



საქართველოს
ენციკლოპედია

ISSN 0132-1307

საქართველო სტრუქტურა

1980 1



საბჭოთა სენსიტიუიზაცია

შინაარსი

მეღწევები და კროგლეშები	2
ვიორტი მახარაშვილი — ღმინის სახე ქართულ მონუმენტურ ძანდაცევაში	8
ახალგაზრდული თეატრების ფსიქიკალი	14
ვაჟა ზრეგაძე — ქუთაისელთა ორი სპეტაკალი	17
თამაზ კილაძე — ირაკლი აბაშიძე — 70	22
ნოდარ ანდლელაძე — ძალაძი და თეატრი	24
დავით ანდრიასოვი — საზემოღმოქმო ბაჟოფანე ქართული თეატრის ღლე	36
ქეთევან კინწურაშვილი — ძიგბის ბზით	38
ზურაბ კაკაბაძე — ბელოვინების ნაწარმოების ბაბების საკითხისათვის	44
ბენდიტა იუსტინსკაია — მიტრატის ბელოვინება საქართველოში	51
ტატა თვალბრედიძე — ქართული ტელეფონიშები	55
ეთერ შვალობიშვილი — ოლეივი მიხიანი	60
ბაჟოს თეატრი თბილისში	63
ვახტანგ დავითია — თანამედროვე იაკონური არქიტექტურის ზოგბირთი ტანდენია	64
სიმონ აბო — მომზარტი მხატვრის ჩანახატები	77
ძვილი და ახალი თბილისი	78
სოსო ტორდანიია — ერთი ქართული კაფანის უმსახე	80
ვიორტი ჩაერკოვი — ბაქოვოს მონასტერი	84
თეოხაროს კესიდი — ღმინის რალიზია და რიგები	88
ლევან ფრუიძე — საბირო ნაწროვი	94
შერაბ ელიოზიშვილი — ბერძნული (პიესა)	97
ბრონიკა	111
ახალი წიგნები	117

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ძორეოგრაფია**

მთავარი რედაქტორი
თამაზ შილაძე
სარედაქციო კოლეგია:
აჟაი ბაქრაძე,
მხატვან ბერიძე,
ნოდარ ბაბუნია,
ჯუშუბი თითქარია
(კასუნიშებებელი მდივანი),
ბასილ კიწანაძე,
ნოდარ მგლოვლიშვილი,
ზურაბ ნინაძე,
ბივი ორჯონიძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხიძე,
ანდონ წულუკიძე,
ნიკო ბაგვაშაძე,
ნოდარ ჯანაბრიძე.



ვ. ი. ლენინის დაბადების 110-ე წლისთავი

3. თოფურიძე.
ვ. ი. ლენინის ძეგლი კვათარაში.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა 1972 წელს მიიღო დადგენილება პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის მუშაობის შესახებ, რომელსაც მოჰყვა საგრძნობი გარდატეხა არა მარტო დედაქალაქის, არამედ მთელი რესპუბლიკის ცხოვრებასა და პარტიულ მუშაობაში. მართებული დასკვნების გამოტანამ ამ დადგენილებიდან, დაუღალავმა, პრინციპულმა, ნაკლოვანებებთან შეურიგებელმა მუშაობამ შესანიშნავი შედეგი გამოიღო, რომლის უძირითადესი მაჩვენებელია ჩვენი რესპუბლიკის ეკონომიკის ფეხზე დაყენება, მომძლავრება და საკავშირო მაჩვენებლების დონემდე აყვანა.

სკკ ცენტრალურმა კომიტეტმა ჯერ კიდევ 1976 წელს კმაყოფილებით აღნიშნა რესპუბლიკის პარტიული ორგანიზაციის სწორი კურსი ჩამორჩენის დასაძლევად და, მართლაც, მოხდა თითქმის შეუძლებელი, ჩატარდა ნამდვილი გრანდიოზული მუშაობა, რის შედეგადაც მივიღეთ ასეთი საამაყო მაჩვენებლები:

1972 წელს თუ რესპუბლიკა სსრ კავშირში ბოლო — მეთხუთმეტე ადგილზე იყო სამრეწველო პროდუქციის ზრდის ტემპის მიხედვით, 1978 წელს მეხუთე ადგილს მიაღწია.

შრომის ნაყოფიერების ზრდის ტემპის მიხედვით ჩვენს მრეწველობას ბოლოსწინა — მეთოთხმეტე

მიღწევები

და

პრობლემები

საგულისხმო წარმატებებია მოპოვებული სოფლის მეურნეობაშიც. 1972 წელთან შედარებით გასულ წელს რესპუბლიკის სოფლის მეურნეობის პროდუქცია გაიზარდა ერთ-ნახევარჯერ და მეტადაც. უკანასკნელი წლების მანძილზე ჩვენი სოფლის მშრომლები, როგორც წესი, მნიშვნელოვანი გადაჭარბებით ასრულებენ თითქმის ყველა ძირითადი სახეობის პროდუქციის წარმოებისა თუ დამზადების გეგმებს.

1979 წელს არნახული მოსავალი მოიწიეს საქართველოს სახელოვანმა მეჩაიეებმა და მევენახეებმა; გადაჭარბებით შეასრულეს გეგმა მემარცვლეებმა, წარმატებები მოიპოვეს მებოსტნეებმა, მეციტრუსეებმა, მეიხლებმა, მეცხოველეებმა.

ამხანაგმა ლ. ი. ბრეჟნევმა სპეციალური მოსალოცი წერილით აღნიშნა საქართველოს სოფლის მეურნეობის მუშაკთა ეს მიღწევები.

შრომითი გამარჯვებები იზეიმეს მრეწველობის, მშენებლობის, ტრანსპორტის, კავშირგაბმულობის, სხვა დარგის მუშაკებმა.

ყოველივე ამან განაპირობა საკავშირო სოციალისტურ შეჯიბრებაში სისტემატური გამარჯვება და სკკპ ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს, საკავშირო პროფსაბჭოსა და სრულიად საკავშირო ალკკ ცენტრალური კომიტეტის ექვსი გარდამავალი დროშის მოპოვება შვიდ წელიწადში.

ამჟამად წარმატებით ხორციელდება პარტიული მოწოდება: ხუთწლედის გეგმების შესრულება ვ. ი. ლენინის დაბადების 110-ე წლისთავისათვის. ერთი სიტყვით, შეიძლება ითქვას, რომ საქართველოს სახალხო მეურნეობა ღირსეული მაჩვენებლებით შეხვდება მეათე ხუთწლედის მიზანდასახულობებს და გაანადგობს ადებულ ვალდებულებასაც.

საერთო წარმატებაში მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს რესპუბლიკის ახალგაზრდებმა, რომელთა შრომის უდიდესი დაფასება იყო საქართველოს კომკავშირის დაჯილდოება სამშობლოს უმაღლესი ჯილდოთი — ლენინის ორდენით.

უკან მოხედვისა და გასული წლის შედეგების შეჯამებისას ბევრ საამაყოს, დასამახსოვრებელსა და მზრუნველედ განცდილს გავისვენებთ თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში, რომელიც ახალი აღმავლობის გზაზე დგას. მისი მიღწევები ცნობილია არა მარტო რესპუბლიკისა თუ კავშირის მასშტაბით, არამედ მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის მკითხველისა და მსმენელის ფართო აღიარებას იმსახურებს. ამ მხრივ განსაკუთრებული წარმატება ხვდა წილად ქართულ თეატრს, კერძოდ, შოთა რუსთაველის სახელობის ლენინის ორდენის თბილისის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის კოლექტივს, რომლის ორმა სპექტაკლმა — ბერტოლდ ბრეხტის „კავკასიური ცარკის წრემ“ და უილიამ შექსპირის „რიჩარდ მესამემ“ — განაცვიფრა მოსკოვის, ბაქოს, ერევნის, ხოლო საზღვარგა-

ადგილი ეჭირა, 1978 წელს კი პირველ ადგილს დაუფლა. ჭეშმარიტად უდიდესი ნახტომია!

კიდევ სამი საგულისხმო მაგალითი:

ერთობლივი საზოგადოებრივი პროდუქციისა და ეროვნული შემოსავლის, აგრეთვე მრეწველობისა და მშენებლობის მთლიანი პროდუქციის ზრდის ტემპის მიხედვით 1972 წელს კვლავ უკანასკნელ — მეოთხთმეტე ადგილს ვტკეპნიდით, ხუთი წლის შემდეგ კი პირველი ადგილი დავიკავეთ, თანაც ყველა მაჩვენებლის შესრულებით.

ასევე პირველ ადგილზეა ჩვენი რესპუბლიკა ეროვნული შემოსავლის წარმოების ზრდის ტემპების მხრივ ერთ სულ მოსახლეზე გაანგარიშებით.

რეთ — გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის, იუგოსლავიის, მექსიკის, დიდი ბრიტანეთის მაცურებელი, სპეციალისტები, პრესა. ინგლისის პრესამ, მაგალითად, აღიარა, რომ რუსთაველის თეატრის კოლექტივი მსოფლიოში ერთ-ერთი უდიდესი თეატრის დასია.

მართალია, ჩვენი თეატრების გასტროლები საზღვარგარეთ ვერ კიდევ 1930-იანი წლების დასაწყისში დაიგემა, მაგრამ ეს სანუქვარი ოცნება მხოლოდ რუსთაველეს აუსრულდა და ისიც რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ. მთავარი კი ის არის, რომ რუსთაველის თეატრის დასი ყველგან ერთნაირად აღტაცებით მიიღეს. და აი, კიდევ ერთი აღიარება: დიდი ოქტომბრის 62-ე წლისთავზე გაზეთებში გამოქვეყნდა სასიხარულო ცნობა — სკკ ცენტრალური კომიტეტისა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს დადგენილებით სპექტაკლ „კავკასიური ცარცის წრის“ განხორციელებისათვის 1979 წლის სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიები მიენიჭათ რობერტ სტურუას (სპექტაკლის რეჟისორს), გიორგი ალექსი-მესხიშვილს (სპექტაკლის მხატვარს), რამაზ ჩხიკვაძეს (აზდაკის როლის შემსრულებელს), იზა გიგოშვილს (გრუშე ვანჩაძის როლის შემსრულებელს), გურამ სალარაძეს (ყაზბეგის, ფრეიტორისა და ბერის როლების შემსრულებელს), ჭანრი ლოლაშვილს (მთხრობელის როლის შემსრულებელს), ჯემალ დაღანიძეს (ლავერციისა და მამამთილის როლების შემსრულებელს). ამ დროისათვის „კავკასიური ცარცის წრე“ 263-ჯერ იყო დადგმული და ყოველთვის აწმლავით. სპექტაკლის ტრიუმფი მისი დადგმადან მცხუთ წელსაც წარმატებით გრძელდება, ხოლო რ. სტურუას შემდგომი ნამუშევარი „რიჩარდ III“ კიდევ ერთხელ გავრწმუნებს, რომ მისი სახით საბჭოთა თეატრს ჰყავს მეტად საინტერესო ხელოვანი.

სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ლიტერატურის, ხელოვნებისა და არქიტექტურის დარგის ლენინური და სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის თავმჯდომარე გ. მარკოვი ასეთი შეფასება აძლევს რუსთაველელთა ნამუშევარს: „ისტორიის ჭვრეტა დღევანდლობის უზიარებელიდან, შორეული ამბების ინტერპრეტაციის უზარი, დღევანდლობის დღევნობით მათი გაშუქება — ყოველივე ეს ახასიათებს თბილისის რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე სპექტაკლის „კავკასიური ცარცის წრის“ დამდგმელებს. პრემია მიენიჭა კოლექტივს რეჟისორ რ. სტურუას ხელმძღვანელობით, რომელმაც მაღალი სასცენო კულტურით, აქტუალურად და თანადროულად შეასხა ხორცი ე. ბრეტის ნაწარმოებს“.

დიდი კვაყოფილებით უნდა აღინიშნოს, რომ მარჯანიშვილის თეატრის ოუბლე იქცა მთელი ქართული თეატრის, ქართული კულტურის დღესასწაულად. რესპუბლიკის თეატრალურმა საზოგადოებამ ამ რამდენიმე წლის წინ საფუძველი ჩაუყარა და უკვე

ტრადიციად იქცა მეგობრობის თეატრის სპექტაკლები. ამ ხნის მანძილზე ქართველმა მაცურებელმა გაიცნო და შეიყვარა, ხოლო რესპუბლიკის თეატრალური დაუმეგობრდნენ საბჭოთა კავშირის მრავალი თეატრის კოლექტივს. ამჟამად მეგობრობის თეატრის სპექტაკლებს ეთმობა დედაქალაქის საუკეთესო დარბაზები. სულ ახლახან მაცურებელთა დიდი ინტერესი გამოიწვია სოკოვის ტაგანიკა და აზერბაიჯანის მ. აზიზბეკოვის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრების სპექტაკლებმა. მეგობრობის თეატრი ნიადგავს უპოხიერება მოძმე ხალხთა ინტერნაციონალურ აღზრდას, თეატრალური ქმნილებების ურთიერთგაცნობას, გამოცდილების გაზიარებას, თეატრალური კოლექტივებისა და თეატრმცოდნეების დამეგობრებას.

წელს პირველად ჩატარდა თბილისში ახალგაზრდული თეატრების საკავშირო ფესტივალი, რომელიც, ალბათ, ტრადიციული გახდება და მიზნად დაისახავს ახალგაზრდა მახიობების, რეჟისორების, მხატვრების, კომპოზიტორების, თეატრმცოდნეების პროფესიული კულტურის ამაღლებას, მათ დაახლოებას, რაც თავისთავად ბევრს ნიშნავს შემოქმედებითი კოლექტივისთვის. ფესტივალში მონაწილეობდნენ მოსკოვის, რიგის, ბაქოს, ერევნის, სოხუმის, თბილისის ახალგაზრდული თეატრალური მაცურებელთა თეატრები, თბილისის საომარი სტუდია, რესპუბლიკის რამდენიმე სახალხო თეატრი და სცენისმოყვარულთა დასი. ფესტივალმა, რომლის ძირითადი თემა იყო რევოლუციური წარსული, თანამედროვე ახალგაზრდების ცხოვრება, შრომა და შემოქმედება, მაღალ დონეზე ჩაიარა. შეიძლება ითქვას, რომ განსაკუთრებული წარმატება ხვდა საქართველოს პანტომიმის სახელმწიფო თეატრს (ერათვის კავშირში), ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, საქართველოს კომკავშირის პრემიის ლაურეატ ამირან შალიკაშვილის ხელმძღვანელობით. თეატრმა წარმოადგინა უკვე გახმაურებული სპექტაკლი — ლ. ი. პრევენეის მოგონება ნიკონის მიხედვით შექმნილი „მცირე მინა“, რომელმაც დამსახურებული გამარჯვება მოიპოვა. აქვე გავისცინოთ ქართული პანტომიმის თეატრის დიდი წარმატება საზღვარგარეთ — საბერძნეთში, კვიპროსში, მელტაში და თურქეთში, სადაც უცხოელმა მაცურებელმა ნახა „ელექტრა“, „განათავისუფლეთ სიმღერა“ და საკონცერტო პანტომიმიური ნივთები.

მთელი ქართული საბჭოთა თეატრის ძველი და ახალი თაობების შემოქმედებითი შრომის დაფასებად წარმოვიდგებთ სოციალისტური შრომის გმირის საპტიო ნოდების მიწიჭება სსრ კავშირის სახალხო არტისტის ვერვიკ ანჯავაძისათვის, რომლის ცხოვრება და შემოქმედება ცოცხალი მაგალითია კეთილსინდისიერად გავლილი გრძელი და ძნელი გზის ოცინი წლებიდან დღემდე.

და კიდევ ერთი მეტად სასიამოვნო ფაქტი, რომე-

ლიც ნათლად მეტყველებს პარტიისა და ხელისუფლების ზრუნვაზე ქართული თეატრალური ხელოვნებისადმი — დედაქალაქის გლდანის რაიონში დაარსდა ახალი სახელმწიფო დრამატული თეატრი, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელი და დირექტორია ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ლერი პაქსაშვილი.

ქართული საბჭოთა ლიტერატურის დიდი შემოქმედებითი მიღწევების საყუველთაო აღიარების მოწმობაა ის ფაქტი, რომ პოეტ-კადემიკოს ირაკლი აბაშიძეს მინიჭა სოციალისტური შრომის გმირის წოდება.

შარშან ზეიშით აღინიშნა საბჭოთა კინოს 60 წელი და დაწესდა კინოს მუზეუმი და. მოხვიმეთა თანავარკვლავედში კვლავინდებურად ბრწყინდება კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, რომელიც დიდ ადგილს უთმობს თანამედროვეობის თემატიკასა და პრობლემებს. ქართული ფილმების წარმატებამ ჩვენში და საზღვარგარეთ დიდი პოპულარობა მოუპოვა ქართულ კინოფილმებს. ამ მხრივ განსაკუთრებით საგულისხმოა მხატვრული ფილმების — თენგიზ აბულაძის „ნატარის ხის“ საუკეთესო ქმნილება აღიარება მიეღო რიგ ფესტივალებზე და ლანა ლოლობერიძის ახალი კინოსურათის „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ დაჯილდოვდა მთავარი პრიზით ჯერ აშხაბადში გამართულ საკავშირო ფესტივალზე, ხოლო შემდეგ სამ-რეგმოს XXII საერთაშორისო კინოფესტივალზე „გრან-პრის“ მოპოვება.

მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო აგრეთვე მესამე რესპუბლიკური კინოფესტივალის ჩატარება თელავში.

ქართულ მხატვართა რიგები შეიცავს ახალი ძალებით, რომლებიც გამოირჩევიან ახლებური თვალთახედვით, თანამედროვეობის საჭირობით პრობლემების გადაწყვეტით, შესრულების თავისთავადობით. მშვენიერ ტრადიციად იქცა მხატვართა როგორც პერსონალური, ასევე კოლექტიური — საგაზაფხულო და სამშობლოდგომო გამოფენები, რომლებშიც მონაწილეობენ ყველა თაობის მხატვრები. საქართველოს სახელმწიფო სურათების გალერეის საგამოფენო დარბაზი ამ დროს იქცევა ხოლმე ხელოვნება შეჯიბრების ასპარეზად, მათი საუკეთესო ნამუშევრების დათვალიერებად, რომელსაც უხვად ჰყავს გულშემოტივარი, გამგები და განმსჯელი.

1979 წელს ქართველმა კომპოზიტორებმა თავიანთ მორიგ ყრილობაზე შეაჯამეს ბოლო წლებში მიღწეული წარმატებები, გააანალიზეს კომპოზიტორთა კავშირის მუშაობა და დაისახეს მომავლის სამოქმედო პროგრამა. ნოემბრის მეორე ნახევარში კი ქართველი კომპოზიტორები ახალი საყურადღებო ნაწარმოებებით წარსდგნენ სსრ კავშირის კომპოზიტორთა VI ყრილობაზე. მოსკოველმა მსმენელმა და ყრილობის მონაწილე სპეციალისტებმა დიდი ინტერესი გამოი-

ჩინეს სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატ გ. ყანჩელის, შოთა რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატ ზ. ნასიძის, სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, სახელმწიფო პრემიების ლაურეატ ოთ. თავაძის-შვილის, რესპუბლიკის სახალხო არტისტ დ. თარაძის, საქართველოს სახალხო არტისტის, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატ ზ. ცინცაძის, საქართველოს კომპოზიტიორის პრემიის ლაურეატ ვ. აზარაშვილის, აფხაზი კომპოზიტორის რ. გუმბას, ოსი კომპოზიტორის ზ. ხაბალოვასა და სხვათა ახალი ნაწარმოებებისადმი.

ყრილობაზე დიდი ადგილი დაეთმო ქართული ესტრადის ოსტატებსაც. საკავშირო ყრილობის წინ კი თბილისის საკონცერტო დარბაზებში გაცვიანით რესპუბლიკის კომპოზიტორთა მიერ ბოლო ორ წელშიაღებული შემეხილ საუკეთესო სიმფონიურ, საგუნდო, ვოკალურ-საკრავლო, საოპერო, კამერულ ნაწარმოებებს. ამ კონცერტზე თავი ისახელა უფროსი და ახალი თაობების მრავალმა კომპოზიტორმა და შემსრულებელმა, რაც აშკარად მიგვანიშნებს თანამედროვე ქართული მუსიკალური ხელოვნების აღმავლობაზე.

შარშან საქართველოში პირველად მოეწყო ესტრადის მსახიობთა რესპუბლიკური დათვალიერება, რომელიც მიზნად ისახავდა ჩვენი ესტრადის იდურ-მხატვრული დონის ამაღლებას და საუკეთესო ასამბლეებისა თუ შემსრულებლების გამოვლენას. საინტერესოა, რომ ეს ღონისძიებაც ტრადიციულ გახდება და სამ წელშიანაც ერთხელ მოეწყობა.

გასული წელი მიეძღვნა მსოფლიოს ბავშვებს. მათთვის სპეციალურად შეიქმნა სპექტაკლები, ფილმები, მოეწყო რამდენიმე გამოფენა, დაიწერა და გამოიცა წიგნები, ალბომები, ახალი მუსიკალური ნაწარმოებები. მაგრამ უფრო მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო თვით ბავშვების ხელოვნების გამოტანა ფართო ასპარეზზე. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ნიჭიერ ბავშვთა გამოვლენა ხელოვნების სხვადასხვა დარგში, კერძოდ კი — მხატვრობაში. მოეწყო ქართველ ბავშვთა ნახატების რამდენიმე გამოფენა, მათ შორის, თემატიკურ. ამ მოვლენას მიეძღვნა მრავალი წერილი გაზეთსა და ჟურნალში, გადაცემა ტელევიზიისა და რადიოში. ბავშვთა ნახატებს ფართო ადგილი დაუთმეს ჟურნალებმა „პიონერმა“, „დილაში“, „საუნჯემ“; „ხელოვნებამ“ გამოსცა ფერადი ალბომი „ბავშვთა მამყარი“, რომელშიც შევიდა ნორჩი ქართველი მხატვრების საუკეთესო ნახატები. აქვე მზადდება გამოსაცემად ალბომი „ლ. ო. ბრენევის „მცირე მიწა“, „ალბომიდან“ და „ყამირი“ 225 ნორჩი მხატვრის თვალით“.

კიდევ ბევრი რამ გაკეთდა სასურველი ამ ახლო ხანებში. უზრალოდ ზოგიერთი მათგანის ჩამოთვლაც კი ალკოვინარეს სასიამოვნო მოგონებას, სიამაყის გრძობას. ვაიხსენოთ, თუნდაც; შარშან ხალხური ოპერის ბრწყინვალე საღამოები (მუსიკალური თან-



ხლედეი, სიმღერებთა და ხალხური ცხოვრების სცენებით) თბილისის დარბაზებსა თუ რაიონის კულტურის სახლებში.

აღსანიშნავია შარშან გამართული დიდი სახალხო ზემიები „მოთაობა“, „ილიაობა“, „აკაკობა“, „ვაჟაობა“, „იაკობობა“, „გარეჯობა“, რომლებსაც მარტო 1979 წლის მეორე ნახევარში მიემატა „კოლხობა“; (სარფში, ხელვაჩაურის რაიონში), „ტბელობა“ (ხისხიძეში, ხულოს რიონში), ფართომასშტაბიანი „მცხეთობა“ და განანდიოზული „თბილის-ქალაქობა“, რომელშიც მთელი საქართველო ღებულობდა მონაწილეობას. ამ უკანასკნელი ღონისძიების ჩასატარებლად სპეციალურად მომზადდა რესპუბლიკის დედაქალაქი, მთელი თავისი მომხიბვლელობით აღდგა ერთ-ერთი უძველესი კოლორიტული უბანი ბართაშვილისა და პუშკინის ქუჩების შესაყარზე, რაშიც დიდი წვლილი მიუძღვით ქართველ არქიტექტორებს, მხატვარ-რესტავრატორებს, მშენებლებს... ეს არის მაგალითი სიძველეების დაცვისა და მოვლისა, რომელიც კულტურის ყველა ძეგლზე უნდა გავრცელდეს რესპუბლიკის მასშტაბით.

ქართული ხელოვნება ხალხთა ინტერნაციონალური მეგობრობის ელჩად იქცა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში — მოძმე სოციალისტური სახელმწიფო იქნება ის, თუ პაპიტალისტური. ამის ნათელი დადასტურებაა თუნდაც თითო ფაქტი გასული წლის პირველ და მეორე ნახევარში. ჯერ ერთი, უდიდესი ხე-ტყედილება მოახდინა საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნების მუზეუმის ეროვნული საგანძურის ექსპონატთა გამოფენამ შვეიცარიაში, რომელიც სხვადასხვა ქვეყნის მრავალმა სპეციალისტმა და ტურისტმაც ანახა. ამ ბრწყინვალე გამოფენამ, როგორც მისი მნახველები ამბობენ, ბევრი მეგობარი და ქართული ხელოვნების მოტრფიალე შევცდინა. მეორეც, გრძელდება და ახალ-ახალ ხარისხში ადის გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქ. საარბურგენისა და თბილისის ხელოვანთა დიდი მეგობრობა, რომელიც კიდევ უფრო განამტკიცა ამას წინათ საარბოურკენში გამართულმა საბჭოთა საქართველოს კვირეულმა. სასიხარულოა, რომ ორი ქალაქის მეგობრობაში მესამეც — საფრანგეთის ქ. ნანტი ჩაერთო. აქვე უნდა აღვნიშნოთ ძმადნაფიცო ქალაქების—თბილისისა და ლიუბლიანის ხელოვანთა უკვე ტრადიციულ ქველღი მეგობრობას.

გასული წლის პარტიულ მუშაობაში უდიდესი მოვლენა იყო სკკპ ცენტრალური კომიტეტის აპრილის დადგენილება „იდიოლოგიური, პოლიტიკური აღმშენებლობითი მუშაობის შემდგომი გარემოების შესახებ“, რომელმაც სრულიად მკაფიო და კონკრეტული მოთხოვნები წაუყენა კულტურის მუშაკებს, მათ შორის, შემოქმედებით ორგანიზაციებს. დადგენილებაში აღნიშნულია: „პარტიული ორგანიზაციების, კულტურის ორგანოების, იდიოლოგიური დაწესებულებებისა და უწყებების, შემოქმედებითი კავშირების წინაშე დასახულია ამოცანა სრულიყო მხატვრული ინტელიგენციის იდეურ-პოლიტიკური აღზრდა და მარქსისტულ-ლენინური განათლება. აღვნიშნავ იზრუნონ მწერალთა, მხატვართა, კომპო-

ზიტორთა, თეატრისა და კინოს მოღვაწეთა უმჯობესობითა მაღალი იდეურობის, მოქალაქეობრივობისათვის, მათი შემოქმედებითი აქტიურობის განვითარებისათვის. ყურადღება მიექცეოს ლიტერატურისა და ხელოვნების ახალი შესანიშნავი ნაწარმოებების შექმნას, რომლებიც ნიჭიერად ასახავს საბჭოთა ხალხის გმირულ მიღწევებს, სოციალისტური საზოგადოების განვითარების პრობლემებს, ლეხავარ სცემს ჩვენს იდეურ მონიანდადმდეგებს. მეტი აქტიურობა მართებთ შემოქმედებითი კავშირებს ლიტერატურისა და ხელოვნების განვითარების ტენდენციების ანალიზში, ანალიზში მათ მოთხოვნებზე, ამხანაგურ შეფასებაში, ახალგაზრდა შემოქმედი კადრების აღზრდაში; ამ პოზიციებიდან უფრო ღრმად ჩასწვდნენ თეატრების, მუსიკალური კოლექტივების საქმიანობას, სახვითი ხელოვნების, მხატვრული თვითმოქმედების მდგომარეობას, მზრუნველობა არ მოაკლონ მათს შემდგომ განვითარებას“.

როგორც ვხედავთ, ამ ვრცელ ციტატაში მოცემულია მუშაობის მთელი პროგრამა, რომელიც მოითხოვს უფო რეალიზებას, ნათქვამის საქმით განხორციელებას.

ცნობილია, რომ მასების იდეურ-პოლიტიკური აღზრდა და მისთვის მარქსისტულ-ლენინური განათლების მიცემა სკოლის მეზრიდან იწყება და უმაღლეს სასწავლებელში გრძელდება, მაგრამ არსებობს სხვა ქმედითი ფორმებიც მასობრივი პოლიტიკური სწავლების სახით პარტიული განათლების ქსელში. მაგრამ ეს ფორმები ხშირად გამოუყენებელი და ზოგჯერ უფლებბელყოფილიცაა. სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიკურის ნევრობის კანდიდატმა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველმა მდივანმა, ა. ა. შვედარნაძემ საგანგებოდ გაუსვა ხაზი ამ საკითხს საქართველოს პარტიული აქტივის კრებაზე 1979 წლის 26 ივნისს, სადაც ზემოსწვებულთა დადგენილება განიხილებოდა. აქ მან სწორედ შემოქმედებით ინტელიგენციაზე გაამახვილა ყურადღება, რომლის „ერთ ნაწილს მაინაჩა, რომ პოლიტიკური სწავლება აუცილებელია, და მისი მოწყობის ფორმებს დადებითად ახასიათებს; მეორე ნაწილის აზრით, პოლიტიკური სწავლება საჭიროა მაგრამ მისი ფორმები გასაუმჯობესებელია. დამაფიქრებელია ის ფაქტი, რომ ზოგან გაისმის ხმები, შემოქმედი მუშაკებს პოლიტიკური სწავლება სულ არ სჭირდებათო. სამწუხაროდ, ცალკეული ინტელიგენტები აღნიშნულ პრობლემას გულგრილად აციდებიან... ეს ფაქტი სერიოზულ მსჯელობას საგვად უნდა იქცეს ყოველ შემოქმედებით ორგანიზაციაში. ყველას უნდა ახსოვდეს, რომ ხელოვანის ქმნილება არა მარტო მხატვრული ნაწარმოებია, არამედ იდეური იარაღიც.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდივანი, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის თავმჯდომარე ა. ა. ბრუტენევი სკკპ XXV ყრილობაზე მკაფიოვლებას გამოთქვამდა იმის გამო, რომ „შემოქმედი ინტელიგენციის წრეში გაიზარდა მოთხოვნელობა ერთმანეთისა და საკუთარი შემოქმედე-

ზისადმი... რაშიც მნიშვნელოვანი დამსახურება მიუძღვით შემოქმედებით კავშირებს, მათს პარტიულ ორგანიზაციებს". ეს გარემოება კიდევ უფრო უნდა განმტკიცდეს ქართულ სინამდვილეში, ვინაიდან, ადვლბით მოვლენებთან ერთად, ზოგჯერ ტენდენციურად ფასდება ხელოვნების ესა თუ ის ნაწარმოები, რითაც გასაქანი ეძლევა იდეურ-მხატვრულად უსუსური ნაწარმოების მოძალეობას. უნდა გვახსოვდეს ამხ. ე. შვედარბანის სიტყვები: „...ლიტერატურისა და ხელოვნების წინსვლისა და განვითარების პროცესი მაინც ისე თანაბრად ვერ მიმდინარეობს, როგორც ჩვენ გვინდა. საკმაოდ ბევრია აშკარად სუსტი, ხშირად ადვილად საექვო ლიტერატურული ნაწარმოებები. სუსტია პარტიული გავლენა თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკაზე“. და — იქვე: „...საჭიროა სწორი შეფასება მივცეთ ჩვენს კულტურულ ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესებს, რათა უღიმღამო შაბლონმა ვერ შთანთქას ყოველივე ის ძვირფასი, რაც ჩვენს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში იქნება“.

საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებულ სიმფონიურ ორკესტრს, რომელსაც დირიჟორი ჯანსუღ კახიძე ხელმძღვანელობს, ევროპის მრავალ ქვეყანაში იცნობენ და აფასებენ, მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ ორკესტრის კონცერტებს ჩვენში ნაკლებად ეტანება ახალგაზრდობა, განსაკუთრებით მოსწავლე ახალგაზრდობა და მათი მასწავლებლები. ეს კი იმაზე მეტყველებს, რომ ზოგადასაგანმანათლებლო სკოლებში საკმაო პრობანდას არ უწევენ სიმფონიურ მუსიკას და ამით ძალზე აღარბობენ ახალგაზრდა თაობის სულიერ საგანძურს, აქვეითებენ მის გემოვნებას. ვინ უნდა გადაწყვიტოს ეს საკითხი? ცხადია, სკოლამ. კომპოზიტორთა კავშირთან, სახელმწიფო კონსერვატორიასთან ერთად. საჭიროა დაისახოს განათლებისა და კულტურის სამინისტროს ერთობლივი ქმედითი ელენისიებები.

სკკ ცენტრალური კომიტეტის აპრილის დადგენილება მოგვიწოდებს იდეოლოგიური და პოლიტიკურ-აღმზღველობითი მუშაობის გასაუმჯობესებლად მაქსიმალური უტუგებით გამოვიყენოთ ყველა კულტურის სასახლე, კლუბი, ბიბლიოთეკა, დარბაზი, სტადიონი, სადაც განაღდება აგრეთვე კულტურულ-მასობრივი და სპორტული მუშაობა. ამ დიდი საქმის მოსავაგრებლად ცენტრალური კომიტეტი უახსენებლობას აკისრებს ადგილობრივ პარტიულ და საბჭოთა ორგანოებს.

დადგენილების ეს მნიშვნელოვანი პუნქტი ყველგან არ სრულდება. გამონაკლისი შემთხვევები როდია გამოკეტილი კულტურის სასახლე თუ კლუბი, უკეთეს შემთხვევაში კი აქ კინოსანსების გამართვით კმაყოფილებიან; არავითარი უტუგება არ მოაქვს მრავალი სოფლისა და რაიონის ბიბლიოთეკას, სადაც ვერ იზიდავენ მკითხველებს და ეგრეთწოდებულ მკედარი სულების ხარჯზე არსებობენ. ხშირად რაიონული ბიბლიოთეკა არ მარაგდება ახალი, საინტერესო ლიტერატურით, მიმზიდველად არ ფორმდება სამკითხველო, წითელი კუთხეები, ჩაშლილია საწრეო მუშაობა, არ ვითარდება მოძრავი ბიბლიოთე-

კის სხვადასხვა ფორმა. ასეთ ვითარებაში კი წარმოდგენილია იდეოლოგიური და პოლიტიკური მუშაობის გაუმჯობესება. ერთი სიტყვით, ამ საქმეში ბევრი ფორმალზმია, მაგრამ, ზოგან, ადგილობრივი პარტიული და საბჭოთა ორგანოები შერიგებული არიან ამგვარ ვითარებასთან.

საბჭოთა ხალხი სამოცამეცამედ ხვდება ახალ წელს. და ეს წელი განსაკუთრებულია. ამ წელს აღვირვინდება მეათე, საიუბილეო ხუთწლიანი; ეს წელი იქნება სკკ XXVI ყრილობისათვის აქტიური მზადების წელი. ამ წელს ვიზეიმებთ ვ. ი. ლენინის დაბადების 110-ე წლისთავს; აღენიშნავთ ფაშისტურ გერმანიაზე გამარჯვების 35-ე წლისთავს; ჩვენი სამშობლოს დედაქალაქში გაიმართება ოლიმპიადა — 80; ვიზეიმებთ ახალი საბჭოთა კონსტიტუციის მესამე და დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 63-ე წლისთავს.

ყოველივე ეს ქართული ხელოვნების ოსტატებს უქმნის უშარავ საზრუნავს, რომლებმაც აქედანვე უნდა დაიჭირონ თავარგი, რათა თავიანთი კალმის, ყალმის, საჭრთლის მეშვეობით შექმნან ეპოქალური ნაწარმოებები და უძღვნან ღირსშესანიშნავ მოვლენებს, მშობლიური ხალხის გიჟრულ შრომას კომუნისტების მოსახალკობლად. და ეს მუშაობა ისე უნდა წარიმართოს, როგორც ამბობდა ვლადიმერ შუაიკოვსკი: „რაოდენობას არ დავაკლოთ კარგი ხარისხიც“.

პარტიას აქვს იმედი, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების მოვლენები არ დაზოგავენ თავიანთ ნიჭს, გამოცდილებას, ენერგიას, მხატვრულ ოსტატობას, იდეურ სიმწიფეს ქართული კულტურის ასაყვავებლად. ამის დასტურად უნდა მივიჩნიოთ ამხ. ე. შვედარბანის სიტყვები საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის XVII პლენუმზე: „ბრძოლაში, რომელიც ძირითადად კომუნისტური ზნეობისათვის, ადამიანისათვის ბრძოლაა, ლიტერატურა და ხელოვნება მუდამ იყო და არის მონაწილე პოზიციებზე, მოვლენების შუაგულში, და ამიტომ ჩვენი ხალხის სულიერი ცხოვრების სულ უფრო განუყოფელი, სულ უფრო ორგანული ფაქტორი ხდება. ჩვენ ლიტერატურისა და ხელოვნების მოვლენათაგან ველით, რომ ისინი კიდევ უფრო ღრმად ჩაწვდებიან ცხოვრებას, ჩვენი თანამედროვის ინტელექტუალურ სამყაროს“.

ეს დიდი და სამართლიანი დაფასებაა, რომელსაც ჩვენ ვიღებთ, როგორც ჩვენს სამოქმედო პროგრამას.

ლენინის სახე ქართულ მონუმენტურ ქანდაკებაში

გიორგი მასხარაშვილი

ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის მხატვრული სახის შექმნა მუდამ იყო მხატვართა და მოქანდაკეთა, საერთოდ ხელოვნების ყველა დარგის მოღვაწეთა შემოქმედებითი შთაგონების დაუსრუტელი წყარო, უდიდესი მასშტაბის ამოცანა, რომელსაც ისინი განსაკუთრებული პასუხისმგებლობითა და სერიოზულობით ეკიდებიან. ამ ამოცანის ხორცშესხმაში მოქანდაკეთა ხელოვნება თავისებურად გამორჩეულია, რამდენადაც საქრთლის ოსტატებს ძალუძთ თვით მასალა და გარემო გამოიყენონ დიადი, მონუმენტური სუნთქვის ნაწარმოებების შესაქმნელად — დიდი ბელადის შთამბეჭდავი სახის გამოსაკვეთად.

ლენინის პორტრეტებს ჯერ კიდევ მის სიცოცხლეშივე ქმნიდნენ, როგორც საბჭოთა, ისე უცხოელი მხატვრები და მოქანდაკეები.

როგორც ცნობილია, საბჭოთა სკულპტურულ ლენინიანაში განსაკუთრებული

წვლილი აქვს მოქანდაკე ვ. ანდრეევს. მას შესაძლებლობა ჰქონდა ვ. ი. ლენინის სიცოცხლეშივე შეესრულებინა ჩანახატები და სკულპტურული ეტიუდები ნატურიდან.

ქართველ მოქანდაკეთაგან იაკობ ნიკოლაძე იყო ერთ-ერთი პირველი, ვინც თავიდანვე ღრმად დაინტერესდა ლენინის სახის შექმნით და მთელი სიცოცხლის მანძილზე — ნამუშევრიდან ნამუშევარში ისწრაფვოდა რაც შეიძლებოდა სრულყოფილად წარმოესახა იგი.

ი. ნიკოლაძეს ეკუთვნის ვ. ლენინის თხუთმეტი პორტრეტი, განხორციელებული მრგვალ ქანდაკებასა და რელიეფში. 30 წლის მანძილზე იგი ყოველ ახალ ნაწარმოებში ახალ მხატვრულ ხერხებს ეძებდა, იყენებდა სხვადასხვა მასალას.

ლენინის პირველი პორტრეტი ი. ნიკოლაძემ 1925 წელს შეასრულა თაბაშირით. ბელადი წარმოდგენილია ფრონტალურად, გულმკერდამდე, თავი ოდნავ მარცხნივ

მობრუნებული. სახის ნაკვეთი რელიეფურადა გამოკვეთილი. წინ წამოწეული შუბლი, შეკრული წარბები, ოდნავ მოხუჭული, ღრმად ჩამჯდარი თვალები დიდ მოაზროვნის წარმოგვიდგენს.

თუმცა ამ პირველ პორტრეტში მიღწეულია მსგავსება, იგრძნობა მძლავრი ინტელექტი, მაინც, შეიძლება ითქვას, ლენინის შინაგანი ბუნება ჯერ კიდევ ვერ არის სრულყოფილად გახსნილი.

1933 წელს მარმარილოსგან გამოკვეთილ პორტრეტში მოქანდაკე ძირითადად იყენებს 1925 წ. თაბაშირისა და 1926 წ. მარმარილოს ვარიანტებს და თითქმის უცვლელად იმეორებს უკანასკნელს.

ლენინის პორტრეტზე ხანგრძლივი მუშაობის შემდეგ ი. ნიკოლაძე შეუდგა დიდი ხნის წინათ დასახული მიზნის განხორციელებას — შეექმნა ახალგაზრდა, „ისკრის“ პერიოდის ლენინის სახე (1947). ეს პორტრეტი ერთ-ერთ უბრწყინველეს ნაწარმოებად ითვლება მთელს საბჭოთა ლენინიანაში.

ოცდაათიან წლებში ლენინის პორტრეტზე მუშაობდა მოქანდაკე გიორგი სესიაშვილი. 1924 წელს ლენინის ძეგლზე გამართულ კონკურსში ამ ნამუშევარმა ჟიურის მაღალი შეფასება დაიმსახურა. თხუთმეტი წლის შემდეგ სესიაშვილი კვლავ უბრუნდება ლენინის თემას, იგი ქმნის ბელადის შთამბეჭდავ სკულპტურულ ფიგურას.

ქართველ მოქანდაკეთა მიერ დასმულ ყოველ ახალ ამოცანას ბელადის სახის შექმნაში ახალი რამ შეჰქონდა. ტრადიციულ ფიგურაში, რომელშიც ყურადღება ძირითადად გარეგნულ დინამიკასა და მოძრაობას ექცეოდა, ხან მეტი იყო შინაგანი დაძაბულობა, ხანაც სიმშვიდითა და ინტიმურობითაც კი იყო გამსჭვალული.

ქართველი მოქანდაკეები არ შემოფარგლულან მხოლოდ ლენინის პორტრეტული ბიუსტების შექმნით. ბელადის ძეგლების შექმნა მოქანდაკეების წინაშე მეტად რთულ პრობლემებს სახავდა. ლენინი წარმოდგენილი უნდა ყოფილიყო როგორც სახელმწიფო მოღვაწე, ბელადი, ტრიბუნი, მოაზროვნე და იმავე დროს ფაქიზი, გულისხმიერი აღმამანი. საჭირო იყო მონუმენტური ქანდაკების სპეციფიკური თვისებების ღრმად გააზრებაც, გარემო სივრცესთან, არქიტექტურულ ანსამბლთან, ლანდშაფტთან ქანდაკების დაკავშირება, ძეგლის სივრცობრივი აღქმის საკითხის გადაწყვეტა.

პირველსავე წლებში იქმნება ლენინის მონუმენტის ტრადიციული ტიპი, რომელიც ემყარება ლენინისათვის დამახასიათებელ



შ. მიქაბაძე
ვ. ი. ლენინის ძეგლი მხარაბეში.

ქუსტს. ბელადი გამოსახულია ხალხისაყენ მომწოდებლურად განვდინილი ხელით.

ამგვარად გამოსახა ლენინის სახე მოქანდაკე ს. ევსეევმა, ძეგლი ლენინგრადშია აღმართული. ბელადი ჯავნოსანზე დგას და



მ. ბოლქვაძე.
ვ. ი. ლენინის ძეგლი ქობულეთში.

ხალხს სიტყვით მიმართავს. რამდენადმე შეცვლილ, მაგრამ ასეთივე ტრადიციული კომპოზიციას მიმართა ჯერ ი. შადრინმა, ცოტა უფრო გვიან მ. მანიზერმა — ულიანოვსკი და ს. მერკუროვმა — ვოლგა-დონის არხზე დადგმულ ბელადის მონუმენტებში.

შადრისეული ძეგლი ზაპესში აღიმართა 1927 წელს.

ზაპესის — საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთი პირველი ჰიდროელექტროსადგურის აგება საყოველთაო ელექტროფიკაციის ლენინისეული გეგმის განხორციელების დადასტურება იყო. ეს უნდა გამოეხატა ბელადის ძეგლსაც ამ ნაგებობის წინ.

მოქანდაკის წინაშე მებრუნებული ამოცანა იდგა: მონუმენტი მთიანი პეიზაჟისა და ინდუსტრიული არქიტექტურის ფონზე უნდა აღმართულიყო და, მასთანადავსებულად განსაკუთრებულ გადაწყვეტას მოითხოვდა ადგილმდებარეობის, მასშტაბის, სილუეტის, განათების შერჩევის დროს.

ძეგლი კუნძულის წინა ქიშხია გამოწვეული, გზასთან ახლოს. (ძეგლის სიმაღლე კვარცხლბეკთან ერთად 25 მეტრს უდრის). ფიგურა აღმართულია სადა კვარცხლბეკზე, რომლის დამატებითი შერჩევები სხვადასხვა ზომისაა, საფეხურების მსგავსად, და სწორედ ამის გამო კვარცხლბეკი მოხდენილად ეხამება მთიან გარემოს.

ლენინი წარმოდგენილია უქუდოდ, პიჯაკგახსნილი, ხელი ქვემოთკენ, ელექტროსადგურისაკენ აქვს განვიდილი. მთელი ფიგურა მოძრაობაშია და მძლავრი შინაგანი დაძაბულობის შთაბეჭდილებას ჰქმნის. ფიგურის სილუეტი მკაფიო და მეტყველია. იგი შორიდანვე მკვეთრად გამოიყოფა და კარგად იკითხება.

ქართველი მოქანდაკეები წლების განმავლობაში მუშაობენ ლენინის მონუმენტის შექმნაზე და თვალსაჩინო ნაწარმოებებიც შექმნეს.

ერთ-ერთ ადრინდელ მონუმენტად ითვლება მ. ჭიაურელის მიერ შექმნილი ლენინის ძეგლი, რომელიც აღმართულ იქნა 1927 წ. ქ. თბილისში ს. ორჯონიკიძის სახელობის პარკში.

ვ. თოფურაძემ და კ. მერაბიშვილმა მნიშვნელოვან ნარმატებას მიაღწიეს 1936 წელს ლენინის ძეგლზე თბილისში გამართულ კონკურსში. პირველს მეორე პრემია ხვდა, მეორეს — მესამე. მაგრამ მაშინ ძეგლები არ დადგმულა. ლენინის ძეგლთა აღმართვა შესაძლებელი გახდა დიდი სამამულო ომის დამთავრების შემდეგ, ჯერ ორმოცდაათიან წლებში, შემდეგ კი 60-70-იან წლებში.



ლენინის ერთ-ერთი თვალსაჩინო მოწამენტი 1958 წელს დაიდა ქ. ქუთაისში; სადგურის მოედანზე. მისი ავტორები არიან მოქანდაკე კ. მერაბიშვილი, არქიტექტორები გ. ცხაკაია და მ. ლომიძე. ძეგლს საფუძვლად დაედო კ. მერაბიშვილის პირველი ესკიზი, შესრულებული 1936 წელს.

სადგურის მოედნიდან იშლება ხედი ქალაქის ახალ რაიონზე. მრავალსაფეხურიანი კიბეები აერთებს ლენინის პროსპექტს სადგურის წაგრძელებულ მოედანთან, რომელიც კიბეებისაკენ დაქანებულია, მონუმენტი ამართულია კიბეებთან ახლოს, ფართო და გრძელი პროსპექტის დასაწყისში. კვარცხლბეკი სადაა, ოთხკუთხედი, ზემოთკენ ოდნავ დავიწროვებულია. იგი აგებულია ერთი ზომის ტრანზიტის თლილი ფილევისაგან. კარგადაა მოძებნილი როგორც ფიგურისა და კვარცხლბეკის პროპორციები, ისე მონუმენტის მასშტაბი და მისი შეხამება მოედნის ზომებთან. ფიგურის მოძრაობა გადმოცემულია მტკიცე ნაბიჯით, სიმძიმე გადატანილია მარჯვენა ფეხზე, ლენინს თავი მაღლა აქვს აწეული, ზურა მიმართულია შორს, სივრცეში. მარჯვენა ხელი ტრადიციულად წინ განვიდოდა კი არ არის, არამედ ქვემოთაა დაწეული, ამ ხელში ლენინს ქუდი უჭირავს, მიუხედავად შეკავებული მოძრაობისა, იგრძნობა შინაგანი ძალა, მოძრაობას ხაზს უსვამს ტანსაცმლის ნაკეცების განლაგება. სილუეტი მთლიანია, პლასტიკური.

კ. მერაბიშვილი ავტორია ვ. ი. ლენინის კიდევ რამდენიმე ძეგლისა: თეთრწყაროში (1960 წ. არქ. მ. შვიშვილი), ბორჯომში (1959 წ. არქ. გ. ჩიკოაძე).

ქ. მახარაძეში ლენინის ძეგლის ავტორები არიან მოქანდაკე შ. მიქაბაძე და არქიტექტორი ალ. საბაშვილი. ძეგლი აღმართულია ქალაქის ცენტრალურ მოედანზე, რომელსაც სხვადასხვა კუთხიდან რამდენიმე ქუჩა ერწყმის. ცენტრალური ქუჩა, რომლის პირდაპირადაც აღმართულია ძეგლი, დაქანებულია სადგურისაკენ, ძეგლს უკან სკვერია გაშენებული. ფიგურა ქალაქის ერთ-ერთ მაღალ ადგილას დგას და მოჩანს ქალაქის შორეული ადგილებიდანაც. ხედვის საინტერესო წერტილია ლენინის ქუჩის ბოლო. აქედან ამავალი მასურების წინაშე ჯერ მარტო ფიგურა გამოჩნდება, შემდეგ კი მონუმენტი თანდათან იხსნება, მთლიანად კვარცხლბეკიანად. სანამ მოედანი, ახალი გეგმის მიხედვით, შენობებით შეივსებოდა, ძეგლი ცის ფონზე იკითხება როგორც მთავარი ქუჩიდან, ისე მოედნის სხვა წერტილებიდანაც. მხოლოდ მოედნის განაშენიანების დამთავრების შემ-

დე წარმოგიდგება იგი მოედნისკენ ერთიანებულ ბირთვად, მის ნამდვილ დროსადაა ნაჩვენებ. ძეგლი მოთავსებულია მოედნის სიღრმეში ისე, რომ მთავარი ხედვის წერტილები წინიდან და გვერდებიდანაა.

ლენინი მოძრაობით მიმართულია წინისაკენ, მოედანზე მყოფი მასურებლებსა კენ. მისი პალტო ფართოდაა გახსნილი, მარჯვენა ხელში უჭირავს ქუდი, სხეულის სიმძიმე დაყრდნობილია წინ გადადგმულ მარჯვენა ფეხზე. ტანის მოძრაობა და დინამიკა შეეფარდება სახის ენერგიულ გამომეტყველებას. მოქანდაკემ მიაღწია ცის ფონზე ბრინჯაოს ფიგურის სილუეტის მთლიანობას, უძელო გადმოცემა რეკლუციის ბეჭადის, ტრიბუნის სახე.

შ. მიქაბაძე შემდგომ წლებში მრავალჯერ დაუბრუნდა ლენინის თემს, იგი ავტორია ძეგლებისა ქ. ნიკოლაეში და ქ. ვიბორგში. ამ რამდენიმე წლის წინათ კი აღიზარა შ. მიქაბაძის მიერ (არქ. გ. ჯაბუასთან ერთად) განხორციელებული ძეგლები თელავსა და ხაშურში.

მოქანდაკეებს — თ. ასათიანს, ა. გორგაძეს და არქიტექტორ შ. ცინცაბაძეს ეკუთვნით 1957 წ. ქალაქ სოხუმში ქალაქის ცენტრალურ მოედანზე აღმართული ლენინის ძეგლი. მოედნის ნაწილი სკვერს უჭირავს, რომლის პირდაპირ, ჩრდილო-დასავლეთის მხარეს დგას ორი ერთმიმორესგან დაშორებული ადმინისტრაციული შენობა. ძეგლი აღმართულია სწორად ამ ინტერვალში, შენობებზე ოდნავ წინ. მის უკან მწვანე ნარგავებია. მოედანზე, ძეგლის პირდაპირ, სკვერს ორ ნაწილად ჰკვეთს ორახელაშვილის ქუჩა. ძეგლის წინ გამავალ ქუჩაზე დღესასწაულების დროს მარჯვნიდან მოედნიდან დემონსტრანტთა კოლონები. ლენინი ისეთ პოზაშია გამოსახული, თითქოს დემონსტრანტებს ეგებებოდეს. კვარცხლბეკის გარშემო გაკეთებულია ტრიბუნა, რომელიც შერწყმულია ძეგლთან და მის ნაწილს წარმოადგენს.

მონუმენტი იკითხება მოედნისაკენ მიმავალი ყველა ქუჩიდან. ორახელაშვილის ქუჩიდან ძეგლი ფრონტალურად ჩანს. ფიგურის მოძრაობა და პოზა თავისუფალია, მსუბუქი. ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს ადამიანი მოძრაობდა, უეცრად შეჩერდა და ოდნავ მიბრუნდა მარცხნისაკენ, საიდანაც დემონსტრანტთა კოლონა მიემართება. მარჯვენა ფეხზე გადმოტანილი სიმძიმე ქმნის პოსტამენტის და ფიგურის ერთიანობის შთაბეჭდილებას. ფიგურისა და პოსტამენტის მარჯვენა ნაწილი ერთიან ვერტიკალურ იკითხება, რომელიც იკვეთება ხელის პორიზონტალური ხაზით.

ხელის ფესტი და თავის მოზრუნება მარცხნივ ქმნის ერთგვარ კონტრასტს მოძრაობაში. ბელადი მიმართავს ხალხს. სახის გამომეტყველება შთაბეჭდილ ორატორს წარმოგიდგენს, ქანდაკება მოკლებულია იმ სწრაფ, ექსპრესულ მოძრაობას, რომელიც ახასიათებს ლენინის ძეგლთა უმეტესობას. აქ იგი უფრო უბრალო, უშუალოა, ახლოსაა ხალხთან, მათთან ერთად მოქმედებს.

ლენინის სახის შექმნაში ქართველ მოქანდაკეთა შორის თვალსაჩინო ღვაწლი აქვს ვ. თოფურიძეს, რომელმაც რამდენიმე მონუმენტი შექმნა: პირველად 1936 წელს, შემდეგ 1937 წელს. ახალი ვარიანტი—მარ-მარილოსი, — ნატურალური ზომისა, ორმოცდაათიან წლებში, კიდევ ერთი — ჭიათურისათვის და კვლავ ახალი—1953 წელს, ლენინგრადის იუბილესთან დაკავშირებით. თოფურიძის ნამუშევრებში ლენინის სახე მკაფიოდაა ხორცშესხმული. მგზნებარე რევოლუციონერის, დიდი ბელადის სახეში ხაზგასმულია ხასიათის სიმტკიცე, ნებისყოფა და გაბედული შემართება. 1953 წლის ბრინჯაოს პორტრეტში სახის ზედაპირის მოდელირება ფართოა და განზოგადებული, კომპოზიცია ლაკონიურია. კვადრატულ განიხიტის ფილაზე დადგმული თავი მკვეთრადაა მარცხნივ შემობრუნებული, მოქანდაკე სახეს ძერწავს ფართოდ, ყოველგვარი დანვრლიმანების გარეშე.

ვ. თოფურიძის მიერ შესრულებული ლენინის ძეგლები სხვა რესპუბლიკებშიც დაიდგა. მოქანდაკემ მონაწილეობა მიიღო თბილისში ლენინის ძეგლზე გამართულ კონკურსში და პირველი პრემია ხვდა.

ქ. თბილისში განხორციელებული ძეგლი (არქიტექტორები: შ. ყავლაშვილი, გ. მელქაძე, გ. ზეჩინაშვილი, კ. ჩხეიძე) აღმართული ლენინის მოედნის შუაში. მოედანს ერწყმის შვიდი ქუჩა. მთავარი წერტილი, საიდანაც ძეგლის პლასტიკური ღირსებები ყველაზე მკაფიოდ მჟღავნდება — არის რუსთაველის პროსპექტიდან შემოსასვლელი.

1960 წელს თოფურიძისეული ლენინის ძეგლი დაიდგა რუსთავეში. ამავე წელს მოქანდაკემ მონაწილეობა მიიღო მოსკოვში ლენინის მოედანზე დასადგმელი ძეგლის პროექტზე გამართულ კონკურსში.

კარგადაა გააზრებული მონუმენტის ადგილი ქ. რუსთავეში (მოქანდაკეები: ვ. თოფურიძე, გ. ჯაფარიძე, არქიტექტორები ვ. ნასარიძე, ჯ. პაპიაშვილი). ძეგლი ქალაქის მთავარ მოედანზეა აღმართული. ცენტრალური მაგისტრალი — ლენინის პროსპექტი მოედანს შუაზე ჰკვეთს. ქალაქში აღმოსავ-

ლეთის მხრიდან შესულ ძეგლი მარჯვენა მხარეს წარმოუდგება, სკვერის წინა მოედნის სამხრეთ კიდეზე. ბრინჯაოს ფიგურა გრანიტის სადა პოსტამენტზე დგას.

ფიგურა მკვეთრად დინამიურია, სხეულის სიმძიმე გადატანილია წინ გადადგმულ მარჯვენა ფეხზე. იქმნება მტკიცე ნაბიჯის შთაბეჭდილება. თავი ოდნავ მარჯვნივაა მობრუნებული. პორტრეტული მსგავსება მიღწეულია ფორმლის ზოგადი დამუშავებით. ფიგურა მონოლითურია. მხრებზე წამოსხმული პალტოს ტალღისებრი ნაკეციბი ექსპრესიას მატებს ფიგურას, რომლის სილუეტი შერულია და უარესად მეტყველი.

ძეგლის პროპორციები, ფიგურის შეფარდება პოსტამენტთან, მოედნის სივრცესთან და არქიტექტურასთან კარგადაა მოქმენილი. მიუხედავად იმისა, რომ მონუმენტი მოედნის კიდეში დგას, მას დომინანტის ძალა აქვს, თანაც უზრუნველყოფილია მისი აღქმა ხედვის საუკეთესო წერტილებიდან.

1960 წელს ვ. თოფურიძემ მონაწილეობა მიიღო მოსკოვში, ლენინის მთებზე დასადგმელი ძეგლის პროექტზე გამართულ კონკურსში. მოქანდაკემ და არქიტექტორმა ვლასოვმა ძეგლის ადგილი გადაიტანეს მთავარი დეგრიდან გვერდით. თოფურიძის ეს ნამუშევარი ნათელყოფს, რომ მოქანდაკემ მას საფუძვლად დაუდო თავისი დიდი გამოცდილება. ფიგურა ბევრად უფრო მონოლითურია. სიბრტყეების დამუშავება რბილია, სილუეტი ერთიანი. ოდნავ მარჯვნივ გადადგმული ფეხი ფიგურას არ უკარგავს მდგრადობას, ხოლო თავის დამახასიათებელი მოძრაობა მატებს პორტრეტულ მსგავსებას.

ვ. თოფურიძის მიერ შესრულებული ძეგლი დაიდგა აგრეთვე ქ. კალინინგრადში, უკანასკნელ ხანებში, 1972 წელს — ქ. სილნალში და 1978 წელს ქ. ჭიათურაში. ამ ძეგლებზე მუშაობისას მასთან ერთად თანამშრომლობდა არქ. კ. ჩხეიძე.

ამ უკანასკნელი ორი ათეული წლის მანძილზე ლენინის მრავალი ძეგლი აღმართა საქართველოს სხვადასხვა ქალაქში, რიონულ ცენტრებში, სოფლებში. ისინი დაიდგა მთავარ მოედნებზე, მაგისტრალებზე, პარკებში, სკვერებში, დიდ სანარმოთა წინ, სკოლების ეზოებში. ეს გახლავთ როგორც ფიგურები — მონუმენტები, ისე ბიუსტები. ძეგლების ავტორები არიან ქართველ მოქანდაკეთა სხვადასხვა თაობის წარმომადგენელი მოქანდაკეები და არქიტექტორები, რომლებიც ძეგლის პლასტიკურ გადაწყვეტას უთანხმებენ მისთვის გათვალისწინე-



თ. ლვინიაშვილი
ვ. ი. ლენინის ძეგლი ბორჯომში.

ბულ გარემოსა და ადგილს. ბელადის ძეგლი მუდამ დომინანტია, იდეური და მხატვრული ცენტრია არქიტექტურულ ანსამბლსა და ლანდშაფტში. ყოველი მოქანდაკე ინდივიდუალურად უდგება ლენინის მხატვრული სახის გახსნას, მისი შინაგანი ბუნების სიდიადის გადმოცემას. თუ ადრე, ხშირად, ბელადი წარმოდგენილი იყო როგორც მგზნებარე ორატორი, ტრიბუნი, მისთვის დამახასიათებელი ხელის მოძრაობითა და ფესტიკულაციით, უკანასკნელი პერიოდის ნამუშევრებში მოქანდაკეები ცდილობენ მოქებნონ ახალი ხერხები ბელადის სახასიათო თავისებურებათა გასახსნელად. ყოველივე ეს მათ სხვადასხვა მხატვრული საშუალებებით აქვთ მიღწეული. ამ მხრივ აღსანიშნავია ძეგლები: გალში (1970 წ., მოქ. ბ. ყაზიშვილი, არქ. თ. ბა-

რათაშვილი); ქობულეთში (1970 წ., მოქ. მ. ბოლქვაძე); კასში (1972 წ., მოქ. თ. ფარულავა, არქ. ტ. ბერიძე); ლანჩხუთში (1975 წ., მოქ. დ. ურუშაძე, არქ. ს. ქუთათელაძე და თ. ლითანიშვილი); ბ. ძნელაძის სახელობის კომკავშირულ ქალაქში (1977 წ., მოქ. ლ. მხეიძე და თ. ასათიანი, არქ. ტ. ცუხიშვილი); ცხაკაიაში (1979 წ., მოქ. თ. მელიქიშვილი, არქ. ჯ. დავითაია); ბორჯომში (1977 წ. მოქ. თ. ლვინიაშვილი, არქ. კ. ნახუცრიშვილი); საინტერესოაა გადანყვეტილი ლენინის პორტრეტი თბილისის მეტროპოლიტენის სადგურ „ლენინის მოედნის“ ქვედა ვესტიბიულში (1968 წ., მოქანდაკეები. ვ. ჩხეიძე, ა. რატიანი).

ქართველ მოქანდაკეთა პროფესიული დასელოვნება მათ საშუალებას აძლევს კიდევ უფრო მაღალი ღირებულების ნაწარმოებთა შესაქმნელად საბჭოთა ლენინიანაში.



ქართული თეატრი

ახალგაზრდული თეატრების ფესტივალი

საქართველოს კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტისა და საქართველოს კულტურის სამინისტროს ინიციატივით თბილისში ჩატარდა ახალგაზრდული თეატრებისა და ახალგაზრდული სპექტაკლების საკავშირო ფესტივალი. ფესტივალში მონაწილეობა მიიღო ჩვენი ქვეყნის მრავალმა ახალგაზრდულმა თეატრალურმა კოლექტივმა როგორც მომეხ რესპუბლიკებიდან, ასევე საქართველოს სხვადასხვა ქალაქებიდან. თბილისის პანტომიმის სახელმწიფო თეატრმა მაცურებელს უჩვენა ლ. ი. ბრეჟნევის ნიგნის მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი „მცირე მიწა“. სპექტაკლი დადგა პანტომიმის სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა, საქართველოს ლენინური კომკავშირის პრემიის ლაურეატმა ა. შალიკაშვილმა. რიგის მოზარდ მაცურებელთა სახელმწიფო თეატრმა თბილისში ჩამოიტანა ს. ლუნგინის და ი. რუსინოვის „ერთი თავდასხმის ისტორია“. სპექტაკლი დადგა ლატვიის სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, ლატვიის ლენინური კომკავშირის პრემიის ლაურეატმა ა. შაპირომ, მხატვრულად გააფორმა ა. ფრეიბერგმა, კომპოზიტორია მ. ბრაუნი. მეტეხის ახალგაზრდული თეატრისტულია მაცურებლის წინაშე წარსდგა დ. კლდიაშვილის პიესით „უბედურება“. სპექტაკლი დადგა მეტეხის ახალგაზრდული დრამატული თეატრ-სტუდიის მთავარმა რეჟისორმა ს. მრეველიშვილმა, მხატვრულად გააფორმა მ. ჭავჭავაძემ, კომპოზიტორია მ. მშველიძე.

ფესტივალი ათ დღეს მიმდინარეობდა. ამ ხნის მანძილზე წარმოდგენილი იყო შემდეგი სპექტაკლები:
ს. შაუმიანის სახელობის სახელმწიფო სომხური

დრამატული თეატრის სპექტაკლი ი. ბრანდონის „ჩარლის დეიდა“. სპექტაკლი დადგა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა მ. გრიგორიანმა, მხატვრულად გააფორმა შ. ტერ-მინასიანმა, ქორეოგრაფია ლ. ბაბკოვა. თბილისის ახალგაზრდული კლუბ „ამირანთან“ არსებული თეატრალური კოლექტივის სპექტაკლი „აკცია-ადამიანი?!“ ინსცენირების ავტორები და დამდგმელი რეჟისორები—ა. ვარსიმაშვილი და გ. ბარაბაძე, სპექტაკლი მხატვრულად გააფორმა კ. ბერიანიშვილმა, მუსიკა ეკუთვნის ს. თომაძეს. კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელოსნოს სპექტაკლი მ. მრეველიშვილის „წამება დედოფლისა“. სპექტაკლი დადგა ნ. ბაგრატიონ-გრუზინსკიმ, მხატვრულად გააფორმა კ. ქორიძემ, კომპოზიტორია ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ე. კვერნაძე. ამავე თეატრმა მაცურებელს უჩვენა სუხოვო-კობილინის „საქმე“. სპექტაკლი დადგა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა მ. თუმანიშვილმა, მხატვრულად გააფორმა თ. ჰენემ, კომპოზიტორია დ. ტურიაშვილი, ქორეოგრაფი რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ი. ზარეცი. ერევნის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლი ვ. პეტროსიანის „უკანასკნელი მასწავლებელი“. სპექტაკლი დადგა სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა, სომხეთის სსრ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა რ. კაპლანიანმა, მხატვრულად გააფორმა სომხეთის სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ვ. ვარაიანიანმა, კომპოზიტორია ფ. არამიანი. იმავე თეატრმა მაცურებელს უჩვენა გ. გორინის „დაივიწყეთ ჰეროსტატე“. სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა ა. სანდკიანმა, მხატვრულად გააფორმა ე. საფრონოვმა, მუსიკა ეკუთვნის ფ. არამიანს. ა. გრიბოედო-

ვის სახელობის თბილისის სახელმწიფო რუსული დრამატული თეატრის სპექტაკლი უ. შექსპირის „ზაფხულის ღამის სიზმარი“. სპექტაკლი დადგა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ა. ტოვსტონოვოვმა, რეჟისორია ლ. ჯაში, მხატვრულად გააფორმა ლ. მანთიძემ, კომპოზიტორია ტ. ჯაიანი, ქორეოგრაფი საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ი. ზარეცი. ბაქოს მოზარდ მყურებელთა სახელმწიფო თეატრის (რუსული დასი) სპექტაკლი — „მომავალი წლის უკანასკნელი ღამე“. სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა ა. ნეიმატოვმა, მხატვრულად გააფორმა ე. მამედოვმა. გადმოიტრფის სახელობის საავიაციო ქარხნის კლუბთან არსებული მუშათა თეატრალური კოლექტივის სპექტაკლი გ. ვიოს და ე. ენიკენის „მატყუარა“. სპექტაკლი დადგა ი. აივაზოვმა, მხატვრულად გააფორმა ვ. თაგიროვმა, სიმღერების ტექსტი და მუსიკა ეკუთვნის ზ. კვიციანიძეს. სამტრედიის რაიონის სახალხო თეატრის სპექტაკლი ლ. თაბუკაშვილის „დარაბებს მიღმა გაზაფხულია“. სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა ტ. ხაჭალიამ, მხატვრულად გააფორმა გ. ფრანგიშვილმა, სპექტაკლისათვის მუსიკა შეარჩიეს ზ. ანდრიაძემ და ა. კარაპეტოვმა, ქორეოგრაფია გ. კეშელავა. საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სახალხო თეატრის სპექტაკლი გ. ქავთარაძისა და რ. სტურუას „ბრალდება“. სპექტაკლი დადგა თეატრის მხატვრულმა ხელმძღვანელმა ნ. ბუცხრიკიძემ, მუსიკა-ლურად გააფორმა ჯ. სეფიაშვილმა, კონცერტმეისტერია მ. თვალჭრელიძე, რეჟისორის ასისტენტი თ. ჯაფარიძე. თელავის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სპექტაკლი ვ. კოროსტილიოვის „მე მჯერა შენი“. სპექტაკლი დადგა ნ. ლორთქიფანიძემ, მხატვრულად გააფორმა უ. ხუმარაშვილმა, მუსიკა შეარჩია დ. გურგენიძემ. თბილისის კავშირგაბმულობის კლუბთან არსებული ახალგაზრდული თეატრალური კოლექტივის სპექტაკლი ვ. ედლისის „იძებნენ მოწვებს“. სპექტაკლი დადგა მ. ჭავჭავაძემ, მხატვრულად გააფორმა ვ. თაგიროვმა. მეტეხის ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის სპექტაკლი სერვანტისის „მწუხარე სახის რანიდი“. ინსცენირების ავტორი და დამდგმელი რეჟისორია ს. შრეკლიშვილი, მხატვრულად გააფორმა მ. ჭავჭავაძემ, სპექტაკლისათვის მუსიკა შეარჩია ჯ. იაშვილმა, რეჟისორის თანაშემწეა ი. აზიკური. თბილისის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სახალხო თეატრის სპექტაკლი ბ. სუნდუკიანის „ოსკარ პეტროვიჩი ჯოჯოხეთში“. სპექტაკლი დადგა ნ. ბუცხრიკიძემ, მეტყველების პედაგოგია ც. ჩიხლაძე, მუსიკალურად გააფორმა ჯ. სეფიაშვილმა, ი. ჭავჭავაძის ლექსებს კითხულობდნენ რ. ზარიძე და დ. გამგონიშვილი. მოსკოვის ახალგაზრდული თეატრი-სტუდია კრასნაია პრესნიაზე — ა. ალექსინის „არ გტკივა“ სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა ვ. სპესივეცმა, მხატვრულად გაა-



სცენა სპექტაკლიდან „ფატიმა“ (ცხინვალის ქ. ხეთაგუროვის სახელობის სახელმწიფო თეატრი)



სცენა სპექტაკლიდან „არ გტკივა“ (მოსკოვის ახალგაზრდული სტუდია კრასნაია პრესნიაზე)

სცენა სპექტაკლიდან „აროღი დამწვევი მსახიობი გოთანასთვის“ (სოხუმის ქართული დრამატული თეატრი)





ფორმა ი. ლუბლინმა, კოსტიუმები ეკუთვნის ე. გაგარინას, მთავარი რეჟისორის ასისტენტია ვ. ნიკულინა. ჩოხატაურის რაიონის სახალხო თეატრი — გენაძის „შუაზე გაყოფილი ცრემლი“. სპექტაკლი დადგა ზ. ხედელიძემ, მხატვრულად გააფორმა გ. სიხარულიძემ, მუსიკა ეკუთვნის ა. ლუჩიძეს. ცხინვალის სახელმწიფო დრამატული თეატრი (ოსური დასი) — კ. ხეთაგორივის „ფატმა“. სპექტაკლი დადგა რსფსრ სახალხო არტისტმა გ. ხუგაევამ, მხატვრულად გააფორმა ქელეხსავემა. თბილისის საოპერო სატუდია — პ. ჩაიკოვსკის „იოლანტა“. სპექტაკლი დადგა გ. გაჩეჩილაძემ, დირიჟორია რ. ტაკიძე, მხატვრულად გააფორმა ვ. ასკურავამ, ქორმაისტერია ა. ბეჟანიშვილი, ბალეტმეისტერი ნ. მახათელი. რუსთავის სახელმწიფო დრამატული თეატრი — ლ. თაბუკაშვილის „დარაბებს მიღმა გახაფხულია“. სპექტაკლი დადგა გ. ბუკიამ, მხატვრულად გააფორმა გ. მღვებრიშვილმა, მუსიკა შეარჩია დ. ტურიაშვილმა, ტექნიკური რეჟისორია დ. პეტრიაშვილი. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტი — დ. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორები“. სპექტაკლი დადგა საქართველოს სსრ სახალხო არტისტმა მ. თუმანიშვილმა, მხატვრულად გააფორმა საქართველოს სსრ დამსახურებულმა მხატვარმა გ. ცერაძემ, სიმღერები დაამუშავა გ. დარახველიძემ. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის თეატრი — ე. შვარცის „ჩვეულებრივი სასწაული“. სპექტაკლი დადგა გ. ანთაძემ და თ. ცაავამ. მხატვრულად გააფორმა გ. გეგეჭკორმა. თბილისის მოზარდ მსყურებელთა სახელმწიფო რუსული თეატ-

რი — ე. როსტანის „რომანტიკოსები“. სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა რ. მირცხულავამ, მხატვრულად გააფორმა ნ. გაფრინდაშვილმა, კომპოზიტორია ა. ჩხაიძე. თბილისის მოზარდ მსყურებელთა სახელმწიფო ქართული თეატრი — თ. ბიბილურის „ორი ნოველა“. სპექტაკლი დადგა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ შ. განწერელიამ, მხატვრულად გააფორმა მ. ჭავჭავაძემ, მუსიკა შეარჩია დ. გურგენიძემ. სოხუმის სახელმწიფო ქართული დრამატული თეატრი — თ. ქილაძის „როლი დამწყები მსახიობი გოგონასათვის“. სპექტაკლი დადგა მარჯანიშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატმა ი. კაკულიამ, მხატვრულად გააფორმა თ. ჰინიემ, გორის სახელმწიფო დრამატული თეატრი — ა. ფადევეის „ახალგაზრდა გვარდია“. სპექტაკლი დადგა ი. კაკულიამ, მხატვრულად გააფორმა შ. ხუციშვილმა.

ფესტივალი მოეწყო სსრ კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების „შემოქმედებით ახალგაზრდობასთან მუშაობის შესახებ“ ცხოვრებაში გატარების მიზნით. გამოვლინდა ბევრი ნიჭიერი თეატრალური კოლექტივი და ცალკეული როლის ოსტატურად შემსრულებელი მსახიობი. ფესტივალის მიზანაც სწორედ მათი გამოვლენა და ახალგაზრდობის შემოქმედებითი პოტენციალის გააქტიურება იყო.

ფესტივალში მონაწილე ახალგაზრდული შემოქმედებითი კოლექტივები დაჯილდოვდა ფასიანი საჩუქრებითა და სამახსოვრო მხატვრული ემბლემებით.

სცენა პანტომიმის თეატრის სპექტაკლიდან „მკირე მიწა“.





ქუთაისელთა ერთი სკამტაკლი

ვაჟა ბრეგვაძე

დღი დი ხანი არ არის, რაც ქუთაისის ლაღო მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა თბილისში მოაწყო გასტროლები, რომელშიც ფართო საზოგადოებრიობის ცხოველი ინტერესი და მოწონება დაიმსახურა. მაშინ, გასტროლებთან დაკავშირებით გამართულ დისკუსიაში თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა გოგი ქავთარაძემ განაცხადა, რომ თეატრის ყველა ახალ მნიშვნელოვან ნამუშევარს იგი უეჭველად წარმოუდგენდა თბილისელ მაყურებელს. რეჟისორმა თავისი ნათქვამი გაამართლა — ერთი წლის თავზე, კვლავ რუსთაველის თეატრის სცენაზე, გასული თეატრალური სეზონის საყურადღებო ნამუშევრები — შექსპირის „კორიოლანუსი“ და გ. ბათიაშვილის „ვალი“ წარმოვიდგინა.

ქუთაისის თეატრის დირექტრესება გურამ ბათიაშვილის პიესით „ვალი“ თავისებური პასუხი იყო იმ ტრადიციას, რომელიც ამ ქალაქის თეატრალური ცხოვრების ისტორიას ახლავს.

აქ დაიღვა კ. გუცოვის „ურთელ აკოსტა“, რომელიც დღემდე ამშვენებს მარჯანიშვილის თეატრის სცენას, გ. ბაზოვის „მუნჯები აღაპარკდნენ“, რაც თავის დროზე ერთ-ერთ საინტერესო სპექტაკლად იენა აღიარებული.

ბოლო წლებში ქართველ ებრაელთა განსახლების ამბავი მოითხოვდა ამ მოვლენის თეატრალურ ასახვას, საქმის ვითარებაში ჩაძიებას, პასუხს მრავალ საჭირობოროტო კითხვებზე.

პირველი და ეპიზოდური ცდა ებრაელთა ცხოვრებაში მომხდარი ძვრების გამოხატვის მოგვცა ნოდარ დუმბაძემ რომანში „თეთრი ბაირაღები“, სადაც ნათლად გამოჩნდა კეთილი დამოკიდებულება მრავალ საუკუნეთა მანძილზე ჭირ-ვარაში ქართველებთან შეზრდილი ხალხის მიმართ. ამ რომანის ინსცენირების დროსაც შენარჩუნებული იქნა ნაწარმოების ეს საყურადღებო მონაკვეთი და ამდენად ამ მოვლენამ თეატრალური საცოცხლე შეიძინა.

დრამატურგმა გურამ ბათიაშვილმა სამგერელის ერთი სოფლის, ერთი ებრაელური კომლის მშობლიური მიწიდან აყრის ტრაგიკული სურათი მოგვცა და საღი თვალთ მოძიებული მიზეზები რეალური გარემოს მიმართებაში წარმოვიდგინა.

ქუთაისის ლაღო მესხიშვილის სახელობის თეატრმა გ. ბათიაშვილის პიესის პირველი ნათლობა ითავა, რითაც ტრადიციისადმი ერთგულება და თანამედროვე ინტერესებისადმი დროული შესვლიანების მაგალითიც გვიჩვენა. რაც არ უნდა საძნელო იყოს მიმდინარე ცხოვრების სიღრმისეული გააზრება, მა-



სცენა სპექტაკლიდან „ვალე“ დაეითი — გ. ბერძენი, ლია — ნ. სალარაძე, იოსები — ნ. მიქიაშვილი

ინც თავს იჩენს ქეშმარიტი მოვალეობა თეატრისა, რომ მისი ვალია მაყურებელს სწორი მიმართება მოუწოდოს და გააჩვიოს არსის სინამდვილეში.

გურამ ბათიაშვილმა ზუსტად ამოიკითხა მიზეზთა მიზეზი, რამ დამრა ებრაელთა ერთი ნაწილი ისრაელისაკენ, რა ძალამ მისცა მათ ესოდენი მძიმე გადაწყვეტილების საშუალება, — ებრაელთა შორის თემობრივმა კონსოლიდაციამ რელიგიური ფიციის ქვეშ. ეს ძალა აღმოჩნდა სწორედ ტრაგედული ჰოვლეუნის თავიდათავე, რომელმაც საბედისწერო ნაბიჯისკენ უბიძგა მრავალ კეთილ და გულმართალ ადამიანს.

ქუთაისის თეატრის სპექტაკლ „ვალში“ ეს აზრი წარმოდგენის დასაწყისშივე გამოტანილია უსიტყვო სცენა-მსვლელობაში, სადაც ნაბუქოდუნოსორის ცეცხლიანი მახვილებით აყრილი გაუბედურებული ხალხი მოეშურება მძიმე და გატანჯული გზით შორეულ ქვეყნებში თავშესაფარის საბოვნელად. მათ წინ მიუძღვის ბიბლიური მოხუცი თალმუდით ხელში. ამ რეტროსპექტივის რეჟისორები იქვე უპირისპირებენ დღევანდელობას და ხალხს კვლავ მიემართება უკვე განწყობილებით წელგამართული, სევდიანი იერიით, იმავე გზით, ისევე მოხუცი მიუძღვით მათ წინ თალმუდით ხელში. შეიკრა წრე, სამი ათასი წელი გამოტიანდა სცენურ ეპიზოდში.

დრამატურგის წარმატების ერთ-ერთ განსაზღვრულ ფაქტორად უნდა მივიჩნიოთ მისი ჩანაფიქრის სიზუსტე. მან ლტოლვილ ებრაელთა სამოქმედო ასპარეზად სოფელი აირჩია, სადაც უფრო მძაფრად აღიქმება და შეიგრძნობა მიწის სურნელი, საკუთარ კე-

რისთან დაშორების სიმძიმეილი და სულიერი მღვლევალება. აქ ყველა ხე, ბუჩქი, ვენახი, ბილიკი, წყარო იმდენად შესისხლბორცებულია თითოეული მათგანის სამყაროსთან, რომ განუყოფელ ნაწილად ქვეულა — წარსულიც მათთანაა გადაქდობილი, აწმყოც და მომავლის იმედებიც. ეს ხაზი გამჭოლ ზოლად გასდევს მთელ სპექტაკლს, იგი თითქოს ელევგოურიც, ზედმეტად სევდიანიც, ცრემლნარევიც, გრძნობამოჭარბებულიც, მაგრამ სპექტაკლის აეტორების ღირსებად უნდა მივიჩნიოთ, რომ არამც და არამც ასეთ პირობაში მოტანილი სიტუაცია არ ვადადის სენტიმენტალიზმში. აქ ყველაფერს საღი დრამატიზმის მაიციხლებელი ძალა ახლავს, რაც ისტატურადაა გადაქდობილი ყოფით კომედიურ ელემენტებთან, სახიერ კოლორიტთან.

პიესა ორმოქმედებიანია. პირველ ნაწილში მოქმედება საქართველოში მიდინარეობს, მეორეს კი ისრაელში გადაყვავართ. ეს საკმაოდ რთული მომენტი სცენოგრაფიაში კარგად აისახა. რეჟისორებმა ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, საქართველოს ლენინური კომკავშირის პრემიის ლაურეატმა გოგი ქავთარაძემ და მანანა იმედაძემ შექმნეს ღრმად დამფიქრებელი, ამაღლებელი, მრავალმხრივ საინტერესო სპექტაკლი, რომელშიც განწყობილებათა მონაცვლეობა, რიტმი, მასობრივი სცენები, კოლორიტი, იმდენად ზომიერადაა ერთმანეთში შერწყმული, რომ ყველა ეს კომპონენტი ერთ მიზანს ემსახურება — აზრის წარმოჩინებას, სათქმელის ძალდაუტანებლად და, ამავე დროს, სახიერად მოტანას.

რეჟისორების მახვილგანიერული მიგნებაა

წამყვანის (მსახიობი მ. სამანიშვილი) ჩართვა სპექტაკლში, რომელიც მთელი მოქმედების მანძილზე კითხულობს ცალკეულ სტროფებს „ვეფხისტყაოსნიდან“. ამ შემთხვევაში თითქოს ბრეტისეულ განსხვავებასთანაც ვეაქვს საქმე. და, ამავ დროს, იგი ღრმად ეროვნულ-ლიტა. სახიერია მასობრივი სცენები პირველ და მეორე მოქმედებაში, როდესაც ნათესავეები და ნაცნობ-მეგობრები ისრაელში აცილებენ დათიკო მეგრელიშვილს; ფულის შეგროვებისა და ჯვრის მონასტრის სცენები. აქ უმრავლესობა უსიტყუო პერსონაჟია, ზოგიერთ მათგანს მხოლოდ თითო ფრაზა აქვს სათქმელი, მაგრამ როგორც ზუსტი ხასიათები გამოკვეთილი.. თინათინ ლენიაშვილი, ლამარა ვაშაყიძე, ნესტან კვიციანი, დავით დვალაშვილი, ანზორ ხერხაძე, ერეკლე სეზაძე, მიხეილ სვანიძე, ზურაბ ცირაშვილი, ვაჟა ოყერეშიძე, ალექო ტროტაძე, გიგო ცაგარეიძე და სხვ. უაღრესად კოლორიტულ, მკვეთრი ინდივიდუალობით აღბეჭდილ სახეებს ქმნიან.

განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ დ. დვალაშვილი გაცილების სცენაში. ზუსტად ნიკელეული გარეგნული მონახაზი — დამახასიათებელი მოძრაობა, გამომეტყველება, ყვეთელი მისიური, ველისიბედი ყვავილით და ბოლის ნიუანსებით გამდიდრებული „ცეცხლოვანი“ ცეკვა ქმნის დასრულებულ პორტრეტს.

ასეთივე შთაბეჭედავი გ. კაკაურიძის დაბნეული, ექსცენტრული პერსონაჟი, რომელ-

საც რამდენიმე გავლა აქვს პერონზე და თავისი „გმირის“ გამოსაკვეთად საჭირო ფერების მსახიობს ისეთი სიზუსტითა აქვს მოძებნილი, რომ სცენური დროის ორიოდვე წუთიც კი საკმარისი გამოიღვა მსაყურებელზე ზემოქმედებისათვის.

რეჟისორებმა სპექტაკლის ყველაზე ტრაგიკულ სცენაში, გაცილების სცენაში, მოახერხეს მონაცვლეობით ისეთი განწყობილებების შეტანა, რაც მოითხოვდა ზედმიწევნით სიზუსტეს, ემოფინებას და ტაქტს, რათა მზიარული ინტონაციები ორგანულად შეთავსებოდა სევდიან და დამძიმებულ სიტუაციას. აქ გამოჩნდა მათი უნარი და ისტატობა. სპექტაკლში ძირითადი აქცენტი, სათქმელის მთელი სიმძიმე გადატანილია დათიკო მეგრელიშვილზე. ამ სახეში თავს იყრის ის დიდი კონფლიქტური ბრძოლა, რამუდაც აგებულია თვით ნაწარმოები. მსახიობი გივი ბერძენი უბრალოდ, უბრუნებელი, შინაგანი სიმართლით, პიროვნული კეთილშობილებით, მიყვება ამ სახეს, მის ნიჭურ წარმოთქმული თითოეული სიტყვა განცდილია ბოლომდე და ამდენად, დამაჯერებელი. მისი გმირი დატვირთულია შიდა მონოლოგების სიმრავლით, არ არის წუთი სცენურ დროში, როცა ის განდგომილია თავის ფიქრთან, საერთო საზრუნავთან, თანამოქმედთა ტყვილებთან. თუ პირველ მოქმედებაში მისი გმირი დინებასა დამორჩილებული და სახედისწერო მოვლენების ტყვეობაშია, მეორე მოქმედებაში, როდესაც გამოჩნდება სანუკვარი მიზანი საქართველოსთან კვლავ დაახლოებისა, ადგილი გვაქვს ხასიათის მეტამორფოზსთან. აქ მსახიობი მეორე სუნთქვას იძენს, იგი მთლიანად იხსნება; შეკავებული ემოციით, შინაგანი სიხარულით, ზეაღმატრებით, პიროვნული სიამაყით წარმართავს მოქმედებას.

მიზანი კი მართლაც სანუკვარი გაუჩნდა ქართულ ებრაელთა სათემოს. შორს, იერუსალიმში ჯვრის მონასტრისა და რუსთაველის საფლავის გამოხსნა. შესანიშნავადა დაწერილი დრამატურგის მიერ დათიკო მეგრელიშვილის მონოლოგი ჯვრის მონასტრისა, რომელსაც ასევე შესანიშნავად, დიდი შინაგანი სითბოთი, სიღრმითა და განსაკუთრებული სულიერი გამოწვავებით ასრულებს გ. ბერძენი: „რამ მომიყვანა მე, ებრაელი დათიკო მეგრელიშვილი, შენთან, ქრისტიანულ მონასტრთან. მე არც ჯვარი მიყვარს თქვენი და არც რჯული, რჯულიც ჩემი მაქვს და ცნებაც. ნურც აწი მომიშლოს ღმერთმა, მაგრამ კიდევ ერთი რჯული ყოფილა ქვეყანაზე — სიყ-

სცენა სპექტაკლიდან „ვალი“. დავითი — გ. ბერძენი



ვარულის რჯული. ეგ სიყვარული შენმა ხალხმაც იცის და ჩემმაც.

მოვედი, მაგვრა უზოში არ შემოვალ მანამ, სანამ ტყვეობიდან არ დაგისხნი, მანამ, სანამ შენ არ გახდები ჩვენი, არ გახდები ქართველების, ჩვენი სოფელივით კეთილი და ლამაზო შენა!

ეს რა კარგი აუშენებიახარ იმ ცხოვრებულებს, იმათ...

ასე შორს რამ წამოგიყვანა შენ, დიღო ადამიანო... ეს დღეც იცოდი?! იცოდი, რომ არც აქ დაიკარგებოდი? შენმა საფლავმა გაგვეართიანოს კიდევ უფრო, შენმა სულმა შეგვეაერთოს, თორემ ვერ ძლებს გული...“

ამ მონოლოგში გამჟღავნებულია საუკუნოვანი მეგობრობის ღრმა ფესვების სიმდიერე, რომელსაც ვერავითარი ძალა ვერ შეარყევს და ეს მომენტი ხაზგასმული გულის-სხმიერებითა აქვს გამოყოფილი მსახიობს. მის მიერ წარმოთქმული თითოეული ფრაზა თითქოს არის დიალოგის ნაწილი მაყურებელსა და რაბათთან, რომელიც გარინდული, სუნთქვაშეწყვეტილი უსმენს დათიყო მეგრელი-შვილს სულიერ ღადაისს და იქმნება თეატრალური ცხოვრების ბედნიერი წუთების საოცარი ჰარმონია.

მიზნის აღმოჩენა თავისებური ბედნიერებაა, მისკენ მიმავალი ხალხი განიცდის სიხარულს, მაგრამ დათიყო მეგრელი-შვილი ის კაცი არ არის, რომ საკუთარი პიროვნების გაორებული მდგომარეობის ანალიზი არ შეეძლოს, და ეს მთელი ძალით იჩენს თავს მის ყველაზე ახლო თანამშრომელთან დიალოგში: „არც ახლა დაიჭერებ, დანიელ, ჩვენზე უბედური ხალხი ამ ცისქვეშეთში რომ არ გაჩენილა? იქ ვიყავით და ეს მიწა გვეცხადა, აქა ვართ და ხედავ სიმღერით როგორ ვტვირთო? სულ ასე იყო ჩვენი ცხოვრება, სულ ცრემლით ვმღეროდით, მაგრამ ახლა რომ სატყევიარიც გავვიჩინა ღმერთმა! მეორე ბედის დაკარგვის სატყევიარი. ამას რალა ვუქნათ, დანიელ, ეს ტყვილი როგორ დავიამოთ? გესმის, როგორ ტირის ეს ხალხი! ყური მიუგდე, დანიელ, ამ ხალხის ცრემლიან სიმღერას, ყური მიუგდე...“

ამ სიტყვებში მთელი სიცხადით მოჩანს ქართველ ებრაელთა საერთო გულისძახილი, მათი განცდა, დამოკიდებულება, პოზიცია და ეს ძირითადი არის კარგად მოაქვს მსახიობს გ. ბერძენს.

დრამატურგის ჩანაფიქრით ლიას სახე უპირისპირდება დათიყოს. იგი დაუფიქრებლად, განუსჯელად მიჰყვება ისრაელისკენ დაძრულ

ტალღას. ლიას სახე მსახიობ ნათელა საღარაძეს კომიკურ პლანში აქვს გააზრებული, რაც როლს ამ შემთხვევაში მატებს გამომსახველობის ეფექტს და კოლორიტს, დრამატურგიული სიტუაქე მაქსიმალურად გამოუყენებია მსახიობს და თავისი ოსტატობით საინტერესო შედეგს აღწევს. „სამიში“ გზით, რომელიც დაკავშირებულია გარდასახვის სირთულესთან, როცა საჭიროა შინაგანი სიმართლის გრძობა, ზომიერება, გემოვნება და გმირის ხასიათის მთლიანობაში წარმოჩენა, აქ მხოლოდ გამოცდილება და ოსტატობა არ არის საკმარისი, უუქველად საჭიროა ნიჭი, რაც ნათელა საღარაძემ ამ სპექტაკლში საკლებით გამოავლინა.

მთელ სპექტაკლს ნათელი გვირგვინივით ადგას თავს რუსთაველის სახება, მისი სული, ძალა და ის სხივმფენი შუქი, რომელიც იმედის მატარებელია და ყველა დამაშურალის შემწე და გამკითხავი. ეს ერთგვარი ჩაღტეხავი ხილია, რომელიც ყოველთვის აერთიანებს იმ ადამიანებს, ვისაც კი ერთხელ მისი პოეზიის მადლი შეხებია.

მეორე სპექტაკლად ლ. მესხიშვილის სახელობის სახელმწიფო თეატრმა წარმოადგინა შექსპირის „კორიოლანუსი“. ქართულ სცენაზე შექსპირის ამ ნაწარმოების პირველი ინტერპრეტაციები სწორედ ქუთათურები არიან, რაც ერთგვარ პასუხსმგებლობას აკისრებდა მათ და „პირველგამეღელის“ პოზიციებიდან გარკვეულ პრივილეგიებსაც ანიჭებდა.

