



ქართული
ენობრივი

ISSN 0132-1307

საბჭოთა სტუდენტთა სტუდენტთა

1980 8



საბჭოთა სელოვები

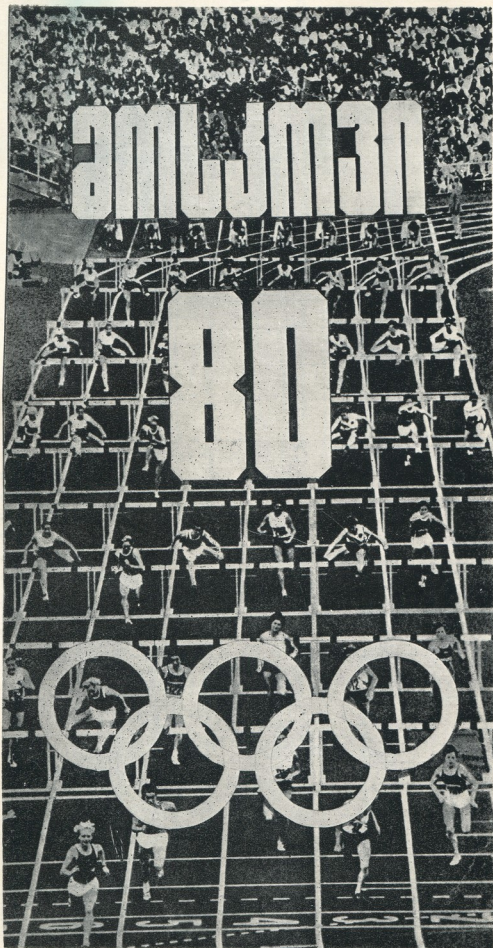
შინაარსი

ლეონიდ ბრეჟნევი — მოსკოვის 1980 წლის ოლიმპიური ასპარეზობის გონაწი- ლებსა და სტუმრებს	3
პაატა ნაცვლიშვილი — კიდევ ორმოცდარვა ჩემიონი ანუ ოლიმპიდა და ხე- ლოვნება	4
პიერ დე კუბერტენი — ოდა სპორტს	10
მანანა ახმეტელი — თბილისის საოპერო თეატრის საფილმო პროგრამები	11
მანანა კორძაია — ბინატობების თეატრის ათი წლისთავი	20
არნოლდ გიგეკორი — წიგანოს პარადოქსები	27
ლევია თაბუკაშვილი — ინსებ უარღვევანი — 100	32
იდა ზელაძე — რეალაზა და თანამედროვეობა	35
ფიერ ოკუჩავა — გზის დასაწყისი	37
ოსებ ოშაძე — ტიტ უმეილია	41
რევაზ სირაძე — დავით ანვალთი და „აზრის სილამაზის“ პროგრამა	41
გვა პრილადოვა — ბითანის მოხატულობა	55
ლია სოხაძე — აბატი ხორვაბი კინოფორმებისა	63
გურამ შარაძე — არქიტექტურული ძეგლები	65
პუბლიკაცია კომე მარჯანიშვილის მინსტრალური მიმავლიდობი- დან	74
პუბლიკაცია კონსტანტინე კაანელი — დემოკრატია და ხელოვნების ზოგიერთი საკითხი	78
მეყვლა ჯანდუყელი, გიორგი კვიციანი — ირანული დემოკრატიული თეოზი	85
ფრიდონ სიხარულაძე — ბაბაროს ნაირნახალები	89
გურამ გოგია — შალვა მარადიონი	94
ერასტ ვანაძე — სიურრეალიზმი მხატვრობაში	96
მიხეილ ზომუნჯია — თარსი დღე (ბიესა)	99
მზია ჭეიჭავაძე — თეოთრი პალატა (ბიესა)	102
არჩილ ჩხატარაიანი	113
ახალი წიგნები	114
კრწანა	116

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს შოველთვიური ქართული

თეატრი მუსიკა მხატვრობა კინო არქიტექტურა ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
თავაზ ვილაძე
სამედიცინო კონსულტანტი:
პაპი ბაბაძე,
მხატვრული მუშაობის
ნომარ გაბუნია,
ჟურნალის თეორიული
(ბასუნიისმხატვრი ფილმები),
განხილ კიანაძე,
ნომარ მხატვრული მუშაობის
ჟურნალის თეორიული,
მინი სურჯიანიანი,
ნათელა ურუაშვილი,
რევაზ ჩხიშიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო ვაჟაშვილი,
ნომარ ჯანაბრძე





მოსკოვის 1980 წლის ოლიმპიური

ასპარეზოების მონაწილეებსა და სტუმრებს



სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს და საბჭოთა ხალხის სახელით გულითადად მივესალმები საერთაშორისო ოლიმპიური კომიტეტის წევრებს, საერთაშორისო სპორტული ფედერაციებისა და ეროვნული ოლიმპიური კომიტეტების ხელმძღვანელებს, მოსკოვის 1980 წლის ოლიმპიური ასპარეზობის ყველა მონაწილესა და სტუმარს.

ოლიმპიური ასპარეზობა თვალსაჩინო მოვლენაა საერთაშორისო სპორტულ ცხოვრებაში, რომელიც გამოხატავს ხალხთა მისწრაფებას მშვიდობისადმი, თანხმობისა და სილაშქროსადმი. ასპარეზობა ყოველთვის იპყრობდა და კვლავაც იპყრობს ჩვენი პლანეტის მილიონობით ალამიანის უდიდეს ყურადღებას.

გულწრფელად პატივს სცემენ და განუხრელად უჭერენ მხარს საერთაშორისო ოლიმპიურ მოძრაობას საბჭოთა კავშირში. ფიზიკური კულტურა და სპორტი ჩვენს ქვეყანაში მუდამ იყო კომუნისტური პარტიის, საბჭოთა სახელმწიფოს, მთელი ჩვენი ხალხის მუდმივი ყურადღებისა და ზრუნვის საგანი.

მიიღეს რა 1980 წლის ოლიმპიადის მოწყობის საპატიო უფლება, საბჭოთა ადამიანებმა ყველაფერი იღონეს, რათა მოსკოვის ოლიმპიური ასპარეზობა გახდეს უდიდესი საერთაშორისო სპორტული ფორუმი, რომელიც ყველაზე სრულად გამოხატავს კეთილშობილურ ოლიმპიურ იდეალებს. ასპარეზობის მომზადებისათვის მთელი მუშაობა მიმდინარეობდა ოლიმპიური მოძრაობის ტრადიციების, ოლიმპიური ქართის წესებისა და დებულებების სრული შესაბამისობით, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის მიერ საერთაშორისო ოლიმპიური კომიტეტისათვის მიცემული გარანტიების საფუძველზე.

სასიხარულოა აღინიშნოს, რომ მოკლე ვადებში სახალხო მეურნეობის მრავალი დარგის მუშათა, ინჟინერ-ტექნიკურ მუშაკთა, სპეციალისტთა თავდადებული შრომის მეოხებით აშენდა, რეკონსტრუირებული და თანამედროვე ტექნიკით აღჭურვილია შესანიშნავი სპორტული ნაგებობანი და სხვა ოლიმპიური ობიექტები. ერთი სიტყვით, შექმნილია ყველა საჭირო პირობა, რათა XXII ოლიმპიადის ასპარეზობა

გაიმართოს მაღალ სპორტულ, ორგანიზაციულ და ტექნიკურ დონეზე.

ასპარეზობის მკაფიო და მრავალფეროვანი კულტურული პროგრამა წარმოაჩენს ჩვენი ხალხის მრავალეროვნულ ხელოვნებას.

1980 წლის ოლიმპიადის მომზადებისათვის მრავალმხრივი მუშაობის დროს მოსკოვის ოლიმპიური ასპარეზობის საორგანიზაციო კომიტეტი ახორციელებდა აქტიურ და ნაყოფიერ საერთაშორისო თანამშრომლობას საერთაშორისო ოლიმპიურ კომიტეტთან, საერთაშორისო სპორტულ ფედერაციებთან, ეროვნულ ოლიმპიურ კომიტეტებთან, მსოფლიოს ბევრი ქვეყნის საქმიან წრეებთან და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებებთან. ამან ხელი შეუწყო საერთაშორისო სპორტული, ეკონომიკური და მეცნიერულ-ტექნიკური კავშირთაშორის შედგომ ცანეთათრებას.

მინდა, რომ მეგობრობისა და ურთიერთგაგების იდეალები, რომლებიც ოლიმპიური მოძრაობა ხელმძღვანელობს, მუდამ თან სდევდეს სხვადასხვა ქვეყნის სპორტსმენთა შეხვედრებს. კმაყოფილებაა ეგერის, რომ მოსკოვში ოლიმპიური დროშების ქვეშ შეიკრიბნენ ყველა კონტინენტის მებტი წილი ქვეყნების სპორტსმენები. ეს ერთხელ კიდევ ადასტურებს, რომ უძლეველია ხალხთა მისწრაფება ურთიერთობისა და თანამშრომლობისადმი, რომელიც განსტკიცებულია მათი მრავალსაუკუნოვანი გამოცდილებითა და ტრადიციებით.

სულითა და გულით ვუსურვებ XXII ოლიმპიადის ასპარეზობის — ამ შესანიშნავი სპორტული დღესასწაულის მონაწილეებს ახალ მიღწევებს სპორტში, სასიხარულო და სასიამოვნო დღეებს ოლიმპიურ მოსკოვში.

ლ. ი. ბრამჩიზი

შეგის ინიციატორი და სულსისამდგემლო ბარონი დე კუბერტინე ოლიმპიური ჩემპიონი! „გერმანულ-ფრანგული დსევდონიმი კუბერტენს, ალბათ, ოლიმპიური იდეის გამოხატვა სურდა, რომელიც ერთმანეთისადმი მტრულად განწყობილ ქვეყნებსაც კი აახლოებდა“. — წერდა თანამედროვე ოლიმპიადების ყველაზე ავტორიტეტული მემბრანი, ოლიმპიური ჩემპიონი, დოქტორი ფერენც მეზე. „ოდა სპორტს“ დაწერილია ფრანგულ ენაზე თავისუფალი ლექსით. წინამდებარე ნარკვევს ერთვის მისი ჩემუელი თარგმანი, რომელიც პირველია ქართულ ენაზე და რომელიც რუსული ბეჭატვის დახმარებითაა შესრულებული.

ხელოვნებათა კონკურსები ოლიმპიურ თამაშებზე 1948 წლამდე ტარდებოდა და ამ ხნის მანძილზე ორმოცდარვა ხელოვანი გახდა ოლიმპიური ჩემპიონი. ხელოვნებაში ოლიმპიურ ჩემპიონთა და პრიზიორთა სრულ ნუსხას მკითხველი ნარკვევის ბოლოს იხილავს, ახლა კი საუბარი ვეჭენება ზოგიერთ საინტერესო ფაქტზე, რომლებიც ოლიმპიური თამაშებისა და ხელოვნებათა გადაცემაზე გვხვდება.

ჩვენ უკვე ვახსენეთ 1912 წლის ოლიმპიური ჩემპიონი ქანდაკებაში უოლტერ უაინენსი. იგი ერთადერთია, ვინც ოლიმპიური ოქროს მედალი მოიპოვა როგორც ხელოვნებაში, ასევე სპორტში, უფრო სწორად, როგორც სპორტში, ასევე ხელოვნებაში: 1900 წელს პარიზში უაინენსი ოლიმპიური ჩემპიონი გახდა ტყვიის სროლაში; მან მოიგო ორმაგი სროლა გაქცეულ ირემზე. რვა წლის შემდეგ, ლონდონში მან მეორე ოლიმპიური ოქროს მოიპოვა ამავე სახეობაში, კიდევ ოთხი წლის შემდეგ კი მესამე ოქროს მედალი მოიღო, ამჯერად უკვე ხელოვნებაში. იგი სამჯგის ოლიმპიური ჩემპიონია; ვინ იცის, იქნებ ოთხჯგის ჩემპიონიც ყოფილიყო, 1904 წელს სენტ-ლუისის ოლიმპიადის ორგანიზატორებს თამაშების პროგრამაში ტყვიის სროლა რომ შეეტანათ.

1912 წლის ოლიმპიადაში კიდევ ორი მოქანდაკე მონაწილეობდა: ფრანგმა ყორღოლუბამ ვერცხლის მედალი დაიმსახურა თანამედროვე სტადიონის ჭიშკრის ესკიზისათვის, გერმანელი ჰანს ბრაუნი კი მეოთხე იყო... 800 მეტრზე რბენაში. ბრაუნი იმ დროისათვის საშუალო დისტანციებზე უძლიერეს მორბენლად ითვლებოდა ევროპაში. მართლაც, პირველი სამი ადგილი ოლიმპიადზე ამერიკელებმა დაიკავეს.

რაკი სიტყვა მოქანდაკეებზე ჩამოვარდა, აქვე ვიტყვი, რომ ოლიმპიური თამაშები მეტად პოპულარული თემა იყო ჯერ კიდევ ანტიკურ ქანდაკებაში. სპორტსმენთა განზოგადებულ ფიგურებს რომ თავი დავანებოთ, ძველ საბერძნეთში თითქმის ყველა ოლიმპიური ჩემპიონის ძეგლი იდგა. სპეცილისტებში გამოთქვამენ ვარაუდს, რომ ისეთი ცნობილი ნაწარმოებებიც, როგორიც მირონის „დისკობოლი“ და პოლიკეტის „ღორიფორია“, კონკრეტულ ათლეტთა ქანდაკებები უნდა იყოს. მართალია, ამ მასშტაბებით არა, მაგრამ თანამედროვე ოლიმპიადების გმირებიც ქვეულან ძეგლებად. პირველი ასეთი ძეგლი ისევ ბერძნებს ეკუთვნით. ესაა მარათონში პირველი ოლიმპიური ჩემპიონის სპიროს ლუისის — საბერძნეთის ეროვნული გმირის — ბიუსტი, რომელიც ათენში დგას.

პაავო ნურმის ძეგლი ჰელსინკიში.



დანარჩენ ძეგლთაგან ორია აღსანიშნავი, რადგან ისინი ჯერ კიდევ სიცოცხლეში დაუდგეს საორტოსტეზებს:

1924 წელს შამიონიში გამართულ ზამთრის პირველ ოლიმპიურ თამაშებზე სამი ოქროს და ერთი ბრინჯაოს მედალი მოიპოვა ნორვეგიელმა მოთხილამურებმა ტურლეიფ პაუგმა. პრესამ იგი „მოთხილამურეთა მეფედ“ მონათლა, ნორვეგიელებმა კი ნამდვილი ტრიუმფი მოუწყეს სახელოვან თახამებამულეს და ძეგლიც დაუდგეს შპობლიურ ქალაქ კონგსბერგში.

იმევე წელს, ოლონდ ზახულის ოლიმპიურ თამაშებზე, ფინომენალური გამარჯვება მოიპოვა ლეგენდარულმა ფინელმა სტაირტი და ხუთჯერვე პირველი მიიჭრა ფინშითან. წინა ოლიმპიადაზე, 1920 წელს, მან სამი ოქროს და ერთი ვერცხლის მედალი მოიპოვა, მომდევნოზე კი, 1928 წელს, — ერთი ოქროსი და ორი ვერცხლისა. ცხრა ოქროს და სამი ვერცხლის მედალი ამ მხრივ პაუგს ნურა-ნა მხოლოდ საბჭოთა ტანმოვარჯიშეს ღარიბ-სა ლატინინას ჩამორჩება, რომელსაც ცხრა ოქროს, ხუთი ვერცხლის და ოთხი ბრინჯაოს მედალი აქვს მოპოვებული. პაუგს ნურა-ნა მარალიანად არის აღიარებული ყველა ქვეყანისა და ყველა დროის უძლიერეს სტაირად. 1952 წელს ჰელსინკის ოლიმპიადის მონაწილეებმა და სტუმრებმა ორი პაუგს ნურაში იხილეს: ერთი გახლდათ 55 წლის ვეტერანი, რომელსაც წილად ხვდა პატივი, ოლიმპიური ცეცხლი აენთო სტადიონზე, მეორე კი იყო ბრინჯაოს ხურში, მისთვის ჩვეულ მოძრაობაში რომ გაქაყავებულა ოლიმპიური სტადიონის სიახლოვეს. ძეგლის ავტორია ცნობილი ფინელი მოქანდაკე ვიანე აალტონენი.

1952 წელს ხელოვნებათა კონკურსი უკვე აღარ ჩატარებულა. ორი წლის შემდეგ კი, 1954 წელს, საერთაშორისო ოლიმპიურმა კომიტეტმა ათენში გამართულ თავის მორიგ სესიაზე მიიღო გადაწყვეტილება, ხელოვნებათა კონკურსები ეროვნული კულტურული პროგრამებით შეეცალა. ამ გადაწყვეტილების თანახმად, ოლიმპიადის საორგანიზაციო კომიტეტი ატარებს კულტურულ ღონისძიებებს შემდეგი თემატიკით: არქიტექტურა, ლიტერატურა, მუსიკა, ფერწერა, ქანდაკება, ფოტოგრაფია და სპორტული ფოლკლორი. კულტურული პროგრამა მოიცავს გამოფენებს, კონცერტებს, თეატრალურ, საბალეტო თუ საოპერო

სპექტაკლებსა და სხვა სანახაობებს. ოლიმპიადის კულტურული პროგრამა აღარ ატარებს შეჯიბრების ხასიათს და, ბუნებრივია, აღარც ჯილოები თამაშდება. ხელოვნებათა კონკურსში გამარჯვებული კი ზუსტად იმგვარი მგელითაა გუნდურად აღიარებული, როგორც თუ ამ თუ იმ სახეობის ჩემპიონი და კონკურსის შედეგებიც ჩვეულებრივად შედიოდა საერთო გუნდურ ჩათვლაში. თუ თავდაპირველად ხელოვნებათა კონკურსებზე მხოლოდ ხუთი ოქროს მედალი თამაშდებოდა, 1928 წლიდან მათი რაოდენობა ცამეტამდე გაიზარდა. ამას, წესით, კონკურსში მონაწილეთა რიცხვით უნდა გაეზარდა, მაგრამ მოხდა პირიქით: მონაწილეთა რიცხვმაც იკლო და წარმოდგენილ ნამუშევართა ხარისხმაც. ამის გამო კიდური ხშირ შემთხვევაში მედლებს არავის აკეთებენდა. ალბათ, იმავე მიზეზის გამო ზოგჯერ ერთსა და იმავე ნამუშევარში ავტორს ორ მედალს აძლევდნენ. აქ არქიტექტორები ყაჯ ლამბერტი და ვერნერ მაიხი უნდა დავასახელოთ. ხელოვნებათა ოლიმპიური კონკურსების კიდევ სამ მონაწილეს აქვს მიღებული ორი ოლიმპიური მედალი, მაგრამ სხვადასხვა ნამუშევრისათვის და სხვადასხვა ოლიმპიადაზე: მათ შორის პირველი რიგში უნდა დავასახელოთ ლუქსემბურგელი მხატვარი ეან ჟაკობი — ერთადერთი ორგზის ოლიმპიური ჩემპიონი ხელოვნებაში; მან ოქროს მედალები 1924 და 1928 წლებში მოიპოვა. ავსტრიელი მოქანდაკე ედვირ პრინაუერი 1928 წელს ოლიმპიური ჩემპიონი გახდა, ოცი წლის შემდეგ კი ბრინჯაოს მედალს დაეუფლა; 1932 წლის ოლიმპიური ჩემპიონი ქანდაკებაში პოლონელი იოზეფ კლუკოვსკი მომდევნო ოლიმპიადაზე ვერცხლის მედალს მფლობელი გახდა. თვალსაჩინო წარმატებას მიაღწიეს აგრეთვე აზნოელმა პოეტმა იუსე პეტერსენმა და შვეიცარიელმა გრაფიკოსმა ალექს ვალტერ დიველანამ: პირველმა სამაჯურ (1924, 1932 და 1948 წლებში) დაიხსახურა ვერცხლის ჯილო, ხოლო მეორემ სამივე ხარისხის მედალი მოიპოვა: 1936 წელს — ოქროსი, 1948 წელს კი — ვერცხლისა და ბრინჯაოსი.

ხელოვნებათა ოლიმპიური კონკურსების პრიზიორთა შორის ვხვდებით ხელოვნების ცნობილ მოღვაწეთა სახელებს; ისეთებს, როგორცაა ამერიკელი მხატვარი რუთ მილერი, იტალიელი კომპოზიტორი ორესტე რავა, ამერიკელი არქიტექტორი ჯონ რასკელ პოუპი, ჩეხი კომპოზიტორი იოზეფ სუკი, იაპონელი

მხატვარი ტაკაპარუ ფევიტა, პოლონელი მწერალი იან პარანდოვსკი და სხვები.

მერე და მერე ნელ-ნელა იკლო ინტერესმა ხელოვნებათა კონკურსებისადმი, თუმცა, თუ დოქტორ ფერენც მეზეს ვერაუქვებით, ამ წამოწყებას 1912 წელსვე საკმაოდ გულგრილად შეხვდნენ.

ფერენც მეზე უკვე მეორედ ვახსენეთ. იგი ოლიმპიური თამაშების ისტორიის ყველაზე ავტორიტეტული მკვლევარია მსოფლიოში. მისი გამოკვლევა „ოლიმპიური თამაშების ისტორია“ 1928 წლის ხელოვნებათა კონკურსზე ოლიმპიური ოქრის მედლით აღინიშნა. მეზეს წიგნები მრავალ ენაზეა თარგმნილი. ხელოვნებათა ოლიმპიური კონკურსების შედეგების ნუსხა ჩვენ სწორედ მისი წიგნის მეშვეობით შევადგინეთ; ამ წიგნს „თანამედროვე ოლიმპიური თამაშები“ ჰქვია და იგი რუსულ ენაზე გამოსცა გამოცემლობა „კორკინამ“ 1961 წელს.

„დოქტორმა ფერენც მეზემ თავისი ცხოვრების დიდი ნაწილი ოლიმპიური თამაშების ისტორიის კვლევას შესწირა და ეს წიგნი მისი მრავალწლიანი კვლევის შედეგია“. — წერს წიგნის წინასიტყვაობაში საერთაშორისო ოლიმპიური კომიტეტის მაშინდელი პრეზიდენტი ევერი ბრენდეჯი. სხვათა შორის, ევერი ბრენდეჯი თავადაც იკვლევდა ოლიმპიური მოძრაობის ისტორიას და მისმა წიგნმა „სამოყვარულო სპორტის მნიშვნელობა“ საპატიო დიპლომი დაიმსახურა 1932 წლის ხელოვნებათა კონკურსზე.

1936 წლის ოლიმპიური თამაშები ბერლინში ჩატარდა გერმანელი არქიტექტორის

ვერნერ მარხის პროექტით აგებულ სტადიონზე (პროექტზე მუშაობისას ვერნერ მარხს ეხმარებოდა მამამისი — ვალტერ მარხი, რომელმაც 1913 წელს დააპროექტა მომდევნო ოლიმპიადისათვის განკუთვნილი სტადიონი გრიუნვალდში, მაგრამ 1916 წლის თამაშების ჩატარებას მსოფლიო ომმა შეუშალა ხელი). ვერნერ მარხის „საიმპერიო სტადიონის“ ტრიბუნები 100 000 კაცს იტევდა. კიდევ 150 000 ეტეოდა საცურაო აუზის, ჰოკეის სტადიონისა და სპორტდარბაზების ტრიბუნებზე. ოლიმპიადის ყველა მონაწილე და სტუმარი გააოცა როგორც ნაგებობების მასშტაბებმა, ისე მისი ობიექტების მეტად მოხერხებულმა განლაგებამ და მეოთხედი მილიონი მაყურებლისათვის შექმნილმა საუცხოო პირობებმა. ვერნერ მარხს ამ სტადიონის პროექტისათვის 1936 წლის ხელოვნებათა ოლიმპიურ კონკურსზე ოქროსა და ვერცხლის მედლები მიავსთენეს.

პირველი ხელოვანი ქალი, რომელმაც ოლიმპიური მედალი მოიპოვა, ინგლისელი მხატვარი ლაურა ნაიტი იყო; მან 1928 წელს მეორე ადგილი დაიკავა ფერწერაში. ყველაზე თვალსაჩინო წარმატებას კი ქალებმა 1948 წლის ხელოვნებათა კონკურსში მიაღწიეს, როცა მათ სამი ბრინჯაოს მედალი დაიმსახურეს: უნგრელმა ევა ფიოდოშევა წიგნისათვის „სიჭაბუკის წყარო“, იტალიელმა გაბრიელა ბიანიკიმ სიმღერათა ციკლისათვის „ოლიმპიური ჰიმნები“ და ირლანდიელმა ლეტითა ჰაილიტონმა ფერწერული ტილოსათვის „ცხენთა შეგიბრება“.

იმ ოლიმპიადაზე კიდევ ერთმა ქალმა გამოიჩინა თავი:

ბავშვთა ნახატები გამოფენიდან „ოლიმპიადა-80“.



სად აღარ გამოსულა სოლო კონცერტებით ფრანგი პიანისტი მიშლენ ოსტერმაიერი: რომი და ბუენოს-აირესი, სტამბული და ფლორენცია, ათენი და რიო-დე-ჟანეირო, რალა თქმა უნდა, პარიზი და, რალა თქმა უნდა, ლონდონი. მაყურებლისათვის ძნელი დასაჯერებელია, რომ ეს კაფანდარა ქალი, მოცარტის, რაველის, გრიგის და სხვათა დიდებული შემსრულებელი, ოლიმპიური ჩემპიონია, თანაც ორგზის ოლიმპიური ჩემპიონი და თანაც სპორტის ისეთ „მომივ“ სახეობებში, როგორიცაა ბადროს ტყორცნა და ბირთვის კერა!

როდესაც უკვე ცნობილი პიანისტი, პარიზის კონსერვატორიის პირველი პრემიის ლაურეატი, საფრანგეთის მძლეოსანთა ოლიმპიურ გუნდში ჩარიცხეს, ვახუთებში საკმაოდ უკმაყოფილო შენიშვნები გაჩნდა: მას ფავორიტად კი არა, ოლიმპიადში მონაწილეობის ღირსადაც კი არავენ თვლიდა. რა იცოდნენ მაშინ ამ შენიშვნათა ავტორებმა, რომ მიშლენ ოსტერმაიერი ლონდონის ოლიმპიადის ერთ-ერთ გმირად იქცეოდა. ეურნალისტთა ვაოცებას საზღვარი არ ჰქონდა, როცა ოსტერმაიერმა ბადროს ტყორცნაში ყველა მეტოქე დაჯახნა და საფრანგეთის გუნდს პირველი ოქროს მედალი მოუტანა ლონდონის თამაშებზე.

— ვერასოდეს ვიფიქრებდი, თუ „მარსელიეზა“ ასე მზიარულად ეღერდა, — გახუცხადა მან ვაოგნებულ ეურნალისტებს.

რამდენიმე დღის შემდეგ „უემბლიზე“ კვლავ აეღერდა საფრანგეთის პიონი ოსტერმაიერის საპატიეცემოდ: მან ახალი ოლი-

მპიური რეკორდით (13 მ და 75 სმ) მოიგო შეჯიბრება ბირთვის კვრაში და კიდევ უფრო გააკვირვა სპეციალისტებიცა და ეურნალისტებიც: „ბადროს ტყორცნა კიდევ ჰო, იქ მთავარია ფეიქებადი სისწრაფე და კარგი კორინდიანია, მაგრამ ბირთვი? აქ ხომ ძალაა საპირო?“ — ოსტერმაიერის ძალაც აღმოაჩნდა. კიდევ რამდენიმე დღის შემდეგ კი იგი სიმალეზე ტომამაშიც გამოვიდა და კვლავ მედალი მოიპოვა, ამჯერად — ბრინჯაოსი. ოლიმპიადის შემდეგ მიშლენ ოსტერმაიერი კიდევ რამდენიმე ხანს დარჩა ლონდონში: მან ახლა თავის ხელოვნებით გააოცა მაყურებელი.

საინტერესოა ერთი შემთხვევა: ორგზის ოლიმპიური ჩემპიონი, ცნობილი დასავლეთგერმანელი სამთომთხილამურე როზი მიტერმაიერი ოლიმპიური ტრიუმფიდან რამდენიმე თვის შემდეგ კალიფორნიის პატარა ქალაქ ჰეფი-ველიში უნდა გამოსულიყო; მაგრამ უთვლობის გამო შეჯიბრება არ გამართულა. სამაგიეროდ, ქალაქის მცხოვრებთა თხოვნით მას სავილიონო კონცერტის გამართვა მოუხდა: როზიმ თავის დროზე კონსერვატორია დაამთავრა ვიოლინოს სპეციალობით და მას შემდეგ ეს ინსტრუმენტი თხილამურებთან ერთად მისი განუყოფელი თანამგზავრია.

კიდევ შეიძლება საუბრის ვაგრძელება ოლიმპიადებისა და ხელოვნების ურთიერთდამოკიდებულებაზე, მაგრამ, ვფიქრობთ, ამჯერად ესეც საკმარისია.



ოდან სპორტის

I
შენ ხარ სპორტი და ხარ სიხარული! ხარ სიციცხლის დიდი ლამპარი, მოულოდნელად ანთებული ხრიოკ მინდორში, სადაც ბრძოლაა გამართული არსებობისთვის. ხარ მოვლენილი, ვით მოციქული გარდასულ დროთა, როცა ღიმილით იყო ფენილი კაცობრიობა. შენ მოხვედი და მათა მწვერვალებს გადაეფარა აერორას კალთა და სინათლის თეთრი ჩიტები შეფრთხილდნენ დაბურულ ტყეში.

II
შენ ხარ სპორტი და ხარ სილამაზე! ხარ კირითხურო ადამიანის სისხლის და ხორცის, რომელიც შენით მშვენიერდება და არ არსებობს სილამაზე თვინიერ შენი თანადგომის, რადგან შენა ხარ სწორუპოვარი დიდოსტატი წონასწორობის და პარამონიის. შენ აესებ სხეულს მძლეთამძლე ძალით და აძლევ ძალას სილამაზეს, სინარსარეს, მოხდენილობას.

III
შენ ხარ სპორტი და ხარ სამართალი! აღსრულებული ხარ სამართალი, რომელსაც ხალხი ამოად ეძებს დასაბამითგან მოაქვამადე. ვერვინ ასცდება თუნდ სანტიმეტრით, სიმაღლეს, მხოლოდ შენ რომ დასძლიე და არვის ძალუძს გაეჯიბროს უღმობელ წამებს, თუ არა შენივე შემწეობით და დახმარებით.

IV
შენ ხარ სპორტი და სიამაყე! და მთელი აზრი ადამიანის ძალთახმევისა ერთ სიტყვაშია მოქცეული და სიტყვა იგი არს: „შემართება“. შემართებისთვის, მხოლოდ და მხოლოდ შემართებისთვის, სხვად არად უნდა ადამიანს ძალი და ღონე, სიამაყე კი, შენით შობილი სიამაყე, განსხვავდება შლეგთა უმიზნო სიამაყისგან, გონიერია ეგ სიამაყე.

V
შენ ხარ სპორტი და შენ ხარ ღირსება! ყველაფერი, რაც შენ მოეცი, რასაც შენ აძლევ ადამიანებს, მოპოვებული არის მხოლოდ ღირსეულ ბრძოლით და ისინი, ვინაც იცრუა, ვინც არ დაინდო მოყვასი

თვისი, თავს ვერ დააღწევს სინდისის ქენჯახას და სიკვდილამდე იენება ასე, ლაფდასმული და მერცხვენილი.

VI
შენ ხარ სპორტი და შენ ხარ ზეიმი! შენით ზეიმობს ადამიანი და სისხლი შენით უფრო მედგრად ესლება ძარღვებს. შენით გონების პორიზონტი ფართოვდება და იწმინდება. შენ შეგიძლია უბედური იხსნა სვედისაგან და ბედნიერი აზიარო ქვეყნად უმაღლეს ბედნიერებას.

VII
შენ ხარ სპორტი და ხარ ხეყეითი! ნაყოფი შენი არის უხვი და არის ჯანმრთელი, შენ ხარ მიღვეველი ქვეყნად ყველა ავადმყოფობის. ათლეტი შენი თვალეობით უმზურს თავის ძლიერ და კუნთმაგარ ზიჭებს, რომლებმაც უნდა შეცვალონ იგი და მამის მსგავსად თავს დაიდგან დაფნის გვირგვინი.

VIII
შენ ხარ სპორტი და შენ ხარ პროგრესი! ქურუმი შენი უნდა იყოს წმინდა სულითაც და სხეულითაც. შენ ასწავლი ადამიანებს, იცხოვრონ ბრძნულად, მიაღწიონ ახალ სიმაღლეს, ახალ მწვერვალს, გადალახონ დაბრკოლებანი, ოღონდ კი ისე, რომ არა ავნონ საკუთარ სულს და საკუთარ სხეულს.

IX
შენ ხარ სპორტი და შენ ხარ მშვიდობა! შენ აახლოებ ადამიანებს, თესავ სიკეთის თესლსა და მეგრე თავადვე იმკი საკუთარი სიკეთის ნაყოფს. შენ შთაგონებ ახალგაზრდობას, რომ პატივი სცენ საკუთარ თავს და მშობლიურ იწმას და შენ ასწავლი ადამიანებს, რომ ერთადერთი სამართლიანი ბრძოლა, ეს არის — ბრძოლა საქვეყნო მშვიდობისათვის.

თარგმნა კაბაბ ნაცვლიშვილმა

თბილისის საოკრო ტეატრის სადღვისო პროგნოზი

მანან ასბეტელი

უკვე კარგა ხანია, წ. ფალაშვილის სახელობის თბილისის საოკრო ტეატრის წინაშე მთელი სიმწვაით დგას შრავალი გადასაწყვეტი პრობლემა. ეს პრობლემები, რომლებიც სპეციფიკური საკითხების წრეს მოიცავენ, განხილული იყო ყურნალ „საბჭოთა ხელისუფლების“ ფურცლებზე გამოქვეყნებულ დიალოგში „თბილისის საოკრო ტეატრის ამოცანები“ (1979 წ. № 10). დღეს კვლავ ვუბრუნდები ამ ძალზე მნიშვნელოვან თემას, რომელიც შეეხება განხილული თანამედროვე საოკრო ხელოვნების ზოგიერთი ტენდენციის შუქზე. შესაძლოა, ასეთიანი მიდგომა დაეხმაროს ტეატრს სწორი შემოქმედებითი ორიენტაციის აღებაში, იმ გეგმებისა და ამოცანების განხორციელებაში, ტეატრის ხელმძღვანელობამ რომ დასაბამო მუშაობის გარდასაქმნელად, მდგომარეობის გამოწვევების, გაუმჯობესების მიზნით.

ნებისმიერი შემოქმედებითი კოლექტივის, სახელდობრ კი საოკრო ტეატრის შემოქმედებითი მდგომარეობის განხილვის დროს პირველ რიგში დგება საკითხი რეპერტუარისა, ვინაიდან იგი უფრო საფუძველს ტეატრის ფუნდამენტსა და მის ტრადიციებს, განსაზღვრავს მის სტილიტიკასა და ესთეტიკურ პოზიციებს, აყალიბებს ტეატრის შემოქმედებითი პროფილს.

როგორც ისტორია და პრაქტიკა გვიჩვენებს, რასაც ვეიმოწმებს სახელგანთქმული საოკრო ტეატრების გამოცდილება — სარეპერტუარო პოლიტიკის დარგში არსებობს ორი ძირითადი გეზი, ორი მთავარი გზა. ერთი გზა რეპერტუარის საურდენად, ე. ი. საოკრო ტეატრის ფუნდამენტად აქცევს ეროვნულ საოკრო მუსიკას, რაც ანიჭებს შემოქმედებით კოლექტივს ეროვნული მუსიკალური ტეატრის სახესა და ხასიათს, ცხადია, მკვეთრად გამოხატული ეროვნული საოკრო კერები ცოცხლობენ და ვითარდებიან იმ ქვეყნებში, სადაც შექმნილია მშობლიური საოკრო ლიტერატურის უმდიდრესი ფონდი. აქედან გამომდინარე, ამ გეზს ანობორტობენ, ამ გზას რეპერტუარულ იტალიის, გერმანიის, ავსტრიის საოკრო ტეატრები. რომელთა განვითარებაშია უზარმაზარი საოკრო მემკვიდრეობა, სხვადასხვა ეპოქის დიდოსტატთა მიერ შექმნილი შედევრები.

ამ მხრივ ტონის მიმცემა „ლა სკალას“ ტეატრი, ბერლინის „სტატს“ და „კომიუე“ ოპერები, ჰამბურგის, მიუნხენისა თუ ვენის საოკრო ტეატრები, რომელთა ძირითადი საზრუნავს, მთავარ ამოცანას მშობლიური საოკრო კულტურის მოვლა-პატრონობა, მისი დაუცრომელი პროპაგანდა წარმოადგენს. ეროვნული საოკრო ტეატრების რიგს განეკუთვნება საბჭოთა კავშირის დიდი ტეატრებიც, რომლის რეპერტუარის ქვეყნობებს ქმნიან, უპირველესად, გლინკას, დარგომოსკის, მუსორგსკის, ჩაიკოვსკის, ბოროდინის, რისკინკორსაკოვის, პრკოლივივისა და სხვა თანამედროვე ავტორთა ქმნილებები. ეროვნულ საოკრო ხელოვნებას დიდი ადგილი ეთმობა სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს მუსიკალურ ტეატრშიც. მკვეთრად გამოხატული ეროვნული გეზი აქვს აღებული პოკროვსკის მიერ დაარსებულ მოსკოვის კამერულ მუსიკალურ ტეატრსაც, რომლის რეპერტუარი მოიცავს როგორც ნაკლებად ცნობილ კლასიკურ ოპერებს, ისე თანამედროვე ავტორთა წმინდა ექსპერიმენტულ ნაწარმოებებსაც. ამ ნაირსახოციანი მასალის საფუძველზე კამერული ტეატრი აწარმოებს ძალზე გაბედულსა და საინტერესო, ზნობად წმინდა ლაბორატორიულ ძიებებს, რომელთა მიზანია ჩამოყალიბება, ეროვნული რეპერტუარის საფუძველზე, ერთი მხრივ, დრამატიკული, ხოლო, მეორეს მხრივ, ქუმარობად თანამედროვე თეატრალური ფორმებისა და სტილისა, რაც, თავის მხრივ, დიდი სტიმულია როგორც საოკრო ტრადიციების განახლება და თეატრალური არჩვენების გარდაქმნისთვის, ისე ეროვნული საოკრო ხელოვნების წინსვლისა და განვითარებისთვისაც. კამერული ტეატრის მონაპოვრები, ლაბორატორიულ ატმოსფეროში აპრობირებული ცდები განვითარდებიან პოლემიკურ დიდი ტეატრის სცენაზე, სადაც იმავე პოკროვსკის წყალობით, ისევე და ისევ ეროვნული რეპერტუარის საფუძველზე საინტერესო სიხშირეები ინერგება საოკრო რევიუების სფეროში.

როგორც ზემოაღნიშნული მაგალითებიდან ჩანს, დღის წესრიგში მთელი სიმწვაით დგას საოკრო ტეატრების ეროვნული მოედლის არა მარტო შენარჩუნებისა და დაცვის, არამედ მისი გაძლიერების, გაღრმავების, განახლების ამოცანები, ამ ფრად მნიშვნე-

ანე ჩაყარა საფუძველი თბილისის საოკერო თეატრის გაქართულებების მიმართულ მოძრაობას, რომელიც ვიარაღდება ინტერნაციონალური გუნდის, საბუნებრივო პოლიტიკის ევროპულ-რუსული ორიენტაციის პარალელურად და ქნინდა ჩვენი თეატრის პროფესიის ახალ, უარესად მწინველურსა და თავისებურ წახანდა. ამრიგად, ინტერნაციონალური საოკერო თეატრის წიაღში თანდათან უკლებლივ, ძაღვებს იტყებდა მერსონსაქარი ეროვნული მუსიკალური თეატრის, რომლის წინსვლა, ვაჩვად ვაღაღაღებდა: წარმოადგენდა მოთავის მიზანსა და საზრუნავს სხვადასხვა თაობის გამოჩენილ ქართველ მოღვაწეებსათვის. რა თქმა უნდა, თბილისის საოკერო თეატრის გაქართულებისთვის ადგილს გეგს გააჩნდა თავისი აღწევნებისა და დაცვის პერიოდებიც, ვაჩვად ერგებინა და მონაღვლების მიმართ, წინააღმდეგობრივად და კარგადი უფუხი: რაც ესოდენ რთული შემოქმედებითი პროცესებისათვის სავსებით ბუნებრივად და კანონზომიერად. აქ, რა თქმა უნდა, მხედველობიდან არ უნდა გამოვტყდეთ დროის ფაქტორიც. ვინაიდან ის რადიკალურ ათეული წელი, რომელსაც თბილისი ქართული საოკერო ხელოვნება, მეტისმეტად მცირე ვადა ახალი გრანდიოზული, მრავალსიმოცველი შემოქმედებითი ამოცანების ვადაქრისათვის, ისეთა: რთული, სექციური და მრავალწახანავალი შემოქმედებითი ორგანიზმის ვანეთარებისათვის, როგორცაა ეროვნული მუსიკალური თეატრი, რომელსაც საუფუძვლად სქირადღებთ ვითვალვებვებინა და დამოუკიდებელი არსებობისათვის. მაგრამ ამ ვარგებლებს არ უნდა მოაღუნოს ინტერესი ამ მოძრაობისადმი, დღის წესრიგიდან არ უნდა ჩაიხშოს ეროვნული მუსიკალური თეატრის წინსვლის, მისი ზრდისა და ვაფართობების ამოცანები.

დღეს ჩვენს ამოცანას არ შეადგენ ვანიღვლა და ვაანაღვლება ამ უარესად საინტერესო და მწინველურაინ მოძრაობის ისტორიისა. ეს მოძრაობა, რომელსაც, როგორც უკვე ვაღნიშვნე, ეროვნული მუსიკალური თეატრის ჩამოყალიბების იდეა შთაავრინებდა, თავისი სპეციფიკურობის გამო წარმოადგენს უარესად სერიოზულ ესთეტიკურ, სოციოლოგიურ, ფსიქოლოგიურ კვლევების სავანს. ამგვარად ჩვენთვის მოთავის ვაჩვადევა და ვამოაზრავებდა ამ მოძრაობის დღევანდელი მდგომარეობის, რომლის წარმოსახინებად უნდა შევამოთხოვოთ თბილისის საოკერო თეატრის შემოქმედებელი სტუდენტის, მუხრანელისა კი მიმდინარე რეპერტუარის, რომელშიც ქართული საოკერო ხელოვნება წარმოდგენილია ექვსი დასახელებით. ისინია სამი სექტაკული კლასიკური პერიოდის: ჯეჟარია „ფორთაშვილისა“, „ახესალიმ და ვთერი“, „დისი“, „ვქიქორ დღლიძის თეატრი“ და „კოტე“ და სამი ოპერა თანამედროვე ვატორისა — ო. თაქაიშვილის „მთავრის მოცადეა“, რ. ლალიძის „ლელა“ — დ. ვაჯიათაშვილის ბავშვთათვის ვანუთენილი ოპერა „ნაცარქქეა“.

თუ აღნიშნულ რეპერტუარს შევადგინებთ წინაშეობრივად ათწლეულების ათეობებს, მაშინ ჩვენს სცენაზე ქართული ოპერების რიცხობრივ ზრდაც არ აღმოვჩინებთ, არამედ თვალშედილიც და ვინაგვარ ქართული ოპერების რაოდენობრივ სიმცირეს.

მაინე რითია ეს მდგომარეობა გამოწვეული? მრავალი მიზეზის გამო, რომელთაც უმოთარგისა, ალბათ, ის მძიმე და ჯრაც მუშაუშელობი ტრავმა, რომელიც თბილისის საოკერო თეატრს ხანძარი, მა მიუყენა და რომელსაც მწყნობიდან ვაითყუა ვაჩვენე დავი. ამ კატასტროფა წარმოშობა არა მარტო მძიმე ტექნიკური და მატერიალური დარღვევებით, არამედ დაბნელებულიც, ერთვარი ფსიქოლოგიური შოკიც. ახეთ ვითარებში მოღუნდა და დაიქსია მუშაობის პროცესი, დედა შემოქმედებითი წარმოების ბაზისი, დავკვეთადა პროფესიული დონე. სწრაში და ზუსტი ორიენტაციის უქარია. უფუდივე ამან ვამოხატულდა მკოვა სარეპერტუარო პოლიტიკაში, რომელიც ნებით თუ უნებლივ, დავიქარე სტილიური ვადაწვევებების პრინციპს. ხანძრის გამო რეპერტუარიდან ამოვარდა და ვადაწვევდა მრავალი სექტაკული, ამდგომად დანიჭრდა სექტაკულების ნაუცხადევი და სახელდახლო ადვაციენს პოპიტკა (ეს სექტაკლები ინტრაციის ძალით ვაღმოვიდენე ვანახლებული შენებაშიც), ვანიდა თბილისის საოკერო თეატრისთვის შეუხაზაო სტილის სწრაფვარამაღალი ვაძეგური სექტაკლები, რაც, ალბათ, გამოწვეული ახეთ ამ შენობის მცირე ვაგაბრტობითა და არაპირულ სტრუქტურით, დროებით რომ შეიძინა ხანძრისგან ვაგაბრტობული ჩვენი თეატრი. მიუხედავად ამისა, ამ მძიმე პერიოდში თეატრმა წარმოადგინა ორი ქართული სექტაკული — „დისი“, საფუძვლად წუწუნავსაველი დღემდე რომ დავიღ, და ახალი ქართული

ოპერა — რ. ლალიძის „ლელა“, რომლის დღემდეც საფუძველია ვადავითედა დასკირად ვანახლებული შენებაში წარმოსახინებულს. თავისებური სტილიზაცია ახლავს შეხანძრულ შემხვედრებულს ბული და საფუძველიანად ვანახლებული საოკერო თეატრის ათვისების, ახალ ტექნიკურ პირობებში შეუფების, შემოქმედებითი ფუნქციების აღდგენისა და შემოქმედებითი პროცესების ნორმალიზაციის ამოცანებს, რომლითა ვადაქარა დღდ დროსა და თვალდევნილ მუშაობას სპირებებს. ჩანს, რომელსეველიც ცხოვრების მოქმედება, მისი კლასიკური ვაჩვენა მეტისმეტად მტკივნეული და ქრვეული პროცესი, რომელიც მიმდინარეობს შემოქმედებითი ამოცანებისათვის წარმოებისათვის დავაუშეგებელი მრავალმანი, ზოგჯერ სრულიად ვაუთვალსინებელი ტექნიკურ, დინამიკურ, ორგანიზაციული წინააღმდეგობებით ქრდება. მიუხედავად ამეთი ვითარებისა, ვანახლებული შენობაში შესვლისთანავე თბილისის საოკერო თეატრმა წარმოადგინა „ახესალიმ და ვთერი“, „ლელა“, რომლის დღემდეც, როგორც უკვე ვაღნიშვნე, მწინველურაინ ვადავითედა დასკირად, „მთავრის მოცადეა“, და „ნაცარქქეა“. ამვე პერიოდში დავიდა ორი ახალი ქართული ბავლები — ს. ცინცაძის „დელი და მონადირე“, რ. ვაბიჩაიძის „მედა“. ამრიგად, უშოკლეს ვადაში თეატრმა ვანახორციელა ოთხი ქართული საოკერო სექტაკული, რომელთაგან სამი თანამედროვე ვატორის კლასში ეკუთვნის. რითი სიტყვით, თუ ჩვენი თეატრის სცენაზე წარმოდგენილ ქართულ რეპერტუარზე ვინახებულთ შექმნილი სიტუაციის, დროის სიმცირისა და დავდებულ სექტაკლების რაოდენობის მიხედვით, თუ ვავითვალისწინებთ ის რეპერტუარულ შოშმოს, რომელსაც ზემოთ აღნიშნული რეპერტუარის გამო კოლექტივი ვანიცდის, თუ ჩავთვრად თეატრის საწარმოებელი, სადაც თავს იყრის მრავალი ვადადგმული და თავსატერევი პირობებმა, მაშინ, თეატრს ვერ ვადავანაშულებთ ქართული საოკერო ხელოვნებისადმი უფულისებური დამოკიდებულებაში. ამავტე მუტკვლებს თეატრის ამოხანდელი ხელმძღვანელები მიერ დასახლებული და საქართველოს კულტურის სამინისტროსთან შეთანხმებული პერსპექტიული სარეპერტუარო გეგმა, რომლის მიხედვითაც 1952-58 წლების სეზონი მთლიანად მიეძღვნება ეროვნულ რეპერტუარს და უხეჭრელად ახალი ქართული საოკერო და სახალტო სექტაკლებით დავამოქმედებდა. სამომავლო ეროვნული რეპერტუარის შერჩევაზე თეატრის ხელმძღვანელებმა უკვე დავიწყო ვფირი და ზრუნვა. ამ მიზნით თეატრის სახატერევი საბჭო კულტურის სამინისტროსა და კომპოზიტორთა კავშირის საოკერო სექციის წარმომადგენლებთან ერთად სისხეატრულად მოისებებს ახალ ქართულ საოკერო და სახალტო ნაწარმოებებს, სარეპერტუარზე შეიქნას მათში კორექტივებსა და შესწორებებს. ცხადია, თეატრმა დასავდებულად უნდა აირჩიოს მხოლოდ საუეთესო ქმნილებები — ტექნიკური ნიჭიერებით აღბედილი, თმავტრად ქმნილი, დრამატურულად ვამართული და სტოლისტურად მთლიანი ნაწარმოებები, რომლებიც, საწმუხაროდ, მეტისმეტად იწვითადა იხადებენ. უშედეგო ექსპერიმენტებისთვის კი ჩვენ საოკერო თეატრს ვერვტრობით არც დრო აქვს და არც საშუალებები უკველი წარმოატყობდა, რასაც მისდევს უზარმაზარი დასის მოცდენა, სახატერევის ვანიავება, მანგნული უშეყოფილება და ზურგის შექმნა, საწმენდ ზონას მიავტენებს ჯერ კიდევ წყალვარამაგა შემოქმედებითი კოლექტივის, რომლის წინაშე ვევადა დავს პროფესიული საყრდენების ვამავრების, რეპერტუარის ვამდიდრების, შესწავლიდებითი დასის ამალგების ამოცანები. რეპილიტაციის ვაწვე შედგებითი დონისათვის უკველი მარტო უნდა ვადადგებოთ ნაბიჯი, უფრო მეტიად რომ დასცუბს ჩვენი საოკერო თეატრის ისედაც შერეული ავტორიტეტს. ამიტომაც, თუ ვაგვსის თბილისის საოკერო თეატრის წინსვლა და კეთილდღეობა, თუ ვაწვადია ეროვნული საოკერო ხელოვნების აღორძინება, უარი უნდა ვთქვათ უხეირო ნაწარმოებების თავზე მხოვეთი პოლიტიკაზე, პატრიოტიკურ კაბრიზებსა და ძალიდობაზე, წარმართა რომ ვაწვედებით მუსიკალური ცხოვრების ამა თუ ის სფეროში და ჩასვ კარადარ შექმნილებმა ცარილი დარბაზების მეტისმეტად საწმუხარი, სპირიბორტო, სახელისწერი პრობლემა.

მიუხედავად იმეგ ჩვენს საოკერო თეატრს, სადაც უკვე ჩავარდა ორი ახალი ქართული ოპერის მოსმენა — სერიოზული და ობიექტური მსჯელობა ვამართა კომპოზიტორ იჩაული ვეგაბის ოპერის რეკლავი. ვატორს მიუთითა ნაყოვანებებზე და მიეცეს სპეშიანი რეკვეტი. კომპოზიტორ კოთარი თაქაიშვილის „შეგედილი“ კი, რომელიც წარმოადგენს კომპოზირ ოპერის — თუ უარესად



ცოტა ზევით მე განაგებ აღნიშნე 900-იანი წლების დასაწყისში თბილისის სამხრეთი თეატრის დახარისხებული თანამშრომლობის ფაქტი. ჩემი კვლევა აჩვენებს, რომ თეატრის მუშაობის დაწყებამდე იგი გატყუებული დროებითაა მხოლოდ ერთპიროვნული თუ რუსულ იპრების, ჩაბა რაც შეიძლება დროდ, შემოქმედებითად ჩასწვლილად იმ ურთიულესი, არადაქმნილი პირობების ენთუზიასტურ საფუძვლებსა და დრამატურულ კანონზომიერებებს რომელსაც სჭია სამხრეთი თეატრი. მსგავსი მაგალითების მოყვანა კიდევ და კიდევ შეიძლება, როგორც სამხრეთი მუსიკის ისტორიიდან, ისე განხილვის კომპოზიტორების შემოქმედებიდან.

ასეა თუ ისე, სამხრეთი სცენაზე წარმატება გარანტირებულია აქვს მხოლოდ იმ კომპოზიტორს, რომელიც დაქალიდასულია თეატრალური აზროვნების სპეციფიკური ნიშით, რომელიც შეიარაღებულია სასცენო ხელოვნების ცოდნით, რომელსაც განახლებული აქვს თანამედროვეობის შეგრძნების ინტინქტი. ასეთი კომპოზიტორები თვითონ პარტიკულად მსგავსავენ არა მარტო სიცხადს, უფრო, უფრო ადვილად მათთვის თუ ისტორიულად მათთვის ცოდნის თემებით. იდებობა, სახეობა და სიტუაციებით, არაქვე თვითონვე სახანვე შიში სცენური ხორცშესხის ორიგინალურ ფორმებს, ხერხებსა და საშუალებებს. ასეთი კომპოზიტორები ან ითვალისწინებენ და შემოქმედებობადაც იყენებენ, ან თვითონვე აძლევენ დასახმად თანამედროვე თეატრალური აზროვნების პრინციპებს, რეჟისორული თუ სცენოგრაფიული ხელოვნების უახლეს ტენდენციებს, რითაც ბიძგს აძლევენ მუსიკალური თეატრის გარდაქმნების და განახლების, მისი ევოლუციის თუ რეორგანიზაციის სივრცეს. ამის დამატიციებელი მაგალითებიც მრავლად მოიძებნება როგორც კლასიკური, ისე თანამედროვე სამხრეთი ხელოვნების, ან თვალსაზრისით საგულანხობა ენგელსტინის — ამ განხილული კონკრეტების სპეციფიკური კონკრეტოგრაფიული აზროვნებიდან წარმოშობის ან სრულიად ახალი მრავალფეროვანი და კონტრასტული დრამატურული სტრუქტურები, მათი დინამური კადრირებისა და დამონტაჟების პრინციპები, რომლებიც სხვათაგანობის ბუდედ დაასვენს პროკოფიევის იპრების. ასევე საინტერესოა და მთავარი ორიგინალური შედეგი ვაიოლი მეტიზობლის თეატრის, მისი გრატულუსული განწყობების რეჟისორული ხელოვნებისა და სტილისტიკის ზეგავლენა შოსტაკოვიჩის მუსიკალური თეატრზე.

ერთი სიტყვით, თანამედროვე მუსიკალური თეატრისათვის დამახასიათებელი ხელოვნებაა დავაშირების, სხვადასხვა დავების მონაპირაობა ათიკებისა და შემოქმედებითი განვითარების ტენდენციები, რომლებიც სახანვე და ავითარებენ ახალ გზებს.

ჩამოვლავ გვიჩინა, რომ ასევე უაღრესად საინტერესო პერსპექტივები ვაძინებოდა ქართული მუსიკალური თეატრის წინაშე თუკი იგი შეიძლება თანამედროვე გარდაქმნა და შეიკეთება ბრეტების თეატრის მეთოდსა და პრინციპებს, მის მიერ, აღმოჩენისა და დაფიქრების სიყოფილია ცნობად, აგუცხების ეფექტს, რომელიც საინტერესოა დავემონ ქართულ თეატრალურ აზროვნებას და სრულიად ახალი პირობებიც ვაძინებს თეატრალური ენთუზიასტი, ლიბრეტისტის, რეჟისორის, ფსიქოლოგის წინაშე. ვხუდისმისმ რუსთაველის თეატრის სიყოფილიდან განხორციელებულ სექტიკულებს, მიკლქაქობიანი გზებით, უბედობისებრი სიმწვეთი ავანგარდული ექსპერიმენტები, ღრმავარაფრად პოეტური მეტაფორებითა და მონიშნული არტიკულიზმით აღმდებლ რიმბრეტურებს დადგებს, რომლებიც საუფოვლად უდებო ორიგინალურად ტრანსფორმირებული და თავისებურად განვითარებული ძალიანობა აგუცხების ეფექტისა... დარწმუნებული ვარ, რომ ძალიან საინტერესო შედეგს გამოიღებდა, შესაძლებელია მეყვირი გარდატეხვა კი მოქმედონ. ა. სტურასა შემოქმედებითი ხელწერის შემოქმედს ქართული მუსიკალური თეატრზე...

ასეა თუ ისე, სწორედ თეატრის ბუნების, მისი კანონებისა და აპოურჯარა პოეტისის უციოდინარობიდან მოდის ის მრავალი ხარკი, რომელიც გამო საუფოვლად დავიწყებას მიეცა მრავალი სამხრეთი პარტიკულად, მრავალი ახალი განხორციელებული სექტიკული.

ასევე სასიყვარული და როული პირობებებოა წამოჭრილი ლიტერატურული პარკულწარების შერჩევის, სამხრეთი სცენისათვის, მათშიწმინდო სიუეტური-დრამატურული მასალის მოძიების სტრუქტურა და პრინციპების უფოვლად ევკავშირდების სამხრეთი ტენდენციის, სამხრეთი ენებისა და სტილისტიკის განახლებისა და განვითარების ამოცანები, ასევე მწვეაღდ რომ დავს ქართული სამხრეთი ხელოვნების წინაშე. აქაც, ისევე როგორც ქართულ დრამა-

ტულ თეატრში, უფოვლად, გარკვეულ როდს თამაშობს ტრეპედიკული დრამატურის არასახარბილო დეკორაციები, მაღალმნიშვნელოვანი ქართული პიესების სიმარცხე, რის გამოც ქართული კომპოზიტორული უმეტესად მიმართავენ პროზასა თუ პოეზიას, რომელიც ოპერადექლავის პროცესებში, სხვა თვისებებია შორის, მითითებენ დროის დინამიკის სპეციფიკურ შეგრძნებას, რადგან მუსიკალური თეატრის ქვე ცდობის თავისი განხორციელება, დროის თავისი ხანობი, მთავარი რეგულაციების წინაშე რომ აუცილებს პროზაულ, განსაკუთრებით კი დღედიანად ლიტერატურულ ნაწარმოებებში, კერძოდ კი იმამხანა დაუცხებებულ ავიორებს. ამ მნიშვნელოვანი და სპეციფიკური თვისებების გუთვალისწინებლობა ხშირად დადებს ისიც სტრუქტურულ ნაკლებობებს, როგორცაა ილუსტრაციულობა, სქემანერობა, ფრაგმენტულობა თუ სტატიკურობა, რითაც სცოდავს მრავალ ქართული იპრის დრამატურგია, სადაც ამ ხარვეზების გამო სრულიად დაშლილია და დარღვეულია მოქმედების განვითარების ლოკალი და მუსიკალური-თეატრალური აზროვნების კანონები.

გარდა ამისა, როგორც ვაძინებებს ხელოვნების ისტორია და პრკტიკა, საზოგადოებრივი ცხოვრების ან თუ იმ ეტაპზე განსაკუთრებით აქტიურება და წინა უღრმეს გამოცდის, ზოგჯერ კი იმამხანა კიდევ ძალიან თუ ის ენარია, კერძოდ ის ენარია, რომელსაც მუსიკალური და უნარი მშობარად და მკვირად გამოიხატოს თავისი დროის სუნთქვა, მაჩისცხვა, სულსხვევათა, მთელი სიტყვადი წამოჭრის თანამედროვეობის პირობებიდან. ამ მიდრეკილებას უნდა უღრმესად მუსიკალური თეატრები დადეს საავტორი თუ კონკრეტულად მუსიკალური ავანგარდობა, სხვათა შორის, ჩამდარება ისეთი ცხოვრებითუფილ ენარია, როგორცაა ტრაგიკომედია, რომელიც თავისი პარადოქსული მრავალთვისებინაობის, მიზიდლობისა და მითოტურის ბუნების გამო საოცრად ტევადა და ფაქტორ, როგორც უსოქოლოგური ქვეტექსტების თვალსაზრისით, ისე დაამტკიცება საპირისპირო, კონტრასტული ფორმების, ხერხების თუ საშუალებების შექმნისა და გიტიზიზების მრავლად. ამ ენარს საუფოვლად უაღრეს ხარკი და მრავალწინაგავა სიტუაციური აზროვნების პრინციპი, რომელიც ფაქტორ განსაკუთრებით აწლებს საავტორი ხელოვნების ისეთ მუსიკალურ თვისებებს, როგორც არის სახეობით, მრავალმნიშვნელოვანი, იმპროვიზაცია, მოღუდნობა და სწრაფი სახეობური გარდაქმნები და ა. შ. ამ თვისებების წყალობით ტრაგიკომედია არცა შეიკეთებოდა და სრულიად ახალ სამართალ დაავიკიდებდა ქართულ მუსიკალური თეატრში, მთი უფორ, რომ ჩინეს ქელი არის ამ ენარის მუსიკალური ისტატის დავით კლიმატილის თეატრი, სადაც ხელწმინდობა დღეს სოლო, ანამალური და საუფოვლად მუსიკალური-საპირისპირო, ანამალურ-ტექნიკური და პოლოგიონური სტრუქტურებისათვის დაწმადებული მოვლდება, რომელთა ანამოგებიც დაილი მისაკლავთა ქართული ხალხური მუსიკის, კერძოდ კი, საოცრად ეკლორიტიული იმრტული მუსიკალური ენარისმის წიაღში.

ერთი სიტყვით, ეროვნული მუსიკალური თეატრის განვითარებად არსებობს მრავალი გზა და საშუალება. ამ ამოცანების ხორცშესხების კი, სხვათა შორის, მნიშვნელოვანია თუქცა კი უფოვლად როდს თანამედროვე ლიბრეტისტების, რომლებიც არამოქმედებენ-ლომში და გამოუცდილობა მძიმედ დაღს აყავს ქართულ სამხრეთი ხელოვნებას. არა ერთი და ორი ქართული იპერი უფოვლად უბიროდობის მხებურება. ეს პირობები დღის წესრიგში უღვავი მწვეაღდ დას, ვინაიდან დრამატურების ამ სპეციფიკური ენარს ჩვენში არც მუარტი ტრადიციები აქვს და არც მძიმეებები აკონსერვირებენ. ალბათ, ამოიკეთოს და საქმეს ღელს მკიდებენ შემოხვევითი პირობები, რომელთა წყალობით ბევრი ლიბრეტო სცოდავს ან მარტო დრამატურული აზროვნების სოსხლები, სიუეტურა მასალის სიღარიბის, არამედ ენობრივი, სტილისტიკ-ტექნიკური ხარვეზობაც ცხადია, ეს მდამოკიდებულება დაფიქრება, გარკვეული ზომების მიღების საჭიროება, რადგან ერთობლივად უნდა წარუდგინდეს კომპოზიტორთა და მწერალთა კავშირები, ჩაბა გამოიკებონ ლიბრეტისტთა დასაზრადილი მეთოდები, ჩაბა დადგინდეს ლიბრეტული მუშაობის პროფესიული თანამშრომლობის ფორმები.

დღის წესრიგში ასევე მწვეაღდ დავს ლიბრეტოთა თარგმანის ამოცანა. ჩვენი საზოგადოება, მისი წინაიხვე წინაწი, როცხული მუსიკალური თეატრის პირობების განსტყუების მხარით, კარგა ხანია მითხოვს ეროვნული იპრების დღედაც ქართულ ენაზე ერთი შეხედვით ეს თითქმის მწელი განსაკუთრებულია, ვინაიდან ჩვენ არ ვიცივით ისეთ მთარგმნელებს, რომლებიც ერთობლივად



აზროვნებიდან მაღალი ლიტერატურულ-პოეტური და მუსიკალური კატეგორიებით. მაგრამ ახეთი განცხადება, შესაძლოა, უსაფუძვლოც იყოს, ვინაიდან ამ მიზანშეუღებელი ჯერ არ გადადგმულა რაიმე ნაბიჯი, ეს მიზეზი უფრო აღსანიშნავია, რომ დღეს საქართველოში მოკლევადიანი ნიჭური გამოცდილი მთარგმნელები, რომლებიც მუსიკისკომპოზიტორები, პირველი რიგში კი, დარეკორდებან, მომღერლებიან კავშირში უფრო ვერცხვოდენ მუსიკალური ტექსტის სტეციფიკაში. ასეა თუ ისე, საქართველოს ზომების მიხედვით, რაც ევალებათ იმ შემოქმედებით ორგანიზაციებსა და სამეცნიერო დაწესებულებებს, რომლებიც და საქმის ორგანიზებასა და კოორდინაციას შეძლებენ. ისე კი, სახელმწიფო მუსიკალურ თეატრებს დაპირებულბიან ოპერათა დღემდე დღდის რწაზე, ეს ტრადიცია უდავლდეს პროფესიონალიზმთან იღებს სათავეს, ერთი შეხედვით, ეს მოყვანიდა არ უნდა იყოს მწელი განსახარციებლები, ვინაიდან ჩვენი ოპერისტიკის კონსერვატორიაში სწორად იზიომო ვადიან იტალიური ენის კურსს, რომ შედონ იტალიური ოპერების შესწავლა დღდინა, მაგრამ კონსერვატორია ვერ ზრდის იტალიური ენის მცოდნე მომღერლებს, რომლებიც და ცოდნას არ სთხოვდენ არც საბჭოთა თეატრში, ესეც სასიხო, აღბათი, მაშინ ვაღაწელება, რაცა ობილიის საბჭოთა თეატრის ხელმძღვანელობას დასწი მიიღებს მხოლოდ იმ მომდერლებს, რომლებიც იტალიური ენა ცოდნელობენ. ენის უცოდინარობის პირობებში კი ევროპულ ენებზე ოპერების დადგობებს დასჭირდება დიდი დრო და ინერგია, რაც შეტისებდა ვაზანგრძობლებს და ვაზანგრძობლებს შემოქმედებით პროცესებს. მითავია კი ისაა, რომ ლიტერატურული ტექსტის გაუზარებელი დაზიარება და შექანართი შეწყავლა, უფროდ დაპყრობითს მომდერათა საშემსრულებლო დონესა და ხარისხს.

ნებისთუ უნებდებოდ, გადაუხვიე მთავარ თემს, იმ ძირითად ამოცანას, რომლის მიზანია ობილიის საბჭოთა თეატრის შედგენარეობის განხილვა. მაგრამ ეს გადახვევა თანამდროვე ქართული საბჭოთა მუსიკის სავარაოში ნაკარნახეობა თეატრთან მისა სისლბორცეული კავშირით. როგორც ჩანს, თეატრის ხელმძღვანელობის შემოაღწეული ვითარების გამო, მაღალმხატვრული ეტრუხვება საბჭოთა რეპერტუარის სიძირის მიწეუთი ვად სწავა ქართული ოპერების დადგმის ვადება და მთელი თავის გადსწავლბა საუკველთაოდ არამომზადებლ რასიკური ეტრუხვბა-რუსული რეპერტუარის აღდგენაზე გადაიძინა. თეატრი შეუღდა იმ თავის ინტერნაციონალურ პროცესის გამაგრებას და გაშლიერებას, რომელიც უკველებიან წარმოადგენდა მის საყრდენს, მის საფუძველს.

საბჭოთა თეატრებს დრამატული თეატრებისგან გამორჩევი ერთი მეტად სპეციფიური თავისებობაა, ეს გახლავთ მდრეკილება რეპერტუარის სტაბილუზაციისკენ, რაც მრავალი მიზეზით აიხსნება. შერჩევისა და დამკვიდრების ხანგრძლივი და რთული პროცესის გაგლით ყალიბდება ის მეთაი, მუდმივი ე. წ. საფონდი რეპერტუარი, რომლის შექმნას ვანაპირობებს ეტრუხვბა სპეციფიკადან მომდინარე, ერთის მხრივ, დასის შემოქმედებბათა ოპტესიკა, მისი სამომდერლო ბუნება და ხასიათი, ხოლო, მეორეს მხრივ, პუბლიკარის ტემპერამენტი, ფსიქოლოგია, გემოვნება.

ბუნებრივია, რომ თბილისის საბჭოთა თეატრსაც, რომელიც დადგა თავისი არსებობის 131-ე წელს აღნიშნავს, შეეძინა აქვს თავისი საფონდი რეპერტუარი. რომელიც იზრდებდა შემსრულებლებითა და მსმენელებითა თაობები, რომლის საფუძველზეც, ყალიბდებიან და ვითარდებიან ეტრუხვბი საშემსრულებლო ტრადიციები. ჩვენს თეატრს, აღბათი, არ ახსენს ისეთი პერიოდი, მის სტინაზე რომ არ ყოფილიყოს რბობისის, სეკუდარი დღაქი, ვერდის, აიღა, „ტრუხვადრი“, „როგორღებო“, „ტრავატა“, პუჩინის „ბარსკა“, და „ბიჩი-ბიჩი-სანი“, ბუნეს „კარმენი“, ლეონკავალის „კამბაზები“, ჩაიკოვსკის „პაის ქალი“, „ოლივანტა“, „კვეტნი ონგინა“...

აქედან გამომდინარე, თეატრის ხელმძღვანელობამ კულტურის საინსტიტუციონალ შემოაღწეობის ვადეცეცა სამა წლის მანძილზე დასახრულის საფონდურ რეპერტუარის აღდგენა. ჩათა დააჩქაროს შემოქმედებითი ცხოვრების კლავიატოში ჩაგდების, თეატრის საფუძვლების გამაგრების პროცესი იმ ოპერებით, რომელთა მუსიკალური ტექსტები უფრო აქვს გამაძირარი ოპისტების, გუნდის, შემსრულებლების, რომლებშიც ყარგად ნაწლებიან უფროსი და ახალგაზრდა თაობის მომღერლები, რომლებიც უფროს მსმენელს, რომლებიც ყველაფერს გატარდობიერბენ... შემოაღწეული მოტივების მიხედვით თეატრის სწორი გეზი აქვს აღებული. მაგრამ ამ გეზს აქვს თავი-

სი მეორე მხარეც, რომელიც თეატრს უქმნის კონსერვაციის ფორმის, ეს საშიშროება დაზიანდათეობითა რეპერტუარის სტეციფიკულ სახეობის შეზღავდნული სპეციფიკური მდრეკილებისათვის, რომელიც მისგან წარმოადგარა წინააღმდეგობებს, — ვვლილია, მობო რეპერტუარის სტანდარტიზაციას, საშემსრულებლო ტრადიციების კონსერვაციას, დასის ინტელუბობას, — თავიდან აკლებთ მისიში მოთხოვის სარეპერტუარი პოლიტიკის დინამიკულ მანერბარებას.

არსებობს მანერბრების სხვადასხვა ფორმები, რომლებსაც თეატრმა უფოოდ უნდა მიმართოს. მანერბრების საშუალებას იძლევა, უპირებლებს კულობას, თვით იმ კომპოზიტორია შემოქმედების, რომელიც ჩვენს სტინაზე დამკვიდრდა და ათეული წლების მანძილზე წარმოდგენილია ერთი და იგივე ოპერებით. ვვლისხმობ ოპერბ რბობისის, ვერდასა და პუჩინის იმ შედეგბებს, რომლებიც ჩვენს სტინაზე არასოდეს არ დღიე ხანია არ დადგმულა და რომლებიც დღიე ინტერბრების ხედება მსმენელი, ამ თვალსაზრისით უკანასკნელი წლების მანძილზე გაკეთდა ერთი გამონაკლისი — შედგებლობამ მაქვს ვერდის „ბტლო“, რომელიც მიმდინარე სწორში დაიდა და რომელიც ფრიად მწიშნულეოვან მოვლენად იქცა რბობის თეატრის, ისე ჩვენი დღაქაქაქის მუსიკალური ცხოვრებისათვის.

მანერბრების მეორე საშუალება მე-19 საუკუნის ავტორია წრის ვაგნარობა, ამ მხრავაც უკანასკნელი ხანებში გაკეთდა ერთი გამონაკლისი, როცა 70-იანი წლების დამდეგს თეატრის აღმწაზე ვანდა ვაგნერის „ლოუნგერინი“, რომელიც წარმატების მიხედვად, თეატრმა ვერ შეინარჩუნა და მისივე „ფრანკი კოლანდელი“.

მანერბრების მესამე საშუალება მე-19 საუკუნის მუსიკის საწვდების გადაღება, რეპერტუარის გაფართოება მე-18 და მე-19 საუკუნეების საბჭოთა ნაწარმოებებით. ამ მიზანშეუღებელი უკანასკნელი სამი ათეული წლის მანძილზე ჩატარდა რამდენიმე ცდა — ვვლისხმობ მე-18 საუკუნის სამ ოპერას — მოცარტის „დონ ეუანსი“, რომელიც თეატრმა ვერ შეინარჩუნა, „ჩაღლისნურ ფლეტანა“, რომელიც სტდელს ძალზე დაბალი დონია და პერბოლებს „მასხარა-ქაბლტარინი“, რომლის ადგილი კამერულ სტინაზეა და არა დღიე საბჭოთა თეატრში. ამავე პერიოდზე წარმატებით დაიდა ვრა თანაშედროვე ოპერა — სლოვაკი კომპოზიტორის სუბინის „კურტნივა“ და პროკოფივის „სეზონი კოტორი“. ამავე რიგს მიეკუთვნება 900-იანი წლებში შექმნილი ჩახმინიკების კამერული ოპერა „მუწენი რაინდი“, რომლსაც ვერც თეატრი და ვერც მსმენელი ვერ შეუღდა. რამდენადაც მასხარა, უკანასკნელი წლების მანძილზე ნაპოუღ-რუსული მუსიკის სფეროში არ უნდა არსებობდეს სავარაუდარო პოლიტიკის მანერბრების, რეპერტუარის ვანახლებების, რბო თეატრის სტაბილუზაციითერიკური დაბაზრების ვაფართობის სხვა მაგალითობი. მიუხედავად ამ საინტერესო ცდებისა და იაოლიკული ფრიად მწიშნულეოვან წარმატებებისა, სტანდარტული რეპერტუარული შემოაღწეულბა ვადახტრება თავისი ეპარულტრობისა და სტეკიფიკობის, ზოგიერთ შემთვევაში არასწორი შერჩევისა თუ სხვა უფრო სპეციფიკური მიზეზების გამო, ვერ შეარჩებს თბილისის საბჭოთა თეატრის ინტერნაციონალური პროცესის კონსერვაციის პროცესს, გამოსაჯლებს რომ პოლიტობს არა მარტო რეპერტუარში, არამედ სპეციფიკების განახლებების ფორმებში და სავითო შემოქმედებით დონეშიც.

აქედან გამომდინარე, თეატრმა უფოოდ უნდა გააკეთოს ვარკვეული დასკვნა და აღსაწერ სპეციფიკუბითან პარალელუად, რეპერტუარში ჩასვას ახალი დახასხებლები, რაზედაც, რამდენადაც ვიცი, ფოქობის თეატრის ხელმძღვანელობა.

ერთი სიტყვით, თეატრმა ამოავითვე, დასახულ ამოცანებთან ერთად, უნდა დაიწყოს ფოქარი ახალი გზების ძიებაზე, ახალი შემოქმედებითი ტენდენციების მოსიწვევად. აქედანვე უნდა დასახუდღეს ნიადაგი დღემდე ვადაურტელი იმ რთული პრობლების გადასაწყვეტად, როგორცაა შესწავლა და პროპაგანდა მე-20 საუკუნის საბჭოთა ხელმძღვანელების ცალკეული ნიმუშების, სადაც შესწავლებლები და მსმენელები აღმოაჩინენ მრავალ საინტერესო სახალებს. დღეს კი, ჩვენს თეატრში შექმნილი სიტუაციის მიხედვით, მსმენელბა შეიძლება ჩაივალოს, რომ მე-20 საუკუნეში საერთოდ არ მწეწედაჩარა საბჭოთა ხელმძღვანელების ვანეთარების პროცესი. ბევრს ასეც გგონია. აკი ამბობენ ხოლმე — საბჭოთა ხელმძღვანელები ვის განსილენ, საბჭოთა თეატრი ცვლებდა, ბებრა ნაქარინიზობია. ამას ამბობენ ისინი, ვისაც არავითარი წარმოდგენა არა აქვს რი-



პარდ შტარტისა და ტრავისის, ორისა და პარტის, ანატიკისა და პარტის, პროფისისა და სტრატისის თეატრისა.

ესადა, თანაგრძობე საოპერო ესტაბლიკის ათვისება წარმოადგენს ძალიერ რთულ, კირვეულ, სოფიანტვად სარკისს. ამისათვის საჭიროა თვით ეს ესტაბლიკის საფუძვლიანი ცოდნა, დისის საშუალოდობე შესაძლებლობებისა და მხენელთა ესპიკოლოგის განახლებება. ამ რთული და ამავე დროს ძალზე ხანგრძლივი მისის შესრულება, პირველ რიგში, ევალება საოპერო თეატრის დირიჟორს, რომლებიც უნდა იმუფებოდნენ თანაგრძობე საოპერო ხელოვნების კერძო და რომლებიც, სამუხარადე, არ ირენენ ინიციატივას, არ იბრძვიან მეოცე საუკუნის ევროპელი თუ საბჭოთა საოპერო ხელოვნების მწვერვალთა დასაყრდამად ახლა თუ ისე, ამ საიხილვე უჭირ თეატრმა აქედანვე უნდა დაიწყო, რათა მე-20 საუკუნის მრავალწახანგავიანი საოპერო ლიტერატურიანი შეიეროს ისეთი ნიმუშები, რომლებიც გარბიანი დასს, ახალდებენ მსმენელთა გემოვნებს, მათ სულიერსა თუ წეირიბივ კულტურას და დეზხარტიანი თეატრს თავი დააღწიოს კონსერვაციას. ტრადიციულ გეონია, რომ ამ კულტურის ცალკეული ნიმუშების ათვისება შესაძლებელია შესვლიოს დამოუკიდებელია თვით კლასიკური საოპერო ხელოვნებისადმი, შეცვლის მისი გაარბებისა და წარმოსახვის ფორმები და მეთოდები.

ქონსერვატიანი თავის დადევნის საშუალებათა შორის საქონელიათა დაინერგვითა რეპერტუარში ათეული წლების მანძილზე მეოთხე ოპერების ხელახალი დადგობის პრაქტიკა, რომლის მიზანია სექტაქტულების თვისიბრ-ხარისხობრივი მაჩვენებლების ამაღლება, განახლება, განვითარება, გარდაქმნა... ამ მხრივ მდგომარეობა ჩვენს თეატრში საკმაოდ მძიმეა. უახასსენლო 10 წლის მანძილზე ხელახლა დადგმული სექტაქტულებიანი მიზნის აღწენისა თუნდაც ერთი წარბოვანა, რომელიც სასხობიღის ტეზოანდრული მოქაუნებს და რამე სახისისა თუ რადიკალური ცვლილებების, მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი ტენდენციისა თუ ხანგრძლივი ინტერპრეტაციის შემოქმედის უყოფლობა. ამ კვლებისხმოდ ცალკეულ მომხრეთა წარბებებებს, აჩაღვე ვკლდისხმოდ სექტაქტულების სართული მდგომარეობას, საერთოდ ვერს.

ამის გამო დღის წესრიგში ძალიან წრბათად დგება ხოლმე ამლახან დადგმული სექტაქტულების ხელახალი დადგობა, საუფუძლიანი გადაცემების თუ გადისინჯის მოქონების, გამოსწავლის შეტისმეტად მცირეა. მათ შორისა არ, ლადისის, ლელა... დ. დავითაშვილის, ნაჰაქტიკი... ვერდის, ტრბუდოვი... რომლის ვაკვირულია დეკორაციები განახლებას მოიხიბოვებ, ვაგნერის, შერინივი მოლანდიელი... რომელიც აღსადგენია, რომისის, სევილიელი დალაქი... რომელიც მოსაძენია და დასახსტებელი კომპერო ოპერისათვის შესახარის როგორც სევერის რიბები, ისე შესხალტური დანახები, ვერდის ოტელი... რომლის სადღეობე კულტურის, შინაგანი წესრიგის სტაბილუბება და შენარჩუნება საჭირო ეს არის და ეს. არ მეგულობს სხვა სექტაქტული, რომელსაც აქტიური ჩაიგვა ამ ხელახლა დადგმა არ სტირდობოდეს.

ერთადერთი ფიარდ მნიშვნელოვანი და სასიხარული ფაქტი, რომელიც ახლაც ხელახლა დადგმული სექტაქტულებს, ვალათ ამ წარბოვებებში შესვლა და მინაქტუბა ახალგაზრდა, ნიჭიერი მომღერლებისა, რომელთა დაწინაურებისათვის, წინსხლისა და ზრდისათვის ბეჭერი რამ კეთდება უახასსენლ ხანებში.

ქონსერვატიანი თავის დადევნის საშუალებათა შორის მუსიკალური თეატრის საუკეთესოდ დაინერგვითა გამოცდილი დადგმულებების — რევისორების, დირიჟორების, მსტავტების მოწვევის, ზოგიერთ შემხარბევის კი აპრობირებელი, განხარბებული დადგმობის გადმოცანის პრაქტიკა. ამის აუცილებლობა ნაქარახავი საოპერო თეატრის ინტერკონსინალტური პროფილით, მისი სტილიტირ-ესტეტიკური დიახზონის სიფართოვით, ენარბობივი ნარბგვაოქენით, ცხადია, თავისი უნიკარხალისის გამო საოპერო თეატრი ვერ გადაქცივა ერთი მიმართულების, ერთი სიღრმის, ერთი ნარბგვით, ერთი დირიჟორისა თუ ერთი რევისორის თეატრად... ამ პრაქტიკისათვის აჩაქარბულ მიუმართავი თბილისის საოპერო თეატრისა, რასაც ვაგოწმებს მუსიკალური რევისორის მიხაილოვისა და მდგომარეობის მიერ შესანიშნავად დადგმული „სენიონ კოკო“, აგრეთვე „პორის ვოდნოვი“, მისინჯივის მიერ დადგმული „დონ უსანი“, გრბანდელ დადგმულთა მიერ წარბოვებული ვაგნერისა და მოცარტის ოპერები. ამ დადგმულებებს, განახლებურებით კი რევისორის მიხაილოვმა, დირიჟორ ოლესივი დიმიტრაიისითან ურ-

თად, და შესანიშნავა დირიჟორმა ზიგურდი კილდინმა, რევისორის პრინა ედილიანთან ერთად, ერთხანად გარდაქმნენ ჩვენი თეატრის მუშაობის სტილი, მოიხიბრება ვაკუეტის საშესრულებლობა, ახალდებს დასის ტექნიკური თუ პროფესიული დონე და არა მთავარია, შემოიარვის ახალი შემოქმედებითი ტენდენციები. ეს მით უფროა აღსანიშნავი, რომ მათთან მუშაობის შედეგად ჩვენს კულტურაში წარბებები დასმულია მისთვის სრულიად უცხო სტილის ისეთი რთული ოპერები, როგორცაა პროფისისის „სემიონ კოტკი“, ვაგნერის „ლოდერინი“ და „შერინივი მოლანდიელი“.

აქედან გამომდინარე, თეატრმა უნდა გააგრძელოს და განავითაროს დადგმულთა მოწვევის ეს ტრადიციები, თავის გარშემო შემოიკრიოს არა მარტო უცხოელი და საბჭოთა სპეციალისტები, არამედ ჩვენი სახელგანთი თანამემამულინი — ცნობილი ქართველი რევისორები მ. თუმანიშვილი, და დედისძე, ვ. ლორთქიფანიძე, რ. სტერუა, თ. ჩხეიძე და სხვები, რომლებსაც ჩვენს საოპერო თეატრთან არა აქვთ არავითარი კავშირი, ისევე როგორც დირიჟორ ჯანდუ კახიძის, რომლის თანამშრომლობა ჩვენს თეატრთან საჭიროა და აუცილებელია. ჩამდნადე ვიცი, თეატრის ხელმძღვანელობამ ამ მიმართულებითაც უცევი მიიღო გარკვეული ზომები...

უახასსენლო წლების მანძილზე ქართველი რევისორისათვის მნიშვნელოვანი ადვანსიმი შემოიღო თბილისის საოპერო თეატრის კარი და სექტაქტული ოტელინი — ამ ურთულესი ფსიქოლოგიური დანახის დადგობის დროს მთავარი გარდადგება მოახდინა სარბტიკული პროცესებში, დისის ფსიქოლოგიაში, საშუალო პროცესისაში უარდისად სტიროვება, პუნქტუალურმა, პროფესიულია მიღვანა ერთხანად გამოწვივა საოპერო თეატრის სარდლების აღორბინება, ფსიქიკის მალალ ძაბვაში გადაჭრვა, სწორი რიგში მათი ჩადგება. ამ ისინებს ის საიდუმლო გარდადგება ჩვენს დასს საოპერო ხელოვნების ეს უღიდესი მწვერვალ წარბებებით დააძლიერა და იგი მბავტრული დაწვერბობით, გზნებითა და გატაცებით წარმოახსენია. აქედან მიღის ის ძალი, რომლიც სექტაქტული ურთული კომპონენტის მაქსიმალური აქტივობა და შემოქმედებითი დონის გაწვრთნა ამაღლება გამოწვივა. ცხადია, ამ წარბებების დიდ წელოში ბიძედილი საოპერო სცენის შესანიშნავი ისტაბტეს — ზურბა ანჭარბისი, მღედა ამირანშვილს, ნილარ ანდელუაქეს, სისან ტრბოვის, ულდარ გვიქის და სხვა მომხრეების, დირიჟორ გვი ამბოჯარბულია, რომლის ნამუშევრისა ამნიგვა ნიჭიერების, სტიროვებისა და სტრუქტურული მუშაობის კვლი, მახტაბურად, დრამატურგიულად ფერწერულად მოაზროვნე მსტავარის ფარნად ლაიპსონის. ასეთი კომპლექსმა, რაც იმთავითა ჩვენს საოპერო სცენაზე, ამ დადგამს განსაკუთრებული როლი, პრინციპული მნიშვნელობა მიაწვია და მვეჯარედა გმინა იგი თბილისის საოპერო თეატრის აგმამინდელი რეპერტუარისა. ამ სექტაქტულმა დიდი იმედები ჩაგვისხა და კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნა ჩვენი საოპერო დასის შემოქმედებითი პოტენციული, რომლის გამოვლენა, გაძლიერება და განვითარება, როგორც ჩანს, დამოუკიდებელია დადგმულებზე — რევისორებზე, დირიჟორებზე, კომპოზიტორებზე, კომპოზიტორებზე, მათ ტალნებსა და ოსტაბტებზე, მათი მუშაობის სტილსა და ხასიათზე, რასაც უშუალოდ უყავრბდება საკითხი პროფესიონალიზმისა, ასე მწვედენ რომ დგას ოპერების, გუნდის, მთელი რიგი შემწარბების წინაშე და რომლის დონე, უნტისტავად, მერვეცი, არამაშარბი, დაბალია.

რთული ვითარება შექმნილია ერთდული საოპერო რევისორის დარბე. პირველ რიგში, ადვანსივ რევისორი-პედაგოგების კროხისა არადა აღზრდილი რევისორები მზარბი უნდა ედგენ ჩვენს ახალგაზრდა ნიჭიერ მომღერლებს, რომელთა უმეტესობა, როგორც წინა, ვერ ფლობს სცენური მობრბობისა და თეატრის პროფესიულ ჩვევებს. მსახიობური ქვეყების გამოწვინების პრაქტის, როგორც ჩანს, მეტ უყრადღებს უნდა აქციდენენ საოპერო სტუდიაში, რომლის მოცინება, თავის დროზე, უღიდეს მნიშვნელობას ანიჭებდენ გამოჩინებულ რევისორებთან — კოტე მარჩანაშვილი, სანდრო ახმეტელი, ალექსანდრე წუწუნავა, შოთა აღსაბაძე, რომლებიც საოპერო სტუდიის სცენაზე ნერგადენენ სინთეტური მსახიობების აღსაზრდელ მეთოდებს და სტუდენტ-ვკალისთა ძალიანი შესანიშნავ სექტაქტულებს დაგადენ.

დღეს კი საოპერო სტუდიისთან გამოცდილი რევისორების თანამშრომლობის ტრადიციის ხელშეწყობა უწყვეტობია. არადა, რა დიდ საგრბელობას — მოუტანდენენ ახალგაზრდა ვკალისტებს მათთან

რომ მუშაობდნენ მიხეილ თუმანიშვილი, დიმიტრი ალექსიძე და სხვა გამოცდილი რეჟისორები.

ახლს არაფერს ვიტყვი, თუკი აღწერა, რომ საოპერო სცენაზე მომღერლებმა სახები უნდა გახსნან, აჩრი და განდღა უნდა გამოხატონ არა მარტო ხიზია და სიმღერით, არამედ უსიტყვად დაბადებულ ფსიქოლოგიურად ზუსტი, მეტყველი და სახიერ პლასტიკური ინტონაციებით, მოძრაობის შესაბამისი რიტმითა და დინამიკით. სპექტაკლების რეჟისორებმა კი ისეთი უმახვილებლად გვჩვენა, რომ ჩვენი უბედურები წაყვდა ყურადღებას უფრობენ მომღერლებს სახეების გავრცობის, ამბეკველების ამოცანებს. სამომღერლო ხელოვნებში განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება ხელებს, რომელთა „აღსაპარებელ“ მტვად რთული ამოცანა არა მარტო ხაოპერო თეატრში, არამედ სახალტო სცენაზეც. ზოგჯერ გვინათ, რომ სიმღერის დროს ჩვენს მომღერლებს ხელები უშლიან კიდულ, იმდენად უსუსხაზო, უარსა მათი ვესტი, მოკლებული ყოველფერ არტიზანობა. ამ მხრივ სისამოვნო გამოცდილების ქმნის ახალგაზრდა მომღერლებმა ძალიან წარმადეგნილი სპექტაკლი „ნაკრები“ რომლის ავტორია სახავემო მუსიკის დარგში წაუფერებელი მოღვაწე კომპოზიტორი შერი დავითაშვილი, რომლის მუხიკამ ამ სპექტაკლის დადგმობის თემურშიც ახამიხსა და კონკრეტრად უკუტური ძნელები წაშულებმა მისცა რეჟისორული პარტიტურა განვსვქავალი სახასიათო პლასტიკური ინტონაციებითა და მოხდელიად წარმადეგნილი ხალხური საცეკო იდეებით. დადგმულია დასაბამო მუშაობის შედეგად ჩვენმა მომღერლებმა პლასტიკური განცხადებლობის წყლითი შექმნის დავების კონკურსი სახები, ნაკრებიან უმრავლესობი თემურ დეკორატიული ამოცანის შემართებითა და რილის ანსახიერებს თვალსაჩინო აქტიორული ნიჭიერებით, დანამუშობი, ნამდვილი არტიზანობით. სპექტაკლის წარბატებში მიიღო წვლილი მიოდლის ნიჭიერ მხატვარს მამა მალაზონისა. მან დიდი მამუკა ათავსარბულია აფერხტკანისში ილუსტრირების უნიკალური ნიმუშებს, რომელთა ვერცერთულკლორისტიკული და ორნამენტული მოტივების ნატიფმა ვარიანებმა სპექტაკლის სცენაგრაფიას განსაკუთრებული პიეტეტობა და სახიერება მინახა. ერთგულნი ხატვანებით, ფანტაზიით, თხილი იუმორით აღებედილმა დეკორაციებმა, კოსტუმებმა, რეკვიზიტმა ერთდროულად ზღაპრულიობის მშვენიერი ოლუკა შექმნეს და საესხიით კონკრეტული ცხოვრებისეული სახებიც დავიხატეს.

თანამედროვე მუსიკალური თეატრში, სხვა მრავალ ტენდენციათა შორის, შეესაძინება გაიზარდა რეჟისორის ადგილი და როლი. თუ წინათ საოპერო სპექტაკლის სტლიოსტრუქტურული კონცეპტი ნაყოფილებმა ევალებოდა დირიჟორს, დღეს მიედ რაც სახელგანთქმული საოპერო კერებში პიორიტული რეჟისორის ენებმა. ეს ტენდენცია წარმოშვა საოპერო სპექტაკლების სადგეგმო მეთოდებისა და ხერხების რეფორმირების ამოცანამ, რომელზეც ბრძოლა გამოუტყდა და იმ ეპოქა ოპერულ სტელს, სადაც რეჟისორს დადგმის მშოლად კისრეტიყური შეღამაზება ევალებოდა. ასეთი სტლის სპექტაკლებს, რომლებიც ადრე „კოსტუმირებულ კონცერტს“ უწოდებდნენ, რეტებმა „კულინარიული ოპერა“ უწოდა.

საოპერო რეჟისორის რეფორმირების ტენდენცია ვითარდება უკვე დიდი ხანია ამ გზაზე მუშაუნელოვანი ნაბიჯები გადადგმა ტანინილასკიო, ნეოროვი-დარნენკო, მიეჩარბოლბა... ამ ტენდენციამ მთლიან მთლიან იფუტვა ეგრძობა — სახელოვანი იტალიისა და გერმანიის სპექტაკლი ინტერბუ, სადაც დღესაც მიმდინარეობს საოპერო სპექტაკლებისადმი ფორმალური დამოუკიდებლობის წრეება. ეგრძობა და არსულმა საოპერო ცენტრებმა მრავალ გზამ მინათის საოპერო სცენაზე სპეციალური თეატრალური პროფემბი. ეს ფორმების მოსაძიებელად, საუთრით ვითარების ფულბელებს ახალორიენტილად. ამ მხრივ განსაკუთრებულია იტალიელთა გადაწყვიტობები. მათ „ალ-სალოში“, ამ ტრადიციულ საოპერო კერაში, სახელგანთქმული ნეორეალისტი კინორეჟისორები მოიწვიეს, მათ შორის გამოჩენილი ძაირიერი. რომლის მიერ დადგმული მუხინის „მოქმედი“ სცენური მოქმედების აბსოლუტური თავისუფლებისა და მაქსიმალური დანამუხივის, სიტუაციების კონტრასტული განვითარებისა და მეტყური შებარისპირების, მხატვრული სახეების რეალისტურად ზუსტი ფსიქოლოგიური დახასიათების უბრწინავლეს ნიმუშად იქცა და სახელი საყოველთაოდ გაიკავა. უარსაზარი რეზონანსი მოძიავს დიდ ვერმანელი რეჟისორის ვალტერ ფულნერ-შტინის დადგმებმა, მათ შორის „ნადოსნერმა ფულიტამ“, რომელზეც ასევე საყოველთაოდ განხარდა. ფულნერშიგინმა, რომელმაც

მთელი სკოლა შექმნა და რომელსაც მრავალი მიმდევარი გაჩნდა, მთელი სიხლად გამოჩინა საოპერო სცენაზე რეჟისორული მუხიკის არსებობისა და განვითარების უდიდესი შესაძლებლობის. მისი გორკ ჩანს, ეს პერსპექტივა დანახა გამოჩინება კინორეჟისორის ბერგანმა, რომელიც უპირობოდამ სპექტაკლებს დგამს სანდანიის საოპერო თეატრებში. შესაძლოა, ამავე პერსპექტივამ მოიზიდა თანამედროვეობის გამარჩენელი დირიჟორი პეტრებტ ფონ კარაიანი, რომელმაც თავისი სპექტაკლების რეჟისორება ითავა.

