

საქართველო სელოვნება

ISSN 0132-1307

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

11

1985

180
1985/3

საქართველოს სსრ კულტურის საზინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი





ს ა გ ჯ რ თ ა ს ე ლ ტ ვ ნ ე ა

11 / 1985

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურგანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ გაგუნია,
მერაბ ბეგია
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ვანო კვიციანი,
ნოდარ მგალობლიძე,
ზურაბ ნიჭარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუკიძე,
ნიკო შავვაშაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თავადრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ძირითადი
ტალღები

რედაქციის მისამართი: 380028 თბილისი, კაშის ქ. № 14
ტელ. 95-10 24, 95-13 24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შევჩენკო

საქართველოს კვლევითი
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1985



ზელიმხან მებჭვიშვილი —
ლიბრატორის პარტიულთვის ლენინური პრინციპი 3

მუსიკა

ნ. ტალია ზეიფასი —
ოპერის თვითშეფასება 28

ვიქტორ იუზეფოვიჩი —
ორი კვირა ქართულ საოპერო თეატრთან 43

ოთარ თაქთაქიშვილი —
ქართული სიმღერა გღეროდნა მის სულში 112

მხატვრობა

ნინო ბედლაძე —
ლირიკოსი ფერმწერალი 62

დიმიტრი თუმანიშვილი —
გიორგი ჩუბინაშვილი 65

ქეთევან ახოზაძე —
ემირ ბურჯანაძის ბამოფენაზე 84

დიმიტრი შვეპარდნაძის გახსენება 106

კინო

80-იანი წლების ქართული კინო 8

უკლინ ნაკაში —
ოსთარ იოსელიანის „მთვარის ფავორიტები“ ანუ „შესაბა-
მისობის ძალი“ 114

„მთვარის ფავორიტები“ და მისი ავტორი 116

ნაუშ კლეიშანი —
დრამისული წილის პრობლემა 126

სერგეი ეიზენშტეინი —
ალგაფრენის ტენდენცია 130

არქიტექტურა

ძველი თბილისის რეკონსტრუქცია და რეგენერაცია 74

თინათინ ჩიჩუა —
ძველი ბანჯის გზა — უძველესი ქუჩა თბილისში 89

ბალევიზია

ნიკო ლეონიძე —
ბალევიზია ბუშინ, დღეს, ხვალ 19

კუბლიკაცია

სერგო ზაქარიაძის ჩანაწერები 56

ბანორაბა 64

შალვა გოგიძე —
ზამთრის სასახლის კომენდანტი 96

ჯაკობო ლეოპარდი —
დღიურებიდან 143

ს ა გ ჯ ო თ ა
ს ე ლ ო მ ნ ე გ ა

1985 წ. № 11

გარეკანის პირველ გვერდზე: ნ. თაბუკაშვილი—„ჩემი სოფლის კუთხე“;
გარეკანის მესამე გვერდზე — „პეიზაჟი“.
გარეკანის მეოთხე გვერდზე: ო. სირაძის მიერ შესრულებული სუპერ-ყუდები ში-
ნიატურული წიგნებისათვის.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა,
თბილისი, ლენინის ქ. № 14, ტელ. 93-93-59.



ნ. ნოდდა

ოქტომბერი

ლიბერატორისა და ხალხვნების მოღვაწეებო, კულტურის მუშაკებო! მაღლა ატარეთ კომუნისტური იდეურობის, ჰარტიულობის და ხალხურობის დროშა!

შეჰმენით ცხოვრებისეული სიმატლის, მაღალი კომუნისტური იდეალების დამამკვიდრებელი ნაწარმოებები!

საკვ ცენზორული კომიტიების მოწოდებანი ღიფი ოპოზიციის სოციალისტური რევოლუციის 68 წლისთავისათვის

ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური პრინციპი

3. ი. ლენინის სტატიის „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული
ლიტერატურა“ გამოკვეთების 8ი წლისთავის გამო

ზელიმხან მეზხვერშვილი

3. ი. ლენინის საპროგრამო სტატია „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ გამოკვეთდა პირველი ლეგალური ბოლშევიკური გაზეთის „ნოვიაა უიზნი“ 1905 წლის 13 (26) ნოემბრის ნომერში. ამ ჭეშმარიტად კლასიკურ ნაშრომში პროლეტარიატის გენიალური ბელადი მეცნიერულად განსაზღვრავს პარტიის ამოცანებს პრესისა და მხატვრული ლიტერატურის ხელმძღვანელობის დარგში, რუსეთის პირველი რევოლუციის ისტორიულ ვითარებაში შემოქმედებითად ავითარებს მარქსისტულ ესთეტიკას, მდიდრებს მას ახალი პრინციპებითა და დასკვნებით.

1905 წლის ოქტომბრის საყოველთაო პოლიტიკური გაფიცვის შემდეგ რუსეთში, ვ. ი. ლენინის შეფასებით, ცარიზმს უკვე აღარ შეეძლო რევოლუციის დაშარცხება, ხოლო რევოლუციის ჯერ კიდევ არ შექმნილ ცარიზმის დამარცხება. ასეთ ვითარებაში ვ. ი. ლენინი უპირველეს ყოვლისა ყურადღებას ამახვილებს იმ განსხვავებაზე, რომელიც ადრე არალეგალურ და ლეგალურ ბეჭდვით სიტყვას შორის არსებობდა. იგი მიუთითებს, რომ ეს განსხვავება, როგორც რუსეთის ბატონყმურ-თვითმპყრობელური ეპოქის სავალალო მემკვიდრეობა, თანდათან გაქრობას იწყებს.

მეფის ცენზურის მხრიდან სასტიკი დევნისა და შევიწროების პირობებში, როგორც ვ. ი. ლენინი აღნიშნავს, მთელი არალეგალური ბეჭდვითი სიტყვა პარტიული იყო და მას სცემდნენ ორგანიზაციები, რომლებიც ასე თუ ისე დაკავშირებული იყვნენ პარტიასთან. მთელი ლეგალური ბეჭდვითი სიტყვა კი, პარტიულობის აკრძალვის გამო, არაპარტიული გზით ვითარდებოდა, თუმცა როგორც ზელიმე პარტიისაკენ მიდრეკილება მაინც ჰქონდა. გამომდინარე აქედან, „აუსცილებელი იყო მახინჯი კავშირგაბმულობა, არანორმალური „თანაცხოვრება“, ყალბი შენიღბვა: ერთმანეთში იყო არეული იმ ადამიანთა სიტყვის იძულებით შეკვეცა, რომელთაც სურდათ გამოეთქვათ პარტიული შეხედულებანი, და იმ პირთა აზრის ნაკლებობა თუ აზრის სიღაჩრე, ვინც ამ შეხედულებამდე ვერ მომწიფებულყო, ვინც არსებითად, პარტიის კაცი არ იყო“.

ვ. ი. ლენინის განსაზღვრით, ეს იყო „ეპიზოდური სიტყვების, ლიტერატურული ლაქიობის, მონური ენის, იდეური ყმობის წყვეული დრო“. იგი იქვე იძლევა ამ მიმართულებით რევოლუციის პირველი შედეგების ზუსტ შეფასებას. „პროლეტარიატმა, — ვითხოვლობთ აღნიშნულ სტატიაში, — ბოლო მოუღო ამ უმსაგავსობას, რომლისაგანაც სული ეხუთებოდა ყოველივეს, რაც

18300

საქ. სსრ კ. პარტიის
საბ. სახ. წესმბ.
პროდუქციონი

კი რამ ცოცხალი და ახალი იყო რუსეთში. მაგრამ პროლეტარიატმა ვერც ერთობით მხოლოდ სანახევროდ მოუპოვა თავისუფლება რუსეთს“.

რუსეთის პირველი რევოლუციის აღმავლობამ ხელი შეუწყო ადრე აკრედიტებული ბეჰდვითი ორგანოების ლეგალიზაციას და ზოგიერთი ახალი ორგანოს დაარსებას, რამაც დღის წესრიგში დააყენა ლიტერატურული საქმისადმი ახლებური მიდგომა. რევოლუციური მოძრაობის ახალ პირობებში ვ. ი. ლენინი იძლევა ლიტერატურის პარტიულობის გენიალურ განსაზღვრას. იგი წერს: „ლიტერატურა პარტიული უნდა გახდეს. წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ხისისა, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული სამეწარმეო, ჩარჩული ბეჰდვითი სიტყვისა, წინააღმდეგ ბურჟუაზიული ლიტერატურული კარიერისმისა და ინდივიდუალიზმისა, „ბატონკაცური ანარქიზმისა“ და მოკვებისადმი მისწრაფებისა, — სოციალისტურმა პროლეტარიატმა უნდა წამოაყენოს **პარტიული ლიტერატურის** პრინციპი, განავითაროს ეს პრინციპი და განახორციელოს იგი რაც შეიძლება სრული და მთლიანი სახით“.

ვ. ი. ლენინი იქვე იძლევა იმის საფუძვლიან განმარტებას, თუ რას ნიშნავს ლიტერატურის პარტიულობის ეს პრინციპი. მისი განმარტებით, ლიტერატურის პარტიულობა მართლ იმას კი არ გულისხმობს, რომ პროლეტარიატისთვის სავსებით მიუღებელია უპარტიო, ზეკაცი ლიტერატორები, რომ „ლიტერატურული საქმე არ შეიძლება პირთა და ჯგუფთა მოკვების იარაღი იყოს, იგი საზოგადოდ არ შეიძლება საერთო პროლეტარულ საქმისაგან დაშორებული ინდივიდუალური საქმე იყოს“. ამ პრინციპის უმთავრესი მოთხოვნა იმაში მდგომარეობს, რომ „ლიტერატურული საქმე უნდა გახდეს შემაჯავებელი ნაწილი ორგანიზებული, გეგმაშეწონილი გაერთიანებული სოციალ-დემოკრატიული პარტიული მუშაობისა“. ამასთანავე ვ. ი. ლენინს აუცილებლად მიაჩნია, რომ ლიტერატურული საქმე ორგანულად იყოს დაკავშირებული პარტიული მუშაობის სხვა ნაწილებთან.

ლიტერატურის პარტიულობის მეცნიერულ დასაბუთებასთან ერთად ვ. ი. ლენინი ზუსტად განსაზღვრავს იმ უმნიშვნელოვანეს მოთხოვნას, რაც აუცილებელია ამ პრინციპის ცხოვრებაში გატარებისათვის. ამასთან დაკავშირებით იგი გარკვევით მიუთითებს, რომ საჭიროა პარტიის ხელმძღვანელობა ბეჰდვითი სიტყვის ორგანოებისადმი და ამ მიმართულებით დასახული ამოცანების პრაქტიკული განხორციელება.

ვ. ი. ლენინი მოიწონავდა, რომ გაზეთები სხვადასხვა პარტიული ორგანიზაციის ორგანოები გამხდარიყვნენ, ხოლო ლიტერატორები უსათუოდ პარტიულ ორგანიზაციებში შესულიყვნენ. სწორედ ეს მისცემდა პარტიას იმის შესაძლებლობას, რომ ქმედითი კონტროლი გაეწია მთელი ლიტერატურულ-საგამომცემლო საქმიანობისათვის და გეგმაზომიერად წარემართა იგი პროლეტარიატის ინტერესების შესაბამისად. „გამომცემლობანი და საწიგნოები, — წერს ვ. ი. ლენინი, — მაღაზიები და სამკითხველოები, ბიბლიოთეკები და წიგნების სხვადასხვა სავაჭრო — ყველაფერი ეს უნდა გახდეს პარტიული, ახგარიშვალდებული. მთელ ამ მუშაობას თვალყური უნდა ადევნოს ორგანიზებულმა სოციალისტურმა პროლეტარიატმა, მან უნდა გაუწიოს კონტროლი ყველაფერ ამას, მთელ ამ მუშაობაში უნდა შეიტანოს ცოცხალი პროლეტარული საქმის ცოცხალი ნაკადი და, ამრიგად, ყოველგვარი ნიადაგი გამოაცალოს ძველთაძველ, ნახევრადბლომოვისებურ, ნახევრადჩარჩულ რუსულ პრინციპს: მწერალი თავისთვის წერს, მკითხველიც თავისთვის კითხულობს“.

ვ. ი. ლენინი ლიტერატურის პარტიულობის პრინციპს განიხილავს მხატვრული შემოქმედების თავისებურებასთან ორგანულ კავშირში და იძლევა ამ თავისებურების სათანადო დახასიათებას. როგორც ვ. ი. ლენინი მიუთითებს, „ლიტერატურული საქმე ყველაზე ნაკლებ ემორჩილება მექანიკურ შეთანაბრებას; ნიველირებას, უმცირესობაზე უმრავლესობის ბატონობას“. სწო-

რედ ამიტომ მოითხოვს იგი როგორც უდავო ჭეშმარიტებას, რომ ამ საქმეში „მეტი გასაქანი მიეცეს პირად თოსნობას, ინდივიდუალურ მიღრეკილებებს, გასაქანი მიეცეს აზრსა და ფანტაზიას, ფორმასა და შინაარსს.“

გამომდინარე აქედან, ვ. ი. ლენინი დაბეჭდილებით მოითხოვს, რომ ლიტერატურული საქმე არ იქნას შაბლონურად გაიგივებული პროლეტარიატის პარტიული მუშაობის სხვა ნაწილებთან, რაც სრულებით არ უარყოფს იმ ახალ დებულებას, რომ „ლიტერატურული საქმე უსათუოდ და აუცილებლად უხდა გასდეს სოციალ-დემოკრატიული პარტიული მუშაობის ნაწილი“.

ვ. ი. ლენინმა ბოლომდე ამხილა ბურჟუაზიის იდეოლოგთა მთელი სიყალბე და თვალთმაქცობა, მათი დემაგოგიური ლაყბობა ლიტერატურის ზეკლასობობისა და უპარტიობის შესახებ, ცხოვრებისაგან, სინამდვილისაგან, საზოგადოების ინტერესებისაგან მისი დამოუკიდებლობისა და „თავისუფლების“ შესახებ. იგი გარკვევით აღნიშნავს, რომ ბურჟუაზიული იდეოლოგიების „ისტყვები აბსოლუტურ თავისუფლებაზე მხოლოდ ფარისევლობას“, ვინაიდან ფულის ბატონობასა და ადამიანის ექსპლუატაციაზე დამყარებულ საზოგადოებაში, სადაც „მშრომელთა მასები გალატაკებული არიან და ერთი მუჟა მდიდრები ჭექთახორბენ, შეუძლებელია რეალური და ნამდვილი თავისუფლება“. „განა თქვენ თავისუფალი ხართ, — განაგრძობს შემდეგ ვ. ი. ლენინი, — თქვენი ბურჟუაზიული გამომცემლობისაგან, ბატონო მწერალთა თქვენი ბურჟუაზიული საზოგადოებისაგან, რომელიც თქვენგან მოითხოვს პარსოგრაფიას ჩარჩოებსა და სურათებში, პროსტიტუციას „წმინდა“ საქციელს ჯელოვნების „დამატების“ სახით? ეს აბსოლუტური თავისუფლება ხომ ბურჟუაზიული თუ ანარქისტული ფრაზაა (ვინაიდან, როგორც მსოფლმხედველობა, ანარქიზმი უკლმა გადმობრუნებული ბურჟუაზიულობაა). არ შეიძლება საზოგადოებაში ცხოვრობდე და საზოგადოებისაგან თავისუფალი იყო. ბურჟუაზიული მწერლის, მხატვრის, მსახიობი ქალის თავისუფლება — ეს არის მხოლოდ შენიღბული (ანდა ფარისევლურად ნიღაბფარებული) დამოკიდებულება ფულის ქისისაგან, მოსყიდვისაგან, ხასობისაგან“.

როგორც ვხედავთ, ვ. ი. ლენინი ღრმა ანალიზს უყუთებს ლიტერატურისა და ჯელოვნების კლასობრივ არსს, ობიექტურად ახასიათებს მწერლისა და ჯელოვნების აუტანელ მდგომარეობას ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში. ამასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ყველაზე უფრო თავისუფალი შეიძლება იყოს მხატვრული ინტელიგენციის მხოლოდ ის ნაწილი, რომელსაც კარგად ესმის ექსპლუატატორულ კლასებზე მისი დამოკიდებულების დამლუპველი შედეგი და გამოდის ხალხის მხარეზე, მხარს უჭერს მშრომელთა ინტერესებს, თავის შემოქმედებას უკავშირებს პროგრესულ ძალებს და პირველ რიგში პროლეტარიატის ბრძოლასა და იდეოლოგიას.

ვ. ი. ლენინის სტატიაში მოცემულია არა მარტო ლიტერატურისა და ჯელოვნების კლასობრივი ბუნების ანალიზი და მხატვრული შემოქმედების აბსოლუტური თავისუფლების შესახებ რეაქციული თეორიის კრიტიკა, არამედ იქვე განსაზღვრულია სოციალისტური ლიტერატურისა და ჯელოვნების განვითარების ძირითადი მიმართულება. ვ. ი. ლენინის განმარტებით, არაკლასობრივი ლიტერატურისა და ჯელოვნების არსებობა შესაძლებელი იქნება მხოლოდ სოციალისტურ უკლასო საზოგადოებაში. ამიტომ არსებულ ვითარებაში სოციალისტების ამოცანა იმაში მდგომარეობს, რომ ფარისევლურად თავისუფალი, ნამდვილად კი ბურჟუაზიასთან დაკავშირებულ ლიტერატურას დაუპირისპირონ „ნამდვილად თავისუფალი, პროლეტარიატთან აშკარად დაკავშირებული ლიტერატურა“. „ეს იქნება, — ვკითხულობთ სტატიაში, — თავისუფალი ლიტერატურა, თავისუფალი იმიტომ, რომ არა ანგარება და არა კარიერა, არამედ სოციალიზმის იდეა და მშრომელებისადმი თანაგრძობა

მიზიზღავს ახალ-ახალ ძალებს მის რიგებში. ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა იმიტომ, რომ იგი სამსახურს გაუწევს არა სალონების გულმოყიჩებულ „გმირ ქალს“, არა მოწყენილ და სისუქნის ქონით შეწუხებულ „ხედვენის ათეულ ათასებს“, არამედ მილიონობით და ათეულ მილიონობით შრომელს, რომელნიც ქვეყნის საუკეთესო ნაწილს, მის ძალას, მის მონავალს შეადგენენ. ეს იქნება თავისუფალი ლიტერატურა, რომელიც კაცობრიობის რევოლუციური აზრის უკანასკნელ სიტყვას განაყოფიერებს სოციალისტური პროლეტარიატის გამოცდილებითა და ციხელი მუშაობით“.

ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური პრინციპი მკიდროდ არის დაცემიერებული სოციალისტური რეალიზმის ისეთ უმნიშვნელოვანეს პრობლემასთან, როგორც არის ხალხურობის პრობლემა. სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში წარმოუდგენელია პარტიულობა ხალხურობის გარეშე და ხალხურობა პარტიულობის გარეშე. კლარა ცეტკინთან საუბარში ვ. ი. ლენინი გარკვევით მიუთითებდა: „ხელოვნება ხალხს ეკუთვნის. იგი თავისი უღრმესი ფესვებით მშრომელთა ფართო მასივის თვით შუაგულში უნდა მოდიოდეს. იგი გასაგები და საყვარელი უნდა იყოს ამ მასებისათვის, იგი უნდა აერთიანებდეს ამ მასების გრძობას, აზრსა და ნებისყოფას, ადაგზებდეს მათ. იგი მათში მხატვრებს უნდა აღვიძებდეს და ავითარებდეს“.

ვ. ი. ლენინის სტატიის გარშემო დღესაც არ ცხრება იდეოლოგიური კამათი. ლიტერატურის ბურჟუაზიული თეორეტიკოსები ყოველ ღონეს ხმარობენ, რომ როგორმე გააყალბონ ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური პრინციპი. ისინი განუწყვეტლივ იმეორებენ გაცვეთილ ცილისწამებას, თითქოს მოწინავე საბჭოთა მწერლები სოციალისტურ სინამდვილეს, ჩვენი ხალხის ცხოვრებას ასახავდნენ არა საკუთარი მოწოდებით, არამედ პარტიის კარნახით, არა შინაგანი მისწრაფებით, არამედ გარედან ძალდატანებით. ამასთან დაცემიერებით თავის დროზე შესანიშნავად თქვა მიხეილ შოლოხოვმა, რომ საბჭოთა მწერლები თავიანთ ნაწარმოებებს ქმნიან არა პარტიის კარნახით, არამედ თავიანთი გულების კარნახით, მათი გულები კი პარტიას ეკუთვნისო.

კომუნისტური პარტია ყოველთვის მოითხოვდა და მოითხოვს შემოქმედებითი ინტელიგენციის მიმართ შეუწელებელ ყურადღებასა და მზრუნველობას, მაოი ღვაწლის სათანადო დაფასებას, რაც სრულებით გამორიცხავს მათდამი ლიბერალურ დამოკიდებულებას, მათ მიერ დამშვებული ცალკეული შეცდომების მიჩქმალვას. ამის საუკეთესო მაგალითია ვ. ი. ლენინის დამოკიდებულება სოციალისტური რეალიზმის ლიტერატურის ფუძემდებლის მ. გორკისადმი. იგი დიდად აფასებდა მ. გორკის დამსახურებას რუსეთის პროლეტარიატის წინაშე, მაგრამ ამასთანავე პირდაპირ მიუთითებდა მას ცალკეულ შეცდომებზე. ვ. ი. ლენინის შესახებ თვით მ. გორკი აღნიშნავს, რომ „მისი დამოკიდებულება ჩემდამი მკაცრი მასწავლებლისა და კეთილი „მზრუნველი მეგობრის“ დამოკიდებულება იყო“.

ჩვენს ქვეყანაში ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეები გარემოსილი არიან ხალხის უდიდესი სიყვარულითა და პატივისცემით. საბჭოთა მწერლები და კულტურის მუშაკები გატაცებით ეწევიან შემოქმედებით ძიებას, აფართოებენ მხატვრული ნაწარმოებების თემატიკას, ყურადღებას ამახვილებენ ახალ სოციალურ-ზნეობრივ პრობლემებზე, რაც ხელს უწყობს ადამიანთა სულიერი ცხოვრების განუხრებელ სრულყოფას, მშრომელთა აღზრდას კომუნისტურ იდეოლოგიისადმი ერთგულების სულსკვეთებით. მრავალეროვანი საბჭოთა ლიტერატურა და ხელოვნება ერთგულად ემსახურება ჩვენი პარტიისა და ხალხის საქმეს, სიმართლით ასახავს სოციალისტურ სინამდვილეს მის რევოლუციურ განვითარებაში, აქტიურად მონაწილეობს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, ქმედით გავლენას ახდენს ადამიანთა კულტურის დონისა და იდეოლოგიური მომზადების შემდგომ ამაღლებაზე.

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტია ბეჭდვითი სიტყვის ორგანიზაციის, ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხების გადაწყვეტაში მტკიცედ იცავს ლენინურ ტრადიციებს, რაც ქმედით გავლენას ახდენს ბეჭდვითი სიტყვის ორგანიზაციის, ტელევიზიისა და რადიოს მუშაობის სტილისა და მხარდაჭერის შემდგომ სრულყოფაზე, დაუცხრომლად ზრუნავს საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების იდეურ-მხატვრული დონის განუხრელი ამაღლების, კომუნისტური მშენებლობის პრაქტიკასთან მათი კავშირის კიდევ უფრო განმტკიცებასათვის. მხატვრულ შემოქმედებაზე პარტიული გავლენის უმთავრეს ნაცად მეთოდს წარმოადგენს მარქსისტულ-ლენინური კრიტიკა, რომელიც მოწოდებულია აქტიურად დაუჭიროს მხარი მწერლისა და ხელოვნის ნამდვილ იოვატობას, მათ შემოქმედებით მიღწევებსა და წარმატებებს, მაგრამ ამასთანავე არ მოადუნოს სიფხიზლე და მოურიდელად ამხილოს იდეურად მიუღებელი და მხატვრულად სუსტი ნაწარმოებები.

კომუნისტური პარტია მხატვრული სიტყვის ოსტატებისაგან მოითხოვს, რომ მათ კვლავაც თანმიმდევრულად განახორციელონ თავიანთ შემოქმედებაში ლიტერატურის პარტიულობისა და ხალხურობის ლენინური პრინციპები, ყოველგვარი დამახინჯების გარეშე რეალისტურად ასახონ ჩვენი ქვეყნის წარსული და თანამედროვეობა, საბჭოთა ხალხის შრომა და ბრძოლა, არ დაუშვან ცხოვრებიდან აღებული ფაქტების გაუმართლებელი შელამაზება და უარყოფითი მოვლენების გაზვიადება. პარტია ყოველთვის მხარს უჭერს ლიტერატურასა და ხელოვნების ცხოვრებაში აქტიურ ჩარევას, განსაკუთრებულ წინიშენლობას ანიჭებს მხატვრული შემოქმედების იდეურ მიმართულებას, მაგრამ ამასთანავე იგი სავსებით უარყოფს ამ საქმეში ყოველგვარ აჩქარებას, როცა ცდილობენ თემის აქტუალობით მიჩქმალონ მხატვრული ნაწარმოების აშკარა პრიმიტიულობა.

აპრილად, ვ. ი. ლენინის სტატია „პარტიული ორგანიზაცია და პარტიული ლიტერატურა“ წარმოადგენდა ახალი, სოციალისტური ლიტერატურისა და ხელოვნების ნამდვილ მანიფესტს, რომელმაც უდიდესი როლი შეასრულა ჩვენი საუკუნის მხატვრული კულტურისა და ესთეტიკური აზროვნების განვითარებაში. ამ სტატიაში წამოყენებული ლიტერატურის პარტიულობის ლენინური პრინციპი საფუძვლად დაედო სოციალისტური რეალიზმის შემოქმედებით მეთოდს, რომელიც პროლეტარიატის რევოლუციური ბრძოლის ატმოსფეროში იბადებოდა და ორგანულად იყო დაკავშირებული ამ ბრძოლასთან, მის მასულდგმულეზებელ იდეალებთან. სწორედ ამ მეთოდის საფუძვლზე გახდა შესაძლებელი სოციალისტური სინამდვილის ამსახველი საბჭოთა მხატვრული ლიტერატურის სწრაფი განვითარება, მისი განუხრელი შემოქმედებითი აღზავლობა და სრულყოფა. ლიტერატურის პარტიულობის უმნიშვნელოვანესი ლენინური დებულებები და დასკვნები ყოველთვის ინარჩუნებენ და არასოდეს დაკარგავენ აქტუალობას.

80-იანი წლების ქართული კინო

ამ რამდენიმე ხნის წინ თბილისში მოეწყო კინობელოვების საკავშირო სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის, საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირისა და რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის კინოს ისტორიისა და თეორიის სექტორის ერთობლივი სამეცნიერო-პრაქტიკული კონფერენცია, რომლის თემა იყო „80-იანი წლების ქართული კინოს განვითარების ძირითადი ტენდენციები“.

მეთხველებს ვთავაზობთ ამ სამეცნიერო შეკრების მოკლე სტენოგრაფიულ ანგარიშს.

კონფერენციაზე შესავალი სიტყვით გამოვიდა საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის თავმჯდომარე ელდარ შენაველიანი:

ის ფაქტი, რომ ჩვენ უკვე მეორედ ვატარებთ ამგვარ ერთობლივ სამეცნიერო კონფერენციას, უფლებას გვაძლევს ვთქვათ, რომ ურთიერთობის ეს ფორმა ტრადიციულ ხასიათს იძენს. ჩვენს შეკრებებს საფუძველი ამ ექვსი წლის წინ ჩაეყარა, როდესაც მოეწყო პირველი ერთობლივი სამეცნიერო-პრაქტიკული კონფერენცია, მისი მასალები შემდეგ ცალკე კრებულადაც დაისტამბა.

ჩვენს შეკრებას დიდ მნიშვნელობას ვანიჭებთ ორი მიზეზის გამო. პირველი და მთავარი საზოგადოებრივი სიტუაცია გახლავთ. ჩვენი ქვეყანა ემზადება სკკპ მორაგე, XXVII ყრილობისათვის — საგანგებოდ წინშეწველიანი ყრილობისათვის, რომელიც შეიმუშავებს მთელ რიგ ახალ თეორიულ დებულებებს, რომლებიც ბელს შეუწყობენ ჩვენი საზოგადოების წინსვლას. ამგვარი სიტუაცია ნაყოფიერ ნიადაგს ქმნის ხელოვნების განვითარებისათვის, ვინაიდან სწორედ ასეთ ვითარებაში ჩნდება ხოლმე საინტერესო ნაწარმოებები. მეორე — ქართველი კინემატოგრაფისტები, მთლიანად ქართული კინობელოვნება დღეს მეტად თავისებური მომენტის წინაშე დგას და აი რატომ: აშუაბს ჩვენს კინოში სხვადასხვა თაობის რეჟისორები მუშაობენ. ყოველწლიურად მათ ახალგაზრდობის ახალ-ახალი ნაკადი ემატება. ახალგაზრდები საკუთარი სიტყვის სათქმელად ემზადებიან. ზოგმა უკვე ადგა თავისი პირველი ფილმი, რომელიც იძლევა სერიოზული მსჯელობის საბაბს. უკანასკნელ წლებში საინტერესო სურათები გადაიღეს უფროსი თაობის ოსტატებმაც. ისინიც უდავოდ იმსახურებენ სერიოზულ დაფიქრებას, საქმიან გააზრება-შეფასებას. ახ რომ, დედგა დრო, ახლა კრიტიკამ თქვას თავისი სიტყვა. ჩვენ მისგან ველით თანამედროვე კინოპროცესის ანალოზს, პერიოდის საზღვრების მონიშვნას, წარმართველ ტენდენციათა განზოგადებას, შემოქმედებითი ძიების ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელი მიმართულებების გამოვლენას. იმედი მაქვს, აქ გამოთქმუ-

ლი მოსაზრებები, კრიტიკული შენიშვნები და სურვილები ხელს შეუწყობს ქართული კინოს შემდგომ წინსვლას და განვითარებას.

მოსხენებით „თანამედროვე ქართული კინოს ძირითადი იდეურ-თემატური მიმართულებანი“ გამოვიდა კინობელოვების საკავშირო სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის სსრკ ხალხთა კინოს სექტორის გამგე, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი ლილიანა მამბატაძე:

ძალზე რთული ამოცანის წინაშე აღმოვჩნდი: მოკლედ უნდა ჩამოვყალიბო უკანასკნელი წლების ქართული კინოს განვითარებასთან დაკავშირებული რიგი საკითხებისა.

ჩვენ უკვე უკან მოვიტოვეთ 80-იანი წლების პირველი ნახევარი. სკკპ XXVII ყრილობისათვის მზადების პერიოდში ჩვენს წინაშე დასმულია ახალი აქტუალური ამოცანა, რომელიც მოკლედ და მკაფიოდ ჩამოაყალიბა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდივანმა აზხ. მ. მ. გორბაჩოვმა თავის უკანასკნელ გამოსვლებაში, ამასთან დაკავშირებით ჩვენ შეგვიძლია ახალი პოზიციებიდან შევხედოთ განვლილ ხუთწლეულს და მის კავშირს კინობელოვების განვითარების წინამორბედ ათწლეულებთან. სამწუხაროდ, ამ პერიოდში ძალზე ცოტაა შექმნილი ისეთი კინოფილმი, რომელშიც დასმულია აქტუალური პრობლემები და ამოცანები.

ჩვენი საზოგადოების, ესევე როგორც მთლიანად კაცობრიობის არსებობის საფუძველია მატერიალურ-ტექნიკური კეთილდღეობა და რაც მთავარია, შრომა. ძალზე იშვიათია ჩვენს ეკრანებზე სურათები, რომლებიც წარმოგვიდგენენ ადამიანს თანამედროვე წარმოების, სოფლის მეურნეობის, მრეწველობის სპეციფიკურ რეალურ პირობებში, შრომის პროცესში. მე ვგულისხმობს ისეთ ფილმებს, როგორცაა „იმედი და საყრდენი“.

ამ სურათში ნაჩვენები იყო ძალიან მნიშვნელოვანი რან — ნებისმიერ წინსვლას თან ახლავს ძველის



ნგრეთის ისტორიაში არსებობს ნგრევის პერიოდიც და შენების პერიოდიც. არიან მხატვრები, რომელთა შემოქმედებაში დომინირებს ნგრევის იდეა, მაგრამ არიან ისეთებიც, რომლებიც შენების იდეით ხელმძღვანელობენ. რ. ჩხეიძის ფილმში „მშობლიურ ჩემო მიწავ“ სწორედ ეს იდეა მთავარი. დღეს ჩვენ გვკვირდება ახალი ნეკინიში, რომლის შემუშავებაც უკვე მიმდინარეობს. კაცობრიობა ვერ წავა წინ, თუკი არ იქნება შენების იდეა. რ. ჩხეიძის სურათში იგი მკაფიოდ იყო გამოხატული, შესაძლოა, ერთგვარი გადაქცებითაც, მაგრამ ეს იდეა არსებითია. ამიტომაც არის ფილმი „მშობლიურ ჩემო მიწავ“ ჩემთვის ესოდენ ახლობელი.

ფილმში „ციხეფერი მთები“ ანუ დაუჭრებელი ამბავი“ ე. შენგელაია ავითარებს თავისი შემოქმედების ძირითად თემას, ამასთანავე სვამს პრობლემას, რომელსაც აქვს ფართო ფერადობა. ფილმში „ციხეფერი მთები“ ჩემთვის მთავარია ფილოსოფიური იდეები. აქ საუბარია ხასიათისა და ვითარების ერთიანობაზე. შევასხენებთ რა გზით მიადგამ თემას ე. შენგელაია. „შერევილებში“ მან გვიჩვენა ადამიანები, რომლებიც ფანტასტიკური ენერჯითა და მიზანსწრაფვით გადალახავენ ყველაზე არახელსაყრელ ვითარების და ახორციელებენ თითქოს აუზღენდელ ოცნებას. „სამანიშვილის დედინაცვალში“ ვითარებამ მოტეხა ადამიანი, იგი დაწვრილმანდა. ე. შენგელაიას ახალი ფილმში ხასიათი და ვითარება ერთ მთლიანობაშია მოქცეული. ვითარების შესვლილად აუცილებელია ხასიათის გარდაქმნა. უფრო სწორად, საჭიროა ჩამოყალიბდეს პიროვნება, რომელსაც ექნება ნაყოფიერი და კონსტრუქტიული მოქმედების უნარი. ნუ ელოდებით „ვიდაკის წყალობას“, თავად მოიკრიბეთ ძალა და ენერჯია და დაიხსებთ მადლი მიწანი! — აი, რას გვეუბნებიან ამ ნიჟიერი, გონიერი და აქტუალური კომედიის ავტორები.

ფილმის მეორე პრობლემა — დროის პრობლემაა. ამასთან დაკავშირებით გადავიკითხე ნ. დუმბაძის რომანი „მარადისობის კანონი“ და განვიფრთხილები დაგრჩი, როდესაც იქ წავაწუდი ერთგვარ წინასწარმეტყველებას, რომელსაც მღვდლის სიტყვები შეიცავს. „სიტყვა, საქმე და დრო — განუყოფელი სამება“ — როდენ მართალია დღეს ეს თეზისი. მას ვერ განახორციელებ, თუკი დროის ფსი არ იცი. პროგრესი — ეს არის პროდუქციის ან სულიერ ფასეულობათა წარმოება დროის ერთეულში. ასეა ყველგან — ამერიკაშიც, ახალ ზელანდიაშიც, კონკონგშიც და მოსკოვშიც. თუკი დღევანდელ დროს არ ვფასებდით, დღეს დრო აღარ იცდის, იმიტომ, რომ იგი წარსულშია ამოწურა. „გაუფრთხილდით დროს, ნუ ფლანგავთ მას უქმად!“ — გვაფრთხილებენ „ციხეფერი მთების“ ავტორები.

სამწუხაროდ, ყველა ქართული ფილმი როდი პასუხობს დღევანდელ სულიერ პრობლემათა რეალისტური მხარის მხარე მოთხოვნებს. ავიღოთ მაგალითისათვის „მარადისობის კანონის“ ექრანიზაცია (რეჟ. ვ. კვაჭაძე). ამ ფილმში არის ყველაფერი — ჭკრის ისტორია,

ბაჩანას თანამშრომელთა ამბავიც, საავადმყოფოს პალატაც, და ამავე დროს, აქ არაფერია რომანისეული. ნაწარმოების გადავიკითხვის შემდეგ მივხვდი, რომ ფილმს უპირველეს ყოვლისა აკლია არმანის ინტონაცია, კუმპარბიტ ემოციონა ქურხია გააქტიურებული აზრი, ადამიანური სიბრძნე, მისი ფილოსოფიური პოზიცია. ამიტომაც ფილმში დარჩა მხოლოდ პალატა, სამი ადამიანი და რაღაც ცალსახა, უღიზიანო სიტუაცია.

ქართული კინოს საუკეთესო ნიმუშებზე, მაღალმხატვრულ ნაწარმოებებზე, საერთოდ მის, როგორც ფუნოქმენის თავისებურებებზე, არა ერთი სტატია და თეორიული ნაშრომი დაიწერა, მაგრამ ქართულ კინოში არის სუსტი ფილმებიც, რომლებიც კრიტიკის ყურადღების მიღმა რჩებიან. ასეთი სურათების პროცენტია, სამწუხაროდ, დიდია. ვასაოცარია, რომ ეს ფილმები უარესად მძაფრ გემოვნებისათვისა გათვალისწინებული. უნარული აღრევა, რეალური გამოსახულებისა და უნარის პირობითობის სტატიური უნუსაბამობა, მთელი რიგი ეპიზოდების უხამსობა — აი, ეს შთაბეჭდილება, რომელიც ჩემზე დატოვა ფილმი „სიყვარული ყველას უნდა“. კარგა ხანს ვერ გავერკვეთ რა უნარისა იყო ეს ფილმი. მერე მივხვდი, რომ ავტორებს მიუზღოდის შექმნა სურდა.

მინდა ცალკე მივუბრუნდე შრომის თემას, მშრომელადამიანს, რომელიც საზოგადოების მთავარი ფიგურაა. ასეთი პიროვნება ქართული კინოს ერთ-ერთი პრობლემაა. უფრო სწორად, პრობლემა სოციალურად აქტიური გმირის შექმნა, რომელსაც ექნება ის ფილოსოფიური პოტენციალი, რომელიც ქართულ კინოში თავდამოყალიბდა. მაყურებლის ყველაზე მეტად შთაბეჭდილებს ნიჟიერი, პატრიოსანი ადამიანი, რომელსაც აქვს აქტიური მოქმედების, საკუთარი მიზნის მიღწევის უნარი. დღევანდელ კინოში გაჩნდა მთელი რიგი ფილმებისა, რომლებიც აქტიურებენ ხსოვნის ძალებს. ამასთან დაკავშირებით მინდა გავისენო მ. კოკოჩავის ფილმი „ხელი ზაფხულის სამი დღე“. ეს სურათი არა მარტო წარსულის მემკვიდრეობისადმი ფაქიზადამოცილებულზე მოგვიხსრობს, არამედ გარკვეული თაობის სოციალურ-ფსიქოლოგიურ პორტრეტსაც წარმოგვადგენს. ფილმის ცენტრშია პროფესორი-არქეოლოგი, რომლის არსებობაც თავმოყალიბდა კვლამარტივი მეცნიერის, მოქალაქის — რაინიერებული ინტელიგენტის საუკეთესო თვისებები. შთაბეჭდავია ფილმის ერთ-ერთი ბოლო ეპიზოდი, როდესაც ცუდხანის ნალოწიანებში ყორღანის „დაქრძალვის“ სურათში ნალოწი საზოგადოება იყრის თავს. აქ ჩამოვიან მისი ნაცნობი მინისტრი, ექიმი, ფილოსოფოსი, ჩამოვიან რეჟისორი, რომელიც ცხრა იწას იქით წასულია ხელდაწერიის ჩამოსატანად, და იმისთვის, რაც მის გვერდით ხდება, ვერ მოუვლია. „უჯიშოებო! უჯიშოების ეროს!“ — უყვირის მათ პროფესორის ახალგაზრდა თანამოაზრე თამარიკო. რა თქმა უნდა, აქ საუბარია არა მთლიანად გრზე, არამედ „უჯიშოთა“ საზოგადოებაზე, რომელსაც თავის წინაპართა საფლავებზე ცეკვა-თამაში გაუნარტავს და თითქოს ბუნებით

ტკობის გოგური გრძნობა დაუფლებია. ვფიქრობ, რომ ფილმი „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ ღრმა ანალიზის იმსახურებს და მისი ღირსება სათანადოდ ჯერ არ არის შეფასებული.