თბილისელ მაყურებელში დღემდე არ განელეხებულა ის დიდი შთაბეჭდილება, რომე-

სცენა სპექტაკლიდან „კორიოლანუსი“. ვირჯილია — ნ. ყორეილიანი, კორიოლანუსი — ე. სვანაძე, ეოლმანია — კ. კოლიბიდელო





სენა სპექტაკლიდან „კორიოლანუსი“
კორიოლანუსი — ე. სვანაძე,
ტოლუს აფიდიუსი — ა. ტორობაძე

ლიც ამ რვა წლის წინ სახელგანთქმული „ბერლინერ ანსამბლის“ თეატრის ვასტროლებს დროს წარმოდგენილმა „კორიოლანუსმა“ მოახდინა. ალბათ ამანაც განაპირობა ის ცხოველი ინტერესი, რომელიც ქუთაისელთა სპექტაკლს წინ უსწრებდა.

გამართლა კი თეატრმა ეს მოლოდინი? გაუუწრებთ მოვლენებს და ვიტყვით — კოლექტივმა შემოგვთავაზა საინტერესო ნამუშევარი, რეჟისორული გადაწყვეტის ორიგინალური გზა, შეეცადა „გაეთანამედროვევინა“ შექსპირი, მაგრამ კარგი ჩანაფიქრის განხორციელება ბოლომდე არ არის მიყვანილი.

შექსპირის ამ ერთ-ერთ ურთულეს პიესაში პიროვნებისა და ხალხის, გმირისა და ბრბოს პრობლემას ორი მიმართება აქვს. ეს არის ტრაგედია გამოჩენილი პიროვნებისა, რომელიც ხალხს მოწყდა, და, ამავე დროს, ტრაგედია ხალხისა, რომელსაც ღირსეული ხელმძღვანელი არ ჰყავს. როგორი გადაწყვეტაც არ უნდა მოუძებნოს რეჟისორმა სპექტაკლს, იგი ვერ აცდება აღზევებულ პიროვნებისა და უმადური ბრბოს შეპირისპირების სიმწვავის წინა პლანზე წამოწევას. კორიოლანუსი პიროვნული მშვენიერებით უნდა იყოს აღსავსე, ხოლო მოქალაქენი სოფიტიაკაში გაწვრთნილი და ცვალებადი ემოციით

„შეიარაღებულნი“. ეს მეორე ხაზი რეჟისორმა გ. ქავთარაძემ ორიგინალურად გადასჭრა, მოახდინა მისი ორგანიზაცია ნიღბების საშუალებით, რომელშიც შიში, მწუხარება, სიხარული, ირონია ორგანულად ჩართო და დაუკავშირა მოქმედების მსვლელობას. პირველი და, ჩვენი აზრით, ყველაზე მთავარი მოტივი ტრაგედიის სპექტაკლში ვერ აღსახა ჩანაფიქრის სიძლიერით. ბრბოსთან დაპირისპირებული მონოლითური ძალა ვერ გამოიკვეთა იმ მასშტაბებით, რომელიც გააპრობლებდა მასის ერთიანი სახით წარმოდგენილ შთაბეჭდვად ამა თუ იმ ემოციას.

შექსპირი პოეტია, ვისაც კი ეს ჭეშმარიტება ოდნე მაინც დაევიწყებდა, სახედისწერო აღმოჩნდება მისთვის. მისი სიტყვის ძალა, მეტაფორული და სახიერი აზროვნების კასკადები მოითხოვს ფრაზის განსაკუთრებულ მუსიკალურობას, თითოეულ სტროფში უმთავრესი სიტყვის გამოყოფას ლოგიკური მახვილით. გამოსახვის ეს საშუალებანი, პირველი და აუცილებელი პირობაა, ამ სპექტაკლში მინიმალურადაც კი არ არის მიღწეული. იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, რომ სპექტაკლს სჭირდებოდა მეტი შრომა ამ მიმართებით. დარღვეულია ინტონაციური მთლიანობა, ხელოვნური რიტმი ფრაზების სწრაფ წარმოთქმას იწვევს, რაც მაყურებელთა დარბაზს უკარგავს შექსპირის ტექსტთან მომდინარე საამოვნებას, ამასთანავე, წყვეტილს ხდის და აქუცმაცებს შინაარსობრივ მთლიანობას. რაც შეეხება რეჟისორული ჩანაფიქრის ტექსტზე დაფუძნებულ აქცენტებებს, ეს მომენტი სრულიად გამოირცხვლია.

საგასტროლო სპექტაკლში ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ფორმისეულმა ძიებებმა, გარეგნულმა ორგანიზაციამ, მიზანსცენათა სახიერებამ, რაც კვლავ მიგვიანშენებს პირველი ჩანაფიქრის სერიოზულ განაცხადზე.

ტრაგედიის ცენტრალური გმირია თვით კორიოლანუსი. ამ სახის სწორად გასახაზე არსებითადა დამოკიდებული სპექტაკლის წარმატება, მაგრამ, სამწუხაროდ, მსახიობმა ე. სვანაძემ თითო ვერ გაართვა მის წინაშე წამოჭრილი სიუჟეტის სერიოზული, თითქმის ნახევარზე მეტი სათქმელი მან მაყურებელამდე ვერ მიიტანა სრული ძალით, რამაც უემპირიის გრძნობა დაბადა. კორიოლანუსის გზა სპექტაკლში სხვადასხვაგვარი დაბრკოლებების გავლითაა მონიშნული, მაგრამ მსახიობმა

სტატიურობას თავი ვერ დააღწია, რითაც თავისი გმირის სისხლსავე ცხოვრება შინაგანად მოდუნებული ნერვით, თუმცა გარეგნულად ყალბი აღზევებით წარიმართა.

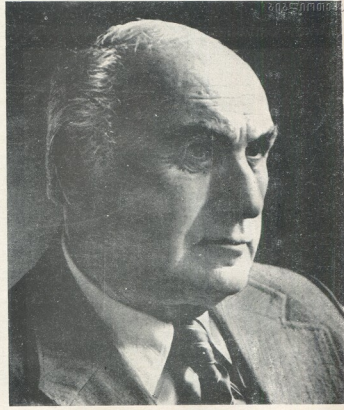
ფინალურ სცენაში რეჟისორმა ავტორის საპირისპიროდ გულსაკლავი სიტყვებით დაამთავრა სპექტაკლი:

„იღონეთ რამე, თუნდ სამიში წამლით უწამლეთ ბედარულ ქვეყანას, სასიკვდილოდ ისევ განწირულს. ამოაგლიჯეთ ენა იგი მრავალხმიანი, რაიც ტპბილს საზრდოს ღოკავს ვითომ, და შაპს კი ჰყლაპავს. თქვენმა მეფომა უგუნურად და დამცირ-კინებამ ლამის მიწასთან გაასწოროს ეს სახელმწიფო; ბოროტმა შეგკრათ, უძლურნი ხართ კეთილის კმისთვის“.

ამ შემთხვევაში ჩაწერილი ტექსტი ე. სვანძის მიერ საოცრად კარგად ისმოდა მთელი თავისი სიკეთით, განწყობილებით; რაინდული კეთილშობილებით, მაგრამ თვით ამ ტექსტის აქ მოტანა ხელოვნურად, მოუშვებლად, უადგილოდ გაისმა.

მთელ სპექტაკლში თითქმის არცერთი სახე არ არის სრულყოფილად მოტანილი: ყველა მსახიობი თავის სახესთან მიმართებაში ჩანასახის სტადიაშია წარმოდგენილი; მხოლოდ ერთი სცენა შეიძლება გავიხსენოთ ვოლსკე-ვის ბანაკში. მენენიუს აგრიბა — დ. დვალისმ-ვილი ნაწილობრივ მიუახლოვდა სასურველ შედეგს, მაგრამ ისიც მხოლოდ ერთადერთ სცენაში. ეს კი ზღვაში წვეთად მოჩანს შექსპირისეული აზრისა და ვნებების ოკეანეში.

კვლეა „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლს „კორიოლანუსს“ გავიხსენებთ, რომელზეც თეატრი თურმე თითქმის ორ წელიწადნახევარს მუშაობდა. როგორც ჩანს, შექსპირი დიდ შრომას მოითხოვს. რულდუნებით, იუველირის მოთმინებით უნდა ჩამოქნა ყველა წახანავი, მნიშვნელოვანი და „უმნიშვნელო“, რათა საბოლოოდ მიეღოთ სპექტაკლი, რომელიც სრულყოფილებას მიუახლოვდება. ქუთაისის თეატრმა კი რამდენიმე თვეში აშკარად ვერ შესძლო გამკალებობა იმ დიდ სირთულე-ებს, რაც თან ახლავს შექსპირის და, კერძოდ, „კორიოლანუსს“.



ყოველი ნამდვილი პოეტის იუბილე იმითაც არის მნიშვნელოვანი, რომ ჩვენ კიდევ ერთხელ ვხედავთ, როგორ იზარავენ ადამიანის ფიქრი და აზრი, როგორ მალდდება ადამიანის პიროვნება დროის დინებაზე, წუთისოფელზე, ჩვეულებრივ ბიოლოგიურ არსებობაზე. კიდევ ერთხელ ვხედავთ და ვრწმუნდებით, რომ თვითეული ჩვენგანი გაცილებით უკეთესია, ვიდრე გვგონია, გაცილებით მეტი შეუძლია, ვიდრე წარმოგვიდგენია და გაცილებით მეტის ღირსია, ვიდრე მიგვჩინია. ამდენად, ყოველი ნამდვილი პოეტის იუბილე ადამიანის ღირსებათა აღლუმია, მათი გამოშ-ზეურების კიდევ ერთი ძლევაბოსილი აქტია.

ვინ ეტყვის, ვინ ჰკარგებს ტყუილს პოეტს, რომ სამოცდაათი წელი ცოტაა, მაგრამ ვერც იმას იტყვის ვინმე, თითქოს სამოცდაათი წელი წარმოადგენდეს ადამიანის ცხოვრებაში რაიმე მიჯნას, საზღვარს, კედელს, ბოლო სადგურს, განსაკუთრებით კი ისეთი პოეტისათვის, ვინც ახლა ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური შემოქმედია, მე ვიტყვი — მოქმედი ვულკანია დღევანდელი საქართველოს დიდი მწერლობისა. ეს არის პოეტი, რომლის შთაგონებულმა ძალისხმევაებმა ამ ბოლო წლებში უნებურად გაგვახსენა ბრძენი აკაკის სიტყვები:

თითქოს ჭაბუკი ვყო მე ახლა და ვყოფილიყ მოხუცი წინადა...
დღეს პოეტი ისეთ სიმძლევზე დგას, რომ მთელი მისი ცხოვრება, მთელი მისი შემოქმედება ჩვენს თვალიდან — ფეხვიდან კენწეროდღე ვხედავთ პოეტის მიერ გავლილ გზას დასაწყისიდან დღემდე და ეს გზა გამუდმებული ძიებისა, ეჭვისა თუ იმედის, აღმოჩენებისა თუ დაკარგვის მარადიული გზაა. აკი თვითონვე თქვა: „ჯერ არ გინახავს, ჯერ არ გინახავს,

ირაკლი აბაშიძე

70

თამაზ ქილაძე

ვინც და რაც ქვეყნად შენ გიძებნიაო“. ეს არ გახლავთ უბრალო სიტყვები. ეს იმ კაცის ნათქვამია, ვისაც უგრძნვია სიმოკლე საუკუნისა და უსასრულობა წამისა, ვისაც ხელობად იმ მარადიულ გზაზე დგომა აურჩევია, ანუ ხელობა პოეტისა, ისეთივე დიდებული და წამებული, როგორც მწყემსისა თუ გუთნისდების საქმინობა.

პოეტობა წამებულთა ხელობაა-მთქი იმიტომ მოგახსენეთ, რომ აქ სული შრომობს, სულის აორტა აწვდის სისხლს შენს ოცნებასა თუ აზრს. ეს არის სულის გაყოფა, განაწილება ყველასთვის, ვინც ოცნებით უპოვარია ან სულით ღატაკია, ანუ ვისაც ყველაზე მეტად ჭირდება შეეღა ამ ქვეყნად. ჩვენი ზღაპრებიდან ისმის ასეთი ხმა: ნაილე ეს პური, გამველეხსაც აჭამე, გამომველხსაც და შინაც მთელი მოიტანეო. ეს მკაცრი, დაუნდობელი ხმაა და როგორ მოგვაგონებს ის პოეტის ხედვებს, სწორედ ასეთი სიმკაცრით რომაა განსაზღვრული: გამველხსაც უნდა გაუნაწილოს თავისი სული და გამომველხსაც და, ამავე დროს, ხელუხლებლადაც უნდა შეინახოს სიცოცხლის ბოლო წუთებამდე.

ირაკლი აბაშიძე, როგორც ჭეშმარიტი პოეტი, წარსულს ანმყოფ გარდაქმნის და ანმყოს კი მომავლის საკუთრებად აქცევს, ამის დამადასტურებელია მისი თითქმის ყველა ლირიკული შედევრი.

ირაკლი აბაშიძის პოეზია, შეიძლება ითქვას, ერთად შეკრული ფერადი ხმებია, რომელთაც „სულის წწვინი, გულის ფრიალი“ ხმებს უწოდებს პოეტი, და რომლებიც უკვე სამუდამოდ შეუერთდნენ, სამუდამოდ შეემატნენ ქართული პოეზიის დიდებულ მდინარებასა და მქუხარებას.

სულითა და გულით ვულოცავ ძვირფას პოეტს,

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით საბჭოთა ლიტერატურის განვითარებაში დიდი ღვაწლისათვის, ნაყოფიერი საზოგადო მოღვაწეობისათვის დაბადების სამოცდაათ წელთან დაკავშირებით პოეტ ირაკლი ბესარიონის ძე აბაშიძეს მიენიჭა სოციალისტური შრომის გმირის წოდება და გადაეცა **ლენინის ორდენი** და ოქროს მედალი „ნამბალი და ურო“.

უფრანლ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სა-რედაქციო კოლეგია, საქართველოს ყველა ხელოვნის სახელით, სულითა და გულით ულოცავენ გამოჩენილ პოეტს ამ მაღალ ჭილდოს, უსურვებენ ახალ შემოქმედებით გამარჯვებებს.

უფროს მეგობარს, სახელგანთქმულ ოსტატს ამ დიდ ჯილდოს, ამ დიდ აღიარებას, ამ დიდ სიყვარულს ხაზლისას!

რა შეიძლება ვუთხრათ დღეს მისმა მკითხველებმა, მისი პოეტური ფიქრის თანამგზავრებმა სახელოვან ოუბილარს, რომელსაც მთელი ცხოვრება სულ ბრძოლების წინა საზღვე, მენინავე სანგარში ზეზეურად სულმოუთქმელად გაუტარებია?

უპირველეს ყოვლისა, გვინდა შევახსენოთ მისივე ფრაზა: „ამაყი იყავ ახალგაზრდობითო“ დიას, ახალგაზრდობა, სიჭაბუკე მარტო ასაკობრივი ცნება არ გახლავთ, ის თვისებაცაა სულისა, ანუ გამუდმებული მზადყოფნა ცხოვრების ახალი სასწაულის, ახალი ტალღის შესახვედრად.

ისიც გვინდა ვუთხრათ პოეტს, მას შეუძლია იამაყოს იმით, რომ დღეს მისი სახელის სხენებაც კი საკმარისია, რათა თვითუღმა ჩვენგანმა წარმოიდგინოს მთელი პოეტური ქვეყანა, თავისი გეოგრაფიით, თავისი მელოდიით, თავისი ფერით, თავისი ხასიათით. და ეს მის მიერ აღმოჩენილი ქვეყანაა და პოეზიის რუკაზე ამ ქვეყანას მისი სახელი ჰქვია.

მას შეუძლია იამაყოს იმითაც, რომ დიდი განსაცდელისა თუ სიხარულის ფამს ხალხს მისი ტანკიონები გახსენებია, გამოუჩრევი და ხმამაღლა სიმღერად გაუმეორებია.

ისიც გვინდა ვუთხრათ პოეტს, რომ მის სულს, რომელიც თავისი ცხოვრების გზაზე კრავლისთვის და მრავლისთვის პურიით გაუყვია, კიდეც დიდხანს შეუძლია ასაზრდოვოს მადლიერი მკითხველი და, სწორედ ამიტომაც, კიდეც დიდხანს შეუძლია ემსახუროს თავის სამშობლოს — საქართველოს!



ჭუთაისის თეატრისა და ბალეტის თეატრის ფოიე

თითმოს არც ისე დიდი დრო გავიდა მას შემდეგ, რაც ერთი კამათი და აზრთა შეხლა-შემოხლა იყო იმის თაობაზე, თუ რამდენად მიზანშეწონილია ჭუთაისში საოპერო თეატრის გახსნა.

დღეს ჩვენ ვზეივობთ ჭუთაისის თეატრისა და ბალეტის თეატრის მეათე წლისთავს.

ქართული საოპერო თეატრის მოწინავე მოღვაწენი წარსულში არაერთგზის ცდილან წამოეყენებინათ ჭუთაისში საოპერო (ანუ ლირიკული, როგორც იტალიელები ეძახიან) თეატრის გახსნის საკითხი, სწორედ საოპერო თეატრის, რადგან ჭუთაისის დრამატულ თეატრის ტრადიციებს არ დაიწუნებდა კულტურის არც ერთი ცნობილი ცენტრი. საკმარისია გავიხსენოთ ლაო ალექსი-მესხივილი, ალექსანდრე იმედაშვილი, კოტე მარჯანიშვილი, აკაკი ვასაძე, შოთა პირველი და სხვა გამოჩენილი მსახიობები, რომ ნათელი გახდეს, თუ რა თეატრალურ ტრადიციასთან გვაქვს საქმე.

ჭუთაისში საოპერო თეატრის გახსნის ქომაგი იყვნენ ქართული მუსიკალური სცენის ავტორიტეტული მოღვაწენი ალექსანდრე წუწუნავა და დავით ანდლუქაძე.

ჭუთაისში საოპერო თეატრის შექმნის იდეა, რალა თქმა უნდა, შემთხვევითი არ არის. იგი ბუნებრივად გამომდინარეობს ისტორიული ჭუთაისის კულტურული კონტექსტიდან.

ჭუთაისი მუსიკოსების ქალაქია! მელქონ ბალანჩივაძე და ზაქარია ფალიაშვილი ჭუთაისლები არიან!

ჭუთაისი სიმღერის ქალაქია! ჭუთაისლებმა იციან და უყვართ სიმღერა, იციან თაუანთო მომღერლების ფასი.

ჭუთაისმა ქართულ საოპერო თეატრს მისცა გამოჩენილი მომღერლები — პეტრე ამირანაშვილი, დავით ბაღრიძე, ეკატერინე სო-

ხაძე, ნადედა ცომაია, ზურაბ ანჯაფარიძე, თენგიზ მუშუქიანი, მაყალა ქასრაშვილი, რომელთაც შორს გაუთქვეს სახელი მშობლიურ ქალაქსა და ქართულ სასიმღერო-სამუსიკო კულტურას.

ჭუთაისი პოეტების ქალაქია! მან აღზარდა პოეტები, რომლებმაც თავის ლექსებში ხოტბა შეასხეს მშობლიურ ჭუთაისს.

ჭუთაისში ყოველივე გამსვენულაა პოეზიითა და მუსიკით.

ჩვენს ოჯახში ინახება დიდი ქართველი პოეტის გალაკტიონის სურათი წარწერით: „ძვირფას ბატონო დავითს, რომელთანაც გვაკვშირებს სიმღერა. გალაკტიონი“.

პოეზია და მუსიკა ხომ განუყოფელი არიან და დიდი პოეტების მშობლებმა ქალაქმა წარმოშვა დიდი მუსიკოსები!

ჭუთაისში ქვეც ამღერებულა: „ეთერი ხილის“ განთქმული ქვეები! დააკვირდით, ცოტა ხანს შეჩერდით მათთან — ეს ხომ ბუნების პარონიაა, ფორმების, ზედაპირების ხლართი და გადამღერება, პლასტიკური სრულყოფა, ვირტუოზული სინატიფე!

ამ ლოდებს ეალერსებოდნენ, ეხვეოდნენ საუკუნეების მანძილზე რიონის მოდულუნ ტალღები „შენ რალას მეტყევი, მქუხარეო ზვიროთო რიონის? ყურს ვუვგებ ხმათა შენთა ელერებას...“

რიონის ტალღები ელამუნება აჩქელის გორას, რომელზეც ბაგრატის ტაძარი აზიდულა. ორგანის კლევიშებს მოგვაგონებ: რქიელის კიბე! თვით ბაგრატი კი ორგანია, ხუროთმოძღვრის აგებული.

ჭუთაისი მხატვართა ქალაქია! ბაგრატის ტაძარი ორგანზე შესრულებულ სიმფონიასავით აღიმება, ქვაში აღერებულა ბახის მასების ინტონაცია, ქართული საგლობლების პარმონია და რიტმი. ეს სრულყოფის ის დონეა, როცა ოსტა-

ქალაქი და თეატრი

ნოდარ ანდღულაძე

ტობა ძლევს მასალის წინააღმდეგობას, ფორმებს ანიჭებს ისეთ რიტმსა და ჰარმონიას, რომელიც თითქოს ყურითაც მოისმინება, რომელიც ამ გენიალური ქმნილების შემყურე ადამიანის შთელ არსებას გამსჭვალავს და აღფრთოვანებს.

„ბაგრატიდან“, როგორც არქიტექტურულ ექოს, ისმენ „ველათს“. გესმის „ველათის“ ზარების ვერცხლის წყარუნი, თითქოს ეპასუხებიან „ბაგრატის“ ზარების გრვეინვას. აქ, „ბაგრატზე“, შეიგრძნობ გლაკტიონის პოეტური სამყაროს რეალობას და ამ რეალობის პოეტურობას.

„ველათს“ რომ მიუხალოვდები, შორის მოსმენილი ზარების წყარუნი თანდათან, შენს წინ გაღრმავდება და გაუართოვდება, გადაიქცევა ახალ, ახლა უკვე, ველათის სიმფონიად. ხელოვანს იგი შეუქმნია სხვა ტონალობაში (ბაგრატში სხვაა), მაგრამ ისეთი ძალით გამსჭვალავს სულს, რომ სამუდამოდ თან მიგყვება ქვაზე ამოკვეთილი მზის სხივი და ჰანგები, ელერადობა, წყობა... ყოველივე მოგაგონებს მიქელანჯელოს: „ჩენის დედამიწაზე არაფერი არ არის უფრო კეთილშობილი, ვიდრე ეს ქემშარიტი მხატვრობა, დიდი შრომით მოპოვებული ეს მიწიერი სარულყოფილება. კარგი ქმნილება — სრულყოფილებას ანარეკლი — საბოლოო ანგარიშით არის პუსიკა და მელოდია, რომლის შეგრძნება კეთილშობილ სულსაც კი ძნელად შეუძლია“.

ეს ხელქმნილი ჭეის სიმფონია გარს ეხვევა ქუთაისს. ქუთაისი მუსიკაზე აღმოცენებული!

და, აი, აქ, ქუთაისში ათი წლის წინათ ყოფილი დრამატული თეატრის შენობაში გაიხსნა ოპერისა და ბალეტის თეატრი.

აქ კვლავ აუღერდა მ. ბალანჩინაძის და ზ. ფალიაშვილის მუსიკა. მუსიკა, რომელიც ჩაისხა მისი, ქუთაისის, მკვიდრთა გულში, კვლავ დაუბრუნდა ქუთაისს.

ქუთაისის საოპერო თეატრის დაარსებაში განსაკუთრებული ღვაწლი მიუძღვის მუსიკალური კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეს დიმიტრი მჭედლოსს.

ღიას! სიმღერისა და პოეზიის ქალაქს აქვს თავისი საოპერო თეატრი, მუსიკისა და სიმღერის თეატრი! თეატრი ვაჟკაცდება, ძალღონეს იკრებს, მხრებს შლის და წელში იმართება. ქუთაისის თეატრმა შეისისხლობრა ქართული საოპერო თეატრის საუკეთესო ტრადიციები, იგი ავითარებს და სათუთად ინახავს ეროვნული კულტურის მემკვიდრეობას.

თავისი ახალგაზრდობის მიუხედავად, თეატრის ძალუბს შექმნას ძალზე მალალი დონის სპექტაკლები. დაუეწყვარია ქუთაისლების საგასტროლო წარმოდგენები თბილისის საოპერო სცენაზე.

ვოკალური ხელოვნების, საერთოდ, მუსიკალური თეატრის დიდი მკოდნე და მოყვარული სტენდალი ერთ დროს წერდა:

„ამერიკაში ზოელი დღე მოსაწყენი საქმით ხარ გართული: გულმოდგინედ ელაქუცები მედუნქნებს და ცდილობ ისე მოაჩვენო თავი, თითქოს მათსაკით ყვეყნი ყო. თანაც იქ ოპერა არ არის“.

საოპერო ხელოვნების მოყვარულებს ვურჩევთ უფრო ხშირად იარონ ქუთაისის საოპერო თეატრში. ისინი აქ მოისმენენ ისეთი დონის ვოკალურ შესრულებას, რომელიც დაამშვენებდა ნებისმიერი თეატრის სცენას.

მართლაც, ბევრი ეჭვი და მოსაზრება გამოითქვა ქუთაისში საოპერო თეატრის ბედის თაობაზე, ამ ქალაქში ამგვარი, თეატრის არსებობის შესაძლებლობასა და საქართვებზე.

დღეს თვით ამ თეატრის ათი წლის ისტორიამ, მისმა ყოველდღიურმა საქმიანობამ, მისმა შემოქმედებითმა მონაპოვებებმა გაჯანტეს ყოველგვარი ეჭვი და სექტიკოსესტის გასცეს დამაყრებელი პასუხი.

ქუთაისის ესპირობება ოპერისა და ბალეტის თეატრი. ასეთი თეატრი უნდა იზრდებოდეს და ვითარდებოდეს ქალაქის ზრდასა და განვითარებასთან ერთად. თეატრი თავისი შემოქმედებით ძიებებში უნდა ასახავდეს ქალაქის სულიერი კულტურის განვითარების ტენდენციებს. მხოლოდ ასეთ შემთხვევაში იქნება იგი ამ ქალაქის თეატრი, ქუთაისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი. მეორე მხრივ, თვით ქალაქიც დაინტერესებულია, რომ მისი თეატრი, როგორც ქალაქის კულტურის სარკე, ქალაქის სულიერ მოთხოვნილებათა და მისწრაფებათა ამსახველი, მაღალ დონეზე იყოს, რადგანაც ჭირ კიდევ ჰეგელს უთქვამს: „სულის დაქინება განიზომება იმით, რითაც იგი ემაყოფილება“.

აქ უნებლიედ გავონდება მრავალმხრივ საინტერესო და ბევრის მოქმელი გამოკვლევა ხელოვნების დისციპლინიდან, რომელიც ცნობილი მკვლევარს ა. ლონტეივს ეკუთვნის: „რისთვის სჭირდება ადამიანს ეს სამყარო — ადამიანური ვნებათა დღეისა და ადამიანური სიხარულის, გმირობისა და თანაგრძნობის, ტოლსტოისა და ბეთხოვენის სამყარო? ბუნებამ, როცა ადამიანი წარმოიქმნა, რისთვის მისცა მას ადამიანობა? — გვეკითხება ა. ლონტეივი და კ. მარქსის სიტყვებით გვიპასუხებს: — „ადამიანურობის თვალსაზრისით გაცილები ტანჯვა არის ერთ-ერთი საშუალება, რომლის მეოხებითაც ადამიანი თავის „მეს აღიქვამს“. ...მხოლოდ მუსიკა უღვიძებს ადამიანს მუსიკალურ გრძნობებს... სწორედ ამიტომ საზოგადოებრივი ადამიანის გრძნობები სულ სხვაა, ვიდრე არასაზოგადოებრივი ადამიანის გრძნობები. მხოლოდ ადამიანის არსების საფუძვრივად გამოილი სიმდიდრის წყალობით ვითარდება, ზმირად კი პირველად იბადება სუბიექტური ადამიანი ური გრძნობადობის მრავალფეროვნება, მუსიკალური ყური, ფორმის სილამაზის აღქმელი თვალ... რადგან არა მარტო ზუთ გარეგან გრძნობას, არამედ ეგერეთოდებულ სულიერ გრძნობებსაც (ნებისყოფა, სიყვარული და სხვ.) — ერთი სიტყვით, ადამიანი ური გრძნობასაც, გრძნობათა ადამიანურობასაც — წარმოშობს მხოლოდ შესაბამისი საგნის არსებობა, გაადამიანი ური ბუნება...“

„...შექმნილი საზოგადოება წარმოშობს, როგორც თავის მუდმივ სინამდვილეს, ადამიანს მისი არსების მთელი ამ სიმდიდრით, წარმოშობს მრავალფეროვნებას და ყოველმხრივ, ღრმა გრძნობებისა და აღქმების მქონე ადამიანს“. (კ. მარქსი და ფ. ენგელსი, ადრეული ნაწარმოებებიდან. მ., 1956., გვ. 592-594).

ავითარებს რა კ. მარქსის აზრს, ა. ს. ლონტეივი წერს: „გრძნობათა ადამიანურობის განვითარება ადამიანის გზა ბუნების საზოგადოებრივი სინამდვილის ყოველმხრივი შეცნობისაკენ. ეს განვითარება საზოგადოებისა და ცალკეულ პიროვნებათა ურთიერთქმედების დიალექტიკური პროცესის ნაწილია. საზოგადოება წარმოშობს ადამიანს, რათა შექმნას ადამიანური სამყარო, შექმნას „ცოდნის განვითარებული ძალა“ და გრძნობის განვითარებული ძალა...“

„ადამიანთა ურთიერთობაში, საზოგადოების ცხოვრებასა და პიროვნების ცხოვრებაში არის რაღაც ისეთი, რაც შესაძლოა თვით ამ პიროვნებას სედეშიტად, უქმად, ფუფუნებად მიაჩნდეს (სწორედ ეს ასაზრდოებს სულელურ კამათს, საჭიროა თუ არა ზახი, ბლოკი თუ იასმინი რტო კოსმოსში), რაღაც ისეთი, ურომლისოდაც შეიძლება ცხოვრების თითოეულმა ჩვენგანმა ცალ-ცალკე, მაგრამ ურომლისოდაც ვერ იცხოვრებს საზოგადოება. ეს „რაღაც“ დაკავშირებულია „ადამიანური გრძნობის“ სინამდვილესთან...“

დახ, ყოველ ცალკეულ ქუთაისელს, იქნებ მართლაც შეეძლოს გასძლოს საოპერო თეატრის გარეშე, მაგრამ თვით ქუთაისის, ქუთაისის როგორც კულტურულ ქალაქს, ქუთაისის, როგორც საზოგადოებას, ვერ წარმოვიდგინთ თავისი საოპერო თეატრის გარეშე, რომელიც ესპირობება ქალაქს და რომელსაც ესპირობება ქალაქი. ქუთაისის კულტურის მთელ ისტორიას ძალუქს აღაზვევოს თავისი თეატრი, მაგრამ თეატრსაც თავისი განვითარებით შეუძლია აღაზვევოს ქუთაისი. დიმიტრი უზნაძის არ იყოს, „ხელოვნება არის არსებული სინამდვილის გამდიდრება, არის შექმნა, შემოქმედება ახალი სინამდვილისა“!

ხელოვნება სარკეა ადამიანის სულისა — ადამიანის სულიერი და არა გარეგნული სახისა.

და თუ დღეს ისტორიულ ქუთაისის, ქუთაისის კულტურას ვერ წარმოვიდგინებთ ბაგრატიის, გელათის, აფიხინიას გარეშე, ასევე დღევანდელი ქუთაისი და მომავალი ქუთაისი ვერ წარმოვიდგინებთ თავისი საკუთარი საოპერო თეატრის გარეშე.

საშემოდგომო

გაოფენა—

პროგნოზი და

ეპოქანები

დავით ანდრიასოვი

ტრადიციული საშემოდგომო გაოფენა, რომელიც კვლავინდებურად საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში გაიმართა, მიუხედავად იმისა, რომ მთელი სისრულით ვერ ასახავდა თანამედროვე ქართული სახვითი ხელოვნების შინაგან პოტენციას და ჩვენი მხატვრების შემოქმედებით შესაძლებლობებს, საკმარისად იძლეოდა იმის საშუალებას, რომ თავლი გადაგვევლო მიმდინარე პროცესებისათვის და მასში ყველაზე დამახასიათებელი, მკაფიოდ გამოკვეთილი ტენდენციებიც დაგვეჩვენა.

თავიდანვე უნდა ვთქვათ, რომ საშემოდგომო გამოფენაზე წარმოდგენილ ფერ-

კამათს წესით.

წერულ ნამუშევართა დიდი ნაწილი (უმთავრესად ახალგაზრდა მხატვრების ნამუშევრები) ამჟღავნებდა ავტორთა აშკარა მისწრაფებას უფრო სახვითი ამოცანების გადანაცვლისაკენ, ისიც არასრული სიღრმითა და გამიზნულობით, ვიდრე მხატვრული სახის ღრმად გამოკვეთილი და განზოგადებული დახასიათებისაკენ. ერთნი მყარ რეალისტურ სტრუქტურას არჩევენ კონკრეტული მხატვრული ამოცანის გადასაჭრელად, მეორენი მოდერნიზებულ-სტილიზებულ, ხან კი კომპოზიციურ-ასოციაციურ ნაკადში ცდილობენ ინდივიდუალურ-სახასიათო ნიშნების მოძიებას. თუმცა ძიებათა ამ რთულსა და საყურადღებო პროცესში შედეგებზე საუბარი ნაადრევია, ამასთან დასაზუსტებელია თუ რა უნდა ვიგულისხმოთ „ძიებაში“ და ისიც გასარკვევია, მართლაც რთული გზებით სიარულია ეს „ძიება“ თუ იოლითა და გატყენილით. ამ შემთხვევაში „გატყენილი“ მოსალოდნელი აკადემიურობისა და აზრობრივი ბანალურობის ნაცვლად შეიძლება „ულტრათანამედროვე“ ტექნოლოგიის „სამოსით“ აღჭურვილი და „ავანგარდული ესთეტიკით“ შეიარაღებული სტილისტიკა მოგვევლინოს. გულუბრყვილობა იქნება, კაცმა ზოგიერთი ახალგაზრდა მხატვრის ნაწარმოებების ზედაპირზე მოტივტივე, „ღრმა აზროვნების“ იქით მწირი ოსტატობა არ დაინახოს. ამის დახაზვა და აღუნიშნაობა, ამის მიჩქმალვა კი დანაშაულს უნდა უდრიდეს. როცა მხატვრის პროფესიული ტექნიკაც კი აშკარად მოისუსტებს, ამის გამო კი იძულებულია „უჩვეულო აზროვნებასა“ და ყალბ ფორმისეულ აკრობატიკაში ეძებოს ფონი, მაშინ მალალი გრძნობებით დამუხტულ ხელოვნებაზე ლაპარაკიც ზედმეტია.

ზოგნი თავიანთი ოსტატობის სიმწირეს, ან საერთოდ სათქმელის უქონლობას ყალბი სტილიზაციით, დეფორმაციით, პრიმიტივიზაციით, მჭახე ფერწერული წყობით, არამდგრადი პლასტიკური ფორმებითა და სხვა ტენდენციური საშუალებებით ნიღბავენ. სხვათა შორის, მათ „ანალოგიური სულის კონტრაქციებიც ჰყავთ მებოტბელ“ (აკ. განკერელიას სიტყვებია). ამ მავნე პრაქტიკას კი ხშირად მივყავართ მხატვრული ოსტატობის ნიველირების არასასურველ ტენდენციამდე. აღნიშნული „რანგის“ მხატვრობას წამსვე უპირისპირებენ აკადემიზმს, ნატურალიზმს და თითქოს „მიზანიც მიღწეულია“, მხატვრის ნაბიჯი გამართლებულია. ამ ტენდენციაში ჩაღრმავება და გარკვევაა საჭირო, თორემ ამით, ბევრ შემთხვევაში, პირველ რიგში, უნიჭობას ეხსნება ხელ-ფეხი, მეტიც: შეუძლებელი ხდება ნიჭიერისა და უნიჭოს, ღირსეულისა და უღირსის, ჭეშმარიტისა და ყალბის გამიჯვნა ურთიერთისაგან,

ეს კი იმ განურჩევლობის საფუძველია, რომლის საშიშროებაც ერთობ საგონივრია. საქმე ისაა, რომ უმრავლეს შემთხვევაში არ სხსევედება სინამდვილის მხატვრული ტრანსფორმაცია (რაც ცხადია, პოზიტიური-ესთეტიკური ღირსებებით აღინიშნება და მის გარეშე დღეს დიდი ხელოვნება წარმოუდგენილია) და დეფორმაციისა თუ პრიმიტივიზმის ის ყალბი ფორმები, რომელნიც, უმეტეს შემთხვევაში, სწორედ ნეგატიური პოზიციებიდან უნდა შეფასდეს. ამდენად, სინამდვილის მხატვრულ გარდასახვა-ტრანსფორმაციას მიმართავენ სწორედ ნათელი და მიზანდასახული მხატვრული ამოცანებით აღძრული და ფართო შემოქმედებითი ტალანტითა და ინტუიციით დაჯილდოებული მხატვრები, ხოლო ზემოთ ნახსენები ტენდენციური ხერხები უმეცართა და უნიჭოთა ხელში მხოლოდ სპეკულანტური თვითმიზანია და სხვა არაფერი. შედარებით მოხერხებულნი, „შემოქმედებით ტრიუკებს“ (და არა ძიებებს) დაჩვეულნი და მეტნაკლებად დაუფლებულნი ყოველივე ამას გაცვეთილ ფილოსოფიურ სარჩულსაც კი არგებენ ხელოვნურად, ამით მაძიებელი და რთული სამყაროს შემოქმედადაც კი ისაღებენ თავს.

ცხადია, ძიება ახალგაზრდული შემოქმედების თანამდევი ცნებაა, მაგრამ ისიც ხომ საკითხავია, თუ რა ხერხებით ხდება იგი სიახლე, სიახლის გრძნობა სულაც არ უნდა ნიშნავდეს მანეროზმს ანდა ფორმალიზმს, მეორეც, ახალი ყოველთვის არ არის უკეთესის სინონიმი, პირიქით, სათქმელის არქონა და ამისდა მიუხედავად დიდი სურვილი საკუთარი ხმის მოპოვება-დამკვიდრებისა იწვევს საეჭვო ღირსების ხერხებით „სათქმელის“ გამოხატვას; არადა ყველა საშუალება როდი გამოადგება მიზნის მისაღწევად. ავტორი, ნაცვლად საკუთარი ნააზრების მხატვრული სახიერების პრიმატზე დაყრდნობისა, ფორმალურ ეგზერსისებს მიმართავს, რითაც შეუძლებელია ძირითადი მხატვრული იდეის (თუკი, რა თქმა უნდა, ასეთი რამ გააჩნია!) მაყურებელამდე მიტანა, თუნდაც ეს უკანასკნელი საუკეთესოდ იყოს მომზადებული სერიოზულ ხელოვნებასთან შესახვედრად. მაგრამ აქ გამორიცხულია ის აუცილებელი და წარუვალი ფენომენი, რასაც ჩვენ „მხატვრულ იდეას“ ვუწოდებთ. ყველაფერი ენირება არასწორი, მცდარი პრინციპების განსხეულებას არამყარ სახეებში. ხდება მთელი რიგი მხატვრების შემოქმედებაში ერთი და იმავე ფორმის (თუ რამდენად ავტორისეულია ეს ფორმები, კიდევ საკითხავია) უსასრულო ვარიაცია. ამ მიგნებების ფილოსოფიურ მხატვრულ თუ გეოგრაფიულ სადაურობა-წარმოშობობას რომ თავი დავებოთ, ისინი, ფაქტურად, როგორც იდეურ-შინაარსობრივად, ისე მხატვრულ-სტილისტურად წმინდა წყლის ნახევარფაბრიკატებია. ავტორების მსოფლმხედველობით-ზნეობრივი თუ წმინდა პროფესიული პოზიცია, მხატვრული სახის დახასიათება თუ ამოცანის სპეციფიკურობა საკმაოდ ბუნდოვან



ქ. ლოლაშვილი
ღაბრუნება
პეიზაჟი





ნია, ან სრულიად გაურკვეველი, ეს კი იძლევა თავად ავტორის სულიერ-შემოქმედებით ნატურაში ეჭვის შეტანის საბაზს. აქ ამგვარი ტენდენციების წახალისების ფაქტებიც უნდა ვიგულისხმებოდეთ ამ არასწორი ძიებების ერთგვარ „ბასტიონურებადაც“ კი ვიგულისხმებოდეთ. ამცთუ იშვიათად საქმეში ჩაუხედავი, ანდა გაუცნობიერებული მნახველი ამგვარ „ნაოსტატარს“ აღიქვამს, როგორც თანამედროვე ხედვისა და ხატოვანი ნაზრების ნაყოფს. ცოცხალ ემოციურობასა და ჭეშმარიტ მხატვრობას განირიდებულ ამ ნამუშევრებს აკლიათ პლასტიკური ფორმების სიცხადე და შემადგენელი ნაწილების ლოგიკურობა, რაც თანამედროვეობის, ჩვენი დღევანდლობის სულში და რთულ აღმშენებლობით თუ ფსიქოლოგიურ-ზნეობრივი ცვლურების ბატალიტში ზედაპირულ ნედრობისა და თემისადმი ზერელე, განყენებული მიდგომის შედეგია.

პროფესიონალიზმის აკადემიური საფუძვლების აუცილებლობაზე ნამოყვებულ ამ მოკლე მსჯელობას ის შეიძლება დაეფუძნებოდეთ, რომ ამ საკითხისადმი გულგრილმა დამოკიდებულებამ შეიძლება საერთოდ მხატვრული ოსტატობის უარყოფამდე მიგვიყვანოს, ყოველგვარ აკადემიურობასთან თუ აკადემიზმთან დაპირისპირება ხელოვნურია, უსარგებლო და ცოტა უხერხულიც. ჩვეს დღემდე შესაძლოა ვინმეს მიაჩნია, რომ აკადემიზმის ფრონზე უკეთ წარმოსდგება ავტორის თანამედროვე ზნეობების სულისკვეთება, ღირსებები. ვფიქრობთ, რომ არა. სწორედ აკადემიურობის პოზიციიდან იღანდება ნახატის სისუსტე, კომპოზიციური არამდგრადობა, თუ საერთოდ პროფესიული ჩვეულის ნედლი ხასიათი, სწორედ იგია, რენტგენივით რომ აშუქებს ამგვარი ნამუშევრების უსუსურობა-უმწიფარობის ერთგვარ მიზეზებს. აკადემიურობაში (თუნდაც აკადემიზმში) თავისთავად იგულისხმება მალალი პროფესიონალიზმი (რაც ცოტა არამედ არამც არაა ახალგაზრდა შემოქმედისათვის). ხოლო თუკი მანაც ვიგულისხმებთ, რომ ახალგაზრდა შემოქმედი ასცდა აკადემიზმის საშიშროებას, სამაგიეროდ, არანაკლებ საშიში სენის — ოლი ეფექტების გზით, პროვინციალიზმისა და ფსევდომათეტიკის ყრუ კედლის პირისპირ აღმოჩნდება.

დავუბრუნდეთ გამოყენას. საზოგადოდ ამგვარი — სემონური ხასიათის ვერნისაჟები, რომელთაც ამ ბოლო ხანებში შეემატა ე. წ. ერთი ნამუშევრის გამოყენები (ფერმანერება უკვე მიაწვდის ორი ამგვარი გამოყენება) მუდამ საყურადღებოდ და მრტყველ სურათს გვიხატავს სწორედ ეროვნული სახეობი ხელოვნების განვითარების ამა თუ იმ ეტაპზე მიმდინარე მხატვრული ტენდენციების წარმოჩენის თავალსაზრისით. ამ დროს ვლინდება ჩვენი ავტორების საყოფიერ მხატვრული ინტერესები, რაც: ცხადია, უჭჭვლად გულისხმობს არა მარტო სტილისტურ ძიებათა რკალს, არამედ მათი შემოქმედების საზოგადოებრივ-მოქალაქეობრიობასაც ამ-

ყლავნებს, და უთოოდ ანგარიშგასაწიფი ფაქტორია მათი აქცენტიზაცია. ვერა მოფენა საყურადღებოდ დასკვნების გამოტანის საშუალებას იძლევა, როგორც პირველი, ისე მეორე მომენტის გათვალისწინებით.

ექსპოზიციში მხატვრობის თითქმის ყველა ტრადიციული სახეობა იყო წარმოდგენილი, თვარტალურ-დეკორატიული ხელოვნების გარდა. მართალია, ეს გამოფენა რესპუბლიკის მხატვართა წლევენი დელი მონაგარიც გახლდათ, მაგრამ მას მაინც შეიძლება ახალგაზრდული ვუნოდით. არ მარტო იმით, რომ წარმოდგენილი ნამუშევრების უმრავლესობა ახალგაზრდა მხატვართა ნაოსტატარი იყო. არამედ იმიტაც, რომ მან ყველაზე მეტად სწორედ ახალგაზრდული სულის შემართება (ამ სიტყვის არა პარადული გაგებით) გამოავლინა. ამას გარდა, მათი საყმანელო სენის სიმპტომებიც გამოამჟღავნა აქ ერთმანეთის გვერდით იყო ექსპონირებული სრულიად ახალგაზრდა ავტორთა ჯერ კიდევ დაუღივებელი, მეტიც, დაუამაჭრებელი ნამუშევრები და რამდენიმე უკვე გამოცდილი ოსტატის, პირდაპირ ვიტყვი, გადაღვინებული და ოდნავ დაძმარებულიც კი) ნამუშევრები.

რომელი სჯობს ამ შემთხვევაში? არც ერთი და არც მეორე. პირველი იმიტომ, რომ ის გზა, უფრო სწორად ბილიკი, ახალგაზრდები რომ ადგანან დღესდღეობით, ჩვენი აზრით, არ არის ის, რომელმაც შეიძლება გაიყვანოს დიდ შარავაზე, შემეცნეინოს ჭეშმარიტი ღირებულებანი ეროვნულ ხელოვნებაში.

მეორე კი, იმის გამო, რომ იგი კლავს და სობოს ყოველგვარი თვითგანახლებისა და ცოცხალი, ქმედითი შემოქმედებითი ცხოვრებისათვის გამზნულ სპექტრებს და გაყინული, მანკურ-მულაჟური არსებობისათვის განწირვას უქადის შინაგანად აქტიური და სისხლჭარი მხატვრული ცხოვრებისათვის მონოდებულ ხელოვნებას. გამოფენამ როგორც ერთი, ისე მეორე, არცთუ სასიამოვნო ტენდენციის გამონაშუქი აირეკლა.

კვლავ პორტრეტი, პეიზაჟი და ნატურმორტია ის ფანრები, რომელნიც იტყვი ჩვენი მხატვრები შემოქმედებით პორტრეციას. აქ დასაძრახი, ერთი შეხედვით არაფერია, პორტრეტიც, ნატურმორტიცა და პეიზაჟიც იმდენად ფეხბოკიდებული ფანრული სისტება, რომ შეუქმლელია და არც არის საჭირო მისი გადალაზე. პირიქით, მისი გაღრმავება და გაფართოება საჭიროა. განა ადამიანურ-სულიერი ურთიერთობების ასახვაც ვერ შეძლებს პორტრეტი. თანამედროვე ადამიანის შინაგან განწყობილებასა და ხასიათს ვერ გადმოსცემს პეიზაჟი ანდა მისსავე შრომის ბარჯას, სოციალურ შინაარსსა თუ სავნის თილოსოფიის აქტუალობას ვერ დაიტყვს ნატურმორტი? ცხადია, დაიტყვს და მერე როგორ! მაგრამ გამოყენის ექსპონატებში სასულირული ძალითა და შინაგანი მეტყველებით ვერ აისახა სწორედ ადამიანის — ჩვენი თანამედროვის სულიერი

სახე, ხშირად, როცა ვამბობთ თანამედროვის სახეო, ცხადად არც კი გვაქვს გაცნობიერებული ის, რასაც ამ ცნებაში ვდებთ და ვგულისხმობთ, არც-თუ იშვიათად დაგვეყვას იგი რომელიმე ვინორ საზოგადოებრივ თუ სოციალურ-კლასობრივ ტიპზე, ანდა მივღებინებთ, არა, აქ ლაპარაკი უნდა იყოს საერთოდ ჩვენი დღეების ადამიანზე, მის ღრმად ფსიქოლოგიურ დახასიათებაზე. სხვათა შორის, ამ უკანასკნელ სიტყვებზე ერთგვარად დიდი სიფრთხილი ვხმარობთ, რადგანაც ხშირი და უმეტესად უადგილო და უსაფუძვლო ხმარებისაგან ძალანაც გაცვდა და ერთობ ტრაფიკული ფუნქცია შეიძინა. იქმნება იმგვარი შთაბეჭდილება, თითქოს საკმარისია ტილოზე ამ ქანდაკებაში პორტრეტი იყოს გამოსახული, რომ მეტანკურადვე მიიღოს ფსიქოლოგიური სიღრმის სტატუსი. ესეც განურჩევლობაა და, სხვათა შორის, საკმაოდ ფესვგამდგარი ჩვენს კრიტიკაში. ამგვარი „ფურნა-ღარში“ კი, ცხადია, არ შეეფერება მას.

წინა გამოფენებზე გაცილებით მეტყვევებდა პორტრეტებიც გენიანზე, უფრო სახიერი ნატურმორტებიც და კიდევ უფრო ფერადოვანი პეიზაჟებიც, მაგრამ იშვიათად თუ დაგვეცდინა (თუნდაც გულში) საყვადური მათი განწყობილებისეული მონოტონურობის მისამართით. მაშ, რა მოხდა ახლა? პირველ ყოვლისა, ის, რომ მთლიანად დამამაყფოლებელი არ არის მათი მხატვრული დონე.

იმისდა მიუხედავად, რომ გამოფენილი ნამუშევრებიდან ტექნოლოგიურ ოსტატობის მხრივ არცერთი არ სცოდავდა, მაინც უკმარისობის განცდას ბაღებდა ისევ და ისევ მხატვრულ-გამომსახველობით ამოცანების სიღარიბის მხრივ. ერთ-ერთი მიზეზი ისაა, რომ ტექნოლოგიური ოსტატობა და სახვითი ოსტატობა ერთი და იგივე ცნებები არაა. იმისთვის, რომ ტექნოლოგიურ განსწავლულობაზე დაყრდნობით გამოიმუშავო მხატვრული ამოცანების დაყენებისა და გადაჭრის ჩვევები, ძიებაა საჭირო. ამ უკანასკნელს კი ხშირი წარმართვა ესაჭიროება. შეუძლებელია დღეს სახვითი ოსტატობა განვიხილოთ იდეურ-მინარსობრივისაგან მონყვევით, მაგრამ ხშირად ეს განცხადება თუ მოთხოვნა მოთხოვნადვე რჩება.

ერთი ნიშნული გარემოება, რაც კვლავ გამოძვლავნა გამოფენამ, არის ლიტერატურულობისაგან განრიდებული მხატვრული აზროვნება, საკუთრად განწყობილების მოცოცრულ-ინტიმური შთაბეჭდვაობის პრიმატზე დაყრდნობა. მაგალითად, ა. პოპიან-შვილის „პასტორალი“ გამოირჩევა განწყობილების ერთიანი ტონუსით. მაგრამ იგრძნობა ყურადღების შესუსტება საკუთრივ კონკრეტულ-სიუჟეტური სანყისი-სადმი, ეტიუდურობა. სხვათა შორის, ზოგადში გათქვეფა და ჩანაფიქრის კონკრეტულ გარემო-გარემოებათაგან განრიდებაც ის ნიშანია, რომელიც შეიძლება სხვებზედაც განზოგადდეს. ტ. შყელიაძე ამ-

ჯერადაც თავისი ორიგინალური მანერით შეიციანით, მაგრამ, ამხვე დროს, გამვლავნდა მისი ძიებების ცალმხრივობა და მიგნებულის განმეორება.

დამახასიათებელი ფაქტია და არც ვასაკვირი, რომ წლების მანძილზე ქართული პეიზაჟის როგორც თემატიკა, ისე პრობლემატიკა ისევ და ისევ ძველი თბილისის, მთა-თუშეთის, ხევისურეთისა თუ სხვაეთის სახებით განისახლებურება. ამაში თავისთავად ცუდი არაფერია, გააჩნია ავტორისათვის ძველი თბილისი თუ მთა-თუშეთი მხოლოდ ეგზოტიკის ობიექტია თუ გარკვეული მხატვრული შინაარსისა და თემის არჩევანის გამოძრავებელი იმპულსი. ამ გაზზე კი ხშირი ტრაფიკულ-ტოლობისა და მიგნებულობის გაუფასურების შემთხვევები. სასამოიგრო განცდას ბაღებს ვ. მარგანიის „ნადიმი სოფლი“ — თავშეკავებული, მკაცრი კოლორიტით, სიერცულად ორგანიზებული და შეულამაზებელი, მართალი და განცდილი, ლირიკული ხედვით გამოირჩევა ტილო. „მთათუშეთი“ წარმოადგინა გივი თოიძემაც, ცნობილი ფერმწერი და გამოცდილი ოსტატი კვლავ შეიციანით მასში, მაგრამ რაოდენ მოულოდნელიც არ უნდა იყოს, სწორედ ეს „ნაცნობობის“ მომენტი გამოდგა ამ შემთხვევაშიც ის აქილევსის ქუსლი რასაც ამ ბოლო ხანებში ვამჩნევთ კარგი კოლორისტის ნიჭით დაჯილდოებულ მხატვარს (სამუხარბოდ, იგივე შეიძლება გვეთქვა ჩვენი ნიჭიერი მხატვრების — დიმიტრი ერისთავისა და თენგიზ მირზაშვილის მისამართითაც). ეს ის მომენტიცა, რომლის იქითაც იმალება ერთხელ ნაყოფის ვარიაცია, კონკრეტული მხატვრული ამოცანებისადმი ანგარიშგაუწევლობა: შეუძლებელია ერთი თვლით, კოლორისტული იდენტური ერთობლიანობით იქნას აღქმული და გააზრებული თბილისი, ხევისურეთი და მთა-თუშეთი.

იგივე თემაა შ. ჩლაიძის „მთათუშეთში“. ავტორი ცდილობს სახიერად გათავროს საქართველოს ეს მშენიერი კუთხე, მაგრამ იღალატობს მხატვრული აღქმის უშვალობა და ლოგიკურობა. ტილო ბუტაფორულობის განცდასაც აღძრავს, რადგანაც ნატურის თვისობრივი მასიათადე არ ამოდის და ამიტომაც ვერ ახახხეს ჩანაფიქრის კეთილშობილებას.

საშემოდგომო გამოფენა ერთგვარ რეტროსპექტულ-სოციაციურ ხასიათსაც ატარება, რაც გამოიხატება უკვე ნაცნობთან, ერთხელ ნანახთან (ვინ იცის, უკვე მერამდენედ!) განმეორებითი შეხედურის განცდაში. ეს იმითააჯა გამოწვეული, რომ ავტორთა ერთი ნაწილი, ძირითადად, ერთსა და იმავე თემას ან მხატვრულ ამოცანას უტრიალებს.

ც. კალანდაძის „პარილი“ და დ. სუ-ლაკაურის „სკოლა-ინტერნატმა იმალოში“ რატომღაც ვგვახსენდა ჩვენი შესანიშნავი მხატვრების ე. კალანდაძისა და ჯ. ხუნდაძის აქტიური ძიებების მიზანსწრაფული ხასიათი. ისიც უნდა ითქვას, რომ მათი კოლორისტული აზროვნების მოხაცემები სადავო არ არის, თუმცა ნაწი-



ლობრივ უკვე იგრძნობა ნიჭის ცალმხრივად წარმართვის ერთგვარი საშიშროება. ლ. დაეითაშვილის „მაიას პორტრეტში“ გატარებულ სპექტრალურ ფერწერულ კონცეფციაზე (ზ. ნიჟარაძის მანერაზე მიუთითებენ ხოლმე) თუმცა ბევრს ლაპარაკობენ, ინერციით მაინც ვრცელდება გამოფენიდან გამოფენამდე ამგვარი სტილისტიკის ნამუშევრები. სამივე შემთხვევაში ეს ფაქტორად გოგელენები უფროა, ვიდრე ფერტილოები: ერთადერთი სხვაობა მათ შორის მასალის ტექნიკაშია. კამათი გამოიწვია ანზორ ჩაგელიშვილის ორმა ტილომ „შავი ზღვა“ და „ქეთინო“, ი. ფარჯიანის „ოთახმა“.

ი. ფარჯიანის ნამუშევარში საკმაოდ დიდი ზომის ტილოს სასურათე სიბრტყეზე გამოსახულია ინტერიერში, მაგიდასთან მჯდომარე მანდილოსანი და ძალი, სამოქმედო გარემო კი, ოთახის კედლებზე გამოსახული, მასშტაბურად მცირე ზომის სარკმლის სახით, ჩაფიქრებულია სამყაროს განზოგადებულ სახედ. ამდენად ამ შემთხვევაში, ავტორის შეცდომა თვით ჩანაფიქრის საფუძველშივეა, რამეთუ მან ვერ შეუფარდა სათქმელის ხასიათი, აზრობრივი ჩანაფიქრი გამოხატვის ფორმას და ზედმეტად ხელოვნურ-ფილოსოფიური ფერტილი შემოგვთავაზა, ეს კი საერთოდაა დამახასიათებელი ახალგაზრდა მხატვართა გარკვეული ნაწილისთვის. ხელოვნებაში გადაამწყვეტი თუ არა, სერიოზული მნიშვნელობა მაინც აქვს ნაწარმოების ემოციურ-შინაარსობრივი და ჟანრულ-სტრუქტურული მასშტაბის შეფარდებით განსაზღვრულობას. აქ მოქმედებს მხატვრული იდეის შინაგანი მექანიზმი და გარკვეულად აქვე ვლინ-

დება მოცემული ამოცანის მთელი რაობა — მისი დასმის სისწორე და გადაჭრის ხარისხი.

პრიმიტივიზმის ერთგვარი ნიშნები იჩენს თავს ა. ჩაგელიშვილთანაც, რაც თანდათანობით უფრო მავალიოდ რეაქციონევი ხდება. უკანასკნელ ხანებში, ერთგვარი პრიმიტივიზმისა თუ „მაქსიზმის“ სფეროში შეჭრილი, იგი სულ უფრო და უფრო ავლენს შინაგან მიდრეკილებას თვითგამოხატვის ინდივიდუალური ხერხებისაკენ. თუ რა აიძულებს ახალგაზრდა ავტორს მხატვრული აღქმის ამგვარ რეალობაში შეჭრას, და მითუმეტეს იქ საკუთარი მსოფლალქმის გამოშუშავებას და სტილისტიკის მოძიებას, კონკრეტულად ძნელი სათქმელია. ძნელია, საერთოდ, ამ ნაბიჯის გონივრულობის მტკიცებაც, თუმცა, ამავე დროს, საგრძნობია მხატვრის სწრაფვა საკუთარი ხმის მოპოვებისაკენ, თუნდაც არსებული მხატვრული გამოცდილების გათვალისწინებით.

თუ რა ფორმით გამომჟღავნდა გამოფენაზე სურათის ჟანრისადმი ინტერესი, ისევე ზემოდ განხილულია ა. მარგიაანის ტილოთი „ნადიმი სოფლი“ შვიძლმა გაეიაზროთ, რომელიც (ისევე როგორც მისი ხასიათის სხვა ნაწარმოები) ფაქტურად ისევე პეიზაჟია, რადგანაც მისი იდეურ-მხატვრული თუ სოფეტური არსი იხსნება არა პერსონაჟთა ქმედებით, რამდენადაც ბუნების ემოციური ზემოქმედების მეშვეობით, სადაც ადამიანს, როგორც ასეთს, სტაფაჟის ფუნქცია ეკისრება. დაახლოებით იმავე ნიშნებით ხასიათდება ვლ. კანდელაკის მომწვანო-მოოქროსოფერო კოლორიტში გადანწყვტილი „დოლი სოფლის ზეიმზე“. ტილო კვლავ თანამე-

დ. ნოდია
ძველი თბილისის ვახსენება.



დროვე სოფლის რომანტიკის ექვნივება, რომელიც კარგა ხანია აღდგებდა მხატვრის, იგი კიდევ ერთხელ შეტყვევებს ვლ. კანდელაკზე, როგორც თემატურ-პეიზაჟური სურათის ავტორის გარკვეულ შესაძლებლობებზე, რომელიც პერსპექტივის, რაკურსებისა და სივრცის ორგანიზებით, პლასტიკის, რიტმის გონიერი მოშედიებითა და ჩართვით სურათის ზოგად ქსოვილში დამახასიათებლად წარმართავს თავის ოსტატობას შემოქმედებითი ამოცანის დამაჯერებელი და სერიოზული განსხეულებისაკენ. მიუხედავად ამისა, „დოლი“ ავტორისათვის ადრე მიღწეულ გარკვეულ იდეურ-შინაარსობრივ თუ საეტიკურ-მხატვრულ დონეს არ სცილდება, რადგანაც მასში თავიდანვე ვერ იქნა აზი-რადული თემა ჭეშმარიტად შემოქმედებითი გაბნეების სიმბოლოდ. ამასთან, ერთგვარად უკვე შეტამაშებული სტილი, ცოცხალი არ იყოს, ბორკავს შემოქმედის შინაგან თავისუფლებას. ზედმეტი სიფრთხილე და რდი საკუთარი მანერის რეტროსპექტიულობის მიმართ ამ შემთხვევაში (და საერთოდ) უადგილოა, რადგანაც შემოქმედების შინაგანი ხიბლი თავად ძიებაშია.

რადიმ თორდიას შემოქმედება ძალზე ფართოდაა აღიარებული. შეიძლება ითქვას, რომ მან გარკვეულად უკვე გამოიმუშავა საკუთარი ფერწერული ენა. გაითავისა რა მონივე ტექნოლოგიურ-გამოხატვითი არსებობის რიგი ფენები, რ. თორდიამ გამიზნულად წარმართა ისინი პიროვნულ-ინდივიდუალური მსოფლადქმისა თუ სტილისტიკის წახნაგში გარდასახვად და არცთუ წარუმატებლად. ამაზე კვლავ მტყვევებს გამოფენაზე გამოტანილი „მამლები“, რომელშიც გამოვლინდა ფერის კოლორისტიული ნიუ-ანსიებისა და საკუთრივ ფერწერული დიამაზონის გაფართოებისაკენ სწრაფვის ნიშნები, ადრე გამოყენებული ცდებისაკენ მიბრუნება. რაც შემთხვევითი არ უნა იყოს, რადგანაც რ. თორდიას, როგორც ყველა მაძიებელ შემოქმედს, ჯერ არ დაუსრულებია ახალი მხატვრულ-სტილისტური ამოცანებისადმი აქტიური დამოკიდებულების პროცესი. ეს მისი შემოქმედებითი ევოლუციის პროცესია. ამაში მისი ძალა.

რ. გაგნიძე კიდევ ერთხელ წარმოგვიდგა გამოუფენაზე, როგორც პორტრეტის მზარდი ოსტატი. მისი „ექიმ თ. ჭანტურიას პორტრეტი“, პირველ რიგში, მოდელის ხასიათობრივი ნიშნების გამოკვლივითა და შინაგანი თვისებების გამოკვეთით გამოირჩევა. ყოველგვარი დამატებითი დეტალებისა და საგნობრივი გარემოს მოშველვითად იქმნება ნატურის სულიერი მონაცემებისა და სოციალური მდგომარეობის შემცველი აბსოლუტური, ყველაფერი ემორჩილება ერთიანი მხატვრული იდეის გახსნის ამოცანას.

დამახასიათებელია მ. ჯავახიშვილის „თამარიკოს პორტრეტი“, რომელიც გამოირჩევა ახასახავი ობიექტისადმი თბილი, გულითადი დამოკიდებულებით. მხატვარი

შეგნებულად ერიდება ყოველგვარ ფორმისულ ტრანსფორმაციას, სახვითი ოსტატობის ტრადიციულ სისტემაშივე ცდილობს ნატურის ობიექტურად ასახვის ამოცანის გადაწყვეტას. ავტორი კმაყოფილდება მარტოოდენ მისი გარეგნული (თავისთავად მიმკვებანი) თვისებების გამომტანით, ხოლო შინაგან-სულიერი სახის გახსნის ამოცანას მხოლოდ მოდელის გამომტყვევლების სფეროში შედეგებს და ფაქტიურად მის დაზრუნველ წყვეტს.

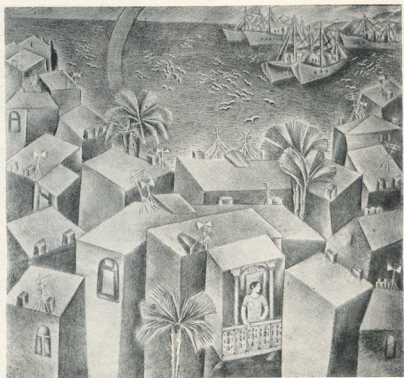
სხვაგვარადაა გააზრებული ი. ოცხელის „დიტო“. აღსანიშნავია ავტორის სწორი და გამიზნული ხედვა გამორის სულიერი პორტრეტის შესაქმნელად. ყმაზონის გამოხედვაში, სახის მიმდებარებაში, ტილის ფერწერულ ენაში დამახასიათებლად შეიცნობა მითის შვილი.

დ. გრიგოლის „ლენინგრადადელი გოგონას“, ჩვენის აზრით, დაახლოებულად გამოპრინციპული ნაკლი ახასიათებს, რაც მ. ჯავახიშვილის ნამუშევარს. პირველი, რაც უნდა შევნიშნოთ მხატვრის, ეს არის თემის არჩევანის შემთხვევითობა. ვერ არის მოტენილი მთელი ნამუშევრის ემოციურ-ლოგიკური ბირთვი, ამასთან, ტილის ორნავ სენტიმენტალური იერი დაპყრავს.

არ ვიცით, თ. ცხოვრებაშვილის „შავი ზღვა“ ავტორის ხუმრობად უნდა ჩავთვალოთ. პრიმიტივიზმის „გეორგელ მოსველად“, თუ, უბრალოდ, საზოგადოებისადმი უპატივიცემლობად. „ბავშვობის გახსენება“ კარგია, მაგრამ სასურველია ამ რანგის შემოქმედება სახელსწიფეშივე

გ. ლონტი.

ციხარტყელი





რჩებოდეს. შესაძლოა არც ღირდა ამგვარ „კაზუსზე“ ყურადღების შეჩერება, მაგრამ, ალბათ არც უთქმელია იგარეგება. როგორც უკვე ვთქვით, ხშირად მხატვრული ამოცანის წარმოშობები გადაჭრის მიზეზად პასიური შემოქმედებითი სანაყისი, მანერათა ნივთიერების ტენდენცია გვევლინება. ერთგვარ გარდუვალ აუცილებლობად იქცა გამოყენება ე.წ. თანამედროვე არსენალიდან სტილისტური მეთოდებისა და გამომოსახველობითი ხერხებისა, რამაც მათი სტანდარტიზაცია მოახდინა. ცხადია, ეს გამოირჩევა შემოქმედებით ინდივიდუალობათა გამოვლინების შესაძლებლობას. ახალგაზრდა ავტორები გვთავაზობენ ერთი და იმავე მანერით შესრულებულ ნამუშევრებს, რომელთაც ერთი გვარით ნამო მიაჩნოთ, ალბათ არვითარ უხერხულობასა და დაექვევებას არ გამოიჩვენებს. მეორე მიზეზი კი ისაა, რომ ახალგაზრდები ერთგვარად ტენდენციურად ცდილობენ ხელნერის გამოცხადებას და იდეურ-მისთერული პოზიციისაგან მოწყვეტით მის ჩამოყალიბებას. მეტიც, ხშირად „საუთარი მანერის“ ძიება თვითმიზნურად და ხელმოყვრად ხდება. ყოველგვარი ცდა ამგვარი „ინდივიდუალიზმისა“ კი უეჭველად მარცხით მთავრდება, რადგან შინაგან-შემოქმედებითი მოთხოვნილებებიც არ გამოიხატავენ. ამის შედეგია აზრობრივად ზერეულ და მხატვრულად დაუხვეწავი ნამუშევრებიც. მრავალრიცხოვან ნატურმორტებს შორის უპასტიკურ-კომპოზიციური მოწესრიგებულობით, ფორმის ლოგიკის მეტ-ნაკლებად დასაღი შეგრძნებითა და ფაქტურული დამაჯერებლობით გამოირჩეოდა ს. კენჭაძის, ზ. ნაფაღას, რ. ჩუბინაძის, რ. კუპრეიფლის ნამუშევრები.

გამოყენაზე წარმოდგენილი ზოგიერთი ნატურმორტის დეკორატიული განზოგადების, სტილიზებული კომპოზიციის და ფორმისეული ლოგიკა ავტორთა დეკორატიული ხედვისაკენ მიდრეკილებას ავლენს. საკმარისად ნაცდია თვით ფორმულქმნის ეს პრინციპი და სერის მანერა. დღეს არცთუ ცოტანი არეგებენ ამგვარ გასაღებს თავიანთი ნამუშევრების იდეურ ჩანაფიქრს. მაგრამ საქმეც ისაა, რომ ხშირ შემთხვევაში სწორედ ეს „ჩანაფიქრი“ გამოირჩევილი მხატვრული სახის შექმნის მთლიანი არსიდან. გარდა ამისა, უნდა ვთქვათ, რომ მიუხედავად ნატურმორტების მეტ-ნაკლებად დადებითი ღირსებისა, გვევლინება რამდენიმე კითხვა მოცემული ფანრის თაობაზე. პირველი: არის კი საერთოდ გამოყენაზე წარმოდგენილი რიგი ნატურმორტები თანამედროვე, ჩვენი დღეების მხატვრის თვალით დანახული სამყარო? მეორე: ამა თუ იმ „ნატურმორტის“ შემადგენელ საგანთა გამოსახულებების გარკვეული სახის ფორმულქმნის მიზეზი შინაგანად მოქმედ პრინციპია თუ შემთხვევითი მოხიზილი ხერხი? ნატურმორტის პრობლემატიკა ვრცელია და სერიოზული, და ხშირად უფრო სერიოზულიც. ვიდრე ამ ფანრში მომუშავე ზოგიერთ ახალგაზრდა

(და ხშირად არაახალგაზრდა) ავტორთა წარმოდგენა. და კიდევ ერთი საკითხი მოითხოვს პასუსს: რამდენადა ეს ტილოები ქართველი მხატვრის თვალთ დანახული, საგანთა სამყარო?

სამუშაოვარ, ნამოქრულ კითხვებს ძნელად თუ მოეძებნება დადებითი პასუხი საშემოდგომო ვერნისაჟის მიხედვით.

ისევე როგორც ფერწერა, საშემოდგომო ვერნისაჟზე არც გრავიკა ცილობდობა, თუ არ ჩამორჩებათ, წინა გამოყენათა მხატვრულ ღონეს, არც ავტორთა შემოქმედებით ინდივიდუალობათა გამოვლინება და არც სტილისტურ-ტექნიკლოგიურ ამოცანათა დაყენებისა და გადაჭრის მხრივ. ექსპოზიციონა, რომელშიც უფრო დაზგურ გრავიკის ნიმუშები ჭარბობდა, რამდენიმე ახალგაზრდა, თუმცა უკვე ცნობილი მხატვრის ახალ გრავიკულ ფურცლებს შეიხადით.

გ. ნერეთელი „კომპოზიცია № 1“ და „კომპოზიცია № 2“-ში კვლავინდებურად კონტრული ხაზისა და წერილი შტრიხების ბადით ქმნის კომპოზიციის საბრტყობრივ კონსტრუქციას. ახგვარად კომპოზიციური ნაკლებ ემოციურია, მხატვრული პრობლითობის შემცველი ელემენტები ვერ მაღლდება სიმობლიკის განზომილებამდე და შემთხვევით მოხიზილი ხერხებად აღიქმება. ა. რიგინაშვილის ორი კომპოზიცია „ილუსტრაციები სიცოცხლის შესახებ“ და „მხატვარი ქალაქში“ შედარებით უფრო გამოკეთილად მოქმედ იდეურ კონცეფციას შეიცავს. ხაზის ექსპრესია შინაგანად დაუზუტებლ აზრობრივ კონტექსტს ამძაფრებს, ხოლო ხან კონტრულად, ხან კი მსუბუქი, ხშირი შტრიხებით ნატივად მოდულირებული ფორმა ნიტირალურ ფონზე უფრო სახიერად ავლენს მისსავე მხატვრულ ღონესებს. კ. მატაბეგის ილუსტრაციებს ბ. ბულგაკოვის „ოსტატი და მარგარიტასათვის“ უფრო თეატრალურ-ასოციაციური ელფერი ახლავს, რაც ერთის მხრივ, თავად ლიტერატურული წყაროს ჟანრულ-სახეობრივი ხასიათიდანაც გამომდინარეობს. ამირ კაკაბაძის „ტყეში“ კვლავ დეკორატიული პრობლითობისა და რიტმული წონასწორობის მხატვრულ პრინციპზეა აგებული და ავტორის დახვეწილ ხედვას ავლენს.

გამოყენის ერთ-ერთი საყურადღებო და ძლიერი ექსპრესიები იყო გივი კასრანის ორი პორტრეტი „გ. პეტრიაშვილი“ და „გ. დავითაი“. რითა ეს ნამუშევრები ძლიერი? პირველ რიგში, თანამედროვე ამბიანის ხასიათში წვდომის შინაგანი სიმართლით, განცდის სახებით, ფორმათა პლასტიკური მეტყველების მაქსიმალური დატვირთვითა და მისი სრულყოფილი ათვისებით, ღრმა სულიერი გაახრებულობით. გ. კასრანე უკანასკნელ ხანებში განსაკუთრებული ინტენსიურობით მუშაობს თანამედროვეთა მხატვრული სახის შექმნაზე, ამ გზაზე მას პოზიციას უმაგრებს ფართო შემოქმედებითი თვალსაზიერი ცხოვრების ღრმა ცოდნა. მკაფიო ინდივიდუალობა და შეუმცდარი მხატვრული ალი.

გივი კასრანის ამ ორმა ნამუშევარმა

კვლავ დადასტურა, თუ რაოდენ იზრდება მათი ავტორი ღრმა შინაგანი პოტენციალის მქონე ოსტატად, თუ რა მიზანსწრაფულად ყალიბდება მისი მხატვრული ხედვის თავისებურებანი იდეალიზებულ-სტილური სტრუქტურებიდან კონკრეტულ-სამოქალაქიურ სახისმეტყველებამდე. ამ ნაშრომებშიც კარგად ჩანს, თუ ზრდასრული შემოქმედი როგორი თანმიმდევრულობით ახერხებს მოდელის პლასტიკულად გარდასახული ხატის სფეროში შეიტანვის მისი სულიერი სამყაროს ყველაზე დამახასიათებელი ნიშნები და ამ ტრანსფორმირებულ-სტილიზებულ რეალობაში დაღანდოს და შეიქნოს კონკრეტული რეალობის მკაფიო ნიშნები, სრულიად მოულოდნელი რაკურსითა თუ წახანავად დაგვიანოს ხასიათი, გააფართოვოს ჩვენი წარმოდგენები, მიმართებანი და დამოკიდებულებანი ადამიანზე, მისი ყოფიერების ფილოსოფიურ არსზე, ცნობიერ ბუნებაზე, შინაგან სამყაროსა და ადგილზე საზოგადოებაში.

ჟ. ლოლაშვილი, ცნობილი მხახიობი, რომელსაც უკვე კარგა ხანია ციციანობით როგორც მხატვარსაც, უშუალოდ და მართლად განხედლი ემოციური სამყაროს ავტორად მოგვევლინა. მისი „პეიზაჟი“, „დილა“, „ჩიტები“ და „დაბრუნება“, რომელთა გამომსახველობითი ენაც უბრალოა და ძალდაუტანებელი, საგნისა თუ მოვლენის აღქმის მოულოდნელი კუთხითაა აღიერებული. ის ერთგვარად ინფანტილური ხედვაც, რომელიც მათში გამოსჭვივის, ავტორის გულწრფელ და შეურყვანელ სულიერ სანყისზე მეტყველებს.

დინარა ნოდის ციკლი „მოგონებანი ძველ თბილისზე“ მხატვრულ-სახეობრივი უპირობით ეხიანება მისსავე „უღუბის“ სერიას, გაბედული კომპოზიციური და პლასტიკური საშუალებებით ავლენს იგი ყოველი მოცემული კონკრეტულ-სიუჟეტური ამოცანის ემოციურ არსს, დეკორატიული გამომსახველობა თემიდან ამომავალი სპეციფიკურ-თვისობრივი ნიშნების რიტმულ და რაკურსულ მონაცემებზე დაყრდნობით გაიანზრება და კარგად ერწყმის ჩანაფიქრის რომანტიკულ პათოსს, მისი თანახმიერია.

საერთოდ, გამოფენის გრაფიკულ ნაწილში კვლავ შესამჩნევ იყო მასალაში (ოფორტი, გრაჟიურა...) განხორციელებულ ნაწარმოებთა ერთსახეობა, თემატურითა და ტექნიკურად, რაც ამ ბოლო ხანებში სულ უფრო თვალმისაცემი ხდება და ხშირად თავისსავე თავში გამორიცხავს მხატვრის საკუთარ ხედვას, ორიგინალურ ინტერპრეტაციას, ეროვნულ-ხასიათობრივად მოქმედ საწყისს. ჩვენი ფიქრით, გრაფიკული ენის სპეციფიკურ-გამომსახველობითი თვისებების შეზღუდვა და გადაღახვა კი არ არის საჭირო, არამედ ათვისებულ სტილისტიკაში მოძიება იმ მარცვლისა, რომელიც 70-იან წლებში მოსულ გრაფიკოსთა თაობას (გ. ნერეთელი, გ. ლლონტი, ა. თევზაძე, ს. ცინცაძე და სხვები) შესაძლებლობას მისცემს მათი გრაფიკული ფურცლების „წრდილოეთური“ წარმომავლობა საკუ-

თარი წიაღობრივი სულითაც „გაბათონ“. მაშინ უფრო ნათლად წარმოჩინდება ავტორთა დამახასიათებელი ოსტატობა, ქართველი მხატვრების სულიერი და ზნეობრივი სახე, პოზიციაც. ეს კი თანაზრად ვრცელდება სხვა ფარგლებში მოთუშავე ახალ-გაზრდებზეც, რადგანაც მათ უმეტესობას ჯერ კიდევ უჭირს არ მარტო მხატვრული ამოცანის გადაჭრა, არამედ დასმაც კი... და რაც ასევე უაღრესად მნიშვნელოვანია, ეროვნულ-ტრადიციული საწყისების აქტიური შემოქმედებითი გაცნობიერება.

შედარებით ძუნწად იყო წარმოდგენილი ქანდაკება. თუმცა გამოფენილი ნამუშევრებიც საკმარის მასალას წარმოადგენს იმისათვის, რათა გამაერთიანებული ნიშნები მიუთქმნონთ და ზოგადად წარმოვიდგინოთ ისინი.

აეთ. მონასტიძე, ახალგაზრდობის მიუხედავად, უკვე ნაცნობი სახელია. არაჩვეულოვანად ექსპოზიციაში მის არათუ ერთ, ზოგჯერ ორ და მეტ ნამუშევარსაც შეიძლება შევხვდეთ. მისასაღებელია მხატვრის შემოქმედებითი მუშაობის ამგვარი ქმედითობა და შრომისმოყვარეობა. მაინც რით გამოირჩევა მონასტიძის პლასტიკა? პიროვლ რეგმი, სწორედ პლასტიკურობით, თუმცა არც რბობი, ერთგვარად „ფერწერული“ ძერწვის მაინარა მისთვის უცხო და არც გრაფიკულობა. მეორე, რაც გამოირჩევა მას, როგორც მხატვარს, ესაა გულთბილი, ამასთან ერთად ირონიული, იუმორული გამათბარი და უჩვეულოდ ოპტიმისტური დამოკიდებულება თავისი გმირებისადმი, საერთოდ იმ ემოციურ-პლასტიკური სამყაროსადმი, რომელიც ჰყავს მოძიებული მოდელში. მოქანდაკეს გამოარჩევა ასევე სახის გააზრების მოხმობილი არქაული და თანამედროვე ნიშნების სინთეზირება ქანდაკების ერთიან სტრუქტურაში, მაგრამ ამ დამახასიათებელ ფაქტორს მეორე ანგარიშგასაწევი მხარეც გააჩნია: სტილიზაციის ნაკადი, რაც ასე ორგანულად ერთვის მოქანდაკის პლასტიკური აზროვნების თავისებურებებს და განაპირობებს მისი ნამუშევრების ზოგად ეროვნულ სახეობას (და არა სულს), თვალმისაცემად მორდება და თითქმის შეუცვლელი სახით გადადის ერთი ნაწარმოებიდან მეორეში, ამასთან დაზგურ ნიშნებს თანდათან სცილდება და ხშირად თოჯინურ-კარიკატურულობამდე დასული, მხატვრული იდეის გაურკვევლობასა და გახლეჩიერებლობას ამჟღავნებს. თუ ახალგაზრდა მხატვარმა ამგვარ პლასტიკურ წესს თავი არ დააღწია, ადრე თუ გვიან ჩიხში მოექცევა. ამის ნიშნები კი საშემოდგომო გამოფენაზე ექსპონირებული „ცეკვითაც“ დადასტურდა.

ახალი თაობის უკვე ცნობილი წარმომადგენელია მოქანდაკე აეთ. მჭედლიშვილი, რომლის „მამაკაკის პორტრეტი“ უპირველესად მოდელის ხასიათის გამოკვეთილობით გამოირჩევა, რაც ნატურისადმი სწორი, სერიოზული დამოკიდებულებითაა ასახსნელი. მოქანდაკემ მთელი



მა მასალის (თაბაშირის) სპეციფიკურ მონაცემების დართვით ხაზს უსვამს მომსახურების შინაგან სინამდებეს და სულიერ სიფაქიზეს.



გ. შვაცავაია რობერტ ბერნსის პორტრეტი

რიგი ხასიათობრივი ნიშნები შეიტანა გმირის სულიერი პორტრეტის ხორცშესხმის გზაზე და ადამიანური თანაგრძნობითა და მეტყველი ლირიზმით ნიშანდებული მართალი და მიმზიდველი მხატვრული სახე შექმნა.

უანრული განწყობილების შემცველია კ. ჯაფარიძის „ტრენაჟიც“, სადაც ძერწვის პლასტიკური და გრაფიკული ხერხების თანაარსებობით იქმნება ემოციურად და პლასტიკურად გამომსახველი კომპოზიცია, რომლითაც ახალგაზრდა მოქანდაკე აგრძელებს და სრულყოფს „ბალეტის“ თემაზე შექმნილ სულბატურულ-დაზგურ კომპოზიციათა რკალს.

ნ. კვიციანი „ქალიშვილის პორტრეტში“ ცდილობს ზოგად შტრიხებში გასწას სახე, უარს ამბობს დეტალებზე და მხოლოდ არსებით პლასტიკურ ნიშნებზე გადააქვს ყურადღება, რაც კიდევ უფრო აშკარას ხდის ავტორის მისწრაფებას — განზოგადებულად წარმოსახოს ნატურის ხასიათი. სახის რბილი მოდელირება და შუქ-ჩრდილებით დაუნანერგებელი, მთლიანი ფორ-

მ. შანშიაშვილიცა და ჯ. რუხაძეც ინტენსიურად მუშაობენ მცირე პლასტიკის სფეროში. ამჯერადაც განსხვავებული რაკურსით დანახული „ქალის ტორსით“ წარმოგვიდგა ორივე მოქნდაკე. ჯ. რუხაძის ნამუშევარი, მოცულობათა გამახვილებული და ენერგიული გადმოცემით, ფორმათა ჰარმონიულობის შეგრძნებით მცირე ქანდაკების კარგი ნიმუშია.

გ. შვაცავაიამ „რობერტ ბერნსის პორტრეტში“ გარეგნულ-პლასტიკური ნიშნების გამოხატვის გზას მიმართა, მაგრამ ვფიქრობთ, საკუთრივ სულიერი ნიშნების შეტანამდე ვერ ამაღლდა, რადგანაც მხატვრული ამოცანის მთლიანი არსი უცხო აღმოჩნდა მისთვის. რ. ნაროუშვილის „თენგიზ არჩვაძის პორტრეტიც“ მხოლოდ გარეგნულად მანიშნებელი ხასიათის ზოგადი, ნედლი თვისებებითაა ნაკეპი, ვიდრე ვანცდილი სულისმირი მეტყველებითა და ხელშესახები შინაგანი სისავსით. ამ დროს ცოცხალი ემოცია, შინაგანადვე ვანცდილი ფორმა ადგილს უთმობს სქემატურ, ნიღბსმიერ ხასიათს, რაც ზოგჯერ მხატვრულ-პლასტიკური აზროვნების მაღალ დონედაც მიიჩნევა. კონკრეტული პიროვნების პორტრეტულ გამოხატულებაზე მუშაობისას პირველადი ფენა მაინც სწორედ პორტრეტული მსგავსებაა და შემდეგ, უკვე მასზე დაყრდნობით — ნატურის ფსიქოლოგიისა და შინაგანი სამყაროს გახსნა. წინააღმდეგ შემთხვევაში ვერაუთიარი „ესთეტიკური თორია“ ვერ გამართლებს თემის ამგვარი მხატვრული გააზრების პრინციპულად მცდარ ვერსიას.

ქანდაკება ვერნისაჟზე იმითაც იყო საკურადლებო, რომ შემოქმედებით მეთოდთა და ინდივიდუალურ მანერათა, საერთოდ, მხატვრულ ხედვათა დიდ სხვადასხვაობასაც ატლენდა. კარლო გრიგოლის მიზანსწრაფული ექსპერიმენტების რკალი სპეციფიკური პლასტიკურ-გამომსახველობითი ფორმის დიაპაზონის თვისობრივი გაფართოების სფეროში მოქმედებს. მისი „პლასტიკური ფორმა“ კიდევ ერთხელ მეტყველებს მოქანდაკის მიერ წარმოებული იდეების მხატვრულ საფუძველზე.

ა. თოფურიძემ „მოჭიდავის პორტრეტში“, ამ თემის ტრადიციული გადაწყვეტისამებრ, პლასტიკური აგების მდგრად ფორმისეულ წყობას მიმართა, რათა ნატურის ფიზიკური ძალისათვის გავსვა ხაზი

სსრ კავშირის სახალხო
არტისტები



გოგა ლორთქიფანიძე



ოთარ მელიქიშვილი



ცისანა ტაბიძე

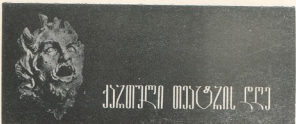


ზურაბ სოტყალავა

და მასზე დაყრდნობით გამოეხატა მისი ხასიათი, ბუნება. ტ. სიხარულიძის „ეკიმ ი. ჭუმბურიძის“, რ. შეროზიას „კუბელი ქალის“, გ. კეშელავას „მამაკაცის“, ლ. მხეიძის „მოზუცის“ პორტრეტები ისევე ტრადიციული რეალისტური პორტრეტის ფარგლებში რჩება, ავტორები თავიანთი შემოქმედებითი გაქანების კვალად ცდილობენ გახსნან მოდელის ხასიათი და შესაფერი პლასტიკური მახასიათებელი მოუქებნონ მას.

როგორც ვნახეთ, საშემოდგომო გამოფენამ ბევრი დამახასიათებელი პრობლემა გამოკვეთა, ბევრი ამოცანა წამოჭრა. პირველ რიგში ესაა გარკვევა თაობათა ურთიერთდამოკიდებულების მომენტისა, რომელიც მუდამ ანგარიშგასაწევ ფაქტორს წარმოადგენდა ტრადიციისა და ნოვატორობის საკითხის გარკვევა-გააზრებისას. ეს უკანასკნელი ახალი არ არის და ყოველ ეტაპზე განსაზღვრავდა ხელოვნების, კერძოდ, მხატვრობის განვითარების შინაგან კანონზომიერებებს. ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ის არის, მოაქვს თუ არა საკუთარი სათქმელი ქართული მხატვრობის ახალგაზრდულ ფრთას, რა იდეურ-საზოგადოებრივ პრობლემატიკაზე დაფუძნებული მათი მხატვრული ინტერესები? რა ფართულ-სტრუქტურულ საფუძველზე ყალიბდება მათი პოეტიკის განმსაზღვრელი ნიშნები, რა მიმართება-შეა ყოველივე ეს საკუთარ, დიდი ტრადიციების მქონე ეროვნულ სანყისებთან?

თაობათა გზაშესაყარზე იმდენი ახალი, განსხვავებული, ხშირად მოულოდნელი მიმართულებანი და ტენდენციები იყრის ხოლმე თავს, რომ მის შესწავლას მრავალ საშუალებას და ალტერნატივასაც უქმნის, რათა სრულად გამოავლინოს არა მარტო თავისი, არამედ მთელი თაობის სულიერი და საზოგადოებრივი მიდრეკილებანი. ზოგჯერ ამ საშუალებათა სიმრავლეცაა მათ შემოქმედებით გზაზე პირუტყუ შედეგების მიზეზიც. ამგვარ ვითარებაში კი მნიშვნელოვანია, თუ თავიანთი ნიჭისა და მონაცემების საფუძველზე, რამდენად კეთილსინდისიერად გამოხატავენ შემოქმედნი თავიანთ მიმართებას გარე სამყაროსა და ჩვენი სინამდვილისადმი. ამ მხრივ საშემოდგომო გამოფენა გამოკვეთილ პოზიციურ და მკვეთრ შემოსაბრუნებელ ძვრებს არ მიაჩივს.



სსრ კავშირის სახელმწიფო
პრემიის ლაურეატები

რობერტ სტურუა



სკკ ცენტრალური კომიტეტისა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს დადგენილებით 1979 წლის სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიები მიენიჭათ:

საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს რეჟისორ რეზინა სტურუას, მხატვარ გიორგი ალექსი-მესხიშვილს, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს რამაზ ჩხიკავაძეს, საქართველოს სსრ დამსახურებულ არტისტს ირაკლი შიშკაშვილს, საქართველოს სსრ დამსახურებულ არტისტს მანრი ლოლაშვილს, საქართველოს სსრ დამსახურებულ არტისტს თეატრის სექტაკლისათვის „კავსიური ცარცის წრე“.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში გაწეული დიდი ღვაწლისათვის „სსრ კავშირის სახალხო არტისტის“ საპატიო წოდებები მიენიჭათ:

თბილისის კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელს გიბა ლორთქიფანიძეს;
თბილისის კ. მარჯანიშვილის სახელობის აკადემიური დრამატული თეატრის ერთ წამყვან მსახიობს ოთარ მღვიმელიძეს.

სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულებით საბჭოთა საოპერო ხელოვნების განვითარებაში გაწეული ღვაწლისათვის „სსრ კავშირის სახალხო არტისტის“ საპატიო წოდებები მიენიჭათ:

თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სოლისტს მინანა ტაბიშვილს;

სსრ დიდი თეატრის სოლისტს ზურაბ სოქოლიძეს;
ფურნალ „საბოთა ხელოვნების“ სარედაქციო კოლეგია და რედაქცია სულითა და გულთა ულოცავენ ქართული ხელოვნების შესანიშნავ მოღვაწეებს ამ დიდ აღიარებასა და საპატიო წოდებებს და უსურვებენ ახალ გამარჯვებებს.

გიორგი
ალექსი-მესხიშვილი



რამაზ ჩხიკავაძე



ირა გიგოშვილი



გურამ საღარაძე



ქანრი ლოლაშვილი



ქემალ ლაღანიძე





პიეზის გზით

ქეთევან კინწურაშვილი

თმებრი, როგორც განსაკუთრებით, ცოცხალი ორგანიზმი და, შესაბამისად, თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნება, თითქმის ყოველ ათეულ წელიწადში ეტაპობრივი მნიშვნელობის ცვლილებებს განიცდის.

როგორც ცნობილია, 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან საბჭოთა დეკორაციულ ხელოვნებაში მიმდინარეობს ბრძოლა თეატრის არსებითი, „ყველაზე ფასეული“ (მ. თუმანიშვილი), მაგრამ წლების განმავლობაში ცნობილი მიზეზებით მივიწყებული თვისებების — პირობითობის ახალი ძალით აღორძინებისათვის.

ახალი ეტაპი სათავეს იღებს ისეთი ოსტატების შემოქმედებაში, როგორც არიან ს. ვირსალაძე, დ. თავაძე, ფ. ლამიაშვილი, ი. სუმბათაშვილი. ხოლო ახალი ტენდენციის საბოლოო დაფუძნება უკავშირდება იმ მხატვრების მოღვაწეობას, რომელნიც 60-იანი წლების დასაწყისში მოვიდნენ თეატრში (ო. ქოჩიაძე, ა. სლოვისკი, ი. ჩიკვაძე — სამეული, მ. მალაზონია, ნ. იგნატოვი, გ. გუნია, თ. მურვანიძე).