დღეს რეჟისორული საოპერო თეატრის ერთ-ერთი მრჩუნეველი წარმომადგენელია შესანიშნავი რეჟისორი და მხატვარი ეან პიერ ლარში, რომლის მთი „და სალო“ სცენაზე მუშაობს და გაფორმებულა რისინს „კონკიამ“ მთელი თანამედროვე მუსიკალური-თეატრალური სანაირი ახალაგავა.

ფართო რეზონანსი მოკვს პორიკვის სპექტაკლებმა დიდ თეატრსა თუ კამერულ სცენაზეც. სადაც იგი რეჟისორული საოპერო თეატრის პრინციპებსა და ფორმებს, უმეტესწილად, ავითარებს ეროვნული რეპერტუარის საფუძველზე.

ჩვენთან კი რეჟისორული როლის გავრცობის ამოცანები დავა-შირდულია აღელვანდრე წუწუნავსა სახეთთან. მისი სპექტაკლები დიდხანს იცავდნენ კრალისტური ეროვნული საოპერო რეჟისურის პრესტიჟს. ცხადია, ტარალობს საოპერო რეჟისურისად განვლი განვითარების გზა, რომელიც სერიოზული კვლევისა და შესწავლის საგანია. ამაშივე უკვე მშოლი, რომ თბილისის საოპერო თეატრის რეპერტუარში ვითოე მთლიან რიგ სპექტაკლების რეჟისურა და სცენაგრაფია ზედაპირული, ფორმალური, სახურია. დადგმების უმეტესობა სკოლად მუსიკალური დარბატვრისა და სტლის უცოდინარობით, უფემციონობით, პროვინციალიზმითაც ამ ხარვეზების აღმოსაფხვრელად, რეჟისორული ფუნქციის გაფრღისა და გააქტიურებისათვის უქანსენული წლების მანძილზე დადის ენთუზიზმით დღეწუდა თბილისის საოპერო თეატრის მთავარი რეჟისორი გიო ურდანიანი, რომელიც აუცილენიად ეტლიობა დაქირის პირიბოდა ჩვენი საოპერო თეატრის სადადგეგმო სტლის. მან წარბატებს მთლიან თანამედროვე ქართული კომპოზიტორთა ოპერებში (ო. თაქიაშვილის „სამი რვეული“, რ. ლაღისის „ლელა“, ე. მანისა-შვილის სახავეუ ოპერა „მაკია-მაკია“), კლასიკური ოპერებში კი, ცხელი მუხედავად, მან რეჟისურა ვერ გადააქცია სპექტაკლების წარმმართველ, მამორბავებენ ძალიად ამ საგალითია „ახესალომ და ეთიქის“ უქანსენული დადგმა, რომელსაც აწრეცა მამიბებური ინტერბუ, სერიალული მუშაობა. მატრამ ამ დადგმაში პიორიტული ტენდ მოიკვა მხატვრის მ. მალაზონის, რომლის მრავალხანტულეობა, მეტისმეობად აქტორ კონსტრუქციას ვ ურდანიანი დაუბრჩილად და მოხადავა თავისი სატრუტება. აქედან გამოდინარე, სპექტაკლის მთავარი ავტორია წარმოდგედა მხატვარი, რომელმაც მოლოდენე ვერ გათავალისწინა გ. ფალიაშვილის საოპერო სტლისტიკა და მონუმენტური ეპიკური მუსიკალური თეატრის კანონები, მისი სპეციფიკა. სცენაგრაფიული მოდელის გავსოვადების ამოცანამ იმდენად გაიკავა ეს ნიჭიერი და საინტერესო ხელოვანი, რომ სპექტაკლში, სხვათა შორის, განდდა ერთგული სახები ფორმებისა თუ მოტივების ანგვარარების ტენდენცია, რაც სრულიად არ შესაბამისაა გ. ფალიაშვილის მუსიკის დაიდ რეალისმს და რამაც ერთგვარ გაუმგებრობამდე მივყავანა.

გარდა ამისა, თანამედროვე მუსიკალური თეატრში ადებულია მე-ში მინარული მაქსიმალური სისადავიანე. სცენური ამბოშების განთავისუფლებისა და გატრიალებისაკენ, რაც უფრო გასაქანს ალდვის მონუმენტური სტლის საოპერო სპექტაკლების ფერწერულ-სიგურული დაწკვების პრინციპს. ეს პრინციპი კი ემყარება იმ ქუემარბიტებს, რომელიც განსწავლბს, რომ სერციკა სილიაღის სათავე, სიტყვია — მასტბატური, მონუმენტური პროფემბილის საყრდენი. აქედან გამოდინარე, ეს პრინციპი მოიზიბებს პერსპექტივის გამოყენების კანონების ცოდნას, სიერის ამტვეველებსა და გათამაშების საშუალებების ფლობას, რისი მავალითიბიც ქალეკი ცოკა ჩვენს საოპერო სცენაზე.

არადა თბილისის საოპერო თეატრი თავისი რეპერტუარისა და ტრადიციების მიხედვით მიეცემა უნდა მონუმენტური მუსიკალური თეატრის რიგს. ამომცავ მამში უნდა ვითარდებოდნენ, უპირველესად, სიერული-ფერწერული პროფემბის პრინციპები, რომლებიც, ამავე დროს, სათავე იღებენ მუსიკალური თეატრის აუსტერული სპეციფიკიდან, რისი გათავალისწინებაც აუცილებელია საოპერო სპექტაკლების დადგმის დროს.



ასეა თუ ისე, მრავალი სექტატელის წარუმატებლობის მიზეზი სწორედ სრულყოფილ აზროვნების აგნორირებდაა მოიხსნა. ეს ერთ-ერთად ეტემა მხატვრებსა და ინჟინერებსაც. ამ ტენდენციამ თავისი დიდი დამაშინებელი ახლანდელი პერიონის ტრასკაცაში, რომელშიც ამის გამო ვერ ჩამოყალიბდა ამ ოპერისთვის შესაბამისი ფორმა, მასშტაბი, რიტმი...

ესეი კი ამ სექტატელმა, ისევე როგორც თავის დასრულე იაბესალომ და თორისა დადგამ, გავაზარა ნიჭიერი ახალგაზრდა მომღერლის განვითარება. ვეკლისხმობ ავსტრისშიაგნობის ნებისმიერ დავლადეულად აღუქმებარე ხომერისა და ქვანდ მიფიანის დებიტები, კაცარადისა და სკარბას როლების შესრულებით ამ მომღერლებმა კიდევ ერთხელ დაგვარწმუნეს თავიანთი შეუძრებელ წინსვალაში. თუმცა დიდი მუშაობა ესაბიჭებდა მათ მსახიობურ ტექნიკას დასახვეწა მათი მოძრაობა, პლასტიკა, ფესტიკულაიცა... მიუხედავად ამისა, ა. ხომერისა და ჯ.მიფიანის დირსეულად ამოუდგინებ მხარში ტრასკის პარტიის ბრწყინვალე შემსრულებლებს, სსრ კაცობის სახალხო არტისტის ცისანა ტაბიშვილს. ამ სექტატელში მთელი ძალათა და სილამაზით ამოყადნენ ქართული მომღერალთა ოქროსი ხმები. ასეთ ხმებს ინტერბადა ბევრი საოპერო თეატრი. მით უმრავლად გულდასაწყვეტია ის სერიალული ხარვეზები, რომლებსაც უზირა დაუწყვედებით ჩვენი თეატრის სცენაზე, სადაც დღეს მომღერალთა სახი თაობა მოღვაწეობს. მათ შორის არიან ფართოდ ცნობილი მომღერლები, საბოლოა სკენის სკენისაგან ოსტატები — შველა ამირანაშვილი, ლმარა ჭყეტიანი, ცისანა ტაბიშვილი, ნათელა ტურელი, ოლდა კურსიკოვა, ჰურაბ ამფარაძე, ნოდარ ანდულოვი, ირაკლი შუშინია, თენგიზ მუშუქიანი, რევაზ კაკაბაძე, თენგიზ ზეინკლიშვილი, რომლებიც მთელი ეპოქა შეგნებს ჩვენს საოპერო სცენაზე და დღესაც ტონს აძლევენ ქართულ საოპერო ხელოვნებას. შემოქმედებით ცხოვრებას წარმატებით შეუძენენ ნიჭიერი ახალგაზრდები, რომლებსაც უკვე კარგად იცნობს მსწერული. დღეს ისინი პროფესიული წართხის პროცესში იმყოფებიან და შემოქმედებით ესტაფეტას უფროსი თაობისგან აღიბენ. მათგანვე სწავლობენ განსხვავდერილი თუ სასცენო ხელოვნების საიდუმლოებებს. თეატრი განსაკუთრებულ ინტერესს ამჟამად ისეთ ნიჭიერ ახალგაზრდებზე, როგორებიც არიან ლანა კალმახლიძე, ლევო ხომერისი, ელდარ გეგარაძე, მათა თომაძე, ჭებელ მიფიანი, ალვან ასათიანი, მანანა ევაბე, შევდა ნაირობაძე და სხვები, რომლებიც წარმატებით მონაწილეობენ მთელი რიგ სექტატელში. მისხანდაცივებელია, რომ თეატრში დაიწერა, გასცეკვულარდა ახალგაზრდობისათვის. სექტატელების დადგმის ტრადიციას, რაც მათდამი დიდ ყურადღებას მოწოდებს.

ახალგაზრდობაზე ზრუნვის მიზნით თეატრში ჩამოყალიბდა მომღერალ-სტუდენტთა გავლენი. თუმცა სტუდიოთა შერევა, უწყვეტი მართიან მუშაობა უფრო მკაცრად, უფრო სერიოზულად უნდა მიმდინარეობდეს. მეტ დეკორაციებსა და სივრცობილეს მოითხოვს სექტატელის სტატიოთა შეყვანის საკითხი.

მაგრამ ასეთი მრავალფეროვნების ფორმა, უფრო მეტად კონკრეტულ-მომღერალთა მეტიმხედად გავრდილი მსტატების გამო ძველდეს თაობათა შორის კორინდიანობის ამჟამარბა, რთულდება რესპერტუარის ისეთნაირი ფორმირება, რომ ყველა თაობამ თეატრში მთელი დავტორითი იმუშაოს და რომ ყოველ სექტატელში მხოლოდ ღირსეულებმა მიიღონ მონაწილეობა. ამჟამად მიმდინარეობს ამ საკითხის შესწავლის, რეკულარების პროცესი, რომელშიც მომავალში უფრო მეტ საშუალებას მისცემს თეატრის ხელმძღვანელობას დაკომპლექტოს ყოველი სექტატელის საუკეთესო ძალები...

დღესდღეობით კი სექტატელშია არც თუ იშვიათად მონაწილეობენ ისეთი მომღერლები, რომლებსაც საამისოდ არც სათანადო მომზადება აქვთ და არც მონაცემები. ძნელია ისეთი სექტატელის დასახლებება, რომელიც გამოირჩეოდეს მომღერალთა სრულფასოვანი ანსაზბლით. საოპერო სცენიდან არ უნდა იხილებოდეს უხანაზობა, უაღბო ინტონაცია, გაუზარებელი სიმღერა. ეს ხმება როგორც მთავარი როლების, ისე მეორე პარტიების შესრულებდებს, რომელთა შერევა ასევე მკაცრად, უკომპრომისოდ უნდა ხდებოდეს.

ბევრი წინააღმდეგობა იყრის თავს როგორც ორკესტრსა და გუნდში, ისე დირიჟორსა უაზნადაც. თუმცა უკანასკნელ ხანებში დირიჟორს ბავია აზმაფარაშვილის მეცადინეობით თანდათან მაღლდება ორკესტრის დონე, რასაც გვიმოწმებს სექტატელის ობტექლი... ამ პროცესი, უფოლად, ხელს შეუწყობს თეატრში ახლანდ გადმოცემული სერიოზული მუსიკოსის, სკპის მეოღენე დირიჟორი ვ. სურ-

მაკა, რომელიც მთელ რიგ სექტატელზე იმუშავებს მთელს ქვეყნში და დახვეწის მიზნით.

მაგრამ ეს ცალკეული შემთხვევებია. საქმე მხოლოდ მაშინ გამოსწორდება, როცა აღმოიხვევება ორკესტრთან, გუნდთან, სოლისტებთან ყოველდღიური მუშაობის არადაამაყოფებელი, არასერიოზული სტილი, დაღს რომ ახავს, ურეგულბა, რაგით სექტატელს. როგორც აქედან ჩანს, კოლექტივის წინაშე შევადედ დგას შემოქმედებითი დისციპლინის საკითხი, კვლავ დაუწყებელია ამა თუ იმ როლზე მოუშვადებელი მომღერლების ნაუცხათეი დანიშვნა ან სექტატელის გავშლა შემსრულებების ვარჯიშ, რასაც ურეგული იშვიათად ვაწყვდებით.

ზოგიერთი დირიჟორის მხრიდან შეიმჩნევა მომღერალთა შემოქმედებითი ერთგვარი ჩაურევლობის ტენდენცია, რაც ასე თუ ისე დასაშვებია, როცა სცენაზე დგანს საოპერო ხელოვნების გამოჩენილი ოსტატები, რომელთა ინტერპრეტაციები არ სპირიობენ კონტრარსს. მაგრამ, როცა სექტატელში შედის ახალგაზრდა ვაკალიტი, მანანა, რა თქმა უნდა, საუფქებლიანად შესამოქმედებელია მუსიკალური ტექსტის ცოკანა, ინტონირების სისწორე, ნიუანსირების კულტურა, ვაკალიზაციის პროცესები. ცხადია, ამ მიუთევებელ ხარვეზებს, უყოღანარობას, არაპროფესიონალიზმს, უასუსხსმგებლობას არ უნდა ჰქონდეს ადგილი აკადემიური საოპერო თეატრის სცენაზე!

მეტეი ყურადღება და კონკრული სტრატეგია თეატრში მყოფ ახალგაზრდა დირიჟორებს, განსაკუთრებით მათ რიტმულ-დინამიკურ ინტერპრეტაციებს, რომელთა შემოქმედება, დასუსტება, მოწინააღმდეგეობა ისეთ გამოცდილ მუსიკოსებს, როგორიც არის დიდამ მიჩხულუა, რომელიც უფრო აქტიურად უნდა მონაწილეობდეს თეატრის უყოღდღიური ცხოვრებაში. სწორედ ასეთმა დირიჟორებმა უნდა დაელოწონ დამხარება უმცროს კოლექტივს.

თავის პრობლემები აქვთ ორკესტრსა და გუნდს, რომლებსაც ერთგვარ კონცერტოვან უწყევს ისეთი შედარებით უფრო შექმეული, უფრო თავისებულები კოლექტივები, როგორებიც არიან სპორტოვების სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი და სახელმწიფო კაბელა, სხვა სახელდო თუ სიმფონიური კოლექტივები. ამბობამ საოპერო თეატრში რთულად მიმდინარეობს კვალიფიკაციული ინსტრუქტორებისა და საუფდო მსახიობების მოზიდვის, თაობათა ცვლის პროცესი. ეს განსაკუთრებით ემჩნევა გუნდს, რომელიც თანდათან უნდა გაწვდოდეს ახალგაზრდა ძალებით. ისინი კი არ მოიღან, შესაძლოა იმობონ, რომ არ არსებობს სექციალური სასწავლებელი, სადა გუნდის მომღერლები აღზრდებიან. როგორც აქედან ჩანს, თეატრში თავს იყრის ისეთი პრობლემებიც, რომელთა გადაწყვეტა ვერ მოერგდება თეატრის ხელმძღვანელობის დონეზე...

მაგრამ მთავარი მაინც მუშაობის სტილია, რომლის გარდაქმნა და მოცილებული თბობის საოპერო თეატრის წინსვლა და წარმატებები...



მინიატურების თეატრის ათი წლისთავი

მანანა კორძაია

ამ გოლმ დროს საქართველოს სათეატრო პანორამა რამდენიმე ახალი დასით შეივსო. უკანასკნელ ორ სეზონში მათ წარმატებით აღნიშნეს პირველი საიუბილეო თარიღები.

ყველა ახალი თეატრი შემოქმედებით ცხოვრებას თავისებურად იწყებს. ზოგი, რუსთავის სახელმწიფო თეატრის მსგავსად, მძლავრი, შეკრული კოლექტივით, გამოკვეთილი მიზნებითა და ამოცანებით გამოდის შემოქმედებით სარბიელზე, ზოგს კი, ერთი შეხედვით, ცარიელ ადგილზე უწევს აღმოცენება, თავდაპირველად მხოლოდ იდეა ასულდგმულებს, და ეს იდეა ნელა, თანდათან იკრებს ძალას. სწორედ ასეთი თეატრების რიცხს მიეკუთვნება თბილისის მინიატურების სახელმწიფო თეატრი, რომელმაც უკვე იზიგმა თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების პირველი ათწლეული. მინიატურების თეატრის შექმნის იდეის ხორცშესხმა ავთანდილ გელოვანთან ერთად ითავა ამჟამინდელმა თეატრის დირექტორმა და სამხატვრო ხელმძღვანელმა, საქართველოს დამსახურებულმა არტისტმა თენგიზ ჩანტლაძემ.

მინიატურების სახელმწიფო თეატრი, ერთი შეხედვით, ცარიელ ადგილზე აღმოცენდაო, იმიტომ მოგახსენეთ, რომ საქართველოში ასეთი თეატრის თვალსაჩინო ტრადიციები არ გვექონია. არც კავშირის მასშტაბით მოგვეპოვება მრავლად მინიატურების თეატრები (საიუბილეო დღეებში არაერთხელ აღინიშნა ერთგვარი სიამაყის გრძნობით, რომ ჩვენი თეატრი საბჭოთა კავშირში, მოსკოვისა და ლენინგრადის მინიატურების თეატრებთან ერთად, სამკუთხედს კრავს). თბილისის მინიატურების თეატრის უპირველეს წინამორბედად უდავოდ უნდა მივიჩნიოთ ჩვენი დროის უდიდესი მინიატურისტის, ამ ჟანრის დიდოსტატის, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის არკადი რაიკინის თეატრი. მაგრამ თბილისის თეატრს თავისი ეროვნული ტრადიციებიც აქვს, ღრმა და მძლავრად ფესვგადგმული ტრადიციები. მისი სათავეები ქართული თეატრისათვის დამახასიათებელ სატირულ კომედიებსა და ვოდევილებში უნდა ვეძიოთ, რადგან იგი უშუალოდაა დაკავშირებული ქართული თეატრის ჩასახვასთან. ეს ტრადიციები ქართულ-

ლი სცენის ისეთი ნიჭიერი მსახიობების ხელოვნებაშიც ჰპოვებს სათავეს, როგორც არიან სესილია თაყაიშვილი, ალექსანდრე ყორფლიანი, აკაკი კვახტალიანი, ალექსანდრე გომელაური, ვასო გოძიაშვილი, ემანუელ აფხაიძე, გიორგი სალარაძე, სტეფანე ჯაფარიძე და სხვები. სწორედ მათ საესტრადო გამოსვლებში გამოიკვეთათ ის იუმორისტულ-სატირული ხაზი, სიმღერისა და პლასტიკის ერთ გადმოცემული ჩვენი ყოფის ყოველდღიურობა, დღევანდელი მინიატურების სახელმწიფო თეატრის შემოქმედებითი სახეს რომ ქმნის.

ესტრადით დაიწყო თენგიზ ჩანტლაძის შემოქმედებითი ცხოვრება. საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სამთო-გეოლოგიური ფაკულტეტის სტუდენტი აქტიურად ჩაება თვითმოქმედ ანსამბლში და კონფერანსის რთული მოვალეობა იკისრა. ყოველგვარი პროფესიული ჩვევების უქონლობის მიუხედავად, მან სწრაფად მიიქცია ყურადღება ხალხის ნიჭით, უშუალოდ, გარდასახვის უნარით, კონკრეტული სიტუაციების განზოგადებულ სატირულ პლანში განსახიერების შესაძლებლობით. სწრაფვა პროფესიული თეატრისაკენ შეუწყობლად დაიწყო. მომავალ ინჟინერს არ უფერია ეტალაბა არჩეული პროფესიისათვის. მაგრამ ხელოვნებას ის უდიდესი ძალა გააჩნია, რომლის დათრგუნვა ბევრად უფრო ძნელია და თ. ჩანტლაძისათვისაც თანდათან გამოიკვეთა მისი საბოლოო მიზანი — სცენა, რომლის სიყვარულმა მიიყვანა იგი თვითმოქმედებიდან პროფესიულ თეატრალურ სამყარომდე. თენგიზ ჩანტლაძეს არც შემდგომ გაუვლია რაიმე პროფესიული სკოლა. ეს სკოლა მისთვის იყო ყოველდღიური გარემოცველი სამყარო, მის კერპ-მსახიობთა წმინდა ხელოვნება. პროფესიული თეატრალური გზა თენგიზ ჩანტლაძისათვის საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიაში დაიწყო, სადაც კვლავ, როგორც კონფერანსი, მოკლე რეპრიზებითა და პატარა სკეტჩებით გამოდიოდა. მაგრამ მალე ირგავივე შემოიკრიბა თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა მცირე ჯგუფი — ზაირა გოგიაშვილი, ნანა ჯაფარიძე, ფატმა კაჩმაზოვა, შოთა გაბლიაი და სხვები, და მათთან ერთად უკვე შეეცადა პატარა სკეტჩებისა და მინიატურების გათამაშებას. ამ ჯგუფის გამოსვლების პირველმავე ცდებმა ინ-

ტერესი გამოიწვია. ეს ინტერესი თანდათან იმდენად გაიზარდა, რომ გაჩნდა მუშაობის ახალი ფორმების ძიების სურვილი, რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორის ფუნქციის გაზრდის აუცილებლობა. ნათელი გახდა, რომ უნდა მოქმედებოდა ის გამართიანებული ღერძი, რომელმაც დაიბნა ნარმოდგენის სახეს რომ შესძენდა ერთმანეთთან სრულიად დაუკავშირებელ, დამოუკიდებელ ეპიზოდებს. ერთ-ერთმა პირველმა ნარმოდგენამ, ავთანდილ გელოვანისა და თენგიზ ჩანტლაძის კომპოზიციაში „სასამართლო მიდის განაჩენის გამოსატანად“ საკმაო გამოხმაურება ჰპოვა. ამ სპექტაკლის აფიშა ერთი მნიშვნელოვანი მომენტიც იყავოდა ყურადღებას. ეს იყო დამდგმული ჯგუფი: რეჟისორი რობერტ სტურუა, მხატვარი მამია მაღალაშვილი, კომპოზიტორი ოთარ გორდელი, ქორეოგრაფი დავით ნაჭავარიანი. ამგვარი განაცხადი უკვე ნათელიყოფს, რა სერიოზულ ამოცანებს ისახავდა ეს პატარა ჯგუფი.

როდესაც ისეთი რთული კოლექტივი იბადება, როგორც თეატრია, შეუძლებელია გაუფხვლისწინებელი დარჩეს კონკრეტული აუდიტორია. მინიატურების თეატრმა „საკუთარი“ აუდიტორია პირველსავე ნარმოდგენებზე მოიპოვა. ეს გახდა საფუძველი იმისა, რომ 1968 წელს ფილარმონიის ენთუზიასტთა ეს მცირე ჯგუფი ფილარმონიისთან არსებულ თეატრად გადაკეთდა, ხოლო 1975 წელს სახელმწიფო თეატრის საპატიო წოდება დაიკვიდრა.

მას შემდეგ თეატრმა თერთმეტი ნარმოდგენა განახორციელა. სპექტაკლების ავტორთა შორის არიან რეჟისორები: ლევან მირცხულავა, თემურაზ აბაშიძე, ნუგზარ გაჩავა, ავთანდილ გელოვანი, მხატვრები — ირაკლი გორდელაძე, თამაზ ხუციშვილი, რომელმაც შესანიშნავი ფარდა უბოძა თეატრს, გიორგი ალექსი-მესხიშვილი, თინა გვინე; თეატრის დაარსებოდან დღემდე თითქმის ყველა სპექტაკლის მუსიკის ავტორად გვევლინება კომპოზიტორი გურამ ბზვანელი.

მინიატურების თეატრის მუდმივი თანამგზავრია ხალხით სავსე დარბაზი როგორც თბილისში, ისე რესპუბლიკის ქალაქებსა და რაიონებში. მართალია, ხალხით სავსე დარბაზი ყოველთვის არ არის თეატრის მხატვრული ხარისხისა და დონის გან-



მსახვრელი ბარომეტრი, მაგრამ ერთი რამ ცხადია: ის მიგვანიშნებს თეატრის გეზის სისწორეზე, მის პოტენციასა და აქტივობაზე, მისი, როგორც სოციალური მოვლენის მნიშვნელობაზე.

რამ განაპირობა მაღალი თეატრალური კულტურის ქალაქში, გასაოცარი ნიჭიერებით დაჯილდოებულ მსახიობთა ხილვით განებივრებული მაყურებლის ასეთი ინტერესი თეატრისადმი, სადაც პროფესიული დონე არც ისე მაღალია. მსახიობები (რამდენიმეს გამოკლებით), ხშირ შემთხვევაში, ვერ ახერხებდნენ დასმული ამოცანის მაღალმხატვრულ დონეზე გადაწყვეტას და დილექტანტებადაც კი გამოიყურებოდნენ სცენაზე. ზოგჯერ არც ლიტერატურული მასალა იდგა საჭირო სიმაღლეზე. წარმატება კი, უპირველეს ყოვლისა, განაპირობა თეატრის პოზიციის აქტუალობამ, სატირული მახვილის ძალამ, ჩვენს ყოფაში ჯერ კიდევ არსებული მანკიერი მხარეების მხილებაში, იმ ნიღბების გაშიშვლებაში, ასე მტკივნეულად რომ აღიქვამს ადამიანი, იმ ნათელმა იუმორმა, მახვილი სატირის გვერდით რომ თავსდება და იმ თავდაზოგავმა შრომაში, რომლის კვალი ასე ატყვია ყოველ წარმოდგენას.

მინიატურების თეატრის დანიშნულებაა სიცილით აგიხილოს თვალი, ჩაგახედოს ჩვენი ყოველდღიური ცხოვრების სიღრმეში. თანამედროვეობის ერთ-ერთი უდიდესი რეჟისორი და მსახიობი ჟან-ლუი ბარო წერს:

„კომედიის გათამაშების“ სურვილი, ალბათ, მომდინარეობს მოთხოვნილებიდან, რომ მისი (სინამდვილის) ხელოვნურად გარდასახვა იყოს შესაძლებელი. გარდასახული, მაგრამ „გასუფთავებული“, „გაფილტრული“ სინამდვილის წინაშე მდგომი უფრო საღად ვესჯელობთ ყვე-

ლაფერზე, უფრო კარგად ვხვდებით, როგორ უნდა მოვიქცეთ ამა თუ იმ შემთხვევაში, ჩვენ თვალს აღარ გვჭრის დაუყოვნებელი რეაქციის აუცილებლობა; შეგვიძლია შეუფერხებლად დავიარჯიშოთ ცხოვრების მეცნიერებაში“.

მინიატურის თეატრის სპეციფიკა, ყოველივე ზემოთქმულთან ერთად, გულისხმობს აქტიურ თანადროულობასაც. „რაც დილით გაზეთშია, საღამოს უნდა იყოს ჩვენთან თეატრში, ასეთია ჩვენი პრინციპი“, — განაცხადა ერთ-ერთ ინტერვიუში თენგიზ ჩანტლაძემ. იქნებ, ასეთი ტემპით ვერც აპყვა თეატრი ჩვენი ცხოვრების მოვლენათა განვითარების ჯაჭვს, მაგრამ ჩვენი თანამედროვე ცხოვრების, ყოფის თითქმის არც-ერთი მტკივნეული საკითხი არ დაუტოვებია თეატრს ისე, რომ არ ეთქვა თავისი კრიტიკული სიტყვა. მისა სატირა მიმართული იყო სატელეფონო ქსელის თუ სამშენებლო ორგანიზაციების უხარისხო მუშაობის, მომხვეჭელური ისტერიისა თუ ალკოჰოლიზმის, სკოლებში საზოგადოებრივ-ორგანიზაციული საკითხების გაკვეთილების ხარჯზე მოგვარებისა თუ ახალგაზრდობის სალაპარაკო ენაში დამკვიდრებული ჟარგონების წინააღმდეგ.

დღეს მინიატურების სახელმწიფო თეატრის ძირითადი ამოცანაა მიანლიოს იმ დონეს, როდესაც კეთილშობილური ჩანაფიქრი, მორალურ-ეთიკური საკითხები მაღალმხატვრულად აჟღერდება და მთელი ძალით გაიედგება.

ყველაფრის მიღწევა კი უეცრად შეუძლებელია. ათი წელი ძალზე მცირე დროა იმისათვის, რომ თეატრმა მის წინაშე მდგარი ყველა პრობლემა მარტივად გადაჭრას. ეს ურთულესი პროცესი ბევრ საჭირობოტო საკითხთანაა დაკავშირებული.

ლი, და მათ შორის ერთ-ერთი მსახიობის პროფესიონალიზმის საკითხი არის.

მინიატურების თეატრს საკმაოდ სპეციფიკური მსახიობი ექსპირობდა. მრავალპლანაიანობას, მრავალსახოვანებას საერთოდ მოითხოვს დღეს თეატრი მსახიობისაგან. მით უფრო ნიშანდობლივია იგი მინიატურების თეატრის მსახიობისათვის, სადაც ერთი საღამოს განმავლობაში მსახიობს რამდენიმე სრულიად განსხვავებული სახის გახსნა უხდება. მან დროის მეტად მცირე მონაკვეთში უნდა შესძლოს მიაგნოს და წარმოაჩინოს ამ სახის ყველაზე უფრო დამახასიათებელი შტრიხი. მინიატურების თეატრი მსახიობისაგან კომედიური მსახიობის თვისებებსაც მოითხოვს, რომლის სირთულე ზომიერების გრძნობის სიმკაცრეშია. ხელოვნების ამ

დარგში ბუნვის ხიდია გადებული გაზარებული კომედიურობასა და იფფასიას დაზღვანდარობას შორის. ერთ უმნიშვნელო დეტალს შეუძლია მხატვრული სახე უაზრო ტაკიმასხარობამდე დააქინოს. ამასთან ერთად, მინიატურისტს ის თვისებებიც უნდა ჰქონდეს, რომლებიც ამ ჟანრის განუყოფლობას უსვამს ხაზს. შეიძლება ბრწყინვალე კომედიანტმა, რომელმაც კომედიური გმირების შესანიშნავი გალერეა შექმნა, ვერც კი შესძლოს ამ ჟანრში მუშაობა. ეს თვისება არის წამიერი გარდასახვის უნარი. მინიატურისტი-მსახიობის საღვებავები განსაკუთრებით მკვეთრია, მაგრამ ფერთა პალიტრა შეიძლება არც ისე უხვი იყოს. ეს ის სიმკვეთრეა, რომელმაც მაყურებელზე წამიერად უნდა იმოქმედოს. ყოველი სახის თეატრი მოითხოვს მჭიდრო კავშირს მაყურებელთან. მაგრამ მინიატურების თეატრში ეს სხვა კონტაქტია. იგი იმდენად არის გამძაფრებული, რომ მაყურებელი პარტნიორის ფუნქციას იძენს. მსახიობმა მინიატურისტმა „აღვილიდან ფეხმოუცვლელად“ უნდა იმოქმედოს თავის პარტნიორზე — მაყურებელზე. გარდასახვის პროცესი კი მიმდინარეობს არა სუფთა სახის, არამედ გარკვეული დამოკიდებულებით, რაც საშუალებას აძლევს მის პარტნიორს — მაყურებელს თვითონ დაასრულოს აზრი თუ სცენა.

თეატრი იმით განსხვავდება ხელოვნების სხვა სფეროთაგან, რომ ყოველი წარმოდგენა მაყურებლის წინაშე იზადება და თითქმის შეუძლებელია ორი აბსოლუტურად ერთნაირი სპექტაკლის თამაში. მაგრამ თუ დრამატულ თეატრში გმირთან შერწყმის პროცესი საათებით, ან თუელი ნუთებით განისაზღვრება, მინიატურებში იგი წამებით იზომება. იმიტომ უწოდებენ პაროდის, შარვის ამ ხელოვნებას წამიერს, ამიტომ არის ესოდენ რთულად აღიარებული თეატრალური ხელოვნების ეს ჟანრი.

თბილისის მინიატურების თეატრი ასეთ პროფესიულ მსახიობთა სერიოზულ ნაკლებობას განიცდის. მიუხედავად ამისა, თეატრს მაინც ჰყავს რამდენიმე ნიჭიერი მსახიობი, თეატრის ძირითადი დასაყრდენი ძალა, რომელიც შევსებას ელის.

ყურადღებას იმსახურებს თენგიზ ჩანტლაძის შემოქმედება, შესრულების იმპროვიზაციული მანერა, სახეების ტრანს-

ლუარსაბ თათაიანი — თ. ჩანტლაძე



ფორმირების სწრაფი უნარი. ერთი რომელიმე სახე სპექტაკლიდან სპექტაკლამდე განიცდის ტრანსფორმაციას, რაც მისი გამოკვეთის „დაუსრულებელ“ პროცესს ქმნის. თენგიზ ჩანტლაძის გმირებს თავისებური შინაგანი დიალოგი აქვთ პარტინორ-მაყურებელთან, რასაც სხვადასხვა სპექტაკლში პარტინორის რეაქციიდან მომდინარე სხვადასხვა მომენტის ჰიპერტროპიზაცია მოჰყვება. ასეთი „დაუსრულებელი“ პროცესის შედეგია მისი ნიღბები, რამდენიმე წუთის მანძილზე არაერთ ნაცნობ სახეს რომ აცოცხლებენ და ყოველი შესრულებისას ახალი თვისებებით ავსებენ. სწორედ აქ იჩინა მთელი ძალით თავი თენგიზ ჩანტლაძის იმიტაციურმა ოსტატობამ, პრინციპმა, რომელიც ორი ნიშნით ხასიათდება — ერთის მხრივ, რეალური პერსონაჟების წარმოჩენა და, მეორეს მხრივ, ტიპური ხასიათების პერსონიფიცირება. სიტუაციის მიხედვით უეცრად იცვლება ინტონაცია, ფესტი, მიმიკა, პლასტიკა უნიათო, მობუზღუნე მოხუციდან ელეგანტური მიმოხერის მომღერლამდე. ცვლილებას თითქოს მთელი მისი კომპლექცია განიცდის და პარმონიულად უკავშირდება შინაგანი თვისებების ტრანსფორმაციას.

საინტერესო დუეტს ქმნიან თენგიზ ჩანტლაძე და ზაირა გოგიაშვილი, რომლის დამოუკიდებელი შემოქმედებითი გზა ამ თეატრში დაიწყო, აქ შეიგრძინო მან მინიატურული თეატრის გემო და ემზი. მათი შესრულებით ყურადღებას იპყრობს სევდიანი ვოდევილი „სტუმრად წასვლა“ სპექტაკლიდან „ფრთხილად, ქმრებო!“ (ინსცენირება ა. გელოვანისა და თ. ჩანტლაძისა, რეჟისორი ნ. გაჩავა). ოცი წუთის მანძილზე მაყურებელი ინტერესით ადევნებს თვალყურს დროისა და სივრცის გარეშე დარჩენილი, ერთ დიდ სანოლს შიჯაჭვეულ თავადთა წყვილის დიალოგს. მოქმედების ადგილისა და სივრცის შეუცვლელად გაივლებენ ამ დიალოგში რევოლუციის, მშენადობიანი ცხოვრების, დიდი სამამულო ომისა და ომის შემდგომი პერიოდის სურათები. სახოვნად იცვლება მათი გარეგნული ნიშნები ახალგაზრდობიდან ღრმა სიბერემდე; უცვლელი რჩება მხოლოდ შინაგანი ცარიელი სამყარო, ცხოვრების მრისხანე ქარტეხილებამაც კი რომ ვერ შეავსეს და ვერ შეძრეს.

თეატრის ბოლო პერიოდის მნიშვნელოვანი მონაპოვარია ბადრი ბეგალიშვილის მოსვლა. რამდენი შესანიშნავი სახე აუმეტყველებია მას თბილისის მუსიკალუ-

სცენა სპექტაკლიდან „ეშმაკის ქული“.



დათვი — ბ. ბეგალიშვილი („ნურც გაფრინდები, ნურც შოფრინდები“).



რი კომედიის თეატრის სცენაზე. კომედია ხელოვნებასთან სიახლოვემ მიიყვანა იგი მინიატურების თეატრში და უმაღლესი აქტიურად ჩაება რეპერტუარში. მისასალმებელი თეატრში საქართველოს დამსახურებული არტისტის მეგი თუშიშვილის მოსვლაც თეატრში მოვიდა ახალგაზრდობა — ნინო თუთბერიძე, მერი ბათმანიშვილი, ქეთინო სტეფანიშვილი და სხვები. განსაკუთრებით საიმედო ჩანს ექსცენტრიული მსახიობი ნოდარ ხუციშვილი. იგი თითქმის მთელს რეპერტუარშია დაკავებული. მაგრამ აუცილებელია განსაკუთრებული ზრუნვა მისი ნიჭის სწორად წარმართვისათვის, ოსტატობის, პროფესიონალიზმის ამაღლებისათვის.

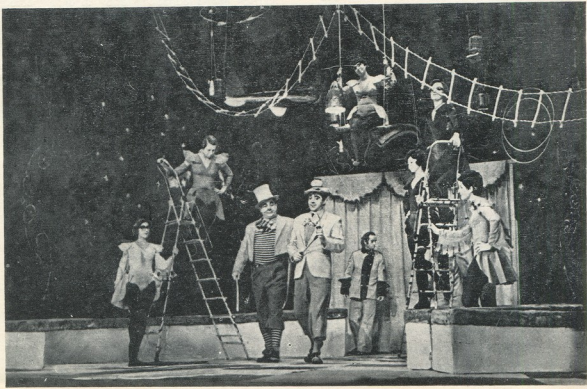
დასის მომძლავრებამ პროფესიული თელსაზრისით ახალი პრობლემები წამოჭრა თეატრში. გაჩნდა წმინდა აქტიორული მისწრაფება ერთი სახის ვახსნისა, ლტოლვა მთლიანი, დიდი სპექტაკლისაკენ. ახალი სპექტაკლი ერთგვარი შემოქმედებითი გამოცდაც უნდა ყოფილიყო, რაც მას საეტაპო წარმოდგენის ფუნქციას მიანიჭებდა და წარმატების შემთხვევაში ღირსეულად დაასრულებდა თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების პირველ ათწლეულს. იგი უნდა ყოფილიყო გარკვეუ-

ლი ექსპერიმენტი, რომელსაც მეტად დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა თეატრი. არჩევანი შეჩერდა „ლუარსაბ თათქარძიმეზე“. ინსცენირების ავტორები არიან ზურაბ რცხილაძე და თენგიზ ჩანტლაძე.

მაგრამ ამ გადაწყვეტილებამ გარკვეული უნდობლობაც გამოიწვია. შესძლებდა კი დასი ასეთი რთული ამოცანის დაძლევა? მინიატურების თეატრი თავისი სპეციფიკით მაინც „ერთი მსახიობის“ თეატრად დარჩა. მცირე ვოდევილებისა და მინიატურებისაგან შემდგარ წარმოდგენაში მსახიობები შეჩვეული იყვნენ რამდენიმე განსხვავებული პერსონაჟის წარმოჩენას. „კაცია ადამიანის?!“ მკვეთრად გამოძირონილი გმირები, მთელი ნაწარმოების მანძილზე რომ ვითარდებიან და პროექცირდებიან, რთულ ამოცანას წარმოადგენს საერთოდ და, მით უმეტეს, ამ თეატრისათვის. დამაფიქრებელი იყო, როგორ მოახერხებდნენ მსახიობები ამ რთულ ფსიქოლოგიურ ლაბირინთებში სათანადო მხატვრული სახეების ამოკითხვას.

ამ საშპრობას თვით არკადი რაიკინის შემოქმედებითი ბიოგრაფიაც იწვევდა. ეს უდიდესი მინიატურისტი, ბრწყინვალე მსახიობი და შარჟის განსაკვირვებელი დიდოსტატი საოცარი ძალით ახერ-

სცენა სპექტაკლიდან „გამარჯვების ღიმილი“.



ხევის ცალკეულ გმირთაგან ერთიანი შეკრული სახის გამოძერწვას, მის დინამიზაციას დასაწყისიდან კულმინაციამდე. მაგრამ თუ მისსავე შთაბეჭდილებებს დავეყრდნობით, მთლიან დიდ სპექტაკლში მისი ხელოვნება საკმაოდ მოსახყევი აღმოჩნდა. მან ვერ უღალატა მინიატურის სამიერების პრინციპს და ვერ შეცვალა იგი ერთი სახის განვითარების ხანგრძლივი პროცესით. მიუხედავად ამგვარი საფრთხისა, თეატრი მაინც წავიდა დასახულ ექსპერიმენტზე, და როგორც იტყვიან, ექსპერიმენტმა გაამართლა.

სპექტაკლის დამდგმელმა რეჟისორმა, საქართველოს დამსახურებულმა მოღვაწემ ლევან მირცხულავამ საინტერესო გასაღები მოუწახა სპექტაკლს და ამოსავალ წერტილად მინიატურული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი პრინციპები გამოიყენა, რაც უკვე ინსცენირებით იყო ნაკარნახევი. გამართვიდა თვით სიუჟეტური ქაზარგა, შემცირდა ნაწარმოებში არსებული პრობლემების რიცხვი. ძირითადი მახვილი გადავიდა ლუარსაბისა და დარეჯანის კოონიხების უპიზოდზე.

თენგიზ ჩანტლაძემ ლუარსაბის საკმაოდ ორიგინალური სახე შექმნა. ტლანჩი, მოუქნელი ბლენძი, მომლისათვისაც ღვინოს გონიერების უკანასკნელი ნაპერწკალიც ჩაუქრია, საქორწილო ცეკვის სცენაში უეცრად გარდაიქმნება სხარტ, მოქნილ კაცად, მაგრამ მისი მოძრაობები იმდენად მოტორიზებულია, რომ მოცეკვავე თოჯინის შობაბეჭდილებას ქმნის, იმ თოჯინისა, რომელსაც ენერგული მოძრაობა შეუძლია, მაგრამ სიცოცხლის ნიშანწყალიც არ ატყვია. სუტ-ქნინა ხორეშანი — ზაირა გოგიაშვილი თავისი ენერგიულობით, სიცოცხლისუნარიანობით ლუარსაბის სტატიურ სახეს უპირისპირდება. სპექტაკლის სახეთა გალერეაში ყურადღებას იპყრობენ შინაგი ნაცვლიშვილი, ნინო თუთბერიძე, და, განსაკუთრებით, მოსე — ბადრი ბეგალიშვილი, გარეგნულად თავშეკავებული, შინაგანად დაბაბული, გარეგნული სახე. აქ კვლავ ცხადად გამოჩნდა კომედიური მსახიობის ოსტატობა, სადაც მიმიკა, ფესტი, მზერა გმირის შინაგანი სამყაროს გამოხატვას ემსახურება.

სპექტაკლი, ალბათ, უკეთეს შობაბეჭდილებას დატოვებდა დარეჯანის სახეში (ია ნაცვლიშვილი), გარეგნულ პორტრეტთან ერთად, გმირის შინაგანი სამყაროს რომ გახსნილიყო.

თეატრის სახე მისი რეპერტუარია, ავ-



სცენა სპექტაკლიდან „ფული და სიყვარული“.

ტორთა ის წრე, რომელიც თეატრში დომინირებს. ზემოთ ხაზგასმით აღნიშნა თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის ძირითადი ხაზი — თანადროულობა და მასთან დაკავშირებულ პრობლემათა აქტუალობა. მიუხედავად ამისა, თეატრის რეპერტუარში ერთი შეტად საფუძვლიან მომენტია ყურადსაღები. არსებობს მანძილზე თეატრის მიერ დადგმული თერთმეტი სპექტაკლიდან, ათი წარმოდგენის ინსცენირების ავტორები არიან თენგიზ ჩანტლაძე და ავთანდილ გელოვანი. ლიტერატურული მასალის ეს ერთფეროვნება გარკვეულ დღეს ასევე მის რეპერტუარს, ენობრივ ფაქტორს. ეს თავისთავად წარმოშობს ენობრივ შტამებს. შეუძლებელია ერთმა კაცმა იტვირთოს თეატრის ხელმძღვანელობაც, დრამატურგობაც, წამყვანი მსახიობის ფუნქციაც, საჭიროების შემთხვევაში რეჟისორობაც და ყველაფერი ეს თანაბრად მაღალმხატვრულ დონეზე განახორციელოს. მდგომარეობა კი რთულია, თეატრს არა აქვს აუცილებელი ლიტერატურული მასალა. ქართული დრამატურგია, მწერლობა უნდა დაინტერესდეს ამ ახალგაზრდა თეატრის ბედით და მიანოდოს მას მაღალმხატვრული ლიტერატურული მასალა, რომელიც ჩვენს დღევანდელობას, მის სატიკივარსა და სიხარულს ასახავს.

არსებული სირთულეები სრულიადაც არ ანელებენ თეატრის შემოქმედებით ენერგიას, სრულყოფისაკენ რთული გზით სვლის სურვილს, რაზეც მეტყველებენ თეატრის სამომავლო შემოქმედებითი გეგმები.

უდაბნოს პარადოქსები

არნოლდ გეგუქორი

პროლოგი

3105 უდაბნოს არ იცნობს, მის თვალში იგი უსი-
ცოცხლო ქვიშის, უხსოვარი დროიდან მდინარეთა აპო-
მწრალი კალაპოტების, შრის მწველი სხივებისაგან მი-
წაწე ავარდნილი ალმურის, ერთი სიტყვით, კომშართა
მთელი კონგლომერატია. სიტყვა „უდაბურია“, ე. ი.
„უსიცოცხლო“ სიტყვა „უდაბნოსაგან“ წარმოიშვა.
მაგრამ ვინც კი ერთხელ მაინც საფუძვლიანად გას-
ცნობია უდაბნოს, დარწმუნდება, რომ უდაბნო უდა-
ბური არ არის. უდაბნოს ზონაში ხარკობს მცენარე-
ები, არსებობენ ცხოველები, ბინადრობს ადამიანი.
უფრო მეტიც, თითქოსდა, პარადოქსია, მაგრამ
ფაქტია: უველაფრის მწახველ ადამიანსაც კი უდაბნო
თვალის ერთი შეხედვისთანავე მაგნიტით იზიდავს.
და რაც უფრო ახლოს ედგება, მით უფრო აღფრთო-
ვანებული რჩება, უდაბნოს იდუმალი მომზივებულობის

ტყეობაში ექცევა. ბედნიერია ადამიანი, ვინც კარგად
იცნობს უდაბნოს, მის ცხოვრებას.

მოუფხმინოთ ანტუნ დე სენტ-ეგზეუტერის „სა-
მარის სიყვარული ერთი შეხედვისთანავე იხადება. მას
აღიქვამ, მაგრამ რეალურად ვერასოდეს დაინახავ“.

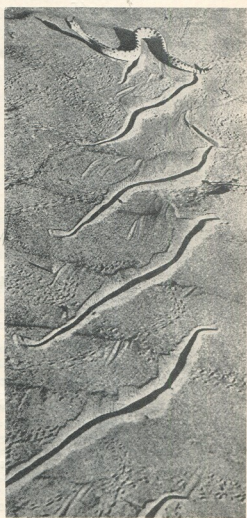
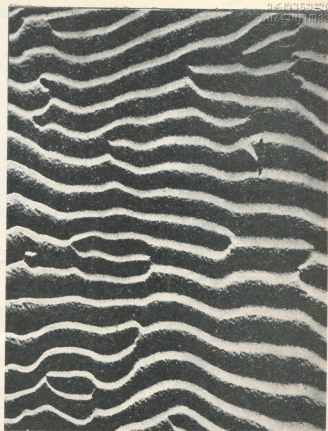
საქართველო თავისი ბუნებრივი პირობების მრავალფეროვნებით ფრიალ გამოჩრეული კუთხით. გარდა ტრაპოკულისა, აქ მინიატურაში დედაქალაქის ყველა ზონას ვხვდებით. მათ შორის, აღმოსავლეთ საქართველოს ნაწილში წარმოდგენილია ნახევრადუდაბნოები. მიუხედავად იმისა, რომ ჩვენში ბუნებრივი უდაბნო არ არის, რესპუბლიკის უდიდეს ალმოსავლეთში — საგარეჯოს, გარდაბნის, წითელწყაროს რაიონებში ნახევრადუდაბნოები გამოდრეულია უდაბნოებისათვის ტიპურ მცენარეთა და ცხოველთა არა ერთი და ორი სახეობით. შესაბამისად, შირაქსა და ელდარში, დავით გარეჯსა და მარნეულის გავაქებზეც ვხვდებით შუა აზიის (თურქანის) უდაბნოებისათვის დამახასიათებელ მთელ რიგ კანონზომიერებებსა და თავისებურებებს.

რა ხიბლავს ადამიანს უდაბნოში? მოდიოთ, გავცუ-
ნოთ ჩვენებური ნახევარ უდაბნოს ცხოვრების ზოგი-
ერთ მხარეს, რომლებსაც წერილის ავტორი წლების განმავლობაში სწავლობდა.

მითვის და სინამდვილე

უდაბნო თავისი რთული ბუნებრივი პირობებთა ხშირად ქმნის ნიადაგს მითებისა და ლეგენდებისათვის. ადამიანს დიდი ხანია აინტერესებს შუკი მომთინოს საიდუმლოებებს, რომლებსაც უდაბნო თავის გავარჯერებულ წიაღში ინახავს. ეს საიდუმლოებები შეიძინეს ცოცხალმა არსებებმა — მცენარეებმა და ცხოველებმა უკომაროზის ბრძოლაში, რომელიც მუშმ და ვვალამ გამოუცხადეს აქ მცხოვრებ უველა ცოცხალს, ნებისმიერ სულდამულს. ეს ბრძოლა მიმდინარეობს წვიმის, ნაშის თითოეული წვეთისათვის, რომლის გარეშე სიცოცხლე წარმოუდგენელია. სიცოცხლის წარმოშობისა და განვითარების, რთულ გარემო პირობებისაღმი მისი შეგუებულობის თვალსაზრისით, მეცნიერებისათვის განსაკუთრებით საინტერესოა ყველა ის ხეობა, მეთიდი, რომლითაც ცდილობენ ორგანიზმები მოატუნონ ყოვლისშემველი შრის ქარბი სხივები. უდაბნოს ზონაში დედაქალაქი, ერთი შეხედვით, მკვდარი და დამორჩილებული გა-
მოიყურება, მაგრამ ასეთი შეხედულება უდაბნოზე იხვევ მირაჟულია, როგორც თვით მისი სივრცეები. რთული და მრავალფეროვანი, დიდი გამოშვარდნულური ნიშით დაივალდებული ცოცხალი მატერიის აქა-
რით თანასწორადღებები, სინამდვილეში, დიდს წარმატებით ინარჩუნებენ სიცოცხლეს, თუმცა, გარკვეულად თავს იკავებენ, უველაფრის ისე წარმოაჩენენ თითქოსდა, ბრძოლა წაგებულა. გამოშრობას რომ თავი დააღწიოს, რუხი, მტკარანი ავშანი ზეითან ქავშანს იკავებს, ცხოველები გლეჯენ, უხეშ ტყავს და შესაფრის ჩონჩხს იფართობენ. ყველაზე მოხერხებულმა მწერებმა გაგრილებს საკუთარი სისტემაც კი გამოიშუავეს. ცხოველები, რომლებიც წარუბოც უწაბს საქორებენ, დებლობენ მას მერე სხაროდან — კურდღელი ლეკავ ფოთლობს, მგელი იკლავს წუწრვილს კურდღლის სისხლით.

ცხოველების — ორფეხების, ოთხფეხების, მკვფეხების, რვაფეხებისა და მრავალფეხების ძებნა უდა-

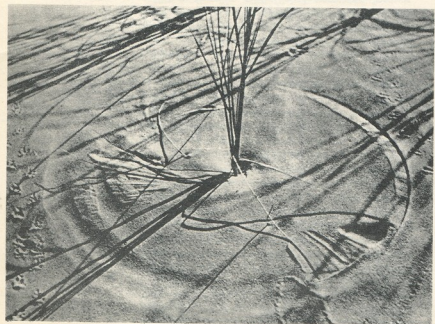




უღბნო სიწირად მთავრის პეიზაჟს მიაგავს.

- გაზაფხული უღბანოში.
- უღბანოს პეიზაჟი.
- უღბანოს ბინადარი.
- ვერტიკების ოჯახი.

ცხოველა ნაკვალევი უღბანოში იერი-გლიფებს მოგვავიწებს.



ბნოში დღისით თითქმის უწყალოა. მაგრამ საქმია მზე ჩაივდეს და ღამე ჩამოწყვეს, რომ სიცოცხლე მოელო ძალით იღვიძებს. არენაზე გამოდიან დევნილები და მდევნელები, მდევნელთა მდევნელები და ბუნების ეკოლოგიური პირამიდის რთული მექანიზმი სრულ მოქმედებაში მოდის. ღამის მუდრეობებს არღვევს: ბზული, წყმტუნი, კივილი, ყმული, ყვეა და უდაბნო — სეამომზრალო, შხისაგან გამომწვარი უდაბნო — საუცეთხო სკოლა ხდება, სადაც შეიძლება დაევიკრდეთ დაუნდობელ მტრულ გარემოში სიცოცხლის შენარჩუნების, გადარჩენისა და შეგუებულობის უსასრულოდ მრავალფეროვან ტექნიკას. სიცოცხლეს არ შესწევდა ძალა დაეცხრო მზის სიმზურავლე. ანდა გაეჩინა წყალი უდაბნოში, რჩებოდა ალტერნატივა — განადგურებულყოფი, ანდა სათანადოდ შეცვლილიყო და სიცოცხლემაც ნახა გამოსავალი.

და აი, ამ გარემოში, სადაც მხოლოდ გავარჯერებული მიწა და ცაა, მოყვითალო რუხი, დამსკდარი მიწა და მოლურჯო-თეთრი, უღრუბლო ცა, სინამდვილეში სიცოცხლე ნამდვილ სასწაულებს ახვდნს.

სიცოცხლე უღბანოში

ღამე უღბანოში სიცოცხლით გაცილებით უფრო საესეა, ვიდრე დღე. ათაობით სულდგმული იწყებს ღამით გამოცოცხლებას, ასპარეზზე გამოდიან ბალახისმეამელები, მათ მოპყვებიან მტაცებლები. ამ უყანასყენე — მტაცებელთა მტაცებლები. თავიდან, ახლა ღამით იღვებმა ორგანიზმთა კოეჟურენციასზე დამყარებული ბუნების დიადი პირამიდა.

მწვანე-წერმუხტად მოცემივე შუქურები ოზობა ტარანტულის თვალეზია. ბუნენას არ დაუშურებია თვალეზი ამ ფესხასრჩიანისათვის ავტომობილივით, წინ ორი ფარი — მთავარი თვალეზი აქვს, მათ ქვემოთ ოთხი, ხლო წემით კიდევ ორი — ესენი დამატებითი ფარეზია. ბურქის ძირას ორი ბაცი-ვარდისფერი ვარსკვლავი ბუზტავს. ეს კურდღლის თვალეზია. აგერ თვალეზი წამოდგენ და ბტუნვა-ბტუნვით ღამის წყვდაღას მისცეს თავი. ერთ დროს აქ მწვანე შუქით დანთებული ლურჯი თვალეზი დადიოდნენ. ეს უღბანოს ქურციკის — ჭეირანის თვალეზი იყო. დღეს ეს ცხოველი საქართველოში თითქმის აღარ გვხვდება.

შირაქ-ელდარის საძოვრებზე, ღამით, მანქანის შუქზე ფოსფორებად დანთებულ მიწელ მთას წაადგები. ფოსფორის ეს მთა — ცხვრის ფარის თვალეზია. ცოტა მოშორებით მოყვითალო-მომწვანო თვალეზი აინთენ. ეს გარეული კატაა. თვალეზით გააშუქა, დააკვებსა და შემდეგ ჩააქრო — გადახტა და ღამიღვით გაქრა.

ათ საათამდე ჭერ კიდევ კარვად ჩანს ბუმბერაჟ ციხე-სიმაგრეებზე აღმართული აქაური მთები — ე. წ. ალისილები, ტუის მრავალ ბურთებად შეყრული საქმლის ხეები, გორაკთა ფერდობებზე შეფენილი მუქადევიბი, შორას — ელიაროულის ზეგნის უსწრომასწრო კონტურები, მაგრამ იწყება მეორომეტრ საათი და ერთბაშად ბნელდება, თვალსაწიერიდან ერთბაშადვე ქრება ყველაფერი, სიბნელე და სირუმი ისადგურებ ირგვლივ. მწელია გაარკვეოი, რომელ მხარესაა ალისილები და სად ქალის ტყეებში მიმავალი ვერცხლურა იორი? მაგრამ, უცებ, ღამის პირველ ნიათთან ერთად, უნოსვას ნაწად მოესალმებუნება ფშაბის რაიების სურნელი, სენას — ბულბულის შორეული გალობის მზა — მაშასადამე, ქალის ტყე, რომელიც კარგა ხანია უყან დარჩა და სადაც ყველაზე მეტი კოწახური, ქაც-

ვი და ფშატია, გალობაში გართული ბულბულის მხარება. რა იქნება ახლა, ენოსვა და სენამოძარქვე ბულბა განყოფილება? ესეც ხომ თავისებური საორთქული ინტერესია, ვერ შეგადგედ და ისე, ბულბულის გალობით და ფშატის სურნელით მივინჯო შორეულ ხესს? ჩაიბანაში რადაცამ შლედეგ გაიბინა. ერთ ხანს ნიადაგში იხურა, შევადგე კი ენის წკლასუნისა და სკლბის ხმა მოისმა. ეს პანტიმარას გადაწყვეით ერთ-ერთი ის ვეროა ხეობა, სადაც გაზაფხულსა და ზაფხულსა დასაწყისში უკვლავ მტეტი მლაშე წყალი იყრის თავს. გარეულმა ღორმა შესანაშნავად იცის ეს ადგილი. თავისი ბურღივით დინვით თბრის თიხარ-ქვიზნარს და გრუნტში ჩაქარბული წყლით (თუნდაც მლაშით) იკლავს წყურვილს.

წინ და მარჯვნივ ურულ დაიკვილა ზარანაშომ ზარანაშობს „აღესილებთან“ უყვარო დასაშვარა. ე. ი. ბუნებრივი ციხე-სიმაგრეები წინ და მარჯვნივ ყვიფია. ისევ პაუზა. შემდეგ სივრცეს დიდი და მძლავრი თვითბის მოსმა გადაკვთოს. ერთი, მეორე, შესამე. ესენი წეროები ან უარნებია. ჩვეული წარჩივით გადაღვინების და ზურგსკეან გაუჩინარდნენ. წყლის მოყვარული ფრთხილები უთუთო მინდებიარის წყალსაცავისკენ გაფრინდნენ. მამასაშად, წყალსაცავი უყარ არის.

და, ზუსტად ისევე, როგორც დღისით, უკვლავფერი ნათელი ხდება: სადაა ჭოლა, საითკენ წყალსაცავი და სად — „აღესილები“, მხოლოდ დღისით ამას უკვლავფერს ხედავ, ღამით კი ვეგნის.

ცხოველთა ცხოვრების რიგ თავისებურებებს მხედვით ნახევრადუღაბნისა და უღაბნოში დღისითაც.

შირაქის მინდვრებში აკაცის ნარგავები ჭარისკაცობისა ჩამწერავებულნი. აქ ქოლვაკები ახელი ბუდისაგან აბეღულ ქოლვაკთა ქოლვაკს აბეგენ. ქოლვაკების ქოლვაკში არტყრის სხვა ფრინველი არ ცხოვრობს. აკაცის ბეგნარში გამონაკლისი მხოლოდ ბელურებს ეძლევათ. თანაც, როგორი გამონაკლისი უხეშო მასლისაგან — ხმელი ტობისისაგან ბუდეებს ჭერი ქოლვაკები აბეგენ. ამ დროს ბელურების ფრთხილადკრფოლები სხედან და ბურერებს უფროს კომდეგებს. საკმარისია ქოლვაკებში მშენებლობა დაამთავრონ, ბელურებიც მუცხე იქ განდებდნენ. თიხისა და ბუმბულისისაგან ახლა პატარა რიგების იწყებენ მსხუტე ბუდეების კეთებას. თანაც, თავითი სახლ-კარს ზედ ქოლვაკების სახლ-კარის ფართო ქოლვაკების ქვეშ აბეგენ. ახლა გინდა პაანაქება სიცხემ უკვლავფერი თავის ალში გაიანგოს, ქოლვაკების ქოლვის ქვეშ ბელურებს არაფერი ენალვებთა. აქ უკვლავფერს ჩრდილი და სიგრილვა. ასე, მოიღოს უღაბნოში ქოლვაკები ქოლვებს უღაბნე ბელურებს.

ბელურები მხოლოდ ქოლვაკების ბუდეებს — თავისებურ ქოლვებს როდ აფრებენ თავს. უარვარების ბუდე-ქოლვები კიდევ მტეტი ჩრდილის მომკვამია. მაგრამ უკვლავ არჩინად თავს ეს პატარა ყარაღანები მაინც არწივის ბუდის ქვეშ გრანობენ. ფროთისანთა მეფესთან მეზობლობით ბელურები სარჩილდებულსაც პოულობენ და... სრულ ბელურებობისასაც არწივის უზარმაზარ ბუდეისთან ბელურებათა თავშესაფრები ისევე გამოიყურებიან, როგორც მრავალსართულიან სახლთან — მიწურებიც და არის უამრავი ასეთი მიწური ბარდას მარცხლებითი მიწურილი ფრინველითა მუფის სპრძიანებულთან. უღაბნო მეზობლები ერთმანეთისაგან ხასიათითა ფრადი განსხვავდებიან: არწივი დინჯი და ამპარტავანია, მისი პაწაწინა ქვეშევრ-

დომები კი ცანკარა, ხმაურიანი და მანხუბარები. და გაიაღებულთა ფრინველთა მუფის კარზე ერთი ტრიაშული. ტიცივი და აჟალაჟალი.

სხვადასხვა მტაცებლები კარგა ხანია ბელურებს კბილებს ილსკვენ, მაგრამ არწივის შიში და რიდი უკვლს აქვს. მისი ბუდის მახლობლადც კი ვერავინ ბედავს ჩაქროლებას. ვისა აქვს ცანკარა თავი ბელურსა გულისთვის თითი არწივითა და ილსკვის საქმე?

ცხოვრობენ ბელურები ზედ არწივის სამფლობელოს ქვეშ და თავის გემოზე ატარებენ დროს: არც არავის შიში აქვთ და არც არავის რიდი. გინდა არწივის ზურგს უყარ გიცხოვრია და გინდა კლდისა.

გაზაფხული უღაბნოში

გაზაფხული უღაბნოში წლის უკვლავზე სწრაფი, ცოცხალი დროა. დრუბლები ჩქარობენ გაწვიმებას, ზალახები — გაწვიმებას, უყავილები — დაწაყოფებას, ურინებები — დაბუდეებას, სხვა ცხოველები — „დავჯავაცებას“.

ზამთრის ყინვებისა და ქარბუცის შემდეგ აქურობა ნამდვილ საყვავილეთ ორანტერებს ემსგავსება.

„თოვლი დნება, ნაკადულებმა სირბილი იწყეს...“ გაზაფხულობით მსგავსი რამ არ ხდება. მართალია, უღაბნოში იცის თოვლი. იგი აქაც დნება, მაგრამ ნაკადულებად არ იქცევა. უბრალოდ, თოვლის საფარი სულ უფრო თხელი ხდება, ერთ მშვენიერ დღეს კი თოვლის თეთრი ზეწარი სულ დადნება და გაქრება. იყო თეთრი თოვლი, დარჩა უყვითელი თიხა და რუხი მიწა. არავითარი ნაკადული. მხოლოდ აქა-იქ ბუდეებში პატარ-პატარა გუმბურები იყრის თავს და ღრმებით მლაშე წყალი იღვს. სხვაგან — გაზაფხულის ნაფურ წყლების ამაოდ ეძებთ.

მაგრამ ნიადაგ უკვლავ ცელვია. წყლით გამაღვარია. ეს მომავალ გაზაფხულსადეგ აქურთაის პირველი და თითქმის უთანასწოლი მაცოცხლებელი ტენია. შემდეგ მიიღოს ზაფხულს ორგერ-სამგერ თუ წაწოშუნის ღვარცოფა წვიმები. ისე, ნამივ კი სანატრელია.

გადაქმნავ ამ ხვედს ნიადაგს და პოი, საოცრებაზე ასობით, ათასობით გაღვივებულ მცენარეს: ბოლქვიანები, ფესურებიანიები, ფესვიანიები. აი, სად დაშალულთა გაზაფხულობი კიდევ სულ ცოცხა და გაყოცხლებულ მცენარეთა ეს შუბისა და ისრის წერები მიწის ზედაპირზე გამოჩნდებიან: გაზაფხული დღის სინათლეზე ამოიკრება.

მარტის ბოლოს მიწის რუხი საფარიდან მასობრივად წაწოშენი თავი დღემოცულ მცენარეებმა — ეფემერებმა. ეფემერთა სიცოცხლელ ძალიან ხანმოკლეა. სანამ უღაბნის მწველი მზე უკვლავფერს გადასრუავდეს, მათ უნდა მოასწრონ უყავილობა, დანაყოფდნენ და ეკლავ მიწის ქვეშ გაუჩინარდნენ. ეს უკვლავფერი მარტად და აპრილში უნდა მოხდეს. მისში — ძალიან ცხელა. ევებუტისას ასეთი სწრაფი განვითარება ახასიათებს მხოლოდ მკაცრი ბუნებრივი პირობების — უღაბნისა და ალბური ზონების მცენარებს. ეს კი შესაძლებელია შემდეგი გარემოების წყალობით: მკაცრი ადგილებში მცხოვრებ მცენარეთა უმრავლესობას განაჩნია საკვებ ნივთიერებათა განსაკუთრებული, მიწისქვეშა სახაზები, ესენია: ფესურები, ტუბერები, უკვლავზე სწორად კი — ბოლქვები. აღნიშვრ ტიპებს ლურჯი ზამბახები მოეკვებიან, ზამბახებს — იისფერი ზახვისარები, ამ უყანასწენულებს — ზღვა ყუარობები. მწვანე ზალახის ფრწულ კა-

ლიდოსკოპურად იცვლება ფერთა ეს მოწაიკა, თითქმისა, კეთილმა ფერამ უდაზნო ამორჩილი თავისი ზღაპრული მისასხამების სადემონსტრაციოდ...

კანონი

ირგვლივ ყველაფერი გადაიბუჯა: ბალახი, ბუჩქი ზე, თვით ძეძვის ფოთლებზეც ყურბის ჩამოყარეს, ირგვლივ მხოლოდ ქვეშ, მტკარი და ზედმეტა სიცხისაგან წარმოშობილი მირაჟია გაბატონებული. დასკდ; და უთანაბრო უჩრებდება დაიყო მიწა, გაზაფხულზე ზოგიერთი ხეობისა და კანონის ფსკერზე პატარ-პატარა რღელები მოწინწყოლებდნენ. ახლა აქ კარგა ხანია წულის ერთი წვეთიც აღარ შემორჩა, ერთ დროს ტენით გაუღწეოილი ფსკერი ამჟამად ქვიშითა და ღორღით მოფენილი, მიგდებულ ფეხსა ჰგავს. მიბაიჯებ ამ გზაზე და ფეხზე ღორღი ხრქიალივს. მარცხნივ ამ მარცხნივ თიხის შიპათა რუბი, გამოფრთხილი კედლები აღმართულა, ზემოთ ცის ვიწრო ლურჯი ნაჭერი მოჩანს, ხოლო ცაზე შავი წერტილი — მონავარ-ღა მზავი.

კანონი თავიდან ბოლომდე ადტანელი ზეპითაა გაფლენილი. რუბი კედლებიდან ისეთი ხორშაჟი გამოდის, როგორც ახლადჩამოსხმული. გავარჯერებულ გაურბებიდან და უკოდ წუის, ყველაგან, რაღაც ვარდება, გორღება, ხმაურობს. ეს სიცხისაგან სკდება თიხის კედელში დტანებული ქვეში, კენჭებში, იპობა თვით კედლებში. და ამ გოცხეთურ სიცხესთან ერთად ეს უსაბოვნო ხმაური ცუდად გხვის. ასე გგობისა, სულ რაღაც გეპაგებდა, რაღაც მოხიხივს, ვიღაც უჩინარი ჩაგმეტერებია ზარგბი...

კანონი დანგრეულსა და მიტოვებულ ქალაქსა ჰგავს: აგერ ციხის კედელი აღმართულა, მასში თოფისასარკოლი ფანჯრებია გამოკვეთილი: იქით მიიღი ციხე წამოშართულა გათორი სეტებებითა და შპილებით, სხვაგან ტარებია მიუტოვებითა გუმბათებითა და თაღებით, ვხვდებით სენაკებს, მინარეთებს, სვეტთა ანტიკურ კოლონებს, ქვის ფარდებს, ხიდებს, დამცავ თხრილებსა და ორმოებს...

ბუნების ბრმა ძალებმა შეუქმნია მთელი ეს სილაზაზე, რომლთაც თითქმის არავინ ტკბებას წყალი და ქარია დედამწიქის უცვლელი ხერთომოდტვრები.

ასა კანონი ცარიელი და მშუღანაა. რადგან მისი ფსკერი წყუნულია მათგან, მანასაგან, სიცოცხლეს გადარბობდა. წავიდა გარეული ღორი, ფოცხვეერი, გავლი, ტურია, სხვა ნადირი. მხოლოდ კელიანი ბუნქების ქვეშ გატარწულა გიურზა, ნაშლითა ნაკარლებში — ქორო, ზედ ბუჩქზე ხმელ ჯოხად ქცეულა უდაბნოს ჩოქელი.

იღუმაღლებს დაუხადგურებია ბუნების ხელით ნაგები მიტოვებულ ქალაქში. აქაურობისთვის დამახასიათებელია ტაკირიც.

ტაკირი — მიტოვებულ ასფალტან ფეხსა ჰგავს. დახუბილია, დაზარალები. ირინი ფტატრის ფეჟას დაჩრებენ, სხებში — მოწაიკას. ისეა გამოშრალი, იზარება და სკდება, ისეთი მავარია, ფეხებსა მტკივს, ისეთი მოღღავარა — თაღებს ვერ უსწირებს.

საკმარისია ღვარცოფის გამოშწვევი კაბური წყობა მოვიდეს, რამდენიმე წუთით ასფალტი ასედა იქცევა. წვიმი შეწუდება და უსიცოცხლო ტაკირს ათავს „მუშუგარი“ გამოიუნდება: ფრინველები, მწერები, ქვეწარმავლები. ყირას გადადიან წყალს დაზარალებული ცხოველები.

მზემ გამოაქცია. ტბა ქაობად გადაქცა, ქაობი —

ტალახის ფაფად. ფრინველები გაფრინდნენ, გველებმაც თავს უშვებენ. მაგრამ შებავებად ჰუყერი კუ და ჩაეწება, შეირბინა ხელკობა და გაიჩნარა, ჰუბახვინა მოვლინა ზოკომ და შეახბა.

ფრთხილი ნადირ-ფრინველინი ახლა შორს უვლიან სიყვლილის მიტგველ ტაკირს. ბოლოს, ისე გახმა ტაკირი. ისევე მიტგველზე ასხდებენ დაემგავსა. კვეშ დასკდა და მოწაიკებად დაურჩებდა. მხოლოდ ახლა, აქა-იქ მოჩანს კეთა, ხელიეთა და ზოკოთა გამოშრალი ჩონჩხები. ციცოლნი კი ადარაფერი ქვეანებს.

ჯილირი

უდაბნო თავის წიაღში აურაცხელ სიმდიდრეებს ინახავს. პირველ რიგში, ეს ნავთობია, აღმოსავლეთ საქართველოს ახლანდ აღმოჩენილი ნავთობი უკვე ჩადგა ნახტებადუდებობრები სახალხო მეტურების სამსახურში. უდაბნო მეტყვარების მძლავრი საკვები ბაზაა. შირაქ-ელდარ-სამუხის ტრამალები ამბეტის ჩაიონის ათასობით სულ ცხვარს ინახავს შაშიართი. უდაბნოს საჩუყვ სასოფლო-სამეურნეო სავარგულებს. ში ათასობით კოლოგამი ბოსტან-ბაღჩეულია, ხილი და უურძენია, მარცვლური კულტურებით ათვისებულა თვალუწვედელი მინჯვრებია. უდაბნოს ყველაზე მწირი მიწები იქ, სადაც ცხვარი და თხვც კი ვერ შოულობს საკვებს. გარეულ ჩლიქოსანთა არგვების მსახურებელია. ჩვენში, შირაქისას და გარეკის ტრამალებში, ჭრ კიდევ 1940 წლამდე ასეული სულსასვან შემდგარი ფეხმარად ანტილიას — ჭირის არგვინ დანავარდობდნენ. აღმოსავლური პოეზიის მწუხად გამხდარი ეს ჩლიქოსანი დიდ პერსპექტივებს ქმნის პრაქტიკული თვალსაზრისითაც. შედგენილი-ბიოლოგები ფიქრობენ, რომ სპეციალური ბიოტექნოლოგი ღონისძიებების გატარებით და სხვა ღონისძიებით, შესაძლებელია ჭირისი რეკლამაციათა ჩვენში, მისი იმ დონეზე მოჩაღებია, როცა შესაძლებელი გადებია ამ ქურცოვებ გეგამზომიერი ნადრობა და ასობით კილოგრამი მაღალკალორიული, გემრიელი ხორცის დამზადება.

უდაბნო ადამიანის იმედს კუნძულია. მეცნიერებია ახლა სტრიოზულად ვარაუდობენ, რომ დემოგრაფიული აფთქების ჩვენსა და მით უმეტეს ოცდამეფრედ საუკუნეში, უდაბნომ შეიძლება ოქრის რეზერვის როლი შეასრულოს. ეს „კუნძული“-განგანი რომ დედამწიქს ათ მილიონამდე უკიდარეულ კოლონებში ფართობს მოიცავს. მეცნიერებს მიაჩნია, რომ დენტალურებული ზღვის წყლით მირაწული უდაბნოს ზონა ამწანაგებულ ოაზისება შეიძლება გადაიქცეს. სათანადო არხი — ხილებით ერთმანეთთან დაკავშირებული ოუენე და უდაბნო, საბოლოო გაშში, ადამიანის მიერ გარდაქმნილი, „მოთხვეირებულა“ ბუნების იდეალს წარმოადგენს. ამერიკელი ბიოლოგის, პრიოდესორ ჩარლზ ლავის სიტყვებით რომ ვთქვათ: „აი, ასეთ პლანეტას ერქმევა საბოლოოდ მომზადრებული პლანეტა“.

დაბოლოს, უდაბნო დედამწიწვე სიცოცხლის იმედის კუნძულიცაა. მოდით, ნუ გამოვიტყვებ შენსაძლებლობას, რომ მსგავსად გეოლოგიური წარსულისა, ჩვენს პლანეტაზე მომავალშიც შეიძლება მოხდეს გარკვეული კატაკლიზმები. როგორ ფიქრობ, ასეთ მოთხვევაში სიცოცხლის შენარჩუნების უცვლელ შეტეშენსი ვის გაჩანია? ალბათ, გარემოსთან შეგუების ურთულესი და უნატიფესი მექანიზმების და ფორმების მიწინე იმ წონასა და მის ბინადრებს, როგორც სწორედ უდაბნოა.

იოსებ შარლემანი

ლეილა თაბუკაშვილი

იოსებ შარლემანი, — ვინც მას პირადად იცნობდა, არ შეიძლება მესხიერებაში ღრმად არ ჩაბუქდოდა მისი საოცრად გამოჩენილი გარეგნობა და ამ გარეგნობასთან ასევე საოცრად შეხამებული პიროვნული თაჩისებურებანი. წარმოშობით ფრანგი, რუსეთში ეკ-ტერინე მეორის დროიდან დამკვიდრებულ წინაპრების შთამომავალი, მთელი თავისი იერით, არა შექენილი, არამედ შეხავანიდან მომდინარე ქვეყისა და თავდაპირის მანერებით ტიპური ევროპელი ინტელიგენტი იყო. აღმნიანებთან ურთიერთობაში უშუალოდ ელინდებოდა მისი ნატიფი კულტურა, უჩვეულო კეთილშობილება და სათნოება, ფართო და მრავალმხრივი განათლებით გაღრმავებული პედაგოგიური ერუდიცია. ხოლო მხატვრის მხურვალე საყვარული, ცოდნა და თყვანისცემა ქართული ეროვნული კულტურისა, — ძველისა თუ თანამედროვის, მისდამი უდიდესი პატივისცემათ აღაფხვებს არა მარტო იმით, ვინც მას პირადად იცნობდა, არამედ ყველას, ვინც აფხვებს მის დიდ წვლას ქართული კულტურის, ქართული მხატვრობის შესწავლის და შემდგომი განვითარების საქმეში.

საქართველოში შარლემანი შემთხვევითი გარემოებით მოხვდა, მაგრამ ამ გარემოებამ შთოქანად განსაზღვრა მხატვრის შემდგომი ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი გზა — იგი ჩვენი რესპუბლიკის დიდილი შეილი და ქართული ხელოვნების ერთგული მსახური, მისი მოამავე გახდა.

როცა იოსებ შარლემანი საქართველოში ჩამოვიდა (1917), იგი უკვე ხელოვნებაში გზავამოვლილი, ჩამოყალიბებულ, საკმაოდ სახელმწიფეილი მხატვარი გახლდათ. საქართველოს ესტუმრა ჩრდილოეთ კავკასიიდან, სადაც იმ განზრახვით იმყოფებოდა, რომ ლუმეტოსტის „კახაკების“ დასასურათებლად მასალები მოეზადებინა. ეს იყო დიდ რეგოლუციური მღელვარებათა ხანა. მხატვარმა უკან, პეტერბურგში დაბრუნება ვეღარ შეძლო და დარიალის ხეობით საქართველოში ჩამოვიდა. თავისი კოლეგისა და მეგობრის ევეკენი ლანსერეს შემწეობით (ლანსერე კავკასიაში უკვე მეორედ მოგზაურობდა და მოვლილი ჰქონდა არა მარტო საქართველო, არამედ სომხეთი, აზერბაიჯანი, დაღესტანი). იგი მალე დაუახლოვდა ქართველ საზოგადოებას, მხატვრებს. ქეყენის, მისი ხალხის, კულტურისა და ხელოვნების ძველისა ვაცნობა მისთვის „სახელოწეროდ“ მომავალდებულ აღმოჩნდა. ქართულ მიწა-წყალს იგი საბოლოოდ მიაჯავ-

თა ცხოვრების თანამგზავრმა — ქართველმა ქალმა, რომელზეც მაშინ იქორწინა.

იოსებ შარლემანი 1880 წელს დაიბადა პეტერბურგში. ბაბუამისმა, მოქანდაკე ბოდე შარლემანმა ეკატერინე მეორის დროს მიიღო რუსეთის ქვეშევრდომობა. გამოჩენილი მხატვარი იყო მამამისიც — აკადემიკოსი, ისტატი-გრაფიკოსი, რომელიც უპირატესად ბატალურ და ისტორიულ ეანრებში მუშაობდა. დედა პორტრეტისტი გახლდათ, ცნობილი რუსი მხატვრის კრამსკოის მოწავე. ოჯახის ატმოსფერო იოსებ შარლემანისთვის პირველი სამხატვრო სკოლა იყო, რომელმაც ხელი შეუწყო მისი შემოქმედებითი ნიჭისა და მიდრეკილებების სწრაფ განვითარებას.

მომავალი მხატვარი ჯერ „ხელოვნების წამახალისებელი საზოგადოების სკოლაში“ სწავლობს, შემდეგ პეტერბურგის სამხატვრო აკადემიაში ფ. რუბოს და ი. ციონგლისკის კლასში. ეანრულ-თემატიკური ინტერესებით იგი მამამისის შემოქმედებას უახლოვდება — ასევე იტყვის ბატალიები, ისტორია. ამ ინტერესებს ის გარემოებაც წარმართავს, რომ მამის ხშირად ეხმარება შეკვეთების შესრულებაში.

ახალგაზრდა მხატვრის პროფესიული ზრდისა და პორიზონტის ვეფართობებისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მის მოგზაურობას დასავლეთ ევროპაში — საფრანგეთში, იტალიაში, ავსტრიაში. მოგზაურობისას იგი განსაკუთრებული ინტერესით ეცნობა წიგნის გრაფიკის ხელოვნებას, რამდენადც ამ



სფეროში მიმდინარეობს მისი ინტენსიური შემოქმედებითი მუშაობა: შარლემანი ნაყოფიერად თანამშრომლობს რუსულ ჟურნალებში, აფორმებს წიგნებს. აღიარება დიმიტრის მისმა ილუსტრაციებმა ლევ ტოლსტოის „სევასტოპოლის მოთხრობებისათვის“ (1914). გამომკვებლობა მასვე აყისრებს ტოლსტოის „კაზაკების“ გაფორმებას, რის გამოც მხატვარი 1916 წელს ჩრდილო კავკასიაში ჩამოიღის.

საქართველოში დამკვიდრებამ იღსებ შარლემანის შემოქმედება მთლიანად გადართო ქართულ ნიადაგზე, მაგრამ ეს როლი იყო ნაძალადევი, ხელოვნური გადართვა. მხატვრის შთაგონება მთელი გულწრფელობით, ინტენსივითა და სიყვარულით წარმართა მისთვის თავდაპირველად სრულიად უცხო, მაგრამ საოცრად მიმოხიდელობა გარემო, რომელშიც მან ამოუწურავი საგანძობი ჰპოვა შემოქმედებისათვის, თავისი ქმნილებებისათვის, თვით ამ მიწის მკვიდრთა რომ უძღვნიდა.

იღსებ შარლემანი არა მხოლოდ მხატვარი-ანალიტიკოსი, მეცნიერული ჰერეტის უნართან დაჯილდოებული სწავლულიც იყო. ამიტომაც, ასე ბუნებრივად და ორგანულად მოხდა მისი მეგობრული, საქმიანი შემოქმედებითი ურთიერთობის განმტკიცება ცნობილ ქართველ მეცნიერებთან, მკვლევარებთან. მხატვრებთან. ამიტომაც მათთან ერთად ასეთი რუდუნებით, დაუღალავად სწავლობდა ქართულ კულტურას, მოგზაურობდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში, ეცნობო-

და ხალხის ყოფას, ეთნოგრაფიას, ძეგლებს. ამიტომაც, ასე აუცილებლად საჭიროდ იქცა მისი მოწვევა ახალდაარსებულ თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, სადაც მან მკვიდრი საძირკველი ჩაუყარა ქართული საბჭოთა გრაფიკული ხელოვნების განვითარებას. სიცოცხლის ბოლომდე (1957) ერთგულად, თავდადებით იღწოდა პედაგოგიურ სარბიელზე, გრაფიკის კათედრის უცვლელი ხელმძღვანელი იყო ოცდათხუთმეტი წლის მანძილზე.

იღსებ შარლემანის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა მრავალფეროვან ნამუშევრებს მოიცავს: წიგნისა და დაზგურ გრაფიკას, თეატრალურ ფერწერას, მის მეტიდ საინტერესო, თვითმყოფად დაზგურ გრაფიკაში აისახა რუსი და ქართველი ხალხის მეგობრული ურთიერთობა, რუსი ხალხის გამოჩენილი შვილების საქართველოში ყოფნის ეპიზოდები („ლერმონტოვი საქართველოში“, „ჩიკოვსკი და მიხანდარი ბორჯომში“, „ა. ჩხუვისი, ა. წერეთლისა და მ. გორკის შეხვედრა“ და სხვ.). დაზგურ თემატურ ფურცლებში გამოჩნდა აგრეთვე მხატვრის შეუნელებელი ინტერესი ისტორიული მოვლენების, ბატალიების ასახვისადმი. ამ ინტერესის გამოვლენის შესაძლებლობა მიეცა ქართული წიგნების ილუსტრირების დროსაც. სხვადასხვა დროს მან გააფორმა და დაასურათა მ. ჭავჭავაძის „არსენა მარაბელი“, ვ. ბარნოვის „ჟიორგი სააკაძე“, ა. ანტონოვსკაიას „დიდი მოურავი“, აგრეთვე ნ. ბარათაშვილის, ვაჟაფშაველას ტომეულები და სხვ.

თავის დაზგურ ფურცლებშიც, საბრძოლო ისტორია იქნება ეს, სპორტული თემატიკა თუ ყოველდღიურობიდან აღებული ჩვეულებრივი ყოფითი სცენა — მხატვარი ისეთ სიუჟეტებს და თემებს არჩევს, რომელშიც საშუალება ექნება გადმოსცეს ექსპრესია, ძალა და ჭიდაობა ან, უბრალოდ, მშვიდი სურათი, წუთიერი შესვენება ცხოვრებისეულ მდევარებათა შორის. მხატვარს უყვარს და ემარჯვება კიდევ ცნენების ხატვა ყველანაირ მოძრაობაში, ამიტომაც მის შემოქმედებაში ასე ხშირად ვხვდებით ცხენოსნებს, ელვისებურად მიმჭროლავთ („ისინდი“) თუ მშვიდად მოსეირნეთ („ლოახვის ხეობაში“). ექსპრესიითა და დრამატული დაძაბულობითა აღსავსე 1944 წელს შესრულებული მისი ერთ-ერთი შენასწავი ნაწარმოები „ბაგრატიონი ბოროდინის ველზე“, რომელშიც თითქოს მთელი გარემო-პერსონაჟი კი ჩართულია დიდ სამკვდრო-სასიცოცხლო შეტაკებაში.

იოსებ შარლემანი იმ რანგის ხელოვანი იყო, ვისი ნიჭიც შეიძლება მოხმარებოდა მხატვრობის ყველა სფეროს, მით უმეტეს, იმ პერიოდში, როცა ფეხს იდგამდა და ვითარდებოდა საბჭოთა ხელოვნება. ამიტომაც, არ იყო შემთხვევითი მისი მიწვევა თეატრების მიერ (ჯერ კიდევ 1913 წელს მან მოხატა ფარდა კოტე მარჯანიშვილის მინიატურების თეატრისათვის. პეტერბურგის სასტუმროს ვესტიბულისთვის შეასრულა დეკორატიული

ხანა „სპილენძის მხედარი“). 1928 წელს კოტე მარჯანიშვილი შარლემანს იწვევს ბ. შოუს „წმინდა ქალწულის“ გასაფორმებლად. ამავე თეატრში გააფორმა მან მოკვიანებით კ. სიმონოვის პიესა „მელოდე“. მხატვარს საოპერო სპექტაკლებზეც მოუხდა მუშაობა. თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრში მისი მხატვრობით იქნა წარმოდგენილი „მეფის საცოლუ“, „მეგვნი ონგინი“, „დეპუტატი“, „ბორის გოდუნოვი“, „ივანე სუსანინი“ და სხვა. ვარდა ქართული თეატრებისა, სპექტაკლები გააფორმა მოსკოვისა და ოდესის თეატრებშიც.

ი. შარლემანის მხატვრულ მემკვიდრეობაშია რიგი საინტერესო პორტრეტული ნამუშევრებისაც (ა. ბლოკის, თ. დოსტოევსკის, გ. ტაბიძის, მ. ჯავახიშვილის, კ. გამსახურდიას, ნ. ლორთქიფანიძისა და სხვათა პორტრეტები, აგრეთვე „ავტობორტრეტი“, რომელიც მან სიცოცხლის ბოლო წლებში შეასრულა). მრავალფეროვანია მისი შემოქმედებაც გამოყენებითი გრაფიკის დარგში.

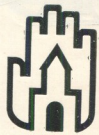
დღეს, როდესაც ვესრულდა იოსებ შარლემანის დაბადების ასი წელი, არ შეიძლება დიდი მადლიერებით არ ვავისენოთ მისი ნათელი პიროვნება, შემოქმედებით და პედაგოგიური მოღვაწეობა, ასე სასიკეთოდ რომ მოხმარდა ქართულ საბჭოთა მხატვრობას.

ი. შარლემანი.

ბაგრატიონი ბოროდინის ბრძოლაში.



რეკლამა და თანამედროვეობა



იდა ხელაძე



რიკლამაზ დღეს საუკუნის ყველაზე ქმედით და ნოვატორულ ხელოვნებადაა მიჩნეული. მართლაც, იგი ხომ ფორმათა ძიების მუდმივ პროცესს განიცდის დასაბამიდან დღემდე. ამაზე მეტყველებს მისი ისტორია და წინასტორია.

მიუხედავად რეკლამის პოპულარობისა, რაც მისი დიდი პრაქტიკული დანიშნულებითაა გაპირობებული, ამ დარგის თეორია მოიხსუსტებს; დღემდე არ გაგვიჩნია ზუსტი კლასიფიკაცია, დადგენილი არ არის მისი ადგილი მხატვრულ-ესთეტიკური მოღვაწეობის სისტემაში, შესწავლის პროცესშია რეკლამის სოციალური, ფსიქოლოგიური, ესთეტიკური და ეკონომიური ასპექტები.

სამეცნიერო-ტექნიკურმა პროგრესმა მრავალი სიბაღის წინაშე დაგვავყენა. შეიქმნა ახალი პროფესიები, მოღვაწეობის ახალი დარგები. მათ შორის აღსანიშნავია დიზაინი და გრაფიკული დიზაინი, რომელთა განმასხვავებელი თავისებურება მათ სინთეზურ, კომპლექსურ ხასიათში უნდა ვეძიოთ. დიზაინი და გრაფიკული დიზაინი ხელოვნების, მეცნიერებისა და ტექნიკის სრულად თავისებურ სინთეზს გულისხმობს. გრაფიკული დიზაინის (როგორც პროექტირების ახალი ფორმის) განვითარებამ თანამედროვე ბირო-

ბებში გააძლიერა როგორც ინტერესი, ასევე მოთხოვნები ინფორმაციული გრაფიკისადმი, ვიზუალური კომუნიკაციის სხვადასხვა სახეობისადმი. რეკლამა თავისი არსით კომუნიკაციაა, ხოლო კომუნიკაციის საშუალებებს გამოსახვის საკუთარი ხერხები გააჩნია. თანამედროვე რეკლამა სპეციფიკურად მეტყველებს, მისი ვიზუალური ენა რთული და სიმბოლურია. ამ უკანასკნელის ფორმისქმნადობის პროცესზე გავლენას ახდენს როგორც სამეცნიერო-ტექნიკური პროგრესი, ასევე თანამედროვე ხელოვნების ესა თუ ის მიმართულება, რომელიც, პრაქტიკულად, მთლიანად ასიმპლირდება სარეკლამო ხელოვნებაში.

რეკლამაში რამდენიმე მომენტზე ამაზიკლებენ ყურადღებას, რომლის მიხედვით იგი სამ სახეობად შეიძლება დაიყოს: იდეოლოგიური, არაპირდაპირი და ინფორმაციული.

ბედოლოგიური რეკლამა მიზნად ისახავს დარწმუნებას. მისი ამოცანა უფრო შთაგონება-სუბვესტიაა, ვიდრე ობიექტური ინფორმაციის მიწოდება. არაპირდაპირი რეკლამა შედარებით ნეიტრალურია მოცემული შინაარსისადმი. ამ შემთხვევაში აქცენტი გადატანილია შესრულების მაღალ სახეით ისტატობაზე, რის შედეგად ყურადღებას იქ-





ცევს სიუჟეტის კომპოზიციური სტრუქტურა, მისი ორიგინალური გადაწყვეტა. ინფორმაციული რეკლამის არსი სარეკლამო იდეის ობიექტურ ინტერპრეტაციასა და ვიზუალიზაციაში მდგომარეობს.

სავარაუდოა, რომ სწორედ ეს მომენტები დაედო საფუძვლად რეკლამის პრაგმატისტული, სემანტიკური და სინტაქსური ასპექტების ჩამოყალიბებას.

ჩვენი აზრით, ასეთი დაყოფა პირობითია, რადგან ქეშმარიტი რეკლამა სამივე მომენტის თანხლებას უნდა გულისხმობდეს.

სარეკლამო ინფორმაციის სინტაქსური ასპექტი (სადღესიოდ ყველაზე ნაკლებად შესწავლილი) შეიძლება განხილულ იქნას, როგორც მისი მხატვრული ორგანიზაციის საშუალება. ამ შემთხვევაში ხელოვნება ერთგვარი მოდელია მხატვარ-რეკლამისტის ხელში სარეკლამო იდეის ასაგებად.

