

საბჭოთა სელოვნება

1977

10

10/1977

სსსრ საბჭოთა სელოკონსტრუქცია

შინაარსი

გივი ორჯონიძე — ღიალი დოკუმენტი	2
ნოდარ გურაბანიძე — ბანაული სწოვნის და ახალი პერსპექტივები	7
ანდრია ბალანჩივაძე — ახალგაზრდა კომპოზიტორთა შემოქმედება	17
ელდარ შენგელია — კართული კინოს დემოკრატიული დღე	21
ალექსი არღუნი — დაშვიწყარი შემეხვედები	30
ეთერ ლუბაძე — შინაკლური გამოცემა	32
რევაზ სირაძე — კართული მითოლოგიური მსოფთაქიდან	38
ვლადიმერ შლივანი — ბიოგრაფი შევავაბაბა	48
ნოდარ ნათაძე — „შეზნისტავოსენის“ მკვლევარები	52
ირინა შელოა — შემკვირვებელი დაბრუნება	57
კიტი მანაბელი — შუა საუკუნეების კართული საბრძოლო ოქრომთავრობის ინტერპრეტაცია	62
ბონდო არველაძე — ბაბრუღალის სწავლების კინოს „აბანოს ბოხნას“ კართუ- ლი მარგარიტის გამო	70
ქაბა იოსელიანი — გამათი მართი სპლიტი (რუსთაველის თეატრის სექტაკლი „მონოლოგი“)	74
მანანა ხიდაშელი — ჩაბარბისის სარტყლის ინტერგრატაციისათვის	84
თენგიზ კიკიაშვილი — ღმირი კონსტრუქციონი ბაგრატიონის კოლონიისთვის	87
ეთერ ოუქაძე — ღმირი კაბაბაძე და კინოკომპოზიტორი	91
ანდრე კარბელაშვილი — პირველი ფონოგრაფი საქართველოში	98
ელენე შავერიაძე — კართული ანბანის ბრძოლული სწავლება	102
ქრონიკა	117

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქრეველტვიპირი შუბნალი

თბილისი
მუნიციპალიტეტის
საბჭოთა კინოს
არქივთმშენებლის
მუშაობისათვის



მუშაობის რედაქტორი
თამარ ჰილაძე
სარედაქციო კომიტეტი:
აბაგი ბაბრუღალი,
შახბაზ ბერიძე,
ქრეველ ტიშტარია,
(ასევე მუშაობენ) მინიკანი,
ნოდარ ბაბრუღალი,
ანდრე კიკიაშვილი,
ნოდარ მკვლევარი,
ზურაბ ნიშანაძე,
გივი ორჯონიძე,
ნათელა შრუბაძე,
რევაზ ჩხიძე,
ანდრე ზურაბიაძე,
ნიკო ბაგრატიონი,
ნოდარ ჭანაძე.

დიადი დოკუმენტი

გივი ორჯონიკიძე

კონსტიტუციის უაღრესად სხარტ და ზუსტ ფორმულირებებში სპეციის მთელი ჩვენი ქვეყნის 60-წლიანი განვითარების შედეგები, რომლებიც საბჭოთა ხალხის ბრძოლით და ოფლითაა მოპოვებული. კონსტიტუცია არა მარტო დადასტურება ამ ისტორიული მიღწევების, არამედ ნათელი პერსპექტივაც, მომავლის საბრძოლო პროგრამაც. კონსტიტუციაში მკაფიოდაა გამოხატული საბჭოთა სახელმწიფოს ძირითადი მიზანი — კომუნისტური მშენებლობა და ამ დიდი მიზნის განხორციელების კონკრეტული ამოცანები. სიამაყის გრძნობა გეუფლება, როდესაც ამ შესანიშნავ დოკუმენტს ეცნობი, კერძოდ, იმ ნაწილს, რომელშიც ლაპარაკია საბჭოთა კავშირის მოქალაქეთა ძირითად უფლებებზე, თავისუფლებებზე და მოვალეობებზე. ორმოცდამეშვიდე მუხლში ნათქვამია: „სხრ კავშირის მოქალაქებს კომუნისტური მშენებლობის მიზნების შესაბამისად გარანტირებული აქვთ მეცნიერული, ტექნიკური და მხატვრული შემოქმედების თავისუფლება... სახელმწიფო ქმნის საამისოდ საჭირო მატერიალურ პირობებს, მხარს უჭერს ნებაყოფლობით საზოგადოებებს და შემოქმედებითს კავშირებს“.

აბა, დავუვიკრიდეთ ამ შესანიშნავი დებულების შინაარსს, რადღენ მეტყველო იგი ხელოვნების ყველა დარგის წარმომადგენელთათვის. აქ მხატვრული შემოქმედების მნიშვნელობა იმითაა ხაზგასმული, რომ იგი კომუნისტური მშენებლობის მიზნებს უკავშირდება. სახელმწიფო ამ თავის დამოკიდებულებას მხატვრული შემოქმედებისადმი გამოხატავს მხარდაჭერის მრავალფეროვანი ფორმებით.

ჩვენ, ქართველი საბჭოთა მუსიკოსები, დღენიდავ ვგრძნობთ ამ დიდ ზრუნვას. მთელი ჩვენი განვითარების მანძილზე მუსიკას არ მოკლებია პარტიისა და სახელმწიფოს დანხარება. პარტია მოვეწოდებს მაღალიდებულების და სინამდვილის რეალისტური ასახვისაკენ. ლენინის ცნობილი სიტყვები — ხელოვნება ხალხს ეკუთვნის და მას უნდა აღამაღლებდეს — მხატვრული შემოქმედებისადმი პარტიული დამოკიდებულების ქვეყნებშია. მუსიკაზე სახელმწიფოს ზრუნვის გამოხატულებაა ჩვენი თეატრებისა და საკონცერტო დაწესებულებების, საგანმანათლებლო ქსელის უხვად სუბსიდირება, რის გარეშეც შეუძლებელი იქნებოდა მუსიკალური კულტურის მშენებლობა.

მარტო საქართველოს მაგალითი საგმარისია, კულტურული მშენებლობის გაქანებაზე რომ ვილაპარაკოთ. საგმარისია აღვნიშნოთ, რომ უკანასკნელი წლების მანძილზე ქუთაისში შეიქმნა საოპერო თეატრი და აქვე ამას წინათ თავისი პირველი კონცერტი გამართა ქუთაისის სიმფონიურმა ორკესტრმა. აფხაზეთშიც დაარსდა სიმფონიური ორკესტრი და საგუნდო კაპელა. სიმფონიური ორკესტრი ახლო მომავალში ეყოლება ბათუმსაც. ვიხარდა მუსიკალური საგანმანათლებლო ქსელი, დღეს პრაქტიკულად სამუსიკო სასწავლებლები საქართველოს ყველა კუთხეში ფუნქციონირებს და ეს ფაქტი, სხვა თუ არა, მუსიკოსთა მთელი არმიის არსებობაზე მეტყველებს. ყოველწლიურად მას ემატება ათეულობით ახალი კომპოზიტორი, შემსრულებელი და მუსიკისმცოდნე.

ეს რაც რაოდენობრივ მხარეს შეეხება. უფრო მნიშვნელოვანია ამ პროცესის თვისობრივი მახეწელებები.

დღევანდელი მნიშვნელოვანი სოციალურად უზრმო მრავალფეროვანი გახდა და მისი ინტერესების ან უზრმოდ გაფართოვდა. ჩვენ ხშირად და სამართლიანადაც ვაკრიტიკებთ არსებულ ნაკლოვანებებს და სავსებით გასაგებია ჩვენი შეურთებლობა ყოველგვარ იმის მიმართ, რაც ხელს უწყობს მუსიკალური კულტურის ღირსი აღზრდას. ჩვენი სტრევილი — მუსიკა საზოგადოების სასარგებლოდ ინტერესებს პასუხობდეს — სავსებით გამართლებულია მაგრამ ეს ხარვეზები ვაუფასურებს მიღწევათა ღირებულებას. დღეს დღია საქართველოში კარგი, ხარისხიანი მუსიკის შემფასებელთა რიგი; კუმარატი ხელოვნება ცხოველ ინტერესს აღძრავს არა მარტო ჩვენს ინტელექტუალურად, არამედ მუშათა და სოფლის მეურთა აუდიტორიაში, მისი მომხრეთა რიცხვი განუზღვრელ მატულებას ახალგაზრდაებს შორის. ყველაფერი ეს არავითარ საფუძვლზე არ იძლევა შეთანხმებულობას და მუსიკალურ-აღმშრდლობითი თვისობის შესაძლებლად, მაგრამ, ამავე დროს, მეტყველებს იმ დიდ კულტურულ ძეგლებზე, რაც ჩვენს ქვეყანაში ხდება.

საქართველომ საბჭოთა მუსიკალური კულტურას ბევრი ჩინებული შემსრულებელი შესძინა, დღია ქართველ კომპოზიტორთა ავტორიტეტიც. თბილისში გახშირდა სხვადასხვა რანგის ფესტივალები და კონკურსები და, ამავე დროს, შორს არ არის ის დროც, როდესაც დაძაბება იმეცემა თბილისური მუსიკალური ფესტივალების ტრადიციას. ეს კი მნიშვნელოვანი წინვადდგმული ნაბიჯი იქნება ჩვენი მუსიკალური კულტურის წინსვლის, მისი ინტერაციონალური კავშირების გაფართოებისა და გაღრმავებისათვის.

ჩვენი კომპოზიტორების უდიდესი პატივოტული და მოქალაქეობრივი მოვალეობაა ამ დიდი მოძრაობის ავანგარდში იმყოფებოდნენ, ისეთი მუსიკა შექმნან, რომელიც თანამედროვე ადამიანისთვის სულიერი სახარდოს როლს შესრულებს. ეს ხომ ცნობილია, რომ მუსიკა მხოლოდ მაშინ აღელებს ადამიანს, როდესაც, ერთის მხრივ, მნიშვნელოვანია და აქტუალურადმია მიძღვნილი, როდესაც სინამდვილისა და თვით მისი, ადამიანისეული სულიერი სიღრმეების ხედვას, და, მეორეს მხრივ, მაშინ, როდესაც ამ მხატვრულ სიმღერებებს ადამიანებს მისაწელობი ენით ვალეზარებს.

ჩვენს მოღვაწეობაში ვალდებული ვართ ორივე ეს მხარე გაეთვალისწინოთ. რატომაც, რომ პარტია და საზოგადოება განსაკუთრებულ დაინტერესებას ამჟღავნებენ მუსიკის თანამედროვე თემის ასახვისადმი? იმიტომ, რომ აქ განსაკუთრებული უშუალოდნი ელენდება მუსიკის კავშირი ჩვენს სინამდვილესთან, არა მარტო თემატურად, არამედ ქანობრივ-ინტელექტური ხასიათის. თანამედროვეობისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებში ჩვენი სინამდვილე წარმოდგენილი იქნებოდა არა მარტო სიუეტურად, კონკრეტული ფაქტებით (არც ესაა უმნიშვნელო), არამედ, რაც მთავარია, განვითარების (დამახასიათებელი ტენდენციით, იმ სირთულეებით და სირთულე-

თა გადალახვის გზების იმ ძიებით, რაც ესოდენ აქტუალურია ჩვენი დღევანდლობისათვის.

ჩვენი მუსიკა მღერიათა თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი ნაწარმოებებით. საკმარისია განსაკუთრებული მნიშვნელობის ქმნილებები მოვიგონოთ, რომელთაც აღიარება ჰპოვებს ჩვენშიც და ჩვენს გარეთაც; მუსრს და-ვახსაველი ოთარ თაქთაქიშვილის ოპერა „მოთვარის მოტაკევა“, რომლის დადგმამ დიდი თეატრის სცენაზე საბჭოთა პრესის ქვეყნის, გამოჩენილი მუსიკოსების აღმართოვანებული შეფასება დაიმსახურა, აგრეთვე უნდა დავახსნელო ა. ბალანჩივასი, გ. ყანჩელის, ს. ნასიძის სიმღერონები, ს. ცინცაძის და რ. ვაბიჩიავის კამერულ-ინსტრუმენტული ნაწარმოებები, ო. თაქთაქიშვილის, ა. ჩიმაძის და ა. მაკუავარიანის კანტატა — ორატორიული ქმნილებები, ა. მაკუავარიანის, ო. თაქთაქიშვილის, ს. კვერნაძის, ა. ბალანჩივასის, ვ. აზარაშვილის ინსტრუმენტული კონცერტები, რ. ლალიძის, გ. ცაბაძის, შ. მელიორავასი, ი. თევდორაძის, ა. რაქვიაშვილის და სხვ. სიმღერები, გ. ცაბაძის, შ. მილორავასი ოპერებები და სხვა.

ამ სის მიუხედავად (მისი განგრძობა კი შესაძლებელი იყო), ქართველ კომპოზიტორთა დავალიანება თანამედროვეობის ასახვის თვალსაზრისით საგრძნობია. ცხადია, მუსიკა თანამედროვეობის პირობებებს ითვალისწინებს მამონაც, როდესაც იგი ისტორიულ თემებს ეხება, ანდა კლასიკოსთა ნაწარმოებებს მიმართავს. და მაინც, მისი აქტუალური მოვალეობა თანამედროვეობის ასახვა, თანამედროვე ადამიანის სოციალურ-ფსიქოლოგიური მიმართებების ხედვაა.

მე კვლავ ეუბრუნდები კონსტიტუციის ორმოცდამე-შვიდ მუხლს. დიხხ, სახელმწიფო ქმნის პირობებს ჩვენი ნაყოფიერი მოღვაწეობისათვის და თითოეულს მოვალეობა ვალში არ დავერჩი. ხელი შეუწყუთოთ ზვენი კულტურის განვითარებას.

ამიტომაც შემოქმედებითი კავშირების წყვერების წინაპირობა აქტუური შემოქმედებითი და საზოგადოებრივი მუშაობა უნდა იყოს. ათითველი ჩვენთავანი კოლექტივის წყურია და ამიტომაც, ხელი უნდა შეუწყოს ბოლიანად კოლექტივის წარმატებას. ეს აზრი ჩვენი კავშირის წესდებულებასაც უდევს საფუძვლად. ჩვენი მოვალეობაა წესდებულების ამ პუნქტისადმი არა ფორმალური, არამედ საზოგადოებრივი ინტერესებით მოვაცნობელი და-მოვადგებულება. მხოლოდ მაშინ გავამართლებთ ჩვენი გაერთიანების — კომპოზიტორთა და მუსიკისმკოდნეთა კავშირზე დაკისრებულ ვალდებულებებს.

კონსტიტუციის მეოთხეზე მუხლში ნათქვამია: „საზოგადოებრივ სასარგებლო შრომა და მისი შედეგები განსაზღვრავენ ადამიანის მღერამართობას საზოგადოებაში“.

ეს შესანიშნავი დებულება, ჩემს აზრით, ჩვენი ზნობრივი კრედოს განსაზღვრელია, მისი მეშვეობით განსაკუთრებით თვალსაჩინო ხდება ადამიანის ღირებულების კრიტერიუმი.



ეს ეხება ყველას, მათ შორის, ცხადია, ლიტერატორებსაც და მხატვრული შემოქმედლების სხვა წარმომადგენლებსაც, როდესაც მათი ნაწარმი პირდაპირ ზეგავლენას ახდენს სოციალურ ცხოვრებაზე, გარკვეული ზნობრივი ნორმების მენაირახტრედ გვევლინება.

ხელოვნების ნაწარმოების მარტივ ქმედების კოეფიციენტის დადგენას არც ისე ადვილია. შეიძლება დიდი, აქტუალური თემისადმი მიძღვნილი ტილო უსიცოცხლო გამოდგეს და საზოგადოებას არაფერი არგოს. ამის საპირისპიროდ ისიც ხდება, რომ თავდაპირველად შეუძნეველი და თითქმის დალოკალური მნიშვნელობის ნაწარმოები შემდგომ ელერადობას იძენს. თუ უმეტეს, პასუხისმგებელი ამოცანა საზოგადოებრივად სასარგებლო დადგენა და ამისდა მიხედვით შრომისა და თვით შემოქმედის შეფასება.

კონსტიტუცია ძირითადი კანონია და იგი ყოველი დებულების გაშლა-კომენტირების შესაძლებლობებს არ შეიკლებს. მაგრამ თვით ჩვენ შეგვიძლია ასეთი კითხვა დავსვათ: იგულისხმება თუ არა ზემოთ ნახსენებ მუხლში ისეთი ვითარება, რომ მიღწევამ ერთხელ და სამუდამოდ დასაზღვროს ადამიანის საზოგადოებრივი მდგომარეობა? ამ შემთხვევაში ლაპარაკია იმის შესახებ, რომ ადამიანმა დღენიდან შრომით უნდა განამტკიცოს თავისი საზოგადოებრივი ავტორიტეტი.

მინდა სწორად გამოვინ. ცხადია, მიღწევა მიღწევად დარჩება და მისი წყლილი არ დაიკარგება ერთგულ ღირებულებათა სავანში. მაგრამ თუ ისე მოხდა, რომ ხელოვნება თავის ახალ ქმნალებზემ ვეღარ თქვა საინტერესო სიტყვა, წარსულის მიღწევას ამას ანაფერი საქმე არა აქვს, ისიც საკმარისია პატივისცემა და დიდებისათვის. ვიქტორ დლიძემ „ქეთო და კოტეც“ შედგე ბევრი ნაწარმოები შექმნა, მაგრამ ქართული მუსიკის ისტორიაში იგი უპირველეს ყოვლისა, დარჩა როგორც გენიალური კომპოზირი ოპერის ავტორი, რომელმაც დროსა გაუმტო და კნკურენტისთვის — ძველი თბილისის ვის არ აუღურებია, მაგრამ ნურავინ ნუ დაიქანდის მისი სულის ესოდენ სრულყოფილ გარბობას.

მაგრამ ამჟამად მე სხვას ვგულისხმობ. შეიძლება ცხოვრებამ ახალი ტენდენციები წარმოშვას, ახალი მხატვრული კრიტერიუმები წარმოიწიოს წინ, ხოლო შემოქმედელი წინსვლას „ძველი დანაშაულებით“ განაგრძობდეს (წინსვლაში მე საზოგადოებრივი აღიარების მრავალგვაროვან ფორმებს ვგულისხმობ) თვით მაშინაც, თუ მისი ახალი პრობლემა საამისოდ არავითარ საბაზს არ იძლევა. წინსვლა ვაუტუმში კი არ ხდება. სოციალური თვალსაზრისით წინსვლა იმის ნიშნავს, რომ შემოქმედელი საზოგადოებაში ვარკვეულ ადგილს იჭერს, სხვათა ბედის ვადაწყვეტის საშუალებას იძენს, სხვათა ნამუშევარს თავისი რაობის პოზიციებიდან აფასებს და თუ დრომ მის საგრძნობლად გაუსწორი წინ, მაშინ. შესაძლოა, შესაძინევი წინააღმდეგობა შეიქმნას. ჩამორჩენილი ხელოვნების“ დღეადიდლ საზოგადოებრივ მდგომარეობასა და სხვათა მიერ ვაწეულ „საზოგადოებრივ სასარგებლო შრომისა და მის შედეგებს შორის“. ჩემის აზრით, კონსტიტუციის მეთითხმებე მუხლში, უპირველეს ყოვლისა იგულისხმება ის, რომ საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომა ყოველი შრომისუნარიანი ადამიანის პირდაპირი მოვალეობაა. ამ შრო-

მის შედეგები განსაზღვრავს ადამიანის საზოგადოებრივ მოვალეობას არა სამუდამოდ, არამედ ცხოვრების ყველა ეტაპზე მისი კონკრეტული მოქმედების შესაბამისად.

კონსტიტუციის სამოკდამერე მუხლში ნათქვამია: „ისტორიული ძველებისა და სხვა კულტურულ ღირებულებათა შენარჩუნებისათვის ზრუნვა სსრ კავშირის მოქალაქეთა ვალი არ მოვალეობაა“.

მართლაც, ჩვენში კულტურული მნიშვნელობის სიძველეს კანონი იცავს, მათი მოვლა-პატრონობა შესაბამისი ორგანიზაციების და, არსებითად, ყველა მოქალაქის წინდათა ვალია მოვალეობა.

მაგრამ ამ მუხრს ამ ფორმულის გაშლა და, უპირველეს ყოვლისა, იმის დადგენა, თუ რა ფაქტორი განპირობებს კონსტიტუციაში სიძველევებისა და სხვა ღირებულებათა დაცვის მოვალეობას, რატიმ უნდა დავალოდს ამა თუ იმ მოქალაქემ მათი დაცვა-პატრონობა? მხოლოდ იმიტიმ, რომ, მაგალითად, რომელიმე საყდრის კარიბჭეზე ვავარკეთ პატარა ფირფიტას, რომელიც ყველა წამკითხველს (მაგრამ არაან ისეთებიც, რომლებიც მისი წაკითხვისათვის არ იცილიან) აუწყებს, რომ ამ ნაგებობას სახელმწიფო იცავს? ამრას ყველა სიძველეს ვერ აკარებ და იქ სდაც თუ მაინც მივხეობხდა, ანაა სშირად უღონო მოწევა იმისა თუ როგორ ასახიჩრებენ ძველებს წარწერებით, ნავით, სშირად მატერიალური ზიანის მიყენებითაც.

ძველთა დაცვის სურვილი მინაგან მოთხოვნებს უნდა შეესატყვისებოდეს, ამ ძველთა რაობის, მათი ისტორიული მნიშვნელობის გაცებით უნდა იყოს განპირობებული. ამიტომ საჭიროა, რომ მნიშვნელოვანი ძველები და „სხვა კულტურული ღირებულებანი“ ჩავთოთ ადამიანთა აღზრდის პროცესში, მათი რაობა უფრო ენერგიულად გავუმარტოთ მოზარდ თაობას. ახალგაზრდებს უნდა ვაუტყვილით ამ ძველებთან იმიათვივ კავშირის დამყარება. ჩვენ კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით თუ რაოდენ მნიშვნელოვანია ახალგაზრდობის ზოგადსოციალური აღზრდა, ვრწმუნდებით, რომ ესთეტური აღზრდა ფართო უნდა იყოს და ადამიანის მიერ ხელოვნების ნიმუშთა შემეცნებას უნდა განპირობებდეს. არ შეიძლება ადამიანი ხელოვნების რომელიმე კარში სპეციალიზაციით დაქაოფრდეს (ჩვენში იგი, თვით ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაშიც საქმე სწორედ აქეთ წარბიართა, რადგან ბავშვები აქ არსებითად სიმღერას, ხატვას ანდა სცენურ ხელოვნებას ეუფლებიან). ზოგადსოციალური განათლების მთავარი დანიშნულება კი ის ვახლავთ, რომ ადამიანმა მხატვრული ღირებულების ცნობა ისწავლოს.

რასაკერევილია, კარგია, თუკი მოზარდს ჭვირს მონასტრის მნიშვნელობას ვანუშარტავ, როგორც ადრეული ქართული ხუროთმოძღვრების შესანიშნავი ძველისა. მაგრამ კიდევ უფრო მნიშვნელოვანი იქნებოდა, რომ ადამიანში საყთოთი „არქიტექტურული გრძნობა“ დახვეწილიყო და მისი პოზიციებიდან შესძლებოდა თუნდაც ამ შესანიშნავი ნაგებობის პროპორციების სილამაზის აღქმა. თანამერ დრავს ადამიანისათვის „შუშანიკის წამება“ არამარტოდ დასეტრუება ა ჩვენი ძველი საწერლო კულტურის მაღალი დონისა. ამ შესანიშნავი ქმნალებში ისე მამარადა გამოხატული თავისი რწმენისათვის ად-



მანის ბრძოლის დრამატიზმი, ადამიანის უნარი სიკო-
ცლუ შესწრაფის და დაცვის თავისი არჩევანი, რომ ნე-
ბისიყადის, თავისუფლების, რწმენისათვის თავდაწირვის
და მრავალ სხვა ზნობრივი პირობების ფილოსოფიური
განხილვისათვის „შუშანიკის წამებას“ დღესაც არ დაუ-
კარგავს თავისი აქტუალური მნიშვნელობა. ეს ძველი
სწორედ ამ მხარეებზე უნდა იყოს საინტერესო ჩვენი
თანამედროვეებისათვის და არა მხოლოდ თავისი საშუ-
აუნეში ღირებულებებით.

თავის ამპარლებელი განწყობილებით, პარმონის
სისავითა და მარადიული სილამაზისა და სიკეთის ჭკრე-
ტით „შენ ხარ ენახი“ მუსიკალური ხელოვნების უნი-
კალური მოვლენა. იგი თავისებური მუსიკალური „ქრე-
დაა“ — ფორმულა ამოღებული სილამაზისა. ადამი-
ანი, რომელიც ამ მუსიკას გრძნობს, თვით ამაღლებდა და
განიჭმინდება. მუსიკის არსის ახსნა და ასეთნაირად განი-
ცა — ეს ამ მუსიკალური სიძველის დაცვის საღკეთესო
საშუალებება და, ამავე დროს, ქეშპარტიც ესოთერეური
მწყამისათვის აქტიური ბრძოლაც.

სიძველესის მიწმუნებლობა აქვს, რომ მათ თავისი
როლი შეასრულოს თანამედროვე ადამიანის სულიერი
სამყაროს ჩამოყალიბებაში და, ბუნებრივია, რომ თანამე-
დროეობის უფრო ღრმა შემეცნებისათვის ადამიანი
თავის წარსულთან კავშირებს არკვევს. ჩვენი თანამე-
დროვე ინტელექტი ქვიშაზე ნაგები აღმოჩნდებოდა, რომ
მას სოლიდური ისტორიული პერსპექტივა არ გააჩნ-
დეს. ისტორიზმი ძველის დაცვის აუცილებლობის შეგრ-
უნებისათვის გვერდაუღველი ფუნდამენტია და ჩვენმა
ადამიანმა უნდა იცოდეს მისი დიდი მნიშვნელობა.

კონსტიტუციაში ლაპარაკია ისტორიული ძველების
და სხვა კულტურულ კორექტულ ბათა და ა-
ცვა ზე. მე მინდა და „სხვა კორექტული ღირებუ-
ლების“ შესახებ რამდენიმე სიტყვა ვთქვა. მე ვფიქრობ,
რომ ამ შემთხვევაში იგულისხმება არა მარტო შორეული
წარსულის, არამედ თანამედროვეობის მატერიალური
კულტურა, რომელიც ჩვენი ხალხის ცხოვრებასთანა და-
კავშირებული და ასახავს მის ბრძოლას სოციალიზმისათ-
ვის, სოციალისტური სამშობლოს დასაცავად. შრომით
ენთუზიაზმს, ხალხთა მეგობრობას და სხვ. ამ ღირებუ-
ლებათა დაცვა არა მარტო მათ შენახავს გულსმომბოს,
არამედ აღმორღწელობითი მნიშვნელობით მათ გამოყე-
ნებასაც. თანამედროვეობის ამ ნივთიერ საბუთებს უდი-
დესი მნიშვნელობა ენიჭებათ ჩვენი ქვეყნის წინსვლის,
სოციალისტური საზოგადოების მშენებლობის გაქანებისა
და სიდიადის დასაბატურებლად. მთელი ამ სიძველერე-
ბის გამოყენება ახალგაზრდობის აღზრდისათვის შესაბა-
მისი ორგანიზაციების პირდაპირი მოვალეობაა. მთელი
კონსტიტუცია ინტერნაციონალიზმის იდეებითაა გამსჭკე-
ლული და მისი ასეთი მიმართება რეალურ ვითარებას ასა-
ხავს. ცნობილია, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება
ჩვენი სახელმწიფოს პოლიტიკაში ხალხთა მეგობრობის
პრობლემას. საბჭოთა კავშირი ციტადელია ხალხთა შო-
რის ურთიერთობის განმტკიცება-გადრმავეების დიდი
მოძრაობისა, რომელიც საზოგადოების რევოლუციური
გარდაქმნების, სოციალიზმის წარმატებით ამენების აუ-
ცილებელი პირობაა. საყოველთაოადა ცნობილი თუ რა
დიდი მნიშვნელობა ანიჭებს პარტია ეროვნულ სულიერ

სიძვიდრეთა ურთიერთგაზიარებას, სხვა ერთა კულტურ-
რული მონაპოვრისადმი პატივისცემის გრძნობას. მისივე
ერთა ლიტერატურული თუ ხელოვნების ნებისმიერი ნი-
მეუშები საყოველთაო კეთენიებაა, მთელი ჩვენი საბ-
ჭოთა ქვეყნის ეროვნული განძია.

ქართულ მუსიკოსებს განსაკუთრებით ბოლი წლებში
აია ერთი და იგი ისეთი ღონისძიება აქვთ ჩატარებული,
რომლებიც ჩვენ მაღალი ინტერნაციონალურ შეგნებას
და ხალხთა კულტურული დაახლოების პროცესში თავისი
წვლილის შეტანის სწრაფვას ამჟღავნებს. საქმარისთა,
გაივსხნით ამიერკავკასიის მუსიკალური გაზაფხული
1975 წელს, რომელიც მუსიკის ზეიმაღ და მომხრე რეს-
პუბლიკების მიღწევათა დამონსტრაციად იქცა. ამ შესა-
ნიშნავ დღესასწაულში აზერბაიჯანის, სომხეთისა და სა-
ქართველოს ათასზე მეტმა მუსიკოსმა მიიღო მონაწილე-
ობა. ქართველი მუსიკოსები მაშინ მასპინძლობდნენ სტუ-
მრებს მომე საბჭოთა რესპუბლიკებიდან და საზღვარ-
გარეთიდან. ფესტივალის მაღალი შეფასება ჩვენმა პრე-
სამ შემოინახა ჩვენი სტუმრების განისივლებების, წერი-
ლების სახით. ეს იყო მძიმის, ერთობის, მუსიკის დღე-
სასწაული, გამსჭვალული საბჭოთა ინტერნაციონალიზმის
სულსიკეთებით. მაშინ, სხვათა შორის, გამოიკა წიგნი
„ამიერკავკასიის რესპუბლიკების მუსიკა“, რომელიც აღ-
სანიშნავია იმით, რომ ჩვენი რესპუბლიკების მუსიკოსები
ერთმანეთის შესახებ წერენ, ერთმანეთის შემოქმედების
ცოდნას და მისადმი პატივისცემის გრძნობას ამჟღავნე-
ბენ. შეიძლება ითქვას, რომ ამ თვალსაზრისით ეს წიგნი
საბჭოთა ხელოვნებათმცოდნეობაში გერჯერობით უნიკა-
ლურია და იმედია, რომ ჩინებული ტრადიცია განვითარ-
დება.

1976 წელს საქართველოში ჩატარდა „რუსული საბჭო-
ჭოთა მუსიკის ფესტივალი“. იგი ყოველ ინტერნაციონა-
ლური მეგობრობის გრძნობით იყო შთაგონებული და
კვლავ დიდი მასშტაბით, მაღალი შემოქმედებითი ღონის
გამორჩეულად. საქმარისთა აღინიშნავს, რომ ფესტივალმა
საქართველო 12 ქალაქი მოიარა. მასში 1300-მდე მუსი-
კოსი მონაწილეობდა (მათ შორის სიმფონიური ორკესტრი,
საუნდო კაპელა, კამერული სოპერო თეატრი, სიმებიანი
კვარტეტი და ცალკეული სოლისტები მოსკოვიდან,
აფგანობრივი კორექტივები და თვითშემოქმედებითი
მუსიკოსებიც). მრავალი ღონისძიებით დატვირთულ
საფესტივალო პროგრამაში აღსანიშნავი იყო ჩაიკოვსკის
ძველის გასანა პორჯომში, „ინტერნაციონალური საბჭო-
ვო გუნდის“ გამოსვლა ახალციხეში, რომელმაც ჩვენი
სტუმრების უადრესად მაღალი შეფასება მიიღო როგორც
ინტერნაციონალური სულსიკეთების სანიშნულმა მავა-
ლითმა, რომლის გამოცდილების გადაღება და განვითარ-
ება მისასაღმებელი იქნებოდა.

მეგობრობის გრძნობით იყო გამსჭვალული აგრეთვე
შეგნების სოციალისტური ქვეყნების კომპოზიტორთა
კავშირების ხელმძღვანელები, რომელიც თბილისში,
მ. წ. 21-23 აპრილს გაიმართა. სპეციალურმა სიმპოზიუმ-
მა „ოქტობრის დიდი სოციალისტური რევოლუცია და
მუსიკა“ მაღალი იდეურ დონეზე ჩატარა.

ინტერნაციონალიზმი ჩვენი საბჭოთა ქვეყნის, ჩვენი
სოციალისტური წყობილების სასიკეთესო ძალაა. იგი
ჩვენს საზოგადოებას გზას უნათებს კომუნისმის დიდი



იდევბის განსახორციელებლად. ამიტომაც, საბჭოთა ხალხს, საბჭოთა ადამიანებს ევალეზათ ისტორიული ძეგლები და სხვა ღირსშესანიშნავი დოკუმენტების არა მარტო დაცვა, არამედ ეს დოკუმენტები აქტიურად უნდა იქნეს გამოყენებული შრომოვლთა იდეური, ინტერნაციონალური აღზრდისათვის.

კონსტიტუცია იღვინად ყოვლისმომცველი დოკუმენტია. მასში ყველაფერი ისეთი ლაქონურობითაა აღნიშნული, რომ ყოველი დებულება, ალბათ, ცალკეულ საქონიშნულ ექტად შეიძლება გაიზღოს. კონსტიტუციის ყოველ მუხლთან დაკავშირებით თითოეულ ჩვენგანს თავისებური აზრები გვესახება, თავისებური ინტერპრეტაცია მათი შინაარსისა. ამაში მედავინდება კონსტიტუციისადმი ჩვენი აქტიური დამოკიდებულება. სუბიექტურ მიმართებას, სხვას რომ თავი დავანებოთ, ის მნიშვნელობა მაინც აქვს, რომ იგი გარკვეული თვალსაზრისით განაპირობებს თვით ჩვენს საქმიანობას საზოგადოებრივი სარბიელის სხვადასხვა უბანზე. ოცდაათმეტი მუხლში ნათქვამია: „სხვა კავშირში ყოველწინარად ეწყობა ხელი პროფესიული ხელოვნებისა და ხალხური შემოქმედების განვითარებას“.

მიაქციეთ ყურადღება კერძოდ ამ განსაზღვრების მეორე წერს „ხალხური შემოქმედების განვითარებას“. ეს მართლაც ასეა და მრავლისმეტყველი ფაქტებით შევივძლია ამ სიტყვების სამართლიანობა დავადასტუროთ. საქმარისა აღინიშნოს, რომ ხალხური შემოქმედების როლი, ხევედრითი წონა არასოდეს არ იყო ისე დიდი, როგორც ჩვენს დღეებშია. მაგრამ მე მსურს ამ დარგის აღორძინება-განვითარების ზოგიერთ თავისებურებას მივაყრო ყურადღება.

საქმე ისაა, რომ ხალხური და პროფესიული მუსიკა თუმცა განსხვავებული, მაგრამ ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებული სფეროებია. ბუნებრივია, რომ ხალხური შემოქმედება ნამდვილად უშრეტა წყაროა პროფესიული ხელოვნებისათვის, იგი თანამედროვე მუსიკალურ შემოქმედებას აპარავებს არა მარტო ეპურულ-ინტონაციური მასალით, არამედ კადრებითაც. სხვათა შორის, ჩვენდა უნებურად, ეს პროცესი, აქეამად, ორმხრივი გახდა და ჩვენ იმის მოქმენი ვართ, რომ პროფესიული მუსიკოსები მრავლად ვაჩვენებ იქ, სადაც ადრე მხოლოდ მოყვარულები, მხოლოდ ხალხური მუსიკოსები იყვნენ. ხალხური გუნდების სათავეში აქეამად პროფესიონალი ლობტარი (კონსერვატორიაში გამოზრდილი) არცთუ ისე იშვიათი მოვლენაა, ხანდახან გუნდის წევრებიც შესაბამისი ვანათლების მქონენი არიან. რაც შეეხება ქართულ ცეკვას, აქაც პროფესიონალიზაციის პროცესი ისე ვადრმავდა, რომ გულბრწყვილობა იქნება მრავალრიცხოვან საცეკვაო ანსამბლებში ეს ახალი ხარისხი, ახალი ქორეოგრაფიული ენა და, მით უმეტეს, თანამედროვე ქორეოგრაფიული ოსტატობა არ შეეამჩნით, ხალხური შემოქმედების სხვა დარგებშიც ბევრი ანალოგიური პროცესი ხდება. საქმარისა ტელეეკრანს

დავაკვირდეთ, ხალხური შემოქმედების ფესტივალური დავესწროთ, რომ დაინახათ პროფესიული ხელოვნების მძლავრი შემოტევის შედეგებს. რასაკვირველია, მოვლენათა ასეთ განვითარებას, საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი გარემოებები განსაზღვრავს და, ალბათ, ამ პროცესის შეფერხება არცთუ ისე ადვილი იქნებოდა... მე კი ვისურვებდი, რომ ხალხური შემოქმედება თავის განსხვავებულ ფორმას და შინაარსს ინარჩუნებდეს, რომ მას თავისი სახე ვაჩვენდეს და შეესატყვისებოდეს აპაროფესიონალთა შესაძლებლობებს. რომ იგი, ისე როგორც ეს ხალხურ შემოქმედებაში ადრე ხდებოდა, უშუალოდ, ლოკალური სპეციფიკა იყოს, რომ მისი ქმნალობის ენერგია არ დაიწრიტოს. მაშინ ჩვენ შევინარჩუნებთ ჩვენი კულტურის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს შენაჯას, მრავალათასეულ ადამიანთა ცოცხალი შემოქმედების რეზერვუარს. დასავლეთში შესამჩნევი გახდა სკამოდ ინშანდობლივი მიწწრეფება როგორც მაღალწარმსმენელთა შემოქმედებით აქტივიზაციას, გამოიყენონ იგი პასიური მომხმარებლის მდგომარეობიდან. პარადოქსია, მაგრამ ასეთი „კულტურეგერული პათოსი“ კომერციული მუსიკის მესეუტერებს ახასიათებთ და ნაკარანხვეია იგი კვლავ კომერციული ინტერესებით. მათ კარგად იგრძენს, რომ მომხმარებლის მზარდი პასიურობა თვით მათვე ემუქრება, რომ დღეს მსმენელის პასიურობა იმაზე ვლინდება, რომ იგი სჭერდება კომერციული ხელოვნების გაუფასურებულ და სტანდარტიზებულ ნაწარმს, ხვალ, შესაძლოა, მას ამის მოთხოვნილებაც გაუტყრეს.

იქ, სადაც ხალხური შემოქმედება ღონიერია (ე. ი. იქ, სადაც ადამიანი თვით არის ჩამბული მხატვრულ პროცესში) ხელოვნების წინაშე ასეთი საშიშარი პრობლემა არასოდეს არ დადგება. მაგრამ თვით ხელოვნებამაც საამისო გონივრული ნაბიჯები უნდა გადადგას და პროფესიულ ხელოვნებასთან ურთიერთობისას განსაზღვროს თავისი ამოცანები და შესაძლებლობანი.

ჩვენ, მუსიკოსები, კონსტიტუციის შესაბამის, მუხლზე დაყრდნობით (მსრ კავშირში ხელი ეწყობა... ხალხური მხატვრული შემოქმედების განვითარებას) უფრო აქტიურად უნდა ვიბრძოლოთ საკუთრივ ხალხური მხატვრული კულტურის განვითარებისათვის.

კონსტიტუცია არა მარტო ასახავს ჩვენი ხალხის დიად საშოკო წლის გზის შედეგებს, იგი არა მარტო შორსმჭვრეტელი ხედვა ჩვენი ქვეყნის მომავლის, არამედ ღრმა რწმენაცაა იმისა, რომ საბჭოთა ხალხი შესძლებს ამ შექმნათ დოკუმენტში დადასტურებული მიზნების განსორციელებას.



ბასული სეზონი და ახალი პერსპექტივა*

ნოდარ გურაბანიძე

ამ ბოლო ხანს ბევრი ღირსშესანიშნავი მოვლენა მოხდა საბჭოთა ხალხის ცხოვრებაში, რომლებმაც დიდი ზეგავლენა მოახდინეს და მომავალშიც მოახდენენ საბჭოთა კულტურისა და ხელოვნების განვითარებაზე.

ამ ისტორიულ მოვლენათაგან უპირველესი, მსოფლიო ისტორიული მნიშვნელობა ენიჭება საბჭოთა კონსტიტუციის ახალი პროექტის შექმნას და მის საყოველთაო სახალხო განხილვას.

ამ დოკუმენტში მთელი სისასითაა წარმოდგენილი საბჭოთა ხალხის, კომუნისტური პარტიის მიერ უკანასკნელ ათწლეულებში მიღწეული წარმატებანი, განვითარებული სოციალიზმის რეალური პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი ვითარება. ამდენად, იგი დიდი პოლიტიკური მნიშვნელობის დოკუმენტია. მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება აგრეთვე ხელოვნებისა და კულტურის შემდგომი განვითარების საქმეში. კონსტიტუციის პროექტი ითვალისწინებს და აკანონებს ეროვნული კულტურების განვითარებას, მათ სუვერენობას, დიდ პერსპექტივებს. ასევე წარუხიციელი მნიშვნელობა ენიჭება ნაციონალური ენების განვითარებისათვის ხელშეწყობი ღონისძიებების შექმნას და ენების აუცილებელ არსებობას ეროვნული, ნაციონალური კულტურების განვითარების საქმეში. ენა, როგორც უძირითადი იარაღი ყოველი კულტურისა, კონსტიტუციის პროექტის მიხედვით მიჩნეულია ხელშეშუებ ფენომენად, რომლის განვითარებისათვის უნდა იზრუნოს მივლმა საბჭოთა სახელმწიფომ მოლიანად და მოკავშირე რესპუბლიკებმა კერძოდ.

ჩვენი პარტიის XXV ყრილობამ განსაკუთრებულ მნიშვნელობა მიანიჭა ადამიანის პრობლემას სოციალისტურ საზოგადოებაში, მის ყოველმხრივ, პარმონიულ განვითარებას, მის სულეერ აღზრდას და ამისთვის შესაბამისი ნატერიალურ-ტექნიკური ბაზის შექმნას. ყრილობის ამ სულისკვეთებიდან მომდინარეობს კონსტიტუციის პროექტში განსაკუთრებული რელიეფურობით: სიღრმითა და სისცადით წამოყენებული დებულებანი საბჭოთა ადამიანის უფლებათა, პარმონიულად განვითარებული პიროვნების უფლებათა-მოვალეობათა შესახებ.

მასშაბადმე, ჩვენ ხელთა გვაქვს დოკუმენტი, რომელიც შეიცავს ფუძემდებლურ დებულებებს საბჭოთა კულტურისა და ხელოვნების ფორმისა და შინაარსის თაობაზე, რადგან თავისუფლად განვითარებული ენის გარეშე შეუძლებელია შექმნას ნაციონალური კულტურა და, ამდენად, მოლიანად საბჭოთა კულტურა, რომელიც მრავალფეროვან და მრავალეროვან კულტურათა ერთობას გულისხმობს; და მეორე, ადამიანის, მისი უფლებების, პიროვნული თავისუფლების გარეშე არ არსებობს თვით შინაარსი სოციალისტური ხელოვნებისა და კულტურისა, რადგან ადამიანი, პიროვნება ცენტრი ყოველგვარი ხელოვნებისა.

დღეს დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ ამ ორი უძირითადის დებულების ესოდენ ცხად განმარტება, საკითხთა თავში მათი დაყენება დიდად კეთილისყოფელ გავლენას მოახდენს ლიტერატურისა და ხელოვნების ყოველი დარგის და ჭარბის განვითარებაზე, საერთოდ, საბჭოთა კულტურის შემდგომ აყვავებაზე.

საბჭოთა ქართული თეატრის მუშაკები — მე მათზე განსაკუთრებით იმიტომ ვლაპარაკობ, რომ დღეს ჩვენ სწორედ თეატრალურ პლენუმს ვმართავთ — ყოველთვის გულისყურით იყენებთ გამსჭვალულნი ხალხის ინტერესების, მისი ჭირვარების და მწვავე პრობლემების მიმართ, კარგად ესმოდათ კომუნისტური პარტიის მიერ წამოჭრილ ამოცანათა მნიშვნელობა და აუცილებლობა საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარებისათვის. ამას ადასტურებს ის სერიოზული შემოქმედებითი პოზიცია, რითაც ქართული თეატრი გასულ სეზონებში შეუდგა ორი უძირითადის ამოცანის გადაჭრას — თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი სპექტაკლების შექმნას, სპექტაკლებისა, რომლებიც კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობას მიუძღვნა და მეორე: — დიდი სამამულო ომის ქარცხლიანი დღეების მხატვრულ წარმოსახვას. ხაზგასმით მსურს აღვნიშნო, რომ არ დარჩენილა რესპუბლიკის არცერთი დრამატული თეატრი და მუსიკალურიც, რომ ამ მნიშვნელოვან თარიღთან დაკავშირებით არ შეექმნას და არ მიუძღვნას სპექტაკლი, რომელიაგან ბევრმა საკავშირო დათვალიერების თუ ფესტივალის ლაურეატის დიპლომი მიიღო. ეს იყო გასული სეზონების უმათერესი ნიშანი.

* 1977 წლის 11 ივლისს საქართველოს თეატრალური საზოგადოების VIII მოწვევის IV პლენუმზე წაკითხული მოხსენება.

რა განმსაზღვრელი ტენდენცია იყო და უნდა იყოს თეატრალური ხელოვნების სფეროში გასულ და დამდეგ სეზონს? უმჯობესია, მზადება და შემდეგ რეალიზება იმ სპექტაკლებში, რომლებიც მიეძღვნება დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 60 წლისთავს ეს არის დღევანდელი ჩვენი ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი თარიღი. დიადი მწვერვალი საბჭოთა სახელმწიფოს განვითარებისა, რომელმაც ღირსეული ასახვა უნდა პპოვოს ქართულ საბჭოთა ხელოვნებაში. მზადება ამ თარიღისათვის დიდი ხანია დაიწყო ჩვენი ხელოვნების ყოველ სფეროში. ამ სახეობა დღეებისათვის მოეწოება მხატვართა რესპუბლიკური გამოფენები, ჩატარდა და ჩატარდება კონკურსები მუსიკალურ კონკერტებზე და ცალკეულ შემსრულებელთა შორის, ხელოვნების უმაღლესმა სასწავლებელმა მთელი რიგი სპეციალური პროგრამები შექმნეს ამ დღესასწაულთან დაკავშირებით, 60 წლის ეგვიპტეში მიმდინარეობს თეიმორქემელების, ამ მასობრივი, სახალხო ხელოვნების ფესტივალები, ჩვენმა მწერლებმა და დრამატურგებმა უკვე შექმნეს ნაწარმოებები ამ თემაზე, რომელთაგან ნაწილმა რესპუბლიკურ კონკურსში სათანადო ჯილდო მიიღოვა.

ბუნებრივია, ამ დიდ ფერხულში ჩაბმული უნდა იყვნენ და არიან კიდევ, ჩვენი დრამატული და მუსიკალური თეატრები. რეპერტუარი იმგვარადა გაიზარდა, რომ სწორედ საოქტომბრის დღეებში იქნეს ნაჩვენები დღესასწაულისადმი მიძღვნილი სპექტაკლები.

შესაძლოა სიტყვა „მიძღვნილი“ ცოტა საჩიოთიოდ ქვედრდეს ამ კონტექსტში, რადან ეს სპექტაკლები მხოლოდ ვალის მოხდის მიზნით კი არ უნდა „მიძღვნილი“ ამ საერთო-სახალხო დღესასწაულს, არამედ ჩვენს ყოველდღიურ მუშაობას უნდა შესწავლავდეს დიდი ოქტომბრის იდეებით შთაგონებული ქმედითი აზრი. ეს უნდა იყოს წარმნიანული პათოსი, არა მარტო იმ ერთი „მიძღვნილი“ სპექტაკლისა, არამედ მთელი რეპერტუარის, იქნება ეს ისტორიული ხასიათის დრამა, თანამედროვე რუსული თუ დასავლური დრამატურგიის ნიმუში ამ კლასიკური პიესა.

ზოგიერთი თეატრის სასახელად უნდა ითქვას, რომ მათ მაყურებელს უკვე უჩვენეს საიუბილეო სპექტაკლები, სადაც თეატრის სპეცთოსო ძალეში იყო ჩაბმული. ეს თეატრებია — თუბათის, მეტეხის ახალგაზრდები, მუხარბ მაყურებელთა რუსული, სოხუმის ქართული დასი, ბათუმის თეატრი, აგრეთვე მუსიკალური კომედიის თეატრი, რომელმაც დ. მოსტაკოვიჩის „მოსკოვი-ჩეჩინომუშევიჩის“ დადგმა თავისი პალიტრაც გაამდიდრა, საკუთარი თეატრის საიუბილეო რეპერტუარაც გაზარდა და ამ დიად თარიღსაც ღირსეულად შეეგება.

ამგვარად ყოველი თეატრალური მოღვაწისათვის, თეატრის ყოველი ხელმძღვანელისთვის ნათელი უნდა იყოს, რომ ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 60 წლისთავისათვის მზადება და მისი სათანადო ღირსებით აღნიშვნა უპირველესი, როული, საპასუხისმგებლო ამოცანაა.

„ოქტომბრის გამარჯვება XX საუკუნის მთავარი მოვლენაა, რომელმაც ძირფესვიანად შეუცვალა მიმდინარეობა მთელი კაცობრიობის განვითარებას“ და განა შეიძლება, რომ ჩვენმა თეატრებმა ღირსეულად არ ასახონ „XX საუკუნის

მთავარი“ მოვლენა? ამოცანა იმდენად მნიშვნელოვანი და ცხადია, რომ მის გადასატრელად უნდა მოუვსოთ ჩვენი თეატრების მთელ მატერიალურ და სულიერ ძალეებს და რეზერვებს, რათა საერთო საკავშირო ფორუმზე ჩვენი რესპუბლიკის ხელოვნების ყოველი დარგი, მათ შორის კი, ცხადია, ქართული დრამატული ხელოვნება, რომელსაც არა ერთი და ორი ღირსშესანიშნავი გამარჯვება უხეშია, წარსდგეს მთელი თავისი ძალითა და შინაარსით.

ვიდრე უშუალოდ გასული სეზონის მიმოხილვას შევედგებოდე და ცალკეულ თეატრებსა თუ დადგმებს შევყებოდე — მსურს შევჩერდე გასული სეზონის ყველაზე მნიშვნელოვან თეატრალურ მოვლენებზე. პირველ რიგში მუსის ადვანიზში თეატრალური ცხოვრების ინტენსიური გამოცოცხლება ქალაქ ქუთაისში. ქუთაისის საოპერო თეატრში დადგმული ჩლიპის კომედიის ოპერა „დარისპანის გასაკვირი“ ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი და სახასიათო მოვლენა იყო გასულ თეატრალურ სეზონში. მნიშვნელოვანი მრავალმხრივ: უპირველეს ყოვლისა, ეს არის პირველი მუსიკალური ნაწარმოები, შექმნილი თვით თეატრის მიერ, რეპერტუარის პირველი დამოუკიდებელი ქმნილება. თუ აქამდე მუსის უფრცხვი საოპერო რეპერტუარიდან როგორც ქართული. ასევე რუსული და უცხოური რეპერტუარიდან, ირჩევდა თავისი შესაძლებლობისა და შემოქმედებითი პოტენციალის მიხედვით რომელიმე ქმნილებას, ასეა უკვე, ფეხზე დამდგარმა თვით მოაკიდა ხელი თავისი რეპერტუარის შექმნას. ეს უღრმესად მნიშვნელოვანი ეტაპი ამ თეატრის ცხოვრებაში.

დაბაბუელი მუშაობის წყალობით მნიშვნელოვან შედეგს მიაღწია ქუთაისის საოპერო თეატრის ფილიალმა. კლასიკურ რეპერტუართან ერთად თეატრის რეპერტუარში განსაკუთრებით საბატო ადგილი უჭირავს ეროვნულ საოპერო და საბალეტო ქმნილებებს. თითქმის არ შეიძლება დავასახელოთ ქართული საოპერო ვანრის რომელიმე ასე თუ ისე მნიშვნელოვანი ქმნილება, რომელიც ქუთაისის საოპერო თეატრის მიმდინარე რეპერტუარში არ იყოს. ბეგვი ამოთან, მუსაძლოა, ძველია და თეატრის დღევანდელ სახეს აღარ შეეფერება, მაგრამ თეატრის ხელმძღვანელობა ცდილობს მათ შეინარჩუნოს, ვიდრე ამ სპექტაკლების ასალ დადგმებს ამ შესავაზებს მსმენელს. თეატრის რეპერტუარში ნავულისსმეგია ეროვნული რეპერტუარის განახლება და შევსება. 1976-77 წლის სეზონში რისინის „სევილიელ დალაქთან“ და მიწკუის „დონ-კიხოტის“ ფრაგმენტებთან ერთად, თეატრმა განახორციელა ა. ბალანჩინაძის „მოთების გული“ ახალი სცენურ-დრამატურგიული რედაქციით დადგმა; რომელიც ბ. მიწკუისადრისაველიც ეკუთვნის. პირველი ქართული ბალეტის 40 წლის შემდეგ კვლავ დადგმა ქუთაისის თეატრის საცხაზე საგულისხმოა იმიოთაც, რომ ქუთაისის ერთობ აუსტი საბალეტო დასი, რომელიც ძირითადად კორეოგრაფიული სასწავლებლის რამდენიმე კურსდამთავრებულთაგან არის დაკომპლექტებული, ვერ გასწავდა ამ ბალეტის პარტიტურის სიღრმეებს, მაგრამ დაბაბული შრომითა და ენთუზიაზმით თეატრმა მანკისასურველ შედეგს მიაღწია და სასოფანი სპექტაკლი უჩვენა მაყურებელს.

რაც შეეხება „დარისპანის გასაკვირი“, ამ სპექტაკლს ჩვენი

თამამად შეგვიძლია ვუწოდოთ ახალგაზრდული სპექტაკლი, რადგანაც მისი ავტორები — კომპოზიტორი გ. ჩლაიძე, რეჟისორი და ლიბრეტისტი ვ. ნიკოლაძე, დირიჟორი თ. ჭუმბურიძე, ახალგაზრდა შემოქმედნი არიან, მით უფრო სასიხარულოა მათი ესოდენი წარმატება. ოპერის შექმნის იდეა სწორედ ამ თეატრში დაიბადა. მისი ლიბრეტო ეკუთვნის თეატრის მთავარ რეჟისორს ვარლამ ნიკოლაძეს, რომელმაც უკვე ფართო მუსიკალური წრეების ყურადღება მიიპყრო თავის ორიგინალური და თვითმყოფად ნიჭით აღბეჭდილი სპექტაკლებით.

ცნობილია, თუ რა მწვავედ დგას დღეს საოპერო ლიბრეტოს პრობლემა. ურთულესი პრობლემაა მისი მსატერულ კატეგორიებში აყვანა. სწორედ ასეთი, მაღალი რანგისაა ვ. ნიკოლაძის ლიბრეტო, რომელიც საფუძვლად დაედო გ. ჩლაიძის მუსიკალურ დრამატურციას. ამ შესანიშნავ ტრაგიკომედის მუსიკალური წარმოსახვისათვის გ. ჩლაიძე ძირითადად იმერულ რეზიტატიულ მელოდიურ საწყაროს დაეყრდნო და საკმაოდ მრავალფეროვან ინტონაციურ მიგნებებამდე მივიდა ფანტაზიის ფართო გაქანებას ვეღადღეთ ოპერის ორკესტრბაშიც; რომელიც კომიკური საწყისის ძირითად ინტონაციურ ცენტრს წარმოადგენს. ბრწყინვალე დადგამა, შესანიშნავმა ვოკალურმა ანსამბლმა, გამართულმა და რთულმა მუსიკალურმა დრამატურგიამ, რომელიც ასე სახიფათოდ გამოიკვეთა დირიჟორ თ. ჭუმბურიძის მიერ, გვაძენთ კიდევ ერთი საინტერესო ქართული საოპერო სპექტაკლის დაბადებას.

ვ. ნიკოლაძე ასეთი ინტენსიურობით და თავდადებით თუ განაგრძობს მუშაობას, ჩვენ სულ მალე საქმე გვექნება ჩამოყალიბებულ, პროფესიულ საოპერო რეჟისორთან, რომელთა ნაკლებობა პირველი ხანიდან აწუხებს ქართულ მსმენელს. გვჯავრ ვიმოწმებ, ვ. ნიკოლაძის სახით ჩვენ გვევლინება ნამდვილი შემოქმედი რეჟისორი, მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებული. ამ სპექტაკლში იგი მოგვევლინა როგორც მსატყარნი, რომელიც საკმაოდ ლაგონიურად წვევტს სცენურ სივრცეს, და როგორც ლიბრეტისტი.

ძალიან ინტენსიური მუშაობა გააჩნდა გიორგი ქავთარაძემ ქუთაისის დრამატულ თეატრში. მის მუშაობას ჩართო მთელი დასი. მშვენივრად შეუმძინებლად ერთმანეთს უფროსი თაობის გამოყვლილება და საშუალო და ახალგაზრდა თაობის გატაცება, მუშაობისა და ახლის შექმნის უწყვეტილი. უკანასკნელი სურნების მანძილზე თეატრს შინაგანი წინააღმდეგობა და უკმაყოფილება არყვედა, უკმაყოფილება — მუშაობის მცირე მასშტაბით და ნაკლები ინტენსივობით, ამას ზედ დაერთო ხანგრძლივი და გატყინარებული რემონტი თეატრისა, რომელიც ფაქტურად რეკონსტრუქციამს გადაიზარდა. სწორედ ამ ვითარებაში ჩაიბარა თეატრი გ. ქავთარაძემ. თავის მხრივ არც გ. ქავთარაძე იყო უკმაყოფილო თავისი ზედით და მდგომარეობით რუსთაველის თეატრში, მასაც სწყურებდა ინტენსიური მუშაობა და ფრთხილის გაშლა, რასაც იგი, ვთქვათ პირდაპირ, მოვლებული იყო რუსთაველის თეატრში, სადაც მის ირგვლივ ერთგვარი უნდაობლობის ატმოსფეროც კი შეიქმნა, ისევე როგორც უკვე აღვადგინე რეჟისორის ლევან მირცხულავას ირგვლივ, ცოტა ამაზე უფრო ადრე და აი, ორივეს რეჟისორი — ერთი ქუთაისში, მეორე კი მოზარდ

მაყურებელთა რუსულ თეატრში — პირდაპირ კვეთს სამუშაოს და ორივემ თვალსაჩინო წარმატებას მიაღწია, ხოლო თუ ქუთაისის თეატრს გამოვყოფ, ამას გარკვეულ მნიშვნელობას ვანიჭებ, რადგან დ. მესხიშვილის სახელობის დასი, ერთადერთ დრამატულ თეატრს წარმოადგენს ქუთაისში, რომლის ტრადიციები და დამახასიურება საერთოდ ქართული თეატრალური სტელოვნების წინაშე საყოველთაოადა ცნობილი. ორიგინალური და მკვეთრად გამოზნული რეჟერტუარი შექმნა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა. მან პირველმა გაუხსნა გზა ქართული სცენისაკენ კ. გამასხურდას ბრწყინვალე რომანს „დიდოსტატის მარჯვენას“, რომლის წარმოდგენა ქუთაისის საზოგადოების მძაფრი ინტერესს აღძრა და ფართო მაყურებელი დაუბრუნა თეატრს. სპექტაკლში, რომელშიც მთელი დასია ჩაბმული, ძალიან საგულანსიმო რეჟისორული მიგნებებია, სწორედ ფართო ისტორიული პლანის წარწობების შესავალი. სპექტაკლში, მძაფრი და ზნებობივი კონფლიქტის ფონზე ძალზე კოლორიტულადაა გამოხატული გიორგი მეფის, არსაკიძის, ფრანსან სპარსის ფიგურები და მიუხედავად დადგმის ზოგიერთი სარწმუნისა (მხედველობაში მაქვს ცალკეული სცენების პომპეზურ-დეკორატიული გადაწყვეტა, რაც ჭეშმარიტ მასშტაბებს სცვლის) მან, როგორც ითქვას, ცხოველი დაინტერესება გამოიწვია.

აქვე მინდა აღვნიშნო გ. ქავთარაძის ერთი თვისება — იგი ზოგიერთი ჩვენი თეატრის ხელმძღვანელის დარად ათავალისწინებთ და კანდიდად როდი ეყარება ქართული დრამატურგიის ნიმუშებს, და მასში ჯერ ნაკლოვანებებს კი არ ეძებს, რათა დაიწუნოს, არამედ დადებითი მომენტს, ღირსებებს, იგი სიყვარულით კითხულობს ქართულ პიესას რაშიც, უკველია, არის კვალი მთავარიშვილის თეატრში და რეჟისორ გ. ლორთქიფანიძისთან მუშაობისა, რადგან სწორედ ამ თეატრს აქვს ყველაზე შესანიშნავი ტრადიცია ქართული მასალაზე მუშაობისა. ამგვარი „სიყვარულიანი დამოყიდებულები“ — როგორც იტყობა დავით კლიაშვილი — შედგის მის რეჟერტურში დამკვიდრებული, უკვე მოხსენებული „დიდოსტატის მარჯვენა“ კ. გამასხურდასი, იაკობ გოგებაშვილის „დედაცანა“, რომელსაც ძალზე საინტერესო და ორიგინალური თეატრალური ფორმა მოუხანა რეჟისორმა, სადაც ერთმანეთს შეურწყა თეატრალური სახანაობისა და სიტყვიერი წარმოსახვის ფორმები (ამ მიმართულებით მას კიდევ ერთი ფრიად თამამი და ასევე საინტერესო იდეა აქვს ჩაფიქრებული განასახორციელებლად). ასე განჩნდა მის რეჟერტურში ვლ. იაკოშვილის „პორიზონტს იქით“, მძაფრი რეპლიციებით, დინამიური სპექტაკლი, რომელიც თავისი დაბაბულებით და თანამედროვე ცხოვრების კონფლიქტური სიტუაციების ჩვენებით, როდი ჩამოყვარდება თანამედროვე რუსული დრამატურგიის საფუძვლზე შექმნილ სპექტაკლებს, როგორც ჩვენში, ასევე რუსული თეატრის სცენაზე. მხედველობაში მაქვს თუნდაც „პრემია“, „ყოველ ცისმინდულ დღეს“, „უსხო კაცი“ თუ „სახვალიო ამინდი“. სეზონის მანძილზე ექვსი განხორციელებული პიესიდან ხუთი ქართულია, მათ შორის განხორციელებულ „თავისუფალი თეატრი“ ა. ჩხაიძისა და ქართული თეატრის, ქართველი მხანობების და ქართველი მაყურებლებისათვის ესოდენ საყვარელი და ახლობელი „მე, ბებია,

ილიკა და ილიაონი“, რომლის დადგმა სიახლითა და მოულოდნელობითაა აღბეჭდილი. უკვე ნათლადაა დასახული თეატრის განახლების, მისი ახალი აღმავლობის პერსპექტივები, ამის საწინდარია გასული სეზონი, ერთ-ერთი საინტერესო და საგულანსხმო სეზონი უკანასკნელი ადრია ქუთაისის თეატრის ისტორიაში, ამის საფუძველია ხალხი რეპერტუარი, რომელიც თეატრმა სერიოზული მუშაობის შემდეგ წარმოადგინა.

ერთ-ერთი სერიოზული შენიშვნა, რომელიც შეიძლება გაერთიანებს გ. ქავთარაძის მისამართით, ისაა, რომ აქ ჩვეული გულსყურით და ინტერესით არ მუშაობს ქუთაისელ მწერლებთან, რომელთა შორის არიან ისეთები, რომელთაც ძალაც შესწევთ პიესის შექმნისა და ამის სამართლიანი პრეტენზიებიც აქვთ.

ქუთაისის თეატრალური ცხოვრების ამ ცოცხალ ფონზე ერთობ უსიამოვნო იკითხება ჩვენი საზოგადოების, განსაკუთრებით თბილისელი ინტელექტუალის, თბილისის თეატრის მოღვაწეთა გულგრილობა აქ შექმნილი სპექტაკლების მიმართ. თუმცა, სხვას რა მოვიკითხოთ, როცა თვხრა „დარისპანის განსაკუთრება“ სანახაობად პრემიერაზე თბილისის საოპერო თეატრიდან არავინ ჩასულა, თითქოს ქუთაისის საოპერო თეატრი სხვა რომელიმე ქალაქის საოპერო თეატრის ფილიალი იყოს და არა თბილისისა.

გასულ სეზონში მნიშვნელოვანი თეატრალური მოვლენა იყო რუსთაველის თეატრის გასტროლები გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკასა და მექსიკაში. ამ გასტროლებს პრინციპული მნიშვნელობა აქონდა, რადგან იგი მრავალ რთულ საზოგადოებრივ, პოლიტიკურ და წინადა შემოქმედებით საკითხთან იყო დაკავშირებული. ვგონებ, ყველასათვის, მტერ-მოყვრისთვის სასებით ნათელია თეატრის სპექტაკლების სრულიად უწყველი გამარჯვება, რამაც სახელი მოუტანა მთელ ქართულ თეატრალურ ხელოვნებას. თუმცა ამ ცხადზე უცხადესი წარმატების ფონზე არ შეიძლება არ თქვას, რომ თეატრის შინაგანი სიმტკიცე და მთლიანობა საგრძნობლად შეარყია გასტროლებთან დაკავშირებულმა ვენებათა ელვამ. ინტერესთა თამაშმა და დაპირისპირებამ, პირადი ამბიციის დაკმაყოფილების წყურვილმა, ამბიციისა, რომელიც ხშირად, ნებისთ თუ უნებლიეთ უპირისპირდება საზოგადო საკებს, საერთო ეროვნული პრესტიჟის საკებს, რაც უფრო მეტ სიმტკიცეს და შეუვლობას გამოიჩინეს თეატრის ხელმძღვანელობა ამ მიმართებით, საქმე მით უფრო მოიკვებ.

ამ უსამართლო წიაღსაღის მიერ, არ შემძლიარს საბოლოოებით არ აღვნიშნო ჩვენი პატარა თეატრის, თოჯინების ქართული თეატრის წარმატება ბევრმაღეს საერთაშორისო ფესტივალზე უნგრეთში, სადაც მათ რუსთაის თეატრის მიერ გავკვლულ გზაზე გაიარეს და თბილისში ფესტივალის ლაურეატის დაპლომი ჩამოიტანეს. ამ გასტროლებმა და ჯილდომ, წინააღმდეგ ტრადიციისა, კი არ „გახლინა“ თეატრი განაწყენებულთა ბანაკებად, არამედ კიდევ უფრო განამტკიცა მისი ერთიანობა, რადგან დასს იმედის სხივი გამოუკურა — ჩვენი ხელოვნებაც ყოფილათა შემძლე იმისა, რომ ქართული თეატრის დიდებას მიერ რამ შემატოს.

გონების თვალთ შემიძლია წარმოვიდგინო საკართველოს თეატრალური რუკა და გამოვიყო ის ადგილები, სადაც შედა-

რებით ნათლადაა გამოკვეთილი შემოქმედებითი ცხოვრების კონტურები, სადაც უფრო ინტენსიურად ფეთქავს ალი შემოქმედებისა. ქუთაისის თეატრალურ ცხოვრებაზე უკვე მოგახსენეთ. ახლა მსურს თქვენი ყურადღება მივაპყრო გორის თეატრსა და მისი სამხატვრო ხელმძღვანელის იური კაკულიას შრომასა და მოღვაწეობას. ეს თეატრი ძალიან მძიმე დღეშია. არ იქნა და საშველი არ დადავა ძველი შენობის რეკონსტრუქცია-რემონტს, მიუხედავად კულტურის სამინისტროს არაერთგვის ენერგიულ ჩარევისა. დას არა აქონდა თავშესაფარი და მუშაობის ელემენტარული პირობები. აქ კაპიტალი იზოვა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა და მალა. დიდ ფოთში, ახლ დაზღვრულ მოაწყო სცენა და მაყურებელთა დარბაზი. ის, აქ პატარა სცენაზე, მძიმე პირობებში რეჟისორმა პირდაპირ აღნათ დას შემოქმედებითი მუშაობისათვის, განხორციელდა შვიდი ახალი დადგმა, რომელთაგან ორი პროფესიულად ძალზე საინტერესო და მნიშვნელოვანი ნაწარმოებია. მხედველობაში მქვს ერთ საღამოს ორ განყოფილებად წარმოდგენილი და კლდიაშვილის „მსხვერპლი“ და „უბედურება“ და სულ ახლახან წარმოდგენილი ა. არბუშოვის „ბეგმომღერი კომედი“. ამ სპექტაკლების მაღალ-მატერული დონე მით უფრო სასიამოვნოა, რომ რეჟისორი იური კაკულია ბოლო სეზონების მანძილზე ერთგვარ შემოქმედებით კრწანის განიცხდა, როცა მას ზედღუდ არ გამოუვლდა რამდენიმე სპექტაკლი და იძულებულიც გახდა დაეტოვებინა რუსთაის თეატრი, სადაც მან ადრე რამდენიმე საყურადღებო დადგმა განახორციელა.

ზემოთ მოხსენიებულ ორ სპექტაკლს შორის განსაკუთრებულად პრინციპული მნიშვნელობა უნდა მიენიჭოს „უბედურებას“ და „მსხვერპლს“. აქ რეჟისორმა იოვანა უაღრესად ლაბიადრული თეატრალური ფორმა, პლასტიკურად ზედმიწევნით გამოწახაველი და შინაგანად დაძაბული, თითქოს მოქსოვილი ადამიანის ნერვოზობა. პრინციპული სიახლე ამ დადგმებისა ისაა, რომ მათში დ. კლდიაშვილი მოჩანს როგორც ტემპორატი ტრაგიკული გზების შემოქმედი, რომელსაც ძალუძს ადამიანურ ტკივილების, მისი ტარჯის შედეგად წარმოქმნილი უმძაფრესი ექსტაზების მომენტების შექმნა. ი. კაკულიამ დაინახა და იგრძნო სირემე ამ ტრაგიკული კონფლიქტისა, ამ გამოუვლად ადამიანურ ტკივილებისა, რომლებიც ხან მომენტებითი სიმწველითაა დაფარული, ხან სწავლირივი სიმაართლის ერთგულებით, ხან თავის მოტყუებით. სპექტაკლი ადამიანური ვენების გამოშვლებელია. ეს არ არის გულმოწყალედ მოღიპრე თვალტყელოვანი დავით კლდიაშვილი. ჩვენი წინ მისხანე, დაუნდობელი მწერალია, რომელიც ამსხვერვს მოჩვენებით ნიღბებს და გვიჩვენებს ადამიანის ეგზისტენციალის ბნელ მხარეებსაც. ამგვარად გააზრებული და კლდიაშვილი შეიძლება საპოლემოციოც იყოს, მაგრამ ვერ უარყოფთ რეჟისორის მიერ პიესების ორიგინალურ ახლებურ წაკითხვას და სპექტაკლიდან მიღებულ ძლიერ ემოციურ შთაბეჭდილებას. ამ დროს თვით სპექტაკლებში ნაჩვენებია აღანიანები, ის საყარო, სადაც ეს ადამიანები მოქმედებენ, მხატვრულად დამაჯერებელია იმდენად, რომ არ გრჩებათ უსიამოვნო შეგრძნება მწერლის შემოქმედებაზე ძალდატანებისა, მისი შეცვლისა — სწორედ ამ ორიგინალობის გამო. მე ვყო-

ნებ, თვით დ. კლდიაშვილის პიესა „უბედურება“ დ მოთხ-
რობა „მსხვერპლი“, იძლევა საშუალებას ამგვარი ინტერ-
პრეტაციასათვის, რადგან მათში ბევრია ვერცხვისა და „ნეო-
რეალიზმისათვის“ ნიშანდობლივი პირდაპირობა, დაუნდრ-
ბელი სიამართლე, რომლის ასეთი ჩვენება თვით მწერლის
ად ქმნაურ ბუნებას მოწმობს.

ჩვენი რესპუბლიკის თეატრებზე საუბარი ქუთაისისა და
გორის თეატრების მუშაობაზე საუბრით დაიწყო. ნუ თვით-
რები. თითქოს ამ თეატრში დადებული სპექტაკლების განუ-
მეორებელი მხატვრული ღირსებების გამო მოხდა ასე, მე მხო-
ლოდ იმის თქმა მინდა, რომ ამ თეატრებში, მიუხედავად მძი-
მე პირობებისა, ნამდვილი შემოქმედებითი მუშაობა წარმო-
ედ და შედეგიც, აქედან გამომდინარე, მნიშვნელოვანია, მა-
გრამ აქ მეორე საკულისხმო მომენტიცაა აღსანიშნავი.
წლებანდომ თეატრალურ სეზონში იმ თეატრებმა, რომელთა-
გან ჩვენ მიჩვეული ვართ მაღალმატერულ სპექტაკლებს და
რომელთა მუშაობის ანალიზით იწყება ხოლმე, ჩვეულებრივ,
თეატრალური სეზონის შეჯამება, არ მოგვცეს იმის საშუა-
ლება, რომ მათს სპექტაკლზე გველაპარაკა როგორც ხელოვ-
ნების განსაკუთრებულ და სასიხარულო მოვლენებზე. მე არ
მინდა აქ ვიხმარო სიტყვა „ჩავარდნა“, რადგან მაინც მრავ-
ალი საკულისხმო თეატრალური მოვლენის მოწმენი ვავლით,
მაგრამ ვერც სიტყვა „აღმავლობას“ ვიხმარ, რადგან იგი
დიდ მხატვრული მიღწევას უნდა აღნიშნავდეს, რასაც ჩვენ
თეატრალურ სინამდვილეში ადგილი არ ჰქონია.

მიმდინარე თეატრალურ სეზონში საქართველოს დრამა-
ტულ თეატრებში ვერჯერობით დაიდგა 81 პიესა, რომელთა
შორის არის როგორც ქართული, ასევე რუსული და უცხოური
დრამატურების ნიმუშები. რეპერტუარში კვლავ, ისევე რო-
გორც გასულ სეზონებში, წამყვანი ადგილი ეკავა ქართულ
დრამატურების საერთოდ და განსაკუთრებით თანამედროვე
ქართულ დრამატურგიას. (მისი რიცხვი შეადგენს 31-ს), ხო-
ლო სცენაზე პირველად 13 ახალი ქართული პიესა განხორ-
ციელდა. დამთავრებით, რომ ეს არც თუ ცოტაა, რადგან გა-
მოძის, რომ ყოველი ორი თეატრიდან ერთს ახალი ქართული
პიესა დაუდგამს. თუ ჩვენ გადავთავლიერებთ ჩვენს დიდტა-
ნიან სალიტერატურო ჟურნალზე, გავგიჟებდებამ აზდენი
დიდი მოვლულობის პროზაული ნაწარმოების აღნიშვნა. აქ, თუ
გავითვალისწინებთ დრამატული ჟანრის სირთულეს, მაშინ
ფორმალურად, თითქოს მდგომარეობა არ უნდა იყოს ცუდი.
მაგრამ საქმე სწორედ ისაა, რომ ამ ცამეტი ახალი პიესიდან
ვერცერთს ვერ მივინჯით არა თუ დრამატული ჟანრის შე-
დევრად, არამედ ტექნიკურ ლიტერატურულ ნაწარმოებად
(აქ, ცხადია, არ ვგებთ ინსცენირებათა პროზაულ პირველ-
წყარობებს). მაგრამ თეატრები აქ არ უნდა იდგნენ ალტერ-
ნატივის წინაშე — დადგან თუ არ დადგან ქართული პიესა.
თუ ჩვენ გავსრუტავთ დრამატურგიის განვითარება, მან
სათანადო ადგილიც უნდა დაიჭიროს თეატრების რეპერტუარ-
ში. ამას გარდა არსებობს ერთი აუცილებელი ფაქტორიც:
ქართველი მყურებელი გაცილებით ცხოველ დაინტერესებს
იქნეს თანამედროვე ქართული ცხოვრების ამსახველი სპექ-
ტაკლებისადმი, ვიდრე სხვა რომელიმე დრამატურგიის ნიმუ-
შისადმი, თუნდაც იგი კლასიკური იყოს.

პირობითად რომ ავიღოთ არაქართული დრამატურგიის
ოთხი ან ხუთა უმჯობესი შედევრი და პარალელურად ოთხი
ან ხუთი თანამედროვე ქართული პიესა, და შევედროთ მათ
სანახავად მოსული მყურებლების რაოდენობა, აღმოჩნდ-
ება, რომ ქართული პიესა, დასწრებს მხრზე, დიდად უსწრებს
წინ თანა- უცხოურ სრულყოფილ პარტნიორს.

განხორციელებული ქართული პიესებიდან „ლიდერის“
როლის ინარჩუნებს ა. ჩხაიძის „თავისუფალი თემა“, რომე-
ლიც შეიდ თეატრში დაიდგა კ. ბუჩიძის ხელახლა აღორ-
მინებით „ეპოზი ავი ძალა“, რომელიც ოთხმა თეატრმა
განასორციელა. სეზონის სასიხარულო მოვლენად უნდა მივიჩ-
ნოთა ახალგაზრდა დრამატურგების და მწერლების თ. ბიბი-
ულიის, ლ. თაბუკაშვილის, ა. კორტეტიშვილის, ა. ჩხვიცი-
ვილის, გ. დობინაშვილის, ლ. ბერნაშვილის ნაწარმოებთა გა-
ნხორციელება სცენაზე. თეატრების სარეპერტუარო აფინაშე
კვლავ ვგვხვდება სახელები. გ. გოთუას, კ. ბუჩიძის, გ. კან-
დელავას, ა. გეგუას, თო. ჩხეიძის, გ. ხუბაშვილის, ი. ოსი-
ლიანის, მ. ელიოზიშვილის, ლ. მილორავას, გ. ბათიაშვი-
ლის, რ. მამულაშვილის და სხვებისა. ფრიად სამწუხაროა,
რომ თეატრების რეპერტუარიდან სრულიად გამქრალია პ. კა-
კაბაძის დრამატურგია, რომლის ნიმუშებს მრავალჯერს მოუ-
ტანია სახელი და წარმატება ჩვენი თეატრებისათვის; ამ დრ-
მატურგს სერიოზულად, ახლებურად უნდა მიუდევნე ჩვენი
თეატრები, განსაკუთრებით ისინი, რომელთაც დიდი გამოი-
ღილება აქვთ მის განხორციელებაში, რადგან ვერ კიდევ
მრავალი რამ ხელახლა გასაცოცხლებელია და დასადგმელი ამ
მეორის შემცირებლობიდან. ჩვენ არც ისე მდიდრები ვართ
მაღალხარისხისა და დრამატული თხზულებებით, რომ გულ-
მეხვით პ. კაკაბაძის შემოქმედება. ასევე გულდასაწყვე-
ტია, რომ ო. იოსელიანის „განდღვა“ ქართულ დრამატურ-
გიას. თუცა ქართულ თეატრს იგი გულგრილობას ვერ უკი-
ვინებს.

ახალი დრამატული ნაწარმოებებიდან ფართო საზოგადოე-
ბის ყურადღება მიიპყრო და მყურებელთა ცხარე დისკუსიის
საგანი გახდა ა. ჩხაიძის „თავისუფალი თემა“ და ა. კორტე-
ტიშვილის „სამოთხის ვამპირი“, ორივე ეს პიესა ჩვენი დრო-
ის, ჩვენს ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესების პირმშობა, რად-
გან აქ წამოჭრილი პრობლემების სიმწვავე, ზნეობრივი კა-
ტეგორიების გადაცხება, ერთგულება მკაცრი სიამართლისა-
დმი სწორედ რომ ჩვენ დროს ემხიანება. ა. ჩხაიძის პიესის
გმირები მოსწავლენი, ჩვენი ახალგაზრდები არიან, მაგრამ
მათ წრეში წარმოქმნილი კონფლიქტები და ზნეობრივი პრო-
ბლემები ასაკითა და რაიმე განსაკუთრებული სპეციფიკე-
რობით კი არ არის შესუდული, არამედ ეხება საზოგადოების
ცხოვრების მწვავე და სადღესო საკითხებს. როგორც ეს ხში-
რად ხდება ხოლმე — ერთი ადამიანის გაბედული მოულოდ-
ნელი, რესპექტულობის პოზიციიდან კი პარადოქსული,
„დაბოხებული“ საქციელი, ამოტყვევება „წესიერ“ ცხოვ-
რებას მიჩვეული საზოგადოების შრებიდან ურთიერთობის
ბნელ ხეაზვებს, ასევე მეთაფეოსული გოგონას ელემენტარუ-
ლი კეთილსინდისიერება გახდა სტიმილი მრავალი მანკიე-
რების გამოშვლებისა. პიესა დაწერილია პუბლიცისტური სი-
მბეხილით, როგორც ეს ჩვევია ა. ჩხაიძის, დრამატურგიის კა-
ნონების ცოდნით, და თუმც მას აკლია ნამდვილი ლიტერა-

ტურისათვის დამახასიათებელი სიღრმე ხასიათებისა და ცხოვრების მოკლე ხოცად ხასიათის შესაფერის კონკრეტურობა, მაინც სადღესო პრობლემებს იგი ემსაბურება ცხოვლად, მათზე საუბრობს გულახდილად, მკაცრად და, ამიტომაც, სასველი გასაგებია ჩვენი თეატრის, აგრეთვე მისევე ერების თეატრების დაინტერესება ამ პიუთის.

წლებიდანღმა სეზონმა ჩვენი გააქვს სასული ახალი დრამატურგისა. ეს გახლავთ ალექსანდრე კოტეტიშვილი, გრიბოედის თეატრის ხალიტრატორი ნაწილის გამგე, რომლის პიუთა „სამოთხის ვამლები“, განხორციელებული გრიბოედის სახ. თეატრის სცენაზე, ფრიად საკულისხმო მოკლეაა ჩვენი ლიტერატურულ ცხოვრებაში. იგი პირველად გამოჩნდა ჩვენი ლიტერატურულ პორიზონტზე და მან უმაღლეს მიმართულებას უყრადღება ადამიანის არსებობის, მისი ზნეობრივი იდეალების გასაქვებით. თუქვე პიუთს ემიზონდები ერთგვარი თეზისური ხასიათი აქვს, რომლის ილუსტრირება მოქმედებაში სდება, მაგრამ მთლიანად ნაწარმოები უყრადღება იქვეც ცოცხლად დახატული ხასიათებით, რომელთა გვერდით ორგანულად მოქმედებს პირობითი პერსონაჟი და ამ შერწყმაში მან უხედავ დრამატურგის ორიგინალობას, რომელსაც ახასიათებს ადამიანისადმი ღრმა, გულწრფელი სიყვარული, ჩვენი საზოგადოებისათვის კანონზომიერი ჰუმანურობა, თუმცა, აქვე ძალზე რელიგიურადაა დახატული ჩვენი ცხოვრების მანიერი მხარეებიც. აქ რამეე დოხაში კი არ არის საქმე, ვერძო, იმპა-ში, თუ რამდენი დადებითი გმირი უპირისპირდება რამდენ უარყოფითს — არამედ მთელი ნაწარმოების კონსტრუქციამში. რომლის ცენტრია ბრძოლა ადამიანის სიცოცხლისათვის, რაც ამ შემთხვევაში უნდა გავიგოთ როგორც ბრძოლა არა ბიოლოგიური სიცოცხლისათვის, არამედ ზნეობრივად გაწმენდილი, ამაღლებული, პოეტური არსებობისათვის. გრიბოედის თეატრმა სეზონი ამ პიუთის დადებით დაავიწროვებას. ეს საქმე-ტაკლი ა. ტოვსტონოვოვის ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარია, სადაც გარკვეული მოჩანს უკვე დახელოვნებული ისტატიკა, პუბლიცისტურად მოაზროვნე რეისორი — მოქალაქე, რომელიც, როცა საქმე ეხება ჩვენი საზოგადოების მწვავე და მტკიც-მნიშვნელო საკითხებს, გარკვეულად ლამაზ კომპოზიციული და მიზანსაყრელი კი არ ფიქრობს, არამედ მკაცრი სტილით გაწვდის არსებით მომენტებს, მძიმურად იძლევა რელიგიურად გამაკვეთილ სცენურ ხასიათებს, ფიქრობს პრობლემის არსებით მომენტზე და არა მის პერსონაჟებზე. ამ საექტაკლოში მისი რეისორა უაღრესად მერსანსწრაფულია, უკომპრომიზო, გაწონასწორებულია რაციონალურად და ემოციურად — ამავე ღრმის თეატრის მსახიობები აქ ახალი სხივით განათდნენ მხედველობაში მაქვს კარგლად, კონსენცი, გრუსეცი და სხვები, რომლებიც ქმნიან ცოცხალ და საინტერესო ხასიათებს. თუ თანამედროვე თემის სცენურ განსხეულებაზე ვილაპარაკებთ, მაშინ წლებიდანღ სეზონში საუკეთესოდ „სამოთხის ვამლები“ უნდა მივიჩნიოთ. ამ საექტაკლომ ძალზე ცხოვლი ინტერესი გამოიწვია მაყურებელთა ფართო წრეებში და დადგმის უმაღლეს ირგვლივ გამართული დისკუსია, ტელევიზიის მეშვეობით მთელი რესპუბლიკის უყრადღების ცენტრში მოქმედა.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ გრიბოედის თეატრის რეპერტუარი შეივსო ქართული პიესებით. იმ ოდენობით, როგორც

ადრე არ ყოფილა. ქართული დრამატურგის ყოველი ახალი, საყურადღებო ნაწარმოები მაშინვე მოქმედა ხოლმე ამ თეატრის უყრადღების ცენტრში. ასე იყო ამგვარად — ა. ჩხაიძის „თავისუფალი თემა“ ერთ-ერთმა პირველთაგანმა დადგამ თეატრმა.

აღსანიშნავია, რომ ორივე ამ პიუთის ცენტრალური გმირა ახალგაზრდაა, მატარებელი და გამოხმატველი ჩვენი დღევანდელი საზოგადოების საუკეთესო იდეალებისა. მაგრამ ეს ახალგაზრდა გმირი უტრადიციო კი არა, მხოლოდ დღევანდელის წიაღში შობილი, არამედ თავის თავში ატარებს თავისი მამების, უფროსი თაობის საუკეთესო თვისებებს და მათში ჩვენი აშკარად ვხედავთ ნათელ პერსპექტივებს. სწორედ ასეთ ადამიანებს შეუძლია აშენონ სოციალისტური საზოგადოება. ამგვარი გმირის პრობლემა კვლავ რჩება საბჭოთა დრამატურგისა და თეატრის უპირველეს პრობლემად. რადგან სწორედ ეს ადამიანი შემოქმედი ახლას და მონაწილე რეოლუციური გარდაქმნებისა. ეს პრობლემა შესანიშნავადა ფორმულირებული სკკპ ცკ-ის დადგენილებაში „დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რეოლუციის მე-6 წლისათვის შესახებ“:

„რეოლუციური აღმშენებლობისა და თავისუფლებისათვის ბრძოლის მსვლელობაში, სოციალისტური მშენებლობის ყოველდღიურობაში ყალიბდებოდა და იწოთბოდა საბჭოთა ადამიანი. თავისი შრომითი გმირობით და შემოქმედებით მიღწევებით, დიდი სამაგლო ომის მკაცრი განსაცდელის ჟამს გმირული სიმტკიცითა და ვაჟკაცობით მთელი მსოფლიოს კლასობრივი ძმების ხვედრის უნაგაო გაზიარებით საბჭოთა ადამიანმა დაამტკიცა თუ რა ერთგულად იცავს კომუნისტური იდეალებს, დაამტკიცა თავისი ზნეობრივ პატივითობა და ინტერნაციონალიზმი. საბჭოთა ადამიანი შეისისლბორცეული იდგურა რწმენა და უდიდესი სასიცოცხლო ენერჯია. მუდმივი მისწრაფა მეცნიერებისა და კულტურის მწვერვლებში საკენ, კოლექტივიზმისა და ამსანაგური ურთივანდამხარების გრძნობა. საბჭოთა ადამიანი მსურვალედ უყვარს თავისი სოციალისტური სამშობლო. მთელი მისი ცხოვრების შინაარსი გახდა შთაფინებული შრომა კომუნისტისათვის“.

აქ კომუნისტურულადაა მოცემული საბჭოთა ადამიანის ყველა არსებითი თვისება, რომლის ჩამოყალიბებაში დიდი როლი ითამაშა საბჭოთა დრამატურგისა და საბჭოთა თეატრმა. ამ ადამიანების კოპორტას მიყუთვნებან ჩვენი რეოლუციის რაინდები, რომელთა ცხოვრება და მოღვაწეობა, თავადღება და კომუნისტური იდეალებისადმი უწყვიკოლი სამსახური იყო და დარჩენა ჩვენი თაობების ნათელ მკავალად რეოლუციის რაინდთა მწკრავს ანათებს კეთილშობილი სახელად კეცხოველისა, რომელმაც მთელი თავისი მქმეფარ ენერჯია და ნიჭი რეოლუციის საქმის სამსახურს შეალოა. მინამდვილია, რომ დღეს ლადო კეცხოველის სახე თავისებურად გაცოცხლდა სწორედ იქ, სადაც მას სიცოცხლე მოუსწრაფა ჯალაიის ტყვიამ. მეტეხის ახალგაზრდულმა თეატრმა, რომელმაც თბილისის თეატრებს შორის ერთ-ერთმა პირველთაგანმა მიუძღვნა თავისი საექტაკლი ოქტომბრის რეოლუციის მე-6 წლისათვის, მოიხდა თავისი წმინდა ვალი ლადო კეცხოველის ნათელი ხსოვნის წინაშე — როგორც პირდაპირი, ასევე სიმბოლური მნიშვნელობითაც.

ეს ახალგაზრდული ექსპერიმენტული თეატრი თანდათან იმაგრებს წელს, თანდათან პოულობს თავის შემოქმედებით სახეს. პირველი დღეებიდანვე ამ თეატრს და მის ხელმძღვანელს ამ მოქალაქეობით მძაფრი კრიტიკული შენიშვნების, ხოლო ზოგჯერ სრული უარყოფის სუსხი, მაგრამ ამ კრიტიკოსების შორის იყვნენ ისეთებიც, რომლებიც არა მარტო აკრიტიკებდნენ მას, არამედ კონკრეტულადაც ეხმარებოდნენ.

თეატრმა და მისმა ხელმძღვანელმა ს. მრეველიშვილმა, რომელმაც სულ ახლახან კრავის ახალგაზრდული თეატრში ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძელი“ განხორციელა და როგორც ამ თეატრის დირექტორის დებუმა გავუწყებს, განხორციელდა საკმაო წარმატებითაც — დაიხს. ს. მრეველიშვილმა და ახალგაზრდა დასმა შესძლეს სათანადო დასკვნების გაკეთება. გაუძლეს კრიტიკის ქარცეცხლს, აიღეს ამ შენიშვნებიდან რაციონალური მარცვლი და ღირსეულად გამოვიდნენ ძველი ვითარებიდან. გასულ სეზონში წარმოდგენილი საინტერესო სპექტაკლების „ცალონებისა“ და „უბედურების“ შემდეგ წელს თეატრმა ოთხი ახალი სპექტაკლი დადგა და ოთხივე ქართული ავტორისა. თეატრი საფუძველს უყრის თავისი რეპერტუარის შექმნის ტრადიციას, თეატრის ირველიც ახალი და ახალგაზრდა დრამატურგიას თუ მწერლობის შემოკრების ტრადიციას. იგი არაფრისმთქმელი დეკლარაციებით როდი ცდილობს ფონს გასვლას, კერძოდ — „ჩვენ ველაპარაკეთ დრამატურგებს“, „ჩვენ არ დაგჩვენია არცერთი ქართული მწერალი, რომ მისთვის პიესის დაწერა არ გვეთხოვს“, „ჩვენ თეატრში შეხვედრამ მოვუწვევთ ქართველ მწერლებსა და დრამატურგებს და ვაფიქვთ ჩვენი თეატრისათვის პიესის დაწერა“ და ა. შ. ნაცვლად ამგვარი ფრანუხებისა, თეატრი შეუპოვრად ეძებს თავის დრამატურგებს და მწერლებს, მათს ნაწარმოებებში კი ეძებს იმგვარ მარცვალს, რომლის განვითარების საუფიქრესე, ერთობლივი მუშაობის შედეგად, დღეობლებს სასურველ ნაწარმოებს. ასე გაჩნდა მის რეპერტუარში სპექტაკლები ა. ჩხიკვიშვილის „მოსაწყენი დღეების ქორნიკა“, გ. დონაჩინაშვილის „კ. ცი, რომელსაც ძლიერ უყვარს დღეობლები“, ნ. დუმბაძის „დიდრო“, ლ. ბეროშვილის „სამართალი“, ხოლო როცა თეატრი გრძნობს იმის აუცილებლობას, რომ ამა თუ იმ თემაზე შექმნას სცენური ნაწარმოები, მაშინ თვით ქმნის საკუთარ სცენურ კომპოზიციას — როგორც ეს მოითხოვდა ს. მრეველიშვილმა ლადო კეცხოველზე სპექტაკლის დადგით. ამასთან, ისიც უნდა ითქვას, რომ ახალგაზრდულმა დასმა თვალსაჩინო პროგრესს მიაღწია სცენური დაოსტატების თვალსაზრისით, მის პატარა, სპეციფიური სცენურ უკვე გაჩნდა საინტერესო სცენური სახეები. სხვათა შორის, ამ თეატრთან ჩვენი რესპუბლიკის თეატრები უკვე თანდათან დღეობლებს შეეგებას და ამ ექსპერიმენტული თეატრის შექმნის იდეაში ესეც იგულისხმებოდა. აღსანიშნავია სხვა არანაკლები შენიშვნების მოღვაწეობა, რასაც ეს დასი იწვევს. ყოველი ღონისძიება, იქნება ეს კანერული მუსიკის ახალ ნაწარმოებთა შესრულება ახალგაზრდა პოეტისა საღამოები თუ სხვა მრავალი თვალსაჩინო წამოწყება, რომლის მიზანია ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდა, ისე არ ჩატარდება და აღბათ ვერც ჩატარდება მეტების ტაძრის კედლებში, ამ დასამ რომ არ მიიღოს უაქტიურესი მიწაწილობა.