უნდა აღინიშნოს, რომ თანამედროვე თემაზე შექმნილ ფილმებს შორის, რომლებშიც განსაკუთრებული მნიშვნელობა ხსენავენ თენას ენიჭება, უფრო მეტად „ქართულ ფილმში“ შექმნილი ნაწარმოებები უკარბობს. ამ კუთხით შევხედო ნ. მანაგაძის ფილმს „გაზაფხული ვაღის“, რომელიც მწერალ გ. რაჭველიშვილს მიეძღვნა, მაგრამ აქ უფრო საუბარია არა მწერალ-უნდა ვარკვეული თვალთახედვით დაწახულ მის შენიჭებულად, არამედ იმაზე, რომ თაბა სულიერად შეიძლება გაიარაწნას. სწორედ ეს თემა დომინირებს ფილმში. მე არ შევეხებო გმირს, რომელიც ფილმში არ არის გახსნილი. ეს ფილმი უფრო შთაბეჭდილებათა ნაყრება და მასში არ არის ანალიზის სიღრმე. ფილმის ძირითად ხარვეზებს მე პირველ რიგში დრამატურგის მივანერ (ეს ჩვენი კინოს ერთ-ერთი ძირეული პრობლემა).

თანამედროვე საბჭოთა კინოში არის მთელი რიგი ფილმი, სისა, რომლებიც შეიძლება გავაერთიანოთ სათაუთ „მოუკვრები მოწმეთა გარეშე“. აქ ძირითადად წარმოდგენილია ყოფით-ოქაბური სამყარო. ამ ვიწრო წრეში, რაღა თქმა უნდა, მსხვილი კომუნიზმია ამორტიზებული. აქ საკმაოდ დაწვრილებით და ფართოდ წარმოდგება ჩვენი დროის ტრაგიკული კატალიზმები. ასეთი ფილმები ქართულ კინოშიც არსებობს. მათ რიცხვშია უ. მგელაძის „როგორ ვიცხოვრო უშენოდ“. ფილმში ჯარიდან დაბრუნებული ორი მეტოპოზის ოკაბური ცხოვრება წარმოდგენილი. რეჟისორს სურდა შეექმნა თანამედროვე პრობლემებისადმი მიძღვნილი ფილმი, რომელიც არ გავივია უპირველეს ყოვლისა იმ პირობაში ხარვეზს გამო, რომელიც სხვა მრავალ ფილმშიაც შეინიშნება — მოძველდა გმირი. იგი 40-იანი წლების გმირებს უფრო მოგვაგონებს, რომლებიც ქონდათ სიწმინდე და სამყაროსადმი ნიშნა. იგი მუცელ ექიმ-მაგებოდა სუსტებს, ეხმარებოდა მოზუცებს. მას ყოველთვის უდიდოდნენ, უცნობებაც კი. მაგრამ ის სხვა დრო და სხვა გირი იყო. დღეს იგი აღარ გამოდგება.

რამდენიუე სიტყვით ომისადმი მიძღვნილ ფილმებზე შევხერდებით. კონკრეტულად და სისუხტე — ათ ძირითადი მოთხოვნები, რომლებსაც დღევანდელი ტკობა უყენებს ამ თემათ დაინტერესებულ რეჟისორებს. და კიდევ მოვლენათა გააზრების ფილოსოფიური სიღრმე. ეს მოთხოვნა განაპირობა ლიტერატურულ და კინოწარმოებებში სხვადასხვა დროისმეორე პლასტების დაახლოებამ. სამწუხაროდ, ეს სიღრმე ვერ დავიხანგე ომისადმი მიძღვნილ ქართულ ფილმში „ყველა კომეტა როდეს კრება“. ფილმი „მე დაბრუნდები“ მეომარ-კოეტ მირზა გელაშვილს ეძღვნება. ფილმში ურთიერთდადახლოებული ომის-დროინდელი და ომამდელი ცხოვრების თემები. სურათი არ არის მოკლებული სიმართლეს, მაგრამ რეჟისორს გაუგებარი დარჩა დროთა შეპირისპირების მუხანი: ნუთუ 40-იანი წლები ესოდნენ ტკობი იყო? ნუთუ მომარბანი პოეტის მეგობრებმა და თეთრ-ბერეტარა ქალშვილზე საყარისია იმის ხარვენებლად, თუ რა საზინდლება მოუტანა ადამიანს ომმა?

სამწუხაროდ, „ჯარისკაცის მამისა“ და „ომის ბიჭების“ შემდეგ ქართულ კინოში არ შექმნილა აქ თემისადმი მიძღვნილი სერიოზული, მაღალმხატვრული ნაწარმოები.

მინდა შევეხო ისტორიულ ფილმს და იმას, თუ როგორ აისახება საზოგადოებრივ-ისტორიული ბედ ქართულ ეკრანზე.

უნდა ითქვას, რომ დღევანდელი საბჭოთა კინემატოგრაფი არც ისე მდიდარია ისტორიული სურათებით: „იაროსლავ ბრძენი“, „ლევ ტოლსტოი“, „ანა კავლიოვა“ და მთელი რიგი საკმაოდ სუსტი, უღიმღამო ფილმებისა, რომლებმაც გამოიწვია დისკუსიითა მძლავრი ტალღა, თუმცა მათი მხატვრული ღირსებები არ იძლეოდა პრობლემის ღრმა კვლევის შესაძლებლობას. კინემატოგრაფი ამზინებს, ადარბებს რუსულ კლასიკას. ამ თვალსაზრისით ქართული კინო დღი სიფრთხილით უნდა მოეკიდოს ერის ბედთან დაკავშირებულ თემებს. ქართულ ეკრანზე ჩნდება უტყუარი ისტორიული სიმართლის შემცველი, მაღალმხატვრული ფილმები, მაგრამ ამ სურათებში მე უპირველეს ყოვლისა გამოვსავლობის კონცეფცია მაუიქრებს. შეუძლებელია არ აღგაფრთხილოთ ი. კვიციანიის ფილმის „მოცურავის“ სტილურმა გადაწყვეტამ. ფილმს კონტრასტულად გასდევს ორი თემა: განჯია და უდარდებლობა. ეს არის იგივე სამთაბო: დრამაშინისაფის უცხაო რაიზე სოციალურ-კოლიტიკური მრწამსი, მაგრამ იგი ხალხის განსაღ ხორცისა და სულის განსახიერებამა. მის ვაჟს — ანტონს შეიძლება თვითდარბავებული ვუწოდოთ, ვინაიდან მან არ უწყის, რასა იქმს, მოქმედებს პლაკატის ჩარჩოებში და ამიტომაც იღუპება; მესამე თაობის წარმომადგენელი — დონცოტი კი გვარის გადაშენება განსახიერებს. ეს კინოგაფი, ვერის თავისებურებებიდან გამოწინდარე, ვარაუდობს დასკვნების საყოველთაო მნიშვნელობას. ამას არ ვთვანხებთ. არც გასულ საუკუნეში ყოფილი ტკობი ცხოვრება. იყო სისხლისდერილი ომები, მაგრამ ხალხმა იეგარად გაუძლო განსაცდელს, გადაარჩა და სულიც შეინარჩუნა. სხვაგვარად შეუძლებელია... სამწუხაროა, რომ ი. კვიციანიის ფილმში ეს ვერ დავიხანგე.

ხელოვნება მოწოდებულია დაეხმაროს ადამიანს „წყლის ზედადღე ევიოს თაი“. აიტომაც ვეკამათები ი. კვიციანიის ფილმის კონცეფციას, რომელიც გაიოუსავლობას ვხედავ. იგივე პრეტენზია მაქვს რ. რეზიაშვილის ფილმის „გაზა შინისაკენ“ მიმართ.

ქართულ ეკრანზე გაჩნდა კიდევ ორი სურათი — „მძა“ და „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“, რომლებიც არ გავს სხვა ისტორიულ ფილმებს. თ. ბაბლუაის ფილმი „მძა“, უპირველეს ყოვლისა, საყურადღებოა მასში წამოკრილი პრობლემა — მისადებია თუ არა სისხლის ფხად მოპოვებული სიმართლე?

გიორგი მთვრელიაის ფილმში „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ ასახულია ისტორიული სიტუაცია, როდესაც ამზობება ჩახშობილია, სახლოპოზიციას კი ჯერ ძალა არ მოუტეობია. მაგრამ არსებობს რაღაც ერთიანობა სხვადასხვა სოციალურ ფენებს შორის — საყოველთაო მოთმინება, რაც ახალ ძალთა შეკრება-მომარაგებას სჭირდება. ლე-

ქრთათაშვილი (ჩემის აზრით სწორედ ის არის ფილმის მთავარი გმირი) ცდილობს ძალით ააშორება ორგანიზაცია, მაგრამ რისთვის? მხოლოდ და მხოლოდ თვითდაშვიდებისათვის. ალბათ არ იყო საჭირო მისი ხასიათის ისეთი თვისებების ხაზგასმა, როგორც ცხოვრება და ავტორიცოხა. იგი ისედაც უკუყვანია. მე ახ მეჩნის ეს სურათი, რომელიც ჩემთვის ბევრი სიახლის შემცველია.

მე არ მქონდა ყველა ფილმის საფუძვლიანი და დაწვრილებითი გარჩევის საშუალება, ამიტომაც ძირითადად ზოგად შთაბეჭდილებათა გაზიარებით შემოვიფარგლე.

ერის მულტივი ცხოვრება ყოველთვის იყო ძირითადი მოტივი ქართული ფილმებისათვის, რომლებიც 50-იანი წლების მეორე ნახევრიდან ნოყილიყუელი გამოდიან ეკრანებზე, გვახარებენ, ზოგჯერ იმედსაც გვიკრებენ, მაგრამ ისინი მუდამ ხელს უწყობენ საბჭოთა კინემატოგრაფის წინსვლას და განვითარებას და ძირითადი ნიშნებით მრავალფეროვანი საბჭოთა კინოს განუყოფელ ნაწილად რჩებიან.

კინომოდერნი მთარ მარჯაბბ თავის მოხსენებაში შეეხო 80-იანი წლების ქართული კინოპროდუქსის განვითარების ძირითად ტენდენციებს:

შანსანსანლი წლების ქართულ კინოში შეინიშნება რამდენიმე ტენდენცია, რომელიც წარმოაჩენს როგორც კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებით მისწრაფებებს, ისე თანამედროვე ქართული კინოს მხატვრულ-იდეურ არსს. ერთ-ერთი ასეთი ტენდენცია ამკიდრებს თხრობით სტილს, როდესაც ავტორისეული ჩანაფიქრი გამოიხატება სიუჟეტის, ხასიათების განვითარების მეშვეობით. ასეთი ფილმები არ გავრბიან სხვადასხვა სახის სიმბოლოებსა და მეტაფორებს, რომლებიც, ძირითადად, ფილმის თხრობით-შემცენებით მხარე უკავშირდებიან და ნაწარმოების ემოციური საწყისის ვასაძლიერებლად არაან მნიშობილიან.

ამ ტენდენციას შეიძლება მივაკუთვნოთ ლ. დოლობერძის ფილმი „დღეს დამე უთენებია“ და გ. შენგელაიას სურათი „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“, აგრეთვე უკანასკნელ წლებში ომის თემაზე შექმნილი ფილმები, დეტაქტივისა და ეკრანისაციის ნიმუშები, რამდენიმე კინოკომედია — ერთი სიტყვით, კინოსტრდია „ქართული ფილმის“ პროდუქციის ორი მესამედია.

ლ. დოლობერძის ფილმი „დღეს დამე უთენებია“ არის ფიქრი ადამიანის მოვლადობაზე, მისი კავშირზე საზოგადოებასთან, დროსთან. ერთი ადამიანის ბედის მაგალითზე ავტორი ქვეყნის მიერ განვლილ ისტორიულ გზის გარკვეული მონაკვეთის გააზრებას ცდილობს. კონკრეტული ადამიანის ბედის წარმოჩენა ისტორიული ვითარებისა და სოციალური გარემოს ფონზე არ წარმოადგენს სიახლეს ლ. დოლობერძის შემოქმედებაში. ასე იყო ფილმებში „ერთი ცის ქვეშ“, „მე ზედავ მესს“, „რამდენიმე ინტერვიუ პირად საიოთებზე“. ფილმის „დღეს დამე უთენებია“ გმირის — ევას არსებაში თითქმის თავი მოეყარა ლ. დოლობერძის მიერ სხვა სურათებით შექმნილ სახეებს. ევას ცხოვრება ემარწვლიტალიბიდან სიზბერძმედ ჩაფიქრებულთა როგორც მისი განუმეორებელი პიროვნების ჩამოყალიბების გზა. ფილმში

მნიშვნელოვანია ისტორიზმის ყველა ძირიდადი გეგოლი, მაგრამ იგრძნობა, რომ ავტორს ისინი სურდა ბა როგორც საყრდენი ადამიანის ბედის ჩამოყალიბებლად. მაგრამ თვით ეს საყრდენიც მხოლოდ იდეურ-ემოციურ კონტაქტში გმირთან, რის გამოც იგი ხელოვნური განსხვავების ნიშნებს ატარებს.

ფილმის სახეთი სტრუქტურა როგორცაა. რეალისტურად გათამაშებული ეპიზოდების გვერდით გვხვდება ანა თუ იმ თემატური მოტივის სტილოზაცია. სტრუქტურის სირთულეს მე მათ ერთიანობაში ვხედავ. აქ ვაგლისხმობ ერთგვარ თავისუფლებას მასალის მოწოდებაში. მაგრამ ამგვარი დამოკიდებულება, ზოგჯერ, არღვევს სტილურ მითლიანობას, წინდად ფორმალურ ხასიათს იქნს და ავტორის ჩარევას, ძალდატანებას უფრო მავს, ვიდრე ავტორისეული აზრისა და ამ აზრის გამოხატველი ფორმის ბუნებრივ მდინარებას.

ეკვს არ იწვევს ის მოსაზრება, რომ რეიესურა — თვითგამოხატვის ფორმაა, რომ ფილმი, მასზე მუშაობის კოლექტიური პრინციპის მიუხედავად, რეჟისორის მხატვრული ხელწერისა და მისი აზროვნების დონის განმარტებელი ქმნილებაა. ამის გამო ყოველ ფილმში ვეძებთ ავტორისეულ თავისებურებებს, რომლებიც ნაწარმოებს ანიჭებენ განუმეორებლობასა და ინდივიდუალობას, რომელიც, თავის მხრივ, განსაზღვრავს მის იდეურ-ემოციურ მიზანდასახულობას, ამა თუ იმ მხატვრული ტენდენციისადმი კუთვნილებას.

გიორგი შენგელაია — „დავერდობისა“ და „ფიროსმანის“ ავტორი, დაბეწვილი ხელოვანი, თავის ახალ ფილმი „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ ყურადღებას კვლავ ადამიანის სულიერი სამყაროებზე წარმოაჩენს და საზოგადოებაში მისი არსებობის ფორმებზე დავეფიქრებს. რეჟისორი უაქივოდ და გონიერად მოგვიხიბობს იმ უჩვეულო მოვლენებზე, რომლებიც კომპარტულ სიზარის უფრო გავაოწენენ, ვიდრე გაცნობიერებენ სინამდვილეს. გ. შენგელაია გვიხატავს ჯოჯობეთის მსგავს სამყაროს. ფილმის გმირთა მოგზაურობა ამ საწყაროში ჯოჯობეთის წრეთა ხილვას ემსგავსება. ეს შედარება სიმბოლურ ხასიათს ატარებს, მაგრამ თვით სინამდვილე სრულბითაც არ არის სიმბოლური. პირიქით, ჯოჯობეთის წრეები — ქართული სოფლებია, სადაც ქართველები ცხოვრობენ, მაგრამ ჩვენ არ ვტკოვებს ჯოჯობეთის შეგარნება.

თუმცა ფილმში შიშზე არ ლაპარაკობენ, რეჟისორმა შეიღო შიშის ატმოსფეროს შექმნა. მისი ფილმის მთავარი გმირი სწორედ ატმოსფეროა, იგი გვეხმარება ავტორის ჩანაფიქრის გახსნაში. რეჟისორული ოსტატობის წყალობით, რთული ხატოვანი სტრუქტურის მიუხედავად, ფილმი ადვილად დასაქმელდა მაყურებლისთვის, რაც, ჩემის აზრით, ძალზე მნიშვნელოვანია.

ატმოსფეროს თავისებური შეგარნებით ხასიათდება თ. ბაბლუანის ფილმი „მშა“. თავის პირველ სრულმეტრაჟიან ფილმში ახალგაზრდა რეჟისორი მოგვიხიბობს ხალხის ცნობიერების ჩამოყალიბების ძალზე რთულ პერიოდზე. ეს პროცესი მის ფილმში კონკრეტულ ადამიანთა ბედშია გარდატეხილი. შეიძლება ითქვას, რომ ერთად აღებულ ყველა ქართულ ფილმში არ ყოფილა იმდენი სისხტეი, რამდენიც თ. ბაბლუანის ერთ ფილმშია. მაგრამ რეჟი-

სორს სისასტიკის გარეგანი ნიშნები უფრო აინტერესებს, ვიდრე არსი. მართალია, ავტორის მიერ არჩეული გზა გარკვეულ ეფექტს აღწევს, მაგრამ ეს უფრო წარმოდგენილი ფაქტების სიმრავლისა და მათი დინამიკური მონაცვლეობის წყალობით ხდება. თ. ბაბლუარი — გულწრფელი ხელმოწერილი — თავისივე თავისუფლების მსხვერპლი ხდება, რის გამოც ეკვს ქვეშ აუღებს ფილმის ფინალში გამომავალ აზრს.

ინავე თაობის რეჟისორმა — გ. ჩოხელმა გადაიღო ფილმი „ადამიანთა სევდა“, რომელიც გადაამარტულთა უცნაური ლაშქრობის ამბავს მოგვითხრობს. ფილმში არის საბირთვო ფერები, ირონია, მსუბუქი კომედიურობა, ცალკეულ მოტივთა დრამატიზმი. „ადამიანთა სევდა“ ბევრი ნიშნითა ჩემთვის საინტერესოა, მაგრამ თვალმისაცემია კონცეპტუალური და მხატვრულ-სტილისტური გაუმართაობა, რაც აბუნდოვებს მის ძირითად სათქმელს.

ბუნებრივია, მეტ ინტერესს იწვევს ის შემოქმედებითი ძიება, რომელიც თანამედროვე თემის კვლევას უკავშირდება. სამწუხაროდ, მორალურ-ეთიკური პრობლემების დამუშავებისას, 80-იანი წლების ყველაზე სუსტი ფილმები სწორედ თანამედროვე მასალაზე შექმნილი. „მარადისობის კონიში“, „გზის დასაწყისი“, „ბანდიტი აგურის ქარხნიდან“, „მეციკარში ვიღაც იჯდა“, „კოსმოსრდის ამოსვლის მოყვარულთათვის“ და სხვ. ამის ნათელი დადასტურებაა.

თანამედროვე თემის დამუშავებაში გარკვეულ წარმატებას მიაღწევს რეჟისორებმა გ. ლევანოვ-თუმანიშვილმა (ფილმი „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“) და ნ. მანაგაძემ (ფილმი „გაზაფხული გადის“).

გ. ლევანოვის ფილმში მე ვხედავ ავტორისეულ სიწრფელს, თუმცა ჩემთვის გაუგებარია მისი სწრაფვა მოიცავს რაც შეიძლება მეტი, რის გამოც ნაკლებ უკრძალავს აქვეყნებას ახალბედა პრობლემათა სიღრმეს.

ნ. მანაგაძეს გმირის ცხოვრების ფაქტების მხატვრულ სახედ გადაქცევა განუზრახავს მიზნად. ამიტან რთულია და თავისი ჩანაფიქრით გარკვეული ინტერესის აღმკვეთელიც.

გ. ლევანოვის ფილმის გმირი მხატვარია, ნ. მანაგაძის ფილმისა — მწერალი. ამდენად, თავიდანვე ცხადი ხდება, რომ გარკვეული სულიერი წყობის პროცენტებთან გვექნება საქმე. შეიძლება ითქვას, რომ ნანაგაძის და ლევანოვის ფილმები რაღაც ახალსა და საინტერესოს გვისხნიან გმირთა სახეებში. ადამიანი, მით უმეტეს, შემოქმედი, რომელსაც სინამდვილის მხატვრული კვლევა განუზრახავს, შეუძლებელია მოკლებული იყოს ორიგინალურობასა და განუმეორებლობის ნიშნებს. პროცენტების ორიგინალურობა, მისი განუმეორებლობა კი ვლინდება იმაში, თუ რა არის მისი მორალურ-ეთიკური კოდექსის თანამედ დასაშვები და რა — შეუძლებელი. ვფიქრობ, მანაგაძემც და ლევანოვმაც უსენიშნავად იციან ეს ქუშპარბიტება, უბრალოდ, საჭირო იყო უფრო თანამიმდევრულად გაჟოლდენ მას, უპირველეს ყოვლისა, გამოეხატათ გმირის დამოკიდებულება სინამდვილისადმი, დროისადმი. პირველ რიგში სწორედ ეს აკლია ფილმების „ათოვდა ზამთრის ბაღებს“ და „გაზაფხული გადის“ გმირებს.

ხელმოწერის ერთ-ერთი ყველაზე მთავარი პრობლემაა, ალბათ, მინიმუმ გმირის პრობლემაა. ანასთან დაკავშირებით მინდა გავისხენო ბ. ხოტივარის ფილმი

„ლიმიტი II“, რომელიც თავისი მხატვრული დონეებით ვერ იქცა აღმოჩენად ქართული კინოსათვის, მაგრამ ვფიქრობ, აქ საინტერესოა თვითვე შექმნილი სიახი. მართალია, ამგვარი სახე-ხასიათის შექმნის შესაძლებლობას ისტორიული პროცესება იძლეოდა, მაგრამ მისი ხასიათის გააზრება უფაოდ თანამედროვეა და ახალი ქართული კინოსთვის.

ი. კვიციანიის ფილმს „მოცურავე“ ეკრანზე გამოსვლისთანავე მრავალი თაყვანისმცემელი გამოუჩნდა. „22 პატარა ამბავი სამი ნოცურავის ცხოვრებიდან“ — ვკითხულობთ ფილმის ქვესათურში. მაგრამ არც ისე სიორული წარსულისა და ჩვენი დღევანდლობის ეს უბრალო და უწყინარი სიუჟეტები სულაც არ არის უმნიშვნელო თვით გმირის ცხოვრებაში. ავტორი გავლისკვირვით ვკვირვებს სისასტიკეს, მაგრამ აღწევს დროს ხუმრობაც სურს. ეს უცნაური შეხამება ბაღებს თბობის უცნაურ ფორმას. ნაკრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით. კვიციანიისეული ჩანაფიქრის უცნაურობა გამოწვეულია იმით, რომ ფილმი დრამატურგიულად გაუმართავია. ამიტომაც კვიციანი-რეჟისორს უხდება სასუბისგება კვიციანი-დრამატურგის შეცდომების გამო.

თანამედროვე კინორეჟისორებში გამოიყოფა პუბლიცისტური ჰაოსის გამომხატველი ტენდენცია. აქ ჩვენ ვაწყდებით განსაკუთრებულ ემოციურ სიმდიდრეს ჩანაფიქრის ბრტყიანობისას. ამის ნათელი მაგალითია ა. ჩხეიძის ფილმი „მშობლიური ჩემო მიწავ“, მ. კოკოჩაშვილის „ცხელი ზაფხულის სამი დღე“ და ე. შენგელას „ციხფერი მთები“ ანუ დაუკრებელი ანბავი“. ერთი შეხედვით ამ ფილმებს თითქოს არაფერი აკავშირებთ, მაგრამ სამივე თანამედროვე ცხოვრების არსებითი პრობლემებისაკენ არიან მიმართული და სამივე ავტორისეული აზრის მკვნიერება აერთიანებს. ამ ფილმების გმირები კანონისა და მორალის ნორმათა დაცვიდრებისათვის იბრძვიან. ვკვირვებენ რა ამ ბრძოლას, ფილმების ავტორები სვამენ საკითხს საზოგადოების ანორმალური მდგომარეობის შესახებ და ამდღევანდელ საკუთარ დამოკიდებულებას სინამდვილისადმი, არჩევენ სადღევანდეს, რომელიც უკეთ წარმოაჩენს სათი პოლიციის სიმართლეს.

პუბლიცისტის მიზანი — უარყოფა ან დამკვიდრება. ეკრანიდან აუღერებელი პუბლიცისტური ნოქა და ჩვენს კინოში უკონკრეტოდ დაკავშირებული იყო აქტუალურ ცხოვრებისეულ პრობლემებს. კ. მიქაბერიძის ფილმმა „ჩემი ბებია“ და მ. ქიარელის „ხანადამ“ საფუძველი ჩაუყარეს ამ ტენდენციას ქართულ კინოში. პრობლემათა ფიქვი შეგარძნება, მეტაფორულობა, სამფედტური სიმწკვე, ავტორი სტილისტიკა წარმატებით აითვისა თავისი „წინაპრებისაგან“ ფილმმა „ციხფერი მთები“, რომელიც უკანასკნელი წლების ქართული კინოს ქუშპარბით შენაჩნია.

და ბოლოს, შევეხები თანამედროვე ქართული კინოს განვითარების შესახებ ტენდენციას, რომელიც (ასლის ანალიტიკურ გააზრებას ემყარება. ამ ტენდენციის ისეთ ფილმებში, როგორც არის გ. კანდელაკის „უბედურება“ და ა. რეხვიაშვილის „XIX საუკუნის ქართული ქრონიკა“ და „გზა შინსაკენ“ მკაფიოდ იკვეთება მისი ძირითადი ნიშნები: საგანთა გაუცხოებული ხედვა და ასევე გაუცხო-

ბული თხრობა. ა. რეზიაშვილის რეჟისორული მანერა შეიძლება განვსაზღვროთ როგორც განსვითი თხრობა. მისთვის მოვარა თავისთავად აზრი — ცოცხალი სინამდვილეში მოპოვებული და ყოველმხრივი შესწავლის საგნად ქცეული.

განიხილავთ რა კინოპროცესს როგორც ერთ მთლიანობას და ამავე დროს, როგორც უწყვეტი და განვიხილავთ რა კინოპროცესს ერთ გარკვეულ მონაკვეთს, ჩვენ ვერად ვერ ავუვლით კონკრეტულ პიროვნებებს.

არაჩინო მხატვრები, რომელთა შემოქმედება განცალკევებით დავს განვითარების საერთო სურათში. მხედველობაში შევსებთ სერგო ფარაქანოვის პიროვნებას, — რაც არ უნდა გადავადოთ ამ ხელოვანმა და სადაც არ უნდა იმყოფება, მისი ქმნილება ყოველთვის შესასწავლია. ჩემის აზრით, ამ შეიძლება საუბარი იმაზე, თუ რა კინოს ქმნის იგი ამა თუ იმ შემოქმედებით ბაზუკა მუშაობისა — ქართულს თუ უკრაინულს. ეს ფარაქანოვისეული კინოა. მის მიერ შექმნილ ფილმებს ამა თუ იმ სტუდიაში შეიძლება მიმდევრებიც ვაიროვნდეს (როგორც ეს მოხდა უკრაინაში), მაგრამ თვით ფარაქანოვის შემოქმედებით პიროვნება მუდამ ავტონომიური იქნება. მისი ახალი ფილმის „სურამის ციხის ლეგენდის“ ნახვამ კიდევ ერთხელ დამარწმუნა, რამდენად თვალწინა მახლავს თვით ავტორის პიროვნება. ჩემთვის არ არის საივარს რამდენად ახლოს დავს ფილმი დანიელ ჯონკაძის ნაწარმოებთან, მიუხედავად, უაზრობად მიმაჩნია მის ფილმში ქართული ეროვნული სულის დანახვის მოთხოვნა. მე აღვიკვამ ფარაქანოვის ფილმს, როგორც სანახაობას, როგორც მითს ბედისწერის ყოვლისშემძლეობაზე. ამავე დროს, ფართა, კონსტრუქციული და ავტორისეულ ასოციაციითა უნატიფესი შეხამებანი, ქმნიან რა გარკვეულ ხმა-ხედვით სისტემას, წარმოშობენ ლეგენდას, მაგრამ ლეგენდას თავად ფარაქანოვზე, ეს კი სხვა ფილმის სიუჟეტია...

კინოს საკავშირო სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის უმცროსი მეცნიერ-თანამშრომელი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი იური ტიშჩინი შეეხო ისტორიულ და ისტორიულ-რევოლუციურ თეატრის ქართულ კინოში:

ჩაბდაპირისპირი მიდევნილ წერილში პუშკინი წერდა, რომ არა მარტო უფლება გვაქვს, არამედ გვმართებს საქმე ვიპოვოთ წინაპართა დიდებით, რამეთუ მათ საქმეთა უპატერეკემლობა სამარცხვინო სულმოკლეობაა. დღეს ჩვენს კინოში, ისტორიულ თეატრულ საუბარისას, სულ უფრო ზნორად ვიხსენებთ გამოჩინულ ადამიანთა სახელებს. ამას ვაკეთებთ არა მარტო ისტორიულ პროცესზე მათ ავტორიტეტულ შეხედულებათა გასახელებლად, არამედ ისტორიული კინოს შემდგომი განვითარების დასაცავადაც.

ჩემის აზრით, 1912 წელს მიღებულმა დადგენილებამ, რომელიც კინემატოგრაფს შეეხებოდა, რამდენადმე არასწორი ორიენტაცია მისცა ეკრანის ოსტატთა ძიებებს. იგი მოუწოდებდა თანამედროვე საზოგადოების ასახვისაკენ. მოწოდებდა, თავისთავად, საქირო და კეთილშობილია, მაგრამ ამან მნიშვნელოვანდ შეავიწროვა ისტორიული თეატრის, რამაც 70-იან წლებში ისტორიული კინემატოგრაფის კრიზისი გამოიწვია. მხოლოდ უკანასკნელ წლებში დაიწყო

მდგომარეობის გამოსწორება. ეკრანებზე გამოჩნდა ისტორიული სურათები, თანამედროვე სურათებს შექმნილ ფილმებს სულ უფრო იმართდებოდა უკრანის პირებენ ისტორიული წარსულის ამხანაველად აღიქმებიან ისტორიული თემის განვითარებისათვის, ჩემის აზრით, დღემ მნიშვნელობა აქვს ისეთი ფილმის შექმნას, როგორც ბ. ხოტევაის „დღიანობი II“-ა. ეს სურათი მოსკოვში თითქმის არ უჩვენებიათ, თუმცა მე მიმაჩნია, რომ მასში ასახულ მოვლენებს ზოგადსაზოგადოებო უდრადობა აქვს და ისინი რუსე მკურნელობისთვისაც საინტერესო უნდა იყოს.

„დღიანობი II“ თავისებურად მხარს უჭერს კონცეფციას, რომელიც იწერა ლეონოვიჩის ჩამოყალიბდა თავის ორმანში „სხოვანა“, სადაც იგი მწერალ გუმელიცოვს ედევნებოდა. ამ უკანასკნელს მიაჩნია, რომ რუსეთში მონღოლთა შემოსევამ უფრო მეტი სიკეთე მოიტანა, ვიდრე ზიანიო. კერძოდ, იგი ამტკიცებდა, რომ თათრებმა პირველმა ადვრეტის რუსეთის მოსახლეობა, მაგრამ მას დაავიწყდა ის დღი მსხვერპლი, რომელიც ამ შემოსევას მოჰყვა. ჩემის აზრით, ბ. ხოტევაის ფილმის ისტორიაში პასუხობს თანამედროვე ისტორიული მეცნიერების შეხედულებებს და ჩვენს წარმოდგენებს მე-13 საუკუნის უმძიმეს პირობებში ხალხის მიერ ჩადენილ უმაგალითო გმირობაზე.

ფილმის ტრაგიკული ფიგურა — მეფე დიმიტრი — ქმნის გარკვეული ტიპის დრამატურგობას. სცენარისტს არც კირადლობა გმირის ცხოვრების მოგონებათ. ავით დღიანობის ბედი შეიცავდა დრამის, ტრაგედიის ელემენტებს. ეს იყო განგების ნებით უმძიმეს პირობებში ჩაყენებული ძლიერი პიროვნება, რომელმაც თავი შესწერა სამშობლოს, თავის ხალხს. თვით ისტორია გვათავაზობს ისეთ დრამატულ სიტუაციას, რომელშიც გვიპოვებდნენ უფრო მეტად დავაკვირდეთ უკვე გამქალ პეტრონოვთა სახეებს. დავინტერესდეთ პაიო ბედიო. მათი კავშირით ხალხთან.

მინდა გაგვიხაროთ ერთი პრეტენზია ფილმის მიმართ. ვფიქრობ, დადგა დრო, როდესაც ჩვენ შევნიშნოთ ობიექტურად, უფრო სადად ვისაუბროთ შუასაუკუნეების ადამიანის ხასიათზე. საქმე ის არის, რომ შუასაუკუნეების ადამიანი მორწმუნე პიროვნება იყო. ღმერთი მის მხოლოდშეგატანებაში არსებობდა თამაშობდა. სწორედ ელესია დაეხმარა რუსებსაც და ქართველებსაც. ვინაიდან იგი თავისი დროის ქვეშ იტრის წინააღმდეგ რაზმავდა ხალხს. ფილმში კი ნაჩვენებია გათიშულობა ხალხსა და ელესიის შევიერთა ქმედებაში. კათალიკოსი უარს ამბობს თავის წოდებაზე და წყველის მეფე დიმიტრის. იგი ალატობს თავის რწმენას და ღმერთს განუდგება. ჩემის აზრით, ამგვარი საქციელი არ შეესაბამება ისტორიულ სინაღლივს, ეწინააღმდეგება თვით კათალიკოს-პატრიარქის ძალაუფლების გაგებას. პირიქით, იგი უნდა გაუყოლოდა გმირს, დაერაზმა ხალხი. არა მგონია ვინმემ რელიგიურობა დაგვეწიროს, თუკი ჩვენ უფრო ზუსტად ვაჩვენებთ ეკრანზე ისტორიული დროის დახმასათებულ თავისებურებებს. შუასაუკუნეების ადამიანის ჩვენება რელიგიური ცნობიერების გარეშე ანტიისტორიული და ანტიმეცნიერულია.

ფილმი „დღიანობი II“ ფორმით ტრადიციულია, მაგრამ ისტორიული წარსულის კვლევის თვალსაზრისით

იგი გარკვეული ხაზანმანათლებლო ფუნქციის მატარებელია (განსაკუთრებით არაქართველი მაყურებლისათვის). ფილმის ყურებისას, ვეცნობით პირვნებს, რომელიც ეხმარებოდა თავის ხალხს. ფინალური ტიტრები კიდევ უფრო გაამყარებენ ჩვენს შთაბეჭდილებას, რომ ჩვენ ვიყავით ჩვენთვის უცნობ ტრაგიკულ ეპოქაში, რომელშიც ხალხმა მოახერხა ვადიერჩინა თავი და განვითარებინა ძალები შემდგომი ისტორიული შენიჭებებისათვის.

საბედრო და ისტორიულ-რევოლუციური თემი კალმა მიძღვნილი ფილმის შორის გამოყოფილი გ. კლავტოშვილის „ბრმა ტუჩავა“. ფილმი თბილისში ჩასათვისა და არა აქვს მხატვრული ფორმის სფეროში აღმოჩენის პრეტენზია. ნაგრამ ეს ფილმი, ჩემის აზრით, იმსახურებს ყურადღებას.

უკანასკნელ ხანებში ჩვენს კინოში შემჩნევა სწრაფვა რევოლუციური პროცესის მითოლოგიზაციისაკენ, რაც, უპირველეს ყოვლისა, ისტორიული წარსულის ექსტრენიზაციაში გამოიხატება. ეს ტენდენცია მე არც ისე უვებელად მიმაჩნია, ვინაიდან იგი ქმნის არასწორ წარმოდგენას რევოლუციის არსზე. პრობოთობის ელემენტები შლიან მრავალ რეალურ ნიშნს, რომელიც მხატვრულ ათვისებას უფრო იმსახურებს, ვიდრე რაღაც პირობით მითოლოგიურ ფორმაში გასვლას. ამ ტენდენციას მივაკუთვნებდი თ. ბაბლუაიის „მძას“ და გ. შენგელიას „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობას“. მაგრამ, ვფიქრობ, ეს მინც არ არის მაგისტრალური ხაზი, მთავარი ნიშანდობლება, სადაც შეიძლება რაღაც არსებითას შექმნა, ხალხის ხსიათის გახსნა და რევოლუციური განვითარების დიალექტიკის წარმოჩენა.

და ბოლოს, მინდა ჩემი ხმაც შევეუბნოთ ლ. მამატოვას არს იმის შესახებ, რომ უკანასკნელი წლებში ქართულ კინოში ერთგვარი ჩანადრენა სახედრო-პატრიოტული თემის დამუშავებაში. თუმცა ამ ორი-სამი წლის წინ შეიქმნა სურათი, რომელიც პირობითად ამ თემას შეიძლება მივაკუთვნოთ: ეს გახლავთ სიკო და ქეთი დღობიძების „სუკარაჩა“ (წ. დუშაბის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით).

ბოლოს მინდა აღვნიშნო, რომ ამ თემის ათვისების გზაზე ქართველი კინემატოგრაფისტები ახალი ამოცანების წინაშე დგანან და გამოვთქვამ იმედს, რომ უახლოეს მომავალში აქაც შეიქმნება ისტორიული პროცესის ღრმა წვდომით აღბეჭდილი მაღალმხატვრული ნაწარმოებები.

ხელეწივეთამცოდნეობის კანდიდატის, კინომცოდნე კირბ წამბათლის მოხსენება ახალგაზრდა ქართული კინოტეატრის პრობლემებს მიეძღვნა:

80-იან წლებში ქართულ კინოში მოვიდა რევიზიონი ახალი თაობა, რომელმაც მაყურებელთა სამსჯავროზე წარმოადგინა თავისი პირველი ნამუშევრები. თითოეული ამ ფილმის დაწვრილებითი ანალიზი მე არ მიმაჩნია საინტერესოდ. მათ შემეფასებელთა აზრი რაღაცაში ემთხვევა ერთმანეთს, ზოგრამ კამათსაც იწვევს. მე შევეცდები განვზოგადოთ ის, თუ რას წარმოადგენს 80-იანი წლების ქართული ახალგაზრდული კინო. ეს საქმად თანაში ცდაა, ვინაიდან მოვლენა, ფაქტიურად, შენს იფელწინ ყალიბდება, ეს-ესა იძინს ფორმას, იწყებს მოძრა-

ობას და შეიძლება ისე განვითარდეს, რომ მის შესახებ გამოთქმული მოსაზრება მეორე წუთს, არაუფლებამოსილი აღმოჩნდეს.

ქართული კინოს ომბოციანელები, 80-იანი წლების რევიზიონისგან განსხვავებით, არ განიხილან მანიფესტებით. თითოეული მათგანი თავისთვის მუშაობდა. მიუხედავად ამისა, მათ შეძლეს გამოიხატოთ საკუთარი დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი, ქართული კინოსათვის დამახასიათებელი პრობლემეტიკის, ტენდენციებისა და უარების მიმართ.

როდესაც სახელოვანი ოსტატი ხელმძღვანელობს სახელოსნოს, მისი ნაწარმისგან ალბათ მისწავლებლის იდეალებისა და ტრადიციების გაგრძელებას უნდა ველოდეთ. მაგრამ არაფერი მსგავსი ახალგაზრდა ქართულ კინოტეატრში არ ხდება და იშვიათი გამონაკლისით, თითოეული ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტი მიდის თავისი გზით, არ ბაძავს ოსტატს. ეს, რა თქმა უნდა, პირველ რიგში თვით მათ აღმზრდელ ოსტატთა დამსახურებაა. თხადია, უფროსი თაობისგან შემევიდრობითი ნაღებული ტრადიციების გარეშე ახალგაზრდობა ვერ განვითარდებოდა. ახალმა თაობამ გააგრძელა უარებით და სტილისტური მიმართულება, რომელიც ქართული კინო ბოლო სამი ათეული წლის მანძილზე ვითარდებოდა.

ეროვნულ ლიტერატურაში და კულტურაში დიდ ტრადიციების მქონე რომანტიკულმა მიმართულებამ, რომელშიც 60-70-იანი წლების ქართულმა კინომ თავისი საუკეთესო ნიმუშები შექმნა, 80-იან წლებში სახე იცვალა. ავტორთა დამოკიდებულებაში განდა სულ სხვა ინტონაციები. დღევანდელი ქართული კინოს საუკეთესო ნიმუში — ე. შენგელიას „ცისფერი მთები“ არც ნათელი მაგალითია. ცხადია, ამ ვითარებას არ შეიძლება ვაგვეწი არ მოეხდინა ახალგაზრდული კინო. მათი დამოკიდებულება სანამდევლისადმი უფრო მეტად და მონოხვნიია. ჩემს აზრით, ახალგაზრდების ფილმებისათვის დამახასიათებელი კრიტიკული პათოსი კეთილ ნაყოფს გამოიღებს, რაზეთუ აქ არ არის ნიშლიწი, უარყოფა, ახამედ არის საზოგადოებრივი ცხოვრების მაწიერო მსარეებით გამოწვეული განგაში, ხელოვანის გულწრფელი გულსტიკილი, მოწოდება ადამიანში საუკეთესო თვისებათა გფრთხილებისაკენ. ახალგაზრდები ეძებენ ახალ გზებს, რაც საინტერესო იდეურ-მხატვრულ მიგნებათა იმედს აღძრავს.