ბუნებრივია, იხადება კითხვა, თუ როგორ ხდება მხატვრული საშუალებების რეალიზაცია უტილიტარული მიმართულებით, რომელსაც რეკლამა, ასე ერთვით, სესხულობს ხელოვნებისაგან, ან როგორია სარეკლამო ნიმუშების შეფასების კრიტერიუმი? ცხადია, სარეკლამო მოდელში მხატვრული საშუალებები ერთგვარად შეზღუდულია და თვისობრივად სხვა პლანით წარმოგვიდგება, რადგან თუ ხელოვნებაში მთავარი ესთეტიკური ინფორმაციაა, რეკლამაში ის მომენტები დაქვემდებარებულია, რადგან წინა პლანზე გამოდის მისი სწორედ პრაქტიკული ხასიათის ინფორმაცია. ვარდა ამისა, დიზაინერი თავის შემოქმედებაში ანგარიშს უწყევს მთელ რიგ საკითხებს: კერძოდ, ვიზუალური აღქმის კანონებს, მომხმარებელთა ინტერესებს, პოლიგრაფიული წარმოების პირობებს, ტექნოლოგიურ პროცესებს, რადგან ამ შემთხვევაში საქმე გვაქვს სერიულ ნიმუშებთან და არა უნიკალურ ნაწარმოებებთან. როგორც ვხედავთ, ხელოვნებისაგან განსხვავებით, რეკლამის პროცესებს, რადგან არ არის თავისუფალი შემოქმედება, არამედ მიზანდასახული პრაქტიკობაა, რომელიც ემყარება არა მხოლოდ ინტუიციას, არამედ გაპირობებულა სხვადასხვა ფაქტორით. აქედან გამომდინარე, რეკლამის ეფექტურობა ფასდება მრავალი კრიტერიუმით. ფორმის ელემენტ-

ბის ერთიანობა და მიზანდასახულობა, ინფორმაციის სიახლე და ორიგინალობა, სასარგებლო არგუმენტაცია, ლაკონურობა, აღქმის ფსიქოლოგიურ შესაძლებლობათა გათვალისწინება და სხვა. ფორმის მხატვრული ორგანიზაცია დამოკიდებულია რეკლამის ობიექტის სპეციფიკაზე, ფორმის ელემენტების მიზანდასახულ განლაგებაზე და იმ გარემოზე, სადაც ხორციელდება რეკლამის გემოქმედება. მხატვარი ღრმად უნდა ერკვეოდეს რეკლამირებულში და ყველაფერ იმაში, რაც მას თან ახლავს, რათა თავისუფლად გაერკვეს გამოსაყენებელ გრაფიკულ ხერხებს. სარეკლამო კომპოზიციის მთლიანობა ხორციელდება და ემყარება პროპორციულობის, სივრცითი თანაზომიერების, წონასწორობის, სიმეტრია-ასიმეტრიის კანონებს, რიტმულობას, ფერით შეგუბებას, ერთი სიტყვით, ყველაფერ იმას, რაც სრულყოფილ კომპოზიციას.

ზემოჩამოთვლილი მომენტებიდან შეეჩრდებით მხოლოდ იმ ფაქტორზე, რომელსაც ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მომენტად მივიჩნევთ რეკლამირების პროცესში. ეს გახლავთ ფერი, ფერთი პროპორციები თუ შეხამება, ფერის ნიუანსები და ა. შ. ცნობილია ის ფაქტი, რომ ფორმა გასხვავებულ შთაბეჭდილებას იწვევს მსახველებში, იმისდა მიხედვით, რა ფერშია იგი გადაწყვეტილი. ამა თუ იმ ფერის საშუალებით ზოგიერთ ფორმა უფრო გამოკვეთილია, ზოგი კი პირიქით — განეიტრალებულია.

ფერი ზემოქმედებს ამა თუ იმ ინფორმაციის მაქსიმალურ ათვისებაზე, აძლიერებს არგუმენტაციას და სარეკლამო მოწოდებას, ფერების საშუალებით ხორციელდება სასურველი ემოციების სტიმულირება; იქმნება სიმბოლოები, ვინაიდან ყოველი ფერი გარკვეულ რეაქციას, თუ ასოციაციას იწვევს, ამიტომ მათი შეჩვენების მხედველობაში მისაღები, თუ როგორი განწყობილებას უქმნა ვესვს.

გამოკვლევებმა რეკლამის სფეროში დავარწმუნა, რომ წითელი ფერი ყველაზე მეტად იბყრობს ყურადღებას ამა თუ იმ მანტილზე. მიზეზი ისაა, რომ ცისარტყელას ფერებს შორის იგი ყველაზე მეტად ატარებს სითბოს. ისიც ცნობილია, რომ ფერებისადმი





დამოკიდებულება სხვადასხვა დროს და სხვადასხვა ქვეყნის ხალხებში სრულიად განსხვავებულია, ამიტომ რეკლამირების დროს (განსაკუთრებით საექსპორტო ნიმუშების რეკლამირებისას) მზედველმა მისაღებად ამა თუ იმ ხალხის, თუ ქვეყნის ეროვნული თავისებურება და ჩვევები.

წითელი ფერის შემდეგ შორ მანძილზე კარგად მოჩანს ყვითელი და ნარინჯისფერი. რეკლამაში ამ ფერებს ხშირად იყენებენ. ყვითელი მიჩნეულია გონების მასტიმულირებელ ფერად. მწვანე ფერი განმტკიცრთავი ფერია, შესანიშნავი ფონია მრავალი სხვა ფერისათვის. ცისფერი — სიმშვიდის სიმბოლოდა მიჩნეული. მასში ცოტაა სითბო, ცივი, პასიური ფერია, ამავე დროს, წმინდა, მსუბუქი და სუფთაა. იისფერი — მისტიკის და უტოპიის ფერად არის მიჩნეული. ვიწფის ხატოვანი გამოთქმით — იისფერს მოაქვს მუდმივი მოუღვენრობა, ფერი, რომელიც გვედენის და არ გვიხიბობს. შავი ფერი, მძიმე ფერად წოდებული, ამავე დროს, ღირსების შემცველიც არის. ფერთა კლასიფიკაციაში შავის შკალას, ნაცრისფერთან და თეთრთან ერთად, ნეიტრალურ ფერებად ახასიათებენ (ე. წ. აქრომატულ ფერებად). შავი სამელოვიარო ფერია მრავალ ქვეყანაში, ცალკეული გამოჩაყლისის გარდა.

ფერები რეკლამაში, გარკვეულ ფუნქციონალურ დატვირთვასთან ერთად, ესთეტიკური ზემოქმედების ფაქტორიცაა, რაც მდგომარეობს ფერთა კანონზომიერების ერთგვარ გათვალისწინებაში. ეს გამოხატულებას პოულობს აღიარებულ ფერთა სისტემებში. ფერთამცოდნეობის ისტორიაში ჰარმონიის თუ დისჰარმონიის საერთო კანონის დადგენის არაერთი ცდა ყოფილა. განსაკუთრებით საინტერესოა გვესახება გოეთეს მისაზრებანი ამ მიმართებით, რომელსაც პირდაპირ თუ არაპირდაპირ თითქმის ყველა მკვლევარი იზიარებს.

ღიზინერები, ქმნიან რა საფერმო სტილის ელემენტებს (ე. წ. დრაინ-პროგრამა) სახეს უცვლიან სხვადასხვა დანიშნულების საწარმოთა ინტერიერებს, ფსალღებს, აერთიანებენ პროდუქციას დანიშნულების მიხედვით. მუდმივი გრაფიკული ელემენტები და გარკვეული ფერები შემუშავებული საფერ-

მო მალაზიებისა და საფერმო ნაწარმისათვის, საშუალებას მისცემენ მომხმარებლებს სრულყოფილად წარმოიდგინონ ამა თუ იმ საწარმოს სხეულიცა, უცებ გამოიციონ ესა თუ ის ნაყოფიდა. მაგალითად, გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში ელექტროგაერთიანება „ნარვა“ თავისი ნაწარმის რეკლამირებისას მუდმივად იყენებს ცისფერ, ყვითელ და წითელ ფერებს, რაც ერთგვარი ორიენტირია მომხმარებელთათვის, როგორც ფირმის, ასევე პროდუქციის მისამართის.

როგორც აღნიშნავენ, ინფორმაციის საშუალებათა ქაოსი და აღრევა, რაც არასრულყოფილი კოდების სისტემათა შედეგია, ისევე მავნეა საზოგადოებისათვის, როგორც ინფორმაციის არარსებობა. და თუ აღრეულ წლებში ყურადღება ექცეოდა ვიზუალური მასალის მხოლოდ ესთეტიკურ მხარეს, ამჟამად მიმდინარეობს ინფორმაციის საშუალებათა კომპლექსური მეთოდების შემუშავება-დანერგვა. ქართული დიზაინერების სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ ხეობის მიერი გამოცანის გადაწყვეტისას, იქნება ეს საფერმო სტილი, თუ სარეკლამო დანიშნულების პროდუქცია, ისინი თავისუფლად ფლობენ მხატვრულ საშუალებებს და ხერხებს. მათ მიერ შექმნილი პროდუქცია საკუთარი ხელწერით, ეროვნული კოლორიტით, გრაფიკული კულტურის მაღალი დონით გამოირჩევა. განსაკუთრებით მოქნილად და პლასტიკურად იყენებენ ფერებს, ფერთა კონტრასტებს, გადასვლებს და შეხამებებს. ფერი მათ შემოქმედებაში თვითმიზანი როლი, არამედ საშუალებათა პროდუქციის დასახისათვლოდ და ხშირად მასთანვე ასოცირდება. ასე, მაგალითად, სარეკლამო ფურცლის „ენისელის“ მხატვრული სტრუქტურა აღიქმება, პირველ რიგში, სწორად მიგნებული თბილი ფერების (მოწითალო-მოყვითალო გამმა) საშუალებით, რომელიც ამ სასმელის საუკეთესო გემოვნებით თვისებებზე და არამატზე მიგანნიშნებს. სასიამოვნო ფერთა ჰარმონია ასოცირდება თვით სასმელთან. ასევე, ფუნქციონალურადაა გამოყენებული ფერები მათ მიერ შექმნილ სარეკლამო ფურცლებში — „წინაწდალი“, „გურჯაანი“, „სახლინი“, „მუქუზანი“, „ნაფარეული“, „საამო“, „სეირი“, „საფერაი“, „ხვარე“, „ლუ-



გელა“ და სხვა. ტექნიკური ესთეტიკის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალის სამპრეწელო გრაფიკის განყოფილებაში მრავალი საინტერესო საფორმო და სასაქონლო ნიშანი შეიქმნა. ოცი მთავანი შეტანილია მსოფლიო კატალოგში, რომელიც იტალიაში გამოიცემა.

ქართული გრაფიკისგან მიერ შექმნილი საფორმო ნიშნების უმრავლესობა კარგად პასუხობს მათდამი წყვეტებულ მოთხოვნებს. მაგალითად, თბილისის ზონალური საწარმოო კომბინატისთვის ახლახან შეიქმნა საფორმო ნიშანი „საქართველოს კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოება“, რომელიც ადეკვატურად ასახავს და უკავშირდება ამ საწარმოს კონკრეტულ საქმიანობას და მის ფუნქციებს. ნიშნის მხატვრული გადაწყვეტის სპეციფიკა გამოხატულია სიმბოლურად, არაშაბლონურად. ავტორმა შიგნით ორიგინალურ ფორმას, რომელიც ასოცირდება კულტურის ძეგლთა დაცვის პრინციპთან და, ამავე დროს, მომენტალურად აღიქმება. ნიშანი წარმოადგენს ხელის მტეხვისა და მონასტრის სილუეტის გეგმულ მონახას, იგი კომპოზიციურად შეკრულია და ბევრის მთქმელი, იდეურად გამოსახველი.

ვიტრინას სამართლიანად უწოდებენ სავაჭრო საწარმოს საეიზიტო ბაზათს, საწარმოს პრესტიჟის გამოხატველს და მისი ექსტერიერის დამამუშავებელს.

ამეჟმად მიმდინარეობს სარეკლამო და ნიშნულების ობიექტების მხატვრულ-საკონსტრუქტორო ათვისების ახალი პროცესი, გარკვევით იცვალა სახე-საწარმოს ინტერიერ-ექსტერიერებმა, მაგრამ ჭერ კიდევ ბევრია გასაკეთებელი საეიტრინო ხელოვნებაში.

რაციონალურად ორგანიზებული საეიტრინო გამოფენა უნდა გულისმობდეს მომხმარებელთა მოთხოვნებს და საჭირო მიმართულებით მის წარმართვას. გამოკვლევებმა დაგვარწმუნეს, რომ ნებისმიერი სარეკლამო ღონისძიების (თუ იგი თვითმიზანი არ არის) ეფექტურობა ფუნქციონალური და მხატვრული მომენტების ერთდროულ გადაწყვეტა-სინთეზში მდგომარეობს. ამ მხრივ სანიმუოდ მიგვაჩნია ჩეხების პრაქტიკა. საგულისხმოა, რომ თითქმის ყოველი ტიპი ვიტრინისა ხასიათდება რეკლამირებულ ობიექტების არა უბრალო დემონსტრირებით, არამედ მიზანდასახული რეჟიმენდაციებით, კონსულტაციით, რჩევით და რეკლამით

ამა თუ იმ საქონლის და მისი გამოყენების ირგვლივ. ზოგიერთ სასურსათო მალაზიაში რეკლამირებულ საქონელს ახლავს რჩევა, რომლითაც ხელმძღვანელობს მომხმარებელი, როგორც ყიდვის, ასევე ექსპლუატაციის პროცესში. რეკლამის ნებისმიერი სახეობა მრავალსტეგიანობას და გადატვირთვას ვერ იტანს. იგივე თქმის ვიტრინაზეც. ვიტრინის კომპოზიციის ავენიას მისი სივრცე მაქსიმალურად უნდა იყოს გამოყენებული. გამოყენებითი გრაფიკა ზშირად მიმართავს ისეთ ხერხებს, როგორცაა მეტაფორა, ალუგორია, სინონიმია, მეტონომია, ანტონომია და სხვა.

აღსანიშნავია ის გარემოება, რომ ბოლო ხანებში შეინიშნება რეკლამის სემიოტიკური ცნებებით და ტერმინებით ახსნის ცდები, თუმცა, სარეკლამო პრაქტიკის ამხსნელი სპეციალური ხერხები სემიოტიკას სადღეისოდ არ გააჩნია, რეკლამის სემიოტიკური ანალიზისადმი ინტერესი კი სულ უფრო და უფრო მატულობს.

ვიზუალური სახის შექმნა რეკლამაში რთული პროცესია, რადგან, როგორც აღინიშნა, სარეკლამო ინფორმაცია ძალიან ხსარტი და ლაკონური უნდა იყოს. მის ეფექტიანობასა და ორიგინალობას სწორედ ამ ნიშნით განვსაზღვრავთ. მასში ვიზუალურად უნდა იყოს ამტკველებული რეკლამირებულ ობიექტის არავიზუალური თვისებები და ღირსებები.

თანამედროვე რეკლამა თავისი გამომსახველი ენის წყალობით საპატიო ადგილს იკავებს მხატვრული კულტურის სისტემაში, ამავე დროს, იგი ხელოვნებასთან ერთად ასრულებს კომუნიკატორ - აღმზრდლობით ფუნქციას. ესთეტიკური აღზრდა, გემოვნების ფორმირება არა მხოლოდ ხელოვნების კომპეტენციაა, არამედ მთლიანი საგნობრივი გარემოსიც. ამიტომ ცხადი ხდება რეკლამის წვლილი ამ დიდ და საპატიო საქმეში.

გზის დასაწყისი

ეთერ ოკუჯავა

ტელეფილმების სტუდიაში გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილი მაშინ მოვიდა, როცა ამ შემოქმედებითი კოლექტივის მიღწევები ერთგვარად უკვე გარდასული ეტაპი იყო. ახალგაზრდების ჭგუფმა, ვინც ქართულ ტელეფილმს 60-70-იანი წლების მიჯნაზე მოუტანა წარმატება, შემოქმედებითი ძიებები კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ განაგრძო. ტელეფილმების სტუდია კი მოპოვებული სახელით დარჩა, რაც მას კიდევ უფრო რთული ამოცანების წინაშე აყენებდა. სწორედ ამ დროს გამოვიდა ცისფერ ეკრანებზე გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილის დოკუმენტური ფილმი „პრემიერა“, რომელმაც იმათივე მიიქცია მაყურებლის ყურადღება.

ფილმი ზესტაფონის სახალხო თეატრზე მოგვიხსრობს.

ახალგაზრდა რეჟისორს აღმოაჩნდა ის ალო და გემოვნება, მასალის საინტერესო კუთხით მოწოდების უნარი, რაც ძალზე მნიშვნელოვანია ჩვეული ამბის თავიდან ვაცნობიერებისათვის.

შესაძლებელია თეატრით გატაცება ადამიანთა შეხვედრების ერთგვარ საბურველს წარმოადგენდეს. შეიძლება, თეატრი მათი

მამობლიზებული ცენტრი იყოს, რადგან ხელოვნების სიყვარული ახალ გარემოში აქცევს სხვადასხვა პროფესიის ადამიანებს. სიამოვნებასთან ერთად ამ შეხვედრებს თავისი სირთულეებიც მოაქვთ; დრო, რომელიც ადამიანს მატერიალური დოვლათის გასამრავლებლად, საკუთარი ეკონომიური კეთილდღობის შესაქმნელად შეეცლო მოეხმარა, თეატრში იხარჯება (ამ აზრს გამოთქვამს კიდევ ფილმის ერთ-ერთი გმირი). თუ იმასაც ვავითვალისწინებთ, რომ თეატრი სისტემატურად მოქმედებს და, აქედან გამომდინარე, სცენისმოყვარეთა მოუსვენარი ცხოვრება გრძელდება, გასაგები ვახდება, რომ მოყვარულთა თეატრის არსებობის ფაქტს საფუძვლად უდევს უფრო დიდი გრძნობა, ვიდრე სცენის სიყვარული ან ენთუზიაზმი. ასეთ დროს ადამიანების ერთსულოვნება თეატრის მიმართ კიდევ უფრო საინტერესო ხდება. გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილი ამ ერთსულოვნების მიზეზზე ფიქრობს და თავის გმირებზე დაკვირვებით ცდილობს მიავნოს პასუსს.

ადამიანისათვის დამახასიათებელია გარდასახვის განცდა, რომელიც სათავეს იღებს ადამიანის სურვილიდან იცხოვროს სახე ცხოვრებით. „პრემიერის“ გმირები სახე ცხოვრებით თეატრში ცხოვრობენ. მართალია, ეს ხდება სხვისი ვენებების შავალითზე, მაგრამ საკუთარი სულიერი განცდების, ემოციების ხარკით. ასეთი კომენტარის შემდეგ, რაოდენ დამაჯერებელიც არ უნდა იყოს ჰამლეტის მოთამაშე მსახიობი ოფელიასათვის გათამაშებულ სცენაში, მაყურებლისათვის გასაგებია, რომ მსახიობის სახეზე ამოკითხული ზედნიერება ოფელიასთან საიხლოვით კი არ არის გამოწვეული (თუმცა, მსახიობი სწორედ ამას თამაშობს), არამედ იმ გარდაქმნით, რასაც მსახიობი ატყუებდა განიცდის. ამ წუთში ის ოცნებაში წარმოდგენილი წამით ცხოვრობს, თავის სულიერ მოთხოვნებზე თავისუფლებს, ხორცს ასხამს მათ.

ადამიანის სულიერი პოტენცია შესაძლებლობების მოქმედებაში გადაყვანას მოითხოვს. ადამიანის ბუნების ეს თვისება რეჟისორმა ზესტაფონის მოყვარულთა თეატრის მაგალითზე დგავანახა, რის გამოც, მოყვარულთა თეატრის არსებობის ფაქტი უფრო ღრმა და საინტერესო გახადა. გმირებთან სიახლოვე, მათი ყოფიდან და ხასიათებიდან გამომდინარე აზროვნება მყარი საფუძველი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ გ. ლევაშოვ-თუმ-

მანიშვილი არ მოწყვეტოდა სიმართლეს და მისი ფიქრი თეორიულ მოსაზრებად არ დარჩენილიყო.

ამგვარად, „პრემიერა“ ეხება არა მხოლოდ თეატრის არსებობის ფაქტს, არამედ მიზნებსაც, რასაც ავტორი დამატებულად და საინტერესო კომენტარით გვაწვდის.

მაგრამ გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილი თავის ფიქრს მოყვარულთა თეატრის შესახებ ამით არ ათავიერებს. წინააღმდეგ შემთხვევაში, საქმე გვექნებოდა ფაქტის მიზნ-შედგებობრივ ახსნასთან, რომელიც ფილმის მხატვრულ ღირსებებს დასცემდა. გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილის ფილმი კი სწორედ იმითაა საინტერესო, რომ რეჟისორმა მოყვარულთა თეატრის არსებობის ფაქტს არა მხოლოდ ახსნა მოუძებნა, არამედ, ამ აღმსარებელიც გახადა იგი. ეს თავისებოდა ფილმს, უპირველეს ყოვლისა, მასალისადმი ავტორისეულმა დამოკიდებულებამ შესაძინა.

გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილის დამოკიდებულება მოყვარულთა თეატრისადმი სევდიანია. მაგრამ ეს არ არის უმეღობა ან პესიმიზმური განწყობილების სხვა გამოვლენა. ეს არის თბილი ინტონაცია, ლირიკული განცდა, ადამიანური თანაგრძნობა, რომელსაც ფილმის გმირები ნამდვილად იმსახურებენ. ადამიანები, რომლებიც მთელი დღის მანძილზე სხვადასხვა საქმიანობით არიან დაკავებულნი, სულს ჭეშმარიტ თავისუფლებას მხოლოდ საღამოს საათებში პოულობენ.

ავტორისეული დამოკიდებულება ისეთი მომენტია ნაწარმოებში, რომელიც ხშირად მოუხეტოვდება. ის უფრო გრძნობით აღსაქმელი მომენტია, გამოკლებილი მუსიკაში, ქვეტექსტში ან ნაწარმოების სტრუქტურულ აღნაგობის სხვა სიღრმეებში. „პრემიერაში“, ჩემის აზრით, ამ დამოკიდებულების გამომატეკვია ცხენი, რომლის გამოჩენა ფილმის სახით პარტიკულარში შემთხვევითი არ გახლავთ. ურიკაში შემბული ცხენი ეკრანზე რამდენჯერმე გამოჩნდება, მაგრამ ურიკის გარეშე, თავისუფლად მოსიერნეს მას მხოლოდ ერთხელ დაინახეთ. ისიც მსგავსად ყოველდღიურობაში ჩაყოფილი ადამიანისა, თავისუფლებასა და სილაღეს სულ ცოტა ხნით იგრძნობს. მკურნალობისათვის გასაგებია, რომ ეს ეპიზოდი იმ დახვეწილ ასოციაციათა რიგს მიეკუთვნება, რომელიც ორგანულად ექსპოზიცია ფილმის იდეურ ჩანაფიქრს, მოქმედების დრამატურგიას, სტილის დიუქმენტურობას, ამასთანავე, წარმოადგენს ავტორისეული აზრის მხატვრულად ჩამოყალიბებულ სახეს.

გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილის შემდეგი ფილმი „მე ვარ ლუბა ნიყარაძე“ მიეძღვნა

უმაღლესი საბჭოს დეპუტატს ექიმ ლუბა ნიყარაძეს, რომელიც ცხოვრობს და მუშაობს ზემო სვანეთში.

ფილმი პორტრეტის ეანრისაა, მაგრამ ამ ეანრის ტრადიციული ფორმა მასში დარღვეულია. თხრობას გმირზე ავტორები ლუბა ნიყარაძის თანამოფლელებს, მეგობრებს, დედას, ნაცნობებს ანდობენ. რამდენიმე კითხვით თვით ლუბა ნიყარაძესა მიმართავენ, იკვებენ მის ფიქრებს, მიზნებს, ინტერესებს და ამით ადრე მიღებულ ინფორმაციას კიდევ უფრო ამდიდრებენ. თხრობის მანერა ამ ფილმში დინჯი, მშვიდი და დამაჯერებელია, ამაღლებული პათოსის გარეშე, მიუხედავად იმისა, რომ ფილმი ექიმი ქალის თავდადებულ შრომასა და სასახლად საქმიანობას ეძღვნება. სამაგიეროდ, ეს ამოღებული განცდა იგრძნობა იმ სიმართლეში, რომელსაც ავტორებმა თავიანთი თხრობის საფუძველად იღებენ.

ფილმი უხვად აწვდის მაყურებელს ინფორმაციას ლუბა ნიყარაძის შესახებ. ამასთანავე ავტორები იმაზეც ფიქრობენ, რომ მაყურებელს ამ ინფორმაციის გაანალიზების საშუალება შეუქმნან. თხრობით ფარაზებს შორის მუსიკალურ ჩანართებს ურთავენ (ჩანართებში ერთი და იგივე მუსიკალური ფრაგმენტი მეორედება, თითქმის ლეიტმთემა ფილმის გმირისა), ხედვითი რიგი კი ამ დროს გვიჩვენებს ლუბა ნიყარაძეს სეირანის დროს, შვიდი წლის ხანისა და ა. შ. ასეთი ლირიკული გადახვევები უფთხ გვეცნობენ ნიყარაძეს — ქალს, დედას, ადამიანს, რის შემდეგაც მის მიერ საზოგადოებისათვის გაწეულ ღვაწლს მსოფლიოებად კი არა, ადამიანურ მოთხოვნილებად წარმოვიდგინო.

ფილმი „მე ვარ ლუბა ნიყარაძე“ მხოლოდ ლირიკული ინტონაციით არ იფარავლება. ავტორები თავიანთი გმირის შესახებ სიმართლით მოგვითხრობენ. სიმართლე კი, ლირიკისთან ერთად, დრამატისმაც მოიცავს, ირონიას, ზოგჯერ ნერვიულ დაძაბულობას. ადამიანის ხასიათის გამოქვეყნის ცდებში შევიცნობთ „პრემიერის“ ავტორს, მის შემოქმედებით სწრაფებს, რომლებიც, უკვე გვაქვს საფუძველი, გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილის ხელწერის ნიშნებად მივიჩნიოთ.

რეჟისორის ხელწერა კიდევ უფრო საინტერესოდ და უფრო მაღალი მხატვრული ხარისხით გამოვლინდა მის ახალ ფილმში „ექსპერიმენტი“. ფილმმა ნათესო ახალგაზრდა რეჟისორის შიზარდი ბუნება, რომელიც ამკერად კინემატოგრაფიული მასალის მეტი ორგანიზაციის უნარით, დრამატურგიული ხაზის რელიეფური შეგრძნებით გამოიხატა.

ფილმი აბაშის რაიონში ჩატარებულ კეს-

პერიმეტრზე მოგვიტბრობს. როგორც ცნობილია, ამ ექსპერიმენტის წარმატებით განხორციელებამ აბაშელთა ეკონომიური მდგომარეობა აამაღლა და ერთ დროს ჩამორჩენილი რაიონი მოწინავეთა რიგებში დააყენა. აბაშელთა ცხოვრებაში ექსპერიმენტის ფაქტი ახლახანს მოხდა. როგორც ამბობენ, ვნებები ჯერაც არ განელეულა. ცხადია, ფაქტის აქტუალურობა ფილმის მხატვრულ ფენომენზე თავისებურად აირეკლებოდა. მაგრამ როგორ? რაზე გაამახვილებდა ფილმის ავტორი ყურადღებას?

რეჟისორმა ფაქტის ასახვის ორიგინალური გზა „ექსპერიმენტშიც“ მოძებნა. კონკრეტული ფაქტისადმი ინტერესი მან ცხოვრების სინამდვილის შესაცნობად, მის მნიშვნელოვან საკითხებზე დასაფიქრებლად წარმართა.

„ექსპერიმენტში“ თხრობა რეპორტაჟული, ან უფრო სწორად, საუბრის ფორმისაა. ფილმში ერთმანეთს ერწყმის ინტერესიანი კვლევა და ობიექტური სინამდვილე. ექსპერიმენტის არსს რეჟისორი იმგვარად ხსნის, რომ სიტყვა ექსპერიმენტი თავის ცივ, მეცნიერულ ტონს კარგავს და ხალხის ცხოვრებიდან აღებულ ერთ მნიშვნელოვან მომენტად წარმოსდგება.

ხალხს, თვითონ აბაშელებს, გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილი დიდ ყურადღებას უთმობს. ამ რაიონს, გამრჩე მშრომელების გარდა, თავისი მოლექსეები, მეოცნებენიც ჰყავს. შესაძლებელია, ერთი შეხედვით, ყოველივე ამის ექსპერიმენტის ჩარჩოში მოქცევა უცნაურად მოგვეჩვენოს, მაგრამ როდესაც გავყვებით ავტორს და, უნდა ითქვას, რომ ის ამას ძალზე ბუნებრივად ახერხებს, დავინახავთ, რომ თავად რეჟისორს ექსპერიმენტი ამ მოუსვენარი და მეოცნებე ხალხის სულიერი და ფიზიკური ენერჯის თავისებურ გამოხატულებად მიაჩნია. ამ აზრს გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილი თანდათან, დიდი გემოვნებითა და ტაქტით აყალიბებს.

„ექსპერიმენტში“ გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილმა კიდევ ერთხელ დავგაწმუნა იმაში, რომ რაზედაც არ უნდა ფიქრობდეს ის, მთავარი მისთვის მაინც ადამიანია. შეიძლება ითქვას, რომ რეჟისორს ფაქტი აინტერესებს იმდენად, რამდენადაც თვის მას ადამიანის ბუნების, მისი პოტენციური შესაძლებლობების ერთ-ერთ კონკრეტულ გამოხატულებად. ფაქტიდან — ადამიანამდე, ასე შეიძლება ვუწოდოთ გ. ლევაშოვ-თუმანიშვილის შემოქმედებითი ბიოგრაფიის დასაწყისს, რომელიც ჯერჯერობით სამი ფილმითაა წარმოდგენილი.

ტიტე

შეყილაკე

იოსებ ომაძე

ტიტე შეყილაკის მეორე პერსონალური გამოფენა, საქართველოს ფინანსთა სამინისტროს შენობაში რომ გაიმართა, მდიდარი მასალას იძლეოდა მხატვრის შემოქმედების საწყისების წარმოსაჩვენად. ამჯერად ექსპოზიციაში წარმოდგენილი იყო ძირითადად ბოლო ორ წელიწადში შესრულებული 120 ფერწერული ნამუშევარი.

ტიტე შეყილაკის ხელოვნებას, შთამბეჭდავ დეკორატიულობასთან ერთად, პირველყოლისა, გამორჩევის ფანტაზიური ხასიათი. მხატვარი უმეტესად წარმოსახვით ქმნის სურათს, ამიტომაც ხშირად თემად ირჩევს არა კონკრეტულ ხედსა თუ საგანს, არამედ გარდაქმნილ, წარმოდგენილსა და განზოგადებულს, ზოგად ცნებას, ან სულიერ მდგომარეობასაც კი („მოლოდინი“, „გახსენება“, „განწყობა“,

„ლტოლვა“...). სწორედ აქედან მომდინარეობს მისი ნამუშევრებისთვის ნაშანდობლივი პოეტურობა, მუსიკალობა, ქვეტექსტები, ასოციაციურობა, ზოგჯერ სიმბოლომდე ამალელებაც. ყველაზე პირობითად გადამწყვეტილ სურათშიც კი ფანტაზია შერწყმულია რეალობასთან. შემოქმედი მნავველს არ სთავაზობს თავსატეხ რებუსს, უფორმობის, სუბიექტური თვითნებობის გზისკენ როდი იხრება. პეიზაჟებში სრულიად ჩვეულებრივი სადნები — ცა, მიწა, ხეები, მდინარე თუ ტბა — ყველაფერი უცნაურ, ზღაპარულ იერს იძენს, მაგრამ ნატურის ყოველგვარი გაზვიადებისა და დეფორმაციის გარეშე. სტატკურ, ჰარმონიულად განონასწორებულ სურათებში განსაკუთრებული მნიშვნელობისაა ფერის დეკორაციული გამომსახველობა, ფაქიზი და შთამბეჭდავი ტონალური გადასვლები.

მხატვრის შემოქმედების მთავარი თემაა ლირიკული პეიზაჟი, მაგრამ, როგორც ითქვამს, არა კონკრეტული, არამედ ფანტაზიით გარდაქმნილი, ერთგვარად თითქოს გამძაფრებული, წარსულის გახსენებითა და მომავალზე ოცნებით გაპირობებული. ფანტაზიურობა, უმეტეს შემთხვევაში, ვლინდება რეალური ფორმების თავისუფალი ტრანსფორმაციით, ნაწილების თავისუფალი კომბინაციით.

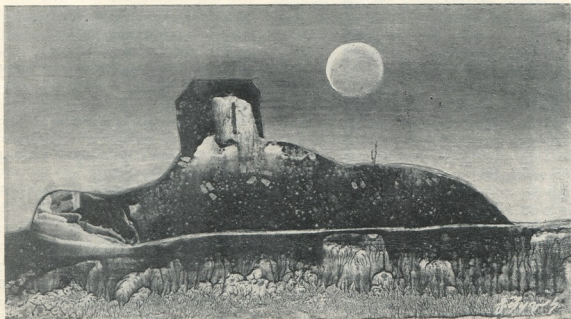
ტიტე შევილაძის წარმოსახული სამყარო ჰარმონიულია, მთლიანი. მეტად სპეციფიკური და პირობითი ხერხებით შემოქმედი ქმნის სრულიად ახალ რეალობას, რომელიც, მართალია, ფანტასტიკურია, მაგრამ მასში „შესვლა“ შეიძლება — სივრცე როდია დახლქნილ-დაბზარული, და-

ქუცმაცებული, დეფორმირებული, იგი საესა ჰაერითა და სინათლით, სიღრმეში ვითარდება თავისუფლად, თანდათან, მკვეთრი ნახტომების, შუალედური სიცარიელების გარეშე; იგი ერთიანია და მხატვრის მიერ სამყაროს ჰარმონიულ აღქმას გვიდასტურებს. ზოგჯერ, როცა ამას ჩანაფიქრის ხასიათი კარნახობს, მხატვარი სიბრტყობრივადაც აგებს ნამუშევარს („მარადიული სიყვარული“).

კოსმოსურ სივრცეებთან ერთად, რიგ პეიზაჟებში ვლინდება ინტიმურობაც — თითქოს მარტო ხარ ამ უაღამიანებო პეიზაჟში, თანაც თავს შინაურულად, თავისუფლად გრძნობ... სურათი სამყაროში ჟანფენილი მუსიკაცაა და, ამივე დროს, გულედან გადმოღვრილი ლირიკული მონოლოგიც.

სურათებში ჩანს მისწრაფება კომპოზიციური განონასწორებისკენ, სიმეტრიულობისკენ („სინათლე“, „ლილეო“). ცხენების ჯირითიც წარწარია („სწობლა“, „გამობახილი“); მიმქროლავი მერანიც კი („ნიკოლოზ ბარათაშვილი“) განონასწორებულია ქვევით — დედამიწის ბურთით და ზევით — ქალის ფიგურით. სურათებში ხშირად გვხვდება ქალთა ხელებგაშლილი ფიგურები, მაგრამ მათი მოძრაობა „შენელებულია“, მღორე („მშვიდობის სიმღერა“, „დედამიწა“), ცეკვა — წარწარი, შინაგანი დაძაბულობის გარეშე („ამორძალთა ცეკვა“, „ფერია“).

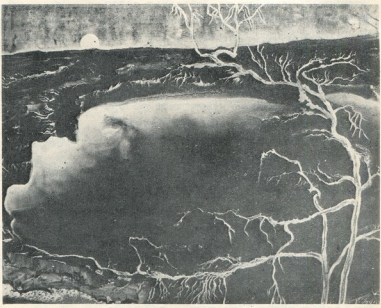
მხატვრის საყვარელი მოტივი — ანარეკლი წყლის სარკვე — არა მარტო კომპოზიციურად შთამბეჭდავია, არამედ ფერწერულ-კოლორისტული ეფექტების



შექმნის საშუალებას იძლევა („წყურვილი“, „მწვანე ტბა“). კომპოზიციური წყობის სიმყარე, ერთგვარი სიმეტრიულობა იმაზე მიუთითებს, რომ მხატვარი მხოლოდ თავის ემოციას და ინტუიციას როდი სჯერდება, რაციონალურ, ლოგიკურ საწყისს, ანალიზსაც თავისას მიუზღავს. თუ მხატვრული ამოცანა მოითხოვს, სიმეტრიასაც თამამად არღვევს და რიტმის სიმწყობრესაც.

შემოქმედის ემოციურ-ინტელექტუალური ბუნების ჰარმონიულობა ნამუშევართა ფეროვან გადაწყვეტაშიც მჭიდვანდება. ვერსად ნახავთ ფერთა კონტრასტულ დაპირისპირებას, უეცარ მჭახე „აფეთქებებს“; ფეროვანი „ენერგია“ თითქმის თანაბრადაა განაწილებული მთელ სასურათე სიბრტყეზე, ემოციური დაძაბულობის „ველი“ თანაბარია — გადასვლები მუდამ რბილია, ნახტომების გარეშე. ბევრ ნამუშევარში იგრძნობა აკვარელური სინატიფე და სიფაქიზე. პეიზაჟების ჰორიზონტი ხშირად ამონათებულია — გაცისკროვნებული. მღერადი, უწყვეტი მელოდიურობა ეფინება ცასა და დედამიწას, აუღელვებლად, აუჩქარებლად მიედინება, შინაგან, დაფარულ ექსპრესიას ემორჩილება („აგვისტო“, „ქვათა ლაღადი“).

ტიტე შეყილძის სურათები მკაფიოდ ფერწერულია და მათში სამყაროს ჰარმონიული მთლიანობა ხაზგასმულია ერთიანი ფეროვანი გამით. სურათების დიდ უმრავლესობაში მხატვარი ძალზე შეზღუდულ პალიტრას ხმარობს, უფრო ხშირად ორი-სამი ფერის გამოყენებით იფარგლება, მაგრამ ტონალური ვარიაციის დიდ



პეიზაჟი.
ბაზილიკა.
სამოთხე.
განრიღება.

სიმდიდრეს აღწევს და სურათი მუდამ დეკორატიულად შტერია. უამრავი მავალითიდას მხოლოდ რამდენიმეს გაციხსესკათ: „ვაჟა-ფშაველა“ მხვავი გაძითაა გადახვეტილი, „სევდა“ — ლურჯ-მოციხფროთი, „ავისტი“ — წითლად და ყვითლის გადასვლებზეა აგებული.

ზოგჯერ ფერი უშუალოდ მხატვრის ემოციის გამოხატავს და ამიტომ გაბედულად პირობითია („წითელი ცხენი“, „ალერსი“) და სურათის დეკორატიულ ნყობაშია ჩართული.

ჭონალური გადასვლებით მდიდარ ცას დიდი ადგილი უჭირავს სურათების როგორც კომპოზიციურ ნყობაში, ისე აზრობრივ-ადიდეურ განფხილვაში („წითელი პეიზაჟი“, „მთარის სონატა“, „ქვეთა ლაღადი“). ცის სიღიადე და ფერადოვანი სიღამაზე ამ სურათებში აღიქმება როგორც ერთგვარი სიმბოლო ამაღლებულისა, ოცნებისა; თითქოს მხატვარი მიისწრაფვისო აფრინდეს ცაში, გადმოხედოს სამყაროს, დატკეპს მისი ფერადოვნებით — ფართო, უკიდვგანო სივრცეები იშლება ჩვენს თვალწინ... ერთი შეხვადვით, მდუმარე და გარინდებულია აქ ყველაფერი — ცაც, მიწაც, ხეებიც, წყალიც... მაგრამ, ამავე დროს, შინაგან დინამიკასა შეიცავს. ეს ბუნება აღსავსეა თვითგანახლების მძღავრი ძალით, მას არ აქვს არც დასაწყისი და არც დასასრული. ამიტომ არც სავნებს აქეთ მყარად გამოკვეთილი ფორმა, კონკრეტულ მომენტში ფიქსირებული მარადიული სახე. მხატვარი არ ისახავს მიზნად მათი მატერიალურობის, „სიმძიმის“ ჩვენებას, პლასტიკით, ფერითა და სინათლით გადმოსცემს წარმოსახულ თემას, მოტივს. ადამიანები ამოიზრდებიან — კლდეებიდან („ვაჟა-ფშაველა“). სურათებში ფორმები „დენადია“, მოძრავი და შინაგანად განვითარებადი, დინამიკური. მხატვრის ნების მათორგანიზებული ძალა გარკვეული მიზნით წარმართავს ამ სიღალეს, თავისუფლებას, წარმართავს ჩანაფიქრის მაქსიმალური შთამბეჭდაობის მისაღწევად. ეს მოჩვენებითი იმპროვიზაციულობა და შესრულების სიმსუბუქე განსაკუთრებულ მომხიბვლელობას ანიჭებს სურათებს.

შემოქმედს უფრო პეიზაჟის „სულის“ გადმოცემა იზიდავს, ვიდრე მისი მიწიერებისა, სავნობრივი გარემოს მატერიალურობისა, ამიტომ ასე ხშირია მის სურათებში „არანატურალური“, ჰაერში მიმქროლავი ფერიები („მუზები“, „ძველი სასაფლაო“) თუ ფრთოსანი რაშები („ნატომი“). კონკრეტულობას მოკლებული არიან პეიზაჟში ჩართული სხვა არსებანიც, უფრო ხშირად ცხენი („სროლა“, „გამოძახი-

ლი“), ან ქალის ფიგურა („აღმაფრენა“, „მძვიდობის სიძღლია“). მათში ვერაფრს ხახავთ გამორჩევით ინდივიდუალულის, იასი უფრო ცხეის თუ ქალის ზოგადი „ხატია“. ეს ავჯიციოს ხევატი მძვიდობლავი თვაშაშული თუ თვახეზე უძფოთვლად მძოვარე თეთრი ცხეხები, თითქოს გასაფრხეხად ხელეგბადილი ქალები ბუნების მარადიული სიღამაზის სიმბოლოური სახეები. მხატვარი დაუბნობმლად ექებს სიღამაზეს, რომელიც მან ჰპოვა პოეტური წარმოსახვით შექმხილ პეიზაჟებში. ტიტე შეყილაძის ტილოებში ადამიანი და ბუნება გახუყოფელია. სურათში აგარდასხვა“ ქალი თითქოს გარდაისახება ბუნებად, მისი ხაწილი ხდება.

ბუნების ასახვისას ხელოვანი არასდროს ვარდება უკიდურესობაში — წმინდა ფორმის კულტივირებაში. მის ფანტაზიათა პოეტურ სართულეს, რაოდენ შადლიც უხდა იყოს იგი, საფუძვლად ყოველთვის რეალობა უდევს. შემოქმედი საოცრად თავისუფლად გრწნობს თავს ამ ფანტაზიურ, უცნაურ სამყაროში და ამიტომ ჩვენც მისივე თავითი აღვიქვამთ ზოგჯერ მეტად უჩვეულო, მხატვრისეულ სახეებს. ეს ფანტაზიები, რომლებიც სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით გამოირჩევა, არ ტოვებს თვითმიზნურობის, პრეტენზიულობის შთაბეჭდილებას. იგი ავტორის მსოფლაქმის, სამყაროსადმი მისი დამოკიდებულების მაჩვენებელია, მისი სულისმიერი და ინტელექტუალური რაობის სურათში რეალიზაციაა. ამას ადასტურებს ისიც, რომ ტიტე შეყილაძე არ იზღუდება დეკორატიული ფუნქციადობის ეფექტებით, ნამუშევრების შთამბეჭდაობას აძლიერებს ის მომენტი, რომ მხატვარი სურათში დებს ქვეტიქსს, თუცა არა აშკარად გამოხატულ, მაგრამ ნავალსმხვე არს, რაც მაყურებლის ასოციაციური უნარს, თანაშემოქმედებას მოითხოვს. ეს ნიშანი ტიტე შეყილაძის ბერე სურათის ხელოვნების ისეთ ნიმუშად აქევეს, რომელშიც განუყოფელ ერთიანობაში, ჰარმონიულად არის შეწონილ-შეთანადებული სანტრესო, მნიშვნელოვანი შინაარსი და შთამბეჭდავი ფორმა.

ტიტე შეყილაძის შემოქმედება თანამედროვეა, რადგან მხატვარი ცდილობს დავანახვოს სიღამაზის, ფანტაზის, აღმაფრენის მარადისობა, ბუნების, გარემოს ამოუწურავი მრავალსახეობა. თავისი სურათებით იგი სიღამაზეს ამკვიდრებს ჩვენს ყოფაში.

დავით ანჯაღთი და „აზრის სილაგაზის“ პრობლემა

რევაზ სირაძე

წილს საყოველთაოდ აღინიშნება 1500 წელი დიდი სომეხი ფილოსოფოსის დავით ანჯაღთის (უძლეველის) დაბადებიდან. დ. ანჯაღთი ცნობილი იყო ჯერ კიდევ ძველ საქართველოში. მის ნაწარმოებებს საგანგებოდ ეხება შ. ნუსტუზიძე „ქართული ფილოსოფიის ისტორიაში“ ქართულ-სომხური ფილოსოფიური ურთიერთობის თვალსაზრისით. დ. ანჯაღთი მოღვაწეობდა იმ დროს, როცა უკვე დიდი ინტენსიობით იყო გაშლილი სომხურ-ქართული კულტურული თანამშრომლობა. ქართული საზოგადოებრიობა ინტერესით ეხმიანება სომხური ფილოსოფიური აზრის ისტორიის ამ მნიშვნელოვან თარიღს.

1975 წელს მოსკოვში, სერიაში — „ფილოსოფიური მექვიდროება“ (რომელშიაც გამოდის პლატონი და არისტოტელი, კახტი და პეგელი) გამოვიდა დ. ანჯაღთის ძირითადი თხზულება — „ფილოსოფიის განსაზღვრებანი“.

ამ თხზულებას ესთეტიკის ისტორიის თვალთახედვით განიხილავს რევაზ სირაძის ნარკვევი.

I. I. „ფილოსოფოსი ემგავსება ღვთაებას“, — როგორც მისა. ნი პითია ამბობს, როცა კანონმდებელსა და ფილოსოფოსს ლიკურტგეს მიმართავს. პირველ-ფილოსოფოსნი ზომ კანონმდებელნიც იყვნენ. „ო, ლიკურტგე, მობრძანდი ჩემს ტაძარში... მე ვყოყმანობ, არ ვუწუი, რა ვიწოდო. ღმერთი თუ კაცი, მაგრამ მაინც ღმერთს ვიწოდებ შენ, ლიკურტგე!“ მას ეს იმიტომ კი არ უთქვამს, თითქოს არა ცოდნოდეს, თუ რა უნდა ეწოდებინა მისთვის, არამედ იმ მიზნით, რათა ეჩვენებინა ღვთაებისა და ფილოსოფოსის ბუნებათა სიახლოვე. ამიტომ ის დაძმენს: „მე მაინც შენ ღმერთს ვიწოდებ, ლიკურტგე!“ ზოლო ნამდვილი ფილოსოფოსი რომ ღმერთს ემგავსება, ეს იქიდან ჩანს, რომ მას ახასიათებს ყოველივე ის, რაც ღვთაებას; რა-

მეთუ ვითარცა ღვთაებას, მასაც გააჩნია სიკეთე, სიბრძნე და ძალ-მოსილება; — წერს დავით ანჯაღთი (უძლეველი) თავის უშთავრეს თხზულებაში „განსაზღვრებანი ფილოსოფიისა“, როცა ასრულებს ზოგადი საკითხების განხილვას.

ამგვარი წიაღსვლანი არაა ტიპური მკაცრი სისტემატიზაციით აღბეჭდილი დ. ანჯაღთის ფილოსოფიისათვის, მაგრამ აქ ჩანს მისთვის არსებითი ერთი აზრი: „ფილოსოფოსი ემგავსება ღმერთს“, „ფილოსოფოსი — ლიკურტგე ღმერთია“. ადამიანი ფილოსოფოსობით განასახოვნებს ღმერთს. ადამიანურ ქმედებათაგან უმაღლესი სიკეთე და მშვენიერება ფილოსოფიაა (გვ. 33). მაშასადამე, ფილოსოფიით ადამიანი ამღვავებს თავის



უმაღლეს არსს. ესა უმაღლეს მშვენიერებასთან ზოარება, რადე-
დაც „ღმერთი ფილოსოფია მოუწიებია ადამიანის სულის გასა-
მშვენიერებლად“ (გვ. 100, იგივე — გვ. 82). ფილოსოფია მშვენი-
ერების წყობაა.

ასე ისახება ანაბათის ფილოსოფიაში „ზრის სიღამა-
ზის“ იდეა.

1. 2. დავით ანაბათის ფილოსოფიას აკუთვნებენ გვიანელინი-
ტური პერიოდის ნეოპლატონიზმს აღმოსავლეთი სკოლის (V-VI
სს), რომლისთვისაც დამახასიათებელი იყო შერწყმა პლატონის,
არისტოტელის, პითაგორასა და სტივოტის ფილოსოფიის, სინერჯის,
არისტოტელის ანტიკონცეპტის განარტყობითა (მეტაფიზიკული) წე-
სი. პერმენეტიკური და სისტემატიკური იგი არისტოტელიზ-
მისაკენ მიდრეკილი ნეოპლატონიზმად გვესა-
ხება.

ამ დროს წარმართულ ნეოპლატონიზმს გამოვლილი აქვს უკვე
არსებითი საფეხური: ამონიის საკვსი, პლოტინოს, პორფირიოსის,
იამბლიკოსისა და თეო ნეოპლატონიზმის მწვერვალის — პროკლედ
ფილოსოფოსის მოძღვრების. შერეო მხრივ, ჩამოყალიბებულია ქრის-
ტიანული ნეოპლატონიზმი (პროკლავიტიკა). არმოსელენ უნდოდა
ქრისტოლოგიის სამი საფეხური: აბსტრაქტური, აპოლოგეტიკური
და პატრისტიკის ქლასიკური პერიოდი (VI სს). განსჯარტყობი, ეს-
თეტიკური ფილოსოფიის განსაზღვრებულად მათზე დიდ გავლენას
ახდენს იუდეისტური მონოთეიზმის ფილოსოფია (რომელიც იცნობს
და ირთავდა თუ სხვა ამონსაგურა მითოლოგიის, უკუვლევს ეს
აიხსა მომდევნო წანის ნეოპლატონიზმში მათი განვითარების ან
მათივე დამდეგა-ურყოფის სახით). ჯერ კიდევ შორსაა ქრისტი-
ანულ სქოლასტიკად, რომელსაც აღმოსავლურ-ქრისტიანულ კულ-
ტურულ-ისტორიულ რეგიონში განარტყობენ იოანე დამასკელი
(VIII სს), პატრისტიკის უნასკენელი და სქოლასტიკის პირველ
წარმომადგენელ, თავისი ცნობებით „უწარო ცოდნისათ“. „არის-
ტოტელური ნეოპლატონიზმში“ ჩამარტყობი „სქოლასტიკური პერ-
სპექტივა“ დასავლეთში უფრო ადრე გამოვლინდა და ანაბათის თანა-
მდროვე მიეციუსის მთავარ თხზულებში, რომელსაც ანაბათის
თავის ახლომდელი სათაური აქვს — „სიმშვიდესთან ზოარება ფილო-
სოფიით“. ამ ხაზს მოჰყვება დავით ანაბათიც, ანაბათის წინადრო-
ინდელი სომხური ფილოსოფიაც ითიქისდა მისთვის უფრო აწმა-
დენდა ნიღაცს, ვიდრე სხვაგვარი ნავსდისათვის სომხურ ფილოსო-
ფიაში.

სრულიად განსხვავდება მიგან უფროსი თანამედროვე ფსევდო-
ლონიზმი არქოპაგოლი, თავისი უღრმესად „პლატონური ნეო-
პლატონიზმი“ იგი პლატონის მგავის მხატვრულ-მითოლო-
გიური ნაწარმები „ესთეტიკური თეოლოგიასა“ ქმნის. მიუხედავად
ამ განსხვავებისა, რომ ერთის მხრივაა სისტემატიკა და მეორეს
მხრივ — თავისებულ სპეკულაციურ დამატარებულ მისტიციზმს,
ეს ორი ნაყოფი ერთმანეთს ფილოსოფიის და ერთმანეთს ავსებს, რო-
გორც ავტოტელური დამორისპირებულობა. ასეთია და ანაბათის
სული და არქოპაგოტული ფილოსოფიათა თანასარსებითი დიალექ-
ტიკა (აქევა გასათვალისწინებელი, რომ თვით ქრისტიანობაში —
როგორც აღნიშნავს გ. შიოთი. — იმთავითვე ისახება ხელოვნების
ახლომდელი ინარტიკულაციისტური კონცეფცია, რაც სავანებოდაა
გასათვალისწინებელი).

და, ანაბათი აღმოსავლური ნეოპლატონიკის ამონიის ერთი სი-
მონადის ილიპროპოტიკის-ოქსიკონის მოწვევ უნდა უყოფილიყო, როცა
ეს სპორა ჯერ კიდევ წარმართული იყო. იგი ასხვებდა პომპროსსა
და მათკარტებს, დემოკრიტებსა და ნიკომარტებს, ან პლოტინეს, უფრო
ხშირად — პითაგორას, პლატონსა და არისტოტელს, მაგრამ არსა-
და ჩანს არც ერთი ქრისტიანი ფილოსოფოსი, არც აპოლოგეტიკა,
არც პატრისტიკა და, რაც მთავარია, არსადა ჩანს მიხეობა, მისი
თეოლოგია ან ანეგოლოგია. „განსჯარტყობათა“ დედანში (ანაბ-
თი ბერძნულად წერდა) ნახვებზე ზეკის სომხურ თარგმანში „არა-
სჯარ“ ინავტეობა, ბერძნულის ბეტორას — ტიგარა, წინააღმდე-
გარაწილ დროის სომხში მუვე ტიგარს II-დელი (90-95 წწ. ძვ. წ.),
დედაწი მავალითივე ბერძნული მითოლოგიიდან და ისტორიიდა-
ნა მომხობილი. ამიტომ მწიფდება დავითის „განსჯარტყობებში“
დავისთანო ქრისტიანი მოღვაწის მიერ „გარტყობ სიბრძნის“ იშვარ-
ივე გამოყენება, როგორც ეს იოანე დამასკელის „დიალექტიკა-
შისა“, თუმცა სომხური ეკლესია სწორედ ამგვარად იყენებდა მას.

1. 3. დავით ანაბათის მსოფლმხედველობის გარკვევისთვისაც
მნიშვნელობის იმსახურებს ერთი კერძობითი საკითხი.
გვიანდელი დროის სომხ მოღვაწეს არაკულ სიუენის და ან-
პალოტე მოგვარება ამგვარი ცნობა: სომხეთში „ურჯუნიის ის და მისი
თხზულებებით დამაბრეხის, შურაჯუხვევის ის და იგი გადამიხვეწა სა-
ქართველოში, დარჩა ის და იქვე გადამავცადალი“.
ეს ცნობას პოლოდორიოვლი ლტობრტუროსი ეკვთვ ეპოდე-
ზიან. 3. კალიანის თავის ექვს ასე სახებულებს: „სომხურ პანთეონ-
ში, ქალაქ მუშის სიახლოვეს (დღევანდელი თურქეთის ტრტორია-
ზე) არსებობს საფლავი დავითისა“ (გვ. 63). მაგრამ ზოგიერთი
მკვლევარი იზიარებს სიუენის ცნობას.

ამ ცნობის და სხვა მონაცემების თავისებური გამოყენებით გა-
მოქმედულია ასეთი აზრით: დავით ანაბათი უნდა გათავადეოთ VI
საუკუნის ქართველი მოღვაწე დავით გარეჯელის, ერთ-ერთ „ცამეტ
სირიულ მამათაგანთაში“. ადრე, სავარაუდოდ, შ. ნუცუბიძემ კითხვა
დასვა: ხომ არ შეიძლება ანაბათი „მე-14 სირიულ მამათაგანი“ იყო-
სო. სომხის ამგვარად დასმით („მე-14 მამა“) გამოირტყება ანაბ-
თის გარეჯელის გათავადეობა (დავით გარეჯელი ხომ ერთი ცამეტთა-
განი იყო. მათი გათავადეობა განიზარება ცნობილმა მკვლევარმა ლეონ
მელიქიეთ-ბეგმა, თუმცადა ავტორი თავის ნაშრომს თვლის გამო-
ნაშუარებად შ. ნუცუბიძის ზემოთ კითხვას).

დავით ანაბათის (უძლიერეკის) და დავით
გარეჯელის იდენტოფიციაცა ერთად სარწმუნო
მავინავი კი, რეალური რომც იყოს არაკულ სიუენის ცნობა, ან-
პალოტე საქართველოში დასარტყობი სიცოცხლე.

1) წინააღმდეგობრივია იმის დავებმა, რომ ანაბათი სომხეთში
გამოქალაქელებიანთა უთანამებობის გამო და გარკვეულ ასე-
ტრტის ერთ-ერთი მეთაური გახდა. მართალია, გვიან ანაბათი ეკლეს-
იის მამად შურაცხეს სომხეთში, მისი კანონისკაცაც მოხდა და სვი-
ნაქსარ-მრავალთავებზეც შეიტანეს, მაგრამ მის ნაშრომებში არა
ჩანს ასეტიკა და არც რამ საერთოეო ქრისტიანოლოგიური, ნიშან-
დობილია, რომ თავის უკლებლივ უყრადგებულ ნაშრომში
ლ. მელიქიეთ-ბეგი არ ცდილობს დავით გარეჯელის მოღვაწეობის
და მსოფლმხედველობის ჩვენების, თუმცა ეს კარგადაა მისთვის
იცნობილი „ცხოვრებლად“. სქმე ისაა, რომ გარეჯელის ასეტიკ-
ში ვერ შეგვეხვება მის თვალსაზრისს და საერთოდ, უკუვლევ
იხს, რაც ანაბათიზე ვიცით. მისი თხზულებებით თუ ვიმწიფებთ,
შეიძლება ეკვივ შევეკაროს, რომ დავითი ქრისტიანი იყოი, —
წერს 3. კალიანი (გვ. 56).

2) ცამეტ „სირიულ“ მამისაში მიძღვნილი მონოგრაფიაში
კ. კეკელიძის გამოქმული აქვს აზრი, რომ დავით გარეჯელი სი-
რიელის დაბრუნდა 520 წლის სიახლოვეს. ქრისტიანოლოგიური მუთავა-
სებლობის გამო დ. მელიქიეთ-ბეგს უხდება შეცვალოს ეს თარიღი,
რაც ვერა და ვერა გარტყობი. არსებულ ცნობების შეპირისპირება კი
მიგავინებს, რომ დ. გარეჯელი მოღვაწეობას ანაბათი გვიან იწე-
უბეს.

3) სხვა მომენტები კიდევ უფრო საკამათოა. კ. კეკელიძემ წა-
მოაყენა აზრი, რომ ე. წ. 13 „სირიულ“ მამები სინაწდელი შურაქა მონ-
თელები იყვნენ და „სირიელები“ მათ ტრადიციამ შურაქა მონ-
თელ იმის გამო, რომ სირიაში განსჯარტყლნი იყვნ. მელიქიეთ-ბეგი
შენიშნავს: „ე. წ. „სირიელი“ მოღვაწეები თუ მართლა სირიელები არ
იყვნენ, საფრტყებლია, რომ უკვლავ არც ქართველები უყოფილ-
ვნენო“ (გვ. 211). გამოდის, რომ თუ ან დავითისწინებით მკულ-
ვარს, მაშინ უკვლავ სირიელებად უნდა დარწმუნ, ხოლო თუ დავი-
თისწინებით, მხოლოდ მაშინ დაუტყრის ის მხარს დანარჩენი მამების
ქართველობის.

იქვე აღნიშნულია: „დავით გარეჯელს, ისევე როგორც ანტონ
მარტოველიანს, შეეძლო სირიიდან პირდაპირ ქრისტიან კი არ წამო-
სულიყო, არამედ რამდენიმე წინთ გაჩერებულ სომხეთში“ და
ა. შ. (გვ. 211-212). ასეთ ვარაუდებზე მკვლევარი სხვა განსჯარ-
დებულ დასკვნებს აგებს. ცხადია, როგორც მკვლევარი ამბობს, სი-
რიელის მომავალი ფილოსოფიის შექმლა სომხეთში გამოველი, მაგრამ
აქ უკუღებულყოფილია ის, რომ მას ასეთი შექმლა არ გამოველი
სომხეთში.

4) მრავალმხრივი შესწორებას და დასუბტების ითხოვს ამგვარი
ვარაუდები, რვენ გვგონია, რომ სახელმწიფა „გარტყვა“, ხოლო აქე-
დან მამა-დავითის ზედწოდება „გარტყელი“ ანუ „გარეჯელი“ და



ტექნიკა, ვითარცა დავითენების გარკვეულ საფეხურს და ამ გზაზე არაპირდაპირ ეტება დავითი ხელოვნებას.

ცხადია, ამით სრულიად ვერ ამორჩურება, რაც თქმულა ან. ხალისის ესთეტიკურ მოსწარმებზე. ჩვენითვის არც ისა ანემაა არსებითი, თუ მთავან რა მართებულ, ან რა იმსახურებს კრიტიკას. ამგვარ ჩვენივე მოთავარია სხვა რამ: ჩვენი მიზანი იყო რამდენიმე ტიპური მაგალითის მიხედვით გვეჩვენებინა, თუ რა კუთხით განიხილება დავით ანალოგი ესთეტიკის ისტორიები.

ჩვენი აზრით, ანალოგი ესთეტიკის ისტორიებში უნდა იქნებოდეს სრულიად განსხვავებული საფუძველზე, ე. ი. არა იმით, რაცა უშუალოდ უახლოვდება ხელოვნების საკითხებს ანალოგის ფილოსოფიური განსჯისა. საკითხი შეიძლება დადგეს სხვა კუთხით: ესთეტიკიდან სრულიად განსხვავებული ფილოსოფიური განსჯის მიძღვრება შინაგანად შეიცავდეს ესთეტიკურს. კვლავ მივადგით „აზრის სიღამაზის“ პრობლემას: ესთეტიკური თვალსაზრისის წარმოჩენა არა საკუთრივ ხელოვნებაზე თუ განსახილველზე მხელოვნობა, არამედ ფილოსოფიურ განსჯაში სიღამაზის პოვნით.

ჩვენ ვეძებოდა ვინაობა, რომ ესთეტიკის ისტორიისთვის დავით ანალოგი სანდერტისა არა იმდენად უშუალოდ ხელოვნებაზე გამოთქმული აზრებით, რამდენადც თვით ფილოსოფიურ ნაწარმზე განდევნილი ესთეტიკური თვალსაზრები, ფილოსოფიურ აზროვნებაში ესთეტიკურის დაწახვით, აზრის სიღამაზის გრძობით.

„აზრის სიღამაზის“ ისტორიიდან

III. I. თვით „წმინდა აზრის“ კი ესთეტიკურია, — ეს დღებოდა მამოკაცებდნ მას შემდეგ შეიქმნა, რაც მოხდა ოჯახისთვის ფორმების მაქსიმალური დიფერენცირება. მანამდე იგი თავისთავად ცხადი იყო, რამდენადც არსებობდა პრინციპი — უკვლავური შეიძლება იყოს ესთეტიკური. მაგრამ, როცა ესთეტიკურის სფეროზე გვეყრება დიფერენცია, როცა ამგვარი მაქსიმალური შესავარძობა გახდა, მას უყურაქცია მოგვცა. შემოსევითი რილია, არა სწორედ XX საუკუნეში განსაკუთრებით გაპატავულად მეცნიერული აზრიდან მომდინარე ესთეტიკური რელიქტისის პრობლემა, ან პირველ: ესთეტიკური რელიქტისით წმინდა აზრის მისვლის საკითხი.

ს. ავერინცევი, რომელსაც ასეთივე პრინციპი შეაქვს თავის „ადრეილიზმბატორი“ შერეობის პოეტიკაში“, აღნიშნავს:

„... ლიხვი არ უშინდება ესთეტიკის ისტორიაში ჩართოს რიცხვის ან ტიპის ანტიკური გავრცელება, თანაც ან სიუეტეს განიხილავს არა როგორც ფილოსოფიის ისტორიის, ან მეტადვე, ისტორიის სუბსტი მეცნიერების, არამედ ვითარცა ესთეტიკის ისტორიის, — ახალი პერსპექტივები საქმილო თვალსაზრისით, და აღარცა საქიორი განიხილავს, თუ სახელდობრ, რაზუა საუბარია. იგივე შეიძლება ითქვას დ. ლიხვიჩის მიერ ძველ რუსულ შერეობაში, „ლიტერატურული ტიპის“ ანალოგი და მ. ბახტინის შუასაუკუნეობრივ კულტურაში „საკარნავალი“ ტრადიციების დახასიათებაზე. ეს მაგალითები საქმილო, რათა დავაძრებოთ: მოლიანობაში მოდგმის ესთეტიკის ისტორიის შესწავლისთვის არაა იდეალური ენობლიო კეთილი წადილი, რომელიც არავის არაფერს არ ავადებს, არამედ ისა კონკრეტული საქმილო შესაძლებლობა. შესაძლებლობა ამ შემთხვევაში უტოლდება აუცილებლობას“ (გვ. 38).

ასე რომ, „წმინდა რაციონალიზმის“ აზრის სიღამაზის იდეა დავით ანალოგი არც იწყება და არც მთავრდება. დ. ანალოგი ერთობლივ გამოშვატვლია ამ იდეის, რომელიც პითაგორა და სოკრატესთან მოკიდებული ვითარდება დღევანდელ დღემდე. მათ შორის, მხოვენილოვანია იგი ქართული აზროვნებისთვისაც.

საქმილო ტრეტილი ისტორიული ექსტრემი, რომელსაც ჩვენ აქ წარმოადგენთ, შემდეგის ჩვენივე ისახავს მიზნად: როგორც იცვლება ისტორიულად „აზრის მშვენიერების“ გავრცელება და როგორ გვესახება ამ ფუნქცი ანალოგის ნაწარმი? მიუხედავად იმისა, რომ ეს იდეა მოდერნიზმისთვის აზროვნების განვითარების, მას დიდდევ ბეგირი მოწინააღმდეგე შეიძლება ჰყავდეს. „აზრის მშვენიერება“ მართლაც საკითხი არაა, იგი გულსიმბოლის თავისებურ განძობის. ამიტომ, კვლავწარმოადგენლი მაგალითების სიმრავლე იმის დატკურვით იქნება, რომ სულ სხვადასხვა დარგისა და მიდრეკილების მეცნიერებს განაჩნათ „აზრის მშვენიერების გრძობა“. ამით ისიც მოწინააღმდეგა, რომ „აზრის სიღამაზის“ იდეა მხოლოდ წარსულის კუთვნილება რილია და ამ შემთხვევაში ანალოგი ჩვენი

თვის აღძრავს დღევანდელითვის ფრიად საყურადღებო საკითხს. როგორც ითქვა, მიუხედავად ბეგირი მზარდობისა, „აზრის სიღამაზის“ მზარდობა მოწინააღმდეგე ჰყავს. წმინდააღმდეგე აზრის არსებობა თვით ამ საკითხის არსებობა ჩამაზრებს: სიღამაზისა და მეცნიერული აზრის საკითხი ემყარება თითოეულის ავტონომიურობისკენ სწრაფვას. „აზრის სიღამაზის“ წმინდააღმდეგე შეხედულებას ნათლად გამოხატავს ლეონ ბრილიუნის ერთი შეფასება: „უკვლევით ეხ შეხედვით ლამაზია, რომ კემპარტი იყოს“. ეს გარკვეული დავითიელებულია და მეცნიერებთან იხიხის არ დავებს „მატკარულობის ბანალრობაში“.

ივინე კარამაზოვი ამბობს: «Если бог есть и если он действительно создал землю то, как нам совершенно известно, создал он ее по эвклидовой геометрии, а у человека с понятием лишь о трех измерениях пространства» («Братия Карамазовы», ч. II, кн. V, гл. III) ამიტომაც არ იღებს იგი ევკლიდური გეომეტრიით შექმნილ საქმარს და არც ევკლიდურად მოაზროვნე გინებს. პითაგორა მიხედვის — «ум полнее, магарა ამ ფიქრობს, რომ კვერად უკეთესივე არ უნდა იყოს მოწინააღმდეგე ევკლიდურებთან და ეს ქმნის კემპარტი სიღამაზის შესაძლებლობის, სიღამაზის, რომელიც არ შეიძლება იყოს განზომილებად ან განსაზღვრებად:

«Красота — это страшная и ужасная вещь. Страшная потому что неопределимая, а определить нельзя, потому что все создано один загадки. Тут берета сходства, тут все противоречия вместе живут» (ч. I, кн. III, гл. IV).

და საბოლოოდ ამ საკითხების გადაწყვეტა, უარყოფილბა იქნება თუ დავითის მხრივ, ჩვენ გვანტიერებს ერთი არსებითი თვალსაზრისით. ესაა ლიტერატურის ინტელექტუალისტური კონცეფცია შუა საუკუნეების. შერეობაში კი ეს საკითხი ვერ გარყვევა ფილოსოფიისა და ესთეტიკის მოუშველიებლად.

III. 2. რაილა აგზნობის „აზრის სიღამაზის“ საკითხს უშვარება ნეოპლატონიზმთან დაკავშირებით განვიხილოთ, უნდა მიუთითოთ მისი ორი წყარო: ერთია პლატონური ნაკვად და მეორე — არისტოტელური.

პლატონური ნაკვად პითაგორა — სოკრატე — პლატონის ნაზთ მოდის, ამ გზაზე რიცხვთა ელემენტრ ესთეტიკის ტრენების და პლატონის მსგავსად ნეოპლატონიზმში კოსმოლოგიური განსახილველის სახეს იღებს.

სოკრატესთვის „მშვენიერია მშვენიერი აზრი“. პლატონისთვის უშვლდეს მშვენიერება განუყოფელი, ერთიანი კოსმოსი. თანახმად პლატონის ესთეტიკური ფილოსოფიისა, მშვენიერება ემყარება კიდელებად, თუ თავად მშვენიერება სახილავდება და ვერცხვდება შესამეცნიერებლს. ამიტომ მშვენიერება თვითა მშვენიერება, ფილოსოფიური მშვენიერება ქმნის ლუაზბრევი მშვენიერების სახეს. მშვენიერება თავად განსახილველბა, სახისმეტყველებითი აქტია.

არისტოტელე ვითარებას ამ იღებს. მასთან მოლიანად გვახილავს ინტელექტუალისტური ესთეტიკა, მაგრამ აქციტიერებელია თავად მშვენიერების პროცესი და არა მისი შედეგი, აქციტიერებელია დაამანური მიმართება მშვენიერებასთან. „არავინ ისე ნათლად, როგორც არისტოტელე, ანტიკურ ხანაში არ სახილავდა გონებრივი ხედვისა და სიმამერების სინთეზზე, თუმცა ამაზე მითითება ძალზე ხშირია ანტიკურ ესთეტიკაში“. უმაღლესი სულიერი ნეტარება მშვენიერება („ნიკომაქეს თეოკა“), „მეტაფიზიკაში“ აღნიშნულია, რომ „მშვენიერების უშვარტესი ფორმებია წესიერი, თანაბარზომიერება და გარკვეულობა“ (XIII, გ. 1078 A 22 B 5). რაც მთავარია, ეს კატეგორიები ეტება არა მხოლოდ ყოფიერების ფორმებს, არამედ შეიქმნებასაც, როცა ა. ლიხვიჩე არისტოტელის ესთეტიკის შემაჯამებლ დახასიათებას იძლევა, აღნიშნავს: „პლატონისა საპირისპიროდ, მისგან ნაკლებადგამოხატული გონის დიალექტიკის განვითარებისა და მამოკციების მიზნით, არისტოტელე პირდაპირ ისწავლება გონის შენიჭე უშუალო კვებრითი ქმედებზე. კვებრითი გონი ერთსა და იმავე დროს კიდეც მოიაზრებს თავის თავს და ჰქვებრთ თავის თავს, ამასთანავე ის აზრის სინთეზი როგორც უნივერსალური მიზნისა და მისი მზარად განხორციელების, ისევე უნივერსალური მიზნისა და ამ მიზნის შედეგის მზარად არსებობას“ (გვ. 567).

უკვლავიერი ვი თავის იყრის ნეოპლატონიზმში“, რომელიც VI



საუბრის დასრულებისთვის უკვე წარმოდგენილია მთელი მრავალ-ფეროვნებით: წარმართულია და ქრისტიანულია. „პლატონურ ნეოსოციალიზმს“ (პატრისტიკა, არქონატიკა, მაკსიმე აღმსარებელი) დიდად მმართველს ღმერთი — ზელოვანის იდეა (ნუ ღმერთი — მხატვარი), რომელიც ვულგის ხმის შესაკმის მშვენიერებას, საყაროს, ვითარც, ხელკვების ქმნილებას. აქ თვით ფუნდამენტალური ცნება რელიგიისა — „ზიარების“ ცნება ესთეტიზირებულია. საყარო „უბრალება“ ღვათაბას ესთეტიკური ზოი, როგორც სიმბოლო მშვენიერების იდეის. ქართული აზროვნებისათვის სწორედ ეს იყო განსაკუთრებით ახლომე-დი. ადგილობრივ სწორედ ეს განვითარდა. თუმცა ცნობილი სხვა მუხებდღებდაც იყო. მეტად დამახასიათებელია, რომ წარმართული ნეოსოციალიზმის, კერძოდ, პრაქტულ, ქრისტიანისაგანა ქართულ ნია-დაღზე (პეტრიკის ფილოსოფიაში) აქ გზით განხორციელდა. ამიტო-მა, რომ წყვილის სისტემური სახით ლაგდება ერთმანეთის გვერ-დით შემდეგი პრინციპები: 1. საყაროს შექმნა მხატვრული შემოქ-მედება; 2. საყაროს სახეთა სისტემა; 3. საყაროს შემქმნელა მხატ-ვრული სახის გააზრების ანალიტიკური.

ჩვენ ამჟამის აღმართვის ვიკტორ ნეოსოციალიზმის მიერ ნაკადზე, რომელიც წარმოდგენილია პრაქტულ ფილოსოფიაში, ცნო-ბილ „მისთვის წინააღმდეგ“, დასაუბროსი ზიკოსუსთან და საბოლოოდ, იოანე დამასკელის „დაილოგებებში“. აქ სახიროვ შემქმნელის ცდის ესთეტიკურის რაციონალიზტიკური შემქმნება, რაც ეწყობა კატეგორიკული სქოლასტიკური სისტემის, ვარკველად აზრით, აქ უფრო ტიპური შესაყურებობივი აზროვნებითი ფორმები იჩენს თავს, ვიდრე ადრეულ პლატონურ ნააზრებში.

თუკი აქ რიგის საითხების განხილვის საბოლოო კამში ლიტერ-ატურული მოდერნიზმის მოსახმარად გავიშვანთა, განსაკუთრე-ბით საყურადღებო გახდება რენესანსის ხანა. აქ ეპოქაში ერთხა და იმავე დროს მოქმედებს ორი თანაარსებანი ტენდენცია: ერთი მხრივ, ღრმადება მხატვრული და ფილოსოფიური აზროვნების გა-მოქმედა (ესა აზროვნების პირველადი მნიშვნელობის საწინააღდე-გოდ მინარეული ტენდენცია). მეორეს მხრივ, ხდება მხატვრული აზროვნების მიერ ფილოსოფიური აზროვნების მინაგავართა სეპე-სება, ასევე ფილოსოფიისაგან მხატვრულ-რელიგიური პრობლემა-ტიკის „რაციონალიზაცია“ (ესა რენესანსული უნივერსალიზმის ნა-ყოფი). იგი ფუნდამეტიკურა სიბრძნე მნიშვნელობის ახლებური გავლენა, უკუღმოდერ სრულიყოფი-ადამიანური ღვათაბრებია. ღვათ-აბრებია თვით „სიბრძნე ამა სოფლისა“ (მკვ., მათხილად, პრესტი-ტიტული მოძღვრება). მაგარამ მაინც „ზეშია სიბრძნეს“ უკვლავე მეტად უაღრესება პლატონი, ამიტომავე სჭირდება მტკიცება: პლატონმა ბუფირ რამ მოსეს წიგნებშიან აილო, იოანესანსა მარ-თელულად მიჰყარო ჩვენი ყურადღება მტკედ დამახასიათებელ გე-რეშობაში. პეტრიკის ნააზრებებანა მიხვან დიდად საქავდებულა არსიტეტულად, მაგარამ ღვათაბრების ნიშნით იგი მხოლოდ პლატონს ამჯობს. პეტრიკისათა არსიტეტულად სსაშუალებითი მტკიცედება პლატონური იდეები ი. მიხანა პლატონის, იტალიური რენესანსიდა, ჩვენის აზრით, ქართულშიც მართალია, დიდა ინტერესი არსიტეტულად, როგორც უშუალოდ და არა მხოლოდ დიფერენცირებულა არსიტეტულად; მაგარამ „სხო-ლიტეს“ კოლიკი; ესა „მოცილონა“ უმაღლესი ადამიანური ნეტარე-ბისათვის — შემქმნებისათვის. თავად შემქმნებლა უმაღლესი მშვე-ნიერებამო. მაგარამ მაინც: უმაღლესი იდეები, „ტომნი ვარათა ზენა-თა“ პლატონურია.

ამჟამად აქ შეუძლებელია ჩვენი თვალსაზრისით ამ ეპოქის თუნდც მხოლოდობით დამახასიათებელი. ოღონდ აღვნიშნავთ მხოლოდ ერთ არსებულ პრინციპს: რენესანსული თვალთახედვით, ადამიანურ-ის სრულიყოფილი შიგარქმებით უკეთ ვიკვებ ღვათაბრებს. ად-რეულ შესასურუნებობივი პრინციპით, ღვათაბრების სურვერება ხდება ყოფითადამიანურიდან განიკადვებით. ასეთია გზა სულიერი თავისუფლებისა, რენესანსი დამარისპირებულბობა მოხსნის ხანა ქი არა, ესა ხანა წინააღმდეგობაში მკვებებად ამჯობს, რათა ამ გზით უზიარით ურთიერთგანმარწანსწორებულ წინააღმდეგობაში გამოხდეს. ესა ერთ-ერთი ფუნდამენტალური წინამძღვარი აზრის მშვენიერების რენესანსული კოსმოფილოსოფიის. ღვათაბრებისაგან „კუ-კუნილი“, ღვათების განსაკვლელი გრძობით განიკადვება სიყვარულ-ობა და აზრით, აქ უკურ არა მხოლოდ „მოსწონია“ კემპარტება, არამედ ის „უყვარავი“ კიდევაც; მშვენიერების, სიყვარულის მომე-ფინი ბეტარინე ამავე დროს არის „მადონა ფილოსოფია“, ასე ერწყმის

ერთმანეთს სიყვარული, სიბრძნე და მშვენიერება. თანაც არა იმე, რომ ერთი მეორეს მოსდევდეს, არამედ ისინი თანაარსებობენ ერთ-ერთ ნეოსოციალისტიკურ ღმერთთან ერთადვე მატერიალ.

III. 3. როგორც ვთქვი, აქ საყაროდ ვრცელი უნივერსალის მიზანია ერთხელ კიდევ ნათელყოფი, რომ აზრის სიღრმის პრობლემა არაა მხოლოდ წარსულის კუთვნილება. ამიტომ ჩვენთვის განსაკუთრე-ბით საყურადღებოა დღევანდელი თვალსაზრისი აქ საითხებზე. საბოლოოდ, აზრის სიღრმის პრობლემა და თვით მხატვრულ შემოქმედების ინტელექტუალისტური კონცეფცია ღღეს კიდევ მეტივე იბიხვს გათივალსწინებო XX საუკუნის არამეშინებარეულ მეცნიერებათა ყველაზე მნიშვნელოვანი წარმომადგენლების შეხე-დედლებანი.

„სახელდობრ რომელ მათხმეტიკურ მეთოდებს ვუწოდებთ ჩვენ მშვენიერება და მისიუფლებს?“ — ამ კითხვარ ცნობილი ფრანგი მათემატიკის აზრი უნდაყარე უახლოობა: „ეს ისინია, რომლებოა დღე-მეტეობი ისე პარამნიოლადდა განლაგებული, რომ ჩვენ შეგვიძლია ადვილად მოუკეთა მოლიანობა და ამავე დროს მთქმედო დღე-მეტეობა“.

აქ შემოსევანთა მათემატიკური მეთოდების სიღრმად შიგერ-ძნობა რიცხვთა მისტიკის გარეშე. მშვენიერების განსახარება მისი, რომ აზრი აღიქვამა დღევანდელბობა და მოლიანობაშიც. დღევალე-ბისა და მოლიანობის შემოსიხარება ქმნის აზრის შინაგან პარამნი-ობის, მის ესთეტიკურბობას. აქედან ისიც ჩანს, რომ ესთეტიკურბობა არა მხოლოდ დარსულებული აზრი, არამედ თვით პირდაპირ აზრე-ვნებისა, აზროვნების მეთოდი (ნოვალის ამბობდა: „უკუელგვარა მე-თოლი თავისებური რიტება; თუ მოსიბობა საყაროს რიტბი, მო-სიბობა საყაროც. უკველ ადამიანს თავის ინტელექტუალური რიტბი გაჩინა. ადგებრა თავად პოეზია; გენიოსობა რიტბის გრძობობა“.

ა. მუნდლერის სიტყვით, „მათემატიკა ისეთვე კემპარტიკ ხელე-წინება, როგორც პლასტიკური ხელოვნება და მუსიკა“).

ცნობილია 2. ემილიონის სიტყვები: „რომადღე მე უმაღლესი ბედნიერების შიგარქმების მხატვრული ნაწარმების მანიჭებს. ისინი მე მანიჭებენ იმნარა სულიერი ნეტარე-ბას, როგორც აცრ ერთი სხვა რამ სურვარ... თუ მეტიხვანთა, ამავედ რა მიღებებს უკვლავე დიდ ინტერესს, ვიასუსებო: დონტოვეცა „დონტოვეცა მე მაღლესი მტკედ, ვიდრე ნებისსიგერი მეცნიერი-მათე-მატიკი, მიას, დიდე ვაუსის“.

არ უნდა იყოს ზედმეტი იმის აღნიშვნა, რომ ეს ნათქვამა პი-როვნებისაგან, რომლისაგან არაა მოსალოდნელი ექსტრავაგანტული ფრანკება. აქ პრინციპული თვალსაზრისია გამოთქმული. იგი ორ-მხრივია საყურადღებო: ერთი, რომ ეს შეიძლება ვაგითო, ვითარცა წინააღმდეგის „განმარტივებელი“ გაღვლენა მშვენიერზე, მეორეს მხრივ კი — აქ ხელედენ მითითებას, რომ მეცნიერული აზროვნებისთვის უშუალო წყარო შეიძლება გახდეს მხატვრული აზროვნება (მ. ბახ-ტინისა დონტოვეცის მხატვრულ აზროვნებში აღმოაჩინა რელიტი-ვიზმის პრინციპი, რომლის საფუძველზე მხატვრული სახეები, კერ-ძოდ, პერსონაჟები, არ შეიძლება იყვნენ ერთი განწოშლებილია, მათი ცნობილობანი ცუდდება მათი სხვადასხვაგვარი მოთხოვნების მშვენიერზე ისე, რომ ამასთანვე შენარჩუნებულია მათი მოლიანობა. ასე ვლინდება ხასიათების მხატვრული რაობის ფარდობითობა).

აქედან ისიც ჩანს, რომ უმაღლესი პარამნიობა წავლობი ხე-ლოვნება და მეცნიერება ერთმანეთს თანხლებდა და ამ სფეროში მეცნიერული აზრი ისევე უზიარავს მშვენიერებას, როგორც ხე-ლოვნება. ესა უმაღლესი კანონისობიერბობა მშვენიერება. აქი ისა-ხეობა კიდევ ერთი პერსპექტივაც აზრის მშვენიერების: უმაღლესი კანონისობიერბობაზე მეცნიერებულ აზრის მარადილბობა სწრაფვა, ჭერ კიდევ შეუცნობელი იღმეზღებისაგან აზრის მისწარმების „კო-მუტრებობა“. მისევე იმისა, თუ რაბომ მაღლეს ხელოვნებას ჩვენი გამადიდება, მდგომარეობა მისსავე უნარშე შევავსებნის სისტემა-რი ანალიტიკურის მოქმედებულ მარბობათა არსებობა“. — ერთად ნილს ბოხი. კემპარტიკიკიველ აქ გზით სელა უცხო როლია სწრაფი ზუსტი მეცნიერებისათვის, რომ აღმართვი ვიკვებ ლიტერატურ-არამეცნიერებულ, რომლისთვისაც, როგორც მეცნიერებისათვის, დამახასიათებელია „ნაბილიკობის სიღრმების“ გამოყენება (დ. ლი-ხაჩივი). თვით მეცნიერებულ მეცნიერებებშიც მამარბადენ ამავე გზას.

5. ვინორი მეცნიერული აზროვნების ერთ არსებობი ზაზს ხედვას იქ, სადაც გამოიყენება არაზუსტი იდეები და იქმნება ახალი ცნებები ხელოვნებისთვის დამახასიათებელ „ნობლბობა“ ახალდებიები



მეღაღდება წოგირით მეცნიერული აღმოჩენისა, რომელიც ხორციელდება „ორების უღვიპარი სახში ნახტობის“.

(ამარი მაგალითთა გამარჯვების ის აზრიც აქვს, რომ ვაჩვენა, მიუხედავად სანაწარმდგო აზრისა, თუ რაღდენი მომხრეები-ნაუს აზრის სიღამაზის იდეას).

მეცნიერული პროგრესისაგან მინიჭებული ესთეტიკური ტკბობა მხრის ერთგვარ კომპანიათა ახლენ ხელგონების მშვენიერების განცდისა. ცხადია, აზრის სიღამაზის შეგრძნება სათანადო უნარს ითვს. შეიძლება მეცნიერის აქ ქონდეს ამავე განცდის უნარი, ამავე „სენა“; მაგრამ ეს ჯერ კიდევ რთლ ნიშნავს, რომ თუნდაც მისევე ნაპირევი არ იყოს ესთეტიკური ფასულობისა.

ჩვენივე ერთგვარეულობა შენაჩვენებელი მნიშვნელობისა გამოჩენილი თანამედროვე მეცნიერისა და მწერლის ჩარლზ პერის სწორს მოსაზრებას: „ვიც მეცნიერების ერთგვარება, უველამ იცის, რა უღიდეს ესთეტიკური სიამოვნების განცდებს შეცნიერებულ მუშაობა. როცა ადამიანი გარბნის, რომ მონაწილეობს მეცნიერების განვითარებაში, რომ დეას ზღურბულზე რომელიღაც აღმოჩენისა, თუნდაც სრულიად უნიშვნელოსი, იმავე დროს აგრძობს, რომ წილება საუარესო სიღამაზეს. სუბიექტური ცდა და ადამიანისა და მის მიერ განცდილი ესთეტიკური სიამოვნება არაფრით განსხვავდება იმ კმაყოფილებისაგან, რომელსაც ვკვირვებთ პოეზიაში, რომელიც მუსიკალური ნაწარმებისა. მე არა მგონია, რამევე სხვაგვარა ვპოვოთ მეცნიერულ და მხატვრულ შემოქმედებისათვის დაკავშირებულ ესთეტიკურ განცდებს შორის“.

ცხადია, ეს მაქსიმალიზმია. არ უნდა იყოს მართებული, რომ თბილისად ერთგვარად ჩავთვალოთ ესთეტიკური განცდა, მეცნიერებისაგან იქნება მინიჭებული თუ ხელგონებისაგან. მაგრამ თავად ეს მაქსიმალიზმი ნიშანდობლივია და მრავალმეტყველი. აქ მეღაღდება მეცნიერული აზრის ესთეტიკურის მეტეორი შეგრძნება; მეტადვე, როცა ამავერი თვალათედვა ეგრძობის არა მხოლოდ მწერლისის კარგ ცოდნის, არამედ თანამედროვე „მეცნიერებათაცოდნეობასაც“.

როცა „წინადა აზრის“ ესთეტიკურობის ცხადყოფით და ამ თვალსაზრისის მომხრეთა არსებობისაგან განვიხილოთ, რაღდენი მწიურადც არ უნდა მივავანდეს ყუველივე ეს, მისი ახსოვრებულება მანაც არ გვამარცხებს. ასეთი თვალსაზრისი მანაც მეცნიერული აზრის ერთ მხარეს — მის ადამიანური ფასულობის მიოცავს. ეს თვალსაზრისი კი, სუბიექტურობასაც რომ ასცდეს, განსხვავებული თვალთახედვის არსებობას მიიღობდა მანაც ვერ გამოიტყვის. მეცნიერული აზრის ხომ სხვა, არაფრთადებელი — წინადა ლოგიკური ინტელექტუალური დანიშნულებაც აქვს და ესაა მისი არსი. ლოგიკური ინტელექტუალისტურში ესთეტიკურის რომ არა ვხედავდით, აქედან ვაჩვენა ესთეტიკურობის ავტონომიურობისა სრულიად გასაგები ტენდენცია. ამითაა განპირობებული მეცნიერული აზრის ესთეტიკური ინტენსივობა გამოჩენის ყუველივე. ასე რომ, მეცნიერებისა და ესთეტიკურის ერთმანეთისაგან გამოჩენა და მათი გაერთიანება ესთეტიკურობის ნიშნით ურთიერთგამაწიონანსწარმებელი აზრებია. ერთის არსებობა მეორეს გულსმობის, ვითარცა საჭირო დაპირისპირებულობის. თითოეული მათგანის ცალ-ცალკე არსებობა შეუარდებლობა.

ასეთ ფონზე აღარ უნდა მოვეჩვენოთ ხელგონურად თავით მკაცრ სიტყვათხატობათა შემუშავდნ ფილოსოფიაში ესთეტიკურის მიკება, ამ თვალთახედვით, მშვენიერება შეიძლება ვიპოვოთ არა მხოლოდ ბუნებაში ან ხელგონებაში, არამედ თვით მეცნიერულ აზროვნებაში.

ამგვარი თვალსაზრისი, რომელიც არსებობდა ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში, დღეს ხშირად დაეწინაურებია. როცა იტყვიან, თუ რა შეიძლება იყოს ესთეტიკური, ჩვეულებრივ იფარგლებას ბუნებათა და ხელგონებით, უგაღებედყოფილია აზრის მშვენიერება. ამ კუთხით საუარადებობ ხდება დავით ანალოის ფილოსოფია.

აზრის სიღამაზა ღვათით ანალოის ფილოსოფიაში (მიჩაელი, კროცისნი და მიჩაენი)

IV. 1. მიჩაენი. თავისი ნაწარმის მეექვსე თავში დავით ანალოის ფილოსოფიის ამავერ განმარტებას იძლევა: „ფილოსოფიის ექვსი განსაზღვრება არსებობს. პირველი — ფილოსოფია მეცნიერებაა არსებულზე, როგორც ასეთზე; მეორე — ფილოსოფია მეცნიერებაა საკლოო და ადამიანურ მოვლენებზე; მე-

სამე — ფილოსოფია სიკვდილათა შერიგება; მეოთხე ურთულდებელი; თუ ფილოსოფია მიმავლებს ადამიანურ შესაძლებლობას; მეხუთეს ლეზში; მეხუთე — ფილოსოფია „ხელგონებათა“ „ხელგონება“ და მეცნიერებათა მეცნიერებათა; მეექვსე — ფილოსოფია სიბრძნის სიყვარულია“ (გვ. 52).

დავით ანალოის გამოიენა არსებული განმარტების (სითავრისა, უპრობისა და არისტოტელისა), წარმოდგენის ფილოსოფიის განმარტებათა სისტემა. სისტემას აქ ქმნის არა მხოლოდ განმარტებათა მიმართავი თვით ფილოსოფიისათვის, არამედ განმარტებათა ურთიერთმართებობის, განმარტებათა ყუველდებობის მონაცემური და ყუველდებობა ერთმანეთს მიმართავი (I-II და III-IV; V და VI); ან ისიც უნდა, თუ რითი იწყება ეს განმარტების თარეული მიმართება. მიწიშნელობის ისიც, თუ რა დგას დამამთავრებელი განმარტების წინ.

ეს ყუველდებობი საგანგებოდ გააზრებულია და ანალოის მიერ, მაგრამ ურთედებულად გააზრებულია შემდეგად არა; „რატობა ფილოსოფიის განსაზღვრების სწორად ახდენი და რა მეთია ან ნაყლები? ჩვენ ვამბობთ, რომ აქ მოქმედებს ორი მიზეზი: ერთია — განყოფილება, მეორე კი — რიცხვი (ექვსი)“ (გვ. 52).

პირველი მიზეზი, — განყოფილება, — ლოგიკური-ფილოსოფიური. განყოფილების თვალსაზრისით ფილოსოფია დახასიათებულია ოთხმხრივ: I და II განსაზღვრება ეურნდება ფილოსოფიის საგანს (I — უახლოესი საგანს; არსებული საერთოდ. II — შორსდებულ საგანს; საღმრთო და კაცობრივი რაობისა). III და IV განმარტება გამოიხატობს ფილოსოფიის მიზანს ან (III — უახლოესი მიზანი; სიკვდილათა შერიგება, IV — უშორესი მიზანი; ღვთისდამი მიმავლებლობა). ცალ-ცალკე V და VI განმარტებას (V — ფილოსოფიის ადამიანებულ ბაზს ამტკიცებს; „ხელგონებათა ხელგონება“ და მეცნიერებათა მეცნიერება; VI — ეტიმოლოგიას ეურნდება; ფილოსოფია სიბრძნის სიყვარულია).

მეშასადაც, ანალოისა განმარტებათა რაოდენობის ორი საფუძველი მიოუნება: ლოგიკური (განყოფილება) და მისტიკური (რიცხვი). მაგრამ საბოლოოდ ორივე ემსახურება ერთ მიზანს — ვაჩვენებს, თუ რატობა ეს განმარტება ექვსი. ე. ი. ექვსზე აგებული სისტემაში თავს იყრის განყოფილება და მილიანობა.

ანალოის კვეთით შთავიშებით საუბრობს აღნიშნული სისტემის რიცხვულ მისტიკაზე. ასეთ შემთხვევებში თვით არისტოტელის მიხედვით მიზრდული ნიშანდობლივობისეცა ურთიანეთ ოლმარაქონს შთავიშობისმიმთა გამსკვდილი უპლატონური წინადა რიცხვთა თავი-ნებრებულებზე დაპირებული ანალოგიები შორსმომავალი ოლმარაქონბით დატვირთონ. რამდენადაც, შრალი რიცხვების ამარდაც დარჩება მათთვის არ წარმოადგენს უსაზრებობს. პირიქით, მათთვის საჭირობა არსებობს რიცხვობრივ პარამიონია. ასე წარმოიხდება საჭირობა რიცხვულ ესთეტიკაში. მთი უფრო უსუნებრივია, რომ ღვათებრივ რიცხვულ ესთეტიკაში ემორჩილებოდეს ღვათებრიობისეც მიმსწრათ აზრი. ამგვარ პარამიონულ წესრიგზე აგებულად სურს და ანალოის წარმოდგენის განმარტებათა სისტემა. თანაც სწორად იმან გაღდება იგი მიხედული, ანალოისეული და არა მასში შემავალი ცალკეული განმარტებები.

