დღეს გულდის ფენომენი არ იარსებებდა. ნამდვილი ხელოვანი უმართავია და მსმენელი მას საკუთარ გემოვნებასა და მოლოდინს ვერ დაუქვემდებარებს. არაპირველხარისხოვანი ხელოვანი კი პოპულარობის გულისათვის სიხარულით „გაითვალისწინებს“ მსმენელის სურვილებს და კმაყოფილების გრძნობით კომფორტულად მოთავსდება მოდის, სტანდარტის ჩარჩოებში.

პოპულარობას მრავალი სხვადასხვა ფაქტორის ერთობლიობა განსაზღვრავს, თუმცა დღეს ხელოვანის სახელი შეიძლება ერთმა კარგად ანაზღაურებულმა რეკლამამ უზრუნველყოს. პოპულარობა, როგორც სოციოლოგიის საკითხი, უამრავ ცვლადს შეიცავს. ნოდარ გაბუნია მათ ასეთი თანამიმდევრობით ასახელებს: „ჯერ ერთი, ესაა გარემო, რომელშიც ვიმყოფებით; წა-



რმოვიდგინოთ სტადიონის აუდიტორია და განსწავლული აუდიტორია. წარმატება მიღწეული ფეხბურთის აუდიტორიასთან და განსწავლულ აუდიტორიასთან სულ სხვადასხვა წარმატებაა. ძნელი წარმოსადგენია, მაგრამ თეორიულ დასაშვებია, რომ იქ მიღწეული წარმატება აქ წარმატებასაც ნიშნავდეს, და პირიქით, გარდა სოციალური გარემოსი — კონიუქტურა, „საქონლის“ საკიროების ინტუიცია. მე ვიცი პიანისტებიცა და კომპოზიტორებიც, რომლებსაც საოცრად აქვთ განვითარებული იმის გრძნობა, თუ რა „იყიდება“ დღეს კარგად, რისი მოთხოვნილებაა ბაზარზე. ისინი სოციალურად აქტუალურისთვის, ბაზრისთვის წერენ. ასეთი სელოვნება, უფრო იოლად რომ გაიყიდოს, მას „ცხარეს“ ამზადებენ — წიწკით, სუნელითა და ცხარე საწებლით ცდილობენ პროდუქტის უფარვისობის დამალვას. ბაზი წერდა მუსიკას, რომელიც ყველა დროისათვისაა გათვალისწინებული. საბაზრო კონიუქტურის ცოდნა და ინტუიცია საკმარისი არ არის. უნდა იგრძნოს, რა არის საკირო და უნდა იკადრო იმის კეთება, რაც საკიროა და არა იმისა, რაც შენ გაწყობებს და მიიღტვის გამოსავლენად. ნეიპაუზმა კლაიბერზე თქვა, რომ მას ცუდი გემოვნების დაასლოებით 5% აქვს, რომელიც ხელს უწყობს პოპულარობას. იგულისხმება, რომ დიდი, მასობრივი აუდიტორიის წინაშე, ფილოსოფიითა და რაფინირებული გრძნობებით ფონს ვერ გახვალ. იქ რაღაც გულში ჩამწვდომი, უბრალო, ყველასათვის მისაწვდომი და გასაგები უნდა იყოს, რაც ხანდახან ცუდ გემოვნებასთან არის ხოლმე დაკავშირებული. მაგალითად, სენტიმენტალობასთან, რომელიც მაღალ სელოვნებას არ უნდა ახასიათებდეს — ესეც ხელს უწყობს პოპულარობას; გარდა ამისა, ემოციურობა, უფრო სწორად უშუალოა. ემოციურები ჩვენ ყველანი ვართ, მაგრამ უშუალობის სხვადასხვა ხარისხი გვახასიათებს. არიან ადამიანები, რომლებიც უშუალოდ გამოხატავენ თავიანთ გრძნობებს და მათ ემოციურებს უწოდებენ, სხვები კი, რომლებიც შეიძლება მეტს გრძნობენ, მაგრამ ვერ ან არ გამოხატავენ, „იცივი“ ადამიანების

ნების შთაბეჭდილებას ტოვებენ უშუალოდ გამოხატვის უშუალოდ უწყობს ხელს. არიან პიანისტები, რომლებიც უშუალოდ მიმართავენ კლავიატურას, და არიან ისეთებიც, რომელთა „ურთიერთობას“ ფორტპიანოსთან გარკვეული მედიატორი არეგულირებს, განაზავებს მათ გრძნობებს. ფართო მსმენელში პირველი ტიპის შემსრულებელი უფრო მეტ მოწონებას იმსახურებს, გარდა ამისა, პოპულარობას მსმენელი აუდიტორიის აღქმის, ნიჭიერების, განსწავლულობის დონეც განსაზღვრავს.

მსმენელის შესახებ

შემსრულებელი საკუთარი ინტელექტის სიმაღლიდან მიმართავს მსმენელს, ეს უკანასკნელი კი საკუთარი ინტელექტის სიმაღლიდან აფასებს. საერთოდ, ადამიანს სხვაში მხოლოდ იმის შემჩნევა შეუძლია, რასაც საკუთარ თავშიც გრძნობს, მეტი არაფრისა. ამ საკითხთან დაკავშირებით შობენაპურისეული ფორმულა ძალიან ზუსტი კვინტესენციაა იმისა, რის შესახებაც ბევრი დაწერია: „ყოველგვარი პატივისცემა რაიმეს მიმართ შემფასებლის გაგების სფეროზე გამრავლებული შეფასებულის დირსებებით იწარმოება“.

დარბაზის საშუალო ინტელექტი ძალიან ხშირად ბევრად უფრო დაბალია, ვიდრე მისი ცალკეული წევრებისა. როდესაც წარმატება ადრე მოდის, აპლოდისმენტები შემსრულებელს უქმნის საფრთხეს, მაღლე დაკმაყოფილდეს მიღწეულით. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენს რეალობაში მუსიკალური კრიტიკა არ არსებობს, ხოლო ისეთი პიროვნება, რომელსაც შუამავლის გარეშე შეუძლია მიაგნოს კემპარიტ ფასეულობებს, ძნელად თუ მოიძებნება. ამიტომ, რომ პიანისტის შესახებ ხშირად ყალიბდება და საყოველთაოდ მიღებული ხდება მცდარი აზრი და „იმას კი არ ვაქებთ, ვინც ქების ღირსია, არამედ იმას, ვისი ქებაც გვსმენია“.

ზოგჯერ თეთრი ლექსის სახით ცდილობენ წარმოადგინონ კლასიკური. იდე-

აღურად მყარი ნაგებობა. ზოგიერთ ისეთ არაპრეზენტაბელურ მუსიკალურ სიმულაციას, რომელშიც საშემსრულებლო გემის ჩამოუყალიბებლობა, კონტურების ბუნდოვნება და მერყეობა კონსტრუქციის ვერ ქმნის და რომელშიც მხოლოდ სიცარიელე „უღერს“ (ასეთი შესრულება კი მით უფრო დამირგუნველია, რაც უფრო დიდი პრეტენზია ასლავს ხელოვნების ნიმუშად წარმოჩენისა), მსმენელის სრულიად არაადეკვატური რეაქცია მოსდევს. გაცემას იწვევს, როდესაც აუდიტორია მქუხარე აბლოდისმენტებით ხვდება შესრულებას, სადაც განუვითარებელი გემოვნების გამო ფორმა სრულიად უგულვებელყოფილია და ნაწარმოები აბსტრაქტულად ნაკარნახევი, შეუმოწმებელი და შეუფასებელი უნებლიე გრძობების მოუწესრიგებელი კატალოგივით არის წარმოდგენილი. ამგვარი დემაგოგიური ქაოსი მსმენელის მიერ ხშირად მაღალი რანგის ხელოვნებადაა შეფასებული.

კაიზერსაშერნის მაცხოვრებლებისა არ იყოს, არც ჩვენში ინტერესდებიან დიდად იმით, თუ რატომ არ დაწერა ბეთჰოვენმა თხზ. 111-სათვის მცსამე ნაწილი, და არაფრისმთქმელი ჩანაცვლებებით კმაყოფილდებიან. აუდიტორია ძალიან ხშირად ურევს ერთმანეთში გამოხატვის მხატვრულსა და დილექტანტურ მეოდეებს. ის ვერ ეგუება დაძაბულ მდგომარეობაში დიდხანს ყოფნას. ნაწარმოების დაძაბულობა-განტვირთვათა ბალანსი მასზე უფრო დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს, რაც უფრო ნაკლებია პირველი და მეტია მეორე, ამიტომაც, რომ თანამედროვე კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს იგი „ჰკუსის სწავლებად“ მიიჩნევს და ყოველგვარი ზნეობრივი ალევორიით ღიზიანდება. დიდაქტიკური ტონი გულგრილად შეიძლება მიიღოს მხოლოდ ნამდვილმა პროფესიონალმა, რომელიც მას „ჰკუსის დარიგებად“ ვერ ჩათვლის. ჩვეულებრივ, დარბაზი მსგავს ტონს არც შემსრულებელს პატიობს და არც კომპოზიტორს. ასეთ დამოკიდებულებას მხოლოდ ის გამართლება შეიძლება მოექძნოს, რომ ზოგადად ხელოვნება საკუთარი თავის ძიების პროცესის ვადმოცემა, მაგრამ, მეორე მხრივ, სწო-

რედ ამ მიზეზით არ შეიძლება მას შეგნებულად დაეკისროთ დიდაქტიკური ან კათარზისული ფუნქცია.

საკონცერტო გამოსვლა ხელოვანის მიერ საკუთარ თავთან პირისპირ დარჩენის შედეგის ვაზიარებაა. მსმენელი კი ხშირად არც კი ცდილობს ჩაუღრმავდეს, თუ რას „უეზნებიან“ სცენიდან და მარტივი ვერდიქტი — „კარგია“ ან „ცუდია“ — იმ უბრალო საბაზით გამოაქვს, რომ შესრულებამ გაამართლა ან არ გაამართლა მისი მოლოდინი. მისი მოლოდინი კი შეიძლება გაპირობებული იყოს ამა თუ იმ შემსრულებელზე ან კომპოზიტორზე უკვე შექმნილი, ხშირად მცდარი აზრით. იგი ინტერპრეტაციას არა ნაწარმოების უშუალო შინაარსთან, არამედ აპრობირებულ ნორმასთან სიახლოვის მიხედვით აფასებს. სწორედ ასეთი აპრობირებული სტერეოტიპის უქონლობის გამო უჭირს მას უცნობი ნაწარმოების შეფასება.

ბევრჯერ ვყოფილვარ მოწმე, რომ რიგითი მსმენელი ბეთჰოვენისაგან მხოლოდ მისი გმირულ-დრამატული სტილისათვის ტიპურად დამახასიათებელ განწყობას ელის და ვთქვათ, სონატის თხ. 109 ინტერპრეტაციას მხოლოდ საკუთარი მოლოდინის გაუმართლებლობის გამო იწუნებს. კრიტიკოსიც კი თავის აზრს მოსმენილის საფუძველზე უნდა აყალიბებდეს. ჟან-პოლ სარტრის თქმით, „კრიტიკოსის დანიშნულებაა გამოავლინოს ავტორის მეტაფიზიკა, ვიდრე მისი წერის მანერას შეაფასებდეს“. ნოდარ გაბუნისა პიროვნების კიდევ ერთი თვისებაა სწორედ ასეთი, მიუკერძოებელი დამოკიდებულება მოსმენილის მიმართ. მუსიკალურ ნაწარმოებს მე ვისმენ ისევე, როგორც ვუყურებ კინოს. მოსმენისას არასოდეს არ ვუდგები ანალიტიკურად. პროფესიონალიზმი ამიდრეებს ჩემს ინტუიციას. ჩემი წვდომა მუსიკისა უფრო უშუალო სდება იმის გამო, რომ საშემსრულებლო ხელოვნების საიდუმლოებები ვიცი. სწორედ ეს მისახავს ისეთ პერსპექტივებს, რომელიც რიგით მსმენელს შეიძლება არც ჰქონდეს, მაგრამ აღქმის მთლიანობას არასოდეს ვკარგავ.

ამგვარი დამოკიდებულება ნოდარ გაბუნისა პედაგოგიკაშიცაა განხორციელებული.

ბული. თავისი ნამუშევრის მიუხედავად მოსმენა საშუალებას აძლევს საკუთარ თავზე შეამოწმოს შედეგები. მოსმენისთანავე კი არ იწყებს კრიტიკას, არამედ ცდილობს მიიღოს და მოიწონოს საშემსრულებლო ელემენტებს შორის სტუდენტის მიერ შემოთავაზებული წონასწორობა და მხოლოდ ამის გათვალისწინებით იწყებს კრიტიკას. ინტერპრეტაციამი, რომელიც, შეიძლება ითქვას „ავტორიზებული თარგმანია“, ის არ ეძებს საკუთარი საშემსრულებლო პრინციპების დადასტურებას. ყველას თავისი პრინციპები აქვს, ამიტომ მე ჩემი გეგმით კი არ უნდა დაგხედო, არამედ ჯერ მისი გეგმა უნდა ვიცოდე.

როგორც ზემოთ ითქვა, ბერნი მოსმენისას საკუთარი პრინციპებისა და იდეალების გაპართლებას მოელიან და, თუ შესრულება მათ ვერ აპართლებს, ისინი უკმაყოფილონი რჩებიან. ასეთი მსმენელი, ფაქტობრივად, შემსრულებელს კი არ იწუნებს, არამედ იმის კონსტატაციას ახდენს, რომ ის, რაც მას ესმის, არ ემთხვევა იმას, რაც მას უნდა, რაც წარმოუდგენია. შეფასებაში ეს უკიდურესად მკვნი პოზიციას. კრიტიკოსს ასეთი მიდგომა მით უმეტეს არ ებატება. კრიტიკოსის გონება უნდა იყოს *Tabula rasa*. და იმის კრიტიკაა საჭირო, რაც იქ ჩაიწერება — ოსტატობისა და ესთეტიკის.

ჩემი ხანგრძლივი გამოცდილების პროცესში, მქონია შემთხვევები, როცა რომელიმე პროფესორის კლასში ათი სტუდენტიდან ხუთი ერთსა და იმავე ეტიუდს უკრავდა და ეს იყო ქსეროქსზე გადაღებული ხუთი ასლი, ხუთად ტირაჟირებული ერთი გეგმა. როცა ეს პედაგოგი მეექვსეს მოისმენს, მითუმეტეს თუ ეს მეექვსეს სხვისი სტუდენტი, რა თქმა უნდა, დაიწუნებს, რადგან იქ არსებული საშემსრულებლო გეგმა მის წარმოდგენას არ დაემთხვევა.

მსმენელის, და მათ შორის კრიტიკოსის, აღქმის არაადეკვატურობა შესაძლოა იმიტაც იყოს გამოწვეული, რომ მოსმენილი მასში არსებული ცოდნის მიღმა დარჩა. ამის დასტურად ბახის მუსიკის მიმართ მისი თანამედროვეების და-

მოკიდებულებაც იკმარებდა, ან შემსრულებლის მაგალითი, რომლის ბოლო პერიოდის ნაწარმოებების მაშინდელი კრიტიკის შეფასებით, ბეთჰოვენმა, როგორც კომპოზიტორმა, ამოწურა თავისი თავი. ამაყარივე იყო მისი მეგობრებისა და თანამედროვეების პოზიციაც. მიზეზი კი მხოლოდ ის შეიძლება ყოფილიყო, რომ მათ ვერ მოახერხეს ერთბაშად გადაეღახათ ან ხარისხობრივად შეეცვალათ არსებული ცოდნის მარაგი, რათა იმავე სიმაღლიდან შეეფასებინათ ბეთჰოვენის ბოლო პერიოდის ქმნილებები, რა სიმაღლესაც ისინი შეიქმნა. იგივე ხდებოდა გლიუკის, მოცარტის, ვაგნერის რეფორმების დროსაც. ასევე მოხდა მაშინ, როდესაც პირველად გამოიგონეს მოძრავი კინო, ვინაიდან კინოხელოვანთათვის ეს მოვლენა მათში არსებული პროფესიული ჩვევების მარაგს ვერ გაუტოლდა, მათ კამერას პარტერში საუკეთესო ადვილზე მჯდომი მაყურებლის ფუნქცია დააკისრეს და ამით შემოიფარგლნენ. წლები გავიდა, ვიდრე გრიფიტმა კინოს ყველაზე არსებით შესაძლებლობებს არ მიმართა.

მოსმენილის ადეკვატურად შეფასებას მხოლოდ პროფესიული ცოდნის მარაგი არ განსაზღვრავს. ისეთი არაპროფესიონალებიც არსებობენ, რომლებიც უზვეულოდ ზუსტად აფასებენ წარმოდგენილ ინტერპრეტაციაში არა მარტო ესთეტიკას, არამედ ოსტატობასაც. როგორც წესი, ისინი ღრმად ერუდირებული ადამიანები არიან და ის ფაქტი, რომ მათ ამ სფეროში უშუალო გამოცდილება არ გააჩნიათ, მხოლოდ ტერმინოლოგიურ უზუსტობაში თუ გამოიხატება.

საერთოდ, პროფესიონალს საგანთაშორის სიახლოვე პერსპექტივის დაკარგვის საშიშროების საფრთხეს უქმნის. პროფესიონალი მსმენელის მიერ გაუცნობიერებლად შეიგრძნობა დისონანსისა და კონსონანსის თვისებები, განსხვავებები მაგორულსა და მინორულ ხმოვანებებს შორის, ბგერით მდებარეობა, რიტმული მონახაზი, ფრაზის დასრულებულობა და ა. შ. სწორად პროფესიული ცოდნა ხელს უშლის ადამიანს დაინახოს ის, რაც უშუალოდ მო-



აქვს ამა თუ იმ შესრულებას. მაგალითად, ცნობილია, რომ არნოლდ შონბერგის ატონალიზმის მოწინააღმდეგეებმა უფრო ადრე შეინიშნეს მისი პირველი ატონალური ოპუსებისათვის დამახასიათებელი განწყობილება, ვიდრე მომხრეებმა, რომლებიც კომპოზიტორის ოსტატობითა და მასშტაბებით იყვნენ აღფრთოვანებულნი.

პრიტიკის შესახებ

კრიტიკოსი, რომელიც ღირებულ აზრებს გამოთქვამს, ისეთივე ნიჭით დაჯილდოებული ხელოვანი უნდა იყოს და ისევე ზედმიწევნით ერკვეოდეს ისტრუმენტისა და შემოქმედებითი მექანიზმების საიდუმლოებებში, როგორც მისი კრიტიკის ობიექტი. მხოლოდ მაშინ შეიძლება მისი აზრები საინტერესო და სანდო იყოს. ჩვენს სინამდვილეში, კრიტიკოსი პირად შეხედულებას ასაღებს ობიექტურ რეალობად და ექვივ არ შეაქვს საკუთარი შეფასების სისწორეში. თუ კრიტიკოსი წუნმდებლის ფუნქციით შემოიფარგლება, ის მაინც უნდა შემოგვთავაზოს, როგორი უნდა ყოფილიყო მის მიერ დაწუნებული. ასეთი შემთხვევები კი იშვიათია. ალბათ, ამის გამოა კრიტიკის შესახებ ნოდარ გაბუნიას აზრი არსებითად ნეგატიური, თუმცა მის საჭიროებაში ექვივ არ შეაქვს. კრიტიკის დაახლოებით 93% ჩემთვის არაფერისმთქმელი არარაობაა. ეს მრავალი მიზეზითაა გაპირობებული. ჩვენს ცხოვრებაში კრიტიკოსები წარუმატებელი პრაქტიკოსები სდებიან. მოწოდებით კრიტიკოსი ძალიან ცოტაა, თუმცა არიან, მაგალითად, ერნსტ კურტის ცნობილი წიგნი ზახის ლინეარული პოლიფონიის შესახებ გადატრიალება იყო მუსიკალურ აზროვნებაში; მაგრამ რა მუსიკოსთანაა გაქვს საქმე! ან ფაუსტუსში აღწერილი 32-ე სონატა... როგორც არ უნდა დახმარებოდა თომას მანს ვინმე, თვითონ რომ არ ჩასწვდომოდა მუსიკას, ამ სიტყვებს სომ ვერ მონახავდა. საბედნიეროდ, ძალიან ბევრი დიდი ნიჭის მუსიკოსი არ არის პროფესიონალი მუსიკოსი, სწორედ ასეთი ნიჭიერი ხალხით არსებობს მუსიკა.

კომპოზიტორი, თუ ის ნამდვილი კომ-

პოზიტორია, არასოდეს ქმნის მსმენლისთვის. უკიდურეს შემთხვევაში ის რაღაც იდეალურ, აბსტრაქტულ მსმენელს ითვალისწინებს. კრიტიკა სასარგებლო უნდა იყოს, კრიტიკოსმა გზა, პორიზონტები უნდა გვიჩვენოს ისე, რომ სული თავიდან იზადებოდეს. ჩვენ ერთმანეთს სოტბას ვასხამთ, დიტირამებს ვუმღერით, საღვთაგრიძელებს წარმოვთქვამთ... კრიტიკა გარკვეულ მოქალაქეობრივ სირთულეებთან არის დაკავშირებული. კრიტიკოსს იმის შო და ძალაც უნდა გააჩნდეს, რომ საღისი ვადაიმტეროს, მაგრამ ეს დროებითი მიოვლენაა. როცა ნახავენ, რომ იგი ყველას მიმართ ასეთი მიუკერძოებელია, უკიდურეს შემთხვევაში, შეიძლება თავისებურად ადამიანად ჩათვალოს.

როდესაც რისტერი პირველად ჩავიდა აშშ-ში, იქ მარტივად გადაწყვიტა მისი კვალიფიკაციის შეფასების ბედი: ამ კონცერტს ნიუ-იორკის ცამეტი დამოუკიდებელი გაზეთის კორესპონდენტი დაესწრო, მეორე დღით ცამეტივეს წერილი გამოქვეყნდა და ცამეტივეში ის ფენომენალურ არტისტად იყო აღიარებული.

კრიტიკოსი თავისუფალი უნდა იყოს და ამ თავისუფლებას თან უნდა ახლდეს გაცნობიერებული აუცილებლობა, დიდი პროფესიული ცოდნა, საგნის ფლობა, ზოგადად ხელოვნების და კონკრეტულად საკუთარი ქვეყნის ხელოვნების მიმართ ინტერესი — ეს კი დიდი იშვიათობაა ჩვენს დროში. კრიტიკოსი იყო ბოდლერი, იმიტომ, რომ თვითონ იყო დიდი ხელოვანი. დაეუშვათ, პაიდნს მოცარტზე რაიმე კრიტიკული წერილი რომ დაეწერა, ეს იქნებოდა ჭეშმარიტი კრიტიკა. ვინ აღიარა ბალზაკი პირველმა? კრიტიკოსმა? რომელიმე სენტ ბოიომა? — არა. აღიარა ვიქტორ ჰიუგომ, რომელიც ისეთივე დიდი ხელოვანი იყო. ვინ დაინახა პირველმა, თუ რას წარმოადგენს ბრაჰმი? — შუმანმა. ბარტოკის სიდიადე ვინ დაინახა? — სტრავენსკიმ, ონეგერმა.

არაფერს ვამბობ მუსიკისმცოდნეობაზე, რომელიც სერიოზული და ძალიან რთული მეცნიერებაა. არც ისე იოლია კანონზომიერებების დადგენა, განსაკუთრებით თანა-



მედროვე მუსიკაში, სადაც ესთეტიკური კრიტერიუმები და აკუსტიკური ფენომენი მუდმივ ცვალებადობაშია. მაგრამ რა იწერება ჩვენს კრიტიკაში? თუ უკანასკნელი 15 წლის პრესას გადავათვალიერებთ, საინტერესო სურათს მივიღებთ: არაფრის-მთქმელი ფრაზები...

ადეკვატური და სამართლიანი შეფასებლის აუცილებლობაში ეკვის შეტანა ძნელია. მაგრამ, კრიტიკის ცნება ჩვენს სინამდვილეში მართლაც „ბუკვალური“, უარყოფითი მნიშვნელობით დამკვიდრდა. კრიტიკისა და კრიტიკოსის ბედი არც სხვა დროს იყო სახარბიელო, პრობლემად მხოლოდ ის რჩება, რომ შეფასებელი, სულ მცირე, ისევე ერუდირებული უნდა იყოს, როგორც ის, ვის შესახებაც წერს, თორემ ისე ხდება, რომ მისი შეფასება სშირად ყველას აინტერესებს კრიტიკის ობიექტის გარდა. მაშ როგორ გაიგოს ხელოვანმა, წარმატებამ სიადრწია თუ მარცხი განიცადა? რისი მეშვეობით შეიტყოს ობიექტური აზრი, თუ კრიტიკას ვერ ენდობა? ხელოვანი ორიენტირის გარეშე, ხელის ცეცებით იკვლევს გზას. კრიტიკული აზრი, უბრალოდ, ეძებებს ბადებს, სხვადასხვა მოსაზრებებს აწენს, რომელსაც ხელოვანი ითვისებს ან არ ითვისებს.

კრიტიკამ რეალური სურათი უნდა წარმოადგინოს და შეფასება მსმენელს მიანდოს. ქართული კრიტიკა ადამიანურ ურთიერთობებს ითვისებს, უფრო მე-

ტიც, არტისტების უმრავლესობა უშუალოდ და აქტიურად მონაწილეობს ამ პროცესში. ობიექტური კრიტიკული მოსაზრებები ყველა დროში მხოლოდ კულუარებში, კორის დონეზე ბუდობდნენ და მიუკერძოებელ კრიტიკოსად მხოლოდ დრო, ისტორია რჩებოდა. ასეა დღესაც, როდესაც ადამიანი უსასრულობას უერთდება და მისი ვნებანი საზოგადოებაში აღარ ბადებენ იმპულსებს, მერე უფრო არის ხოლმე მისი მეგვიდრეობის შეფასების საშუალება. ადამიანური შური, ჯიშრი მეტად არახელსაყრელ გარემოს ქმნის იმისათვის, რომ ხელოვანზე სწორი აზრი შეიქმნას. ხელოვნების ღირებულება სშირად ძალიან უსამართლოდ მიკუთვნებული სიდიდეა. როდესაც ვფიქრდები იმაზე თუ რა როგორ ფასობს, წარმოვიდგენ კომერციალიზაციის მასშტაბებსა და კარიკატურამდე დამახინჯებულ ფორმებს, როდესაც ვხედავ, როგორ არის მომწყვედებული საშინელი, შსამიანი ობობას ქსელში მთელი მუსიკალური სამყარო, ღრმა სევდა, პესიმიზმი მეუფლება და, ერთი მხრივ, მოვლენათა ღირებულებას, ხოლო მეორე მხრივ, მათ თვითღირებულებას ვუფიქრდები. მუსიკალური მოვლენის ღირებულება კომერციულ ვნებათა თამაშში წაგება-მოგების შედეგია. ამის გამო ცოცხალთა ხელოვნება მხოლოდ ღირებულებით ხასიათდება, საზოგადოების თვალში მისი თვითღირებულების დადგენა აღუსრულებელი რამ არის. თვითღირებულების დადგენა კი მხოლოდ წასულთა მიმართაა შესაძლებელი. სიმათლე წარსულის ხვედრია.



ტრადიციული ეროვნული ორნამენტის, როგორც სონილისტური რეალიზმის ხატის შესახებ

ნანა ყიფიანი

1960-70-იანი წლების ქართული საბჭოთა გობელენის ხელოვნებაზე მუშაობისას კიდევ ერთხელ დადასტურდა, რომ საბჭოთა ხელოვნება, განსაკუთრებით კი საბჭოთა დეკორატიული ხელოვნება, განუზომელი სიჭარბით იყენებს ტრადიციულ ეროვნულ ორნამენტს, ტრადიციულ ეროვნულ ორნამენტულ სისტემებს. ეს გათვალისწინოვდა დეკორატიული ხელოვნების ყველა წამყვან დარგში — ახვად გობელენის ხელოვნებაში, ქართულ საბჭოთა კერამიკაში, ლითონქანდაკეობაში, დეკორატიული ხელოვნების იმ დარგებში, არქიტექტურის გავორძენის ფუნქციას რომ ასრულებენ და რასაც ჩვენში მონუმენტურ-დეკორატიულ ხელოვნებად მოიხსენიებდნენ.

შესაძლოა, უცნაურად ჟღერს, მაგრამ ტრადიციული ორნამენტული სისტემების ასეთი მეთოდური გამოყენება უშუალოდ უკავშირდება სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკას; ტრადიციული ორნამენტული სისტემები სოცრეალიზმის სახეობად ვარდაიქმნება და სრულიად განსაზღვრულ იდეოლოგიურ-სოციალურ-ესთეტიკურ ფუნქციას ასრულებს.

ქართული საბჭოთა გობელენის ხელოვნებაში მეტად ხშირად გამოიყენება ტრადიციული ფარდავის ორნამენტი. ფარდავი გობელენს ქართული ქსოვის ხელოვნების ტრადიციის სახით დახვდა, ამიტომ მისი გავლენა გობელენზე ბუნებრივია.

უნდა ყოფილიყო. მაგრამ, გობელენს თავის სიბრტყეზე უცვლელად გადმოაქვს ფარდავის ორნამენტული სისტემა, მისი ფორმები და გარემოწერილობები. ხდება ტრადიციული სისტემის ფარგლებში მხოლოდ ოდნავი ვარიაცია: ორნამენტის წყობის, მისი განშლის სრული გადმოტანა და მხოლოდ ფერადოვნების შეცვლა ან ამ დეტალის გადიდება და ერთ დიდ მთელად წარმოდგენა.

იქსოვებოდა მცირე, საშუალო და დიდი ზომის ორნამენტული გობელენები. თუ პირველი ორი „ეროვნული ხასიათის გობელენად“ განისაზღვრებოდა, უკანასკნელი, რომელიც საზოგადოებრივი არქიტექტურის სივრცეს აფორმებდა, დამატებით „მონუმენტურადაც“ მოიხსენიებოდა. როგორც აღინიშნა, პარალელური პროცესი მიმდინარეობდა კერამიკაშიც, სადაც არქეოლოგიურ-ეთნოგრაფიული მასალიდან თითქმის მზად აღებული ფორმებს ჭარბად ამკობდნენ ტრადიციულივე ორნამენტით. მთელი დატვირთვა სხვადასხვა ტექნიკით — მოხატვით, კაწვრით, მოჭარბებული ძერწვით შექმნილ ორნამენტზე გადადიოდა; ამასთან ერთად კერამიკაში აშკარაა სხვა ტრადიციული დარგებისთვის სახასიათო ორნამენტული სისტემების კერამიკულ ფორმებზე გადმოტანის ტენდენცია. როგორც ჩანს, მიჩნეული იყო, რომ ორნამენტი არაა დამოკიდებული კონკრეტულ მასალაზე და ფორმაზე, დასაშვებია მისი გადატანა ქსოვი-



ლიდან კერამიკაზე, ლითონზე, ან ლითონიდან კერამიკაზე, ქვაზე და ა. შ. ეს პროცესი არ შეიძლება ვიხილოთ; მასზე ყოველთვის ერთგულად გამოისახება მხოლოდ ფარდაგული ორნამენტი, თუმცა ესეც იმას ნიშნავს, რომ ქსოვის ერთი ტექნიკიდან იგი მეორეში გადადის, ერთი ფუნქციის მქონე ნაქსოვი სიბრტყიდან სხვა ფუნქციის მქონე ნაქსოვ სიბრტყეზე ინაცვლებს. ჩანს, გობელენშიც, კერამიკის მსგავსად, და საერთოდ სამჭოთა დეკორატიულ ხელოვნებაში, ორნამენტმა თავისებური, სპეციფიკური „თავისუფლება“ შეიძინა.

ორნამენტის „თავისუფლება“ მდგომარეობს ფორმის, მასალის, ფუნქციის გაუთვალისწინებლობაში; ორნამენტის ფუნქცია — ერთი მხრივ ხდება საგნის შექმნა, „გალამაზება“, მეორე მხრივ საგანისთვის, ნაკეთობისთვის, „ეროვნული“ სახის მინიჭება. ამდენად, პროცესი თითქოს პირუკუ შეტრიალდა, რადგან ადრეული, ისტორიული ტრადიცია ავლენს ორნამენტის დამოკიდებულებას, მის უშუალო გამომდინარეობას ფორმიდან, მისი ფუნქციიდან და მასალიდან, რამდენადაც ორნამენტი საგნის სასიათის ვიზუალურ ინტერპრეტაციას წარმოადგენდა, აზუსტებდა რა მის სახეობას, კატეგორიას, არსს.¹ ამდენად, იგი მხოლოდ შემამკობი ელემენტი არ იყო, არამედ მისი მატარებლის თვისებებზეც მიუნიშნებდა. ამასთან ერთად და უპირველესად კი, იგი იყო ნიშანი, რამდენადაც წაკითხვადი იყო მისი აზრი (დღესაც ფარდავის მქსოველმა ხალხურმა ოსტატებმა იციან თითოეული ორნამენტის, თითოეული ხეველის შინაარსი, რადგან ფარდავის ქსოვა არც წმინდა უტილიტარულ მიზნებსაა დამორჩილებული და არც მექანიკურია. მისი ორნამენტიც არც მხოლოდ სილამაზეზეა გათვლილი).²

ტრადიციულ ორნამენტულ სისტემებში აისახება სამყაროს წყობა. ყველა შემთხვევაში, იმისდა მიხედვით, თუ რა ფორმას (ფუნქციის, მასალის თვალსაზრისით) ამკობდა, იგი, როგორც ნიშანი, გარკვეული კონკრეტულობის საზღვარში თავდებოდა: ფარდავის ორნამენტი სხვაა, ვიდ-

რე კერამიკული ფორმის ორნამენტის მხრივ ის დიფერენცირდება ფორმის სხვადასხვა დანიშნულებიდან, ფუნქციიდან გამომდინარე. სხვაა ლითონის სხვადასხვა საგანთა, ნაკეთობათა თუ ხეზე კვეთილი ორნამენტი, იქნება ეს დედაბოძისა, სის ყოფით-სამომხმარებლო ან რიტუალური ჭურჭლისა თუ, მაგალითად, საცხოვრებელი სახლის აივნის ჩუქურთმა, და ა. შ.³ ეს ორნამენტული სისტემები ერთობლობაში აყალიბებს საკმაოდ რთულ სტრუქტურას, რომელშიც დიფერენცირებულადაა წარმოდგენილი ცოდნა და წარმოდგენა სამყაროს შესახებ.

ბუნებრივია, სამჭოთა დროს გობელენის ტექნიკაში მოქსოვილ ფარდაგულ ორნამენტს, კერამიკის ფორმის მამკობ ორნამენტს, თუ შენობის ფასადზე მისი გაფორმების მიზნით განთავსებულ ქვაში ნაკვეთ ორნამენტს, ნიშნის ფუნქცია დაკარგული აქვს.

მაშ რატომღა ხდება სწორედ ძველი ორნამენტული სისტემების რესტავრაცია, რატომ არ მიმართა სამჭოთა ხელოვნებამ ახალ და საკუთარ ორნამენტქმნალობას? სომ ფაქტია, რომ მე-20 საუკუნეშიც ორნამენტი, აშკარად ნაკლებად, მაგრამ, მაინც განაგრძობს ფუნქციონირებას, ხდება ახალი ორნამენტული სახეების, ახალი ტიპის ორნამენტის შექმნა, რომელიც იშვიათად, მაგრამ გამოიყენება არქიტექტურული დისაინის, კერამიკის, შპალერის ხელოვნების ფორმებზე.

დ. კაკაბაძე ერთ წერილში წერდა: „წარსულ ეპოქებში სივრცის შექმენება იყო სტატიკური, ჩვენი დრო კი დინამიკური სივრცით (ხაზი ჩემია—ნ. ყ.) ხასიათდება, დინამიკური სივრცის ექსპრესია სხვა საშუალებებს და ფორმებს მოითხოვს, ვიდრე წარსული ხანისა, ამიტომ წარსული დროის ორნამენტული ფორმები ვერ ახდენენ ჩვენზე მთლიან შთაბეჭდილებას“,⁴ რაც მხოლოდ იმას გულისხმობს, რომ დღევანდელ პირობებში მათი აღდგენა, რესტავრაცია-ასლირება მრავალწილად კარგავს აზრს, თუ იგი არ ატარებს ერთგვარი ციტირების, ან თუნდაც თამაშის ხასიათს, არ ხდება მისი გააზრებული, მიზნობრივი პერიფრაზირება, როდესაც გამოცდილებიდან აღებული ნი-

მუშები იცვლიან თავიანთ მნიშვნელობას, როდესაც ესა თუ ის ციტატა ავტორის კონცეფციის გამოხატულებაა.

უახლესი ხელოვნების გამოცდილების ერთ მაგალითს მოვიყვანოთ, რომელიც თანამედროვე ხელოვნების მიერ ტრადიციული ორნამენტის შესწავლასა და გამოყენებას, მის ინტერპრეტაციას ესება: სტილი მოდერნის პერიოდის ერთ გერმანულ ჟურნალში „Dekorative Kunst“ თავად მხატვრებისა და თეორეტიკოსების მიერ თეორიულად მუშავდებოდა აბსტრაქტული ფორმის შექმნის მეთოდები. ამაზე თავად მხატვრები მუშაობდნენ. მოდერნი ფაქტობრივად ეძიებდა და ამკვიდრებდა სახვითი და არასახვითი ფორმების ურთიერთშეღწევის გზებს, დაფუძნებულს „ტოტალური ორნამენტის“, „არაბესკას“ კონცეფციაზე, „გრძობადი ხაზების სიმბოლიკაზე“. ამიტომ მოდერნისტების მნიშვნელოვანი იყო „არაბესკას“, ამ ანტიკური პერიოდიდან მოღწეული ორნამენტის სუფთა ორნამენტული ლოგიკის შესწავლა, მასში აბსტრაქტიზმის ლოგიკის მოძიება. მაშასადამე, იგი არ მიმართავდა მის, როგორც ტრადიციული ორნამენტის, მარტივ იმიტაციას — განმეორებას. პირიქით, ორნამენტის სტრუქტურის შესწავლა ახალი „გრძობადი“ ორნამენტულ-აბსტრაქტული მაქმანის მოძიებას ისახავდა მიზნად.⁵ ვარდა იმისა, რომ მანაც თავის მხრივ ხელი შეუწყო სახვით ხელოვნებაში მოემზადებინა აბსტრაქტული ხელოვნების თეორია, თავად დეკორატიულ ხელოვნებაში შექმნა თვისებრივად ახალი ორნამენტული სისტემა, (გავიხსენოთ სტილი მოდერნის სახვითი, ART DECO, თავისი ჭარბი და მეტად სპეციფიკური ორნამენტულობით), მეტიც, მან დეკორატიული ხელოვნების ფორმაქმნადობაზეც კი იქონია გავლენა; ხაზის (იქნება ეს დენადი, გრძობად-სტილიზებული თუ კონსტრუქტივისტულად სწორი და გეომეტრიული) კულტივირებამ შექმნა სრულიად ახალი გარემოწერილობის ფორმები, რომელშიც აბსტრაქტულისკენ მიდრეკილება ერთგვარ წინაპირობად წარმოსდგა დეკორატიული ხელოვნების ფორმის ემანსიპაცია-ავტონომიზაციისკენ. ამდენად, არაბესკაში ფა-

სული იყო არა მისი სუფთა ესთეტიკა, სილამაზე, არამედ აბსტრაქტიზმის ლოგიკა და აბსტრაქტიზმული ლოგიკა.⁶

სწორედ რომ ახალ, დინამიკურ ფორმაქმნადობასა და ორნამენტულობას, ან ძველი ორნამენტული სისტემის ლოგიკის მოძიებას მისი ახალი ინტერპრეტაციის მიზნით, ერიდება საბჭოთა ესთეტიკა. ტრადიციული ორნამენტის, ისევე როგორც ფორმის პირდაპირ და უცვლელად გადმოტანის პრინციპის კულტივირება, სოციალისტური რეალიზმის ესთეტიკური პროგრამის გამოხატულებას უნდა წარმოადგენდეს: იმ ძველ, „სწორ“, „გაწონასწორებულ“, საყოველთაოდ საცნობ, გამოხატულ ფორმებთან ერთად, რომელსაც ის მიზანდასახულად აღადგენს, ციი ძველი ორნამენტის საშუალებითაც ცდილობს სტაბილურ, ურყევ, არანოვაციურად, არადინამიკურ საზღვრებში მოაქციოს ხელოვნება, შექმნას ასეთივე სტაბილური, ურყევი, ფსევდობატორიარქაიზმით გაჯერებული სახეები, რის გამოც იგი თავად ორნამენტის იდეოლოგიზაციასაც კი მიმართავს.

სხვათა შორის, ეს პრაქტიკა — ორნამენტის იდეოლოგიზაცია და მისი ავტოციურ-პროპაგანდისტული ფუნქციით დატვირთვა, ადრეულ საბჭოურ 1920-იან წლებში დაიწყო. შეიძლება ითქვას, რომ მან იმ დროს ახალი, შესაბამისი ორნამენტული სისტემებიც კი შექმნა, ბუნებრივია, რადიკალურად განსხვავებული ტრადიციული ორნამენტული სისტემებიდან. ძირითადად ეს ითქმის რუსულ საბჭოთა დეკორატიულ-ექსპერიმენტულ ხელოვნებაზე, რომელიც თავსდება რევოლუციური ავანგარდის საზღვრებში. თავისი გრაფიკული პრინციპებით, სტილისტიკით ის აშკარა კავშირს ავლენს ART DECO-სთან. რაც შეეხება სახვით მხარეს და თემატიკას, იგი მთლიანად სოციალისტურ-რევოლუციურ-ინდუსტრიული ხასიათისა და ფუტურისტულ-სუპრემატისტული შემართებისაა. ატარებს რა ავტოციურ ხასიათს, მასში მრავლადაა გამოყენებული საბჭოური სიმბოლიკა და ინდუსტრიული ელემენტები — გავიხსენოთ იმ პერიოდის კერამიკა, ფაიფური, ქსოვილი და ა. შ. მაგრამ, მაშინ არ იყო ჩამოყალიბე-



ბული სოციალისტური რეალიზმის თეორია. ეს მოგვიანებით, 1930-იან წლებში, მოხდა, რის შედეგადაც რევოლუციურ-ავანგარდული ხელოვნება, მისი ფუნქურისტულ-დინამიკური ენა, როგორც ნოვატორული აზროვნების, დინამიკური შემოქმედების გამომხატველი და თავისუფალი, შემართებული, შეიძლება ითქვას, მებრძოლი ცნობიერების დამამკვიდრებელი, იმ დროისთვის უკვე ფუნქციონადაკარგული, მეტიც, არასახარბიელო აღმოჩნდა და აიკრძალა. ოფიციალურად დამკვიდრდა ნატურალისტურ-ილუსტრაციული, ერთგვარი პომპეზურ-მიზანსცენური ხელოვნება, რაც იმ პერიოდის ორნამენტულ სისტემებშიც, ძირითადად ძველი ორნამენტული სისტემების გამოყენებაში გამოიხატა. მაგრამ მაშინ, იმ 1930-40-იან წლებში, „ამალეზულ-პათეტიკური“ და „პერიოკული სულის“ გადმოსაცემად, ანუ კვლავ პროპაგანდისტული მიზნებით, დიდი ევროპული სტილების ორნამენტული სისტემების სესხებას მიმართავენ. მხოლოდ 1950-იანი წლებიდან განსაკუთრებულ ფასეულობას იძენს ეროვნული, ეთნოგრაფიული ორნამენტული სისტემები.

უნდა აღინიშნოს, რომ ART DECO-ს შემდეგ ორნამენტი, როგორც ასეთი, დასავლეთის ხელოვნებაში კარგავს აქტუალურობას, რამდენადაც თავად ხელოვნება რადიკალურ კონცეპტუალურ ცვლილებას განიცდის. ფაქტობრივად, მხოლოდ საბჭოთა ხელოვნებაში რჩება ორნამენტი ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან და უაღრესად აქტიურ, სახვით ფორმად.

მიუხედავად: ორნამენტი, როგორც აღინიშნა, აბსტრაქტულ-ნიშნობრივად გამოხატავს ცხოვრების ხასიათს, მსოფლხედვას და დამოკიდებულებას, აქედან გამომდინარე, მას შესწევს ძალა მრავალწილად ხელი შეუწყოს გარკვეული იდეოლოგიის, მსოფლხედვის შექმნას და ჩამოყალიბებას. აქედან გამომდინარე, საბჭოთა ესთეტიკა მის მიმართ დიდ ყურადღებას იჩენს. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ საბჭოთა ხელოვნება განსაკუთრებით ორნამენტირებულია და ერთადერთ უპირატესობას 1950-70-იან წლებში

იგი სწორედ ტრადიციულ არქეოლოგიურ ეთნოგრაფიულ ორნამენტულ სისტემებს ანიჭებს. მსგავსად იმ ტრადიციული არქეოლოგიურ-ეთნოგრაფიული ფორმებისა, რომელთაც ის აღადგენს, შესაძლოა ისიც ვიფიქროთ, რომ ტრადიციულ ფორმებს ტრადიციულივე ორნამენტი მოუხდება, მაგრამ მაინც, საბჭოთა ესთეტიკას მასში მოსწონს სწორედ იმ ტრადიციული მსოფლალქმისთვის ბუნებრივი სტატიკა, რაზეც დავით კაკაბაძე საუბრობს.

და მართლაც, ტრადიციული კულტურის ორნამენტი როგორც კოსმოგონიური სისტემა, განასახიერებს სტატიკის მსოფლალქმის მითს, ქმნის რა უკვე არსებულს, ანუ არა ქმნადის, არა დინამიკურად ცვლადის, სატს. შევადართ იგი თუნდაც რევოლუციური ავანგარდის ორნამენტულ თემატიკას და მის გრაფიკას. ტრადიციულსა და ავანგარდულს შორის არსებული უკიდურესი კონტრასტი დაგვანახებს, რომ ამ უკანასკნელის სახვით ენას, როგორც წესი, წარმოადგენს პოლიტიკური სიმბოლიკა. ხდება ინდუსტრიულ და სამრეწველო, თუ ყოფით ფორმათა ორნამენტისა, ანუ მათი გამოსახულების ორნამენტად გადაქცევა. იგივე შეიძლება ითქვას ART DECO-ს ორნამენტზე. მის ორნამენტულ პლასტიკას, გარკვეულწილად მისი თანადროული ინდუსტრიულ-მანქანური, ტექნოლოგიური და საყოფაცხოვრებო საგნები ქმნის. მანქანურ-ინდუსტრიულმა ტექნოლოგიებმა შეცვალა შემოქმედებითი ცნობიერება, შეიქმნა ახალი კონცეფტო, რომლის მიხედვით ხელოვნება და ინდუსტრია ერთმანეთს უნდა დაახლოვებოდა. ხელოვნებამ რადიკალური და დინამიკურად ინოვაციური ენა შექმნა. აღარ გავაგრძელებთ, მხოლოდ იმას აღვნიშნავთ, რომ ფაქტობრივად საფუძველი ეყრებოდა ახალ მითოლოგიას, მაგრამ ეს მითოლოგია აბსოლუტურ, სრულ პორიზონტალში, სოციალურ-საზოგადოებრივ-პოლიტიკურ საზღვრებში თავსდება, სოციალურ-ტექნიკური პროგრესის იდეის შესახებაა და ოპტიმისტური იდეალიზმით ხასიათდება. საწყის ეტაპზე საბჭოურ-რევოლუციურ განწყობასაც პოლიტიკურ-იდეოლოგიურად სწორედ ასეთი ხელოვნება და შესაბამისად, ასეთივე



ორნამენტი ესაჭიროებოდა. აქედან გამომდინარე, მას აღარააირი კავშირი არ აქვს, და არც შეიძლება ჰქონდეს კოსმოგონიასთან, სამყაროს წყობასთან, მთლიან ხატთან, არამედ ტოტალურად სოციუმში ითქვიფება. ამდენად, ორიენტაციის შეცვლა, ვერტიკალიდან აბსოლუტურ პორიზონტალში გაშლა გამომდინარეობდა რადიკალური კონცეფტუალურ-მსოფლხედვითი ცვლილებებიდან.