მათი შემოქმედებითი გზის დასაწყისში გ. ალიბეგაშვილი აღნიშნავდა: „ბოლო წლების დადგმების გაფორმება თვალნათლივ მოასწავებს ახალ ეტაპს თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების ისტორიაში. თუ ამ ეტაპის დასაწყისი, უკვე ცნობილი ხერხების განმეორებით, ისტორიული პირობებით შეწყვეტილი ტრადიციებისაყენ მიბრუნებით აღინიშნა, ახლა მხატვრები უცილობლად ეძებენ ახალ გზებს, რაც, უნდა ვიფიქროთ, მომავალში ახალ საინტერესო მიღწევებთან მიგვიყვანს“.

დღეს, როდესაც ეს მიღწევები უკვე სახეზეა, უფლება გვაქვს ვილაპარაკოთ 50-60-იანი წლების მიჯნაზე მომხდარი გარდატეხის მხატვრულ-ისტორიულ მნიშვნელობაზე.

ეს იყო გარდატეხის ეტაპი არა მხოლოდ დეკორაციულ ხელოვნებაში. „უფერულ, უსახურ“ (ნ. აკიმოვი) სპექტაკლთან ბრძოლის პერიოდში იცვლება მთლიანად თეატრის შემოქმედებითი სახე. რეპერტუარი მდიდრდება

თანამედროვე საბჭოთა და სასოციალისტური მწერლების ნაწარმოებებით. რეჟისორი ცდილობს ნაცვლად თეატრისა, „რომლის სიამოვნეც ორ მსახიობს ეტვირთებოდა“ (ნ. ურუშაძე), შექმნას ანსამბლის თეატრი, რომელიც ღრმად ხსნის ცხოვრების სიმართლეს. გმირულ-რომანტიკული თეატრის საუკეთესო ტრადიციებზე ისახება თამაშის ყოფილი-რეალისტური მეთოდი. კვლავ დგება რეჟისორის და მხატვრის მკვიდრო ურთიერთთანამშრომლობის ამოცანა.

სცენიდან თანდათანობით გაქრა უსულო ნატურალისტური დეკორაციები, ახალი ძალით აღორძინდა წარმოდგენა იმის შესახებ, რომ თეატრის მხატვარი უნდა ქმნიდეს არა „ცხოვრების მიმსგავსების“ კანონებით, არამედ სცენის კანონებით. ხოლო სცენა ყოველ

სპექტაკლში განსაკუთრებული პირობითი გარემოა, რომელიც სახეს იცვლის დრამატურგიის ამოცანებში, სპექტაკლის „ნეამოციანის“ შესაბამისად.

ამაში დავრწმუნდებით, თუ გავიხსენებთ ამ პერიოდის რამდენიმე სპექტაკლს.

„ჰიბრტრაქა“ (გ. ნახუციშვილის ზღაპარი, რეჟისორი მ. თუმანიშვილი, რუსთაველის სახ. თეატრი, 1963). მხატვრები (სამეურელი) მისდევენ რა რეჟისორულ ჩანაფიქრს, სცენაზე იმპროვიზაციული წარმოდგენის აღმოსაფერის ქმნიან. იმპროვიზაციული ფერადოვანი, ალიკაციური ხასიათის დეკორაცია შესატყვისად მიგნებული მხიარული დეკორატიული გარემოა. ცალკეული დეტალების პირობითი მასშტაბური შეფარდება ხაზს უსვამს მათ გროტესკულობას.

ზღაპრული პერსონაჟების კოსტუმები მოკლებულია ზღაპრულობას ჩვეული ვაგებით. სპექტაკლის ავტორებმა უარი თქვეს ნიღბებზე, მასკარადულ სამოსზე და ადამიანში, მის ჩვეულებრივ ჩაცმულობაში მიაკვლიეს ზღაპრის კონკრეტული პერსონაჟების წარმოდგენისათვის საჭირო ნიშან-თვისებებს. ძირითადი აქცენტი გადატანილ იქნა მსახიობის იმპროვიზაციის უნარზე, მის უნებლად და პლასტიკაზე, რომში უნდა გამოვლინდეს ზღაპრული პერსონაჟის ინდივიდუალური ბუნება. ამით ხაზი ესმებოდა ზღაპრისათვის დამახასიათებელ ალგორითულ ასოციაციებს.

სპექტაკლში „ნიბრძენი სიკრუისა“ (სულხან-საბა ორბელიანის ივანეების მოტივებზე, რეჟისორები თ. მაღალაშვილი, ნ. ხატიაცი, რუსთაველის სახ. თეატრი, 1963) ნ. ივანეობმა სცენის სიღრმეში გავსადა პანო — ფერწერული „მოზაიკა“. კომპოზიციის ცალკეული ფრაგმენტები ივანეების შინაარსს პასუხობენ. აქ ზედავით ცხოველებს — ადამიანებს ივანეურ პროტოტიპებს, თვით ადამიანებს, ყოფით საგნებს. მავრამ იბინი გადაწულნი არიან ეკლესიებთან და ციხე-სიმაგრეებთან, მიუბთიან და ტყეებთან, ცასთან, ღრუბლებთან, მთვარესთან და მზესთან. საქართველოს თემაზე შესრულებული ეს დეკორატიული პანო, რომელიც თავისთავად დამოუკიდებელი მხატვრული ღირებულებების ნაწარმოებია, განზოგადებულ მნიშვნელობას იძენს, რაც შეესაბამება დიდი მოაზროვნის ივანეობის ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობას.

ბოლო უშუალოდ სცენაზე მსახიობებს თვითონ გამოჰქონდათ ნიღბები და სხვა ატრიბუტები. იგებოდა მკაფიო და მსუბუქი

მიზანსცენები, რაც ხელს უწყობდა ფართო მასშტაბის პანორამის ფონზე წარმოდგენილი ცალკეული ეპიზოდების სწრაფ ცვლას.

ისტორიული დრამისათვის „კახაბერი სხმალი“ (ზ. კაკაბაძე, რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე, მაჭავანძილის სახ. თეატრი, 1965) მ. მაღალაშვილმა შექმნა სპეციალური ფარდა, სადაც მან შესასუფუნების ქართული ხელოვნების ცნობილი ნიმუშების სტილიზაციის მიზნით. ძველი რელიეფებიდან, მინიატურებიდან აღებული სხვადასხვა სცენა აქ პირობითად არის თავმოყრილი, რაც მკვეთრი ფერადოვანი ლაქების სიბრტყობრივგრაფიკულ შეფარდასთან ერთად, ფარდას დეკორატიულ ხასიათს ანიჭებს. ეს თავისებური მხატვრული უვერტიჟურა წინ უძღოდა სცენურ მოქმედებას, რომელიც ურემზე თამაშდებოდა. ურემი ხან მეფის ტახტად გადაიქცეოდა, ხან სიმაგრედ და ა. შ. ასოციაციის გზით, მხატვარი დარბაზში ისტორიული წარსულის განწყობას ქმნიდა.

სპექტაკლში „ტორლოა“ (ე. ანუი, რეჟისორი ლ. მიროსელიძე, მაჭავანძილის სახ. თეატრი, 1965) გ. გუნიამ სცენაზე გრაფიკულად მკვეთრი ხის კონსტრუქციის ააგო. ჯვრისა და სახარბოების მოტივებზე შექმნილი, უკიდურესად ლაონიური დეკორაცია კარგად პასუხობდა ენა დარჯის გმირობისადმი მიძღვნილი პიესის ტრაგიკულ ხასიათს.

შიშველი ხის ფიგურების ფონზე თვალნათლივ იკითხებოდა მოქმედ პირთა ფიგურები მკაცრ, ზედმეტ ატრიბუტებს და დეტალებს მოკლებულ კოსტუმებში.

მხატვარმა თანამედროვე გარდასახივით შექმნა შესასუფუნების ეპოქის შერგონება.

ძუნწი საშუალებებით იხსნება ნაწარმოების დრამატული კონფლიქტი სპექტაკლში „სიცილემის პროცესი“ (ა. მილერი, რეჟისორი რ. სტურუა, მხატვრები — სამეული, რუსთაველის სახ. თეატრი, 1965). უხეში ქსოვილის ფონზე სხვადასხვა რაკურსში შემოტრიალებული ხის მასიური კონსტრუქცია და თეთრი ბათქაშის კედლები ასეკურტ გარემოს ქმნიდა, რომელიც პიესის გმირების დაძაბული სულოვანი მდგომარეობის მექანიკურად გამოვლენას ეხმარებოდა.

მოქმედ პირთა სილუეტები გრაფიკულად მკვეთრ, ლოკალურ ლაქებად აღიქმებოდა, რაც ხაზს უსვამდა უმეტარი მაროლმსაგულეების ხელში მათ სასოფარეკითობას.

ფინალში თეთრი კედლები ქრებოდა და სიცილემის მცხოვრებნი მარტო რჩებოდნენ

ხის ძელების და სპექტაკლის აზრობრივი სიმბოლოს — სახრობელების ფონზე. ხმაურით ეშვებოდა რკინის ფარდა.

რამდენიმე სპექტაკლის ანალიზი საფუძველს გვაძლევს ვირწმუნოთ, რომ ვინებამახვილური თეატრალური აზროვნება, კონსტრუქციული და ფერწერული ხერხების შეთანხმების უნარი, მდიდარი ფანტაზია სხვადასხვა ხელწერის, შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მხატვრებს საშუალებას აძლევს ყოველი კონკრეტული სპექტაკლისათვის შექმნან კონკრეტული ესთეტიკური გარემო, პირობითობისა და განზოგადების თავისი ზომით, რომელიც დრამატული მასალისადმი თანამედროვე დამოკიდებულებით არის ნაკარნახევი. ასეთი მიდგომა, შესაძლებელია, ერთადერთი სწორი გზა დეკორაციულ ხელოვნებაში. სწორედ ეს შეხედულება აალრძინა და განამტკიცა სცენაზე 60-იანი წლების თეატრალურმა ესთეტიკამ.

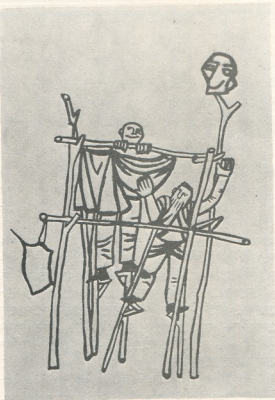
გამოვლინდა პირობითი გადაწყვეტის უმრავლესი შესაძლებლობები, რაც თავისთავად რთული გზაა, „გაცილებით რთული, ვიდრე ნატურალიზმი და ფოტოგრაფიზმი“ (ე. ზერბიქი). განმტკიცდა აზრი, რომ „რეალიზმა არც ილუსტრაციაა, არც მართლგვარობა. ეს არის ცხოვრების გამოვლინება, იმ იდეის, იმ აზრის სახიერი გახსნა, რომლისთვისაც დაიწერა ნაწარმოები“ (გ. ტოვსტონოვოვი). ხოლო სცენური ხელოვნების ბუნებიდან გამომდინარე, მთლიანად სპექტაკლისაგან დამოუკიდებლად, რეალისტური დეკორაციის, როგორც ასეთის, ნიშან-თვისებების დადგენა, შეუძლებელია. სპექტაკლის შემქმნელები გაერთიანებული ძალით უნდა ასახავდნენ ცხოვრების სიმართლეს.

წლითწლით დეკორაციული ხელოვნების ენა სულ უფრო მრავალფეროვანი ხდება, მდიდრდება სინთეზისა და მონტაჟის რთული ხერხებით.

თანამედროვე თეატრი კი არ მოგვიტოვროს ცხოვრებაზე, არამედ მსჯელობს მასზე. კლასიკური თუ თანამედროვე დრამატურგიის საფუძველზე, იგი სინამდვილის საკუთარ „მოდელს“ ქმნის.

დღეს სპექტაკლი არა მხოლოდ კონკრეტული გარემოა, არამედ მთელი განსაკუთრებული სამყარო, რომელიც სპექტაკლის ავტორთათვის ერთიანი ძალით არის შექმნილი, ხოლო მხატვარი მათ შორის ერთ-ერთ ყველაზე აქტიურ როლს ასრულებს.

თავიანთ მივებში მხატვრები აღწევენ დეკორაციის მაქსიმალურ მხატვრულ-ფუნქციონალურ ქმედითობას. იგი ხშირად არა მხოლოდ ფონია ან გარემო, არამედ მოქმედი სახე. აქედან წარმოდგება კრიტიკაში გაგრძე-



5. იგნატოვი

„სიბრძნე სიკრძისა“
მიზანსცენის ესკიზი.

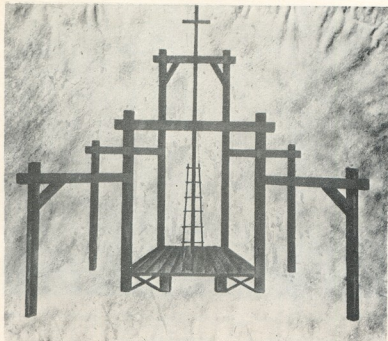
ლებული პირობითი ტერმინი — „მოჭმედი სცენოგრაფია“.

— სპექტაკლში „მ მე ფ ლ ი რ ი“ (ე. შექაპირი, რეჟისორი გ. ლორთქიფანიძე, მხატვარი გ. გუნია, რუსთავეის დრამატული თეატრი,

6. მაღალაონია

„კახაბერის ხმალი“. ფარდის ესკიზი.





გ. გუნია „ტოროლა“. დეკორაციის ესკიზი

1972) მსახიობებთან ერთად „თამაშობს“ ტყავის ფარდა. მსხვილ, ქვევით დამძიმებულ ბაწრებზე დაკიდებული, იგი სხვადასხვა სურათში იცვლის ფორმას. ხან კარავის მოხაზულობას იღებს, ხან მალა იწევა და სცენის

გ. ალექსი-მესხიშვილი „კავკასიური ცარის წრე“. დეკორაციის ესკიზი



დიაგონალზე რიტმულად დაშვებულ ბაწრებში შორს მიმავალი გზის შეგრძნებას ქვევით ფარდის მდგომარეობის, ბაწრების ნახატის ვარიაციებით რეჟისორი და მხატვარი ზოგჯერ დააბნულად ექსპრესიულ, ზოგჯერ კი მედიდურად მშვილ ატმოსფეროს ქმნიან.

მხატვარი თითქმის უარს ამბობს რეჟისორზე, კოსტუმებს თავშეკავებულ ფერადოვან გამაში წყვეტს და აღწევს მაქსიმალურ გამომსახველობას. სიმბოლურ-ლაკონიური გზით, იგი სპექტაკლის პლასტიკურ სახეში აღბეჭდავს შექსპირის ტრაგედიის არსს.

სპექტაკლში „ოილიპოს მეფე“ (სოფოკლე, რეჟისორები გ. ლორთქიფანიძე, თ. მესხი, მხატვრები — სამეული, მარჯანიშვილის სახ. თეატრი, 1977) საერთო მოქმედი ფონია ერთიანი ქსოვილი, რომელიც გუნდს მოსაეს. იგი მსახიობების მოძრაობაში ცოცხლდება. ქსოვილიდან „იბერება“ ცალკეული სცენები, რომლებიც ანტიკური პლასტიკის ნიმუშებთან იწევენ ასოციაციას.

საერთო პრინციპი, რომელიც გუნდის სამოსს უდევს საფუძვლად — ვერტიკალურ ნაოჭებად დაცემული თავისუფალი ქსოვილი, ქოროს წევრებისა და სხვა მოქმედ პირთა კონკრეტულ ნახატში მეორდება.

მხატვრები არ სესხულობენ ძველებრანულ დეტალებს, არც მათ სტილიზაციას მიმართავენ. აქ ხდება იმ „ბერძნულის“ აბსტრაგირება, განზოგადება, რასაც ქვეცნობიერად ბადებს ანტიკური ნიმუშები. ეს არ არის გონებაში რესტავრირებული, პირვანდელი სახით წარმოდგენილი, არამედ სწორედ ფრაგმენტულად, „ნახსენებებში“ შემორჩენილი ბერძნული ხელოვნება.

დამახასიათებელია, რომ მხატვრის მიგნება სპექტაკლებში მნიშვნელოვანი ბიძგი ხდება ხოლმე რეჟისორული გადაწყვეტისათვის.

დეკორატიული გაფორმება ხშირად სპექტაკლის მთავარი აზრის გამოხატვის, შინაარსის გახსნის საფუძველია.

ძირითადი სიმბოლო სპექტაკლისა „კვავანტირაძე“ (მ. ჯავახიშვილის მიხედვით, ინსცენირება კ. მახარაძისა, რეჟისორი დ. ალექსიძე, მხატვრები—სამეული, მარჯანიშვილის სახ. თეატრი, 1974) არის ფული. ასიგნაციებით არის დაფარული უკანა კედელი. მოქმედების პროცესში ყრუ კედლის ფონზე ზემოდან ეშვება რთილის, კუბოს მოცულობითი გამოსახულებები, რომლებიც აგრეთვე ფულით არის დაფარული. ფულით არის მოხატული სუფრა რესტორანში. ერთ-ერთ ფინალურ სცენაში ზემოდან იყრება და თანტება ასიგნაციები. ამ მოტივის აქცენტრირებით, მხატვრები ხაზს უსვამენ კვატის და „მის მივეართა“ სამყაროში ფულის გაფიტვებასა და ადამიანის მორალურ გადატყვევას.

ბალეტისთვის „მედეა“ (კომპოზიტორი რ. ვაზიშვილი, ლიბრეტო და დღევა გ. ალექსიძის, ევრიზიდეს ტრაგედიის მოტივებზე, ზ. ფალიაშვილის სახ. თეატრი, 1978) ი. გეგეშიძე ქმნის აქრომატულ გრაფიკულ-დეკორატიულ პანოს, რომელიც ანტიკური ხელოვნების ნიმუშებით არის შთაგონებული ტრაგედიის განვითარების პროცესში სცენაზე ახალი მხატვრულ-აზრობრივი აქცენტები ჩნდება — ფარები წითელი, შავი, რუხი ლაქებით. პირობით-დეკორატიული ელემენტები ხაზს უსვამენ შურისძიების ტრაგიკულ თემას ბალეტში. დრამატულ პირველწყაროზე დაყრდნობით, მუსიკალური კრემიენდის, ცეკვის ექსპრესიის კულმინაციასთან ერთად, სცენაზე „სისხლი შთანთქავს“ ყველაფერს.

როდესაც მსვავსი გაღაწყვეტა თხრობითი ილუსტრაციულ ხასიათს არ იღებს, მხატვარი მიერ ხაზგასმული მოტივი შეიძლება სიმბოლოს დონეზე ამაღლდეს, ზოგჯერ კი მეტაფორის მნიშვნელობას იძენს.

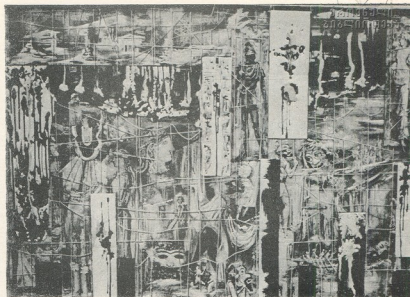
ბოლო დროს დეკორაციის ფრაგმენტებზე ხშირად გარკვეულ აზრობრივ დატვირთვას აღარებენ, რაც მაყურებლისაგან წარმოსახვის მაქსიმალურ უნარს მოითხოვს.

სპექტაკლში „კავკასიური ცარცის წრე“ (ბ. ბრეხტი, რეჟისორი რ. სტურუა, მხატვარი გ. ალექსი-მესხიშვილი, რუსთაველის სახ. თეატრი, 1975) სცენის სიღრმეში ძველი ხის ღობე დგას, რომლის კარიბჭიდანაც გამოდიან მსახიობები. ზემოდან დაკონკილი, დაეწმლილი უხეშო ტილოს ნაჭრები ეშვება, ხან ბოლომდე და შედარებით ინტიმური მასშტაბის სივრცე ქმნის, ხანაც ზემოთ იწვევა და მაშინ სასცენო მოვლანი ფართოდ ახსნება.

მარცხენა კუთხეში, პორტალიან სხვადასხვა საგნებია შეგროვილი, რომელთა სიმბოლური აზრიც მოქმედების პროცესში იხსნება.

რუკა ცარცის წრით იმ აზრის სახიფათო ილუსტრაციაა, რომ პიესის მოქმედების ადგილად მხოლოდ პირობითად არის შერჩეული კავკასია, სინამდვილეში იგივე ამბავი ნებისმიერ ადგილზე შეიძლება იქონიებოდეს. თამაშის ტვიფრები აღმართის ანატომიის გამოსახულებით თითქოს იმის მინიშნებაა, რომ სპექტაკლის მიზანია აშხლოს, გააშოშვოს აღამიანის უარყოფითი ენებები, ხოლო ლეონარდოსტული „მადონა ლიტას“ რეპროდუქცია კემპარიტი დედობრივი სიყვარულის სიმბოლოა.

ამ სპექტაკლში პირობითის და რეალურის, თითქმის ნატურალიზტურის გადახლართვა როგორც დეკორაციის დეტალში, ისე მსახიობების თამაშში მეტაფორულ ქვეტექსტს ქმნის. მხატვრის მიდგომა რეჟისორის მიერ



ი. გეგეშიძე

„მედეა“. დეკორაციის ესკიზი

შემოთავაზებული პირობითობის დონით არის ნაკარნახევი.

რეჟისორის და მხატვრის აქტიური თანამშრომლობის შედეგია სპექტაკლი „ცხოვრება და სიკვდილი მეფე რიჩარდ მესამისა“ (უ. შექსპირი, რეჟისორი რ. სტურუა, მხატვარი მ. შევლიძე, რუსთაველის სახ. თეატრი, 1978). სცენის კედლებს ვადავს თეთრი ქსოვილი, დასისხლიანებული ბოლოებით; სისხლით არის შეფუთული ზოგიერთი პერსონაჟის კაბის ბოლოც; სისხლით იღებება ხოლმე ცისფერი ცაც — ერთადერთი ნათელი ლაქა სცენაზე. სისხლიანი გზით მოიპოვებს რიჩარდი თავის ერთადერთ მიზანს — გვირგვინს.

გაფორმებაში უხედა არის სიმბოლოები (გვირგვინი, სისხლი, სახრჩობელა), ორჯნოვანი დეტალები (ცელი, ორკაბი, საწამებელი იარაღები). სცენოგრაფიულად მოქმედია სპექტაკლის აბოთეოზური სცენა — დუველი რიჩარდსა და რიჩმონდს შორის. ისინი სამეფოს რუკაში „იძირებიან“.

სპექტაკლში ტახტი, კუბო, ყველაფერი ბორბლებზეა შემდგარი. თითქოს საუკუნეების სიღრმეში მოდიან გმირები და მათთან ერთად თეატრის მიერ წამოჭრილი პრობლემები და მოგვიწოდებენ რა აღამიანური მანკიერებების წინააღმდეგ საბრძოლველად, ზომავალში მიემართებიან. ამიტომაც ვაგრძობ დამკველბულთა, გაცევათილი, როგორც კავკასიური ცარცის წრეში“. საგნები პირობითად არის მინიშნებული და არა პირდაპირ,



ნაჩვენები. კოსტუმები არ განეკუთვნება ერთ განსაზღვრულ ეპოქას. განზოგადების გზით, რეჟისორი და მხატვარი წარმოდგენილი პრობლემის წარუვალ მარადისობაზე ლაპარაკობენ.

მაგრამ სპექტაკლი ნაწილობრივ დაკავიქრებს — ზემდებლად ბევრი სიმბოლო, ინტელექტუალური ქვეტექსტი ხომ არ არის? ხომ არ რჩება ცალკეული დეტალები (მაგალითად, ტრაგედიის უტყვი მოწმეების — ხარის, ყვავის ბუტაფორიები და სხვა) მოქმედების დაქვდან გამომდინარე, მყუდრების ხედვის, ყურადღების გარეშე? მსგავსი საფრთხე ხშირად შეიმჩნევა ბოლო პერიოდის სპექტაკლებში.

ჩვენ უნებურად შევიჭერთ რეჟისორის ფუნქციებში, ვინაიდან დეტალების დიდი ნაწილი, როგორც ჩანს, რეჟისორის ფანტაზიის ნაყოფია, მისი კონცეფციის ბეჭედი. მხატვარი კი მისი აქტიური თანავეტორია. სწორედ ასეთ თანამოაზრე რეჟისორთან შეხვედრას ესწრაფვიან ნოვატორულად მოაზროვნე მხატვრები.

განხილული სპექტაკლები მთლიანობაში ერთფასოვანი არ არის. მაგრამ სინტერესოსა: სცენოგრაფიული თვალსაზრისით. ხოლო

მხატვრის ჩანაფიქრი, როგორც სპექტაკლის სხვა კომპონენტები, ყოველთვის რომ ვერ პოულობს სათანადო სცენურ ხორცშესხმას, ცნობილი ქვეშაობებაა.

თანამედროვე თეატრში, როგორც არასდროს, იგრძნობა, რომ დეკორაცია, ვაფორმების დეტალები მხოლოდ მსახიობებთან, მოქმედებასთან უშუალო კავშირი, რეჟისორულ გააზრებაში იღებს დასრულებულ სახეს. იქნებ, ამიტომაც არის, რომ თეატრალური ესკიზი დღეს ხშირად ვაფორმების სქემას კი არ იძლევა, არამედ სპექტაკლის თემაზე შექმნილი მისი საერთო განწყობის ან აზრობრივი არსის გამომხატველი ნაწარმოებია. ეს რიგ შემთხვევაში თვითმიზნურ, გადაამეტებულად მეტაფორულ ხასიათს რომ არ იღებდეს, უშუალოდ თეატრალური ესკიზის მუშა ფუნქციის სახშით თუ არ მივედგებით, მხატვრულად სინტერესოა, ვინაიდან გამოხატავს მხატვრის პირად დამოკიდებულებას ნაწარმოებებისადმი.

სპექტაკლების მხატვრულ-კრიტიკული ანალიზი საფუძველს იძლევა დავასკვნათ, რომ ქართული თეატრალური მხატვრობისათვის დამახასიათებელია შემოქმედებითი ხერხების უჩვეულო მრავალფეროვნება და თანამედროვე მხატვრული აზროვნება.

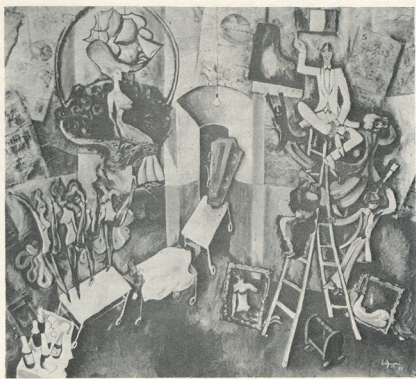
ჩვენ ვერ შევეხეთ თ. მურვანიძის, თ. სუმბათაშვილის, შ. შავჭავჭავის, ა. ჭელიძის, თ. ნინუას, თ. ჰეინეს და სხვა მხატვრების ნამუშევრებს, რომელთაც ბევრი სიახლე მოაქვთ თეატრში. დამახასიათებელ მაგალითებზე შევეცადეთ მხოლოდ ნაწილობრივ გვეჩვენებინა 60—70-იანი წლების ქართული საბჭოთა სცენოგრაფიის განვითარების საერთო ნიშნები, რომელიც, მისდევს რა საერთოდ საბჭოთა თეატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების განვითარების ძირითად მიმართულებას, მუდამ ინარჩუნებს მხატვრულ თვითმყოფლობას.

შენიშვნები:

- 1 თუმანიშვილი მ., სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 1977, გვ. 151.
- 2 Алибегашвили Г., Оформление постановок театров им. Руставели и Марджанишвили (1922-1966 гг.), «ქართული ხელოვნება», სერია 13, წიგნი 7, თბ., 1974, გვ. 84.
- 3 Акимов Н., О театре. Л.-М., 1962, с. 175.
- 4 თუმანიშვილი მ., იქვე, გვ. 6.
- 5 საქართველოს სსრ ენტრალური სახელმწიფო არქივი, ფონდი 21, ანაწერი 1, № 320.
- 6 ტოვსტონოვოვი გ., რეჟისორის პროფესია, თბ., 1975, გვ. 434.

სამუშაო

„კეპი კვაპიტრიამე“ დეკორაციის ესკიზი





ხელოვნების ნაწარმოების გაგებას ხელშეწყობის საკითხისათვის

ზურაბ კაკაბაძე

ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც ჩვეულებრივ ამბობენ, ადამიანის ცხოვრების გამოსახავს, იგი ცხოვრების გამოსახულება... ადამიანის ცხოვრება გამოსახულების გზით გვეტყვის და მიწვევობს. ამიტომაც ხელოვნების ნაწარმოების გაგების საკითხი ნაწილობრივ თანხვედრა საერთოდ ადამიანის ცხოვრების გაგების საკითხს.

ყოველი ცოცხალი არსება, ერთი მხრივ, იმით ხასიათდება, რომ გარკვეული აგებულების სხეულს ფლობს. როგორც ასეთი, იგი განსაზღვრულ ადგილს იკავებს სივრცეში, მოძრაობს და ადგილს იცვლის მასში, სცილდება და უახლოვდება სხვა სხეულებს, ეჭაბება და ა. შ. — მოკლედ გარკვეული ფიზიკური მდგომარეობებითა და საქციელით ხასიათდება. ამასთან, ცოცხალი არსება გამსჭვალული და ამორჩევილია სრულიად თავისებური „ენერჯითი“ — მიმართებით საყოფარ და, აქედან, გარემომცველი საწყაროს ყოფიერებისადმი, ყოფიერების სხვადასხვა შესაძლებლობებს შორის გარჩევით ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, ყოფიერების „განცდით“. ეს საერთოდ ცოცხალ არსებაზე და, კერძოდ, ადამიანზე ითქვამს — ადამიანი დანარჩენ ცოცხალ არსებათაგან ყოფიერებისადმი ამ მიმართების თავისებურებებით განსხვავდება, იმით, თუ სახელდობრ ყოფიერების რა შესაძლებლობებს არჩევს ერთმანეთისაგან და სახელდობრ როგორ არჩევს, ანუ თუ რასა და როგორ „განიცდის“. ამბობენ, რომ ცხოველი განსაზღვრული და შეზღუდულია ყოფიერების ერთი და იგივე შესაძლებლობებით, მაშინ, როდესაც ადამიანი, ამ მხრივ, „ღია“ და პრინციპულად შეუზღუდავია; ცხოველი მხოლოდ ირგანული, ბიოლოგიური არსებობის შესაძლებლობებს იცნობს, მაშინ, როდესაც ადამიანს ამ არსებობის ფარგლებს იქით სხვა არსებობის, საბოლოო ანგარიშით, მარაღაული არსებობის შესაძლებლობები აქვს შეცდვლიანობაში.

ამგვარად ჩვენ არ გვანტირებებს იმისი გარკვევა, თუ სახელდობრ რაში გამოიხატება ცხოველებისაგან ადამიანის არსებითი განსხვავება — მოვარი ისაა, რომ ადამიანის ცხოვრება განცდვითა თავისებურ მდინარებასა და ურთიერთობებს წარმოადგენს და, რომ მაშასადამე, მისი გაგება ამ მდინარებისა და ურთიერთობის გარკვევას მოაწივებს.

გარკვეულად ერთი და იგივე განცდა სხვადასხვა შემთხვევაში შეიძლება სხვადასხვა მოტივით იყოს გაპირობებული; ხოლო ეს მოტივი საბოლოო ანგარიშით უშუალოდ გამოსახული არაა ხოლმე და სიღრმეში იმალება; ამასთან, ნამდვილი მოტივი, როგორც ცნო-

ბილა, ხშირად საგანგებოდ მფარავს თავის თავს და ინიღბება. ყოველივე ამის გამო ადამიანის ცხოვრების გაგება დაფარულის გამჟღავნების ანუ ინტერპრეტაციის სახეს იღებს.

უშუალოდ გამოსახული და შედაპირზე მდებარე განცდები გარკვეულად ხშირად გამოიყურებიან, როგორც ერთმანეთთან დაუკავშირებელი, ზოგჯერ კი როგორც ერთმანეთის საპირისპირონი. მიუხედავად ამისა, ჩვენ ვაგვიხსენებთ, რომ ისინი მოტივირებულნი არიან სიღრმეში მდებარე ერთი საერთო მოტივით და, ამგვარად, საერთო წარმოშობით არიან გაერთიანებული... უშუალოდ გამოსახულ განცდათა გარკვეულ სიმრავლესთან რომ გვაქვს საქმე, ჩვენ ვცდილობთ ისეთი მოტივი გამოვცენოთ და დავახსლოთ, რამელიც უშუალოდ მათგან მიესადაგება და შეეფერება — გაგება მიღწეულად მიგვანინა, როცა ასეთი ერთიანი მოტივის ნოვანებს ვხედავთ. ამაში გამოიხატება სრულიად მოკლედ და სქემატურად ინტერპრეტაციის ოპერაცია.

ეს ეტება საერთოდ ადამიანის ცხოვრების გამოსახულებათა გაგებას... ხოლო გამოსახულებანი სხვადასხვა ხასიათისა — ადამიანის ცხოვრება არა მხოლოდ მის საქციელსა და მოქმედებაში გამოიხატება, არამედ, აგრეთვე, ამ მოქმედების პროდუქტებში, ერთერთად „კულტურის საგნებში“. როგორც ასეთი, ეს უკანასკნელნიც ინტერპრეტაციის მოთხოვნენ... როცა, მაგალითად, არქეოლოგი გათხრებისას რაღაც ნივთს პოულობს, რომლის შესახებაც მან მხოლოდ ის იცის, რომ ადამიანის ნაბეჭავია და, მაშასადამე, რაღაც გარკვეულ მიზნს ემსახურება, ხოლო, ამასთან, არ იცის სახელდობრ რა მიზანია ეს, თავდაპირველად გარკვეულ დაშვებას აკეთებს ამ მიზნის თაობაზე; შედეგ ამოწმებს, თუ რამდენად შესაბამისია ეს დაშვება ნივთის ყველა დეტალსა და კომპონენტს, და ამ მხრივ სრულ შესატყვისობას რომ აღმოაჩენს, ნივთის გაგებას მიღწეულად მიიჩნევს.

ადამიანის ცხოვრების გამოსახულების განსაკუთრებულ შემთხვევას ის შემთხვევა შეადგენს, როცა ადამიანი უნებურად და უცაბედად ეს არ გამოსახავს თავის თავს საქციელითა და ნაბეჭავში, არამედ სავანებოდ ცდილობს და მიესწრაფვის თავისი აგრების, იდეების, გრძნობების, განწყობილებების გამოსახვას და საამისოდ შესატყვის საშუალებებს ეყენება... ასეთ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს ენასთან...

ხელოვნების ნაწარმოები არის სწორედ სრულიად თავისებური, განსაკუთრებული სახის ენა; იგი სრულიად თავისებური, განსაკუთრებული საშუალებებით გამოსახავს და ამბობს რაიმეს, ამიტომაც

ნაწარმოების გაგება იმის გარკვევაა, თუ სახელდობრ რას ამბობს იგი...

რა თქმა უნდა, იმისათვის, რომ გავიგოთ სახელდობრ რას ამბობს და რას გამოსახავს ხელოვნების ნაწარმოები, საჭიროა გამოასახოს მის მიერ გამოყენებულ საშუალებებსა და ხერხებს ვაჭერკვეთ. ხელოვნების ნაწარმოების გამოკვლევისას შესაძლებელია, ზოგჯერ ეს აუცილებელია იმისაგან განკვეთა, თუ რას ამბობს ნაწარმოები, ანუ „შინაარსიდან“ განკვეთა და მხოლოდ და გამოასახოს ხერხებისა და საშუალებების, ანუ „ფორმის“ განხილვა. შესაძლებელია, მაგალითად, რომანში სიუჟეტის აგების, გმირებისა და მათი პოზიციების თანაფარდობის, ხდომილებათა თანამიმდევრობის და სხვ. აღწერა ისე, რომ ამასთან არ განმარტოთ, თუ სახელდობრ რა გამოისახება და რა თქმის მათი მემუეობით, მაგრამ საბოლოო ანგარიშით ამდგურება აღწერებმა ნაწარმოების მიერ ნამდვილი სამყაროს თაბაზუნ ნათქვამის ანუ „შინაარსის“ გამომდგენებამდე უნდა მივვიყვანოთ. ხოლო ნაწარმოების „შინაარსის“ გამომდგენება არსებითად იმზე გუთ ხდება, როგორც სახიროდ აღვანინა საქცილისა და ნახალები საზრისის გაგება. იფიქროსსება, რომ ფორმის შინაარსით განისაზღვრება, გამოისახვის საშუალება გამოისახვით საზრისითაა მოტივირებული, იმითი, რაც გამოისახული და ნათქვამია ნაწარმოებში ნამდვილი სამყაროს თაბაზუნ. ამიტომაც ნაწარმოების გაგება მისი ფორმალური კომპონენტებისათვის თანაზარდ შესავფერისია და შესაძლებელია ერთიანი საზრისის როგორც ერთიანი შენაგანი მოტივის მიგნებას მოასწავებს...

გაგებას, როგორც ინტერპრეტაციას, არა მხოლოდ ცალკეული ნაწარმოები, არამედ, აგრეთვე, მოცემული ეპოქის მთელი ხელოვნებაც ექვემდებარება. ერთი ეპოქის ხელოვნება რაღაც სახით ფორმალური თავისებურებებით ხასიათდება და მათს მამოტივირებელ ერთაზ საზრისს რომ მივაცნებთ, ამით ეპოქის ხელოვნების გაგება ვაღწევთ... უცვლელ, გაგების მეთოდური იატერისი იფიქროსსების მიზნით, გავანალიზოთ თანამედროვე დასავლეთის ხელოვნება.

დღესდღეობის რომანების ძირითადი ფორმალური თავისებურება, როგორც ეს მ. ბახტინმა უჩვენა თავის შესანიშნავ გამოკვლევებში, „პოლიფონიისა“ და „დილოფურების“ გამოკვლევებში, ტრადიციული ევროპული და, აგრეთვე, რუსული რომანის „იმპროფორმის“, „მონოლოფურების“ საპირისპიროდ. ამასთანავე, ბახტინმა ისიც სასებუთი სამართლიანად აღნიშნა, რომ „დღესდღეობის რომანი ყველაზე მეტად გავლენიანი ნიშნული თანამედროვე დასავლეთში“. არა რომ „პოლიფონიისა“ და „დილოფურების“ შეძლებსა განვიხილოთ როგორც თანამედროვე დასავლეთის ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე მეტად დანახასიათებელი ფორმალური თავისებურება.

სახელდობრ რას ნიშნავს რომანის „პოლიფონიისა“ და „დილოფურების“ მისი „იმპროფორმისა“ და „მონოლოფურებისაგან“ განსხვავებობა?

დღესდღეობის გმირები განსხვავებული და საპირისპირო მსოფლმხედველობით-იდეოლოგიურ-ეთიკური პოზიციებითა და იდეებით ხასიათდებიან. თითოეული ამტიციებს თავის პოზიციასა და იღებს სხვათა პოზიციებისა და იდეების წინააღმდეგ. ყველანი ისინი გასხვავებით იღებებიან და ეყაბობებიან ერთმანეთს; მაგრამ ვერცერთი მათგანი ვერ აწუხებს ამ დანახსა და კამათში გადამწყვეტ, საბოლოო უპირატესობასა და გამარჯვებას, ვერცერთი მათგანი ვერ ახერხებს უპირობოდ და უშედეგოდ გამართლებული პოზიციის მქონედ აჩვენოს თავი, ყველანი ამ მხრივ თანაბრად გამართლებულნი და გაუმართლებელი ჩანან. ავტორი, ამგვარად, არცერთ მათგანს არ უტერს განაჯიბი მზარს, არცერთ მათგანს არ უტერებს განაჯიბი ერთი თავის მხარს და როცა თავის მხრივ ამბობს სიტყვას, მისი ხმაც მათი ხმების თანაბრად დურს; იგი თავის პოზიციას არ ანიჭებს მეტ დამაყრებლობასა და, მასთანავე, გადამწყვეტ უპირატესობას... გმირების (და, აგრეთვე, ავტორის) პოზიციები არც ერთიანი განფართობის საფუძვრებისა და სტადიების სახით არ წარმოგვიდგებიან ისე, რომ ერთიანი ხაზი მიიღებოდეს და, მასთანავე, ყველა განსხვავება და დამარსპირება რიგდებოდეს ერთ საბოლოო პოზიცი-

აში. თხრობა ისე მოაგრდება, რომ მდგომარეობა არსებითად უცვლელი რჩება — ავტორი საბოლოო გადამწყვეტილებას არ იღებს და, ამიტომაც გმირები და მათი პოზიციები, იდეები თავიანთი დამოკიდებლობასა და ტოლფასობისა ინარჩუნებენ...

დღესდღეობის რომანები „პოლიფონიის“ და „დილოფურის“ ხასიათიან, სწორედ ამ შირობა, რომ არცერთი მათგანის „ხმა“ არ იმორჩილებს, არ იქვემდებარება და არ „ააზნობს“ სხვათა „ხმებს“, არამედ თვითიფიქრს „ხმა“ ინარჩუნებს დამოუკიდებლობას, თანაბარ უფლებებს და ღირებულებებს... ამისაგან განსხვავებით ტრადიციული ევროპული და, აგრეთვე, რუსული რომანი „იმპროფორმის“ და „მონოლოფურისა“, რამდენადაც მასში ყველსთვის „იფიქრს“ ხოლმე ერთი უპირატესი „ხმა“, რომელიც იმორჩილებს და „ააზნობს“ დანარჩენებს; ანუ რამდენადაც მასში ავტორი სრულიად გარკვევით უპირატესობას ანიჭებს რომელიმე ერთი გმირის ან გმირების რომელიმე ერთი გუფის პოზიციასა და იღებს და ასევე გარკვევით ამატუბებს და კიცხავს დანარჩენთა პოზიციასა და იღებს. მართალია, ტრადიციული რომანში ზოგჯერ არ ფიგურირებენ ავტორის მიერ გაზარბებული, უპირატესი პოზიციისა და იდეის მქონე გმირები, მაგრამ ასეთ შემთხვევაში თითონ ავტორი თავის მხრივ გამოისახავს რაღაცეაგად მისი თვით უპირატეს პოზიციას და ასე „ჩახაზობს“ თავისი გმირების „ხმებს“.

„პოლიფონიისა“ და „დილოფურისა“ დღესდღეობის რომანებში სამყაროს აგების თავისებურების დახასიათება და, როგორც ასეთი, მათს ფორმას ეტება — იმას ეტება, თუ როგორ, რა წესით გვეტება რაიმე დღესდღეობის რომანი, და არა იმას, თუ სახელდობრ რას გვეტუბნება. ფორმის ე შესანიშნავი განისაზღვრება, იგი, როგორც განისაზღვრავს თავისებურებას, ავტორის მიერ ნამდვილი სამყაროს, ნამდვილი „სოფლის“ ხედვის, ანუ ავტორის „მსოფლმხედველობის“ თავისებურებითაა მოტივირებული. რომანში „პოლიფონიისა“ და „დილოფურისა“ სამყაროს აგების წესით დღესდღეობის მის მიერ ნამდვილი სამყაროს, „სოფლის“ თავისებურ ხედვას გამოისახავს და ამით თავისავე; ან წესით იგი ნამდვილი სამყაროს თაბაზუნ მის მიერ მიღწეულ კუმშარტიტებას გვეტუბნება...

სამწუხაროდ, ბახტინი ზოგჯერ ისე მტყულობს, რომ სახაბს იფიქრება მდგომარე შეზღუდულობისათვის, ვითომდა „პოლიფონიისა“ და „დილოფურისა“, დღესდღეობის „მხატვრულ ამოცანას“ რომ შეადგენდა, ამასთან არავითარ კავშირში არ იყო მის მიერ ნამდვილი სამყაროს ხედვასთან ანუ მის „მსოფლმხედველობასთან“. ამგვარად, — წერს ბახტინი, — დღესდღეობისეული რომანის სტრუქტურის ეყვლა დამებნებელ ღრმად თავისებურია; ყველა იმისი არ ასაღო მხატვრული ამოცანით განისაზღვრებიან, რომლის დაუყენებაც მთელი თავისი სიზარბოფითა და სიბრძნის აგებლად დღესდღეობის შეეს. ხედა; ესა პოლიფონიისა სამყაროს მხედვისა და ევროპული, ძირითადად, მონოლოფური (იმპროფორმის) რომანის ჩამყვლებული ფორმების წყრების ამოცანა“; სხვაგან ბახტინი წერს: „...დღესდღეობის, როგორც მოაზრების, იდეების, მის პოლიფონიურ რომანში მხედვადობას, თვითონი არსებობის ფორმას იცვლის და იდეების მხატვრული სატყუბად გარდაიქმნება; ისინი გარდაიქმნებიან მთლიანობაში უფროთანდებიან აღვიანების (სონის, მშეიის, ზსონის) სატყუბს, თავისუფლებიან თვითონი მონოლოფური ჩატიეობლიობა და დანარჩენულობისაგან, სატყუბთ დალიფონიის ხედვიან და სხვა იდეების (ჩასტუბიკიკიკი, იფანე წარამაზოვის და სხვ. იდეების) სატყუბს ერთად სრულიად თანაზარი უფლებითი ჩატიეობლიობა ხოლმე დიდ დალიფონი“. გამოიღის, რომ ცხოვრებაში დღესდღეობის, ყოველგვარი ეტყუბა და მერყეობის გარეშე ანუ „მონოლოფურად“ იყო დარწმუნებული გარკვეული იდეების უპირატესი კუმშარტიტებაში, მაგრამ რომანში, პოლიფონიური სამყაროს აგების თავისი „მხატვრული ამოცანის“ შესახასად, გაჩნებ მალადა და არ ამღავინებდა ამ თავის დარწმუნებას, გაჩნებ მალადა და არ ამღავინდა მისთვის საწმუნე იდეების უპირატესობის მაჩვენებელ მოსარბებებს და, ამგვარად უზრუნველყოფდა დაპირისპირი იდეების ტოლფასოვან „ფიქრადობას“...

რა თქმა უნდა, დღესდღეობის უბუბლიტებულ წყრებლბში უფრო დღესდღეობის, გარკვეული იდეების უცურსტრუქტურ სიბარბული



მეტად დარწმუნებული გამოიყურებოდა, ვინც რომანებში; მაგრამ აქედან არ შეიძლება დავასკვნათ საერთოდ დღესდღეობის რომანებზე უარსა და დღესდღეობის თიოქის და დღესდღეობის სანქციონის, რომ სპონსორების წყალობით, მხარდაც ბოლომდე გულწრფელი არ არიან და ბოლომდე არ გამოისიქვინ ხოლმე თავიანთი ეგვიპტე — ისევ, როგორც ვთქვით, მაქსიმალური მონაწილენი, ანუ იკაბის მამა თავის ბავშვებთან ერთდგება ხოლმე სახითავე ეგვიპტის გამოქვინა... უფრო მეტიც, ცხოვრების შინაარს თავს თავიანთ ან არიან ხოლმე საქმარისად გულწრფელი — საშინელი ხილვებით შემოფარებულნი, თავს იკავებენ, ვითრინდა ადარებს ხილვებზე, ხოლო მხატვრული შემოქმედებლა შეუძლებელია თავის მოტყუება ან არაფურთხვებლობა, რადგანაც დამატებული მხატვრული სახე მხოლოდ ნაწილი ხილის ნიდაგზე იქნება: თუი მხატვარი საქმარისად ნაილად არ ხდება, ვთქვით, დღერთის მოწაირობას ამ ქვეყნად, მასინ მას არ შეუძლია ამ მონაწილეთის დამატებული იტრისმანიან სახის შექმნა, არამედ მის მიერ შექმნილ სახეში უფროდ შესვებით უარყოფის ხმაც გაისინს... სწორედ ასე დამართა დღესდღეობის ნაწილი საშინაოს, „ხმებს“ რომ უფლებად უფრს, ვერ ახერხებდა მათს „მოთხოვნურ მოხმებს“, არამედ „მოლოდინორად“ იხმებდა. მას... ზედათი ითქვინს, რაც მან ახსენებდა... კრიტიკის ათქვინება სტავროპოლზე: „სტავროპოლს, თუი სწამს, არა სწამს, რომ სწამს, ხოლო თუი არა სწამს, არა სწამს, რომ არა სწამს...“ ამ მხრივ მეტად სიმბოლოტრის დღესდღეობის მიერ მავიოტრის მიწერილი წერილი, სადაც იგი მის მიერ იხმებდა განსაკუთრდ ჩანათვის ეტყობოდა: „ვერღა ნაწილში ის სათელი დგას, რომელიც მე ცნობილიად თუ არა ცნობილიად მისი ცხოვრების მანძილზე ვინაწებებდა...“ — დღერთის არსებობის სათიხი. გმირი ცხოვრების განვალბაში ხან ათიხება, ხან მორწმუნე, ხან ფანტაზიოხა და სქიდატრ, ხანც კვლავ ათიხება... სვავთა შორის, ამ დაურწრელი რომანისათვის მოუფრებლმა გმირმა მრავალხმრივ განსაზღვრა სტავროპოლის სახე, არა თქმა უნდა, შეეძლოა იქნება, დღესდღეობის სტავროპოლის ამ მის რომელიც სხვა გმირთან სახუბით ვავიოტრებო: მაგრამ ერთი რამ კი ცხადი ხან ზემოთყვანილი ციტატის მიხედვით: დღესდღეობის თავის რომანებში სტავროპოლად ამ რომანისათვის მოუფრებლსა და გამოიონილ პრობლემას კი არ აუხედდა, არამედ სწორედ იმას, რომელიც აგრეთვე ცხოვრებაში იდგა მის წინაშე და რომელიც, მასთანად, მხოლოდ წარმოსახულ და ვავიოტრის საშუალოს კი არ ეტყობოდა, არამედ აგრეთვე ნაწილი საშუალოს. შეიკრებ — ეს ის პრობლემაა, რომლითაც „მოთელი ცხოვრების მანძილზე იტყვებოდა“ და რომელიც, მასთანად, მას, სწორედ ცხოვრებაში, საბოლოოდ ვერსახებ ვერ გადაწყვეტდა — ანუ, სხვაგვარად, რომელიც მის ერთი უპირატესი სახუბი ვერ მოეხატა... ამქადა, რომ დღესდღეობის „მოლოდინორად“ ხედავდა ნაწილი საშუალოს, ნაწილი „სოფლის“ და ამითი იყო მოტივირებული მის მიერ რომანებში „მოლოდინორა“ საშუალოს, „სოფლის“ აგება.

როგორც მართებულიად შენიშნავს ბახტინი (შლოკისთვის კვლავაც), დღესდღეობის „მოლოდინორა“ რომანი პრინციპულიად დაუმთავრებული და დაუმოლოცებულია, მას მხოლოდდა „პირიბით-დღესდღეობის“ ბოლო განიხილა. კავშირის შორის „მოლოდინორა-რომანს“ და „პრინციპული დაუმთავრებლობის“ რომის სახეხის ამქადა — „მოლოდინორა“ სახეხილის იქნება მომავალს, რომ მისამათ მხარეები თანაბარულდებინან რის მიხედვითი მათგანი ვერ იმარჯვებს და, რომ მასთანად, კანათი არა მთავრდება...

ამათან დაკავშირებით საინტერესოა ვავიოსნით ფრანც კაუკას შემოქმედების ერთი თავისებურება — კაუკას შემოქმედებისა, რომელიც დღესდღეობის დღესდღეობის ხაზის ერთ-ერთი ყველაზე მეტად მკვეთრი გაგრძელებაა. კაუკას თავისი რომანები „უფოტურად“ დაუმთავრებელი და დაუმოლოცებული დარჩა—მან ვერ შესძლი ბოლომდე მიეყვანა თბრბა და წერტრული დავის; მისი რომანები, ამიტომაც ფრანგმენტების სახითა წარმოადგენილი. რითი იყო კაუკას ასეთი საქციელი მოტივირებული? რა თქმა უნდა, იმითი არა, რომ ასეთი იყო კაუკას „სმხატვრული ამოცანა“, არამედ იმით, რომ მან მის მიერ ცხოვრებასა და, აქედან, რომანებში დაუცხებელი პრობლემის გადაწყვეტა ვერ მოახერხა... სიკვდილის წინ კაუკას თავის მეგობარს ადრბადა მისი ხელწერილების დაწვა დაწვა — რა იყო ამ ანდრისის მოტივი? — ცხადია, არა ის, რომ კაუკას უქმა...

ყოფილი იყო მის წინააღმდეგ სიუეტის აგებულებით ანდა რაიმე სხვა ფორმალური დეტალით, არამედ სახელობის ის, რომ მან ვერ შეინახის ცხოვრებისა და ბედნიერების პერსპექტივის ფუნქციონირებას საყოველთაო სასუფო მასების თქმა ვერ მოახერხა... ამდენთან არ შეუძლია მასში რაღაც დარღვეულებლობა მყარი ნიღბის გაგრძელება, აღნიშნავდა კაუკას „არავად დაურღვეველი“ (etwas Unterstörbare) აქ ადამიანის დროებით ცხოვრებაში მარადისობის მოლოდინის გულსხმის. მარადისობის მოლოდინი და, ამგვარად, მარადისობისთან ზარება, უფროზად კაუკას, ადამიანის ცხოვრების იდეალსა და არა შეადგენს, რის გაგრძელებად შეუძლებელია ადამიანთა შორის ადამიანური ურთიერთობის, მათი ადამიანური ბედნიერება, ახალ დროში მარადისობის მოლოდინის ასე მარადისობის შენადობა, დაღარდავება... იდეალის სახით შეინერგულებულია კარგობის იქნა დასახულო... კაუკას ამ შობავებულების ქვეშ იდგა, რომ „პროგრესის“ იდეალმა თავისი დრო მოსჭამა, „ანტიდედალად“ იქნა და ამირივად ვერსახად კაცობრივსა გადავარებისა და ეფექტუალური მოქმედების; ამასთან არა ახალი, მხსნელი იდეალი არა ხან, ვერსახად კაცობრივის ცხოვრება, მასთანად, სა... შინადა ვავიოტრებულია, მოცულებული არისა და ქვემოტირ ბედნიერების ყოველგვარ პერსპექტივას... კაუკას შემნიშნული და გამსწავლია შვრითი იუბრებოდა ვერსახად კაცობრივის ცხოვრების სიმართლე, არამედუბრებოდა სწურბოდა მასში ახალი, მხსნელი იდეალის დამოცულების შესაძლებლობა დანება; სწურბოდა, მაგრამ ვერ მოუხერხებინა და საწინაღობი ეტყვებოდა ტანჯებოდა. შესაძლებელია საერთოდ მარადისობის მოცულებად დროში, ადამიანის დროის ცხოვრებაში? შესაძლებელია საერთოდ ადამიანისთვის, როგორც დროში შეუძლებელი არსებისათვის, მარადისობისდმი ზარება? შესაძლებელია ვერსახად კაცობრივსა ახალი დამატებული იდეალით შესცვალოს „პროგრესის“ დამღაუპებელი იდეალი და ამგვარად უფრებულებს იგი? შესაძლებელია ადამიანი უარსობის სიტუაციის გადალახვას? კაუკას ვაშუადილი ეტყობოდა, მაგრამ ვერ მოკვებდა ამ კითხვებზე დადებითი სახეხის... ამიტომაც ვერ ამოლოცებდა იგი თავის რომანებს და ამიტომაც იყო იგი თავისი ნაწერების უკიდურესად უშეაყოფილი.

მოკლედ, კაუკას რომანების დაუმოლოცებლობის შინაგან მოტივს მის მიერ ნაწილი საშუალოს, „სოფლის“ ხედვის თავისებურება შეადგენს — იგი ხედავდა ვერსახად კაცობრივის მომარბას აღსასრულისაკენ ისე, რომ ამასთან, ვავიოსვალი ვერ დანება... ხოლო რომანების ბოლოსადა მას სწორედ ამ ვავიოსვლის დასახვა მქონდა განსაზღვრული.

კაუკას რომანების „უფოტურა“ დაუმოლოცებლობის შინაგან მოტივის გაგება ვასახებ იძლევა აგრეთვე დღესდღეობის რომანების „პრინციპული დაუმოლოცებლობის“ და „მოლოდინორა-რომანის“ გაგებისათვის: დღესდღეობის რომანები „პრინციპულიად და მთავრებულდ“ და, ამგვარად „მოლოდინორა“ სახეს მიიღებენ იმ შემთხვევაში, თუი დამთავრებულა კანათი გმირებს შორის; ხოლო გმირებს შორის კანათი დამთავრებულა მათში, თუი დღესდღეობის საქმიონის ცხადებით დანებავად ახალ „ვასახედლის მარადისობაში“ ანუ ახალ მხსნელი იდეალს და თუი, მასთანად, მოახერხებდა მოკავითთა „ხმებს“ შორის ერთ-ერთათვის გადაწყვეტე უპირატესობა მიეჩინებინა... რამდენადაც დღესდღეობისკენ ვერ მოახერხა, აშენდა, მისი გმირების კანათი და, მასთანად, მისი რომანები „პრინციპულიად დაუმთავრებელი“ და „მოლოდინორა“ დარჩა.

ილი საწინადავებელია, რომ დღესდღეობის რომანების დანარჩენი ფორმალური თავისებურებანი, ბახტინი რომ აღნიშნავს, ორგანოდ დაკავშირებული „მოლოდინორა-რომანთან“ და იმვე მოტივითა მან შინაგანად მოტივირებულია. ავიოტი, მავალიად, „დღესდღეობის“ მხატვრული ხედვის“ შემდგომ თავისებურება; დღესდღეობის ხედვად და იაზრებდა საშუალოს მომეტებული სიტუაციად და არა დროში... იგი ცდილობდა მისთვის ხედვისაწვდომი მთელი სარჩისიხული მასალა და სინამდვილის მასალა ერთ დროში დრამატულ შემოხისიბრების ფორმით წარმოადგინა და ექსტენსიურად ვაშუა... ამისაგან განსხვავებით, „ისეთი მხატვარი, როგორც მავალიად, გოტიუა, ორგანოდ ვაშუადა მიქსურათის ქმნად რისც. იგი ცდილობდა ვევა შესახამის წინადადებოდა ერთითი განვითარების სხვადასხვა ეტაპის სახით აღიქვას“ (ბახტინი).

მოკლედ, დღესდღეობის, გოტიუასგან განსხვავებით, თავის რომან-



ნების სამყაროს „ერთიანი განვითარების“ გარეშე აგებდა... სახელ-
დობრ რთი იყო ასეთი სამყაროს აგება მოტივირებული?
განვითარება „წინ“ ან „უკეთ“ „მადლა“ განუხრებელი მოძრაობა;
ხოლო ყველა იდენია და იდენტოს თანაბარსაფუძვლიანობა და
ტოლდასოვნების პირობებში გამოირცხვლია სწორედ „მოწინავე“
და „უმაღლესი“ იდენტო და, მაშასადამე, „წინ“ და „მადლა“ მოძ-
რაობა — ყველა იდენია და იდენტო ერთ დიდწინე ლაგებებთან,
„ერთ დროში რეგანინდობთან“ და „ექსტრემურად“ იშლებთან...
„მგვარად, დისტრუქციის ომანების დასახლებული ფორმალური
თავისებურების შენაგანი მოტევა იმავე ვითარებაში გამოიხატება,
რომლებში აგრეთვე მათი „პოლიფუნქციონერის“ განსაზღვრა — სახე-
დობრის იმისი, რომ დისტრუქციონერ ვერ შესძლებს საქაზიანის სიხდელი
გაერყვია და მხედველობაში მიეღოს უპირატესი მნიშვნელობის მქო-
ნი, უმაღლესი იდენტო... ხოლო ცოთე, როგორც „წრწმენის ეპიქოს“
წარმოადგენელი და, მაშასადამე, თავიანი პარადიგმის პირობებზე
სიზიანი შედარებით უფლადაერებულ მხატვართა, ჰეგელის მსგავსად,
„ქმნად რისს მისწრაფოლად“ და ყველა წინააღმდეგობის ერთიანი
განვითარების ეტაპების სახით აღიქვამდა...

ჰეგელი ჩვენ აქ შემთხვევით არ გავგვისხნებია: მხატვართა „მხა-
ტვრული ხილვისა“ ჩვეულებრივ თავიანი პარადიგმის პირობებზე
ხილველ ფილოსოფიაში — ისევე როგორც ვითების მიერ სამყაროს
ხედვის მოპოვებენი ჩვენ (და არ თქმა უნდა, არა მხოლოდ ჩვენ
მოკვებენი) პარადელი ჰეგელის ფილოსოფიაში, ასევე დისტრი-
ქციის მიხედვითი შეგვიძლია მოკვებენი (და, არ თქმა უნდა, ზნე-
რად სიბედობით) სრულიად აზოარკოვანი პარადიგმები კირე-
გორისა და ნიუტონის ფილოსოფიურ „სოფლ-ხედვებში“. დისტრუქციის
სამყაროს მსგავსად, აქ უთანახმელთა მიერ წარმოადგენილი სამყა-
რობები მოქლებული არიან „ერთიან განვითარებას“ და ეს გარე-
მოტევა მათთანვე დაკავშირებული დეგრადიის არსებობის და აქე-
დან, ახლოუტრები და მარჯვნიული მნიშვნელობის მქონე იდენტოს
აღმოჩენის შესაძლებლობაში დეექვებასთან... უახლესი დროის და-
სავლეთის მთელ აზროვნებას, როგორც ფილოსოფიურ, ასევე მხა-
ტვრული, აღმოჩენის სიკვდილის“ ნიშნითა აღებუდილი და, აქ
აზროთ, „ნიოლიზმის ჩრდილქვე“ მიმდინარეობს.

რამდენადღე ფილოსოფიების ნამდვილ სამყაროს, ნამდვილ „სო-
ფელს“ ეტებთან და რამდენადღე მხატვართა მიერ სამყაროს, „სოფ-
ლის“ ხედვა ფილოსოფიაში „სოფლ-ხედვებში“ პირობების თავის პა-
რადელს, ამდენად ნაყოფია, რომ სამყაროს „მხატვრულ ხედვას“
საფუძვლად მხატვრის მიერ ნამდვილი სამყაროს ხედვა,
მისი „სოფლ-ხედვა“ უდევს. დასანაია, რომ მხატვნი აქ მხრეი ზოგ-
ჯერ არაფრედვე მწკნობს და ანთი სახას აღლვის თავის ეტიკონებს,
უაჩინო ეს სრულიად ცხადი ვითარება, ჩვენს მიერ დასახაიებულ
თავისებურება დისტრუქციისა, — წინს ბატინი, — რა თქმა
უნდა, არ წარმოადგენს მისი სოფლმხედველობის თავისებურების
დასახაიებას, მხოფლმხედველობისა, აქ სიტყვის რეფლუბირება აზ-
როთ, — ესაა მის მიერ სამყაროს მხატვრული აღქმის დასახაიება;
მხოლოდ თანარსების კატეგორიის მიხედვით შეიძლო მას სა-
ყაროს ხედვა და გამოისავა“. არ ვიცი, თუ სახედველობა რა იგულის-
ხნება აქ „სოფლმხედველობაში სიტყვის რეფლუბირება აზროთ“.
ერთი რამ კი უდევს: აქ დასახებულული თავისებურება არაა
დისტრუქციის მიერ სამყაროს მხატვრული ხედვის თავისებურება.
მის მიერ ნამდვილი სამყაროს ხედვის თავისებურებისაგან განსხვა-
ვნებითა და განუხრებით, არამედ, უპირატესეს ყოვლისა, სწორედ
ნამდვილი სამყაროს დისტრუქციისხედვის ხედვის თავისებურებას
წარმოადგენს...

დისტრუქციის იმის მიხედვით აგებდა თავის რომანებში სამყა-
როს, როგორც ხედვად ნამდვილ სამყაროს; მისი შემოქმედება, და
არა მხოლოდ მისი შემოქმედება, არამედ საერთოდ ქვეშაპირტი
ხელკონება და სამყაროს არსების გამოსახულება... ამას, სხვათა
შორის, ნავსებთი არაორაზროვნად მოწმობდა ომას მისი
მსკვლემები მისი რომანის „დოქტორ ფაუსტუსის“ თაობაზე, რო-
მანისა, რომელშიც ბატინიხედა თქმით, „მაკლე ბევირა რამ დისტ-
რუქციის მხრე, ამასთან სახედობრ დისტრუქციის პოლიფუნქცი-
ონის მხრეა შთაგონებული“. რომანში მე მიწოდოლა, აღნიშნავს
ომას მანი, „ხელკონების, საერთოდ, კულტურის, უფრო მეტი —
აღმართის, თვითონ გინის დადამარცხების გამოსახვა მდენი ღრმად
კრიტიკულ ეპიქოში“. სხვათა შორის, ამავე წერილში ნათქვამია:

„ერთობი საფუძვლსმო ჩანს ჩემი რომანის ნათებათა კრიტიკული
იდენტო სამყაროსთან“.

აქ საქითა კიდვე ერთი შესაძლო შეცდომის აცდელა: დისტრი-
ქციის თავის რომანებში „პოლიფუნქციონერ“ სამყაროს იმდენად აგებდა,
რამდენადღე „პოლიფუნქციონერად“ ხედვდა ნამდვილ სამყაროს — მგა-
რამ სახედველობის როგორც უნდა შევავსოთ შეცდომის მიერ ნამდვი-
ლი სამყაროს „პოლიფუნქციონერ“ ხედვა? ბატინის მიხედვლებზე
შეიძლება ისეთი შთაბეჭდილება შეექმნათ, თითქმის სამყაროს „პო-
ლიფუნქციონერ“ ხედვა, როგორც ხედვის უმაღლესი ტიპი, ერთნაი-
რად შეუძლებელი ყველა დროის სამყაროს და, მაშასადამე, სამყარო
ყოველთვის ერთნაირად იმსახურებს მას; ოღონდ ავტორებად ისე
მიხედ, რომ მხოლოდ დისტრუქციონერ მიადრია ავტორ ხედვას, აღი-
რდელი წერილებისათვის კი ეს მიუღწეველი იყო...

ხოლო საქმის ნამდვილი ვითარება რამდენადღე სხვაგა-
რია. კაცობრიობის ცხოვრება ისტორიულ პროცესს წარმოადგენს;
იგი ყოველთვის რადე გარკვეული იდენტის მიხედვით მიმართე-
ბა; მაგრამ ყოველ იდენტს „ვინა ვახლს“, ხოლო, იგი, როცა, ასე
ვთქვათ, თავის დროს მოქმას, „ანტიილადლად“ იქცევა და, ბოლოს და
ბოლოს, ადგილს უთმობს სხვა იდენტს. კაცობრიობის ცხოვრება რი-
გორც ისტორიული პროცესი, ერთი იდენტობად შეიძლება მოძ-
რაობა და, როგორც ასეთი, გარდამავალი პერიოდებით ხასიათე-
ბა, გარდამავალი პერიოდი ის პერიოდი, როცა ძველმა იდენტმა
თავის დრო მოქმას და გამტევიდა, ხოლო ახალ საქმარობად არ
მოწიფებულა აღმოჩენისა და დასახვისათვის; როცა, მაშასადამე,
ერთობი გაურკვეველი შექმნა ყოფიერების ქვეშაპირტი, და შეუ-
ღებულე გახდა ტექნიკისთვის და სიუალების, სიკეთისა და ბორო-
ტების გარჩევა, ანუ როცა ყველა იდენია და ბოროტია, ყველა „ხმა“
ტოლდასოვნად „ედერის“... ვახაგებია, რომ გარდამავალი პერიოდი,
როგორც ყოფიერების ქვეშაპირტი გარკვევლობისა და სიეთი-
ბოროტების გარჩევებისთვის, ანუ საწინააღმდეგო, ურთიერთგამო-
მრიცხავი პოზიციების ტოლდასი „ედერადობის“ პერიოდი, ადამია.
წერი სამყაროს არაორაზროდ, ავადყოფურ მდგომარეობას
მოასწავს და რომ სამყარო სწორედ აქ არაორაზროდ, ავადყოფ-
ურ მდგომარეობაში იმსახურებს „პოლიფუნქციონერ“ ხედვას... ამი-
ტინივე შემთხვევითი არაა, რომ დისტრუქციის „პოლიფუნქციონერ“ რი-
მანები უარების შემთხვეობისა და ტრაგედიის ვრცობისა ვახსენა-
ვულე...

ხოლო ადამიანური სამყარო ახალი, ჭერ „დაბრუნებულ“ იდეა-
ლის მიხედვით მოძრაობის მდგომარეობაში ანუ იმ პერიოდში, რო-
ცა შედარებით გარწვეული ჩანს ყოფიერების ქვეშაპირტი და სიე-
თიბოროტების ვახსენება, სწორედ აქ გარკვევლობის შესახვევის
და, მაშასადამე, „პოლიფუნქციონერ“ ხედვას იმსახურებს — როცა გარ-
კვეულია, რომელი პოზიცია მართალი და რომელი მეთუანია, რომე-
ლი კეთილია და რომელი ბოროტი, მაშინ, ცხადია, ყველა პოზიცია
ერთნაირად არა „ედერის“, არამედ ერთი სწორედ როგორც კეთი-
ლი და მართალი „ედერის“, მეორე კი — ყოველ შემთხვევაში, რო-
გორც ნაკლებ კეთილი და ნაკლებ მართალი.

ყოფიერების ქვეშაპირტი და აქედან, უპირატესი პოზიციის
გარკვევლობის მწკნობის უნდა ახსოვდეს, რომ ეს მხოლოდ მისი
ინაოხიანების, კაცობრიობის განვითარების მიცემული დონისათვის
ქვეშაპირტი და უპირატესი პოზიცია და არა ყველა დონისათვის.
ამასთან ისიც გასათვალისწინებელია, რომ სამყაროს „პოლიფუნ-
ქციონერ“ ხედვა არ უარყოფს განსხვავებულ პოზიციების თანაწი-
რულებებისაგან — ოღონდ ეს არა ურთიერთგამომრიცხავი, არამედ
ურთიერთშემუბნებელი პოზიციებს ეტება. ურთიერთგამომრიცხავი პოზი-
ციები კი, რა თქმა უნდა, არ შეიძლება თანაწირობისთვისადა
„ედერდინე“ — თუკი გარკვევითი განსხვავებით მართალს მეთუანისა-
გან აქვილს ბოროტისაგან, სხვა საქმეა, რომ მწკნობს სხვათა
პოზიციების, „მშენების“ ბოლომდე მოსწენა და მათში ტექნიკისთვის
წილის აღიარება ევალება. მას ამგვარად, ევალება პატიონად შეე-
ცადოს, მართალი და კეთილი პოზიცია მეთუანისა და ბოროტისაგან
გარკვევით გარჩიოს, სეი, რომ აქ გარკვევლობის მიღწევამდე არა-
ვითარ პოზიციის ვადაქრთი მხარი არ დაუჭიროს. მწკნობს, აღბათ,
ისიც მართობს, თავისთვის რომ გარკვევს ქვეშაპირტი და სიე-
თის, უმეტად არ ჩაერთოს გმრების ცხოვრებაში და უმეტად
არ გაუთვლოს მათ აქ გარკვევლობის მიღწევის ვახ... მაგრამ თუკი
არა ქვეშაპირტი და სიეთის საქმარის სიხდელი გარკვე-
შესძლო, იგი, ამას რა თქმა უნდა, არ დამაჯებს და მაშინ მის

თბრბაშუ ყველა პოზიცია ერთნაირად ვეღარ „ეღერებეს“.

დოსტოევსკის შემოქმედება კრიტიკულ გარდასავალ პერიოდში. „მისი დაწვრილი“ პერიოდში ადამიანის ცხოვრების სპეაროს არსების ფანიალორ წვდომას წარმოადგენს... და დოსტოევსკის გან დიდად დაავადებული მთელი თანამედროვე დასავლური ხელეწიფება „მზის დაბნელების“ გამოხატულება ხელეწიფება. ეს ხედავია, საყვედურად არ ითქმის — „მზის დაბნელება“ ხელეწიფებას არც გამოწვევია და არც გამოყოფილება, იგი მხოლოდ შიშაწიფება არცაა: ხოლო „მზის დაბნელების“ სიტუაცია რომ დასძლიო და გადალახო, ამისათვის ჭერ ღრმად უნდა ჩაიხვედრა მასში...

მაგრამ ხომ არ ვამცირებო დოსტოევსკისა და მსგავს მხატვართა შემოქმედებას, როცა მარადიული პრობლემებისა და სიტუაციების გამოხატულების ნაცვლად მოცემული დროისათვის, სხედლორების ბურჟუაზიული ეკიპის აღსასრულისათვის დამახასიათებელი პრობლემებისა და სიტუაციების გამოხატულების მიყაწერთ დიდი და, მით უფრო, გენიალური მწერლები ხომ იმით გამოირჩევიან, რომ მარადიულ და არა მხოლოდ დროებით პრობლემებს აუყენებენ, და შეხასიათებენ, მარადიულ და არა მხოლოდ დროებით სიტუაციებს გაიხსნავენ!

მარადიული პრობლემა, უპირატეს ყოვლისა, სიყვითისა და ბორბიტების პრობლემა — სიყვითისა და ბორბიტების შორის ბრძოლა უყოველ დროს ახასიათებს; მაგრამ საქმე ისაა, რომ ყოველ დროს იგი თავისებურად სხვა დროისაგან რამდენადმე განსხვავებული სახით დგას... ახალი, მხსნელი იდეალის, ვიკატა, მცენერის-ტექნიკური პროგრესის დასავლური იდეალის აღმოცენების პრობლემა კეთილი საქციელი ამ იდეალისადმი ქმედით მხარდაჭერაში გაიზიარება... რამდენადაც მისი რეალისაყვითა ადამიანისა და საზოგადოების ცხოვრების აღმასვლას უზრუნველყოფდა. ხოლო იმავ იდეალის აღსასრულის პრობლემაში იგივე საქციელი ბორბიტება და არა სიყვითე, რამდენადაც მოცემული იდეალის აღრინდებური სახით რეალისაყვითა სახედსწერლო აფერხებს და დღუპეისაგან მიაკანებს ცხოვრებას; სიყვითისა და ბორბიტების შორის ბრძოლაში ძალია შეფარდებაც მხედვასხვავარია ხოლმე სხვადასხვა დროს — ახალი იდეალის მხედვით ცხოვრების აღმასვლის პრობლემაში სიყვითე უფრო დივირჩი ნაწს იმისთან შედარებით, როგორც გამოყოფილება იგი ერთი იდეალიდან მეორეზე გარდასავალ პერიოდში; ამ პერიოდშიც სიყვითე იმ წომადვლედ სუსტდება, რომ განურჩევლობა კი ხდება ბორბიტებისაგან — რადგანაც ვერაკუთვითა ხოლმე, რომელ იდეალს უნდა მისიღო, რათა კაცობრიობის ცხოვრებასა და ხედსწერებაში შეეძლია სხედლო... მეწერალი, ცხოვრებას ახალი და ძველი იდელებით შეგახების სიტუაციაში რომ გამოხატავს, ამ თუნდაც მხოლოდდა ძველი, დრომოქმულ იდეალის მხედვას რომ ეწევა ისე, რომ ახალი იდეალის ნთლად დასახავს ვერ ახერხებს, ამით სიყვითისა და ბორბიტების პრობლემას აუყენებს, იღონდ იმ სახით, როგორც მისი მოცემულ დროს ტება — რადგანაც ეს იდელები და მათი შეგახება მანიცდამიანე მოცემულ ეკიპის ახასიათებს და არა ყოველ შემთხვევაში დროს. მიუხედავად ამისა, იგი, ეს მეწერალი, ყველა დროისათვის მნიშვნელოვან ნაწარმოებს ქმნის და ავტოვად მარადიულ მზის უზარება — რადგანაც მარადისობა ადამიანის სხვაგვარად არ ეკვლინება, თუ არა დროებით, იღონდ სწორედ „დროული“ იდეალის სახით. თუკი მეწერალი საქმარისად ვერ გარძნობს და ვერ გრძნობს თავისი დროის პრობლემებს, თუკი იგი, ამ უზრთო, არასაკმაო რისავე თანამედროვესა, მაშინ იგი სწორედ „ვეჯერდ უფლის“, სხედლდება და შორდება მარადისობას... როცა მეწერალი თავის ნაწარმოებში სიყვითისა და ბორბიტების პრობლემას აუყენებს და პათეტურება მხარს უჭერს სიყვითეს, როგორც ადამიანის მხედვ სხვა ადამიანისადმი, კაცობრიობისადმი უზრუნვის, სხედლორებისა და თანაგრძნობის მიმართებას, ხოლო ამისთან არაფერს სთავსებს იმის თანამედროვე სახედლორს რა ახერხლებს მის დროში ადამიანის ცხოვრებასა და ხედსწერებას, რა ახერხლებს, მაგალითად, ადამიანებს შორის კეთილი ურთიერთობების განვითარებას, მაშინ იგი მანიცდამიანე არაფერი „ცხმარება“ სიყვითეს და, ამიტომაც იმედი არ უნდა ჰქონდეს მარადისობის „იპრბიტები“ ნაცვლისა. ხოლო, მეწერალი „ერთსა და იმავ ნაწარმოებში ერთნაირი პათოსით მხარს უჭერს სიყვითეს და ცხოვრების იმ წესსაც, რომელიც მის დროში გადავარტობილი და დალაუკივით ენუტრება ადამიანებს და, მასხადამე, სიყვითეს წინააღმდეგაა მიმართული; გატაცებით მხარს უჭერს, მაგალითად, ბუნების გარდაქმნის, ბუნებრივი სპეაროს ნატრებისა და მის ადგილას

ხედლორები, ანუ ტექნიკურ-კომპორბატული სპეაროს მხედვების მიმართულებით გასავლულ მიმართებას და ახერხებენ მისი, რომ თანამედროვე ტანსაცმის „პროგრესი“ ადამიანის არაა მნიშვნელოვანი ფიქტურ-ბიოლოგიურ არსებობის ემეტირება, არამედ აგრეთვე მის ემოციონალურ გადავარტებას იწვევს და მასხადამე, შეძლებულს ხელს ადამიანის ყოველ სპეაროს, სიყვარულისა და თანაგრძნობის მიმართებას ანუ კეთილ ურთიერთობებს; ასეთი „მწერლები“, თუკი კი მხარად დიდ პათოსარობას აღწევენ თანამედროვე იმპროვიზატული სპეაროს, სწორედ ამ მისი მსგავსად უსასრულოდ დასრულებული არიან მარადისობისაგან და ლიტერატურისაგან და ხედლორების ისტორიაში ადგდს ვერ მოკვებენ.

აქვე მინდა ვაიხსენო კიდევ ერთი ვატიკულიტული მცდარი შეხედულება: თანამედროვე მწერლობა ამბობენ ხოლმე, რომ ისინი აღრინდებლობას შედარებით უფრო ღრმად ხედვენ ადამიანის სპეაროს და ამიტომაც სხვა სახით წარმოადგენენ მას; ისინი უყოველ ცდილობენ, მაგალითად, თუ რა დიდ რაღს თამაშობს სესკი ადამიანის ცხოვრებაში, და ამიტომაც, რომ რაღ ნაწარმოებებში ასე დიდი ადგილი უთავია სესკს... ვუვლადიერე ეს სწორია, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივ — სპეაროს სხვაგვარი ხდება თანამედროვე მწერლების მხედვით მხოლოდ ამ ხედვის გარდასვების ბრალი კი არაა, არამედ უფრო მეტად იმისი, რომ თითოთ ადამიანური სპეარო შეიცვალა და რამდენადმე სხვად იქცა; სხვა სულო, მაგალითად, ადამიანური სპეარო მარადისობისადმი ზოარების რწმენის პრობლემა და სხვა დღუდადნული დასავლეთის ცივილიზებულ სპეაროს, რადაც მხოლოდ „უფიქრისა“ და „უფიქრის ბიოლოგისა“ სწმინ — იოლი წარმოსადგენია, რომ ამ უფასოდ სხედლორში „იერისისაგან“ განთავისუფლებული, მოშველი „ფიქტურული“ სესკი შეუდარებლად მეტ როლს თამაშობს... თანამედროვე მხატვრები მეტ ურადლებას რომ უთმობენ სესკს, მათი ნაწარმოებები ხშირად უხედვლად „სესკს უჭირავს“ როცა, ეს მხოლოდ მათი მეტი გამჭრიახობით კი არ ახსენება, არამედ იმითაც და უფრო მეტად, ალბათ, სწორედ იმით; რომ ადამიანი და მისი სპეარო შეიცვალა ამ მხედვით.

ადამიანისათვის საერთოდ, და არა მხოლოდ მხატვრებისათვის, დამახასიათებელია სპეაროს ხედვის ცვლილება და განვითარება ამიტომაც, მხატვრების მიერ სპეაროს ხედვის დონის ცვლილებებზე რომ უღაპარაკობო, ისიც უნდა ვგახსოვდეს, რომ საერთოდ ადამიანი მისი სპეაროს ხედვის დონეც შეიცვალა, ადამიანისა, რომელიც სწორედ ამ მხატვრების შემოქმედებაში მოკვებს თავის გამოხატულებას; ხოლო თუკი შეიცვალა და სხვაგვარად ადამიანის მიერ სპეაროს ხედვის დონეს, ეს იმას მოაწვევებს, რომ შეიცვალა, სხვაგვარად და, მასხადამე, სხვაგვარად ხედვასა და გამოხატვას იმასხურებს თითოთ ადამიანი... რადგანაც, თანამედროვე ფილოსოფიური ანთროპოლოგიაში საუკუნეობრივად მიღწეული, უდავო ქეწმარბიტების მხედვით, ადამიანის უპატივრ უფიქრებზე უყოველთვის გაეცლივს ახდებს ეს; თუ როგორც ესმის მას საუთარო უყოველდება, არსება და დანიშნულება; როცა ადამიანს სეროისულად სჭეროდა და სწამდა, რომ ნაშეიღობ არსებობა ამქვეყნური არსებობის მიღმა იწეება და მის უარყოფას შეუდევს და რომ, მასხადამე, ადამიანს დანიშნულება ამქვეყნური არსებობისაგან თავშეკავებაში გამოიხატება, მაშინ იგი ფატიკურად, ასე თუ ისე, ასეტივრ ცხოვრებას ეწეოდა. ხოლო როცა ადამიანს იჩმუნა, რომ ამქვეყნური არსებობა ერთადერთია, რომ მას სხვა არსებობისა რაფიარობა გასასვლელი არ გაჩნდა და რომ, მასხადამე, მის დანიშნულებას ამ ქვეყნისაგან, „მქონისადმი“ ერთგულად შეუდევს, მაშინ იგი ფატიკურად უფრო ამქვეყნური და „მიწური“ გახდა.

მოკლედ, თანამედროვე მხატვართა მიერ სპეაროს სხვაგვარ ხედვაც უღაპარაკობის ისიც არ უნდა დავკვირდეს, რომ შეიცვალა და სხვაგვარი გახდა ამ ხედვის სუფიანი — ადამიანი და მისი სპეარო, ამ გარემოებას რომ იგივეყენებ და, მასხადამე, ადამიანსა და მის სპეაროს თვისებრივ უცვლლობას მიარწმუნებ, ამით ადამიანის „განვითარებას“ ეწევიან, რაზედაც ასე კარგად წერს ბაბტინი „დოსტოევსკის შემოქმედებაში გიორისადმი ავტორის პოზიციის“ გარჩევისას.

ჩვენ ვინოდ თანამედროვე დასავლური ხედლოვნების ტიპური ფორმებია; ამ მნიშვნელოვან ერთიანი სპეაროსისა და მხარისას გამოხედვებზე; ამ მნიშვნელოვან დოსტოევსკის რომანების, როგორც თანამედროვე დასავლეთისათვის უპირატეს ნიმუშების, „პოლოფინიური“ ფორმას... რომანებში „პოლოფინიური“ სპეაროს აგების გზით



დღსტოვესიშ თჳჯა, რომ „პროგრესის“ ეკოპალური იდეალი ანტი-
 იდეალე უმეტხულო და მის კაცობრიუაჲ ქაოსისა და აღსარული-
 საყენ მიჳსყეს, ხოლო ქრისტიანული იდეალე არ ძალუეს მყდრუთი-
 აღდეგს და კაცობრიობა იხსნას; ამასთნ არც სხვა, ახალი ჳეწმარ-
 იტი და მხსნელი იდეალი არა ჩანს და, მუჲსაღამე, დედნადღელ სი-
 ჳეუაჲში ცხოვრების ყველა არსებული მოწიჲსა ერანსიარად მარ-
 თებულად და უმართებულად თანაგრძობრებულად იღურეს“. მოყ-
 ლედ, „პოლიფონის“ ზერხით დანსტოვესი იდეალუბის მხსნეჲსა და
 უიდეალობის მის მიერ ღრმად დანახული და განცდილი ისტო-
 რიული სიტუაცია გამოხსნას.

იოლად შეგვიძლია დარწმუნდეთ, რომ იგივე სარისი და შინა-
 არისი შეუფერხებლად თანამედროვე დანახული ბელოვების ყველა
 დანარჩენ ტიპურ ფორმალურ თავისებურებებს:

„ბატონო დღსტოვესის ნაწარმოებების ვანსული და სიუჲეტურ-
 მომონიერო თავისებურებათა გარჩეობის დასახელებას და დახა-
 სიათა „კლასიკური ანტიკურების მიწურულსა და მერე ელიზინის
 ეპოქაში“ აღმოცენებული მრავალრიცხოვანი ვანსები, რომლებიც
 ლიტერატურის განსაკუთრებულ, ძველებსაგან „სერიოზულ-სასა-
 ცილო“ წოდებულ სფეროს ქმნიან. „სერიოზულ-სასაცილოს“
 ყველა ეს ვანრი, როგორც ბატონი აღნიშნავს, „სერიოზიანებულნი
 არიან თავიანთი ღრმა კავშირით კარნავალურ ფოლკლორში“,
 ყველა ისინი განსკვალულია მტბად — ან ნაკლებად — სტიკალიურ
 კარნავალური მსოფლმგონებით და, ამ აზრით, „კარნავალურულ
 ლიტერატურას“ მიეკუთვნებიან. ბატონი ბეურსა და ძალზე სანებრ-
 რისოდ ლაპარაკებს „კარნავალურულ ლიტერატურის“ თანაზრე
 საერთოდ, კერძოდ კი „სერიოზულ-სასაცილოს“ ვანსებზე. მაგრამ
 ამჭრად ჩვენ მხოლოდ ერთი რამ გვაინტერესებს: აღნიშნულ ვანს-
 რის, როგორც ბატონი აღნიშნავს, ვადაწყვეტილ მნიშვნელობა
 აქვს რომანისა და მხატვრული პროზის ის სახესებობის განთიარ-
 ბების ფორმირებაში, რომლებიც დღსტოვესისავე მიუყვანია.

სიცილი შედომებისაგან, ნორმის და დარღვევისაგან, წინააღ-
 მდგომარეობისგან, შეუსაბამოებისგან დამოკიდებულების გამოხა-
 ტვას, რაც უფრო მეტი ზომისა არის ეს უკანასკნელი, რაც მტბად
 გვხვდება თვალში, მით უფრო ხანაშალა ვიცითნი ბოლოში. დღსტო-
 ვესის ნაწარმოებებში ისინი ერთობ დიდო ზომისანი არიან, ერთობ
 მკვეთრად გაცემიან თვალში, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, სიცილი
 მტბსმტბად წარმოიხილება და თითქმის არ იხსნის, ეს იმიტომ, რომ
 დღსტოვესის მიერ დამონტაჟებული შედეგობები და წინააღმდეგ-
 ვობები, ანორმალური უფრო შიშისმგვრული და შემაშფოთებელია,
 ვინმე სსაცილო. მსგავს ნაწარმოებებს, როგორც არა უზარლოდ
 „სერიოზულ-სასაცილოებს“, არამედ „საზნერ-სასაცილოებს“,
 ტრაგიკომიუსის ანუ, სხვაგვარად, გროტესკული უწოდებენ.

ჩვეულებრივ აღიარებულია, რომ გროტესკი, რადიკალური ტრა-
 გიკომიუსის გამოხატულების ახალი, აბსოლუტურად ვაბატონე-
 ბული ვანრია თანამედროვე დასავლეთის ხელოვნებაში. ხოლო
 იოლი სანებრეობა, რომ გროტესკის სახეობის მისხადება და
 შეუფერხება იგივე სარისი და შინაარსი, რაც „პოლიფონის“ მი-
 მართ დავსახლებით: თავიანთ ნაწარმოებებში დიდი ზომის „საზნერ-
 სასაცილო“ შედეგობითა და წინააღმდეგობით აღსავსე სამე-
 არი აგების წყობი, მხატვრები ნაწილად საყვარებნი იმ უფრამეტურ-
 რი „საზნერ-სასაცილო“ წინააღმდეგობისა და შედეგობის, ასუ-
 რდის ხედვას გამოხატავენ, რომ პროგრესი რეგრესიად შეტრიალდა,
 ქრისტიანულმა ღმერთმა, როგორც უმაღლესმა ყოფიერებამ, ყოფი-
 რების უარყოფის, არყოფნის სახით იჩინა თავი, რომ მოემკმულ
 სიტუაციაში არც ახალი, მხსნელი იდეალი არა ჩანს, და, რომ, მუჲ-
 საღამე, დედნადღელ კაცობრიობის განსარგებლებით მიუფი იდეა-
 ლტობი აღიქმას ამაღლების ნაცდელად, გადავარებასა და კტას-
 ტროფისაგან მიჳპინენ... ამგვარად, ცხადე უნდა იყოს, რომ ტრა-
 დიციული იდეალუბის მხსნეჲსა და უიდეალობის ხედვა შეადგინს
 აგრეთვე გროტესკული ფორმის შინაგან მოტივს.

ტერმინ „გროტესკს“ ზოგჯერ თავისებური სახის კომბინის
 აღსანიშნავად იყენებენ ხოლმე; მისი შეგუბით, სახელობრივ,
 უფრომოდ ვადაქარბებული, მაგრამ არსებითად უწიარო შედეგობ-
 ისა და შეუსაბამობების გამოხატულებ, ხანაშალდი და მხარაბული
 სიცილით თანხლებულ ნაწარმოებს აღნიშნავენ. ახეთი გროტესკი
 სრულიადე ვარ არის ტიპურად დამახასიათებელი დასავლეთის
 ხელოვნებისათვის, როცა მხედველობაში გვაქვს დასავლეთის არა
 „მასობრივი“, არამედ ჳეწმარტიბი ხელოვნება, მაშინ შეგვიძლია

ვთქვათ, რომ ამ ხელოვნების თვალსაზრისით, „მოხარბარე გროტეს-
 კის“ სრულიად არაბანამეგრეოდ მოედნას; ხოლო თანამედროვე
 გროტესკი ესაა გროტესკი ძირზე ჩაქული სიცილით, ანუ რადი-
 კალური ტრაგიკომიუსის გამოხატულება ნაწარმოები, სადც ტრაგი-
 კომი სიცილს აშშობს, მაგრამ ამასთნ თითქმის თვითონ იწმებდა
 ამ სიცილით და თავის აუცილებელი ელემენტს—ამაღლების პათოსს
 ჳიარავს... როგორც ახეთი, იგი სრულიად განსაკუთრებულ სიტუა-
 ციაში შეუფერხება: ადამიან ტრადიციულსა და ჩვეულ, თითქმის სავ-
 სებობი სიმედვო გზებზე რომ მიჳიჭებეს, ამასთან მუდამ არასრულ
 გზაზე დამდგარი აღმონღნება ხოლმე და ლბარინთო დეკარტული-
 კო, ბედნიერებისაგან განსასვლელ ვეღარ პოულობს... ამ მიჯნას-
 ადენილსა და ცდომილ ნაბიჯს რომ ვუფერხებო, სიცილს ვაბრებო
 ხოლმე, მაგრამ ვერ ვახერხებთ, რადგანაც ვამოულოდ მდგომარეო-
 ბის გამო შიში და შეშფოთება გვიკარბის. ანდა ცოტა სხვაგვარი ხანე
 რომ გამოიყენო: კაცი ეტრებობს ელემენტარულად მოეწეჲს
 ცხოვრებაზე და მის წინ ბედნიერებას მაღწერს; მაგრამ საბნობოდ
 ყველი ნაბიჯის ვადაცემის ფეხი უცდებია და იქცევა — ასე, რო-
 გორც ცირკის კლოუსს ემარცხება ხოლმე. ეს, არა თჳჯა უნდა, საცი-
 რკო კლოუნისა არ იყოს, სასაცილოა... მაგრამ, მეორე მხრივ, ამ
 სახანახობა აშჳარად ავლია საცირკო ატმოსფერო — ილუმინაცია,
 მხარაფლი მარში და კლოუნის მიერ მარცხისანი ნაბიჯების სტრი-
 ის შემდეგ, მხარაფლი შემახლებობა და ხტუნვა-ტუნფითი არწილე
 ვარსება. ჩვენს „კლოუნის“ არავითარი შინსი არ ვაჩნია, ვინაშე
 და ცხოვრების ასაბრუნებ, გამოყოფილად ვაიაროს. მის ბორძიქსა და
 აქცევის ბოლო არ ექნება — რადგანაც სერიულად არა ჩანს მუარე
 ნადავს, რომელმდეც ფეხის მოცილებლად მიუღებოდე... ამ ვანსე-
 ლი უბედურების ხედი ძირზევე კლავს და აშშობს ვაფუშჳვბიტლ
 ფეხისმოცილებნა კლოუნის გამო წამოწყებულ სიცილს.