მე ფიქროვდა კი არა მაქვს ერთი თეატრი მეორეს დავუ-

პირისპირი ამ ერთი რომელიც თეატრალური მოღვაწის საქმიანობა სხვას „მოვლად დავუხა“ თვალწინ. მაგრამ ეს კია, რომ ამა თუ იმ თეატრის მუშაობა შედარებისა და პარალელის გაღვლების საშუალებას იძლევა. თუ ამგვარ შედარებას მივმართავთ, ფრიად დამაფიქრებელ სურათს ვხვახეთ მოხალე და მყურებელთა ქართულ თეატრში, რომლის დირექტორის უ. ლოლაძეს და მთავარ რეჟისორს მ. გაწურელიას არც ცოდნა, არც ენერჯია, არც საქმის სიყვარული, თავდადება და პროფესიონალიზმი აკლიათ, მაგრამ საოცრად უმწოდო გამოიყურებიან ქართულ დრამატურგიის ხორცენების საქმეში. კულტურის სამინისტროს საკმაოდ რადიკალური ზომების მიღება დასჭირდა დასსი წარმოქმნილი ხანგრძლივი და მძაფრი კონფლიქტის მოსაგარებად და იმედგენება, რომ თეატრში მოხდებოდა ძირული გარდატეხა. ამის საწინდარი, ჩვენი ვარაუდით, უნდა ყოფილიყო მ. გაწურელიას ფანტატიკური შრომისმოყვარება და საქმის სიყვარული, მისი შემოქმედებისადმი დასის განაკუთრებული კეთილგანწყობილება, მაგრამ ჯერჯერობით, სამწუხაროდ, ეს ვარაუდი მითლად არ მართლდება. აქ შეიძლება პირიქით მისაცვდეთ — თქვენ ერთი კუთხით აფახებთ თეატრის მუშაობას — კერძოდ, ქართული დრამატურგიის სცენური განხორციელების თვალსაზრისით, მაგრამ უნდა მოვასხნით, რომ ეს „ერთი კუთხე“ უღრესად მნიშვნელოვანია სწორედ ქართული თეატრისათვის. და სწორედ ქართული მოზარდ მყურებელთა თეატრისათვის. მე მესმის, რომ თეატრს „სარეპერტუარო საღარო“, თუ შეიძლება ასე ითქვას, დაცლილი ჰქონდა და „დეფიციტზე იჯდა“, მესმის ისიც, რომ საბინეტო სისტემა უმოწყალოდ კლავს სპექტაკლს და უფიქროს ახალი სპექტაკლი ასაკობრივად, სასკოლო კლასებად დაყოფილ აუდიტორიას ემსახურება — დრას, ყველაფერი კი ჩვენივე ცნობილია და ადვილად ასახსნელი, მაგრამ აუხსნელი და, ვიტყვი, მიუტევებელია ქართული დრამატურგიის ასეთი უკუბრუნებულება და ვიტყვი, ათვალისწინება. გვეუბნებიან: „ჩვენი მწერლები იმეორებდნენ სასკოლო ცხოვრებას, მათ არ იცნან ის პრობლემები, რომლებზეც ჩვენს ახალგაზრდობას აწუხებსო“. დავიჯეროთ, რომ ეს მართლაც ასეა. კი მაგრამ, თქვენ თავად ხომ იცით რა პრობლემები აწუხებს ჩვენს ახალგაზრდობას, რაზე ფიქრობს, რა არის მისთვის მთავარი. ნუთუ არ შეგიძლიათ ამ პრობლემებით თუნდაც ერთი მწერლის ან დრამატურგის დინტერესება? ამას გარდა ხელთვნურად ნუ გავახვიანდებთ საკითხს ახალგაზრდათა ცხოვრების რაღაც განსაკუთრებული სპეციფიკურობით. კონფლიქტებისა და პრობლემების უნდავითობით. განა მშვენიერი სპექტაკლი „ქაშუშაძის გატორევა“ ან „ტარიელ გოლუას“ რაიმე სპეციფიკურ ახალგაზრდულ პრობლემას ეხება? ცხადია, არა, მაგრამ ორივე სპექტაკლი სწორედ ახალგაზრდობის სულიერი გაკვივითობილებასა და სრულქმნას ემსახურება. მე, ცხადია, იმას არ ვამტიკებ, რომ საერთოდ არ არსებობს სპეციფიური პრობლემები, რომლებიც მართლაც ადლებს ჩვენს სასკოლო ახალგაზრდობას და ეს პრობლემები მძაფრად და საინტერესოდანა წინაგვები ასეთ სპექტაკლებში, როგორებიცაა ს. სოლოვიჩიკის „ლუნევი“, ა. ხმელიკის „ჩვენს სკოლაში ყველაფერი წესრიგშია“, ხმელიკისავე „ჯარით“, მაგრამ ფრიად დამარწმუნებს, რომ მიუღეს ქართულ მწერლობაში საერთოდ არ მოი-

ძებნება ისეთი ნაწარმოები, რომლის ინსცენირებაც მაინც არ შეიძლებოდას მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის სცენაზე. ამაზე განსაკუთრებით იმიტომ შეგვიჩრდი, რომ საკითხი ბალეტ სერიოზული და დამაფიქრებელია. მარამან პლენუმის ტარებუნიდან ამის თაობაზე ითქვა კრიტიკული შენიშვნა, თუმცა არა ისეთი პირდაპირობით, მაგრამ, როგორც ჩანს, თეატრის ხელმძღვანელობამ აქედან სათანადო დასკვნები ვერ გააკეთა. მდგომარეობას ართულავს ის გარემოება, რომ ამჟამად არსად აღინაშნა მარტო კულტურის სამინისტრო და თეატრალური მოღვაწეები, არამედ ფართო წრეც ჩვენი საზოგადოებისა. ეს უკვე ყველასთვის აუცილებლად ანგარიშგასაწევი უნდა იყოს და ალბათ, იქნება კიდევ.

ახლა სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგიაში მიმდინარეობს 1977-1978 წ. წესების რეპერტუარის დანუშავება და წინასწარ უნდა ითქვას, რომ ყველა თეატრმა სერიოზულად გაითვალისწინა ოქტომბრის ფეხსეულუის მე-61 წლისათვის საღმრთო მიძღვნილი პიესების განხორციელება, სწორედ ზვიმის დღეებში, გაითვალისწინა აგრეთვე კრიტიკული შენიშვნები რეპერტუარის თაობაზე. წარმოდგენილ რეპერტუართან ყველაზე მეტ ყურადღებას იმსახურებს კ. მარჯანიშვილის საზოგადოების თეატრის ახალი რეპერტუარი, სადაც ოთხი ახალი ქართული თანამედროვე პიესა გათვალისწინებული. ეს მით უფრო საგულბრუნოა, რომ გასული სეზონის მანძილზე მოხდა უცნაურა და აუსხნელი ფაქტი, რომელსაც, თუ არ ვეძებო, მარჯანიშვილის თეატრის ისტორიაში პრეტენდენტ არ ეგონებოდა. წელს თეატრს არ განუხორციელებია თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი არცერთი ქართული პიესა. უცნაურია იმიტომ, რომ სწორედ მარჯანიშვილის თეატრის უმტკიცესი ჯრადიცაა გზის გაკვლევა ახალი ქართული პიესების რესპუბლიკის თეატრის სცენისკენ და არა მარტო პიესების, არამედ ცნობილ რომანთა ინსცენირებებისაც კი. ახლა ეს მდგომარეობა მვეთრადაა გამოსწორებული და ახალი სეზონი უმხრით მყავალ საინტერესო სიასლეს გვიპრდებდა. თეატრმა სეზონის ბოლოს მხატვრულად საინტერესო და პოეტური სპექტაკლი უწევნა მაყურებელს — გორინის „ბარონ მონაპაუნსის ცხოვრება და გარდაცვლენა“, რომელიც ყურადღებას იქცევს რეჟისორული და მსახიობური ოსტატობის თვალსაზრისით. ნ. გაგავამ ადამიანის პოეტურ მისწრაფებათა, ოცნებათა სიღამაზის, აზრით სასუე სპექტაკლი უქმნა. ჩვენს დროში მიმძლავრებულ პრაგმატიზმსა და პრაქტიციზმს, რომლითაც, საწინააზროდ, ქართული საზოგადოებისა და წარმომადგენელთა, ახალგაზრდობის საქმოდ დიდი ფუნა იყო შეპყრობილი, დაუპირისპირა ოცნების რეალობა, ფანტაზიის რეალობა არა კონკრეტული, ყოველდღიური ყოფითი ცხოვრებისათვის, არამედ სულის ცხოვრებისათვის. ეს არის სწორედ ის ფანტაზია და რეალობის ის „დავიწყება“, რაც ასე ამშვენებს ადამიანის არსებობას, რომლის შესახებ დრამაზისტი სიტყვები ეკუთვნის ვ. ი. ლენინს. მსახიობებმა და რეჟისორებმა კარგად გადმოისცეს პარადოქსული საწყაროს, „გამოგონილი“ საწყაროს რეალობა, ხელშეხახება და მარადისობა, ხოლო ყველაზე ხელშეხახების, ყველაზე რეალობის არარეალობა მისი წარმავლობის თვალსაზრისით. ეს პოეტურ-ფილოსოფიური პარადიგმა საფუძვლად უდებს სპექტაკლს და პლასტიკურ განსხვავებას პოულობს კ. მასარა-

ძის, ნ. მგალობლიშვილის, კ. ვაზუნიას და სხვათა თამაშში. თეატრმა წელს ფრად ვეითლოზილიური და საკულისხში, ნაბიჯი გადადგა, მოიწვია ამ თეატრისთვის ზეგნის გამკეთებელი და მისი მრავალი შესახიშნავი სპექტაკლის შემქმნელი ა. ჩხარტიშვილი, რომელსაც დიდად პოპულარული რომანი, ლ. გოთუას დიდმასშტაბიანი რომანი „გმირთა ვარამი“ განახორციელა. ეს დადგმა ყურადღებას იპყრობს აიპოქს ტრაგიკის წვედმით, მასშტაბური გააზრებით, ფართობლანური წარმოსახვით, ლამაზი და შთანთქმავი მონასხეულებით, მაგრამ ამ სპექტაკლის აკლია სწორედ ის, რითაც ასე გამოირჩევა ა. ჩხარტიშვილის ხელოვნება: მკვეთრი ინდივიდუალობით აღბეჭდილი სცენურ-მხატვრული სახეები, განკეთებელი ორიგინალობით აღბეჭდილი ძლიერი ხასიათები.

სხვათა შორის, იგივე ნაკლი ახასიათებს ლ. პაქაშვილის მიერ დადგმულ გარსია ლორკას „სისხლიან ქორწილს“, რომელიც თავისი ტრაგიკული დასაბულობით, შინაგანი დრამატისმით და პოეტურობით სწორედ ქართული თეატრისათვისაა უდგამოჭრალი. მე მახსოვს მძაფრი, ემოციური, ძალის სახიფრთი სპექტაკლი ლ. პაქაშვილის გარსია ლორკას „ბერნარდ ალბას სახლი“, სადაც ყველაფერი აგებული იყო დაჭიმულ ნერვზე და სცენების ზატოვან და პოეტურ გადაწყვეტაზე. ამ სპექტაკლის რამდენიმე ეპიზოდში კვლავ იცნობა რეჟისორ ლ. პაქაშვილის ხელოვნება, მაგრამ მთლიანად სპექტაკლი, აქვეყნების მკვეთრი გადაადგილების და აგრეთვე, ჩემის აზრით, ლიონარდოს მხატვრული სახის არასწორი გააზრების გამო, ვერ გამოვიდა მთლიანად და მხატვრული. სპექტაკლში არ ჩანს ლეონარდოს ტრაგედია, მისი სიმართლე, მისი ბოძოქარი გნების, სიყვარულის, ტრაგოების დემონური ძალა. აქ ლეონარდო, რადაც წინასწარ განზრახვით, თითქოსდა ანგარიშით მოქმედებს. იგი უმალ ბოროტია, ვიდრე სიყვარულის რაინდი.

ამ სისხლიანი ტრაგედიის გააზრებაში თუკი ჩვენ რომელიმე მთავარი გმირის პოზიციას დედგებით და ასე შევაჯავებთ და აღვიქვამთ სხვა დანარჩენ გმირებსა და მათ მოქმედებას, მაშინ დავარდევთ ამ ნაწარმოებს ტრაგიკული კონფლიქტის აზრს. ტრაგედია სწორედ ისაა, რომ აქ ყველა მართალია და მართალი სწომირივი ძალები უპირისპირდებიან ერთმანეთს. ყველა ეს გმირი ტრაგედიის ჰეგელისული განმარტება რომ მოვიშველიოთ, საკუთარი სწომირივი სიმართლის დამკვიდრებელს მისწრაფვის და მისწრაფვისა უპირისპირდება ასევე მართალ სწომირივი ძალებს, რომლებიც, თავის მხრივ, მასვე ცდილობენ. ტრაგიკული კონფლიქტის ამ საშინლად დასაბულო წინასწარობის დარღვევა-წინასწარობისა, რომელიც ურთიერთგამომრცხავი ძალების ბრძოლა და დინამიზმა გულისხმობს, შლის ამ ტრაგედიის სხეულს და ანელებს მისი მხატვრული შემოქმედების ძალას.

მაყურებელთა განსაკუთრებული ინტერესის, თრდაპირის საოცარი აფორტაჟის სავანი გახდა კ. თოდაძის მიერ დადგმული კ. ბუაჩიძის პიესა „ესუში ავი ძაღლი“. თეატრმა იგი გაიპაზრა როგორც ხალხური კომედია, რომელსაც არ უნდა აკლდეს და არც აკლია იმპროვიზაციის მძლავრი ნაკადი. ამ სპექტაკლის ცქერისას არ შეიძლება არ გავახსენდეს ის სანატრული დრო, როცა ფიერერეკული კომიზმის ფანტასტიკურ საწყაროს ქმნიდნენ ა. ჟორჟოლიანი და ს. თაყაიშვილი, ა.

კანტალიანი და გ. შავგულიძე, ა. კობახიძე და შ. ღამბაშიძე, მართლაც ძალიან მსუყვე, კოლორიტის ღრმა გრძნობით ხატავენ თავიანთ პერსონაჟებს ე. ყიფშიძე და ს. ჭიაურელი, მ. ჯაფარიძე და გ. ბერიკაშვილი, ვ. ნინუა და სხვები. სვე-ნახე იქნებდა სახეები და სცენური სიტუაციები, რომელთაც ცხოვლად ემზადებდა მაყურებელი. აქ რეჟისურა უკანა პლანზე გადასული და ყველაფერი მიხედვითი აქვს აქტივობა კომპიუტერ სტიქიას. მაგრამ მე არ შემიძლია არ ვთქვა, რომ სპექტაკლში ამგვარი მიხედვითი იმპროვიზაციისადმი, რაც სასურველი და კარგია საერთოდ კომედიაში, მრავალ ხიფათთან არის დაკავშირებული. ეს არის ზომიერებისა და ტაქტიკის გრძნობა, რომლის დარღვევა უკვე უგემოვნებაში გადადის. ის, რასაც აკეთებს ა. ყიფშიძე, შეიძლება გაბედოს მხოლოდ ძალზე ნიჭიერმა და სრულქნილ ოსტატობას დაუფლებულმა მსახიობმა. სწორედ ასეთია ე. ყიფშიძე. მაგრამ იმდენად ითრებს მას მის მიერვე შექმნილი კომიკურ-გროტესკული სიტუაცია, იმდენად აიტაცებს ხოლმე თვით მაყურებელთა დარბაზში ამტკვარი ხარხარი, რომ იგი კარგავს და ძალიან საგრძნობლადაც, ზომიერების გრძნობას და მშვენიერება თავის ანტიპოდს — უგემოვნებას უახლოვდება. ეს შეტაკებები ძალიან ვრცელდება, სხვათა შორის, სხვა მსახიობზე. მხოლოდ ოთხი სპექტაკლი ამ გრძელი სესონის მანძილზე ძალიან ცოტა ამ, ამგ.მად ერთ-ერთი საუკეთესო და მძლავრი დასასთაყვის, რომლის ხელმძღვანელობამ უნდა იფიქროს მუშაობის უფრო სწორ ორგანიზაციაზე და ინტენსიობაზე და, რაც მთავარია, მის მიერ განვლილი სესონის უშთაგვს ნაკლებ — თანამედროვე საქართველოს ცხოვრების ამსახველი სპექტაკლის უქონლობაზე რეპერტუარი.

უცნაური სიტუაციაა დღეს შექმნილი რუსთაველის თეატრის ორჯული. ერთის მხრივ, თავებუდამხვევი წარმატებანი სხვადასხვა გასტროლებზე, საყოველთაო აღიარება და სიყვარული, ბრწყინვალე პრესა როგორც საკავშირო, ასევე უცხოეთის ჟურნალ-გაზეთებში, და, ამავე დროს, საკმაოდ განხარგრძობილი პროცესი შემოქმედებითი შეყოვნებისა, რომ არა ვთქვა კრიზისი-მეთოქი. თეატრის არამყარი შემოქმედებითი პოზიცია რეპერტუარის არასიმყარება გამოხატული, ადრევე და გასულ სესონშივე იგი საუფქვრიან ცვლილებას განიცდდა თვით გახურებული სესონის განხილვაში, რაც თეატრის ხელმძღვანელობის ერთგვარ დაწვეულობას მოწმობდა. მესმის, რომ სრული ნონსენსია თეატრისაგან ყოველ სესონში შედგენილ მოთხოვნა, მაგრამ რაღაც სათაღე, შემოქმედებითი სიხარული რეჟისორთა და მსახიობთა ამ შენაჩინებამა კრფულმა მაყურებელ უნდა მოუტანოს გარკვეული დღითი მაინც. თეატრში შექმნა სამშრობა შემოქმედებითი ცალმხრობისა და იმ ბედნიერი წონასწორობის დარღვევისა, რამაც წარსულ სესონებში თეატრს მოუტანა წარმატება და ამ წარმატებით ცდილობს დღეს იგი. არ შეიძლება ანგარიში არ გაეწიოს ამ დღეისას არაიანაზარ შემოქმედებითი დღე-ღირთავს, რაც ყოველთვის და ყველგან განუწყვეტელი უკმაყოფილებისა და კონფლიქტების საფუძველია, ისეთა მრავალმხრივი ნიჭისა და ინტერესების რეჟისორი, როგორც რ. ბატურია, რომელიც ყოველგვარ მშაბლონებსა და სქემებს ამსრულდა და თავის შესანიშნავ სპექტაკლებს ქმნიდა, ახლა, — შთაბეჭდილება ყოველ შემთხვევაში ასეთია — თვით განაღდა საკუ-

თარი სქემებით შესულული, რაც აბსოლუტურად არ ნიშნავს საკუთარი სტილის ერთგულებას. ყველაფერი ის, რაც ასე ბრწყინვალედ იყო რეალიზებული „ყვარყვარესა“ და „აკაკასიური ცარცის წრემი“, თავის მტრულ ანარქულ პოულობის მერტივის „დრაგონი“, სადაც კვეტქმეტში ნაჯღლისხვევი კონკრეტული შუბის წვერი საკმაოდ ბოლავი აღმოჩნდა და აბსოლუტურად ვერ ჰპოვა გამომხატურება საზოგადოებაში. რაც შეხებდა „მე, ბებია, ილიკოსა და ილარიონს“, მისი რეალიზებისათვის, კონკრეტული ყოფითი სამყაროსათვის უცხო აღმოჩნდა ის ფორმა. ის მასშტაბი, რითაც რეჟისორი ცდილობდა უფრო ზოგადი ხასიათი მიეჩინებინა ამ სპექტაკლისათვის. ლიტერატურული შუბისა და სცენური ფორმის აშკარა კონფლიქტის გამო ვერ შექმნა ნამდვილი თეატრული სამყარო, დასახლებული ცოცხალი, იუმორით სასვე ადამიანებით. რუსთაველის თეატრის მსახიობებსა და რეჟისორებს ძალზე სერიოზული მუშაობა მართებს სასახიობო ოსტატობის დახვეწის თვალსაზრისითაც. დასი ჯერ ნეტარ ილუზიებს მიეცა, რომ მიღწეა ხელთახლების მწვერვალზე, ახლა კი მის მიხედვით წინააღმდეგობა აწვავს. არ არის დასალი, რომ იმთავით წაყვანა მსახიობებზე, ერთი ორის დასა, საგრძნობლად შეაჩერეს თავიანთი შემოქმედებითი დაოსტატებისათვის ზრუნვა, რაც აშკარად ჩანს ყოველ სპექტაკლში, რომელსაც უკანასკნელი ორი სესონის მანძილზე ვუყურებთ.

ასევე ვერ გაიფურა, სამწუხაროდ, ვერც თ. ჩხეიძის მიერ დადგმულმა მ. ჯავახიშვილის „ქალის ტვირთი“, რომლის მიხედვით ფრაგმენტულად და ერთგვარი ილუსტრაციული შესულებების ხდის სპექტაკლის მთლიანი ფორმის შექმნა.

დამაფიქრებელია ისიც, რომ ამ ორი ჩვენი შესანიშნავი რეჟისორის სპექტაკლებში არ არის არცერთი მართლაც საინტერესო, ღრმა სცენური ხასიათი, რომელიც ერთგვარი კომპენსაცია იქნებოდა „მ ერთ-ფურთავან ფონზე... თაისუვალთი თემა“ (რეჟ. რ. ჩხაიძე) და არდი ლიკვეს „მონოლიტი“ (რეჟ. ნ. ხატისკელი) ვერ ცვლიან მთლიან შთაბეჭდილებას, თუმცა პირველი ნაცად რეალისტურ მანერაშია დადგმული, გადაწყვეტილია ყოველგვარი გარეგანი პრეტენზიულობის გარეშე, სადაც და ლაკონიკად (აქ მაინც უნდა აღინიშნოს ს. ლებანიძის საინტერესო ნამუშევარი), ხოლო „მონოლიტი“ სესონის უკანასკნელი დადგმა, რაფინირებული ნამუშევარია, ნატიფი გემოვნებით და ფორმას გრძნობით აბეჭდილი, მაგრამ ამ შექმნილი სიტუაციაში, როცა ერთმა სპექტაკლმა მაინც უნდა იფიქროს სესონის წარმატების ტვირთი, იგი, ბუნებრივია, ამის პრეტენზიას არ აცხადებს.

თეატრის რეპერტუარისა და ახალი სპექტაკლების წარმატებობაზე შექმნა იმგვარი სიტუაცია, როცა ყოველ ახალ წარმატებობას შეეძლო სურათი კიდევ უფრო პირქუში გაეხადა. აქ თეატრის მართებდა მჭერი წინდახედულობისა და კონიერებით გამოიწვია. და აი, სწორედ ამგვარ სიტუაციაში იქნა ნაჩვენები შექმნილის „ანტონისა და კლოპატრა“, განხორციელებული მსახვართ. ს. ლომბაძისთვის მიერ. ეტყობა, თეატრის მართლაც ცუდად ჰქონდა საქმე, რომ ამაყარ თვითმოქმედებას მიეწიდა და დაუსვა მძიმე შეცდომა, რამაც მულა რუსთაველის თეატრის რეპერტუარია. აქვე უნდა ვთქვა, რომ საქ. კულტურის სამინისტრო და პირადად მეც მზად ვართ გავინაწილოთ და დაუფიქრებელი ნაბიჯით გამოწვეული ყო-

ველი კორტაგერი შენიშნა, რადგან მწარეც არ უნდა იყოს იგი, რადგან ვერც თეატრის ხელმძღვანელობამ და ვერც შემდგომ ჩვენ, ვერ გამოვიჩინეთ სათანადო პრინციპულობა. მაგრამ, ვიმეორებ, ეს ფაქტი სიმპტომურია თვით რუსთაველის თეატრის დღევანდელი მდგომარეობისათვის. იგი გამოხატავს თეატრის დაზარალების და წარმოადგენს ერთგვარ რეაქციას, ძალზე სუსტსა და უღიმღამოს თავისი მხატვრული შედეგით, მაგრამ ძალიან ძვირისა და ანგარიშგასაწევს თავისი შინაგანი კანონზომიერებით.

ამის შემდეგ ძალიან ძნელია კიდევ ერთ უსიამოვნო თემაზე გადასვლა და განაწევნებული ხალხის გამარჯლება — მით უმეტეს, რომ ამ თემისაკენ მიყრდნობილია ყურადღება არა მარტო თეატრალური სასოფლოდგინისათვის, არამედ მთელი ქართველი ხალხისა. მიხედვით: ალბათ, რომ მხედველობაში მატებს თბილისის საოპერო თეატრს. მართალია, თეატრმა ბოლო სეზონის მაძიებელი რეპერტუარში დამტკიცებული ერთი ახალი დადგმის ნაცვლად განახორციელა მხოლოდ ხუთი სურბა და ჯემალ ანჯაფურაძეების მიერ აღდგენილი წაწუნა-ვასელი „დაისი“, მაგრამ, სამაგიეროდ, შესანიშნავი გამოცდილება შეიძინა სპექტაკლების კონსერვაციისა და ჯერ წარმოუდგენელ სპექტაკლებზე კოლოსალური თანხების ხარჯვის სფეროში, რასაც, იმედია, როგორც მოწინავე გამოცდილებას, სხვა თეატრებსაც გაუზიარებს. თუმცა ხუმრობა გამგებით, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ თეატრს გ. ალექსიძის დადგმით მზადაქვს ორი ბალეტი: პ. ჩაიკოვსკის „შნელენურიკი“ და ს. ცინცაძის „დალი და მინდრაი“ და ასევე თითქმის ამთავრებს „აბესალომ და ეთერს“ გ. ჟორდანიას დადგმით, მაგრამ ამით მისი პასუხისმგებლობის გრძობა და მუშაობის სურვილი, სრულადაც არ უნდა განვლდეს. ასე რომ, საოპერო თეატრის განვლილ სეზონზე მსჯელობის საშუალება თვით თეატრმა მოგვიტარა და სამსჯელოდ დავგვიტარა მხოლოდ „დაისი“, რომელიც სიყვარულითა და სიხარულით მიიღო მსმენელმა იმის იმედით, რომ ახალ სეზონზე იგი უფრო სრულყოფილად გამოჩნდება, რადგან მას მრავალი ცდომილები შეგნებულად შეუკვეცეს. ასე რომ, საოპერო თეატრთან დაკავშირებით ჩვენ უნდა ვილაპარაკოთ არა განვლილ სეზონზე, არამედ მომავალზე. უპირატესი და ურთულესი გამოცდა მანულის „აბესალომ და ეთერის“ ახალი დადგმის სახით, რომელიც თეატრი უნდა შევიდეს განახლებულ შენობაში, რომელიც ერთ-ერთი საუკეთესო მოდის კავშირში. ასევე აუცილებლად უნდა მოხდეს „პოპს ქალის“ იმეკარი მოდიფიკაცია, რომ მიესადაგოს ახალ სენსას. სხვაგვარად ეს დადგმა ჩვენი საოპერო თეატრის ისტორიაში დარჩება როგორც ნიმუში თეატრალური ბედოვლობისა და მხატვრული სიბეჭისა. ამას გარდა, ოქტომბრის რეგულაციის მე-51 წლისათვისათვის თეატრმა უნდა მოამზადოს ო. თაქთაქიშვილის ოპერა „მოთარის მოტაცება“ და ერთი ნაწარმოები მაინც მოიმეორების საოპერო თუ საბალეტო რეპერტუარიდან. ახლა ჩვენ ყველაფერს მომაველის თვალთ ვსომავთ და ამიტომაც თეატრს გაათავებულნი უნებრის დახარჯვა ნიუწებს ძველი რეპერტუარის გარდაქმნისა და ახლის შექმნისათვის. ახალ შენობაში გადასვლის მალე მოჰყვება თეატრის 125 წლის იუბილე და ეს ორი მნიშვნელოვანი მოვლენა, იმედი უნდა ვიქონიოთ, დარაზმავს თეატრის მთელ კოლექტივს და უპირ-

ველვლად მის მხატვრულსა და ადმინისტრაციულ ხელმძღვანელობას.

განახლების მკვეთრად შესაძენვე პროცესი მიმდინარეობს მუსიკალური კომედიის თეატრში. თეატრის ხელმძღვანელობის შთავარი შემოხმა წარმართული რეპერტუარისა და თეატრის შემოქმედებითი პალიტრის გამარჯალფეროვნებასკენ. ამიტომაც, რომ დღეს თეატრში ტრადიციული ყოფითი კომედიების — „ყარამანს ქალი მოჰყავს“ და ოპერეტა „მირანდოლისა“ გვერდით ვხვდებით მუსიკალურ დრამას „ჩანჭურას“, მუსიკალს „ლაშინებს“, ვიდვიას „ჩარლის დეიდას“, სატირულ ჩანახატებს „ქალაქში დაღის მომავალი“ და სხვა.

საკმაოდ აიწია სპექტაკლების დონემ, მსახიობურმა ოსტატობამ. ვანრულ სიხალღებთან ერთად თეატრში განჩნდა ახალი სახელები. თეატრში მოვიდა ახალგაზრდობა. ეს პრობლემა საკმაოდ მწვევედ იდგა თეატრში. ავთანდილ მამაცაშვილის მოსვლით თეატრში ძალიან ამაღლდა მუსიკალური მხარე სპექტაკლებისა. დაულაღავი ენერჯითა და შრომითი ენთუზიაზმით მუშაობს თეატრში შთავარი რეჟისორი გ. მეღვივა. კოლექტივის დაძაბული შრომის შედეგია, რომ ორი სეზონის მანძილზე 13 ახალი დადგმა უჩვენა მაცურებელს, აქედან 7 მხოლოდ ამ სეზონში დაიდგა.

თეატრის ეს მიღწევები თვალნათლვ გამოჩნდა სასვიმრო დღეებში, როდესაც თეატრმა თავისი არსებობის 51 წელი აღინიშნა. მაგრამ არ შემიძლია არ აღვნიშნო ერთი ტენდენცია, რომელიც თვით ამ ფანრული მრავალფეროვნების ფარგლებშიც საკმაოდ შესაძენვეია — ეს გახლავთ მირეკიცლება მუსიკალურ-დრამატული სპექტაკლებისაკენ. რაც საგრანობლად ანელვს კომიკური საწყისის ზემოქმედებასა და მასშტაბს. ერთგვარი რეაქცია ძველი რეპერტუარის „არაკანონზომილობაში“ არ უნდა შევნიშნავდეს ზურგით სახითოდ კომიკურისაკენ. ამის გარეშე ეს უაღრესად დემოკრატიული ძანჩი — მუსიკალური კომედია ჰგარავს თავის სახეს და რაღაც მუსიკალურ მოვლენას ექსტაგესება ოპერასა და დრამას შორის.

შეუძლებელია ამ თეატრი თეატრალური სეზონის დეტალური მიმოხილვა და თითოეული დადგმის ანალიზი. მხოლოდ ძირითად ყველაზე მშვენიერად შეამძლეული თქვენი ყურადღების შეჩერება. ყველა იმ ცნობის მიხედვით, რომელიც ხელი მატებს, სეზონის საყურადღებო ნაწარმოებებად: ვ. წ. ადილობრივ თეატრში უნდა მივიჩნიოთ სოხუმის ქართულ დასში რეჟ. დ. ცისკარიშვილის მიერ განხორციელებული გ. ხუხაშვილის „დაკვართი გიტარები“, ქუთაისის თეატრის ვ. მაღალგორდისა და გ. ქავთარაძის სპექტაკლი ვლ. იაკაშვილის „ჰორიზონტს ივით“, რეჟისორ ი. კაკულიას „უბედურება“ და „მსხვერპლი“ გორის თეატრში, ვ. ჩიგოჯიძის მიერ დადგმული ლ. ბაბუკაშვილის „დედამისის სიყვარული ვალსა“ ზუგდიდის თეატრში. საგულსისხმა ის ფაქტი, რომ ყველა ეს სპექტაკლი შექმნილია თანანედროვე ქართველ ავტორთა ნაწარმოებებზე, რაც კიდევ ერთხელ მიგვანიშნებს იმ აუცილებელ ფაქტზე, რომ ქართულ თეატრში უპირატესობა ქართულ პოეზიას უნდა ენიჭებოდეს.

ახალ სეზონში თეატრები მკსიმალურად უნდა ეცადონ, რომ მტკიცედ დაიკავნ და განახორციელონ თვით მათ მიერ შედეგნილი რეპერტუარი, ამის გარეშე წესრიგის დამყარება

ახალგაზრდა კომპოზიტორთა შემოქმედება

და გვეგზავნი მუშაობის წარმართვა შეუძლებელი იქნება. თუ ადგილობრივ თეატრებში, სადაც მრავალი პრობლემა არსებობს და დასვენებ სრულყოფილად არაა დაკომპლექტებული, წარმოდგენილი და დამტკიცებული რეპერტუარის განახლება შესრულება თითქმის შეუძლებელია, დედაქალაქის თეატრებისთვის ამ ამოცანის შესრულება სასებით შესაძლებელია ამ საქმეში მთელი პასუხისმგებლობა უნდა იყოს თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელებმა და დირექტორებმა — გამოწვევის შედეგად იყოს მხოლოდ თანამედროვე პიესისათვის. რომლებიც აქტუალურ პრობლემას ეხება და თეატრის შემოქმედებითი თუ იდეოლოგიური პოზიციის განმტკიცებისათვის არის მოწოდებული. სხვა შემთხვევაში ყოველი გადასჯევა რეპერტუარიდან უნდა განიხილებოდეს როგორც შემოქმედებითი დისციპლინის დარღვევა.

თუ ჩვენ ადგილობრივ თეატრებში ასე თუ ისე სტაბილური მდგომარეობა გვაქვს, მიიმე სურათია ცხინვალის თეატრში, განსაკუთრებით მის ოსურ დასში, სადაც შემოქმედებითი ცხოვრების პულსაცა ძლივს ფეთქავს. თეატრის ახალმა ხელმძღვანელმა და მოსოვცის მცირე თეატრში მომზადებულმა კურსმა თავისი რეპერტუარი ახალი სიციცხლე უნდა შთაბეჭდოს ამ თეატრს.

ჭაბურის თეატრი, რომელსაც მრავალი რიგიანი სექტაკლი ჰქონია და ნიჭიერი დასი ჰყავს, მთავარი რეჟისორის თ. ალექსიშვილის სრული უპასუხისმგებლობის გამო არასახარბილო მდგომარეობაში აღმოჩნდა. ახალგაზრდა რეჟისორმა ვერ შეიგრძნო თუ რა ნდობა აღმოუჩინეს მას, როცა ესოდენ საპასუხისმგებლო საქმე მიანდო.

რესპუბლიკის თეატრალური ცხოვრების ეს პანორამა აბსოლუტურად არ გვაძლევს იმის საშუალებას, რომ ჩავთვალოთ, თითქმის გასული სეზონი წარმატებით სეზონი იყო. სამწუხაროდ, ეს ასე არ იყო. მრავალმა თეატრმა შეანება შემოქმედებითი აქტიობა და მათ შორის არიან ისეთი თეატრები, როგორცაა რუსთავის, ბათუმისა და სოხუმის სახელმწიფო თეატრები. შესანიშნავი ტრადიციებისა და ძლიერი დასების თეატრები. აქვე მინდა ვთქვა, რომ ქ. რუსთავის მესვეურებს როგორც პარტიულ ისე საბჭოთა ორგანოების ხელმძღვანელ მუშაებს, მეტი გულსიყური მართებთ ამ ახალგაზრდული თეატრის მიმართ. თეატრისა, რომელსაც მრავალი მიმე პრობლემა აქვს გადასაჭრელი.

კვლავ ვიმეორებ, გასულმა სეზონმა ბევრი მოლოდინი გაცივტრუა. გვაქვს თუ არა გარანტია, რომ დადგენილი თეატრალური სეზონი უკეთეს შედეგს მოგიტანს. მიგაჩნია, რომ გარდატეხა უკეთესისაკენ უმჯობესადაა მოსალოდნელი და საზარადდებელი. ამის საწინდარია ჩვენი წამყვანი თეატრების ხელმძღვანელების, რეჟისორების ფრიალ სერიოზული მზადება დიდი ოქტომბრის რევოლუციის მე-60 წლისთავის შესახვედრად, ამის თავადებია ის შინაგანი სტრუქტურული ცვლილებები, რომლებიც ახლა მიმდინარეობს და, ბოლოს, ამის გარანტია ის ყოველდღიური მზრუნველობა და მომთხოვნელობა, რასაც საჭიროების კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტი იჩენს ქართული დრამატული თეატრების მიმართ.

ანდრია ბალანჩივაძე

რისმ ყურადღებით ვუსმენთ მუხიკას, განსაკუთრებით კარგ მუსიკას, არასოდეს არ იბადება ასეთი კითხვა — რამდენი წლისა იყო ავტორი, ამ ნაწარმოებს რომ ქმნიდა. როდესაც ლერმონტოვის ან ტოლსტოის თხზულებებს ვკითხულობთ, ანგარიშს არ ვუწევთ პირველის იახალგაზრდადგება და მეორის ხანდაზმულობას. საქმე ისაა, რომ ჭეშმარიტი ხელოვნებისათვის არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს შემოქმედის ასაკი. სულიერი და გონებრივი სიმწიფე, შემოქმედებითი ენერჯია ადამიანს ეუფლება სხვადასხვა დროს. ამას ისტორია ამტკიცებს.

ყველაფერი მწვენიერი და ამაღლებული ჩვენს სულს, ჩვენს არსებას, ცხოვრებას და ხელოვნებაზე ესთეტიკური შეხედულებების ცვალებადობის მიუხედავად, ერთნაირად სწავდება სიცაწვილეშია და სიჭარბეშია, ვინაიდან მხოლოდ ჭეშმარიტად დიადი და მწვენიერია უცვლელი, მარადული, უკვდავი.

ხშირად ამბობენ ხლემ — ახალგაზრდობა ჩვენი ხელოვნების იმთავალი, მისი ხვალისდელი დღეა. მაშ რაღა ქმნის დღევანდლობას, თანამედროვეობას? ჩემი აზრით, დღევანდლობას



წარმოადგენს იმ ახალგაზრდა კომპოზიტორთა ნაწარმოებები, რომლებიც სრულდება. რომლებსაც ჩვენ ვუსმენთ, მომავალში კი, შესაძლოა, შეინარჩუნოს მხოლოდ ის უმცირესობა, რომელიც უტოლდება შორეულსა თუ ახლო წარსულში შექმნილ შედეგებს. ყველაფერი ის რაც დააკმაყოფილებს მომავალს, იქნება იმ მოჭარბებულ ი შემოქმედებითი ძალებით, რომლებიც თანამედროვეობის ჩარჩოებში ვერ თავსდებიან, მაგრამ ამით ისინი როდი აყენებენ ზიანსა და ზარალს დღევანდელობას. აქედან გამომდინარე, ახალგაზრდა კომპოზიტორების ნაწარმოებთა შეფასება უნდა ხდებოდეს მათი ასაკისა და გამოუდგელობის გათვალისწინებით, ვინაიდან ჩვენ გვაქვს საქმე პროფესიონალებთან და არა სკოლის მოწაფეებთან. ახალგაზრდობას უნდა მოეციოთ ისეთივე მომთხვეველობისა და სიმეცხრო, როგორც საკუთარ თავს, როგორც სამჭოთა კომპოზიტორების ყველა თაობის წარმომადგენლებს.

პირადად მე დღევანდელ მუსიკას ორ კატეგორიად დავყოფი: პირველი — ეს ისეთი მუსიკაა, რომელიც უშუალოდ, დასაუბრებლად ზემოქმედებს ადამიანის სულზე და დიდი ხნით მკვიდრდება მის არსებაში. ასეთ მუსიკას არ სჭირდება ახსნა-განმარტება, იგი არ აღძრავს არავითარ გარეგნულ ასოციაციებს. ასეთი მუსიკა გვიქმნის რაღაც განსაკუთრებულ, განუმეორებად სულიერ განწყობილებას, გვგვრძობინებს მშვენიერების იმ განცდას, რომელსაც თვითონვე შეიცავს. მხოლოდური ზარი, პარმონიული ფერები, მაქსიმალა რიტმისა, სიმწობით ფორმისა — აი, ის ძირითადი ნაშუალებები, რომლებიც ქმნიან მშვენიერებას, რომლებიც ზემოქმედებენ მსმენელზე. ასეთია ბაზის, კლინკის, შოპენის, ჩაიკოვსკისა და სხვა დიდი ოსტატების უპროგრამო, უსუფეტო მუსიკა, მოსმენისთანავე და სამარადამოდ რომ მკვიდრდება ჩვენი გრძობების წიაღში.

მეორე კატეგორიას წარმოადგენს ბერათამომგონებლობა, ბერათა აღწერა და ბერათა ასახვა, საგნებისა და მოვლენების ბერათომიმპიკებლობა, რომელიც აღძრავს ან თავს გვახვევს გარეგნულ ასოციაციებს. სწორედ ასეთ კატეგორიას მიეკუთვნება 90% იმ მუსიკისა, რომელიც ახალგაზრდულ პლენუმებზე სრულდება ხოლმე. ამის ერთ-ერთი დამამტიკებელი საბუთი გახლავთ მეტისმეტად ხშირი, უზოზო გამოყენება დასარტყამი ინსტრუმენტებისა. სიმფონიურ მუსიკაში, რომელიც პროგრამულ განსახიერებას აძლევს პერიოკულსა თუ დრამატულ წარსულს, მის ბატალიებს, ან ასახავს თანამედროვეობის მშფოთარე მოვლენებს, დასარტყამ ინსტრუმენტთა მთელი ბატარების ჩართვა, ასე თუ ისე, გამართლებულია. მაგრამ სასიფათოა, როდესაც ეს მგრგეინავი ტალღა ეძალება კამერულ მუსიკას, რაც მის მომავალს ემუქრება. საქმე ისაა,

რომ კამერული მუსიკის ხელოვნებისათვის სრულად უცხოა და მიუღებელი პროგრამული ინტერტუიის მოვლბობა და მამტაბები. ეს იგივეა, ამურმა ისრის ნაცვლად ტყვიამტრქვევით რომ მოიმარტვის.

ახლანან მოსოვში ჩატარდა ახალგაზრდა კომპოზიტორთა საკავშირო პლენუმში, რომლის საკონცერტო პროგრამებში შეგვხვდებოდა ჰეუსების ფორტეპიანოსა და დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის, ჩელოსა და კლავიტყამი ინსტრუმენტებისათვის, ფლიუტის, ვალტორნისა და დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის, ხმისა და დასარტყამი ინსტრუმენტებისათვის და ა. შ. მანინც რატომ განვიმტყვალეთ ასეთი სიყვარულით დასარტყამი ინსტრუმენტების მიმართ? აქ მვეულბა ორი პასუხი: პირველი — ესაა გატაცება ასახეითობით, სიყვეტურითობისა და გარეგნული ფეფტებით, იმისათვის, რომ არ გამოიყრებოდეს, როგორც ყველა სხვა გამოიყრებოდა. იქნებ ვინმემ — „ავანგარდისტული“ შეხედულებების თანამოაზრემ ან თეორეტიკოსმა — თქვას: „ეს მაღალი და გაბედული იდეების ნოვატორული გამობატგააო“. მეორე პასუხი კი უფრო მარტივია: კომპოზიტორთა დიდ რაზში — ახალგაზრდა, საშუალო და უფროსი თაობის წარმომადგენელთა შორის ცოტანი არიან ნამდვილი, დიდი ტალანტით, „ღვთიური ნიჭით“ დაჯილდოებულ ოსტატები. უმეტეს შემთხვევაში საქმე გვაქვს საშუალო ნიჭთან ან უნიჭობასთან, ხელოსნებთან, თუმცა ჩვენი კომპოზიტორების უმრავლესობა საკმოდ განვითარებულია ინტელექტუალურ თუ პროფესიული თვალსაზრისით. ის, ვინც არ არის დაჯილდოებული შემოქმედებითი გულწრფელობის იდუმალი ძალით, მუსიკის ამპობინებს ბერათმეფარდებსა და ხმასურს, რათა ვერავან გაგრკვეს არსებითში. ისინი ასე ფიქრობენ: იქნებ ტყის მიღმა ხეები არ გამოჩნდნენ, ჩვენ ტყეში ხომ დავგავჯული, დალეული ხეები დავათ. ასეთი ნაწარმოების გამო დაწერილ ანოტაციებში კი მოსიკისმცოდნენი მრავლნაირად ახალბუნებენ ატკორთა „ჩანაფიქრს“. თუმცა, ადამიანები მოდიან მუსიკის მოსასმენად და არა კომპოზიტორის ფსიქიკური მდგომარეობის გასარკვევად. იქნებ, უმჯობესი იყოს, რომ ასეთი სახის მუსიკის შესრულების დროს, მსმენელს განემარტოთ, რა ხდება და რა ბოზიციებიდან უნდა აღვიკვათ იგი. უამისოდ ძნელია განკვევა და ჩაღრმავება საქმის ვითარებაში, ვინაიდან მელიოდეია წარამარა წყდება და ფლითობა: არ ჩანს გამჭოლი მოქმედება დახვევებული კონტრასტის გამო, ერთი ფაქტურა ხშირად მკვეთრად უპირისპირდება მეორეს... ამ დროს მსმენელი ვერ ასწრებს გონს მისვლას, ყოველივე ამის აღქმას, მოვლენებზე თვალის მიდევნებას.

მოსკოვის საკლენუმო კონცერტებზე წარმოდგენილი ავტორების უმრავლესობას გააჩნია მელითიდური აზროვნების უნარი, ისინი გრძობენ პარმონიულ ფერებს, კილოთა თავისებურებებს.

მარჯვედ იყენებენ თანამედროვე გამოხსენებლობითი საშუალებებს, მაგრამ, ახასიათებენ ერთად, ხშირად იყენებენ ისეთ ელემენტებსაც, რომლებაც სრულიად არ ესადაგება ნაწარმოებთა საერთო ხასიათს, ჩანაფიქრს, ლოგიკას. მასთვის ამ რამდენიმე წლის წინ, ვიღაცამ დაწერა პიესა ფლეიტისა და არფისათვის, რომელსაც „აგრორას ზაღაპი“ დაარქვა. რეჟოლუციური თემატიკა მოითხოვს და საჭიროებს განსახიერებას, მაგრამ ფლეიტა და ისიც არფის თანხლებით გაუძლევა განა ასეთ დრამატურულ დატვირთვას? იგივეს ვიტყვით ახალგაზრდა მოსკოველი კომპოზიტორის დ. სმირნოვის სონატაზე ფლეიტისა და არფისათვის, რომელსაც ღვერი კარგი ავიასება ახასიათებს. მომწონა მელოდიური ჩანასახები, რომლებსაც გაფართოების ტენდენციაც ახასიათებთ და ფაქტურული გამოვლილობაც. მაგრამ სხვადასხვაგვარი განწყობილების სიჭარბემ, საკომპოზიტორი ხერხების ხშირმა ცვალებადობამ აშკარად გაართულა მთელი პროცესის შემეცნება. აღქმის ადვილად წყდება, რის გამოც კომპოზიტორის მიერ ჩაფიქრებული დრამატურგია გასაგებია მხოლოდ მისთვის, ავტორისთვის.

ორთოვდ სიტყვით შევიჩრდები ლიტველი კომპოზიტორის გ. კუპრიავიჩუსის საორღანო სიმფონიაზე. მან საინტერესო კომპოზიცია შექმნა. ჩანს ავტორისეული ფანტაზია, რელიეფური ასპროვების უნარი, ინსტრუმენტის ჩინებული ცოდნა, ასროვების თავისებური მანერა, მაგრამ შესაგლის შემდეგ რატომღაც ჩაირთო მაგნიტიფიკი, რომელსაც ადებტადილია ჩიტების ჭიკჭიკი, ბავშვების სიცილი, ძაღლების ყეფა, ადამიანთა ყვირილი. ეს უვეე ბგერითი სპექტაკლია, რომელსაც, ჩემი აზრით, სჭირდება კომენტარებო. რადგან ესმენელისათვის სრულიად გაურკვეველია რატომ მიმართა ავტორმა ასეთ თანმიმდევრობას — ჭიკჭიკი, სიცილი, ყეფა... როგორც ჩანს, ჩვენს მუსიკოსებს უვეე აღარ აკმაყოფილებს მხოლოდ მუსიკალური სფერო. შესაძლოა ესეც ხელოვნება იყოს, მაგრამ განა ეს მუსიკალური ხელოვნებაა ნატურალიზმი, როგორც ხელოვნების ერთ-ერთი მიმართულება, ყველაზე ნაკლებად ესადაგება მუსიკას, ვინაიდან ბგერათავად წარმოადგენს ნატურალისტურ მოვლენას. ადამიანის გენიამ ბუნების ბგერები თავისი მაღალი სულიერი მოთხოვნილებებისათვის გამოიყენა — იგი მუსიკად გარდაქმნა, რაც კაცობრიობის უდიდეს პროგრესს მოწმობს. მაშ, რატომ ებრუნდებით უკან? არავინ უარყოფს ნატურალიზტური ბგერებისა თუ თანაბერების გამოყენების შესაძლებლობას, ოღონდ ეს ბგერები უნდა ემთავსებოდეს საკუთრივ მუსიკას, თანაც, ამ დროს იდვი გვერებება საჭირო. გარდა ამისა, მუსიკალურ პარტიტურაში ნატურბგერების გამოყენება არცთუ ისე ახალი ხერხია. 20-იან წლებში ხშირად და წარმატებით სრულდებოდა

იტალიელი კომპოზიტორის რესპიგის სემპროსური სიუეტა, რომლის შესამე მუსიკალური ერთობა ბულბულის გალობის გრამინაწერი. ორკესტრის რბოლ ფონს ვინებოდა ფრინველის შვენიერი ხმა. ამ შემთხვევაში კი ფრინველთა ხმაურთან ჭიკჭიკი ორღანის თანხლებით ვერ შეედრება რესპიგის მიერ გამოყენებულ ხერხს, ვინაიდან ბულბული მაინც განსაკუთრებული, მუსიკალური ფრინველია.

მოსკოვის პოლემზე 100-ზე მეტი ნაწარმოები შესრულდა, შეუძლებელია თითოერთი მათგანის განხილვა, თუმცა თავს მოვალედ ვთვლი აღნიშნო ის საერთოდ და ძირითადი ნაკლებებზე. რომლებმაც თავი იჩინეს კამერული და სიმფონიური მუსიკის ეანრებში.

პირველი: აუცილებლობად იქცა გამოყენება ე. წ. თანამედროვე მუსიკის მეთოდებისა და გამოხსენებლობითი ხერხებისა, რამაც მოახდინა მათი სტანდარტიზაცია, ამან კი გამორიცხა ინდივიდუალობა გამწვინების შესაძლებლობა. უზრალოდ რომ ვთქვათ, ახალგაზრდა ავტორები გეტავაზობენ ერთი მანერით შესრულებულ სხვადასხვა სურათს. ვერ გარკვევ, რომელი ეკუთვნის პეტრეს, რომელი ივანეს.

მეორე: ხშირად მუსიკალური მასალა არ შესაბამება და ხელს არ უწყობს ავტორის მიერ დასახული შემოქმედებითი ამოცანის განხორციელებას. სხვადასხვა სახის სიმფონიური და კამერული მუსიკისათვის გამოყენებული ერთგვარობანი, კონსტრუქციული და მქნერი თემატური მასალა, რომელიც არ შეიცავს პიტეისას განვითარების და გარღმავებისათვის. ასეთ შემთხვევაში მეკრავი იტყვია: „ჩითისაგან პალტოს არ შეგვეკოვო“. ჩვენ კი განსაკუთრებული ოსტატები გვეყავს, ისინი ვერავენ ყველაფერს ნებისმიერი ნაჭრისაგან.

მესამე: აბსოლუტური უგულებელყოფა იმ ატრიბუტების, რომლებსაც ემყარება მუსიკალური ხელოვნების ძირითადი არსი. ესაა სილამაზე, მარმონიულობა, სიმწყობრე, პლასტიკურობა... მათი დიად ემთავრებიო ძალა ყოველთვის უნდა იდგას მათვარ ადგილზე—მოუხედავად იმისა, ვთხზავთ ნაწარმოებს ომსა თუ შვედობაზე.

ახლა წარმატებებზე შევიჩრდები. ასეთია ლენინგრადელი კომპოზიტორის გ. ბანსჩიკოვის სონატა ფლეიტისა და ფორტეპიანოსათვის, რომელშიც ნათელი ფერები სჭარბობენ. სიმწყობრისა და მასალის ხარისხის წყალობით ამ ნაწარმოებს თავიდან ბოლომდე დიდი ინტერესით უსმენ. შთამბეჭდავია პიესის თავსა და ბოლოში ჩამოვილი მელოდიური ფრაზები, მოცარტის „რეჟევიმის“ ასოციაციის რომ იწვევენ, თუმცა წარმოგვიდგებიან სრულიად სხვა პლანში. შთამბეჭდავია აგრეთვე ფორტეპიანოს გაშლილი დრამატული კადენციაც. საფორტეპიანო პარტია თითქოს საერთო განწყობილებებს გამოხატავს, ფლკატუბა კი — პირადად. ამიტომ მათ შორის გამარ-



თული დიალოგი კომფორტური ხასიათისაა, ამასთან თავმჯავებულის, ეს ნაწარმოები იმას-სურებს მშენებლთა და შემსრულებელთა ყურადღებას.

კარგი შთაბეჭდილება დატოვა კომპოზიტორ ლ. შლეგის (ბელორუსია) საგუნდო სიუიტამ „ლუბოკი“. საგუნდო მინიატურების ეს ციკლი ხალხურ ყაიდაზეა დაწერილი. იგი განიორიკვე გამოზონებლობით, გონებაშეხილობით, სიახლით. ამ ციკლის მესამე ნაწილი „ნანა“, სადაც მოცემულია ნახი, სევდიანი და რბილი მიმანერები, ახალგაზრდა კომპოზიტორი ქალის შესანიშნავი მიგნებაა. ასეთ მუსიკას მინავალუზის მოისმენთ. საქებარია გარსია ლორეკას ლექსებზე შექმნილი კანტატაც, რომელიც ირინა მანუკიანს (მოსკოვი) ეკუთვნის. მის მუსიკაში ესპანეთი თავისებურად, ძალზე კოლორიტულად და სპეციფიურადაა წარმოდგენილი. ორიგინალურადაა შერჩეული შემსრულებელთა შეხადგენლობა: ქალთა ორი ხმა, როიალი და დასარტყამი ინსტრუმენტები: თითოეულ მათგანს დამოუკიდებელი ფუნქცია აქვს დაკისრებული. მშენიერი ფორალიზმია კანტატის მესამე ნაწილში. ესაა ფართო კანტილენა, აღბეჭდილი გრაფიკული სიმკვეთრითა და ინტონაციური სისრულეთი. ლამაზი პარმიონიაციის წყალობით მსმენელი კარგად გრძნობს შექმნილობას, რომლებაც ურთიერთს თანაზომიურად, სიმეტრიულად ენაცვლებიან. მისასლმებელია, რომ კომპოზიტორმა მიმართა უბრალო საშუალებებს და მსმენელი ამ ზეით შეიყვანა თავისი ფიქრისა და განსჯის სამყაროში.

სწორედ ზემოთ აღნიშნული ეს სამი ნაწარმოები გამოირჩეოდა „ახალგაზრდული“ სულისცეცხვით — მათში ჩაქოვილია პოეტურობა, ოცნება, ფიქრი, იუმორი. ამთაგან განსხვავებით, პლენუმზე წარმოდგენილ ნაწარმოებთა უმრავლესობა, განსაკუთრებით სიმფონიურ მუსიკას, გამოირჩევა სრულიად გაუმართლებელი სწრაფვა პირქუში განწყობილებებისაკენ, ბუნდოვანება, ფსიქოლოგიაში, დაუმაყოფილებლობა, რაც ზოგჯერ მიყვანილია ისტერიულბობამდე. რატომდაც სრულიად უგულვებლყოფილია ახალგაზრდული რომანტიკა, ოცნება, ნებისყოფა, ეუმორი... ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, თითქოს ჩვენნი ახალგაზრდა კომპოზიტორები რაღაცით უკმაყოფილონი არიან რაღაცაზე ბრაზობენ, მე კი გეზონია, რომ ეს უცნაურობა გამოწვეულია თავმოწონებით — ჩვენ ყოფით, ცხოვრებისეულ ფილოსოფიურ პრობლემებზე სხვებზე გაცილებით მეტი ვიცითო. მაგრამ გავიხსენოთ დ. შოტაკოვიჩი, მისი მე-15 სიმფონია, რომელიც კომპოზიტორმა თავისი სიცოცხლას მიწურულში შექმნა. რა ბრძნული და მშენიერია იგი სწორედ თავისი გონებამახვილობის, სატირის, ნათელი ლირიკისა და სიცოცხლისადმი სიყვარულის წყალობით.

ახლა იუმორზე მოგახსენებთ. ცოცხალ, მხიარულ ტემპში (Allegro, Presto და ა. შ.). შექმნილი ნაწარმოებები მოთხოვენ სასტიკო ნიშნების გაცილებით უფრო მეტ რაოდენობას, მეტ დროსა და მეტ ფიზიკურ შრომასაც, რასაც კულტურის სამინისტრო ანაზღაურების დროს არ ითვალისწინებს. როგორც ჩანს, კონორარის მომატება საჭირო, მაშინ მხიარული მუსიკაც ერთბაშად მოიმტება. ახლა კი ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, თითქოს ჩვენს ახალგაზრდებს გაცილებით უფრო იშვიათად ეუფლებიან სასიხარულო, საშხარულო განწყობილებები, ვიდრე ეს იყო ორისინი დროს.

ამ მხრივ პოპმუსიკაში გაცილებით უფრო მძიმე მდგომარეობაა შექმნილი, ვიდრე აღნიშნულ განრებში. აქ ხმაური, ბრაზუნი, ზღავილი, რიტმის ისტერია ბატონობს. ახალგაზრდა, თმაგაბურძენილმა ახალგაზრდა შემსრულებლებმა სრულიად მიივიწყეს „Piano“-ს არსებობა. რესტორნებში სრულიად გამოირცხვლია მეგობრებთან გასაუბრების საშუალება. თურმე მუსიკას განწყობილებისა და მადის წახდენაც ძალუძს. საიდან იღებს სათავეს ეს საშიშელი მოვუძ? ყოველივე ამაზე ბევრს წყნერ, ბევრს ლაპარაკობენ, მაგრამ ამოდ. არადა, სულ უბრალოდ შეიძლება ამ მხეცის მოთვინიერება. უნდა შევვლდეთ ან სრულიად გაგნთავიყვფდეთ ხმის გამაძლიერებელი საშუალებებისაგან, შემსრულებლებს კაცარად მოვთხოვთ მუსიკალური ესთეტიკის კანონების დაცვა. ნუ შევვშვებით ესტრადაზე იმათ, ვინც ამაზე უარს იტყვის.

ქართული ანდაზა ამბობს: „ის ურჩენია მამულსა, რომ შვილი სჯობდეს მამასა“. სწორედ ამ კუთხიდან უდევები ჩვენი კომპოზიტორების მომავალს, მათ შემოქმედებით ბედს. გარწმუნება, სასიამოვნო თუ მწკრი სიმართლესე მხოლოდ სიყვარული და მზრუნველობა მალაპარაკებს. გარწმუნებთ, რომ მეგობრული კრიტიკა ნაკანახვეია იმ მუსიკალური გამოცდილებით, რომელმაც მასწავლა შეფასება ტემპირატი შემოქმედებისა, თაყვანისცემა მალალი ზელოვნებისა.

ქართული კინოს დღეგანდელი დღე

ელდარ შენგელაია

ბასული წელი ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიის ერთ-ერთი მეტად საინტერესო და მნიშვნელოვანი მოხავეჭეთია. აქ ვხვდებით სხვადასხვა თემატიკისა და სტილისტიკის ფილმებს, ტალანტისა და ოსტატობის განსხვავებულ დონეს. მაღალი პროფესიონალიზმით შესრულებული, მართალი სურათების გვერდით აღმოვაჩენთ არასრულყოფილ, ხშირად ზერელე ნამუშევრებსაც. გასულმა წელმა გამოავლინა განსხვავებული რეჟისორული ინდივიდუალობები, ამასთანავე უფლებამოვცვა ვილაპარაკოთ ეროვნული კინოხელოვნების წინსვლაზე. მაგრამ ქართული კინოს უკეთესი მომავლისათვის ალბათ დიტირამები კი არ არის საჭირო, არამედ პრინციპული საუბარი არსებულ ხარვეზებზეც.

ილია ჭავჭავაძეს უთქვამს: „დღემტკიცებელი და უსაფუძვლო ქება ლანძვავზე საწყენია პატიოსან კაცისათვის“. ამიტომ სჯობს სიმართლის პოზიციიდან გადავხედოთ ჩვენს საერთო საქმეს.

1976 წელს კინოსტუდია „ქართულმა ფილმმა“ გამოუშვა რვა სრულმეტრაჟიანი სურათი. ერთი აღმანახი, სრულმეტრაჟიანი ფილმი-მუსიკლი, კომედიური ნოველების კრებული, დასრულდა მრავალსერიანი სატელევიზიო ფილმი „დათა თუთაშვიას“ ოთხი სერია, როგორც ვხვდებით, სტუდიამ ძალიან სერიოზულად იმუშავა. გასული წლის პროდუქციაში წარმოდგენილია მხატვრული კინემატოგრაფის თითქმის ყვე-

ლა ფორმა მოკლემეტრაჟიანიდან მრავალსერიანი ფილმებამდე.

ცხადია, პროდუქციის ასეთ სიმრავლეში ყველა ფილმი თანაბარი მხატვრული ღირსების როდია. ამიტომ, ვვიკებო, ბუნებრივი იქნება, თუკი ყველა ნაწარმოებს ერთნაირი კრიტიკით არ მივედგებით, ზოგზე ვილაპარაკებთ უფრო მაღალი ხელოვნების პოზიციებიდან, ზოგსაც საკუთარი ღირსების მიხედვით შევაფასებთ, ე. ი. ჩემი სურვილია, რომ მსჯელობისას არ მოხდეს საუკეთესო ფილმების დაპირისპირება სუსტ პროდუქციასთან. ასეთ შემთხვევაში შესაძლებელია სწორედ საუკეთესო ნაწარმოების პრინციპული განხილვის შესაძლებლობა დაგვარგოთ.

1976 წელს შექმნილი ათი ფილმიდან შვიდი თანამედროვე ცხოვრებას ასახავს, ხოლო სამი — კლასიკური ლიტერატურის ეკრანიზაციაა.

თანამედროვე თემა საკმაოდ მრავალმხრივადია წარმოდგენილი. ავტორები მიმართავენ სხვადასხვა მასალას, პრობლემებს, გამოხატვის განსხვავებულ ფორმებსა და ჟანრს. ასეთი ცხოველი ინტერესი ჩვენი სინამდვილისადმი უდავოდ მისასალმებელი ფაქტია.

ალბათ ახალს არაფერს ვიტყვით, თუკი აღვნიშნავთ, რომ თანამედროვე ქართულ კინოში ოთარ იოსელიანი ერთ-ერთი

ყველაზე თვითმოყოფადი, ნათელი აზროვნებისა და პოზიციის მქონე რეესპონსი, რომელიც მწვავედ შეგრძნობს თანამედროვეობის პრობლემებს, მხოლოდ მისთვის ჩვეული, ამავე დროს წმინდა კინემატოგრაფიული ხერხებით გადააქვს ისინი გეგარსზე.

ო. იოსელიანის ახალი ფილმი „პასტორალი“ (სცენარის ავტორები: ო. იოსელიანი, რ. ინანიშვილი, თ. მებრძოშვილი, ოპერატორი ა. მასსურაძე, მხატვარი ვ. რურუა, კომპოზიტორი ნ. ბაკურაძე) მაყურებელს შეაცნობინებს ჩვენი ცხოვრების გარკვეულ მხარეს. ამჯერად ავტორის ყურადღების ცენტრშია ქალაქისა და სოფლის ურთიერთობის თემა, ადამიანთა სულიერი სიახლოვის მნიშვნელობის, თაბათა ვაჭრობის, ტრადიციების და სხვა მოტივები. ფილმი მაქსიმალურად უახლოვდება ცხოვრების სიმართლეს. ზუსტად მიგნებული განწყობებით, ეპიზოდთა კავშირით, გამოსახულებითა და ხმის დონა აზრობრივ შეფარდებით, ძალდაუტანებელი, მაგრამ მიზანდასახული აქცენტებით რეჟისორს თითქოს შეუმჩნევლად, მაგრამ მაკვარად მოკავს მაყურებელი აზრობრივ და ემოციურ დასაკმაყოფილებლად, რომ თანამედროვე ადამიანი, იქნება ეს გლეხი თუ ქალაქელი ინტელიგენტი, ზღუდავს თავისი სულიერი ინტერესებისა და მოთხოვნების სფეროს და ამ პროცესში მოქმედებები, საქციელი თუ ფაქტოლოგია, რომელიც ოდით-ნაც იყო მისთვის დამახასიათებელი, ადამიანისთვის დამაპყრობელ ნიშნებს იძენს. ფილმში გლეხები ისეთს არაფერს აკეთებენ, რაც მათ მანამდე არ უკეთებიათ ან რაც თავისთავად საბრძანო იყო დასაფრთხილებელი. დიდიანად სადამოიდო შრომობენ, ფუსფუსებენ, სახლს იწვინებენ, შვილებზე ზრუნავენ, იციან თავისი ნაოფლარის ფასი და ა. შ. ეს, თავისთავად, ცუდი არ არის, მაგრამ როდესაც ყოველდღიური მოქმედების მიზმა სულიერი ინტერესებია, ეგოისტური ინტერესების სიჭარბე, როდესაც ამგვარი ცხოვრების წესს მოაკვებთ ადამიანების დაშორება და ერთმანეთის მიმართ შესამწინევი გულგრობობა, მაშინ, იქნებ, საჭიროა დაუფიქრდეთ ამ მოვლენებს და ჩვენთვის საჭირო დასკვნები გამოიტანოთ?

ეს და სხვა დანარჩენი საკითხები ნაწარმოების უფრო ფართო და ძირითად არსიდან გამომდინარეობს. ფილმი თავისებურად კონკრეტულად ზუსტს მასალის საფუძველზე ადამიანების ცხოვრების არსზე გვესაუბრება.

თორა იოსელიანი ასახული მიჯლინაში თავის დამოკიდებულებას ოდნავ შესამწინევი ირონიული ღიმილით გამოხატავს. ის არ ჰკიცხავს, არ სდებს ბრალს, არც მოქმედებითა და არც სიტყვით არ გვაიმცნობს თავის ფიქრებს, არც თავისი პოზიციის გამტარებელ გმირს ხატავს.

თუმცა ფილმი არის პერსონაჟი, რომელიც ავტორის იდეას ძალზე თავისებურად და ფაქისად გვაზარებს — პატივს სთმობს სოფელი გოგონა ედუკი. ეს მხატვრული სახე, რომელიც ერობრივად რეალურია და სიმბოლურიც, განსაზღვრავს სიტყვის, უშუალობას, ახლის შეგრძობის სურვილს, ადამიანურ პატივსაცემას და სხვ. ეს არის დღევანდელი სოფელი გოგონა, რომელიც გაიზარდა ჩვენს ყოფაში, რომელიც მომავალში გახდება საზოგადოების სრულყოფილი წევრი. ედუკია ფილმის ნათელი სახე. ამტომაც ფილ-

ში ასახული უარყოფითი მივლენები უფრო დასაფრთხილებელი და მომავალი თაობის წინაშე სასასხისმგებლო ხდება.

„პასტორალი“ ის კინონაწარმოები გასლავთ, რომლის ყველა კომპონენტს იმგვარადა გააზრებული და გადაწყვეტილი, რომ არასად არ ირღვევა არც აზრობრივი და არც სტილური ერთიანობა.

მაგრამ ამასთანავე მინდა ფილმის ერთ თავისებურებაზე მივუთითო, რაც მის ნაკლად მიმაჩნია.

აქ მოვლენისადმი დამოკიდებულება და მათი გამოხატვის ფორმა ცოტა არ იყოს შრალაია. ეს კი ემოციურ უკმარობას ბადებს, რაც, ალბათ, მაყურებელსა და ხელოვნების ნაწარმოებს შორის მჭიდრო კონტაქტს ხელს უშლის. ასეა თუ ისე ეს ფილმი, ჩემი აზრით, თანამედროვე ქართულ კინოს და, კერძოდ, გასული წლის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს.

სულ სხვა თემას და პრობლემას მიმართა რეჟისორმა მერაბ კოკოჩავსა ფილმში „მწვერვალი“ (სცენარის ავტორი ვ. გიგაშვილი, ოპერატორები გ. გერსამია, ზ. გუდავაძე, მხატვარი დ. ერისთავი, კომპოზიტორი ნ. მაჩხაშვილი).

ფილმის გმირები ალბინისტები არიან, მოქმედების განვითარება მათ მიერ მწვერვალზე გალაშქრებას ასახავს. ფილმის ავტორებს ხილავთ ვაკეაქსური სულის ადამიანები, მათი უნარი შეეჭიდონ ცხოვრებისეულ სიმწველეს, ოღონდ ერთი პირობით: ყოველ ასეთ სწრაფვას საფუძვლად უნდა ედგოს ადამიანის სიყვარული. ასეთი აზრი გვებადება ფილმის ხილვისას, რაც უკვე მის სასარგებლოდ მეტყველებს.

არ მოძებნა არ აღენიშნათ, რომ „მწვერვალი“ პირობისეული განმარტებების თვალსაზრისით უნაკლო ფილმაა, მაგრამ ის მაინც უკმარისობის გრძნობას იწვევს. შესაძლოა, უფრო იმიტომ, რომ კარგად ვიცნობთ მერაბ კოკოჩავის შემოქმედებას, მის შესაძლებლობებს, მის უნარს ღრმად ჩასვლად და მთელი სიყვარულით დახატოს ადამიანის, კერძოდ, ქართველი კაცის რთული და სწორტურესო ხასიათი. „მწვერვალში“ კი მაფორი სიტუაცია უფრო გავლენიან და გეიტაცებს, ვიდრე ამ სიტუაციაში მყოფი ადამიანები.

„მწვერვალი“ დრამატურგ ვაჟა გიგაშვილის პირველი განხორციელებული სცენარია. ეს ნაშეუყვარი ბუნებრივ სურვილს იწვევს რჩეული მიგმართო მას, რომ შემდგომ ნაშეუყვარში ყურადღება გაამაჯილოს ადამიანის ხასიათზე, ადამიანურ დამოკიდებულებათა სიღრმეების ძიებასა და გამოვლენებაზე.

დრამატურგიული ლოგიკა, თითქოს, ორგანულად ვერ შეერწყმა მერაბ კოკოჩავის რეჟისორული ინტერესებს და მის განსაკუთრებულ ნიჭს მხატვრული სიღრმით ჩასწვდეს და ეკრანზე მრავალმხრივად გახსნას ადამიანის ხასიათი.

ჩვენი მსჯელობის ამგვარი სიმეცარე გამოწვეულია უფრო მერაბ კოკოჩავის, როგორც ერთ-ერთი წამყვანი რეჟისორის, ადგილით და მნიშვნელობით თანამედროვე ქართულ კინოში. მიუხედავად აღნიშნული ნაკლისა, „მწვერვალი“ თავისი სიწრფელით, ჰუმანისტური არსით, სიმართლით და მაღალი-

პროფესიონალიზმით გასული წლის ერთ-ერთ საინტერესო ნაწარმოებად მიმაჩნია.

შემოქმედებითი პრაქტიკა გვარწმუნებს, რომ ხელოვნების თანამედროვეობა არა მარტო მასალის აქტუალობას გულისხმობს, არამედ მხატვრის აზროვნების თავისებურებას, მის უნარს ჩასწვდეს ცხოვრებაში მთავარსა და დამახასიათებელს. ამა თუ იმ მოვლენისადმი ავტორისეული დამოკიდებულების გამოხატვის ერთ-ერთ საშუალებას ნაწარმოების გმირის — თანამედროვე ადამიანის მხატვრული სახე წარმოადგენს. ამ საკითხთან დაკავშირებით მინდა შევეხო ფილმს „ქეიზანი დარჩებიან“ (სცენარის ავტორები რ. ინანიშვილი, გ. შენგელაია, ოპერატორები ა. მღებრიშვილი, ლ. მაჩაიძე, მხატვარი ვ. რურუა, კომპოზიტორი ვ. კუხიანიძე).

ამ ფილმით გიორგი შენგელაია აგრძელებს თავისი შემოქმედების იმ ხაზს, რომლითაც იგი 60-იანი წლების პირველ ნახევარში მოვიდა ქართულ კინოში. თავის ახალ ფილმში, ისევე როგორც „ალავერდობაში“, რეჟისორი ცდილობს ცხოვრების რეალობასთან მიახლოვებას და თანამედროვე ადამიანის პორტრეტის შექმნას გარემო სამყაროსთან კავშირში.

„ქეიზანი დარჩებიან“ საინტერესოდ ავლენს თანამედროვეობის ნიშნებს. ავტორისთვის ფილმის პერსონაჟები საინტერესონი არიან რეალურ წინააღმდეგობებში და მოქმედებაში. გიორგი შენგელაიას და რეჟო ინანიშვილის ფილმის მხატვრული სისტემის ძირეული ნიშანი ფაქტის სინართლეა. ფილმში ზუსტად არის დაკვირვებული 70-იანი წლების ატმოსფერო. ასეთივე სიზუსტით იხატება თანამედროვე ადამიანის პორტრეტი.

ფილმში შეინიშნება ერთგვარი სვედის მოტივი დაკავშირებული მთავარი მოქმედი პირის — ვაჟას ხასიათთან ეს გახლავთ თანამედროვე ადამიანი, ყოველდღიური ცხოვრების გმირი. ყოველდღიურობა კი სასუა თავისი საზრუნავით, მრავალმხრივი დამოკიდებულებებით, გადაადგილების სისწრაფით, მოულოდნელი წინააღმდეგობებით, ადამიანის — როგორც საზოგადოების წარმომადგენლის, პროფესიონალის, მეგობრის, კმრის, მამის და სხვა — ვალდებულებებით, რაც უკარგავს თავის თავთან და სხვა ადამიანებთან მშვიდი ურთიერთობის საშუალებას. ეს კი ფილმის გმირის მიმართ ერთგვარი სვედის გრძნობას იწვევს. მაგრამ მისი საქმე და ყოველდღიური მოქმედება მთელი საზოგადოების საკეთილდღეოდ არის გაშიზნული.

მეორე მხრივ, გმირი მთელი ფილმის მანძილზე დაუფარავ სიმპათიას და სულიერ სიახლოვეს ამჟღავნებს ფილმის პერსონაჟ სესიკა ძიასთან, რომელიც ეროვნული ხასიათის მალა და მარადიულ ზნეობრივ თვისებებს განასახიერებს. ფინალურ ეპიზოდში, როდესაც ირგვლივ ზეიმი და ცეცხლ-თამაშია, გმირი თავისი ოჯახით სწორედ სესიკა ძიასთან მიდის, რათა სულიერად დამშვიდდეს და „მოიმყუდროს“.

ამ ორა ხაზით ე. ი. რეალური მოქმედებით და შინაგანი სწრაფვით ფილმის გმირი ნაწარმოების აზრსაც ნათელს ხდის. ცხოვრებას, შენებას მაშინ აქვს აზრი და ფასი, როდესაც ის წმინდა ზნეობრივ საფუძველს ემყარება.



კალრი ფილმიდან „ქეიზანი დარჩებიან“



კალრი ფილმიდან „ქალაქი ანარა“

ყველა ამ ღირსებებთან ერთად, ფილმში დრამატურული-ლად სუსტი ადგილებიც მოიძებნება. ასეთ მიმდინარე შეიძლება ჩაითვალოს, მაგალითად, იმ გლეხის ხასი, რომელიც ჯერ უარზეა დატოვოს თავისი კარ-მიღამო და შემდეგ თვითონ მიდის ინჟინერთან და სიხოვს არხი მის ყუბოში გაჭრა. ასეთი ვითარება თავისთავად ყალბი როლია. მაგრამ პერსონაჟის მიერ იმ გადაწყვეტილების მიღებას ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა აკლია.

ასევე სრულყოფილად არ არის გადაწყვეტილი თბილისში კრების ეპიზოდი, რომელიც შედარებით სწორხაზოვანია. მას აკლია დამახასიათებელი დეტალები და აქცენტები, რომლებიც ავტორის შეფასების და პოზიციის გამომხატვლად შტრიხდება აღიქვამება.

უნდა აღინიშნოს ფილმში არაპროფესიონალ მსახიობთა თამაში. გმირისათვის ცხოვრების რეალურ და შეტად აქტიურ ფონს ქმნის ხალხი — კახელი გლეხობა, თვით გლეხობის მიერ განსაზღვრული. ერთი-ორი დამახასიათებელი შტრიხით, რეჟისორი მათ ხასიათზე მიგვივითებს. ისინი ტიპაჟურადაც ძალიან საინტერესოა არიან. ასეთივე სიმარტილით გამოირჩევიან პროფესიონალი მსახიობებიც. მაგრამ, რაც შეეხება მძლავრის როლის შემსრულებელ გურამ ფორცხლავას, ის თითქოს ზედმეტად გარეგნულ პლანშია გადაწყვეტილი. ასევე ტიპაჟურად არასუსტია მისი ცოლი. განსაკუთრებული აღნიშვნის ღირსია ფილმის ფაქტურა, ალბათ ამიტომაცაა, რომ ყველა უმნიშვნელო უხუსტობაც კი თვალებში საცემი ხდება. ასეთად გვეჩვენება ვაგას კაბინეტი, რომელიც ზედმეტად ატარებს სპეციალურად მოწყობილი პაცილიონის ნიშნებს. ამის საპირისპიროდ ვგასვენდება დედასთან შეხვედრის სცენა, რომელიც ინტონაციის, მოძრაობის და ინტერეირის გადაწყვეტით ძალიან სუსტი და საინტერესოა.

თანამედროვე ხელოვნებაში ცხოვრების სხვა პრობლემებთან და წინააღმდეგობებთან ერთად ძალზე ინტენსიურად ისახება მესოლიერებისა და სინდისის პრობლემა, რომელიც შესაძლებლობას იძლევა განალოხმოს თუ რამდენად იცვლება იგი ყოფის პირობების შემოქმედებით. დამოუკიდებლობით, რომ ამგვარი თემა ძალზე საინტერესოა, მაგრამ ამასთანავე რთულია.

მისი განხორციელების თავისებური ცდაა ფილმი „დილის ნილიოში“ (სცენარის ავტორები ა. ჭიჭინაძე და გ. ხოჯავა, ოპერატორი ი. კრეპსი, მსახტარი ვ. არაბიძე, კომპოზიტორი ნ. ვაჟაძე).

ფილმის ფაბულა მარტვილა, მაგრამ მისი სიუჟეტური კონსტრუქცია, ვე მოტყობი, რთული კი არა, ზედმეტად გართულულება. იმ თვალსაზრისით კი არა, რომ მასში აღმოაჩინოს ფსიქოლოგიის რაღაც ღრმა და რთული პლასტებია წარმოსახული, არამედ იმ გაგებით, რომ დამხმარე მოტივები, სიუჟეტური ხაზები ხელს არ უწყობს ნაწარმოების აზრის ნათლად გამოხატვას. პირიქით, ის კიდევაც გვიანვეს და ასახულ წინააღმდეგობას არც ემოციურად და არც აზრობ-

რივად, ვფიქრობ, არაფერს მატებს. სწორად გამოხატულება გაუგებარია, მარტვილა, მაგრამ გაუმართლებელად დამოუკიდებელ მნიშვნელობას იძენს არა აზრის გამოხატვის მხრივ, არამედ ეკრანული დროის დაკავების თვალსაზრისით. ასეთი მიმართა ატრაციონის ეპიზოდი. ყოველივე ეს კი ამ დამხმარე, არასუფერტურ ელემენტებს თითქოს თოშავს ძირითადი ამბიდან და იჩისათვის, რომ ჩვენ ბოლოს მაინც გავგრძელებ მოვლენაში, ძალიან ყურადღებით უნდა მოვუსმინოთ და დავავაგვიროთ აქა-იქ გაბნეული საინფორმაციო ტექსტი.

ერთი სიტყვით, ფილმს აკლია იდეურ-მხატვრული მოლონობა, ნათელი აზრი და კომპოზიციური კომპაქტურობა. ფილმი სუსტი გამოვიდა, მაგრამ ის სასლავაზრად რეჟისორის ნაშეუგებარია და მე მინდა გულწრფელად მივმართო ჩემს კოლეგას, რომ გულისგატყვა არ არის საჭირო, რომ ჩვენი გზა მუდამ წარმატებით როდია აღინშნული. ავტორი უნდა დაუფიქრდეს წარუმატებლობის მიზეზებსა და თავისთვის საჭირო დასკვნები გამოიტანოს. ეს განსაკუთრებით თვალშეზღველად მაშინა იმიტომ, რომ აღნიშნული ჩავარდნების მიუხედავად, ფილმში მაინც ჩანს რეჟისორი, რომელსაც აქვს კარგი თვლი, რომელიც გრძობს კადრის კომპოზიციას, მათ კავშირებს. მინდა აგრეთვე აღვნიშნო, რომ ფილმის ერთ-ერთ პატარა ეპიზოდში ჩნდება ცნობილი მსახიობი რამაზ ჩხიკავაძე, რომელიც აქ მისთვის, როგორც მსახიობისათვის, უფრო მნიშვნელო ინტონაციებს ამჟღავნებს. ვფიქრობ, რომ ეს, მსახიობთან ერთად, რეჟისორის დამახსურებაცაა.

მეიხვევლის ყურადღება მინდა შევაჩერო ორ კინოკომედიაზე „გასყინება თბილისში“ და „ქალაქი ანარა“. არც-არც ისე დიდი ხნის წინ ჩვენ ყველამ სიხარულით გავიზიარეთ რეჟისორ ნანა მჭედლიძის წარმატება, რომელიც მას დრამატურგ ლევან ჭელიძის სცენარით შემქნილმა ფილმმა „პირველმა მერცხალმა“ მოუტანა.

უშუალოდ ამ წარმატების შემდეგ რეჟისორი ნანა მჭედლიძე კვლავ კომედიურ ჟანრს მიმართავს და ამჯერად გვავაზობს ფილმს „გასყინება თბილისში“. (სცენარის ავტორები ნ. მჭედლიძე, დ. ქულიძე, ოპერატორი ვ. ქულიძე, მსახტრები მ. გიგაური, ზ. მემშარიაშვილი, კომპოზიტორი ვ. კახიძე). უმსახველად არ გავიხსენებ „პირველი მერცხალი“ და მისი ავტორების წარმატება. „გასყინება თბილისში“ ამ ფილმის შემდეგ უკანადადგმულ ნაბიჯად მომჩვენება. ჯერ ერთი, რომ აქ კომედიური ფაზრი თავის ძირითად მუხტს მისი მნიშვნელობა და ძალას კარგავს. მეორეც, ბოლომდე გაუგებარია რჩება — კომედია ეს თუ უბრალო უსმარია, იუ-მორესკა. ასეთი ეჭვები იმიტომ გვებადება, რომ სწორად ავტორი ზედმეტად ცდილობს ჩვენს გაცინებას, ხოლო ეს სურვილი ასახული მოვლენებისაღმი სერიოზულ დამოკიდებულებას არ ეწყარება. ამიტომ ფილმში ატრება რამდენიმე ზერელე ინტონაცია, რომელიც აღარც გვართობს და აღარც დავგაფიქრებს.

ჩემი აზრით, ფილმში ვერ მოხერხდა ავტორის ძირითადი მიზნის განხორციელება: ქალაქის კოლექტიური პორტრეტის

შექმნა. ხასიათი ამ კალენდოსკოპში ვერ ვხედავთ საანტირესოს ხასიათებს და ამიტომაც ისინი ჩვენს მექსიკურებაში არც კი რჩებიან. შედარებით საინტერესო მომენტებია როველა „ბუ-ლია“. აქ იმდენად ნაცნობი სიტუაცია და ტაბია ნაჩვენებია, რომ ჩვენთვის ის გასაკვირი, სასაკილო და ამავე დროს დასაფიქრებელიც ხდება. ამას ხელს უწყობს მსახიობი შოთა გა-ვილიას გარეგნული მონაცემები და შესრულების მანერაც; სხვა შემთხვევებში მსახიობური განსახიერება ან უფერულია ან ზედმეტად გაზვიადებული. ასეთია, მაგალითად, რამაზ ჩხიკვაძის მიერ რეჟისორის როლის შესრულება. ეს უკვე არც კომედიაა, და არც გეორგესკა. ეს უფრო შარტს, კარიკატურ-რას მოგვაგონებს. გულდასაწყვეტი კი არის. ჩვენ ნანა მჭედ-ლიძის მსახიობებთან მუშაობის უნარიც ვიცით. ამიტომაცაა ალბათ, რომ მის ახალ ფილმს მეტ მოთხენილებებს ვუ-ყენებთ.

უკანასკნელი წლების ქართული კინოს ერთ-ერთ თავისე-ბურებას მისი ვანრული მრავალფეროვნებაც წარმოადგენს. დამოუკიდებელი ალბათ, რომ ასეთი მრავალფეროვნებაში მაინც განსაკუთრებული ადგილი და მნიშვნელობა ბოლო ხა-ნებში კომედიამ მოიპოვა. როდესაც ჩვენ ქართული კინოს კომედიური მისწრაფებების შესახებ ვლაპარაკობთ, მხედვე-ლობაში გვაქვს ან იმდენად ვანრი, რამდენადაც კომიკურების ცნება, როგორც შუფლასებითი კატეგორია, როგორც ცხოვრების მოგონება მხატვრული განზოგადების ვარკვების პრინცი-პი. ამიტომაც კომედიურ ხასიათებსა და სიტუაციებს სხვა ვანრის ქართულ ფილმებშიც ვხვდებით. ეს უნარია - სიცილის სხვადასხვა ფორმით შეფხადებს ცხოვრების ესა თუ ის მოვლენა, ხასიათი, დამოკიდებულება -- უდავოდ ქართული ბუნების ერთ-ერთი თვისებაა და ამიტომაც ასე ორგანულია ჩვენი კინოხელოვნებისათვის. მაგრამ აქვე უნდა ვთქვათ, რომ ბოლო წლების პოლემტიკაში შეინიშნება ამ ვანრში უკვე მიღწეულით დამაკაფიოლება და ე. ი. მისი ნაკლებად განვითარებული ხასიათი, მეტი ყუდილი -- ინერ-ციით სვლა, რაც, თავის მხრივ, ბადებს ხელუწინების შტამ-ბებს და იწვევს თვით ან ვანრის ერთგვარ გაუგასურებას. მე არ დავასახლებთ ყველა ფილმს, რომელიც ამ ნაშენს ატარებს. ეს თვისება ძირითადად გამოიკვეთა ბოლო წლების მოკლემეტრაჟიან ფილმებში და ზოგიერთ სრულმეტრაჟიან სურათშიც. ვფიქრობ, ეს მომენტი გასანალიზებელია და საჭიროა დაფიქრება კომედიური ვანრის მრავალმხრივი შე-საძლებლობების გამოყენებაზე.

ამ საკითხთან დაკავშირებით მინდა შევეხო ფილმს, რო-შელიც უკვე გამოხატავს ამ მიმართულებით სასურველ ცდას. მხედველობაში მაქვს ირაკლი კვირიკაძის „ქალაქი ანარა“ (სცენარის ავტორი ი. კვირიკაძე, ოპერატორი ი. კვიციანი, მხატვრები გ. მიქელაძე, მ. შოშიტაშვილი, კომპოზიტორი თ. ბაკურაძე). ფილმი მწვავე მხატვრული ხერხებით, სა-ტირული სიმძაფრით მოვეთხობრბს მოვლენაზე, რომელიც თავისი უაზრობით ადამიანს მორალური დაღუპვით ემუქრება. ოდესღაც ალბათ გამართლებული და ლამაზი ზნე-ჩვეულებები, ხშირად, დროთა განმავლობაში იღებენ

ისეთ ფორმებს, რომლებიც უაზრო და სახიფათო ხდება. ასეთი სიტუაცია, რომელიც ანტიკუმანური არისთ ხასიათ-დება, ცხადია, სატირულ მხევილს იხიბვს. და აუტორიც საწორედ მას მიმართავს. ირაკლი კვირიკაძე ფართოდ იყე-ვებს გაზვიადებისა და ექსტრემის ხერხებს, რათა კარ-გად ნაცნობი მოვლენა უჩვეულო ხასით წარმოგვიდგინოს. ფილმში იგრძნობა რეჟისორული ოსტატობა, პროფესიონა-ლიზმიც და ფანტაზიის უნარიც. აქვე უნდა აღინიშნოს შემ-სრულებლების ტიპაჟური და მსახიობური მონაცემების და შესაძლებლობების კარგი შეგრძნება. მაგრამ დრამატურე-ულიად ფილმი არ არის სრულყოფილი; ეპიზოდებს დაკავ-შირება და ამით სიუჟეტური განვითარება თანმიმდევრულად არ გამოხატავს არც მოვლენის სხვადასხვა მარცხსა და არც მისდამი დამოკიდებულების განსხვავებულ ხარისხს. თეავარი გვირის სახე დრამატურეულად არა დას სასურ-ველ სიმბოლოებს. ეს განსაკუთრებით ნათლად შემოინება ფი-ნალურ ეპიზოდებში, სადაც გვირის ბედი შემთხვევითობას ექვემდებარება. ამის შემდეგ გვირის შინაგანი გარდასახვის კადრებიც ნაძალადევი და ფილმის მთელი ქსოვილიდან ამდვარდნილ აზრობრივ დასკვნად გამოიყურება. ერთი სიტ-ყვიით, ფილმში „ქალაქი ანარა“ დრამატურე კვირიკაძე არ დგას რეჟისორ კვირიკაძის სიმბოლოზე. ცალკე აღნიშვნის ღირსად მიმაჩნია მსახიობური წარმატებანი (დღოლ აბაში-ძის, ზურაბ ჭავჭავაძის, რუზო ესაძის) და აგრეთვე ოპერა-ტორი იური კვიციანის შესანიშნავი ნამუშევარი. ბოლოს მინ-და ვთქვა ის, რითაც დავიწყე: მიუხედავად ნაკლებობების-სა, არასრულყოფისა, კვირიკაძის ახალი კომედია საინტერესო ფილმად მიმაჩნია, როგორც მისი შემოქმედებისათვის, ისე ქართული კინოსთვისაც და კერძოდ, მასში კომედიური ვანრის შემდგომი განვითარებისათვის. მინდა მკლუვილიც ავტორს, მთელ კოლექტივს ფილმის გამარჯვება -- პირვე-ლი პრიზი კომედიური და სატირული ფილმების საერთაშო-რისო ფესტივალზე ე. გაბროვონი.

ზემოთ უკვე აღვნიშნე, რომ 1976 წელს სამი ფილმი კლასიკური ლიტერატურის საფუძველზე შეიქმნა. თენგიზ აბულაძემ გააძიღო „ნატრის ხე“ ლეონიძის ამავე სახელ-წოდების წიგნის მოტივებზე, სილო კინოლმანანხა გააერ-თიანა კლდიაშვილის მოთხრობის „ბაკალას ღორების“ და ნიკო ლორთქიფანიძის „სოლომის ამივის“ კვრისმოკავები. „ნატრის ხე“ (სცენარის ავტორები რ. ინანიშვილი, თ. აბულაძე, დამდგმელი რეჟისორი თ. აბულაძე, ოპერატორი დ. ახვლედიანი, მხატვარი რ. მირზაშვილი, კომპოზიტორები ი. ბოზიძე, ბ. კვერნაძე) გასული წლის პროდუქციამი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ფილმია. ეს ნაწარმოები თენგიზ აბულაძის შემოქმედებისათვის საკუთებით ლოგიკურია და შეიძლება ითქვას, მისი რეჟისორული, მსოფლმხედვე-ლობრივი და მოქალაქეობრივი ინტერესების ყველაზე ნათე-ლი გამოხატულებაა. ისევე როგორც მთელ მის შემოქმედე-ბაში, ამ ნაწარმოებშიც ავტორს აინტერესებს მარადიული მნიშვნელობის საკითხები: ბორტკება და სიკეთე, მშენიერება. ფილმი ფორმითა და სტილით უახლოვდება აბულაძის



კადრი ფილმიდან „ნატერის ხე“

წინამორბედ ნამუშევრებს. „ნატერის ხის“ პოეტკა ხასიათდება პირობითობით, გამომსახველობითობის უდიდესი პრიორიტეტით.

ფილმი არ არის ეკრანიზაცია ამ სიტყვის პირდაპირი და სრული წინაშეგლობით. ლიტერატურული პირველწყარო ფილმის ავტორებს იმდენად აინტერესებთ, რამდენადაც ის საშუალებას აძლევს კინოებით გვესაუბრონ მათთვის საინტერესო პრობლემებზე. ფილმში მთავარი სიუჟეტურა ადგილი დაიკავა მარიტას ამბავმა, რომელიც სიყვითისა და ბოროტების დაპირისპირების ფართო საშუალებას იძლეოდა და აგრეთვე სიუჟეტურადაც ამბავს მოგვითხრობდა. მაგრამ ვიდრე ფილმში ეს ხასი დაიკავებდა ძირითად ადგილს, ავტორები შეეცადნენ დაეხატათ ის სამყარო, კერძოდ სოფელი, რომელშიც ეს ტრაგიკული ამბავი უნდა განვითარებულიყო. კომპოზიციურად ფილმის ეს ნაწილი ამორფულად მუყენება. თუმცა აქ თავისთავად არის რეჟისორულად მაღალ დონეზე გადაწყვეტილი ბევრი საინტერესო ეპიზოდი.

თავისებურია ფილმის სტილი. მასში ექსპრესიულობა და პირობითობა უფრო სჭარბობს. „ნატერის ხე“ ე. წ. „პოეტური კინოს“ ხერხებითაა შექმნილი, რომლებსაც რეჟისორი თენგიზ აბულაძე ოსტატურად ფლობს. მისთვის საოცრად დიდ მნიშვნელობას იძენს ყოველი კადრის კომპოზიცია, ფერთი გადაწყვეტა, პლასტიკა და სხვ. მაგრამ ან მიზნის მისაღწევად რეჟისორი გაურბის კონკრეტულ რეალობას ან ამიტომაც ნაწარმოების თემა, იდეა, მხატვრული სახეები ზედმეტი აბსტრაქტულობის ნიშნებს ატარებენ და ზოგჯერ გარკვეულ რემინისცენციებსაც იწვევენ.

„ნატერის ხის“ მოკლე განხილვა ძალიან ძნელია. ფილმი ის ნაწარმოებია, რომელიც უდავოდ სერიოზული კვლევის ღირსია — როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული ნაწარმოები და როგორც თანამედროვე ეროვნული კინოხელოვნების განვითარების შემადგენელი ნაწილი. მითუმეტეს რომ ფილმზე საბჭოთა საზოგადოების დიდი ინტერესი გამოიწვია, ხოლო საკავშირო ფესტივალზე რიგამი უმაღლესი ჯილდო დამისახურა.

გასულ წლებში ჩვენი ხშირად აღვივინებავს, რომ თანამედროვე ქართული კინო არცთუ ისე ინტენსიურად მიმართავს კლასიკურ და თანამედროვე ლიტერატურას ეკრანიზაციას. ამ ბოლო ხანებში შეიმჩნევა ჩვენი კინემატოგრაფისტების დიდი ინტერესი მშობლიური ლიტერატურისადმი. ეს, ვფიქრობ, ყოველთვის ნაყოფიერი გზაა და ერთგული ხასიათების, პოეტნიკის თუ სხვა ასპექტების წარმოსახვის და ღრმა გააზრების ერთ-ერთი ყველაზე რეალური საშუალებაც. მაგრამ კარგი ლიტერატურა ჯერ კიდევ იმას არ ნიშნავს, რომ ჩვენ აუცილებლად ასევე კარგ კინონაწარმოებს მივიღებთ, ამ პროცესში მთავარი ისაა, რამდენად კინემატოგრაფიულად ავითვისებთ ლიტერატურას, რამდენად თანამედროვედ გავიარებთ და შემოქმედებითად მივუდგებით მას.

კადრი ფილმიდან „ბაქელას ღორბა“



სწორედ ამ თვალსაზრისით მინდა რამდენიმე სიტყვი შევხებ „ბაკულას ღორებს“ და „სოფლის აშკის“.

ფილმი „ბაკულას ღორები“ (სცენარის ავტორება რ. ჭეიშვილი, ა. ფილანაშვილი, ვ. შუტგოი, მხატვარი ჯ. მირ-საშვილი, კომპოზიტორი ბ. კვარაცხე) დრამატული კომიზმით აღსაქვე კინომოთხრობაა. ერთი შეხედვით ძნელად კია რაიმე ნაკლავანებაზე მითითება. აქ იგრძნობა რეჟისორის პროფესიული ხელოვნება და თვალენ. მაგრამ ისეთ შეგრძნებას იწვევს, თითქოს ავტორებს და განსაკუთრებით რეჟისორს ასახული მოვლენა განცდილი არა აქვს. თითქოს გმირი მისთვის ახლობელი არ გახდა. შესანიშნავი მასხიობის გიოგრაფიკურის განსახიერება განზოგადებას ვერ აღწევს. ერთი სიტყვით, შესანიშნავი ლიტერატურა ვერ იქცა ასეთივე ლიტერატობის ფილმად, რაც მასალისადმი რეჟისორის ინდიფერენტული დამოკიდებულებით უნდა იყოს გამოწვეული. ხელოვნება არავის მიუტყვევებს მასალისადმი გულგრილად, მხოლოდ პროფესიულ დამოკიდებულებას. ხელოვანი ბოლომდე უნდა დაიხაროს, მხოლოდ ასე შეიძლება მივაღწიოთ სასურველ შედეგს.

ამ ფილმისადმი ერთგვარ სიმკაცრეს იმიტომ ვიძენ, რომ ბიძინა რაკველიშვილი საინტერესო მხატვრად მიმაჩნია, რაც მაქ აღნდ დიდგული ფილმებით დაგვიჩვენია.