1930-40-იან წლებში, როდესაც მთავრდება რევოლუციის ეტაპი და იწყება საბჭოთა სახელმწიფოში სოციალიზმის მშენებლობა, როდესაც საჭირო გახდა ნარატიულობა, ილუსტრაციულობა, სტაბილური „აღმშენებლობითი“ პროცესის პომპეზურად და მიზანსცენურად, გარკვეული თეატრალიზებული პათეტიკით წარმოდგენა, დინამიზმის დაცნობა, შემოქმედებითი ინოვაციის შეჩერება, დინამიკური, ასიმეტრიული ორნამენტული სახეები იკრძალება და მის ადგილს, როგორც ვთქვით, დიდი სტილების ორნამენტები იკავებს, თანაც იმ სტილებისა (კლასიციზმი, ბაროკო), რომელიც პომპეზურად ასახავდნენ იმპერიულ-სახელმწიფოებრივ ძალაუფლებებს.

და 1950-70-იანი წლები. ორნამენტი კვლავ იცვლება. ამიერიდან ფასეული ხდება ეროვნულ-ტრადიციული ორნამენტული სისტემები. ბუნებრივია, ეს განხილულ უნდა იქნას გარკვეულ იდეოლოგიურ ჭრილში. ამ დროს სახელმწიფო სოციალიზმს აშენებულად აცხადებს, ანუ იწყება ერთგვარი „მარადიული“ სტაბილურობისა და პერმანენტული სტაგნაციის პროცესი. ოფიციალურად ბრძოლა ეცხადება ე. წ. ზედმეტობებსა და პომპეზურობას, დეკორაციულ სიჭარბეს და პრიორიტეტულად ლაკონიზმი, სისადავე და მხატვრულობა ცხადდება. ამ სიტუაციაში ორნამენტი კვლავ აუცილებელ და წამყვან მხატვრულ სამეცყველო ენად რჩება და კვლავ პროპაგანდისტული მისია ენიჭება. მაგრამ, საინტერესოა, რატომ ინტერესდება საბჭოთა ესთეტიკა ტრადიციული ორნამენტული სისტემებით?

ჯერ ერთი, პოლიტიკურად ეს გამართლებული იყო ერთი რამით, რაც საზოგადოებრივად დიდ ამ პერიოდის საბჭოთა ხელოვნებას და არა მხოლოდ ორნამენტს შეეხება: 1930-40-იანი წლების ენობრივ-სტილისტურ-ფორმისეული ერთგვაროვნების შემდეგ, მრავალეროვან საბჭოთა რევიონში თითოეული რესპუბლიკის თავისუფალი „ეროვნული ხელოვნების“ არსებობის, „ეროვნულთან“ მიბრუნების უფლების დართვის და მისი „ფასეულობის“ ილუზია უნდა შექმნილიყო. ეს იმდენად გახდა აქტუალური, რამდენადაც, როგორც ითქვა, სოციალიზმი ურყევ, სტაბილურ მდგომარეობაში გადავიდა და 1930-40-იანი წლების აღმშენებლობითი პროცესი ეროვნულად მრავალფეროვან სახელმწიფოში მარადიულ სოციალურ-ეროვნული „პარმონის“ მიღწევით დასრულდა. ორნამენტიც მთლიანად ამ კონტექსტში მოთავსდა.

აქედან გამომდინარე, ფასეულობა შეიძინა სწორედ იმ ტრადიციულმა ეროვნულმა ორნამენტულმა სისტემებმა, რომელშიც ნიშნობრივად, განყენებულად გამოხატულია ერთგვარი იდეალურ-მითოლოგიური მსოფლწყობა; მისი მაქსიმალურად ლაკონური გრაფიკა უმდიდრეს და მრავალმიმართულეობიან ინფორმაციას იტევს მითოლოგიური, კოსმოგონიური, რელიგიური თუ მაგიურ-აპოთროპეული ხასიათისას, შესაბამისად მაქსიმალურად დატვირთულია სემანტიკური მნიშვნელობით.⁸ გამომდინარე აქედან, იგი ნიშნებით გამოხატული კატეგორიებით, და არა კონკრეტულ-საგნობრივად აზროვნების ნაყოფად შეიძლება ჩაითვალოს. სამყარო ორნამენტში განსახიერდება არა თუ მხოლოდ როგორც არსებული, არამედ როგორც მართებულიც. მასში არ აისახება არანაირი წინააღმდეგობები, დაპირისპირებები, შინაგანი თუ გარეგანი კონფლიქტები, მითუმეტეს სოციალური კონფლიქტები.

ბუნებრივია, საბჭოთა დროს რესტავრირებულ ძველ ორნამენტს ნიშნობრი-



ობა, სემანტიკური ქვეტექსტი მოეხსნა. აღმქმელი მას, როგორც ნიშანს ველარ კითხვობს, მაგრამ სამაგიეროდ მან გარედან მისთვის მინიჭებული შინაარსის საშუალებით შეიძინა ახალი კონტექსტი, იგი ახლად გაშინაარსდა, ხელახლად სიმბოლოზდა, რამდენადაც ღირებული აღმოჩნდა მისი აბსტრაქტულ-გეომეტრიული წყობისთვის დამახასიათებელი რიტმი, როგორც მუდმივი განმეორების, მოწესრიგებული მოძრაობის, ერთიანობის პრინციპის აღმნიშვნელი; სიმეტრია და სტატიკა, როგორც უკვე შექმნილის პარამონიის და არა ქმნადობის პროცესის გამოხატველი; ტრადიციული ორნამენტის გაწონასწორებული, სიმეტრიული, სტატიკური ვარშემოწერილობები დაშოშინებულ, სტაბილურ, პარამონიულ და საზეიმო განწყობას ამკვიდრებენ; — მასში გამჟღავნებული არსებული და მართებული სამყაროს ხატით. რამდენადაც იგი არქეტეპულია, ქვეცნობიერის ღონეზეც კი საბჭოთა პირობებში სტაბილურობის, არანოვატორული დამოკიდებულების დამფუძნებელია. მასში ყველაფერი ცხადია, უცვლელია, ნაცნობია, არაფერია მოუხელთებელი თუ მოულოდნელი. იგი ერთგვარი გარანტიაა.

ტრადიციული ორნამენტი, საბჭოთა ესთეტიკის მიერ სწორედ ამ თვისებების გამო აღდგენილი, რესტავირებული, პროფანირებული და იდეოლოგიზებული, სოციალისტური რეალიზმის ხატად გარდაიქმნება და ზუსტად იგივე ფუნქციას იტვირთავს, რასაც „ეროვნული“, „პატრიარქალური“ სიუჟეტები, ასე გამეფებული საბჭოთა სახეით და დეკორატიულ ხელოვნებაში.

ასე რომ, ტრადიციული ორნამენტი, როგორც არსებული და მართებული მითოლოგიურ-კოსმოგონიური სისტემის გამოხატველი, მომგებიანი აღმოჩნდა სოციალისტური რეალიზმის სახისათვის, მისი მითოლოგიზებული აზროვნების სტილისათვის. სემანტიკურ ნიშანში ასახული

სამყაროს იდეალური, სტაბილური ნიშნა, მსოფლწყობა, სოციალური ნიშნა და წესრიგის „მონუმენტურ-ეპიკურად“ გამოხატველი, თანაც „ფორმით ეროვნულის“ ერთ-ერთ აქტიურ ამსახველად მოგვევლინა. ორნამენტული „არქეტეპები“ ქმნიან იმ ერთობლივ წესრიგს, იმ კოლექტიურ, იდილიურ, დაკებულ საყოველთაო სიმშვიდეს, იმ სასურველისა და იდეალურის ხატს-მითს, რომელიც წარმოადგება რეალურად, უკვე განხორციელებულად, არსებულ სოციალურ სინამდვილედ. იგი მიიჩნევა, როგორც „მუდმივი ფასეულობებისადმი“, „ცხოვრების სინამდვილისადმი“, ესთეტიკური, ეთიკური, მხატვრული ფასეულობებისადმი მიმართება. ეს ნორმატულობის, ნორმატული ესთეტიკის, და არა მარტო, არამედ ეთიკის დამკვიდრებას უტოლდებოდა; თითქოსდა უნდა აღმდგარიყო ინდივიდუალიზმის შედეგად დაკარგული ბუნების, საზოგადოებისა და ადამიანის ერთობა, ანუ ხელაწინებამ თავის თავზე აიღო სახელმწიფოსა და ადამიანს შორის მომრიგებლისა და არა ურთიერთობის გამრეკვეთის მისია. შეღამაზებული ეროვნული ტრადიციული ორნამენტით იქმნებოდა ილუზორულის, მითოლოგიზებულის რეალობად აღქმის პირობა, და ამასთან ერთად, მხატვრულად და ჭეშმარიტად ეროვნულად ათვისებული სინამდვილის ილუზია. მხატვრის ფუნქციაც ამ მიმართულებით განიხილებოდა; იგი საზოგადოებრივ-სოციალური ინტერესების მხატვრულად ამსახველი, მისი შეკვეთის აღმსრულებელი იყო; შესაბამისად, მისი მხატვრული ცნობიერება კოლექტიური ცნობიერების გამოხატველი უნდა ყოფილიყო. ამდენად, „ასლირებული“ ტრადიციული ორნამენტები თავისი „საყოველთაო“ განზოგადება-განმეორებადობის პრინციპით ქმნიდნენ მხატვრულ-მითოლოგიურ სახეებს. ხოლო, რესტავრაციის, გადმოღების პრინციპმა არა ინდივიდუალური

შემოქმედების პრიორიტეტი დაამკვიდრა, არამედ შემოქმედებითი აქტი შექანიკურით შეანაცვლა და მისი კულტივირება მოახდინა.

შენიშვნები:

1. Рудольф Арихейм: Искусство и Визуальное Восприятие, Москва, 1974, зб. 138.
2. კოშორიძე ირ., ქართული მეხადიწიგობის ისტორიიდან (თუშური ხაღბური ფარდაგი), საკანდიდატო საკვალიფიკაციო ნაშრომი; თბილისი, 1998.
3. ვ. ჩიტაია, ვ. ბარდაველიძე, ქართული ხაღბური ორნამენტი (ხევისრეთი), თბილისი, 1939.
4. ლეჟავა ს., Художественное решение колхидского жилого дома «ода-сахли» на примере рачинских образцов; Тбилиси, 1990 (საკანდიდატო დისერტაცია).
5. ლ. კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე, თბილისი, 1986, გვ. 125.
6. ბაჟანოვი ლ. ა., Турчин В. С. Абстрактное искусство, опыт переосмысления. Советское искусствознание 27, М., 1991, зб. 103.
7. მაგალითისთვის სტილი მოღერნი იმიტომაც მოვიყვანეთ, რომ უახლეს ხელოვნებაში იგი ყველაზე უფრო ორნამენტურებულია. მას შემდეგ ორნამენტული სისტემებით თანამედროვე ევოკატიული და სახეითი ხელოვნება ძალიან ნაკლებად ინტერესდება.
8. ჩვენში განსაკუთრებული მდგომარეობაა, რანდენადაც ჯერ კიდევ 1920-30-იან წლებში, შეიძლება ითქვას, რომ 1940-იან წლებში, ზარბაზნაძე იყო გამოყენებული სწორედ ეროვნული ტრადიციული ორნამენტი. ამის მიზეზებია: ისტორიულ-პოლიტიკური მდგომარეობა, კულტურული გამოცდილება და მანქანური წარმოების ტრადიციის არარსებობა, პროფესიული ევოკატიული ხელოვნების ფაქტობრივად იმ პერიოდში ჩასახება.
9. თუმცა 1920-40-იან წლებში ეროვნულ-ტრადიციული ორნამენტული სისტემის პროფესიულ ხელოვნებაში გამოყენების პრინციპი განსხვავდება 1950-70-იანი წლებისგან — ის იმ ათწლეულების სოციალისტური ესთეტიკის კონტექსტში სრულად თავსდება და აშკარად წარდგენილ-პომპეზურად და ილუსტრაციული ხასიათისაა.
10. ი. სურგულაძე, ქართული ხაღბური ორნამენტის სიმბოლიკა, თბილისი, 1986, გვ. 5.

წიგნის

ხელოვნება

კველ

საქართველოში

ელენე გაჭავარძანი

ძარბაზაშვილმა წერილობითმა ძეგლებმა ძალიან მკირე ცნობები შემოგვინახა შუასაუკუნეების წიგნის მოხატულობის, ფრესკული მხატვრობისა თუ ფერწერული ხატების ტექნოლოგიის შესახებ. ანდერძში-ნაწერებში სმირია ცნობები ხელნაწერის დამკვეთის, გადამწერის, გადაწერის ადგილის შესახებ, მაგრამ ოსტატ-შემსრულებელთა ანდერძები მათი მოკრძალებისა თუ თავმდაბლობის გამო იშვიათად გვხვდება. იშვიათია მათ მიერ მოწოდებული ცნობებიც ორნამენტული მხატვრობისა თუ მინიატურათა სამშემსრულებლო ტექნიკის შესახებ.

კედლის მხატვრობა თუ ხელნაწერი წიგნის მორთულობა დღესაც გვანცვიფრებს საღებავების სიახლით თუ კოლორიტის მრავალფეროვნებით. როგორი მტკიცე და გამძლე უნდა ყოფილიყო საღებავების შემადგენლობა და საფერწერო ტექნიკის საშუალებანი, რომ კედლისა თუ წიგნის მხატვრობის ნიმუშებმა საუკუნეების განმავლობაში გაუძლეს არა მარტო ნგრევასა და განადგურებას, არამედ ბუნებრივ პირობებს და თუნდაც მნახველთა დაუდევარ მოპყრობას. ყოველი ქვეყანა და ყოველი ეპოქა ქმნიდა საფერწერო ტექნიკის სრულყოფილ საშუალებებს, რასაც თავის მხრივ განაპირობებდა ბუნებრივი პირობები, ად-



გილობრივი მასალა თუ მხატვრული გემოვნება.²

ძველი ქართული მოხატული ხელნაწერების საფერწერო ტექნოლოგიის (საწერი მასალის, საწერ-საღებავების, მაკავშირებელის) შესასწავლად სამეცნიერო ლიტერატურაში თუ ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში დაცულ ცნობებთან ერთად საჭიროა თვით მასალაზე დაკვირვებების გათვალისწინება. შუასაუკუნეების საფერწერო ტექნოლოგიის შესახებ ცნობებს შეიცავენ ცალკეული ხელნაწერებიც. ვახტანგ VI ქიძის წიგნი, ძვირფას თვალთა მოზოვების ისტორია, სამკურნალო წიგნები და სხვა. მართალია, ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში არსებული ცნობები საფერწერო ტექნოლოგიის შესახებ მეტად მცირეა, მაგრამ მასალაზე დაკვირვებები, სხვადასხვა მიმართულების მქონე ხელნაწერთა მხატვრული მანერის შესწავლა მეტად საინტერესო მასალას იძლევა ძველი ქართული წიგნის ხელოვნების შესასწავლად, ადასტურებენ რა ქართველ ოსტატთა მიერ საფერწერო ტექნოლოგიის ღრმა ცოდნას.

იმ საღებავებს შორის, რომელთაც შუასაუკუნეების კედლის მომხატველნი ან ხელნაწერი წიგნის შემოქმედნი სმარობენ, განსაკუთრებული ადგილი სინგურს უკავია. წითელი საღებავი, რომელსაც შუასაუკუნეების ოსტატები სმარობენ, სამიტონალობისაა. ეს არის ფორთოხლისფერი, შინდისფერი და სინგური ანუ ცეცხლისფერი, როგორც ეს სულხან-საბა ორბელიანს აწვს განმარტებული თავის ლექსიკონში.³

ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში წითელი საღებავი მარტივად „წითლის“ სახელითაა ცნობილი. იოანე სინელის ხელნაწერის (Q-628) მთარგმნელის ანდერძში ნათქვამია: „რამეთუ, ვითარცა მიბოვნიან, ეგრეთ დამისხან ყოველნი წითლითა“. წითელი საღებავის გამოყენების შესახებ მრავალ ანდერძშია მითითებული (H-1271, Q-177, H-1669).

წითელი საწერ-საღებავის აღმნიშვნელ ტერმინად სშირად „სინგურიც“ იხმარება, მაგრამ ივ. ჯავახიშვილის აზრით სინგური ყოველ წითელ საწერ-საღებავს არ ეწოდება, იგი განსაკუთრებული შემადგენლობისა და თვისებებისა უნდა ყოფილიყო. თვით

სინგურით ნაწერი ტექსტი, როგორც აღნიშნავს ივ. ჯავახიშვილი, განსაკუთრებული ბრწყინვალეობით ხასიათდება. იგი განირჩევა ჩვეულებრივ წითელი მელნით ნაწერისაგან.⁴

ქართულ ხელნაწერებში ორი სახის წითელს გვხვდებით: სინგურს და შინდისფერს. მათი ხმარება კი გაპირობებულია საფერწერო ტექნიკის თავისებურებებით. სინგური იხმარება „ხალხური“ მიმართულების ხელნაწერებში, მაშინ როდესაც საზეიმო ტიპის ე. წ. ბიზანტიური მიმართულების ხელნაწერებში შინდისფერი საღებავი არის გამოყენებული (იხ. მცირე სვინაქსარი, თამარ მეფის მიერ დაკვეთილი ე. წ. ვანის ოთხთავი და სხვა). აქ შინდისფერი საღებავი გამოიყენება ორნამენტულ ნახატში ოქროს ფონის ქვეშ. იგი განსაკუთრებულ ჟღერადობას ანიჭებს ოქროს ფონს. ოქრომელნის ქვეშ იგი გამოსტევივის და ოქროს ბრწყინვალეობას მეტ ინტენსიურობას ანიჭებს. ჩვეულებრივ, წითელი ფერი დაუფულა სათურებისა და მინიატურების განმარტებით წარწერებს, მთავრულ ასოებს, წითელი ფერი ერთგვარი ორიენტირის როლს ასრულებს წიგნის ფურცლების დეკორატიულ კომპოზიციაში.⁵

უნდა აღინიშნოს, რომ ეს ე. წ. „ხალხური“ მიმართულების ხელნაწერები, რომელთაც დასაბამი მისცა ტაო-კლარჯეთის სამხატვრო სკოლამ, საუკუნების განმავლობაში არსებობენ საზეიმოდ მორთული ხელნაწერების გვერდით. უნდა აღინიშნოს, რომ უცხოელთა შემოსევების შედეგად ეკონომიური შესაძლებლობის დაქვეითების პერიოდში და როცა წყდება ურთიერთობა საზღვარგარეთის სამწერლობო ხალხურ კერებთან, ამ წარმომავლობის ხელნაწერებმა ჩვენამდის, მართალია, ერთეულების სახით, მაინც მოაღწიეს (იგულისხმება XIV—XVI საუკუნეები). მათი არსებობა კი მიგვიჩინებს იმ გარემოებაზე, რომ ავბედითობის ჟამს საქართველოში შემოქმედებითი მუშაობა არ შეწყვეტილა.

„ხალხური“ მიმართულების ხელნაწერებში სინგური უხვადაა გამოყენებული ორნამენტულ შემკულ მასალა თუ მინიატურულ მხატვრობაში (იხ. მიქაელ მორდეკილის იადვარი S-405, ავგაროზ ბანდაისძის მიერ მოხატული ხელნაწერი H-2125). ასევე

მოქვის ოთხთავის
ოქროზე შესრულებული
(1300 წ.) მინიატურა
„ფერისკვადება“



შეიძლება დავასახელოთ ოთხთავები A-496, A-136, H-2120, H-1707, ფსალმუნები H-75, H-1665. მნიშვნელოვანია ის მომენტი, რომ ფონი სინგურითაა დაფერილი. სინგური უკვე გამოყენებულია სინას მთის მონასტრის 864 წლის ხელნაწერის ტექსტებში.

წითელი ფერი ხელნაწერის შემკულობაში პირველად გადამწერის მიერაა შემოტანილი. იგი პირველი ფერადოვანი შტრიხია, რომელიც შემოიჭრა ხელნაწერის მართულობაში. საინტერესოა, რომ მასხარებლებში, რომლებიც წარმოადგენენ სახარების ტექსტის ავტორებს, გამოსახული არიან გადამწერის როლში. მათ წინ სამუშაო მერხზე წიგნის შექმნისათვის საკუთრო სხვა ნიუთებთან ერთად (სახაზავი, ფარგალი, მაკრატელი, დანა) შავი საღებავის გვერდით ყოველთვის სინგურია გამოხატული ან ღია კარადიდან მორანს მინის ქურქულში ჩასხმული წითელი საღებავი (A-496, H-1707, H-1665, H-2125 და სხვა). იგი აუცილებელი ატრიბუტია გადამწერ-მხატვრისათვისაც. შემთხვევითი არ არის, რომ მინიატურამ თავისი სახელწოდება მიიღო სიტყვა „მინიუმ“-იდან, რომელიც ლათინურად ნიშნავს სინგურს. სინგური მეტად ძვირფასი და ძნელად მოსაპოვებელი საღებავია. მისი მოპოვები-

სა და ტექნოლოგიის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში მრავალი ცნობაა დაცული. ბუნებრივი მთის სინგური წარმოადგენს ნატურალურ ვერცხლისწყლის საღებავს, რომელიც შედგება ვერცხლისწყლისა და გოგირდის ნაერთისაგან და გვხვდება ბუნებაში თვითნაბადი მინერალის სახით. „სინგური და სინგური — აღნიშნავს სულხან-საბა ორბელიანი, — წითელი სახატავია. ვერცხლის წყალთა და გოგირდთა ცეცხლში გამოადნობენ“ (იხ. ზემოთ დასახელებული ნაშრომი, გვ. 318). ვიტრუვიუსს მითითებული აქვს მთის სინგურის მოპოვებისა და მისი, როგორც საღებავის, შემზადების შესახებ: მოპოვებისა და დამუშავების მხრივ იგი შესანიშნავი მასალაა. როცა მას მთაში იღებენ, ინსტრუმენტების დარტყმის დროს იგი ვერცხლისწყლის წველებს გამოჰყოფს. მასა არის მოყვანისფერი. მას ათავსებენ სპეციალურ ქურაში გამოცხობად. გამოწვის დროს გამოყოფილი ორთქლი, რომელიც ქურის იატაკზე იღვქება, წარმოადგენს ვერცხლისწყალს. როცა სინგურის მასა გამოშრება, მას რკინის სანაყში ნაყავენ, ასუფთავებენ რა ზედმეტი ტალახისაგან. მასა, რომელსაც გამოცლილი აქვს ვერცხლისწყალი, ხდება მეტად ნაზი და არამყარ.⁶



მთის სინგური უძველესი საღებავია, რომელიც წარმატებით გამოიყენებოდა ძველი სამეფოს ეპოქაში ეგვიპტელი ოსტატების მიერ ფარაონთა აკლამების მოსახატავად. ანტიკური მხატვრები მუდმივად იყენებდნენ მთის სინგურს კედლის მხატვრობაში.⁷ პლინიუსის ცნობით ანტიკურ ეპოქაში იცნობდნენ მთის სინგურის შვიდამდე საბადოს. მათ შორის დასახელებული იყო კოლხეთი. შესაძლებელია, ამით აიხსნება სინგურის გამოყენების ასეთი სიუხვე ქართული ხელნაწერი წიგნის ღეკორში, ფრესკულ მხატვრობაში.

განსაკუთრებულ ზეიმურობასა და მდიდრულ იერს ქართულ ხელნაწერებს ანიჭებს ოქროს გამოყენება ორნამენტულ ნახატსა და მინიატურულ მხატვრობაში. ქართულ მოხატულ ხელნაწერებში ორი სახის ოქრო გვხვდება. ერთია ფხვიერი ოქრო, რომელსაც ოქრომელანს უწოდებენ, ხოლო მეორე ფურცლოვანი ოქროა. პირველი გამოიყენება როგორც საწერად, ასევე სახატავად. იგი იხმარება საზედაო ასოების, სათაურებისა და ორნამენტულ ნახატში ფონის დასაფარავად. ფურცლოვანი ოქრო კი მინიატურათა ფონს ქმნის. ამ განსხვავების ოქროს შემზადების ტექნიკური მხარე განსაზღვრავს. ოქრომელანი თხიერი სახისაა და ამდენად მის გამოყენებას თავისი სპეციფიკა გააჩნია. ორნამენტულ ხეულებში ოქრომელანს ადვილად შეუძლია შემოწეროს ნახატი და მთლიანად შეავსოს ორნამენტული ნახატის ფონი. ოქრომელნით ასევე ადვილია წვრილი კონტურული მონახაზების შესრულება. რაც შეეხება ფურცლოვან ოქროს, იგი მკვრივია და მთლიანად ფარავს ზედაპირს. ამ სიმკვრივის გამო არის, რომ ფურცლოვანი ოქრო არ ითხოვს სინგურის სარჩულს. მაშინ როდესაც როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, სინგურის სარჩული, რომელიც გამოსჭვივის ოქროს ქვეშ საზეიმო ტიპის ხელნაწერთა ორნამენტულ ნახატში, მეტ ზეიმურობას ანიჭებს მას (ერთ-ერთ ტრაქტატში მითითებულია რომ ოქრო ვერ იტანს ლურჯ სარჩულს).

ფხვიერი ოქროსაგან დამზადებულ საწერ-საღებავს ოქრომელანი ეწოდება. მაგ.

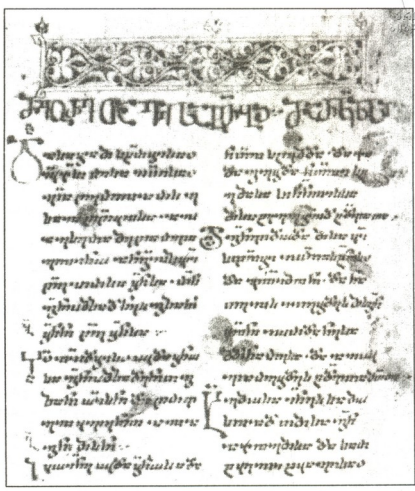
XI ს. ალავერდის ოთხთავის ანდერძში ვკითხულობთ: „და ყოველი ასომთავარი ოქრომელნითა დაწერილი“, ოსტატს კი, რომელიც ოქროს ხმარობს, „ოქრომთმწერალი“ ეწოდება. ის. თამარ მეფის მიერ დაკვეთილი ხელნაწერის — ვანის ოთხთავის მომხატველის — მიქაელ კორესელის ანდერძი, სადაც იგი ოქრომთმწერლად იწოდება.

ოქროთი დამუშავების მრავალი წესი და მისი შესატყვისი მრავალი ტერმინია დადასტურებული ქართულ ხელოვნებაში: „ოქროლესული, ოქროქანდაკებული, ოქროშეძერწული, ოქროცურვებული, ოქროცხებული, ოქროხუეწილი“.⁸

ოქროზე მუშაობა გარკვეულ ცოდნას მოითხოვდა. ეს გარემოება კი, თავის მხრივ წიგნის მომხატველთა შორის შრომის განაწილებას უკავშირდება. მაგ. XIII ს. იენამის ოთხთავის საზედაო ასოებს და ორნამენტებს ოქროს კონტურით შემოწერს ვინმე თევდორე. თვით ორნამენტული მხატვრობის შემსრულებლის იონასაგან განსხვავებით, თევდორეს თავისი სახელი ერთ-ერთი საზედაო ასოს ოქროს კონტურის გაგრძელებაზე ოქროს წერტილებით აქვს გამოტანილი. თვით სახელიც ოქროშია შესრულებული.

შრომის განაწილების საკითხს უკავშირდება XI ს. ერთ-ერთი ხელნაწერის (A-92) გადაწვევის მითითება თავებს შორის დატოვებულ ცარიელ ადგილზე: „თავები დამიტოვია, ოქროთა დასვ“. შესაძლებელია აქ ოქროთი თავსამკაულის მოწერა ან მხოლოდ სათაურების ოქრომელნით შესრულება იგულისხმებოდა.

ოქრო ძირითადად მდიდრულად მორთულ ე. ი. საზეიმო ტიპის ხელნაწერებშია გამოყენებული (საზეიმო ტიპის ხელნაწერები მათ ძირითადად ამის გამოც შეერთკვათ). „ხალხური“ მიმართულების ხელნაწერებში კი იგი გვხვდება საზედაო ასოებში, იშვიათად ფონის დასაფარავად. გადაწვევი ოქრომელნის გამოყენების წესს სავსებით დაუფლებული იყო. ის, რომ ოქრო უფრო მეტად მდიდრულად მორთულ ხელნაწერებში გამოიყენება, შეიძლება აიხსნას იმიტაც, რომ იგი უფრო მეტად მიესადაგება ინტენსიურ ფერებს,



რაც ზიზანტიური მიმართულების ხელნაწერებისთვისაა დამახასიათებელი. ოქროს სიუხვე აძლიერებს დეკორატიულობას.

საზეიმო ტიპის ხელნაწერებში ტანისამოსის დასამუშავებლად ოქროს ორი სახის საფერწერო ტექნიკით იხმარებოდა: ერთ შემთხვევაში ბლიკებისა (მონასმების სახით) და მეორე შემთხვევაში ე. წ. ასისტის ტექნიკით.

ბლიკების სახით ოქროს გამოყენების წესი შენიშნულია მაგ. ვანის ოთხთავის ხელნაწერში, ჯრუჭის II ოთხთავში. ეს მონასში ჩვეულებრივად ბელილას საღებავს ცვლის: ოქრო გამოიყენება იმ ადგილებში, სადაც ფორმა მოითხოვს შუქს ე. ი. თავისი ბრწყინვალეობით იგი სწორედ ნათელ ადგილებს აღნიშნავს. ფრესკულ მხატვრობაში ოქროს ხმარების აღნიშნული წესი არ ჩანს, შესაძლებელია, კედლის მხატვრობის მონუმენტური ხასიათის გამო: დიდია სივრცე და ბევრი ოქროსა სა-

ჭირო. იგი ფონის დასაფარავადაც არ ვგვხვდება, მხოლოდ შარავანდელისა და ტანისამოსის ნაწილების აღსანიშნავადაც გამოყენებული.

ოქროს ხმარების მეორე წესი — ეს არის ე. წ. „ასისტის“ ტექნიკა. ეს ტექნიკის ის წესია, როცა ტანისამოსზე განსაზღვრული ადგილები ოქროს საზეიმოთაა წარმოდგენილი. აქ ან ერთი სწორიდან გამომდინარე დამოუკიდებელი საზეიმო განშტოებანი (ზოგჯერ პარალელურიც) გვაქვს ან ტანისამოსის ნაოჭებს ქმნის საზეიმო სხივისებური განლაგება, რომელიც ერთი წერტილიდან მოდის. ამ შემთხვევაშიც თითოეული ხაზი ცალ-ცალკე იკითხება. იხ. XI საუკუნის ეფთვიმე მთაწმინდელის მცირე სვინაქსარში (A-648) ქრისტეს ტანისამოსზე ნაოჭები. ისინი ერთი წერტილიდან გამომდინარე საზეიმო სხივისებურ განშტოებას წარმოადგენს (67r, 79r, 88r და სხვა). ასეთსავე სურათს ვხვდებით XIII საუკუნის ლარგვისის ოთხთავში (A-26) ზზობის სცენაში, გელათის, ჯრუჭის



11 ოთხთავში კი ტანისამოსის ნაწილებს — გულისპირს, მაჯას, ქობას ოქრო მთლიანად ფარავს, ზევიდან კი წვრილი ორნამენტული ნახატია შესრულებული მუქი ყავისფრით ან შავით (ჯეროჭის 11 ოთხთავში გადამწერის — მიქელის ანდერძიც სავარძლის ოქროს ფონზეა დაწერილი).

ფურცლოვანი ოქრო სხვადასხვა ელფერისაა: მას ზოგჯერ მოყვითალო ელფერი გადაჰკრავს (მაშინ მასში სპილენძია გარეული), ზოგჯერ მოთეთრო ფერისაა (ვერცხლის მინარეგია ამ შემთხვევაში). შეინიშნება, რომ ბიზანტიურ და ქართულ ხელნაწერებში გამოყენებულია ოქრო სპილენძისფერით, ვერცხლისფერი კი ფრანგულ და ლათინურ ხელნაწერებშია (აქ ორნამენტული ნახატი, საზედაო ასოები, რომლებიც ოთხკუთხა ჩარჩოშია ჩასმული, ტვიფრულის შთაბეჭდილებას სტოვენს).

ნახატის დაფერვის თანმიმდევრულ პროცესში ოქროს თავისი ადგილი აქვს: ეტრატზე საერთო მონახაზის გაკეთების შემდეგ, ოსტატი საღებავებით ავსებს ნახატს. ამის შემდეგ ხდება ოქროთი ფონის დაფარვა. ამაზე მიგვიითხებთ თვით მასალა. რომ დავუკვირდეთ, ოქრო საღებავზე ნახატის ნაწიბურზე გადმოდის და მეორეც, დაუმთავრებელ ნახატში, მაგ. იქ, სადაც საღებავებია დადებული, ოქროს ფონი ზეღებულა ე. ი. ოსტატს იგი ბოლოს უნდა შესრულებინა.

ჩვენთვის საინტერესოა ქართულ ხელნაწერებში დაცული ცნობები ოქრომელნის შემზადების შესახებ. ის. იოანე ოქროპირის ცხოვრება, რომელიც პლატონ იოსელიანის მიერაა თარგმნილი და გადაწერილი სვიმონ ტაბიძის მიერ (ის. საბინინის კოლექცია 22/17 ინახება ლენინგრადის სალტიკოვ-შჩედრინის ბიბლიოთეკის ხელნაწერთა განყოფილებაში). აქ აღნიშნულია: „ვითარ ჯერ არს შემზადება ოქრომსა, ანუ ვერცხლის მელნებთა გაკეთება“, „მოიღე პალიტა მარმარილოს თვისით საღესით, რომელსაც გნებადეს ოქრომსა ანდა ვერცხლისა მელნის შემზადება: მოიღე ოქროს ფურცელი და ამას-

თანავე მცირეოდენი თაფლი დასხვალს სენით კარვად, ვითარცა მსკავსი მტვრისა, ხოლო შემდგომ შესრულებისა ლესვისა, წმინდას მინას ჭურჭელში შეკრიბე და ნელთბილ წყალში ადმორეცხე, ვიდრემდის გამოიწურებოდეს თაფლის წვენი, ხოლო შემდგომ სამყოფი დაასხი ცივი წყალი წმინდა, „შემდგომ ჩაადგევით მცირეოდენი ხის წებო (რუსულად ამ წებოს ეწოდების „ვიშნევი“) განსამაგრებლად და შემდგომ ეშვით გაღვსე ზემორე მელნით დაწერილი. ვითარცა გვასწავებს ვაკეთებასა მელნისასა და თუ არ გაღვსეთ ელვარება არ ექმნების და არც სისწოება ექმნების: შესრულდა ამ მელნის გაკეთება“. 126-127 გვ.

გაპრიალება ხდება თევის საშუალებით, რომელიც მითითებული და გამოხატულია ვახტანგის ქიმიის წიგნში: S-3721, 53v. თევა მოხსენიებულია XI ს. ალავერდის ოთხთავის ანდერძშიც (A-484, 315 გვ.).

ხელნაწერთა საფერწერო ტექნიკაში საღებავებთან ურთიერთობაში ოქროს გამოყენების ორ შემთხვევას ვხვდებით: ერთია, როგორც ზემოთ აღინიშნა, როდესაც ოქრო საღებავებზე იხატება ბლიკებისა თუ ასისტის ტექნიკის სახით, ხოლო მეორეა ის უნიკალური შემთხვევა, როცა მინიატურა ოქროზეა შესრულებული. 1300 წლით დათარიღებული მოქვის ოთხთავის მასარებელთა მინიატურები და სიუჟეტური სცენები ოქროს სარჩულზეა დახატული. ტექნიკის ამ წესს სავალალო შედეგი მოჰყვა. ამჟამად საღებავები ნახატიდან იტკეცება და ცვივა. როგორც ჩანს, საღებავებმა თანდათანობით შეიწოვეს ფურცლოვანი ოქროს ფონი და ამასთან ერთად ეტრატთან ოქროს დამაკავშირებელი საშუალება, რის გამოც ეს მასა გამოშრა და მოსცილდა ეტრატის ზედაპირს.

ფურცლოვანი ოქროს გამოყენება დეკორატიული მიზნით, რომელიც მოვარაყებას გულისხმობს, მითითებულია ანდერძ-მინაწერებში. „ვარაყი“ (არაბულად ვარაკ „ფურცელი“) ლითონის (ოქროს,

ვერცხლის) თხელი ფენა ნივთებზე გადარული შესამკობად".⁹ ტერმინი „ვარაყი“ ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებშიც გვხვდება. მაგ. გელათის ოთხთავში (Q-908) არქიმანდრიტ სერაპიონის აღწერილობითი ხასიათის გვიანი ხანის მინაწერში ვკითხულობთ: „ოქროს ვარაყით მხატვრობანი“. ბიჭვინთის იადგარში მითითებულია: „ოქროს ვარაყითა წერილი“.¹⁰

ამრიგად, ჩვენს მიერ განხილულია ხელნაწერი წიგნის ხელოვნებასთან დაკავშირებული ფერწერული თავისებურებებიდან სინგურისა და ოქროს შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურასა თუ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში არსებული ცნობები, შემადგენის ტექნოლოგია და მათი გამოყენება წიგნის დეკორატიულ შემკულობაში.

1. ედ. მაჭავარიანი, „იოანე ბაგრატიონის ცნობა კედის მხატვრობისა და ტილოზე ფერწერული ხატების შესრულების შესახებ“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1979, № 9, გვ. 82-85.
2. კ. კოდორავა, „ძველი ფრესკული ხელოვნება“, ჟურნ. „ქიმია და ცხოვრება“, 1969, № 6, გვ. 20.
3. სულხან-საბა ორბელიანი, „სიტყვის კონა“, თბილისი, 1949, გვ. 449.
4. ივ. ჯავახიშვილი, „ქართული ბაღოვარა“, თბილისი, 1949, გვ. 46.
5. 6. შვერციანი, „IX-XI საუკუნეების ქართულ ხელნაწერთა მხატვრული გაფორმება“, თბილისი, 1967, გვ. 47.
6. ვიტრუვიუსი, „ათი წიგნი არქიტექტურის შესახებ“, მოსკოვი, 1936, გვ. 144-146.
7. ა. ვინდრი, „მონუმენტურ-დეკორატიული ფერწერის მასალები და ტექნიკა“, 1953, გვ. 55-56.
8. იდ. აბულაძე, „ქართული ენის დექორატიონი“, თბილისი, 1973, გვ. 335.
9. ქართული ენის განმარტებითი დექორატიონი, ტ. IV, თბილისი, 1955, გვ. 22.
10. ივ. ჯავახიშვილი, იხ. ზემოთ დასახელებული ნაშრომი, გვ. 75.



საკომპოზიციო ტექნიკის როლი XX საუკუნის მუსიკალური ფორმების ტიპოლოგიაში

მარიკა ნაღარაძე

„რა არის მუსიკა? მუსიკა ესაა ენა. აღმოიხსნა სურს ამ ენაზე გამოხატოს თავისი აზრები; მაგრამ არა ისეთი აზრები, რომლებიც გადმოიცემა გარკვეული ცნებების მეშვეობით, არამედ მუსიკალური აზრები...“ — წერდა დიდი ავსტრიელი კომპოზიტორი ა. ვებერნი. სწორედ ამ განსაკუთრებული, არატრადიციული ენის თავისებურებებს ეძღვნება წინამდებარე წერილი. ხსენებული კუთხით განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს XX საუკუნის მუსიკაში ჩამოყალიბებული და განვითარებული საკომპოზიციო წერის მეთოდები. უპირველესად გავისხენოთ, როგორ გამოიყენება ტრადიციულად ცნება „კომპოზი-

ცია“ (ლათ. compositio, — „შექმნა“). ტერმინი სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში ოთხი ძირითადი მნიშვნელობით გვხვდება:

1. შექმნა, როგორც პროცესი;
2. ერთი ნაწარმოები, როგორც ამ პროცესის მიზანი და შედეგი;
3. ზოგადად მხატვრული შემოქმედება და მასთან დაკავშირებული თეორიული წარმოდგენები;
4. ნაწარმოების სტრუქტურა.

ამ ტყეად ცნებაში გაერთიანებულია როგორც ნაწარმოების ფორმის, კონსტრუქციის მნიშვნელობა, ასევე კონკრეტული საკომპოზიციო ტექნიკაც, რომლითაც შე-



ქმნილია ეს ნაწარმოები. ფორმა-კომპოზიცი-
ისა და საკომპოზიციო ტექნიკის ტანდემ-
ის არსებობა განსაკუთრებით XX საუკუ-
ნის მუსიკაში აღინიშნება, რაც განაპირობ-
და არა მარტო მუსიკალურმა, არამედ ზო-
გადესთეტიკურმა და სოციალურმა ფაქ-
ტორებმა. აღსანიშნავია ზოვადკულტურულ-
ი აღმოჩენები, ნოვაციები მეცნიერების
სხვადასხვა სფეროებში (მაგალითად, სე-
რიალიზმის კავშირი სტრუქტურალიზმ-
თან). გადასხვაფერდა ზოვადად სამყარ-
ოს (ასათიცი — თანაფარდობის, კვან-
ტური, ჯგუფების, ალბათობის თეორიები,
სიახლენი ლინგვისტიკაში, კომუნიკაციე-
ბის სფეროში, ხელოვნური ინტელექტის
აღმოჩენა — ყოველივე ეს, ცხადია, მნი-
შვნელოვნად ზემოქმედებს ადამიანზე, კარ-
დინალურად ცვლის მის ცნობიერებას.

XX საუკუნის მუსიკალური ხელოვნების
ძირითად წარმმართველ პრინციპებს
შორის გამოვყოფთ ანტინომიის, ინდივი-
დუალიზაციის, მრავალპარამეტრულობის
ან პლურალიზმის პრინციპებს, რომლებიც
ვლინდება სხვადასხვა იერარქიულ დონე-
ზე, მათ შორის საკომპოზიციო ტექნიკის
პირობებშიც.

ისტორიულ-სტილური ასპექტის გათვა-
ლისწინებით, XX საუკუნის მუსიკალურ
ხელოვნებაში, ერთის მხრივ, შეინიშნება
ახლის, მანამდე არარსებულის ძიების ტენ-
დენცია (სერიალიზმი), მეორეს მხრივ,
ტრადიციულის გადაპრეზერვების მცდელობა
(ნეოტრადიციული პერიოდი, პოსტმოდერ-
ნი). შესაბამისად, ტრადიციასთან მიმარ-
თებაც ანტინომიურია — ერთის მხრივ,
სიახლე ემყარება წინამორბედების გამო-
ცდილებას (ახალ ვენის სკოლა), მეორეს
მხრივ, საერთოდ უარყოფილია მემკვიდ-
რეობითობა (ფუტურისმი).

არაერთგვაროვანი დამოკიდებულება
ტექნოლოგიური ასპექტისადმი, ვინაიდან
მაქსიმალურადაა გამოყენებული მეცნიე-
რული პროგრესის მიღწევები (ელექტრო-
ნული და კომპიუტერული მუსიკა), და
ამავდროულად კომპოზიტორები შეგნე-
ბულად უპრუნდებიან ბკერათწარმოქმნის
„ბუნებრივ“ მეთოდებს. ასევეა სანოტო
დამწერლობის სფეროშიც, სადაც იკვეთე-
ბა როგორც ტექსტის მაქსიმალურად ფი-
ქსირების, ისე შემსრულებლისათვის უზ-

ომოდ დიდი თავისუფლების მინიჭების
ტენდენცია. მსგავსი სიტუაცია შეინიშნება
საკომპოზიციო ტექნიკის გამოყენების
პრინციპებში — აქაც რიგი კომპოზიტო-
რებისა ქმნის აპრობერებული საშუალებე-
ბით, შემოქმედთა მეორე ნაწილი კი ავალი-
ბებს მუსიკალური მასალის ორგანიზების
ახალ მეთოდებს (შონბერგი).

მხატვრული სივრცე — დრო — აი, ის
ქვაკუთხედი, რომელიც განაგებს თანამე-
დროვე მუსიკალური კომპოზიციის თავ-
ვისებურებებს. ამ პრობლემას მიეძღვნა
უამრავი ლიტერატურა. აქ შეეჩინებოდა
გარკვეულ ანტინომიურობაზე. თუ საუკუ-
ნის I ნახევარში პრივილეგირებული იყო
მოვლენებით უკიდურესად დატვირთული
ე. წ. „აჩქარებული“ დრო, II ნახევარში
(არაეკროპული კულტურების ზეგავლენი-
თაც) წინა პლანზე გამოდის საპირისპირო,
„შეჩერებული“, „გაყინული“ დროის ფე-
ნომენი. დროის ამგვარი გრადაციები
განხორციელებულია შესაბამისი ტექნიკურ
საშუალებებით. მაგალითად, ვებერნის
ქმნილებებში თითოეული წამი უკიდურე-
სად დატვირთული, ინფორმაციულად გა-
ჯერებულია, მაშინ, როდესაც რეპეტოცი-
ული ტექნიკით შესრულებულ მინიმალის-
ტურ კომპოზიციებში, ზოგიერთ სონო-
რულ ოპუსში, მესიანის მოდალური ქმნი-
ლებების უმეტესობაში ამკარად შეიგრძ-
ნობა სტატიკური დროის პრიმატი. ანტი-
ნომიებზე საუბრისას, ცხადია, გათვალის-
წინებულია შუალედური, გარდამავალი
მოვლენები, რომლებიც განუყრელად თან
სდევს მუსიკალურ ხელოვნებას.

მუსიკალური ელემენტების ინდივიდუა-
ლიზაციის პროცესი ჯერ კიდევ საუკუნის
დასაწყისში შეინიშნება. თანდათანობით
ხდება რიტმის, ტემპის, გამოთავისუფ-
ლება; კლო-ტონალობა, თემატიზმი კარ-
გავენ საუკუნეების მანძილზე „მომოვე-
ბულ“ ანტინომიურობას, ფორმის ძირი-
თადი საყრდენის მნიშვნელობას. ხდება
მანამდე „მეორესხარისხოვანი“ მუსიკალურ-
გამომსახველობითი საშუალებების ტოტა-
ლური ინდივიდუალიზება. დინამიკა, ფა-
ქტურა, რიტმი, არტიკულაცია ხშირ შე-
მთხვევაში იქნენ ფორმის ქმნადობის
მთავარი ელემენტების თვისებებს. მაგა-
ლითად ტემპრული ახროვნების განვითა-



რებამ (მოყოლებული XIX საუკუნიდან) იმდენად მძლავრი ტენდენციის სასე მიიღო, რომ, ფაქტობრივად, საფუძვლად დაედო XX საუკუნეში აღმოცენებულ სონორისტულ ტენიკას. მელიოდის ფუნქციის მსავასად ფაქტურამაც ინდივიდუალიზებული პროფილი მიიღო. ხშირ შემთხვევაში სწორედ ფაქტურის კრიტიკიუმის მეშვეობით ხდება მუსიკალური ნაწარმოების სტრუქტურის დადგენა.