სასაცილო, კომიკური ვიარება თავისებურ მარცხზე გამოხა-
 ტვას, რომელმდე ნორმის დარღვევის გამო რომ შემოხვევია ად-
 მინას; რადიკალი, ამასთან ჩვენ ერთმანეთისაგან ვანსხვებთ
 ნორმასა და მის დარღვევას და თითქმის, „ამიღილან დალსა“
 ვინებდით — ნორმის სიმაღლედან „დაღაბ“, მისი დარღვევისაგან.
 სიცილს აუცილებლად სიგრძება ეს ხედი „ამიღილან დალსა“
 ტრაგიკული ვიარებაზე ვგრეფო მარცხზე გამოხატობა და შეი-
 ჳებნა იქიქს, რომ ეს მარცხე ნორმის დარღვევის შედეგია —
 იოლად ნორმის დარღვევა ამჭრად „ზენორმის“ გულსათვის ხდება
 და, მუჲსაღამე, ჩვეულებრივ ნორმზე ამაღლების მოასწავებს.
 სწორად ამტბობა, რომ ტრაგედია ამაღლებს პათოსის გამოხა-
 ტველი ინტონაცია ახლავს ხოლმე...

ყოველმდე ამასთან დაკავშირებით ფრანც კაცვას ნაწარმოებზე
 რომ ვაგვიხსენიო, ნათელი გახდება გროტესკის, როგორც ტრაგი-
 კომიკური ვიარების გამოხატულები ხელოვნების არსებითი თა-
 ვისებურება: ადამიან ერბანაზე საზრუნავ მწერად ვადავია —
 ეს, არა თჳჯა უნდა, დღი უბედურებაა, მაგრამ ისეთი, რომელიც
 „ზენორმის“ გამო არ შემოხვევია და ამიტომ სრულიად არაა ახ-
 მადლებელი საბიასის, არამედ უფრო დამამოტილებელია; ან სრუ-
 ლიად გამორცხულია „ზენორმის“ პერსპექტივა და, მუჲსაღამე,
 ამაღლების პათოსი. ანდა: კაცს სიცილით დასჯა მიუხედავს და ბო-
 ლის დასჯენს კიდეც; დასჯენ წინ მან ასეთნარად შეაფხა თავი-
 სი მდომარეობა; „როგორც ძალა“... კაცვას ნაწარმოებზე ფან-
 ტასტიკური მარცხითა და უბედურებობათა აღსვენ, მაგრამ ამასთან
 მათში ამაღლების პათოსზე ვერავითარ მინიშნებას ვერ ვხედავ. მე-
 იორეს მხრივ, ეს ფანტასტიკურად მარცხიანი და უბედური ადამიანე-
 ბი სახეობის ნორმალურად გამოყოფილება — სრულიად ნორმა-
 ლურ თანამედროვე „ინფლესტრული-პროგრესულ“ ქალღმრთელ
 და იუანგებუ ცხოვრებზე, ახეთ სახეობის ნორმალურსა და წესიერ
 დაწესებულებებში მსახრობენ და ყოველგვარი გადახარისა და დარ-
 ლდების გარეშე ასრულებენ ამ ქალღმრთელს, იუანგებუ და დაწესებუ-
 ლებში მიღებულ ნორმებს და მოვალეობებს. კაცვას ნაწარმოებ-
 ბში, მუჲსაღამე, ჳედმადეწი ნორმალური ცხოვრება ფანტასტიკურად
 არაა არანორმალური, „ანტინორმალური“ სახით იჩნეს ხოლმე თავს,
 ისე რომ, ამასთან სახეობის გამორიცხება „ზენორმის“ პერსპექ-
 ტივა...

აქედან ნათელი უნდა იყოს, რომ გროტესკი ტიპურად დამახა-
 სიათებელია ადამიანური სამყაროს გამოხატულებისათვის იმ რადიკალურ-
 რად კრტიკულ სიტუაციაში, როცა ტრადიციულმა იდეალუმ და
 ნორმებმა თავისი დრო მოსპვინა და „ინფილიდაციულისა“ და „ანტი-



ნორმების" სახით იჩინა თავი, ხოლო, ახალი მხსენლი იდეალი და შესატყვისი ნორმები ანუ "ხეივანილი" და "ხეივორმები" ჯერ არ მომზადდნენ აღმოჩენისათვის.

ჩვენ ვლარაკობით თანამედროვე დასავლეთის ხელოვნების ტიპურ ფორმალურ თავისებურებას და მათი მეშვეობით განოსახლებული იორბათისა და შინაარსის გამოყვედნების ცდილობით...

ამ ხელოვნების ერთ-ერთი ტიპური ფორმალური თავისებურება პაროდულიზაში გამოიხატება; „პაროდირება“ გვირგვინის ანხდელი (პრავნიციანიე), „ორკულსი შექნა“, განმარტა ხატნა... გვირგვინი იმას შეიძლება ახალი, რასაც, თუ ვისაც „გვირგვინისნობის“ მოჩვენებობა და შესატყვისი პრეტენზია გაჩნია. „გვირგვინისნობა“ აქ მაღალდრეული თავისებობა — წინდინაობის, ამაღლებულობის, ილინიშენლოვნების და სხვა—ფლობის მოასწავებს. თუკრამდენად გავფართოვებთ პაროდის ცნების ისე, რომ ორუფლის შექნას აუცილებელ ნიშანს არ მივიჩნიოთ, მაშინ შემდეგ განსაზღვრებას მივიღებთ: პაროდირება, ესაა „გვირგვინისნობით“ გვირგვინის ახლა ანუ რაიმეს თუ ვისმეს მიმართ „გვირგვინისნობის“, მოჩვენებობა-პრეტენზიისა და, იმავე დროს, საქმის წამდელი ვითარებადში ამ მოჩვენებობა-პრეტენზიის შესახებობის, კონტრასტულობის ჩვენება. პაროდია, ამ ფართო აზრით, ძალზე გავრცელებულია თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებაში.

იოლი დასახიბა, რომ პაროდირების გაბატონებულ ტენდენციას თანამედროვე დასავლურ ხელოვნებაში არსებობდა იგივე შინაგანი მოტივი გაჩნდა, რაც „პოლიფონიის“ და გროტესკულობის მიმართ დავახებულეთ: ტრადიციული იდეალების „ანტიადიუალუბა“ გადაქცევისა და, ამგვარად, „იდეალიზმისაზე“ მათს პრეტენზიასა და საქმის წამდელი ვითარებას შორის მკვეთრი კონტრასტის წარმოების ფუნდამენტური ფაქტი, ბუნებრივია, მხატვარში ამ იდეალებისა და მათი მიხედვით წარმართული ცხოვრების მხილებების ანუ მათთვის „გვირგვინის ახლის“ ტენდენციის ბაღებს.

თანამედროვე დასავლური ხელოვნების ერთ-ერთ უველაზე მეტად ტიპურ ფორმალურ თავისებურებას ახსტრაქტულიზა ან, სხვაგვარად, უსაგანისა შეადგენს... მხატვარი ანუ რადიკალურ გადაქმნის თავის ნაწარმოებებში წამდელი საშუაროს გარეგულ სახეს, რომ ძმელი, ზოგჯერ კი სრულიად შეუძლებელი ხდება მისი ერთ-მნიშვნელოვანი გამოცოხა.

ხელოვნების წარმოების ახსტრაქტულიზა ვერც და ფართო აზრით ოქმების ნიშნად; ვერც აზრით ახსტრაქტულიზა იმ შემთხვევას აღნიშნავს, როცა გამოსახულება გამოსახული საგნობრიობის ერთმნიშვნელოვან ცნობას გამოირჩევის. ხოლო ფართო აზრით ახსტრაქტულიზა უკველი ნაწარმოები, რომელიც საშუაროს გარეგულ სახის დიდი ძალებს და ზომით გარდაქმნის, მკვეთრი დეფორმაციის ტენდენცია ამტკიცებს, თუნდც რომ ამასთან ასე თუ შესაძლებელი იყოს მასში კონკრეტული საგნობრიობის გამოცოხა. ამ ფართო აზრით „ახსტრაქტულიზა“ არა მხოლოდ საუთროდ „ახსტრაქტიონისტული“ არამედ აგრეთვე ექსპრესიონისტული, სიურრეალისტური და სხვა ხელოვნება; სიურრეალისტური ნაწარმოებებში საშუაროს ფრაგმენტის ხშირად ნატურალისტურ-ფიგურატიული სიზუსტითა ხოლმე აწერილი, მაგარა ისეთნარად უსაშროდეს ანუ ერთმნისთვის და ისეთ შთოლანას ქმნა, როგორც არასოდეს არა ვხვდებოდან და არ შეიძლება გვგვადმიბოდნენ სინამდვილის ამ ნაწარმოებებში უკველთვის მოწარელების საგანთა ბუნებრივ-რეალური წესრიგის დარღვევის, ფანტასტიკის მკვეთრად გამოვლილილი ელემენტო...

თუკრამდენად უკველს ახსტრაქტულიზა ამ ფართო აზრით, მაშინ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ახსტრაქტულიზა წარმართული ახსტრალისტურ ურბალისტობის შეადგენენ თანამედროვე დასავლეთის ხელოვნების სხვათა შორის, ამ აზრით ახსტრაქტულიზების სახითადება არა მხოლოდ სახვითი ხელოვნება — ფრანც კუასის პროვული ნაწარმოებებიც, მაგალითად, შეიძლება ახსტრაქტულ ხელოვნებას მიავსოფინო...

წმელი არაა დავრწმუნდით, რომ ჩვენს მიერ „პოლიფონიისნობის“, გროტესკულობისა და პაროდულიობის მიმართ დახებულეთული საზრისი და შინაარსი აგრეთვე ახსტრაქტულიზასაც შეეფერება;

ტრადიციული იდეალებისა და შესატყვისი ნორმების „ანტიადიუალუბა“ და „ანტიორმებუა“ გადაგვარების პირობებში ამ იდეალ-

ბისა და ნორმების მიხედვით წარმართული ცხოვრება... „იდეალიზა“ და „ნორმალიზა“ სახით რომ გამოიყურება, ამასთან, წამდელიად გადაგვარებისა და კატასტროფისკენ მიმართობს; ადამიანური საშუაროს გარეგულ გამოშედეველობა, გარეგნობა, მასხადან, რადიკალურად განსხვავდება მისი წამდელი მდომარეობისაგან; ამ რადიკალური განსხვავების შთაბეჭდილებით კვეს რომ დგას და თანაც საშუაროს წამდელი მდომარეობის, მისი კუშმარტიების გამოსახვას მიწარჩავს, მდებარე უსუადგებს ხოლმე საშუაროს გარეგნობას, როგორც მატყურა ნიღბს, და წამდელი მდომარეობის, კუშმარტიების შესატყვისი სახით მის გამოსახვადგებას.

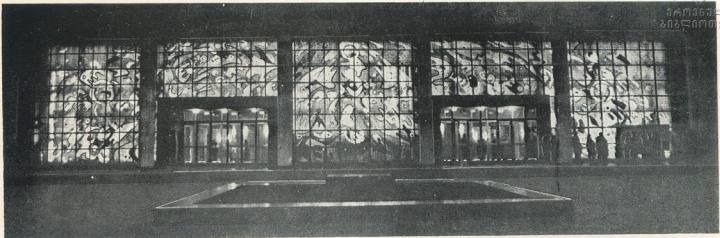
უკველვე ამასთან დაგავსებობით რეალიზმის საკითხი დგება „რეალიზმს“ ვერც და ფართო აზრით ამბობენ ხოლმე. ვერც აზრით იგი აღნიშნავს ადამიანის ცხოვრების საშუაროს კუშმარტიების გამოსახვას ამ საშუაროს გარეგულ სახისადმი მისხვადებულ ხატის მეშვეობით. მაგარა ასეთი რეალიზმი შეუძლებელი ხდება მაშინ, როცა საშუაროს გარეგულ სახე რადიკალურად სცილდება მის წამდელი მდომარეობას, კუშმარტიებას — ასეთ შემთხვევაში საშუაროს გარეგულ სახისადმი მისხვადებულ ხატს სწორედ რომ სცილდება და არ შეიფერება კუშმარტიებას. საშუაროს გარეგულ განსხვავების პირობებში კუშმარტიების გამოსახვა და, ამ აზრით, რეალიზმი ისე ვერ მიადწევა, თუ არა ამ საშუაროს გარეგულ სახის რადიკალური გარდაქმნის, დეფორმაციის გზით. რეალიზმი ფართო აზრით, რეალიზმი როგორც საშუაროს კუშმარტიების გამოსახვა, მასხადამე, აუცილებელ არ გულისხმობს ამ საშუაროს გარეგულ სახისადმი ახლო მსგავსებას.

ახსტრაქტული ხელოვნება არ ემთხვევა ფორმალისტურს — მას მეტწილად ადამიანური საშუაროს ღრმა კუშმარტიების გამოსახვის პრეტენზია აქვს; მაგარა, ამასთან თანამედროვე ახსტრაქტულ, „დეფორმალისტურ“ ხელოვნებში ფორმალისტი იწავლებ მინაწილობის და იგი, ეს ნაკადი, იმავე შინაგანი მოტივით განისაზღვრება: განდამავალი პერიოდის პირობებში, ანუ იდეალების მსხვადებვისა და უდიდებობის, უსარსებობის პირობებში ადამიანური საშუაროს ხილვა, ბუნებრივია, მის წინაშე ურბულს და, აქედან, მისადმი თვალმართი იდეების ტენდენციის ბაღებს — სწორედ ეს ბაგებს თავის გამოვლინებას წამდელი საშუაროს გამოსახვის ვალდებულებისაგან ხელოვნების წამთავისებობის ფორმალისტურ ტენდენციას.

თანამედროვე დასავლური ხელოვნების ერთ-ერთი ტიპური ფორმალური თავისებურების სახით შეიძლება კიდევ ოსრისი ის თავისებური წესი დავახებულოთ, რომელსაც „ცნობიერების ნაკადს“ უწოდებენ ხოლმე... მწერალი დამოხიციეს გარის ფაქტებს, თავის თავთან საუბრის ანუ „შინაგან მონოლოგს“, რაც ერთიან საზრისსა და მიმართულებას მოუტეხული, შემთხვევითი ასოციაციების მიხედვით ვაფანტებს „ცნობიერების ნაკადს“ სახით წარმოგვადგება.

რა თქმა უნდა, ადამიანი ზოგჯერ ისეთ მდომარეობაში იმყოფება, რომ მისი ცნობიერება მშობნევევითი ასოციაციების მიხედვით, ერთიან საზრისისა და მიმართულების გარეშე მიიღრება და ეს არა მხოლოდ თანამედროვე ადამიანს ემართება ხოლმე... მაგარა ისიც ცხადია, რომ ცნობიერების ასეთი დინება უველსათვის და უკველთვის ერთნარად დამახასიათებელი არაა; იგი ტიპურად დამახასიათებელი და გავრცელებული ხდება სწორედ იმ იდეალების მსხვადებვის და უდიდებობის პირობებში — რადგანვე ადამიანის ცნობიერებას ერთიან საზრისისა და მიმართულების ერთი გარყვეული იდეალი და მონიან ანიჭებს...

ჩვენ ვინაოდეს ხელოვნების წარმართების გვგების მეთოდური ოსერაციის ილუსტრირება; ამ მიზნით გვავანდობით თანამედროვე დასავლეთის ხელოვნების ტიპური ფორმალური თავისებურებინი და, ვკონებს, ვუჩინებთ, რომ მათი განსახვადრელი შინაგანი მოტივი, ანუ მათის მეშვეობით გამოიქმული საზრისი და შინაარსი იდეალების მსხვადებვის და უდიდებობის კრტიკული სიტუაციის ხედვაში გამოიხატება.



ჭ. ხუნდაძე

ვიტრაჟი თბილისის ა. გრიბოედოვის სახელობის დრამატული თეატრის ფასადზე

ვიტრაჟის ხელოვნება სამკრთველოში

პენრიეტა იუსტინსკაია

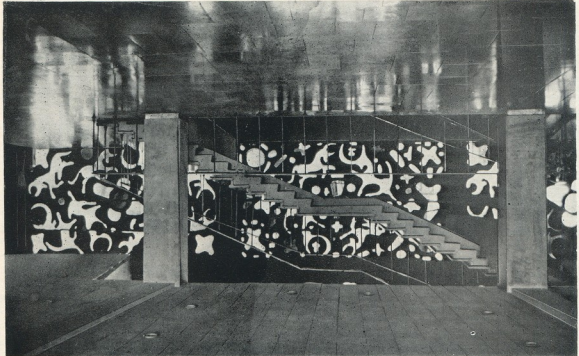
ვიტრაჟის ხელოვნებას საქართველოში ოცი წლის ისტორიაც კი არ აქვს. თუმცა, ჩვენში შუა საუკუნეებში დაუწყიათ შუშის დამზადება (რასაც მანგლისის მახლობლად, სოფელ ორბეთთან მიკვლეული შუშის სახელოსნო და აქვე ნაპოვნი ჭურჭლეული და შუშისავე გრძელი სამაჯურები მოწმობს), მაგრამ ფურცლებად დამზადებული შუშის კვალი არ ჩანს.

ჩვენამდე მოაღწია XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის ორნამენტული ვიტრაჟების ფრაგმენტებმა — თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრსა და თბილისის სამხატვრო აკადემიის ძველ შენობაში, წმინდა აღმოსავლური ხაიათის, გეომეტრიული მოხაზულობის წითელი, ყვითელი და ლურჯი ფერის შუშები, ყოველგვარი ფაქტურული დამუშავების გარეშე, ჩამოუღია ხის ბალებში. ამ ვიტრაჟებს არავითარი

გავლენა არ მოუხდენია თანამედროვე ქართული ვიტრაჟის განვითარებაზე.

ბოლო წლებში შექმნილ ვიტრაჟებს ვერ განვიხილავთ თანამედროვე ქართული მონუმენტური ხელოვნებისაგან იზოლირებულად. მისი განვითარება ორგანულად ერწყმის მოზაიკის, ფრესკის, ლითონმქანდაკელობის განვითარებას და ეროვნული მონუმენტური ხელოვნების საერთო პრობლემებსა და ტენდენციებს უკავშირდება.

ისევე, როგორც სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა სახეობაში, მონუმენტურ ფერწერაში ფორმა მჭიდროდ უკავშირდება კონკრეტულ იდეურ შინაარსს, დეკორატიულობა კი გვევლინება როგორც ხერხი ფორმის აგებისა, რომელსაც განაპირობებს შერჩეული მასალის გამოყენება და მისი თვისებებზე გამოვლენა. შუშის მკაფიო, მკლერი ფერები, ნაირნაირი ფაქტურა, მასთან შერწყმული ლითონი ან



ზ. წერეთელი

ვიტრაჟი პროფკავშირთა სასახლეში

ცემენტი, სხვადასხვა პირობებში და სხვადასხვა განათების დროს ნაირგვარ დეკორატიულ ეფექტს იძლევა. ხაზების პლასტიკურ გადაწყვეტასა და ფერთა ლაქების რიტმში, ფორმის აგებაში ვლინდება თანამედროვე ქართული ვიტრაჟის სახასიათო ნიშნები.

არქიტექტურასთან, შენობის ექსტერიერთან და ინტერიერთან ორგანულად შერწყმული ვიტრაჟის ერთ-ერთ პირველ ნიმუშად უნდა მივიჩნიოთ 1967 წელს ვ. ქოქიაშვილის მიერ შესრულებული ვიტრაჟი სასტუმრო „ივერიის“ კოლში. ხევესურულ ხალხურ ორნამენტულ მოტივებზე აგებული ამ კომპოზიციის ჯგერბე და წრეები თავიანთი მოხაზულობითა და პროპორციებით შეესიტყვება ინტერიერის მისმტახს, ორგანულადაა ჩაწერილი გარემოში, რომელსაც აცოცხლებს და ეროვნული სტილის ელემენტით ამდიდრებს.

1969 წელს ვ. ქოქიაშვილი ბიჭვინთაში საზაფხულო კინოთეატრის ფასადს ამკობს ორნამენტული კომპოზიციით, რომელშიც პირველად მოხდენილად შეუხაბა ჰედურობას ბროლი, ხოლო ადღერის საზაფხულო კინოთეატრში — ჰედურ რელიეფს — ფერადი შუშა.

მხატვარმა გაითვალისწინა დღის განმავლობაში მზის შუქის ცვალებადობა და რიგი ჭრილები შემინვის გარეშე დატოვა, რითაც სათანადო მხატვრული ეფექტი შექმნა.

სხვადასხვა ზომის წრიული მოხაზულობის ჭრილები, რომლებიც რელიეფის სიბრტყეზეა გაფანტული, თავისებურ ფერადოვან-პლასტიკურ კომპოზიციებს ქმნიან. ლამით შიგნიდან განათებული ნაირფერი შუშა აცოცხლებს ირგვლივ მიდამოს და დღის განათებისაგან განსხვავებულ ეფექტს იძლევა.

თანამედროვე არქიტექტურაში სულ უფრო და უფრო ხშირად ვხვდებით ახალი მასალებისა და ტექნოლოგიის გამოყენების ნიმუშებს მონუმენტური ფერწერით ნაგებობის შესამკობად. ხუროთმოძღვრებასთან კავშირში მონუმენტალისტი მხატვრები სწავლობენ მასალის შესაძლებლობებს, მათი დამუშავების ტექნოლოგიას, ეძებენ ახლებურ გადაწყვეტას. ქართულ მონუმენტურ ხელოვნებაში ახალ სიტყვას წარმოადგენდა ინტერიერების გაფორმება ჰედური პანოებით. ახალი მხატვრული შესაძლებლობანი წარმოქმნა ჰედური რელიეფისა და ფერადი შუშის შერწყმაში.

ვ. ქოქიაშვილის დიდ შემოქმედებით გამარჯვებულ უნდა მივიჩნიოთ თბილისის ფუნქცილიორის ქვედა სადგურის ვიტრაჟი. — მკაფიო, კაშკაშა ფერები ხალისიან განწყობილებას ბადებს და ხალხურ დღესასწაულთან — „ბერეკაობასთან“ იწყვეს ასოციაციას. ჩამოსხმული მინის საინტერესო ფაქტურ-



რა ამ ნამუშევრის ახლოს დათვალა იტყვიან შესაძლებლობას იძლევა.

თბილისის აეროპორტში, უცხოელ ტურისტათვის განკუთვნილ დარბაზში ვ. ჭოქიაშვილმა შექმნა ვიტრაჟული კომპოზიცია თემაზე: „საქართველოს არქიტექტურული პეიზაჟები“. ამავე შენობაში კიანის უჩრდობით სარკმელთა ლიბებში შეესებულა მინის ნაჭრებისგან შექმნილი დეკორატიული ვიტრაჟებით, რომლებშიც სადა გეომეტრიული ფორმებია გამოყენებული — კვადრატები, სამკუთხედები, წრეები ქმნიან კომპოზიციებს, რომლებიც თავისი ფერიანი აქცენტებით აცოცხლებენ ინტერიერს და მყოფულ განწყობილებას ბადებენ.

ამაღლებული, სიხალისით სავსე განწყობილება გამოარჩევს ზურაბ წერეთლის მთელ შემოქმედებას მონუმენტური ფერწერის დარგში. მისი ვიტრაჟი პრაფაქციონალიზმის ინტერიერში და ფსადაის შემამკობელი მოზაიკა კომპოზიციურ მთლიანობას წარმოადგენს. მოზაიკა — ფერადოვანი ლამაზი ხალიჩა სიმბოლიკის ხერხებითაა გადაწყვეტილი, ვიტრაჟებში წრეებში მოქცეული ცხოველთა სტილიზებული ფიგურები თითქოს აგრძელებს ძირითად თემას. აქაც, ისევე, როგორც ფსადაზე, ყველა გამოსახულება წრიულ დინამიკურ მოძრაობაშია. ეს ფიგურები თითქოს ცენტრის ირგვლივ ტრიალებენ. წითლის, ლურჯის, მწვანის, ყვითლის

მკაფიო ლაქები ათინათების სახით აღინიშნება ჭერსა და იატაკზე. ბეტონის რელიეფური კარკასი კი, რომელიც შუშებს აკავშირებს ერთმანეთთან, ფოიეს კედლებზე ინაცვლებს და მთლიანად ფარავს მას.

აქ მიღწეულია ფორმათა ჰარმონიული მთლიანობა, რამდენადაც ტიხრის ღრმა რელიეფი ვიტრაჟის ნახაზს ეხმარება. არქიტექტორის მიერ ნაფარუდევია დღის ბუნებრივი განათება და, ამიტომაც, ვიტრაჟი მთელი დღის მანძილზე ცოცხლობს, იცვლება მხოლოდ განათების ძალა და ინტენსივობა, რაც განაპირობებს ანარეკლების სხვადასხვაგვარ განლაგებას ჭერსა და იატაკზე.

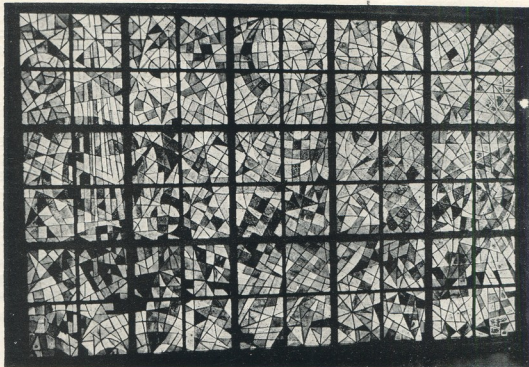
კურორტ ადღერის საბავშვო ზონის გაფორმებისას ზ. წერეთლისთვის ამოსავალი იყო ფერი და პლასტიკა.

დეკორატიული კომპოზიცია „მარჯანი“ პლასტიკური მოცულობაა მკაფიო ფერადი ვიტრაჟის ჩართვით. მუქწითელი კედელი, რომელიც ფერადი ვიტრაჟებით ზუთ ნაწილდაა გაყოფილი, თავისი მოხაზულობით მეტყველს სკულპტურულ ფორმას ქმნის. ამრიგად, ეს ნამუშევარი, პირველყოვლისა, პლასტიკურ მოცულობას წარმოადგენს ფერწერული გაფორმებით;

ფერადოვან მკერდ გამაში გადაწყვიტა ზ. წერეთელმა ვიტრაჟი „დროშები“ საბჭოთა საელჩოსათვის ტოკიოში. აქ გამოყენე-

3. ჭოქიაშვილი

ვიტრაჟი ფუნიკულორის ქვედა სადგურში



ბული მოცულობითი ვიტრაჟის შემადგენელ დეტალებს სხვადასხვა სიღრმე აქვს.

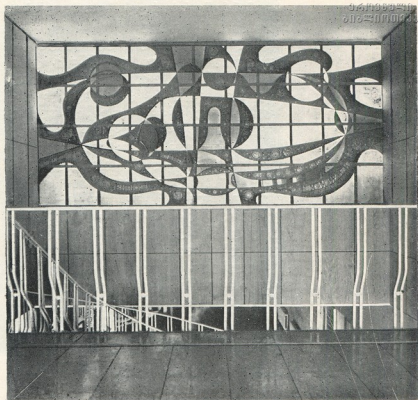
მშვიდი ფერითაა გაშა უღვეს საფუძვლად ქ. ხუნდაძის მიერ თბილისის ალ. გრიბოდლოვის სახელობის დრამატული თეატრის ფსადისათვის შესრულებულ ვიტრაჟს. თეატრის ნაგებობა მჭიდროდ ეკვრის ცენტრალური უნივერსიტეტის შენობას და სამი მხრიდან შეკრულ ეზოს წარმოქმნის. დანაწევრებულ ფორმათა რიტმი და ფაქიზად გააზრებული ცივი ლურჯ-ვერცხლისფერი კოლორეტი თავისთავად უთუოდ მეტყველია, მაგრამ, ჩვენი აზრით, ვიტრაჟი იდეურად და ემოციურად ვერ უკავშირდება სათეატრო ხელოვნებას და უფრო წყალქვეშა სამყაროსთან იწვევს ასოციაციას.

ლ. შენგელია ახალი ათონის გამოქვაბულის კომპლექსურ გაფორმებაში ზღაპრულ-ფანტასტიკურ სახეებს ქმნის. ამ ვიტრაჟებში ფონად გამოყენებულია თბილი მოწითალო ფერის შუშა, რომელზეც შავ სილუეტებად გამოისახება ფანტასტიკურ ცხოველთა ფიგურები. ახლო მანძილიდან თვალჩინებისას მკაფიოდ ჩანს ფერადი მინანქრით შემკული ლითონის ჰედლური ფაქტურა.

ასეთივე ტექნიკითაა შესრულებული გარეთა შენობაში მოთავსებული კაფეს კიბის უჯრედის პანო. ფართო სარკმელებიდან შემოსულ დღის შუქზე გარკვევით ჩანს ფაქიზი ჰედლური ნაბუშვარი, მინანქრის ტექნიკით აღმუშავებული მედალიონების ნატევი ნახატი. ამასთან, ჰედლური კონტურის ფორმებისათვის ფონად გამოყენებული ფერადი შუშა უკანა მხრიდან ზომიერადაა განათებული გაფანტული შუქით. დახლოებული, მოძრაი ჰედლური ფორმები ასოციაციას იწვევენ ხან ფანტასტიკურ, ზღაპრულ არსებებთან. ხანც გამოქვაბულის მიწისქვეშა გადასასვლელების ლაბირინთებთან. ჰედლურ ფორმებს აკოზს მინანქრის ტექნიკით განხორციელებული მედალიონები, რომლებშიც მოცისფერი-მოლურჯო და თეთრი-ვერცხლისფერი ტონები ჭარბობს. მედალიონების პროპორციები და განლაგება კომპოზიციურად კარგად მოფიქრებული, გაწონასწორებულია და ფერადოვანი ლექების თავისებურ რიტმს ქმნის.

ახალი ათონის გამოქვაბულის მხატვრული გაფორმება მონუმენტური ხელოვნებისა და არქიტექტურის სინთეზის მშვენიერი ნიმუშია, რომელშიც პლასტიკური სახეებით გახსნილია მისი აზრი და შინაარსი..

ამ სტატიის ავტორს ეუთუფენის მოსკოვთან, მინსკის გზატკეცილზე მდებარე რესტორან „ივერიის“ ჰოლის ვიტრაჟი, რომელიც შემოდგომის ფერებით ხალისასავით დაჩითულ მათაა ვაჭვს გამოხატავს.



ლ. შენგელია

ვიტრაჟი ახალი ათონის გამოქვაბულში

ბიჭვინთაში, რესტორან „ბიჭვინთის“ კომპლექსურ მხატვრულ გაფორმებაში ჰედლური შანდლები და ბრები ცხოველთა გამოსახულებითაა დამუშავებული. ჩემს მიერ გაფორმებულია აგრეთვე ჰერი, დარბაზში შესასვლელი და ვიტრაჟი „შავი ზღვა“. მთელი დარბაზის სიგრძეზე გაბიძული ეს ვიტრაჟი შერეული ტექნიკითაა შესრულებული — შუშის, ბროლის ნამტვრევების, შუშის რამდენიმე ფენის გამოყენებით. კომპოზიციაში პლასტიკურადაა ერთმანეთში გადაწეული მომრგვალებული ფორმები და ხაზები, ამ გადაწევის ინტენსივობა და რიტმი ცენტრისაკენ ძლიერდება და მოიცავს ყველა ფორმასა და ცალკეულ ზღვის ბინადართა გამოსახულებებს. შევეცადე აზრობრივი ჩანაფიქრი მჭიდროდ დამეკავშირებინა პლასტიკურ ფორმასთან.

მონუმენტური ფერწერის ერთ-ერთი დარგი — ვიტრაჟის ხელოვნება ვითარდება ქართულ მონუმენტურ ხელოვნებასთან მჭიდრო კავშირში და შინაგანი დინამიკის, რიტმის წყალბობით, რაც ასე ახასიათებს დღევანდელ ვიტრაჟს, იგი თანამედროვე ეპოქას ეხმიანება.

ქართული ბელაფილმები

ტატა თვალჭრელიძე

მრკლემებრამეან ფილმს საქართველოში არც თუ ისე დიდი ხნის, მაგრამ საკმაოდ ღრმა ტრადიცია აქვს, რომელიც ნაყოფიერად გააგრძელა 1969 წლის 4 იანვარს ჩამოყალიბებულმა ქართული ტელეფილმების ახალმა სტუდიამ. სულ ცოტა დრო აღმოჩნდა საჭირო იმისათვის, რომ შექმნილიყო მრავალფეროვანი მხატვრული და დოკუმენტური ტელეფილმები. ახალ სტუდიაში ოთხი რედაქცია ჩამოყალიბდა, გადაღებას აწარმოებდნენ როგორც ვიწრო, ისე ფართო ფორზე. შეიძლება ითქვას, რომ აღმოცენდა მთელი კინოწარმოება, რომელიც ტელეფილმებისა და დადგამათ რედაქციასთან არსებული პატარა კინოგუნდის ბაზაზე შეიქმნა. რეჟისორები მერაბ ჭალაიშვილი, ტარიელ კურცხალია, ალიკო ნინუა, გურამ პატარაია, დიმიტრი ბათიაშვილი, კარლო ლლონტი, ოპერატორები — გვი მელქაძე, თენგიზ ლომიძე, იგორ ნაგორნი, გვი ქანთარია, პავლე შნიდერი, რეჟისორები — აი პირველი ქართული ტელეფილმების ავტორებს არასრული სია. ისინი საკუთარი ინიციატივით იღებდნენ სურათებს. პირველი სატელევიზიო ფილმიც („ადრის ხელი“ — რეჟ. მერაბ ჭალაიშვილი) ტექნიკურად რთულ, მაგრამ ერისთლოვან შემოქმედებით ატმოსფეროში იქნა გადაღებული 1959 წელს. ეს სურათი, ისევე როგორც მრავალი ქართული ტელეფილმი — ალიკო ნინუას „კედელი“, გიორგი კალატოზიშვილის „არღანა“, გურამ პატარაიას „რუსთაველის ნაკვალევზე“ — სხედასხვა ქალაქებში გამართულ ფესტივალებზე პრიზებით და პრემიებით აღინიშნა. მიხეილ კობახიძემაც აქ, ტელევიზიასთან არსებულ კინოგუნდში, გადაიღო თავისი „ქორწილი“.

ტელესტუდიისა და რეჟისორ-ოპერატორთა შემოქმედებითი კოლექტივის მცდელობით თანდათან შეიქ-

მნა კინოგუნდის მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა და დაარსდა კიდევაც ქართული ტელეფილმების სტუდია. თავისი არსებობის სამიოდ წლის მანძილზე სტუდიაში 50-ზე მეტი ფილმი იქნა გადაღებული, მათ შორის საბჭოთა კავშირში პირველი სატელევიზიო ოპერა „გამზრდელი“ და პირველი მულტფილმი „თხუნელა“.

სტუდიაში მუშაობა ინტენსიურად მიმდინარეობდა. რამდენიმე სურათი, რომელიც წარმოებაში ადრე იყო ჩაშვებული, ახალ სტუდიაში დასრულდა, ბევრს აქ მიეცა მოსკოვის კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის სავალდებულო სადიპლომო ნაშრომის შესრულების საშუალება. ახალგაზრდები ერთუზიანობით ქმნიდნენ თავის პირველ სურათებს.

სულ მალე ქართული სატელევიზიო მოკლემეტრაჟიანი ფილმი საერთო ყურადღების ცენტრში მოექცა. აქ ჩვენ მხოლოდ რამდენიმე ტელეფილმზე შეეჩერდებით, რაც იმას არ ნიშნავს, თითქმის სხვა ტელესურათები არ იმსახურებდნენ სათანადო ყურადღებას.

„სერენადის“ ავტორებმა (სცენარისტმა რ. გაბრიამ და რეჟისორმა ლ. ხოტივარმა) მიმართეს კომედიის ეანრს, რომლის ჭეშმარიტი წარმატება იშვიათი მოვლენაა ჩვენს ეკრანებზე. რეჟისორმა ეანრის სპეციფიკს მაქსიმალური დაცვით, ზომიერების იუმორით აღსავსე მოთხრობას ეროვნული კოლორიტი ზომიერად შემატა და კინოს ენაზე ნიჭიერად გადაიტანა. ყოველგვარი ძალდატანების გარეშე, უღიღინე სიმსუბუქითა და იუმორით რეჟისორი ავითარებს თემას: არა მხოლოდ მუშით მიიღწევა ყოველივე. ზომიერების სიტყვებით რომ ვთქვათ: „ძალა ძალა, მაგრამ მის წინააღმდეგ არსებობს კიდევ ერთი მოვლენა“. პიროვნების შინაგანმა სიმტკიცემ, თუნდაც თითქმის ფანატიზმამდე მიყვანილმა, შეიძლება თანასწორობისკ პატივისცემისა და მორიდების გრძნობაც კი აღუძრას კაცს, რომელიც განებივრებულია თავისი ძლიერებითა და „თაყვანისმცემელთა“ მოკრძალებით; მეტიც, ვალაქიძის მასში მიიხიებული კეთილშობილება.

თბილი და კეთილი დამოკიდებულება ადამიანის მიმართ, მისი დიდსულოვნების ღრმა ჩრწნება დამახასიათებელი ამ გონებასებვიური ფილმისათვის. კოლორიტის, ფორმის, კადრის კომპოზიციის არაჩვეულებრივი შესაბამისი იმპაუსი, თუ როგორ ირჩევს რეჟისორი მასობის ამა თუ იმ რიგზე. ეს უპირველესად, მეტოქეებს ეხება. იშვიათია აქტიორის გარეგნობა, გამომეტყველება, თავდაუქრის მანერა ასე მკაფიუსლურბატურულ პერსონაჟს, როგორც ზოხო ბაქრაძე და რამზ გიორგაზიანი კანტრასტი თვალნათლივით. მაგრამ მასხიობები ცილდებიან გარეგნულ ეფექტს და ცილიობენ უფრო ღრმად, ფსიქოლოგიურად გახსნან გამართა ხასიათები.

ასევე კეთილის პოანშია დადაწყვეტილი რეჟისორ ირაკლი კვიციანიის ფილმი „ქვევრი“ (სცენარის ავტორი რ. გაბრიამ).

ხელოსანმა ვატეხილი ქვევრი შეაკეთა და შიგ ჩარ-



ჩა. პატრონს უმძიმს ქვევრის გატეხა. ამ ორი ადამიანის ურთიერთობაზე აგებული ლეჯი პირანდელოს მოთხრობა, რომლის საფუძველზე ახალგაზრდა რეჟისორმა შექმნა შერეული ტელენაწარმოები. ქვევრში მოხვედრალი კაცის ჩვეულებრივი ამბავი მხოლოდ სახაბი ხდება საინტერესო სასიათებისა და ურთიერთდამოკიდებულებათა საჩვენებლად.

ირაკლი კვიციანი ზუსტად გაიაზრა თითოეული მომენტის ამიტომაც არცერთი რეჟისორული მიგნება არ არსებობს დამოუკიდებლად — ყველაფერი ერთ მიზანს ემსახურება. სოფლის კოლორიტის ფონზე თითქმის უმნიშვნელო სიტუაციებში რეჟისორი ხსნის ადამიანთა ხასიათებს. იუმორის გარნობით იგი გმობს მათ გულწრფელობას, სხვისი ბედით დაუინტერესებლობას, გაბოროტებას და სისასტიკეს. და ამ ეიწრო მესაკუთრულ თვისებებს იგი ქვევრიდან დაღწეული გმირის გამიჯნავი ლიბლით უყურებს.

დღეს, რაცა დოკუმენტური ფილმის ობიექტი სულ უფრო და უფრო ვაზრდოდ მასშტაბებს ატარებს, როცა სინამდვილეში ხდება ათასი რამ, რისი ძახავაც ზოგ შემთხვევაში მხოლოდ კინოხელოვნებას ძალად, მხატვრულ-დოკუმენტალისტებს ხშირად „არ სცლიათ“ ადამიანის ფსიქოლოგიის დეტალზაციისათვის; უფრო მეტი — ხასიათის ნიუანსებზე დაწვრილმანებადაც მიიჩნათ.

საბედნიეროდ, ზოგიერთი დოკუმენტური ტელეფილმის ავტორებს სწორედ ის აინტერესებთ, რაც პიროვნებათა ახალი დაკავშირებულა.

მიუხედავად თემატის სხვადასხვაობისა, ფილმები „ფეხბურთი უბურთი“ (რეჟისორები გ. კანდელაკი და ლ. სიხარულიძე) და „ხაბაზები“ (რეჟისორი ბ. რაქველიშვილი) მსგავს ამოცანებს ისახავენ მიზნად — რა ფასად მიიღწევა ფეხბურთის სანახაობით მხარე და რა შრომაა ჩადებული ქართული პურის დამზადებაში.

შრომის პროცესის დოკუმენტურობა, „ფარული კამერით“ გადაღების ადეკვატურად რომაა წარმოდგენილი ეკრანზე, თუ გნებავთ, ამ პროცესის პოეზია და უღრმესი პატივისცემა პიროვნების მიმართ — ყველაფერი ეს არის ფილმებში და მათ შემქმნელთა არა მარტო ნიჭზე, არამედ სწორ და საინტერესო აზროვნებაზეც მეტყველებს.

რა აერთიანებს ამ სრულიად დამოუკიდებელ და ინდივიდუალურ ნაწარმოებებს? პირველი და ძირითადი ნიშანი — მათი თვითმოყოფობა: ყოველი ქეშმარიტი ხელოვნების ნაწარმოებისათვის დამახასიათებელია ერთვლური ტრადიციის და თანამედროვეობის ორგანული შერწყმა. ახალგაზრდა რეჟისორების ფილმების საფუძველი სწორედ ამ მომენტებსა მთლიანობაა.

ამ სურათების კიდევ ერთი საერთო პრინციპია — ღრმა დაინტერესება ადამიანის ფსიქოლოგიით.

გარემოს დოკუმენტური სიზუსტე, კადრის კომპოზიცია, სადაც ყველა საგანს თავისი ფუნქციონალური და ნიშნულბა აქვს, თვითეული — ამ ფილმში ძირითად ამოცანას — კონკრეტულ ადამიანის ხასიათის გამოვლენას ემსახურება.

სტუდიის გეგმაში დიდი ადგილი უთვალისწინებელი ფილმებისა და საკონცერტო ნომრების.

პირველი სტუდიური ანტიმუსიკალური ფერადი ტელეფილმი „ორერა, სრული სელით“ 67-მა სახელმწიფომ შეისყიდა, მიუხედავად იმისა, რომ თავისი ღირსებებით ეს ფილმი არ დგას ზემოთ ხსენებულ სურათების დონეზე.

ფილმის რეჟისორმა ზაალ კაკაბაძემ თავად აღნიშნა სურათის ნაყოფიანობა. ამის მიუხედავად დასახელება ფილმის ეხარის მხლად ასათვისებელი სტეტიკა და ის, რომ ტელესტუდიამი მაშინ არ არსებობდა ამგვარი ხასიათის სურათების გადაღების ტრადიცია.

მას შემდეგ რეჟისორმა ბევრი მუსიკალური ფილმი შექმნა. ვასლ წელს გამოვიდა ტელეეკრანზე ფილმი-ბალეტი „შირი“, რომელმაც მრავალი პირობი მიიპოვა, მათ შორის „დიდი ევრცელის მედალი“ ჩიკაგოში გამართულ სატელევიზიო ფილმების ფესტივალზე.

ქართული ტელეფილმების სტუდიის ჩამოყალიბება მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტი იყო, მითუმეტეს, რომ ამ ახალმა წამოწყებამ სულ სამიოდე წლის მანძილზე ასეთი სასიხარულო შედეგი მოგვცა.

დღეს ტელეფილმების სტუდიის მხატვრული ხელმძღვანელი რეჟისორი მერაბ კოკიაშვილი მთავარი რედაქტორია — სოსო კორინთელი, დირექტორი — თემი ნაცვლიშვილი.

ამ ბოლო წლების პროდუქციის ზერელე გადახედვაც ერთ ძირითად ტენდენციას წარმოაჩენს — სტუდიის შემკარად აქვს აღებული გვიზ პრობლემური ფილმების შექმნა. ეს როდი ნიშნავს, თითქმის ყოველი ასეთი ცდ წარმატებით მითვრდება. მაგრამ ამერად ჩვენ გვინტერესებს, თუ რამდენად მიზანდასახულად აგრძელებს სტუდია იმ ძირითად მიმართულებას, რომელიც ასე თვალსაჩინო იყო მის პირველსავე ფილმებში.

სტუდიის სამუშაო გეგმაშია სურათები ქართული ეულტურის ძეგლებზე.

თავის დროზე რეჟისორმა სოსო ჩხიძემ გადაიღო „ქართული საგალობლები“, სადაც პარმონიულ მთლიანობაშია წარმოდგენილი მუსიკა, სიტყვა, არქიტექტურული ნაგებობანი, ქართველი ერის მრავალჭინახული ისტორია, ძეგლთა ნანგრევებში რომ იკითხება ძველი ქართული საგალობლები და ფსალმუნთა ტექსტები სახერად გვიჩვენებენ, რომ საუკუნეებს შეუძლია გაუძლოს მხოლოდ დიდი ტრადიციების და მაღალი ღირსების კულტურამ.

ამერად რეჟისორი იღებს სურათს დავით გარეჯზე. ფილმის ავტორების (სცენარის ავტორი თ. შამულაშვილი) წინაშე დგას ფართო, შემეცნებითი ხასიათის ამოცანა — დავით გარეჯის კომპლექსის მავალბითზე მაყურებელს საქართველოს მღვიმე მონასტრების ისტორია მოუხიროს. დავით გარეჯის მთელი კომპლექსი ხელოვნებითმოდინების მიერაც ჯერ არ არის მთლიანად შესწავლილი. მომავალი ფილმი თავს მთუქრის ლარაში, უდაბნოში, მოწამეთაში, ბერთუბანში, იერისპირეთში და სხვა ინტრადმისადგომ ადგილებში მიმდლულ მღვიმე მონასტრებს და ერთიანად წარმოდგენს მაყურებელს. რეჟისორის გამიზნული აქვს ვიკიანობის თვით დავით გარეჯელის ბიოგრაფია, წარმოაჩინოს ეკრანზე მი-



სი მოღვაწეობა და დღევანდელი ქართული კულტურის განვითარებაში. მაგრამ ეს ამბავი ფილმის მხოლოდ ერთ ნაწილს იქნება. ორ სერიალს ჩაფიქრებელი ტელეწარმოების ძირითადი მიზანი მაინც უფრო ფართოა — საქართველოს ისტორიის თხრობა მღვიმე-მონასტრების ისტორიის ჩვენების კუთხით.

გურამ პატარაია შემოქმედებით ბიოგრაფიაში დიდი ადგილი ეთმობა მხატვრულ ფილმებს, მაგრამ რეჟისორის ყურადღება ძირითადად საქართველოს სახეობებზე გაერთ არსებულ ქართულ ძეგლებზეა მიყრდნობილი.

ითხანწლიანი ფერადი სამეცნიერო-პოპულარული ტელეფილმი „შორია გურჯისტანამდე“ (სცენარის ავტორი ლამარა ბოგარია) მაყურებელს ირან-საქართველოს კულტურულ და პოლიტიკურ ურთიერთობას აცნობს. მაღალი მოქალაქეობითი პოზიციითაა გამსჭვალული ფილმის თითოეული კადრი, რაც მნიშვნელოვანსა და ამაღლებულს ხდის ეკრანულ თხრობას.

ფილმში მოტანილი თითოეული ფაქტი ადევლებს მაყურებელს, ვინაიდან ნათლად ჩანს თვით ავტორთა დამოკიდებულება ყოველივე ქართულის მიმართ, რასაც ისინი შორეულ ირანში წააწყდნენ.

ფილმის ავტორები არ ცდილობენ როგორმე შეაღწაზონ ფაქტები. ისინი უბრალოდ ყოველი გლეხის წინაშე აყენებენ კინოაპარატს — ფირი აღმებუდვს მათ გასვლას, მაგნიტოფონი კი მათ საუბრის იწებს.

ასეთი, თითქოს და არაფექტური მეთოდით მოწოდებული ფერადი ფილმით ხამალა გამოთქმული სურვილები გაცილებს ამაღლებულს და შთამბეჭდავს და მიუხედავად იმისა, რომ ფილმს გაჩანს ხარვეზები (ობიექტივი ზოგჯერ ფართო პლანით ჩერდება საგნებზე, რომლებიც ფილმის ლოკაციური განვითარებისათვის არაა არსებითი), შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ ტელეფილმის ავტორებმა გაარღვიეს საქართველო-პოპულარული სურათის სახეობები და ცხოვრების დოკუმენტური ფაქტები ეკრანზე ამაღლებულ თხრობამდე აიყვანეს.

ახლანდელ გ. პატარაიამ გადაიღო ფილმი „ათონის მატარებელი“, რომელიც შორის, საბერძნეთში, ათონის მთებში ჩამალულ ქართულ მონასტრებზე მოგვითხრობს. ქართველ მკვლევართა მიერ ჯერ არ არის შესწავლილი ამ უდიდესი ფასეულობის არქიტექტურული ნაგებობა, უძველესი ფილმის ხატი, რომელიც ხელოვნების იშვიათი ნიმუშია, მდიდარი ბიბლიოთეკა, სადაც ფილმის ავტორებმა ქართული ხელნაწერები აღმოაჩინეს. მონასტრის ბინადარი ბერძენი ბერები ასკეტურ ცხოვრებას ეწევიან. ისინი წმინდა ინახავენ მონასტრის და მის განქველბას. ამგვარად, ტელევიზიის მუშაობისათვის მათთან კონტაქტის დამყარება და მით უმეტეს — მონასტრის სატელევიზიო აპარატურის შეტანა — თითქმის წარმოუდგენელი იყო. მაგრამ ფილმის ავტორებმა ეს მოახერხეს და ამით უძველესი ინფორმაცია მიაცილეს ქართველ მაყურებელს.

რეჟისორის მოღვაწეობის ეს მხარე ძალზე გროვნილია. გურამ პატარაია გაუკვლავი გზით დადის. მან საგრძნობლად გაამდიდრა და ოსტატობის საკმაოდ მაღალ საფეხურზე აიყვანა ქართული ტელევიზიის ისტორია.

დოკუმენტური ტელევიზიის სფეროში უკანასკნელ წლებში პროდუქცია მეტად ჰუმანი მხატვრულად არათანაბარ სურათს იძლევა. ზოგა სურათი პრობლემის დაყენების მხრივ საინტერესოა, მაგრამ მისი მხატვრული დონე არ შეესაბამება პრობლემის სიმაღლეს, ზოგი ფილმი კი იმდენად უფერულია, რომ ე. წ. „საშუალო დონის“ პროდუქციის ხარისხსაც ვერ აწევს. „კომპიუტერული გზით“, „ქუთაისის ხარისხის ხუთწუღნი“, „გემბომშენებლები“, „გზა თეთრი კოშკებისაკენ“, „მეგობრობის გზით“, „მშრომელი ღირსეული ზრუნვა“, „დამრიგებელი“, „მედიკალიზაცია“ და სხვა სურათები უდიდამოდ და საკმაოდ უსუსურდაც გამოიყურება. ნებისმიერ ხარისხის ფილმში ყოველთვის არსებობს ნებისმიერი სტუდიისა და იმ დროს, როცა იქმნებოდა ცნობილი ქართული ტელეფილმები, რა თქმა უნდა, მდარე ხარისხის ფილმებიც პროდუქციის უმეტესობას შეადგენდა. მაგრამ საუკეთესო სურათებიც დონეზე განაპირობა ის ფაქტი, რომ ქართული ტელეფილმებზე მსჯელობა სწორედ ამ უმაღლესი მოთხოვნებიდან გამომდინარეობდა.

ეს დღესაც ასე უნდა იყოს, როცა კოლექტივი იბადება ისეთი ფილმი, როგორცაა „თუში მცხვარე“. სხვა ნაწარმოებებზე მსჯელობისას, თავისთავად უნდა იყოს ნაგულანსხები ის მიღწევები და მიგნებანი, ტელეეკრანზე რომ პოვეს ხორცეუქსება.

პრობლემების თვალსაზრისით უნდა აღინიშნოს „ყოველი გოჭი“ (სცენარის ავტორი ს. კორინთელი, რეჟ. გ. ვეფხვაძე), „ინერგობა“ (სცენარის ავტორი ი. მესხი, რეჟ. გ. ბარნაველი), „ახაშის ექსპერიმენტი“ (სცენარის ავტორი დ. ივანიჭი-ჩიქოვანი, რეჟ. ავაშვილი, გ. ლევან-შოკო-თუმანიშვილი). ცხადია, ამ სურათების მხატვრული ოსტატობის დონე თანაბარი არ არის, ზოგიერთი კონსტრუქციის კი სტერეოტიპულია. ასეთია, მაგალითად, სინქრონული ინტერვიუები ფილმ „ინერგობიდან“. ეპიზოდის, სადაც ჩვენ ენკურპისის მშენებლობის უფროსის ქედავით, თითქმის სანახაობით მხარეს მოკლებულ საწარმოო თათბირზე, ფილმის ყველაზე უფრო შთამბეჭდავი სცენაა, რადგან აქ ჩვენს თვალწინ გარეგნული შეღამაზების გარეშე იბადება ცოცხალი ხასიათი, მაგრამ სხვა ინერგობითან აღებული ინტერვიუები ისეც და ისეც ტრადიციული ტელევიზიის მთავარი მოწოდებელი, რაც სურათის რიტმს ანელებს და ფილმის საუკეთესო ეპიზოდის ფონზე ჩავარდნილ მონაკვეთებად ჩანს.

„ყოველი გოჭის“ ავტორებმა ამ სტერეოტიპის დაშლვა ცადეს და სინქრონული ინტერვიუ ვიზუალურ მასალაზე გაშლეს. ეს, რა თქმა უნდა, დოკუმენტური კინოს ახალი მონაპოვო არ გახლავთ, მაგრამ ამ ხერხით ავტორებმა სურათის ტემპი შეინარჩუნეს, თანაც ინფორმაცია ეკრანზე სანახაობითადაა მოწოდებული.

სინქრონული ინტერვიუები ფილმ „პრემიერაში“ (სცენარის ავტორები ი. ვასალია, გ. ლევან-შოკო-თუმანიშვილი, რეჟ. გ. ლევან-შოკო-თუმანიშვილი) არის, უფრო სწორედ ისინი შეადგენენ ამ სურათის დიდ ნაწილს, მაგრამ აქ ეს ინტერვიუები ავტორების საინტერესო მიგნებებზე მეტყველებენ. მასმასადაც, თავად ხერხი კი არ არის მომეცხელებული, არამედ ლაბარატი და ხერხის მოწოდების მეთოდზე და კთხვა-პასუხის შინაარსსა და



ტემპორიტზე. ინტერვიუების წყალობით ვიგებთ რა-ზე ფიქრობენ, რითი ცხოვრობენ და არსებობენ ქალაქ ზესტაფონის პროვინციული თეატრის სცენის მოყვარულთა დასის მსახიობები, რა მიზნები და მიწრაფებები ამოძრავებთ მათ, რატომ დადუმეს მთელი თავისუფალი დრო თეატრს, რა არის მათთვის ხელგონება და როგორ იაზრებენ ისინი ამა თუ იმ ცნობილ პიესას.

ეს არ არის ფილმი-დაკვირვება. ავტორების წინაშე აშკარად დგას ადამიანთა სულიერი სამყაროს წყდობის ამოცანა. ამისთვის ავტორები მიმართავენ ტელეკინოს ყველა სპეციფიკურ საშუალებას — პირდაპირ რეპორტაჟს, ისარულ კამერას, სინამდვილის ინსცენირებას. მეტიც, ისინი დაუფარავად იყენებენ მხატვრული კინოს ისეთ სპეციფიკურ ხეხის, როგორც სიმბოლური, მეტაფორული აზროვნება. იმით, რომ ავტორები პროვინციული თეატრის მსახიობებს სთავაზობენ „ჰამლეტს“ დადგმა და მასურებელ ეძლევა საშუალება გაეცნოს ამ ადამიანთა უმუცლო და გულწრფელ შეხედულებებს შექსპირის ამ პიესის შესახებ, ეძლევა საშუალება გაეცნოს მთლიან მთავანის თავისუფალ მსჯელობას საკუთარ პერსონაჟზე — ჩვენს თვალწინ ტელეკინზე ხორცის ხსხამს ფილმის ძირითადი ამოცანა — ადამიანის სულის წყდობა. ამასთანავე რეჟისორი ისწრაფვის მხატვრული აზროვნებისაკენ. მაგალითისათვის გმარა თუნდაც ისეთი კადრების დასახელება, რომელზედაც დოკუმენტურადაა აღბეჭდილი უთვისტომო მონეტრალე ცხენი. ფილმის კონტექსტში ჩასმული ეს კადრები მეტაფორული მხატვრული აზროვნების მაგალითად შეიძლება ჩაითვალოს. ამიტომ ვამბობთ, რომ ამ სურათში გათვალსაწინიებულია ერთ-ერთი ძირითადი პრობლემა — დოკუმენტურ ტილოში მხატვრული კინოს პრინციპების გამოყენება, რაც ახალ პერსპექტივებს სახავს ქართული ტელეკინოს შემდგომი განვითარებისათვის.

ამ რამდენიმე წლის წინათ ტელევიზიების სტუდიის წინაშე აშკარად იდგა სრულმეტრაჟიანი ფილმების გადაღების პრობლემა. თუმცა საკითხის ასეთი დასმა — უნდა იქმნებოდეს თუ არა ამ სტუდიაში სრულმეტრაჟიანი ფილმები — არ იყო მართებული. რომელიმე სრულმეტრაჟიანი ფილმის წარმატებლობა, ან პირიქით, მოკლემეტრაჟიანი ფილმის წარმატება არ უნდა ვაქციოს სრულმეტრაჟიანი ფილმების გადაღების გაუმართლებლობის საბუთად, მხოლოდ მოკლემეტრაჟიანი სურათების გადაღების დაკანონებად. საქმე ის არის, თუ ვინ იღებს და როგორ იღებს სრულმეტრაჟიან თუ მოკლემეტრაჟიან ფილმს. ვადაწყვეტია ხარისხი და არა კინოფირის მეტრაჟი. თუ რეჟისორმა დიდხანს ვერ მოკლემეტრაჟიანი ფილმი, რატომ ვერ უნდა მოახერხოს მან კარგი სრულმეტრაჟიანი სურათის გადაღება, თუკი იგი თვლის, რომ მის მიერ არჩეული თემა თხოვლობს სრულ მეტრაჟს? ყველასათვის კარგად ცნობილია, რომ კარგი ნოელები დაწერა სრულიადაც არ არის უფრო იოლი საქმე, ვიდრე დიდი რომანისა. მიუხედავად ამისა, მოკლემეტრაჟიანი ტელევიზიების წარმატება და სრულმეტრაჟიანების წარმატებლობა იმდენად აშკარა ფაქ-

ტი იყო, რომ ეს პრობლემა თავისთავად დაიბადებოდა, რად იმ დროის ბუბა ხოტივაჩია გადაიღო თავისი „ქალაქი რე“, ხოლო რეზო ესაძემ — „წიკურტები“. ამ ორი ფილმის დაბეჭდვამ თითქმის თავისთავად მოხსნა ეს პრობლემა, რომელიც დღეს „თუში მეცხვარის“ შემქმნის შემდეგ რაღა თქმა უნდა, აღარ არსებობს.

„ლაზარე“ ძლიერია ცხოვრებისეული სიბრძნით, სევდიანი უფორით. ზნეობრივი ასპექტის წინა პლანზე წინაშევაშა ყურადღების ცენტრში ადამიანის ხასიათის დაყენებაში, ერთგულმა თვითმყოფივამ, ხასიათისა და ატმოსფეროს განუმეორებლობამ, სურათის საერთო კომპოზიციურმა შეჯერებლობამ, დინამიკურობამ განსაზღვრა ის, რომ ეს სურათი თავისებური ეტაპი გახდა ტელევიზიების სტუდიის განვითარებაში.

იუმორის არაჩვეულებრივი გრძნობით, გონებასახილობით, იშვიათი ტიპის მიგნების საოცარი უნარი რეზო ესაძემ „წიკურტებში“ ჭკვიანულად გაიკეთა ადამიანების მანკიერებანი — მოტიველობა, ფარისევლობა, გულგრილობა, სხვისი ბედით დაუინტერესებლობა.

ეს ორი სრულმეტრაჟიანი ფილმი კიდევ ერთი დასტური იყო იმისა, რომ ქართული ტელევიზიების სტუდია თავის საუკეთესო ნამუშევრებში აკმაყოფილებს იმ უმაღლეს მოთხოვნას, რომელიც განსაზღვრა თავად ამ სტუდიის პროდუქციის ნაწილად.

ამ მხრივ ფილმი „პრემიერა“ ნაყოფიერად აგრძელებს სტუდიის ტრადიციებს და შემოქმედებითად ავითარებს მათ, რადგან დროის მოთხოვნის, ტელესპეციფიკის ახალ შესაძლებლობათა სრული გამოყენებით ერთ მთლიანობაში აქცევს ტელეკინზე მხატვრული და დოკუმენტური კინოს პრინციპებს. თუკი სასურიათი მხატვრული ტელევიზიში „თუში მეცხვარე“ დოკუმენტურობის მეთოდითაა შემქმნილი, დოკუმენტურ სურათში „პრემიერა“ მხატვრული კინოს პრინციპება გამოყენებული. ამ ორი აშკარად გამოხატული ტენდენციის არსებობა იმაზე მეტყველებს, რომ ტელევიზიაში არსებობს გარკვეული მხატვრული დონე, საიდანაც გამომდინარეობს ჩვენი მსჯელობა და პრეტენზიები ამ სტუდიის ნაწარმოებების მიმართ.

რეჟისორმა შერვილ შონიამ, რომელსაც ბევრი საინტერესო ფილმი აქვს შემქმნილი დოკუმენტური და სა-მეცნიერო-პოპულარული ფილმების სტუდიებში, ამგვარი მხატვრული ფილმი გადაიღო. „პირველი კონცერტი“ მოგვითხრობს პატარა ბიჭის — მეგილინისა (თ. ნიკოლაძე) და მისი უფროსი მეზობლის — მონადირის (გ. ლაღინიძე) მეგობრობის ამბავს. ბიჭი მუსიკითაა გატაცებული, მეზობელი კი — ნადირობით, მაგრამ ბიჭმა ეს არ იცის. ერთხელ ბიჭი უფროს მეგობარს ტყეში წაყვავა. ბუნების სიმშვენიერით მოხიბვნილი, თავისი ვიოლინი ააყურა. ცხოველები და ფრინველები გარს შემოხვივნენ ბიჭს და ისიც გახარებული, ბედნიერი სულ უფრო და უფრო გატაცებით უყრავდა. ეს მისი პირველი კონცერტი იყო. უცებ ეს პარამონა სროლის ხმამ დაარღვია. შუბმა ბიჭი, უმაღლესი გაიფანტნენ ცხოველები. ბიჭის მეზობელი კი გატაცებით განავარძობდა ნადირო-



ბას. ამის შემხედვარე ბიჭმა ვიოლინო ნამსრუკებდალ აქცია. ჩვენ კი უნდა ვიგულისხმოთ, რომ ბიჭის სულიც ამ ვიოლინოსავედ გაიბზარა. მაგრამ სულ მალე მისი მზრუნველი პედაგოგი (გ. ჩხაიძე), რომელიც უწინ ბიჭს მემორიალის ნაკლებობას სავეფელრობდა, მოუტანს ახალ ვიოლინოს და ბიჭის პირველი კონცერტი გრამელდება — აივანზე გადმოძვარი იგი კონკვ ვატაცებით უკრავს და ხეზე ჩამოქვადრი ჩიტები ასეთივე ვატაცებით ავომანინებტად აუკვირდებიან.

ეს ამბავი რეჟისორმა პირობითი-სტილიზებული ხერხით გადაწყვიტა. უფრო სწორად, პირობითია ის სამყარო, რომელშიც ცხოვრობს მონადირე, მაგრამ ბიჭისა და პედაგოგის ხაზი საკმაოდ თანამედროვე ატმოსფეროში ვითარდება. ასე რომ, ფილმს არ ვაჩანია ერთიანი სტილური გადაწყვეტა — თუ ეს თანამედროვე ზღაპარია, მის ზღაპრულობა აკლია, ხოლო თანამედროვე ამბავისათვის კი — ნამდვილობა. რეჟისორს შესატყვისი ხერხები რომ მოეგებნა და საჭირო პირობითობა დაეცვა, საინტერესო „თანამედროვე ზღაპარს“ მივიღებდით, რადგან თავად ამბავი მომხიბვლელობას არაა მოკლებული.

უკვე რამდენიმე წელია, რაც მხატვრულობა ე. წ. ატმოსფეროში „დივიუკა ყოფილი წარმადება და ვერაფერი ღირსშესანიშნავი ვერ შექმნა. ჩვენ მხოლოდ რამდენიმევე ვხვდებით, რაც იმას არ ნიშნავს, თითქოს სხვა სურათები, რომელსაც აქ არ ვხვებით, რამდენადმე საინტერესო იყოს.

ალოკო ნინუას „ზღარბს“ შეიძლება სევდიანი კომედია დავარქვათ. ფილმის თემა — ნორჩ მოსწავლეებში პირველი გონივრის გაღვივება — მეტად საფიქსილოა, რადგან კინემატოგრაფი და კერძოდ, ქართული კინო ხშირად ეხებოდა მას და ამ თემის ეკრანულ ხორცშესხამში დიდი მიღწევებიც გააჩნია. ამიტომ დღეს, როცა ნაცად თემის ვეხებით, საჭიროა განსაკუთრებული სიტუაციების მოფიქრება და ურთიერთობათა ახლებური კუთხით ჩვენება. აქედან გამომდინარე, რეჟისორმა თავად ჩაიყენა თავი მეტად რთულ დღგომარეობაში, ეკრანზე გაშლილი ამბავი პროფესიულად არის მოწოდებული, ბავშვები (ე. წ. ვახაშვილი, უ. აბუნიანი) ბუნებრივნი და გულწრფელნი არიან და ეს რეჟისორის უდავო დამსახურებაა, მაგრამ ეკრანზე მოთხრობილი ამბავი სიახლის შეგრძნებას მოკლებულია და ამდენად მეორად ხასითის ატარებს. ზოგი კინემატოგრაფიული ხერხი კი, რომელიც აღრე (თუნდაც გვირ რეჟისორის აღრინდელ ფილმებში) საინტერესოდ გამოიყურებოდა, ამჯერად სტერეოტიპის შთაბეჭდილებას აღძრავს. ასეთია მაგალითად ეპოზოდები ქალაქის ქუჩებში. ჩვენ ხშირად და ბევრჯერ გვინახავს თბილისის ხედები ქართულ ტელეფილმებში. მოცემულ შემთხვევაში, ცხოვრების ნაკადის“ შევრა ეკრანულ ამბავში ზედმეტად გვეჩვენება, რადგან ეს გამართა ურთიერთობისათვის აუცილებელი არ არის.

იმავე ქალაქის ხედებს ვხვდებით ჩვენ დოკუმენტურ სურათში „აეთო ვარაზი“, მაგრამ აქ ისინი შინაგანად ვა-

მართლებულია. მას შემდეგ, რაც გვეცნით მხატვრული და მის ნამუშევრებს, მას შემდეგ, რაც დაახლოვდით მხატვრულ გეგმას წარმოდგენა მისი პიროვნების ინდივიდუალობაზე, ჩვენ თბილისის ქუჩებში ვხვდებით მხატვარს, ირევა ხალხი, მანქანები და ამ არეულობასა და სიჭრელეში ათობ ვარაზი მდის მართო, თავის ფიქრებში ვართული, მოცემული განსაკუთრებული შინაგანი სამყაროთი, ქუჩის ამ ფუსფუსისაგან განდგომილი.

დღეს რ. ლონდაის ეს ფილმი უნიკალურ მნიშვნელობას იმის, რადგან შემოიხილა თვითმყოფი მხატვრის სახე. ამიტომ ლაპარაკი ცალკეულ ნაკლოვანებებსა და უხუსტობებზე ზედმეტად მიმართია.

1978 წლის პროდუქციამ ყურადღებას იქცევს კიდევ ერთი მხატვრული მოკლემეტრაჟიანი ფილმი „ორმო“. ეს ცნობილი ოპერატორის გენო ჩირაძის მეორე რეჟისორული ნამუშევარია. მის პირველ სურათში — ორნაწილი დოკუმენტურ ფილმი „მადნელო“ ნათელი ვახდა გ. ჩირაძის უნარი მკაფიო და ზუსტი ფორმა მოუწახოს სათქმელს.

თავის მხატვრულ ფილმში გ. ჩირაძემ შექმნა თავი-სტეილი, პირობითი სამყარო, რომელსაც ბოლომდე იკავს. მკაცრი, ზუსტი, მშობლული, ყველგვარი ზედმეტობისაგან განტვირთული სტილისტიკა მთავარი როლის შემსრულებლის ივანე საყვარელიძის განსახიერებაშიცაა დატყლი. თუ საყვარელიძის ამ ეკრანულ სახეს მის სცენარე სახეებს შევადარებთ (თუნდაც თეატრალური სახელოსნოს სპექტაკლებში „ესმერალდა“, „კარებს აჯახუნებენ“, სადაც იგი ქმნის გროტესკულ სახეებს), დავრწმუნდებით, რომ რეჟისორი მიზანდასახულად ცდილობს ყველაფერში მკაცრად დაიცვას ერთიანი სტილი.

„ორმო“ ის ნაწარმოები არ არის, რომელსაც უყოყმანოდ მიიღებს ყველა გემოვნების ადამიანი. პირობითი, არსებობს საკმაოდ დასახულებული სხვა თვალსაზრისი, მაგრამ პირადად მე მომწონს ფილმის იდეა და აზრი (სცენარის ავტორი დ. ივანოვ-ჩიქოვანი), მომწონს რეჟისორის მიერ არჩეული მკაცრი სტილი, მომწონს ეკრანზე შემოთავაზებული პირობითი სამყარო.

ერთხელ ხანშიშესული კაცი სამსახურის შემდეგ თავის ეზოში სეირნობდა. შემთხვევით იგი სათამაშო ნიჩხას წააწყდა. აილო, ხელში დაატარა, ჩაეცინა — თანვისი დაუშვობა თუ გაახსენდა და ჭუმობით ერთი-ორჯერ ბავშვს მიწას. უცებ მეზობლის მკაცრი შეძახილი ვაიონა: „რას თხრობ? გმირი ვაკვირებდელია: „არაფერს, ისე უბრალოდ“, „უბრალოდ არ შეიძლება“ — ასევე მკაცრად და კატეგორიულად მიუფო მეზობელმა. ვაკვირება სიბრაზემ შეცვალა, „ენახოთ, თუ არ შეიძლება“, — და დაიწყო ორბო თხრა.

თხრობის გმირი ორბოს, ვარწმობს კი ხალხი შფოთავს, დღევანდ, უცებ ყველა მის ბედით დაინტერესდა, ლაპარაკობენ, ჭორაობენ, დირექტორთან იძახებენ, ზემო ინსტანციებშიც წერენ... ბოლოს თავისას მიაღწიეს და ორბო კვლავ ამოვსებულია.

დამარცხებული და სევდიანი სვირნოს გმირი ქა-
ლაქის ქუჩებში. უცებ ერთ ეზოში დაინახავს, რომ ბი-
ჭი ორმოს თხრის. „რას აკეთებ?“ — ეკითხება. „არა-
ფერს, ვთხრი“, და დამატებს: „არ შეიძლება, თუ?“ ვა-
ელიძემა გმირს, სიხარული ჩაუღვება თვალბეში, ნე-
ლა გაეცლება იქაურობას.

რევისორმა კინორამატურად დევი ივანოვი-ჩიქოვანის
მეტად საინტერესო ჩანაფიქრი და სცენარი თავისებუ-
რად გაიხარა და შემოგვთავაზა კომპოზიციურად და
ერთიანი სტილიური ვადწყვეტილი შეკრული მხატვრუ-
ლი მოკლემეტრაჟიანი ტელეფილმი.

ჩვენ უკვე აღვნიშნეთ, რომ სადღეისოდ ტელეფილმე-
ბის სტუდიას ზუსტად განსაზღვრული და გააზრებული
აქვს ის ძირითადი გეზი, ტენდენციები, რომლითაც უნ-
და წარიმართოს სტუდიის მუშაობის გეგმა.

ამ მხრივ დიდ იმედებს იძლევა სამ სერიად ჩაფიქრე-
ბული სცენარი მხატვრული ტელეფილმისათვის „შეიღ-
ვაცა ანუ ძიება მასალებისა მცირე ფორმის ფილმებისს-
თვის გურულ სიმღერებზე“. სცენარის ავტორი ამირან
ჭიჭინაძე და რეჟისორი სოსო ჩხაიძე მოგვითხრობენ თუ
რა ადგილი ეკავა ხალხურ სიმღერებს ქართული კაცის
ცხოვრებაში. სიმღერა ხომ ყოფის ყველა სფეროში იყო
შესული — შრომაში, ღვინოში, სიკვდილსა თუ ავადმყოფო-
ფობაში. სიმღერას არა მარტო დიდი და მნიშვნელო-
ვანი ადგილი ეკავა, ის ქართული ადამიანის სულიერი
საზრდოც იყო. ყოფის შეცვლასთან ერთად სიმღერაც
სხვა ფუნქციას იძენს და კარგავს პირვანდლს. სცენარ-
ზე მუშაობის პროცესში ბევრი რამ შეიცვალა და სცე-
ნარის ახალ ვარიანტში ბეჯიანი გმირი — ახალგაზრდა
რეჟისორი ავროვებს მასალას ორნაწილიანი ფილმის გა-
დასაღებად. მისი მომავალი ფილმი გურულ სიმღერებს
მიექნება. სცენარში მოცემულია მთელი ის გზა რო-
მელიც განვლია ახალგაზრდა რეჟისორმა ხალხურ სიმ-
ღერებზე ფილმის შექმნისას. გმირის მიერ მასალის ძი-
ების პროცესი დოკუმენტურად ზუსტი და დაწერილები-
თია. თუ რა ფილმს შექმნის იგი, ეს მომავალი სურა-
თის ავტორებს არც კი აინტერესებთ. ქუშმარიტმა ლი-
რებულეებზე უნდა შეინარჩუნონ თავისი ძალა, არ
გაუფასურდნენ, არ დაიკარგონ. სწორედ ამაზე იქნება
სოსო ჩხაიძის ახალი მხატვრული მრავალსერიანი ტე-
ლეფილმი.

საინტერესოდ მიმანია, როგორც თემატურად სტუ-
დიის ტენდენციების განვითარება, ისე შემოქმედებით
ევოლუციის პერსპექტივა, კონკრეტულად კი ის სინთე-
ზი, რომელიც მოხდა „თუშ მეტეხვარეში“, ის ძიებე-
ბი, რომლებიც არსებობს „პრემიერასა“ და ზოგიერთ
სხვა სურათში.

ყოველივე ზემოთ თქმული კი იმის საწინდარია, რომ
ქართული ტელეფილმების სტუდიის პროდუქციის ხა-
რისიხი საგრძნობლად აიწევს.

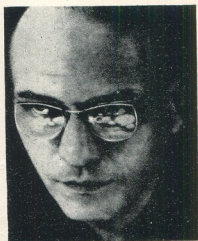
70 წელი შეუსრულდა ოლივიე მესიანს —
„მუსიკის განსაცვიფრებელ გამოგონებელს
(კან რუა). დიდი კომპოზიტორი და ორგანის-
ტი, ბრწყინვალე იმპროვიზატორი და საორგანო
მუსიკის რეფორმატორი, შესანიშნავი ინ-
ტერპრეტატორი საკუთარი საფორტეპიანო
და საორგანო ქმნილებებისა, გამოჩენილი პე-
დაგოგი ოლივიე მესიანი ამჟამად პარიზის
კონსერვატორიის პროფესორია.

როცა მესიანის მუსიკას ისმენ, გვეჩვენება
შთაბეჭდილება, რომ „ესა სასწაულებრივი,
გახმოვანებული ფერია და მასში მესიანის
დღესასწაულობს ფერადონებთა და გალო-
ბით აღსავსე ბუნების მშვენიერებას, რასაც
იგი ვაღმოგვეცემს ისეთი სისპეტაკით, ისეთი
ზემოფერებთა და ისეთი რწმენით, რომ ყო-
ველივე ეს კომპოზიტორსა და მის ქმნილე-
ბებს ხდის სრულიად განსაკუთრებულ XX
საუკუნის მუსიკაში“ (ანტუან გოლე).

მესიანი დიდად აღნიშნული პარიზის კონ-
სერვატორიაში კომპოზიციის სწავლობდა პოლ
დუკასთან, ორგანზე დაკრას—მარსელ დიუ-
პრესთან, ფორტეპიანოზე დაკრას მორის ემა-
ნულისთან. 1930 წელს, კონსერვატორიის
დამთავრებისთანავე, მესიანი იწყებს ინდივიდუ-
ალ და ანტიკური საბერძნეთის მუსიკალური
კულტურების თეორიული საფუძვლები
შესწავლას. კიდევ აღსანიშნავია, რომ
იგი ორნიტოლოგიცაა. მთელი სიცოცხლის
მანძილზე იწერს და სწავლობს გალო-
ბას ყველანაირი ჩიტისა, რომლებსაც „თა-
ვის დიდ მასწავლებლებს“ უწოდებს. ამ უმ-
დიდრესი მასალის საფუძველზე მესიანმა
შექმნა „ფრინველთა ოპუსები“ — „ჩიტების
კატალოგი“ — ფორტეპიანოსათვის, „მეზო-
ტიკური ჩიტები“ და „ჩიტების გამოღვიძე-
ბა“ ფორტეპიანოსათვის ორკესტრის თანხ-
ლებით, ცალკეული საორგანო პიესებიც. 1931
წლიდან მესიანი პარიზის წმინდა სამების
ეკლესიის მთავარი ორგანისტიცაა. 1936 წლიდან
იწყებს პედაგოგიურ მოღვაწეობას. იმავე
წელს ყალიბდება ოთხი ახალგაზრდა კომპო-
ზიტორის შემოქმედებითი კავშირი —
„ახალგაზრდა საფრანგეთი“, რომელშიც ერთ-
თანდგენიან ოლივიე მესიანი, დანიელ ლე-
სიორი, ანდრე ჟოლივე და ივ ბოლდიე.
მათი მიზანია „გააღვიძონ ადამიანში მუსიკა“
და „გამოხატონ ადამიანი მუსიკაში“.

1939 წელს ოლივიე მესიანი ჯარში გაიწ-
ვიეს. 1940 წელს საკონცერტო ბანაკში
დატყვევებული კომპოზიტორი ქმნის თავის
ერთ-ერთ შესანიშნავ ნაწარმოებს — „კვარ-

ოლივი მესიანი



ეთერ მაგლობლიშვილი

ტეტს ჟამის დასასრულზე“. 1968 წელს ო. მესიანს ირჩევენ პარიზის ნატიფ ხელოვნებათა აკადემიის წევრად.

ოლივიე მესიანის აზროვნებისა და შემოქმედების ტრიადა — მუსიკალური ენა, ფორმა — არქიტექტონიკა და ბგერისა და ფერის შეხამება ძალზე თავისებური მოვლენაა. მესიანი ამბობს: „ჩემთვის ჩიტების გალობა და ტალღების ხმაური ბგერები და რიტმებია. ბუნებისაგან ნაბობებ ამ მუსიკას არ უნდა მიემატოს არაფერი პირადი, საკუთარი მოგონებები, ემოციები. მაშინაც კი, როცა მათ წარმოქმნიან თეთი ბუნებისაგან მიღებული შთაბეჭდილებები. ამიტომაც ჩემს მუსიკაში არ ხდება რეალობის ემოციური გამოხატვა... მე მაინტერესებს მხოლოდ სამყაროს „სუფთა“ ბგერები, „სამყაროს სუფთა“ რიტმები...“

მესიანის მიზანია ბგერითი კომპლექსების გარდასახვა მუსიკალურ ფერწერად. ამ ამოცანის განხორციელებისათვის მესიანი ქმნის ახალ ბგერით სისტემას, რომელსაც „განსაზღვრული ტრანსპოზიციის წყობებს“ უწოდებს. შრომაში „ჩემი მუსიკალური ენის ტექნიკა“ (1942) მესიანი ასე აყალიბებს ამ სისტემის არსს: „ეს წყობები, რომლებიც

განლაგებულნი არიან ქრომატული ტემპერირებული კილოს საფეხურებზე, წარმოქმნიან რამდენიმე სიმეტრიულ ბგერით ჯგუფს, რომელშიც წინამდებარე ჯგუფის ბოლო ბგერა საწყისია მიმდევნოს...“ (სიმეტრია, მესიანის გაგებით, ამ შემთხვევაში ნიშნავს ერთნაირი და თანაბარი ბგერითი ჯგუფების განმეორებას თანასწორი ინტერვალების დაცვით).

„განსაზღვრული რაოდენობის ტრანსპოზიციის გატარების შემდეგ — განაგრძობს მესიანი — დგება ისეთი მომენტი, როცა ტრანსპოზიციის შემდგომი ვაგრძელება შეუძლებელი ხდება. მაშინ ჩვენ ისევ ვუბრუნდებით პირვანდელ საფეხურებს და ვიჭეურობთ ტრანსპოზიციებს... ყოველი ტრანსპოზიცია შეიცავს როგორც მელოდიურ, ისე ჰარმონიულ ფუნქციებს. ისინი (წყობები) არ არიან პოლიტონალური, მაგრამ ექვევიან ერთდროულად რამდენიმე ტონალობის ატმოსფეროში და კომპოზიტორს შეუძლია აირჩიოს რომელიმე მათგანი, ან შექმნას გაურკვეველი ტონალობის შთაბეჭდილება. წყობათა რაოდენობა შეზღუდულია, რადგან მათემატიკური თვალსაზრისით შეუძლებელია მისი გაზრდა 12-ტონიან კილოში.

ერთი სიტყვით. მესიანის მუსიკა არ ეყრდნობა არც მათერულ-მინორულ სისტემას და არც კონსონანს-დისონანსურ დუალიზმს. მის შემოქმედებაში არც კლასიკურ ფორმებს ვხვდებით. მას დამუშავების, განვითარების ძირითად ელემენტად მიაჩნია რიტმი და მისი სახესხვაობანი. აქედან გამომდინარე, მის შემოქმედებაში მთავარი მნიშვნელობა ენიჭება ვარიაციების პრინციპს.

მესიანს შექმნილი აქვს საკუთარი რიტმული თეორიაც, რომლის არსი ასეთია: ბუნებრივია მხოლოდ რიტმი მეტრის გარეშე, რომ მცნება „მეტრი“ უნდა შეიცვალოს „რომელიმე მცირე გრძლიობით (მაგალითად, მეთექვსმეტედით) და მისი თავისუფალი მულტიპლიკაციით“.

მესიანის რიტმული თეორია სამი დებულების სახით ასე შეიძლება წარმოვიდგინოთ:

1. ნებისმიერ რიტმულ მონახაზს შეიძლება დამატოს ან გამოაყლდეს უმცირესი გრძლიობა, რომელიც გადაასხვავებებს (გარდაქმნის) მის მეტრულ წონასწორობას. ეს დამატებითი გრძლიობა (ნოტის, პაუზის ან წერტილის სახით) არღვევს მეტრული ნაწილაკის მონაცვლეობის რეგულარობას. ასეთი რიტმი მესიანის გამოთქმით „ოდნავ მომზიბგელად მოიკოვლებს“. ამგვარად, გრძლიობის დამატება ან გამოკლება წარმოქმნის რიტმული ვარიაციის მრავალნიარ საშუალებას.

2. ნებისმიერ რიტმს — გადიდებულს ან შეცირებულს — შეიძლება ჰქონდეს უფრო რთული ფორმები, ვიდრე კლასიკურ მუსიკაში შემოღებული მარტივი გაორმაგებაა. გრძლიობის გადიდება ან შეცირება მისი სიდიდის 4/5, 3/4, 2/3, 2-ჯერ, 3-ჯერ, 4-ჯერ, 5-ჯერ, აგრეთვე არაზუსტი გადიდება და შეცირება — აი, ყველა ის ახალი რთული ფორმა, რომელსაც მესიანი იყენებს.

3. არსებობენ არაშექცევადი რიტმები. „ყველა რიტმული ფიგურა, რომელიც იყოფა ორ ნაწილად, ერთი მეორის შებრუნებას წარმოადგენს და აქვს საერთო ცენტრალური გრძლიობა, არაშექცევადია“. ამ ფორმების შენაცვლებით კი წარმოიქმნება პოლირიტმიისა და პოლიმეტრიის მესიანისეული სახესხვაობანი.

მესიანი პოლიქრომიის ოსტატიცაა. „მის წარაფება იდუმალი, მომჭადობეული ჰარმონიებისაყენ, — ამბობს იგი, — ჩემში წარმოქმნის სრულიად მოულოდნელ ბგერით კომპლექსებს, რომელთა საშუალებით გამოვხატავ ხოლმე გავარვარებულ მთლურკონა-

რინჯისფერი ლავის ნიაღვრებს, შორეულ ვარსკვლავთა ციარს, სრბოლას ფორუბისფერი პლანეტებისას, თამაშს იისფერი ჩრდილებისას და ა. შ.“

სრულიად ახალი ელერადობის აყორდების შექმნაში მესიანი მთავარ როლს ანიჭებს არააკორდულ ბგერებს ანუ აპოჯიატურას. დამატებითი ბგერები, მესიანის გამოთქმით, „სცვლიან აკორდათა კოლორიტს, ახალ სურნელებასა და ელფერს უმატებენ მის ელერადობას“. მესიანის ჰარმონიულ აზროვნებას საფუძვლად უდევს ბგერის საშუალებით ფერის გამოხატვის პრინციპი, განსაკუთრებულ თვისებებურებას რომ ანიჭებს მესიანის საორკესტრო ბგერწერას. ამასთან დაკავშირებით მესიანი ამბობს: „მე, რა თქმა უნდა, არ მივეყუთვებდი ისეთ იდეალისტთა რიცხვს, რომლებიც ბოდღერისა თუ რემბოს მსგავსად ამტკიცებენ, რომ რე — ცისფერია, ფადიფეი კი — მწვანე და ა. შ. მე უმთავრესად შევიგობინებ იისფერის, წითლის, მწვამულისა და ნარინჯისფერის რთულ შეხამებას.“

მესიანის ინსტრუმენტულ ნაწარმოებებს ყველთვის ახლავს სიტყვიერი ტექსტი. ეს აიხსნება ლიტერატურისადმი უდიდესი სიყვარულით, რომელიც მას პატარაობიდანვე დაჰყვა. ეს მისწრაფება საყვებით ვასაგებია: მესიანის ფედა — სესილ სოველი პოეტი იყო, მამა კი — ცნობილი შექსპიროლოგი. მასზე გავლენა იქონია კათოლიკურმა აღზრდა-განათლებამაც, და ეკზისტენციალიზმისა და სიურეალიზმის განსაკუთრებულმა როლმა ფრანგულ ლიტერატურაში. მესიანი ამბობს: „მე ვარ მუსიოსი — სიურეალისტი, ჩემთვის სამაგალითოა პოლ ელუარის, ანდრე ბრეტონისა და ჰიერ რევერდის პოეტური ქმნილებანიო“. მუსიკისმიოდნეთა ერთი ნაწილი თვლის, რომ მისი ლიტერატურული ტექსტები ბუნდობანია და ვაჯებარე, რაშიც მესიანი მათ არ ეთანხმება და ამბობს, რომ „ჩემი მუსიკაცა და ტექსტებიც დაწერლია ერთიანი სიურეალისტური მანერით... „სიურეალისტი — დასკვნის მესიანი — ესაა ხელოვანი, რომელიც თავის შემოქმედებაში მისწრაფვის განასახიეროს მხოლოდ ზმანებანი“.

საპარტიზმოს სსრ თეატრალურ საზოგადოებასთან არსებულმა „მეგობრობის თეატრმა“ თბილისში საგასტროლოდ მოიწვია ბაქოს მ. აზიზბეკოვის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი. სტუმრებმა ჩვენს დედაქალაქში ჩამოიტანეს ორი სპექტაკლი: ვალდო მამედყულიზადეს ორნაწილიანი პიესა „მკვდრები“ და ანარის „ზაფხული ქალაქში“.

„მკვდრები“ დადგა აზერბაიჯანის სსრ სახალხო არტისტმა, რესპუბლიკის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა, თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ტოფიკ ქიაზიმოვმა. მხატვარია ელჩინი, კომპოზიტორია ყარა ყარაევი.

მ. აზიზბეკოვის პიესა მიმართულია პროვინციალიზმის, გაუნათლებლობის, ბრმა რწმენისა და უხამსობის წინააღმდეგ. ადამიანები იმდენად არიან შეგუებული თვითნათნობით, რომ უხამსობის, უბადრუკ ცხოვრებას, რომ ირგვლივ არაფრის შეცვლა არ სურთ, ურჩენიათ მკვდარი ცხოვრებით იცხოვრონ, ვიდრე შეიხნასრულას ფანდებს დაუპირისპირდნენ. ერთადერთი საღად მოაზროვნე, უხამსი ცხოვრების წინააღმდეგ ამხედრებული პიროვნება ისკანდერია, მაგრამ მას ყურს არავინ უღებებს და ამიტომ პატარა, პროვინციული ქალაქის მოქალაქეები შეიხნასრულას ფანდების მსხვერპლი ხდებიან.

ანარის პიესა „ზაფხული ქალაქში“ თანამედროვე პიესაა და იბრძვის წარსულის გადმონაშთებისა და ნეგატიური მოვლენების წინააღმდეგ. აქაც, როგორც მრავალი თანამედროვე დრამატურგის შემოქმედებაში, მთავარი პრობლემა გამეშინებულ თანამდებობის პირთა და მეცნიერ მუშაკთა საკუთარი სინდისის წინაშე კომპრომისზე წასვლაა.

სპექტაკლი დადგა აზერბაიჯანის სსრ სახალხო არტისტმა, რესპუბლიკის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა ტ. ქიაზიმოვმა, მხატვრულად გააფორმა ს. ახვერდიევი, კომპოზიტორია აზერბაიჯანის სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, რესპუბლიკის ლენინური კომკავშირის პრემიის ლაურეატი ე. საბით-ოღლი.

კარგი შთაბეჭდილება დასტოვეს თბილისელ მაყურებლებზე მსახიობებმა აზერბაიჯანის სსრ სახალხო არტისტმა მ. დღადაევი და მ. შეიხზამანოვი, რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა, რესპუბლიკის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა მ. ტურაბოვი, რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა შ. შამედოვი, მსახიობებმა ს. ამსაოვი, მ. ავშაროვი, პ. ისმაილოვი, ი. ნურიევი, ა. ალიევი...



სცენა სპექტაკლიდან „ზაფხული ქალაქში“.

ბაქოს თეატრი თბილისში

სცენა სპექტაკლიდან „მკვდრები“.



თანამედროვე იაპონური არქიტექტურის ზოგიათი ტანლანცია

ვახტანგ დავითაია

იპპონური არქიტექტურის სენსაციური აღზევება ჩვენი საუკუნის 60-იანი წლებიდან იწყება, როდესაც ქვეყანა ინტენსიური ეკონომიკური აღმავლობის პერიოდში შევიდა. იაპონიამ, უმოკლეს პერიოდში, არა თუ ჩამოიშორა ევროპული არქიტექტურის საუკუნოვანი „კოლონიალური უდელი“, არამედ მსოფლიო არქიტექტურის მიღწევათა კეთილსინდისიერი ინტერპრეტატორიდან თვითონ იქცა არქიტექტურულ მეტრად. იაპონელ არქიტექტორთა შემოქმედებითი ძიებების მნიშვნელობა დიდად სცილდება ნაციონალური მოვლენის საზღვრებს და ისინი იქცნენ მისაბამ მაგალითებად დიდი „არქიტექტურული სამფლობელოებისათვისაც“. გარდა მატერიალიზებული ღირებულებისა, თანამედროვე იაპონური არქიტექტურის უმნიშვნელოვანეს ზოგად შემეცნებით შედეგად უნდა ჩაითვალოს ის, რომ მათმა შემოქმედებებმა ძიებებმა და მიგნებებმა დიდად შეუწყო ხელი ახალი პლასტიკური კონცეფციების გახსნას და თანამედროვე არქიტექტურის პუნანურ შესაძლებლობებზე რწმენის განმტკიცებას.