და ანალოის აცხადებს: „ლოგიკითი რიცხვი სრულყოფილია, ზოგიერთი არასრულყოფილი. ზოგიც — ზუსტრულყოფილი. სრულყოფილია ის რიცხვი, რომლის შემადგენლობა კამი მასვე უდრის, როგორც, მაგალითად ექვსი. რაღდენაა მისი შემადგენელი ვაჟლდენენი ექვსი, რამეთუ ექვსის ნახევარია სამი, მესამედია — ორი, მეექვსედია — ერთი, რანაც შეიამებულად ექვსია...“

და რაღდენაც ეს ასეა, ხოლო ექვსი პირველი სრულყოფილი რიცხვია და არტიკული მისი წინაერ რიცხვი არა სრულყოფილია, ამაღენადაც ე ფილოსოფიის განსაზღვრება ექვსი, რამეთუ მიზეზი და მშობელი ყველა ხელგონებისა, ვითარცა ყუველად სრულყოფილი, უნდა გამსწვნიერ დაღეს ყუველაზე სრულყოფილი რიცხვით“ (გვ. 55).

ლოგიკური და მისტიკური ერთმანეთს დაეშობა. ლოგიკურმა განპირებულობამ განმარტებათა ანალოისეული სისტემა მისტიკური სრულყოფილებამდე მიიყვანა. ამით მიხდა იმამსწვნიერებებში ათავად და სისტემისა, აქ უკვე აღარ აქვს იმავალი, თუ საიდან მიოდის ესა თუ ის განმარტება, ანდა — ექვსის მისტიკური სიზოლოჯია, ანდა — მთელი ეს სისტემა. მიმართავი იმის გასწვნიერება, რომ სრულყოფილება რეალურდება ამ სისტემით. ამასთანავე,

როგორც დავინახეთ, განმარტებები იყოფა ერთად, ორად და სამად (სამთავ რიცხვს ხომ დიდი სკალონის მნიშვნელობა ჰქონია). თითო-თითოეუ და VI განმარტების, ორი-ორი I-IV და III-IV განმარტებები. სამეულესა ქმნის V და VI წინააღ განმარტებებია ერთად, თვით იმ კი ათეულს ვეკლავ სრულყოფილი ანალიზისათვის. ანალიზი საკვანძოდ აღნიშნავს მისი ქვედადონის რიცხვების აბსტრაქციონალიზაციას. ასევე ამაღლებს იგი მის მიღწევაში „ფასს“ (ჯ. 80). ანალიზი ეტება „შვიდობა“, რომელიც ითვლებოდა წმინდა რიცხვად. „ქაღალდი“, რადგანაც დეკადში ის არცერთ რიცხვს არ წარმოქმნის და არც ის წარმოიქმნება რაიმედან. ამიტომ სრულიად არაა შემთხვევითია იმის აღნიშვნა, რომ ფილოსოფია „შეზღუდული“ („დეკადი“) ცოდნისა და რომ მის შეესაბამება მკაცრი შინაარსით ადვილი, სრულყოფილი „ექვსი“.

ისიც არაა შემთხვევითი, რომ დ. ანალიზი აქვე საკვანძოდ ჩრდილდა 12-ზე. როცა იგი გამოყოფის რიცხვა მას ხსენს — არასრულყოფილი, სრულყოფილი და ზესრულყოფილი. ზესრულყოფილის ნიშნავს 12-ს განიხილავს. მისი უფლები განყოფილება 6 (გაყოფილება რიცხვით ღირსების მთავარ საზომად ცხადდება). 8-ს ანალიზი იმიტომ ამაღლებდა, რომ მისი გამოყოფა ჩამო მასზევე ნაბოძობია: $1 + 2 + 4 = 7$, იგივე ვრცელდებოდა 10-სა და 10-ზე. 12 მოიცავდა მთელ სამყაროს დროითად (სამთავისა და თვების რაოდენობისა) და სივრცით (ზღადავობით). ამდენად, 12 თავისი ყოველმხრივკლებილი დეკადობრია („ზესრულყოფილი“). მისი გამოყოფი 6 („სრულყოფილი“) განსახიფტებდა ფილოსოფიას. ასე რომ, თეოსოფიის „სრულყოფილება“ აირყვებოდა „ზესრულყოფილებას“. ამ აზრითაც, „ი“ ხატვა 12-ისა, მისი სახეობრივი ანარქულია და მისი ანალიგი, ვეკლავ შეტდა მისი „მკაცრი“ 12-თა შორის (12-ის დეკადობრისა იხ. „ფედრისში“, 246E — 247A).

შეუძლებლია გაუმარტავად დარჩენილიყო ისიც, რომ 12-ის ნიშნავს ჩამო 12-ზე შეტა. 12-ის რიცხვითი ზესრულყოფილების გამოხდა სწორედ ამას ასახელებს ანალიზი ($1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 16$). როგორც შენახვად 12 თავისთვის შეტა, ასევე დეკადიც, ისიც სხვადასხვა მეთოდა თავისთავზე (ამიტომ სამყაროს შექმნა დეკადის ნიშნავისთვის „გაფიქრება“). განმარტებთა სისტემა კი თავისთავს უდრის, ისევე, როგორც 6. მაგრამ იგი თავისი განსაზღვრულობით ადვილი წინააღმართისათვის ზოგადად, მიღწევა მკაცრებით.

ი. ანალიზის რიცხვითი პარამონის ყოველი კავშირი აქვს სითავადობისა, არსებითად უფოლოდ მას იმერება, რაც აღნიშნულია კიბოვან რუხობაში გამოცემის „კომენტარში“ (თუცა ერთგვარი ნაფიქრობი აღიზნო, ვითარცა ნაღი, რაც არ უნდა იყოს მართებულად VI სათავეს ფილოსოფიის მიმართ). მართალია, რიცხვითი პარამონის პრინციპის სარქობი პითაგორისზე მიხედვით, მაგრამ ცალკეული რიცხვთა სიმბოლიკა ზოგჯერ განსხვავებულია და ვარაუბრებულად. მაგალითად, როგორც თვით ანალიზიც იყოს. პითაგორისში სრულყოფილების იდეალურ სახედ, „ზესრულყოფილად“, მიიჩნეოდა 10. ანალიზის სიმბოლიკის კვლევაზე 10 ვერ ჩაითვლებოდა ზესრულყოფილად. ზესრულყოფილია 12 (აქ ვერ გამოკრებავთ კირიტანობის გაფიქრებას, თუცა ამას ხელს უშლის 6-ის „არაბილიზაცია“. არაბილიზაცია კი 9 ანელოლია დასვების საერთო რიცხვია მათი სამი ტრადიციით).

ისი სრულყოფილებითაა განმარტებული და ანალიზითელი განმარტებთა სისტემა. 6 სრულყოფილია არა მხოლოდ მთლიანობაში, არამედ, ასე ვთქვათ, შინაგანი პარამონითაც. მის გამოყოფა ერთიერთიანობაში, რომელიც ერთიანობა 6-ს ვეკლავს, განმარტებთა სისტემის „გამოყოფა“ მასში შემაჯავლი განმარტებით. ე. ი. ანალიზის სისტემა (ტუცი: ანალიზის მთავარ გაზომვებში) სისტემა 6-ის სრულყოფილებითაა „გამშუვენიერებული“. როგორც 6-ის მთლიანობის, ისე მისი გამოყოფის თვალსაზრისითაც.

ამრიგად, ფილოსოფიის განმარტებთა ანალიზის სისტემა, მართალია, ლოკაციური კონსტრუქციანია, მაგრამ ამ სისტემას გააჩნია ესთეტიკური ფასებულობაც. ფილოსოფიის განსაზღვრებთა ანალიზის სისტემა ავლენს აზრის მშვენიერებას, ის, როგორც მთლიანობა ავსოყოფილია, განსახიფტებს რიცხვით პარამონის, ის, შეიძლება ითქვას, ხატვა რიცხვითი პარამონის, რიცხვითი პარამონია კიდევ მაინებელია ამქვეყნური პარამონის შეცოფრთა კავშირისა, თუთია სახე იმ უმაღლესი მშვენიერებისა (გაიხიხნეთ ი. პეტროვის

სახის-სახე, ხატის-ხატი და ა. შ.). ამიტომ, მუნებრითია, რომ მისი სისტემა ესთეტიკურად ნაზარებო ხდება. მთლიანობა: გამოყოფილების პარამონის იგი აზრითაც ლოკაციურ-სილოგისტურე მუნებრითის (ფილოსოფიის მიცნებური განმარტების) „ფორმას“, სახისმცნებლად. ლოკაციურ-სილოგისტური შინადასახილობის სისტემა არ იყავრება. ამიტომ, განმარტებთა ანალიზის სისტემის ქმნადობას, რადგანაც მას ახლდა პარამონისავე სწრაფა, სახისმცნებლად მოხვდა, ამ პარამონის შეგარებას მანაც სრულიად რეალური იყო. ასევე, სავთოოდ, ენოლოგინაში, კერძოდ, პარამონის მომარტებშიც, სადაც „რეზონანსი“, „ლოკაციურად კონსტრუირებული ცინზა, მაგრამ აქვს ის განსახიფტების სისტემით მხატვრული მნიშვნელობა იძრს.

6-ს რომ შინაგანი „მოქმედებებლად“ გაჩნდა (გამოყოფა ნაზრალი რომ მათივე ჩამის ტლია და ორთავე 6-ისა, თაუც ის კი არა შიშობინა—მაღლესი პარამონისა, ენა მხოლოდ მას შიშობინებდა, წარმოინაშენი იმისა, რომ ი წინააღარა შესაძარბონისა. ახეთიოთა სისტემა, რომელშიც ი თვისობრივად მნიშვნელობა ამავეა სისტემა, ვითარცა მთლიანობა, „მეტა“, ვიდრე მისივე შინაგანი ლოკაციური შინაარსი. „სიმეტის“ მისი ესთეტიკური ფასებულობა იწვევს, რომელიც მთლიანობა-დანაწევრების დაპირისპირებულობის პარამონის იყავრება. გარდა ამისა, დაპირისპირებულობის ქმნის განსაზღვრებთა სისტემის დასაფიქრებლობა და მისივე კერძო მშვენიერებით, უსარტული კანონზომიერებებით ადვილი სახეობრივად, რომლის მშვენიერებას აირყვავს 6-ის რიცხვითი პარამონია. „უღარი და უსაზღვროება ერთად ქმნას რიცხვს“, — აღნიშნავდა პითაგორელი ფილოსოფი. ეს კი, ა. ლოსების აზრით, რიცხვითა ესთეტიკის ერთ-ერთი საფუძვლიანია. ფილოსოფიის თქმით, „უსაზღვროება განიფიქრება უსასრულობაში“ (ქვე), მეტადვე, ზუსტად მისი უსაზღვროების სწრაფვას არ შეიძლება არ ახლდეს ესთეტიკური მომდებ.

„პითაგორელებთან რიცხვი არა მხოლოდ საკვანძუდაც ღრმავა, არამედ თვით საკვანძუდაც კი ღრმავა მათ უფოლო აგებულებებზე ამიტომაც რიცხვი მათთვის არის „უყვლადიერზე ზომილი რამ“. ის ეტება არა მხოლოდ სახის, არამედ აზრობრივ კონსტრუქციებშიც, ვითარცა უფოტიკურად გარკვეულ ფორმებს.

ყოველივე უმთავრესი კვლევაზეც, პითაგორის განმარტებთა სისტემაზედ შევჯავლი ვთქვათ, რომ რიცხვი (სრულყოფილი“, „მშვენიერი“ რიცხვი) მისი შინაგანი პარამონია, რომ რიზიზობი პარამონისა ამ სისტემის სიღრმისხეული შრეებისავე მივეყვავრთ. აზრის სიღრმისხეული „სიბრძნის“ და მშვენიერებას გაზარაბრებ. აზრის ისახიზბა, როგორც იტყვიან, „ესთეტიკა იდეალულობისა“ (ხ. ავერინცევი).

აზრის, როგორც სისტემის, „მშვენიერებს“ რიცხვი, — პითაგორისში უმაღლესი რიცხვითი ანალიზის ამ ნაზრებზე, ვთქვამთ, შეესაბამება პითაგორისის მშვენიერ დასასაითება; „თუ ადრე რიცხვი განახილბოდა ინტელოგიურად... პითაგორელი მასალაში მთავარ აქლებს ჩვენ რიცხვთა ენოლოგიათა და მის ესთეტიკასთან. მართალია, ამ რიცხვი განხილბოდა, ვითარცა პრინციპის საფუძვლიან ფორმებისა, გამოხილბოდა მათი ადვილიაურ ცნობიერებაში ანალიზის მთავრებლად“.

ანალიზთან რიცხვი სწორედ საგნის ფორმირების პრინციპია, ერთის მხრივ, მას, თითქოსდა, ინტელოგიურა მნიშვნელობა გაჩნდა, მაგრამ ხვევა აზრს გვარაუბრებს მისივე სიტუაცია: „ფილოსოფია — მისივე და მშობელი ყველა ხელყოფილების, ვითარცა უყვლად სრულყოფილი, უნდა გამშვენიერდეს ყველაზე სრულყოფილი რიცხვით“. 6-ის მშვენიერების მიხედვით ფორმირებულად აზრის სიღრმისხეული ანალიზის

ახეთიოთა ერთი საფუძვლიანი ანალიზის ნაზრებში „აზრის სიღრმისხეული“ იდეისა: აზრის სიღრმისხეული ცხადდება მისი ფორმირება რიცხვითი პარამონის საფუძველზე.

«Внутреннее, адекватно выраженное во внешнем и познание его переставшее быть только внутренним, ставшее жизненно трансцендентным и огиражающим структурной вещью, — это, несомненно, является в объективном смысле художественным строением вещи, а в субъективном смысле — ее эстетическим восприятием».

ახეთიოთა ანალიზის განმარტებთა სისტემა, შემაჯავრებული გვიჩვენებს იმასაც, რომ ამ სისტემაში მიხედვით



წი და მიზანი ერთმანეთს ემთხვევა (ქვემოთ ეს გამოჩნდება სხვა მხრივაც). დ. ანალოტი თავისი სისტემის მიზნად აცხადებს „განყოფილებას“ და „რიცხვს“. ამ ორი ცნების ერთ სისტემურ განხილვაში შინაგან ურთიერთკავშირზე მივითითებ. სპიროლოდ ისინი ერთმანეთს ემთხვევა. განყოფილება ნაწილადღება რიცხვით რიცხვი განყოფილებას და შინაარსის შემართებულებას. ამასთანავე „რიცხვი“ მიზანია ამ სისტემისა. ესაა ის ფორმა, რომელიც მნიშვნელობს, ვითარცა ამ სისტემის ესთეტიკურობის მახასიათებელი. იგი სისტემის ესთეტიკურ „მიზანს“ ადგენს. მ თავისთავად მნიშვნელობის მქონე, როგორც მთლიანად და იგი არ უღრის უზარალდ მისი შემადგენლების გასს (მაგალითად, მ=2+1, მაგრამ სამის რაობა I-თა და 2-ით არ ამოიწურება; სამი აგრეთვე „სამაი“, ვითარცა ერთიანობა; შტრ.; სამიროდია ერთარსება. წელის შემადგენლობა H_2O). მაგრამ წელსა აღარა ჩანს მისი შემადგენლები. იგი ახალი, „შემავს“ რაობა). მ თავდადა მთლიანობა და თავისთავად რაობა. ამ პრით მ=1, ისევე როგორც ყოველგვარი სიმრავლე მთლიანობაა.

„რიცხვი რომ სპიროლოდ ერთფულია ჩაითვლიდა შედეგობდეს, ჩვენ ვერც კი გავიგებდით იგივარ სიტყვებს, როგორცაა „ასი“, „ათასი“ და „თილოინი“, რამდენადღაც რაცა ამგვარ სიტყვას გამობობ და მას მთლიანად ვიგებთ, ჩვენ ამავე დროს თავში არა გვაქვს ასის, ათასის ან მილიონის გამოკლებული და იზოლოციური ერთფულიც. ცხადია, რომ თითოფული ეს რიცხვი ჩვენს ცნობიერებაში წარმოჩენილია ვითარცა რაღაც ფულიად განყოფილება, ამ შემთხვევაში კლასიკურ გავლენას ახდენს ზოგადი დიალექტიკური მოძღვრება, რომ მთლიანობა წარმოადგენს ახალ ფორმირების მის ნაწილებთან შედარებით (ა. ლიციტი).

„მოლოცის იდეებზე მოძღვრება რომ არ მოვაგებოდეს, მართო რიცხვებზე მოძღვრებაც კი მასთან უკვე შექმნიდა მთლიანსა და მოარსებულ ესთეტიკურ სიტემას“.

აქ ანტიკური დიალექტიკა სრულყოფილებით ჩანს. ისტორიულად მას ორმხრივი პერსპექტივა ჰქონდა: სქოლასტიკური „აღმარავეობით“ მას თავისთავად ჩაუტევა დიდებულება, მეორე მხრივ, იგი კანონზომიერებათა იდეოლოგიის სფეროების წვლილის პერსპექტივებს ქმნიდა, რისი კარგი მაგალითია რიცხვთა არაფორმობისა და ფილოსოფიის ნიშნების ურთიერთმომართობა, რომლის გავრცელებიდან აუცილებლობა არა მხოლოდ „ოქროსი კვიცი“ პრინციპთა დადგენისას, არამედ განსახილვის დღედაღებულ სემინარებში შესწავლის დროსაც. მაგრამ სქოლასტიკა მხოლოდ „აქაღმისსახებუნებელ წარწელობასთვის“ როდია დამახასიათებელი. იგი ყოველ დროს ილერწონდა თანხლებას (იგი განსაკუთრებით ეხებება უროვნებსა სახეობურ სიტემათა კვლევისას, რამდენადღაც ყოველთვის თავისებურ მომზადებლობას ინარჩუნებს მხატვრულ არაკონსულტობის რაციონალურღ დეაენა, მისი შინაგანი კანონზომიერების „ნათელყოფა“, „თათოლი მივლითი“. მგავსი ცდუნება არ შეიძლება არ ახლდეს „ოქროსი კვიცი“ თეორიას, რომლის თავისთავად მომზადებლობა ადვილად ქმნის ესთეტიკური ფენომენის ამოხსნის ილუზიას).

ანალოტის განმარტებთა სისტემის სრულყოფილებას არსებითად მ განახალიცების როგორც მთლიანობა (როგორც იქვეა. მს აქ სხვაგვარად დღედაღებუ აქვს: შინაგანი პრინციპით განახალიცების განმარტებთა ურთიერთკავშირი). ამით იგი აღნიშნულ სიტემას, შინაგანი დანაწერებისადა მიუხედავად, ერთ მთლიანობად წარმოგვიადგენს.

რამდენადღაც განმარტებთა ამ სისტემის მთლიანობა ოდენლოგიკური რაობა არაა, მას აქვს „ზლოგიკური“, „რედეტივი“ მხარეც. ესაა მისივე „სხვა“, ამ „რედეტივი“ მიმართებაში კი ოდენად „ზლოგანი ინტელექტუალისტურება და გრანძიანის შორის, „ხედავს“ ვულგარის მომს როგორც „წმინდა მგრანძიებლობას“, ისევე „წმინდა ინტელექტუალისტს“; უკეთ: ესაა ვერტადა შესთამგრანძიებლობითიუ და შესთამგრანძიებუ, ფილოსოფიუა უფლოლოცის არ შეიძლება; „ზესთამგრანძის ქვერტებს, იგი ამისთვის აშხალებს არაროვნებას, აქვას არაროვნება იმეგვარ სიმაღლეზე, სადაღანა „ჩანს“ შესთამგრანძი. ფილოსოფიოცობისა და „ხედავს“ შემადგენელიც სფეროა ამ ესთეტიკურის სფეროც. ასეთი მნიშვნელობა ენიჭება ანალოტის მეორე განმარტებთა სისტემის ესთეტიკურ მხარეს, „მარაქალილოცის“, „სოფიას“ ამ გზით ენარჩუნებულიც წყაროს, „ცხოვრების წყაროს“.

დ. ანალოტის მიხედვით, აზრის სიღამაზე არა მხოლოდ მის შინაარსშია, არამედ მის მწყობრობაში, ლოგიკური მოწყობილობაშიც ეხარისხა.

კვლევი მიმართავთ ა. ლიციტს, რომელიც ნათლად გვიჩვენებს, თუ როგორ მნიშვნელობს ანტიკურ ესთეტიკაში „წესრიგის“ ცნება. მას ორი ტერმინი შეესაბამება — *cosmos* და *taxis* ამასთანავე „კოსმოსი“ აქვს სხვა მნიშვნელობაც — „გამშენებრიბა“.

პლატონის ესთეტიკურ ფილოსოფიუაში მოწესრიგებულობის (*cosmos*) უმაღლესი სახეა თავად სამყარო, კოსმოსი. ამიტომ ყოფიერება და კოსმოსი ერთმანეთს გულისხმობს, კოსმოსი, — სამყარო როგორც ყოფიერება, ანუ წესრიგი, — უპირისპირდება „კოსმოსს“, ქვეყანონზომი — „აარარობას“. ამიტომ ყოფიერება, არსებობა, უკვე წესრიგი, უკვე სიკეთა და სიღამაზე. ამიტომაც ყოველი არსებულ გონიერობა, — ამას შეიძლება, გარკვეულად აზრით, შეინაცვლოს: ყოველგვარ არსებულში მშვენიერება.

მაგრამ ესაა ყოფიერება მისი უროგობის გაგებით, ეს წესრიგიც ვაღი, ყოველსიმშვენიერ წესრიგია. დავით ანალოტის რიცხვულლოგიკურ მოძღვრებულშიც კი საქმე გვაქვს, ასე ვთქვათ, მ ო რ ა დ მ ო წ ე ს რ ი ბ ე ბ უ ლ ო ბ ა ს ა თ ა. რადგან ესაა უროგობის სახეობრივი მოძღვრებინა და მათ თავიანთი წესრიგი აქვთ. ეს, მ ო რ ა დ მ ო წ ე ს რ ი ბ ე ბ უ ლ ო ბ ა ს ა თ ა ესთეტიკური წესრიგის შემცველია. „მეორადი მოძღვრებრა“ სტრუქტურის შინაარსს აირკვევს და მას განახალიცებს.

ანალოტის ყველაფერი მოწყობიერებულია ხან სასურველად, ხანაც წმინდად. დღედაღით, თითქმის, სამყარის არსებობის ლოგიკაქ კარნახობს. აქ სიმორღვე წესრიგისადა წესიერ მორჩილებასა და შედეგობლობა ადგენს მათგან „პოეტური მოუწყობიერებლობის“ ესთეტიკაში. მისი არჩვნება გეომეტრიზებული კონსტრუქციების ტიპისა და ესთეტიკურ გეომეტრიულ ფორმათა ესთეტიკა შეიძლება იყოს. გონებას გმორჩილება ყოველგვარი წმინდა და ფიცი მრისხანებას (კვ. 68). ეს მორჩილება მაკარ იმართებულ სემინარდინაციას გულისხმობს მათშივე კი, როცა იმართებლობას მიუძევის. წმინდა და მრისხანებაც და სეფითად ყოველგვ — ემორჩილება შეიძლება გონებას (შედაღებუ რუსთაველი: „ფული, ცნობა და გონება ერთმანეთსადა ჰყოლია, რა გული წავა, სხვაგვარა წაღვინ და მიყენ მიღინა“). მაგრამ ეს გონება სიღამაზე გრძნობას არ კარგავს. მას სურს თავისთავში იპოვოს იგი. ამიტომ ემორჩილება ესთეტიკური ინტელექტუალურ წყაროს.

აქ გამოაგრძობს ჩვენ ანალოტის ფილოსოფიუაში აზრის მშვენიერების გაგებას ერთ-ერთ მხარეს, ესაა: აზრის რიცხვულლოცითიკურ შოლიფიციტიკება. აზრის ესთეტიკურია მარტივიული სტრუქტურა.

IV. 2. „რედეტივი“. საკითხის მეორე მხარე უკვე საკუთრივ არჩვნების პროცესს, აქ ჩვენ მხედველობაში გვაქვს არა ანალოტის მხედველობა, „მიზეზი“ მს მათი მიზანი, არამედ თავად არჩვნების მიზანობა. აქ არ იგულისხმება ინტელექტუალური არჩვნების დეკავშირება მხატვრულ სახეებთან ასოციაციათა გზით, რომელიც მონათესავე განცდათა შეგრებნას ანუ სინესთეზის ენაერება. თვით წმინდა ინტელექტუალისტური არჩვნება ადამიანს შეიძლება ანიჭებულ ესთეტიკურ სიამოვნებას. ამის ნათესაყოფად ჩვენ შემოიშინაველი მაგალითი მოვიტანეთ და ამახვე ვხედავთ ჩვენ მზადობის საკითხში.

სანამ ნათესავე ფილოსოფიური განხილვას შედეგობდეს, დ. ანალოტი საგანგებოდ აღნიშნავს ფილოსოფოსობის სიღამაზე: „ჩვენ დღედაღებით ადამიანთა ქმედებთა განცხველებულ მშვენიერებას და კეთილშობილურს — ფილოსოფიას“ (გვ. 33). მხედველობა იგი მრავალმხრის უბე ფილოსოფოსობითა გაცხადებულ მშვენიერებას. თვით ის სიკეთე, რაც ფილოსოფიას მოაქვს, მისივე მშვენიერების უბელესა ცხადყოფაა. ფილოსოფოსობით ადამიანი ენარჩუნებს ობს უროგობას, „გვარია“ ზენათა: სიკეთეს, სიმართლეს, მშვენიერებასა და სიკეთარულს.

„გავსქვეალით ფილოსოფიური განსკანა საღეთი სიკეთეა, რამეთუ აქეთვე გვიწევა ჩვენ სიყვარულია სავსეობა, ეთოლოგიოფილთა თავდავიწყება და ბრძნული ღლოცა:“ (გვ. 31).

ანალოტის ეს არა ტიპური ნეოპლატონისტურია კონცეფცია. ლევათა უპირისპირება, ამიტომ მისი ქმედება „შუნგრებიცა“ და არა პირველუნებლობითი. ესაა ბუნებრივი აუცილებლობა. ქმედება ზედა მისი



„სახეობის“ გამო, იმის გამო, რომ იგი შინაგანად „ქარბობის თავისობის“, ამიტომ „გადმოიფრება“ თავისთავადან. ანალოგის ეს გადაქცევა ადამიანზე და ფილოსოფოსობას იგი მიიხივებს „სუფარულით სავსეობის“ ნაყოფად, სიყვარულის „მოკრებების“ შედეგად. ამით თავისებურად გამოიარსებულა ანალოგია დღვაებასა და ადამიანს შორის, განაგრძეულია ფილოსოფოსობით ადამიანის ღვაებასთან დახლოება და ის ნაზრებიც ანალოგია, რომლითაც დავიწყეთ ეს ნარკვევი: ფილოსოფოსი ლეკურეც — ღმერთია.

ადამიანს უკვლავურეც ზეაღმატებით შევიწერებებს ფილოსოფოსობა და ამ მხრივ მას ვერ შეეძლება ხელოვნება. ფილოსოფია უფოთა „ხელოვნებათა ხელოვნება“ და „შევიწერებათა მცირებრება“. ფილოსოფია უფრო სრულყოფილად წვდება იმას, რასაც ხელოვნება უნდა უწიაროს.

ადამიანი არბნობის „უკოველი არბნებულის ვასამშვენიერებლად, რადგანაც რომ არ არბნებულაო ადამიანთა მოღვადა, უკოველად იქნებოდა არსბრულივოლი“ (გვ. 32). თუ ადამიანისთვის უხელმძღვანელებს ფილოსოფოსობა, მაშინ ამქვენად ფილოსოფოსობაზე მალაო მშვენიერებაც ადარ უკოვლა. ხელოვნების მშვენიერება, ან მშვენიერება ბუნებისა, მას, ცხადია, ვერ შეეძლება. ამითაც მოტივობობა, რომ ანალოგის ნაზრებში არბნებთ ადგილს ვერა ჰკოვეებს ხელოვნების თეორია, თეორია მშვენიერებისა.

ფილოსოფიური აზრის სიღამაშის მტკიცებას ანალოგთან კოლუმეორი შინადასახებობა ახლავს და იგი სკეპტიციზმის წინააღმდეგაა მიმართული. ანალოგია არა მხოლოდ უყოფიერებასადაც, მიმართებით ამტკიცებს ფილოსოფოსის აუცილებლობას, არამედ ამოღებს სხვა რეალიზიდან — ფილოსოფოსის საშუალებით აზრის სიღამაშის შეგრძნების ფაქტორს (ეს მოიცავს სფეროს: ფილოსოფია — დღვაება) და აქედან მიდის პირუფა — ფილოსოფოსის აუცილებლობისაკენ (გვ. 34). სკეპტიციზმის მიმდებარებით უ მოვლენათა არამდებარეობის, შევიწროების საფუძველზე ცდლობდნენ ფილოსოფოსის უარყოფას. ანალოგის ახველებებს ძველ სიბრძნეს, რომ ფილოსოფოსის უარყოფა უფრო ფილოსოფოსობაა. ხსენეს იგი, თავის მხრივ, აზრის სიღამაშის შეგრძნების ცხადყოფს. და სავროდ, ანალოგის არბრები მსჯელობა აზრის თავისებურად პრეფერირებას ახვევადებს. ანალოგია არა მხოლოდ განილვის საგანზე ფოქობას, არამედ თვით აზრის მდინარებზეც. ასეთ შემთხვევებში ანალოგის აზრად რომელიმე ლოგიკური ფორმა და თვით ის ფორმალური მხარეც კი ვახსენებრავდ აზრის მდინარეს (გვ. 45). აზრის სიღამაზე იქცევა მსჯელობის რეფლექსივობა. ესც ერთგვარი გამოხატულებაა იმ არბნებულ ტელურ იფენისა, რომ თავად არბრუნების პროცესია უმაღლესა ნებარება. განსაკუთრებით კი ეს ნებება თვითშემეცნებას. ეს ის შემთხვევაა, საცა ქრისტიანობა თანხლებს წარმართულ ხელოვნობისა: „შემეცნებებრდებით, როცა ჩვენ შევიცნობთ თავისთავს და უმსგავსონი ვართ, როცა ეს შემეცნება არ ვახსენავს“ (პლოტინე, „ენეადები“, VI, 13, 13).

უკოველზე ეს ხნება არა მხოლოდ ალეკსანდრიული ნეოპლატონიზმის „სოფისტური“ გატაცებით, რაც შეიძლება დაპირისპირებულა სკეპტიციზთა რეალიზაციას, უფრობრით, აქვე ჩანს დაპირისპირება იმ ოფდისტურ-ქრისტიანულ საზაროვო ტენდენციისადმი, რომელიც უკვლას ქმნიდა აზრბრუნებითა გულბრუნებულობის, მარტივ იგავური თბრბობის, უკვლავგარ სალობისა და ღმობლის აპოლოგისა. ასეთი თვალთვლები, სიბრძნეს უნდა წვედით სიბრძნებში, უნდა ფლობდეს ურბოვო სულს, რათა ესთარის სალოვო წერილში: ავეჯსტივებს სიბრევი, ბიბლია უნდა ეთბობს კამა, როგორც ბავშვმა. ეს სახარებისსული აზრია: „აღვიარებ შენ, მამო, უფროც ცისა და ქვეყანისაო, რამეთუ დამაგრებ შენ ბრძინეთავან და შევიწეროთ და გამოუცხადებ შენ ჩჩყოლობა“ (ლუ. 10, 21).

შინადასახებობა, რომ თვითი პირის ოფდელი (165-275 წწ.), რომლის წინააღმდეგადაც დაწერილია ანალოგის ეს „გახსენებრება“ და რომელიც აქვე, სათაურშივე „ცრობრძენადანა“ მოხსენებულო, იგივენ ლეტრის გადმოცემით, ინდელი მიმართობიტებით უკოვლა გატაცებულო. მიმნოსოფოსებში, ძველ-პრათუდალ „შეიწმედ-მართალი“, უკვლავგარ განსჯას უარყოფდნენ და ღმობის აპოლოგიით ისხსახებობის წინამორბედაც გვეყენებოდნენ. და ანალოგ, ცხადია, არ გაიზარებდა, რომ „мысль изреченная есть ложь“, ან რომ „ბრძინად მტეულებობა ვეცხლი არს წწიდაი, ხოლო დღმობი ოქრო არჩეული“. მისთვის სიტყვაში ვაცხადებულა აზრი ბრძინელი არს და მშვენიერობი.

IV. 8. მიზნად, მესამე მხრივ ფილოსოფოსის ესტეტურული წარმინებება ფილოსოფოსის მიზნის ანალოგისსული ვაცხეობა ანალოგის ნაზრები ფილოსოფოსის მზანი ორგვარია: თვით-სრულიყოფა და დღვაებასთან ზარება. ამას ეხება ანალოგის III და IV განსაზრებებიც, ქრისტიანობის სიკვდილთან შერიგება და „ფილოსოფია ღვთისადმი მიმხგავსება ადამიანურ შესაძლებლობათა უარგებლობა“.

„ფილოსოფია — სიკვდილთან შერიგებააო“, — ეს პლატონის „ფედონთან“ მომდინარე აზრია. იგი მიხედულია ქრისტიანობაშიც, ოღონდ ახლებრით, ქრისტიანობებულ სხობი, რომელიც კიდევ უპირისპირდება და კიდევაც უყენებს პლატონს. ქრისტიანულ მოძღვრებაში ფილოსოფოსის ადგილს იჭერს თეოლოგია. „ფედონის“ ამგვარი ქრისტიანისაცა მოცემულია გრეკო-სლენის ოფობუნებაში „სიკვდილისა“, რომელიც ძველ ქართულ მწერლობაში, ფაიქორდ იურ სთავიბი.

და ანალოგის ნაზრებიც ადამიანური თვითსრულიყოფა და დღვაებასთან ზარება ერთმანეთს გაულისხმობს, ერთი შეიქცევა გამოდინარობს. ამას ორთავებს თვალსწინების მესაქცევა და მთვობე განსაზრებაც.

„ფილოსოფია — სიკვდილთან შერიგებააო“, — ეს ფილოსოფოსის მიზნის მებრედ უკიდურესად გამოთქმული ფოროპიერებაა. ამას იმითვის როდი აღენიშნავთ, რომ შევალოვით ანალოგის ნაზრები, სიკვდილთან შერიგება არ ნიშნავს ცხოვრების უარყოფას და სიკვდილისკენ სწრაფებას. იგი ნიშნავს სიკვდილის დაძლევის ფილოსოფოსობაში, მისი გარდაღებულობის შევრებით. აზრბრუნების ამგვარი მიმართულება ითხოვს, რომ იგი არ იყოს დაკავებული ცხოვრების წარმატულობა და ამავრის შემეცნელი წარმატებებით, რომ იგი გათავისუფლებს ქვედასაზრულ მორჩენილ მიმხედვლობათა. ანგვარი გრენება უკვე უახლოვდება „თავის თავს“, თავის ქემ-მარტო საზრისს და ესაა სწრაფად ფილოსოფოსის მანველი მზანი, ტემპირატი ფილოსოფოსობა კი ადამიანის არის „გამაშვეხებერებელია“ (იხ. ზემოთ § IV. 1).

მაქსიმალური თვითსრულიყოფა ღვაებასთან ზარებისთვის ამხედვის ადამიანსა, — ეს გულისხმობს არა მხოლოდ სულიერი მომბრუნებას, არამედ ღვაებათა თავისთავზე კოცნის შესაძლებლობას. მაგნამ ანალოგია ამ აზრს აღარ აღრმავებს. მისთვის ღვაება, ვითარცა გრენებრე კონსტრუქციით შეიქმნება „ნაწადლე-შეივი“ (სოტოტოს იო), მიღწერება. მასთან ზარება ხდება „წმინდა გრენების“ გზით, ანდა — „შესთავობებით“ (და არა — „შესთავობითი“, როგორც არბოპატიკოსებია). გრენება კი ვერ „შევიწნება“ ღვაებას (გვ. 61), არამედ „უზარება“ მას, მის სიბრძნეს აირგვავებს. ახე ნაწადლეულია ესტეტური მომწივების შემეცნული პირისიკია — მსგავსი მსგავსი შევიწნობის (გვ. 55). „შევიწნობის“ აღწერული პირისიკიითობი. ამრავად, ანალოგის მწუხრის ლეგიკული ხახათისა არ უნდა იყოს ანალოგის განსჯანი, იგი ღვაებაზე სიბრძნეს მიმართს ოღონდ სახე-სიმილოა, მასში ღვაებაზე სიბრძნე სახეობრავად ჩანს და არა პირდაპირ ცხვენდ მცირეთთან ამის ცფარებრება გამოხატვის ორბგნა: „სახისმეტყველებითი“ და „განმარტებითი“.

ამასთანვე, შემეცნების მზანი — ღვაებაზე სიბრძნე — უკოვლისმიცველი შოთერი ნათელია (გვ. 61). სინათლე სიბრძნის მისტეტური მახასიათებელია. სიბრძნის სინათლე „არადმეუფე ნათელი“ გულისხმობს. ესაა დღისით გამოჩნებული ნათელი, „ნათელი სინათლე-ში“, იგივე გრენებრე სინათლე. მისი უკვლავი სულიერი სინათლის მქონეთა ხეღვარია. ანალოგთან უშუალოდ არა ჩანს ამ შეიწვევებში ხახოვით ცნება „მიმოდებობისა“ (იგი არბოპატიკოსებია: „სახლბრეობა სახლბრეობისა“), მაგრამ იგი აღრმავდება, როცა საზრბრია უმაღლესი სიბრძნის წყობისა სულიერი განწმენება. განწმენდილი სულის „მიმოდებობა“ უმაღლესია ნათლისა. ანალოგის მიხედვით, სუბრძნის მიღება მთლიანად იმაზეა დამოკიდებული, თუ ვინ რაოდენ თავისუფალია სულიერიად. ახე ძველად უახლოვდება ანალოგს იფივს, რომ სიბრძნე სულიერი არბნებულეობა. ესაა ადამიანის ღვაებასთან მსგავსების უფორავრების სინაში.

ამრავად, აზრბრუნების „მიწეში“, შემდეგ — მსვლელობა აზრბრუნებისა და ბოლოს მზანი აზრბრუნებისა, — საზეივ საზეივური მშვენიერების შემეცნულია. ფილოსოფიური აზრბრუნების მზანია ადამიანის „გამწმენებრება“ მისი თვითსრულიყოფით, მისივე მზანია ღვაებაზე მშვენიერების წვედობა. ასე რომ, „მზაში“ ფილოსოფოსია, ფილოსოფოსობა, როგორც პროცესი, თავის იყოს ფილოსოფოსის მიზნში და საზეივ საზეივური არბნებობად ერთიანდება. ამგვარი მიზ-



ნობრივი ხასიათისა ანაბლის ფილოსოფია. მაგრამ მას სხვაგვარ საფრთვეს ატარებდა. გარკვეული აზრით, იგი არამინორბრივი, ანუ არაბრ-
 ლულოგური, ეს იმით, რომ არა მხოლოდ ფილოსოფიის ბო-
 ლო საფუძვრზე, ანუ მიზანზე, თითო თავს მისი მხარისაფიციები —
 მისი მიზნი და პროცესი, არამედ იურიდიული მათგანმევა სახეზე —
 ვერუნი. მაგალითად, იგი ფილოსოფიური აზროვნების პრინციპს
 შეიცავს მისთვის მიზნსაც და მიზანსაც. სხვაგვარად, ფილოსოფი-
 ანაბის თავის თავის მიზნი და მასშივე შედარდება მისივე მიზ-
 ნი — სიმბოლის სუფარული (იხ. ანაბლის VI განსაზღვრება).

აქ არ შეიძლება, უნდაც საკითხის მხარის წესით, არ მოვიზი-
 ვალი ანტიკური ესტეტიკიდან მომდინარე ერთი პრინციპი (იგი მინა-
 ვალშირავდა აქვს განხილული ა. ლოსტის). ამ პრინციპის თანხმად,
 აზრის, თუთ ესტეტიკიდან დაშორებული ფილოსოფიური ნაწარე-
 ვის, ესტეტიკური მოწყობილებული შედარდება იმითაც, რომ მარ-
 მონიულ ურთიერთკავშირშია მისი სამი მხარის: საწესის, შუა და და-
 ხასხარული. ვიჭირობ, ეს განათავსიწინებელია, რაცე ვახსიათივე
 ანაბლისეულ გადგებს ფილოსოფიის სამი წარმართ: მიზნი — პრო-
 ცესი — მიზანი. იგივე მათი შიღლიანია მარსიაინან ფილოსოფიის
 ესტეტიკურ რაობს.

ანაბლი წერს: „საქორია ვიციადე, რომ შევნიერებ, ვითარცა
 ზოგადი, გველივსა ვეკრობრივი რაობად, ხოლო დევიებრივი და
 ადამიანური რაობის შეიადგენელ სხვისხვაობად, რომლებიც უშე-
 დგენენ ფილოსოფიას. ან მხოლოდ ფილოსოფია ეტება დევიებრივი-
 ხა და ადამიანურს. ადამიანურისადმი სახასხარული ფილოსოფია არ
 ურუდელაქვს დევიებრივს და დევიებრივსადმი სახასხარული კი
 არაღე განერადება ადამიანურს. დევიებრივს რომ მიეკუთნა და მის-
 გან ვინისწავლება, იგი აწესრიგებს და სრულყოფს ადამიანურს“
 (გვ. 59).

ამგვარი მოსაზრება საკმაოდ ენათესავება, მაგრამ შიღლიანად
 რიდი ეთვებჯა ცნობილ თვალსაზრისს: „თეოლოგია ბანაფიანად და
 ფილოსოფია მისი მხეადლი“. ანაბლი კი არ არღვებს ამ აზრს, მა-
 გარ ურთავლებს სხვა მხრივ გადგენებს: იგი თვალსაზრის სიმბოლის არ-
 ურისრადების ადამიანურს, ამკუნიერებს (შეზრ.: „განაცხევა ლმერთ-
 მან სიმბოძენ იგი ამის სოფლისა“). I კორინთ. 1:20. „სიმბოძენ ამის
 სოფლისა სიციფე არს წანაზე ლმრისა“. I კორინთ. 3:19. მისთვის
 სიმბოლის უოფლისმოცულია, იგი ზოგადი ლოგოური ვგარია და
 დევიებრივი სიმბოძენ მისი სახეა. დღემბატორი-თეოლოგური გაგე-
 მით კი, დევიებრივი უნდა ამაღლებულყო თითქმ აქ გარდელულ ლო-
 გოური კანონებზე. ირგვარ სიმბოძენზე მოძღვრების განვითარების
 თვალსაზრისით, ანაბლის პოზიცია ფრიალდ საყურადღებოა. ეს პო-
 ზიცია კიდევ უფრო ამაღლებდა ფილოსოფოსში ლმერთის მხეა-
 ნების დანახვას.

ანაბლი გამოყოფს მსხვავებების ოთხ სახეს: I. „ჩვენ
 საგნებს მხეავსებს ვუწოდებთ, როცა ერთი და იგივე თვისება შეუ-
 ნდება ერთი გვარის ყველა საგანში“; II. „საგნები ურთიერთმხეა-
 ხება ითვლება, როცა ერთი და იგივე თვისება შეუ-ნაღვლებს გვეხლ-
 ხა სხვადასხვა გვარის საგნებში“; III. „საგნათა შორის მხეავსება კი-
 დეე იმნაირიყა, როგორც გამოსხვლებსა და პირველსხვსა“; IV.
 „მხეავსებზე საუბარი მართაც შეიძლება, როცა სხვადასხვაგვარი
 თვისებანი გვხვდება სხვადასხვა გვარის საგნებში“.

როგორც ვხედავთ, მხეავსების ნარობათა განხილვას ანაბლი
 ლოგიკის თვალთახედვით იწყებს და ესტეტიკურის სფეროთი ათავა-
 რებს, მაგრამ ეს მხოლოდ იმისთვის, რათა უკვედულ ფილოსოფიას
 მოიცავს: ლოგიკური და ესტეტიკური. თითოეული მხეავსების
 საგანებზე განხილვის გარეშეც ჩანს, რომ მისამე სახე, თითქმსდა,
 „ამოვარდნილია“ დანარჩენთან, კერძოდ, პირველი — ორის გვერ-
 დით. მხეავსების პირველი არა ფრმა ლოგიკის გვარ-სახეობრივი
 ურთიერთმხარობის მიხედვითია გამოყოფილი. მესამე ფრთხა კი
 განსახვრენებით მხეავსებას გულისხმობს (ამიტომ შემოხვევით რო-
 დი მოხდებს მას IV განმარტება).

მხეავსების III სახეს ანაბლი ახეც ახსიათებს: „ჩვენ ვამბობთ,
 რომ სპირიტებს ვამოსახულებთ და მხეავსება სპირიტ-
 ტესი. უნდა ვიციოდე, რომ პირველსხვებ ეწოდება პირობრივი,
 რომლის მიხედვით იქმნება გამოსხვლებდა. ამგვარად, როცა სპი-
 რატებს გამოსახულებდა თავის პირველ სახელ სპირიტზე მხეავს, ჩვენ
 ვამბობთ, რომ ის სპირიტებს მხეავს.“

ახევე, ჩვენ ვამბობთ, რომ ფილოსოფიის ლმერთს მხეავსებთა
 და ეს იმევე აზრით, როგორც ვიტყვით, სპირიტებს გამოსახულე-

მა სპირატებს მხეავსითა, თუმცა სპირიტებს გამოსახულედა; და ვუძე
 სპირატე სხვადასხვა რაობანია, ვითარცა სულიერი ანუ ცხესქმრ-
 უხვებად ახევე და ამგვარად აზრით ჩვენ ვამბობთ, რომ ფილოსო-
 ფისი ლმერთის ენგავსებთა, თუმცა ერთი ლმერთის მუნენა
 და სხვა ადამიანისა. ხოლო ფილოსოფიის რომ ლმერთის მხეავს,
 ეს იქიდაე ჩანს, რომ ლმერთის სახის მხეავსებანი ნინებენ სრულ-
 ემნილი ფილოსოფიის მხეავსებანი ნინებენია“ (გვ. 66).

ესა ანაბლის „განსაზღვრებებში“ განსახვების თეორიასთან
 ეკველავ შეტად მიხედვითი მქედლობა. აქვე ესტეტიკა ფილოსო-
 ფის ექვედღებარება. ქანდაკების სახისმხეავსებლება ვახსილეთ
 „მხეავსების“ ერთ-ერთ ფორმად, „მხეავსება“ ისეთი ზოგადი შინა-
 არისითა აღებული, რომ შეეძლოს ერთნაირად მოიცავდეს არაბე-
 ლენებისთა და ხელოვნების სფეროებს.

ამ ნაწარევეში, მართალია, „მხეავსება“ ურადლებს ცენტრ-
 ში, მაგრამ აქვე შეიძლება აჩაიარდაპირ ამოვიტოხოთ ანაბლია აზ-
 რი „შექმნისა“ და „არსებულის“ მხეავსებ. ვამდის, რომ უკველკე
 იქმნება (არსებობს) რაღაცის მიხედვით და არა არაობისხეაგან
 (როგორცადღე ლმერთის ბიბლოური შესაქმე ზორცილებდა). უკვე-
 ლივე რაღაცის მხეავსებდა. ამას მხარს უჭერს IV განმარტება:

მაგრამ არსებობს მხეავსების განსაკუთრებული სახე, ესაა: „გა-
 მისახულება“. მას „თავისი“ პრობტიკია ანუ პირველსხვებ ვაჩნია,
 ეს აღარა ურადლო მხეავსებება განსხვავებული ვაჩნის მხეავსენს-
 თან. აქ მხეავსება „იგივეობაში“ მიდის; ამ ნინით ანაბლი აერ-
 თინებს ორ შემთხვევას: სპირატებს გამოსახულებდა — სპირატება
 (პირველსხვებ), ფილოსოფიის — ლმერთია (პირველსხვებ). მაგრამ მათ
 „იგივეობა“ ცალკე ვაჩნისენით: „ლოგურად ლმერთია“ განსხვავ-
 ვებასაც გულისხმობს. „ლოგურად ლმერთია“, ერთი მხეველით, ფი-
 ლოსოფიური იღმრთაბა (სუბიექტი და პრედიკატი), მაგრამ „ქანდა-
 კება-სპირატესთან“ ერთად იგი წარმოვიღებდა სახელ; ეს ჩვეუ-
 ლენების ვეარსებობრივი ურთიერთობანი რიღია. ამიტომაც ვამბო-
 უფს მათ ანაბლით ცალკე: აქ იგივეობაც თავისებურია და განსხვავ-
 ვებაც. ეს სახებები იგივეობა-სხვავობის და იალექ-
 ტიკას ითვალსწინებენ. იგივეობა-სხვავობის ამ დიალექ-
 ტიკას თავისებურად პირველსხვის მიხის სტრუქტურა: „ვიჭვირო, რა
 ვერწოდ, ლმერთი თუ კაცი“. მაგრამ მარც მისთვის „ლოგურად
 ლმერთია“. ასეთია მათ როგორც სახე ღვთისა. იგივეობა-სხვავობის
 დიალექტიკის სახის შინა-არსი მხოლოდ მხეავსებში, ლოგურის
 ანაბლით ნინებში, არ ამოიწერება. მას თავისთავადობა ვაჩნია.
 ლოგურად თავის თავშივე ერთხა და იმევე ღვთის ორგება და არაა
 მარტო ერთი რომელიმე — ან ლმერთი, ანდა კაცი, მაგრამ იგი
 „ორივე“ იქმნება მხოლოდ როგორც სახე, „შექმნილი“, ან წარმოდ-
 მენილი პირველსხვის ყველაზე, პირველსხვისადმი „მხეავსებანი“
 მიხედვით და არა გვარ-სახეობრივი ურთიერთობის საფუძველზე.
 იგივეობა-სხვავობა განსახვების დიალექტიკა, ლოგოური თვალ-
 სარისით „განსწრობა“, პირობითია. „ეს გამოსახულება სპირატე-
 სრულიად განსხვავდება გვარ-სახეობრივი ურთიერთმხარობისხეაგან
 („სპირატე ადამიანისა“). რომელიც ლოგოური ქემშარტებდა და
 არა — სახეობრივი „ლოგურად ლმერთია“ კი ისევე, როგორც „ეს
 გამოსახულება სპირატე“ სახეობრივი ქემშარტებდა და არა ლო-
 გოური.“

ანაბლის „მხეავსება“, როგორც ეს მოხალდენილა იყო, ზო-
 გადი შინაარსისა და იგი მოიცავს გვარ-სახეობრივი ურთიერთობი-
 ნარებას, ანალიზისა, შედარებას, თუ განსახვებისა. ესენი ერთ-
 მანისი ერწყმის და ერთმანეთს გადადის. მაგრამ მხეავსების მხეავე
 ფორმის მხეავრება (გამოსახულება — პირველსხვებ) თავისთავა-
 დად და შედარებ ანალიზის სხვა ნაწარეგთა კონტექტში ესტეტი-
 კურ შინაარსსაც იქნეს. ამ შემთხვევაში „მხეავსება“ აღარ უღრის
 მხოლოდ „ანალიზის“ ამ მხოლოდ „მიმადგას“. ეს ისეთი მხეავსე-
 ბაა, რომელიც განსახვების მიხედვს (პრობტიკის) „მიმების“
 მხოლოდ მიმადგას რიდი გულისხმობს, როგორც ეს ძალზე ზედალ-
 დარსწარად ემბთ, არამედ — განსახვების მიმადგას. მას ძველ-
 ქართული საინსიტუტელებდა ეფარდება).

მაგრამ ჩვენთვის არსებითია არა მხოლოდ ის, თუ რა „შინაგან
 ემეარსება“ ემეარება ისეთი სახის შემწია, როგორცაა „ლოგურად
 ლმერთია“, არამედ თავად ეს აზრი — ფილოსოფიის ლმერთის გან-
 სახვებისა. თუ ფილოსოფიისთვის ადამიანი ლმერთს განსახვო-
 ნებს, მაშინ არ შეიძლება არ იყო ეს ესტეტიკურ-
 ი, რომელიც ლმერთია.

ასეთია ფილოსოფიის მიზანი.

ბეთანიის მონასტრობა

ეკა პრივალოვა

ბეთანიის კედლის მხატვრობა საქართველოში პირველი ძეგლია, რომლის გაწმენდითა და მისი ფრესკების ასლების გადმოღებით გასული საუკუნის 50-იან წლებში მხატვარმა გრიგოლ გაგარინმა საფუძველი ჩაუყარა ქართული „რესტავრაციისა“ და „კოპირების“ სკოლას. და, მიუხედავად იმისა, რომ გაგარინის ნახატები საკმაოდ პირობითი იყო, სწორედ მათი წყალობით ძველმა ქართულმა ფერწერამ სახეო გაითქვა ევროპაში, თამარის გაგარინისეული სახე კი მრავალი მხატვრისა და პოეტის შთამაგონებლად იქცა (გაუხსენეთ თუნდაც გრიგოლ ორბელიანის ცნობილი ლექსი).

საოცარია, მაგრამ მიუხედავად ბეთანიის თამარის ასეთი პოპულარობისა (ძირითადად მისი პორტრეტის ასლები კვლდებოდა), თვით ძეგლის მონასტრობაზე დღემდე — საკმაოდ ბუნდოვანი წარმოდგენა გვაქონდა და მხოლოდ ახლა, როცა არქიტექტურის რესტავრაციის შემდეგ, გასულ წელს დაიწყო ფერწერის გაწმენდაც (ძეგლთა დაცვის მთავარი

სამმართველოს რესტავრატორ კ. ბაკურაძის ჯგუფი), ჩვენ შეგვეძლება ნამდვილი წარმოდგენა ვიქონიოთ კედლის მხატვრობაზე, რომელიც „შუასაუკუნეების ქართული ხელოვნების ერთ-ერთი უთვისაღირსესი პერიოდის ბრწყინვალე ძეგლთა წრეში შედის ვარძიასთან, ყინციისთან, ბერთუბანთან, ტიმოთესუბანთან ერთად. და თუმცა ბეთანიის მონასტრობის „გახსნა“ ეს-ესაა დაიწყო, უკვე დღესვე ცხადია, რომ აქ საქმე გვაქვს არა მარტო უმაღლესი კლასის მხატვრობასთან (როგორც სამართლიანად აღნიშნა ერთ-ერთმა გამოჩენილმა ევროპელმა მკვლევარმა ვ. ჯურიჩმა, — „ეს არის კონსტანტინოპოლური ძეგლების დონის ფერწერა“), არამედ ისეთ ძეგლთანაც, რომლის შესწავლა, ასე ვთქვათ, „ვაშიფრა“, ფართო ასპექტით განხილვა გარკვეული და სრულიად ახალი დასკვნების მიღების შესაძლებლობებს მოგვცემს. ეს კი ენება არა მარტო მხატვრობას, არამედ არქიტექტურასაც. ეს საოცარი სილამაზის მონასტრობა შეგვაძლებინებს ახლებურად გავაშუქოთ იმ საგვარეულოს უცნაური და ტრაგიკული ბედი, რომლის გაბედული და თვითნება წარმომადგენლები სწირად განსაზღვრავდნენ საქართველოს სამეფო კარის პოლიტიკას ორი საუკუნის განმავლობაში. თუმცა ამ თითქმის თანასწორ ძალთა შეპირისპირებაში გამარჯვება საბოლოოდ ბაგრატიონთა დინასტიას ხვდა.

ბეთანიის სამონასტრო კომპლექსი მდებარეობს თბილისიდან 16-18 კილომეტრზე, სამხრეთ დასავლეთისაკენ, მდინარე ვერეს ხევის გასწვრივ აღმართული ქედის კალთებში მიმალული.

XIII საუკუნის ისტორიკოსის სტეფანოზ ორბელიანის ცნობით, მონასტერი უკვე XI საუკუნეში არსებობდა, ორბელთა საგვარეულო საქალაქო იყო სპეციალურად აგებული. ორბელს ჰქვია ქართლის (შუასაუკუნეების საქართველოს სამხრეთ-აღმოსავლეთ პროვინციები) ვრცელი ტერიტორია ეკუთვნოდათ, საგვარეულოს წარმომადგენლებს კი მეფის კარზე ყველაზე პატივსაცემი თანამდებობები ეკავათ — ამირსპასალარის (სამხედრო მინისტრი და მთავარსარდალი), მანდატურთუხუცესის (შინაგან საქმეთა მინისტრი) და ათაბაგისა (მეფისწულის აღმზრდელი).²

ოღდესაღც გალავნით შემორტყმულ მონასტრის ტერიტორიაზე ამჟამად შემორჩენილია: ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი და მონასტ-



სამხრეთ მკლავის მოხატულობა, წინასწარმეტყველი ეფთხიელ ს. დალი.

სამხრეთ მკლავის მოხატულობა, წინასწარმეტყველი დავითი.



ლი დიდი ჯვარ-გუმბათოვანი ეკლესია, იქვე, მისგან დასავლეთით, სააღმშენებლო წარწერით 1196 წლით დათარიღებული პატარა დარბაზული ეკლესია და ახლახან რესტავირებული კოშკის თაღოვანი შესასვლელი, რომლის ზედა სართულში, შესაძლოა, სამრეკლო იყო.

ბეთანიის მთავარი ტაძარი, რომელიც გეგმით, მასათა აგებითა და მოცულობათა განაწილებით შედის XII-XIII საუკუნეთა ძეგლების ჯგუფში (თიღვა, იკორთა, ქვათახევი, ფიქარეთი, წულურულაშენი და სხვ.), წარმოადგენს ე. წ. „ჩაწერილ ჯვარს“; მისი მრავალსარკმელიანი გუმბათი დასავლეთის მხრიდან ეყრდნობა ორ თავისუფლად მდგომ ბურჯს, აღმოსავლეთიდან კი საკურთხევლის შვერილ კედლებს. როგორც ტაძრის ძირითადი კომპოზიცია, ასევე მისი ფსალფების დეკორატიული გაფორმება (გუმბათის ყელის, შენობის სარკმელთა საპირეებისა და კარიბუის განვითარებული და მდიდარი მოჩუქურთმება) ტიპურია XI-XIII საუკუნეების ქართული არქიტექტურის მომწიფებული აფერწერული სტილისათვის.³

მიღებული მოსაზრება, რომ მონასტრის ეს მთავარი ტაძარი აშენებული იყო XII საუკუნის დასასრულს — XIII საუკუნის პირველ წლებში, ძველი და უფრო მცირე ზომის აგურით ნაგები შენობის ადგილს, სწორედ ამ ადრეული შენობის ნაწილად მიიჩნევენ აგურით ნაგებ დასავლეთის ეკვდრს, რომლის ქვეშ მოთავსებულია საძაღუ.⁴

საერო პირთა პორტრეტის დეტალებზე დაყრდნობით, ლაშა-გიორგის გამოსახვა გვირგვინითა და ხმლით, ე. ო. უკვე მისი მეფედ კურთხევის შემდეგ, ეს კი 1207 წელს მოხდა,⁵ მხატვრობასაც ამ დროით ათარიღებენ.⁶ (ლაშა აქ წარმოდგენილია დედასთან და პაპასთან — გიორგი III-თან ერთად). გარკვეულ საფუძველს ტაძრის დათარიღებისათვის იძლეოდა XVIII საუკუნის ისტორიკოსის ვახუშტი ბაგრატიონის ცნობაც, რომ მონასტერი აგებული იყო თამარ-მეფის მიერ.⁷ როგორც ჩანს, ვახუშტიც, ასევე მეფეთა ამ პორტრეტებს ეყრდნობოდა.

დღემდე შედარებით ნაკლებ ყურადღებას აქცევენ ნამდვილ ქტიტორს — ტაძრის მშენებელს, რომელიც ეკლესიის მოდელით ხელში (საინტერესოა, რომ იგი გამოსახულია გუმბათითა და ჩუქურთმებიანი საპირეებით) წარმოდგენილია სამხრეთის მკლავის სამხრეთის კედელზე ლეთისმშობლისა და ყრმა იესოს გამოსახულების წინ. რამდენადაც ქტიტორის პორტრეტი მოთავსებულია მეფეთა პორტრეტების პირდაპირ, საფიქრებელია, რომ სამხრეთის მკლავშიც, ლეთისმშობლის გარდა, იყო ფეოდალთა სამი (თუ არა ოთხი)



ფიგურა. შედარებით კარგადაა შემორჩენილი პირველის გამოსახულება. შ. ამირანაშვილი, დ. გორდევეზე დაყრდნობით, მას უწოდებს სუმბატ ღიღს, რომელიც თითქოსდა გიორგი III-ის ერთ-ერთი ვაზირი იყო; სუმბატის გვერდით, შ. ამირანაშვილის აზრით, გამოსახული იყო მისი ვაჟი ლიპარიტი. ორივემ, მეცნიერის თქმით, მონაწილეობა მიიღო გიორგი III-ის წინააღმდეგ 1177 წელს მოწოდებულ შეთქმულებაში, რომლის მოთავეები ამირანაშალი ივანე ორბელი და მისი სიძე დემნა ბატონიშვილი იყვნენ (შეთქმულების მიზანი იყო დემნასთვის — გიორგი III-ის უფროსი ძმის — დავითის-ძისაძვის ტახტის დაბრუნება). მაგრამ შეთქმულება მარცხით დამთავრდა და მისი მონაწილენი სასტიკად დაისჯნენ. ლიპარიტმა ირანში გაქცეული უშველა თავს, სუმბატი კი ძალით ბერად აღკვეცი მისივე საკუთარ მონასტერში („სვიმონ ქვნილი“). თითქოსდა სწორედ ამ ამბებმა „აწუხარებით შემოსა მხნე, მაგრამ სასტიკი მეფის — გიორგი III-ის ცხოვრების უკანასკნელი წლები“, რამაც „თავისი გამოახილი ჰპოვა ბეთანიის მხატვრობაში“ „მაცხოვრის ვნებათა“ მრავალრიცხოვანი სიუჟეტების ციკლში, თავისებური დრამატულობის ელემენტების შეჭრით ტაძრის საკურთხეველის ავსილის მოხატულობაში... შ. ამირანაშვილისავე აზრით, ბეთანიის მოხატულობა შეკვეთილი იყო სუმბატ-სვიმონის მიერ ჯერ კიდევ თამარის სიციცხლეში, ე. ი. 1213 წლამდე.⁸

იგივე სუმბატს, ბეთანიის ფრესკასთან დაკავშირებით იხსენიებს პროფ. ლ. მელიქსედეგე (შეცდომით მას ჩრდილოეთის კედელზე ათავსებს). მოჰყავს რა თავის „ლორეტაშირის ეპიგრაფიკაში“ ამ 3-4 ათეული წლის წინ ჯერ კიდევ არსებული წარწერა: „დიდი სუმბატ, მანდატურთუხუცესი“ (წარწერიდან ამჟამად გადარჩენილია მხოლოდ ნაწილი — „დიდი სუმ...“). პროფ. მელიქსედეგის აზრით, სუმბატი მოხსენიებულია ამჟამად დაკარგულ სანაინის 1173 წლის წარწერაში, და როგორც ხნევენჯის მონასტრის სვეტიცხოვლის ეკლესიის განმავალბებელი და მომკაზმველი, ქორიონიის აღნიშვნით 1156 წლით.¹⁰ რატომღაც მეცნიერს ურჩევნია დაინახოს მასში არა დიდი სუმბატ I, დემეტრე I-ის თანამედროვე, რაც სავსებით შესაბამისობა ხნევენჯის თარიღს, არამედ მისი შვილიშვილი — სუმბატ II, 1177 წლის შეთქმულების მონაწილე, გიორგი III-ის თანამედროვე. იგივე სუმბატ II-ედ თვლის ბეთანიის ქტიტორს, ლ. მელიქსედეგისა და შ. ამირანაშვილის გარდა, ს. კაკაბაძეც.¹¹

მაგრამ ბოლო წლების გამოკვლევებმა, კერძოდ კი შ. მესხიას ფუნდამენტალურმა შრომამ,¹² როგორც ქტიტორის პიროვნების,

ასევე მისი ცხოვრების წლების დახუცების შესაძლებლობა მოგვცა.

ირაკვეა, რომ „დიდი სუმბატი“ იყო ძე „დიდი ივანისი“ (გარდაიცვალა 1128 წლის შემდეგ), დაეთი აღმაშენებლის ამირანაშალია და მანდატურთუხუცესის, თეოდოს, ასევე, ამირანაშალი და მანდატურთუხუცესი იყო, დავითის ძის — დემეტრე I-ის თანამედროვე; მან დაახლოებით 1155 წელს დაპყარვა თავისი თანამდებობები, როგორც ჩანს, ტახტიდან დემეტრეს დროებით გადადგომისთან დაკავშირებით (ამ დროს ტახტი ხელთ იგდო დემეტრეს უფროსმა შვილმა დავით V-მ და ორბელითა თანამდებობები გადასცა ჭირქაშს, რომელიც დემეტრეს დროს ციხეში იყო. შესაძლოა ამ დროსვე სუმბატი აღიკვეცა ბერად. მაგრამ დემეტრეს ტახტზე დაბრუნებისთან, ხოლო შემდეგ კი მისი ძის — გიორგი III-ის გამეფებისთან ერთად, სუმბატი, თუმცა კი რჩება ბერად — „სვიმონ ქვნილად“, კვლავ აქტიურად მონაწილეობს ქვეყნის პოლიტიკასა და სამხედრო ცხოვრებაში, ხოლო ამირანაშალი და მანდატურთუხუცესი მისი უფროსი ძე — ივანე, სუმბატ II-ის მამა.

აქედან გამომდინარე, შ. მესხია ასკენს, რომ სუმბატის ხსენება ბეთანიის მისი სახელითა და სახელითი მოწოდება იმას, რომ ბეთანიის მხატვრობა არ შეძლება შესრულებულიყო 1155 წელზე გვიან, და რომ იგი ეკუთვნის 1128-1155 წლებს.¹³ ჩვენის მხრივ, ისტორიკოსის მონაცემების დასაბამებუბუბუბუბუ, შევიძლია აღვნიშნოთ, რომ, ვინაიდან სუმბატი გამოსახულია ჭალარა თიანის (დასაზუსტებელია მისი კოსტუმი) — მხატვრობა უნდა ყოფილიყო შესრულებული 1155 წლის ახლო ხანებში, ე. ი. XII საუკუნის შუა წლებში. როგორც გამოსახული პიროვნების ასაკი, ასევე მისდამი გამოყენებული ეპითეტი და ტიტული მოწმობენ იმაზე, რომ ბეთანიაში შექმნილია გამოსახული ყოფილიყო გიორგი III-ის თანამედროვე სუმბატ II, ივანეს ძე, ვინაიდან იგი დაილუპა სულ ახალგაზრდა, მაშასთან ერთად, 1177 წელს და, ამდენად, ვერ მოასწრო გამდარბიყო ვერც „დიდი“ და ვერც „მანდატურთუხუცესი“, რადგან შეთქმულების პერიოდში ეს სახელი მამამისს ჰქონდა. არავითარი სხვა სუმბატი. მით უმეტეს მანდატურთუხუცესი, არ ყოფილა შემდეგშიც, თამარის დროს (მათი სახელები და რიგი ამ თანამდებობაზე ზუსტადაა დადგენილი).

ამგვარად, გამოდის, რომ ბეთანიის შმენებელი (ამაზე მიუთითებს მის ხელში გამოხატული ეკლესია), რომლის დროსაც იგი მოხატეს, თუნდაც ნაწილობრივ — სუმბატ ღიღი იყო, მანდატურთუხუცესი და ამირანაშალი.

ლარი, და როგორც ეკლესიის აშენება, ასევე მისი მოხატვა XII საუკუნის შუა წლებში მომხდარა. შეთქმულების ვახსნის, მისი მონაწილეთა მოსპობისა და დარჩენილ ორბელთა გადღვინის შემდეგ, 1177-1178 წლებში გიორგი III-მ ბეთანია სამეფო საკუთრებად აქცია. სწორედ მაშინ ტაძარი ხელმოწოდებ მოიხატა და ორბელთა საქტიტორო პორტიკეტის პირდაპირ (ცხადია, რომ აქ სუმბატე წარმოდგენილი იყო თავის სამ ვაიშვილთან ერთად) გაჩნდა ფეოდალებზე გამარჯვებული მეფის ოჯახის გამოსახულება. შ. მესხიას დასკვნით, „ბეთანია, როგორც ჩანს, სამეფო ხელისუფლებისა და დიდ ორბელთა საგვარეულოს უკანასკნელი წარმომადგენლების ბრძოლისა და გიორგი III-ის გამარჯვების ერთგვარ სიმბოლოს წარმოადგენდა“.¹⁴

უნდა აღინიშნოს, რომ პორტიკეტთა შემონახვის სხვადასხვა ხარისხი (ფეოდალთა — ცუდი, მეფეთა — შვენიერი) მეტყველებს როგორც იმაზე, რომ ისინი სხვადასხვა დროსა შესრულებული (სხვადასხვა ფერები, სხვადასხვა შემაჯავშირებელი ნივთიერებანი), ასევე, შესაძლოა, იმაზეც, რომ მეფის ხელისუფლების მიერ შენარჩუნებული იყო დემეტრე I-სა და გიორგი III-ის ერთგული თანამოსაგრე დიდი სუმბატის გამოსახულება და წაიშალა პორტიკეტები შეთქმულების მონაწილე მისი შეილებისა, რომელთაგან ივანე, ამირაპასალარი და მანდატურთუხუცესი სკევილითი იქნენ დასჯილი, ლიპარიტმა კი, ქართლის ერისთავმა და ამილახორმა (შ. ამირანაშვილის მიხედვით) ირანში დაქცევითი უშველა თავს (სწორედ მისით დაიწყო ორბელთა ის, შემდგომში გასომხებული შტო, რომლის წარმომადგენელია ისტორიკოსი სტეფანოზ ორბელიანი). იმ დროს, როცა, სტეფანოზ ორბელიანის თქმით, მეფის ბრძანებით ყველა ისტორიულ წიგნსა და საბუთთში, ასევე ეკლესიებშიც, წაშლილი იყო ორბელთა სახელები,¹⁵ ვადაჩხა დიდი სუმბატის გამოსახულება. რით შეიძლება ეს აიხსნას, თუ არა მის მიმართ გიორგი III-სა და თამარის განსაკუთრებული განწყობილებით. (თუმცა, როგორც ჩანს, სტეფანოზი ყოველთვის არ იყო ობიექტური, რადგან, მაგალითად, არ მოიშალა ბასილისა და აბულასანის სააღმშენებლო წარწერა თბილისის „ლურჯ მოხასტრში“, იმ დროს, როცა თვით შვენიერლები განდევნილი იყვნენ საქართველოდან თამარის წინააღმდეგ, მისი პირველი მეუღლის — გიორგი რუსის მხარეს, შეთქმულებაში მონაწილეობის გამო).¹⁶

ამგვარად, ახლა უკვე ცხადია, რომ ბეთანიის ორი ჭგუფური პორტიკეტ ასახავს არა ფეოდალთა განსაკუთრებულ განწყობილებას მეფის ოჯახისადმი (აქ, ალბათ, სწორედ პირიქით იყო), არამედ ბეთანიის მოხატვის ორი



საკუთრების მოხატულება. წმ. ამბროსი.

სხვადასხვა პერიოდის მაჩვენებელი უნდა იყოს. დროის შუალედი მათ შორის დაახლოებით ნახევარ საუკუნეს უდრის.

ჩემს მიერ ჭერ კიდევ ადრე იყო გამოთქმული მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ბეთანიის დასავლეთის მკლავის მოხატულობა მეფეთა ჭგუფურ პორტიკეტთან ერთად შესრულებული იყო არა თუ სხვა ოსტატის მიერ, არამედ, როგორც ჩანს, უფრო გვიანაც, კიდრე აღმოსავლეთის მკლავის მოხატულობა და, შესაძლოა, სამხრეთისა და ჩრდილოეთის მკლავების ზედა ნაწილების მხატვრობა.¹⁷ მაგრამ მათ შორის დროის ასეთ დიდ განსხვავებაზე მაშინ ჭერ კიდევ ძველი იყო ლაპარაკი. გვაქვს თუ არა უფლება და საფუძველი იმისთვის, რომ ვადავთარილოთ ბეთანიის მოხატულობა, მასთან ერთად კი, ბუნებრივია, არქიტექტურაც?

ძეგლის არქიტექტურას, როგორც უკვე იყო ნათქვამი, ჩვეულებრივ XII საუკუნის დასასრულთა — XII-XIII საუკუნეთა მიჯნით ათარიებენ და ათავსებენ ქვათახესა და ფიტარეთთან ახლოს, ეყრდნობიან რა ძეგლთა ფსაადების მიერ უფრო ადრეული



არქიტექტურისათვის (მთელი XI საუკუნე და XII საუკუნის უდიდესი მონაკვეთი, იკორთის — 1172 წ. — ჩათვლით) დამახასიათებელი თაღების დაკარგვის. მაგრამ გვიხსენოთ თიღვა — დავით აღმაშენებლის ასულს, შირვანის დედოფლის თამარის ტაძარი, მის მიერ თავისთვის მონასტრად აგებული 1152 წელს. ამ ნაგებობისათვის ტიპურია ფსაღების მორთულობის საოცარი ლაქონიურობა, უფრო სწორად, მათი დეკორატიული გაფორმების თითქმის სრული უარყოფა იმ დროს, როცა ძეგლის გეგმასა და მოცულობებში უაღრესად მკვეთრადაა გამოვლენილი დროისათვის დამახასიათებელი მომწიფებული „ფერწერული სტილი“.¹⁸ თაღების გარშე აგებული ასევე იკორთის თანამედროვე, იგივე 1172 წელს აგებული, საორბისის ეკლესიაც. ამგვარად, როგორც ჩანს, არაა საკვლევებელი ბეთანიის არქიტექტურაც „მოივარკვეთ“ ზუსტად დროის განსაზღვრულსა და მკითხველს მონაკვეთს, ენიდან, საეარაუდოა, რომ ქართული არქიტექტურის სტილის განვითარება და ჩამოყალიბება მიმდინარეობდა

არა სწორხაზოვნად, არამედ, ვ. ჩუბინაძის აზრით, „სპირალისტურად“.¹⁹ მამასაძის მე, გასარკვევია: ბეთანიის ტაძარი აშენდა იმაზე ადრე, ვიდრე ჩვენ ამას მივიჩნევით, თუ ძველ, ავურის შერბას, უკვე მოხატულს, „ჩაიკვეს“ ახალი პერანგე“, ე. ი. მოხატუვით იმ დროს, როცა გაკეთდა მეფეთა ჯგუფური პორტრეტი? ეს საკითხი საბოლოოდ გადაწყვედა მომავალში, რადგან ძეგლი ჯერ კიდევ ელის თავის მონოგრაფიულ გამოკვლევას. თუმცა კი, სპეციალისტთა შეხედულებით, სწორედ პირველი მოსაზრება სავსებით დასაშვებია. ჩვენს წინაშე ამოიანა — მოვიპოვით უფლება აღმოსავლეთის აფსიდის მოხატულობის გადატანისა XIII საუკუნის დასაწყისიდან მომწიფებულ XII საუკუნეში, და მისი მოთავსებისა მიროუს, ძველი ლადოგისა და ნერუზის — XII საუკუნის უზნის შენელოვანეს ძეგლთა წრეში. ესეც მომავლის საკითხებია. ამჯერად კი მიზნად ძალიან მოკლედ აღვნიშნო ის, თუ რა გავქვს სადღესოდ ბეთანიში და რისი იმედი და მოლოდინი შეიძლება ვიქონიოთ.

XII საუკუნის მეორე ნახევრისა და XIII საუკუნის პირველი ნახევრის მონაკვეთი შეადგენს პერიოდს, რომელიც თანხვედრა ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების მეორე ეტაპს. და, თუმცა წინა ეტაპთან შედარებით, იგი არ გამოირჩევა რაიმე მკვეთრი და ძირფესვიანი გარდატეხით, ხასიათდება თანდათანობითი და ოდნავ შესამჩნევი ძვრებით კომპოზიციისა და ნახატის მეტი დეკორატიულობისა და დინამიურობისაკენ, რაც სულ უფრო და უფრო იჩენს თავს (ფანისი, ყანჩაეთი, იკორთა) და XII-XIII საუკუნეთა მწიქნისათვის ქმნის მონუმენტური ფერწერის ახალ სისტემას. ძეგლთა ჯგუფი — ვარძია, ბეთანი, ყინცივისი, ბერთუბანი და მათი მომდევნო ტიპოტესუბანი, ოხანი და ახტალა (I ფენა) — წარმოგვიდგენს ამ ახალი სისტემის როგორც ზოგად თვისებებს, განვითარებაში, ასევე ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში მისი გამოვლენის არაჩვეულებრივ მრავალფეროვნებას.

ვ. ჭურჩი ვარძიის ფერწერის შესახებ აღნიშნავს: „აქ საქმე გვაქვს უმაღლესი დონის ნამდვილ „სამოავრო“ („господское“) ხელოვნებასთან“, და, „...ქართველი მხატვრები... ბიზანტიური ტენდენციების ავანგარდში იდგნენ“¹⁹ — ვფიქრობთ, მკვლევარის ეს სიტყვები გავიმეორით ეპოქის ყველა წამყვანი ნიმუშის მისამართით. თითოეული ამ ძეგლთან — უმაღლესი რანგის ნაწარმოებია, რაც, სხვათა შორის, მეტყველებს, როგორც შემსრულებელთა და დამკვეთთა მაღალ კულტურულ დონეზე, ისე ამ დახვეწილი და მოწინავე ხელოვნების თანაბარ გავრცელებაზე.

ჩრდილოეთ მკლავის მოხატულობა, „თამარ მეფე და დედოფალი დედოფალი“.



მაგრამ ყოველი მათგანი, სწორედ თავისი მაღალი დონის წყალობით არაჩვეულებრივად თავისებურია, ინდივიდუალური, გახუმერებული.

ძველთა იკონოგრაფიული პროგრამა მისდევს ამ დროისათვის უკვე ჩამოყალიბებულ, ტიპურად ქართულ სქემას, როცა გუმბათში გამოსახული ჭვარი, აფრეგო — მხარებელთა ნახევარფიგურები მედალიონებში, ანველოზთა თანსლებთ, საკურთხეველის აფსიდის კონქში ღვთისმშობელი ყრმით, ჩრდილოეთისა და სამხრეთ მკლავებში ქრისტეს ცხოვრებისა და ენებათა სკენები, დასავლეთ მკლავში კი — „განკითხვის დღე“. მაგრამ ეპოქის ყოველი ძველი იძლევა ძირითადი სქემის ვარიანტს (ბეთანიაში, მავალთად, კონქში „ვედრება“, ყინცისში — „განკითხვის დღის“ მაგივრად ცალკეული ძველი ალთქმისა და წმინდანთა „ცხოვრების“ სკენებია), რომელიც მისადაგებულა დარბაზული ტიპის ეკლესიებისადმიც კი (ვარძია, ბერთუბანი); ყოველ მათგანში ხაზგასმულია საკუთარი წამყვანი იდეა.

ბეთანიაში გუმბათისა და ოთხივე მკლავის კამარის ფერწერა დაიღუპა. ქვედა ნაწილებში იგი ავტებული იყო ორი ძირითადი ცენტრის — ტეტრითა პორტრეტების ორგვლივ, აქედან მეფეთა პორტრეტები, ჩრდილოეთის მკლავში, პირველი ხედეგოდა თვალში მნახველს (შესასვლელი სამხრეთიდანაა). პორტრეტები, რომლებიც გამოირჩევა ხაზგასმული მონუმენტურობით, ორი მხრიდან შემოსაზღვრულია წმინდა მეომართა გამოსახულებებით. ისინი თითქოსდა თან ახლანს და იცავენ სამეფო ოჯახის წევრებს. თამარი წარმოდგენილია მამისა და ძის შუაში. უფრო თამარის სახეში შეიმჩნევა გარკვეული პორტრეტული ნიშნები, რომელთა თვალის გადავლება შესაძლებელია მის ოთხივე პორტრეტში (ვარძია, ბეთანია, ყინცისი, ბერთუბანი), გიორგი III-ის სახე გადაწყვეტილია პირობითად: მხატვარი, რომელსაც, როგორც ჩანს, არ ენახა მეფე სიციცხლში, მას წარმოვიდგინებთ ჭალარა მოხუცის სახით, გიორგი III კი გარდაიცვალა ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა (იხ. მისი პორტრეტი ვარძიის 1184 წლის მოხატულობაში).

განსაკუთრებული სილამაზით გამოირჩევა თამარის სახე: ეს არის ვარძიიდან ჩვენთვის უკვე ნაცნობი, მშვენიერი და ოდნავ ნაღვლიანი სახე ცხოვრებისაგან ნაცადი ადამიანისა. სამეფო სამოსლის ოქროთი შეფერილი თეთრი-ლურჯი-სინგურის ლაქები, სიმკაცრე და სიმშვიდე ჭკუფისა, რომელიც მკვეთრად გამოიყოფა ბაც ნაცრისფერ ფონზე (დანარჩენი სკენებში ფინი მთვრცხლისფრო ლურჯია), განსაზღვრავენ მთელი ანსამბლის ხასიათს. ფერწერის კოლორიტი ავე-

ბულია მონაქრისფრო ლურჯის, ნაცრისფერების, კაჟკაჟა ლაზურის, ვაისფერების, სინგურისა და თეთრის ხალისიან შეხამებულზე, მასთან კონტრასტში განსაკუთრებით გამჭვირვალედ და დახვეწილად ეღვწის პერსონაჟთა ჩაცმულობის ბაცი ვარდისფერი, მწვანე, ცისფერი, იმ მცირე ზომის კომპოზიციებში, რომლებიც შეკომოდან მეორე რეგისტრიდან იწყება და ფარავს კელებს.

ანსამბლი სამ ნაწილად იშლება. პირველი წარმოდგენილია აფსიდის მოხატულობით, რომლის კონქში „ვედრების“ კომპოზიციის ფრაგმენტებია შემორჩენილი. მის ქვემოთ კი სამ რიგად წინსწარმეტყველთა, მოციქულთა და ეკლესიის მამათა გამოსახულებებია, ის ფერწერა, რომლის კომპოზიციაშიც შემონახულია სამხრეთ საქართველოს X-XI საუკუნეთა ძველების აფსიდების მოხატულობის აღდებული სქემა, ძალიან მაღალი კლასისა და შესრულებულია XII საუკუნის ტრადიციით. მისი შემსრულებელი ოსტატი მანერა უაღრესად რაფინირებულია. ზედა ორი რეგისტრის საკმაოდ ძლიერ და ელვანტურ მოძრაობაში მოცემული ფიგურები დახვეწილია, მათი შემკვერელი კონტური მოქნილია და ფაქიზი; ქვედა რეგისტრის ფიგურები კი — ეკლესიის ძამები და დიაკვნები — ანფასში გამოსახული, მაგრამ უკვე სხვადასხვა დონეზე, წერის მანერით თითქოსდა მიასლოებული კარგ ხატწერასთან, მოწმიდენ იმას, რომ ოსტატისთვის ფერწერის არც ეს ტექნიკა იყო უცხო. აქ პორტრეტული სახეები ძალიან ბრძოლავდა დაწერილი მუქ ამოწვანო-მოყავისფრო „სარჩულზე“ (caixura), როცა მოცულობები იძერწება შუქ-ჩრდილის შეუმჩნეველი გადასვლებით, მკვეთრი ათინათის გარეშე. ვასაოცარია კედლის მხატვრობის ამ ძველნი თემებისა და წვერულავის ფილოგრაფიული დამუშავება (შევიდართ ამ მხრივ ყანჩათის საკურთხეველის აფსიდის მოხატულობას). ეკლესიის მამათა სამოსელი სრულიად სიბრტყობრივადაა გადმოცემული, ნაკეცი „მხტვრევილი“ და გამჭვირვალე, დეტალები გულდასმით დამუშავებული, აღნიშნულია წიგნების შესაკრავებიც კი და, ბოლოს, ფერწერის ფაქტურა, თითქოსდა გაკრიალებული, მკვერვი ზედაპირით, კიდევ უფრო მყარ კავშირს აწყობს კედლის და დაზურ ფერწერას შორის. განსაკუთრებით ხაზი უნდა გაესვას აფსიდის წარწერების არაჩვეულებრივ სილამაზეს, მათი პალეოგრაფია არ სცილდება XII საუკუნის საზღვრებს.

ჩრდილოეთისა და სამხრეთ მკლავების მოხატულობა ზედა რეგისტრებში სხვა ოსტატს ეუფენის. აქ სინგურის ვიწრო ზოლებით ერთმანეთისაგან განცალკევებულია საშუალო, ანდა მცირე ზომის კომპოზიციებისა

და წინასწარმეტყველოა გამოსახულებების დიდი რაოდენობა. დამახასიათებელია ის უპირატესობა, რომელიც ენიჭება ძველი აღთქმისა და ქრისტეს ენებათა სცენებს (მაგალითად, სამხრეთის მკლავის მთელი ზედა რეკონსტრუქციის ეთმობა წინასწარმეტყველოა და მართებულთა გამოსახულებებს, ანდა ძველი აღთქმის ისეთ სიუჟეტებს, რომლებიც ღვთისმშობელთანაა დაკავშირებული, როგორცაა „იაკობის მიერ კიბის „ხილვით“, მოსე მაცაელის წინაშე“ და სხვ. ჩრდილოეთის მკლავის მთელი, ქვემოდას მორე, რეკონსტრუქციის უპირატეს „ენებების“ სცენებს, კერძოდ, „ჯვრის ტვირთვას“, „ჯვრის შემზადებას“, „ჯვარცმას“, „ჯვრიდან გარდამოსხმას“, „ქრისტეს დატვირებას“, იმ დროს, როცა ისეთი მნიშვნელოვანი და მრავალფეროვანი სიუჟეტები, როგორცაა „საიდუმლო სერობა“ და „ფერხთა ბანა“ მოთავსებულია სარკმელების ხეგრელობების სიბრტყეებზე, სადაც ისინი არც იკითხება (ეს არის მონუმენტალობის პრინციპიდან აშკარა გადახვევის მაგალითი). ნახატის სიმკაცრე, თავდაპირილობა, ლაქონიურობა, სიმკვეთრე და, ასევე, მასშტაბების გონივრულად შეხამება საშუალებას აძლევს ოსტატს სცენებში თავიდან აიცილინოს გადატვირთულობა და შეინარჩუნოს სივრცის უფეროვნება. ხოლო ამა თუ იმ დეტალის რიტმული განმეორება (ჯვარი, მთები, ბალდაქინების გაფრიალებული ფარდები — ეს არის მათის სახარების — XXVII ს — ზუსტი ილუსტრირება, როცა ლაპარაკია გახეთქილ კლდეებსა და „გამობილ“ ფარდებზე) საფუძველს უქმნის მისი შემოქმედების გარკვეულ დეკორატიულობას. ამ ოსტატის ფერწერა უნებლიეთ გვაგონებს ხელნაწერთა მინიატურებს.

მესამე ოსტატს ეკუთვნის დასავლეთის მკლავის ფერწერა ქრისტეს სასწაულებისა და „განკითხვის დღის“ (ორივე შემონახულია ფრაგმენტების სახით), წმ. ზოსიმეს მიერ „მარიამ მეგვიბტელის ზიარებისა“, „პეოროდეს ღვთისა“ და ცალკეულ წმინდანთა ფიგურების გამოსახულებებით. მასვე, როგორც ჩანს, ეკუთვნის მეფეთა პორტრეტები, თუ კი ავითვალისწინებთ წმინდა მეომართა ჩაცმულობის მისთვის დამახასიათებელი მანერით დამუშავებას. ეს ოსტატი სულ სხვა ბუნებისაა. მკვეთრად გამოვლენილი მონუმენტალისტი, იგი არ ზრუნავს „განკითხვის დღის“ ცალკეული სიუჟეტების განლაგების სიმეტრიულობაზე და სრულიად არ უწყევს ანგარიშს სხვა მკლავების ფერწერის ხასილას. მათ შორის მეტისმეტმა განსხვავებამ თავის დროზე საბაბი მოგვცა გამოკვეთილი მოსაზრება, რომ დასავლეთის მკლავის ოსტატმა ბეთანიაში სამუშაოს თავისი წილა შე-



სამხრეთ მკლავის მოხატულობა, დიდი სუმბატ მანდატურფხუცესი.

დასავლეთ მკლავის მოხატულობა, წმ. ზენონ.



ასრულა უკვე იმის შემდეგ, რაც მისმა კოლეგებმა მუშაობა დაამთავრეს.

დასავლეთის მკვლავის ოსტატი ჩვენ გვესახება არა მარტო სრულიად სხვა სახელოსნოს, არამედ მხატვართა სხვა თაობის წარმომადგენლადაც. მისი წერის მანერა თავისუფალია, ლილი, მონუმენტური სტილი არ შეესატყვისება დანარჩენი მოხატულობის დახვეწილობასა და ერთგვარ დანაწევრებას (საკმარისია აღვნიშნოთ, რომ მისი ფიგურები ზომით ბევრად კუბობუნებულ სახეობისაა და ჩრდილოეთის მკვლავის ფიგურებს, რის გამოც დასავლეთ მკვლავისთვის თავიდანვე ჩაფიქრებული „განჯითხვის დღის“ კომპოზიცია ექ მხოლოდ ნაწილობრივ დედება, იძულებით დაუთმო რა ადგილი ცალკეულ წმინდანთა ფრონტალურ გამოსახულებებს). ხოლო მისი აზროვნების დათუფილებლობა რიგ კითხვას და ექვემდებარებს. რით აიხსნება „უგულუვებელყოფა“ ყოველივე იმისა, რაც იქმნებოდა მის გვერდით? ანდა იმისა, რაც შეიქმნა მასზე ცოტაოდენ ადრე? ხომ არ მეტყველებს მისი „ნიჰალიზმი“ იმაზე, რომ მუშაობდა უფრო გვიან, ვარკვეულ შედეგის შემდეგ? სრულიად სხვა სახელოსნოში აღზრდილმა ახალგაზრდა ოსტატმა მონუმენტალისტობა ჩანს, თავი აარიდა ძველ, უკვე დრომოკმულ მანერას, ანგარიში არ გაუწია ფერწერის მითლიანობის დაცვას, სხვა თაობის წარმომადგენელს, მას უკვე აღარ შეეძლო ემუშავა ისე, როგორც მუშაობდნენ მისი წინამორბედები (გაიხსენეთ იგივე მოვლენა იკვის მოხატულობაში, სადაც დასავლეთის მკვლავის ფერწერა მეკეთრად ამოვარდნილია ანსამბლიდან). ამიტომაც, ვფიქრობთ, რომ იგი მუშაობდა უფრო გვიან და სრულიად დამოუკიდებლად, ამჟრის ხელშეწყობის მითხოვნების გათვალისწინების გარეშე, ეინიანდ ფერწერა რომ ერთდროულად შექმნილიყო, არა გვეკონია, წამყვანი ოსტატი დათანხმებულებით მის ცალკეულ ნაწილთა შორის ასეთ შეუწყობლობაზე. თუკი მეფეთა პორტრეტებს ამაკი, დასავლეთის მკვლავის ოსტატს მივაკუთვნებთ, ჩანს, სწორედ ის მუშაობდა ბეთანიაში 1207 წელს.

აღბთ ხშირი როლია შემთხვევა, როცა მოხატულობის ერთი ანსამბლი შესაძლებლობას იძლევა ვარკვეულ დროის მანძილზე გავადენოთ თვლი იმ სტილის განვითარებას, რომელშიც სინთეზირებულა ფერწერის სხვადასხვა დარგი — მონუმენტური მხატვრობა, დახვეწი და მინიატურები. ბეთანის მოხატულობა წარმოვიდგინო ასეთ ბედნიერ შემთხვევას. ამიტომ მას, როგორც ჩანს, მარტოც კი ძალუქს ვადაგვიშალოს XII საუკუნის მეორე ნახევრის — XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის საქართველოს სისხლსაცე მხატვ-

რული ცხოვრების სურათი, დაგვანახოს მისი არაჩვეულებრივად მაღალი შემოქმედებითი აქტივობა.

შ ე ს ი შ ე ს ი შ

1 სტეფანოზ ორბელიანის „ცხოვრება ორბელიანთა“-ს ძველი ქართული თარგმანები. ქართულ-სომხური ტექსტები ვაშლისაგანდ მოამზად, შესავალი და საძიებლები დაერთო ე. ცაგარეიშვილმა. თბილისი, 1978, გვ. 37.

2 ე. ცაგარეიშვილი, *op. cit.*, გვ. 10.

3 P. Шмерлинг, В. Долидзе, Т. Барнавели. Окрестности Тбилиси, Тбилиси, 1960, стр. 84. ლ. რჩეულიშვილი. თიღვა, შირვანის ელიდოფლის თამარის აღმშენებლობა, თბილისი, 1960; В. Беридзе. Грузинская архитектура с древнейших времен до начала XX века. Тбилиси, стр. 56.

4 P. Шмерлинг, В. Долидзе, Т. Барнавели *უკ. соч.*, стр. 84-85, таб. 24; 3. ზაქარაია, ქართული ცენტრალურ-გუმბათოვანი არქიტექტურა, ტ. 2, თბილისი, 1978, გვ. 10.

5 ი. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, წ. 2, თბილისი, 1948, გვ. 265; Т. В. Вирсаладзе. Фресковяз росписи Микаела Магლაკели в Маджварши. *Ars Georgica*, т. IV. Тбилиси, 1956, стр. 180.

6 Г. В. Алибегашвили. Четыре портрета царицы Тамары. Тбилиси, 1957, стр. 25; შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, თბილისი, 1961, გვ. 283.

7 ვახუშტი. აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. თბილისი, 1941, გვ. 49.

8 შ. ამირანაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, გვ. 282-283.

9 ლ. მეღვინე-ბეგი. ლივ-ტაშირის ქართული ეპიგრაფიკა. თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის წიგნები, ტ. 108, თბილისი, 1964, გვ. 319.

10 ჭორიკიონის აღნიშვნის მიხედვად, შ. მესხია ამ წარწერას უფრო აბრეულად მიიჩნევს. იხ. შ. მესხია. სომხეთი პოლიტიკური ვითარება და საზოგადოებრივი XII საუკუნის საქართველოში. თბილისი, 1979, გვ. 16.

11 ს. კაკაბაძე, „ეფესოსტაქსის“ 1927 წლის გეოლოგის შესავალი, გვ. XXXVII.

12 შ. მესხია, *op. cit.*, გვ. 13-17.

13 შ. მესხია, გვ. 17.