მუსიკაში რიტმის ფენომენი ოდითგანვე მნიშვნელოვანი იყო. XX საუკუნის რიგ კომპოზიციებში კი მუსიკალური ნაწარმოების ფორმის ლოგიკას ხშირად რიტმი განსაზღვრავს (რიტმული განვითარების ლოგიკაზე აივება ს. გუბაიდულინას კომპოზიცია „თავიდან იყო რიტმი“). კომპოზიტორებიც განსაკუთრებულ ყურადღებას ანიჭებენ მას, ქმნიან რა რიტმის ორგანიზების დამოუკიდებელ ორიგინალურ სისტემებს (მაგალითად, მესიანის რიტმული პედალები, რიტმული არპეჯიოები, რიტმები დამატებითი გრძლიობებით, შეუზღუდავი რიტმები და ა. შ.). რიტმიკის განვითარების ესოდენ ფართო დიპაზონი გამოიწვია მეტრული ჩარჩოსაგან გამონათვისფლების ფაქტმაც. თანამედროვე პარტიტურათა უმეტესობაში საერთოდ არაა მოცემული მეტრული აღნიშვნები და ტაქტის ხაზები ჩანაცვლებულია წაპების აღმნიშვნელი მონაცემებით (აქ არ ვეხებით იმ შემთხვევებს, როდესაც არადეტერმინირების პირობებში იმპროვიზაციულია მუსიკალური მთელის რიტმული პროფილიც).

ტონალობის გაფართოების პროცესი, რომელიც ასევე XIX საუკუნეში დაიწყო, გადაიზარდა მის ქრომატიზაციაში, რასაც, როგორც ცნობილია, მოჰყვა დისონანსის ემანსიპაცია. ამგვარ პირობებში, დაწლილი მუსიკალური ქსოვილის ინტეგრირების ალტერნატიული საშუალება გამოიქვანა საკომპოზიციო ტენიკის ახალ ნაირსახეობებში: 12-ტონიანობაში, სერიალობაში, სერიალიზმში, ალეატორიკაში, სონორისტიკაში, რეპეტიტიულიობაში, პოლისტილისტიკაში. ინდივიდუალიზების პროცესი კონკრეტულად აისახა ამა თუ იმ საკომპო-

ზიციო ტენიკის თავისებურებებში (მაგალითად, ფონური, სონორულ-ტემბრული ფაქტორის ინდივიდუალიზების შედეგია სონორისტიკა, ინტერვალური სტრუქტურის ინდივიდუალიზების შემთხვევაა ლოდეკაფონიაში).

ინდივიდუალიზების ტენდენცია ასევე აისახა თვით კომპოზიტორის დამოკიდებულებაში შემოქმედებისა და მუსიკალური ნაწარმოების ფენომენისადმი. თუ შუა საუკუნეებში ევროპული მუსიკის საწყის ეტაპებზე შემოქმედება აბსოლუტურად ანონიმური იყო, შემდგომ ეს მომენტი საწინააღმდეგო მიმართულებით ვითარდება და ჩვენს ეპოქაში მწვავედ იჩენს თავს თუნდაც საავტორო უფლებების დაცვის საჭიროებაში. თვით ავანგარდული კომპოზიტორების ერთ-ერთ მთავარ მიზანს წარმოადგენს გამორჩეულობა, განსხვავებულობა ამ უკიდურესად ინფორმირებულ და სასწიერებგაზსნილ ღედამიწაზე. ამიტომ ხშირად ნაწარმოებების თეთიკური დანიშნულება მსმენელის მოკრებაა.

როგორც აღინიშნა, საუკუნის დასაწყისში ხდება არსებული სისტემის თანდათანობითი დაშლა, მისი დეცენტრალიზება. ეს პროცესი აისახა ზოგიერთი საკომპოზიციო ტენიკით შესრულებული მუსიკალური ნაწარმოების სტრუქტურაშიც. დეცენტრალიზების პრინციპი საუკუნის I ნახევარში გადაიზარდა საუკუნის II ნახევრის ერთგვარ პლურალისტურ პრინციპში, რომლის ნათელი გამოსახულებაა პოლისტილისტიკა და ზოგადად პოსტმოდერნის პერიოდი.

ინდივიდუალიზებისა და პლურალიზმის, ზოგადად პოლიფუნქციურობის პრინციპები თავისებურად აისახა ტრიადაში კომპოზიციური-შემსრულებელი-მსმენელი. ერთის მხრივ, კომპოზიტორის ფუნქციის „დინდივიდუალიზების“ შედეგია არადეტერმინირებულ კომპოზიციებში შემსრულებლისთვის დამატებითი ფუნქციების მინიჭება. შემსრულებელი აქ პოლიმორფულ დატვირთვას იძენს — იგია ერთდროულად შემსრულებელიცა და კომპოზიტორიც, რაც მისი ფუნქციის ინდივიდუალიზების შედეგია. ე. წ. მედიტაციურ კომპოზიციებში მსმენელი არ უნდა პა-



სიურობდეს. მაგალითად, კეიჯის სურვილის თანახმად, მსმენელი აქტიურად უნდა ჩაებას მუსიკალური ნაწარმოების მსვლელობის პროცესში და უფრო მეტიც, მის პარალელურად უნდა „ქმნიდეს საკუთარ მუსიკას“. მეორეს მხრივ, კომპოზიტორის ფუნქციის უკიდურესი ინდივიდუალიზების შედეგს ვხედავთ სერიალურ კომპოზიციებში, სადაც მუსიკალური ტექსტი იმდენად დეტალურადაა ამოწერილი, რომ შემსრულებელი, უპირველეს ყოვლისა, ავტორის ნება-სურვილის აღმსრულებლად გვევლინება.

XX საუკუნის მუსიკალური ნაწარმოების ფორმის თავისებურებები, მისი სტრუქტურა პირდაპირ კავშირშია საკომპოზიციო წერის ტექნიკასთან, ვინაიდან ეს უკანასკნელი და არა ტრადიციული თემატურ-პარამონიულ-რიტმული ფაქტორები განსაზღვრავს ნაწარმოების კანონზომიერებებს.

მაშასადამე, XX ს. მუსიკალურ ნაწარმოებში ხდება აქცენტების გადანაცვლება, რაც ვლინდება მისი შემადგენელი კომპონენტების ხარისხობრივ-ფუნქციური დანიშნულების ტრანსფორმაციაში. ყოველივე ამან განაპირობა მეცნიერთა ყურადღების ცენტრში ერთი მნიშვნელოვანი საკითხის მოქცევა — როგორ, რა კრიტერიუმებით უნდა მოხდეს XX საუკუნის მუსიკალურ ფორმათა ტიპოლოგიის შესაძლებელია კი ერთი საერთო ტიპოლოგიური მოდელის შერჩევა?

ამ საკითხისადმი მიძღვნილი უამრავი ლიტერატურიდან გამოვყოფთ კ. შტოკაუზენის, ა. ზოლტაის, ო. სოკოლოვის, ი. ხოლოპოვის, ვ. ხოლოპოვას, ტ. კიურევიანის, ვ. ცენოვას, ტ. ფრანტოვას, ქ. ბოლაშვილის შრომებს. კლასიფიკაციისა და ტიპოლოგიისას ხსენებული მეცნიერები მიმართავენ პოლისისტემურ მეთოდს — ათვლის წერტილად აქ აღებულია არა ერთი, არამედ რამდენიმე კრიტერიუმი. ამავდროულად, ზოგიერთი მათგანი ძალზე განაზოგადებს ამ კრიტერიუმის მნიშვნელობას (ო. სოკოლოვი), ზოგი კი იმდენად დეტალურად ანაწევრებს (ვ. ცენოვა), რომ ფორმათა კლასიფიკაცია გადაზრდილია არსებულ ფორმათა ჩამონათვალში (მათი რაოდენობა უსაზღვროდ დიდია).

კ. შტოკაუზენი საკუთარი ფუნქციის კლასიფიკაციების მიმართავს სამი კრიტერიუმის მიხედვით: მუსიკალური მასალის ხასიათს, მთელის მასალისადმი დამოკიდებულებას და განვითარების ხასიათს. პირველი კრიტერიუმის გათვალისწინებით იგი განასხვავებს პუანტილისტურ, ჯგუფების და სტატისტიკურ ფორმებს; მეორე ასპექტის თანახმად შესულია დეტერმინირებული, ვარიაბელური და მრავალმნიშვნელოვანი ფორმები; განვითარების ხასიათის მიხედვით კი — განვითარებადი, სუიტური და მომენტფორმები.

რუსი მეცნიერი ო. სოკოლოვი ფორმათა ტიპოლოგიას ახდენს შემდეგი სამი კრიტერიუმით:

1) ლოგიკური ორგანიზების პრინციპები: ა) განახლება და გაიგივება (ადეკვატურია ბ. ასაფივისეული იგივეობისა და კონტრასტის პრინციპებისა — მ. ნ.); ბ) თანმიმდევრული განვითარება და ჩაკეტილი ჩამოყალიბება;

2) სტრუქტურის სირთულე: უმარტივესი, მარტივი, რთული და ციკლური ფორმები;

3) ტიპიზაციის ხარისხი: ტიპური (ანუ მკაცრი) და თავისუფალი ფორმები.

ტიპოლოგიისათვის ზოგადლოგიკური და უფრო კონკრეტული პრინციპები აქვს გამოყენებული ტ. კიურევიანს. ფორმათა ავების ზოგადი პრინციპებიდან გამომდინარე მეცნიერი გამოყოფს სტაბილურ და არასტაბილურ ფორმებს (სიმყარისა და სიმერყევის მიხედვით დიფერენცირებულია მარტივი, შედგენილი, განვითარებადი, ვარიაციული, მრავალჯერადი ფორმები); მუსიკალური მასალიდან გამომდინარე, ანუ საკომპოზიციო ტექნიკის მიხედვით მეცნიერი განარჩევს ტონალურ, მონოტონალურ, ატონალურ, სერიულ, სერიალურ, სონორულ, ალეატორულ ფორმებს. ამ ჩამონათვალში, როგორც ვხედავთ, არ ფიგურირებს XX საუკუნის II ნახევრისათვის ტიპობრივი საკომპოზიციო ტექნიკა — პოლისტილისტიკა. ამ ასპექტს ტ. კიურევიანი ითვალისწინებს თავის ახალ ნაშრომში და სტილიური დიალოგის, სტილებით თამაშის ფენომენის გათვალისწინებით გამოყოფს ფორმებს უშუალო გამოხატულებით და ფორმებს სიმბოლური გამოხატულებით.



XX საუკუნის ფორმათა დაყოფის მე-
ოთხს პირველად საბჭოთა მუსიკისმცოდ-
ნეობაში მიმართავს ი. ხოლოპოვი, რომე-
ლიც ოდნავ განსხვავებულ ჩამონათვალს
გვთავაზობს. აქაა ფორმები: მოდალური,
ცენტრის ტექნიკაზე დაფუძნებული, სერი-
ული, სერიალური, სონორული, ალვატორ-
ული, კოლაჟური და შერეული ტექნიკით.

ყურადსაღებია ვ. ხოლოპოვისეულ ფორ-
მათა ტიპოლოგიის ვარიანტი, სადაც სა-
კომპოზიციო ტექნიკის კრიტერიუმის ვა-
რდა შემოტანილია მუსიკალური დრამა-
ტურების ასპექტი, რომელიც, მეცნიერის
აზრით, ყველაზე ზოგადია. აქედან გამომ-
დინარე მეცნიერი გამოყოფს ფორმათა სამ
ძირითად დონეს: მაკროდონეს, ანუ მუსიკა-
ლური დრამატურგიის დონეს, საშუალო,
ანუ თემატისმის დონეს და მიკროდონეს,
ანუ საკომპოზიციო ტექნიკის დონეს. ვ. ხო-
ლოპოვასეულ კლასიფიკაციაში, ჩვენი აზრ-
ით, ზოგიერთი რამ სადავოა. მაგალითად,
პოლიფონიურ ტექნიკაში გაერთიანებული
ალვატორულ-პოლიოსტინატური ფორმა,
ალბათ, ალვატორული ფორმის ქვეტები
უფროა. III ქვეჯგუფში კი ადგილი აქვს
ზედმეტ დეტალიზებას (ეს განსაკუთრებით
ეხება მცირე ფორმებს, რომელთა რაოდე-
ნობა შეიძლება წარმატებით გაგრძელდეს
უსასრულობამდე).

ზედმეტი დეტალიზებით გამოირჩევა
ასევე ვ. ცენოვას კლასიფიკაციაც, სადაც
ათლევის წერტილად აღებულია 5 კრიტე-
რიუმი: ბგერითი მასალა, ინტონაციური
თვისებები, განვითარების საშუალებები,
დისპოზიცია და ელემენტებს შორის კავში-
რის ხასიათი. იგივე ავტორი სხვა ნაშრო-
მში გვთავაზობს ზოგადად არსებული მუ-
სიკალური ფორმების ოთხ ჯგუფში განთა-
ვსებას:

1. პოლიფონური მუსიკის ტრადიციული
ტიპური სტრუქტურები — პერიოდი, მარ-
ტივი და რთული ფორმები, რონდო, სო-
ნატური, რონდო-სონატა, ვარიაციული ფორ-
მები;

2. პოლიფონიური მუსიკის ტრადიცი-
ული ფორმები — ფუგა, ფუგატო, კანონი,
პასაკალია;

3. ძველებური ვოკალური ფორმები,
რომლებიც გვხვდება საგუნდო და ინსტრუ-
მენტულ მუსიკაში — ანტიფონი, რესპონ-
სორი, მოტეტი;

4. სხვა პარამეტრის ფორმები, რომე-
ლებიც ემყარებიან არა კლასიკური ფორ-
მის ტრადიციულ პარამეტრებს (პარმონია,
თემატისმი, ფაქტურა), არამედ სხვა მაჩ-
ვენებლებს (დინამიკა, ტემპრი, რიტმი, ან
ესა თუ ის საკომპოზიციო ტექნიკა).

საინტერესოდ აჯგუფებს პოლიფონიურ
ფორმებს ტ. ფრანტოვა, რომელიც გამო-
ყოფს ტიპურ კლასიკურ ფორმებს (იმიტა-
ციური, არაიმიტაციური, ფორმები იმიტა-
ციურ და არაიმიტაციურ საფუძველზე) და
არაკლასიკურ ფორმებს (ტიპური: კრემ-
ჩენდირებადი, ალვატორულ პოლიოსტინა-
ტური, სიმულტანური და ინდივიდუალი-
ზებული).

ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში ამ სა-
კითხს ეხება ქ. ბოლაშვილი, რომელიც ახ-
დენს XX საუკუნის არანორმატიული მუ-
სიკალური კომპოზიციის სისტემატიზებას
მსგავსებისა და ალტერნატიულობის, სტა-
ტიკისა და დინამიკის, ჩაკეტილობისა
და ჩაუკეტაობის პრინციპების მიხედვით.

როგორც ვხედავთ, ტიპოლოგიური მო-
დელეები საკმაოდ მრავალფეროვანია. აღ-
სანიშნავია, რომ საკომპოზიციო წერის
კრიტერიუმი თითქმის ყველა მათგანშია
მოცემული. განსაკუთრებით საინტერესოა
ე. წ. ავანგარდული პერიოდის მუსიკალუ-
რი ფორმები და მათი აღმნიშვნელი ტერ-
მინოლოგია. აქაც დიდი სიჭრელეა: „თა-
ვისისუფლად მიქმნილი არატიპობრივი ფორ-
მები“ (ტ. კოპრევიანი), „ინდივიდუა-
ლიზებული ფორმები“ (ვ. ხოლოპოვა),
„საკუთრივ თავისუფალი ფორმები“ (ო.
სოკოლოვი), „განსხვავებული პარამეტრე-
ბის ფორმები“ (ვ. ცენოვა), „არანორმა-
ტიული კომპოზიციები“ (ქ. ბოლაშვილი).
XX საუკუნის მუსიკალურ ფორმათა სი-
სტემატიზებისა და კლასიფიცირების ჩვენს
მიერ შემოთავაზებული ვარიანტი ეყრდ-
ნობა მათი განაწილების პრინციპს ძირი-
თად ოთხ ჯგუფში:

1. ტრადიციული ტიპობრივი ფორმები
— ესაა წინა საუკუნეებში ჩამოყალიბებუ-
ლი და უკვე დაძველებული ფორმები;

2. საკომპოზიციო ტექნიკით ინდივიდუ-
ალიზებული ტიპობრივი ფორმები — აქ
გაერთიანებულია ტიპობრივი ფორმები,
რომლებიც დაწერილია XX საუკუნეში შე-
ქმნილი საკომპოზიციო ტექნიკით;



3. **ასალი ფორმები** — ამ შემთხვევაში ვვულისხმობთ ფორმებს, რომელთა სტრუქტურული მოდელი გაპირობებულია XX საუკუნეში შექმნილი საკომპოზიციო ტექნიკის ნაირსახეობებით და არ გააჩნიათ ტრადიციული ტიპობრივი ფორმის პროტოტიპი. ეს ფორმებია: სერიული, სერიალური, მოდალური (რეპეტიციული), 12-ტონიანი, რიტმული, სონორული, ალექტორული, პოლისტილისტიკურ-კოლაჟური, სტოქასტიური, სამფაზიანი. აღვნიშნავთ, რომ აქ მოყვანილ ფორმათაგან ზოგიერთს გააჩნია ქვეტიპები (მაგალითად, ალექტორიული ტექნიკით შესრულებულ კომპოზიციებში გამოყოფთ ამსოლუტურად და შედარებით არადეტერმინირებულ ფორმებს);

4. **ერთჯერადი ფორმები** — ვაერთიანებულია კომპოზიტორის მიერ შექმნილი ფორმები, რომლებსაც არ გააჩნიათ არანაირი სტრუქტურული პროტოტიპი და შესაძლო შემდგომი გამგრძელებელიც.

რაც შეეხება ღია ფორმას, იგი ამა თუ იმ სახით უკვე შესულია კლასიფიკაციის სხვადასხვა ბუნქტებში (მაგალითად, კლასიფიკაციის I ბუნქტში ღია ფორმებია ვარიაციული, რინდო და ა. შ., III ბუნქტში კი — ალექტორული და ა. შ.).

ცხადია, რომ მოყვანილი კლასიფიკაციის, განსაკუთრებით III ბუნქტის, ფორმები ხშირად სინთეზურ მთლიანობაში წარსდგებიან (კერძოდ, ხშირია ერთი ნაწარმოების ფარგლებში სონორული და ალექტორული ფორმების თანაარულიება). უფრო მეტიც, თანამედროვე მუსიკალური კომპოზიციის ერთ-ერთი თავისებურება სწორედ მის მრავალბარამეტრულ პროფილში მდგომარეობს. ამგვარი „პლურალიზმი“ ზოგჯერ ერთი ფორმის შიგნითაც მოქმედებს. კერძოდ, სონორული კომპოზიციის სტრუქტურა განისაზღვრება ფაქტურის, ჟღერადობის თვისების, საკომპოზიციო ტექნიკის, განვითარების, ტემპრის და სხვა მაჩვენებლებით. პოლიფონიურობა, ანუ რამდენიმე ერთეულის თანაარსებობა ვლინდება სხვადასხვა მასშტაბის, დონის მოვლენებში. იგი იკვეთება მუსიკალური ქსოვილის განსაკუთრებულ აღქმამდე, სადაც თემატიზმისა და პარამონიის ცნებები უკიდურესად დახლოვდნენ, გაფართოვდა

თვით თემატიზმის მნიშვნელობაც (იგივე იძლება შეიცავდეს როგორც ერთ ზღერას, ასევე აკორდს, კონტრაპუნქტს). უფრო ზოგად ასპექტში, პოლისტილისტიკა, ესოდენ ტიპური განსაკუთრებით XX საუკუნის მეორე ნახევრისათვის, პოსტმოდერნის ეპოქისათვის, ასევე პოლიფონიური აღქმის შედეგია.

„პოლიფონიურია“ XX საუკუნის კომპოზიტორიც. იგი, როგორც წესი, თავის თავში აერთიანებს კომპოზიტორს, თეორეტიკოსს, ესეისტს. ამგვარი მრავალბარამეტრული ხელოვანის შემოქმედებით პროცესიც არატრადიციულია. ამ საკითხთან დაკავშირებით გვასხენდება რომანტიკული ეპოქის პროგრამული მუსიკა. მაშინაც პროგრამა (განზოგადებული თუ დეტალური) ნაწარმოების „განმარტებას“, მის უკეთ წარმოდგენას უწყობდა ხელს, მის სიუჟეტურ ქარვას გვიხატავდა. XX საუკუნეში ძალზე პოპულარული გახდა ე. წ. „ავტორისული ანალიზის“ ფენომენი — კომპოზიტორი ნაწარმოების დაწერის პარალელურად ქმნის ვერბალურ ტექსტს. ეს უკანასკნელი იქმნება ნაწარმოებთან ერთად და წარმოადგენს მისი სტრუქტურის (და არა რომანტიკოსების მსგავსად ნაწარმოების მხატვრული შინაარსის დემიფირირებას), აღნაგობის კომენტარს. ყოველივე ამის საწინდარი, რა თქმა უნდა, მარტო მეგვიდრეობითობაში არ უნდა ვეძიოთ. XX საუკუნეში იმდენად გართულდა მუსიკალური ლექსიკა, ზოგადად საკომპოზიციო ტექნიკა, რომ ხშირ შემთხვევაში კომპოზიტორის მიითვებათა გარეშე სრულიად წარმოუდგენელია ქმნილებაში გამოყენებული ამა თუ იმ პრინციპის აღქმა. ამგვარად, XX ს. ყალიბდება კომპოზიტორ-თეორეტიკოსის ფენომენი, ვითარდება ინსტრუქციული დანიშნულების თეორიული სისტემები, რომლებიც სცილდება საკომპოზიციო ტექნიკის ფარგლებს (შონბერგის, პაუერის, როსლავეცის, ბლანერის, მესიანის, მამისაშვილის სისტემები).

XX საუკუნის მუსიკალური კომპოზიციის შესწავლისას განსაკუთრებით აქტუალურია ღია ფორმის საკითხი. ჩაუკეტავი სტრუქტურები, ცნობილია, ოდითგანვე მოსდევს მუსიკალურ სელოვნებას

რონდოს, ვარიაციული, კუბლეტური ფორმების სახით, მაგრამ ამ საუკუნის ხელოვნებაში მათ განსაკუთრებული მნიშვნელობა და მრავალფეროვანი განვითარება ჰპოვეს.

სხვადასხვა პარამეტრებში თავისუფალ, განუსაზღვრელ ფორმას სამუსიკისმცოდნეო ლიტერატურაში მოიხსენიებენ, როგორც „Mobil form“ (პ. გრიფიტი), „Open form“ (ე. ბრაუნსი), „Work in progress“ (პ. ბულესი), „Unendliche form“ (ჯ. ბალტერი), „Moment form“ და „Jetzt-formen“ (კ. შტოკაპუსენი), „ინტონაციურ-ფაზური ფორმა“ (ს. პეტრიკოვი), „ნოტაცია მობილი“ (ე. დუბინევი), „ნაწილობრივ, არასრულად ფიქსირებული ფორმა“ (დ. არუთინოვ-ჯინჰარაძე).

ღია ფორმა წარმოადგენს კომპოზიციის ისეთ ტიპს, სადაც არადეტერმინირებულია ესა თუ ის კომპონენტი.

ღია ფორმისადმი მიძღვნილი შრომებიდან გამოვყოფთ ე. რუჩიევსკაიასა და ნ. გორიუხინას გამოკვლევებს. ე. რუჩიევსკაია განარჩევს ღია ფორმის სამ ძირითად ტიპს: ღია ფორმა-სქემას, ღია ფორმას შინაარსობრივ დონეზე და კუმპარირად ღია ფორმას.

ფართო გაგებით უდგება ღია ფორმას ნ. გორიუხინა, რომელიც განასხვავებს ღიას შინაარსობრივ დონეზე (ნაწარმოების შექმნის პროცესის სპონტანური, ან აირჩევა შესაძლებელი ვარიანტი, რაც გულისხმობს წინასწარ გაუთვალისწინებელი ელემენტების არსებობას); ღიას კომპოზიციურ დონეზე (კუბლეტური, კუბლეტურ-ვარიაციული, ვარიაციული, რონდოს, პოლიოსტინატური, უსასრულო კანონის ფორმები); ღიას სტრუქტურულ დონეზე (ჩაკეტილი კლასიკური ფორმის ნებისმიერი არამდგრადი, მერყევი ნაგებობა).

XX საუკუნის მუსიკალურ პრაქტიკაში ღია ფორმის ერთ-ერთი ადრეული ნიმუშებია ე. სატის „Vexations“, ჩ. აივზის № 1 საფორტეპიანო სონატის II და IV ნაწილები, ე. ბრაუნის „25 Pages“. ღია ფორმაში ამა თუ იმ ხარისხით განხორციელებულია არადეტერმინების პრინციპები, ეს უკანასკნელი კი ალვატორიკული ტექნიკის საწინდარია.* არადეტერმინირების ძი-

რითად სახესხვაობებად შეგვიძლია გამოვყოთ:

1. აბსოლუტურად არადეტერმინირებული ფორმები (შემთხვევითობის გამოვლენა ტოტალურია): ა) შემთხვევითობა განავებს შემოქმედებით პროცესს (ქეიჯის „ცვალებადობათა მუსიკა“), ბ) შემთხვევითობა განავებს საშემსრულებლო პროცესს (ქეიჯისა და ჰილერის „HPSCHD“), გ) შემთხვევითობა განავებს საშემსრულებლო და შემოქმედებით პროცესს (ქეიჯის 4'33);

2. შედარებით არადეტერმინირებული ფორმები:

1) შემთხვევითობის მნიშვნელობა დიდია, მაგრამ იგი მართვადია: ზონური ან პარალელური, კონსტრუქციული ან მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების ალვატორიკა (შტოკაპუსენის „Zeitmass“, ფელდმანის „Intersection I“, ნ. გაბუნისას „იკავი“);

2) შემთხვევითობის მნიშვნელობა უმცირესია: აპროქსიმაციული საკომპოზიციო ტექნიკა, ანუ მცირეინფორმაციული ტექსტის რედაქტირება და ინტერპრეტაცია.

ჩვენი აზრით, ყველა სახის თავისუფლება, იმპროვიზაციულობა არ შეიძლება მივაკუთვნოთ ალვატორიკას. ეს უკანასკნელი მხოლოდ შედარებით არადეტერმინირებული ფორმის შემადგენელი ნაწილია.

საკომპოზიციო ტექნიკის ირგვლივ არსებული პრობლემათიკის შესწავლისას დგება სანოტო დამწერლობის განვითარების საკითხი. ეს სფერო ტრანსფორმაციას განიცდის ჩვენს ეპოქაში, ერთის მხრივ, სანოტო ტექსტის უკიდურესი დეტალიზებისა და, მეორეს მხრივ, ძველი ნეშური ტრადიციებისაკენ კვაზიმობრუნების გზით. ამ უკანასკნელის ქვეშ იგულისხმება გრაფიკული ნოტაცია, სადაც აბსტრაქტული ფერწერის ზეგავლენით შექმნილი გრაფიკული ნიმუში წარმოადგენს თავისებურ ნეშმათა კანონს, მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ მათ არ გააჩნიათ კონკრეტული მუსიკალური პროფილი და ამგვარი ნაწარმოები ყოველ ჯერზე ასლებურად ქდერს.

როგორც ცნობილია, სანოტო დამწერლობას გააჩნია ფიქსირების, კომუნიკაციური და ესთეტიკური ფუნქციები. ამათვან პირველის პიპერტროფირების შემთხვევა სერიალიზმში, ხოლო მესამე კრიტიკო-

მის — გრაფიკულ ნოტაციაში, სადაც ეს-
თეტიკური ფუნქციის წარმოჩენა უმთავ-
რესი. აღსანიშნავია, რომ სწორედ გრა-
ფიკული ნოტაციის შემოღებით დამკვიდ-
რდა მუსიკალურ ფორმაში იმპროვიზაცი-
ულობის, ზოგადად არადეტერმინირების
პრინციპები. XX საუკუნეში კომპოზიტო-
რები ქმნიან არა მარტო მუსიკალური მა-
სალის ორგანიზების ახალ მეთოდებს, არა-
მედ სანოტო დამწერლობის ახალ ნაირ-
სახეობებსაც. ნოტაციის განვითარების
პრობლემა ცალკე კვლევის საგანია, აქ კი
დავძებნო, რომ რიგ შემთხვევაში საკომპო-
ზიციო ტექნიკის ვარკვეულ ტიპს გააჩნია
ფიქსირების საკუთარი პრინციპები და პი-
რიქით. მაგალითად, ღია მობილურ ფორ-
მაში გამოიყენება ე. წ. ნოტაცია მობი-
ლუ; სონორული და ალექტორული კომპო-
ზიციების ვიზუალური მხარეც საკმაოდ
სპეციფიკურია (გვულისხმობთ ისეთ ფაქ-
ტურულ ელემენტებს, როგორცაა ზოლი,
ლაქა, კლასტერი და ა. შ.).

მიიღია XX საუკუნე: უამრავი ექსპერი-
მენტის, აღმოჩენის, განუწყვეტელი ძიები-
სა და ნოვაციის ხანა. მისი მუსიკალური
პროფილი ისევე ამორფული იყო, როგორც
კოლიზიებით აღსავსე ეპოქა. მუსიკა-
ლურ ფორმათა კონტრასტულობა და მრავ-
ალგვარობაც სწორედ საუკუნის სპეცი-
ფიკის ერთგვარი ანარეკლია. ახალი საუ-
კუნის გადასახედიდან ისლა დავგრძენია,
რომ შევეცადოთ სისტემაში მოვიყვანოთ
წინა ეპოქის მთავარი მამოძრავებელი მე-
ქანიშმები. წინამდებარე წერილიც სწორედ
ამის მცდელობას წარმოადგენს...

ლიტერატურა:

Stockhausen K. Text. B. 1-IV.
Köln, 1963-78;
Соколов О. К проблеме типоло-
гии музыкальных форм // Пробле-
мы музыкальной науки. Вып. 6,
М., 1985;

Кюрегян Т. Нетиповые формы в
советской музыке 50—70 годов //
Проблемы музыкальной науки, Вып.
7, М., 1988;

Кюрегян Т. Форма в музыке XVII
—XX вв. М., 1998;

Кюрегян Т. К систематизации
форм XX века // Музыка XX века.
Московский форум М., 1999;

Холопов Ю. Музыка XX века в
вузовских курсах анализа музы-
кальных произведений // Современ-
ная музыка в теоретических курсах
вуза. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных,
вып. 51, М., 1981;

Холопова В. Типология музыкаль-
ных форм II половины XX века
(50—80 гг.) // Проблемы музыкаль-
ной формы в теоретических курсах
ВУЗа. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных.
Вып. 132, М., 1994;

Ценова В. О современной систе-
матике Музыкальных форм // Lau-
datus. М., 1992;

Ценова В. О музыкальных фор-
мах в творчестве современных мос-
ковских композиторов // Проблемы
музыкальной формы в теоретичес-
ких курсах ВУЗа Сб., тр. ГМПИ
им. Гнесиных. М., 1994;

Франтова Т. Неклассические поли-
фонические формы в музыке совре-
менных композиторов 60—70-х
годов // Проблемы музыкальной
формы в теоретических курсах вуза.
Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып.
132, М., 1994;

ქ. ბოლაშვილი ინსტრუმენტული კომპო-
ზიციის პრობლემები XX ს. მუსიკაში
მუსიკის თეორიის კათედრის დარსკვლავი 60
წლისთავისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო
კონფერენციის მასალები თბ., 1998;

Ручьевская Е. Классическая му-
зыкальная форма. Санкт-Петербург,
1998;

Горюхина Н. Открытые формы
«Форма и стиль», ч. 1, 1990.

*. ამ საკითხთან დაკავშირებით იხილეთ
ჩვენი სტატია: „ხელოვნება“ № 1-2 1999.

ანტონ ვულუკიძე და ქართული მუსიკალური თეატრი

მარიამ ქავთარაძე

ბატონ ანტონ ვულუკიძემ საუბრისას ამჯერად მსურს შემოვიფარგლო შედარებით ლოკალური თემით, რომელიც ასახავს მის, როგორც ქართული მუსიკალური თეატრის, კერძოდ ოპერის დიდი გულშემატკიცერის, მკვლევარისა და კრიტიკოსის მოღვაწეობას. ეს არჩევანი მიზეზთა კომპლექსითაა გაპირობებული. ჯერ ერთი, ა. წულუკიძის შრომები, რომლებიც უშუალოდ ან გაკვერთ მანც არის დაკავშირებული ოპერასთან (იქნება ეს რეცენზიები, პრობლემური ნარკვევები, ბროშურები თუ წიგნები), რაოდენობრივად ჰარბობენ მის მემკვიდრეობაში. მეორეც, ეს სფერო მისი სემპეციერო კვლევის საგანს წარმოადგენდა და ამასთანავე პირდაპირ კავშირში იყო მის სამსახურებრივ მოვალეობასთან — 1965 წლიდან ის კულტურის სამინისტროს მუსიკალური ხელოვნებისა და დრამატული თეატრების რეპერტუარულ-სარედაქციო კოლეგიის მთავარი რედაქტორი იყო. ალბათ არ ყოფილა, თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის არცერთი ღირსშესანიშნავი მოვლენა, რომელსაც ის არ გამოეხმაურა. თუ თვალს გავადევნებთ თბილისის გაზეთებში 50-იანი წლებიდან დაწყებული მის პუბლიკაციებს, ხოლო უფრო მოგვიანებით, 60—90-იანი წლებში „საბჭოთა ხელოვნების“ და ცალკეული წერილების კრებულების სახით გამოცემულ წიგნებს („თანამედროვეობის მუსიკა“, „ქართული საბჭოთა მუსიკა“) მკა-

ფიოდ ჩანს, თუ როგორ ყალიბდებოდა მისი თხრობის მანერა, სტილი, ენა, პოზიცია (ჩანდახან სადავოც, მაგრამ ყოველთვის პრინციპული), მხატვრული კრედო და მასთან ერთად ეროვნული კულტურის კონცფციის მისეული ხედვა. ბუნებრივია, ამ მოცულობის ნარკვევში შეუძლებელია წულუკიძისეული მემკვიდრეობის სრულად წარმოჩენა, ამიტომ მე მხოლოდ ზოგიერთ საკითხზე ვაგამახვილებ ყურადღებას.

რატომ მანც და მანც ოპერა და თეატრი? ალბათ ეს დაინტერესება მხოლოდ ზნით მოყვანილი მიზეზებით არ აიხსნება. ჩანს ეს სფერო ყველაზე სრულად წარმოაჩენდა წულუკიძის ბუნების მთლიანობას, მისი პიროვნების ფენომენი საოცრად მრავალმხრივი იყო: დაუცხრომელი ტემპერამენტი, ფართო ინტელექტი, ემოციური აღქმის უნარი, თანდაყოლილი არტისტიზნი, შესანიშნავი მესხიერება, მოვლენათა პოეტური, ზეაწეული შეგრძნება, მაღალი ზნეობრიობა; სად, თუ არა თეატრში, მეტადრე მუსიკალურ თეატრში შეეძლო მას ამ თვისებების სრულად რეალიზება.

საოპერო კრიტიკა — ისევე, როგორც ოპერა — სინთეზური ხელოვნებაა. ამაშია მისი დიდი სირთულე. საოპერო რეცენზენტმა, რომ არაფერი ვთქვა მკვლევარზე, კარგად უნდა იცოდეს დრამატურგიისა და უფრო ფართოდ, ლიტერატურის და თეატრის პრობლემები, საფუძვლიანად უნდა ერკვეოდეს შემსრულებლობის საკითხებში,



ესმოდეს სცენოგრაფია, შეეძლოს ღირს-
ურობის და რეჟისორის ხელოვნების გაანა-
ლიზება. ამ აქსიომური ცნებების შესხენე-
ბა მჭირდება იმისათვის, რომ დღეს ძნე-
ლად თუ მოიძებნება ქართული საოპერო
პარტიტურის ისეთი მცოდნე პროფესიონა-
ლი, როგორც წულუკიძე იყო. ამასთანავე,
ფართო პუბლიცარული ცოდნა, ქართული
თეატრისა და ლიტერატურის უსასაზღვრო
სიყვარული, მოქალაქეობრივი პოზიცია,
ენოციური აღქმის ნიჭი და უშეცდომო ეს-
თეტიკური ალლო მუსიკის მხატვრული არ-
სის განსაზღვრისას — ყოველივე ეს ბნ-
ანტონს საშუალებას აძლევდა ოპერის სინ-
თეზური ბუნების სიღრმეებს სრულად ჩა-
სწვდომოდა. ამიტომაც „ერის რაინდთა მე-
მკვიდრეს“¹ თეატრი ანდამატივით იზიდაე-
და.

და კიდევ ერთი, ამას ემატებოდა სა-
ნათესაოსა და სამეგობროს ვეებერთელა
წრე, რომელთაც უმრავლესობა თეატრ-
თან იყო დაკავშირებული.

ქემშირიტად, ოპერა იყო მისი მოღვა-
წეობის ლაიტთემა.

მუსიკალურ თეატრთან დაკავშირებული
წულუკიძის კრიტიკული და სამეცნიერო ნა-
ზარევი, რომელიც ასამდე შრომას ითვლის,
შეიძლება შემდეგნაირად დაჯგუფდეს:

1. საოპერო ჟანრის ისტორიისა და გან-
ვითარების გზების ამსახველი მიმოხილ-
ვითი წერილები, რომლებიც მოიცავს პე-
რიოდს 60-იანი წლების ჩათვლით. მათ შო-
რის „ქართული საბჭოთა მუსიკის“, „My-
ზიკა நாყოი СССР“-ის II, IV ტომების
შესაბამისი თავები (გ. ჩხიკავასთან, გ. ტო-
რაძესთან ერთად) სხვადასხვა წლებში, ძი-
რითადად (50—60 წწ.) კომპ. კავშირში წა-
კითხული მოხსენებები გამოქვეყნებული
„საბჭ. ხელოვნების“, ხოლო შემდგომ „თა-
ნამედროვეობის მუსიკის“ ფურცლებზე:
„ქართული საბჭოთა მუსიკალური შემოქმე-
დების ზოგიერთი არსებითი საკითხი და
ეროვნული მუსიკალური თეატრის გზები“,
„საოპერო თეატრის რეპერტუარის შესა-
ხებ“, „თანამედროვეობის თემა ყველაზე
მეტ ნოვატორობას ითხოვს“, „ვოკალური
შემოქმედებისა და საოპერო ჟანრის ზოგი-
ერთი საკითხი“, „ფიქრები ქართულ საო-
პერო თეატრზე“ და სხვა.

2. მონოგრაფიული წერილები **წიგნებშია**
ა) კომპოზიტორებზე: ზაქარია ფალიაშვი-
ლი, შალვა მშველიძე გამოცემული ორჯერ
1964 და სრულად 1994 წწ. ოთარ თავ-
თაქიშვილი.

ბ) ღირსიორებზე „ივეკანი მიქელაძე და
ფალიაშვილის ოპერები“, „დიდი მირც-
ხულავა“, „ოდისეი დიმიტრიად“.

გ) შემსრულებლებზე: მათ შორის ვ. სა-
რაჯიშვილი, ზ. ანჯაფარიძე, ზ. სოტკილა-
ვა და სხვა;

3. ცალკეული ოპერების განხილვები;
4. სადადგმო ინტერპრეტაციებთან და-
კავშირებული უამრავი რეცენზიები, მათ
შორის დომინირებენ: ფალიაშვილის, მშვე-
ლიძის, თავთაქიშვილის, თორაძის ოპერების
შესახებ გამოქვეყნებული მასალები.

ამდენად, წულუკიძისეული პუბლიკაცი-
ების საფუძველზე ამ სფეროში მიმდინარე
პროცესებთ დაინტერესებული ჩვენი შთა-
მომავალნი სრულ წარმოდგენას შეიქმნიან
50—70-იანი წლების მუსიკალური თეატრ-
ის შესახებ, (პროდუქტიულობის თვალსაზ-
რისით მას, ალბათ, მხოლოდ გ. ტორაძე
თუ შეეძლება). ერთად აკინძულნი, ისინი
ქართული მუსიკალური თეატრის უმნიშვ-
ნელოვანესი მოვლენების პანორამას ქმნიან.
მაგრამ მათ შორის რამდენიმე მაგისტრა-
ლურ თემას გამოყოფოდი, რომელიც ბ-ნი
ანტონის — მკვლევარისა და კრიტიკოსის
მუდმივი ყურადღების ცენტრში იყო მო-
ღვაწეობის ყველა ეტაპზე, რაც მის მიერ
არჩეული თემისადმი განსაკუთრებულ ერთ-
გულებას და „ფანატიკურ“ სიყვარულზე
მეტყველებს.

ამ მხრივ მის მოღვაწეობაში ორი ცენ-
ტრალური თემა — ფალიაშვილის და მშვე-
ლიძის შემოქმედება იკვეთება.

ქართული მუსიკისმცოდნეობის ფუძე-
მდებლემბა საძირკველი ჩაუყარეს ჩვენში
მთელი რიგი მიმართულებების შესწავლას.
ამასთან ისიც უნდა ითქვას, რომ თითოეულ
მათგანს კვლევის თავისი მაგისტრალური
სფერო ჰქონდა. ამ მხრივ ქართული მუსი-
კის ისტორიული მეცნიერების ფუძემდებ-
ლის — ლადო დონაძის ერთგული მოწაფე
და თანამოაზრე ანტონ წულუკიძე მასწავ-



ლებლის ტრადიციის გამგრძელებლად მოგვევლინა. თუ მუსიკალური თეატრი ბანი ანტონისათვის წმინდა ტაძარი იყო, „აბესალომი“ „სალოცავი ხატი“ გახდა. „თემას ვარიაციებით“ ვუწოდებდი ფალიაშვილის და კერძოდ „აბესალომისეულ“ ხაზს წულუკიძის ნააზრევში. ქართული მუსიკის რა საკითხსაც არ უნდა იხილავდეს იგი, რომელიც კომპოზიტორის შემოქმედებაც არ უნდა იყოს ეს, ათვლის წერტილად მისთვის მარად რჩება ქართული ხალხური შემოქმედება და ფალიაშვილის „აბესალომი“, როგორც „ხალხური საგუნდო სიმფონიზმის“ ეტალონური გამოხატულება. აკი წერს კიდევ: „დროს ვერაფრით ვერ გადაუფასებია „აბესალომ და ეთერის“ უპირვილესი, ამოსავალი მნიშვნელობა ქართული კლასიკური მუსიკისა და მისი მომდევნო ეტაპებისათვის. აქ მარტოოდენ მის ფუძემდებლურ ადგილს და უტყნობ მხატვრულ ღირებულებას როდი ვგულისხმობ. ამ ქმნილებამ შეისრუტა არსი ქართველი ხალხის მრავალსაუკუნოვანი მუსიკალური ენერჯისა, მისი ფესვებისა, მისი მელოდიის, პარმონიის, მრავალხმიანობის თვითნაბადი თვისებებისა. ზ. ფალიაშვილმა ღრმად შეუღულაბა ერთმანეთს ამ თვისებათა უამრავი წახნაკი, ამას დაერთო ასევე ღრმა კავშირი მსოფლიო კლასიკურ ტრადიციებთან და მიღებულმა სინთეზმა წარმოშვა სრულიად ორიგინალური ქართული ოპერა, მისი კლასიკური ეტალონი“.²

გაოცებას იწვევს „დაისის“, „დიდოსტატის მარჯვენის“, „მინდიას“, „ჩრდილოეთის ბატარძლის“, განსაკუთრებით კი „აბესალომ და ეთერის“ სადადგმო ინტერპრეტაციების შედარებითი ანალიზი. მაგალითისათვის დავასახელებ ლენინგრადში, კიევისა და ლოში თითქმის ერთდროულად განხორციელებულ „აბესალომის“ სამი დადგმის ანალიზს წერილში „ქართული მუსიკის ამოსავალი ქმნილება და მისი ინტერპრეტაციის გზები“, სადაც ზედმიწევნით სკრუპულოზურად ანალიზებს მუსიკისმცოდნე დირიჟორების — ს. ტურჩაკის, კ. სიმონოვის ინტერპრეტაციებს და მათ შესაბამისობას რეჟისორის ნამუშევრებთან, ადარებს დ. შირცხულავასეულ და ე. მიქე-

ლადისეულ სადირიჟორო ვერსიებთან, საოცარი კომპეტენტურობით განსაზღვრავს თითოეულის ღირებებს საოპერო დრამატურგიის სპეციფიკიდან გამომდინარე.

მეტადორებითაა გამსჭვალული წულუკიძის ლიტერატურული ენა, რომელიც მუსიკალური მეტყველების სახოვანი შინაარსობრივი განმარტების საშუალებას იძლევა და არ ჩრდილავს საკუთრივ ტექნოლოგიურ პრობლემებს (ამგვარ ანალიტიკურ მეთოდს ფართოდ იყენებდა ბ. ასაფიევი, რომელმაც იცოდა დაწერილებითი ინტონაციური ანალიზის ლიტერატურულად გაფორმებულ აზროვნებასთან გაერთიანება და ეს მას მკითხველთან აახლოვებდა). ამის დასტურად შემოვთავაზებთ ფრავმენტს წულუკიძის რეცენზიიდან კიევის ლისენკოს სახელობის საოპერო თეატრში „აბესალომის“ 1971 წლის დადგმასთან დაკავშირებით:

„მსხვილი პლანის ექსპრესიით წარმართავს III მოქმედებას დირიჟორი ს. ტურჩაკი. როგორც განსხვავებული, ორიგინალური შესრულების ნიმუშს, აღვნიშნავ ერთ-ერთ არსებით დრამატულ მომენტს, როდესაც აბესალომის შეძრწუნებულ ძახილს — „ვის გინდათ ქალი ეთერი, თავს ოქროს გვირგვინოსანი“ — შეუერთდება სპილენძისა და ხის საკრავთა მელოვიარე ქორალური ელერადობა. ამ მომენტს დირიჟორები ყოველთვის გამოყოფენ სპილენძის საკრავთა მომწუსხავი დამძიმებით, დახშობით. ანდა ზოგჯერ მძიმე, მკვეთრი აქცენტირებით, შემდეგ კი ჩუმი ხმით მოთქვამს სიმებიანთა მწუსხარე მელოდია... ტურჩაკი კი ასე აკეთებს: აბესალომის ამყოლი სპილენძის საკრავთა ქორალი, რაიმე აქცენტირების გარეშე, თანდათან ჩაიძირება საბედისწერო გარინდებამდე და „გაიტრუნება“, ხოლო მომდევნო — სიმებიანთა მელოდია კი უეცარი მკვეთრი აქცენტირებით ამოსკდება და ექსტაზური ექსპრესიით გადაიშლება... ასე აუღერებული „უსიტყვო მუსიკა“ კიდევ უფრო მკვეთრად გამოთქვამს აბესალომის უძირო მწუსხარებას და განსაკუთრებით ძაბავს ატმოსფეროს მურმანის აღიარების — „მე მინდა ქალი ეთერი“ — წინ“.³



ან მაგ: „დირიჟორი საყვირებს ბობოქრობის საშუალებას აძლევს, ხოლო საბოლოო მწვერვალის მისაღწევად კი განსაკუთრებული სიმძაფრით გამოყოფს გუნდის იმიტაციურ ტალღებს, ერთმანეთს რომ აცხრებიან („ეგებებს ზეცას ეს სწაღდეს“)“.⁴

წულუკიძე — მეცნიერის შემოქმედების მაგისტრალურ მიმართულებათა გზაზე უმნიშვნელოვანეს ეტაპს წარმოადგენს მშველიძის შემოქმედება, მისი საოპერო მეტყვიღრეობა, რასაც მიქედენა 1979 წელს დატული საკანდიდატო დისერტაცია. ბანიანტონის მოღვაწეობის დავეირგვინებაც სწორედ მშველიძის მონოგრაფიის გამოცემით მოხდა 1994 წელს, რომელსაც მშველიძეზე პირველი წიგნის გამოსვლიდან ოცდაათი წელი ამორებს. ამავე დროს, ოპერების „ამბავი ტარიელისა“ და „დიდოსტატის მარჯვენის“ შესახებ წერილები პერმანენტულად, სხვადასხვა რაკურსით (პირველწყაროსთან შედარება, რედაქციების, დადგმების ინტერპრეტაციების შესახებ წერილები) ჩნდება სხვადასხვა წლებში „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე.