ამ წერილს არა აქვს პრეტენზია იაპონური არქიტექტურის, მისი არაერთი პირველსარისხოსანი ოსტატის შემოქმედებისა და თორიული საფუძვლების კვლევისა, ეს მრავალპლანიაანი, რთული თემაა. ჩემი მიზანი გაცილებით კონკრეტული და მოკრძალებულია. მინდა მოვიხსნათ შემოქმედებთა და ასაკით ერთმანეთისაგან განსხვავებული ორი უთავალაჩინოესი იაპონური

ხუროთმოძღვრის, კიშო კუროკავას და კიშიო ცუკიამას შემოქმედების ზოგიერთ მხარეზე.

კიშო კუროკავა — „მატაბოლიზმის“
თიორი და „ჰუჩის არქიტექტორა“

...ასოციაცია „კიშო კუროკავას“ ცნობარი გვაცხობინებს, რომ კუროკავას ჯგუფს აქვს ქალაქებისა და რეგიონების დაგეგმარების, საზოგადოებრივი, სამოქალაქო მშენებლობის ობიექტების კვლევისა და პროექტირების დიდი შესაძლებლობები, ფირმა რეგისტრირებულია მსოფლიოს ყველა ბანკის მიერ და შეუძლია გაუწიოს მომსახურება კლიენტებს მსოფლიოს ყველა კუთხეში.

შოკლე ცნობები კიშო კუროკავას შესახებ: იგი დაიბადა 1934 წელს, დაამთავრა კიოტოს უნივერსიტეტის არქიტექტურული განყოფილება (1957 წ.), ხოლო შემდგომ ტოკიოს უნივერსიტეტი (1959 წ.). მიიღო პირველი კლასის ხუროთმოძღვრის კვალიფიკაცია. იგი წევრია: იაპონიის არქიტექტურული ინსტიტუტის, იაპონიის ქალაქგეგმარების ინსტიტუტის, იაპონელ არქიტექტორთა ასოციაციის, იაპონიის მომავლის საზოგადოების, იაპონიის ეთნოგრაფთა საზოგადოების, ინგლისის ხელოვნების სამეფო საზოგადოების, ასევე, იაპონიისა და უცხოეთის 30-მდე სხვადასხვა კომიტეტისა, ინსტიტუტისა და გაერთიანებისა; გაიმარჯვა მრავალ საერთაშორისო კონკურსში. მისი გამოფენები მოეწყო რომში, ფლორენციაში, ურბინოში, ნიუ-იორკში, არაგოტოზის — ტოკიოში. არის ავტორი 15-მდე წიგნისა. შესრულებული აქვს 150-მდე პროექტი, რომელთა უმრავლესობა განხორციელებულია.

„იაპონელმა არქიტექტორებმა შექმნეს პირ-
მიდა და თითოეული ცდილობს ავიდეს მწვერვა-
ლამდე ისევ, როგორც ამას აკეთებენ საერთოდ
ადამიანები იაპონიის საზოგადოებრივი პირამი-
დაში. ყოველი მათგანი ცდილობს მიაღწიოს ამ
მიზანს და თვალყურს ადევნებს იმას, თუ ვინ
აღის სწრაფად და მაღალ. ეს იწვევს საერთო
ანტიტრებს, თითქოს კენთი ტანვეს მიაღწია პიკს,
მაგრამ 10 წელზე მეტი ხნის წინათ, როდესაც
არატა ისოზაკემ და კიშო კუროკავამ დასტოვეს
ტანვებს ჯგუფი და მოღვაწეობის საკუთარი კურ-
სი დასასხეს, არქიტექტურულმა პირამიდამ იწყო
დრეკა“. „...ეს ორი არქიტექტორი — არატა
ისოზაკე და კიშო კუროკავა, თავიანთი შემოქმე-
დებით ენერგიით, დურს დეას სხეულისაგან გან-
ცალკევებით, ისინი შეგვიძლია შევადაროთ ქუ-
ხილისა და ელვის დევალებს, როგორც ეს გამო-
სახულია დიდი მხატვრის ტორაგანის სოტატა-
სის ცნობილ ნახატზე“. — ვითარებით შერ-
ნალ „იაპონური არქიტექტურის“ ფურცლებზე.

წარსოსხვის ყოველგვარ მიჯნებს სცილდება
კ. კუროკავას ტრიუმფალური არქიტექტურული
კარიერა. ეს მით უფრო გასაოცარია, თუკი წარ-
მოვიდგინოთ, რომ იგი მხოლოდ 45 წლისაა.

არქიტექტურულმა საყარბო კურიავა პირვე-
ლად გააცნო როგორც წვერი „მეტაბოლისტა“
ჯგუფისა, რომელშიც შედიოდნენ ნაზორი კავა-
სუო, ფუმინიკო მაკი, კიინორი კიკუტაკე და მა-
სატო ოტაკა. 1960 წელს ტოკიოში გამართულ
დისანინერთა საერთაშორისო კონფერენციაზე
ჯგუფმა გააკეთა თავისი პირველი დეკლარაცია —
„ჩვენ განვიხილავთ ადამიანთა საზოგადოებას,
როგორც სიცოცხლის პროცესს — უწყვეტ განვი-
თარებას ატომიდან ნებულამდე. ვიყენებთ ბიო-
ლოგიურ ტერმინს „მეტაბოლიზმი“, რადგან
გეწამს, რომ პროექტირება და ტექნოლოგია უნ-
და იყოს ამსახველი ადამიანის სიცოცხლისა.
ჩვენ არ ვიღებთ მეტაბოლიზმს, როგორც ბუნე-
რივ ისტორიულ პროცესს, მაგრამ ვცდილობთ
წავახალისოთ საზოგადოების მეტაბოლური გან-
ვითარება ჩვენი წინადადების საშუალებით“.

დეკლარაციები ჩანს, რომ „მეტაბოლიზმის“
თეორია განვითარების სტადიების ციკლურ თან-
მიმდევრობას გულისხმობს. ისინი ადამიანთა სა-
ზოგადოებას განვიხილავთ განვითარებად ორგა-
ნულ პროცესად, სიცოცხლის უწყვეტ პროცესად.

საკითხის ამდაგვარი დაყენება „მეტაბოლის-
ტებს“ აახლოებს ქალაქგეგმარების სხვა დინამი-
სტურ მიმართულებებთან, რომლებიც ასევე ეძე-
ბენ გზებს ისეთი მობილური ქალაქგეგმარებით
ორგანიზმის შესაქმნელად, რომელიც შესძლებს
აპყვეს საზოგადოების მოთხოვნების დინამიკას
დროში. მაგრამ ეს როდი ნიშნავს იმას, რომ

„მეტაბოლიზმის“ კონცეპცია არის მოდიფიკაცია
რამიე არსებული თეორიისა ან მისი მორგება ია-
პონიის პირობებისათვის. მართალია, „მეტაბო-
ლიზმის“ პრაქტიკულობა და სიცოცხლისუნარი-
ანობა სწორედ მისი იაპონური აუცილებლობები-
ნის მომდინარეობს, მაგრამ, ამავე დროს, იგა-
ხასიათდება უნივერსალით.

— „მეტაბოლიზმის“ კონცეპცია ლოგიკური და
ბუნებრივია იაპონიისათვის. ჩვენ, იაპონელები,
მუდამ მოძრაობაში ვართ; ჩვენი ცხოვრების ხა-
სიათიც განსხვავებულია დასავლეთის „მკაღმარე-
რე“ ცხოვრებისაგან. გადაადგილება ჩვენი ერთე-
ული თავისებურებაა. უძველესი დროიდან, პო-
ლიტიკური თუ რელიგიური მიზნებით, იაპო-
ნიის დედაქალაქი არაერთხელ შეიცვალა — ნამე-
ბა, ნარა, კიოტო, კამაგურა, ტოკიო (მშინდელი
ედო). გარდა ამისა, ტრადიციულად, იმპერატო-
რთა ოჯახებს და, შესაბამისად, იმპერატორს
მიუღ კარს და დიდგვაროვნთა ოჯახებს ყოვე-
ლი მეორე წელიწადი დედაქალაქში უნდა გაე-
ტარებინათ. ყოველივე ეს დიდ გადაადგილებას
იწვევდა და ითხოვდა გარემოს სათანადო ორგა-
ნიზაციას, ამას თან ერთვოდა ვლენების, მიწის
მუშების სეზონური მიგრაცია ქალაქებისაგან სა-
მუშაოს საძებნელად. ეს დღესაც ანაე. ასევე, წი-
ნათ და დღესაც, იაპონელთა თავისუფალი დრო-
ის დიდი ნაწილს უკავია მოგზაურობას რელიგი-
ური მოსაზრებებით, რიტუალებს საყდრებსა და
სამლოცველობებში, რომლებიც ჩვენი ქვეყნის
სხვადასხვა კუთხეებშია გაფანტული. დიდი მა-
ცურო ბაში აკი ამბობდა: „მოგზაურობა, აი,
რა არის ჩემი სახელო“. — ამბობს კუროკავა.

აქვე უნდა აღინიშნოს ის გარემოება, რომ თუ-
კი დინამიზმისა და მობილურობის ძიებები და-
სავლეთ ევროპასა და ამერიკაში დღემდე მინც-
ვერ გასცდა თეორიის ფარგლებს, უკეთეს შემ-
თხვევაში, ექსპერიმენტული საპროექტო წინადა-
დებების ფარგლებს, „მეტაბოლისტები“ კონ-
ცეპციები, უკვე რეალიზებულია რიგ კომპლექ-
სებსა და ცალკეულ ნაგებობებში. „მეტაბო-
ლისტური“ კონცეპციები ასევე გატარებულია
იაპონელ არქიტექტორთა კონგრესტულ ქალაქგე-
მარებით პროექტებში, რომელთა განხორციელე-
ბა, ქვეყნის სპეციფიკიდან და აუცილებლობიდან
გამომდინარე, შესაძლებლად, არცთუ შორეული მო-
მავლის საქმე იქოს“.

მეტაბოლისტები არ იზღუდებიან თანამედრო-
ვე საზოგადოების დინამიზურობის კონსტრუქცი-
ით, არამედ იკვლევენ დინამიური პროცესების გა-
მოვლილებებს. ამ მიმართულებაში ისინი არჩვენ
თანდათანობით შინაგან ცვლილებებს, უწყვეტ
გარეგან მოძრაობას ანუ ზრდას და, ბოლოს, უკა-
ბედ „მეტამორფოზულ ტრანსფორმაციას“. დი-



კოსო
კუროკავა

ნამიკის პრობლემისადმი ამგვარი დიფერენცირებული მიდგომა მიუთითებს მეტაბოლისტთა მისწრაფებებს დაადგინოს თვითგანვითარების პროცესის შექაზების სინერგობრივი გამოხატვა.

„მეტაბოლისტთა“ კონცეპციით თანამედროვე ქალაქის უწყვეტი ფუნქციური და ტექნოლოგიური ცვლილებები იწვევენ მასტერულ განასლებებს. ამ ცვლილებებს მეტაბოლისტი განიხილავენ ციკლებად. ყოველი ციკლისათვის დამახასიათებელი პირობების შექმნა კი ითხოვს დიფერენცირებული ქალაქგეგმარებით სტრუქტურის აუცილებლობას, ამიტომაც, „მეტაბოლისტებს“ თავიანთ პროექტებში შემოაქვთ ახალი ქალაქგეგმარებითი ერთეული — „კლასტერი“. იგი უნდა შედგეს „ადამიანთა ასოციაციის“, ადამიანთა გაერთიანების სპეციფიკურ ფორმას, რომელიც, მათი აზრით, უფრო შეესაბამება ცხოვრების თანამედროვე ხასიათს. „მეტაბოლისტები“ თრწმუნებიან, რომ საყოველთაოდ ცნობილი მცნებები — სახლი, ქუჩა, რაიონი უკვე ვერ პასუხობენ თანამედროვე შინაარსს და ისინი უნდა შეიცვალონ (სხით, უფრო უნივერსალური. მან. კ. კუროკავა განასხვავებს აგრარულ, ინდუსტრიულ სამომხმარებლო ერთეულებს და კლასტერებს. რამდენიმე ასეთი კლასტერი ქმნის უფრო მსხვილ გაერთიანებას.

კ. კუროკავას აზრით, კლასტერების სისტემა საშუალებას გვაძლევს გავითვალისწინოთ მომავლის ცვლილებები, იმდენად, რამდენადაც ის გულისხმობს ტრადიციული ქალაქგეგმარებითი პრინციპების ისეთი ახალი სისტემით შეცვლას, რადგანაც თვით კლასტერი განიხილება განვითარებად ერთეულად, ე. ი. მეტაბოლურ სისტემად ამასთან, ეს კლასტერი წარმოადგენს არა გეგმარებით ელემენტებს, არამედ სიფრცულ სისტემებს, რომელთაც გააჩნიათ თვითგანვითარების დიდი შესაძლებლობები“.

„მეტაბოლისტის“ თეორია გულისხმობს სისტემაში ცალკეული ნაწილების შეცვლის შესაძლებლობას. ეს პრინციპი სრულიად განსხვავებულია მეთოდისაგან „გამოიყენე და გადაადგე“. მეტაბოლური ციკლის შესაბამისად, დროთა განმავლობაში საჭირო ხდება გამოუსადეგარი ნაწილების შეცვლა. ამით ნაკლებობა (სისტემა) გაცილებით დიდხანს ემსახურება ადამიანებს და საბოლოო ანგარიშში მიიღწევა არსებითი ეკონომია. მეტაბოლური პრინციპი გარკვეულ საშუალებებს უტოვებს: დამიანების მოხერხებულის და დამატის მისეული სამყაროს შესაქმნელად. კ. კუროკავას აქვს ასეთი ფრასა: „ილიამზე შეიყნება მოქალაქეების, მომხმარებლების და მსყიდველების მიერ“.

ცხოვრების დინამიკის შესაბამისად შენობაში ცალკეული ნაწილების შეცვლის შესაძლებლობების იდეის რეალიზაცია შენობა — კაფსულა „ნაკავანი“ ტკიოში. იგი, პირობითად, ორი ნაწილისაგან შედგება: ნაწილი, რომელიც მულ-

მივია, უცვლელი და ნაწილები (კაფსულები), რომლებიც შესაძლებელია პერიოდულად შეიცვალოს. შენობის ქვედა ორი სართული კაფეტერიისა და არამორბადი ქიშნების საქმეთა საზოგადოების ბიუროს უკავია, ზედა 10 სართული საცხოვრებელი კაბინებია. შენობა გამოხეული იყო ადამიანთა გარკვეული კატეგორიისათვის — ძირითადად მარტაბოლისტებისთვის, სტუდენტებისა და დედაქალაქში მოკლე ვადით ჩამოსული ბიზნესმენებისათვის. უნდა აღინიშნოს, რომ მშენებლობის დამთავრებიდან ერთი თვის შემდეგ ითითქმის ყველა კაბინა შეიყიდეს ძირითადად ბიზნესმენებმა, ექიმებმა, მოსამსახურებმა, ნაწილი კი შეიყიდეს როგორც მეორადი საცხოვრებელი. შენობის 14 კაფსულა (თოხი) დამზადდა კარხანაში (ქ. ოსაკაში) სანიტარული კვანძით, კონდენციონერით, ტელევიზორით და ადგილზე აეწყოს 5-8 ღღის განმავლობაში. მთელი სამუშაო დამთავრდა 30 დღეში.

მეტაბოლისტთა რკუვი არ უნდა გავიგოთ როგორც ადამიანთა გარკვეული კასტა, რომელიც ფლობენ მონოპოლისტის მისი თეორიისა და პრაქტიკის საკითხებში. მეტაბოლისტები, თავისი ერთობლივი დეკლარაციის შემდეგ, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებლად, ახალი გამოცდილებისა და ძიებების საფუძველზე თანმიმდევრულად აწვითარებენ მის ძირითად პრინციპებს, როგორც ცალკეულ პროექტებში, ასევე თეორიულ შრომებში. ეს მრავალმხრივია საინტერესო, იგი მეტ მოქმედებად დამოუკიდებლობას ანაგასკანს აძლევს ყოველ მათგანს. მეტაბოლისტის თეორიისა და პრაქტიკის ასევე აწვითარებენ სხვა იაპონელი არქიტექტორები, რომლებიც იზიარებენ ამ კონცეპციას.

„მეტაბოლისტთა“ (საერთოდ იაპონელ არქიტექტორთა) აზროვნების დიაპაზონი, ქალაქგეგმარებითი პრობლემების დასმისა და მათი პრაქტიკული რეალიზაციის მასშტაბები იმდენად ურვეულო და გრანდიოზულია, რომ მათ რეალობა დღესაც ბევრს ირდი ხვრთა. ერთი კი უკიდოლოდ შეიძლება ითქვას, რომ პროციკა სწორია; მეტაბოლისტთა იდეები და პროექტები არა თუ კვალში მისდევენ თანამედროვე ტექნიკურ შესაძლებლობებს, არამედ გულისხმობენ მომავლის მიჯნებს. ისინი მე-20 საუკუნის ტექნიკურ პროგრესს იყენებენ როგორც რეალურ სიკეთეს. გიგანტური „კლასტერი-კოსკეში“, „კლასტერი-კედლები“, ქალაქი-პონტონები, დაკიდული ქალაქები და სხვა — გამოხატულება მე-20 საუკუნის აზროვნებისა და მისი ტექნიკური პროგრესის ძლევამოსილებისა.

ამ მიმართებაში სრულიად ბუნებრივია კითხვა: როგორ იგუებს იაპონელთა ფსიქოლოგია ამ მასშტაბებს? იაპონელთა ტრადიციული შეხედულებები ხომ ადამიანისა და ბუნების პარმიანის, მათ თანამშრომლობას და თანასარებობას ეყა-



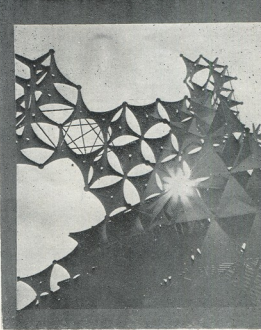
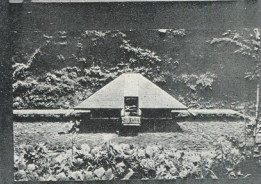
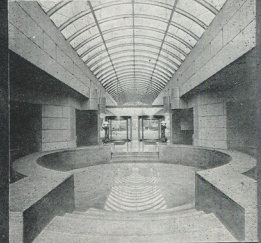
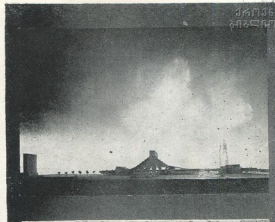
რება? მისთვის ხომ საერთოდ უცხოა ზედადამიანური მასშტაბები?

ამ შემთხვევაში, მეტაბოლისტთა მოკავშირედ გამოდის იაპონელთა სხვა ტრადიცია, ტრადიცია ცხოვრების მდინარებისადმი შეგნებული მიყოლისა, რომელსაც ისინი „პოზიცია ფირიუს“ — უწოდებენ. კ. ტანგეს მიაჩნია, რომ ფირიუს — იაპონელთა მრავალსაკუთრებული სიღარიბისა და სასოწარკვეთილების პროდუქტია. მიწისძვრების, წყალდიდობების, ტაიფუნების და განუწყვეტელი სტიქიური უბედურებების შიშით შეპყრობილ იაპონელთა ასეთი პოზიცია გასაგებია. ასევე გასაგებია ისიც, რომ „პოზიცია ფირიუს“ გარკვეულ წილად ახალსებდა ძინის ფილოსოფია.

...ფირმა „კ. კუროკავა და ასოციაცის“ ერთ-ერთი სართული უჭირავს ტოკიოს ცენტრალურ ნაწილში. დერეფნებში გამოფენილია შენობათა მაკეტები და პლანშეტები, რომელთაგან ბევრი უკვე განხორციელებულია და ცნობილია ფართო საზოგადოებისათვის. აქვეა უკანასკნელ წლებში დამუშავებული საპროექტო წინადადებები, საერთაშორისო კონკურსებში გამარჯვებული რამდენიმე პროექტი.

ყურადღებას იპყრობს სასულერგარეთის ქვეყნებისათვის შესრულებული პროექტების სიჭარბე. ზოგიერთი მათგანი სრულდება ამ ქვეყნების მთავრობების შეკვეთით, ბევრსაც საერთაშორისო კონკურსებშია გამარჯვებული. ტანზანიის ნაციონალური პარლამენტის შენობა (I პრემია), საკონფერენციო ქალაქი აბუ-დაბიში (I პრემია), საორთული ცენტრი იტალიის ქ. ვასტო-სანსალეოში, სასტუმრო „ნიუ-ოტანი“ ქ. სოფიაში, ხელოვნების ცენტრი ბოზურის პლატოზე პარიზში და სხვ.

ცენტრალური პავილიონი მხოლოდ ნაწილია მემორიალისა, რომელიც გაშენებულია ბავშვთა ეროვნულ პარკში. იგი ეძღვნება ყველა ბავშვის საყვარელ ადამიანს, გამოჩენილ დანიელ მეზლარეს — ანდერსენს. ეს მცირე ზომის შენობა ერთდროულად მოგვაცონებს იაპონურ საცხოვრებელ სახლსაც და იმ კარგებსაც, რომელშიც ბავშვები ცხოვრობენ. შენობის ინტერიერი წარმოადგენს ერთ მთლიან სივრცეს, რომელსაც წარმოქმნის სახურავი. დარბაზში გამოფენილია მა-

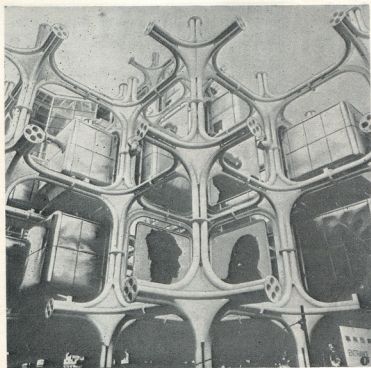


ტანზანიის ნაციონალური პარლამენტის პროექტმა გამარჯვა საერთაშორისო კონკურსში, სადა წარმოდგენილი იყო 500 პროექტი.

იაპონიის წითელ ჯვრის საზოგადოების შენობის ფოიეს ინტერიერი. გამკვირვალე თალი-სახურაის მშვეობით ინტერიერი „გაღის ფასადის ცენტრალური კრილიდან და ხდება ბუნების ორგანული ნაწილი“.

ანდერსენის მემორიალური მუზეუმი — მიწიდან იგი ყოფილიყო ბუნების ნაწილი. აქ კუროკავა აწვია იდეებს „ქუჩის არქიტექტურის“ კონცეციას.

ტომობა ბაუტლიონი — ექსპო 70-ის ერთ-ერთი პავილიონი. ტიტრადელი შესრულებულია კუბით დაყენებული ცალკეული სიბრტყეებისაგან. „ტაბა“ ბაუტლიონის მსგავსად აქაც მიწიდან მიმდინარეობს სივრცობრივი დამოკიდებულებების, სადაც ნაწილი და მთლიანი იქცოდნენ გეგმავლენტურად“.



ტაქარა ბუტელიონი — ექსპო 70-ის ერთ-ერთი პავილიონი. „ნაწილი და მთლიანი ექვივალენტურია — ეს პრინციპი მინდობდა მეჩვენებინა არქიტექტურული ფორმით ახალ კონტექსტში. გარდა ამისა, ქვეყნობიერად მივისწავლოთ გადმოშეცა ადამიანური ემოციები, შეშვექნა მშვენიერი სამყარო სუფთა ტექნიკური ფორმით“.

ნაკავინ-კოსკი გაშენებულია ტოკიოს ცენტრში საქმიანი და სავაჭარო რაიონების საზღვარზე იგი წარმოადგენს „მეტაბოლიზმის“ ერთ-ერთ მართალი დემონსტრაციას — მეტაბოლური ციკლის შესაბამისად სისტემაში ცალკეული ნაწილების შეცვლის შესაძლებლობის პრაქტიკულ გამოხატულებას.



კეტები, რეპროდუქციები ანდერსენის „მეფის ძეგლი“ დან და სხვა. გარდა ამისა, აქ რჩება ექსპონიციისაგან თავისუფალი საკმაოდ დიდი ფართი, „რათა ბავშვებმა თავისუფლად იგროსონ თავი“.

„ანდერსენის მუზეუმი, ეს ქუჩის არქიტექტურაა, რომელზეც წუთით შეგიძლიათ შეჩერდეთ, რათა წაიფიქროთ ანდერსენის წიგნი, დათვალიეროთ მისი ილუსტრაციები ილუსტრაციები ან მოუსწინით რომელიმე მათგანის კითხვას. მე ვცდილობდი შეშვექნა უწყვეტი ცემიერი არქიტექტურასა და ბუნებას შორის და ამავე დროს მიმღწია მათ შორის კონტრასტისათვის. ცდილობ დავამყარო კავშირი აღსაქმელ სივრცესა და იმას შორის, რაც მასშია ჩაწერილი და, ამავე დროს, მსურს მათი დაპირისპირება“ — წერდა კ. კუროკავა.

კ. კუროკავა თავის შენობებში თანმიმდევრულად ავითარებს „ქუჩის არქიტექტურის“ კონცეპციას — ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ქუჩა არ უნდა იყოს განხილული, როგორც მხოლოდ სამომართო სივრცე. თუ დავაკვირდებით იაპონურ ტაძრების ვრცელ გალერეებს, კოტოს ქარებს, მიგვხვდებით „ქუჩის არქიტექტურის“ წარმომავლობას. ტრადიციულად, იაპონურ ქალაქებში საერთოდ არ არსებობდა მოედნის მცენება. ქუჩები იღებენ თავის თავზე ერთდროულად ყველა ამ ფუნქციას, რასაც შუასაუკუნეობრივ ქალაქებში ქუჩა და სხვადასხვა დანიშნულების მოედნები ასრულებდნენ.

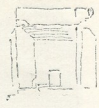
„მე წინააღმდეგი ვარ ისეთი გვეგარები თი სისტემისა, სადაც ქუჩა გათიშულია არქიტექტურისაგან. მიმაჩნია, რომ ქუჩა უნდა იყოს შენობათა ცალკეული ჯგუფების გამართიანიებელი არქიტექტურული ელემენტი“ — ამბობს კუროკავა.

ანდერსენის მემორიალში „ქუჩა“ იწყება ტბის ნაპირიდან, მიემართება მწვანე თეატრსა და ცენტრალური პავილიონისაკენ, გაივლის მას და ემძლეება ბორცვისაკენ.

ადამიანთა კონტაქტების განვითარების გზების ძიება ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილია კუროკავას შემოქმედებისა. იგი თავისებური პროტესტია გაუცხოებისა და მარტოობის ფილოსოფიისა, რომელიც ასე ფუნქციონირებდა დასავლეთის ხელოვნებასა და ლიტერატურაში და რომელიც არცთუ ისე უცხოა დღევანდელ იაპონიისათვისაც.

„ქუჩის არქიტექტურის“ კონცეპციამ შემდგომი განვითარება მიიღო ისეთ ნაწარმოებში, როგორცაა სასტუმრო „ნიუ ოტანი“ სოფიაში, ნაციონალური პარლამენტის შენობა ტანზანიაში, საკონფერენციო ქალაქი აბუ დაბიში და სხვა.

სასტუმრო „ნიუ ოტანის“ ქვედა სართულის წრიული დერეფანი იაპონური ბაღითა და სავაჭრო სალონებით, რესტორნითა და ბარით, სპორტული დარბაზებითა და რეკრეაციებით ქმნიან ადამიანთა კონტაქტების ფართო შესაძლებლობებს.



საკონფერენციო ქალაქი აბუ დაბიში წარმოადგენს პრეზიდენტის ოფიციალურ რეზიდენციას, „ქალაქის“ სამი მთავარი ჯგუფი — რეზიდენცია, ნაციონალური ასამბლეით, მთავარადარბანი და მეფის ოჯახის, წარმომადგენლობებისა და დელეგაციების, „საქობებრივი კვარტალები“, ერთმანეთთან დაკავშირებულია საპატიო დერეფნებით. მთელი ქალაქი დგას ხელოვნურად შექმნილ წყლის სარკვეზე, რომელსაც დაეყრდნობული ფუნქციები. „ქალაქის“ პირველი დონე განკუთვნილია მანქანების სადგომებად და მომსახურების სათავსოებისათვის. მეორე დონე ეთმობა ფეხით მოსახლეობას, რომელიც ნაწილობრივ მოძრავი ტროტუარები ემსახურება. კომპლექსს არცთუ უსაფუძვლოდ უწოდებენ „ქალაქს“. მისი მასშტაბი და გეგმარებითი პრინციპები მნიშვნელოვანად სცილდება „შენობის“ მცნებას და წარმოადგენს „შენობისა“ და „ქალაქგეგმარებითი“ პრინციპების სინთეზს.

საერთაშორისო კონკრეტი ტანზანიის ნაციონალური პარლამენტის შენობის საუკეთესო პროექტის შესაქმნელად, რომელიც ტანზანიის მთავრობამ გამოაცხადა 1971 წელს, იაპონელ არქიტექტორთა ტრიუმფით დამთავრდა.⁵ ამ მნიშვნელოვანი არქიტექტურული კომპლექსის მშენებლობა პოლიტიკურ მიზნებსაც ვულისმობდა. ეს იყო პირველი თვალსაჩინო სამთავრობო ღონისძიება ქვეყნის დამოუკიდებლობის გამოცხადების შემდეგ და იგი მიზნად ისახავდა ამ ფაქტით სახლის რწმენისა და ეროვნული ღირსების შეგრძობების განმტკიცებას. შენობა შედგება სამი ძირითადი ნაწილისაგან: ეროვნული პარლამენტისაგან, აფრიკის ნაციონალური ცენტრის შტაბ-ბინისაგან და კულტურული ცენტრისაგან (თეატრი და მუზეუმი). შენობის სამივე ჯგუფი ერთმანეთს „უქრებიან“ უკავშირდება.

...კ. კუროკავა განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს არქიტექტურასა და ბუნებას, შენობასა და გარემოს შორის სასურველი კავშირისა და წონასწორობის საკითხებს და ბევრ შემთხვევაში ასერხებს კიდევაც ამ კავშირების განხორციელებას.

„ფილოსოფიას, რომელიც მიხედვლობაში მაქვს (იგულისხმება „მეტაბოლიზმის ესთეტიკა“), აქვს ღირებულება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ შენარჩუნებულ იქნება ურთიერთობა არქიტექტურას, ადამიანსა და ბუნებას შორის“.⁶ ამ ურთიერთობების დასაყარებლად კუროკავა მიმართავს ე. წ. „მეჯინის სივრცებს“ ანუ „ენ-სივრცეს“ („ენ“ იაპონურად ნიშნავს კავშირს, ურთიერთობას).

ბოლო წლებში აგებული შენობებიდან განსაკუთრებით მინდა გამოვიყოს სონი-კოშკი ქ. ოსაკაში (1975 წ.) და ფუკუოკა ბანკის მთავარი შენობა ქ. ფუკუოკაში (1975 წ.).

სონი-კოშკი მდებარეობს ქ. ოსაკის საქმიან

და სავაჭრო ცენტრში — შენობაში შენობაში გაანთავსებულია როგორც შენობაში რაიონის „ტიშკარი“, რაც განაპირობებს მის მაქსიმალურ სიმაღლეს (რაც ყოველთვის დაშვებულია ქ. ოსაკისათვის). იმის გამო, რომ შენობა ფირმა „სონის“ პროდუქციის საგამოყენებელი დარბაზის ფუნქციასაც ასრულებს, ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ევანგელიზმ პრობლემას წარმოადგენდა დამთავალი ერებულთა ნაკადების ორგანიზაცია.

ფსადის პერიმეტრზე გამოტანილი შეშინული ესკალატორებისა და მინის ოლივების საშუალებით მიღწეულია ქუჩისა და შენობის უწყვეტი კონტაქტი. შენობაში მყოფი და ქარაშხმით მისიარულე ადამიანები არსებითად არ განეგრძებენ ვიზუალურ კონტაქტს ერთმანეთთან. ეს არი „ენ“ სივრცის, გარდამავალი სივრცის პრინციპის სპეციფიური გახარება ამ უაღრესად რთული ქალაქგეგმარებითი კვანძისათვის.

სონი-კოშკი ჩაფიქრებულია როგორც კომუნიკაციური „ინფორმაციის ხე“. მისი საერთო განწყობილება, დეტალების დიზაინერი დახვეწილობა, მასალები, ვერტიკალური კომპონენტების პრინციპი და ტექნიკური გადაწყვეტა არაორაზროვნად მიგვანიშნებს ამ შენობის ფუნქციურ არსზე, „კოშკის“ არქიტექტურული სახე უაღრესად თანამედროვეა, მე ვიტყვი, დროში კონკრეტულიც — ჩვენი საუკუნის სამოცდაათიანი წლების, რადგან თუნდაც 10-15 წლით ადრე ამ ფორმის „წარმოშობა“ ძნელი წარმოსადგენია.

ერთ სტატიამში არა თუ საფუძვლიანი, არამედ მოკლე აღწერაც კი შეუძლებელია ისეთი ფუნდამენტური ნაწარმოებებისა, როგორცაა ეროვნული ეთნოგრაფიული მუზეუმი, იაპონიის რიოევი ჯერის საზოგადოების მეთაური შენობა, იშიკავას კულტურული ცენტრი, საქალაქო მუზეუმი კუმატოტოში, მშენებლის ემმორიალი გამა-გორში, ქალაქის დარბაზი კუ-გონში, „უფლისწულ კარიუზავას“ სასტუმრო კიტაუაკუ — გან-ნი, ტოშიბა პაცილილი და ტაკაბა პავილიონი ექსპო-70-ზე, საიფოლო-სამუნიონო ქალაქი ამა-განში, მწერალ ტაკაკო ტაკაბაშის საცხოვრებელი სახლი, ეროვნული თეატრი და სასტუმრო აბუ-დაბიში, კუნძულ ტოხანაირის ცენტრი (ერაყი) და სხვა. ესენი ჩვენი საუკუნის უმნიშვნელოვანესი არქიტექტურული ნაგებობებია.

და თუ გაცნობილია ოდესმე მიაღწევს სრულყოფის ისეთ საფეხურს, რომელსაც ადამიანის სიღრმე განსაზღვრავს მის მიერ სხვისათვის მინიჭებული სიხარული, ზულიერი, ესთეტიკური სიამოვნება, მაშინ კუროკავას გარანტირებული აქვს თვალსაჩინო ადგილი ადამიანთა შორის.

კიმიო ეკიოიუმა და საკაშტრო არაბიტაქტურა

„ახალმა არქიტექტურამ“ უბოლომოდ დასცა საკუნეებით განმტკიცებული სტრუქტურა არქიტექტურის დოგმები; მისი უფლება — გაეცნათ რელ-



გეის „ახალი შინაარსი“, გაეხადათ იგი უფრო მიწიერი, ამქვეყნიური, ბუნებრივი, უნდა მოჰყოლოდა ტრადიციულ ფორმათა რღვევაც დაწვა რარქიტექტურულ მემკვიდრეობათან მისასველური ხიბები და განდევნა „ტრადიციის ცენზორი“, „ახალმა არქიტექტურამ“ უკიდევანო გასაჭანი მისცა საკულტო არქიტექტურის ფორმადარმომქმნელ იმპულსებს.

ამის ნათელი დადასტურებაა საკულტო არქიტექტურის ისეთი უდიდესი ნაწარმოებები, როგორცაა ანტონი გაუდის „Sagrada Familia“, ლეკორბუსიეს რონჰონი, კენზო ტანგეს წმინდა მარისა ეკლესია.

ამ მხრივ კიდევ უფრო შორს წავიდა და წარმოსახვის ყოველგვარ საზღვრებს გასცდა კიმიო ეკოიამა ში-ჰონდის მეთაური ტაძრითა.

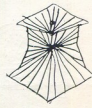
ფუჯიონოშია, ერთ-ერთი გავლენიანი ბუდისტური სექტის ნიორენ შიშუს მეთაური ქალაქი, იოკოჰამადან 150 კმ. მდებარეობს შიზუოკას პრეფექტურაში. ქალაქს თითქმის გვირგვინად ადგას ლეგენდებითა და თქმულებებით დახუნძლული უმშვენიერესი ფუძია. დიდებული ში-ჰონდის ტაძრის გარდა, რომელიც თავისი მოცულობის, უჩვეულო ფორმისა და სითეთრის გამო მთელ ქალაქზე დომინირებს, კომპლექსში შედის სხვადასხვა საკულტო, სოფელადობრივი და სამომსახურებო შენობები. მთელი ქალაქი, რომელსაც საზოგადოებრივი განვითარების ტენდენცია აქვს, პირობითად 3 ძირითად ზონად შეიძლება დაიყოს: საკულტო ზონა (ში-ჰონდის ტაძარი, მიედოს ტაძარი, სამლოცველო პოადენი, საგანძურთა ტაძარი, მუცუბო); სამღვდლოებისა და ჩამოსულ მოლოცვლთა საცხოვრებელი ზონა (აქვეა სესენ-ბო-პილიგრიმთა კვარტალი) და ქალაქის საცხოვრებელი კვარტალი (ხო-ბო). ქალაქს გვერდზე უფლის არხი, რომელზედაც 3 სატრანსპორტო და მრავალი საცაღაფხეო ხიდა. ფუჯიონოშიაში არა ერთი, მაღალი არქიტექტურული ღირებების შენობაა, დაიკავებენ (დიდი მისალები დარბაზი), და-კოდო (სალოქციო დარბაზი), პრეს-ცენტრი, ხელოვნების მუზეუმი, სამედიცინო ცენტრი და სხვა. ქალაქის მშენებებს წარმოადგენენ სამონის, სომონის და კურუმონის ჭიშკრები. ქალაქი თავისებური ცხოვრებით ცნობილია. მის მოედნებსა და ქუჩებში უამრავი ხალხი ირევა, ცნობისმოყვარე ტურისტები და თავგამოდებული მორწმუნენი. იოლად გამოარჩეულ თეთრ მოსასხამებში გახვეულ, თმაგაქრეულ ბუდისტ ღვთისმსახურთა და სემინარიის მოსწავლეებს, რომლებიც ჯგუფ-ჯგუფად მიემართებიან ერთი სამლოცველოდან მეორეში.

საოცრად შთაბეჭდილია ში-ჰონდის პირველი კადრები, რომლებიც ქალაქში შემავალი სამანქანო გზის მოსახვევებიდან სხვადასხვა ფრაგმენტებად გამოირჩებიან და შემდგომ კვლავ კრებიან რათა ეკალი დიდებულებით „დაგატყდეთ თავს“. იგი შორიდან გიგანტურ თეთრ ფრინველს ჰგავს, რომელიც

მელმაც თითქოს წუთით შეისვენა ფუძიამას ფერდობზე და ეს-ესა კვლავ უნდა აფრინდეს.

ში-ჰონდის ტაძარი შესდგება თოხი ძირითადი ნაწილისაგან: კანონის ბაღი, იდაღლური პარმონიის პავილიონი, განწმენდის ტაძარი და მისტიკური საკურთხეველი. ში-ჰონდის კომპლექსს 30 აკტივობის უჭირავს. ნაკვებობის დაშენების ფართობი: 40 ათასი მ², იატაკების საერთო ფართობი 35 ათასი მ². ტაძრის ყველაზე მაღალი ნაწილის სიმაღლე 80 მეტრამდეა. შენობის სიგრძე 324,5 მ. ხოლო სიგანე 148,5 მ. დაპროექტება 5 წელს მიმდინარეობდა, ხოლო მშენებლობა 3 წელს. იგი დაიწყო 1969 წლის ოქტომბერში და დამთავრდა 1972 წლის ოქტომბერში. დაპროექტებაში, რომელსაც საერთო ხელმძღვანელობას უწევდა მისი ავტორი არქ. კ. ეკოიამა, მონაწილეობას ღებულობდა იაპონიის მრავალი ფირმა და უმაღლესი სასწავლებლები. სამშენებლო და მონაპირკეთებელი მასალები შემოტანილია მათფლიოს 120 ქვეყნიდან. ში-ჰონდს, არა მხოლოდ შემოქმედებითა გამოარჩევა, არამედ ორგანიზაციულიც, აღამაზის გონებისა და მიზანდასახული შრომის ზემო.

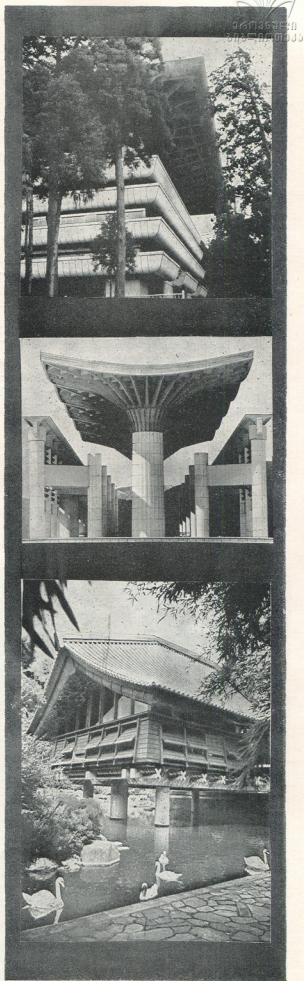
მიუსდევდა იმისა, რომ ტაძარში რიტუალი 1 საათზე იწყებოდა. უკვე 11 საათისათვის მია წინ, იდაღლური პარმონიის პავილიონის სვეტებს ქვეშ უამრავმა ხალხმა მოიყარა თავი. ღურჯ პიჯაკებსა და თეთრ შარვლებში გამოწყობილი ახალგაზრდები ემსახურებიან მრევლს. კანონის ბაღის ქვედა დონიდან პარადული კიბეებით ზედა დონეზე აგვდიო და იდაღლური პარმონიის პავილიონის გავლით ტაძრის მთავარ შესასვლელს მივადექით. ცოიამას გამოჩენისას ტაძრის მოსამსახურებმა კარები გახსნეს და ტრადიციული იაპონური წესით მრავალჯერს თავყვიან სცეს ხუროთმოძღვრის. დათვალთვრება განწმენდის ტაძრიდან დაიწყეთ, რადგან ცერემონიალის დაწყების შემდეგ შენობის ინტერიერის დეტალური გაყვანა გაძნელებოდა. ორი საათი დავყავით ტაძარში. დავთვალთვრეთ მისი ყოველი კუთხე, სივითაოს, შვის და ფერთა დღესასწაული ბუდებს ამ ტაძარში. ჩემი მოლოდინის მიტიკური რელივიურ სამყაროში მოხვედრისა, სრულიად არ გამართლდა (როგორც ჩანს, მე პირველი არ ვიყავი ამ დღეში) — თუ თვალს გადავაკლებთ მათფლიოს საკულტო არქიტექტურას, მივალთ იმ დასკვნამდე, რომ თითქმის ნათელი ინტერიერი ცუდად გუბოს რელივიურ განწყობას. სანამ მიზანი და კულტის ხასიათი არ შევცვილა, ასეთი დამოკიდებულება კვლავაც იარსებებს. თუკი მიზანი სხვა გახდება, არ არის გამორიცხული, რომ სწორედ ნათელი, შვითა და ფერებით სავსე ტაძრები იქნება ყველაზე გულწრფელი გამონატულები რელივიური ემოციისა. ჩემის აზრით, უფრო სწორია, გავეცვეთ თვით რელიგიის ბუნებაში, ვინც ვეძიოთ იმის მიზნები თუ რატომაც მიწიერი სუსტად განათებული ინტერიერები უფრო რელივიურად. სუსტად განათებული, ზოგჯერ სრულიად ბნელ ინტერიერებს, კარგად ეწყობიან ის



რელიგიები, რომლებიც ქადაგებენ თვითუარყოფას და იმჟვეყნიურ ბედნიერებას. ის ცივილიზაცია, თუნდაც დღევანდელი, რომელიც ქადაგებს სასო-წარკვეთილებას და მორჩილებას, სხვა არა არის რა, თუ არა დაბრუნება სიცარიელისაკენ, რომელსაც ქადაგება ადრეული ბუდიზმი, მისი პირველი ორი ფაზა — ხინაიანა და მახაიანა. ვებრუნდები რა საკულტო არქიტექტურის ნათელი და ბნელი ინტერიერების პრობლემას, მინდა აღვნიშნო, უცნაური იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ჩვენი ცივილიზაციის პირობებში ადამიანები მოელოდნენ ნათელს, რომელიც დამყარებული იქნებოდა სიბნელეზე.

ლოტოს სუტრას-ბუდისტური მიძღვრების ბოლო ფაზა წარმოადგენს უმაღლეს მიღწევას ყველა ადამიანისათვის; მის ერთ-ერთ ყველაზე გონივრულ სწავლებას წარმოადგენს ის, რომ ბუდა არსებობს არა შორეულ სამოთხეში, არამედ ამ წაწყმედილ სამყაროში, სადაც ჩვენ ვცხოვრობთ. იგი გვასწავლის, რომ არ არსებობს ინდივიდუუმის ცხოვრება, არამედ იგი შემადგენელი ნაწილია დიდი უნივერსალური სიცოცხლის ძალის და რამდენადაც ამ სიცოცხლის ძალას არ გააჩნია არც დასაწყისი და არც დასასრული, ყოველი ადამიანის სიცოცხლეც მარადიულია. ჩემი ტაძარი, ში-ჰონდო განკუთვნილია იმთ სალოცავად, რომლებიც იზიარებენ ბუდიზმის ამ მესამე ფაზას, შესაბამისად მათი განწყობილების გამომხატველად გვევლინება სინათლე და არა წყვედიადი — ამბობს ეკიოიამა.

ში-ჰონდოს ტაძრის დაპროექტებას საკმაოდ დიდი ისტორია აქვს. იგი მიმდინარეობდა ეტაპობრივად მოყოლებული 1965 წლიდან. ეცნობი ასობით უსკიზს და მასთან ერთად იმ ტიტანურ შრომას, რომელიც გაიარა არქიტექტორმა იდენი ჩასახვიანდ მის დაბადებამდე. ამოცანა უადრესად რთული იყო, როგორც შემოქმედებითი, ასევე ტექნიკური თვალსაზრისითაც. ხუროთმოძღვრება თავისივე ნებით მიაშურა გაუგებვლად და საიდუმლოებებით მოცულ სიღრმეებს, უპირველეს ყოვლისა, საჭირო იყო თვითონ გარკვეულიყო მოვლენის არსში, დაე-სახა ზუსტი ფსიქო-ემოციური პოზიცია თანამედროვე ცივილიზებულ ადამიანთან მიმართებაში. რისთვის მოდის აქ ადამიანი? როგორ უნდა წავიდეს ის აქედან? ტაძარი — ერთი შეხედვით, სრულიად გარკვეული, საუკუნებგამოვლილი, ცნობილი თემა და მისი გადაწყვეტის ათასობით მაგალითი, ცნობილი ფსიქოლოგიური სიტუაციები. მაგრამ ისეთი მხატვრისათვის, როგორც ეკიოიამა



დაი-კიკუდენი — დიდი მისაღები დარბაზი. აქ ტარდება უშიტორა გონგუს ცერემონიალი, რომლის მიზანია ნიჩერენ-შოშუს მიძღვრების პროპაგანდა.

იდეალური ჰარმონიის პავილიონი. პავილიონის ძირითად სტრუქტურულ ელემენტს წარმოადგენს 5 ძირითადი და 30 დამხმარე სვეტი. მუცეპო. აქვე დიდად ეყავი დანტერესებული მუცეპოს მშენებლობით. რადგანაც მასში დასმული პრობლემების წარმატებით გადაწყვეტას შეეძლო ნათელი მოეფინა საერთოდ თანამედროვე ხის საკულტო არქიტექტურისათვის“.

გახლავთ, ისტორიული გამოცდილება თითქმის არაფერს ნიშნავდა, რადგან მისი ბუნება, ბუნება შემოქმედისა, ყველაფერს იწყებდა თავიდან. გარდა ამისა, ერთ-ა არქიტექტურული გარემო და ფსიქოლოგიური სიტუაცია 100—200 მრევლისთვის და სულ სხვა 6000-ისათვის, სხვა იგი ჩვენი საუკუნის განვითარებული ადამიანებისათვის. მასშტაბი, რაოდენობა თავისთავად ქმნიდა არა რელიგიურ, არა მისტიკურ სიტუაციას და ამიტომაც წარსულის არქიტექტურული პრაქტიკა ამ შემთხვევაში ეკოიამასათვის ვერაფერი მოკავშირე იყო. ამ რთულ სიტუაციაში ავტორმა მოძებნა ზუსტი ფსიქოლოგიური საზი. თანდათანობრივი სვლა კანონის ბაღიდან მისტიკური საკურთხევისაკენ...

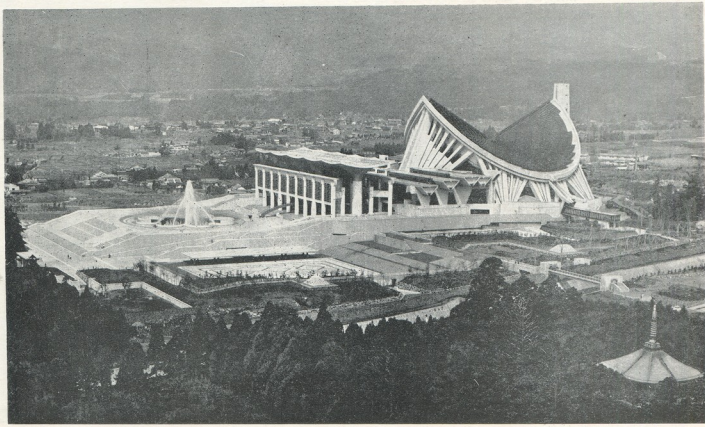
არათუ ქრისტიანები, არამედ არაქრისტიანებიც ალტაცებაში მოდიან გუთური ტაძრების ფერადოვანი ვიტრაჟებითა და ორლანის დიდებული ხმებით. ეს ეთეტკური გრძობებია, მათგან გამოწვეული ემოციები ყოველთვის როდია რელიგიური. რელიგიური ემოციები რწმენით უნდა იყოს შთაგონებული. არამორწმუნე შეიძლება გაბრუვდეს გუთური ტაძრის არქიტექტურული სივრცის და ორლანის პანგების დიდი დრამით. იმისათვის, რომ მხოლოდ არქიტექტურული სივრცე იწვევდეს

მსგავს ემოციას, იგი უნდა იყოს ზუსტი ანარეკლი იმ რელიგიის სულისა, რომელსაც აუგეს ეს ტაძარი. არქიტექტურა, რომელმაც უნდა გამოიწვიოს რელიგიური გრძობები, არ შეიძლება განვიხილოთ იმ რელიგიისგან მოწყვეტით, რომელსაც ის წარმოადგენს, — ამბობს ეკოიამა.

„კანონის ბაღი“ — ეს ში-პონდოს ტაძრისწინა ვრცელი მოედანია. მისი ფართი 13 ათას კვადრატულ მეტრს უდრის და მოლიანად მოშანდაკებულია ინადის (იპონია) თეთრი გრანიტით. ამ მოედანზე იკრიბებიან მორწმუნენი ტაძარში შესვლის წინ. „კანონის ბაღი“ ორ დონედაა გაყოფილი. ზედა დონე წარმოადგენს ქვედა დონის სასურავს, რითაც იქმნება კომფორტული პირობები უამინდობის დროს. ორივე დონეზე ნი ათასი ადამიანი ეტევა. „კანონის ბაღის“ ზედა და ქვედა მოედნები არეგულირებენ ადამიანთა დიდი ნაკადების გადაადგილებას იდეალური პარმონის პავილიონისაკენ, ხოლო იქადანი კი ტაძრისაკენ. ქვედა დონის ცენტრში მდებარეობს ლოტოსის ყვავილის ფორმის ნი მეტრის დიამეტრის აუზი. წყლის მხეფები კვეთენ ზედა დონის დიობს, რომელსაც ასევე ლოტოსის ფორმა აქვს და იჭრებიან სივრცეში 30 მეტრზე. აუზის იატაკი შესრულებულია მიცისფრო და



ში-პონდოს მეთაური ტაძარი





ლურჯი ტონების მოზაიკით. ზედა დონის ღიბის რადიალურად და წრიულად დაკვეება კორიკის (ვარდისფერი) და ფინური (წითელი) გრანიტის ჰოლები, რაც კიდევ უფრო საზეიმოს ხდის მოედნის ცენტრს.

იდეალური პარმონიის პავილიონი წარმოადგენს გარდამავალ სივრცეს, კანონის ზღსა და განწყენდის ტაძარს შორის. პარმონიის პავილიონიც დაყოფილია ზედა და ქვედა დონეებად, კარ და ცუდ ამინდში ექსპლატაციისათვის. „პავილიონის“ ძირითად სტრუქტურულ ელემენტს წარმოადგენს ცენტრში განლაგებული 5 ძირითადი სვეტი, დაგვირგვინებული გადაბრუნებული ქოლგის მსგავსი ფორმის სახურავით; სახურავის კონსტრუქციული მდგრადობა უზრუნველყოფილია რადიალური და წრიული წიბოებით. სვეტები მოპირკეთებულია ბერძნული თეთრი მარმარილოთი (სვეტის დიამეტრი 4,6 მ, სიმაღლე 41 მ). სახურავი მოშანდაკებულია თეთრი კერამიკული თაღებით, რომელსაც წრიულად დაკვეება ფერადოვანი ზოლები. ცენტრალურ სვეტებს გრძივი ღერძის ორივე მხარეს უელის კოლონათა ორი რიგი, რომელთა განლაგება გეგმაში ჰქმნიან სამკუთხედს. სვეტებსშორისი ღიბების ზედა ნაწილი შევსებულია ალუმინის ქა-

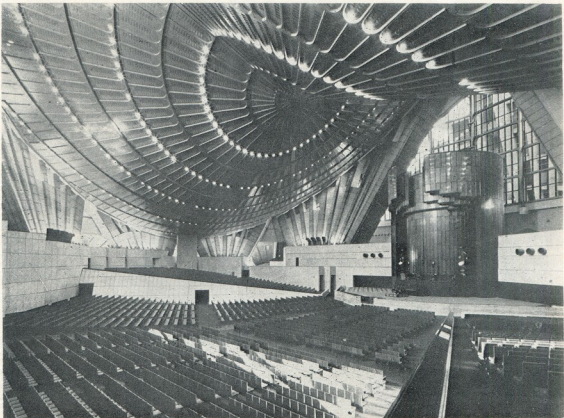
ლუზებით. ქალუზები გვერდებიდან იცავენ პარმონიის სახურავეკვეშა სივრცეს როგორც ქარწვიმისაგან ასევე მზის მცხუნვარებისაგან.

მარმარილოს ქათქათა სვეტები, კანილურების ნატიფი პროფილი, სახურავის კონსტრუქციული წიბოების დახვეწილი გრაფიკა, ალუმინის ქალუზები, შუქრდილის მოხავედლობა, შესრულების საოცარი სიზუსტე, ანიჭებენ იდეალური პარმონიის პავილიონს განსაკუთრებულ საზეიმო იერს.

ში-პონდოსათვის იდეალური პარმონიის პავილიონი იგივეა, რაც პართენონისთვის პროპილეი, საზეიმო ჭიშკარი, რომელიც პირველი ეგებება მომსვლელს, რაც ასევე დამახასიათებელია იაპონური საკულტო არქიტექტურისათვის. როგორც პირველ, ასევე მეორე შემთხვევაში ჭიშკარი ცალკე მდგომია და არ წარმოადგენენ ტაძრების უშუალო ელემენტებს. ში-პონდოში იგი განუყოფელი ნაწილია შენობის საერთო კომპოზიციისა.

იდეალური პარმონიის პავილიონიდან მლოცველები ხედიან განწყენდის ტაძარში — შიცუდოში. იგი თავისებური ფოიეა, რომელიც იტევს 5400 ადამიანს. გადახურვის სტრუქტურულ ელემენტებს წარმოადგენენ სამკუთხა კვეთის წინასწარ დაბამული ბეტონის დრუტანიანი კოჭები,

მისტკური საკურთხეველის ინტერიერი. ამისათვის, რომ არქიტექტურა იწვედეს რელიგიურ ემოციებს, იკუნდა იყოს ზუსტი ახარეკლი იმ რელიგიის სულსა, რომელსაც აუფეს ეს ტაძარი.

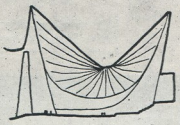
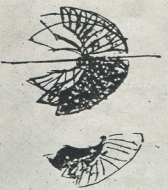




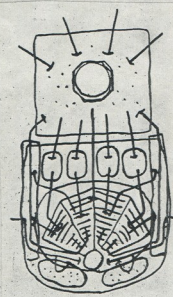
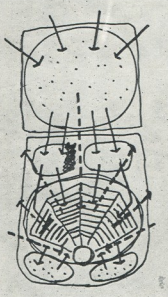
რომლებიც ურთიერთ პარალელურად არიან განლაგებული. კოჭები სხვადასხვა დონეებზეა მოწყობილი, რაც საშუალებას იძლევა განწმენდის ტაძრის ზედა განათების მის მიულ სივრცეზე (115 მ). კოჭები ჰკვეთენ გარე კედლებს და კონსოლების სახით ვლინდებიან ფასადებზე. შიგნით ინტერიერის კედლები, იატაკი და ესკალატორის მოაჯირები მოპირკეთებულია თეთრი იტალიური მარმარილოთი. ზედა დონის იატაკზე დაგებული ცისფერი იატაკის ხალიჩები და ვიტრაჟის ბრინჯაოს ფერი, კედლების და ჭურის საერთო სითეთრესთან და სინათლესთან ერთად ქმნიან საზეიმო განწყობილებას.



ში-პონდოს გულია მისტიკური საკურთხეველი, დიდებული საკურთხეველი დარბაზით 6000 საჯდომზე (5400 მრველისათვის, 600 სამღვდლოებისათვის). დარბაზის ჩრდილოეთ ნაწილში, ცენტრალურ ღერძზე მოწყობილია წრიული ფორმის სპირიტუალის ფურცლებით შემოსილი მაღალი საკურთხეველი, ჩვეულებრივად საკურთხეველი დახურულია. იგი ნულ-ნულა იხსნება ცერემონიის დროს და ჩნდება ხალიჩა, რომელზედაც გამოსახულია ამოავალი მზის ცეცხლოვანი ვარვარება. ამფითეატრის რიგები მიმართულია საკურთხეველისაკენ. უშორესი მანძილი საჯდომისა საკურთხეველამდე არ აღემატება 60 მეტრს, ხოლო ხედვის მაქსიმალური კუთხე 12°.



მისტიკური საკურთხეველის დაკიდული სახურავი მნიშვნელოვანი ფორმარმოქმნელი ფაქტორია, რომელიც განაპირობებს როგორც ში-პონდოს საერთო არქიტექტურულ-სივრცობრივ ხასიათს ასევე ინტერიერის მხატვრულ სახეს. სახურავის ფორმას აქვს სათანადო აზრობრივი დატვირთვა, მისი ამოსავალია ფრთებგაშლილი წერი, რომელიც წარმოადგენს „ნიურენ შოშუს“ სექტის ემბლემას და რომელსაც იმედის სიმბოლოდ მიიჩნევენ.⁷



სახურავი გეგმაში ოვალური ფორმისაა, ხოლო სივრცობრივად შუაზე გადაღულ ველოსიპედის ბორბალს წააგავს. ში-პონდოს უნიკალური სახურავი, რომლის წონა 20.000 ტონაა, ხურავს ფართს რომელიც აღემატება ფეხბურთის მოედანს (110 მ. გრძივი ღერძის მიმართულებით, 82,5 მ. განივ ღერძზე). სახურავის სიმაღლეები იცვლება 30 მეტრიდან 60 მეტრამდე. როგორც ეკონიამა მაინიშნებს, მისი ფორმა თავყანისცემის ობიექტისადმი მლოცველთა ყურადღების კონცენტრაციის მოსაზრებებითაა განაპირობებული. ხუროთმოძღვარმა მიიჩნია, რომ ჩვეულებრივი სივრცული კონსტრუქცია ვერ პასუხობს იმ რელიგიურ განწყობილებას,

ტაძრის ესკიზები ... შემდეგ ჩვენ მოვხაზეთ საკურთხეველის ესკიზები, რომელსაც ფრთავარდობილი წერის ფორმა ჰქონდა. ამ სახეზე შეეჩარდი, რადგანაც იგი მორწმუნეებში მიიწვევდა სამოთხეში მოხვედრის იმედს“.



რომელიც მის მიერ იყო ჩაფიქრებული. მას უნდოდა, რომ ეს განწყობილება თვით სახურავის კონსტრუქციაში დებულყო. ანალიზმა და კვლევამ სპეციალისტები დაკვირვებულ სისტემებში მიიყვანა, თუმცა ეს უკანასკნელი წონის მნიშვნელოვანად აღემატებოდა სივრცული კონსტრუქციის წონას და ითხოვდა მთლიანად სისტემის გაძლიერებას.

სახურავის ცენტრში მოწყობილია ე. წ. დაჭიმული არქივოლები, ხოლო პერიფერიებზე შეკმშული არქივოლები (განაპირა ოვალური კოჭები). არქივოლები ურთიერთ დაკავშირებულია რადიალური კოჭებით, რომლებიც ფაქტურად განსაზღვრევენ სახურავის ძირითად სტრუქტურას. როგორც პროფ. შიგერუ აიკი აღნიშნავს, გამართვებელად ამ სისტემას შეიძლება ვუწოდოთ „პირდაპირ რადიალური მხარებით“.

კონსტრუქტორებს დიდი ჯაფა დაადგათ საყრდენი კონსტრუქციების დადგენისას, რადგანაც საჭირო იყო 20.000 ტონის სახურავის დაჭერა საყრდენების არათანაბარი დატვირთვის პირობებში და ისიც ისეთ სეცსმურად აქტიურ რაიონში, როგორც იაპონია. ძიებებისა და ვარიანტების შედარების შემდეგ გადაწყდა საყრდენებად გამოყენებინათ პირამიდალური ფერმები, რომლებიც განლაგდებოდა სახურავის პერიმეტრზე. სწორედ ეს, ქვემოდან ზემოთ მარასობურად გაშლილი პირამიდალური ფერმები სახურავიან ერთად ასრულებენ გადამწყვეტ როლს ში-პონდოს არქიტექტურაში; ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ხუროთმოძღვრისათვის მიზანდასახული ფსიქო-ემოციური კონცეფცია და არა ინჟინერი რაციონალიზმი ედო საფუძვლად კონსტრუქციული სისტემის შერჩევას. კონსტრუქციების ანგარიშისას გამოყენებული იყო უახლესი ტიპის გამოთვლელი მანქანები, ცდები ტარდებოდა აურთიანობის მიღების და შემცირებული მასშტაბის მოდელზე.

ში-პონდოს აღწერისას არა ერთხელ ვახსენეთ სიმბოლოები. აუზი, რომელიც ლოკის ყველაზე სოციაგონებ — დაკავშირებულია ბუდისტურ რელიგიასთან. იდგალური პავილიონის 5 სვეტი — სიმბოლო ჩინური იეროგლიფის ზუთი ნიშნია, რომელიც გამოყენებული იყო ფსალმუნების დამწერლობაში, მისტიკური საკურთხევის სახურავის ფორმა — სიმბოლო კეთილი წერსი, ნიურენ შოშუს სექტის ემბლემა და სიმბოლო იმედისა, პირამიდალური ფერმები — რომელსაც მარას, ამ ტრადიციული იაპონური ნივთის ფორმა აქვს, თვით იდგალური პავილიონის — ტრადიციული იაპონური ჭიჭიერების თემა, შენობის ცალკეული ნაწილების სახელწოდებები და სხვა. დიახ, ში-პონდო სიმბოლოების, ასოციაციების, ნიშნების სამყაროა, რომელსაც ასე პატივს სცემენ იაპონიაში.

მისტიკური საკურთხევის საკონსტრუქციო დარბაზის ქვედა დონეებიდან იწყება საეკვაუციო პანდუსები, რომელთაც უმოკლეს დროში გააკყავს მრეველი მისტიკური საკურთხევიდან, კანონის

ბალის ზედა და ქვედა დონეებზე, იქედან კი ნებისმიერი მიმართულებით, ასეთი მძლავრი კოხტონიკაციები თავისი ხასიათით უჩვეულო ელემენტია რელიგიური არქიტექტურისათვის — ჩემს მიერ ადრედაროვებულმა, საკულტო შენობებმა, განსაკუთრებით კი ბოლო ში-პონდო დამანება, რომ შირი შემთხვევაში, ჩემი კონცეპცია საკულტო არქიტექტურაზე არ ემთხვევა სხვებისას. ადამიანთა დიდი ნაკადების შეუფერხებელი გადაადგილების შესაძლებლობები ერთ-ერთი აუცილებელი მოთხოვნა ყველა შენობისათვის, მათ შორის საკულტო ნაგებობისათვის, თუცა არიან ადამიანები, რომელთაც მიაჩნიათ, რომ ეს არ არის აუცილებელი საკულტო არქიტექტურისათვის. მათ ჰგონიათ, რომ დიდი ნაკადების შეჯგუფება კარგი საშუალებაა ადამიანთა კონტაქტებისათვის, თითქოს, ეს უფრო რელიგიურია. ამ შესუბუღლებას მე ვერ დავეთანხმები. ამიტომაც ში-პონდოში ყველა პირობა შექმნილი ადამიანების შეუფერხებელი გადაადგილებისათვის ნებისმიერი მიმართულებით. ეს განიერთ პანდუსებზეც ამ მოსაზრებითაა ნაკარნახევი. ისევე როგორც, ჩემს მიერ დაროვებულნი სხვა შენობები, ში-პონდოც დამყარებულია ერთ შევნიშნულ რელიგიურ იდეაზე, რომელიც თავის მხრივ შეიცავს მრავალწინაფერსა და მტკიცებას. ძირითადი იდეა, რომელიც ჩემის აზრით უნდა ედოს ყველა არქიტექტურულ ნაწარმებს, მათ შორის საკულტოსაც, ესაა მთლიანობის იდეა. არქიტექტურული ნაწარმების შექმნის შემოქმედებითი პროცესი არ მთავრდება პროექტის დამთავრებასთან ერთად, კიდევ მეტი, გარკვეულ წილად ეს პროცესი გრძელდება მშენებლობის დამთავრების შემდეგაც. ფართო საზოგადოებისათვის მივლი ეს რთული პროცესი მხოლოდ „პროექტის შედგენაში“ იყრის თავს. სრულიად შეუძლებელია სიტყვით გამოხატოთ ეს პროცესი. მით უფრო, სიტყვა დამორბედიც იღნავადაც ვერ ასახავს ამ პროცესის ფაქტურ შინაარსს, ცხადია, ჩვენ უნდა ვიხმართ მცნებები „შექმნის პროცესი“ და არა „დაროვებუნი“.

ერთიანობის მცნება გულისხმობს მიზანდასახულ ძიებას, ძიებებს იქამდე, სანამ შენობის ყველა ელემენტის ზემოქმედება არ მიაღწევს განუყოფელი ერთიანობის სტატუსს. ეს არ არის მხოლოდ მხატვრული ერთიანობა, არამედ ფუნქციისა და ფორმის, სასარგებლოსი და ლამაზის ერთიანობა — ამობს გკოიამა.

— ეს პრინციპი ხუროთმოძღვრების მარაიული პრინციპია, თუმცა ყოველი ხუროთმოძღვარი სხვადასხვა მეთოდებით აღწევს ამ ერთიანობას, — მივუბნ მე.

— თუკი არქიტექტორის შემოქმედებით პროცესს გავიგებთ, როგორც ორ დამოუკიდებელ პროცესს — რაციონალურ აზროვნებას და ემოციას, მაშინ ეს პროცესი არ შეიძლება იყოს განუყოფელი მთლიანობა. ამ შემთხვევაში ჩვენ მოგვიწევს გამოვძებნოთ შესაბამისი თეორია, რომელიც ამ ორ ასპექტს მიიყვანს „მთლიანობა“ კონდიციად.



სხვათა შორის, პრინციპი, რომელსაც მივყავართ არქიტექტურის ამ ორი ასპექტის ერთიანობისაკენ, შეიძლება ვნახოთ ბუღიზმის მოძღვრებაში, კერძოდ, ის, რომ ადამიანის ფიზიკური და სულიერი ასპექტები განუყოფელია, რადგანაც მათი ნამდვილი ბუნება ვლინდება მხოლოდ ერთ არსებაში. ასევე, არქიტექტურის ორი ელემენტი — ფორმა და სარგებლიანობა არ შეიძლება არსებობდეს ცალ-ცალკე; დი.ხ. ეს „უუნდამენტური“ იდეა, როგორც მას ეკოიამა უწოდებენ, ნათელ ხაზად გასდევს ში-ჰონდოს. აქ არ არსებობს არაკონსტრუქციული არქიტექტურული ფორმა, ფორმა სილამა-ხისათვის. აქ „ერთიანობა“ იმ სიმაღლემდეა აყვანილი, გვეჩვენებთ, რომ ში-ჰონდოს უჩვეულო, უმთავრესად, არქიტექტურული სამყარო მექანიკური შედგენიანი ინჟინრული ლოგიკისა, იგი დაქვემდებარებულია ზუსტ მექანიკურებსა და ხუროთმოძღვრის ისლად დარწმუნია, კეთილსინდისიერად მოაპირკეთოს ეს კონსტრუქციული სხეული. ეს კი ცალსაკურობამდე აყვანილი ორგანულობაა, ტრადიციისა და მაღალი პროფესიონალიზმის უტყუარი ნიშანია.

კიდევ ერთხელ მოვაგვფ თვალი მიოდნის სივრცეს, სპილენძის მომწვანო ჭერს, მარაოსებურ ბურჯებს, დარბაზის მთელ პერიმეტრზე რომ განლაგებულია და ინტერიერის უაღრესად თავისებურ, განუზომებელ სახეს რომ ქმნიან. დარბაზს უკან კრცვლ ფოიეში გავედით, ფოიე პირობითად ორდასაყუთ და აღმოსავლეთ ნაწილებადაა გაყოფილი. აქედან მთელი დადებულებით მოჩანს ფუჰიამა; ნატიფად ორნამენტირებული მოყვითალო იატაკის ხალიჩა, შავი სავარძლები, ხის მუქი ჭერი, გობლეუნი „მზე“ და „ოდა შენებას“, ქმნიან ზეაწეულ ამაღლებულ განწყობილებას. უკვე მისტიკური საკუროთხველის კარები გახსნეს და მრეგლმა იწყო შემოსვლა, ცერემონიული იწყებოდა. მევენ გასასვლელ პანდუსებს დავეყვებით და კანონის ბაღის ქვედა დონეზე გავედით.

დაი-კიაკუდენი — დიდი მისაღები დარბაზი, არენა უშიტორა გონგოს ცერემონიისათვის, რომელსაც ამ ქალაქში 600 წელია ყოველდღე ასრულებენ ნიურენ-შომუს მოძღვრების გავრცელების მიზნით. უმშვენიერესი, დახვეწილი, კოპონა მუცუბო — ხის არქიტექტურის უბრწყინვალესი ნიმუში, რომელიც დაი-კიაკუდენთან დახურული გადასასვლელითაა დაკავშირებული. აქ ეწევიან ღვთისმსახურებას თვით სამღვდლოებისათვის და სწავლობენ რელიგიურ დისციპლინებს (არქიტექტორი კ. ეკოიამა და კ. ნასეგავა), ახლახან დამთავრებული ხელოვნების მუზეუმი — უაღრესად საინტერესო ინტერიერის სივრცობრივი ორგანიზაციის თვალსაზრისით (არქიტ. კ. ეკოიამა და მ. კავაი) — ყოველი მათგანი მკაფიო არქიტექტურული კონ-

ცეციის მატარებელია და კარგადაა ცნობილი არქიტექტურული სამყაროსათვის.

ფუჯიონომის თანდათან ბინდი ეპარება. ბინდმა ასალი დიდებულებით წარმოაჩინა ში-ჰონდო. მალე მძლავრი პროექტორები ჩაირთვება, გაქრება ფუიამა და გარემოს დაქატრონება გიგანტური თეთრი ფირფეილი ში-ჰონდო.

აქაურბის შორდები ადამიანის სიოდის, მისი უძლველობისა და უკიდვეანო შესაძლებლობების ამაღლებელი რწენი.

შენიშვნები:

1 მეტაბოლიზმი წარმოსდგება ბერძნული სიტყვიდან და ნიშნავს განახლებას, შეცვლას. იგი ბიოლოგიური ტერმინია. არქიტექტურაში შემოიტანა იაპონელ არქიტექტორთა ჯგუფმა, რომელთაც შემდგომ მეტაბოლიზტები ეწოდათ.

2 შოგეიანებით, 1964 წელს, როდესაც ტოკიოს გავიდნათ მათ შეუერთდნენ კ. ტანგე და ა. ისოზაკი, გეორიანებმა მიიღო „შოდი მეტაბოლიზტის“ ჯგუფის სახელწოდება.

3 მე. არქიტექტორ კ. ტანგეს ქ. ტოკიოს გეგმა „Tokyo Bay“ და „ტოკიოლი მეგალოპოლისი“, არქ. კ. კურაკავას „კაჟეიკისებური კლსტერები“. არქიტექტორების აჯვის და ნახავს — ტოკიოს გეგმარებობით სტრუქტურის რეკონსტრუქციის პროექტი 15 მილიონ მსტოვრებზე განგარისმებთ. არქ. კ. კიუსტავის „ზღვის ცივილიზაციის“ და არქ. ა. იოზაკის ტოკიოს განაშენიანების პროექტი „მტევიანი ჰავრში“ და სხვა.

4 ასეთ კლსტერს კ. ტანგესთან წარმოადგენს გიგანტური საცხოვრებელი ბლოკები, აჯვი და ნახავს გეოგრაფიულად აკლსტერ მოგებლობებს, ა. ისოზაკი „კლსტერები ჰავრში“, კ. კიუსტავი „მეტრად კლსტერებს“.

5 1976 წელს გამოცხადებულ საერთაშორისო კონკურსში, სადაც მსოფლიოს 38 ქვეყნის პროექტები იყო წარმოდგენილი, კ. კურაკავამ მიიღო I პრემია. მეორე პრემია კიმიძარი მიაზიკამ, ხოლო ნაოხიეი აშუმამ მეოთხე პრემია მიიღო.

6 გამოჩენილი იაპონელი არქიტექტორი კ. ეკოიამა და ახალგაზრდა არქიტექტორები ტომიაკი დაუგოე და ეზი კაკიავა 1975 წელს ეწევიენ საბჭოთა კავშირს. მათ რამდენიმე დღე დაჰყვეს თბილისში, გვეცვენ ქართულ არქიტექტორთა ნამუშევრებს, არქიტექტორულ ძეგლებს, ჰქონდათ შეხვედრები ქართველ კოლეგებთან.

7 ში-ჰონდოს სახურავი დაპროექტა შიეირუ აკოს კვლევითმა ინსტიტუტმა.

მოგზაური მხატვრის ჩანახატები

სიმონ აბტი



მ. თ. ვეილმე

კავკასიის პეიზაჟი

პენრიხ თიოდორ ვეილმეს ნაწარმოებები დიდხანს, ასზე მეტი წლის განმავლობაში დავიწყებული იყო. მხოლოდ ჩვენ დროს ეს მხატვარი ხელახლა იქნა აღმოჩენილი და სათანადოდ შეფასებულიც. ცოტა ხნის წინათ გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკის საზოგადოებრივმა ვეილეს დაბადების 200 წლისთავი აღნიშნა. ამ თარიღთან დაკავშირებით გამოიცა მისი ლიტოგრაფიებისა და ნახატების ალბომი, ცნობილმა გერმანელმა კინორეჟისორმა კონრად გერმანმა კი ვეილეს შემოქმედებისადმი მიძღვნილი ფილმი გადაიღო.

საქსონიის ულამაზესი კუთხის — შპრევეალის მკვიდრი ვეილე ბავშვობიდანვე განიშტეველა ბუნებისადმი სიყვარულით. როცა შვილის მხატვრული ნიჭი შენიშნა, მამამისმა იგი მიაბარა გიმნაზიაში, სადაც ცნობილი ფერმწერი ზრისტოფ ნატე ასწავლიდა ხატვას. გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ ვეილემ დრეზდენის სამხატვრო აკადემიაში სწავლობს.

ახალგაზრდა მხატვრის პეიზაჟები რამდენადმე გაიდელბერტულია, რომანტიკულ ელფერს ატარებს. რომანტიკას ეძებს იგი შემდეგშიც, ამიტომაც უპირატესობას აძლევს ძველ ციხე-სიმაგრეთა ხედებს, უზარმაზარ კლდეებსა და ასწლოვან ხეებს მთის აჭაფებულ მდინარეთა ნაპირებზე.

ვეილე სიამოვნებით იღვას ანტიკური ხელოვნების ცნობილი ფრანგი მკვლევარის გრაფ ოგიუსტ შუაზელ-ფუნდეს მიწვევას რუსეთში ერთობლივი მოგზაურობის შესახებ. 1801 წელს ისინი პეტერბურგში ჩაიღიან. ცნო-

ბილი სახელმწიფო მოღვაწის, სამეფო კარის ბიბლიოთეკის დირექტორის, არქეოლოგის, გრაფ ალექსი მუსინ-პუშკინის რეკომენდაციით ვეილეს ჩინოვნიკის თანამდებობა უბოძეს.

1801 წელს, რუსეთთან საქართველოს შეერთებასთან დაკავშირებით ვეილეს სთავაზობენ კავკასიაში გამგზავრებას და ამ მხარის გეოგრაფიული რუკის შედგენას, ამასთან, სახასიათო პეიზაჟების აღებულებასაც.

ალექსი მუსინ-პუშკინთან ერთად ვეილე კავკასიაში ჩამოდის, სამი წლის განმავლობაში ძირითადად საქართველოში მუშაობს და თავის ნახატებს პეტერბურგში უგზავნის მეფეს.

საქართველოს ბუნებით, მისი მოსახლეობით მოხიზლულმა მხატვარმა შთაგონებით აღებუდა დიდებული მთაგორიანი პეიზაჟები, ჩანჩქერები და მდინარეთა ხეობები, ამწვანებული მდელოები, მწყემსები და მოგზაურები... ამ ნამუშევრებმა გერმანულ მხატვართა მაღალი შეფასება დაიმსახურეს.

ხანგრძლივმა და დამქანაცავმა მოგზაურობამ შეარყია მხატვრის წამრთელობა, იგი იძულებული გახდა სამშობლოში დაბრუნებულიყო, მაგრამ ავადმყოფობა მძიმე აღმოჩნდა და ოცდაშვიდი წლის ასაკში 1805 წელს ვეილე გარდაიცვალა.

სასურველია გავიტყუდეს ვეილეს ქართული ჩანახატების მოძიება, რაც გარკვეულად გაამდიდრებს საქართველოსთან სხვადასხვა ქვეყნების კულტურულ ურთიერთობათა ისტორიას.



ძველი სახლები ბარათაშვილის ქუჩაზე



ზეიმი თბილისში

ამიერიდან ყოველწლიურად გამართება „თბილისქალაქობა“ — ძმობისა და მეგობრობის დღესასწაული. შარშან ოქტომბერში პირველად ჩატარდა ეს ზეიმი და ჩატარდა ისე, თითქოს უკვე დიდხნის ტრადიციად დამკვიდრებულიყოს. სახალხო დღესასწაულში ჩაერთო ქალაქის ერთ-ერთი ძველი, კოლორიტული უბანი — ბარათაშვილის ქუჩა, რომელსაც პირვანდელი სახე დაუბრუნეს ჩვენმა არქიტექტორებმა, მხატვრებმა და მშენებლებმა.

რესპუბლიკის სხვადასხვა კუთხიდან ჩამოსულებმა თან მოიტანეს ქართული მიწის ხვაგი და ბარაქა, თავიანთი ხელოვნება — სიმღერები და ცეკვები...

მიწისქვეშა გადასასვლელი ფილარმონის საკონცერტო დარბაზთან

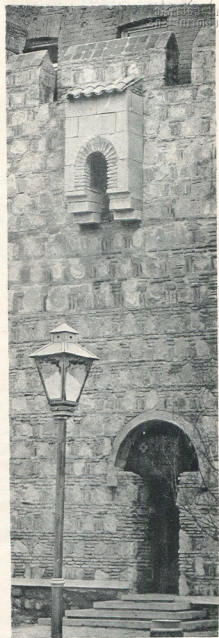




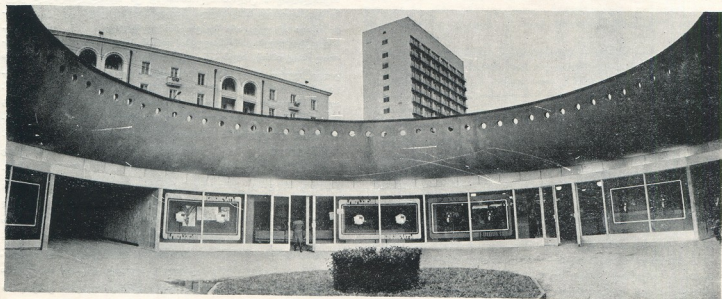
ამ დღეს ოთხ ღვანღმოსილ ადამიანს, ოთხ თბილისელს მიენიჭა თბილისის საპატრიო მოქალაქის წოდება: საბჭოთა კავშირის სახალხო მხატვარს, სოციალისტური შრომის გმირს ლადო გუდიაშვილს, გამოჩენილ მეცნიერს, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის ერთ-ერთ ფუძემდებელს, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსს აკაკი შანიძეს, სოციალისტური შრომის გმირს, მჭედელ კონსტანტინე ილურიძეს, რესპუბლიკის დამსახურებულ მასწავლებელს, საბჭოთა კავშირის გმირის ვახტანგ ჩიქოვანის დედას, სუსანა ჩიქოვანს. ღვანღმოსილნი დაფინს გვირგვინებით შეამკეს და თბილისის საპატრიო მოქალაქეთა დიალომები გადასცეს.

ზეიმში მონაწილეობა მიიღეს ამჟამად საბჭოთა კავშირის სხვადასხვა კუთხეში მოღვაწე სახელოვანმა თბილისელებმა.

„თბილისქალაქობის“ წინა საზეიმო დღეებში ახალი მიწისქვეშა გადასასვლელები გაიხსნა საქართველოს ფილარმონიის საკონცერტო დარბაზთან და გამარჯვების პარკთან ვაკეში.



მიწისქვეშა გადასასვლელი გამარჯვების პარკთან ვაკეში





მც. 2.

ის, რომ მოცემულ მაგალითში ჩვენ ვგაქვს საფეხური, აშკარად მიგვიჩვენებს I სახის კადანსის გართულების ტენდენციას. ამის შემდგომ საფეხურზე კი უკვე არა მარტო II, არამედ III საფეხურიც III ++ სახითაა მოცემული, რაც ამ ფუნქციის გადაწყვეტისას წმ. კვარტით ქვევით იძლევა მოდულაციას საწყისი კოლოდან პატარა სეკუნდით ქვევით მდებარე კოლოში; — ეს კი უკვე II სახის რთული მოდულაციური კვარტული კადანსია. ძალზე მნიშვნელოვანია ისიც, რომ II საფეხური I სახის კადანის მხოლოდ გამოწვევას, გართულებულ ვარიანტებში გვხვდება, მაშინ, როდესაც იგივე აკორდი II სახის რთული მოდულაციური კვარტული კადანის ისეთში აუცილებლად შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს. ყოველივე ეს კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს, რომ II+ საფეხური I სახის კადანსში აღემატება ჩაითვალოს II სახის კადანსს ჩანასადს.

ამის შემდეგ გვიწად აღვნიშნოთ ერთი პრინციპულად ახალი მომენტი, რომლისაც, როგორც შემდგომი კვლევისას გაირკვა, დიდი მნიშვნელობა აქვს არა მარტო კვარტულ, არამედ სხვა ქართული კადანსების განვითარების ისტორიის შესწავლისათვისაც. ესაა მტკაღ თავისებური მოვლენა, რომლის დროსაც ერთ-ერთი კადანის (ჩვენი შემთხვევაში — რთული მოდულაციური კვარტული კადანის) ბოლო, ტონური ფუნქცია უტყავდ იძენს დომინანტური ფუნქციის (VII საფეხურის) ელემენტებს და მათზევე ხდება მისი გადაწყვეტა. ე. ი. მითიანად ეს რთული, შედგენილი მოდულაციური ფორმლა თვის თავში აერთიანებს ორი მოდულაციის ელემენტებს, და რადგანაც მიეღ რიც სიმღერებში მსგავსმა მოდულაციურმა სინთეზმა ჩამოყალიბებული და დამოუკიდებელი სახე მიიღო, ვფიქრობთ, შეიძლება მასზე, როგორც ახალი რანგის რთული მოდულაციურ ფორმალა ლაპარაკი. მისწავნილილად მიგვანია მიღებულ ახალ რთულ მოდულაციურ სინთეზს ვუწოდოთ „ჭრტიზებული მოდულაციური კვარტული კადანსი“.

რა თქმა უნდა, I სახის რთული მოდულაციური კვარტული კადანის გართულების შემთხვევაში ჩვენ მივიღებთ დაზრუნებას იგავე კოლოში (ფორმლა I, II, III, VII, 7). I, მაგრამ ეს მოვლენა მაინც განსაკუთრდება ჩვენს მიერ აღრც განხილული „რთული კვარტული კადანსიდან“ (ფორმლა I, II, III, VII, I), სხვადასხვა თუ ორი, არამედ ერთი მოდულაციის ნიშნებიც არ აქვს. I სახის ზრთოვანი მოდულაციური კვარტული კადანსში კი ორივე მოდულაციური ელემენტი აშკარად იგრძნობა (იხ. კახური მრავალმიერობა, I, კორგარეთული, ქართული სახალხო სიმღერები, თბ., 1899, გვ. 51, ბოლო ორი ტაქტი; გვ. 52).

II ტაქტში II+ საფეხურის, შემდეგ კი III-ის გამოჩენა თითქმის აშკარად მოდულაციას C-ზე; მართლაც, III ტაქტში ახალი კოლოს ტონია (C) გამოჩნდება, მაგრამ უნდა მახში ოიონური ელემენტების გამოჩენის გამო იგი უნდა დომინანტად იქცევა და მათზევე გადაწყვეტა საწყის კოლოში (D) მიქსოლიდიურში. მითიანად ამ მოდულაციური სინთეზის ფორმლა შემდეგია: I, II (ან II+ - III, VII, 7). I.

განსაკუთრებით რთულ და საინტერესო მოვლენასთან ვგვხვდებით, როდესაც ზემოაღნიშნული მოდულაციური სინთეზი ზორცილებდება II სახის რთული მოდულაციური კვარტული კადანის ბაზაზე:

საწყისი კოლო ამ მაგალითში F მიქსოლიდიურია. მე-2 ტაქტი-

I მოდულაციის სფეროში ჩატარებულ კვლევის შედეგად ჩვენ მივიღებ დამკვიდრებ, რომ მიქსოლიდიურ კოლოში ოიონური ელემენტის (დღი სეკუნდის) გამოჩენა ყოველთვის დავუმორბედილი დომინანტური ფუნქციის (VII საფეხურის) გამორჩენასთან.



მც. 3.

და იწყება II სახის ზრთოვანი მოდულაციური კვარტული კადანის განზოც-ილიაზა ზერ ყოველგვარი გამკლებლი და მდმხმარე ბუნების გარეშე, სუთა სახითაა მოცემული II+ საფეხური (მიეღ მე-2 ტაქტი), შემდეგ მე-3 ტაქტი უჭირავს ასევე „შეშველი“ სახით მოცემული III ++ საფეხურს, რომელიც ახორციელებს დამახასიათებელ გადაწყვეტას წმ. კვარტით ქვევით (A → E). აი აქ, მის საყრდენზე რომ მოცემული ვკვირდეს რაიმე განმარტაციებულ ნაგებობა E მიქსოლიდიური კოლოში, ჩვენ მივიღებთ სახის რთული მოდულაციური კვარტული კადანის ფორმლას — I, II ± III + ++IV, მაგრამ E ბაზში არაა განმტკიცებული, პირიქით, შუა ხმის აღმავალ ფრანზში მათზევე ჩნდება დიდი სებტიმა — ოიონური ელემენტი, რომლის გამოც მადის შეარდნივ დომინანტურ ფუნქციად აღიქმება და მოიძინს, მე-3 ტაქტშივე მისი გადაწყვეტაა მოცემული (E → F#is).

როგორც ჩანს, III ++ საფეხურში ამ შემთხვევაში ისეთივე ფუნქციის ასრულებს, როგორც I სახის ზრთოვანი მოდულაციური კვარტული კადანსში. -III საფეხური: ორივე შემთხვევაში ამ აკორდებს მოსდებს გადაწყვეტა წმინდა კვარტით ქვევით დომინანტურ ფუნქციზე. ამავე დროს, თუკი I სახის ზრთოვანი კვარტული კადანსი ხდებოდა დაზრუნება საწყის კოლორნალიზმში, II სახის ზრთოვანი მოდულაციური კვარტული კადანის საშუალებით ვიღებთ ისეთ რთული სახის მოდულაციას, როგორცაა მოდულაცია ნახევარი ტონით ზევით მდებარე კოლოში.

აღსანიშნავია, რომ მოდულაციის ეს ფორმა ვკავლევს გადასახლებას F მიქსოლიდიურად F#is მიქსოლიდიურში, ე. ი. ვიღებთ მოდულაციას 7 ნიშნით (დოზეტებისავე) განსხვავებულ კოლორნალიზმში; ტონია საწყის ტონთან შედარებით მაღლდება ქრომატულ ნახევარი ტონით და, შესაბამისად, ახალი კოლოს შვიდეუ საფეხური ნახევარი ტონით არის ამაღლებული. ვფიქრობთ, შეუძლებელია უფრო რთული მოდულაციური ფორმის დაძინა ხალხური მუსიკის რთული შემოქმედების პრაქტიკაში. ხალხური მოდულაციური ხელოვნება ამ ფორმაში აღწევს განვითარების მაქსიმალურ სიმაღლეს.

ამომიწოდო ფორმლა აღნიშნული მოდულაციური საკადანსო საქცივას იქნება: I, II +, III + ++ — III, VII, 7). I.

აქვეიღ დასადგინია, რომ მოცემული მოდულაციის ენმარმიონიული კატეგორიასა. მართლაც, ენმარმიონიული გატოლების პადლია III ++ საფეხურის მიერ ფუნქციის შენაცვლება: -III საფეხურთან (აკორდი A-cis-e (ბეკ.) F#is მიქსოლიდიურში იქნება დადასტურებულ მესამე საფეხურზე აკებული მარტოვლი სამხროვანი კვარტი.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზრთოვანი მოდულაციური კვარტული კადანის ორივე სახე ძირითადად გვხვდება ამონასვლელ საკრთოვლის ურთულეს სხიმღერა ფორმლაში — სუფთად სიმღერებში კერძოდ „მრავალმიერობაში“, რაც კიდევ ერთხელ მეტყველებს ამ სიმღერების განვითარების არანაკლებობრივ მაღალ დონეზე. გამოიკვლივის სახით შეიძლება მოვიტაროთ ძალზე საინტ-



ერის ვარიანტი სიმღერისა „აალილი“, ჩაწერილი რაჰაში, სოფ. შეუხანში, ართვ. შ. ახალიშვილის მიერ.

სიმღერის ამ მონაკვეთში (რომელიც მთელი სიმღერის განმავლობაში 4-ჭერ მორღებდა ტინაფობის თანდათანობით ამაღლებით) მოცემულია მოდულაცია G მქობილადორიდან GIS მქობილადორში II ხახის ზერითული მოდულაციური კვარტული კადანის საშუალებით: I, II+, III + += -III, VII, I.