ნეკო ლორთქიფანიძის მოთხრობის „სოფლის აშკის“ გერანიზაცია განახორციელა რეჟისორმა რევაზ ჭარხალაშვილმა.

ფილმი მსახიობურად საინტერესოა, აქ რამდენიმე ეპიზოდ კინემატოგრაფიულობის თვალსაზრისით და რეჟისორული მიგნების მხრივ მოწონების და შექების ღირსია. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ფილმის სახებით კულტურა, რაც ოპერატორ იგორ ამასისიკის დამსახურებაა.

ყველაფერ ამასთან ერთად, მომეჩვენა, რომ ფილმში შესუსტდა სოციალური მოტივეები. თხრობა ზედმეტად კომიკურ პლანშია გადაყვანილი, სადაც მსახიობები უფრო სიტუაციას თამაშობენ და ამით ასუსტებენ აზრის სიმძლავრეს და ხასიათების არსის გამოვლენას.

მოკლედ შეგრძნებდი ფილმებზე, რომლებიც ცენტრალური ტელეფიზის დაკვეთითაა გადაღებული.

სატელეფიზო ფილმი-მიუზიკლი „ინდი-მინდი“ რეჟისორ ლერი სიხარულიძის პირველი ნამუშევარია კინოსტუდია „ქართულ-ფილმში“, თუმცა თვით ავტორი დღეი ხანია უშუალოდ კინოში. ჩანს წევნილობით ისეთი ტელეფილმებით, როგორცაა „ფეხბურთი უბრაოდ“ (გელა კანდელაკიან ერთად), „უსასრულობა“, „ჩარნმშენებლები“ და სხვ. ამით მე იმის თქმა მინდა, რომ ლერი სიხარულიძე გამოუდელი ავტორი არ გახლავთ და სწორედ ამიტომ განსაკუთრებულ გულსიტყვილი იწვევს მისი ბოლო ნამუშევარი. თუ გულწრფელად ვიტყვით, ფილმი „ინდი-მინდი“ გასული წლის ერთ-ერთი ყველაზე დაბალი მხატვრული ხარისხის ნაწარმოებია. ეს მრავალმხრივად გამოვლენდა:

ვერ ერთი, ჩვენ ვერ ვიხსარებთ ავტორის სიმპათიებს და ანტიპათიებს. ამის საშუალებას არ იძლევა მხატვრული

განსახიერების ფორმა და ღორე, ჯანრული ბუნდოვანება. გარდა ამისა, ფილმი უსაფუძვლოდ გაჭიასურებულად მომეჩვენა. მასში ყოველგვარ დამოკიდებულ ესთეტიკურ ღირებულებას მიტოვებული კაზროვანი გრძელდება მანამ, სანამ თავის ფუნქციას არ ეკრძა... (ასეთია მთლიანად, ხათუნას ნათესაების მიერ გათამაშებული სპექტაკლი). მსახიობურად ფილმი ინტერესს არ იწვევს — არც ხასიათების მრავალფეროვნებით, არც პლასტიკით, არც ჯანრული გადაწყვეტის თვალსაზრისით. მაგრამ ფილმის მიართად ნაკული მაინც ისაა, რომ ავტორის აზრობრივმა ჩანაფიქრმა, თავისი მხატვრული განსახიერების გამო, შესაძლოა, სრულიად საპირისპირო შედეგი გამოიღოს. ფილმის ავტორთა მიზანს უთუოდ შეადგენდა ცხოვრებას და ხელოვნებაში ყალბ, მოდურ და ჭეშმარიტ მარადიულ ფასეულობათა დაპირისპირება. ჭეშმარიტ ისინი უკავშირებენ ხალხურს, ეროვნულს. სიუჟეტურად, უფრო სწორად, სიტყვიერად, ჩვენ კი ვივებთ, რომ ეს ასეა, მაგრამ მთელი ფილმის ესთეტიკურ სტრუქტურა, რომელშიაც ზოგან უგემოვნობაც იპარება, თათქის ზღვარს შლის ყალბს და ჭეშმარიტს შორის.

ამ საკითხთან დაკავშირებით მინდა ქართული კინოს ერთი ზოგად თვისებაზე მივეუთიოთ. თუ არ მივიღებთ მხედველობაში ზოგიერთ აშკარად სუსტ ფილმს, ქართულ კინოხელოვნებაში ყოველთვის იგრძნობა და თითქოს გაუცნობიერებლად ვლინდება ჩვენი მაღალი ეროვნული კულტურის დიდი ტრადიციები. ეს ვლინდება აზროვნების თავისებურებაში, იდეალებში, გემოვნებაში, გამოსახულებაში და სხვა მრავალ კომპონენტში. სამუშაოდ, გვხვდება ისეთი ფილმებიც, სადაც ეს შეგრძნება იკარგება. ერთ-ერთი მათგანია „ინდი-მინდი“.

გასული წლის შემოქმედებითი შედეგების საერთო სურათი ნათელს ხდის თანამედროვე ეტაპზე ჩვენი, ქართული კინოსხელოვნების განვითარების ზოგიერთ თავისებურებას.

უპირველეს ყოვლისა — ეს არის ეროვნული კინოსხელოვნების შესაძლებლობათა დაიპაზონის გაფართოება. ეს გამოიხატა ტენდენციით, რომელიც შეიძლება განისაზღვროს როგორც თანამედროვე ცხოვრების სიმარლისადმი ინტერესის გამოძვრება, ეს მნიშვნელოვანი ფაქტორია. ჩვენი სანამდვილო, რომელიც მუშეობე განვითარებას განიცდის, ხელოვნებისთვის მდიდარ მასალას იძლევა. ჩვენ უნდა ვევალოთ უფრო ღრმად და სრულად ავსახოთ ის დიდი წარმატებები, ღრმა ცვლილებები, რითაც სამჭოთა საზოგადოება ხასიათდება.

ბოლო ათწლეულის მანძილზე შეუღლია ისეთი შემოქმედებითი წლის დასახლება, სადაც პროდუქციის საერთო რაოდენობაში ამდენი ფილმი თანამედროვე ცხოვრებას მიძღვნოდა. ეს ტენდენცია თავისთავად გამოხატვის ფორმობასაც სცვლის. ვერაირ როგორც არსით, ისე ფორმით სულ უფრო უხალხოვდება რეალობას. მივესალმებით რა ამ მხრივ ქართული კინოს ძიებებს, ჩვენ, რასაკვირველია, იმის თქმა არ გვინდა, რომ ხელოვნება მხოლოდ ერთი კონკრეტული კართ უნდა ვითარდებოდეს.

გართულმა სამჭოთა კინოსხელოვნებამ თანამედროვე ეტაპზე



კადრი ფილმიდან „პასტორალი“

განსაკუთრებული წარმატებები პოეტური აზროვნების, ფართო განზოგადების ფილმებით მოიპოვა. თუმცა მას არ შეუწყვეტია გამოხატვის სხვა ფორმების ძიებაც. მიუხედავად ამისა, დღევანდელი შემოქმედებითი ძიებები და ინტერესები მაინც აუცილებლად და სწორად უნდა მივიჩნიოთ, ვინაიდან ეს ის გზაა, ურომლისოდაც კინოხელოვნებისთვისობრივად ახალი ხარისხის მიღწევა, პირადად მე, შეუძლებლად მიმაჩნია. ეს ახალი ხარისხი კი ქართული კინოხელოვნებისათვის, ალბათ, პოეტურისა და რეალურის უმაღლეს სინთეზში უნდა ვეძიოთ.

ზემოთ აღვნიშნეთ ქართულ კინოში კომედიური ჟანრის მნიშვნელობა და ადგილი. გასული წლის პროდუქციაში კომედიას რაოდენობრივად არცთუ დიდი ადგილი უკავია. ბოლო ხანებში გამოითქვა შენიშვნები ქართული კინოკომედიის შესახებ. კერძოდ, გამოთქაბდნენ სურვილს, რომ კინოკომედია გახდეს უფრო სერიოზული, უფრო უკომპრომისო. ამ მხრივ გასული წელი სასურველ ნიშნებს ატარებს.

ამასთან დაკავშირებით მინდა გავიხსენო ილია ჭავჭავაძის ნათქვამი: „ნეტავი ორიოდ კაცი იყოს საქართველოში, რომ ჩვენი ბოროტება ერთნაირად ასწეროს და დაგვანახოს... აბა, ის იქნება ნამდვილი საქებარი მამულის მიყვარე, და არა ის, ვინც მეტის მეტად დამაჯავებელი სიყვარულისა გამო ანგელოზივით ასახელებს საქართველოსა. ბოროტების აღიარება ნახევარი გასწორებაა“.

მინდა რამდენიმე ზოგადი ხასიათის საკითხზე შევაჩერო მკითხველის ყურადღება.

კინოს სინთეზური ბუნებიდან გამომდინარე, ფილმას შექმნაში მონაწილეობენ სხვადასხვა პროფესიის ადამიანები, რომელთა შემოქმედებას, საბოლოოდ, ფილმის დამდგმელი რეჟისორი აერთიანებს და აყალიბებს. არ უარყოფ რა დრამატურგის, ოპერატორის, მხატვრის, კომპოზიტორის, და სხვათა დიდ წვლილს კინონაწარმოების შექმნაში, მე მაინც ვფიქრობ, რომ ფილმის, როგორც კვრანული ნაწარმოების, იდეურ-მხატვრული მთლიანობის ძირითადი ავტორი სწორედ რეჟისორი გახლავთ; ხოლო, თუ ეს ასეა, მაშინ, ცხადია, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება რეჟისორის, როგორც მოქალაქის, მხატვრის, თავისი ერის შვილის, მკაფიო პოზიციას. სწორედ რეჟისორის მსოფლმხედველობა განსაზღვრავს ნაწარმოების ჭეშმარიტ ღირებულებას.

თუკი ვირწმუნებთ, რომ რეჟისორია ფილმის მთავარი ავტორი, მაშინ დაგვებადება ბუნებრივი მოთხოვნილება ნაწარმოების ხილვისას შევიგრძნოთ ინდივიდუალური აზროვნებისა და ხედვის ადამიანი. გასულ წელსაც წარმატება სწორედ იქ არის მიღწეული, სადაც ასეთი პოზიცია მქადავდება.

დიდი ხანია უკვე დამკვიდრდა აზრი და ნათელი გახდა, რომ ფილმის საფუძველი არის სცენარი და რომ სწორედ ლიტერატურული მასალის მხატვრული ღირებულება ბევრად განსაზღვრავს კვრანული წარმოების ხარისხს. მაკრამ, ამასთანავე, ისიც ნათელია, რომ ლიტერატურულად სრულ-

კადრი ფილმიდან „მწვერვალი“



ყოფილი ნაწარმოები ყოველთვის არ ხდება ასეთი სრულყოფილი კინოსურათის საწინდარი.

ფიქტობ, ამის მიზეზი ძირითადად დრამატურგისა და რეჟისორის ერთობლივ მუშაობაში უნდა ვეძიოთ. კარგი სცენარის ხშირად ლიტერატურულად სრულყოფილია, მაგრამ კინემატოგრაფის თავისებურებას ბოლომდე არ ითვალისწინებს, ე. ი. მასში ლიტერატურული სახეები და ხერხები სტაბრობს. ასეთ შემთხვევაში, ევრანზე მისი გააბატონი ხდება ევრანული სინთეზის ერთგვარი დამლა.

ამ საკითხთან დაკავშირებით საყურადღებოა მწერალ-დრამატურგ რეზო ინანიშვილის გამოცდილება. 1976 წლის პროდუქციაში მისი სცენარის საფუძველზე შექმნილია სრულიად განსხვავებული თავისებურების ფილმები: „პასტორალი“, „ნატრის ხე“, „ქვიშანი დარჩენიან“, „სოფლის ამიკი“. საინტერესოა აზროვნებისა და ხელწერის მხატვარი არა რეზო ინანიშვილი თავის შემოქმედებაში ისწრაფვის უნა მარტო საკუთარი თავის გამოხატვას, არამედ ცდილობს მაქსიმალურად ჩაწვდეს და ხელი შეუწყოს რეჟისორული ჩანაფიქრის და თავისებურების გამოვლენასაც. მომავალში მეტი ყურადღება უნდა დაეთმოს დრამატურგისა და რეჟისორის ურთიერთთანამშრომლობას.

ცალკე აღნიშვნის ღირსად მიმაჩნია კიდევ ერთი მომენტი. ბოლო წლებში შესამჩნევად დახივნება და ამაღლდა ქართული კინემატოგრაფის გამოხატულებითი კულტურა. 1976 წლის ნამუშევრებში არავითამ ოპერატორმა გამოავლინა მაღალი პროფესიონალიზმი, საკუთარი ხელწერა და, რაც მთავარია, უხარი, ჩასწვდეს ნაწარმოების არსს და სტილურ ერთიანობას.

ასეთ ნამუშევრებად მიმაჩნია ლომერ ასეულიანის „ნატრის ხე“, აბესალომ მაისურაძის „პასტორალი“, ალექსანდრე მღებრიშვილის და ლერი მაჩაიძის „ქვიშანი დარჩენიანი“, იური კიკაბიძის „ლაქაქი ანარა“, გია გერსამიას და ზაზა გულადავის „მწვერვალი“, ივორ ამასიასის „სოფლის ამიკი“. ეს ის ფილმებია, რომლებშიც ოპერატორი გარკვეულ ფუნქციას ეკ არ ასრულებს, არამედ ნამდვილ თანაავტორად გვევლინება. ასეთი ჭეშმარიტად შემოქმედებითი მიდგომა საზოგადოდ ქართული საოპერატორო ხელოვნების მიზანი უნდა გახდეს.

ამვე თვალსაზრისით ორიოდ სიტყვა მინდა ვთქვა თანამედროვე ქართულ კინოში მსახიობური განსახიერების შესახებ.

ბოლო წლებში შეიმჩნევა გამოჩენილი თეატრალური მსახიობების აქტიური თანამშრომლობა კინემატოგრაფიაში. ეს ფაქტი თავისთავად მნიშვნელოვანი და დიდად მისასალმებელია. ამასთანავე სამწუხაროა, რომ ხშირად კინოროლები ჭეშმარიტი შემოქმედების შედეგს არ წარმოადგენს, ვინაიდან მსახიობი მხატვრული სახის შემქმნელების ნამდვილი თანამოაზრე და თანაავტორი არ ხდება. ამიტომაც ფილმებში თითქოს მეორდება უკვე ნაცნობი, ერთხელ მოძებნილი და ნაცადი ხერხები განსახიერებელი კინოსახეები. ასეთ, მე ვიტყვდი, არამშობიქმედებით დამოკიდებულებას იწვევს ჩვე-

ნი გამოჩენილი და ნიჭიერი მსახიობებიც. ამიტომაცაა ალბათ, რომ მხატვრული სიმართლის მიზნით ჩვენი რეჟისორები სულ უფრო ხშირად მიმართავენ „ტიპას“, და უნდა ითქვას, რომ შესანიშნავ შედეგებსაც აღწევენ. ხშირად არაპროფესიონალი უფრო დამაჯერებელ, საინტერესო და ღრმა სახეს ქმნის ევრანზე, ვიდრე პროფესიონალი მსახიობი. ამის მაგალითები გასული წლის ფილმებშიც ვაგვაქს.

„ტიპას“ გამოყენება, როგორც ვიცით, კინოს ერთ-ერთი თავისებურებაა. მაგრამ ტიპაჟის, არაპროფესიონალის, შესაძლებლობები ხშირად საკმარისი არ არის. თითქმის შეუძლებელია ფართო განზოგადების, ღრმა, ფსიქოლოგიურად რთული დამიანური პორტრეტის შექმნა პროფესიონალი მსახიობის გარეშე. ამიტომ ქართულ კინოში მსახიობის და მსახიობთან მუშაობის საკითხი ერთნაირად უნდა აღვლევდეს როგორც თვით მსახიობს, ისე რეჟისორსაც. სწორედ მათი ჭეშმარიტი თანამშობიქმედებით ახლო მიმავალში ამ მხრივ სასურველი შედეგების მიღწევა აუცილებელი და საესებით რეალური უნდა გახდეს.

ყოველივე ამის მიუხედავად, გასული შემოქმედებითი წელი ნათესი ხდის, რომ თანამედროვე ქართული კინო მუდმივი ძიების პროცესშია, რომ მისი წინსვლა არ შეჩერებულა, რაზეც არა მარტო მილიანი კინოპროექსი მეტყველებს, არამედ რამდენიმე კონკრეტული მაღალი დონის რეჟისორებიც.

აქედან გამომდინარე, დარწმუნებით შეიძლება ვთქვათ, რომ კინოსტუდია „ქართული-ფილმის“ შემოქმედებითი კოლექტივი სწორ პოზიციაზე დგას. ძირითადად ეს არის ახლის ძიების სურვილი და ამასთანავე ქართული კინოხელოვნების ტრადიციებთან მჭიდრო კავშირი. როდესაც ტრადიციაზე ვლავარაკობ, მხედველობაში მაქვს არა ტრადიციული ფორმა, არამედ ქართული სინამდვილის შემოქმედებითი ათვისება, ქართველი დამიანის ხასიათის შეცნობის მწვავე ინტერესი. ამ გზაზე ქართველ კინემატოგრაფისტებს უნდა ვუსურვოთ, რომ ეროვნული სტიქია და ხასიათი უფრო განითავრებაში, თანამედროვეობასთან კავშირში იყოს დანახული და განსახიერებელი.

მილიანობაში, ქართული კინოხელოვნების შემდგომი განვითარებისთვის ალბათ, აუცილებლად უნდა მივიჩნიოთ მეტი მხატვრული სიღრმე, ცხოვრების მთავარ და არსებით პრობლემებზე ფიქრი, ადამიანის ხასიათის კვლევა მრავალ ასპექტში და, რაც მთავარია, ავტორის მოქალაქობრივი და დამიანური პოზიციის ნათელი გამოხატვა.



დაუზვიწყარი

ალექსი არღუნი
აფხაზეთის ასსრ კულტურის მინისტრი

წმლს, როცა ასეთი ზემოთ აღვნიშნავთ დიდი ოქტომბრის მესამოცე წლისთავს, აფხაზეთი ჩვენი ქვეყნის ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს გაცნო. წლის დასაწყისში ქუთაისის თეატრმა გაგვახარა. მის კვალდაკვალ გვეწვივნენ ბალტიისპირეთის, შუა აზიის შემოქმედებითი კოლექტივები, ამიერკავკასიის რესპუბლიკების საკონცერტო ბრიგადები. აფხაზეთის სა"ელმწიფო ფილარმონიის, კულტურის სასახლეთა და კლუბების სცენიდან ისმოდა საბჭოთა კავშირის ხალხთა მელოდიები.

აფხაზეთის კულტურულ ცხოვრებაში დაუვიწყარ მოვლენად იქცა ყარაჩაი-ჩერქეზეთის ლიტერატურისა და ხელოვნების დღეები, რომლებიც ჩატარდა ოქტომბრის რევოლუციის მესამოცე წლისთავის აღსანიშნავად. ჩრდილოეთ ოსეთის მუსიკოსებმა და ქორეოგრაფებმა თავიანთი ოსტატობა უჩვენეს ოსამირის, გუდაუსისა და გალის რაიონების შრომელებს.

რამდენიმე თვის წინათ ს. ჭანბას სახელობის თეატრის სცენაზე თავიანთი თვითმყოფადი ხელოვნება გაგვაცნეს უკრაინელმა მეგობრებმა. ნ. ოსტროვსკის სახელობის ნიკოლაევის მუსიკალურ-დრამატულმა თეატრმა წარმოადგინა უკრაინული ეროვნული დრამატურგიისა და მუსიკალური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები.

დიდი, განუზომელი სიხარულით შეხვდა აფხაზეთი რუსთაველის სახელობის თეატრის შესანიშნავ კოლექტივს. საგასტროლო სპექტაკლებმა პირველი დღიდანვე მიიპყრო ათასობით მაყუ-

რებლის გულისყური. ბუნებრივია. რუსთაველის თეატრი დიდი ხელოვნების სამჭედლოა, ესაა თეატრი, რომლის მიღწევები უკვე ჩვენი ქვეყნის საზღვრებს გარეთაცაა აღიარებული. თეატრი, რომელიც დიდი რუსთაველის სახელს ატარებს, პოეზიასა და მძლავრ, ამაღლებულ ადამიანურ ნებებებს ამკვიდრებს ჩვენს სულიერ ცხოვრებაში. ქართული თეატრის დონეს ხომ რუსთაველის თეატრი განსაზღვრავს. რუსთაველის თეატრი დიდი ოქტომბრის პირმოთა, საბჭოთა საქართველოს თანატოლია. კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის შემოქმედებით აღმაფრენით სულრადგმული რუსთაველის თეატრი წლების მანძილზე ქმნიდა და ქმნის დიდებულ ტრადიციებს, რომლებითაც მსოფლიოს ნებისმიერი დიდი თეატრი იამაყებდა. თეატრის ისტორიის ფურცლებს ამშვენებს სპექტაკლები „ცხვრის წყარო“, „ოტელიო“, „ოიდიპოს მეფე“ და მრავალი სხვა.

რუსთაველის თეატრი, რომელიც განასხლებული საქართველოს მხარდამხარ მიიწევს ახალი და ახალი მწვერვალებისკენ, თავისი სპექტაკლებით ამკვიდრებს ამაღლებულ იდეალებს, განადიდებს შრომას, ხალხთა ძმობასა და მეგობრობას. ამ თეატრის დიდ მსახიობებს — აკაკი ხორავას და აკაკი ვასაძეს 1936 წელს საბჭოთა მსახიობთაგან პირველებს მიენიჭათ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება.

რუსთაველის თეატრის გასაოცრად ნიჭური დასი და თანამედროვე რეჟისურა საყოველთაო:



შახვედრები

ყურადღებას იპყრობს. თეატრის საუკეთესო სპექტაკლებმა განსაზღვრეს თეატრის იდეურ-პოლიტიკური მიმართულება, მისი სულისკვეთება. თეატრმა ნიჭიერი რეჟისურის მეშვეობით უკანასკნელ წლებში გამოკვეთა სხვადასხვა სასიათის მიმართულებები. აქ არის პეროიკა და რომანტიკა, ყოფითი და ფსიქოლოგიური დრამა; ფილოსოფიური პიესა და ეპიკური ფორმის სპექტაკლები. აქედან ჩანს, თუ როგორ უშტივინულოდ უთავსდება ერთმანეთს რეალისტურ-ყოფითი ხელოვნება და ამადლებულ-რომანტიკული სპექტაკლები. ვფიქრობ, რომ ეს ასეც უნდა იყოს, რადგან თვით ცხოვრებაა საოცრად მრავალწანანოვანი და რთული. საზოგადოებრივი ურთიერთობების კვლევა შემოქმედებითი ხერხებისა და საშუალებების მრავალფეროვნებას მოითხოვს ჩვენგანს.

სოხუმელთათვის რუსთაველის თეატრი ყოველთვის სასურველი სტუმარი იყო. პირველად ამ ორმოცი წლის წინათ შეხვდა აფხაზეთი რუსთაველებს დიდი სიხარულით, და, აი დღეს, „აერორას“ ზაღლის შესამოცე წლისთავზე, ჩვენ კვლავ ვხვდებით სახელმწიფო თეატრს.

გვინდა ხაზგასმით აღვნიშნოთ, რომ აფხაზეთი თეატრალური ხელოვნება დიდ ვალშია რუსთაველის თეატრის, მისი მსახიობებისა და რეჟისორების წინაშე. დაუვიწყარია ღვაწლი აკაკი ხორავასი, აკაკი ვასაძისა, დიმიტრი ალექსიძისა და სხვა ქართველი ოსტატებისა, რომლებმაც აფხა-

ზეთ თეატრს არაერთი თაობის მსახიობები აღუზარდეს.

რუსთაველები თვით შორეულ მექსიკაშიც კი სინქრონული თარგმნის გარეშე გამოვიდნენ და, მაინც ტრიუმფალური წარმატება მოიპოვეს. მათ უფრო, უთარგმნელადც გასაგებია თეატრის ენა ჩვენთვის, აფხაზეთისათვის. გვასხენდება კადრები მექსიკის გასტროლებზე შექმნილი ტელეფილმებიდან — მექსიკელები სუნთქვაშეკრული უსმენდნენ მსახიობებს, თუმცა, ქართული ენა მათ არ ესმით. ეს მხოლოდ მაშინ შეიძლება მოხდეს, როცა სცენაზე დიდი სიმართლე სუფევს.

რუსთაველის თეატრის ეს გასტროლები სამუდამოდ დაამახსოვრდნათ სოხუმელებს, აგრეთვე გუდაუთის, გალის, ოჩამჩირის მშრომელებს. საინტერესო იყო თეატრის კოლექტივის შესჯერდა აფხაზეთი ხელოვნების მუშაკებთან. ამ შეხვედრაზე რუსთაველები გაეცნენ აფხაზეთი ხელოვნების თეატრის ნიმუშებს, კერძოდ, აფხაზეთის სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის (ხელმძღვანელი ვ. ცარგუში) ხელოვნებას. რუსთაველები ტაშით გამოხატავდნენ თავიანთ გრძობებს. ჩვენი შეხვედრები თვალნათლივ ცხადყოფდნენ ქართველი და აფხაზეთის ხელოვნების ურთიერთსიყვარულსა და განუყრელობას.



უნიკალური გამოფენა

ეთერ ღუმბაძე

როდესაც ამა წლის მისში თბილისს ეწვივნენ ქართული ხელოვნების საკიბურებისადმი მიძღვნილი საერთაშორისო სიმპოზიუმის მონაწილენი, სტუმრებს ერთი სიურპრიზიც ელოდათ — ევლქართული ფრესკების ასლთა დიდებული და მართლაც რომ უნიკალური გამოფენა. თუმცა, ეს გამოფენა მხოლოდ სიმპოზიუმთან როდი იყო დაკავშირებული — იგი, ამავე დროს, გახლდათ საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის, მხატვრისა და მეცნიერის ტატიანა შვეიაკოვას პერსონალური გამოფენა, რომელიც აჯამებდა ამ იშვიათ დარგში მის ორმოცდაათი წლის ნაღვაწს, რომელთაც ორმოცი საქართველოსა და ქართულ ხელოვნებას ეძღვნა.

არა მგონია, რომ ვინმეს გაზვიადებულად ეჩვენოს ჩვენს მიერ ზემოთ მოხსენებული ეპითეტები — „დიდებული“ თუ „უნიკალური“. ვინც ერთხელ მაინც წვევია საქართველოს ხელოვნების მუზეუმს, გულგრილად ვერ ჩაუვლიდა ძველქართული მონუმენტური ფერწერის დიად ნიმუშებს. ეს ფერწერა ეგებება სტუმარს უკვე ესტიმიოლშივე, თან სდევს მას კიბუთა გასწვრივ კედლებზე და, რაღა თქმა უნდა, ელოდება საგანგებო დარბაზებში. მუზეუმის მუდმივი ექსპოზიციის ასლთა თითქმის ორი მესამედი ტატიანა შვეიაკოვას მიერ, ერთი მცირე ნაწილი კი მის მიერ თავის დასთან — მარიამ შვიბლიერთან — ერთადაა შესრულებული. ამჟამად კი, აღნიშნულ პერსონალურ გამოფენაზე, უკმეცნობილ ნამუშევრებს დაემატა მრავალი ნაშრომი მუზეუმის საცავიდან და კერძო კოლექციიდან. აქვე იყო წარმოდგენილი ვიტრინები მხატვრობის ორნამენტთა და ძველქართულ ხელნაწერთა მინიატურების ფილიგრანული ჩანახატებისა.

ამ გამოფენის შესახებ რომ მოგვეთხრო აწ ვაგრცელებული რუბრიკით — „იცი თუ არა თქვენ, რომ...“ — განგვაკვივრებდა და ბაგაოვნებდა თუნდაც უბრალო ჩამოთვლა ციფრებისა, რომლებიც გვაუწყებენ ნამუშევართა „მეტრაჟს“, ფრესკების ადგილსამყოფელთა და მხატვრის მიერ ამა თუ იმ ტარნასპორტით განვლილ, უხშირესად კი საკუთარი ფეხით შემოული კილომეტრთა რიცხვს. მაგრამ ჩვენ იმდენად მნიშვნელოვან მოვლენასთან გვაქვს საქმე, რომ ამგვარი სენსაციური ხერხის გამოყენება არც ღირს. საკმარისია ვუწავლოთ თვით გამოფენას, მიგმართოთ თვით ტატიანა შვეიაკოვას და იგი სიამოვნებით გამოყვებათ დარბაზებში თუ ექსპონატებით შევსებულ დერფენებში, რომელთაც მივყავართ საუკუნეთა სიღრმეში — სა-

ქართველოს ქრისტიანული ხანის კულტურისა და ხელოვნების სათავეებთან; ხოლო ის გარემოება, რომ თქვენ თან გეახლებათ თვით ამ ასლთა შემქმნელი ოსტატი — ამ უჩვეულ გამოფენის ერთი თავისებურებათაგანია, რადგან ექსკურსიამდლოლის გარეშე ასეთ, მართლაც რომ სამუზეუმო გამოფენაზე თქვენ ვერას გახდებით. ასე რომ, ექსკურსის წამყვანის როლიც აქ უკუყმანოდ იკისრა თვით ღვაწლმოსილმა ხელოვანმა. ეს ისე, სიტყვამ მოიტანა... მიყვებით ტატიანა შვეიაკოვას და თვალნათლივ შეინახებთ არა მარტო წარმოდგენილ ნაშრომთა რაოდენობრივ და თვისობრივ მრავალფეროვნებას, არა მარტო ამ ნამუშევართა შესრულების მაღალ მხატვრულ დონეს, არამედ საკუთრივ მეცნიერულ-კვლევით სახაისას ექსპოზიციას, რომელიც, როგორც წესი, ქრონოლოგიურად იყო განლაგებული, თუმცა თუკი საკურობა მოითხოვდა ფრესკული ფერწერის ამა თუ იმ მიმართულებათა ან ადგილობრივ სკოლათა გამოყოფას, ქრონოლოგია უკვე თვით ამ ჯგუფთა ფარგლებში იყო დაყული, რაც გვიადვილებდა ცალკეულ რაიონებში ფრესკული ხელოვნების განვითარების აღქმას, მათს ურთიერთშედაბრებს, შეპირისპირებას, სხვადასხვა სკოლათა საერთო თუ განმასხვავებელ ნიშან-თვისებათა გააზრებას. მხატვრისა და მეცნიერის ტატიანა შვეიაკოვას შემოქმედებით-კვლევითი გზის, ასე ფთქავთ, ვერტიკალური ჭრილის წარმოდგენა რომ შევიძლოთ, ჩვენს წინაშე ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარების კანონზომიერებათა როგორც ესთეტიკურ, ისე ტექნოლოგიურ იდუმალებათა ამოხსნის მეტად საინტერესო მეთოდს დაიხსება.

ეს შემთხვევითი გარემოება როდია, ვინაიდან ის სკოლა, რომელიც გაიარა, შეითვისა და საკუთარი პრაქტიკით განავითარა და დაამკვიდრა ტატიანა შვეიაკოვამ, გახლდათ არა მხოლოდ

აკადემიურ-ტრადიციული, არამედ ჭეშმარიტად ნოვატორული სკოლა, რომლის მეთოდთა პირველად ჯერ კიდევ ტატინა შვეიაკოვას მოწაფეობის ხანაში და სწავლის პროცესში ყალიბდებოდა.

1924 წლიდან ტატინა შვეიაკოვა სწავლობდა ლენინგრადის ხელოვნებათა ისტორიის სახელმწიფო ინსტიტუტის ხელოვნებათმცოდნეობის უმაღლეს კურსებზე. მისი უშუალო ხელმძღვანელი და აღმზრდელი გახლდათ ლიდა ალექსანდრეს ასული დურნოვო, რომელმაც პირველმა და ერთადერთმა წამოიწყო იმჟამად ფრესკების ასლთა შექმნის ტექნიკის დამუშავება. ლ. დურნოვის მეთოდის არსი იმაში მდგომარეობდა, რომ ასლის კეთების ტექნიკა იმერებდა თვით ფრესკის ხატვის პროცესს, საღებავთა დაღების იმ თანმიმდევრობით, რომელსაც თვით ძველი ოსტატები მისდევდნენ, ა.ნ. შეძლებისდაგვარად, იმავე მასალის (უმთავრესად მიწის მინერალურ საღებავთა) გამოყენებით. ასეთი ასლი არა მარტო ხილულ მხატვრულ ეფექტს გამოიყვამს, არამედ თავისებურ შეცნირულ-ტექნიკურ დოკუმენტადაც გვივლინება, რომლის მიხედვით ძველი ფერწერის ტექნიკის წვდობა და შესწავლა შესაძლებელი. მეორე კურსის სტუდენტ იყო ტატინა შვეიაკოვა, როდესაც დაიწყო კედლის მონატულობათა ასლების დამოუკიდებლად შექმნა. 1926 წელს ხელოვნების ისტორიის სახელთა ინსტიტუტთან და აღმოსავლეთ ევროპის ხელოვნებათა შესწავლის გერმანული საზოგადოების მიერ ბერლინში მოწვიბილ ბიზანტიურ-რუსული მონუმენტური ფერწერის გამოფენაზე ოთხი მისი ასლი იყო წარმოდგენილი, რაც გამოყენის კატალოგშიც აღიწინა. თანაც არაერთი უცხოელი სპეციალისტი ადასტურებდა მასინ, რომ საბჭოთა კომისიტა სკოლამ ყველაზე სრულყოფილი ნამუშევარი წარმოადგინა.

ტატინა შვეიაკოვამ ჯერ კიდევ სტუდენტობის წლებში მიაღწა მრავალი ქალაქი რუსეთისა, სადაც ხელოვნების ძეგლები ევლუბოდა, და უამრავი მასალაც შეგროვა. ინსტიტუტის დამთავრების დროისთვის კი სხვა ეროვნულ კულტურათა პარალელური ძეგლების შესწავლის აუცილებლობაც დაისახა. ინსტიტუტში, რა თქმა უნდა, ცნობილი იყო მრავალნაზოვან უძველეს ქართულ მონატულობათა არსებობა. და აი, 1929 წელს, ინსტიტუტის დამთავრებისთანავე, ახალბედა მხატვარ-მეცნიერთა მთელი ჯგუფი, ლ. დურნოვის ხელმძღვანელობით, საკუთარი ინიციატივით საქართველოსკენ გამო-

ემგზავრა. აქ ჯგუფი გაიყო და სხვადასხვა მიმართულებით დაიძრა. სწორედ ამ დროის საქართველოს სამხატვრო გალერეის დირექტორმა დ. შვეარდნაძემ და ამავე გალერეის ფერწერის განყოფილების გამგემ შ. ამირანაშვილმა წამოაყენეს წინადადება ქართული ფრესკების ასლების შექმნის შესახებ საკუთრივ საქართველოსათვის, ქართული მხატვრული გალერეისათვის ამ დღიდან და ამ ამოცანის შესასრულებლად განაგრძეს მოგზაურობა საქართველოში ტატინა შვეიაკოვამ და მისმა მეუღლემ ბ. შვეიაკოვამ. ისინი იღებდნენ მონაწილეობას აკადემიკოს გ. ჩუბინაშვილის ექსპედიციაში, რომელიც მიეძღვნა დაეით გარეჯის კომპლექსის ძველთა შესწავლას. აი, რას წერდა ამის შესახებ თვით გ. ჩუბინაშვილი თავის ნაშრომში „დაეით-გარეჯის მონასტრები“:

„საჭირო აღმოჩნდა ფრესკული ფერწერის განვითარების იმ საერთო სურათის შეგება, რასაც ჩვენი კოლექცია იძლეოდა, რათა წარმოგვედგინა იგი ძველქართული ხელოვნების 1930 წელს ნაგარუდევ საზღვარგარეთულ გამოფენაზე; ცხადია, რომ ამ სამუშაოებში პირველ დავილზე მე დავაყენე დაეით გარეჯის ფრესკების ასლთა შექმნა. ჩემი და სამხატვრო გალერეის დირექტორის ხელმძღვანელობით თხუთმეტი პეცისაგან შემდგარმა ექსპედიციამ თითქმის ხუთი კვირის მანძილზე ჩაატარა დიდი სამუშაო უბანის მონასტრში. მხატვრების: შ. აბრამიშვილის, ქ. მაღალაშვილის, ე. სანავე-ფედოროვიჩისა, ე. სიღამონ-ერისათვის, ბ. შვეიაკოვის და ტ. შერბატოვა-შვეიაკოვას მიერ შესრულებულ იქნა ფრესკული მონატულობის უზუსტესი ასლები ყველა დაზიანების გათვალისწინებით“.

1930 წლის შემდეგაც ასრულებდა ტატინა შვეიაკოვა მთელ რიგ ქართულ შეკვეთებს, თან განაგრძობდა ძველი რუსული ფრესკების ასლთა შექმნასაც. ამ უკანასკნელთაგან ზოგიერთმა დღეს ორიგინალის მნიშვნელობა შეიძინა, რადგან ომის წლებში მათი პირველყოფილი ფაშისტმა ოკუპანტებმა მოსპეს. სახელმწიფო ერმიტაჟსა და რუსულ მუზეუმში დაცული ძველი რუსული ფრესკების ტატინა შვეიაკოვას მიერ შესრულებული ასლები; მრავალი ნაშრომი შესრულებული მის მიერ აგრეთვე კიევის, ჩერნიგოვის, ნოვოროდის, ერევნის, კალინინგრადის, აშხაბადის და ჩვენი ქვეყნის სხვა მუზეუმებისათვის, რომ არაფერი ვთქვათ საქართველოზე. 1936 წლიდან ხომ ტატინა შვეიაკოვამ უკვე საბოლოოდ დაუკავშირა თავიცი ცხოვრება

და მიღვაწეობა საქართველოს — იგი თბილისში დასახლდა.

ასლების შექმნა მეტად მძიმე და შრომატევადი სამუშაოა. პირველწყაროს სრული რეპროდუცირებული აღდგენის სიძნელეებს აქ ემატება თვით დროის მიერ ჩატარებული „მუშაობის“ კვალთა გადმოტანის აუცილებლობა — ამ დაზიანებათა თავისებური გამეორება, რომლებიც ფრესკას ჟამთაყვანს მიაყენა. ეს დაზიანებანი როდი „იხატება“, ისინი მხატვარმა ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით უნდა „მიაყენოს“ ფრესკის ასლს — გაჩხაანის, წაშლის, გაფხვვის საშუალებით. აი სწორედ აქ მდგავნდება განსაკუთრებული ძალით მხატვრის ალღო, გემოვნება, გამჭრიახობა, ოსტატობა და უნარი, ფუძემყარი მეცნიერული ცოდნით განმტკიცებული ყოველგვარი წაბატებისა ან რაიმეს მიჩქვალვის გარეშე, ტატინა შევიაკოვა ისე უქვემდებარებს ამ „ზიანს“ ფრესკის ფერწერას, რომ ეს ფერწერა არ „დაირღვეს“, არ „დაიფანტოს“ დაზიანებათა სავსებით „ნატურალური“ ხასიათის გამო, რომ ამ დაზიანებამ არ მიიპყროს ზედმეტი ყურადღება, თვალში არ გექჩნებოდეს. გამოდის, რომ ასლის ავტორმა უნდა გაიმეოროს როგორც ძველი ოსტატის შემოქმედების, ისე დროის „მუშაობის“ პროცესი. ასეა მიღწეული ფრესკის ასლის აღქმის მთლიანობა და თავისებური კარმონია, რასაც ნაწარმოებისა და საუკუნეების ურთიერთობა შობს. ამიტომ არა აქვს საზღვარი ჩვენს აღტაცებასაც. ამასთან ერთად, მხატვრის ნამუშევარი „იკითხება“ ნებისმიერი მანძილიდან — შორიდან, რაც ავლენს მოხატულობის მონუმენტურ ძლიერებას, და ახლოდანაც, რაც უდასტურებს ჩვენს თვალს ფრესკის ფაქტურის უტყუარობას. ერთი წუთითაც არ უნდა დაფიქვიწყოთ აგრეთვე ის მთავარი გარემოება, რომელიც ასეთი ტიპის ასლის მხატვრულ სპეციფიკასთანაა დაკავშირებული: მხატვარი არ უნდა გაიტყუოს ფრესკის, ასე ვთქვათ, „შეშოქმედებითი“, ზოგადი, თუნდაც ძალზედ შთამბეჭდავი ხატის შექმნის ცდუნებამ (ფრესკის ასეთი შემოქმედებითი ხატის შექმნა სულ სხვა, საკუთრივ ინდივიდუალური შემოქმედების ამოცანაა); აქ ასლი მხატვრულადაც და მეცნიერულადაც ზუსტი უნდა იყოს, მისი ყოველი მილიმეტრი სანდო საყრდენი უნდა იყოს არა მარტო ჩვენი ესთეტიკური აღქმისათვის, არამედ მეცნიერული წვდომისთვისაც. სწორედ ამიტომ არა ერთმა ნიჭიერმა მხატვარმა განიცადა მარცხი ამ მოლიპულ გზაზე, როცა თავისი ხილვა შემოვთავაზა ძველი ოსტატის ხილვის ნაცვლად...

აღნიშნულ პროფესიულ-შეშოქმედებითი სიძნელეთა გარდა, ასლების მხატვრის, მითუმეტეს, კი მხატვარი ქალის მუშაობა დაკავშირებულია წმინდა ფიზიკურ სიძნელეებთანაც, ხშირად კი ნამდვილ რისკთან და თავდადებებთან; მაგრამ



თამარ მეფე, ფრამენტო. ვარკია

ქტიტორა. ლაშხვერა





საგრო პირი, რკონი

მთავარანგელოზი მიხეილი, დავით გარეჯა.
წმ. ნიკოლოზის ეკლესია



რა დაბრკოლება არ გადალახვინა ტატიანა. შეეცადა ვიაკოვას საყვარელი საქმით გატაცებამ და აღმორჩენათა დაუოკებელმა წუთრვილმა! ყოველ ზაფხულს მიემგზავრება მხატვარი-პეცნიერი ექსპედიციაში, თუმც სიტყვა „ექსპედიცია“ აქ ცოტა არ იყოს ზეაწეულად ღღერს, ვინაიდან ექსპედიციის ერთადერთი მონაწილე, რეგორც წესი, თვით ტატიანა შევიაკოვას, მხოლოდ ზოგჯერ თუ გაპყლია მას მისივე და, აგრეთვე ასლების მხატვარი მარიამ შვიბლერი ან თითო-ორილა შვირიდი...

ადილეზე მხატვრის მუშაობა მიმდინარეობს ამა თუ იმ ტაძრის მაღალ თაღებზე და, რა თქმა უნდა, აქ რაიმე უბრალო შემადებულ უშიშროების ტექნიკაზე ლაპარაკიც კი ზედმეტია. ხარამოებზე ოცნებაც კი არ შეიძლება. არც განათებაა სათანადო და მითუმეტეს, საგანგებო. ხშირად, მეტად დაშორებული და თანაც განსაკუთრებით რთული ორნამენტის ჩასახატავად მხატვარი იძულებულია საველე ბინოკლს მიმართოს. ხდება ხოლმე, რომ ამა თუ იმ სქემის მხოლოდ ამოციხხვას ორ-სამ დღეზე მეტი სჭირდება; არის შემთხვევა, როცა ასეთი უშუალო ამოცოხვაც არ ხერხდება და მაშინ მხატვარი ჯიქურ შეუდგება ხოლმე ხატვას და მხოლოდ მუშაობის პროცესში აღწევს გამიფრის სასურველ შედეგს. აქ ინტუიციის, ცოდნის, გამოცდილების და ნიჭის იშვიათ შერწყმასთან გვაქვს საქმე.

სწორედ ასეთი თავდადებული შრომის გამო გვაქვს ჩვენი დღეს შესაძლებლობა, ქალაქიდან გაუსვლელად, გავეცნეთ ქართული ხელოვნების მრავალ უძველეს ძეგლს და მათი შეპირისპირების, შედარების საფუძველზე ვიქონიოთ უფრო სრული შთაბეჭდილება ამა თუ იმ ეპოქის თუ ამა თუ იმ რეგიონის ხელოვნების ხასიათზე, სტილზე, ბუნებაზე.

ამ უკანასკნელი გამოფენის დარბაზიდან კვლავ საქართველოს ხელოვნების მუზეუმს რომ დაგებურნდეთ, ჩვენი ყურადღება არ წყიძლება არ მიაყროს წალენჯიხის ანგელოსმა — XIV საუკუნის ფრესკის შევიაკოვასეულმა ასლმა. ეს ძეგლი გამოირჩევა მეტად მასვილი, შთამბეჭდავი, მეტყველი და დახვეწილი სილამაზით, ექსპრესიული ლირიულობით. მაგრამ ყველამ როდი იცის, რომ ეს ასლი უკვე პირველწყაროს მნიშვნელობას იძენს, — იმდენადაა დაზიანებული დედანი. მაშინაც კი, როცა ასლი იქმნებოდა, ანგელოსის პირსახის აღსადგენად მხატვარს არსებული ფოტოების გამოყენება დასტირდა.

ასვეე საინტერესოა განთქმული ყინწვისის ანგელოსის (XIII ს.) — ამ ჭემბარითად შედგენის — ასლთა ისტორია. წარმტაცია მისი მართლაც რომ ღვთაებრივი პოეტურობა, ნაზი ლირიზმი და, ამასთან, ადამიანური ხიბლი და სი-

ნატიფე. იგი საოცრად პლასტიკურია და, მიუხედავად მთელი თავისი მონუმენტურობისა, — ჰაეროვანი და მსუბუქი. მუხუშეში ამ ფრესკის ორი ასლია წარმოდგენილი. ერთ-ერთ მათგანზე, რომელიც 1929 წელს შესარჩულა თეთი ლიდა დურხოვომ, ანგელოსი გამოიყურება ისე, როგორც მაშინ — ფრიველთა მიერ საშინლად გასვრლი; მეორე ასლი კი შესრულებულია ტატიანა შვეიაკოვას მიერ 1948 წელს, უკვე ფრესკის გაწმენდის შემდეგ, მაგრამ აქვე ამჩნვეთ საგრძნობ დანაკარგსაც — აღარა ჩანს თვის კულუღ ანგელოსის შუბლზე, დაზიანდა ცხვირი, აქაიქ გაფერმართადა საღებავები, საშავეიროდ, გამოვლინდა მთელი რიგი მანამ უჩინარი დეტალებისა — ფრთები, ცალკეული ფრთის ნახატი და სხვა. შემდგომ ტატიანა შვეიაკოვას დამ — მარიამ შეიბლერმა — შექმნა ყინწვისის ანგელოსის თავისებური „შერებითი ასლი“. პირველი ასლის მიხედვით მან აღადგინა ფერი და აწ მოუწვეველი დეტალები, ხოლო მეორედან აიღო ის, რაც წარმოაჩინა ფრესკის გაწმენდაში.

ტატიანა შვეიაკოვას მიერ შესრულებული სამუშაო მოიცავს პერიოდს მეექვსედან მეჩვიდმეტე საუკუნემდე, მაგრამ მხატვრის ყურადღების ცენტრშია მაინც X-XII-XIII საუკუნეები. ტერიტორიულად ეს ძეგლები მოიცავენ სივრცეს შავი ზღვისპირეთიდან (ბიჭვინთის ტაძრის მოსაიკა, ლიხნის მონასტრის ფრესკები) ზემო-სვანეთის უმორის ძეგლებამდე. შემდეგ რაჭის აღმოსავლეთით და სამხრეთით მდებარე, ქართლის, დავით გარეჯის, ატენის სიონის, მანგლისის, ნაყიფარის, ლწავრის ფრესკები — ეს მხოლოდ ნაწილია მისი ნაღვაწისა, ის, რაც უცებ გამახსენდა, ყველას კი ვინ ჩამოთვლის...

მასალის დაგროვების, შედარების, მის არსში ღრმად ჩაწვდომისა და ამა თუ იმ ფორმათა საკუთარი თვალთა თუ ხელთი დამოწმებელი განვითარების გააზრების პროცესში ტატიანა შვეიაკოვამ შეიმუშავა მყარი და საფუძვლიანი მეცნიერული კონცეფცია ქართული მონუმენტური ფერწერის განვითარებისა, როგორც სხვადასხვა ეპოქაში, ისე სხვადასხვა რეგიონებში. უმდიდრესმა ერუდიციამ, მახვილმა ანალიზმა, რომელიც ათეული წლების მანძილზე უწყვეტ ჩაღრმავებასა და წვდომას ეყრდნობოდა, მისცეს ტატიანა შვეიაკოვას, როგორც მეცნიერს, შესაძლებლობა აღმოეჩინა გარკვეული კანონზომიერებანი და ამ კანონზომიერ რიგში ჩაეყენებინა მოხატულობათა ისეთი ფორმებიც, რომელთა წარმოშობა თითქოს გაუგებარი და იდუმალი იყო. ასევე საინტერესოა შვეიაკოვასეული ანალიზი ქართული კედლის ორნამენტის განვითარებისა. იმ გრანდიოზული ალბომის კომენტარებში, საიდანაც იყო წარმოდგენილი ამ ექსპოზი-

ციაც შეინახა ორნამენტთა ასლები, ტატიანა შვეიაკოვა უტყუარად ამტკიცებს და წარმოგვიჩენს, რომ სწორედ ორნამენტში, სადაც ძველი მხატვარი უფრო თავისუფლად და საკლესიო კანონით შეუზღუდავად გრძნობდა თავს, შედარებით ადრე ისახებოდა ახალი სტილი — როგორც შედგეი ახალი მსოფლმხედველობისა და საერთოდ ახალი დროის მონაბერისა. რაც შეეხება თვით ქართული კედლის ორნამენტის ამ უნიკალურ ალბომს და სათანადო გამოკვლევას, რომელიც მას ახლავს, მე პირველად თვარამეტიოდ წლის უკან მომეცა შემთხვევა მის შესახებ ჩვენს პრესაში გამოსვლისა. რა თქმა უნდა, მას შემდეგ ალბომი შეიგოს, დაზუსტდა, და აი უკვე, საერთო ჯამში, მეოცე წელია, რაც ელის გამოცემა-გამოქვეყნებას. ცხადია, გარდა იმდა მხატვრული და მეცნიერული მნიშვნელობისა, ამ ალბომს საგრძნობი პრაქტიკულ-გამოყენებითი მისიაც დაეკისრება ჩვენი ეროვნული მხატვრული ტრადიციების გამოყენებით ხელშეწყობა და საყოფაცხოვრებო პრაქტიკაში დასანერგავად.

ღვთაებრივი ლიტურგია. დავით გარეჯი



სწორედ ამ ორი ათეული წლის უკან გავიცანხ
შეც ტატინა შევიაკოვა და მას შემდეგ უღრმე-
სი პატივისცემითა და თავყანისცემით ვადევნებ
თვალყურს მის თავდადებულ და მართლაც რომ
მშვენიერ ცხოვრებას. მისი შრომა, მისი მოღვა-
წეობა და თვით მისი იერი ხომ ჯერ კიდევ ოც-
დაათიანი წლების შუაგულს აღბეჭდა თავის პო-
ეტურ „მგზავრის დღიურში“ ცნობილმა რუსმა
მგოსანმა ვერა ინბერმა. გავიხსენოთ:

Девическое славное лицо...
Такие лица — мы им сразу верим,
Кашне. Недорогое пальцецо.
Под мышкою портфель. А из портфеля
(Он весь набит каким-то багажом)
Горчит бутылка. Кажется, боржом...

...В портфеле кисти, краски и белье,
Эмульсия в бутылке, калька, свечи
(Бывает так, что освещаться нечем),
Особая работа у нее:
Она копирует картины, фрески...

Зимой ужасно холодно в церквях,
Бывает так, что отмерзают пальцы,
Но если смазать их бараньим салцеём,
То ничего. Короче, в двух словах:
Гораздо правильней работать летом,
Но Эрмитаж не думает об этом.

Ведь там лежишь на каменном полу
При переводе с кальки на бумагу.
— А впрочем, я привыкла. Как ни лягу—
Не простужусь. Привыкла и люблю...

რაღა დაგუმატოთ ამ მეტყველ სურას? ჩვენ
შეგვიძლია მხოლოდ დავადასტუროთ ორიგინა-
ლისა და პოეტური ხატის მსგავსება. რა თქმა
უნდა, ოთხმა ათეულმა წელმა შეიტანა კორე-
ქტივი ამ მსგავსების გარეგნულ შტრიხებში, მა-
გრამ ტატინა შევიაკოვა დარჩა მაინც ასეთივე
დაუდალავი, მოუსვენარი, თავის საქმეში, საქა-
რთველოსა და მის ხელოვნებაში უსაზღვროდ
შეყვარებული, ამ საქმისათვის, ამ ხელოვნები-
სათვის თავდადებული ადამიანი და მოღვაწე.

მათე მახარებელი და პავლე მოციქული.
მაცხაროში, სვანეთი

მარეზი. წალენჯიხა



ქართული მითოლოგიური ესთეტიკიდან

რევაზ სირაძე

ქართული მითოლოგია და მითოლოგიურ პერიოდში შემუშავებული მხატვრული კულტურა ამჟამად ჩვენ გვიანტერესებს ისტორიული პერსპექტივის თვალსაზრისით. „ესთეტიკური აზრის“ ისტორიისათვის პირდაპირი მონაცემები ამ პერიოდისაა შემოგვრჩენია, ამიტომ იგი შეგვიძლია განვიხილოთ, ვითარცა „პრეისტორია“ ქართული ესთეტიკური აზრის განვითარებისა. აღნიშნული პერიოდის ჩართვა „ესთეტიკური აზრის“ ისტორიაში პირობითია. ამ პერიოდისათვის „ესთეტიკური აზრის“ ნაცვლად უნდა შემოვიტანოთ „ესთეტიკური პრინციპების“ ძიების საკითხი.

მითოლოგიური პერიოდის ესთეტიკურ პრინციპთა ისტორიული პერსპექტივის თვალსაზრისით განხილვას რაინდენიმე გარემოება ამართლებს. მითოლოგიური წარმოდგენები გავლენას ახდენდა მთელი შემდეგდროინდელი ქართული ესთეტიკის განვითარებაზე. მითოლოგიურ წარმოდგენებს სწორედ ესთეტიკურის სფეროსათვის მიეცა კულტურულ-ისტორიული პერსპექტივა გაცილებით მეტად, ვიდრე ფილოსოფიური აზროვნებისათვის. ესაა ქართული აზროვნების განვითარების ერთ-ერთი თავისებურება.

ზოგჯერ ქრისტიანულ აზროვნებასაც მითოლოგიური აზროვნების ფორმად მიიჩნევენ. ამას ერთგვარი გამართლება აქვს, მაგრამ თუ არ გამოვანა „ქრისტიანული მითოლოგიის“ თავისებურებანი წარმართული მითოლოგიიდან, ამაზე შეიძლება მივიყვანოს

თვალსაზრისამდე, რომლის მიხედვით, მთელი ხელოვნება საერთოდ მითის ქმნადობადაა მიჩნეული.

ანტიკური ხანის საქართველო რომ კულტურულ მსოფლიოშია ჩართული, ამას ადასტურებს არაერთი ბერძნული წყარო. მაგრამ ქართველთა კულტურული ფიზიონომია, მისი საერთო კულტურული სახე, რომლითაც მან მნიშვნელოვანი ადგილი დაიჭირა და წვლილიც შეიტანა მსოფლიო კულტურის განვითარებაში, საბოლოოდ ჩამოყალიბდა შუა საუკუნეებში. ამ მხრივ, საქართველო მედიევალური კულტურის ქვეყანაა. ამ ეპოქაში იგი განსაკუთრებული ინტენსივობით ემბეჭა ე. წ. „ოიკუმენაში“, კულტურული მსოფლიოს ორბიტაში.

ამ დიდ ფაქტს წარმართული კულტურული წინამძღვრები ჰქონდა, რაც სხვა გარემოებებთან ერთად, გამოვლინდა მითოლოგიური ესთეტიკის სფეროში.

მითოლოგიურ პერიოდის ესთეტიკურ პრინციპებზე შეიძლება ვიმსჯელოთ ქართული თუ უცხოური (ბერძნული, სომხური და სხვა) წერილობითი წყაროს მონაცემთა მიხედვით. ამასთანავე, გასათვალისწინებელია არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მოპოვებული ხელოვნების მრავალგვარი ნიმუში (თრიალეთის, მცხეთა-არმაზის, ქუთაისის, ვანის, ნაქალაქების, ფაზისის, უფლისციხისა და მრავალი სხვა), მატერიალური კულტურის ძეგლები და ა. შ. არანაკლები მნიშვნელო-

ბისა ფოლკლორულ და ეთნოგრაფიულ მონაცემთა მიხედვით უძველესი ქართული მითის რეკონსტრუქცია და შემდგომ მისი ესთეტიკური პრინციპების ანალიზი. მცხეთაში ჩაწერილ ერთ თხზულებაში ჩანს მხატვრული დამოქმედების მითოლოგიური გააზრება:

„მოდურალი სიმღერისაგან ფიზიკურად დაიწყვის და სატრუო, რომელსაც უმღერის, ფერფლის გვას იწყებს თმებით. ფერფლში ცცხლის ნაპერწკალი კიდევ ყოფილა, ქალის თმას მოედება და ისიც ზედ დაიფერფლება“ (ვ. კოტეტიშვილი, ხალხური პოეზია, თბ., 1961 წ., გვ. 315).

მწელია ითქვას, თუ როდინდელია ეს თქმულება, მაგრამ რა დროისაც არ უნდა იყოს, იგი მითოლოგიური აზროვნების საფუძველზეა შექმნილი. ამიტომ აზროვნების წესის მიხედვით, ეს გააზრება მითოლოგიას ეკუთვნის.

სულიერი „მსხვერპლშეწირვით“ იბადებოდა ხალხური სიმღერა. მსხვერპლშეწირვას ესწარფვებდა შემოქმედელ სული, მსხვერპლი კი ეძღვნებოდა კოლექტიური ფანტაზიით შექმნილ ღვთაებს.

მესხური თქმულების მითოლოგიური ალგორითა ნათელია და გამჭვირვალე, ისევე როგორც — ალგორითა ამირანის მითისა, რომელიც, ცნობილი სიტყვებით რომ ვთქვათ, გადმოგვცემს ქართულ მითოლოგიურ კალენდარში ყველაზე კეთილშობილი წმინდანისა და მოწამის წარმოშობის ამბავს. აქ ქალღმერთი, ოქროსთმებიანი დალი, თვით ეწირება მსხვერპლად, რათა იზვას მითური გმირი, რომლის სახეში შერწყმული იქნება საუკუნეთა განმავლობაში ურყევად მიჩნეული იდეალი ადამიანისა.

ნებაყოფლობითი მსხვერპლშეწირვა ამალღებულის ესთეტიკურ იდეალს ბადებს (კერძოდ, ამალღებულის „წარმართულ სახეს“). ნებაყოფლობითია სატრფოს სიმღერაში ფერფლად-ცეცვა მომღერლისა, ისევე როგორც თავგანწირვა დალისა. ციცილიზებული მითოლოგიის კულტურული დონის მანაშენებელი უნდა იყოს მსხვერპლშეწირვა ისეთი მიზნისათვის, რომელსაც „სხვისთვის“ მოაქვს სიკეთე და უშუალოდ მსხვერპლის მიმტანისათვის. ამგვარი მსხვერპლადშეწირვის უნარი მას მატური ძალად მიეთვლება და ჩვეულებრივ — ადამიანურზე აამაღლებს. ასეთია მითოლოგიური გზა ამალღებულის ესთეტიკურ იდეალთან მიხლოებისა.

ციცილიზებული მითოლოგიის დონის მაჩვენებელია, როცა წარმართული პანთეონი მოწესრიგებულ სახეს იღებს. მითოლოგიის ციცილიზებული დონე წინა საფეხურის გავლას გვამიწნებს. „ქართული ხალხის ისტორიაშიც ჰქონდა ადგილი როგორც ბაბალ, ასევე მბაღალ განვითარებულ მითოლოგიას“ (მ. ჩიჭოვანი, ქართული მითოლოგია და ხალხური პოეზია. — ქართული ხალხური პოეზია, ტ. I, მითოლოგიური ლექსები, ნაკვეთი I, თბ., 1972 წ., გვ. 34). ციცილიზებული მითოლოგიის დონის მაჩვენებელი იქნება ისიც, თუ რამდენად მოუცავს ქართული მითოლოგიური პანთეონი ესთეტიკურ საწყისს.

„მოთვე ცხრათვალა, ბედატუტხელი ცასწვერმაჲჯენილი ციხე დგას. აქ არის დ ვთ ის კ ა რ ი : ოქროს ტახტზე მორი-

გე ღმერთი ზის და ოქროსავე ბაგეებს ძრავს. აქვე დგას ქვესკნელი ფეხვადგმული ალივის სხე, რომლის წვერში ოქროს ცხრაკეცი შმი ჰკიდია. ალივის რტებზე „უყურებად სანატრელი“, თეთრმხრიანი ღვთისმშვილები სხედან, ხოლო მის ფეხვებში უკვდავების ვეშა-წყარო ჩქეფს. ვეშა-წყაროს ღვთაებრივი ვეშაში პატრონობს. ციხიდან წყარომდე „მიწი-მიწ“ დარბი ჩადის. ამ დარბიდან მოძრაობენ ვარსკვლავთა განმასახიერებელი, ერთმანეთის მოდე-მომქმე ღვთისმშვილები“, — ასეა წარმოდგენილი ღვთაებრივი სამყოფელი ქართული მითოლოგიური შესვლულებების სავანებო ურთიერთმეჯერებით (თ. ჩხენკელი). ცხადია, აქ წარმოდგენილ სურათს ერთგვარი პოეტიზირება ახლავს, მაგრამ ამგვარი პოეტიზირება სრულიად არაა შემთხვევითი. მას მითოლოგიური წარმოდგენები აძლევს ტრას თავიანი მალაი მხატვრობითი, წარმოდგენათა თავისებურებით და მითოლოგიური პლასტიკურობით. „მითი თავისი არსით იდენტურია პოეტური მე-მოქმედებისა, ხოლო ცალკეული მითოლოგიური წარმოდგენები მეტიდროდ არის გადატანსილი პოეტურ მეტაფორასთან“. (ვ. ვუნდტი).

შემთხვევითი არაა ისიც, რომ დროთა განმავლობაში, როცა მიმდა დაკარგა თავდაპირველი მსოფლმხედველობითი ფუნქცია, არ დაუკარგავს ესთეტიკური ზეგავლენა, პირაქით, მისი საკუთრივ-ესთეტიკური ფუნქცია გაიზარდა.

XIX-XX საუკუნეთა მიჯნაზე ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მომძლავრდა ახალი ტალღა მითოლოგიური აზროვნებისა. „თანამედროვე მლიო ესაა მისწრაფება წამიერი აწმყოდან გასვლისა, ესაა სწრაფვა კონკრეტული და, ასე ვთქვათ, ჩვენი დროის სრულიად ჩვეულებრივი ადამიანი გაუზნებარდეს კაცობრიობის მივლ წარსულსა და მომავალს“, — წერს სხვა მკვლევარი (პაკეი).

ახალი დროის მხატვრული აზროვნება, შეიძლება ითქვას, ძირითადად კლასიკური სახის მითოლოგიურ წარმოდგენებს მიმართავს. ამგვარი მხატვრული ინტერესი მითოლოგიურ წარმოდგენა ესთეტიკურ ღვთაებზე მივანინშნებს. ქართული წარმართული მითოლოგიის ფართო ესთეტიკური შესაძლებლობანი სრული სისავსით გამოიყვანება ვაკას შემოქმედებაში. ესთეტიკურად მოწესრიგებულ მითოსურ სახეებს წვერებში ფანტაზია ცვლის, რათა ახალი მხატვრული სურათი ააგოს, მაგრამ მაშინაც ჩანს მითოსურ სახეთა პპალი.

შემომოყვანილი სამღვთო სამყოფლის წარმოდგენა მისი გადმოცემებს ემყარება, მაგრამ არსებითად იგი საერთო-ქართულიც უნდა ყოფილიყო. საერთო-ქართული ეფემერტის გვერდით არანაკლებ მძლავრობდა ლოკალურ ღვთაებთა კულტი (რომელთა ურთიერთმიმართება კარგადაა ნაჩვენები ვ. ბარდაველიძის გამოკვლევებში). ეს ერთი იდეად დამახასიათებელი ფორმებება მითოლოგიური პერიოდისათვის. იგი ესთეტიკურ იდეალთა ნაირგვარობას უწყობდა ხელს.

ღმერთთა მამამთავარი, „ქართველთა ზეესი“ არის „მორიგე“. მას ჰყავს „ღვთისმშვილები“, ანუ „ნახევარღმერთები“, ქართული წარმართული პანთეონის მრავალრიცხოვანი წევ-



რები; გენია: კობალა, იასხარი, ლაშარელა, პირქუში და სხვანი, ხოლო ქალღმერთთაგან: უპირველესი — დალი, აგრეთვე — ხელსამიარნი (სამიძიარნი ანუ სამიძიარნი), აბრამიშუ, მუჭკელი და სხვ. მათზე დაბლა დგანან გმირები — „პიროფლიანები“, მაგალითად: ამირანი, ხოგაის მინდი, სულკალმახი და სხვანი.

საერთოდ, ძნელად გამოსაყოფია, რომელშია მჭეტი ღვთაებრივი, და რომელში — საგმირო, ისინი სახეს იცვლიან, იცვლიან იერარქიულ საფეხურებს, ახალ და ახალ თვისებებს იძენენ. მუდმივ ცვალებადობაშია მთელი პანთეონი. იმდენად, რომ საკითხიც კი დაისმის: საზოგადოდ, შეიძლება კი საუბარი ქართული ხალხური წარმართული პანთეონის ერთიან მოდელზე? ცვალებადობას მსოფლმეცნიერებითი წარმოდგენებში განვითარება განსაზღვრავდა, რომლის კვლავსაზღვად იცვლებოდა ესთეტიკური იდეალებიც, მაგრამ ამასთანავე მითოლოგიურ წარმოდგენათა მდგრადობას განაპირობებდა მათი „ესთეტიკური მოზოლოგობა“ — უნარი ტრადიციულ ფორმებში გამოვსახათ ახალ-ახალი იდეალები.

„მორიგე“ უხედასი ღვთაებაა. იგი „რიგის და წესის აძლევს ქვეყნიერებას“. ქვეყნიერების „რიგი და წესი“ მის მშვენიერებაში მდევანდება, და ამდენად, რაღა თქმა უნდა, „მორიგე“ სილამაზის წესის გამირიგვცავს. თუ უშუალოდ თვით არ აკეთებს ამას, მაშინ ამას ახორციელებენ მისი წესის აღმსრულებლები.

უმათარესი ღვთაების უმათარესი ეპითეტის სამყაროს წესრიგზე მიუთითებს; ესაა მხატვრული წესრიგის შეტანა სამყაროში თავისუფალ ფანტაზიაზე დაყრდნობით და მისი საშუალებით.

კობალას მუდმივი ეპითეტია: გმირი, მშვენიერი მხარუთები, ლახტინი, გოზა — ფართო. თვით „პირქუშის“ ეპითეტებიც ვაგვაცხადებს „სილამაზის“ თავისებურად ატრიბუტებით. ღვთაებზეა გადატანილი ვაგვაცხობის ხალხური იდეალი. ამით კიდევ მეტად ფასდებოდა, თუკი ამ იდეალის შესატყვისი ნიშან-თვისებანი კონკრეტულ პიროვნებაში გამოიმდევნებოდა.

ბუნებრივია, რომ სილამაზის იდეალი უფრო მძლავრად ჩანს ქალ-ღვთაებათა სახეებში. მათგან უპირველესია დალი. ტანმშვენიერი დალის ოქროს ნაწნავები აყრია. მისი სახე ციურ-მნათობა მშვენიერებას ასხივებს (შდრ. ნუსტანი: „მან განანათლა სამყარო, ვაკუდდეს შუქნი შიხსანი“, „დაწვთა მისთა ელვარება ელვარება ზესთა-ზესა“). მისი სამყაროევი კავკასიონის მწვერალებია — მაღალი სახინიებები. იგი გრძნულად დაქრის ჭოუხებში და მონადირეებს მიბლავს. ასეთივე სამიძიარი. მას „რამდენიმე მუდმივი ეპითეტები გააჩნია. ასეთია: ხელი, ყვლილიანი, ქაქის ქალი. „ხელი“, ხევისურთა განმარტებით, მხიარულს, თამაშს, გიხტახას და ლამაზს ნიშნავს. მართლაც, ხალხური ლექსების მიხედვით, სამიძიარი მეტად მიმოხიდეული არსებობს. არც სილამაზე აკლანა და არც ეშხი. უყვარს კოპაჩიობას, თავმანილობას, „დაარუშუნა“. ყოველთვის სატრფიალოდ არის განწოზობილი უსაკოლოე ჭაბუკებს იხვევს“ (მ. ჩიქოვანი).

ფიქრობთ, რომ სამიძიარის ეს დახასიათება გასაზიარებელია. იგი ჩვენ ერთი გარკვეული თვალსაზრისით გვიანტრეუსებს. სამიძიარის სახეში ჩვენ ვხედავთ, თუ როგორ უკავშირდება სილამაზსა და სიყვარულის ესთეტიკურ იდეალს დიონისური საწყისის კულტი. უშაღლესი ვნება ღვთაების საკადრის თავისუფლებას ითხოვს. ღვთაებრივი „მოცალებობა“

ღვთაებრივი სიყვარულითაა გამართლებული. მიჯნური და ონისური საწყისის საფუძვლზე ხდება „ხელი“, ღვთაებრივი სიყვარულით „გახელებული“. ესაა სიყვარულისეული სურათიერი მეტამორფოზა, პიროვნების ღვთაებადობის მახარებელი. თუ ეს ასეა, როგორც ჩვენ ვვარაუდობთ, მაშინ მიჯნურთა „გახელებული“ რუსთაველურ თეორიას ქართული მითოლოგიური ტრადიციაც მოეძებნება. ცხადია, მიჯნურთა „შმაგობა“ არაბულ ლიტერატურასაც უკავშირდება (ამაზე მივითითებთ თვით რუსთაველი: „მიჯნური შმაგას გვიქვიან არაბულითა ენითა“), მაგრამ ამ თეორიას გაგრძელებისა ადგილობრივი ტრადიციებიც დახვედრია. ამიტომ სამიძიარის ეპითეტის „ხელის“ ზემოთ ჩამოთვლილი მნიშვნელობების გვერდით ხალხურ ნააზრევში ჩვენს მიერ მითითებული შინაარსიც უნდა დავგეშავთ.

უნდა ვივლუსისმობთ, რომ ღვთაებებში, ისე როგორც გმირებში — „მუჭკუაბუკებში“, მოცემულია სხვადასხვა ისტორიული ეპოქის ესთეტიკური იდეალთა შრები. ვერ ვიტყვი, რომ მათ სახეებში ჭარბობდეს ფიზიკური ძალის, გოლიათური აღნაგობის კულტი. თუ მაინც ასეთი ნიშან-თვისებანი გვხვდება, ისინი ადრეულ ეტაპს უნდა ასახავდეს. შემდგომში მუჭკუაბუკებს მაგიური ძალა, სინაქქე და გონიერება უფრო ამჯვენებს, ვიდრე გოლიათური აღნაგობა. ახალ ეტაპზე ასეთმა ნიშან-თვისებამ უარყოფით მითოლოგიურ სახეებში — ღვევებში გაღანაცვლა. ეს კი ნეკატორი გზით გვიჩვენებს, თუ საით გადაინაცვლა ესთეტიკურმა იდეალმა — იგი დასცილდა ფიზიკური ძალის კულტს.

ადრეულ ეტაპზე არსებობს ამგვარი ესთეტიკური პრინციპი: გმირის ფიზიკური თვისებანი მთლიანად შეესაბამება ადვლენ მის სულიერ ბუნებას (ესაა გმირის ქრისტიანული იდეალის ანტიპოდი). აქ გამოვლინდა ანტიკური ესთეტიკის უპირობადესი პრინციპი აღმანის პლასტიკურ სახეებში ფორმისა და შინაარსის სრული შესაბამისობის თაობაზე („სული“ თვით პლასტიკურ სახეში).

ეს ადრეული ნაკადი ესთეტიკური იდეალებისა გვეპირობებს: მშვენიერების ის, ვინც ფიზიკურად ძლიერია. ფიზიკური ძლევაშიობისას ახარეხი ესთეტიკური იდეალების შესაბამისად განისაზღვრება. გმირი თრუნავს ბოროტებას, ბატონობს ბუნების ძალებზე, მდინარეები და მთები ადვალად ემორჩილებიან მას. მას სურს ბუნების კანონზომიერებაში შეცვალოს.

აი, აქ, მითოლოგიურ ფორმაში, პირველად იჩენს თავს აზრი: შეიძლება თუ არა სამყარო ყოფილიყო უფრო კარგი, ვიდრე ის ღმერთის შექმნა? მითოლოგიურ გმირს აღარ აკმაყოფილებს „ღვთაებრივი შესაქმე“ და მას სურს შეცვალოს ქვეყნად ღვთის მიერ დამყარებული წესი და რიგი. ასე ხდება ამირანი ღმერთმბრძოლი გმირი, რითაც იგი ენათესავება პრომეთეს და გილგამეშის ეპოსს. ამირანის ტრაგიზმი აღამიანური „ბედის სამწვლარის გადალახვის“ მითოლოგიური ანარეგლია. მითოლოგიური ფანტაზია (ცილიბოს გადალახვის აზრი, რომ კაცნი აზიან „შეწინი სოფლისა“, რომ უნდა მას მიჰყვენ — ბუნების კანონებს უნდა შევედოთ. ამგვომ ავ-სულთა წინააღმდეგ ბრძოლისა ამირანს მორალური იდეები ამორალისა, ღმერთმბრძოლობისა — ბუნების ადამიანსადმი დამორჩილების იდეალი.

გმირის ეროვნული იდეალის თავისებურებანი განსაკუთრებით ნათლად მდევანდება სახეთა იდეალიზაციის პრინციპებით. ამ მხრივ კვლავ ყურადღებას იქცევს დალი. დალი

ქალური მშვენიერების განსახიერებაა, მაგრამ ამასთანავე იგი დედობის იდეალიცაა (ამ ორი ნიშნის შერწყმა იქნა ტრადიციულ ერთეულ იდეალად). დღლის, როგორც იდეალური დედის, სახე მკვლავდება სწორედ იმით, რომ მან წამოშვა ეროვნული გმირი და მასვე შეეწირა.

ქართული ლოკონური წარმოდგენებით, ბუნების ერთ-ერთ უმთავრეს სასწაულად დასახული „ეროვნული გმირის“ — ნახევარღმერთების წარმოშობა. მათი დაბადების ზებუნებრიობა თანამზღებ ბუნების სასწაულებით ცნაურდება. ამ მხრივ ჩვენთვის განსაკუთრებით საყრადღებოა ხოვას მინდის დაბადება (ასევე მისი სიკვდილი), ისევე როგორც ცისკრისა და სხვათა. ჩვენ ქართული თეოგონის მხოლოდ ერთი ასპექტი გვაცნობს. დღისმშველთა — ბერი ბაადურისა და თერჯოლისადმი მიძღვნილი საგანგებო თეოგონური ტექსტი უაღრესად „ტყველია“ მხატვრული თვალსაზრისით. ვგულისხმობთ იმას, რომ ეს ტექსტი საშუალებას ქმნის და მასში მოაზრებულყოფიერად მხოლოდ ბერი ბაადურის ან თერჯოლი, არამედ სხვა სახეებიც. ასეც მოხდა. ბაადურს ჩაენაცვლა წმინდა გიორგი და შემდეგ გამოცხადდა, რომ ბაადური იგივე წმინდა გიორგიცაა. ეს აღარაა ჩვეულებრივი კონტრამინაცია, როცა ერთი ამავე მეორეს ემისი, როცა ახალ გმირს უკავშირდება ძველი ამავე ერთგვარი მექანაურად განააცვლებით. ეს კონტრამინაციის თავისებური სახეა. თეოგონური სურათი იქმნება ზოგადი მხატვრული სახის ფორმით. ამ ზოგადობაში ამბის ელემენტარობა. ამიტომ ამ ელემენტარული შინაარსის მქონე მხატვრულ სახეში შემდეგ აღვივალა მოთაზრებს სხვა ისეთი გმირიც, რომელიც აგრეთვე ელემენტარული წარმოშობისაა. ამიტომაც, რომ ერთმა თეოგონურმა მხატვრულმა სურათმა ერთხანად შეიგუა როგორც ბერი ბაადურის წარმოშობა, ისე წმინდა გიორგისა. ამ შემთხვევაში კონტრამინაციის ზოგადესტეტიკური საფუძველი აქვს და არა მხოლოდ ფაქტური. თეოგონური წარმოდგენა ესტეტიკურ პრინციპზეა აგებული. საერთოდაც რომ მოვაცილოთ მას ბაადურს და წმ. გიორგის, იგი ინარჩუნებს ამაღლებულს ესტეტიკური შინაარსის შემცველი მხატვრული სახის მნიშვნელობას, ე. ი. თავისთავშია თვითმთავრი ესტეტიკური რაობა.

წარმართულ პერიოდშივე ისახება ტენდენცია მართითვისისაკენ. ამას ფრიალ დიდი მნიშვნელობა აქვს ეძლევა ეს ესტეტიკური პრინციპების განვიითარების თვალსაზრისით. ამასთანავე, შეიძლება აღინიშნოს შემდეგი: ქართულ მითოლოგიურ წარმოდგენათა განვითარებაზე დაკვირვება გვაფიქრებინებს, რომ მართითვისის და მკვიდრება წარმართებულ და უმთავრეს დღევანდელ მზის ალიარებიტ (ანალოგიურ ვითარებას გვიჩვენებს რომაული პოლიოცენტრისში. ნიშნდობლივია, რომ ივლიანე განდგომილი ქრისტიანობის ხანაში წარმართობის გადარჩენას ჰელიოცენტრისტიკური მონოთეიზმით (ცდილობდა).

ამიტომ მზის გაღმერთების ისტორიაში უნდა გამოვიყოს ორი საფეხური. მნათობის გაღმერთება მატრიარქტიდან იწყება. თავდაპირველად მზეც ქალ-ღვთაებად მიიჩნევა. პატრიარქტმა ახალი ღვთაება — მთავარ გააკლბა, როგორც მამრ-ღვთაების სახე. ამ დროს მზე ღვთაებათა ხომლის მებრე წყვირი ხდება (ვ. ბარდაველიძე). ამიტომ არ უნდა იყოს მართებული ეპოქათა დიფერენცირების გარეშე ქართული მთავარ ღვთაებად გამოვაცხადოთ ან მთავარ ან მზე.

საქმე ისაა, თუ როდის რომლის კულტი განიღობს წინა პლანზე. ფოლკლორულ და ეთნოგრაფიულ წყაროებში დღევანდელი სახედასხვა ეპოქათა შრეები, ამიტომაც, რომ ამ მონაცემებით ხან მთავარის უპირატესობა ჩანს და ხან მზისა. ეს გარემოება აისახა სამეცნიერო ლიტერატურაშიც: მკვლევართა ნაწილი მთავარს თვლის მთავარ ღვთაებად, ნაწილი — მზეს. ვიმეორებთ, თითოეული მხედველობის აბსოლუტაზეა ცალმხრიობისთან მიგვიყვანს.

ახალი ეტაპი იწყება ანთროპომორფიკულ ღვთაებათა გავრცელებით. ხლოვ შედგენ, როცა მონოთეისტური ტენდენციები ისახება, ღვთაებათა გამაერთიანებელ სახედ გავრდის მზე, ღვთაებათა ერთიანობის სიმბოლო.

ესთეტიკურ პრინციპთა განვითარების თვალსაზრისით, სწორედ ეს ეტაპია განსაკუთრებით ყურადსაღები. როცა მზე განდა მონოთეისტური წარმართული რელიგიის უმთავრესი ღვთაება, მას დაეყვამდებოდა პოლითეისტური პანთეონის ანთროპომორფული ღვთაებანი. მაგრამ ამის შემდეგ ეს ღვთაებანი უმადული ღვთაების რომელიმე ატრიბუტის გამომხატველი მითოლოგიურ სახე-იდებოდ იქცევიან. ასე რომ, ძველი ღვთაებანი მხატვრულ-მითოლოგიურ განსახიერებებში შეეგუნა ახალ ღვთაებას. რელიგიური წარმოდგენათა განვითარება მითოლოგიურ და ესტეტიკურ მნიშვნელობათა თანაფარდობის ცვალებადობა-განვითარებას იწვევს.

ეს პროცესი აისახა ქართულ საისტორიო წყაროებსა და ფოლკლორში.

სტრაბონის ცნობით, ივერიის სასლვარზე, კამეჩიანთან, არსებობდა თეთრი ქალღმერთის სალოცავი, რომელსაც ღამაზ სახლებს სწირავდნენ. აქ „ღმერთებად აღიარებდნენ მზეს, ზევსსა და მთვარეს, გამორჩეულ — მთვარეს“. სტრაბონის ცნობა არ იძლევა იმის თქმის საფუძველს, რომ თეთრი ქალღმერთის სალოცავი ქართველთა მთავარი ღვთაება იყო. იგი შეიძლება ერთ-ერთი, არაუმთავრესი სალოცავი ყოფილიყო, რაც უფრო მოსალოდნელია ამ პერიოდისათვის. ღვთაებათა სტრაბონისეული ჩამოთვლა მთვარეზე წინ მზეს აყენებს („მზე, ზევსი, მთვარე“). თუ ეს, თეთრი ქალღმერთი — ბერძნული ლეგეოთას ფრიალი, იგი, როგორც ღვთაება, უფრო მთვარეს უკავშირდება. უფრო საყურადღებო უნდა იყოს ლეონტი მროველის შემდეგი ცნობა: „დაივიწყეს ღმერთი დამაბადებელი მათი და იქნეს მსახური მზისა, მთვარისა და ვარსკვლავთა სხუთა“.

ეს სწორედ უშუალოდ წინაქრისტიანული ეტაპია. მზე უმთავრესი ღვთაებაა. მზის პიოსტატაზრება სხვადასხვაგვარად ხდება. მონოთეისტური ეტაპიდან მომდინარე უნდა იყოს ის წარმოდგენები, რომელთა თანახმად, ერთი მზე-ღმერთი სამ-მზებად პიოსტატაზრებული: მზე — პურადენისა, მზე — მამაციობისა და მზე — ნადირების მფარველი (გვიან — „მოფოსნობისა“). აქ ფრიალ აშკარად ჩანს, თუ ადრე ცალკეულ ღვთაებად წარმოდგენილი ძალბი როგორ იყრიან თავს „ერთარსება და სამსახოვანი“ მზე-ღვთაებაში. თეთრი პიოსტატაზრული მზის „სამება“ შეიძლება ქრისტიანობის გავლენით იყოს განსაზღვრული, ე. ი. უფრო გვიანდელი ეტაპი იყოს. მაგრამ ეს არ ცვლის მზის პიოსტატაზრების ზოგად პრინციპს. იგი მანამდეც უკვე იყო პიოსტატაზრებული მრავალ ძალად. მზეს ახლავან მზის „ნაწილიანი“, ზოგჯერ ესენია ვარსკვლავები. ზოგჯერ — „ღვისმეილნი“. „ხალხურ რწმენათა განვითარების გარკვეულ საფეხურზე, — როგორც აღნიშნავს ვ. ბარდაველიძე, — ლეოსმეილნი



გარსკვლავებს განასახიერებენ“ (შდრ.: რუსთაველის „ძველნი ზეციერი“ — ანუ ვარსკვლავები, ვითარცა ანგელოზთა სიმბოლონი). შეიძლება გვგებდოდეს ორი მსგ. („მინდი რომ დაბადდებულა ცაზე ორი მზე მდგარა“): მზე სიცოცხლისა და მკედართა მზე, მაგრამ, ცხადია, ისინი ერთი მზის პიკოსტატიეა.

მზის ციკლური ღვთაებრივი თვისებანი კაცსახოვან მზის „ნაწილებსა“ ვადატანილი. მათივე საშუალებით ხორციელდება მზე-ღვთის ადამიანებთან კავშირი. მაგრამ თავისებურებით ხან უშუალოდ ღმერთს მიეწერება. აქ უკვე მზე კარავს თავის ტრანსცენდენტურობას და ვგვსახება ვითარცა „მითოლოგიური პერსონაჟი“, მოქმედებათა მხატვრული გადმოცემის უშუალო მონაწილე.

საყურადღებოა, რომ მზეს განასახიერებენ არა მხოლოდ ქალ-ღვთაებანი, არამედ მამრი-ღვთაებანიც. მზეკალი მზის სახეა, მაგრამ მზის სახეა წინდა ეიორფიც, თუმცა წინდა ეიორფიც, როგორც ცნობილია, მთვარის სახეცაა. ეს განსხვავებული სახეები მზის გადმერთების სხვადასხვა ტუბას უნდა ასახავდნენ. შემდეგში, როცა სხვადასხვა საფეხურმა ხალხის წარმოდგენაში ერთად მოიყარა თავი, ისინი მზის ღმერთის სხვადასხვა ასპექტის წარმომარინებულნი გახაბ.

აქვე ბუნებრივად ვდგებით ესთეტკური პრობლემის წინაშე. მონოთეიზმის საფუძველზე პოლითეიზმისდრინდილი ღვთაებანი მხატვრული ხატები გახდნენ მზისა. აქ უკვე მომადებებლია ნინდაგი იმისთვის, რათა ყველა მოვლან, მთელი ბუნება, ყოველგვარი ხილვა-წარმოსახეა მზის ხატად იქნეს, რათა მზის მიმართ ყოველივე მნიშვნელოვანი სიმბოლურად; ყოველივე ასე თუ ისე იყოს მზის „ნაწილიანი“, მუსესთან ზიარებლი იყოს. ხოლო „მზიური“ მშენებებების აღმნიშვნელი იყოს. სადაც მზის სხივები წვდება, სილამაზეც სუფედეს, სადაც ნათელი ვერ აღწევს — არა მხოლოდ უკუნი იყოს, არამედ უკეთურებაც და სიმხანგრევე. უკეთურება კი თავისით არ ჩნდება (თავისით ჩნდება ნათელი, მზე), უკეთურება ჩნდება იქ, სადაც მზის სხივი იკლებს. ასე შემზადდა ესთეტკური მონიზმი.

პოლითეიზმი გამოვიინდა მითოლოგიური აზროვნების პლასტიკურობისაკენ მიდრეკილება ან, ჰეგელის სიტყვებით — „სულის მგრანობელურ ფორმებში შექცეება“. სწორედ ამ დროისთვის ითქმის განასახიერებით, რომ „ბერძნული ხელოვნება გულისხმობს ბერძნულ მითოლოგიას“ (ქ. ბარქსი).

ჰელოცენტრისტული მონოთეიზმიდან მითოლოგია თანდათან შორდება ხელოვნების პლასტიკურ ფორმებს. წარმოდგანა დემატერიალიზება იწყება, იწყება იდეალის უშუალო სულიერი წვდომა, ჰერეტიკა. იგრანობა ქრისტიანული სპირიტუალისტური ესთეტიკის მოახლოება.

ეს კი, გარკვეული კუთხით, ანთროპომორფული ღმერთების ესთეტიკური საზრისის განვითარებას იწვევს. ანთროპომორფული ღვთაებანი დარჩნენ, ისინი თვით ქრისტიანობის ხანაში ამშვენებდნენ რომისა და კონსტანტინეპოლის მოედნებს (შ. დილი). მათ შემორჩათ თავიანთი კონგრეტულ-ღვთაებრივი შინაარსი. მაგრამ ჰელოცენტრისტული მონოთეიზმის დროს ისინი თავისი „იკონგრეტული ფუნქციის“ გვერდით უშუალოდ უნდა მიმართული ყოფილიყვნენ მზისადმი, მზეც გამოეხატათ. ეს კი შეიძლებოდა იმ დროების ასლებური მხატვრული გააზრებით და მათი ასლებური სიმბოლოებით დატვირთვით. აი, ეს იყო ასლებური ესთეტიკის ჩანასახი. არსებობდა ამ გზას გააყვა ქრისტიანობა მითოლოგიურ სა-

ხეთა გამოყენებისას. წარმართულმა ღვთაებებმა აქ მთლიანად დაკარგეს წარმართული მნიშვნელობა და მთლიანად სიმბოლურ სახეებად იქცნენ, რათა ახალი ღვთაებრიობის რომელიმე ასპექტს გამოეხატათ.

ყოველივე ეს შემოვიდა ქართულ ნაწარვეში. ბერძნული მითოლოგიის სიმბოლური გააზრებისას ბასილ დიდს პრინციპებს მიჰყვებოდნენ (როგორც მოცემულია მის სპეკულურ ტრაქტატებში: „იმის შესახებ, თუ ახალგაზრდებმა როგორ უნდა პიოვნ სასარგებლო ბერძნულ პოეზიაში“). ამ პრინციპთა პრაქტიკულ ხორცშესხმას ხედვდნენ „ელინთა ზღაპრითაში“, რომელიც ფრეგე მცირემ თარგმნა.

განსაკუთრებით საინტერესოა ამ მხრივ პეტრიწის შრომები, კერძოდ მისი „განმარტებანი“. აქ „დილის“ (ზეგის) და „ღმერთები“ არიან სახეები „მზისა“, რომელიც თვით არის სიმბოლო ტრანსცენდენტური ქრისტიანული ღვთაებისა.

ცნობილია, რომ სანამ ადამიანი განსაკუთრებით დაინტერესდებოდა თავისი საკუთარი ბუნებით, მისი ინტერესი მიმართული იყო შორეული სამყაროსადმი, გარემომცველი ბუნებისადმი. გარესამყაროდან ადამიანის შინაგანი სულიერი სამყაროსაკენ, — აზროვნების განვითარების ეს გზა რთულია და მრავალწახანგავანი. ბუნებისადმი მითოლოგიური მიმართება ფრიად თვითმოყვადი მსოფლმკრძნებთი კომპლექსია, რომელიც მიელი სისრულით მხოლოდ მითოლოგიური ციკლოზაციის დროს ვლინდება, ახალი დროის ციკლოზაცია რამდენიმე წლებზე მითოლოგიის არსებია, მოლიანდა კი არ ძალუძს განიცადოს იგი. ამასთანავე მისგან არაერთი ნაკადი შემოსიანება ადამიანის ცნობიერებაში, როგორც ესთეტკური მსოფლშეცნების ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ელემენტი. ერთდროლი მხატვრული აზროვნების წარმადება საფუძველია, თუ იგი მეტკვიდრება საკუთარი მითოლოგიური მსოფლმკრძნებითი ტრადიციებისა, რამდენადაც მსოფლმკრძნების ერთდროლი თავისებურებანი ყველაზე მთავარად სწორედ მხატვრული აზროვნების სფეროში ვლინდება. ან ტრადიციათა თვალსაზრისითაც მნიშვნელოვანია ბუნებისათმ მითოლოგიური მიმართება. ჩვენ ამ მიმართებას ხშირად ახალი დროის სააზროვნო ტენდენციათა ანალიზით ვწვდებით: ხან ბუნების გასულიერების მოხშობით (რომანტიზმის კვალობაზე), ხან ბუნებისაკენ ტოლით (რუსთაველ მსოფლმკრძნების ანალიზით), ხან ბუნებისათმ უტოლიტარული მიმართების მიხედვით (შდრ. ა. ბიზე, ბუნების ვრძნობის ისტორიული განვითარება) და ა. შ. მაგრამ ვერც „გასულიერება“, ვერც „ლტოლვა“, ვერც „უტოლიტარობაში“ ვერ გვიჩვენებს ბუნებისადმი მითოლოგიური მიმართების ჰუმანრიტ ხასიათს, რადგანაც მითოლოგიურ პერიოდში ადამიანი თავისთავს განიცნობს, ვითრცა „ბუნების შელი“. ე. ი. ბუნებისაგან არ გამოაცალკევებს თავისთავს (თუმცავე შემდეგ მთელი პროგრესი წარმართება ბუნებისადმი „დაპირისპირების“ ნიშნით). ამ დროს ადამიანი ჯერ კიდევ ფიქრობს, რომ „მზე დედააო ჩემი, მთავაო — მამა ჩემი“. თვით მეექვსე საუკუნეში, როგორც ვსვლავ კესარიელი აღნიშნავს, აფშილები „თავყანს სცემენ ტყეებსა და ხეებს იმიტომ, რომ მათ ხეები გულისხმობდნენ ღვთაებად მიაჩნათ“. დამოუკიდებელი ადამიანური პიროვნება ჯერ კიდევ ძალიან მცირედ იყო განვითარებული, როცა იგი ჯერ კიდევ ვერ ბედავდა გაეითმა გვაროვნებითი იდეა და კერძობითი ცოცხალი არსება“.

ამდროინდელ ადამიანს აქვს მსოფლმკრძნების ერთიანი



მითოლოგიური მოდელი, რომელიც ერთიანად ვრცელდება მასზედაც და ბუნებაზე. ამიტომ ის კი არ მიმართავს ბუნების გასულიერებას, არამედ ერთსადაიმევე კანონზომიერებას ხედავს თავის თავსა და ბუნებაში. მაგრამ ადამიანი ჯერ-ჯერობით არაა განვითარებული საკუთარი ინდივიდუალობის შვერნება, ამ აზრით შეიძლება თქვას, რომ „ფოლკლორის ესთეტიკა“ თუა კოლექტიური შემოქმედების ესთეტიკა“ (ა. ლოსკვი). ესეც უნდა დასუტტდეს, რადროინდელი ფოლკლორისა საუბარი. ეს განმარტება უფრო მითოლოგიურ ხანას შეეფერება.

ქართული მითოლოგიური წარმოდგენების ფორმირებაზე აშკარა გავლენას ახდენს საქართველოს ბუნების სახე. რუსულ მითოლოგიაში ღმერთთა სამყოფელი უღრანი ტყეებია, ქართულში — კავკასიონი. ამან ამაზრად ხელი შეუწყო პოეტურ წარმოდგენებში მთის კულტის ადამკვიდრებას.

საკულტო ნაგებობანი თუ ნიშნები ბუნებას ერწყმის და ისინი ერთმანეთისაგან განაცალკეებიან რა განიცადა (გვიხსენით ამ მხრივ ფშავ-ხევსურული სალოცავთა ადგილები, ხატის ტყეები). მითოლოგიური სალოცავის კულტში შედის ესა თუ ის ადამიანიც და იქარო სალოცავ-ბოძონიებიც. თვით ამ ადგილებს აქვს „ღვთაებრივი ძალა“ და ჰყავს „ადგილის დღა“. თუ რადონი ძალა ჰქონდა ამ „ღვთური ადგილებს“, იქიდანაც ჩანს, რომ მათზე აღმართეს ქრისტიანული სალოცავები, როგორც ზედაზენუხ არმაზში, როგორც ლაშარის და გუდნის ჯვართა ადგილს.

სალოცავებთან შერწყმული ბუნების კულტი ერთ-ერთი სასუქველი ხდება სამშობლოს გირობისა. „მშობლიური ბუნების“ გრძნობა ამ ბუნების სილამაზის შვერნებას ბადებს. ამისდა შესაბამისად, ყალიბდება ბუნების მწვენიერების კრიტერიუმები. მთის ბუნების სილამაზის შვერნებას სწორედ ასეთ საფუძველზე წარმოიშვა და ძნელია მისი ახსნა „უტილიტარული კულტიის“ საფუძველზე (ისევე როგორც უღაბნოს სილამაზისა).

თუ რადედ ერწყმოდა მითოლოგიური აზროვნების ფორმები შემდეგდროინდელ ესთეტიკურ აზროვნებას, ამის მაგალითი შეიძლება გახდეს „ესოფერების ხის“ კულტი. საზოგადოდ, მცენარეთა ხალხური სიმბოლიკა ფართოდ აისახა თვით „ვეფხისტყაოსანში“ (ქ. სიხარულიძე). საქართველოს სხვა სხვა კულტთან ერთად ჩანს ვაზის კულტი. იგი, ვითარცა ნაყოფიერების სიმბოლი, მრავალმხრივ ასახავს ჰპოვებად ხალხურ წარმოდგენებში. ქრისტიანობა ეუუეობდა იმას, რასაც ვერ სძლედა. ამით უნდა აიხსნას „მოქცევი ქართლის-ის“ ავტორის პოზიცია, როცა იგი ნინოს სახავს ვაზის ჯვრით ხელში. ვაზს, ხალხური რწმენით, ღვთაებრივი ძალა ახლდა და ასეთი აზრით აღიქმებოდა ჯვარი ვაზისა.