14 შ. მესხია, გვ. 15.

15 სტეფანოზ ორბელიანი, გვ. 29-30.

16 ე. ბერიძე, ლური მონასტერი, *Ars Georgica*, 2, თბილისი, გვ. 240-241.

17 ე. პრივალოვა, XII-XIII საუკუნეთა მიჯნის მონუმენტური მხატვრობის შესახებ. ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილი II საერთაშორისო სიმპოზიუმი, თბილისი, 1977, გვ. 9; ე. პრივალოვა, ტმთიუსუბნის მოხატულობა, თბილისი, 1980, გვ. 122-124, 132-134.

18 ლ. რჩეულიშვილი, თიღვა, გვ. 102-104.

19 ე. ჭურბიძე, XII-XIII საუკუნეების ბიზანტიური ფერწერა, მოხსენება ბიზანტიკა კონგრესზე ათენში, 1976 წ. (კონგრესის მასალები), გვ. 79-80 (ფრანგულ ენაზე).

აკაკი ზოკამა კინოლოგიკუმენჯეზი

ლია სობაძე

სამართმელის კინოფოტოფონოლოკუმენტების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში დოკუმენტულ მრავალ დოკუმენტს შორის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს საქართველოს თეატრალური წარსულის ამსახველ კინომატიანეს. დოკუმენტურმა კინომ შემოინახა გამოჩენილი მსახიობის სსრ კავშირის სახალხო არტისტის ააიი ხორავას ცოცხალი სახე და შემოქმედება. დღეს, ამ შესანიშნავი ხელოვანის დაბადებიდან 85 წლისთავზე, ვფიქრობთ, საინტერესო იქნებოდა ზოგიერთი მათგანის გახსენება.

1935 წელს შეიქმნა დოკუმენტური კინონარკვევი „აკაკი წერეთელი“. ფილმის რეჟისორი იყო ვლადიმერ მიტროფანოვი, ოპერატორი ნიკოლოზ ლისიკინი. ფილმი შექმნილია იმ პერიოდში, როცა ხმოვანი კინო ჩვენში ის-ის იყო იკიდებდა ფეხს. აკაკის ლექსს „ჩემი ხანჯალი“ სინქრონით კითხულობს აკაკი ხორავა.

აკაკი ხორავა დიდი გულისყურით ეკიდებოდა თეატრალური კადრების აღზრდას. მისი თაოსნობით შეიქმნა საქართველოს უმაღლესი თეატრალური განათლების კერა — თეატრალური ინსტიტუტი, რომლის პირველი დირექტორი, შემდეგ კი მსახიობის ოსტატობისა და რეჟისურის კათედრის პროფე-

სორი აკაკი ხორავა იყო. მსახიობი გატაცებით ეხმარებოდა შემოქმედებით ახალგაზრდობას, ვადასცემდა მათ თავის მდიდარ გამოცდილებას და მაღალ ოსტატობას.

სიუჟეტი, რომელიც შესულია კინოფურნალ „საბჭოთა საქართველოს“ ერთ-ერთ ნომერში, გადაღებულია 1939 წელს ოპერატორ გიორგი უსეინაშვილის მიერ. თავის გამოსვლაში ინსტიტუტის პირველი დირექტორი აკაკი ხორავა ულოცავს საზოგადოებრიობას თეატრალური ინსტიტუტის გახსნას. სიუჟეტში ნახვევებია პირველ ლექტორთა ჯგუფი: აკაკი ვასაძე, ვახტანგ ბერიძე, დოდო ალექსიძე, აკაკი ფაღვა, შოთა აღსაბაძე, მალიკო მრეველიშვილი, ვალენტინა გამსახურდია და სხვები.

თეატრალური ინსტიტუტის მეცადინეობა, პირველი სტუდიების მუშაობის ეპიზოდები, თეატრალური ინსტიტუტის პირველი გამოშვების სტუდენტები: მარინე თბილელი, ნათელა აფაქიძე, დავით ფხაკაძე და ნიკო ჯაღუგიშვილი ეტოუდის შესრულების დროს.

აკაკი ხორავას პედაგოგიურ მოღვაწეობას ასახავს მეორე, არანაკლებ საინტერესო სიუჟეტი გადაღებულ მოგვიანებით, 1951 წელს ოპერატორ გიორგი უსეინაშვილის მიერ, სადაც აკაკი ხორავას ვხედავთ ახლა

უკვე პოპულარულ მსახიობებთან მედია ჩა-
ხავასთან, გიორგი გეგეჭკორთან, ლია ელია-
ვასთან, გურამ საღარაძესთან მეცადინეობის
დროს.

სამამულო ომის მიმდე დღეებში განასახი-
ერა ხორავამ გიორგი სააკაძემ მიხეილ ჭიაჭ-
ურელს ამავე სახელწოდების ფილმში. „ააკა-
ხორავასთან ყოველი ახალი შეხვედრა უდი-
დესი სიამოვნება იყო, რადგან იგი ყოველ
როლზე დაუღალვად, შთაგონებით მუშაობ-
და, ძერწავდა, ქმნიდა. მისი ნიჭის წყალობაც
იყო, რომ ჩემმა გიორგი სააკაძემ მთელი
მსოფლიო მოიხარა, ქართულ კინოხელოვნე-
ბას მილიონები აზიარა“. — იგონებდა რეჟი-
სორი მიხეილ ჭიაჭურელი. კინოფილმ „გიორ-
გი სააკაძის“ გადაღების მომენტები ოპერა-
ტორმა ლევან არზუმანოვმა ფირზე ასახა დ
კინოჟურნალ „საბჭოთა საქართველოს“ ერთ-
ერთ სიუჟეტად შემოგვიჩინა.

დიდი სამამულო ომის დღეებში აკაკი ხო-
რავას ფრონტის წინა ხაზზე ზებდავთ. იგი
ომახანი სიტყვით ამხნევეს და თავისი შე-
მოქმედებით აღაზნებს მეომრებს ფაშისტ
დამპყრობლების წინააღმდეგ ბრძოლაში.
ოპერატორებმა ლევან არზუმანოვმა და მე-
ოტონ ნარიშკინიშვილმა ფირზე ასახეს ფრო-
ნტზე საქართველოს მხატვრული ბრიგადის
სამუფო კონცერტი აკაკი ხორავას ხელმძღვ-
ნელობით.

აკაკი ხორავა იყო იმ დღეეგაციის წევ-
რი, რომელიც დიდი სამამულო ომის წლებ-
ში, ოქტომბრის დღესასწაულთან დაკავშირე-
ბით, ფრონტის წინა ხაზზე გაემგზავრა და სა-
ხელოვან მებრძოლებს მთელი ზურგის სახე-
ლით მიესალმა.

სამშობლოს დაცვის იდეების პროპაგან-
დისკალის და გიორგი სააკაძის როლის ბრწყინ-

ნვალე შესრულებისათვის აკაკი ხორავა 1944
წელს, კინოსტუდიის მუშაკებთან ერთად,
ლენინის ორდენით დაჯილდოვდა. ოპერატო-
რებს ლევან არზუმანოვს და ნიკოლოზ ხა-
გორინს არც ეს მოელოდა დარჩა ყურადღე-
ბის გარეშე და ფირზე ასახეს იგი.

რუსთაველის სახელობის თეატრს არაერ-
თი წარმატება ხვდა წილად სავასტროლო მო-
გზაურობის დროს. და აი, 1947 წელს თეატ-
რი საინტერესო რეპერტუარით წარსდგა მო-
სკოლეულ მყურებლის წინაშე. ვასტროლებ-
მა ბრწყინვალედ ჩაიარა. აკაკი ხორავას ოტე-
ლოს დაუსრულებელი ოვაციები გაუმართეს
და როგორც სტატისტიკის მოყვარულნი აღ-
ნიშნავენ, იგი ოცდაათჯერ გამოიყვანეს
სცენაზე. მსახიობები სავასტროლო მოგზაუ-
რობის დროს თან ახლდა ცნობილი ქართვე-
ლი კინოდოკუმენტალისტი გიორგი ასათი-
ანი. მან ფირზე გადაიღო თეატრის მსახიო-
ბები: აკაკი ხორავა, აკაკი ვასაძე, თამარ ჭა-
ჭავაძე, გიორგი დავითაშვილი, ემანუელ აფ-
ხაძე, გიორგი საღარაძე, თამარ ბაქრაძე,
სტეფანე ჯაფარიძე, დიმიტრი მყავია, მერა
ჯაჩანაშვილი, რუსუდან ბერიძე ქ. მოსკოვის
დათევილიერების დროს. შემდეგ კი სექტა-
კალი „ოტელიო“, მოსკოველთა დაუსრულებ-
ელი ოვაციები.

1954 წელს აკაკი ხორავა რუსთაველის
სახელობის თეატრში გამართულ უნჯეთ-
საბჭოთა კავშირის მეგობრობის საღამოზე
სიტყვით გამოვიდა. ოპერატორმა გიორგი
ასათიანმა ეს მომენტები სინქრონით აღბეჭდა
ფირზე.

აკაკი ხორავა აქტიურად მონაწილეობდა
მშვიდობის დაცვისათვის ბრძოლაში. იგი
მრავალი წლის განმავლობაში იყო მშვიდო-
ბის დაცვის რესპუბლიკური კომიტეტის თავ-

აკაკი ხორავა თეატრალური ინსტრუქტორის სტუდენტებთან.



მკდომარე, აზიისა და აფრიკის ქვეყნების სოლიდარობის კომიტეტის წევრი. არაერთხელ წარმომადგენლობდა საერთაშორისო კონგრესებსა და ფორუმებზე, როგორც მშვიდობისა და დემოკრატიისათვის მებრძოლი.

1955 წელს თბილისში შედგა მშვიდობის დაცვის საქართველოს რესპუბლიკური კომიტეტის გაფართოებული პლენუმი, რომელზეც მოხსენებით გამოვიდა აკაკი ხორავა. კინოდოკუმენტალისტებმა გიორგი ასათიანმა, ოთარ დეკანოსიმემ, ნიკოლოზ ნავაგინიმ და არტურ პოლოსოვმა ეს საინტერესო მოვლენაც ასახეს ფირზე.

1956 წელს ჩვენმა ხალხმა დიდი ზეიმით აღნიშნა აკაკი ხორავას დაბადებიდან 60 და სასცენო მოღვაწეობის 40 წლისთავი.

მრავალი თბილი სიტყვა ითქვა იმ დღეს იუბილარის მისამართით. იუბილე გახსნა და მისასალმებელი სიტყვა წარმოთქვა საქართველოს კულტურის მინისტრმა ავთანდილ გუნიამ. აკაკი ხორავას მიესალმნენ და მის დიდ ღვაწლზე ქართული თეატრალური კულტურის აღმავლობაში ილაპარაკეს კრიტიკოსმა ბ. ქუცინამ, მწერალმა გრ. აბაშიძემ, პოეტმა და დრამატურგმა ს. შანშიაშვილმა, უკრაინელმა პროფესორმა ს. ტკაჩენკომ, რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა ზ. გომელაურმა, აზერბაიჯანელმა პროფესორმა რ. თაზ-მასიმ, სომხეთის სსრ სახალხო არტისტმა დ. მალიანმა, პოეტმა ა. აბშილაძემ და სხვებმა. ამ მნიშვნელოვან მოვლენაზე მოგვითხრობს კინოსიუჟეტი «აკაკი ხორავას იუბილე».

აკაკი ხორავას 70 წლისთავს მიეძღვნა დოკუმენტური კინონარკვევი «აკაკი ხორავა», რომელიც მასურებელმა 1966 წელს ნახა ეკ-



მსახიობი ა. კონენი და რეჟისორი ა. ტარიოვი ა. ხორავასთან და ა. ვასაქესთან ერთად სპექტაკლ «ოტელოს» შემდეგ.
 ა. ხორავა და შ. დადიანი მოსკოვში, 1938 წ.
 ა. ხორავა მშვიდობის დაცვის კონგრესზე მოსკოვში.



რანზე. ფილმის ავტორებმა — რეჟისორმა შალვა ხომერტიკმა, ოპერატორმა შალვა შიოშვილმა, კონსულტანტმა ეთერ გუგუშვილმა, ტექსტის ავტორმა ნოდარ გურაბანიძემ, რედაქტორმა ელენე ჰავევაძემ — საინტერესოდ მოგვითხრეს ამ ლეგენდადქცეული ხელოვანის ცხოვრებასა და შემოქმედებაზე.

ა. ხორავა სიყრმის მეგობრებთან — სცენის მოყვარულებთან გრიგოლ თევზაიასთან და ანტონ ნადარეიშვილთან ერთად მდინარე ტეხურას ნაპირზე, მდინარის ზედაპირზე ტივტივდება წარსულის დღეები: პირველი შთაბეჭდილება ლადო მესხიშვილზე, ქუთაისის კლასიკურ გიმნაზიაში სწავლის პერიოდში, მალე თეატრისაკენ მიმავალ გზას მსახიობს ულოცავს შალვა დადიანი, შემდეგ კი ქართული თეატრის ქურუმები კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი.

მონაწილეობა სანდრო ახმეტელის სპექტაკლებში. ფრაგმენტები სპექტაკლებიდან: „ანზორი“, „ლაშირა“, „თეთნული“, „ყაჩაღები“, წარმატებები სპექტაკლებში.

შემდეგ კი აკაკი ხორავას უბადლო „ოტელიო“, როლი, რომელზეც ნემიროვიჩი-დანიჩენიკო წერდა: „მხოლოდ ყველაზე მეტად გამოჩენილ პირველხარისხოვან მსახიობებს შესწევთ უნარი უღრმესად გაგებულ შექსპირის შემოქმედებას ასე საოცრად შეუისხხზოციონ სისადავე, გულწრფელობა და უზარმაზარი ტემპერამენტი“.

სპექტაკლი „ივანე მრისხანე“. შემდეგ კი ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის დეკადა მოსკოვში 1958 წელს. დეკადაზე წარმოდგენილი „ოიდიპოს მეფე“, ახალი წარმატებები.

ა. ხორავა, როგორც მრავალმხრივი საზოგადო მოღვაწე, მისი მგზნებარე გამოსვლები მოსკოვისა და ვარშავის, დელსისა და ლონდონის მშვიდობის კონგრესებზე.

მის მიერ შესრულებული ეკრანული გმირები: გიორგი სააკაძე, სკანდერბეგი. მსახიობის 70 წლისთავისადმი მიძღვნილი იუბილე, საყოველთაო აღიარება თბილისში, ბათუმში, სოხუმში, ცხაქიაში, გუდაუთაში და სხვა...

ზემოთ ჩამოთვლილი კინოდაკუმენტები მხოლოდ ნაწილია იმ მდიდარი კინომასალისა, რომელიც ასახავს აკაკი ხორავას შემოქმედებას და საზოგადოებრივ მოღვაწეობას.

პრეპრობრაული ეტიუდავი

გურამ შარაძე

წინამდებარე ეტიუდები დამყარებულია XIX საუკუნის დასასრულისა და XX საუკუნის დასაწყისის თვალსაჩინო საზოგადო მოღვაწისა და მკურნალის მიხეილ გედევანიშვილის (1862-1922) არქივის იმ ნაწილზე, რომელიც დღეს დაცულია მისი ვაჟის — ცნობილი ქართველი ფიზიოლოგის, პროფ. დიმიტრი გედევანიშვილისა და საქართველოს სახალხო არტიტის თამარ ციციშვილის ოჯახში.

მიხეილ გედევანიშვილის სახელს უკავშირდება ილია ჰავევაძის მხატვრულ თხზულებათა პირველი აკადემიური გამოცემა 1914 წლისა, რომელიც დღემდე სანიმუშოდ ითვლება! ამ გამოცემასთან დაკავშირებული უმდიდრესი არქივი (მათ შორის, ილიას ავტოგრაფები), აგრეთვე, ბიბლიოთეკა და ქართული პერიოდიკა, მისმა მეუღლემ — ახასტასია გედევანიშვილმა 1931 წელს შესწირა გიორგი ლეონიძის ინიციატივით შაშინ ახლადარსებულ ქართველ მწერალთა შთაწმინ-

დის მუხუემს (დღეს — გ. ლეონიძის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურული მუხუემი).

მიხეილ ალექსანდრეს ძე გედევანიშვილი ქართლის ერთ-ერთი უძველესი და წარჩინებული ფეოდალური გვარის (გაბრიელ გედევანიშვილის შტო) ჩამომავალი იყო. მისი წინაპრები მცხეთის სადროშოს სარდლები იყვნენ, ხოლო მუხუელ — ანასტასია კონსტანტინეს ასული კი იოსებ (ბეცია) გედევანიშვილის შტოს ეკუთვნოდა. ამიტომ გასაკვირი არაა, რომ მათ ოჯახში ძველი ქართული სულიერი და მატერიალური კულტურის არაერთი შესანიშნავი ნიმუშია შემორჩენილი. მათ შორის, აღსანიშნავია საკათალიკოსო გარის სარდლისეული ძველი ქართული ლეთისშობლის ხატი (27,5X30) და წმ. გიორგის შანა, რომელსაც პრფ. დ. გედევანიშვილის გადმოცემით, ომში წასვლის წინ შეკიდებდნენ ლეთისშობლის ხატს. აქვეა დაკული ჩუღოივის მონასტრიდან ცნობილი მწერლისა და მოგზაურის იონა გედევანიშვილის მიერ გამოგზავნილი ლეთისშობლის ხატი (ე. წ. Казанская богородица). ძველი ქართული ვერცხლის სურათი ეკუთვნის, სოლომონ იმერტა მეფისა და, მათთან ერთად, შოთა რუსთაველის პორტრეტული გამოსახულებით, რომელიც საინტერესოა პოეტის ავთენტური პორტრეტის ისტორიისა და ტრადიციის გასათავისუფინებლად, აგრეთვე, ოლიგერ უორდრობის წერილი, სპ. პირსალაძის „მოგონება ილიაზე“, რომლის მიხედვით 1905 წელს, ავტონომიის გამოცხადების შემთხვევაში, საქართველოს პრეზიდენტის კანდიდატურად დასახელებული იყოილა ილია ჭავჭავაძე, ამასთან, ეგნატო ნინოშვილის ნაქონი რუსულ-უცხოურ ენთა ლექსიონი, ილიას ჭეისლის — დიმიტრი სტაროსელსკის საუთარო ბროლის საბეჭდადი და სხვ. ამგვარად ზოგიერთი მათგანი ჩვენი სავანებო შესწავლის სავანი გახდა.

**1. „მწუხარე საპარტიველოს“
ინსორინსათვის**

საყოველთაოდ ცნობილია, თუ რა როლი ითამაშა ჩვენი გამოჩენილი მოქანდაკის იაკობ ნიკოლაძის შემოქმედებით ცხოვრებაში როდინთან გატარებულმა წელმა.² ვფიქრობთ, მას საინტერესო ახალი დოკუმენტური და ბიოგრაფიული დეტალები შევასებებთ მიხეილ გედევანიშვილის მიერ 1907 წლის 8

ივლისს პარიზიდან გამოგზავნილი წერილი მისი მეუღლის ანასტასია გედევანიშვილისადმი, რომელშიაც ცნობილი ექიმი და საზოგადო მოღვაწე იწერება: „ვნახე იაკობ ნიკოლაძე — მიამბო თუ რა გაკირვება გამოუვლია. ეხლა მისი საქმე კარგად არი — ცხოვრობს როდინთან და პანსიონის გარდა ეძლევა ჯამგირიც 300 ფრანკი. ზამთარში ცოლის შერთვასაც აპირებს: მდიდარ ქალს იწერს გვარს (თუ არ ატუხუბენი)“. აქვე მიხ. გედევანიშვილი იტყობინებოდა, რომ „ვნახე მჭნიკოვი, გადავეცი ევეხისტყაოსანიო“.³

მიხ. გედევანიშვილის წერილში მოხსენიებულ „ი. ნიკოლაძის მდიდარ საცოლში“ უნდა ვიგულისხმოთ ლილი დე-ველდი, რომელიც ი. ნიკოლაძემ მართლაც როდინთან ყოფნის პერიოდში გამოაქანდაკა „ჩრდილოეთის ასული“ სახელწოდებით (1906-07 წწ., მარმარილო, საქართველოს სახელმწიფო ხელოვნების მუხუემი), მაგრამ საბოლოოდ იგი მას აღარ შეურთავს. რაც შეეხება ახალ ფაქტს — „ევეხისტყაოსნით“ გამოჩენილი რუსი მეცნიერის ი. ი. მენციკოვის (1845-1916) დიანტერესებას, ცნობილია, რომ 1888 წლიდან სიცილიამდე იგი პარიზში, პასტერის ინსტიტუტში მოღვაწეობდა და იმავ დროს, იოვლელად მონაპარასხე დაარსებულ ახალგაზრდა რუს მხატვართა საზოგადოების პირველ თავმჯდომარედ და მფარველად⁴ მიხ. გედევანიშვილი მას, ალბათ, ი. ნიკოლაძემ გააცნო და „ევეხისტყაოსანიც“ (მ. საქართველოშიცელი მდიდრული გამოცემა, თბ. 1888) მაშინ ვადასცა.

როგორც ვიცით, ამის შემდეგ იაკობ ნიკოლაძე საქართველოში ჩამოვიდა და წერაკოთხვის გამარცხლებული საზოგადოების გამგეობის შეკვეთით შეუდგა ვერაგულად მოკლული ილია ჭავჭავაძის საფლავის ძეგლზე მუშაობას.⁵ წინასწარი სამუშაოების ჩატარების შემდეგ იგი კვლავ პარიზს გამოგზავრა, სადაც ჯერ (1909 წლის სექტემბრისთვის) თიხიდან გამოქერწა („მწუხარე საქართველოს“ ფიგურა, ხოლო შემდეგ (1910 წლის ივნისამდე) ბრინჯაოში ჩამოსახა და მარსელის გზით საქართველოში გამოგზავნა კიდევ.

საყურადღებოა, რომ მანამდე, 1909 წლის შემოდგომაზე, „მწუხარე საქართველოს“ თიხაში გამოქერწვის შემდეგ, ეს გამოსახულება პარიზში დაუბეჭდავთ საფოსტო-ლია ბარათზე „Douleur de La Georgie“-ს სახელწოდებით, რომლის ერთი სუფთა ცალი დაკულია ილია ჭავჭავაძის თბილისის სახლ-

მუზეუმში (ორჯონიძის ქ. № 22), ხოლო მეორე ცალი — მიხეილ გედევანიშვილის არქივში (პროფ. დ. გედევანიშვილთან). ეს უჩუბასკნელი გამოგზავნილია პარიზიდან თბილისში, საფოსტო ბეჭდის მიხედვით, მიღებულია 1910 წლის 23 იანვარს, რომელზეც იაკობ ნიკოლაძე წერს მიხეილ გედევანიშვილს: „ძმაო მიწო, ეს ჩემი გაკეთებული ჰეპევაძეს (!) ძეგლისთვის სტატუია არის „საქართველოს მწუხარება“. იმედია მოგეწონება. მალე ჩამოვიტან და ჩამოვალ. მომიკითხე შენი ოჯახობა და ყველა, ვისაც ვახსოვარ. შენი მეგობარი იაკობი, ჩემი ადრესი: 51, Bd St. Jacques 51“.⁶

პარიზში, 1909 წელს, „მწუხარე საქართველოს“, ან, როგორც მაშინ რქმევია „საქართველოს მწუხარების“ გამოსახულებიანი საფოსტო ღია ბარათის დაბეჭდვის ფაქტი მოწმობს, თუ რა მნიშვნელობას ანიჭებდა ახალგაზრდა ქართველი მოქანდაკის ნამუშევარს პარიზის შემოქმედებითი საზოგადოებრიობა. ამასთან ერთად, პარიზში დაბეჭდილი ღია ბარათის გამოსახულება გვეთვალისწინებს „მწუხარე საქართველოს“ თხაში გამოქვეყნდნ პირვეანდელ ორიგინალს, რომლის ადგილსამყოფელი დღემდე უცნობია.

რაც შეეხება მთაწმინდაზე ილია ჰეპევაძის საფლავის ძეგლის არქიტექტურულ ნაწილს, მისი განხორციელება ჯერ კიდევ 1908 წელს დაიწყო. მას აშენებდა იტალიელი ოსტატი ლუჩიანო დე-ბლასი, წერა-კითხვის საზოგადოების გამგეობის მხრივ ინჟინერ პ. მამრაძის ხელმძღვანელობით (ხელშეკრულება ლუჩიანოსთან დაიდო 1908 წლის ნოემბერში). ძეგლის მშენებლობა დამთავრდა 1913 წლის 20 მარტს, ხოლო იმავე წლის 5 მაისს შედგა მისი საზეიმო გახსნა. ძეგლს საბურჯელო ჩამოხსნა და მგზნებარე სიტყვა წარმოთქვა მსოფიანმა აკადემიკოსმა.⁷

ამას წინათ, ილია ჰეპევაძის თბილისის სახლ-მუზეუმში შეიქცა ახალი ექსპონატებით: ინჟინერ პ. მამრაძის ვეჟა გ. მამრაძემ მუზეუმს გადასცა უნიკალური ფოტოები, რომლებზედაც აღბეჭდილია ილიას საფლავის ძეგლის მშენებლობის ეტაპები და გვივალისწინებს მისი გადაკეთებისა და საზოგადოო სახის მიღების პროცესს. აქვეა სურათი ცნობილი ინჟინრის პეტრე მამრაძისა (1877-1937),⁸ ვინც დიდი ღვაწლი დადო პეტრის ამ ძეგლს, რომელიც, აკაკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, არის „გვირგვინი მწუხარებისა და გულდაწყვეტისა“ და რომელ-



ღვთისმშობლის ძველი ქართული ხატ.

შიც „მთელი შეგნებული ქართველობა იგლოვს და სტირის თავის დაუფიქვარ შვილის დაკარგვას“.⁹

პ. ს. პროფ. დ. გედევანიშვილის ცნობით, იაკობ ნიკოლაძეს ეკუთვნის რუსთაველის პროსპექტზე, ე. წ. მელიქ-ჯანარიანის სახლის ბარელიეფები და ოფიცერთა სახლის კარიატიდები. ამ ფაქტს ყველა შემთხვევაში ანგარიში უნდა ავქიოს.

2. ილიას ერთი ლექსი და მისი აღრახნა

1922 წელს ეყრნალ „ლომისში“ პირველად დაბეჭდა ილია ჰეპევაძის მიძღვნა „ეკატერინე სარაჯიშვილისას“:

„ამ ლექს (!) გიწერ ჩემს სახსოვრად, შიგ გაგიხვევ მე ჩემს გულსა, სიადე (!) ვინახავ, ვით მარგალიტს, შენსა და-ამურ სიყვარულსა“.¹⁰

ამის შემდეგ პავლე ინგოროყვამ აღნიშნული ლექსი უმნიშვნელო ცვლილებებით (ლექსლექსს, სადაცსადე) შეიტანა ილიას თხზულებათა თავის სამივე გამოცემაში ასეთი შენიშვნის დართვით: „ეს ლექსი მიწერილი ყოფილა ილიას სურათზე, რომელიც მას

ეკ. სარაჯიშვილისათვის მიუძღვნია“ (ტ. I, 1925, გვ. 468), „წარწერა ილიას სურათზე, რომელიც პოეტს ეკატერინე სარაჯიშვილისათვის უძღვნია“ (ტ. I, 1937, გვ. 684), „ეკატერინე სარაჯიშვილის სურათზე, რომელიც მას ეკ. სარაჯიშვილისათვის მიუძღვნია. სურათი-წარწერით — ამჟამად დაცულია ტფილისის მწერალთა მუზეუმში“ (იქვე, გვ. 841; შდრ. ტ. I, 1951, გვ. 357, 491).

ვინ იყო ილიას ამ ლექსის ადრესატი — ეკატერინე სარაჯიშვილისა? ამ კითხვას დამწერლებით პასუხობს რევოლუციამდელი ქართულ-რუსული პრესა და პროფ. დ. გედევანიშვილის არქივში დაცული რვეული „ეკატერინე ივანეს ასული სარაჯიშვილისა (1862-1916)“, რომელიც შეუდგენია მის ძმას ადამ ივანეს ძე ფორაქაშვილს.

პირველ რიგში, საინტერესოა ამ რვეულში (გვ. 7) ჩაწერილი ილიას ლექსის აქამდე ბეჭდურად ცნობილი რედაქციისაგან განსხვავებული ვარიანტი, რომელიც აზრობრივად და პოეტურადაც უფრო გამართულია, და, რაც მთავარია, ავტორის ხელიდან გამოსულ ტექსტს წარმოადგენს:

„ეკატერინე სარაჯიშვილისათვის:
ამ ლექსს გიწერ ჩემს სახსოვრად
და გაგიხვევ შიგ ჩემს გულსა,

წმ. გიორგის შანა ლევისშობლის ხატისათვის.



სად ვინახავ, ვით მარგალიტს,
მე შენს და-ძმურს სიყვარულსა.
ილია ჭავჭავაძე“.

აქვეა შენიშვნაც: „ილიას სურათი ფოტოგრაფია ზედ პოეტის ხელით წარწერით მე შევწირე ისტორიულ-ეთნოგრაფიულ მუზეუმს (1916 წ.). ამჟამად ეკუთვნის სალიტერატურო მუზეუმს. ად. ფორაქაშვილი“.

დღემდის ილიას არც ერთი გამოცემის კომენტარში არაფერია თქმული პოეტის ამ ლექსის ადრესატის ვინაობაზე. ამიტომ ინტერესსმომცემელი არ უნდა იყოს ადამ ფორაქაშვილის მიერ შედგენილი თავისი დის მოკლე ბიოგრაფია, რომელსაც აღნიშნული რვეულიდან (გვ. 1-2) აქვე მოვიყვანებ:

„ეკატერინე ივანეს ასული სარაჯიშვილისა დაიბადა ქ. თბილისში 27 იანვარს 1862 წ. მამამისი იყო ქ. თბილისის საპატია მოქალაქე ივანე ადამის ძე ფორაქაშვილი, დედა — ნატალია იოსებ წილოსანის ასული. იმ დროის კვალობაზე ეკატერინეს საფუძვლიანი აღზრდა-განათლება მიადებინეს: ზრდიდნენ მაშინდელ განთქმულ ფაბრის პანსიონში, მერე განაგრძო სწავლა შინ საგანგებოდ მოწვეულ მასწავლებლებს ხელმძღვანელობით. ეკატერინე ზედმიწევნით იცოდა ჩვეულებრივ საგანთა და სამშობლო ენის ქართულის გარდა უცხო ენებიც: ფრანგული, გერმანული და ინგლისური. გუვერანტკა ჰყავდა ინგლისელი ქალი მის პოპეინი. მის მამიდა ნატალია სულხანიშვილისას დიდი გავლენა ჰქონდა მასზე, რადგან მამიდამ კარგად იცოდა ძველებური ქართული ოჯახის ადათ-წესები და მათი მტკიცე დამცველი იყო. 10 სექტემბერს 1880 წ. გათხოვდა დავით ზაქარაიას ძე სარაჯიშვილზე (1848-1911). ქორწილი იყო ბორჯომში, მეჯვარეებად იყვნენ პროფესორი ალექსანდრე ანტონის ძე ცაგარელი და რომან დავითის ძე ფორაქაშვილი. ქმართან ერთად ეკატერინე მსხრუვალე მონაწილეობას იღებდა ყველა ქართულ საზოგადოებრივ საქმეში. ოღონდ თადეოზის ასული ჭავჭავაძისა მას ხშირად ჰპატივებდა დიასახლისად იმ სალამოებზე, რომელსაც იგი მართავდა ქ. შ. წერა-კითხვის გამავრც. საზოგადოების სისარგებლოდ.

ქმრის სიკვდილის (1911 წ.) შემდეგ, თანახმად მისი სურვილისა და ანდერძისა, ჩაღვა სათავეში მის სამრეწველო საქმეში და წარმოება არა თუ შეამცირა, გაასამკვეცა და ყველაფერში თვით მონაწილეობას იღებდა და საქმეს გონივრულად მართავდა. მის

დროს ფირმამ „დ. ზ. სარადევე“ მიიღო საპატენტო წოდება: **Поставщик двора Е. В.**

გარდაიცვალა [კისლოვდსკიდან ტფილისის მომავალი მღვთს] 5 აგვისტოს 1916 წ. და დასაფლავებულ იქმნა 11 აგვისტოს დიდუბის პანთონში აუარებელი ხალხის თანდასწრებით. 1 დეკემბერს 1939 წ. მისი და მისი ქმრის დაითვის ნეშტი გადატანილ იქმნა ვაკის სასაფლაოზე“.

ილიას გარდა, ეკატერინე სარაიშვილისათვის სხვადასხვა დროს ლექსები მიუძღვნიათ აკაკის (1904 წ.), სანდრო შანშიაშვილს (1913 წ.), ხოლო მის გარდაცვალებასთან დაკავშირებით საგულსხმო მასალები გამოქვეყნდა იმდროინდელ ქართულ ეურნალ-გაზეთებში: „სახალხო ფურცელი“ (1916, № 644, 645, 647), „საქართველო“ (1916, № № 176-180, 182, 186, 188, 202), „თეატრი და ცხოვრება“ (1916, № № 33-34), „ჭეჭილი“ (1916, № № 7-8), რომელთა ავტორებია იოსებ იმედაშვილი, პოლიევქტ კარბელაშვილი, სოსიკო მერკვილაძე, ზაქარია ჭიჭინაძე, ანასტასია წერიტელი, ნინო ყიფიანი და სხვ. ცალკეული წერილები გვხვდება რუსულ პრესაშიც: იხ. «Закавказ. речь» (1916, № 181—182), «Вестник виноделия» (1916, № 9—10).

აღნიშნულ მასალებში მიმოხილულია თავის ქმართან — ცნობილ ქართველ მრეწველთან და მეცენატთან დავით სარაიშვილთან ერთად და მისი გარდაცვალების შემდეგ ეკატერინე სარაიშვილის საქველმოქმედო მოღვაწეობა და დაუცხრომელი ზრუნვა ქართული კულტურის სასარგებლოდ. ანდერძით (იგი უძეოდ გადაეგო), მისი დიდძალი ქონება (რამდენიმე მილიონის ღირებულებისა) დარჩა ძირითადად სამ ეროვნულ საზოგადო დაწესებულებას: ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებას, საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოებასა და ქართულ დრამატულ საზოგადოებას, ხოლო მის საკუთარ სასახლეში (ყოფ. სერგეევის, ამჟამად ივანე მაჩაბლის ქუჩაზე № 13) ახლა საქართველოს მწერალთა კავშირია მოთავსებული.¹¹ რაც შეეხება რთინიშვილის გადაღებულ ილია ჭავჭავაძის ფოტოსურათს, ეკატერინე სარაიშვილისადმი მიძღვნილი ლექსის ავტორგაფით, დღეს დაცულია არა ლიტერატურულ მუზეუმში, როგორც ამას პ. ინგოროყვა და ა. სტეფანიშვილი მიუთითებენ, არამედ ილიას საფურამოს სახლ-მუზეუმში.¹²

საინტერესოა, მაინც რა იყო წყარო ილიას

აღნიშნული ლექსის ბეჭდური (როგორც „ლომისის“, ისე პ. ინგოროყვას) გამოცემისა? როგორც ვნახეთ, პ. ინგოროყვა ყველგან პოეტის სურათზე გაკეთებულ ავტოგრაფულ წარწერას მიუთითებს, მაგრამ ეს ავტოგრაფიანი სურათი სინამდვილეში ა. ფორაქაშვილისეულ ვარიანტს მისდევს (სხვათა შორის, ილიას თხზულებათა I ტომის 1937 წლის გამოცემაში, რომელიც პ. ინგოროყვას თანარედაქტორობით გამოვიდა, სწორედ ილიას ეს სარაიშვილისეული სურათია დამბეჭდილი, რომელზედაც ძნელად, მაგრამ



იაკობ ნიკოლაძის წერილი მიხეილ გელვანიშვილისადმი.

ი. ნიკოლაძე. „მწუხარე საქართველო“, თბიბა, პარიზი, 1909 წ.

მაინც იკითხება ილიას ლექსი, თვითონ გამოცემაში კი მის გაუთვალისწინებლად სულ სხვა რედაქციაა დაბეჭდილი).

როგორც ირკვევა, ილიას ლექსის ეკატერინე სარაიშვილისას აქამდე ცნობილი ყველა ბეჭდური გამოცემის წყაროა ლიტერატურულ მუზეუმში დაცული ვარიანტი, რომელიც მუყაოზეა ნაწერი თვითონ პოე-

ტის მიერ და ახლავს ილიას ცნობილი ფაქსი-
მილე,¹³ ხოლო ეკ. სარაჯიშვილისათვის ნა-
ჩუქარ ფოტოსურათზე წარწერილი ავტოგრა-
ფი უნდა მივიჩნიოთ ძირითად ტექსტად და
ილიას ახალ აკადემიურ გამოცემასში სწო-
რედ იგი უნდა შევიტანოთ.

**მ. ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა
1914 წლის მის. გადამანახვითი-
საშუალო გამოცემის მოკლე ისტორია**

გ. ლეონიძის სახ. საქართველოს სახელმ-
წიფო ლიტერატურის მუზეუმში დატულია



ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა 1914 წლის
მიხედვით გედევანიშვილისეული გამოცემის
მოკლე ისტორია და ანგარიში, რომელიც
თვით გამოცემელს 1915 წლის მარტში შეუ-
დგენია¹⁴ და ამ გამოცემის ბევრ ბნელით
მოკლე საკითხის ჰვენს შუქს. აქ გეტქდავთ
მხოლოდ ისტორიას (ანგარიშის გარეშე):

„ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა საგანგე-

ბო გამოცემა, ცოტაოდენი გამოჩაყლისით,
საბოლოოდ დაუბრუნდა ხელის მომწერელს
და გამოცემლობას შეძლება მიეცა ქართულ
საზოგადოებას ამცნის გამოცემის მოკლე
ისტორია და ანგარიში.

საქმის დაწყებისთანავე გამოცემელი
მხოლოდ კულტურულ და საზოგადოებრივ
მიზნებით ხელმძღვანელობდა და სწორედ
ამიტომ მიმართა ცნობილ პირთ რჩევა-დახ-
მარებისათვის. შესდგა მის. გედევანიშვილის
მეთაურობით და მატერიალური პასუხისმგე-
ბლობით განსაკუთრებული სარედაქციო კო-
მისია, რომელშიც მოწვეულნი იყვნენ: გ. ლა-
სხიშვილი, ივ. ჯავახიშვილი, ი. ფინცხვაია, ივ.
გომართელი, გრ. ყიფშიძე (გადახაზულია,
გ. შ.), ი. ზურაბიშვილი, კიბა აბაშიძე, ი. გე-
დევანიშვილი და ნ. ჩიკოვანიძე (ჩამატებულია,
გ. შ.). კომისია საჭიროებისამებრ იწვევდა
რჩევისათვის ამა თუ ამ საკითხის გარჩევის
დროს მცოდნე პირებს და სპეციალისტებს.

კომისიის კრებები კვირაში ერთხელ და
ზოგჯერ ორჯერაც იმართებოდა. პირველი
კრება შესდგა 1912 წლის 26 თებერვალს
და კომისიამ იმათათვის საჭიროდ სცნო თვით
კომისიის მუშაობის წესიერად წარმოება და
მისი რეგისტრაცია. იწერებოდა ყოველთვის
ოქმები კომისიის ყველა წევრის ხელმოწე-
რით. ეს ოქმები რიგზე დალაგებული და
აქინებული გამოცემლობაში ინახება. იქვე
ინახება ყოველგვარი დოკუმენტები, ანგარი-
შები და მიწერ-მოწერა, რომელიც თვით
საქმის წარმოებას შეეხებოდა.

კომისია მსჯელობდა და ზრუნავდა რო-
გორც გამოცემის ლიტერატურულ, მხატვ-
რულ, აგრეთვე მის მატერიალურ მხარეზე-
დაც. ფულის შემოსავალ-გასავლის ანგარი-
შებს ისმენდა და ადასტურებდა ყოველთვი-
ურად, ხელის მომწერელთაგან შემოსული
ფული ინახებოდა სასოფლო-სამეურნეო ბან-
კში მიმდინარე ანგარიშში. საქმის დაწყების-
თანავე კომისია იმ აზრს დაადგა, რომ გამო-
ცემა გარეგნობით, მასალის ღირსებით და
შეკეთებით სათანადო გამოსულიყო და
ამასთანავე მისი ღირებულება შედარებით
ხელმისაწვდომი ყოფილიყო. განსაკუთრებუ-
ლი ყურადღება კომისიამ წიგნის ღირებულე-
ბას მიაქცია; ბევრი გამოცველის, აწონ-
დაწონის, მასალის შეფასების, სპეციალისტ-
თა გამოკითხვის და ლიტერატურული მასა-
ლის რაოდენობის მიხედვით, კომისიამ წიგ-
ნის საფასური რვა მანეთით განსაზღვრა. ამა-
ზე ნაკლებად წიგნის მიწვევდა შეუძლებლად

სენო, კომისია მიიწვი შიშობდა, რომ ძიუხუ-
დავად დაწერილობითი გამოანგარიშებისა,
გამოცემის ზარალი მოეღოსო და მართლაც
ზარალით დამთავრდებოდა, რომ შრომის დი-
დი ნაწილი უფასოდ და უსასყიდლოდ არ გაე-
წიათ თვით გამომცემელს, კომისიის წევრთ
და წიგნით ვაგრცელებათაც აგენტები უფა-
სოდ არ დახმარებოდნენ გამომცემლობას.

საბედნიეროდ, ეს შიში არ გამართლდა,
რადგანაც საზოგადოებაც გამოცემის თანა-
გრძნობით დაუხვდა და ხელის მომწერელთა
რაოდენობის რიცხვი მსოფლიოდნელს აღემა-
ტა.

იქ, სადაც ხელის მომწერელთა რიცხვის
რაოდენობა 1500-2000-ით ისაზღვრება, წიგნი
შეღარებოთ ძვირი ჯდება. კომისიას კარგად
ესმოდა, რომ ჩვენი საზოგადოებისათვის რვა
მანეთიანი წიგნი ძვირია, მაგრამ თუ კი ხარ-
ჯის დაფარვა საჭირო იყო, ამაზედ იაფად
წიგნი ვერ გამოიციემოდა. საბოლოო ზედმი-
წვენიით ანგარიშით, როგორც ეს ქვემოდ
სჩანს, თვით გამომცემლობას წიგნი 7 მ.
22 კაპ. დაუჯდა.

ბევრი დაბრკოლება და სიძნელე დაუხვ-
და კომისიას და გამომცემლობას წიგნის და-
სურათებში. გარდა მისი მხატვრული მხა-

რისა, თვით ტექნიკა სურათების დაბეჭდვი-
სა, კლიშეების დამზადებისა ჩვენში ჯერ-
ჯეროთ იმდენად განუვითარებელია და არა
ხელსაყრელ პირობებში, რომ კომისია იძუ-
ლებული იყო კლიშეები და ფოტოტიპები
რუსეთში, პეტროგრადში, დაეშაადებინა
(დიდრონი სურათები დაბეჭდვითაც პეტრო-
გრადში დაიბეჭდა).¹⁵ რა თქმა უნდა, სურა-
თების გაგზავნაში და მათი და კლიშეების
გამოგზავნაში დახარჯული ფული ზედმეტ
ხარჯად ედებოდა გამოცემას. უფრო მძიმე
პირობებში თვით სურათების დამზადება უხ-
დებოდა კომისიას. ქართულმა მხატვრებმა,
რომელსაც კომისიამ მიმართა, არ იყისრა
სურათების დამზადება და კომისია იძულებ-
ული გახდა, მოქანდაკე ნიკოლაძის რჩე-
ვით, უცხოელ მხატვრისათვის¹⁶ მიემართნა,
რომელმაც ქართული ენა არ იცოდა და მით
უმეტეს ილიას თხზულებებს ვაცნობილი არ
იქნებოდა. ადვილად გასაგებია, რა სიძნელეს
წარმოადგენდა ამ პირობებში სურათების და-
მზადება: ნაწარმოების შინაარსი უნდა თარ-
გმნილიყო მხატვრისათვის, უნდა განემარ-
ტათ მისთვის და საკვირველი არ არის, რომ
მხატვარი, რაც გინდ იგი სინდისიერად მოქ-
ცეულიყო, ყოველივეს ამ სიძნელეს ვერ დას-



ვერცხლის სურა შოთა რუსთაველის პორტრეტით.



ძლევდა და ნამდვილ მხატვრულ სურათს ვერ შექმნიდა. კომისიამ სრულიად ვერ უარჩყო დასურათება, მიუხედავად იმისა, რომ ზოგიერთი სურათი სუსტი გამოდგა. ვერ უარჩყო, რადგანაც თუ ზოგიერთი სურათი ტიპების მხრით სუსტია, მაინც მისი აქსესუარები, დეკორატიული მხარეები შედარებით სწორი და სათანადლო შესრულებულია. ბევრი მოსართავეები და ჩუქურთმები ჩვენი სიძველეებიდან არის ვაძმობილებული და ამ მხრივ ერთგვარ ძვირფას ისტორიულ კოლექციას წარმოადგენს. გარდა ამისა ეს თითქმის პირველი ცდა იყო კერძო ინიციატივით ჩვენი ლიტერატურული შემოქმედების დასურათებისა და როგორც პირველს ცდას რა თქმა უნდა ნაკლი მოჰყვა. მხედველობაში არ ვიღებთ «მეფის ტყუისნის» გამოცემას, რადგანაც მისი გამოცემა განსაკუთრებულ პირობებში და უხვი შემოწირულების წყალობით ხდებოდა.

კომისია საქმის სიმწნეს არასოდეს არ მალავდა და საჯაროდ მიმართავდა საზოგადოებას რჩევისა და დარღვევისათვის და ყოველ შენიშვნას დიდს მადლობით იღებდა. ბევრი დაბრკოლება აღმოუჩნდა კომისიას წიგნის დაკაზმავი. დახელოვნებული მკაზმეები მეტად ცოტანი არიან ტფილისში. ერთს მათგანს, რომელიც უფრო ცნობილი იყო ამ მხრივ, მიმართა კომისიამ, მაგრამ ისეთი პირობები და ფასი მოითხოვა, რომ შეკვეთა შეუძლებელი გახდა.¹⁷ მკაზმემა გამომსაც კომისიამ ზოგიერთი ჩვენი საზოგადო მოღვაწის რჩევით შეუკვეთა წიგნის აკონძვა და ყდაში ჩასმა, საეცებით ვერ გაამართლა იმედი. მართალია, მასალა ღირსეულად და შესაფერის იხიარა, მაგრამ საკმაოდ სილაზათე და გარეგნობა ვერ მისცა ყდას.¹⁸ ეს ადგილობრივ პირობებს უნდა მიეწეროს.

შენიშვნები:

1 მიხეილ გედევანიშვილის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ. იხ. გ. ხვედელიძის მონოგრაფია (თბ., 1960 წ.), აგრეთვე, ა. ურუჭიძის, მ. სააკაშვილის, მ. წოწორასა, გ. აბელაშვილის, კ. დემეტრაშვილისა და ლ. ნანიტაშვილის წერილები და გამოკვლევები.
2 ამის შესახებ იხ. აკობ ნიკოლაძე, ერთი წელიწადი როდენთან, პირველი გამოცემა, თბ., 1930; მეორე გამოცემა, თბ., 1963; აგრეთვე, მ. დუღუჩაძე, აკობ ნიკოლაძე, თბ., 1953; აკობ ნიკოლაძე, რჩეულ ნაწარმოებთა აღზომი, მ. დუღუჩაძის რედაქციითა და შესავალი წერალობით, თბ., 1955; აკობ ნიკოლაძე,

ი. ურუჭიძის წინასიტყვაობით, თბ., 1967; თ. სახიციძე, აკობ ნიკოლაძე, თბ., 1977.
3 დაცულია პროფ. დ. გედევანიშვილთან.
4 ი. სიკლაძე, ერთი წელი როდენთან, თბ., 1963.
5 დამწერლობით იხ. მ. დუღუჩაძე, აკობ ნიკოლაძე, თბ., 1953, გვ. 34-43; დღ. თ. სახიციძე, აკობ ნიკოლაძე, თბ., 1977, გვ. 14-16.
6 გვ. გ. ხვედელიძე, მიხეილ გედევანიშვილი, თბ., 1960, გვ. 153, სურ. 10-6.
7 იხ. მ. დუღუჩაძე, დს. ნაწრ. გვ. 39-41.
8 პ. მამაიას ცხოვრებისა და მოღვაწეობის შესახებ იხ. წერილები ა. ბურთიაშვილის (დროშა, 1951, № 4, გვ. 17), მ. ახალციხის, ა. ყიფშიძის (მეცნ. და ტექნიკა, 1962, № 4, გვ. 39), ი. ჯავახიშვილის (საბიბლიოთეკა, 1962, 20 ივლისი), ბ. ტოგოხიძის (მეცნ. და ტექნიკა, 1967, № 3, გვ. 9-11), გ. გ. ჩოგუდიაშვილის (მეცნ. და ტექნიკა, 1977, № 10, გვ. 63-64), აგრეთვე, გ. ბერიძე, თბილისის ხუროთმოძღვრება, ტ. II, თბ., 1963, გვ. 173-174.
9 აკაი წერეთელი, თხზულებანი, ტ. 14, თბ., 1961, გვ. 556.
10 «ლომის», სრულიად საქართველოს მწერალთა კავშირის ყოველკვირეული სახელოვნო-საღერატურო ჟურნალი, ტფილისი, 1922, № 4, გვ. 2.
11 დამწერლობით იხ. ა. სტეფანიშვილი, დავით სარაჯიშვილი, თბ., 1968; აგრეთვე, ი. ჯავახიშვილი, უსაგარო მშეღმომედი, «სომხისტი», 1965, 4 ივლისი, № 156.
12 იხ. გ. მიხეილიძე, ნ. ხომეჩიანი, ილია ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმი სასურამოში, თბ., 1962, გვ. 35; მეორე გამოცემა, თბ., 1967, გვ. 33.
13 ლიტ. მუზეუმი № 17502-ბ (ძვ. № 426). წინ მიწერილია: «1923 წ. ლუი ჰიანელი». ხელნაწერი აღწერილი აქვს შ. გოზალიშვილს: იხ. ილია ჭავჭავაძის ავტოგრაფები, თბ., 1951, გვ. 123, ოდონდ შექილონით იგი ჩაუბრუნდა ეკ. სარაჯიშვილისათვის მიძღვნილი ფოტოსურათის წარწერა: «ლექსი წარწერილია ილიას სურათზე, რომელიც პოეტს ეკ. სარაჯიშვილისადმი მიუძღვნია» (იქვე, № 5, 2).
14 გ. ლუონიძის სახ. საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურის მუზეუმი, მიხ. გედევანიშვილის არქივი, № 8586-8588, გვ. 5-7, მანქანზე ნაბეჭდი, ნასწორები მიხ. გედევანიშვილის ხელით. აქვეა დაცული (გვ. 54-55) ამ დოკუმენტის ხელნაწერი (ავტოგრაფი), რომელიც ეკუთვნის მიხ. გედევანიშვილს და თარიღდება 1915 წლის მარტით. მის შესახებ იხ. ლ. ნანიტაშვილი, ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა პირველი აკადემიური გამოცემის ისტორიიდან, «სოსარტყელა», № 6-7, 1971, გვ. 362.
15 ივლისსმება გოლიცესა და ვილბორგის ამხანაგობა პეტერბურგში. გ. შ.
16 ივლისსმება პენრიე პრინციესი. გ. შ.
17 ივლისსმება წიგნის დამკაზმელი მეფერტი. გ. შ.
18 ივლისსმება წიგნის მკაზმევი ა. დ. გალაი, რომელსაც თავისი ფრანგ თბილისში 1875 წლიდან ჰქონდა დაარსებული. გ. შ.

ქოტე მარჯანიშვილის აპისტოლარული მემკვიდრეობიდან

თბილისში ინსტიტუტის მიერ გამოქვეყნებულ „ქოტე მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის“ ქართული გამოცემის პირველ ტომში (გამომცემლობა „ხელნაწილი“, 1972) მოკვლევითი რეცენზიის მიერ სხვადასხვა პირებისადმი მიმართული 142 ცალი წერილი და დღეშეა ამის შემდეგ, თეატრის, კინოს და მუსიკის სახელმწიფო მუზეუმსა და კერძო არქივებში დაიბეზა ქ. მარჯანიშვილის გამოუქვეყნებელი წერილები, რომელთაგან რვა წერილი აქვე მოგვყავს ჩვენი შენიშვნებით.

ეს წერილები ქ. მარჯანიშვილის ფართო შემოქმედებით ურთიერთობას, მისი საზოგადოებრივ-მხატვრული მოღვაწეობის მრავალმხრივობას, ქართულ-ორიგინალური დრამატურგიისადმი, თანამედროვეობის ამახვილ საბრძოლო, სატირული პიესებისადმი განსაკუთრებულ ყურადღებას ასახავენ. როგორც თეატრალური ინსტიტუტის სამხატვრო ხელმძღვანელი, მარჯანიშვილი, ამ წერილების მიხედვითაც, ჩანს, რომ დაუცხრომლად წარუწავდა ახალი შემოქმედებითი კადრების აღზრდისა და დახელოვნებისათვის და ამ საქმისათვის ცდილობდა ცნობილი რეჟისორთა და თეატრმცოდნეთა შემოქმედებითი გამოცდილება და პედაგოგიური უნარი გამოეყენებინა. ძვირფასი და საინტერესოა მარჯანიშვილის შეხედულებანი თეატრალურ-დეკორაციულ მხატვრობაზე, საოპერო ხელოვნებასთან მისადაგებით. ამ წერილებითაც მარჯანიშვილი გამოიჩინა მსახიობისადმი განსაკუთრებული მზრუნველობითა და ტაქტით.

მარჯანიშვილს, როგორც რეჟისორ-შემოქმედს, საცულო საქმის ნაცად ირგანიზატორს ახასიათებს სპექტაკლის დადგენილი სახის, მხატვრული დონის დაცვისათვის თავგამოდება. მისი ამ მხრივი მითითებანი დიდ და საგულესხმოა. მარჯანიშვილი მოითხოვს ტექსტის

აუცილებელ ცოდნას არა „ბეჭდვითი ანბანის“, არამედ „შოქმედების აზრის“ მიხედვით. ცნობილია, მარჯანიშვილის განსაკუთრებული ყურადღება და ინტერესი წარმოდგენის რიტმისა და ტემპისადმი. მარჯანიშვილი მოითხოვს, რომ წარმოდგენის ტემპი იყოს ცოცხალი, პიესის ენარის შესაბამისი. კომედიური რეჟისორი ვერ ურიგდება ტემპის გაქიანურების ტენდენციას, პოზის და უცხტის ამოჩემებულ სისწორეს, არიტმისა და სხვ. მარჯანიშვილი მსახიობისაგან მოითხოვს უზალო ოსტატობას, ვირტუოზობას, — სცენაზე მოულოდნელად შექმნილი გამოუვალი მდგომარეობიდან გამოსავლის უმად პოვნას, „კოლოსალური პაუზების“ თავიდან აცილების უნარს.

მარჯანიშვილი გმობდა მსახიობის პატვიმოყვარეობით გამოწვეულ თვითნებობას. რეცენზიის აზრით: ყოვლად დაუშვებელია მსახიობმა მაცურებელს მინიშნობს, რომ მისი თანამეხახე (პარტნიორი) მას ხტელს უშლის; ასეთი საქციელის ჩაშენი აქტიორი, მარჯანიშვილის მსჯავრადებით, დისციპლინარული სასამართლოსთვის უნდა უყოფილეუ გადაეცემული.

ამ წერილების მოკვება ერთხელ კიდე ვაარწმუნებს, რომ მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობიდან ჯერ კიდე ბევრი რამ არის საძიებელი და საპოვნელი, ამიტომაც ყველას ვთხოვთ, ვისთანაც კი ინახება მარჯანიშვილის ცხოვრებისა და შემოქმედების დამახასიათებელი მასალა, მიწოდონ თეატრალური ინსტიტუტის სამეცნიერო-კვლევითი ცენტრს (880004, თბილისი, რუსთაველის პრ. 17) მარჯანიშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობის“ მომდევნო ტომებში გამოსაქვეყნებლად.

დიმიტრი ჯანელიძე

I. კობე მარჯანიშვილი — შალვა ღაღინას
ქუთაისი, 11.VIII-28 წ.

ძვირფასო შალვა,
ისე გამოვეგზავნე, თქვენი ნახვა ველარ მოვასწარი.
ძლიერ მჭირდება პიესა, ისეთი, საბრძოლეს რომ უწოდებენ. ამას თქვენგან მოველო.

თუ არ ვცდები, თქვენთან საუბრიდან ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, რომ რაჭაში გამგზავრებისას, გავლით მალე ქუთაისში იქნებით და მაშინ ჩვენ შეგვეძლება საბოლოოდ შევთანხმდეთ და ავანსიც მოვაგვაროთ.
ახლა სხვაზე.

თუ შეიძლება გამომიგზავნეთ ოქმი ჩემ მიერ წარ-

მოდგენილ პიესების ნებართვის თაობაზე, ამასთანავე, თეატრთან არსებულ სამხატვრო საბჭოს დებულება და ინსტრუქცია იმის თაობაზე, თუ როგორ ვიმოქმედოთ.

ამას გარდა, რადგანაც ხელშეკრულებით მე (გახათლების) სახალხო კომისრის განკარგულებაში ვირიცხები, საჭიროა გამომიგზავნოთ მოწერილობა ქუთაის-ბათუმის საქმის გამგებლობის თაობაზე.¹

ხელს მაგარად გართმევთ, ვიმედოვნებ, რომ მალე განახავთ.

თქვენი კ. მარჯანიშვილი.

II. პ. მარჯანიშვილი — ნატალია აზინას.
ქუთაისი, 28 წლის 12.VIII.

დიდათ პატივცემულო და ძვირფასო ნატალია მიხეილის ასულ!

როგორ ბრძანდებით თქვენ და რასა იქნ „იუბილუ“²

მოუთმენლად მოველი თქვენს ბრახიან სიტყვებს.

თქვენი კ. მარჯანიშვილი.

ჩქარა დაამთავრეთ პიესა, არ ინანებთ.

თამარა.³

III. პ. მარჯანიშვილი — ვსემოლოვ
მიხეიროვლად

ღრმად პატივცემულო და ძვირფასო ვსემოლოვ ემე-ლიანეს ძე!

ამ წერილის თქვენთვის გადმომცემი ჩვენი ახალგაზრდა რეჟისორი შოთა მანავაძეა, ძლიერ ნიჭიერი და მუყაითი მომუშავე. ის წითელი არმიის თეატრში დამოუ-

კიდებლად მუშაობდა და ახლა თქვენთან ცოდნის შესავსებად და თქვენი შემოქმედებითი გზების გასაცნობად იგზავნება.

შფარველობა გაუწიეთ და ამით დიდად დაავალებთ თქვენს პატივისცემელს, კ. მარჯანიშვილს!⁴

IV. პ. მარჯანიშვილი — აკაკი ფაღავას

„ახესალომ და ეთერის“⁵ მაკეტებმა, რომლის სახაზავად მე თქვენ წამიყვანეთ მხატვრის ბინაზე, ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. ესენი შექმნილია ღრმა თეატრალური გააზრებით, თითოეული სურათი მინიმ-

ლური საშუალებებით იძლევა აქტის შინაარსის ყველაზე არსებითის გამოხატულებას და განსაკუთრებით ეთანხმოვანება შინაარსის მუსიკალურ გამოვლინებას.

სამართლიანობისათვის უნდა ვთქვა, რომ სხვადასხვა



ოპერებისათვის შექმნილ მაკეტისაგან განსხვავებით, რაც მე მინახავს, ეს მაკეტები საუკეთესოა და უფრო მეტად შეესაბამება სასცენო ხელოვნების ისეთ დარგს, როგორც არის ოპერა. ისინი მშვენიერად ეთანხმოვანებიან მოქმედების ადგილს, მუსიკის ხასიათს, რაც აქტის და ლიბრეტოს შინაარსს მოხაზავს.

ისინი თვალს არ სჭირან, მაყურებლის ყურადღებას არ იტაცებენ მთავარისაგან — მომღერლისაგან.

მაკეტების ასეთი საგულისხმო აგება იძლევა დიდ

ეკონომიას დროისას ანტრაქტებში და საშუალოდების მისი დადგმისათვის.

თქვენს ამ დადგმას და მხატვრულ გადაწყვეტას გულწრფელად მივსალმებ.

თქვენი კ. მარჯანიშვილი.

კოსტიუმების ესკიზებმაც, რაც ამას წინაღ ენახე, ასევე გამახარეს.⁷

კ. მ.

V. ბ. მარჯანიშვილი — ღაბითს

ბატონო ღაბითს,⁸

ღაბით ვლადიმერის ძის⁹ განკარგულების თანხმად, მთავარ სახელოვნო კომიტეტის სახელით უნდა დაიწეროს მოწმობა ვლადიმერ ვლადიმერის ძე სლადკოპუცოვის¹⁰ სახელზე, რომ ის მოწვეულია სამუშაოდ განსახკომში თეატრალური ინსტიტუტის¹¹ და კონსერვატორიის

პროფესორად და აგრეთვე დრამატული თეატრის ლექტორად, ა/წ 1-ლ ივლისიდან მომავალი წლის 1-ლ ივლისამდე, ეს წერილი გთხოვთ მისცეთ დ. ვ-ს ხელშოსაწერად და შემდეგ მას გამოგართმევთ ვ. ვ. ივნატოვი.

თქვენი კ. მარჯანიშვილი.

VI. ბ. მარჯანიშვილი — ბაბო გამრეკელს

მსახიბო ბ. გამრეკელს.

თქვენს შეკითხვაზე¹² მე ჩემს ზნეობრივ ვალად მიმაჩნია შეგატყობინოთ ჩემი აზრი თქვენს შესახებ, როგორც მსახიობზე: ამ ორი წლის განმავლობაში თქვენ არამც თუ არ ჩამორჩით ზოგიერთ პირთ, რომელნიც იყვნენ თქვენ კატეგორიაში, არამედ ბევრად მეტად გაიზარდეთ, ვიდრე ზოგიერთები. საქმის უნარში, საქმის სიყვარულ-

ში და ან შრომაში მე არამც თუ არ შემიძლიან რაიმე შენიშვნა მოგკეთ, — ვალად ვთვლი მოგიძღვნათ დიდი მადლობა, როგორც რეჟისორმა და სამხატვრო ნაწილის გამგემ.

კობე მარჯანიშვილი.

12.X — 25 წ.

VII. კობე მარჯანიშვილი — ელენე სიბილას

პატივცემულო ამხანაგო ელენე, გიგზავნით ნატაშას როლს („შიშია“).¹³ ირინა დონაური ავად გახდა და დღეს საჭიროა სასწრაფოთ ითამაშოთ. რასაკვირველია, სპექტაკლის და-

წყებადღე გამოაცხადებენ, რომ ექსპრომტად თამაშობთ, ურეპტიციოთ. იყავით თეატრში ექვს საათზე. მოვა რეჟისორი, გაჩვენებთ ადგილებს.¹⁴

პატივისცემით მარჯანიშვილი.

VIII. მიგომრეგო, რაშისკორეგო, მსახიობეგო, თანაშემწეგე და ღათიგო!¹⁵

რადგანაც ქართული დრამის აფიშაზე დამდგელოდ ჩემი სახელია მოხსენებული, და იმის გამოც, რომ არც ერთხელ აღარ მოვალ თქვენი თეატრის არც ერთ რეპე-

ტიციანე — აი, ჩემი ულტიმატური მოთხოვნები, რანაც უნდა განხორციელდნენ, თუ კი სურთ დადგან „ინტერესთა თამაში“.¹⁶

აქვს უკრაინულ ენაზე შრომა მიმორჩაბის შესახებ (1920 წ.). ბაქო-ში გამოცემა სლადკოვეცივის პრეგრამა თეატრალური მასლების შეკრებისა (1926 წ.)

11 კ. მარჯანიშვილის თეატრალური ინსტიტუტის სამხატვრო ხელმძღვანელი იყო. ზოგიერთმა არამოთხედ მოვლენილმა თეატრის ინსტიტუტმა არც იგი იცის, რომ მთავრების დადგენილებით, ოცინ წლებში, ავ. ფადავას ხელმძღვანელობით არსებულ სტუდიის ბაზაზე, თეატრალური ინსტიტუტი დაარსდა, ამ ინსტიტუტში, რომელიც შემოაბდნენ პრფ. ავ. შანიძე, პრფ. გ. ნუბინიშვილი, პრფ. დ. უხანძე და სხვ. მოწვეული იყო პრფ. ვ. სლადკოვეცივი.

12 ეს არის პასუხი ბ. გამრეკელის შემდეგ განხილვებზე, რითაც მან მიმართა რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ნაწილის გამგეს და მთავარ რეჟისორს კ. მარჯანიშვილს:

„ამ ოთხი წლის წინად დასის გადაფასების დროს მე მოვხვდი მე-13 კატეგორიაში შემდეგ პირებთან ერთად: უშ. ჩხეიძე, ჭიჭია, ლორთქიფანიძე, ხობიავა, ლამბაშიძე, ეორჯოლიანი, მგვითა, პატარიძე, გველუსიანი, ანთაძე და სხვ. ჭამაგირთი 91 მანეთი, ახლა გადაფასების დროს ყველა ზემოდასახელებულნი პირნი ათეყენეს 160-ზე, მე კი დამინიშნეს 125 მ. ვინაიდან, როგორც გამოიხილადეს, დაფასების საზომად მხედველობაში მიღებული ჰქონდათ მსახიობის ნიჭი. — მე მოგმართავთ, თქვენ — სამხატვრო ნაწილის გამგეს, მთავარ რეჟისორს და იმ პირთველებს, რომელსაც მე შემიძლია სრული ნდობა გამოვეცხადო ჩემს დაფასებაში, მომიკეთე პასუხი მხოლოდ ერთ კითხვაზე: ამ ოთხი წლის განმავლობაში თქვენი აზრით ჩამოვირჩი თუ არა დასახელებულ პირთ: ნიჭით, სიქვის უნარით, საქმიანობით სიყვარულით ანა შრომით.

ბ. გამრეკელი.
1*25 წ. 11/ა*.

მარჯანიშვილის პასუხი მოწმობს, თუ როდენ გულისხმებრებით ეკიდებოდა იგი მსახიობს.

13 ა. აღინოვანოვის „შიში“ (თარგმანი ვ. გაფრინდაშვილის), კ. მარჯანიშვილმა დადგა 1932 წ. 6 ივნისს

14 წერილი მოგაწვია ვ. სიხილას მეუღლემ მიხ. ჭულღვაძე.

15 დღით ჩხაბძე.

16 ბენავენტე-მარტინესის (1866-1954) კომედია „ინტერესთა თამაში“ მარჯანიშვილმა რუსთაველის თეატრში დადგა 1923 წლის 5 ოქტომბერს. კომედია თარგმნა ვ. გაფრინდაშვილმა, მხატვარი — ნ. უშინი, მუსიკა — ვ. ბოლუოვისა.

17 ცნობილი არ არის ეს წერილი დაამთავრა თუ არა მარჯანიშვილმა და გაუგზავნა თუ არა რუსთაველის თეატრის დასს.

ცნობილება ქართველმა ფილოსოფოსმა და ლიტერატორმა კონსტანტინე კაპანელმა, რომელსაც დაბადებიდან 90 წელი ახლახან შესურულდა, განვილო ცხოვრების სანდერესო გზა. ფოთის გინეაზის დამოაგრების შემდეგ სწავლობდა ნანსისა და გრენობის უნივერსიტეტებში, ლექციებს სძინებდა აგრეთვე სორბონში. სამშობლოში დაბრუნებისთანავე შეუდგა აქტიურ საზოგადოებრივ და მცხერულ მოღვაწეობას. იყო სკოლის დირექტორი და მანდავლებელი. კითხულობდა ლექციებს უნივერსიტეტში, კონსერვატორიასა და სამხატვრო აკადემიაში.

კაპანელის კოლეგებსა და მონაფეებს დღესაც ასხვით მისი ტემერამენტინი გამოსვლები უნივერსიტეტსა და მწერალთა კავშირში.

1910 წლიდან თანამშრომლობდა ჟურნალ-გაზეთებში. 1917 წელს დაიბედა მისი პირველი ნიჭი „ტანჯვა და შემოქმედება“, 1923 წელს — „სული და იფა“, 1925 წელს — „სოციალური ესთეტიკის საფუძვლები“, 1926 წელს — „ქართული სული ესთეტიურ სახეები“, 1928 წელს — „ქართული ლიტერატურის სოციალური გენეზისი“.

40-50-იან წლებში შექმნა ორი დიდი ხაძრობი: „სახეები და იფები უცხოურ ლიტერატურაში“ და „ესთეტიკური გრძნობის გენეზისი“ და, კიდევ, ფარულ საზოგადოებისათვის ნაკლებ ცნობილი და მივიწყებული პატარა კრებული, სიყმნეული დანერკილი და დაბეჭდილი.

მისი ფილოსოფიური ნაზრევი პოეტურია, ხოლო ლიტერატურული ნაშრომები — ფილოსოფიური. მისი დევიზია პოეტურისა და ესთეტიურის ძიებაში შემოქმედების ყველა სფეროში.

კონსტანტინე კაპანელი აქტიურად მონაწილეობდა ლიტერატურულ ცხოვრებაში, იყო გაერთიანება „არტიფონის“ წევრი და ერთ-ერთი ლიდერი.

კაპანელი იყო მტკიცე და პრინციული. როდესაც ჩამორჩენილობას სწამებდნენ ვაფა-ფშაველას, კაპანელი წერდა: „ვაფა-ფშაველასათვის ცოტაა სიტყვა „მწერალი“, იგი მოგვია ქართული სულის, რომელიც ისტორიულად გაიხიზნა მთაში ვიორგი მთაწმინდლისა და რუსთაველის ინტელექტუალური ანდერძით. ვაფა-ფშაველა დიდი მოძლავია ქართული გროვეული სიბრძნისა, რომელსაც არავიგან არაფერი უსხსნია და თავისი ტანჯვით გამეცხიერდა. მან დაგვანახა, რომ საქართველოს მივარწინლსა და განაპირა კუთხეებში ადგილი აქვს მათილოშობილი ზრახვების ინტენსიურ განცდას. დაგვანახა, რომ ქართული სული მთაში განიცდის პამლეტისა და ფაუსტის ტრაგედიას“.

ილია ქაჭავაძეზე კაპანელი წერდა და ასხავლიდა მომავალ თაობებს: „ილია ქაჭავაძე არის რვეილუციისა და სამართლიანობის პირველი დიდი მოძლავარი ქართული ლიტერატურაში“.

მის ნაშრომებს ყოველთვის უძღვის ნინ გარკვეული ახსნა-განმარტება, რითაც მას საკვლევო ობიექტის სამეგაროში შეუყავს მკითხველი.

„აკცობრიობა ტიტანურად ებრძვის ბუნებისა და ცხოვრების უნერკიობას. პრომეთე და პამლეტი ბუნებასა და ძალმომრეობას უპირისპირებენ აფმ-მიანის შორალსა და პრინციოს. ამ დაპირისპირებაში შოელი ტრაგედიია არსებობისა და სილამაზე და აზრი ცივილიზაციისა“.

ყოველივს ასეთ სიღრმეებს წედება იგი, როცა

კონსტანტინე კაპანელი

იკვლევს მწერლობისა და ფილოსოფიის, ხელოვნებისა და ესთეტიკის საკითხებს. მხატვრული ნაწარმოებში მის აზრუვნებაში განფენილია, როგორც საერთო კულტურის ერთი ფენომენი.

ამ მხრივ საინტერესოა მისი მცირე მოკლურობის ნაშრომი „ქართული ლიტერატურის იდეურ-მორალური სანეისი და მაგისტრალი“ — სადაც ვკითხულობთ:

„სიონისა და სვეტიცხოვლის ხატებში განსახიერებულია სული ქართული ორიგინალური კულტურისა, რომელიც თავისუფალი ძიებაში და ღრმად ჩხედება თავის თავში, თავის შინაგან სამყაროში. მცხეთა-თრიალეთის ძეგლები გამოხატავენ ადამიანურად დაძლეულსა და ათვისებულ სამყაროს. ეპიკულურა და ხელოვნება მაჩვენებელია ადამიანის სულის პუმიანიზირებისა. ყოველ ძეგლში ადამიანი მებრძოლი სულის ესთეტიკურ სრულყოფამდე მისვლა, სილამაზის კულტის პატივისცემა და განცდის რელიგიურობამდე ასვლა.

აქედან მოდის ქართულ ხელოვნებაში ადამიანურად ამაღლებული და აწველი მომენტების ხილვა, გმირობა, განცდა, აქედან იწყება ქართულ ხელოვნებასა და ლიტერატურაში მორალური და ესთეტიკური სანეისების შერწყმა“. ხელოვნებასა და ესთეტიკაზე მისი მსჯელობა არ გახლავთ შემთხვევითი გატაცების შედეგი. საზღვარგარეთ გახსნავლის ეპოს იგი არა მარტო ისმენდა ლექციებს, არამედ ხანგრძლივად მუშაობდა ლურის მუზეუმში ხელოვნების ძეგლების შესწავლაზე.

არც ის იყო შემთხვევითი, რომ 1927 წელს პარიზში გამოსული შორის ვილნისის წიგნის — „პარიზი, მოსკოვი, თბილისი“ — შედგენაში აქტიურ მონაწილეობას იღებდა კონსტანტინე კაპანელი, რისთვისაც მაღლობით იხსენიებს ავტორი. ამ წიგნის გამოსვლას გამოუხმებურა და დადებითი რე-

ცენზია უძღვნა გაზეთმა „კომუნისტმა“. იმავე წელს კაპანელი მიწვეული იყო მოსკოვში სამხატვრო აკადემიაში ქართულ ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე ლექციების დასაკითხად.

ყოველივე ამის შემდეგ, ბუნებრივია, ისეთი დიდი და სერიოზული ნაშრომის შექმნა, როგორცაა — „ესთეტიკური გრძნობის წარმოშობის საკითხისათვის“, რომელსაც მალევე შეფასება მისცა მეცნიერულმა საზოგადოებამ.

ქვემოთ ნარმოდგენილი ნაშრომი კონსტანტინე კაპანელისა — „ესთეტიკისა და ხელოვნების ზოგიერთი საკითხი“, არის ამ დასახელებული ნაშრომის ერთი პატარა, თვით კაპანელის მიერ ახოტირებული ნაწყვეტი, რომელიც მოხსენების სახით ნაიკითხა ავტორმა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ფილოსოფიის ინსტიტუტის მეორე სამეცნიერო სესიაზე.

1979 წლის 16 სექტემბერს „ლიტერატურულმა საქართველომ“ გამოაქვეყნა კაპანელის ნაშრომი ვალაკტიონზე — „ქართული თანამედროვე ლირიკის მაგისტრალი“ — ახლა მითხველებს საშუალება ეძლევათ გაეცნოთ მის აზრებს ესთეტიკასა და ხელოვნებაზე.

მართალია, ნაშრომი ორმოცი წლის წინ დაიხურა, მაგრამ იგი, ისე, როგორც მისი სხვა ნაშრომები, ჩვენი დროის მოთხოვნათა სიმალეზეც დგას.

1923 წელს დაბეჭდილ კაპანელის წიგნზე „სული და იდეა“, ჟურნალი „კავკასიონი“ წერდა, რომ ეს ნაშრომი „ქართული აზროვნების ისტორიაში დიკავებს ფრიად საპატიო ადგილს“.

ეს აზრი მებნაკლებად შეიძლება გავრცელდეს კაპანელის სხვა და კერძოდ იმ ნაშრომზე, რომლის ნაწყვეტსაც ჟურნალი სთავაზობს მკითხველს.

აპოლონ შირაძენი



ესთეტიკისა და ხელოვნების ზოგიერთი საკითხი

კონსტანტინე კაპანელი

წარსულში ხელოვნების უველა დარგში შემეცნება მეტ როლს თამაშობდა, ვიდრე შემდეგში, როდესაც მეცნიერება დამოუკიდებლად და სწრაფად ვითარდება. ხელოვნება ვირტუოზულ-ფილიტრანულიობისაყენ ისწრაფვის და ჩუქურთმებს, ხაზებს, ფერებს, ბგერებს, აძლევს ფორმალენტურ ხასიაის, ხოლო მეცნიერება მის ტატურ-მეტაფიზიკური გზით მიდის.

ამ მხრივ დამახასიათებელია სტილების ისტორია ძველი აღმოსავლეთის, დეკადანსის, ალექსანდრიის, ბიზანტიის პერიოდების და რეკონსტრუქციის ეპოქისა. ხელოვნება იშვება ხელისნობაში. იგი არის ხელისნობის ისტატობაში გადასვლა.

ხელოვნებაში გადმოადის ხელოსნური ვარკივით გაღვივებული ცეცხლი, მხატვრულ განსახეობაში ვლინდება ხელოსნურ პოტენციალობაში მოცემული მდგომარეობა. ხელოვნებაში სიცარიელე და სივსვე ერთმანეთს სცვლიან. რომანტიზმში ბუნების შემოჭრა სუბიექტურად გამოსახავდა კლასიციზმში სიცარიელის შევსებას. ნიკო ბარათაშვილის მთაწმინდის ელფგია და ჩინარი პლატონური იდეების ან პესიმოზის და უიმედობის გამოსახვა კი არ არის, არამედ ამოცხება იმ წარაღისა, რომელიც პოეტის სულში ჩნდება.

ესთეტიკური გრძნობა არ ჩნდება უცხად. იგი აღზრდასა და ვარკივში საბიერდება. „ფალსტუში“ მოცემულია სიცარიელის, სულისური უმეყოფილების ამოცხება ბუნებაში გახიერებით, რაც არსებითად წარმოადგენს მთელი სხეულის, ნერვიულ-სომატური ქსოვილების ირგანულ მოხივრებასა და მუყოფილებას.

სულიერი დღევა სივსველად ირგანულ-სომატურ ვარკე მოცასთან შეუწმარებლობისა და დისპარმონიის დრის. ხელოვნებაში მოცემულია ბუნებისა და ვარკე მოცასთან ადამიანის შეწყობა, ან მოწყვეტა იდეებსა და სახეებში.

ბუნების გრძნობა მიმავა რილია, როგორც ფიქრობდა არისტოტელე. ესაა ბუნების არსივ განფენა საზოგადოებრივ განწყობისა, უყოფიერების მთელი პროცესით. ბუნება არც იციანს და არც ტრის, მაგრამ ჩვენი უყოფიერებით განწყობილ განცდებში იგი ხან ტრის, ხან იციანს. ისტორია უყოფიერებით, ტრადიციებით ზრდის განცდებს, განწყობილებებს, სულს. ხელოვნება სულის განსახეობაა. სული სოციალურია, საზოგადოებრივი-ისტორიულია და ბუნება თითოეთნე ერის ლტერატურაში გამოიყურება ისტორიული განცდების ტრადიციით. განმეორება ისტორიაში არ არსებობს, მაგრამ წარსული მიმართებას აძლევს აწმყოს შესაძლებლობასა და ესთეტიკურ გემოვნებას. საწყაროში, ბუნებაში ჩვენ მოგვწონს ჩვენი

ისტორიის და წინაპრების განცდებით გამოწვეული სახეები და ფორმები. ლოკური პროცესი აზროვნებაში ვერ იტყვს იმ მომენტს, როდესაც ჩვენს წარმოსახვაში საყვარელი ობიექტი ერთგვარად მსგავსია მშობლების, მახლობელი ან შორეული წინაპრების ქცევების, რომელიც ჩვენი ძებნენ რემინისცენცისა, ვაცოტლებას. სიყვარულის ობიექტით ვატყვება ადამიანის სულის ერთგვარი მოზრუნება წარსულისაყენ, როდესაც იხადებთან განცდებით ერთობლივად ან მშობლიურად.

ალერსის წყურვილი წარსულთან და მომავალთან განცდებში ვატრთინება. ამიტომ ყოველგვარ სიყვარულში არის ლტოლვა დაუსრულებლობისაყენ, ისე, როგორც ხელოვნებაში კონსოხისაყენ. ხელოვნების ნაწარმოებში გამოსახულია მწერლის სულის ლტოლვა დაუსრულებლობისაყენ, მლიინისაყენ. ადამიანის მე გრძნობს მისწრაფებას დაუსრულებლობისაყენ, ამიტომ სიყვარულში, ისევე როგორც ხელოვნების ნაწარმოებში, ისახება ადამიანის „მეს“ განთავისუფლება, თავის თავის დაძლევა, ყოველდღიურობიდან გასვლა...

მალა დირსების მხატვრულ ნაწარმოებში ადამიანის სულის ასინორებს, რაც გამოსახება ყოველდღიურობის დავიწყებაში; დრისა და სიყვარვის გადაღაჯვაში, რეალურიდან იდეალურ სუქცევაში გადაღაჯვაში.

ამის შედეგია ის, რომ მხატვრულ ნაწარმოებში რეალური საშკარო იგრძნობა ადამიანურად ვადარებული იდეალური თვისების საშკაროში. ძნელი წარმოსადგენია, კომერსის ელენე, რუსთაველის თინათინი, შექსპირის დეჯეემონა, ან ჰექტორი, ავთანდილი, კამლეთ ყოველდღიურ ფიზიოლოგიურ-ბიოლოგიურ მოხოვნებებსა და ტანჯვაში. მხატვრული სახეები ესთეტიკურად ვაწმინდობდა და ხელოვნება შინაგანი აუცილებლობით უვარბრდება ესთეტიკურ განცდას. არ შეძლება ხელოვნების ნაწარმოების შეფასება დამოუკიდებლად ხელოვნის ესთეტიკური განცდისაყენ. ადამიანის ესთეტიკური განცდა ყოველთვის ვააზრებულია.

შრომის პროცესში ვათავისებურა ადამიანის გრძნობათა ორგანოები; მათ მიმართებით ცხოველურ-ინსტიქტურ ლტოლვას ამოჭრად ინტელექტი.

ხელოვნებაში მთავარია ემოცია. მაგრამ ადამიანის ემოცია ყოველთვის ვააზრებულია და ამდენად რიტმიული.

ადამიანის შეხედულებები, ქცევა და გემოვნება თავისებურა სხვადასხვა სოციალურ ფორმაციაში. მაგრამ ეს როლი ნიწნავს, რომ

წინა ფორმაციების შექმნილი თვისებით უკავლად ჰქრებიან და უკვე საუკუნესა და ფორმაციისა ახალ-ახალი თვისებები ჩნდებიან. ადამიანის ბუნებისა და სპირიტუალისათვის ცოცხად თუ ბუერად მნიშვნელოვანი თვისებები სპირიტუალშია და მუდმივ ატრიბუტებად იქცევიან. თუმცა, ეს ატრიბუტები განიცდიან გარკვეულ ნიუანსურ ცვლილებებს.

ესთეტური გრძნობა ისტორიულია და სოციალურ ფორმაციებში თავისებურდება. მაგრამ იგი მარკსადე კი არ მისდევს ეკლესიის განვითარებას. ზნორად განვითარება დაბად ღონეზეა, მაგრამ ადამიანის ესთეტური გრძნობა მაღალია.

სტოველის ესთეტური განცდა, რომელსაც დარვინი და კაუპი ამახვილებენ ადამიანის, ინსტიტუტური და როგორც კი ინსტიტუტი თავს დაიკავაყოფილებს, ესთეტური გრძნობა ჰქრება. ადამიანში ინსტიტუტის ხარზე განვითარებული ინტელექტი ამავე თუ შედის, როგორც ელემენტი ესთეტურ გრძნობის მიმართებაში, არამედ იცემა მის დონეზედაც. ზნორად ესთეტურა ესმით როგორც ხელოვნების თეორია. ესთეტურა უფრო ფართო მოძღვრებაა, ვიდრე ხელოვნების თეორია. ესთეტის საგანია როგორც ხელოვნება, ისე ბუნება.

ესთეტურა არის სილამაზის ფილოსოფია, ხოლო სილამაზე სხვადასხვაწარად ესმით. პლატონის გაგებით, სილამაზე არჩდილია ქვეყნად არსებული სილამაზის დევიზი. არისტოტელეს აზრით, სილამაზე ხელოვნება სინამდვილის მიბაძვაა, ხოლო ბუნებაში სრულყოფის კანონზომიერება, სიმახინჯე თუ შეცდომა, ესე იგი სრულყოფის უარყოფაა.

სიტუვა ესთეტურა მეცნიერებაში პირველად შემოიტანა ჭრისტიან კოლმე 1750 წ. წარმოშობით ბერძენელი და ნიშნავს გრძნობას (გრძნობითობას). რა ფორმაშიც არ უნდა იხმარებოდეს სიტუვა მეცნიერებულ სპირიტუალისთვის, მისი წარმოშობა ყოველთვის ანგარიშსავსეია. არ შეიძლება სიტუტის ხმარება, თუ ანგარიშ არ გაუწეოთ მის პირვანდელ შინაარსს, გაგებას. როდესაც სიტუვა ესთეტისა ვხმარობთ მეცნიერული დანიშნულებით, ცხადია, ძირითადად გრძნობასთან გავსებს საქმე.

თუ მივიღებთ „ესთეტისას“ ამ გაგებით, ცნება გაფართოვდება, მოძღვრებაში შემოვა როგორც სილამაზის, ისე სიმახინჯის გაგება. სილამაზე და სიმახინჯე კარსებობდნ როგორც ბუნებაში, ისე ხელოვნებაში და ცნება ესთეტურა გასაგნებას იღებს ორსვე მოვლენაში.

გრძნობის მიმართება საგნობრივია, ამიტომ, ესთეტურა, როგორც მოძღვრება, ყოველთვის აქვს საგანი. ზნორად ვხმარობთ გამოქმნილ — „ესთეტური გრძნობა“; ვინადაც „ესთესის“ — გრძნობას ნიშნავს. შეუძლებელია ითქვას ესთეტური გრძნობა, რადგან ეს იქნება გრძნობის გრძნობა, მაგრამ თუ მხედველობაში მივიღებთ ცნება ესთეტურა, როგორც მოძღვრებას, მაშინ ამ მოძღვრებით ობიექტურად გრძნობას დავარკვევთ ესთეტურის (სუბ-სტანციური ზედსართავი), განსაკუთრებულ. ამ განსაკუთრებულ გაგებით ესთეტური გრძნობა არის სიმახინჯისა, და უსიმახინჯის გრძნობა ობიექტის მიხედვით. თუ ესთეტურა გრძნობა სიმახინჯისა იწვევს, მისი ობიექტი სილამაზეა, ხოლო თუ უსიმახინჯისა იწვევს, მისი ობიექტი სიმახინჯე ან სიმახინჯის შეგავსა რამ არის.

ამრავალ, ესთეტურა, როგორც მოძღვრება, გრძნობის სფეროში ტრადიციებს და მას ყოველთვის აქვს ობიექტი, ან ბუნების, ან ხელოვნების სფეროში. ესთეტურა ამ თვალსაზრეობით სილამაზის და სიმახინჯის ფილოსოფიაა და, როგორც ასეთი, წარმოადგენს ბუნებასა და ხელოვნების შესწავლას.

ესთეტის სფერო გაცილებით ფართოა. მას აქვს შინაინ, აქვს ობიექტი, ვინადაც ესთეტურაში შთავარია გრძნობის მიმართება, ცხადია, უფრადლება უნდა გაემახვილოთ გრძნობის მიმართების თავისებურებაზე ადამიანებში, განსაკუთრებულ ცხოველებისაგან. ცხოველებში გრძნობის მიმართება უფრო უშუალო და ინსტიტუტის ინტერესებისათვისაა გამოხეული, ხოლო ადამიანებში გაშუალებულია საზოგადოებრივი ურთიერთობით.

ცხოველებში დღეშენარულადაა მოცემული გრძნობის გააზრება.

ბის და ნების მომენტებია ინდივიდუალუბაში. ადამიანში გრძნობის, გრძნობის და ნების ურთიერთობა უფრო რთულადაა კომპლერებულა და ნაღვლად ტრაბილურა. ცხოველების ცქვეთში არ არის გააზრებასა და პერცეპციების ისეთი რთული ფორმები, როგორც ადამიანებში. თუმცა, დარვინი აღნიშნავს ცხენების, ძაღლების, სპილოების აზრკვნებასა და ნებულების ორიგინალურ მომენტებს. როგორც მარქსი და ენგელსი აღნიშნავენ, „წმინდა იუკასისათვის მოსაშუადღე კრიტიკაში“ ადამიანების გრძნობათა ორგანოების გათავისებურება მსოფლიო ისტორიის საქმეა.

ენგელსი თავისი ნარკვევით — „ზომის როლი მიამუნის გაადანიების როცესში“ იძლევა კონკრეტულ შედარებას არჩვის თვალისა ადამიანის თვალთან: „არჩვი გაცილებით უფრო შორს ხედვით, ვიდრე ადამიანი, მაგრამ ადამიანის თვალი ნივთებში გაცილებით შორს ამჩნევს, ვიდრე არჩვი“.

მეორემა გათავისებურა ადამიანში არა მარტო გრძნობათა ორგანოები, მათი გაღიზიანება და შეგრძნობა, არამედ მოძიდი სხეულის რიტმიული გაწყობა, სხეულის განვადობა, ნერვული სისტემა.

რიტმი საერთო მოვლენაა სამყაროში. მთელი სამყარო ისეთნავე რიტმიულ რაგებაში, როგორც ჩვენი სხეული. ცნობილია პლანეტების ასტრონომიული მოძრაობის რიტმი მზის გარშემო. თითოეული პლანეტა მზისაკენ მიმართება ხან ჩრდილოეთით, ხან სამხრეთის სანგვარსფეროში. დღეშიარაუგე წაშარ-ზაფხულის თავისებურება მატულობს და კლებულობს რიტმიული ინტერვალებით. რიტმიულია დღე-ღამის ცვლილება, ზამთარ-ზაფხულის, გაზაფხულის, შემოდგომის სხვადასხვაობა, რიტმიულია ზღვის დენა ეკვატორიდან პოლუსისაკენ, პოლუსიდან ეკვატორისაკენ. მეტეოროლოგიური პროცესებში რიტმიულად ცვალებადობენ. რიტმიულია პირი და წვიმა, სიცხე და სიცივე, წყლის ორთქლად ქცევა, ორთქლის წვიმად წარბოხება, გათხრება და გაქცეობა, მცენარეების შეფოთვლა გაზაფხულობით და ფოთლოცეფნა შემოდგომით. სიცოცხლე და სიცოცხლე სამყაროს მარადიული პროცესებია, რომელნიც რიტმიული ძალებით მიმდინარეობენ.

სისხლის პულსირება წარმოადგენს რიტმიული რხვის თავისებურებას ფილებების შეცუშვასა და გაფართოებისას ერთად.

რიტმი ახასიათებს როგორც ჩვენი ტანს. ისე ობიექტურ სამყაროს. რიტმიულია მატერის მოძრაობა, მაგრამ ბუნების სხვადასხვა სფეროში რიტმი სხვადასხვაობს. რიტმი ახასიათებთ მცენარეების, ცხოველების და ადამიანებს თანაირი რიტმიული გრძნობა და განცედა განაჩით. დაავადების დროს მათ ახასიათებთ რიტმიული რენსიხები. ავადყოფილის სიმამულობა ჩნდება რიტმიული ინტერვალურში და არა ყოველთვის. რიტმიული ინტერვალის ტალღისებური მოძრაობა და ინტერვალის გამოერება სიცოცხლის სულს შეუადგენს. სიცოცხლე, როგორც პროცესი, ხან მოუკეხული, მისუბტებული და, ხან ამოწეული, ამკრებული, ინტენსიური. განმართლო ადამიანებზე განიცდიან სიცოცხლის მოშვებას, მინულებას, დეცეას, შესუსტებას. რის შემდეგ უფროდ ამჩნევთ წახალისებას, ამობრავებას, ნერვიულობას, ავადყოფიერ მდგომარეობაში ასეთი შერეული პროცესი და აწევა-დეცეა უფრო შესამჩნევია. თვით სეკულარის წამით სხეული ერთხელ კიდევ იწვევს აფეთქებას, როგორც სიხალისე უფანსცელი გადლება ჩაქობის წინ.

ეკვატორის ისტორია ინტერვალუბითა და დააღმეტეურთ ნახტომებით მიმდინარეობს. არის ეპოქები სუსტი გრძნობით და ენერჯიტი, ან ქარიშხლიანი აფეთქებითა და მშლიობით. გოტებს სული ამობს:

სიცოცხლის ტალღებში, ქვეყნის ქმნის ქარცეცხლში
ხან აფიჯუნები,
ხანაც ჩაქებები;
ირველი ვიძობარა, ყველგან გავჩნდები;
შობა და საფლავი სხვა მარადილო,
ცალკეად მითრავი სიკვდილად შთიერა...

მუდმივ ცვალებადობაში მიმდინარეობს რიტმიული დენა. ჰქრებიან ჩიხები, ვარკები და სახეები. იცულებან აზრები, გრძნობები,



ქცევაზე, გვიმოცნებანი, პეროდულად და რიგმიულად, დაილაქტი-
ურია წესით.

ზუნებში არსებული ვითარების დაილაქტიკა შეიცავს რიგმიუ-
ლობას, როგორც შინაგან თვისებას, რომელიც სახიერდება სიცა-
დურ ვარმოცვაში.

აღნიშნული სიცადე ფორმაციაში ადამიანი უფრო ნადუ-
რალური იყო და მისი დამოკიდებულება ბუნებისთან არ შეიცავდა
ისეთ სულიერ დრამას, რომელიც ახასიათებს ახალი დროის ადამი-
ანებს. ავთანადობი, პაპიტობა, პერიორიები არ ყოფნად ცოცხ-
ლდასიცის დასაწყისში, რადგან ადამიანის მდგომარეობა და ურთი-
ერთობა ბუნებისთან უფრო უშუალო იყო.

შორეულ წარსულში განსხვავების ილუმინა ხელოვნებასა და
ლიტერატურაში უფრო მნიშვნელოვანი იყო, ვიდრე გააჩნდა. გან-
სახებია და უშუალო ჰერტა იყო დაწამუყვეტი. შემდეგ საუკუნე-
ებში საქმე გაავს გააჩნების არცადასის გამოცერებასთან და სახის
ადავისებებურებასთან, აქილვის, ჰექტარი, მენელი განსხვავებდნან
პაპიტობას და ჩაილდ პაროლინსაგან, რომელიც სახიერდებათ ინ-
ტელექტუალური დომინანტი.