მეგ. 4.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, II ხახის ზერითული მოდულაციური კვარტული კადანის ურთიუღის მოვლენა ხალხური მოდულაციური ფორმების სფეროში როგორც ნათესაობის მიხედვით (განსხვავება — 7 ნიშანი), ისე საკადანო, გარდამავალი ფუნქციების მრავალფეროვნებისა და სიროულის მხრივაც ეს მოდულაციური ფორმა ყოველთვის გამოიყენება როდესაც სიმღერების დიდი განმეორებითი მონაკვეთების შემკავებინებლად, რადგან შეიცავს მოდულაციას პატარა სტრუქტურული ზეითი მდებარე კოლოში, რითაც სიმღერის არქიტექტონიკას სულ უფრო და უფრო მეტ დინამიზმს და დაძაბუნებებს ანიჭებს. აღსანიშნავია, რომ ეს მოდულაციური ფორმა აღსაყვავდება პატარა ნაებობების შიგნით, იგი თავისი არარეველუბრითა სიროულს და მწიწნელობის გამო კოვლდების რაიმე დიდი მონაკვეთის დასასრულსა და ახლის დასაწყისს ემთხვევა, რის გამოც შეიძლება ითქვას, რომ ეს მოდულაციური ფორმა თავისებურ სტრატეგიულ მოდულაციურ ფორმულას წარმოადგენს. ამავე დროს საუბრადგებია, რომ II ხახის ზერითული მოდულაციური კვარტული კადანის არსიდან არ განსხვავდება სიმღერის ბოლოში; თვით ის სიმღერები, სადაც ეს მოდულაციური ფორმა გაშვებულია, ბოლოს ვაკვებს არა ზერითული, არამედ უბრალოდ II ხახის როდული მოდულაციური კვარტული კადანის (I, II+, III + += IV, I) რომლის საშუალებითაც გადადევარბ პატარა სტრუქტურული კვეთი მდებარე კოლოში. ამას, როგორც ჩანს, იწვევს ის მომენტი, რომ კადანის ბოლოს ხანის ხაზრდების დომინანტად ქცევა და კვლავ ზეითი ახლა ძალზე ღიდ დინამიურ ეფექტს იძლევა, რაც თავისი ბუნებით ხელს უწყობს ახალი დიდი მონაკვეთის დაწყებას, მაგრამ ეწინააღმდეგება სიმღერის დასასრულს, საბოლოო კადანისთვის თავისებურებებს. როგორც ჩანს, გარდა იმისა, რომ II ხახის ზერითული მოდულაციური კვარტული კადანის არის სტრატეგიული მოდულაციის ფორმა, ამავე დროს იგი არის მეტად სანიტერესო და თავისებური დინამიური მოდულაციური ფორმა.

როდული მოდულაციური კვარტული კადანის ფორმების ანალიზი არ იქნება სრული, თუ ძალზე მოკლე მაინც არ შევეთხრო მას. შიშინაწილად თითოეული ხმის ფუნქციას: ხანი — უდავლად ყველაზე მნიშვნელოვანი, შეიძლება ითქვას, გადაწყვეტილი კომპონენტია ამ კადანის ყველა ფორმისა, დაწყებული როდული კვარტული კადანის და დამთავრებული II ხახის ზერითული მოდულაციური კადანის. მნიშვნელობის მხრივ მეორე ადგილზე შეიძლება დავაყენოთ მაღალი ხმა, რომელიც განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს კადანის ყველაზე პრინციპულ მომენტში — ხანში წმ. კვარტულ დაღმავალი ნახტომის დროს — ამ მაღალი ხმის ფუნქციას ახალი კოლო-ტინაფობის განმტკიცება მისი საყრდენი საფეხურების ჩვენებით. როგორც ჩანს, სწორედ ამიტომ მაღალი ხმის მოძრაობის დაზარალება შეზღუდვლიანია ახალი კოლო-ტინაფობის კონსტრუქციის უტკბურესი ბეჭდებით. ამ მხრივ შედარებით თავისუფალია ტუმა ხმა, რომელსაც არა აქვს განმამტკიცებელი ფუნქცია და ამიტომ კადანის ბოლოს, გადაწყვეტის მომენტში შეუძლია იმოძრაოს ახალი კოლოს ფაქტორად ნებისმიერ საფეხურზე, გარდა II-სა

(თუმცა ყველაზე ხშირად იგი მაინც კინტაში წყდება). ამავე დროს ინტერსიმულაციური არაა ის ფაქტი, რომ სწორედ მეტაფორულ ხედვა II ხახის როდული და ზერითული მოდულაციური კვარტული კადანის საშუალებით განსაკუთრებულად მოდულაციის მომხადება მომავალი კოლოს საფეხურების გამოჩენით.

როგორც ვხედავთ, როდული მოდულაციური კვარტული კადანის კვლევა მთავრდება ამ საკადანო ფორმების შემდეგი განსხვავებული ფორმების დადგენამდე:

1. როდული კვარტული კადანის — ისტორიული საფეხურია ამ კადანის შემდგომი როდული ფორმების ჩამოყალიბების პროცესში. ეს კადანის ზერე არ წარმოადგენს მოდულაციურ ფორმას და მისი საშუალებით კვლავ გადასვლა ან დომინანტირება ტონიფორმის (II, III, IV, I), ან ტონიკურიდან დომინანტირებელი ფუნქციის (I, II, III, VII, I), ფუნქციები აქ ქვე ჩანსახის სახითაა მოცემული.
2. როდული მოდულაციური კვარტული კადანის (ან: I ხახის როდული მოდულაციური კვარტული კადანის) — გვხვდება ყველაზე ხშირად, საკმაოდ განსხვავებული ფორმებით. ახდენს მოდულაციის ამ გადახარს დიდი სტრუქტურული კვეთი მდებარე კოლოში: — I, II, -III-IV, I; G → F.

III ხახის როდული მოდულაციური კვარტული კადანის — განსხვავდება I ხახის როდული მოდულაციური კვარტული კადანისაგან იმით, რომ -III საფეხურის ნაცვლად ვაკვს III საფეხური, რაც ვაკვლევს გადასვლას საწყისი კოლოდან ხაზ, სტრუქტურული კვეთი მდებარე კოლოში. კადანის ეს ფორმა ახდენს მოდულაციის ნიშნით განსხვავებულ კოლო-ტინაფობაში — I, II+, III + += IV, I, G → F⁺.

4. I ხახის ზერითული მოდულაციური კვარტული კადანის — წარმოიქმნება I ხახის როდული მოდულაციური კვარტული კადანის ფორმის უზამდე დომინანტად ქცევის შემთხვევაში, რის გამოც მთელი ამ კადანისთვის შემდეგ ისევე პირვანდელ კოლოში აღმოჩნდება — I, II, -III, VII, I.

5. II ხახის ზერითული მოდულაციური კვარტული კადანის — წარმოიქმნება აგრეთვე მოდულაციური ფორმების სინთეზის შედეგად: II ხახის როდული მოდულაციური კვარტული კადანის ბოლო, ტონიკური ფუნქცია მაშინვე იქნეს დომინანტის მიხედვს და წყდება საწყისი კოლოდან პატარა სტრუქტურული ზეითი მდებარე კოლოში. ეს კადანის ვაკვლევს მოდულაციას 7 ნიშნით განსხვავებულ კოლო-ტინაფობაში და როგორც ჩანს, ურთულესი მოდულაციური ფორმა აღსაყვავდება ჩაითვალს: I, III + += -III, VII, I, G → GIS. ესაა ხალხური (არა მარტო ქართული) მუსიკალური შემოქმედებაში შენიშნული ჭრტკობით ერთადერთი ენამარინიული მოდულაციური.

გარდა კადანის წმინდა თეორიული ანალიზისა, ძალზე სანიტერესია თვით მისი წარმოშობისა და სხვადასხვა ფორმის სიმღერებში, მეტად თავისებური გავრცელების მიზეზების დადგენა. ჩვენი დაკვირვებით, მაგალითად, ეს კადანის ყველაზე ფართოდ გავრცელებული მდებარე და მართლ სიმღერებში, ამავე დროს მისი გავრცელება სუსტად სიმღერებში ამოწმურება მხოლოდ „მრავალმხრივია“, ისიც გარკვეულ, კერძოდ, „გრძელად მარტო მრავალმხრივია“ კატეგორიის სიმღერებში, გვიწოდებ „მარტო უფრო“ კი როდული მოდულაციური კვარტული კადანის არც ერთ ფორმის არავითარ კვლავ არ ვხედავთ. ყოველთქვე ამას, რა თქმა უნდა, თავისი გამოწვევი ობიექტური მიზეზები უნდა ქონდეს. როგორც, ამ სანიტერესო მათემატიკურად კადანის შემდგომი კვლევა კიდევ მრავალი ახალი სანიტერესი პრობლემისა და აღმოჩენის წინაშე დაგვაცხენებს.

მეგ. 1. მრავალმხრივი, ო. ჩიჭავაძე, ქართული ხალხური სიმღერები (კახური), ნაწ. II, თბ. 1969, გვ. 16.
 მეგ. 2. მრავალმხრივი, ო. ჩიჭავაძე, ქართული (კახური) ხალხური სიმღერები, ნაწ. I, თბ. 1962, გვ. 58-59.
 მეგ. 3. მრავალმხრივი, ო. ჩიჭავაძე, ქართული (კახური) ხალხური სიმღერები, ნაწ. I, თბ. 1962, გვ. 85.
 მეგ. 4. ალილი, ო. ჩიჭავაძე, ე. ცაგარეიშვილი, ქართული ხალხური სიმღერები, მოსკ. 1964, გვ. 32.



ბაჩკოვოს მონასტერი

სოფლის გამომცემლობა „სეტემერიმ“ რუსულ ენაზე გამოსცა გიორგი ჩავრიკოვის მდიდრულად ილუსტრირებული (ილუსტრაციების ავტორი კონსტანტინ ტანჩევი) ნაშრომი „ბულგარული მონასტრები“. ნაშრომის საგამომცემლო ანოტაციაში ნათქვამია, რომ ბულგარეთის ტერიტორიაზე დღეს დაცულია ას ოცდაათამდე სამონასტრო კომპლექსი. გ. ჩავრიკოვის ნაშრომით მკითხველი ეცნობა ბულგარეთის ორმოცდათხუთმეტ უმნიშვნელოვანეს სამონასტრო კომპლექსსა და ეკლესიას.

გთავაზობთ ერთ თავს აღნიშნული ნაშრომიდან.

ბაჩკოვოს მონასტერი

გიორგი ჩავრიკოვი

კულტურისა და ხელოვნების ერთ-ერთი უთვალსაჩინოესი ძეგლი და ბულგარეთში სიდიდით მეორე მონასტერია ბაჩკოვოს ღვთისმშობლის მიძინების მონასტერი. იგი გაშლილია როდოპის ციცაბო კლდოვანი და ტყიანი მწვერვალებით გარშემორტყმულ მდინარე ჩაის (დღევანდელი ასენიცის) დაბლობზე.

დაახლოებით ცხრა საუკუნის წინათ, როცა ბულგარული სახელმწიფო ბიზანტიის უღლის ქვეშ იყო (1018-1125), ბიზანტიის იმპერატორები დაპყრობილ ბულ-

გარულ მიწებს ძღვენიდნენ თავიანთ სახელმძღვანელო მხედართმთავრებსა და სამეფო კართან დაახლოებულ დიდმოხელეებს. ასენოვგრადის სამხრეთით მდებარე მიწები — ასენოვგრადს მაშინ სტანიმახო-სი ერქვა — ებოძა ქართველ გრიგოლ ბაკურიანს. ის იყო ალექსი კომნენის დროს (1081-1118) იმპერიის სამხრეთ სამფლობელოებში ჯარების „სებასტოლი და დიდი დომესტიკოსი“. ადგილობრივ მოსახლეობაში თავისი ძალაუფლებისა და ავტორიტეტის განსამტკიცებლად გრიგოლ ბაკუ-

რიანმა ისარგებლა საეკლესიო ინსტიტუციით. 1083 წელს მან დააარსა ბაჩკოვის მონასტერი, რომელიც იწონდა პეტრიწონის წმინდა ღვთისმშობლის მონასტრად — პეტრიწონი ერქვა ახლომდებარე ციხესიმაგრეს.

მონასტრის ორგანიზაცია, სტრუქტურა ასახულია ცნობილ „ტიპიკონში“ (წესდებში) რომელშიც ნათქვამია, რომ გრიგოლ ბაკურიანის მიერ დაარსებული მონასტერი უნდა ყოფილიყო დამოუკიდებელი, თვითმმართველი დაწესებულება, რომელიც არ დაექვემდებარებოდა არც მეფის, არც პატრიარქის, არც მიტროპოლიტის და არც ეპისკოპოსის ხელისუფლებას. კატეგორიულად იკრძალებოდა მონასტრში სხვა ეროვნების ბერების მიღება. გრიგოლ ბაკურიანმა და მისმა ძმამ აბაზმა მონასტრის შესწირეს დიდძალი ადგილ-მამულები როდოპში, თრაკიის დაბლობზე, ვიდრე თვით სალონიკამდე. ბიზანტიელი მწერლის, ანა კომნენის ცნობით, გრ. ბაკურიანი დაიღუპა ჰაჭანიკებთან ბრძოლაში პლოვდივის ჩრდილოეთით მდებარე სოფელ ბელიატოვის ახლოს 1086 წელს. მისი სიკვდილიდან ორსაუკუნეახვედრის მანძილზე ბაჩკოვის მონასტერი დამოუკიდებლად არსებობს.

1206 წელს მეფე კალიიანი იპყრობს როდოსს და ბაჩკოვის მონასტერი ბულგარეთის სახელმწიფოს საზღვრებში ექცევა. იგი კვლავ დამოუკიდებლად არსებობას განაგრძობს და ბერების ძიობა, რომელიც ძირითადად ქართველთაგან შედგებოდა, არ აღემატებოდა 50 კაცს, როგორც ეს ტიპიკონით იყო წესდებული.

1344 წლის შემდეგ, როცა როდოსის რაიონში საბოლოოდ დამკვიდრდა მეფე ივან ალექსანდრეს (1331-1371) ხელისუფლება, ბაჩკოვის მონასტერი ბულგარულ მოსახლეობაში დიდძალი შეწველვანი სასულიერო და განმანათლებლური მოძრაობის ცენტრი ხდება. ბულგარეთის მეფე გულუსხად ასაჩქურებს ხოლმე მონასტრებს და აფართოებს მათ. მისი გამოსახულება მთელი ტანის სიგრძეზე ჩნდება ეკლესია-აქლდამის (საძვალის — „სამარხოს“) ზედა სართლის კარიბჭეზე, ისეთსავე გამოსაჩენ ადგილზე, როგორზეც XIV საუკუნეში ხატველ მონასტრის პირველ ქტიტორებს გრიგოლ ბაკურიანსა და მის ძმას აბაზს. ივან ალექსანდრეს მეფობის დროს პირველად იცვლება ბერთა ძიობის შემადგენლობა და ეს ძიობა უკვე მხოლოდ ბულგარელთაგან შედგება. ამის მიუხედავად, მონასტერი სრულიად დამოუკიდებელი რჩება.

XIV საუკუნის დასასრულს, როცა ოსმალო თურქები ცეცხლით და მახვილით იპყრობენ ბულგარეთის მიწებს, ბაჩკოვის მონასტერში იგზავნება ბულგარეთის სახელმწიფოს პატრიარქი ექვთიმე ტირნოვოლი. იგი აქ განაგრძობს თავის ლიტურატურულ მოღვაწეობას, რომელიც ნა-

ყოფიერად, წარმატებით დაიწყო ბულგარეთის დედაქალაქ ტირნოვოში. ამას გვიმონებებს ცნობილი ბულგარელი ლიტურატორი კონსტანტინ კოსტენეჩკი. ის წერს: როცა მე XV საუკუნის დასაწყისში მონასტრის ვენეცი, ექვთიმე უკვე ცოცხალი აღარ იყო, მაგრამ აქ ყოფილან მისი მონაწილეები, ანდრია და ანდრონიკო, რომელთა სახელებიც იხსენიება მონასტრის აღძაპის წიგნში.

XV საუკუნის მეორე ნახევარში ან XVI საუკუნის დასაწყისში, როცა თურქეთის იმპერიაში ძლიერდება შეუნყარებლობა არამუსულმანური რელიგიისადმი, თურქები ახერხებენ მონასტრებს და იგი დიდენ ხნით უკაცრიელდება. ძველი ბაკურიანისეული მონასტრის კომპლექსიდან მხოლოდ ეკლესია-საძვალე გაუძლია დროის მსახვრალ ხელს და იგი ახლა ეულადაა ამაართული მითავარი სამონასტრო ნაგებობიდან (აღმოსავლეთით) ოთსასამდე მეტრით დაცილებულ ციცაბო ფერდობზე. იმ ეკლესია-საძვალეს მისი არქიტექტურული გვერდები და წყობა იმ დროის არქიტექტურის შესანიშნავ ძეგლად ხდია. ესაა ორსართულიანი ნაგებობა კარიბჭეებითურთ, ზედა სართული სამლოცველო — საფანჯრა საძვალეთურთ, ქვედა — თვით ეკლესია (მისი სიგრძეა 18 მ., სიგანე — 7 მ.). უაღრეს ინტერესს იწვევს ეკლესია — აღძვამის (საძვალის) არქიტექტურული გაფორმება. მისი საშხრეო ფასადის და ზეითეულიანი აფსიდის გაფორმების დინამიკა და მრავალსახეირი ჩუქურთმების მკაცრი რიტმი მიიღწევა ყრუ თაღოვანი ნიშების სიმრავლით. შარმონის შვერძებდა ქმნის შერეული წყობა ტუფისა და აგურისა, რომლებიც ერთმანეთს ჰორიზონტური თანამიმდევრობით ენაცვლებიან, მაგრამ ბაჩკოვის საძვალე ბიზანტიის ბატონობის ეპოქის ბულგარული კულტურის გამოჩრეული, განსაკუთრებული ძეგლი მისი მოხატულობის მეოხებითაა. უწინ მოხატული იყო ეკლესიის მთელი კედლები და კამარები, სამლოცველო-საფანჯრები და ორივე სართლის კარიბჭეები. დრომ და კაცთა დაუდევრობამ სახვითი ხელოვნების ეს შესანიშნავი ქმნილებები დიდად დაზიანა. საძვალის ქვედა სართულის სამლოცველოს კედლის მხატვრობა თითქმის მთლიანად მოიხსო. ნაწილობრივადაა გადარჩენილი კომპოზიცია „გედრება“, რომელიც კარგად იხილება ღვთისმშობლის სახე. ეს გამოსახულება მხოლოდვე მხოლოდ წმინდა ფორმებით როდი ზემოქმედება — იგი შინაგან სულიერ განცდილვად გადმოცემეს. სამლოცველოს დასავლეთ კედელზე, შესასვლელთან, შემორჩენილია კომპოზიცია „წინასწარმეტყველ ივხეილის გამოცხადება“. ამ თემაზე ერთ-ერთი პირველი კომპოზიცია იმ კომპოზიციითაგან, რომლებიც XI საუკუნის დასასრულის რელიგიური ფერწერისათვის იყო უმშინდო-

ბლივი. ქვედა სართულის კარიბჭის ოთხ-სავე კედელზე გამოსახული კომპოზიცია „განკითხვის დღე“. აქ ჩვენს სასულიერო ფერხერაში პირველად გვხვდება ზეცის გრაგნილი ფორმით გაშლის მოტივი. მოგვიანებით ეს მოტივი გულდასმით მუშავდება დრაგლის (1476) და ბობოშევის (1488) მონასტრებში. დასავლეთ კედელზეა ნაწილი კომპოზიციისა „განკითხვის დღე“ — ესაა „მკედრეთით აღდგომა“. მრავალი გამოსახულებიდან განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ტახტზე მჯდომი ღვთისმშობელი, რომელსაც აქეთ-იქიდან ორი ანგელოზი უზის — ეს გამოსახულება სამლოცველოში შესასვლელის ზედა ნიშნია. ახალგაზრდა, ლამაზი, სიცოცხლით სავსე ქალის ეს გამოსახულება იმ დროის უმნიშვნელოვანესი ქმნილებაა.

საძვალის ზედა სართული — თვით ეკლესია ასევე მდიდრულადაა მოხატული, მაგრამ მოხატულობა აქ გაცილებით მეტადაა დაზიანებული. ღვთისმშობლის მონუმენტური გამოსახულების აფსიდურ კონქში მხოლოდ მთავარანგელოზების — მიქელისა და გაბრიელის დიდებული ფიგურებია გადარჩენილი და ისიც ნაწილობრივ. ეს გამოსახულებები დახვეწილია, ისინი საგულდაგულოდ შთამბეჭდავადაა შესრულებული. ეკლესია-საძვალის მრავალი გამოსახულებიდან ყურადღებას იპყრობს რთული კომპოზიცია „ეგზარისტია“. იგი შედგება ორი სცენისგან — „ღვინით ზიარება“ (მარცხენა კედელზე), „პური ზიარება“ (წარდმოთ კედელზე). მარცხენა კედელზე წარმოდგენილია სცენები „ქრისტეს მოქაშა“, „ნათლისღება“ და „ლაზარეს აღდგომა“. ცილი გრძელდება ჩრდილოეთ კედელზე: სადაც ნაწილობრივ შემორჩენილია სცენები — „იერუსალიმად შესვლა“, „გარდამოსხნა“ და წმიდანთა ცალკეული ფიგურები. შედარებით უკეთაა შემონახული კომპოზიცია „ღვთისმშობლის მიძინება“, რომელიც მთელ ეკლესია-საძვალეში ყველაზე დიდი და ყველაზე მრავალფიგურიანი კომპოზიციაა. იგი ღირსშესანიშნავია არა მარტო ფიგურების განლაგებით, არამედ თავისი უდრეტიველი ფსიქოლოგიური ატმოსფეროთიც. ზედა სართულის კარიბჭის გამოსახულებები ძალიანაა დაზიანებული კლიმატითა და ადამიანის ხელით. ისტორიული თვალსაზრისით ყველაზე მნიშვნელოვანია მეფე ივანე ალექსანდრეს პორტრეტი რომელიც გამოსახულია კარიბჭის ჩრდილოეთ კედლის ნიშში. ბაქოვოს საძვალის კედლის მხატვრობა წარმოშობით ქართულია, შთაგონებული, მაღალნიჭიანი მხატვრის იოანე ივეროპოლელის (XI) ხელოვნებაა. მას დღემდე არ დაუკარგავს მომხივებელიობა. შესაძებულ ფერთა მდიდარი გაბა ქმნის ფიგურებისა და სახეების მთლიანობას, ზუსტად უტყუარად გადმოგვებს მათ რთულ სულიერ სამყაროს. ეს ფრესკები XI საუკუნის კლასიკური ბიზანტიური რელიგიური ფერხერის საუკეთესო ნიმუშებია, რომლებშიც იშვიათი ძალთა ერწყმის, ესამება ერთმანეთს სახეთა პლასტიკური მოდელი-



ეკლესია-საძვალე

რება და მისტიკური ხილვები. მას შემდეგ, რაც ბაქოვოს მონასტერი თითქმის მთელი საუკუნე უკაცრიელი იყო, XVI საუკუნის დასასრულს იგი აღადგინეს. დაიწყო აღმშენებლობა. 1601 წელს ააგეს დიდი სამონასტრო სატრაპეზო, 1604 წელს კი ღვთისმშობლის მიძინების მთავარი ეკლესია. საკრებულო ტაძარი დიდი ჯვარულმბათიანი, ფართოკარბჭიანი ნაგებობაა (12X 22 მ). თავისი არქიტექტურული გავორმებით, სამშენებლო გეგმითა და მონუმენტურობით ესაა ერთდართი საკულტო ნაგებობა, რომელიც ჩვენი აიგო მტრის უღელქვეშ ყოფნის მთელი ხნის მანძილზე, ეიდრე ბულგარეთის ეროვნული აღორძინება არ დაიწყო. მისი გარე კედლები გლუვადაა მოპირკეთებული მარმარილოს ფილებით. სახურავის საინტერესო კონსტრუქციაში ყურადღებას იპყრობს გადაჯვარედინებული კამარები. უზარმაზარი რვაწახნაგოვანი ყელი, რომელსაც აწევს გუმბათი, თავისი მდიდარი პლასტიკური ელემენტებით მონასტრის საძვალის ფასადს მოგვგავონებს. ეკლესია მოიხატა 1643 წელს. იმდროინდელი კედლის მოხატულობა მხოლოდ კარიბჭეზეა შემორჩენილი. აქ ყველა გამოსახულებაზე დომინირებს ქრისტე პანტოკრატორის მონუმენტური გამოსახულება (თაღზე). ეს სამი ძალზე შთამბეჭდავია. მას ხაზგამკმობს, მკვეთრად გამოპკვეთს წმიდანთა, სერაფიმთა სახეების სამი წრე და მდიდრული ჩუქურთმები. კამარის დანარჩენ ნაწილსა და თაღებზე მოხატულია წმიდანთა ციორების მრავალი სცენა, წმიდანები მთელი ტანით. წმიდანთა, წინასწარმეტყველთა და მონაშენთა მედალონური გამოსახულებები. დასავლეთ კედელზეა კომპოზიცია „ღვთისმშობლის მიძინება“. ფეხზე მდგომი წმიდანის იარსული კარიბჭის ოთხივე კედელს გასდევს. საინტერესოა ორი ცარ-

გრაფილი დიდბულის—გიორგისა და მი-
სი ვაჟის — კონსტანტინეს კტიტორული
პორტრეტები. გიორგისა და კონსტანტი-
ნეს მდიდრული ბიზარული სამოსელი აც-
ვიათ. ისინი მთელი ტანით გამოუსახავთ
ტაძრის შესასვლელთან ფეხზე მდგარი
ხმინების იარსუში. განსაკუთრებით
მრავალფერადაა მოხატული ევანგელურ
პერსონაჟთა და წმიდანთა სამოსელი. 1643
წელს მოიხატა მოხატრის სატრაპეზო,
რომელსაც საცხოვრისი ნაგებობების სა-
მხრეთი ფრთის პირველი სართული ნაწი-
ლი უჭირავს. კედლის მხატვრობა აქ
გამოირჩევა ფართო თემბაკიეთი, სახეთა
და კოლორიტის სიმდიდრით. სატრაპეზოს
ცენტრალზე მოხატულია ანტიკური ხანის
მწერალთა და ფილოსოფოსთა, ერთვთა-
ებობის მომხრეთა სახეებით. აქ გამოხა-
ტული არიან არისტოტელე, არისტოფანე-
ლიკენი, სოკრატე, პიაროსი, კლეოქენი.
კედლების გასწვრივ გამოხატულია ძველი
და ახალი აღთქმების სცენები და სახეე-
ბი. აქვეა რამდენიმე სცენა ღვთისმშობ-
ლის აუთვისტოიდან. საეკლესიო კრება,
რაც იშვიათობა ჩვენი მხატვრობისათვის,
აქ სრულად, თანმიმდევრულად გამოუსა-
ხავთ. უცნობ მხატვარს ბაჩკოვს მონა-
სტრის სატრაპეზო მდიდრულ მხატვრულ
გალერეად გადაუქცევია. მთავარი ეკლე-
სიის გვერდით, მონასტრის ეზოს შუაგულ-
ში, აშაღლებულია მთავარანგელოზთა
ეკლესია. ივარაუდება, რომ ესაა მონასტ-
რის ეზოს უძველესი ეკლესია. თუისი სა-
მშენებლო გეგმით, სართო განლაგებითა
და არქიტექტურული გაფორმებით მთა-
ვარანგელოზთა ეკლესია გამოირჩევა საკ-
რებულო ეკლესიისგან. ექვს ვეება ქვის
სივტი ემყარება ნაგებობის ზედა სართულ-
სადაც არის მომცრო ერთნაიანი, გვარი-
სახა და ერთფსიდიანი ეკლესია. მის თავზე
დიდ, მრავალხანაგოვან, პლასტიკურად
გაფორმებულ ყელზე აზიდულია გუმბათი,
რომელიც მთელ ცენტრალურ ნაგებობას
ფარავს. ეკლესიის ქვედა ნაწილი გაფორ-
მებულია ღია თალოვანი კარიბჭის სახით,
რომელიც 1840 წ. მოხატა ჯაქარია ზოგრა-
ფმა.

XVIII საუკუნის დასაწყისში ბაჩკოვს
მონასტერი კვლავ დიდი სასულიერო და
ლიტერატურული ცენტრი ხდება. ფრანგი
მწერლის, პოლ ლიუვიეს ცნობით, — ლი-
უკასმა მონასტერი 1706 წელს მოინახუ-
ლა, — აქ უკვე ასზე მეტი ბერი იყო. მო-
ნასტერს მდიდარი ბიბლიოთეკა ჰქონდა,
რომელშიც დაუზღვებულ უამრავ ძველ ხე-
ლნაწერს ბერები სათუთად ინახავდნენ.
XIX საუკუნის შუახანისათვის მონასტერი
კიდევ უფრო მდიდრდება და ძლიერდება.
არსებული ორი მონასტერი ვინორ აღმო-
ჩნდა ასენოვგრადიდან და პლოდვიდან
დღესასწაულებზე ჩამოსული ხალხისათ-
ვის. მონასტრის სამხრეთ ეზოში შენდება
წმინდა ნიკოლოზის (1837) ახალი ეკლესია,
რომელიც 1840 წელს მოხატა ზაქარია ზო-
გრაფმა. აქ ყველაზე მეტად საინტერესოა
კომპოზიცია „განკითხვის დღე“, რომე-
ლიც გამოხატულია ეკლესიის მარჯვენა
კედელზე ღია კარიბჭის ქვეშ. კარიბჭის

ცენტრალურ გუმბათზე „ვედრება“ მასუ-
ბრივი სცენების გარეშე მოკვდება. განსაკუთ-
რებით საინტერესოა „განკითხვის დღის“
მარჯვენა ხანებიანი. ცოცხლთა შორის აქ
გამოსახული არიან პოლოდვიელი მდი-
დრების იმ დროისათვის ტიპურად ჩატვე-
ლი ცოლდები, იმის გამო, რომ ისინი პლო-
დვიში ბულგარული სკოლის გახსნის წი-
ნააღმდეგ გამოვიდნენ. ეს მოხატულობა
ლაპარაკობს ზაქარია ზოგრაფზე, როგორც
ეროვნული თვითშეგნებისა და მოქალაქე-
ობრივი პასუხისმგებლობის გრძნობით გა-
მსჭვალულ მხატვარზე. ზედა მარცხენა
კუთხეში ზაქარია გამოხატა თავისი,
იღუმენ მათესა და პროიდუმენ ანანიას
პორტრეტები.

1850 წელს მოსკო ოდრიჩანინი ძველი
შემჭვარტლული გამოსახულებების ადგი-
ლებს ახლად მოხატავს. მოგვიანებით, XIX
საუკუნის მეორე ნახევარში ასენოვგრაფე-
ლი მხატვარი ალექსი ათანასოვი მონასტ-
რის სატრაპეზოს ჩრდილოეთ კედელზე ხა-
ტავს უძველეს კომპოზიციას — ყველაზე
დიდს ბულგარეთში, რომელიც საინტერე-
სოა არა მარტო შემოქმედებითი ჩანაფი-
რით, არამედ მხატვრული შესრულები-
თაც. ესაა ტრადიციული სვლა მორწმუნე-
ებისა — მოსაყვებენ წმინდა ღვთისმშო-
ბლის ძველ სატაძრო ხატს. კომპოზიცია-
ში მორწმუნეთა ჯგუფი — კაცები და ქა-
ლები — გამოსახულია იმ დროისათვის
ტიპიური სამოსლით. კომპოზიციის მო-
ედვად — კომპოზიცია ეკ ფანრული თე-
რათია — გამოყენებულია შტაპების ჩა-
მოსახმელი 1807 წლის სპილენძის გრაფიუ-
რა, რომელზეც სოფელი ბაჩკოვი და მისი
თვალწარმტაცი მიდამოებია ასახული, სა-
ცხოვრისი სამონასტრო ნაგებობები გამოი-
რჩევა აღორძინების ვიკის სულისკვეთე-
ბით. ნაგებობები ორ და სამსართულია-
ნია, ისინი გამშვენებულია უამრავი სვე-
ტით, განიერი ხის ვერანდებით, რომელ-
ბიც მონასტრის ეზოს ყოველი მხრიდან
რკალავენ.

ბაჩკოვს მონასტრის ისტორიასთან
დაკავშირებული საინტერესო რელიქვიე-
ბი დაცულია მუზეუმის ფონდებში. აქ
ინახება XVII საუკუნის ორი მოხახუნე-
ბელი — პანტოპოტი, XVII-XVIII საუკუ-
ნეებში მდიდრულ ყდებში ჩასმული ძველ-
ნაბჭქდი სახარებები, 1807 წლის ზემოთ-
სხენებული, შტაპების ჩამოსახმელად
სახმარი სპილენძის გრაფიურა, XVI-XVIII
საუკუნეების ხატები. მოოქროვილი დისკო,
რომელიც 1647 წელს შექმნა და ძვირფასი
თვლებითა და მინარეთი გაამშვენიერა
ჩიპროველმა ოსტატმა პეტრემ, ნაირგვა-
რი ჯვარი და სხვ. სამონასტრო კომპლექ-
სის ცალკეულ ეკლესიებში ინახება უამ-
რავი ძველებული ხატი, რომლებიც ბულ-
გარული ხატწერითი ხელოვნების ძვირ-
ფას ნიმუშებს წარმოადგენენ. განსაკუთრე-
ბით საინტერესოა სატაძრო ხატი „ღვთის-
მშობელი“, სულთხლად ვერცხლით მოჭე-
დილი, რომელზეც ამოტვირფულია 1310
წლით დათარიღებული ღირსსახსოვარი
საძღვრო წარწერა ქართულ ენაზე.

დიონისეს კელიზია და კრისვმი

1972 წ. მოსკოვში გამოვიდა თეოხაროს კესიდის წიგნი „მიოთიდან ლოგოსამდე“, სადაც დეტალურად არის განხილული ძველ საბერძნეთში მიოთიდან და რელიგიიდან ფილოსოფიის გამოყოფა და დადგინება. თეოხაროს კესიდი ჩვენს რესპუბლიკის მკვიდრია. ვაქვეყნებთ ამ წიგნის მესხეთე თავს მცირე შემოკლებით.

თეოხაროს კესიდი

ორფიკაული პითაგორიზმი და დიონისეს რელიზმი; პითაგორა ერთ-ერთი ყველაზე უფრო სახელმწიფო-პოლი მოაზროვნეა ფილოსოფიისა და მეცნიერების ისტორიაში, და საერთოდ, იდეათა ისტორიაში. მის სახელთან არის დაკავშირებული მათემატიკის სფეროში მნიშვნელოვანი აღმოჩენები და ასევე დიდი მნიშვნელობის თეოლოგიური მიმდინარეობა, რომელმაც პირველად სცადა და სულის უკვდავებაზე რელიგიური მოძღვრების ფილოსოფიურ-მათემატიკური, ე. ი. რაციონალისტური დასაბუთება.

თუმცა რელიგიური მისტიკისა და მათემატიკური რაციონალიზმის ასეთი შერწყმა „უკანონოდ“ და უცნაურდაც კი გვეჩვენება, მაგრამ ეს ფაქტია. მეტიც შეიძლება ითქვას, მეცნიერებისა და რელიგიის სწორედ ეს შერწყმა გვიცნაურებს პითაგორიზმის დიდ გავლენას როგორც ძველ დროსა და შუა საუკუნეებში, ასევე შემდგომი ხანებიდან ჩვენს დღევამდე (იგულისხმება ახალი დროის რელიგიურ-ფილოსოფიური მოძღვრებანი და კათოლიკური ელფერის მქონე „რაციონალისტური“ ლეთისმეტყველება). ძველ დროსა და ისტორიის შემდგომ პერიოდებში პითაგორიზმის დიდ გავლენას აღიარებენ არამც თუ ლეთისმეტყველნი არამედ ის ფილოსოფოსებიც და სწავლელებიც, რომლებიც უარყოფენ პითაგორულ და საერთოდ ყოველგვარი სხვა სარწმუნოებისა და თეოლოგიის კუმარიტებას. უკანასკნელთა რიცხვს ეკუთვნის, მაგალითად, ბ. რასელი, რომლის თანახმადაც „მხოლოდ ბოლო ხანებში გახდა ჩვენთვის ცხადი, თუ რაში ცდებოდა პითაგორა“.

ბ. რასელი პითაგორასა და მისი მიმდევრების ცდომილებათა წყაროს წმინდა მათემატიკის იდეალური ობიექტიდან გამომდინარე არასწორი დასკვნების შესაძლებლობებში ხედავს. წმინდა მათემატიკის ეს ზედროული

და მარადიული იდეალების ობიექტი შეიძლება და განმარტებულიყო როგორც ლეთის აზრები და დაპირისპირებული ყოფილიყო გრძობაზე აღქმის მატერიალურ ობიექტებისადმი... მაგრამ ეს მხოლოდ ნაწილობრივ არის სწორი. რადგან მათემატიკური პრობლემები ანტერესებდათ არა მარტო პითაგორასა და მის მიმდევრებს, არამედ თაღესიდან მოყოლებული თითქმის ყველა ბერძენ ფილოსოფოსს. მხოლოდ ეფესელი ჰერაკლიტე იყო გამოხაყისი, მაგრამ მის მხატვრულ შედარებებშიც შეიძლება დაიძებნოს გეომეტრიული პროპორციების მსგავსი რამ. ძალიან ბევრს ფიქრობდა მათემატიკურ პრობლემებზე დემოკრიტეც, თუმცა მისთვის უცხოა რელიგიური მოძღვრებისა და მათემატიკის პითაგორასებური შერწყმა. ცხადია, რომ პითაგორიზმის ფესვები მათემატიკის საზღვრებს გარეთ, საზოგადოებრივი ცხოვრების, სოციალური წყობილებისა და იდეურ მიმდინარეობათა სფეროში უნდა ვეძებოთ...

ჩვენს VII-VI საუკუნეების საბერძნეთში საჩინოვდება მნიშვნელოვანი იდეური მიმდინარეობა, რომელიც ბევრი ასპექტით უპირისპირდებოდა მილეთური (და საერთოდ იონიური) ნატურფილოსოფიის მეცნიერულ ტრადიციებს. ხსენებული მიმდინარეობა ერთი მხრივ, ლეგენდარული ორფოსის სახელთან არის დაკავშირებული, რომელმაც დიონისეს კელტის რეფორმა მოახდინა, ხოლო მეორე მხრივ, პითაგორას სახელთან, რომელმაც კროტონში რელიგიურ-პოლიტიკურად გააერთიანა ორფიკული სექტები და ორფიზმს ფილოსოფიურ-თეოლოგიური მოძღვრების ხასიათი მისცა.

დიონისეს რელიგია (განსაკუთრებით მისი ორფიკული ინტერპრეტაცია) ოლიმპური რელიგიისაგან იმით

განსხვავდება, რომ თუ უქანასკნელში ღმერთთა და კაცთა შორის დასაბამიდანვე არ არსებობს თანასწარობა (ღმერთები უკვდავი არიან, ხოლო კაცნი მოკვდავი), პირველში ღმერთთა და კაცთა შორის დასაბამიდანვე მჭიდრო კავშირი იგულისხმება. ოლიმპიური რელიგიის დღესასწაულთა მიზანია საყდრის მიუზღონ ღმერთების ისეთი სიხალისეობა, რომელთა ნებასტყობილება დამოკიდებული მოკვდავთა ბედზე; დიონისური რელიგიის დღესასწაულთა მიზანია კი ის არის, რომ თავად ეზიარო ღვთავას ან კონტაქტი მიიღწე დაამყარო მასთან (რა თქმა უნდა, ისე არ უნდა გაიგვით, თითქოს ოლიმპიურ რელიგიაში კაცის ღმერთთან კავშირი გამორიცხვლია)...

ოლიმპიურ და დიონისურ რელიგიებს შორის ის არსებობს განსხვავება იყო, რომ პირველი იმპეციენტურ ცხოვრებას წარმოგიადგენდა როგორც უხორცო ან რძილების სამეფოს; იგი არ ჰპირდებოდა მოკვდავთ სიკვდილის შემდეგ არც შვებას, არც დასჯას და არც სულის აუცილებელ უკვდავებას; მეორე კი, ამის საპირისპიროდ, სულის უკვდავებას აღიარებდა: სული ან უნდა განხორციელებულიყო (დასჯა) სხვა ცოცხალ არსებად, ან არა და უნდა განთავისუფლებულიყო (ჭილდო) დაბადებათა წრებრუნვისაგან, და მანამდე, აღარ დაქვემდებარებოდა „სიცოცხლის ბორბალს“. უქანასკნელ შემთხვევაში, სული აღწევდა ღვთაებრივ ცხოვრებას. აბსოლუტურ ნეტარებას. ამიტომ ორფეოსისა და პითაგორას მიერ რეტორიკულად დიონისურ რელიგიაში პირველხარისხიანად როლს ასრულებდა განწმენის, ასეუხის წეს-ჩვეულებანი, ათასგვარი ასკეტური თავისმობრუნება; ერთი სიტყვით, ცხოვრების ისეთი წესი, რაც რელიგიური ხასიათის უფრო ატარებდა, ვიდრე მორალურს. რიტუალური განწმენდა იყო სწორედ გარანტია იმისა, რომ სული გამოეხსნებოდა „სიცოცხლის ბორბალს“ და მორალურ საუფლოს დაიმკვიდრებდა. ორფიკულ-პითაგორული მოძღვრების თვალსაზრისით, აბსოლუტური ცხოვრება შეუფერებელია ღვთაებრივი სულისათვის; სხეული — სულის ჭურჭელია მხოლოდ, მისი ბორკილი და საძარე (იხ. პლატონი, გორგია, 492-493). ამავე თვალსაზრისით, ისინი მსგავსებას პოულობდნენ ბერძენულ სიტყვებს — „სიამა“ (სხეული) და „სემა“ (სამარე) — შორის.

სული „ღვთაებრიობაზე“, ე. ი. სულის, როგორც „ღვთაებრივი“ პირველსაწყობის ნაწილზე, მიუღწევო მოპაროვნეებით მსჯელობდნენ. მაგრამ მათთვის უცხო იყო სხეულისა და სულის დუალიზმი: ისინი არ პაირობებოდნენ „ღვთაებრივსა“ და „ბუნებრივსა“; პითაგორელთათვის კი სული თავისი წარმომავლობითა და არსებით ბუნებრივია: იგი არ ექვემდებარება ბუნების კანონებს, და მისი ხვედრი პირველსაწყობისა (წყალი, ცეცხლი, მიწა, ჰაერი) ბუნებრივი თვისებებით არ არის დასაზღვრული, არამედ უზემთავისი ღმერთების გამოუცნობი ნებით...

დიონისურმა რელიგიამ ძველი საბერძნეთის თითქმის მთელი ასტორიის მანძილზე იარსება; მეტიც, დიონისესა და მისი სახესხვაობის — დიონისე ზაგრეუსის (ბუნების შემოქმედებითი ძალთა ღმერთის) კულტი სხვადა-

სხვა სექტებისა და ერესების სახით შუა საუკუნეებამდე გავრცელდა აღორძინების ხანაშიც მოაღწია. მას შემდეგ იგი არა ერთხელ ქრულა „წამილად მომად თვით X X ს. დასაწყისამდეც კი“ (ა. თ. ლსივე).

დიონისე კულტი უკავშირდება ბერძნული ტრადიციის წარმოშობას. დიონისეს რელიგიის ფილოსოფიურ მოაზრებას წარმოადგენს ორფიკული პითაგორიზმი, ხოლო შემდგომ ხანებში პლატონიზმი და ნეოპლატონიზმი. და ბოლოს, დიონისეს რელიგია (განსაკუთრებით მისი ორფიკულ-პითაგორული ინტერპრეტაცია) მთელი რიგი ნიშნებით ათავსავება ქრისტიანობას, თუმცა მიანიჭათ, რომ დიონისური რელიგია „ნატურალისტურია“, ხოლო ქრისტიანობა „სპირიტუალურია“, რაკი ამ უქანასკნელში მომავალი მკვდრებით აღდგომა განიხილება არა როგორც „უბრალო ხორცმეხობილება და ბუნებრივი პალიგენეზა“, არამედ როგორც „სიცოცხლის წრებრუნვის სრულიადი განკარგვა, მსოფლიო პირობების საბოლოო შეწყვეტა, ქმნილების ზებუნებრივი ფერისკვალება და მის ღვთაებრივ არსად გარდასახეულება“ (ს. ნ. ტრუბეტკო).

დიონისეს კულტი კონძელ კრებაზე წარმოიშვა (ან იქ გავრცელდა ჩვ. წმდეგ მეორე ათასწლეულში) და მასთან დაკავშირებული მითოსი, ეგვიპტური ოზირისის, მცირეზაზური სამხარისის და ფინიკური აღონისის მსგავსად, მოკვდავი (გნებული) და მკვდრებით აღმდგარი ღმერთის მითოსი იყო.

ბუნებასთან, წყლოწყლის დროებითან დაკავშირებული გარდაცვლილი და განახლებული დიონისე ამავე დროს (არქაულ პერიოდში) ნაყოფინების სამიწათმოქმედო ღვთაებას წარმოადგენდა, ხოლო კლასიკურ პერიოდში მცენარეულობის ღმერთად, მკვნებათვისა და მღვინეობის მფარველად გადაიქცა... პისისტრატეს მმართველობის ხანაში, VI ს. ჩვ. წმდეგ, ათენში დიონისეს კულტი, დემეტრეს კულტთან ერთად, სახელმწიფო რელიგიად იქნა აღიარებული...

დიონისეს კულტისათვის ნიშანდობლივი ვნებათა აშევა, სილდა — უშვერი დროება და თავდაწყების სიშმავე თითქოს კაცის გულში დეფარულ რაღაცნარი სტიქიურ ძალთა ვულკანურ ამოფრქვევას ემსგავსებოდა, რითაც ორგანიზმის მონაწილენი თავისუფლებოდნენ ჩვეული კეთილგონიერებისაგან, დაღვრული ნორმებისა და აქოლდებულისაგან, ზომიერების გრძობისაგან და საერთოდ, კულტურის ჩვეულებრივ ცრებულებათაგან. აქედან მოდის დიონისეს ერთ-ერთი ფილად გაავრცელებული სახელი — ოსიოსი (ლივე), ე. ი. განმათავისუფლებელი. ცხოვრების ჩვეული წესისაგან განთავისუფლება, ესტაზი და ა შ. ბაზიური კულტის მონაწილეთა წარმოსახვაში წარმოიდგინებოდა ანდ, რაკ მათ ღვთაურაძედ ამამალებდა და შინაგანად ღვთაებრივს აზიარებდა.

დიონისეს მითოსის ორფიკულ-პითაგორული ინტერპრეტაცია; დიონისეს შობისა და განწილვის სხვადასხვა მითი არსებობს; ამასთანავე, ბერძნული მითოლოგიაში რამდენიმე დიონისე გვხვდება. მათ შორის პირველი — ზაგრეუსად წოდებული — ყრბაზე ზევისს პერსეფონესთან შეუღლებით იშვა. კრამა დიონისე-ზაგრეუსს მამამისმა მსოფლიოზე მეუფება მიანიჭა, რის გამოც იგი მოიძულეს ტიტანებმა. მის მოსაკეთნებლად წინასწარ დამზადებული სათამაშოებით — ქლარუნებითა და საარკებით — ტიტანებმა მოიტყუეს ყრმა დიონი-



სე, შეიპყრეს იგი, დაგლიჯეს და შეჭამეს. განრისხებულმა ზეგმა ივითი შემოსლა და ფრფლად აქცია მისი ძის ძველძე. შემდეგ აუ ვერფლად ამოცენდა კაცია მოვლბა, რომელშიც ტიტანური (ბორბორი) დასაბამი დიონისური (კეთილ) დასაბამთან არის შერწყმული. ორფვეულ-პითაგორული მიოდრების თვალსაზრისით, ამ ორი საწყისის ურთიერთბრბოლა ასახიზებს ადამიანის შინაგან არსს, მის გათმუვასა და გარბრბას (ქვენ-მიწერი და ზენა-ღვთაბრბო არსებდა).

მითოსის თანახმად, დიონისე მერბრბორე იშვა ზეგსისა და სემელესაგან. მითის ერთ-ერთი ვერსიაში მითბრბობილია, რომ მას შემდეგ, რაც ტიტანებმა განწილეს და შთაბრბეს დიონისე, მისი გული ათნამ დადამალა, ხოლო მერბრბორეში ნათქვამია, რომ დაგლეჯილი დიონისეს ნაწილებმა ჰურბრბოლი მთავრება მისმა ძმამ ადონისმა. ნათქვამია აგრბრბოვე, რომ დიონისე-ზარბრბრეული შვიდ ნაწილად იქნა განწილული.

დიონისეს მითოსი სხვადასხვა დრბს ყალიბდებოდა. მასში ასახულია სხვადასხვა ისტორიული პერიოდი და ამისდა მსხვდვით მითებს სხვადასხვა აზრბრბობივი დაბ-ვრბრთვა ახლავთ. ამ რბრბოლ მითოსის სხვადასხვა სტადიის გარბრბევა სპეციალურ გამოკლეუვბათა საგანია. აღენიშნავთ მხოლოდ, რომ მისი ფსევციბ ბუნებზე პრბრბეულფოფლი ფეტრბრბოსტური წარბრბოდგენების წილბრბმა დაბმარბრბული, ბუნების იმ შემბრბქმედებითი ძალების კულტის წილბრბმა, რომელიც კოსმოსურ მსხვერბლშეწირვბა წარბრბოიღებრბოდა. თავდაპრბრბულად, ბუნება და მისი შემბრბქმედებითი ძალები განიხილვბოდა ერთი მთლიანბრბის მქონე ცოცხლად არსებდა, რომელიც ერთსა და იბრბავდრბს, მსხვერბლის შეწირვბოდა, მისი მიმდებია და თვბრბა მსხვერბალი იყო. ეს ხდებბა პრბრბეულფოფლი, დაუნწაწეერბებელი (მითოლოგიური) აზრბრბონების სტადიბზე, მარბრბამ შემდეგ, მსატრბრბული წარბრბოსახვისა და დიკოსბრბო-ლოგიკური აზრბრბონების განვითარების კვალბრბისზე, ერთბანი მითოსი სხვადასხვა მითოლოგიურ ხატად იშლბრბა (აქვე უნდა დავსიბრბოთ, რომ დიონისე-ზარბრბრეულის მითოსი გერბრბო ვრბდვ მატრბრბარბქტის სტადიბზე ჩამოყალიბდბრბა... რაც შეეხებბა კრბრბბზე გარბრბელებულ დიონისე-ზარბრბრეულის მითოსს, აქ მინიშნვლოვან როლს ასრულებს ზეგსი, რაც პატრბრბარბქტის პერიოდზე მივვითიბრბებ). ამ სტადიბაზე წინა ჰაზნზე გამოდრბს ზეგსი — სამყარბს გამბრბრევე; იგი განსაზღვრავს მსხვერბლშეწირვბს, მარბრბამ დაბრბ ორფრბედბა მსხვერბალს, მსხვერბალია — მისი ძე — დიონისე-ზარბრბრეული, იგი, ვინც ასახიზერბს ბუნების შე-ბრბქმედებითი ძალებს. ტიტანები მსხვერბალის შთბრბქმე-ლები არბან, მარბრბამ იბის გამო, რომ მათი ფერღლისაგან წარბრბომუნენ კაცის, ეს უკანასკნელიც ე. ი. ადამიანბ-ზე, მსხვერბალის შთბრბქმელებბ, საერთო კოსმოსური ცხვრების მონაწილენი და ამდენად, ტიტანურ და დიონისურ საწყისებბთან წილნაყარბი არბან.

ერთბანი და მთლიანი მსოფლიო ცხვრებბა ნაწილბ-ვად არის განწილული. ხოლო ცალკეულად არსებბა, რო-გორც კოსმოსური არსების განთვითებბული ნაწილი, დიონისეს (ოზბრბრისი, ადონისის, საბაზიოსის) გარდაცვა-ლებისა და აღდგომის მსგავსად კვლავ აღბრბრბინდებბა ხოლმე. მსოფლიო — დაბადებბათა და გარდაცვალებბათა წრბრბბრუნვას წარბრბოადგენს, ხოლო ეს კოსმოსური ტრბ-ბედა, და კაცთა ცხვრებბაზე თავიდან ბოლომდე ამ ტრბბეადიით არის გამსკვალული.

იბისაყვის, რომ დაიძლოს „დაბადებბათა საბედისწე-რო ბორბალი“, საყრბრბოა ექსტანბი და ორბგაბში, გონე-

ბას გადამცდარი ბაქჩრბში, რომ კეთილგონიერების სულ-ლი დაბრბობით ავბაღლდეთ დიონისე-ზარბრბრეული ლენისა და თრბბის დმბრბთამდე, რომელიც სიცოცხლბ-სა და ყოფიერბრბის მბრბოქარი სტეიბრბეების დასაბამია.

დიონისე-ზარბრბრეულის მითოსი ორფვეულ-პითაგორული ინტერპრბრბეაციის შემუშავბით მსოფლიოსა და კაცთა ცხვრებბაზე რბრბელოგი-ფილოსოფიურ მიოდრებბა იქცბა. ორფვეულ თეოკოსმბგონბაში ურბნობის, კრბონ-სისხა და ზეგის შემდეგ, რომელიც თანმიმდრბრბულად მუღვდებრბეს მსოფლოზე, დიონისე გამოცხადებულ იყო მეფთხე მემბრბრბად. პრბრბესსა და სხვა ძველი ავ-ტრბრბონების თანახმად, დიონისე ორფვეულბთა მერბრბ გავ-ბული იყო როგორც მსოფლიო გონებბა ან მსოფლიო სული, რომელიც „არა მარბრბო მოიცავს ყოველს, არამედ ყოველთა ზედა განიფინებბა“. მასთანადემ, მსოფლიო სულ (დმბრბთი დიონისე) მოიცავს ყველაფერს და ყველა-ფრბად განწილებბა... მარბრბობისის თანახმად, დიონისე წარბრბომიწვბდა „განფყოფელი გონებისაგან“. ოლიმპიო-ფორის აზრბრბთ, დიონისე მრბავლობბობისა და განწი-ლულობის სიმბოლოა:

„მბრბრბონის მბრბოლობად დაქუცბაციების გამო ჩვენ ტი-ტანების მსგავსად ერთბანიფობბა ვართ დაყოფილფული, რადგან „ემეი“ და „შენი“ („მე“ და „შენ“) — მრბ-ვობობობობბა...“ ტრბტანბრბში“ აქ გაგებბულია როგორც ვაუცხოება და ყრუ განვრბრბობბა, როგორც ბრბამ იბდი-ვიღუღლბში და განუჭვრებელი ატრბმბში. საგანბა მ-ტრბრბალიური საწყარბს ეს თავდაპრბრბოვლი გათვსული-ბა, მითოსის ორფვეული ინტერპრბრბეაციის მიხედვით, და-ძლეულ იქნა დიონისეს მსხვერბლადშეწირვის მეფბობბა. სწორედ ამ მსხვერბლშეწირვის გამო, ტრბტანების მერბრბ დაგლეჯილი და მთბნთქმული დიონისეთი იმსკვალბბა მსოფლიოს ყველა ნაწილბ ასე რომ, „ყოფიერბების ყო-ფივი აბრბო ამბერბრბად მარბრბო ტრბტანური კი აღარ არის, არამედ დიონისურიც; ჩვენცო — ამბრბოვე ორფოსელ-ლი — დიონისეს „წილბრბი“ ვართ, და ჩვენი გონებბაც ამბ-ერიდან „დიონისურიბა“. კაცთა მბრბდგმის ამბრბოცენბამ, მის შემდეგ, რაც ტიტანური საწყისი დიონისურში გან-ზავდა, ტრბტანების მიმართ აღძრული ორბვლად დაუცბრო ზეგსი...

ამით დასრულბდა მსოფლიო მისტერბის აქტი, რომე-ლიც სამყარბოსთან დიონისეს წილნაყარბბასა და კო-სმოსზე მის მეუფებბას მოასწავებდა.

ორფვეულ-პითაგორული თვალთახვდვით, ტრბტანების-გან შვიდ ნაწილად განწილული დიონისე მთელ სამყარბს დაეუფლა, რაც ეს უკანასკნელი შვიდი ნაწილისა-გან, შვიდი ცოფრი სფერბსაგან შედგებოდა. რბცხე 7 (ხებდომბადა), ისევე, როგორც ერთი (მონბდა) და სხვა რბცხეებიც ორფვეულ-პითაგორული მოძღვრებბაში უაღ-რესტად მინიშნვლოვან როლს ასრულებდა: რბცხე მბრბა-ზრბებოდა როგორც სამყარბს ღვთაბრბრბი დასაბამი, რო-გორც პრბინციი ყველა საგნისა და თვად სულისა. ამას-თანადე, რბცხე განიხილბოდა ერთი მხრე, როგორც ერთბანიბობბა და დაუნწეერბებულობის პრბინციი, ხოლო მერბრბ მხრე, როგორც პრბინციი მრბავლობბობისა და დაუნწეერბებისა. ოლიმპიოფორის თანახმად: „იღუფალი აზრბრბთ, მონბდა გაგებბულია როგორც ახალი დმბრბის მონბდა. ფილოსოფიური მტკიციების აზრბრბთ, რომელ-მაც ერთგვარი ფარული აზრბრბი უნდა ამოსწავს, მონბდა — დმბრბობთა სიმბრბეა...“ პრბრბეუ გონაწილს, რომ „ორფფოსი ტრბტანურ მრბავლობბობბაში დაუნწილბა და სა-ფველო ტრბტანის დაცარბვის ასარბდებლად დიონისეს ამბ-ოლბნურ მონბდას უყენებს თავიბთ“...

რბცხვის ვალბმობობბა პითაგორული მბწყავბა რბ-ცხვისა და რბცხულ მიმარბობბათა მისტერბიკაციამდე. განსაუბრებბულად წმინდა რბცხებბად მიანდათ ერთი,



შელი და ათი, — სხვა რიცხვებიც. პითაგორელები საბერძნეთის სხვადასხვა ადგილას მოღვაწეობდნენ, რის გამოც პითაგორასთან ძირითადი თვითღებულ გეგმულ სხვადასხვაობა ვაშარბაძის რიცხვებს, რომლებიც მათ წმინდად ან უწინდესად მიანიხილენ.

რიხმბაშლი მისტიკა. რიცხვის გაღრმავება და მასთან დაკავშირებული მისტიკა ორფეულ-პითაგორული მონაბოვარი არ იყო. მას ხანგრძლივი ისტორია აქვს, რომლის ფესვები ათეულ წარსულშია...

პითაგორაზე დიდი გავლენა მოახდინა რიცხვთა (განსაკუთრებით 7-ის) საიდუმლო ხასიათზე ტრადიციულმა რწმენამ. პითაგორას ხანაში ტრაქტიკტი ყოფილა დაწერილი 7-ის უნივერსალურ მნიშვნელობაზე. ამ თხზულების ავტორის ვინაობა უცნობია ჩვენთვის, მაგრამ ტრაქტიკის ცალკეულმა ნაწყვეტებმა ჩვენამდე მოაღწია. ტრადიციული შეხედულებები რიცხვებსა და კაცთა ცხოვრებაში მნიშვნელობაზე ორწევსა უმეტესად აღწერდნენ პითაგორასა და მის ორდენს იმაში, რომ რიცხვები და რიცხვული თანფარდობანი მსაყაროსა და ყოველი საგნის დაფარულ საფუძველს შეიცავს. ამბობენ, რომ პითაგორა 7-ს განიხილავდა, როგორც უზენეს რიცხვს და მას მსოფლიო მომწესრიგებელი დასაბამის როლს ანიჭებდა. მას მიანდა, რომ სამყაროში ყველაფერი შეიღობილია; რომ ცის ძირითადი სფეროები, მსოფლიოს ციკლური პერიოდები და ცოცხალ არსებთა პერიოდები 7-ს ექვემდებარება.

რიცხვული მისტიკით გატაცებამ პითაგორას ზოგიერთი მიმდევარი, მაგალითად, ფილოლოსი იმ აზრამდე მიიყვანა, რომ მსოფლიოს მომწესრიგებლის როლი რიცხვთა შორის ეკუთვნის არა 7-ს, არამედ 10-ს (დეკად).

პითაგორელები 7-ს უცივებდნენ ათესსა და მიანდათ, რომ ამ რიცხვის უმთავრეს თვისებას „ქალწულობა“ წარმოადგენდა, რაკი გაყოფის შედეგად ათეულში მყოფი არცერთი რიცხვსაგან 7 არ ათავსებს „შობს“ და თავდაც არ „იხადება“; მხოლოდ ერთზე შეიძლება გაიყოს შვიდი, და მხოლოდ შვიდის შვილები გაყოფით მიიღება ერთი (კალმახი). ამის საფუძველზე პითაგორელები ამბობდნენ, რომ შვიდელი „ღღისს“ გარეშე იხადება, რომ „მამად“ მას მხოლოდ მონადა ჰყავს. შვიდელის ამგვარი „ბერწობა“ უძლიერების ნიშნად იქნა მიჩნეული, რის გამოც უბრალოდ მონადას ღვადას (10). და თუმცა შვიდელი, როგორც „ყველა საგნის წინამძღვარსა და წარმართველს“ შეუზარჩუნეს პერიოდიკულები, ეს — უკვე მისთვის გაღებული საპატიო ფორმალაა და იყო.

პითაგორელთა მიმდევრებში შვიდელის როლი და რიცხვის პითაგორული ინტერპრეტაციის კავშირი ბერძნულ რელიგიურ ადათ-წესებში დადასტურებულ წარმოდგენებთან ამომწურავად აქვს განხილული გერმანელ მეცნიერ ვილჰელმ რომერს...

რომერის მიხედვით, ბერძნულ კულტურებში შვიდელულმა მრავალფეროვანი ფორმა მიიღო: 7 დღე, 7 თვე, 7 წელიწადი და ა. შ. შვიდელ ვადებთან ერთად ბერძნებს, ისევე, როგორც სხვა ხალხებს, პოინდნად ცხრაწლიანი ვადებიც (განსაკუთრებით ენობრ პოეზიაში). ამასთანავე, შვიდელად დაყოფა ცხრეულ დაყოფაზე უფრო ძველია... რომერის აზრით, პითაგორელებმა რიცხვული მისტიკა ორფეოსსთანავე შეითვისეს, ხოლო ორფეოსს ენებმა იგი აპოლონისა და დიონისეს კულტებსა და მითებში მოიქცეს. რომერი იმ დასკვნამდე მიდის, რომ პითაგორელისთვის რიცხვი 7, მსოფლიოს მომწესრიგებელი (ღვთაებები) რიცხვი იყო, რის გამოც ისინი თავიანთ სცემებზე მას „ჰომოსოსი“ მნიშვნელობის მარტივულ 7 არცერთი რიცხვისაგან არ აღმოცნენ; ადრეული პითაგორელების თვალთახედვით 7 თავის სააღოვნებას იქნად იხვევს, რომ იგი 4-ისა და 10-ის სა-

შეულო არითმეტიკულია, ე. ი. $4 + 10 = 14$; $14 \times 2 = 28$; იმის გამო, რომ 7 უილოვანსაშხვლურ ძალს წარმოადგენს („ასრულყოფილი“ და შემოქმედს („დემეტრიუსი“ განასახიერებდა, იგი მიჩნეული იყო „კაიროს“-ად სახელდებულ ბედისწერად. რიცხვი 7, ბედისწერა და „კაიროს“-ი პითაგორელთათვის ერთი და იგივეა...

თუმცა პითაგორელები გაზაცემული იყვნენ რიცხვისა და რიცხვულ შეფარდებათა მისტიკით, მისწრაფებები — ცხადყო რაოდენობაში სიღრმეებსა და საგნათა თვისებებს შორის მიმართება — ისინი მიიყვანა რიცხვის, რიცხვულ შეფარდებათა და რაოდენობების სიღრმეების გამოკვლევამდე. ამ გზაზე პითაგორელებმა ზოგი მნიშვნელოვანი აღმოჩენა შესძინეს მეცნიერებას. შესაძლოა, პითაგორამ (ან მისმა მოწინავეებმა), იცოდნენ რა ევკლიტელთა და ბაბილონელთა ცალკეული „წმინდა სამკუთხელები“ (ე. ი. მთლიანრიცხვული გვერდების მქონე მართკუთხა სამკუთხედები), პითაგორას სახელით ცნობილი თეორემა ყველა მართკუთხა სამკუთხედზე გააერთილებს, თუმცა ამის საქმე საფუძველს არ ჰქონდათ“ (კალმახი)...

პითაგორას თეორემა თავისი მარტივი სახით (გეომეტრიულ-ხაზითი ხელოვნების ან ელემენტარული რიცხვული ობერაციის სახით) ცნობილი იყო ძველ ალბისკულტურში, კერძოდ, ეგვიპტეში. მაგრამ პითაგორამ და მისმა მიმდევრებმა ძველმედიტერანული ხაზითი ხელოვნება (მოფერების ვასაზომი ემპირიული ხერხი) თეორიის, უფრო ზუსტად, თეორიის სინაზლებზე აიყვანა, ე. ი. მთლიანრიცხვული მონაკლებილიგურ მტკიცებათა მეშვეობით განხარტეს. პითაგორელებმა ცხადყვეს დასახელებული თეორემის საყოველთაო ხასიათი და ამ მაგალითის სიზუსტის და მათგანტერე შეკვლევითა აუცილებლობის ნიშნში მოვიყვანა.

მაგრამ პითაგორა და მისი მიმდევრები ბევრ შემთხვევაში ვერ გაუტყობდნენ თავიანთ აღმოჩენებს. არითმეტიკულ და გეომეტრიულ სისტემებთან ერთად მათ შექმენის ის, რასაც ფრანგმა მკვლევარმა ბრუნშვიგმა არითმოლოგია უწერდა. მათემატიკის რელიგიური მისტიკასთან შერწყმული ეს ნაზავი პითაგორელებს შესაძლებლობას არ აძლევდა რიცხვზე ნათელი წარმოდგენა ჰქონოდათ. მათთვის რიცხვი იყო ერთდროულად გამოთვლის იარაღი და მისტიკურიკაციის საშუალება (არითმოლოგია). აქედან მომდინარეობს რიცხვთა მათემატიკის სიმბოლიკა. ასე მაგ. კვადრატულ რიცხვებში მათ დაინახეს სამართლიანობა, რის გამოც მათთვის კვადრატული რიცხვები 4, 9, 16 და ა. შ. არა მარტო სიღრმეების ანსტრუქციული იყო, არამედ, როგორც ვთქვით, სამართლიანობაც ვინადნ თანასწორთ თანასწორებისათვის სამართლიანობამ უნდა მოუზღოს: $2^2 = 4$; $3^2 = 9$ და ა. შ. რაც შეეხება მონადას (1) და ღღადას (10), ისინი პითაგორელებისათვის სრულყოფილებას ასახიერებდნენ. რიცხვი 5 ნიშნავდა ქორწინებას, რაკი მისი ჯამი „მამრული“ (3) და „მდედრული“ (2) საწყისების შეკრების შედეგად მოიპოვებოდა. ზოგიერთი პითაგორელი ქორწინების რიცხვად მიიჩნევდა 6-ს ($3 \times 2 = 6$), ე. ი. მამრული და მდედრული რიცხვების ნამრავლების ჯამს...

ლ. ბრუნშვიგის თანახმად, დამტკიცება თეორიებსა და რიცხვზე ფანტასტიკურ წარმოდგენათა შორის, არითმეტიკასა და არითმოლოგიას შორის პითაგორიზმში შენიშნული მჭიდრო კავშირი რელიგიურ განცდას ეფუძნება, სათავის იღებს ორფეოსთან და რწმენისა და გონების შინაგან დრამად წარმოგვიდგება. მისივე აზრით, ეს დრამა ჩვენს დრომდე გრძელდება და გვაძიქვლებს „არჩევანი მოვადინოთ ჩვენი სულიერი ბედის



გადამწყვეტ პუნქტში“, ვინიდან ორფეულე-პითაგორული ნაზარევის გავლენით სულს ორი კონცეფცია გამოიკვეთა. პირველი: სული თვითმდგომი რეალობა; მამასადლე, სულს ხორცი შემოსვა საკანში დამწყვეტ-ვის ნიშნავს: მეორე: სული იგივეა ხორცისათვის, რაც ბგერა სიმისათვის (შეად. მსჯელობანი სულს შესახებ პლატონის „ფედონში“)...

მე. V. ს. ბოლოს და IV ს. დასაწყისში რიცხვის გავლენა გუთრკვევლობამ პითაგორული ძიება გაითმა და პითაგორიზმი ორ მიმდინარეობად დაშლდა: პირველი, უპირატესად, მეცნიერული პრობლემებით იყო დასაბუნ-რესებელი, — მეორე — მეტ მნიშვნელობას ანიჭებდა პითაგორას სახელთან და „პითაგორული ცხოველების წესთან“ დაკავშირებული სხვადასხვაგვარი აღთქმისა და დასაბუნის შესრულებას. პირველი სახელმძღვანელო იყენებ „მათემატიკოსებად“, მეორე — „ეპუსმათიკოსებად“. უკანასკნელთა დიდი გავლენის მქონე რელიგიურ მიმდინარეობა, რომელიც მოეწყო „მათემატიკოსების“ შშის ჩასვენებას, ნეოპითაგორიზმში გაითქვითა და ჩე. V. III ს-მდე არსებობდა. მკვლევართა ერთი ნაწილი აზრობდა, „ეპუსმათიკოსების“ რიცხვითი მისტიკის გავლენა საინიოვებდა აღობიძნების ეპოქაშიც და ხაზი-ლობრიც, შემდგომ საუკუნეებშიც, თვით XX ს-მდეც ეც.

რიცხვობა და რიცხვულ ფეზარდებათ უფლო-სონში. ძველი პითაგორელები მკაცრად არ ასხვებენ რიცხვებსა და საგნებს, მაგრამ მათთვის რიცხვებსა და საგნებს შორის სრული იგივეობა არ ივარაუდებოდა. რეალებრივ, ისინი რიცხვებს უიგივედუნენ სოციალურ-ეთიკურ მოვლენებს ან რელიგიურ-მითოლოგიურ არსებებს. არ უნდა დავავიწყდეს ისიც, რომ პითაგორელებისათვის რიცხვები სავანთა სიმბოლოებაც წარმოადგენდა, მაგრამ იმის გამო, რომ ისინი ჯერ კიდევ არ ასხვებდნენ იგივეობას სიმბოლოებას — გამოდობდა, რომ რიცხვი რაიმე მოვლენის სიმბოლოც იყო და ამავე რიტის, თავად ეს მოვლენაც. ასე მკა. 7-— მათთვის ზედსწერის სიმბოლო და თავად ზედსწერაც იყო. პითაგორელები ჯერ არ იყვნენ მისულნი ცნებისა და სახის, ასტრატულად მოახრებული რიცხვისა და თვალსაჩინოდ წარმოდგენილი მოვლენის ცხად განსხვავებაში. მარტივად რომ ექვითათ, პითაგორასა და მისი სკოლისათვის რიცხვი სხეულბრივიც არის და უსხეულ-ლიც. არისტოტელის თანახმად, პითაგორელებისათვის მათემატიკურ ერთეულებს სიერციით სიდიდე გააჩნიათ და თან არც გააჩნიათ (როგორც ჩანს, „უსხეულო“ რიცხვის იდიადე პითაგორელები შემდეგ მივიდნენ), ამიტომ პითაგორას თეზისი — „ყველაფერი რიცხვია“ — იმას ნიშნავს, რომ რიცხვი იმავე აზრითაა სავანთა არსებობის საფუძველი, რა აზრითაც თალესი მიიჩნედა სავანთა დასაბამად წყალს, ან ლევკეპოსა და დემოკრიტეს ატომები მოიაზრებოდა ყველა საგნის შემადგენელ გაუყოფად ნაწილაკებად... მეორე მხრივ, რიცხვი პითაგორელთა მიერ გავებული იყო, როგორც ის, რაც მართავს სამყაროს, განსაზღვრავს საგანთა წესს და მათ ურადიონიზმარებებს. როგორც მაფორმირებული დასაბამი, რიცხვი არის ის, რისი „მონაპოვითაც“ იქცევიან საგნთა და რასაც ესადაგებიათ ისინი. ამიტომ რიცხვი საგანთა არსების საფუძველია, მათი „სული“ და წარმმართველი პრინციპია... პითაგორას თეზისი — „ყველაფერი რიცხვია“ — ფარული და გაუცნობიერებელი სახით შეიკავდა იმ იდეას, რომ რიცხვი ყველა საგნის სულს წარმოადგენს...

გამოაცხადა რა სამყარო კოსმოსად, პითაგორამ სამყაროს პარამონისა და მშვენიერებაში დაინახა რიცხვი

და რიცხვით შეფარდებანი. პითაგორული რელიგიური პოლიტიკური ძიებისათვის დამახასიათებელი მსჯელობა მათემატიკისა და მუსიკაში, გამოცდისა და ხელდასხვის საფეხუბრივი სისტემა. წოდებნა და ჩიხების ივარაუდო იქითავე იყო მიმართული, რომ ხელდასხმულს შინაგანი სამყარო ძიობის საიდუმლო სიბრძნედ გარდაქმნილიყო (კოსმოსური პარამონის შესაბამისად), რომ ხელდასხმის ყველა საფეხურის გავლის შემდეგ პითაგორული ძიობის წვერი ვანსაულებელ არსებდა ქვესულიყო, მით არსებდა, ვინც თავისი ხეობრივი სიწმინდითა და სიბრძნით კაცთა შორის გამორჩეული და აღმატებული იქნებოდა.

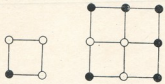
იმ რელიგიურ-ეთიკურ, მეცნიერული და ფილოსოფიური მოტივებისა და დამოუკიდებლად, რითაც ხელმძღვანელობდნენ პითაგორელები თავიანთი მათემატიკური (არითმეტიკული) და ასტრონომიული პრობლემების კვლევისას, „რიცხვის ბუნების“ შესწავლა მათ სამყაროსა და სავანთა შესახებ ყოველგვარი ცოდნის წინამძღვრად და საფუძვლად გამოაცხადეს. თუ გავითვალისწინებთ იმას, რომ ჩვენს დროში მოვლენათა უსწრესის მათემატიკურმა მეთოდებმა მეცნიერების ზეერ სფეროში შეაღწიო, თვით იმ სფეროშიც კი, ამ ახლო ხანებამდე მათემატიკური ანალიზისათვის მოუხეობებულ „განუხუმად“ სფეროდ რომ ითვლებოდა (ფსიქოლოგია, ბიოლოგია, ენათმეცნიერება, არქეოლოგია, სოციოლოგია...), — ცხადი გახდება: რიცხვისა და რიცხვულ შეფარდებათა პითაგორული იდეა თავის საფუძველში იდრად ნაყოფიერი და პროგნოსული აღმოჩნდა.

როგორ განიმარტებოდა რიცხვის „ბუნება“ პითაგორელთა მიერ და რა აღმოაჩინეს მათ წმინდა მათემატიკის სფეროში?

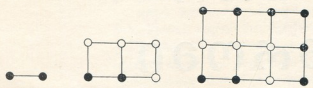
უპირველეს ყოვლისა, უნდა აღინიშნოს, რომ ადრეულ-მა პითაგორელებმა საფუძველი ჩაუყარეს არითმეტიკას, მათ დაადგინეს, რომ ყოველგვარი ანგარიში ერთიად იწყება („ხულის“ კატეგორია უცნობი იყო ბერძენთათვის) და რომ ყოველი მათემატიკური რიცხვი ერთეულ-ლებისაგან შედგება: $2=1+1$, $3=1+1+1$, და ა.შ. გარდა ამისა, პითაგორელებმა რიცხვები სამ კატეგორიად დასჯეს: კენტრი რიცხვები, ლუწრი რიცხვები და კენტლუწრუკანი ერთი... ერთიანს ისინი თვლიდნენ კენტლუწრუკან რიცხვად, — კენტრისა და ლუწრის, დასაზღვრულობისა და დაუსაზღვრავის, მამრი და მდღერი საწყისების ერთიანობად. ზოგი პითაგორელი ერთიანს, იმის გამო, რომ ყველა რიცხვი ერთეულისაგან შედგებოდა, რიცხვთა დასაბამად მიიჩნევდა.

პითაგორასა და მისი სკოლის ღირსშესანიშნავი აღმოჩენა იმის დადგენა, რომ კვარტალთა რიცხვები წარმოადგენს თანმიმდევრად კენტრი რიცხვების ჯამს: $1+3=4$ (2²), $1+3+5=9$ (3²), $1+3+5+7=16$ (4²) და ა. შ.

პითაგორელებმა კვარტალთა (და არა მარტო კვარტალთა) რიცხვებს ფელსახიზებდა მინიშნულს. ამისათვის მათ არითმეტიკული რიცხვები და რიცხვული მოლიანობანი წერტილების სახით წარმოისახეს. ასე აღმოცენდა რიცხვა, უფრო უსუსტად, ცნება-ხატი „გეომეტრიული“ ანუ „ენგურული“ რიცხვებისა, რაც იმას გვიდგენს, რომ რიცხვი პითაგორელთა მიერ გეომეტრიულ ხატთან მჭიდრო კავშირში მოიაზრებოდა, ე. ი. მოიაზრებოდა, როგორც არამარტო ასტრატული ცნება, არამედ როგორც გრძობად-კონკრეტული ხატიც. მაგალითად: თუ თანმიმდევრად კენტრი რიცხვების ჯამის შემადგენელ ერთეულებს ერთმანეთისაგან ტოლ მანძილზე განლაგებულ წერტილებად წარმოვიდგინო, მივიღებთ გეომეტრიულ (კვარტალთა) ფიგურებს; ე. წ. კვარტალთა რიცხვებს (1, 4, 9, 16 და ა. შ.):



შესაბამისად, თანმიმდევარი ლუწი რიცხვების ჯამის ერთეულები სწორკუთხედის მქონე გეომეტრიულ ფიგურებზედ განლაგდება, რის შედეგადაც „სწორკუთხედოვან რიცხვებს“ მივიღებთ (2, 6, 12, 20 და ა. შ.):



ჩვეულებრივი თანმიმდევარი რიცხვების ჯამისაგან შედგარი რიცხვების გეომეტრიული ხატი კი ტოლვერდიან სამკუთხედად იყო წარმოდგენილი $3=1+2$, $6=1+2+3$, $10=1+2+3+4$ და ა. შ.



ამრიგად, თანმიმდევარი რიცხვების ჯამის აღმნიშვნელი რიცხვის გეომეტრიული ხატი ტოლვერდიან სამკუთხედის სახითგანდა, ხოლო კენტრი და ლუწი თანმიმდევარი რიცხვების ჯამისა — კვადრატსა და სწორკუთხედს...

პითაგორული მისწრაფებამ, თვალსაჩინო გრავიკულ ხატად წარმოედგინათ რიცხვისა და რიცხვეულ შეფარდებთა გენეზისი და სტრუქტურა, რიცხვებს ისეთი თვისებრივი ხასიათი, ინდივიდუალური განსაკუთრებულება და თვისებრივობა შესძინა, რომლებიც პირწმინდად რაოდენობრივ (მათემატიკურ და აბსტრაქტულ) განსაზღვრებამდე აღარ დაიყვანება, მიუხედავად იმისა, რომ ამ უქანასკნელთა თვისებებიც იგნორირდება მათში. არ გადააკუპრებთ, თუ ვიტყვით, რომ აქ ჩვენ შევხვდებით მამათემატიკის სფეროში დიალექტიკური აზროვნების პირველ ცდებს, როცა რაოდენობა და თვისება ერთმანეთის მიშვევობით წარმოდგინება და მოიაზრება: თვისების აბსტრაქცია წარმოდგინება და მოიაზრება გეომეტრიული ხატის მეშვეობით, ხოლო ეს უქანასკნელი — რაოდენობის აბსტრაქციის მეშვეობით.

ესწრაფოდნენ რა რიცხვი და რიცხველი კომბინაციებიც თვისებრივად დაეხასიათებინათ, პითაგორელებმა რიცხვების ერთი გჯგუფი სრულყოფილად, ხოლო სხვები არასრულყოფილად შეირაცეს. მაგალითად, პირველი ლუწი რიცხვი 2, რომელიც უნაშთოდ იყოფა 2-ზე, განუსაზღვრელ და არასრულყოფილ რიცხვად იყო მიჩნეული იმის გამო, რომ ყველა ლუწი რიცხვის მსგავსად მის თემცალა აქვს დასაწყისი და დასასრული ($2=1+1$) მაგრამ არა აქვს ცენტრი ანუ შუაგული, რაც კენტრი რიცხვების დამახასიათებელი ნიშანია ($3=1+1+1$)... შესაბამისად, კენტ რიცხვებს პითაგორელები მიიჩნევდნენ მამრული საწყისისა და საზღვრის მქონე, ამასთანავე

ნათელ რიცხვებად, ხოლო ლუწი რიცხვებს მდებარეობა საზღვრის არ მქონე, მრუდ და ბნელ რიცხვებად. (თუ შევხებით ლუწი რიცხვებს შორის 6 გამორჩეულ, სრულყოფილ რიცხვად ითვლებოდა იმიტომ, რომ იგი წარმოადგენდა როგორც თავისი გამყოფების, აგრეთვე ამ გამყოფების ნამრავლის ჯამს: $6=1+2+3$, $6=1 \times 2 \times 3$!..

პითაგორელები გატაცებულნი იყვნენ აგრეთვე პროპორციის პრობლემებით. მათემატიკური პროპორცია $5-4=4-3$ მივითვითებს რაზეც ერთი და იმავე სიდიდით მატებაზე, ხოლო გეომეტრიული პროპორცია $8:4=4:2$ სიდიდის ერთი და იმავე რიცხვით ჭრად მატებაზე. მიტანილ მაგალითებში რიცხვი 4 წარმოადგენს 6-ისა და 3-ის არითმეტიკულ საშუალოს და ამავე დროს, 8-ისა და 2-ის გეომეტრიულ საშუალოს. პითაგორულ პროპორციებში „საშუალო“ რიცხვს დიდი მნიშვნელობა მიერწყვებოდა.

ფრანგი მეცლევარის ბუსულასის აზრით, პითაგორელთა პირველ მიზნებს წარმოადგენს მონადა (1), როგორც „ორსტესისანი“ და უწყინდესი რიცხვი. მისგან წარმოიღონდება მდებარეული და მამრული საწყისები, რომლებიც ურთიერთ მოქმედების მეშვეობით ბადებენ კოსმოსს. ეს კოსმოსი ცოცხალ არსებად მოიაზრებოდა...

ამრიგად, მთელი კოსმოსი და მასში არსებული ყველა საგანი რიცხვისა და რიცხვეულ შეფარდებებს გასასახიერებს... ყველადრის არსი რიცხვი და რიცხველი ერთიანობაა. სწორედ ამიტომ მთელი სამყარო „პარმონია და რიცხვია“. რიცხვი შემცნებისა და ქმედების უდიდესი იარაღია, „რამეთუ ბუნება რიცხვისა — გვეუბნება პითაგორელი ფილოლოასი — არის ის, რაც წარგამართავს და გემოძღვის, რაც ცოდნას გვაძლევს ჩვენთვის უცნობსა და საუკვოზე“.

რიცხვი სამყაროს ყველა საიდუმლოების გასაღებია. იგი კოსმოსისა და თავად სიცოცხლის ყველა ამოცანის ამოხსნაა: „რიცხვის ბუნება და ძალმოსილება მოქმედებს არა მარტო სულიერ და ლეთაბრივ საგნებში, არამედ ყველგან, კაცთა ყველა სიტყვასა და საქმეში, ყველა ხელოვნებასა და მუსიკაში“ (ფილოლოასი). რიცხვისა და პარმონიას შეაქვს სიტხადე, აზრი და გარკვეულობა ყველა ლიევი იმაში, რაც ბუნდობან, უაზრო და გაურკვეველია. რიცხვი და პარმონია თავად წარმოადგენს ქეშმარიტებას, „გენიანად სიტრუე უტუნა მათთვის, სიტრუე და შური დაუსაზღვრელს, უაზროსა და არაგინების ახლავს, სიტრუს სუნთქვა ვერ შეეება რიცხვს, რადგან სიტრუე სძავს ბუნებას მისას, ხოლო ქეშმარიტება მისი სისხლი და ხორცია. ქეშმარიტება დასაბამიანდ განუყოფლად არის მასთან დაკავშირებული“ (ფილოლოასი). რიცხვი კოსმოსისა და თავად საგანთა ქეშმარიტებაა. მათემატიკა მეცნიერებათაგან უქეშმარიტესია, იგი შეუვალაა შეცდომისგან...

რიცხვი უზარალ რაოდენობა, ან არისა და საგანთა არსებობის მარტოდონ რაოდენობრივი საფუძველი როლია, იგია პირველდასაბამი, რომლის ბუნება გინიორია. იგი მსოფლიოს ქმედების მარტოგინიზებული და ცოცხალი წარმმართველი ძალა და ამავე დროს, საფუძველი ყოველი საგნის ყოფიერებასა. რიცხვები საგანთა „მიზაძის“ მეოხებით კი არ არსებობენ, არამედ პირუტყ, საგნები „ბამავენ“ რიცხვებს, რისი მეოხებითაც არსებობა იხევევენ...

ყოველმა საგანმა შეიძლება შეიცვალოს სახე და მდგომარეობა, დაკარგოს თავისი თვისება და სართოდ, აღიგავოს; მაგრამ რიცხვი, როგორც საფუძველი და მიზეზი საგანთა ყოფიერებისა, არც არასდროს აღმოკენდება და არც არასდროს განქარდება. იგი მარადიულია და უცვალებელიც ჰქვია...



საჭირო ნაშრომი

გამომცემლობა „საბჭოთა აპარატი“.
ბათუმი, 1979.

ლევან ფრუიძე

მთიანი აჭარის სოფლებზე თვალის ერთი გადავლებითაც შეინიშნება ხის დამუშავების საოცრად მაღალი კულტურა. აჭარელი ოსტატები ტოლს არ უღებდნენ ლაზებსა და რაჭველებს. მათი ნახელავი ორიგინალობითა და საკუთარი ხელწერით გამოირჩევა. საუკუნეთა მანძილზე ქმნიდნენ ისინი, მაგრამ ჩვენამდე ცოტა რამ მოვიდა. ყველაზე უძველესი ნიმუში XVIII საუკუნეს განეკუთვნება. ბევრი ნახელავი შეიწერა ძნელბედობამ და მასალის გაუძლისობამ, მაგრამ ხალხური ცოდნა არ იკარგებოდა და თაობიდან თაობას გადაეცემოდა. და რა დროულია ქ. ვარშალომიძის გარჯა, რომელმაც გაჭრობა-დევიწყების საფრთხიდან იხსნა ისტორიის ქაჩტეხილებში ნატარები ქართული კულტურის ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი მოვლენა. ორნამენტს ხელოვნებათმცოდნენი სწავლობენ, მაგრამ მათ ის აინტერესებთ როგორც ხელოვნების ნიმუში და სწორედ აქ იგრძნობა ერთგვარი ცალმხრივობა, რასაც ზოგიერთმა ეთნოგრაფმაც ვერ დააღწია თავი. სასიამოვნოა, რომ სარეცენზიო წიგნის ავტორი ამ გზით არ წვიცდა. მან სწორი გეზი აიღო და ხალხური შემოქმედების ეს თვალსაჩინო დარგი განიხილა როგორც ყოფითი მოვლენა, იმ უმდიდრესი

მასალის საფუძველზე, რაც მკვლევარმა ხანგრძლივი საველე მუშაობის შედეგად მოიპოვა. კეთილსინდისიერად შეგროვებულ ეთნოგრაფიულ მასალას ისტორიული დოკუმენტის ღირებულება აქვს, ამ თვალთახედვით ქ. ვარშალომიძის წიგნი სამაგალითოა. გარდა ამისა, ავტორი ამომწურავად იცნობს სპეციალურ ლიტერატურასა და სწორი კრიტიკული პოზიციებიდან აფასებს მას.

პირველ თავში განხილულია ხის მასალის მოპოვება-დამუშავების ხალხური წესები და იარაღ-ხელსაწყოები. ავტორი მშრალ ეთნოგრაფიულ აღწერას როდი დასაჯერდა, მან შემოქმედის თვალთ დაინახა ხალხის მრავალსაუკუნოვანი ცოდნა-გამოცდილება და მკითხველს ხატოვნად მიაწოდა. მაგალითად, უთონხმელის (უთხოვარი) ღირსებებს ხალხი კარგად იცნობდა, მაგრამ ამ ძვირფას ხეს სამშენებლოდ მაინც ვერ იმეტებდა, იგი ისხამს მეტად გემრიელ ნაყოფს, რომელსაც „მადაჰჰეია. მადა თაფლივით ტკბილია, სექტემბრამდე მწიფდება. ნაყოფი დიდხანს არ ინახება, თხელი კანი აქვს, წვინანია, უტურკო. ამ ხის სახელზე, ე. ი. სიმშრალეში გამოყენება ცოდვად ითვლებოდა. იგი ხეების უფროსია, მისი

დაწვაც არ შეიძლება — ნაცრის გამოლევა-
დე ოჯახში უბედურება იყო მოსალოდნელი.
მას ხშირად სამოთხის ხესაც და ტყის დედო-
ფალსაც უწოდებენ“ (გვ. 15).

ამ ხალხურ სიბრძნეში ჩანს ბუნების დაც-
ვა-შენარჩუნების აუცილებლობა.

ალვის ხეს სკივრებისათვის დიდი მოწო-
ნება ჰქონია, მაგრამ მის მერქანს სახლზე არ
დააშენებდნენ „ჩურჩული და კრაჭუაკურქუ-
ციისო“. სოჭის ხეს ზოგიერთი ინფორმაციით
უარყოფითად იმიტომ ახასიათებს, რომ თურ-
მე მას „ციტრელი“ — ელვამეხი ერჩისო. მე-
ტად პოპულარული ჩანს მუხის ხე, მას უთქ-
ვამს, რომ სახლზე თუნდსაც ჩემი ერთი ხე
იყოს, იგი არ დაინგრევიაო. მოსახლეობა დი-
დად აფასებდა წაბლის ხის სამშენებლო თვის-
ებებს, მისი ადგილად დამუშავებისა და გამ-
ძლეობის გამო. ლაზები წაბლის ხეს ოქროს
ხესაც უწოდებდნენ. სოფ. ქედქედში (ხელ-
ნაჯარის რ-ნი) 1975 წ. ჩაწერილი ვალმოცე-
ვის მიხედვით წაბლის ხის ფიციარი თურმე ათ
წელს ბუხრის კვამლი შრებოდა და როცა
გამოულიათ, უთქვამს: „ცოტა დამაკლდა ვახ-
მობაო“ (გვ. 15).

განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ხის
მოჭრისას მთვარის ფაზების შერჩევა და „წა-
რმოსა“ და „სეკისა“ შენახვა, რაც დღემდე
მხოლოდ გურიისათვის დამახასიათებლად
თივლება. ამ ხალხური გამოცდილების სარ-
გებელიანობა აშკარა და მრავალსაუკუნოვანი
პრაქტიკითაა განტვიცებული, რისი მეცნიერ-
ულ-ექსპერიმენტული დასაბუთება ჯერ-
ჯერობით მიუღწეველია.

ავტორი ავლენს და გვაცნობს ხის დასა-
მუშავებელ იარაღებს, იძლევა მათ ისტორი-
ულ-არქეოლოგიურ პარალელს. თავისებუ-
რია აქარაში გავრცელებული „დნანაკილა“
სატეხი, „ამ იარაღს, როგორც დანასა და სა-
ტეხს, იყენებდნენ სხვადასხვა სახეების ამო-
საჭერლად. ე. წ. „დნანაკილა“ ლითონის სათი-
ვლად და სატეხ იარაღებს შორის მიჯნად უნ-
და ეივლისხმოთ“ (გვ. 20).

ადგილობრივ, ძირითადად, ორი ტიპის
ცული იყო გავრცელებული: ბრტყელპირა
ლაზური და მოგობო, ეიწრო პირის მქონე
სილა (ოთურა). მეცნიერთა სწორი დასკვნით
„ძველად ცული უფრო ფართო მოხმარების
იარაღი იყო. სხვადასხვა ხელსაწყოების შექ-
მნამ მისი ფუნქცია საჭერლ-საპობ და სათი-
ვლედ დანიშნულებამდე დაიყვანა. ხერხისა
და სხვა იარაღების გამოყენებამ, როგორც

ხის მოჭრის, ისე ფიცრის „გამოღების“ საქ-
მეში ცული დანხმარებ, მერიტეხარისხოვან
იარაღად აქცია“ (გვ. 18).

ყოველი იარაღი (ცულები, ეჩო, ხელგჩო,
რენდელ-სალოზინი, სატეხები, სახერტეხი, სა-
ხვეწები, გონიო, ფარგალი და ა. შ.) ფუნ-
ქციისა და ფორმის მიხედვითაა დახასიათე-
ბული, განსაზღვრულია ყოფაში მათი ადგი-
ლი და მოხმობილია ისტორიულ-არქეოლო-
გიური მონაცემები.

ცალკე აღსანიშნავია ხის სახარატო-სახვე-
წი დაზგები (ხელის, ფეხის, წყლის), რომლე-
ბიც აქარაში ჯერ კიდევ არის შემორჩენილი,
არა როგორც სამუშეოში ექსპონატები, არა-
მედ მოქმედი, ყოფაში გამოყენებული. საგუ-
ლისხმოა, რომ აქარელმა ხელოსნებმა თვით-
ნაკეთი მამაპაპური ჩარხების ასამუშავებლად
ელექტროდენიც გამოიყენეს.