(ქ. წერეთლის მოხსენება სრულად გამოქვეყნდება უერთნაღის უახლოეს ნომერში).

საუბარი ახალგაზრდულ ქართულ კინოზე, ახალგაზრდა გმირის პრობლემაზე 80-იანელთა შემოქმედებაში, გაგრძელდა კინომცოდნე ლალე მჩინაშრამ.

საქართველოს თეატრალურ ინსტიტუტში კინოფაკულტეტის გახსნა უდავოდ მისასაღებელი ფაქტი იყო, მაგრამ მისი ქეშმარიტი მნიშვნელობა ცხადი გახდა მოგვიანებით, მას შემდეგ რაც თემურ ბაბლუაიამ, გოდერძი ჩოხემა, მარინე ხონელიძემ, ნანა ჯორჯაძემ, ოთარ ლითანიშვილმა, დიმიტრი ცინცაძემ, ლევან ერისთავმა, დავით შენგელიძემ, კახა მელითაურმა და სხვებმა თავისი პირველი ფილმების ჩვენება დაიწყეს.

ქართულ კინემატოგრაფისთვის რიგებს შეემატა ახალი ნიჟერი თაობა, რომელმაც გააგრძელა ქართული კინოხელოვნების საუკეთესო ტრადიციები და, ამავე დროს, მოიტანა საკუთარი თეზები და პრობლემები.

ახალგაზრდა რეჟისორთა ფილმებში არის ცდა უჩვენონ თუ როგორ და რითი ცხოვრობს ახალგაზრდა თაობა, მათ აინტერესებთ თანატოლთა ბედი, სახე და ხასიათი.

ოთხმოციანელთა თაობა ასაკით ძალზე ახალგაზრდაა. ფილმების შექმნისა და ცხოვრების შეცნობის პროცესი მათთან, ფაქტიურად, ერთდროულად დაიწყო. ისინიც თამამად, ხმაშალდა, გულწრფელად გაიოქვამდნენ აზრებს, გვიწიარებდნენ გრძნობებს, ახალშეირნულ ცოდნას თუ გამოცდილებას. აწუნდა, მათი ფილმები ერთგვარ აღხარებას ემსგავსებიან.

ახალგაზრდა რეჟისორთა ფილმების გმირები სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლები არიან. მათ შორის გვხვდებით მაწანალებები, გაურკვეველი პროფესიის ადამიანები, მღებავები, შემოსხვევილი გამკვლავლები, გვჭვდებიან ინტელიგენციის წარმომადგენლებიც: ბტუდენტები, მხატვრები, არქიტექტორები, აჩიან რეჟიმები და განსაზღვრულნიც. თითოეულ მათგანში ფილმების ავტორებს ჩვეულებრივი ადამიანური ბედი აინტერესებთ. მთავარი კი ახალგაზრდების ნაწარმოებში მიაჩნ დადებითი გმირის ძიება, სუფთა, გულწრფელი პიროვნებისა, რომელიც მზად არის თავი გაწიროს მოყვასისათვის, წარმენისათვის, ხალხისათვის, ან სულაც უცნობი ადამიანისათვის.

არანაკლები მნიშვნელობა 80-იანელთა შემოქმედებაში აქვს ცხოვრებასა და საზოგადოებაში საკუთარი ადგილის, სწორი და მართალი გზის, თავისუფლების ძიების თემატიკა. მათი გმირის ყოველი მარცხი, ყოველი უფუღარო ნაბიჯი ელვრს როგორც გაფრთხილება, როგორც განგაშის ნიშანი. ავტორებს სჭრათ, რომ მაყურებელი გმირს თანაუგრძობს.

მუშაობის, სიყვით, სიყვარული უღებს საუფუღად თ. ბაბლუანის „ბედურების გადაფრენას“, ნ. ჯორჯაძის ფილმებს „მოგზაურობა სოპოტში“ და „დაშვება რეთ იალბუზზე ახვალში“, რ. ხონელიძის „ოთახს“, გ. ჩხეხელის სრულმეტრაჟიან სურათს „ადამიანთა სევდა“.

ჩვენს გვერდით არსებობს ბოროტება, ნგრევა, თვითმყოფელი სიმშვიდე, მაგრამ ეს სიკეთის, ადამიანის კუმშობრივი სახის დანახვაში გვეხმარება — ამაზე საუბარი ო. ლითონიშვილის ფილმებში „ნადირობა“ და „ტერანგო“, დ. ცინცაძისა და ლ. ერისთავის სურათში „კვაზიმოდო“.

საკუთარი „რუსი“, საკუთარი ადგილის ძიება, არჩევანის პრობლემა აწუხებს თ. ცეცას ფილმის „დეტერტისი“ გმირს.

თ. ბაბლუანის გახმაურებული ფილმი „ბედურების გადაფრენა“ სხვა მხატვრულ-პროფესიულ ღირსებებთან ერთად იმით არის საინტერესო და მნიშვნელოვანი, რომ ქართულ კინოში გაჩნდა ორი ახალი გმირი და კონფლიქტიც ახლებურად არის გადაწყვეტილი. ფილმში ასახულ სიტუაციას და პერსონაჟებს უკვლავ შეიძლება წააწყუდეთ, მაგრამ ამასთანვე, ისინი ღრმად ეროვნულნი არიან, ამიტომაც გვეტრა

მათი და რეჟისორული კონცეფციაც მისაღება რჩეოლის.

სახე-ხასიათა შეპირისპირებაზეა აგებული რ. ხონელიძის ფილმი „მშენებელი“ და მისი მოქმედებაც ისტორიულ-რეკლუტორული წარსულის ფონზე ვითარდება. სწორედ ეს მოვლენები წარმოადგენენ რეჟისორისათვის საინჯ კვას ფილმის სა-მი მთავარი პერსონაჟის არჩევანთა სისწრაფის შესა-მოქმედებად. ეანდარმერის უფროსის ფაღავას მყარი პოზიცია აქვს ცხოვრებაში. მან იცის რა უნდა და რისთვის იბძვის; მარტოხელა შურისმაძიებელი, ყოფილი სოციალ-დემოკრატი გიო მათ რიცხვს ეუთ-ენის, ეინც დაკარგა იდეალები, ადამიანის რწუნა და მკვლელად ქცეულა, რამეთუ თვლის, რომ თავა-დაა მართლმსაქულა. მაგრამ რეჟისორის აზრით, ეს გზა არ არის სწორი და გიო იღუბება. ამ ორი პერსონაჟის კონფლიქტი მათ სოციალურ-პოლიტი-კურ შეზღუდულობა შეპირისპირებაზეა აგებული. თუკი „ბედურთა გადაფრენაში“ კონფლიქტი გმირ-თა დაახლოებას უწყობდა ხელს, აქ ის სრულ გმირ-ხეიქილება იწვევს.

ფილმის რესამე პერსონაჟი — გიოს უმცროსი ძმა ბექარი შთავარ გმირად აის ჩაფიქრებული. მის მიერ განხლები გზა ცხოვრების შეცნობის, პროვ-ნების ჩამოყალიბების გზა უნდა გამხდარიყო, მაგ-რამ ბექარის გარშემო განვითარებული მოვლენები მისგან თითქმის განზე რჩება. ჩვენთვის გაურკვეველია რა ქეშმარაბები აღმოაჩინა მან ამ გზაზე. ფაღავას მკვლელობა ძმისა და მამას სიკვდილის, შე-ლახებულ ღირსების გამო შურისძიების დონეზე ღდას. ეს უფრო საქციელია, ვიდრე პოზიცია, შემთხვე-ვიობაა და არა მიზანი. ბექარის მორალურ-იდეურის გარდასახვა ხელმოფურია, ამიტომაც არადაამაქრებუ-ლი.

ნ. ჯორჯაძის ფილმის „მოგზაურობა სოპოტში“ გმირები, ისევე როგორც თ. ბაბლუანის „ბედურების გადაფრენის“ მთავარი პერსონაჟები, დაბალი სოცია-ლური ფენის წარმომადგენლები არიან. ორი მა-წანაწალა — ჩან-ლონი საცხვ, გამოცდილი, ხალხისა-ნი გოგი და უსუსური, დაბნეული ომარი ადამიანთა იმ წრეს ეყუთვინან, რომლის ცხოვრებასაც ანასოდეს ჩავდრამავებთ. მაგრამ რამდენად ღრმად ჩაწვდა თვით რეჟისორი მათ სვე-ბედს, მათ სულს? ომარი და გოგი დასავლური ფილმების გმირებს, ბრტე პარტისა და ქეც ლონდონის მაწანალების მოგვა-კონებენ, მაგრამ მათგან განსხვავებით როგორცხეულ გმირებს სულ სხვა ფერადობა აქვს. ნათი პრობლემე-ბი საზოგადოების ნებისმიერი წრის წარმომადგენელ-თა პრობლემების შეიძლება იყოს, ამდენად, გაუგება-როა რა ნიშნით აირჩია რეჟისორმა მანქმადამანც ისინი, ჩემის აზრით, ფილმის იდეა თავისთავად სა-ინტერესოა, რეჟისორი მოგვიხიბროს კეთილ ადამი-ანებზე, რომლებიც ოცნებობენ სახლზე, სიმუღრო-ანებზე. გოგი მეგობრის სასიკეთოდ სწირავს საკუთარ თავისუფლებას. ომარი ერთდროულად ბედნიერიცაა და უბედურიც. მეგობარი მის თვალწინ ჩადის გაი-რობაბს. ომარისათვის გოგის საქციელი გზაა საკუ-თარი ამაღლებისაკენ. მაგრამ ფილმში აღძრული მწვავე პრობლემა კარგავს თავის მნიშვნელობას იმ მოგონილი სიტუაციის გამო, რომელშიც მოქმედება ვითარდება.

მ. ხონელიძის ფილმის „ოთახის“ გმირი ახალგაზრდების ჯგუფია. ეს განსაზოგადებელი სახე თანამედროვე ახალგაზრდის სახითაა მრავალრიცხოვან წახანგებს წარმოგვიჩინებს. მათ ცხოვრებას აჭრი აქვს დაკარგული. ისინი კი არ ცხოვრობენ, არამედ არსებობენ და ცდილობენ გამოსავალი იპოვონ ამ მდგომარეობიდან. რეჟისორი კარგად იცნობს ამ კონკრეტულ სამყაროს. გმირთა სახეებში არ არის სიყალბე, ავტორისული გმირობის ქურაში გაუტარებელი ინტონაცია. მ. ხონელიძემ თავისი გმირებისგან განსხვავებით, იცის რა უნდა აკეთოს. მისთვის გამოსავალი ცხოვრებაში არჩეული გზის სისწრაფეა.

გ. ჩოხელის ფილმის „ბაკურხეველი ხევსურის“ გმირია გამორჩეული ბუნების, მხიარული ადამიანი, რომლის ტემპერამენტი, ენერჯია მის წინააღმდეგე შემობრუნდება. უსაქმურობისაგან მოწყენილი იგი ძველი ფანჯარა თოფით თავის გარეობას განიზრახავს და თავისთვის სიციტის მსხვრავლი ხდება.

ამ ფილმში ახალგაზრდა რეჟისორი გამოხატავს პროტესტს უსაქმურობის და მოჩვენებითი საქმიანობის წინააღმდეგ. იგი თითქოს განგავის ზარსა სცემს: არცერთ ადამიანს, რაოდენ მოშიშდელიც არ უნდა იყოს იგი, არა აქვს დაღობა და სასუთარ შესაძლებლობათა უქმად ფლანგვის უფლება. ეს არის განგავა არარეალისტული ადამიანური პროტესტის გამო.

სხვა ახალგაზრდა რეჟისორებისგან განსხვავებით, რომლებიც თავიანთი გმირთა უბედობის მიზეზს ცხოვრებისა და ბედის უკუთმართობაში ხედავენ, გ. ჩოხელი ავითარებს სხვა თემას: ადამიანი თავად იღუპავს თავს, ძალა კი მის ხელთაა...

დღეს გ. ჩოხელი თავისი პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმის ავტორია, მაგრამ ფილმში „ადამიანთა სევდა“ რეჟისორის წინამორბედი სურათების მიჯნებები და მიღწევები სერიოზულ ხარვეზებად იქცა.

გ. ჩოხელი თავისი თაობის რეჟისორთა შორის ერთადერთია, ვინც კარგად იცნობს თანამედროვე მთის სფეროს ცხოვრებას. მისი შემოქმედება, ფაქტურად, მოლაინად ამ თემას ეძღვნება. ახალი ფილმის გზორებიც არიან ჩოხის მკვიდრნი, რომლებიც საკუთარი უფლებების დასაცავად აწყობენ უცნაურ ლაშქრობას მეზობელ სოფლებზე. ფილმების პერსონაჟები რეჟისორის გროტესკულ სახეებად ჰყავს გააზრებული, მაგრამ გროტესკი აქ ერთგვარ გამასხრებად გადადის. მართალია, ფილმის ჩანაფიქრს პერსონაჟებისადმი ირონიული დანოკიდებულება უდევს საფუძვლად, მაგრამ ერთგვარი გადაკარბება ხელს უშლის პრობლემის გახსნას, ადამიანთა სახეები და მათი ქმედება ჩელოფნური, მოგონილი ხდება.

თემურ ცაჟან ფილმის „დეზერტირის“ გმირს, ისევე როგორც ბაკურხეველ ხევსურს, უსაქმურობა და უშინაო არსებობა ტანჯავს. იგი ცდილობს იპოვოს გამოსავალი, მაგრამ ჭერჭერით უშედეგოდ. ფილმი „დეზერტირი“ ახალგაზრდა რეჟისორის გულწრფელი აღხარებაა, მისი ტკივილიანი ფიქრი ადამიანის ბედზე, უშიშრო დაკარგულ დროზე.

ო. ლითანიშვილის ფილმი „ნადირობა“ ჩანაფიქრით გ. ჩოხელის „ბაკურხეველ ხევსურს“ გვაგონებს, მაგრამ აქ პრობლემამ ახალი შეფერილობა და სულ სხვა გადაწყვეტა პოვა. ფილმში ირი გმირია — ორი ქალაქელი, უსახური, ჩვეულებრივი ახალგაზრ-

და. მათთვის უჩვეულო გარემო (ტყე) გამოიყვინებს მათი ხასიათის აქამდე მიმალულ თვისებებს. ოთხი მათ ხელში უფრო ავებდით, ხოლო კონფლიქტული უფრო მწვავე ხდება. მათი ქმედება უაზრო და უშიშროა. კონფლიქტს წარმოშობს ის გარემოება, რომ ეს ახალგაზრდები ნოკლებულნი არიან იდეალებს, ფილისმბიერებას, მათი ყოფა უსულგლოვო და გამოფიქრული. ტყეში მათ ნადირი არ შეხვდებოთ, ირგვლივ სიცარიელეა. ვითარება წარმოაჩენს გმირთა სულიერ მდგომარეობას. გამოირტება აიძულდეს კი-აზოს თავის სამიზნედ დათო ამოარჩიოს.

რეჟისორი ერთმანეთს უპირისპირებს გმირთა ხასიათებს: კაზო აგრესიული და აქტიურია, დათო — უშიშრო და ინტერტული, მაგრამ ორივე ერთი ჯგირი სანი არიან, არცერთს არა აქვს საზრებლობის მოტანის უნარი... ყოველ ჩვენგანში ჩაბუნებებული ბოროტება თავის ფაშს ელის — აი, რისი თქმა სურს რეჟისორს.

თავის ახალ ფილმში „ტრანგი“ (ეს სურათი გერთიანება „დებიურთა“ გადამღებული) ო. ლითანიშვილი განავითარებს წინამორბედი ფილმის პრობლემას. აქ ბოროტებას ეჯახება უმწიკვლო სულის არსება, უსინათლო ყმაწვილი ტრანგი, რომელიც ვერ ხედავს ამ სიტუციის ვერც პირდაპირი და ვერც გადატანით მნიშვნელობით. ჩას აკვითარი წარმოდგენა არა აქვს ადამიანის მანკიერებებზე, მაგრამ ერთ მწვენიერ დღეს იგი ყოველივეს გაიკავს. ქალაქელი ნათესავი მეგობრებთან ერთად შემოიჭრება ამ პირველქმელ სამყაროში და დგება გმირის „გალიქების“ მომენტზე. ტრანგი ხდება, რომ აქვე, მის გვერდით არსებობს სულ სხვა სამყარო, სულ სხვა ცხოვრება. მაგრამ იგი არასოდეს არ მოტყდება, არ ხახდება ისეთი, როგორც მისი მხიარული და უსულგლოვო სტუმრები არიან. ტრანგი არავის არ გამოუცხადებს ბრძოლას, იგი ალბათ უფრო ღრმად ჩაიკეტება თავის თავში, თავის სამყაროში, მაგრამ ამ გმირის დედულთი სახე სხვა მიზეზთაა მნიშვნელოვანი: მასში ხორცშესხმულია რეჟისორის რწმენა — რწმენა ცხოვრებისა, ადამიანის ღირსებებისა. სიწმინდეს ალბათ უფრო აფასებ, როდესაც გვერდით ბოროტება არსებობს.

მე შევეხე 80-იანი წლების ახალგაზრდა ქართველ რეჟისორთა შემოქმედების ყველაზე დამახასიათებელ ნიმუშებს, მათი ფილმების ყველაზე სახასიათო გმირებს. ნოელი რიგი ხარვეზების მიუხედავად, ეს ფილმები დავგანახებენ მათ ავტორთა სიწრფელეს, თანამედროვე პრობლემებით ცხოველ დაინტერესებას, ქეშობარტ გულისტკივლად.

80-იანი წლების გამრამ დაიწყო თავისი გზა. სად მიიყვანს მას ეს გზა — გიჯიენებს მომავალი.

კინოცოლონებმანინე კამრემსლიძემ თავის მოხსენებაში შეგხო თანამედროვე ქართული მულტიპლიკაციის განვითარების ძირითად ქედენციებს:

პართული მულტიპლიკაცია — ერთ-ერთი უძველესი ჩვენს ქვეყანაში — ერთგული მხატვრული კულტურის უკვე არსებულ მოვლენათა გავსეხაყარზე ყალიბდებოდა. ქართული ფოლკლორის, კლასიკური ფერწერის, ლიტერატურის, მუსიკისა და თეატრის თავისებურება, საბჭოთა და მსოფლიო მულტიპლიკა-

ციური ხელოვნებისა და მხატვრული კინემატოგრაფის გამოცდილება, რომ არაფერი 'თქვამთ' ეროვნული მხატვრული აზროვნების ისეთ ნიჰან-თიხებებზე, როგორცაა იუმორი, მუსიკალურობა, არტისტიზმი, მცირე ფორმებით აზროვნების უნარი — ნაყოფიერი ნიადაგი აღმოჩნდა ქართველ მულტიპლიკატორთა ძიებებისათვის.

გზა ამ ძიებებისა რთული და წინააღმდეგობრივი იყო. იქმნებოდა საეტაპო, შემდგომი განვითარებისათვის იმპულსის აღმძვრელი ფილმები, რომლებიც წინა პლანზე წყვედნენ დროის მოთხოვნათა და ესთეტიკური კრიტიკითა შესაბამის შემოქმედებით იდებებ; მათ გვერდით ჩნდებოდა მეორადი, ეპიგონური სურათები, რომლებიც ექსპლორატორის უწყვეტ კანონს ავტორისეული აზრით მისი უსრუტველყოფის ვარკვეტრადიკული მულტიპლიკაციის სტილისტიკაში, ე. წ. „თრობითი მოდელის“ პრინციპით შექმნილ შესანიშნავ ფილმებს (იგულისხმება მეტიორის, ბინ-თინობის, ბახტაძის საუცხოველეს სურათები, მათთვის დამახასიათებელი მკვეთრი ეროვნული კოლორიტი, ნახატ პერსონაჟთა ზუსტად დამუშავებული ხასიათობითა და გამოხატვითი პლასტიკით) მოჰყვა საკმაოდ ხანგრძლივი პერიოდი, რომლის ნაწილზეც ქართულ მულტიპლიკაციას საყვედრობდნენ უსახურობას, დაბალ პროფესიულ დონეს, განვითარების ინერტიულობას.

70-იანი და 80-იანი წლების მიჯნაზე კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მულტიგაერთიანებაში შეიქმნა რამდენიმე სურათი, რომელთა მხატვრულმა დონემ მოგვცა ეროვნული კინოხელოვნების ამ დარგში მომხდარ გარკვეულ ხარისხობრივ ძვრებზე საუბრის უფლება. ეს ძვრები დაკავშირებული იყო მულტიპლიკაციური კინოს რეესურსაში მხატვრულ-მულტიპლიკატორთა შორიდან მსოფლიო ავტორების — ი. დოიან-ვილის, შ. ჭავჭავაძის, ბ. შოშიტაშვილის, ი. სამსონაძის, გოგი და გივი კასრაძეების შემოქმედებით ძიებებთან. მათ ფილმებში შეინიშნება მხატვრულ ამოცანათა გაროფლება, ახალ ტექნოლოგიათა ათვისება, სახვითი კულტურის ამაღლება.

ნაყოფიერი აღმოჩნდა მულტიგაერთიანებაში თანამედროვე ქართული სახვითი ხელოვნების სკოლის ისეთი თეოთყოფადი წარმომადგენლის მოწვევა, როგორცაა მხატვარი მამია მალაზონია, რომლის შემოქმედებაში ჩანს მისწრაფება ძველი ქართული წიგნის გამფორმებელ მინიატურისთანა მხატვრული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი სახვით-სტილისტური გადაწყვეტილებას. ფერწერული გამოხატვლობის ხერხებით გაამდიდრა ქართული მულტიკინო ჩვენმა სახელოვნაო მხატვარმა ზურაბ ნიყარაძემ, რომლის არტისტულ არსებობა თავი მოიყარა მსოფლიო სახვითი ხელოვნების მრავალსაუცხოველეს გამოცდილებას.

სახვითი ენის განახლებამ და გაამდიდრებამ მისცა ქართულ ნახატ ფილმს მსოფლიო მულტიპლიკაციაში არსებული მნიშვნელოვანი განვითარების შესაძლებლობა.

ყველაზე ნაყოფიერი ქართულ მულტიკინოში აღმოჩნდა სტილისტური ტენდენცია, რომელიც პლასტიკური გამოხატვლობის უფილტურსად განზოგადებული, ლაკონური ენისაკენ სწრაფვაში გამოიხატება. ამ

ტენდენციის ფილმებში მოქმედების ადგილი პირადად აღინიშნება. აბსტრაგირებული, ეროვნულ-ლოკალური ოდნავი მინიშნებით არაან წარმოდგენილი პერსონაჟები: აგვარი სახვითი გადაწყვეტა დაამკვიდრეს ე. წ. „რედუცირებულმა“ მულტიფილმმა, რომელიც თავის დროზე მულტიპლიკაციურ სამყაროს „საგრესების სკოლაში“ შემოსთავაზა. ამ სტილისტიკის ათვისებაში გარკვეული როლი ითამაშა ქართულ კინოში ჩვირე ფორმის შექმნის ტრადიციამ. თავის საუკეთესო ნიმუშებში ეს ფორმა წარმოადგენდა თანამედროვე სინამდვილის სერიალური საზოგადოებრივი, ზნეობრივი, სოციალური და ფილოსოფიური პრობლემებისადმი მხატვრის დამოკიდებულების გამოხატვის საშუალებას.

ამ მიმართულების განვითარების პირველ ეტაპზე რეჟისორები მ. სარაღიძე, გ. პეტრიაშვილი, გ. შოშიტაშვილი, გ. კასრაძე, ბ. ბახანივი ცდილობდნენ მულტიპლიკაციური კინოში ეროვნული იუმორის ტრადიციების შემოტანას, სერიალური თემების გადაწყვეტას კომედიური ხერხებით, რისთვისაც სატირულ წინაპურას, პაროდის, იუმორესკას, სკეტჩსა და ანეკდოტს მიმართავდნენ.

მაგრამ თუკი მხატვრულ კინოში ე. წ. მცირე ფორმის ნიმუშები მკაფიოდ გამოხატული ეროვნული მხატვრული აზროვნების ნიშნებით არის აღბედილი, ამ ძანრულ-სტილისტიკური მიმართულების ნახატი ფილმების უმრავლესობა მოკლებულია ეროვნულ თეოთმყოფადობას, დღემდე სანიმუშოდ რჩება ამ ათი წლის წინ უდროოდ დაღუპული რეჟისორის მიხეილ ბახანივის ნახატი ფილმი „რანია“, რომელსაც საუფქველად დაედო ქართული ხალხური ზღაპარი „მუქანახევრა“. მხატვარ მ. მალაზონიას მიერ შექმნილი სახეები, რომლებიც ფილმის ხედვით რიგს შეადგენენ, თითქოს ქართული ტაძრების რელიეფური დეკორიდან და ხელნაწერი წიგნების მინიატურებიდან გადმოვიდნენ ეკრანზე. ამ მახვილგონიერი კინოიგავის მორტაურ-რიტმულ წყობაში, ხმა-ხედვით გადაწყვეტაში — მთლიანად ფილმის სახვან სტრუქტურაში მკაფიოდ იგარბნება ეროვნული სული, სინამდვილის სოციალური და საზოგადოებრივი მოვლენებისადმი ეროვნული დამოკიდებულება.

სწორედ ამ თვისებებს მოკლებულია მ. სარაღიძის („პარისის ნიშანი“, „ყველაფერი ყარაყასისთვის“) და ბ. შოშიტაშვილის („ტლანტი“, „ტუსალი“) ფილმები, რომლებიც კვლავ ე. წ. „წინსაღი მოდელის“ სტილისტიკაშია გადაწყვეტილი.

ბ. შოშიტაშვილის ფილმში „ტუსალი“ მთავარმა თემამ (სახეები და მათი დაკარგვის შიში), მკაფიოდ რამატურგია და მისი ხორცშესხმის ლაკონური ფორმა ჰმოვა, მაგრამ ეს ფილმი მინც მეორადია თავისი ჩანაფიქრითაც და მხატვრული გადაწყვეტითაც. საქარისია გავისხნოთ და თხოთმეტი წლის წინ რეისორს სტრავსკისის მიერ შექმნილი მინიატურა „კარად“, რომელშიც მეშინათა სულიერი შეზღუდულობის თემა მსგავსი ხერხებითაა გადაწყვეტილი. გასაგებია, რომ სწრაფვა ესაუბრონ მაყურებელს ხელოვნების თანამედროვე ენაზე, მიმამკველობის გზა-

2. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 11, 1985.

005
18

ქვე. სარ. მ. მარტოვი
სარ. სარ. ნიყარაძე
ჩიხაძე-მოსიციანი

17

ზე აუცილებლად შემოქმედით, მაგრამ მიზანების ნიშნულები, ხშირად შორს დგანან ეროვნული ტრადიციისაგან, გარდა ამისა, ის, რასაც ამ ხუთიოდე წლის წინ „ზრდის სენს“ ვუწოდებდით, დღეს შემოქმედებით იღვთაობაშია ჩაქონებული, განვითარების ინერციულიობას, ერთი ადგილის ტექნიკის უფრო მეტად. და კიდევ, როგორც წერდა თანამედროვე მულტიპლიკაციის ერთ-ერთი ცნობილი ოსტატი ტ. დინოვი: „ყოველად დაუშვებელია თანამედროვე მულტიპლიკაციური სტილის მხოლოდ ლაიონისმამედ დაუყვანა. მოკლე ფილმი შეიძლება მოსაწყენი იყოს, ხოლო გრძელმა — გაგატაცოთ. ყველაფერი დამოკიდებულია აზრის სიციცხლესა და სიმწვავეზე, წამოკრილი პრობლემის აქტუალურობაზე“.

სხვა გზას დაადგინენ რეჟისორები ი. დოიაშვილი და შ. ქავჭავაძე, რომელთა შემოქმედება ასევე რადიკალურად იყო ფილმის სტილისტიკით დაიწყო.

ი. დოიაშვილის შემოქმედებით ძიებათა საინტერესო შედეგს წარმოადგენს მისი ფილმი „დამურა“, რომელსაც ა. წერეთლის ამავე სახელწოდების იგავარაჟის მოტივით დაედო საფუძვლი. თავისი იდეის ხორცშესახებლად რეჟისორმა მიმართა ქართული ნახტო ფილმისათვის ახალ ე. წ. „ნატურალიზმის მულტიპლიკაციის“ მეთოდს, რომელიც გადაღების პროცესში ადამიანის მონაწილეობას გულისხმობს, მაგრამ ადამიანი აქ დაუვანოლია გრაფიკული, მულტიპლიკაციური ელემენტის დონემდე. გარდა ამისა, ფილმში გაიწვევებოდა „მოხეტიალე ნიღბის“ ტექნიკა, რომელიც რეჟისორს კადრის კომპოზიციის სივრცობრივ ორგანიზაციაში ეხმარება.

კინემატოგრაფიულ იმპრატივთან სახვითი ხელოვნების მხატვრულ შესაძლებლობათა ახლებურად შერწყმის საინტერესო ცდას წარმოადგენს შ. ქავჭავაძის ფილმი „ჰეროდოტე“ — ფილოსოფიური იგავი უმიზნოდ დაკარგულ დროზე. აღსანიშნავია ისეთი ტექნოლოგიის ათვისება, როგორც არის „გაცოცხლებული ფერწერა“. ეს ფილმი სცილდება ტრადიციულ სქემას, როდესაც ნაწარმოების შინაარსი იფარგლება ნახატ სამუაროში, ასევე ნახატ პერსონაჟთა თავგადასავლით და მხატვრული აზროვნების უფრო ფართო სივრცეებს იყვარებს.

მაგრამ ქართული მულტიპლიკაციური კინოს სახვით შესაძლებლობათა გაფართოებამ გამოიწვია ერთგვარი დისონანსი ერთის მხრივ მაღალ სახვით პოეტრიკაში და მეორეს მხრივ — დაბალ დრამატურგიულ და ზოგჯერ რეჟისორულ დონეს შორის.

დღევანდელ ეტაპზე ტენდენცია რეჟისორის დონის ამაღლებისაკენ დაკავშირებულია პროფესიულ სტუდიაში თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულთა (მ. კანდელაკის და თ. გომელაურის სახელობის) მოსვლასთან. და თაყაიშვილმა, დ. სიხარულიძემ, ლ. სულაველიძემ, დ. ჭყონამ ქართულ მულტიპლიკაციურში მოიტანეს საკუთარი ხედავა, საკუთარი თემატიკა, გამაღიერებს იგი ძიებით გამომსახველობით ხერხთა, ტექნიკურ საშუალებათა, მულტიპლიკაციის ენის კინემატოგრაფიკის სფეროში. ახალგაზრდების სახელთან დაკავშირებულია დიდი საერთაშორისო გამარჯვება — „გრან პრი“ კანის კინოფესტივალზე, რომელიც წილად ხვდა დ. თაყაიშვილისა და დ. სიხარუ-

ლიძის ფილმს „ჰირონი“; საინტერესო აღმოჩნდა დ. სულაველიძის „მიწა თავისას მოიხობს“ და დ. სიხარულიძის „გულუბრყვილო ბატონის“ საყვარელი“ ფილმები. ეს ნამუშევრები საშუალებას იძლევა ვისაუბროთ ოპერატორულ ნამუშევარზე მულტიპლიკაციური კინოში, პლანებითა და რაჟურებით თავისუფალ ოპერატორზე, ქართულ მულტიკინოში ნახტი პერსონაჟის სამახლობლო ოსტატობის პრობლემის გადაწყვეტის ცდაზე.

მე შევეცადე მხოლოდ პუნქტირულად მომიხიზნა ის ნამუშევრები, რომელთა ავტორები ცდილობენ სტერეოტიპის დაძლევის, ეროვნული მულტიპლიკაციის ხელოვნებაში რაღაც ახლის შემოტანას.

ქართული მულტიპლიკაციის წინაშე ჯერ კიდევ არის მრავალი გადაუწყვეტელი პრობლემა, რომელთა შორის გამოიყოფ ერთს: კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მულტიპლიკაციისთვის შექმნილი ფილმების უმრავლესობა შეიძლება შექმნილიყო ჩვენი ქვეყნის ნებისმიერ სტუდიაში. მათ სახვით წყობაში, კომპოზიციით, ფერით გადაწყვეტაში, სამუაროს ზეოპტიკურ და ფილოსოფიურ აღქმაში არ იგრძნობა ეროვნული სული. ამის გარეშე კი საუბარი მულტიპლიკაციის ეროვნული სკოლის არსებობაზე შეუძლებელია. დღევანდელ ეტაპზე შესაძლებელია საუბარი მხოლოდ და მხოლოდ შემოქმედებით და ტექნოლოგიურ ძიებათა დიაპაზონზე. თუკი ამ რამდენიმე წლის წინ ქართულ მულტიპლიკაციას საუკეთესოდ დანაშაურობდა ნახატ სამუაროში, დღევანდელ ეტაპზე განმსაზღვრელი გახდა სწორედ ძიების ტენდენცია.

მაგრამ როგორც სამართლიანად ამბობდა პიკასო: „შემოქმედებაში მთავარია არა ძიება, არამედ მიგნება“.

თუ რა გზით წარმართება მომავალში ეს ძიება, დღეს ძნელი სათქმელია, ვფიქრობ, ქართული მულტიპლიკაციის შემდგომი განვითარება უნდა განსაზღვროს შემოქმედებითა პიროვნებამ, რომელსაც ექნება სათქმელი სწორედ მულტიპლიკაციის ენაზე.

კონფერენციის მუშაობაში მონაწილეობა მიიღეს ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა ლ. იელნიკოვამ, კინომცოდნეებმა გ. ვეახარამ (მისი მოხსენება დაიბეჭდა ა. წ. № 7-ში), მ. კუნცეცკამ. ხმოვანი სახიერების ზოგიერთ პრობლემას ქართულ კინოში შეეხო კინომცოდნე ლ. სიგუა. ამ მოხსენების ტექსტი ვურნალის უახლოეს ნომერში გამოქვეყნდება.

კონფერენციის მუშაობა შეჯამდა საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის თავმჯდომარემ ელდარ შენგელაიამ:

კონფერენციის მუშაობის მთავარ ღირსებად მიმანია ის, რომ შევეცადეთ ჩვენი შემოქმედებითი მუშაობის ინტერესი ვაგვემართო ცხოვრების მტკივნეულ საკითხებზე, ახალ თემებზე.

ახლა დიდ რეჟისორთა ნაკადს შეემატა ახალგაზრდათა თობა. მათთვის მეთად პასუხსაგები მომენტადგება და მთავარია, ყველაფერი ეფილოსონ, რომ ცნობილი ოსტატთა გამოცდილება ახალგაზრდა თობას გადაეცეს.

ბელეტიკა — გუშინ, დღეს, ხვალ...

ნიკო ლეონიძე

დღეს სოციალური ინფორმაციის მოსამზადებლად, დასამუშავებლად და გადასაცემად არსებობს უამრავი ტექნიკური საშუალება, რომელთა როლი აუდიოვიზუალური დარგების წინსვლის საქმეში განუსაზღვრელია. სატელევიზიო ტექნიკამ უკვე საგრძნობი ზემოქმედება მოახდინა ტრადიციული ხელოვნების დარგების პოეტიკაზე, საზოგადოებაში მათი ფუნქციონირების სტრუქტურასა და ხერხებზე, ადამიანის მოღვაწეობაში ესთეტიზაციის პროცესების გაძლიერებაზე. სამართლიანი და კანონზომიერი მათი ზემოქმედება სოციალისტური საზოგადოების მხატვრული კულტურის ფორმირებაზეც.

ზედმეტი არ იქნება იმის ვახსენებაც, რომ აუდიოვიზუალური დარგების ტექნიკურმა სრულყოფამ ახალი შესაძლებლობები შეუქმნა იმ სოციალურ ინსტიტუტებს, რომელთა წიაღშიც უნდა წარმოიშვას აგრერივად საჭირო და აუცილებელი სულიერი საზრდო. მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებები, გავრცელების უდიდესი შესაძლებლობების წყალობით, ზემოქმედებენ არა მარტო კულტურაზე მთლიანად, არამედ პიროვნებათა ფორმირებაზეც, მათ შორის ადამიანთა ესთეტიკურ აღზრდაზეც. მასობრივი კომუნიკაციის არხები სისტემატურად ამუშავებენ და აუდიტორიას აწვდიან მიმდინარე ინფორმაციას, პოლიტიკური, ეკონომიკური, კულტურული ცხოვრების ახალ ამბებს, ატყობინებენ მიღწევებს მეცნიერების, ხელოვნების, სპორტის სფეროში და ა. შ.

აქვე ისიც უნდა ვთქვათ, რომ მასობრივი კომუნიკაციის საშუალებათა მნიშვნელობა მხოლოდ ინფორმაციის უზრუნველყოფით არ შემოიფარგლება. ისინი უმნიშვნელოვანეს სოციალურ-პოლიტიკურ, აგიტაციურ

და პროპაგანდისტულ ფუნქციებსაც ასრულებენ.

კინო დიდი ხნის განმავლობაში ხელოვნების ყველაზე მასობრივი დარგი იყო. მაგრამ ტიტული — „ყველაზე მასობრივი“ — მას აღარ ესადაგება, იგი უკვე კარგა ხანია ტელევიზიის „საკუთრებად“ იქცა: თუ სეზონის ყველაზე პოპულარულ კინოფილმს ორმოცდაათამდე მილიონი მაყურებელი ჰყავს, სატელევიზიო პრემიერას ძალუძს 150-მდე მილიონიანი აუდიტორია მოიკვას. ამასთან ერთად, ტელევიზიაში პოპულარული პროგრამა (გადაცემები, ფილმები, დადგმები) მაყურებელთა თხოვნით რამდენჯერმე გადაიციმა, რის გამოც აუდიტორია განუზომლად იზრდება.

მასობრიობა თავისთავად, შესაძლოა, ბევრს არაფერს ნიშნავდეს. კინოსა და ტელევიზიაში იგი ძირითადი არ არის. მას გამართლება მხოლოდ მაშინ აქვს, როცა მკვიდროდ უკავშირდება მაყურებლის იდეურ-მხატვრულ ზრდას, ინტერესებს.

კულტურული რევოლუციის ლენინური გეგმა ითვალისწინებს მილიონობით ადამიანის იდეური აღზრდის ევოლუციას: შედარებით იოლი ამოცანების შესრულებიდან, გაცილებით რთული ამოცანების გადაჭრამდე. მხატვრული კულტურის განვითარების თანამედროვე სატელევიზიო ეტაპი იმით ხასიათდება, რომ მრავალი სოციალურ-კულტურული ფუნქცია განცალკევებულია და თითოეულ მათგანს სატელევიზიო მაუწყებლობაში განსაკუთრებული ადგილი აქვს. მაგალითად, საკმაოდ გამოკვეთილად მოჩანს ესა თუ ის კულტურულ-კომუნიკაციური პლასტი: ერთი მხრივ — სატელევიზიო ინფორმაცია, რომელსაც მნიშვნელოვან

ნი ადგილი უკავია ყოველდღიურ მუწყებლობაში, მეორეს მხრივ — მხატვრული პროგრამები და მესამეც — შედეგებითი, საგანმანათლებლო, სასწავლო გადაცემები. ეს კომუნისტური ამოცანები კინოშიც დაყოფილია (დოკუმენტური, მხატვრული და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმები). მაგრამ ეს დაყოფა იმდენად ზოგადია, პრაქტიკულად იმდენად არაეფექტური, რომ მათი შედარება სატელევიზიო დიფერენციასთან ერთად უმნიშვნელოდ მოჩანს.

კინოს კომუნისტური ამოცანები აშკარად განსხვავდება ტელევიზიისაგან. აქ ჩვენ მხედველობაში უნდა ვილებდეთ ტელევიზიის არა მარტო ტექნიკური საშუალებების ე. წ. უპირატესობებს, არამედ მისი ფუნქციონირებისათვის დამახასიათებელ მომენტებს (ოპერატიულობა, ყველგან შედწევის უნარი, რეკრეაციულობა, იმპროვიზაციულობა, სიმულტანეობა და ა. შ.). სწორედ ეს მომენტები იძლევიან ტელევიზიის თავისებურებების ჭარბ შესაძლებლობებს, რომელთაგანაც უმეტესობა კინოსა და მისი მატერიალური ბაზის საკუთარი მიზნებისათვის გამოყენების ფაქტობრივად შეუძლებელ პირობებს ქმნის.