შეუძლებელია წარმოადგინოთ პაპიტობა, ან ჩაილდ პაროლი
ისეთი პლასტური გამოხედვით, როგორც პომპროსის გმირები.
მწუხარება და გააჩნებით გამოწვეული სედა გვგვდება პომპროსის
სიკებში, მაგარა მთავარი იქ მინც ფორტურ-პლასტური გამო-
ხედვა, ხოლო შექმნილის შემდეგაღნიშნული ლიტერატურაში —
ინტელექტუალური დომინანტიბო შემოქროლი სახეები, რომლებიც
ადავისებებურებია სულიერი დრამით და შინაგანი ბრძოლებიც
განწყობათა და განცდათა სწრაფი ცვალებადობით.

შუა საუკუნების ხელოვნებაში წამოწყებული სულიერი დრამა
ვიითარდება პრისტიანული დომინანტით და დოგმებით, რომელიც
გადაიარაღება ინტელექტის და სულიერი განცდის პაპიტურ-ფაქს-
ტურ ვარშობაში, რაც ახალი დროისათვისადა დაშლისათვისი.

უშუაინის ირენიან არ არის რთული სიცადეური განცდების და
ტრაგედიის ადამიანი. მაგარა პოეტმა აქ პარტე ტიპში დაშაქრებ-
ლად დაგვიტანა ახალი დროის ადამიანი სულიერი, დრამითა და
შინაგანი წყალებით. ირესტი დიდ ტარქაშია, მაგარა მისი სულიე-
რი საშვარი თვისი ერინიებით მინც სხვა, ვიდრე პაპიტის სუ-
ლიერი დრამა.

უშუნს კარგად აქვს მოცემული ახალი ეპოქის ადამიანების
სულიერი დრამა, დაცრცილი და მწველი განცდებით:

Как рано мог он лицемерить,
Танть надежду, ревновать,
Разуверять, заставить верить,
Блаться мрачным, ливывать,
Вниматься гордым и послушным,
Явительным, иль равнодушным.

Как взор его был быстр и нежен,
Стыдлив и дерзок, и порой
Влистал послушною слезой.

ვეროის რენესანსის ეპოქამ გაარღვია ანტიკურ-შუა საუკუნეობ-
რივი ყოფიყვარების შუამხანი და ადამიანი გადაიარაღა უსა-
ღვროებში, რამაც წარმოშვა ინტელექტის ტრაგედია — პაპიტ-
ტიზმი.

კაცობრიობის წარსული იცნობს ექლუზიანებს გლოვას და
იოხის მოქმას, მაგარა მსოფლიო სედა მინც ახალი ეპოქის სუ-
ლიერი კულტურის ნაყოფია. მატერულ წარმისხეობა წამუნა თვი-
სედად იქცევა სულს, ინტელექტს. შინაგანი საშვარის ვაიტიბი-
ცევა. კუნების ცხეტიკა იცვლება სული ცხოტიით.

მან გახდა შესაძლებელი შექმნა ისეთი ტიპური სქემისა, რო-
გორცაა მეფისთფელი, რომელშიაც სახე წარმოადგინება, რი-
გორც ირინია და ნეგაია, როგორც ლოკური უარყოფა.

ანტიკური და შუასაუკუნებრივი ეპოსის სახეობიგია, ხოლო
ახალი დროისა — ინტელექტიზირებული ჩაილდ პაროლი გვეს
წარმისხეობაში წარმოადგინება როგორც მსოფლიო გლოვის სიმბო-
ლო. სახე აქ დაცრცილია, ტრადიციის სახე შემოსილია სულიერი
დრამით. სანახაობა იცვლება მატერული არყოფნით. უფრო, ლექს-
ის, რამისი დროს ფილოსოფიური-ესპოლოგიური ლება.

ამის შემდეგ შეუძლებელია თქმა, რომ ლიტერატურა არის აწ-
რინება სახეებში. თეო სახე იცვლება და სხვაგვარდება. ხელოვნე-
ბისა და არაოვნების დეფინიციისათვის მიუღებელია ძველი შეხე-
ობის ცვალებები.

დღეობა. გინცინი-სულიერი კულტურის დიფერენცირებასა და
როგის ხელოვნებისა და ლიტერატურის ვარების განცდასადასაქმ-
რო ზუსტი სეციფიკის გამოჩენას. არ შეიძლება ტრადიციით და
ტრადიტირით არაოვნება. განცდული მოსარებები და შეხედულ-
ები შეეფერება ჩვენ დროს.

მსოფლიო კულტურის ახალი პერიოდი უარდნად დიფერენც-
რებულა. დიდ ქაპიტლის ტექნიკა და მეურნეობის რთული ფორ-
მები ათავისებურებს ადამიანის მსოფლმხედველობას და განცდებს
დღვანდელ ადამიანის წარმისხეობაში სახეები ძველებთან არ დიდ
აწევა სიმშველია და მეუღლორებში ძველი ფილდების პატრი-
არქალურ ტიპში. ასეთი სახეები ადარ არსებობს ჩვენს სულიერ-
გინცინი საშვარში. იგი მუდგე, განუწყვეტელ ახალთარებაში,
მისი განცდა-სიმწვავე ვარა იტევა სახეთა სისტემაში, რომელშიაც
ძალიან ხშირად პოეზია ჩნდება გააჩრებასთან ერთად რიტმიულ
ერთეულში. ლიტერატურის ისტორიაში არის ისეთი ნიმუშები,
როლებშიც სახე ჩვეულებრივად გვგებთ არ არსებობს, უნებარე
ყოფისა. სახის გაგებას უნდა ნამოვარობი ვიწრო, სასკოლო ხა-
სიათის წარმოდგენა. ბარათივილის ლექსი „სული იბოლი“ შესა-
ნიშევი ნიმუშია ასეთი პოეტური ნაწარმოებისა.

ეს ლექსი კარგი მაგალითია იმისა, რომ მხატვრულ ნაწარმოებ-
ში ესთეტიკური გრძნობის მომცემა გააჩნების შეხედრბა შეტევე-
ლების რიტმიულ ერთეულთან. რიტმიული ერთეული ესთეტიკურ
სამოვლებსა ჰქმნის არა მარტო სახეებით, არამედ რიტმითა და აწ-
რითაც.

რიტმიული ერთეული ძლიერდება მუსიკაში გააჩრებით. მიუხე-
დავად იმისა, რომ ხშირად სიტყვებიც არ გვეხსნის, რიტმიული ერ-
თეული მოქმედებს ჩვენზე და გავაღვიტებს მიელი სხეულით, ნერ-
ვული-სომატური ბუნებით. როდესაც რიტმიული ერთეული გააჩრე-
ბულია, ესთეტიკური სამოვნება იღებს ინტენსიურ ფორმას. ბარა-
თივილის „შეჩანი“ ნაწარმი ნიმუშია ექსპრესიულად დაწერილ
ლექსში, იწვევს უშაღვს ესთეტიკურ განცდას გააჩრებისა და
რიტმიული ერთეულის სინთეზში. მსოფლიო ლიტერატურაში უსა-
ნახსენლ საუკუნეობაში უფრო სწრაფად იმის რიტმიული ერთეულის
ძალია არა მარტო წყობილ სიტყვაობაში, არამედ პროზაშიც. იპო-
ლოტინის და ბელსენსის ნაწარმებში არა ნაყლები პოეზია, ვიდრე
ზოგჯერ პოემებისა და ლექსების, რაც აიხსნება რიტმიული ერთე-
ულის გამოცეებით ფილოსოფიასა და მატერულ კრიტიკაში.

ესთეტიკური განცდა შეუძლებელია იქ, სადა რიტმიული ერ-
თეული არ ეღრის. ძველ ბერძნებსა და რომაელებს რიტმი ლექს-
ურ მტყველებში არ ჰქონდათ, მაგარა მათგანდ დიდ ესთეტი-
კურ განცდას აღწევდნენ და გრძნობდნენ რიტმიული ერთეულებით.
ანტიკურ ტრაგედიებში ხორის მოძრაობაშიც (სტროფე, ანტი-
სტროფე — ეოლ) ესთეტიკური განცდა იქმნებოდა რიტმიული ერ-
თეულებით. რიტმიული ერთეულები ჰქმნიან ესთეტიკურ სამოვნე-
ბას. სადაც რიტმიული ერთეულები არ არის გააჩრებული, იქ სია-
მოვნება უსამოვნებად და ტანჯავდ იქცევა საქმარისა სიარდლის
დროს დეკორატივი რიტმიული ერთეული — ერთი ნაბიჯი გავა-
დგათ ნახევარი მეტრი, მეორე ერთი, სიარდლის პროცესიც გავა-
ტიკური განცდა და უსამოვნებდა ვიჭარბობს. რიტმიული ერთეული ესთე-
ტიკური განცდის საფუძველი და საზოგადო. რიტმიულ ერთეულში მშე-
ტველებს ჩვენი სხეულის, ტანის, ნერვიულ-სომატური ბუნების
კავშირი საშვარისადა, მის წარსულსა, აწევისა და მომავალსა, მის
დაუსრულებელ მოვლენებსა და სახეობთან. რიტმიული ერთეულ-
ბის განცდა არსებობს ბუნებაში ყველგან და ყველგორში. მაგარა
ადამიანებში რიტმიული ერთეულების ესთეტიკური განცდა გათავი-
რებულია ისტორიით, შრომით, ხშირად პროფესიული ვარქი-
შია. ამით აიხსნება რიტმიული ერთეულების უშაღვსი ესთეტიკურ
ერელა ხალხურ სიმღერებში, ექცევაში, იორკრულ მტყვეულ-
ბაში, რითაც მიელი არსებითა და განცდით ვგრძნობთ ერის ისტო-
რიას, წინაპრების ყოფიყვარებას, შორეულ მომხდობებს და
თქმებს. ტანი სამოვლებით ირება. სული ეღვას ინტენსიურად
ნერვება ხშირდნა, როდესაც რიტმიული ერთეულები გააჩრებაში
ვართ მოვიდნენ. წარმისხეობა, წარსულით. ესთეტიკური განცდა
უარდნად სიცადე-ისტორიულია. ყოველი ინდივიდუალური ესთე-
ტიკური განცდა დაეაყვრებულია ისტორიის, მატერიალური კულტურ-
ის, წარსულის მემკვიდრეობასთან. გინება და სული ჩვენი განს-
გნებელია განვიარების მიელი პარტიკისი, არსებულისა და განს-
ხობის ცვალებებით.

რაც ერთხელ ცხოვლად სულს დაანდებინს, სავიწოდოვად გადაეცემის.

არ არსებებს ესთეტიური განცდა მოწყვეტილი ხალხის, ერის, ისტორიის პრაქტის. ესთეტიურ განცდაში შეყვებულად მოცემული ჩვენი წარმოშობის და არსებობის კავშირი სამყაროსგან. ხოლო ეს კავშირი სტილიზაციად თავისებურება განვითარების თითოეულ საფეხურზე. რიტმიული ერთეულიში, რიტმიული ჩვენი გაზარტება აუღლილი. ისმის სამყაროს განვითარების ჩვენი მოცემული შესაძლებლობა. ამით აისხნება, რომ ესთეტიურ განცდა ავარი-თობებს ჩვენს „მეს“ და აერთებს მას უტბაღის განცდებით არა მარტო ვარსებულსა და აწმყოფს, არამედ მიიღს დასტრუქციონალიზაციას. თითქოს ჩვენს უფროსებს და განცდებს ენაშაბადი შო-რტული შესაძლებლობა და მოგონების, ნივთების და საცდების სიზრავლე, მთები, ზეგები, მდინარეები, მწიკთები, პლანეტები, თითქოს ჩვენი სული უერთდება სამყაროს. ესთეტიური განცდა უყოველთის ატარებს ისტორიული ვითარების სტაბილიზაციას, მაგრამ, ამავე დროს, თავის შინაგანი ლტოლვილი კოსმოსურია. ჩინებულ მხატვრული განცდაში ესთეტიური გრძნობის მივეცა შორა ტრავს-თავაღმა. ავთანდილი მულანაზარის ველზე არეული მთა რუსული-თის სულიერად ერთვის სამყაროს, პლანეტებს, მწიკთებს, დღე-მინაზე ქვეშა და ცხოველებს. ადამიანის სული ესთეტიური განც-დებში რიტმიული რბივით უერთდება უსრბრებლად. დიდი მწიკთბრ-ბისა და სიზარტლის დროს ადამიანის განცდები გამოისახება რიტ-მიულ მუსიკაში. ხელოვანის შემოქმედება მიმდინარეობს ესთეტიურ განცდებში, ხოლო ესთეტიური განცდა ერთგვარ გრძნობით შიშარ-თობის ვითარება. ხელოვნების ნაწარმოებში არის ხელოვნების ეს-თეტიური განცდის რიტმიკულიზაცია. ლიტერატურის აქვს ესთეტი-კულტურის ისტორიაში, მაგრამ ლიტერატურის არის მხოლოდ იმა-შია, რომ ესთეტიურ განცდას იძლევა. ნაწარმოები შეიძლება ლექ-სად იყოს დანიერად და მანც ლიტერატურულ ღირებულებას არ შეადგენდეს, თუ ესთეტიურ განცდას არ იძლევა. მერტობის ის-ტორიაში შევა რელიგიური, ფილოსოფიური, ისტორიული, გეოგრა-ფიული ხასიათის ნაწერები, მაგრამ ლიტერატურის ისტორია იქნება მხოლოდ ის, რასაც აქვს ესთეტიური ღირებულება.

მხატვრული თქვა სიტყვები გამოისახება რიტმიულ ერთეუ-ლებს, რაც იძლევა ესთეტიურ განცდას, რომელიც უყოველთის გა-აზრებელია.

ადამიანის ემოცია არა ნატურალური-ინსტიქტური, არამედ გა-აზრებელი, და ინტელექტუარულია. რაც უნდა დაბალი სოცია-ლური საფეხრების იყოს ადამიანი, მის ემოციურ დამოკიდებულება-სა და გამოვლენაში უყოველთის არის რაც დაზარტული, ნაშქარ-ის. ცხოველებს აქვთ სიზარტლისა და მწუხარების განცდა, მაგრამ არა სოციალურად გააზრებული და პირაზონტ-წეული. შეიძლება, როგორც დარვინი აღნიშნავს, ზოგიერთი ძალღ, ტყენი და სპიო-მენტი ადამიანზე კვირის და სიმპატური იყოს, მაგრამ მათ სულიერ ცხოვრებაში შეუძლებელია იყოს ის დრამა, რაიც ადამიანში ხდება სოციალურ გარემოცვაში.

ცხოველები იკმაყოფილებენ რა ინსტიქტურ მოთხოვნებს და წყარდებიან შეიძენ ინსტიქტურ ღირებულებად, იკმაყოფილებენ რა ფილოსოფიური მოთხოვნების. მშვიდად გამოყოფილიან ინსტრ-ქტის შეიძენ ამორტყვამდე. ადამიანში ინსტიქტის ღირებულებ მო-კვება გააზრტული, სწიზად მულაქტივობის ემოცია, რაც სულში ანდრტებას ითხოვს. სიმღერა იწყება ან სულიერი სიკარილილი და სველი, ან ბრანტილი და უკმაყოფილებით, თუნდაც სიზარტლის მო-მენტი იყოს დასაწყისში. ადამიანი იძენს და ავარიობებს ინტე-ლექტს, გააზრებას გარემოცვასთან მიმართებით. ემოციამ გააზრ-ება შეიძენს ინტერსთან მიმართებით. გულს სიამოვნებს აწმყავ-ბული ეჭილის ცქრა, იმიტომაც, რომ მომავალი მოსავლის წარ-მოდგენაში იშლებიან ასოციაციები, რომლებიც კავშირი აქვთ გლე-ბის ყოფაცხოვრების პერსპექტივებთან. ესთეტიური გრძნობა გა-აზრტული და შეპირებულბულია სოციალითა და საშუალებებით.

გააზრებული ემოცია ათავისებურებს ხელოვნებას, ყველა მის დრამას და მახასს. წარმოებისა და საქმიანობის პროცესში თანდა-თონობით ისახება სილამაზის გრძნობა. სილამაზის გრძნობა ადამი-ანში გამოყო სურვლი უფრო სრული და მახალი ხელახტობისაგან მისწარფობსა. თამაშის თორია ქლოვნებათმოცდენობაში აიგუვებს ცხოველებსა და ადამიანურ სამყაროს. რაც არ შეეძლება სინამ-დვილს. ადამიანი შრომის პროცესში დიდი ხანია გადსახტურება და არამთო ფსიქოლოგიურად და გონებრივად, არამედ ბიოლოგიუ-

რადაც. რეცეპტორები დღევანდელ ადამიანში სხვა, გადსახტურ-რებული ადამიანის მე მთელი თავისი შინარსითა და აწმყავ-ბით. ამ გადსახტურებებად წარმოიშვა კულტურის ყველა დარგ-ში მათ შორის ხელოვნება.

ხელოვნების ძირითადი თვისებები სპეციფიკური ხასიათის მო-ვლენბულია კულტურის ისტორიაში. იგი ისევე ძველია, როგორც თითო-ე კულტურა, მასში უყოველთის ჩანს ადამიანის საქმიანობის უსახესი ხასიათი. ხელოვნება უყოველთის კულტურის გარკვეულ გარემოც-ვაშია.

ხელოვნების ძირითადი წამყვანი ძალა ადამიანია, ხოლო ადამი-ანში მნიშვნელოვანი რამ არის სული. ხელოვნებას უყოველთის გტ-კობა ადამიანის სულის ძალა, რომელიც უცხადყოფლია საზოგა-დოებრივად მნიშვნელოვანი მოვლენა.

სინამდვილისა და ადამიანის სულის შემოქმედებით უერთობო-ბაში აუცილებელია სინამდვილის შევცევა განვითარების წამყვან ძალბა მიხედვით. ხელოვნების არც ერთ დარგს არ შეუძლია ნატუ-რალური სისუბტი და სწორიოთ ადამიანის სინამდვილე. განსუ-ჩოვბლი და დღია სინამდვილე ფაქტობითა და მოვლენებით. ად-ამიანის გრძნობათა ორგანოებს არ შეუძლია ათვისის სიზრავლე და სიდიდე პრაციკსებისა. სინამდვილის პროცესი ქვეყანა და რვეყა-ზე. ადამიანის მიზნობა იჭერს სინამდვილის ოცენებში, მის მღლე-ვარე და მოუხეზარ მიმოქვეყნა ადამიანურად მნიშვნელოვან მო-მენტებს. იმიტეტურად მიმდინარე ვითარებაში ადამიანურ ინტერ-ესსზე შეაქვს წყსიკობა, სიტყვა, მინაფსახტულება და ჩვენი სული ასახავს გადარტულ თვისებბა სინამდვილეს — სინამდვილის შე-კვეცა ფორმას. ხელოვნების ყველა დარგი, ლიტერატურის ყველა-ცარი შევცვლი სინამდვილეს იძლევა, რაც უნდა ცდავს ნატუ-რალისტები, სინამდვილის მოღიანობის გადმოტანა ხელოვნებაში შეუძლებელია. რაც სინამდვილეს მიმდინარეობს წელითა და სუ-ტურნობით მეტად როულ პირობებში. ის ხელოვნებაში ჩნდება და ისახება წუთებით, უკეთეს შემთხვევაში, საათობითა და დღეებით. რაც გამოსახულია მიქლანჯლოს მონს ქანდაკებაზე, სინამდვილე-ში ხანგრძლივი და მძიმე ტკივილების და ბრძოლების ისტორიაა. რაც ნანდეს ჯიკოხებშია მოსობრილი უამრავი ტიპების და სი-ტრუქების სახით, წარმოადგენს შევცვლილ და არა შემოქმედულ ფორმას იმ დიდი და აურაცხელი პოლიტიკური, ისტორიული და სოციალური მომენტების, რომლებიც ადამიანი ჰქონდა შუა საუკუ-ნეებში.

შევეცვისა და კონცენტრირების ცნება უნდა გვესმოდეს არა როგორც შემოქმედება, არამედ პატარაში დიდს ჩატვა. ხელოვნების სხვადასხვა დარგი ამას თავისებურად აკეთებს. მხატვრულად განსა-ხიერებელი სიტუაციები, სახეები, რიტმიული ერთეულები ლიტერა-ტურაში, იძლევიან სინამდვილის ტიპურად გადმოსახვას.

სინამდვილის შევეცვა არ ზდება წინად ფანტაზიის თავაწევე-ლით. თვით ფანტაზია, როგორც მხატვრული წარმოსახვის ძალა, შე-ადგენს ადამიანის ფსიქიურ ჩვევბა სიტყვებს, რომლებიც იძლევა გა-რემოცვა, სინამდვილე, დრო, სოციალური არ. დიდი ფანტაზია ულალის ძაფებითა დაკავშირებულია სინამდვილის ვითარებასთან და რაც პოეტის მხატვრულ წარმოსახვაში ჩნდება, ის სოციალ-ურად, მოტივიურად და ორგანიზაციულ სიჭიჭე დადებულია. პირი-პირით, სინამდვილის შევეცვა არ წინაშეს მთ უარყოფს, პირი-პირით — ხელოვნება სინამდვილის ნატურალურ გრძნობს იძებს გად-არტებით. შევეცვა ნიშნავს სინამდვილის დახასიათებელ და ტიპურ მოკლენაბა დარგებს, მათ მხატვრულ სიტუებში მოყვანს, მის ესთე-ტიურ განსახებობს. სინამდვილიდან ამორტულ, ტიპურ, დახასია-სიათებელ მოვლენებს ხელოვანი შეუძს უწარაღებლას აკეთებს, რათა მიზალყოფილდეს სინამდვილის მერყეობა და ქვეყანა ვითარებას. შე-ვეცვის მეოთხე საშუალებბა იძლევა ხელოვნება ამორტორო სინამ-დვილის დახასიათებელ, ტიპურ, წამყვან მომენტებში, რათა ამით უფრო უსტად-გამოსახოს ყველაფერი, რაც ძირითადია სამ-ყაროში, კოსმოსში — უსახტურებაში.

შეიჭრება შა. ხელოვანი, ტიპურ კატეგორიას და ხასიათებზე კონცენტრირებულსა და კონცენტრირებულ სხეულებსა და იხილებს იძ-ლევა.

შემოქმედის ფსიქოლოგიაში უარია ფანტაზიის თავისუფლების ცნება ისტორიის შესაძლებლობის გარეშე. მაგრამ არც ერთი გავ-ლენი გარეშე ხასიათისა არ გამოდკვევა მხატვრული წარმოსახვის განსახებობად, თუ ხელოვნება პირად სულიერი დრამა და მისგან გამომდინარე ესთეტიკური გემოვნება არ დაეპატრონებინა ხელო-



ვანს სულს. ექიმში გაბატონებული იდებები, შეხედულებები მხოლოდ მაშინ გადაიკეთება მხატვრულ წარმოსახვად, როდესაც ხელოვანის სულიერი დრამა განვითარების აუცილებლობით დემონსტრაცია სიცოცხლეზე მნიშვნელოვანს.

ყველა დიდ ხელოვანს, ყველა დიდ მწერალს აქვს თავისი საკუთარი სულიერი დრამა, გამოტანული გარკვეულ ოჯახურ-სახოც-გაყოფიერებოების მიხედვით და ამ პირობებთან შეზღუდულობაში. პოეტურ სიტყვაში რჩება მხოლოდ ის, რაც მიეკუთვნება ხელოვანის სულიერ არსში, რაც უფროა პოეტურ დაინტერესებს. განვითარების ობიექტური პრეცედენტი წაშენი ძალებით ამოიწევა მწერლის უფროაღმაღლე და იგი თავისი სიცოცხლოლოკატორად მომართული ინტერესით დაუფრება წაშენი ძალებს ამოიწევა. ესთეტიკურ განცდები ტიპები და სიტუაციები სახიფათოა სუბიექტურ-ობიექტურ ურთიერთობაში და არა მეტაფორული განსაზღვრებაში. ურთიერთობაში არიან ხელოვანის სულიერი დრამა და გავლენა. ხელოვანის სულიერი დრამაში გავლენა შეიძლება შემოვიდეს, თუ სულიერი დრამა ენათხივევა გარდაცემულ იდებებს. სულიერი დრამაში მოცემული დაინტერესება, შინაირდ გერმეციკში თვით ეტებს მონათხივე მოვლენებს, ტიპებს, სახეებსა და სიტუაციებს. პოეტები უფროა, საზოგადოებაში იძიებენ იმას, რასაც მოითხოვს მათი დაინტერესება.

სინამდვილის მხატვრული შექმნა უკვეთების კონფესიონალური. ხელოვანი აძლიერებს თავისებურად შექმნილად მოცემულ სინამდვილს, ტიპებსა და სახეებს. მომეროსის, რუსთაველის, დანტეს, შექპირის სიტუაციები და სახეები, ტიპები და ტემპერამენტები უფროა აწეულები და მნიშვნელოვანი არიან, ვიდრე ისტორიულად იყვნენ, ან სოციალურად შესაძლებელია უფროაღმაღლე.

სინამდვილის შესაძლებლობაში მოცემული ძალები და სიტუაციები ხელოვნებაში, ესთეტიკურად ზრდებიან მორალურ გრძნობასთან ერთად. ხელოვნება საზოგადოებრივ საქმიანობაში აღწევს იდეალურ შესაძლებლობას, სადაც იმავდროს სიამაშის იდეა. ახლათა შექმნის პროცესი ესთეტიკური სრულყოფით დამაჯერებელი.

მეორე ძირითადი თვისება ხელოვნებისა არის ესთეტიკური სუბიექტივობა. ძლიერი ესთეტიკური შთაბეჭდილების დროს ძველი განცდები ახალი იცვლება. კარგი სურათი, ან ქანდაკება, სიმღერა, ან არია, კარგად დაწერილი წიგნი, სენიორი თამაში. ყველა თავის კომპონენტში, სასუბიექტული უკვეთავს ახდენს სულიერი განწყობის შეცვლას. ძველი განცდები თანდათანობით გვიან ჩვენს შემოხედვაში, იკარგება ჩვენს შეუმჩნეველად და სამაგიეროდ ჩვენს სულიერ ცხოვრებაში შემოიღებს წიგნი მოცემული სურათები. სიტუაციები და განცდები, სული ახალი სამუაროს მცნობით ივსება და ვგრძობთ რაღაც შინაგან თავისუფლებას, ახალი განცდების შექმნას. ჩვენს სულში ადგილი აქვს სუბლიმიაციას — ძველი განცდები ის ახალი განცდებით შეცვლას.

ამასთან დავაუშობრებულა უფროად არისტოტელის კათარზისი, რომლის შესახებ დღემდე დავიბნ. სინამდვილეში კათარზისი, თუნდაც ტრადიციული, შეუმძობებელია სუბიექტივობის გარეშე. მაყურებელი თეატრში მიღის თავისი საკუთარი სულიერი განწყობილობები; ზოგს ოქიანად, ზოგს დაუნებებელიად, ზოგს რაღაც შემოხედვებშია მთავრად ერთგვარად სინაჩრული, ან მწუხარება. საქმერის თეატრის წაშენი კომპონენტების 15-20 წუთიანი წყობა, რომ მაყურებლის სულიერი დრამა შეიცვალა თეატრალური მოქმედებით. სენის მაყურებელი გადაჰყავს თავის არსში. მაყურებლები სულიერად ერთიანდებიან სენასთან და შხირად ისეთი განწყობა ექმნება, რომ ცდლობს მინარელოება მიიღოს იმში, რაც სენასზე ზღბდა.

თეატრში სხვადასხვა განწყობილობით დამიმშობელი შემოსწავლებული თეატრები გადიან მხვების სულიერი განწყობით, რასაც დროის გარკვეულ მონაკვეთში ინარჩუნებენ. თუ მხატვრული განსახებია მაქსიმალური სიმძლიერათა მიცემულია, სული ჩვენი განცდების ერთი ლიანდაგიდან ფსიქოლოგიურად გადადის მეორე ლიანდაგზე. უფრო ნაოლად რომ ითქვას, სული ჩვენი სხვაფერდება ესთეტიკური სუბიექტივობით, გადალიანდებით. არისტოტელის კათარზისი ერთი მონაკვეთი სულში მიმდინარე ამ რთული პროცესისა.

გადალიანდების პროცესი მიმდინარეობს მთელი კულტურის ვითარებაში. შორეულ წარსულიდან კულტურის ისტორია სოციალური და იდეოლოგიური გადალიანდებება. მიმართულებები ერთ. მანერის ცვლიან და ახალი მიმართულება ახალ ლიანდაგზე მიიღის. ისეთი დიდი იდეოლოგიური მოვლენა, როგორცაა რენესანსი საქა-

ცობრიო იდებებითა და სახეებით — რუსთაველისა და დანტეს, ბექა იოსაზრისა და რაუბელის კოლოსალური წარმოსახვებით, კულტურის ისტორიის გადალიანდებება შუა საუკუნეების ფეოდალურ კომუნებზე მუხანაშისა და ქალაქური კულტურისაგან. კლასიციზმად ჩიანდებულ ვადასეა გადალიანდებება პოლტიკურ-ეკონომიური და სოციალური ვითარებათა საფუძველზე. ასეთავად მოვლენებს აქვს ადგილი რომინტიზმთან რეალიზმზე გადასვლისას. ასეთ გადალიანდებებს თავისებური სოციალ-პოლიტიკური, ეკონომიური და ფსიქოლოგიური მიზეზები აქვს. თითოეული პროცესი გადალიანდებების ხელოვნების ისტორიაში გარკვეული ემეციური ინტენსივობით მიმდინარეობს და ამით განსხვავდება იგი კულტურის ისტორიაში საერთოდ მიმდინარე გადალიანდებებისაგან. განსაზღვრული არ არის ან მხიარ ენ უკარუსის „ახალი ელიზაბე“, რამაც ისეთი მტკიცე და რეაგირატული სულის ადამიანს, როგორც კანტია, საყოველთაოებრივ რეჟიმში შეაკვლიან. განსაკუთრებულია არ გადაიყვანა მრავალი ახალგაზრდა მუდღერი ცხოვრება ლიანდაგებზე.

ყოველი ორიგინალური და ძლიერი წარმომადე ხელოვნებისა და ლიტერატურის ისტორიაში ხასიათდება სოციალური გზუვებისა და შხირად მთელი ეპოქის ფსიქოლოგიური გადალიანდებებით. მაშლიტის სენიორი სრულყოფიანი განსახიერება იწლევა მრავალი ადამიანის სულიერი გადალიანდებების.

მეფე რუსთაველისაში ავთანდილის ანდერში შორეული გრძნობა, რომ მისი სულიერი სამუარო თანდათანობით შეივლიდა უკველდლორსა და ოჯახურ განცდებს. ლერმონტოვის ლექსი, ლუშინის სიკვდილის გამო დაწერილი, დღესაც იწევს გარკვეულ გადალიანდებებს.

გადალიანდების გრძნობა უკვეთების ვარჯისობის ერთგვარ იდურ ტრენდციას. ამასთან ეკუთვნის გარკვეულ წარსულს, გრძნობას, ექიმს. მისი სულიერი არსებობა ტინიორებულა პოლიტიკურ-საზოგადოებრივ ცხოვრების გარკვეულ ტრენდციითა და ვითარებით. ამას ყველაფერი მნიშვნელობა აქვს, დროდესაც ადამიანის ფსიქოლოგიური სამუარო ერთი ლიანდაგად მეორეში გადადის. სოციალური ფორმაცია მთელი თავისი შინაარსით — იდეებისა და განცდების, სურვილებისა და მიზნების სისტემის მთავარი ფორმებით ისტორიიდან გადას და შემოიღებს ახალი სოციალური ფორმაცია იდებებისა და განცდების, სურვილებისა და მიზნების ახალი სისტემით. ჩა არის ეს, თუ არა გადალიანდებება? და კულტურის არც ერთ ბუნებაში ისე მწეველი არც სახიერდება გადალიანდებება, როგორც ხელოვნებაში, სადაც იდებები და სახეები შხირად ეკი არ არიან მოცემული, არამედ მოცილებს ბანაოვნ. შესანარევი მონერტი ფსიქოლოგიურ-გონებრივი გადალიანდებებისა მოვცევა რუსთაველმა ამასთან და ავთანდილის შესხედრის სენაში. ავთანდილს სულში გავიხს ახმათისაგან, ვინ არის გამოქვაბულიმ მცხოვრები მუდღერი. მიუხედავად ავთანდილის მუქარისა და ზეწენისა, ამ მათი ურას ამბობს თქვას რამე. მაშინ ავთანდილი უკუხეობს გეგმა და ტარის. რუსთაველი, ან შემთხვევაში ავთანდილი დიდი ფსიქოლოგია, იცის, სადაც გონება და ლოგიკა უღლირა, იქ ვაგრძებულა გრძნობა მოქმედებს. თეატრალური სურათია მოცემული. ავთანდილის ტროლმა გული აუღარა ამასთან და ის ტარიონის ვინაობას უშეძლებს მას. აქ ფსიქოლოგიურად ისეთივე მონერტი. როგორც „ახალი მუღლი“, სადაც სულზე იდებება სენა და ცნობიერების არეში მიმდინარე გადალიანდებებული სახეები და სიტუაციები.

ხელოვნების ყველა ენაში — სურათი, ქანდაკება, მუსიკა, მხატვრული ლიტერატურა, სხვადასხვა ხერხითა და მილიტორით იმლება სუბლიმიაციას, რომელშიაც განსახიერებულა პოეზია. როგორც სურათი, ისე ქანდაკება, როგორც მუსიკა, ისე ლიტერატურა აუცილებლად უნდა შეიცავდეს პოეზიის ელემენტებს.

პოეზია განწყობილი ელემენტება ხელოვნების ყველა ენაში. შეეკიება და სუბლიმიაციის გზით ადამიანი აწეწებს თავის სულიერი დრამის უფლებსი ფორმით განსახიერებას. სხვადასხვა მასალით — თიბით, ფერით, სიტყვით სინამდვილიდან ამორჩეული სახეები ირჩევიან წარმოდგენაში, რომელშიც ჩვენი მე გაფართოვა და ვაშლა უსაზღვროებამდე. ამშია მოცემული შეეკიება და სუბლიმიაციის მონერტები, ადრბობები, რომელიც, როგორც აუცილებელი ელემენტები, გადალიანდების ეას ერთმანეთს აფორმებენ, აფორმებენ და ამით ხელოვნების თითოეულ ძეკლს აძლევენ გარკვეულ სახეს.

ირანული დეკორატიული თეფზი

მაცვალა ზანდუკელი
გიორგი კვიციანი

ირანულ ოქრომქედლობას მრავალსაუკუნოვანი ისტორია აქვს. აქემენიანთა ხანის ოქრო-ვერცხლის იშვიათი ნივთები, დახვეწილი გემოვნებით ნაუქედი, ჯადოსნურად მოთხრობილი პართული და სასაანური ტორეტივის ნიმუშები ყოველთვის მსივრცეობდა მზახველს. ისინი დიდი ხანია მსოფლიო კულტურის კეთენილებად იქცა. ამიტომაც, რომ ირანული ოქრომქედლობის შესწავლა ყოველთვის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს. წინამდებარე წერილში განხილული ვერცხლის დეკორატიული თეფზი წარმოადგენს ამ გამოკვლევის ერთ-ერთი ავტორის ისტორიულ მეცნიერებათა კანდიდატის მ. ზანდუკელის პირად ნივთს, რომელმაც მეცნიერთა და ლითონმქანდაკებელთა საერთო ალტაც-

ბა გამოიწვია, როგორც ოქრომქედლობის იშვიათმა ნიმუშმა.

თეფზის თავდაპირველი ადგილსამყოფელი იყო ყუმუხი, რამაც ჩვენს წინაშე დასვა კითხვა: ხომ არ არის იგი ჩრდილო კავკასიელ ოსტატთა ნახელავი? მით უმეტეს, რომ ყუმუხი, სოფ. ყუმუხთან ერთად, ძველთაგანვე ცნობილია, როგორც ოქრომქედლობის დიდი კერა. ამ ექვს რამდენადმე აქარწყლებდა ის ფაქტი, რომ ჩრდილოეთ კავკასიაში საუკუნეების მანძილზე თავმოყრილი გამოყენებითი ხელოვნების ყველა იშვიათი ნიმუში ადგილობრივი წარმოშობის როდია. მაკაბადიანური წეს-ჩვეულების წყალობით, რაც გულისხმობს ნაირნაირი ორნამენტით შემკული ქურტულების ფართოდ გამოყენებას, აქ დაიწვეს ოქრომქედლობის, მეთუნეობის, ხითხურობის, ქვიხურობისა და სხვა ნიმუშების შექმნა, რის გამოც მთელი ჩრდილოეთ კავკასია იშვიათ ნივთთა ცოცხალ მუზეუმად იქცა. ამ გარემოებაზე ყურადღება გამახვილეს საბჭოთა და უცხოელმა მეცნიერებმა. მავალითად, მსოფლიო სამეცნიერო ლიტერატურაში დიდი ხანია დამკვიდრდა ტერმინი ე. წ. „ყუმუხური კერამიკა“, რაც ჩრდილოეთ კავკასიაში, განსაკუთრებით სოფელ ყუმუხში არსებულ უცხოურ და ზოგიერთ საეჭუო წარმოშობის კერამიკულ ნიმუშებს გულისხმობს. მეცნიერული კვლევების საფუძველზე მართლაც ირკვევა, რომ ჩრდილოეთ კავკასიაში გავრცელებული მეთუნეობისა თუ ოქრომქედლობის ყველა ნიმუში როდია ადგილობრივ ოსტატთა ნახელავი. ბევრი მათგანი ირანიდან არის შემოტანილი. სწორედ ასეთ ნივთთა რიცხვს მიეკუთვნება საყვლევი თეფზიც. ამგვარად, ჩვენს ხელთ აღმოჩნდა მატერიალური კულტურის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ძეგლი, რომელიც ნათესს ჰგენს ე. წ. „ყუმუხური ნივთების“ საკითხს. სხვათა შორის, სხენებული თეფზის შესწავლად დიდი სიცხადე შეიტანა საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილების ფონდებში დაცული იმ ექსპონატების სადაურობის გარკვევაში, რომლებიც საინვენტარო დათვრებში, სრულიად უმართებულოდ, გატარებულა, როგორც ყუმუხური წარმოშობის ნივთები. ამდენად, სხენებული თეფზის შესწავლა აუცილებელია და უპირაინი, როგორც მეცნიერული, ისე კულტურულ-ისტორიული თვალსაზრისით.

თეფზი დამზადებულია ვერცხლის მთლიანი ფურცლისაგან ცივად ჰედვის გზით. გა-

რეანი ფორმით იგი საშუალო ზომის ფრია-
ლა თევზია (სიმაღლე — 2,5 სმ, პირის დმ —
21 სმ). მის გულსა და ქობზე ნაირგვარი
ორნამენტული მოტივები რელიეფურად
არის ამოყვანილი ზურვის მხრიდან ნახატის
ჩაჭედვის წესით. თევზის თითოეული ორნა-
მენტის დეტალი დიდი ოსტატობით ნატიფა-
დაა დამუშავებული სხვადასხვა სახის სა-
ჭრეთლებით. გამოყენებულია აგრეთვე
პუნსონიც. ორნამენტაცია შესრულებულია
ბრწყინვალე ტექნიკური ოსტატობით.

თევზის ჭრელის (დეკორის) დეტალური
ანალიზი მოწმობს, რომ ოსტატი მისი შემ-
კობისას აქემენური (ძვ. წთ. VI ს) და სასა-
ნურო (ახ. წთ. III-VII სს) ირანის ხელოვნე-
ბის ნიმუშებზე მოცემული სიუჟეტებითა და
ორნამენტული „მოტივებით აზროვნებდა“.

თევზის ჭრელის მთავარი თემა სასანი-
ანთა ირანის შაჰის ხოსრო II (590-628 წწ.)
მეფედ კურთხევის სცენა, რომელიც ირან-
ში, ტაქიბუსტანში 600 წელს კლდეზე იქა-
ამოკეთილი. ეს სცენა თევზის გულზეა აღ-
ბეჭდილი. ინვესტიტურის სცენის მიხედვით
სასანიანთა უზენაესი ღვთაება აჰურამაზდა
ბაფთებიან სამეფო გვირგვინს აწვდის ხოს-
რო II, რომელიც მას მარცხენა ხელით
იღებს, ხოლო მარჯვენაით ხმლის ვადას ეყრ-
დნობა. აჰურამაზდას მარჯვნივ დგას სიყვარ-
ულისა და ნაყოფიერების ქალღმერთი ანა-
ჰიტა, რომელიც მარცხენა ხელში უპყრია
ბაფთებიანი გვირგვინი, ხოლო მარჯვენაში
ჩაიდანი. ხოსრო II და ანაჰიტას უკან გამო-
სახულია, წელს ზევით, ორი ადამიანის ფი-
გურა. უზენაესი ღვთაების აჰურამაზდას თა-
ვან, ორთავე მხარეს, ბაფთებით ხელში ორი
ანგელოსის გამოსახულებაა ურთიერთმე-
ხედრ პოზაში. ინვესტიტურის სცენის ქვე-
მოთ ცხენზე ამხედრებული ხოსრო II აღ-
ბეჭდილი. მას ცალ ხელში უჭირავს შუბი,
მეორეში კი — ფარი. ქვედა და ზედა გამო-
სახულებანი ერთმანეთისაგან გამიჯნულია
თაღით, რომელსაც გვერდებზე გრეხილი ორ-
ნამენტი ვასდევს. თაღის ბოლოებიც ეყრდნო-
ბა. ე. წ. „ბიზანტიურ სვეტებს“, რომლებიც
ოთხუთხა ბაზებზე დგას. სვეტების თავები
დამუშავებულია სტილიზებული მცენარეუ-
ლი სახეებით, გვერდებსა და ბაზებს კი გარ-
შემოყვება გრეხილი ორნამენტი. იგი გარე-
დან ჩაჭედვით. ხოლო ზემოდან დაღარვის
წესით არის მიღებული. სვეტების ბაზები და
ცხენის ფეხებზე მიწის მონაკვეთი პუნსონით
არის დაწინაწკლული.

თევზის გვერდების მხატვრობა ოთხ მო-
ნაკვეთად არის გაყოფილი. პირველ მონაკ-
ვეთში ასახულია ხოსრო II თავისი ამალი-
თურთ. მათ ვგებებიან აივნიდან გადმომდგა-
რი მუსაყოსები. ეს სცენა ირანში ამოკვეთი-
ლი იქნა VI საუკუნეში „ტაქ-ი-ბუსტანის“

კლდეზე. თევზის ფრიზის მეორე მონაკვე-
თი აქემენური (ძვ. წ. VI ს.) ირანის დროინ-
დელ სიუჟეტებს ვადმოგვეცემს. იგი იწყება
შუბის ტარზე დაყრდნობილი მეომრის გამო-
სახულებით. მის წინ მუხლზე დაყრდნობილ
მამაკაცს ორთავე ხელზე ფრინველები აზის.
მსახურს საჩრდილობელი უპყრია ხელი.
თევზის ამ მონაკვეთის მხატვრობა მთავარ-
დება ფრთოსანი ლომის დაოკების სცენით.
ერთ მამაკაცს იგი ილიაში ჰყავს მოძწყვედი-
ული და გამოვლი მარჯვენა ხელში მახვილი
უჭირავს. მეორე მამაკაცი კი საყუელის აწე-
დის. ჩვენი აზრით, ხსენებული სიუჟეტი
ძვ. წ. VI ს. აქემენიანთა ირანის დედაქალა-
ქის პერსეპოლის ერთ-ერთი სასახლის ბარე-
ლიფზე გამოსახულ მეფე დარიოს I და
ფრთოსანი ლომის შერყინების სცენის გარ-
დასახვას უნდა წარმოადგენდეს. ხსენებულ
ბარელიფზე დარიოსს მარცხენა ხელი
ფრთოსანი ლომისათვის ფაფარში ჩაუვლია,
მარჯვენაში კი მახვილი უპყრია და ლომს მუ-
ცელს უფატრავს.

თევზზე გამოსახული ფრთოსანი ლომის
დამაოკებელი მამაკაცი ნამდვილად რომ აქე-
მენიანთა მეფეა. ამას, პირველ რიგში, გვა-
ფიქრებინებს მისი ჩაცმულობა, რომელიც
ფორმამოყვანილობით პერსეპოლის სასახ-
ლის ფასადზე მოცემული დარიოს I სამო-
სელის იდენტურია. თევზის ქობის მხატვრო-
ბის მიხედვით მონაკვეთი წინა მონაკვეთში გა-
მოსახული ლომისა და მწვრთნელის გამოსა-
ხულებას იმეორებს. ამ სიუჟეტის წინ აღბეჭ-
დილია უზენაესი ღვთაება აჰურამაზდა. ამას
მოსდევს ორთავე ხელით შუბზე დაყრდნობი-
ლი მეომრის ფიგურა, რომლის წინ მშვილ-
დოსანი დგას. განსაკუთრებულ ყურადღებას
აპყრობს აქემენიანთა მეფეა სამოსში გა-
მოსახული მამაკაცის ფიგურა, რომელსაც
მარცხენა ფეხი მის ქვეშ გართხმული მტრი-
სათვის ჩაუკია და მარცხენა ხელში ჩაბლუ-
ჯული ლახვრით თავს უჭობს. ხსენებულ
ფიგურა აშკარად მოგვაგონებს ძვ. წთ. VI სა-
უკუნის ირანში ბეჰისტუნის კლდის ბარელი-
ფზე ამოკვეთილი აქემენიანთა მეფის და-
რიოს I გამოსახულებას. ამ მოსაზრების სა-
სარგებლოდ მეტყველებს მომდევნო, მეოთ-
ხე მონაკვეთში, დარიოს I მიერ დამარცხე-
ბული ქვეყნების დატყვევებული 9 ბელადის
გამოსახულება. ეს სიუჟეტიც ზუსტად იმე-
ორებს ბეჰისტუნის ზემოხსენებულ ბარე-
ლიფის მხატვრობას.

თევზის ფრიზის ოთხივე მონაკვეთი ერთ-
მანეთისაგან გამიჯნულია მცენარეული ორ-
ნამენტით, ხოლო ფიგურათა შორის დარჩე-
ნილი სივრცე შევსებულია ცხვირულებისა და
ფრინველების გამოსახულებით, მცენარეული
სახეებით და ასტრალური ნიშნებით.

როგორც ითქვა, თევზის ჭრელის ძირი-

თადი თემა სასანიანთა ირანის მეფის, ხოსროუ II ინესტიტურის სცენა. მაგრამ ეს არ წარმოადგენს ვადაშუყეტ პირობას თეფის სადარობისა და დამზადების დროის დადგენისათვის. სამისოდ საჭიროა მასზე მოცემული თითოეული სიუეტისა და ორნამენტული სახეების ისტორიულ ასპექტში განხილვა.

ირანის მატერიალური კულტურის ძეგლებზე ხშირად გვხვდება სასანიანთა დინასტიის შაჰების მეფედკურთხევის რელიგიური სცენები. მათ შორის ყველაზე ადრეუ-

შუა საუკუნეების ირანში მეთუნეობა და ლითონმკანდაკებლები ხშირად მამართლებდნენ სასანიური ხანის ხელოვნების წინაშე მოცემული სიუეტებისა და ორნამენტული მოტივების აღდგენა-გაცოცხლებას. ეს ტრადიცია გვიწოდებდაურ ხანაშიაც გრძელდებოდა, მაგრამ წინარესაგან იმ განსხვავებით, რომ ამ პერიოდის რელიგიური სცენები თუ მეფეთა გამოსახულებანი მკვეთრად განსხვავდება დედნისაგან (სასანიურისაგან).

საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილების ლითონის ფონდში ინახება თითბრის XIX საუკუნის ირანული დეკორატიული სურა, რომელსაც მუცლის არეში ამშვენებს სასანიანთა მეფეების არტაშირ I, კავადის, ბაჰრამ გურის (ვახრაზრ V) და ანუშირვანის (ხოსროუ I) პორტრეტები, მათი სახელების აღნიშნული სპარსული წარწერებითურთ. ამავე მუზეუმის ეთნოგრაფიის განყოფილების კერამიკის ფონდში დაკულია XIX საუკუნის ფაიანსის ირანული ჭალი, რომელსაც ამშვენებს სასანიანთა დინასტიის პირველი შაჰის არტაშირ I მეფედკურთხევის სცენა. აქ ყველაზე მეტად ყურადღებას იპყრობს ღვთაება აპურამზუნდასა და არტაშირის სამოსელის კალთების ნაოჭების ფორმა-მოყვანილობა, რომელიც იდენტურია საკლევ თეფშზე მოცემული ხოსროუ II სამოსელის კალთის ნაოჭებისა. ორივე შემთხვევაში თვალნათლივ ჩანს სამოსის მკაცი, მძიმე ნაკეცი. გამოსახვის მანერით ისინი აშკარად განსხვავდებიან სასანიური და შუა საუკუნეების ირანის მატერიალური კულტურის ძეგლებზე მოცემულ სასანიანთა მეფეთა სამოსელის კალთის ნაოჭებისაგან. თუ ეს ასეა, მაშინ დასტურდება, რომ ეს თეფშა და ზემოთ მოხსენიებული ფაიანსის XIX საუკუნის ჭალი ერთსა და იმავე დროს არის დამზადებული.

ამრიგად, ირკვევა, რომ თეფშზე მოცემული სიუეტები და ორნამენტული მოტივები წმინდა ირანული წარმოშობისაა, რაც უფლებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ნიეთის დამამზადებელი ოსტატი კარვად იცნობს ირანულ სამყაროს. მას სურს თავის ნახელაზე გააცოცხლოს აქემენური და სასანიური ირანის წარსული დიდება. იგი, რა თქმა უნდა, არ წყვეტს ახალ ამოცანებს, პრობლემებს და მხოლოდ თავის წინამორბედთა ტრადიციებს აგრძელებს. ამასთანავე, ოსტატი არ ერიდება თეფშის ჭრელის ძირითადი თემის — ხოსროუ II მეფედკურთხევის სცენის კომპოზიციურ დარღვევას და, დედნისაგან განსხვავებით, გაბეღულად უნაკლებს ადგილს მეფესა და უზენაეს ღვთაებას. ამას გარდა, შეაქვს ახალი, დამატებითი ელემენტებიც, რომელშიც იგულისხმება ადამიანთა ფიგურების წელხევით გამოსახვა ხოსროუ II და

ირანული დეკორატიული თეფში.

ლია ამ დინასტიის პირველი მეფის არტაშირ I ინესტიტურის სცენა, რომელიც III საუკუნეში ამოკვეთილ იქნა ირანში კლდეზე და ეხობილია „ნაყში რუსტამის“ სახელწოდებით. მსგავსი ეპიზოდები გვხვდება „ტაქი-ბუსტანის“ კლდეთა ბარელიეფებსა და სასანიური ოქრომუქედლობის ნიმუშებზე.

ეს სცენები, როგორც წესი, რელიგიური ხასიათისაა და თითოეული შაჰის ხელისუფლების გაძლიერება-განმტკიცებას ემსახურება. არაბების მიერ სასანიანთა ირანის დაპყრობის (VII ს.) შემდეგ ისინი კარგავენ ყოველგვარ რელიგიურ შინაარსს და ნიეთთა სამყარო ხდებიან.

ქალღმერთ ანაბიჯის გვერდით. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან ხოსროუ II ინვესტიტურის სცენა, უბრალოდ, თეფშის სამკაულია და ოსტატი მას ეპოქის შესაბამისად იაზრებს. ამიტომ არის, რომ მას საკუთრივ სკულპტურული ამოცანები უკვე აღარ აინტერესებს და ფიგურათა დამუშავებას საერთო დეკორატიულ ამოცანებს უქვემდებარებს.

ხეობით მოტანილი მასალების, თეფშზე მოცემული სიუჟეტებისა და ორნამენტული მოტივების ისტორიულ ასპექტში შესწავლა, ამ ჭურჭლის XVIII საუკუნის დასასრულთან და XIX საუკუნის დასაწყისით დათარიღების საშუალებას იძლევა შემდეგი მონაცემების საფუძველზე: თეფში, გარეგანი ფორმის მხრივ, მხოლოდ XVIII-XIX საუკუნეების ირანში გავრცელებულ ანალოგიურ ჭურჭელს ვმსგავსებთ. ასეთი ფორმის ვერცხლის დეკორატიულ თეფშს ირანის ტრადიცივა ამ საუკუნეებზე ადრე საერთოდ არ იცნობს.

თეფშის ამ დროით დათარიღებისათვის საფუძველს მაინც მისი ჭრელის მოტივები იძლევა.

ჩვენს ხელთ არსებული მასალების, საბჭოური და უცხოური ლიტერატურის მონაცემებით, ირანის ოქრომკვდლობა არ იცნობს მეორე მსგავს ნივთს, რომელზეც ერთდროულად შერწყმული იყოს აქიმენური და სასანიური ორნამენტული მოტივები, რომლებიც ამ თეფშზეა მოცემული.

როგორც აღინიშნა, თეფშზე გამოხატულ ფიგურებს შორის დარჩენილი სივრცე შევსებულია ცხოველების, ფრინველების, მცენარეული სახეებისა და ასტრალური ნიშნების სტილიზებული გამოსახულებებით, რის გამოც ჭირს ჭურჭელზე „ცოცხალი“ (შეუმკობელი) ადგილის პოვნა. შემეობის ასეთი სტილი დამახასიათებელია XVIII-XIX საუკუნეების ირანული ოქრომკვდლობის ნიმუშებისათვის. აღნიშნული დროით თეფშის დათარიღებას ადასტურებს მის ვულზე ამოკეთილი ხოსროუ II სამოსელის კალთების ნაოჭების ფორმა-მოყვანილობაც, რომელიც მსგავსია საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის კრამიკის ფონდში დაცულ, XIX საუკუნის ირანულ ჭაღზე (ფაიანსი) სასანიანთა დინასტიის პირველი შაჰის არტაშირი I სამოსელისა.

ვერცხლის დეკორატიული თეფში ოქრომკვდლობის შესანიშნავი ნიმუშია, რომელიც თავისი ღირსებით მსოფლიოს ნებისმიერი ხალხის ხელოვნებას დაამწვენებდა.

„წმინდაც ეს დაბადება საქართველოს მეფის ბაქარის ნაპირნახულევი მის ნეტარსენებლის სულის მოსახსენებლად ფიტავითი დეკანოზს შიოშს მიუბოძათ“ — იუწყება ერთი ძველი მოღვაწის საძღვნო ავტოგრაფი; „ქრისტემა, ვიბოძეთ წმიდა ესე დაბადება შენ მღვდელს ფილიპეს მეფის ბაქარის [ნაპირნახულევი]. მისის სულის საოხად მეთა და ასულთა მისთა კეთილად წაისაქართველათა. კენინა ანა“. — წერს ანა დედოფალი იოსებ სამებლისეულ, ეგზემპლარზე.

ასე დამკვიდრდა ხალხში, ხოლო შემდეგ — მეციხერებაში გამომცემლის სახელის მიხედვით პირველნაბეჭდი „დაბადება“.

მართლაც, დიდა ვახტანგ VI-ის ღირსეული მემკვიდრის ბაქარის დამახსურება ფეოდალური ქართული კულტურის ამ ძეგლის გამოქვეყნების ორგანიზაციაში, მაგრამ არც ეს და არც ამ წიგნთან დაკავშირებული ბევრი სხვა საკითხი დღემდე სრულყოფილად შესწავლილი არ არის, თუმცა პირველნაბეჭდი „დაბადება“ დიდი ხანია იწვევს ქართველ, რუს და უცხოელ მკვლევართა ინტერესს. ამის უმოთხრესი მიზეზია საარქივო დოკუმენტების საჭირო სისრულაში გაუთვალისწინებლობა.

გასულ წელს ქართულმა სასოფლოეზო კვლავ აღინიშნა რომში ქართული და იტალიური შრიფტით დაბეჭდილი წიგნების თარიღი. ყოველი ასეთი ღონისძიება ქართული ნაბეჭდი წიგნის ისტორიის შეუმნას უწყობს ხელს. ამასვე ემსახურება „დაბადების“ პირველი გამოცემის თავგადასავლის აღდგენის ეს ცდაც.

„დაბადება“ („ბიბლია“) უფრო მეტ ჭვეყანაშია პოპულარული, ვიდრე ინდური რვევითა ხანგისტა მამაანა, ფარსთა ზენდესტა და უძველესი ლიტერატურის სხვა შედევრები. დიდა „დაბადების“ როლი წინა აზიისა და ევროპის კულტურული მსოფლიოს სულიერ განვითარებაში.

ქართველები იმ უძველეს ხალხთა შორის მოწინაეობენ, რომელთაც ადრევე შეიცნეს „დაბადების“ მნიშვნელობა და გადმოთარგმნეს კიდევ. ხანგრძლივი იყო ამ ძეგლის ქართულ სინამდვილესთან შეთვისების პროცესი, რაც XI-XII საუკუნეში დასრულდა. ეს ყველაზე კარგად გამოიხატა წიგნის ქართულ სახელწოდებაში — „დაბადება“.

კარგახანს ემსახურებოდა ასე ამაღლებული „დაბადება“ აღმავალ ქართველობას. შემდეგ, პროგრესის შეფერხების შედეგად, მისი კულტურულ-პოლიტიკური საყრდენებიც შესუსტდა... ეს განსაკუთრებით იგრძნეს „აღდგენის“ ხანაში და დიდი მუშაობაც გაჩაღდა. მალე წიგნის ახალი ეპოქის — ნაბეჭდი წიგნის სიღირსე შეიცნეს ჩვენმა მოღვაწეებმა და გზები ახუთკენ აიღეს.

იგი როგორც ევროპის მოწინაევე ჭეჭებით, ქართველები საღვთო წიგნებით იწყებენ ამ დიდ საქმეს. პირველობა ამ წამოწყებაში გერმანულმა დაიბეჭდურეს 1455 წელს გამოცემული ბიბლიით, მალე (1581) სლავებმაც იმარჯვეს, მათ მიჰყვნენ სომხებიც, რომელთაც ეგზომ

ბაქარის ნაჭირნახულება

ფრიდონ სიხარულიძე

დაწინაურებულ ჰოლანდიაში 1666 წელს გამოსცეს სომხური ბიბლია. ჯერი ქართველებზე მიღდა.

„დაბადებაზე“ ზრუნვა XVII საუკუნის 60-იან წლებში ფაქტია.

შემდეგ ამ ძეგლის წიგნების შეკრება და სლავურთან შეჯერება არჩილს დაუკავშირდა. ეს შალვაგახათლებული მეფე ოცნებობდა „დაბადების“ გამოცემაზე და თავდაპირველად საამისო ტექნიკური ბაზის შესაქმნელად ხანგრძლივად იღვწოდა.

არჩილის ხელმძღვანელობით 1705 წელს მოსკოვში დაიბეჭდა ძველი აღთქმის უმნიშვნელოვანესი წიგნი „ფსალმუნნი“.

მოსკოვში მცხოვრებმა ამ ქართველმა სწავლულმა თანდათან გააღრმავა „დაბადების“ შესწავლა. დამატებით მან საქართველოდან გამოითხოვა აღნიშნული ძეგლის ზოგი ხელნაწერი. ვახტანგ VI თავაზიანად შეუსრულა ბიძის სათხოვარი. არჩილმა შეკრება ამ თხზულების „წიგნად წიგნად“ არსებული ნაწილები და ტექსტი სლავურის მიხედვით გაასწორა, ხოლო დაკარგული „წიგნი მაკაბელთა“, გადმოთარგმნა. რაც შეეხება ისო ზირაქის წიგნს, ვახუშტის ვარაუდით, არჩილს, თითქოს, ისიც უნდა გავსწორებინა.

ჩანს, არჩილის რჩევით, საქართველოში „დაბადების“ ტექსტის დადგენაზე იღვწის ს. ს. ორბელიანი, რომელსაც საფუძვლად „გელათის დაბადება“ აუღია. სულხანმა თავები და მუხლები გამოიყო ახლად რედაქტირებულ ძეგლში და იგი ამსტერდამში გამოცემულ სომხური ბიბლიის ტექსტს შეუდარა.

1709 წელს თბილისში გამოქვეყნდა „ფსალმუნნი“, „სამოციქულო“, „სახარება“, ხოლო 1710-1711 წლებში „საწინასწარმეტყველონი“.

ვახტანგ VI-სა და რუსეთში მის მხლებელ მწიგნობრებს გამოცემლობის განახლებაზე ზრუნვა არ შეუწყვეტიათ.

ნოვგოროდში მოღვაწე იოსებ იოსების ძეს, 1736 წელს მაკაბელთა და ისო ზირაქის წიგნების ტექსტი დაუხუხტებია.

30-იანი წლების ბოლოს, მოსკოვში მოღვაწე ქართველებისათვის გადაუდებელ ამოცანად იქცა მთლიანი „დაბადების“ გამოქვეყნება.

ბაქარის მითითების საფუძველზე იოსებ სამეხელის დასმა უმოკლეს ვადაში შექმნა დამოუკიდებელი ქართული სტამბა. ქართველთა ახალშენის მეთაური მეფე ბაქარი მტკიცედ ჰკიდებს ხელს „დაბადების“ დაბეჭდვის ორგანიზაციას.

ტექსტის გამოსაქვეყნებლად მომზადება გამორჩეულად მიენდო საერო პირს — ვახუშტი ბაგრატიონს. მას პირველად შორს დაუჭერია, მაგრამ შემდეგ უკისრია ამ რთული საქმის შესრულება.

ვახუშტიმ კარგად იცოდა სლავურ „დაბადებაზე“ გაწეული ტექსტოლოგიურ ძიებათა არსი, მაგრამ როგორც „დაბადებაზე“ ამ მეცნიერის მუშაობის ამსახველი მასალების შესწავლა მოწმობს, მას თ. ლობატინსკისეული ან შემდეგ შესწორებული ტექსტი კი არ გამოუყენებია, არამედ თავისი პუბლიკაციის მომზადებისათვის სხვა, რთული გზა აურჩევია.

შესასრულებელი ამოცანა ვ. ბაგრატიონს ბაქარისა და სხვა ქართველ სწავლულთათვის (სასულიერო) გაუცვანია. მათ ერთხმად მოუწონებიათ ვახუშტის დასაბუთებული გეგმა.

ამ დიდი საქმის ერთ-ერთი მთავარი ნაწილი ქართული ტექსტის შემოწმება და ბერძნულთან შედარება იყო,

რაც ვ. ბაგრატიონს ძირითადად რუს მთარგმნელ, რედატორ და „კორექტორ“ ანდრია ივანოვთან შემოქმედებით ურთიერთობით შეუსრულდება.

ვახუშტის „დაბადების“ რთულად გამართავი ტექსტი მისთვის ჩვეული მეცნიერული სიღრმე-სისრულთი გაასწორა მოსკოვს, პრესნაზე, ქართული კულტურის ცნობილი კერაში.

გამოსაკვირ დედანი მას 1742 წლის 7 სექტემბრისათვის მოუზადებია. ჩანს, ტექსტის გამართვაზე გვიმაზობირთი მუშაობა 1741 წლის გაზაფხულის მიწურულს, ან ზაფხულის დაწყებულა.

ვ. ბაგრატიონისა და ა. ივანოვის ვარდა, ტექსტის დადგენაში მონაწილეობა უნდა მიეღოთ სხვებსაც, მათ შორის, რუსული ენის მკვლევ ქართველსაც.

გამოსაკვირებლად დაზადებული მთლიანი „დაბადების“ ხელნაწერი მოსკოვიდან სვესენწკაში ახლად გადატანულ სტამბაში დასაბეჭდალად ვახუშტის ჩაუბარებია წინამძღვარ ქრისტეფორე გურამიშვილისა და ქართველი მეფის მდივან-მწიგნობრის მექსისაღმე კავკასიისათვის 1742 წლის 7 სექტემბერს.

შიშინება ეს თარიღი წიგნის დამატებითი ნაწილების (საბეჭდოს, ქრონიკის, „შეცდომათათვის“ შედგენის, ან ვახუშტის ბოლოსიტყვაობის დაწერის) დასრულებებზე მიუთითებდეს და არა ძირითადი ტექსტის მომზადებაზე. გამორიცხული როდია „დაბადების“ გამოცემისთვის მზადება, ძველი აღთქმის ბეჭდვა უფრო ადრე დაწყებულიყო.

წიგნის შესწავლით ირკვევა, რომ წინასიტყვაობა, თავდურცილი, „ესრეთ შეუდგების წესი არებისა“, ცალკეული წიგნების შინაარსი ძირითადი ტექსტის შემდეგ, ბოლო დამატებათა აწყობისას უნდა დაბეჭდილიყო. არ მართლდება ვარაუდი იმის შესახებ, რომ თითქოს „დაბადების“ უახალთაგან დაბეჭდილიყოს.

1743 წლის 1 მაისს დასრულდა „დაბადების“ ბეჭდვა მოსკოვის ქართული კულტურის კერაში — სვესენწკაში. ეს მოსკოველ ქართველთა დიდი გამარჯვება იყო. ძველის გამოცემის თარიღი ღირსსახსოვარია ქართული კულტურის ისტორიაში.

ქართული სტამბა-გამომცემლობის რედაქტორი და კორექტორია აწ უკვე კარგად ცნობილი ქრ. გურამიშვილი. ამ ძველის შემუშავების ეს მოღვაწე უფროსი „გამმართველი“ ჩანს.

სტამბის შემავთავან ქრ. გურამიშვილს ვარდა, წიგნის თავდურცილში მხოლოდ სამი პიროვნება მითითებული, მაგრამ მათგან სახელით, გვართია და თანამდებობით დასახელებულია მხოლოდ ერთი, მეფის მდივან-მწიგნობარი მ. კავკასიძე, ხოლო დანარჩენი ორი — სა-მეფო კარზე მათი ადგილობა და სახელით. უფროსი „გამმართველისათვის“ თანამუშევრობა გაუწევიათ კარის მდივლებს: დავითსა და ფილიპს.

დავითი გვარად ხოსთველი ჩანს. იგი მოსკოვში 1729 წლიდანაა. ქართველთა ახალშენში დავითი ხელმძღვანელობდა წიგნებით ვაჭრობას და ქართული მეფის სასახლეში ასრებულ რელიეფებსაც იცავდა.

კარის მეორე მოძღვარი ფილიპე, გვარად სიმონგულაშვილი უნდა იყოს.

ეს წმიდა წიგნი თავიდანვე მეფის მოკვლის მეთვალყურეობით უნდა დაბეჭდილიყო, მეფის მწიგნობარ

მ. კავკასიძეს, ქრ. გურამიშვილთან ერთად დეველტორი ქონდა: „ბეჭდვალ სიმართლით შესრულებამა...“ „დაბადების“ გამოცემისას მ. კავკასიძე „ხელნაწილში“ და მიერეუ“ც გამოდარა. კალიგრაფისა და მხატვრის მ. კავკასიძის ხელი კარგად ეტყობა ამ გამოცემის შრიფტო ვაფორმებს, წიგნის შემუშავობას.

„დაბადება“ დაიბეჭდა ი. ჭაბუღიძის სტამბაში, რასაც მოწიფებით აღნიშნავს გამოცემული მეფე ბაქარი წიგნის წინასიტყვაობაში.

„დაბადების“ პირველი გამოცემასთან დაკავშირებულ მუშაობა (ინიციატივის და წარმართველის, სტამბის მფლობელის, რედაქტორ-ტექსტოლოგის, მთარგმნლის, გამოცემლობის რედაქტორისა და უფროსი კორექტორის, კორექტორების, შრიფტის მუდრისა და მბეჭდვითა ზედამდგომლის) წვლილი იმ დროის სახეობებში გეროვნადაა აღნიშნული და არც შემდგდროინდელი დოკუმენტების შესწავლა იძლევა იმის საფუძველს, რომ ზემოდასახელებული ამ შეხმატებულეული შემოქმედებით კოლექტივიდან ვინმე რომელიმე მათგანის დამსახურების მიჩქმალავს ცდილიყოს.

„დაბადება“ დაბეჭდილია მაღალ პოლიგრაფიულ დონეზე (შეიცავს 560 ფიურეკლს, ზომით 38×26 სმ.). უვარადებას იქვეს სპეციალურად ამ უბლიკაციისათვის დამზადებული ნუსხა-ხუტური შრიფტი. ქართული შრიფტის ასეთი გაუმჯობესება მ. კავკასიძის დამსახურება უნდა იყოს.

წიგნში უნეტუტაციისათვის გამოყენებულია წერტილი, ორწერტილი, მძიმე, მოკლე ტალღისებური პარალელური ხაზები. ტექსტში გახებულია ცალკეული სამკალელები შუბის, ვარსკვლავისა თუ სხვათა სახით. ასეთი შემუშავობა მუხლთა დამთავრების აღნიშვნასთან ერთად, გვენიჭებს ნიშნებადც იხმარებოდა.

ბაქარის წინასიტყვაობისა და თავდურცილის ვარდა, მთელი წიგნი ნაბეჭდია თეთრ ალექსანდრიულ ქალაღზე, ორ სვეტად. მათ ჰყოფს თეთრი ვერტიკალური ზოლი. ტექსტის სტრიქონთა ანაწყობი რიტმული ინტერვალის იგივეობას ეტყენება. გვერდების არწყობის გრაფიკული გადაწყვეტა პოლიგრაფიულად მიგნებულია, ჰიგენურია.

წიგნის პავინაია ორგვარია: გვერდობლივი (ქართული ასოებით) და რვეულებრივი (ქართული ასოებითა და არაბული ციფრებით).

მოსკოვში ქართულმა მესტამებებმა ქართული წიგნის ბეჭდვის ტრადიციებზე დაყრდნობით შემოქმედებითად ათივისეს რუსული პოლიგრაფიული ტექნიკისა და მხატვრული ვაფორმების ზოგიერთი ხერხი, რაც „დაბადების“ შამაბეჭდვად ვაფორმებშიც ეწონდება. წინასიტყვაობას ორნამენტული სარტყელი ვიწმინდებს, ხოლო მარცხნივ და მარჯვნივ დაწყება ორ-ორი შეუული ხაზი, რომელსაც ორნამენტი ჰკრავს.

თავდურცილის შემუშავობა იმეორებს წინასიტყვაობის ორნამენტს, რაც შემდეგ ბოლომდე გასდევს მთელ ტექსტს. ასევე, უქანსკელ გვერდამდე მორდება ქვედა სარტყელი და გვერდითი შეუულები. ამ გვერდით ხაზებში ჩაწერილია მუხლთა სათავალავი. შეუული ვართ გამოტანილია შენიშვნები, სახელები... თითქმის ყოველ გვერდზე, ზემოთ ორნამენტი ორ ტოლ ნაწილადაა გაყოფილი და შუაში ჩაწერილია წიგნის სახელწოდება.



ქართული სტამბის მუშაკებს აქ ყველაზე ნაკლებზე შეეძლოთ დაესახებოდნენ სხვებს. „დაბადების“ მხატვრული (სახელო) ასოები, ძირითადად ვახტანგ VI სტამბის საწინაწარმეტყველოსა და 1741 წელს მოსკოვში დაბეჭდილი „მარხვანის“ შემკულობათა განვითარება.

ძეგლის ილუსტრაციებში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს თავსამკაულებს. აქ უცხოელ ოსტატთა მიღწევების მოხერხებული გამოყენებაც (ზოგჯერ კლონესაც) ქართულ თავისებურებას ავლენს. „შესაქმეს“ მცენარეული თავსამკაულის ცენტრში მოთავსებულია ტრნოდ მაცხოვარი წელსზევით გამოსახულებით, ხელში სახარებთი. ტრნოდის თავზე ტოლფეხივითაა ჯვარი უხის.

განსაკუთრებით საინტერესოა „დავითის“ დასაწყისის მხატვრული გადაწყვეტა. წიგნის მთელი გვერდი (ხაზგადი რუსული წიგნის ტრადიციისამებრ) ჩასმულია ჩარჩოში. ორნამენტული კომპოზიცია გემომეტრიულადაა განლაგებული, რომელსაც ზემოთ და ქვემოთ სამ-სამი სარტყელი შემოაყვება. გვერდებზე — ორი-ორი ორნამენტული სარტყელი და თითო სწორი ხაზი.

ამ თავსამკაულის ზემო ნაწილში, მცენარულ ორნამენტულ მასალას მაცხოვრის „ხატი“. მაცხოვრისა და დავითის პორტრეტებს შორის სამი ფრთიანი ანგელოზის თავებია ჩახატული. შემდეგ ბაზისზე დაყრდნობილია ორნამენტული სვეტი, აქეთ-იქით ასევე ანგელოზის გამოსახულებებით. გვერდებზე ორნამენტული მოტივებია.

„დავითის ხატი“ ორივე მხრით შემოსაზღვრულია ორნამენტულიაგან შესრულებული ჯვრებით, თავზე ანგელოზებით.

ტრნოდში ინტერიერის ფონზე გამოსახულია საყდარი, რომელზეც ზის დავითი ხელში გაშლილი წიგნით, თვალს ტიპებს „ფსალმუნის“ შეგონება: „ხეტარ არს კაცი!“ მეფეს ფეხები უდგას სადგარზე, რომლის ზევით, მარჯვნივ ჩახატულია ქნარი, მარცხნივ — სარკმელი. საყდრის თაღებთან წარწერა: „მეფე დავითი“. თალი, სარკმელი, საყდარი მოჩქურთომებულია.

სურათის ქვემოთ მკვეთრად გამოყოფილ შავ ფონზე სარკმელიდან გადმოდის ხეული მცენარეული ორნამენტი. ეს კომპოზიცია მანამდე ქართულ გამოცემებში არ ვხვდებით. ზოლო დავითის ასეთივე „ხატი“ 1717 წელს დაბეჭდილი „ფსალმუნშიც“ არის. აქ ყველაზე ნათლადაა გამოტყვევებული ბაგრატიონთა წარმოშობის ლეგენდის იდეა. მეტყველდაა მითითებული ამ დინასტიის ნათესაური კავშირი ქრისტესთან — დავით წინასწარმეტყველის საშუალებით.

ტექსტის მომდევნო ნაწილის მარჯვნივ სახარების თავსამკაული ჩასმულია ორნამენტულ ჩარჩოში: საყდარზე მაცხოვარი წიგნით ხელში, მკურთხეული მარჯვნივ. მაცხოვარი აყვავებულ ტრნოდში ხის. ზეითი ტონად დაშვებულია ორნამენტული ხეულით.

იგივე მორღებმა ითანეს სახარების დასაწყისშიაც. თავსამკაულთა უმეტესი ნაწილი შემოქმედებითად იმეორებს რუსული ნაბეჭდი წიგნების თავსამკაულთა ნახატს.

სხვაგვარ იდეურ ძვლადობას იძენს „საქმე მოციქულთას“ თავსამკაულის იკონოგრაფიული ვარიანტი — ჯოჯოხეთის წარტყვევნის სქემა. აყვავებულ კარგულ

ჩარჩოში ჩასმულია ტრნოდ, რომელსაც ორივე მხრივ ამოკლებს. ტრნოდში მთელი ტანით გამოსახული მაცხოვარი ფეხით აღებს ჯოჯოხეთის კარიბჭეს და იქვე აღმოაჩნავს ადამი და ევა. ტრნოდზე დაშვებულია ყვეაილოვანი ორნამენტი, რომელშიაც ჩართულია ქართული ვაზი. ეს მხატვრული დანამატი ეროვნულ გადახარად აღიქმება კომპოზიციის გადაწყვეტაში. აღსანიშნავია, რომ იგივე მორღებმა გამოიყენებენ იოანესის თავსამკაულდაც. ესეც მნიშვნელოვანია. ამ კომპოზიციის სიმბოლურ ძენლი ამოსაცნობია (ბაქარი? ქართველი ხალხი?..).

წიგნში, ხან ტექსტის ორივე სვეტში, ზოგჯერ ცალ სვეტში, მოხმარებულია მრავალფეროვანი მხატვრული საშუალებანი. ბოლოსამკაულებად გამოყენებულია მცენარეული მოტივი, ცალკე აქანის ლანდ შეკრული ლეროები, ბერძნული ამფორის ტიპის კონარე, დაბეჭდილი სეგმენტებით, რომლის სახელები აქანის ღეროების ფორმას იღებს; ლარნაკში მოთავსებულია ორხაზმენტული სტილობოლო მცენარეული მოტივი. ორივე მათგანი გვხვდება ქართული წიგნების თბილისურ გამოცემებში, რაც შეეხება დაბეჭდილ სეგმენტთან დაბალ მარხვას, რომლის ყურები ფთოლური ორნამენტისაგანაა შექმნილი, მასში მოთავსებული ყვეაილებით (მათ შორის ტიტა გამოიკეთებმა), პოლანდიური წარმოშობისაა და ქართულ გამოცემებში პირველად არჩილის ხელმძღვანელობით დაბეჭდილი „დავითის“ იყო გამოყენებული. ეს უკანასკნელი მიუთითებს, რომ შემოქმედებითი კავშირები ცალმხრივი არ იყო.

წიგნში ამა თუ იმ ტექსტის დასრულების მისანიშნებლად ზოგჯერ ვხვდებმა ორნამენტული სარტყელი. მაგ. 290-ე გვერდზე დარჩენილი ადგილი შევსებულია ცხრამეტი თანდათან შემცირებული კონუსის ფორმის ორნამენტული სარტყელით.

წიგნის შემამკობელ შეცდომა ბოლოსამკაულის გამოყენებაშიც მოსვლიათ. მაგ. 844-ე გვერდზე ლარნაკი უკლებმა დაბეჭდილი. ამ ძეგლში ექვსი დუბეჭდავი გვერდია.

დამატებითი ნაწილის ტექსტში ჩართულია „პელთას“ — მზის მოქცევის (შეიდეულის) ზეპირად სწავლება მარცხნა და მარჯვენა ხელის თითებზე ს. ორბელიანის აღდგენილი და მოსკოვში ნიკოლოზ სერბილისანთან ხელნაწერ წიგნში შეტანილი. ტექსტთან ერთად გამოსახულია სამი ხელის მტევანი, თითებზე ასორიცხეებით წარწერილი. ეს ქართული ხელნაწერი წიგნების ტრადიციას (მდრა: სავალობლების კრებულის (A კოლექციის 85-ე ხელნაწერის ნახაზები).

ქართულმა მოღვაწეებმა წიგნის კომპოზიციაში ნახესხები ელემენტები იმ ზომამდე გამოიყენეს, რაც აქ ეწინააღმდეგებომა მათ მხატვრულ პრინციპებს. კერძო მორთოთიერიობამ გაამდიდრა მხატვრული ხერხების არსენალი. საერთოდ, წიგნთმბეჭდაობის დარგში კავშირი მცირეა, რადგან რუსეთში არსებული ქართული სტამბა დამოუკიდებელი იყო და „დაბადების“ გამოცემაც განსაკუთრებულ პირობებში მიმდინარეობდა.

ქართველ ოსტატთა შემოქმედებას ეროვნული ხელოვნების ტრადიცია განსაზღვრავდა, რაც კარგად გამოვლინდა ამ წიგნის შემკულობაში.



„დაბადების“ ილუსტრაციები არა მარტო მანამდე გამოცემულ ქართულ წიგნებზე მძლავრ დგას, არამედ იმდროინდელი მთელი ქართული გამოცემების ერთგვარი მხატვრული სინთეზიცაა.

ამ წიგნით თითქმის შეკამებულა XVIII საუკუნის პირველი ნახევრის ქართულ გამოცემათა მხატვრული განვითარების გზა. გამოცემულს, რედაქტორის და სხვების უზრუნიათ მისი მოხმარების ვადვილებამაც. საამისოდ, ძირითად ტექსტს თავსა და ბოლოში ერთვის დაამატებანი.

ძველის ახალი თარგმანით შესწორებული ტექსტი აქა-იქ მცდარია. ენობრივი ლაფსუსებიც გვხვდება. ამის მიუხედავად ბაქარს თამამად შეეძლო განეცხადებინა, რომ „დაბადების“ ეს გამოცემა „არარაა უღარეს სავონებელ არს სხვათა ბიბლიათა: ანუ ებრაელთა, ანუ ელენთა, ანუ ასურთა, ანუ ბულღართა, ანუ სომეხთა და სხვათა ყოველთა“.

გამოცემის მაღალი დონე ეფუძნებოდა ჩვენს დიდ კულტურულ ტრადიციას, არჩილისა და ვახტანგ VI დავაის და მათი ფილოლოგიურ-მეცნიერული სკოლის სახელოვან წარმომადგენელთა დაუღალავ მეცადინეობას.

მოსკოვის იმდროინდელი ქართული გამოცემების ტრიალი არ იყო დიდი (რაც ძნელი ასახსნელი არ არის) და არც „დაბადება“ დაუბეჭდავთ მრავლად (გამოცემა 300 ეგზემპლარია). მისი რამდენიმე ცალი მაშინვე მოიერთო მდიდრული ყდით — ცნობილი ქართველი შემოსევლი ოსტატის მკაპარის მეოხებით. ყდებშივე იყო ჩასმული ის ასი ეგზემპლარი, რომელთა საქართველოში გამოჰგზავნას ბაქარი ლ. ბარათაშვილისა და მისი მსუბუნების საშუალებით ავირებდა.

ჩვენ შევისწავლეთ სამ ათეულამდე პირველნაბეჭდი „დაბადება“, მაგრამ ყდების სიმეტროს დაიდგენა ვაძეულდა. უმრავლესობას აშკარად ეტყობა ყდის განახლება. ვიჭირობთ, ძველი უნდა იყოს საქართველოს სახელმწიფო საისტორიო მუზეუმის ბიბლიოთეკაში დაცული ამ წიგნის ყდა. ყდის ზედა ფრთის ცენტრში ამოტივრულ ტონდოს შუა ადგილას მონოგრამაში ჩაწერილია ჭკარციმის გამოსახულება. იგივე მონოგრამა მეორდება ქვედა ფრთაზეც. ყდას ჩარჩოდ შემოვლებული აქვს ორნამენტული ზოლი, რომელიც, საფიქრებლოა, ასახაილდეს იონური ორდენის სვეტისთავს. ყუა გაყოფილია შვიდ სეგმენტად. თითოეული სეგმენტის შუაში გამოსახულია არწივი, რომელსაც მარჯვენა ფეხის ბრჭყალებით უჭირავს მახვილი, ხოლო მარცხენა ფეხის ბრჭყალებით — ლამპარი?

საქარო ბიბლიოთეკაში დაცული „დაბადების“ ამ გამოცემის ერთ-ერთი ეგზემპლარის (K 30/609) ყდის ზედა ფრთა მუქი ყავისფერისაა. ჩასმულია ორმაგ ორნამენტულ ჩარჩოში. არშეიბად თოხივე მხარეს მოყოლებული აქვს ზეუღელი ყვავილოვანი ორნამენტი, რომელიც თავის მხრივ საზღვრავს ცენტრალურ კომპოზიციას, ხარბების სივანს. კუთხეებში თოხი მახარებლის გამოსახულებაა. მახარებელ ლუკას აწერია: „S Luca — წმიდა ლუკა“. წარწერა ჰქონია სხვა მახარებლებსაც, მაგრამ არ იკითხება. ყდის ქვედა ფრთა მეთორებს ზედა ფრთის მოჩარჩოებას, მხოლოდ კომპოზიციას განსხვავებული.

აქ ცენტრში გამოსახულია ლეთისმშობელი ვრცელფრთა, კუთხეებში — სალდარზე, მახარებელნი, საღვთო წიგნების შედგენის დროს.

ყუა დაყოფილია შვიდ სეგმენტად. თითოეული სეგმენტი ორნამენტულ ჩარჩოებშია ჩასმული.

წიგნზე გაკეთებული წარწერა იწმობს, რომ იგი ყდით არის შემოტანილი რუსეთში.

საინტერესოა საქაროს სხვა ეგზემპლარის (K 34/609) ყდაც. ორნამენტული ჩარჩოთი შემოსაზღვრული სწორკუთხა სიბრტყე დასერილია გადაკვარდინებული შუბის ტარებით, რომელიც რომბის ფორმას ქნის.

იგივეა ქვედა ფრთა. ყუა დაყოფილია ზუთ სეგმენტად. ზევიდან მეორე სეგმენტში წერია: „წმინდა“.

ამ წმიდა წიგნის გამოცემის ჩინაფიქი და მნიშვნელობა იმათათვე ღრმად შეიგნეს საქართველოში და ღირსებულად დადასეს მსოკოვის ქართული ახალშენის მესვეურთა ამავე.

ბაქარს მისი გამოგზავრების მზადებისას (XVIII საუკუნის 40-ნი წლები) არ მოუხერხდა სპეციალურად მზადდებულ ყუთებით ამ გამოცემის შესამედის ერთდროულად საქართველოში გამოგზავნა.

სამშობლოში წასვლის სანაცვლოდ ქართველი მეფე უკანვე აბრუნებდა ნაბოქებ მამულებს, სასახლეებს, ქარხნებს... მაგრამ, როგორც „დაბადების“ ერთ ეგზემპლარზე მინაწერი ვეაცნობს, „განუგრძდით მწირობა“.

1761 წელს ბაქარის მეგამიდრეს ალექსანდრეს ნება დართეს საქართველოში გაეგზავნა ყუთებში ადრე ჩაწყობილი „დაბადების“ ასი ეგზემპლარი. მოსკოვიდან ამ წიგნის წაწოდება შემდეგ ხანშიაც გრძელდებოდა.

საქართველოში პირველნაბეჭდმა „დაბადებამ“ დიდი აღიარება ჰპოვა.

საინტერესოა მისი გავრცელების გეოგრაფია.

ამ წიგნს ქართულ-კახეთის, იმერეთის, გურიის და სხვა ცნობილ კულტურის კერებში იყენებდნენ. „დაბადება“ ზოგიერთ ქართველ წარჩინებულს ოჯახშიც ჰქონდა.

რუსეთში ამ გამოცემის რამდენიმე ეგზემპლარია დაცული. „დაბადების“ ერთი ცალი ვეტეკაში ინახება, ეთი — ვენაში, ეთი ეგზემპლარი იყო საქსონიის კურფურსტის ბიბლიოთეკაში... ქარ. გურამიშვილის ეს ერთ-ერთი დიდი შემონაქმედი ხელთ უნდა ჰქონოდა სახელოვან დავით გურამიშვილსაც, რომელსაც განზრახული ჰქონია მთელი „დაბადების“ გალექსვა.

საარქივო ძიება კიდევ ბევრ საინტერესოს გამოავლენს.

ამ ძველისა და სხვა ქართული წიგნების შეკრებას ახლა დაარსებული მთელი ყუთადდება უნდა მიექცეს ახლადგარსებული წიგნის მუზეუმის განსამიდრებლად.

უკანასკნელ ხანს ამ ძველის შესწავლა ჩვენში გამოცოცხლდა და ეს სასებთი კანონზომიერია, რადგან „დაბადება“ მახლობელი ამომსავლეთის უძველესი ცივილიზაციისა და ფეოდალური ქართული კულტურის ცენტრიის უძვირფასესი წყაროა.

შედეგ მეორეული

გურამ გოგია

მართლმად თვითნასწავლ ხალხურ ოსტატთა შორის ერთ-ერთი გამორჩეული ადგილი უჭირავს ფერმწერსა და მოქანდაკეს მალე მარადიშვილს. მისი შემოქმედება ორგანულადაა ამოზრდილი მშობლიური ბუნებიდან, ეროვნულია თავისი შინაარსითა და გამოსახვის ფორმით. მისი ნამუშევრების შინაგანი ექსპრესია თითქოს მეტად უბრალოდ, ყოველგვარი ძალდატანების გარეშეა მიღწეული. მათში მძლავრად ჩქვეს ხალხური შემოქმედების ოპტიმიზმი, თანამედროვეობის რიტმი და მაქსიმეა. ოსტატს არ იტაცებს ზღაპრული სიუჟეტები და მოტივები, მისი აზროვნება და წარმოსახვა ყოველდღიურ ცხოვრებასთან არის დაკავშირებული. გატაცებით და შთაგონებით მუშაობს როგორც ფერწერაში, ისე ქანდაკებაში.

შ. მარადიშვილის ფერწერულ ტილოებში ყურადღებას იქცევს მხატვრული ალლოთი და გემოვნებით შერჩეული ფერთა გამა, რომელიც სხვადასხვა სურათში განსხვავებული ელვადობისაა. მხატვარი აღწევს შესანიშნავ ეფექტებს. თუ ერთ ტილოზე მშვიდი ფერები რიტმულად გადადის ერთმანეთში და მყუდრო გარემოს ქმნის, მეორეგან მსუყე კოლორითი და მკვეთრი გადასვლები თავისებურ ელვარებას და ამალეებულ განწყობილებას ანიჭებს ნამუშევრებს („ნატურმორტი ლურჯ სუფრავა“).

პორტრეტული ქანრის სურათებიდან განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია მხატვრის მიერ 30-იან წლებში შექმნილი ტილო „ლალ გულდაშვილი“, რომელშიც აშკარად ვგრანობთ ავტორის სწრაფვას შემოქმედის სულიერი სამყაროს გადმოცემისაკენ.

შ. მარადიშვილი ქანდაკებაშიც ერთგულია საყვარელი თემებისა და აქაც ძირითადად თავის თანამედროვეებსა და ხალხის ყოფას ასახავს.

კოლორტულია ბაზალტის ქვიდან გამოკვეთილი კახელი გლეხის პორტრეტი. ეკიხიანი ცხვირი, ხშირი უღვამები, დაღარული შუბლი და ოდნე ელამი, მეტყველი თვალები პორტრეტს მეტად გამომსახველს ხდის. უყურებს ამ ქანდაკებას და ვაიცებს, რაოდენ ღრმად ჩასწვდომია შემოქმედი შრომაში გაქვლარაგებული ადამიანის სულსა და ბუნებას. აქვე უნდა აღინიშნოს მოქანდაკის მიერ მომარჯეებული მხატვრული ხერხების შესახებ: გულმკერდის არე დამუშავებულია მცირე ბარელიეფებით — მწყემსი სალამურზე უჭრავს და აბალახებს იქვე გაშლილ ფარას. მეორე, შედარებით ახალგაზრდა გლეხის პორტრეტს ამკობს ასევე ბარელიეფით შესრუ-

ლებული, მევენახეობასთან დაკავშირებული სცენები.

სხვაგვარად არის გააზრებული ნიკოლოზ გოსტაშვილის — მეომრისა და უღრეკი სულის ადამიანის პორტრეტი. აქ არაფერია პლასტიკურად ხაზგასმული, არც გოლიათური აღნაგობა და არც სხეულის ფორმები, მაგრამ მის ამაყ და ზვიად გამოხედვაში შემომრის უღრეკი ნებისყოფა და შემართება ცოცხლად იგრანობა.

სინამდვილისადმი ემოციური დამოკიდებულებით, ცხოვრებისეული სიმართლითა და მდიდარი შემოქმედებითი ფანტაზიით გამოირჩევა ბარელიეფები: „პატარძლის გასიჩქავა“, „შეხვედრა სოფელში“, „აკაკი წერეთელი“ და სხვ., რომლებშიც სასურელი ეფექტის მისაღწევად გათვალისწინებულია ქვის ბუნებრივი შეფერილობა, ტონალობა.

გორის რაიონის სოფელ ტყეყვში მხატვრის სახლის მთელი ფასადი შემოკვში ორნამენტებში ჩასმული ბარელიეფებით — პორტრეტებითა და ყოფითი სცენებით. ეს სახ-

ლი ხალხური ხელოვნების შესანიშნავი ნიმუშია.

შ. მარადიშვილი დაიბადა 1899 წელს კახეთში, სოფელ ურიათუბანში, ღარიბი გლეხის ოჯახში. მიღრეკილება ხატვისა და ძეგლისადმი ბავშვობიდანვე ჰქონია, მაგრამ გზისგამკვლევი არაინ აღმოაჩნდა.

თბილისში ყოფნისას, 1930 წელს, ლადო გუდიაშვილმა პირველმა მიაქცია ყურადღება მას, როგორც ნიჭიერ თეთიანწაფელ მხატვარსა და მოქანდაკეს. შემდეგ წლებში მარადიშვილი უკვე მონაწილეობს საქართველოს ხალხურ ოსტატთა ნამუშევრების გამოფენაზე, ხოლო მომდევნო — 1932 წელს ეწყობა მისი პერსონალური გამოფენა. 1937 წელს, პარიზში, ხალხური შემოქმედების საერთაშორისო გამოფენაზე ექსპონირებული იყო კომპოზიცია „ალახნის ველი“, რომელსაც ფრანგულმა პრესამ მაღალი შეფასება მისცა.

ამ დროიდან მოყოლებული შ. მარადიშვილის შემოქმედება სისტემატურად იკავებს ადგილს ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკურ და საკავშირო გამოფენებზე.

საქართველოს ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში იქნა და ხოლმე (გ. გაბაშვილის, ლ. გუდიაშვილისა და ვ. ქიქოძის რეკომენდაციით) მის ნამუშევრებს და შესანიშნავი კოლექციაც დააგროვა. როცა შალვა მარადიშვილი გორის რაიონის სოფელ ტყეიავეში დასახლდა, ლ. გუდიაშვილი სისტემატურად უზღავნდა სოფელში ტილოს, საღებავებს, ფუნჯებს და მატერიალურადაც ეხმარებოდა.

„თქვენმა პერსონალურმა გამოფენამ დიდი შთაბეჭდილება დატოვა ქართველ ფართო საზოგადოებაზე, — სწერდა შემოქმედის 1973 წელს ლადო გუდიაშვილი, — მართალია, ჩვენმა კავშირმა ნანატრი გამოფენა შეგვიანებით მოაწყო, სამაგიეროდ, თქვენმა ალალმა და მაღალმხატვრულმა შემოქმედებამ ყველა აღაფრთოვანა. თავისი სიტყვა თქვა თქვენმა შესანიშნავმა მხატვრობამ და ქანდაკებამ. ბევრმა გაიგო და დარწმუნდა, რომ ქართველ ხალხს ჰყავს კიდევ ერთი ბრწყინვალე მხატვარი, უპრეტენზიო, მაგრამ მაღალი სულით და დიდი ნიჭით დაჭილდოებული ადამიანი“.

აწ განსვენებული მხატვარი მხოლოდ შემოქმედებაში ხედავდა ნამდვილ ბედნიერებას. თავისი ძაღვის რწმენა, საქმის ერთგულება ახასიათებდა მუდამ და შინაგანი მოწოდებისთვის არასოდეს უღალატნია.



მატარძლის განსხვავ.
გოსტაშაბაშვილის პორტრეტი.
ხურჭინიანი გლეხი.