ქართულ მუსიკისმცოდნეობაში კვლევის სიღრმით და მასშტაბით შ. მშველიძეზე მონოგრაფია შეიძლება ლ. დონაძის „ზაქარია ფალიაშვილს“ შევადაროთ. სწორედ ფალიაშვილის შემოქმედების სულიერ მეკვიდრედ მოიაზრებდა მშველიძეს ა. წულუკიძე. როგორც მართებულად აღნიშნავს ის მონოგრაფიაში: „შ. მშველიძე ეპიკურ საფუძველზე დგას და გამგრძელებელია ეროვნული კლასიკური მუსიკის ყველაზე მძლავრი ტრადიციისა — ზაქარია ფალიაშვილის მეტყვიღრეობისა“. „მაგრამ თუ ფალიაშვილმა თავისი ოპერების არიოზულ ფორმებში მიაღწია ხალხური საგუნდო მელოსის რეჩიტატიული ელემენტების პლასტიკურ გარდასახვას, სხვა მღერად ელემენტებთან სინთეზში მათ კანტილენურ მოდიფიკაციას, მშველიძემ რეჩიტატიულ-მღერადი ფორმები თავის ოპერებში სოლო სიმღერას დაუმორჩილა“. ეს გახლდათ, მართლაც ეროვნული მელოდიური აზროვნების ახალი თვისობრივი მონაპოვარი; ამგვარ მელოდიურ ფორმებს კადამწყვეტი ფუნქცია აქვთ ოპერების „ამბავი ტარიელისა“ და „დიდოსტატის მარჯვენაში“ გმირთა განასხიერებაში.

ა. წულუკიძე კომპეტენტურად მსჯელობს საოპერო სექტაკლის ყველა კომპონენტის შესახებ. თითოეული სექტაკლის რეჟისურას იგი აფასებს მუსიკოსის პოზიციიდან — უწინარეს ყოვლისა ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, თუ რაოდენ ღრმად და ორიგინალურად იყო გახსნილი საოპერო ქმნილების მუსიკალურ დრამატურგიაში ჩადებული დედაზრი. აი, რას წერს ის „დიდოსტატის მარჯვენის“ უკანასკნელი რედაქციის შესახებ მონოგრაფიაში „შალვა მშველიძეზე“ (გვ. 163). „ოპერის არქიტექტონიკაში გააქტიურდა ორატორიული საწყისები და ჩამოყალიბდა ორატორიისა და სახალხო მუსიკალური დრამის ორგანული ნაერთი. მთლიანი არქიტექტონიკა, მუსიკალური დრამატურგია განთავისუფლდა ფრაგმენტულობისაგან, კომპაქტურად შეიკრა და თავისებური „ქედური მონუმენტურობით აღიბეჭდა“. ამრიგად ოპერა თითქოს კიდევ უფრო დაშორდა რომანის დაუცხრომელ მჩქეფარებას და მისი გმირების ბობოქარ ენებათაღელვას, კიდევ უფრო დამძიმდა ოპერის ეპოსური ტემპი. ყოველივე ამის მიუხედავად, სიუჟეტური ილუსტრაციის ფორმირებისაგან სრულმა განთავისუფლებამ (რომლებიც არცთუ ისე შეესაბამებოდნენ რომანს), შ. მშველიძის ოპერა — ამჯერად ორატორულ მუსიკალურ დრამად ჩამოყალიბებული უფრო დაუახლოვდა კ. გამსახურდიას ქმნილების არსს და სულიერ სიღრმეებს“.

ამა თუ იმ მომღერლის მიერ პარტიის რეჟისორების დახასიათებისას წულუკიძე ინდუნად იმსკვლეება სტილით, სიმღერის მანერით, რომ მისი კალმის მონასმით წარმოქმნილი აღწერები თითქოსდა თავად შედერენ, თავად არიან გამომსახველად ინტონირებულნი.

როგორც მუსიკისმცოდნე წერს: „ოპერა, საუკუნეთა მანძილზე მასობრივ ხელოვნებად იქ დარჩენილა, სადაც კომპოზიტორთა შემოქმედების განუყრელი მოკავშირე ყოფილა მომღერალთა ხელოვნება — როცა მომღერალს, სხვათა თვისებებთან ერთად საშუალება ეძლევა ბუნების მაღლის —

ადამიანის ხმის მომხიბვლელობის სრულყოფილი გამოძღვანებისა“.⁵

დასასრულს მინდა აღვნიშნო, რომ ის მცირედიც კა, რაზედაც მე გავამახვილე ყურადღება, მოწმობს „დრომოკმულ“ და მარად ცოცხალ საოპერო ქანრში და საზოგადოლ ქართულ მუსიკაში უსაზღვროდ შეყვარებული ქართველი მკვლევარის და კრიტიკოსის ნიჭიერებაზე, რომელმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული მუსიკალური თეატრის შესწავლის საქმეში.

1. ასე უწოდა ა. წულუკიძემ მერაბ კოსტავას — თავის კოლეგას და თანამოაზრეს („საბჭ. ხელოვნება“, 1989. № 11).

2. „ჩანაწერების ფიქრების შედარებანი“. „საბჭ. ხელ“. 1975. № 9, გვ. 21.

3. ა. წულუკიძე — „ოპერის ამოსავალი ქმნილება და მისი რნტერპრეტაციის გზები“, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1975. № 9, გვ. 26.

4. იქვე: გვ. 27.

5. ა. წულუკიძე. „ო. თაქთაქიშვილის საოპერო ესთეტიკა და ქართული ოპერის ახალი პრობლემები“. „ხელოვნება“, 1992. № 5—6.



ანტონ ვულუკიძე ქართველ კომპოზიტორებთან თანამშრომლობაში

ლალი კაკულია

ბატონ ანტონს პირველად 70-იანი წლების დასაწყისში; კონსერვატორიაში შეეხვდი, სადაც იგი თანამედროვე მუსიკის სემინარს გვასწავლიდა. გასაოცარი იყო მისი გარეგნობა, ქართული იერი, ლამაზი სახე, კედლის ფრესკას რომ მიაგავდა, გრძლად მოშვებული, ტუჩზე გადმოსული უღვაში, კეთილი, ჭკვიანი გამოხედვა, შუბლზე ჩამოფხატული სევანური ქული.

თავისი არაორდინარული ქცევით, ხელეობის უცნაური მოძრაობით, საუბრის ალტკინებულ მანერით, რაც შეთავსებული იყო ელევანტურობასა და ინტელიგენტურ დახვეწილობასთან, ეს პიროვნება ჩვენში ინტერესს იწვევდა. თავიდან ძალზე გვაოცებდა მხატვრული პაექრობის ის სული, რომლითაც მისი გაკვეთილები იყო გაქვნილი და რომელსაც ჩვენშიც აღვივებდა. ჩვენ,

ასლგაზრდები, მიჩვეულნი, რომ პედაგოგის ნათქვამი უნდა მიიღო, როგორც აქსიომური ჭეშმარიტება, მასთან კამათში შესვლას ვერ ვბედავდით. თავისი უშუალო და გულუბრყვილო ქცევით, მალე მოგვიხსნა ეს ბარიერი. ადვილად შევიცანიით მასში მუსიკაში ღრმად შეყვარებული, ყოველივე ქართულის მოტრფიალ პოეტურ-თეატრალური სული.

თვალში საცემი იყო მისი განსწავლულობა, განსხვავებული შინაარსის — ისტორიული, მხატვრული თუ სპორტული ამბების ცოდნისა და წყაროების სათანადოდ ციტირების უნარი, რაც ათვალსაჩინოებდა მის ფენომენალურ მესხიერებას. ყურმოკვრით ვიცოდით, რომ მძიმე ცხოვრება ჰქონდა გავლილი. შეკითხვას ვერ ვუბედავდით, მაგრამ მისი „პოლიტიკური



ფონით“ გაჯერებული მონათხრობები საკუთარი თუ სხვა ადამიანების ცხოვრებიდან, ჩვენ სულ სხვა სამყაროს გვიხსნიდა, გვახედებდა ახლო ისტორიის იმ ფურცლებში, რომლებიც ჩვენი თაობისათვის მძიმე ფარდით იყო დახშულია.

მასში იყო მოღვაწეობის, ყოველივე მხატვრულად საინტერესოსადმი მსახურების, მიმზიდველისადმი ტრფიალებისა და ყველაფერის გაზიარების, გათვალსაზრისების სურვილი. იყო ამ სწრაფვაში ამაღლებულის, მშვენიერისა და სპეტაკისაკენ, მუსიკის ამ თავდავიწყებულ სიყვარულში რაღაც სასაცილო, გულუბრყვილო, რომანტიკული, დონ-კიხოტური, ასე რომ განარჩევდა მას თანამედროვეებისაგან. გარეგნობითაც მიაგავდა „მწუსარე სახის რაინდს“.

უცხო იყო მისთვის პროფესიული ქიშობა, „კულტარული მანევრები“. სიხარულით ღებულობდა ნიჭიერების გამოვლენას, როგორც კომპოზიტორების, ასევე კოლეკა მუსიკისმკვლევებისაგან. თავისი კეთილშობილებით ყოველგვარ გულბოროტებას აზრს უკარგავდა, ანეიტრალებდა. მას ძალდაუტანებლად, თავისთავად ეკავა არჩეულ სარბიელზე განსაკუთრებული, მსოფლიო მისთვის განკუთვნილი ადგილი.

უშურველად გვიზიარებდა თავის ცოდნასა და გამოცდილებასაც. მასთან საუბარში არაერთხელ მინანია, რომ არა მაქვს ისეთი ფინომენალური და ფოტოგრაფიულად ზუსტი მეხსიერება, რომ შემოვიწინხო ამ უნიკალური, განუმეორებელი ადამიანის მონათხრობი.

უბრველესი, რაც შევიმეცნე უკვე შემიძევ, კათედრაზე მუშაობისას, გახლდათ ის, რომ ქართული მუსიკის ცოდნაში მას ბადალი არ ჰყავდა. აი, ვის წინაშე იყო ძნელი ქართული მუსიკის ირგვლივ საუბარი, სიახლის თქმა, ან კიდევ მრუდე სიტყვის გაბედვა. აკი მორიდებითა და შეკითხვით შესცქეროდნენ მას კათედრის წევრები რაიმე ღებულების წამოწევის ან შრომის წარდგენისას. თუ საკითხი საკამათო იყო, ხომ ცხადია, გადამჭრელი სიტყვა ტატულის ეკუთვნოდა. მისი არაჩვეულებრივი უნარი, სათანადო მუსიკალური მაგალითების ზეპირი შესრულებით დაედასტურებინა ნათქვამი, ხომ სრულიად

განაიარებდა და აბნევდა „მოწინააღმდეგეს“, ფარ-ხმალს აყრევიანებდა და კამათის სურვილს უნაწლებდა მას. სამაგიეროდ, რარიც შეზაროდა ნიჭიერ აღმოჩენას, რარიც აფასებდა კოლეკას, რომელსაც ქართული მუსიკის სიყვარულსა და მასში წვდომის უტყუარ აღლოს ამჩნევდა. იყო ასეთ მომენტებში მასში რაღაც ზავშეური და უმწერო და აგრეთვე მრისხანე და მიუღალაი.

მისი პატარა წიგნი „ქართული საბჭოთა მუსიკა“, ქართული მუსიკის ავ-კარგის ცოდნით გაუფენილი ადამიანის ნამუშევარია. რამდენიმე ტომს შეადგენდა ალბათ, რომ გაეშიფრა მასში თეზისურად მოცემული ფუნდამენტური დებულებები. ამას ერთი სიცოცხლე არ ეყოფოდა, მით უფრო სიცოცხლე ადამიანისა, რომელსაც სიჭაბუკეშივე ბევრი განსაცდელი მოუვლიანა ღმერთმა და მოწიფულობის ჟამსაც აიძულებდა ცხოვრება, შემოქმედებისათვის დეგთით მომადლებული დრო ყოველდღიურ საქმიანობაში გაეზარჯა. რამდენი მუსიკისმკვლელის საინტერესო შრომებისათვის მიუცოა ბიძგი მის აზრებსა და დებულებებს. ზოგს აღუნიშნავს ეს გარემოება, ზოგსაც არა, თუმც კოლეგებმა კარგად უწყინან ყოველივე.

ქართულ მუსიკაში შეყვარებული ავტორი ნამდვილი მეკობარი და თანამოაზრე გახლდათ ქართველი კომპოზიტორებისა. ნებისმიერი ერის მუსიკალურ კულტურაში თითოე ჩამოსათვლელი თუ არიან ის მუსიკისმკვლევები, რომლებიც მჭიდრო შემოქმედებით თანამშრომლობაში იმყოფებიან კომპოზიტორებთან. „ჩვენი უფროსი ძმები“ — კომპოზიტორები, ისინი, ვინც ასაზრდოებენ ჩვენს პროფესიას, რა დასამალია და, ხშირად არ ენდობიან კრიტიკოსებს და ამ უნდობლობის მიზეზი მრავალია, და ეს ცალკე საუბრის თემაა. ანტონ წულუკიძე, იმ მკირერიცხოვანთა რიგშია, ვისაც კომპოზიტორები უმედავენებდნენ თავის ჩანაფიქრს, უზიარებდნენ აზრებს, ვარაუდებს, აჩვენებდნენ ჯერ კიდევ მუშაობის პროცესში, დაუსრულებელი ჩამოუყალიბებელი სახით არსებულ მუსიკალურ ესკიზებს. და ამ დღობის საფუძველი, მისი კეთილგანწყობა და ქართული მუსიკის სიყვარული გახლდათ; და რაც კი-

დევ უფრო ღირსშესანიშნავია, მისი პროფესიული ავტორიტეტი, რის გამოც ქართველი კომპოზიტორები თანამოსაყდრედ მიიჩნეოდნენ. ასეთი პატივი ცოტად თუ ხვდენია. მაგალითად გამოდგება ლ. დონაძისა და ა. ბალანჩივაძის, გ. ორჯონიკიძისა და გ. ყანჭელის მეგობრობა და თანამშრომლობა. საყურადღებოა, რომ ასეთი ასლო ურთიერთობა ჰქონდა მას სხვადასხვა თაობის კომპოზიტორებთან. გამორჩევით კი, შ. მშველიძე, ა. მაჭავარიანი, ო. თაქთაქიშვილი, ა. ჩიმაკაძე, დ. თორაძე უყვარდა. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ ყოველ ღირსშესანიშნავ ნიმუშს ქართული მუსიკისას გულისა სიხარულით ხვდებოდა და გამამხნეებლად ესალმებოდა (გავიხსენოთ მისი წერილები, მიძღვნილი ე. ლლონტის, გ. ჩლაიძის და სხვათა შემოქმედებისადმი).

ამ თავდადებულ სიყვარულს ზოგჯერ გადაჰარბებამდე მიყვავდა, რაც საფუძველს აძლევდა მცირერიცხოვან ობონენტებს აღმაცერად მოეხსენიებინათ მისი ზოგიერთი შრომა. მაგალითად, მსმენია საყვედური მისი წიგნის მიმართ შ. მშველიძეზე, — ისე წერს, თითქოს ვაგნერზე ლაპარაკობდესო. უნდა ითქვას, რომ ამგვარი დამოკიდებულება საკითხისადმი სრულიად უსაფუძვლოა. ისტორიამ არაერთი ნიმუში იცის ტეშმარტი ამალღებული შემოქმედებითი ურთიერთობისა, როდესაც კრიტიკოსის ადფრთოვანებული დამოკიდებულება კომპოზიტორისადმი, მისი ნიჭისა და შემოქმედებითი შესაძლებლობების ღრმა რწმენა გამხდარა ბიძგი შთაგონებისა და ღიღი შემოქმედებითი მიღწევებისათვის. ამის მაგალითია სტასოვისა და მის თანანდროვე რუს კომპოზიტორთა მოზრდილი წრის ახლო შემოქმედებითი თანამშრომლობა. ასეთი გულმხურვალე დამოკიდებულებით, ურთიერთსიყვარულითა და პატივისცემით იყო გამსჭვალული შ. მშველიძისა და ა. წულუკიძის შემოქმედებითი ურთიერთობაც. წიგნში „შ. მშველიძე“ ა. წულუკიძემ კომპოზიტორის შემოქმედების ისეთი მხარეები გამოაბრწყინა, რომ მასთან პროფესიული შეკამათება იოლი არ ექნება, ხოლო ადფრთოვანებული ტონი ეგებ სასაყვედურო არც იყოს, და პირიქით, სასურველიც, რამეთუ ამ გზით მკით-

ხველს გადაეცემა ქართული მუსიკისადმი მისი მიღწევებისადმი ის მოწიწება, თაყვანისცემა და მისი მსახურებისათვის თავდადება, ავტორს რომ ახასიათებდა.

საბედნიეროდ, წულუკიძის საყვარელ კომპოზიტორთა და აღამიანთა რიცხვში იყო დავით თორაძეც. კომპოზიტორსა და მუსიკისმცოდნეს შორის სუფევდა ღრმა ნდობის, აღამიანური გავებისა და ურთიერთპატივისცემით გამსჭვალული შემოქმედებითი ატმოსფერო. კომპოზიტორი ანდობდა მას თავის მსატერულ ხილვებს, ექვევება და შემოქმედებით მიგნებებს. ა. წულუკიძეც, თავის მხრივ, ადფრთოვანებული იყო დ. თორაძის ნიჭიერებით, ნაყოფიერებით, საკომპოზიტორო ოსტატობით. მკვლევარს ამ მეგობრობის, მათი შემოქმედებითი კონტაქტების ღეტალების შესახებ არასოდეს დაუწერია, მაგრამ ეს ურთიერთობანი ადვილად იკითხება კომპოზიტორის შემოქმედებისადმი მიძღვნილ ნაწერებში სტრიქონებს შორის. დასმული პრობლემის განხილვისას მინდა დ. თორაძისა და ა. წულუკიძის შემოქმედებითი თანამშრომლობის ერთ კონკრეტულ მაგალითზე შევჩერდე. კერძოდ, მხედველობაში მატვს მათი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „ერთობლივი“ მუშაობა კომპოზიტორის ბოლო აქტერებული ოპუსის — „ჩრდილოეთის პატარალის“ ახალი რედაქციის სცენური განსხულებებისათვის მზადების პროცესში.

ამ მოვლენას წულუკიძემ ორი შრომა მიუძღვნა. ორივე საგანგებო წერილია, მაგრამ შრომას მათ შემთხვევით არ ვუწოდებ, რადგანაც ამ ერთი შეხედვით მარტვი, ყველასათვის მისაწვდომ საგანგებო რეცენზიის ანარში კონცენტრირებულია ავტორის მეცნიერული აზრი, მსატერული რებულაბრივი შეფასებანი, დასახული კვლევის პერსპექტივები.

როგორც ცნობილია, დ. თორაძის ოპერა „ჩრდილოეთის პატარალი“ 1957 წ. დაწერა. ერთი წლის შემდეგ შედგა მისი პრემიერა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე (დირიჟორი ო. დიმიტრიადი, რეჟისორი გ. თუმანიშვილი, მსატერაი ს. ქობულაძე).

თავის წიგნში „ქართული საბჭოთა მუსიკა“ („ხელოვნება“, თბილისი, 1971) ა. წულუკიძემ სამართლიანად აღნიშნავდა,



რომ „50-იანი წლების დასასრულის ქართულ ოპერებს შორის, ცენტრალური ნაწარმოები იყო დ. თორაძის „ჩრდილოეთის პატარაძი“ (1957) — ერთადერთი ახალი ქართული ოპერა, რომლითაც ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერის თეატრი წარსდგა ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის მეორე დეკადაზე მოსკოვში 1958 წ.“ (გვ. 145).

ახალი დადგმა ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ფილიალმა 1983 წლის 1 ოქტომბერს განახორციელა და გიორგიევსკის ტრაქტატის მე-200 წლისთვის მიუძღვნა. ამასთან დაკავშირებით დაწერილი ა. წულუკიძის ორივე სტატია „ლიტერატურულ საქართველოში“ გამოქვეყნდა. მათ ერთმანეთისაგან ორი წელი აშორებთ. პირველი დაწერილია პრემიერამდე რამდენიმე თვით ადრე (1983 წლის 19 აგვისტო), ხოლო მეორე პრემიერიდან წელიწადნახევრის შემდეგ (1985 წლის 22 თებერვალი), ანუ, როდესაც სპექტაკლი სიმწიფეში შევიდა.

პირველი წერილის სათაურია — „ეროვნული რეპერტუარის ერთგულებით“. უკვე სათაურში ავტორი წინ წამოსწევს ეროვნულ პრობლემას — ქართული მუსიკის პრობაგანდის საკითხს და ათვალსაჩინოებს იმ კეთილ დამოკიდებულებას, რომელსაც თეატრი იმსახურებს თავისი სარეპერტუარო პოლიტიკით. წერილი არ წარმოადგენს ჩვეულებრივ რეცენზიას სპექტაკლზე. შეიძლება ითქვას, რომ ეს თავისებური ანონსია, რომლითაც ავტორი მკითხველის ინტერესს ამ ღირსშესანიშნავი ნაწარმოებისა და თეატრის ცხოვრებაში მნიშვნელოვანი აქტისაკენ მიმართავს. ა. წულუკიძე გვატყობინებს, რომ ოპერის „ოფიციალური პრემიერა ჯერ არ ყოფილა — ამ სპექტაკლით თეატრის ახალი სეზონი გაიხსნება. გაიმართა მისი გენერალური რეპეტიცია, რომელსაც დიდძალი საზოგადოება დაესწრო“. აღნიშნული ციტატა მრავლისმეტყველია. ერთი მხრივ, ჩვენ ვგებულობთ, რომ საქმე გვაქვს ქართული ხელოვნების ისეთ ღირსშესანიშნავ მოვლენასთან, რომელიც ჯერ კიდევ მომზადების პროცესში იქცევა ყურადღებას, ამავედროულად, უკვე ამ სტრუქტურაში იკითხება ქვატექსტი, რომ მუსიკისმცოდნე ა. წულ-

ლუკიძე მის მზადებას თვალყურს უდევს, გენერალურ რეპეტიციას ესწრება და პრემიერას მოუთმენლად ელის. მეტიც, იგი ცდილობს გაამახვილოს მკითხველის ყურადღება პრემიერაზე, როგორც მნიშვნელოვან მხატვრულ აქტზე. „ამ სპექტაკლით თეატრის ახალი სეზონი გაიხსნება“ —ო, მოგემართავს ავტორი და თითქოს წინასწარ გვიწვევს პრემიერაზე.

რამდენადაც ეს „წერილ-ანონსია“ შესაძლებელი, ა. წულუკიძე შეგვახსენებს იმ წარმატებას, რაც ოპერის პირველ რედაქციას ჰქონდა, რამაც განაპირობა მისი გრამფირფიტაზე ჩაწერა ნაწყვეტების სახით. ხოლო შემდეგ აღნიშნავს, „ოპერის წარმატება, განამტკიცა მოსკოვშივე მისმა საკონცერტო შესრულებამ“. ჩახედული მკითხველისათვის ნათელი ხდება, რომ ნაწარმოებს უტყუარი მუსიკალური ღირსებები გააჩნია, რომელთაც სცენური ატრიბუტიკის გარეშეც შესწევთ უნარი მხატვრული შემოქმედებისა. ეს ექსკურსი ავტორს იმისთვის დასჭირდა, რათა მომდევნო სტრუქტურაში პირველი რედაქციის მიმართ გამოთქმული შენიშვნებით, უნებლიეთ შედგებოდ არ მიაყენოს ჩრდილი მის მხატვრულ ღირსებებს.

ამგვარ ხერხს, იგი ჯერ კიდევ „ქართულ საბჭოთა მუსიკაში“ მიმართავს, როდესაც ეხება რა ოპერის პირველ რედაქციას და აღნიშნავს მის ნაკლოვანებებს — „ოდის ტიპის“ ეპიზოდების სიჭარბეს, ეპოქის კონტურების ეპიზოდურობას, მისთვის ნიშანდობლივ გამორჩენილ მოღვაწეთა სახეების ექსიზურობას, ამავედროულად წინ წამოსწევს მის დადებით მხარეებს და შესაბამისად „ლირიკული მსურველებით“ აღბეჭდოდ, ფართო მღერადობითა და ემოციურობით წესრულეზულ პარტიტურის ფურცლებს.

ახალ რედაქციაზე მსჯელობისას, ეროვნული მოძრაობის აღმავლობისა და „პერსპექტიკის“ კლიმატურ პირობებში კრიტიკოსს მეტი პოლიტიკური გულახდილობის საშუალება ეძლევა. „ოპერის მთლიანი კომპოზიცია კიდევ უფრო იქნა კონცენტრირებული მისი ლირიკული ცენტრის — სიყვარულის სცენების გარშემო, ნაწარმოები განიტვირთა ზოგიერთი დეკლარაციული, ასევე — ეპოტიკური მომენტ-



ბისაგან, ლაკონურად, მაგრამ საკმაოდ მკა-
ფიოდ გამოისატა მეფის რუსეთის თვით-
მპყრობელური წრეების დაუნდობელი,
უსასტიკესი დამოკიდებულება რუსეთის
დემოკრატიული ინტელიგენციის თვალ-
საზრისო, პროგრესული ძალების მიმართ“,
წერს იგი და შემდეგ პირველ და მეორე
რედაქციებს შორის სხვაობის უფრო მსხვილ
პლანსაც გვიჩვენებს: „ოპერას დაემატა
ახალი მნიშვნელოვანი სურათი, როდესაც
ა. ს. პუშკინი საქართველოსა და ირანის
შუაგზაზე წააწყდება ა. ს. გრიბოედოვის
ცხედარს, ურმით რომ მიასვენებენ“.

მართალია, ავტორი არ გვამცნობს, რომ
იყო ან ცვლილებების უშუალო თვითმხი-
ლველი და მისი მონაწილე, მაგრამ მომ-
დევნო ციტატა ცხადყოფს მის თანამონა-
წილეობას: „კომპოზიტორმა აქ ახალი მუ-
სიკა დაწერა, სხვა სცენებში სათანადო
კორექტივებიც შეიტანა. ოპერის ლიბრე-
ტოს გარკვეული რედაქცია გაუწია სან-
დრო მრეწველიშვილმა, რომელმაც ლაკო-
ნური ხერხებით გაამახვილა თვითმპრო-
ბელური რეჟიმის პოლიტიკური მომენტე-
ბი, შეიტანა ახალი ტექსტიც, ამასთან დი-
დი სიყვარულით, სიფრთხილითა და რიდიტ
მოეკიდა ლიბრეტორს ავტორის, მაღალ-
ნიჭიერი მგოსნის იოსებ ნონეშვილის
ტექსტს, რომელიც ამ ახალ სპექტაკლში
მთელი თავისი ღირსებით ფლერს“.

რეცენზია-ანონსის ჟანრიდან გამომ-
დინარე ავტორი სპექტაკლის მხოლოდ სა-
კვანძო მომენტებს ეხება, მსხვილ შტრი-
ხებს გამოყოფს, დაწვრილებით სათქმელს
კი სამომავლოდ იმსახავს. ყურადღებას იქ-
ცევენ ფრაზები -- „კომპოზიტორმა აქ
ახალი მუსიკა დაწერა“. ან კიდევ: „სხვა
სცენებში სათანადო კორექტივებიც შეიტა-
ნა“, რომლებიც მეტყველებენ ავტორის
ჩახედულებაზე როგორც მუსიკალურ, ასე-
ვე ლიბრეტოს სიასხლეტში, მით უფრო,
რომ ავტორი აღნიშნავს როგორც ძველი
ტექსტის ღირსებებს, აგრეთვე იმ სირთუ-
ლეებსაც, რასაც ქმნის ძველისა და ახლის
ურთიერთობა, ისე, რომ სტილი არ დაი-
რღვეს და დრამატურგიული მომენტებიც
სათანადოდ გამოიკვეთოს. ეს ყოველივე
ავტორს ამ ცვლილებების თანამონაწილედ
წარმოგვიდგენს. და ცხადია, ეს ასეცაა,
რადგანაც ახალი რედაქციის გამოცემული

პარტიტურა და კლავირი არ არსებობს.
მაშასადამე მისი ცოდნა კრიტიკოსს მხო-
ლოდ ხელნაწერი ტექსტით, ანუ კომპო-
ზიტორთან და სადადგმო ჯგუფთან თანა-
მშრომლობით შეეძლო.

სტატიის ბოლოს ავტორი რამდენიმე,
ერთი შეხედვით უმნიშვნელო ფრაზას წა-
რმოთქვამს, მაგრამ სწორედ მათი მეშ-
ვეობით ვგებულობთ, რომ ა. წულუკიძე
მოვლენების შუაგულშია, სცენის მიღმა,
კულისებში მიმდინარე პროცესებშია ჩა-
ბმული: „დიდი ენთუზიაზმით მოეკიდა
„ჩრდილოეთის პატარაძალს“ ქუთაისის სა-
ოპერო თეატრის დასი. მსურველ და და-
ცაბული იყო თვით მუშაობის პროცესი,
რომლის მთავარი „ცეცხლის დამთბობი“
მისი რეჟისორი — დამდგმელი, სსრკ სა-
ხალხო არტისტი დიმიტრი ალექსიძე გა-
ხლავთ“. ეს ბოლო წინადადება ა. წულუ-
კიძის მომდევნო წერილში სპექტაკლის
ახლებური გაშუქების საფუძველი ხდება.
აკი ქვივა კიდევ მეორე წერილს — „ჩრდი-
ლოეთის პატარაძალი“ — დიმიტრი ალექ-
სიძის დადგმა“.

ეს წერილი პრემიერიდან 1 წლისა და 4
თვის შემდეგ იწერება და ნათელიყოფს,
რომ მკვლევარის ინტერესი არ შენელებუ-
ლა სპექტაკლისა და მისი მუსიკისადმი.
პირიქით, გენერალური რეპეტიციისა და
პრემიერის შემდეგ, ა. წულუკიძე თვალს
აღევნებს მომდევნო დადგმებს, დაინტერე-
სებულა ნაწარმოების სცენური პედიგო-
ლით. აღნიშნულ დროში სპექტაკლი დაი-
ხვეწა, სიმწიფეში შევიდა და ავტორს პი-
რველ წერილში თეზისურად გამოთქმული
მოსაზრებების უფრო ფართოდ და გაშლი-
ლად გადმოცემა მოესურვა, თუმც ამას
სხვა მიზეზებიც გააჩნდა.

რამ განაპირობა სტატიის ასეთი სათა-
ური? როგორც აღვნიშნეთ, ა. წულუკი-
ძე იმთავითვე დაატყვევა დ. ალექსიძის
მიერ სპექტაკლის მზადების პროცესში
გამოვლენილმა ცეცხლოვანმა ტემპერა-
მენტმა. სწორედ ალექსიძე გახლდათ ახა-
ლი საოპერო დადგმის ინიციატორი, ხო-
ლო მუშაობის პროცესში იგი იქცა კომ-
პოზიტორის ჯემმარიტ თანაშემოქმედად.
თეატრალური ხელოვნების სფერო ისევე
მახლობელი იყო ა. წულუკიძისათვის, რო-
გორც მუსიკალური. წარმატებულმა რე-



ვისორულმა ნამუშევარმა ბუნებრივად გაუჩინა მას სურვილი დადგმისა და მუსიკის ურთიერთობაზე საუბრისა, რაც პირველივე წერილში გამოვლინდა. ამას ისიც დაემატა, „ჩრდილოეთის პატარძალი“ და ლექსიძის უკანასკნელი დადგმა აღმოჩნდა, რამაც ყველა ქართველს და მით უფრო ა. წულუკიძეს დიდი ტკივილი მიაყენა. სტატიაც ამ ტკივილით გამოწვეული გულისხმიანობით იწყება: „ჩრდილოეთის პატარძალი“ დიმიტრი ალექსიძის უკანასკნელი საოპერო დადგმა აღმოჩნდა. სამწუხაროდ უკანასკნელი! არადა, რა რიგ ოცნებობდა დიდი რეჟისორი თავის ბოლოქარი ენაერგია ამჯერად მუსიკალური თეატრისათვის გაეღო!“ (იგულისხმება „აბესალომის“ დადგმის სურვილი). ავტორი ხაზს უსვამს დ. ალექსიძის შთაგონებული რეჟისურის როლს ოპერის საბოლოო რედაქციის ჩამოყალიბებაში, რომლის შედეგად „მივიღეთ მშვენიერი ქართული ოპერა“.

გარკვეული მისამართით ნათქვამი საყვედური ჟღერს მკვლევარის სიტყვებში ოპერის პირველი რედაქციის წარმატების შემდეგ მისი უსამართლო მივიწყების გამო: „მას შემდეგ იგი კარგა ხანს ისვენებდა“ (პირველ წერილში — „თვალს მიეფარა“) თბილისის საოპერო თეატრის ეროვნული რეპერტუარის არცთუ დიდი სიუხვის დროს...“ მრავალწერტილი გადმოგვცემს ავტორის დანახვას ამასთან დაკავშირებით და მის ვარაუდს, რომ მაშინდელი რეპერტუარის ფონზე იგი სათანადოდ წარმოჩნდებოდა.

მეორე წერილის ჟანრისა (რეცენზია) და მასშტაბების წყალობით, ავტორს ამჯერად საშუალება ეძლევა გაშალოს აზრები, დაწერილებით განიხილოს ის ცვლილებები, ოპერამ რომ განიცადა, რაც ამ პროცესში კრიტიკოსის მონაწილეობაააც მისდაუნებურად ირეკლავს. მიყვებებით კვლავაკვალ ავტორის მსჯელობას და ჩვენს წინაშე წარმოდგება კომპოზიტორის მუსიკაში ღრმად გაცნობიერებული, კდრექციის უმცირეს ნიუანსებში ჩახედული, კომპოზიტორის ჩანაფიქრის გაცნობილი ავტორი: „უშუალოდ წაეწყო ურთიერთგამომდინარე სცენების, საზოგადოებრივი, ლირიკული თუ დრამატული მი-

ტივების თანმიმდევრობა და ნატივადი მხატვრული გაშუქება“, წერს ა. წულუკიძე დრამატურგიის შესახებ და დასძენს: „რაც უმნიშვნელოვანესია, ზედმეტი ტვირთისაგან, ამასთან ეკლექტიკის ნიშნებისაგან განთავისუფლებამ მაღალნიჭიერი დავით თორაძის ერთობ ემოციური მუსიკა თავის მწყობრში ჩააყენა და მისი თვალსაჩინო, სახიერი თვისებები სულ სხვა კატეგორიის ელვარებით გამოავლინა“. მიუხედავად ყურადღება, „ჩრდილოეთის პატარძლის“ პირველი რედაქციის ნაკლოვანებებზე წულუკიძე, მართალია, ადრეც საუბრობდა, მაგრამ აქამდე არსად უსხენებია ასე ღიად „ეკლექტიკის ნიშნები“, ამჯერად კი, მათი დაძლევათ ვახარებულნი, თორაძის მაღალნიჭიერებითა და ემოციური მუსიკით კვლავინდებურად მოხიბლული, თამამად ჩამოთვლის ძველ ხარვეზებს, რადგანაც ახალ ვარიანტში მისი „სახიერი თვისებები“ სხვაგვარად აელვარდნენ. ყოველივე ამაში ავტორი გადამწყვეტად თორაძის მელოდიურ ნიჭიერებას მიიჩნევს: „ჩრდილოეთის პატარძლის“ მუსიკის მთავარი საძირკველი მელოდიური სიუხვე — ემოციებით დატვირთული, გაშლილი მღერადობა (მელოდიურობა საერთოდ დამახასიათებელია დ. თორაძის შემოქმედებისათვის, სახელდობრ იმ პერიოდისათვის, როცა იგი „გორდას“ და „ჩრდილოეთის პატარძალს“ ქმნიდა)“. მასხენდება, თუ რა მაღალ შეფასებას აძლევდა ა. წულუკიძე ამავე პერიოდში შექმნილ სიმღერებს, ფილმიდან „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი“ (1959), რომელთაც იგი ლირიკულ მარგალიტებად მიიჩნევდა და რომლებშიაც კომპოზიტორმა შესძლო საყოფაცხოვრებო ჟანრული ლირიკის სფეროდან ღრმა პოეტურ სახეებამდე ამაღლება. აქვე, ავტორი, ერთი მოქნეული წინადადებით, მკითხველს წინაშე მთავარი ოპერის დრამატურგიულ სტრუქტურას აყალიბებს: „ფართო მღერადობა, ამოსავალში დიატონიკური, მსკვალავს მთავარი გმირების პარტიებსაც და მჩქეფარე ჟანრულ სცენებსაც, სადაც საოპერო კანტილენასა და მარტივ სასიმღერო ფორმებს შორის ფრიად მოხდენილი პლასტიკური ურთიერთკავშირია დამყარებული და მათი ერთობლიობა სიმფონიური გამთ-

ლინების პრინციპითაა გამსჭვალული“.

კრიტიკოსის სურვილია, რაც შეიძლება ღრმად შევეცვაანოს ავტორისეულ ტექსტში, გავგზადოს სპექტაკლის წარმატების თანამონაწილე. ამიტომაც გვაცნობს ინტონაციურ სფეროებს, სხვადასხვა პარტიების მუსიკალური გადაწყვეტის საშუალებებს, ვმირთა ლირიკული განცდებისა და გრიზოედოვისა და ქართული ინტელიგენციის ურთიერთობის მნიშვნელობას და აქედან გამომდინარე სასოგადოებრივ ატმოსფეროს, რომლის ინტონაციურ საყრდენებსაც კომპოზიტორი თბილისური ყოფით და სარომანსო ლირიკის წიაღში ეძებს. გადმოგვცემს იმ შეეჭვებასაც, რომელსაც მკვლევარში იწვევდა ზოგიერთი სახისა თუ მომენტის მუსიკალური გადაწყვეტა, საიდანაც ჩანს, რომ ავტორი მუსიკას დადგამდევ კარგად იცნობდა და კომპოზიტორს ყველაფერში არ ეთანხმებოდა; ხოლო დადგმის მერე გასარებული გადმოგვცემს: „აშკარა მხატვრული რისკი იყო, როდესაც კომპოზიტორმა გრიზოედოვის პარტიის ერთ-ერთი ცენტრალური მომენტი თბილისური სალონების რომანტიკის გამომსატველ ინტონაციებს დაუკავშირა. ამის მხატვრული შედეგი კი სრულიად დამაჯერებელი აღმოჩნდა“. ჩანს, ერთგვარ ექვს იწვევდა მკვლევარში ნინოს პარტიის გადაწყვეტაც ჩაიკოვსკის ტატიანასეული ინტონაციის სტილიზებით, რის შესახებაც წერს: „ამით ნინოს სახე ერთგვარად შეჭრილ ა პეტერბურგის ინტელიგენციის პაეტ; რ ატმოსფეროში, მკვარამ სტილიზაციის ეს მომენტი სრულიად არ ჩრდილეს ნაპოს პარტიის ორიგინალურ საწყისს, რადგან მისი მუსიკალური ხატება გარემოცულია წინანდლის სცენების მქეფარე და სხევისილი გარემოცვით“. ხოლო ახალი რედაქციის ბოლო, მე-3 აქტის დრამატულ სიმბოლოებსე საუბრისას ა. წულუკიძე დაასკვნის, რომ „ბოლოს —უნებრივად ფართოვდება და ღრმავდება ერთუნული სტილისტიკური არე საგალობლების, ურმულეებისა და მეგრული პანგის შემოქმედებითი გარდასახვით“.

კვლავ კომპოზიტორ თორაძესთან შემოქმედებით თანამშრომლობაზე მიგვანიშნებენ ისეთი ეპიზოდები, როგორცაა: „ოპერა განიტვირთა დითირამბული დე-

კლარაციებისგან, საკმაოდ უზომოდ რომ გამოიყურებოდა მის თითქმის ყველა პერსონაჟში პირველი დადგმისას“; „... თუმც ამას შეეწირა“, როგორც აღნიშნავს წულუკიძე „დ. თორაძისათვის ჩვეული სისლსავე, დიდი ტემპერამენტით დაწერილი ეპიზოდები“, რომელთაგან ზოგიერთი და მათ შორის თავრიზის ბაზრის სცენაც მოდიფიცირებული სახით კონცენტრირდა ოპერის დიდ დრამატულ სცენაში, აქტში, სადაც ირანის გზაზე ქართველი ტყვეების დარბევის შემსარავი სურათით გამოწვეული გრიზოედოვის დრამატული განცდები სათანადო ადგილას განეფინა.

„ამ არსებითად ახალ დიდ სცენას“, — წერს ა. წულუკიძე, „მოსდევს სრულიად ახალი მოზრდილი სურათი“, მსედველობაშია — ირანიდან მიმავალ გზაზე შეჩერებულ გრიზოედოვის ცხედარს როგორ წააწყდება შემთხვევით მისი მეგობარი დიდი რუსი პოეტი, „რომლისთვისაც კომპოზიტორმა ახალი მუსიკა დაწერა (ყოველმხრივ შესანიშნავი)“ და გვიამაჟს რა დ. ალექსიძის მიერ ბრწყინვალედ მიგნებულ „მგლოვიარე პაუზაზე“ აღნიშნულ სცენაში, მოულოდნელი ფრაზით — „მეც ვესწრებოდი რეპეტიციებს“ —ნათელს ხდის სპექტაკლის მხადებაში მის მონაწილეობას.

ფინალის მუსიკას, მონუმენტურ ეპილოგს — მთაწმინდის პანთეონის სცენას ა. წულუკიძე „მაღალი მუსიკალური შთაგონებით დაწერილ რეკვიემად“ მიიჩნევს, რომელსაც ალექსიძისეულ დადგმაში „ანათებენ ულამაზესი პლასტიკური კომპოზიციით შეჯგუფული, ჩირადდებიანი შოსანი ქალები, რომელთა შორის თითქოსდა ყვავილთა ბუჩქებიდან ჰგოდებს „სილამაზის ნახე გრივალი“ — ნინო ქაეკავაძე...“

ავტორს აღაფრთოვანებს ალექსიძის მუსიკალური სმენა, სცენებისა და მუსიკის სინქრონულობას რომ განაპირობებს. „პლასტიკური მომხიბვლელობითა და ფერადონებითაა შემკული ნინოს სცენები წინანდელ ქალიშვილებთან, სადაც მათი ოცნებების სინორჩე სრულ პარმონიაში შექმდინარი სილადის, მელოდურად წარმტაც მუსიკასთან და გაზაფხულის იდილიითაა აღბეჭდილი“. მუსიკისა და დად-



გმის თანხედრის ბრწყინვალე ნიმუშად მიიჩნევა წულუკიძე წინანდლის სცენის დასაწყისსაც (მე-2 მოქმედება), ნინოსა და მეკობარე ქალიშვილთა ქოროსი, რომლის შესახებაც წერს: „ყოველი მიზანსცენა განუყოფლად შეჭრილია მუსიკაში და მუსიკის მოძრაობის — ინტიმურისა თუ მასობრივის თითოეულ რხევას გამიხატავს“. და აქვე არ იფიქრებს, რომ ამის სადღუძველს მუსიკა იძლევა: „მშვენიერმა მუსიკამ, რა თქმა უნდა, ნამდვილი იმპულსები მისცა რეჟისორს ამისათვის“.

ანტონ წულუკიძის წერილები „ჩრდილოეთის პატარძლის“ შესახებ, ჩვენ ავტორისა და კომპოზიტორის ურთიერთდამოკიდებულების კუთხით გვიანტერესებდა, თუმცე ცხადია, ისინი დადგამსთან დაკავშირებულ ბევრ საინტერესო საკითხს მოიცავენ. ამ ნამუშევრებით ა. წულუკიძემ კიდევ ერთხელ დაადასტურა სიყვარული ქართული მუსიკისადმი და ქართველი კომპოზიტორების საკეთილდღეოდ შრომისათვის მზადყოფნა. ბოლო წერილი როდესაც დაიწერა, სექტაკლის შემქმნელები აღარ იყვნენ ცოცხალი. ა. წულუკიძემ ასე უერთგულა არა მარტო გუგულის, არამედ ყველა საყვარელ ავტორსაც.

ჩვენ თემას სცილდება, მაგრამ არ შეიძლება ერთი სიტყვით მიინცე არ შევეხოთ ა. წულუკიძის მხატვრულ სტილს და მისი ლიტერატურული ენის თავისებურებას. მოხსენებაში ბევრი ციტატა მოვიყვანეთ და არ შეიძლება არ შევენიშნათ მისი ენის ორიგინალობა. და ეს მაშინ, როდესაც ლაპარაკია მხოლოდ ორ საგაზეთო რეცენზიაზე, მისი რაობა კი სრულყოფილად მკვლევარის დიდ თხზულებებში ვლინდება. ამჯერად ზემოთ მოყვანილი ციტატებით დავეკაყოფილები მხოლოდ, და შეგახსენებთ, რომ ავტორს ემარჯვება მოხდენილი თქმები, პლასტიკური ფრაზები, პოეტუ-

რი შედარებები, და რაც მთავარია, მუსიკაზე სიტყვებით საუბრის ძველზე სწრაფი ხელოვნება, ქართული აზრის, ქართული სამუსიკისმცოდნეო ტერმინებითა და ქართული სიტყვით გადმოცემისაკენ სწრაფვა.

მახსოვს, როდესაც მ. კოსტავა გარდაიცვალა და კათედრამ თავის აღზრდილსათვის ვამოსათხოვარი გვირგვინი შეუკვეთა, ა. წულუკიძემ წარმოთქვა — ხომ არ მიგვეწერა „მალაღნიჭიერს“... და კათედრის წევრებს კითხვით აპხედა. მაშინ არ ვიცნობდი მერაბის არც ერთ შრომას, და, ვიფიქრე, განა ჩვენ რა ვიცით მერაბ კოსტავას პროფესიული ნიჭიერების შესახებ-მეთქი. მოგვიანებით გავცანი იმ ხანის მსხვილ პერიოდულ გამოცემებში გამოქვეყნებულ მის რამდენიმე შრომას და გააოცნა ავტორის მცდელობამ მხოლოდ ქართული ენისათვის დამახასიათებელი, მხოლოდ მისი აზროვნებისათვის შესაბამისი ლიტერატურული სიმბოლოებით ესაუბრა მუსიკის შესახებ. არავითარი სტანდარტი, არანაირი პროფესიული ენობრივი შტამპები. და თანაც, განა მხოლოდ ქართულ მუსიკაზე დაწერილ ნარკვევებში, არამედ ისეთ „დამუშავებულ“ თემაშიც, როგორიც ბეთჰოვენია. რამდენადაც არავის ჰკავდა მისი აზრი, იმდენად თავის თავადი იყო ენაც. და მივხვდი, იგი ყველა საკითხზე, ქართულზეც და არაქართულზეც, ქართული თვალსაზრისის დამკვიდრებისათვის იბრძოდა. ეს ბრძოლა ქართული თვალსაზრისისა და შესაბამისი ქართული ენისათვის, აერთიანებდა ამ ორ ხელოვანს. ეროვნულს იღეა წითელ ზოლად გასდევს წულუკიძის ყოველ შრომასა თუ უმცირეს წერილს. სხვაც ბევრი ჰქონდათ მათ საერთო, უპირველესად კი, საქართველოს სიყვარული. ამ სიყვარულში დაიფერფლა ორივეს ცხოვრება.