ყოველი ჰემმარობი ოსტატი მხატვარი შე-
მოქმედებდა. მისდევს რა ორნამენტის გამო-
სახვის დამკვიდრებელ ტრადიციულ სახეებს,
არცთუ იშვიათად შემოქმედებითადაც ამდიდ-
რებს მას. მაგრამ „ხის შემეკულობაში სხვადა-
სხვა სახეების თანმიმდევრობით-მონაცვლეო-
ბითი განმეორება რიტმულ გამოსახულებებს
ჰქმნის, ამიტომაც, რაც უფრო ზუსტი ზომი-
სა და ფორმის სხვადასხვა სახეები შეენა-
ვლება ერთმანეთს, მით უკეთესა შინაგანი
პარმონიულობის ორნამენტი იქმნება. ასეთი
პირობების გათვალისწინებამ ზოგიერთი ოს-
ტატი თარგის ფართო გამოყენებამდე მიიყვანა,
რამაც მხატვრული განვრცობა გარკვეულ-
ლად შეზღუდა და იგი ხელოსნურ მოთხო-
ვნილებამდე დასწია (გვ. 25). მიუხედავად ამი-
სა, ნამდვილი შემოქმედი ტრადიციული თავის
მაინც აღწევს და ფართოდ უხსნის გზას პი-
რად დანტახიას, რომელიც სახალხო ყოფის
მრავალფეროვნებითა და ადგილობრივი ბუ-
ნების უზაღო სიმშვენიერთაა სწავრბობები.

მეჩუქერიანობა ძირითადად ემეკიდარი-
ობით ვალდაეკემოდა, ყველა ცდილობდა ამ
მადლიანი საქმის განმკრძობი მისი შეილი
ყოფილიყო.

ხეზე გამოსახული ორნამენტი შესრულე-
ბის ტექნიკის მიხედვით ორ ნაწილად იყოფა:
ხის ფაქტურაზე კეთილობად და მოხატუ-
ლობად. ორივე ხერხის ამომწურავად შეფუ-
ნის შემდეგ ავტორი საკულტო ნაგებობათა
ჩუქერიანობის სტილსა და ჩამოყალიბება-
განვითარების მთლიან პროცესს გვაცნობს.

მამპალიანური რელიგიის მიერ თავისობ-

ვეული ჯამები უმოაზრესად ადგილობრივი ხალხური ხუროთმოძღვრებით სარდრობა და შემოკობის ხერხები, სტილი და სიმბოლიკა (ჯვარი, ვაზის მოტივი და ა. შ.) ისევ ქართულ-ქრისტიანული რჩებოდა. ისლამის დოგმები უძლიერი აღმონათესა ისტორიის სიღრმიდან მომდინარე თვითმყოფადი, მაღალი ესთეტიკური გემოვნების წინაშე. ასევე თავს მოხვეწულმა იდეოლოგიამ ფეხი ვერ მოიკიდა საცხოვრებელ ნაგებობებზედაც, სახლების ორნამენტი, ავეჯის მორთულობა ისევ ძველქართული დარჩა.

შემდგომ განხილულია ხის ორნამენტის ძირითადი მოტივები. აჭარაში გამოვლენილი ხეზე ამოკვეთილი და ფერწერულად მოხატული ორნამენტი იყოფა გეომეტრიულ, ასტრალურ, მცენარეულ, ზოომორფულ და საგნობრივ მოტივებად. აღსანიშნავია, რომ ცალკეულ კომპოზიციებში წარმოდგენილია შერეული მოტივები: გეომეტრიული და მცენარეული, მცენარეული და ასტრალური და ა. შ. ამ შემთხვევაში სახეები კლასიფიცირებულია მთავარი, წამყვანი მოტივის მიხედვით" (გვ. 44).

სათანადო ლიტერატურის ფონზე დახასიათებულია თითოეული ორნამენტი ცალ-ცალკე. სინტერესია ავტორის დასკვნა-დაცირებები „ბორჯღაღას“ გენეზისის შესახებ, წნულების მრავალ სახე გოდრებისა და კალათების ფართოდ გავრცელებული წენის ტექნიკის მიბაძვით უნდა იყოს მოღწეული და ა. შ.

ხეზე ამოკვეთილ თუ ფერწერულად შესრულებულ მცენარულ ორნამენტში საყურადღებოდ აღვნიშნავთ ადგილობრივ მკვიდრთაგან ძვირფას სამეურნეო კულტურებს, როგორცაა: სიმინდი, ვაზი, ბროწეული, ვაშლი და სხვ.

აჭარაში ტერმინ „სიმინდის“ შესატყვის სინონიმად „ლაზოთი“ ვხვდებით, რაც შინა-არსობრივად ლაზურ ბალახს, მცენარეს ნიშნავს. მართლაც, დასაშვებია, რომ აჭარაში და, საერთოდ, საქართველოში სიმინდის გავრცელების საქმეში გარკვეული წვლილი მიუძღოდეთ ლაზ ხუროებს, რომლებიც მათ მიერ აგებულ საეკლტო ნაგებობებზე ემბლემად სიმინდთან ერთად, ზოგჯერ ხომალდს გამოხატავდნენ, როგორც მათი შრომა-საქმიანობის დამახასიათებელ სიმბოლოს, მით უმეტეს, რომ მათი სარბიელი მეტად ვრცელი იყო (გვ. 60-61).

ვაზის მოტივთან დაკავშირებით ავტორი მიმოიხილავს აჭარის მევენახეობა-მეღვინეობის შესახებ არსებულ ლიტერატურას და მიღის იმ დასკვნაზე, რომ თურქთა მიერ აჭარაში მეღვინეობის აპრობაცია, რა თქმა უნდა ადგილობრივი მევენახეობა დასაბუთრისა, მაგრამ ვაზმა, როგორც კულტურულმა მცენარემ, არსებობა განაგრძო.

მკვლევარის ვარაუდით, აჭარის მევენახეობის მოსპობა-გადაგვარება მხოლოდ დამპყრობთა ძალადობის შედეგი როდია, არამედ XIX საუკუნის შუახანებში შემოჭრილი სოკოვანი დაავადებისა და ფილქტერისა. ცნობილი ფაქტია, რომ სწორედ ამით საგრძნობლად დააზიანეს გურია-სამეგრელოს და სურთოდ, დასავლეთ საქართველოს ვენახები. ავტორი გამოწვევით განიხილავს მცენარეთა დეკორატიულ სახეებს, სიცოცხლის ხეს, ზოომორფულ და საგნობრივ მოტივებს. დასკვნაში შეჯამებულია კვლევის შედეგები და მოცემულია პრაქტიკული რეკომენდაციები, რაც ასე საჭიროა დღეს. შეუძლებელია მეცნიერს არ დავეთანხმოთ, როცა ის აღნიშნავს, რომ ხალხური გამოყენებითი ხელოვნებისა და შინაგეოსნობის გადასარჩენად აუცილებელია საგანგებო ორგანიზაციული ღონისძიებანი, სახელდობრ, აჭარის ასარაში ხალხური ხელოვნების საბჭოს შექმნა და შინაგეოსნობის საქმიანობის გაჩაღება. მით უმეტეს, ასეთი მუშაობის მეცნიერული საფუძველი უკვე შექმნილია ჯ. ვარშალომიძის წიგნით.

და ბოლოს, უნდა შევნიშნოთ, რომ ქართული ხალხური გამოყენებითი ხელოვნებისა და შინაგეოსნობის საღვთისო მდგომარეობის შესახებ რეკომენდაციები პრაქტიკულად არა ერთხელ დამსულა საკითხი, შეიქმნა სათანადო ლიტერატურა, გამომუშავდა გარკვეული მეთოდოლოგია, ჩამოყალიბდა სპეციალური გაერთიანებები. ვფიქრობ, ყოველივე ამის გათვალისწინება ნაშრომს არ აწყენდა. გარდა ამისა, სასურველი იქნებოდა ამონაწერები თარგმნილიყო, გასწორებულიყო ტექსტში აქა-იქ შემორჩენილი სტილიზირებული და ენობრივი უზუსტობანი. მიუხედავად ამისა, სარეცენზიო წიგნი ქართული ენოგრაფიული სკოლის თვალსაჩინო შენამენია.

მერაბ ელიოზიშვილი

ბ ე რ ი კ ო ნ ი

ორმოქმედებიანი სახიობა

ბერეკაობა, სახალხო დღესასწაული — სახიობა დღემდე შემორჩენილია საქართველოს საბჭოთა რესპუბლიკის აღმოსავლეთში, ქართლში, კახეთსა და მესხეთში. იგი მოსავლის, სიუხვისა და ბარაქის დღესასწაულია, იმართება გაზაფხულის თბილ დღეს, როდესაც ამინდი აღარ კირვეულობს.

მ ო ქ მ ე დ ე ბ ი ს დ რ ო: საქართველოს უიანასკნელი მეფის — გიორგი XII-ის (წაქვიამიად წოდებულის) აღსასრულის შემდგომი დღეები ან თვეები...

ა მ ბ ა ვ ი: ქართველ ბაგრატიონ მეფეთა ერთ-ერთი უახლესი შტოს წარმომადგენელი, ჩამბაკურ მუხრანბატონი (სიესაში გამოკონილი პირია) ცდილობს თავისი ირანული ორიენტაციის საქმიანობის კვალი წაშალოს, რუსეთის იმპერიის ერთგულება დაირქვოს იმ მიზნით, რომ საქართველოს მეფის ნაცვლის თანამდებობა თუ არა, მეფის ნაცვლის მოადგილის თანამდებობა მაინც ჩაიგდოს ხელში. ამ მიზნისათვის იგი ცდილობს გამოიყენოს მართალი სიტყვით სახელგანთქმული ბერეკაობის, ანუ ძველი ქართული თეატრიონის ძალა, თითო უნიკორესი და ხალხში სახელმძღვანელო მართლისმქველი თავბერიკას — ლაღეს უშუალო ხელმძღვანელობით, თავბერიკასი, რომელიც თავად ჩამბაკურს დიდი ხანია დილეგში ჰყავს ჩაგდებულს. თავისუფლებასა და დიდძალ ოქროს მპირდება იგი თავბერიკას, ოღონდაც როგორმე დაიყოლიოს და თავისი მიზნის მისაღწევად ბრძოლაში ჩართოს იმ ბერეკებთან ერთად, რომლებიც ერთ დროს თავბერეკა — ლაღეს საუვარედ დასტას წარმოადგენდნენ...

თავბერეკა ლაღე, იცის რა ჩამბაკურის უპირობა და გახრწნილება, უარს ეუბნება თავადს მისი განწარხვის აღსრულებაზე. დილეგში ყოფნა ურჩევნია ლაღეს სახელგატეხილი თავადის სამსახურს. თავის საფიქარ მიჯნურს — იანოსაც კი მოჰგვრის თავადი დილეგში ლაღეს ციხისთავი აზნოს ხელით, რათა თავისუფლება მოაწუროს თავბერიკას და დილეგიდან გასვლაზე და თავის ხასხასურზე დაიყოლიოს როგორმე. ბოლოს ლაღე გადაწყვეტს დეთანხმოს თავადს, მიიღოს უფლება და ოქრო, მაგრამ არა თავადის საქმის განამარჩებლად, არამედ თავადის სიბოროტისა და მისი წამხლადარი, ბინძური, ქრისტიანობის დამორგუწველი საქმიანობის სახშილგებლად სახალხოდ, რუსეთის იმპერიის დიდი წარმომადგენლის თანდაწრებით. განრისხებული თავადი შურს იძიებს და თავისივე ბერეკათა ხელით მოაკვდინებს ლაღეს, თავს მოჰკეთოს.

თ ე კ რ ი თ ე ა ტ რ შ ი: ამ ამბავს თამაშობს ბერეკა — სახიობა ერთ-ერთი დასტა, ამიტომაც თავმოკვეთილი თავბერეკა — ლაღე კვლავ ცოცხლდება და ამცნობს მათურებელს, რომ სიმათლის მთქმელი ადამიანის საბოლოო აღმოფხვრა შეუძლებელია მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ ვაწვიეთ უკუდავი ხალხი, უბრალო, მწრომელი ხალხი მისი მასაზრდოვებელი და მისი შემნახველი. და ბოლოს, ცხადია, ამ ბერეკებსაც დღევანდელი თეატრის მსახიობები ანსახიერებენ.

მომქმედი პირნი ანუ ბერიკა-გლეხები

ლაღე — ორმოციდან ორმოცდაათამდე წლის თავბერეკა.
იანო — ბერეკა ვიგო, ლაღეს საცოლე, ჩამბაკის ასული
ხოსრო — ეტრობერეკა, ჩამბაკურის როლის შემსრულებელი
ვირბერეკა — აზნო
მაქაქოსა — კახბერეკა, იგივე კრახამბერგი მეორე მოქმედებში

ჩამბა — მღვდელბერეკა
წიკა — თხაბერეკა
ტეკა — რუსობერეკა
დოლაბა — ტახბერეკა

მოქმედება პირველი

(შესავალი)

ბერია ლაღ სცენის სიღრმიდან მოათრევს მძიმე ურბნს, რომელზედაც ბერიავე სხდამს. სცენის შუაგულში შერჩადებიან და თეატრის მოწყობას შეუდგებიან.

კ ვ ა ს ბ ე რ ი ა (მღერის) — ეო, მეო, ბერიავე ლაღოო, შენ რომ ბეღო გქონებოდა რად დაბადოო...

მ ვ ე ლ ა (სიმღერით): მუხრანისენ ადარ წავაღო, ბატონს გაუნდა ჭირი, ორ ახალად გვახტუნავა, გუდაც წავაგარვა სტვირის. რა დღე დაგვაყარა, თათრებში ჩაგვყარა, ნახდები დაგვიწვეს, ჩაღმები დაგვტურებს, სხვაც ბევრი რამ გვიყუევს... ჩვენი თავბერიკა, დიდუფი ჩავგადვს.

ლ ა ლ ე. (მავურებელს) ცხრა შთა გადმოვიარეთ.

კ ვ რ ბ ე რ ი ა. ცხრა წყარო შევცვიო, ც ა ს ბ ე რ ი ა. ცხრა ზღვა დაგვტვირით, ო ა ს. ცხრანილა დავრჩით.

რ უ ს ბ ე რ ი ა. სოფელ-სოფელ დავაღო...

ვ ი რ ბ ე რ ი ა. დაგვტვირიაოთ...

ს ა ბ ე რ ი ა. ხან ჭონას ვამბობო...

მ დ ე ლ ე ბ ე რ ი ა. ხან ვლახარობო...

მ ა ქ ა ქ ო ს ა. ხან ვლახადარობო...

ლ ა ლ ე. გვალდები მიწას წვიმას ვაკურებო.

კ ვ რ ბ ე რ ი ა. ჩვენი მორბედი — მანახელი ყოფილა...

მ დ ე ლ ე ბ ე რ ი ა. გუნდი ჰყოლა ცხრაბიანი...

ვ ი რ ბ ე რ ი ა. მღეროდნენ, თანაც ხმაღში მიძღვდნენ მამულშივლებს. ის გუნდი ბრძოლაში გაუღვიტაო... ჩვენი გასულა და ჩვენ გავგენილვართ,

ლ ა ლ ე. იმთოღენი ჩვენ ვერ შევტყლიო და ტიტოური ბერკოცინის ჭაანს ვეწვიო.

ვ ი რ ბ ე რ ი ა. (მიგრეცხა ბერიებს) — ჰაყე!

ლ ა ლ ე. (ურგებუ ადის, ბორკილს დაიდებს, იწყებს ბერკოცინს).

ჭირის დღესავით სულ თან დამყუება, საითაც მივდექით სულ წინა გვხვდება. ბრუნო ყოფილა, ვგარად — ვიწინადო, ისიც ჩემსავით ჭრისა ჭრისა იქნებოდა, ჭორბერიკია, თორემ იტყოდა იმ სიბრძვივსა, მრავალი არის დედამწიწა... ალბათ სასამთრო თუ გვიგონა, თათარი შენა, რატომ არ ცვეცივით იქით-აქითა, თუკი მრგვალია, ერთი მთხარი?!

ახია შენზე, რაც რომ გადაგხდა მაგ სიტყვებისთვის, ახი არის და იქამც იყავი, იქამც იყავი.

(ზევით აიხედავს, ქონგურებზე შემომსდარ მტრელებს უმღერის)

ვინ რა შამიკას უკობი, ვინ რა დამითოს საწთელი, ვაპ, რა ძმელია კვდებოდე, იყარებოდე სახელი, რისთვის მოღრინდი ბეჩავო, ჩამოგყარა ფრთანი, შენთვის არც წაწმედა არის, არცა ცხონება არა.



ა ზ ნ ო. (შემოდის დიღეშში) დრო შეიცვალა ჩემს უღელს, მაგრამ თუ დამიკრება,

სამშობლოს მითვის, მგლებზე, დათვებზე, ტროლებსა და ხიხობ-კაებებზე, მაგ ახირებულს, შენეულ კაქანს თუ დაქისნები, თავადის გმობას, ამო თრევას თუ შეგვები და ვარდაიქნები შენც აწმელები საშელიშვლოდ და მეც ვაყვითლები... წამოდი, ტანზე უნდა ჩაგვკეთო უცხო სამოსი, გათავისუფლებს ჩამბაკური, გათავისუფლებს, გარეთ გამოდი.

ლ ა ლ ე. სისხლისფერია თავისუფლება, ციხისთავო, მუქთად არ მოიღებ...

ა ზ ნ ო. ბატონი გიხმობს, გესმის უნიფორმა? დიდი თავადი, ჩამბაკური გათავისუფლებს, გესმის ქართული?!

ლ ა ლ ე. (დაცინებით). მე, ქართული?!

ა ზ ნ ო. ჰო მეთქი, შენა...

ლ ა ლ ე. პაი, დედასა... მართლმორწმუნეთა მხსნელი ხელი გვიახლოვდება ალბათ და ჩალმინი საჭურისებები დედაქანზე ალაპარაკდით განა?!

ა ზ ნ ო. მაინცდამაინც ვინდა ქვად იქვე? უური დამიგადე: რამდენი ქვაც დევს ამ გოგონასა და ამ დედასაში, იმდენი უხედის და მოუქნელის სისხლი უნახავო...

წამო თავადთან, თავბერიკას საშოსელი ტანზე ჩაგვკეთა!

ლ ა ლ ე. გასწი ახლა და საბოლოო ჩემი სიტყვა უთხარი თავადს, უთხარი, რომ ორი ხმალი თეთრი და შავი,

არ მოთავსდება ერთ ქარკაშში, ცვრე უთხარი,

ერთად ვერ მოსძვს მგელი და კრაფი, გასწი უთხარი!

ა ზ ნ ო. თავადს სჭირდება შენის ნიჭი და შენის შეძლებით,

წიხს ნულარ ჰუარავა, გამოიგონე, ჩემო ლაღე,

დედბერიკეთა შენი ზერბედიო ჩვენი წისქვილიც დაატარილე...

ლ ა ლ ე. ვერ დაბარუნებს წინდა წუალი ტურტილიან დოღაბს...

ა ზ ნ ო. ბიჭო, ტარხუნა ხომ არა ხარ, ხვალაც მოხვიდე, გონე მას უხვ და უური დამიგადე! დრო შეიცვალა, სჭირდება თავადს,

ბატონის ქვევრი უნდა გახვდეს...

ლ ა ლ ე. ბატონის ქვევრი? რასაც ჩამატებს ის ამოვხანო?!

ა ზ ნ ო. ჰო-მეთქი, ბიჭო!

ლ ა ლ ე. ჰა, გაგიკლადო ქვევრი?!

ა ზ ნ ო. არა, მთელაო, ქვევრან იციხს, გამოიგონე, დიდმა თავად-მაც, რომ სხვა ძალი გაქვს დარწმუნებისა, შენ სხვა ძალი გაქვს...

ლ ა ლ ე. თქვენი თავი შე აღარა მაქვს, გაიგეთ, იაო, ავადა ვარ და ქვალთ მადე...

ა ზ ნ ო. (სასოწარკვეთით). ვიციოდ მაინც, როდის დაგვტოვებს ქველი, ვიციოდ მაინც!

ლ ა ლ ე. (დააკვირდება აზნოს) ეს რა მოგხვდება, ციხისთავო, ეს რა მოგხვლია, ცალი წარბი და ცალი უღელაშო რომ ჩამოგხსნია, მა-მა-მა, ვინ ვაგიმეტა, ვინ ვაგუცლიდა იმ გაუარესო...

ა ზ ნ ო. გაციენდა და გაციელება, ოხტრი შენა...

ლ ა ლ ე. ცალუღელაშო და წარბას თავადი აღარ დავაწინაურ-რებს, არა... მა-მა-მა-მა-მა...

ა ზ ნ ო. მე რომ ბატონისა ვიყო, მაგ ენის პატრონს, მე რომ ბატონისა ვიყო...

ლ ა ლ ე. იქნებ აღარა ხარ ბატონის, მა?

ა ზ ნ ო. როგორ თუ არა! რაებს მიპარავ?!

დიდი თავადის, დამბაკურის, პირმშუტევი აწნაური ვარ...

ლ ა ლ ე. შენ რომ ჩემი გუნა, აწნავე, ჩემი რომ იყო...

ა ზ ნ ო. რას მზამდი, ენადლო, აბა რას?!

ლ ა ლ ე. დამირტყმოდ გავისმარაო... თუმცა, აგრეა ახლაც...

ახა, რა გადაგია მაგ ვიწრო მხრებზე ისეთი, თავი რომ ჰქვია მიწ-ვინე ერთი ან თავი, ანდა კაცობის სათავე...

ა ზ ნ ო. (დაბოლოებით) მე რომ ბატონის ადგილას ვიყო!

ლ ა ლ ე. (დაცინებით) ვერ ეღრსები მაგას. აწნავე, ვერასდრო-ბით, მაგრამ მთხარის, მაინც მთხარი, ისეთი რას მზავდე?!

ა ზ ნ ო. სულ ასო-ასო აკუფუადი, ამას გიზავდი...

ლ ა ლ ე. და ასო-ასოდ გადამულაპავდით შენ და თავადი, აწნავე არა?! „ანი“ — შენ, „ბანი“ — თავადს, ულბო — შენ, ულბო — თავადსა... „ნაივლუდ ბებუქიასა, ნიჭე-ქარს მიავქს, პური-ურბა-საო“...



აწყო. ეს ვისზე ბრძანე, ენაშურდამო?...
 დაღე შენისთან ვარსე!
 (ხურგზე მიატებდა ლალე აწნოს)
 აწყო. (ვეღრებით). — შავი დიდლებივით გაქოღდენ შენი ბერციხე, შენ კი მაგ მუკალი ენის გამო დილეგსა ხეხვა, სკორე-მოდებე, წამო თავდათან, კაცო არა ხარ, ტანზე ჩაგაკეთა...
 დაღე აწნაურზე და მქაღზე მითხარი და წამოგვევები...
 აწყო. მაშ წამოშევიბი?...
 დაღე. თქვი და მოვდივარ...
 აწყო. (მორიგებით) აწნაური მქაღს არა ქაბს, წამო ბიქო!
 დაღე. ჩადი ბოლომდე და მეც ჩამოვალ, ბატონთან წამოვალ...

აწყო. ბოლო შენ იყო, მე რაღად ვითხრა, შენ გათქვივე ბოლო სიტყვა და მე თავს დავტყავ.
 დაღე. არა, ხმაშალდა უნდა დაბოლოვო, ყველა დიდურამ და ვირიტვიან რომ გათქონოს თქვენი ამბავი!...
 აწყო. (გაქანარებით). აწნაურს უწინ პური უყვარდა, მქაღს როდი ქაბდა...

დაღე. დაბოლოვე, დაბოლოვე...
 (სამგლოვიანოდ დარეკავს ზარი სწორედ ამ დროს)
 აწყო. მერე, ნელ-ნელა, თანდათანობით, მქაღს შეტვიჩია...
 დაღე. ვის უხმობს ზარი, სწორედ მითხარი?
 (ჩამოქვიღებდა).

აწყო. აწნაური მქაღს არა ქაბს.
 დაღე. რომელ მართალ კაცს მოჰქვეთეთ თავი, შენ ეს მითხარი!...
 აწყო. აწნაური მქაღს არა ქაბს, რომც მოშინდეს მაინც არ სჭამს... თუ წამოგვევები სიძღვრას გეტყვი, გინდა გიმღერო?...
 (იწყებს სიმღერას სახედრის ხმებზე)

ოყო, ვყო, ვყო; დიდა ქვეყანა,
 ვყო, ვყო, ვყო; რა ვინდა დიდგვნი?
 ვყო, ვყო, ვყო; მხრებში ვაპოღე,
 ვყო, ვყო, ვყო; ხალხში ვაგარე!
 დაღე. გასწი აქედან და საჩაგის ცვედან, თავადს უთხარო...

აწყო. ბოლოქანქარავ, რაგება ბედავ, რაგებს მიჰქარავ!
 დაღე. ერთხელ ზომ სულტანს წააკეთინა, მეორედ ლეკთა, ქარბეღაწენლა ბელადს მართათა, მესამე ავი ანაბამად ხანს, ცვე-დანთა-ცვედანს უძუნდა ბეჭდად და დიდ შეტეცთა, ვინაიდანც სამ-მო არ შერხა ამდენ ცდაში მას... როღონ კი თავი ტანზე გვევა-ნო, სხვას არ სჩიოდნო და ავი შეტარათ, ავი გადვით განასტლები, განაყიდები, კისრის ვაღებებს მარგულზე დაწაყიდები, ეს უპირო და უთავადობო თავის ქაღები... შე კი რაც ვიყავ, ისიც ისა ვარ, ლაღე მჭვი და კლავე ბერიცა ვარ, თავბერიცა...
 აწყო. რაკი აგრეა, იმდენს ვიწამ, რომ, აღარ იქნები!
 (ჩაეღვლე ხელს, საღ იყო და საღ არა თვითონ თავადე ქამ-ბატერი გამოჩინდება. ლაღეს დაუყვევებს, აწნოს თვალებს დაუბრი-ალებს).

ქამბაკური. გაწყენინა ამ მოხრმა? გაწყენინა ჩემო ლაღე? ხერეა და გაუთლელი, უშირი და მოუქმელი მაგ ბრმა ყვავმა და-მა ციხობი! ნახოს რა ლღე დავაჯრო! აწყო. ბრეყვე, ე, რა ქვენი? ეს გათხარი? ეც გითხარი? ეც მათხარი რა გინდოდა, ან მაგ ხე-ლით რას იფარავ? სახეს განა, უსახურიო აბა, ჩამოიღე ჩქარა და მი-ჩევე რას მიმაღავ?
 (ჩამოაღებინებს ხელს და ნახავს, რომ ცალი წარბი და უღვა-ში აღარა აქვს).

ქამბაკური. (ბრაზით). უღვაწვი რომ გაიხრისა... ვიდას უნდა დავანახო, უღვაწვიშამოტყვეულები, ძაღლივით გაავებულნი!
 აწყო. რასა ბრძანებთ?! წამოყვანას შევეცადე, რასა ბრძა-ნებთ?!

ქამბაკური. ათი ცხელი დამაჯართ, ათიც ცივი, მაგ შენს ვირაქლმა ტანზე, ამას ვბრძანებ!

აწყო. რასა ბრძანებთ! რასა ბრძანებთ?!

ქამბაკური. ვერ უსურებო, კიდევაც რომ მერჩინება... სი-ტყვის შემობრუნებისთვის, ახლაც დედაცავე ვბრძანებ, მაგის ვი-თომც კენიანსე! ჩეხადოს მოღღანზე ათჯერ ზეღი-ზეღი-ზეღა! იღ-

გეს ეგრე, უნიღხოთა, სახალხო და საქაროდა... აფუსუ ჩემო ჩე-ელიობავ, აფუსუს, აფუსუს!... რაღა დროსა, რაღა დროსა-რაქ...
 დაღე. (ეშმაკურად) ქალისაც, რომ აწნოს მოხდენ, არ აქობებს?

ქამბაკური. რათა, ვითომ?
 დაღე. ქალს ნუ აუწრაფოშეწევთ, ისედაც აწნოს მოხდეს ათი რაზეც... ქალი მაინც ქალაა და... ერთივე ვნახობ, რამე მოხ-დეს!

ქამბაკური. (დაეთანხმება) ყოჩაღ ბიჭო, ყოჩაღ ლაღე! ლაღე, ვინმე რომ გადართოს, მოედანი აირჩის!
 ქამბაკური. გადაწყვიტეთ, ეგრე იყოს, აწნოს მოხდეს!
 აწყო. მოგვეწალო?
 (წამოწყვის პერანო)
 ქამბაკური. წადი, გამწვიდი, გამეცადე!... ახლა აცე!

დაღე. მერე დაგეტვით!
 (მცაუფლია).

ქამბაკური. (ლაღეს მიუქოღებს) ერთხელ რომ აღარა გვეყავს, გაოგებდი, ხოდა, ლაღე!

დაღე. საღ აწნო და საღ ერეკლე... გიორგი ზომ კარგადა გვეყავს, მითორმტე?

ქამბაკური. არის, თანაც აღარ არის... მაგაზე შეფუქრი-ანდი...
 (ახლოს მიიწევეს).

დაღე ამბები მოხდება, დიდი... იცივე, დედეანდელი გგონია, მე ისე მახვობს; თელავიდან მცხეთამდინა მხარზე შექოდა გადებული მეფის კუბო, მარხიუღობს... არაგინ არ შეგინაცვლდ, არაგინა, ჩე-მო ლაღე, მარტო ჩემი მხრითა ვსუნდა, მარტო ამით, აი, ნახე რაღ გინდა რა... მე შენ გეტყვი, დამიჯანა ვინმე რამე! გინდა ხალხმა, გინდაც სხვადა...

დაღე (ეშმაკურად) არც ყაჯარმა, ის ოხბრმა მამამდ ნანანა?
 ქამბაკური. არა მეთქი, დამიჩერე, მე რას მეტყვარკავები?
 დაღე. მაშინდელი მტვერი გადეთ... ეს ძველი და სხვა ახა-ლი, რაც არაბი-აღარ არი!

(მხრიდან მტვერს ჩამოაბერტყავს)

ქამბაკური. (შინაურულად) თავისუფლების განიჭებ, გაი-გონე მაგარა, ჭერ უფრო დამიჩაღე!

დაღე. მამა-პაპის ნათქვამი, „გიგი თავისუფალია“, სხვას სუვეკლას უფალი ჰყავს! (ხალხს) თავისუფლებას მაინჭებს, ეს რა სიბრძევე გავიგე!

ქამბაკური. (მოთმინებით). ენა, რომ ხმალივით გიჭრის, შეც ვიცი და სხვაგვც იცის, ქუჯა კიდევ უფრო მეტად, ამბობდაც შეგინახე მე აქამდე. სხვას ბეჭო, მეთქი! გაიგებდი, ნუ თვალთმაქცობ... დაწეროდა მანიფესტო, ჩემზე უფრო ჩაწეროდა, კი-რკიტით და დაწეროლებით... უცხო ვინმეს კი არა და, ჩემს ძმებსა და ბიძაშვილებს, უცუღმა შეტყერიათ ჭოროს, ჩხახის ანდები, ჩაი-ზედ მიერთებოდა დაწინოს ფონდისხმობი! გეხმის, გაიგე? ჩემი ერთგულების იწინად, ჩემი ძმები, რამაშ, არმაშ, ვარაშ, ბაქურ, ყველა მე რომ შეტყობდა, გზოდან უნდა მომაილოო, რაკიღა უფ-როსი მე არა...

დაღე. რა ხერხით და რა ძალებით?

ქამბაკური. ბერიკონთი, თეატრონით... პირის ვაღების უფლება, ჩემს მამულში, შენს მეტს არავას ექნება!...

დაღე. გასამჩრქელი რა იქნება, ერთი შოთი?

ქამბაკური. ერთი შოთი კი არა და, ოქრო-ვირცელი, ერთიანად მოგეცმა, ამ თავიდან... არც მერე შემოგაქლდება, თან-დათან მოგებტება.

დაღე. დიდი ამბები იწყება! მერე, მერე!

ქამბაკური. ბერიკონე, ჩემო ლაღე, დიდი ჩინი, იმე-რიის დიდი ღერძო დავგესწრება, სახელდობრ ჭერ არ ვიციო, ვინ იქნება კრიონიდი თუ ვიღაც იჩი, სულტრითა, ვინც იქნება... უც-ხო კაცო დიდებულთა, ვინც სტუმარი მოგვეკვირება, შენი დიდი სახე-ობით, მოქარებო ენა პირით, ისე უნდა აპრემოლო, ისე უნდა ჩა-აფიქრო, არა აცვიოს, არც აცხელოს, ბერიკონის მეორე ღდეს, ნა-მესტნიკის პომოშნიკად მე დამეწნოს, გეხმის, გაიგე?



ლალი: ვერა ბატონო, ვერა გავიგე... თქვენის ბრძანებით იმ დღეს, ბატონ ურთა უფრო გამირქეს, გინდა თუ არა უფრო გვავაო ეგრე მოიხსნა და ისე დამხანარს, რომ, ცარიელი ხერღული ქარი-ლა შემიძის... ამ ხერღული შემიძის, ამ ხერღული გამიძის... შემიძის და გამიძის, შემიძის და გამიძის...

ქამბაკური. მოხდება ხოლმე, ბოჟო, გავიგე ისეცა ხედა, ასეცა ხედა, ასეცა ხედა, ისეცა ხედა... თავს ნუ გამარ-ლა, ტყუა მოგხდება, ქელს მოიხრის და უარი გერგება! ასე იყო და ასე იქნება, არ შეიცვლება...

ლალი. ვაივით, რომა, ყროცინა ვირზე უკუღმა გქომა აღარ მიხდა და ვერსად ვერ წავალ, აქ არის ჩემი ავანია და ქო-პილიც.

აწრო. (შორიდან აწინებს) შამფურები, სადგისები, მახათები, ნემსები! მახათები, სადგისები, შამფურები, ნემსები.

(ლალესაკენ მოიწვეს).
ქამბაკური. (აწნოს შეუბუღებს) არაქოთხე მიამბეო, მი-სტყიპე და მიოაგლიო არაქოთხე ამბე მეო, სტყიპე კიდევ ისე-მეო...

ლალი. ვერ გავიგე ვერაფერი...
ქამბაკური. კიდევ გიტყვი, საბოლოო... ერთ, თქვენსულ დიდლოს ბოლოს საგანგებო გაგასწავნებ და კაცობაც თუ დაგი-კარგავ და შენი მოდგმის გამარჯვლების სურვილი თუ აღარა გაქვს, მაშინ შენზე ხელს ავიღებ. ნულარავის დააბრლებ, ჩემო ლალი... აწნოვ, შემოუყვარ ქალი!

ლალი. (აღუღლებს) აბა, ქალი? სადა, ქალი? ვისი ქალი?
აწნო. ამას უნდა მოუყვანო! არ დამიწყო, მთხოვარბა, არჩენდა არადან? (გამოაჭერებს ლალეს) აბა ქალი? ვისი ქა-ლი? სადა ქალი? ამას უნდა მოუყვანო, ამ ოხერბა, მუხრანის მჭითნახავი!

ქამბაკური. აცეც მეთქი!
აწნო. (მიღის და შემოაჭრის დიდი ნაჭრის თოფი. დღდაცა) შუბლის ქინძისთავი გახლავს, მთელი სოფლის ჩიხტიკობის, ნახე-ვარსოფელმა მდია წაწარმევაღ, ქვა და ღორღი დადებარა, დამა-წია... ეს წარბი და ეს უღლაში იმ ბძოლაში ამბავავეს! „აბა ქა-ლი? სადა ქალი?“

ქამბაკური. (ლალეს) მოხსენი ეგ ფალასები და საქვე მქმენი (აწნოს მიუბრუნდება). რამებ წლისაა?
აწნო. თვარამტი წლისა გერ არ გამხდარა?

ქამბაკური. ხელი არავის უღბია?
აწნო. აღწერილობა ზუსტია.

(ქალის ვინაობის ფირმანს გადასცემს).
ქამბაკური. (ციხისუბლის ფირმანს) თვადლი მყვადლი აქვს, ლოყაზე მარწევი! აფსუს ჩემო ჭეღობავ!

აწნო. აფსუს, აფსუს...
ქამბაკური. რაღა დროს-რა, აბა დროს რა!

(უქებს საქონელს).
მო, მო, მო, შუბლის ქინძისთავი,
იფ, იფ, იფ, გახლავს მთელი სოფლის.

აწნო. (მიამღერებს) ვოყ, ვოყ, ვოყ, შეაღმა მდია მე,
ვოყ, ვოყ, ვოყ, ქვა და ლოდები მაყარს მე.

ქამბაკური. (ლალეს) ქვა და ლოდები აყარის, გისმის შენა? დანარჩენ შენ თვითონ ნახავ, შე მახსარავ... ჩნაყმე წე-ლსა და შ. არ. დღესა... მიდი!

ლალი. მართლა ქალია?
(ფრთხილად ხსნის ჩიოებს).

ქამბაკური. (არბიგებს ლალეს) გახსოვდეს, როცა რომ ს-ქმეზე ეახლო, სახეზე დიმილი უნდა გეხატოს, ეხლა შენ მიდი, ჩვენ აქა ვართ!

(დაეპარნება, ღიმილს ასწავლის).

ლალი. (ჩიუქით თოფის გახსნას). ატლასები?! წარნაშები?! არა, ატლასი არა, ირანული ფარჩა გახლავთ... ზედ რაზეც ახატია, არ იკითხავთ?! წვრილისებრა, თლილითობა, ნეფერტიტა გოგონების.. დავითფერი სიყმაწვილის მოგონებით, მაგრამ ქალი? აბა, ქალი?

ცარიელი ჩვარია და ქალისა არა სცხია რა! — სხვა თუ არა გ-მონჩნა რა, ბერიკინი ფარდად დადგამ, თუ დამაღლდა... ცხელს და გომბობს მე შეშვის ღნითი მოვალადა. (ხსნის შეშვის მუკსს)
ქალის ოფლის სუნი ახლის, დნობო ჩემო... ეს თუ მარტო ატლას-სია, ეგ წაწევი ვიღაცა? აბრჭობის სინაზე აქვს?

(ხელს ღრმად აფეთურებს ფარჩა-ატლასის გრანაში).
ჩამკლებს უკლ-სურთი ვიღაცა? ვაიმე, ხალხსი ორი, თბი-ლი, სოფისეკრი ვიღაცა?!... იმის კვემო... იმის კვემო!... შმი-ნარე მებუტყლიათ და საცული არ ავადი ურჭელაობანს რა გიქ-ნიათ?

(მიუბრუნდება ზეინის ჩამალულ თავასს და აწნოს).
ქამბაკური. რა გინა? რა გვიქნია? (აწნოს შეხვდება)

შენ ხარ არა გინია რა?
აწნო. არაფერიც არ მიქნია!

ლალი. (იყვირებს) პირსო ბურთი ჩავერიოაი!
აწნო. წარბ-ულვაში ამბავადა, ალბათ, თავსაც წამბამდა, ბურთი რომ არ ჩავეგნაჩა!

ლალი. ტანზე შემოაღოქელი აქვს ხოფთები და ხაფთანები (შეუბუღებს აწნოს).

ქამბაკური. რაა? შენ შემოაგლიქ ხოფთები და ხაფთა-ნები?

აწნო. სამი კაცი დავახვიე, ლოგინიდან ავათრიე, ატლასებში გავხვიე... ტანზე როდის ჩაივამდა, სად გვიცალა? თანაც წვე-რებს მაგულავდა!...

ქამბაკური. ვაიქე და მოიტანე, ხოფთები და ხაფთა-ნი... თანაც, ახალთახალბი!

აწნო. ნათლიადაც გამიხადა, მეჭვარდა, ამ ოხერბა, ხოფთე-ბი და ხაფთანები, თანაც ახალთ ახალბი!

(გამოეჩნეს ხოფთებისა და ხაფთანების ლალეს მინცემს).
ლალი. შეიზობ, გენავალო!

(ლალი გოგონს მიართმევს სამოსს).
იანო. (თავსაბურს მოიხდის, აწნოსაკენ გაიშვერს მუკსს).

აბა, შენი წარბ-ულვაში, მუკსში მქრდა, იანო! (გამოაღრღვია)

ლალი. (იცნობს გოგონს) ვაიმე, იანო!... (აწნოსკენს და აწნოს დაემუქრება) — თავის წაქმა ჩემი ნახეო, გულს თუ რაზე დამაყ-ლით, ტანზე შემოაღოქელი აქვს ხოფთები და ხაფთანები (ბოლ-შის მოხდით) კინადა იანო, შევედი მგელში. სირცხვალეც კვაბ-რას ვიფიქრებდი, თუ შენ იყავი... უწმინდურ ხელს რომ გიფ-თურბოდი, შე საცოდავი!

იანო. (ხაწყენი) სხვა გეგეო და იმას შვრებოდი, ჩასაც ოფისეც მე მირადეოდი?... უფო, შენ სინდისს და შენს კაცო-ბას, თავებრიცა... ევა მეცოდნო!

(ზურგს შეაქცევს ლალეს იანო).

ლალი. აგრე მოხდა და ახლა რაღა კენა, ქვა ავაგლო და თ-ვი დავკრა?! რა შვეი ქვა კენა?

ქამბაკური. (ლალეს) რა დროს ეგ არის, წაიყვ ქალი, საქმის მიხედე!...

ლალი. ვერა, თვადო, ვერსად ვერ წავალ, ეს სირცხვალი თუ არ მოვიბანე უნდა გამჭოხო!...

ქამბაკური. რაო, ვაგჭოხო?! წადი გამეცა, თორემ ინანებ!

ლალი. (ჩიუტად). ფებს არ მოვიცვლი, ესე ვიდგებო, დამკო ფერდობის, რბილ ადგილებზე; გნებავთ უყრებლებზე, გინდ საფე-თქელში!...

აწნო. (ქამბაკურს) მამა შვილს ვერა სცნობს, როგორც მე მაგას. უნდა ვაგჭოხო, თორემ რა წავა?

ქამბაკური. (ბრაზით). კარგი, ჩანდება! შენ ეს მოხ-არი, რითი დავიწყოთ, თავდაპირველად საიდან დავკრა? ფაშვი გნებავს, თუ ყურის ძირებში? ან, იქნებ სხვაგან გიმემაუნება, სხვა ადგილებში? ან თორემლებზე, ანდა სატყებში!

(შოლტს ურტყავს ვაჭოტებულ ბერიკას).

აწნო. თბი, სამი, ერთი არაფერი!
(უკუღმა ითოფის დარტყმის აწვარის).

ქამბაკური. აღარ გემა? ვეღარ გაჭიხე? ხმა ამოიღე, არ შემომაკვდე!...

ლალი. რაღაც იმ ძალას ვეღარ გატყობ, დიდი თავადო,



უწინდებურსა მიზერებულსა... დასუტებულსა ჩამბაკურს, დასუტებულსა...

ჩამბაკური. დასუტებულსა? მამ აღარ ემარა? ამა, თუ არა!

(იღვე ტრეკამს).

ლაღე. ჭერ არა, ჭერ არა ემარა...

იანო. ემარა ლაღე! ემარა...

(იანო გადაეფურხა მთარსა).

ლაღე. არა, არ ემარა, შენი ვაღლისა ჩემო იავა...

ჩამბაკური. (გაევირებულად, ახნოს). ისეთს რას ქამდა

ეს ობერი, ძალა რომ შერჩა!

აწო. სკორის და ბალახს ეხლა ბატონო, გასავათებულს ჩანო შეუვა ოქროს ქისა, ახლა დაქარით, ეხლა უჩენეთ, აი, ერთალ შექმს, შეუღაპავს, სარჩულიანად გადასანსლაგს, ქისა დაქარით, ქისა დასტეო, დამიერეთ!

(ევეღრება წამბაკურს).

ჩამბაკური. ამა და ოქროს ქისას დაგოშებ, მტრედის კვერცხებზე ჩამოსხმული შიგ ახი ოქრო ძეგს ირანული!

(ქისას გაღუღავებს).

აწო. ავი გითხარი, ავი გითხარი?

ჩამბაკური. მე მხოლოდ ოქროს ქისას ვაძლევდი, დამი-მასოვს, ეს ცემა მაგის მოგონილია.

(თავად და ციხისთავი მიდიან).

ლაღე. (ჩაიხუტებს ქისას, მღერის).

ვაი, შენ ჩემო ქისაო,
ფერად ნარინჯისაო,
შეგან ნადებო სიმღერეც,
ფასო, მწელთისაო!

იანო. (დასცინის).

„ბიბო, შენი ქისა,
მშუტი არის თხისა,
შიგ ნადებო საქონელი,
კენწი მარჯისა“.

ლაღე. (ორბოთი გაბრუნული ახალი ცხოვრების გეგმებს აწუხებს) სხვა არა მინდა, კაცმა რომ თქვას? ფარა ბლომად მაქვს და ამირიდან, ძილიდ მომივა, ნება-ნებადა... ჭამე, სვი, გასკიდე ნაპარატავ და ნულარაფერს ნულარ მიჭკარავ! უფაღმა ბრძანა, ჩამბაკურმა და ათქისინა — ესა ხელთა მაქვს. ოქრო მექნება აურახელი, ერთი ახალი, მეტელთი და თავის ამბებით, დამირ-რამბებით, დამტრამბებით... ცოლად ავირა, რქეს იწეფებო. კარგა ისეც მერე და მერე, შეილიდ მექნება... მექნება-მეთოც, ენა მებზევა, მებზევა მეთოც, ენა მექნება... ცოლი მებზევა... ჩინიდ მექნება... ცოლი და შეილი, სიცხეო, ჩრდილი... სად გავი-ნილა, ამდენი ჭირი, რაც მე ვიღაობდა ერთ კაცს გადახდეს? ამირ-ერთად ჩანდაბა იქით ტრანკა და შინი მარტო კბილებით კაცი ვერ ძღებო, ვერა მეთოც... ამდენი თრევის ფსახდ მივხედი იზა-სეთ, რომ მიწა-მიწაა, მთებია — მთებია, წულებია — წულებია... აქეთ მომევა—იქით მომევა, ბოლოს სუყველა ერთდებიან, ერთინ ხდებიან... სიხობიდ ისევ სიხობი გახლავთ; იქაც და აქაც: კაკაბი ყველგან ნაყრისფერია, მწყერი — მწყრისფერი, მგელი — მგლისფერი აი, ქისებით, ყველაფრისფერი! (ქისას შესცქერის მოჯაღებულად).

იანო. (გაევირებულ თავს ადგას ლაღეს). ეს რა სთქვა ხალხსო, რჯულაგაიდულმა? ამ გაიყვარა. ამ უხედურმა, ეს რა და-როსა, ეს რა იმღერა? იქნებ წამოსცდა, არ უნდაო და ისე წამოსცდა, მა? იქნებ წამოვცდა, ბიჭო, მითხარი, არა გინდოდა და ისე წამოვცდი? გესმის, მითხარი...

ლაღე. (ვადამცდარებით) რაო, ნიფხავ? არ მოვცდეს წინ-თეგნო?... მგინი რომ მოვცდეს, შე ჩინის ხელით შემოგაწოდო... იქნებ მატყუებს? გინდა გაჟეილო, ვული იშვინო... მივხედი თუ არა?.. მერე კვლავ ახალს მაყიდინე ფულს ჩაიჭებო... ამა მიკინე?

(კახის კალთას აუწევს ანახლად, ნიფხავს ეძიებს).

იანო. (ქისას გამოვლევს და თავში ჩასცხებს) ამა, გირვე-ნემ! ორი ფეხი აქვს, ხალხსო, ამ ოხერს, ოთხის მაგივრად თა-

ნაც ქართულად რა გამართულად, როგორ გვაგანა! რა უნდა! დამსიქს რა გაიხარა, ოქრო რომ ნახა? ლა-ალაობიდა, ილა-ალაობიდა, რამდენი ბლაღა?

(უმღერის ძირგართხმულ ლაღეს სამძიპარს).

სული ვერც იმან მოიგო,
ვინც ოქრო დადგა კერადა,
და ქალბას ტბილი ცხოვრება,
ვერც იმან გაუფერადა.
(სიმღერითა და ცეკვით გადის).

ლაღე. (ვისს მოდის) მე ლაღე მქვანა, ქალავ, თათარი არ ვარ, თავებრცა ვარ... შენ რომელი ხარ, ორთავიანი და ორბაშა-ნი ამ გაქნებულ უთავობაში?... გესმის, ქალავ, შენ გენაცვალე, თავში რომ დამტეო ოქროს ქისა და იმად მქეცი, რაც რომ ვიყავი. იის სურნელი ენახაშად გაქარა კვალს უღდა მიყვე, იის სურ-ნელს, კვალ მიმიყვანს ბუჩქის ძირამდე.

(საბერეო ადგილზე აღობრუნება ლაღე, ამდენი ფათერაკე-ბის შემდეგ).

ლაღე. ჩემს საბერეო მოდენაზე ვარ, ხალხო და როგორ არ ვიბადლო... ავირა წყარო, დღედა და წსქეილი რამდენსა წვა-ლბის კაცი ტანჯვისა და კვლავ სიხარულსათვის... ბერეიონს გა-მართვენ ბიჭები საცაა, შოი, რა ჩარბუზანს ჩაახანენ მე რომ მნა-ხავენ, თავებრცას, რას გაიხარებენ... ავირა მღვდელი ლურჯთვა-ლა და უხედი, სახიმარო ჩემი, ავირა მღვდელი ანანერელი, ხუ-რობერი და თახერეკია ვაიშე, დედაც ვერა ვერ შევხედავ, კე-რლი შეეშლებათ, სახიობა ჩაუშლებათ... მოდი გაიანახება. (და-მალდება შირიბლს, თავს შეიხურავს).

კახაბერი. (კვახაბერი თავის ბერეიონს იწევებს, ხალხს მოუხმობს).

„პირველად საქართველოში,
მოდი, ხალხსო, რა განახოსო...
მრავალტანჯულ ქვეყანაში,
ნისიად და განვადებთ,
ყველა ქვეყნის ღამაზებში,
თქვენს წინ ათამაშებენ“.

მღვდელი ბერიკა. მოიყვანეთ!
მოდი, ნახეთ!
კურობერიკა. რა ქალები,
რა თვალები...
თხაბერიკა. რა ტანით და რა ამბებით,
მიწელსტანის ღამაზებში...
ტახაბერიკა. აფრიკულან ნაჯვარები
ევროპულთან ნაჯვარები...
ვირბერიკა. ვადავარეთ ქაღალაგები,
უფრო, ძუძუტარტაგები!
რუსობერიკა. ავითვირო ღამაზებში,
მოქნებოთ ვავაზებში!
კვახბერიკა. გვეო ძელების ჩხარა-ჩხურო,
პოტატურ და კასპიური,
ელვლისის სამსახერი,
ყალბი მცენებს — ყალბი თმენა,
გუთინისა და ფარცის დევნა,
შევიძინოთ განათება...

მაგალითად: (ევროპერს შეხედავს).
კურობერიკა. (ვანაგრძობს სახიობას) აღმოსავლელ ქა-ლებს, იმიტომ აქეთ ვიწრო თვალბები და სხვა მისთანები, რომ პირველად მათ შეეფეთებთ ხოლმე ამომავალი მზე, შიგ თვალე-ბში და უფროსობებს თვალთა ქირბლს მნათობი ქალებს...
მღვდელი ბ. მარჯანას, აბრისას,
თხაბერიკა. ნაიქას, ნარეიქას,
ტახაბერიკა. ნუშას და სახიობას...
ვირბერიკა. ჰულვას და ზარფას...
კვახბერიკა. „ერთი ცოლი, არა ცოლი,



ორი ცოლი, ვითომ ცოლი,
შენი ცოლი, ჩემი ცოლი,
ჩემი ცოლი, შენი ცოლი...

ყველა შენი, ჩემი, ჩემი — შენი
ქისა თუ გავქვს შენით შედო,
თუ არა და სახლში წადი!

კურობერიკა. ჩემი ცოლი, ფინთი ცოლი,
შენი ცოლი იფ...

კვახბერიკა. აი ხანა, ხალვათ ხანა,
კახა ხანა, ყომარხანა,

მოდიო ხალხნი ფასი დავთევათ,
უხმურო საქვე გახლავთ.

კურობერიკა. ჩემი ცოლი ფინთი ცოლი,
შენი ცოლი იფ....

ლაღე. (გამოდის) ვაი თქვენს პატრონს!
(შორიბლს შეჩერდება)

კვახბერიკა. ახა დერვიშებო, საქმეს მიიხედეთ, ფარ-
დათა შუა ნივთებში დამაჩიქდეთ, ტრაქტები დაწითეთ, სუნნაში აპ-
კურეთ, და ვიდრე შეუტყვედეთ კუნთები მოაღუნეთ!...

ჭენებთა და ლუდიშენებო იჩქარეთ, მოზარდადეთ...

ვნებათა დღეებს დიდი სიმშაფრთის სამაო სიზმრები ავიცხად-
დებათ,

უსასოღქმნილი სიყვარულიც დაგვიანდება!

ლაღე. (ხალხსაცნა) ცხადში ვარ, თუ სიზმარში, ხალხნი!
ნუთუ ეს ის არის, რისთვისაც ვიტანჯე, დიღვეთ ვხებე და სად
აღარ ვგვებო, რა არ ავიტანე, რომ ბერიკათა მართალი სიტყვა:
გადამერჩინა და უსიყვარულო გზა ცხოვრებისა ხალხისათვის მერჩინა?!
ტანჯული მოვიფიქრე ჩემს ბერიკათში, მაგრამ რაღა ქვანა, რომ ყო-
მარხანა და კახახანა დამხვდა მე იმ ტარძის ნაცვალად, რომე-
ლიც ავაფიქრე ახლა რაღა ქვანა, ჰა?! მოდი ერთსაც ვცდო, კაცო-
ბნობაც ვაფიქრებდი ამ ოხრებში, პატრონების ნატამალი თუ კიდევ
შერჩათ!... ოქროს ქისით რომ დავინახონ, ეგება გამარცხდნენ ან
სულაც დაშარხონ. მოდი და დავბაღვ ოქროებს, ჩავუვლავ... ვა-
იმი მისუქდეთ, ვიღარჩობი, ქრისტანებო, ვიზრჩობი!

(აყვირდება)

მღვდელბერიკა. ვინა ღრიალებს?

(შემოგვივიან გარშემო რიგრიგობით).

ვირბერიკა. რათა ღრიალებს?

თხახბერიკა. რა აღრიალებს?

ტახხბერიკა. შენ ღრიალებ?

კვახბერიკა. რა გაღრიალებს?

ლაღე. ოქრო გადამხვდა სასულეში!

კვახბერიკა. ოქრო?

კურობერიკა. რა ოქრო?

რუსობერიკა. საიღანი?

ვირბერიკა. როგორ?

მღვდელბერიკა. რამდენი?

თხახბერიკა. ვისი?

კვახბერიკა. ჩემი თუ სხვისი? ხელცარიელი, მარტო,
ეულში აბა დაოთხე ჭენებენებით, ადარ განხო აქ მოთრეული!

კურობერიკა. მათხოვარია, ოქროს თხოულობის!

ტახხბერიკა. ო, რა დრო დავდა, მათხოვარიც ოქროს
თხოულობის!

თხახბერიკა. რა ფერი ჰქონდა, აბა, თუ გახსოვს?

კურობერიკა. წყალში ნახა თუ ხმელიყო, ხალხნი?

რუსობერიკა. დააცადეთ ხალხო, რას დავხებეთ პატო-
ნას კაცის (ლაღეს) ყვითელი იყო, თუ მოწითალო?

ტახხბერიკა. ეგება ჰქონდა ოდესღაც საწყალსი..

თხახბერიკა. შესაძლო არის, სიზმარშიც ნახა!

ლაღე. წყალი!

(ხრიალებს გავირეველს სახით).

კვახბერიკა. წყალი, რა წყალი?... ჰა, ოქროს წყალი?

ტახხბერიკა. ან, ვარდის წყალი ინებოს იქნებ, ირან-გილა-
ნის ვარდების ბაღის?

მღვდელბერიკა. იქნებ ნაყურისი წყალმუქმანობის-
ვოს, ამ უღვდელბაში?!

კვახბერიკა. ჰა, ამოშპერ, ამოკალდე, ამო, შე!
(დააყვევარებს).

ლაღე. ლაღე ვარ, ლაღე, თავბერია, თქვენი უფალი.

მღვდელბერიკა. რაო, ლაღეო?!

კვახბერიკა. მაგ სახელს მეტად ნულარ ასხენებ, თუ
გინდა შეგარჩის შენი დედის ხვინა და არ დაგვიწყდეს საყუარის
სახელი შენი, გვსინს, რაც გითხარ მათხოვრის ფერო?!

ტახხბერიკა. მახსოვს კი, მახსოვს, ჭკარცმას, რომ დგა-
და!

რუსობერიკა. ის უღებური ქრისტეს ბაძავა,
კურობერიკა. ჩვეიც ჭკარცს გვაცვამდა.

თხახბერიკა. თავისთავსაც და ჩვენცა გვტანჯავდა! მერე
და რაო, რა გამოვიდა?

ტახხბერიკა. არც არაფერი...

თხახბერიკა. ის გამოვიდა, რომ ტყუილბრძოლად გადაი-
კიდეთ დიდი თავები!

ვირბერიკა. აუბედბული ენა-პირითა..

კურობერიკა. გვერდები გვექონდა ლილისფერი მუ-
შტყარობით..

თხახბერიკა. ბევრეტი გაგვკრიბებს და თავვე დაგვი-
დებს!

კურობერიკა. სამი ბერიკაც მონად გაგვიყვანეს!..

მღვდელბერიკა. სამახალომაც გვირტყეს რბილებში.

ტახხბერიკა. სიანგლომაც აღარ გახსოვთ, რომ მივიშ-
წყვდის ბაღის ბოლოში, რაზემ გვიყვებ..

მღვდელბერიკა. მაშინაც გვეყო, როდესაც იყო, გაწე-
ქებდა.

(შეუტყებს ლაღეს).

კვახბერიკა. (ყველას). გამოუტანეთ თავბერიკას ტა-
ნისსამოსი, რაც რომ გადარჩა, თავისი ნიღბით, აი, ამ გლახას და
თუ ეს ის არის, რასაც მიპირებთ, რომ მოკრებს დაიბეგვება თუ-
მცა, დღესათ მგინა, სცნობა, წინასწარ სტეფთა, რათა ზომებში
გაფართოვებულს, არ ჩაეტოვოს ის სამოსი, რასაც ჩემულობის და
მიიბეგვოს გამეორებით!

ლაღე. აგერ ხალ არის, ჩემი ბაქალაო ოქროს ყვერცხი, იქით
გაიწიო, ხელო არ ახლით!

(გაითამაშებს, ვითომ ეტებს).

(ეტებს ოქროს).

ყველა. საით გაგორდა, საით გაგორდა?

თხახბერიკა. ჭია-ჭია მაპოყენე, მე შენ დედას გამოეწე-
ნები!

(ყველა ეტებს).

ყველა. ჭია-ჭია, მაპოყენე, მე შენ დედას გამოეწენები
(ლაღეთ ზიზღით გახედავს მუხლირიკაზე მდგარ ბერიკოს).

ლაღე. აი, ეს ხალხი მიწას რომ ლოკავს, ერთი ნამცვეც ოქ-
როს უფლისთვის, ერთ დროს ტანსმული და შემართული ბერი-
კები გახლდნენ. ქართველი ხალხის ზნეს ინახავდნენ. სიტყვამარ-
თალი გაქონდნენ ხალხში და ქველ იბრდა ყველა მათს წინაშე.
(შეუყვამებს ბერიკათა მღვთაბერიკას და ქველს გადაუდგამს).

ლაღე. აბა და ოქროს ათქიანინა — ქისა ხელთა მავსე, ზე-
დაც ბატონის ხელწერა აქვს და მიფიხეული ბეჭედიც აწის.

მღვდელბერიკა. ლაღეა, ლაღე!

(შეიტხალებს).

რუსობერიკა. სიტყვაც ვატყობ, შესრულების სიმარჯვე-
ზედაც!

ვირობერიკა. ის არის, ხალხნი!

თხახბერიკა. უფროს ბოლოზეც ხალი ვუნახე!

კვახბერიკა. (იტბიბარით). ხალი — რა, მაგის მოკონი-
ლია? ბევრი მინახავს მე ხალხიანი კაციც და ქალიც!

ლაღე. აბა, მიიღე ყველაფრისათვის, შე ვაჭისთავა. გმ-
რუაშობლი კვანის უწყურე, რომ ნესხე არ ეტმის, მე თავის დრო-
ზე უნდა შეშტეყო ასწიეთ თავი უსუსურებო, იონანებო, უფ-
სურებო!!! აბა, ვის გინდათ ტენის შეუვანა ცარიელ თავში, ზე-
ლები ასწიო, კულდუსნიდან ხერხემლის გაღლით?!... მაშინ მიქვა-



რე, შევიცოდე მაშინ, როცა უძაღვლა ჩემს ქვეყანაში, კატა ვაყე-
ფი, გამიწერა ღმერთისი.

(დაწაღვლანდებდა).
მ დ ვ დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . უნდა შეგვიწინდო!
(თავს იმართლებს ლაღვს წინაშე).

ლ ა ლ ე . მდევლებერიაკავე ამ ყოფილ კაცზე, რომ არა ვიქვა
რა, თქვენ ხად იყავით ვირო, ვირთავავ? თხოო თხავთხაბავ, ტა-
სო-კაპაპავ? ნაოთავ, აგრამე კაბამ გაორია? ან თქვენა ხალხ-
ნილ თქვენ ხად იყავით? მეწურწურებო, მეტურქულებო, მეპურეი-
ბო, დიდ-პატარაო, ამქარი მთელნი? ან ეს რა არის, მითხარით
აბა, სახლია ჩემი, თუ შარამხანა, კურთა დახა?!

ტ ა ხ ა ბ ე რ ი კ ა . მე დამიჩერეთ, არ აყვეთ ლაღვს, არაფერს
გარგებთ მაგისი დევნა, დალაღვებთ, ისეც რაბია შოვიღღ-ტრივე-
ნილა, დედშიობაში, ვიყუელიყო, ჩვენც ვისიამით და სხვასაც
გამოილი ის ლამაზები, სხვადასხვანები ვატიტლიკაოთ ბაზარ-ბაზარ,
ვევალთ და ვიყოთ, დიდი გვეწმება შემოსავალი, ვიხორბო-
კოთ, ვიკურსოკოთ, აქობებს მთქი, მერწმუნეთ ხალხნი!

ლ ა ლ ე . არ მეგონა გორის ციხე,
საგორავად გახდებოდა,
ლაშქარშია თეთრი ცხენი
საგოგავად გახდებოდა.
ჩვენი თავი ცათა სწორია,
ასე დაფიქვადღებოდა,
ჩვენს უარეს, ჩვენი სწორი
ასე გაგვილაღებოდა..

(ლაღვ სტოვებს ბერიკებს, გაღნი).
მ დ ვ დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . არ ვაპყვეთ კვახაბერს.. ხორცმა-ავ-
ხორცმა, მუქთათა თქმულმა არ შეგადენით, არ აგავილოთ, არ
გაყუილოთ..

რ უ ს ო ბ ე რ ი . ისედაც რა ვართ, ერთი მუქანი თვალსა და
ხელშუა დავიღუპებით და გაავრუდებით!
ტ ა ხ ა ბ ე რ ი კ ა . მოდიეთ ადგეთ და ეს ავხორცები ფრილოვ-
ზე ჩავხარალოთ თავისი შვიდითი... ჩანდაბას იქით, თავის კვახა-
თი, გლახის გლახი!

(გლორის დაბობხს, კვახაბერს დაამწვედეს)
ტ ა ხ ა ბ ე რ ი . ვიულოეთ!
(გლორე ქვეშდას).
ყ ე ე ლ ა . მიწამ პირი გაყოლი...
(გათრევერც გლორეს).

(შემოდან უმთეთროდა, მარტონი. აღარც ლაღვა, აღარც კვა-
ხაბერი).

რ უ ს ო ბ ე რ ი კ ა . ორი აფური გვიწადა თვა-ყუხაში ზეითი და
ვევით!

ვ ი რ ბ ე რ ი კ ა . ბრტყელი აფური?
მ დ ვ დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . შო, ვირო, ბრტყელი...
ვ ი რ ბ ე რ ი კ ა . რათა ორიო?

მ დ ვ დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . მამ რამდენიო?
რ უ ს ო ბ ე რ ი კ ა . შეიწინა ვი ვართო..

ტ ა ხ ა ბ ე რ ი კ ა . შეიდექრ ორი რამდენია, რო?..
რ უ ს ო ბ ე რ ი კ ა . იცის და არ გუბუნებ?

ვ ი რ ბ ე რ ი კ ა . ტახებერიაკა რამდენია?
ტ ა ხ ა ბ ე რ ი კ ა . ვიცო და არ გუბუნეთ?

კ უ რ ო ბ ე რ ი კ ა . ორქერი-ორი დავაკვიწყებ ამ დამხალ დრო-

ში!
(წუგუნენ ნაღვლიან სიმღერას).

ტ ა ხ ა ბ ე რ ი კ ა . ჭავახავ ჩვენსა ციხესა,
მარჯვენა კუთხე სკდებოა,
თავს შემომჭდარა ყორანი,
ლობონში გველი ძვრებოა.

ყ ე ე ლ ა . თავს შემომჭდარა ყორანი
ლობონში გველი ძვრებოა!

რ უ ს ო ბ ე რ ი . ზღვა, ზღვა, მივეურავთ უაზროდ.
ნიჩბების მოსახმელადა.

გავალთ თუ დავიღუპებით
არავინ იცის სწორადა.

ყ ე ე ლ ა . გავალთ თუ დავიღუპებით,

არავინ იცის სწორადა!

(შემოდის ლაღვ თავისი ახალი ბერიკონის ქადაგებულებული
ლა ლ ე . სანთლის გუთანს გაავატებო,
შეგ შევაბამ უფელ დევსა,
ზღვაში ხნავა და ზღვაში ვთხავს.
შეზაღვ ვინაფერს თევსსა!

ვ ი რ ბ ე რ ი კ ა . (გახაბებული) ლაღვო, ლაღვო, ძმბო ჩვენი,
შემოქმედო და სულის ჩამდგმელო, მოგვბედო უნდა!..
ლ ა ლ ე . ვირო ვირთავავ, სახლდართცოდნეც, კურცხალის ნაცე-
ლადა რომ ჩინორიკო გვიცვა თვალთაგანი

მ დ ვ დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . უნდა შეგვიწინდო!
ტ ა ხ ა ბ ე რ ი კ ა . მოგვხედო უნდა
თ ხ ა ბ ე რ ი კ ა . უპატრონობამ და მარტოობამ ავყარი გუ-
და!

კ უ რ ო ბ ე რ ი კ ა . დაჯერა ხელი
მ დ ვ დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . გვალოჯა ვწერი!

ლ ა ლ ე . მიპაჩავს მდვდელი ამი არ არის, რომ წამოგახლო გე
ანაფროსა და ვწერი კი არა, სხვა რამე ვნაბო წყავეთილო, შენს
ღვთურ რჯულს, რაც რომ არ ეკადრება... შა, წამოგახლო ეს ანა-
ფორა?!

კ უ რ ო ბ ე რ ი კ ა . ლუკმა ხომ უნდა ჩავედლო პირში!
(მონანიებით).

თ ხ ა ბ ე რ ი კ ა . ძლივს დაფორთხავდით, რა უნდა გვექნა?
რ უ ს ო ბ ე რ ი . კვახაბერი, ეგ არაფერი, წინდ რომ ედო ნაღ-
ველისფერი, ერთ დროს კი თქვენი უთქვამდასმული ხელის ფტე-
ბით იფტევიდა და იღებებოდა, აი, მაგან ჰქმნა სუველაფერი...

მ დ ვ დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . ხალხროს რჯული დავა-წვა და ლ-
მ.მდლასს გვიტოვავდა!

ტ ა ხ ა ბ ე რ ი კ ა . ერთხელ, ბარგი აქიდა დიდი და რომ ვე-
რა ვხიდე, ხევემ დამპოკრა.

თ ხ ა ბ ე რ ი კ ა . წყვილი თიანი გამიყიდა შეგ თირანში, იცო-
დეს ღმერთმა, ლუკმავურის საშოპრტე ვიყავი მე, სხვებთან ერ-
თა!

მ დ ვ დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . სიმართლეს არ ამბობს თხა... აი, ახ-
ლაც კაბოში ვდგავართ, ლერწმით პირში, ლტრწმში უსუნქავთ,
ლტრწმში ვტრით და ვიბრეით ლაღვსა და ტინში!

ლ ა ლ ე . (დაუთვევებს) ვიცო, შე, ბებუო, რისი მაქნისებიც
ხართ თქვენ ურემოდა, ან მე უთქვამთ! ვიცო მე თქვენი საწვლ-
ლის ფხაბიც და ლოლოც. ბებური ამ მეცა მჭირს სქვენსავით, ვი-
ცი, რომ ბებერი ტუელიც დაზღურდეთო, ვიცო, რომ ბოლომდ კაცს
არ გააღვრთებთ, და ამისათვის აპლე, ძმბო, ეს ოქროს ქისა
სქვენს გამოწოვგეთ ლუკმა-პურისათვის და სხვალეგისათვის!

(ბერიკები ოქროს განაწილებენ, ლაღვს არაფერს არგუნებენ).
ლ ა ლ ე . თხის პატრონს ადარც თხის კული!

(ბერიკები თითო ოქროს მიეცემენ).
ლ ა ლ ე . მდვდელი, მომხედო!.. გამომიღამა წუთისოფელი, და-
ვბერდი მაგნი და თქი, რამე გამაგა, ცლიო რომ შევიერთო?

მ დ ვ დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . ეგ იმის მკითხე, ვისაც შეირთავ!..
მ დ ე ლ . ნუ ბერიკობო, პირდაპირ მითხარ..

მ დ ვ დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . რა ვიბარა, ახალე... შენი ტოლები
შვილიშვილებს აკანებენ კარგახანია, მაგრამ...

ლ ა ლ ე . მაგრამ?..

მ დ ვ დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . მაგრამ, მე მახსოვს, ის ცხოვრებული
დიდდაშენი ას რალაცისა მოიყარა და სწორედ მაშინ, იმ ცხოვრებუ-
ლმა პაპაშენმა ანახებერისამ კიდევ ერთხელ შეარყია ძველი ქვეყ-
ნა და მაშაშენი დიდბერტია დღის სინათლენე გამოვიწანა.

რ უ ს ო ბ ე რ ი . შო, ეგრე არის, პაპასა ჰგებვარ და ეგ ხალიც.
ყურრომ გზისი ხალხიწვასავით, იმისი არის!..

ლ ა ლ ე . მართლ?

მ დ ვ დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . ღმერთმანი!

ლ ა ლ ე . წამო, მამო..

მ დ ვ დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . წაღი, მე მოგვდე!

ყ ე ე ლ ა . ჩვენა?
ლ ა ლ ე . (ბერიკებს) მუცელს არ გადაყვეთ, ქორწილისათვის
თავი შეინახეთ... აბა, ტაშო, ბიჭებო!

(ცეკვას გაახტებდა).



მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . (ლალეს) ვინ არის და რა ქალია? მალა-
ლია, დაბალია? მსუქანია? გამხდარია?
ლ ა ლ ე . ყვავილის სახელი ჰქვია...
მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . ვისი სახელიცა ჰქვია, ის ყვავილი სა-
და ხარობს? სადა გვარობს?

ლ ა ლ ე . მდინარის პირას ვნახე, ბუჩქის ძირას...
მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . ალი იყო, თუ ქალი იყო? გზა საით
ავიღოთ?

ლ ა ლ ე . ყვავილი იყო, ყვავილითა მდელი, მუჭში მომწყვედუ-
ლი, ვერ მიხვდი მდელიყო?

მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . შე ვინცა მგონია, ის მალაღია, თვალაღია
და ტანაღია, შენ დალა-დალა ძებე, ეძებ ია-ია, ყვავილი იყო
თუ კიბაია?

ლ ა ლ ე . შენი გოგო იყო მდელიყო, შენი ია!
მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . რაღა დროსია რა... თვადის ბრძანებით
აწნუამ წავაგოთვა.

ლ ა ლ ე . როგორ დაინებე უმზრად, მდელიყო? ხმა მაინც გა-
გეცა სხვა თუ არაფერი!

მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . წარბ-ულვაში ავტყავე, თავში საცეც-
ხლური დავცხე, მდტი რა შექნა?... განა მართო იყო, ჩანნებით დაგ-
ვესხა!..

ლ ა ლ ე . მერე რა მოხდა, არ გავიგია?
მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . სჭულგაყვილი შემოაკვდომია... ქისა
დურტყია, თავი გაუხია...

ლ ა ლ ე . ეგ ხომ შე ვიყავი, თავადის დიდეგში... ქისა შე და-
მარტყა... კინაღამ შეცვდი, ცოტად დამაჯღლია!

მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . დედისერთაზე!
(შუბტყეს).

ლ ა ლ ე . არა, ქისაზე, ოქროს ქისაზე... ის იყო ვეტი, და...
მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . დედისერთაზე!
(შუბტყეს).

ლ ა ლ ე . არა, ქისას, ოქროს ქისას...
მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . ხომ არ შემეძარხარ?

ლ ა ლ ე . დედისერთაზე?
მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . არა, ქისაზე, თავბერიკავ, ოქროს ქისა,
რომ შემოგატანეს...

ლ ა ლ ე . არა, არ შევმეძარვარ, დედისერთამ გადამარჩინა...
სად გადამაღო?

მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . რაი, ქისაი?
ლ ა ლ ე . დედისერთაი! დედისერთა გამომიყვანე, თორემ!

მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . (გამასხებს) კარზე მოგადგა, ბედი შეი-
ლო, მადლი ღმერთსა და ფერი-ფერსა ვიქვათ!

(უხმობს იანოს. იანო ვაბოხნდება.)
ი ა ნ ო . „წუალში შეცურდა ირემი,
თან მელა მისდევს ტვითია,

ლ ა ლ ე . გოგოვ მე შენი სურვილი,
მამბრუნებს წისქვილივითა“.

ი ა ნ ო . „სადაც დაგიჟყავს იქა უჭვი,
ბაცაყურო, ჩმახაო,
ჭერი ისევ ამოუშვლდად,
ჩემს გულში ჩაისახაო!“

ლ ა ლ ე . „გული რად მოგდის ქალაო,
სიტყვა რაღა გაქვს ავია?“

მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . „საწუალი, ვის იმედი გაქვს,
ვინა გუყავს მატრიალია?“

ტ ა ბ ე რ ი კ ა . (ლალეს) „თავსა ნუ მისცემ სევდასა,
გულს ცეცხლი მოკიდებია...“

თ ხ ა ბ ე რ ი კ ა . (ლალეს ამშვიდებს).
„ის უფრო ცუდი იქნება,
ვინც ამას წაეიდებია...“

ლ ა ლ ე . (ბერიყებს) „აბა, რა გვაგებინო,
თუ არა გავიგონა რა?“

ი ა ნ ო (ლალეს) „სანამ ქალი ვარ გაჭარბე,
არა დაგილევ ჭავრსაო,
გზაზე რომ შემომეყარო,
გირჩევ გადადგე გზახაო,

გადავალ გომერისაკენ,
სანთით შევარჩევ ქმარსაო,
თუ იქაც ვერა ვიშოვი,
ხეცხელს გავუვები ყმასაო“.

უ ვ ე ლ ა . „იარე ბიჭო, წადიდე,
გზა შევარჩიე ჩვენი მტრისაო“.

ლ ა ლ ე . „ქალი, ამ თვალთა ნათელი,
ქალი, სახე გაქვს შისაო,
ქალი, შენება ვინ მოგცა,
სამოცი ვარსკვლავისაო“.

მთავრე ხარ მანათობელი,
აოზღუზისა მთისაო,
შუქი ანთებს ქვეყანას,
მაგ შენი თვალეზისაო.

ცაში ნამანო ვარსკვლავო,
ხელით დასაქტრო შისაო,
გახსოვდე მომგონებდე,
მე შენთვის ცრემლი მდისაო“.

ი ა ნ ო . არა მართლათ!
ლ ა ლ ე . მამ მართლათ...
ი ა ნ ო . მართლათ, ბიჭო?...
ლ ა ლ ე . მართლათ, გოგო...
ი ა ნ ო . (ლალეს მიეფერება) ვერცხლისა თასად მაქცია,
რო ღვინით ავეცხებოდე,
ლ ა ლ ე . დაფერილი შენა წითლად,
შეგსვამდე, შეფერებოდე.

ი ა ნ ო . ანა შენა ოქროს ზრთთაი,
კალთაში ჩავეშვებოდე,
ლ ა ლ ე . ან შენი ნაშვლისა ყანა შენა,
რო ფხაზე შეეჭებოდე.

ი ა ნ ო . ანა შენა ვარდი, ყოილი,
რო პირზე დაგეჭებოდე.

ლ ა ლ ე . ანა შენა მოვის სერაგი
რო გულზე დავადებოდე.

ი ა ნ ო . ან შენი ნაწაღური შენა,
გულს ჭაჭრად ჩაგეჭებოდე.

მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . ცანგალა და გოგონა და
ცანგალა გოგონა,
გოგნი, გოგნი, გოგნი, გოგო,
— აი, გოგონა, გოგონა,
უ ვ ე ლ ა . ბანი გვითხარი, ბიჭეო,
სიმღერა ვიქვით ხმინი,
მკლავი დროზე გუაღეო,
ხვალ იქნება გვიანი.

ცანგალა და გოგონა,
ცანგალა და გოგონა,
ცანგალა გოგონა,
ცანგალა და გოგონა,
გოგნი, გოგნი, გოგონა,
ეს ბიჭი კარგად თამაშობს,
თითის წვერებზე დგება,
ამან რომ ცეკვი ოტიროს,
ნეტავ ვის დაბარლდება,
ცანგალა და გოგონა...
მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . (საქორწილო ცეკვა-სიმღერას გაახერ-
ბენ, ერთბაშად აწიში ხმები ვაისმის).
მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . მგონი, რომ დაგვაბეჯლა იმ ბინძურმა
კვანახერსმა!
ლ ა ლ ე . თვადის მშები შემოვივინა — რამაზ, ვარაზ, არმაზ და
ბაკურ, მოდიან თავადები!
(შეშინებულა).
ი ა ნ ო . პირველ ღამეს წავაგრომეცენ
მ დ ე დ ე ლ ბ ე რ ი კ ა . ვიამე შევილო, შევილო და რა შე-
ლო...
ტ ა ხ ბ ე რ ი კ ა . რატომ ეშვი არ გავცარი, თავის დროზე, კვან-
ბერსა...)



კ უ რ ო ბ ე რ ი კ ი ა . თავი უნდა მოგვეკეთა თავის დროზე!
რ უ ს ო ბ ე რ ი . ცოცხლე უნდა მოგვეტუპრა, ის ხებრი
კვახაბერი!...

კ უ რ ო ბ ე რ ი კ ი ა . ჭერი თავი უნდა მოგვეტრა, მოგვეთაღა, მოგ-
ვეტუპრა, მერე ტანი გავგვეტრა!
ვ ი რ ბ ე რ ი კ ი ა . მერე სტერია პოპოტიკში და...
თ ხ ა ბ ე რ ი კ ი ა . ერთი კარგი გუდასტერია ვეჭენბოდა!
ლ ა ლ ე . (დაბნეული). საქმე წახბა ბებოვო და ახლა რა
ქვანათ?

(წირალებს).
რ უ ს ო ბ ე რ ი . მღვდელი სად არის? მღვდელი თუ გვიშვე-
ლის!
(ეძებს).
მ ლ ვ ე ლ ბ ე რ ი კ ი ა . მღვდელი რას გიშველით, როცა ხართ
შოშველინი, ამ ტრალ მიწორზე, თანაც ამ შოგულზე, შუადღიგუ-
ლზე?!

რ უ ს ო ბ ე რ ი . ხომ ხედავ, მოდის ჭარი, მღვდელი, დაწერი
ჭარა!
ტ ა ხ ბ ე რ ი კ ი ა . (მღვდელს). რატომ კანალებს, და რატომ კა-
რკლავ თალებს?!

ი ა ნ ო . (მამას). ჭვარი გამოგვსახე და ჩვენ თვითონ მივხედავთ
საქმეს!..
მ ლ ვ ე ლ ბ ე რ ი კ ი ა . (იწვევს ჭვრისწერას) — ჭვარო-ჭვარუ-
ნაო, რკინა-ვარდნაო, ხეო-ვახისაო, ვაზო-ქართლისაო!.. აბა,
მტო რა ვქნა? აბა მტო რა ვიქნა? დამე მაინც იყოს, დამე
ბნელი, რომ სასიყვარულოდ გამალოთ ხელი და გამართოთ ფე-
ხი...!

თ ხ ა ბ ე რ ი კ ი ა . მოდიან, საუბრისები მოდიან!
(მირბო-მირბიან).
ტ ა ხ ბ ე რ ი კ ი ა . მოდიან ფალოსებით, ხის პალესებრით!..
ლ ა ლ ე . (შეშტოლი) ჰა, იანო, რა უნდა ქვანათ, რა უნდა
ვთქვათ!

ი ა ნ ო . (ლაღეს) მაშ არ იცი, რა უნდა ქვანათ?
(შეუბღერს შემწიხებელ საქმრას).
ლ ა ლ ე . ნატვისთვლით, რომ არა მაქვს, აბა, რა ვქნა?..
ი ა ნ ო . (ნაწყენი) რაო, რა თქვი? ნატვისთვლით არა მაქვსო?
შემოხმდე, მე ვინა ვარ? თითხიარვი? დაწლი-უკივი, კოქსისაფი?!
აბა, გეჭრა, აი გეჭრა!.. მე შენი ნატვისთვლით ვარ, არა გეჭრავს!
არა გეჭრავს? ვინდა გიხობრა, შენ ვინა ხარ, ანას იქით? არც კაცი
ხარ, არც ქალი ხარ! (ბერიკებს) რაკია ამ ოქროს ჭიას გამრავლე-
ბის ენობა, შეშოშვეთ თავებში!...

ლ ა ლ ე . (იანოს). ეგ რა მიხობრა, ეგ რა თქვი იანო! ეგ რა
თქვი იანო! ეგ რა თქვი, ჰა, ვოგო! იქნება დაფიქვი და ხმა ამოი-
ლდე! მაშ ჭერ არ დაიფიქვას? მე დაგაფიქვენივ, თან გაგაყრე-
ვივინებ და მოგაწვლივინებ, ჩაგაყრევივინებ და ამოგაყრევივინებ?!.. აბა,
მიუტრე ბებოვო, ფერხული დასახეთ ერთგული, შეჭართო წრეს-
რული (ნახალზე დააკორებს. სცენის სიღრმეში გასარაკებს. ბერი-
კები ფერხულს წააბანენ. იმის ცხენს უჭიხინი. (ც ე კ ე ა). ნახალზე
შეძარ. იანოს ხურჯინიდან ამოყვანა თოჭინა, ანუ ჩვილი და სე-
ხელს არქმევს).

ი ა ნ ო . ეს პირველი შევილა და მოდი ფარნავაზს დავარქმევ!
ლ ა ლ ე . თანახმა ვარ ფარნავაზის!
მ ლ ვ ე ლ ბ ე რ ი კ ი ა . ხალხო, კვლავ დასაბამიდან ვიწვევთ,
ამინ, იუსო ფარნავაზი!
(ახლა მეორე წრეს შემოატარებს ლალე იანოს. ახალი ჩვილი
ჩნდება).

რ უ ს ო ბ ე რ ი . მირიანი
ლ ა ლ ე . თანახმა ვარ მირიანის.
ი ა ნ ო . ეს, მესამე!...

ლ ა ლ ე . მესამე შეიღო მე დავარქმევ, მოდი, ვახტანგს დაეუძა-
ბებს!

ი ა ნ ო . თანახმა ვარ!
კ უ რ ო ბ ე რ ი კ ი ა . იწებს სხვა რამე დაგვეტრა?..
ი ა ნ ო . რაოა კაცი!

კ უ რ ო ბ ე რ ი კ ი ა . ცხენი გაწუდა უშემლობით და...
ი ა ნ ო . ვახტანგს კი ვირჯე ვერ შევქვამთ, არა?!

მ ლ ვ ე ლ ბ ე რ ი კ ი ა . ახლა ისა, თვითონ თავი, რაზეც შეუძ-
რად იდგები...
ი ა ნ ო . მერე მგელის ამოტეფრა მუზარადზე, ეს ცოტა
ღირს?!

ვ ი რ ბ ე რ ი კ ი ა . ამდენ კუბდაწარობაში გადამუნდა ხელოსა-
ნი!

ლ ა ლ ე . თუ ეგრეა ვირბერკავ, შენ მონათლდი...
ვ ი რ ბ ე რ ი კ ი ა . მუტრუკაში გლობო ერქვას!
ლ ა ლ ე . აგრე იუსო, გლობო ერქვას!
ი ა ნ ო . თქვენ გგონია, სახელმწიფო ებრძებათ საქმეში? რამდენ
შუქთხობრას ვიცნობ, დღი-დღი სახელმწიფო: ბეჟან, ბედი, ალექ-
სიონ, მანონარ და ანდუაფრა!.. ნაგა-ნაგავს გააჩენენ, დღე სახე-
ლებს დაარქმევენ, მერე უფული გატენიან აყვანში და ოქროს შიპაქს
ამოსიღებენ ლაქებშიაყ!

ლ ა ლ ე . შეილი უნდა გააინო გონებითა, სამშობლოზე გო-
დებოთა.

ი ა ნ ო . ტუყით ვოგო მომენტრია, გენაცვალე, მოდი ერთხელ
კიდევ სცადე!...

თ ხ ა ბ ე რ ი კ ი ა . თამარი
კ ვ ა ხ ბ ე რ ი კ ი ა . და ქეთევანი!

ი ა ნ ო . თამარი და ქეთევანი
(ამოიყვანს ორ თოჭინას ხურჯინიდან).

ლ ა ლ ე . (იანოს) მოდი, ჩემო თაფლის გულავ, კიდევ ერთი
შეიღვი ვეცადე, ნახლარა დაუძახებო!..

(მიხუტებს).
ი ა ნ ო . (ურბათს) მოჩია, კმარა, ცხრა თვე მუცლით მე ვა-
ტარებ, შენ კი არა ათი შეილი — ათერ ცხრაო, ოცი უკვე ასო-
მთხილი აბა, წლებზე გადაყვანე, თვლითაც დიდილები კაცი, ქალ-
მა რა ქანსა!

ლ ა ლ ე . ხუთიათას ხუთი დღე გამოვიდა...
ი ა ნ ო . გამოთვალე! დღეებს კიდევ დათვლი ლალე. მაგრამ,
სხვაფრთვ? ვინ რა იცის რა დრო დგება, მარტო პური გაჭირდ-
ება! წული აღარ მოვარდება? წარდენა არ გამოვრდება? თოფა
აღარ გავარდება? სხვას მოვუგებ, ჩვენსას არა?!

ტ ა ხ ბ ე რ ი კ ი ა . კარგი, მორჩით, გაათავეთ, გეყუთ, რაც დრო
გაატარებ!

კ უ რ ო ბ ე რ ი კ ი ა . ეგ ხალლები, რომ დანიეთ მაგოდენი, მშო-
ვრები გყავთ, სახლიც ასაშენებელი გაქვთ. მართალი ვარ?

ე ე ე ლ ა . მართალი ხარ!

მ ლ ვ ე ლ ბ ე რ ი კ ი ა . მოდიო, სახლი ავაშენოთ, ბერიკებო,
ჩამ-ბურქელით დავამშვენოთ.

ვ ი რ ბ ე რ ი კ ი ა . წინაც ვაჩი ვაგუშენოთ, ზედ მტევნივით შევუ-
ფეროთ, სწანახელიც მოვუშენოთ!

ტ ა ხ ბ ე რ ი კ ი ა . ქვეყრი, სარცხი, თუნგი, ხაპო, ორშომო და მა-
წაწაბე!

თ ხ ა ბ ე რ ი კ ი ა . აბა, მე და აბა, ჰერი, აბა, ქაჩხა, აბა, ხერ-
ხი, თარსაო და კუთხის ქები, ხელფოო და წაღღენიბი!..

კ ვ ა ხ ბ ე რ ი კ ი ა . გეო, მეო, ბერიკავ დალო,
ქვეუდად სომართლით მქადაგო,
შენ გენაცვალეო!

ე ე ე ლ ა . შენ გენაცვალეო!

ი ა ნ ო . „მარათეო, მარიალათეო,
ხალლები ვინც დაგირეცა,
იმას მიხედეო“.

ე ე ე ლ ა . „მინანის დედა ნატროლობს,
მონანის გათხოვებას,
მინან კი არა ნანულობს,
ორი აყვანის რწევასა“.

ფარნავაზ, ვახტანგი,
ერეკლე, თამარი,
პიპა და ქაქანა,
ქეთევან, ზაალი,
დეო, ისარონი ამინ“..

ფ ა რ ა დ ა



მომხმადებელ მემორი

(მემორიცივებიდან აფორიაქებული ბერიები)

ლალი. მოდიან, მოდიან, მზე დაბნელეს, ისე ბზინავენ... რუსობერი. ლალი, ვინ-ვინ ვიქნები? ამაწინაზე როგორც გვიხარია, ისეც ხიანი?

ლალი. როგორც ვართ და როგორც გითხარით! გაიკონეთ და შეიტკაპუნეთ მაგ ყურებში, შენ რუსობერი იქნები მეთქი! რუსობერი. რომ ამერიის, რომ შემშალოს, შერი რაღა ექნა, უფრო ენა ადამიანი...

ლალი. რამ შეგაშინა, პაპაშვილი ტომიერ რა ტუთილად გაკვეთე მზედ ვაჭრე მიეჭეს, მუხლაპითა და მელისქვანა? ბალახაია გაახურე, გესხის, ბუჯა, სამოვარი ააღუღე, და დიდი ტყაუტე ჩაიცი, ეს თანგრა ჩამაიხმე!

რუსობერი. ვაიმე დედაე „ტარაან დარაჯა რუბილ, კომარა პო დუღუ ზოადლი“...

(რუსულ ენის გასატყვის ზუთხაეს).

ლალი. შენ თუ იცი მაქაქოსა, რა უახი აქვს თამბაქოსა? მაქაქოსა. თამბაქოს არ გეახებდით, სადალქო მზადა მაქვს, ავაქოლე, ჩამოვარსო?

ლალი. ძალუაშენს ჩამოარსეს საპნისა და საპარტიბელს დეიხსნები დედოღად და კვახაბერის ნილას შექაქნი, ყაბულსა ხარ?

მაქაქოსა. ვაიმე დედა! კიდე არა, დამეხსოვრა, ი, ოხერი კვახაბერი, თავი გაბერილი ჰქონდა, ტანი ჰქონდა ვახაბერი, ვებერი, ვებერი, ვერ ვავებრე, ნარჯრტები ჰქონდა ბეჭისა...

კურსობერი. (შემკრთალი) დიდი ჩინი ჩამოდისო, მგონი კრონიჩლე ამბობენ, უპირველეს ნამესტიკად, მეფის ნაცვლად დღეშინავით, მართალია?

ტახტბერი. მოხსილელს თურმე კაცო, დიდი მუხები დაუტარათ ამ დღისათვის, გადაუბ-გადმოუბიათ, მდინარეზე გაუღვიათ, მართალია?

ლალი. მართალია როგორც მუხტი, ისე უნდა შევკრათ ხათქმელი და სანებინელი, ქვალით უნდა გავუფარო ნეტებს შორს მართალი სიტყვა იმ მუდრეგ თავდას, „ჩაიხაბდა მოქალაქე ააქერი ზღად-ზედი-ზედა, ადგეს ეგრე უნიფოხთა, სახალხოდ და საქაროთა“, მთელი ჩვენი ჰირავარია, რად რომ თავზე გადავსვამა, ტანზე უნდა დავახაზოთ, შიველავზე, ის დღე დადგა... საქმეს მივებუნე მშვედლო ნაშთაჲ, შირონი ჯვარი, ენაზი წყალი, რაც საქირთა ჩალმა მოხალდა, რაჭულაყიდულთა გამოსანათლად, საქრისტიანად მოსაბრუნებლად, მზად იქონიეთ, წმინდა სანთლებიც არ დაგავიწყდეს მუდგელისა...

კურსობერი. (მორიდებით) იქნებ არ ღირდეს თავებრიკაც, გავარჯერებულ ზღელ თონენი თავ-პირის დაწვა, ეგება ცოტა გამოუწუნელ-გამოვუცხოეთ?

მღვდლებერი. (წუწუნებს). ყოველ ცისმარე მამლის ყოილზე, ჭვარზე მგონია თავა გემოელი, სახსრებიც ისე აბტიკივდებიან, ეს ოხერი, თოქოს ლაგარემო მქონდეს დიდ-დადგე...

იანო. (დაცინები) რას სულწიმინდობა მამაჩემო, ბერიკა ხარ, განა იესო, სულ უბრალო ქაჩები გპირს, ცხელ-ცხელ ჩინორიკის დადიუნე დამით და ის დავაგებს.

ტახტბერი. მე ერთი ცხარეულა მახხარა ვარ ამ ცოცქნა მიწის, ქვეყანამ ივის და რით ვერ გაივით? კუჩაის თავის კუჩუც ეყოლა დამიქეროს!

ტახტბერი. ერთი მოთხარი რა დავაშავე, რაზე ვეწამო სხვაზე ჰტავა სხვათა ნათრევა, განოხავალი საპნის თრევი?