კინო ტელევიზიაში თუმც არსებით, მაგრამ ძირეულად განსხვავებულ როლს ასრულებს. პირველი და მთავარი, რაც თვალში გვეცემა, ეს არის კინოს გამოყენება სატელევიზიო პროგრამებში. ერთ შემთხვევაში იგი წარმოადგენს დამოუკიდებელ „გადაცემას“ (მხატვრული, მხატვრულ-დოკუმენტური ან სატელევიზიო ფილმი). სხვა შემთხვევაში — იგი, მართალია, მოკლებულია ასეთ დამოუკიდებლობას, მაგრამ საკუთარი „სიტყვის თქმა“ მაინც შეუძლია. ამგვარად „ნათქვამ სიტყვას“ ტელევიზიაში სხვაგვარი შეფერილობა აქვს, იგი უკვე ტელევიზიურია, სატელევიზიო გადაცემისა თუ პროგრამის ჩარჩოთა შემოფარგლული. ამის მაგალითად დავასახელებთ სხვადასხვა სიუჟეტს ახალ ამბებში, მრავალრიცხოვან პროგრამებში („ჯანმრთელობა“, „მუსიკალური კიოსკი“, „თბილისი და თბილისელები“ და სხვ.), ცალკე ზოგიერთ გასართობ პროგრამას („რა? სად? როდის?“, „მუსიკალური ფოსტა“ და სხვ.), ცალკეულ დრამატულ სპექტაკლებს, კომპოზიციებს.

შეიძლება ცოტა უცნაურადაც მოგვეჩვენოს ის ამბავი, რომ კინოს დიდი ისტორიული როლი ტელევიზიის სახით დაინახა: განმარტონილმა საბჭოთა დოკუმენტალისტმა დ. ვერტოვმა. ამ თვალსაზრისით დ. ვერტოვის შემოქმედება იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ მას ხშირად ტელევიზიის წინასწარმკურთხედს უწოდებენ. ჯერ კიდევ 1926 წელს დ. ვერტოვი ამბობდა, რომ კინოში „სივრცე გადაილახება მონტაჟით“ („ერთი ქვეყნის მშრომელები ხედავენ მეორე ქვეყნის მშრომელებს“). აქ საუბარია კინოსათვის დამახასიათებელ მონტაჟზე, უფრო სწორად, ფირის მონტაჟზე (წყვეტილი მოქმედების ასახვა), რომელიც, გარკვეული წესით, განსხვავდება სატელევიზიო მონტაჟისაგან, სადაც ფირის ნაცვლად ერთდროული მოქმედების ამსახველი გამოსახულებების შერჩევა და ეთერში გადაცემა ხდება (უწყვეტი მოქმედების ასახვა). ამიტომაც, მხოლოდ ტელევიზიაშია მოსახერხებელი იმ ერთდროული ვითარების ჩვენება, როცა ერთი ქვეყნის მშრომელები ნამდვილად (და არა როგორც) ნახავენ მეორე ქვეყნის მშრომელებს, რის გამოც, ბუნებრივია, არავისში არ იწვევს გაუგებრობას ის ვითარება, როცა დამონტაჟებულია სხვადასხვა ქალაქისა და ქვეყნის ურთიერთსაინტერესო მოვლენები. კინოში ამა თუ იმ ქარხნის, სასწავლებლის და, რასაკვირველია, ადამიანის დეკავშირება ილუზორულია („თითქოს მე მათ ხელის გულზე ვხედავდე“), ტელევიზიაში კი ეს ეჭვმიუტანლად და ქეშმარიტად მოჩანს: „მე მათ ნამდვილად ვხედავ რეალურ ურთიერთობაში, როგორც ხელის გულზე“. მაშასადამე, ყოველივე ის, რაც მხოლოდ „მინიშნება“ იყო კინოში, ცხადი და ნათელი გახდა ტელევიზიაში. დ. ვერტოვისათვის ტელევიზია ერთგვარ „გასაღებს“ წარმოადგენდა კინოს საიდუმლოებათა ამოცნობისათვის.

დღეს კინოს „საიდუმლოებანი“ გაცხადებულია. ჩვენ ამჟამად უფრო გვინტერესებს ტელევიზიის თავისებურებანი და ის ნიუანსები, რომლებიც მას დამოუკიდებელ ცხოვრებას ანიჭებენ. აქვე შევინშნავთ, რომ კამათი სატელევიზიო ფილმის სპეციფიკის შესახებ დამთავრებულად მიგვჩანია. ის, რაც კინოს კანონებით კეთდება, კინოა. ამის გამო

დაემოწმებთ იტალიელ კინორეჟისორს რ. როსელინის, რომლის აზრით: „განსხვავება ჩვეულებრივს და სატელევიზიო ფილმს შორის თითქმის არ არსებობს“!

სატელევიზიო ფილმის შესახებ გამოთქმულია მრავალი მოსაზრება, რომელთა შორის უმრავლესობა სწორი შეფასების პოზიციაზე არ დგას. სატელევიზიო ფილმის ცნება ბოლო წლებში იმას აღარ ნიშნავს, რასაც მას მიაწერდნენ. თუმცა ადრეც იყვნენ ისეთი ავტორიტეტები, როგორც მ. რომია, რომლებიც არ იზიარებდნენ სატელევიზიო ფილმის ახლებურ, „ტელევიზიურ“ გაგებას: „რაც მინახავს ტელეფილმების სახით — ზოგი კარგი და ზოგიც მღარე (მხედველობაში მაქვს მხატვრულ-სიუჟეტური ფილმები) — ძირითადად ეს არის ან კინო, ანდა თეატრი“², მაგრამ არავითარ შემთხვევაში ტელევიზია.

უქანასკნელ ხანს სატელევიზიო ფილმებად მონათლეს ვიდეომანტიურ ფირზე აღბეჭდილი გადაცემები და თეატრალურ-სანახაობითი წარმოდგენები. ამის თაობაზე ჩვენ 1981 წელს უკვე ვწერდით („საბჭოთა ხელოვნება“, № 8 — „ტელეგადაცემა თუ ვიდეოფილმი?“) და უარყოფდით ასეთი ნაწარმოების არსებობას. მას ვუწოდეთ კენტაერის მსგავსი რამ.

დღეს ჩვენ საკითხს სხვაგვარად ვვხამთ, რაც გამომდინარეობს ე. ბაგიროვისა და ი. კაცევის სწორი შენიშვნიდან, რომ „უფრო სამართლიანი იქნება, კინემატოგრაფია განვიხილოთ როგორც ტელევიზიის შემადგენელი, და არა პირიქით“³.

ტელევიზიამ კინოსაგან მემკვიდრეობით მიიღო მისი ყველა სახვითი საშუალება. მართალია, ტელევიზიამ ეს საშუალებანი თავისი ბუნებისათვის საჭირო წესით გამოიყენა, მაგრამ ისინი ტელევიზიაში თითქმის ისეთივე როლს ასრულებენ როგორც კინოში. კინო და ტელევიზია ეკრანული გამოსახვის დარგებია. ეს იმას ნიშნავს, რომ ისინი ეკრანული ჩარჩოთი არიან „დამოყვრებულები“. ეს ჩარჩო როგორც კინოსათვის, ასევე ტელევიზიისათვისაც სანათესაო „მესერს“ უფრო წარმოადგენს. ერთი სიტყვით, მათ საერთო „სალაპარაკო ენა“ აქვთ. ცნობილმა ფრანგმა კინორეჟისორმა რ. კლეარმა სწორად შენიშნა, რომ „თუ თეატრსა და კინოს შორის არსებობს ძალიან დიდი გან-

სხვავება, იგი არ არსებობს, ჩემი აზრით, ენოსა და ტელევიზიის შორის“⁴.

ერთი და იგივე „სალაპარაკო ენა“ ექნება ნულ დარგებს ანათესავენს, მაგრამ არამც არ აიგივეებს. მაშასადამე, უნდა შევთანხმდეთ, რომ ტელევიზია და კინემატოგრაფი საერთო სახვითი საშუალებებით მოქმედებენ, საერთო ენაზე „ლაპარაკობენ“, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ისინი ერთმანეთისაგან განსხვავებულ დარგებს წარმოადგენენ. ამის დამადასტურებელი ფაქტები ჩვენ უნდა ვეძოთ უფრო ღრმა შრეებში, სადაც ტელევიზიის, თავისებურებათა რეზერვების სახით, უპირატესი მდგომარეობა უყავია, ვიდრე კინოს.

ტელევიზიისა და კინოს შორის სერიოზული განსხვავებაა. იგი შეუიარაღებელი თვალთაც კარგად ჩანს, რაც იმით გამოიხატება, რომ უცილობლად რეალურად არსებული უწყვეტი მოძრაობა უნდა გადმოვცეთ. უწყვეტი მოძრაობის წყალობით „ეს ყოველივე ჩვენს მიერ აღიქმება, პირველყოფისა, არა როგორც არაჩვეულებრივი ტექნიკის სასწაული, არამედ როგორც არაჩვეულებრივი ცხოვრებისეულობის სასწაული“⁵.

კინემატოგრაფში (მისთვის დამახასიათებელი კანონზომიერების მიხედვით) გადაღების პროცესი, ჩვეულებრივ, ერთი კამერით მიმდინარეობს. აქ მრავალკამერიანობის მოთხოვნილება არ არსებობს და არც არასოდეს იარსებებს, რადგანაც კინო არ არის „დანიტრესებული“ იმწუთიერი უწყვეტი მოქმედების ფირზე ასახვითა და ასახულის „შეულამაზებელი“ სახით მყურებლისათვის წარდგენით. კინოში ყველაფერი პირუკუ ხდება. მას სულ სხვა მოტივები ამოძრავებს, აქ ოპერატიულობის და სიმულტანურობის ფაქტორი თითქმის არაფერს ნიშნავს (წინააღმდეგ ტელევიზიისა). კინოში დრო, როგორც წესი, ყოველთვის წარსულია. ამიტომ, კინოში ძალზე მშვიდად, აუჩქარებლად და ზოგჯერ ხაზგასმული სიზანტიტაც ხორციელდება (მხედველობაში გვაქვს უკვე გადაღებული შავი მასალის დამუშავება) სცენარის ავტორის, რეჟისორისა და მხატვართა მსოფლმხედველობითი პოზიციის გამჟღავნება, მათი ტენდენციის, სინამდვილის

მხატვრული ასახვის წარმოდგენა, მსახობთა შესრულებით იდეურ-პოლიტიკური მრწამის ეკრანზე გადატანა. მთელ ამ პროცესს კინოში ესაჭიროება ის დრო, რომელიც დაყოვნებას ითმენს, ანუ აზროვნებიდან ვიდრე პრაქტიკამდე შეიძლება გამოვიყენოთ (ვთქვათ, ერთი თვე, სამი თვე, ერთი ან მეტი წელი და ა. შ.). მაყურებელს კინოში აინტერესებს ხანგრძლივი ადამიანური ფიქრის შედეგი. მის მისაღწევად ოპერატიული მუშაობა სრულებითად არ არის საჭირო. პირიქით, კინემატოგრაფს ენებს კიდევ ამიტომ, იქ ამოქმედებული კანონზომიერებანი, ე. ი. კინოეკრანისათვის დამახასიათებელი წესები მხოლოდ მისთვის არის გამოსადეგი და საჭირო. სხვას იგი არ წადგება. არ არგია იგი არც ტელევიზიას. ამას კარგად გვიჩვენებს ერთი ამონაწერი: „შეიძლება მოგვიჩვენოს ტელევიზორის შემთხვევით ჩართვა და წავაწყდეთ კინოფილმის ან თეატრალური სპექტაკლის ტრანსლაციას, ჩვენ უმალ გამოვრთავთ ტელევიზორს და კვლავ ადრინდელ საქმიანობას დავუბრუნდებით. მაგრამ საკმარისია ცისფერ ეკრანზე დავინახოთ დიქტორები, რომლებიც ახალ ამბებს გვაუწყებენ, საფეხბურთო მოედანი მოუსვენარი მოთამაშეებით, ინგლისური ენის გაკვეთილი, ყმაწვილები, რომლებიც რომელიღაცა შემთხვევასთან დაკავშირებით დაწერილ ლექსებს კითხულობენ და უეცრად რაღაცა ძალით მიეგვაჭკვებით ამ თითქოს არაფრით გამორჩეულ სანახაობას, გავგინდება სურვილი „უბრალოდ თვალი მივადევნოთ ცხოვრების მიდინარებას“. თეატრი ან ფილმი — ეს თითქოს რაღაც ხელოვნურია, რეპეტიცია გავლილია, აგებულია წინასწარ მოფიქრებული მიზნით; ხოლო დოკუმენტური, ანდა სამეცნიერო-პოპულარულ გადაცემებში ჩვენ გვალელებს გამოსახულების უშუალობა, კამერის მიერ საინტერესო გარემოებებისა და დეტალების, ისეთი ვითარების ასახვა, რომელიც ხელუხლებელია, სპონტანურია, ჩვენს თვალწინ ძვეს ცინცხავს ილი სახითა და საკუთარი ნების წყალობით“.⁶

ეს მოზრდილი ციტატაც ნათლად გვიჩვენებს, რომ ტელევიზიაში მდგომარეობა სულ სხვაგვარად გვესახება. სინამდვილეში განვითარებული მოძრაობა, ის უწყვეტი ჯაჭვი, რაც მოვლენებს ერთმანეთთან აკავშირებს, „ხელუხლებელი სახით“ გადადის ტელეეკ-

რანზე. ტელევიზია ამ უწყვეტი მოძრაობის არა ილუზიას, არამედ მის ფაქტიურ სურათს „აღწევს“ კამერების სიმრავლით, რეგულარულ არსებობაც ტელევიზიისათვის რთვად მოხერხდება, ასევე მომავალშიც ჰაერითი აუცილებელი იქნება. კამერების წინ „ჩავლილი ცხოვრება“, გათამაშებული სცენა (მხატვრული იქნება, თუ დოკუმენტური) ოპერატიულად და სიმულტანურად გადაეცემა ტელემაყურებელს, ან კიდევ — ჩაიწერება (და არა აღიბეჭდება) ვიდეომანეტურ ფიზიკურ უწყვეტი, შეუკუმშავი სახით. „აღქმის უშუალოდისათვის მნიშვნელოვანია ისიც, რომ გადაცემის მიმდინარეობა მკაცრად იყოს გამოხატული რეალური დროის ჩარჩოებში: პასუხისათვის განკუთვნილი წუთი უნდა უდრიდეს რეალურ წუთს — არც მეტი, არც ნაკლები. დროის უწყვეტობისადმი დამოკიდებულება ანახლადურდება მოვლენისადმი პატივისცემით, წარმოიშობა მასთან თანამონაწილეობის სურვილი, ე. ი. იქმნება უკუკავშირის იმავდროულობის შეგრძნება ეკრანულ მოქმედებასა და მაყურებელს შორის. ეს შეგნება მაგნიტივით მოქმედებს და, როგორც ირკვევა, არანაკლებ ამაღლებულ გავლენას ახდენს, ვიდრე პირდაპირი ეთერის გაცდა“.⁷

მაშასადამე, კინოსაგან განსხვავებით, ტელევიზიისათვის დამახასიათებელია რეალურად არსებულ სინამდვილეში მიმდინარე უწყვეტი მოქმედების ასახვა, უფრო სწორად, მაყურებლამდე მიტანა, გადაცემა (თუნდაც იგი ჩაწერილი იყოს ვიდეომანეტურ ფორზე). რაც უფრო დოკუმენტურია, ე. ი. ნამდვილია და ოპერატიულია ეს მოქმედება, მით უფრო მთლიანია (თავიდან ბოლომდე სრულია) მოვლენის გადმოტანა სატელევიზიო ეკრანზე. ასეთ გადაცემებში „დასწრების ეფექტი“ ძალაშია და იგი მის თანმხლებ მასალას გაცილებით უფრო მიმზიდველსა და საინტერესოს ხდის. „ჩვენ შესანიშნავად ვიცით, რომ გადაცემა ჩაწერილი სახით მიდის („რა? სად? როდის“?), რომ ვიღაცამ უკვე გამარჯვა, ხოლო რომელიღაცა უკვე დამარცხდა, მაგრამ ეკრანს მტკიცედ უპყრია ჩვენი ყურადღება. ვიდეოჩანაწერი მოვლენის პირდაპირი ასახვის თვისებებს ფლობს: იგი ჩვენს საჭიროებისათვის არ აგებს მას, მაგრამ ეხმარება კი მაქსიმალური ყურადღებით მია-

დენოს თვალი მის თავისუფალ, წინასწარ-
განუსაზღვრელ მდინარებასა.⁸

70-იანი წლების მეორე ნახევრიდან სა-
ქართველოს სატელევიზიო სინამდვილეში
სწრაფად შემოიჭრა და დამკვიდრდა ახალი
და ფრიად საჭირო ტექნიკა, რომლის მეშ-
ვეობითაც თანდათანობით დაიწყო ზოგიერ-
თი ფასეულობის უფრო რეალურად გადა-
ფასება. ეს იყო ვიდეომაგნიტური ჩაწერის,
დამონტაჟებისა და გადაცემის ტექნიკა. უმ-
რავლესობის აზრით ტელევიზიამ ყველაფე-
რი დაკარგა („დასწრების ეფექტი“, უწყვე-
ტი მოძრაობის გადმოცემის უნარი, პირდა-
პირობისა და უშუალოობის ძალა და სხვ.),
თითქოს ამიერიდან ტელევიზია მთლიანად
კინემატოგრაფის დამატებად იქცა. თითქოს
წაიშალა ზღვარი კინოსა და ტელევიზიის თა-
ვისებურებებს შორის და სხვ. ეს არ არის
სწორი. ამ არაჩვეულებრივი სიახლით ტე-
ლევიზიას არაფერი დაუკარგავს, უფრო სა-
მართლიანი იქნება თუ ვიტყვით, რომ მან
„დაკარგა“ ის, რაც მას არასდროს ეკუთვნ-
ოდა. ტელევიზია გადაიქცა უფრო დამოუ-
კიდებელ, უფრო მძლავრ საშუალებად. ახლა
მან უფრო მეტი რამ შეიძინა. ეს გარემოება
კიდევ იმისი უეჭველი სიმპტომი უნდა იყოს,
რომ მომავალში იგი სულ უფრო გამოიკვე-
თება და დასრულებულ, ყველასაგან განსხ-
ვავებულ ფენომენად იქცევა.

ვიდეომაგნიტური ჩაწერა, ფაქტობრივად,
ახალი სიტყვაა სატელევიზიო სინამდვილე-
ში. მისი შეფასების დროს სწორად უნდა
განვსაზღვროთ ვიდეომაგნიტოფონის, მისი
მოქმედების, მონტაჟისა და ზემოქმედების
შესაძლებლობანი. იგი უდიდესი ტექნიკური
სიახლეა, რაც ამჟამად სატელევიზიო შემო-
ქმედებით მოღვაწეობას მრავალ პირობას
უქმნის და, როგორც ზოგს ჰგონია, ტელევი-
ზიის კინოსაგან კი არ ეზიდება, არამედ, პი-
რიქით, მას გაცილებით მეტ პრიორიტეტს აძ-
ლევს.

მართალია, ვიდეომაგნიტურ ფირზე ჩაწე-
რილი მოვლენა უკვე ფიქსირებული მასალაა
და, მაშასადამე, მას „დასწრების ეფექტის“
ძალა აღარ გააჩნია, რაც თითქოს საფუძ-
ველს ურყევს ტელევიზიას. აქ ეს მსჯელო-
ბა ფუჭია და არაფრისმოქმედი, რადგანაც
მოვლენის მსველეობის დროს მაყურებლის
უშუალო დასწრება, მოვლენაში მონაწილე-
ობა არც არასოდეს ყოფილა ნამდვილი. იგი

ყოველთვის მხოლოდ ეფექტი იყო. ამ
ეფექტს ზურგს უმაგრებდა რეალურად არა-
სებელი უწყვეტი მოძრაობა, რაც ადგილ-
ტელევიზიის ძალა და ძლიერება უნდა იყოს.
რაც იგივე დარჩა დღესაც. ვიდეომაგნიტურ-
რმა ჩაწერამ არავითარი ცვლილება არ მო-
ახდინა ტელევიზიაში უწყვეტი მოძრაობის
არსებობაზე. მაშასადამე, თუ ტელევიზიას
დღესაც ძალუმს თავის ემარანზე უწყვეტი
მოძრაობა უჩვენოს, ეს იმას ნიშნავს, რომ
მას კვლავ გააჩნია მისთვის დამახასიათებე-
ლი „დასწრების ეფექტი“.

ჩვენ მივედით იმ მთავარ პრობლემასთან,
რომლის მიხედვითაც უნდა გავარკვიოთ: ვი-
დეომაგნიტური ჩაწერის ტექნიკამ და მისმა
შესაძლებლობებმა ტელევიზიაში მოსპეს თუ
კიდევ უფრო მეტად გააძლიერეს უწყვეტი
მოძრაობის გადაცემის, ჩვენების ფაქტი.

ვიდეოაპარატურას აქვს იმის შესაძლებ-
ლობა, რომ მაგნიტურ ფირზე ჩაწერის (ხმა
და გამოსახულება ერთდროულად) პრაქტი-
კულად ყველაფერი, რაც ადამიანის ირგე-
ვლივ შეიძლება მოხდეს. ამასთან, ფირზე თა-
ვად ჩაწერის პროცესი და მისი ტექნიკური
მომსახურება კინოგადაღების პროცესზე გა-
ცილებით იაფია, მას იგი არც ხარისხობრივი
თვალსაზრისით ჩამოუვარდება: ვიდეოაპარა-
ტურას უნარი შესწევს ძლიერი განათების
გარეშე ფირზე გადაიღანოს ნებისმიერი
მოვლენა ისე, რომ შეინარჩუნოს გამოსახუ-
ლების მაღალი კონტრასტულობა. ამას ადას-
ტურებს ყურნალისტების ყოველდღიური
გადაღებებიც ტელეყურნალისტური კომპ-
ლექსის დახმარებით.

ვიდეომაგნიტურ ფირზე გადაღებული მა-
სალა კინომასალისაგან განსხვავებით, გაცი-
ლებით სწრაფად, გაცილებით მეტი შემოქ-
მედებითი შესაძლებლობებითა და თავისე-
ბურებებით მონტაჟდება. ელექტრომონტა-
ჟის ეს მხარე დიდ პერსპექტივებს უქმნის
სატელევიზიო პრაქტიკას. ვიდეოტექნიკით
გამოსახულების „მოღება“ შესაძლებელია
როგორც სტუდიიდან რამდენიმე კამერის
გამოყენებით, ასევე ნებისმიერი სხვა ადგი-
ლიდან. ამ ტექნიკის გამოყენება დღეს მსო-
ფლიოში უკვე საყოველთაოდ აღიარებულ-
ლია, ფირზე გადააქვთ ყველაფერი, იღებენ
რეპორტაჟებს, შეხვედრებს, კინოფილმებს
(მხატვრულსაც და დოკუმენტურსაც). იღე-
ბენ მსხვილი დაწესებულებებისა და სოცია-

ლური ინსტიტუტების (არა მარტო ტელე-სტუდიების) წარმომადგენლებიცა და კერძო პირებიც. ერთი სიტყვით, მსოფლიოში ვიდეოგადაღების ნამდვილი ბუმი.

ახლა ვნახოთ, ვიდეომაგნიტურ ფირზე ჩაწერილი მოქმედება, მოვლენა რამდენად ტელევიზიურია, ანუ შეეფერება თუ არა იგი სატელევიზიო პრაქტიკაში დღემდე დამკვიდრებულ თეორიულ მოსაზრებებს. აქ სწორად უნდა გავერკვეთ, რა შემთხვევასთან გვაქვს საქმე; ითვალისწინებს თუ არა ვიდეოფირზე „გადაღებული“ მასალა იმ კანონზომიერებებს, რომელსაც ვხვდებით კინემატოგრაფში, თუ იგი უფრო სატელევიზიო სინამდვილისაკენ იხრება, ე. ი. შერჩეული ექნება უწყვეტი მოძრაობის აგერეგად აუცილებელი ნიშნები.

შესაძლებელია, ესა თუ ის გადაცემა, პროგრამა შეიცავდეს საერთო ევრანული მონტაჟის ხერხებსაც, მისი ელემენტების ჰარბ ხმარებას. აქ ეს მთავარი არ არის. ყველაზე არსებითი მნიშვნელობის ფაქტი ის უნდა იყოს თუ როგორ მოქმედებას გადმოსცემენ საეკრანო მონტაჟური ხერხები: წყვეტილი მოქმედების უწყვეტობის ეფექტს (კინოეკრანზე დანახული) თუ თავისთავად უწყვეტ მოძრაობას (ტელეეკრანზე დანახული), როცა მოქმედების დრო ფიზიკური მოქმედების დროის თანაბარია. მეორე შემთხვევაში ჩვენს თვალწინ „წმინდა წყლის“ სატელევიზიო პროგრამა იშლება, რომელსაც მუდამ შენარჩუნებული ექნება სინამდვილის „დაუმახინჯებლობის“, „შეუშოკლებლობის“, „შეუტუმშველობის“ თვისებები. რაც უფრო პატარა-პატარა და მოკლე „ნაჭრებისაგან“, კადრებისაგან „დაკომპლექტდება“ ტელეპროგრამა, მით უფრო მეტად დაშორდება იგი სატელევიზიო სინამდვილეს და მიუახლოვდება კინემატოგრაფს. აი, რას წერს ცნობილი რეჟისორი ვ. ვოროშილოვი: „გამოიკრთები, სხვადასხვა მოვლენების ამსახველი ვიდეოფირის მონტაჟის წინ რაღაც უხერხულობას და შიშის მავნარ გრძობასაც კი განვიციდი. ეს არ არის კინომასალა, რომელიც გადაღებულია სპეციალურად შემდგომი მონტაჟისათვის, არა, — მოვლენური ვიდეოფირის მონტაჟი მე მაგონებს ქორუჯიულ ჩარევას მისგან გამომდინარე მთელი თავისი შედეგებით. ვიდეოფირზე აღბეჭდილი მოვლენა მიმდინარეობდა რეა-

ლურ, „ცხოვრებისეულ“ დროში, რის გამოც მასზე ხელის აღმართვა ცოცხალი რეაგანოზმისათვის „ქრილობის“ ნაყოფს გავს.“⁹

მოტანილ ციტატაში გაცილებით მეტი აზრი დევს, ვიდრე ერთი შეხედვით შეიძლება მოგვეჩვენოს. მთავარი მაინც ის არის, რომ ტელევიზიისათვის განკუთვნილი გადაღებული მასალა განუკითხავად არ უნდა ვჭრათ, რადგანაც ასეთ შემთხვევაში სინამდვილის მიმართ შევეცოდავით. ცხოვრებისეული მომენტების გადამ-გადმოსმა და შეძლებისდაგვარად „ლამაზად“ ჩვენება ტელევიზიის სასიკინოესლო აუცილებლობას არ წარმოადგენს (როგორცაც იგი წარმოადგენს კინოსათვის). სატელევიზიო ევრანი მკაცრი მსაჯულია და მას ცხოვრებასთან მხოლოდ მაქსიმალური მიახლოება აკმაყოფილებს.

ვ. ვოროშილოვი: „კაცმა რომ თქვას, რით მელავნდება ყბადაღებული დასწრების ეფექტის გასაგნობრივება? ჩემი აზრით, ცხოვრებისეული დროის თანხვედრით იმ დროსთან, რომელიც დაფიქსირებულია ტელევიზიაში. „სკალპელის“ ყოველი უზუსტო მიკარება ანადგურებს არა გამოსახულებით-აზრობრივ ქსოვილს (როგორც ეს კინოში ხდება), არამედ მთლიანად შლის დროის-მიერ კავშირს — სატელემაყურებლო დროს, უფრო ზუსტად, დროს ცხოვრებისეულს, და დროს სატელევიზიოს. შედეგად ასეთ სურათს ვიღებთ — ეკრანზე მისი ნახვისას ტელემაყურებელს რაღაც უსიამოვნო განცდა ეუფლება, უფრო სწორად, გრძობს დისკომფორტის მსგავს შეგრძნებას: მაყურებელი ინტერესს კარგავს ეკრანზე მიმდინარე ამბების მიმართ და აღარ უყურებს მას.“¹⁰

აქედან ლოგიკური დასკვნა გამოდის: თუ სატელევიზიო გადაცემა ვეხიბლავს, იქ მოქმედებენ რაღაც ისეთი „ძალები“, რომლებიც მაყურებელს არ განაცდევინებენ „დისკომფორტის მსგავს შეგრძნებას“. ამ შემთხვევაში უპირატესობა მიენიჭება „სატელემაყურებლო დროს“, რომელიც სხვა არა არის რა, თუ არა დროისმიერი კანონზომიერი კავშირის შეუცვლელად გადმოტანა ტელეეკრანზე. და კიდევ: „კინოში ფირის მონტაჟი წინასწარ არის გათვალისწინებული, იგი იგულისხმება ამ ხელოვნების სტრუქტურაში. ტელევიზიაში ვი-

დემონტაჟი შესაძლებელია, სასურველიც კია, მაგრამ აუცილებელი არ არის (ხაზი ჩემია — ნ. ლ.). ამის გამო განსაკუთრებული პასუხისმგებლობით უნდა მოვეკიდოთ სატელევიზიო მონტაჟის საკითხს. აქ „ქორთუგოული ჩარევა“ განსაკუთრებით საშიშია. ალბათ არ შევცდები თუ ვიტყვი, რომ დღემდე ჩვენ „გჭირთ“ სატელევიზიო ცოცხალ ქსოვილს წინანდელი კინოხელოვნების კანონების მიხედვით. მაგრამ როგორია მონტაჟის ახალი კანონები, — ეს ჯერ არავინ იცის!“¹¹

სატელევიზიო პროგრამებში, რასაკვირველია, უფრო ჭარბად გვხვდება სწორედ ისეთი გადაცემები, რომლებშიც მოძრაობა, პრაქტიკულად, გაბმულია, უწყვეტია. მაგრამ აქვე ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ არც იმ გადაცემებს უჭირავს ნაკლები ადგილი, რომლებსაც კინემატოგრაფის ხერხებით ვქმნით. ამისი ნათელი მაგალითია საინფორმაციო პროგრამების „ვრემიასა“ და „მოამბის“ სიუჟეტები, არაერთი სატელევიზიო ჟურნალისა და პროგრამის „გვერდი“, თემატური გადაცემების ჩანართები და ა. შ. ყოველივე ეს ხომ არ გვაძლევს იმ დასკვნის გამოტანის უფლებას, რომ საინფორმაციო პროგრამები „ვრემია“ და „მოამბე“ სატელევიზიო გადაცემები არ არის? ასეთებად შეგვიძლია დავასახელოთ მხოლოდ იმ ტიპის გადაცემები, როგორცაა: „დღეს მსოფლიოში“, „საშინაო მიმოხილვა“, „თეატრალური შეხვედრები“, „ლიტერატურული თეატრი“ და სხვ. აქ არ შეგვიძლია არ მოვიტანოთ რეჟისორ ვ. ვოროშილოვის კიდევ ერთი მოსაზრება, რომელიც ტელევიზიაში ინფორმაციის საინტერესო ბუნებაზე მიგვანიშნებს, რითაც ხაზს უსვამს უწყვეტი მოძრაობის უდიდეს შინაგან ენერგიას: „ცნობილია, რომ ინფორმაციის უდიდესი ნაწილი, ვთქვათ, მისაუბრისაგან ჩვენთან აღწევს არა მისი სიტყვების საშუალებით, და შესაძლოა, არც მისი მიმიკის, ჟესტების, მოძრაობის სახით. არსებობენ რომელიღაც ენერგეტული იმპულსები, რომლებიც თავიანთ გამოხატულებას პპოვებენ ყველა ცოცხალი ქსოვილის სულ მცირე ცვლილებებშიაც კი. ამ ინფორმაციული შინაარსით მდიდარი რჩევების ძალა თავს იჩენს სწორედ ტელევიზიის ხელოვნებაში. შესაძლოა, უნდა და-

ვამონტაჟოთ სწორედ ისინი, ეს უხილავი ენერგეტული ველები, რომლებშიც გასაგებებულია ტელევიზიის დროცა და სივრცეც. ხოლო ჩვენ კი ძველებურად ვამონტაჟებთ ფრაზებს, ჟესტებს, ქცევებს, ეპიზოდებს...“¹²

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სატელევიზიო საინფორმაციო პროგრამები კინოსიუჟეტებისაგან შედგება. ეს გასაგებია, რადგანაც ოპერატიული სიუჟეტები ითვისისწინებენ მდიდარი ინფორმაციის მცირე დროში რეალიზებას, როცა მრავალი ობიექტი და ამ ობიექტზე გაშლილი მოქმედება შეკუმშული სახით უნდა მომზადდეს. კინოფირსა და მისი მონტაჟის შესაძლებლობების გამოყენება უებარი საშუალებაა საინფორმაციო პროგრამების დაკომპლექტებისათვის.

პროგრამებში გადმოცემული შინაარსი მრავალგვარი საინფორმაციო ენარის საშუალებით ხორციელდება. ყველა ეს ენარი (კინოფირზე, ან მსგავს მასალაზე აღბეჭდილი) კინოკანონებით სულდგმულობს, მისი გამოსახებითი საშუალებების გარემოცვაშია. თუ დრო და სივრცე, რომელშიც მოქმედება არის განფენილი, არ შევკვეცთ და არ შევკუმშეთ კინოსათვის დამახასიათებელი ხერხებით, მაშინ ჩვენი გარჯა უქმი იქნება, არაფერი გამოგვივა, სარგებლობას ვერც ტელევიზიის მოვუტანთ, ვერც ტელემაყურებლებს. აქ ისიც უნდა გავიმეოროთ, რომ შეუკუმშავი სახით ამბის გადაცემა, შესაძლოა, მეტ ემოციურ ხემოქმედებას იწვევს, მაგრამ გასაგებებული ინტერვიოს ხანგრძლივობის გამო, საინფორმაციო პროგრამებში მათი გამოყენება ყოველად შეუძლებელია. მართალია, მასალის ოპერატიულობას ზედ რომ „პირდაპირობაც“ დაურთოთ, ბევრად მოიგება ტელემაყურებელი, მაგრამ ტელევიზიისათვის „დაწერილი კანონების“ მიხედვით, სამწუხაროდ, ეს შეუძლებელია. აბა, წარმოიდგინეთ სატელევიზიო ინტერვიუს, რეპორტაჟისა და სხვა ენარების სახით ამა თუ იმ სიუჟეტის ერთმანეთზე მიყოლება. მივიღებთ არა 30 წუთიან, არამედ ორსაათიან გადაცემას, რომელიც არავისათვის არ იქნებოდა საჭირო, პირიქით, მაყურებლის გადაქანცვასა და ინტერესის მოდუნებას გამოიწვევდა. ეს რომ ასე არ მოხდეს, ტელევიზიამ „შეიმუშავა“ თავისი „მოდელი“, რისი მეშვეობითაც კომპოზი-

ციურად ისე აავტო პროგრამა (თუ პროგრამები), რომ დიდძალი საინტერესო ინფორმაცია კინოფირის წყალობით (ე. ი. დროისა და სივრცის კინემატოგრაფიული გადაღების წესით) მოკლე საეკრანო დროში მყურებლისათვის მისაწვდომი გახდა.

სატელევიზიო პროგრამა სიუჟეტების ლოგიკური თანმიმდევრობისაგან შედგება. პროგრამის კომპოზიციურ ხერხემაღს ყოველთვის ადამიანი, ე. წ. სატელევიზიო პერსონაჟი ქმნის. პერსონაჟიერებული პროგრამების პოპულარობას, ხშირად, მათი წამყვანი, პროვენება განსაზღვრავს. მასაგალითად შეიძლება დავასახელოთ: „გლობუსი“ (გ. ჩარკვიანი), „ცხოველთა სამყაროში“ (ნ. დროზდოვი, ე. პესკოვი), „კინოპანორამა“ (ე. რიზანოვი), „აშკარა — დაუკრებელი“ (მ. კაპიცა) და სხვ. სატელევიზიო პერსონაჟები (წამყვანები, კომენტატორები, ინტერვიუერები, რეპორტიორები და ა. შ.) ტელევიზიის შემოქმედებითი ცხოვრების ფაქტორივს სახეს, მის ყველაზე მნიშვნელოვან მამოძრავებელ ძალას წარმოადგენენ. მათ ნიჭზე, გამოცდილებასა და უნარზეა დამოკიდებული ამა თუ იმ გადაცემის წარმატებაცა და წარუმატებლობაც. ისინი ერთ მთლიან კრებულად, მონოლითად კრავენ ცალკეული სიუჟეტებისაგან, ბლოკებისაგან, ჟანრებისაგან შემდგარ პროგრამებს. სწორედ მათი დამსახურების მიხედვით და ხელშეწყობით სატელევიზიო ეკრანზე წარმოჩინდება ესა თუ ის ამბავი, მოვლენა, ფაქტი. ასეთ დროს კინოფირისაგან შემდგარი ცალკეული სიუჟეტი პროგრამაში დამოუკიდებელი სახით კი არ გვევლინება, არამედ საილუსტრაციო მასალას წარმოადგენს (კარგი გავებით, რასაკვირველია). წარმოდგენილი პერსონაჟი ამა თუ იმ პროგრამის სრული შესაბამისობის გამომხატველია, ეკრანზე რეალურთან მიახლოებული ცხოვრებით „ცხოვრობს“ და უწყვეტი მოძრაობის უწყველ ფაქტად გვევლინება. „მთელ რიგ პროგრამებში („აშკარა—დაუკრებელი“, „კინოპანორამა“, „კინომოგზაურთა კლუბი“ და სხვა მრავალი) წამყვანის შეხვედრა მყურებელთან — ის ძირითადი სიუჟეტური ქარგაა, რომელზედაც აიგება დოკუმენტური მასალა.“¹² აქვე მოვიტანთ ერთ საყურადღებო აზრსაც, რომ ალბათ „ღირს უფრო მეტად განვაკითაროთ 10-15-წუთიანი ფილ-

მების წარმოება, რომლებიც განსაკუთრებით ორგანულად შეერწყმის ტელევიზიულ ცალკეული გვერდების სახით.“¹⁴ ეკრანული მკვლევარ ე. ბაგიროვის მოსაზრებას¹⁴ თავს არის საინტერესო, რომ იგი ყურადღებას ამახვილებს „10-15-წუთიანი ფილმების წარმოებაზე“ სატელევიზიო პროგრამების „გვერდების“ სახით გამოსაყენებლად. ეს ფილმები მას წარმოუდგენია არა დამოუკიდებელი სახით, არამედ შემადგენელ ელემენტებად, იმ საამშენებლო მასალად ან საილუსტრაციო სიუჟეტებად, რომლებიც გაამდიდრებენ ცალკეული პროგრამების შინაარსს. ასეთი პროგრამებია: „ხომლი“, „ახალგაზრდობა“, „თვალთაი“, „წყაროსთვალი“, „ჯანმრთელობა“, „გლობუსი“, „საერთაშორისო პანორამა“ და ა. შ. ისინი, ბუნებრივია, შეიცავენ ისეთივე ლოგიკურ თანმიმდევრობას, როგორსაც — „კრემია“ და „მოამბე“. განსხვავება მხოლოდ ის არის, რომ არაინფორმაციულ პროგრამებში გაცილებით მეტია ისეთი სიუჟეტები და „გვერდები“, რომლებშიც უწყვეტი მოძრაობა დომინირებს, ე. ი. ისინი უფრო მეტად ტელევიზიურები არიან. „კრიტიკოსების გამოკითხვის შედეგების მიხედვით სამეცნიერო-პოპულარული და კულტურულ-საგანმანათლებლო რუბრიკებს შორის განსაკუთრებით მაღალ შეფასებას იმსახურებს გადაცემებში: „ცხოველთა სამყაროში“, „აშკარა — დაუკრებელი“, „კინომოგზაურთა კლუბი“. განა შემთხვევითია ის ფაქტი, რომ ცენტრალური ტელევიზიის სამი პოპულარული და ამავე დროს ხარისხიანი რუბრიკა წარმოადგენს იმ გადაცემებს, რომელთა ჩარჩოებშიც ხდება ფილმების დემონსტრირება? არა, შემთხვევითი არ არის. ეს კანონზომიერია, რადგანაც სწორედ ფილმები უზრუნველყოფენ ხსენებული რუბრიკების ხარისხს.“¹⁵ ფილმის ტელევიზიაში გამოყენების ამავე უკეთესი გამართლება შეუძლებლად მიგვაჩნია.

მოკლედ ჩვენი მოსაზრებები ასე უნდა ჩამოვაყალიბოთ: ტელევიზიასა და კინემატოგრაფს აერთიანებს გამოსახვითი საშუალებანი, განსაკუთრებით მონტაჟის ხელოვნება. მაგრამ მონტაჟის გამოყენების ხერხები ტელევიზიაში განსხვავებულია. ამას განაპირობებს კამერების სიმრავლე. ეს კი ქმნის უწყვეტი მოძრაობის გადატანას რეალური სინამდვილიდან სატელევიზიო ეკრანზე. მა-

შსადამე, ტელევიზიაში გადმოცემული მოძრაობა უწყვეტია, კინოში კი უწყვეტი მოძრაობის მხოლოდ ეფექტი იქმნება, რადგანც რეალურ ვითარებაში მოვლენის გადაღება კინოფირზე უწყვეტად კი არ მიმდინარეობს, არამედ ნაპერ-ნაპერ, ცალკეული ფრაგმენტების სახით, რომლებიც შემდეგ, სამონტაჟო მაგიდაზე ერთიანდება. კინოში დრო, როგორც წესი, წარსულია, ხოლო ტელევიზიაში დრო აწმყოა, ახლანდელი.