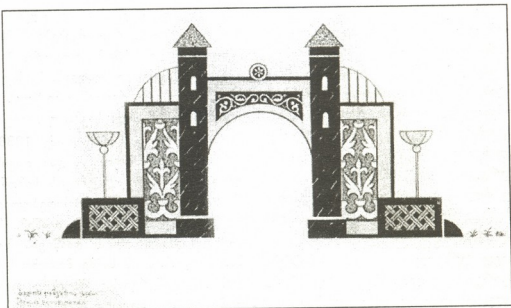
ეროვნული მატერიალური კულტურის ძეგლები მხატვარ ტარიელ ხერხეულიძის შემოქმედებაში

ირინე აბუსაძე

ტარიელ ხერხეულიძის პიროვნებით დაინტერესება განაპირობა „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ საარქივო მასალებში ჩემს მიერ მიკვლეულმა 1929 წლის 19 აპრილით დათარიღებულმა მხატვრის განცხადებამ, მისი „საზოგადოების“ წევრად მიღების თხოვნით. „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ გამგეობას მხატვრის ეს თხოვნა უახლოეს სხდომაზევე დაუკმაყოფილება თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის დამამთავრებელი კურსის რამდენიმე სტუდენტისა და აგრეთვე,

კურსდამთავრებულთა განცხადებებთან ერთად. თუ „ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების“ წევრთა რიგებში მიღებული შემოაღნიშნულ განცხადებათა ავტორები, თბილისის სამხატვრო აკადემიის პირველ და მეორე ნაკადთა წარმომადგენლები: აპოლონ ქუთათელაძე, სერგო ქობულაძე, ლადო გრიგოლია და ვალერიან თოფურაძე შემდგომში ფართოდ გაუთქვამენ სახელს ქართული სახვადი ხელოვნების ამა თუ იმ დარგს, მესხეთე აპლიკანტის ვინაობა ჩემთვის უცნობი აღმოჩნდა, რამაც განაპი-

ბალის გომერის ესკიზი





რობა მხატვრის შესახებ არსებული მასა-
ლის მოძიებისაკენ მიმართული ინტერესი-
ც. აშკარა იყო, ტარიელ ხერხეულიძის ხელო-
ვანთა დასახელებულ კოპორტაში მოხვედ-
რა შემთხვევითი არ უნდა ყოფილიყო. თუ
გავითვალისწინებთ, რომ მას, ისევე რო-
გორც ლადო გრიგოლიას და ვალერიან თო-
ფურიძეს ამ დროისათვის ჯერ არ ჰქონდათ
თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადე-
მია დასრულებული. როგორც ჩანს, „ქარ-
თველ ხელოვანთა საზოგადოების“ გამგე-
ობის წევრებმა, რომელთა დიდი ნაწილიც
სამხატვრო აკადემიის პროფესორ-მასწავ-
ლებლები იყვნენ, სწავლის პერიოდშივე
მოაქციეს ყურადღება ნიჭით გამოირჩეულ ამ
ასალგაზრდებს და რეკომენდაცია ვაუწიეს
„საზოგადოების“ წევრებად მათ მიღებას. (1)
საქართველოს ისტორიაში ოქროს ასო-
ებით ჩაწერილი ხერხეულიძეთა ბრწყინვა-
ლუ საგვარეულოს წარმომადგენლის ვინა-
ობის დადგენისაკენ მიმართულმა კვლევა-
ტივამ კი, ძალზედ მწირი მასალა გამოავ-
ლინა. არასაკმარისი აღმოჩნდა ჩვენს პე-
რიოდულ პრესაში სხვადასხვა დროს. გა-
მოქვეყნებული ორიოდ წერილიც მხატვ-
რის შესახებ. ჩემი ცნობისწადილი გარკ-
ვეულად მხოლოდ მაშინ დაკმაყოფილდა,
როდესაც ტარიელ ხერხეულიძის ახლო ნა-
თესავის ქალბატონ რუსუდან ჯანაშიას და-
ხმარებით მხატვრის ოჯახში, არქიტექტორ
სარიან ხერხეულიძის მიერ სათუთად შე-
ნახულ ბიძამისის საარქივო მასალას მი-
ვაკვლიე. ენათმეცნიერ რუსუდან ჯანაშიას
მიერ შემოთავაზებული აკადემიკოს სიმონ
ჯანაშიასადმი მიწერილი მხატვრის რამდე-
ნიმე ბარათის შინაარსის გაცნობამ კი,
თვალწინ გამოკვეთა სახე გამოჩრეული პი-
როვნებისა, უადრესად საინტერესო შემოქ-
მედის, თავმდაბალი, რაფინირებული ინტე-
ლიგენტის, რომლის შესახებაც დიდი ივანე
ჯავახიშვილი აღნიშნავდა, რომ მის „ნაც-
ნობ-მეგობარ მხატვართა წრეში სწორედ
ტარიელ ხერხეულიძეთა ერთ-ერთი ყველაზე
კულტურული და ნიჭიერი ხელოვანი, რო-
მელსაც ძალუძს ურთულესი და უფაქიზე-
სი სამუშაოს შესრულება, ისეთის, ყველას
რომ ვერ ანდობო“. (2)

ტარიელ ხერხეულიძის ხასიათის ნიშნებ-
ზე დაკვირვება კი, დიდმა მეცნიერმა 1936-

37 წლებში შოთა რუსთაველის 750 წლის-

თავის საიუბილეო თარიღისადმი მიძღვნი-
ლი ექსპოზიციის სამზადისის პერიოდში შე-
ძლო, მაშინ, როდესაც უშუალოდ ივანე ჯა-
ვახიშვილის დავლებით მხატვარი შეუდგა
აქ მნიშვნელოვანი საიუბილეო თარიღისად-
მი მიძღვნილი გამოფენის საექსპონატო ნა-
ხატებზე მუშაობას. აღნიშნული გამოფენის
ერთ-ერთ ექსპონატს წარმოადგენდა ტა-
რიელ ხერხეულიძის მიერ „ოქროს ხანის“
[XII] ქართულ მატერიალურ-კულტურულ
მონაპოვრებზე დაყრდნობით შესრულებუ-
ლი დიდი ფორმატის კომპოზიცია, რო-
მელზეც შოთა რუსთაველის საცხოვრისი
იყო წარმოდგენილი. ბრწყინვალე ეპოქის
შესატყვისი ინტერიერის გადმოცემას ავე-
ჯითა და სხვა აქსესუარებით, თვით პოეტის
სახის წარმოდგენას რეკონსტრუირებულ გა-
რემოში ექსპოზიციის დამთავალიერებელთა
მოწონება დაუმსახურებია. ამგვარმა წარ-
მტებამ კი, ვანაპირობა ის დიდი შემოქმე-
დებით დაკვეთა, რომელიც ივანე ჯავახი-
შვილისაგან მომდინარეობდა და აღნიშნუ-
ლი გამოფენისათვის ქართული ეროვნული
ავეჯის განვითარების გზის ამსახველი ნა-
ხატების შესრულებას გულსხმობდა. დავა-
ლებას ასალგაზრდა, გულმოდგინე მხატვა-
რი კვლავაც ჩინებულად ართმევს თავს,
რაც თავის მხრივ დაგროვილი მასალის ცა-
ლკე ალბომის სახით გამოცემის საფუძვე-
ლი ხდება.

„... ასეთი ალბომის გამოცემის იდეა, უფ-
რო სწორად მოთხოვნილება დიდი ხანია
მომწიფდა... ვინ უნდა იყოს ეს საქმე,
თუ არა ბატონმა ივანემ და შენმა ინსტი-
ტუტმა? ცხადია, სხვები ნაჩქარევად მო-
ჩმახვევენ და მოცემიან დაბალხარისხოვან
„პროდუქციას“, რაც შეეხება ჩემს მონა-
წილეობას, ვფიქრობ, როგორც ბ-ნი ივა-
ნესათვის ავრეთვე შენთვის, მე ხელსაყრ-
ელი მუშაი ვარ, რადგან ორი წლის განმავ-
ლობაში ეს მასალა საკმაოდ გავიციანი“ —
წერდა ტარიელ ხერხეულიძე 1938 წლის
20 აგვისტოს აბასთუმანიდან თავის უახ-
ლოეს მეგობარს აკადემიკოს სიმონ ჯანა-
შიას. იქვე მხატვარი მორიდებულად დას-
ძენს. „არ იფიქროს ბ-ნმა ივანემ, რომ მას
ისედაც დატვირთულს დააწვება ზედმეტი
სამუშაო, რომ ეს საქმე მოითხოვს მისგან
დროს და ენერჯიას. მხოლოდ რედაქტო-
რობა და თუ თვითონ მოისურვებს წინა-

სიტყვაობა ან ანოტაციები, დანარჩენს ვკისრულობ მე (მასალის მონახვა, სისტემატიზაცია და სხვა). შენ კარგად იცი, რომ მე მოკლებული ვარ თავემომწონეობას, მით უფრო ყოველგვარ ვულგარულ პრეტენზიებს და თუ ვცდილობ ამ საქმის მოგვარებას მხოლოდ იმიტომ, რომ მიინდა შევიტანო ჩემი ღვაწლიც საერთო საქმეში, ვგრძნობ ჩემში ძალებს, კეთილსინდისიერად შევასრულო ეს საქმე, რომლის საპირობა მე ღრმად მწამს“.

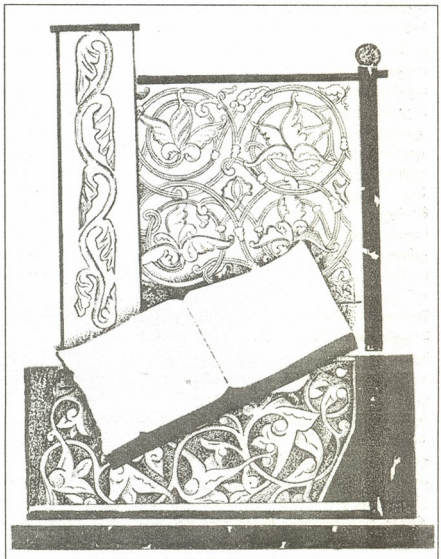
ტარიელ ხერხეულიძის ამ იდეამ ხორცი შეისხა, მაგრამ დიდი მეცნიერის და ახალგაზრდა მხატვრის ამ შემოქმედებითი ტანდემის ნაყოფმა სამწუხაროდ დღის სინათლე მხოლოდ 1941 წელს იხილა, როდესაც იგანე ჯავახიშვილი ერთი წლის გარდაცვლილი იყო. აღნიშნულის გამო აღბომს, რომლის სახელწოდებაცაა „ავეჯი ძველ ქართულ ფრესკებსა, მინიატურებსა და ჭე-

ღურ ხელოვნებაში“, წინასიტყვაობა ველაურთო დიდმა მეცნიერმა, როგორც ეს ჩაფიქრებული იყო.

ამრიგად, საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის პრეზიდიუმის განკარგულებაში ნიკო მარის სახელობის ენის, ისტორიისა და მატერიალური კულტურის ინსტიტუტის ეგიდით და აკადემიკოს ივანე ჯავახიშვილის რედაქციით გამოცემულ კრებულს წინასიტყვაობა წაუძღვარა თვით „ძველი ქართული ხელოვნების ძეგლების მრხედვით ავეჯის ნიმუშების შემგროვებელმა და ნახატების შემსრულებელმა“ ტარიელ ხერხეულიძემ.

ბუნებით მოკრძალებულ მხატვარს ამ მოკლე შესავალი წერილისათვის (ქართულ და რუსულ ენებზე) მხოლოდ საკუთარი ინიციალები „ტ.ხ.“ მიუწერია. თუმცა ამგვარი რიდის საფუძველი ნაკლებად იყო, თუ გავითვალისწინებთ, რომ უდიდესი პა-

ორნამენტული მოტივი





ეროვნული ავეჯი

სუხისმგებლობის გრძობით მოძიებულ სამუშაოებს მხატვრის შერყეული ჯანმრთელობის პირობებში დაახლოებით სამი წელი დასჭირდა. მხატვარმა ბევრი იმოგზაურა საქართველოს რაიონებში და უშუალოდ ისტორიულ-მატერიალურ ძეგლებზე დაკვირვებით, ე. წ. „საველე სამუშაოებით დაგროვილ მასალას, მსგავსი ხასიათის უცხო ქვეყნის ნიმუშების გაცნობაც დაუმატა. პარალელური მასალის მშობლიურ მოტივებთან შეჯერებას კი, მასალის განლაგების გარკვეული სისტემა გამოუკვეთავს, რის შესახებაც ნათლად არის საუბარი ალბომის წინასიტყვაობაში. აქედან ვიგებთ, რომ შოთა რუსთაველის 750 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო გამოფენისათვის მხატვრის მიერ ადრევე დამუშავებული ქართული ავეჯის ზოგიერთი ნიმუში მან ალბომშიც გაიმეორა. ოღონდ განსხვავებული მეთოდით, სტილისტური რეკონსტრუქციის გარეშე ე. ი. გამოფენისაგან განსხვავებით მხატვარმა ნიმუშთა დაზიანებული ადგილების რეკონსტრუქციას ამ შემთხვევაში ამჟღავნა არსებულის ხელუსლებლად წარმოდგენა. აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ ალბომში ნაწილობრივ ის მოტივებიც მოხვდა, რომლებიც იმ დროისათ-

ვის ჯერ კიდევ მეცნიერულად შეუსწავლელი და დაუთარიღებელი ძეგლებიდან იყო წარმოდგენილი. ეს განსაკუთრებით შეეხო ქართული ქედური ხელოვნების ნიმუშებს, რომლებზეც სწორედ იმ პერიოდში მუშაობდა აკადემიკოსი გიორგი ჩუბინაშვილი, რაც დავვირგვინდა კიდევ, 1959 წელს რუსულ ენაზე გამოცემული ფუნდამენტური ნაშრომით შუა საუკუნეების ქართული ოქრომკედლობის შესახებ (ორ წიგნად).

ამიტომ უძღვნა საკანგებო მადლობა მხატვარმა შესანიშნავ მეცნიერს გიორგი ჩუბინაშვილს ზოგიერთი ძეგლის (ფრესკა, ქედური ხელოვნება) გარკვევაში გაწეული დიდი დახმარებისათვის.

დღეს, როდესაც ნახევარ საუკუნეზე მეტის წინ გამოცემულ ტარიელ ხერხეულიძის ამ მნიშვნელოვან ნაშრომს ვეცნობით და ვითვალისწინებთ, რომ მრავალი რამ ხელოვნების ისტორიაში იმხანად დადგენის პროცესში იყო, ყურადღებას თვალსაჩინო მასალის განლაგების მარჯვედ მიგნებული პრინციპი იპყრობს. კრებულიის პირველ ნაკვეთში ავეჯის ამა თუ იმ სახის სხვადასხვაგვარი მხატვრული ვარიაციის ისტორიულ-დოკუმენტური სიზუსტით წარმოჩენას ნაშრომის მომდევნო ნაწილში წარმოდგენი-

ლი ავეჯის შესამკობი ორნამენტაციის მრავალფეროვანი რეპერტუარის საგანგებო გამოყოფა მოსდევს. აქვე, ეროვნული ავეჯის, იქნება ეს: უმისაყრდნობო, თუ საყრდნობიანი სავარძლები, პიუბიტრიანი საწერი მავიდა, თუ სამუშაო კათედრა, ნატი თუ კედლობა, სონჩა და სხვა მხატვრულ სახეთა გადმოცემას ენაცვლება ოჯახური ინტერიერისათვის გამიზნული ქსოვილთა (ფარდა, მუთაქა, ბალიში) შესამკობი დეკორატიული მოტივები, რომლებიც მხატვარს ასევე საგულდაგულოდ შეურჩევია. აღნიშნული გამოცემის თუნდაც ზედაპირული გადათვალიერება და აკადემიკოს სიმონ ჯანაშიას პირად არქივში დაცული მხატვრის წერილები მოწმობენ, რომ ამ ალბომში მხოლოდ მცირე ნაწილია მოხვედრილი იმ ტიტანური შრომისა, რომელიც მხატვარს ფილტვების ტუბერკულოზის მძიმე ფორმით დაავადების მიუხედავად გაუწევია.

შრომისმოყვარეობამ და ძლიერმა ნებისყოფამ შეიძლება მხატვარს აგრეთვე, 1937-47 წლებში მეორე ფუნდამენტური ალბომის გამოსაცემად მომზადება. აღნიშნული ალბომით მხატვარი მიზნად ისახავდა ქართული მატერიალურ-კულტურული და სახვითი ხელოვნების ძეგლებიდან, ძირითადად შუასაუკუნეების მონუმენტური მხატვრობის, რელიეფის, ოქრომქანდაკელობის, მინიატურული მხატვრობის, კერამიკის და სხვა ნიმუშებიდან — ეროვნული აქსესუარების ასახვას. აი, რას წერს თავად მხატვარი აღნიშნულის შესახებ 1947 წლის 8 ივლისით დათარიღებულ ოფიციალურ განცხადებაში, რომელიც საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის ისტორიის ინსტიტუტის დირექტორის აკადემიკოს სიმონ ჯანაშიას სხელზე იყო გაგზავნილი: „...როგორც ცნობილია, ძველი ქართული ხელოვნების ძეგლები, გარდა მათი უშუალო მხატვრული ღირებულებისა, შეიცავენ აგრეთვე საკმაოდ საინტერესო და საყურადღებო ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მასალასაც, რომელიც გვევლინება სხვადასხვა აქსესუარის სახით. ამ მიმართულებით აქამდე არავითარი მასალა არ ყოფილა დაგროვილი და სისტემატიზირებული“. შემდეგ, მხატვარი დაწვლილ მენიურს აღნიშნული რთული სამუშაოს შესრულებისათვის სრულ მზადყოფნას უდასტურებს და საკითხით დაინ-

ტერესების შემთხვევაში ერთი წლის ვადავლობაში მასალის სისტემური და სრულყოფილი სახით წარმოადგენას პირდება. დანაპირები მხატვარმა მართლაც პირნათლად შეასრულა და ექვსი ნაწილისაგან შემდგარ გრაფიკულ ალბომში მასალა შემდეგნაირად განაწილა: პორტრეტი, პენისაჟი, ნატურმორტი, არქიტექტურული მოტივები, ინტერიერი და ორნამენტი. ეს მხატვრული ჩანაფიქრი კი, მხატვრის მიერ პირველ ალბომზე მუშაობის პროცესშივე აღმოცენდა, როდესაც ტარიელ ხერხეულიძის მიერ ძველი ქართული ფრესკის, მინიატურის, ოქრომქედლობის, ქვაზე კვეთის, კერამიკის ნიმუშების შესწავლით დიდალი მასალა დაგროვდა.

აკად. სიმონ ჯანაშიასადმი მიწერილ ერთ ბარათში მხატვარი გულწრფელად აღიარებს „...ჩვენი უძველესი ხელოვნების ძეგლებთან სიახლოვისას ადევნებული შთაბეჭდილებები საოცარი ძალით მიზიდებდნენ თავდაუსოკავი მუშაობისაკენ“. ამ თავდაუსოკავი მუშაობაში შედიოდა არა მარტო მოგზაურობა ხუროთმოძღვრულ ძეგლებზე და იქ ჩანახატების გაკეთება, არამედ იმ დიდალი მასალის დამუშავებაც, რომელიც იმხანად იყო მოძიებული სხვადასხვა ხასიათის სამეცნიერო-სამხატვრო ექსპედიციების და არქეოლოგიური გათხრების შედეგად. აგრეთვე საინტერესოა თვით მხატვრის, როგორც კულტუროლოგ-ეანოლოგის მიერ „საველე“ პირობებში ჩაწერილი მასალაც. მაგალითად, დიდ თონეთში მას უნიკალური ხასიათის ეთნოლოგიური მასალა მოუძიებია ფალოსის კულტის შესახებ, რომელიც საფუძველი გახდა მისი წერილისა.(2)

ტარიელ ხერხეულიძის აღნიშნულ ალბომში შესული ნამუშევრები პირობითად შეიძლება დავყოთ ნიმუშებად, სადაც მხატვარი უდიდესი პასუხისმგებლობით ცდილობს ისტორიული სიმართლის „შეურყენელ“ ასახვას და ნაწარმოებებად, სადაც მხატვარი შედარებით თავისუფალ შემოქმედებით ინტერპრეტაციას გვთავაზობს. ორივე ჯგუფს კი, აერთიანებს ის, რომ ძირითადად შუასაუკუნეების სახვითი ხელოვნების ძეგლებიდან ამა თუ იმ აქსესუარის ინტერპრეტაციისას მხატვარი ცდილობს უპირველეს ყოვლისა გააცოცხლოს ორიგი-

ნაღის შემქმნელი ავტორის მიერ მხატვრულ-ლირული ჩანაფიქრის განსხვავების გზა, შემდგომ ამისა კი, ერთხელ რეალიზებული მხატვრული სახიდან მხატვარი ახალ არტეფაქტს ქმნის. ამრიგად, ტარიელ ხერხეულიძის შემოქმედებითი პროცესი ითვალისწინებს პირველ შემთხვევაში გზას ორიგინალიდან მასთან მიხსლოებულ ასლამდე, მეორე შემთხვევაში კი, ორიგინალიდან ახალ ორიგინალამდე.

ცნობილი რუსი კულტუროლოგი ნიკოლოზ ბერდიაევი ნაშრომში „ისტორიის საზრისი“ წერდა: „...ნებისმიერი ერის კულტურა (მატერიალური კულტურის ჩათვლით) არის ბუნებრივ სტიქიურ ძალებზე ადამიანის სულის შემოქმედებითი მოღვაწეობის გამარჯვების ნაყოფი.“⁽⁴⁾

ტარიელ ხერხეულიძემაც შესანიშნავად უწყის, რომ ქართველი კაცის მიერ შექმნილი ხელადა თუ სურა, ხონჩა თუ ტაბლა, კდობანი თუ ქვევრი უზრალო ნივთი კი არა, არამედ გარკვეული სოციალური ნიშნის მატარებელი კულტურის ის ძეგლია, მდგრად ტრადიციებთან ერთად საზოგადოების სულიერ ღირებულებათა ორიენტაციების ვექტორს რომ განსაზღვრავს.

მხატვრის ინტერესთა სპექტრი მეტად ფართოა საყოფაცხოვრებო ჭურჭლიდან დაწყებული ავეჯამდე, არქიტექტურული ინტერიერიდან ექსტერიერამდე, სხვადასხვა სახის სამოსიდან ნაქარგობამდე.

მხატვრის შემოქმედებით ლაბორატორიაში დიდი ადგილი უკავია ე. წ. მოსამზადებელ პერიოდს, როცა ტარიელ ხერხეულიძე ყურადღების მიღმა არ ტოვებდა არც ერთ ცნობას თუ სამეცნიერო წყაროს ამა თუ იმ ხელოვნების ნიმუშის ირგვლივ არსებულს. მხატვარი სწავლობდა ამ უკვე ფუნქციონალურ დაკარგულ ნიმუშთა იმ სოციალურ-სემანტიკურ დატვირთვას, რომელიც მათ გააჩნდათ, როდესაც ისინი აქტიურად იყენებდნენ ქართულნი ქართველი კაცის ყოფა-ცხოვრებაში (ავეჯი, ჯამ-ჭურჭელი, სამოსი, არქიტექტურული ფორმები). მხატვარს მათი ტექნოლოგიური დამზადების რეკეტურაც ანტერესებდა, რისი დასტურიცაა მეცნიერულად გამართული გრცელი საპასპორტო მონაცემები მხატვრის მიერ თითოეულ ნიმუშზე „გაცემული“.

ათვალისწინებთ მხატვრის მიერ უზის ნაკაში თბილისის, დმანისის, რეის და სხვა ექსპედიციითა შედეგად მოძიებულ ჭურჭლის სხვადასხვა სახეობის მხატვრისეულ შავ სამუშაოს, თუ უკვე დასრულებულ გრაფიკულ ალბომს და რწმუნდებით, რომ ეს არ არის ქალაქზე პედანტურად გადმოტანილი მხოლოდ ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ღირებულების მქონე ნახაზები ან ასლები, ეს ქვემარტივი ხელოვანის მიერ საწინდო ისტორიულ წყაროზე დაყრდნობით შემოქმედებითად გააზრებული ქმნილებებია მათი შექმნის ორმაგი დროით დაძაბვამული. მაგალითად, აღნიშნული ალბომისათვის შექმნილ ერთ-ერთ ნატურმორტში, შუასაუკუნეების დროის მარადიულობის, კონსტანტობის შეგრძნებას თითქოს ეწყვილება მეოცე საუკუნის დასაწყისისათვის ნიშანდობლივი მოუხელთებელი დროის დინამიზმის აღქმა. მხატვრის მიერ შემოთავაზებული დროის ორი ეპოქალური შეგრძნების კონტრასტულუტუტე კი, იბადება ორიგინალური მხატვრული ნაწარმოები. დაასლოებით მსგავს რეგისტრშია გადაწყვეტილი პორტრეტული სერია, რომელიც დავით აღმაშენებლის, თამარ მეფის, შოთა რუსთაველის და სხვათა ცნობილ პორტრეტულ გამოსახულებებთან ერთად აფიქსირებს ტარიელ ხერხეულიძის თვალთ დანახულ იმ ძლიერი ნებისყოფის და ეროვნული ღირსების შეგრძნებით აღსავსე ქტიტორულ, განზოგადებულ სახეებს, რომელთაც უდიდესი ეპოქალური გარდაქმნები ხელეწიფებოდათ.

გრაფიკულ სერიებში, რომლებშიც ტარიელ ხერხეულიძე შუასაუკუნეების სახეობითი ხელოვნების ამა თუ იმ კონკრეტული ნიმუშიდან ამოღებული პეისაჟური ფონის, თუ არქიტექტურული ინტერიერის ვარიაციებს გვთავაზობს, ყურადღება გამახვილებულია იმაზე, რაც ორიგინალის ხილვისას შესაძლოა ყურადღების მიღმა დარჩენილიყო, იმ მარტივი მიზნის გამო. მხედველობით მესხიერებას მხოლოდ კომპოზიციურ-იდეური დომინანტის გამოკვეთის უნარი რომ გააჩნია, მეორეხარისხოვანის დარღვივის ხარჯზე. მხატვარ ტარიელ ხერხეულიძის მიზანს კი, წარმოადგენს სწორედ აქსესუარებზე ყურადღების გადატანის იმის დამტკიცება, რომ ე. წ.



მხატვრული ფონი თავისი სრულყოფილებითა და თვითკმარი მხატვრული ღირსების წყალობით შესაძლებელია დამოუკიდებელ ხელოვნების ნიმუშად იქცეს. ასე შექმნა ტარიელ ხერხეულიძემ ისტორიულად აბსოლუტურად „სანდო“ კონკრეტულ მასალაზე, მეთოთხმეტე ს.-ის უზნის მხატვრობის ნიმუშებზე დაყრდნობით მთელი სუიტა ფანტასტიკური ხასიათის პეისაჟებისა („მოჯადოებული სასახლე“, „მთიანი პეისაჟი“, „ზღაპარი“ და სხვა.).

მხატვარი საგანგებო ყურადღებას უთმობს აგრეთვე ქართული სახეითი ხელოვნების ძეგლებზე (მონუმენტურ კედლის მხატვრობასა და მინიატურაზე) დაფიქსირებულ არქიტექტურულ მოტივებს, ვარკაუული ფუნქციის მატარებელ მცირე არქიტექტურის ფორმებს: („წყარო“, „კარიბჭე“, „სამგლოვიარო მონუმენტი“, „პლანეტარიუმი“ და სხვა.). კალიგრაფიულად ამოწერილი ხაზოვანი რიტმით ამოყვანილ ფაქის დეკორატიულ-ორნამენტულ ფორმებს ცვლის ძუნწი დაშტორისვით მიღწეული არქიტექტონიკის ხისტი, ლაბილარული სიბრტყობრივ-სივრცობრივი გადაწყვეტა. განსხვავებული ტექნიკური ხერხებით, შტრიხებითა და მსუბუქი პუნქტირით მიღწეულ კომპოზიციათა მუქი და ნათელი არეების დაპირისპირება იმ დეკორატიულ ქარვას ქმნის, აღნიშნულ ნაწარმოებებს დასამხსოვრებელს რომ ხდის. ეს მხატვრული სახეები განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენენ დღეს და ბუნებრივ სურვილს აღძრავენ მსგავსი ეროვნული არქიტექტურული ფორმები აქტიურად იქნეს გამოყენებული თანამედროვე ქალაქმშენებლობაში, ცალკეული უბნების დაგეგმარებისას.

ცალკე საუბრის თემა ტარიელ ხერხეულიძის მიერ უდაღესი გულისყურით და მონდომებით შესრულებული სერია კრა-

ფიკული ნაწარმოებებისა, რომლებშიც ერეონული ორნამენტების მდიდარი პალიტრა წარმოადგენილი. ეს ერთგვარი გაგრძელება იმ შრომისა, ვერ კადევ ახალგაზრდად იყო კავაძემ რომ წამოიწყო ბეჟა და ბემუქან ოპისარების შემოქმედების მავალითზე და შემდეგ შესანიშნავმა მეცნიერმა რენე შმერლინგმა განაგრძო ქართული ორნამენტის განვითარების გზის ჩვენებით. ყოველივე აღნიშნული კი, ერთსელ კიდევ გეარწმუნებს ტარიელ ხერხეულიძის აღნიშნული ალბომის გამოქვეყნების აუცილებლობაში, რათა ქართველმა საზოგადოებამ უფრო ახლოს გაიცნოს მეოცე საუკუნის პირველი ნახევრის კიდევ ერთი საინტერესო ხელოვანის, ბრწყინვალე საგვარეულოს ღირსეული წარმომადგენლის ტარიელ ხერხეულიძის შემოქმედება.

შენიშვნები:

1. ი. აბუხაძე, ქ. ბაგრატიშვიდი, დიმიტრი შევარდნაძე, თბ., 1998. გვ. 112.
2. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეცელიძის სახელობის ხედაწერთა ინსტიტუტის ოცანე ჯავახიშვილის პირადი ფონდი № 1022. 1805-1809.
3. ტარიელ ხერხეულიძის წერილი გამოაქვეყნა რუსუდან ჯანაშიამ ცნობილი ეთნოლოგის ჯუდიეტა რუხაძისადმი მიძღვნილ კრებულში „ოჩხაჩი“ (ეთნოლოგური, ისტორიული და ფილოლოგიური ძიებანი) თბ., 2002 წ.
- ტ. ხერხეულიძის ესეისტური ჩანახატები — მოგონებები დაღო გუდიაშვილის კეკეის შესახებ იხ. „ვერეჩნი ტბილისში“, 1986 წლის 21 ივლისი (გამოაქვეყნა დევი სტურუამ).
- ასევე მოგონება იური მარის ესლონისადმი მიძღვნილი გამოქვეყნდა აღმანას „მაცნე“-ში (ენის და ღიტერატურის სერია № 4) თბ. 1973 (გამოაქვეყნა აკად. აღქსანდრე ბარამიძემ).
4. ნიკოლოზ ბერდიაევი, ისტორიის საზრისი, მ., 1990 (რუსულ ენაზე).



კათარსისის ფესვები და ფრთები

მერაბ კინაძე

თავის ბაჩანას ადამიანი ყვირილით ამცნობს ქვეყნიერებას. ეს ყვირილი ტკივილის გამოსატყულებია, ტკივილის — დედის სხეულთან განშორებისა და უცხო სამყაროსთან შეყრისა. დაბადება ტრავმაა ბავშვისთვისო, ამბობენ ფსიქოანალიტიკოსები. ბავშვი სცილდება დედის სხეულს, სადაც ის ცხრა თვის განმავლობაში იმყოფებოდა, რის შემდგომ ის სრულიად ახალ გარემოში ამოყოფს თავს. ყვირილის დროს, პირველ ამოსუნთქვასთან ერთად ის განიცდის ტკივილის შემსუბუქებას, კათარსისს.

სიმღერა უცილობლივ ყვირილთან, ზასილთანაა დაკავშირებული და არა ლაპარაკთან.

სიმღერაც იგივე ყვირილია, ოღონდ მუსიკალური ნიშნების მათემატიკურ კანონზომიერებებში და ხელოვნების ესთეტიკურ განზომილებებში მოქცეული. საყოველთაოდ გავრცელებული გამოთქმა: „იმღერეთ ისე, როგორც ლაპარაკობთ“ ისეთივე ამსურდია, როგორც: „იტყვეთ ისევე, როგორც დადისართ“.

სიმღერა და ცეკვა შემოქმედების ინსტინქტებია ადამიანში. ისინი დაკავშირებული არიან კათარსისის ფენომენთან, ადამიანის სწრაფვასთან ექსტაზისკენ, ზეადამაფრენისკენ, ღმერთისკენ. სიმღერა და ცეკვა სწორედ მაშინ ჰპარგავენ ფრთებს, როდესაც მათ ყოფით რიტუალს ვუკავშირებთ, როდესაც ვაშორებთ ხელოვნების პირველსაწყისს — ვნებებსა და მათ სწრაფვას კათარსისის ინსტინქტისკენ.

ბუნებაში ყველაფერი განწყმენდისკენ მიისწრაფვის. მდინარის, ზღვისა და ოკეანის მღვრიე წყლები ორთქლდებიან, სტერილდებიან და ასე გვიბრუნდებიან უკან. ასეთივე ინსტინქტით ისწრაფვიან ადამიანშიც მღვრიე ვნებები განწყმენდისკენ, ტრანსფორმაციისკენ, ზემიწიერისკენ.

ადამიანი თავის სრულ ყვავილობას, როგორც ყოველმა ჰე და ყოველი ყვაილი თავისი უმაღლესი ტრანსფორმაციის, ფერისცვალების დროს განიცდის. იგი სიმღერასა და ცეკვაში იშლება აკადის ხის ყვაილივით და არომატებად იფრქვევა.

რელიგიასა და ხელოვნებაში სულიერი ტრანსფორმაციის ანუ ფერისცვალების საკითხი კათარსისის პირველფენომენთან არის დაკავშირებული.

კათარსისის ცნება, როგორც საიდუმლო ინციციაციათა ერთ-ერთი საფეხურის სახელდება, პირველად პითაგორასთან გვხვდება. ხელდასხმის პირველი საფეხური იყო „ცეცხლით გამოცდა“ ანუ „გამოხურება“, სადაც ადამიანი ვიდრე ეზოთერულ საიდუმლოს ეზიარებოდა, ვნებათა და ცოდვათაგან განიწმინდებოდა. ნიშანდობლივია, რომ პითაგორას სკოლაში რელიგია, ხელოვნება და მეცნიერება ერთიანი მსოფლმხედველობით, ერთ ჰიპოსტაზში გაიაზრებოდა.

ესთეტიკურ აზროვნებაში კათარსისი ცალკე კატეგორიად პირველად არისტოტელემ გამოყო. თავის სახელგანთქმულ „პოეტკაში“ ის ამბობს, რომ ტრაგედიაში კათარსისი სიბრალულისა და შიშის აღძვრით



მიიღწევა, მაგრამ არაფერს გვეუბნება თუ რა სახისაა თვით ეს კათარსისი, ანუ არ გვაძლევს ამ ცნების განმარტებას. ეს ფრიად მნიშვნელოვანი ნაკლი გახლავთ ამ თხზულებისა. ვფიქრობ, ისეთი რანგის ფილოსოფოსს როგორცაა არისტოტელე, არ შეიძლებოდა მოსვლოდა ამგვარი ლაფსუსი, ამიტომ საესებთ ვიზიარებ „პოეტიკის“ ქართულ ენაზე პირველი მთარგმნელის, სერკი დანელიას მოსაზრებას, რომ ფილოსოფოსმა ან ვერ მოასწრო ამ ნაწარმოებზე მუშაობის დამთავრება, ან კიდევ თავი კათარსისის განმარტების შესახებ დაკარგულად უნდა ჩაითვალოს.

ასეა თუ ისე, კათარსისის არსის განუმარტებლობამ აზრთა დაპირისპირება გამოიწვია ესთეტიკურ მწერლობაში. კათარსისის მნიშვნელობა სხვადასხვაკვარად იქნა გაგებული აზროვნების ისეთი ტიტანების მიერ, როგორებიც იყვნენ ლესინგი, შილერი, გოეთე, პეუელი, ფროიდი. აზრთა სხვადასხვაობას იწვევდა კათარსისის შინაარსის მრავალმნიშვნელობა, რომელიც არაფრით არ თავსდება მარტოოდენ ესთეტიკური აზროვნების ლოკალურ ჩარჩოებში, რადგან განწმენდა ანუ კათარსისი მოიცავს არა მარტო ხელოვნების, არამედ რელიგიის, ფილოსოფიის, ბიოლოგიის და მედიცინის სფეროებს.

პირველი სერიოზული რევიზია არისტოტელეს „პოეტიკას“ გოეთემ ჩაუტარა, რომელმაც არა მარტო კორნელისა და ლესინგის მორალურ კოდექსზე აგებული კლასიციტური ხელოვნების ფილოსოფია უარყო, არამედ მძლავრი ბერკეტი ამოსდო თავად არისტოტელეს შეხედულებასაც მაყურებლის კათარსისის შესახებ. გოეთეს მიაჩნდა, რომ კათარსისის მაყურებელი კი არ განიცდის, არამედ ტრავადიის პერსონაჟი. ამ მოსაზრებას ის იმ მოტივზე დაყრდნობით ასაბუთებდა, რომ მაყურებლის განცდა იმდენად სწრაფწარმატალია, ვერც კი ასწრებს თეატრის კარის გამოხურვას, იქვე აიწყდებაო.

გოეთეს ლოგიკას რომ მივყევთ, გამოდის რომ არც ეკლესიის მრევლი განიცდის კათარსისს, რადგან ზოგიერთ მათგანს, გასცდება თუ არა ეკლესიის გაღავანს, იქვე აიწყდება ათი მცნება და ისევე სცოდავს.

ჩემი აზრით გოეთე უზარლოდ არ იმეორებს ლესინგს მაყურებელთა განსხვავებულ ინტელექტუალურ დონესა და სულიერი მიმდგომის ფაქტორს. როგორ შეიძლება განზოგადებულად იმსჯელო მაყურებელზე, როდესაც ის ცალკეული ინდივიდებისგან შედგება? მთესველი უხვად განაზრავს მარცვალს, მაგრამ განა ყველა მათგანი სგდება ისეთ ნიადაგში, სადაც შეიძლება განაყოფიერდეს? კათარსისი არ გასლავთ მარტოოდენ რელიგიისა თუ ხელოვნების პრობლემამ, იკი თითოეული მაყურებლის პრობლემაცაა უცლილობად. იგი დამოკიდებულია მაყურებლის სულიერი მიმდგომის ინტენსიობასა და ინტელექტუალური დონის სიმაღლეზე, სადაც ხელოვნების მარცვალმა ან ფესვები უნდა გაიდავას ან კიდევ დაიღუპოს. გარდა ამისა, კათარსისი არ შეიძლება განვიხილოთ როგორც დროის ერთი მონაკვეთის, ერთი მომენტის პრობლემა, რომელიც მხოლოდ ერთი შეხებით მიიღწევა. კათარსისთან მხოლოდ სმირი და ინტენსიური შეხების შედეგად ისევეება და რაფინირდება ადამიანის სულიერი შესაძლებლობები. ამასვე ემსახურება ეკლესიაც, რომელიც მოთმინებით ელოდება ადამიანის სულიერ ზრდასა და განვითარებას.

არისტოტელე კათარსისის საკითხს თავის სხვა თხზულებაში „პოლიტიკაშიც“ განიხილავს. აქ ის გვაძლევს კათარსისის თავისებურ ესთეტიკურ ინტერპრეტაციას, რომელიც განსხვავდება როგორც პითაგორას, ასევე პლატონისა და პიოკრატეს შეხედულებებისგან. საუბრობს რა მუსიკით გამოწვეულ კათარსისზე, არისტოტელე დასკვნის: რომ მუსიკა ვნებებს შეუმსუბუქებს ადამიანს. ჩემი აზრით სწორედ „შემსუბუქება“ უნდა ჩაითვალოს კათარსისის არისტოტელეს მიერ დადგენილ ესთეტიკურ ნორმად, რადგან საფუძველს მოკლებული იქნებოდა იმის მტკიცება, რომ დიდ ფილოსოფოსს ერთმანეთისგან განსხვავებული აზრები გააჩნდა მუსიკალური და დრამატული ნაწარმოებებისგან გამოწვეულ კათარსისზე. ცხადია — შემსუბუქება — არ გასლავთ სრული განათავისუფლება, მაგრამ ეს არის შეება, რომელიც მღვრიე ვნებებისგან წმენდს ადამიანს და სისარულს ანიჭებს მას.



კათარსისულია აგრეთვე ჭეშმარიტი სიხარული. მას არაფერი აქვს საერთო იმ გართობასთან, რომელიც მარტოოდენ გართობას გულისხმობს თავის თავში, სინამდვილეში კი საკუთარი თავისგან გაქცევა გახლავთ და სხვა არაფერი. იგი მოწყენის განქარავების ილუზიური ფორმაა, რომელიც ერთ უშინაარსობას მეორე უშინაარსობით ცვლის, სინამდვილეში კი არაფერი იცვლება, არ ხდება ზრდა, არ ხდება ტრანსფორმაცია. ჭეშმარიტი სიხარული კათარსისულია, რომელსაც ახლავს თავისუფლება შეგებისა, ფრთები შემოქმედებისა. ეს „მზის ახელდება ორგანიზმში“ — წვა მარჯანი-შვილისეული და რობაქიძისეული.

თავის მუსიკალურ დრამებში რიპარდ ვაგნერმა სცადა მაყურებლის იმ სრული კათარსისისთვის მიეღწია, ასე რომ ახელდა გოეთეს მთელი თავისი შემოქმედების მანძილზე, და რასაც ესოდენ დიდი წარმატებით მიაღწია თავის უკვდავ „ფაუსტში“. ვაგნერს თავის ოპერებში სურდა აედორძინებინა ადრეული ხანის მისტიციზმი, რომელთანაც რელიგიური და პოეტური სულის ერთიანი მსოფლგანცდა ახასიათებდათ. ამით მას სურდა მოეხდინა არა მარტო დრამისა და მუსიკის, არამედ რელიგიისა და ხელოვნების სინთეზი. მისი მუსიკისთვის სპეციალურად ვანკუთენილი ბაიროთის თეატრი ისეთი პოეტურ-რელიგიური აღმადრენითა და პათოსით შენდებოდა, რომ მის კედლებში აუღერებულ მუსიკას, ვაგნერის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „უფრო დიდი ძალისხმევის კათარსისი უნდა განეცდებინებინა მსმენელისთვის, ვიდრე ამას ეკლესია შესძლებდა“.

ბერძნული სიტყვა კათარსის განწმენდას ნიშნავს და ადამიანის არსებასთან მმართველობაში, მისი ტრიალის: ფიზიკური სხეულის, სამშენიველისა და სულის განწმენდის პროცესს მოიცავს. ფიზიკურ სხეულთან ფიზიოლოგიური პროცესებია დაკავშირებული, სამშენიველთან — ფსიქიკური, ხოლო სულიერთან — ტრანსფორმაციის ანუ ფერისცვალების. ეს სამი სხეული მუდმივ ურთიერთკავშირში იმყოფება ერთმანეთთან. მწუხარების ან დიდი სიხარულის დროს ადამიანი ტირის, გამოყოფს ცრემლს, შიშის შემთხვევაში — ფითრდება, მრის-

ხანებისას — წითლდება, ანუ ფსიქიკური ცვლილებები ფიზიკურ სხეულში ქიმიურ რეაქციას იწვევენ: იზადება ცრემლი, იცვლება კანის პიგმენტაცია. ცნობილია, რომ სულით ავადმყოფები განკურნების პროცესში საოცრად მყარად სუნს გამოსცემენ, ხოლო ხელდასმულებს იმ განსაკუთრებული სურნელებით გამოარჩევენ, რომელსაც ისინი საკუთარი სხეულიდან აფრქვევენ. როგორც ვხედავთ, ყოველივე ეს ფსიკიკური პროცესები ადამიანის ფიზიკურ სხეულზე შემოქმედების შესახებ მეტყველებს. მაგრამ არსებობს უკუპროცესებიც, როდესაც ფიზიკური სხეული ფსიქიკურზე მოქმედებს. აქეთეანა მიმართული მარხვა და სექსუალური თავშეკავება ქრისტიანობაში, ხათხა იოგა და პრანაიამას სავარჯიშოები, ტიბეტულ და სპარს დრევიშთა წრული ტრადიციები. ფიზიკური სხეულისა და სამშენიველის შემოქმედებით მიიღწევა სულიერ ტრანსფორმაცია. როგორც შემოთავაზებულა, ეს ურთიერთგამსჭვალავი პროცესია და შეუძლებელია რაიმე თანამიმდევრობას ქონდეს ადგილი. ეს პროცესი შეიძლება სულიერი სფეროდან დაიწყოს და როგორც სამშენიველზე, ასევე ფიზიკურ სხეულზე იქონიოს გავლენა.

სულიერი ჩაკრების გაშლის პროცესში უცილობლად პირველი ადგილი რელიგიურ განცდას ეკუთვნის. მაგრამ რელიგიური განცდა ფრიად უფერული, მკაცრი და უსახური იქნებოდა სლამაზის გარეშე. წამიკითხავს, მაცხოვარი მოწაფეებთან ერთად გზად რომ მიდიოდა, გზის ნაპირს მკვდარი ძაღლი დაინახეს. ეტყობა დიდი ხნის წინ მომკვდარიყო და ყარდა. ყველამ სუნთქვა შეიკრა და შეეცადნენ სწრაფად გასცილდნენ იქაურობას. მხოლოდ მოძღვარი შეჩერდა და სჯობივ გააჩეკა. შეხედეთ, — მიმართა მან მოწაფეებს, — რა ლამაზი კბილები აქვს ამ ძაღლს.

მშენიერების აღქმის უნარი აუცილებლად გულისხმობს ღვთაებრივის განცდას და კათარსისს. ყვაელის ყვაილობა შედეგია, რომელსაც ყოველდღე ვხედავთ, მაგრამ ჩვენ ვერ ვხედავთ იმ გასაიდუმლოებული ფერისცვალების პროცესს, იმ სასწაულს, თუ როგორ გადაიქცევა ეკლიანი მწვანე რტო წითელი ვარდის ყვაილად.

კათარსისი თვითონ არასდროს არ ჩანს, რადგან ის ფარული ქიმიური პროცესია როგორც ბუნებაში, ასევე ადამიანში, მაგრამ ჩვენ ყოველთვის ვხედავთ კათარსისის შედეგს.

რელიგიური განცდის, სილამაზის ჭერეცხა და კათარსისის ერთიანი მსოფლგანცდა შემოგვინახა ძირძველმა ქართულმა ენამ სიტყვა „განცდის“ ლექსიკურ მნიშვნელობაში. აქ ჩვენ ვხედებით ცნებათა მთლიანობას, დაუნაწევრებლობას, რაც ძველი ქართველის მთლიან, მონოლითურ მსოფლმხედველობაზე მეტყველებს.