ღიონისურ საწყისთან დაკავშირებული ვაზის მიმოხრა მცენარეთაგან ყველაზე მეტად შეიძლება აღქმულიყო სიცოცხლის ძალით აღესილ მიორაობად. ამიტომ ბუნებრივია, რომ უძველეს ქართულ დეკორში გეომეტრიზებული ფორმით წარმოდგენილი ვაზის მიმოხრა ჩანს. აქედანვე აიხსნება ქართული ჩუქურთმის ძირითადი ორნამენტული მოტივის წარმოშობაც, რომელიც ვაზის მოძრაობის მხატვრულ განკვეთებაა. ეს მოტივები, როგორც ცნობილია, კარგად ჩანს უძველესი ხანის ძეგლებში (მაგალიტად, თრიალეთის ოქროს თასზე), ქრისტიანული არქიტექტურის ორნამენტაკში და ფრესკაზეც (მაგალიტად, დავით აღმაშენებლის გელათის ფრესკაზე).

ქართული წარმართული პანთეონის მრავალსახეობა რომელიც ფოლკლორისა და ეთნოგრაფიულ მონაცემების მიხედვით ჩანს, ძველქართული წერილობითი წყაროებიდანაც დასტურდება. ამ მხრივ, ზემოთხსენებულ ცნობებს შეიძლება დამატების შემდეგ:

ნინო, მიწია სახანებას მას ქართლისასა, ქალქასა, მას, რომელსა ეწოდებოდა ურბისი, სადა-იგი იხილა ერა უცხოთა. თესლთა ღმერთთა მსახურნი; რამეთუ ღმერთად მათდა ცვეცლსა, ქვათა და ძელთა თავყვანის ცეცდეს“. „ერი უცხოთ“ არაქართულ მოსახლეობას შეიძლება გულისხმობდეს, მაგრამ „ცვეცლს, ქვათა და ძელთა“ თავყვანისგან რომ ქართველთა შორისაც იყო გავრცელებული, ეს სხვა ცნობებიდანაც ჩანს.

„რომიელნი მაცდურთა მთი სახლისა ანგელოზთა უწოდებენ და მსახურებენ სახელ კერათა და რომელიმე უწინთო, მსახურობენ სადაცა სახლად, გინა გარე ველთა ანუ სადაც კლდის პირთა, ანუ ხეთა“.

მრავალმხრივი კულტების არსებობა მხატვრული განსახიზნების მრავალფეროვნების მითოლოგიური არსენალი გახდა, როცა ამ კულტებმა თავდაპირველი მნიშვნელობა დაჰკარგეს და ზოგად იდეალთა მხატვრულ სიმბოლოებად იქცნენ.

ქართული მითოლოგიური ესთეტიკის განხილვა მითოლოგიური პერიოდით შემოიფარგლება, თუცა როგორც ე. ვინსაძემ აღნიშნავს, „ქართული წარმართული პანთეონისა და მითოლოგიის განვითარება ძირითადად შეწყდა საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელებასთან ერთად“.

ძნელია ქართული წარმართული პანთეონის განვითარების სრული სურათის აღდგენა. უამისოდ კი მასთან დაკავშირებულ ესთეტიკურ პრობლემებზე მსჯელობას მხოლოდ ვარაუდის მნიშვნელობა შეიძლება მიენიჭოს.

ამ შემთხვევაში არც სოციალური საფუძვლების მოძებნა ხერხდება. ძნელია პრეისტორიულ წარსულში სოციალური საფუძვლები ვეძებოთ, რომელიც კიდევ უფრო ბუნდოვანია, ვიდრე მითოლოგია და ამ მხრივ მონაცემებით ძნელია მითოლოგიის თავისებურებანი აუხსნათ. ამიტომ მისი ანალიზისას ძირითადად კულტურულ-ისტორიულ ფაქტორებს უნდა დავუყვაროთ. ზოგჯერ სწორედ ისინი შეიძლება იყვნენ განმსაზღვრელი.

„მოქცევი ქართლისაი“ გეუწყებს: „ქუეყანასა ქართლისასა იყვნენ ორნი მთანი და მათ ზედა ორნი კერანი: არმაზ და ზადენ“, რომელთა მიმართ მსხვერპლად მიჰყავდათ მშობლივი „ყრანი პირმოინი“. „მარჯულ მისა იდგა კერაი ოქროსაი და სახელი მისი გაცი და მარხულ მისა — კერაი ვერცხლისაი და სახელი მისი გა, რომელი-იგი ღმრთად ჰქონდეს მამათა ჩუენთა არიან ქართლისი“.

ამთ გარდა იხსენიებენ სხვა კერებს: „დაჯდა საურმაგ მცხეთას მფედ და მან შექმნა ორნი კერანი: აინინა და დანანა და ამართანა გზასა ზედა მცხეთისასა“.

ძნელია ზუსტად განსაზღვრა, თუ როდინდელია ეს კერები.

არმაზე თქმულია: „ფარნავაჲ შექმნა კერაი დიდი სახლსა ზედა თვისსა. ესე არს არმაზ, რამეთუ ფარნავაჲს სპარსულად არმაზ ერქუა“.

ამ მითითებით შეიძლება ახსოვდეს ზოგადი ვარაუდი: არ-



მაზი ძე. წ. ა. III-II საუკუნისა. შემდეგდროინდელია აინონა და დანანა, რომლებიც მეფე საურმაგს შეუქმნია.

არმაზი თუ ფარნაოზის შემქნილია, თითქოს, უფრო აღრინდელი ჩანს გაცი და გა, რომლებიც „ღმრთად ჰქონილან მამათა“. ლაზრე მროველის სიტყვამხარაბნი მფეფიდან გაიმიჯნება „მამანი“ ანუ ქართველთა ეპონიმები — პრესიტრონიული მითოლოგიური ხანის წინაპრები. გაცი და გა იმ-დროინდელი ყოფილან, მომდევნოები „არაინ ქართლითა“. ეს ბოლო მითითებაც მათი სიძველეს მაუწყებელია. ყოველ შემთხვევაში, ასეთი უზრისა ქართული ვითადალწერლობა. ამ უზრს კიდევ უფრო განამტკიცებს „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ მითითება: „ქუელნი ღმერთნი მამათა წუნებანი გაცი და გა“.

ამრიგად, ქართული ვითადალწერლობის ცნობათა ანალიზით ქართული წარმართული პანთეონის წევრთა ერთი ნაწილი ასეთი დროული თანმიმდევრობით ლაგდება: გაცი და გა, — ქართველთა „პირველმამების“ ღვთაებნი, შემდეგ ქართველ მეფეთა დამკვიდრებელი კერპები — არმაზი და ზადენი (ფარნაოზს მიერ), აინონა და დანანა (საურმაგის მიერ). ამათ სხვა წყაროთაგან ემატება: ბოჩი და ბადაგონ, რომელთა წარმომოხაზე კიდევ უფრო ნაკლები ვიცით.

ამათაც სადვირებელია, რომ არმაზი და შეიძლება ზადენიც სპარსულ წარმომოხაზეა. არმაზი ზორასტრიზმიდან უნდა მომდინარეობდეს (მისი სპარსულთა აკვიზორი ლ. მროველსაც აღუნიშნავს: „ფარნავაჲს სპარსულად არმაჲ ერ-ღუთა“). ავესტას თანახმად, ზორასტრიზმის უმაღლესი ღვთაება აჰურა მაზდა, საიდანაც მიიღეს ფორმები — ჰურმუზდ, ორმუზდ, ორმაზდ, არმაზი.

ალბათ, არმაზის კულტს შერეულად ჰქონდა ზოგიერთი ქართული მითოლოგიური წარმოდგენები, მაგრამ არსებითად იგი სპარსული ღვთაება იყო. იგი თავისთავად იყო სპარსულთა მიერ მათი ბატონობის განსამტკიცებლად.

აი, აქ მივადგები საკითხებს, რომელთა მიხედვით, მატინათა ცნობის წარმართულ პანთეონზე მნიშვნელობა ენიჭება მითოლოგიური ესთეტიკის ისტორიის თვალსაზრისითაც. საერთოდ აღმოსავლური და, კერძოდ, სპარსული მითოლოგიური წარმოდგენები დიდ გავლენას ახდენენ ქართველთა წარმართულ აზროვნებაზე. მაგრამ ანტიკლასიკური პოლიტიკური ორიენტაციის გვერდით, და, იქნებ, მასზე უწინარეს, არსებულ კულტურულ-ისტორიულ ფაქტორები, რომელთაც ითხვევნიან სპარსულ მითოლოგიურ წარმოდგენათა უარყოფა-დაძლევას. მაგალითად, ქართულ ფოლკლორში შემოდის დევის მითოლოგიური სახე, მაგრამ იგი უარყოფით მითოლოგიურ პერსონაჟად იქცევა. ასე იცვლებიან „ვიშაპი“ — „ვიშაპიცი“.

ჯერ კიდევ ი. ჯავახიშვილი აქცევდა ყურადღებას იმ გარემოებას, რომ ქართულ ფოლკლორში არმაზული პანთეონი არ ჩანს, და მ. წერეთლის კვალბაზე ვარაუდობდა, რომ „ქართველთა არმაზი, ნამდვილად აპურამაზდა კი არ იყო, არამედ „მცირე აზის ღმერთი ცისა და სინათლისა, ატმოსფეროსა, წვიმისა და ელვა-ქექისა თემუჲ“ (მ. წერეთელი, ხუთის წიგნები, მისი ხალხები. ენები, ისტორია და კულტურა, კონსტანტინეპოლი, 1924, გვ. 79-84. ი. ჯავახიშვილი, ქართველი ერის ისტორია, თბ., 1960, გვ. 105). „სპარსული მისაღონობა საქართველოში კერპთაყვანილობისგან დაძლეულ სარწმუნოებად არ უნდა ყოფილიყო“ (იქვე,

გვ. 108), ის ცენტრთაყვანილობა იყო. არ იქნება მითითება უნდა უსაფუძვლო, თუ ვივარაუდებთ, რომ არმაზი საერთოდ არ ყოფილა ფოლკლორში, თუმცა ეს არ უნდა ნიშნავდეს, რომ ქართლში არ იდგა არმაზის კულტი. არმაზი ქრისტიანობის შემოსვლის შემდეგ როგორც იგივე იფიციალურად უარყოფილ იქნა, ხალხსაც მთლიანად დაუვიწყია. თუმცა არმაზს არ განუცდია დევთა მავანის სახეცვლილება. ეს გასაგებია. არმაზის უარყოფისა და ქრისტიანობის შემოსვლის შემდეგ წარმართული მითისქნა შეცვლბდა. არმაზი არ იმსახურებდა გამონაკლისი ყოფილიყო. მაგრამ არმაზს სხვა ნიშნობაც გააჩნდა საინფიცი. იგი მზისთან დაგავირობული ანთროპომორფული კერპი იყო.

ამრიგად, არმაზი არ იყო ქართველთა ღვთაება. ქართველთა ღვთაება იყო მზე.

ამასთან დაკავშირებით საყურადღებოა, რომ როცა მირიან მეფემ ძველი სარწმუნოება უარყო და ქრისტიანობა მიიღო, მას უნდა უარყო არმაზი, მაგრამ „მოქცევაჲ ქართლისაჲს“ მიხედვით, ურბი პლანზეა წამოწეული მზის განქიქება, მისი ძლევაპიხისლების დამდაბლება იმ მიზეზით, რომ მზე შეიძლება დაბნულდეს. ამ შემთხვევაში ქართველი ავტორი იყენებს მარკიანე არისტელის ფილოსოფიას.

ინდგა კითხვა: რატომ მაინცდამაინც ძირითადად მზის მიმართ გამოიყენა ავტორმა არისტელის აპოლოგია და არ დასველია, რომ სხვა მხრივ მოხდინა არმაზისა და ზადენის ღმერთობის უარყოფა? აშკარაა, რომ IV საუკუნეში, როცა „მოქცევაჲ ქართლისაჲ“ დაიწერა, არმაზისა და ზადენის წინააღმდეგ ბრძოლა სრულიადაც აღარ იყო ისეთი აქტუალური, როგორც მზის განქიქება. რადგან ქრისტიანობის შემოსვლის შემდეგ არმაზ-ზადენის კვალი უშალ გამქალა, ხოლო მზის კულტი კვლავ მძლავრობდა, ამიტომ ჰქირდებოდა ავტორს მსჯელობა მზის შესახებ. უშუალოდ მზის განქიქების ისტორიულ საფუძველი მას არ ჰქონდა, რადგანადაც მირიანე არმაზსა და ზადენს აღიარებდა. არისტელის აპოლოგიაზე დამყარებით ავტორი ამ ღმერთობის უძლურებასაც ცხადყოფს: მათი კერპები წარღვნამ დაღწეა, მათ მზეს ნათელი ვერ მიანიჭეს. მაგრამ მირიანმა ახალი ღმერთი მამინ აღიარა, როცა მზის დაბნელების სასწაული განიცადა.

ყოველივე ეს ერთხელ კიდევ ცხადყოფს, რომ როცა არმაზი უარყვეს, კვლავ აღიარებდნენ მზეს.

ხალხურ შემოქმედებაში არ ასახულა არმაზი (იგი ხალხური შემოქმედებიდან სწრაფად გამქალა). აქედან უკვე ჩანს ქართულ მითოლოგიურ აზროვნებაში მისდანი შემეშავებულ უარყოფით ესთეტიკური პოზიცია. ეტყობა, არმაზის კულტი მშრალი იდეოლოგიური ზეგავლენით შემოხედულა და ქართველ ხალხს მხატვრულ წარმოსახვათა სფეროში იგი არ ჩაურთავს. ძენლია ითქვას, ესთეტიკური პოზიცია იყო აქ განსაზვარული, თუ ერთგული საკუთრე-მითოლოგიური ტრადიციები. ალბათ, ერთთა და მხრეც. იმიტომ, რომ აღმოსავლურობის დაძლევა ქართულ აზროვნებაში საერთო ტენდენცია იყო.

სწორედ ესთეტიკურ პრინციპთა საფუძველზე მზე კვლავ დარჩა მხატვრული აზროვნების სფეროში. იგი შეერწყა ქრისტიანულ ასტრალურ სიმბოლიკას, პოეტურ მეტაფორიზმს.

ასე რომ, თუ როგორ უნდა გადაწყდარიყო ბედი წარმართულ მითოლოგიური წარმოდგენებისა, ამას ხშირად ესთეტიკური თვალთახედვა განაპირობებდა. შემორჩებოდა ის წარ-



მოდგენები, რომლებიც ახლებურ ესთეტიკურ პრინციპებს შეეყენ.

ქრისტიანობისათვის მიუღებელი იყო არმაზის მკვეთრი ანთროპომორფული სახე. ი. ჯავახიშვილი უარყოფს არმაზის ყერპობას, კერძო მსხვერვა გვიანდელი ჩამატებული წყაროებში. ასევე რომ იყოს (რად, ჩვენის აზრით, საეჭვოა), ის მაინც ჩანს, რომ ჩამატებლის პოზიციის კერძოა წინააღმდეგა მიმართული. საქართველოში „აღმოსავლური“, უკიდურესად სპირიტუალისტური ესთეტიკა არ დამკვიდრებულა, მაგრამ მისი გავლენის კვალი მაინც ჩანს. ეს გამოიხატა თუნდაც იმით, რომ რელიგიურ კულტში ქანდაკება არსებითად უარყოფილი იქნა (თითო-ორლა რელიგიური არსებობა საწინააღმდეგოს ეჭვ დასახებუბებს). არმაზის კულტი მის კერპს უკავშირდებოდა. სხვათა შორის, ამ მხრივაც მიუღებელი იყო იგი ახალი სპირიტუალიზმითა აბეჭდილი, ესთეტიკისათვის. ამ მხრივ, არმაზი უფრო ბერძნულ ტრადიციებს უკავშირდებოდა, ვიდრე თვით ზორასტრულს.

საბოლოო განვიხილოთ ცნობა, რომელიც, ერთი შეხედვით, არმაზულ პანთეონს ბერძნულ მითოლოგიასთან აკავშირებს: „ბოროტ არიან საქმის-ესე და კუალად სახელისდებანი-იგი საწარმართოთა კერძობანი, რომელნი მათ ღმერთად შერაცხნეს: ...დიოს, ანუ აპოლონის, ანუ არტემის, ანუ ბოიი და გაცი და ბადაგონ და არმაზ, ანუ რომელ-იგი წყნებასა ყურნის-სასა ბილწის მის დიონისეს სახელსა იტყვიან და საცულსა აღაწრხუნენ. ესე ყოველი საემმაკიო მოისპენ ქრისტიანთა-განა“.

ბოიი, გაცი, ბადაგონ და არმაზ აქ ბერძნულ მითოლოგიურ ღვთაებათა რიგშია დასახლებული. მაგრამ, ცხადია, ისინი ქართველი მთარგმნელის, ეჭვითაც ათონელის მიერა ჩამატებული შეეჭვ მსოფლიო კრების „სჯულის კანონში“ იმ ადგილას, სადაც ბერძნულ ტექსტში აჯგობობია დიოს, აპოლონის, არტემის და დიონისეს. მაგრამ საკითხავია: რატომ სხვა ქართველი ღვთაებანი არ მოუსწენებია აქ ეჭვითაც ათონელს? ქართულ ისაა, რომ ბერძნულ ტექსტში დაპარაკოა ანთროპომორფისტული სახის კერპებზე და ქართველ მთარგმნელსაც ქართული წარმართული პანთეონიდანაც სწორედ ანთროპომორფისტული ღვთაებანი დაუკავშირებია მათთან. ასე რომ, ეს კონტაქტი მიუთითებს ღვთაებათა მსგავსებას განსახიზვნების ფორმათა მიხედვით და არა მათი წარმომავლობის თვალსაზრისით.

რა ნიშან-თვისების მატარებელი არიან არმაზული პანთეონის წევრები?

„მოქცევა ქართლისისაში“ ნათქვამია: „...პა, ესერა, ღმერთნი, დიდთა ნაყოფთა მომცემელნი და სოფლის მპყრობელნი, ქუეყნით ნაყოფთა გამმრდელნი, ქართლისიანი — არმაზ და ზადენ, ყოვლისა დაფარულისა გამოემძებელნი“.

„სუფიროვდა მათა ერთი სუფიურული ცეცხლითა დაწუად და მტუერი გარდაბნევადა თავსა კერპისასა“.

მასმადამე, „მოქცევაი ქართლისის“ მიხედვით, არმაზული პანთეონის უთავრესი ღვთაებანი არმაზ და ზადენ ყოვლანა, „დიდთა ნაყოფთა მომცემნი“ საერთოდ და კერძოდ მცენარეული ბუნების აღმომცენებელნი, მათ ხელუწყებოდნადათ ყოველივე დაფარულის გამოძიება. ისინი ითხოვდნენ ადამიანის მსხვერპლშეწირვას, ცეცხლზე დაწვას.

ცხადია, ამით არ უნდა ამოურთულიყო მათი ნიშან-თვი-

სებანი. ქრისტიანი ავტორი მათ ძღვევანოსილებს ახდენს. თვით „სოფლის მპყრობელობა“ ხილული ქვეყნის გამგებლობაზე მიუთითებს და არა სულიერი სამყაროს შემსჯევალებაზე.

ქრისტიანი ავტორები თავისებურ კონტექსტში, თავისებურ კუთხით, მაგრამ მაინც აღნიშნავენ, რომ წარმართული ღვთაებანი მხატვრული ფანტაზიის ნაყოფია. ამ მხრივ საყურადღებოა იოანე საბანისისეული შეფასება, რომელიც ამო ტფილეოსის სიტყვებიდან ჩანს:

„დაგუტევე მე პირველი იგი კაცთა ხელოვნებითა შეთხულო მჭულა და ზდაპრობისა სიბრძნითა ღონისძიებულნი რწმუნებია“.

„კაცთა ხელოვნებით“ შექმნილი კერპის გაკულტება ქრისტიანი ავტორის მიჩანია მთავარ საძრახის ნიშნად, რაც ქრისტიანობას სხვა რელიგიათაგან განასხვავებს. ეს ამო ტფილეოცი ამს მამამიანიობაზე ამბობდა, მეტადრე ეთქმოდნ ეს წარმართულ კერპებზე.

„კაცთა ხელოვნებით შეთხულო მჭულის“ განქიქება განსაკუთრებით აქტუალური გახდა სატმბრძანებლობის შემდეგ, სატმბრძანებლობა, რომელიც VIII საუკუნეში თითქმის მიუღღმოსავლურ საქრისტიანოს მოედო, ხატთა თაყვანისცემას კერპთაყვანისცემლობად მიიჩნევა. ხატების დაცვაში რომ საქართველოში გაიმარჯვა, ეს ერთგვარად ანტისპირიტუალისტური ესთეტიკის გამარჯვება მოასწავებდა და ანტიკურ ესთეტიკურ იდეალებს უფრო უახლოვდებოდა, ვიდრე, მონოფიზიტურ-ქრისტიანულს. საქართველოში ხატთაყვანისცემლობის გამარჯვებას სხვა გავრცელებთან ერთად განაპირობებდა მძლავრი ანტიკური ესთეტიკური ტრადიციების არსებობაც. ეს ტრადიციები კი, თავის მხრივ, ქართულ კულტურას ანტიკურ ბერძნულ კულტურულ სამყაროსთან აახლოვებდა.

ქრისტიანობის გამარჯვება ახალი ესთეტიკის დამკვიდრებას მოასწავებდა. მაგრამ ქრისტიანობის გამარჯვების შემდეგაც იდეზანს მძლავრებდა წარმართული მითოლოგიური წარმოდგენები. ამის მაუწყებელია ის დიდი ბრძოლები, რომლებიც წარმართობასთან წარმოებდა. ეს ჩანს აგიოგრაფიიდანაც („ნინოს ცხოვრება“, „კოლაელთა მარტიკლობა“) და ჟამთააღმწერლობიდანაც.

ლეონტი მროველის ცნობიდან ჩანს, რომ ქართლში ქრისტიანობის მიღების შემდეგაც მთლები კვლავ თავიანთი კერპების სცემდნენ თაყვანს: „მათი ერისთავებან მუხისმან მცირედ წარმართა მახვილი მათ ზედა, და ძლებით შემუსრნეს კერპნი მათნი“, ხოლო „ფხოველთა დაუტყვეს ქუეყანა მათი და გარდავიდეს თუშეთს. და სხუნიაცა მიიიღონ ურბანელსი არა მოიქცეს, არამედ დაეპყმნა მათ მეფეებან ხარე, ოდეს არ ინებენ ნათლისლება. ამისთვის წარკრბეს იგინი და მუსტეს. და რომელნიმე უკანასკნელ მოაქცივნა აბიბოს ნეკრისის ეპისკოპოსთან და რომელნიმე მათგანი დარჩეს წარმართობასვე შინა დღეს-აქამომდე“. მეფე მირიან უხარებს მემკვიდრეს: „სადაცა პოუნენ ვნებანი იგი ცხოველისანი, კერპნი, ცეცხლითა დაწვენ და ნაცარი შეასუ, რომელნი მათ ესთადენ და ესე ხელითა შენთა ამეცა“.

მასმადამე, როცა ისობა წარმართობა, უპირველესად ისობა მისი ხელოვნება; წარმართული კულტურის მატერიალური ძეგლები (რჩება სახეშეცვლილი ფოკლორი). და სადაც გადარჩა ეს ძეგლები, გადარჩა როგორც აწ უკვე ქრი-

სტიკანული შინაარსით დატვირთული ხელოვნების წარმართული ფორმა (ამის ცხადილიც მაგალითია ფაშა-ხეკურული სალოცავები: „ხატები“, „ჯვარები“).

ქრისტიანობის გამარჯვების შემდეგ იწყება სამწერლო პოლიმიკა წარმართობასთან: ქართულთნ- ინტიკურ-პერძულთნა, ზორასტრულ-მასხდენურთან და ქალდეურთან.

როგორც მოსალოდნელი იყო, ეს ასახულია ჯერ კიდევ „შუშანიის წამებაში“. როცა შუშანიე ეუბნება გამახდანიან-ბულ ვარსკესს: „მამან შენმან აღმართან სამარტკილენი და ეგლესიანი აღმუნან და შენ მამისა შენისა საქმენი განჩარყუნენ და სხუად დაქაუენი კეთილი მისინი, მამანან შენ-მან წმინდანი ზემოთხუნა სხითი თვისად, ხოლო შენ დევ-ნი ი შე მოიხუნენ. მან ღმერთი ცათაი და ჴუჯეანისაი აღიარა და პიწუნან, ხოლო შენ ღმერთი ჴემშირტი უვარჴუად და ცეცხლთა თაყვანის ემ“.

აქ პირველად არის დადასტურებული ქართველთა უარყოფითი პოზიცია სპარსული მითოლოგიური წარმოდგენებისადმი. „ღმენი“ აქ პირველად მოხსენიებული და მოხსენიებულია სპარსულ რწმუნასთან დაკავშირებით. შემდეგ იგი საუკუნეთა მანძილზე გამოხატავს კონკრეტულსა და აბსტრაქციკაქმნილ ბოროტებას (თ. თორნიკი).

როგორც ვთქვით, ი. ჯავახიშვილი ფიქრობდა, რომ საქართველოში მასხდანიობა ცეცხლთაყვანისმცემლობას ნიშნავდა და არმაზის კულტი საერთოდ არ იყო.

ამ საკითხს ცხადილიც კავშირი აქვს წინაქრისტიანული ქართული ესთეტიკის ისტორიასთან. თუ არმაზის კულტი გვიანდელი ინტერპოლაციის ნაყოფია, გამოდის, რომ მასხდანიობას ჩვენში არ უკავშირდებოდა ხელოვნების პლასტიკური სახეები (ამ შემთხვევაში სკულპტურული კერამიკა).

ამითავითვე აღნიშნავთ, რომ ეს საკითხი არსებითად დღესაც ისეთივე ვარაუდების დონეზე დგას, როგორც ორმოცდაათ წლის წინათ, როცა მას განიხილავენდნენ მ. წერეთელი და ი. ჯავახიშვილი. მაგრამ რამდენიმე მოსახრება მაინც უნდა გამოითქვას.

მართლაც, უმეტესწილად ჩვენში მასხდანიურ წარმატობა ცეცხლთაყვანისმცემლობას გულისხმობს. ასეა „შუშანიის წამებაშიც“ და „ეგისტათი მტხეთელის წამებაშიც“. უფრო საყურადღებოა „აბოს ნეკრესელის წამება“. მისი მარტვილობის მიზეზი გამხდარა ის, რომ საჯაროდ წყალი დაუსხამა და დაწმურტა ცეცხლს. ე. ი. VI საუკუნეშიც ქართლში ებრძოდნენ ცეცხლთაყვანისმცემლობას. დავით გარეჯელი ფილოსოფიურად ებრძოდა მათ, ისევე როგორც „ეგისტათის წამებაში“ ავტორი. და არსად არც ერთ შემთხვევაში არ ჩანს არმაზის კულტი.

მაგრამ ვფიქრობთ, რომ ეს ბუნებრივია, თუ გაეითვალისწინებთ შემდეგს: არმაზი ქართულში მასხდანიობის ძირითადი ღვთაება უნდა ყოფილიყო. უფრო მთავარი, ვიდრე ცეცხლი. თვით ცეცხლის სალოცავთა არსებობა არმაზის კულტს, უკავშირდება. ცეცხლი, ნეოპლატონიზმის კვალბაზე თუ ვიყვით, ემანირებული მზეა. ასე რომ, ცეცხლის თაყვანისცემა, მზის თაყვანისცემა კი არ გამოხატავს, არამედ მას გულისხმობს.

ანტიმასხდანიური პოლიმიკის ფორმით, როგორც ამა კ. კვეკელი აღნიშნავდა, „ეგისტათის მარტვილობაში“ მოცემულია მასხდანიურ ღვთაებათა დახასიათება: „ღმერთმან დრუბულსა უბრძანისი, და მოფუნის ბრწყინვალეობაი მზისაი და მითვარისაი დააბნელოს. მზეი და მთვარეი ამისთვის არა

ღმერთ არიან. მერმე კუალად ცეცხლი არა ღმერთ არს ამით. რამეთუ კაცმან აღაღუნის და კაცმანევე დაშრტის, ამრამეთუ კაცი უფლად არს ცეცხლისანი, ამისთვის არა ღმერთ არს ცეცხლი“. აქ მასხდანიურ ღვთაებებში შედის ძირითადად მზე და აგრეთვე ცეცხლიც. ამიტომ ანტიმასხდანიური პოლიმიკა მიმართულია ძირითადად მზის წინააღმდეგ. ამისი რემინისცენცია ჩანს „კოსტანტი — კახასი მარტვილობაში“, „არცა ბრწყინვალე უნდა მას ნათელი მზისა ამის წარმავალისა, არცაღა ტბილდ უნდა სიმცხენავლედ მზის თულისა განტკუნვადი და გულის-წყურთხილი ნათლისა მის მიმავალი სათა თვრებულად მხედვიდა მრუსა ამას“. მზის ომბრობის განქიქება ჩანს „ნინოს ცხოვრებაშიც“. ამდენად ცხადია, რომ მასხდანიობა საქართველოში ცეცხლთაყვანისმცემლობით არ შემოფარგლულა.

ცეცხლის თაყვანი ანთროპომორფული სახე არ გააჩნდა. ასეთი სახე გააჩნდა მზეს. ესაა არმაზი. იგია ციური ცეცხლის მფლობელი. მზე მისი სიკეთის თვალთა, რომელსაც იგი სთესავს ვარსკვლავთა საშუალებით და უპირისპირდება პლანეტებს.

ამრიგად, ცეცხლი, მზე და არმაზი ერთმანეთს გულისხმობს.

როცა არმაზის პანთეონის კერებში დამახსრავს. იგი ცეცხლთაყვანისმცემლობის სახით უფრო შემორჩებოდა. და ჩვენ არა გვაქვს საუფუძველი ეჭვი შევიტანოთ არმაზის კერების არსებობაში.

ერთი კი შეიძლება, რომ არმაზის პანთეონის კერპული გამოსახულებანი საქართველოში უშუალოდ სპარსეთიდან არ იყოს შემოსული. შეიძლება გვევარაუდო, რომ სპარსეთშიც კარგად დნენვარა არმაზის კულტი, რომელიც, ერთის მხრივ, შვერწყა მზის ადგილობრივ თაყვანისცემას, ხოლო სკულპტურული სახე მან მიიღო ბერძნული ტრადიციებისა წახედვით, რომლის გავრცელება სხვა მხრივაც ჩანს ამ მხარეში (კერძოდ, თფიბი ქალმერთის ტაძარი კამპიტოანთან, რასაც აღნიშნავდა სტრაბონი).

მზე პრეისტორიულ წარმოდგენაში (პატარაბრატქიდან მომდინარედა სავარაუდო ქალ-ღვთაება მზე), „მზე“ მეორე წევრი მარტვიარქალური პანთეონისა, მზე — მთავარი ღვთაება (უკვე მამრული კორელატით) წინაქრისტიანული მონთეოისტური რელიგიის ჩამოყალიბებისას, მზე — არმაზის სახე-სახე (ადგილობრივ ტრადიციებთან შერწყმული ზორასტრული ელემენტებით), შემდეგ — ქრისტიანობასთან შერწყმული მზე და კვლავ — „მზე“, ქრისტიანული ნეოპლატონიზმში გააზრებული (პეტრიწი). ასე მრავალმხრივი ძირები და ტრადიციები მოეპოვება ქართულ ზროვნებაში „მზეს“. ყოველგვარ ფრწევდა მის ესთეტიკური მოაზრების მრავალწახანგოვნებას. ამიტომაც, რომ ასე მძლავრად ფიგურირებს „მზე“ ქართულ ფოლკლორში, ხალხურ არქიტექტურაში („გლგებური დარბაზის“ დედასვეტის დეკორირება), ქრისტიანულ ტაძართა არქიტექტურულ დეკორში, ფერწერაში. აგიოგრაფიაში და განსაკუთრებით კი ჰიმნოგრაფიაში. ამ ტრადიციებზედა დამყარებული იმის ესთეტიკა „ვეფხისტყაოსანში“, რაც მრავალმხრივად გააზრებული სამცხე-საბურთალოსი.

თუ დავამახსოვრებთ ტრადიციისამებრ სამ სახედ გავყოფთ — ფილოსოფიურ-მეცნიერულად, რელიგიურად და ესთეტიკურად. — სამივე რომ მთელი ინტენსივობით იყოს წარმოდგენილი ერთმანეთის გვერდით და ერთმანეთს ერწყ-



ემოდს, — ეს შესაძლებელია მხოლოდ მითოსურ ხილვებში. მითოსურ ხილვათა ბუნება უფრო ნათლად წარმოგვესახება, თუ მათ განვიზიარებთ როგორც პოეტურ აზროვნებისათვის მარადმზობლად მისწრაფებას. არსებობს მოვლენათა მიზეზ-შედეგობრიობის პოეტურად ახსნის მარადიული სურვილი. მაგალითად, მაშინაც კი, როცა კარგადაა შეეცნობილი ნის-ლის არბა და მისი წარმოშობის მიზეზები, თან გვდევს სურვილი, რომ წარმოვიდგინოთ იგი როგორც მების ფიქ-რი. მითოლოგიურ ხანაში მართლაც სწამთ ასეთი რამ, მაგ-რამ მთავარია ის, რომ სწამთ პოეტური წარმოდგენისა. ამი-ტომ იქმნის, რომ მითოსურ აზროვნებას ახლავს პოეტურობ-ა, ხოლო პოეტური აზროვნებისათვის ყოველ დროში დამა-სახსიათებელია მითოსური წარმოსახვანი. ახალ დროზე რომ არაფერი ვთქვათ, მითოსური ხილვანი გავრცელებულია შუა საუკუნეებში მსოფლმხედველობრივი განსხვავებულობისდა მიზეზდავად. მითოსური ხილვები წარმოდგება მანძი, როცა მოვლენათა რეალურ კანონზომიერებას ცვლის პოეტური კან-ონზომიერებანი. ესაა შემთხვევად, როცა შორეული და შეუ-ცნობელი რჩება იგი. ასეთ შემთხვევაში, ცხადია, გაცილებით კაფართობებულია მითოსის საჭიროება და იგი მხოლოდ ეს-თეტიკურის სფეროს როდი მოიცავს.

იმ ტრადიციათა შორის, რომელნიც მითოლოგიიდან შეე-რწყა ესთეტიკურ აზროვნებასა და მხატვრული გამოსახვის მნიშვნელოვანი საშუალება გახდა, ერთ-ერთი ფაქტორია და რთის მითოლოგიისა. დროის მითოლოგიისა და პოქედების დროული ლოკალიზაციის მოხსნა, დრო კარგავს კონკრეტულ-ემოციურ წინმნიშვნელობას და შემოღის აბსტრაქ-ტული „დრო“, რის შედეგადაც მოვლენები და პიროვნებანი „ზედროულად“ და შესაბამისად მდლმებულად და განსო-კიდებულად წარმოგვესახება. მოვლენებში ზედროული ხდება ის, რაც მისი არსია. დროის მითოლოგიისა არსის წარმო-ჩენის მხატვრულ-მითოლოგიური გზაა. დევთაებათა, დევიან-შეშობა, „პიროვნებათა“ მოქმედება თქმულებებში გარეგნუ-ლად ფრიად კონკრეტულია. კონკრეტულია მათი სამოქმედო კარგები. მაგრამ, როგორც წესი, არ ხდება დაზუსტება, თუ როდის მოხდა ესა და ეს ამბავი. ამით იქმნება მხატვრული ილუზია, რომ აღწერილ ამბავს ზედროული მნიშვნელობა აქვს.

ო. შენგელერის კულტურფილოსოფიაში დროზე მოძღვრე-ობაა „რაციონალურ მარცალს“ ქმნის ერთი მომენტო: კონ-კრეტული ეპოქები ურთიერთის სხვაობად დროის კატეგორი-ისადმი. დამოკიდებულების მხრივ. თვალსაჩინოდ სხვაობს ამ მხრივ ერთმანეთის წარმართული და ქრისტიანული ეპოქები, მაგრამ მათ შორის არის საერთო. ქრისტიანული ესთეტიკა გმირის ქრისტიანულ იდეალს ზედროულად აცხადებს, თუმცა აგოგრაფიაში აღწერილი ამბები ჩვეულებრივ კონკრეტულ-ისტორიულია (აგოგრაფიები ჩვეულებრივ ზუსტად ათარი-ლებენ კიდევ აღწერილ ამბებს). ამ ბოლო მომენტით ქრის-ტიანული ესთეტიკა მნიშვნელოვნად სხვაობს მითოლოგიურს. მაგრამ ქრისტიანულ ხელოვნებაშიაც ზედროულია სწორედ პერსონაჟის არსებობა, მისი ღვთაებრივი ბუნება. აი, ამ ზო-გადი მომენტით ქრისტიანობა ითვისებს დროის მითოლოგი-ისაგან. ქრისტიანულ ხელოვნებაში დროის მითოლოგიისაგან აგოგრაფიულ (თუ ფერწერულ) გმირს ამაღლებულის ეს-თეტიკური ღირსებით მოსავს. ესაა ამაღლების ნიღწევის ახალი გზა, განსხვავებული წარმართული ეპოქის ამაღლებუ-ლობისაგან.

დროის მითოლოგიისაგან კვალი ქართულ საისტორიო მწერლობასაც დაეცხო. ამიტომ ბევრი მათგანში ნაკლებად ვკაჭვს თარიღები. ამბებს განსწავლედული სახე ცხლვვა გამათავლმწერლობაში ბელეტრისტული ელემენტებით ძლიერ-დება. ამ პროცესში თუ რაოდენ დიდია მითოლოგიური ელ-ემენტის როლი, საკმარისია მივეთითოთ ლეონტი მროველის „მეფეთა ცხოვრებაზე“. ესა თუ ის მეფე აქ დასტვლია არა ისე, როგორც იყო, არამედ ისე — „როგორც უნდა ყოფი-ლიყო“, ე. ი. მეფისა თუ ზეკაცის ზოგადი იდეალის შესაბა-მისად. ხოლო ამ იდეალში ისევე მძლავრობს მითოლოგიურ პერსონაჟთა ნიშან-თვისებანი, როგორც „ამირანდარეჯანია-ნის“ გმირებანი.

თუ რაოდენ ყურადღებულია მოვლენათა მითოლოგიისაგან, ამის მთელი სიხცხადით ავლენს „მეფეთა ცხოვრების“ ერთი ტენდენცია: რაც უფრო მნიშვნელოვანი ამბავია მოთხრობო-ლი, მით უფრო ღრმადწარულ ფორმავია იგი გადმოცემული. ისტორიის უმთავრესი კითხვები — „რანი ვართ, საიდან მოვდევართ და საით მივიღტვით?“ — მითოლოგიური აზ-როვნების ფორმებშია გადაწყვეტილი. ამიტომ ქართველთა ეპონიმების („პირველ მამათა“ — ე. ი. პრეისტორიული წინაარბების), სარწმუნოებრივ მოქცევის, თუ დედაქალაქის დაარბების ამბები მოთხრობილია არა ისე, როგორც იყო, არა-მედ „როგორც უნდა ყოფილიყო“. ხოლო, თუ როგორ უნდა ყოფილიყო, ამას კარნახობს პოეტურ-მითოლოგიური ხედვა (როგორც თსილისის დაარბის ლეგენდაში, ან როგორც ხბოთის მთაზე მუის სასწაულმოქმედობრივი დახმელება გვა-წყვეს). ისტორიაში შეტანილია „პოეტური წესრიგი“. ის-ტორიულ რეალობაზე წინ ესთეტიკურ პრინციპებზე გვებული მითოლოგიური რეალობა დაყენებული. გამომდის, რომ ის-ტორიის აზრი მითოლოგიურ ფორმებში უფრო ნეიცნობა, ვიდრე „ცხოვრებისეულ პროზაში“.

Красота спасет мир — „ესთეტიკური იდეალიზმი“ ალხილი დისტოფესკის ამ ცნობილი ფრასის შინაარსი შეი-ძლება ასე გავიაროთ: კაცობრიობას, დროისა და სივრცის მიუხედავად, ესთეტიკური ფსევდობანი აერთიანებს. არა-ფერი არ ახლოვებს საუკუნეებს ისე, როგორც ხელოვნება. რელობებოც და იდეოლოგიური პრინციპებოც აერთიანებდა ადამიანებს, თუმცა იგივე ფაქტორები ამათ ხშირად თიშავდა და ერთმანეთს უპირისპირდებოდნენ რელობით თუ იდეო-ლოგის სხვა ფორმებით, მათთვის ახლობელი იყო ერთმანე-თის ხელოვნება.

მე-20 საუკუნის ხალხთა აზროვნებაში მიმდინარე ინტე-გრაციის პროცესი, თითქოსდა, მათ ნიველირებას უნდა იწვე-ვდეს. ამგვარ „პროფენციულად უკსიმოზმს“ უარყოფს ის ფა-ქტი, რომ არანაკლები საერთობა აღინიშნება ხალხთა შო-რის შუა საუკუნეებში და მითოლოგიურ ხანაში. ამისი დამა-დასტურებელია ქართული მითოლოგიური აზროვნების ტი-პოლოგიური სიახლოვე სხვა ხალხთა მითოლოგიასთან. ამგ-ვარი საერთობაც უპირველესად ესთეტიკური თვალსაზრი-თის აღინიშნება.



გიორგი შხვაციანი

გლადიმერ მდივანი

ლექორატული ქანდაკება



მისაკ სამხატვრო გამოფენაზე მოქანდაკე გიორგი შხვაციანის ნახატები უნახავს, — სანგინით, ნახშირით თუ სანთლის ფანქრით შესრულებული, არ შეიძლება არ მოხიბლულიყო სხეულთა მოქნილი, პლასტიკური კონტურების მშვენიერებით... იმდენად ბუნებრივი და გამომსახველია ეს კონტურები, ხან მკაფიოდ მოხაზული და ხანაც ოდნავ დაშტრბილული. მხატვრული ღირებულებით მოქანდაკის ნახატები დამოუკიდებელ მნიშვნელობასაც კი იძენენ.

ფანქარი და ქაღალდი გიორგი შხვაციანის ბავშვობის დროინდელი გატაცებაა. დედამისს დღემდე აქვს შემონახული პატარა ბიჭუნას ნამუშევრები. თვით მოქანდაკისთვის ნახატი — დამოუკიდებელი ხელოვნებაა, რომელსაც დღეს მის შემოქმედებაში ქანდაკებასთან თანაბარი ადგილი უჭირავს.

შხვაციანის ამ გრაფიკულ ნამუშევრებში ჩანს, რომ მხატვარი თავისუფლად ასხამს ხორცს ჩანაფიქრს. წლების, ცხოვრებისა და გამოცდილების მიერ მოტანილი შემოქმედებითი სიმწიფე, საკუთარი პრინციპების, აზრთა და გრძობათა ერთგულება მხატვარს ეხმარება თქვას ახალი, საკუთარი მნიშვნელოვანი სათქმელი. დას, მხოლოდ თავაუღებელ შრომას ძალუმს განავითაროს ნიჭი.

მაგრამ შხვაციანია მხოლოდ სახვითი ხელოვნების სიყვარულით როდი შემოიფარგლა. ადრე თუ გვიან ამგვარ შემოზღუდვას შემოქმედებით დაწინებამდე მიჰყავს მხატვარი. მოქანდაკეს ყველაფერი იზიდავდა, ბავშვობიდანვე ინტერესთა ფართო სფერო გააჩნდა, ბევრს კითხულობდა, ხელოვნების სხვადასხვა დარგთან ერთად გატაცებული იყო სპორტით.

ჯერ კიდევ რვა წლის ბავშვს, როცა თბილისის პიონერთა სასახლეში ფერწერაში ვარჯიშობდა, საკუთარი თავი მხოლოდ მხატვრად წარმოედგინა. მერე კი იგი მთლიანად გაიტაცა ქანდაკებამ და მოქანდაკე უ. კრაწაშვილის ჯგუფში გადავიდა. ამ შესანიშნავ პედაგოგთან მამის თაგი მოიყარა ბევრმა განსაკუთრებულ ნიჭიერმა ბავშვმა, მათ შორის იყვნენ ჯემალ და გიკა ჯაფარიძეები, ალექსანდრე რატიანი, თენგიზ კიკალაძე, გურამ ხომერიკი, ლამარა ქველიძე, ავთანდილ მჭედლიშვილი, მიქა სმირნოვი და სხვები.

გიორგი შხვაციანია გატაცებით მუშაობდა ქანდაკებებზე, თუმცა ფერწერასაც არ თმობდა, სახლში ბევრ დროს ანდომებდა დიდ ფერწერთა ნამუშევრებიდან ასლების გაკეთებას. ამ პერიოდს მიეკუთვნება ფანქრით შესრულებული საინ-

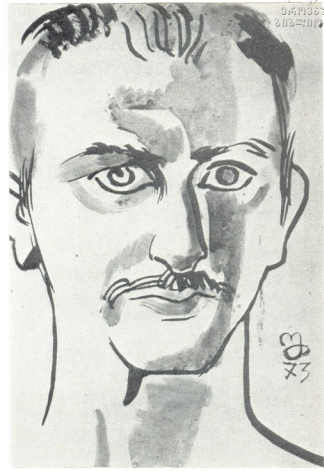
ტერესო „ავტობორტრეტიც“. 1958 წელს გიორგი უკვე თბილისის სახმატრო აკადემიის სტუდენტია, სწავლობს ნიკოლოზ კანდელაკის ხელმძღვანელობით, აკადემიის დამთავრების შემდეგ კი პროფესიულ ცოდნას იღრმავეს სსრკ სახმატრო აკადემიის შემოქმედებით სახელოსნოში (ხელმძღვანელი — აკადემიკოსი ვლ. თუფურაძე).

გიორგი შვაცაბაია ახალი თაობის ქართველ მოქანდაკეთა იმ ჯგუფშია, ვინც განსაკუთრებით მიიქცია ყურადღება უკანასკნელ წლებში. სწორედ ბოლო ხანების შემოქმედებითმა მონაპოვარმა მოუტანა მოქანდაკეს ფართო აღიარება. გასულ წელს მისმა ნამუშევარმა „ახალგაზრდობა“ სსრკ სახმატრო აკადემიის ვერცხლის მედალი დაიმსახურა და განზრახულია მისი გამოფენა მოსკოვის ერთ-ერთ მუზეუმში.

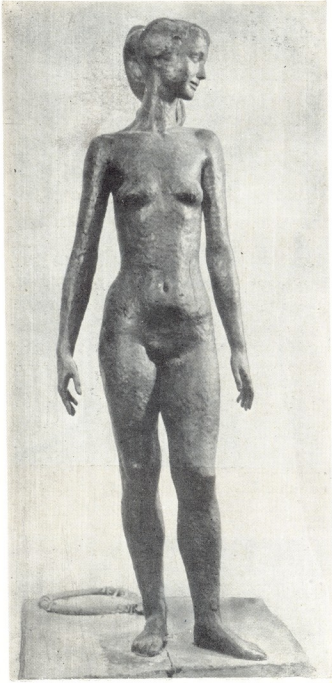
გიორგი შვაცაბაიამ ნიჭიერად გამოავლინა თავი როგორც დაზგურ, ისე მონუმენტურ ქანდაკებაში, პორტრეტულ თუ ფიგურულ კომპოზიციაში. პორტრეტული ნამუშევრები თუმცა ჯერჯერობით არ არის მრავალრიცხოვანი, მაგრამ რიგი მათგანი დიდი მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევა. გარეგნულ მსგავსებასთან ერთად ეს პორტრეტები გვაოცებენ ამა თუ იმ პიროვნების სულიერი სამყაროს შთამბეჭდავი გახსნითა და ხორცმსხმით. აქ უნდა გავიხსენოთ ვალოდ პულიანოვის, მაია პლისეცაიას პორტრეტები.

განსაკუთრებით მეტყველი პორტრეტული სახეები შეიქმნა ვაჟა-ფშაველას, ნიკოლოზ ბარათაშვილის, გალაკტიონ ტაბიძის ძეგლთა პროექტებზე მუშაობის დროს. ყველა ამ ნაწარმოებისათვის ნიშანდობლივია პოზებისა და გამოხატულებების სიმშვიდე და მკაცრი გამონასხველობა, პლასტიკური აფექტაციისაგან თავისუფალი ღრმა ფსიქოლოგიზმი, რომელიც თვალნათლივ წარმოაჩენს ამ ადამიანთა, როგორც შემოქმედთა, სულიერი სამყაროს თავისებურებას: ეს გახლავთ ვაჟა-ფშაველას მაღალი სიბრძნე, ნიკოლოზ ბარათაშვილის დაჭრილი გულის ფეფქვა. ჭაბუკი გალაკტიონის სხივოსანი იერი, მისი ანკარა პოეზიის გამოშუქება... მაია პლისეცაიას სულში ჩასახლებული ამაყი კარმენი... გიორგი შვაცაბაიას შექმნილი აქვს ნაწარმოებებიც, რომლებიც, განსხვავებით ეპიკურად გააზრებული ამ ქანდაკებებისაგან, ღრმა დინამიზმით მასიათდებია: ეს არის ადამიანის ქმედების ნამდვილი ჰიმნი, ეს არის უნარი იმისა, რომ პლასტიკურ სახეებში ხორცი შეისხას ადამიანის მოძრაობის მშვენიერება, მისმა პლასტიკამ. აბეთი „ცეკვა“ — წყალში ვერტიკალურ-წრიულად მოცურავე გო-

ავტობორტრეტიც



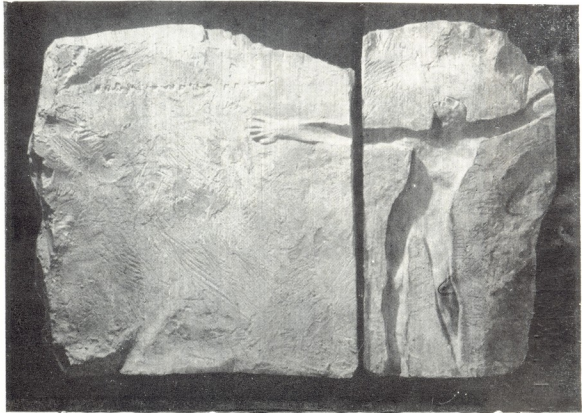
კოლმურენ გოგონა



გონების ერთმანეთში გადაწული სხეულები, ტანის ექსპრესიული მოქნევით ეშვება სიმაღლიდან ჭაბუკი „იკაროსი“. ორი მორბენალი სპორტსმენი („ლეო“) თითქმის პირდაპირ მიწაზე განრთხმულა. აქ აღბეჭდილია მოძრაობის ის კულმინაცია, რომელსაც მხოლოდ სპორტული ფოტოგრაფია თუ დაიჭერს.

პლასტიკაში მოძრაობის გადმოცემის ექსპერიმენტებმა, რომელსაც მოქანდაკე გატაცებით აწარმოებდა ოსტატობის დაუფლების მიზნით, შედეგად მოგვცა დამოუკიდებელი მნიშვნელობის მხატვრული ნაწარმოებები. ამ ძიებებმა შევაცაბაიას მივანებინა დახვეწილი, გამომსახველი მიმიკა, პოზა, ჟესტი, პლასტიკური ენა. სწორედ აქედანაა მძლავრი ექსპრესიულობა მიჯაჭვული პრომეთეს მოტივებზე შექმნილი ჭანდაკების — მამაკაცის ფიგურისა, კლდიდან აწყვეტას რომ ლამობს და ადამიანის სულის მძვინვარების სიმბოლოდ რომ გვესახება. ან თუნდაც „ამოღო, მზეო!“ მუსლმოყრილ ქალს ვედრებით, იმედოთა და სასოწარცვეთით აღუპყრია ხელები ზეცისაკენ. მშვიდობას და სიკეთეს ესწრაფვის ადამიანის სული. ეს არის ფართოდ განზოგადებული, კარგად მიგნებული სახე.

უჩვეულოდ მოხდენილია „მოცეკვავე გოგონას“ კომპოზიცია, რომელიც ესოდენ შთამბეჭდავად და გამომსახველად გადმოსცემს მოცეკ-



ახალგაზრდობა
ესკოზი მემორიალისათვის
მამაკაცის პორტრეტი
ქალის პორტრეტი
ნახატი

ვაგის სულიერ მდგომარეობას. გეზადებათ აზრა, რომ ამ ქმნილებას თითქოს უფრო მიოხედებოდა სახელწოდება „განწყობილება“, ან „ექსტაზი“, „დილა“ ასევე შინაგანი ექსპრესიითაა აღსაწესეს არის მცირე ზომის ქანდაკება, რომელიც ჩამუხლულ მობანავე ქალს წარმოსახავს, დილას პაერის სიხალასეს, წყლის სიგრილეს გრძნობთ ამ ახალგაზრდულ სხეულში, მის მოძრაობაში.

კიდევ მრავალი სხვა ქმნილება გამახსოვრდებათ მოქანდაკის ნამუშევრებს შორის. ქალას ფიგურას განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს გ. შვაცაბაიას შემოქმედებაში, რამდენადაც კვლავ და კვლავ უბრუნდება იგი ამ თემას. ისევე, როგორც ბევრი სხვა მხატვარი, შვაცაბაია ამ სახეში ხედავს ადამიანისათვის მღელვარე, წმინდა ცნებების განსახიერების საშუალებას, ამასთან ხედავს ამქვეყნად ყველაზე უშვენიერეს არსებასაც, რაც კი შეუქმნია ცოცხალ ბუნებას.

მოქანდაკე უმლერის ქალს — ღედას, მშრომელს, მგეობარს, დასა და შვილს. იგი პლასტიკური თანამოაზრეა პოეტ რასულ გამჭათოვისა, რომელმაც თქვა: „მამაკაცისთვის ადამიანურ ღირსებათა საზომია მისი დამოკიდებულება ქალთან, ქვეყნის ღირსების საზომი — თუ როგორ ცხოვრობს აქ ქალი. ხელოვნების საზომი — როგორ გამოსახება მასში ქალი. ხელოვნება —



ეს მშვენიერებაა. მშვენიერება ეი — ეს ქალია, მისი სულიერი სამყარო, მისი კეთილი ხელები, ნათელი სახე და უსასრულო საქმენი“.

ამაში მდგომარეობს შვაცაბაიას ქმნილებათა პოეზიის ლირიკულობაც. ჯანდაცება ხომ ხელოვნების იმ დარგებს მიეკუთვნება, რომელსაც ძალუბს სიმბოლურ სახეებში გამოხატოს ზოგადი აზრი. მოქანდაკე ხშირად მიმართავს ქალის ფიგურას, და არა მარტო იმიტომ, რომ უმღეროს მის გარეგნულ სიმშვენიერეს, არამედ, როგორც უკვე ითქვა, მასში ხედავს ყველაზე კეთილსა და უწინდას სიმბოლოს. შვაცაბაიასათვის განსაკუთრებით ნიშანდობლივი ეს ორმაგი იპოსტასი ქალთა სახეების განაპირობებს სწორედ მათ დღმინიერებას მოქანდაკის შემოქმედებაში. ასე იქმნება მეტყველ სახეთა მთელი გალერეა, გვიზიზიავს პლასტიკურ განზოგადებთა კონკრეტულობა. „ასალგაზრდობა“, რომელსაც შემთხვევით იყო ლაპარაკი და რომელმაც სსრ კავშირის სამხატვროება აკადემიის ვერცხლის მდლით დიმიასხურა, მშვენიერების ლამაზ ქმნად წარმოგიდგება.

დასამშვენიერი, ნაზი ქალიშვილი, თავი ოდნავ დაუხრია, თვითონაც გრძნობს თავის სილამაზეს, გრძნობს, რომ უმზერენ და ტკებნიან. ჩამოშვებული და ოდნავ განზვა გაწვდილი მისი ხელები, თითქოს ამ ეფხტით უნებურად გვეუბნებათ: „შემომხედეთ, აი, როგორი ვარ...“ გვიბრლავს ფიგურის, თავის, ყელის დახვეწილი ხაზები, სახის რბილი ნაკეთები, ნაზი მხრები, მკერდი... სრულყოფილი ქალური სილამაზის მუჯახზე უბიწოებით და სინორით სუნთქავს ქალიშვილის სხეული. თითქოს კონკრეტული ეს სახე, ამავე დროს, შეიცავს უკვდავების, სილამაზის, სიცოცხლის მარადიული განახლების ფილოსოფიურ აზრს. უთუოდ დიდ შემოქმედებით კმაყოფილებას უნდა განიცდიდეს ხელოვანი, როცა მას ჰყოფნის ძალა და უნარი მშვენიერება გამოხატოს მშვენიერად.

გიორგი შვაცაბაია მუდამ მხატვრული სიმართლისკენ ისწრაფვის და ამიტომაც მის მიერ შექმნილი პლასტიკური სახეები საკუთარი სიცოცხლით, საკუთარი განწყობილებით გამოირჩევიან. ამის მაგალითი ბევრია. გარდა აღნიშნულისა, გავიხსენოთ აგრეთვე „ბალერნა“, „ფიგურა“, „მშვიდობა“, „ქალი ყვავილწული“, „ბერიკაბა“, ქალთა ტორსები, მათ შორის განსაკუთრებით საინტერესოა „ტორსი დრანპირებით“.

მიუხედავად მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი მონაპოვებისა, რაც კი დღემდე შეუქმნია, გიორგი შვაცაბაიას მთავარი გასაკეთებელი მანაც მომავალში აქვს. ხელოვნების ასპარეზი განუსაზღვრელია, მოქანდაკე კი ახლა შედის შემოქმედებითი ძალების აყვავების ხანაში.

მშვიდად ალბათ, კინოს მოყვარული ქართველი, რომელსაც „ვეფხისტყაოსნის“ ცერანზე დანახვის სურვილი არ აღებრია. მაგრამ შემთხვევითი არ არის, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ შესაძლო ცერანსაცოზე ხშირად ლაპარაკობენ, ინსცენირებაზე კი — ძალიან იზივად. მატლური და საფოვანო სცენების სიუხვე, საკმაოდ რთული და ნიშნდიველად დახლართული სიუჟეტი, ფართოდ გაშლილი პეიზაჟი „შამნარით“, ზღვითა და ციხეებით — ყოველივე ეს, ერთად აღებული, კმარა, რომ ეფექტიანი, მდლდარსანახათიანი, „გასავლიანი“ ფილმი გაკეთდეს. სულ სხვაა „ვეფხისტყაოსანი“ როგორც სასცენო მასალა: რმისათვის, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ გერანიზაციის აზრი დაიბადოს, პოემის ზერულე გადაკითხვაც კმარა („ვეფხისტყაოსნის“ ზემოჩამოთვლილი „კინმატრატორული“ ელემენტები წამოიხსებულს უცებ ეცემა თვალში); მისი ინსცენირების იდეა მხოლოდ ავტორის სივლა და მხატვრულ მეთოდზე ღრმა და დინჯი დაკვირვების შედეგად თუ გაჩნდება. დრამატისმი, რომელიც პოემის მრავალ სიტუაციამ ძვეს და მდიდარი ქვეტექსტის მქონე დილოგი, რომელიც პერსონაჟები, მართლაც, ცხოვრობენ (განიციანი, მოქმედებენ, ურთიერთდამოკიდებულებებს არეკვენ...) და არა მხოლოდ თავის პოზიციას ანობენ ერთმანეთს (როგორც ეს, საზოგადოდ, შუასაუკუნეთა ლიტერატურას ახასიათებს) — სხვანირად რომ ვთქვათ, ლიტერატურული ნაწარმოების ის ნიშნები, რომელიც აუცილებლად და საკმარისა, რომ იგი ინსცენირებისათვის გამოდგეს, — „ვეფხისტყაოსნის“ უბრალო გადაშლით ხელში არ გვემდგვა. მათ დასახება პოემის აზრობები, ემოციურ და მხატვრულ ანგაბოში ღრმად ჩახედვია საჭირო.

მაგრამ „ვეფხისტყაოსნის“ ნაშლილი ცერანიზაცია სხვა, ვიდრე „გასავლიანი“ სასავალია ფილმის ვაკუუტა. მისი ნაშდვი ცერანიზაცია იმას ნიშნავს, რომ მაყურებელს განაცდევინოთ პოემის არა მარტო სანახაობითი და სათავგადასავლო მხარე, არამედ მისი დრამატისმი, რომელიც მისი ინსცენირებისა აღმონრდებლად ყურადღების ცენტრში, მისი სათუთი ფსიქოლოგისმიც, მისი დიდმასშტაბიანი რომანტიზმიც და მისი ეპოქის ის თავსებური განუმორებელი სურნელებაც, რომელიც მას თანამდროვე ადამიანის თვალში აქვს. ვიდრე დეტალურად განემარტკავდეთ, რას ვუვლისმობთ „ვეფხისტყაოსნის“ ამ თვისებებში, რამდენიმე სიტყვით შეგჩერდეთ მისი ინსცენირების ცდაზე, რომელიც ამ რანდენიმე წლის წინათ რუსთაველის სახელობის თეატრმა განახორციელა.

სამწუხაროდ, როგორც ყველა საქმეში, ისე რუსთაველის პოემის ინსცენირებაში ადვილი ზეგუბც არსებობს.

ერთ-ერთი ასეთი ნაკლები წინააღმდეგობის გზა აირჩია რუსთაველის დაბადების 800 წლისთავისადმი ნიშნდულ თავის საიუბილეო წარმოდგენაში „ვეფხისტყაოსანი“ რუსთაველის სახელობის სასულწყო თეატრმა. პოემის „ინტერპრეტაციას“ სპექტაკლში ჰქონდა რამდენიმე ხაზი, მაგრამ არც ერთ მათგანს არ ჰქონდა ის შინაგანი მილიანიობა და თავიდან ბოლომდე გააზრებული მკაცრი მხატვრული ლოგი-

* საკითხის დამსმს წესით.

„შეფხიანებების“ ეპრანიზაცია*

ნოდარ ნათაძე

კა, რომელიც სპექტაკლის ღერად, მაყურებლის ყურადღებების დაპყრობის საშუალებად გამოდგებოდა. შთაბეჭდილებას ისეთი იყო, თითქოს სპექტაკლის აქტორები იმთავითვე დაკმაყოფილდნენ მეტად მცირე ამოცანით — მხოლოდ მიანიშნონ მაყურებელს, რომ სცენაზე რუსთაველის პოემის ეპიზოდები თამაშდება და მისი ინტერესის აღძვრა მთლიანად მიანდეს მის სიყვარულს რუსთაველისადმი.

ერთი ასეთი ხაზი, რომელიც ინსცენირების აქტორებმა ვერც დასთქეს და ვერც ნათლად გამოკვეთეს, სიუჟეტური განვითარების ხაზი იყო. ეპიზოდების თანმიმდევრობა სპექტაკლში შემოკლებით იმეორებდა ეპიზოდთა რუსთაველისეულ თანმიმდევრობას. მაგრამ თუ აქტორებმა მიანიშნეს, რომ ეს თხრობა მკითხველის ინტერესის აღსაძრევლად კმარა, ეს მხოლოდ ილუზიაა. თვით პოემის კითხვის დროსაც კი სიუჟეტი, რომელსაც მკითხველი (შეწინაშეთ აქვე) ზოგად ხაზებში მაინც წინასწარ იცნობს, ჩვენ გვაუღლებებს და ჩვენს ინტერესს იწვევს არა იმით, თუ „რა მოხდება?“ („ვეფხისტყაოსანი“ ხომ არც დეტექტივია და არც წმინდა სათავგადასავლო რომანი!). მით უმეტეს, ვერ დაინტერესებს მოქმედების გაშლის ეს შედარებით მარტივი მხარე მაყურებელს, რომელსაც სიუჟეტის აღსაქმელად დაახლოებით ათჯერ ნაკლები დრო ეძლევა, ვიდრე მკითხველს. მკითხველის ინტერესს „ვეფხისტყაოსნის“ კითხვისას ჰკვებავს ეპიზოდების ცალკეული დეტალების ფაქიზი და ოსტატური დამუშავება, სიუჟეტური გადასვლების ბუნებრიობა, თხრობის თვალსაჩინოება და დეტალთა სიუჟეტი, ერთი სიტყვით, დიდი კლასიკოსის ქმნილობის ის „სურნელება“, რომელიც ჩვენ, ნაწილობრივ მაინც, გვაიწვევდა ხოლმე მისი გადაკითხვიდან გადაკითხვამდე და ამიტომ წიგნის ხელახლა ხელში აღებისას ისევ გვბიძგავს და გვაოცებს. ასეთი დეტალების აღსაქმელად კი ნაწარმოების სცენიდან მოსმენა არ არის ყველაზე მოშვებანი საშუალება. ყოველ შემთხვევაში, იგი არაა უფრო მოშვებანი, ვიდრე საკუთარ სახლში წიგნთან განმარტობა და პოეტის ფანტასტიკური სამყაროს სახეებში დამწვევებელი ჩაღრმავება.

არსებობს მხოლოდ ერთი საშუალება, რომელიც სიუჟეტის პერიპეტეიას და დეტალებს უფრო მძლავრად, უფრო ხორცშესხმულად გვიჩვენებს, ვიდრე წიგნი და იგია სწორედ თეატრის ძალა და თეატრის არსებობის გამართლება. ეს საშუალებაა თა მ ა შ ი, გმირთა შინაგანი და გარეგანი ცხოვრ-

ბის ჩვეულება სცენაზე და არა მხოლოდ მისი კულისხმობა და სხეულობა. რუსთაველის თეატრის სპექტაკლში კი თამაში ვერ ვნახეთ. იყო სიუჟეტი, მაგრამ არ იყო თამაში! ამბის განვითარება მინიშნებებში, სქემებში, მეტ-ნაკლები გონებაბაძვილობით შექმნილი მიზანსცენებში, აღმოჩნდა! ჩაცმული მსახიობებისაგან შედგენილ გეომეტრიულ ფიგურებში, თანამედროვე თეატრის მდიდარი არსენალიდან შემთხვევით აღებულ გარეგან ეფექტებში იყო გადაწყვეტილი. რა თქმა უნდა, ზოგჯერ (კერძოდ, მაშინ, როცა ე. წ. მეორე, სიმბოლური პლანის მქონე პიესას ეუყურებთ) მოქმედების განვითარების ანგარი ჩვენება მეტად ეფექტანია. მაგრამ, ვფიქრობთ, არ შეგვიძლია, თუ ვიტყვით, რომ „ვეფხისტყაოსანს“ მისი მდიდარი „ფსიქოლოგიური ნახაზითა“ და მძლავრად ჰიპერბოლიზებული განცდა-გნებებით სცენაზე სწორედ თა მ ა შ ი, სწორედ მსახიობის (და არა რეჟისორის გამოგონებლობის) მაქსიმალური დატვირთვა შეეფერება.

მაგალითისათვის ერთი ეპიზოდი დავასახელოთ. ტარიელისაგან ხვარაზუმს ძის მოკვლას პოემაში დიდი როლი აქვს. ერთი, რომ იღუმალე მკვლელობის მრუშე ატმოსფერო, რომელიც ამ სცენაშია შექმნილი, თავისებურად ამდიდრებს ტარიელის შინაგან და გარეგან თავდასავალს. მეორეც, ტარიელს მჭარა ავს უდანაშაული მკვლელობა („პარავა შევე. იგი ყმა ვითა წვა, ზარ მაც თქმად ენით“ — მოუთხრობს იგი ავთანდილს) და როგორც მის ამ ძროლაში, ისე იმაში, რომ იგი ყმას მაინც უყოყმანოდ კლავს, ჩანს ტარიელის სულიერი ვინაობა, მისი ტემპერამენტი, მისი მსოფთმშეგეგმობა და, რაც მთავარია, მისი დამოკიდებულება ნესტანისადმი და თავისი, როგორც ტახტის მემკვიდრის ინტერესებისადმი. თუ თანამედროვე თეატრალურ ტერმინს ვიხმარებ, ამ სცენის „გამოქმედების“ სწორედ ეს ორი მომენტი წარმოადგენს სცენაზე რა დავინახეთ? ოთხმა მსახიობმა მკვლავებით „კარავი“ შექმნა, რომელშიც ჯერ სასიძო შევიდა, შემდეგ კი „ტარიელი“ შევიდა და მკვლელობა მივანინა. არც სასიძოს, არც ტარიელის მიმიკა, არც, მაშასადამე, მისი ამ აქციის დრამატიზმი და შინაგანი მნიშვნელობა მაყურებელს არ დაუნახავს. ხვარაზუმის მოკვლის ეპიზოდი, როგორც სიუჟეტის ნაწილი, სპექტაკლში დაკარგული აღმოჩნდა, თუმცა იგი იმ „რეჟისურ“ ეპიზოდთა რიცხვში მოხვდა, რომლებსაც დამდგმელებმა სპექტაკლში ადგილი დაუთმეს.



ჩვენ, რასაკვირველია, იმის თქმა არ გვინდა, რომ შესაძლებელია „ვეფხისტყაოსნის“ „თამაში“ იმ სახით, რა სახითაც პოემა არსებობს. იმისათვის, რომ „ვეფხისტყაოსნის“ სიუჟეტის მსახიობის სათამაშო ფორმა მიეცეს, საჭიროა ამის საგანგებო დამუშავება, თუ გნებავთ მისი ტექსტის მიხედვით, რისთვისაც, შესაძლოა, არც ერთი დრამატურგს გამბედაობა არ ეყოფა (თუმცა, უნდა შევნიშნოთ, რომ რუსეთის 16-მარცვლიანი ლექსის დატვირთვა ურთიბო და ურთიბო რეპლიკებზე, რაც ტექსტში დავინახეთ, ანაბეჭდები გამბედაობაა). მაგრამ უდავოა, რომ თუ არის საუფეცო, უნდა იყოს თამაშიც და თუ თამაში შეუძლებელია, მაშინ სიუჟეტზე, როგორც საპექტალის ღერძზე, ხელი უნდა ავიღოთ. ჩვენ არც იმის თქმა გვინდა, თითქმის საუფეტის ელემენტების შემოტანა, თუნდაც ეს ღირსი და დაკლმობრავდა იყოს გაკეთებული, საპექტალის აუცილებლად ავსებს. მაგრამ სიუჟეტზე ორიენტირებულ ამ შემთხვევაში საპექტალის ავტორებს უღალატა: მათ მაზანს ვერ მიადვიეს. სიუჟეტის ადგილას საპექტალში სიცარიელე დარჩა.

საპექტალის მიუვრ ხაზი, პირობითად რომ ვთქვათ, დრამატუზმის ხაზი იყო. ადრევე შემჩნეულია, რომ პოემის პერსონაჟები გადაწყვეტილებას იღებენ და თავიანთ პოზიციას არაკვირვან უთითებობს, საუბრის პროცესში და რომ ეს საუბარი, როგორც უკვე ზემოთ ვთქვით, ქვეტექსტის გამოხატულებით ხდება.¹ რუსთაველს ახასიათებს ზოგჯერ გმირის განწყობილების ე. წ. „მეტყველებითი დახასიათება“: არა მარტო გმირის სიტყვების შინაარსი, არამედ მათი წარმოთქმის კოლო, თითქმის, განსხვავებულა მისი გუნება-განწყობილების მიხედვით (ტარიელ-ნესტანის დიალოგი, ნაწილობრივ თინათინ-ავთანდილის მეორე დიალოგი). საპექტალის ავტორებმა ნესტან-ტარიელის ასხა შეიტანეს, მაგრამ ამ ექიმოლის დრამატუზმის თეატრალური საშუალებით გადმოცემა არ უცდიათ. დიალოგი აქ სრული არ იყო — იგი კუპირებით იყო წარმოდგენილი, რომელთა მიზნით, როგორც ეტყობა, მხოლოდ გაუმართლებელი ეკონომია იყო. მთელი სცენის დრამატუზმი განულებული იყო იმით, რომ ინსცენირების ავტორებმა თითქმის პირწმინდად ამოიღეს როგორც ავტორისეული რეკრეტი, რომელთაც ამ შემთხვევაში დიდი როლი ეკუთვნის, ისე სხვადასხვა სახისათვის დეტალიზაცია, რომელთა გარეშე მთელი სცენის აზრი და მნიშვნელობა, მიუხედავად საკუთრივ დიალოგის სიმდიდრისა, მაინც დაუსრულებელი რჩება. რად ღირს თუნდაც, რომ ტარიელ-ნესტანის თათბირის სცენიდან ამოღებული აღმოჩნდა დეტალი: „ახლოს დამისვა, მაღირსა აქამდის არ-ღირსებულა“, ან, შემდეგ, „მწადად, მაგრა ვერ შევმარავ (ვერ გაგებედ) შემოტობდა, შემოხვევა!“ ჩვენ არც ამ შემთხვევაში გვირდა იმის თქმა, თითქმის საპექტალის ავტორებს დრამატული დიალოგის წამოსაწყვედ ამ ხაზგასასმელად პოემის ნებისმიერი სხვა მხარის დამოხიზნვა უფლება არ ჰქონდათ. მაგრამ ამის უფლება მათ ჰქონდათ მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ თვით ეს საუბრის სცენები თავისთავად (დიალოგის შინაარსი, მსახიობის მიერ ნათამაშევი ქვეტექსტი) საპექტალის ღერძად, მაყურებლის ინტერესის გასაღებდელად იკმატებდა. თუ ეს მიზანი მიღწეული არაა, მაშინ, ვფიქრობთ, არც ზემოხსენებული მსხვერპლის გაღება ღირდა, თუნდაც ტექსტის შესაკავალბის სრული დათმობის სახით.

რაც შეეხება დრამატუზმს უფრო დიდი და ზოგადი მნიშვნელობა — დრამატუზმს არა დიალოგის ავტორის თვალსაზრისით, არამედ საერთოდ, სიტუაციების შინაგანი დაძაბულობის შექმნის თვალსაზრისით, იგი (ჩემს პირად შთაბეჭდილებებს მოგახსენებთ) საპექტალის ავტორებს „ვეფხისტყაოსანში“, თითქმის, არც კი შეუშინებიათ. პოემაში კი ეს ერთი ყველაზე არსებითი მხარეა, ამასთან, ერთ-ერთი ყველაზე მომგებანათაგანი თეატრის ამ კინოს თვალსაზრისით. „ვეფხისტყაოსანში“ ხშირად ვგვხვდებით გარეგნულად, მკვეთრად სიტუაციები (ხიფათი, მოუღონდელი ვართულება, არჩევანის აუცილებლობა და ა. შ.). მაგრამ ავტორის, როგორც მთხრობელის დამახასიათებელი ისაა, რომ მოკლე ექსპოზიციის დაშორებისასადაც ამის ყოველი შემდგომი გართობების და ყოველი „არჩევანის“ მომენტში, როგორც სიუჟეტურად, ისე ფსიქოლოგიურად, წინა მომენტებში მკითხველის მიერ მიღებული ინფორმაცია იგულისხმება: ავთანდილის ვაგება, რომ უცხო ყმა ვერ პოულობს, ჩვენთვის გასაგებია იმიტომ, რომ ვიცით, რად უღირს მას თინათინთან სახელით მისვლა; ავთანდილისაგან ასმათის დაშინება („ყელსა დანა დააბიჯან...“) გვესმის მამე მიუწეით. ასმათის სიუჟეტი, რომელიც იგი ავთანდილის ამ საეჭვო საქციელს პასუხობს და მისი ვდრეგება, რომ ტარიელს უშველოს („...უნათინო ეუბნებოდე, მუხლთა უყრიდა, ტირიდა, თითთა ესევეწოდო, ადრე მისი ვესვლასა აქედრებდა. მართ ვითა აა ქნებოდა“) გვაგებინებს იმას, თუ რატომ მოისწრაფის ავთანდილი ასე ძლიერი ტარიელის სახსენლად, ხოლო მისი არაბეთში დაბოძების შთამბეჭდავი სცენები გვაგებინებენ, თუ რატომ საყვედურობს იგი უდანაშაულო ასმათს და გმობს ტარიელს და ღმრისის, როცა ტარიელი გამოქვაბულში არ მხვდება. ამგვარად არის გამართული პოემის მთელი სიუჟეტიც და სწორედ ესაა, რომ გმირთა სახეებისა და ნაიი „როლები“ შინაგან მთლიანობას ქმნის, ხოლო მსახიობისათვის. თუკი მას ჩვენგან რვა საუკუნით დაშორებულ პოემაში ნამდვილი ადამიანობის დანახვა ძალუძს, სათამაშო მასალას იძლევა.

დაბოლოს, მესამე ხაზი, რომელიც საპექტალში ვერ გამოჩნდა, საკუთრივ პოემის, ლირიკის ხაზია. პარადოქსალურია, მაგრამ ფაქტია, რომ საპექტალში ძლიერი აღმოჩნდა იქ, სადაც ლაპარაკობდა რუსთაველი, მაგრამ დუმდნენ ან თითქმის დუმდნენ ადამგებელი და დრამატურგი. მაყურებელი სწორედ ამ ისვენებდა, გაურკვევლობა-ორჭოფობის უსიამო გრძობისაგან რქ თავისუფლებდებოდა და საპექტალს სწორედ იქ აყვებოდა, სადაც მას რუსთაველის ძლიერი ლექსი უცვლელად, რითმისა და რიტმის დაცვით ესმოდა. კარგი დეტალიზაცია, ბუნებისაგან ნომოდებული სხითა და მდგრადი ინტონაციით წარმოთქმული. შემთხვევითი არ იყო, რომ მთელი საპექტალის ყველაზე კარგი ეპიზოდები სწორედ ის აღმოჩნდა, სადაც ბევრი იყო დეტალიზაცია, ციტა — „ადდგმა“ და არც იყო ან თითქმის არ იყო „ამბავი“ — „თინათინისაგან ავთანდილის გაგზავნა“, „ავთანდილის ანდრძი და ლოცვა“, „წასლვა ავთანდილისაგან ფრიდონისა“ და „ნესტანის წერილი“. ასე, მაგალითად, სახლონიან ქალბები, რომლებიც ღინჯი ნაბიჯით ჩაივლიან ჩაზნელებულ სცენაზე მსახიობის უკან რომელიღაცის ანდრძისა და ლოცვის კითხვისას, საუბრობდ უწყობდნენ ხელს სულის იდუმალი ექსტაზის იმ ატმოსფეროს შექმნას,

1 ნ. ურუშაძე, „მნათობი“, 1965 წ., № 2.



რომელიც პოემის ამ ადგილს შეეყვება, ხოლო სცენაზე თითქმის უძრავად განლაგებული ეგვიპტის ქალი რტოებით ხელში თითქმისად უცნაურ, მაგრამ ნამდივლად მტლად შესაფერ ფონს ქმნიდა მნათობთა სავალდებულოთაის, რომელსაც ავთანდილი ამბობს. სამაგიეროდ, ამ მის შემოტანის ვერცერთმა ცდამ სპექტაკლში მიზანს ვერ მაიღია. ამბავი, მოქმედება ყველა ამ სცენაში, თითქმის, უცნაურ სხეულად დარჩა.

სპექტაკლს ზოგი სხვა, უფრო წერილმანი ნაკლები ახასიათებდა. უსამოწმოდ გვხვდებოდა თვალში ზემოეტი „ნატურალიზმი“ ქაჯების გარეგნობასა და მისრა-მისრაში. გაუგებარ პირობებში მონაზნა საწყობებში ნაბიჯი, რომელიც მსახიობები თავიანთი ნაწყვეტის წასაკითხად ავანსცენაზე გამოდიოდნენ და სხვა... არცერთი ეს ხარვეზი, ცალცალკე აღებული, გადამწყვეტი მნიშვნელობის არ არის. მაგრამ სპექტაკლის, როგორც „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირების შეფასებისათვის გადამწყვეტი მნიშვნელობისა ის, რომ პოემის დრამატული ინტერპრეტაცია მთლიანად დაემყარა ამგვარ არცთუ მომგებიან ხერხებს. ის, რისთვისაც შეიძლებოდა გვეწოდებინა „ვეფხისტყაოსნის“ ეპიური და ლირიული შინაარსის საკუთრივ დრამატურული ხერხების ინტერპრეტაციის ცდა, სპექტაკლში თითქმის არ აღმოჩნდა.

მაგრამ, ალბათ, დიდი შეცდომა იქნებოდა, თუ „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირების ამ წარუმატებლობას ან, თუნდაც, მის მეტისმეტად გამარტვებულ ფრაგმენტულ გერანიზაციას „ქაჯების ციხის“ სახით, მოპყვებოდა სპექტაკური დამოკიდებულება „ვეფხისტყაოსნის“ ინსცენირებისა და სერიოზული გერანიზაციისადმი საერთოდ. შეცდომა იქნებოდა იმიტომ, რომ რუსთაველის პოემა მასალას იძლევა ნებისმიერი სირთული დრამატული, განსაკუთრებით კი ეპიკურ-გრაფიული ჩანაფიქრისათვის იმ შემთხვევაში, თუ მას შემოქმედებითად მივდევებით და მაყურებელს მივაწოდებთ არა მხოლოდ პოემის ქარგას, არამედ მის ნამდვილ სიღრმეს, რომელსაც თანამედროვე ადამიანის თვალში მასში კიდევ უფრო კარგად ხედავს (დიდი ზოგადი და ისტორიული პირობების გამო), ვიდრე მისი ეპოქის მიიხვედელი ხედავდა. რომელიც ეს სიღრმე? რასა პოემის მის ფოტოგენური მასალა, რომელიც შეიძლება თანამედროვე ფილმის საფუძვლად გამოდგეს? ამ კითხვებზე, ადრე თუ გვიან, ვფიქრობთ, ქართულ კინოგრაფიებსა თავისი პასუხის გაცემა დასაძრებდა და ეინებამ საკითხზე ორიოდ უფროშენა გამოიყოფათ.

ერთი ასეთი მხარე პოემაში არის, უთუოდ, გმირთა ბედის ცვალებადობისა და ურთიერთობის ის დაძაბული დრამატისური ფართო აზრობა, რომელზედაც ზემოთ გვეწონა საუბარი. მეორე, რაც, ალბათ, აუცილებელია ყველა დიდი მასშტაბის „ხედვითი“ ფილმისთვის და რითაც „ვეფხისტყაოსნის“ არცერთ სხვა ლიტერატურის ნაწარმოებს არ ნამოწმებდა, ესაა თ ვ ე ლ ა ა რ ი ე მ ა დ ა დ ი დ ა აზრობა, კოლორიტული მასობრივი სცენები, დინამიზმი და ფერუბი ქვეყანა, რომელიც პოემის შთაგრასა და მეორეაზრობისთან ეპიზოდებში იძლევა. დაბოლოს, მესამე ხასა, რასაც პირობითად შეიძლება ნაწარმოებისა და მისი სულსაკვებების ისტორიული აზრობითი, განემარტოთ ორიოდ სიტყვით, რას გვეულისხმობთ „ისტორიულ აზრში“.

ჩვენს მაყურებელს კარგად ახსოვს ფილმი „ოდისეისის მოგზაურობა“, რომელიც ჩვენს კრანებზე ამ რამდენიმე წლის წინათ გავიდა. ეს შესანიშნავი სათავადასავლო ფილმი იყო, მაგრამ არა მხოლოდ სათავადასავლო. ის „ხე-

დმეტი“, რაც ამ ფილმს სათავადასავლო ფილმისაგან ასხვავებდა და მსახიობს თამაშის საშუალებას უზღვედა ამ სიტყვის საუკეთესო აზრობი, მასში მოხიზნობილი ამბების ისტორიული აზრობა, „ოდისეისი“ აღწერილი ამბავი. თუკი იგი სახეებით შეიხსენებოდა, ჩვენ წილთდირიგვანად დასალოებით თორმეტი საუკუნით ადრეულ ხანას ეკუთვნის. ხოლო თვით „ოდისეისი“ დეწარა — ჩვენს წილთდირიგვანად შეიღირვა საუკუნით ადრეულ ხანას. ფილმის (პირველ რიგში კი — „ოდისეისი“ სცენარული დამუშავების) უდიდესი გამარჯვება და უცუთომელი მხატვრული მიგნება იმამია, რომ მასში გადმოცემულია მთელი დიდი ეპოქის — ჰომეროსისა და მისი ეპოსის წარმომადგენელი დამოკიდებული ქვეყნისა და დამაშინებლისა დამი, დასტულია ვეფხირი და ფერსხვად სურათი იმისა, თუ როგორ აღმოაჩინა ადამიანმა დედამიწის უნაპირო სივრცე, როგორ გავიდა თავისი პატარა კუთხიდან ზღვის ფართო სტეპიაში, როგორ ნახა ქვეყნის სიდიადე და, დესპოტი ღმერთებისა და თვით სიკვდილის ჰიზრდელად კი თავისი ძალა ირწუნა, ამ ადამიანის განზოგადებული სახე — ოდისეისი — თანამედროვე მათხველს სწორედ ამ თავისი მიამიტი, მაგრამ რსტორიული მხრივ დოკუმენტურად ზუსტი შემართებით ხიბლავს და მსახიობსაც სათამაშო მასალას სწორედ ოდისეისის სახის ეს მხარე. მისი ეს ისტორიული აზრი აძლევს.

ასეთი დიდი ისტორიული (შემოხსენებული აზრობი) სიმაართე „ვეფხისტყაოსანში“ არის და იგი, ვფიქრობთ, არანაკლებ ეფექტური, მაგრამ კიდევ უფრო რთული და ღრმა კინემატოგრაფიული წარმოჩენის საშუალებას იძლევა, ვიდრე „ოდისეისი“. თუ „ოდისეისი“ მგავითრობს, როგორ აღმოაჩინა ადამიანმა ქვეყანა, „ვეფხისტყაოსანი“ მოვიფიქრობს, როგორ აღმოაჩინა შუა საუკუნეების დამლევე ადამიანმა თავისი თავი, თავისი განცდებისა და ვნებების უსასრულო ნაირობა, თავისი შინაგანი მსაყარი, რომლის სიმდიდრე იგი განაცვიფრა და მოხიბლა.

სწორედ ეს უკანასკნელი მომენტი — რომ საკუთარი შინაგანი სიმდიდრის, საკუთარი განცდა-ვნებების უსასრულო სამყაროს აღმოჩენას შესაუკუნეთა ადამიანი (რანდი) განაცვიფრა და მოხიბლა — წარმოადგენს „ვეფხისტყაოსნის“ იმ ისტორიულ სიმაართეს, რომლის თამაში შეიძლება და რომელიც, ამავე დროს, „ვეფხისტყაოსნის“ აზრობრივი და ემოციური სტრუქტურის იმ ელემენტთა რიცხვს ეკუთვნის, თანამედროვე ადამიანისათვის რომ ყველაზე უფრო მიმზიდველია, მომხიბლავია, საინტერესოა. ოდისეისის როლს „ესტოპოლოგიური ნახაზი“ შემოხსენებულ ფილმში, როგორც თავადასავალია გმირისა, მხოლოდ იმით არ ამოიწურება, რომ იგი ხიფათს ემტრვის და მიხსნევს მისწარმოებს. მის განცდებს თავიანთ ბოლომდე გასდევს ერთგვარი გამართლებული „ომბრტონი“. ფიგურალურად რომ ვთქვათ, რომელიც იმში მდგომარეობს, რომ მას, ცნობიერად თუ ქვეცნობიერად, მუდამ ახსოვს, რომ ეს თავადასავალი მისი ს (და მისი მხლებლების, მისი თაობის) თავადასავალია, რომელიც მის მამა-პაპას არ ჰქონია. აქედან — მისი თავითი — მის წინააღმდეგ ამ თავადასავლისაგან. მისი სიხარული და ტკბობა ამ თავადასავლით, რომლის უსულებასაც იგი თავის თავს თვით უძნელეს სიტუაციებშიც კი აძლევს. „ვეფხისტყაოსანი“ მოიცავს სათავადასავლო ელემენტსაც და უნაპირო ქვეყანაში გასვლის „ავანტურულ“ პათოსსაც,



რომელიც, მაგალითად, გულანშაროს ეპიზოდშია განსახიერებული. ემოციები (სიყვარული, მეგობრის სიყვარული, სინანული, მადლიერება, ერთგულება, მწუხარება...) აქ მაქსიმალურად ძლიერია, თუმცა წმინდა-იდეალური (რამდენადაც ეს მაღალეული, სრულყოფილი პერსონაჟების ემოციებია). მაგრამ არსებითი (და, დღევანდელი ადამიანისთვის ყველაზე საინტერესო) აქ მაინც არის, რომ მთავარი პერსონაჟის შინაგან ცხოვრებას აქ გამოუმშვიოთიანდეს ხან მეტად, ხან ნაკლებად განვიხილოთ თან დადგა იმისა, რომ ეს მისი (და მისი თაობის) შინაგანი ცხოვრებაა, სხვა გარემოსა და ეპოქისათვის (მაგალითად, მისივე რანდერ მამა-პაპისათვის) უცნობი. აქედან — გმირის გამუდმებული, თვითმიზნური ინტერესი ამ დაძაბული შინაგანი ცხოვრებისადმი, გრძობის მიდევნობისადმი; აქედან — ის დიდხან მინიშნებული, მაგრამ მაინც ხელშეშასხები ტკბობა საკუთარი განცდილობის სიმდიერითა და მრავალფერობით, ის შეუცნობელი სიხარული საკუთარი (და, სავრთოდ, ადამიანის) შინაგანი სამყაროს უსასრულო სიმდიერის გამო, რომელიც გმირის განცმედას თერტონებულ დაჰყვება. გმირი სატვროს სიახლოვეშია — და იტანება. ეს ტკბობა — შარე, როგორც ფსიქოანალიტიკოსები იტყვიან, ამზივალენტური განცდაა. იგი სატვროს დამორბეულია და იტანება: ეს გრძობა კვლავ ამზივალენტურია, სიმწარის მასში ისევ ერთგული სათუთად მინიშნებული ნეტარება ახლავს. გმირი განსაცდელშია და იბრძვის, ამ სიტყვის სრული აზრით, თავისი ძელი მიზნის მისაღწევად, მაგრამ ამავე დროს, თუ სადმე თავსუფალი დრო ნახს, „ამოდ“ ნადრობის, მღერის, ზოგჯერ არშოკის კიდევ და ყველაფერ უცვლელად ინარჩუნებს თავის „უხასო ტევეს“ (სწორუპოვარ მიხნარ-მოხნარ), „მხიარულებას“ და მშობლდელოა მოიხიბოს უნარს. მას უნარია („უხარია“ კი არა — ნეტარებს), როდესაც უცხო მხარეს, უცხო როლიშ ურეულო თავედასავალი (მაგ. მეგობრებთან ბრძოლა) ხვდება. და ასევე უხარია თავისებური ემოციური „რეფლექსია“ თავისი გრძობების მოძალების გამო, რომელსაც იგი გამოსავლას აძლევს თავის საგლობლებში („მამნივერ ვაგედელ სიახლევ, აჟ სიშორესა ვინანჟი“), ამგვარი დეტალები პოემის მანძილზე უხვადაა. ჩვენ მათ ამოწყყას არ შევუდგებით. დადუნთ მხოლოდ, რომ ეს მომენტები პოემისა შემთხვევითი არაა, რომ ადამიანის ემოციური სამყარო, მისი სირთულე, სიმდიერე და წინააღმდეგობრობა „ეუხსისტყაოსნის“ ძლიერია და თუმაა. ავტორსაც მეტ-ნაკლებად ნათლად რომ ესმის თავისი და თავისი ეპოქის ამ მხატვრულ-ფსიქოლოგიური „აღმოჩენის“ მნიშვნელობა, იქნადა ჩანს, რომ თვით ფაბულური კვანძის გახსნაც კი „ვეფხისტყაოსნის“ ამ ემოციური სამყაროს შვინი უხვია. გამოხტარგილი თავისი ბუნებრივი (ფსიქოლოგიურად გამართლებული) დეპრესიიდან თუ ვერ გამოვა — ამაზე და მოიკიდებულთი ფაბულის განვითარება (ეპიზოდი „პოემა ავთანდილისაგან დაბნედილის ტარიელის“). ფაბულის აპგარო სახის განპირობებულობა შუასაუკუნეების ლიტერატურაში ერთადერთი შემთხვევაა. ეს ფაქტი ნათლად გვეუბნება, რომ რუსთაველს ეს მისი და თავისი (და თავისი „თაობის“, ფართო აზრობის) ამ ფსიქოლოგიურ-მხატვრული აღმოჩენის მნიშვნელობა, მისი პოემის პათოსის ერთ-ერთი კომპონენტი იყო იმის ხმამაღლა განცხადება, რომ ადამიანის (რუსთაველისთვის — სრულყოფილი ადამიანის) ემოციური სამყარო, მისი ზოგჯერ ახსნილი და ზოგჯერ აუხსნელი განცდა-ვნებები ერთ-ერთი

დამოუკიდებელი, სრულყოფილია და თავისთავად ნაწილობრივად ან სინამდვილის — ანგარიშგასაწევი, ხელშეშასხები და მიმხიბლავი.

დავებურდნეთ ჩვენს თემას. „ვეფხისტყაოსნის“ გმირთა რაობის „ფსიქოლოგია“, „ნახაზი“, სხვა კომპონენტებია ერთად, როგორცინა დრამატული და პირისპირე ბაეც გააქვს. გმირი ჭიდილიშა თავის მოძალებულ, წამალკველ ემოციებთან, მაგრამ ამავე დროს, მას ამ ემოციათა სიმდიერე-სიუხვე განარებს და ატკბობს, ეს პირველი დრამატისში თანამედროვე მკითხველისთვის (და მაყურებლისთვის) იმითაა მიმზიდველი, რომ იგი საშუალებას გვაძლევს, ასე ვთქვათ, თავის „პირველქმნილ“ სიძლიერეში დავინახოთ ადამიანის ეს ბუნებრივი ინტერესი და სიყვარული თავისი ემოციური სამყაროსადმი და მისი სიმდიერისადმი. იგი, ასე ვთქვათ, კვლავ განვაცდვივნებს საკუთარი შინაგანყაროს აღმოჩენის სიხარულს, რომელმაც „რენესანსის“ (ფართო აზრით) დიდი და მძლავრი მსოფლმეტრძენება წარმოშვა. მხოვე დრამატული დაპირისპირება იმაში მდგომარეობს, რომ რუსთაველის გმირთა დამოკიდებულება საკუთარი ემოციებისადმი არც ურეფლექსია (როგორც, მაგალითად, პომეროსის გმირის ან შუასაუკუნეთა რაინდისა), არც „რაციონალიზმულია“, როგორც, ვთქვათ, ახალი დროის ადამიანის ღღემდე. ეს, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „გრძობითევე“ რეფლექსიაა და არა გონებით, ადამიანი ვრძნობს თავისი ემოციური სამყაროს მომხიბლავ სიმდიერეს და ამოწურულობას და ხარბად მისწრაფის მისი ათვისებისაკენ, მაგრამ ვერ არ ცდილობს იმ რაციონალისტურ ანტიტომიზმობებს, რომელიც მასში თვით ემოციას და მოქმედების უნარსა და სურვილს ჩააკლავს. ეს ადამიანის (მხედველობაში გვაყვას, რა თქმა უნდა, ქრისტიანული კულტურის, დასავლური სამყაროს ადამიანი) ისტორიული განვითარების გარკვეული ეტაპია, რუსთაველის მიერ უაღრესად საუხესითა და სიყვარულთ დაჭირილი მისი ეპოქის საქართველოში, და იგი უაღრესად საინტერესო და მიმზიდველია თანამედროვე ადამიანისთვის, რომელმაც თავის თავზე „რაციონალიზმული“ რაციონალური რეფლექსიის ძალა სრულად განიცადა.

ჩვენ იმის თქმა არ გვიინდა, რომ ზემოთქმული „ვეფხისტყაოსნის“ იდეური და ემოციური შინაარსი მოაგრდება. ჩვენ მხოლოდ ის გამოვეყვით, რაც, ჩვენი აზრით, თანამედროვე მკითხველისთვის და მაყურებლისთვის ყველაზე საინტერესოა, „ფოტოგენური“ მასალის წარმოადგენს. თუ კინემატოგრაფისტმა პოემის ამ მასალობათვის და მისი ამ პათოსისათვის თვალსაჩინო სახის მიცემა შესძლო, ეს არა მარტო „ვეფხისტყაოსნის“ პოპულარიზაციაა, არამედ კინოს დიდი გამარჯვებაც იქნება.