ტელევიზიის პრაქტიკაში ვერაფერი შეცვალა თანამედროვე მძლავრმა ტექნიკურმა აპარატურამ (ტელესპეციფიკის თვალსაზრისით), რომლის საშუალებითაც ხდება გამოსახულების ჩაწერა ვიდეომანტურ ფირზე. ვიდეოფირზე ჩაწერილი მასალა, ბევრი მკვლევარის აზრით, უკვე აღარ წარმოადგენს (წარსული დროის გამო) სატელევიზიო ნაწარმოებს, უხეშად რომ ვთქვათ, იგი პირწაგარდნილი კინონაწარმოებია. დავუშვათ, ეს ასეა. აქედან გამომდინარე, მთავარი მაინც ის არის, თუ როდენ დიდ ადგილს დავუთმობთ გადაცემაში უწყვეტი მოძრაობის (ხმასთან ერთად) ამსახველ კადრებს.

თუ კინომონტაჟის წესის მიხედვით ფირი (კინო ან ვიდეო) მრავალი ცალკეული კადრის ერთობლიობას ქმნის (აუცილებლად ხმასთან ერთად) ანდა ნაპერ-ნაპერ წარმოდგენილი სიტუაცია უწყვეტი მოქმედების ეფექტს გადმოგვცემს და არა თვით უწყვეტ მოძრაობას, მაშინ საქმე კინოსინამდილესთან გვაქვს და არა სატელევიზიო პრაქტიკასთან. ტელევიზიაში გამოყენებული კინოკადრები, ან კინოსიუჟეტები და ფრაგმენტები ტელეეკრანზე, როგორც ტელენაწარმოებები, მაშინ „იწყებენ სიცოცხლეს“, როცა ისინი მხოლოდ ილუსტრაციების, სატელევიზიო პროგრამების კომპოზიციურ მთლიანობაში დამხმარე ფუნქციას ასრულებენ. სატელევიზიო გადაცემის მთავარ მამოძრავებელ კომპონენტს ყოველთვის სატელევიზიო პერსონაჟი წარმოადგენს, ან ისეთი მოვლენა და ვითარება, რომლებიც ეკრან-

ზე უწყვეტი მოქმედების სწორუბოვარ სტერატოს ქმნიან.

თუ მომავალი სატელევიზიო გადაცემა დება ამას დაადასტურებს (და ეს ასეც იქნება), მას ხანგრძლივი სიცოცხლე უწერია, თანაც საოცრად მრავალმხრივი, საინტერესო და ახალ-ახალი მოვლენებით საესე...

შენიშვნები:

1. P. Росслини. Журн. «Искусство кино», 1966, № 6, стр. 123.
2. М. Ромм. Журнал «Советское радио и телевидение». М., 1968, № 4, стр. 16.
3. Э. Багиров, И. Кашев. Телевидение XX века. «Искусство». М., 1968, стр. 239.
4. P. Клер. Размышления о киноискусстве. М., 1958, стр. 183.
5. В. Савпак, В. Шитова. Семь лет в театре. М., 1963, стр. 165—166.
6. В. Михалкович. Эстетический метод «машинных искусств». В кн. Средства массовой коммуникации и современная художественная культура. М., 1983, стр. 178.
7. А. Липков. Развитие форм обратной связи. В кн.: Контуры будущего. М., «Искусство», 1984, стр. 63.
8. იქვე, გვ. 63.
9. В. Ворошилов. Игра без игры. В кн.: Телевидение вчера, сегодня и завтра. М., «Искусство», 1984, стр. 121—122.
10. იქვე, გვ. 122.
11. იქვე, გვ. 122.
12. იქვე, გვ. 122.
13. Ю. Богомолв. Режиссер в меняющемся художественном мире. В кн.: «Контуры будущего», 1984, стр. 87.
14. Э. Багиров. Телевидение 70-ых: некоторые особенности развития. В кн.: Телевидение: вчера, сегодня, завтра. В. 4, М., стр. 14.
15. იქვე, გვ. 24.

თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი საბავშვთა შურნალბავის ფურცლებზე

(ჟურნალი „ტეატრ“ № 8, 1985 წ. ჟურნალი
„სოვეტსკაია მუზიკა“ № 7, 1985 წ.)

ოპერის თვითმყოფადობა

ნატალია ზეიფასი

თეატრში ყოველთვის არსებობს ყველაფრის თავიდან დაწყების შესაძლებლობა. პიტერ ბრუკის ეს აქსიომა არაერთგზის დაუდასტურებია პრაქტიკას. მაგრამ ერთია — სტუდიასა თუ კამერულ დასში ახალი ესთეტიკის ჩამოყალიბება, საკუთარი მკაფიოების ფორმირება და სულ სხვა — დედაქალაქის თეატრის უზარმაზარი შექანიზმის გარდაქმნა მუშაობის პროცესში.

ეს განსაკუთრებით რთულია მაშინ, როცა საქმე ეხება საოპერო თეატრს, რომელმაც თავის ისტორიის 140 წლიან მიჯნას უწია.

1982 წლის ნოემბერში გამოქვეყნდა საქართველოს კპ ცკ-ის დადგენილება „თბილისის ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ლენინის ორდენისანი ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მუშაობის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“. ამის შემდეგ მხოლოდ სამი წელი გავიდა და რეორგანიზებული დასის გასტროლებმა შესძრა მოსკოვის მხატვრული სამყარო, გამოიწვია გაცხოველებული პოლემიკა.

ჩვენს თვალწინ მომხდარი გადატრიალება თბილისის საოპერო თეატრში მოულოდნელი არ ყოფილა. გასული საუკუნის შუაწლებიდან ჩვენი საუკუნის 30-იან წლებამდე ოპერას სრულიად განსაკუთრებული ადგილი ეჭირა საქართველოს თეატრალურ ცხოვრებაში.

მაგრამ, თანდათანობით, ძალთა შეფარდება იცვლებოდა. ჯერ იყო და, ოპერა ძალიან მკვეთრად შეავიწროვა დრამამ, შემდეგ კი — ბალეტმა. ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრის ცისფერ „მავრიტანულ“ თაღებში დავანებული სვებედნიერი ტრადიციები დიდხანს ეწინააღმდეგებოდნენ განახლების ტალღებს, რომლებმაც 50-იან

წლების შუაში იჩინეს თავი ქართულ ლიტერატურასა და კინემატოგრაფიაში, ხოლო 60-იან წლებში — დრამატულ თეატრში, ფერწერასა და მუსიკაში. დასის პოტენციური შესაძლებლობანი სრულის ძალით არ იყო გამოვლენილი და ისიც ხდებოდა, რომ საუკეთესო ძალები სტოვებდნენ მშობლიურ სცენას, ხოლო პერსპექტიულ ახალგაზრდა მსახიობებს თითქმის „პროფესიულად გამოუსადეგარის“ იარიციე მიაკრეს.

ახლა ნათელია, რომ თბილისის საოპერო თეატრის რეორგანიზაცია გარდაუვალი აუცილებლობა იყო. თეატრს წარსული დიდება უნდა დაბრუნებოდა, უნდა ამალეზებულიყო თანამედროვე ეროვნული ხელოვნების საუკეთესო მიღწევათა დონემდე. ეს ამოცანა შეასრულა თანამოაზრეთა ჯგუფმა — ქართული კულტურის ცნობილი მოღვაწეებისაგან შემდგარმა.

დასის მხატვრულ ხელმძღვანელად და მთავარ დირიჟორად დაინიშნა ჯანსუღ კახიძე, რომელიც თეატრში თხუთმეტწლიანი შესვენების შემდეგ დაბრუნდა; ამ ხნის მანძილზე მან შესძლო საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრი ქვეყნის საუკეთესო მუსიკალურ კოლექტივებს

შორის ჩაეყენებინა. თბილისის საოპერო სცენას დაუბრუნდა აგრეთვე რეჟისორი გურამ მელივა, რომელმაც ჯერ კიდევ 60-იან წლებში ჯ. კახიძესთან ერთად რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი დადგა.

სარეჟისორო კოლექტივში შევიდნენ დრამატული თეატრის ოსტატები მიხეილ თუმანიშვილი და რობერტ სტურუა. დადგმებისათვის მოიხმეს ბალეტმაისტერი იური ზარეცი და რუსთაველის სახ. თეატრის მთავარი მხატვარი გიორგი მესხიშვილი, აგრეთვე მხატვრები ზურაბ ნიყარაძე, იური გეგეშიძე და თემო ნინუა. კონსულტანტობა სცენოგრაფიაში ეთხოვა სოლიკო ვირსალაძეს, კონსულტანტობა რეპერტუარში — საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარეს მუსიკისმცოდნე გივი ორჯონიკიძეს (თავისი ძაღვების გაფურჩქნის პერიოდში — 1984 წლის მაისში გარდაიცვალა იგი). ახალი ოპერები შეუკვთეს კომპოზიტორებს გია ყანჩელს და ბიძინა კვერნაძეს, რომლებმაც სახელი მოიხვეჭეს სიმფონიური ნაწარმოებებით, აგრეთვე დრამატული თეატრისა და კინოსათვის დაწერილი მუსიკით. 1983 წლის მანძილზე დასმა მიმდინარე რეპერტუარი შეავსო ხუთი საოპერო პრემიერით, სეზონის ბოლომდე კიდევ ერთი ოპერა და ორი ბალეტი დაიდგა. საგასტროლო აფიშაში ამ ნაშთსეგრების გარდა ჩართულ იქნა მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული პოემა „რომეო და ჯულიეტა“, რომელმაც რამპის სინათლე 1982 წლის ბოლოს იხილა, და პირველი ქართული საბჭოთა ოპერა — ზაქარია ფალიაშვილის „დაისი“.

ეს სტატია საბალეტო სპექტაკლებს არ ეხება — ეს ცალკე თემა ვახლავთ. უეჭველია, მოსკოვიდან მთავარ ბალეტმაისტერად მოწვეულმა მიხეილ ლაეროვსკიმ და ბალეტმაისტერ-რეპეტიტორმა ალექსანდრე პლისეცკიმ ახალი ნაკადი შეიტანეს ქართულ ქორეოგრაფიაში.

მაგრამ, დღეისათვის, საოპერო სცენაზე გაცილებით მეტია გაყვებულნი.

ზ. ფალიაშვილის „დაისით“ გასტროლების გახსნა ქართული მუსიკის კლასიკოსისადმი პატივისცემის უბრალო გამოხატვა როდია. ზ. ფალიაშვილის სახ. თეატრის ისეთივე სა-

ფუძველი აქვს იამაყოს ამ სპექტაკლით, როგორც კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახ. მუსიკალურ თეატრს თავისი „ეპეგენი თეგენით“, ხოლო დიდ თეატრს „გედის ტბით“. „დაისი“ პრემიერა 1923 წელს შედგა და ამ დროიდან მოყოლებული მასურებელთა განუხრებელი სიყვარულით სარგებლობს. ალექსანდრე წუწუნავას განახლებული სცენური ვარიანტი დიდის წარმატებით იქნა ნაჩვენები მოსკოვში. თითქმის ამ ნახევარი საუკუნის წინ (1937). კლასიკად ქცეული ეს სპექტაკლი — როგორც ქართული ოპერის რეალისტური ტრადიციების ცხოველყოფილობის სიმბოლო — 1977 წელს აღადგინეს ზურაბ და ჯემალ ანჯაფარიძეებმა.

ა. წუწუნავას დადგმაში ყველაფერი მუსიკას ესადაგება: რელიეფურადაა გამოკვეთილი მთავარ გმირთა სახეები, რომელთა პირადი ბედ-იღბალი ტრაგიკულად გადასწვნია ხალხის ბედ-იღბალს; შთამბეჭდავია მასობრივი ეპიზოდები — დრამატული, გმირული, რიტუალური. კოლორისტულია ყოფითი სცენები (ბალეტმაისტერი ილიკო სუხიშვილი, ქორმაისტერი ი. დუმინი და ა. ჩხენკელი); გემოვნებითაა შესრულებული კოსტუმები და დეკორაციები, განსაკუთრებით ეს თქმის მეორე და მესამე მოქმედებაზე (მხატვარი ვანო ასკურაძე). სრულად და რბილად უღერდა ორკესტრი (დირიჟორ-დამდგმელი დიდიმ მიკიტულავა). პირველივე სპექტაკლიდან დაგვა-მახსოვრდნენ სოლისტები — ლამარა ჭყონია, ალექსანდრე ხომერტიკი, ელდარ გეწაძე, მანანა ევაძე, ვლადიმერ კანდელაკი, ტარიელ ჭიჭინაძე...

ქართული საოპერო თეატრის მიერ მოსკოვში წარმოდგენილი ოთხი კლასიკური ოპერა ევროპული მუსიკალური თეატრის რეფორმატული ქმნილებების უკანასკნელი ორი საუკუნის თავისებური ანთოლოგიაა, დაწყებული მოცარტის „დონ ჟუანიდან“ რ. შტრაუსის „სალიმეთი“ დამთავრებული.

ტყუილად არ უწოდებენ „დონ ჟუანს“ „ოპერების ოპერას“ (ე. ტ. ა. ჰოფმანი) მოცარტმა თამამად გამოიწვია „ბრძოლაში“ ამ „მარადიული“ ფაბულის დამკვიდრებელი ინტერპრეტაცია, ამოწურა იგი თვის



სალომე—ც. ტატიშვილი

სობრივად ახალ ხარისხში გადაიყვანა, თითქმის იმავ დროს გოეთემ თავისი „ფაუსტის“ პირველ ნაწილში მსგავსი მეტამორფოზა განიცდევინა იმგვარადღე ყბადაღებულ და პოპულარულ სიუჟეტს, ეს კია, გოეთესეული ტრაგედიის ფილოსოფიური სიღრმე სიტყვაშია გაცხადებული — ამ საკმაოდ განსახლებულ მასალაში, მაშინ როცა მოცარტის მომაჯადოებლად ცვალებადი მუსიკა ენათესავენა დონ ჟუანის თავგზისამბნევ მარადიული ქალურობის იდეალს. სწორედ ამიტომაცაა სერივად ძნელი მისი ეჭვმიუტანელი სიმართლის სცენაზე კონკრეტობირება. ვალტერ ფელტენშტეინი ხაზგასმით ამბობდა: „საქმე იმაში კი არ არის, რომ მსახიობთა თამაშით ცალკეული ნოტები ანდა რიტმები გამოვლინდეს. თუ მომლერალმა იგრძნო შინაგანი ტემპი და დაეუფლა მას, იგი უნებურად გადმოსცემს მას თავისი თამაშით, ამ შემთხვევაში იგი მუსიკის ასლს არ გვაწვდის, რადგან ისე „სავსეა“ ამ მუსიკით, რომ მის მოძრაობაშია გამობატული ყოველ მერვედზე განაწილებული აზრობრივი დატვირთვა“.

ჯ. კახიძისა და მ. თუმანიშვილის დადგმის უმთავრესი ღირსება მუსიკით „სისავსეა“, აქ შეუძლებელია ცალ-ცალკე ვილაპარაკოთ ღირიყორისა და რეჟისორის კონცეფციაზე, უფრო მეტადღრე მსახიობურ შეს-

რულებზე. მუსიკალურ-სცენური ერთობის „შინაგანი ტემპი“ სტილს უმჯობესად გრძნობითაა გათვლილი. დამსმელისათვის მომლერლებისათვის მაქსიმალურ თავისუფლებას და სცენური მოქმედების ბუნებრიობას უზრუნველყოფენ. სპექტაკლში, თითქოსდა, გამუდმებით უპირისპირდება ერთმანეთს „მსხვილი“ და „ზოგადი“ პლანები. ყველაზე რთულ ვოკალურ ნორმებს სოლისტები თითქმის კონცერტულად, ღირიყორთან მჭიდრო კონტაქტში ასრულებენ. სხვა შემთხვევაში რეჟისორს ნაპოვნი აქვს ეფექტური პლასტიკური გადაწყვეტანი, რომლებიც გამოკვეთენ მოცარტის მუსიკის განსაკუთრებულ ქმედითობასა და გულწრფელობას. ზოგი არია (რომ აღარაფერი ვთქვით ანსამბლურ სცენებზე) გადაზრდილია მრავალფიგურის კომპოზიციაში, აგებულია იმდენად მუსიკალურად, რომ მაყურებელს უჭირს უცხად განასხვავოს „გახმოვანებული“ როლები „მუნჯი“ როლებისაგან (ბალეტმისტერი ი. ზარეცკი). „პლასტიკური კომენტარები“, „პლასტიკური კონტრაპუნქტები“ — დრამატული თეატრის, უპირველესად ქართული თეატრის მონაპოვარია, მაგრამ მოცარტის თეატრის ქსოვილში საოცარი ორგანულობით არიან ჩაქსოვილნი: გეგონებათ, რეჟისორს ამოუხსნია ამ უდიდესი მუსიკალური დრამატურგის პარტიტურაში გაფანტული „ქვეტექსტები“.

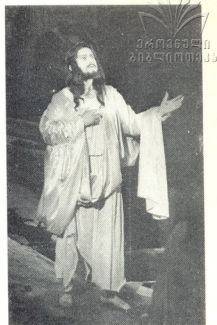
აი, მაგალითად, დონ ჟუანის მიერ მიტოვებული ელვირას (მ. მალაფერიძე) გამოსასვლელი არია. ერთი შეხედვით ეს არის „შურისძიების“ ტიპური არია. მაგრამ აკადემიური პათეტიკის მიღმა მიმალილია მხურვალე გული ზომიერად კეკლუცი მალალი წრის ქალისა და სხნის ეს მეორე პლანი მოხაზულია როგორც ორკესტრის, ასევე დონ ჟუანის (ა. შომახია, ზ. ცისკარიძე) და ლებორელოს (პ. ბურჭულაძე, ნ. ნადიბაიძე) რეპლიკებით. მოცარტის მადლიან მუსიკაზე მ. თუმანიშვილი ქმნის მინიატურულ ნოველას ამ სევილიელი დარდიმანდის მიერ (რომელმაც ვერ იცნო თავისი ყოფილი სატრფო) ელვირას ხელმეორედ ცდუნების შესახებ.

ამ, და ასევე მთელ რიგ სხვა ეპიზოდებში, მ. თუმანიშვილი საოპერო სცენაზე წარმატებით იყენებს დრამატული თეატრის სცენაზე კარგა ხნის წინ დამკვიდრებულ მე-

თოდს — უბრალო, სწორად ნაპოვნი სცენური მოქმედება მსახიობებს კარნახობს გულწრფელ ინტონაციებს და შეჭრადღებებით აღსავსე გრძნობებს. მართლაც, ამ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობების თავისუფლება შეიძლება მრავალი საოპერო თეატრის დასს შეშურდეს.

მოცარტმა თავის ოპერას ქვესათაურში „მხიარული დრამა“ უწოდა. ხალისით მიიღეს დამდგმელმა ჟანრის ეს ავტორისეული განსაზღვრება და სცენაზე მომხდარ ამბებს მიანიჭეს როკოკოს მანერის ანცი სტილიზაცია (მხატვარი იური გეგეშიძე)... აკურატულად კონტა მცენარეები, სოფლის კეკლუცების ნატიფი კოსტიუმები, სასაფლაოზე აღმართული სიმპათიური ქანდაკება კომანდორისა, დონ ჟუანის კოშკს მიფენილი „ჯოჯონეთური ცეცხლისაგან“ ჭვარდნილი „თეთრი კვამლი“, დინამიკებით გაძლიერებული ხმა „ქვის სტუმრისა“... ამ ბუტაფორული აბდაუბდის გარეშე „დონ ჟუანი“ ისევე წარმოდგენილია — ჩემის აზრით — როგორც „ჰამლეტი“ — მამის აჩრდილის და „ფაუსტი“ — მეფისტოფელის გარეშე. ნებისმიერი თეატრალური „იმპევენიერება“ ბანალურია და სპექტაკლის შემქმნელები არც აცხადებენ რაიმე განსაკუთრებულის მოძიების პრეტენზიას: ისინი უმალ, მზად არიან კიდევ ერთხელ გაიცინონ მაყურებელთან ერთად, სიუჟეტის დამთხვეულობის გამო. მაგრამ მთავარი გმირის ადამიანური ტრაგედია, მათ მიერ გახსნილია — ისევე და ისევე მოცარტთან სრული შესაბამისობით — აბსოლუტური სერაიოზულობით.

ამ დრამის კვანძი იკვრება პირველსავე სცენაში, რომელსაც ვ. ფელზენშტეინმა დონ ჟუანის „დასასრულის დასაწყისი“ უწოდა. მსოფლიო საოპერო ლატერატურაში იშვიათია მაგალითი ასეთი თვალშეუვლები მოდულაციისა ბურლესკიდან ტრაგედიამდე (შეგახსენებთ: ოპერა იწყება ლეპორელის კომიკური ურვა-ვაებით მოსამსახურის ძნელბედობის გამო: შემდეგ, უმცირესი პაუზის გარეშე, ერთმანეთს მოსდებიან დონ ჟუანისა და დონა ანას იღუმალი დუეტი, ალგზნებული სიტყვიერი კაფიაობა, რომლის მუსიკალური გადაწყვეტა საეჭვო სიახლოვეს ამქვანებს სასიყვარული „თანხმობათა დუეტთან“; შემდეგ დუელი და კომანდორის სიკვდილი, დონა ანას ცნობისმიხედ, შურისძიების ფიცი). მოკლე ხნის მანძილზე



იოქანანი—ჯ. მდივანი

ორგზის მარცხდება დონ ჟუანი: პირველად თავის სიცოცხლეში მას უარყოფს ქალი, რომელიც უყვარს და ისიც პირველად არღვევს აზნაურის ღირსების კოდექსს: ბერიკაცის სისხლით შეიღებავს ხელებს. სხვა დანარჩენი ამბები — საკუთარი თავიდან გაქცევის ამო ცდა, გაქცევა შურისგებისაგან — რაიც ისევე განუხრელად თან სდევს დონ ჟუანს, როგორც „მშვენიერი სქესის“ თაყვანისცემა. შორიდან მას განუწყვეტლოვ თვალს ადევნებენ დაშინანი შავი აჩრდილები, ხოლო წინა პლანზე მის ირგვლივ პირმშვენიერ ასულთა გვირგვინი იხლართება. მხოლოდ საფინალო სცენაში რჩება იგი თავის ბედისწერასთან, საკუთარ სინდისთან პირისპირ. რეჟისორი აიძულებს სასიკვდილო ტანჯვით გვემულ გმირს რეალურად — შესაძლოა ერთობ რეალურად — იტანჯოს რაიმე გამოსავლის ძიებაში. მით უფრო შთამბეჭდავია მისი შეუვალი „არა!“, მით უფრო გაბედულია მისი უკანასკნელი ნახტომი არააზობისაკენ.

ჯ. კახიძე და მ. თუმანიშვილი სპექტაკლს დონ ჟუანის სიკვდილით ამთავრებენ, სტოვებენ ფინალურ სცენას, სადაც ლეპორელი ერთბაშად შემოკრილ შურისმაძიებელთ უამბობს თუ რა სასჯელი დაატყდა თავზე მის ბატონს, შემდეგ კი ყველანი კმაყოფილებით მღერაიან: „ასე მთავრდება ნაძირალების სიცოცხლე“. მოცარტის მცოდნენი დღეს იმ დასკვნამდე მივიდნენ, რომ ეს სცენა

ნა სრულდებოდა კომპოზიტორის სიცოცხლეშივე განხორციელებული ოპერის ორივე ადღეგაში. მაგრამ მოცარტი სერიოზულად ფიქრობდა სხვა შესაძლო ვარიანტზეც, რასაც ადასტურებს ავტოგრაფზე გაცემებული შენიშვნები, აგრეთვე, თითქმის ზედმიწევნით გამეორებული უვერტიურის შესავალი ნაწილი, დონ ჟუანისა და ქვის სტუმრის ცენაში. მართალია, მოცარტი გენიოსისათვის დამახასიათებელი სიმსუბუქით დაჰყვა თეატრალური ტრადიციისა და თავის ეპოქის მორალურ პრინციპებს, მაგრამ თანამედროვე მასურებელს „დონ ჟუანის“ ტრაგიკული ფინალი, უეჭველია, უფრო ესმის, ვიდრე დიდაქტიკური, თუმცა მუსიკალურად მშვენიერი, „ჰეპი ენდი“.

მეოცე საუკუნის ყველაზე სარეპერტუარო ოპერა „სალომე“ საბჭოთა კავშირში უაღრესად იშვიათად იდგმება. ყველა დასში როდი მოიძებნება ისეთი სოლისტი ქალი, რომელიც თავს გაართმევს მთავარ პარტიას და ყველა თეატრში როდია უზარმაზარი ორკესტრი, ამ ურთულესი ბარტიკური-სათვის ასერივად აუცილებელი პრობლემათა მიუღ რიგს აყენებს „სალომე“ რევიზორის წინაშე. მეფე ჰეროდეს მიერ იოანე ნათლისმცემლის დასჯის ბიბლიური ლეგენდა XIX საუკუნის მიჯნაზე მთლიანად ხელახლა იქნა გააზრებული. ჯერ ოსკარ უილდმა თავის დრამაში, შემდეგ რიპარდ შტრაუსმა ამ ტექსტზე დაწერილ ოპერაში მთავარ მოქმედ პირად აქციეს პრინცესა სალომე: მართალია, იგი არ ასრულებს დედის სურვილს, მაგრამ, სამაგიეროდ, საკუთარი თინის დაკმაყოფილებისათვის იოანეს თავის მოჭრას მოითხოვს. ეს სალომე — ჰეროდესა და ჰეროდესს თხემით ტერფამდე გახრწნილი სამყაროს პირშეოა, ამიტომაც სტიქიურ ამბოხს, თვალწინ გადაშლილ სასწაულისაკენ მისი სულის წინსწრაფვას, მის პირველ დიდ გრძნობას კატასტროფისკენ მიჰყავს იგი.

ჩენი საუკუნის დასაწყისში შტრაუსის ოპერა ადრედ და როგორც დეკლარაცია დასავლეთ ევროპის ხელოვნებისა, რომელსაც კიდევ ერთხელ შეეპარა ეჭვი მშვენიერებაზე და სიყვარულზე, სიკეთესა და სამართლიანობაზე წარმოდგენათა მარადიულობაში. გასაკვირი არაა, რომ ოპერამ თავზარი დასცა საზოგადოებას, ხოლო კრიტიკას ხელიდან გააგდებინა შეფასების ყველა საზო-

მი — ისევე, როგორც ეს თავის დროზე მოიმოქმედა „დონ ჟუანმა“.

გ. მელივა და ჯ. კანძიე თავიანთ „სალომეში“ გვიჩვენებენ რ. შტრაუსის ამ უნიკალური ქმნილების მთელ წინააღმდეგობრივ ბუნებას. ამ დროს მათ წინ უძღვით არა მხოლოდ საკუთარი მხატვრული ალღო და მასალის შესანიშნავი ცოდნა, არამედ დეტალურად დამუშავებული მეცნიერული კონცეფცია. „სალომე“ ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრში — იშვიათი მაგალითია მხატვრული და მეცნიერული აზრის ნაყოფიერი ურთიერთშემოქმედებისა: თუ ამ სპექტაკლს შევადარებთ გივი ორჯონიკიძის ერთ-ერთ უქანასკნელ სტატიას (იგი იყო რ. შტრაუსის შემოქმედების უდიდესი სპეციალისტი), არ შეიძლება არ განგვაცვიფროს მათმა შეთანხმებულობამ.

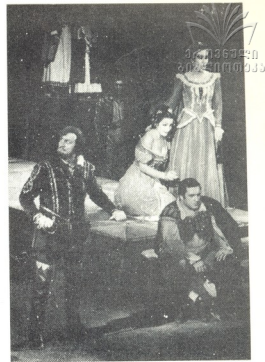
ქართულმა მეცნიერებმა დაწვრილებით და დამაჯერებლად დაასაბუთა „სალომეს“ მნიშვნელობა, როგორც ერთგვარი მიჯნისა დასავლეთ ევროპის მუსიკის ისტორიაში და რ. შტრაუსის შემოქმედებაში. მუსიკალური ენა, თავისი ჰიპერტროფირებული, უკიდურესად დაელემქტროებული ექსპრესიით, პარმიონისა და საორკესტრო წერის უაღრესი სიმდიდრე, ავი წინათგრძნობა და კომპარული ხილვები — ყველაფერი ეს, სათავეს იღებს რომანტიზმში და ყველაფერი ეს უარყოფს ამ რომანტიზმს. ქვეცნობიერის ბნელი სიღრმეების, ინსტინქტების დაუოკებელი ძალმოსილების გახსნით, ფროიდისტული იდეების (ლტოლვისა და სისასტიკის ორერთიანობის შესახებ) დამკვიდრებით, რ. შტრაუსი XX საუკუნის ექსპრესიონიზმს უხსნის ვზას. მაგრამ „სალომე“ — რომანტიკული პოეტიკის უქანასკნელი ამოფრქვევა როდია. გ. ორჯონიკიძე ავლენს „შტრაუსი — მხატვრის რომანტიკულ ინსტინქტს“. ადამიანურ ვნებათა ახსნის კულმინაციურ მომენტებში იგი თავისუფლდება „ფიზიოლოგიური ქვესკნელისაგან“, გვაჯადოებს სილამაზით, მუსიკალური განსხეულების ემოციონალური შთაგონებით.

რომანტიზმისა და ექსპრესიონიზმის, სიმბოლიზმის და ნატურალიზმის სტილისტიკურ „გზაჯვარედინზე“ დაბადებული „სალომე“ მანც გვანცვიფრებს მუსიკალური დრამატურგის მთლიანობით. პოეზიისა და ისტორიის, რეალობისა და კომპარის სასწაულებრივი ნაზავი ჩამოსხმულია იდეალუ-

რად განაგრძობს მუსიკალურ ფორმაში, შეუჩერებელი, „ერთი ამოსუნთქვით“ გაშლილი სიმფონიურობა შემოსალტულია სიმეტრიული სტრუქტურით, რაიც სათავეს ტრადიციულ ოპერაში იღებს. ნაწარმოების მთავარი და ერთადერთი დღეობის გმირია მუსიკა. მხატვრული ფორმის ეს სრულქმნილება, რომელიც, ფ. შილერის სიტყვებით რომ ვთქვათ — ანადგურებს შინაარსს და მასზე გამარჯვებას ზეიმობს, სწმენდს და ამაღლებს წინააღმდეგობის შემცველ ამ მასალას.

თბილისელთა „სალომეში“ მუსიკა განუყოფლად მეუფეობს. ეს მომენტი სპექტაკლში ხაზგასმულია თეატრალური და საკონცერტო საწყისების ურთიერთშემოქმედებით. ორკესტრი, როგორც მომღერლების მთავარი პარტნიორი, მოქმედების დრამატურგიული ფუნდამენტი და კომენტატორი, განლაგებულია პარტერისა და ავანსცენის დონეზე. მაგრამ საკონცერტო კოსტიუმებსა და კაბებსში გამოწყობილი ასზე მეტი მუსიკოსი არ ფარავს სივრცეს. საორკესტრო ორმოს „დემფერისაგან“ განთავისუფლებული მუსიკის ხმოვანება მომღერალთა ხმებს კი არა ფარავს, არამედ გვაწვდის როგორც ხავერდზე მიმოხვეულ ძვირფას თვლებს. აღქმის „ქვედა პლანზე“ ორკესტრის მუდმივი ყოფნა სანახაობას რიტუალის ხასიათს ანიჭებს, ამართლებს სცენოგრაფიული გადაწყვეტის პირობითობას, მიზანსცენების სკულპტურულ ძვირფასს. აქვე უნდა გავიხსენოთ, რომ შესრულების ზომიერებას თვით კომპოზიტორი მოითხოვდა: „სცენაზე და სცენის წინ გახელება — ეს ერთობ გადამეტებული რამაა. მხოლოდ ორკესტრია საკმარისი ამისათვის“.

გ. მელვიკ ითვალისწინებს ამ მოთხოვნას, მაგრამ სრულიადი არ უგულვებელყოფს შტრაუსის პერსონაჟების მძაფრ ხასიათებს; დადგმაში, ისევე როგორც მუსიკაში, კონტრასტი „ძირითადი დრამატურგიული პრინციპია“ (გვიი ორკონიქიმე). იმისათვის, რომ მაქსიმალური თვალსაჩინოებით გამოვლინდეს ოპერის ცენტრალური კონფლიქტი (სალომესა და იოქანანას შორის) რეჟისორი, შტრაუსის კვალად, ახლებურად იაზრებს წინასწარმეტყველის სახეს. ეს უკვე არა იოანე წინასწარმეტყველია, რომელიც ფეხშიშველი მიუძღვის მრევლს, არამედ განსახიერებაა დღითიური სინათლისა, რომელიც აბრმა-



სცენა სპექტაკლიდან „ღონ ქუანი“

ვებს სალომეს, ნაცარტუტად აქცევს მის სულს.

ჰეროდე — იოქანანას ანტიპოდი; მის სახეში, აქამდე უხილავი ელვარებით განსხეულდა ისტერიულობა, კომმარტულ ხილველში დანთქმა. დამდგმელი ამ ხილვების, თითქოსდა, მატერიალიზაციას ახდენს: განურჩეველი სქესის არსებანი ახლავან მეფეს, ხაზგასმულად მკვეთრი, კუთხოვანი პლასტიკა-ახსიათებთ მათ. ეს სახეები თითქოსდა სინამდვილისა და ავადმყოფურ ბოდვათა მოციმციმე ზღურბლზე აღმოცენებულან. ისინი, როგორც ერთგული მსახურნი, ხან ჰეროდეს ბრძანებებს ასრულებენ, ხან კი მის პალეცინაციებს განსახიერებენ; როცა მეფე სამგზის მიმართავს სალომეს, რათა მისი ყურადღება წვეულებას მიაპყროს, ისინი დაუდევრად ახდენენ ამ გაუთავებელი მოთხოვნის ილუსტრირებას. ბოლოს, „შვიდი საბურველის“ ცეკვისას ისინი თითქოს ზურგს უჩვენებენ ჰეროდეს და სალომეს მხარეს გადადიან: — ახლა უკვე ეს აკვიატებული იდეა რეალურობად იქცევა ამ ქალისათვის.

„შვიდი საბურველის ცეკვა“ — ტრაგედის პერიპეტიაა კონფლიქტის უმთავრესი მიმართულებების საბედისწერო გადახლართვის მომენტი (სალომე და იოქანანი, სალომე და ჰეროდე). ჩვეულებრივ ამ ცეკ-

ვას დგამენ, როგორც ეფექტურ ქორეოგრაფიულ ნომერს და ხან მცირე, ხან კი დიდის წარმატებით შეუწავსლებენ ხოლმე მომღერალ ქალს ბალერინას, ამის ნაცვლად, გმელივა გვთავაზობს პლასტიკურ ეტიუდს, მთავარი პარტიების შემსრულებელთა მიერ გათამაშებულს: სალომე — (ცისანა ტატოშვილი), პეროდე (ნოდარ ანდლუაძე), პეროდეა (თამარ გურგენიძე), რამდენიმე მეორეხარისხოვანი პერსონაჟი და მიმანსები.

რეჟისორის მოულოდნელი გადაწყვეტა ზუსტად ამოხსნის მომხდარი ამბის არსს, იმისათვის, რომ ოქანანანის მოკვეთილი თავი მიიღოს, სალომე მამინაცვლის ერთი-ულ შეტევებს არ იგერიებს, მაგრამ მისი მზერა და მოძრაობა სულ მუდამ ჭის სახურავისაკენაა მიპყრობილი, სადაც წინასწარმეტყველია გამომწყვდეული. ეს თავსახური მოქცეულია მაყურებლის მხედველობის არის ცენტრში, კიბიანი პირამიდის მალა ამოზრდილი ორკესტრი — მონსტრის ირგვლივ გამეფებული სიბნელიდან, დაროცა სალომეს სხეულიდან, ერთიმეორის მიყოლებით, ნაკადულივით ჩამოსრილდება შვიდი ნაირფერი საბურველი: იგი ჭის პირას გაირინდება არა პეროვანი იისფერი ბლონდით მორთული, არამედ თალხით შემოსილი, წელსშემორტყმული სისხლისფერი

ქამრით, ახლა იგი ჯალათი და მსხვერპლი ერთსადიამვე დროს. საფინალო სცენაში იგი კონცის ოქანანანის სისხლიან ტუჩებს შემდეგ დაიძვრება მალა, აიწვეს პირამიდის საფეხურებზე, თითქოსდა ეს იყოს ეშაფოტის საფეხურები; ყოველგვარი წინააღმდეგობის გარეშე მისცემს უფლებას უცნაურ ფიგურებს კვლავ შეიღვევი საბურველი შემოახვიოს — პატარა რეჟისორული თავისუფლება — (ავტორის რემარკის თანახმად, პეროდეს ბრძანებით ჯარისკაცები სალომეს თავიანთი ფარებით ქელავენ) გამართლებული მუსიკითა და დრამით.

ზურაბ ნიყარაძის ვაფორმებით ზუსტადაა გაფორმებული პირობითობა და ნატურალიზმი, ზაზთა სიმეცრე და ფერადოვანი გამის ეგზოტიკა. სპექტაკლის მთლიანობას ხელს უწყობს თვალსაჩინო სიმბოლიკა: უკვე ხსენებული პირამიდა (რომელიც რეჟისორს საშუალებას აძლევს ცხადად დაანაწევროს მოქმედების სხვადასხვა დონე) და მის თავზე გვირგვინად დადგმული, შვიდი საბურველისგან შექმნილი კარავი — საშინელი აღსასრულის მაუწყებელი.

სამწუხაროა, რომ საგასტროლო რეპერტუარის ორ სხვა დადგმაში — (ვერდის „ტრუბადური“ და მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვი“) — მუსიკისა და მისი სცენური განსხეულების შერწყმა არ აღმოჩნდა ასეთნაირად უზადო, თუმცა პულტთან იგივე დირიჟორი იდგა და ცენაზეც იგივე მომღერლები მღეროდნენ. სასაგებია, მოწვეულ „უცხო“ სადადგმო ჯგუფს (რეჟისორი ა. პეტროვი, მხატვარი ვ. ფირერი, „ტრუბადურის“ დადგმაში მონაწილეობდნენ აგრეთვე ლენინგრადელი დირიჟორი პ. გუბელნიკოვი, მოსკოვში ორივე სპექტაკლს წარუძღვა ჯ. კახიძე) გაუჭირდა კოლექტივის შესაძლებლობის ვახსნა. მაინც, ამ შემთხვევაში, თავისთავად ნაკლებად სარწმუნო რეჟისორული კონცეფცია თავის თავს მუსიკაზე მალა აყენებს და ამდენად, თვითმიზნურია. თუ ბუკლეტს დაუჭერებთ, რეჟისორი ცდილობდა „სიუჟეტის თეატრალურ-ბუტაფორული პერიპეტეების გადალახვას“ ვერდის მუსიკის სასარგებლოდ. სინამდვილეში კი მივიღებ „კონტრემირებული კონცერტი“, უხერხული და არახელსაყრელი მომღერლებისათვის. მოსაწყენ სცენურ ბინდ-ბუნდს, მხოლოდ მეწამულ-სისხლისფერი შუქით განათებულს, ორი „ცოც-

ლუპორელო—პ. ბურჟულაძე,
კამერისტკა—ე. ჭყონია



ხალი სურათი“ თუ არღვევდა. რეჟისორი ოპერას იწყებდა და ამთავრებდა მანრიკოს აუტოდაფეს სცენით. ძნელი სათქმელია, საიდან წარმოიშვა მთავარი გმირის კოცონზე დაწვის ისტია. ა. პეტროვი პირველი არ არის; ვინც ამას სჯობს. ისე კი, იტალიურ ლიბრეტოში გრაფი დი ლუნა ორგზის იძლევა ბრძანებას მანრიკოს ეშაფოტზე გაგზავნის თაობაზე და შესაბამისი ტექსტი თბილისურ დადგამაშიც შენარჩუნებულია.