„განიცადეთ შროშანი ველისანი ვითარი იგი აღორძინდის“ ან „განიცადენ ღრუბელნი რაედენ მალალ არიან შენგან“ — აქ სიტყვა „განცდა“ დანახვას, ცქერას, შეცნობას ნიშნავს. ძველი ქართველი აქ საგნის ქვრეტასა და მისი მედრატაციური განცდის ერთობლიობას გულისხმობს. სხვა შემთხვევაში კი ეს სიტყვა გამოხურებას, განწმენდას, ბრძმედში გატარებას ანუ კათარსისსაც ნიშნავს. ჩემთვის ხელმისაწვდომ წყაროებში კათარსისის ცნება არსად არ არის წარმოდგენილი იმ საზრისით, როგორც ეს სიტყვა „განცდის“ ძველქართულ მნიშვნელობაშია მოცემული: ჭკრეტისა და განწმენდის მსოფლგანცდის მთლიანობით.

„სიტყვამან უფლისამან გამოახურე იგი“ — ანუ „განცადა იგი“; „გამოახურევენ ჩვენ, ვითარცა გამოიხურვის ვერცხლი“.

გამოიხურეო ვითარცა ვერცხლი — ნიშნავს დაადლო შენში უდარესი გრძნობები, ვითარცა მდამალი შენაერთები და კეთილშობილ, წმინდა ლითონივით ამალდე.

ამ პროცესს ბერძნები კათარსისს უწოდებდნენ.

შუა საუკუნეების მისტიკოსები — ალქიმიას.

ძველქართველნი კი იტყოდნენ: „განიცადენ“.

დღეს, ცხადია სიტყვა „განცდას“ აღარაინ ხმარობს ძველი მნიშვნელობით, რადგან სიტყვებმაც იგივე დიფერენციაცია და გამარტივება განიცადეს, რაც ცალკეულმა დარგებმა და ცნებებმა. მეცნიერებისა და ხელოვნების დიფერენციაციის გარეშე შე-

უძღებელი იქნებოდა ცალკეულ დარგთა ისეთი განვითარება, რომლისგანაც ასეა დავლებული ევროპული კულტურა. მაგრამ პროგრესი მედლის მხოლოდ ერთ მხარეს წარმოადგენს, მისი მეორე მხარე კი რევრესი ვახლავთ, რომელიც მსოფლმხედველობის ერთიანობის დაკარგვაში გამოიხატა. მთლიანი წარმოდგენა საგნებსა და მოვლენებზე ცალკეულ აზრებად და ბრჭყვი-ალა ილუზიებად დიშალა, როგორც ოკეანის ტალღები იძლებიან წვრილ-წვრილ ტალღებად და მხეფებად იღვრებიან ნაპირზე. თითოეულმა წვეთმა მოიპოვა დამოუკიდებლობა, მაგრამ დაკარგა ყველაზე მთავარი — თვით ოკეანე...

როგორც ვხედავთ, ძველ ქართველს ოდიოვანვე აინტერესებდა ტრანსცენდენტური ცნობიერების გაფართოებისა და კათარსისის პრობლემები, და მათ ერთ პიპოსტასში განიხილავდა. ინტელექტუალთა და ფილოსოფოსთა წყალობით კი კათარსისი თანდათან ესთეტიკის განყენებულ ცნებად გადაიქცა, რომელიც მოსწყდა შემოქმედების ერთობლივ პროცესს და მხოლოდ მაყურებლის განცდილთა შემოიფარგლა. მაყურებლის კათარსისის განხილვა შეუძლებელია მხატვარი შემოქმედის, მის მიერ შექმნილი ნაწარმოების და თავად მაყურებლის ტრიალის კათარსისული ერთობლიობის გარეშე. ჩემის აზრით, კათარსისის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს შემოქმედების საწყის ეტაპზე, ოდეს სიმღერა, ლექსი თუ ფერწერული ტილო იმადება, რადგან სწორედ შემოქმედის კათარსისზე დამოკიდებული როგორც მის მიერ შექმნილი ნაწარმოების, ასევე კათარსისის მაყურებელზე შემოქმედების სიმძლავრე.

კათარსისზე დაკვირვების ყველაზე საუკეთესო საშუალებას სიმღერის პროცესი იძლევა, რადგან ინსტრუმენტი თავისი ხელოვნებისა მომღერალს საკუთარ სხეულშივე აქვს განათავსებული, რაც საშუალებას გვაძლევს უკეთესად დავაკვირდეთ იმ ფიზიოლოგიურ ცვლილებებს, რასაც შემოქმედების პროცესი იწვევს ადამიანში.

მრავალი საუკუნის წინ ინდოელმა იოგებმა მიაგნეს ნეტარებასთან მიხსლოებულ საიდუმლოს. იოგის ოსტატებმა ენის და გრძელეებითა და მისი წვერის ყელში ჩაბრუნებით მიაღწიეს ნირვანული ექსტაზის



მდგომარეობას. ამბობენ, ორგანიზაციის უსასრულოდ გაგრძელება რომ შეიძლებოდა, მხოლოდ ის თუ შეედრებოდა ამ გრძობას. მსგავსი პროცესი წარმოიშვა მომღერლის მიერ სუნთქვის ნაკადისა და ენერჯის ქვემოდან ზევით — სექსუალური ცენტრიდან სახმო აპარატისკენ — ინტენსიური მიწოდებით, სიმღერის დროს პატარა ენის თუ სახის მონაწილეობით და გარდამავალი და მაღალი ნოტების ევრეთ წოდებული „მოხურული“ ბგერის წარმოქმნის დროს.

სახმო აპარატი რომ პირდაპირ კავშირშია სექსუალურ ცენტრთან, ეს კარგად უწყობდნენ კათოლიკური ეკლესიის კაპელმეისტერებმა, რომლებიც მომღერალ ყმაწვილებს ასაკურისებდნენ. ასეთი კასტრატი, კანტორები გამოირჩეოდა ზემიწიერი ეთერულ-ანგელოსური ბგერით, დიაპაზონის სამი ოქტავით და კოლორატურული მოქნილობით. სექსისა და სახმო სიმების ურთიერთკავშირზე მეტყველებს ისიც, რომ მომღერლები სპექტაკლის წინ, ისე როგორც მთას მიმავალი მონადირენი, რამდენიმე დღით ადრე წყვეტენ სექსუალურ კავშირს, რადგან სექსი ჰკვეთს მუხლს, ასუსტებს სუნთქვის საყრდენ ცენტრს, ხოლო ხმის ტემბრს ჟღერადობას და სიმძლავრეს უკარგავს. სექსუალური კლაპანიდან დღევრელი ენერჯის აღდგენას კი საკმაოდ სჭირდება.

ფილტვები ადამიანის ორგანიზმში წარმოადგენს იმ ცენტრს, სადაც ცირკულირებს სუნთქვა და სიცოცხლე. აღმოსავლურ პოეზიაში მას ღვთიურ ნიჭარებს უწოდებენ. მომღერლის ხმის ტემბრი და სიმძლავრე ფრიად არის დამოკიდებული ამ ნიჭარებზე. ვოკალური ბგერის შექმნისას მომღერალი გაფართოებული სუნთქვით სუნთქავს. ამ სუნთქვას მუსიკალური ფრაზების გრძობა, მისი ტემპისა და რიტმის აუცილებლობა წარმოიშობს. სუნთქვაზეა დამოკიდებული აგრეთვე საოპერო ბგერის წარმოქმნა, რომელიც ბგერის გამჭრეული განსაკუთრებული ფრენადობის უნარით უნდა გამოირჩეოდეს.

ცნობილი მომღერალი და კიდევ უფრო მეტად სახელმოსვყვილი პედაგოგი ლაური-ვოლაი თავის შესანიშნავ წიგნში „ვო-

კალური პარალელები“ პირდაპირ ამბობს, რომ მისი სასიმღერო პედაგოგია ინდოელი იოგთა პრანაიამას ეყრდნობა. აქვე უნდა ითქვას ისიც, რომ მომღერლები სწორად ისე იყენებენ ამ მეთოდს, რომ არც კი იციან საიდან მომდინარეობს იგი. ეს ცოდნა მეტწილად ტრადიციით გადადის მომღერლიდან მომღერალში, ვინაიდან სიმღერა ოდითგანვე პრაქტიკით ისწავლება და არა მწიგნობრობით.

იოგები, ალქიმისტები, მისტიკოსები ერთსულოვანნი არიან იმ საკითხში, რომ სუნთქვა, ენერჯია და სექსუალური ცენტრი ურთიერთკავშირში არიან ერთმანეთთან. ამას თანამედროვე მეცნიერების გამოკვლევებშიც ადასტურებს, რადგან დღევანდელი მესაძლებელი გახდა ამგვარი ურთიერთქმედების პროცესის ქიმიური ანალიზი.

კათარსისის პროცესი, რომელიც ენერჯის ტრანსფორმაციასთანაა დაკავშირებული, მომღერლის სუნთქვის თბილი ნაკადის და ენერჯის ქვევიდან ზევით მიწოდების პროცესში ხდება. ჩვეულებრივ მარშრუტში ენერჯია ზევიდან ქვევით — სექსუალური ცენტრისკენ მიემართება და იქ იხარჯება.

სუნთქვისა და ენერჯის კონცენტრაცია და ზევითკენ მისი მიმართება წარმოქმნის წიხის პროცესს, სადაც ფიზიკური ენერჯია სმშვინველის ეთერულ ენერჯიად ტრანსფორმირდება, რაც ახალ სასიცოცხლო ძალას წარმოქმნის. ამ ძალის გამოღვიძებას აღმოსავლეთში სიმბოლურად „გველის გამოღვიძებას“ უწოდებენ. ეს სახელდება, ცხადია, მეტაფორულია და განასლებული ენერჯის — ახალი სიცოცხლის დაბადებაზე მიგვანიშნებს.

ფიზიკური სხეულის კათარსისის ცენაზე ფსიქოლოგიური შრის ანუ სმშვინველის კათარსისი ემატება, რომელსაც მომღერალი საოპერო პარტიის შესრულების კულმინაციურ მომენტში აღწევს. ფსიქოლოგიური კათარსისის დროს ადამიანი ქვეცნობიერი ვნებებისგან განიწმინდება. ფსიქოლოგიური ენერჯია სულიერ, ასტრალურ ენერჯიად ტრანსფორმირდება. ცნობილია, რომ კარლ იუნგი სულით ავადმყოფებს ხატვის მეთოდით მკურნალობდა. ხატვის დროს ავადმყოფები თავისუფლდებოდნენ

ქვეცნობიერი ვნებებისგან და მათი სულბ-
ერი მდგომარეობა წონასწორდებოდა. გე-
ნიალური მსახიობი ლორენს ოლივეე ერთ-
ერთ ინტერვიუში ამბობს: სცენა რომ არა,
ჩემი ვნებები აუცილებლად ციხის კარამდე
მიმიყვანდაო.

სულით ავადმყოფები წინათ მონასტრე-
ზში და ეკლესიის ეზოებში ისე ინკურნე-
ზოდნენ, რომ მათ მკურნალს არავინ უნი-
შავდა. მკურნალი ამ შემთხვევაში ის სუ-
ლიერი ვიზიტები იყო, რომლებიც ეკ-
ლესიისა და მონასტრების მაგნიტურ ველს
გააჩნდა. აქედან გამომდინარე, ჩვენ გოე-
თეს თეორიის საპირისპიროდ, უფრო სწო-
რად კი გასაბათილებლად შეგვიძლია და-
ვასკვნათ, რომ კათარსისი ანუ ვნებების-
გან განწმენდა შესაძლებელია მოხდეს იმ
მაგნიტურ ველშიც, რომელსაც მაყურებელ-
თა დარბაზი ჰქვია და რომელსაც მსახი-
ობის ენერჯია წარმოქმნის.

მსახიობი ტანჯვის გადმოცემისას განიც-
დის არა მარტო ტანჯვის, არამედ შემოქმე-
დებითი აღმაფრენისგან მიღებულ ნეტარე-
ბასაც. სწორედ ეს სიამოვნების განცდა და
შემოქმედებითი აღმაფრენა გახლავთ ესთე-
ტიკური კათარსისი, რომელიც შესაძლოა
სრული სისავსით არ განწმენდს ადამიანს,
მაგრამ არისტოტელეს სიტყვებით რომ
ვთქვათ, ვნებებს შეუშუსბუქებს მას.

როგორც ვხედავთ, გოეთეს მიერ დასმუ-
ლი საკითხი მაყურებლის კათარსისის შე-
სახებ დღესაც აქტუალურია, მით უფრო
რომ ბერტოლდ ბრეტტმა და მისმა მიმდევ-
რებმა, რომელთაც პასუხი არ გააჩნდათ ამ
პრობლემაზე, საერთოდ განდევნეს იგი თე-
ატრიდან.

ძნელია წერა ფიზიოლოგიურ კათარსის-
ზე, რადგან თანამედროვე მეცნიერების მი-
ერ ბოლომდე არ არის შესწავლილი კათარ-
სისის გავლენა ადამიანის ფსიქო-ფიზიკურ
შრეებზე. ამდენად კიდევ უფრო ძნელია
მსჯელობა ფსიქოლოგიურ კათარსისზე,
რომლის შესწავლას ზიგმუნდ ფროიდმა და-

უდო სათავე. მაგრამ შეიძლება ითქვას,
რომ ფროიდისა და იუნგის შემდგომი ფსი-
ქოლოგია ერთ ადგილს ტკეპნის. ჯერჯე-
რობით არ მომხდარა ამ მეცნიერების ზრდა,
იგი ვერ გასცილდა პათოლოგიური მოვლე-
ნების გამოვლენასა და აღწერას. ფსიქო-
ლოგია დაემსგავსა იმ სამრეცხაოს, სადაც
მრეცხავები სამუშაოს ვერ აუღიან, ჭუჭყი-
ანი საცვლების გროვა კი მატულობს და მა-
ტულობს. გამოსავალი კი ერთია და ეს
ყოველმა დიასახლისმა იცის: ძველი თეთ-
რეული ნაგვის ყუთში უნდა გადაუძახო და
მის ნაცვლად ახალი შეიძინო.

რაც შეეხება სულიერ კათარსისს, ეს სა-
კითხი საერთოდ არ არის შესწავლილი თა-
ნამედროვე მეცნიერების მიერ. ჰუმანიტა-
რული ფსიქოლოგიის ფუძემდებელი მას-
ლოუ ამბობს: ფსიქოანალიზმა კარგად შე-
ისწავლა ავადმყოფის ფსიქოლოგია, მაგრამ
ვერაფერს გვეუბნება ჯანმრთელ ადამიან-
ზეო. თუ თანამედროვე ფსიქოლოგიას ვერ
შეუსწავლია ჯანმრთელი ადამიანი, მას რა-
და უნდა ვთქვათ ისეთი ადამიანების სუ-
ლიერ ფსიქოლოგიაზე, რომლებიც შორს
გასცდნენ ჩვეულებრივი მოკვდავის ჩარ-
ჩობს და როგორებიც იყვნენ გენიოსები:
მიქელანჯელო, რუსთაველი, შექსპირი და
სხვა სულის ბუმბერაზები. ამიტომ სულიერ
კათარსისზე მხოლოდ მინიშნებით თუ შე-
გვიძლია ვილაპარაკოთ, რადგან ეს ის გა-
საიდუმლოებული პროცესია, რომელიც ერ-
თეულთა ხვედრია როგორც რელიგიაში,
ასევე ხელოვნებაში.

„მრავალ არიან ჩინებულნი და მცირედ
რჩეულნი“ — ამბობს მაცხოვარი. რჩეული
ძველ ქართულში გამოხურვებულს ანუ
განწმენდილს — კათარსისულს ნიშნავს.

მოსე ორმოცი წელი ვიდოდა უდაბნოში
და „გველის ცეცხლს“ განიცდიდა. ასევეა
ჭეშმარიტი ხელოვანის გზაც, რომელიც
მრავალ წელს დაჰყოფს მზით ამომწვარ
უდაბნოში, გამოხურვება რომ განიცადოს
და ეს ცეცხლი მაყურებელს მოუტანოს.



ოკეანე „აბესალომ და ეთერის“ პირველი ნაკომდგენის გაემოქანის სამართლებლოვი აკსაბული რუსული პრესის ფრასლაზა

გარამ კიკაოსოვა

„აბესალომ და ეთერის“ პრემიერის შესახებ რუსულ პრესაში გამოქვეყნებული მასალებიდან ცნობილია მხოლოდ და მხოლოდ გაზეთ „Грузия“-ში მოთავსებული მკვეთრად უარყოფითი რეცენზია „В-И“-ის ხელმოწერით, რომელიც მითითებულია ლ. ზამბახიძის მიერ შედგენილ ზ. ფ.-ის ბიბლიოგრაფიული მასალების ანთოლოგიაში. ი. ზურაბიშვილის ფართოდ ცნობილი სამი წერილის გარდა, გაზეთი „Закавказское слово“-ს ფურცლებზე (1919, 22 და 25 თებერვალი) ფალიაშვილის ოპერის პირველ დადგმას გამოეხმაურა ა. ნ. ჩერეპნინი, ცნობილი კომპოზიტორის და მოღვაწის ნ. ნ. ჩერეპნინის ვაჟი, რომელიც ამ დროს თბილისის კონსერვატორიაში სწავლობდა.

ჩერეპნინის ოჯახს ბევრი რამ აკავშირებდა ზ. ფალიაშვილთან. 1918 წელს საოპერო თეატრის სამხატვრო საბჭომ ერთხმად მიიღო გადაწყვეტილება „აბესალომ და ეთერის“ დადგმის შესახებ. საბჭოს წევრი, ცნობილი პუბლიცისტი, ხელოვნებათმცოდნე ი. ლვოვი ატყობინებდა გაზეთ „Кавказское слово“-ს მკითხველებს, რომ ფალიაშვილის ოპერის

ხატეკაო და საანსამლო ნომრები წარმოადგინა ნ. ნ. ჩერეპნინმა საფორტეპიანო შესრულებით (ამ დროისათვის ნ. ნ. ჩერეპნინი თავისი ოჯახით თბილისში სულ ორი თვის ჩამოსული იყო).

„აბესალომის“ მუსიკის გამოცემა დაიწყო 1919 წელს ეთერის არიით „დედინაცვალი“. მისი სიტყვიერი ტექსტის რუსული ვარიანტის ავტორი იყო ა. ნ. ჩერეპნინი. ცნობილია, რომ „აბესალომის“ პირველ სპექტაკლებს დირიჟორობდა ზ. ფალიაშვილი. შემდეგ კი მან გადასცა ოპერა სადირიჟოროდ სტოლერმანს, რომლის სადირიჟორო ნიჭს ფრიად აფასებდა. სინამდვილეში კი ამ განზრახვას დახვდა დიდი წინააღმდეგობა სტოლერმანის ცოლის მხრიდან, რომელიც ცნობილი იყო თავისი მტრული განწყობილებით ყველაფერი ქართულისადმი. მან დახია „აბესალომის“ პარტიტურა, რამაც გამოიწვია აფექტის მდგომარეობაში ჩადენილი მკვლევრობა.

სტოლერმანი წარდგა სასამართლოს წინაშე, ოპერის დირიჟორობა კი დაევა-ლა ნ. ნ. ჩერეპნინს. მისი დებიუტი შედგა 1920 წლის 24 მარტს სტოლერმანის სა-

სამართლო პროცესის დასრულებიდან ერთი კვირის შემდეგ (დირიჟორი სასამართლომ გაამართლა). იგი დამოუხვავა ახალგაზრდა მომღერლის, მანდენოვას ბენეფისის, რომელმაც დიდი გამომსახველობით და არტისტიზმით შეასრულა ეთერის პარტია (ეს მსახიობი, რომელმაც პრემიერის დღეს შეასრულა ნანას, მურმანის დედის პარტია, რატომაც არ არის აღნიშნული, როგორც მთავარი როლის შემსრულებელი). სპექტაკლი პირველად შედგა ავტორის მონაწილეობის გარეშე — წერდა სერგეი ჩემოდანოვი გაზეთში „Бурна“, — სადირიჟორო სამუშაო დიდი წარმატებით ჩატარა ნ. ნ. ჩერეპნინმა. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ჩერეპნინი ძალზე გადატვირთული იყო თავისი მრავალმხრივი საზოგადო და შემოქმედებითი მოღვაწეობით, არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ ზოგჯერ იგი რეცენზენტთა უკმაყოფილებას იწვევდა. უნდა აღინიშნოს, რომ „აბესალომის“ დირიჟორობას წინ უსწრებდა დიდი შრომა — მით უმეტეს თუ მივიღებთ მხედველობაში გუნდისა და ორკესტრის იმდროინდელ მდგომარეობას.

„აბესალომის“ დირიჟორობამ განამტკიცა მეკობრული ურთიერთობა ოპერის ავტორსა და ჩერეპნინს შორის. წიგნი: „Александр Черепнин. Долгое страдание“ — ავტორმა, მუსიკისმცოდნე ლიუდმილა კორაბალნიკოვამ, ბაზელის არქივში აღმოაჩინა ჩერეპნინისთვის განკუთვნილი ფალიაშვილის წერილი: „ძვირფასო ნიკოლაი ნიკოლაევიჩ! თქვენ ძალიან კარგად იცნობთ ჩემს „აბესალომსა და ეთერს“... თქვენ დირიჟორობდით კიდევ მას... მგონი იმდენად მოწონდათ, რომ აქედან გამგზავრებისთანავე მთხოვდით გადმომეცა თქვენთვის კლავირი თუ არა, ზოგიერთი ნაწყვეტი მიიწვინა“.

ა. ჩერეპნინის გამოხმაურება „აბესალომის“ პრემიერაზე დარჩა ფალიაშვილის ბიოგრაფების ყურადღების მიღმა, მაგრამ, გაზეთში „Закавказское слово“ გამოქვეყნებული ორი მომცრო წერილი (შენიშვნა) საყურადღებოა არა მარტო

ავტორისეული საინტერესო დაკვირვებებით, მით უმეტეს, რომ იგი სულ ორთვის ჩამოსული იყო საქართველოში, არამედ, პირველ რიგში იმითაც, რომ ეს გასლდათ ერთ-ერთი ობიექტური ინფორმაცია რუსულენოვანი მოსახლეობისათვის. მას უნდა გაექარწყლებინა მკითხველის აღშფოთება იმ ბოლშევიკი ცილისწამებისაკან, რომელსაც წარმოადგენდა ხსენებული გამანადგურებელი რეცენზია, ოპერის გარდუვად კრახს რომ წინასწარმეტყველებდა.

... ქართული მუსიკის მეისტორიე 1919 წლის დასაწყისის ოქროს ასოებით აღნიშნავს. სწორედ ამ წელს გამოაჩინა ქართულმა მუსიკამ თავისი ნამდვილი სახე ... „თითქოს ამისათვის საჭირო იყო მხოლოდ ის, რომ ჩამორეკელიყო ზარი ერის თავისუფლებისა“ — წერდა ი. ე. ზურაბიშვილი.

გვსურს დავიჯეროთ, — თითქოს უნდა მოხს მას ა. ჩერეპნინი, — რომ 21 თებერვლის თარიღი დარჩება ქართული ხელოვნების მატრიანეებში... ქართული მუსიკა არსებობს, ცხოვრობს და ვითარდება და ოპერა „აბესალომ და ეთერი“ წარმოადგენს ღირსეულ განძს, ახალგაზრდა ქართული მუსიკის ღირსეულ განძს.

შესაძლოა, რომ სწორედ ამ ოპერის ხვედრია, არაყიშვილის „შოთა რუსთაველთან“ ერთად, გახდეს ამოსავალი წერტილი მომავალ კომპოზიტორთა მთელი რიგისათვის (აღნიშნეთ, რომ „თქმულება შოთა რუსთაველზე“ დაიდგა „აბესალომზე“ 16 დღით ადრე).

ა. ჩერეპნინისათვის, რომელიც არ ფლობდა ქართულ ენას და არ იცნობდა ქართულ ეპოსს, ადვილი არ იყო ჩასწვდომოდა ოპერის სიუჟეტს; აქედანაა ზოგიერთი უზუსტობა. გაუგებარია, მაგალითად, თუ საღვთო წერილის რომელი ეპიზოდი აქვს ავტორს მხედველობაში, როდესაც აცხადებს, რომ ლიბრეტოს საფუძვლად უდევს „ბიბლიური ლეგენდა, რომლის მოქმედება საქართველოში ხდება“. ასეთი ვერსიის საბაზად შეიძლება გამხდარიყო სიუჟეტში ბელიარ-ეშმა-



კის — ძველი აღთქმის დემონური არსების — უმყოფობის, სიყალბისა და განადგურების (მსხვერვის) სულის არსებობა და მონაწილეობა. მცდარად არის განმარტებული აბესალომის დაღუპვის მიზეზიც: ჩერებნიის ვერსიით იგი კვდება მურმანის მიერ მოწამლული და არა სატროფოსთან განშორებით გამოწვეული კავშირით დასწრებული.

აქვე საჭიროდ ვთვლი წინასწარ აღვნიშნო, თუ რაოდენ ზუსტად იყო განჭვრეტელი ოპერის იდეის არსი „აბესალომის“ პრემიერის კიდევ ერთი რეცენზენტის პროფ. თ. ვარტმანის მიერ, რომელმაც გმირთა დახასიათებას წარუძღვნა პ. პაინეს სიტყვები: „ორივენი უნდა მომკვდარიყვნენ, რადგანაც უზომოდ უყვარდათ ერთმანეთი“.

ა. ჩერებნიის ამახვილებს კურადღებას სიტყვიერი ტექსტის ამაღლებულ იდეაზე: ეს ოპერა არ არის მხოლოდ ყოფაზე დაფუძნებული ნაწარმოები; მის სიმძიმის ცენტრს წარმოადგენს გაცხოველებული დრამატული მოქმედება, რომელიც ხუთ აქტად ვითარდება. „დრამატული მოქმედების სიცხველე“ უნდა გავიგოთ, როგორც ლიბრეტოს სტატიკურობის, მოდუნებულობის გადალახვა. ლიბრეტოს „ერთგვარ არამკაფობაში“ ხედავს იგი ოპერის „უმთავრეს დაფუქტს“.

ი. ზ.-იც და ა. ჩ.-იც აღნიშნავენ კომპოზიციის დასაწან გაჭიანურებებს, რაც შემკრულეზლებისაგან დიდ გამძლეობას მოითხოვს და აძნელებს ოპერის აღქმას. ამასთან ი. ზ. დაჟინებით მოითხოვს კუბიურებს, განსაკუთრებით — მესამე მოქმედებაში, რომელიც ბელიარ-ეშმაკთან იყო დაკავშირებული. ორივე რეცენზენტი თვლის, რომ ეს სახე ამოვარდნილია ოპერის საერთო სემანტიკური წყობიდან და არღვევს მის მთლიანობას.

ა. ჩ.-ის რეცენზიაში ლაპარაკია იმ სახის შეუთავსებლობის შესახებ მუსიკის საერთო სერიოზულ ხასიათთან, რაც უარყოფითად მოქმედებს მის რეჟისორულ ინტერპრეტაციაზე. ლაპარაკობს აგრეთვე როლის სუსტ სცენურ განსახიერებაზე მსახიობ ლორთქიფანიძის მიერ.

ფრიად ნიშანდობლივია, რომ ფაღველაძის შევლმა ყურად იღო რეცენზენტების შენიშვნები. კერძოდ, მან მთლიანად ამოიღო პარტიტურებიდან მესამე აქტი. სამწუხაროდ, პარტიტურის ორიგინალი დაკარგულია და მსჯელობა იმის შესახებ, თუ როგორი იყო იგი თავდაპირველად, ჩვენ ამჟამად მხოლოდ პირველ რეცენზიებზე დაყრდნობით თუ შევკვიძოთ. ასეა თუ ისე, ბელიარ-ეშმაკის პერსონაჟის შეტანა ოპერაში მეტყველებდა გმირთა სასიყვარულო დრამაში ბოროტი ძალების ფატალური ჩარევისადმი ფალიაშვილის ინტერესის შესახებ. მისი ოპერების მთავარი გმირების მეტოქეები — მურმანი და კიანაშო — ფაქტიურად, ორეულეები არიან. მათი სასიყვარულო გრძობის სიღრმესა და სიძლიერესთან ერთად, მათი მოქმედება აღბეჭდილია ეშმაკიეული ფანატიზმის ნიშნებით. ბელიარ-ეშმაკის სახე — ესაა მურმანის ბუნების ინფერნალური თვისებების არეკვლისა და მატერიალიზაციის პროდუქტი.

მსგავს შემთხვევასთან გვაქვს საქმე ს. შანშიაშვილის პიესის მიხედვით დაწერილ ოპერა „ლატავრასიც“, სადაც ვხვდებით პერსონაჟს სახელწოდებით „ინკუბუსი“ (შუა საუკუნეთა მითოლოგიაში ინკუბუსებად იწოდებიან დემონური არსებები, რომლებიც ქალისადმი სასიყვარულო ვნებით არიან შეპყრობილნი).

თამარ წულუკიძე — ლატავრას როლის პირველი შემსრულებელი — იწერებოდა: „ეს იყო სუსტი პიესა — ხელოვნური და მაღალფარდოვანი, პირობითი ხასიათის პერსონაჟებით. ლატავრა — რომელიც გამოვანილი (არარსებული) სამეფოს დედოფალი, სიკეთისა და სინათლის განსახიერება. მისი კონტრასტი — ინკუბუსი — ვერ გაიგებდით ვინ იყო — აღამიანი თუ ბელზებელი, თავისებური „ჯოჯოხეთის მოციქული“. ქან თამარის სიტყვებით, უნიჭიერესი უშანგი ჩხეიძე, რომელიც ინკუბუსის როლს ასრულებდა, სასოწარკვეთილი იყო იმით, რომ ვერ ახერხებდა ამ გაუგებარი პერსონაჟის სცენური კონცეფციის გააზრებას.

ს. ასმეტელის დადგმის გამოცდილება თაღისებურ გაფრთხილებად უნდა ქცეულ



ლიყო კომპოზიტორისათვის, მაგრამ ეს ასე არ მოხდა, რამაც, ცხადია, განაპირობა ოპერის სცენური სისუსტეები, მიუხედავად მუსიკის უდავო ღირსებებისა. უსიცოცხლო და განყენებული გამოდგა, კერძოდ, ინკუბუსის სახე, რომელიც, როგორც ითქვა, ბელიარ-ეშმაკის მხატვრული სახის შემდგომ ვარიანტად წარმოჩნდა.

„აბესალომის“ იმ ნომრებს შორის, რომლებსაც ჩვეულებრივ არ ასრულებენ ხოლმე წარმოდგენების დროს, არის ეთერის არია უკანასკნელი მოქმედებიდან (იგი ოპერის ყველა გამოცემაშია დაბეჭდილი). ამ მუსიკის მომხიბვლელობითა და ორკესტრობის სინატიფით აღტაცებული რეცენზენტები მას პარტიტურის უმშვენიერეს ფურცლებს აკუთვნებენ.

განა კარგი არ იქნება, რომ ახლა, თითქმის საუკუნოვანი დაგვიანებით, გათვალისწინებულ იქნას პირველი რეცენზენტების მოსაზრება და ოპერაში კვლავ აულერდეს ეს მშვენიერი არია?

ფალიაშვილის შემოქმედებითი პროცესის შეფასება ჩერებინის მიერ მის თბილისურ პუბლიკაციებში, ამჟღავნებს ავტორის ესთეტიკური პოზიციების (კრიტიკერიუმების) სიმყარეს, მისი ღრმა რწმენით, მუსიკის მხატვრული დამაჯერებლობა მიიღწევა შემოქმედის მიერ ბგერით მასალაში შეღწევით, მის სახოვანებასთან ორგანული შერწყმით.

ავტორის მიერ დაკავებული ჭვრეტითი, გარედამკვირვებლის პოზიცია, უარყოფითად მოქმედებს აღქმეული სუბიექტის ემპათიაზე.

„მუსიკალური მხარე, — გამოთქვამს ჩერებინი, — დამყარებულია ხალხური მასალის დამუშავებაზე, თანაც ფალიაშვილის დამუშავება გამოირჩევა წრფელი ღირისმით; იგი არ წარმოადგენს დამუშავებას ჩვეულებრივი გაკებით — იმდენია მასში სიწრფელე, ჭეშმარიტი გრძობა და შემოქმედება. ფალიაშვილის მიდგომა ხალხური მასალისადმი ჭეშმარიტად ინტუიტურია. როდესაც ეთერი ტირის, ფქვენ გრძობთ, რომ ის კი არ გვიყვება, რომ ტიროდა, არამედ ნამდვილად ტი-

რის; როდესაც უფლისწული აბესალომის უხსნის ეთერის სიყვარულს, თქვენ გრძობთ, რომ ის ნამდვილად შეყვარებულია... ამ სიწრფელეში და გულმართლობაში ფალიაშვილის ოპერის მთავარი მშვენიერებაა“.

წელია წარმოვიდგინოთ, რომ ამ სიტყვების ავტორი, თანამედროვეთა უმრავლესობის აზრით, არის პარნასელი, რომელიც ჩამოყალიბდა რუსული მოდერნიზმის დიდებული გაფურჩქვნის ფონზე. თბილისელი კრიტიკოსის ვ. ს. ანანოვის სიტყვებით, მოდერნიზმი მისთვის არის „არა მოდური სამოსელი, არამედ საკუთარი მშობლიური და გულითადი ენა“.

ამიტომ იყო, რომ ა. ჩერებინი ასე ბუნებრივად დამკვიდრდა თბილისელი ფუტურისტების წრეში. საგულისხმოა მისი ბიოგრაფიის ასეთი ფაქტი: ერთხელ, ფუტურისტების საგაზაფხულო დღესასწაულზე მიურყეს „ბოპემის“ ტანსაცმელში გამოწყობილი (ასე აღიქვა იგი ცნობილმა პუბლიცისტმა ი. ლვოვმა) ჩერებინი თანხლებას უწევდა ვასილ კამენსკის „სახეიმი ლექციას“ უცნაური იმპროვიზაციებით და ასეთი სახელწოდებებით: *Встречальности, Звучательности, Венчальности*. ამასთან, თავისი თანატოლისა და მასავით მიუსაფარი ვლადიმერ ნაზოკოვის მსგავსად, რომელმაც მოლაღატურად განიხილა თავის რომანებში რუსული ლიტერატურის ოქროს ხანა, იგი ბოლომდე ერთგული რჩებოდა 60-იანელთა ანდერძისა, რომლის გავლენითაც ჩამოყალიბდა მისი თბილისური პუბლიცისტია.

„აბესალომის“ ერთ-ერთი პირველი რეცენზენტია — თომა პარტმანი, კომპოზიტორი და პიანისტი, რომელიც თბილისის კონსერვატორიაში მოწვეული იყო პოლიფონიის კლასის პროფესორად. იგი ჩამოვიდა თბილისში ჩერებინების შემდეგ, მაგრამ „აბესალომის“ პრემიერის მომენტისათვის უკვე შედიოდა ახალი პერიოდული გამოცემის „Орион“-ის თანამშრომელთა რიცხვში. გამოცემის მეორე ნომერში მოთავსებულია მისი ვრცელი წერილი „Захарий Палнев“ (წერილის შინაარსს უფრო შესაბამეა სათა-



ური „Палиев и грузинская народная песня“, როგორც იყო იგი ანონსირებული გაზეთში „Закавказское слово“, ამ დროისათვის პარტმანი უკვე საფუძვლიანად იცნობდა ხალხური სიმღერების ფალიაშვილისეულ დამუშავებებსაც და სასულიერო (საეკლესიო) მუსიკასაც, რომელთა დაუყოვნებელ გამოცემას იგი აუცილებლად თვლიდა.

„ამ ნაშრომთა დაუყოვნებელი გამოცემა — წერდა იგი — ძალზე სასურველია არა მარტო ქართველებისათვის, არამედ რუსული ეკლესიისათვის, რომლის სასულიერო საგალობლები ხშირად ცუდი (სუსტი) რეკენტიზმის ნაწარმოებებია... სასულიერო გალობის ჭეშმარიტ მოყვარულთათვის ფალიაშვილის „წირვა“ ღრმა რელიგიური განცდების წყაროა...“

ქართული ხალხური სიმღერა, ეს „ხალხური შრავალხმთანობის საოკარი ნიმუშია, შავთვალწარბა მზეთუნახავი, რომელსაც აღმოსავლური სამოსელის ქვეშ ქრისტიანული ფერია ჰკიდია: — წმ. გიორგის ლოცვა-კურთხევა“ — პარტმანის აზრით, ფალიაშვილისათვის იყო არა მარტო მასალა ოპერისათვის, არამედ მისი გზის მანათობელი ვარსკვლავი, რომელმაც იგი სხვადასხვა საცურებს („სცილებსა და ქარიბდებს“) ააცილა. პარტმანს მოჰყავს ის გარემოებები, რომლებსაც შეეძლოთ გზის აეცილინათ კომპოზიტორი და გატყუებული გზით წაეყვანათ იგი. პირველ რიგში, იგი, როგორც ორგანისტი, შესაძლოა, ვატაცებულიყო კათოლიკური საეკლესიო მსახურების მიმზიდველი ფორმებით, რასაც უთუოდ მხარს დაუჭერდა ტანევი — სასულიერო მუსიკის ღრმა მცოდნე, ვარდა ამისა, თუ გავითვალისწინებთ მის საოპერო დირიჟორის ნიჭს, ამას შეიძლებოდა გამოეწვია კიდევ ერთი ტიპიური დასავლეთევროპული კომპოზიტორის დაბადება, რომელიც დაწერდა „დემონისა“ და „ღალატის“ მსგავს რამდენიმე ოპერას, მაგრამ ეს ასე არ მოხდა.

პარტმანი ცდილობს მონახოს ოპერის ჟანრული ბუნების ზუსტი განსაზღვრა, მისი აზრით, ძალიან ცოტა რამა აქვს მას საერთო ვაგნერამდელი პერიოდის ოპერებთან, ისევე როგორც საკუთრივ „მუსი-

კალურ დრამასთან“, თუ მხედველობაში არ მივიღებთ აბესალომისა და თეოდოსიემებს, რომლებიც დროდარო გამოიყვითებიან ხოლმე მუსიკალური განვითარების ნაკადში; მაგრამ მათ არაფერი აქვთ საერთო მელიოდურ „იარაღებთან“, რომლებიც ჩვეულებრივ „მიწებებულა“ ხოლმე ყოველი პერსონაჟის გამოჩენასთან.

„აბესალომი“ — მხატვრული შედეგია ხალხისადმი ავტორის სწრაფვისა, რაც თვითონ დრომ მოიტანა და როდესაც აღარ არის საჭიროება იმისა, რომ გამოექომაგო და დაიცვა ხალხური მუსიკა; ანუ „მევიწინებთა მუსიკა ევროპულ სამოსელში“, როგორც ამას უწოდებდნენ გლინკას „ივან სუსანინს“.

პირველი რეცენზენტების მიერ აღნიშნული მოქმედების მღორე განვითარებას პარტმანი განიხილავს, როგორც ავტორისეული კონცეფციის ლოგიკურ შედეგს. „სწორედ იმით, რომ ფალიაშვილის ნაწარმოები არის გაბმული ეპიკური ხასიათის სიმღერა, შეიძლება იხსნას... მუსიკის ერთგვარი სტატიკურობა, რაც ეხმატკბილება სიუჟეტის ბიბლიურ ხასიათს და ავრთვე ის, რომ ოპერაში არ ვხვდებით ტრაფარეტულ დრამატიზმს.“

აღნიშნავს რა იმას, რომ ოპერაში ყოველ ნაბიჯზე ივრძობა ოსტატის ხელი, პარტმანი ჩერდება ორკესტრობის საკითხზე, სადაც, როგორც ჩანს, ეკამათება იმ ავტორიტეტულ მუსიკოსებს, რომლებიც მიუთითებდნენ პარტიტურის ვადატვირთულობაზე ლითონის ჩასაბერ საკრავთა ხმოვანებით. პარტმანი კატეგორიულად წინააღმდეგია პარტიტურაში ცვლილებების შეტანისა და ლითონის საკრავების ხმოვანებით ვადატვირთულობის შთაბეჭდილებას ხსნის სიმებიან საკრავთა ჯგუფის სიმცირით. ამ უკანასკნელის გაზრდა ადადგენს თანაფარდობას, ცვლილებები პარტიტურაში კი დაამახინჯებს ავტორის ჩანაფიქრს.

„ფალიაშვილი, უდავოა, გაამდიდრებს ქართულ მუსიკას ახალი ნაწარმოებებით, რომლებიც ძვირფასი კულტურული შენაძენი იქნება ყველა იმათთვის, ვინც ხე-

ლოენებაში ახალ გზებს, ახალ შესაძლებლობებს ეძებს, რომელთა დაუშრეტელ წყაროსაც წარმოადგენს ხალხური სიმღერა“ — ნათქვამია დასკვნაში.

დასასრულ მოვიყვანოთ პროფ. ჩემოდანოვის — თბილისის კონსერვატორიაში მუსიკის ისტორიის პირველი პროფესორის სიტყვები: „... ჩვენ რუსები, „აბესალომს“ ვერ ვისმენთ იმ სულიერი მღელვარებით, როგორც ეს შეუძლია საქართველოს ჭეშმარიტ შვილებს, რადგან ჩვენ არ შევვიძლია ასე ღრმად ჩაეწვდეთ ქართველი

ხალხის სულიერ საიდუმლოებებს რამ... ჩვენ შევიყვარეთ ეს ოპერა ნაზი და მსურვალე სიყვარულით და მასში გვემის ქართველი ხალხის მშენიერი სულის გამოძახილი. მთელი გულითა და სულით ვუსურვებთ „აბესალომს“, რომ იგი გასცდეს თავისი ქვეყნის ფარგლებს და იქცეს ყველა ხალხის საკუთრებად“. აღვნიშნავთ აქვე, რომ სწორედ ჩემოდანოვმა პირველმა დასვა საკითხი თბილისურ პრესაში ოპერის ლიბრეტოს რუსულ ენაზე თარგმნის შესახებ.



ფსიქოლოგიური ხასიათის მოკლემეტრაჟიანი ფილმები

პლისო ერისთავი

მოკლემეტრაჟიან მხატვრულ ფილმთა შორის ჩვენ სხვადასხვა ჟანრისა და ფორმის ნიმუშებს ვხვდებით. ავტორის სელწერის მიხედვით, ყოველი მათგანი ინდივიდუუმის დამახასიათებელ ელფერსა და ჟღერადობას წარმოშობს.

მოკლე თხრობა, მოკლე თქმა, მნიშვნელოვანი ხატვიორის გამოხატვა, ადამიანის ბედ-იღბალზე ფიქრი, დამახასიათებელი ჟანრული და ხასიათობრივი ჩანახატების შექმნა, სევდამორეული ელფერი ნათქვამისა — ქართული მცირე ფორმის ლიტერატურის მრავალი ნიმუშის თვისებაა. იგივე თემები, იგივე განწყობა მცირე ფორმის ქართული ფილმებისათვის არის დამახასიათებელი, ვინაიდან ეს პრო-

ბლემები, ინდივიდუუმის თვითდამტკიცების მარადიულ სატკივარზე მეტყველებენ, ხოლო მათი ლირიკული ჟღერადობა კი ქართული ფენომენის უკვდავებაზე მიგვიოთობს.

მოკლე თხრობა დიდი სათქმელისა და განცდის კინემატოგრაფის მცირე მეტრაჟის საშუალებით, კომპლექსური მეტყველების მეშვეობით ხერხდება. დროის სიმცირემ სიტყვიერი გამოთქმა მნიშვნელოვნად შეზღუდა და მის ნაცვლად პლასტიკის და ხმის წამყვანი როლი დააკისრა. გამოხასიათებისა და ხმის ურთიერთქმედება მოკლემეტრაჟიან კინოში მათი ჯერადობითა და შეკავშირებით ხორციელდება. ამის შედეგად კი ვიზუალური და ხმოვანი



რიგების სინთეზი თავისთავად ფილმის დრამატურგიული ხაზის უწყვეტობას და მის დიალექტიკას განაგებს.

ამ ნაწარმოებში დიდი ადგილი ხმის სხვადასხვაგვარ გამოძლევენებს უკავია. იგი ხშირად ნაწარმოების სიუჟეტურ ხაზს ამაფრებს ან ანოვადებს, კადრთა გარკვეულ შეფერილობას წარმოქმნის, თხრობის ფსიქოლოგიურ დატვირთვას ასდენს, მის ლაკონიურობას ეხმარება, კომენტარის სახით გვევლინება, ხელს უწყობს დინამიზაციას და ა. შ. ხმის მეშვეობით რიტმული და ფორმის წარმომქმნელი საფუძვლები იბადება.

გვიქრობთ, ამ საკითხთან დაკავშირებით. მართებული იქნება თ. ბაბუაიას „ბელურების გადაფრენის“ განხილვა. ამ ფილმით ავტორმა თვალსაჩინო ფსიქოლოგიური ტილო შექმნა, რიმელშიც ხმას მნიშვნელოვანი ფუნქცია მიუჩინა.

„ბელურების გადაფრენაში“ ტიპაჟთა იშვიათად მრავალფეროვანი მეტყველი გალერეა არის წარმოდგენილი. მაყურებელთა წინაშე თითქოს უბრალო, ამასთანავე არამარტივად აღმჩანთა ფსიქოლოგიური კალეიდოსკოპია გადაშლილი. მატარებელში, როგორც ცხოვრების ერთ უჯრედში (კუბეში) მყოფი მგზავრები, მათი მრავალკუთხოვანი ჩვენება, დაპირისპირება, გაშუქება, წარმოჩენა — ყოფისათვის დამახასიათებელი ყველა წინააღმდეგობებითაა თავმოყრილი. მატარებლის უწყვეტი ხმის ფონი, როგორც მონოტონური ცხოვრების დინება, ფილმის საყრდენი და მომდევნო მოვლენათა განვითარების უტყუარი კომპონენტი.

მატარებელში ერთმანეთს სხვადასხვა პერსონაჟი უპირისპირდება. კონკრეტულად მათ ვინაობაზე ავტორი არაფერს ვეატყობინებს, მაგრამ მათი ვიზუალური და მეტყველებითი დაპირისპირება ჩვენი ყოფის მრავალ პრობლემასა და სატკივარს წარმოაჩენს. ფილმის ყოველი გმირი უიღბლო ცხოვრების ტიპური პროდუქტია. თვითდამტკიცების სურვილით შეპყრობილი პერსონაჟები პოტენციური შესაძლებლობების განუხორციელებლობის გამო ერთგვარად დაკომპლექსებული არსებები არიან. ფილმში პიროვნებათა იშვიათი ფსი-

ქოლოგიური ნაირსახეობაა. მატარებელში ამ პირთა თავმოყრელი და დამაკავშირებელია, ამასთანავე მისი სახით ავტორმა ცხოვრების უღიმღამო, ერთფეროვანი დინების ერთგვარი სიმბოლიკა შექმნა. იგი გვიჩვენებს, თუ რაოდენ დაუკმაყოფილებელი ოცნებებისა და სულიერი მოთხოვნის ილუმინაციას არსებებისაგან შედგება საზოგადოება, თუ რაოდენ უიღბლონი არიან ისინი, თუ რაოდენ დიდ სიბრალულსა და სინანულს იწყებს უქმად გავლილი ცხოვრება. ყოველი პერსონაჟის მიმართ თ. ბაბუაიას შესანიშნავი ფსიქოლოგიური დაკვირვება აწარმოებს ქურდული გარეგნობისა და ავადმუხლი საქციელის მქონე, ჩიტის მოყვარული კაცი, ფილმის ბოლოს თავისი ანტიბოდის შემპრალებელი; უბრალო მღებავი, ილუზორული ნატურის რეალური მატარებელი, ყველაფერს იტანს, გარდა თავისი ჭეშმარიტი მხილვისა, უპრეტენზიო ახალგაზრდა, პოეზიის იშვიათი მცოდნე და მოყვარულია და ა. შ.

მატარებელი ამ გმირებს ტერიტორიულად (და სიმბოლურად) აკავშირებს, ხოლო მისი ხმა თხრობის ფსიქოლოგიურ პედალს წარმოშობს.