რასაკერძოვლია, ამ ანოცანას პოემის ტექსტთან მეტად თავისუფალი მოპყრობა, სიუვეტის მეტად თავისუფალი ცვლა დასჭირდება, რომელსაც შეიძლება (და ეს, მე გმინი, აუცილებელია) რომიმიან ტექსტზე სრული ხელის აღებაც დაერთოს. ეს, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს, რომ ტექსტის ყოველი მიტარ-მოტარ კომპონენტი დრამატურგიული თუ სცენარული დამუშავების საფეხზე მოგნათლოთ. ასეთ დიდ მსხვერპლს მხოლოდ პოემის დრამატურგის მაქსიმალურად გამოხსატული და სრულყოფილი გადმოცემა გააპართლებდა.



რეისორი ანდრეი ტარკოვსკი

შექსპირთან დაბრუნება

შექსპირის „ჰამლეტი“ მოსკოვის ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრის სცენაზე. დამდგამელი რეჟისორი ანდრეი ტარკოვსკი. მხატვარი — თენგიზ მირზაშვილი.

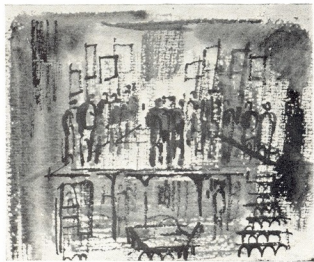
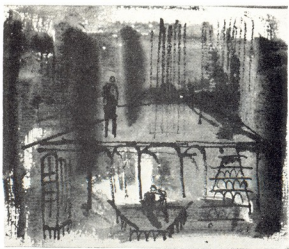
ირინა შელია

ძარმველი მაყურებელი საკმაოდ კარგად იცნობს მოსკოველ რეჟისორთა და მსახიობთა ღირსშესანიშნავ ნამუშევრებს — მოსკოვის თეატრალური კოლექტივები ჩვენი რესპუბლიკის ხშირი სტუმრები არიან. ძნელია წინასწარ განვსაჯოთ მომავალი გასტროლების განრიგი, ვივარაუდოთ, ეწვევა თუ არა თბილისს ამ მოკლე ხანში ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრი. ამიტომ მინდა გაგიზიაროთ ამ კოლექტივის ერთ-ერთ უკანასკნელ პრემიერაზე მიღებული შთაბეჭდილება. ეს სურვილი რამდენიმე მნიშვნელოვანი ფაქტორითაა განპირობებული, უპირველეს ყოვლისა, იმით, რომ შექსპირის „ჰამლეტის“ დადგმა ლენინური კომკავშირის სახელობის თეატრის სცენაზე განახორციელა ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთმა უნიჭიერესმა კინორეჟისორმა ანდრეი ტარკოვსკიმ. „ჰამლეტი“ მისი პირველი თეატრალური ნამუშევარია. ჩვენს მკითხველს დააინტერესებს ის ფაქტიც, რომ ანდრეი ტარკოვსკიმ სპექტაკლის გასაფორმებლად მიიწვია ქართველი მხატვარი თენგიზ მირზაშვილი.

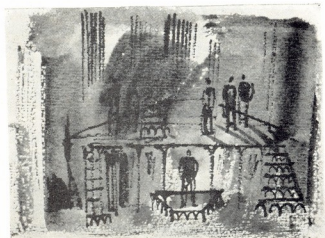
...ორიოდე წლის წინათ მოსკოვში მოეწყო ქართველი მხატვრების გამოფენა, რომელზეც წარმოდგენილი იყო თენგიზ მირზაშვილის ნამუ-

შევრებიც. გამოფენას მრავალი მოსკოველი ეწვია. სტუმართა შორის გახლდათ ანდრეი ტარკოვსკიც. მასინ ახალი გამოსული იყო ეკრანზე მისი ფილმი „სარკე“. ვფიქრობ, ადგილი წარმოსადგენია, როგორი მღელვარებით უნდა ყოფილიყო აღსაყვებელი ხელოვანი, რომელმაც ახლახან ასეთი საოცარი გულწრფელობით გაუზიარა ადამიანებს თავისი რთული, დახვეწილი ასოციაციებით სავსე შინაგანი სამყარო. გასაგებია ისიც, რომ სწორედ ამ ხანებში რეჟისორი დაუბრუნდა დიდი ხნის განზრახვას, დაედგა შექსპირის „ჰამლეტი“. სწორედ ამავე პერიოდში ხსენებული ანდრეი ტარკოვსკი გაეცნო თენგიზ მირზაშვილის ნამუშევრებს. ნახატისა და კოლორიტის პარმონიულმა შესაბამებ, რომელიც ასე მკაცრად იგრძნობა თენგიზ მირზაშვილის ნამუშევრებში, ანდრეი ტარკოვსკის განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო. ასე დაიწყო რეჟისორისა და მხატვრის ერთობლივი ხანგრძლივი და რთული მუშაობა თეატრში.

გარდა იმისა, რომ თენგიზმა შექმნა, ჩემის აზრით, შესანიშნავი სცენური მაკეტი — ამბობს ანდრეი ტარკოვსკი — მან აქტიური მონაწილეობა მიიღო თვით პიესის ტექსტის ჩამოყალიბების პროცესსა და სპექტაკლის საერთო კომპოზიციის



დეკორაციის ესკიზები

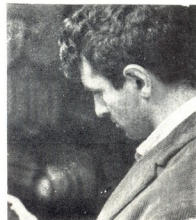
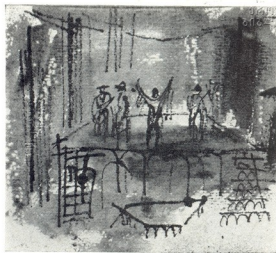


გამომუშავებაში. ეს სწორედ ის შემთხვევაა, როდესაც მხატვარს, სრულიად სამართლიანად, დამდგმელ მხატვარს უწოდებენ.

... ანდრეი ტარკოსკის სპექტაკლი არ იწყებს სურვილს შეადარო იგი შექსპირის უკვდავი დრამის სხვა სცენურ ინტერპრეტაციებს. შემთხვევით როდი დაგვარკვით სტატის „დაბრუნება“. ჩვენ ფუნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე უკვე გვკონდა საუბარი კლასიკის თანამედროვე წაკითხვის პრობლემებზე. სად და როგორ ვლინდება ის რაღაც საოცრად სათუთი, უჩინარი ზღვარი, რომელიც განაპირობებს ავტორის მსოფლმხედველობის შერწყმას თანამედროვე ინტერპრეტატორის აღქმასთან და ამ აღქმის თავისებური გამოხატვის დასაშვებ ფორმასთან? სამწუხაროდ, ხშირად თანამედროვე ინტერპრეტატორის პირადი „მე“ ერთგვარად აღარბიებს ლიტერატურული პირველწყაროს ფილოსოფიურ და ფსიქოლოგიურ არსს, მოჩვენებითი ხაზგასმული და უსაფუძვლო ფორმალური სიძნელეებით ხელს უშლის ნაწარმოების ჭეშმარიტი აზრის აღქმას. შექსპირის სიტყვის სიღრმე, შექსპირის სიტყვის მუსიკა — აი ის ყველაფერი, რაც მაყურებელამდე და მხმენელამდე უნდა მიეღწა სპექტაკლის დამდგმელს. ამ მხრივ რეჟისორული ჩანაფიქრის რთული ამოცანა სრულყოფილად გადაწყვეტილი „ჰამლეტის“ ახალ დამდგმაში. მკაცრმა პირობამ — შენარჩუნებინა შექსპირის მხატვრული მსოფლგანცხად — ხელი შეუწყო სპექტაკლის ავტორს თავიდან აეცილებინა საკუთარი ასოციაციების მოზღვაება და სწორედ ასეთმა პოზიციამ (რაც არ უნდა პარადოქსულად ჟღერდეს ეს ერთის შეხედვით) განაპირობა ის ფაქტი, რომ სპექტაკლი გაუღწეოლია ანდრეი ტარკოსკის სულიერი სამყაროს ინდივიდუალური ატმოსფეროთი. ამ კონკრეტულ შემთხვევაში ეს სულიერი სამყარო მთლიანად იხსნება ფსიქოლოგიურ გამაში, რომლის არსი ყალიბდება ცნებით — „მე თვითონ ვარ „ჰამლეტი“. მოცემული დებულება განსაზღვრავს სპექტაკლის სტილს, რომელსაც შეიძლება ტრადიციული ვუწოდოთ. ეს ერთგვარად მოულოდნელი და უჩვეულოა თანამედროვე მაყურებლისათვის, რომელიც ესოდენ გაწაფულია კლასიკური ლიტერატურის ულტრათანამედროვე წარმოსახვითი რებუსების ამოხსნაში. ერთადერთი აზრობრივი პირობითობა (თუ საერთოდ შეიძლება ასეთ რეჟისორულ გადაწყვეტას პირობითობა ვუწოდოთ), რომელიც სპექტაკლშია დაშვებული, არის მკვეთრი სქემა — სამება: ჰამლეტის სახე — რეჟისორი — მთავარი როლის შემსრულებელი მსახიობი. ეს სისტემა საფუძვლად უდ-

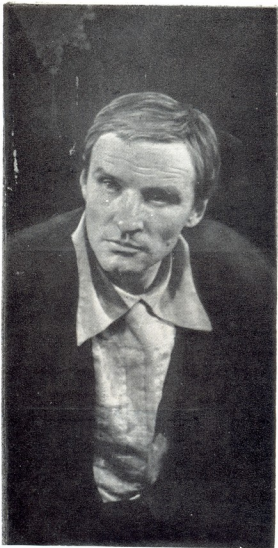
ევს ჩანაფიქრს, განსაზღვრავს მახვილთა განლაგებას დრამის იდეურ და მხატვრულ კომპოზიციაში. სპექტაკლის ავტორმა კამლეტი ფაქტიურად გაიყვანა სცენური წარმოდგენით შემოფარგლული წრიდან. რეჟისორი ამით ხაზს უსვამს შექსპირის დრამაში აშკარად გატარებულ აზრს, რომ თვით კამლეტია დანიის სამყაროში დატრიალებული ტრაგედიის ავტორი და მსაჯული. რეჟისორის ეს პრინციპული პოზიცია განსაკუთრებით ორ საინტერესო სცენაში იხსნება. ეს სცენები არა მარტო გამოკვეთავენ დამდგმელის როლს, არამედ თავისთავად მოულოდნელად უბრალოდ ხსნიან შექსპირის დრამის წარმოსახვისათვის ერთ-ერთ ყველაზე რთულ ასპექტს. მხედველობაში მიქვს მოხეტიალე მსახიობთა ეპიზოდები და სპექტაკლის ფინალი. ორი, თითქოსდა ერთმანეთისაგან აბსოლუტურად დამოუკიდებელი საკითხი: რატომ გადაწყვიტა კამლეტმა საზოგადოებისათვის საკუთარი პიესის ჩვენება? რამ განაპირობა ის ფაქტი, რომ კამლეტი, რომელმაც ადამიანთა მოდგმა თითქოსდა შეიძულა, ასე ალერსიანად ევიდება მოხეტიალე მსახიობებს? წამოჭრა რა ეს საკითხები, რეჟისორმა მიაგნო ორიგინალურ და დამაჯერებელ გადაწყვეტას — დანიის სამეფო ტახტზე დატრიალებული ტრაგედია პანტომიმითაა წარმოდგენილი და ამ პანტომიმის ასრულებენ იგივე მსახიობები, რომლებიც სპექტაკლში ნამდვილი მეფისა და დედოფლის როლს თამაშობენ.

მხატვარ თენგიზ მირზაშვილის ჩანაფიქრით სცენაზე აგებულია ხის ფართო ფიცარნავი, რომელიც სპექტაკლის მანძილზე გაფანტული დროის და სივრცის ლაკონიურ სიმბოლოს წარმოადგენს. ფიცარნავზე უეცრად ცეცხლივით ენთება რიტმული პანტომიმა. ამ ეპიზოდის მკაფიო ფერწერა უპირისპირდება მთელი სპექტაკლის ჩამუქებული ფერის კოლორიტს. ამის შეგრძნებას განა მარტო კოსტიუმების აშკარად უტრირებული სიკაშკაშე ქმნის, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, ის, რომ მსახიობები მოულოდნელად, ლაღად, აწყვეტილად იწყებენ მოძრაობას. დიდ ეფექტს ქმნის ნილაბახილი სიმართლე, ორმაგად დამაჯერებელი რომ გამხდარა, რადგან იგი რეალობიდან ფანტაზიის განზომილებაშია გადატანილი. ამ აზრის ლოგიკური განვითარება წარმოდგენის გაბედულ და პლასტიკურად დახვეწილ ფინალურ აკორდში ამოიკითხება. გვამების შემზარავი შედახორა — მკვდარი ოფეციას ფართოდ გახეული თვალთა სილურჯე, აქვე ლაერტი, მეფე და დედოფალი. თვით კამლეტის გვამი ოთხ კაპიტანს გააქვს. სიჩუმე და სიბნელე სუფევს სცენაზე



მხატვარი თენგიზ მირზაშვილი





ჰამლეტი — ა. სოლონიცინი

და უცერად... დანის უფლისწული ჰამლეტი დინ-
კი ნაბიჯით მოდის სცენის სიღრმეშიდან, ეს გა-
ცოცხლებული ჰამლეტი როდია... არა, თითქოს
ბორის პასტერნაკის (ვისი თარგმანითაც ქუერის
სპექტაკლში შექპირის სიტყვა) პოეტის გზენ-
ებით შექმნილი სიმბოლო ვიახლოვდება:

«Я в гроб сойду и в третий день восстану
И как разведит на реке плоты
Кто мне на суд как баржи каравана
стоletы поплывут из темноты».

და იგი პრინცი ჰამლეტი, უკვე ვარდასულიც
კი, ირვვლივ ყველას და ყველაფრის მზრანებე-
ლია. ირვვლივ ყველა და ყველაფერი მას მორ-
ჩილებს.

რამის გასწვრივ მწკრივდებიან გაქვავებულ
ფიგურები — პრინცი კი მოშორებით დგას, რო-
გორც ყოველივეს, ახლაც მართათ.

თეატრის ისტორია ჰამლეტის როლის შემს-
რულებელ მრავალ ბრწყინვალე მსახიობზე მოგ-
ვიხირობს. ეს სახე თავისებურადაა გააზრებუ-
ლი სხვადასხვა ეპოქის პოეტთა მხატვრულ
შემეცნებაში. ანდრეი ტარკოვსკის სპექტაკლში
წარმოდგენილია ჰამლეტის მხატვრული სახის
სავსებით ახალი განზომილება. სპექტაკლში
ამ როლს შეგებულად ჰყავს ორი „შემსრულებე-

ლი“ — რეჟისორი და მსახიობი, რაც სრულია-
დაც არ ნიშნავს მსახიობის ამოცანის გამარტივე-
ბას. პირიქით, ეს ამოცანა რთულდება და ის ფა-
ქტიც, თუ როგორ იხვეწება სპექტაკლიდან სპექ-
ტაკლამდე ჰამლეტის როლის შემსრულებელი მსა-
ხიობი ანატოლი სოლონიცინის თამაში — ამ
აზრს კიდევ ერთხელ ადასტურებს. ა. სოლონი-
ცინის ჰამლეტის როლის გარეგნული სურათი
თითქმის აცოცხლებს თ. მანდელშტამის იშვია-
თად სახიერ, ღრმავაროვან განსაზღვრას, რო-
მელმაც პოეტის ერთ ლექსში „შემისვევით“ გაი-
ქვლა:

«...И Гамлет мысливший пугливыми
шагами

Считали пульс толпы и верили толпе».
წარმოდგენით დაძაბული სიტუაცია, როცა
მსახიობს ვეალება სცენურ გამოსახულებაში
გაერთიანოს შემფოთებული ჰამლეტის აზროვნე-
ბა თავის პირველ, უფრო სწორედ, სცენის მიღმა
დარჩენილ „მე“-სთან, რომლის მუდმივი, ფარ-
ული არსებობაც აშკარად უნდა იგრძნობოდეს.

ა. ტარკოვსკის სპექტაკლში იგრძნობა ერთი
ძირითადი, თითქმის ფანატური მისწრაფება:
შექპირის აზრის ფაქიზი წაკითხვა, გაგება და
შენარჩუნება იმ ცოცხალი ტკივილისა, რომელიც
ლოკალიზებულია ჰამლეტის პიროვნებაში, ჰამ-
ლეტის რეალობაში. არავითარი „მხსნელი“ აქვ-
სურები, მისი ფსიქოლოგიური ექსპერიმენტების
„აქსესუარად“ მხოლოდ ადამიანთა წარ-
მოდგენილი, ადამიანები, რომლებიც გონე-
ბის განსჯით თითქოს სიძულვილს იმსა-
ხურებენ, მაგრამ გული კი მათ სიყვარულს
მოითხოვს. სწორედ ამან განაპირობა სპექტაკლ-
ში ოფელიას როლის უჩვეულო გადაწყვეტა. ინა
ჩურიკოვას ოფელია სრულიად არა ჰყავს ა. ბლო-
კის მიერ პაეროვანი პოეტური შტრიხით წარმო-
სახულ ქალწულს.

«А ты, Офелия, смотрела на Гамлета
без страха, без любви, богиня красоты»

ი. ჩურიკოვას ოფელია უხორცი ანგელოსი
როდია. იგი გვარიანად ჭირვეული და თვითნება
ვინნება. ბუნებრივია — ჩურიკოვას ოფელია
ჰამლეტის თვალთ დასახული ოფელიაა, ჰამლე-
ტისათვის კი ოფელია სწორედ ასეთია. ოფელიას
სხვა რეალობა სპექტაკლში არ არსებობს. და
ოფელიას სახეებით მიწიერი გრძობა ჰამლეტი-
სადმი ამ უკანასკნელის შემეცნებაში უკავშირდება
პეტრუდას და კლავდიუსის შიშველ ნებისა.
მხოლოდ ოფელიას სრულიად არა ჰყავს ა. ბლო-
კის წარმოდგენაში მათ სიყვარულს. ფართოდ
გახედილი ლურჯი თვლებში... ცოცხალი თვლები
უსიცოცხლო სახეზე. ამ თვლებს უნდა დაენახათ

კამლეტი, როდესაც იგი სასწრაფოეილი წარ-
მოსთქვამს მთელი სპექტაკლის მანძილზე ერთ-
დერთ სარკაზმობულ ფრაზას:

«Я ее любил! И ни какие
сорок тысяч братьев!»

ჩენის აზრით, კამლეტის ვენებისაგან ყველაზე
მეტად დამოუკიდებელი როლი სპექტაკლში ჰერ-
ტრუდას ეკუთვნის. თუ ინა ჩურიკოვას ბრწყინვა-
ლუ აქტიორული ინდივიდუალობა ჩაზგასმით,
ერთგვარად უტრირებულად ახდენს მხატვრული
სახის ტრანსფორმაციას გარკვეული სტემის მიხე-
დვით: მხოლოდ ისეთი უნდა იყოს ოფელია, რო-
გორც მას კამლეტი აღიქვამს (ან ცდილობს აღი-
ქვას), ჰერტრუდას როლის შემსრულებელი შესა-
ნიშნავი მსახიობი მარგარიტა ტერეხოვა, თავისი
გმირის სახეს აბსოლუტურად განსხვავებული
ნიუანსებით გამოხატავს. მსახიობი როლის დია-
პაზოსს აფარითობს კამლეტთან თავისებური
ფსიქოლოგიური ორთაბრძოლის ელემენტების
შემოტანით.

მ. ტერეხოვას ჰერტრუდა ცდილობს დაარწმუ-
ნოს კამლეტი, ჭეშმარიტი ვნება მშვენიერაო,
კამლეტი არ იზიარებს დედის თითქმის უაზრო,
ბრმა ლტოლვას სიცოცხლისადმი, რადგან მის-
თვის სიცოცხლე მხოლოდ და მხოლოდ ზნობ-
რივი და ეთიკური იდეალების ძიებაა და ამიტო-
მაც ის უფრო კვლიანი გზაა, ვიდრე ვარდებით
მოფენილი შარა.

არ შეიძლება მშვენიერება არსებობდეს იქ,
სადაც სუფევს დალატი და იოლი თავდავიწყება
— დაიწინებთ იმეორებს კამლეტი. სწორედ ამი-
ტომია, რომ პანტომიმაში ჰერტრუდა თითქმის
დემონურ არსებად მოგვევლინება, სწორედ ამი-
ტომი ჟღერს ორასროვნად ჰერტრუდასა და ლაერ-
ტის სცენა: ორ საყვარელ ქალს შორის არსებუ-
ლი მკვეთრი კონტრასტი ტანჯავს კამლეტის
სულს. იგი უნებურად ამჩნევს საოცარ სხვაობას
ჰერტრუდას ვენების სრულყოფილ სილამაზესა და
თითქმის სულელურ, გაუზიარებელი გრძნობით
შემფთხებულ არსებას შორის. სწორედ ამიტომ
იბადება კამლეტის ცნობიერებაში ჰერტრუდას
აბსოლუტურად შვენიერი ფესტი, როდესაც დე-
დოფალი შეილსთვის განკუთვნილ მოწამლულ
სასმელს შესვამს. სილამაზე და მორალური სისუ-
ფთავე პარმონიულად შვერვანა ერთმანეთს. თუ-
ნდაც ყოფნა — არყოფნის ზღვარზე. ამას უკვე
აღარა აქვს მნიშვნელობა. ეს უკვე სიკეთესა და
სიბოროტის მიღება დარჩენილი.

რეჟისორის მიერ არჩეულმა ფორმამ — თა-
ვისი ჩანაფიქრის განსახორციელებლად თვით
კამლეტის მიერ შექმნილი პარტიტურის მიხედ-

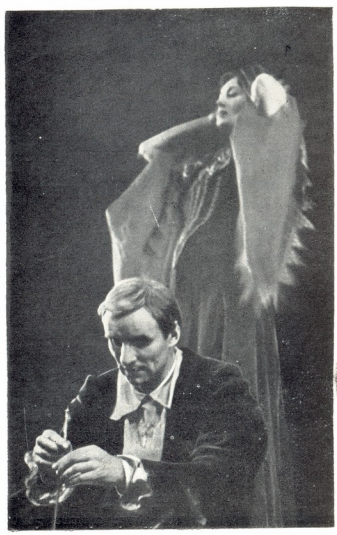
ვით წაიკითხა დრამა, სპექტაკლში დაკავებულ
მსახიობებს მრავალი რთული ამოცანა დაუხსნა.
ამ ამოცანათა გადაწყვეტა მოითხოვს მეტად მა-
ლალ კულტურულ და ინტელექტუალურ დონეს.

პირველი პრემიერის შემდეგ განვილიზმა
დრომ გვიჩვენა, თუ როგორ იხვეწება სპექტაკლი,
თანდათან როგორ უახლოვდება აქტიორულმ ან-
სამბლი რეჟისორის დრმა ჩანაფიქრს.

ანდრეი ტარკოვსკის სპექტაკლი „კამლეტი“
აგრძელებს თავის არსებობას ლენინური კომპაგ-
შირის სახელობის თეატრის სცენაზე. როგორც
ჭეშმარიტი ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები, ეს
სპექტაკლიც ცხოველ კამათს იწვევს, რომლის
დროსაც აზრი სწირად დაიამტრულად საწინააღ-
მდეგო ხასიათს ატარებს.

სამწუხაროდ, კრიტიკოსები სწირად იციწყებენ,
რომ „ტალანტს თანაგრძნობა სჭირდება“. ნათქ-
ვამი სრულიადც არ გულისხმობს რაიმე შეღა-
ვას. თუნდაც იმიტომ, რომ ეს სიტყვები ეკუთ-
ვნის დოსტოევსკის — შემოქმედს, რომელიც
ცხოვრებაში რაიმე კომპრომისზე არასოდეს წა-
სულა.

ჰერტრუდა — მ. ტერეხოვა
კამლეტი — ა. ს. ლოლიცინი





შუა საუკუნეების ქართული საერო ოქრობჯელღობის ისტორიიდან

კიტი მაჩაბელი

შუა საუკუნეების ქართული ოქრობჯელღობის უმდიდრეს საგანძურს უმთავრესად ღვთისმსახურების ნივთები შეადგენს: ხატები, ჯვრები, საეკლესიო წიგნების ყდის მოჭედულობები, რელიეფარეზები. ჭედურობის ეს ძეგლები წარმოდგენს გვაძლევენ ქართული ოქრობჯელღობის განვითარების რთულსა და თავისებურ გზაზე. აღსანიშნავია, რომ საეკლესიო ნივთების გარდა, შუა საუკუნეების საქართველოში არსებობდა საერთო დანიშნულების ძვირფასი ლითონის ნაწარმოებები, რომელთა მხოლოდ მცირე ნაწილმა მოაღწია ჩვენამდე, მაგრამ რომელთა შესახებ მნიშვნელოვანი ცნობებია შემონახული ქართულ და უცხოურ საისტორიო თხზულებებში. განსაკუთრებით საინტერესოა თამარ მეფის დროის საერო ოქრობჯელღობის შესახებ არსებული ცნობები.

მკვებმეტყველად მოგვითხრობს თამარის დროის ბრწყინვალეობაზე თამარ მეფის მემკვიდრე ბასილი ეზოსმთქვარი: 'იწყუ ძღუენთა მიღებად: ოქროსა და სამკაულისა და ჭურჭელ-

თა მისთა, თუალთა პატოსანთა და მარგალიტთა უსასყიდლოთა'.

...და აღრიცხვა სიდიდეთა ოქროსა და ვერცხლის ჭურჭელთა, ნაჭყოთა სიმრავლე აურაცხელ, სასუნური ოქროსანი, თუალ-მარგალიტოვანი ლანკნები და პინაკები'.

„აწ კულავად, აღივსნეს ყოველნი საგანძურნი სამეფონი ოქროთა და ჭურჭლითა, რომელნი მიწისა მსგავსად შესასმიდეს ოქროსა... ხოლო ვერცხლის ჭურჭელთა არღარა აქუნდა პატვიე პალატას შინა მეფისასა, რომელი ყოველი ოქროსა და ბროლისა წინადაგებული იყო, ინდოურთა ქუთაგან შემკობილი, რომლითა აღივსნა ყოველნი ეკლესიანი'.

სამეფო კარის ბრწყინვალეების სურათს ავსებს აგური ძველი ქართული საისტორიო თხზულებისა, „ისტორიანი და აზმანი შარავანდედანი“:²

„...სიმდიდრე თუალთა და მარგალიტთა, ოქროთა ჭედლითა და უჭედელთა... და ყოველთა განძთა და სიმდიდრეთა სოფლისათი“.

იგივე აგური, აღწერს რა თამარ მეფის დაგვირგვინებას მამამისის გიორგის მიერ, ხატონად აღწერს მის საზეიმო სამოსელს და განსაკუთრებით კი მის ბრწყინვალე გვირგვინს.

ვახტანგ მეფის „დასტურამაღმში“³ ვერცხლის ჭურჭლისა და ვერცხლის დამშუშავებელ ოსტატთა აღმნიშვნელი მრავალრიცხოვანი ტერმინებია, რაც უთუოდ აღნიშნავს მსატერული ვერცხლულის დამზადებისა და გავრცელების ფართო მასშტაბებს საქართველოში (იხ. დასტურამაღმის ლექსიკონი).

არსებობს ბევრი წერილობითი წყარო, რომელიც გვაცნობს, თუ რა დიდად იყო გავრცელებული ქართველი ხალხის ყოველდღიურ ცხოვრებაში კეთილშობილი ლითონებისაგან დამზადებული ჭურჭელი და ნივთები: ვერცხლის დოქები, საღვინე სურები, ჯამები, ლანკრები, აზარფეშები, შანდლები. ქართველი საზოგადოების მაღალი წრეებისათვის ისინი ჩვეულებრივ სახმარ ნივთებს წარმოადგენდნენ. საქართველოს მიერ გადატანილმა ძნელბედობამ, მტრის გაუთავებელმა თარეშმა საერო ხელოვნების ძეგლები უწყალოდ გაანადგურა და ამიტომაც დღემდე უპირატესად შემოგვრჩა კვლევისა-მონასტრებში უკეთ დაცული ღვთისმსახურების ნივთები.

შუა საუკუნეების ქართული საერო ოქრობჯელღობის ძეგლები იშვიათობას წარმოადგენს ძვირფასი ვერცხლისა და ოქროს ჭურჭელი, რომლის შესახებაც მოგვითხრობს წერილობითი წყაროები, სულ რამდენიმეა გადარჩენილი. ამიტომაცაა, რომ ძველი ქართული საერო ჭურჭლის

უმნიშვნელო კვალიც კი დიდ ყურადღებას იმსახურებს. გვიანი შუა საუკუნეების ძვირფასი ლითონის ჭურჭელი არც ისე იშვიათია. რაც შეეხება ადრეულ პერიოდს, აქამდე გავაჩნდა მხოლოდ ერთი ნიმუში — მესტიის მუზეუმში დაცული ვერცხლის სურამ, რომელსაც დამატა 1965 წლის ზაფხულში ვანის-ქვაბში სპელიტიკური ექსპლადიციის მიერ აღმოჩენილი სამი ვერცხლის თასი. ამგვარად, შეიქმნა ვერცხლის ჭურჭლის პატარა ჯგუფი, რომლის მიხედვით შესაძლებელია წარმოდგენა შევიქმნათ შუა საუკუნეების ძვირფასი ლითონის ჭურჭლის შესახებ.

მესტიის ვერცხლის სურამ დიდ ხანია მიიპყრო მკვლევართა ყურადღება. უკვე გასული საუკუნის დასასრულს პ. უვაროვამ, ხოლო ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ე. თაყაიშვილმა მოგვცეს ამ ვერცხლის ჭურჭლის დაწვრილებითი აღწერა¹. სურამში მკვლევართ, უპირველეს ყოვლისა, აინტერესებდათ სევალით გამოყვანილი ასომთავრული წარწერა, რომელიც პირველად ეკეთ. თაყაიშვილმა წაიკითხა (ქარაგმები გასწლია):

„ქ. ღმერთმან უბედნიერენ ღვთისა სწორსა მეფეთა მეფესა გიორგის მწესა ამირასა ქვათარისაგან“.

წარწერაში მოხსენებული ისტორიული პიროვნებების იდენტიფიკაციის გადაწყვეტი მიიშენებოდა მიენჭისა ს. მაკალათაის გამოკვლევაში. იგი საესებით სამართლიანად მიიჩნევს წარწერაში მოხსენებულ „ღმერთისა სწორსა მეფეთა მეფეს გიორგის“ თამარის მამად—მეფე გიორგი მესამედ. აღსანიშნავია, რომ „ღვთისა სწორად“ მოხსენიებებს ანტონ მწიგნობართუხუცესი — ჭყონდიდელი თამარ მეფეს შიო მღვიმის სიკელში („ღვთისა სწორსა მეფეთ მეფესა თამარსა შევივეწვიო“ — 1202 წლის სიგელი. იხ. ს. კაკაბაძე, შიო მღვიმის სამი სიკელი, ტფილისი, 1912, გვ. 9). „ღვთისა სწორს“ უწოდებს მარიამისძე, „ქართლის ცხოვრება“ თამარის დედასა და გიორგი III-ის მეუღლეს ბურღუნან დედოფალს („მოიყვალა დედა თამარისი სწორისა ძისა ღვთისა დედისაო“, ქ. ქ. გვ. 392). ამის გამო მაკალათაის საესებით მუშებრივად მიიჩნია ამ ტიტულით სწორედ გიორგი III-ის მოხსენება.

დიდ ინტერესს იწვევდა აგრეთვე მესტიის სურის წარწერაში მოხსენებული „ამირა ქვათარის“ ვინაობა. ამირა ქვათარი წყაროებში არ არის მოხსენებული. ცნობილია გიორგი III-ის თანამედროვე ქვათარ მეჯინებოვ-სუცუცესი, ივანე ორბელის ძე, რომელიც მიემხრო მეამბოხე უფლისწულს დემნას და დამარცხების შემდეგ დაისაჯა მეფის მიერ.

ამგვარად, მესტიის ვერცხლის სურამ, უპირველეს ყოვლისა, მკვლევართა ყურადღება მიიპყრო, როგორც ისტორიული მნიშვნელობის ძეგლმა, რომლის წარწერაში საყურადღებო ცნობებია დაცული. ამ წარწერაში გვექვს იშვიათი შემთხვევა მეფის ტიტულატურის დაზუსტებისა. სამთავისის ტაძრის ქვაზე ითანე სამთავნელის წარწერაში ვკითხულობთ:

„ხატო ღვთაებისაო, ადიდე შენ მიერ დამყარებული და უძღვევლი ღვთიე გვირგვინისანი ყოვლისა აღმოსავლეთისა მეფეთ მეფე გიორგი“, მესტიის სურის წარწერაში კი ახალი ფორმა ჩანს: „ღვთისა სწორი მეფეთა მეფე გიორგი“.

ჩვენითვის მესტიის სურა საინტერესოა არა მარტო ისტორიული წარწერით, არამედ, უპირველეს ყოვლისა, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები, როგორც ქართული ოქრომჭედის ბრწყინვალე ნახელო, გარკვეული ეპოქის პირობით.

სურა შთაბეჭდილებას ახდენს თავისი ფორმით. სფეროსებური სხეული დაგვირგვინებულობა მალაღი ცილინდრული ყელით, ეყრდნობა ბოლოებისაკენ გაფართოებულ ცილინდრს — ფესვს.

მესტიის სურის ორნამენტული სამკაული მკაცრად შემუშავებულ სისტემას ემყარება. ორნამენტი ორგანოა: სევადიანი და პლასტიკური. სევადიანი ორნამენტი თავმოყრილია ვრინარის ზომის სამ მედალიონში, რომელიც სურის ტანზე თანაბარზომიერადაა განაწილებული. ორნამენტის როლს ასრულებს აგრეთვე მრწყინვალედ შესრულებული ასომთავრული წარწერა (მისევადებული), რომელიც სურის პირს დაუყვება. ერთმანეთში ოსტატურად გადახლართული ასოები, ქარაგმების თავისებური ნახატი ქმნის ორიენტირალ ორნამენტს ჭურჭლის ყელზე.

თავმკვავებულადაა გამოყენებული მესტიის სურაში რელიეფური ორნამენტები. ისიც, ძირითადად, გამოიყენება ჭურჭლის ფორმის ხაზგამსისათვის. პლასტიკური ორნამენტი გარკვეულად არქიტექტონიკურია: ვერტიკალური ღარები ჭურჭლის ფესვზე, რელიეფური ორნამენტული სარტყელი ტანზე, ლომის თავის მინიატურული ქანდაკება სურის პირთან, ბროწეულის სტილიზებული ნაყოფი და რელიეფური სალტე — სახეღურზე.

სურას ოქროფენილობის კვალი ატყვიან ფესვზე, ყელის სალტეზე, ტარის სამაჯურზე, ლომის თავზე, წარწერის ზემოთ, სურის პირის გაყოფილზე. ოქროთი დაფარვა, როგორც ჩანს, ითვალისწინება ჭურჭლის ფორმის ხაზგამსის, რაც საერთოდ გასარბებული იყო დეკორის განაწილების დროს.

სურის ფსკერიც კი ორნამენტულადაა დამუ-

შავებულ: რელიეფური რვაფერცილიანი ვარდუ-
ლი, რომლის ყოველ ფერცელში ფარშევანგის
ფრთხის მოტივი მეორდება.

სვეადიანი მედალიონების ორნამენტული დე-
კორი მცენარეულ მოტივზეა აგებული. მედალი-
ონების ორნამენტული კომპოზიცია იცვლება:
გვერდით მედალიონებში იგი ცენტრალური ღე-
რძის მიხედვითაა აგებული, შუაში კი ასიმეტ-
რიული, დინამიური ნახატია, რაც ოსტატის გარ-
კვეული მხატვრული კონცეფციიდან გამომდინა-
რებს. სვეადიანი ორნამენტის დამუშავებაში,
ისევე, როგორც სურის ყველა დანარჩენ ელემენ-
ტში, კარგი მხატვრული ალღო და დახვეწილი
გემოვნება ჩანს.

სვეადის ტექნიკის გამოყენებას ქართულ ოქ-
რომჭედლობაში უძველესი ტრადიცია აქვს. მო-
სვეადების ნიმუშები საქართველოში გვხვდება
ჯერ კიდევ წინაქრისტიანულ ხანაში (კავშივითი-
სა და ცხინვალის ვერცხლის თასები). სვეადა,
როგორც მხატვრული ხეხი, გამოიყენება ადრე-
ულ შუა საუკუნეებშიც (მარტვილის ენკოლიპი-
მები). მესტიის სურის სვეადიანი ორნამენტი
განვითარების ხანგრძლივ გზაზე მიგვივითებს,
როგორც ტექნიკური სრულყოფის მხრივ, ასევე
მხატვრულად. აქ უკვე დიდი ხნის შემუშავე-
ბული ტრადიცია იგრძნობა.

ვერცხლის სურა მესტიის მუზეუმისა



თუ ჭურჭლის ტანზე ორნამენტული მედა-
ლიონების განაწილების პრინციპისათვის: ქართულ
თულ მასალაში, საერო ჭედურობის ნიმუშთა
ნაკლებობის გამო, ვერ ვნახთ პარალელებს, სე-
ვადიანი ორნამენტის ხასიათი, მისი ტექნიკური
მხარე სანატორიუმო ცნობებს შეიცავს გარკვეული
ეპოქის ოქრომჭედულ დეკორზე.

მესტიის სურის დეკორატიული გადაწყვეტა
გვარწმუნებს იმაში, თუ რა სრულად შეიძლება
გამოვლინდეს ცალკე აღებულ ოქრომჭედლობის
მაღალმხატვრულ ძეგლში ის ძირითადი მიმენ-
ტები, რომელნიც დამახასიათებელია ამ დროის
ჭედური ხელოვნებისათვის საერთოდ. ჩვენ მხედ-
ველობაში გვაქვს აკადემიკოს გიორგი ჩუბინა-
შვილის მიერ გამოყოფილი მის ძირითადი მხატ-
ვრული მხარეები, რომლითაც ხასიათდება შუა
საუკუნეების ქართული ჭედურობის ნიმუშები:

1. ნაწარმოების სკულპტურული გადაწყვეტა.
2. მთელის აგების დეკორატიული ხასიათი
და მასთან დაკავშირებული ორნამენტული სამ-
კაული.

3. კოლორისტული, ფერადოვანი მომენტი
(დამატებითი მომენტი). იგი შეიცავს — ოქ-
როთი დაფერვას, მოსვეადებას, ტიხროვანი მი-
ნანქარის, ძვირფასი თვლების გამოყენებას.

თუმცა ეს ძირითადად ეხება რელიგიური და-
ნიშნულების ნივთებს, რომელთა შესწავლის შე-
დეგად მოგვცა მკვლევარმა ასეთი ზუსტი და
ამომწურავი დახასიათება, იგივე დამახასიათე-
ბელი ნიშნები აქვს საერო ოქრომჭედლობის უნი-
კალურ ნიმუშსაც — მესტიის ვერცხლის სურას.
ამ ჭურჭლის მეტყველი, პლასტიკური ფორმები
ამკარად გვიჩვენებს, რომ ოსტატი განსაკუთრე-
ბულ ყურადღებას ანიჭებდა ჭურჭლის აგების
პლასტიკურ მხარეს; მშვენივრად არის შეგრძნე-
ბული სურის ყოველი ნაწილი, ოსტატურადაა
მოფიქრებული მის ნაწილთა ურთიერთშეხამება.

ასევე კარგადაა გადაწყვეტილი მესტიის სუ-
რის „მთელის აგების დეკორატიული ხასიათი“,
საუცხოოდაა მონახული სკულპტურული და ორ-
ნამენტული დეკორი და მისი ადგილი სურის ზე-
დაპირზე.

არ არის მივიწყებული არც „ფერადოვანი
მომენტი“ — სვეადა არის საბოლოო აქცენტი
ჭურჭლის მხატვრული ხასის შექმნისას, საუკე-
თსოდაა შერჩეული ადგილი მედალიონებისა-
თვის. ისინი თითქოს აძლიერებენ სფერული ნა-
წილის პლასტიკურობას. კარგადაა მონახული
მედალიონების მასშტაბი და მათი პროპორციუ-
ლი შეფარდება ჭურჭლის ზომასთან.

მესტიის სურის სვეადის შესწავლისათვის
უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება აკად. გ. ჩუბი-
ნაშვილის მიერ ნაშრომში „ქართული ოქრო-
მჭედლობა“ მოცემულ მოკლე და ამომწურავ
დასკვნებს შუა საუკუნეების ქართული სვეადის
შესახებ. მეცნიერის დაკვირვებით, სვეადა თავ

დაპირველად გამოიყენებოდა, „როგორც მთლიანი ფონი ფიგურის გარშემო“, როგორც ეს იყო მარტივად IX-X სს. მიჯნის ენოლოგიუმზე, შემდეგ ეტაპზე—სევიანა, ფონიან, რომელზედაც ოქროთი ჩუქურთმის სახეებია გამოყვანილი“. სევიანის განვითარების შემდეგ ეტაპზე მდგომარეობა იცვლება, „მოქორულ შედაპირზე სევიანით გამოიყავთ მკაფიო სახეები“.

მესტიის სურის სევიანა ამ ევოლუციის მეორე ეტაპს უნდა განეკუთვნებოდეს, რადგანაც მასვე ნათელი, ევრესტების ორნამენტი სევიანის მუქ ფონზეა შესრულებული.

ქართული ხელოვნების აყვავების ხანაში — XI საუკუნეში, როდესაც წინ იყო წამოწეული პლასტიკის პრობლემა, როდესაც ჭედურ ხელოვნებაში წამყვანი ხდება წმინდა სკულპტურული ამოცანები, სევიანა, როგორც მხატვრული ხერხი, დროებით უკანა პლანზე გადადის. მაგრამ შემდეგი საუკუნისათვის, როდესაც ქართულ ხელოვნებაში განსაკუთრებით იზრდება ინტერესი მხატვრული ნაწარმოების „დეკორატიული გადაწყვეტისადმი“, სევიანა კვლავ შემოდის სარგებში და ქართველ ოქრომჭედელთა ერთ-ერთ მთავარ დეკორატიულ ხერხად იქცევა. XII საუკუნეში „სევიანის, ე. ი. ისე და ისევ ფერადოვანი აქცენტის, გამოყენება ახლა კვლავ ფართო გავრცელებას პოულობს ხან ჭედურობასა და მინაწართან ერთად, ხან როგორც ერთადერთი ოქრომჭედლური ტექნიკა დეკორის შესასრულებლად“.

მესტიის სურის სევიანანი მედალიონების ხასიათი, მათი სტილი, მცენარეული ელემენტების დინამური მოძრაობა, ნატივი ფორმის ფოთლისა და წვლის სპეციფიკური ნახტაკ დამახასიათებელია XII-XIII საუკუნეთა ოქრომჭედლობის ნიმუშებისათვის.

საკმარისია დავასახელოთ მაცხოვრის ხატი წალენჯიხიდან⁸, სადაც ხატის ჩარჩოზე და მაცხოვრის შარავანდზე სევიანანი ორნამენტია გამოყენებული. ჩარჩოს სევიანანი ორნამენტი თითქმის ზუსტადაა განმეორებული. ერთნაირია მცენარეული ელემენტების წვლის ხასიათი, მათი კვანძების ნახტაკ, ფოთლების დამახასიათებელი წარჭიმული ფორმა და სხვა დეტალები. ასეთივე სევიანის ფონზე შესრულებული მცენარეული ორნამენტი თამარ მეფის გულსაკიდი ჯვრის ბუდეზე ხშირადან⁹. (შევეთილია ერისთავთ-ერისთავის შერვილ დადიანის, მისი მუდლის ნათელასა და ძის ცოტნეს მიერ). აქაც, სევიანის მუქ ფონზე გამოიკვეთება ოქროსფერი ორნამენტი, რომლის ხასიათი უახლოვდება მესტიის სევიანანი ორნამენტის ხასიათს.

სევიანანი ორნამენტის ხასიათით ამავე ჯგუფს შეიძლება მივაკუთვნოთ გელათის ხატი (XII ს.)¹⁰, სადაც ქრისტეს შარავანდზე მოთავსებული სევიანანი დეკორი, თუმცა განსხვავე-

ბულია ნახატის ხასიათით, დიდ მსგავსებას აქვდა ეტაპებს შესრულების მხრივში.

ქართული ჭედურობის ნიმუშებზე იშვიათი რიგის სევიანით შესრულებული წარწერები. წარწერას ასეთ შემთხვევაში ორმაგი მნიშვნელობა აქვს — იგი ისტორიული დოკუმენტია და ამავე დროს — მნიშვნელოვანი დეკორატიული ელემენტი. ლამაზი ასომთავრული შესრულებული წარწერები ჩართულია ხოლმე ნაწარმოების საერთო დეკორატიულ კომპოზიციაში, მსგავსად იმისა, როგორც ეს მესტიის სურიაში.

შვენიერი სევიანანი წარწერაა მოთავსებული ონის წმ. გიორგის ევრესტის ხატზე (ძმების გარაყანიძეების შეწირული XII-XIII სს.)¹¹ მას ბევრი რამ აქვს საერთო მესტიის სურის წარწერასთან: ასობის მოხაზულობა, ქარგვების ნახტაკი, წარწერის ხასიათი. სევიანის წარწერაა (ბერძენული) აგრეთვე ქრისტეს ხატზე გელათიდან (რუსუდანის ძის დავითის ნიძღვრის წარწერით)¹² აქაც წარწერა კარგადაა ჩართული საერთო დეკორატიულ კომპოზიციაში. სევიანანი წარწერაა თამარ მეფის გულსაკიდი ჯვრის ბუდეზეც.

მოყვანილი ჭედური ძეგლები განამტკიცებენ მოსაზრებას მესტიის სურის XII-XIII საუკუნეთა მიჯნით დათარიღების შესახებ და მის წარწერაში მოხსენებული მეფეთა-მეფის გიორგის თამარის მამასთან — გიორგი III-თან იდენტიფიცირების შესახებ.

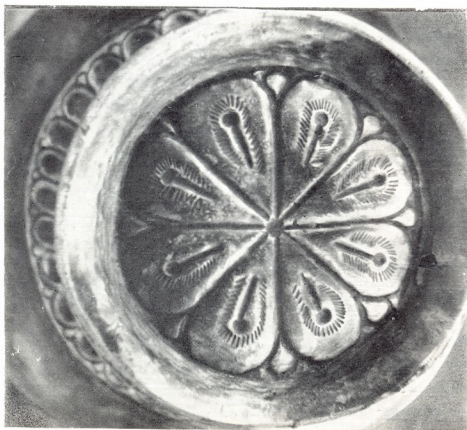
მესტიის სურის ერთ-ერთი საინტერესო, თუმცა პატარა დეკორატიული დეტალია ლომის სკულპტურული თავი სასელორის მიმდებარე ადგილას. ჭურჭლის ამგვარი პლასტიკური დეტალი სასანური ხელოვნებიდან მომდინარეობს და დიდხანს არსებობს მასლობელი აღმოსავლეთის ხალხთა ხელოვნებაში. სამწუხაროდ, შუა საუკუნეების ქართული ლითონის ჭურჭლის არარსებობა არ გვაძლევს საშუალებას ვიმსჯელოთ ქართულ ძეგლებში ამგვარი სამკაულის გამოყენების გავრცელების შესახებ. მაგრამ ასეთი დეტალები კარგადაა ცნობილი, ერთი მხრივ — სასანური ეპოქისა და შემდეგი დროის ირანის ხელოვნებაში, მეორე მხრივ — რომანული წრის ევროპულ ხელოვნებაში.

მესტიის სურაზე ლომის თავი არ წარმოადგენს დამოუკიდებელ პლასტიკურ წარმონაქმნს, იგი მკაცრად არის შეფარდებული მისთვის განკუთვნილ სასელორის მიმდებარე ადგილთან, ცხოველის რეალური ფორმა ემორჩილება წმინდა გეომეტრიულ ფორმას. აქ ჩანს სწორედ რომანული ხელოვნების ნიმუშებისათვის დამახასიათებელი ცოცხალი ცხოველური ფორმების გარდაქმნა გეომეტრიულ ხელოვნებად მყარ უმოძრაობად. მინიატურული ზომის მიუხედავად, ლომის თავი თავისუფლად და განსზოგადებულადაა შესრულებული. ეს პლასტიკური მინიატურა გარკვეული შინაგანი დაძაბულობითაა აღსავსე.



ვერცხლის სურა მესტიიდან. ლეტალი

ვერცხლის სურა მესტიიდან. ფსკერი



ეერთა და შესრულების მანერით ლომის კეპლასტიკურ გამოსახულებას უახლოვდება¹³ მოხატულობა. აქაც, ცხოველის ნაკვთების ისეთივე სტილიზებული გამოსახულებაა, ცალკეულ ნაწილთა ორნამენტული დამუშავებით. ლომის ფაფრის დამუშავება ორივე ნიმუშზე გეომეტრიულ ხვევლებზეა დამყარებული. ასეთივე ხერხითაა დამუშავებული ლომის ფაფარი წმ. მამის ვერცხლის ტონდოზე გელათიდან. არ შეიძლება არ მიექცეს ყურადღება ტონდოზე ლომის გამოსახულების სტილისტურ მსგავსებას მესტიის სურის ლომის პლასტიკურ თავთან.

უარესად მნიშვნელოვანდ მიგვაჩნია ქართულ ჭურჭელზე მთავსებული ლომის თავის სტილისტური მსგავსება რომანული ხელოვნების ნიმუშთან, ბრინჯაოს ლომის თავთან (კელნის მუზეუმი, XII საუკუნის 2/2)¹⁴, როზელიც კარის სამკაულს წარმოადგენდა. მტიციც, შვერული, საკმაოდ უხეში ფორმა, ზედაპირის გლუვი სიბრტყეები და ნაკვთების მკვეთრი ხაზოვანება, უკიდურესი განზოგადება და ზედმინიწვენიით გამოსახველობა, შინაგანი დაძაბულობა და ძლიერი ზემოქმედების ძალა — ეს თვისებები თავისებურად აისახება შუა საუკუნეების ვერძული და ქართული მცირე პლასტიკის ამ ორ მეტად მნიშვნელოვან ნიმუშში.

მესტიის სურის ფსკერის დეკორიც არ წარმოადგენს იშვიათობას შუა საუკუნეების ხელოვნებაში. ამგვარი რვაფურცლიანი ვარდული გვხვდება აღმოსავლური ჭურჭლის ბევრ ნიმუშზე¹⁵, საქართველოში მსგავსი ვარდულები, ძირითადად, გვხვდება კერამიკულ ჭურჭელზე, განსაკუთრებით ხშირია ეს ორნამენტული მოტივი XI-XIII საუკუნეების ქართულ კერამიკაზე.

კერამიკაშივეა გავრცელებული მესტიის სურის ფორმის ჭურჭელი — სფეროსებური ტანითა და ფართო ცილინდრული ყელით. ასეთი ჭურჭლის რამდენიმე ეგზემპლარი დაცულია ს. ჯანაშიას სახ. საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში (თარიღები უსუსტად დადგენილი არ არის).

იაკობ სმირნოვის აღმოსავლური ვერცხლის ალბომში გამოქვეყნებულია რამდენიმე ლითონის ჭურჭელი, რომლის ფორმა მსგავსია მესტიის სურისა¹⁶. ეს აღმოსავლური ჭურჭელი არაბული წარწერების საშუალებით თარიღდება XI-XIII საუკუნეებით. აქ უთუოდ გასათვალისწინებელია ის მჭიდრო ურთიერთობა, რომელიც ჰქონდა საქართველოს მახლობელი აღმოსავლეთის ქვეყნებთან და რომელიც მეტ-ნაკლებად თავს იჩენს ქართული ხელოვნების სხვადასხვა დარგში.

შუა საუკუნეების ქართული საერო ჭედურობისათვის უდიდესი მნიშვნელობისა აღმოჩნდა 1965 წლის ზაფხულის სპელიტეკური ექსპე-

დციის მუშაობის შედეგები ვანის-ქაბაბი (ექსპედიციის ხელმძღვ. გ. გაფრინდშვილი).

არქეოლოგების თვალწინ გადაიშალა მიწის-ძვრის შემზარავი შედეგები (ეს 1283 წლის მიწისძვრა, რომლის შესახებაც ვკითხულობთ ძველ ქართულ წყაროებში). სწორედ XIII საუკუნის ეკლესიის კედლების ქვეშ იყო მოქცეული ჩონჩხი ადამიანისა, რომელსაც გულში ჩაკვრა ერთმანეთში ჩადებული სამი ვერცხლის ოსი¹⁷.

ვანის-ქაბაბის ვერცხლის ჭურჭლის ამ გვგუფმა მნიშვნელოვან დაამდინარ ჩვენი ცოდნა შუასაუკუნეების ძვირფასი ლითონის ჭურჭლის შესახებ. სამივე თასი ერთი ზომისაა, ერთი ტიპის, ერთნაირადაა გადაწყვეტილი მათი დეკორატიული საშკაული. შესაძლებელია, ისინი რაღაც ერთი სერეიზის ნაწილს შეადგენდნენ (შუა საუკუნეებში გავრცელებული იყო ოქროსა და ვერცხლის მრავალნაირი სერეიზები). სამივე ჯამი ერთ დეკორატიულ პრინციპზეა აგებული, მათი კალთების ორნამენტო ზუსტად ერთნაირადაა დამუშავებული.

ჯამები ბრტყელოძირიანია, უფრო კალთები დაბალი და გაშლილია. ერთნაირია მათი არქიტექტონიკა: „რელიეფურ-გრაფიკული“ ორნამენტის ორმაგი ზოლი და ნახევარსფეროსებრად ამობურცული ორნამენტული მედალიონის ცენტრალური მოტივი. ჭურჭლის მთლიანი დეკორატიული ორნამენტული დეკორით ქმნის შუქ-ჩრდილოვან, მოციმციმე ზედაპირს, რომლის ცხოველებულობა თითქმის კონცენტრირებულია ცენტრალურ მედალიონში. ამ ერთიანი სკემით შექმნილი თასების ორნამენტული დეკორის თასს გაშლილი ყვავილის გვირგვინის სახით წარმოგიდგენს. თასები განსხვავდება მხოლოდ ცენტრალური მედალიონის ორნამენტით.

ერთ-ერთი თასის მედალიონი შემაკულია თავისებური ვარდულით, რომელიც შექმნილია საკმაოდ თავისუფლად გამოხატული გრაფიკული ფურცლებით, მეორე თასის მედალიონზე — ორნამენტული კომპოზიციის შედეგად ორი გადაჯვარედინებული ტოტით, რომლებიც ბოლოვდება ერთნაირი მოხაზულობის პალმეტებით. მათ შორის დარჩენილი არეები შევსებულია ბროწეულის სტილიზებული ყვავილებით, ტოტებთან გადახლართული კვადრატის კუთხეებში. შესამე თასის მედალიონში მოთავსებულია ექვსქიმიანი ვარსკვლავი, შედგენილი ორი საშუაზღვის გადახლართული (ე. წ. „სოლომონის ბეჭედი“), რომლის ცენტრში პატარა ჯვარია მოთავსებული. მედალიონების ორნამენტული კომპოზიციები შესრულებულია ჭედვით, გრავირებით, პუნსონით. ამავე დროს, გამოყენებულია დამატებითი მხატვრული ხერხები: სევადი და ოქროფერობა.

თუმცა ჩვენ არ გავაყარინა ოქროს და ვერცხლის ჭურჭელი ვანის-ქაბაბის თასების ორნამენტებთან შესაჯერებლად, მაგრამ ძვირფასი ლითონის საეკლესიო ნივთებმა შემოგვიჩვენეს ამ ორნამენტების ცალკეული მოტივები, რომელნიც შემაკულია XI-XIII საუკუნეებში.

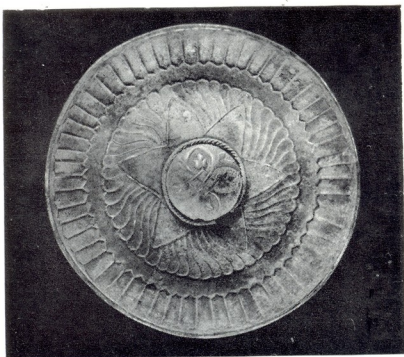
მენტების ცალკეული მოტივები, რომელნიც შემაკულია XI-XIII საუკუნეებში.

ალანშინავია, რომ ძვირფასი ლითონის ნივთების შემკობა მრგვალ მედალიონებში თავმოყრილი ორნამენტით, უფრო ზუსტად — რელიეფური ვარდულების, რელიეფური დეკორით შევსებული ნახევარსფერული ამობურცული დი-სკოების გამოყენება საქართველოში განსაკუთრებით პოპულარული ხდება XII საუკუნიდან (იხ. საკურთხელების წინაურე ჯვარი ივანეზიანე სვანეთში, მაცხოვრის სატი ხობიდან, წინაურე ნათლიანმეცხლის სატი ბრეთიდან და სხვა.)¹⁸.

თასების შემკულობაში გამოყენებული ორნამენტული მოტივები ორგანული ჩანს მომწიფებული შუა საუკუნეების ქართული პლასტიკური დეკორისათვის. მაგალითად, დეკორატიული მოტივი ჯვრისა პალმეტებით დასრულებული მედალებითა და მცენარეული ორნამენტით შევსებული კუთხეებით ხშირია ჭედურობის ძველებში, კერამიკულ თასებში, არქიტექტურულ დეკორში, ხეზე კვეთაში.¹⁹ იგივე შეიძლება ითქვას ექვსქიმიანი ვარსკვლავის მოტივის შესახებაც, რომელიც ფართოდ იყო გავრცელებული ქართული ხელოვნების სხვადასხვა სახეობაში (ჭედურობაში — ვერცხლის ლანგებზე, სახარების ჯდის მოჭედობაში, არქიტექტურაში — სურის ეკლესიის ფასადზე, ფოთილითის კანკელზე, ხეზე კვეთაში — ხის კარი ქორეთიდან, კერამიკაში — დმანისის კერამიკულ ჭურჭელზე).²⁰

სევადის სახით ვანის-ქაბაბის თასებში იგივეა, რაც მესტიის სურაზე — ღია ფერის, ვერცხლის ნახატი სევადის ღრმა შავ ფონზე, რაც ოქრომჭედობის ერთსა და იმავე ეტაპზე მიგვიითხებს.

რაც შეეხება თასების ფორმას — ეს მეტად გავრცელებული ჭურჭლის სახეობაა, რომლის თავისებურებას მისი მკვიფრული დეკორატიული გადაწყვეტა წარმოადგენს. ანალოგიური ტიპის მდიდრულად ორნამენტირებული ვერცხლის ჭურჭელი ჩვენთვის სულ რამდენიმე ცნობილი, ერთი — პირველად გამოქვეყნებული იაკობ სმირნოვის მიერ, რომელიც მას და მის მსგავს თასებს „ნახევრადვერობულსა და ნახევრად-სიურს“ უწოდებდა და მათი გავრცელების ქრონოლოგიურ ჩარჩოებს საკმაოდ აფართოებდა²¹. მეტად საყურადღებო ნიმუშია დაცილი ამპურების ხელოვნების მუზეუმში, სადაც იგი აღმოჩნდა ოქროსი ჭურჭელისა მიკუთვნებულ²². ოქროცერვილი ვერცხლის თასი ამპურების მუზეუმიდან ძალზე ახლოა ვანის-ქაბაბის თასებთან, როგორც ჭურჭლის ფორმით, ასევე დეკორატიული გადაწყვეტით, მაგრამ ცალკეული დეტალების დამუშავებით, ორნამენტის სახისათვის იგი აშკარად ირანული მხატვრული წრის ნაწარმოებზე მიეკუთვნება, მასთან შედარებისას ვანის-ქაბაბის თასების ორნამენტის თავისებურება განსაკუთრებით თვალსაჩინო და ცხადი ხდება.



ვერცხლის თასი ვანის-ქვაბიდან

ჩვენს მიერ განხილული საერო ხასიათის ვერცხლის ნიმუშების ეს მცირე ჯგუფი, განსაკუთრებული თვის ძველთა სიმკირის გამო, განსაკუთრებული ყურადღების ღირსია. მითუმეტეს, რომ ყველა ეს ნივთი დაახლოებით ერთ დროს უნდა მიეკუთვნებოდეს და ეს დრო — თამარ მეფისა და რუსთაველის ეპოქა — ხომ სწორედ საერო კულტურის უმაგალითო აღმავლობით გამოირჩეოდა. საერო მომენტი წამყვანი ხდება XII-XIII საუკუნეების საქართველოს სულიერი კულტურის ყველა სფეროში და განსაკუთრებით თავს იჩენს ხელოვნებაში. სწორედ ამ დროს ჩნდება ტაძრების მონასტულობაში მეფეთა პორტრეტები: დავით აღმაშენებლის, თამარ მეფისა და მისი ოჯახის წევრების. ეს იყო არა მარტო მეფე — ქტიტორის გამოსახულება, არამედ ნამდვილი პორტრეტი მეფისა, როგორც ეს აღმოსავლეთისთვის იყო დამახასიათებელი.²³ მთელი ტანით წარმოდგენილი მონუმენტური სამეფო პორტრეტის შექმნა დაკავშირებული იყო ცხოვრების ყველა სფეროში საერო მომენტის გაძლიერების საყოველთაო პროცესთან. ეს პროცესი განპირობებული იყო საერთო მდგომარეობით ქვეყანაში, დიდი კულტურის განსაკუთრებული ატმოსფეროთი.

ამ ეპოქაში ხდება საქართველოს სულიერ ძალთა უდიდესი აღმავლობა, სულიერი ცხოვრების ყველა დარგის აყვავება — ფილოსოფიური აზროვნების, საერო ლიტერატურის, მეცნიერების.

ამ პერიოდში საქართველოს საზოგადოების მაღალ ფენებში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს, როგორც ეს წერილობითი წყაროებიდან ირკვევა, ძვირფასი ლითონისაგან შესრულებული ჭურჭელი და ნივთები. ამ მხრივ მნიშვნელოვანი ცნობებია შემონახული სპარსელი ისტორიკოსის ჰასან-ბეგ რუმელის თხზულებაში „შემვენიერესი ისტორია“. თუმცა ეს თხზულება უფრო გვიან ხანას ეკუთვნის (XVI ს.). ჩვენთვის იგი საინტერესოა იმდენად, რამდენადაც შეიცავს ცნობებს ვარძიის დიდი საგანძურის შესახებ. მისი გადმოცემით, შაჰ-თამაზის ლაშქრობის დროს ვარძიიდან გადასამალად უდიდესი განძი გაუჩინდა; სხვა საგანძურთან ერთად აქ იყო ოქროს ტახტი და დიდი რაოდენობით მაღალმასტერული ნივთები.²⁴ შაჰ-თამაზის მიერ ვარძიიდან წაღებული ნადავლი ჩამოთვლილი აქვს ფარსადან გორგიჯანიძეს: „ოქროსა და ფოლადის კარები ჩამოსხნეს და სხვა მურასა და ოქრო ვერცხლთ მოკაზმულობა მურასა ხატები, კანდლები და სასანთლები, შესამოსელნი, ილორი და ოფორები, წიგნები და სასაქმევლე და მოფენილობა. სხვაც მრავალი საღაბონი გაზიდეს და ყაენის საღაბონიგან მიხიდეს“.

როგორც ირკვევა, ვარძიის დიდ საგანძურში, საკელსისო ნივთების გარდა დიდი რაოდენობით იყო საერო ხასიათის ძვირფასი ნაკეთობანი. ეჭვს გარეშეა, რომ აქ საკმაო რაოდენობით იქნებოდა თამარ მეფის ხანაში შექმნილი ნივთები.



ვერცხლის თასი ვანის-ქვაბიდან



XII საუკუნე — ერთგვარი გარდატეხის ეპოქა იყო ქართული ხელოვნებისათვის. ეს განსაკუთრებით საგრძნობი იყო პლასტიკურ ხელოვნებათა სფეროში, ჭეღურობაში. მხატვარი — ტორევეტები ამიერიდან მთავარ ყურადღებას აქცევენ არა სკულპტურულ ამოცანებს, არამედ ჭედურ ნაწარმოებთა დეკორატიულ-ორნამენტულ მხარეს. მხატვრული თვალსაზრისით ეს თითქოს ერთგვარი დაქვეითებაც კი იყო, რადგან პლასტიკური ამოცანები შემდგომი გადაწყვეტის გარეშე დარჩნენ. ისტაქტობა და მასალის ვირტუოზული ფლობა კვლავ უწინარე სიმაღლეზეა, ოღონდაც ბრწყინვალედ შესრულებულ ჭედურ ნაწარმოებებში ჩნდება ერთგვარი რაფინირება, სიმშრალე.

ჩვენ გვაქვს XII-XIII საუკუნეების ოქრომჭედლობის ბრწყინვალე ძეგლები, რომელთაც მსოფლიო მნიშვნელობა აქვთ: ხახულის ღვთისმშობლის კარედი ხატი, სწორუბოვარი თავისი მხატვრული ღირსებებითა და ტექნიკური სრულყოფით, დედოფალ რუსუდანის (გიორგი III-ის დის, თამარის აღმშრელი მამისა) ვერცხლის ჭედური დროშაკი, ოპიზის დიდოსტატა — ბემქენისა და ბექას ნამუშევრები ბერთისა და წყაროსთავის სახარებების ყდების მოჭედვითა, „ანჩისხატის“ მოჭედვითა და სხვა.

უნდა აღინიშნოს, რომ XII-XIII საუკუნეების ქართული ჭედურობის ძეგლები, საერთოდ, არცთუ ისე მრავალრიცხოვანია და შესაძლებელია, ეს მდგომარეობა დაკავშირებულია მასობრივად აღმოსავლეთში ვერცხლის კრიზისთან ამ ეპოქაში, რომლის მიზეზები ბოლომდე არ არის გარკვეული.

ქართული ოქრომჭედლობის ძეგლების შესწავლამ დავკარწუნა, რომ ძვირფასი ლითონისაგან სხვადასხვა ჭურჭლისა და ნივთების შექმნისას ჭედურობის ოსტატები იყენებდნენ იმავე ტექნიკურ და მხატვრულ ხერხებს, რასაც საეკლესიო ნივთების შესასრულებლად. სწორედ ამიტომაც საერო ჭედურობის შემხამრებულ ნიმუშებს აქვთ როგორც თავისთავადი მხატვრულ-ისტორიული ღირებულება, ასევე დამხმარეც, როგორც მასალას, რომელიც ავსებს შუა საუკუნეების ქართული ჭედურობის განვითარების საერთო სურათს. ამიტომაც, მათი განხილვა გარკვეული ეპოქის ქართული ჭედური ხელოვნების განვითარების საერთო ფონზე აუცილებლად მიგაჩნია.

შემთი განხილული ვერცხლის ჭურჭლის ჯგუფის კვლევამ ცხადყო, რომ მათში მკაფიოდ გამოვლინდა ეპოქის ყველა ტიპური ნიშანი — ყურადღების გადატანა დეკორატიულობაზე, ფერადიანი კონტრასტების გამოყენება ნაწარმოების ცხოველხატულობის გასაძლიერებლად, სხვადასხვა და ოქროფერილობის გამოყენება, როგორც დამატებითი ფერადიანი აქცენტებისა, ჭურჭლის საერთო დეკორატიულ კომპოზიციამდე გრა-

ვირბული ან სხვადათ შესრულებული ასურული წარწერების ჩართვა.

ჩვენს მიერ განხილული ნიმუშები, რომლებშიც გრძელდება წინარე ხანის მიღწევები, მოწმობენ იმას, რომ ამ ეპოქაშიც ჭედურობის ხელოვნება კვლავ რჩება სათანადო სიმაღლეზე, და რომ საერო ჭედურობის ძეგლები ორგანულადაა შერწყმული შუა საუკუნეების ქართული ჭედური ხელოვნების საერთო ევოლუციასში.

შენიშვნები:

- ¹ ბასილი უესმომოდარი, ცხოვრება მეფეთ-მეფისა თამარისი, გამოც. ივ. ჯავახიშვილისა (საქართველოს ისტორიის ორიგინალური წყაროები. A — ისტორიკოსები). თბილისი, 1944.
- ² ისტორიანი და აზმანი შარავანდედთანი, ავად. კ. კეკელიძის რედაქციით, თბილისი, 1941.
- ³ დასტურალაძე, მეფის ვახტანგ მეექვსისა. პეტრე უშაკიშვილის რედაქტირებით. ტფილისი, 1886.
- ⁴ П. С. Уварова, Поездка в Пшавию, Хевсуретию и Сванетию, МАИ, X. გვ. 120; ეჭვი, თაყაიშვილი, არქეოლოგიური ექსპედიცია ლეჩხუმ-სვანეთში 1910 წელს, პარიზი, 1937, გვ. 276; ს. მაკალაია, სტეტის მეთორმეტე საუკუნის ვერცხლის სურათი, ტფილისის უნივერსიტეტის შოკაძე, IX, 1929, გვ. 89-94.
- ⁵ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ოქრომჭედლობა (VIII-XVIII საუკუნეებისა), თბილისი, 1957 წელი, გვ. 6-7.
- ⁶ იქვე, გვ. 7.
- ⁷ იქვე, გვ. 11.
- ⁸ იქვე, ტაბ. 117.
- ⁹ იქვე, ტაბ. 157.
- ¹⁰ იქვე, ტაბ. 150.
- ¹¹ იქვე, ტაბ. 61.
- ¹² იქვე, ტაბ. 166.
- ¹³ ვ. ჯავახიშვილი, ქართული ეკრამიკა (XI-XIII სს.), თბილისი, 1956, ტაბ. XLIV.
- ¹⁴ Chr. Beutler, Bildwerke zwischen Antike und Mittelalter. Düsseldorf, 1964, Abb. 25.
- ¹⁵ Я. Смирнов, Восточное серебро, СПб, 1909, ტაბ. XLVIII, 82; LXII, 103; LXVIII, 122. ტაბ. 232; ნახ. 6ა, Н. Г. Чубиншвили, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 22, 25; ვ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. XVII.
- ¹⁶ იქვე, № 127, 316.
- ¹⁷ დაწერილობით ვანის-ქეპაბის გათრების შესახებ იხ. გაფორნადშვილის წერილი „კინიკების ვანისა“ ძეგლის მეგობარი, კრებული VI, გვ. 3-9.
- ¹⁸ გ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 77, 127, 138.
- ¹⁹ ვ. ჯავახიშვილი, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. X XIII, II; Н. Г. Чубиншвили, Грузинская средневековая художественная резьба по дереву, Тбилиси, 1958, таб. 64, 103, 117.
- ²⁰ Я. Смирнов, დასახ. ნაშრ., ტაბ. c VIII, № 262; გ. ჩუბინაშვილი, დასახ. ნაშრ., ტაბ. 174.
- ²¹ P. Шмерлинг, Малые формы в архитектуре средневековой Грузии, Тбилиси, 1962, გვ. 91.
- ²² Я. Смирнов, დასახ. ნაშრ., გვ. 5, ტაბ. c IX, № 276.
- ²³ Persian Art, London, 1931, ტაბ. 32, L.
- ²⁴ გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნება შოთა რუსთაველის ეპოქაში, მოხსენება მწერალთა კავშირში, 17. 6. 66 წ.
- ²⁵ ეს ცნობა მომავალ წიგნიდან — ე. მელიქიძე, ნ. შოთაშვილი, შ. ხანათი, გ. ჯამბურია, ვარძია, თბილისი, 1955, გვ. 72-73.

გაბრიელ სუნდუკიანის პიესა „აბანოს ბოხჩას“ ქართული თარგმანის გამო

ბონდო არველაძე

ბამონდინლი სომეხი დრამატურგის გაბრიელ სუნდუკიანის საიუბილეო დღეების შემდეგ ლენინკანის გაზეთში „ბანგორ“ (მუშა) (1976 წელი, № 160, 8 ივლისი) გამოქვეყნდა რ. ფაშაიანის წერილი „სამი საიუბილეო ნიმუში“. ეს წერილი დაიბეჭდა აგრეთვე ერევნის გაზეთში „სოვეტაკან პაიასტან“ (საბჭოთა სომხეთი) 1976 წლის, 5 სექტემბრის № 207-ში, სათაურით: „ერთი არსებითი შესწორება“.

ამ წერილებში, მხედველობაში გვაქვს უფრო ბოლო წერილი, რ. ფაშაიანი გვთავაზობს ი. გრიშაშვილის მიერ გ. სუნდუკიანის პიესის „აბანოს ბოხჩას“ ქართულად თარგმნის ისტორიაში „დაშვებული“ ერთი ფაქტობრივი „შეცდომის“ გასწორებას. ეს „შეცდომა“ კი მდგომარეობს იმაში, რომ პოეტმა-აკადემიკოსმა ი. გრიშაშვილმა ამ პიესის მიიჩნია და ასევე შეიტანა 1950 წელს გამოცემულ სუნდუკიანის ქართულად თარგმნილი პიესების კრებულში. ი. გრიშაშვილი წერდა: „აბანოს ბოხჩას“ თარგმანი ვკუთვნის ვასო აბაშიძეს, მთარგმნელის ავტო-

გრაფი ინახება რუსთაველის თეატრის მუზეუმში (№ 799, 2, ს-93-ა). წინამდებარე გამოცემას ეს ტექსტი დაედო საფუძვლად“ (გვ. 357). ი. გრიშაშვილის მიერ დადგენილი ლიტერატურული ფაქტი მიიღეს და გაიზიარეს ქართველმა და სომეხმა მკვლევარებმა. ისეთ სოლიდურ გამოცემაში კი, როგორცაა გ. სუნდუკიანის აკადემიური გამოცემა ოთხ ტომად, მეორე ტომში (1951, გვ. 611) ამ პიესის ქართულად მთარგმნელად ვასო აბაშიძეა მიჩნეული. აგრეთვე — სომეხი ლიტერატორის, ფილოლოგიურ მეცნიერებათა კანდიდატის ტ. კარაპეტიანის გამოკვლევაშიც „გაბრიელ სუნდუკიანი და საქართველო“, რომელიც სომხურ ენაზე გამოსცა გამოცემლობა „აიასტანმა“ (1976 წელი, გვ. 155).

ჩვენს მონოგრაფიაშიც „გაბრიელ სუნდუკიანი და ქართული სინამდვილე“, რომელიც გამოვიდა ქართულ და სომხურ ენებზე, „აბანოს ბოხჩას“ ქართულად მთარგმნელად ვასო აბაშიძე ჩავთვალეთ. ასეთია საკითხის ისტორია, რაც რ. ფაშაიანამც იცის, მაგრამ მან აღნიშნულ წერილში ამ ლიტერატურული ფაქტის ქუმშარტებაში ეჭვი შეიტანა

და და შეცვალა ი. გრიშაშვილის „შეცდომა“ გაესწორებინა.

რ. ფაშაიანი თავის წერილში ასახელებს გ. სუნდუკიანის ერთ პირად ბარათს, მიწერილს თავისი ქალიშვილის, თინათინისადმი 1907 წლის 7 იანვარს. გ. სუნდუკიანი წერს: „ეს პიესა („აბანოს ბოხჩა“, ბ. ა.) უკვე ვთარგმნე ქართულად და ვკარნახობ არტისტს აბაშიძეს, რომელმაც აიღალოს როლი უნდა შეასრულოს...“

აღნიშნული წერილი დაცულია საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის „სახლთა მემგობრობის მუზეუმის“ გ. სუნდუკიანის ფონდში. მოტანილი ნაწყვეტის მიხედვით რ. ფაშაიანი ფიქრობს, რომ ვასო აბაშიძე მხოლოდ ემხარებოდა გ. სუნდუკიანს ამ პიესის თარგმნაში. რ. ფაშაიანი წერს: „ცნობილია, რომ გ. სუნდუკიანი თავისი შემოქმედების ადრეულ პერიოდში თავის ნაწარმოებებს კარნახობდა მეუღლეს და აგრეთვე სხვადასხვა დროს მსახიობ გ. ჩიმიშვიანს, მ. ამერეიკიანს, ოვტერ-გრიგორიანს და სხვებს. როგორც ზემოთ მოტანილი წერილიდან ჩანს, სომეხ დრამატურგს ამ საქმეში დახმარებია აგრეთვე ქარ-

თველი მსახიობი ვასო აბაშიძე. მას ჩაუწერია კომედია „აბანოს ბოხჩას“ ქართული ტექსტი, რომელიც ქართულად უთარგმნია და მისთვის უკარნახია ავტორს“.

გ. სუნდუკიანის ამ წერილიდან მოტანილი ნაწყვეტის მიხედვით რ. ფაშაიანის მიერ გაკეთებული დასკვნიდან გამომდის, რომ ვასო აბაშიძე მხოლოდ „ემბარგოდა“ გ. სუნდუკიანს „აბანოს ბოხჩას“ ქართულად თარგმნაწ. რაში გამოისატება ეს „დახმარება“? ვასო აბაშიძე დაახლოებით ტექნიკური მდივნის როლს ასრულებდა ამ საქმეში. („აბანოს ბოხჩას“ ქართულად თარგმნილი ხელნაწერი ინახება რუსთაველის სახელობის თეატრის მუზეუმში).

საკმაოდ სერიოზული „ბრალდება“ წაყენებული, როგორც ვასო აბაშიძის, ისე ი. გრიშაშვილის, როგორც ვაჟიმოცხემლის მიმართ. მაგრამ ეს „ბრალდება“ სამართლიანია?

გ. სუნდუკიანი მართლაც კარნახობდა სხვებს თავის ნაწარმოებებს და ასე იქმნებოდა მისი პიესები. ასევე იქცეოდა გ. სუნდუკიანი თავისი პიესების ქართულად თარგმნის შემთხვევაშიც. გ. სუნდუკიანი თავის პიესებს ქართულად ათარგმნიდა ხოლმე იმ ქართველ ლიტერატორებს, რომელთაც სომხური იცოდნენ. ასეთები იყვნენ გ. სუნდუკიანის შემოქმედების ქართველი მთარგმნელები: ვ. აბაშიძე, ი. იმედაშვილი, ი. ბაქრაძე და სხვანი, რომელთაც სომხური ენა იცოდნენ, მაგრამ სომხური წერა-კითხვა კი არ იცოდნენ, ან სუსტად იცოდნენ. ამიტომ გ. სუნდუკიანი მათ უკითხავდა, კარნახობდა თავის პიესებს და ისინი ქართულად თარგმნიდნენ და წერდნენ: გ. სუნდუკიანის პიესები რომ ამგვარად ითარგმნებოდა ქართულად, ამას ამტკიცებს გ. სუნდუკიანის შემოქმედების ერთ-ერთი მთარგმნელის, ქართველი საზოგადო მოღვაწის, ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ რედაქტორის ი. იმედაშვილის მოგონება:

„ერთ დღიას ჩემს რედაქციაში პართენ გოთუამ (ქართველი საზოგადო მოღვაწე და ლიტერატორი, ბ. ა.) შემოიყვანა უკვე კარგად გატარებული გაბრიელ სუნდუკიანი, რომელიც უკანასკნელ ხანებში არაერთხელ მეჩახა.

პართენ გოთუამ შემოსვლისთანავე მომმართა:

— იოსებ ჩემო, რომ ეცოდე, ვინ მოგიყვანა? ჩვენი ძვირფასი, ჩვენი საყვარელი გაბრიელ ნიკიტინი, — ალბათ გეცნობება!.. ჩვენი თეატრის დიდი მეგობარი!

— როგორ არა, როგორ არა! — მივუკვდი ფეხზე ადგომით: ერთხელ სახალხო თეატრშიაც შევხვდით ერთმანეთს პირისპირ „პაპოს“ წარმოდგენის დროს.

— „აგვალაგაზე“, — იტყვება, ჩემი ზიზშიზიოვი! — წარმოსთქვა გაბრიელმა და კიდევ უფრო დამაცქმრდა.

— სწორედ ის გახლავართ!

— აი, მაჯლო!.. უფრო კარგი!

— სკამები შევავაზე, დასდინენ.

— ეს უკეთესი, რაკი ერთმანეთი გეცნობათ, — სთქვა პართენ გოთუამ და გაბრიელს მიმართა: აი, ძმირაფსო ბაბრიელ ნიმიტიჩ, თქვენს პიესას თუ მთარგმნის, მერქორდ მს: ამაჰამდე მშ სპამის შესაზმირი მს: სმამ პარამინ მმპულმბა. (ხაზგასმა ჩვენია, ბ. ა.)

— დიდად, დიდად დავალებული ვიქნები!

— კი, მაგრამ... ბ-ნი პართენ, სომხური ისე კარგად რომ არ ვიცი...

— რაც იცი, ისიც გეყოფა.

— თითონ გაბრიელი მოგეზარება.

შვეთანხმდით: ყოველ დღე პირველ საათიდან სამ საათამდე გვემუშავა, თვით გაბრიელ სუნდუკიანის ბინაზე.

მეორე დღეს, პირველ საათს ხუთიოდე წუთი აკლდა, რომ აწინდელ მაჩაბლის ქართულ ლერმონტოვის ქუჩის მივადგეკით და ზევიკენ გაიხვადე, გაბრიელ სუნდუკიანი № 16 სახლის აივანზე შევინიშნე. ისე მომჩვენა, თითქოს ხელი ხელს დაჰკრა. შესაველ კარებს მივადექი თუ არა,

კარი გაიღო, კიბე ავირბინე. კიბის თავზე გადმომდგარი გაბრიელი მიღიმოდა. ორივე ხელით ჩალი ჩამომართვა და ღიმილით ჩილიპარაკა:

— მმ. რა პირის კაცი ყოფიხარ, — თან საათს დახედა: — პირველს ხუთი წუთი აკლია... აი, ეს შენსი!..

სასტუმრო დარბაზის კარი შეაღო და ხელით მიმითითა, თითონ პირველი არ შევიდა, ჯერ მე შემეშვა. დარბაზში ქართულად თავდახურული, ჩისტა-კომ-ლენაქით, საერთკულ-გულისპირით მორთული მანდილოსანი დამხვდა.

— აი, სუფიოჩან, მამე ჩამი პიესის მთარგმნელი ბატონი იმედაშვილი... ამასაც ირსამი ამპია. სიმ ზასნოს, ჩამი „პაპოს“-ს მართი მთარგმნელის სახელი ირსამი იმედაშვილი... — მს ბი ირსამ იმედაშვილი... (ხაზგასმა ჩვენია, ბ. ა.)

— ბედნიერი იყოს თქვენი მობრძანება! — წარმოთქვა წმინდა ქართულით ქ-ნმა სოფიომ, ხელით მიმითითა და განაგრძო: კაცი ვერით იტყობა, ნათქვამია: თქვენი იმედი არ მოგაკალოს, მუდამ იმედით გახეიფოთ.

— ალბათ რომ უიმედო კაცი არ ვარა! — მიუგო გაბრიელმა.

სოფიომ გვერდით თოხისაკენ გაიხვდა. ყავა შემოგვიტანეს.

— პატივცემული გაბრიელ, გთხოვთ დრო არ დამაკარგოთო.

— ლაზარო, ლაზარო! — ჩალოპარაკა გაბრიელმა და კაბინეტში შემოდვა, ყავა კაბინეტში შემოვიტანეს. გაბრიელი კედლისაკენ დაჯდა, მე მის სამუშაო მაგიდაზე მიდგმულ მაგიდასთან ჩამოვჯექი. თვალი მიმოვუღლე. ყოველი კუთხეკუნჭული, იატაკი და ჭერი დაწვრიანებული იყო, კედლებზე საოჯახო სურათები. სწორედ გაბრიელის სკამის გასწვრივ, სადაც გაბრიელის თავის კეფა უწევდა, წიწაკის ქულიანი კაცის სურათი თვალში მეცა.

— რა ლაზარო, რა ტიპურია,

— ძველ თბილისელ მოქალაქეს მაგონებს, თითქო გიჟია.

— პაპა ჩემია, მანდელიად ძვე-

ლი მოქალაქე, სოლოლაკელი! —
მითხრა ამაყად გაბრიელმა...

სომხურად გამოცემული მისი
პიესა „სიყვარული და თავისუფლე-
ბა“ საუცხოო ქალაქზე დაბეჭდი-
ლი, უკვე ნაწილი შექონდა.

ბაბრძილი დასრულდება წინა-
დადებას სომხურად მიმოიხსავდა, მ
ქართულად ვერძლი, ხალხმირად
წამიბითხავდა (სომხურად). მ ჩემს
თარგმანს ქართულად ვუჭიხთხავდი.
იზივითად შენიშვნას შევიტანდა:

— „სპირი სწორია, წინადადება
ბაბრძილი, სცნებასმ ვიუსხვება,
მაგრამ აქ სპირია ქალაქური ბი-
ლი, ქალაქური, ჩვენებური ბაბრძი-
ბა! — მტკვოდა, აკავა ღრის მ-
რჯვენა ხმლის სამ თითს — ცმრს,
სარკვევავლს და შუასს, მრთამ-
ნეთს არსება, თითქოს რაღაც უნ-
და სთქვას, მაგრამ მერ მოუწინაო:
ბი, ის... ბი, ისმ!.. ხან მე მოვიგონე-
ბიდი ხლოვმ შესაფერ ბაბრძიამას, ბა-
ბრძილი აღტყვივით წაგონიასება:
„ჩან, ბი, სწორად მგრ, მიმარჯინა!-
ხან თითქონ მოიგონება მისდენილი
ბაბრძიამას. იზივითად თუ შემიჩამ-
ბინმ. (ხაზგასმა ჩვენია, ბ. ა.).

ამ პიესაში საიათნოვას რამდენ-
იმე ლექსია და ისინივე ვთარგმნე.
ერთ ლექსში ყველა მუხლის ბოლო
მწკარი (სტრიქონი) თავდება სიტყ-
ვით „გეგონოთ!“ ჩემი ნათარგმნი
ლექსი რომ მოისმინა, გაბრიელმა
ტამი შემოქრა, წამოიდა და მეორე
ოთახისაკენ გასახა:

— სოფი, სოფი... გენაცვალე,
სოფიჯან, მოდი, ერთი გაგივ ჩვენმა
ისოვამ საიათნოვას როგორ გადაიმი-
თარგმნა...“

ი. იმედაშვილის ამ მოგონებას
გამოსაცემად აწააღებს გამოცემულ-
ლობა „ხელოვნება“. დედანი ც და-
ცულან ი. იმედაშვილის ოჯახში.
მოგონების ეს ნაწყვეტი შემოკლებუ-
ლი სახით გამოიყენეთ ჩემს მონო-
გრაფიაში (გვ. 53-54).

ი. იმედაშვილის მოგონების მო-
ტანილი ნაწყვეტიდან კარგად ჩანს,
თუ როგორ მონაწილეობას ღებულო-
ბდა გ. სუნდუკიანი თავისი პიესე-
ბის ქართულად თარგმნის საქმეში.

დრამატურგის ეს „მონაწილეობა“
ზოგიერთ შემხვევებაში მთარგმნელ-
თან თანავტობობის დონეზედ აღი-
ოდა. ასეთ შემთხვევაში მისი პიე-
სების ქართულ თარგმანებს აწერია
კიდევ გ. სუნდუკიანის სახელი სხვა
ქართული მთარგმნელების გვერდით.
მაგალითად: ქართულ ჟურნალ
„თეატრი“ (1883, № 40) მოთა-
ვებულ ცნობაში მისი პიესის „და-
ტყვეული ოჯახის“ ქართველი მთარ-
გმნელების ვასო აბაშიძის, კოტე
ყიფიანის გვერდით დასახელებუ-
ლია გ. სუნდუკიანი. ასევე ცნობი-
ლია, რომ „პეპოს“ ქართულად თარ-
გმანში გ. სუნდუკიანს დიდი დახ-
მარება გაუწიეს ქართველმა პოეტე-
ბმა რაფიელ ერისთავმა, ი. ბაქრა-
ძემ და ქუთაისელმა თეატრალმა
ტერ-დავით იარალიანმა. გ. სუნდუ-
კიანმა მათი ეს უნაერო დახმარება
„პეპოს“ ქართულად თარგმნის საქ-
მეში გულთბილი სიტყვებით გამო-
ხატა: „მეტყდავ რა ქართული ენა-
ზედ ამ ჩემს ოხსულებს, მე ყველა-
ზედ უწინარეს თანამდები ვარ გამო-
ვეცხადე ჩემი გულითაღი მადლობა
პოეტს. რაფიელ ერისთავსა, რო-
„მინდაც სწორედ ძმური თანაშრობა
აღმოაჩინა 1874 წელსა, როცა ამ
ოხსულებას ვთარგმნიდი, აგრეთვე
დეკანოზის ტერ-დავით იარალიანსა
და პოეტს იოსებ ბაქრაძეს. რო-
მელთ შემწეობითაც ჩვენგან დაბეჭ-
დილს დედანში მერმედ ჩამატებუ-
ლი ადგილები გადმოითარგმნა ქა-
რთულად“.

როგორც ვხედავთ, გ. სუნდუკი-
ანი იქ, სადაც ქართველი მთარგმნე-
ლის თანაბრად გასწევდა შრომას,
თავის გვარსაც აწერდა ერთ-ერთ
მთარგმნელად, მაგრამ როცა მისი
როლი ამა თუ იმ პიესის თარგმნის
ღრის მხოლოდ ხმამალა წაიკითხვა,
კარნახი იყო (რა თქმა უნდა, ბუ-
ნებრეგია, შიგადაშიგ მთარგმნელს
ეხმარებოდა), როგორც ი. იმედა-
შვილის წემით მოტანილი მოგონე-
ბის ნაწყვეტიდან ვგებულობთ, გ. სუ-
ნდუკიანს სრულიად ბუნებრივად და
აუცილებლად მიაჩნია მხოლოდ ქა-
რთული მთარგმნელის გვარი ყო-

ფილიყო თარგმნილ პიესასზე. ეს
რომ ასეა, კარგად ჩანს ი. იმედა-
შვილის მოტანილი მოგონების შე-
მდეგი ადგილიდან: „... ორი თუ სა-
მი თვე გაგრძელდა ჩვენი ყოველდღი-
ური ორ-სამ საათიანი მუშაობა, —
იკინებეს ი. იმედაშვილი, — პიესა
„სიყვარული და თავისუფლებას“
თარგმანი დავასრულე... სათოლოდ
რედაქციის ღრის შიგადაშიგ მგონი
ხელნაწერიდან, აქა-იქ ადგილები
ჩამამატებინა, თვითონ საკუთარი ხე-
ლი, რითელი მელნი ერთ რეზარ-
კაში ორი სიტყვა ჩამატა: „ხელ-
თათმანებით“ და „ხელში შლიაპით“,
სოლო ბოლოზე მოქმედ პირთა გან-
ლაგება, თუ სად ვინ უნდა დეგარი-
ყო, საკუთაროვე ხელით წააწერა.

პრესის პირველ გვერდზე დაკა-
წავმა: „ბაბრძილ სუნდუკიანი, სი-
ყვარული და თავისუფლება“, 1910.
მთარგმნელის ბაბრძი? — უწმიდობს
ბაბრძილი. — რა სპირია?
— როგორ თუ რა სპირია?! მამ
ტყველად მიმუშავებია? ამა თქმინი
შრომა შრომა არ არის?! -- მითხ-
რა და მერმე ოთახში გასკახა: სუ-
შიორჯან, მერმი უშურდ, მანში იოსებმა
რასა ბრძანება: „მინდაც ჩემი ბაბრძი
რა სპირიაო!“ (ხაზგასმა ჩვენია
ბ. ა.).

— თუ, კი! როგორ თუ რა საჭი-
როა! არა კადრულობ?

— არ კვადრულობ! რასა ბრძა-
ნებთ! ჩემთვის დიდი სიამყება, გა-
ბრიელ სუნდუკიანთან ერთად ჩემი
სახელიც იყოს, მაგრამ არ არის სა-
ჭირო.

— იცოდეთ, კლიმრ მუშაინება,
თუ მთარგმნელის სხმის და ბაბრძის
არ დაწავრდი! (ხაზგასმა ჩვენია,
ბ. ა.).

გაბრიელს იმდენად პატივს ვცე-
მი, რომ ჩემი მცირედი შრომა
(რამდენიმე თვის შრომა — თარ-
გმნა) მსურდა მისთვის შექმდნა, მა-
გრამ რაკი არ იწმობა, პიესას და-
ვაწერე, როგორც ისურვა.

პიესა საცენსუროდ განვაშაღე,
მარცა დავაკარ და ჩვენი თეატრის
თანამშრომელს საცენსური კომი-
ტეტში ვატანა...

ამგვარად, შემთხვევამ მე მარგუ-
ნა მისი უკანასკნელი პიესის „სი-
ყვარული და თავისუფლება“-ს თა-
რგნა და გაბრუნების ახლო გაცნო-
ბა... 1914 წ. ქართული თეატრის
ხანძარმა „სიყვარული და თავისუ-
ფლება“-ს ჩემი თარგმანიც შთან-
ქა. ამგვარად იგი სამუდამოდ და-
კარგული მეგონა. საბედნიეროდ, სა-
ქართველოს სსრ სახელმწიფო ცენ-
ტრალურ არქივში მუშაობის დროს
ჩემი თარგმანის დედანი გამოვაჩი-
ნე (ფ. 115, არქ. 532)“.

ი. იმედარევილის ამ მოგონებამ
ნათელი მოფინა გ. სუნდუკიანის პი-
ესების ქართულად თარგმნის შემო-
ქმედებით ლაბორატორიას. ცნობი-
ლია, რომ ვასო აბაშიძემ (ი. იმედა-
შვილის მსგავსად) იცოდა სომხური
ენა. გ. სუნდუკიანი, თავისი ჩვეუ-
ლებისამებრ, სომხურად კარნახობდა
პიესა „აბანოს ბოხჩას“ ვასო აბაში-
ძეს, ხოლო ვასო აბაშიძე ქართულად
თარგმნიდა და ქართულად წერდა
მას. აი, რატომღა ვასო აბაშიძის ხე-
ლით შესრულებული „აბანოს ბოხ-
ჩას“ ხსენებული ქართული თარგმა-
ნის ტექსტი. ეს რ. ფაშაინისათვის
თურმე „გამოცანა“ ყოფილა, მაგრამ
ეს ლიტერატურული ფაქტი ი. გრი-
შაშვილისათვის არავითარ „გამოცა-
ნას“ არ წარმოადგენდა.

აი, ამგვარ თარგმანს და მის კა-
რნას გულისხმობს გ. სუნდუკიანი
თავისი ქალიშვილის თინათინასადმი
1908 წლის 7 იანვარს მიწერილ ბა-
რათში, როცა „აბანოს ბოხჩას“ ქა-
რთულად თარგმნის და ვასო აბაში-
ძისადმი პიესის კარნახის შესახებ
წერს. ასე რომ, ამ წერილით ახალი
არაფერი არ არის ნათქვამი და, მით
უმეტეს, არც რაიმე „მნიშვნელოვან
შესწორებაზე“ შეიძლება ლაპარაკი,
როგორც რ. ფაშაინას ჰკონია.

რ. ფაშაინას რომ კარგად და და-
კვირვებით წაკითხა ი. გრიშაშვი-
ლის კომენტარები, რომელიც მარ-
თული აქვს გ. სუნდუკიანის პიესე-
ბის ქართული თარგმანების კრე-
ბულს, მაშინ დარწმუნდებოდა, რომ
პოეტი — აკადემიკოსი სწორად მო-
იქცა, როცა „აბანოს ბოხჩას“ მთარ-

გმნილად მიიჩნია ვასო აბაშიძე. ი.
გრიშაშვილმა დაიცვა ლიტერატუ-
რული ფაქტის სისუსტე და გამოხა-
ტა დიდი სომეხი ლიტერატურის სა-
მართლანი სურვილი, რაც მისი პი-
ესების ქართველ მთარგმნელთა
შრომის დაფასებასა და წარმოჩე-
ნი გამოიხატებოდა. ყოველივე ეს
თვალნათლივ ჩანს ჩვენს მიერ მო-
ტანილ იმედარევილის მოგონებში.