უბადალებულია „ტრუბადურის“ სიუჟეტური დამთხვეულობის ამბავი. მაგრამ განა ეს აძლევა უფლებას თანამედროვე დამდგმელს იხელმძღვანელოს კლასიკურ შედეგზე არსებული გაცნეთითი შეხედულებებით? თუ ღრმად ჩავიხედავთ მუსიკაში, ლიბრეტოში, „ტრუბადურის“ შექმნის ისტორიაში, ადვილად დავაწყნებდებით: ერთობ გაზვიადებულია ჩვენი წარმოდგენა ამ ოპერის მოქმედების დაბურთულობის თაობაზე, ოპერის დასაწყისისათვის ძირითადი ამბები უკვე ჩაგლეჯილია, კონფლიქტმა აპოგეას მიღწია. სიყვარულია და სიძულვილის, სასოწარკვეთისა და იმედის ფიალა პირთამდეა სავსე. თუ ამ „გრძობათა კონცენტრაციის ატმოსფეროს“ (ვ. ფელზენშტეინი) არ ავსახავთ სცენურ სახეებში, მაშინ, რეალურ საფუძველს მოკლებული მუსიკის გავარვარებული პათეტია უეჭველად დაიბურება რუტინის რუხი ფერფლით. ვერდის თქმით, ესპანური რომანტიკული დრამის სიუჟეტი არაჩვეულებრივად „ძლიერი სიტუაციების“ და „დიადი ვნებების“ გამო ავირჩიეთ. კომპოზიტორის კალამს წარმართავდა დედის გარდაცვალების გამო აღძრული სევდა და არანაკლები ძალის მამული-შვილური სიყვარული — სიყვარული შეგიწვებული სამშობლოს მიმართ, რა შეიძლება ამას საერთო ჰქონდეს თეატრალურ ბუტაფორიასთან? და რატომ მოხდა, რომ სწორედ ამ სიუჟეტმა უბიძგა რეჟისორს „წარმოედგინა სპექტაკლის მსვლელობა, როგორც თავისებური „ვნებების“ მონაცვლეობა? (ბუკლეტის ეს ფორმულირება, სხვა რამებთან ერთად, მისაც ვეიდისტურებს, რომ ა. პეტროვის ერთობ ბუნდოვანი წარმოდგენა აქვს მუსიკალური ჟანრის — „ვნებების“ — სპეციფიკაზე).

საკამათოა „ბორისის“ სცენური გადაწყვეტაც. დამონძილი თოკებით გადახლართული ეკლესიის გუმბათები, დიდის ვაი-ვაე-

ლახით შეიძლება ვივარაუდოთ, როგორც „ძალაუფლების, სიმტკიცის, კეთილდღეობის სიმბოლოები“. ამას გარდა, ასეთი ნარით“ აშკარად დისონანსურია მუსიკალური რალთი / კონსტრუქციასთან — კიბესთან; რომელზედაც განლაგებულია ხალხის ორატორიულად სტატუტური გუნდი, მაშინ, როდესაც კიბის ქვევიდან, ვივარაუდებთ წელში მოხრილი, ძლივს შემოდინ ქუდ-მოხდილი მეფე, ბოიარები და სხვა მოხეტიალე ყარბინი. ვეებერთელა ნაგებობა ეწინააღმდეგება ეპოქის არქიტექტურულ სტილს და წოდებრივ-იერარქიულ ინსტიტუტს. იგი მიზანშეუწონელია, ვინაიდან არც სურათებს შორის მომქანცველი პაუზების შემცირების, არც შემსრულებელთა მრავალრიცხოვანი მასის განშლის საშუალებას არ იძლევა. უცნაურ შთაბეჭდილებას სტოვებს გუმბათებისა და თოკების ათწუთიანი „საქანალა“ გუნდის სრული უძრაობისას. ეს ალბათ, უნდა ნიშნავდეს იმას, რომ ხელი-სუფლებას ძალა გამოეცალა და „ქანაობს“ მისი ძალაუფლება, სიმტკიცე და კეთილდღეობა. მაგრამ ეს საეჭვო მეტაფორა ეწინააღმდეგება მომდევნოს: თეომატქვის (თ. გუგუშვილი, ა. ხომერიკი) წასვლის შემდეგ, სცენა ბნელდება, შემოდინ ნელ-ნელა ეშვება ყველაზე დიდი გუმბათი და სალონის (ა. ვაუტა) ხმასრული სიმფონის თანხლებით, ეს გუმბათი თავის ქვეშ მოიქცევს შემსრულებელს. ჩაბნელებული სცენის შუაში რჩება მხოლოდ ჯვარი, პროექტორის შუქზე ვერცხლისფრად მოელვარე.

განა სრულ შორჩილებას გამოხატავს ეს? და ამის შემდეგ განა ბოლო მოელება როგორც სისხლიან ორთაბრძოლებს, ასევე გლებთა აჯანყებას ივანე ბლოტნიკოვის წინამძღოლობით? უნდა ვიფიქროთ, რომ რეჟისორს არ სურდა ხელახლა დაეწერა რუსეთის სახელმწიფოს ისტორია და მხოლოდ ის ეწადა, რომ აპყლოდა ცდუნებას და დემთავრებინა ოპერა პირველსაწყისი მიზანსცენის ზუსტი ასლით.

ყოფაცხოვრებით წერილმანებსაც ზედმეტი ყურადღება ეთმობა ამ დადგამში. ეს დეტალური ისტორიულობის თვალსაზრისით, მთლად ზუსტი არაა, ხშირ შემთხვევაში კი სულაც ხელს უშლის მსახიობების მოქმედებას. ამ მიმომე შთაბეჭდილებას ანელებს ორივე დადგმის წმინდა მუსიკალური მხარე — რაც ვ. კახიძისა და სოლისტების —

პ. ბურჭულაძის, ც. ტატიშვილის, ნ. ანდლუაძის, რ. კაკაბაძის, თ. გურგენიძის, მ. ევაძის, მ. ამირანაშვილის, ა. შომახის, თ. ლაფერაშვილის და სხვათა დამსახურება...

ცალკე დაწვრილებით ანალიზს იმსახურებს რ. სტურუას მიერ მისსავე ლიბრეტოზე დადგმული ორი ქართული ოპერა — ბ. კვერანძის „იყო მერვესა წელსა“ და გ. ყანჩელის „არს მუსიკა“. ეს ახალი სიტყვა საბჭოთა მუსიკალურ თეატრში და მისი გაზრებისათვის, ალბათ, გარკვეული დროა საჭირო. ჯერჯერობით კი დედაქალაქის კონტრაქტად, რომელიც უმადლესი მსაჯულის როლში გამოსვლას მიეჩნია, ზოგადი დადებითი შეფასება და ასევე ზოგადი შენიშვნები იკმარა.

აქაიქ გამოქმული კონკრეტული საყვედურები ან ავტორის ჩანაფიქრის ვერ გაეგებას ადასტურებდნენ, ან თვითვე ვერ უძლებდნენ ვერავითარ კრიტიკას.

ორივე ოპერა არც ელიტარული ექსპერიმენტია და არც დებიუტანთა უპასუხისმგებლო განზრახვათა თავდაყირა დააყენონ ოპერის ძველი, სანეტარო კანონები. როგორც „იყო მერვესა წელსა“, ასევე „არს მუსიკა“ მჭიდროდ უკავშირდებიან ქართული, რუსული, საბჭოთა და მსოფლიო მუსიკალური თეატრების საუკეთესო ტრადიციებს, კ. მარჯანიშვილის „თეატრ-დღესასწაულს“, უკავშირდება კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს ტრადიციებს, რომელთა მიხედვით ოპერა გაგებულია როგორც სცენის უნივერსალურ კანონებს და მორჩილებული მუსიკალური დრამა. იგი უკავშირდება, აგრეთვე, ფელზენშტეინისეული ტრატალური თეატრის იდეას, რომელიც „კულინარული ხელოვნების“ უსულგულობასა და უაზრობას უპირისპირდება.

ახალი ოპერის ავტორებმა მიზნად დაისახეს შეექმნათ პარამონიული „მუსიკალურ-დრამატული ნაწარმოები, რომელიც აქტუალურად დაამკვიდრებდა მარადიულ ჰუმანიტარულ იდეალებს და ამავე დროს გამოხატავდა თანამედროვე სამყაროს ტკივილსა და იმედებს“ (რ. სტურუა).

ამ დროს ისინი ეყრდნობოდნენ არჩეული ჟანრის იმანენტურ თვისებებს (ჯორჯო სტრელერმა იგი განმარტა, როგორც სინამდვილიდან ყველაზე არსებითის და მისთვის უნივერსალური ხასიათის მინიჭების, ცხოვრების და ისტორიის მეტაფორის შექმნის

ნიჭი). თხრობის მეტაფორულობა განპირობებულია სცენური ერთიანობის ყველა კომპონენტის მუსიკისადმი დაქვემდებარებლობით. თვითველი მიზანსცენას მინიჭებული უკვლამო უცილებელი პლასტიკური და ფერწერული გამოხატულობა. თვით ყველაზე დრამატულ და ხალხმრავალ ეპიზოდებს არ ახასიათებს რაიმე წრიალი. ყველა ხაზი თითქოსდა გლუვია და მუსიკალურად, მწყობრად ერწყმის ურთიერთს. ჟღერადობის ხარისხი და დადგმის ხარისხი არასოდეს ერთმანეთს არ უპირისპირდება, მომღერლები და ვუნდი განლაგებულია მათთვის ყველაზე ხელსაყრელ ვითარებაში და ამ, უკვე ყბადაღებული პირობითობიდან, ახალი იდეების ფეიერვერკი სჩქევს. ორივე სპექტაკლიდან მიღებულ არსებით შთაბეჭდილებას მართლაც რომ საკადრისად გამოხატავს სიტყვა „პარამონია“.

პარამონია აქ გაგებულია როგორც მუსიკის ოდინდელი სინონიმი; როგორც — შემოქმედებით მისწრაზებათა ერთიანობების სიმბოლო, როგორც მხატვრული მსოფლშეგრძნების პრინციპი.

პარამონიის ერთ-ერთი კლასიკური განსაზღვრებაა — „შეუთავსებელის შეთავსება“. ცნობილია კათარზისის არსის ასეთი ფორმულირება: — „აფექტური წინააღმდეგობა“. წინააღმდეგობა და უთანაობა დასაბამიდანვე იყენებ ქმედითი ხერხები ხელოვნებაში, განსაკუთრებით თეატრალურ ხელოვნებაში. „ტრაგედია — წერდა ლ. ვიგოტსკი — სწორედ იმიტომ ძალუძს უჩვეულო ეფექტებით იმოქმედოს, რომ ჩვენს გრძნობებს განუწყვეტლივ აიძულებს გადაიზარდონ სრულიად საწინააღმდეგო გრძნობებში, მოლოდინი გაუცხოვდეს, წააწყდეს ურთიერთსაპირისპირო მოვლენებს, გაორდეს...“ ჩვენს მიერ უკვე განხილული „დონ ჟუანისა“ და „სალომეს“ მაგალითი ამტკიცებს: ოპერაში ეს კანონი ისევე განუხრებლად მოქმედებს, როგორც დრამაში.

„იყო მერვესა წელსა“ და „არს მუსიკას“ სპექტაკლების შემქმნელები ფართოდ იყენებენ გაუცხოების ეფექტს, კონტრასტულ მონტაჟს, მუსიკალურ, სიტყვიერ და ვიზუალურ რიგთა კონტრასტუენტს. მაგრამ, შეცდომა იქნებოდა ამის საფუძველზე კამათი, ეკუთვნის თუ არა ეს ორივე ნაწარმოები ოპერის ჟანრს. ამ ნახევარ საუკუნეზე მეტი ხნის წინათ იური ტინიანოვმა

მხატვრული ევოლუციის მნიშვნელოვანი კანონზომიერება აღმოაჩინა: ეანრის შენარ-ჩუნების ბუნებრივ პირობას, მისი სიცოცხლისუნარიანობის სწინდარს წარმოადგენს ჩამოყალიბებული ტრადიციების აღრევა, განუწყვეტელი დიალოგი მასთან. ამგვარი დიალოგი ჰქონდა ოპერასაც თავისი არსებობის თითქმის ოთხასწლიანი ისტორიის მანძილზე. ოპერის „ოქროს ხანის“ უახლოესმა გამოკვლევებმა გვიჩვენეს, რომ მრავალი ხერხი, რომელთაც დღეს ჩვენ კინემატოგრაფის ან დრამის გავლენას მივაწერთ, წარმოიშვნენ მუსიკალური თეატრის ბუნებრივი ევოლუციის პროცესში, მისი გამომსახველი არსენალის გაფართოების ყაპს. კერძოდ, ცნობილი დასავლეთბერლინელი მუსიკათმცოდნე კ. დალჰაუზი აღნიშნავს „ავტორისეული კომენტარების“ ფართო გამოყენებას ჯერ კიდევ ვაგნერამდელ ოპერაში. მსგავსი კომენტარი — კონტრაპუნქტები ჩვენ შევიგრძენით ელვირას უკვე ხსენებულ არიაში.

დიდი ხანია, რაც ოპერა ფლობს აგრეთვე დროის „განზიდვისა“ და „შეკუმშვის“ ხელოვნებას, რომელიც დღეს, რატომღაც, კინემატოგრაფის მონაპოვრად მიაჩნიათ; ვთქვათ, ქმედით რეჩიტატივს შეიძლება მოსდევდეს არია — გაჩერებული, „რიტუალიზირებული“ წამი. ხშირად, ოპერა მიედინება რამოდენიმე პარალელური ნაკადით: კ. დალჰაუზი განასხვავებს კომპოზიტორის მიერ მითითებულ ტემპს და მოქმედი პირების მეტყველების ტემპს და ორკესტრში აღმებუდელ „აფექტის ტემპს“. რომანტიულმა ოპერამ თავისი გაშლილი საგუნდო და ანსამბლური ეპიზოდებით კინემატოგრაფზე კარგა ხნით აღრე გამოიყენა კონტრასტული მონტაჟი; დიდი ხნით აღრე „აბსურდის თეატრის“ დაბადებამდე და პოლიეკრანამდე მან ისწავლა არა მხოლოდ მოქმედი პირების მონოლოგების ანდა დიალოგების, არამედ სხვადასხვა ადგილებში მომხდარი სცენებისა თუ მუსიკალური ნომრების გაერთიანება ერთ დროში.

მაგალითად, „დონ ჟუანის“ პირველი მოქმედების ფინალში ერთდროულად სრულდება მენუეტი, კონტრდანსი და ლენდლერი; „ტრუბადურში“ ლეონორას არია (კოშკთან, სადაც მანრიკოა გამომწყვდეული) ყდგრს კულისებიდან მომდინარე სულისმოსახსენი-



სცენა სპექტაკლიდან „იყო მერვესა წელსა...“

ებელი ლოცვისა და გმირის გამოსათხოვარი სიმღერის ფონზე.

თავის დადგმებში რ. სტურუამ ოპერის თეატრის მრავალი მონაპოვარი და მუსიკალური დრამატურგიის ხერხები ორიგინალურად გარდაქმნა დრამატულ სცენაზე. მისი სპექტაკლების უმრავლესობა იქმნებოდა ამ ოპერების მომავალ თანავტორთა თანაშემოქმედებით. ბ. კვერნაძემ დაწერა მუსიკა „ყვარყვარესათვის“, „საბრალდებო დასკვნისათვის“, დადგმისათვის „დაკრძალვა კალიფორნიაში“. რ. სტურუასა და გ. ყანჩელის ორ ათეულზე მეტ ერთობლივ ნამუშევარში კი განლავეთ „კავკასიური ცარციის წრეც“ და „არიარდ მესამეც“. „იყო მერვესა წელსა“ და „და არს მუსიკის“ შემქმნელები ზ. ფალიაშვილის სახ. ოპერის თეატრში მოვიდნენ სრული ოსტატობით მოსილნი, მათ წინაშე მდგარი ამოცანების სირთულისა და სპეციფიკის ზუსტი ცოდნით აღჭურვილნი.

ბ. კვერნაძისა და გ. ყანჩელის ოპერები ერთმანეთს არა ჰგავს, თუმცა მათ საფუძვლად უდევთ ერთი ეროვნული ტრადიცია, საერთო ეთიკა და ესთეტიკა.

„იყო მერვესა წელსა“ დაწერილია ქართული ლიტერატურის ჩვენამდე მოღწეული პირველი ძეგლის, იაკობ ცურტაველის „შუშანიკის წამების“ სიუჟეტის საფუძველზე..

...ყოველთვის გარკვეულ რისკთანაა დაკავშირებული მუსიკალური თეატრის მიერ ლიტერატურულ შედევრთან მისვლა. „შუშანიკი“, რომლის ირგვლივაც დღესაც არ დამცხრალა ლიტერატურული კამათი, ინტერპრეტატორების წინაშე განსაკუთრებით



სცენა სპექტაკლიდან „იყო მერვესა წესსა...“

რთულ ამოცანას სახავს. აქ, თამაზ ჭილაძის მახვილგონიერული შენიშვნით, „ყველა (ანდა თითქმის ყველა!) პერსონაჟი ერთს ლაპარაკობს და მეორეს ფიქრობს“, პირქვემ ჯავშანში სიყვარული მიმალულა, სიკეთის მიღმა კი — მზაკრობა.

ორიგინალის ღრმა ქვეტექსტების გახსნის მიზნით სპექტაკლის ავტორებმა ელემენტები გარეგნული დისპარმონია, ორმაგი, თვით სამმაგი გაუცხოება კი გამოიყენეს. „თეატრში თეატრის“ სცენაზე რევოლუციონამდელ საქართველოში მოხეტიალე დასი დგამს სპექტაკლს ცურტაველის ნაწარმოების მიხედვით. მაგრამ დროისა და ადგილის ამ მეორად კონკრეტიზაციას განუწყვეტლივ ეპეის ქვეშ აყენებენ კომპოზიტორი, რეჟისორ-ლიბრეტისტი და მხატვარი თემონიშუა. ბ. კვერნაძის მუსიკალური ენა თვითმყოფადი ნაერთია ძველი ქართული ძილის-პირუღების, ჰიმნების, ხალხური სიმღერების ინტონაციების და ევროპული რომანტიზმისა და იმპრესიონიზმის ნატივი ჰარმონიული ლექსიკისა, რასაც ქართული ესტრადისათვის დამახასიათებელი მიმოქცევები ერწყმის. დადგმაში გაერთიანებულია სხვადასხვა ეპოქის მასობრივი წეს-ქმედებათა ელემენტები: პასიონები და მიუზიკ-პოლი, მორალიტე და სპორტული დღესასწაული, ჩრდილების თეატრი და საჯარო სსამართლო, საკუნდო კონცერტი... ასევე შეუთავსებელი ჩანან გაფორმების ელემენტები: სპორტკომპლექსის განზოგადებული სილუეტი, სიმბოლური „სამოთხის საფეხურები“, მუზეუმის დია ვიტრინები, ცირკის კიბე, მთელ პლანშეტზე გაბატონებული ფიკარნაჟი, — რომელიც, ვგონებთ, ან საცურაო აუზის ბორტი უნდა იყოს, ან ცხოვრების მარადიული ორომბრიალის მატერიალიზაცია, ან კიდევ, შესაძლოა, კომ-წყობრის, სიგლუვის (წრიულობის) კონსტრუქციული იდეა.

მთელ ამ სურათს ამთავრებს ავანსცენაზე ჩამომჯდარი ადამიანის ზომის ფიგურა, რომელსაც შიშველი ფეხები საორკესტრო ორნოში ჩაუშვია. მას მიუზიკ-პოლის სოლოისტის თეთრი პიჯაკი აცვია და თავზე ჩალმა ხურავს. ყოფითი ლოგიკის მიხედვით აუხსნელი მთელი ეს კონგლომერატი, წარმოშობს სპექტაკლის მხატვრულ სამყაროს.

მის — აქ გამოვიყენებ ურნალ „ტეატრის“ ფურცლებზე ო. შეინციის მიერ გამოთქმულ აზრს — „ემოციონალურ ველს, რომელსაც ძალუძს ნებისმიერი მატერიალური ფორმის დამორჩილება და გარდაქმნა“.

ოპერის „ემოციონალური ველი“ გამოირჩევა მძაფრი ინტენსიურობით. რ. სტურუა და ბ. კვერნაძე არა მხოლოდ არ ფარავენ თავიანთ დამოკიდებულებას მომხდარი ამბებისადმი, არამედ იმასაც გვავიძულებენ, რომ მოვლენები დაეინახოთ სხვადასხვა მოქმედი პირობის თვალთახედვით, და ამ შეზღუდულობათა დაპირისპირების შედეგად, საკუთარი დასკვნები გავაკეთოთ. სპექტაკლის ცენტრში შუშანიკის (მ. მაღალაფერიძე) მომხიბლავი სახეა, თავისუფალი ყოველგვარი ძალადგარდობებისაგან და პოეტური შარავანდელით გაცისკროვნებული. შუშანიკი სრულიად მარტოდმარტო შებრძოლებია ბოროტებასა და ძალადობას, თავისი სიმარტოებისა და ზნეობრივი აღთქმების სისწორეში დარწმუნებული. მისი გმირობის მოწმე „მდუმარე უმრავლესობა“ წიწასწარაა დარწმუნებული: ამ ქალის პროტესტი განწირულია. ძუნწი, ზუსტი შტრიხებით გვიხატავენ რ. სტურუა და ბ. კვერნაძე ბალაგანური თეატრის ამ კარიკატურული გმირების არარაობას, მათი „აღობის“ საყოფადობას, მათ პირმოთენობით სავსე ცდებს — როგორმე ისტორიაში კეთენილი ადგილი დაიკავონ. რად ღირს თუნდაც „მშვიდობის მაცნე“ ფროთოსანი არსებანი — ჯოჯიკი (ა. ჯავახიშვილი), პროფესიონალი დამმენისათვის ეგზომ დამახასიათებელი ქცევებით და მისი იდეალურად უტყვი, დათაფლულ-ელემენტური მეუღლე (პლასტიკური როლია!) — რომელნიც შუშანიკს შთაავონებენ ვარსკენს დაუბრუნდით და ამით დასალუპავად ჰკრავენ ხელს.

მთელის სისრულითაა წამომართული ვარსკენის (ე. ჩიხლაძე) ტრაგიკული ფიგურა, რომელმაც გაიაზრა „მდუმარე უმრავლესობის“ პოზიცია, როგორც პოლიტიკურად აუცილებელი და რომელიც იძულებულია საკუთარი ხელებით დაამხოს თავისივე წმინდა სალოცავები. მაგრამ უფრო მეტად მნიშვნელოვანია იაკობის (ზურაბ ანჯაფარიძე) — მოხეტიალე დასის ხელმძღვანელისა და ცურტაველის სახის შემსრულებლის როლი. თუ შუშანიკს შეიძლება ეუფოდოთ ოპერის ლირიკული სული, იაკობი გამოხატავს ცოცხალ შემოქმედებით აზრს, სახისმეტყველების პოეზიასა და პროზას. პირველ ხანებში რგი მზადაა სცენაზე უცვლელად გადაიტანოს საუკუნეებით კურთხეული ცურტაველის ტექსტი — როგორც ავტორისეული თხრობა, ასევე დინამიური დიალოგები, მაგრამ ცხოვრების დაუნდობელი ლოგიკა აიძულებს იაკობ-რეჟისორს უფრო და უფრო დასცილდეს ამ განზრახვას და უფრო აქტიურად ჩაებას მომხდარ ამბებში. ბოლოს იგი უარყოფს ქრესტომათიულ ვერსიას, რათა ყველაფერი თვითონ გამოარკევოს.

იაკობის მიერ მეორე მოქმედება ჩაფიქრებულია როგორც სასამართლო განჩინება შუშანიკის საქმის გამო. მოხეტიალე დასის ხელმძღვანელი, სპირიტუალისტური სენსის მეოხებით გამოიხმობს ხოლმე მოწვევებს და მსაჯის სასტვენის გამაყრებელი ხმით წესრიგს ამყარებს „სხდომათა დარბაზში“.

ყოველი მოწმე „წამების“ თავის ვერსიას მოგვითხრობს, შუშანიკი კი თანამიმდევრობით უარყოფს მათ ყალბ ჩვენებებს. ტრაგედის და ფარსის პირდაპირი შეჯახება შუშანიკის, ვარსკენისა და იაკობის პარტიკებში და ორკესტრის მოკლე, მაგრამ მრავალსმეტყველ რეპლიკებში, ბოზოქარ ემოციურ მღელვარებას იწვევს. იმ მომენტში, როცა მოქმედება თითქოსდა ესაა უნდა აფეთქდეს გმირთა ურთიერთსაწინააღმდეგო გრძობათა მოწოდის შედეგად, მას მოულოდნელად ემატება ახალი სახიერი პლასტი — „ზეციური გუნდი“, რომლის ხმა დარბაზის ბოლოდან, უკანასკნელი იარუსიდან ისმის, იგი ქებას აღუვლენს მარტივს, მანამდე, სანამ იაკობ ცურტაველი,

ასევე მოწმედ მოხმობილი, დაიწყებულ თხრობას შუშანიკის სასწაულების მანამდე, სანამ იაკობი-რეჟისორი სადარბაზოში მოაზნადებს თოვლივით სვეტაკ კეკელიძის მოსილი შუშანიკის უკანასკნელ გამოსვლას. შუშანიკისა და ვარსკენის „სასამართლო დაპირისპირების“ სცენაში, გამაძვრებულ კონფლიქტში შემოიჭრებიან ჰიმნური ინტონაციები და ამიტომაც უმაღლე ავლენენ თავიანთ წინააღმდეგობრიობას. დარბაზიდან სცენაზე გადმოღვრილი ქორალი ხომ გამოხატულებაა ჩვენი დამოკიდებულებისა შუშანიკის მიმართ! ეს ხალხის სხოვნაცაა, რომელმაც შეინახა მოწმის სახე, ვითარცა ერთგულებისა და სიმტკიცის ჩაუქრობელი ჩირაღდანი. მაგრამ სხივმოსილ მყარში მოისმის აგრეთვე ლოცვა-ვედრების გატრეცილი ხმები, დაგვიანებული მოწიწების საზღაური თუ საყოველთაო გულგრილობით გაწირული წამებულის მიმართ მიგებული მოწიწება. როცა შუშანიკი პირდაპირ მიმართავს გუნდს — „შეჩერდი, რა საჭიროა ეს ქება ახლა, როცა მაშინ არავინ შემიწყვალა?“ — ეს ნაწილობრივ ჩვენსკენ მიმართული საყვედურიცაა. ოპერას, მრავალწერტილივით ამთავრებს რამდენიმე წამს ჩამოვარდნილი სრული სიბნელე. რა არის ეს? ხომ არ მოგვიწოდებენ, რომ ცხოვრებას ჩავუფიქრდეთ და საკუთარ არსებაში ჩავეხედოთ?

„იყო მერვესა წელსა“, ისევე როგორც რ. სტურუას სხვა ნამუშევარი, გულისხმობს წაითხვის პრინციპილურ მრავალგვარობას, გულისხმობს თანდათანობით წედომას მთელი მხატვრული ინფორმაციის მოცულობისას, რომელიც ბოლომდე არ ითარგმნება ცნებათა ენაზე და არც საჭიროებს ამგვარ თარგმანს. ჩანაფიქრის სირთულე არ თრგუნავს მაყურებელს, არ არღვევს აღქმის ავტომატიზმს, პირიქით, აქტიურებს აზრსა და გრძობას.

საექტაკლის შემქმნელებს ესმით, რომ ე. წ. „საოპერო პუბლიკა“ დამოუკიდებელ შრომას მიჩვეული არაა და ავტორებიც სიამოვნებით იყენებენ ამ გარემოებას. მუსიკალური დრამატურგია ეყრდნობა ტრადიციით ნაყრთხ ლაიტმოტივებისა და ლიტინტონაციების სისტემას.

მთელი ქმნილების კომპოზიცია აშკარადაა ორიენტირებული კლასიკური საოპერო მოდელზე — „რეჩიტატივი — არია“, სხვანაირად რომ ვთქვათ — „მოქმედება-ვითარებას“, „წმინდა მუსიკის“ ნაყურს, რომლებსაც მაყურებელს ხელის გულზე აწვდიან, ენაცვლებიან ეპიზოდები, რომელთა მუსიკალური შინაარსი დაყვანილია უმარტივეს ფორმულამდე — ნოტებითა და ზარის ხმით მთითკალ რეჩიტატივამდე. ამ ეპიზოდებში წინა პლანზე გამოდის ქმედითი საწყისი, სრული ხმით ჟღერს „სცენის მუსიკა“ (ბალეტმაისტერი ი. ზარეკვი). სიუჟეტის ძირითადი ხაზების გამჟღავნებელი მოქმედება გონივრულადაა შეთანხმებული ოპერისათვის ეგზოტომ ჩვეულ „ნომერულ“ სტრუქტურასთან; საგულდაგულოდაა განაწილებული აზრობრივი აქცენტები. სპექტაკლს ყოველგვარი დეკორატივობის გარეშე ვუყურებო და იგი მეხსიერებაში ჟღერს როგორც სრულხმიანი მაკორული აკორდი.

„არს მუსიკა“ უფრო სადა და ამავე დროს უფრო რთულია ბ. კვერნაძის ოპერასთან შედარებით. მისი სისადავე ერთგვარი შემოქმედებითი დეკლარაციაა, რომელიც თავის თავში აერთიანებს კიტრის კადნიერებას და გვიანდელი ბრეჰტის ძირითადი ესთეტიკური კატეგორიების — (გულუბრყვილობა და ნაივურობა) სიბრძნეს.

თანამედროვე ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე ცხოველმოსილი თემა — მშვიდობის, ადამიანის სულიერ ღირებულებათა შენარჩუნების თემა — ოპერის შემქმნელების მიერ განსხეულებულია უეშმაკო იგავური ფორმით. „საყოველთაო თეატრის“ დროსა და ლოკალურ ნიშნებს მოკლებულ სცენაზე (მხატვარი გიორგი მესხიშვილი) გათამაშებულია კეთილისა და ბოროტის დავა ბავშვების ბედ-იღბლის გამო.

ამ დავა-კამათში გადამწყვეტ როლს თამაშობს მუსიკა, რომელსაც ბავშვებს ბრმა მოხუცი (ზ. ანჯაფარიძე) უძღვნის საჩუქრად. ამ მოხუცს მხოლოდ პლასტიკურად განსხეულებული სახეები უპირისპირდებიან — ოფიცერი (რ. ნოვაკი) და შოლტია-ნი ქალიშვილი (მაკა მახარაძე). ომის ძალებს სურთ თავის მიზნებს დაუმორჩილონ მუსიკა, დაასახირონ, გამოფიტონ მისი ცოცხალი სული, მაგრამ მათი დროებითი

წარმატებანი ყოველთვის სასტიკი განდევნებით ბოლოვდება. ოპერა მთავრდება მუსიკის, სიკეთის, სინათლის, სიხარულის თეოზით. და როცა უკანასკნელი ნოტაც დადუმდება და კვლავ გაიხსნება მიმე ფარდა, მაყურებელს შესთავაზებენ კათარზისის მომხიბლავად მიამიტური იდეის მატერიალიზაციას: უკაცრიელ მწვანე მდელზე, თამაშ-თამაშით მოფარულტებენ თოვლის ფანტელები.

ფაბულა და სიუჟეტი, ფორმა და მასალა ერთმანეთს არსად აშკარად არ უპირისპირდება. მთელი დრამატურგია ბრეჰტის ცნობილი ფორმულის მიხედვითაა აგებული: ტანჯვისა და სიხარულის გზით, უკუნი სიბნელიდან — სინათლისაკენ. „არს მუსიკის“ კომპოზიციური სქემა კლასიკურ სონატასთან და სიმფონიასთან პირდაპირ ასოცირებას ბაღებს. აქა გვაქვს ორი წყვილი კონტრასტული სურათი პირველ მოქმედებაში — კეთილისა და ბოროტის „ორმაგი ექსპოზიცია“; „ოპერაში ოპერის“ ეპიზოდი, რომელიც კულმინაციას აღწევს „ოქროს კვეთის“ წერტილში. ბოლოს, საყოველთაო მხიარულების ფინალი. შუაგამყოფი მიჯნები ხაზგასმულია ფალსისიაცემი სტილური უკიდურესობებით, მუსიკის თანაფარდობის ცვალებადობით, პლასტიკით, სიტყვით, თვით სიტყვის სხვადასხვაგვარი ტრაქტოვით, და ბოლოს, ერთ (ამ ოპერაში ხუთი ენაა გამოყენებული!).

თუმცა, იმისათვის, რომ გავიგოთ მომხდარი ამბების არსი, პოლილოტობა არაა აუცილებელი. უმრავლეს ეპიზოდში სიტყვიერი ტექსტი დაქვემდებარებულ როლს თამაშობს, ყველაფერი მოთხრობილია მუსიკით და სცენური მოქმედებით.

სპექტაკლის შემქმნელები სრულად ახორციელებენ ვ. ფელზენშტეინის ცნობილ ფორმულას „ყველაფერი ხილული ისევე წარმოადგენს მუსიკას, როგორც ყველაფერი მოსმენილი — მოქმედებას“. ამავე დროს, მოქმედება ანბანივით თვალსაჩინოა, ხოლო მუსიკალური ენა დაფუძნებულია ელემენტარულ ქანარულ და სტილისტურ ნიშნებზე, რომელთა მიღმა — მთელი კულტურული პლასტია, მთელი ეპოქა და მუსიკის ისტორიაა.

აუჩქარებელი, დასაწყისში თითქოსდა შენელებული თხრობა თანდათანობით იძენს ასოციაციების და ილუზიების „ობერტო-

ნებს“, ერთგანზომილებიანი მუსიკალურ-დრამატული სივრცე მრავალ შენაკადს მოიცავს. როგორც კი მაცურებლის ნღობა მოიპოვეს განოსახვის უაღრესი სისადავით, ავტორებმა აუდიტორია შეუმჩნევლად მიიყვანეს უფრო და უფრო რთული ამოცანების პრიზიპირ, მიმართეს მის კულტურულ მემკვირვებას და ესთეტიკურ გამოცდილებას. რ. სტურუასა და გ. ყანჩელის ოპერა მაცურებლის წინაშე აყენებს კითხვებს, რომელთაც საუკუნეების მანძილზე სვამენ მხატვართა ახალ-ახალი თაობები და რომლებზედაც ჯერ არავის გაუცია საბოლოო და ყოვლიმომცელი პასუხი. რა დანიშნულება აქვს ხელოვნებას საზოგადოებაში? ყველაზე მეტად როგორი ხელოვნება სჭირდება ადამიანებს? სად ძევს ის მოუხელთებელი ზღვარი, რომლის იქით ამღლებული მდაბალში გადადის, ტრაგიკული — სასაცილოში, ხელმისაწვდომი — უხამსობაში?

„არს მუსიკა“ ამავ დროს ჭეშმარიტების მტანჯველი ძიების, შემოქმედის საკუთარ თვითან კამათის ასახვაცაა, ასახვა იმ იშვიათი მომენტებისა, რის გამოც სწარმოებს ეს ძიება, რის გამოცაა ეს კამათი: როცა ეჭვთაგან, შეცდომებისაგან, ყველაფრის თავიდან დაწყების გაუთავებელი ცდებიდან ხელახლა იბადება წმინდა სინათლის, მარადიული ნათელის სვეტი.

„არს მუსიკის“ პარადოქსი იმაში მდგომარეობს, რომ მის მბრალ სულიერობას, მისი ესთეტიკური პრობლემატიკის სიღრმეს გაცილებით ადვილია ინტუიტურად ჩაეწყვდეთ, ვიდრე დაეასახუთოთ და აეხსნათ იგი. „ჩართული“ იტალიური ოპერის ირგვლივ ამტყუარმა კრიტიკულმა პოლემიკამ განსაკუთრებით ნათლად გვიჩვენა, რომ აქ ერთგვაროვანი შეფასებების არსებობა უბრალოდ შეუძლებელია.

მოხეტიალე დასს, მოქმედების განვითარების კვალად, სამხედრო ჰოსპიტალში მოაქვს ოპერა „სიყვარული და მოვალეობა“, ოფიცერმა და შოლტიანმა ქალმა ეს სპექტაკლი მევანთა და მევანთათვის ჭკუის სასწავლებლად გამართეს. მათი ჩანაფიქრით ნაპოლეონის ნაცვალის მარკიზი დე პრიულონი (პ. ბურჟულაძე) „თეატრში თეატრის“ სცენაზე განასხეულებს ოფიცერის ყოველი შემძღობას, ხოლო მეორე აქტის და-

მწყები „მარსელიოზა“ წინასწარ აფრთხილებს ყველას — წინააღმდეგობა უნდა უბაო. ამავ მოტივის ფონზე გამოქვეყნდა „ჩართული“ ოპერის ფინალში დე პრიულონი, რათა ანგარიში გაუსწოროს ამბოხებულთ.

მაგრამ „ოპერაში ოპერის“ მსვლელობისას გაუთვალისწინებელი რამ მოხდება: მთელი ამ თეატრალური ჩანაფიქრის მახვილს მუსიკა ამ საქმის ინიციატორთა წინააღმდეგ შემობარუნებს. ამ ოპერის შესრულებას მსახიობები თითქოს ძალდატანებით იწყებენ, დასცილიან თავიანთი გმირების გადაჭარბებულ მგრძობიარობას, რომანტიკულ პათეტიკას, თითქოსდა ასერივად უდაგილოს დასაღუბავად განწირულ ამ სამყაროში. მაგრამ თანდათანობით მათ მუსიკის გულუბრყვილო სიმართლე ითრევთ, ისინი შეიგნებენ მთელ პასუხისმგებლობას თავიანთი მისიისა, რაც გამოიხატება ღირსებისა და სიმდაბლის ჭეშმარიტი სახის ჩვენებით, აღამიანებისადმი სიყვარულისა და სიძულვილის, ბრძოლისა და მომავლის რწმენის ჩანერგვით.

ამ მისიის შესრულებაში მსახიობებს ბავშვები ეხმარებიან. როცა, კიდევ ერთი აფეთქების შემდეგ, ჰოსპიტალში სინათლე ჩაქრება, მათ სანთლები შემოაქვთ, რათა მსახიობებმა ბოლომდე მიიყვანონ სპექტაკლი. მსახიობები სიმღერით ჩაუვლიან რიგში ჩამწყვრივებულ ბავშვებს და ალერსით თმებზე შეახებენ ხელს. და ამ უბრალო, თითქოსდა სამუდამოდ დაეწყებული ექსტის გულითადობა მათ ცხოველმყოფელი ძალით აღავსებთ.

იტალიურ დივერტისმენტში რ. სტურუა ყველა საშუალებით განადიდებს თეატრის, თეატრალური სანახაობის ფერუცვლელ, მარადიულ სილამაზეს, რომლისთვისაც უცხოა მონოზნური სერიოზულობა. „შავ-თეთრი“ პირველი აქტის შემდეგ მაცურებელთა დარბაზს თავს ატყდება „სიყვარული და მოვალეობა“ თავისი მწველი, ვნებით აღსავსე მელოდიების სიუხვით, ფერების კარნავალური სიშმაგით. თითქოს კალეიდოსკოპიო, ერთმანეთს ენაცვლებიან იდეალურად სიმეტრიული მიზანსცენები; სცენური სივრცე თითქოს ელვარებს, სუნთქავს და დღესასწაულის რეალურ შეგრძნებას ბა-

დებს; უკიდურესად დაძაბული ატმოსფერო განიმუხტება გამაციკროვნებული სიცილის ხმებით. მაგრამ ამ სიცილში ისმის გულის-შემძვრელი ტრაგიკული ნოტა: „ოპერაში ოპერის“ მონაწილენი და მყუდრებელნი იმთავითვე გრძნობენ, რომ ეს მათი უკანასკნელი სპექტაკლია. სწორედ ამიტომ იწყება იგი თეატრალური ნიღბების გამოსათხოვარი სვლით ნაღვლიანი მელოდის ხმაზე, რომელიც გლუვის „ორფეოსის“ ელისეს მინდვრების თემას ვევაგონებს. მოქმედების ყველა მონაწილის დაღუპვას ისე დასტირის მოხუცი, თითქოს სამყაროს დაქცევას დასტირისო. „მზე ჩაესვენა. მოისპო ტყე და ველი. ვერაინ დაუკრავს ახლა სალამურს და ვერაინ ვერ მოისმენს მის ხმას. დამთავრდა წარმოდგენა და დაემხო ქვეყანა“, და თითქოს ამ ნაღვლიან ხმას ეხმიანებიათ, ფეხზე წამოიმართებიან მსახიობები, რათა გადაფურცლონ ყოვლისმძღვე სილამაზისა და მუსიკის ძალის მაუწყებელი მისტერიის უკანასკნელი გვერდი.