მატარებლის ხმა, სიბნელე, ტიტრები: „ბელურების გადაფრენა“ — ფილმის ერთგვარ ეპიგრაფად გვევლინება.

„ბელურების გადაფრენის“ პირველი კადრები ბნელია. ძირითადი თხრობა ხმის მეშვეობით ხერხდება: ბაქანზე შემოდის მატარებელი, დგას სხვა მატარებელიც, განსმის მგზავრთა სიმღერების და ნაბიჯების ხმა. ფილმის ეს კადრები სამჯერადი გამეორების შედეგად ნელ-ნელა გამოკვეთს გმირს და მატარებელს (უკვე ვიზუალურად). ძირითადად ხმისა და სიბნელის მეშვეობით გადაწყვეტილი და გამეორების გამო დინამიკურად მზარდ კადრთა კომპლექსი ფილმის ერთგვარ ფსიქოლოგიურ პროლოგად გვევლინება. როგორც აღვინანეთ, აქ, ძირითადად, ყველაფერი ხმის დრამატურგიის მეშვეობით ხერხდება: მატარებლის ხმა — ნაბიჯების ხმა (სიბნელე), კადრში ჩნდება კაცი, შემდეგ კაცთა ჯგუფი, სატვირთო ვაგონი — ბოშური მხიარული სიმღერა; მატარებლის ხმა, იგი-

ვე გმირი, მისი ნაბიჯების სმა (ბნელი კადრები), რუსული სიმღერა — ჯარში მიმავალი ჯარისკაცები; დინამიკურად უფრო მკვეთრი მატარებლის სმა, გმირი, მატარებელი (უკვე ვიზუალურად), გმირი ადის, დგება ფანჯარასთან, მატარებელი იძვრის. ბნელი კადრების ფონზე რამდენიმე დეტალის გაშუქებით, სადგურის დამახასიათებელი ხმების გამოყოფით, ხოლო ამ ყველაფერზე ერთი და იგივე ნაბიჯების ხმის თანდართვით, რეგისორი გამოკრების დინამიზაციის მეშვეობით, გმირის სახის წარმოჩენას ამზადებს და მისი გარემოს ელფერს გვიხატავს.

საერთო ვაგონი (ფილმის I ნაწილი) — გმირთა ფართო გალერეა. ისმის ხალხის ლაპარაკი, დოლ-გარმონი, ხმაური... ერთი პერსონაჟის საუბრის ფონზე — სხვათა ვიზუალური წარმოდგენა, რაც კადრთა მეტყველებას უფრო მრავალსახოვანს და ტევადს ხდის. ყველაფერი ერთად კი საერთო ვაგონის ჩვეულ უდიდებო ატმოსფეროს წარმოშობს, ავტორი გმირთა მრავალსაინტერესო პლასტიკურ და ხასიათობრივ დაპირისპირებას იძლევა. ძირითადად მისი ყურადღება მატარებელში ამოსული უხეში გარეგნობის და საქციელის კაცისა და მისი საპირისპირო გარეგნობის და მეტყველების კაცზეა გადატანილი. პირველი პერსონაჟი არ ლაპარაკობს, მაგრამ მისი გამომეტყველება მოსაუბრე „ინტელიგენტური“ გარეგნობის კაცის უარყოფით რეაგირებაზე მეტყველებს. ასე იწყება ფილმის კონფლიქტი, რომელიც შემდგომ მოვლენათა განვითარებას განაგებს. იშვიათი სიფაქიზით ჩაცმული, კეთილშობილი მოსაუბრე ყველა მგზავრს, მშვენიერების თემაზე ესაუბრება, მისი საქციელი გამიზნულ დახვეწილობაზე მეტყველებს, რაც პირველი პერსონაჟის აშკარა გაღიზიანებას იწვევს. გმირთა დაპირისპირების ფონს მატარებლის უწყვეტი სმა წარმოადგენს.

ფილმის დრამატურგიულ განვითარებაში ბნელი კადრების და მატარებლის ხმის გამოკრებებია აღსანიშნავი. ისინი ნაწარმოების თავისებურ მახვილებად და შემკვრელ ფსიქოლოგიურ რგოლებად აღიქმებიან. პირველი ცეზურა ჩვენ პროლოგის სახით შევიტყვეთ. მეორე — გმირთა ექს-

პოზიციურ ჩვენებას მათ განვითარებისაკენ გამოყოფს: უხეში გარეგნობის კაცი უბიდან ჩიტს ამოიყვანს (ჩიტი მისი ხელებიდან პურის ნამცეცების კენკვას იწყებს). „ინტელიგენტი“ კვლავ საუბრობს... კაცი ჩიტს უბეში ჩაისვამს და უკვე დაუფარავი ვალიზიანებით ამბობს: „რა აქაფე ყურები?“ გმირის შინაგანი პროტესტი აშკარა კონფლიქტურ გამომჟღავნებაში გადაიზრდება. იწყება ჩხუბი... მოდის მილიცია. დამუხტული გმირი ჩხუბს სხვა ვაგონში აგრძელებს. დოლ-გარმონის სმა (დინამიკა მატულობს), კარების ბრაზხუნი, სირბილის ხმები... გმირი იძალდება, დოლ-გარმონის სმა წყდება. რჩება მხოლოდ მატარებლის სმა. მიუხედავად იმისა, რომ მისი ფონი მოვლენების უწყვეტი სარჩული იყო, მართო მისი სმა ფილმის ამ ნაწილს შეგუებისა და ამასთანავე გარდუვალობის ელფერს აძლევს.

სიბნელე. მატარებლის სმა. იწყება ფილმის მესამე ნაწილი, სადაც უხეში კაცი და „ინტელიგენტი“ ერთმანეთს უკვე მატარებლიდან ჩამოსულნი უპირისპირდებიან.

ფილმის ამ ნაწილში მატარებლის სმა აღარ არის. გმირთა დაპირისპირება მონოტონურ დინებას სცილდება და აქტიური კონფლიქტით ვამოიხატება. ისმის იტალიური არია, როგორც გროტესკი ნიღბმოცილი გმირისა, მას ილუსტრაციას მუყაოსაგან გამოჭრილი გზაზე დაყენებული მომღერლის სხვადასხვა პოზა უწევს. კონფლიქტს ცეცხლის ჩაქრობის ეპიზოდი აჩერებს.

ასე დაამთავრა ბაბლუანმა ეს ტრაგიკომიკური ისტორია. მაგრამ ავტორი გროტესკით ვერ კმაყოფილდება და თხრობა ახალ ფაზაზე გადაჰყავს: გმირები ერთმანეთს სატვირთო მანქანაში ხვდებიან. აქ უკვე ძრავის სმა სხვა, ახალი მომავლის იმედებზე მეტყველებს. ისმის მანქანის ზუზუნი, დოლ-გარმონი.

ფილმის სმოვანება ტევადია: სხვადასხვა ხასიათის სიმღერა, მატარებლისა და მანქანის ხმები, ლაპარაკი, დოლ-გარმონი, საცეკვაო, არია. ამ მხათა შორის, დრამატურგიული თვალსაზრისით, მატარებლის

სმავ მნიშვნელოვანი, რომელიც ფილმის ფსიქოლოგიური და აზრობრივი სარჩელის გარდა მისი ფორმის შემკვრელია. მატარებლის სმა აგრეთვე ფილმის რიტმსა და მეტრის ემსახურება. მისი დინამიზაცია თხრობის ფსიქოლოგიზაციას ამკვეთრებს.

ქართულ მოკლემეტრაჟიან ფილმთა შორის განსხვავებული ადგილი გ. ჩირაძის ფილმებს უკავია („მსაჯე“, „ორმო“). თანამედროვე პრობლემებზე აგებული ეს ფილმები ფსიქოლოგიური ჩანახატებია, რომელთა განვითარება ერთი ძირითადი ფაქტის ირგვლივ ხდება. ამ ნაწარმოებთა აღნიშვნა ჩვენ სმის სპეციფიკური გამოყენების გამო ვისურვეთ ნატურალური სახით მოცემული სმა თხრობის დეტალებთან ბუნებრივად არის დაკავშირებული, ერთდროულად იგი ფილმის ფსიქოლოგიურ დატვირთვას ემსახურება და გარემოს ზუსტი დოკუმენტური ასახვის ხერხი ხდება.

იშვიათად საინტერესოდ და მრავალფეროვნად იყენებს ხმოვანებს გ. ჩოხელი სამ განსხვავებულ ფილმში („ადგილის დედა“, „ბაკურხეველი ხევსური“, „აღდგომა“). იგი თხრობის შესატყვისი კოლორიტის შექმნისათვის შესაბამის მუსიკასა და ხმას იშველიებს. მუსიკა მის ფილმებში ხევსურული ფოლკლორის ჩარჩოებს არ სცილდება, რაც ნაწარმოებთა სიუჟეტური საფუძვლის ორგანულ დეტალს წარმოადგენს (სამივე ფილმი ხევსურული ყოფის ნიადაგზეა შექმნილი). სმა, სიჩუმე, მუსიკა მის ფილმებში, ვიზუალურ მასალასთან ერთად, ფილმს დრამატურგიულ აგებულებას ერთობლივად ემსახურებიან. გ. ჩოხელი ხმოვანების მრავალ უჩვეულო და ჩვეულ შესაძლებლობებს იყენებს, რისი მოწმენიც ჩვენ ფილმის უფრო დაწვრილებით განხილვის შედეგად გაცხდებით.

„ბაკურხეველი ხევსურის“ (1980 წ.)

სიუჟეტი, ამბავი, რომელსაც ეს ფილმი მოგვითხრობს, ანდრეზის ტიპისაა. ანდრეზი ისეთ უცნაურ, ღირსშესანიშნავ, უბრე-

ცდენტო ან, თუ გნებავთ, ასირებულ ულოგიკო ამბავს უნდა ეფუძნებოდეს, რომლის პოეტიზება არ ხერხდება, რომელიც ვერც სიმბოლოდ გადაიქცევა და საივგო მორალსაც არ შეიცავს. ასე თუ ისე, ფორმა მეტად საინტერესო და კინოსათვის ხომ სრულიად უჩვეულოა.

გულწრფელობა და რბილი, თითქოს დაფარული იუმორი — ერთად ძალზე ინდივიდუალურ ინტონაციას ბადებენ¹.

ეს, რაც ფილმის სიუჟეტურ ფორმას და განწყობას შეეხება. ფილმის კომპოზიციური აგებულება კი, ვფიქრობთ, მუსიკაში მიღებულ რონდოს ფორმას მოგვაგონებს, სადაც შესაბამისობის პრინციპი არა მარტო არსებით და გამაერთიანებელ, არამედ მიმართებით როლსაც ასრულებს.

ვფიქრობთ, ფილმის „ხალხური“ ფერადობისათვის რონდოს მაგვარმა აგებულებამ ნაწარმოების შესაბამისი დრამატურგიული წყობა განაპირობა (ვინაიდან ეს ფორმა მუსიკაში ხალხური სიმღერიდან იღებს საწყისს).

„ბაკურხეველი ხევსურის“ მთავარი გმირი — ახალგაზრდა ასირებული კაცი, მთელი ფილმის განმავლობაში, თოფის გასროლას ცდილობს, მაგრამ თოფის ტყვია არ ვარდება. ნაწარმოების მსვლელობისას ეს მისი ქმედება სხვადასხვა სიტუაციაში მრავალჯერ მეორდება, ფილმის ბოლოს კი თოფიდან გავარდნილი ტყვია ახალგაზრდას იმსხვერპლებს. ფილმის ეს თემა სხვადასხვა ტონალობის ეპიზოდებით ერთიანდება, რომელნიც მთავარ თემასთან გარკვეულ ფსიქოლოგიურ კონტრასტს ქმნიან. „ბაკურხეველი ხევსურის“ კომპოზიციის ყოველი ვიზუალური საშუალება და ხმოვანების შესაბამისი კოლორიტი, რიტმი და ექსპრესია ერთობლივად დინამიკური დრამატურგიის ლაკონიურ ფორმას აყალიბებენ.

1 ი. კუჭუშიძე „საბჭოთა ხელოვნება“ 1983 წ. № 4, „ღებულის ნაწარმოებთა პირველი საჯარო დათვალიერება“.



სიჩუმე, ხალხური სიმღერა და ცეკვა, ლექსი, ნატურალური ხმები — ფილმის განვითარების ემოციურ და სახოვან მხარეებს წარმოადგენენ. ამ ხმათა გამოყენება თხრობაში ორგანულად არის ჩასმული, რაც გამოსახულებასთან შერწყმით ხალხური მითხრობელის სიტყვად წარმოგვიდგება და, ამასთანავე, შესატყვისის ილუსტრაციად გვევლინება.

ფილმის დასაწყისში ახალგაზრდა კაცი სახლის სახურავიდან თოვლს იღებს (ნატურალური ხმა), შემდეგ წვება და შორს იყურება. მოიანს მხედარი (შორი ხედი) — ხალხური სიმღერა თოვლიან მთებს ეფინება. სიჩუმე — კადრში მთავარი გმირია. ყვავის ხმა. გლუნგები. ამ შესავლის-მაგვარ ნაწილში ხმის მრავალჯერო შენაცვლება: ნატურალური ხმა, სიჩუმე, ხვესურული ხალხური სიმღერა, ყვავის ხმა, ნატურალური ხმები. ამ ხმათა შენაცვლება ხვესურული ყოფის ილუსტრაციის იძლევა. სიჩუმე კი მას უფრო გამოყოფს და ვიზუალურ თხრობაზე ყურადღებას ამახვილებს. ეს დეტალი, ვფიქრობთ, საყურადღებოა, ვინაიდან ფილმის ემოციური დატვირთვა (თოფის გასროლის მოლოდინი) სიჩუმის დახმარებით ხაზგასმულია, რაც მაყურებლის შინაგანი დაძაბულობის შექმნას ემსახურება.

კადრში ყვავია. გმირი მირბის (ფონად ყვავის ჩხავილი), იღებს თოფს, ესერის ყვავს — თოფის ტყვია არ ვარდება. ესერის ბოჩოლას, ძაღლს, საკუთარ ფეხს, ღულას იღებს პირში, ისერის — შედეგი იკვივა. მირბის ქოხში, გამოყრის თივიდან ახალგაზრდა წყვილს... ეს ფილმის რეფრენია, სადაც მხოლოდ სიჩუმე, ნატურალური ხმები (თოვლში გმირის ნაბიჯების ხმა, ყვავის ხმა და ა. შ.). კადრთა ვირტუოზული თანმიმდევრობა ნაწარმოების პროცესის რიტმს საეხებით მკაფიოდ აყალიბებს და მომდევნო მოვლენების გამოჩენას მძაფრ საფუძველს უქმნის.

თემა ეპიზოდით იცვლება. იგი ეკრანზე მკაფიოდ რიტმული კონტრასტით შემოიქრება — დოლის ხმა. მის ფონზე გმირი სოფლის დედაკაცებს წამოყრის, ამინებს

და ხელებაწეულებს მიერეკება. დოლის ხმა აქ გმირის შინაგან განწყობაზე მეტყველებს (მას ახალი ქმედითი სარბიელი გაუჩნდა, იგი ახირებულია თავისი იდეით). როგორც კი ახალგაზრდა კაცი რომელიმე ქალს უახლოვდება, დოლის ხმა წყდება. ეს კი თავისებურ რიტმულ ოსტინატოდ გადაიქცევა. დოლის ხმას და გმირის ქმედებას ფილმის თხრობა სხვა ტალღაზე გადაჰყავს — თანრული ფერადოვანი და ექსპრესიული ტილოს შექმნაზე. დოლის ხმა ხალხური ლექსით იცვლება (დიალოგიური შიირი). ეს ყოველი კი დოლით ფეხბურთის თამაშში გადაიზრდება (კვლავ უწყვეტი დოლის ხმა). აქ ხმა, ისევე როგორც გამოსახულება, ხვესურული პოეზიის შექმნას ემსახურება. ეს თემა დინამიზაციის მეშვეობით მუსიკალურ-ვიზუალურ კულმინაციაში გადაიზრდება: ისმის „ფერხული“, რომელიც მოტორული რიტმით ამაფრებს გამოსახულებას და სცენას ემოციურ შეფერილობას აძლევს (სახუმარო სცენათა თანმიმდევრობა).

სიჩუმე — მკვეთრი კონტრასტის შემოტანა. გმირის თემა მეორდება: გმირი თოფის ღულას პირში იღებს — ტყვია არ ვარდება. თემას კვლავ ეპიზოდი ცვლის, რომელიც უჩინარი დოლის ხმიდან ხალხურ სიმღერაში გადაიზრდება...

გ. ჩოხელი ამ კადრთა შენაცვლებით ხვესურული ყოფის დეტალებს აფართოებს, რითაც თავისებურ რიტმულ და ტონალურ სახეცვლილებას წარმოშობს, რის შედეგადაც მთავარი თემა შესაბამის ხალხურ ჟღერადობაში ისმება და სტროფის მისამღერის შთაბეჭდილებას ტოვებს.

ფილმის დასკვნა შესავლის ერთგვარ გამეორებას წარმოადგენს (მთეზი, წამოწოლილი გმირი, იგი სახლის სახურავიდან თოვლს ყრის, შორი ხედი ნაჩვენები ხვესური ცხენზე — ხვესურული ხალხური სიმღერა). ამჯერად გმირი თოფს ცხენზე მჯდომ ხვესურს უმიზნებს — თოფის ტყვია არ ვარდება... გაისმის თოფის ხმა, სიმღერა დროებით წყდება (კადრში მკვდარი გმირია), ხვესური აგრძელებს გზას (კვლავ სიმღერა, მთეზის ფონზე).



ჩვენს წინაშე ტიპიური ხევისკურული ხალხური ნაწარმოებია, რომელიც, ი. კუჭუხიძის კვლევის მიხედვით, ანდრეზს წარმოადგენს. „ბაკურხველი ხევისკურის“ ფორმა ჩვენ რონდოს შევადარეთ. მართლაც, კლასიკურ რონდოში თემის სამჯერადი გამოყენება ხდება, ეპიზოდები მისგან განსხვავებული თემებითა და ტონალობით გამოიყოფიან. რონდო რეფრენით (ძირითადი თემით) იწყება და მთავრდება... ვთქვით, რომ ნაწარმოები ხალხური ჟღერადობისაა, ეს კი რონდოს საწყისების ლოგიკური საფუძველია... მაგრამ, შეიძლება, გ. ჩოხელი მუსიკალური ფორმიდან სულაც არ გამოძინარებოდა, შეიძლება, ამ შემთხვევაში, უკუპროცესთან გვაქვს საქმე, როდესაც ჩანაფიქრი უნებლიეთ რომელიმე კლასიკურ ფორმას ემსგავსება. ხოლო ფილმის ხმოვანი და ვიზუალური მხარეები ერთობლივად, როგორც ფორმის ჩამოყალიბებაში, ისევე ნაწარმოების ჟღერადობაში ორგანულად მონაწილეობენ.

ფილმის რეფრენის ჩამოყალიბებაში, ძირითადად, ვიზუალური რიგი მონაწილეობს. ხმა, ამ შემთხვევაში, შესაბამისი კოლორიტის შემქმნელია. აქ უფრო სიჩუმე იჩენს თავს, რომლის მეშვეობით გამოსახულებას და ქმედებას მოლოდინისა და დაძაბულობის ელფერი ეძლევა. გმირის ყოველი მოძრაობა უხმო სარჩულიდან აღმოცენებული, ხმის გამოჩენას გამოკვეთს, რაც ნაწარმოების ზოგადი ხასიათის ზუსტ შესაბამისობას ქმნის. მთელი ფილმის მანძილზე გვესმის თოვლში გმირის ნაბიჯების ხმა, რაც ნაწარმოების შინაგან რიტმსა და მის ემოციურ აღქმას წარმოშობს.

ხმა, ძირითადად, ფილმის ჟანრულ კულმინაციაში გამოიყენება, სადაც დოლის რიტმი მთავარი გმირის განწყობასთან იდენტურ ერთიანობაში, თხრობის დინამიზაციას განაგებს და ჭეშმარიტ ხალხურ სტენაში გადაიზარდება.

თავისებურად წყვეტს გ. ჩოხელი მუსიკისა და გამოსახულების ერთიანობას. მუსიკის ჟღერადობისას იგი ძირითადად შორან საშუალო ხედებს იყენებს, რაც უფრო ხილვის ან ზოგადი შეგრძნების ხასიათს

ზადებს. მხედრის სიმღერა ხევისკურული ყოფის ფონი ხდება და ხილული ბუნების შესატყვის ილუსტრაციადა აღიქმება. მუსიკა ხშირად კადრში ჟღერადი, კადრს ვარდნი აღმოჩნდება და პირუკუ, რითაც იგი მოვლენათა განზოგადებას ან დაკონკრეტებას ემსახურება.

„ბაკურხველი ხევისკურის“ სახით, ჩვენს წინაშე თავისებური ნაგებობაა, სადაც ხალხური შემოქმედების ამსახველი ვიზუალური და ხმოვანი რიგები ამ მეტყველების კოლორიტულობის, დინამიკისა და რიტმის ორგანული შენაერთია.

„ადგილის დელსთან“ (1976 წ.) დაკავშირებით, ალბათ, სიჩუმეზე ლაპარაკი უფრო მისაღები იქნებოდა.

სიჩუმეა ირგვლივ. ამ ფონზე მოხუცი მარტოხელა ქალის ჩვეული მოძრაობები გამოკვეთილ და დოკუმენტურ ჟღერადობას იძენენ.

მშვიდად, დაკვირვებული თვალით, თანმიმდევრულად იძლევა ავტორი ხევისკურული სოფლის უდიდამო ატმოსფეროს: მიტოვებული დანგრეული ქოხები, ხალხისგან დაცარიელებული... მაყურებლის წინაშე მხოლოდ ერთი, მარტოხელა ხანდაზმული ქალი და მოხუცი კაცია. საოცარი სიღარიბეა ირგვლივ... ურყევი მოვალეობის გრძობით მოცული ქალი ჩვეულ საქმეს ასრულებს: უფლის სახლს, ეზოს, ძროხას, უპატრონო მოხუც კაცს აწვდის საკმელს... ირგვლივ კაცის ქაჭანება არ არის. ქალი მარტოდმარტოა დარჩენილი. იგი ადამიანთან საუბარს ნატრობს, მას ურთიერთობა სურს. დოკუმენტური მეტყველებით იძლევა გ. ჩოხელი ამ ქალის ყოფას, საქმიანობას, ცხოვრებას. ქალს მხოლოდ საქმე და წარსულის გახსენება ასულდგმულებს: იგი ცარიელ აკვანს არწევს, დაღუპული შვილის ნივთებს ათვალთვალავს. უხმო ფონზე წარმოდგენილი, ყოველივე ეს საოცარ დინამიზაციას აღწევს, რაც კულმინაციას ტრაგიკულად წარმოქმნის: იმედგატრეული ქალი თავის მოკვლას გადაწყვეტს. იგი თავს ყულფში



ყოფს, მაგრამ ასხენდება, რომ რაღაც დარჩა გასაკეთებელი — წავა, გააკეთებ. ისევე ყოფს თავს ყულფში, მაგრამ ასლა ძროხა არის მოსაწველი და ა. შ.

ფილმის უხშიზის გამო ჩვენ ალბათ მასზე საუბარი არ გვექნებოდა, მაგრამ ორი სმოუნანი დეტალი ამას გვიძიულეს.

ჩონგურის სმა, რომელიც ფილმის დასაწყისში გვეხმის, სვესურეთის მთების, მიტოვებული ღარიბი სოფლების სედიანი ფონი ხდება. ფილმის ბოლო კადრებით კი ჩონგური უიმედო ჩეული ცხოვრების განზოგადდება გვეკლინება. კვლავ წველის მოხუცი ძროხას, თან იწყებულა: „ვინც ამ გზაზე აიაროს და ჩაიაროს და მე სმა არ გამცეს, ვახმეს! ამინ“ (ფონად ჩონგური). თხრობის კოლორიტის შემქმნელი ჩონგური ერთდროულად ფილმის ერთ-ვარი პროლოგი და ეპილოგი ხდება.

„ადგილის დედაში“ ერთხელ დოლ-გარმონის სმა გაისმის. იგი ავტორმა შორიდან მომავალი ხმით წარმოგვიდგინა. წინა ხედზე ქალი საქმიანობს, იგი თავის სიმარტოვეს ტრაგიკულად განიცდის — შორიდან დოლ-გარმონის სმა ისმის. სმა სმად რჩება და ქრება. ავტორმა აქ ხმის დინამიური დაცილებების საშუალებით, სიხარულის დაშორებას გაუსვა ხაზი. ძუნწად და ზუსტად გამოყენებული ეს სმა ფილმის შინაარსობრივ და ფსიქოლოგიურ დეტალს ემსახურება.

გ. ჩოხელის საოცარი განცდისა და სატკივარის შედევი „ადგილის დედა“ მან რიტმში მიცული დოკუმენტური ხილვის შემეგობით, ტრაგიკულ ჟღერადობამდე აიყვანა, სადაც ხმის უქონლობა ყოფის ერთ-ერთი გამომსახველი საშუალება გახდა. ჩონგური და დოლ-გარმონი კი ამ სიჩუმისა და მარტოობის საზგამსმელ მოწმედ გამოავლინა.

„ადღვამაში“ (1982 წ.) გ. ჩოხელმა თხრობა ხმის საშუალებით გადმოგვცა. ეს ფილმი უჩვეულო ხერხით არის გადაწყვეტილი. ვიზუალურად მხოლოდ ბუნება და სხვადასხვა საფლავია წარმოდგენილი. ფილმის თემა მიცვალბულთა ხმის ტემპრის

ძიებაა. ფილმი დილოგურ პრინციპზეა გეგმული. შეკითხვები და მათზე პასუხები ქმნიან ფილმის დრამატურგიას. უჩინარი გმირი-ავტორი ყოველ საფლავს ეკითხება: ხალხზე, სიყვარულზე, ცხოვრებაზე, სატზე, ოცნებაზე და ა. შ. საფლავიდან პასუხები მრავალგვარია. მთავრდება ფილმი მეფე ერეკლეს ვიზუალურ-ხმოვანი კადრებით, რაც ფილმის კულმინაცია და დასკვნაა.

ფილმის რიტმული სტრუქტურა მარტივია. იგივეობა და განსხვავება, რომელიც შემუშინეველი მხარდი ხაზით ვითარდება. იგივეა ავტორის ხმის ტემპრი, ბუნება (იგი თანდათანობით იცვლის შეფერილობას), ბატკანი, გარმონის სმა (ხვესურული) და ყოვლისმანახველი ბებერი ხე. თვით ამ იგივეობაში კი ვარკვეული კონტრასტია ჩადებული: ბატკანი — უმწიკვლო არსება და ყოვლისმომსწრე ასაკოვანი ხე, შეკითხვათა შინაარსი და მრავალმხრივი ტემპრისა და ტემპის პასუხები.

შეკითხვებში, რომელნიც მთელი ისტორიის მანძილზე აწუხებდა ქართველ ერს, და პასუხები, სწორედ იგივეობისა და განსხვავებულობის შორის არის ის დაპირისპირება და, ამასთანავე, დაკავშირება, რაც თხრობის რიტმით ავითარებს ნაწარმოებს და ციკლურ ხასიათს ატარებს. კადრები თითქოს მსგავსია: საფლავის სხვადასხვა ქვა მიცვალბულის ვინაობის ამსახველი წარწერით. ამასთანავე, განსხვავებულია მიცვალბულის პასუხების შინაარსი, აზრის გამოთქმა და ბუნების სურათების წელიწადის დროის მიხედვით სახეცვლა. მუსიკა, ისევე როგორც ბატკანი, ბებერი ხე, ამ სხვადასხვა დილოგის დამაკავშირებელი რგოლია. მასხენდება ტემპრალური ვარიაციები, სადაც თემა სხვადასხვა ტემპრის ცვალბადობითაა წარმოდგენილი. ბოლო შეკითხვას ავტორი მეფე ერეკლეს უსვამს. პასუხი კი დღესაც მოდის ძახილით: „სადა ხართ, არაკველებო?“, ბრძოლის ხმით, ცხენების ქიხინით, ზარების რეკით...

ფილმი მიზნად ისახავს ადამიანის ზნეობრივი სახის ჩვენებას, რის შედეგადაც წარსული დღევანდლობის მსგავსების ელფერს იძენს. მუსიკა კი დრამატურგიის

ყოფს, მაგრამ ასხენდება, რომ რაღაც დარჩა გასაკეთებელი — წავა, ვააკეთებ. ისევე ყოფს თავს ყულფში, მაგრამ ასლა ძროხა არის მოსაწველი და ა. შ.

ფილმის უხშირეს გამო ჩვენ ალბათ მასზე საუბარი არ გვექნებოდა, მაგრამ ორი ხმოვანი დეტალი ამას გვაიძულებს.

ჩონგურის ხმა, რომელიც ფილმის დასაწყისში გვესმის, ხვესურეთის მთების, მიტოვებული ღარიბი სოფლების სევდიანი ფონი ხდება. ფილმის ბოლო კადრებით კი ჩონგური უიმედო ჩვეული ცხოვრების განზოგადებლად გვევლინება. კვლავ წველის მოხუცი ძროხას, თან იწყებულა: „ვინც ამ გზაზე ათაროს და ჩაიაროს და მე ხმა არ გამცეს, ვახმეს! ამინ“ (ფონად ჩონგური). თხრობის კოლორიტის შექმნელი ჩონგური ერთდროულად ფილმის ერთგვარი პროლოგი და ეპილოგი ხდება.

„ადგილის დედაში“ ერთხელ დოლ-გარმონის ხმა გაისმის. იგი ავტორმა შორიდან მომავალი ხმით წარმოგვიდგინა. წინა ხედზე ქალი საქმიანობს, იგი თავის სიმარტოვეს ტრაგიკულად განიცდის — შორიდან დოლ-გარმონის ხმა ისმის. ხმა ხმად რჩება და ქრება. ავტორმა აქ ხმის დინამიური დაცილების საშუალებით, სიხარულის დაშორებას გაუსვა ხაზი. ძუნწად და ზუსტად გამოყენებული ეს ხმა ფილმის შინაარსობრივ და ფსიქოლოგიურ დეტალს ემსახურება.

გ. ჩოხელის საოცარი განცდისა და სატკივარის შედეგი „ადგილის დედა“ მან რიტმში მოცული დოკუმენტური ხილვის მემკვიდრით, ტრაგიკულ ჟღერადობამდე აიყვანა, სადაც ხმის უქონლობა ყოფის ერთ-ერთი გამომსახველი საშუალება გახდა. ჩონგური და დოლ-გარმონი კი ამ სიჩუმისა და მარტოობის ხსენებულ მოწმედ გამოავლინა.

„ადგომაში“ (1982 წ.) გ. ჩოხელმა თხრობა ხმის საშუალებით ვადმოგვცა. ეს ფილმი უჩვეულო სერხით არის გადაწყვეტილი. ვიზუალურად მხოლოდ ბუნება და სხვადასხვა საფლავია წარმოდგენილი. ფილმის თემა მიცვალებულთა ხმის ტემბრის

ძიებაა. ფილმი დიალოგურ პრინციპზეა შეკრული. შეკითხვები და მათზე პასუხები ქმნიან ფილმის დრამატურგიას. უჩინარი გმირი-ავტორი ყოველ საფლავს ეკითხება: ხალხზე, სიყვარულზე, ცხოვრებაზე, ხატზე, ოცნებაზე და ა. შ. საფლავიდან პასუხები მრავალგვარია. მთავრდება ფილმი მეფე ერეკლეს ვიზუალურ-ხმოვანი კადრებით, რაც ფილმის კულმინაცი და დასკვნაა.

ფილმის რიტმული სტრუქტურა მარტივია. იგივეობა და განსხვავება, რომელიც შეუმჩნეველი მხარდი ხაზით ვითარდება. იგივეა ავტორის ხმის ტემბრი, ბუნება (იგი თანდათანობით იცვლის შეფერილობას), ბატკანი, გარმონის ხმა (ხვესურული) და ყოვლისმანსხველი ბებერი ხე. თვით ამ იგივეობაში კი ვარკვეული კონტრასტია ჩადებული: ბატკანი — უმწიკვლო არსება და ყოვლისმომსწრე ასაკოვანი ხე, შეკითხვათა შინაარსი და მრავალმხრივი ტემბრისა და ტემპის პასუხები.

შეკითხვები, რომელნიც მთელი ისტორიის მანძილზე აწუხებდა ქართველ ერს, და პასუხები. სწორედ იგივეობისა და განსხვავებულობის შორის არის ის დაპირისპირება და, ამასთანავე, დაკავშირება, რაც თხრობის რიტმით ავითარებს ნაწარმოებს და ციკლურ ხასიათს ატარებს. კადრები თითქოს მსგავსია: საფლავის სხვადასხვა ქვა მიცვალებულის ვინაობის ამსახველი წარწერით. ამასთანავე, განსხვავებულია მიცვალებულის პასუხების შინაარსი, აზრის ვამოთქმა და ბუნების სურათების წელიწადის დროის მიხედვით სახეცვლა. მუსიკა, ისევე როგორც ბატკანი, ბებერი ხე, ამ სხვადასხვა დიალოგის დამაკავშირებელი რგოლია. მასხენდება ტემბრალური ვარიაციები, სადაც თემა სხვადასხვა ტემბრის ცვალებადობითაა წარმოდგენილი. ბოლო შეკითხვას ავტორი მეფე ერეკლეს უსვამს. პასუხი კი დღესაც მოდის ძახილით: „სადა ხართ, არაგველებო?“, ბრძოლის ხმით, ცხენების ჰინინით, ზარების რეკვით...

ფილმი მიზნად ისახავს ადამიანის ზნეობრივი სახის ჩვენებას, რის შედეგადაც წარსული დღევანდლობის მსგავსების ელფერს იძენს. მუსიკა კი დრამატურგიის

და შინაარსის მიხედვით არის გადაწყვეტილი. ხმა ამ ნაწარმოებში დრამატურული ხაზის შემქმნელია.

რაზე მოვევითხრობს ეს ფილმი? აქ არ მოქმედებენ გმირები, არ არის სიუჟეტური ხაზი — არის მხოლოდ ქეშმარიტების შექმნას ემსახურება. რიტმი, რომელიც ციკლურობაში ვლინდება, ამასთანავე, ფილმის ემოციურობის საწინდარი ხდება.

როგორც ვხედავთ, გ. ჩოხელი, ძირითადად, ხევესურული კოლორიტის შექმნას, მის პოეტიზებას და პიროვნული პრობლემების გამოვლენას იძლევა. ეს კი ისევ ხალხური შემოქმედების მეტყველების შესატყვისი ფორმის გამოყენებით ხერხდება. ხევესურული პროზა, პოეზია, ბუნება, ყოფა, მუსიკა მის შემოქმედებაში ერთ სინთეტურ და ორგანულ შენაერთს წარმოადგენს. მუსიკა და ხმა ხან წინა პლანზეა წამოწეული, ხან უკან დაწეული, ვიზუალური რიგის უღერადობაში ჩაქსოვილი, ნაწარმოების დრამატურგიის ორ მხარეს ემსახურება: ერთის მხრივ ფილმის შესატყვისი კოლორიტის ქმნიან, მეორეს მხრივ — კოლორიტის დინამიზაციას რიტმულად და ტემპრალურად განაგებენ.

გ. ჩოხელის თავისთავადი ნაწარმოებები, ხევესურული ხალხური შემოქმედებიდან და ყოფიდან წარმოქმნილი ჟანრულ-მუსიკალურ ფორმებთან ასოცირდება (რონდო, ვარიაცია). ეს კი, თავისთავად, ფილმის მეტყველებას ლაკონიურს და კომპოზიციურად დახვეწილს ხდის, თუმცა, ძნელია ითქვას, გ. ჩოხელი ფიქრობდა ამაზე, თუ მისი პოეტური ფენომენი ყოფილი შემქმნელ ადმოჩნდა.

„არქიტექტურის გატიანა“

ლონგინოზ ზაქარიას ძე სუმბაძე, პროფესორი, არქიტექტურის კანდიდატი, საქართველოს დამსახურებული არქიტექტორი დაიბადა 1908 წლის 27 აპრილს ს. ვარდისუბანში ქ. თელავთან.

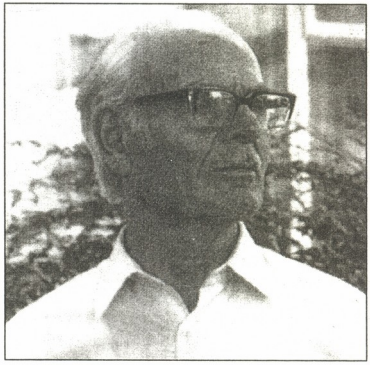
თელავის საშუალო სკოლის დამთავრების შემდეგ 1926-27 წ.წ. მუშაობდა მასწავლებლად 4 წლიან სკოლაში პანკისის სეობაში, სოფ. ჯოყოლოში.

1932 წელს დაამთავრა საქართველოს საინჟინრო-სამშენებლო ინსტიტუტი არქიტექტურის სპეციალობით. იმავე წელს დაიწყო მუშაობა იქვე, არქიტექტურის კათედრის ასისტენტად და საპროექტორესტ „საქკომუნპროექტში“ არქიტექტორად. 1938-40 წლებში შეთავსებით იყო თბილისის სამხატვრო აკადემიის პედაგოგი.

1940 წლის ოქტომბრიდან სსრკ არქიტექტურის აკადემიის ასპირანტია, სადაც სწავლა შეაწყვეტინა მეორე მსოფლიო ომის დაწყებამ. ომის პერიოდში მუშაობს თბილისში რესპუბლიკის შუქშენილების შტაბში, ჯერ ბრიგადირად, შემდეგ შტაბის უფროსად. 1944-45 წლებში მუშაობს რუსთავში, ამიერკავკასიის მეტალურგიულ ქარხანაში მთავარ არქიტექტორად და ქარხანასთან ერთად აშენებს ქარხნის დასახლებას. შეიძლება ითქვას, რომ იგი იყო ქ. რუსთავის პირველი მთავარი არქიტექტორი.

1945 წლის თებერვლიდან აგრძელებს სწავლას მოსკოვში სსრკ არქიტექტურის აკადემიის ასპირანტურაში. 1947-48 წლებში მუშაობს იმავე აკადემიის ისტორიისა და თეორიის ინსტიტუტში მეცნიერთანამშრომლად.

ლონგინოზ სუმბაძის ბასსენება



1948 წელს ბრუნდება თბილისში და მუშაობას იწყებს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში არქიტექტურის ფაკულტეტზე, სადაც მუშაობდა სიცოცხლის უკანასკნელ დღემდე, თავდაპირველად უფროს მასწავლებლად, 1955 წლიდან დოცენტის მოვალეობის შემსრულებლად, შემდგომ პერიოდში კი იყო არქიტექტურის საფუძვლების კათედრის გამგე და პროფესორი.

პარალელურად 1948-64 წლებში მუშაობდა საპროექტო ინსტიტუტში „საქსახპროექტი“ არქიტექტურული სახელოსნოს ხელმძღვანელად, 1964-72 წლებში კი საპროექტო ინსტიტუტში „საქქალაქ-მშენპროექტი“ პროექტის მთავარ არქიტექტორად.

დაჯილდოებული იყო მედლებით „დიდ სამამულო ომში გამარჯვებისათვის 1941-45 წლებში“ და „კავკასიის დაცვისათვის“.

იყო აქტიური საზოგადო მოღვაწე, 1935 წლიდან საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის წევრი. წლების განმავლობაში იყო საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის წევრი და მონაწილეობდა არქიტექტორთა საკავშირო და რესპუბლიკური ყრილობების მუშაობაში.



ბიძინა სუმბაძე

პედაგოგი,
არქიტექტურის
მკვლევარი

მართხელ კოლეგამ მთხოვა ახლად გახსნილ კერძო უმაღლეს სასწავლებელში წამეკითხა ლექციები არქიტექტურაზე. როდესაც მისი წინადადება თავაზიანად უარვყავი, მან მითხრა — „ლექციების წაკითხვის მსურველი ბევრია, მაგრამ შენ მინდოდი იმიტომ, რომ გვარი გაქვს კარგი“-ო.



ის ფაქტი, რომ ჩემი გვარი „კარგი“ ვას-
და არქიტექტურულ საზოგადოებაში, უპი-
რველეს ყოვლისა ბატონ ლონგინოზ სუ-
მბაძის დამსახურებაა, რომელიც მთელი
ცხოვრების მანძილზე, 30-იანი წლებიდან
სიცოცხლის ბოლომდე ერთგულად ემსა-
ხურებოდა ქართული არქიტექტურის გან-
ვითარების საქმეს.

ბატონი ლონგინოზი უპირველეს ყოვ-
ლისა ჩემთვის იყო ნათესავი (მამის ძმა),
შემდეგ პედაგოგი და პრაქტიკული მუშა-
ობის დაწყების გარკვეულ პერიოდში ხელ-
მძღვანელი, ბოლო წლების ჩვენს ურთიერ-
ობას კი დეპარტამენტი მეგობრობას. პა-
ტარობიდან დაწყებული მთელი ცხოვრე-
ბის მანძილზე მის და მისი ოჯახის გვერ-
დით ვიყავი. იგი ჩემთვის გაცილებით მე-
ტი იყო ვიდრე ბიძა, პედაგოგი ან ხელმ-
ძღვანელი, რასაც დღემდე სახელი ვერ მო-
ვუძებნე.

ბატონი ლონგოს (როგორც მას ყველა
მიმართავდა) შემოქმედებითი ვზა და მო-
ღვაწეობის სფერო მრავალმხრივი და მრავალ-
ფეროვანია. იგი იყო პედაგოგი, არ-
ქიტექტორის მკვლევარი და პრაქტიკოსი
არქიტექტორი — ქალაქდამგეგმარებელი.
მისი ღვაწლი ამთავან მხოლოდ რომელიმე
ერთ დარეშიც საქმარისი იყო, რათა მას
სამუდამოდ დაემკვიდრებინა სახელი ქარ-
თული არქიტექტურის განვითარების ის-
ტორიაში.

იგი უსახდვროდ იყო შეყვარებული არ-
ქიტექტურაზე, განსაკუთრებით ქართულ
ხალხურ სუროთმოდგრებაზე და იყო
მისი არა მარტო მკვლევარი, არამედ და-
უღალავი პროპაგანდისტი. ერთხელ ბა-
ტონი ლონგი — ახლად ცოლშერთული
რამდენიმე დღით ჩავიდა ძმასთან ქ. ჭია-
თურაში. როგორც სწევოდა, მან უპირვე-
ლეს ყოვლისა დაიწყო ქალაქის ახლო-მახ-
ლო სოფლებში ხალხური სუროთმოდგე-
რების ნიმუშების და სამშენებლო ტერმი-
ნოლოგიის ძიება. მას მეგზურობას ჩემ-
თან ერთად უწევდა რამდენიმე ჩემი მეგო-
ბარი, რომლებიც შემდეგ მისი გავლენით
არქიტექტორები გახდნენ.

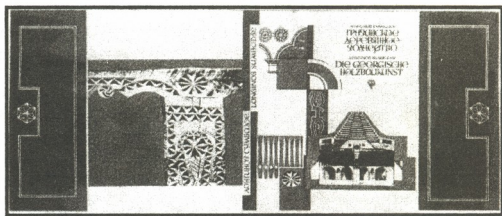
საქართველოში ქალაქების დაგეგმარება
30-იან წლებში დაიწყო. იგი ერთ-ერთი
პირველთაგანი იყო, რომელიც ამ საქმეში
ჩაება. მან არქიტექტორ ბეჟან ლორთქი-

ფანიძესთან ერთად (ორივეს ახლად და-
მთავრებული ჰქონდათ პოლიტექნიკური
ინსტიტუტი) დაამუშავა ქალაქების გორი-
სა და ბათუმის რეკონსტრუქციისა და
პერსპექტიული განვითარების გენგეგმის
პროექტები. 60-იანი წლების ბოლოს კი
საავტორო ვჯგუფთან ერთად დაამუშავა
ქ. რუსთაყვის გენგეგმის პროექტი, რომე-
ლიც დღესაც მოქმედებს.

განსაკუთრებით დიდი შრომა და ენერ-
გია შეაღია გორის რეკონსტრუქციისა და
დაგეგმარების პროექტს, რომელიც და-
ამუშავა სამი საპროექტო ვადისათვის, საე-
რთო ანგარიშით 1938-1980 წლებისათვის.
გორი და მისი ცენტრი გეგმარებითი
სტრუქტურით და სივრცის ორგანიზაციის
თვალსაზრისით ერთ-ერთ საინტერესო
ქალაქადაა მიჩნეული რესპუბლიკაში.

დიდაა მისი დამსახურება ქართული ხა-
ლხური სუროთმოდგრების ისტორიის
კვლევის საქმეში, რომელსაც იგი ეწეოდა
პროექტირებისა და პედაგოგიური მოღვა-
წეობის პარალელურად. უამრავი ანაზო-
მი, გამოქვეყნებული შრომები, წიგნები
და თბილისში მუშუემი ღია ცის ქვეშ ამის
დასტურია. როგორც ნათესავს, რომ არ
დამწამონ მიკერძოება, მოვიყვან ბან ვა-
სტანგ ბერიძის აზრს: — „გადაუჭარბე-
ბელი იქნება თუ ვიტყვი, რომ ამ დარ-
ეში — ქართული ხალხური სუროთმოდ-
გრების მეცნიერული კვლევის საქმეში,
არავის არ მიუძღვის ისეთი ამაგი, რო-
გორც ლონგოს: რამდენი ათეული ძეგლი
გაზომა თავისი ხელით, რამდენი ნახაზი,
ნახატი და მშენიერი გრავიურა შესაჩუ-
ლა, როგორი დაჟინებით იკვლევდა ვიტ-
რუვიუსის ლათინური ტრაქტატის ცნო-
ბებს კოლხური საცხოვრებელი სახლის
შესახებ, რომ დაეზუსტებინა ტექსტის გა-
გება და ინტერპრეტაცია“ (ვ. ბერიძე
„მოკონებები“, თბილისი, 1987 წ. გვ.
220). მის მიერ გამოცემული წიგნებიდან
აღსანიშნავია: «Гори (очерк архитек-
туры)», «Грузинские дарбазы», „მრავალ-
სახა ორნამენტი“, «Грузинское деревни-
ное хозяйство» და ფუნდამენტური გამო-
კვლევა «Архитектура грузинского на-
родного жилища дарбазы».

ძნელია გვარკვიო მისი მოღვაწეობის
სფეროდან რომელი იყო მთავარი. იგი
ყველანაირ საქმეს დიდი სიყვარულით ეკ-



იდებოდა და უდიდეს ენერჯიას აღევდა. ყველაფერს თავისი ხელით აკეთებდა უძილო ღამეების ხარჯზე. ცხოვრებაში მას არასდროს დაუძინია ღამის 3-4 საათზე ადრე, ანდა ვინ მოთვლის მუშაობაში გათენებულ ღამეებს. ამას ჩვენ ვხედავდით — მისი ახლობლები. გარეგნულად კი გადალას ვერაფერს შეატყობდა. არასოდეს არ ჩაეძინებოდა ტრანსპორტში ან სხდომაზე. მხოლოდ ერთადერთი პრობლემა იყო მისი დილით გაღვიძება. ამას ძლივს ახერხებდნენ ჯერ დედა, შემდგომ კი მეუღლე.