სიურრეალიზმი მხატვრობაში

ერასტ ვაჩნაძე

თანამედროვე ფსიქოპათოლოგიაში ერთი საინტერესო საკითხი დადგა — ურთიერთმიმართება პათოლოგიურობისა თანამედროვე დეკადენტურ მხატვრობასთან: ექსპრესიონიზმთან, აბსტრაქტულ მხატვრობასთან და სიურრეალიზმთან. ეს საკითხი იმდენად აქტუალური აღმოჩნდა, რომ იგი არა მარტო ფსიქოპათოლოგიის, არამედ ხელოვნებათმცოდნეობის მსჯელობის საგნადაც კი იქცა. აღნიშნული გარემოების გამო გამოიქვეყნა მრავალი, ერთმანეთის საწინააღმდეგო აზრი (მორსელინი, ვიეგანდტი, ლაფორა, ფერნანდი, პრინც-ჰორნი და სხვა — R. Volmat — L'art psychopathologique. Paris. 1956).

უნდა ითქვას, რომ თანამედროვე მხატვრობის პათოლოგიური თვალსაზრისით განხილვა დიდ სიფრთხილეს მოითხოვს. გამოჩენილი ადამიანების ბიოგრაფიების ანალიზი ხშირად მათ ფსიქიურ არასრულღირებულოვნებას გვიჩვენებს. მხატვარს, ისე როგორც საერთოდ ინდივიდუმებს, შეიძლება ფსიქონევროზების მთელი გაბაახასიათებდეს. შეიძლება დეკადენტი მხატვარი ფსიქონევროზულ მდგომარეობაში იყოს, მაგრამ ამის გამო დეკადენტური მხატვრობის პათოლოგიურად გამოცხადება ისევე არ არის მართებული, როგორც იმის თქმა, რომ ტრადიციული მიმართულებების მხატვარი უფრო ნორმალური და ჯუნსალია, ვიდრე თანამედროვე დეკადენტი მხატვარი. გამოჩენილი პაბლო პიკასო მხატვრობაში ექსპრესიონიზმის, კუბიზმისა და სიურრეალიზმის ერთ-ერთი ფუძემდებელი და წარმომადგენელი, ცნობილი

ფსიქიატრის იუნგის მოწმობით, ჩვენი დროის ყველაზე საღი გონებისა და ფსიქიურად სავსეებით სრულღირებულოვანი პიროვნებაა.

თანამედროვე დეკადენტური მხატვრობის ერთ-ერთი ძირითადი მიმართულება სიურრეალიზმი აშკარა „პრეტენზიას“ აცხადებს სულით დაავადებულთა მხატვრობისათვის დამახასიათებელ ფსიქოპათოლოგიურ თავისებურებაზე.

სიურრეალიზმი ანდრე ბრეტონმა 1924 წელს თავის მანიფესტში განსაზღვრა, როგორც წმინდა „ფსიქიური ავტომატიზმი“, რომლის საშუალებითაც აზროვნების რეალური მოქმედება სიტყვიერად, წერილობით, ან სხვა შესაძლებლობით გამოისახება ყოველგვარი ლოგიკისა და გონებრივი კონტროლის გარეშე. მისი აზრით, ცნობიერების, ინტელექტისა და მეხსიერების ჩარევა მხატვრული ნაწარმოების ღირსებას ამცირებს. სიზმარი და სიგიჟე ადამიანის ფსიქიკური მოქმედების უმაღლეს ფორმას წარმოადგენს.

აღსანიშნავია, რომ სიურრეალიზმმა უფრო ნათლად მხატვრობაში იჩინა თავი. დივიზიონიზმი, სიმულტანიზმი, მონტაჟი, დაუკავშირებლობის გაერთიანება ლოგიკური, გააზრებული შინაარსის გარეშე უფრო თვალსაჩინოდ სახვით ხელოვნებაში იჩენს თავს.

თუ ანდრე ბრეტონმა სიურრეალისტურ შემოქმედებას საფუძვლად „ფსიქიური ავტომატიზმი“ დაუდო, ცნობილი სიურრეალისტი მხატვარი სალვადორ დალი 30-იან წლებში თავის „პარანოიდულ-

კრიტიკულ“ მეთოდს ახასიათებს, როგორც ირაციონალური შეშეცენების სპონტანურ მეთოდს, დაფუძნებულს ბოდივითი ასოციაციების კრიტიკულ ინტერპრეტაციაზე, ხოლო თავის მემუარებში იგი წერს: „მე ვარ შეშლილი, გარდა ერთი პუნქტისა, სადაც მე არა ვარ გიჟი“.

პათოლოგიური მხატვრობის სიურრეალისტურ მხატვრობასთან მიმართება სპეციალურად ცნობილმა ფსიქიატრმა ანრი იმ იკლია. (H. Ey. La psychiatrie devant le surrealisme. 1948). მეკლევარის კონცეფციაში ცენტრალურია ავტომატიზმის ცნება, რომლის ტიპიურ მაგალითს სიზმარი წარმოადგენს. ა. იმ შეხედულებით სიურრეალისტურ და პათოლოგიურ პროდუქციას იდენტური ესთეტიკური ღირებულება გააჩნია, მაგრამ განსხვავება მათ არსში ხედავს. მხატვრის მიერ ტილოზე გამოსახული ნაწარმოები გამოყოფა თავის ავტორს და სხვას დაუკავშირდება, მაშინ, როდესაც ავადმყოფი მჭიდროდაა დაკავშირებული მასთან, ეის აზრით, ავადმყოფის მხატვრობას ვერც ერთი სიურრეალისტი ვერ განახორციელებს, თუ ის არ არის გიჟი. სალვადორ დალის ფანტაზია და ექსცენტრიულობა განზრახ ხასიათს ატარებს. ანრი ეის რწმენით, სალვადორ დალის ბოდეა და სიციუე მოჩვენებითია, ე. ი. აპარსებული გიჟი.

ზემოაღნიშნულის გამო, ჩვენ ვცადეთ ექსპერიმენტულად გვეკვლია: ნამდვილად არის გაპირობებული სიურრეალისტური მხატვრობა ფსიქიკური ავტომატიზმით და ბოდივითი მდგომარეობით? ამ მიზნით, ჩვენ სამხატვრო აკადემიის 40 მხატვარს ტყოდენტს ვთხოვეთ ე. წ. „ავგლიუტინაციის“ მოვლენის საფუძველზე დაეხატათ შემჭიდროება მთელი რიგი საგნებისა, ან მათი ნაწილების გაერთიანებით სიურრეალისტურად, ალოკუტური, გამოუცნობი კომპლექსები, სიმულტანური ხატები.

კლავისი შედეგად გამოიკვია, რომ ყველა 40-მა ცდისპირმა თავის ნახატებში დიდი წარმატებით გამოავლინა სიურრეალიზმის შემოქმედებითი მექანიზმები — მრავალფეროვანი თემატიკა. რეალური სინამდვილიდან აღეპული დეტალებით გააერთიანეს ფანტასტიკური, გაუერთიანებელი კომპლექსები. ცდისპირების თვითდაკირვების მიხედვით: დასახულ ამოცანას ასრულებდნენ წინასწარი განზრახვით, აჩენდნენ რა აქტიობას და ნებისმიერ მოქმედებას, ამჩნევდნენ რა ამავე ღრის ობი-

ექტურად და კრიტიკულად წარმოსახულ წარმოდგენათა ასოციაციის ალოკუტრობას.

სიზოფრენიით დაავადებულითა ჩვენ მიერ შესწავლილ მხატვრობა (ე. ვანზაძე — „სულით დაავადებულითა მხატვრობის ზოგიერთი თავისებურება“. 1968) წარმოადგენს უწყვეტ, იმპულსურ, არამიზანდასახულ ქვევას. ამასთან, თავს იჩენს ხატების ქოტიურობა, ნეომორფიზმები, ნეოლოგიზმები, უცნაური სიმბოლური ნიშნები. ფაქტიურად, ეს ხატების შექმდროებაა ავგლიუტინაციის კანონის საფუძველზე. ნახატის საშუალებით ცდილობენ სპონტანურად თავისი პალიუცინატორული ბოდივითი იდეების გამოვლინებას.

ამრიგად, ყოველგვარი თავისებურების გარეშე, მსგავსება სულით დაავადებულთა და სიურრეალისტურ მხატვრობას შორის არ არის მოკლებული საფუძველს. რაში მდგომარეობს კონკრეტულად ეს მსგავსება?

თუ მას ფორმისა და შინაარსის თვალსაზრისით განვიხილავთ, განსაკუთრებით კი ფორმალური ნიშნების მიხედვით, ორთავე გამოსახულებისათვის საერთოა: რეალური სინამდვილის უაყოფა, ფორმის ხელოვნური დარღვევა, ფერების ნებისმიერი ხმარება და სხვა. ერთი სიტყვით, ფორმისა და შინაარსის ერთიანობის დარღვევა, რაც ჩვენის აზრით, ორივე სახის მხატვრობისთვისაა საერთო. მაგრამ საკითხის გასარკვევად მხოლოდ მსგავსების დადასტურება არაა საკმარისი. წინააღმდეგ შემთხვევაში იძულებული ვიქნებით მხატვარი-სიურრეალისტი პათოლოგიურ პიროვნებად გამოვაცხადოთ. ამიტომ, საჭიროა საკითხის შესწავლა განსხვავების ძიების მიმართულებითაც წარმართოს. და აქ, პირველ რიგში, ფსიქოლოგიამ უნდა გავკინიოს ახმარება. საქმე ისაა, რომ გარეგნულად მსგავსი ყოველგვარი მოქმედება, ფსიქოლოგიულად შეიძლება საკმაოდ განსხვავებული იყოს.

ამასთან დაკავშირებით, სრულად გარკვეულ ყურადღებას იმსახურებს დ. უზნაძის მოძღვრება ფსიქიკის ორი დონის შესახებ (დ. უზნაძე — „განწყობის ფსიქოლოგიის ექსპერიმენტული საფუძველები“. 1949 წ.).

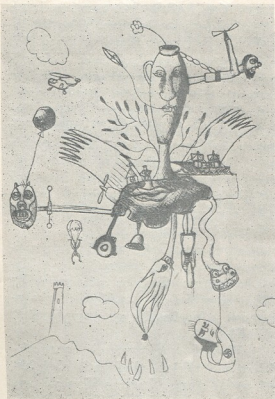
განწყობის ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით პიროვნების ფსიქიკური ცხოვრება ორ დონეს გულისხმობს: განწყობის და ობიექტივაციის დონეს. ნორმალურ პირო-



სახელადორ დალი.

ბნელი თამაში.

შიზოფრენიით დაავადებულის ნახატი.



ბეში ამ დონეთა იერარქიული კავშირის ქვევის სტრუქტურას განაპირობებს. ფსიქოზის შემთხვევაში, კერძოდ, შიზოფრენიით დაავადებული ობიექტივაციის დონის გარკვეული დეფექტის გამო უფრო დაბალ, იმპულსურ, განწყობისეულ პლანზე მოქმედებს. ცხადია, სახვითი მოქმედებაც, როგორც ქვევის ერთ-ერთი ფორმა, განწყობის დაბალ დონეზე ხორციელდება. შიზოფრენიით დაავადებული მთლიანადაა ჩართული ხატვაში, თავის განცდებში, ავადმყოფი უშუალოდაა შერწყმული თავის სახვით პროდუქციასთან. განწყობის როლი სახვით მოქმედებაში დიდია, მაგრამ შეუძლებელია რომ ხელოვნების უდიდესი მიღწევები მხოლოდ განწყობის უშუალო მოქმედების შედეგი იყოს. შემოქმედებითი ინსპირაციის მდგომარეობაში ხელოვნის შესწევს ძალა იმპულსური ქვევის უშუალო მოქმედება შეაჩეროს, ნებლოზას დაუმორჩილოს და შემოქმედებითი ობიექტივაცია მოახდინოს. ნებლოზით აღჭურვილი მხატვარი აქტიურ შემოქმედებას იწყებს.

სიურრეალისტი მხატვარი, სრულიად ცნობიერად, თავისი შემოქმედების მექანიზმად ფსიქიკურ ავტომატიზმსა და ბოძვით მოვლენებს აღიარებს და, თუ შეიძლება ითქვას, შეგნებულად ცდილობს შიზოფრენიით დაავადებულის მსგავსად თავისი სახვითი ქვევა ფსიქიკის დაბალ, პირველ დონეზე წარმართოს. სიურრეალისტური მხატვრობა გააზრებული და მოფიქრებულია ისე, როგორც ჩვენი სტუდენტური მხატვრების კვლევის შედეგები, წინასწარ გააზრახული, ლოგიკას მოკლებული, ცნობიერად შესრულებული ნახატები.

ამრიგად, შიზოფრენიით დაავადებულის სახვითი მოქმედება ფსიქიკის დაბალი განწყობის დონეზეა. ფსიქიკური დაავადება პიროვნების გარეშე უშუალოდ არა ვლინდება. მხატვრული ნაწარმოები, განსახიერებული ტილოზე ამ წარმართილოში ობიექტივირდება, გამოეყოფა თავის ავტორს, უპირისპირდება მას, გარედან ხედავს თავის შემოქმედების საგანს და ბოლოს შორდება მას.

თუ დაბალ დონეზე გამოვლენილი მხატვრული პროდუქცია მოკლებულია მხატვრულ ღირებულებას, ფსიქიკის მაღალ დონეზე მხატვრის მიერ შექმნილი ნაწარმოები გამოირჩევა მდიდარი ფანტაზიით, კომპოზიციითა და შესრულების ტექნიკით. ამიტომაც, რომ რა დიდიც არ უნდა იყოს მსგავსება, ჩვენ მაინც ყოველთვის ვვარძობთ ვის ეკუთვნის მხატვრობა — ავადმყოფს თუ მხატვარს.

მიხეილ ჯომარია

თარსი დღე

კომედი პრე მოკმედებად

1934 წ.

მოკმედი პირნი:

კოპერატივის გამგე
დახლის მუშაკი
მოანგარიშემოღარე
მეეზოვე
მილიციელი

კოპერატივის შენობა. ნახევრად ბნელა. დახლზე ხელის ფარანი დგას. იატაკზე საბანია გაშლილი, რომელზეც პროლეტები აწევიან. მეეზოვე, რომელიც დამის დარაჯია, ყურებდაცქვეტილია და ფრთხილად, უხმაუროდ მოპრავს. თაროდან რამდენიმე კოლფ პაპიროსს იღებს და საბანზე დებს.

პატარა სარკმელი, რომელშიც მეეზოვე შემოჭრა, გამოღებულა.

I.

მეეზოვე. (თავს იშვინებს) განა ეს ქურდობაა, მოქალაქეო? ქურდობა ის არის, როცა... ერთი სიტყვით, იპარავენ, ძარცვან, გლეჯავენ, საღაროებს ტეხავენ, ანდა ხალხს უღლებს სკრიან ოხრად. აი ეს ნამდვილი ქურდობაა. მე კი რასაც ვაკეთებ, ქურდობა კი არა, პროვოკაციაა. რა მოხდა ისეთი? შევიდა, ჩემო ბატონო, დამის დარაჯი კოპერატივაში, გაყოლა ხელს კაცმა (კასრიდან რამდენიმე ქაშაყს იღებს) სულ ცოტა რამ... (ქაშაყს ნაქურდალთან დებს) და შინსაკენ გასწავა. დიდი ამბავი! სახელმწიფო ამით არ დაზარალდება. სახელმწიფოს მიუფურთხება ასეთი რაღაცეებისათვის. (კრავს ბოხასს და მერე საკუთარ თავს ეუბნება) თუმცა, მოითმინეთ მოქალაქეო, ძეხვით ზომ არ ჩაიგებრიდებდით პირს? (ჩამოიღებს ერთ რგოლ ძეხვს) სხვა დამის დარაჯი, ვინმე ნადირი და უაჩლი რომ შექერეს კოპერატივში, ჩემსავით კი არ დაიწვეს მორცხობას. არაფ-

რის დიდებით არ დამაყოფილდება ერთი რგოლი ძეხვით. ის თავზელი სამ რგოლს აწანის. (სამ რგოლ ძეხვს ჩამოსწის) ან სულაც ოთხს... მე კი სამს აწვანდი და მეყოფა კიდევ. მე ნამუსიანი ვარ. სახელმწიფოს სხეზევით უსაქონლოდ არ დატოვებ სახელმწიფოს ვაჭრობის საშუალებას ვაძლევ. (ბოხასს გახსნის და შიგ ძეხვს დებს, უჭრს მიუღვდებს) ეი, უნდა ვიჭიკარო, სხვა ვინმე ქურდი და მამაშალი რომ შემოვარდეს აქ, წარმოიდგენია, რა ამბავს დაატრიალებს. (ათვალერებს, კიდევ რა ავიღლო) რის წადებასაც ვერ მოახერხებს, ალბათ აქვე შესახლავს. პირუტყვი. (სანსლაყს შეჭრას, დანარჩენს ყიბეებში იუარის). განა ეს ქურდობაა, მოქალაქეო? ამის მხოლოდ ჰქვია ქურდობა. (იღებს პროლეტებიან ბოხასს) პატიოსანი რომ ვარ, იმიტომ მიმაქვს ასე ცოტა. ბედურასაც კი ვერ გააძლობს ეს... ჩემი დამსახურება იქნება, რომ სამი კაცით ნაკლები იდგება საღაროსთან რიგში. ეს, შეიძლება ითქვას, ჩემის მხრივ ქველმოქმედებაც კი იქნის. უნდა ვიჭიკარო. (მიღის სარკმელთან, შე-



მოღვს პროდუქტებთან ბოხანს და მერე თითონ შიქვრება). თავასხაფოტ გაშვებ, ალბათ, წერვები აეშლება. ვაი, იტავი, აწასწი ჩემი პროდუქტებითი, გამბარვებს, დამპყვიბო რა თქმა უნდა, პატროსან კაცს მართლაც არ ესიაშვებნა ასეთი ჩამის დანახა. უი, მგონი მოღიან! (გაუჩინასლება).

2.

გამგვ. (ღებვს კარს, სინათლეს ანუბს) მე, ივანე, სამუშაოზე უყოველითი ადრე მივყავს მოხვლა.
დახლის მუშაკი. (ელაქტუება) მე, ვასილ ფეოდოროვიჩი, პირდაპირ გავგებული ვარ, როგორი გენიალური პასუხისმგებელი მუშაი და პატიოსანი ადამიანი მრძანდებით. უყოველითის პირველი ხართ ხოლმე თქვენს საბროლო პოსტზე.

3.

გამგვ. (მიზნულიად) ოპ, რას ამბობ, ივანე, არა ვარ ღირსი...
დახლის მუშაკი. (გერ ამჩნევს, რომ მალახა ვაქტრდულია) სრული კემშარბიტება, ვასილ ფეოდოროვიჩი, სრული კემშარბიტება... იცითრა, თქვენ რაღაც განსაკუთრებული, არჩვეულებრივი პირიუნება ბრძანდებით.

გამგვ. (დამწუხრულად) მე, ივანე, სავთარი საქმისათვის ვცვალაობ, საყუარო თავისათვის ასე ბევრს არ ვიშუშავებდი.
დახლის მუშაკი. ეს, რასაკვირვება, ასეა... ეს სრული კემშარბიტება, ვასილ ფეოდოროვიჩი...

გამგვ. ხალხს კეთილდღეობისათვის ძალდონეს არ ვიშურებ.
დახლის მუშაკი. ეს ასეა... რა თქმა უნდა, ხალხს კეთილდღეობისათვის ძალდონეს არცერთი არ დაუშვებოდა. სწორედ ამიტომ ვაგებთ რაღაც სხვაინარბები... ერთი სიტყვით, განსაკუთრებულბი.

გამგვ. რა თქმა უნდა, ივანე, საყუარო თავისათვის არაფერი გვიდა, კაპიტალისტები ხომ არა ვართ. საერთო ინტერესები — ჩვენი ინტერესებია.

დახლის მუშაკი. ეს სწორია, რა თქმა უნდა, სწორია... ნამდვილად ვსწორია. ჩვენს თავზე სულ არ ვფიქრობთ, ოღონდ სხვები იყვენს კარგად.

გამგვ. შენ პოლიტიკურად სწორად მსჯელობ... სხვები ვინაა არაფე? სხვები — ჩვენა ვარს...

დახლის მუშაკი. მართალია, სრული კემშარბიტება... სწორედ რომ ჩვენა ვართ. სხვებზე არ ვფიქრობთ, ოღონდ ჩვენ ვყოფთ კარგად.

გამგვ. იხეთი შრომა, როცა საყუარო თავზე არ ფიქრობ, რასაკვირვებია, აქეთილომობილებს ადამიანს, ივანე, ადამიანი პატიოსანი, ღდაიდ სხვბა.

დახლის მუშაკი. ჩვენს სიღაიბეს, ვასილ ფეოდოროვიჩი, არავის დაუყომობთ. სიღაიბე რომ წვაგართავნ, ჩვენგან აღარაფერი არ დარჩება.

გამგვ. ორთქლი და ბოლი თუ დარჩება, მეტი არაფერი. (კალაშეის იხილს).

დახლის მუშაკი. უი, ვასილ ფეოდოროვიჩი...
გამგვ. რაო?
დახლის მუშაკი. უი, ვასილ ფეოდოროვიჩი, ვილაცამ... რაღდაც...

გამგვ. (არეულობს შეამჩნევს) რა მოხდა?
დახლის მუშაკი. გაკვირდებ, ვასილ ფეოდოროვიჩი!
გამგვ. მშებო მშვეულოთ, მშებო გაიქვიე ივანე, მილიციას დაუძახებ მშებო, ეს რა უბედურებნა ჩემს თავს?.. (ყვირის) მილიციას!

დახლის მუშაკი. (ყვირის) მილიციას! (გარბის).
გამგვ. ხათახათა თუ ვინდოთ, ეს არას! (შეიშობის კომპარატების მოანგარიშებ).

მოანგარიშე. ამბობენ, გაუჭურდივართ ვილაცას, ვასილ ფეოდოროვიჩი?
გამგვ. შებედე, დატბი, სახალხო საყურებნა გაიტაცეს. ჩემი ზეული დაჯანბროდი იმ არაშუადს, რომელიც ასეთ ჩამებს ზედავს.

მოანგარიშე. დიდი ზარალია, არა, ვასილ ფეოდოროვიჩი?
გამგვ. არა. ბევრი არაფერი წაუღია, მაგრამ მე მორალურად ვიტანებები, რომ ჩვენს შორის ასეთი უსინდისო ადამიანები არიან. ისე კი, რაღაც წყრილმანი შორისარეს. აი, ახლა მილიცია მოვა და ოქმს შევადგეთ. წაიღ, მეტყვევს დაუძახებ კარგად უყარავ.

ულო კოპიარტვის, მე და ჩემმა ლმერთმა. დაე, სურცხულო დაწივს ოქმის შედგენის დროს.
მოანგარიშე. ამ წუთას... (ყოქმანობს) ოპ, ვასილი ფეოდოროვიჩი, ვასილი ფეოდოროვიჩი!

გამგვ. რა იყო?
მოანგარიშე. ასე ვთქვათ, ძალზე ხელსაყრელი მომენტი ჩაგვივარდა ხელში, ვასილი ფეოდოროვიჩი!

გამგვ. რაო?
მოანგარიშე. ასე ვთქვათ, ძალზე შესანიშნავი მომენტი-აშეთ. ოპ — ოქმით თუ რაღაცაა, რომ შევადგენენ, ხომ დაწერენ...

გამგვ. მერე?
მოანგარიშე. განა ცოტა გვაქვს ხოლმე, ვასილი ფეოდოროვიჩი, პროდუქტების დანაქლისი? ხან ცვენიო, ხან გავონიო, ხან შეზობით და ხან შემუშობით. კარგი იქნებოდა, ვასილი ფეოდოროვიჩი, გვეგარგებლა ამ ქურდობებმა და ცოტა გადაგვეხალა საქონელი, ასე ვთქვათ, მარაგის სახით...

გამგვ. მო, მარაგის სახით შეიძლება, — რამდენადაც ბოლო დროს გავიჭინებდა ცვენიო დანაქლისი...

მოანგარიშე. (შთავიფობი) მარაგის სახით, ვასილი ფეოდოროვიჩი, უყოველ თუ უსიაშვებნა გვაქვს, ხან ცვენიო დანაქლისი, ხან გავონიო, ხან შემუშობით. ძალიან საჭიროა ახლა ჩვენთვის მარაგა.

გამგვ. ოღონდ, რაც შეიძლება მცირე...
მოანგარიშე. რა თქმა უნდა, რაც შეიძლება მცირე, ვასილი ფეოდოროვიჩი, ვთქვათ, შევარ, ვასილი ფეოდოროვიჩი, ზუთი კილომდე ააყოცეს. ჩვენ კი ვიტყვით, რომ ათი შოიარეს ქურდს, იმ არაშუადს, რა ენაღვლება, ჩვენ კი პატარა მარაგა გამოგვცა.

გამგვ. მო, ჩურდისათვის ახლა სუფერია...
მოანგარიშე. ქურდისათვის, ვასილი ფეოდოროვიჩი, ნამდვილად აბსოლუტურად სუფერია, რამდენს ვიტყვით, სასაცილო ამბავი კია, ხან შემოდო ერთი ტომარა შევარა ჰქონოდა, მან კი, პუკეკია, შონი, შიშვებმა, ერთი-ორა მუშა წაიღო. ჩვენს ვიხარებებლებო ამით და...

გამგვ. მო, შევარი უყოველითს გვიჭირებებს ხოლმე საქმეს. უყოველითის დანაქლისი გვაქვს.

მოანგარიშე. მეც უნდა არ ვამბობ? გვიჭირებებს ხოლმე შევარი საქმეს. ახლა კი უყოველითს რიგზე იქნება.

გამგვ. სახელმწიფოსათვის, რა თქმა უნდა, სულ ერთია, რამდენადაც ქურდს სურელი მეტი მოვარა.

მოანგარიშე. სრული სიმართლია, მას შეეძლო მთელი კოპიარტივი მოგვარა. ერთი სიტყვით, ძალიან ხელსაყრელი მომენტია. თაღლითობასაც ვერავინ დაგვეშუამებს და ჩვენს ხელს მოვიგობობ. მომეშვეულოთ, ვასილი ფეოდოროვიჩი, რომ ეს შევარიანი ტომარა აქ დავდგათ.

გამგვ. ერთი ტომარა, ცოტა არ იყოს, ბევრია.
მოანგარიშე. რატომბა ბევრი, ვასილი ფეოდოროვიჩი? მე რომ მქითობი, ცოცავ აბის, მიდით, ვასილი ფეოდოროვიჩი, დანახარგავებულდა კიდევ ერთი ტომარა დაუშვებოთ, გამოგვადგება. (დახლის ქვეშ მალახა რომ ტომარა შევარს).

გამგვ. (ძიხვს ნიქვებს) იქნებ მძიხვო გადავშალოთ? მძიხვი გვიჭირებებს ხოლმე საქმეს, ძალზე ნახი საქონელია და ხალხსი აქ გამოგვადის ხოლმე.

მოანგარიშე. რა სალაპარაკოა ახა მომწიფდით სამი რგოლი.
გამგვ. მაშინ, გაუშეო ოთხი იყოს. ხომ იცი, როგორი ვეფედები ძიხვზე. პაპირისიც ხომ არ გვაქვდო?

მოანგარიშე. რა სალაპარაკოა პაპირისიც იყოს (მალავს პაპირისის კოლფიებს).

გამგვ. მე მგონი მეტი მოგვიდა.
მოანგარიშე. ჩემის აზრით კი, ზუსტად ზომბზეა. მობლავი საძიხვებია. გააბოლებ და ფაფო, აღარ არის. ეძებე მერე ბალანს ცაში. მოღიან, ვასილი ფეოდოროვიჩი.

გამგვ. არ კარგია, რომ სულელი ქურდი შეგვცხვება.
მოანგარიშე. აბსოლუტური შტერი, ვასილი ფეოდოროვიჩი, მე ვიტყვი, სადაცღო პირიუნება. ქურდი კია — მთხვბა. შემოღიან მილიცილე და დახლის მუშაკი.

დახლის მუშაკი. აქეთ, ამხანაგო მილიცია, აქეთ.
მილიციელი. ოჰო, ზორბად უმუშავნიანო.
გამგე. წარმოადგინეთ, ღამის დარაჯი გვყავს და ასეთი აღმამყო-
ბებელი ფაქტიც მოხდა.

დახლის მუშაკი. იგი მეუწვევაცაა და ღამის დარაჯიც.
მილიციელი. მამ, დაუძახებთ.

გამგე. გაუშვი, აქ იმყოფებოდეს ოქმის შედგენისას. კარგი გაკე-
თილი იქნება მისთვის. დაუძახებ მეგვრე.

მოანგარიშე. (სალარსოსან რჩალებს) ამ წუთის, ვასილი ფერ-
დორიოვი, ახლავ დავუძახებ. საღაროს ვა.ოწმებ. (რადკან
შეუძნებლად იღებს ქიხურს. სწრაფად მისი კარისკენ და ლა-
მის წაქცივის მოარე, რომელიც კარბეში გამოჩნდება.)

მოღარე. ოი! ქურდები! (ხელბის მალა სწევს).
გამგე. რა გემართება, ხომ არ გადართივ, მამა?

მოღარე. შე კი სვინა, რომ გადარკვევენ.
გამგე. ცოტა დაგავინადეთ, მამად, უკვე გაგვარკვევენ.

დახლის მუშაკი. შიში ქაპა ქალბატონმა.
მოღარე. ოი, გაგვარკვევენ, ჩემი საღაროსთვის ხომ არ უხლიათ
სიცილი?

დახლის მუშაკი. მგონი არ უხლიათ.
მოღარე. სწარედ რომ უხლიათ; ყველაფერი არეულ-დარეულია.
ორმოცი მანეთი მქონდა, ახლა ეტუბა ნაყურებია, ახა ერთი
დღეთაფაღია.

(შემოდიან მონაგარიშე და ქურდი მეგვრე).
გამგე. ასე უნდა უარაულობა, გამოშურებულა?

მეგვრე. (ძალთი ისრებს თვალებს, თითქოს მხოლოდ ახლა
გამოვლიდა და ამოქანარება). ვანა მოხდა რამე?

მოანგარიშე. ჯიკიეთი ტინა, ძლივს გაავლიძე.
დახლის მუშაკი. (მეგვრეს გამოაქვარებს) „ვანა მოხდა რა-
მე?“. იმის მაგივრად, რომ სახლში საყურთბა დაიყვან, ხერ-
ნავედ და სახელმწიფოს აუტანელ ზარალს აუყენებნ.

გამგე. დატბი?

მეგვრე. (ძალდატანებით) უი-უი-უი, უი-უი-უი როგორც ჩანს,
გაუშურდიანარი წარმოადგინიათ აი, საყურებელმა!

გამგე. ხედავ?

მეგვრე. (ხელგუფრად ვაი-ვაი) (უხერხოდ თამაშობს გან-
ცივებულად ადამიანის როლს, ხან თავურ იტაცებს ხელს,
ხან გულზე) ვაი-ვაი! საოცრება! საოცრებება!

გამგე. ჩემი ხელით დავაბრუნებ ქურდს.

მეგვრე. (შეშინებული) ახა-ახა! (ისრებდ მოსივამს ხელს) რა
საჭიროა სახლის დახრობა? ამხანაგო მილიცია...

მილიციელი. ღამის დარაჯი ბრძანდები?

მეგვრე. (ყოებით ხშირ) მე-? რა თქმა უნდა, ღამის დარაჯი
ვარ. როგორც უმუშევრის, ალუაფის კარბეში ვიქციე. და საცე-
რო არავითარ შევიმნივია. რა თქმა უნდა, შიშობდა ცოტა წა-
თვლილა.

დახლის მუშაკი. (გამოაქვარებს) „წამოვლილა! ბებერი ქოჯა-
ი! რამხელა ზარალი მოიყენა სახელმწიფოს!

მეგვრე. მინდ ქარჯია, რომ ბევრის მოპარვა ვერ მოახერხებ.
დახლის მუშაკი. შენის აზრით ცოტა მოიარეს?

გამგე. პირდაპირ საშინელება, იმდენი მოიპარეს.
მეგვრე. (დაბნეულია) შე კი მგონია, ბევრი ვერაფერი მოიპა-
რეს. ალბათ, სულ ცოტა რამე წაიღეს. მე... მე გამეღვიძებოდა,
ბებერი რომ წავლეთ.

გამგე. აი, ახლა ოქმს შევადგენ და დარწმუნდები, რა ყვაოც
ბრძანდებით და რა ზარალი მოიყენე სახელმწიფოს.

მეგვრე. შეუძლებელია, რომ ბევრი მოეპარათ, ყოველთვის
ფიხილად მიწინავს.

მოანგარიშე. რაც მოვარია, ძალიან ბევრი შაქარი მოუპარიათ.
მეგვრე. როგორ თუ ბევრი შაქარი? ხომ არ გადარეულხარ?
არ ეტუბა, რომ რამდენიმე უღუბა წაღებულა?

გამგე. წერე, ამხანაგო მილიციელი.

მოანგარიშე. რაფინადი მოპარულია... ერთი წუთით (რადკან ქა-
ლადღებში იხილება) რაფინადი ორი ტომარაა მოპარული.

მეგვრე. როგორ თუ ორი ტომარა? მოქალაქეთი ეი, თქვენ, ხომ
არ გაგვებულხართ?

გამგე. ძალიან მაგარად გძინებია, ბებერიო ტურაჲ!

მეგვრე. როგორ თუ ორი ტომარა? რა ორი ტომარა, რის ორი
ტომარა? მე... მე გამეღვიძებოდა ორი ტომარა რამ... წაღებულ
მე ყოველთვის ალუაფის კარბის გასწვრივ ეკიბავ ხოლმე უე-
ხებს.

გამგე. კიდევ დაიძინებ მორიგების დროს? შენი უფურადღებო-
ბის გამო ახტანმწიფომ აუტანელი ზარალი განიცადა. წერეთ,
ამხანაგო მილიციელი. ძებვეულის საქმე როგორ არის?

მოანგარიშე. შიდი რგოლი ძეხვი აკლია.

მეგვრე. როგორ თუ შეიძ? რამდენი, რამდენი?.. როგორა
თვლია შე არამხდავ? როგორ თუ შეიდი რგოლი? ამხანაგო მი-
ლიცია... ახ შეიდი რგოლი, რის შეიდი რგოლი? ვაი ჩემს თავს,
ეს რა ხდება, მოქალაქე!

გამგე. წუხხარ? დარბო? ახლა დროსადი გნის, როცა ამ სახალხო
უხედურებს ხედავ? სხვა მოსის უფრო ფიხილი ძილი გე-
ქვით.

მეგვრე. როგორ არ უნდა ვიფარდო, როცა ასეთი მოულოდენე-
ლი ზარალი განიცადა სახელმწიფომ.

მოანგარიშე. პაპროსივი აკლია... ას საშოცი კოლოფია მოპა-
რული.

მეგვრე. ას საშოცი კოლოფი? ამხანაგო მილიცია... ამხანაგო
გამგე! ღმერთო ჩემო, ეს რა ხდება?

მოანგარიშე. ას საშოცი კოლოფი პაპროსივი და თექვსმეტი კო-
ლოფი ასანთი.

მეგვრე. ასანთი? რა ასანთზე ლაპარაკობს ეს სალახანა? ამხა-
ნაგო მილიცია... ეს რა ამბავია?

გამგე. მოგვაცილებთ ეს მეგვრე. ყველას ხელგებთ გვეხება. მუ-
შაობას არ გვავდის.

მოანგარიშე. ახა, ჭანდაბანი წადი, ძია, როცა დაგებულდები, და-
გიახებთ.

მილიციელი. წადი, ამხანაგო, დავიძახებთ.

მეგვრე. ბოჰაჰს ვიხი. მოვლენებმა შემაშფოთა. ნერვები ამე-
შალა, მღელვარებამ თავში დამარტავა. მასატიეთ, წერხიერად მო-
კვიციე.

მილიციელი. კარგი, დარჩეს.
დახლის მუშაკი. შეხედეთ, როგორ განიცდის კაცი. ეტუბა,
წუხს ახდენ ზარალს. ჩამოაქვქი, ძია, თორემ სულმთლად მოი-
შლები.

მოღარე. ჩაწერეთ, რომ საღაროდან მოიპარეს ორმოცი მანეთის
ხურდა ფული, ოთხი ქიმიური ფანქარი, კოლდარკები და მაკრა-
ტბლი.

მეგვრე. რა ორმოცი მანეთი? მე... მე... რა ხურდა ფული?.. კი-
დნე ახალი ამბავი მაკრატბლი, კოლდარკები... ამხანაგო მი-
ლიცია... ძმებო, მოქალაქეო, ეს რა შესხის!

გამგე. მოაცილებთ ეს მეგვრე, ხელს გავიშის უძებლობით.
მოღარე. იგი ნერვებს უშლის დახლის მუშაკებს.

დახლის მუშაკი. (მხოლოდ კოლოფის კარბებიდან) აქ ჩემი აბ-
რეშუმის კანწი და კრავებელი თბილი ეკია. ევლარ მიიყვია. ჩა-
წერეთ.

მეგვრე. აჰ, შე არამხდავ! არ ამიღია შენი კანწი. შეიდი რგო-
ლი ძეხვიც არ ამიღია. ნამწიხი არა გაქეთ? სულ სამი რგოლი
ავიდე. კოლდარკებაც არ ამიღია, მაკრატბლიც თვალთ არ მინა-
ხავს.

ჰაუზა.

გამგე. როგორ უნდა გავიგოთ ეს?

მეგვრე. ჩანდაბას თქვენი თავი. გულახდლილად ვლიარებ უკო-
ლდურს, მე ქურდი ვარ. მაგარმ, სხვათა შორის, პატროსანი კა-
ცი გახლავართ, კანწეკულის ფესს არ დავაბიჯებ.

მილიციელი. როგორც უნდა გავიგოთ ეს?

გამგე. ესე იგი, შენ მოიპარე საშოცი!

მეგვრე. დაიბ, მე. მაგარმ ხელი არ მიხლია ორმოცი მანეთისათ-
ვის, მაკრატბლისთვის და იმ ოხერი კანწისათვის. შაქრის ამხა-
ნი კი პირდაპირ აუხიდა ადგებია. მე არ მოგცემთ უღლებას
ასეთი აღმამყოფელი ფაქტები მოპარებით..

გამგე. ოჰ, რა სალახანა!

მოანგარიშე. კოლოფად გათხიხრებული პიროვნება!
გამგე. ჩასაყვრელია, ამ არეულობაში შეიძლება რამე შეგვე-
შალა, მაგარმ ვეულოფერს შევაიმწიბთ. საქონელი ადგელთა.

მოანგარიშე. საქონელი მაღარაშა. თუ გინდათ შეამოწმეთ.
იგინარ, სად დდები შაქარი წელავ? დახუქვემ ხომ არ არის?

დახლის მუშაკი. თავში ფეხი ხომ არა გაქვს? არავითარი შაქარი არ დამიდგამს არხად. დახლქვეშ შაქარი კი არის, ოღონდ მე არ დამიდგამს.

მოანგარიშე. ალბათ სხვა ვინმემ თუ დადგა. საქონელი მაღაზიაშია, თიხქმის მთელი შაქარი სახეზეა.

მოლარე. პარღონ, ზურდა ფულის შეტყობები თურმე საღაროს იქით გადავარდნილა. ფული არ მოუპარიათ, ოღონდ კოლდკრემი და მაკრატელი ვერა ვნახე.

მეგზოვც. უკეთ მოძებნე კრუხის თავი, თორემ მაგ ურცხვ თვალებში შეგაფურთხებ.

მოლარე. ახანავაგო მილიციელო... პლატონ, კოლდკრემიც მოეხება.

გამგე. გადაწერეთ ღვინო.

მეგზოვც. დათვალე ძეხვი, თორემ ჩემი თავის იმელი არა მაქვს. დახლას მუშაკი. სამი რკოლი ძეხვია წაღებული.

მეგზოვც. სავსებით სწორია.

მილიციელი. (მეგზოვცს) აბა, წაივლეთ! დახლის მუშაკი. რა ჭიუტია, როგორ უძალიანდება.

მოანგარიშე. საშიში პიროვნებაა.

გამგე. რაც მოავარია, მორალურად მიმძიმს. (მილიციელს მეგზოვცე გააყვას).

2.

გამგე. ოჰ, თურმე რა ხალხი ყოფილა ქვეყანაზე! დახლას მუშაკი, როგორი უაჩუყოთი არაშაღები, ვასილი ფეოდოროვიჩ!

მოანგარიშე. იგი ღამის დარაკად დანიშნეს.. დახლის მუშაკი. ნდობით აღჭურვეს.

მოანგარიშე. ის კი ასეთ უმსგავსოებებს ჩადის! მოლარე. თანაც რა ხეპრება, როგორ ეტყობა ქალებს! დახლის მუშაკს. „კრუხის თავი“ გიწოდათ, არა, ანტონინა ვასილიცენა?

მოლარე. არა, მას მხოლოდ უნდოდა რაღაც ეთქვა... მაკრატელი კი მაინც ვერ ვიპოვე, ღმერთმანი ვერ ვიპოვენი! რა შეშველებია ახლა. ხელფასიდან გამოშვებულად მის საფასურს.

მოანგარიშე. თუ ღმერთი გწამთ, ნუ წუწუნებთ. (ჩიბიდან მაკრატელს იღებს და იატაკზე აგდებს). აი, ვილაცის მაკრატელი გლია იატაკზე. მე ქული მომპარეს და ხმას არ ვიღებ. შესანიშნავი კრაველის ქული მქონდა. რა ექნა ახლა, რა დავიხურა ზამთარში თავზე?

გამგე. უი, კალოშებიც მოუპარიათ. სად არის ჩემი კალოშები? წარმოადგენიათ, გუშინ კალოშები ვიყავე, დღეს კი აწანეს. ოჰ, რა თარხი დღეა, რაღა მემწელებდა, მე ხომ ადვილად ვცოვდები.

გამგე. კალოშებიც იხდის და იატაკზე აწყობს). ვილაცის კალოშებია უთხბენი, თქვენი ხომ არაა, ვასილი ფეოდოროვიჩ?

გამგე. ოჰ, ჩემია, ჩემი!

დახლის მუშაკი. იმ სალახანამ, ქურდბაცყამ ალბათ განგებ დააწყო კასრთან. იფიქრა, მერე წავიდება.

გამგე. მარამ კალოშები ხომ გაქურდვის შემდეგ გავიძირე.

დახლის მუშაკი. ქურდი ხომ მერეც შემოვიდა და ალბათ თვალი ჩაუვარდა ახალთახალი კალოშები.

გამგე. მო, ალბათ მართლაც ქურდობის შემდეგ აწანა.

მოანგარიშე. (წუწუნებს) შესანიშნავი კრაველის უურებიანი ქული იყო. ცოლი ახლა სიცოცხელს გამომასალმებს.

გამგე. ტყენი ნუ წაიღებ წუწუნით. უმაგისოდაც გული მიღონდება. (თავის ჩიბიდან ქულს ამოიღებს და იატაკზე დააგდებს) ვერა ხედავთ, იატაკზე გლია თქვენი კრაველის ქული.

მოანგარიშე. ღმერთმანი ჩემი ქულია. როგორ დაუშვებნათ, ფეხებით გაუთელიათ.

გამგე. (მიზნუდით). ოჰ, რა თარხი დღეა! დახლის მუშაკი. (სევლით უფურცებს კალოშებს) მეტისმეტად თარხი დღეა, ვასილი ფეოდოროვიჩ.

გამგე. ეი, ხალხო... ვინა ხართ ქრისტიანი, ცუდადა ვარ, ერთი ჭიკა მჭარბიანი ჩაი დამადვივიოთ!..

თარგმან მ. ბუნინისაშვილმა.

მზია ხითაგური

თმტრი კალატა

ლირიკული დრამა ორ მოქმედებად

მოქმედი პირნი:

- სულეიკო
- ესოსანა
- მარგალიტა
- ლილია
- ნანა
- ლოლი
- მარკია
- ევა
- ზინა
- ავთო — სცენაზე არ წნდება.

მოქმედება პირველი
სურათი პირველი

სამშობიარო სახლის ერთი პალატის ფანჯარის შემოდგომის მხის სხივი ადგას. პალატში რვა საწოლი დგას. დილის საუბზე მოთვევებულია. ნანასა და ლილის კალოშები მოუპარვებიათ და, საწოლში მოკალათებულები, გატაცებით წერენ. მარგალიტა საწოლებს შორის დადის და კარნახობს.

მარგალიტა. გადავდივარ მსხლის მწილზე. მსხალი უნდა გადარჩეს, გაირეცხოს, დავსხას მდულარე მარილწყალი...

სულიკო. რის მწილით?
ნანა. მსხლის.

სულიკო. (სტიხილად) ვაი თქვენს პატარას! რა გეწუხილებათ, თქვე საცოდავებო, ლამის არის ჩვენ თითონ დავეწიხილებო. ლელია. (უფრადლებს არ აქცევს სულიკოს) მოიცა, მარგალიტა, მსხალი, მერე ჩავაწერინებ, კარხლისა ვერ გავიგონე კარგად მძარიც უნდა?

მარგალიტა. კარხალსაც უნდა მძარი და საერთოდ, ყველა მწილი.

სულიკო. კარხალზე ნაკლები დღე გავადავს, ვითომ? გაფრთხილება თუ არა, არიკა — ფიზიოსხივები, არიკა — სისხლის გადასხმა, მერე ნესტების ასორტიმენტო...

ნანა. ნუ გაწყალებ გული, სულიკო.

ლეილა. (სულიკოს) ამა რა ექნათ, ქალი, შენ ამ პალატაში ხომ არ აპირებ დასახლებას? ვაჟალი ჰქვია და ოჯახში გამოგადგება მარგალიტას ნაწყალო.

ნანა. (მარგალიტას) მსხალს რა სჭირდება — ალუბლის ფოთლები თუ კომისი?

სულიკო. რა? კომისი და ალუბლისო? მწილს დები თქვენ, თუ კომპოტს?

ლეილა. ხეხს ნუ გვიშლი, სულიკო, გვიყარნახებ, მარგალიტა. მარგალიტა. (სქმინი ნაბიჯებთ დაღის) მსხალს ვაზის ფოთლი უხდება. (ნანამ და ლელიამ სწრაფად ჩაიწერეს).

ნანა. ლელია, შენი კირიშე, მერე ნაილიონის რეცეპტს ხომ ჩამაწერინებ?

სულიკო. (ნანას) შესულიყავი საკულინარიო კურსებზე; რაღა სამშობიარო სახლი წვებო?

ლეილა. სულიკო, გაგაჩვენებ ვარო.

სულიკო. შეე ეტე მინდა. ნეტავი ვინმე შეტუოდეს — თავისუფალი ხარ, ბატონო, წაბრძანდი სახლშიო სამი კვირაა აქ ვუყურებ. მერეველა ვითომ რამე? მერიე არაა ჩემი მტერი!

ლეილა. ასე უცებ ვინ გავშვებო, ნეტავი. მე თვეზე მეტია ვწავარ. ამა, რა ექნა.

სულიკო. შენ რა გიყრის, ლელია, შეილები გაუახს მე რომ არ გამჩრდეს შეილი, ხომ მიანსურა ქმარმა. ვაი, ჩემი ქუა დიოქსიდის, რა ძალა მადგა წყალს რომ ვეწიდებოდი ქალიშვილიაში მუხთუხ სართულზე თავს ვაკლავდი, გოგო, ყველაფერი. კედლან ერთი ბუზი რომ მიადგებოდა, მივადგებოდი და ვხეზავდი ის ადგობს. რაც შეგებოდა. ფუფა, რა ჩერჩეტი ვარ!

სულიკო. გაგინდება შეილი, ნუ გეზინია.

ლეილა. როდისდა მერე? ამდენი წელია არაფერი ჩინს.

მარგალიტა. ე...

სულიკო. (მარგალიტას) კარგა ერთი, რას იხრავს? შენსავით რომ ვიყო...

მარგალიტა. ნეტავი მართლა შენსავით ვიყო გო...

სულიკო. მოიცა, ერთი, თუ ქალი ხარ, ნუ წრაპინებ რაცხასი შენ რა გუკვს საწყურუნო. — ხომ გუკვდა ბაღანა? რას იხამ, კი და გეულება, მაგამო ხომ გუკვდა მინც და აწიკ ვეულებოდა.

მარგალიტა. მეულებოდა მერე? ვინ იცის.

სულიკო. შენც გაიანურტებს ქმარი, მარგალიტა? წამოდა ჩემთან შორაპანო და ვიყო ერთად.

მარგალიტა. შენ წამოდი სიღნაღში, იქა სჭობია.

სულიკო. მოიცა, რავა, მართლაც არ გუკვს იმედ? გავრეცხებენ ოპერაციას და გეშეულება მერე.

ლეილა. ნუ გააპირებ საქმე, ორივეს გეშეულებაო. (ზინას) რას იტყვი, ზინა, ხომ ეულებათ ამათ შეილები?

ზინა. იმდენი ეულებათ, ვერ დათვლილი.

სულიკო. შენს პირს ნაპოვინი და გოწფინია, ზინა, მსხლის კომპოტის და მსხლის მწილის დამატებით, — მარა მსხლიც გუკვს შეიდი შეილი, მერევეც გეულებოდა, ალბათ, და არაფერი გუკვს თავში სახლელი...

მარგალიტა. (სულიკოს) შენს გვერდით რომ საწოლი განთავსებულადა, ნათლავზე უკეთესი ნეტავი ვინ მოვა.

სულიკო. ანგლოზი რომ ამ მოფრინებდა; კი ვიცი, ჩვენთან უკოდეცლასა და მარამა დავისმოხებლას რა უნდა, — ყველანი წულწუნწმელები ვართ.

ევა. (წამლების მაგივრს შემოგვიტრებს) ამა, ნემსები ახალი ქალი მიიღები (მასთან უნდად შემოსულ ცისანაზე უთითებს).

სულიკო. უი, ეს კიი გოგო უნდა დაწვეს ჩემს გვერდით? რა ექვია?

ცისანა. ცისანა.

სულიკო. ევა, როგორაა ენისა საქმე. — აქ რომ იწვა რუსი ქალი, ჯერ არ ეულო არაფერი? (ევამ თავი გაქინა და ნემსების მოშადება განაგრძო) რამ მოაფიქრა, ახლა, ექვსი თვის შუცულით ვანაწი ქვეშაულობისა ასეთ დროს ცხელი წყალი სულ არ შეიძლება!

ევა. ფიზიოს (სულიკოს ნემსს უყუთებს).

სულიკო. (ცისანას) რაზე დაგაწმინდა? ლელია. ციკა, ახლა, შენებერადი დაიცადე, ცოტა შეგეგვიყოს.

ცისანა. რა შეჩვევა მინდა. შეიძლება ოპერაცია დამჭირდეს, ვანაწო.

მარგალიტა. არ გეზინია, გო?

ცისანა. შიში რას მიშეულებს.

სულიკო. გაფრთხილი ხარ?

ნანა. ამა აქ ქალიშვილია რა უნდა.

სულიკო. ნამეტანი ასადგაზრდა და... რა მოხდა, მერე, ქალიშვილით არაფერი ემართებათ, ვითომ? (ცისანას) არ თქვა ახლა, შეილიც შეუკვი.

ცისანა. ორი წელი მუჯვს.

მარგალიტა. რა ბედნიერი ხარ, გო...

ევა. (მარგალიტას) ვიტამინი ბე მეექვსეს (უყუთებს).

სულიკო. (ცისანას) რამშეულება?

ცისანა. უფროსი გოგო ცხრა წლისაა, მეორე გოგო — ოთხი...

მარგალიტა. შეილი, შენ ვაგანა ვინს უხვობდი?

ცისანა. არც ისე პატარა ვარ, სავაა იცდაათი წლისა გავხლები.

სულიკო. არ გადამრიო! ტუთულს ამბობ!

ნანა. სად ვინახავს, ქალი წლებს იზიანებენ?

სულიკო. რა ექნა, არ მჭერა და... ე, ზინას ეულებოდა, შეილები რომ მუჯვს; ამას არაფერი ეტყობა.

ნანა. ზინას შეიდი შეიდი მუჯვს.

ლეილა. როგორ არის საქმე, ზინა, მერევე მალე იქნება?

ევა. (ლეილას) მინისებური (უყუთებს).

ზინა. კიდევ ექვსი თვე და მზად იქნება.

სულიკო. ქურთის ქალები მაგრები არიანო, შენ, რაფერაა, სამი თვის ორსული რომ დაგეწმინდეს? რა გეტყვა ამისთანა!

ზინა. მატარებლს დავექვებ.

ნანა. რას დავექვებო?

ლეილა. მატარებლსო? რას ამბობს როგორ გადარჩი?

ზინა. ნუ გადარჩი და ხაყშვიც კარგად არის უკვე.

ევა. (ზინას) სენცილინის (უყუთებს).

ლეილა. (ზინას) რა იცო?

ზინა. ნახავ თუ არა მალე წავალ, საქმეები მაქვს.

სულიკო. სად გაქვს, ზინა, საქმეები, სახლში?

ნანა. სახლი სადა აქვთ მავათი დღიანა, სადაც მოხვდებით.

ევა. (ნანას) ალო! (უყუთებს).

სულიკო. ამა კი! გვიხვ ერთი ზინა, რამდენი ოთხი გაქვთ?

ზინა. ოთხი. ეხლა მალე ჩვენს გვერდით ოროთახიანიდან თემქამი გადვადლებ და გვეულებოდა.

ლეილა. ექვსი ოთხი გენწება?

ზინა. მაშ არა? რაე მაშეცი?

სულიკო. მალადეც, ზინა! ამან თუ ასე აჩინა ბაღენი, მთელ სადარბაზოს მისცემენ.

მარგალიტა. დურბომა უმრავლეს (ნანა პალატოდან გავიდა).

ევა. (მარგალიტას) კოკაბოქსილუსა (უყუთებს).

სულიკო. მომეცე ერთი ბაღანა, ზინა; მერევე გუკვს მინც! ცო

ნავს არ მივაკარებ, ისე ვაჭრდი. (ევამ საკმე მოათავა და მაგი-
და გაავარა).

წინა. გეუბრება, გეუბრება შვილი, სულიყო. შენ თითონ არ ვარ-
გახარ, თორემ შელის გარნა ადვილია. მიმოიყავნ შენი ქმარი,
ცხრა თვეში ისევ აქ მნახავ.

სულიყო. მაგას არ ვიცი, რომ არ ვვარგვივარ? ჩემი ქმარი რომ
მოვიყვანი, რავა, იმ ბავშვს მათუქებ, თუ? შენ ისეთი ძუნწი
ხარ, ზინა, დღევინ რომ გვაედვს, ერთს არ გვიმთხვინ. ადექო
ერთი, ზეთით!

წინა. რა თქვი?

სულიყო. (ჩველი ეწევა) ადექი-მეტი, ლოვინიდა.

მარკია. მაგის ადგომა არ შეიძლება, წოლითი რევიმი აქვს.

სულიყო. არაფერი მოუვა. ამას მატარებელი ადევნავს და ვერაფე-
რი დაეკლო. ადექი, ზინა, ადექ, აქ ჩამოქექი.

წინა. ამა, ადექი, დავქექი. რა გინდა?

სულიყო. (ზინას საწოლზე დაწევა) გადწევი ახლა ჩემს სა-
წოლზე.

წინა. ვაი, რატომ?

სულიყო. იქნებ მუშველის რამე, ზინა; შენი წყალი გადამხსნა,
იქნებ, რა იცი? რავს არ ვჩივი, ერთი გახრივინებული კილო-
ნახებრიანი ბაღანა მომცა, მერტ არ მინდა! ჩემმა ნათესავმა
ტყუბი გააჩინა, კილონახებრი იყო თითო; ახლა ეს მით დანახ-
ვას არაფერი სჯობს...

მარგალიტა. (სულიკოს) აღარ ადგები ზინას ლოვინიდა?

მარკია. ჩემს გვერდით წოლა აჯარ გინდა, სულიყო?

სულიყო. ადექი, ადექი, ნუ გაიქირეთ საკმე! ე. ზინა, დამიბოუ-
ნებია შენი საწოლი; მე მაინც მაგი ვერაფერს მიშველის, ისე
ვატყობ!

წინა. (შემოდის) ექიმებში მოდიან, დაწევი! (ქალები დაფაცურ-
დებიან. კარებში შევა გამოჩნდება ვამაფრთხილებელი ნიშნის-
ვით).

სულიყო. ეტნია როგორაა, ევა, ხომ არაფერი გავიცი?
(ევამ არ უნახსხვა, სწრაფად გაიხურა კარი).

წინა. ეტნია ბლუმი გაიყვანს უკვე! (თავის საწოლისაკენ წვეი-
და და დაწევა).

ლილია. უი, რა დღეში იქნება საცოდავი!

სულიყო. (კართან მივიდა) ბედნიერი ქალია ეტნია...

(სულიყო მერტზე ზეღუბდაჯავადინებული გაირინდა. მერტ
დასწრულ კარი ფრთხილად გაიღო, გაიხედა და უცებ ელკის-
სისწრაფით ჩაწეა საწოლში) შემოვლა იწევა, ქალბო, მოე-
შადეს!

სურათი მორჩი

ლაშა. ნანა ბიჭედებს იცეთებს თამზე. ლილა ქსოვს; სულიყო
პაღატინად გადის და შემოდის. ვერ ისვენებს.

ლილია. დაწევი, სულიყო, და მოსვენე.

სულიყო. რა მომხსენებს. ეტნის ბიჭი გაუჩნდა.

წინა. გავიყვო. რა მოხდა მერტ, ან გავო გაუჩნდებოდა, ან ბიჭი.
(ამოქნარებს).

სულიყო. ექიმს უთქვამს, ბავშვის გადარჩენის იმედი თითქმის არ
ვაქვს.

მარგალიტა. (აქამდე ზურგმჯექით იწევა) ვინ გიხარა?

სულიყო. ექთანმა გამოიტანა ახმაგი.

ლილია. შეიძინე თვისაც არ იყო ნაყოფი და რას იცოცხლებს.

სულიყო. რა დამაძინებს ამეღამ. თუ ახლა გადარჩა, მერტ იცოცხ-
ლებს.

მარგალიტა. ცისანა სად არის?

სულიყო. ცისანა ჩვილების განყოფილებაში ავიდა, ნათესავი მუ-
შაობს იქ და რამეს ვაკვირო.

ლილია. კარგი გოგოა ცისანა.

მარგალიტა. მახსოვს ყოფილა თურმე.

სულიყო. რა იცი?

მარგალიტა. ორმოცდამეხამე პალატაში რომ სქელი კარია, იმან
შობიხა.

ლილია. დაწევი ერთი, თვითონ სიტყვაც არ დაუძრავს.

სულიყო. ნანა რომ ყოფილიყო, შეგვიყვავდა აქამდე.

წინა. ეგ რა ლაპარაკია, სულიყო!

სულიყო. შენი ქმარი სპორტსმენი ყოფილა და ლამის გადაგი-
ყოლიე მისი ქებით. შენ რომ მახსოვს იყო, დღეს! (ლილა
ფტეუნებს).

წინა. (ლილას) შენც ავიყოფილ ამ შორაანელმა?

სულიყო. შორაანელი, თვარა ქუთაისელზე ნაკლები ვართ რი-
თიმე.

წინა. მე თბილისელი ვარ.

სულიყო. კი ერთი ქუთაისელი არ იყო ნათელა, მთელი ამბობ
რომ შეგხვდა, — ქუთაისელები ერთ პალატაში მოხვდითო?

წინა. ქუთაისში მამარემი მუშაობდა.

სულიყო. მუშაობდა კი არა, მუშაობს, და საერთოდ, იქ ცხოვრობ.
დი გახსოვებამდე.

წინა. ამა კი მხოლოდ ბავშვობა მაქვს ქუთაისში გატარებული.
შენ მანწაილა ჩემს ავტობიოგრაფიას?

მარგალიტა. ქუთაისი ცული ქალბავ არ არის, შეილო, რას უწუ-
ნებ?

წინა. ვინ წუნობს? თბილისელი ვარ და რა კენა (ლილას) ლეი-
ლა, ანაღვინი ხომ არა გაქვს? თავი მტყივა.

სულიყო. ციტარონი მაქვს მოცეც?

წინა. ციტარონი არ მშველის.

ლილია. მუშგო ევა და სხოვე.

სულიყო. (ნანას) თავი რავა არ გიტკინება, ნანა, რცინებზე წე-
ხარ მოილო დაზე, რად გინდა, გოგო, საავადმყოფოში კულუ-
ლები. დავიკანცხე და იქვე ქუნარად, ნერვები დაიშვინდე.

წინა. რაკი საავადმყოფოში ვარ, წუნებუ დაბატულ ემშას უნდა
ვკავდე?

სულიყო. ომსს თუ არ ვიხებდე, ემშაკები ვართ! უფერე ამას!
ლილია. ჩხუბი არ დაიწყოთ მართლა, გეყოფათ. ჩაი, მარგალი-
ტა, სად მუშაობს ცისანა, როგელ თვადრში?

მარგალიტა. ეგ არ ვიცი. კონში ყოფილა გადაღებული. მოიცა,
რა საიარული აქვსო... (ლილობს გაისენოს) მო, „დაკარგული
სიყვარული“!

სულიყო. უი, დღეიკონა, მაგია იქ მოვარ როლს რომ თამაშობს?
შეხედე ერთი მცერ არ გვიხებოქი თავი, ვის ვამხვავებს-თქო?

მარგალიტა. ეგ არ ვიცი. ორნივე გოგოა.

ცისანა. (შემოდის) კარგი ამბის მომტანი ვარ. ბავშვი ცოცხალია,
შეიძლება გადარჩეს. ეტნას რძე აქვს იმდენი, სხვა ბავშვებსაც
აწევენს ძძუმს.

წინა. მერტი სულ გაუფუტებდა. კერ ისედაც, ალბათ, აღარ უყარ-
ვოდა სამი შეილის მერტ.

სულიყო. მერტის გავრი აქვს, გოგო? ბავშვი იყოს კარგად და!
წინა. ბავშვი ბილწურული კვებითაა ორწივია. ჩემი შეილი „დაე-
შით“ შუავს გაზრდილი, მაგრამ არავიზე ნაკლები არ არის.

სულიყო. ვაი, მერტი კი არა, მთლიანად რომ გავხრივინდე, ბავ-
შვის ვეღობა რას არ ვიხამ!

წინა. შენ რა გენადვლებს, სულიყო, არაფერი გაქვს დასაკარგავი
ციხანა. ნანა!

სულიყო. (ცისანას ნანაზე ანიშნა) რაზე წევს მაგი, თუ იცი?
ქმარს უწეუნებოდა და გატარებდა, ავად ვარო. ნაცნობები მუავს
იქ და უმუხად დაწევირეს. ცოტა მურწინაობა ყველა გაიხვიულ
ქალს სჭირდება და ამასაც რა ინაღვლება, — ბაღანას დიდმოთი-
ლიც მოუვლებს.

წინა. რას უყურეთ ერთი!

ცისანა. ამა რას ამბობ, სულიყო. ტყუილად ვინ დაწევა საავად-
მყოფოში! ეგ მეორედ არ თქვა.

სულიყო. შენი ხართი, ცისო, თორემ ვეტყოდი მაგას საკად-
რისხს.

ლილია. რა დაეკლი ნეტავი.

წინა. არაბრამდურთი ხარ, სულიყო, შენგან რა უნდა მეწეუნის.

სულიყო. არაბრამდურთი ხომ ნიშნავს პათოლოგიურს? ეს პალა-
ტა კი პათოლოგიური ქალების პალატაა. რით. მჭობიხარ, ახლა?

ცისანა. პათოლოგიური ქალების კი არა, ფიზიკურად პათოლოგიური მდგომარეობის ქალებიც. ჩვენ ჯერჯერ კი არ ვართ ნაკლებად, — სხვადასხვა სახის ქალური დაავადება გვაქვს ყველას, რომელიც მურწინაობას მოითხოვს.

ნანა. პმ, კრასი უწყენინებია ისეთი ქმარი შევს, მტრის გულის გასახებელი. ეგლა მაქალა!

სულიკო. კი იმითურ იყავს თავს შენთან სირბილით.

ნანა. შენი ქმარი ხომ დღემს ხუთჯერ გაიკოხავს.

სულიკო. მე არც ვტრახახობ შენსავით. ასეთი და ისეთი ქმარი შევს-თქო.

ნანა. ნახევარჯერ აქ არ არის, შეტიბრებებზე დადის და რა ქნას შეგი.

სულიკო. რომელი სპორტული სეზონი ნახე აქლა! სიერნობს ალბათ შენი ქმარი ქალებში.

ნანა. ეგლა მაქალა ჩემი ქმარი ერთ წუთსაც არ გაივლებს გულმა დალატს.

ცისანა. შენ რა გგონია დალატო, ნანა?

ნანა. ქალებში სიარული.

ცისანა. სიარული რას ნიშნავს, — სასიამოვნო საღამოს სხვა ქალთან, თუ გარეშე ან კინოში მასთან ერთად შესვლას, თუ?

ნანა. რა ვციცი უველაფერში დალატია, რაც ცოლის ჩუმად ხდება.

ცისანა. იქნებ ისა დალატო, რაც ახლდად ხდება?

ნანა. ეგრე დალატია, თუ ქვეყანამ გაგო.

ცისანა. თუ ქმარი ფრთხილობს, ცოლმა არ გაგოს, — ისე იგი უფარის ცოლი, ან პატვის სცემს, უკველმშობივეყაში.

ნანა. მამასადამე, ქმარმა აუცილებლად უნდა გივალატოს და ისიც ჩუმად, რათა დარწმუნდ იმში, რომ უფარხარა? უცნაური ლოგიაა.

ცისანა. ქმარს გაგება უნდა. ზოგჯერ შეიძლება სხვა ქალმაც გაიცოს.

ნანა. შენი ქმარი გვალატობ?

ცისანა. თუ შენ დალატში იმის გულისხმობ, რაც წილან თქვი, ალბათ მვალატობს კიდევ.

ნანა. და შენ ამას ეგებები?

ცისანა. როგორ ვითხობ... არ მშიამოვნებს, რა თქმა უნდა, მაგრამ ისიც კარგად მახსოვს, რომ ის ადამიანია.

ნანა. შენ არა ხარ ადამიანი?

ცისანა. ადამიანის გარდა ცოლი ვარ, დედა ვარ.

ნანა. შენი ქმარი მამა არ არის?

ცისანა. ვაჟოვა რამე ჭიბრით? ერთ-ერთში: ხომ უნდა დაიბიოს უყა.

ნანა. და მუდამ ცოლმა დაიბიოს, არა?

ცისანა. არაფერია ამში ცუდი, დამაგრე.

ნანა. ჩემმა ქმარმა რომ ზედმეტი ინტერესით შევაივლიეროს სხვა ქალო, ვერ ავიტან.

სულიკო. შენი ქმარი რავა იყადრებს შავას! კისერგაშეშებული დადის ერთი მიმართულებით, საითაც შენ ეგულები ისე, შენამდე თუ შეყვარებია ვინმე?

ნანა. (თავმოწონედ) ჩემს ქმარს არავინ. გოგონებს კი კონკურსი ჰქონდად გამართული. სიმათიური ქმარი შეავს.

სულიკო. ამდენ გოგონებში შენ აჯარჩია? ეს ენე გვეყოლია პალატაში, ხედავთ?! კინოშიც ხომ არ გივლებდნენ, თუ იცი?

ნანა. შენ იცი, და, ერთი კინორეჟისორი ეხუწა მამანგმს, მთავარ როლში გადავიღებო. მამამ არ ქნა, იმ წილს უმალდისში ვაპარებდი და ხელი შემეშლებოდა.

სულიკო. რა ფილიმი იყო?

ნანა. არც მახსოვს.

სულიკო. დიდუ! შენთვის ფილმიმ გადაღება ეტხნებინათ, სათურს ვერ დაიბომბდო? (ზინა ხტრინავს) ზინას შეხედეთ ერთი, რა წაუფარებია თავზე.

მარგალიტა. შუქმა შეაწუხა. ცოლია, ჩავაქრო.

ლეილა. ისე ტბილად ხტრინავს, გეგონება მერვე შვილი უშვიდ აკანაში ჰქავდეს ჩაქრული.

მარგალიტა. ჩაქრით შუქი, დავილაღე.

ცისანა. ჩავაქროთ, ჩავაქროთ, მარგალიტა დაილაღა. ხვალ ობრაცანს უკეთებენ, ჩვენ კი რაზეზე ვლავარაკობთ.

სულიკო. ხომ არ გეშინია, მარგალიტა?

მარგალიტა. რა ვიცი...

ლეილა. დაგვიბედონ ვერაფერსაც ვერ გაიკებ.

მარგალიტა. ზინამ რაც განსწავლა, მარგალიტა, ის გააკეთე, აქედან როცა გაიწერები. ექიმებს რა უყრს უდღებ, შინაურ წამლებს არავფერი სჭიბია.

სულიკო. რა ასწავლეს, ზინა, მე რატომ არ მეუბნები?

ზინა. შენ გართი იუჯი გასული და...

სულიკო. პო, რაო, რა უნდა გავაკეთოთ?

ზინა. კაცხი უნდა გაჭრა, მღუღარე წყალში ჩააგდო, მერე წილზე დაიდო.

სულიკო. ხომ გავიფუფქე, ზინა!

ზინა. არაფერი მოგივა!

ნანა. თანაც ლოგინი ქმარმა უნდა გაგიბიოს.

სულიკო. კი გავაკეთებ შავას, ზინა, სხვა რა გზა მაქვს. გოგარს კი არა, გახურებულ ავურს არ დავეიოდებო, მარა მუშელებმა რამე?

ლეილა. რა იცი, სინქე და ნახავ...

სულიკო. გამწერენ თუ არა, მამუნდე ვინჩავ...

ლეილა. ნეტავი რაზე იყავდ თავს, სულიკო... წყალების მეტი რა შეგარებდა ხელში. ეგაა, რომ ერთი შვილი უნდა გეავადეს რომ გარემე, — სიბერეში მთლად მარტო რომ არ დარჩე, თორემ... (დაწოლში წამოყლა) ამა ჩემი ხელები ნახეთ. კონსტრუქტორია მდგომარეობ და შავას ჩემი თითები მუსიკოსის თითებს?

სულიკო. ორი შვილი რომ შევადეს შენსავით, თითებს დავექმებ კიდევ?

ლეილა. საქმე თითებში როდია, სულიკო; ჩვენ ხომ მოტყუებულები ვართ, გამახსრებულები, დაბნეულები...

ცისანა. ვინ — ჩვენ?

ლეილა. ვინ და ჩვენ — ქალები.

სულიკო. რაა?

ლეილა. კაცების თანასწორები ხართო; ისტორიას ჩახარდა თქვენი მონობაო, რომ ჩავჯინებდნენ და გაჯეტებში ვეჭვდნენ, — ასეა ეს?

სულიკო. ვერ გავიგე?

ლეილა. რა ვერ გავიგე? მე მირჩევნია ჩადრი მონარადეს სახეს და შეგნებულა მქონდეს, რომ მამაკაცის მიწა ვარ, ვიდრე თავისუფალი ხარო რომ მეუბნებიან და სინამდვილეში კი — მოახლდ ვარ, სხვა არაფერი.

სულიკო. დიდუ, რას ამბობს ეს ქალი! სად ჰქონდა წინათ ქალს თერგობა წაყლის უღლებია, ან ვინ მისცხდა იმ საწყლს თანამდებობას და სამსახურს? ახლა ქალები დეკლარებენ პარიან, მინისტრებიც, მუშებიც და... (ცისანას შეხუდა) მსახიობებიც!

ლეილა. რამდენი საათი დღეში?

სულიკო. (დაფიქრდა) ოცდაათი საათი.

ლეილა. ექვსი-შვიდი საათი ხომ უნდა გეძინოს დღე-ღამეში?

ცისანა. ნორმალურია რვა საათი.

ლეილა. კეთილად და პატოსანი. ოცდაათობს რვა გამოვალთო, დარბება თექვსმეტი. ახლა სამსახურა? ხომ უნდა იყო ექვს საათს სამსახურში და კიდევ ერთი საათი წახვლა-წამოსვლაში გეხარება. ისე იგი, შვილი საათი. თექვსმეტს გამოვალთო შვილი — ხომ არჩება ცხრა საათი?

სულიკო. მერე რა?

ლეილა. რამდენი საათი გვირბდება, რომ გავაკეთო სადილი, დარბეცო ყოველდღიური პატარა სარკები, კუჩქელო, და დალაგო სახლი?

მარგალიტა. ოთხი საათი მინიც.

ლეილა. ცხრას გამოვალთო ოთხი, არჩება ხუთი საათი. ზავშევიც გავკეთებლბე წამსარება, მუსიკაზე ან რომელიმე წარწე წაყვან-წამოყვანა, თუ პატარაც გყავს სახლში — იმიოი მოვლა და დაძინება არ წაგარემებს იმ ხუთ სათსაც?

ცისანა. რა თქმა უნდა.

ლილია. პილა, მიხარით, ერთი, რა დროს წაიღებს ქალი იმ შენს თუბრალო, კიბონი, კურჩილით თუ განდაბაში რა დროს წაიბოსის წიგნი, ყურნალი და გახსნი რა დროს შეისვენოს თუნდაც ნახევარი საათი სამსახურის შემდეგ, არც ეხვაგაღმავდებულყო კიდევ ბაზარზე უნდა შევარდეს, ან კიდევ გასტრონომში? გეკითხებით, როდის შეისვენოს და შეიარაქბოს, რა დღის

ცისანა. შენ დავაიწყებ, ლილია, — ქალი ზოგჯერ სასაერმანრომში უნდა შეიღობდეს...

ლილია. გავაღობო.

ცისანა. მეტრათანაც მოუწევს წელიწადში რამდენჯერმე მიხვალა...

ლილია. დიდი მადლობა.

ცისანა. გარდა ამისა, ბავშვებს ზოგჯერ ზოონარკრეს ან ცირკში წაუყვანა უნდა...

ლილია. თანაც, შენ წარმოიდგინე, ზოგჯერ ისე „თავბედებიან“, რომ ავადაც ხდებიან და ღაბის თევაც გიწევს...

ცისანა. ზოგჯერ რე ზაპარის წაიბოსებს ვიცივერ ძილის წინ...

ლილია. ხანდახან ამავესაც მოგატანენ — სკოლაში ან ბაღში მშობელთა კრება და უნდა დაესწრო. იმ შემთხვევაში კრებას კი რომ გააბეულო — დედების კრება, რადგან კაცა წააღებ არ ჩანს... (სულყოზე) ეს კიდევ მეუბნება — თუბრალო წასვლის უფლება წინაა არ გქონდა, ახლა გეკვს და წაიღო...

სულციკო. კვირა დღეს წაიღო თუბრალო?

ლილია. რისთვის? რათა ჩემი გადაღლილი ტინითა და სხეულით სკაზე წამოვიდნის და ხალხი ვაიყო?

მარგალიტა. მაინც ნუ იმუშავებ. დანახებთ სამსახურს თავი და უყვალდურს მოასწრობთ.

ლილია. ავანურსი დებომა, მარგალიტა — ზუსტად ჩემი დედა-მთილივით დასარაკობ. საქმეც იმაშია, რომ უყვლა გზა იქით, იმ ჩადრისკენ და მონობისკენ მიდის. მიზანძნე ერთი, რისთვის დავამთავრო უმაწრობა?

მარგალიტა. როცა შევიდები გუჯავ, რას იზამ...

ლილია. თუ უმაღლესი დაამთავრებ და გათხოვდები, მუშაობაზე ლაპარაკი ზედმეტია. ან თუ იმუშავებ — თავდაყირა უნდა იარო, გვიხით? აი ასე... (ლილია საწოლზე დადგა და უცნაური, მოუხერხებელი მოძრაობა გააკეთა) უნდა მოასწრო, თავში ქვა იხალო და უყვალდურს მოასწრო, იმიტომ, რომ ჩვენ ქალეთი კი არაა — შექანიწებები და პირუტყვები ვართ...

სულციკო. დიღუ. დიღუ. რაებს ლაპარაკობს ეს ქალი!

ცისანა. ან ამიტომაც, ჩემი ქალიშვილი სკოლას რომ დაამთავრებს, არავითარი უმაღლესი — გავათხოვებ. სულერთია, მანაც, ბოლოს, ან იჯახი უნდა დასობოს, ან სამსახურში.

მარგალიტა. ქმარი სულ არავერში გეხმარება?

ლილია. როგორ არა: სიგარეტს ეწევა, თურნალ-გაზუბებს კიბოხლობს, სტუდენტ დადის, ხანდახან სტუდენტის თითონაც მოჰყავს სახლში, რესტორანშიც დადის ზოგჯერ, ხან მთლიანდამა, ხან ბრძანებებს იძლევა — ეს და ეს გააკეთეო, ხან კი ჩხუბობს, ბავშვები ნუ ხმაურობენ, მჭინებიაო და ასე შემდეგ. როგორც ხედავთ, უამარცხი საქმე აქვს.

სულციკო. შენ რომ საავადმყოფოში წივხარ ახლა, ვინ უვლის ბავშვებს?

ლილია. მთელი წელიწადი მეუბნებოდა კონსულტაციის ექიმი, სასურველი ხარ, საავადმყოფოში უნდა დაწეო. დღეს-ხვალეს ძახილით ვერა და ვერ მოვახერხებ. ერთ დღეს სტუდენტები გვაუვადნენ, ძლივს ვივლი უფხვნი, იმდენი საქმე დამიგროვდა, ჩემმა ქმარმა გამოძახა სამწარეულოში. — სამარადეო აკლია ერთ ადგილას და მოიტანეო. სამარადეები აჯარა გვაქვს და იმყოფებით-მყოფით. გამოვიდა სამწარეულოში და ისეთი დღე დამაქარა... (ლილიამ წყალი ჩაასხა კიბეში და დალია).

სულციკო. გავლახა?

ლილია. არც ეხ დაუკლია. თქვენსებრი წელი ერთად ვიცივორტობ და რა არ ვიცი, მაგრამ რა დამეზარა იმ წუთს, არ ვიცი. წინსუფარი მოვისხენი, დავადე, პირდაპირ ექიმთან წავედი და

მომართვა გააკეთებინე საავადმყოფოში. იმ დღეს ჩემს დასთან დავიხინე და მეორე დღესვე აქ დავწეიქი.

მარკია. ე... მეც ასე გამოვიარე და წაწეო... ვერა და ვერ მივიხედო თავს და აი ზომ ხედავთ, საოპრაციოც ვაგებო.

ლილია. ჩავკრიბო შეუი. დავადლოთ, მარკია, დაიხინე ახლა და აღარავერზე იფიქრო.

სულციკო. დიღუ ამ პალატაში, ისე ვატყობ, მხოლოდ ნანაა მალად ბედნიერი და ერთადერთი ქალი, ქმარი რომ ხელის-ხელდავად ატარებ. უამისოდ გვერდულვარ არ გათხედვს თურმე... ნანა. აღარ გახულებები? (სწრაფად წამოდგება და შეუქს ჩაქრობს).

ლილია. (ფანჯარას გამოიღებს და გადაიხედავს. მთვარის თეთრა სინათლე შემოდის პალატაში) რა ღამეა, რომ იცოდეთ...

სულციკო. ეს ისეა შემოდელი ვარსკვლავებით, როგორც ნანეს-რებით ჩვენი სხეული...

სურათი მისამა

პალატაში საოპრაციოე მარკია წივს. ქალები თავზე აღდგანან.

ცისანა. არ შეიძლება შენი ნერვიულობა, მარკია, ახალი ნაოპრაციოეი ხარ; ცოცა გამოგერე თავი, შენი კრიმი.

მარკია. დამინებთ თავი. ნუ მამუშავებთ.

სულციკო. შენ ვინ ვიხარა ეგ სისულელი, მარკიუნა! არაფერიც არ მომხდება, ფიზიკაში აქონდა და ამოვკვეთს.

ლილია. ფიზიკა ვის არ ქონია, მარკია! მეც ამოვკვეთი სუთი წლის წინ და მას მერე იყო, შვილი რომ გაჩინდა.

მარგალიტა. რა იცი, რომ შვილი აღარ გეყოლება? ეგრეც რომ იყოს, თავის მოკვლა როგორ იქნება მშობლისთვის მუჯს ცოც-ქმარი. ისე დაბერდნენ, შვილი არ ღირსებათ, მაგრამ უყვალს უყვარს, ისეთი კარგი ხალხა. შენ სიყვითე თქვი, თორემ...

მარკია. გნა არ ვიცი, რომ გულს მიკეთებთ. რატომ მიზალავო; მაინც რომ გავიგებ სიმართლეს; სულ ერთია, თავს მაინც ვა ვ-ცოცხლებო.

ცისანა. არ შეიძლება შენი ტრილი, მარკია, შენი კრიმი, არ შეიძლება.

მარკია. ათვენ არ იციო, რა გადავიტანე ბავშვი რომ მომიკვდა. სასაფლაოდან ძლივს წამომიყვანეს. უყვალს ეგრე, თან გადავკვეთეო. ერთადერთმა იმდენი მაკოცხლა — კიდევ მეყოლება შვილი და იმასაც ვიგორცის დავარქმევ-მეთქი, ახლა აღარახო-დებ, აღარახოდეს მეყოლება შვილი. მოკვდა ჩემი გიორგი, ახლა მართლა მომიკვდა ჩემი პატარა კაცი. ვიძე, შვილი, ვა... ცისანა. მარკია, მარკია... შენი კრიმი, ნუ, ჩემო მარკია, ნუ, გეწაცავალი...

ევა. (შემოდის) აბა, ქალებო, ნებსებო- დაწეიქი! (მარკიას) დიმიდროლი!

მარკია. არ მიხდა, ევა, დამანებ თავი (ევა უყრადღებს არ აქცევს მის ზინდს, მუკლავ უყუთებს ნებსს. ცისანამ პირსახელი ილო და პალატადან გაიდა).

სულციკო. ევა! მე რა მაქვს დღეს დანიშნული, ვტყამინებ და კიდევ რა?

ევა. (ფურცლებს ჩაიხედ) ასე. ქიააშვილი: ვიციკინი ბე თორმეტი, ალო, სტრატომიცი.

სულციკო. სტრატომიცინი რატომ, ევა?

ევა. ექიმმა დაგინა.

სულციკო. მინისტური სიხებ არ უნდა გამოეყო, ევა?

ევა. არა, დღეს ალოც. ხვალ — მინისტური.

სულციკო. გამოეყო მინისტურიც, ევა, რა გენაღვლება, ევა მუშველს რაბე.

ევა. უქმიოდ არ შეიძლება (შპირილი დადავ თავზე).

სულციკო. ადგილი აღარ მაქვს, ევა, მუკლავი გამოეყო.

ევა. (მტკიცედ შეხედა. სულციკო მორჩილად დაწეა) ალოც. სტრატომიცინი (უყუთებს).

მარგალიტა. ევა, რა ამბავი იყო წუხულ, მთელი დღე დარბოდნენ ზედა საბოულზე.

ცისანა. (შემოვიდა) ოი, გოგოებო, რა უბედურება მომხდარა წყბულს.. ქალი მოყვდა, სალონიო კოფელა და ქმარი ავარიანი დედულა. ბავშვი გადაარჩინეს, ქალი კი ვერა — უყვე გვიან იყო.

ლეილა. საცოდავი პატრონი არა ჰყავს? ცისანა. მოხუცი ქალია ექითან მოხული. სულიკო. ის ბავშვი სადა? ცისანა. ბავშვთა განყოფილებაშია. სულიკო. გოგოა თუ ბები, ცისი? ცისანა. ბები; შავი თმა აქვს, მე დავინახე. სულიკო. ვაჟალ, აბა, მეს (სწრაფად გადის, ცისანაც გაჰყვება). მარგალიტა. ხედავ, მარიკა, შვილი, რამდენი უბედურება ხდებდა; განა შენ უფრო ბედნიერი არა ხარ? ცოცხალი ხარ, ახალგაზრდა ხარ. გული გაიმავრე, შვილი.

ევა. (მარგალიტა) კოკარბოქსილაზა (უყუთებს). მარგალიტა. ვინ ეყოლება ახლა იმ ბავშვს პატრონი... დეიდა. ვიღაც ქალი მოედო; ცისანამ ხომ თქვა... ნანა. მოხუცი ქალი ბავშვს როგორ მოუვლის. ლეილა. მარიკა, შენი ქმარი თუ წინაბიძგი არ იქნება, იქნებ შენ გემოდაც ებ ბავშვი, თანაც ბიძგი, გოგარგის დაარქმევ, ა? ევა. (ლულიას) ვიტამინი ბე შეიქცეს! (უყუთებს).

ნანა. მართლა, მარიკა, მანცა და მანცე სასუთარი გინდა? იქნებ მიგაგვიღონ, რა იცი... მარიკა. მე ეც მაშინვე ვიფიქრე, ცისანამ რომ თქვა, მაგრამ... მარგალიტა. თუ გინდა ვაჟალ, ვაკვირდები; იქნებ მართლა მოგცენ, შენთვისაც მაღლია, და იმისთვისაც. მარიკა. არა, მარგალიტა, ხომ დინახეთ, როგორ გაიქცა სულიკო. მაგასაც ხომ არა აქვს ბავშვის ყოლის იმედი, თუკი დამასურებს, მე რადაც ვიკნა.

ნანა. სულიკოს ხომ შენსავით უმიდო მდგომარეობა არა აქვს! შეიძლება ჭერ კიდევ გაურჩნდეს შვილი...

ლეილა. ნანა! ნანა. უბე, ჩემი საყვდილი! ევა. (ნანას) ვიტამინი ბე მეთორმეტე! (უყუთებს). მარიკა. არა უშავს რა, ნანა, სიმართლე წამოგვდა. მეც ვიცო, რომ ჩემს გარდა უფლებს დარჩა პატარა იმედი, ვიცო... (შემოდის ცისანა).

ცისანა. რა საცოდაობაა.. იმ ქალის დეიდა რომ ნახოთ!. მე და სულიკო ვაწუნარბდით. მერე სულიკომ გაუბუბა და უფორა. შვილი ჩვიდმეტი წელია არ მიჩნდება, მე მომეცი ბავშვი, საკუთარივით მოუვულო. ორივე ტიროდა. ვეღარ გაუძუელი და წაფოვდი.

ევა. (ცისანას) ვიტამინი ბე პიბიძი! სულიკო. (შემოდის. ურჯან ცეცმა, რაღაცას ეძებს) აქ პასპორტი მქონდა საცხა. ცისანა. ნელა მოძებნე. სულიკო. სად წავიდე ნეტავი, ვამბე დედიკონა... ცისანა. (მივა და ესმარება) აი, აქ არის. (ევამ თავისი მაგიდა ვაპგორა და გავიდა).

სულიკო. წავიდეთ გოგოებო, შვილი, შვილი მეყოლება ბავშვის ბედითა დავითანებზე. ახლა მოაგერ ექითან უნდა შევიდეთ და გააფორმოთ უკვლავური (სიჩიუბე) არ გინახარია, გოგოებო? რას მიუტრებთ? მარიკა, ხომ დაწუნარდი ცოტა? (საწოლიან მივა) ხომ აღარ იტირებ?

მარიკა. არა სულიკო, აღარ ვტირებ. მომილოცავს. სულიკო. (მარიკას საწოლზე დაწმება) მარიკა, მარიკა! ისე ავცუნდრდები, სულ დაგივიწყებ, მაპატიე, მარიკა, რა ეგობსტი ვარ, არა?

მარიკა. რას ამბობ, სულიკო... სულიკო. ეგობსტი ვარ მე, და არ გაბედო ჩემი გამართლება. არ გინდა ტყუილები, მარიკა, — არ გეყოლება შვილი. შენ მართალი ხარ. ჰოდა ავერ არის ბავშვი; სწორედ ბები, მარიკა, შენი გიორგიტი შავტუბა ბები; შენ უნდა წაუყვანო მის ხანცოფოლ, მარიკუნა, და აღარ ფიქრებე სიყვდილზე.

მარიკა. არა, არა სულიკო, შენც ხომ გინდა ბავშვი... სულიკო. კი, კი მინდა, მარიკა, მაგრამ შენ უფრო გინდა ახლა, ვიცი მე.

მარიკა. სულიკო, სულიკო... სულიკო. კი, ახლა, რა გატირებს! შენ რომ იცოდ, მე გოგო უფრო მინდა. სულ დამაგონდა წინა, გოგო რომ უფრო მინდოდა დაგარქმეული შორის. ხომ კარგი სახელია შორენა? აბა სულიკო რა სახელით სულიკო ქალსაც ჰქვია და კაცსაც სულიკო კი ნამდვილად ქალის სახელია. არა, მარიკა? მარიკა. როგორ მიუვარხარ, სულიკო, რომ იცოდ... არასოდეს დაგივიწყებ, სულიკო!

ლეილა. (ფანჯარას გააღებს) ეს შემოდგომა როგორ გაპარულა... სულ გადავივითლებულან ხეები. ფანჯარასთან ვწვივარ და აქამდე როგორ ვერ შევაგნინე... გუშინ შვილი ნივთბერი იყო... სა-ზეიმო მარხის ხმამ კი ჩვენამდე ძლივს მოაღწია. ჩვენ ჩვენი ზეიმი გვაქვს და ვერც მისი ხმები აღწევს გარეთ. სულიკო. მარიკას ზეიმი — გიორგია ახლა... ცისანა. დატვირთვებს პატარა ხელში პატარა დროშას და მომავალ წელს საწვდომმარო დემონსტრაციაც გაიყვანს. მარგალიტა. რა საყვარლები არიან ხოლმე ცოცნა დროშებით ცოცნა ბავშვებით...

ნანა. მიუვარს ზეიმი... ლეილა. მე კი არ მიუვარს. კიდევ კარგი, რომ სადავდმოფოში ვწვივარ და დემონსტრაციას ვერ დავესწარი (ტირილება). ნანა. რა დაგეშარა, ლეილა? ცისანა. დანებებთ თავი. საზეიმო განწყობილებას ზოგჯერ ცრემლითაც გამოხატავენ...

(ქალები ფანჯარასთან შეგროვდებიან. ავიანცენაზე პალტო-ჩაცმული მარიკა გამოჩნდა. ხელში ბავშვი უჭირავს, ქალები დიანახავენ თუ არა, ხელს უნებენ და მკლავების მოძირობით გულს ჰკვანან. მარიკასაც შეშინას ისიბი. გაულობა და ხელი დაღწენა. მერე ისევე ბავშვისავე დიანახა).

მომამედება მამორა

სურათი მამორია

მარიკას საწოლზე ღლი ზის და ბავშვს ზედვც არ უყურებს, ისე აწოვებს ზუძუს. სულიკო თავზე დასდგომია. სულიკო. რაა იღებება, უფრებ, ერთო... დეი. ვაძაღ და კარგ ხასიათზეა. სულიკო. დედიკონა, და ექნას გაჭირ შენი შორენა დაარქვი, ლეილა, გიბევიცე!

ლეილა. სულ ერთი არ არის? სულიკო. სულ ერთი როგორაა, გოგო. შენი ქმარი რას გეუბნება, რა დაგარქვათო. ლეილა. მე რასაც მინდა, იმას დაგარქმევ.

სულიკო. კი გოგო ხარ, ლეილა. მაგ საწოლზეც კი ქალი იწვა — მარიკა. მერე ცალკე პალატაში გადააწვენეს. ოპერაციის მერე არ შეიძლება ხმაური. დიდუ, რაფერ ვართობდით, რომ იცოდ; მაგრამ ვინ დაგვივა? უყვე მოვალეობრივ; ნამუტანი ხმაურიანი პალატა. გაწარეს მარიკა და ქვე გეყოლია შავტუბა გიორგი (ბავშვზე) დიდუ, რაფერ უვლიდავ თვალები... დამა-კვირები, ხელში, ლეიკუნა, სულ ფრთხილად შეგვება, არა-ფერტს ვატყენ.

ლეილა. აბა... სულიკო. შენ ვიხარებ, შენ... დედიკონა, რა ბაღანაა, რა მოხატულ წარბები აქვს, შეხედებ, ერთი (ლულიას) რაა გმინავს გოგო, ლამე, ასეთი ბავშვის პატრონა, რაა ისვენებს უმლებს ასე სხვათალებს?

ევა. (ბავშვს შემოკოფს) ჩააქრებ შუქი! (სულიკოს) ეს რა ამბავია! სულიკო. კი, ერთი, ევა! შეგვება პატარა ხანს.

ევა. არა! სულიკო. შენი მორიგობა იმიტომ მიუვარს, ევა, რომ ჩაჩინება არ იცო და ახლა შენც დაიწყებ! დედიკონას რომ ეკავოს, ხომ

არაფერს ტყვივ? რავა, ახლა მე რომ ვარ, ვერ მიაჯავა, თუ? (ევან მკარდელ შეხედა და ხელები გაუწურა).
სულ ცოცო. (გაქვს აძლევს) დაბო, მაქ დილუ, არ შემიწუხე გუ-
ლო? (თითო ბავშვი იღლიათ ამოიხარა), ნელა, ევა არ ატყინო
რამე, ევანა ძე ვასაქრობი!

ევანა ჩააქრებ შეუი? (გადის. ლალიკ უკან გაეყვება. შემოიღინ ცი-
სანა და ლელა პირსახოკებით ხელში).
სულ ცოცო. (საიდუმლო ხმით) ღარავინ გეკლია, ხომ? მოხურები
კარო, რაღაც უნდა გარჩეოსო! (ღუბის ქვეშ ხელს შეკაფოს,
ქალაქობა გამოიღებს).

ლეილა. ძე რა არის?
სულ ცოცო. ჩვენი პალატის ისტორიები მოვიპარე თამარა ქვიშის
კაბინეტიდან! ე, აწერია, „ორმოცდამეოთხე. პათოლოგების პა-
ლატა“.

ლეილა. მართლა? რომ გეგვიგონს!
სულ ცოცო. ჩუმად წაგიკითხოთ და ისე შეიტანთ დილაზე ადრე,
ვინ რას ვაგებებს!

ევანა. ჩემც რომიპარებ?
სულ ცოცო. ჩვენი პალატის-თქო, არ გეუბრება? ე, ნახეთ (ციხუ-
ლობს). „სულციკ ქიპაშვილი, დეღლა ნადირაშვილი, მარგალიტა
ბერიშვილი, ნანა სარდიშვილი...“ რა გინდათ შიტ?
ცი სანა. რაც შენ გეკავთ, სულციკ არ არის სატრიაბაში!
სულ ცოცო. კაი, ახლა, ცისო, რა მოხდა მერე.
ევანა. ცვაბი ხარ, ცვაბო, სულციკო!