ამავე დროს, ყურადსაღებია ის
ფაქტი, რომ ი. გრიშაშვილი სუფ-
ლიორად მუშაობდა ქართულ თეატ-
რში, როცა ეს პიესა („აბანოს ბოხ-
ჩა“) სცენაზე დაიდგა 1908 წელს,
14 თებერვალს. ამ პიესის დადგმას,
ისევე როგორც ყველა დანარჩენი
თავისი პიესების წარმოდგენებს,
თვით გ. სუნდუკიანი დასწრებია. აი,
რას იგონებს ი. გრიშაშვილი: „აბა-
ნოს ბოხჩაში“, მეორე მოქმედებაში
მოყვანილია საიათნოვას ლექსი,
რომელსაც თალალა მეფრის. ამ
ლექსის ისტორია ასეთია: 1908
წელს, როცა მე ქართულ თეატრში
მოკარნახედ ვმასხურობდი, გაბრიელ
სუნდუკიანმა (რომელიც რეპეტიცი-
ების დროს ყოველთვის ჩემს ახლოს
იჯდა) მომხატა: „აბანოს ბოხჩა-
ში“ ერთი პატარა ლექსია და გვი-
თარგმნე, მაშინ არ ვიცოდი, რომ
ლექსი საიათნოვას ეკუთვნოდა. მო-
მცეს ბჭკარული თარგმანიც. მე
დთარგმნე მხოლოდ ერთი კუბლეტი,
დანარჩენის თარგმნა, გამოუცდელი-
ბის გამო, ვეღარ შეძელი. როგორც
მეციხველი დიანახავს დანარჩენი
ორი ხანა პირობათაა მოყვანილი“.

რუსთაველის სახელობის თეატ-
რის მუზეუმში დაცული ამ პიესის
(„აბანოს ბოხჩა“) ქართულად
თარგმნილი ხელნაწერის ბოლო
45-ე გვერდზე, სადაც საიათნოვას
ხსენებული ლექსის თარგმანია მო-
თავსებული, ი. გრიშაშვილის მიერ
ფანქრითაა მიწერილი: „ეს ჩემი
ხელაა, ვასომ 1908 წელს გადმოი-
ტა თავისი თარგმანი — გამილქე-
სეთ? მე მაშინ სუფლიორი ვიყავი.
და ასე დავაწყე სახანდრის ჩანგ-
ზე“. (1940 წელი 18/12).

ეს პატარა მოგონება კიდევ ერ-

თხელ მიუთითებს იმ ფაქტზე, რომ
გრიშაშვილმა კარგად იცოდა „აბა-
ნოს ბოხჩას“ ქართული თარგმანი
ვასო აბაშიძეს ეკუთვნოდა და არა
სხვა ვინმეს, თუნდაც თვით დამა-
ტურებს, თორემ, წინააღმდეგ შტამ-
ხევაში, ამას აუცილებლად აღნიშ-
ნავდა, რადგან გ. სუნდუკიანისა და
თვით ვასო აბაშიძის თხოვნით მი-
წულია მცირედენი მონაწილეობა
პიესის თარგმანში.

ი. გრიშაშვილი ფრთხილი და
დაკვირვებული გამოემჩნეოდა იყო.
მის ფხვრულ თვალს არ გამოჩენია
ის გარემოება, რომ გ. სუნდუკიანი
გარკვეულ მონაწილეობას დებულო-
ბდა თავისი პიესების ქართულად
თარგმნის საქმეში. განსვენებული
პოეტი-აკადემიკოსი წერდა: „თხუ-
ლებანი (გ. სუნდუკიანის პიესები,
ბ. ა.) ნათარგმნია ძველი მთარგ-
მნელების მიერ. ჩვენ განვებ გვერდი
ავეაზრეთ სუნდუკიანის პიესების ახალ
თარგმანებს, ჯერ ერთი — ზოგი-
ერთი პიესა თვით ავტორის მიერ
არის ნათარგმნი და მეორეც — ძველ
თარგმანებში მოჩანს თბილისური
ენის ის კოლორიტი, რომელიც ასე
უხეხებლადა ნიჭიერ ავტორს... არ
უნდა დაპიძიოყუთ ის ბარემშობამ,
რაცაჲ ამ მოთაჲსმასული ყველაჲ პიესა
პატრონის უსუსაჲო მონაწილეობით
არის ნათარგმნი“. (ხაზგასმა ჩვე-
ნია, ბ. ა.).

თუ რას ნიშნავდა გ. სუნდუკი-
ანის მონაწილეობა თავისი პიესების
ქართულად თარგმნის საქმეში, ამის
შესახებ ჩვენ ზემოთ უკვე ვთქვით
და აქ აღარ გავიმეორებთ.

ამრიგად, რ. ფაშაინი რომ არ
აჩქარებულყოფილ და გადავვიტოვა თუ-
ნისად გ. სუნდუკიანის შემოქმედე-
ბისადმი მიძღვნილი ი. გრიშაშვი-
ლის გამოკვლევები, მაშინ არც ვასო
აბაშიძეს და არც ი. გრიშაშვილის
ხსენებულ ბრალდებებს არ წაუყე-
ნებდა და არავითარ „მნიშვნელო-
ვან“ თუ უმნიშვნელო შესწორებას
ან დაზუსტებას არ შეეცდებოდა
„აბანოს ბოხჩას“ ქართულად თარგ-
მნის ი. გრიშაშვილის მიერ ობიექ-
ტურად დადგენილ ისტორიაში.

ზამთრი ეკთრი სვლით

რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი „მონოლისი“

ჯაბა იოსელიანი

იშვიათად მინახავს, რომ ჭეშმარიტად ინტელექტუალურ სპექტაკლს ბევრი მყურებელი ჰყოლოდეს. ალბათ, ამიტომ მიმჩნია ეს ორი ცნება ანტაგონისტურ ცნებებად. თუმცაღა, გონებისეული აღქმა და განსჯა იმდენად არის ღრმა და შედეგიანი, რამდენადაც იზოლირებულია უცხო გავლენისაგან — ბოლოს და ბოლოს, ადამიანი ხომ მარტო აზროვნებს?!

„მონოლისი“ — სატირული კომედია ა. ლიივსისა, რეჟისორი ნ. ხატისკაცი, მხატვარი — მ. შველიძე, კომპოზიტორი — ი. ბარდანაშვილი.

სპექტაკლი შეიძლება წარმოიდგინოთ მხატვრულად განფენილ ამოცანად, რომლის მიზანდასახულება ასე წაიკითხება: რამოდენიმე ადამიანის შავი ფიგურა გარს შემორტყმია ერთ, განსხვავებულ, მაგრამ არცთუ ისე თეთრ ფიგურას და ცდილობს მიაკვლიოს იმ უტყუარ სელას, რომელითაც დაშამათდება ეს კადნიერად მოფუსფუსე ადამიანი.

კი მაგრამ, რა დაშავა ამ ადამიანმა? როგორ თუ რა? იგი თხრის. დიას, თხრის. მერე და ვინ მისცა ამის უფლება — არავინ.

„ამხანაგებო! (გაიძახის თავმჯდომარე) ეს ყოველგვარ სახლვარს სცილდება. ნუთუ ვისაც მოესურვება, სადაც მოესურვება, რაც მოესურვება, იმას გააკეთებს? მე ამას არა და არ დავუშვებ! წინ!“

ფიგურა ალყაშია, მასზე მიღერებულია თოფები. გარს შემორტყმულ ფიგურას პირველი გამგე მიმართავს (რესპ. სახ. არტისტი კ. საკანდელიძე): — ეს ამხანაგი მთავარა არქიტექტორია (მიუთითებს რესპ. დამს. არტისტი გ. თალაკვაძეზე). ეს კი კულტურული კომისიის თავმჯდომარე გახლავს (რესპ. სახ. არტისტი ს. ყანჭელი). მის მოვალეობას წარმოადგენს დახმარება გაუწიოს სექტორს თავის მრავალფეროვან მუშაობაში. ეს გახლავთ ჩვენი გაზეთის რედაქტორი (რესპ. სახ. არტისტი ვ. ნინიძე), ეს მუზეუმის დირექტორი (რესპ. სახ. არტისტი ე. მაღალაშვილი), ეს ტირის დირექტორი (რესპ. დამსახ. არტისტი ე. ჭავჭავაძე), ეს ლუღბანის თანამშრომელი (რესპ. დანს. არტისტი თ. თეთრაძე), ეს ინსპექტორი (დ. პაპუაშვილი), ახლა გახოვთ მიპასუხით შემდეგ კიოხვებზე — თქვენ ვინ ბრძანდებით?

აბაკუსი — (რესპ. სახ. არტისტი გ. გვეჯკორი) აბაკუსი.

გამგე — აბაკუსი ვინ ბრძანდება?

აბაკუსი — აბაკუსი მე გახლავართ.

გამგე — აქ რას აკეთებ?

აბაკუსი — ვაგებ.

გამგე — რას?

აბაკუსი — ძეგლს.

გამგე — ყოველგვარი ხუმრობის გარეშე, მე თქვენ სერიოზულად გვეითხებით.



სცენა სპექტაკლიდან „მონოლისკი“

თაემჯდომარე — რა თქმა უნდა, იუმორი ადამიანს ამშვენებს, მაგრამ გიზოუთ გვიპასუხოთ საქმიანად.

არქიტექტორი — და უმორჩილესად გიზოუთ, ცოტა ხმამალა.

ყველა — (ყვირის) თქვენ ვინ ბრძანდებით?

აბაკუსი — (წუნარად) მე? აბაკუსი.

ყველა — (ყვირის) აქ რას აკეთებ?

აბაკუსი — (გამომწვევად) ძეგლს ვაგებ.

რედაქტორი — (დაბნეული) გამოდის, რომ არავითარი ხუმრობა.

თაემჯდომარე — (ჩიქურ) კი, მაგრამ ვისი ნებაართვით...

ყველა — (ყვირის) დიახ, ვისი ნებაართვით.

აბაკუსი — (მრავალმნიშვნელოვნად) — ინდივიდუალურად.

თაემჯდომარე — (სასოწარკვეთილი) კი მაგრამ, ბოლოს და ბოლოს, ვის ძეგლს აგებთ, ვისას? (თავისთვის) ერთი, ორი, სამი, ერთი, ორი, სამი...

ყველა — (ყვირის) ვისას?

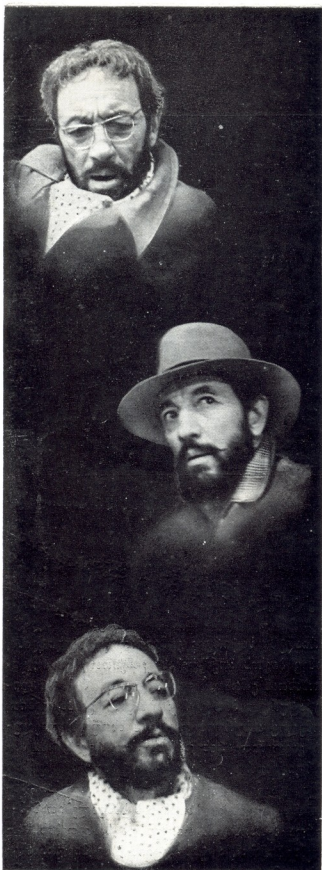
აბაკუსი — (გამომწვევად) ჩემსას.

ყველა — რაა?

აბაკუსი — (ჩოუტად) მე ვარ აბაკუსი. აქ შენდება ძეგლი... ჩემი.

თაემჯდომარე — რაღას უდგენართ, დარკვეთ მილიციაში, სახანძროში, საგიჟეაში, გამოუძახეთ გარნიზონს!*

ესტონელი დრამატურგის ლივისეს კომედია-გროტესკი რეჟისორმა ხატისკაცმა სცენურ ვარიანტში სატირულ კომედიად წარმოგვიდგინა, რამაც პიესის მოქმედებას, განვითარების მთლიანობასთან ერთად, დინამიურობა შემატა. ლიტერატურულ პირველწყაროსაგან განსხვავებით, რომელიც აბსურდის თეატრის მსოფლმხედველური გავლენით არის დაწერილი, რეჟისორმა აბსურდი დრამატურგიულ-თეატრალურ ხერხად აქცია და მამხილებელი პათოსით შეაჯერა. რამდენიმე როლის გაერთიანების საშუალებით შემცირდა პერსონაჟთა რიცხვი და ხასიათების ზოგადმა მონახაზმა ტიპიზაციის სახე მიიღო. ასეთებია, მაგალითად, პირველი, მეორე და მესამე მოქალაქეთა შერწყმა თაემჯდომარის, ინსპექტორის, ხელოვნებათმცოდნისა და მუქრნეობის დირექტორის სახეებითან; ერთ-ერთ ახლებურად გააზრებულ გმირს მთავარი პრობლემატის მატარებლის ფუნქცია დაეკისრა (აბაკუსი). მახვილონიერულად არის გადაკეთებული პროლოგი, რასაც სპექტაკლში განსახილველი საკითხების ექსპოზიციის სახე აქვს. და ობიექტურული სიმშვიდით დატბორილი ქალაქის, უკაცრავად პასუხია, ინტელიგენციის კრედიტის მრავალწერტილებით ვეზისაიათებს. კომედიის გმირები თავისთავის და, ალბათ, მერე სხვის მოსატყუებლად, რაღაც ზეიზონზე პოზიციებს თხზავენ, მაგრამ თვითვე გრძნობენ, რომ ეს ყალბად



აბაკუსი — გ. ვეგუკორი

ქურს და მაცურებელს ვკითხვინან: „რატომ გეღიშებათ?“

როგორც კი გამოირკვა, რომ გამოინდა კაცი, ვინც გაბედა რაღაცის გაკეთება, იმ წამს საგან-გაშო მდგომარეობა შეიქმნა. დასაშვებია თუ არა, რომ ნორმალურმა ადვანიანმა ნებადაურთველ-ად გააკეთოს რაიმე? აქ ორი აზრი არ შეიძლება არსებობდეს. ასეთი ადამიანი პათოლოგიური ფსიქიკის პატივმოყვარე მანიაკია... მაგრამ მარ-

ტო ამ მანიაკში, მის უჩვეულო გამოსვლაში როდია საქმე. ის იმდენად არის სახიფათო, რამდენადაც საკუთარი მაგალითით მოქმედებისაკენ უბიძგებს ქალაქის კულტურის მესვეურებს, რომლებსაც ინიციატივის გამოძღვლაგება, თუნდაც თანამდებობის გამო, რიგით პიროვნებებზე მეტად უსაჭიროებათ, მაგრამ ვინაიდან ამგვარი რამ საფრთხეს უქმნის მესვეურების „მოწუხილ ცხოვრებას“, ისინი „მანიაკის“ წინააღმდეგ ერთ-სულენად ილაშქრებენ და მის მოქმედებას ეგოცენტრიზმის გამოვლინებად ნათლავენ.

გაწიწმადებული თავმჯდომარე ამბობს: „ამხანაგებო, ამ თვითმარტვიან ძეგლთმშენებლის საწინააღმდეგო პლატფორმაზე მე ყოველთვის ვიდგე, ვდგევარ, და ვიდეგები! კიდევ ერთხელ გეკითხებით: საიდან წარმოიშვა ეს ეგოცენტრიზმის მუწუკი? რა უფლებით აყენებს თავს სხვებზე მაღლა?“

... დღეს მთელი ქალაქი ამაზე ლაპარაკობს, ერთმანეთს რაღაცას ეჩურჩულებინან, განრდა ჭორო, მითქმა-მოთქმა. ვინ არის დამნაშავე? პრესა! ჩვენმა გაზეთმა რეკლამა შეუქმნა ამ მასნჯ მოვლენას, რომლის შესახებაც საბოლოო გადაწყვეტილება ჯერ კიდევ არ მიგვიღია. სახლში ისეთი შთაბეჭდილება შეიქმნა, თითქოს დიდი ნაწილი აღფრთოვანებული იყოს ამ უცხო და მიუღებელი ექსპერიმენტით“.

ერთი სიტყვით, ადრე ერთმანეთში მოკინკლავე ყველა ობივტკელი გაერთიანდა და დადგა თავის „კაიხა ლუღისა“ და მდგომარეობის სადარჯოზე. ძეგლი არ უნდა დაიდგას და რაც გაკეთდა უნდა დაინგრეს! მაგრამ ახლა რომ სხვა დროა? ნილაბჩამოსხნილი რეაქციონერის როლში არავის სურს გამოსვლა. „ისე, თავისთავად უნდა გაქრეს, აორთქლდეს ბულ-ბულ-ბულ, ფიუ-ფიუ“ — ამბობს მეტად სასიყრად ბუმჯაღლომარე.

იწყება უხიფათო და უმოკლესი სვლის ძიება. თუ თავდაპირველად ეს საზოგადოება თოფებით შეიარაღებული ვიხილეთ, ახლა მათ რესპექტაბელური შავი კოსტუმების ფონზე ქათათა თეთრი ფერის სკამები აქვთ მოკიდებული. რეგისორის გამოგონება მიგვანიშნებს იმაზე, რომ ამჯერად ეს მათი თოფია (კრება იწყება); მათ უშინაით სკამის დაკარგვისა და სადაც კი მიდიან, თან დაეჭეთ, სკამი ფეტქიმად გაუხდიათ და სიყვარულით, როგორც ზოგიერთ ქვეყნებში პაპებს გუდით, ისე ატარებენ ზურგზე. იგი სიმბოლოც არის, ყოფის ნატურალური დეტალიც და, ასე განსაჯეთ, სცენიდანაც ლამაზი ჩანს. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია სხდომის სცენა, სადაც, ასე ვთქვათ, ყველა თავის გიჟს ერეკება. ამ სცენის დედააზრი კართაგენის დაუძინებელი

მტრის რომელი სენატორის კატონ უფროსის ცნობილ ჩვეულებას გვაკონებს: როდისა და რ. თემაზედაც არ უნდა ყოფილიყო ბჭობა, იგი თავის გამოსვლას ამ სიტყვებით ამთავრებდა: „მე მაინც ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ კართავანი უნდა დანიგრეს“. აქვს ასეა, რაც არ უნდა რიხიანად და დემოკრატიულად გამოვიდეს თავმჯდომარე, მას მაინც ყველაზე უფრო თავის სკამის დაკარგვის ეშინია. „ერთი, ორი, სამი, ერთი, ორი, სამი“, ითქვამს იგი ხულს. გაშვებ ასევე უფროსილდება თავის „ლუდის კათხას“. მუზეუმის დირექტორიც ბოლოს და ბოლოს მუზეუმის შენობაზე ჩამოაგდებს სიტყვას, მხოლოდ ერთს — ინსპექტორს ყოფნის „ვაგაკობა“ პირდაპირ „კართავნით“ დაიწყოს. „გადავდებ რა გვერდზე წვრილ-ბურქუაზიულ სიმორცხვებს და შევხედავ რა თვალბეში სიმართლეს და კიდევ იმის გამო, რომ წინა კვარტალში პრემია ამ მიზილია, ვთვლი, რომ აუცილებლად უნდა დაისვას საკითხი ამ კვარტალში ჩემი პრემირების შესახებ. ჩემი გამოსვლა დამთავრებულია! გმადლობთ ყურადღებისათვის!“.

ტელეფონის ზარიტ გამოწვეული პერიპეტია სხდომის დინებას აღმა წაიყვანს. ამ სურათში აბსურდული ხერხის გამოყენება იწყება გამგისა და აბაკუსის აბსურდული ურთიერთობით, რომელიც გამგის უკიდვანო მლიქვნელობასა და აბაკუსის მომენტით სარგებლობის შურისმაძიებლური კონტაქტით წარმოიშობა. ბუფონადა სკოის ირგვლივ სცენის სახიერი კულმინაციაა. ყველა მსახიობი სათანადო მამბვს მატებს ამ ორი ნიჭიერი პარტნიორის შემოქმედების აღზევებას. გ. გემეჭკორი დიდი ხანია აღიარებულია, როგორც მეთად პლასტიკური მსახიობი, მაგრამ აქ მისი აუვექტური მოქმედება (წარმოსახვით ნივთებთან მოქმედება) პროფესიულად იმდენად რაფინირებულია, რომ არა მარტო თეატრალური ინსტიტუტის სტუდენტთათვის გამოდგება თვალნათლივ სახელმძღვანელოდ, არამედ პანკომიმის თეატრისთვისაც შესაშურ ნიმუშად ივარგებს.

აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ აბაკუსის როლის სისუსტეს პიესაში, მის სქემატურობას გ. გემეჭკორი ბრძნულად მიუდგა, შინაურულად მოკვიდა და რამდენიმე სატოვანი ინტონაციისა და მიმიური დეტალის მეოხებით (მხედველობაში მაქვს მონოლოგის მისამართები, ცეკვა და პარტნიორთან დამოკიდებულების დემონსტრაცია) ლაკონიური და მრავალმნიშვნელოვანი ელფერი მიანიჭა.

არც კ. საკანდელიძისათვის არის პლასტიკა და ექსცენტრიკა უცხო ხილი, მაგრამ ამჯერად იგი უფრო ღრმა დინებებში ნავარდობს. მის მი-



ვულტურის კომისიის თავმჯდომარე — ს. ყანაული

ერ შესრულებული სახე არალოგიკურ სიტუაციებშიც კი ისეთი დამაჯერებელია, ისე ამართლებს მსახიობი კონტრასტულ გადასვლებს, ისეთ მრავალფეროვან ხერხებს იყენებს რაიმე აზრის მოსატანად, რომ მორევევით ითრვებს მაყურებელს თავის სტიქიაში და ანაზღად ჩვენი ყოფის ტიპურ სულიერ საყრდენებს ასურათსატებს.

ერთი სიტყვით, კრების მსვლელობის დროს დარეკილმა ტელეფონის ზარმა ყველაფერი გადაწყვიტა — მონოლისკი, ე. ი., აბაკუსის ძველი უნდა აიგოს. უბედურება იმაშია, რომ აბაკუსმა მთელი ძალ-ღონე ძველის დადგმის ნებართვის მოპოვებას შეაღია და ამ ლოდინში დაავიწყდა კიდევ როგორ უნდა დაიდგას რგი. ძველის გასხნას უსაქმო ხალხისთვის დამახსიათებელი პომპეზურობით მთელი საზოგადოება ესწრება. ცრუ დღესასწაულის ატმოსფერო, ბაჭია სიტყვები და მუსიკა. აბაკუსი — ეს ინდივიდუალური ინიციატივის მსხვერპლი, იძულებულია თვით ავიდეს კვარცხლბეჭზე და იქიდან საჯარო ახსნა-განმარტება გააკეთოს. ეს ცივი წესები აფხიზლეს ობიექტლებს. ახ! ე. ი., საზოგადოება მოტყუებულია! ე. ი., ნებართვა ზემოდან არ ყოფილა, შეიარაღდით, სწორება!

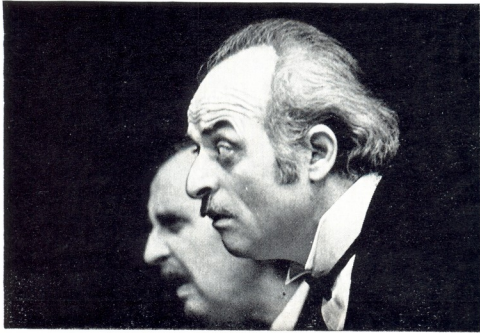
ცნობილია, რომ პირველი შთაბეჭდილება ყველაზე უტყუარია, ასევეა თურმე, მოქმედების არჩევანიც. თავდაპირველად, როგორც კი გაირკვა, რომ ვიღაცა რაღაცას უნებართვოდ თხრის, ხომ შემოურტყნენ და მიუღერეს თი-ფეხი აბაკუსს?! აი, ის იყო, თურმე, ერთადერთი სწორი ნაბიჯი, რა საჭიროა ფარისევლური და რთული სვლების მოგონება — შამათი ერთი სვლით! ფიგურები დაწყებით პოზიციამი ლაგდებიან. ბახ, ბახ, ბახ! ქრისტეს მოწოდება: „დე, მან ესროლოს, ვინც უცოდველია“ თანამედროვე ინტერპრეტაციას იღებს: ვესწოლოთ თილოუქუმსა, რომ ცოდვილად არ ჩაგვთვალონ. ყველა ესვრის.

მშვენიერი წერტილი მოუნახავს რეჟისორს: მაყურებელზე თოფდამიზნებული მსახიობები კინოკადრებით მსხვილი პლანიდან ნელ-ნელა პერიპეტისაკენ ზურგით იწევენ, პატარავებიან და პერსპექტივაში იკარგებიან. ამ ილუზიას სათანადო განათება უწყობს ხელს. მხატვარი მ. შუელიძე დიდი გემოვნებით ახამებს ფერებს, მის გაფორმებაში არაფერია მყვირალა, ძალით თავს მოხვეული. სპექტაკლის მისამართების დადგენას ხელს უწყობს აგრეთვე კომპოზიტორ ი. ბარდნაშვილის მუსიკა ილუსტრირებულ გამზოგანებასთან ერთად (რადიოს სმაური, ნაბიჯების რიტმები და სხვა). მის მუსიკაში თითქოს რაღაც ბალტიისპირეთის ჰანგი მოძრაობს. სპექტაკლში ბევრია მსახიობური მიგნება. აღსანიშნავია ე. მაღალაშვილის მუზეუმის დირექტორი, მისთვის უჩვეულო რბილ მანერაში, ირონიით აღსავსე დამოკიდებულებაში, ზომიერების გრძნობის ერთგულებაში გამოვლინდა მსახიობის მიერ წლების განმავლობაში შესისხლხორცველი მაღალი კულტურა, თავმჯდომარის უმწეუსი როლი, რომელიც კრებითი ხასიათის განყენებულ და საყ-



მუზეუმის დირექტორი—ე. მაღალაშვილი
ევა — თ. ჭოხაძე, ტომი — გ. თურქიაშვილი
მთავარი აქტივეტორი — გ. თალაკვაძე
ხელმძღვანის სექტორის გამკ — კ. საკანდელიძე





მაოდ სქემატურ მასალას წარმოადგენს, სადაც ცინიზმი, დემაგოგია, მოტივენლობა მექანიკურად არის დაკავშირებული კონკრეტულ სახესთან, ს. ყანჩელს თავისი ინდივიდუალობით ორგანულად გაუერთიანებია, იგი გარკვეული მნიშვნელობის ტექსტის გვერდით ისტატურად იყენებს, ასე ვთქვათ, სემიოტიკურ კოდებს (ბიულ-ფულ-ბიულ, ერთი, ორი, სამი, ერთი, ორი, სამი).

განწყობილების შექმნის, პარტნიორის მხარდაჭერის ვერაფრადებული ანსამბლურობის გრძობით თამაშობს ვ. ნინიძე გაზეთის რედაქტორის როლს.

მთავარი არქიტექტორის როლიმ გ. თალაკვაძე ორიოდ ტუნწი შტრიხით ადწვეს კომპიურ ეფექტებს.

მუშენიერია დ. პაპაშვილის ინსპექტორის მოხსენების ეპიზოდი. მას თითქმის ფოტოგრაფიული დამასასიათებლობა აქვს და, ამავ დროს, მწვავე სატირული ფორმით გამოირჩევა.

ახლა ორიოდ სიტყვა იმის შესახებ, თუ ა. ლივისის კომედი-გროტესკის სატირულ კომედიად გავაკეთებამ, დიდ მოგებასთან ერთად, ჩვენი აზრით, რა წაგო. საქმე ისაა, რომ თუკი აბაკუსის სახის გააზრება მოხერხებულად შეიცვალა, კუპორების გზამ ყველგან ვერ გამართლა. პიესის პერსონაჟების დიმიხსა დევის სახის ყვარულ სახი (პირდაპირ უნდა ითქვას, მეტად ბანალური), აქედან გამომდინარე, შაით შობილების, უფრო სწორად, დიმიხს მამის (სპექტაკლში დედის) და ვეას დედის მოქმედება გამომდინარეობს პიესის დედააზრიდან, ისინი სხვა პერსონაჟებთან ერთად ერთ პოზიციურ სიბრტყეზე არიან მოთავსებულნი. რეჟისორი შეეცადა დაეპირისპირებინა ისინი დანარჩენი მოქმედი გმირებისათვის, მაგრამ ახალი ტექსტის უქონლობისა და მახვილების გადაად-

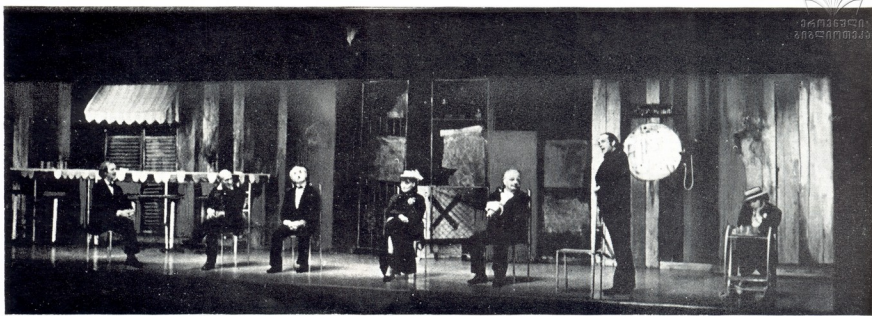
გილების გამო ეს სახი სპექტაკლში რუდმიენტად იქცა. ჩვენის აზრით, უფრო მომგებიანი იქნებოდა ამ სახის მთლიანად ამოკვეთა სპექტაკლში, ან, უკიდურეს შემთხვევაში (რასაც ამდენი გაკეთდა), ინტერპოლაციების მოშველიებით მისი ჩაბმა პიესის გამჭოლი მოქმედების ორბიტაში. ახლა იგი უფუნქციო პარალელურ ინტრიგად გამოიყურება. თუკი ეს სახი დატოვებულია სპექტაკლის შინაგანი რიტმისთვის, ასეთ შემთხვევაში უნდა მოვიფიქროთ ძველი ჭეშმარიტება, რომ „თითქმის შეუძლებელია გაატარო ორი ინტრიგა ისე, რომ ერთმა არ დავგანინტერესოს მეორეს სარჩული“. აქედან გამომდინარე, არადრის თქმა არ შეიძლება მსახიობებზე რესპ. დამს. არტისტებზე ე. ჭავჭავაძეზე და თ. თეთრძეზე, ახალგაზრდა მსახიობზე თ. ჯოხაძესა და გ. თურქიაშვილზე. სამუშაოდ, ისინი მწირ ნივთზე დგანან, თუმცა ე. ჭავჭავაძე და თ. ჯოხაძე, როდესაც საერთო ფერხულში ემბიან, სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ტოვებენ.

მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა, ვიმეორებ, პიესის სცენური ვარიანტის შექმნა გამართლებულია, ვინაიდან ლიტერატურულ პირველწაროს, ჩემის აზრით, ასახიათებს კომპოზიციის მორყეულობა, შინაგანი ინტრულობა, მიზანდაუსახველობა, მისამართების უქონლობა და მკვეთრად არაფერს წარმოაჩენს.

შეიძლება ეს პარადოქსად გამოიყურებოდეს, მაგრამ სწორედ შუა საუკუნეებში ევროპაში გათოლიკური ეკლესიის ჰეგემონიის იდეურ სფეროში, სადაც თეატრალურ ხელოვნებას ნაკლები გასაქანი უნდა ჰქონოდა, წარმოიშვა დრამატული ხელოვნების მრავალსახეობა (მისტერია, მორალიტე, ფარსი, ალეგორიული შინაჩასის პიესები, ბიბლიურ არაქზე ან საერთო მასალაზე დაფუძნებული მონოსპექტაკლები).

დღესაც მსგავს ვითარებას აქვს ადგილი. ნათლად გამოიკვეთა, რომ ეპიკონობისა თუ თეათ-მყოფდი განვითარების გზით (ამას ამჯერად მნიშვნელობა არ ენიჭება, ეს განსაკუთრებული გამოკვლევის საგანია) მსოფლიო თეატრალური სამყარო, დამეტრულად საწინააღმდეგო მიზნებისა და მხატვრული მეთოდების დაპირისპირების მიუხედავად, ტანრობიერი მრავალფეროვნების თვალსაზრისით, ერთ გაშლილ ველზე შეიკრება და ჩვენდა სახედინდოდ, რუსთაველის თეატრის სახით ქართული თეატრიც აქ აღმოჩნდა.

რომში, მსოფლიოს პირველ თეატრალურ კონგრესზე, რომელიც 1934 წ. ოქტომბერში მიმდინარეობდა, გამოყენებული იქნა მოქმედებული დებულება იმის შესახებ, რომ დამაინის მუხნებაზე ციცილიისკაცა უარყოფით გავლენას ახდენს. ეს შეხედულება კონკრეტულ თეატრალურ ფორ-



სენა სპექტაკლიდან

მულად წამოაყენა დრანგმა თეატრალურმა მოღვაწემ კისტენკერმა. მისი აზრით, მატერიალურტექნიკური პროგრესი გამოიწვევს ადამიანის ბუნების რეგრესს, რის შედეგადაც მაცურებელი გადაიქცევა ცივილიზებულ ველურად; მის მოწონებას კი დაიმსახურებს შუბლზე მიკრული, ერთნიშნა აზრებად დასურათებული დრამატული ნაწარმოები და სპექტაკლი, მან მომავალი მაცურებელი დაამსგავსა ანბანს ახლადდაწაფებულ ბავშვს, რომელსაც ახარებს ბატის სურათი წარწერით „აი ბატი“. რასაკვირველია, ამ ჰიპერტროფირებულ აზრს არც ორმოცი წლის წინათ მისცემია დიდი ავალა და არც ახლა აქვს საფუძველი კასანდრას პოზა მიიღოს მისმა მიმდევარმა, ნაგრამ ის, რომ XX საუკუნის მესამე მეოთხედის, ე. წ. ავანგარდისტული თეატრის უმთავრესი კომპონენტი თეატრალური ხერხების პრიმიტიულობასთან მოსაზღვრე მარტივობა და პლაკატურობაა, ვფიქრობ, არ საჭიროებს დასაბუთებას.

უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ სწორედ თავისი არსებით პლაკატური, მე ვიტყვდი თავშესაქცევილუსტრატული თეატრი იწვევს დღეს მაცურებელთა უმრავლესობის მოწონებას.

რუსთაველის თეატრის სასახელოდ უნდა ითქვას, — მიუხედავად იმისა, რომ ძირითადად ასეთმა მიმართებამ საკმაოდ დიდი წარმატება მოუტანა თეატრს, მისი შემოქმედებითი კოლექტივი სხვაგვარ თეატრალურ ძიებებს არ მოეშვა და აქვს კიდევ ამ მხრივ სერიოზული მიღწევები. წლებანდელი სეზონის ასეთ ნიშანდობლივ სპექტაკლად „მონოლისკი“ უნდა ჩაითვალოს. ამ წარმოდგენამ დაგვარწმუნა, რომ რუსთაველის თეატრს აქვს უნარი შეაჯავროს თანამედროვე თეატრის ყველა მინაპოვარი, გამოიყენოს

ქართული თეატრის აქტიური და რეჟისორული სკოლის საუკეთესო ტრადიციები და გამოვიდეს განახლებული მაღალი რეალიზმის შარავჯაზე.

სენა სპექტაკლიდან



ჩიბაქრუხის სარტყლის ინტერპრეტაციისათვის

მანანა ხიდაშელი

შსსანაპრის მასლობლად, ჩაბარუხის ხე-
ში 1961 წელს შემთხვევით აღმოჩნდა განძი, რო-
მელიც დღეს ჩაბარუხის განძის სახელითაა ცნო-
ბილი. იგი ინახება ზ. ჯანაშიას სახელობის სა-
ხელმწიფო მუზეუმში.

ჩაბარუხის განძი შეიცავს ბრინჯაოს, რკინის,
ნახევრად ძვირფასი ქვების 133 ნივთს, კერძოდ
კი, სატყერის პირებს, რკინის მახვილებს, შუბის-
პირებს, კოლხურ ცულებს, ქამრის აბზინდებს,
ბრინჯაოს ქანდაკებებს, გრავირებულ სარტყ-
ლებს და სხვ. ეს მეტად საინტერესო არქეოლო-
გიური კომპლექსი პირველად შეისწავლა განს-

ვენებულმა არქეოლოგმა ა. კალანდაძემ. მან ეს
ძველი ძვ. წ. IX-VIII სს. დათარიღა. ლ. ფან-
ცხავამ ამ თარიღის ზედა საზღვარი VII ს. გა-
დაიტანა.

ჩაბარუხის განძში შემავალ ნივთებს შორის
ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან და საინტერე-
სო ძეგლს სარტყლები წარმოადგენს. ერთ-ერთი
მათგანის შესწავლას ეძღვნება წინამდებარე წე-
რილი.

სარტყელზე გრაფიკულად არის შესრულებული
კონკრეტული შინაარსის შემცველი კომპოზიცია,
რომელიც, ამავე დროს, ხაზგასმით დეკორატი-
ულია და დეკორის თვალსაზრისით მეტად საინ-
ტერესო მოგონება შეიძლება ჩაითვალოს. ამგვარად,
ჩაბარუხის სარტყელი სიუჟეტისა და ფორმის
გარკვეულ მთლიანობას გულისხმობს და მკვლევარ-
ისათვის ორივე მხრივ დიდ ინტერესს იწვევს.

სარტყელი წარმოადგენს ბრინჯაოს თხელ ფირ-
ფიტას, რომლის ბოლოებში კუთხეები მომრგვა-
ლებულია. გარშემო მოუყვება ჩარჩო — სპირალურ
ორნამენტით შედგენილი არშია. სიგრძივ იშ-
ლება რთული კომპოზიცია, რომელშიც სხვადა-
სხვა სახის სტილიზებული გამოსახულებებია.

კომპოზიცია იწყება მარცხენა მხარეს კუთხეში
გამოსახული პერსონაჟით. ცხოველური ნიღბით
შემკული ადამიანის ფიგურა ტახტ-სავარძელზე
მჯდომარეა წარმოდგენილი, მარჯვენა ხელი ზევით
აქვს აწეული, ხოლო მარცხენაში უჭირავს წელში
გამოყვანილი სასმისი და სასმელს ეწაფება. მის
წინ გამოსახულია ორკურა ჭურჭელი. ამავე ტახტ-
სავარძელზე ადამიანის გვერდით ძაღლის ფიგურაა.

ადამიანის ფიგურის მარჯვნივ გამოსახულება
ორ ფრიზად არის გაშლილი. აქ ვხვდებით სხვადა-
სხვა სახის ცხოველებს და ადამიანთა ფიგურებს.
ცხოველები ორ ხაზზეა განლაგებული; ზოგი მათ-
განი დიდი ზომისაა, ზოგიც — მცირე. როგორც ჩანს,
მეტი მნიშვნელობა ენიჭება ცხენისა და ირმის ფი-
გურებს. ამიტომაც მათი გამოსახულებები უფრო
დიდია. გარშემო კი უფრო პატარა ცხოველებია
განლაგებული — ძაღლის, კვიციის, თხის, თევზის,
გველისა და ფრინველის სახით.

ირმის ფიგურები ყველა ერთი ტიპისაა, ყველ-
გან ხაზგასმით მაღალი რქებითაა წარმოდგენი-
ლი. რაც შეეხება ცხენებს, აშკარად გამოირჩევა
დედალი ცხენის გამოსახულება, რომელსაც ყო-
ველთვის კვიციის ფიგურა ახლავს თან. სხეული
ბოროტალოა ნიშნითაა შეგული. მამალი ცხენი
კვიცის გარშევა გამოსახული, ხოლო მის სხეულს
ვარსკვლავების ან მთვარის ნიშანი ამკობს.

ერთი ტიპისაა სარტყელზე წარმოდგენილი
ადამიანის ფიგურებიც. ისინი ყოველთვის მოძ-

რაობაში არიან. სხეული ძალზე რეალისტურად არის გადმოცემული. მამაკაცის ფიგურებს წელზე შემოკრული აქვთ ფართო ქამარი, აცვიათ ჭკივნიტანი ფეხსაცმელი და ყელთან დახურული სა-მოსი; სახე ცხოველის ნიღაბს მოგავსებენ. გამო-სახლება ყოველთვის ითიფალურია.

სარტყელზე წარმოდგენილი კომპოზიციის მხა-ტრული ანალიზით ცხადი ხდება, რომ სიბრ-ტყვეზე ფიგურების განლაგებას დეკორატიული პრინციპი უდევს საფუძვლად და ამ პრინციპს მხატვარი საკმაოდ თავისუფლად იყენებს. კომ-პოზიციის აგების დროს ოსტატი არ იზღუდება ჩარჩოებით. მეტრის ელემენტი რიტმში, რომე-ლიც მოითხოვს ერთი და იგივე მოტივის რიტ-მულ განმეორებას (რასაც ვხვდებით, მაგალი-თად, ჩაბარუნშივე აღმოჩენილ მოკრე სარტყელ-ზე) ამ ძველზე ნაკლებად ვხვდებით. კომპოზი-ციაში ფიგურების განლაგება მეტ სივრცულს იძენს. ამიტომაც მთელ გამოსახულებაში ცხო-ველხატული რიტმიკა შეიგრძნობა.

იგივე უნდა ითქვას თვით გამოსახულებათა შესრულების მანერაზე. როგორც აღვნიშნეთ, ფი-გურები სარტყელზე გრაფიკულად არის გამოსა-ხვენი. ნახატი პირობითია, რაც შემთხვევაში ძლიერ სტილიზებული და დეკორატიულია თავი-სი გადაწყვეტით. მიუხედავად ამისა, თითოეულ ფიგურას დინამიკურბა და სივრცულ ახასია-თებს.

როგორც დავინახეთ, სარტყელზე გამოსახუ-ლება ორ რიგად არის გაშლილი. ამგვარად, კომ-პოზიცია თითქოს ფრიზულადაა განლაგებული, მაგრამ აქ ფრიზული განლაგების სიმკაცრე არ არის ბოლომდე დაკული. იგი დარღვეულია მთე-ლი რიგი ელემენტებით. სრულიად არ არის და-ცული სიმეტრია ცხოველთა განლაგებაში. სწო-რად ქვედა რიგში გამოსახული ცხოველის რომე-ლიმე დეტალი (მაგალითად, რქები) ზედა რიგ-შია შეჭრილი. ერთიმეორის ზევით წარმოდგენი-ლი ფიგურები სხვადასხვა ზომებშია მოცემული, რაც, ცხადია, არღვევს სიმეტრიულობის შერძ-ნებას, მაგრამ აცოცხლებს დეკორს და ცხოველ-ხატულობას მატებს მას.

კომპოზიციაში გამოსახულებათა ორი მესამე-ლი პირით მარცხნივ არის მიმართული, ხოლო კომპოზიციის მარჯვნივ განლაგებული ფიგურე-ბი მარჯვნივ მიემართებიან. მაგრამ თუ გავითვა-ლისწინებთ ამ ნივთის ფუნქციას, იმ გარემოე-ბას, რომ იგი წარმოადგენს სარტყელს, რომელიც ადამიანის წელს ერტყმის გარშემო, დავრწმუნ-დებით, რომ სარტყელზე წარმოდგენილი კომპო-ზიცია რკალური განლაგებისაა. თვალნათლივ გა-მოჩნდება ისიც, რომ მასზე გამოსახული, თით-ქოს ერთმანეთის საწინააღმდეგოდ მიმართული ადამიანთა და ცხოველთა პროცესია თავს იყრის ქამრის შესაკრავთან; სწორედ აქ არის საველის-სმო კომპოზიციის ცენტრი, სადაც ტახტ-სავარ-ძელზე გამოსახული ადამიანის ფიგურა მოცემუ-



სურ. 1.

ლი. ამიტომაც სრულიად აშკარაა, რომ თითქოს და ორმხრივ მიმართული პროცესია ფაქტიუ-რად ორი საწინააღმდეგო მიმართულებით კი არ მიდის, არამედ ცენტრისკენ მიემართება, აქ ხვდე-ბა ერთმანეთს, ერთად იყრის თავს. მართლაც, თუ სარტყელზე წარმოდგენილი კომპოზიციის ცენტრად ტახტ-სავარძელზე გამოსახული ადა-მიანის ფიგურას მივიჩნევთ, დავინახავთ, რომ ეს რკალური ხასიათის კომპოზიცია საკმაოდ მო-წესრიგებული და გაწინასწორებულია; რომ სე-რათი არ არის მხოლოდ საერთო გაშლილი, არა-მედ რიტმულადაა აქცენტირებული გარკვეული კერტიკალებით, კერძოდ კი, შესაკრავთან. ე. ი. ტახტ-სავარძელზე მჯდომი ადამიანის ფიგურის ორივე მხარეს გაშლილი და ორ რიგად განლაგე-ბული პროცესიის პორიზონტული რიგი აქცენტი-



სურ. 2.

რებულია ვერტიკალებით, რომლებსაც, ამ შემთხვევაში, წარმოადგენს ირმის მაღალრქინი ფიგურები. ირმებს სარტყლის მთელი სიმაღლე აქვთ დაკავებული. კომპოზიციაში ქამრის კიდებზე გამოსახული ირმების ეს ფიგურები ცენტრალური გამოსახულების ორივე მხარეს სიმეტრიულად ლაგდება.

სარტყელზე, ამ სცენების საპირისპიროდ, იმ ადგილას, რომელიც ადამიანის ზურგს თანხედება, საგულისხმოა ადამიანთა გარკვეული ჯგუფების აგრეთვე სიმეტრიულ განლაგება. მამაკაცთა ეს ფიგურები, როგორც ჩანს, რაღაც რიტუალურ მოქმედებაში არიან. ამ ჯგუფების გვერდით ასევე სიმეტრიულად არის გამოსახული ცალკეულ ადამიანთა სახეები. მარცხენა მხარეს უხედავთ ნადირთ მომრეკის (მწყემსის) მშვილდისრიან ფიგურას, ხოლო მარცხენა მხარეს ნადირობის სცენა გამოსახულია.

ამგვარად, თუ კომპოზიციის ცენტრად ტახტ-საკარძელზე გამოსახულ ადამიანის ფიგურას მივჩინებთ, დავინახავთ, რომ კომპოზიცია მთლიან სასიათს ატარებს, სრულყოფილ გარკვეული კანონ-ზომიერებით არის აგებული და საცხები მოწყობილია.

სარტყელზე წარმოდგენილ მხატვრულ დეკორს ერთიან სახეს ანიჭებს აგრეთვე ის, რომ კომპოზიციაში ერთი და იგივე ტიპის ფიგურები პერიოდულად მეორდება. წამყვან ცხოველებს, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ცხენებისა და ირმების ფიგურები წარმოადგენს; სარტყელზე ცხენის ერთი და იგივე სახეა გამეორებული. ცხენი ყოველთვის მოძრაობაშია მოცემული. სხეულის გარემომოწერი კონტაქტი მეტად პლასტიკური და მეტყველი ხასხებითაა შესრულებული. ცხენის სხეული წელში ოდნავ შევიწროებულია. მას ძლიერი, მორკალური კისერი აქვს, თავი ძირს არის დახრილი, ყურები დაცქვეტილია, ხახა ფართოდაა დაღებული და გრძელი ენა გადმოწეული; აქვს მაღალი, ძლიერი ფეხები, რომლებიც მუხლში ოდნავ მოხრლია და დაბოლოებულია ჩლი-

ქებით. ცხენის ფიგურები ერთიანია, მხოლოდ დეტალებში შეინიშნება გარკვეული განსხვავება მაგალითად, კუდი ზოგჯერ ძირს არის დაშვებული, ზოგჯერ ზურგის გასწვრივ არის განლაგებული, რიგ შემთხვევაში კი რკალურად არის დახვეული. ეს ფიგურები დაფარულია ან პუნსინებით, ან წიწვურად განლაგებული ორნამენტით.

ასეთი პრინციპით არის წარმოდგენილი სარტყელზე ირმის სახეც. ირემი ყოველთვის პროფილშია მოცემული. სხეულის კონტური პლასტიკური ხასხებით არის შესრულებული. ირემს აქვს მაღალი, ძლიერი კისერი, თავი ოდნავ ზევით აწეული, პირი დაღებული, სახეზე გამოყვანილია დიდი მრგვალი თვალი, ყოველთვის ხაზგასმით მაღალი და ძლიერი რქები აკეოს.

შეგავსია სარტყელზე წარმოდგენილი ადამიანთა ფიგურებიც. მიუხედავად ძლიერი სტილიზაციისა, ამ გამოსახულებაში აშკარად გამოიხატება ადამიანის ზოგადი სახე. სხეულის ყველა კომპონენტი, როგორც შემთხვევაში, გარკვეული პლასტიკურობითაც კი არის შემოხსული. ზოგჯერ თავს იჩენს ოსტატის სწრაფვა ფორმის დეტალიზაციისაკენ — ამგვარადაა გამოსახული ხელისა და ფეხის თითები. ადამიანის პროფილი გამოხატული თავი ფრინველის ნიღაბს მოვლავს. ნათლად ჩანს დიდი ნისკარტისებური ცხვირი, მრგვალი თვალი და სხვ. მამაკაცთა ფიგურები ყოველთვის გარკვეულ ჩაქმულობაშია.

როგორც უკვე გვქონდა აღნიშნული, სარტყელზე წარმოდგენილ გამოსახულებებს დეკორატიული სახე აქვთ მოცემული, ამავე დროს, ძალზე სტილიზებულია. აქ ხაზი უნდა გაეხვას სარტყლებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილის ერთ თავისებურებას: მიუხედავად მკაფიო სტილიზაციისა, ადამიანთა და ცხოველთა შესრულებაში ნატურალიზმი იჩენს თავს, რაც გამოიხატება მხოლოდ და მხოლოდ ერთი გარკვეული ჯიშის ცხოველის ან ადამიანისათვის დამახასიათებელი სპეციფიკური ნიშნების ოსტატური გადმოცემის უნარში. მაგრამ ფიგურების შესრულების მანერის ძირითადი ნიშანი მაინც ძლიერი სტილიზაციაა, რაც ხორციელდება ერთი ხერხით — ხაზგასმით დეკორატიულად და თითოეულ ფიგურას ორნამენტულ სახეს აძლევს. ცხოველთა და ადამიანთა სხეული ხშირად დაფარულია სხვადასხვა ორნამენტით, ან შტრიხებით და პუნსონებითაა დამუშავებული, რაც სინტეტურად ფორმის აქცენტირებას იწვევს და დეკორატიული მოდელირების ფუნქციას ასრულებს, გარკვეულად ტვირთავს ზედაპირს და ანიჭებს თავისებურ ფაქტურას და მატერიალურობას. მაგრამ კომპოზიციაში განსაკუთრებით შთამბეჭდავია ნასახტი, ფორმის გარემომოწერი ხაზი, რომელიც ორნამენტულ დინებაში დიდი პლასტიკურობით გამოირჩევა.

სურ. 3.



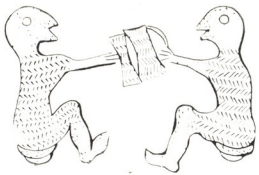
ამ ძველის მხატვრულ სტილზე მსჯელობისას ხაზი უნდა გაესვას კიდევ ერთ თავისებურებას: გამოსახულებათა სახეით, პლასტიკური ელემენტების სტილიზაცია დეკორატიულ ორნამენტულ ელემენტებად გარდაიქმნება, რის გამოც მათი ერთმანეთისაგან გამიჯვნა ვერც ხერხდება.

საკვებით ჩამოყალიბებული და მეტად თავისებური სტილით შესრულებული ეს ძველი შინაარსის თვალსაზრისითაც იმსახურებს ყურადღებას. უაღრესად საინტერესოა ჩაბარუხის სარტყელზე წარმოდგენილი კომპოზიციის სიმბოლიკა. გამოსახულებათა სემანტიკურ ანალიზს ვაკეთებთ ქართული და ზოგიერთი კავკასიელი ხალხის უმდიდრესი ეთნოგრაფიული და ფოლკლორული მონაცემების გათვალისწინების საფუძველზე. ჩვენს მიზანს შეადგენს როგორც სარტყელზე წარმოდგენილ ცხოველთა, ისე ადამიანთა სიმბოლიკის დადგენა და მათი ფუნქციების გარკვევა.

როგორც ზეითაც დავინახეთ, ჩაბარუხის კომპოზიციამი დიდი ადგილი უჭირავს ადამიანის გამოსახულებებს. მამაკაცთა ამ ფიგურებში ჩვენ გარკვეული ღვთაებების გამოსახულებებს ვხედავთ. ამაზე მიუთითებს თითოეული მათგანის ითიფალობა და ის ცხოველური ნიღბი, რომლითაც უკლებლივ ყველა პერსონაჟის სახეა შემკული. უნდა აღვნიშნოთ მხოლოდ, რომ სარტყელზე წარმოდგენილი ღვთაებები თანაბარი რანგისა არ უნდა იყვნენ. არავითარი ნიშანი თუ ატრიბუტი არ მიუთითებს მათ შორის არსებულ რაიმე იერარქიაზე. ერთგვარი გამონაკლისია მხოლოდ სარტყლის მარცხენა კიდეში გამოსახული ფიგურა, რომელიც, როგორც დავინახეთ, მთელი კომპოზიციის აზრობრივ ცენტრს წარმოადგენს. ამ პერსონაჟის გარდა, სარტყელზე ვხედავთ ნადირთ მწყემსს და ნადირობის სცენას (მონადირე ისარს უმიზნებს ცხოველს). განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ადამიანთა ორი ჯგუფი, რომლებზეც ადამიანები გარკვეულ რიტუალურ მოქმედებებში არიან ჩაბმული. თითოეულ ჯგუფში ორივე პერსონაჟი პროფილშია მოცემული და ერთმანეთისაგან პირისახით არის მიმართული. ორივე მათგანს აწეულ ხელებში უჭირავთ სამკუთხედის მოყვანილობის, გაურკვეველი მნიშვნელობის საგანი. ამ ორ მამაკაცს შორის მრგვალი ნივთია გამოხატული. (სურ. 2).

ამ სცენის სემანტიკური მნიშვნელობის გარკვევა მხოლოდ ჩაბარუხის სარტყლის მიხედვით ძნელია. მაგრამ მისი შინაარსის დადგენა მაინც შესაძლებელია, თუკი ზოგიერთ ანალოგიას მოვიშველიებთ. ამ მხრივ პირველხარისისოვანი მნიშვნელობა ენიჭება თლის სამაროვანზე აღმოჩენილ სარტყელს.

აღნიშნულ სარტყელზე ვხედავთ ირმების, ცხენების და ნიღბებით შემოსილ ღვთაებათა ითიფალურ ფიგურებს; ამჯერად ყურადღებას გამოსახულებათა ერთ ჯგუფზე შევამჩნევთ.



სურ. 4.

თლის სარტყელზე ორი მამაკაცის ფიგურა მჯღომარედ არის წარმოდგენილი. მათ შორის აქაც მრგვალი საგანია (ტაბლა?). ერთი მათგანი რალაკას სევამს, ხოლო მეორე ჭამის პროცესშია გამოხატული. ირგვლივ გაფანტულია ცხოველთა ძვლები (იხ. სურ. 3). ცხადია, რომ თლის სარტყელზე ღვთაებრივი სერობის სცენაა გადმოცემული; სერობის ამსახველ სურათს ვხედავთ აგრეთვე სამთავროში აღმოჩენილ ერთ-ერთ სარტყელზეც (სურ. 4). ჩვენთვის საინტერესოა ჩაბარუხის ძველზეც, ჩვენი აზრით, ადამიანთა იგივე რიტუალური მოქმედება ასახული. ამავე რიტუალს უნდა უკავშირდებოდეს სარტყლის თავში წარმოდგენილი ღვთაებაც (სურ. 5).

სარტყელზე გამოსატული ღვთაებათა ნადიმისა და ნადირობის ამსახველი სცენის მნიშვნელობის უფრო ზუსტი გარკვევისათვის ყურადღებას შევამჩნევთ კავკასიელი და ქართული ტომების ზეპირსიტყვიერებაში დაცული ლეგენდების ერთ ციკლზე, რომელიც ქართულ წარმართულ რელიგიამ ერთ-ერთ უძველეს პლასტს უნდა ასახავდეს.

საქართველოს ყველა კუთხეშია გავრცელებული თქმულებები, რომლებიც გვამცნობენ ღვთაებათა გარკვეული სამყაროს არსებობას. მონადირე შემთხვევით მოხვდება ამ სამყაროში, ღვთა-



სურ. 5.



ებათა ნადიმს დაესწრება და მათ ნადირობის უფლებას გამოსთხოვს. ამ ნადირზე დაინახავს როგორ ხოცავენ და ჭამენ ნადირს ეს ღვთაებები. შეჭმის შემდეგ ისინი ნადირს აცოცხლებენ. სწორედ ამ შეჭმულსა და შემდეგ გაცოცხლებულ ნადირს აძლევენ ღვთაებები ადამიანს მოსაკლავად.

ამავე წარმოდგენებს უკავშირდება მრავალრიცხოვანი ქართული ლეგენდები „ხის ბუქიანი“ ნადირზე. ასეთია ხევსურული ლეგენდა „ხეჭუჭის“ შესახებ. ამ ლეგენდის შინაარსი მოკლედ ასეთია: ერთი მონადირე ღვთაებთაა ქორწილში მოხვდა. დაინახა როგორ დაკლეს ღვთაებებმა სამი ჯიხვი, მოხარშეს და მერე შეჭამეს; უზორცოდ დარჩენილი ძვლები მათ ტყავში გაახვიეს, დაჭრეს მათრაბი, რის შემდეგაც ჯიხვი გაცოცხლდა და გაიქცა. ასე გაიმორეს ღვთაებებმა რამდენჯერმე. ბოლოს მონადირემ ერთი ჯიხვის ბუქი მოიპარა; იმ ჯიხვს, რომელსაც ბუქი დაეკლდა, ღვთაებებმა ხის ბუქი გაუკეთეს და ისე გაცოცხლეს. მეორე დღეს მონადირემ სამი ჯიხვი მოკლა, ერთი მათგანი ხის ბუქიანი გამოდგა.

რატომღაც, სვანეთში, სამეგრელოში გავრცელებულ მრავალრიცხოვან ლეგენდებში ასახულია ღვთაების, ტყის პატრონების, ან მუსეფეების ნადიმი, მათ მიერ ცხოველების შეჭმა და კვლავ გაცოცხლება, მონადირის მიერ ამ ცხოველზე ნადირობის უფლების მიღება და, ბოლოს, ხის ნაწილის აღმოჩენა იმ ცხოველში, რომელიც მისთვის იყო განკუთვნილი.

იგივე რწმენა-წარმოდგენები დასტურდება, აგრეთვე, ქართველი ხალხის ეთნოგრაფიულ ყოფაშიც, სადაც, გარდა ამისა, ძლიერად არის დაკუთვნილი ნადირობაში მოკლული ცხოველის ძვლების დაკვის წეს-ჩვეულებაც.

როგორც ირკვევა, ამ რწმენა-წარმოდგენების მსგავსი შეხედულებები კავკასიის ყველა ტომის ყოფაშია და ისინი საოცარ მსგავსებას იჩენენ ერთმანეთთან.

მეტად საინტერესოა ამ ლეგენდების აფხაზური ვარიანტი. იგი შემდეგნაირად ხასიათისა: ერთი მონადირე გარეულ თხას გამოუდგა დასაჭრად. თხამ მონადირე უღრან ტყეში შეიტყუა. მონადირემ დაინახა კოცონი, რომელსაც გარს ღვთაებები შემოსხდომოდნენ. იქვე იყო ის თხაც. ღვთაებებმა დაკლეს თხა და მონადირესაც გაუმახინძლდნენ. მერე თხის ძვლები შეაგროვეს და ტყავში ჩაყარეს. მონადირემ ერთი ძვალი შეინახა, ხოლო მის მაგიერ ტყავში ჯიხვი ჩადო. ღვთაებებმა გაცოცხლეს ეს თხა და შეუტყვეს, რომ იგი ამ მონადირის მსხვერპლი უნდა გამხდარიყო. მართლაც, მეორე დღეს მონადირემ გარეული თხა მოკლა და მის ხორცში თავისი ჯიხვი იპოვა. ნიკო ჯანაშია შენიშნავს, რომ მსგავსი ლეგენდა სამეგრელოშიც არის გავრცელებული.

გარდა ამისა, აფხაზების ეთნოგრაფიულ ყოფაშია ლეგენდა ღვთაება ავეშმასა შესახებ, რო-

მელსაც დაკისრებული აქვს ნადირთ ნწყვეტილის მისი ნებაართვის გარეშე ნადირს ვერაინ მოკლავს. მაგრამ ავეშმა მხოლოდ ისეთი ნადირის მოკვლის უფლებას იძლევა, რომელიც მან უფრო ადრე თვითონ შეჭამა და მერე გაცოცხლა.

ასევე საინტერესოა აფხაზური ლეგენდა ნადირთ მეფის ადაგვას შესახებ. ადაგვა, მისი ქალწილები და მათთან სასიყვარულო ურთიერთობაში მყოფი ნადირთ მწყემსები ნადირის ხორციით იკვებებიან. ისინი ნადირს კლავენ, შეეცქვიან, ნადირის ძვლებს ტყავში ჩაყარავენ, დაკარვენ ჯოხს და აცოცხლებენ ცხოველს. მონადირეს მხოლოდ ასეთი, ერთხელ შეჭმული და მერე გაცოცხლებული ნადირის მოკვლის უფლება აქვს. თუ ჭამის დროს ღვთაებებს ნადირის ძვალი დაეკარგათ, მის მაგიერ ჩნდის ჩადებენ ხოლმე.

ასეთივეა ოსური თქმულებები. ნადირობის ღვთაება ასათი დაკლავს ირენს, მერე კვლავ გაცოცხლებს. მონადირის მიერ ადამილული ნიქვის მაგიერად ასათი ირენს ზნის ტოტს ჩაუდგამს.

ჩაბარუხის სარტყელზე წარმოდგენილ გამოსახულებათა სიმბოლიკა, ჩვენი აზრით, ამ ლეგენდებთან უნდა იყოს დაკავშირებული. სარტყელზე ვხვდებით ნადირთ მწყემსის სახეს, ღვთაებათა ნადირობისა და ცხოველთა რიტუალური შეჭმის ამსახველ გამოსახულებებს. თუ ჩაბარუხის სარტყელზე ასახულ ერთ-ერთ სცენაში რიტუალური სერობის სურათს აღვნიშნავთ, მაშინ ცხადი იქნება, რომ სამკუთხედის ფორმის ის ნივთი, რომელიც ღვთაებებს ხელში უჭირავთ, მათ მიერ შეჭმული ცხოველის ბუქის ან რომელიმე ძვლის გამოსახულებად უნდა გამოიხიზნოს, მით უმეტეს, რომ თლის სარტყელზე გადმოცემულ ანალოგიურ სცენაში აშკარად მოჩანს ღვთაებათა გარემო გაფანტული ძვლები.

ასლა კი საინტერესოა გავარკვიოთ, რა მიმართებაშია ღვთაებრივი სამყარო სარტყელზე წარმოდგენილ ცხოველთა გამოსახულებებთან. შეხედომა თუ არა სარტყლის ყველა გამოსახულების განხილვა ერთ სემანტიკურ კომპლექსში.

დავიწყით ირმების ფიგურებით. ირემი სარტყელზე ყოველთვის ფრინველის, გველის და თევზის პატარა ფიგურების თანხლებით არის წარმოდგენილი. აღსანიშნავია, რომ ირმების ფიგურები სწორედ ამ ცხოველებთან ერთად გამოხატულია აგრეთვე თლის სამაროვანზე, სამთავროში, თრიალეთში აღმოჩენილ სარტყლებზეც. იგივე ცხოველებია ასახული კოლხურ ცულებსა და აბზინდებზეც. სწორედ ეს ცხოველებია მოცემული აგრეთვე ანტიკურ ხანაში გავრცელებულ ბრინჯაოს ჭვირულ ბალთებზეც. სხვადასხვა ძველებზე ერთი და იგივე სიუჟეტის განმეორება ამ სიუჟეტის სიმბოლურ მნიშვნელობაზე მეტყველებს და იმაზე მიუთითებს, რომ გავრცელებული ცხოველების ერთად გამოსახვით ოსტატი ცდი-

ლობდა აესახა ის რელიგიურ-მითოლოგიური კომპლექსი, რომელსაც იმდროინდელი ადამიანის ცხოვრებაში დიდი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა.

სამეცნიერო ლიტერატურაში გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ქართველი ხალხის უძველეს რელიგიურ წარმოდგენებში ირემი, ჯიხვი, ცხენი, ძაღლი, გველი, თევზი, ფრინველი არსებობდა ერთ კატეგორიას წარმოადგენენ. მათთან დაკავშირებული წარმოდგენები თავის საფუძვლებში უკავშირდება ბუნების დედის დიდ სახეს. ამ ცხოველების საშუალებით განავებს დედა ღვთაება თავის საბრძანებელს — დედამიწას, ზეცისა და წყლის სამყაროს. ეს ცხოველები ბუნების დიდი დედის ზოომორფულ ინკარნაციებს წარმოადგენენ. განვითარების გარკვეულ საფეხურზე იგივე ცხოველები ღვთაების ატრიბუტებად და სიმბოლოებად იქცევიან. მატერიალური კულტურის ძეგლებზე ამ ცხოველების ხშირი ასახვა ბუნების დიდი დედის კულტურის ფართო გავრცელებას უნდა მიუთითებდეს¹.

დღეისათვის დადგენილად შეიძლება ჩაითვალოს, რომ ირემის სახე ნადირობის ქალღვთაებასაც უკავშირდება და მისი ზოომორფული გამოსახულების ფუნქციას ასრულებს. ქალღვთაება ხშირად ირემის სახით მოველინება მონადირეს. მონადირე მას ისარს დაუმიზნებს, რის შემდეგ ირემი ქალღვთაების სახეს იღებს. გარდა ამისა, ირემი ქართველი ტომების მითოლოგიურ აზროვნებაში სამი სამყაროს (ზეცსენელი, შუასენელი, ქვესენელი) დამაკავშირებელი ცხოველია. ირემის მალალი რქების საშუალებით ახერხებს ადამიანი ზეცსენელსა და ქვესენელში მოხვედრას.

ნიშანდობლივია, რომ მატერიალური კულტურის ძეგლებზე ირემი ყოველთვის ხაზგასმით მალალი და დატოტვილი რქებით არის წარმოდგენილი. მისი სხეულის შემოკაბა ასტრალური ნიშნებით ამ კულტის ასტრალიზაციაზე მეტყველებს.

შინაარსის მხრივ მეტად ს.ინტერესოა სარტყელზე გამოსახული ცხენებიც. კომპოზიციაში შეიცნობა როგორც ფაშატი, ისე ულავი ცხენები. ფაშატი ცხენები ყოველთვის შეუმწოვარა კვიცთან ერთადაა გამოსახული. ცხენის ფიგურა ბორჯღალის ნიშნით არის შემკული. ცხენებში ნაყოფიერების ღვთაებასთან დაკავშირებული გამოსახულებაც უნდა დაეინახოს. ამაზე მეტყველებს დედალი ცხენის გამოსახვა კვიცთან ერთად, აგრეთვე ცხენის ახლოს თევზის (ნაყოფიერების სიმბოლო) მოთავსებაც.

ამგვარად, ჩაბარების სარტყელზე გამოსახული კომპოზიციის შინაარსი შეგვიძლია დავუკავშიროთ ქართველი ტომების უძველესი რელიგიური და მითოლოგიური წარმოდგენების ერთ-ერთ ძირითად კომპლექსს, რომელშიც დიდ როლს თამაშობს ნაყოფიერების კულტი. უძველესი პლასტიკი გადმოგვცემს ღვთაებრივი მონადირეობის ამსახველ სამყაროს და მასთან დაკავშირებულ რიტუალებს.

მეტად მნიშვნელოვანია, რომ აღრეულ ხანაში შემჩნილი ძეგლების შინაარსი, რომელიც იმ ეპოქის იდეოლოგიით იყო განსაზღვრული, მტკიცედ უკავშირდება იმ რელიგიურსა და მითოლოგიურ შეხედულებებს, რომლებიც დღევანდლამდე დაცულია ქართველი ხალხისა და კავკასიელი ტომების ცოცხალ ყოფაში.

შენიშვნები:

¹ ღვთაებათა ნიღბებით შემკობის წესი დადასტურებულია მელი-ლელს სამლოცველოში, სადაც აღმონდა ქალღვთაებათა თიხის ქანდაკებები, რომლებსაც ხშირად თავზე სხვადასხვა ნიღბები ეყვითა. იხ. ქ. ფიცხელაური, აკმ. საქართველოს ტომთა ისტორიის ძირითადი პრობლემები, თბ., 1973.

² თ. ოჩიაური, ზვესტურობის მითოლოგიიდან (ხის ბეჭი), მსე, VII, 1955. ელ. ვირსალაძე, ქართული სამონადირეო ეპოსი, გვ. 32-34.

³ იქვე, გვ. 226.

⁴ იქვე, გვ. 228.

⁵ Н. Джанашиа, Религиозные верования Абхазцев, X в. т. IV, вып. 1, стр. 107-108.

⁶ А. М. Дыр, Божество охоты и охотничий язык у кавказцев, СМОМПК, 44 от. IV, 1915.

⁷ ნ. ჯანაშია, აფხაზები, აკაკის კრებული, განყ. IV, 1899, გვ. 25.

⁸ М. Баранов, Из осетинской народной словестности, СМОМПК, т. XXIV.

⁹ შ. ხიდაშელი, ბრინჯაოს მხატვრული დამუშავების ისტორიისათვის ანტიკურ საქართველოში, თბ., 1972, გვ. 79.

უარი კონსტანტინე გავსახურდიას

პეიჯაჟში

თენგიზ კიკაჩიშვილი

პმიშპმპის ხატვისას კონსტანტინე გამსახურდია ყოველთვის აღწევს განცდათა გამომცემის სიცხვეულეს. ამას ხელს უწყობს ის უჩვეულო ფერადონება, რომლითაც გამოირჩევა მწერლის მიერ დახატულ-აღწერილი ბუნება. ბუნებაში გაბნეულ-გაფანტულ უამრავ ფერს მწერალი განსაკუთრებულად შეიგრძნობს, ხშირად კი უჩვეულო ფერებს (მაგალითად, მგლისფერი, ქედნისფერი, კაკაბისფერი, ხონბისყელისფერი და სხვ.) წარმოგვაგვიჩინებს და მით ემოციურ ზეგავლენას ახდენს.

კ. გამსახურდიას ფერთა საკუთარი აღმა აქვს. მას იზიდავს მრავალფეროვანი საღებავები, სხვადასხვა ელფერი, ტონები, შუქისა და ჩრდილის მოულოდნელი შეხამება. მწერალს მიაჩნია, რომ „სამხრეთული ბუნების აღწერაში თვით მასალა ეძალება ავტორს... პუსკინი, ლერმონტოვი და თვით სადაღ წერის დიდოსტატი ლევ ტოლსტოი, კავკასიის ბუნების გრანდიოზულობისა და ფერადიანობის ზეგავლენით გაცილებით უფრო ხატვანი სტილით წერდნენ, ვიდრე მაშინ, როცა ჩილილოთის ლანდშაფტებს გვიხატავდნენ. ეს ესება არა მარტო მათ, — თვით ლორდ ბაირონმაც აღმოსავლეთში ჩამოსვლის შემდეგ ოდნავ შეიცვალა წერის მანერა“.

კ. გამსახურდია ბრწყინვალედ მიიჩნევს ბუნების ხატვის გოგოლისეულ ოსტატობას. მას ხილავს დიდი რუსი მწერლის მიერ აღწერილი ზურმუხტები, ლალები, აჭაბები, მტრედისფერი და ვერცხლისფერი, ღამის სიბნელე და მზის ელვარება...

ფერწერაში ფერის მინიშნულობის შესახებ ჰეგელი წერს: „ფერწერაში ჩვენ ვხედავთ კოლორიტს, რომელსაც საერთოდ ვერ აღვიქვამთ ბუნებაში იმის გამო, რომ არ ვაქცევთ ყურადღებას, როცა იგი არსებობს, მაგრამ ამა თუ იმ მხატვარს თავა-

ლში ხედება იგი, ითვისებს მას და ეჩვევა ყველა საგნის ამ კოლორიტში დანახვას და გადმოცემას“.

კ. გამსახურდიას შემოქმედება თავისებურად ადასტურებს ჰეგელის სიტყვებს. იგი ბუნებაში ამჩნევს არა მხოლოდ ძირითად (ტრადიციულ) ფერებს, არამედ გრძნობს მის უამრავ ელფერს, ტონს. ფერების და ტონების შეწყვილება-შეხამებით, ანდა მათი კონტრასტებით, მწერალი გადმოგვცემს პირად ან ამა თუ იმ პერსონაჟის განწყობილებას. იგი თითქოს ფერ-მწერლის თვალთ უყურებს ბუნებას...

იქონია თუ არა პირდაპირი გავლენა რომელიმე კონკრეტული მხატვრის შემოქმედებამ კ. გამსახურდიაზე, — ეს ცალკე კვლევის საგანიც შეიძლება გახდეს, მაგრამ შინაგანი კავშირი მწერლის შემოქმედებასა და სასოგადოდ, მხატვრობას შორის უნდა არსებობდეს.

კ. გამსახურდიას პეიჯაჟების გარკვეული ფილოსოფიური მინართულება, სამყაროს პოეტაზაცია, ბუნების აყვავებისა და სიცოცხლისუნარიანობის ელექტური დაპირისპირება ადამიანის არსებობის სწრაფ წარმავალობასთან, ანდა ბუნების სიცოცხლის კონტრასტული შედარება-შეპირისპირება ტაძრებისა და სასახლეების ნამუსრვევებთან (ეს ორი უკანასკნელი გამორჩეულად შეიმჩნევა ნოველაში „მშენიერება“) — ყოველივე თავისებურად ანათესავებს კ. გამსახურდიას შემოქმედებას თავის თანადროულ და ადრეულ ევროპულ, აღმოსავლურ, აგრეთვე ქართულ, განსაკუთრებით ფრესკულ მხატვრობასთან.

თავის რომანებისა და ნოველებში მწერალი ასსენებს რაფაელის, ლეონარდო და ვინჩის, მიქელანჯელოს, ბოტიჩელის, დიურერის, კრანახის, პიკასოს, ბრაკის და სხვათა სახელებს.

ერთვან, გარკვეულ მაღალ ნორმად წარმოაჩენს კვატორჩენეს — XIV საუკ. იტალიის მხატვრობას, მაგრამ იმის თქმა, ქმნის თუ არა რამეს მწერალი, რომელიმე მხატვრის უშუალო ზეგავლენით, როგორც აღვნიშნეთ, არ შეგვიძლია. ერთი შეხედვით, ასეთი ურთიერთობა არ შეიძლება.

კ. გამსახურდიას დამოკიდებულებას ფერწერასთან, მის მიდრეკილებას — გულგრილი არ დარჩეს ფერის, უამრავი ტონისა და ელფერი მობართ, გამოკვეთს ეს ადგილი „დონისოს ღიმილიდან“:

„ჩვენ შეუძნებლად თვალი გადავავლეთ სურათების სერისას, მართლმწიფი ყვავილების პავილიონებში იაპონელი და ჩინელი მხატვრებიანი ქაკრები, რამდენიმე ნაკვეთი ევროპული მხატვრის აქვარები, მონღოლის ყვითელ-მწიფიანი სტეპები, ჩინური ლანდშაფტები, ტოკიოს, კალკუტას, მადრასის, კიანჯა-უ, ნაკასიკის ბუტკებში შესული ევროპელი დრენდულულების მწკრივი, აჰიმომლი და წითელმი შუქის ციალი ღამეზე წყლებზე... მაუნტ ევერესტის, ტიანშანის, გულშტერების მთაღმართებში მწკრივი მთაგორები, ყინულოვანი პირამიდების ქალაქულებრივი სისპატკამ... ღამით ჩვენება სწომილ ღრუბლებში... უღამიან-სიმახე მოხეტიალე ქარაფების მალხი ლანდები, პირანის წითელი მიწის გასაოცარი ფანტასმაგორია... შვიმბეში, ლაშვი და ისტომი მწკრივი ჯოჯოები, წითელრქინი გველები, ყვითელი ას-სიბები, ლითონისფერი ხელოვნება...“

გოეთე წერდა: „ფერები ადამიანებში საერთოდ იწვევენ დიდ სიხარულს, თვალი საჭიროებს მას ისევე, როგორც საჭიროებს სინათლეს“.

კ. გამსახურდიას მხატვრული სიტყვით შექმნილი მრავალფეროვანი პეიზაჟი ვიზუალურად ეძლევა მკითხველს. ამ პეიზაჟებში სიხარული გვიჩვენებს ფერები, დახვეწილი მოცულობა, პლასტიკა, ხაზების სიღრმე-სიშველი და ზოგადი პარზონიული თანაბრა. აქვე აღსანიშნავია, რომ ფერის კ. გამსახურდიას პეიზაჟებში ატარებს არა მხოლოდ ესთეტიკურ-ემოციურ ხასიათს, არამედ აზრობრივ-შემეცნებითსაც.

თითქმის ყველა მწერლის გააჩნია თავისი რჩეული ფერი, ტონი, მოტივი, რომლითაც იგი ხაზს უსვამს გარკვეულ შეხედულებას ცხოვრებაზე, გვიგინების საკუთარ ასოციაციებს. მაგალითად, შეიძლება მრავალი მწერლის შემოქმედება დავასახელოთ: გიგოლი უმეტესად წითელი და ვერცხლის ქსისის თავის პეიზაჟებს, ლევ ტოლსტოისთან ჰარბოზის მწვანე. ოქრო და ვერცხლი ნაკლებია მასთან, თუმცა აღსანიშნავია, რომ ოქროს-მწვანე — განსაკუთრებული დანიშნულებით ხმარობს. მაგალითად, ბორხოლინის ბრძოლის აღწერების, მინდერებისა და ტყეების ოქროსა და ვერცხლის ფერები ფარულ სიბოთლად ეფინებათ მებრძოლებს მძიმე ბრძოლის წინ. ტურენგევი ყველას ამჯობინებს სინამდის⁵, ხოლო დისტოვეცის საყვარელი,

გამორჩეული ფერი — მოტივია მზის ირიბი სხივები⁵. კ. ტაბი-ძის პეიზაჟში დომინირებს ლურჯი (მისფერი). ხშირად ხმარობს აგრეთვე თეთრს, ყვითელს, წითელს და სხვ.

კ. გამსახურდიასთან ყველაზე მეტად თმობი და ყვითელი ფერები გვხვდება. მწერლის მიერ მხარბეული ეს ფერები მრავალნაირი ტონად და ელფერად (რძისფერი, თოვლისფერი, ვერცხლისფერი, კალსაფერი, ბაგისფერი, ტარისფერი, მზისფერი, ოქროსფერი, ლიმონისფერი, ჰარვისფერი, ლომისფერი და სხვ. (იღვრება მის პეიზაჟებში). კ. გამსახურდიას გულუხვად იყენებს აგრეთვე ლურჯ-მისფერ, წითელ და მწვანე ფერებს მათვე მრავალნაირი ელფერით — ლომისფერ, ლანისფერი, ხეთისხილისფერი, შავიანისფერი, ლაკან-ლაზურისფერი, პატისფერი, ლალისფერი, სისხლისფერი, ძირისფერი, ალისფერი, იასამისფერი, მწვანისფერი, სინდერისფერი, შვიმისფერი, ნაკაპიტისფერი, პასაისფერი, რისფერი, ავრებს. შედარებით გავლენა მწერალთან შავი ფერი ახვ ჩვეულებრივი ნაწილისფერია ხშირი. ამ უკანასკნელი ფერის სხვადასხვა ტონს მწერალი უმეტესად გამოიხატავს მწიფისფერით, პასაისფერით, მყარისფერით, პერლანისფერით, ძვირისფერით და სხვ.

კ. გამსახურდიას ვერ ეკმაყოფილება ბუნებაში არსებული „ტრადიციული“ ძირითადი ფერებით მისი ემოციურობა ვერ ეძლევა ფერის ჩვეულებრივ გაგებას და მწვენიერების სიებაში იქმნება მოლოდინი და ორიგინალური სამყარო:

„მშ გადაიხარა დასავლეთისკენ და ნარინჯისფერად ანთო ტმარკატისფერი კალთა შეცისა. იმატა სწამებ, მოების წამახული მუხარბელები შემავი წითელ-ყვითელი ფერების ვას-ვასმა... მწლისფერი გადაეკრა ღრუბლებს... ერთბაშად კალა გადაეკრა ცას... მცირე ხანს გაოგანებულნი იდგნენ ღამისნამდამ მწვერვალები, შავიანისფერს ნელ-ნელა მოეცა სიღამა“.

„კავასიონზე დაზნერული ძმანისფერი ღრუბლებს ნელ-ნელა უთმობდამოქალაქი კიდეები. მათ ქვემოთ გაქვავულ შავიანისფერზე მთებზე ბნელს მოეხაზა ნამძვინს წვეროვანი... ტონის ქარაფებიდან ზანტად დგებოდნენ ორბები... აღმა მიიწვედნენ შმარნამბუმი ცისკენ... გაზაფხული ზემოთ შეჭრილიყო ძმარსშირი კლდეების კარბებში. თვალმუდგამ ქარაფებზე აღმართული მტმისშირი ლოდები... შესხდიმოდნენ უთიერებს.“

„საგანავაში ნიშნებს იძლეოდნენ... კარდლისშირი ღრუბლები... უკანასკნელად გამოიშუქა მწიფილში ღრუბლების მორგედან მწმსკმბრ აბუნამულამ მის ცეცმა, სპიონინის-ფერი სხივები გადაათოვა ატმისა და ალუბლის ყვავილებს... აფხორილი ლევა ღრუბლები ზედახორად შესხდიმოდნენ კავასიონს ქედზე. პალმისშირი, სხვანი, წინედდებთან მიხეურვა ქარს.“

კ. გამსახურდიასთან ფერი წარმოადგენს რთული აზრობრივი და ესთეტიკური დატვირთვის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან და თავისებულ საშუალებას. მწერალი ძირითადად გამოიყენებს ფერის საყოველთაოდ მიღებულ, ელემენტარულ სიმბოლურ გაგებას აღიარებს. თმობრი (სინათლის, შუქის, ჯანდლის გადაცლის, აყვავება-აღდორძინების, სიმადლის), შავი (სევდის, გლოვის, შიშის, მრის-

* ფერის ხაზგასმა ყველან ჩვენია — თ. კ.: აქვე აღვნიშნავთ, რომ ზოგჯერ გარკვეული ფერის, ტონის კავება ცალკეულ საგანს, მატერიას, მოვლენას ან ცნებათა განსაზღვრულ კომპლექსს აისრია. ასეთ ფერადებს ციტატებში ყველან მთავარულთი გამოიყარებეთ. ჩვეულებრივ, „ტრადიციული“ ფერებს კი — დაყოფით.

ხანების), წითელი, (მომხიბვლელის, მძლავრის, კეთილის), ლურჯი, მისწვრი (იდეალის, სიამის, სასიამოვნო თენების), მწაწნი (განახლებადი დღეების, იმედის)* ფერები შემოწმითვლილ ტრადიციულ ასოციაციებს აღწერენ უმეტეს შემთხვევაში, თუ კ. გამსახურდას პეიზაჟებში, არცთუ იშვიათად, დასასტუმრებელ ფერთა (იგულისხმება ელფერიცა და ტინიც) სიმბოლიკის ელემენტარული სქემა ირღვევა და შაჟ განსხვავებული ფუნქცია ეკისრებათ.

ამასთან დაკავშირებით მოკლედ გვინდა შევხებით ფერთა სიმბოლიკური მნიშვნელობის საკითხს. როგორც რ. არნხეიმი თავის ნაშრომში „ხელოვნება და ვიზუალური აღქმა“ მიუთითებს, მეცნიერების ისტორიაში იყო ცდები აღწერათ სხვადასხვა ფერისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური განწყობილება და გამოეტანათ ზოგიერთი დასკვნა მათი სიმბოლიკური მხარბე-გამოყენების შესახებ... მაგრამ თეორიები, რომლებიც წარმოითზობდნენ ერთიმეორის მიყოლებით — განაგრძობს მკვლევარი — ვერ ხსნიდნენ ამ მოვლენათა წარმოქმნა-წარმოშობას... არსებობს ფართოდ გავრცელებული შეხედულება, რომ ფერის გამომსახველობა ეფუძნება ასოციაციებს. ფერთა შესწავლის დასაწყის ასოციაციური თეორია... ძალიან ცოტას იძლევა — დასკვნის არნხეიმი. (თუმცა თავად არნხეიმი შეინიშნავს, რომ ასოლიტურად ეფექტური საშუალება ჯერაც არ არის გამოჩახული — თ. კ.).

მართლაც ძალიან ხშირია შემთხვევა, როცა ასოციაციით ჩამოყალიბებული ფერთა სიმბოლიკა ჰკარგავს სტაბილიზობას და იძენს ახალ მნიშვნელობას, თვისებას ან ნიშანს. ამის გამოწვევი ფაქტორები მრავალი შეიძლება იყოს — (პოლიტიკურ-ეკონომიური, ფსიქოლოგიური, ესთეტიკური და სხვ.)...

კ. გამსახურდას პეიზაჟები თეთრის, ყვითლისა და ცისფერის მეშვეობით მეტწილად გამოხატულია პოზიტიური ემოციები. მაგრამ იმავე ფერებით შეწვრილი უარყოფითი ემოციებისა და სხვადასხვა მნიშვნელობის, ნაღვლიანი იდემალების შემცველ განწყობილებებსაც აღძრავს. მთელი რიგი მაგალითით, დასტურდება თეთრ და ვერცხლისფერ მოტყვს შეფარებული მსუბუქი სევა და „ედმალების მკერდზე მყინდლილი მძინარე ბუნების“, ანდა შეიგრძნობა „მყინვარების ზრქელი სიშიში-შიში, სიშიში-ტივი... და შიშიში, სულ შიშიში და სოკვილი-სავით ცივი ღრუბლები“. საინტერესოა, რომ მაშინ, როცა უმეტესში ჩაგრანდილ თარამ ემხვარს აუთრი ღრუბლებით უარყოფითი ემოციები აღექვრის, იგივე თეთრ ფერს ლუკაია ღანახულ სეცილის ნიშნად მიიჩნევს და მას, ისე სიწმარში ნანახ თარამ ემხვარს უკავშირებს; „სიზმარში ვნახე თარში... შიშიში ეტვა... შიშიში სოკვილს ნიშნად, ყოველივე კარვად წარიმართება“ — ამბობს ლუკაია. ერთი და იგივე ფერის სხვადასხვა სიმბოლიკური მნიშვნელობას შეიცავს. ეს განპირობებულია მოქმედ პირთა განსხვავებული ფსიქოლოგიური განწყობა-მდგომარეობით.

კ. გამსახურდას პეიზაჟებში ჩვეულებრივ ხალისიანი და კეთილშობილი თქორ ან ყვითლი აქა-იქ გვალვით გამოწვეული საშინელებით ასორცილებს, ხან კი საშემოდგომო ფერცვა-ლებასა და კენობას გამოხატავს:

„ავგუსტო შემპარვია პირველ ფურცლებს საინდებისა! ორლესული სატყვარივით ბასრი, მშაშაშაში ფრთები კენწეროშივე ბაშაშიმლაშაში — შემოდგომას თუ გვალვას... ძქწუნების მშრმცხმსლს მწაწნიში მწიმილიწ წაწილი საგებოდ გადაუგდია მარადგამობის მხატვარს.“

შფოთავს მინდია, როცა ხედავს, რომ: „ლიმისშიში გამხდარიყვნენ ქედემა, სიწმილი შემპარვოდა ფურცლოვანს... ქარი აფორიაქება მტკნარ ფოთლებს ხეების ტუბში... სტიროლდენ ქარაფის კიდეებზე გადომიდგარი წიფლები და ადლები...“

ლურჯი, ცისფერი და მათი სხვადასხვა ტონები კ. გამსახურდასთან შედარებით იშვიათად გამოხატავენ სევა-მოწყვას. „მწმწმომ დაშვებულიყო ლილმისშიში ბურუსში გახვეულ ზღვაზე, გაკყორდა ქვეყანას მზე და შორეული სხიშის ქაშაქაში იღრმელაშა ნაოჭებში კიანძირხა, როგორც ღავეულ უღაბნეში დარჩენილი მცხმისი მტრას.“

აქ ფერთა ორი ძირითადი ჯგუფის — დადებითის (მწმ, სხიში) და უარყოფითის (მწუხრი, ლილისფერი) ფერებია წარმოდგენილი. წარმმართველ განწყობილებას — მსუბუქ სევადას, თავისებურ მოუხვენობას — ჰქმნის მზის ქვეყანასთან გაყრის ხაზგამადა ამის შედეგად ლილმისფერ, მწუხრის გაბატონება, როგორც უფრო აქტიური, ასე ვთქვათ, „ადილობრივი“ ფერისა... გარდასული მზის შორეული სხივი გამოკვეთილი ხალისით და იმედით ვერ მსტკავავს ვერაფერს და ვერაფრის და ამფნად, ვერც უპირისპირდება სევიდია გრძობის გამომხატველ მკვიდრ მოვლენას — ლილმისფერ ბურუსში გახვეულ ზღვაზე დაშვებულ მწუხრს...

როგორც ვხედავთ, ფერებით მიღებულ ასოციაციებს და შთაბეჭდილებებს გარკვეული აზრის გადმოცემა-ჩამოყალიბებაში მნიშვნელოვანი როლი ენიჭება.

ყველაზე იშვიათად კ. გამსახურდას შემოქმედებაში შაში ფერის სიმბოლიკის ელემენტარული სქემა ირღვევა. გამოჩნდა ელსი შემთხვევების გარდა შაში თითქმის ასოლიტურად ნეგატიურ ფერად გვევლინება. „მოთვარის მოტყვების“ ერთ-ერთ პასაჟში, შაში ფერის მიუხედავად, მოვლენის პოზიტიური არსი შენარუნებულია და „გაშაშაშაში მუნხარი“ აღსავსაა იდემალი ოცნებით...“

შაში ფერის ჩვეულებრივი ნეგატიური არსი გაფერმკრთალებულია შემდეგ პასაჟებით:

„ძოლნახავმა და ჩრდილნახაშაში სხევი ნახად ჰქინდრავენ წვეროკინებს. ტოტები ტოტებს ეალერსებთან, ყვავილის მტყერი ყვავილის მტყერს დაქებებს ბნეში, ბაღში ღამამ და მისაშამ. სიწმარულს და ბნელს ჩაუკრავს გულში ეს ნიწარამ, მს ხმეში, მს ტან.“

* ხაზგასმული ყველაზე ჩვენი (თ. კ.).

ამ მაგალითში შამ ფერს ჩამოცილილი აქვს ტრაგიკული ზემოქმედების დამახასიათებელი ძალა, ამქვეყნებს „ფართო ფესტს“, თუმცა მოულოდნელს და უჩვეულოს...

კ. გამსახურდიასთან ყველაზე მეტად თმთრი, ყვითში და ცისშვრი ფერების სიმბოლიკის ელემენტარული სტემა იცვლის სახეს და განსხვავებულად იტირთება. სხვა ფერები ნაკლებ ცილდებიან ფერის საყოველთაოდ მიღებული ელემენტარული სიმბოლიკის წრეს.

ცნობილია, რომ ესთეტიკურ გრძნობაზე ბუნების ზემოქმედების ერთ-ერთ მთავარ პირობას წარმოადგენს სინათლე (შუაქი). იგი დიდ როლს თამაშობს კ. გამსახურდიას პეიზაჟებშიც. მწერლის მიერ აღწერილ-ასახულ პეიზაჟებში დიდი მნიშვნელობა აქვს მზის სინათლის (შუაქის) გამოსახვას. კ. გამსახურდიასთვის ბუნება არა მხოლოდ ესთეტიკურა კატეგორიაა, არამედ ეთიკურიც. მწერალი თავის შემოქმედებაში გვიხატავს ბუნებაში არსებულ წინააღმდეგობებს, მასში მიმდინარე რთულ პროცესებს. საბოლოოდ ერთიანი ბუნება მისთვის ჰარმონიული და კეთილია და ამ სიკეთის გამოქვეყნების ერთი მნიშვნელოვანი საფუძველი არის მზე, მისი შუა-სინათლე, რომელიც, უმეტეს შემთხვევაში, დადებითი ზოგადი ფუნქციით არის გამოხატული კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში. მზე კეთილი და მშვენიერი სუბსტანციაა, რომელიც „ადრე, ძლიერ ადრე გადმოდგება თხემზე... და დაიწყებს პერპერის ტოვას ამ ნაძმარბებზე, ღელეებში, ხრამებს გადალმა...“ რომლისაც სვერთა და რომელსაც ასე მიმართავენ: „მე სამყარო ხმაამდლა ვასენებ შენს უკვდავ სახელს და მე გგრძნობ, მე უძლეველი ვხდები და ნელ-ნელა ვიკურნები, დასუსტდები, ბამათბე, ღამფში, ღამრუჟე და შვითშისმე, ამოკურმ ჩემს სახსრებში უცხოეთში შესუნთქული ნისლი და სინესტე...“ კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში მზე წყაროს სინათლისა — „სინათლის ზღვას“.

კ. გამსახურდიას ღამის პეიზაჟს საკმაოდ ხშირად ახლავს მთვარე და ვარსკვლავები და მათი შუქი. მწერალი ყოველთვის პოულობს გამოსახატავი ობიექტისათვის სინათლის განსხვავებულ წყაროს, ქმნის ახალ ელფერს, რასაც ხშირად თვით სინამდვილე აწვდის და კარნახობს მას. მწერალი ჭკრეტს, და ასე ვთქვათ, ვიზუალურად მოგვითხრობს:

„ღათოღლილიმით იდგენ გარინდული ნამძვრი ვერცხლის გაეულაკით დამფენებულნი, შუაქის ბრე მარბერულა თავზე ამ მშვენიერ ქვეყანას, ამ ნამძვრს, ამ ცაცხვებს და იმ მთებს და ალბათ იმ ქალწულსაც თმთრ სვეტებს შორის უძრავად მდგარს.“

კ. გამსახურდიას შუქ-სინათლისა და ჩრდილის განსაკუთრებული გრძნობა ახასიათებს. სინათლე მისი პეიზაჟების ერთი ყველაზე ცხოველყოფილი საწყისია. მწერალი: ოსტატურად

რად იყენებს შუქ-ჩრდილის ეფექტებს და რეალისტური დამაჯერებლობით გვიჩვენებს ცას, ვარსკვლავის სხივს; მზისა და მთვარის სინათლეს, ელვათა კრომოსას... „ნათქმისი და ბნელის გაერას“, „მზის ბაკბაკასა და ჩრდილის ზრდას“, შეღამების იმ წამებს, „როცა არც ღმამ, არც საღამო, როცა ნელ-ნელა შითრდამა ცა, ხეებისა და მთების კონტურებიც ნახშირით ბამღებზე სახმესაპით მოხატებიან ცის ფონზე, იმ დროს, როცა ჩრდილი და შუაქი ერთი მეორეს მძაფრად გაეთმებიან, როცა არც ჩრდილია მკვირივი სინათლემ, ხოლო სინათლემ ბამძვირბამღებს ჰკარგავს ნელ-ნელ...“

შუქისა და ჩრდილის გრძნობით, ფერთა მიმართ დამოკიდებულებით კ. გამსახურდიას ერთი გამორჩეული ადგილი უკავია მთელს ქართულ ლიტერატურაში. სწორედ სინათლის როლის ღრმა გაგებით, მის მიმართ გამორჩეული დამოკიდებულებით ახერხებს მწერალი მიაღწიოს „მასათა ჰარმონიას“, ფერების განაწილებას.