მასწენდება ასეთი შემთხვევა. იმ პერიოდში ოჯახთან ერთად სოლოლაკში ცხოვრობდა, ძალიან პატარა ბინაში. შაბათობით მეუღლე ბავშვებთან ერთად გადადიოდა იქვე მცხოვრებ ბებიასთან, რომ შაბათ საღამოს და კვირას მისთვის მუშაობაში ხელი არ შეეშალათ. იმ დღეს, საღამოს 6 საათზე გადაწყვიტა ერთი საათით წავიძინებ და შემდეგ გვიანობამდე ვიმუშავეთ. როდესაც გაიღვიძა, მართლაც 7 საათი იყო, მაგრამ მეორე დღის. როდესაც მეუღლე და ბავშვები დაბრუნდნენ, გაუკვირდა და რამდენიმე დღე არ სჯეროდა, რომ 24 საათი ეძინა.

თავის ვიწრო ბინაზე ხუმრობით ამბობდა და თან დემონსტრირებას აკეთებდა: — „ძალიან მოხერხებული ბინაა, ზიხარ ტახტზე და მუშაობ, აუდგომლად შეგიძლია ადგილიდან მისწვდე წიგნს, საჭმელს, წყალს, კარადას და ნავთქურას, თუ ძილი მოვინდება გადაწვები ტახტზე და დაიძინებ“. მართლაც ასეთ სივიწროვეში

ცხოვრობდა მეუღლესთან და 2 შვილთან ერთად. როდესაც 4 ოთახიანი ბინა მიიღო, პირველ ხანებში დაბნეული დადიოდა ოთახიდან ოთახში და ხან ნივთებს ეძებდა, ხან ბავშვებს.

აქვე მინდა აღვნიშნო თუ ბნმა ლონგომ რამეს მიაღწია ცხოვრებაში, ამაში დიდი ღვაწლი მიუძღვის მის მეუღლეს — შესანიშნავ ქალბატონს დენეზას, რომელმაც მას, მიუხედავად იმისა, რომ თვითონაც ძალიან დაკავებული იყო, სრულად მოუხსნა არცთუ ისე მსუბუქი ტვირთი — ოჯახური პრობლემები. შეიძლება ითქვას, რომ იგი ისე გარდაიცვალა, არ იცოდა რა ღირდა შაქარი. ყიდულობდა მხოლოდ ვაშლს, რომელიც ძალიან უყვარდა. ეს შემდგომში, თორემ ბავშვობა და სტუდენტობის პერიოდი მძიმე ჰქონდა. იგი ერთ-ერთ ბარათში დედას სწერდა თელავში „... თუ ვინიცობაა მართლა ცოტა ფული განნდა მოგწერ და ჩამოდი თბილისში, თორემ ასე ცხოვრება ძალღუმადურად აღარ შემიძლია, 2-3 კვირა სადილი არ მიჭამია, დღეში ერთი გირვანქის ტოლა შავი ზამთის მაკვარ პურს ვჭამ და მთელი დღეები კი ვმუშაობ“.

30-40-იან წლებში საქართველოში ხშირად ტარდებოდა არქიტექტურული კონკურსები. იგი თითქმის ყველა კონკურსში მონაწილეობდა და ხშირად იმარჯვებდა კიდევ. მან მიიღო 6-ჯერ 1-ლი პრემია, 6-ჯერ მე-2 და 3-ჯერ მე-3 პრემია. ხოლო ერთ-ერთი გამარჯვებული პროექტის ბაზაზე შეიქმნა ორსართულიანი

საცხოვრებელი სახლების № 209 სერია, სადაც აივნებში უხვად იყო გამოყენებული ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრების მოტივები ხეში. ამ სერიის სახლები შენდებოდა საქართველოს მთელ ტერიტორიაზე. სამწუხაროდ დღეისათვის ვერ ნახავ ვერც ერთ სახლს თავდაპირველ მდგომარეობაში, ცხადია, გაუთავებელი მიშენებებისა და დაშენებების გამო.

აღნიშნული სერია იმ პერიოდში ძალიან პოპულარული იყო. იგი გამოიყენეს რუმინელებმა ქ. ვიქტორიას მშენებლობის დროს. ეს ფაქტი ავტორმა გაიგო შემთხვევით — ჟურნალ «Огонек»-ში დაბეჭდილი ფოტოსურათიდან, სადაც აღბეჭდილი იყო ამ სერიის სახლებით მოშენებული ქუჩა. მოგვიანებით რუმინეთში ყოფნის დროს კი ინახულა ქალაქი ვიქტორია და აღფრთოვანებული იყო მშენებლობის ხარისხით. „გვაჯობესო“ — ამბობდა.

საქართველოში მშენებლობის ინდუსტრიალიზაციის პერიოდში იგი დანატრესდა მრავალსახა ანუ ვარიანტული ორნამენტის თემით, რომლის პრინციპია — რამდენიმე ტიპის ფილის საშუალებით აეწყოს ხალიჩოვანი, ლენტისებური ან ცენტრული ორნამენტის მრავალი სახესხვაობა. ამისათვის აითვისა ორნამენტური ფილების ჩამოსხმის ტექნოლოგია, თავის ხელით ასხამდა ფილებს თაბაშირისაგან ზომით 8X8 სმ-ზე, დაჰქონდა თან და უჩვენებდა კოლეგებს და სტუდენტებს. შედეგად კი გამოსცა წიგნი-ალბომი „მრავალსახა ორნამენტი“ (გამომცემლობა „ცოდნა“ თბილისი, 1963 წ.). აი ასეთი გატაცებით აკეთებდა ყველაფერს იმ პერიოდში, როდესაც პარალელურად დაკავებული იყო თავისი მოღვაწეობის ძირითად სფეროებში.

ბატონ ლონგოს სტუდენტობის დროიდან ჰყავდა მეგობრების წრე. მე ბავშვობაში სწირად ვყოფილვარ მათ საზოგადოებაში, როდესაც იგი მთაწმინდაზე ცხოვრობდა დედასთან ერთად. სტუდენტი რომ

გავხდი, ხოლო ისინი ჩემი პედაგოგები, მხოლოდ მაშინ გავაცნობიერე ვინ იყვნენ ისინი: ქართული არქიტექტურისა და ხელოვნების მეტრები: ვახტანგ ბერიძე, ბეჟან ლორთქიფანიძე, ვალერიან კელია, ლევან რჩეულიშვილი. ეს იყო მისი უახლოესი მეგობრების წრე და ეს ურთიერთობა არასოდეს შეუწყვეტიათ. დედამისი თქმით კი — „შეიკრიბებოდნენ, დაიდგამდნენ ერთ ბოთლ ღვინოს, იკამათებდნენ, იდავებდნენ, ზოგჯერ ცხარედაც და როდესაც შუაღამის შემდეგ დაიშლებოდნენ, ის ერთი ბოთლი ისევ საცხე იდგა“.

დროის უქმად კარგვა არ უყვარდა: ვერ ძლებდა მუშაობის გარეშე. როდესაც საგზურით დასასვენებლად მიდიოდა ხოლმე, ყოველთვის თან მიჰქონდა სამუშაო. დაბრუნების შემდეგ კი სიამოვნებით აღნიშნავდა ესა და ეს მოვასწარო.

დღეში სამ-ოთხ ადგილას მიეჩქარებოდა. ძალიან ჩქარი სიარული იცოდა. ახალგაზრდებსაც კი უჭირდათ მის ტემპში სიარული.

იგი უკანასკნელად საავადმყოფოში ვინახულე, როდესაც ჩამოიყვანეს გაგრიდან, სადაც ოჯახთან ერთად ისვენებდა. ვალიმებული სახით შემხვდა, ოპტიმისტურად გამოიყურებოდა. პირველ რიგში მითხრა — „გადავწყვიტე კათედრის გამკეთებას თავი დავანებო და ჩემი წიგნების გამოცემას მივხედო. შენ რას იტყვი“.

რამდენიმე დღის შემდეგ ოჯახში ვინახულე, ვედარ ლაპარაკობდა. ეს იყო დასასრული.

მიუხედავად იმისა, რომ ერთი კაცის ცხოვრებისათვის საკმარისზე მეტი მოასწრო, მაინც ბევრი ჩანაფიქრი განუხორციელებელი დარჩა. ერთ-ერთი მათგანი იყო სამეცნიერო ექსპედიცია შუა აზიის რესპუბლიკებში საცხოვრებელი დარბაზების შესწავლის მიზნით, რათა დაემტკიცებინა, რომ ხალხთა გადასახლებას ეპოქაში, ხალხთან ერთად „მოძრაობდა“ საცხოვრებელი დარბაზიც, და რომ ეს „მოძრაობა“ დაიწყო კოლხეთიდან.

გ ა ხ ს ე ნ ე ბ ა

ბატონი ლონგინოზ სუმბაძე არქიტექტურულ გეგმარებას გვიკითხავდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. მოსკოვიდან ახალი დაბრუნებული იყო და სწორედ მაშინ იწყებდა შემოქმედებით და პედაგოგიურ მოღვაწეობას, თუმცა შემოქმედებით მუშაობას მოსკოვში, ასპირანტურაში სწავლის პერიოდშიც ეწეოდა. მისი პედაგოგიური სტილი თუ მეთოდი თავისებურებით გამოირჩეოდა. შესაშური უშუალოებით და უბრალოებით ადვილად ამყარებდა კონტაქტს სტუდენტებთან. თავისებურება კი ის იყო, რომ სტუდენტებთან მუშაობის პროცესში იგი გატაცებით საუბრობდა არქიტექტურის საკითხებზე, საერთოდ ხელეწინებდა, სხვადასხვა ყოფით ურთიერთობებზე და არ მოითხოვდა მისი მონათხრობისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებას. მართალია არ მოითხოვდა, მაგრამ თხრობის მანერა ძალაუნებურად იპყრობდა სტუდენტების ყურადღებას. აშკარად იგრძნობოდა, რომ — ის ცდილობდა არა ვიწრო სპეციალისტის მომზადებას, არამედ მრავალმხრივი ცოდნით აღჭურვილი და გათვითცნობიერებული მოქალაქის ჩამოყალიბებას, სწორად კამათშიც იწვევდა სტუდენტებს.

მასსოვს, ერთ-ერთი ასეთი საუბრის დროს მან ჩვეული უშუალოებით გაგვანდო თავისი განზრახვა შეიღების აღზრდის თაობაზე. ამბობდა, დიდი შრომა, ენერჯია და დრო დავზარჯე რუსული ენის შესასწავლად, ახლა კი გადავწყვიტე შეიღები არ ვაწვავლო და პირდაპირ რუსულ სკოლაში შევიყვანო. ამ ნათქვამმა იმდენად გამაოცა, რომ თავი ვერ შევიკავე და იმერულ კოლოში გაკვირვება გამოვხატე, რამაც საერთო

მხიარულება გამოიწვია. ბატონმა ლონგომ უმაღვე მომთხოვა, აჰა ერთი, შენი აზრი მომასხეუო. მე ბატონი ლონგინოზის გადაწყვეტილების დაწუნება იმით ავხსენი, რომ რუსული ენის საფუძვლიანი ცოდნის აუცილებლობა დღეს დროებით მოვლენაა და თუ თქვენი შეიღები განათლებას არამშობლიურ ენაზე მიიღებენ, შესაძლებელია ისინი ერთ მშვენიერ დღეს ცუდ მდგომარეობაში აღმოჩნდნენ. ბატონი ლონგინოზი ცბიერი ღიმილით მისმენდა და როცა დააპირა პასუხის გაცემა, გაიღო აუდიტორიის კარი და ჩვენი კათედრის გამკე, ცნობილი არქიტექტორი მიხეილ ჩხიკვაძე შემოვიდა. ბატონმა ლონგინოზმა უმაღვე მოახსენა რაზე იყო საუბარი და ჩემსკენ მიუთითა, აი ეს ყმაწვილი რას ამბობსო.

ბატონმა მიხეილმა ყოველგვარი მორიდების გარეშე განუცხადა: „კანენო ონ პრავ, ეტო ჟე ვრემენნოე იავლენიე“. ერთი სიტყვით, ბატონმა მიხეილმა იგივე უთხრა, რაც მე, მაგრამ ერთი განსხვავებით, მან ეს რუსულ ენაზე წარმოთქვა. ბატონ მიხეილსაც მოსკოვში ჰქონდა ასპირანტურა დამთავრებული და მიუხედავად დიდი პატრიოტიზმისა, საუბრის დროს იცოდა ხოლმე რუსული წინადადებების ჩართვა. მე უხერხულად ვიგრძენი თავი. ბატონმა ლონგინოზმა კი ღიმილით მიმართა: „ა, შენც მაგ აზრის ხარო“. შემდეგ კი მეგობრულად გამოსდო მკლავი და გვერდზე გასულემა გააგრძელეს საუბარი. შემდგომში მიხეილმა როგორი ეშმაკური გამოცდა ჩაგვიტარა ბატონმა ლონგინოზმა სტუდენტებს და თავის პატივცემულ კოლეგას.

ამასთან არ შეიძლება არ ითქვას, რომ ბატონი ლონგინოზის შეიღები დღეს საუკეთესო მოქართულენი და სპეციალისტები არიან. მათ მშობლიურ ენაზე მიიღეს განათლება და მშვენივრად იციან რუსულიც და სხვა უცხო ენებიც.

ბატონი ლონგინოზი განსაკუთრებით გამოირჩეოდა თავმდაბლობითა და არამბიციურობით, მაგრამ ამავე დროს იყო უაღრესად პრინციპული და შეუდრეკელი.



მასხოვს, აკადემიის კლუბში მოხსენებას კითხულობდა და საილუსტრაციოდ გამოფენილი ჰქონდა საკუთარი გრაფიურები. მხატვარი პედაგოგები გაკვირვებას ვერ მალავდნენ. მათ გვერდით მოღვაწე პედაგოგს თურმე როგორი ნამუშევრები ჰქონიაო. მასხოვს, ბატონმა კორნელი სანაძემ მისთვის ჩვეული აბლომბით, მითხრა, ეს კაცი მხატვარი ყოფილაო.

მხატვრების თავისებურ დამოკიდებულებას თუ გავიფიქროვებთ არქიტექტორთა მხატვრობის მიმართ, ბატონი კორნელის ნათქვამი დიდ კომპლიმენტად უღერდა.

ბატონი ლონგინოზი ვერ იტანდა ზერელე შრომას ან საქმის მიფურჩეებას. ეს მას ყველაფერში ემჩნეოდა. თავისი სკრუ-

პულოზური შრომის უნარი მან განსაკუთრებით გამოამჟღავნა თავის საყვარელ სამეცნიერო თემაზე მუშაობისას. მასხოვს, საკანდიდატო დისერტაციის დაცვისას ბატონმა მიხეილ ჩხიკვაძემ განაცხადა, რომ ნაშრომი მნიშვნელოვნად აღემატება საკანდიდატოს და თავისუფლად შეიძლება ბატონ ლონგინოზს სუბმაძეს მიენიჭოს არქიტექტურის დოქტორის ხარისხიო. ამ აზრს დამსწრენი, დისერტანტის ვარდა მოწონებით შეხვდნენ. ბატონი ლონგინოზი ამ შეხედულებას არ იზიარებდა, მან იცოდა რამდენი სანტერესო რამ ჰქონდა კიდევ გამოსაკვლევეი.

სამწუხაროა, რომ ადრე დატოვა წუთისოფელი შესანიშნავმა სპეციალისტმა, მეცნიერმა და ლირსულმა მოქალაქემ.



ბიოგრაფიული ანგარიში

დიდი სუროთმოდვარი

ლონგინოზს სუბმაძემ! ამ ადამიანს დიდი ადგილი უჭირავს ჩემი, როგორც პროფესიონალის, ისე პიროვნების ჩამოყალიბებაში. იგი ჩემთვის ყოველთვის იყო მისაბაძი, როგორც უგანათლებულესი ადამიანი, ნიჭიერი სუროთმოდვარი, ბუმბერაზი ენერჯის მქონე, უანგარო და, რაც ყველაზე დასაფასებელია, ბრწყინვალე პედაგოგი, რომლის ლექციებმაც და პრაქტიკებზე ერთად ყოფნამ მთელი ცხოვრების მანძილზე ჩემში ღრმა კვალი დატოვა. ბატონი ლონგინოზი იყო იშვიათი ბუნების ადამიანი, ძალიან თბილი და ამასთან

მომთხოვნი. ამიტომ მასზე ბევრი რამის გასხენება შემიძლია.

1956 წელს სამხატვრო აკადემიაში მისაღები გამოცდების დროს მე-8 გამოცდა გექონდა მათემატიკაში. ძირითადი გამოცდელი ვახლდათ ცნობილი მათემატიკოსი — ნიკო რუხაძე. მას ეხმარებოდა (როგორც შემდეგ გავიგე) სუროთმოდვარი ლონგინოზ სუბმაძე.

უკვე დაფასთან ვიდექი და ბოლო საკითხზე ვასუსობდი, როცა გაიღო აუდიტორიის დიდი კარი და შემოვარდა ერთი ჩაჭრილი აბიტურენტის მამა, მიმღები კომისიის თავმჯდომარე. მან უხეშად მიმართა ბ-ნ ნიკოს: აკადემიაში დაბერდი და ვეღარ აზროვნებ, ასეთი კარგი გოგო ჩამიჭერი, ამას კი აკადემიაში იღებთო — მიუთითა ჩემზე. ამ ყვირილსა და დავიდარაბაში ჩაერია მთელი რექტორატი, თვით სერგო ქობულაძეც. მე ფერი დაგვარგე, ჩავიკეცე და იატაკზე აღმოვჩნდი. ერთდ-



ერთი ადამიანი, რომელმაც მომწოდა წყალი და მომასულიერა, იყო ბ-ნი ლონგინოზი, შემდეგ მას შემოუერთდა ბ-ნი ნიკო რუხაძე.

პირველ კურსზე ჩვენი ხელმძღვანელი იყო ლონგინოზ სუმბაძე. არქიტექტურის საფუძვლების ღრმა ცოდნას გენერგავდა და გვიღვივებდა ინტერესს ამ ღვთისმცემის პროფესიის მიმართ (თუ რამე ვიცი, ძირითადად ბ-ნი ლონგინოზის დამსახურება!), გვასწავლიდა იმ დაუწერელ პროფესიულ საიდუმლოებებს, რომლებსაც ვერსად ამოვიკითხავდით. უდიდეს ყურადღებას აქცევდა ნახაზის კულტურას, მის გრაფიკულ შესრულებას და საკუთარი ხელწერის ჩამოყალიბებას.

ერთხელ საზაფხულო პრაქტიკაზე ზემო იმერეთში, ისტორიული ძეგლების შესასწავლად და ასახომად გაგვაგზავნეს. მთელი ზემო იმერეთი ფეხით მოვიარეთ. ბოლო წერტილი ჭიათურის რ-ნის სოფ. კაცხი იყო. ავზომეთ ეს შესანიშნავი ძეგლი. პრაქტიკის დამთავრებას სუთი დღე აკლდა, როდესაც ბატონი ლონგინოზი თბილისში, სამხატვრო აკადემიაში გამოცდებზე გამოიძახეს. ვიფიქრეთ, აღარ დაბრუნდებო და იმ ფინანსებით, რაც ხელთ გვქონდა, სკოლის შენობაში, სადაც ჩვენ ვცხოვრობდით, მოვაწყვეთ მხიარული საღამო. მეორე დღეს დილით თბილისში უნდა დაბრუნებულიყავით.

მეორე დილით, როდესაც ჩვენი ბარგით სკოლის ეზოს წინ ცაცხვის ძირში ვისხედით და ავტობუსს ვუცდიდით, გაგოცდით, როცა თბილისის ავტობუსიდან საწოვავით და ახალი ჟურნალ-გაზეთებით დატვირთული ბ-ნი ლონგინოზი გადმოვიდა. დარცხვენილები დაბრუნდით უკან, სკოლის შენობაში. ჩვენი ურთიერთობა ისე წარიმართა, თითქოს არაფერი მომხდარიყოს, პირიქით, გზაც დაკვილიცა.

სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ ბ-ნი ლონგინოზი პირველად შემომეხმინა, როდესაც მომილოცა საკავშირო არქიტექტურის ინსტიტუტის 1961 წლის კურსდამთავრებულების სადიპლომო ნამუშევრების კონკურსში პირველი პრემიის მონიჭება. ამ გამარჯვებამ დიდი რო-

ლი ითამაშა ჩემს შემოქმედებაში, რამდენიმე დიდი ღვაწლი მიუძღოდა ბ-ნი ლონგინოზს.

გავიდა წლები. ბატონი ლონგინოზი კუს ტბის მიდამოებში „ღია ცის ქვეშ მუზეუმის“ მშენებლობაზე მუშაობდა; მე მთხოვა, რომ მხატვრულად გამეფორმებინა ამ მუზეუმის გენგეგმა, ბუკლეტი, საკმაო მოცულობის მეგზური და სხვა. გამიკვირდა, ვინაიდან თვითონ შესანიშნავი გრაფიკოსი იყო და დიდი გემოვნებითა და აფორმებდა საკუთარი წიგნების გრაფიკულ მხარეს. მე დღესაც დიდი მოწიწებით ვეპყრობი იმ ნამუშევრებს, რომლებიც მისი თხოვნით შევასრულე.

სიკვდილამდე ორი წლით ადრე მან გადაწყვიტა ცალკე წიგნად გამოეცა ოთხტომეული — „ქართული ხით არქიტექტურა“. ეს მისი ფუნდამენტური ნაშრომი იყო, რომელმაც სახელიც მოუხვეჭა და დიდი ნერვიულობაც შეახვედრა. არ დამეიწყებდა ის საღამო, როდესაც ოჯახში ვესტუმრე. იქ დამხვდა მისი შვილი ნოდარიც, რომელსაც ახალი დამთავრებული ჰქონდა სამხატვრო აკადემიის დიზაინის განსრა. წიგნის გაფორმება ბატონმა ლონგინოზმა მე მთხოვა (წარმოიდგინეთ პასუხისმგებლობა, რომელიც მან დამაკისრა). მღელვარებით ველოდი იმ მომენტს, როდესაც წიგნის მხატვრულ გაფორმებას თავისი სუპერით მივუტანდი. ყველაფერმა კარგად ჩაიარა, მაგრამ სამწუხარო იყო ის, რომ წიგნის გამოცემას თვითონ ვეღარ მოესწრო, დრო გაიწელა და ეს ოთხტომეული, ოთხენოვანი წიგნი მხოლოდ ერთ ტომად გამოსცეს, ისიც ძალიან უხარისხო ქაღალდზე დაბეჭდილი და რბილი ყდით სუპერის გარეშე. ყველა ჩემს ახალგაზრდა კოლეგას ვუსურვებდი ისეთ პედაგოგს, ისეთ პროფესიონალს და გულისხმიერ ადამიანს, როგორც ბ-ნი ლონგინოზ სუმბაძე იყო.

P.S. ვცდილობ, რომ ჩემს სტუდენტებს ჩაეუნერგო და ვასწავლო ის, რაც ბატონებმა ლონგინოზ სუმბაძემ, მისეილ ჩხიკვაძემ, არჩილ ქურდიანმა, ვალერიან კეღამ, სერგო ქობულაძემ და სხვა კორიფეებმა მასწავლეს.



ახალი ტექნოლოგიები და დიზაინი არქიტექტურაში

პაპა ახვიაური

სამართველოში ჯერ კიდევ ჩვენს წელთაღრიცხვამდე იქმნებოდა და ვითარდებოდა ტრადიციული ხუროთმოძღვრული და ხელოვნური ნაკეთობების ნაირსახეობანი, რომლებიც განირჩეოდნენ თავიანთი მიზანმიმართული ფუნქციონალური, ეროვნული და მხატვრულ-ესთეტიკურ ფასეულობათა მრავალფეროვნებით. ამ მეგვიცდრეობითი საუნჯის მეცნიერული შესწავლა-გაანალიზება პროფესიულ-შემოქმედებითი დონის ამბღლების საწინდარია. დღევანდელი არქიტექტურულ-სამშენებლო ტექნოლოგიები და დიზაინი თანამედროვე საყოფაცხოვრებო გარემოს კონტექსტთან მიმართებაშია და ვითარდება კულტურის საჭიროებათა, მხატვრულ ღირებულებათა, ეროვნულ ტრადიციათა და სოციალურ-ეკონომიკური წესის შესაბამისად. ამიტომ ახალი ტექნოლოგიების შემუშავება და გამოყენებითი მხატვრულ-ესთეტიკური დიზაინის წარმართვა, ქვეყნის სახალხო მეურნეობის კომპლექსური განვითარების და არქიტექტურული შემოქმედების აქტუალურ პრიორიტეტს წარმოადგენს. საწინააღმდეგო შემთხვევაში, ადამიანის საყოფაცხოვრებო გარე-

მოზე მოქმედი გაუაზრებელი ანთროპოგენური დატივითვები: მშენებლობის სტიქიური განვითარება, გარემოს დაბინძურება, ადგილთან შეუფერებელი მოცულობების და ნაკეთობების მისადაგება და უკონტროლო ტექნოგენური პროცესები იწვევს დისკომფორტს, ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების კრიზისს და მოსახლეობის სულიერ აფორიაქებას.

უნდა ითქვას, რომ უკანასკნელი ათეული წლების განმავლობაში, ლანდშაფტური კეთილმოწყობის, სამეურნეო-საწარმოო ტექნოლოგიის განვითარების და სხვადასხვა დიზაინურ ნაკეთობათა მხატვრულ-ესთეტიკური შემოქმედების საპროექტო გადაწყვეტილებებში წარმოიქმნება ახალი პრობლემები.

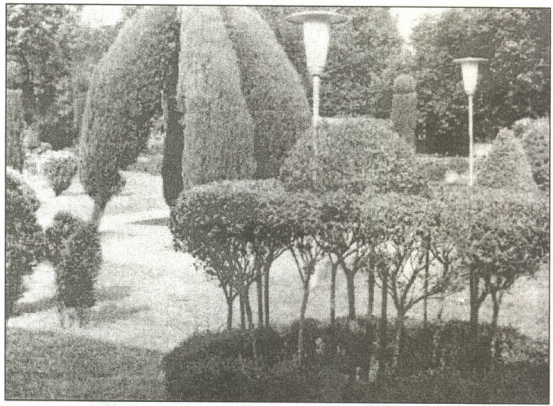
არქიტექტორის და დიზაინერის პროფესიული კვალიფიკაცია ჩავარდა მატერიალური კულტურის განვითარების რთულ სიტუაციაში, როდესაც ნაკებობის, საგნის თუ სხვადასხვა დეკორატიული ნაკეთობების შექმნის მეთოდებში ჭარბობს შემოქმედი ადამიანის მანქანით შეცვლის ტენდენცია. ასევე სწრაფვას შე-

მოქმედებითი საქმიანობის სრულყოფილებასაკენ, შეაქვეს ზოგიერთი ცვლილება. არქიტექტორის და დიზაინერის ორიენტაცია მიმართულია მეცნიერების და ტექნიკის საქმიანობისაკენ იმდენად, რამდენადაც ისინი პირდაპირ დაკავშირებული არიან ახალ ტექნოლოგიებთან.

შრომის ბაზარი იცვლება, მექანიზებული და ავტომატიზებული ინდუსტრიული საზოგადოება გარდაიქმნება უფრო მაღალი დონის ტექნოლოგიებისა და ცოდნის საზოგადოებად. დღეისათვის ეს ფორმა აღმართა დასაქმების და შემოქმედებით

მპიუტერული ტექნიკის ქსელური ინფორმაციის, ბუნებრივი არატრადიციული ენერჯის გამოყენებისა და მისი ეკონომიკური ხარჯვის ცოდნა; ასევე, გარემოს დაცვა (აღსანიშნავია, რომ ბუნებრივი რესურსის გამოყენების სწორი მიმართულება იკვივა, რაც გარემოს დაცვის ღონისძიება).

სამწუხაროდ, ჩვენს მეცნიერულ-კვლევით და მხატვრულ-ესთეტიურ ნაშრომებში სათანადო ადგილი არ უკავია ამ საკითხს: ხოლო ცალკეული არქიტექტორები და დიზაინერები ნაკლებ ყურადღე



ეკოლოგიური დიზაინის მაგალითი

თი კულტურის მამოძრავებელი ძალაა. მომავალში კიდევ უფრო გაიზრდება განათლების სფეროს და ტექნოლოგიური კვალიფიკაციის ამაღლების ინვესტიციების მოზიდვა. არქიტექტურასა და დიზაინში ახალი ტექნოლოგიური განვითარების ტენდენციები დღეს უკვე მოჩანს. უპირველესად ეს ეხება ნანოტექნოლოგიების გამოყენებას. XXI სასწლეულში ნანოტექნოლოგიის სტრატეგიული განვითარების ძირითად მიმართულებას წარმოადგენს: კო-

ბას იჩენენ თანამედროვე ცივილიზაციით მონაპოვარის — ნანოტექნოლოგიების გაცნობიერებაში. ამ კომპლექსური ამოცანების თანამედროვე დონეზე გადაწყვეტა მოითხოვს მეცნიერულად დასაბუთებული ახალი მოქნილი ტექნოლოგიების და საზოგადოების თანამედროვე სოციალურ-ესთეტიკური მოთხოვნილებების შესატყვისი ლანდშაფტურ-ეკოლოგიური პროდუქციის შექმნას. მაგალითად, საყოფაცხოვრებო-სამეურნეო მნიშვნელობის სა-

ქმიანობაში მოქნილი ტექნოლოგიების
გასაუმჯობესებლად საჭიროა მივყვეთ
ბუნების არატრადიციული ენერგეტიკის,
კერძოდ, მზის ენერჯის პირდაპირი გა-
მოყენების ტენდენციას. სხვა, ტრადიცი-
ული, ნავთობპროდუქტების და ქვანახში-
რის ენერჯის ტექნოლოგიურ გამოყენე-
ბას მხოლოდ ბრმა სპეკულაციური შედე-
ვიანობა და ბუნებრივი გარემოს ეკოლო-
გიური დეგრადირება მოაქვს.

ამგვარად, საზოგადოების ეკონომიკუ-
რი განვითარების და სოციალურ-ესთეტი-
კური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების
კანონზომიერებები, ე. ი. სწრაფვა სრულ-
ყოფილებისაკენ მოითხოვს, რომ განსწა-

კანონზომიერებების ობიექტური მიმართუ-
ლებები. ცოცხალი ბუნების განვითარ-
ებისა და მასთან ერთად ტექნოლოგიურ-
არქიტექტურულ-დიზაინერული საქმიან-
ობის ერთობლივი ასახვა ობიექტური გა-
რემოს ჰუმანური ხასიათის გახსნის და
ადამიანთა საზოგადოების ეკოლოგიური
პრობლემების გადაწყვეტის საწინდარია.
თვითონ ტექნოლოგიის, არქიტექტურის
და დიზაინის ერთობლივი თეორიისა და
პრაქტიკის სინთეზი კი მიმართულია სა-
ზოგადოების კომპლექსური სოციალურ-
ეკონომიკური და გარემოს ვიზუალური
მოწესრიგების სრულყოფისაკენ. ამასთან
ერთად, მეცნიერებისა და ხელოვნების სი-



ეკოლოგიური დიზაინის მაგალითი

ვლულმა ტექნოლოგმა, არქიტექტორმა
და დიზაინერმა მომიჯნავე სპეციალობე-
ზზე (ბიოლოგიურ, სოციალურ, ტექნო-
ლოგიურ, ეკონომიკურ, ტექნიკურ, მხატ-
ვრულ-ესთეტიკურ და სხვა) დაყრდნობით
უნდა გახსნას ტექნიკური ნაწარმისა და
ბუნებრივი გარემოს ჰარმონიული ურთი-
ერთდამოკიდებულების და ეკოლოგიური

ნათესში საჭირო ხდება. პრიორიტეტების
იერარქიული დალაგება, მაგალითად, შე-
მოქმედება უპირველესად უნდა იცოდეს
ტექნოლოგია, რომელიც ემსახურება ფუნ-
ქციას; შემდგომ, საგნის ფორმაწარმოქმ-
ნის და ინდივიდუალურობის ნორმები;
დაბოლოს, განსაზღვროს გარემოში სივრ-
ცის ხედვის და დამორჩილების ტენდენ-
ცია.

რაც შეეხება ნაგებობის თუ საგნის ფორმარმოქმნის და ინდივიდუალობის ნორმების დაცვას, ამ შემთხვევაში, არქიტექტორი და დიზაინერი უშუალოდ ჩართულნი არიან მიმდინარე საქმიანობის ტექნოლოგიურ პროცესში და დამოუკიდებლად წარმართავენ სრულფასოვანი სივრცითი გარემოს, ან საგნის თუ ნაკეთობის ფორმარმოქმნის მხატვრულ-ესთეტიკურ ანალიზების გადაწყვეტილებების მიღებას. ამასთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ საგნის პროექტირების სფეროში შემოსული თანამედროვე კომპიუტერისა და ტექნოლოგიური პროცესის სწრაფად ვითარდება. კომპიუტერის გამოყენებით, თანამედროვე არქიტექტორს და დიზაინერს არ სჭირდება ნაგებობის ან ნაკეთობის ამა თუ იმ მოდელის სქემის პრიმიტიული გამოხატვა. დამპროექტებელს ნებისმიერი კომპლექსის ან საგნის ყველა წერტილის კორექტირება შეუძლია გადაკეთოს დისპლეზე. ეს ტექნიკური მოწყობილობა იძლევა მოცულობითი მოდელების სხვადასხვა ვარიანტებს, ყველა პროფილს და ჭრილს. ასეთი ტექნიკური პროდუქციის გარეგნული შესახედაობა შესაბამება თანამედროვე მხატვრულ-ესთეტიკურ ნორმებს.

ტექნოლოგიურ ცვლილებათა გავლენის ფონზე გამოჩნდა ბუნების კანონზომიერებასთან დაკავშირებული ლანდშაფტური დიზაინის საჭიროება. იგი თანდათანობით ძლიერდება. უკვე დღეისათვის, ლანდშაფტური დიზაინი წარმოადგენს ნაგებობა-ნაკეთობის მხატვრული იერსახის ორგანული ხედვის შერჩევის ხელოვნებას, რომელიც განირჩევა სხვადასხვა გემოვნების მოთხოვნილებების დამაკმაყოფილებელი მახასიათებლებით. იგი განსაკუთრებით დინამიურია — ყოველ ათწლეულში ცვლის შენობა-ნაგებობების, ავტომობილების, ტელეაპარატურის, საყოფაცხოვრებო ნივთებისა და სხვათა დეკორაციულ სტილს. მას აქვს სოციალურ-ეკონომიკურ კულტურასთან მჭიდრო კავშირი, გამოირჩევა

პროგრამულობით და იმ შესაძლებლობებით, რაც გაამდიდრებს ადამიანთა საზოგადოების ესთეტიკურ და სულიერ სამყაროს.

შესაბამისად, არქიტექტურა და დიზაინი გვევლინება საგნობრივ გარემოდ, სადაც გაძლიერებულია თანამედროვე ფუნქციურ-ტექნოლოგიურ-მხატვრული კონსტრუირების გადაწყვეტილებათა და საგნათა ესთეტიკური ფორმარმოქმნელი ფაქტორები, რაც ეყრდნობა ადგილის ბუნებრივი გარემოს მიმზამველ ეროვნულ-ტრადიციულ საფუძვლებს.

რა თქმა უნდა, ახალი ტექნოლოგია მხოლოდ ტექნიკური საშუალებაა, მაგრამ ვერავითარი საშუალება ვერ შეცვლის ადამიანის შემოქმედებით საქმიანობას მხატვრულად სრულფასოვან, ხელსაყრელ და კომფორტული საგნობრივ-სივრცითი გარემოს შექმნაში.

ზემოთ აღნიშნულიდან თითქოს გამოდის, რომ არქიტექტორი და დიზაინერი „თავისუფალი შემოქმედნი“ არ არიან. ისინი, როგორც ხელოვანი, თავისდაუნებურად მიჯაჭვულნი არიან მეცნიერებასთან, ფუნქციასა და წარმოების ტექნოლოგიასთან, მუშაობენ სამეცნიერო-საპროექტო ინსტიტუტში ან ქარხანაში და მათ, როგორც თავისუფალ შემოქმედთ წინააღმდეგობების გადალახვა უხდებათ, მაგრამ ისინი ხედავენ მეცნიერებისა და წარმოების კავშირს შემოქმედებასთან, დაპროექტებული ნიმუშის ხორცშესხმას პრაქტიკასთან ისინი იმაში ხედავენ, რომ მათ მიერ დაპროექტებული ნიმუშის მხატვრულ ფორმას ინჟინერ მშენებელი ან მუშა ხელოსანი მხოლოდ ატირაჟებს.

დასასრულს, შეგვიძლია დაბეჯითებით ვთქვათ, რომ მომავალში საცხოვრებელი გარემოს არქიტექტურულ-ესთეტიკური სტილი და ეკოლოგიური მოწესრიგების წარმატებები ბევრად იქნება დამოკიდებული მიმდინარე ნანოტექნოლოგიებისა და ლანდშაფტური დიზაინის შემოქმედებით პოტენციალზე.



«ХЕЛОВНЕБА» («ИСКУССТВО»)

№ 3-4 2002

Теа Закашвили

ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ ДРАМЫ В ТЕАТРЕ МАРДЖАНИШВИЛИ

Темур Чхеидзе на протяжении всей своей творческой жизни исследует глубины души индивида и старается во всей полноте проявить возникшие между людьми отношения, конфликты и сложные психологические процессы происходящие в их душах.

С этой точки зрения автор статьи рассматривает два спектакля театра Марджанишвили «Вечный муж» Ф. Достоевского и «Отец» А. Стриндберга (стр. 3).

Вера Мжаванадзе

МЕДЕЯ, КАК МИФО-СИМВОЛИЧЕСКИЙ ОБРАЗ

Язык мифологии символичен и соответственно любой мифологический персонаж и герой должен рассматриваться как образ символа и архетипа (стр. 10).

Нино Убилава

ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ ТВОРЧЕСТВА РАДИША ТОРДИЯ

Автор статьи прослеживает творческие поиски и изменения основных тенденции творчества известного художника-живописца Р. Тордия (стр. 24).

Натия Метревели

СЦЕНОГРАФИЯ ГОГИ АЛЕКСИ-МЕСХИШВИЛИ В ТВОРЧЕСТВЕ РОБЕРТА СТУРУА

Талант художника Гогі Алекси-Месхишвили особенно ярко проявился в творчестве режиссера Р. Стурúa. В статье на примере двух спектаклей режиссера — «Кавказский меловой круг» Б. Брехта и «Женщина змел» К. Гоцци дается анализ работы художника (стр. 34).

Лола Цицхвая

МОЛЕЛЬНЯ ХАХУЛЬСКОГО МОНАСТЫРЯ

В статье речь идет о молебне Ха-

хульского монастыря, относящегося ко II половине X века. (стр. 39).

Георгий Калатоцишвили

СУТЬ ОТЧУЖДЕНИЯ В ТВОРЧЕСТВЕ ИНГМАРА БЕРГМАНА

В отличие от великого итальянского кинорежиссера и «поэта отчуждения» Микеланджело Антонони, для Шведа Ингмара Бергмана отчуждение было не только поводом для авторской реформы в кинематографе но и личной проблемой в жизни.

Творчество И. Бергмана интересна не только в плане реминисценции, интересна она еще и тем безкомпромиссным отношением режиссера по отношению к окружающим, которое явно проглядывается сквозь режиссерский аскетизм не создавая в угоду зрителю занимательный или развлекательный сюжет картины. Так что вряд ли можно сказать, что в его случае кино это дробкачественный шок (А. Хичкок). Скорее всего хлесткая пощечина индифферентному, я бы сказал, отчужденному обществу. (стр. 44).

Теа Гунташвили

К РАБОТЕ «ВОПРОС ЗАКОНОМЕРНОСТИ ВНУТРЕННЕЙ ЖИЗНИ ЦВЕТОВ В КОМПОЗИЦИОННОМ СТРОЕНИИ КАРТИНЫ»

Данный вопрос является одним из главных в теоретических исканиях художника Гии Бугадзе.

Этому вопросу посвятил он специальные исследования «Несколько точек зрения в практическом применении «Теории цвета Гете в искусстве», «Несколько слов о цветах», «Цвет и объективная реальность», «Знамя и его цвет» и т. д. Опираясь на теорию Гете, художник-исследователь создает школу, которая явствует о возникновении метаморфоза во взаимоотношениях цветов, перерождении и рождении нового цвета. Исследование цвета ему представляется мыслью и назначением всей жизни. Он убежден, что в любой момент появления нового штриха в опыте художника возникает в процессе восприятия цвета. Художник продолжает иссле-



дование о символике цветов и их жизнестойкости, их внутренних принципах и закономерности.

В представленной статье художник-исследователь говорит об интересных наблюдениях, связанных с фотографией, кинематографией и электронной технологией по отношению к цвету. Учение о цвете вмещает в себя полный опыт веков и даже спонтанная разработка его открывает возможность острее ощутить безграничность данной проблемы. (стр. 60).

Лица Асатиани

**ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА
НОДАРА ГАБУНИА**

В статье читателю предлагается система педагогических принципов композитора, пианиста и общественного деятеля Н. Габуния (см. «Хеловнеба» № 3-4 2001 г.) (стр. 65).

Нана Кипиани

**ТРАДИЦИОННЫЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ
ОРНАМЕНТ КАК ОБРАЗ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА**

Статья на примере грузинского советского гобелена 1960-70-х годов исследует проблему использования традиционного национального орнамента как основного декора в советском грузинском искусстве данного периода. Изучение причин реставрации традиционных орнаментальных систем приводит к заключению что советское социалистическое искусство — это орнаментированное искусство, а использование традиционного орнамента имеет прямую идеологическую и пропагандистскую основу, так как сам орнамент идеологизирован и по своему строю превращается прямым выразителем эстетики соц. реализма. (стр. 73).

Елена Мачавариани

**ИСКУССТВО КНИГИ В ДРЕВНЕЙ
ГРУЗИИ**

Для изучения живописной техники древнегрузинских рукописных книг большое значение имеют сведения колофонов, а также наблюдения над самим художественным материалом. В данной статье с этой точки зрения рассмотрены красочные вещества, изготовленные из киновари и золота (стр. 79).

Марика Надарейшвили

**РОЛЬ КОМПОЗИЦИОННОЙ
ТЕХНИКИ В ТИПОЛОГИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ
ФОРМ XX ВЕКА**

В предлагаемой статье автор касается

значении термина «Композиция», упоминает на основополагающие для музыкального искусства XX века принцип антинонии, индивидуализации, многопараметровости, или плюрализма и рассматривает их влияние на различных уровнях.

Предлагаются варианты систематизации, включающие 4 основные группы: Традиционные типовые формы; Типовые формы, индивидуализированные композиционными техниками XX столетия; Новые формы, структурную модель которых определяют новые виды композиционных техник. Они не имеют прототипов в виде традиционных типовых форм и Одноразовые формы, не имеющие структурных прототипов.

Автор касается открытой формы, классифицирует структуры основанные на принципе случайности. Говоря о проблеме развития композиторской техники, автор касается и вопросов нотации, музыкального пространства и времени. (стр. 85).

Марине Кавтарадзе

**АНТОН ЦУЛУКИДZE И ГРУЗИНСКИЙ
МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР**

Автор анализирует вклад музыковеда Антона Цулукидзе в деле развития грузинской оперы, что было обусловлено глубоким знанием оперного искусства, его умением проникнуть в сущность всех компонентов оперы, возможностью соединения текущих процессов, происходящих в целом театральном искусстве, с оперой (стр. 93).

Ирина Абесадзе

**ПАМЯТНИКИ НАЦИОНАЛЬНОЙ
МАТЕРИАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ В
ТВОРЧЕСТВЕ ХУДОЖНИКА
ТАРИЭЛА ХЕРХЕУЛИДZE**

В статье рассматривается вопрос об особенностях художественной интерпретации материальных культурных ценностей Грузии, на примере творчества художника Тариэла Херхеулидзе. Жизнь и деятельность этого малозученного, но очень интересного грузинского графика протекало в тесном сотрудничестве с такими выдающимися учеными, как акад.: Ив. Джавахишвили, Симон Джанашия, проф. Юрий Марр и др. Совместно с акад. И. Джавахишвили художник Тариэл Херхеулидзе является автором научного труда о средневековой мебели Грузии. Об этом и дру-



гих неизвестных творческих и научных изысканиях художника говорится в данной статье. (стр. 105).

Лали Какуля

СОТРУДНИЧЕСТВО АНТОНА ЦУЛУКИДЗЕ С ГРУЗИНСКИМИ КОМПОЗИТОРАМИ

Статья отображает жизненные и творческие параметры его знаний, соединенные с большой отзывчивостью в отношении грузинского музыкального искусства. Результатом всего этого явилось его непосредственное участие в текущих процессах, близкие контакты с разными композиторами, дирижерами, исполнителями. (стр. 97).

Мераб Кикинадзе

КОРНИ И КРЫЛЬЯ КАТАРСИСА

В статье катарсис исследуется как природный инстинкт человеческого существования, с которым взаимосвязаны и творческие инстинкты человека.

Автор касается вопроса различения аристотелевского катарсиса в эстетической литературе и выдвигает роль и значение катарсиса в творческом акте художника. (стр. 112).

Мария Киракосова

ПЕРВЫЕ РЕЦЕНЗИИ О ПОСТАНОВКЕ «АБЕСАЛОМА И ЭТЕРИ» В РУССКОЯЗЫЧНОЙ ПРЕССЕ

Автор очерка рассматривает русскоязычную прессу 10-х годов XX в., посвященную постановке бессмертной оперы З. Палиашвили и заключает, что русскоязычная пресса того периода широко отзывалась о постановке и во многом способствовала совершенствованию оперы. (стр. 118).

Элисо Эристави

ГРУЗИНСКИЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ КОРОТКОМЕТРАЖНЫЕ ФИЛЬМЫ

В статье рассмотрены грузинские короткометражные фильмы Годердзия Чохели и Темура Баблуани. Работа основывается

на выделение звуко-визуальных особенностей произведений, колорит которых отразился на драматургической конструкции фильмов.

В число исследованных работ вошли разножанровые фильмы Г. Чохели: «Бакурхевский хевсур», «Мать своей земли» и «Воскрешение». Отмечено влияние хевсурского фольклора на ритмическое и композиционное решение концепции каждого фильма.

«Перелет воробьев» Т. Баблуани анализируется с точки зрения звуко-визуальной полифонии, создающей насыщенно — психологической настрой фильма. (стр. 123).

ПАМЯТЬ

Под рубрикой «Летопись архитектуры» печатаются воспоминания учеников, друзей и последователей известного архитектора, педагога и ученого Лонгиноза Сумбадзе. Со своими воспоминаниями делятся с читателями архитекторы: Бидзина Сумбадзе, Вахтанг Попхадзе и Георгий Авсаджанишвили (стр. 130).

Важа Ацнаური

НОВЫЕ ТЕХНОЛОГИИ И ДИЗАЙН В АРХИТЕКТУРЕ

По мнению автора статьи значение новой технологии (нанотехнологии) состоит прежде всего в том, что область ее применения почти безгранична, в архитектурно-планировочных разработках она будет использоваться с помощью компьютерной техники. Разработка и использование определенных технологических методов может явиться источником новых прорывных идей.

Проектируемый дизайнером архитектурно - планировочный объект следует рассматривать не только как собственно художественно-конструкторский результат работы, композиционное и конструктивное решение, но одновременно и как цель и как ожидаемый результат технологического процесса проектируемого объекта. (стр. 138).

შპსი 2 ლარი

გადაეცა წარმოებას 4.09.2002 ივ.მ.-წერილია დასაბუქვად 18.09.2002 ქალაქის ფორმატი 70X108/16, ფიზიკური ნაბეჭდი 9.0 სააღრიტუო-საგამომეცემლო 12,6. შეგვთა № 558. ტირაჟი 200.

შპსი გამომეცემლობა „საშობლოს“ სტამბა, თბილისი, კოსტავას 14.