სულ ცოცო. ე, მოისინეთ, ჭერ ჩემსას ვკითხულობ: „ავადმყოფი
შემოვიდა 15 ოქტომბერს, უჩივის უკრუ ტკივილებს, გადღებდა
წელითა შვილი არ უჩნდება, საშვილოსნო ოდნავ გადიდებუ-
ლი...“

ლეილა. საშვილოსნო როცა გადიდებულია, ფეხმძიმობას ნამ-
ნავს.

სულ ცოცო. მეტი არაა ჩემი ტემერი, ლილა...
ევანა. მაინც დაინახე ჭერ შენი უნდა წაიკითხო?

ლეილა. ჩემი წაიკითხე, სულციკო.
ცი სანა. ახლავ გავალ და ევას დაუქვამბე!

ლეილა. (ცი სანას) ხუმრობ?
ევანა. (დერფენიდან) ჩააქრებ შეუი? (სულიკო ხალატის ქვეშ მა-
ლაგს ისტორიას. ლელა კარვთან მივა და მიპაუტრობს).

ლეილა. ღარავინ ჩანს, წაიკითხე! ჭერ ჩემი წაიკითხე!
სულ ცოცო. კარგი, ჩემსას მერე დავმოთავრებ. (თავის ისტორიას ხა-
ლატის ვიბეშე იხსავს) მოსმინე, ლილა, შენია: „ავადმყოფი
შემოვიდა 1 ოქტომბერს, უჩივის საერთო სისუსტეს. საშვილოს-
ნო ფიბროზულია!“, რაო? შენ არა თქვი ფიბროზის ოპერა-
ცია გაკეთებული მაქვსო?

ლეილა. მაშინ მარკას დასაწუნარებულად ვთქვი, თორემ ოპერაცია
ახლა უნდა გამოეთქონ.

მარგალიტა. ერთი, ჩემც წაიკითხე: ენახოთ ბებერი ქალის საქ-
მე როგორ არის.

ცი სანა. თქვენც ავიყოლოც, მარგალიტა დედო?

მარგალიტა. რა კენა, შვილო, ზუსტ სიბერით მოხდის სისულე-
ლე, ზოგაც... ახლავაწრდობით.

სულ ცოცო. ვკითხულობ: „შემოვიდა 4 ოქტომბერს, უჩივის ტკი-
ვილებს წელის არეში“.

მარგალიტა. მაგან მომკლა, მაგან...
სულ ცოცო. ...დაიკნო: „დანამატის ორმხრევი ანთოზა“... დიდუ!
...საქორების ანთოზის საწინააღმდეგო მეურნეობის, შემდგომ
პლასტიკურ ოპერაციას“. დიდუ! სიბერეში უნდა გააქალიშვი-
ლონ, მარგალიტა?

მარგალიტა. რაო?
სულ ცოცო. რაც გაგონენ.

მარგალიტა. ვაი ჩემს მოსწერებას! სიბერეში სიქალო, ამას
მქვია. არაფერსა არ გეკეთებინებს!

ლეილა. მაგან შენ არ გეითხვენ, მარგალიტა.

მარგალიტა. ჩემს ქალბას თუ დაუქვრებო, ოცდაოთხეტი
წელითა კაცი არ გამაქრება. ქმარი რომ ფროტზე დაშვდეს,
იმანთან ერთად დავმარჩე ჩემი ქალბა. შვილი გავზარდე, ვი-

წავლე, ვივალახე, მარამ აქ რომ დამაწინეს, ასეთი გაჭირება
არაფერი ვაგებინა, სირცხვილისაგან კინაღამ დავიწვი. დას-
წევდა დღემთა ქალის ბედო!

სულ ცოცო. რას იზამ, მარგალიტა, განმრთელი უნდა იყო, რომ არ
იკრუსუნო შვილშვილებზე; პათოლოგიური ბებია არავის უნ-
და.

მარგალიტა. ვაი ჩემს მოსწერებას! (ხელს ჩაქნევს და თავის სა-
წლოვს წევბა).

ევანა. (ჩემოდ ემ; გოგონები, პათოლოგიური და ავადმყოფი ბებია
სი არა, ცოლიც ღარ უნდა კაცს...
სულ ცოცო. აღმოაჩინა ამან ახალი ამერიკა.

ევანა. შენ მართალი ხარ, სულიკო; თავს ვიღებ, თორემ ჩემი ქმარი
ქალბეშეც დადის და აღარც ისე გადარავით ვუყვარავარ. (ცე-
ნად გაიქცეო შეხედა).

სულ ცოცო. (ღიანა) კაი ერთი, შენ გგონია ჩემი ქმარი ჩემს ზუსტ
ფიჯავს?

ცი სანა. კაცების ამბავი არ იცი? რომელი გინახავს ცოლის ერთ
გულში.

ევანა. არ ვცი, არა მე კი რაღაცნაირი სიყვარული მინდა; ვცი,
რომ არ არსებობს... მაგრამ რომ იცოდეთ, როგორ მინდა! განა
არ ღირს ამისათვის სიცოცხლე? და თუ არ ღირს, მაშ რის-
თვის ვეწავლობ, რა ვინდა აქ. რად ვგზობარა ბოლმე გა-
ზავებო, მზინა ამინდი! რატომ ცდილობო სიღამაზე, გან-
სრთებოხს... რისთვის, მისხარო, რისთვის!

ცი სანა. ცხოვრებისათვის, ნანა, შვილებსათვის...
ევანა. პო, პო, მაგრამ ეს ცხოვრება, ეს შვილები განა სიყვარუ-
ლი არ მომიკვდება? მოთხარით, რად უნდა იქოს სულდინო მა-
შაკაცისათვის ჩვენი ტანჯვა, ჩვენი ტკივილი, ეს კენესა, რომ
შვილც მხოლოდ ჩვენი სქესის ზედრება...

ცი სანა. არ არის მათთვის სულბერიო, ნანა! მამაკაცებს არ უყ-
ვართ გრძნობების გამოყვანება და ამიტომ გგონია ასე...

ევანა. ვაშუადვება თუ მე ვამუღვენებ? დროუ ასე ძნელია,
გამოხარო სინაზე! რად უნდა შეთავაზო თავი, თუკი გიყვარს!
ნუთუ გაბოვება ცხოვრებისაგან გამოთმავს ნიშნავს...

სულ ცოცო. შვილებო, შვილებო...
ევანა. შვილები განა შეიძლება უხალისო დიდამ შვილებს მოუ-
ლონ, გააკეთოს სადილი, დარცხობი, დალაგებო! რა ფსი აქვს/
ჩვენ ხომ განწყობილებას მოვითხოვ ქმრებისაგან, სხვა მამა-
ფერს! გამოდის, რომ რასაც ჩვენი სული ეტყვის, უცხა მამა-
კაცებისაგან უნდა მივიღოთ: უყავილები და თავაჯანონა — სხვა
მამაკაცისაგან, უკრადლება და კომპლიმენტები — სხვა მამაკა-
ცისაგან. რაღა დარჩენილა? იქნებ ლიტერის უფლებასაც სხვა
მამაკაცებს უთმობენ ჩვენი ქმრები სასაცილოა? მამაკაციობედ
სიპართება, მწარე სიპართობა!

სულ ცოცო. ეტვიანობა რომ უყვართ?
ევანა. ეტვიანობის დროსაც იხინი საუთარი ღირსებებს იცავენ, პა-
ტიმურუარტობას, თორემ ცოლი თუნდაც ცხრა მოას იქით წა-
სულა, სხვა ქალბებთან დროსტარება სჯობს!

ცი სანა. კარგი, გეუო!

ევანა. რატომ? გენიშო? ხომ უყველს გენიშნათ! ასეთი თავზე ნა-
ცარი უნდა დაიფარო და გარწმედო; გარწმედო, და საუთარა
თავიც გეწიწმოდებს.

მარგალიტა. გამოვიღო ქალს ღარა რჩება რომ საეკლესიოდე
ოკნას რამდენი რამ სჭირდება...

ევანა. რაღა მაგან ვამბობ, რომ მხოლოდ ჩვენ არ ვგრჩება დრო!
მათი კი თავზე საუარი აქვთ; ჩვენ — ჯადო, სიჩუმე და ციკა მარ-
ტი — წელწიწიშე ერთი აღედ, ფორმალური და სასაცილო. გა-
მოდის, რომ გათხოვება ცხოვრების დასრულება უოვიდა!

ცი სანა. შენ ძალიან შეგი ფერებოთ რედავ ცხოვრებას...

ევანა. თუ ასე ვხედავ?

ცი სანა. არცებობენ ბედნიერი ოჯახებოც... ან იქნებ შენც ხარ ბედ-
ნიერი, და არ იცი...

სულ ცოცო. კი, ნანა, შენ რომ ჩემი მდგომარეობა იცოდე... მართო
დღდნილილ მაკას ისეთი, ქმრის უკრადლება აღარც მახსოვს,
ოღონდ იმას ვადაუარჩე როგორც.

ნანა. და იმის გამო, რომ შენ უარს დღეში ხარ, მე თავი დავიშვიდო? არ მჭირდება ასეთი შედარება მე ჩემი წილი ბედნიერება მინდა მე ხომ არავის ვართმევ ქმარს, ჩემი ქმარ მინდა შეაღდეს და ვუყვარდე, ვუყვარდი ისე, რომ ვგრძობოდე განა სიყვარული უკვედღელი არ ახნის ვიხივ? მთავარია, ვიცი, რომ განსაკუთრებულად ადვილი მიჭირავს მის გულში. ის არის ის ხალხი, რომელიც ყველა ვასკარის გამოქვინებს.

სულიკო. შენ ისე გეტყობა, მსახიობად უნდა გემუშავა. როდის მიხვდები შენდა ვილკას ენაბრებოდი. ეჰ, მარტო სცენაზეა ასეთი სიყვარული, ნანუკა; ცხოვრებაში კი... დიდუ!

ნანა. მე კალი ვარ; არც თავის მოკვება მსურს, არც შეგუება.. სულიკო. დავამთავროთ ამ ისტორიების კითხვა. (ფერცლებით ოჯილიუს სხებს) ნამეტანი დაცხა, ფანჯრები მაინც გაბნევა.

ნანა. რას ამბობ, სადა სიტყვ! წაიკითხე, რაღას უყურებ!

სულიკო. ვესი არ წამკითხავ? (შეამჩნევს ცისანას აღუღებულ შერსს) უი, ცისო, შენი ისტორია არაა აქ! იმ სიჩქარეში მაგიდაზე დამჩრა აღბათ... არ გეწინოს!..

ცისანა. აბა, რა საცქილია ისტორიების მოძარვა, სულიკო! აქ ყველაფერი კეთდება იმისათვის, რომ მოვარდნა რაში გჭირდება ასეთი თავკარაინობა.

სულიკო. რას იზამ, გოგო, გაჭირვება მიჩვენებ და, ხომ გაგიგონია..

ნანა. ჩემსა რატომ არ კითხულობ?

სულიკო. მასალა, მო სულ დამაწვიდე, სიყვლილსაც დავიწყებ. ბიზარია ასე: „სარდულიშვილი ნანა. შემოვიდა შეიღ ოქტობრში“..

ცისანა. (ისტორიულად) ახლავ შეწვივებ კითხვა!

სულიკო. ა?

ნანა. (ცისანას) რა დავამართა?

ცისანა. შეწვივებ-მეოცი! (ბილიდან გამოსტაცებს ფურცლებს) მომიცი დანარჩენებიც! მიეცი-მეოცი! (სულიკო დაბნეულად გაუწოდებს ისტორიებს) არ შეიძლება ასეთი თავებობა, სულიკო! ახლავ კაბინეტში უნდა შევიტანოთ.

სულიკო. კაბინეტ უკვე დაკეტულია.

ნანა. (ცისანას) რაღა ჩემს ისტორიასე აუვირდი, გეცლია, რა მოხდებოდა. რაკი კინოში გადავიღებ, ყველაფრის უფლება კი არ გავქვს. მომიცი აქ!

სულიკო. გაწოდდი, ნანა, ცისანა აღბათ მართალია.

ნანა. (ცისანას) მომიცი ჩემი ისტორია!

ცისანა. (სულიკოს) შენ გგონია, საგმარო საქმე ჩაიდინე? ვერაფრით მივახვედრე, რომ სისულელე იყო ეს ყველაფერი! რაღა-გან არ გესმის, ახლა მაყალბა. — თამარა ექმის ჩავაბარებ ამ ისტორიებს ხვალ, და ვეტყვი, რაც მოხდა.

სულიკო. ცისო?!

ნანა. თამარა ექმის რა უნდა უფრო? შენ იმაზე ბრახობ, რომ შენი ისტორია ვერ მოიპარა სულიკომ; პირდაპირ თქვი, ნუ ვერკიდება!

სულიკო. თუ მართლა ასეა, ცისო, ხვალ მოვიპარავ შენსა...
 ცისანა. არ მჭირდება!
 ნანა. მომიცი ჩემი ისტორია, წავიკითხავ და მორჩა, მერე რაც გინდა, ჰქენი.

ცისანა. პირიციმის გამო არ მოკვებ.

ნანა. უფროაინ ხარ!

ცისანა. დიახ, ასეა! ჩემი რატომ არ მოიპარეთ? მოიპარეთ ისიც და დაგბარუნებთ.

სულიკო. ხომ გიბოხარი, ახლა დაკეტულია კაბინეტი.

ნანა. ახლავ მომიცი! (ცისანას ხელში სწვდება, ცისანა წინააღმდეგობას უწყებს; ნანა ძალით ცილიობს წართმევას, ცისანა დანერგას მივარდება, სწრაფად გადახვეს ისტორიებს და ფაქ-რიდან ჰყრის).

სულიკო. დამწუხრე, ცისო?!

დიდუ. კარკი რჩობი, ცისანა, ურტე არ შეიძლება..

ნანა. (ცისანას) პასუხ შენ აგებ თამარა ექმთან, სულიკოს არა-ფერი დაბარალო! (სწრაფად გადის პალატადან).

მარგალიტა. ცისანა, შეიღო, რა ფერი გადავებს..

ცისანა. გაწოდდი ყველა, გაწოდდი და მომიხიხინეთ; როდენ რაზე რომ დავდიდეთ, დიდ ცოდაც ჩაიდინო...
 სულიკო. რა მოხდა ცისო, არ იტყვი?
 ცისანა. ნანას სერიოზული მდგომარეობა აქვს...
 დიდი. რა სჭირა?
 ცისანა. სიმსილე აქვს... ავთვისებიანი... გესმით?
 სულიკო. დიდუკონა! მართლაც ამბობ, ცისო?
 დიდი. (სულიკოს) ასეთი ზებრება? (ცისანას) რა იცი?
 ცისანა. ვიცი. დილას ვიყავი ლაბორატორიაში და შემოხვევით წავიკითხე ნანას ლიანობა, მერე ექმისაც ვკითხე... მე ხანდი-ცინო მაქვს დამთავრებული, ბერმინები არ მემშობა.
 მარგალიტა. კინოშახიზიო არა ხარ?
 ცისანა. კინოში ისე გადავიღეს. რა დროს ეგ არის, მარგალიტა დიდუ, ნანას ვიღარაფერს ვუშველით, ეს არის მთავარი.
 მარგალიტა. ვაიმე, შეიღო...
 სულიკო. რა ეტყობა ახლა... თუმცა ფერმკრთალი კი არის... სულიკო ატყობდება. მათობრებულს სცნამო.
 სულიკო. დედუკონა! რაფერ ვარაზუბდი მაგ უბედურს, გაიმხმეს ესა!

ნანა. (შეიშობს) სულიკო, შეგიძლია მაკოცო.
 სულიკო. ა?
 ნანა. მოდი, მაკოცე და რაღაცს გეტყვი.
 სულიკო. (მივა და კოცინს) რა გინდა, ნანა?
 ნანა. ახლა ისტყვავი.

სულიკო. (ცილიობს გალიმოს) კაი, ერთი ნანუკა, რას გლახაობ.
 ნანა. კარგი, აღარ გავწავლებ. (სახეიმო ტონით) შეიღის აყვანა ხომ გინდა?

სულიკო. მერე რა...
 ნანა. თანაც გოგო გინდა, ხომ?
 სულიკო. რა ვიცი მე, რა მინდა...
 ნანა. მიხსენე: ღალის ხელი არ ჰქონია მოწერილი თავის მჭირთან. იმ ბუბ ადარ მიწყავს თურმე, ოთხი თვის უფსძემე მშობრე-ბია. გამწარებულია ღალი და ბავშვზე უარს ამბობს, აქ უნდა დავტოვო.

სულიკო. ვინ გიბოხა შენ?
 ნანა. თვითონ. ვართ დავს, შემოსვლისა რცხენია. ვიცი, სულიკო სოლო სცერება ჩემს ბავშვზე, ხელწერილის მივიცე, რომ მერე აღარ მივედავებო. რა გინდა მტერი, არ გიბოხარ?
 სულიკო. კი, კი, ნანა, რავა არ მიხარია...
 ნანა. გადი, მერე, ღალისთან, რაღას უციდი.

სულიკო. ხვალ მოვილაპარაკებ. მო, თუცა ახლავ აჯობებს... (ქარისაკენ სწრაფად წავა, შეჩერდება და ნანას ქურღულად გამოხედავს).

ნანა. (დანერგაში იხედება) ცი ისე გაიკრიცა, ალბათ მაღლ მოვა თოფლი, გოგოებო.

მარგალიტა. დამწუხრე მართო, არ გაცოდებ.

ნანა. მე ხვალ დავიღვარე სახლში. (შეიშობს ღალი, სულიკოს შეხედავს და მკერდზე მიეყრდნობა) არ მინდა ასე დავშორდეთ.

ცისანა. არც შე, ნანა...
 ნანა. მაღლ ჩემი დაბადების დღეა. ამ დღეს უკვედღისის, რატომ-ღაც, თოფლს ეწარბობ; თვითრ, ქაქათა თოფლს... არახოდეს შემსრულებია ეს სერვალი.

დიდი. იქნებ მოვიდეს თოფლი, ნანა...
 ცისანა. შეტი ჩავკროთ ძილის დროა... (შუქს აქრობს).

ნანა. (ყველა ფანჯარასთან დავს, რომელსაც გარედან შემოსული მთვარის შუქი ანათებს) გოგოებო, თუცაღლი ხომ უკვედღისის ძაღლია, რომელსაც სხვა გზა არა გვაქვს, უნდა შევეგუოთ.

დიდი. რა მ ვაგახენა, ახლა, სიყვლილი...
 ნანა. ცილის შევეცა ქმრის დღაღობთან სიყვლილს უდრის, რად-გან შეგუება აღარ ნიშნავს სიცოცხლეს. შეიძლება არც შეი-მჩინო, იცვეყო კიდევ, მაგრამ ეს ცვევა კი არა, გიფერი რაკვა იქნება და სხვა არაფერი.

სურათი მისუთი

(ლალი ბავშვის ძიძვის აწივებს. სულიყო გვარდით უხის).
სულიყო. რავა წყბს, გოგო, რაფერ აცმუხუნებს ტურებს ლა,
ლა, ლა, შორენა! პატარა შორენა! იმყო გოგო, ქამე, ქამე, შე
ნუ მუყურებ.
ლიეილა. გიყურებს კი არა და... ერთი კვირის ბავშვი ვერაფერს
ხედებს.

სულიყო. მე მხედავს. მე და ლალის გვხედავს; მო, ლალი?
ცისანა. სულ აღარ გიყვარს, ნუგზარი, ლალი?
ლალი. იმავდ აღარ მინდა ლამარჯი.
ცისანა. ვიცი, რომ გულნაბეჭიტი ხარ, მაგრამ იქნებ ჩერ კიდევ
მოხერხდეს თქვენი ურთიერთობა, რატომ ჩქარობ...
ლალი. აღარაფერი მოხერხდება.

ცისანა. მაშინ ხომ უყვარდი. განა რა მოხდა ისეთი, რომ...
ლალი. ლამარჯა, ლამარჯი! ვაგივთ!
სულიყო. არ ინერვიულო, ლალიყუნა, თორემ ბავშვს აწყუნს მა-
ხეთი რბე.

ლიეილა. არა გვარია ბავშვი?
ლალი. არა აქვს გვარი...
ცისანა. კარგად დავიჭრდი. მერე რომ მოგინდეს ბავშვის და-
ბრუნება, შენც დაიტანეჭები და სულიყოსაც რამხელა სიხარულს
წაართმევ.

ლალი. ხელწერილს ვამღვე, მეტი რა უნდა.
ცისანა. ხელწერილს გულთან რა ხელი აქვს, გოგო!
სულიყო. რა გინდა, ცისო! ამან უყეთ არ იციხს თავიხი ამბავი?
ცისანა. არაფერიც არ იციხს მავან; თვარამეტი წლის გოგომ არა-
ფერიც არ იციხს შვილის გაჩენის უნარი აქვს. დღამგემა-გა-
რეცხვავა შეუძლია, მაგრამ ის ჩვენი არ იციხს, რა შეიძლება მოხ-
დეს წყლების მერე.

მარგალიტა. მშობლები ხომ გყავს, ლალი.
ლალი. არავინაც არ მუყავს.
მარგალიტა. ცოცხად ხარ, შენო, ცოცხად... ისე კეუა უნდა მპო-
ვლად ამხელა გოგოს... ხელის თუ არ აწერდით, სად მიხდევდი,
რომ მისდევდი...
ლიეილა. იმასთან ხელიც რომ პქონოდა მოწერილი, ისეთი ყოფი-
ლა, ზანც კვალწმინდად გაქრებოდა.

სულიყო. (ბავშვზე) ე, შეხედე, დავინახე, აღარ შია აღბათ; (ბავშვს
გამოართმევს) დიდუ, დიდუ. რა სასაცილო ხარ, შენ გაუზარდ
დედას!
ლალი. მომეცი, გავიყვან, ჩამუხებდ ხოლმე, დიდხანს ნუ გეყავ
პალატაში ბავშვებო. (გამოართმევს ბავშვს და გადის).

ლიეილა. შეცოდება.
მარგალიტა. ქოხით არის სატყევი. (ცისანა პალატიდან გადის).
სულიყო. კაი ახლა, უყვარდა ის, ნუგზარია, თუ რაცხა ცან-
დაბა.
ლიეილა. დღეს ოპერაციების დღეა. მადლობა ღმერთს, რომ ჩვე-
ნი პალატიდან არავინ გადის.

სულიყო. ე, კენჭი მოხვდა ჩვეს ფანჯარას. ვინცხა მოვიდა.
მარგალიტა. ეს რა ისწავლეს! ვერ დაიძახებენ? ერთხელაც იქ-
ნებდა კენჭის მაგივრად ქვა მოხვდებოდა ხელში და ფანჯარას გა-
ტეხავდა?
ლიეილა. (იხედება) უო, ზინა მოვიდა თავის ბატალიონით! (ყველა
ფანჯარას ეცილება) შემოუშვა კარისკაცმა, ჩვენთან ამოდეს! (იცი-
ნინა. კარებში ზინა გამოჩნდა ბავშვებით).

სულიყო. ზინა! შენ მისხვე, ზინა, რავა ხარ! დიდუ, რა ამბავი
მოგვყვები მოგიყვანია! მაგია შენი შესანიშნავი შეიდეულო?
ცისანა. როგორ ხარო, როგორ?
ლიეილა. შენ კი რა გითხარი, ზინა, რამ მოგაგონა ჩვენი თავი!
რა ქენი, დავიმბატეს ოთახები?
ცისანა. მადღ იქნება!

სულიყო. შეხედე ერთი, მუცელი ქე დასტყობია უკვე. ამას
არც მატარებლის დაჩახება აკლებს რაფხს და არც თვითმფრე-
ნაყის.
ცისანა. ამა, ეს თქვენ მოგიტანეთ! (ზინამ სიდიდანლე პარკი ამო-
ძვირდა).

ლიეილა. უომე, რამდენი მოუტანია ამ შეჩვენებულს, მთელ პლა-

ტას გვეყოფა. გმადლობო, გმადლობო, ზინა! (ქალებმა საღებო
რუხინები მამწევე ჩამოართვეს).

ცისანა. მარკა სად არის?
სულიყო. მარკები ბავშვი იშვილა, ზინა, და ვაწერებს უკვე.
ცისანა. უო, რა კარგია მაღანს კარგია! (ზინას ბავშვები ენახოსმო-
ყვარდით ათავსებენ ველოფერას) ამა, წავედით, ჩქარა, ჩქა-
რია! (ზინამ ბავშვებს წამოარტყა) გაკეთობები აქით მოსახა-
დებელი!

ლიეილა. მოიცა, კანფეტებს მივცემო! (ქალები დავაღურდნენ და
კანფეტებს აძლევენ ბავშვებს. ზოგმა ვაშლი მიწყოლა).
მარგალიტა. სიმერა და ცეცვა არ იციან? შინა! შვილებმა,
ზინა!

ცისანა. ვაა, იმდენი იციან, ვერ დათვალა! (ზინამ ბავშვებს ანიშნა
და იმითაც სიმერა და ცეცვა დაწყეს. ქალები აჰყებინან. უცებ
კარი გაღო და ევა შემოვიდა).

ევა. (წარბშერტული) ეს რა კონფეტია?
სულიყო. კაი ერთი, ევა! ზინა, ზინა! ვერ იციანი? ე, მთელი
სახავეულო ბალი მოიყვანა! (ევა კარი გაღო და ზინას მიუ-
თითა).

სულიყო. კაი, ერთი, ევა! იყენენ ცოცხანს...
ევა. არა!
ცისანა. ამა, წავედით, კარგად იყავით! (ზინამ ბავშვები მოხვეტა და
წავიდა, ერბოშედ სირწუე ჩამოვარდა. ევაშ ნეგსების მოხაზე-
მა დაწყეს).

ლიეილა. კარგი ქალი ყოფილა ზინა, როგორ გავახსენდით... (შე-
პილდის ლალი).

ევა. (ლილას) ვიტამინი ბე შეეჭეს! (უყეთებს).
ლალი. ცისანა არ შემოსულა? საპერაციოში ელოდება ექიმი.
ევა. (ლალის) ვიტამინი ეცი (უყეთებს).
მარგალიტა. საპერაციო?
ევა. (მარგალიტას) ცოცხობქილაჯა! (უყეთებს).

სულიყო. საპერაციოში რა უნდა ცისანას?
ლიეილა. ფეხშიბედ ყოფილა და უნდა მიიშოროს.
სულიყო. რა?
ევა. (სულიყოს) ტრეტამოცილინი ფიხისი ვიტამინი ბე შეეჭეს!
(შეხვდება ცისანა, საწოლზე რაღაც დაადგო).

სულიყო. მაცალი, ევა! (წამოტყა, ნეგსი აღარ დაამთავრებინა).
მოდი აქ, ცისო!
ევა. (სულიყო) ჩქარა, გოგო!
ცისანა. ახლავ, ევა, მოვდივარ!
სულიყო. მოიცადე!
ცისანა. ახლა არა მცალია.

სულიყო. (კარებში ჩაუღდა) რა საქმე გეყვ ამისთანა გადუღე-
ბელი.
ცისანა. მერე გეტყვი (გასვლას აპირებს).
სულიყო. ფეხშიბედ თუ იყავი, რატომ არ თქვი.
ცისანა. მეც არ ვიციოდი.

სულიყო. უნდა მომორბო?
ცისანა. აუცილებლად.
სულიყო. რა აუცილებლად ამისთანა!
ცისანა. გამოშვი, სულიყო, ექიმი ხომ არ ვლოდინებ.
სულიყო. ასეთ საქმეზე გინჯარებოდა და ჩვენ არაფერი გპო-
ხანარ?

ცისანა. რა სატრახბახო და გარტუ გამოსაფენი ამბავი ესაა...
ევა. (ცისანას) ჩქარა, გოგო!
სულიყო. დანებებ ამას თავი, ევა! ამის შემდეგ ვინც დღას რგ-
ბი, ის შეუშვი, ცისო უფრობს თავის რიგს. რავა, ცოცხა მოიძებ-
ნება საქართველოში ბავშვის მოსაცილებლად გამწადებული ქა-
ლი, თუ? შენისი გაჩენაზეა წელი რომ სწყდებოთ, თვარა...

ცისანა. ვაშლი!
სულიყო. არასად არ გეშვებ; რამდენი შვილი გყავს, თქვი!
ცისანა. ორი! რა ვინდა ახლა!
სულიყო. ორი! ნამეტანი ბევრია, არა? როგორ გვადრებოთ ორ
შვილზე მეტი! ოთხი და ხუთი შვილი ხომ საქართველოს გა-
მრავლებს და რა გეშვებდა მერც! ქურთის ქალი ზინა ხომ
გახსოვს, აქ რომ იწვა? ეს წუთია გვესტუმრა შვილების ბატ-

ლიონი, მერვეს აჩენს კიდევ. მიხარბ, ოდესმე რომელი
თქვენგანი ფიქრებს რვა შვილზე!
ცისანა. ზინას მდგომარეობას ადარებ ჩემსას? იცი რა ღლეშო
ვარ!

სულიკო. მო, რა ღლეშო ხარ, ვითომ?
ცისანა. მერე გეტყვი, ახლა შეჩერდები.

სულიკო. არ ვიტივინა შენ კარგ საქმეზე. მერე რომ მტკუვი, მაგ
ბოჟმეს ღალატურები ეძულებოდა. მუდღელი ხარი ეგვა შენი ადამი-
ანობა, სიეთის? შეიღე პალატას შეაყვარე თავი. მატუყარა და
უსინდისო ხარ შენი!

ლილია. კარგ, სულიკო, რატომ ლანძღავ! რა ქნას, ალბათ ეგრე
უჯობს.

სულიკო. გარუშდით! ან ამოიღეთ ხმა!
ევა. გზა, გზა! (თავის მავიღა გააკრავს) ნუ ხმურობთ!

სულიკო. შენ რა გინადლებოდა, ევა! ეგ მკლავს სწორედ, რომ არ
გინადლებოდა. წადი, წადი, ევა, და უთხარე ექიმებს — აღარა-
ფერხავ არ ექიმებს-თქო! (ევა გაიქცა).

ლილია. სულიკო, ზედმეტს ნუ ივალბე: გაუშე ახლა.

სულიკო. მე ვივალბე ზედმეტს? რა ჩემი საქმე, ხომ? ჩვენ რას
ვკარგავთ, მოსიხარბ კიდევ ერთი სიტყვით? ცისო, არა
გრჩებოდა ცისომ? ახა დაითავად, გვოკო: მარტო ჩვენს პალა-
ტაში ორნი ამოვიჩნდიო — არასოდეს რომ არ ვგვეყოლება
შვილი; მარგალიტას ერთი შვილი ჰყავს, ლილიას ორი, ლადის
ერთი, ნანას — ერთი, და მტკე აღარც არასოდეს ეყოლება იმ
ბუნდურს. ხომ უნდა არსებობდეს ჩვენი სანაყოფი ხომ უნდა
შეავსოს ის დანაწილს ვიღაცა, რასაც ნანას გარდაუვალი სიყ-
ვდილით, მარკას გიორგის სიყვდილით, მარგალიტას ქმრის და-
ლუპით, უბედურე შემთხვევებითა და ვინ მოივალს, რამდენი
ჩანხბანი განიცდიდა და განიცდის ჩვენი გულთა აი, ნახე, ნახე!
(ბობიდან ისტორიას ამოიკლებს) წაიკითხე, ჩემთან უკვე უკვალა-
ფერი უმუდგავო კოფოლა უმუდგავო გემისო? ჩემი ახლაგარ-
ღობა საავადმყოფოებში გავცაგარე; იმდელი ვიტანე უკვალა-
ფერს! იმდელი გააპარულა დრო, ცისო, ჩვენი საუკეთესო წლები!
ჩვენი იმდელი ახლა შენშია; თქვენშია, თქვენში!

მარგალიტა. წახლე სიხარბი ვახე. მერიდობოდა ამ სიხარბის
მოყოლა, მაგრამ ახლა გამომბოძო. ვითომ ისეუა პალატაში ვი-
წეი, და ისეუა ისეთი ხსიერი ვიყავი, ახლა რომ ვარ; უკვალა-
ფერე მადღეით და გიყვირდით ჩემი ამბავი, მესმისრა, თით-
ქის ბავუვი დაფაქრობდა ჩემს სხეულში და უჩვეულო ვრუ-
ბითელი მივლავი. თეთრხალათიანი ექიმები თეთრი მტრედები-
ვით უხეპარეფით დაგვიგანობდნენ და ჩვენი პალატაც თეთ-
რად, თეთრად ქაითაქებოდა... ისეთი ბედნიერი ვიყავი, მსგავსი
რამ ცხადშიაუც არ განმიცდილა...

სულიკო. არ გეტყობოდა, ცისომ? მე მაინც რას მერი, რას!
ცისანა. შენ რა შუაში ხარ, სულიკო!

სულიკო. ნუთუ გგონია, რომ შენი მესამე შვილით მე არაფერი
შემეშაობოდა. შენი შვილი მე არ მინდა, შენი — შენ გყავდეს!
მაგრამ ხომ მსეოდენება, რომ არის ის ბაღა, ორდებოდა და
იზრდებოდა თავისთვის, იცინის, ფიქრობს, უთხარა, სიკუვა, — აი,
შე რომ მტკუვა გული, იმასაც რომ ეტკინება ასეთ საწყენე ამ-
ბავზე. რა უცნაურები ხართ ეს ფეხმძიმე ქალები! სიამაფი
ნატამალი არ გგანიათ! ასე გგონია, მე მიკლავ შელს... დამ-
ციონ, არა? ხომ დამციონ, რომ შენ „ზედმეტე“ გინდებოდა, გადა-
ხადებდა გერეებოდა, მე კი ერთი არ მაიზრას ბუნებაში (ყარს
პოსკლდება) წადი, წადი, მომზორებ. მერე ნაყახი მომიჭიებ,
როგორც უნაყოფო ხესი წადი, მუჯიზღები! (ევა შემოიხედა და
ცისანას ხელთი ანიშნა, წაბოლი).

ცისანა. (თავის საწოლზე დაემუშავა) ჩემს როგეს ვინას ეყოლობ,
ევა.

ევა. (ღაბნულო) ვის?
ცისანა. რა ვიცი... ვისაც ჩემსაღი ეტკარებოდა დღეს.

(ევა გაიქცა).
ლილია. (ჩუმად) ლილია, კვეთო გელოდებიან, ჩამოვიდეს...

ლილია. ვინ?
ლილია. სისო ვარ...

ლილია. (საწოლზე დაქალ) ჩადი ლალი, თუ არ შეწუხდები, და

უთხარი, ნუ მელოდება.
ცისანა. ქმარია?

ლილია. მო.

მარგალიტა. ჩადი მერე, ჩადი!
ლილია. უნდა გავცოდი.

სულიკო. დღილიანა ბავუები?
ლილია. ბავუები გაიზრდებიან, არაფერი მაინტერესებს ახლა
იშის გარდა, რომ ვიცი — ადამიანი ვარ, გამაჩნია ჩემი სურვი-
ლით, ღირსებები და უფლებები. ვასაკებო?

სულიკო. შეიღებისათვის რას არ ავიტანდი ვაიმე, როგორ ღუ-
პავ ოყას, ლილია!

ცისანა. რაც იყო, იყო. აიტანე, ლილია, ყველაფერი აიტანე შე-
იღებისათვის.

ლილია. როგორ მენუღება ეს საყუდლანტური გამოთქმა —
„შეიღებისათვის“ ამას მაშინ ამბობენ ქალები, როცა დაბო-
უტეხლობის თათი არა აქვთ, როცა მამის თათის სულითა და
სხეულით მამაკაცის გომიები არიან, და უყოლეფარ ღაღს დაი-
ხსავენ თავზე, ოღონდ ის კაცი არ დაჯარგობ, ქმარი რომ ჰქვია.
რას არ ვააქვებოდა, იქნებ საყვარელი გიჩინოს, ოღონდ ქე-
რა... თ, ქმარი უნდა შეუდგეთი თავიანთი უსუსურობას ან სი-
მდაბლებს კი შეიღების ერთგულებით ნიღბავს!

ცისანა. ლილია...

ლილია. ამაზე ღალად და ბედნიერად არასოდეს მაგარქენია თავი
ქმარა! შეიღებს კი ვიცი, რომ არასოდეს უფუალატებ, თუ
ციცხბანი გადუფურები ოპერაციას, რა თქმა უნდა...

ცისანა. სხვა რა ღალადი ვინდა — მამას უყარავ შეიღებს...
ლილია. მამას ვერაფერ დაუყარავს შეიღებს, თუ მამამ თვითონ
არ დაჯარვა შეიღებს...

ცისანა. რა გიიხრა, ლილია... იქნებ შენ მართალიც ხარ... (წაბო-
ღვა ფეხზე).

სულიკო. (ბოძით შეხედა ცისანას) ცისო... ვაიმე, დღედიონა, ხომ
არ გადათქვიტე, ცისომ?

ცისანა. (გაულოვან) არა, სულიკო, ჩემთან შენ მართალი ხარ...
ყველას თავის ცხოვრება აქვს, სულიკო... ეს ბავუვი უნდა დაი-
ბადოს. რაც არ უნდა მოხდეს, ბავუები მაინც უნდა იხად-
ბოდნენ... ოღონდ ცოტა სხვაგვარად უნდა მათ აღზრდა, ცოტა
სხვაგვარად... განსაკუთრებით კი ბიჭებს... თუ ბიჭი გამაჩნდე-
ბა, აუტოლებოდა ისე გავზრდო, რომ ცნობდეს, რამდენ ტყ-
ვილს იტანს ქალი და გაუფურხოხლებს მას...

მარგალიტა. უცნაური სიხარბი იყო: ჩვენი პალატა სულ თეთ-
რად ქაითაქებოდა...

სურათი მამასს

ლალი. განათებულა მსოფლი სულიკოსი და ლადის საწოლები.
ლილია. არ გინახვს, სულიკო?

სულიკო. შენ რატომ არ იძინებ?
ლილია. ვფიქრობ.

სულიკო. რაზე ფიქრობ, ლალი?
ლილია. დღიარებზე და მამაჩემზე.

სულიკო. შეკვდრებზე?
ლილია. ცოცლებზე. ისინი ცოცლებები არიან.

სულიკო. (წაბოწინებს) შენ თქვი, არ მუვანაო?

ლილია. სამე წლისა იყავი რომ გასცოდნენ. მე დღემ წააყუა-
ნა. მერე მამისაველი დამაყენა თავზე.

სულიკო. კარგი კაცია?
ლილია. გარეთ ყველას უყვარს, ისეთი სხეელ აქვს, თითქმის იმის-
თანა კაცი კვეყანავს არ დადიოდეს.

სულიკო. ისე არ ვარგ?

ლილია. კი ვიცი, სულიკო. მე ის ვიცი, რომ ერთი ბედნიერი დღე
არ მქონია. ეგრე მითანდა, დღეაჩემს ეჩხუბებოდა, ზედმეტად
თუ მომეფურებოდა, თავის შვილზე კი ვივლდებო, ისე უყვარს,
ჩემი ძმანა მისი შვილი და ისე გამორჩევიტ ეტყეოდა, ღამის შე-
მაძალა ისიც.

სულიკო. დღამენი როგორ იტანდა ამას.
ლილია. დღეაჩემს რა ქნა, სულიკო, იმ ბავუვსაც ხომ არ დატო-
ვებდა უმამოდ.

სულეიკო. მოვიდა ხელი ორივე შვილისათვის და სულ წასუ-
ლიყო.

ლალი. სად წასულიყო? თქმა ადვილია... მერე გინახა კორები;
ორჯერ განახოვარა, ეგ ასეთი და ისეთი... სად უნდა წასუ-
ლიყო! აი, ახლა, სად წაივდებოდა, ბავშვს რომ ხელი მოვიკლიო...

სულეიკო. გინდა ხომ შვილის წაყვანა?

ლალი. არა, არა ამბობ...
სულეიკო. კი, გინდა შერ, მაგრამ ჩემი გეხატარება უკვე: თანაც
არ იცი, სად წაიყვანო; ახლა ხომ?

ლალი. არა, არა, სულეიკო...

სულეიკო. ასეა, ლალი. მეც კი სულილი ვარ. ისე ვარ, გოგო,
ბავშვზე ვაღარეული შინ არ იცი, რა ბედნიერი ხარ, ლალი!
მერე რა, რომ ნუგზარამ მიგატოვა. მოვა გოგო, მოვა, აი ხან-
თუ არ მოვა; მაგრამ მანამდე კი გაგეჭირდებოდა ცოტა. ნეტავ
შვილი მუყადეს, სულ არ დავუძებ არაფერს. რაფერ მიყვარს
ჩემი ავთო... ქმარია, გოგო. შინ არ იცი, რა არის ქმარი. თვი-
ონიაც წუხს, უნდა შვილი... არ მსაყვედურებს, მაგრამ ხომ
ვხდებოდა. რა თვალმომი უტყპრის სხვის ბოჭუჭებს. ავიყვანოთ,
მიხარა ერთხელ. მე არაფერი ვთქვი, მაინც იმედი მქონდა,
ეგებ ჩემი მუროლს თქო. იხილავდი წელია სულ ექიმებზე,
საავადმყოფოებში დავებუტებო... ახლა აღარ მაქვს იმედი. იმე-
დი წლებმა წააღეს, ლალი.

ლალი. იმედი არ უნდა დაკარგო, სულეიკო.

სულეიკო. რა გიხარია, იცი? წამოდი ჩემთან შორაპანში. ჩვენთან
იციხურად და გაზარდებ ეგ ბოჭო. შე მოგეხმარება. შინ არ იფიქ-
რო, ჩემთვის ბინდოვდეს; — შენთვის, შენთვის, ლალი, ოღონდ
ჩემთან აღარ გაგეჭირდებო!

ლალი. არა, სულეიკო, რას ამბობ...

სულეიკო. გულით გიხოვ, ლალი, გულით, არ გეჭრა?

ლალი. თუ გამოიჩინა, ჩამოვად, სულეიკო.

სულეიკო. ისეც ჩამოდი, თუ არ გაგეჭირდა, ლალი; სტუმრად ჩა-
მიდი...

ლალი. კი, კი, უსათუოდ ჩამოვად...

სულეიკო. მერე იქნებ მეც მემულოვს რამე... თუმცა აწი რაღა
მეშველება...

ლალი. გეყოფიდა შვილი, სულეიკო, უსათუოდ გეყოფიდა.
სულეიკო. მოვა შენი ნუგზარი, ლალი, უსათუოდ მოვა.

სმ. ე. ზ. ო. დ. სულეიკო!

სულეიკო. დედოფალი მომჩვენება თუ მართლა ვიკაც მუვირის
ჩემს სახელს.

ლალი. (ფანჯარაში იხედება) სულეიკო, ვიკაცა გეხახს.
სმ. სულეიკო!

სულეიკო. დიდუ, ჩემი ქმრის ხმა! რამ ჩამოიყვანა შორაპანიდან
ამ შუალაშეზე! (წამოხტა და ფანჯარასთან მივიდა) შენა ხარ,
ავთო! რაფერ ხარ! ახლა ჩამოდი!

ავთო. დილას, მერე ქე შევეცემა ნათსავებში.

სულეიკო. დიდუ, მთვრალი ხარ? რავა ხარ?

ავთო. შენ თვითონ რავა ხარ, რას გეუბნები?

სულეიკო. რა ვიცი, უნდა იწვე კიდეც ცოტა ხანსო.

ავთო. წოლა გეშველებს?

სულეიკო. ტყვილა კი არ ვწვირა, ნებსებს მიკეთებდ და კიდევ
რავადეებს.

ავთო. ნებსებს და იმ რავადეებს სახლშიც გაიკეთებ.

სულეიკო. ვარწმუნდ, ავთო, სირცხვილი!

მარგალიტა. მოიცა, შვილი, ძლივს ეღივსა ქმრის ჩამოსვლა
და...

ავთო. სულეიკო, სულეიკო!

სულეიკო. (შემობრბის) რა ვქნა, გოგოებო, არ მიშვედენ, გადაშე-
რევა კაცი! (ფანჯრიდან) არ გამოვიშვებს, ავთო! რა გიყო? გვი-
ანა, შენი პირიშე, წადი ახლა და ხელს დილით მოდი.

ავთო. სად უნდა წაივდებოდა; ამჟამად ისევე მიშვედენ მატარებელს. შენი
პროფორები ვნახე ამ დილას, ვიციოხე შენმა ამბავი. მერე ქე
შემთვალის ნათსავებში. მანაც, სულეიკო!

სულეიკო. როგორ ვნახო, არც მე მიშვედენ ვარც და არც შენ
გიშვედენ ჩემთან...

ავთო. არ ვიცი მე! შუკოლადები მოგტანენ!

სულეიკო. ე. თოკი, მოაბი და ამომიგანან!

ავთო. შენ თვითონ მორბე მაგ თოკს და ჩამოდი ძირს, თუ არა,
შე მოგებებები და ნახე მერე...

სულეიკო. ვამე, დედოფალი ასე გიყვარვარ, ავთოკონა?

ავთო. სულეიკო, ჩამოდი ჩემთან!

სულეიკო. დავიბ, ლეილა!

ლეილა. რას შერებო, გაგიფიქ?

სულეიკო. მაგრად დაიბირებ ყველამ, გოგოებო! უნდა ჩავიდე
როგორმე.

ციხანა. არ ჩავარდებ, შე სულილო, რას შერები!

სულეიკო. დაიბირებ-მეთქი მარტო მეტახის! შათლოკოვირა პალა-
ტა მინდა, ახლა, მე? მეც მოვდივარ მატარებლით, ავთოკონა,
შე!

მარგალიტა. არ გაიკვიდე, გოგო!

სულეიკო. რა გამაციებებს, მარგალიტა, ცეცხლი მაქვს მოკიდე-
ბული!

ციხანა. რას აკეთებს, სულეიკო, საავადმყოფოში!

სულეიკო. საავადმყოფოა, ციხე ხომ არ არის? გამოიშვი!

ციხანა. თამარა ექიმს რა უფხარა?

სულეიკო. თამარა ექიმს უფხარა, ისტორიები სულეიკომ მოიპარა,
ეგ მისი მკურნალობის უკანასკნელი ისტორია იყო და აპატიე-
თქო, გაგიფიქ? შვილიშობი, გოგოებო! (თოკს იტყრენ, სულეიკო
ჩადის) გოგოებო, რა კარგი ყოფილა გართი და არ ვიცოდო
თოკლი მოხსოლა, პირველი თოკლი, ნანა რომ ნატრობდა, ისეთი
თოკლი გესხის, მარგალიტა? ე. გუნდა ვაგაკეთებ მე და ავ-
თომ, სასოცარად ჩემგან ჩვენი პალატის ფანჯარას! (ფანჯარას
გუნდა მოხედება).

ციხანა. ვაგასწრებს მატარებელი, სულეიკო!

მარგალიტა. (ნაღლიანად) ოცდამეათმეორე წამთარი დაიწყო
ჩემი დაქვრებებიდან. მაშინაც ასე ხარდნიდა... ერთ ხელში
ბავშვი მტვრავ, მეორეში — უწყებს გათოშლილი ქაღალდი და
ასობი ფუფქებივით ტრაიალებდნენ...

ლეილა. რამ ვაგამდებინა ამდენი წელი უმეგობროდ, მარგალი-
ტა...

მარგალიტა. იმედი, შვილო, იმედი... იმედს მაქვს ჩვენი შე-
რები და ბოლოს ყველაფერი პირველი თოკლით თორდებო...

ლალი. თოკლი, პირველი თოკლი... ბავშვივით ქაქათა თოკლი...
ჩემი შვილი მინდა, ჩემი შვილი! (პალატისკენ გარბის, კარებში
ევა გამოჩნდება).

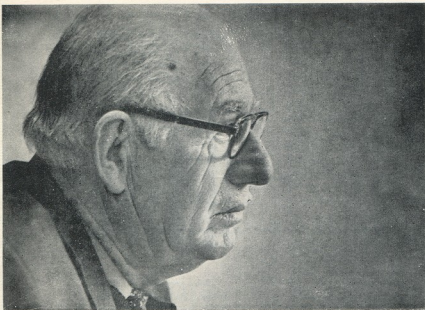
ევა. ვაგიფიქ? რა ვაგიფიქებს!

ლალი. დამანებე თავი, ევა! გამოიშვი, ჩემი შვილი მინდა!

ევა. ახლა არ შეიძლება!

ლალი. გამოიშვი! (ევას კარებიდან მოაკილებს და გაიქცევა).

ევა. რატომ ანთია შექი? რატომ არის ფანჯარა ვაგებულები? ეს რა
აბრაკაბო (ბიძიობიდავს) სად არის ქიანაშვილი? (სარეულ) სულეიკო
სადა, არ გეხმით? (ვალბი ისევე დგანან, როგორც იდგნენ,
თითქმის არაფერი ესმითო) რა ხალხი ხარო, დეჭროო ჩემო! ეს
რა პალატაა! (საქმიანს ნახეობით მოვა ფანჯარასთან, დახე-
ვრავს. მერე მკაცრად ვადახედავს საწოლებს, შექს აქრობს და
კარს ვაგებულებს. ფანჯარაში შემოსული მთვირის შექი ახა-
თებს მივლ პალატას...).



პ რ ი ლ ჩხარტიშვილი

მშობი დანაკლისი ვანიცადა ქართულმა თეატრმა. გარდაიცვალა გამოჩენილი ქართველი საბჭოთა რეჟისორი, სსრ კავშირის სახალხო არტიტი, სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, რუსეთის წესრიგის ბელოვების დამსახურებული მოღვაწე, 1945 წლიდან სსკ წევრი არჩილ ესტატის ძე ჩხარტიშვილი.

ა. ჩხარტიშვილი დაიბადა 1905 წლის 4 იანვარს ქალაქ თბილისში, მოსამხატვრის ოჯახში. თბილისის ვაჟთა I გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ 16 წლის ვაჟი მუშაობას იწყებს შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრში ჯერ სცენის მუშად, შემდეგ კი რეჟისორის თანაშემწედ.

ა. ჩხარტიშვილი კ. მარკანიშვილის ერთგული მოწაფე იყო, წლების მანძილზე მისი ხელმძღვანელობით ეუფლებოდა იგი რეჟისურის რთულ ხელოვნებას. ა. ჩხარტიშვილის შემოქმედება შთაბეჭდილებული იყო ს. ანტონოვის მაღალი სარეჟისორო ხელოვნებითაც.

1932 წელს ქუთაისში ა. ჩხარტიშვილი პირველად დამოუკიდებლად დგას სპექტაკლს ი. ჰაშვეის რომანის „მულადი ქარისკაცი“ შეიქმნის მიხედვით. მას მოჰყვა ი. ვაკელის „პარაუნე კომპიუნე“ და სხვ. ეს დადგმები ადრევე აუცილებს ა. ჩხარტიშვილის რეჟისორული ნიჭის თავისებურებებს: მაჟორ იდურ გამიზნულობას, ლიტერატურული მასალის ღრმა წვდომას, თეატრალური სახიერების მასშტაბირებას, მიზანსცენების ფსიქოლოგიურ სისუსტესა და კონკრეტულობას, თეატრის ყველა კომპონენტის მაღალ ორგანიზებულობასა და სინთეზურობას.

1934 წელს ა. ჩხარტიშვილი იგზავნება ჩინეთ-ინდოეთში, სადაც აუალიბებს დრამატულ დასს, საფუძვლს ზურის პირველ ეროვნულ სახელმწიფო თეატრს. ამ თეატრში იგი ქმნის საეტაპო სპექტაკლებს — ის არის ს. შანაიშვილის „ანჯორი“, ა. კორნეიუვის „აშტატონ კრეტიტი“ და სხვ.

1936-1940 წლებში ა. ჩხარტიშვილი ბათუმის ი. ქვეკვაძის სახელობის სახელმწიფო თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელია. თეატრის რეპერტუარში მკვიდრდება რეალისტური თემატიკა.

1940-1942 წლებში ა. ჩხარტიშვილი სათავეს უდგება თბილისის ვ. აბაშიძის სახელობის მუსიკალური კომედიის თეატრს. 1942-1944 წლებში, როცა თბილისის მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის რეჟისორად მუშაობდა, მან დიდი წვლილი შეიტანა ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის საქმეში.

1944-1948 წლებში იგი კვლავ ბათუმის თეატრს უბრუნდება. როგორც დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი და მტკად ნაყოფიერ შემოქმედებით მუშაობას ეწევა. ამ პერიოდს განეკუთვნება

ბა რეჟისორისა და თეატრის თვალსაჩინო წარმატებები, იქმნება ფუნდამენტური სპექტაკლები: ვაჟა-ფშაველას „მოკეთილი“, ვ. გაბესკიას „ქეთევან წაზებული“, ლ. გოთფას „სიცოცხლის ძალა“ და სოფოკლეს „იდიპოს მეფე“.

1949 წელს ა. ჩხარტიშვილი კ. მარკანიშვილის სახელობის თეატრის დირექტორად და სამხატვრო ხელმძღვანელად ინიშნება, თეატრის გარშემო იკრები ნიჭიერ მწერლებს, მხატვრებსა და კომპოზიტორებს, რომლებთანაც ნაყოფიერად თანამშრომლობს. თეატრის რეპერტუარში წაუყვანა ადგილი უკავია თანამედროვე სპექტაკლებს. წარმატებით იდგმება მ. შრეელიშვილის „ხარატანო კერა“, მ. ბარათაშვილის „მარინე“, ვ. პატარაიას „სანაპროზე“, ხოლო ისეთი თვალსაჩინო სპექტაკლის დადგმისათვის, როგორც იყო ი. მოსამხატვრის „მისი ვარსკვლავი“, რეჟისორის სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემია მიენიჭა.

საბჭოთა კლასიკური რეპერტუარიდან მის შემოქმედების ბოგრადიას ამუშვენებს ვ. ვინოგრადის „ოპტიმისტური ტრაგედია“ და დგმა.

ბოლო ათი წლის განმავლობაში ა. ჩხარტიშვილი საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის სამხატვრო ხელმძღვანელია. აქ მან დადგა მასშტაბური სახალხო თეატრალიზებული წარმოდგენები.

ა. ჩხარტიშვილი დაქოლდობული იყო ორი შრომის წიფელი დროშის, ოქტობრის რევოლუციისა და „საბაიკო ნინოს“ ორდენებით. იყო თბილისისა და ბათუმის მრავალი მუწევრის საქალაქო საბჭოების დეპუტატი.

ა. ჩხარტიშვილმა სახელოვანი ცხოვრება გაწვლია და წარუშლული კვალი დატოვა ქართულ ხელოვნებაში.

- პ. ბ. შუბარდინაძე, პ. ბ. ბილაშვილი, ბ. ნ. ბენუშიძე, ბ. ნ. ინაუარი, ბ. ვ. კოლზინი, ო. თ. კალაშნიკი, თ. ნ. ბენუშვილი, ჯ. ა. პატარაძე, ჯ. ი. პატარაშვილი, ო. თ. ჩინაძე, ჯ. ა. ჩხარტი, ნ. ბ. მითინაძე, ს. ბ. ხაბიშვილი, ბ. შ. ბალაშვილი, თ. მ. მონაშვილი, ვ. რ. პაპანიძე, ფ. ს. სანაპროვი, თ. ა. შარბაძე, ბ. ბ. აბაშიძე, ნ. შ. ჯანაშიაძე, ბ. შ. ორჯონიძე, დ. ბ. ალექსიძე, თ. ნ. შანაშვილი, ვ. თ. მათაქიშვილი, ნ. ს. ბუბაბანიძე, ვ. ი. ბნჯაბანიძე, ბ. დ. ლორთქიშანიძე, კ. რ. სობრუა, ბ. დ. ბალაშვილი, რ. ს. მიხეილშვილი.



ლიბრირი პოლსიკა
ДМИТРИЙ АЛЕКСИДЗЕ

● საპარტიზომს თეატრალურმა საზოგადოებამ სსრ კავშირის სახალხო არტისტის დიმიტრი ალექსიძის დაბადების 70 წლისთავის აღსანიშნავად გამოცვა ფოტო-ალბომი, რომელშიც შესულია ფოტო-ილუსტრაციები დიმიტრი ალექსიძის მიერ დადგმული სპექტაკლებიდან, აგრე-

თვე მსახიობების, რეჟისორების, მხატვრების, მწერლების, მუსიკოსოვანების წერილები და მოგონებები დიდ ზელოვანზე-ალბომის შემდგენელთა თეატრმცოდნე კოტე ნიქიაშვილი. რედაქტორი — ლ. ლომთაიძე, მხატვარი — ზ. კანანაძე.



ქვეყნის სიბერე
ДЖЕМАА ХУДИШВИЛИ
JEMAA KHUTISHVILI

ზე გამოცვა მხატვარ ჭემალ ხუციშვილის ნაწარმოებთა ალბომი, რომელშიც შესულია მისი სურათების ასზე მეტი შავ-თეთრი და ფერადი რეპროდუქცია. ეს გამოცემა ნიქიერი მხატვრის შემოქმედების კიდევ ერთი ფართო აღიარებაა. ალბომის სუპერზევა ფერადი რეპროდუქცია ფერწერული ტილოსი „იმერეთი“.

„მის ტილოებზე მრავლადაა ასახული ადამიანური აღტაცება და სევდაც, ბრძოლა და კედრებაც, ეპეია და რწმენაც, და უოველივე ეს მის შემოქმედებას განსაკუთრებულ ცხოველყოფილობას, სითბოსა და მთლიანობას ანიჭებს“ — წერს შესავალ წერალში საქართველოს სახალხო მხატვარი ელვაჯა ამაშუკელი.

● გამოცემილობა „ხელოვნებამ“ ქართულ, რუსულ და ინგლისურ ენებ-

● ენსლიბრისი საქართველოში კლასიკური ხანით მხოლოდ XX საუკუნის 20-იან წლებში დამკვიდრდა, მაგრამ მალე მსოფლიო ასპარეზზე გავიდა და დიდი ტრადიციების მქონე ევროპული და რუსული ექსლიბრისის გვერდით დიდი აღიარება მოიპოვა.

ამჟამად საქართველოში 500-მდე მხატვრული ექსლიბრისია აღრიცხული.

ექსლიბრისის პოპულარიზაციის მიზნით საქართველოს სსრ წიგნის მოყვარული საზოგადოებამ (გამომცემლობა „ხელოვნება“) გამოცვა ექსლიბრისების კრებული. კრებულის ავტორ-შემდგენლები არიან ზ. კვასხაძე და ი. თუმანიშვილი, გამომცემლობის რედაქტორები — რ. გედევანიშვილი, ნ. ჭავჭავაძე. მხატვარი — ტ. თუმანიშვილი.



ოთარ
ტაკთაქიშვილი

● „კომკომი მონი
ოთარ თაქთაქიშვილი ერთ-
ერთი უდიდესი ფიგურაა
საბჭოთა მუსიკაში. უზრა-
ლოდ შეუძლებელია მეოცე
საუკუნის მრავალრიცხოვანი
ხელოვნების წარმოდგენა
ორატორიის „რუსთავე-
ლის ნაკვალავი“, „ოპერა-
„მინდას“, ვოკალურ-სიმ-
ფონიური პოემის „ნიკო-
ლოზ ბარათაშვილის“ გა-
რეშე. მათ გარდა, კომპო-
ზიტორმა მთელ კიდეგ მა-
ღიან ბეგბერ შეხანიშვილი
ნაწარმოები დაწერა. დაუ-
ცხრომელ ვატიკანში, უშე-
რეტ მუსიკალურ ფანტაზი-
აში აღმანიანსა, რომელიც
შემოქმედებითი მდიდვა-
რებით ცხოვრობს.

ამ სიტუციებით იწყება
მონოგრაფია „ოთარ თაქ-
თაქიშვილი“, რომელიც მო-
სკოვში საკავშირო გამომ-
ცემლობა „საბჭოთა კომ-
პოზიტორის“ გამოსცა.

ოთარ თაქთაქიშვილის
შემოქმედებამ, — წერს
წიგნის ავტორი დ. პოლია-
კოვა, — დიდი ხანია გადა-
ღიხა არა მარტო საქართ-
ველოს, არამედ მთელი სა-
ბჭოთა კავშირის საზღვრე-
ბი, ოპერა „მინდას“ საბ-
ჭოთა კავშირის ექვს ფე-
ტარში, ამავე დროს, გერ-
მანიის ფედერაციულ რეს-
პუბლიკაში და ჩეხოსლოვა-
კიაში, ზრატისდავაში სრუ-
ლდება. დიდიგა ოპერა „სა-
მი სიციცხლე“. ახალი ოპე-
რა „მთვარის მოცატება“
მაუერბენელს საბჭოთა ვა-

შირის დიდმა თეატრმა გა-
აცნო. თაქთაქიშვილის ნა-
წარმოებები მრავალწერ აუ-
დირებულა საერთაშორისო
დათვალერებებზე და ფეს-
ტივალებზე, „საბოთა მუ-
სიკის დღეების“ და „ქარ-
თული მუსიკის დღეების“
დროს, რომლებიც ჩატარე-
ბულია მთელ იოგ ქვეყ-
ნებში. თვითონ იგი კი არა-
ერთხელ ყოფილა საზღ-
ვარგარეთ გასტროლებზე,
როგორც დირიჟორი.

ნაშრომის ავტორი ანა-
ლოზებს კომპოზიტორის შე-
მოქმედებით გზას ოცდაათი
წლის მანძილზე, განიხი-
ლავს თაქთაქიშვილის მიერ
1915 წლამდე დაწერილ ნა-
წარმოებებს.

თავში „სიმფონიური შე-
მოქმედება“, სიმფონიური
პოემის „სამგორისა“ და
„მწირის“ საფუძველზე ავ-
ტორი აბტოკებს, რომ თაქ-
თაქიშვილიმ პართულ სა-
ბჭოთა მუსიკაში შეიტანა
ახალი ნაკადი, რომელიც
ეყრდნობა მუშანის, ჩაი-
კოვსკის, გრიგის, რახმანი-
ნოვის სიმფონიზმის ტრა-
დიციებს.

ცალკე თავი ეძღვნება
პართული პოეზიის შეხა-
ნიშნავი ნიშნების საფუძ-
ველზე შექმნილ ვოკალურ
ნაწარმოებებს.

50-იანი წლების შუა
პერიოდი, — წერს დ. პო-
ლიაკოვა თავში „ქართუ-
ლი პოეზიის აღმორჩენა“, —
იყო რიგ ფახეულობათა
გადაფხების, ორიენტირე-
ბის შეცვლის, ჩამოყალიბე-
ბული, დადგენილი დარწმ-
ებისა და შეხედულებების
უარყოფის პერიოდი... დი-
დი ქართული პოეტიკო-
სიკოსები ვაჟა-ფშაველა და
ნიკოლოზ ბარათაშვილი,
საბჭოთა საქართველოს სი-
ტუციის შეხანიშვილი ოსტა-
ტები გალაკტიონ ტაბიძე,
ირაკლი აბაშიძე, სიმონ ჩი-
ჭოვანი, გიორგი ლეონიძე,
— აი, ვისთან ეძებდა
ოთარ თაქთაქიშვილი შე-
მოქმედებით მხარდაჭე-
რას და თავისი ხელოვნე-
ბის განახლებას.

როგორც ქართული მუ-
სიკის ისტორიკოსები აღ-

ნიშნავენ, ზაქარია ფალია-
შვილის შეხანიშვილმა ტრა-
დიციებმა განვითარება მო-
კვს ოთარ თაქთაქიშვილი
იერნაში „მინდა“, რო-
მელსაც მონოგრაფიის ავ-
ტორი მაღალ შეფასება
აძლევს. იგი საფუძველი-
ნად აანალიზებს ამ ოპე-
რის იდეურ-ესთეტიკურ
კონცეფციას, სტრუქტურას
და განზობრივ თვისებებს
და მას საბჭოთა საოპერო
მუსიკის შეხანიშვილ მიღ-
წევად თვლის. ასევე მაღალ
შეფასებას აძლევს ავტორი
ო. თაქთაქიშვილის ოპე-
რებს „სამი ნოველა“,
„მთვარის მოცატება“, ორატორიებს
„რუსთაველის
ნაკვალავზე“, „ნიკოლოზ
ბარათაშვილი“, რომელთა
შესახებ დ. პოლიაკოვა
წერს — „ეს ორატორიე-
ბი თანამედროვეობთან
სიუჟეტურად არ არიან და-
კავშირებული, მაგრამ ეს
ორი მონუმენტური ძეგლი
ტემპორიტად თანამედრო-
ვეთა თავისი პრობლემე-
ბით...“

მუსიკე თავი დაუშთა-
რებულა. — მთავარი არ
არის შედეგების შეჭამება,
მანონ, როდესაც ვლასპარ-
კობთ დაუღალავ; ახალი
და მხატვრული იდეებით
შთაგონებულ აღმნიანე-
მთავარია, რომ თანამედ-
როვეობის მაქისცემა იგრ-
ძობის მის გულში და მის
ხელოვნებაში და რომ ეს
მაქისცემა გადაეცემა, აღუ-
ლევებს, ჩააფორებს ყვე-
ლას, ვინც მას უშენს. ქე-
მპირიტი შემოქმედის და-
ნიშნულდება რომ ესაა,
და ეცეო არ უნდა შთავი-
პაროს, რომ ჩვენ კიდევ
მრავალწერ მოღვაწეებით
გავეცნობით ოთარ თაქთა-
ქიშვილის ახალ ნაწარმოე-
ბებს. აი, რატომ უნდა და-
არჩეს ამ წიგნის ბოლო თავი
დაუთმთავრებულ...“

წიგნში მოყვანილია კო-
მპოზიტორის ძირითადი ნა-
წარმოების სია. დაბეჭ-
დილია სცენების სექტაჟ-
დებიდან „მინდა“, „სამი
სიციცხლე“, „მთვარის მო-
ცატება“.

ბ. გერშენდლინი.

ქ რ ო ნ ი კ ა

● **მისის ბოლოს თბილისში გაიმართა კამერული მუსიკის საკუთრივ ფესტივალი, რომელიც მონაწილეობდნენ ძალზე ხანტერსო შემოქმედებითი კოლექტივები: საქართველოს სახელმწიფო დამსახურებული კვარტეტი, ჩაიკოვსკის სახელობის მოსკოვის კონსერვატორიის კამერული ორკესტრი, ჰეიდელბერგის მუსიკის ანსამბლი ტალინიდან, ვილნიუსის სასულე კვინტეტი, პრაგოვიციის სახელობის მოსკოვის სიმეზანი კვარტეტი, საქართველოს კამერული ორკესტრი, მისისის კამერული ორკესტრი და სხვა, ფესტივალის ორგანიზატორები იყვნენ საქართველოს კულტურის სამინისტრო და სახელმწიფო ფილარმონია, სამწუხაროა, იღონდ რომ ფესტივალში არ მონაწილეობდნენ საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის სასულე კვინტეტი, თბილისისა და სხვა მიმე რესპუბლიკების კონსერვატორი-**

ების სასულე ინსტრუმენტთა კაოდების წარმომადგენლები.

ფესტივალზე განსაკუთრებით გამოირჩეოდნენ საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი და მოსკოვის კონსერვატორიის კამერული ორკესტრი, რომლებსაც მსავსე ბიოგრაფიები აქვთ. ამ შესანიშნავ კოლექტივებს საფუძვლილი ჩაუყარეს ჩინებულმა ანსამბლისტებმა — გ. ბარაბაიშვილმა და მ. ტერიაშმა, რომლებიც დღეს ძალიან ნაყოფიერ პედაგოგურ მოღვაწეობას ეწევიან, ისინი მხარში უდგანან ნიჟერ ახალგაზრდობას და შთაოდლებით, ტაქტით, გატაკებით გადაცემენ თავიანთ ცოდნას, საუმსრულებლო ხელოვნების მაღალ ტრადიციებს.

ამ ორ კოლექტივს შემოქმედებითი თვისებებიც ააღიებს — დახვეწილი საუმსრულებლო კულტურა, სიღრმე, არტისტიზმი, ფერადობის უმდიდრესი

პალიტრა, მძაფრი დრამატიზმი და ნაზი ლირიკა.

მაგრამ ამ ორ კოლექტივს ბევრი რამ განასხვავებს კიდევ — უპირველესად — პროგრამა. საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტმა ფესტივალზე შეარჩულა გუბერტის ექვსი მანუკის და ოსიხ დრო, მარტოვის V კვარტეტი და შოსტაკოვიჩის II კვარტეტი.

კამერულმა ორკესტრმა კი შეასრულა ბეჰოვსის რიგი ფუფა, ბახის ანია რე მუციოვი, ვივადის პატარა სიმფონია (სოლ მუორი), გუბაის ორი პიესა, ჩაიკოვსკის სერენადა, სხვაობა აღინშნება ამ ორი კოლექტივის საუმსრულებლო სტილშიც. მოსკოვის კამერული ორკესტრი ანეიორებს მკაცრ აქადემიზმს, მას საფუძვლიანად აქვს დამუშავებული ნაწარმოება დეტალები, ახასიათებს მიდრეკილება ფერადობის გათანაბრებისაკენ, საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი კი, რომლის შემადგენლობაში არიან ქ. ვარდელი, თ. ბათიაშვილი, ნ. ფვანია და რ. ჩუბინიშვილი, უკრავს გზნებით, ტემპრამენტით, არტისტიული შემართებით, სიღრმის მთავარი ნაწარმოების დედაზარის მკვეთ-

რი გამოხატვა, იგი დეტალურ უმორჩილებს მთავარ იდეას. საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტი ხიბლავს მსმენელს თავისი მუსიკის ემოციურობით.

ჩვენს კვარტეტს ვუსურვებდნენ უკრადლებს გამახლებებს ეჭარეული დეტალების დახვეწაზე.

მოსკოვის კამერული კვარტეტი ორგანიზაცია პირველი ვაილინიების სიმეტივი, განსაკუთრებული ალტისტების ჭკუფიც რაც წარმოადგენს „აქილევსის ქუსლს“ ითიქმის უველი კამერული ორკესტრისთვის. შესაძლოა, ამიტომაც, სხრ კავშირის კულტურის სამინისტრომ დააწესა ალტისტების კონკურსი. იმედია, რომ ამ კონკურსში გამარჯვებულ დაურეატებს მიიწვევენ ჩვენი ქვეყნის კამერული ორკესტრებში, რაც უფოად, ამაღლებს ამ კოლექტივების საუმსრულებლო ხელოვნების ხარისხს.

ფესტივალმა დიდი კმაყოფილება მიანიჭა მუსიკალურ საზოგადოებას, ახალგაზრდობას, რომელმაც მრავალი სახელუ აღმოაჩინა კამერული მუსიკის სამყაროში.

ილიასიონე შიშინილი.

● **საბარტაშვილს კამერული ორკესტრის სიმეზანიმა კვარტეტმა გაიმარჯვა ტრადიციულ საერთაშორისო კონკურსში, რომელიც გაიმართა საფრანგეთის საკურორტო ქალაქ ევიანში. ქართველმა მუსიკოსებმა ლ. ჩხაიძემ, გ. ხინთიბიძემ, მ. მანაბელმა და ა. ხარაძემ მეორე ადგილი და „გრან-პირი“ დაიმსახურეს.**

საქართველოს კამერული ორკესტრის სიმეზანიმა კვარტეტმა გამარჯვების შემდეგი ტურნე განაგრძო საზღვარგარეთ — მონაწილეობა მიიღო საერთაშორისო ფესტივალში, რომელიც გა-

რანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქალაქ ვიულარში ჩატარდა.

● **რუსთაშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა წარმოადგინა ქ. შიგინის დ. ქ. კარიგის „პროლოდი და მოლი“ (პიესის თარგმანი იკუთვნის ლ. ფოლბახეს).**

სექტაკალი დადა რეჟისორმა გ. სიხარულიძემ, მხატვრულად გააფორმა თ. გომელაურმა, კომპოზიტორია — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი გ. ყანჩელი, ქორეოგრაფი — რუსუბლიკის დამსახურებუ-

ლი არტისტი ი. ზარევიკი. დადგმის სამხატვრო ხელმძღვანელია ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, სსრ კავშირის სახელმწიფო ს. მარკინაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატი რ. სტურუა.

წარმოდგენაში როლებს ასრულებდნენ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები ნ. ყანჩელი, მ. ჩახავა, მსახიობები: ა. ხიდაშელი, დ. სუშინაშვილი, ნ. ხუტეიაშვილი, გ. ქიქიაშვიტი, ფ. გულიაძე.





საფორტეპიანო კონცერტში, რომელმაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანეს კამერულ ინსტრუმენტული განარის განვითარებაში ამ ნაწარმოებებისათვის დახასიათებლია ორი საწყისის შერწყმა ფარულ-კუთხოვითა და ლირიკულ-ფსიქოლოგიურის, ისინი კარგად ეთვისება ურთიერთს, აღრმავებენ და ამდიდრებენ ნაწარმოებთა აზრობრივ შინაარსს.

ა. შვეტსაშვილის საფორტეპიანო ტრიომ დაიწახსურა ზუსტაკოვიჩის მადლი შევსდა, რაც კომპოზიტორისათვის ყველაზე დიდი აღიარება იყო. განსაკუთრებით აღვნიშნავ, რომ ა. შვეტსაშვილი არ იმყოფება ტრადიციის ტყვეობაში. ტრიო უშუალოდ ელემენტური უნდა ყოფილიყო, ვინცნა სსოვნიხადმი მიძღვნილი. შვეტსაშვილმა გადალახა სამკლავიარი ხალხურები და სიკაცხელი საგან, ნათელი, ხაისიანი ნაწარმოები დაწერა.

ეს თვისებები განაპირობა ხალხური მუსიკის წყაროებთან სიახლოვეს. პირველი უნარსაღებობათავე ტრიომ წარმატება მოიპოვა. აღინიშნა მისი ლირიკული — სტლიტური ერთიანობა, დრამატურგის სიმწიფობე და მთლიანობა. იგი დღესაც ამ უნარის ერთ-ერთ საუკეთესო

ნიმუშად არის მიჩნეული.

ა. შვეტსაშვილის შემოქმედებითი ინტერესების ცენტრში დგას ერთ-ერთი ყველაზე რთული ფანრი — ოპერა. პირველი ოპერას საფუძვლად დაედო „მარიათაშვილის პიესა „მარინე“. ამ ლირიკულ-კომიკურ ოპერას ბევრი კრიტიკოსურნიე გაურჩენ — მოწონებს უშუალოხა, სისადავე, ლირიკული სიბოზო. „მარინე“ მოკეცა კიდეც სამი სხვადასხვა სხიის საოპერო ნაწარმოები: „როდინო მეფე“, „ახალ მარიატ“ ლ. ქაიხელიის მიხედვით. „მარინე“ მოკეცა ა. გვეტაძის მიხედვით.

მუსიკალური თეატრით დაინტერესება არ ამოიწურა მხოლოდ ოპერით. ორმა ოპერებამ „აღლუმი“ და „ნიწო“ გარკვეული ცვალი დატოვეს ქართული მუსიკალური კომდიის ფანრის განვითარებაში. „ნიწო“ პირველი ოპერებტა რეპლუსიტირ თემატე.

ა. შვეტსაშვილი ნაყოფიერად მოღვაწეობს დღესაც, ისევე ატტორია, როგორც ოთხი ათეული წლის წინათ. ამის დასაბტყილლად სატმარისია აღვნიშნოთ უჯანსკელ ხანს შექმნილი სხვადასხვა ფანრის ნაწარმოებები: სიწფონია სიმებიანი ორკესტრის, ვიბრალონის, ფორტეპიანო და საყვირისათვის, ვოკალურ-სიმფონიური ციკ-

ლი „ხმა იდუმალი“, ოპერა „ცეცხლოვანი წლები“, მოსტაკოვიჩისადმი მიძღვნილი მესამე საფორტეპიანო ტრიო.

ორმოციან წლებში ქართულ მუსიკაში განსაკუთრებით მდიდრი იყო გტაცება პრაკოვდივისა და მოსტაკოვიჩის შემოქმედებით. ა. შვეტსაშვილმაც აწკარად განიცადა ამ დიდი კომპოზიტორების შვეტლენა. მაგარამ თუ მისი მოღვაწეობის პირველ პერიოდში ეს გაკვირა მიმბძველილი ხასიათს აბტრებდა, შემდგომში კომპოზიტორი შემოქმედებითად მიუღვდა თანამედროვე საბტოთა მუსიკის მიღწევებს და თავისებურად განავითარა.

უჯანსკელ წლებში ა. შვეტსაშვილის შემოქმედებაში თავს იჩინეს ფილოლოგიური პრობლემატკა, რაც ესოდნად დახასიათებდებოდა თანამედროვე საბტოთა ხელოვნებისათვის. ამას გვიწმენს სიმფონია სიმებიანი ორკესტრისათოვად და ვოკალური ციკლი „ხმა იდუმალი“.

აღქსანდრე შვეტსაშვილი სამოქმედი სახეობა. იგი კიდეც ბევრი საინტერესო და მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი გეგმის განხორციელებას აპირებს.

მირა შინბაძე.

● სამოცი წელი შეუსრულდა ცნობილ კომპოზიტორისა და პედაგოგის ალექსანდრე შვეტსაშვილის, რომელიც შემოქმედებით ასპარეზზე ორმოციან წლებში გამოვიდა.

ჭერ კიდეც კონსერვატორიაში სწავლის პერიოდში ა. შვეტსაშვილი მიდრეკილენას იჩენს სულ სხვადასხვა ფანრებისადმი. ფანრთა მისი მსტკავილი ინტერესების სფეროა. პრაფისოდ მისადადებულ, განათლებული მუსიკოსი საწოგადობის ყურადღებებს იპყრობს დახვეწილი გემოვნებით, ტრადიციებისადმი ერთგულებით. მისი სტლიო თანდათანობით იხვეწებოდა, რამაც მკათო იო გამოხატულება ჰპოვა ნი-ნი-ანი წლების მის შემოქმედებაში — საფორტეპიანო ტრიოხა და

● ტბრისის სახატაროდ ეწვია სომხეთის სსრ არაგაიის რაიონის სოფელ ალაგვის კულტურის სახლთან არსებული ჭურთთა სახალხო თეატრი. სტურებმა ვაქრობის მუშაეთა კულტურის სახლი მაყურებელს უჩვენეს ორი ნაწარმდგენა, ს. ვინსიაინის „იყარი და კულუკი“ და ა. ბოიკის „სწკი“ ქალმშვილს ათხოვეს. ჭურთთა სახალხო თეატრის მთავარი რეჟისორია რეჟან ამო, მსვე ეყუთუნის ორივე სპეტაკლის დადგმა. სპეტაკლი „იყარი და

კულუკი“ მთავარ როლებს ასრულებენ ამირადა (სუტოე კადირი), კიარის (მამე საბრი), კულუკი (რაფიკე არფუტი), ვარდაკი (ლილია კახაიხი), დარვიში (საველ ბაკრი) და სხვ.

მეორე სპეტაკლი, რომელიც ყოფილი ხასიათიხა და ჭურთთა დროშოკმულ წინაჩეულებებმა გმობს, მთავარ როლებს ასრულებენ: სწკი (სუტოე კადირი), ბადე (ბეკა ვახანი), ალა (ანხეუ არამანისი), ოსკე (შეოე ვარიუზო), ჭამალი (ჩამალი სუტოე) და სხვები.

● ბ. მარტაშვილის სახლობის სტალინიფიფო უკავშირებრა თეატრმა მორგე პრემიერად უჩვენა ლ. მაღაზონიას პიესა „რეფორმატორი“.

სპეტაკლის დამდგენლი-რეჟისორია საქართველოს სსრ ხელოვნების დამხმურებელი მოღვაწე მ. კუქუხიძე, მხატვარი — შ. შეულაშვილი, კომპოზიტორი ს. უჯანია.

წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ საქართველოს სსრ სახალხო არტიტი ნ. მაგლობიშვილი, რესპანდლის დამსახურებული არტიტი მ. ქიწანაძე, მ. თაბუკაშვილი, მ. გუბტია,

მსახიობები: ა. ტუაბაძე, ს. ნიკოლეილი, თ. პაპიძე.





საკონცერტო ნომერი ერენის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის მოსწავლეთა შესრულებაში.



ი. სტრავინსკი „სახავეუ სიუეტა“.

● **ახლანდის ზ. ფალიაშვილის** სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე ტრადიციული სანაგარიშო გამოსაშვები კონცერტი გამართა თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიულმა სასწავლებელმა.

ეს სანაგარიშო-გამოსაშვები კონცერტი შედგენილი იყო იმ დიდი მუშაობისა, რომელიც გასწიეს სასწავლებლის სამხატვრო ხელმძღვანელებმა, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ გ. ალექსიძემ, გამოსაშვები საღამოს მთავარმა კონსულტანტმა და სამხატვრო ხელმძღვანელმა, სსრ კავში-

რის სახალხო არტისტმა, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატმა ვ. ჯაბუაინამ, სასწავლებლის დირექტორმა ბ. ბარამიძემ და მთელმა პედაგოგიურმა კოლექტივმა.

კონცერტის პროგრამა სამი განყოფილებისაგან შედგებოდა. პირველ განყოფილებაში წარმოდგენილი იქნა პ. ჩაიკოვსკის „სახავეუო აღბოში“ (დადგმა — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის გ. ალექსიძის, რეჟისორი მ. ზურაბლივი), ლ. ბოკერინის „მეფეთბი“ (დადგმა და მომზადება პედაგოგ და ზუციშვილმა), ლ. დელიბის „კოლა პიკოკადე“ (დადგმა და მომზადე-

ბა საქართველოს სსრ დამსახურებული პედაგოგის თ. ვიზოდევასი), ლ. მისუტის „ვარაცი“ (დადგმა — სსრ კავშირის სახალხო არტისტის, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატის ვ. ჯაბუაინისა, რეჟისორი საქართველოს სსრ დამსახურებული პედაგოგი თ. ვიზოდევა), ი. ბაიერის „ტიროლური ცეკვა“ (დადგმა — რსფსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, მაჟორის უსსრ დამსახურებული არტისტის ლ. ტიხონაის, რეჟისორი ს. ხოსტარი), დ. შოსტაკოვიჩის „მდინარეზე“ (დადგმა — საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის

რ. დოლიძის, რეჟისორი — პედაგოგი ს. შივაგრილიშვილი), ა. კრინიან ბოშური ცეკვა ბალეტიდან „ლაურენსია“ (დადგმა — ვ. ჯაბუაინის, რეჟისორი — პედაგოგი ზ. გოგილაძე), უ. სტრავინსკის „ურესკენი“ (დადგმა — მ. პეტრასი, რეჟისორი — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ლ. მითაიშვილი), ზ. ფალიაშვილის „მირზაია“ და მ. ჩირინაშვილის „ბორში“ (დადგმა და მომზადება — რ. დოლიძისა).

მეორე განყოფილებაში ნაჩვენებია იქნა ი. სტრავინსკის „სახავეუო სიუეტა“ (დადგმა გ. ალექსიძის, რეჟისორი ს. შაროვა), ზ. ფალიაშვილის ცეკვა „ქართული“ (დადგმა რ. დოლიძისა).

შესაბამის განყოფილება ეთმობა პ. ჩაიკოვსკის „მძინარე მზეთუბახავს“, წარმოდგენილი იქნა მუშაობაში ნაჩვენებია (დადგმა — მ. პეტრასი).

კონცერტში ტრადიციულად მოწვეულია მიიღეს ერენის ქორეოგრაფიული სასწავლებლის გამოსაშვები კლასის მოსწავლეებმა.

● **საპარტიველოს** სსრ ბუნების დაცვის საზოგადოების პრეზიდიუმმა მიმდინარე წლის იანვარში გამოაცხადა ღია კონკურსი ბუნების დაცვისადმი მიძღვნილ საუკეთესო მხატვრულ პლაკატზე. კონკურსზე წარმოდგენილი იყო 30 პლაკატი, რომელთაგან შეირჩა 11. თეორიამ, რომელშიც შედიოდნენ აკად. ნ. კეცხოველი, მხატვარი გ. გორდელაძე, პროფ. ჯ. ჯანაშვილი, ნ. მაისურაძე, ბ. გოგალაშვილი. პირველი პრემია მიაკუთვანა ორ ნაშრომს: ნ. კეცხოველისა და ი. მუხის პლაკატებს. მეორე პრემია ხვდათ: ნ. ვადაქორიას, თბილისის სახმატვრო აკადემიის სტუდენტს ნ. მამაშვილს, აქტივტორს ბ. პეტრიაშვილს.

● **შპრმწერი** და თეატრალური მხატვარი გიორგი მილორავე აგერ უკვე თითქმის ნახევარი საუკუნეა ნაყოფიერ შემოქმედებით მოღვაწეობს ექვეფოთში. 65 წლის მხატვარი ამჟამად მისებ პერსონალური გამოყენებისთვის ეწვადება. მისი დაჯგურვი ფერწერული და გრაფიკული ნაშრომები თემატური და ეანრული მრავალფეროვნებით ხასითდება, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის პეიზაჟები (რომელთა შორის თვალსაჩინო ადგილი უჭირავს საზღაო პეიზაჟებს). პორტრეტები, თეატრალური ესკიზები, ხაზლის სრომითი ცხოვრების ამსახველი სურათები, ლენინის ცხოვრებისა და მოღვაწეობისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებები — მხა-

ტრის მრავალმხრივ ინტერესებზე მიუთითებს. გიორგი მილორავე კუთახში დაიბადა. თეატრალური მხატვრობისადმი ინტერესი ჯაბუაინისა გაეღვიძა, როცა მისიან წლებში, მშობლიურ ქალაქში კოტე მარგანიშვილი და პეტრე ოცხტიე მოღვაწეობდნენ. პეტრე ოცხელმა გაუღვივა მას გატაცება სახეითი ხელოვნებით, აზარა ამ ხელოვნების სიკეთე ანანს. თბილისის სამხატვრო აკადემიის დამთავრების შემდეგ, სადაც მას უკავთარიჟე, კ. სანაძე, ალ. ცოკორიძე აწავლიდნენ, გიორგი მილორავე ფოთში ცხოვრობს და ნაყოფიერ შემოქმედებით მუშაობს ექვეფოთის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში. გა-

ფორმებული აქვს მრავალი სიქეტალო. პარალელურად ბევრს მუშაობს დაჯგურ მხატვრობაში ზეითის, აკვარელის, გუაშის საღებავებით.

ბარლო კომახიძე.





«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 8, 1980

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Леонид Брежнев

УЧАСТНИКАМ И ГОСТЯМ
МОСКОВСКИХ
ОЛИМПИЙСКИХ ИГР
1980 ГОДА

Публикуется приветствие Генерального Секретаря ЦК КПСС, Председателя Президиума Верховного Совета СССР Леонида Ильича Брежнева участникам и гостям Олимпийских игр (стр. 20).

Паата Нацвlishvili

ЕЩЕ СОРОК ВОСЕМЬ
ЧЕМПИОНОВ ИЛИ
ОЛИМПИАДА И ИСКУССТВО

Автор рассказывает о конкурсах искусств, проводимых на олимпийских играх в соответствии с античной традицией с 1906 года.

Здесь же печатается «Ода спорту» Пьера де Кубертена в переводе П. Нацвlishvili. (стр. 4).

Манапа Ахметели

СЕГОДНЯШНИЕ ПРОБЛЕМЫ
ТБИЛИССКОГО ОПЕРНОГО
ТЕАТРА

В статье затронуты те злободневные проблемы, которые стоят сегодня перед грузинским оперным творчеством — они связаны с репертуарной политикой Тбилисского оперного театра, с оперной драматургией, с искусством оперной режиссуры и сценографии, с исполнительским мастерством. (стр. 11).

Манапа Кордзана

ДЕСЯТИЛЕТНЕ ТЕАТРА
МИНИАТЮР

В статье речь идет о творческом пути Тбилисского государ-

ственного театра миниатюр, проанализированы отдельные спектакли. (стр. 20).

Арнольд Гегечкори

ПАРАДОКСЫ ПУСТЫНИ

Статья публикуется под рубрикой «Бережь природу». В ней речь идет о пустынной зоне Грузии. (стр. 27).

Лейла Табукашвили

НОСИФ ШАРЛЕМАНЬ

Исполнилось 100 лет со дня рождения заслуженного деятеля искусств Грузинской ССР Носифа Адольфовича Шарлеманя.

Большую часть своей жизни И. А. Шарлемань прожил в Грузии — более 30 лет — до самой смерти (1957 г.) возглавлял он факультет графики Тбилисской академии художеств и воспитал не одно поколение грузинских художников.

В многообразном творческом наследии И. А. Шарлеманя отмечены высоким, самобытным мастерством книжная и станковая графика, театральная живопись. (стр. 32).

Ида Хеладзе

РЕКЛАМА И СОВРЕМЕННОСТЬ

В статье речь идет о многообразии форм рекламы, о работе грузинских художников в этой области. Автор рассматривает созданные ими образцы производственной графики, фирменных и товарных знаков. (стр. 35).

Этери Окуджава

НАЧАЛО ПУТИ

Рецензируются телевизионные документальные фильмы молодого

кинорежиссера Георгия Левашова-Туманишвили «Премьера», «Я — Люба Никарадзе» и «Эксперимент». (стр. 39).

Носиф Омадзе

ТИТЕ ШЕКИЛАДЗЕ

В здании Министерства финансов Грузинской ССР экспонировалась выставка произведений художника-живописца Тите Шекиладзе, было представлено 120 работ, которые, как и произведения его предыдущих персональных выставок, отличаются своеобразием художественного мышления, самобытностью исполнения, декоративностью и поэтичностью. (стр. 41).

Реваз Сирадзе

ДАВИД АНАХТ И
ПРОБЛЕМА «КРАСОТЫ
МЫСЛИ»

В нынешнем году повсеместно отмечается 1500-летие со дня рождения выдающегося армянского философа Давида Анахта. Публикуется статья Реваса Сирадзе, в которой в аспекте истории эстетике рассматривается вышедшее в 1975 году в Москве, в серии «Философское наследие» сочинение Д. Анахта «Определение философии». (стр. 45).

Эка Привалова

РОСПИСИ БЕТАННА

Статья посвящается одному из ведущих памятников средневековой монументальной живописи Грузии — росписи Бетанна.

В процессе производящихся ныне на памятнике реставрационных работ и по сопоставлению с историческими документами, автором выявлен факт наличия двух этапов в проедении живописных работ. Первый этап связывается с именем

იტერა — Великого Сумбата Орбели в датируется серединой XII в., а второй — относится ко времени царствования Тамар и датируется 1207 — 1208 гг. (стр. 35).

Лია Сохадзе

АКАКИ ХОРАВА В КИНОДОКУМЕНТАХ

В статье описаны кинодокументы, запечатлевшие творческую и общественную деятельность народного артиста СССР А. Хоравы. Хранятся они в Центральном государственном архиве кинофотофонодокументов Грузии. (стр. 63).

Гургам Шарвадзе

АРХЕОГРАФИЧЕСКИЕ ЭТЮДЫ

В основе данных изысканий легла та часть архива видного врача и общественного деятеля Михаила Гедеванишвили, которая ныне хранится в семье его сына — известного физиолога, профессора Димитрия Гедеванишвили. Публикуемый материал касается жизни и творчества Ильи Чавчавадзе. (стр. 66).

ПУБЛИКАЦИЯ

ИЗ ЭПИСТОЛЯРНОГО НАСЛЕДИЯ КОТЭ МАРДЖАНИШВИЛИ

Письма Котэ Марджанишвили из собрания музея театра, музыки и кино Грузии, а также частных коллекций, представляют собой интерес для изучения и понимания многогранной общественно-художественной деятельности известного мастера сцены. (стр. 74).

Аполон Жордания

КОНСТАНТИН КАПАНЕЛИ

Статья знакомит с жизнью и творческой деятельностью извест-

ного грузинского философа и литератора Константина Капанели. Публикуется она в связи с 90-летием со дня рождения философа. (стр. 78).

ПУБЛИКАЦИЯ

Константин Капанели

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ ЭСТЕТИКИ И ИСКУССТВА

Публикуется стрывок из сочинения К. Капанели «К вопросу о происхождении чувства эстетического». Сочинение написано 40 лет назад, но оно и сегодня стоит на уровне требований времени. (стр. 80).

Макава Зандукели,
Георгий Квицивели

ИРАНСКОЕ СЕРЕБРЯНОЕ ДЕКОРАТИВНОЕ БЛЮДО

Серебряное блюдо хранится в частной коллекции и по заключению авторов является образцом иранского искусства конца XVIII и начала XIX столетия. (стр. 85).

Придон Сихарулидзе

ВЫСТРАДАННАЯ БАКАРОМ

В аспекте русско-грузинских культурных отношений в статье исследуется история издания грузинской Библии под руководством царя Бакара в с. Всехсвятском под Москвой в 1743 г.

Спираясь на архивные материалы, автор прослеживает путь подготовки текста к печати. (стр. 89).

Гургам Гогия

ШАЛВА МАРАДНИШВИЛИ

Статья посвящена творчеству народного уельца — скульптора и

ერნალში დაბეჭდილია შ. ბაბოიას,
პ. შვეჩენკოსა და ი. კვაბენტარიძის ფოტობეჭდვით.

живописца-самоучки Шалвы Мараднишвили. Большинство работ сконченного недавно художника хранятся в Музее народного творчества Грузии. (стр. 94).

Эраст Вачнадзе

СЮРРЕАЛИЗМ В ИЗОТВОРЧЕСТВЕ

В современной психиатрии и медицинской психологии стоит вопрос о возможной взаимосвязи деградентского творчества с психопатологией. Этим вопросом заинтересовалось и искусствоведение.

Автор отрицает подобную взаимосвязь и заключает, что без всяких затруднений можно определить кому принадлежит произведение — большому или художнику. (стр. 96).

Михаил Зоценко

НЕУДАЧНЫЙ ДЕНЬ

Пьеса М. Зоценко печатается в переводе Гургам Бухникашвили. (стр. 99).

Мэни Хетагури

БЕЛАЯ ПАЛАТА

Печатается пьеса Мэни Хетагури «Белая палата». (стр. 102).

АРЧИЛ ЧХАРТИШВИЛИ

Скончался известный грузинский режиссер, народный артист СССР, лауреат Государственной премии СССР, заслуженный деятель искусств РСФСР Арчил Чхартишвили. Печатается некролог, подписанный партийными и правительственными руководителями республики и видными деятелями культуры. (стр. 113).

მატერული რედაქტორი ალექსი ბაბაშვილი.

ბელოწერილი დასაბეჭდავად 14-VIII-80 წ. უც 06141
შეეც. № 1799. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
საღირებულო-სამომცემლო თაბაში 19,75. ფასი 1 ზბ.

საქართველოს კენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1980.

საქართველოს კენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა,
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 98-98-59.

060050 20177