„მზე პირს იბანდა, მყინვარს თავზე წამოდგომდა უფლის მკლავით წაგრძელებული ღრუბელი. მის გადამა სიმოვდა, ხსლად ამოღებულნი აბრმუშვიმით ხსხსას სხივები გარს ევლებოდა მყინვარს. ამ ღრუბლების ჩრდილს ქვეშ მოხანდა სამების გელესია და გერგეთი. ახლა ეს წაგრძელებული ღრუბელი გაუნჩინარდა ანაზად, წამოვიდნენ ბაღის ოცნებასაპით თმთრი ფრთილბები და გარს შემოვიფენ მყინვარს... მზე გადაიხარა დასაველეთისაკენ და ნარინჯისფრად აენთო ტმრამუტისშვრი კალთა ზეცისა. იმატა სინამდვილე, მთების წამახული მუხარადები შეამკო წითელყვითივე ფერების ვასვანმა... იმღავს ყინულთან მწვერვალებს გადალმა, ატყდა ქუჩილი მთებს გადალმა და ელშის მახიმღებამ ბამღვმს თვალსაწიერზე...“

კ. გამსახურდიას პეიზაჟი აღსავსაა ხედვით, ვიზუალური ნიშნებით. ამას ბევრად განაპირობებს მწერლის მიერ უამრავი ელფერისა და ტონის დახვეწილი ხმარება და განაწილება. ფერის გამოყენების პრინციპები საერთოდ კ. გამსახურდიას შემოქმედებაში და კერძოდ, მის პეიზაჟებში, ვარკვეულად ამქვეყნებს მწერლის მსოფლმხედველობას და ესთეტიკას.



დავით კაკაბაძე და კინემატოგრაფი

კოერ ოკუჯავა

დავით კაკაბაძის მოღვაწეობა კინემატოგრაფში ცნობილი და საინტერესო ფაქტია.

ხელოვანის გატაცება სტერეოსკოპული, მხატვრული და დოკუმენტური კინემატოგრაფით, აგრეთვე დრამატურგიით უშუალო კავშირშია დ. კაკაბაძე-მხატვრის შემოქმედებასთან, მის შემოქმედებით მრწამსთან.

დ. კაკაბაძე კინემატოგრაფში ფერწერაში დაწყებულმა სახვითი პრინციპების ძიებამ მიიყვანა. რელიეფის სრულფასოვნად ასახვის სურვილმა განაპირობა მისი ინტერესი სტერეოსკოპული კინემატოგრაფისადმი, რაც ქრონოლოგიურად წინ უსწრებს დ. კაკაბაძის პრაქტიკულ მოღვაწეობას მხატვრულ და დოკუმენტურ კინოში.

დ. კაკაბაძის მიერ მიკვლეული სტერეოსკოპული ჩვენების მეთოდი, რომელიც სხვადასხვა დროს აღიარა მსოფლიოს რვა ქვეყანაში, ითვალისწინებდა ბუნებაში არსებული მოცულობითი რელიეფის ჩვენებას ეკრანზე.¹ სტერეოფიქტის მიღწევა შესაძლებელი ხდებოდა ორი სხვადასხვა წერტილიდან გადაღებული ობიექტის ერთმანეთზე დადებით. გამოსახულების პროექცია მიმდინარეობდა ორი მოპირდაპირე კუთხიდან.

დ. კაკაბაძე-ფერმწერი მხატვრული აზროვნების უმნიშვნელოვანეს მხარედ თვლიდა „მრავალსახიანობას“ და „სიღრმის“ ილუზიის გადმოცემას ბრტყელ ზედაპირზე. ფორმის მოცულობითი ასახვისაკენ სწრაფვა მხატვარს ადამიანის ბუნებისათვის დამახასიათებელ თვისებად მიაჩნდა. იგი წერს: „მგონია, რომ ეს თვისება გამომდინარეობს იქედან, რომ ჩვენ ვხედავთ ბუნებას არა ერთ სიბრტყეში, არამედ სიღრმეში“².

როგორც ვხედავთ, კინემატოგრაფში რელიეფის სრულყოფილი ასახვის ცდებს დ. კაკაბაძე შორეული ტრადიციების მიყნობით იწყებს.

ფერწერულ ნამუშევრებში დ. კაკაბაძე რელიეფს ლოკალური ფერადოვანი სიბრტყეების კონტრასტული მონაცვლეობით ქმნიდა, ხოლო ობიექტის უკიდურესად თვალსაჩინოდ

წარმოსახვის ერთ-ერთ საშუალებად მას საგანგებოდ მიძებნილი ხედვითი წერტილი მიაჩნდა. სწორედ სტერეოკინოს ტექნიკამ მისცა მხატვარს რელიეფის ხელშესახებად წარმოდგენის საშუალება.

დ. კაკაბაძე თავის ავტობიოგრაფიაში იგონებდა: „1923 წელს პარიზში გამოვიგონე ახალი კინოაპარატი, რომელიც იძლევა რელიეფურ კინოსურათს. აპარატი მოწონებულ იქნა პარიზის ოპტიკური ინსტიტუტის მიერ და ამ გამოგონების საფუძველზე დაარსდა საზოგადოება 900 000 ფრანკის საბრუნავი თანხით“³.

სტერეოსკოპული კინოს პრინციპებით დაინტერესებულ მრავალ გამოგონებელთაგან დ. კაკაბაძე გამოირჩეოდა იმით, რომ მისი მიღწევა ამ დარგში ემორჩილებოდა სიბრტყეურ რელიეფის ასახვის მხატვრულ მოთხოვნას. სინამდვილის მაქსიმალური ასახვა იქცა დ. კაკაბაძის ხელოვნების მოთხოვნილებად და ფერწერაში მისი მაღალმხატვრული ნიმუშების შექმნის შემდეგ, ამ ამოცანის განხორციელების შეუძლებლობით სრულყოფილ საშუალებებს კინემატოგრაფში ეძებდა.

„კინემატოგრაფი — თანამედროვე ცივილიზაციის ერთი დიდი მოვლენაა, მაგრამ კინო-სურათი, როგორც პლასტიკური სახე, დასრულებული არაა. მას აკლია გამაცოცხლებელი პლასტიური რელიეფი“⁴.

„პლასტიურ რელიეფზე მუშაობამ და ძიებამ დამარწმუნა, რომ რელიეფი სავალდებულოა არა მარტო მხატვრული სურათის სფეროში, არამედ ჩვეულებრივი კინემატოგრაფიული სურათისათვის“⁵.

„ცდამ ამ რელიეფის კანონების აღმოჩენისათვის მიმიყვანა მეტად მნიშვნელოვან შედეგებამდე და ამ შედეგების საშუალებით შესაძლებელი ხდება კინემატოგრაფიული სურათის რელიეფით გაცოცხლება“⁶.

ეს სიტყვები თვალსაჩინოს ხდინან იმ გზას, რომელიც განვლო დ. კაკაბაძის შემოქმედებითა აზროვნებამ მისი გამოგონების საბოლოო შედეგამდე.



დ. კაკაბაძის მოღვაწეობა სტერეოკინოში დასრულდა აპარატის გამოგონებით, რასაც მხატვარმა პარიზში ცხოვრების პირველი პერიოდი მონაწილეობა, თუმცა, კინემატოგრაფზე ფიქრი ამით არ დასრულბულა.

ამ პერიოდში კინემატოგრაფისადმი მხატვრის დამოკიდებულების ნათესადად მოვეყვანთ ორ გამოთქვას. პირველ გამოთქვაში ხელოვანი კინოს შესაძლებლობათა შემსწავლელი ფუნქციას ანიჭებს უპირატესობას. მეორეში — კინოს, ხელოვნების დარგად აღიარებს, ცდილობს წაწვდეს მის სპეციფიკურ გამომსახველობით საშუალებებს.

— წინათ ამა თუ იმ მოვლენის წარმოდგენა — მცენარის ზრდა, ხალხთა ცხოვრების ნახვა — შეიძლებოდა მხოლოდ დიდის დროისა და შესწავლის შემდეგ. ეხლა კი კინემატოგრაფის საშუალებით ეს პროცესი ხდება წუთში. დედამიწის შემოვლა ეკვატორის სივრცეზე, ერთი პოლუსიდან მეორემდე კინემატოგრაფის შემოქმედით შეიძლება რამდენიმე საათის განმავლობაში და ისიც დაუღალავად. კინემატოგრაფი უნივერსალური საშუალება ცოდნის დამკვიდრებისა და ხალხთა დაახლოებისა.⁸

ორი წლის შემდეგ კა. კაკაბაძე წერს: „ჩვენ უკვე გვაქვს სივრცის ახალ განცდაზე დამყარებული ერთი ხელოვნება — ეს არის კინემატოგრაფი. ურყევე ფაქტი, რომ კინემატოგრაფი აღდევანდოდ ცხოვრების ექსპრესიის ერთი საუკეთესო საშუალებაა, დამყარებულია — სხვა მის თვისებათა შორის იმაზე, რომ ის სარგებლობს საუკეთესო საშუალებებით ამ ახალ განცდის გადმოსაცემად: სინათლეთა და შუქის.“⁹

კინემატოგრაფის გამომსახველ საშუალებათა დიდი მხატვრული შესაძლებლობების ღრმა რწმუნა და კაკაბაძემ გამობატრაქტული მოღვაწეობით მხატვრულ და ლოკუმენტურ კინოში.



საქართველოში დაბრუნების შემდეგ კაკაბაძე მუშაობს იწყებს სამხატვრო აკადემიაში, აფორმებს სპექტაკლებს საქართველოს სხვადასხვა თეატრში, ცდილობს სტერეოსკოპული კინოს დარგში თავისი გამოგონების პრაქტიკულ გამოყენებას.

თეატრალური ცხოვრების მოვლენად იქცა კ. მარჯანიშვილის და კაკაბაძის მუშაობა ე. ტოლერის პიესაზე „ჰოპოლა, ჩვენ ვეცხლბობი“.

კინოს, მხატვრობის, რადიოსა და თეატრის ელემენტების სინთეზით განხორციელებულ ამ სპექტაკლში რეჟისორმა, მხატვრის დახმარებით, მიაღწია სცენური სიტყვის განსაკუთრებულ სიმართლეს. ამ დადგამაში და კაკაბაძემ წარმატებით გამოიყენა კინოპრინციპები.

20-30-იანი წლების მიჯნაზე და კაკაბაძე ინტენსიურად მოღვაწეობდა კინემატოგრაფიაში. ამ პერიოდში (1928-31 წლებში) მან იმუშავა მხატვრად ხუთ ფილმზე: „მათი სამეფო“ (რეჟისორები მ. კალატოზიშვილი და ნ. ლოლობერიძე, 1928 წ.), „საბა“ (რეჟისორი მ. ჭიაურელი, 1929 წ.), „ჯიშ შვანთა“ (რეჟისორი მ. კალატოზიშვილი, 1930 წ.), „ბუბა“ (რეჟისორი ნ. ლოლობერიძე, 1931 წ.), „საბარადა“ (რეჟისორი მ. ჭიაურელი, 1931 წ.).

რით შეიძლება ავსნათ მხატვრის განსაკუთრებული დაინტერესება კინემატოგრაფით, რასაც, მეორეს მხრივ, თან

ახლდა ერთგვარი პაუზა, ფერწერულ შემოქმედებაში წლები?

და კაკაბაძეს ხელოვნების დანიშნულებად ცხოვრების რეალისტური ასახვა მიანდა. 20-იანი წლების ცხოვრების ტემპი დროის მოთხოვნილებით განისაზღვრებოდა. ორი ხელოვნებას ახალ თემებს კარნახობდა, ამასთანავე, მოთხოვდა ამ თემების ხორცშესხმის ახალ ფორმებს და საშუალებებს.

კინემატოგრაფი, ხელოვნების სხვა დარგებს შორის, უპირველესი აღმჩინდა დროით დასახეულ ამოცანების გადასაჭრელად. როგორც ფორმით, ისე დანიშნულებით იგი პასუხობდა თანამედროვე ცხოვრების მოთხოვნებს. კინემატოგრაფი რეალისტური მოსიყვიებიდან სხინად გარემომცველი სინამდვილის არსს, მის მხატვრულ ადექვასტს წარმოადგენდა.

თანამედროვე ცხოვრებასთან შემოქმედის მჭიდრო კონტაქტზე ფიქრი ავალბიებინებს და კაკაბაძეს რეალიზმის ცნებას, თავის მხატვრულ კრულს, რომელიც ამ პერიოდში კინემატოგრაფით მის გატაცებასაც მოჰყვანს ნათესა:

„რეალიზმი გულისხმობს მხატვრობის იმგვარ ფორმას, რომელიც ასახავს სინამდვილეს მართო ისე კი არა, როგორც ის არსებობს, ან მართო ისე კი არა, როგორც ჩვენ მას ვხედავთ ან ჩვენ ის გვეჩინა, არამედ ისე, რომ ეს რეალობა, ეს სინამდვილე გადმოგვცემდეს იქნას ჩვენი წარმოდგენის მიხედვით იმ სფეროში, რომ შიგ მოცემული იყო ამ სინამდვილის დღევანდელ პირობებში განვითარების სახეზე.“¹⁰ (ხაზი ჩვენი — ე. ო.).

სინამდვილისადმი ამგვარი დამოკიდებულება მ განაპირობა კინემატოგრაფით მხატვრის ასეთი დაინტერესება. თემატურად დროის უშუალო გამოძახილი იყო თითქმის ყველა ფილმი, რომელთა შექმნაშიც იღებდა მონაწილეობას და კაკაბაძე: ძველისა და ახლის დაპირისპირება ეღო საფუძვლად ფილმებს „მათი სამეფო“ და „ჯიშ შვანთა“; მუერწმივლი გადმოხაზების წინააღმდეგ იყო მიმართული „საბარადა“, აგიტაციური მნიშვნელობა ჰქონდა „საბას“.

თანადროულობა — აი, რას უსახავს მიზნად შემოქმედს და კაკაბაძის პრაქტიკული მოღვაწეობა ხელოვნებაში და, კერძოდ, კინოხელოვნებაში. თანადროულობა — გადმოცემული სიცოცხლის ტოლფასოვანი ემოციებით, თანადროულბა, წარმოდგენილი შემოქმედის თვალთახედვით.

თანადროულობის ასეთი გაგება უდევს საფუძვლად მ. კალატოზიშვილის დოკუმენტურ ფილმს „ჯიშ შვანთა“; რომელზეც კაკაბაძე მუშაობდა როგორც მხატვარი, მაგრამ მისი მონაწილეობა ფილმის შექმნაში ბევრად აღემატებოდა ამ კონკრეტულ ფუნქციას.

მიხელო კალატოზიშვილი კინომაგონდნ ნათია ამირჯიბთან საუბარში იფიქრება, რომ და კაკაბაძე დიდი სამსახური გაუწია „ჯიშ შვანთს“ შემოქმედებით კოლექტივს, რომელთან ერთადც იმყოფებოდა სვანეთში, ცნობილად სვანების ყოფას.

იმხანად ოცდაექვსი წლის მ. კალატოზიშვილი დაინტერესებულ იყო გადაღებებით სხვადასხვა სიმაღლის წარწელებიდან. ახალგაზრდა რეჟისორი სწავლობდა ძ. ვერტოვის, ე. შუბის, ჰ. ეიზენშტეინის, ვ. პულდუკინის მიღწევებს და თავადც, როგორც ოპერატორს (მ. კალატოზიშვილი კინოში მოღვაწეობდა ოპერატორობით დაიწყო), უშუალოდვე განასაკუთრებული დამოკიდებულება რაკურისა და განათებისადმი.

მ. კალატოზიშვილი გატაცებული იყო ფსევდობუტკევისკოპიით, რომლის მიღწევა კინემატოგრაფიაში შესაძლებელი გახდებოდა განათების განსაკუთრებული გამოყენებით; განა-

თება ზის ასახვის განსაკუთრებული სტილის მიგნების, ხოლო რაკურსი — კადრის ამტკვევლების საშუალებად მიაჩნდა.

ამ მხრივ მ. კალატოზიშვილის უახლოესი თანამოაზრედ. კაკაბაძე გახლდათ. მის ფერწერულ ტილოებში თავის იჩენს მასალის ასეთივე ხედვა. ამ საკითხის თაობაზე არაერთი საინტერესო აზრი გამოუთქვამს მხატვარს თეორიულ შრომებშიც. ამდენად, გამოცდილი მხატვრისა და ახალგაზრდა, მაძიებელი რეჟისორის შეხვედრას საინტერესო შედეგი უნდა გამოეყო.

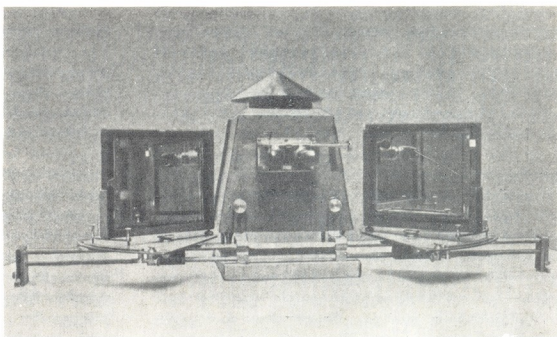
ფილმი „კიმ შვანთეს“ სვანეთის ცხოვრების ყოფითი სურათებისაგან შედგებოდა. შრომის თემა მთავარი გახლდათ და ავტორების მიერ მრავალფეროვანად წარმოდგენილი; ქვისა და მატყლის დამუშავება, პურისა და მარილის მოპოვება და ა. შ. სვანი აშენებს, თავს იცავს მტრისაგან, მოჰყავს მოსავალ ნიადაგზე ქერი, მრავლდება, მაგრამ ამაოდ, ნახუ-

სული განათებით მიღებული ფერთა ეს კონტრასტი თავის მეტაფორული მნიშვნელობით ფილმის იდეური საწყისის მხოლოდ ვარ განმსაზღვრელ მომენტად იქცა, შესძინა დამოუკიდებელი სახვითი დრამატურგია.

კაკაბაძისეული განათება მნიშვნელოვანი მომენტია ფერწერის ისტორიაში. განათების ლოკალური განაწილება მის ტილოებში თვალშისაცემი და მკვეთრია, სწორედ განათება ქმნის მასშტაბურობას და კიდევ უფრო დიდ საშუალებებს უსახავს მხატვარს მოცულობითი სივრცის წარმოსადგენად.

დ. კაკაბაძეს კარგად ესმოდა განათების განსაკუთრებული მნიშვნელობა კინემატოგრაფში. მისი, როგორც ხელოვნების. ახალი დარგის შეფასებისას, მხატვარი საუკეთესო გამომსახველობით საშუალებად ასახულებს განათებას. დ. კაკაბაძეა იმ პირველთაგანი, ვინც იმთავითვე მიხვდა შუქ-ჩრდილის

დ. კაკაბაძის მიერ გამოგონილი სტრუქტურის აპარატი



რად მოწვეულ ქერს მოულოდნელი ივლისის თოვლი ანადგურებს, შემოსული მტერი ანგრევს ახლად აშენებულ სახლს, ახალშობილს კი მშობელთა ცრუმორწმუნეობა და უმეცრება ღუპავს. აქ ეველადური ემორჩილება სიკვდილ-სიცოცხლის სტიქიურ კანონს. მაგრამ ფილმის სახელწოდება „კიმ შვანთეს“ ე. ი. „მარილი სვანეთის“ სიცოცხლისაკენ სწრაფვითაა აღსავსე. ადამიანი არ ნებდება სტიქიას. სიცოცხლისათვის ბრძოლაში ის ჰკარგავს ახლობელს, შესაძლოა თავადც შეეწიროს, მაგრამ სხვა რომელიღაც მიალწვევს მიზანს.

ფილმში ცხოველყოფილი საწყისისა და ტრაგიკულის მონაცვლეობა დრამატურგიის ორხმიანობას ქმნის. იგივე ორხმიანობამ იჩინა თავი ფილმის სახვით კონცეფციაშიც. სიკეთისა და ბოროტების სინონიმებად აღიქმება შავ-თეთრი ლექსებით გადაწყვეტილი ეკრანის ფერადოვანი გამა. კაკაბაძე-

დრამატურგიული მნიშვნელობით გამოყენების შესაძლებლობებს.

ასე რომ, „კიმ შვანთეს“ ცალკეულ კადრებში ვხვდებით ფერწერაში მრავალჯერ ნაცად განათების კაკაბაძისეულ სტილს. ეს, უპირველეს ყოვლისა, ეხება ბუნების პანორამულ კადრებს, სადაც კომპოზიციის პერსპექტიული წყობის ხარჯზე, პეიზაჟი იყოფა ერთმანეთის მონაცვლე განათებულ პლანებად.

I პლანი — სვანური კოშკი — წარმოდგენილი შავი სცენული უკუტით.

II პლანი — მთის ფერდობი — ნაცრისფერი, რუხი ტონალობისა.

III პლანი — ხილრემში, კვადრატებად დაყოფილი მინდვრები — განათების აქცენტები.



ფერწერაში შემუშავებული კაკაბაძისეული განათება კინემატოგრაფში გადმოტანილი კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის მხატვრის სურათების ქუჩმხატვრულ რეალურობას. ამასთანავე, კინემატოგრაფი, თავისი საპეციფიკოდან გამომდინარე, მას აზრობრივად ახდენს; ობიექტების მდიდრ მოძრაობით წარმოდგენილი განათება და მისგან გამომდინარე, კომპოზიციის ხასიათობრივი განწყობილება აძლევს განსჯის, კონტრასტის საშუალებას. მ. კალატოზიშვილის მიერ გამოსახულების შემოქმედებითა და გასრულებული ტემპორ-ტიმი კაკაბაძისეულ თვალთახედვას კადრს მიღმა „აქტორისეულ ხმა“ წარმოაჩენს.

ფილმში „ქიმ შვანთეს“ არის კადრები, რომლებიც მხოლოდ განათების ეფექტითაა შესრულებული. მხედველობაში მაქვს სახლის გადახურვის ეპიზოდი; ეკრანის სიშვე განხილვისას ცენტრში განათებული „წითი“. წყე თანდათან ეიკროვდება, ე. ი. მთავრდება სახლის გადახურვა და ერთი წამით მავი ფერი მთლიანად მოიკვება ეკრანს — სამუშაო დამთავრებულია. ასეთია ეპიზოდის გამომსახველობითი მხარე. მაგრამ სანდმერესა, რომ შავ-თეთრი ფერის მონაცემების პარალელურად ისრდება ეპიზოდის ემოციური სიმძაფრე და ექვლმინატიური მომენტები (როდესაც შვანდება ეკრანი, ე. ი. ჩაიკეტა სახურავი და აპარატა მოექცა სხვენში) კადრის ანგავრი სახეთი გადაწყვეტა იწვევს აზრის ტრანსკრიფციას. სახლი აშენდა, მაგრამ სხანების გასაჭირის ვერ უშველის კიდევ ერთი აშენებული სახლი, ისევ რჩება პრობლემად უკუთობა, შიმშილი და სხვა.

ამ აზრს მაყურებელში მხოლოდ და მხოლოდ განათების შემოქმედებითი გამოყენება ბადებს. მართალია, დ. კაკაბაძის ფერწერის არ ახასიათებს განათების მსგავსი უკიდურესობა, მაგრამ თეორიული ტრაქტატებიდან ცნობილია მისი მოსაზრება ექსპრესიული საწყისის ნათელსაყოფად განათების გამოყენების შესახებ. ამასთან ერთად, მ. კალატოზიშვილის ძიებანი კინემატოგრაფის გამომსახველობითი საშუალებების — განათებისა და რაკურსის დარგში, გეაფიქრებინებს, რომ ეს ეპიზოდი დ. კაკაბაძის გამოცდილებითა და მ. კალატოზიშვილის ოპერატიული აღქმით ნაკარნახევი ერობოლოგი ძიების შვდება.

დ. კაკაბაძის ფერწერული შემოქმედების მეორე მნიშვნელოვანი მომენტია მხატვრის განსაკუთრებული დამოკიდებულება ხედვის წერტილისადმი, რომლის დიაპაზონიც იჩიბის საფრენი სიმალიდან ახლად ამოსული ბალახის ლერომდე მოძრაობს და, შესაბამისად, ახალდებს მაყურებელს ან მიწაზე გართობებს წარმოდგენივებს თავს.

მხატვრის ფერწერულ ნაწარმოებათა კომპოზიციების ამ პრინციპზე გადაინაცვლა ფილმის კადრებში. მ. კალატოზიშვილმა, რომელიც დაინტერესებული იყო გადაღების წერტილის ცვალებადობით, აითვისა იგი. ამით უშუალოდ იყო რაკურსად მიჩნეული ადამიანის თვალის დონე და კონტრასტული ცვალებადობით მას აღქმის დიაპაზონი გაუფართოვა.

ხედვის წერტილი ძალდატანებლად წარმოაჩენდა დ. კაკაბაძის ხელწერის კიდევ ორ დამახასიათებელ კომპონენტს გრაფიკულობასა და სივრცის განსაკუთრებულ გრძობას.

გრაფიკულობა არასდროს ყოფილა მხატვრისათვის თვითმისანი. იგი ყოველთვის გამომდინარეობდა ბუნებაზე დაკვირვებად, ცხადია, მისი წარმორბის უპირველესი მიზეზი იყო რაკურსი და განათება.

მხატვრის ძიებათა შორის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანია სივ-

რცის პრობლემა. დ. კაკაბაძე, როგორც მხატვარი, ასევე კინოსაზღვრავს ყოველ საკანს, როგორც მოაზროვნე — სივრცეში განიხილავს მსოფლიოს არსებობას, სივრცეს თვლის სიცოცხლის აუცილებელ ფაქტორად. სივრცის პრობლემა წარმოადგენს დ. კაკაბაძე-კინემატოგრაფისტის ფიქრის საკანს. იგი წერს:

„სივრცის გადმოცემა ბრტყელ ზედაპირზე სხვადასხვა საშუალებებით ხდება: ხაზი, ფერი, რელიეფის გამოსახვა, ზედაპირის გაბრწყინება და სხვა“.

ის საშუალებები, რომლებიც მხატვარმა სივრცის ასახვის ხერხად დაასახელა, ხელმისაწვდომია კინოსხედიანებისათვის. ხაზი, ე. ი., გრაფიკულობა შავ-თეთრი კინემატოგრაფის ერთ-ერთი უმთავრესი გამომსახველობითი საშუალებაა, ფერს თანამედროვე კინოსხედიანებში დრამატურული ფუნქცია აქისანი, რელიეფი — კინემატოგრაფი ხელგნების სხვა დანარჩენ დატრებთან ერთად არანაკლები სრულყოფით ასახავს მას, რაც შეეხება გაბრწყინებას, — აქ აქტორი გულისხმობს განათებას და მისგან არცელოდ სხვის, რომელიც ასევე კინოსხედიანების ერთ-ერთი გამომსახველობითი საშუალებაა.

სივრცის ასახვის ეს საშუალებებია გამოყენებული „ქიმ შვანთეს“ კადრებში. დ. კაკაბაძის მიერ ამ ხერხების ანატომიური დანაწერებით წარმოდგენა როდი იმისავე მხატვრის ემოციური აღქმის განულებას. პირიქით, მიწვეული კიდევ ერთხელ ანტიკივებს მხატვრის აზროვნების ლოკიკურობას და ანალიტიკურობას, ხაზს უსვამს მის ორიენტაციას.

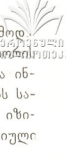
ზემოთ აღვნიშნეთ, რომ ფილმ „ქიმ შვანთეს“ შექმნაში დ. კაკაბაძის მონაწილეობა არ იფარგლება მხოლოდ კინომხატვრის ვიზორ პროფესიული ფუნქციით. ფილმის სახეობის დრამატურული მხატვრის შემოქმედებით აითვისა რაკურსის, გრაფიკის, შექმრდილის და, — თუ დადებულ შავ-თეთრი კინემატოგრაფში ფერის არსებობას, — ფერის პრობლემაც. გარდამავალი ნაცრისფერი ტონი, შავისა და თეთრის მრავალნიუსანრებელი ტონალიზებით წინასწარმეტყველება შემდგომში განვითარებული ფილმის „ფერადოვან“ კონცეფციაზე.

დ. კაკაბაძე წლების მანძილზე მუშაობდა კინომხატვრად, მაგრამ მხატვრის მიერ ფერწერაში შემუშავებული პრინციპები მის არცერთ კინონაშუშვარში არ ვლინდება ისეთი ძალი, როგორც ფილმში „ქიმ შვანთეს“. ეს პრინციპები განსაკუთრებით მახლობლნი აღმოჩნდა მ. კალატოზიშვილისთვის, რადგან რეჟისორისა და მხატვრის ინტერესები ემთხვეოდა ერთმანეთს.

დ. კაკაბაძე კინემატოგრაფს „უწილდა“ ფერწერულ შემოქმედებაში შემუშავებული პრინციპები, უფრო სწორად, გააგრძელა მათზე მუშაობა უკეთესი გამომსახველობითი დონის მისაღწევად: არც კინოსხედიანებში დარჩენილა ვალში მხატვრის წინაშე: „ქიმ შვანთესათვის“ შესრულებულმა ეს-კიუმმა შთააგონეს მხატვარს სხანეთის პეიზაჟების ფერწერული სერისი შემქნა.

ფილმ „ქიმ შვანთეს“ თავის დროზე არ ჰქონია სათანადო გამომხატვრება. ეს ის პერიოდი იყო, როდესაც კინემატოგრაფი ანტიცევედა და ამასთან დაკავშირებულ მწვავე კამათში ვერვინ შეამჩნია მუნჯი „ქიმ შვანთეს“ ვანუშორებული სახეთი პრინციპები.

როდესაც ვხვებით დ. კაკაბაძე-კინომხატვრის მოღვაწეობას, უპირველესად, გვანტერქუებს, თუ რამდენად აისხა მასში დიდი მხატვრის ხელწერის ინდივიდუალური ნიშნები,



მისი შემოქმედებითი ძიებები. საუკეთესო ნიმუშად „ჯიმ შვან-თუ“ დავასახელებ და შევეცადე ჩვენი მოსაზრება დავგვსაბუთებინა. მაგრამ დ. კაკაბაძემ იმუშავა კიდევ ხუთ ფილმზე. საინტერესოა როგორია მათი სახვითი პარტიკულარი. არის თუ არა ამ ნამუშევრებში დ. კაკაბაძის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი მომენტები და რამდენად მნიშვნელოვანი არიან ისინი.

მ. კალაზოტიშვილის „ჯიმ შვანთს“ წინ უსწრებდა რეჟისორ ნ. ლოლობერიძისთან ერთად გადაღებული დოკუმენტული ფილმი „მათი სამეფო“. იგი შექმნა არსებულ კარონიკულ მასალასთან თანამედროვე ყოფის არსებული გატარების დაპირისპირებით. ამ ხერხს ხშირად მიმართავდა 20-იანა წლების საბჭოთა დოკუმენტური კინემატოგრაფი. მ. კალაზოტიშვილმა ამ ფილმზეც დ. კაკაბაძე მოიწვია მხატვრად.

დღეს ეს ფილმი დაკარგულია და მასზე წარმოდგენის შექმნა მხოლოდ თანამედროვეთა მოგონებებით და მათ საფუძველზე გაკეთებული დასკვნებით თუ შეიძლება. თავისი დროზე, განხილვისას ფილმმა მაღალი შეფასება მიიღო, თუმცა აღინიშნა მისი ნაკლოვანი მხარეები, რაც გამოიხატებოდა საგნების ასახვის განსაკუთრებული გატაცებით, მანქანებისა და საერთოდ მოძრაობის თავბრუსდამსხვევი რიტმით.

თუ ამ შეფასებიდან გამოიმდინარე წარმოვიდგენთ ფილმის კადრებს, ისინი აშკარა აზრობრივ კავშირში იქნებიან ცხოვრების კაკაბაძისეულ გაგებასთან და ექნება მისი თვალსაჩინო წარმოსახვასაც იძლეოდნენ. დ. კაკაბაძის ჩანაწერებში ვკითხულობთ:

„დღევანდელი ცხოვრების გარემო ძლიერ განსხვავდება წარსულისაგან. მეცნიერებას უჭირავს ახლა უდიდესი ადგილი ცხოვრებაში და მაშინაში — მეცნიერების შედეგი — უმთავრესი მარღვა დღევანდელი ცხოვრებისა. მანქანა გამოსახავს მთელი ჩვენი არსებობის ხასიათს.“

ჩვენ ვგვსოვრებით მაგაფობის, სისწრაფის, დაქანების, მიზანშეწონილობის, დიდ აღმშენებლობის და დიდ გამოგონებათა ხანაში¹¹.

ასე ფიქრობდა დ. კაკაბაძე, ასე ფიქრობდა ოთხი წლის შემდეგ მ. კალაზოტიშვილიც. არ არის არსებითი, როგორ მოვიხდენ ისინი ერთ აზრამდე, მინიშნელოვანია ის, რომ ისინი შეხედნენ ერთმანეთს, რომ მათმა მისწრაფებებმა კინემატოგრაფიული ფორმა მიიღო, თუნდაც ამჯერად წარუმატებელი რა იყო დამარცხების მიზეზი და იყო თუ არა ეს დამარცხება საერთოდ — დღეს ძნელია ამაზე მსჯელობა. ჭეშმარიტება მხოლოდ ის, რომ ავტორებს ვერ დავადანაშაულებთ ფილმისადმი გულგრილ დამოკიდებულებაში. წარუმატებლობის მიზეზი ალბათ მაინც ფორმის ეფექტების ძიება და „მაშინაშიის ხანისათვის“ დამახასიათებელი საგნებით გატაცება იყო.

დ. კაკაბაძე-კინომხატვრის ნამუშევრებიდან არ შემონახულა არც ნ. ლოლობერიძის ფილმი „ბუბა“.

ცნობილია, რომ ფილმი მოუთხოვრდა მსაყურებელს საქართველოს ერთ-ერთი უღამაჰესი კუხისის, რაჭის შესახებ. მას, ისევე, როგორც ფილმ „ჯიმ შვანთს“, საავტოციო მნიშვნელობა ჰქონდა. თუმცა რად და სახვითი მასალითაც ისინი ძალზე გვიან ერთმანეთს.

რაც შეეხება დ. კაკაბაძის მონაწილეობას მ. ჭიაურელის ფილმებში „საბა“ და „ხაბარდა“, სადაც მას მუშაობა უხდებოდა ლ. გუდიაშვილთან ერთად — საქმე სხვაგვარად

იყო. მ. ჭიაურელს, ყოფილ მოქანდაკეს, კარგად ეშოდა ფილმის სახვითი კულტურა. შესაძლოა სწორედ რეჟისორის მაღალი კომპეტენტურობის გამო შესუსტდა მხატვართა ინტენდიდუალური ხელწერა. მითუმეტეს, რომ მ. ჭიაურელის სატირული მანერა უცხო იყო დ. კაკაბაძისათვის და თუ ოზი-დავდა, მაინც ვერ იახლოვებდა განსაკუთრებული ირონიული საწყისის გამო.

პირველი კინოკომედია და პირველი ხმოვანი ფილმი დ. კაკაბაძე-კინომხატვრის შემოქმედებაში დ. რინდლის „დაკარგული სამოთხე“ (1937 წ.), რომელიც დღეს ქართული კინოკომედიის განვითარების კულმინაციურ მომენტად არის აღიარებული.

ფილმის წარმატების საწინდარი იყო მისი პირველწყარო — დ. კლდიაშვილის ნაწარმოებთა მოტივები. იმერეთის ფონზე განხორციელებულ სახეს ღებდა ისტორიული ყოფის მნიშვნელოვანი მომენტი — თავად-აზნაურთა კლასის დეგრადაცია. კონკრეტული, კუთხურ-ეროვნული შტრისებით ასახვის მდღარია მასალა მისცა იმერეთის ფილმის ავტორებს — სცენარისტს გ. მდივანსა და რეჟისორ დ. როსდელს. თავისებური მეტყველება, გაღატაკებულ თავად-აზნაურთა მიერვენიით ელევანტურობა, მათი სიამაყე, ამპარტახუნობა და იქვე, არსებობისათვის ათასგვარი დამცირება — სატირისა და ტრაგიკომედიის ზღვარზე წარმოადგენდა გადაშენების გზაზე მდგომ საზოგადოების ამ სოციალურ ფენას.

ფილმის ავტორებს ბევრი არ უფიქრიათ, თუ ვინ იქნებოდა მხატვარი — რალა თქმა უნდა, დ. კაკაბაძე, ბრწყინვალე მცოდნე იმერეთის ყოფისა.

მხატვარმა კომედიური საწყისის შესანიშნავი გრძნობით აჩვენა ფილმის საგნობრივი სამყარო.

დანერგული ლოზე მაინც ასრულებს თავის მოვალეობას და გარს ერტყვის მისიკრიველულ ეზოს. სიღრმინდან საძირკველმორვეული და გვერით გადატყველო სახლი სინანული შემოსიქქერის მაყურებელს. არ შეიძლება არ გაგახსენდეთ დ. კლდიაშვილის სიტყვები: „მართლაც, რომ შევეციბოდეთ და ის ხალხი, რომ არ ყოფილიყო მათი მდგომარეობასასაცილო“. სასაცილოც იწყებდა იქ, სადაც ჩანდა მოქმედების შეუსაბამობა სინამდვილესთან, ე. ი. ყოველ ეპიზოდში, ყოველ რეპლიკასა და ყოველ კადრში.

კომედიური ეპარის ეს პრინციპი ადვილ საფუძვლად ფილმის სახვით გადაწყვეტას. ძმები კალმასელიძეების ეზოც და ბინის ინტერიერაც მათი თამბოწონივ სიტყვა-პასუხისა და მოძრაობების უწყვეტ, საინფორმაციო ფონს წარმოადგენს.

დ. კაკაბაძის შესწრული შემოქმედებითი იმერეთის თქმა შორსაა სატირული მიმართებისაგან. უფრო მეტიც, ის მოიცავს დიდ სიყვარულს თავიში გმირებისადმი. მისი იმერეთი დასახლებულა მშრომელი ადამიანებით, უმეტეს შემთხვევებში ისინი საბჭოთა პერიოდის გმირები არიან. მიუხედავად ამისა, მხატვრისათვის არ იყო ძნელი იმერეთის წარსულში გადახედვა.

ფილმისათვის შესრულებულმა ყოველმა ესკიზმა თავის უკანასკნელ ვარიანტამდე სახეცვლის როული გზა განავლი: თითოეული ესკიზი წარმოადგენდა ავტორის ლოგიკური აზროვნების ნაყოფს. დ. კაკაბაძისათვის უცხოა მართალი ინფორმაციულობა, მისი აზრი მდღარია ცხოვრებისეული სიმართლით, რასაც მხატვარი ანალიზის გზით აღწევს. ესკიზის ყოველი ახალი დეტალი, გარდა თავისთავადი არსებობისა, გამიხსენდება რომელიმე დრამატურგიული მოტივის მხატვრულ

ლი სახის შესაქმნელად. ასე, მავალითად: ზემოთ აღწერილი კალმასელიძეების კარ-მიდამო თავისი მაღალმხატვრულობის გამო უფრო სულიერი სიღარიბის სიმბოლოდ აღიქმება, ვიდრე მატერიალურისა.

საინტერესოა, რომ ამ ხერხით დ. კაკაბაძის სახვითი წარმოდგენა, აზროვნების თავისუფლებასთან ერთად, ზომიერებასაც იძენს და მხატვრულ წარმოსახვას აშენებს რეალისტური ალქის ფუნდამენტზე.

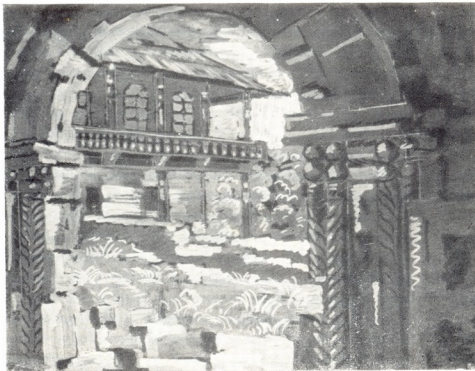
„დაკარგული სამოთხის“ შემდეგ დ. კაკაბაძემ მხატვრულად გააფორმა ფილმი „აკაკის აკვანი“ (რეჟ. კ. პიპინაშვილი 1947 წ.), მაგრამ კინომხატვრული შემოქმედების შედეგებისას ყურადღების გამახვილება გვსურს მხოლოდ ორ ფილმზე: მ. კალატოზიშვილის „ჯიმ შვანთესა“ და დ. რინდელის „დაკარგული სამოთხეზე“. ჩვენის აზრით, სწორედ ამ ფილმებში გამოიკვეთა დ. კაკაბაძე-კინომხატვის ორბუნებოვანი

ბა დაექვემდებარა შემოქმედებით აზროვნებას. თითოეული მხატვრის შემოქმედება კინოში საშუალებას გვძლევს, თვითონვე გავადევნოთ კინომხატვის პროფესიის ჩამოყალიბების პროცესს, აღსავსეს ძიებებითა და მიგნებებით.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, დ. კაკაბაძე კინემატოგრაფის თვლიდა „ხალხთა გაცნობისა და დახლოების ერთ-ერთ ძლიერ საშუალებად“. ეს აზრი მან პრაქტიკულად განამტკიცა, როდესაც 1931 წელს შეუდგა ფილმის „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლების“ გადაღებას.

არქიტექტურა ერის სულიერი და მატერიალური კულტურის გაცნობის უტყუარი ნიმუშია, ჩუმი მოწვევით მისი ცხოვრების აღწევებისა და დაცემისა.

ფილმზე მუშაობისას დ. კაკაბაძის მიზანს ქართული არქიტექტურის განუმეორებელ ნიშანთვისებათა ჩვენებასთან ერთად ქვეყნის ისტორიის წაკითხვაც წარმოადგენდა.¹²



დ. კაკაბაძე.

ესკიზი კინოფილმისათვის „აკაკის აკვანი“

ხასიათი, რომელიც, ერთის მხრივ, კინემატოგრაფის სახვითი საშუალებებში შემოქმედებითი ძიებით ხასიათდება, ორბუნებოვანების მეორე მხარეს კი წარმოადგენს კინომხატვის დანიშნულების ფუნქციონალურ გაგებას, — შემოქმედის ინდივიდუალური მისწრაფებების შესუღვლით. ფილმში „დაკარგული სამოთხე“ დ. კაკაბაძემ შესილო ჩრდილში დამდგარიყო და შეეკვნა ფილმის საერთო ანსამბლში მდიდარი სახვითი პალიტრა.

დ. კაკაბაძის, როგორც ცნობილი მხატვრის, მოღვაწეობა კინოპროცესში არ არის გამონაკლისი ქართული კინემატოგრაფის ისტორიაში. მასთან პარალელურად მოღვაწეობდნენ დ. შვეგრანდაძე, ლ. გუდალაშვილი, ირ. გამრეკელი, თ. აბაკელია და სხვები. მათი მოსვლით კინოში ამაღლდა ფილმის სახვითი დონე. კინომხატვის ფუნქციონალური დანიშნულება

დ. კაკაბაძემ კულტურის განვითარების პროცესი ხუთ ეტაპად დაყო: I — პირველყოფილი წყობილება და გვაროვნული ყოფა, II — ფეოდალური წყობის მოსამზადებელი სტადია (I—VII საუკ. ჩვ. წ.), III — ფეოდალური წყობის განვითარება (VII—X საუკ.), IV — ფეოდალიზმის განვითარების კულმინაცია (X—XV საუკ.), V — მისი დაიქვმა (XVI—XVIII საუკ.)¹³. ამ პერიოდების შესაბამისად წარმოადგენდა გამოჭევალებს, ციხე-კოშკებს, ხიდებს, საერთო არქიტექტურის ნიმუშებსა თუ საკულტო დანიშნულების ძეგლებს, მხატვრობას, ქანდაკებას, ჩუქურთმას. ჩვენებისას დ. კაკაბაძე სამ საინტერესო მომენტს ითვლისწინებდა: ძველის ადგილმდებარეობას, მის ზოგად სახეს და განსაკუთრებით მნიშვნელოვან ძეგლებს.

ერთხანს მხატვარს სურდა ფილმში ლამბერტის, შარ-



დენისა და კასტელის მოგზაურობიდან შემორჩენილი ჩანახატების გამოყენება. ეს ჩანახატები მატერიალური კულტურის ძეგლებთან ერთად ასახავენ საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ხალხთა ყოფის მომენტებსაც. როგორც ჩანს, დ. კაკაბაძემ გადააფიქრა სურათების გამოყენება, რადგან თემატური განაცხადის შემდეგ მათ შესახებ აღარაფერია მინიშნებული ფილმის ირგვლივ შემორჩენილ საარქივო მასალებში.

ფილმი ურეკეს 1931 წლის 8 ივლისს.

დამკვეთი ორგანიზაციის მასალებიდან ირკვევა, რომ ფილმის დანიშნულება აგიტაციური მოთხოვნებით განისაზღვრებოდა. მას უნდა ეწევნენა საბჭოთა ხელისუფლების დახმებით როლი ძველთა დაიკის საქემში. სააგიტაციო მოთხოვნილებათა დონზე დ. კაკაბაძის ფილმი „უფერულად“ გამოიყურებოდა.

დ. კაკაბაძე თავისი ფილმით ცდილობდა ერის სულიერი პოტენციის ჩვენებას მატერიალური კულტურის ძეგლების სახით. ამ ამოცანას იგი უთავსებდა თავის ძიებებს რაკურსისა და კომპოზიციის დარგში.

ცხადია, დ. კაკაბაძის ფილმი არ პასუხობდა აგიტაციური ფილმის სწორსაზოვან მოთხოვნებს, რომელთა უკიდურესობაც მოგვიანებით იქნა აღიარებული.

დღესდღეობით ფილმი მიკვლეული არ არის.

მხატვრის პირად საარქივო მასალებში კი შემინახულია თემატური განაცხადი, სცენარი, დ. კაკაბაძის ჩანაწერები ფილმის გარშემო.

დ. კაკაბაძის რეჟისორულ წარმოსახვაზე მეტყველებს მხოლოდ რამდენიმე შენიშვნა, რომელიც მხატვარს გზადაგზა გაუკეთებია მუშაობის დროს. ჩანს, რომ დ. კაკაბაძე თავად აკეთებდა ფილმის მონტაჟს. ამაზე ნივთიანობებზე ნაჩვენებია ჩანაწერები კადრის ხარისხის, აზრობრივი დაკავშირების, სამონტაჟო ნაწილების გრძობის, მისი ტემპისა და რიტმის, პლანების განაწილების შესახებ.

* * *

დავით კაკაბაძის კინომოღვაწეობაში ყურადღებას იქცევს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მომენტი, რომელიც ნათეს ფენა მისი შემოქმედების გვიანი პერიოდის ინტერესებს.

დ. კაკაბაძის მუშაობა კინოდამატურგიაში არ არის ლიტერატურული წრეების ცდა. ეს უკავაშება კაკაბაძე-მოქალაქისა და კაკაბაძე-ხელოვანის შერევისა. მასში თაშმორთილია ხანში შესული ადამიანის სიბრძნე, გამოცდილება, მრწამსი და შემოქმედებაში მიღწეული შედეგები.

დრამატურგიის დარგში დ. კაკაბაძის მუშაობა ლიბრეტისტის პირველ განაცხადს ვერ გასცდა. მხატვარი ორი წლის შემდეგ გარდაიცვალა. მით უფრო ძვირფასია იგი, რადგან წარმოადგენს ბოლო წლების ფიჭვის საგანს.

ლიბრეტოში ავტორი აღწერს სოფელში მომხდარ ამბავს. რომლის ფონზე წარმოვიდგენს საბჭოთა მოქალაქეების მაღალხეობრივ სახეებს.

ნაწარმოების კონფლიქტი გამწვანდა. იგი არ სცილდებოდა თითქოს ტრადიციულ სამკუთხედს, მაგრამ, ავტორის ჩანაფიქრიდან გამომდინარე, დიდი ადგილი ეთმობა სოფლის მხოლოდ ამიტომ მთავარი მოქმედი პირების: დიას, თიანათისა და ჯაბას ურთიერთობა იქცევა სოფლის საზოგადოებრივი ინტერესების კონცენტრირებულ გამოვლენად.

თავის ცხოვრებისეულობის მიუხედავად, ლიბრეტო არ იყო დაზღვეული სქემატურობისაგან. დ. კაკაბაძემ დასვა აქტუალური პრობლემა, მაგრამ სწორსაზოვნად გადაწყვიტა იგი. მაგრამ მთავარი ისაა, რომ ლიბრეტოს ავტორი მნიშვნელოვან პრობლემას იკვლევს, მსჯელობის ნორმებად დაუსაზავს სიკეთე, მგობრობისა და სიყვარულის რწმენა.

ლიბრეტოში დ. კაკაბაძე ხშირად ამახვილებს მკითხველის ყურადღებას მოქმედების ადგილზე, მისი სიმაღლების ცვალებადობაზე.

მოქმედების დრამატურგიულ განვითარებასთან ერთად, იგი ყოველთვის აღწერს, უფრო ზუსტად, ზედას მოქმედების ადგილს. ასე მაკალითად: როდესაც ავტორი სოფელში ახალშენებული საწარმოს ამ მღაროების შესახებ სწერს, გრანდიოზულობისათვის თუ მეტი თვალსაჩინო ეფექტისათვის, ან, რაც კიდევ უფრო სარწმუნოა, ფერწერაში შემუშავებული ინდივიდუალური ხელწერისათვის დამახასიათებელი სიმაღლის გრძობით, ის ქვევიდან აღწერს მოქმედებას.

ისევ სიმაღლის ეფექტით ხსნის ავტორი ნაწარმოების კულმინაციურ, კატასტროფის მომენტს; ლიბრეტოში ვკითხულობთ: „ფოლადის კანატის ერთი თარი რონოდასთან გაწვდა და დიდის ხმით ვარდება ძირს 250 მეტრის სიმაღლიდან... თიარბი გადაწყვეტს კანატზე ხელით დაეშვას ძირს, ასე გაიაროს 700 მეტრი. მივიდეს რონოდასთან, იქ ჩამოშვებას ძირს თოკი 250 მეტრის სიმაღლეზე. ამ თოკზე უნდა მიიბან ჩამოვარდნილი ფოლადის კანატის თავი. მერმე უნდა აიტაცოს ეს მაღლა რონოდამდე და დაამარტოს რონოდაზე თან წაღებულ იარაღების საშუალებით, მერმე კი მისცემს სიგნალს და შეიძლება გზის ამუშავება.“

...ქვევიდან უყურებენ ამ გაბედულ საქმეს. შორს მოსჩანს ერთ კოლომტრ კანატზე დაკიდებული წერტილი, რომელიც დროგამომგვებით, ნელ-ნელა ძირს ეშვება...¹⁴

დ. კაკაბაძე, ინდივიდუალური მხატვრული წარმოსახვის ფართო საშუალებებს სახავს. ცხოვრების ექსპრესიულ მომენტს კიდევ უფრო ამკვეთებს სახეობი დრამატურგიით, რითაც განაგრძობს ძიებებს თავისი შემოქმედების საინტერესო პრობლემებზე: სივრცის, რელიეფის, ცხოვრების ექსპრესიის ასახვის საკითხში.

* * *

დავით კაკაბაძის კინომოღვაწეობა ხანგრძლივი და ბევრით შესწავლის საგანია. მხატვრის პრაქტიკულ მოღვაწეობასთან ერთად, ყურადღებას მასალას წარმოადგენენ თეორიული შრომები ხელოვნების შესახებ, სხვადასხვა დროს დაწერილი სტატიები, ბევრ საგულისხმოს შეიკვეთ და კაკაბაძის კინემატოგრაფიით დაინტერესების შესახებ.

დ. კაკაბაძე თავისი დროის პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანი იყო. კინემატოგრაფით დაინტერესებულ მრავალ პიროვნებათაგან განსხვავებით, იგი აღიარებდა კინოს, როგორც ხელოვნებას და წინასწარმეტყველებდა მის მომავალსაც. ჩვენი აზრით, ამ რწმენის ჩამოყალიბებაში დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა მის განსაკუთრებულ მხატვრულ ხედვას. დ. კაკაბაძის მიერ ფერწერაში დაწყებული ძიებები თვისობრივად ახალი აღმონდა კინემატოგრაფის პოეტისათვის, ამავე დროს, ძიებათა შემდგომი განვითარებისათვის კონკრეტული ასპარეზი იყო სტერეოსკოპური კინოს სახვითი შესაძლებლობები.

შემოქმედებითი ძიებების საწყისი დ. კაკაბაძემ ადამიანის ბუნებაში მიაგნო, რომელიც ქვეშეუცნობლად გრძნობდა მოცულობით ფორმებს, რელიეფს და პირველ ნაკეთობებშივე ისწრაფოდა მისი ასახვისაკენ.

დ. კაკაბაძემ იგრძნო და გამოხატა კიდევ ბრტყელ ზედაპირზე მოცულობითი აღქმის გადმოტანის ადამიანის პოტენციური შესაძლებლობა. ამით ადამიანის ბუნების ტრადიციული სწრაფვა XX საუკუნის ხელოვნებას დაუკავშირა.

შანიშხვაძე

1 დ. კაკაბაძის სტერეოსკოპიური კინოს აპარატი დაპატენტებულია შემდეგი ქრონოლოგიური რიგით: 1923 წელი — საფრანგეთი, 1924 წ. — იტალია, ბელგია, ესპანეთი, დანია. 1925 წ. — გერმანია, უნგრეთი, 1927 წ. — აშშ.

2 ავტობიოგრაფია, დაწერილი 1939 წლის 10 ივლისს — საქართველოს სახელმწიფო სათეატრო მუზეუმის არქივი.

3 დ. კაკაბაძე — პარიზი, 1920-23 წლები, 1924 წ. პარიზი.

4 ი ქ ვ ე.

5 ი ქ ვ ე.

6 დ. კაკაბაძე, შ. ქიქოძე და ლ. გუდიაშვილი 1919 წელს საქართველოს მხატვართა საზოგადოების რეკომენდაციით გაგზავნილიყვნენ პარიზში. დ. კაკაბაძე საფრანგეთში იმყოფებოდა 1927 წლამდე.

7 დ. კაკაბაძე, პარიზი, 1920-23 წ., 1924, პარიზი.

8 დ. კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე. 1926 წ. პარიზი.

9 სიტყვა წარმოთქმულია 1934 წ. 15 მაის მხატვართა კავშირის დისპუტზე „მხატვრობა გამოფენაზე“ — საქართველოს სსრ ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალური სახელმწიფო არქივი.

10 დ. კაკაბაძე, ხელოვნება და სივრცე. 1926 წ. პარიზი.

11 დ. კაკაბაძე, პარიზი, 1920-23 წ., 1924, პარიზი.

12 „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლები“ — დოკუმენტური ფილმი. სცენარის ავტორი და რეჟისორი დ. კაკაბაძე, ოპერატორები — ე. ავდიევი და ვ. პოზნანი.

13 დ. კაკაბაძის სცენარი „საქართველოს მატერიალური კულტურის ძეგლები“, მხატვრის პირადი არქივი.

14 ლიტერტო სცენარისათვის. მხატვრის პირადი არქივი.

პირველი ფონოგრაფი საქართველოში

ანდრე კარბელაშვილი

ფონოგრაფი, პატეფონი, მაგნიტოფონი — ათეული წლების მანძილზე თანდათან იცვლიდა სახელს ხელსაწყო, რომელიც ადამიანის ხმას „იწერს“.

და თუ დღეს მაგნიტოფონი ასე ნაცნობი და ახლობელია ყველა ოჯახისთვის, ფონოგრაფი ერთ დროს განცვიფრებას იწვევდა და ბევრს წარმოდგენაც არ ჰქონდა, როგორ შეიძლებოდა ლაპარაკის, სიმღერის, მუსიკის მექანიკური ხერხით ჩაწერა.

ამიტომ იყო, რომ 1890 წლის მაისში, როცა გაზეთ „ივერის“ რედაქციაში შეიტყვეს თბილისში ფონოგრაფის მომავალი დემონსტრაციის ამბავი, მაშინვე გადაწყვიტეს მკითხველებისათვის წინასწარ გაეცნოთ ფონოგრაფის გამოგონებელი — ედისონი. შეიძლება ეს თვით გაზეთის რედაქტორის ი. ჭაჭუაძის ინიციატივაც მოხდა.

„თუ რამდენად გაითქვა სახელი ედისონისა, ეს იქიდან ჩანს, რომ პარიეტის უკანასკნელს მსოფლიო გამოფენაზედ ისეთის პატეგით მიიღეს თითქოს პრინცი ყოფილიყო. ამისდა მიუხედავად ედისონი ეხლაც არ ანებებს შრომასა და ჯაფას თავს, დილიდან საღამომდე დაუღალავს მუშაობაში, უკვე ორსამდე საკვირველი რამ მანქანა გამოგონა“, — წერდა „ივერია“ 19 მაისს, გაზეთმა ეს წერილი ასე დაასათურა: „ტომას-ალვა ედისონი“.



გაზეთმა დაწერილებით აღწერა ამერიკელი გამომგონებლის მოღვაწეობა და წარსატყუებნი. „ივერიაში“ ასე „შეაზნადა“ თავიანი მკითხველ-ბი მომავალი სენსაციისათვის, ხოლო 28 ივნისს საზოგადოებას აცნობა, რომ თბილისში ჩამოტანილი იყო ედისონის გაუმჯობესებული სისტემის ფონოგრაფი. ფონოგრაფი ჩაპაილის ამონიბანებს იმავე კილოთი და ხმით, რა კილო-ხმიოთაც ჩამბახებული ლაპარაკობს, მუსიკას დაუკრავს, იგალობებს და სხვა და სხვა. ეს ფონოგრაფი სულ ორს დღეს დაჰყოფს ტფილისში და მერე ისევ წაიღებენ“ — წერდა გაზეთი.

ცხადია, ასეთი უცნაური აპარატის შესახებ ცნობა თბილისის სხვა გაზეთებმაც გამოაქვეყნეს. „ნოვოე ობოზრენიე“ ამავე დღეს იუწყებოდა: „თბილისის საზოგადოებას უჩვენებენ საინტერესო სიახლეს — ედისონის ფონოგრაფს, რომლის პირველი სენსი შედგება პარასკევის ბანკის თეატრის სცენაზე. ეს ინსტრუმენტი, როგორც გვაცნობეს, პირველად დემონსტრირებული იყო ედისონის პავილიონში პარიზის მსოფლიო გამოფენაზე 1889 წელს. „მისტერ ფონოგრაფი“ ვესტტერმა ჩვენს ქალაქში მას შემდეგ, რაც გასტროლებზე იყო ლონდონში, პარიზში, პეტერბურგში“.

ფონოგრაფის პირველი დემონსტრირება თბილისში მოხდა სასტუმრო „ლონდონში“ და მადლსწრენე მხოლოდ ადგილობრივი პრესის მუშაკები. ედისონის პირადმა წარმომადგენელმა პუნსხა დამსწრეობს ფონოგრაფის მუშაობის პრინციპი და შემდეგ მოასმენინა ცალკეული სიმღერები, მათ შორის რუსული რომანსი „ტროიკა“.

— შეიძლება თუ არა, აქვე წარმოვთქვათ სიტყვები და ფონოგრაფმა გათქმოს? — იკითხა „ივერიაში“ წარმომადგენელმა.

— როგორ არა, არათუ სიტყვები, სიმღერები, ლექსები. ფონოგრაფს შეუძლია აღიქვას... სტეენაც და ხველებაც, — ღიმილით შენიშნა ედისონის წარმომადგენელმა.

ამაზე დაწერილებით იუწყებოდა გაზეთი „ნოვოე ობოზრენიე“ 1890 წლის 29 ივნისს. და ამავე დღეს გაზეთმა პირველ გვერდზე გამოაქვეყნა ასეთი განცხადება:

„ბანკის თეატრი. მეცნიერების უკანასკნელი გამოგონება. დღეს, პარასკევს, 29 ივნისს და სვალ, შაბათს, 30 ივნისს, გაიმართება მხოლოდ ორი სენსი გაუმჯობესებული ედისონის ფონოგრაფის, ან მოლაპარაკე მომღერალ და ყველა სახის ინსტრუმენტების შემწარმებელ აპარატებისა. ბილეთები იყიდება თეატრის ხალარებში ყოველდღე, დაწერილებითი ცნობები აფიშებში. მოქალაქეებს, რომლებსაც სურვილი აქვთ გაეც-

ნონ აპარატის მოწყობილობას, ვეპატყვიებით 2 ივლისამდე, — 2-დან 4 სათამდე სასტუმრო „ლონდონში“ № 6. ღირებულება 3 მანეთი თვითულზე“.

ასეთივე შინაარსის განცხადება გამოაქვეყნა გაზეთმა „ნოვოე ობოზრენიე“ 1 ივლისს და აუწყა მკითხველებს, რომ ეს იქნებოდა „ორი უკანასკნელი გამოსამშვიდობებელი სენსი ედისონის ფონოგრაფისა“. ეტყობა, თბილისში ისეთი დაინტერესება გამოიწვია ფონოგრაფმა, რომ მისი „გასტროლები“ გააგრძელეს.

„ივერია“ 1 ივლისს იუწყებოდა: „ტფილისის სათავად-აზნაურო საადგილ-მამულ ბანკის თეატრში საზოგადოებამ აჩნა და მოისინის ედისონის ფონოგრაფი. ამ შესანიშნავის მანქანის სახსავად თეატრში საკმაო საზოგადოება შეიკრება. წარმოდგენა დაიწყო ცხრის სახეაგარე თვით მანქანა ხელის სატარალეულ საკერავ მაშინასა პავს და კარავ გარკვევით გადასცემს მსმენელს ყოველივე ფირფიტაზე აღნიშნულს, ფონოგრაფმა საზოგადოების წინაშე რამდენიმე პოლკა დაუკრა, რამდენიმე რუსული საგალობელი სთქვა, რამდენიმე მარში გადაუღოცა, შორის ორკესტრის მიერ დაკრული და, სხვათა შორის, განიშორა აგრეთვე ბ-ნის არბანის მიერ პარიზის მსოფლიო გამოფენის დროს დაკრული კორნეტა-პისტონზე გარტანის ფანტაზია „ფაგოტოტიკა“. საზოგადოება ფონოგრაფისა დიდი კმაყოფილი დარჩა და ზოგიერთი სათქმელი ორჯერ გაამეორებინა. მეტადრე ძალიან მოეწონათ რუსული საერო საგალობელი „ტროიკა“. შესაბამე განყოფილებაში, როდესაც ფონოგრაფს თვით საზოგადოების მიერვე ჩახაბილი უნდა აღენიშნა ფირფიტებზე და უკანვე ამოქაძა, ერთი ყმაწვილი კაცი მივიდა და ფედოროვის საკმაოდ გრძელი ლექსი სთქვა. შემდეგ თვით ედისონის წარმომადგენელი... მივიდა და სტვენა დაიწყო. გაიარა რამდენიმე წუთი. ფონოგრაფმა უკლებლივ გაიმეორა ფედოროვის ლექსი და შემდეგ სტვენას მოჰყვა. აღტაცებულს საზოგადოებაში დიდი ტამისცემა გაისმა“.

ასე გულთბილად მიიღო საზოგადოებამ „მისტერ ფონოგრაფის“ პირველი დემონსტრირება თბილისში.

ქართული პრესა დიდად დაინტერესდა ამ ახალი ტექნიკური სიახლის შექმნით და ხშირად აქვეყნებდა გაზეთებში ინფორმაციებს და წერებებს ფონოგრაფზე.

დიდი წერილი მიუძღვნა ედისონს და მის ფონოგრაფს ჟურნალმა „კვალმა“ 1894 წელს (№39), რომელსაც სათაურად წარუშეძღვარა „მეტყველი მანქანა“.

აი, ორი ადგილი ამ წერილიდან:

„ფონორაფის მეოხებით შესაძლებელი შეიქმნა: 1. ბუნების ხმების განხორციელება, ესე იგი იმათი თვალთ დანახვა და ხელით შეხება, ასე განიხვე, ისეთი ხმისაც, რომელსაც ყურითაც ვერ შეიპყრობდა კაცი; 2. შესაძლებელი შეიქმნა ამ ხმების ნიშნებით გამოხატვა, დაწერა თავის პირმოთ თვისებით მიუხედავად იმისა, ხმის გამცემი, ანუ გამოძღობი არსება იქვე არის, თუ არა, ეს ხმები შეიძლება შენახულ იქმნას წერით და როცა გინდა, მაშინ განმეორდეს, თუნდ რომ ხმის წარმოშობი, სიტყვის წარმოთქმეული, აღარც კი არმოხებდეს ამ ქვეყანაში. 3. ფონორაფს შეუძლია ფორტა-ტელეგრაფის მაგივრად გაუწიოს კაცობრიობას და წერილობით საბუთებზე შეიქმნეს. 4. შესაძლებელია, ფონორაფით გამრავლდეს იმოდენათ, რამოდენათაც დღეს წერილობითი საბუთებია გამრავლებული; 5. შესაძლებელია სიმღერისა და წარმოთქმულ დიდი სიტყვების ჩაწერა არა თუ წარმოთქმულის ნებადართვით, არამედ მის ნებადართვებულად და მის გაუგებრადაც.

ასეთი საკვირველი მეტყველი მანქანის გამოგონება აფიქრებინა ედისონს ერთმა უბრალო შემთხვევამ:

ერთხელ ედისონი ტელეფონის დაკვირვებაში იყო გართული, როდესაც სატელეფონო დიდუკეში ჩაძახებით დაიწყო ლითონის პაწია ფირფიტამ ბგერა, მისგან ათრთოლებულმა შედამგრებულმა ნემსმა უხველიტა ედისონს თითზე და ისე მაგრაო, რომ სისხლი გამოიანდა. ედისონს მანინვე თავში გაუელვა ნათელმა აზრმა: ფირფიტაზე დამაგრებულმა ნემსმა თუ ისე მაგრათ მიხველიტა, რომ თითის კაშში გაატანა და სისხლი გამოიანდინათ, მაშინ ყოველ ხმის გაღებაზე შეიძლება ამ ნემსმა რბილ, თხელ ფურცელზე ხმის ბგერის კვალი დააჩინოს ნახველებით და ხმის ბგერა დაწერილობით გამოიღოსო. ამ მოსაზრების შემდეგ ფონორაფის შეწყობა უკვე ადვილი მოსაღწებელი იყო.

მეორე ადვილას წერილობა აღნიშნული იყო: „ამ სახით ჩვენ მოგვცა ედისონმა ისეთი მანქანა, რომელიც ინახავს ხმას, ხმის თავისებურს თვისებას, ლაპარაკს და ამას ყოველსავე გადმოგვეცნის შორი ქვეყნიდან და შოაბოამოლობის თვისაც შეინახავს. დღეს თუ ფონორაფი კიდევ არ არის ყოველგან შემოდებული, ამის მიზეზი ფონორაფის სიძვირია. ერთი ფონორაფი ღირს ასი თუმანი“.

1895 წელს თბილისში კვლავ ჩამოიტანეს ფონორაფი.

გაზეთმა „ივერია“ (1895, №7) ასეთი ინფორმაცია გამოაქვეყნა: „ოთხშაბათს, 11 იანვარს, ტფილისის სამუსიკო წრეში მისტერ გოვარდი აჩვენებს საზოგადოებას განკარგულებულს ფონორაფუს ედისონისას. ფონორაფი დადგმული იქნება მაგიდაზე და დარბაზში მყოფი საზოგადოება კონცერტსავით მოისმენს სხვადასხვა

ბიესას სრულიად გარკვევით და მკაფიოდ. ფონორაფი გაიმეორებს სხვათა შორის ვაგნერის „ლოუნგინსა“, სამხედრო მუსიკის ხიროს მიერ აღსრულებულს „რამეს გრენადიმს“, კვარტეტს, სხვადასხვა შესანიშნავ მაგალობელთა სიმღერას და აგრეთვე „მარსელუსას“.

სხვათა შორის, დამსწრე საზოგადოებას შეიძლება იქვე ჩასახოს, ანუ ჩამოეღეროს რამე ფონორაფს, რომელიც მანინვე განიმეორებს სიტყვა სიტყვით იმავე ხმას და კილოზდა“.

და აი, 1901 წელი. გამოიჩინება ქართველმა კომპოზიტორმა ზ. ფალიაშვილმა გადაწყვიტა ფონორაფი გამოეყენებინა ხალხური სიმღერების ჩასაწერად. „წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ დახმარებით პეტერბურგში შექმნილ იქნა ფონორაფი, რომელიც ზ. ფალიაშვილს გადაეცა.

ზ. ფალიაშვილი მიემზავრება კახეთში და გურიაში, სადაც ხალხურ სიმღერებს იწერს.

გაზეთი „ივერია“ (1901, № 184), რომელიც ასეთ ინტერესს იჩენდა ახლო ტექნიკური სიახლისადმი, დაწერილობით აცხობდა მეთხველებს ქართველი კომპოზიტორის მიერ ფონორაფით ჩაწერილი სიმღერების ღირსებასა და ხარისხს.

საინტერესოა, რომ გაზეთი გულისტკივლით წერდა: „ძლივის ეღირსა ქართულ სიმღერების ხმებს ფონორაფით გადაღებაო“.

და შემდეგ განაგრძობდა: „ჩვენ დავესწარიან ამ თვის 18 ფონორაფის დაკვრას და შეგვიძლიან ვთქვათ, რომ მომეტებული ნაწილი სიმღერებია კარგის სინამდვილით ჩაწერილია, რამდენადაც — კი ფონორაფს შეუძლიან. კახურ სიმღერებისაგან მშვენიერად გაიყოფიან სუფრულს (ჩაკრულს) მიკად წამისვლის დროს სიმღერას და ურმულს. მეტადრე ეს ორი უკანასკნელი კარგად იმის, ტყემა კარგი მომღერლები ყოფილან, მეტადრე ურმული მომღერალი. სიმღერის ხმა ნამდვილი ხმაა ადამიანისა, მხოლოდ სიტყვები მკაფიოდ ვერ იმისი, რაცა მომღერლის ბრალი უნდა იყოს და არა ფონორაფისა.

გურულ სიმღერებში უკეთესად გამოსულა საცეკვაო სიმღერები კრიმანჭულეთით და თან ტაშის ვკრით. „სასანმეგურა“, განთქმული ქობულთური სიმღერა ქობულეთში და აჭარაში, ვერ გვეჩვენა თავის მშვენიერებით, როგორც ეს გაგვიფიქრია გურიაში. უკეთესი ამის მომღერლების სიმღერას ვერ შეედრება ეხლა გადაღებული“. შემდეგ გაზეთი აღნიშნავდა:

„რაც უნდა იყვეს, ეს პირველი სავადისია ქართული სიმღერის ხმის წერისა. დღევანდელამდე ნოტებზედ გადამღებნი ვერ ახერხებდნენ, რომ სრულის სინამდვილით დასწერონ ქართული სახალხო მულადები და ამიტომ ფონორაფით წერა აუცილებელი საჭიროებაა. სანამ ნოტების მწერლებში მყოფენ, ნიჭიერი და განსწავლული გამოჩნდებოდეს, და მაშინაც კი, თუნდ გამოჩნ-

ნდებოდეს, ერთად ერთი საშუალება ნამდვილად სიმღერის შეკრებისა და წერისათვის ფონოგრაფია. ფონოგრაფი მუსიკის მცოდნე მწერლებსაც და მომღერალ გუნდებსაც დიდ დახმარებას მისცემს. ამის გამო დღეს ვისაც სახალხო მელოდიუმის მნიშვნელობა ესმის, ფონოგრაფით წერას უნდა მიაქციოს ყურადღება.

მადლობის ღირსია წერა-კითხვის სასოგადოების გამგეობა, რომ დასაწყისი მისცა ამ საქმეს და ბატონ ფალიაშვილს დააწერინა სახალხო მელოდიები, რომლებიც სკოლებში სამღერლად უფრო საჭიროა. ვიდრე დღევანდლამდე ნაწერი ნოტები მცირე მცოდნე კაცებისა“.

ასე, 1901 წელს გამოიჩინა ქართველი კო-

რივის ცხოვრებისა და მისი განვითარების, ვინც ამბობს, ჯერ-ჯერობით, ჩვენი უსახსრობისა და მარტოობის ბავი რომ მოგვხსნებოდა, ჩვენთან ვეცდებოდა. მაგრამ იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ ამაზე არ შეგჩერდებით და თავს მოვეყურით სხვა მასალებსაც; როგორც მაგ. მეგრული (ლაშურის), სვანურის, ინგოლოურის და სხვ. კოლოკაების გადაღების, ზეპირ-სიტყვაობის და მ. ს. უნდა ვეცადოთ რაც შეიძლება გამოუკვლევი არ დაგვრჩეს არც ერთი კუთხე ჩვენი სამშობლოსი. არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ჩვენსაკეთ გულმტკიცუნეულად და ადვილად (ადგილობრივ პირობებში) ჩვენს ქვეყანას სხვა ვერავინ გამოუკვლევს. მერე თუ შეძლება ნებას მოგვეცემს, შევიძლიან (და საჭიროც არის) კავკასიის სხვა ერებშიაც გადავიტანოთ მუშაობის ასპარეზი“.

ალანინშავია, რომ საქართველოში სხვა ქვეყნებთან შედარებით არცთუ დაგვიანებით დაიწყო ფონოგრაფის გამოყენება. ამას ხაზს უსვამს „მოგზაურში“ დაბეჭდილი წერილის ავტორი თ. სახოკია. იგი წერს:

„ფონოგრაფის მეცნიერულად გამოყენება ევროპაში სულ რამდენიმე წელიწადია რაც დაიწყო. 1899 წ. ვენის სამეცნიერო აკადემიამ გადასწყვიტა დაეარსებინა აკადემიასთან ეგრეთწოდებული ფონოგრაფიული არქივი, სადაც თავმოყრილია ყოველივე მასალა, ფონოგრაფის შემწეობით შეგებულნი. ამასვე შეუდგენენ ინგლისშიაც. პარიზში ამ საქმის მეთაურობა იკისრა 1900 წელს აქაურმა საანტროპოლოგიო სასოგადოებამ. ამ სასოგადოების წევრმა დ-რმა აზულენ სასოგადოების კრებას წინადადება მისცა ფონოგრაფი შეეძინათ, მსოფლიო გამოფენის დროს პარიზში უცხო ქვეყნელების ჩამოსვლით ესარგებლნათ და მასალა შეეკრიბათ“.

ერთი რამ საესებით ცხადია. მე-19 საუკუნის მეორე ნახევრის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი გამოგონება — ფონოგრაფი ქართველი მოწინავე სასოგადოების ყურადღების ცენტრში აღმოჩნდა. თბილისში გამოთავალი ქართული თუ რუსული გაზეთები და ჟურნალები დაწერდნენ იუწყებოდნენ ყოველივე წერილიანსაც კი, რაც ამ შეთანხმებულ მოწყობლობას შეეხებოდა და მის ფართო პოპულარიზაციას ახდენდნენ. ამასთან, საესებით სწორად და კონკრეტულად მიიჩნიეს ქართველმა მოღვაწეებმა ფონოგრაფის დანიშნულება, კერძოდ, ხალხური სიმღერების ჩაწერის შესაძლებლობა.

ამასთან ერთად, ფონოგრაფის გამოყენების ისტორია თავის მხრივაც მოწმობს იმ დიდ ინტერესს, რომელსაც საქართველოში იჩენდნენ იმ ტექნიკური სახელებისადმი, საქართველოში, რუსეთში და უცხოეთის ქვეყნებში რომ იქმნებოდა. ეს საესებით აშკარად მეტყველებს მოწინავე ქართული სასოგადოების ვრუდობაზე, სიხალის დიდ შეგრძნებასა და შორსმჭვრეტელობაზე.



ელისონისეული ფონოგრაფი, ინახება ზ. ფალიაშვილის სახლ-მუზეუმში

მხოლოდ რომა ზ. ფალიაშვილმა გამოიყენა სახელგანთქმული ამერიკელი გამოგონებლის ედისონის მიერ შექმნილი ფონოგრაფი ხალხური მუსიკალური კულტურის უკვდავსაყოფად.

ამავე წელს, ფონოგრაფით ხალხური სიმღერების ჩაწერა დაიწყო დ. არაყვილიძემაც, რომელმაც ფონოგრაფი საკუთარი ხარჯებით შეიძინა.

აი, რას წერდა ჟურნალი „მოგზაური“ (1902, №9-10) ამის შესახებ: „შარშან ზაფხულს ორი ფონოგრაფისტი მუშაობდა საქართველოში: ერთი (ბ-ნი ფალიაშვილი) „ქართველთა შორის წერა-კ. სასოგ.“ მიზნობილობით და სავასით, ხოლო მეორე — (ბატ. არაყვილი) თავისი ხარჯით. რამდენადაც ვიცით, ჯერჯერობით მხოლოდ სახალხო სიმღერების შევსებას ჰქონდა ყურადღება მიქცეული. სახალხო სიმღერები კი, როგორც ვიცით, ერთი დარგია ხალხის გონებ-

ივ. ჯავახიშვილის, ილ. აბულაძის მოხაზრებანი მხედრული დამწერლობის ნუსხურიდან განვითარების შესახებ.

ქართული ანბანის გრაფიკული წარმომავლობის საკითხი ძველი ქართული დამწერლობის — ასომთავრულის გრაფიკული საფუძვლების კვლევას უკავშირდება. ქართული ასომთავრულის ძეგლები კი ჯერჯერობით მხოლოდ V საუკუნეიდანაა ცნობილი; ამდენად, ამ საკითხების ნათელსაყოფად ამ პერიოდის წერილობითი ძეგლების გრაფიკულ ანალიზს უნდა დავუყრდნობო.

V საუკუნის ანბანში 38 ასო-ნიშანი აღინიშნება. ივ. ჯავახიშვილი „პაე“ და „პოე“ ასოებს ძველი ანბანის დასწრით ასოებად მიიჩნევს. მისი აზრით „პაე“ ბგერას ანბანის მერვე „პე“ ნიშანი გამოხატავდა.¹ ე. ი. უძველეს ქართულ ანბანში 36 ასო-ნიშანი ყოფილა და „ჯან“ ბგერა ანბანის დეასარულს აღნიშნავდა (V-VI სს. პალიმფესტურ ხელნაწერებში ორივე დასწრით ასო გვხვდება). გრაფიკული თვალსაზრისით ჩვენ ყველა 38 ნიშანს განვიხილავთ.

ადრეული ხანის დამწერლობა ხელნაწერ ტექსტებში XI საუკუნის ჩათვლით გვხვდება (იხ. ურბნისის თხზულება A — 28); XI საუკუნიდან მოყოლებული იგი რჩება ეპიგრაფიკული წარწერებისა და ასევე ხელნაწერებში სათაურებისა თუ საზედაო ასოების შესასრულებლად. ამან განაპირობა მისი სახელწოდება „ასომთავრული“. მოხაზულობის მიხედვით მას მრგოლოვანიც ეწოდება. აღნიშნული ტერმინები ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში დადასტურებულია.

ქართული ანბანის წარმოშობის შესახებ სამეცნიერო ლიტერატურაში მრავალი აზრია გამოთქმული (ლიტერატურას, რომელიც ანბანის გრაფიკულ წარმომავლობას ეხება, ჩვენ გვინტერესებს მხოლოდ) და ყოველთვის ქართული ანბანის შექმნა (ასო-მოხაზულობათა გრაფიკული ფორმებისა თუ ანბანური რიგის მიხედვით) სხვა ანბანებთან კავშირში განიხილება.

ქართული ასომთავრულის გრაფიკულ, მხატვრულ და პალეოგრაფიულ თავისებურებათა შესწავლამ გამოავლინა ქართული ასომთავრულის თვითმყოფადი სახე, ხოლო კომპოზიციური აგების საერთო პრინციპებითა და საწყისებით ეს სტრუქტურა ძველ ქართულ არქიტექტურულ ძეგლებს დაუკავშირა. ქართული ასომთავრულის სხვა ანბანებთან შედარებამ (გრაფიკული სისტემებისა და ასევე ცალკეული ასო-მოხაზულობების მხრივ) ერთხელ ვრთვე ცხადყო ქართული ასომთავრულის დამოუკიდებელი გრაფიკული სახე (წინამდებარე სტატიაში განვითარებული საკითხები წარმოდგენილი იყო მოხსენებაში, რომელიც წაკითხულ იქნა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში ივანე ჯავახიშვილის 100 წლისთავისადმი მიძღვნილ სამეცნიერო სესიაზე 1976 წლის 21 სექტემბერს. ნაშრომს ვრცლად ცალკე წიგნად ბეჭდავენ საქართველოს წიგნის მოყვარულთა პატივთქვნილი საზოგადოება).

ქართული ანბანის დათარიღების საკითხთან დაკავშირებით უნდა აღინიშნოს, რომ ქვემოთ განხილული არც ერთი მონაცემი არ ეწინააღმდეგება ქართულ საისტორიო წყაროებში დაცულ ლეონტი მროველის ცნობას ფარნავაზის მიერ ძვ. წ. III საუკუნეში ქართული დამწერლობის შემოღების შესახებ.

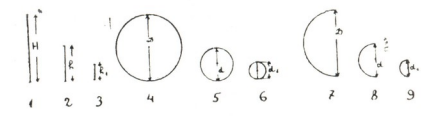
ც	ც	წ	წ	ქ	ქ	ჩ	ჩ
ღ	ღ	ბ	ბ	ს	ს	ც	ც
ღ	წ	ზ	წ	ფ	ღ	ძ	ძ
ო	ო	შ	შ	ძ	ძ	წ	წ
რ	რ	ნ	წ	ყ	ი	ღ	წ
ზ	წ	ო	ო	ჩ	ჩ	ყ	წ
ბ	ბ	შ	წ	ყ	ი	წ	წ
ბ	ბ	ყ	ი	წ	წ	ჭ	ი

ტაბ. 2.

ძველი ქართული ანბანის შესასწავლად უპირველეს ყოვლისა საჭიროა ჩატარდეს მისი საერთო გრაფიკული ანალიზი: უნდა განისაზღვროს რა ელემენტებს მოიცავს მთელი გრაფიკული სტრუქტურა და რა დამოკიდებულება შეინიშნება ამ ელემენტებში (რომელია ძირითადი და წარმოებული ან რა თანაფარდობა არსებობს მათ შორის); ეს არის მთავარი საკითხი, რადგან მხოლოდ ამის შემდეგ იქნება შესაძლებელი წარმოვადგინოთ შემადგენელ ელემენტთა გრაფიკული სინთეზი: ასეთი აგების ერთიანი პრინციპები და კანონზომიერებანი, რაც თავის მხრივ ნათლყოფს ქართული ასომთავრულის დამოუკიდებელ გრაფიკულ წარმომავლობას (ტაბულაზე არ არის წარმოდგენილი „ჯანის“ გრაფიკული ნიშანი. ასო-ნიშნები მოცემულია ძველი ფორმების გათვალისწინებით). გრაფიკული ჩანახატები შესრულებულია ავტორის მიერ).

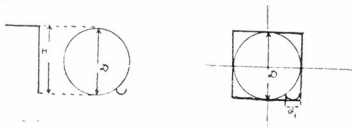
ქართული ასომთავრულის გრაფიკული ანალიზი მართვით თანამამრავლებად დაშლის პროცესს ემსაგვსება: ქართულ ანბანში შემავალი ყველა ასო-ნიშანი შემადგენელ ელემენტებად — ხაზებად, წრეებად და რკალებად იშლება. გამოირჩევის მეოთხით კი რჩება გრაფიკული სტრუქტურის 9 ელემენტი, რომელიც შორის გარკვეული პროპორციული თანაფარდობა არსებობს.

ეს ელემენტები ასეთიარად შეიძლება დაავჯავდეთ: დიდი ხაზი (1), დიდი ხაზის ნახევარი (2) და დიდი ხაზის



ტაბ. 3.

მეოთხედი (3); დიდი წრე (4), საშუალო წრე (5), რომლის დიამეტრი დიდი წრის დიამეტრის ხახვეარია (5) და პატარა წრე (6), რომლის დიამეტრი დიდი წრის დიამეტრის მეოთხედაა; დიდი, საშუალო და პატარა რკალები (7, 8, 9), რომლებიც მიიღებიან დიდი, საშუალო და პატარა წრეების შუაზე გაყოფით. აქ $H = D$. როგორც ვხედავთ, ასომთავრულის გრაფიკული სისტემაში 9 ელემენტი მოქმედებს, რომელთა შორის დიდი წრე O და დიდი ხაზი I მთავარი, განმსაზღვრელი ელემენტებია. ხოლო დანარჩენი კი მათგან წარმოებული (რკალი აქ განიხილება, როგორც წრის ნაწილი).



ტაბ. 4, 5.

გრაფიკული სტრუქტურის შემადგენელ ამ 9 ელემენტს შორის პროპორციული დამოკიდებულება კი შემდეგნაირად გამოისახება: წრისათვის $d_1 = \frac{d}{2} = \frac{D}{4}$ და იგივე, ხაზისათვის $h_1 = \frac{h}{2} = \frac{H}{4}$.

მასასადამე, დიდი ხაზის დიამეტრი და ასევე მთავარი ხაზი მცირდება ორჯერ და შერე ოთხჯერ. ეს დამოკიდებულება კი გეომეტრიულ პროგრესიას წარმოადგენს: წრისათვის $D, \frac{D}{2}, \frac{D}{4}$ და იგივე, ხაზისათვის $H, \frac{H}{2}, \frac{H}{4}$.

აქ დასახელებულია გეომეტრიული პროგრესიის პირველი სამი წევრი. ეს კლებადი გეომეტრიული პროგრესიაა, სადაც მომდევნო წევრი მის წინა წევრზე ნაკლებია ორჯერ.

სანტრუსია, რომ ასეთი პროპორციული თანაფარდობა არსებობს დარბაზული ტიპის ნაგებობათა გვირგვინიდან გადახურვაში, კერძოდ, როცა საქმე გვაქვს ოთხკუთხა წყობის გვირგვინიდან გადახურვასთან. ასპინძის რაიონში სოფ. ხიზა-ზაფრასა (ლუკიშვილების სახლი) და ახალციხეში (პროლეტარიატის ქუჩაზე) შემორჩენილი ქართული დარბაზის გადახურვა აგებულია იმ განაგარიშებაზე, რომ კოჭის მალი ერთი რიგის გამოშვებით მცირდება ორჯერ.²

იგივე პროპორციული დამოკიდებულება გამოყენებულია ასევე გვიან, ჯვარცმობათიანი შენობის — მცხეთის ჯვრის არქიტექტურულ ჩანაფიქრში, როცა კვადრატადან წრეზე — გუმბათზე გადასვლა განხორციელებულია სამი მწვარი ტროპიკების საშუალებით.³ მხოლოდ წახანაგების რიცხვი აქ მზარდი გეომეტრიული პროგრესიის მიმდევრობით: გამოსახება: 8, 16, 32.

როგორც ჩანს, ეს ჩანაფიქრი აღნიშნული პროპორციების გამოყენებით იმთავითვე უცხო არ იყო ქართველ ოსტატთათვის. ასეთ მათემატიკურ განაგარიშებაზე ააგო სწორედ ასომთავრულის გრაფიკული სისტემა ქართული ანბანის შემქმნელი ქმედმა. მხოლოდ თუ ამ ზუსტ განაგარიშებაზე დამყარებული პროპორციული თანაფარდობა არქიტექტურულ ძეგლებში კონსტრუქციული ამოცანის გადაწყვეტას, მის ტექნიკურ მხარეს განსაზღვრავდა, ქართულ ასომთავრულში იგი დაწერილობის მხატვრული ხაზის გამოვლენის უმსახურესი. ქართული ასომთავრულის ეს ხაზი გრაფიკული სისტემის პრინციპი ქართულ არქიტექტურულ ძეგლებში, როგორც ქვემოთ დავიხაზავთ, სხვა მიმდევრობით უკავშირდება.

ამრიგად, ქართული ასომთავრულის გრაფიკა წინასწარ აღებული მარტივი გეომეტრიული ელემენტების — წრისა და სწორიხაზისაგან წარმოქმნილი. წრე და სწორი ხაზი ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურის კომპოზიციური წყობის ძირითადი ფორმებია. ამ სტრუქტურის კომპოზიციური წყობის საფუძველი კი 9 ელემენტის (სამი დიდი, სამი საშუალო და სამი პატარა) პროპორციული დამოკიდებულებაა, რომელიც კვადრატის პრინციპს ექვემდებარება.⁴

ქართული ასომთავრულის გრაფიკული ანალიზი, კერძოდ მისი დაყვანა ორ ელემენტამდე ასევე ჩაატარა ვ. ბოედერმა 1975 წ. მხოლოდ ქართული გრაფიკის მთავარ ელემენტებად აღებული აქვს სწორი ხაზი და ნახევარწრე. (მაგ. „დონ“, „ონ“, „ჭარ“ ასოებთან წრე განხილულია, როგორც ორი ნახევარი წრე, ხლო „ბან“, „ლას“, „კან“ და სხვა ასოებთან, სადაც ასწვრივ ღერძს საშუალო წრე უკავშირდება, რკალი აქვს წარმოდგენილი).⁵

წინასწარ აღებული, განყენებული ფორმების მიხედვით ასომთავრულის წარმოების წესი ვ. წ. პირობითობის პრინციპს (პრინციპ условности) წარმოადგენს და იგი განსხვავდება იგივეობის პრინციპისაგან (პრინციპ тождественности), როცა ოსტატი ანბანის შექმნის დროს ხაზს რომელიმე ანბანის ასომთავრულობით სარგებლობს (მაგ. ბერძნული ანბანის შექმნის დროს). პირობითობის პრინციპზე აგებული სიმშური ანბანიც, მაგრამ ქართულ და სომხურ ანბანებს შორის პრინციპული განსხვავებაა: ისინი განსხვავებულ სიხშირით ნიშნებს იყენებენ: თუ ქართული ასომთავრული საწყისად მარტივ გეომეტრიულ ფორმებს — წრესა და სწორ ხაზს იღებს, სომხურ ერაყთაგარში, როგორც ეს სამეცნიერო ლიტერატურაშია მითითებული, ცალკეულ გრაფიკულ ჯგუფებისათვის ამოსავალ, პირობით ფორმებად უცხოური ანბანის ერთ-ერთი რომელიმე ნიშანია გამოყენებული.⁶ ეს მომენტ კი თავის მხრივ ასოთა შექმნის განსხვავებულ გრაფიკულ პრინციპებსაც ქმნის.

პირობითობის პრინციპზე აგებული სისტემების დროს ანბანის ჩამოყალიბების პროცესი ასეთი თანმიმდევრობით უნდა წარმოდგენილიყო: ჯერ პირობითად, წინასწარ აღებული ნიშნების მიხედვით იქმნება გრაფიკული გამოსახულებანი, ხოლო შემდეგ ხდება ასოთა სახეობა და ანბანური რიგის დაწესება რიცხვითი მნიშვნელობების დადგენით. მასასადამე, ასომთავრულობათა შექმნის პროცესში ოსტატს არ აქვს გათვალისწინებული ესა თუ ის გრაფიკული ფორმა რომელიმე ბგერას შეესაბამება, მას მხოლოდ ბგერათა რაოდენობა აქვს განსაზღვრული: იცის რამდენი გრაფიკული ფორმა შექმნას.

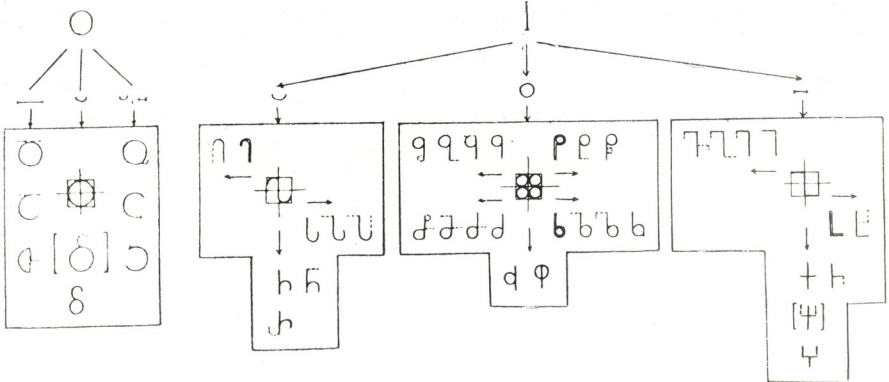
ბგერების თვალსაზრისით იგივე ჯგუფისთვის ქართულ ანბანში „კან“-ის ჩათვლით ვაგვი აკავშირებს „ქართულ-სემურის“ ნაწილი, რომელსაც „დან“-დან მოყოლებული საკუთრივ ქართული ჯგუფი დაეროვის; ⁷ გრაფიკული სტილის

მხრივ მთელი ანბანი „ჯან“ ბგერის გამომხატველი ჯგერედინი გრაფიკული ნიშნის გარდა (ამისი ახსნა იხილეთ ქვემოთ) ერთბაშად გაწყობილი ჩანს. ნიშნების დაკავშირება შესაბამის ბგერებთან კი ასო-მოხაზულობათა შექმნისთანავე და, როგორც ჩანს, ერთდამივე პირის მიერ მოხდა.

როცა გვაქვს პირობითობის პრინციპზე აგებული, სტილი-სტრუქტურად ერთიანი გრაფიკული სისტემა, მისი კვლევაც შე-საბამის მეთოდებს მოითხოვს. რამდენადაც ქართული ანბანის შექმნის პროცესში გრაფიკა პარველადია, ხოლო ასოთა სახედობა და ანბანური რიგის დაწესება მეორადი, ამიტომაც გრაფიკული საწყისების კვლევის დროს ჩვენ გაემიჯნავთ ყველა იმ მომენტს, რაც ანბანზე გაწყობას ეხება.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სტილისტურად ერთიანი სისტემის დროს, რომელიც შექმნილია ერთმანეთისადმი პორციულ დამოკიდებულებაში მყოფი 9 ელემენტის ურთი-ერთკომბინირებით, შეუძლებელია ამ ერთიანი გრაფიკული ციკლიდან გამოვყოთ ცალკეული ასო-ნიშანი და მისი წარ-მოშობა ვეძიოთ სხვა რომელიმე ანბანის ასოებთან ურთი-ერთშეჯერების საფუძველზე. ქართული ასომთავრულის სტრუქტურის ერთიანი პრინციპებისა და კანონზომიერებათა დადგენა საესებით სათელყოფს ქართული ასომთავრულის სხვა ანბანთანაგან დამოუკიდებელ გრაფიკულ წარმომავ-ლობას.

პარამუში ასომთავრულის გრაფიკული სინთეზი



ტაბ. 6. ასო-მოხაზულობათა წარმოქმნის პრინციპი

ნითაგარე ელემენტების მიხედვით ასომთავრულის ერთი ნა-წილი დიდი წრისაგანაა წარმომდგარი ე. ი. წრიული მოხა-ზულობისაა, ნაწილი კი ასწერივ ღერძზეა აგებული; წარმოე-ული ელემენტები ძირითად ელემენტებთან კავშირში ანბო-რეციულენ სხვადასხვა ვარიაციებს, რაც სტილისტურად ერ-თიანი გრაფიკული სისტემის შიგნით ასოთა მოხაზულობის მრავალფეროვნებას ქმნის.

ასომთავრულის ანბანურ მწკრივში ყველა ხაზი — ძირი-თადი და წარმოებულები ვერტიკალური ან პორიზონტალუ-რია ე. ი. ერთმანეთს მართი კუთხით უკავშირდებიან (გა-მონაკლისია „ჯანის“ მოხაზულობა, სადაც ურთიერთგადამ-კვეთი ორი დახრილი მოქმედებს). წარმოებულები ელემენტე-ბის მიერთება ძირითად ხაზთან კი გარკვეულ წესებს ემორ-ჩილება.

შემადგენელ ელემენტთა შეკავშირების წესი: ასწერივ ხაზს ანუ ასოთა ღერძს საშუალო ელემენტები უკავშირდებიან ზე-ვით, ქვევით და ასევე შუამიც, მხოლოდ თუ საშუალო პორი-ზონტალური ხაზი ან რკალი ასწერივ ღერძს ზემოთ უკავში-რდება, იგი მარცხნიდანაა მიერთებული, ხოლო თუ შუამი

ან ქვევით, მაშინ მარჯვენა მხრიდანაა დაკავშირებული (ერთადერთ „ნარის“ შემთხვევაში საშუალო ხაზს ასწერივ ღერძს მარჯვენა მხრიდან ზევით უკავშირდება, ხოლო „რაც“ ასოსთან რკალი მარცხნიდან ქვევით ერწყმის, რასაც თავი-ნი ასხნა მოჰყოლება).