რუსობერი. რათა მღალდეს ის ოქროს ვერძი, სულერთიანად სხვისა ფარეშო, სხვათა კარებწინ, მოთხარი ერთი!

იანო. (დაცინება) ეგა მცოდნოდა... ქვეყანა თქვენზე ლაპარაკობდა, ქვეყანას თქვენი იმედი ჰქონდა, თქვენ პირეს ამბობდა. გინდ მაჩაჩმე: ამ მებერ მღვდელზე, შოთი რომ სკურაგვს საკუთარი პირის მორევი, რა არ მესმოდა სანაქემო სხვა დანარჩენებზეც. კრწანისი ვიღვე გადღებელი მაჩაჩმისა ბუნდი ადღავა, ეგრე ამბობდა ხალხი თქვენზე. ახლა, რა მოვლეთ? რა გეპარებოთ? შენ ტახტბერიკა, შენც თახებრიკაც, ვირბერიაკაც, ცრემლების ნაცვლად

კლავ ჩინორიკი გენწევა განა? შენც თახებრიკაც, შენცა თახებრიკაც შენა?...

(დაურთილობდა ყველას ცალ-ცალკე).

კახტბერი. ტახტბელის რა სჯობს ადამიანო, ახალ მზედ-საც თაფლ-წული ვახევა; ადგეს ეგება და ჩვენც წინ გადავსვას. ვირბერიკა. ჩინიც მოვკვცეს და სხვაე ბერი რამ ქმნას, სასკეთოს!

იანო. კაცობა წამხადარს, რად მინდა თქვენი უსანიდან წინ გადასვლა მუფისა ხელით? იცით რას გეტყვით; მორგე ყოილზე უტყრო მამლის, რომ არ ვაჭრებოთ სახელი მამრის და არ აუვლდეთ შიშის ყოილით, თქვენსა მე ვტყუარ, თქვენ რე ჩემი თქვით! (დარბაზში სინათლე იხიება სტუმრების მოპარკანების ნიშნად).

ლალი. მოვიდნენ, ჭერ კარგად მივსალამბებით, გულწრფელით, თავის დავკრიო... დავიკონეთ?... პირველ სურათს ჩვენ დავიწყებთ. მე და ჩემი დედა-კაცი აბა მე და აბა ბერი!

მღვდლებერი. დიდებულბების ვესალამბებით...

ქველი. უფრო დიდებულბები!

იანო. (ცხადებს სურათს) ზოგას კაცსა კაცი ჰქვია, ზოგას კაცსაც კაცუნა.

ლალი. ზოგ დედაკაცს დიაცი და ზოგაც დიაცმაცუნაო...

იანო. მე რა ჰქვია?

ლალი. უფრო დიდებულბები!

იანო. აი, დარდებულა, შენა, რაც ახლა თქვი, ეგ თუ გეჩრას?

ლალი. ზაპრამულა, კიდეც, შენა!

იანო. ციხე-ციხულბა, პირი, ზურბება, ეგ კიდეც შენა!

ლალი. მუცლის ვერცხა და გულის ჩახუვა, არ ვეივება?

იანო. სუვეულა შენა, ძველიც, ახალიც, ყველა ჰირა შენ, ვერ-ნოსახალი!

იანო. მიშველით, ხალხი მომკლეს, მიშველით (იწყებს ყვირტს).

(შემოდის წყარების მცველი, ციხისთავი ახლო).

ახლო. (ლალი) რა ხმები იყო? რაშია საქმე?

იანო. ვიდეც ოხერი გადამიკადა, პატრონს ქალს აგერა, ნახეთ დაღერებულბები!

(კახტბელის წამოხილვის)

იანო. ამას უფურთე, ამას შეხვედით!

(მოაჩერდა მომშველბები).

ლალი. რას შერები ქალი?

(გაუწევს იანოსავე).

იანო. (ლალი) პოი, შე ოხერი, ჭაგების დრო!

ლალი. ჩემი ცოლია, ბატონო, ტყუის!

იანო. არ დაუჭეროთ, ბატონო!

იანო. ვი დაუჭერებს, ძუძუცოკორაც, მიოხარ, რა მოხდა? (ხარბად უყურებს).

იანო. (მასწავლებლი) როგორც აფთარი, ისე დამაცხრა, მი-ტონას ქალს... სხვა კარ გამოვცა, ისე უფერად... კახა ვახანდა, ნიჭების ამარას მარტენინება, ძალღიეთი შექმნდა, თანაც, გზა და გზა, იგრა თუ ვინცე გამომეხარნა, მე საცოდებ... ძეწვევით შე-მხნა, თანა, ლაღების, ჩამოხაგლოვა დალაულებით... თანაც მხალაუვდა... ბოლოს, ბატონო, რაკი დამხლდა, დამცა ამ სერზე სკა-რი რომ დგას დიდი ჩემწმინის ჩამოხაგლოვად...

ლალი. (აზნოს) დედაკაცია ჩემი, ოხერი, არ დაუჭეროთ! ტყუილებს რომ ვხედავ...

იანო. მე შენ დავარსოვ, ჭერ დამაცოდე!

(იანოს მიუბრუნდება) მერე, გოგონი, მერე რა მოხდა?

იანო. თბელი აგური მომხვდა თავში, მაგის დარტყმული, ჩვე-ნი ქართული...

იანო. ჩვენი ქართული? რომ ვერას ვახდა, ეგ ოხერი, აგურ დავცრა?

იანო. ზედ მეთვის ხაზე იყო აგურზე გამოხატული... არ მოე-რიდა არც ამას მზეცი, წამაქცია და ან ვახანბა, ანდა შეშობილა. მგონი, არც ვიცო... თავბრულდებდა, გულსშედილდა და არც ვიცი რა, თუ რა იღონა, ამ დროისდროშა...



ლაღ. რაგბს რაგბს, შე ენაშტარალო, შე ცეცხლის ალო, ნე-
ხეუ მხრინოლო, რაგბს ბედავ? რაგბს მიპარავ? თინაც ამ
ოხერ იასულდანი, ციხის ვირთხასანი...

აზნო. შე გავაგვირთხებ, დამაცა ჭრა, გავაცამეტვერებ.
(ხეუ მიიპაუბ).

იანო. შე არა ვიცო რა, შემამოწმონ და სასუხი გამცენ ჩქარა
ველი, ჩქარა ექიმო?
(დაუღება ძირს).

აზნო. ექიმოც ვარ, შენ გენაცვალე და ვექილიც ვარ... იი-
წო და კარგე მიჩვენე?
(მიუჩინდება).

იანო. აბა, იხილეთ
(მოლოშიშველებს ბარძაყს საკმაოდ გაბედულად).

აზნო. ვაი, რა თეთრია, რა ბროლია-ბროლია... ამაზე ძალა-
დობა, სად გავგონილა?
(ლამის შესანსნოს თვალთ).

იანო. (შემპარავად) წუე პირველად, მანინა ნახა, სერზე, მე-
ორედ ახლა...

აზნო. რას ამბობ, მართლა? სულ გარუქული დაღის ქვეუა-
ნა კიდევ აიწო კაბის ქალთა, შემოგვედ და ფასი ნახაძან?
იანო. რისა ბატონო, უშვოე ქვეუნისა?

აზნო. როგორ თუ რისა, ემაგ ბარკლისა?
იანო. არ იყიდება, ცალი ქოში, ბატონო ჩემო...

აზნო. თუკი ეგრეა, რა მოგვცო ორში, თვის ამბებით?
იანო. მაინც რაებით?

აზნო. დემტრამტებით, რამტი-რიმტებით, რამდენი უნდა
გადავიხალო?
(ნახად, შემპარავად).

იანო. ბევრი არა, ერთი ნიფხავიცა კმარა... ახალ ნიფხავს
ხომ მიყიდე?

აზნო. ჰი, ჰი, ზიზიასა... სულ ბავშვია...
(იყვირებს აღტაცებულ).

იანო. აბრეშუმის, სრიალასა?
აზნო. ჰიი ჰიი, სრიალასა
(აბტი-დაბტის სიხარულით).

იანო. იმის ზედა ამხანავსა?
აზნო. იმის ზედა ამხანავსა, მამა, მამა!

იანო. ამხანავსაც პრიალასა?
აზნო. აბა მარა, პრიალასა!

იანო. ძუძუ-გულის დამფარავსა?
აზნო. ძუძუ გულის დამფარავსაც, ჰიი-ჰიი!

იანო. სრიალასა, პრიალასა?
აზნო. ფარი-ფურჩას, სრიალასა, ჰიი, ჰიი!

იანო. ოქროს თორმეტ ფიალასა?
აზნო. ოქროს თორმეტ ფიალასაც, ჰიი, ჰიი!

იანო. ბროლის ჭურჭელს, წრიალასა?
აზნო. ბროლის ჭურჭელს, წრიალასა, მამა-მამა!
(ეშში შეღის).

იანო. კიდევ რასა, გენაცვალე, კიდევ რასა?
აზნო. რაც შეგპირად, სუვეელასა, იმასაც და ამასაც!

იმიხიბის-იმასაცა
(თან ცეკვავს).

იანო. ოქროს წითელ სამოვარსა
აზნო. ოქროს წითელ სამოვარსა, შიშინასა, სისინასა, დაბდე-
რილსა, ჭრისინასა...

იანო. ვაიმე დედავ, შემობერე!
(გულს მისდის).

აზნო. შეგებრავ, მამა-მამა
(ხელში აიტაცებს).

ლაღ. მუხრანული შიროც თქვით ბარქამ და, დასრულეთი
(ავანსენაზე მდგარი ანო და აზნო მღერინან გულუბრ ყიდაზე).

„მუხრანელმა გოგომ მიიხრბა,
მუხრანამდე გამოშეყო,
ღვიწის განმე, პურსაც გაქმე,
მერე, ყანა მომიტეო.“

(იანო და აზნო გადიან).

ლაღ. ამას ვერ უყურებო, ამ ქიან გოგოსა, თუკი ვეწვივებო
ვერავინ მოითკვასი... არა და ცლილა ეგ ჩემი... ნამდელი... მუქქს...
არ შეტყო, წმინდა მანდელი არ გემის, გოგო! შე მეტყუარავ.
ხალხო მოშველეთ, მოშხედეთ, ამიშვით! (შენიშნავს თხაბერიკას)
თიფიკანი ბოე, ხომ ხელად მიჭირს — მოდი შე თხავერავ, ამი-
შვი!

თხაბერიკა. ძალიან გვიჭირს?
(აუღულვებლად).

ლაღ. (გაწურებულ) სული კბილით მიჭირავს...
თხაბერიკა. მეც მიჭირს. უპილობა შვირის უფულობის-
გან შენ კბილით შვარჩენია პირში და რაღას სჩივ? უფულობის-
გან — უპილობა შვირის, უპილობისგან შვირის ფუფს ევაშ,
შვირის ფუფსგან — ქიხინი შვირის, ქიხინისგან — ყოცის დედა
მუამს, როშა მოზოხს, გროშა მოზოხს, ირანულ ქოშა მოზოხს... ვერ
უყუდე სხვამ უყდა, სხვას მისოხვდა და ღაქრი აი, ხე, უპი-
ლოდ, უპილოთა და უშვილოდ!

ლაღ. ამიშვი და ბედს გწემ, თხოო!
თხაბერიკა. ზღაპრების დრო წავიდა, ძმაო!... სიტყვას რომ
ძალა ჰქონდეს, შენ ეხლა ხალიცა იქნებოდი, მარტუნ არ-არაშიდი, მე-
კი მისი ვეზირა, ჭაგარ-ბარშევი!

(ამთავრებენ სენას. ლალე ხალს მიმართავს).

ლაღ. ჩვენი-ჩვენი ჭირი გიხარით, ხალხო და ჭერი თქვენ-
ზეა. თქვენცა თქვით მხს არავინ იღებო? გამოლო, იავ! — სხვი-
სა ჭირის — ჩხირით გოლის დაწუნას ხალხი შეტეხია და ნეტავ ჩვენ
სა ვერჩის, თამოსსატრლო. არა რა გვიჭირს, შენ შემოგვეღოს შე-
ნი თავებრიცა თავებრინად!!!

(იანო გამოდის ლალესთან).

ლაღ. (ლალედ).
„შეუფესა სამი ვოხოვე:
ენა პირი ხელგვანა...“

იანო. „აჰო მოგცა, რადა გინდა,
ბერკია ხარ ხელგვანა!“

ლაღ. ზედ საქდომად ლურჯა კვიცი,
წინ მინდორი ველოვანი.

იანო. „აჰო, საქართველო მოგცა, ქართველი ხარ, სხვა რა
გინდა?“

ლაღ. საყოცნელად თეთრი ქალი,
ტანწერილი და ფერჯვანი.

იანო. აჰი მოგცა, ჩემი თვით,
სხვა რა გინდა?!

(მღერინა).

„ცაო ვარსკვლავიანო, ქალო თვალმზნაინო,
წითელ მოვისპერანაინო,
შვიდგან შეტრალი ლლით, ღლითა,
შენთან ყოფნით დამათო.“

იანო. ვერცხლის თასად შაქთა, ღვინით ავეცხებოდე.
დაფერილი მქნა წითლად, წითლად,
შემსაფად და თვრებოდი,
ჩემით თვრებოდი.

ლაღ. ან შენი ნამგლის ყანა მქნა, ყანა მე,
მომკელად შეგეტყუებოდ მხოლოდ მე.

იანო. ან მქნა, ვარდი, ყვავილი, ყვავილი,
რომ გულზე დაგადნებოდე მხოლოდ მე.

ქსნის და არავის კალმახი ნეტავ მქნა, ნეტავ მქნა,
შენ ბაღად მომქეცოდე შემაღვე!
მოგდედე და გაგიბოდე,
მომდედე და გეწერე, მსდით, მე. მხოლოდ მე...

ორივე. ან შენი ნამგლის ყანა მქნა, ყანა მე,
მომკელად შეგეტყუებოდე მხოლოდ მე,
ანა მქნა ვარდი ყვავილი, ყვავილი,
რომ გულზე დაგადნებოდე მხოლოდ მე.

(სიმღერას ამთავრებენ).

იანო. წამო, ჩემო თავებრიკავ, კიდევ ერთი შივიცეც ვცაოთ,
თავი შივიცეცაოთ!

(თითქოს გატაცება სურსო თავისი ლალესი).



ლალი. იქნებ მუზარადი დაპყვეს, ვინ იცის, რა დაბი-
ლოში?

(ენებმწოდლო ცოლქმარი საბერძნეთი მოედანს მიატრეგებენ,
გამოდის მღვდელი).

მღვდელ ბერია. ამით ვამთავრებთ სანახაობას ცოლისა
და ქრისს... ბერძნობის ტანუ შეხვულად ხელი, უეხი და სხვა ნაწი-
ლები რაჟიდა ნახეთ, ყვერისი თავსუ გახვლებით, ვაცხადებთ ახალ
სანახაობას: კვირგადავლილ მხარისს ველზე, წაშეპის სისწრაფით
შემოგვადლებს, ისლამიანთა რიანულ წებუე უარისმქმელი, მართლ-
მორწმუნეთა სქულის ქადაგი, ქართლოსიანთა დიდი თავადი, ბუთ-
ქუნ-უთუქაა ბაყენ ნარდებით, განაცარი თავგანდავლით და
თმელი ამბებით ვაწყებთ და სენად გადავქცეთ! (ხაბული ბზუ-
ლით შემოვივადებთან ბერეებო. მღვდელბერეკაც მათთან ერთად
სამ ხმაზე ბზუი).

ტახბერია. რაღაც ბზუის, რაღაც მოჩანს!
ვირბერია. ბუზისოდნა, რაღაც გამოჩნდა
თხბერია. აქეთკენ მიდის, ჩვესკენ მოხზუის! როგორ
მოვიქცეთ?

მღვდელ ბერია. მოდით გავიქცეთ და არ ვიქცეთ! ლა-
ლესა ვეთხოვთ, ის გამოიყონოს... ლალი, ლალი...
(შემოდიან ლალე და იანო ნასიყვარულევი).

იანო. აღარ დაგვაცადოთ არაფერი... რა იყო კაცო...

ტახბერია. სკათ თუ გახტეთა მშვირბა დათვმა და ის თუ
ბზუის!

ვირბერია. ნამდვილად სკათ გახეთქილი.

ლალი. რა სკათ ვირო, ვერა ხედვ, რო კრახანა ბზუის!

იანო. არც ფუტკარას ჰგავს და არც კრახანას... გოვითი მო-
გორახს...

ტახბერია. შენ მართალი ხარ, ფუნგიორგალს ჰგავს ხა-
რახულად ბუვას და ის მოაგორებს, აბა, გახეთქილი.

მღვდელ ბერია. თან გაიხარდა, სულ გავირთხავდა!

ლალი. გუშლებთან, ხალხნო, ვირთხას რა უღვას, თავად ჩამო-
გავს!

იანო. დღისი პირივით გადაქაჩულა, ვიამე ხალხნო, ჩაღმა
არ ხურავს!

ვირბერია. თავქუდმოგლეჯის, უჩაღმო თავადს, პირვე-
ლად ვხედავ!

ლალი. თავადი მოქრის შენი გულსა!

მღვდელ ბერია. ჩვენს-ჩინა-მასა ქუნა-მარტეში შემოსე-
ლა უბრის...

ტახბერია. რომ გაიხიროს, ჩინიი კედელს ვერათ, თუ
რა უნდა ექნაო, ლალი, გეთხარაო!

იანო. ვაი, გამოძვრა, გამოეტკა... გვიჩრე რამე, თავბერია-
კაქ!

ლალი. აქ ნუ დავხვდებით, ხალხნო, მომეყეთი!
(გარბის და ბერეებზე თან მიჰყავს).

(შემოგორდნა სწერეთა ურემი რუსული, ხალხური საცეკვაო
ნანგე).

ბერია-ჯამბაკური. ვიღაცა მოგვდევს. მთელი ზნა მო-
გვდევს... ზნა-პინიონი, ზნა-პინიონი... სულ უმეტარი ეგონივარ
ოხერი მოგვდევს კრახბერე?

კრახბერე. რას მოგვეშვება? მოგვდევს და მოგვ-
დევს!

ბერია-ჯამბაკური. სავარცხლები რომ გადაგვეყარა,
ეგებ-იქნება ტუქს ენარა, უღრანი რამე გაჩენილიყო და ხელი შეეშა-
ლნა... ან სალესავი, ან სხვა რამე, არ გაავლდ, ჩემო კრახბერე?!

კრახბერე. როგორ თუ არა, სუუველაფერი გადაუსა-
ხე, რაც ხელთა მქონდა, ტუქსა ჰკავებს და კლდეს შუბლით აპობს,
წყალსა ბერეავს და კალაპოტს ადობს, კვალზე მოგვეყავის, მუა-
ლის კვალზე, თანაც სიჩქარეს უღებს ანთიარტეს, საქარეს ჰანგ-
ზე!

ბერია-ჯამბაკური. სასწრაფოდ მუაღს გამოუეთოთ,
ცეცხლი ჩააქრეთ, არ შეაჩერო, აპროჩალო! კარგი. დააქცი ისიცა
ვცადე, ისიცა ვცადე, ენაზე კლიბე ადევსო, თითქოს, კრინტი არ
დასწარა... სულ ჩაღმა-ჩუღამს გაძობის და არც მუსლიმმა ჰგავს...
ჩაღმა არა მიქვს ადამიანო, არა მიქვს ჩაღმა!

ბერია-ჯამბაკური. (მღერს) „მოუტე, მოუტე, მოუტე, კრახბე-
რეგ, არ იქნარლოს ურემმა, ურემმა, ურემმა...“

(ბანის ხმით).

კრახბერე. „მე უცვე მოუტე, მოუტე, მო-
ვარქმული დავიარებო“.

ბერია-ჯამბაკური. მოიხმე ოკმელები და ნატახტრე-
ლე...!

აქ ჩაასაფრე, ორღობებუნი, ვაშა იხაბონს
კრახბერე. „მოდებებუნი, შევედერებოთ,
ფიანდაზად დავეყენებო“.

ბერია-ჯამბაკური. (სიმღერით) „სოდინენიმ ვეხ-
სილ ზოღ, ნე ტოკომ ნაროდ, ნო დავე იშია ნაროდ გრუხონსი-
გო, ხარაბისტიუ პრედეტ სტოლ სლავოგო ვო ხევი აზი, ისტრე-
ბილის ნო, ოღ ლოცა ზემოს (კრახბერეგ) ზემოს-მითო, გაი-
გე? შებო რა უნდა, თუ ეგ ის არის, და თუ ის არის, მითუბეტეს
და მამ ვინდა არის ისეთი, რომა არა ეხმის რა, გაიგე?“

კრახბერე გ. გაიგე?

ბერია-ჯამბაკური. ხო და იმას რო ვერაფერი გავა-
გებინო? ლალი ხარ არის?

კრახბერე გ. მოუსავალი იქნება სადმე! ჰაი ლალი, ლა-
ლი!

ლალი. აქ ვარ, ბატონო!

ჯამბაკური ხმა (ისმის დარბაზიდან. ნამდვილი თავად
ჯამბაკურის მქუბარე ხმა) სიტყვა „ბატონზე“ ენას რად უკიდებ,
შე შეატყინავ?

ლალი. (დარბაზისკენ) ბატი ევამოთქო, უნდა მეთქვა და ენა
დაშებო...

კრახბერე გ. (ლალის) ურემს მივაწვე, ვაპროჩალო? რა
ექნა რა ვოქვა?

ბერია-ჯამბაკური. სიტყვას მოვუკლო, თუ მოვუბარო?
კვლე „ნეტოკო“ ვოქვა?

ლალი. (არბევს). „ჩინინზე“ გადადი, კურობერო, გესმის,
„ჩინინზე“ მოსწონს როგორც ვაქუბო.

ბერია-ჯამბაკური. ადგი, კრახბერეგ, ურემს მოუტე,
მიუშე-მოუტე, მამა-პაპურად დაქაბრაკე!

კრახბერე გ. მესმის, ბატონო!

ბერია-ჯამბაკური. კერბი ვაბითებ, ოდონდ მუაღო არ
აახჩინონო! უტყუებოდ ცხადე.

კრახბერე გ. კარგი ბატონო, ცივად გეტობობ.

(გაღი).

ბერია-ჯამბაკური. ოკმელები და ნატახტრელები მო-
ვალე მოვალე!

ლალი. ავე ბატონო, აქ არა და გელოდებიან, რკინის მკენე-
ტილი ტლუტლუ ბიბეში!

ბერია-ჯამბაკური. თქვენი გამარჯვების იყო, მამუ-
ლიშვილო! აბა, თქვენ იღოთ, თქვენც ის არ მიქნას, რაც იმით
მიქნეს!

ლალი. გიქნეს რამე?

ბერია-ჯამბაკური. როგორ თუ არა, ქანას რომ გაღ-
მოვლ და გაღმოვტობოთ, შემწვარ-შემწვარი გოპი ვესროლე!

ლალი. ვისა ბატონო?

ბერია-ჯამბაკური. როგორ თუ ვისა? ვინც რომ ჩვენ
მოგვდევს!... ხალხმა რა მითო!

ლალი. გიყო რამე?

ბერია-ჯამბაკური. იმ ბურვას ეცენ და აპროტქელს
ლალი. მეღლი ხალხი, დიდი ბატონო.

ბერია-ჯამბაკური. მერე და მერე, აქეთ და აქეთ, ცი-
ვად დედლები დავუწინე, ორღობებუნი. სუუველას მოხვდა, ვინც კი
გამოყო უტოლად თავი, იმასავ მოხვდა...

ლალი. ვისა, ბატონო?

ბერია-ჯამბაკური. როგორ თუ ვისა? ვინც რომ ჩვენ
მოგვდევს; ყველა დავბეთე დედალ-მამალ... მაინც დავცა ხალხი
მრავალი...

ლალი. ვინც რომ ჩვენ მოგვდევს?

ბერია-ჯამბაკური. არა თქო, ბერიყო... ტალახში ნაყარ,
დაბეთელ დედლებს დეგევა ხალხი და დაიტაცეს.



ლალი. დიდი ამბები გადავხდინით, აუწერელი... იმ ცხოვნ-
ბულით მერე, მგონი, რომ იგეთი დიდი, ფიცხელი ომი არც გადა-
ვივლია.

ბერიკაჯაშბაკური. ამასობაში მომწვიდა კიდევ უბედურ-
რებას ვერ ვტყვი, მაგრამ, ბოლო ხანაში ისე ვავსებდელი, გამოვი-
ტყდებოდი, ვეღარაღივლებოდი ვერაფერს ვძლებდი.
ლალი. ჭამა-სმა ჩვენი გმირბა ვაზდა, მასევე რაკი რბევა
შეუწვდა და მშველია განჩნდა ვანა მარტო თქვენ, დილო ბატონო,
ჩვენც ვერა ვძვდებოდი... ისე ვივარდებოდი ბოლო ხანებში, რომ
დავუფრადებოდი, ასე მგონია, მალე ვცხოვრებდით...

ბერიკაჯაშბაკური. (ხალხს) კამჩნა ვქვამ და წაქით ვე-
რათობი, ქვევრს დავხერხებ და ვეფარ ვითარობი რაკი კარგად ხართ,
რამე რომ იყოს, რას გაიძებნეთ, ერთ კაობს დაკლავთ?

ლალი. გარეული ჩიორები გყავს, ჩიორს დაკლავთ, წენი-
ან ბოლამას ჩავადგამთ!

ბერიკაჯაშბაკური. ოპო-პო-პო! ანატოლიაში ვქვამ,
ამას წინათ, ისტორიულში მივდივარ, ოპო-პო-პო! ყოჩად, ლაღი
ყოჩადა ბეჟო, ასე კიდევ ჩამოვალა!

ლალი. ჩიორის ბოლამას ჩავადგამთ, პიტნითა და ტარბუ-
ნითა!

ბერიკაჯაშბაკური. თავის ირინ-მირინითა?

ლალი. თავის ირინ-მირინითა, კანითა და ქონდართა, ქინძითა
და არხანითა, პიტნითა და ტარბუნითა, ნივრითა და ალურითა, ცო-
ტა კიდევ პილპილითა.

ბერიკაჯაშბაკური. თავის ირინ-მირინითა? ოპო-პო-პო!
ეს უთავებო ვიდა არიან? (შენიშნავს ოთხ თავქოთინან საფრთხო-
ბელა-თოქინას ყრბებზე ჩამოცემულს, რომელსაც ბერიკები ამოწე-
ვენ ფარდის უნდინად).

ლალი. (უხსნის). რამაზ, ვარაზ, არმაზ, ბაკურ, თქვენი მძე-
ვა დილო თავადო, გუშინაც ევგრა შემოგოცვივდენ, აგრე დაძრ-
წიან უთავებოლად, სოფლებს იღებენ, აწიოკებენ.

ბერიკაჯაშბაკური. ჩემი მძებლი, თავები რა უყვებს?

ლალი. თავები ვაგვიდებს, ოქროზე ვასცავებს, დაგვიარებს და
ახლა უთავოდ დავგრობენ, როგორც ვგაბებდი!

ბერიკაჯაშბაკური. რაღაც რა ადგათ მხრებზე, უთ-
ვალ-უბარი ფულბრები, ეგ რადა მოხდება?

ლალი. მოხლდ, ღვინის ღვინა, მოგვსენებთა, ეგ კი ლაფია
შედიდებულთი, რაც მგათ ადგათ, დილო თავადო და ღირსნიც არი-
ან..

ბერიკაჯაშბაკური. ღირსნი კი არიან, მაგრამ მძებნი
არან ჩემი და რამე რომ იყოს, ფულად რომ ვასცავს, არა მე კი
არ ვასცავს, თვითონ რომ იწოვონ, ვუთხარი თავები რომ გამო-
ისვიდონ, არ აერევათ, როგორ გაიგებენ, ვისი რომელია, პა!

ლალი. ვეცადოთ, ვილოცოთ, რომ არ აერეოთ!

ბერიკაჯაშბაკური. რასაც მე ვლოცულობ, რასაც მე
ვლაღებ, ჩიოთ ვერ შეისმინა დღემთა აქამდე!

თხაბერიკა. შეისმინა დღემთა თავადო და მერე ეგრე!
რახხბერიკა. რამდენი ხანია წყალი არ მოვარდინდა!

ტახხბერიკა. მთვარეც ანათებს თქვენი წყალბოთი
ვიტბერიკა. თუ იმერლები უდიან ტყვეებს, ეგ ჩვენ არ
გვეხება, თავისი მთევ ჰყავთ!

ბერიკაჯაშბაკური. ერთი იმითი, რა მინდავლებდა,
თუშ-ფშავ-ხეცხურნი მაგრა მუავს და კარგად არიან, მე იმერლები
არ მინდავლებდი..

რუსობბერიკა. სადღა არიან თუშ-ფშავ-ხეცხურნი, მტერ-
თან ყვეთაში დაუცვდათ ხმლები და წაყვს ძვლები! დავხსნებრათ ფა-
რები.

ბერიკაჯაშბაკური. დააწვეს ძვლები?! დავხსნებრათ
ფარები?! ეგ არ ვიციოდი!

რუსობბერიკა. ფუი, შენს პაპას, თუ არ იციოდი
(მოაფურთხებს ბერიკა-ქამბუტს).

ტახხბერიკა. ფუი და ფუი!

თხაბერიკა. ფუი და ფუი!

ვიტბერიკა. ფუი შენს პაპას, კულს რომ კაკვავდა! დიდ
მაიმუნსა ყვითელ ტკაცას!

ბერიკები. ფუი და ფუი, ფუი და ფუი
(ერთდარდულად ჰიცხავენ).

ბერიკაჯაშბაკური. მე მაფურთხებენ მთვარეებში
სა, მთვარის ვიღობს ბატონ-პატრონსა!

(მე დროს დარბაზის მხრიდან დაღვრევიან ნაწილი თავადის
მისისხანე განაწენენ).

ტახხბერიკის ხმა. მამ დერე ვანა, ჩემ სასახლეში, ჩემ-
სავე სახლეში გამაშასარეთ და გამოაშაშო, ჭერ დამავადერ როგორ
განაწენ, როგორ განაწენთ!

(რისხავიანი ვადაულის თავადის მკერებზე ხმა დარბაზს,
სცენაზე მყოფი ბერიკები აქეთ-იქით გაქცევის დაპირებენ, მაგრამ
გზები შეურთალო).

ლალი. ბერიკები არიან, დილო ბატონო, რისხვას ნუ იწამთ.
კურობბერიკა. მოგვსენებთა, მწვერრბრის უფრო დიდი
ტყენი აქვს, დილო ბატონო, დილო ბატონო, შენი მუხლებს ჭირამე-
ტახხბაკურიის ხმა. შენ, თავბერიკავ! შენ დამაცადე!

იხე ჩათავლ, რომ ეგ თავი მხრებზე არ გადავას ამიერიდან, ვას-
ნა, რას ვიხებო!

ლალი. მოვარო სიტყვა, სანაქივად და სადიდებელი, ჭრ კი-
დევ წინ გაქვს, დილო თავადო... ბერიკაობა-უყენობის სულ უზარლო
ხერხი ვიზარებთ და თუ ნებას მოგვცემთ...

ტახხბაკურიის ხმა. ხარხო, თხები და სახედრო, თქვენ
დამაცადით ცოცხლებს ვაფუფუქვით! არა, თქვენ არა, თქვენ ნა-
შინებრს, ცოცხლო ვაგვიდ ტყავს, დოლისპირებად ვადავქვამვ და
ლელის დავუტრავა..

(შეშავიანი ვულგარბოთილი მღვდელი).

მღვდელბერიკა. ვაიმე ხაზლი, სათავო მივდე, ჩაფრ-
ბისა და ციხისავის ხმალი ედგარბო!

შაქაქოსა. (შეკვირბებს) დიდი ნაწილ მოვარბეხეთ ჰე-
ლიდა ცხვე და ზოგად ახლა თქვი თავბერიკავ, „ციხეს ვირთა“ და
ლანდელ თავადი!

კურობბერიკა. არ ვახსოვს ბეჯა, რა დღე ვაყარა, რუსობე-
რის სამოსი ვიდრე არ ჩავავეა... პაპის სული დავაფიცა ტიმოთე-
სი.

ვიტბერიკა. აწნოს სამოსი ძალთი რომ ჩამაცვა, ნესტარი
უნდა ველოდო პირში, როგორ არა ვქვავ!

კურობბერიკა. გიდა თუ არა, თავადი ხარო, როგორ არა
ვთქვა, თავვე დავიდა ერთი ღამით და არ მომშევა, ვიდრე არ და
ვთამბდი, როგორ არა ვთქვამ..

ლალი. ბერიკები, მძებნი, რას სწამთ?! არა გრცხვებთ, ქო-
რით და ჩხბით კლავდ რომ მოთხარებთ ძველი დავილო ბერიკული
წმინდა ნიღბი?! წიჯვე მოითხარ, ჭავახვ, ხოსროსკ...

ხმა ამიოდენ, მაქაქოსა!

შაქაქოსა. ცოტა ვითხრებს, რომ მეც მივუგებო?

ლალი. შენც, მაქაქოს! შე უბედურო, მცედრების დღა-
ქო, თავბერიკაზე ნაწახსა ლესავ!

მღვდელბერიკა. რა ვინდა საწყალ დალაქიანავ?! თა-
ვისხეობს ედლო, სოფლის წყაროთან, თავის პაწია სადლაქოში... ჭი-
ანავებ კიბოს უღებდა გულგოცას კაიკის ფხადე, წერეკას ჰპარხა-
და ამ კაიკად, აღმაშობდა.. ოქახიცი ჰქონდა, საყუთარი, დავაგულ-
და და საცოდავი... ახლა რადა ქნას? ქვა ააგდოს და თავი დაქ-
რას?

ლალი. (მღვდელს). სიმამრო ჩემი მღვდელია ჩვენო, წმინდა
სანთლებს ჩამოწმელო, მეთუტერე კაცო, თუ ცვაღწმინდად რო-
გორ გაუბედა თაფლიც და ცვილიც, რომ მომლოდ მზამთი სავსე
გაქვს პირი!

ტახხბერიკა. რას ჩაიციოდ ჩვენს ჭამობს, ჩვენს მწიგ-
ნობარ კაცს? თაფლიც და ცვილიც გამოთავებ, ახლა მზამს ასმევ?
თქვი მღვდელბერიკავა!. თავადის ქიხით, თავადის პირით მეთუსუ-
ლე ბექდის ვივარდებოთ რომ გავგავიჯა და თილისმა და ქაღო წა-
ვივას!

მღვდელბერიკა. ვანა ცოტა ვთქვი, ცხეცა კმარა..
თხაბერიკა. შენ რა, წითელი კოზი გყავხარ ბეჯე, ჩუ-
მად რათა ხარ?! თავბერიკაობა ვინდა უთოოდ და არც მწვადსა
სწვად არც შამფურსა, განა?!

რუსობბერიკა. ტარკან დრავა რუბლი, კომარ პო ვილო
ხოდილ...

(ნაღვლიანად წარბისთქვამს ბეჯე).



ლაღ. ბერკაობა დამთავრდა, ვხედავ, შავი ღღე დგება... (თავად) მაშინ დიკარა მწუხრის წარიღო თავადო, მე რომ დგაონამდო, ნაყოველი დიკვიდიან და აი აქ მოვედი! განა არა, ბორკიანი წაწველი ადგილი მქავა, ვამბობდი, მაგრამ... არა მჭეროდა, სიწმარად ნანახი? შავი ნაკანთი კისტის რომ მდებარეა დიდი სალხისი ჩაკე ვაგებდეთ დიღო ბატონო და გითხარი წოგიერთი რამ, მთავარსაც გეტყვი: ასეცო შიში უნდა გქონდეს, აი, ამათი, ამ ნახალხარის. დამხმარებრეთ თქვენცა და სხვამაც, ვიდრე დრო არის!

მაქაქოსა. აი, ხომ ხედავ, რა ედო გულში მღვდელსო, ხომ დანიხდა, რას გვიმალავდა! ნახალხარო, რა ვაგებოდა.

მღვდელბერკა. ვხედავთკო, ვხედავ, მაგრამ რაღა დროს!

კურობერკა. რაღა დროსა?! სწორედ, რომ დროა და წუთის დეკარგავ არ შეიძლება!... გესმის, მაქაქოს! ჭადო თილინის მიხრანიდან გამოსვლის დროს! გამართე წვლიდი, თუ ნაქახი, რაც ხელთ გაიყარა და ერთი თავით შრავალი თავი გადაგვირჩება!

ლაღ. (სინანულით) განა სიყვდილი მაშინებს მე... არა, სხვა რამე: წუთო მისხალი აღარ შეგრჩათ ჩემი ამავის?! წუთო უდაბნო იყო ის მიწა, რასაც ვხნავდი, რაშიაც ვთესდი მე მართალ სიტყვას!

მღვდელბერკა. მონინი, თავადი გისმენს!

ლაღ. ვრცელ არს ბეე და ფართო არს გზა, რომელსაც მიხუყავ წარსაწყუდელად და მრავალინი ვლიან მას ზედა!

ლაღ. დიდი წინს წინათ ცხრა მთასა და ცხრა ზღვას იქით, ვილც ჭორღანს, გვარად ბრუნოს, უთქვამს თურმე, დედაშიწა ბრუნავსო, გვარი ჭმონა ბრუნვანად და ამიტომაც დაუჭერეს, განა მაშინვე დაუჭერეს, ჭერ დასწევს და მერე დაუჭერეს, მეც ვამბობ ბრუნვან მეთქი, მაგრამ, კარგად არ გამომდის, ვამბობ პიროწალობს მეთქი, ეს კი კარგად გამოდის!.. (დაღებს თავს ჭირკვებ, ჭალათის წიწმე). რომლითა განკითხეთა განკითხეთა — განკითხეთ და რომლითა საწყაულთა მიუწყეთა—მოგწყევოს თქვენი!

(ქალთი იარაღს შემბრთავს).

ვირბერკა. დაქარი ხმალი!

(თავბერკას თავი კალთაში უძებნ კურობერკას და თავადს მიმართავს).

კურობერკა. ...ჩამბაყურ დიღო ბატონო, მუხრანის ბატონ-პატრონი, ვიქმონეთ რაც გვიბრძანეთ, მოგვხედ შეგვიწყალო!..."

(სიწუმეა დარბაზის მხრიდან).

კურობერკა. ხო აღვსარული უწინაესი ნება თქვენი, დიღო თავადო, სხვა რაღა გნებავთ, ნუღარ აგვიკლებ დედაბუღიანად, შენი მუხლებს ვირიმე, შენი, ისედაც რა ვართ, ერთი მუქანი, თავად და ხელს შუა გაუფუძლებით და დავიღუბებით... გვაშარე დიღო ბატონო!..

(მაქაქოსა კურობერკის გამოვლევას სისხლიან კალთას და ახლა თეთონ შევლადღებს თავადს):

მაქაქოსა. მეკრებობს დალქაქად გამომაცხადა წედან, და ამით თავისი თავიც მე ჩამბარა. მიმბრძანეთ ნება თქვენი, დიღო თავადო და გნებავთ დალქაქად დავდეგები კვლავ. ვნებავთ სალხა-ხადა... გნებავთ ბერკაქად დავრჩები ისეც თავბერკაქად და საშვილი-შვილი ხობტას შეგახსნავთ!

კვახბერკა. ბატონო!..

მღვდელბერკა. ბატონო!..

კურობერკა. ბატონო!..

ტახბერკა. ბატონო!..

ვირბერკა. ბატონო!..

ტახბერკა. ბატონო!..

(დარბაზი ცარიელია, დიდებულებს ვეღარ მოჰყარვენ თვალს ხელსისხლიანი ბერიკები და შეტყებინი).

რუსობერკა. უო წაწუღე... არავინ სჩანს არცა სტუმარი, არცა ბატონი, არც ციხისთავი, არცა ჩანანი და არცა არავინ... (პაუზა. მიგომორკობის შეფაცხება).

მღვდელბერკა. არა გრცხვენია, შენა, მაქაქოს, ავითრე-ვია თავბერკა ლალეს მჭირფასი თავი და აკონწალდებ ისე, თითქმის, უიხილბაშისა იყოსო.

მაქაქოსა. უიხილბაშობა წედან გენახათ, რომ მომეძაღეთ ქაგებოთ, თითქმის გარბოდა სადმე ეს საყვადვი! (აცრემლდება).

კურობერკა. უიხილბაში არა ხარ? რაღა უიხილბაშობა გინდა... წვერის პარსვის დროს ვითრთოდა ხელი, ამასწინაზე, შე იხირო, და წედან კი ისე გამეძებოთ დასცხე ნაქახი, აღამხმარდეს, მერტალი უაქარის თავი ვეღარო მტრკეტ თითქმის. (მაქაქოსას მაიქვს ლალეს თავი შესანახად).

მღვდელბერკა. უშეხედეთ, ხალხნო, თავბერკა ლალეს თავი ხელში უჭირავს და თანაც იციანს! ჩქარა გატა შე კუდიანო, წაწლოც იცი, კონსტანტინე და კახახეთი საღლე მღვიმეში გადამაქცე...!

ტახბერკა. (მოშეუბუნებ) წაწყუდეთ და ეგ არის! ტახბერკა. ეგ ხომ ეგრეა!

რუსობერკა. ეგრე უყოფილა დასაბამიდან, ეგრე იქნება ალბათ მარადის, წაწყმდის მერე აღდგომა მოდიქ!

მღვდელბერკა. აღდგომა დგება, ლიტონობა, წარების რკეცა!

(შემოდის აფორიკებულ მაქაქოსა).

მაქაქოსა. ბიჭო, ბიჭი ვანდა, ბიჭო, ჩამათავ!..

ბერკებერკა. ბერიკა ვანდა, ხალხნო, თავბერკა!

მღვდელბერკა. აჯვისი, ჩქარა!

კურობერკა. შიბიკი, ჩქარა!

რუსობერკა. არტახი, ჩქარა!

ტახბერკა. თამეგი, ჩქარა!

ბერკებერკა. ბიჭო, ბიჭი!

(შემოდის იანი. აჯვანს მიუქვდება, არწევს).

იანი. ...ოუ ნანა, დიღო ვიო, ნანა, ნანაო ნანინა, ბიჭის მამა შენი არ არის, ნანაო, ნანინა, ოვ ნანა და, ჩემო მჭუო, მამის სიციცხლო.

თავლათა სინათლევ და ხვალინდელი დელი!" (ბერიკები შემოუხვევიან აჯვანს, რიტუალს შეუდებია).

ბერკებერკა. სუქ-სუქ-სუქ, ღორბერკა. გასულა და გალადანდი!

ბერკებერკა. სუქ-სუქ-სუქ-სუქ!

იხბბერკა. შევემარდოს დიდი და ჩანი!

ბერკებერკა. სუქ-სუქ-სუქ-სუქ!

რუსობერკა. დაივი მქუდი და შენ მსუქანი!

ბერკებერკა. სუქ-სუქ-სუქ-სუქ!

ვირბერკა. ჩვენი დიდი ამირანის!

ბერკებერკა. სუქ-სუქ-სუქ-სუქ!

კურობერკა. ჩვენი ციხე-გალავანის!..

ბერკებერკა. სუქ-სუქ-სუქ-სუქ!

(ჩვილის გარეგნობას იძიებენ).

მღვდელბერკა. ეს რამოდენა დევი დაბადებულა, ხალხნო ამას რა გააძღობს, პაქ!



რუსობერო. მამა-პაპური ხალიც გამოყოლია, სეგენდერისა, შეხედეთ ხალხნო!

ტახბეროკა. თვალები წახეთ, საცრისხელა აქეს!... მტარო თვალებით გაკარენინებს მტერსა და ორგულს, დედას უტარებს!

ვირბეროკა. სულ სოლომონის გამოხედვა აქეს, სოლომონსა მგავს!

კურსბეროკა. მენახზირესა? ხომ არ გაგიფლი! მღვდელბეროკა. რადაცს ამბობს, დააცით ხალხნო!

იანო. რას დავხევეთ, იქით გაიწო, ბავშვი ავანში არ გამოგუდოთ, თქვე... თქვე მახსარბო!.. თქვენი მოთხარბილი, ლფაიანი დინებების ცქერას, არ ურჩენია ცას შეხედოს, სამშობლოს ზეცას!

შაქაქოსა. სახელს რას არქმევ, ჩვენო იანო, იქნება გუთქვა...!

იანო. ახალს არადერს. რაც მამას ერქვა. თავბერაკას, შეილსაც ის ერქვას! ლაღე ერქვა და ლაღე დიკრქვას!

მღვდელბეროკა. აბი იოსი!

(აქნილიან წამოდგება ლაღე, თვალბს მოიფუნქრავს).

ლაღე. რამოდენა მძინებია!

თხახბეროკა. სიტყვა თქვა და ცა შეინძრას!

ვირბეროკა. დაჭდა ბიქი! დაჭდა ბიქი!

ბეროკებო. დაჭდა ბიქი! დაჭდა ბიქი! დაჭდა ბიქი!

თხახბეროკა. დადგა ბიქი, ხე წაქცია! დადგა ბიქი, ხე წაქცია!..

ბეროკებო. ბიქი დადგა, ხე წაქცია ბიქი დადგა, ხე წაქცია!..

კურსბეროკა. ცხვირს დახედეთ, ცხვირსა ხალხნო!.. ცხვიროკი არა, გორდა ხმალია!

(ლაღე ავანსცენაზე დადგება და ხალხს მიმართავს).

ლაღე. გაიგეთ რომა ვაზის ღერია სული ჩემი, თავი ჩემი და სხეული ჩემი თერფრდენგდან მოცილებული, მასზე აღრე და თუნდ მასზე გვიან, ვინ არა სცადა, ჩემი მოთხრა, ვერარას გახდა ვერცა ლენგი, ვერცა ახასი, ვერცა არაბი, ბუღა-თურქი, შურბან-ყურუ და ჭალადღინი! ხალხი უდგა ვაზს ჭიგოდ შემდგარი, ამბრომაც ვერაფერს გახდა მტერი მრავალი. ჭიგო თუ ტყდებოდა, ძირი უღლებოდა, ახალს თლიდა გლეხი-კაცი, ახალს უდგამდა. ერისსა სჩებდნენ და ათი ჩნდებოდა გადანაჭირს ამონაყარნი!...

იანო. „ერთი თხა მყავდა“

ლაღე. ელაო

იანო. მხარზე გაედო..

ლაღე. ენაო...

იანო. იმისი ნაქარა-ნათქვამი,

ლაღე. ქვეყანამ დაიჭრაო!..

ლაღე. ერთი უბრალო ბერიკები ვართ სამანახლოდან, თუ მოგწონათ სანახობა, კიდევ მოზარდადღით!

ჩვენ ჩვენნი გითხარით და ჭერი თქვენგან!

იანო. ჭირი იქა, ლხინი აქა,

ქაბო იქა, ფეკლი აქა.

ფარდა.

ქ რ ო ნ ი კ ა

● 1-4 წიგნების თემატიკის ს. ორჯონიძის სახელობის დამატულ თეატრში მიმდინარეობდა III რესპუბლიკური კინოფესტივალი.

ფესტივალი დასკვნით სადამოუკეთესო ელფორმის შედეგები შეაჯამეს ფესტივალის ელფორმის თავმჯდომარეებმა ნ. ჯანბერიძემ და ე. კორიაშვილმა.

მხატვრული და მულტიპლიკაციური ფილმების ფორმის პარაზები მოაკეთებდა: „ახსტორია“ (რეჟ. ო. იოსელიანი) — საუკეთესო რეჟისორული ნამუშევრისათვის; „დათა თუთაშხიას“ (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე და გ. ვახიანიძე) და „კავკასიური მოთხრობის“ (რეჟ. გ. კალატოშვილი) — როგორც საუკეთესო სრულმეტრაჟიანი ტელეფილმების; „სებელას“ (რეჟ. ნ. ნინუა და გ. წულუაბაძე) და „ზარბას“ (რეჟ. ა. ნინუა) — როგორც საუკეთესო მოკლემეტრაჟიანი ტელეფილმების; „სალამურას თავგადასავალს“ (რეჟ. ქ. სულჯაური) — როგორც საუკეთესო სრულმეტრაჟიანი თეატრული ფილმის.

ფორმის სტეკალური პარაზები მოაოვეს ნ. მანაგაძის „გაციხლებულმა ლეგენდებმა“ და ა. რესვიასშვილის „XIX საუკუნის კართულმა ქრინიამ“.

პროზით აქტუალური თემატიკის საუკეთესო ეკრანული ხორცშეხმისათვის აღინიშნა ო. ვგასალიას ფილმი „იმიდის მწვანე კუნძული“. ბავშვის საერო-სამშობლოს წელთან დაკავშირებით, პროზის საბავშვო თემის საუკეთესო ხორც-

შეხმისათვის აღინიშნა პ. ნარკვიანის ფილმი „როცა დედები შინ არ არიან“.

ფორმის პროზით ქალისა და მამაკაცის როლების საუკეთესო შესრულებისათვის ფილმში „დათა თუთაშხიას“ გადაცემთ სსრკ სახალხო არტისტებს ნ. თაყაშვილსა და ო. მედიენიშვილს.

საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის კინოკრიტიკის სექციის სპეციალური პროზით დაჯილდოვდა საქართველოს სსრკ სახალხო არტისტი ზ. ქაფიანიძე ვეფხე რაიოსაშვილის ფილმში „დაბრუნება“.

დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების დარგში დაჯილდოვდნენ ფილმები „პრემიერა“ (რეჟ. გ. ლევანოვი თუმანიშვილი) — როგორც საუკეთესო სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ტელეფილმი; „დალაგო“ (რეჟ. ო. ვგასალია) — როგორც საუკეთესო მოკლემეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი; „ეკალი ნათეფი“ (რეჟ. რ. თაყაშვილი) — როგორც საუკეთესო დოკუმენტური ფილმი; „გაბორბატი ნიღბილანდებიდან“ და „მეტალურგები“ (რეჟ. გ. ქუშუბარია) — როგორც საუკეთესო საოპერატორო ნამუშევრები; „სკოლა მთაში“ (რეჟ. გ. დოლიძე) სასწავლო თემის საუკეთესო ხორცშეხმისათვის; „შინ კომუნისტები არიან“ (რეჟ. ვ. მიქელაძე) ისტორიულ-საქვეყნობითი თემის საუკეთესო ხორცშეხმისათვის.

● შრომის წიგნი

დროშის ორდენისან კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრს დაარსების 50-ე წელი შეესაუბრადა. ამ თარიღის აღსანიშნავად საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის დიდ საკონცერტო დარბაზში მღერებელთა განიარაღებული საღამო, რომელსაც ცენტრბლანკე ამხანაგებმა შეარდნავენ, გ. ვილანოვო, გ. ენუქიძე, ა. ინაური, გ. კობინი, თ. მენდიშვილი, ზ. პატარაძე, ჟ. პატარაძე, ს. ხაბიშვილი, ნ. ქვიციანი, ვ. პაპუნიაძე, ვ. შარტავა.

საღამო განისაჯაროველოს სსრ კულტურის მინისტრმა, სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა ო. თაქთაქიშვილმა.

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილემ ო. ჩერქეზაძემ წაითხა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის, საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმისა და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს მისამართებულ თეატრისადმი, რომელსაც ხაზგასმული თეატრის დავალი: „კოტე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი ქართული კულტურის ერთ-ერთი უფავალსანიშნო კერაა“, „...თეატრის საუკეთესო სპექტაკლები ხალისითა და მხერობით, სიციცხლად სიყვარულითა და მომადლის რწმენით აღავსებენ საბჭოთა მკურნებელს“. მისალმებაში გამოთქმულია სრული რწმენა, „რომ სახელოვანი კო-

ლექტივი არ დავოგავს თავის შემოქმედების ენერჯის, რათა მაღალნიჭიერი რეალისტური ხელოვნება კვლავ ემსახუროს კომუნისტების მშენებლობის მაღალ იდეალს“.

საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მდივანმა თ. ლაშქარაშვილმა საზოგადოებას ვაცნო საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის ბრძანებულმა ქართული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარებისა და მშრომელთა იდეურ-ესთეტიკური აღზრუნის საქმეში დიდი დამსახურებისათვის მარჯანიშვილის თეატრის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელით დაჯილდოების შესახებ აქვე გამოქვეყნებულ იქნა ბრძანებულება — თეატრის მსახიობებს დეო აწიანებს, თენგვა არჩევებს, გივი ბერიაშვილს, თენგიზ მაისურაძეს, დიდი მგალობლისშვილს, გიორგი ტატიშვილს და ირაკლი უჩანეიშვილს ქართული საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში დამსახურებისათვის მიენიჭეთ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის საპატიო წოდება, თეატრის დამდგმელ-რეჟისორს ნუგუზარ გარაჯას — მიენიჭეთ საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწისა, ხოლო მსახიობებს: გურაჩანა ვახუშტის, ბონდარ გოგინავას, იოსებ გვიგინაშვილს, მალხაზ გორგოლაძეს, მარტენ ებუთაძეს, ზანდა ოისელიანს, სულთან კვიციანიშვილს, ქვემალ მონიავას საქართვე-

ლოს სსრ დამსახურებული არტისტის წოდება. თეატრის მუშაკების ერთობა ჯგუფმა მიიღო საქართველოს სსრ კულტურის დამსახურებული მუშაკის წოდება, ხოლო მსახიობებისა და თეატრის მუშაკების მეორე ჯგუფი დაჯილდოვდა საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელით.

საღამოზე მოხსენება ვაკეთა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველმა მოადგილემ ნ. გურჯაბანიძემ. მან აღნიშნა, რომ მარჯანიშვილის თეატრმა „შეითვისა ყოველივე ის საუკეთესო, რაც ქართულ ხალხს შეუქმნია პალესტიური თუ სიტყვიერი ხელოვნების სფეროში, დრამდ განიცადა ისტორიკაც და თანამედროვეობაც, გაიზარა ხალხის ქირავანისა და სხარული, ჩასწვდა ადამიანური გრძნობების სიმაღლეს, იგი ტუმარატად ხალხური თეატრისა და საოცრად დემოკრატიული თავისი არსით“.

მისასალმებელი სიტყვებით თეატრს მიმართეს საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდიუმის თავმჯდომარე სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა დ. ალექსიძემ, მწერალთა კავშირის გამგეობის მდივანმა გ. ციციშვილმა და საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსმა შ. ძიბაგერმა.

შემდეგ კი ტრიბუნაზე ერთმანეთს ცვლიდნენ რუ-

სეთისა და მიმხვედრულნი ლექების თეატრალურ საზოგადოებათა წარმომადგენლები, თბილისის ოპერისა და ბალეტის, რუსთაველის, გარბოვოვის, შიპარდ მკურნალობის რუსული თეატრების წარმომადგენლები, რესპუბლიკის თეატრების, ფილარმონიის მსახიობები და რეჟისორები, იუმბლარ თეატრის მისასალმენ საქართველოს სახელმწიფო აკადემიური დამსახურებული ანსამბლის ხელმძღვანელი ნ. ჩამიშიაძე, მ. ძმენდიას სახელობის პიონერთა და მოსწავლეთა სახალხო აღსახრდლები, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“, აგრეთვე კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ თეატრალური სახელობის მსახიობები, თეატრალური ინსტიტუტის რეპტორი ე. გუგუშვილი და ჩვენი რესპუბლიკის მუშათა კლასის წარმომადგენლები.

კინოკადრებმა სცენაზე გააციცხლეს თეატრის დანარსებლის კ. მარჯანიშვილისა და მისი მოწვეუების სახეები, რომლებიც შემოხალხულია კინოლოგებზემბის სახით საქართველოს სსრ კინოლოგთა კავშირის მშენებლის ცენტრალური სახელმწიფო არქივში.

საღამოს დასასრულს თეატრის სახელით რესპუბლიკის პარტიისა და მთავრობის ხელმძღვანელებსა და დამსწრეთ მაღალმს. გადაუხადა ვერიკო ანჟღარიძემ.

● პ. მარჯანიშვილის

სახელობის სახელმწიფო თეატრმა ამას წინათ მკურნებელს უჩვენა ახალი სპექტაკლი ლალი როსხვას „პრემიერა“.

დამდგმელი რეჟისორია საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე მ. ყუბუშიძე, სპექტაკლი გაფორმეს საქართველოს სსრ დამსახურებულმა მხატვრებმა: ო. ქვიციანიძემ, ა. სლოვინსკიმ, ი.



ჩიკვაძემ, კომპოზიტორია ს. ცუცია, ქორეოგრაფი — კ. ძნელიაძე.

როლებს ასრულებდნენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები: ნ. ყუბუშიძე, ო. ტარიბოლკი, ნ. მგალობლიშვილი, ი. უჩანეიშვილი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები: ნ. ჩიქვიანი, გ. ვახუშტია, ზ. იოსელიანი, მსახიობები: მ. ჩიქვიანი, ა. შიპიძე, ტ. პაპუნიაძე.

● 1979 წლის 18-26 ოქტომბერს თბილისში მიმდინარეობდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის მორიგი შემოქმედებითი პლენუმი. დედაქალაქის საკონცერტო დაბანაკებაში ადრად — უკანასკნელ ნაწილში შექმნილი სიმფონიური, საგუნდო, საოპერო, კამერული მუსიკის ნაწარმოებები. ტეშმარტ ზეიშაძე იქცა დასკვნითი საღამო — ხალხური მუსიკის კონცერტო, რომელშიც მონაწილეობდნენ რესპუბლიკის სხვა დასხვა კარიონის ეთნოგრაფიული კოლექტივები.

პლენუმი ვრცელი და მრავალფეროვანი პროგრამით გამოირჩეოდა. მან ცხადყო დღევანდელი ქართული მუსიკის ძვარული და სტაბილური მრავალფეროვნება და ეს იყო ქართული კომპოზიტორების ერთგვარი შემოქმედებითი ანგარიშიც საბჭოთა კავშირის კომპოზიტორთა ყრბილობის წინ.

პლენუმზე დიდი ადგილი დაეთმო აფხაზურ და ოსურ მუსიკას. წარმატებით შესრულდა კომპოზიტორების რ. გუმბაძის (სიმფონიის II ნაწილი და გუნდი „ეკვაილების მხარე“), ა. ჩიჩხაძის (დრამატული უფრტიატრა), შ. ზერიკაშვილის (სიმფონიური პოემა „დაჭრილის სიმღერა“), ზ. ხაბალიასა (საგუნდო პოემა და სიმფონიური სურათები) და ფ. ალბროკის (საფორტეპიანო

ნო პიესები და ორი ნაწილი სიმფონიური სუიტებიდან) ნაწარმოებები.

პლენუმზე ფართო საზოგადოებრივად პირველად მოხსნიდა ვ. კურტილის საკონცერტო კონცერტი № 4, მიმდინილი მოსწავლე-საბავშვო დასრულებით, და ჩვილების საფორტეპიანო პიესების ციკლი „ლოჩაის სუთხე“, რ. კეულარაიას საბავშვო სიმღერების ციკლი ვ. კვიციანიას ლექსებზე, რ. ჩიტაშვილის პიესები ჩილისა და ფორტეპიანოსათვის, რ. კაციულიას საგუნდო ციკლი ხალხურ ლექსებზე.

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს პლენუმზე წარმოდგენილი ორი ახალი სპეციალური ოპერა — შ. დავითაშვილის „ნაყარქეთია“ წარდგენილი თბილისის საოპერო თეატრის მიერ და შ. ჯოჭუას „დიდება მუგის“ თბილისის სახელმწიფო სკოლების მოსწავლეებისა და რეპრეზენტაციის სახლთან არსებულმა ბავშვთა საბავშვო დახმარების შესრულებით. მისასმელბეჭედი, რომ ეს დღეგმა მილიანად ბავშვთა ძალებით არის განხორციელებული.

სიმფონიური მუსიკის კონცერტებზე შესრულდა ი. გეგაძის საკონცერტო კონცერტი, ფრაგმენტები შ. დავითაშვილის ბალეტადან „ვეფხისტყაოსნიდან“, რ. თოხაძის „გურული კარბიჩი“, გ. ბეგლარაშვილის „სიმფონიური ჩანახატები“.

ქართული სიმფონიზმის

ახალ მიზნულთან წარმატებაზე შეიძლება ჩაითვალოს ფ. ლლონის VI სიმფონია „იტა ნოვა“, ნ. ნაძობის სიმფონია „ასპონი“, ს. ცინცაძის IV სიმფონია, ბ. კვერნაძის „საზემო უფრტიატრა“. შესრულდა ახალგაზრდა კომპოზიტორების — ვ. ქუულუხაძის სიმფონიური პოემა „ნია გრუნინსკია“, თ. შავალაშვილის საკონცერტო, რ. ჩიტაშვილის კლარნეტის კონცერტი.

პლენუმზე მრავალფეროვნად იყო წარმოდგენილი საგუნდო მუსიკა. საქართველოს სახელმწიფო კამერული კონცერტზე აღებდა რ. ლაღიძის, შ. ჯოჭუას, შ. დავითაშვილის ნაწარმოებები. მსმენელთა უფრტელების ცენტრში აღმონდა ო. თაქაიჭიშვილის ახალი თხზულება „ქართული საგარეო პიესები“, მიძღვნილი „შუშინიკის წამების“ 1500 წლისთავს. წარმატებით შესრულდა საგუნდო მუსიკის უკვე აღიარებული ოსტატის ი. კეკელიძის ორგანო-კორპუსი და „ქაზრისის“, ახალგაზრდა კომპოზიტორის ი. ბარდანაშვილის „4 საგუნდო მინიატურა ებრაელი პოეზიდან“, შექმნილი შუა საუკუნეების ებრაელი პოეტების ლექსებზე; ჯ. ბეგლარაშვილის სიმფონიური მინიატურები „მწუხრის ზარები“ და „ლოხინ სოფელი“ გორის მუსიკის სასწავლებლის ქალთა გუნდის

შესრულებით (ხელმძღვანელი შ. შიშიაძე).

კამერული მუსიკის პროგრამა წარმოდგენილი იყო ს. ცინცაძის, ა. შვერზაშვილის, ნ. გულაშვილის, ე. ესანაშვილის, ო. გორაძის, ვ. აზარაშვილის, გ. ციციშვილის, ნ. სვანიძის, მ. ჰაჭურაძის, მ. შულაიაშვილის, ი. ბარდანაშვილის და სხვათა ნაწარმოებებით.

საკონცერტო ენარის საყოველთაოდ აღიარებული ოსტატის ს. ცინცაძის IX კვარტეტი უფრტე უნდა ჩაითვალოს ქართული მუსიკის მიზნულთან მიღწევად, მისი შესრულება პლენუმის ერთ-ერთ უველადი ხანგრძლივ მოვლენად იქცა.

პლენუმის წარმატებამ მნიშვნელოვანი წვლილი მიუძღვით პროგრესულ ცალკულ შემსრულებლებს, ახვევ შემოქმედებით კოლექტივებს — საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებულ სიმფონიურ ორკესტრს და მის მოავარდინებელს — რესპუბლიკის სახალხო არტისტთა რუსთაველის პრემიის ლაურეატს ჯ. კახიძეს. საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტის სიმფონიურ ორკესტრს დღევანდელი ხელმძღვანელობით, საქართველოს სახელმწიფო კაპელას გ. მუნკაშვილის ხელმძღვანელობით.

ს. მ. მ. მ. მ.

● ბავშვთა საერთაშორისო წელს მიძღვნილი ნორჩ კინოოცავრულობა საქავშირო კინოფტეკავილი დევიზით „ბედნიერი ბავშვობა“, რომელიც ამას წინათ ჩატარდა თბილისში. ამ შემოქმედებითი დავიდეტრეგებში მონაწილეობა მიიღეს საბჭოთა კავშირის ორმოცდაათამდე ქალაქის კინოოცავრულებმა, ავრტევე უფრტეოდან, გერმანიის დეპორტავილი

რესპუბლიკიდან, ჩეხოსლოვაკიიდან, გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკიდან, ფინეთიდან, ავსტრიიდან ჩამოსვლამ სტუმრებმა.

ფტეკავილის მოავარი პრინცი მიგნივა ქალაქ კურგანის კინოოცავრულობა სტუდიას ფილისსათვის „საინფორმული ზაფხულის სურათები“.

ფტეკავილის დღეებში თბილისის ბ. ძნელაძის სა-

ხელობის პიონერთა და მოსწავლეობა სახალხის სტუდიის „პიონერებმა“ 20 წელი შეუსრულდა. ნორჩი კინოოცავრულებმა ფტეკავილის მონაწილეობა და სტუმრების უჩვეულო უკანასკნელ წლებში შექმნილი საუკეთესო ფილმები.

ფტეკავილის მომზადებისა და მოწყობისათვის, ავრტევე დაარსების 20 წლისთავთან დაკავშირ-

ებით კინოსტუდია „პიონერებმა“ გადაცა საქართველოს განათლების სამინისტროს, რესპუბლიკის ალკცენტრალური კომიტეტის, საქართველოს კინოფტეკავრულობის კავშირის პრინცი. სტუდია დავიდეტრეგავილი დავიდეტრეგავილი რესპუბლიკის კინოოცავრულობა საბჭოს საბავარი დავიდეტრეგავილი.



● დიდი ოპტომისტის
სოციალისტური რევოლუციის 62-ე წლისთავის წინასაღესასწაულო დაღებში ქართულმა მხატვრებმა ძვირფასი ხაზრები მიიღეს: სახეობა ვითარებში გაიხსნა „მხატვრის სახლი“. რუსთაველის პრისპექტზე, ყოფილ სასტუმრო „ინტურისტის“ შენობის გადაკეთება-შეკეთების შემდეგ აქ პირველ საერთოულზე მოთავსდა შესანიშნავი საგამოფენო დარბაზი (არქიტექტორა შ. უაქლავილი), კიდევ „მხატვარი“ და სეციალური სალონი, რომელშიც ნაშუუფართო გამოფენა-გაივლიდა გაიმართება მოხდება. „მხატვრის სახლის“ გახსნასთან დაკავშირებით საგამოფენო დარბაზის პირველი ექსპოზიცია დაეთმო ქართული მხატვრობის გამოჩენილ წარმომადგენელთა

წელთა ქმნილებებს, იმ მხატვრებს, რომლებიც დღეს სოციალისტური თავიანი ნაწარმოებებში აგრძელებენ. გამოფენა ე. გაბაშვილის, ი. ნიკოლაძის, ე. კაქელიძის, პ. ოცხელის, ვ. სილაგაშვილის, თ. აბაქელიძის, ე. ახვლედიანის, ქ. მაღალაშვილის, დ. კაკაბაძის, ე. ბაღდაძისა და სხვათა ნაწარმოებები. კიდევ ინტერირებში უწარმოდება იქცევა გ. ყანდარელის მიერ შეტარებული გობელნი „ფიროსმანის სამაჟარი“. არქიტექტურულად და მხატვრულად ჩინებულად გადაწყვეტილი „მხატვრის სახლი“ ქართველ მხატვრებს შეეძინა შესანიშნავი პირობები შემოქმედებითი მუშაობის გაშლისათვის, ქართული სახვითი ხელოვნების პროპაგანდასათვის.

● IS ნომებმის, საქართველოს სსრ თვტრის მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმმა ქართული კინოს 60 წელთან დაკავშირებით სოფელ დილოში გახსნა თავის ფილიალი — სსრ კავშირის



სახალხო არტისტის, სახელმწიფო არტისტის დაურეგისტრირებელი ჭიკურელის მემორიალური სახლ-მუზეუმი. მისასაღებელი სიტყვა წარმოთქვა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრის პირველმა მოადგილემ ი. გამრედიამ, მოგონებებით და სიტყვებით გამოკიდნენ სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, კინორეჟისორი ს. დლიძე, რესპუბლიკის უმაღლესი და საშუალო სპეციალისტი განათლების მინისტრი, საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი გ. ქაბლაძე, ქართული საბჭოთა დენციკოლოგიის შთავაზი რედაქტორი პოეტი-აკადემიკოსი ი. აბა

უახლოს სახში შენობაზედა საერთოულც გაიხსნა საგამოფენო და სხლონათა დარბაზები.

მზია ბერიშვილი

● მერმანის ფედერაციული რესპუბლიკის ქალაქ მანჩინში გაიმართა 2-ე საერთაშორისო კანოფესტივალი. ტრადიციულ ფესტივალში ქართველი კინემატოგრაფისტები მესამედ მონაწილეობენ. აგრეთვე საკონკურსოდ წარმოადგინა იყო სრულმეტრაჟიანი ქართული მხატვრული ფილმი „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“, რომლის სცენარი ეკუთვნის რ. კვიციანიას, ა. ჭაღდუას და ა. რევაზაშვილს, რეჟისორია ა. რევაზაშვილი, ოპერატორი — გ. შენგელია, მხატვარი — ა. კაკაბაძე, კომპოზიტორი — ვ. კუხიანიძე. ფილმში მონაწილეობენ და ხარშობენ, ნ. საღულევაძე, რ. ჩხეკავაძე, ვ. წულაძე, კ. სავანდელიძე და სხვები. ფესტივალის ისტორიაში იშვიათი შემთხვევა მოხდა — „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკას“ ერთდროულად ოთხი პრიზი მიენიჭა — „მანჩინის ოქ-

როს დუკატი“ — საუკეთესო რეჟისურისათვის, თავისი უფლებების დასაცავად ხალხის ბრძოლის შთაბეჭეტივად და ემოციურად ასახვების კინოარტისა და კინოკრიტიკის საერთაშორისო ასოციაციის საბჭოთა პრიზი; მუხანარობისათვის — გერმანიის კათოლიკური ფიურის პრიზი, ხლო კინოხელოვნებისა და ექსპერიმენტის საერთაშორისო კონფედერაციის პრიზი — შემოქმედებითი ძიებისათვის. ამასთან დაკავშირებით 30 ოქტომბრის საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის ფილმის შემოქმედებითმა კოლეტივმა გამართა პრეს-კონფერენცია, რომლის მუშაობაში მონაწილეობა მიიღეს საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პირველმა მდივანმა, კინორეჟისორმა ე. შენგელიამ, საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის მდივანმა გ. დავლაშვილმა, კინოკრიტიკოსმა ვ. წერეთელმა, სცენარის ავტორებმა რ. კვიციანიამ და ა. ჭაღდულმა.

მანანა ჩიპხინიძე

წმედ, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდენტის თამარ დიმიტრუ, სსრ კავშირის სახალხო არტისტის დ. ალექსიძე, რესპუბლიკის სახალხო არტისტი კინორეჟისორი ნ. სანიშვილი. დასასრულ, სსრკ სახალხო არტისტმა, სოციალისტური შრომის გმირმა ვ. ანაფორიძემ მადლობა გადაუხადა დამწერს. სახლ-მუზეუმის ორი ოთახი თვალსაჩინოდ წარმოადგენს შემოქმედის კინემატოგრაფიულ მემკვიდრეობას, აქვე გამოფენილი მისი ნაწარმდარიკი — ვ. ი. დღინის ვ. სარაჯიშვილის, გ. მესხის, ნ. გოცირიძის, ვ. აბაშიძის, ვ. გუნიას და სხვათა სკულპ-

ტურული პორტრეტები, კარიკატურები, რეკვიზიტები ფილმებიდან, პირადი ნივთები, საწერები, კილოლეები, დეკორატივი, პირადად მიღებული მუზეუმში ინახება რეჟისორის ყველა ნაწარმდარიკი, სახალხო გმირი ასრენის თოფი, რომელიც თანასოფელეებმა აჩუქეს რეჟისორს, სახვითი გიორგი სააკაძის მხალს — ნოსტრელის საწაქარს და სხვა უნიკალური ნივთებს. შიისმენთ ფიურე ჩაწერილ კვილე თბილისურ ბათიებს, რომანსებს, მ. ჭიკურელის შესრულებით. სახლ-მუზეუმის გახსნას ცხრებოდღენ ე. ენუქიძე, ი. მინთაშვილი, ს. ხაბეიშვილი, თ. მოსაშვილი.

გიული ბაჟაშვილი

● ამბს წინათ თბილისს სახელმწიფო ლენინური კომპოზიციის სახელობის არსებულმა მოზარდ მკურნებელთა თეატრმა წარმოადგინა პრემიერა — ე. როსტანის კომედია „რომანტიკოსები“.

სპექტაკლი დადგა ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ, თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ლევან მირცხულავამ, მხატვ-

რულად გააფორმა ნ. გაფრინდაშვილმა, კომპოზიტორია — გ. ჩლაიძე, ბალეტმეისტერი — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ი. ზარციცი.

სპექტაკლი როლებს ასრულებენ: საქართველოს დამსახურებული არტისტები: ი. ბაღა, ს. ვინოგრადოვი, მხაიბობები: ს. ვარდანიანი, ვ. ობრეჭოვი, მ. ნერიახვი.

● თბილისის ს. გ. შაუშიანის სახ. სახელმწიფო სომხურმა თეატრმა მკურნებელს მორიგ პრემიერად შედგინა ო. ტურაბაძის ორნაწილიანი დრამა „ორი მამა“.

სპექტაკლი დადგა საქართველოს დამსახურებულმა არტისტმა, რეჟისორმა გ. უშიანიამ, მხატვრმა ეკუთვინის რ. კონდახაშვილს, მუსიკალურად გააფორმა საქართველოს კულტურის დამსახურებულმა მოღვაწემ გ. შერგოლოვმა, წარმოდგენაში მონაწილეობენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ე. სტეფანიანი, საქართველოს კულტურის დამსახურებული მუშაი ე. ჩოფიანი, რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ნ. ივაზარიანი,



მხაიბობები: ს. სოსიანი, ლ. ფირფინია, რ. ხაჩატრიანი, ს. ამბროსიანი, რ. ოვანესიანი, შ. ტერბაღიანი და სხვები.

სპექტაკლი მიმავს რეჟისორის თანამეწივს მ. აკაკიანს.



● 1979 წლის 26-29 ნოემბერს თბილისში ჩატარდა საკავშირო კონფერენცია თემაზე: „მონუმენტური ფერწერის ნაკლებად აღივლინების აღდგენისა და ასლის გადაღების მეთოდური პრინციპები“. მასში, მასპინძლების გარდა, მონაწილეობდნენ მოსკოვის, ლენინგრადის, კიევის, მინსკის, ვილნიუსის, ერევანის, ლუბანგის, ლეიპციგის, ვლადივოსტოკის, კოსტრომის და სამარუანდის სპეციალური საარქიტექტონო, სამეცნიერო-საკვლეპო და საარქიტექტო დაწესებულებების წარვანი სპეციალისტები — მხატვარი-რესტავრატორები და ასლთა გადამღებნი, ხელოვნებათმცოდნეები, მეცნიერ-მუშაეები, აგრეთვე კომიტეტი საზღვარგარეთიდან.

კონფერენციის მრავალრიცხოვან მოსენებებში განხილული იყო მონუმენტური ფერწერის ძველთა შენჯავლის, დაცვის, აღდგენის, ასლის გადაღებისა და ექსპონირების ესთეტიკური პრინციპები, სპეციფიკური ბერებები და ასლი მასალები. ძირითადი ყურადღება დაეთმო მონუმენტური ფერწერის ტო-

ნირებისა და ნაკლებად აღივლინების აღდგენის საკითხებს რეგარგ ზოგადთეორიულ ასპექტში, ასევე კონკრეტულ ძველთა მგალითზე. ასლის გადაღების ტრადიციულ, „ფაქსიმილურ“ მეთოდს, როცა შემსრულებელი ცდილობს რაც შეიძლება ზუსტად გადმოსცეს ძველის თანამედროვე მდგომარეობა, დაუბიძისპირდა სხვა მიდგომა, რომელიც გულისხმობს ახლზე მეტლის თვდაპირველი სახის რეკონსტრუქციას.

კონფერენციასთან დაკავშირებით საქართველოს სურათების გაფრევაში მოეწყო მონუმენტური ფერწერის ნიმუშთა ასლების გამოფენა. მნახებელს შესაძლებლობა ჰქონდა გასცნობოდა სხვადასხვა პრინციპით შესრულებულ ასლებს კიევის, ნოვგოროდის, კოსტრომის, ფსკოვის, ლეივის ოლქის და სხვატაპართა ფრესკებიდან. განსაკუთრებით მდიდრულად იყო წარმოდგენილთა ქართული მონუმენტური ფერწერის ნიმუშთა ასლები — გელათის, ყინწევისის, ტმოთესუნის, აჰის, ატენის, დავით გარეჯის, წყლენ-

ჯიხის, ხვანთის ეკლესიების და სხვათა ფრესკების, აგრეთვე შუა საუკუნეების სავრო და სასულენრო ხასიათის ხელნაწერთა წიგნების ილუსტრაციებისა, ძველი სიგლებისა თუ სხვა წერილობითი სახეობებისა. ცნობილ ოსტატთა — ტ. ტევაიკოვს, ს. შირაზაშვილის, მ. შვიბერის,

ატენის სიონი, XI ს. წინაწარმეტყველთა გუნდი ი. ოგინიკოვის რეკონსტრუქცია, 1979.



ლ. დურნოვის, შ. აბრამიშვილის, ა. ოჩინიკოვის და სხვათა ნაშეუერების გვერდით სასიხარულო ორ ახალგაზრდ მხატვართა — ნ. კიტოვანის, თ. გაგოშაძის, ქ. იოსების, მ. ბუჩუკურის და სხვების ნაშეუერათა ხილავა.

ი. მსაძი



● მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ნახევარსაუკუნოვან იუბილესთან დაკავშირებით გამოცემულია „ხელოვნებაში“ გამოსცა წიგნიალ-



● ცნობილმა რუსმა მხატვარმა აკადემიკოსმა ევგენი ლანსერემ ფასდაუ-



მისიონ რიჰოვანი
MISIA RIKOVANI
MISIA RIKOVANI
MIKHEL CHIKOVANI

● გამომცემლობა „ხელოვნებაში“ გამოსცა თეატრალური მხატვრის მი-

ბოში „შრომის წითელი დროშის ორდენისანი კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი“, რომლის ავტორ-შემდგენელია ე. ნინიკაშვილი (სარედაქციო კოლეგია — დიმიტრა ალექსიძე, ნოდარ გურაბანიძე, ოთარ ევაძე, გივალორთიჭიანიძე), გამომცემლობის რედაქტორია ს. ხეტეშვილი.

ალბომში მოთავსებულია ათასზე მეტი ფოტო-ილუსტრაცია, რომლებიც აცოცხლებენ მარჯანიშვილის თეატრის ისტორიას მისი შექმნის დღიდან. ქრო-

ნოლოგიური თანმიმდევრობით წარმოდგენილია თეატრის 55 სეზონი. აღწუხებულია აგრეთვე, თეატრის ღირსშესანიშნავი მოვლენები. წიგნ-ალბომის გრაფიკული გაფორმება ეკუთვნის რომან მახარაძეს სამეულს — ა. ქორაიძეს, ა. სლოვინსკისა და ი. ჩიკვაიძის გეგმონებით გაუფორმებიათ სუპერი. ამ საიუბილეო გამოცემაში მოტანილია ლიტერატურისა და ხელოვნების ცნობილ მოღვაწეთა გამოათქვამება თეატრის მახიობებსა თუ ცალკეულ სექტალებზე.

ლებელი ღვაწლი დასლო ქართული საბჭოთა ხელოვნების განვითარებას, იგი თითქმის ორ ათეულ წელს მოღვაწეობდა საქართველოში და აღწარდა მხატვართა მთელი თაობები, რომლებმაც დიდად იყო დამოკიდებული ქართული ფერწერის შემდგომი განვითარება და ეროვნული

კადრების მოწოდება. მხატვარი კარლო კუკულაძე, ევგენი ლანსერეს უოფილო მოსწავლე, მონოგრაფიაში „ევგენი ლანსერე“ მოუთხრობს შეთხვევებს ლანსერეს მოღვაწეობის შესახებ.

მონოგრაფია „ევგენი ლანსერე“ გამოსცა გამომცემლობა „ხელოვნებაში“.

ხელ ნიკოვანის ნამუშევრების ალბომი, რომელშიც 106 ფერადი და შავ-თეთრი ილუსტრაცია შევიდა. ალბომის შესავალ წერილში (ქართულ, რუსულ, ინგლისურ ენებზე) ხელოვნებისმცოდნე ლილია ზლატკეიჭიი გვაცნობს მხატვრის შემოქმედებით გზას. მკითხველი ეცნობა დეკო-

რაციებისა და კონსტუმების ესკიზებს მუსიკალური და დრამატული თეატრების სექტაკლებისათვის, კინოფილმებისათვის, სექტაკლების მოქმედ გმირთა პორტრეტულ სახეებს, მინიანსცენებს.

ალბომის რედაქტორია ო. ევაძე, მხატვარი — ი გორალდერი.



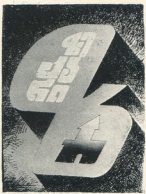
● სსრ კავშირის მუსიკალური ფონდის საქართველოს განყოფილებამ გამოცვა კრებული „ქართული საპიანო საფორტეპიანო მუსიკა“, რომელიც გათვალისწინებულია სამუსიკო სასწავლებლების საფორტეპიანო განყოფილებაში მოსწავლეთათვის. როგორც ანოტაციაში აღნიშნული, კრებულში შესულია მხოლოდ ახალი ნაწარმოებები,

რომლებიც პირველად იბეჭდება, ზოგიერთი მათგანს კი სტეიალურად ამ კრებულისათვისაა დაწერილი. კრებული ორი ნაწილისგან შედგება. მეორე ნაწილი „კაშნიკი“ მთლიანად ახალგაზრდა კომპოზიტორთა შემოქმედების დიდმო.

კრებული შეადგინა საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ხელოვნების სასწავლო დაწესებულებათა მეთოდური კანდიტის სამუსიკო სასწავლებლების საფორტეპიანო სექციამ. შემდეგნაირად — ქ. ჭიჭია, თ. ქარბიძე, ნ. ქანდერი, ნ. იმედაშვილი, რ. ევთიშვილი. გამოცემის რედაქტორები არიან ნ. მამისაშვილი და დ. თორაძე.

პირველ ნაწილში შევიდა ი. თაქაიშვილის — „მუსიკალური მომენტი“, საფორტეპიანო სიუეტა: სა-

ლაშური, ჩონგური, ფანდური, დუდუკი, დოლი. რ. გაბრიჭაძის „ინტერვალების თამაში“, ვ. პარაშვილის „სტუმრად ცხოველებთან“, ტ. ბაქრაძის „იმპროვიზაცია ხალხურ თემაზე“, ნ. მამისაშვილის ორი პრელუდი: „ხედავ“, „სიხარული“, რ. ქარუნაშვილის „იტოკატა-ფანტაზია“, ს. ნასიძის „ორი იმპროვიზაცია“, ბ. კვერნაძის „ტოკატა“. მეორე ნაწილში „კაშნიკი“ — რ. კეშელარაის პოლიფონიური პიესა, მატარებელში, ცეკვა-ფანტაზია, ზ. კეკელიძის საბავშვო პიესები, ე. ლომარაძის საბავშვო პიესები, თ. შველესაშვილის სამი პიესა, გ. ჩხაიძის ხუთი საფორტეპიანო პიესა, გ. ჭავჭავაძის ექვსპროზა, სერცო, პიესა, რ. კავთაგაძის პიესები.



● გამომცემლობა „მედიამ“ გამოსცა ლექსების, მოთხრობების, წერილების კრებული „უკარი“ (შემდეგნაირად) ჩანს დღევანდელი და მამუკა წულაფური, მხატვარი სარტაკ ცინცაძე.

კრებული „უკარი“ ქართული მწერლების — სამწერლო ასპარეზზე შეიქმნა წლებში გამოსული პოეტების, პროზაიკების, კრიტიკოსების, მთარგმნელების ნაწარმოებთა

კრებულია. დილოგები, წერილები, პუბლიცისტური მასალა საქართველოს კულტურის ძეგლებს — მათი აღდგენისა და მოვლის პრობლემებს ეძღვნება.

კრებული კულტურის ძეგლთა დაცვის შესახებ სკკ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილების პასუხად გამოვიდა. „უკარის“ მთელი მონარარი გადაერცხა საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის მთავარ სამმართველოს.

კრებულის ავტორებია არიან — თედო ბეჭიშვილი, ავთანდილ ურუაშვილი, ლია ხტურუა, თეიმურაზ აბულაძე, ჩანსულ დვინჯილია, ჯარჯი ფხოველი, ზაალ ებანოძე, თეიმურაზ დოიაშვილი, გიორგი ალხაიშვილი, გრიგოლ ჭუ-

ლუბიძე, ნუგზარ შაბაძე, ბესიკ ხარაჩული, შოთა ჭავჭავაძე, ჯემალ ქარჩხაძე, შურმან ჯგუბურია, ესმა ონიანი, ჯემბერ თითოშერია, გურამ პეტრიაშვილი, ტაყუ მეტურიაშვილი, ლევან ბრეგვაძე, მამუკა წულაფური, ვანო ჩხაკაძე, დენეზა ზუმბაძე.

კრებულში დაბეჭდილია ნოემ ბინ უგარის (თარგმანი ქ. ავაშვილისა) და საიონოვას (თარგმანი ზ. მელულაშვილისა) ლექსები.

აქვე დაბეჭდილია ქართული კულტურის ძეგლთა დაცვის მთავარი სამმართველოს უფროსის, პროფესორ ირაკლი ციციშვილისა და კრიტიკოს ზაზა აბუნიანის საუბარი.

ბაბ ჩილბარაძე



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 1, 1980

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

ДОСТИЖЕНИЯ И ПРОБЛЕМЫ

В данной переходной статье речь идет о победах грузинского искусства последних лет, о значительнейших его творческих достижениях, а также о проблемах и конкретных задачах, решение которых необходимо для дальнейшего развития грузинского советского искусства (стр. 2).

Георгий Масхаравили

ОБРАЗ ЛЕНИНА В ГРУЗИНСКОЙ МОНУМЕНТАЛЬНОЙ СКУЛЬПТУРЕ

У грузинских скульпторов и архитекторов имеются большие достижения в решении такой сложной художественной задачи, как создание образа В. И. Ленина. В статье Г. Масхаравили дан обзор грузинской монументальной скульптурной Ленинианы, начиная от самых первых работ до монументов последних лет (стр. 8).

ФЕСТИВАЛЬ МОЛОДЕЖНЫХ ТЕАТРОВ

Публикуется информация о Всесоюзном фестивале молодежных театров и молодежных спектаклей, проведенном по инициативе ЦК ЛКСМ Грузии и Министерства культуры Грузинской ССР (стр. 14).

Важа Брегадзе

ДВА СПЕКТАКЛЯ КУТАИСЦЕВ

Автор статьи рассматривает два спектакля — «Кориолан» Шекспира и «Долг» Г. Батнашвили, показанные тбилисцам Кутаисцевым им. Л. Месхишвили академическим театром. (стр. 17).

Тамаз Чиладзе

ИРАКЛИИ АБАШИДЗЕ

Статья публикуется в связи с 70-летием поэта-академика И. Абашидзе и присвоением ему почетного звания Героя Социалистического Труда (стр. 22).

Нодар Андгуладзе

ГОРОД И ТЕАТР

27 декабря прошлого года исполнилось десять лет со дня основания Кутанского оперного театра. В связи с этой датой публикуется статья Нодара Андгуладзе о музыкально-театральных традициях Кутаиси, о роли оперного театра в культурной жизни города (стр. 24).

Давид Андриасов

ОСЕННЯЯ ВЫСТАВКА

Делая обзор экспонатов «Осенней выставки» в Тбилисской картинной галерее, автор касается тенденций, проявившихся в творчестве ряда, преимущественно, молодых художников. Эти тенденции и направления поисков, — отмечается в статье, — показательно не только для рассматриваемой выставки, но и вообще для данного этапа грузинского изобразительного искусства.

Статья печатается в порядке обсуждения (стр. 36).

Кэтеван Кинцуравили

ДОРОГОЙ ИСКАНИИ

В статье повествуется о тенденциях и отдельных этапах развития грузинского сценографического искусства. 50—60-ые годы имели небывалое значение для творчества театральных художников — открылись новые пути, новые возможности дальнейшего развития грузинской сценографии по принципам подлинно сценических канонов (стр. 38).

Зураб Какабадзе

К ВОПРОСУ ПОНИМАНИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЯ ИСКУССТВА

В статье автор выясняет, в чем по существу заключается понимание произведения искусства. Понять произведение — это значит выявить заключенный в нем единый смысл, одинаково подпадающий ко всем его компонентам. Пониманию можно и следует подвергнуть не только отдельные произведения, но и все искусство данной эпохи.

Автор в качестве единого смысла, заключенного в искусстве современного Запада, выявляет видение крушения и отсутствия идеалов (стр. 44).

Георгиза Юстинская

ИСКУССТВО ВИТРАЖА В ГРУЗИИ

Всего два десятилетия насыщает искусство витража в Грузии, но уже значительны его достижения.

В статье проанализированы произведения работающих в этой области художников — В. Кокнашвили, З. Церетели, Дж. Хундадзе, Л. Шенгелия.

Автор статьи сама работает по витражу и создала ряд интересных работ (стр. 51).



Тата Твадчრელიძე

ГРУЗИНСКИЕ ТЕЛЕФИЛЬМЫ

В статье идет речь о творческих процессах, проходящих на студии грузинских телевизионных фильмов, рассмотрены лучшие фильмы, созданные за десять лет существования студии (стр. 55).

Этери Мгалоблишвили

ОЛИВЬЕ МЕССНАН

В статье изложены эстетические и творческие принципы выдающегося французского композитора и органиста Оливье Месснана, благодаря которым его музыкальный язык является совершенно исключительным явлением в музыке XX века.

Создав новую ладовую систему «Лады ограниченной трансформации» и ритмическую теорию, используя новые грани возможностей гармонии аккордов, О. Месснан в своих сочинениях добивается полиmodalности, полиритмии и удивительной полихромии (стр. 60).

**БАКИНСКИЙ ТЕАТР
ТБИЛИСИ**

По приглашению театра «Дружба» при Грузинском театральном обществе в Тбилиси гастролировал Бакинский государственный академический театр им. М. Азизбекова. Бакинцы привезли в нашу столицу два спектакля: двухчастную пьесу Джалила Мамадукашва «Мертвецы» и «Вену в городе» Анара.

Публикуется информация о гастрольх (стр. 63).

Вахтанг Давитая

**НЕКОТОРЫЕ ТЕНДЕНЦИИ
СОВРЕМЕННОЙ ЯПОНСКОЙ
АРХИТЕКТУРЫ**

В статье рассматривается творчество известных японских архитекторов Кишо Курокава и Кимико Эконома (стр. 64).

Семен Аип

ЗАРИСОВКИ СТРАНСТВУЮЩЕГО ХУДОЖНИКА

В 1801 году немецкий художник Генрих Теодор Вееле путешествовал по Кавказу. Три года он прожил в Грузии и создал множество интересных пейзажных зарисовок. Автор знакомит с творчеством художника, и, в частности, с работами, созданными в Грузии (стр. 77).

Сосо Жордания

**ОБ ОДНОМ ГРУЗИНСКОМ
КАДАНСЕ**

Автор рассматривает сложный модуляционный квартетный каданс. Опираясь на материалы новой музыки, он устанавливает пока неизвестные и еще более сложные формы этого интереснейшего грузинского каданса (стр. 80).

Георгий Чавриков

БАЧКОВСКИЙ МОНАСТЫРЬ

Со значительнейшими монастырскими комплексами и церквями Болгарии знакомит труд Георгия Чаврикова «Монастыри Болгарии», изданного Софийским издательством «Септември» на русском языке. В журнале напечатана одна из глав книги, касающаяся Бачковского монастыря. Этот монастырь в 1083 году построил грузин Григорий Бакурин и был назван монастырем Петрицонской Святой богоматери (стр. 84).

Ф. Х. Кесиди

РЕЛИГИЯ ДИОНИСА И ЧИСЛО

Автор книги «От мифа к логосу», изданной в Москве 1972 г. издательством «Мысль», Ф. Х. Кесиди уроженец нашей республики.

В книге прослеживается сложный процесс отделения философии в Древней Греции от мифа и религии...

В журнале публикуется V глава этой книги с некоторыми сокращениями (стр. 88).

Леван Прудзе

НУЖНЫ ТРУД

Издательство «Сабчота Аджара» выпустило в свет труд Джемала Варшаламидзе «Орнамент по дереву» (по материалам Аджарского этнографического музея). Рецензент положительно оценивает это исследование. (стр. 94).

Мераб Элиозишвили

БЕРИКОНИ

Печатается пьеса драматурга М. Элиозишвили «Берикони» (стр. 97).

ფურნაღში დაბეჭდილია მ. ბაბოიძის, ზ. ზეგინჯოსა და ი. კვაპანტირაძის ფორტუბი.

შპატერული რედაქტორი ალექსი ბალაზუშვი.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 18/1-80 წ., უე 06007.
შეკვ. № 2923. ტირაჟი 6.400. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75. ფასი 1 მამ.

საქართველოს კენცრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1980.

საქართველოს კენცრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-59.

39



Մանուկ

060000 76177