რეცენზენტთა უმრავლესობამ ჩართული ოპერა „სიყვარული და მოვალეობა“, როგორც აშკარა სტილიზაცია, „არს მუსიკის“ დანარჩენ სურათებს დაუპირისპირა; მავანმა და მავანმა მწუხარებაც კი გამოისთქვა იმის გამო, რომ თვითმყოფადი მუსიკალური ენის შემქმნელმა კომპოზიტორმა, ამდაგვარ ცდებს მოახმარა თავისი ნიჭი მაშინ, როცა „იტალიური დივერტისმენტი“ სრულიადაც არ არის ამოვარდნილი სტილისტური პალიტრისაგან მთელი ოპერისა, რომლის სახელწოდებდა „არს მუსიკა“ ასერიგად შეესაბამება ლათინურ „arsmusica“-ს და იგი გამოყოფილია აქ როგორც ტრაგედიის პერიპეტია, როგორც ინტენსიური ფერადოვანი ლაქა. გ. ყანჩელი უბრალოდ კი არ ბალანსირებს იტალიური პეროიკულრომანტიკული ოპერის კლასიკოსების სტილთა შორის. იგი ავლენს, ამჟამურებს ამ ფენომენის სპეციფიკურ და ამავე დროს საერთო ნიშნებს, ხელშესახებდა ნათელპყოფს მის კავშირს, ერთის მხრივ, უანრის მაღალ ტრადიციებთან, მეორეს მხრივ — ყოფის მუსიკასთან, ქუჩების მუსიკასთან, რომელთა საფუძველის გარეშე იტალიური ოპერა თავის დროზე ვერ შეძლებდა ასეთი როლის შესრულებას სულიერსა და სოციალურს

ცხოვრებაში. სავსებით ბუნებრივად, რომ კომპოზიტორმა ხელახლა გაიაზრა ეს კაც-შირები თავისი დროის და თავისი ხანის ნული კულტურის პოზიციებიდან: „ჩართულ“ ოპერაში ჩაწნულია, როგორც ის მიმოქცეები, რომლებიც ქართულ ქალაქურ ფოლკლორში ჩამოყალიბდნენ უშუალოდ იტალიური ბელკანტოს გავლენით, ასევე „სასტიკი“ ტანგოს თუ ფრანგი შანსონიების ნული ვალსის რიტმები. ამ „იტალიურ დივერტისმენტში“ გ. ყანჩელის ინდივიდუალობა გამოხატულია არანაკლები ელვარებით, ვიდრე მთელ მის დანარჩენ შემოქმედებაში. ამ მუსიკაში საეჭვოა მოინახოს თუნდაც ერთი ინტონაცია, რომელიც შეიძლება რომ „დაბატენტებული“ იყოს კომპოზიტორის მიერ, მაგრამ მიუხედავად ამისა, ავტორის ხელწერას პირველივე ნოტებიდანვე ვგრძნობთ. შესაძლოა აქ მთელი საქმე „უთვალავ წნულთა ლაბირინთშია“, რომელშიც ლ. ტოლსტოი ხელოვნების არსს სპერტდა?

დღეს, როცა ოპერის კრიზისის თაობაზე მთელ მსოფლიოში წამოწყებული ლაპარაკი შეიცვალა მისადმი ინტერესის ახალი აღმავლობით, თეატრის მრავალმა თეორეტიკოსმა და პრაქტიკოსმა სცადა რამდენიმე წლით წინ გახედვა. მათი უმრავლესობა მივიდა საერთო დასკვნამდე: მომავლის ოპერა ეს არის მრავალსახოვანი შესაძლებლობების თეატრი, თავისუფალი რომელიმე ერთი სკოლის, მიმართულების, მოდელის დიქტატისაგან. თბილისის ოპერის ხელმძღვანელობამ ამ მრავალფეროვანი ძიებების სწორი კურსი აიღო. ამ კურსის თანამიმდევრულ გატარებაში, ამ თვითმყოფადი, ნიჭიერი კოლექტივის შემოქმედებით შრომაში ძვეს მისი ახალი წარმატებების საწინდარი.

ორი კვირა ქართულ

საოპერო თეატრთან

კიქტორ იუზეფოვიჩი

ქართულ საოპერო თეატრს მდიდარი ისტორია და ტრადიციები აქვს. მის პულტთან იდგა, მის სცენაზე გამოდიოდა ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების მრავალი გამოჩენილი ოსტატი, რომლებმაც კოვეცს საკავშირო და საერთაშორისო აღიარება. აქ პირველად იხილეს დღის სინათლე ქართველი კომპოზიტორების ყველაზე მნიშვნელოვანმა ოპერებმა და ბალეტებმა დაწყებული ზ. ფალიაშვილის შედევრებით და დამთავრებული სულ ახლახანს შექმნილი ნაწარმოებებით. მით უფრო საგანგაშოდ გამოიყურებოდა თეატრის მდგომარეობა 70-იან წლებში. მის მუშაობას მიეძღვნა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის პლენუმი, რომელიც 1980 წელს ჩატარდა, მაგრამ მდგომარეობის გაუმჯობესებას პირი არ უჩანდა. 1982 წლის დეკემბერში საქართველოს კომუნისტური პარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა გამოიტანა დადგენილება: „თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის მდგომარეობის გაუმჯობესების ღონისძიებათა შესახებ“, რომელშიც ხაზგასმით იყო აღნიშნული ამ ღონისძიებათა მიზანი: „გადავაქციოთ თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი მაღალპროფესიულ მხატვრულ ორგანიზაციად, რომელიც შემოქმედებითად გაატარებს ცხოვრებაში მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის პრინციპებს“.

სამი თვის შემდეგ, კოლექტივის ხელმძღვანელობა დაევალოთ საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის მთავარ

დირიჟორს ჯანსუღ კახიძეს, რეჟისორებს მ. თუმანიშვილს და რ. სტურუას, ქორმეისტერს ი. დუმინს, ბალეტმაისტერს მ. ლავროვსკის. დასის ბედისადმი კვლავ ცხოველი დაინტერესება გამოიჩინა რესპუბლიკის კომპოზიტორთა კავშირმა, რომელსაც იმ ხანად ცხოვრებიდან უდროოდ წასული გივი ორჯონიკიძე ხელმძღვანელობდა. 1983 წლის გაზაფხულზე თეატრის კოლექტივის შეხვედა საქართველოს პარტიული ხელმძღვანელობა სკკპ ცკ პოლიტიბუროს წევრობის კანდიდატის, საქართველოს კპ ცკ პირველი მდივნის ე.ა. შევარდნაძის თაოსნობით.

წლინახევრის შემდეგ კი მოსკოვში ჩატარდა 'ფალიაშვილელების გასტროლები, ქემშარიტი ინტერესი რომ გამოიწვიეს მუსიკალურ და თეატრალურ წრეებში. გასტროლები გამოირჩეოდა რეპერტუარის სიფართოვით: წარმოდგენილი იყო რვა ოპერა და სამი ბალეტი, მათ შორის ორი ახალი ოპერა — ბ. კვერნაძის „იყო მერვესა წელსა“... და გ. ყანჩელის „და არს მუსიკა“, საბჭოთა სცენაზე იშვიათობად ქცეული მოცარტის „დონ ჟუანი“ და რ. შტრაუსის „სალომე“. ამ სპექტაკლებში იგრძნობოდა მაღალი მუსიკალური დონე, ზოგიერთმა მათგანმა კი ქემშარიტი სიხარული მოგვანიჭა ძალზე განსხვავებული ხელწერის რეჟისორთა და ქორეოგრაფთა დადგმებით, მკვეთრი და საინტერესო სცენოგრაფიით. ყოველივე ამან დაადასტურა თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელობის მიერ აღებული გეზის სისწორე, გეზისა, რომელმაც შემოქმედებითი ძალების თანდათანობითი ევოლუციის ტაქტიკას ამჯობინა ქემშარიტად

რევოლუციური ნახტომის გაცემა. სპექტაკლების უმეტესობამ წარმოშვა საკმაოდ მწვავე კამათი მუსიკალური თეატრის კარდინალური პრობლემების თაობაზე, რაც უცლობოდ ახლავს ხოლმე კულტურის ყოველ მნიშვნელოვან მოვლენას. და ბოლოს, ამ პრობლემებმა წარმოშვეს ეროვნული კულტურის ისტორიაში ჩაღრმავების სურვილი, რაც სათანადო დროს მოთხოვდა.

ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრის სპექტაკლებმა თვალნათლივ დაგვანახეს თუ რაოდენ მაღალ შემოქმედებით მწვერვლებს მიაღწევს საოპერო კოლექტივი, თუკი მას სათავეში ჩაუდგება დიდად ნიჭიერი დირიჟორი-მხატვარი. ჯ. კახიძის მეცადინეობით დასამ ბრწყინვალე წარმატებებს მიაღწია, რამაც განუზომლად აამაღლა თვით საოპერო დირიჟორის პროფესიის პრესტიჟი, უკანასკნელ წლებში ჩვენთან მეტისმეტად რომ შეირყა. სწორედ ამაში მდგომარეობს თბილისელთა გასტროლების ერთ-ერთი მთავარი დამსახურება. თავიდანვე უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენ ერთგვარად გადავიჩვიეთ „დირიჟორული მიმართების“ საოპერო სპექტაკლებს. სსრკ დიდ თეატრში ე. სეგტლანოვის ცალკეული და იშვიათი გამოსვლები ვერდის „ოტელოსა“ და რიმსკი-კორსაკოვის „კიტეშში“, ი. ტემირკანოვის გასტროლები ლენინგრადის კიროვის საოპერო თეატრში — ჩვენს მეხიერებაში კვლავაც აღადგენენ ხოლმე დირიჟორთა განუსაზღვრელი ბატონობის ხანას, — ნ. გოლოვანოვის, ა. პოზოვსკის, ს. სამოსუდის დროს, დიდი ხანია ისტორიას რომ ჩაბარდა. ჯ. კახიძის მოღვაწეობა ზ. ფალიაშვილის სახელობის თეატრში ამ სახის მოვლენაა. ალბათ, შემთხვევითი არც ისაა, რომ ქართული საოპერო თეატრის საუკეთესო სპექტაკლებმა, რომლებმაც გავვითარეს და გავგაოგნეს მეცხრე ტალღაზე გადართული ქემშარიტად მუსიკალური აღზევებით, უნებურად შეგვახსენეს ის გრძნობები, ამ რამდენიმე წლის წინ რომ განგვატყვევინა ლა სკალას თეატრის გასტროლებმა კარაიანისეული „ბოჰემითური“.

დღეს, როცა ჯ. კახიძეს საბჭოთა დირიჟორ-სიმფონისტებს შორის მყარი ადგილი უქირაეს, ბევრს, ალბათ, არ ახსოვს, რომ

მისი პირველი წარმატებები დაკავშირებულია სწორედ საოპერო თეატრთან, რომელსაც იგი დაუბრუნდა აღიარების სურვილითადაც. გასტროლებმა შესანიშნავი საშუალება მოგვცა დავრწმუნებულიყავით იმაში, თუ რამდენად შეესაბამება მისი ტალანტი იმ მოთხოვნებს, მუსიკალური თეატრი რომ აყენებს დირიჟორის წინაშე. თბილისელთა გასტროლების თოთხმეტი დღის მანძილზე ჯ. კახიძემ უდირიჟორო ცამეტ სპექტაკლს, ზოგჯერ კი პულტთან დგებოდა დღეში ორჯერ. სავესებით ცხადია, რომ ასეთი ინტენსიური მუშაობა არ აიხსნება შემოქმედებითი წყურვილით. ასეთივე იყო თეატრის მუშაობის რიტმი უკანასკნელი ორი წლის მანძილზე. სხვაგვარად თეატრი ვერ მოღწევდა იმ მხატვრულ შედეგს, რომლის მოწმენიც ჩვენ აღმოგჩნდით; უზარმაზარი თეატრალური მექანიზმის ესოდენ მკვეთრი და გადამწყვეტი შემობრუნებისათვის აუცილებელია მის საქესთან გამუდმებული დგომა. ეს სწორი ტაქტიკაა, თუმცა, იგი, მთავარი დირიჟორისაგან მოითხოვს ძალების ექსტრაორდინარულ დამაბვას.

ბამოცდა „ბანჯაჰა-წამებით“

კრიტიკოსს საქმე აქვს აღმოჩენასთან, რომლის ახსნა, შესაძლოა, უფრო ძნელია, ვიდრე შექმნა.

ამო საგანი

ბ. კერნაძის ოპერა „იყო მერვესა წელსა...“ და გ. ყანჩელის ოპერა „და არს მუსიკა“ ზედიზედ დაიდგა თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე. მათი პრემიერები ეროვნული კულტურის მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა. ყველა დროის ხელოვნებაში ფასდებოდა შემოქმედებითი სითამამე, ეპოქის აქტუალურ იდეებთან ცოცხალი თანადგომა და კათარზისის ძალა. ორივე ოპერა დადგმულია რ. სტურუას მიერ (იგი ამ ოპერათა ლიბრეტოს ავტორიცაა), ორივემ გამოავლინა ზემოაღნიშნული თვისებები და, შესაძლოა, ამიტომაც აღმოჩნდა კრიტიკისა და პუბლიკის ყურადღების ცენტრში. სხვაობის მიუხედავად ამ სპექტაკლებს შორის საერთოც არსებობს. „დღეს მრავალი ადამიანი განგაშით უყურებს მომავალს: საკმაოდ რეალურად მოსჩანს ომის აჩრდილი. თანამედროვე ხელოვნებაში ამიტომაც ასე მგზვნობარედ უღერს მოწოდება, კაცობრიობას რომ

ავრთხილებს ჩაუფიქრდეს ვითარებას, რათა ცივილიზაცია დაიცვას დაღუპვისაგან“ (ბუკლეტი). ამრიგად, „და არს მუსიკის“ აქტიური ანტიმილიტარისტული ხასიათი მეტისმეტად საჭირობოროტოა XX საუკუნის უკანასკნელი მეოთხედისათვის. გახსენდება კულტურის ეკოლოგიის პრობლემები, რაზედაც მსჯელობენ აკადემიკოსი დ. ლიხაჩოვი, პოეტი ა. ვოზნესენი, დასავლეთისა და აღმოსავლეთის მოწინავე მოღვაწენი. სწორედ ამ დროს იქმნება სპექტაკლი „იყო მერვესა წელსა...“, რომელიც აღადგენს თხუთმეტი საუკუნის წინანდელ მოვლენებს: პირველი ქართული რომანის ი. ცურტაველის „მუშანკის წამების“ გმირის ისტორიას... წინააღმდეგობებით აღსავსე თანამედროვე სინამდვილეში განა არსებობს უფრო მნიშვნელოვანი პრობლემა. ვიდრე ხალხის რწმენისა და იდეალებისადმი ერთგულებაა, და რაც მოპოვებულია თავგანწირვის საფასურად? ჭეშმარიტებაა, რასაც გამოჩენილი ქართველი მხატვარი ლ. გუდიაშვილი ამბობდა: „აღადმიანი წარსულს ასე ხშირად იმიტომ მიმართავს, რომ იქ სურს დაინახოს სხივი, რომელიც მომავალთან დააკავშირებს მის ამჟამინდელ ცნობრებას“.

უზარმაზარი ინტერესი, რომელიც ბ. კვერნაძისა და გ. ყანჩელის ოპერებმა გამოიწვიეს, განპირობებული იყო ორი ვითარებით: მუსიკის მაღალი მხატვრული ღირსებით, რომლის ავტორებმა პირველად მიმართეს საოპერო ყანრს და ზ. ფალიაშვილის სახელობის საოპერო თეატრში ერთ-ერთი ბრწყინვალე საბჭოთა რეჟისორის რ. სტურუას გამოჩენით. ორივე სპექტაკლი კომპოზიტორების, რეჟისორისა და დირიჟორ ჯ. კახიძის კოლექტიური შემოქმედებით მიღებების ნაყოფია.

საოპერო თეატრში დრამატული თეატრიდან გამოჩენილი რეჟისორის მოსვლა — ყოველთვის მოვლენაა. განსაკუთრებით მაშინ, როცა რეჟისორი სტურუასავით ორგანულად მუსიკალურია და „მუსიკალობას აზროვნების პრინციპად“ აღიარებს, როცა დრამატულ თეატრში შექმნილი მისი საუკეთესო სპექტაკლები არა მარტო გამსჭვალულია მუსიკით, არამედ აგებულია მუსიკალური ფორმის წარმოქმნელი კანონების



სცენა სპექტაკლადან

მიხედვით, როცა მუსიკალურ გადაწყვეტას პროვებენ ის სცენები, რომლებშიც საერთოდ არ ელერს მუსიკა („მეიერჰოლდი იუული პარადოქსი“). და თუ დრამატულ სცენაზე იშვიათია მუსიკალური რეჟისორისა და თეატრალური კომპოზიტორის პარმონიული კავშირი, მით უფრო ნაკლებად მკლუნდება ასეთი პარმონია საოპერო სცენაზე.

მიმართა რა ოპერას რ. სტურუამ, გათვალისწინა საოპერო ყანრის შესაძლებლობათა შესახებ არსებული კონსერვატორული წარმოდგენები, ყანრისა, რომელშიც „მწეულია შტამპებსა და რუტინას თავი დააღწიო ისე, რომ არ ჩავარდე მეორე უკიდურესობაში“ (ბუკლეტი), სტურუამ გააგრძელა ქართული რეჟისურის შესანიშნავი კორიფეების კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის ტრადიციები.

შემთხვევითი როდია, რომ თავისი საოპერო სპექტაკლებისათვის რ. სტურუამ აირჩია თანამედროვე კომპოზიტორების ახალი პარტიტურები, კომპოზიტორებისა, რომლებთანაც დაკავშირებულია მრავალწლიანი შემოქმედებითი კონტაქტებით. საოპერო სამყაროს ათვისებისას რეჟისორმა არ უღალატა თავის ესთეტიკურ პრინციპებს, რომლებიც აგრძელებენ ბრეტის ეპიკური თეატრისა და ხალხური კარნავალური კომედის ტრადიციებს, მათ შორის ბერკაობის იმპროვიზაციული თეატრის საწყისებსაც, აგრერიგად რომ ახასიათებთ „ხუმრობისა“ და „სერიოზულობის“ სინთეზი. აქედან მოდის ორივე სპექტაკლისათვის დამახასიათებელი ელვარე თეატრალობა, მოქმედების სხვადასხვა პლასტის პოლიფონიურობა, შემეცნებითისა და გასართობის

სინთეზი, უარყოფა-განახლების ამბივალენტურობა.

უკანასკნელი ათწლეულების საბჭოთა. კერძოდ. ქართული კულტურისათვის დამახასიათებელია ეროვნული მხატვრული მემკვიდრეობის გადაზრების ტენდენცია. ეს ტენდენცია შეეხო „შუშანიკის წამებასაც“, რომლის 1500 წლისთავი ფართოდ აღინიშნა 70-იანი წლების საქართველოში და სომხეთშიც. ეს არც არის გასაკვირი, რადგან „შუშანიკის წამებაში“ მკითხველთა ყოველი ახალი თაობა პოულობს თავისი დროისათვის შესატყვის აზრებს. როგორც მკვლევარები აღნიშნავენ, ამ ძეგლის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა „ქვეტექსტების სიმდიდრე“.¹

ლიტერატურული ორიგინალის ამ თვისებამ საშუალება მისცა რ. სტურუა — ლიბრეტისტს შეექმნა მრავალნიშნადობით აღბეჭდილი ამბავი შუშანიკის შესახებ. მისი ისტორია ერთგვარად მოთავსებულია მოთხრობაში ამ ისტორიის შესახებ. სცენაზეა — „თეატრი თეატრში“; მოხეტიალე დასის ხელმძღვანელი შეუწყვეტილვ გარდასახება „წამების“ დამდგმელად და იაკობ ხუცესად. პირველ მოქმედებაში აქტიორები მის წინაშე ვაათამაშებენ შუშანიკის ცხოვრების ისტორიას, მეორე მოქმედება კი წარმოადგენს თავისებურ სასამართლო პროცესს, რომლის მსვლელობის დროს ჰემ-მარიტი მოვლენები იშლებიან მოწმეთათვის დამახასიათებელი წინააღმდეგობრიობით.

¹ იხ. ზ. ალექსიძე. იაკობ ხუცესის „შუშანიკის წამება“. თბილისი, 1978. თ. კოლაძე. იაკობ ცურტაველის „შუშანიკის წამება“. „კავკასიონი“, 1984 წ.

და ჩვენც ვრწმუნდებით, რომ არ არსებობს და „შუშანიკის დაღუპვის ერთადერთი დამანაშავე, ერთადერთი მიზეზი. ანტიკონსერვატიული ერთმანეთზე გადახლართული მიზეზების წრე.

ცენტრალური სახის გადაწყვეტაში სპექტაკლის ავტორები ძირითადად ერთ პოზიციასზე დგანან. მისი ხასიათი ერთგვარად ჰკარგავს აპოკრიფულ ელფერს. ჩვენ ვხედავთ სცენაზე სავსებით რეალურ ქალს და არა ღვთით არჩეულ ადამიანს. მას უყვარს თავისი ქმარ-შვილი, ღრმად განიცდის ყოველივეს, რაც მის გარემომცველ ცხოვრებაში ხდება. იგი მტკივნეულად შეიგრძნობს, რომ არავინ — არც ნათესავები და არც ეკლესია — არ იცავს მას, მიუხედავად წამებისა, მიუხედავად მისი სულიერი სიმტკიცისა, — იმ დიდი მსხვერპლისა, რომელიც მან თავისი რწმენის დასაცავად გაიღო. როცა „ოპერული“ შუშანიკი თავისი რეპლიკებით კომენტარს უკეთებს მოწმეთა ჩვენებებს, იგი თვითონვე უარყოფს მის გარშემო შექმნილ რჩეულის შარავანდელს, რის გამოც შუშანიკის გმირობა ჩვენთვის უფრო მომზივლელი და დიდებული ხდება.

მოჩვენებითი დამცილების გზით გმირის ამაღლების მსგავს ფსიქოლოგიურ ხერხს თავის დროზე იყენებდა ე. ანუი, რომელმაც პიესაში „ტოროლა“ — დახატა უანა დ' არკის სახე...

მიუხედავად იმისა, რომ კომპოზიტორი აღვრთვანებულია თავისი გმირით, იგი შორსაა სურვილისაგან, მისგან შექმნას გულმაჩუყებელი მეღერადი ხატი. მისი პარტიტურა შეიცავს როგორც დრამატული,



სცენა სპექტაკლიდან
„და არს მუსიკა...“

ისე ტრადიციული ხასიათის ეპიზოდებს (ეს ეპიზოდები მოთავსებულნი არიან ძირითად საორკესტრო პარტიაში).

ბ. კვერნაძის პარტიტურა გამსჭვალულია ქართული მუსიკალური ფოლკლორის უძველესი და ემოციური თვალსაზრისით უალრესად თავდაპირველი ფენების მაცოცხლებელი წვენი. ოპერა გასოცარი „შამამბეკ“-დაობით ასახავს თვით თქმულების ატმოსფეროს.

ამასთან ერთად, მუსიკალური პარტიტურა გვარწმუნებს, რომ ბ. კვერნაძემ თავისებურად გარდატეხა XX საუკუნის მხატვრული კულტურის გარკვეული პლასტებიც. დეკლამაციურ-არითმული სიმღერის უპირატესობა. სურვილი, აღიბეჭდოს არა მარტო დრამის მოქმედება, არამედ მისდამი პერსონაჟებისა და მსმენელების დამოკიდებულებაც, ახლოვებს ქართველი კომპოზიტორის ოპერას ისეთ „მისტერიალურ“ ნაწარმოებებთან, როგორცაა სტრავენსკის „ოიდიპოსი“ და „ფსალმუნების ისტორია“, ონეგერის „ჟანა კოცონზე“, დესაუს „ლუკულის განკიცხვა“, პენდერეცკის „ლუკას ვნებები“. ჩანს, რომ კომპოზიტორისათვის უცხო არ არის რ. სტურუასათვის ესოდენ ახლობელი ეპიკური თეატრის ტრადიციები.

მაგრამ რეჟისორმა მიინც არ მიიღო ისეთი პარტიტურა, როგორსაც იგი ელოდა. როცა წერდა ლიბრეტოს. მიუხედავად მთლიანობისა და მომხიბვლელი ორიგინალიზმისა (შესაძლოა ამ თვისებების გამოც), კომპოზიტორის გულიდან ამოფრქვეული მუსიკა ძირითადად მონოსტილისტურია და ლიბრეტოზე უფრო ნაკლები აქტიურობით ავლენს ლიტერატურული პირველწყაროს მრავალფენოვნებას. რ. სტურუამ არ ისურვა ბ. კვერნაძის შემოქმედებითი ინდივიდუალობის შეზღუდვა. მაგრამ მან უარი არც თავის პრინციპებზე თქვა, პრინციპებზე, რომლებიც მიდრეკილი არიან თეატრალური პოლისტილისტიკაჟენ. სწორედ ამიტომ, რ. სტურუამ სხვა გზა აირჩია: სპექტაკლში მუსიკალური და სცენური პარტიტურების ურთიერთდამოკიდებულება ემყარება კონტრასტული წყობის სახეობრივ-აზრობრივ კონტრასტულს. მაგრამ რამდენად მიზანშეწონილია ასეთი ურთიერთდამოკიდებულება ოპერისათვის?

ვიღრე ამ კითხვას პასუხს გავცემდე, სპექ-



მოხუცი — ზ. ანჯაფარიძე

ტაკლის მეორე აქტის შესაბამისად, მოვისმინით რამდენიმე „მოწმის“ ჩვენება მოცემული სხვადასხვა დროს. მაშ ასე: რა არის საოპერო სპექტაკლის მთლიანობა? რა არის რეჟისორისათვის საოპერო პარტიტურა?

რ. ვაგნერი: „...საოპერო ჟანრის შეცდომა მდგომარეობდა იმაში, რომ მასში გამოსახვის საშუალება (მუსიკა) მიზნად იყო ქცეული გამოსახვის მიზანი (დრამა) კი საშუალებად“...

კ. სტანისლავსკი: „...ხელოვნების მომავალი უნეკველად წვა მუსიკისა და დრამის სინთეზის, ბგერისა და სიტყვის სინთეზის გზით“.

ბ. პოკროვსკი: „...ოპერა მკვდარია, თუკი თეატრი თავის შემოქმედებაში ვერ მოახდენს ყველა თავისი მხატვრული შესაძლებლობის სინთეზის ორგანიზებას“...

ბ. შოუ: „...მაყურებელთა დარბაზი და სცენა ერთდროულად აერთიანებს სალექციო აუდიტორიის და ცირკის ფუნქციებს...“

ვ. მიერპოლდი: „თეატრი ყოველთვის წარმოაჩენს შემოქმედთა დესპარმონიის, კოლექტიურად რომ გამოდიან პუბლიკის წინაშე... ავტორი, რეჟისორი, აქტიორი, დეკორატორი, მუსიკოსი, ბუტაფორი თავის კოლექტიურ შემოქმედებაში არასოდეს იდეალურად არ ერწყმიან ერთმანეთს“.

გ. ტოვსტონოვოვი: „...ემოციურ ეფექტს მუსიკა იძლევა მხოლოდ კონტრასტის შემთხვევაში.. მე მგონია, რომ ერთადერთი ენაა, სადაც დასაშვებია მუსიკისა და სცენის უნისონური ქლერადობა — პაროდია“.

ბ. ბრეხტი: „...ეპიკური თეატრის მეთოდების დანერგვას ოპერაში ელემენტების რადიკალურ გათიშვასთან მივყავართ“.

ამრიგად, ერთნაირ პასუხს არ გვაძლევენ თვით კორიფეები. ამიტომაც არაფერია საკვირველი, რომ ესოდენ ნიჭიერი და მკვეთრი სპექტაკლი „იყო მერცხა წელსა...“ ბაღებს განსხვავებულ დამოკიდებულებას. ბ. კერნანდემ მელოსის პლასტიკურობის თვალსაზრისით შექმნა საოცრად ლამაზი და ამალღებული მუსიკა. მაგრამ მან არ მოინდომა (ან ვერ შეძლო, რადგან მისი ნიჭიერებისათვის შეუსაბამო აღმოჩნდა მის წინ მდგარი შემოქმედებითი ამოცანა) თავისი საშუალებებით შეექმნა „კონტრაპუნქტული“ პარტიტურა, ფიგურალურად რომ ვთქვათ, ჩასუიღებოდა იმ მრავალ „ხელს“, რომელსაც თანამედროვე ადამიანს უწოდებს ძველი ქართული ლიტერატურის ეს ძეგლი. სტურუამ ბრწყინვალედ განასახიერა სცენაზე სამყაროს ერთწამიერი მრავალფეროვნება, თავის სპექტაკლში წამოჭრა მრავალი თემა, კერძოდ, სისასტიკისა და ძალადობის თემა, ესოდენ აქტუალური ჩვენი სინამდვილისათვის. მაგრამ მან არ მოინდომა (ან უფრო სწორად, კომპოზიტორის მიერ წარმოდგენილი პარტიტურა მას რეალურ შესაძლებლობას არ აძლევდა) დაედგა საოპერო თეატრის ბუნებისათვის შესატყვისი სპექტაკლი, რომელშიც პრიორიტეტი ეკუთვნის მუსიკალური თეატრის კანონებს.

ქალი მთრახობ—მ. მაზარაძე, ბიუი—დ. აფციასური



ამასთან ერთად, განა რ. სტურუასათვის უცხოა ვაგნერის პათოსი, მისი აზრი მიზნისა და საშუალებების შეცვლაზე, ანაქსანდრის მად რომ არ ქცეულა საუკუნის შემდეგაც? განა სტურუა ყველა თავის დადგმაში არ მიიღტვის იმ სინთეზისაკენ, რაზედაც ლაპარაკობენ სტანისლაფსკი და პოკროვსკი? განა იგი იმთავითვე არ გრძნობდა, მეიერჰოლდისა და ბრეხტის მსგავსად, სპექტაკლის ყველა კომპონენტის იდეალური პარმონიის მოჩვენებითობას? მან (ვაგისენოთ ტოვსტრონოვვის სიტყვები!) ხომ მუსიკისა და დრამის შესაბამისობის ყველაზე მეტად მიადწია სწორად იქ, სადაც ბატონობს ირონიის სული, კერძოდ „და არს მუსიკის“ მელოდრამაში. დაბოლოს, მიმებისა და მოცეკვაეების ქმედება ისეთი ფილოსოფიური თემის განსახიერებისას, როგორცაა „მუშანის წამება“, განა არ შეესატყვისება შოუს პარადოქსულ აფორიზმს?

ჩემი აზრით, უაზროა კამათი რ. სტურუას ამა თუ იმ კონკრეტული ზერხის დანიშნულების შესახებ. სახელობრ, მუშანის ქორეოგრაფიულ ორეულზე ან სცენურ ორმოში (საცურაო აუზი) განლაგებულ გუნდზე, ჩრდილების თეატრის დახმარებით წარმოქმნილ პარალელური მოქმედების ეფექტზე, სპექტაკლის ერთ-ერთ ყველაზე დინამიკურ ეპიზოდში რომ ვლინდება. ან ფინალის წინ ჩატარებულ სპორტულ ვარჯიშზე. ასევე უაზროა კამათი მხატვარ თ. ნინუას სცენოგრაფიის ცალკეულ დეტალებზე — შეგნებულად დაგლეჯილი საქუსარი იქნება ეს თუ ბუტაფორული ხეები, უცხო ხილი რომ ასხიბთ, სადილის სცენაში, სადაც მუშანია მოლაღატე ქმრის წინააღმდეგ ილაშქრებს. დამდგმელისა და მხატვრის სიმბოლიკით გამსჭვალული ესთეტიკის გაუთვალისწინებლადაც შეიძლება ითქვას, რომ ამ ხერხების მიზანია გაარკვიონ ის ერთადერთი მნიშვნელობა, რომელიც თავისი ბუნებით მრავალნიშნადა (ვაგისენოთ მ. ბახტინი: „სიმბოლოს ყოველი ინტერპრეტაცია სიმბოლოდვე რჩება...“), მაგრამ ასეთი კამათი ნაყოფიერია მაშინ, როცა მისი მიზანია გაიგოს თუ როგორ „მუშაობს“ ეს თუ ის სცენური ხერხი სპექტაკლის მუსიკალური დრამატურგის წარმოსახვაზე. აქ კი მთელი გარკვეულობით უნდა ითქვას: რეჟისურა არც თუ იშვიათად მუსიკასთან ასოცია-

ციების ზედაპირულ ფენას მისდევს. ხოლო როცა იგი მუსიკასთან მიმართებაში აწეწებს კონტრასტულ სცენურ კონტრაპუნქტს, ყოველთვის არ უზრუნველყოფს კონტრასტულობისა და მთლიანობის იმ დიალექტურ ერთიანობას, რომელიც ბევს თვით კონტრაპუნქტის ბუნებაში. უნებურად მახსენდება ცნობილი პოლონელი რეჟისორის ლ. როტბაუმის სიტყვები: „მთავარია — როგორ ეპყრობი პარტიტურას. თუ იგი ჩვენთვის მხოლოდ ამოსავალი წერტილია, როგორც ზღვის ნაპირი, საიდანაც გაურკვეველობისაკენ მივდივართ, მაშინ შეიძლება ისე შორს შესცურო, რომ დაკარგო მხედველობიდან ნაპირი... ზოგიერთი მხატვარი, იცავს რა თავისი კონცეფციების შემოქმედებითი თავისუფლებას კანონიერ უფლებას, განაერცობს მას პარტიტურისაგან დამოუკიდებელ ზღვარამდე“.



ანკლო — თ. გუგუშვილი

ვიღებთ ჩვენს თავზე საყვედურების სიმძიმეს იმის თაობაზე, რომ ჩვენი პოზიცია მთლიანად „მუსიკაცენტრულია“. დიას, ჩვენი პოზიცია შეურყეველია მიუხედავად იმისა, რომ შორსა ვართ XX საუკუნის თეატრში გამძლავრებულ ტენდენციების უარყოფისაგან. ვგულისხმობთ მისი შემადგენელი კომპონენტების მჭიდრო ურთიერთდამოკიდებულებასაც და იმ თავისუფლებასაც, რომელიც აპირობებს დამოუკიდებლობას დიალექტიკის კანონებს შესაბამისად. ჩვენ გვესმის, რომ ხელოვნებათა სინთეზს შესწევს ძალა შესცვალოს მხატვრული აზროვნების თვით სტრუქტურა. მაგრამ მუსიკა ჩვენი წარმოდგენით ყოველთვის იყო და იქნება საოპერო სპექტაკლის უგვირგვინო მეფე, რომელიც უბრძანებს რეჟისურას ანგარიში გაუწიოს მის კანონებს, სტილს, ემოციურ სამყაროსა და ტემპერამენტს.

...ამ სპექტაკლის გარშემო გაშლილი დისკუსიის სიმწვავე აიხსნება იმიტაც, რომ ი. ცურტაველის „მუშანიკის წამება“ ისეთივე წმინდანია საქართველო თავის, როგორც „თქმულება იგორის ლაშქრობისა“ რუსეთისათვის. მან კი უჩვეულო სახე მიიღო თავის საოპერო „ამპლუაში“. ეს სპექტაკლი მუსიკალურ სცენაზე დებიუტირებული კომპოზიტორისა და დამდგმელი რეჟისორის შემოქმედებითი ძიებების გამოცდად იქცა. მანვე გამოსცადა თვით საოპერო ქანრი:

აკუმულირებისა და თანამედროვე მხატვრული იდეების შეთვისების მისეული უნარი.

VIVA, მუსიკა!

...თუ შენ ირწმუნებ საკუთარ შეუცლომლობას, თუ ეს რწმუნა იქცევა შენს განუყოფელ ნაწილად, ჩათვალე, რომ როგორც მხატვარი დამთავრდი...

რ. სტურუა.

სპექტაკლს „და არს მუსიკა“ დიდი და დამსახურებული წარმატება ხვდა წილად ჯერ საქართველოში, შემდეგ მოსკოვში. მაგრამ როგორც ყოველმა ნოვატორულმა ქმნილებამ, მანაც გამოიწვია აზრთა სხვადასხვაობა. „რა თქმა უნდა, აღმოჩნდნენ ოპერის (მისი ქრადიციული გავებით) წმინდა საზღვრების „დამცველებიც“, რომლებიც თავინთ შეხედულებებს გამოსთქვამდნენ „ოკლე, მაგრამ საკმაოდ ტველდ ფორმულით. „ოპერა ოპერის გარეშე“. ამ ორი სპექტაკლის ანალიზის დროს („იყო მერვესა წელსა...“ და „და არს მუსიკა“) ჩვენ ერთგვარი განგაშით ვუფიქრდებოდით საკუთარ თავს. არ გესურდა აღმოჩენილიყავით ამგვარი „დამცველების“ როლში...

„და არს მუსიკა“ მწვავედ პოლემიკურია თუკი შევხედავთ მას ოპერის, საოპერო

თეატრის თვალსაზრისით, თუკი ვინეღმძღვანელებთ ოპერისა და საოპერო თეატრის წარსულით...

თუ ჩავიხედავთ თეატრალურ პროგრამაში და გავეცნობით მის სიუჟეტურ კონტურებს, დაინახავთ, რომ „და არს მუსიკა“ დაწერილია და დადგმული როგორც ოპერა-იგავი, აქ ყველაფერი შეესატყვისება ამ ქანრის აზრდილებს: ფაბულის პირობითობა, ღია სიმბოლიკა, კონტრასტული საწყისების შეპირისპირება და განსაკუთრებით მუსიკის ხასიათი. „იგავის მხატვრული შესაძლებლობები — წერს ერთერთი მკვლევარი — გამოსახვის სისრულეში კი არა დევს, არამედ გამოთქმის უშუალობაში, ინტონაციის გამომსახველობაში და არა ფორმის სიმწყობრეში“. ზოგიერთი სცენის ზეაწეული ემოციური ტონუსი და სხვა სცენების მისწრაფება ამ ტონუსის დაცემისაკენ პასუხობს იგავის თავისებურებას გელაპარაკოს ამაღლებულ ენაზე. „იმ შემთხვევაში, როცა ტოპიკი, პირიქით, დაწეულია, მაშინ ნავარაუდევია ამაღლებული შინაარსისადმი სპეციფიკური კონტრასტი“. ერთი მხრივ, საოპერო პარტიტურის უჩვეულო „სიმპიდროვე“, „ცოტა ნოტების“ შეგრძნება ლაპარაკობს ყანჩელის ყოველ

ცალკეული ბგერის ფასეულობაზე. დამახასიათებელია მისი მუსიკისათვის, მერორეს მხრივ, აქედანაც ჩანს იგავის მხატვრული შესაძლებლობა, იგავისა, რომელსაც „...არ შესწევს განცალკევებული არსებობის ძალა და წარმოიქმნება მხოლოდ გარკვეულ კონტექსტში“. (ამ შემთხვევაში იგი განუყოფელია რეჟისორის მიერ წარმოსახული საოპერო კონტექსტიდან).

შემდეგ, ალუზიები სხვა „მუსიკებიდან“ სცენის ვერტიკალური დასახლება, სინათლის მდიდარი პარტიტურა — ხან მონოქრომული თეატრი, ხან უსიცოცხლო გამჭვირვალება, ხან მოგოზგიზე წითელი ფერი (დამდგმელი მხატვარი ჯ. ალექსი-მესხი-შვილი). მთელი ეს სიმბოლიკა დაბადებულია იგავის „დიდაქტიკურ-ალეგორიული“ ბუნებიდან. და ბოლოს, „დიდაქტიკურ-ალეგორიული“ ყანრის სპეციფიკას შეესაბამება სპექტაკლის მუსიკასა და რეჟისურაში გამოყენებული პლაკატურობამდე მიყვანილი გაშიშვლებული ხერხი, რაზეც არაერთი საყეღური ითქვა. ჭეშმარიტად, „და არს მუსიკა“ გვარწმუნებს, რომ „იგავი დიდხანს შეინარჩუნებს თავის მიმზიდველობას იმათთვის, ვინც ეძებს ადამიანური არსებობის ესთეტიკურ პირველსაწყისებს“.

სწორედ ესაა რ. სტურუას ამ ორი სპექტაკლის შინაგანი ნათესაობის საყრდენი-მისწრაფება შედწიოს ადამიანის ეთოსში.

შემთხვევითი როლია ამ სპექტაკლებით გამოწვეული ანალოგიები:

ქართველი რეჟისორის თ. ბაბლუანის კინოფილმი „ბელიორების გადაფრენა“ (1977), რომელსაც ახასიათებს ადამიანის არსებაში წვდომა, მაყურებლის აქტიური ჩათრევა მორალურ-ზნეობრივი პრობლემების გადაწყვეტაში. ა. ტერტერიანის ოპერა „ცეცხლოვანი ბეჭიდი“, რომლის პოლიფანრულობა დამაჯიგბლად გაიხსნა ჟ. პალეში დადგმულ სპექტაკლში (1977) სადაც ცენტრალური პარტიების შემსრულებელთა დუბლიორებს წარმოადგენდნენ მახიობი-მიმები, მ. კელემანის ოპერა-ბალეტი „აპოკალიპტიკა“, რომელმაც შთამბეჭდავი განსახიერება პპოვა დრეზდენის საოპერო სცენაზე სიმბოლიკური ფიგურებით (კაცი, ქალი, ეშმაკი, სიკვდილი, მხედარი), საგუნდო სცენების სილამაზით,

სილვანა—მ. მალაფერიძე





მარკიზი — პ. ბურჟუაძე

ქვირივი ქალების სვლით, მარშული რიტმების მექანიკურობით. ეს ნაწარმოები თავს იმით იწონებდა, რომ მთლიანობა, სტილურად განსხვავებული ელემენტების სიკვარბის მიუხედავად, ყალიბდებოდა მუსიკალური თეატრის კანონების მიხედვით.