შეკავშირების ეს წესი დაცულია წრიული მოხაზულობის ასოებშიც: თუ წრე გახსნილია მარცხნივ, პატარა ვერტიკალი ზემოთ დაერთვის, ხოლო თუ წრე გახსნილია მარჯვნივ, ვერ-ტიკალი ქვევით კეტავს ასოს მოხაზულობას; „ოსნაც“ პატა-რა რკალი მარჯვნიდან ქვევით უკავშირდება. რაც შეეხება საშუალო წრეს, იგი ასწერივ ხაზს ორივე მხრიდან ზევით. ქვევით და შუამიც უერთდება;

რამდენიმე შემთხვევაში ასწერივი ღერძი წარმოებულ ელემენტებს შუამიც იკავშირებს ან სიმეტრიულად-ც კვეთს მათ. უნდა აღინიშნოს, რომ სიმეტრიულობა ქართულ ასო-მთავრულო მხოლოდ რამდენიმე ასოს „ღან“, „პარ“, „ფარ“, „ქან“, „დონს“, ასახავს.

ე. წ. კვადრატის პრინციპი: როგორც ვსვლავთ, წარმოებუ-ლი ელემენტების განაწილება ასწერივი ხაზის მიმართ არ

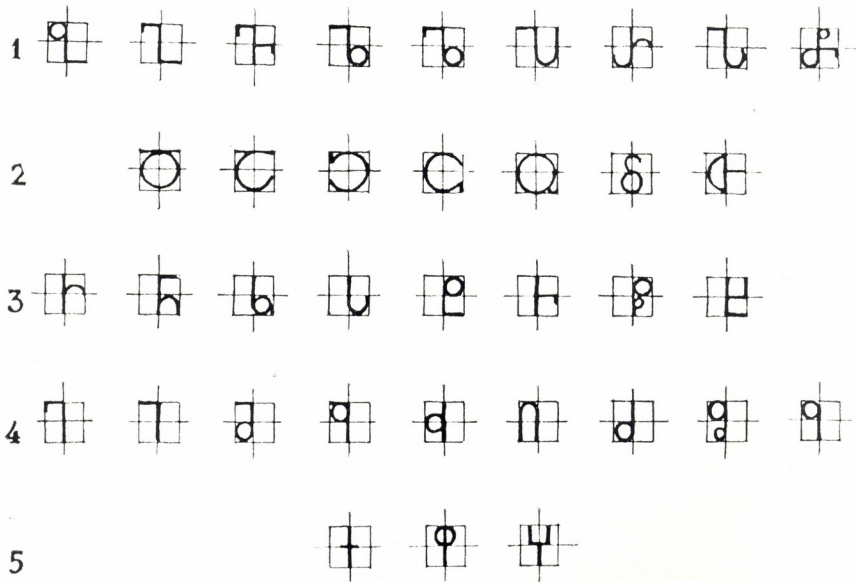
არის სიმეტრიული, მაგრამ ეს ასოები ასწვრივ ღერძზე დამ-
სხვევით ერმანეთზე რომ მოვათავსოთ, ისინი კვადრატის
შუაწერტილებზე გაკლებულ ურთიერთპერპენდიკულარულ
ხაზებს შორის ე. ი. კვადრატის ოთხივე დანაყოფში ჩაიხა-
ზება. მაშასადამე, ასოთა შემადგენელ ნაწილებს შორის აღ-
ნიშნული პროპორციებისა და შეკავშირების გარკვეული წე-
სების დაცვით ყველა ასოს მონახულობა კვადრატში თავს-
დება. თუ ასწვრივ ხაზს, რომელიც კვადრატის ნერტიკალუ-
რი შუა ღერძია, შემადგენელი ელემენტები ორივე მხრიდან
უკავშირდებიან, ასოს საერთო მოხაზულობა მთლიანად იკა-
ვებს კვადრატს (ტაბ. 7₁) ე. ი. სიმალლის შეფარდება სიგა-
ნესთან უდრის 1:1, (ანალოგიური შემთხვევაა წრიული მო-
ხაზულობის ასოებშიც ტაბ. 7₂ რამდენადაც წრე კვად-
რატშია ჩაწერილი), ხოლო თუ წარმოებული ელემენტები
ერთ მარჯვენა (ტაბ. 7₃) ან ერთ მარცხენა (ტაბ. 7₄) მხრი-
დანაა მოთავსებული, კვადრატი შუაზე გაყოფილად უნდა
წარმოვადგინოთ ე. ი. ამ შემთხვევაში ასოს საერთო მოხა-
ზულობაში სიმალის შეფარდება სიგანესთან უდრის ერთი
შეფარდებული ნახევართან. როცა ასწვრივი ღერძი საშუალო
ელემენტებს შუაში იკავშირებს (ტაბ. 7₅), აქვს ცხადია, იგი-
ვე შეფარდება რჩება.

შემადგენელ ელემენტთა განაწილების პრინციპი: ასო-
მონახულობათა შემადგენელი ელემენტების განაწილების

დროს დიდი ხაზი და დიდი წრე ან ერთმანეთთანაა დაკავშირ-
კავშირში (იხ. „დონის“) ან ვარიაციების დროს მარჯვნივ
წარმოებული ელემენტების შერჩევა-განაწილება ხდება: დი-
დი ხაზი საშუალო და პატარა ელემენტებთანაა დაკავშირე-
ბული (ტაბ. 6), ხოლო დიდი წრე კი ძირითადად პატარა
ელემენტებს იერთებს. ეს აიხსნება იმით, რომ ასწვრივ ხაზს
კვადრატის ფარგლებში მრავალმხრივი კომბინირების სა-
შუალება აქვს (მისი მონაწილეობით შექმნილი ასოთა რა-
ოდენობაც ოცდაათს აღწევს), ხოლო დიდი წრე, რომელიც
კვადრატშია ჩახაზული, თითქმის ავსებს კვადრატულ არეს
და ამდენად ყველა წარმოებულ და განსაკუთრებით საშუალო
წარმოებულ ელემენტებთან — წრესთან და რკალთან დაკა-
ვშირების საშუალება არ ეძლევა. ამიტომაც „ჭარის“ შემ-
თხვევაში, როცა როგორც ჩანს, ცდა იყო დიდი წრის საშუა-
ლო რკალთან დაკავშირებისა, დიდი წრე საშუალო წრედ
იცილება და ასოს საერთო მოხაზულობა კვადრატის ფარგ-
ლებში თავსდება. საინტერესოა, რომ X საუკუნის ხელნაწე-
რთა S—425, S — 405, A — 38 სახედაო ასოებში
იგი „ონის“ მსგავსად დიდი წრითაა გამოხატული.

რაც შეეხება დიდ ხაზს, რომელიც კვადრატის გვერდს შე-
ესაბამება და დიდი წრის დიამეტრის ტოლია, „დონის“
და „ანის“ შემთხვევაში მთელ სიგანეზე ხურავს ასოთა მო-
ხაზულობას. საშუალო პორიზონტალი კი მხოლოდ მამანია

ტაბ. 7.





გამოყენებული, როცა „თანის“ ასწვრივმა ხაზმა წრე შუაში გაყო და სრულყოფილი გრაფიკული სახის მისანიჭებლად კვადრატის მეორე მხარე გახდა შესავსები.

მდგრადობის წესი: ასომთავრულის გრაფიკაში ასი-მობა-ზულობათა წარმოქმნის დროს ასეთი კანონზომიერებაც შეინიშნება: პორიზონტალური ხაზი ასწვრივ ღერძს ძირითადად ზემოთ უერთდება, ხოლო წრე და რკალი უმთავრესად ქვემოთ. შეკავშირების ეს პრინციპი განაპირობებულა ე. წ. მდგრადობის წესით (правило устойчивости), რომლის თანახმადაც მსუბუქი ელემენტები მაგ. ხაზი თავსდება ზემოთ, ხოლო უფრო მძიმე — რკალი და წრე ქვემოთ.⁸ წრიული „ანისა“ და „დონის“ მოხაზულებებში კონიზონტალი მთელ სივანეზე ხურავს ასოს, „ჭართანაც“ მძიმე წრე ქვემოთაა; „ცან“ და „ონ“ ასობთან მარჯვენა ქვედა მხარეს დაკავშირებული პატარა ელემენტები თითქოს საყდენის როლს თამაშობენ.

მაგრამ მდგრადობის ეს წესი დარღვეულია იმ ასობებში, სადაც საშუალო წრე ასწვრივ ღერძთან დაკავშირებულია ზემოთ და შუაში (ტაბ. 8). როგორც ჩანს, ამიტომაც პალეოგრაფიული ცვლილებანი ამ ასობებს გარდაქმნით იწყება. დამწერლობის ადრეულ ეტაპზევე შერეული ფორმები აქ იხსნება, რამაც შემდგომ თანდათანობით განსაზღვრა თანამედროვე მხედრული ასობების ჩამოყალიბება.

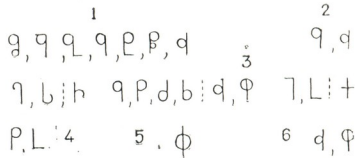
აქ საინტერესოა იმ გარემოების აღნიშვნაც, რომ ჩვენს მიერ წარმოადგენილ მწკრივში ასოთა თანმიმდევრული განლაგებაც პალეოგრაფიულად საინტერესო სურათს იძლევა: ასომოხაზულობათა ცვლებადობა ვარიაციათა განვითარების ბოლოდან იწყება: ჯერ კიდურა „შინ“ და „წილ“ ასობებს ეხსნება ვარიაციის მასწარმოებელი ელემენტები, ხოლო ვარიაციათა საწყისი მოხაზულობები (ტაბ. 8კ) რკალური ფორმის ყველაზე გვიან, IX საუკუნეში იძენენ.

ასომოხაზულობათა პირველადი ფორმები: ასწვრივ ღერძზე აგებულ ასობებში კვადრატის მეოთხედ დაწკაოებულ 12 პირველადი მოხაზულობა გამოყოფება (ტაბ. 8კ). მარჯვენა მხარეს წყვეტილი ხაზებით გამოყოფილი ის ძირითადი ფორმები, სადაც საშუალო ელემენტი ასწვრივ ღერძს შუაში უკავშირდება (საწყისი მოხაზულობანი ის პირველადი ფორმებია, რომლებიც თავის მხრივ ერთგვაროვან გრაფიკულ ჯგუფებს ქმნიან). ასოთა ძირითადი მოხაზულობანი ტაბულაზე გამოყოფილია მილიანით ხაზით, ხოლო ასოთა მაწარმოებელი ელემენტები წყვეტილი ხაზითაა აღნიშნული.

ტაბულაზე ნათლად ჩანს, რომ ასწვრივი ხაზი უკავშირების ზემოთ აღნიშნული წესების თანახმად სამ საშუალო ელემენტთან ურთიერთობს: იგი ცალ-ცალკე იერთებს საშუალო რკალს, წრეს და ხაზს, რის მიხედვითაც სამ გრაფიკულ ჯგუფს წარმოქმნის: ასწვრივ-რკალურს, ასწვრივ-წრიულს და ასწვრივ-კუბოვანს (ტაბ. 6).

აღნიშნული 12 ძირითადი მოხაზულობიდან უმრავლესობა თვით ასოთა გრაფიკული გამოსახულებანია. მხოლოდ რამდენიმე მათგანი ასობებს არ წარმოადგენენ (ასომოხაზულობათა წარმოქმნის ტაბულაზე ისინი ორმაგი კონტურითაა შემოხაზული). ოსტატები ასობებად არ იღებს ზოგიერთ ფორმას (ტაბ. 8კ) რატო, როგორც ჩანს, არ მაიმუგავს ბერძნულ ან ლათინურ ასობებს; რომ არ გაიმეოროს ბერძნული ფორმა (ტაბ. 8კ), ამიტომაც საშუალო წრე ზვეთ ასწვრივ; ასევე უნდა აღინიშნოს, რომ არც წრე და არც სწორი ხაზი

ე. ი. გრაფიკის ძირითადი განმსაზღვრელი ფორმები წარმოებული ელემენტების გარეშე ასობებს არ წარმოადგენენ. ამიტომაც უკუღმ, ორის“ არსებობა ქართულ ასომთავრულში გამოირჩევა.



ტაბ. 8.

შემაღდგენელ ელემენტთა პოზიციები საწყისი მოხაზულობების შექმნის დროს: შეკავშირების წესის თანახმად ასწვრივი ხაზი კვადრატის ფარგლებში საშუალო წრეს ყოველი მხრიდან, როგორც ზვეთი, ასევე ქვევით და შუაში იერთებს (ამიტომაც ამ ჯგუფში შემაგვალ ასოთა რაოდენობა ანახნის 1/3-ზე მეტს შეადგენს), ხოლო საშუალო რკალს და საშუალო ხაზს მარცხნიდან ზემოთ და მარჯვნიდან ქვემოთ ან შუაში იკავშირებს. მაშასადამე, ასწვრივ-რკალურ და ასწვრივ-ხაზურს ჯგუფებში კვადრატის ქვედა მარცხენა და ზედა მარჯვენა მხარეები თავისუფალიცაა (ტაბ. 6). ამ პოზიციის მქონე საწყისი მოხაზულობების უარყოფა კი დაკავშირებულია იმ გარემოებასთან, რომ ოსტატი არჩევს ისეთ საწყის ფორმებს, სადაც ხელის მიძობობა მიმართულია მარცხნიდან მარჯვნივ და ქვევით ან ზვეთიან ქვევით და მარჯვნივ, რაც მარცხნიდან — მარჯვნივ წერის წესს შეესაბამება⁹. ცხადია, ქართველმა ოსტატმა ანგარიში გაუწია მარცხნიდან-მარჯვნივ წერის, როგორც ჩანს, უკვე დაკანონებულ წესს.¹⁰ რაც შეეხება წრეს, რადგან იგი ზემოდან ქვევით ხელის ნებისმიერი მიმართულებით შემოიხაზება როგორც მარცხნიდან, ასევე მარჯვნიდან, ამიტომ ასწვრივ ხაზს იგი ორივე მხრიდან, როგორც ზემოთ, ასევე ქვევით და შუაშიც უკავშირდება (იგივე შეიძლება ითქვას პატარა წრეზე ვარიაციათა განვითარების დროს „შინ“, „წილ“, „პილ“ ასობებში).

ასომოხაზულობათა განვითარების პრინციპები: აღნიშნული 12 ძირითადი ფორმიდან ორის გარდა (ტაბ. 8კ) ყველა ავითარებს ვარიაციებს ე. ი. ისინი ასოთა საწყისი ფორმებია. ეს საწყისი მოხაზულობანი ვარიაციებს ქმნიან საშუალო პორიზონტალისა და ასევე პატარა ელემენტების — ხაზისა და წრის მეშვეობით. ასწვრივ ღერძზე აგებულ ასობში რკალი, როგორც ვარიაციათა მაწარმოებელი ელემენტი „რავს“ გარდა, გამოირჩევა.

ასოთა საწყისი მოხაზულობებიდან ვარიაციათა განვითარების პროცესი მიმდინარეობს: 1) განმტოვებულად ე. ი. თითოეული ასოს გრაფიკული მოხაზულობა უმუშაოდ საწყისი მოხაზულობიდან იწარმოება (ტაბ. 9₁), 2) თანმიმდევრულად ე. ი. გრაფიკული მწკრივების სახით, როცა ერთი ასოს მოხაზულობა მეორის საწყისია (ტაბ. 9₂) და 3) ასომოხაზულობათა წარმოების პროცესი ერთი საწყისი ფორმი-



ლისათვის დამახასიათებელი „ბუსტროფედონური“ წერის პრინციპები.¹² უნდა აღინიშნოს, რომ IV ს. ჩვ. წ. შექმნილი სომხური ანბანის ასოთა ნაწილიც მარცხნისაკენა მიბრუნებული, რასაც გ. სვეცია ხსნის იმ გარემოებით, რომ პირობების პრინციპზე აგებული სისტემისათვის ასოთა განლაგებაც პირობითია.¹³

რაც შეეხება წრიული მოხაზულობის აღებებს, ჩვენ გზადაგზა უკვე აღვნიშნეთ, თუ როგორ ემორჩილებიან ისინი ასწვრივ ღერძზე აგებულ ასოთა მდგვარად საერთო გრაფიკულ კანონებს, კერძოდ კვადრატის პრინციპს, შვავიერებისა, მდგრადობისა თუ მარცხნიდან-ნარჯვნივ წერის წესებს. ვარიანტათა განვითარებაში კი მათი ძირითადი საწყისი ფორმა — დიდი წრე—ასოთა მოხაზულობებს ქმნის ამაშქომებელი ვარიაციის პრინციპით ე. ი. ყოველი ასოს მოხაზულობა უშუალოდ დიდი წრიდან გამომდინარეობს: დიდი ხაზთან კომბინირების შემთხვევაში ჯერ წარმოდგენილია „ღონის“ სრული წრე, შემდეგ „ანში“ წრე მარჯვნივ იხსნება; პატარა ელემენტებთან ურთიერთობის დროსაც წრე „ონში“ ჯერ მთლიან მოხაზულობას ინარჩუნებს. ხოლო შემდეგ „აჟასთან“ იხსნება მარცხნივ ან „ცანთან“ მარჯვნივ. ერთი „თანის“ შემთხვევაში დიდი წრე შუაზე იყოფა: რამდენადაც მთავრული ასოები ასწვრივ ღერძზეა აგებული, ამიტომაც წრე შუაში ვერტიკალურად იყოფა. „ჭართანაც“ წრე საშუალო რგალის ვერტიკალურ ღერძზე იეთვლება, რაც „ქან“ და „ფარ“ ასოთა წარმოების ანალოგიურია.

ასეთია ის კანონები, რომლის საფუძველზედაც შეიქმნა ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურა. როგორც ჩანს, საუკუნეების მანძილზე წარმყრულ-გადაშენწერათაღვის არსებობიდან სახელმძღვანელოდ წერისათვის სპეციალურად განკუთვნილი ნიმუშები გამოსაზული ასოებითა და მითითებებით, ისევე როგორც არსებობიდან ძველთაგანვე ტრაქტატები სასწერწერო ტექნიკასა და არქიტექტურაში (მაგ. პოლინიუსის, ვიტრუვიუსის). ცხადია, რომ ბოლნისის სიონის, პალესტინისა და მცხეთის ჯვრის მხატვრულად შესრულებულ წარწერებში ასოთა ფორმებს გამოსაყვანად ოსტატებს წერის სპეციალური ნიმუშებით უნდა ესარგებლათ.

გრაფიკულ ფორმათა განვითარებაში ზემოაღნიშნულ თანმიმდევრულობას ჩვენ განსაკუთრებით ხაზს უსვამთ იმიტომ, რომ ამ გზით ჩანს ასოთა შექმნის ერთიანი კანონზომიერული ხასიათი. ასომთავრული დამწერლობის გრაფიკული ანალიზი ცხადყოფს, რომ ფორმათა წარმოება არ უნდა წარმოედგინათ ასეთი თანმიმდევრობით: იხ. ტაბ. 10; ასე რომ იყოს, მაშინ იხ. ტაბ. 10ა ან იხ. ტაბ. 11ა ასომთავრულად უნდა დაჯგუფებულიყვნენ, რითაც დაირღვეოდა ასოთა წარმოების გრაფიკული პრინციპების ერთიანობა.

ქართული ასომთავრულის ამოკავალ გრაფიკულ ფორმებად რ. პატარაძის ძირითადად ფინიკური ასო-ნიშნები აქვს აღებული, ზოგიერთი ასო-ნიშანი კი ბერძნულიდან გამოჰყავს.¹⁴ ამასთანავე წრიული მოხაზულობის 7 მას იგი იდეოგრაფიულ მნიშვნელობასაც ანიჭებს (იხ. მნათობი, 1972, № 3, გვ. 151). ე. ი. რ. პატარაძის გრაფიკული კვლევის მეთოდი იგივეობის პრინციპს ეყრდნობა. ქართული ასო-ნიშნების შემადგენელ ელემენტებს იგი უცხო ანბანებთანაც წარმოშობიდან თვლის. მაგ. „ანში“ უდა განივ ხაზს რ. პატარაძე „ქართული ასომთავრულის დამატებით გლუმენტს“ უწოდებს. (იხ. მნათობი, 1972, № 6, გვ. 187; სხვა ასოების

შემთხვევაში იხ. მნათობი, 1972, № 7, გვ. 154, № 9, გვ. 183) და აღნიშნავს, რომ „ეს ხაზი ის ირთიბი ხაზია, რომელიც ფინიკურიდან მოდის“ (იხ. მნათობი, 1972, № 6, გვ. 187); სხვა ფუნქციათა შორის ამ ხაზს იგი ასტრალურიდევარდებულ მნიშვნელობას აძლევს: „მთარის ცალკე სბროლის ზედა ზღვარად“ მიიჩნევს (იხ. მნათობი, 1972, № 6, გვ. 188); რამდენადაც რ. პატარაძე ქართულად ბერძნულ ანბანებს „ფინიკურიდ დედა-ანბანის“ „გრაფიკული ანბანისებობას“ მიიჩნევს (იხ. მნათობი, 1972, № 3, გვ. 157, 161, 164), ორივე ანბანში ერთნაირი გრაფიკული გვეგულებიც გამოჰყავს (იხ. მნათობი, 1972, № 3, გვ. 161 და 163).

ამრიგად, მთელი რიგი გრაფიკული კანონების გამოყენება, კერძოდ კვადრატის პრინციპი, შემადგენელ ელემენტთა განაწილება, მდგრადობისა და შვავიერების წესებით ასოთა წარმოების ერთიან სასტატუსს ქმნის, თითოეული ასო-ნიშანი, როგორც ერთი მთელის განუყოფელი ნაწილი, ექვემდებარება გრაფიკული სტრუქტურის კანონზომიერულ აგების თანმიმდევრობას. თითოეული მათგანის შექმნა განპირობებულია იმ აუცილებლობით, რომელიც კანონზომიერების საერთო კომპლექსში ჯდება. „ყოველი მშენებარების ნაწარმოებთა შექმნაში კი, როგორც აღნიშნავს გ. რუბინაშვილი — ოსტატი ნათლად ხედავს თავის ამოცანას და ამ მიზნის მისაღწევად სრულიად შეგნებულად ხმარობს განსაზღვრულ საშუალებებსა და ხერხებს.“¹⁵ ქართველი ოსტატისათვის იმითავედ დამახასიათებელი იყო სწრაფად მოხდენილი პროპორციებისაგან, მას ყოველთვის უფრმავთა სიკვამლე და დამთავრებულობა აინტერესებდა, რისთვისაც ძირითადად მრგვლოვან ფორმებს მიმართავს.

პირობითობის პრინციპზე აგებული, სტილისტურად ერთიანი გრაფიკული სისტემა, რომელიც შედგება ერთმანეთისაგან და სადაც მოქმედებს ასოთა წარმოების ერთიანი წესი, გამორიცხავს თუნდაც რომელიმე ასოს სხვა ანბანის გრაფიკული ნიშნისაგან წარმოშობის შესაძლებლობას. ეს იმასაც ნიშნავს, რომ ანბანში არც ერთი ასოს მოხაზულობა არ შექმნილა რაიმე იდიოს მიხედვით (ერთადერთი შემთხვევა იდეოგრაფიული მნიშვნელობისა, როგორც ქვემოთ დავინახავთ, „ჯან“ ასოს გრაფიკული ნიშანი, რასაც თავისი ას-ხსა მოეკვება).

ქართული ასომთავრული არ წარმოადგენს ცალკეულ ასომთავრულობას თანდათანობითი გარდაქმნის შედეგს, პირობითი ნიშნების საფუძველზე იგი ერთბაშადაა შექმნილი. ამდენად მისი მოხაზულობის კლასიკური ფორმებიც დამწერლობის პირველსავე ძეგლში უნდა ასახულიყო. შესაძლებელია თიხის ელემენტზე ან კვდლის მხატვრობაში დიდი ხნიდან ცნობილ ბათქაშის ფენაზე გამოსახა თავდაპირველად ქართველი ოსტატის მაღალიან ხელმა ქართულ ასოთა გრაფიკულად ესოდენ სრულყოფილი ფორმები.

ქართული ანბანის წარმოშობის საკითხის გადაწყვეტაში ივ. ჯავახიშვილი განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა წმინდობის ძველწერების ასომთავრულისა და ნუსხური დამწერლობის სპეკულების ცოდნას, რამდენადაც „აქ ასოთა ძველი ნაანდერძები სახეები და მოყვანილობა უნდა იყოს შენახული“. ასოთა მოხაზულობის ისტორიული განვითარების

ამგვარი ცოდნა კი, მისი აზრით „საშუალებას მოგვცემს წარ-
ნივთიდან, თუ რა გზით მიმდინარეობდა ასოთა მოხაზუ-
ლობის ცვლილება და ამანარად ცოტა თუ ბევრად განეჭვრი-
ტოს ის წინამავალი ცვალებადობის სახეობაც, რომლის ძეგ-
ლებივე აბეჭდილობის ნიმუშებს ჩვენამდის პერ არ მოუღ-
წვია“.¹⁶

ასო-მოხაზულობა შედარებით ანალიზის მის ისტორიულ
განვითარებაში დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ასევე ვ. წერე-
თელი. ამის შესახებ იგი წერს: „ანბანთა ერთმანეთთან ურ-
თიერთობის საკითხის შესწავლა მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქ-
ნება და მყარებული მაკარ მყენიერულ ნიადაგზე, თუ მეცნიერ-
ებაში მიღებული და გარკვეული კანონების საფუძველზე
მკვლევარი შეძლებს დაადგინოს შედარებით-ისტორიული
ანალიზის შედეგად კანონზომიერი მიმართულებანი და ერთ-
მანეთისაგან გამიჯნოს დამწერლობისათვის დამახასიათებელ
ლი პირვანდელი ნიშნები და მერე განვითარებად ან გვიან
შეშტანნილი უცხო ელემენტები და ამ გზით განასაზღვროს
შედარებითი ქრონოლოგია, როგორც ამას ენათა განვითარ-
ების ისტორიის კვლევისას აქვს ადგილი“.¹⁷

ასოთა წარმოების შემთხვევაში დროგადასრული კანონე-
ბისა და პალეოგრაფიული ფორმების განვითარების გათვალ-
ისწინების საფუძველზე შეიძლება დასუსტდეს ზოგიერთ
ასოთა თავდაპირველი მოხაზულობა. აქვე უნდა აღინიშნოს,
რომ ასოთა ადრეული ფორმების გამოვლენის საქმეში დიდ
დახმარებას გვიწევს X საუკუნის ეპიგრაფიული წარწერე-
ბა და ასევე ხელნაწერთა სახელაო ასოები, რომლებმაც
ზოგიერთი ძველი ფორმა შემოგვიანახეს. აქ ჩვენ რამდენიმე
ასო-ნიშანს შევხებით.

ქართული ასოთავრულის განვითარებაში პატარა ხაზი
ანუ დიდ ხაზის მეთოხვი ზოგიერთ ასოებთან ასოთა გრა-
ფიკული სახეს ქმნის (ტაბ. 10), ხოლო მოკვიანებით სხვა
„ჰაჟ“, „პარ“, „მანი“, „თან“ ასოებთანც ჩნდება. ბოლნის-
ისის სიონის სამშენებლო წარწერაში იგი „გან“ ასოს ქვედა
პორიონტალთან აღინიშნება. მის მონეტა შინიშული აქვს
და „წერეთლს, რასაც იგი წერის სამეფოვითი ხსნის.“¹⁸ „გა-
ნის“ თავდაპირველ მოხაზულობაში ამ ფუხის არსებობა ეწი-
ნაღობდებოდა „კვდარატის“ პრინციპს: ასოს საერთო მოხა-
ზულობა კვდარატის ფარგლებიდან არ უნდა გამოვიდეს.
ბოლნისის სიონის ამავე წარწერაში ქვედა პორიონტალის
მქონე „ბან“, „ხან“ ასოებს პატარა ვერტიკალი არცა აქვთ.
თავდაპირველ ფორმაში აღინიშნული, თუ შემდგომ შექმ-
ნილი ვერტიკალი დამწერლობის განვითარების პერიოდში
გარკვეულ ფუნქციონალურ მნიშვნელობას ატარებს: იგი
ასო-მოხაზულობათა გარკვეულ ცვლილებებს წარმართავს.
როგორც ჩანს, დამატებითი ვერტიკალის გაჩენა საწერი მა-
სილის გავლენით უნდა მომხდარიყო. საკვარდლებოდა, რომ
მთელი რიგი ცვლილებანი ასო-მოხაზულობებში ნაპირტიკე-
ბული წერისაგან მისწრაფების გამო ჯერ რბილ მასალაზე
წერის შედეგად მოხდა, რაც შემდგომ ქვაზე იქნა გადატანი-
ლი და აბეჭდილი. ამ მოვლენის არ უარყოფენ ივ. ჯავახი-
შვილი, დ. დირინგერი, დ. ოლდეროფე. ასე ჩამოუყალიბდა
მაგალითად, „დრის“ V-VI სს პალინფესტებში დიდი წერისა
და დიდი ხაზის შემავრთველი ყერი, რომელიც ბოლნისის
სიონის 506 წლის წარწერაში ვერტიკალის სახით განიხიხა-
ტა.

რაც შეეხება „ძილ“ და „მანი“ ასოების გრაფიკულ ფორ-

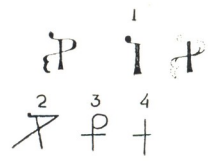
მებს, ჩვენი ვარაუდით, ისინი თავდაპირველ მოხაზულობა-
ში მარჯვნივ გაზიდული პორიონტალისა და ვერტიკალის
გარშე უნდა ყოფილიყვნენ ე. ი. ბოლნისის სიონის სამშე-
ნებლო წარწერაში წარმოდგენილ „მანის“ ფორმა მარჯვნივ
გაზიდული პორიონტალით (აქ ჯერ კიდევ პატარა ვერტი-
კალის გარეშე) უკვე განვითარებადი ფორმაა. ამას შემდე-
გი გარემოებანი გვიდასტურებენ:

ქართულ ასოთავრულში ყველა შემადგენელ ელემენტს
თავისი განასაზღვრული ადგილი განეკუთვნება ვარაიკათა
თანმიმდევრულობაში; შეგავიზრების პრინციპის თანახმად ე.
ი. თუ სხვა ასოთა ვარიაციული წესებს გათვალისწინებთ,
თანმიმდევრულობა იხ. ტაბ. 10₁ გამორჩეულია, რადგან
საწყის მოხაზულობებს საშუალო პორიონტალი ჯერ ზევით,
მერე ქვევით და შემდეგ შუაში დაერთვის („ვიწ“ ასოთან
იგი ვარიაციის ბოლო საფეხურზე გვხვდება). აქ ისიც უნდა
აღინიშნოს, რომ ასწვივლურს უშუალოდ მხოლოდ ორი ელემ-
ენტ-ერწყვის და არა სამი, როგორც ეს გაშლილი პორიონ-
ტის მქონე „მანის“ მოხაზულობის შემთხვევაშია. გასათვალის-
წინებელია ის გარემოებაც, რომ ქართულ მთავრულ ფორმებს
გაშლილი პორიონტალი არც ახასიათებს („ჩინ“, „ვიწ“,
„ხან“ ასოების შემთხვევაში იქვეა ჩაკეტილი ვერტიკალის
მიერ), ქართველ ოსტატს ფორმათა სისხადე და დამოკრე-
ბულობა აინტერესებს: იგი გაურბის ღია პორიონტალს ისე-
ვე, როგორც რკალურ ფორმებთან შედარებით უპირატესო-
ბას წრიულ მოხაზულობებს ანიჭებს. ამ მიმენტიაც აშკა-
რად ჩანს ქართველი ოსტატის თავისებური მიდგომა მხატ-
ვრული აპოკანის, ამ შემთხვევაში ასოთა გრაფიკული სახის
გადაწყვეტაში.

გარდა ამისა, „ძილ“ და „მანი“ ასოებთან საშუალო პორ-
იონტალი ვერტიკალითურთ თავიდანვე არ პარტებს ფუნ-
ქციონალურ მნიშვნელობას: მათ არ შეუქმნიათ ამ ასოების
გრაფიკული სახე, მაშინ როდესაც „თან“ ასოსთან მარჯვნივ
გაზიდული პორიონტალი სრულყოფილი გრაფიკული სა-
ხის შესაქმნელად კვდარატის მარჯვენა მხარეს აესხებს. უნდა
აღინიშნოს, რომ მთელ რიგ ასოებს, რომელთაც იგივე საწყის
მოხაზულობა აქვთ: „ტარს“, „ბანს“, „ყარს“ გაშლი-
ლი პორიონტალი არა აქვთ. აღნიშნულ ელემენტებს არც
შემდგომ, დამწერლობის განვითარებაში წარუმართავთ
ფორმათა ცვალებადობა: X საუკუნეში „მანი“ მარჯვნივ
გაზიდული პორიონტალის გარეშე გვხვდება. იხ. ალკისიფი-
ლის ცვლესაში ნაპოვნი ქვის (975—1014 წლები), ასევე
სოფ. ალის ცვლესაში XI საუკუნის წარწერა.¹⁹ ასეთივე მო-
ხაზულობის „მანი“ გვხვდება ილია აბულაძის მიერ XV
ს. ერთ-ერთ სომხურ ხელნაწერში აღმოჩენილ ალბანურ ან-
ბანში,²⁰ რომლის პროტოტიპი აქ ასაბეული ქართული
ფორმების (პალეოგრაფიკული განვითარებული მოხაზუ-
ლობების) მიხედვით X საუკუნეზე აღინიშნული არ შეიძ-
ლება იყოს (ამ საკითხს დამწერლობით შევხებით წიგნში).

ყოველივე ამებთან აღნიშნულის გამო საფიქრებელია, რომ
„მანი“ და ასევე სხვა საწყისი მოხაზულობის მქონე „ძილ“
ასოებთან მარჯვნივ გაზიდული პორიონტალი მხოლოდ და
მხოლოდ საშუალო წრის შემოხაზვის შედეგად, ერთიანი
მონახაზის გაგვრძელება კვდარატის მარჯვენა მხარეს ე. ი.
თავდაპირველ ფორმაში მათ კვდარატის მარცხენა ნახევარი
ეჭრათ (საწყისი მოხაზულობა იხ. ტაბ. 10₁ ასო-ნიშანდ
მივიჩინეთ და ასო-მოხაზულობათა განვითარების ტაბუ-

ლაზე იგი ორმაგი კონტური არც შემოვსაზეთ). რადგან აღნიშნულ ასოებში თავიდანვე დაცულია მდგრადობის წესი და ისინი ხელის ერთი მოხებით სრულდებიან, „სანის“ მსგავსად მათ ცვლილება არც განიცადეს და მხედრულ დამწერლობაშიც ასომთავრულის ძირითადი მოხაზულობა შეინარჩუნეს.



ტაბ. 11.

მასალის საყვიფავა ხშირად ასო-მოხაზულობაზე გამოყვანაზეც გავლენას ახდენდა. ძნელად დასამუშავებელი საყური მასალა ხშირად სიტყვების თავისებურ დაქარაგმებასაც იწვევდა.²¹ რელიეფური კვეთის შემთხვევაში „თანის“ ნახევარწრე ზოგჯერ ნაღისებურ ფორმას იღებს ან „დონის“ გამოქანდაკებულ კონტურში წრის დიამეტრი სიმაღლეზე ნაკლებიდა. ეს განსაკუთრებით შესამჩნევია, როცა „დონის“ ყელი აქვს (ყველა ასო გამოხაზება ფარგლითა და სახაზებით, რაც აშკარად ჩანს ხელნაწერთა სახელო ასოებში).²²

„ჯან“ ბგერის გრაფიკული ნიშნის წარმომავლობისათვის: საერთო გრაფიკულ სისტემაში ერთადერთი, „ჯან“ ბგერის გამომხატველი ნიშანი (ტაბ. 11.2) წარმოდგენილია ჯგერედინი, ურთიერთგადაკმევითი დახრილი ხაზებით. ჩვენის აზრით ეს ნიშანი იესო ქრისტეს ინიციალების გრაფიკული შეერთების შედეგად მიღებულ მონოგრამას წარმოადგენს.²³

ქართულ-ბერძნულ ანბანთა ნათესაობის დამახასიათებელ მომენტად კ. კველიძის მოსაყვს ე. ბოლოტიკის პიპიტეზა, რომლითაც ქართული ასომთარული „ჯ“ უნდა წარმოადგენდეს ბერძნული სიტყვის σταυρος (ჯურა) აბრევიატურას, მსგავსად კობჭრისა.²⁴ ივ. ჯავახიშვილი „ჯან“ ასოს რთულ ბგერად მიიჩნევს, რომელიც, მისი აზრით, შესაძლებელია თავდაპირველად იწვრებოდა ორი ასოთი, თუქცა ეს საკითხი მან მოხაზლის კვლევის საგნად მიიჩნია.²⁵ რ. პატარიძის აზრით „ჯანის“ ნიშანში გამოსატყლია ჯვრის X (crux decussata) ფორმა, რომელსაც შემოდან განივ ხაზად დამატებული აქვს „ქართული ასომთავრულის დამატებითი გრაფიკული ელემენტი, როგორც ორი უკვარის გამყოფი ხაზი“.²⁶

„ჯ“ ასოს მონოგრამული არქიტექტონიკა განსაკუთრებით ნათლადაა გამოსატყლი ქართულ ხელნაწერთა როგორც მოხატულ, ასევე გრაფიკულად შესრულებულ სახელო ასოებში (ტაბ. 11.1). „ინ“ და „ქანის“ გრაფიკული ფორმები შერწყმის შედეგად ასეთნაირად გამოიხატა: ამ ასოთა ასწრევი ხაზებს ურთიერთგადაკმევითი ჯგერედინი ფორმა აქვთ; „ქანის“ ფეხი ყოველთვის გრძელი და კვადრატული სიგრძივად ქვევით მარცხნისკენ იღნავს გახედული; ზედა განივ ხაზთან მარცხენა მხარეს ჩანაჭდევი „ინის“ ზედა ჰორიზონტალის კუთვების; დიდი განივი ხაზი კი, რომელიც კვადრატის ზედა გვერდს უტოლდება, წარმოადგენს „ინის“ ზედა ჰორიზონტალის გაგრძელებას „ქანის“ ასწრევი ხაზთან შეერთებამდე. საერთო მოხაზულობა კი როგორც ზედათ, კვადრატულ სიგრძესთან არის შეგუებული.

ამრიგად, ამ ორი ასოს გრაფიკული შეერთების შედეგად ჯვრის სახით გამოსატყლი ქრისტეს მონოგრამა ჯგერედული ქრისტეს სიმბოლოს — სიტყვა „ჯვარის“ ვიზუალ ასოს, როგორც შინაარსით, ასევე მხატვრულ ფორმითაც შესაბამეა. ურთიერთგადაკმევითი ჯგერედინი ფორმის გამო და აგრეთვე თავისი იდეოგრაფიული მნიშვნელობითაც „ჯან“ ბგერის გამომხატველი ნიშანი სტილისტურად ერთიან გრაფიკულ სიტყვებში განცალკავებით დგას. ამ თავისებუ-

რებით იგი უპირისპირდება მონოლითურად წერწყმულ, ერთი სტილის მქონე დანარჩენ ასო-ნიშანს, რაც გავფიქრებინებს, რომ იგი შემდგომ არის შექმნილი. აქ მნიშვნელოვანია იმ მომენტის აღნიშვნა, რომ „ქანის“ გრაფიკული სახე შექმნილია უკვე სახელდებულ „ინ“ და „ქან“ ასოებისაგან (როგორც აღინიშნა, ასოთა სახელდება გრაფიკული ნიშნების შექმნის შემდეგ, ანაზზე გაწყობის დროს მოხდა). მაშასადამე, „ჯან“ გრაფიკული ნიშნის ჩამოყალიბება როგორც გრაფიკული ასო-ნიშნების წარმოქმნის, ასევე ანაზური რივის დადგენის პროცესსაც.

ცნობილია, რომ ქრისტიანობის მიღებასთან დაკავშირებით ჯვარი გამოსატყლი ქრისტიანული კვლევისთვის ფასალების დეკორაციულ სისტემაში, გუმბათის მხატვრობაში, სტელეზე, ხელნაწერთა დეკორში და სხვ. ცხადია, რომ ქართული ანბანიც გამოქმენაურებოდა ამ მიზეზისა, რაც „ჯანის“ სახეში უისაზავი იდევს. საინტერესოა, რომ ბერძნული წარმოშობის ქრისტეს მონოგრამა (ტაბ. 11.3) ქართულ ხელნაწერებში ქანწლის მნიშვნელობით (ტექსტის დასაწყისის აღსანიშნავად) შემოდის.²⁷ ხოლო თვით ქართულ ანბანზე, როგორც ზედათ, ქართულ ნივადგევე შექმნილი ქრისტეს მონოგრამული გამოსატყლება მკვიდრდება.

ის გარემოება, რომ ანბანში „ჯ“ ასოს მონოგრამა დამკვიდრდა, ნიშნავს იმას, რომ მას უნდა შეეცვალა „ჯ“ ბგერის თავდაპირველი გრაფიკული გამოსატყლება, რომელიც ცხადია, მთელ გრაფიკულ სისტემათან შესაბამისობაში უნდა ყოფილიყო (ქვემოთ აღნიშნული ვარაუდი ქართული ანბანის გრაფიკულ რეფორმაციას უკავშირდება).

ჯვრის, როგორც ქრისტიანობამდელი ანბანების დასასრულის აღნიშნული გრაფიკული ფორმებიდან²⁸ ქართული ასომთავრული სისტემის გრაფიკულ პრინციპებს crux immissa-ს სრული კვადრატით ან კვადრატის ნახევარი (ტაბ. 11.4) შესაბამეობა (T გაშლილი კუთხითაა წარმოდგენილი, ხოლო X ჯგერედინი ფორმისა).

თუ მხედველობაში მივიღებთ იმ გარემოებას, რომ ძველ ქართულ წარმატულ ანბანში ქრისტეს ინიციალის — „ქან“ ბგერის გამოსატყლება ჯვრის ფორმა არ იქნებოდა გამოყენებული (აქ გამოიყენებოდა მექანიკურ დამოხვევას ქრისტეს ინიციალთან), მაშინ საფიქრებელია, რომ ქართული ანბანის დასასრულს ანუ „ჯან“ ბგერას ეს ურთიერთპერპენდიკულარული ნიშანი გამოსატყლება.

აქ გამოირჩევა ის მომენტიც, რომ ანბანს შეიძლება ჰქონოდა დასასრულის გამომხატველი ორი ნიშანი. რ. პატარიძე მიუთითებს, რომ „ქან“ ბგერის აღნიშნული ნიშანი X



„სემურ-ბერძნული“ ნაწილის დასასრულს გამოხატავს (იხ. მხატობა, 1972, № 3, გვ. 162). ყურადსაღებია, რომ სტილიტიზირებული ერთიანი გრაფიკული სისტემა, სადაც ყველა ასონიშანი ერთმანადა შექმნილი და ანაზნაუც ერთდროულადაა გაწყობილი, უცხოურ ბგერათა ჯგუფს ქართულსაგან („ღანი-ღანა“ მიყოფილად) გრაფიკულად, ასე თვალსაჩინოდ არ გამოეხატება. ამასთანავე, სხვა ანაზნა დაწინააზრებელი ნიშანი ქართული ანბანის შუაში არ უნდა ასახულიყო: ჯერაც, როგორც ძველ ანბანებში დასასრულის აღმნიშვნელი ნიშანი, ქართულ ანბანშიც ბოლო, „ჯან“ ბგერას უნდა დაკავშირებოდა.

თუ რატომ უნდა გამოეყენებია ქართველ ოსტატს ანბანის დასასრულის აღანიშნავად უროთირთერებრივადიკულარული და არა ჯვარედინი ნიშანი, ანაზნა ნივითითების ის გარემოება, რომ ქართულ ანბანში აცრ ერთი უცხო შემოტანილი ფორმა არ დასტურდება და ამ შემთხვევაშიც ქართველი ოსტატი ანბანის დასასრულად ბერძნულსაგან განსხვავებულ ფორმას აიღებს. მითუმეტეს, რომ ჯვარედინი ფორმა, რომელიც თავის მხრივ შეესაბამებოდა ბერძნულ გრაფიკულ სტილს, ქართულსა:თვის მიუღებელი იყო. უროთირთერებრივადიკულარული ფორმა კი თვით ქართული ასონიშნების გრაფიკულ წარმოების უშუალო შედეგია (როგორც აღინიშნა, ასწვრივი ხაზი თითოეულ გრაფიკულ ჯგუფში საშუალო ელემენტებს — წრეს, რკალს, ხაზს შუაშიც იკავშირებს). ქართულ ძველებში დადასტურებულ ფორმებისა და ასევე ასოთა წარმოების აღნიშნული წესების გათვალისწინების საფუძველზე ვფიქრობ, რომ crux immissa-ს უროთირთერებრივადიკულარული ორი ფორმიდან — სრული კვადრატი და ნახევარი კვადრატი, ეს უკანასკნელი ფორმა იყო აღებული (ქართულ ხელნაწერთა სასჯეად სომეხშიც „ქანს“ ყოველივით გრძელ, სოლასებური ასწვრივი ღირი აქვს). აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ რადაც „ჯან“ ბგერა ძველი ანბანის დასასრულსა და მისი გრაფიკული ნიშანი ჯვრის ფორმას დაუკავშირდა, ამიტომაც მას, როგორც სიტყვა „ჯუ-არის“ პირველ ასოს, თავიდანვე იდეოგრაფიული მნიშვნელობაც მიენიჭა.

რაც შეეხება „ქან“ ბგერის აღნიშვნულ ნიშანს ძველ ანბანში: რადგანაც „ჰაე“ ბგერის მოხაზულობის ერთადერთი ფორმა გვაქვს (ტაბ. 9-), რომელიც ასონიშნულთან განვიტარების თანმიმდევრულ მჭკრებშია ჩართული, ხოლო ასონიშნულად იგი გამოყენებული არ ჩანს, ამიტომაც ხომ არ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ძველ ანბანში ეს ფორმა „ქან“ ბგერას გამოხატავდა.

ამრიგად, როგორც ჩანს, ქრისტიანობის მიღების შემდეგ უროთირთერებრივადიკულარულმა ნიშანმა, რომელიც ძველ ანბანში მისი დასასრულის, კერძოდ „ჯან“ ბგერის გამოხატველი უნდა ყოფილიყო, ქრისტეს სახელის პირველი ასონიშნულს, ხოლო შემდეგ უკვე სახელდებულ „ინ“ და „ქან“ ასოთა ნიშნებადაც შეიცვალა ქრისტეს მონიშნავა, რომელიც, როგორც ჯვარცმული ქრისტეს სიმბოლო, ფორმითაც და შინაარსითაც უშუალოდ სიტყვა „ჯვარის“ პირველ ასონს „ჯან“ ბგერას დაუკავშირდა. საკარაუდებელია, რომ ამ პერიოდში უნდა მომხდარიყო ქართულ ანბანში „ჰაე“ და „ჰაე“ ბგერების დართვაც. მაშასადამე, თუკი წარმოედგინებთ იმ გრაფიკულ რეფორმაციას, რომელიც მოხლოდნელი იყო ქართულ ანბანში ასლი რელიგიის — ქრისტიანობის

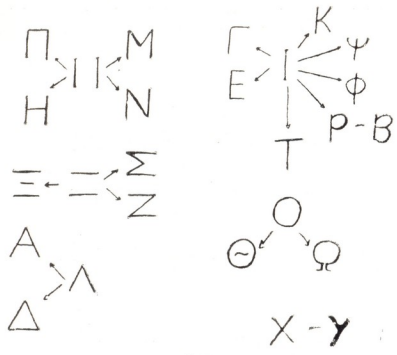
მიღებასთან დაკავშირებით, იგი სწორედ ამ სახით უნდა გამოხატულიყო.

კლასიკური ბერძნული ანბანის გრაფიკული ანალიზი გვიჩვენებს, რომ ასოთა მოხაზულობანიც იგივე ელემენტებს: წრეს, სწორ ხაზს და რკალს შეიცავს,²⁹ მაგრამ არსებით განსხვავება, რაც ქართულ ასომთავრულს ამ ანბანის გრაფიკული სისტემისაგან განსხვავებს, ეს არის შემადგენელ ელემენტთა შორის პროპორციული თანაფარდობა და კვადრატის პრინციპზე აგებული გრაფიკულ ფორმათა გამოყენების ერთიანი წესი. თვით ცალკეულ ასოთა უროთირთერებრივად ამის ნათელი სურათის იძლევა (იხ. ტაბ. 12. ამ ანბანთა ერთობლივი ანალიზის გამო ასოთა მოხაზულობანი ნოცემულია მხოლოდ „ტაუს“ ჩაივლით).

ქართული ასომთავრულის თითოეული ნიშანი შემადგენელი ელემენტებითა და ასევე კონსტრუქციის (იგულისხმება შემადგენელ ელემენტთა წყობა საერთო კომპოზიციაში) მხრივ განსხვავებულ სურათს იძლევა. მაგალითისათვის იხილეთ ტაბ. 13₁. ასეა სხვა ასოების შემთხვევაც.

როცა ვაძრებთ არქაულ თუ კლასიკურ ბერძნულს ფინიკურთან, ცხადად ჩანს, რომ ისინი არა მარტო მსგავს ელემენტებს შეიცავენ, არამედ თვით ასოთა მთლიანი კონსტრუქციაც არ არის შეცვლილი: ასომთავრულსა მთლიანად ერთიანად, მხოლოდ თანდათანობით მოტირიალად მარჯვნივსავე. ამ პროცესში კი კლასიკური ბერძნულის ყველა ასო პორიზონტალულადაა, ზოგიერთ მათგანს გაუჩნდა სიმეტრიის ღერძიც, ასოთა ერთმა ნაწილმა მხარმარჯვნივ მიდებარება მიიღო. ამ თანდათანობითი გავითარების პროცესში ტექნიკით ამ ტალღიანი ხაზები ვერტიკალურ, პორიზონტალურ ან დახრილ ხაზებად იქცა, მიგავლი ელემენტები და სოფერ სამკუთხედიანი ფორმები (ტაბ. 13₂); ფორმა განთავისუფლდა ზეღმეტი ხაზებისაგან (ტაბ. 13₃), რის შედეგადაც ფორმები გამოიკვავა, კლასიკური სტილის ჩარჩოებში ჩადა; ყველა ასოს მოხაზულობა გეომეტრიული ფიგურების ტოლფერდა სამკუთხედის, წრის ან მარტოკუთხედების ჩარჩოებშია ჩასული. აი რა მსგავსი საფუძველი აქვთ კლასიკურ ბერძნულ ასოებს ფინიკურთან შედარებით (ტაბ. 13₄); ერთგვაროვანი, მხოლოდ მართი კუთხით შერბნელებული ფორმები მიიღეს იხ. ტაბ. 13₅ ან ტაბ. 13₆ გრაფიკულმა ნიშნებმა.

ივ. ვაკაშიშვილი, როდესაც ადრებს ქართულ და ფინიკურ ასოებს გრაფიკულად, ყოველთვის ფრთხილად, ვარაუდობთ ეხება მათ შორის მსგავსებებს, განმასხვავებელ მომენტებსაც შენიშნავს ცალკეულ მოხაზულებებში. მაგ. „პანის“ შედარების დროს ფინიკურთან, მიუთითებს, რომ „განსხვავება კულს ემჩნევა, რომელიც ქართულში მარჯვნივ არის წარზიდული“. ამ ასო „დონ“-ის შედარების დროს ფინიკურთან, საბურთთან თუ ჰალპირულთან წერს: „ის არსებითი განსხვავება, რომელიც მსგავსებასთან ერთად, ჩვენ „დონს“ ზემოთ დასახლებულ ანბანებთან შედარებით ემჩნევა, ცხადყოფს, რომ ქართული „დონი“ არც ერთი მათგანის უშუალო განვითარება არ უნდა იყოს, არამედ მათთან ერთად საერთო წინაპარი უნდა ჰყავდეს.“ იგივეს აღნიშნავს ასო „თან“-ის შესახებ: „არამულის და მიგან წარმოდგარ ანბანებს მოხაზულობა იქ აქვს შეცვლილი, რომ კვლევ-



ტაბ. 14.

ქართული დამწერლობის განვითარებაში „გარდამავალ ხანას“ უწოდებს.³²

როგორია პალეოგრაფიული განვითარების სურათი V საუკუნის ძეგლებში ე. ი. განვითარების რა საფეხურზე დგანან ჩვენს ხელთ არსებული დამწერლობის ძეგლები? ცხადია, რომ, რაც უფრო მეტი პალეოგრაფიული ცვლილებები აღინუნხება V საუკუნის ძეგლებში განვითარების შემდგომ პერიოდთან შედარებით, განვითარების ამ პროცესის დასაწყისიც მით უფრო ადრეული ხანიდან უნდა ვიგუარავოდით.

აი რა პალეოგრაფიული ცვლილებები შეინიშნება ამ ადრეული ხანის ძეგლებში: „შინი“ — მუცელგახსნილია, „წლის“ ქვედა წრე გახსნილი აქვს, „განი“ ქვედა პორიზონტალთან დამატებითი ვერტიკალითაა, „მანს“ მარჯვნივ პორიზონტალი ერთვის, „დონის“ უყელო ფორმის გვერდით გვხვდება ყელიანი ფორმა, რაც უკვე განვითარებადი ფორმაა.

მაშასადამე, V საუკუნის ასოთა ფორმებში მივიღო რიგი ცვლილებები შეინიშნება, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ ამ ხანის ძეგლები უკვე განვითარების საფეხურზე დგანან. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ქართულმა ასომთავრულმა ამ დრომდე განვითარების გარკვეული გზა განვიღო. თუ გვერდობით ვინებთ იმას, რომ პალეოგრაფიული ცვლილებანი თანდათანობით, ძალიან ნელა მიმდინარეობს (როგორც დავინახეთ, რამდენიმე ასოს ძვსანას რამდენიმე საუკუნე დაჰსირდა), ხოლო V საუკუნის ძეგლებში კი ეს პროცესი უკვე დაწყებულია (თანაც რაც უფრო ადრეულია ხანა, განვითარება მით უფრო ნელა მიმდინარეობს), ცხადია, რომ ქართულ ანბანს გარკვეული დრო დასჭირდებოდა (რამდენიმე საუკუნე) რომ განვითარების აღნიშნული ეტაპისათვის მიეღწია. მხედველობაში მისაღებია ის გარემოებაც, რომ ანბანის პალეოგრაფიული განვითარება მისი შექმნისთანავე არ შეიძლება დაწყებულიყო. ზემოთ აღნიშნული ყველა მომენტის გათვალისწინება კი ცხადყოფს, რომ ქართული ანბანი საქართველოში ქრისტიანობის მიღებამდე რამდენიმე საუკუნით ადრე არსებობდა. ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურის საწყისების ძიება ძველ არქიტექტურულ ტრადიციებთან ურთიერთობაში, როგორც ამას ქვემოთ დავინახავთ, ასევე ქრისტიანობამდელ ხანას უკავშირდება.

ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურის წარმოებელი ძირითადი ელემენტები — წრე და სწორი ხაზი მარტივი გეომეტრიული ელემენტებია, რომლებიც ასოებს ქმნიან მხოლოდ მათგანვე წარმოებული ნაწილების შემადგენლობით კვადრატის ფარგლებში ე. ი. მთელი გრაფიკული სისტემისთვის ამოსავალია კვადრატის პრინციპი. ასომთავრულის ყველა მთავრული ასო განვითარდა ან კვადრატის შუაწერტილზე გაგლებულ ურთიერთპერპენდიკულარულ ხაზებს შორის ან კვადრატში ჩაწერილი წრის მეშვეობით. ეს მარტივი კვადრატული გეგმა დაედო საფუძვლად ქართული ასომთავრულის მონუმენტურ შენობას.

ასო-მოხაზულობათა შექმნის პროცესი მარტივიდან რთულისაკენ მიმდარებდა: თავდაპირველად იხაზება ურთიერთპერპენდიკულარული ხაზები, რომლის ვერტიკალზე ასოთა სიმაღლე აღინიშნება. «Влечение к вертикальному направлению — როგორც აღნიშნავს ველფლინი — связывается с потребностью в границе, порядке, законе»³³. იკრება კვადრატი, სადაც ასოთა სიმაღლე კვადრატის ვერტიკალურ ღერძს ემთხვევა, შემდეგ კი ამ ღერძის აქეთ-იქით კვადრატის დანაყოფებში წევით აღინიშნება გრაფიკული წესების თანახმად იხაზება უფრო, სახი და ნახევარწრე (რკალი). დაბოლოს, იშლება კვადრატის სახურეები, ურთიერთპერპენდიკულარული ხაზები და რჩება კლასიკური ფორმების მქონე, მაკარი გეომეტრიული კანონზომიერების საფუძველზე შექმნილი ასომთავრულის სახეობა.

ქართული ასომთავრულის სტრუქტურის ამოსავალი, როგორც ვხვდებით, მარტივი კვადრატია. საინტერესოა, ეს პრინციპი საიდან იღებს დასაბამს?

როგორც აღინიშნა, ასოთა ნაწილებს შორის არსებული პროპორციული თანაფარდობით, რომელიც გეომეტრიული პროგრესიის მიმდევრობითაა გამოხატული, ჩვენ უკვე პარალელურ რკალებზე იმ დარბაზული ტიპის შენობებთან, რომელიც ითხუხუხა წყობის გვირგვინოვანი გადახურვა აქვთ, ე. ი. ქართული დარბაზის გვირგვინების ტიპოლოგიაში, რომელიც საქართველოშია ცნობილი, კერძოდ რვაკუთხედიანი კუთხური წყობის, რვაკუთხედიანი პარალელური წყობის, თორმეტკუთხედიანი კუთხური წყობის და ოთხკუთხედიანი კუთხური წყობის, პროპორციულობის მხრივ ამ უკანასკნელს დაუკავშირებო. ამის მაგალითად კი დასახელებული ამაჟამად მესხეთში, კერძოდ ახალციხესა და სოფ. ხიზაბაგარში შემორჩენილი დარბაზული ტიპის ნაგებობანი (ტაბ. 15).

ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურა კომპოზიციური თვალსაზრისითაც ანუ მარტივ კვადრატულ გეგმაზე დამყარებული პრინციპით, ისევე ქართული დარბაზის გეგმათა მოხაზულობას უკავშირდება.

გლქუბური საცხოვრებელი დარბაზი (ტაბ. 16) წარმოადგენს კვადრატულ შენობას გვირგვინოვანი გადახურვითა და ცენტრში სინათლისათვის დატოვებული მალით. ამ ტიპის საცხოვრებელი სახლის გეგმისა და გადახურვის შესახებ დაწერილი ცნობებს ვიტრუვიუსთან (I ს. ძვ. წ-ით) ვხვდებით.³⁴

ქართულმა საცხოვრებელმა სახლმა, როგორც სამეცნიერო ლიტერატურაში აღნიშნული, თავის მხრივ დასაბამი მისცა ქართული არქიტექტურული ძეგლების, კერძოდ გუმბა-

თიანი ტიპის შენობათა განვითარებას. „ხუროთმოძღვრული მუშოქმედების ეს მხარე — შინაგანი სივრცე — ეს არის ჩონჩხი — აღნიშნავს გ. ჩუბინაშვილი, — რომელიც ასულ-დგმულებდა ხუროთმოძღვარს საქართველოში უძველესი, ჯერ კიდევ ქრისტიანობის წინა დროიდან, როგორც ეს შეიძლება დაგვასვენათ ვლუბურ დარბაზებს მისხედვით ქართულა და მესხეთში“.³⁵

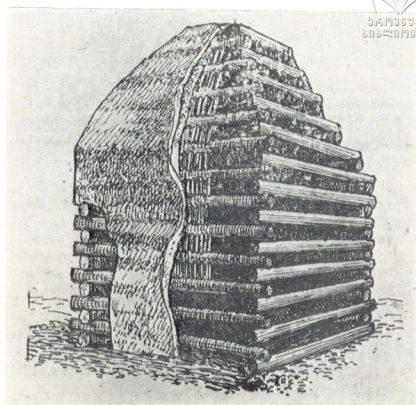
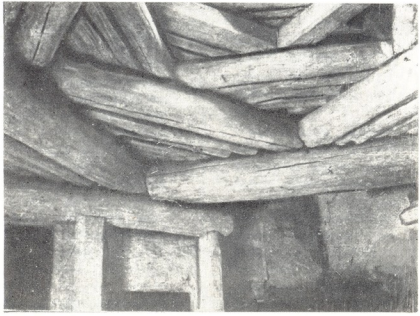
ქართულ არქიტექტურულ ძეგლებში შინაგანი სივრცის ზრდის მოთხოვნილებანი იწყებდა შენობის თანდათანობით ზრდას, რაც ბაზილიკური ტიპის შენობებში ვერ განხორციელდა. შინაგანი სივრცის ეს პრობლემა იმ გუმბათიანი ტიპის ტაძრებში გადაწყდა, სადაც გუმბათქვეშა სივრცე კვადრატი იყო.³⁶ კვადრატში აღნიშნული ურთიერთპერპენდიკულარული ანუ სიმეტრიის ხაზები შენობის მთავარი ღერძებია, რომლის მიმართულებითაც ხდება მასების თანდათანობითი ზრდა.³⁷

როდესაც გ. ჩუბინაშვილი ახასიათებს კახეთის გუმბათიან არქიტექტურას, რომელსაც თვლის «Наиболее полным осуществлением и достижением художественных исканий и устремлений народа»³⁸, აღნიშნავს, რომ მან არ იცის მრგვალი გუმბათიანი ტაძრები, არც ტაძრები ოქტოგონებზე, რომ «В ней купол имеет приложение только над квадратным пространством, иначе говоря, никаких элементов эллиптически-римского культурного течения не отмечается»³⁹.

ცენტრალურ-გუმბათიანი ტაძრების ევოლუციის უმაღლეს საფეხურად, რომელიც თავის დასაბამს ქრისტიანობის წინააღმდეგ ხანაში უმარტყობს ფორმის გლესური დარბაზიდან იღებს, გ. ჩუბინაშვილი მცხეთის ჯვარს მიიჩნევს.⁴⁰ «Купольная архитектура христианского времени не могла не находиться под воздействием этого связанного с родной почвой навыка, уходящего своим началом в неизвестную глубину веков»⁴¹.

აქ ერთი მომენტიც არის საინტერესო. მთავარ ელემენტებს შორის ასწვრივი ხაზია ძირითადი. ასოთა უმრავლესობაც, კერძოდ 50 ასო („აკე“ ნიშნის ჩათვლით) ვერტიკალურ პრინციპზეა აგებული. ასოთა ძირითადი ღერძი, რომელიც კვადრატის ვერტიკალურ შუახაზს უდრის, განსაზღვრავს ასოთა სიმაღლეს. წრეც კვადრატს ექვემდებარება. დიდი წრის დიამეტრიც კვადრატის გვერდის ტოლია.

ტაბ. 15.



ტაბ. 16.

ქართული ასომთავრულის ყველა ასოს მოხაზულობის შემაღვენილი კომპონენტები, როგორც ვხედავთ, ყოველთვის ცენტრალური ღერძისადმი დაქვემდებარებული, ანუ ასწვრივ დერეზაზე აქეთ-იქნად ასხმული (ასოთა შემოხაზვისას ხელის მოძრაობაც ხომ ყოველთვის ზევითა და არასოდეს ქვევიან ზევით არ ხდება) ე. ი. ნარტივ კვადრატულ გეგმაზე დაფუძნებული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურა, თუ შეიძლება ითქვას, ისეთ შინაგან სივრცეა ქმნის, რომლის აგებაც ვერტიკალს ემორჩილება. შინაგანი სივრცე ქართულ ცენტრალურ-გუმბათიან ტაძრებში, რომლის შეგრძნებაც ამ შემთხვევაში „თითქო მალდიდან ქვემოთ ხდება“⁴² ასევე ეწყობოდა კვადრატულ გეგმაზე დამყარებულ გუმბათიან სისტემას, რომლის თანდათანობით განვითარებასაც როგორც გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავს, თავისი დასაბამი შორეულ წარსულში აქვს.

ქართული საცხოვრებელი სახლების შესახებ წერილობითი წყაროებიდან ცნობილია ასევე სტრაბონის ცნობები (I ს. ძვ. წ-ით), რომელთაც აკად. ს. ჯანაშია უფრო ადრეული ხანის გამოძახილად მიიჩნევს. საყურადღებოა, რომ ქსენოფონტეს მიერ აღწერილ ბინებს (401 წელი ძვ. წ-ით) გ. ჩუბინაშვილი გლესური საცხოვრებელი სახლის ტიპთან აიგივებს. არქეოლოგიური გათხრების შედეგად ქართული საცხოვრებელი სახლის საწყისები შორეულ წარსულს მიეკუთვნება.⁴³ მხოლოდ დარბაზული ტიპის შენობათა განვითარებაში ეს ის ეტაპია, როცა მიწური სახლიდან კვადრატული ფორმის შენობა ამოდის ზემოთ.

ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურა თავისი მხატვრული გადაწყვეტით — ასოთა ნაწილებს შორის პროპორციული დამოკიდებულებითა და ასევე აგების ე. წ. კვადრატის პრინციპით ქართული არქიტექტურული ძეგლების განვითარების გზას მიეკუთვნება. ამ ევოლუციაში კი, რომელიც ერთი საერთო ხაზია გვემის მოხაზულობებისა და ასევე გადახურვის კონსტრუქციული გადაწყვეტილებით ქართული ასომთავრულის გრაფიკა აგების უმარტივესი ფორმებით ხალხურ-



რი არტიკეტურის ადრეული ხანის უმარტივეს ფორმებთან ამფუნდებს კავშირს.

ამრიგად, ასო-მოხაზულობათა პალეოგრაფიული ცვალებადობის საუფველზე ადრეული განვითარების ხანგრძლიობის გათვალისწინება და ასევე გრაფიკული წყობის ძველ არტიკეტურულ ფორმებთან შესაბამისობა შესაძლებლობას გვაძლევს ქართული ასომთავრულის გრაფიკული სტრუქტურის შექმნა კონსტიტუციონალურ ხანას დავუკავშიროთ.

ქართული ასომთავრულის გრაფიკა ადრეული შემოქმედებითი განვითარების გაზაზე მხატვრულ ფორმათა ძიების ერთ-ერთ კანონზომიერულ გამოვლენას წარმოადგენს.

მითითებული ლიტერატურა:

1 ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბილისი, 1949, გვ. 199-201.
 2 Л. Сумбадзе, Грузинские Дарбази, Тбилиси, 1960, გვ. 17 ახ. ტაბ: 9, 49, 51.
 3 გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, 1, თბილისი, 1936, გვ. 91; მისივე: Памятники типа Дивари, Тбилиси, 1948, სტრ. 40.
 4 ელ. მაკავარიანი, ქართული დამწერლობის განვითარების ტაბულის განმარტებითი ტექსტი, პალეოგრ. მიგბანი, II, თბილისი, 1969, გვ. 116, მისივე, ქართული ხელნაწერები, თბილისი, გამომც. „ხელოვნება“, 1970, გვ. 13, 14, 26, 27, 33; მისივე, „ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი ქართული ხელნაწერების მიხედვით (V-XIII სს.) ხელნ. ინსტიტუტის შრომაჯგუფი II, თბილისი, 1973, გვ. 238.
 5 Winfried Boedder, Zur Analyse des altgeorgischen Alphabets, Hamburg (Slavisches Seminar), 1975, გვ. 18-22.
 6 Г. Севак, Месроп Маштоц, Создание армянских писмен и словестности, Ереван, 1962;
 D. Olderoget, Ancient relationships between Armenia and Ethiopia. (From the history of the alphabet), Moscow, 1968, მისივე: Из истории армяно-эфиопских связей (алфавит Маштоца), Древний Восток, сборник I, Москва, 1975; რ. პატარიძე, ერაკოპიანის გრაფიკული საფუძვლები, მაცნე, 1970, № 3.
 7 ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, გვ. 203.
 8 Т. Кудкин, Начертание шрифтов, Москва, 1950, გვ. 9.
 9 იქვე, გვ. 14.
 10 Д. Дирингер, Алфавит, Москва, 1963, стр. 525.
 11 ლ. მუსხელიშვილი, „სამშენიშნის სიონის წარწერები და ამენქოპის თარღი“, ენობის მოამბე, X111, 1942, გვ. 85.
 12 პ. ინგოროვცა, შოთა რუსთაველი, ეფრ. მნათობი, 1966, № 3, გვ. 111.
 13 Г. Севак, Месроп Маштоц, стр. 40.
 14 რ. პატარიძე, ქართული ასომთავრული, მნათობი, 1972, № 1, გვ. 169-181, № 2, 165-182, № 3, გვ. 139-166, № 6, გვ. 186-192, № 7, 151-175, № 8, გვ. 146-154, № 9, გვ. 170-188.
 15 გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, 1940, გვ. 82.
 16 ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, გვ. 204-205.
 17 გ. წერეთელი, უძველესი ქართული წარწერები პალესტინიდან, თბილისი, 1960, გვ. 50.
 18 იქვე, გვ. 60.
 19 ნ. ბაქრაძე, ს. ბოლქვაძე, საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ქართული ეპიგრაფიკული ძეგლების კატალოგი, თბილისი, 1953, ტაბ. VIII, და IX; ნ. შოშიაშვილი, ურბნისის ძველი ქართული წარწერები, პალეოგრ. მიგბანი I, 1965, გვ. 142.
 20 А. Шанидзе, Новоткрытый алфавит Кавказских албанцев и его значение для науки, Изв. ИЯИМК, т. IV, II, Абулдаде, К открытию алфавита кавказских албанцев.

21 ე. ჯანგიევი, დეპარტამენტი V-X სს. ქართულ ეპიგრაფიკულ ძეგლებში, პალეოგრ. მიგბანი, II, 1969, გვ. 120.
 22 თ. ბრანველი, ატენის სიონის წარწერები, თბილისი, 1957, გვ. 55; ელ. მაკავარიანი, ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი, მრავალთავი II, გვ. 236-260, ტაბ. 11, III, XIV.
 23 ელ. მაკავარიანი, „ასომთავრული დამწერლობის მხატვრული თავისებურებანი“, გვ. 238-240. ამ საკითხს ჩვენ შეეხებო 1969 წელს არქეოგრაფიკის სკოლიდან საეპიგრაფიკო კონფერენციებზე წაკითხულ მოხსენებაში.
 24 კ. კეკელიძე, ძველი ქართული ლიტერატურა, თბილისი, 1923, გვ. 28.
 25 ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, გვ. 231.
 26 რ. პატარიძე, ქართული ასომთავრული, მნათობი, 1972, № 2, გვ. 172.
 27 ლ. ქაჯაია, ორი ტექნიკური ნიშანი ძველ ქართულ ხელნაწერებში, პალეოგრ. მიგბანი, ტ. II, 1969, გვ. 103.
 28 Брокгауз-Ефрон, Энциклопедический словарь, 32 С-ПБГ, 1895, стр. 654-656.
 29 Frantisek Muzica, Die Schöne Schrift, Прага, 1905, ტაბ. 14, 15, 16, 18, გვ. 60; Д. Дирингер, Алфавит, ტაბ. 236, 237. Harder Richard, Die Meisterung der Schrift durch die Criechen, Das neue Bild der Antike, I; Leipzig, 1942 გვ. 91-108; რ. პატარიძე, ქართული ასომთავრული დამწერლობის გრაფიკა, ხელნ. ინსტ. 1970 წლის 22/IV, X11 სამეცნიერო სესიის თეზისები, გვ. 13-14, მისივე, „ქართული ასომთავრული“, მნათობი, 1972, № 3, გვ. 161, ივ. ბოლდერის ზემოთ მასახლელებული ნაშრომი, გვ. 27-28.
 30 ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, გვ. 207-209.
 31 თ. ბრანველი, მანანის ეკლესიის წარწერები, საქ. მეცნ. აკადემიის მოამბე, X11X, № 5, თბილისი, 1962.
 32 ნ. შოშიაშვილი, ურბნისის ძველი ქართული წარწერები, პალეოგრ. მიგბ. I, 1965, გვ. 139-142.
 33 Г. Вельфли, Основные понятия истории искусства, Москва — Ленинград, 1930, стр. 158.
 34 Витрувий, Десять книг об архитектуре, Москва, 1936, стр. 41; Л. Сумбадзе, Колхидские жилище по Витрувию, Тбилиси, 1960, таб. 15.
 35 გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, გვ. 88.
 36 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, Тбилиси, 1959, გვ. 213, ე. ბერიძე, ძველი ქართული ხუროთმოძღვრება, თბილისი, 1975, გვ. 13.
 37 М. Мачавариани, Объемное выражение памятников монументальной древнегрузинской архитектуры. Тезисы докторской диссертации, 1942, Тбилиси, стр. 3.
 38 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, стр. 201.
 39 იქვე, გვ. 209.
 40 Г. Чубинашвили, Црми, Москва, 1969, стр. 40.
 41 Г. Чубинашвили, Архитектура Кахетии, стр. 203.
 42 გ. ჩუბინაშვილი, ქართული ხელოვნების ისტორია, I, გვ. 89.
 43 ლ. ჯავახიშვილი, უძველესი საციფრებელი უმრებელი საქართველოს ტერტრიონზე, „ძველესი მეცნიერება“, XIV, თბილისი, 1968, გვ. 20-30; ი. ჯავახიძე, ა. ჯავახიშვილი, უძველესი მიწათმოქმედო მოსახლეობის ელტერა საქართველოს ტერტრიონზე, თბილისი, 1971.



ქ რ ე ბ ი კ ა

● **საპარტიპელოს** სსრ დღეები მოსკოვში, რომელიც 23 აგვისტოს გაიხსნა სსრ კავშირის სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენაზე, უდიდესი პოლიტიურად და კულტურულ მნიშვნელობის ფაქტია. ამ დიდ მნიშვნელობას ორი ძირითადი ფაქტორი განაპირობებს. საქართველოს სსრ დღეები მოეწეო დიდი ოქტომბრის მე-50 წლისთავის იუბილეს წინა დღეებში, რომელიც საქართველოს შრომათმშენის მიერ საბჭოთა ეპოქაში მიღწეულ დასაბუთებულ მოპოვებული ანაგვარ ანგარიშს წარმოადგენდა.

საქართველოს სსრ წარმომადგენლობითი დელეგაციაში შედიოდნენ რესპუბლიკის, სახალხო მეურნეობის, მეცნიერების, კულტურის წარმომადგენლები, პარტიული, საბჭოთა, კომკავშირული მუშაკები, მხატვრული კოლექტივები, ანსამბლები, ცალკეული მუსიკოს-შემსრულებლები.

დელეგაციას ხელმძღვანელობდა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ვ. სიარაძე.

23 აგვისტოს სსრ კავშირის სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენაზე, საქართველოს მიღწევების დათვალიერების დაწყების დღეს, ჩვენი კავშირის მთავარი გამოფენის კონფერენცია დარბაზში გაიმართა პრესკონფერენციით.

დასწრეთ საქართველოს შესახებ ესაუბრა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მდივანი ვ. სიარაძე.

ეკონომიკის, მეცნიერებისა და კულტურის, სპორტის დარგში საბჭოთა სა-

ქართველოს დიდ მიღწევებზე, რუსეთ-საქართველოს ისტორიული და კულტურული ურთიერთობის შესახებ ილაპარაკეს თავიანთ გამოსვლებში საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილემ ი. ჩერქეზიამ, საქართველოს სსრ სახელმწიფო სადგემო კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილემ დ. ქართველიშვილმა, რესპუბლიკის სახმელის თავმჯდომარემ, სსრ კავშირის ვიზიტა ი. ციციშვილმა, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების პრეზიდენტის თავმჯდომარემ, სსრ კავშირის სახალხო არტისტად ა. ალექსიძემ, თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის კათედრის გამგემ მ. ლორთქიფანიძემ, ზუთგზის მსოფლიო ჩემპიონმა ქადაჯაშვილმა. გადარინდა შეშვილმა, რომლებმაც უახლესებ აგრეთვე კორესპონდენტთა კომპლექსი.

24 აგვისტო მთლიანად შეიძლება რესპუბლიკის მეცნიერთა და სახალხო მეურნეობის საკვების კომპლექსი.

ვაულონი „ცენტრალურში“ საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარემ ი. ჩერქეზიამ წაიკითხა მოხსენება „საქართველოს სსრ საბჭოთა კავშირის ხალხთა მშურ ოჯახში“.

საქართველოს ეკონომიკის წარმატებებზე, რომელიც იგი ეგებება ოქტომბრის მე-50 წლისთავს, ილაპარაკა ეკონომიკის მეცნიერებთა დოქტორმა, სახალხო მეურნეობის ეკონომიკისა და დაგეგმვის სამეცნიერო საკვლევი ინსტიტუტის დირექტორმა პროფესორმა ვ. მელქიძემ.

საქართველოს სსრ სოფლის მეურნეობის მინისტრმა ნ. კითაიამ შეიტყობილ ვაცანო რესპუბლიკის მრავალდარგოვანი სოფლის მეურნეობის მდგომარეობა და მისი განვითარების პერსპექტივები.

საბჭოთა ხელისუფლების წლებში საქართველოს რესპუბლიკაში მეცნიერების განვითარების შესახებ „ფიზიკის“ პავლიონის სალექციო დარბაზში საინტერესო მოხსენება წაიკითხა რესპუბლიკის აკადემიის ვიცე-პრეზიდენტმა ე. ხარაძემ.

რესპუბლიკის სახმელის თავმჯდომარემ ი. ციციშვილმა ილაპარაკა იმაზე, თუ როგორ განვითარდა საქართველოში მშენებლობა და არქიტექტურა საბჭოთა ხელისუფლების წლების მანძილზე. პროექტის მთავარმა ინჟინერმა ა. კახნიშვილმა უკითხის მომსახლე თანამშრომელმა სატრანსპორტო სისტემის მუშაქმმა.

საქართველოს უძველეს კულტურულ ტრადიციებზე, დღევანდელი კულტურისა და ხელისუფლების ისტორია მიერ მათ ნიჭიერ თვისებაზე, ახალ სოციალისტურ კულტურასა და ხელისუფლებას ილაპარაკა რესპუბლიკის კულტურის მინისტრმა მ. თაქთაქიშვილმა.

საბჭოთა საქართველოს ქალბები, მათ ცხოვრებასა და აქტიურ საზოგადოებრივ მოღვაწეობას მიუძღვნა თავისი გამოსვლა საქართველოს პროფკავშირის რესპუბლიკური საბჭოს მდივანმა ზ. კეკელიძემ. ამავე დღეს სახალხო მეურნეობის მიწვევით გამოფენაზე უჩვენებდნენ ქართულ საეკონომიკო პოპულარულ და დელეგაციას ფლმებს.

24 აგვისტოს მილიონობით საბჭოთა ტელემაურეებელმა ციხერებ ეგრანტ ნახა გადევნა „საქართველომ: ერთიან ოჯახში“. ტელემაურებელთა წინაშე მოვიდა საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი მდი-

ვანი ე. შევარდნაძე.

25 აგვისტოდან 26 აგვისტოდან მოსკოვის კინოთეატრებში ჩატარდა ქართული ფლმების ფესტივალი.

25 აგვისტოს ჩვენი ქვეყნის მთავარი გამოფენის კონფერენცია დარბაზში გაიმართა დიდი საზეიმო საღამო.

საღამო შესავალი სიტყვი გახსნა სსრ კავშირის სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენის დირექტორმა, ლენინური პრემიის ლაურეატმა პროფესორმა კ. მთავალიძემ.

სიტყვებით გამოვიდნენ სკკე პაპუშინის რაიონის მდივანი ი. შიშოვი, რესპუბლიკის სახმელის თავმჯდომარე, საბჭოთა კავშირის ვიზიტა ი. ციციშვილი, კონფერენციის ვიცე-პრეზიდენტი ე. ხარაძე.

საქართველოს დელეგაციის მესამე მოსკოვის ოქტომბრის რევოლუციის ორდენისანი საინსტრუმენტო ქარხანა „კალიბრის“ ხარატი ვ. ნიკოიძე.

ვ. სირაძემ მხურვალე მადლობა გადაუხადა ჩვენს ლენინურ პარტიას, მის ენტრელურ კომიტეტს, პირადად ამხანაგ ღ. ი. ბრევენი უყოველდღური მამორბივი ზრუნვისა და სიყვარულისათვის.

საღამოზე წაიკითხეს სახალხო მეურნეობის მიღწევათა გამოფენის მთავარი საგამოფენო კომიტეტის ვადამუშენებელმა იოსებ შუახიძემ, რომ საქართველოს სსრ რესპუბლიკა სამეურნეო და კულტურული მნიშვნელობის დარგში მიღწეული წარმატებებისათვის, ხალხს მატერიალური კეთილდღეობის გაუმჯობესებისათვის, ხალხთა მეგობრების განმტკიცებისათვის სსრ კავშირის მე-50 წლისთავთან დაკავშირებით დაჯილდოვებულა საპატიო დიპლომით.

საზეიმო საღამოს შემდეგ გაიმართა კონცერტი, რომელშიც მსოფლიოსდენენ ქართული ხელისუფლების ცნობილი წარმომადგენლები.

● ორ კვირას მასპინძლობდა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების აკ. ხორავას სახელობის სახლის საგამოფენო დარბაზში დამოუკიდებლობის ამკრძალ, აქ გრავიურული და ფერწერული ნამუშევრებით წარმოვიდგა რესპუბლიკის სხვადასხვა თაობის 15 თეატრალური მხატვარი: საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარი დ. თავაძე, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე კ. აკუღლაძე, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ე. დონცოვა, საიულო — საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვრები ი. ჩიკვაძე, ო. ქიჩაიძე და

ა. სლოვინსკი, თ. ქართულიშვილი, ავ. გოგოლაძე, თ. გვირაძე, ი. ინაშვილი, მ. ბაკრაძე, მ. შველიძე, თ. ხუციშვილი, დ. გორდელაძე, და შ. დარჩია, მხატვართა უმრავლესობამ რამდენიმე ნაწარმოები წარმოადგინა.

დაზღვრულ ნამუშევრებში თეატრალური მხატვრები მოგვეკლინენ ჩინებულ ფერმწერებად. გრაფიკისხეობად, გამოფენის ზოგიერთი ექსპონატი კარგად არის ცნობილი ჩვენი საზოგადოებაში.

მშობლიური ბუნების წარმტაც კუთხეებს ასახავს კ. აკუღლაძის „ქართლი“, „წინანდალი“, „ძველი თბილისი“, „პარკი სენაზე“,

„ავარაკი“ და თავადის — „წუნეთისა და მანგლისის მიღმოცემის პეიზაჟები“. საინტერესოდაა გააზრებულ ო. ქიჩაიძის — „პანტომიმა“, ი. ჩიკვაძის — „მუსიკა“, „ქალის პორტრეტი“, ა. სლოვინსკის „ქალი თოთოეუში“, „შემოდგომა“, ფანჯარას სიმდიდრით გამოირჩევა ახალგაზრდა მხატვრის თ. გვირგვინის გრაფიკული სერია „მუსიკისები“, დ. გორდელაძე წარმოვიდგინა ნ. წულუისკის წიგნის „თოთარგელას“ და ვევა-ფევაქლას — „საბაურის“ დასურათებით, აგრეთვე დაზღვრული გრაფიკული ნამუშევრებით, მ. ბაკრაძე — შექსპირის ილუსტრაციებით, ე. დონ-



სოვა — პორტრეტული და პეიზაჟური ნაწარმოებებით და სხვ.

თეატრალურ მხატვართა შემოქმედებამ დაზღვრული ფერწერისა და გრაფიკის სფეროში დამოუკიდებელთა ინტერესი გამოიწვია.

ბიული პავანაძე

● მოსკოვში დაიწყო გარდაცვალება რესპუბლიკის დამსახურებული არტიტი, საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის სოლისტი დავით გიორგის ძე ბასილაშვილი.

დ. ბასილაშვილი დაიბადა 1935 წელს ქ. თბილისში. მისი შრომითი საქმიანობა ადრე დაიწყო. უკვე 1949 წელს იგი მუშაობას იწყებს დიმიტრიის სახელობის ქარხანაში მუშად. პირველად მისი ნიჭი ამავე ქარხნის თეიმურაზოვიძეებში გამოვლინდა. 1951 წელს იგი აფხაზეთის ასპრ ფილარმონიის მოცეკვავეა.

1954 წლიდან კი დ. ბასილაშვილი ჩაირიცხა საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიურ ანსამბლში, სადაც გამოიწერებოდა მისი მღაღი ოსტატობა და პროფესიონალიზმი. მან მთელი თავისი ცხოვრება ეროვნული ქორეოგრაფიის განვითარებას შეუძლია.

დ. ბასილაშვილი შესანიშნავი მოცეკვავე იყო. მისი ცეცხლოვანი ცეკვა გამოირჩეოდა დახვეწილი უპასტიურობით, ვეჟაქური შენარებიზითა და ტემპრამენტით, უზაღო ტექნიკით. ვიხსივ. დ. ბასილაშვილი ერთდროულად უნახავს სცენაზე, ვერასოდეს დაიფიქრებდნენ მის კეთილშობილებასა და მხტრვალ არტიზიტებს. დ. ბასილაშვილმა საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიურ ანსამბლიდან ერთად თითქმის მთელი მსოფლიო შემოიარა. იგი იყო ქართული ხალხური ცეკვის ნამდვილი პატრონი. დ. ბასილაშვილი პოპულარიზატორი და

პროპაგანდისტი.

საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლის ხელმძღვანელებმა, სრ. კაპოშინის სახალხო არტიზიტებმა, სახელმწიფო და რუსთაველის პრემიების ლაურეატებმა ნინო რამიშვილმა და ილიკო სუბიშვილმა აღინიშნეს: „დავით ბასილაშვილი მშ წელი მოღვაწეობდა ჩვენს ანსამბლში. ეს ბრწყინვალე მოცეკვავე მათურბელს ხილვად მშვენიერი გარეგნობით, მაღალი საშემსრულებლო კულტურით, სინატიფით. შესანიშნავად ცეკვავდა სოლო პარტიებს „ხევსრუბელ სუიტში“, „ფარკაობაში“, „ხაჭღურში“, „ლელოში“, „ოსორში“ და სხვა ცეკვებში. სამაგალითო იყო მისი სიყვარული და ერთდროულმა ეროვნული კულტურისა და ქვეყნად, ჩვენს ანსამბლის მიმართ.

იგი იყო კეთილსინდისიერი, საქმისათვის თავდადებული ადამიანი, გულისხმიანი მეგობარი, რაც არა-

ერთხელ დაუმტკიცებია საზოგადოებრივ მოგზაურობების დროს.

ამ შესანიშნავი მოცეკვავისა და ადამიანის დღევანდელი დანაკლისა ჩვენს ანსამბლისათვის“.

დ. ბასილაშვილი დიდი სიყვარულითა და პატივისცემით სარგებლობდა კოლექტივში. საქართველოს ხალხური ცეკვის სახელმწიფო აკადემიური ანსამბლის წევრებმა გულისტკივლით აღნიშნეს: „ქალზე საწუხარაო, რომ ჩვენ — მისი ვაჟურული მეგობრები და აშხანაგები ვეღარ გავიგონებთ მის ხმას, ვერ დავიხანავთ მის სახეს, ვეღარ ვიგრძობთ იმ დაუმრეტელ ენერჯიას, აგრერგად რომ აღგვაგზნებდა და შთაგვაგონებდა ხოლმე.“

ტრაგიკული იყო მისი სიკვდილი. ჩვენს გულში მუდამ იცოცხლებს ხსოვნა ამ კეთილ ადამიანზე. შესანიშნავი მოცეკვავესა და მოქალაქეზე“.

სიპარბა სალუქვაძე



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 10, 1977

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Гиви Орджоникидзе

ВЕЛИКИЙ ДОКУМЕНТ

Первый секретарь Союза композиторов Грузинской ССР Г. Орджоникидзе в свете новой Конституции Союза ССР рассматривает актуальные вопросы грузинского музыкального творчества и музыкальной жизни. В статье приводятся примеры, свидетельствующие об успехах современной грузинской музыки, музыкального образования, говорится о нерешенных проблемах. Автор зовет внимание на необходимость включения памятников духовной культуры в процесс интернационального воспитания трудящихся.

Специальное внимание уделяется пониманию тех мест Конституции, в которых говорится о поддержке государством творческих союзов, профессионального и народного художественного творчества. (стр. 2).

Нодар Гурабанидзе

МИНУВШИЙ СЕЗОН И НОВЫЕ ПЕРСПЕКТИВЫ

Публикуется доклад, прочитанный Н. Гурабанидзе на IV пленуме Театрального общества Грузии 11 июля 1977 г.) и касающийся итогов минувшего сезона театров Грузии. (стр. 7).

Андрей Баланчивадзе

ТВОРЧЕСТВО МОЛОДЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Недавно в Москве проходил Всесоюзный пленум молодых композиторов, на котором были исполнены более 100 музыкальных произведений.

Автор беседует об основных и принципиальных по его мнению недостатках современной музыки. Говорит он также об успехах, вышедших на долю ряда молодых композиторов — участников пленума. (стр. 17).

Эльдар Шенгелая

СЕГОДНЯШНИЙ ДЕНЬ ГРУЗИНСКОГО КИНО

На основе анализа продукции киностудии «Грузия-фильм» за

1976 г. автор рассматривает проблемы, стоящие сегодня перед грузинским кино. (стр. 21).

Алексей Аргуш

НЕЗАБЫВАЕМЫЕ ВСТРЕЧИ

Министр культуры Абхазии пишет о гастролях Тбилисского театра имени Ш. Руставели и расценивает это событие как факт взаимной любви и нераздельности грузинского и абхазского народов (стр. 30).

Этер Думбадзе

УНИКАЛЬНАЯ ВЫСТАВКА

В дни II международного симпозиума по грузинскому искусству открылась выставка копий древнегрузинских фресок. Автор этих копий — заслуженный деятель искусств Грузинской ССР, художник и ученый Татьяна Шевякова. Выставка подытожила почти 50-летнюю деятельность художницы в этой редкой области.

Статья знакомит с творчеством Т. Шевяковой, со спецификой ее работы, со сложностями, характеризующими ее, знакомит с большой ценностью и достоинствами этих копий. (стр. 32).

Реваз Сирадзе

ИЗ ГРУЗИНСКОЙ МИФОЛОГИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКИ

С точки зрения исторической перспективы рассматриваются грузинская мифология и художественная культура, выработанная в мифологическом периоде.

Обсуждая эстетические принципы мифологического периода, автор учитывает грузинские, греческие, армянские и т. д. письменные источники, произведения искусства, найденные в результате археологических раскопок, а также памятники материальной культуры, фольклорные и этнографические данные. (стр. 38).

Владимир Мдивани

ГЕОРГИИ ШХВАЦАБАЯ

Творческий портрет грузинского скульптора Георгия Шхвацабая знакомит читателей с его основными работами, с особенностями профессиональных интересов и мастерства художника (стр. 48).

Нодар Натадзе

ЭКРАНИЗАЦИЯ «ВИТЯЗИ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ»

В статье рассматриваются возможности использования сюжета и идеи — эмоционального содержания «Витязя в тигровой шкуре» Ш. Руставели в драматургии и в кино. В исключительно многоплановом и богатом по своему содержанию произведении особенно может заинтересовать драматургов, режиссеров и актеров тема осознания человеком богатства своего внутреннего мира чувств. Именно это новое состояние сознания, незнакомое средневековому человеку, и предвещающее ренессанс, реализуется в образе Автандила и вообще составляет «исторический» смысл поэмы.

Статья печатается в порядке обсуждения. (стр. 52).

Гриша Шелия

ВОЗВРАЩЕНИЕ К ШЕКСПИРУ

Известный кинорежиссер Андрей Тарковский впервые обратился к театральной работе. На сцене театра им. Ленинского комсомола он осуществил постановку «Гамлета».

К оформлению спектакля был приглашен грузинский художник Тенгиз Мирзашвили. Рассказывая об этой постановке, автор статьи акцентирует внимание на основных моментах сложного и интересного режиссерского прочтения бессмертной драмы Шекспира (стр. 57).



Книги Мачабели

ИЗ ИСТОРИИ ГРУЗИНСКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО СВЕТСКОГО ЗЛАТОВАЯНИЯ

Предметы грузинского средневекового златоваiania культурного назначения дают представление о сложном и своеобразном пути развития этого искусства. Образцов светского назначения, созданных из драгоценных металлов до нас дошло мало.

В статье проанализированы произведения искусства как с точки зрения их художественной ценности, так и принадлежности определенной эпохе: надписи, имеющиеся на них, а также художественно-технические принципы их выполнения несут ясный отпечаток времени. (стр. 62).

Бондо Арведладзе

ПО ПОВОДУ ГРУЗИНСКОГО ПЕРЕВОДА ПЬЕСЫ ГАБРИЭЛА СУНДУКИАНА «БАННЫЙ УЗЕЛ»

В статье обсуждается вопрос авторства перевода пьесы Габриэла Сундукяна «Банний узел» на грузинский язык в связи с возникшим разногласием по этому поводу. И. Гришашвили автором перевода считает грузинского актера Васо Абашидзе, против чего возражает Р. Пашаян (газеты «Банвор» и «Советакан Аястан»). — по мнению последнего Г. Сундукян сам перевел свою пьесу. Автор статьи поддерживает мнение И. Гришашвили и высказывает свои взгляды по поводу участия Г. Сундукяна в переводе собственных пьес на грузинский язык. (стр. 70).

Джаба Иоселiani

МАТ В ОДИН ХОД

Публикуется рецензия на спектакль театра имени Руставели «Мнозлик» А. Липица. Режиссер постановки — Н. Хатисаици, художник — М. Швелидзе, ком-

позитор — И. Барданашиვი. Автор считает эту постановку символической победой сезона (стр. 74).

Манана Хидашели

К ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЧАВАРУХСКОГО ПОЯСА

Близ Пасанаури, в Чаварухском ущелье в 1961 году был обнаружен клад, известный ныне под названием Чаварухского клада. Содержит он 133 предмета, выполненные из бронзы, железа и полудрагоценных камней. Среди них наиболее значительными и интересными памятниками являются пояса.

Автор исследует один из поясов — изображенные на нем композиции связывает с мифологическими и религиозными представлениями древних грузинских народностей, подчеркивает важную роль культа плодородия. (стр. 84).

Тенгиз Кикачешвили

ЦВЕТ В ПЕПЗАЖЕ КОНСТАНТИНЭ ГАМСАХУРДИЯ

Как видно из заглавия, автор рассматривает цвет и его значение в изображении пейзажа в произведениях известного грузинского писателя Константина Гамсахурдия (стр. 87).

Эгер Окуджава

ДАВИД КАКАБАДЗЕ И КИНЕМАТОГРАФ

В статье речь идет о весьма интересной стороне творческой деятельности известного грузинского художника Давида Какабадзе — его работе в художественном и документальном кино.

Автор исследует киноленты, оформленные художником и пытается выявить принципы, кото-

рые перешли из живописных полотен Давида Какабадзе в изобразительную структуру фильмов. (стр. 91).

Андрэ Карбелашвили

ПЕРВЫЙ ФОНОГРАФ В ГРУЗИИ

Фонограф, изобретенный Эдисоном во второй половине 19 века, имел шумный успех во всем мире.

В 1901 году он демонстрировался и в Тбилиси. Закария Палиашвили начал записывать фонографом грузинские народные песни. Русская и грузинская пресса того времени, а особенно газета «Иверия», с восторгом отозвались на это важное и благородное дело (стр. 98).

Елена Мачавариани

ГРАФИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ГРУЗИНСКОГО АЛФАВИТА

На основании анализа очертаний букв древнегрузинского письма «Асomtварული», автор выделяет их основные формы — круг и прямую, определяет пропорциональное соотношение составных элементов графики и устанавливает целый ряд закономерностей построения всей системы в рамках квадрата. Основная же на принципе условности единая графическая система «Асomtварული», исключает возможность заимствования какой бы то ни было буквы из других алфавитов.

Общий композиционный принцип построения графики и пропорциональное соотношение девяти составных элементов дает возможность автору выявить связь с древнейшими грузинскими архитектурными памятниками дохристианского времени, а именно с простейшими формами перекрытия и плана народного жилья «Дарбази». (стр. 102).

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოიის, ჰ. შვერცეს, ო. თურქიას, ი. კვაპანტირაძისა და ს. სულავას ფოტოები.

მატერული რედაქტორი პალმის ბალაშვიძე.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 18/X-77 წ., უკ 07110
შვე. № 2642. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,75. ფასი 1 ზაფ.

საქართველოს კენცრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1977.

საქართველოს კენცრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.

თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-59.