„და არს მუსიკა“ გამსჭვალულია სრულიად განსხვავებული „აზრებითა“ და იდეებით, რომლებიც ზოგიერთ შემთხვევაში წარმოდგენილი არიან დეკლარატიულად: მეორე შემთხვევაში ალევგორიისა და სიმბოლიკის საშუალებით. სპექტაკლის ანტისაომაო, ანტიმილიტარისტული პათოსი მეტადენდება პირველივე სცენაში, სადაც გ. ყანჩელის ესთეტიკის შესაბამისად მსმენელი ექცევა ხან საყოველთაო კატასტროფის მათუწყებელი გამაყრუებელი კანონადის ქვეშ, ხან კი ამბლლებას განიცდის ბავშვთა გუნდის ყოვლისმომცველი მელოსის სილამაზის ზემოქმედებით. უფრო მეტიც, სპექტაკლის ანტისაომაო სულისკვეთება მეტადენდება მანამ, სანამ გაიყვლებს პარტიტურის პირველი ბგერა, როცა ნელ-ნელა იწევა თეატრის ანტისახანძრო ფარდა, რომელიც ჩვენგან ფარავდა სცენას, სადაც თანდათან შიშვლდება უზარმაზარი, ოდესღაც მშვენიერი თეატრის ნანგრევები.

ამ წუთებში მესხიერებაში გაგვიღევა დღიი სამამულო ომის სურათებმა, სტალინგრადისა და ვარშავის, კოვენტრისა და დრეზდენის ნანგრევებმა. დამსხვრეულმა თეატრმა კი გაგვახსენა დრეზდენის საოპერო თეატრი. მერე კი მესხიერებაში აღმოცენდა შეხვედრა დრეზდენის გალერეის შედეგრებთან, საბჭოთა არმიამ რომ ვადა-არჩინა. თელაწინ წარმოგვიდგა წმინდა ინესას სახე, აღბეჭდილი ხ. რობერიას სახელგანთქმულ ტილოზე. ეს სახე მ. მაღლაფერიძის მიერ „მესრულებულმა შუშანოკმა“ გაგვახსენა და მოულოდნელად გაერთიანდა რ. სტურუას სპექტაკლებით გამოწვეული განცდები...

სპექტაკლს თავიდან ბოლომდე მსჭვალავს ანტიმილიტარისტული იდეა. ავტორების მიერ მხილველნი არიან ყოველნაირი დიქტატორები — რეალური ოფიცერიც (თუკი შეიძლება ლაპარაკი ოფიცერის რეალურობაზე, რომელიც გაურკვეველი ეპოქისა... და გაურკვეველი არმიის წარმომადგენელი) და თეატრალური მარკიზ დე

პრიუდონიც (თუკი შეიძლება ლაპარაკი მარკიზის თეატრალობაზე, რომელიც აშკარად მომსგავსებელია ნაპოლეონთან). ხოლო როცა ბავშვები ნელი ნაბიჯით ჩვენსკენ გამოწვდილი ხელებით, მოდიან რამპასთან და მოგემართავენ ჰამლეტის მარადიული კითხვით: „ყოფნა — არყოფნა“, ვგრძნობთ დიდ პასუხისმგებლობას ხვალინდელ დღეზე.

სპექტაკლის ავტორთა შემოქმედებითი სითამამე იქიდანაც ჩანს, რომ მათ თავისი ქმნილების მთავარ გმირად აქციეს მუსიკა — კაცობრიობის სულერი ფასეულობის უმაღლესი სიმბოლო (ამიტომაც ოპერის პირველადი სახელწოდება „მუსიკის ხელოვნება“, ჩვენის აზრით, უფრო შეესაბამება მის არსს). ამ გმირის არჩევით დაპროგრამირებული იყო ნაწარმოების კათარზისული ძალა. რა თქმა უნდა, იგი ამ მწვერვალს ვერ მიღწევდა, მუსიკა რომ არ ყოფილიყო გამსჭვალული ჰუმარიტად შთაგონებული სილამაზით.

სამწუხაროდ, ჩვენ მოკლებულნი ვიყავით მუსიკალური პარტიტურის დეტალური ანალიზის შესაძლებლობას, ვინაიდან „და არს მუსიკა“, ისევე როგორც „იყო მერვესა წელსა“... ვერ არ არის გამოცემული, ხელნაწერი კი ჩვენს ხელთ იყო სულ რამდენიმე საათით. მაგრამ ესეც საკმარისი აღმოჩნდა იმისათვის, რომ დავრწმუნებულიყავით ყანჩელის შესანიშნავი ოსტატობაში, რომლის სიმფონიურ პარტიტურებს ხვდით ესოდენ ფართო აღიარება. ოპერაში კომპოზიტორი გვანცვიფრებს დროის ზუსტი შეგრძნებით, მუსიკის „პულსაციით“, მისი შეუწყვეტელი განვითარების ალუზიით. ამავე დროს, იგი ხშირად მიმართავს მონტაჟის ხერხებს (basso continuo, რომელიც ახლავს მეგზური —

ბიჭის მინამღერს, თითქოს ამოზრდილია სამხედრო მარშის ბოლო ტაქტიდან, გუნდის „To be or not to be...“ რეპრიზა კი იბადება „ბრწყინვალე ვალსის“ ბგერებიდან). როცა ამ ოპერის შემდეგ უსმენ ყანჩელის სიმფონიებს (განსაკუთრებით მეოთხეს, მეხუთეს, მეექვსეს), კარგად გრძობ ამ ნაწარმოებთა ნათესაობასაც და იმ კოლოსალურ ჩაღრმავებლაც, რასაც ყანჩელის მუსიკა მოითხოვს მსმენელისაგან.

მუსიკის სახე აერთიანებს სპექტაკლის მოზაიკურ პანოს. რ. სტურუასა და გ. ყანჩელს ყოველი შემადგენელი ნაწილი მიჰყავთ იდეურ-ესთეტიკურისა და სტრუქტურულ-ფაბულურის სერით მიჩვენებლამდე. ეს ვლინდება პირველივე სცენაში, როცა უსინათლო მოხუცი ვიოლინოზე უბრალო, პრამუსიკიდან წარმოქმნილ მელოდიის უკრავს, როცა ბავშვები აიტაცებენ და სასოებით ელოლიავენბიან ამ მარტივ მოტივს — სიმბოლოს სიწმინდისას, რაღაც შემთხვევითობით რომ შემორჩა გაპარტახებულ ქვეყნიერებას, მინამღერის ინტონაციური ნახაზი, შემერული ენის ცალკეული ფონემებითურთ, და გულშიჩამწვდომი დაღმავალი მცირე სეკუნდით, მთელი მოქმედების თემატურ ლეიტამოსფეროს ქმნის.

ღრმად და საფუძვლიანადაა დამუშავებული პარტიტურის სხვა სახეების სემანტიკურობა, განსაკუთრებით უძველესი ქართული საგალობლებიდან ამოზრდილი ბავშვების გუნდისა. კლასიციზმის „მატიციებისაკენ“ გადახრილია მუსიკა სიმებიანებისა და ჩელესტისათვის ოპერის მესამე სურათში (ორივე შემთხვევაში თვალსაჩინოა ასოციაციები შინაგანი სიწმინდის,

სულიერების სახეებთან). გაიხსენოთ აგრეთვე ინტონაციები სიმღერისა „თქვენ მსხვერპლად დაეცით“, ორკესტრანტებს დახვერტის სცენაში „მარსელიონა“ ან „ქველი“ ოპერულობის ნამსხვერვეები იტალიურ დივერტისმენტში (დაწყებული იტალიური ოპერის სერთო ატმოსფეროთა და დამთავრებული სავსებით კონკრეტული ალუზიებით სენ-სანსის ოპერიდან „სამსონი და დალილა“, შჩედრინისა „არა მარტო სიყვარულია“). ნაცნობ როლს ასრულებს უგუნური, მექანისტური მარში, ქერივი ქალების საცეკვაო ბაკხანალია, „ბრწყინვალე ვალსი“, საიდანაც რაველის სახელგანთქმული „ვალსის“ გამოძახილები იმის. ყანჩელის ამ ვალსს გამოძლება ეწოდოს ვალსი — macabre, ვინაიდან იგი იქ იწყება, სადაც კულმინაციას აღწევს რაველის ვალსის გამაოგნებელი ენებათაღლევა. და ბოლოს, „რეტაიმი“ — ნიშანი განუზომელი უხამსობისა (უნებური ანალოგია — ა. შნიტკეს ტანგოსთან ოპერიდან „დოქტორ ფაუსტუსის ისტორია“).

აქვე ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს, რომ უხამსობა — სპექტაკლის ეს ერთ-ერთი მთავარი თემა — გააზრებულია ბოროტების სინონიმად. ეს თემა გაგებულია შოსტაკოვიჩისებურად. შემთხვევითი როდია, რომ კომპოზიტორმა „პირველი აქტის უცნაური კოდა“ უწოდა ოპერის მეხუთე სურათს, სადაც მელანდობა „ბრწყინვალე ვალსის“ ინტონაციური ნათესაობა იმ ნელ ვალსთან, ორკესტრანტების დახვერტის სცენაში რომ უღერდა. მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლში გაზრდილია უხამსობის მამხილებელი თემის მნიშვნელობა, სიკეთის ძალა მაინც ინარჩუნებს დომინირებულ უღერადობას, შემთხვევითი როდია, რომ ოპერის ფინალი უბრუნდება სპექტაკლის საწყის სცენას. თუმცა, დაბრუნება არასწორი განსაზღვრებაა: უკვე არაერთგზის ითქვა, რომ გყანჩელი სავსებით შეგნებულად ეყრდნობა თავისივე სიმფონიური პარტიტურების გამოცდილებას, ახლებური ძალით ანსახიერებს საკუთარ მხატვრულ პრინციპებს, მთ. შორის ბგერისა და სიჩუმის „ანტინომიას“. ბუნებრივია, რომ ასეთ სტილურ პირობებში რეპრიზა არასოდეს წარმოადგენს ზუსტ განმეორებას. „ვინ შემოფარგლავს იმ ასოციაციების წრეს, რომელიც ადამი-

სანდრო—ნ. ნაკყებია



ანს ალექსის სიტყვაზე „დაბრუნება?“ — წერდა ი. ბარსოვა გ. ყანჩელის მუსიკასთან დაკავშირებით — დაბრუნების იდეა განასახიერებს იმ სინთეზს, ურომლისოდაც კომპოზიტორის მიერ შექმნილ ბეგრად სამყაროში არ გაიხსნებოდა „ახალი და კეთილი“, ვერ შევიგრძნობდით „პარმონიას“ და იმ გამწვავებულ შეგრძნებას, რასაც ეწოდება ისეთი ბუნდოვანი სიტყვა, როგორცაა „მშვენიერება“...

ახლა საფუძვლიანად განვიხილოთ პრობლემა იტალიური დივერტისმენტისა. მეორე აქტის დიდი ნაწილი რომ უჭირავს. განვავითაროთ ზემოთ თეზისებურად გამოთქმული მისაზრება და ხაზგასმით აღვნიშნოთ, რომ კარნავალური სიცილის კულტურის ამბივალენტურობა, უარყოფა-განახლების ერთდროულობა რომ ახასიათებს (ჩვენი აზრით, სწორედ ასეთნაირადაა გადაწყვეტილი მთელი „მელოდრამა“), ერთგვარად ნათელს ჰფენს კამათს დივერტისმენტის პაროდისულობის შესახებ. და რაკი, ეს კითხვა მსმენელს ყოველთვის ალექსის, ამიტომ დავაზუსტოთ მისი ორი ასპექტი: რა არის პაროდირებული დივერტისმენტში და რამდენად გამართლებულია მისი ასეთი ხანგრძლივობა.

პირველი კითხვა სავსებით ნათელია: რა თქმა უნდა, პაროდირებულია არა თვით იტალიური ოპერა, არამედ მისი სცენური განსახიერების მანერა, მისთვის დამახასიათებელი ბუტაფორულობა, სცენური შტამები, გაზვიადებული პათეტიკა, მოკლედ — ყველაფერი ის, რასაც ეწოდება ოპერული ვამპუკა. ხოლო თუ უფრო ღრმად ჩავუკვირდებით — პაროდირებულია ყოველი დრომოკმული, რაც ხელს უშლის ნოვატორულ ძიებას. და კიდევ ერთი მისაზრება: გ. ყანჩელი და რ. სტურუა, ისევ და ისევ სიცილის კულტურისა და კარნავალური ქმედების შესაბამისად. ირონიის ობიექტებიდან არ გამორიცხავენ არც თავის თავს როგორც „მელოდრამის“ ავტორებს, არც ჩვენ — მსმენელებს, გულწრფელად, იუმორით რომ განვიცდით მათი გმირების ბედს. სწორედ ეს გარემოება განაპირობებს „მელოდრამის“ სულიერ კონტაქტს მაყურებელთა დარბაზთან. მსმენელს ძალიან მოსწონს გ. ყანჩელის მიერ დაწერილი ჰემ-პარიტიად მომაჯადოებელი „იტალიური“ მუსიკა.



ანჩელი—თ. გავუშვილი,
ლუჩია—თ. გურაენიძე

გასაგებია, რომ დივერტისმენტის მეშვეობით სპექტაკლი ხანგრძლივად „ეთიშება“ ოპერის მთავარ გმირებს. შესაძლოა ამიტომაც ყოველ სპექტაკლზე ალექსის „მელოდრამის“ ვაკუანტების შთაბეჭდილება.

სიმაართლე რომ ვთქვათ, სპექტაკლში არაერთხელ შევიგრძნენით ამა თუ იმ ხერხით გატაცების მომენტები. მეტისმეტად გარეგნულად გამოიყურება ჩვენი სამყაროს ნათელი მომავლის ასოციაცია, რომელსაც წარმოქმნის მთელ სცენაზე გადაჭიმული ვეებერთელა მწვანე ხალიჩა, ადვილად რომ შლიან ბავშვები ოპერის ფინალში. ბოლომდე გაუგებარი რჩება მელოდრამაში გამოყენებული ორი ვეება ნიღაბი — ურჩხული, რომლებიც თავს იარსებობით კი არ გვაოცებენ (რალა არ არის ხოლმე არა მარტო კარნავალზე, არამედ „თბილისობაზეც“), არამედ იმით, რომ არ მოქმედებენ ეპიზოდის ბოლომდე. მოტივირებული არ არის ბოროტების სიმბოლოდ ქცეული მათრახიანი ქალის მომენტალური გარდაქმნა თეთრებში შემოსილ კეთილ ფერიად, რომელიც ბრბოზე თითქმის ისევე მაღლდება, როგორც შუშანიკი ბ. კვერნაძის ოპერის ფინალში. მაგრამ, რა თქმა უნდა: „და არს მუსიკის“ ასეთი ეპიზოდები არ განსაზღვრავენ ამ სპექტაკლის შთაბეჭდვობას, სპექტაკლისა, რომელიც მსცოვანი მსახიობის ვ. ანჯაფარიძის სიტყვებით

რომ ვთქვათ, გამოირჩევა „ყოვლისმომცველი თეატრალიზმი“. რ. სტურუას ზოგიერთი მიგნება — ბავშვების მიერ ატაცებული ვილინის „მოგზაურობა“ ან ორკესტრანტების დახვერეთის სცენის ბოლოს ბავშვების გამოჩენა, დაობლებულ ინსტრუმენტებს რომ „აგროვებენ“ და ფრთხილად გადასცემენ თეატრის ორკესტრის რეალურ მუსიკოსებს, დიდხანს გრჩება მეხსიერებაში.

გამოჩენილი რუსი მეცნიერი ვ. ბეხტერევი, რომელიც ოცნებობდა შეექმნა ფართო სისტემა ადამიანის პიროვნების ცოდნაზე, ერთ-ერთ თავის შრომაში წერდა, რომ ფსიქოლოგებმა საგანგებოდ უნდა შეისწავლონ გუნდი და ორკესტრი, რომლებიც წარმოადგენენ კოლექტიური ფსიქოლოგიის შესანიშნავ მოდელებს. დიდი ხნის შემდეგ ფ. ფელინი მიმართავს მსგავს ცდას და იღებს ფილმს „ორკესტრის რეპეტიცია“, სადაც ორკესტრი გაზარებულია, როგორც ადამიანური თანაარსებობის თავისებური მოდელი (ფელინი, სხვათა შორის, არ იყო წინააღმდეგი, როცა კრიტიკა მის ფილმში იგავს ხედავდა). განა იგივე არ ითქმის „და არს მუსიკის“ მეორე სურათზე, სადაც ურჩ ორკესტრანტებს სიკვდილით სჯის ოფიცერი, რომლის პისტოლენი (მეტისმეტად მკაცრი პარალელია) საღირსიერო ჯიხთან ერთად იხანება? იტალიური დივერტისმენტი, „მელოდრამატულობის“ მიუხედავად, არსებითად, ვარაიაცია ამავე მეტაფორაზე იმ განსხვავებით, რომ აქ ადამიანური თანაარსებობის მოდელად აღებულია ორკესტრიც, გუნდიც, მოკლედ რომ ვთქვათ — ოპერა. და კვლავ ასოციაცია ფ. ფელინისთან, ოღონდ, ამჯერად, მის ფილმთან „მიცურავს ხომალდი“. გარკვეულწილად ნათესაურია ამ ფილმისა და გ. ყანჩელის ოპერის „მოსახლეობა“: იტალიელი რეჟისორი გვიყვება საოპერო სამყაროს გამოჩენილ წარმომადგენლებზე, რომლებიც ქირობენ ხომალდს, რათა დაუფიქსარი მომღერლის ედმედი ტეტუას ნეშტი, მისი ანდერძის თანახმად, მიბარონ ოკეანეში ჩაკარგულ კუნძულ ერიმოს, და როცა ფილმის ფინალში მაყურებელს აგრძნობინებენ, რომ ყოველივე, რასაც იგი ასე გულწრფელად განიცდიდა — მხოლოდ და მხოლოდ კინოსტუდიის მეხუთე პავილიონის ოსტატური ნახელავია, იზადება ყანჩელის „მე-

ლოდრამის“ მსგავსი ეფექტი. მაგრამ სწორი იქნებოდა მხოლოდ ამით შემოკლება ასოციაცია. იგი გაცილებით უფრო ფართოა. ფელინის ფილმის მსგავსად, რომლის ფანტაზია შთაგონებულია სამყაროს მომავალზე ფიქრით და ამიტომაც აგრერივად აქტუალურია, ქართველი ოსტატების სპექტაკლიც გვაფრთხილებს და მოგვიწოდებს ჩაუფიქროდეთ მომავალს.

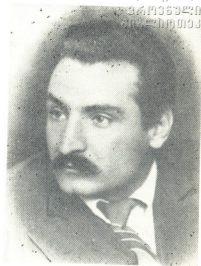
ძალზე მომხიზველელია ესთეტიკური პარალელების სამყარო (აქ იგი ამოწურავს სულაც არ არის და ამიტომაც აგრერავდ შთამბეჭდავი ამ სპექტაკლის ძალა). მაგრამ დროა შევჩერდეთ ქართული საოპერო თეატრის შემსრულებლებზე. ქეშმარიტად ბრწყინვალეა რ. სტურუას მიერ ორგანიზებული მასიური სცენები, მისი მუშაობა მსახიობებთან. ბ. კვერნაძის ოპერაში გუნდი, რომელიც ჩაცმულია ნაცრისფერ ბალახინებში, თითქოს შლის ცალკეულ ადამიანთა ინდივიდუალობას. იგი ემსგავსება ანტიკურ ქოროს, კომენტარს რომ უკეთებს და თავისებურად თანაუგრძნობს სცენაზე მომხდარ ამბებს. გუნდი არა მარტო ორგანულია, იგი ცოცხლობს სპექტაკლში (მთავარი ქორმისტერი ა. ჩხენკელი, კონსულტანტი ი. დუმინი). ხოლო თუ დავუმატებთ იმასაც, რომ პლასტიკურობასთან ერთად, საოკრად მაღალია გუნდის მუსიკალური შესრულება, ფსიქოლოგიურად ზუსტია ინტონირება, რაც ასე იშვიათად ხდება საოპერო თეატრში, ნათელი გახდება, თუ რატომ ზემოქმედებს ასე ძლიერად ოპერის ორივე კულმინაცია: პირველი — „დაკითხვის“ სცენაში, როცა მსახიობები დიდი თეატრის იარუსებიდან გალობენ საოკრად ლამაზ მუსიკას, და მეორე — ფინალში, სადაც სიმღერით აცილებენ მუშანის, რომელიც თითქოს უკვდავებაში გადადის და ხალხის მესხიერებაში იბეჭდება.

„და არს მუსიკაში“ დაუფიქსარი ბავშვთა გუნდის სცენები. აქ მუსიკალური და სცენური რიგი ერთმანეთს ერწყმის განუყოფელ მთლიანობაში. სპექტაკლში ორგანულია შევიდა ბიჭუნების გუნდი „მართვე“ და თბილისის მხატვრული აღზრდის გოგონათა კაპელა. უნისონური სიმღერის შეუბღალავი სიწმინდე ადვილი მისაღწევი როდია. ბავშვთა გუნდის მუსიკა ინტონაციური თვალსაზრისით სულაც არ არის მარ-

ჩვენ აქ განვებ ვლაპარაკობ მხოლოდ რამდენიმე აქტიორულ ნამუშევარზე, რათა აღვნიშნოთ ქართული საოპერო თეატრის მწვერვალეი. ამასთან ერთად, ქებას იმსახურებს ე. ჩიხლაძე, რომელმაც წარმატებით შეასრულა ვარსკენის პარტია, ლამაზი და ძლიერი ტენორის მქონე თ. გუგუშვილი, ასე ორგანულად რომ ჩაეწერა გ. ყანჩელის თეატრალურ „მელოდრამაში“...

„და არს მუსიკის“ პარტიტურაში ჩვენი ყურადღება მიიპყრო ავტორისეულმა რემარკებმა. მოვიყვანთ ზოგიერთ მათგანს: „არფის შესავალი ციფრამდე 1 მკაცრად დირიჟორის უესტის მიხედვით მიზანსცენის შესაბამისად“. მეორე სურათი: „მარში წყდება ამორძალის ნიშნისთანავე“, „მარში იწყება ვალის შემდეგ, მიზანსცენის შესაბამისად, იმ მომენტში, როცა გაბრაზებული დირიჟორი-ოფიცერი ვერ ჰკლავს მოხუცს და სტოლებს სცენას თავის აღიუტანტებთან ერთად“. ეს რემარკები არასტანდარტულია ოპერისათვის და როგორც ჩანს, ნაკარნახევია კინოს ესთეტიკითა და პრაქტიკით. აქედანვე ჩანს კომპოზიტორის აქტიური ძიება, იპოვოს მუსიკისა და რეჟისორის ახალი შესაბამისობა, სადაც დირიჟორი და რეჟისორი აპრიორულად იკამათებენ თავთავიანთ ჰრიორიტეტზე. ვითვალისწინებთ რა ყოველივე ამას, მინც ვრჩებით ჩვენს მუსიკაცენტრულ პოზიციაზე, რომელიც, ალბათ, არ არის აბსოლუტური და ერთადერთი. სულ სხვა საკითხია — კომპოზიტორისა და რეჟისორის ამა თუ იმ კავშირის წარმატების დონე, მხატვრული შედეგის ხარისხი, რომლის გარანტირება ხელოვნებაში არ ძალუძს არც ერთ პოზიციას...

საქართველოში ყოველთვის უყვარდათ ოპერა. იტალიურ არიებს მღეროდნენ XIX საუკუნის თბილისის ქუჩებში. ეს უნებურად გვაგონდება, როცა ყანჩელის „და არს მუსიკის“ მელოდრამის მელოდიებს ჰოსპიტალში მყოფი მსმენელები აიტაცებენ. ასეა განხორციელებული იდეა თეატრისა თეატრში. რ. სტურუა ჩავვაფიქრებს საოპერო ხელოვნების ხვალისდელ დღეზე და გვარწმუნებს, რომ ოპერა შეუწყვეტილად უნდა განიცდიდეს განახლებას, თუკი სურს შეინარჩუნოს ცოცხალი ხელოვნების სუნთქვა.



სერგო ზაქარიაძის ჩანაწერები

უძრავი აქვეყნებს თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმში დაკულს სსრკ სახალხო არტისტის სერგო ზაქარიაძის ჩანაწერებს სასცენო ხელოვნების შესახებ. მასალა მოიძია და ლიტერატურულად დაამუშავა გუბაზ მერგელიძემ.

ჩემი დაკვირვებით, მსახიობები რეპეტიციაზე მუშაობის დროს გარეგნული ატიბუტების გამოყენებას მეტ ყურადღებას აქცევენ, ვიდრე იმას, რომ გაერკვნენ, რა სკირდება სახეს და რა არა. ამიტომ „სახის“ შემკობისათვის გაცილებით ადრე იწყებენ ყელიანი და მაღალქუსლიანი ჩექმების ჩაცმას, წამოსასხამის, ფრთებიანი ქუდის, იარაღისა და სამკაულების გამოყენებას. ამის გამო მორგებული საშუალებები და შინაგანად მოუმზადებელი „საერთო“ ტემპერამენტი აზრს იქვე კლავს. აქედან შეიძლება დავასკვნა, რომ მსახიობმა სახის შესაქმნელად თავდაპირველად „მეტყველება“ უნდა გამოიყენოს — აზროვნებისაგან გამომდინარე და სახისათვის დამახასიათებელი სახობრივი მეტყველება. ამ უდიდესი მნიშვნელობის მქონე მომენტიდან დაწყებული მუშაობა მუდამ გამარჯვებულია. შემდგომში სახობრივი მეტყველებით შექ-

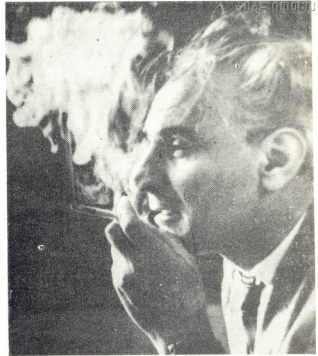
მნილ სახეს ზემოთ ჩამოთვლილი ბუტაფორი-
ისაგან მხოლოდ დეტალები სჭირდება. ვასო
აბაშიძის ნიჭი ამაზე იყო დაფუძნებული. იგი
უამრავ ქალაქელს თამაშობდა, მაგრამ მათი
„სახობრივი მეტყველება“ საოცრად განსხვავ-
ებული იყო. მისი ქალაქელი დახლიდარი
სხვა იყო და ქალაქელი სოვდაგარი — სხვა,
წვრილი მოხელე — სხვა, ჩარჩი კიდევ — სხვა
და ასე შემდეგ.

ამავე დროს „სახობრივ მეტყველებას“ უა-
მრავი ნიუანსი აქვს. ის მრავალ ფერს შეი-
ცავს. დღეს, წარმოუდგენელია სახობრივი მე-
ტყველების გარეშე რაიმეს შექმნა. თქვენ
ვერ დაასახელებთ დიდი „შემოქმედის“ მიერ
შექმნილ ვერც ერთ სახეს, რომელიც სახობ-
რივ მეტყველებაზე არ იყოს აგებული. ამი-
ტომ არიან ისინი ნაკარნახევი სინამდვილიდან.

მესხიშვილს სახობრივი მეტყველებით არც
ერთი სახე არ შეუქმნია. მის ღირსებას, სამ-
წუხაროდ, ამ თვისებაში ვერ ვიპოვი. ამი-
ტომ ვასო და ლადო ერთმანეთისაგან შემოქ-
მელებითად განსხვავდებოდნენ.

როდესაც ყურადღებით გადავხედავ ხელო-
ვნებაში განვლილ ცხოვრებას და შექმნილ სა-
ხეებს ვისხენებ, ნათელი ხდება, რომ ის დრო
ცოტაა, რაც თითოეული როლის მომზადები-
სათვის დამოხარჯავს. ამიტომ, რეპეტიციებს
გაცილებით ნაკლები შედეგი მოუტანია ჩემ-
თვის, ვიდრე პრემიერის შემდგომ მუშაობას.
ფიქრობ, ვინც პრემიერაზე ნახულობს ჩემს
ნამუშევარს, უფრო წაგებულა, ვიდრე ათი,
ოცი, ან მეტი წარმოდგენის შემდეგ. ვინც ახ-
ალ როლში ჩემი ნახვის სურვილს გამოთქვამს,
მათ გაცილებით გვიან ვიწვევ. ამას შეგნებუ-
ლად ვაკეთებ, იმედი მაქვს, რომ ხვალ ეს რო-
ლი უფრო სწორი და სრულყოფილი იქნება,
ვიდრე დღეს არის.

ჩემი შემოქმედებითი შრომა უფრო „მარა-
თონელი“ მორბენლის შრომას წააგავს, ვიდრე
პარინტერისას. ჩემი მუშაობის დასაწყისი
დუნია, უეფექტო და ნაკლებ საინტერესო.
სამაგიეროდ, იგი მერე და მერე უფრო მნიშე-
ნელოვანი ხდება. ზოგჯერ მე საწყის პერიოდში,
ჩემდა უნებურად, მოულოდნელად ვა-
კეთებ ნახტომს, მაგრამ ამ მიდრეკილებას მა-
შინვე ამოვადებ ხოლმე ლავამს, რადგან სახის
ვიდაზე აღრე დაბადების და უღელტოვობის
მეშინია. შემოქმედებითი შრომაში მე ობლის



კერის გამოცხობის პრინციპს მივსდევ. ამი-
ტომ არის, რომ უცხად არაფერი შემოდისა:
არც ლექსის წაკითხვა, არც რაიმეს თამაში,
არც სიტყვის თქმა.

იქ, სადაც სიჩქარეა, ჩემზე საცოდავი არა-
ვინ არის, თუმცა, როდესაც ვმუშაობ, ყო-
ველთვის ყველაზე სწრაფი ვარ. მოუსვენარი,
ნერვიული, მოუთმენელი, სულწასული, ცეც-
ხლი მიკიდია, ვიწვი, მაგრამ საცხობის თონე-
ში ჩავდებას არ ვჩქარობ, თვალთ ვზომავ და
ვზომავ.

სათქმელი ტექსტი მაქვს: „თქვენ იცით თუ
არა, რომ მარბახედის და ლინის ციხეებში
ოთხასი კაცი ჩამოახრჩვეს ჩემი ბრძანებით!“
რეჟისორი რ. სტურუა ასეთ საღებავს მაწვე-
დის: „ციფრი ოთხასი ვითომ არ ახსოვს და
იგონებს“. მე სურვილი მაქვს ნათლად წარ-
მოვიდგინო ციფრი, რომელსაც ძალა ექნება,
და ამიტომ მინდა, მჭირდება ეს „ოთხასი“ რე-
ლიეფური იყოს. რეჟისორის მიერ მოცემულ
საღებავს კი სხვა დანიშნულება აქვს. შეიძ-
ლება ამ დეტალს შიშის მომგვრელი ძალა
ჰქონდეს: დენფორტს არც ახსოვს რამდენი
აღამიანი ჩამოახრჩო, ე. ი. მისთვის ჩამოხრ-
ჩობა ილიაა, ადვილია და მისტერ ნერსმა ეს
უნდა იგონოს.

ყველაფერი ეს გასაგებია, მაგრამ ეს საღე-
ბავი მე ხელს მიშლის, ჩემს ფანტაზიას ჯები-

რევით ელობება და განვითარების საშუალებას არ აძლევს. ამიტომ რაღაც უნდობლობის გამო, სხვისი მოწოდებული საღებავი ორგანული არ ხდება და დაუქმყოფლებლობის გრძნობა მიჩნდება. მთავარი ის არის, რომ შენი ფანტაზიით შექმნილი „საღებავი“ დაბადებულია ინტუციით, გონებით, თუ გუმანით და იგივე შენი სისხლი და ხორცია. ხოლო სხვისი მოწოდებული მაინც სხვისია და შენ ცდილობ შექაჩიურად „შეასრულო“. ერთის მხრივ, „შექმნა“ ე. ი. შემოქმედება და, მეორეს მხრივ „შესრულება“ ე. ი. ხელოვნურობა, ხელოსნობა.

აქედან დასკვნა: რეჟისორის მოთმინების უნარი უნდა ჰქონდეს, უცდიდეს „დაბადებას“ და მსახიობს „შესრულება“ არ აიძულოს. მან ყველაფერი ისე უნდა განმარტოს, რომ „საღებავი“ მსახიობმა დაბადოს. მაშინ ის ცოცხალი და ორგანული იქნება.

როგორც ბინაში შესასვლელად გასაღებია საჭირო, ასევე ყოველ როლს, დიდიან თუ პატარა, გასაღები სჭირდება. როლის სიდიდის მიუხედავად ამ გასაღებს ძებნა უნდა. როგორც პატარა ბინაში შეგიძლია შესვლა, კარი თუ გააღე, ასევე, კარი თუ გააღე, დიდ ბინაშიც შეგიძლია შესვლა და სიარული. მთავარია როლს (სახეს) სული შთაბერო და ფეხი აადგმევიწიო. მერე იმას აღარა აქვს მნიშვნელობა, პიესაში ერთი სცენა გექნება თუ მთელი ოთხი მოქმედების მანძილზე ივლი სცენაზე. სულერთია, მსახიობმა უნდა ჩაიცვას, გრომი გაიკეთოს და წვერი მიიკრას, თავისი სალაპარაკო ენა უნდა გაიჩინოს, თავისებურად უნდა იაროს, უნდა იტროს თუ იცინოს. თუ შემოქმედი ამას მიაღწევს, მისთვის მნიშვნელობა აღარა აქვს, ის ერთ სცენაში, თუ მთელ პიესაშია დაკავებული.

ერთ მომცრო ხეცურულ ბალადაში მოთხრობილია, თუ როგორ აედევნა განთქმული მონადირე (გვარად სინდიურისძე) ჯიხვს, როგორ აპყვა მას ციცაბო კლდეზე და იქიდან ვეღარ ჩამოვიდა. იგი იქ მხოლოდ ნადირობის ექსტაზს შეეძლო აეყვანა. ასეთი იყო ჩემთვის ფიროსმანზე მუშაობის პროცესი.

ასევე უხილავია ჩემთვის ფიროსმანზე მუშაობის პროცესი, ის იყო და აღარ არის, აღარ განმეორდება, რადგან ამ გზის გავლისას უკან მოხედვის არც დრო მქონდა და არც სურვილი. ამიტომ ის ჩემთვის სიზმარით და-

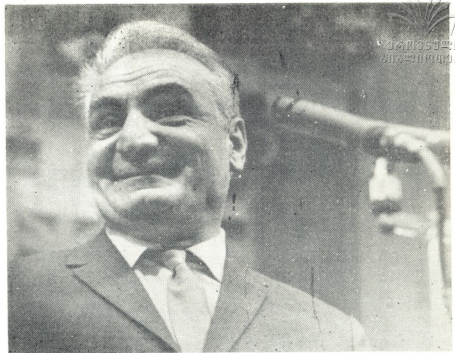
რჩა. თუ ხელოვნება სიმაღლეა და ხელოვნების მთამსვლელია, იგი ვალდებულია ავიდეს ამ მწვერვალზე ახალი და უცნობი გზისკენა. ტექნიკაზე სიარულით მთამსვლელი ვერ გახდება.

როდესაც ავტორი როლის ზუსტი თამაშისათვის მაქვს, ეს ჩემთვის მომავალდინებულია. მე იმას კი არ ვთამაშობ, რაც ავტორმა დაწერა, არამედ მის დაწერილს ვირგებ და ახალს ვქმნი. ჩემთვის ავტორის ტექსტი მასალა შემოქმედებისათვის. ამიტომ ჩემს მიერ შექმნილი სახე არ არის ავტორის ამოკთხევა, არამედ სხვა, შეიძლება დიამეტრულად საწინააღმდეგოც. მე მინატრებებს ის, რაც ავტორის მასალის მიხედვით მხოლოდ მე დამებადება და რასაც სხვა ვერ დაინახავს. ამავე დროს ეს არა მხოლოდ ორიგინალური, არამედ საინტერესო, საგულისხმო და აზრიანიც უნდა იყოს.

„ფიროსმანში“ ავტორმა ფიროსმანს შეყვარებულის ლექსი ათქმევინა. როდესაც კომპოზიტორ არჩილ ჩიმაკაძეს ამ ლექსზე სიმღერის დაწერა ვთხოვე, მას უსაამოვნობისაგან გააყრყოლა, მაგრამ რეპეტიციაზე ჩემგებურად რაღაც ჰანგზე წაღლინება რომ მოისმინა, ამეყვა, დამიწერა კიდევ სიმღერა და იგი სულ მალე ხალხმა აიტაცა.

პიესის ავტორი გაოცებული იყო, როდესაც ხალხური ლექსი „კუბოს შესახებ“ (ბოლო სცენაში) ჩემს ბათით მოისმინა. ბუერისათვის ასევე საერთოდ წარმოუდგენელი იყო ფიროსმანის ცეკვა, მაგრამ უკვე აცეკვებული. ყველას მოეწონა, რადგან ამ ცეკვამ ფიროსმანის სული გამოავლინა. ეს ცეკვა პლასტიკურობის მხრივ ერთ-ერთმა კრიტიკოსმა ვ. ჰაბუციანის ცეკვის სიმაღლემდე აიყვანა. საქმე ის არის, რას დაინახავ და მერე ამ დაინახულს როგორ ვამართლებ.

რეჟისორს უნდა შესწევდეს უნარი, რომ სარეპეტიციო ოთახში შემოსვლისთანავე შემოქმედებითი მუშაობის განწყობილება შექმნას. მსახიობებზე მზად უნდა იყვნენ რეპეტიციის დაწყებისათვის. საკმარისია რეჟისორმა დაჰკარგოს წუთი, რომ შემდეგ, მთელი რეპეტიციის დრო, განწყობის შესაქმნელად დაიხარჯოს. მარჯანიშვილი ამ წუთს სარეპეტიციო ოთახში შემოსვლამდე ქმნიდა. იგი რომ მოლოდა, უკვე დერეფანში ისმოდა მისი ხმა. მსახიობები იმასაც კი ყურადღებას აქცევდნენ, კოსტუმს როგორ გაიხდიდა, ან პაპიროს-



ის კოლოფს როგორ დადებდა. მხედველობიდან მისი მოქმედების სხვა დეტალებიც არ ეპარებოდათ. ქართულ თეატრში მოსვლის დღიდან, იგი ყოველ რეპერტიციაზე თავდაუზოგავად მუშაობდა და მისი ასეთი განწყობა მსახიობებსაც გადაეცემოდათ. ამიტომ კოტეს მსგავსი რეჟისორები სარეპერტიციოდ წინასწარ ემზადებოდნენ, მუშაობისათვის შემოქმედებით გარემოცვას ქმნიდნენ. ეს კი ხელს უწყობდა სპექტაკლის უმოკლეს დროში შექმნას.

ცნობილია, რომ მარჯანიშვილის და ახმეტელის დროს სწორედ ისინი იყვნენ თეატრის პატრონები. მათი მითითების გარეშე ფეხს ვერაფერს გადადგამდა. ამ რეჟისორებსაც ჰყავდათ უფროსები, — სამმართველო და სხვა, მაგრამ ვინმეს გამო რეპერტიციას არ წყვეტდნენ და არც რეპერტიციაზე დაუგვიანებიათ, რატომ? იმიტომ, რომ ისინი რეპერტიციაზე მოდიოდნენ, როგორც გადაუდებელ საქმეზე, რომელსაც ვერაფერი ვერ შეაფერხებდა ისევე, როგორც წარმოდგენის მსვლელობას ვერაფერს შეაფერხებს. ეს იცოდა მარჯანიშვილმა, ასევე იცოდა ეს ახმეტელმაც და იცოდნენ უფროსებმაც, რომ მათი რეპერტიციიდან მოცდენა ისევე შეუძლებელი იყო, როგორც საოპერაციოდან ქირურგის გამოყვანა. მართალია, რეპერტიციაზე ადამიანი მაგიდაზე არ წევს, მაგრამ აქ შეიძლება ისეთი რამ დაიბადოს, რომელსაც ადამიანის ფასი ჰქონდეს და მრავალი ადამიანი გააკეთილშობილოს, გააფაქიზოს.

არიან რეჟისორები, რომელთა დადგმულ წარმოდგენებში არ სჩანს რეჟისორის „საკუთარი სახე და მიდგომა“. ეს სენი სჭირდა სამხატვრო თეატრის ზოგ ხელმძღვანელს. იგი შექსპირს ისე დგამდა, როგორც ჩეხოვს! ასეთი რამ დაუშვებელი იყო კოტე მარჯანიშვილისათვის. ცხადია, რომ მარჯანიშვილის „ურ-იელის“ სტილს, საერთო არაფერი ჰქონდა მისსავე „მზის დაბნელებასთან“, არც ამ ორ წარმოდგენას — „ინტერესთა თამაშთან“ და არც „მშენებელ სოლნესთან“. ასევე შეიძლება ჩამოითვალოს მისი თითქმის ყველა წარმოდგენა, რაც ჩვენ გვინახავს.

მარჯანიშვილის რეჟისორული სტილი ყოველი პეისისათვის ახალ, ორგანულ სამყაროდ გარდაიქმნებოდა. ეს სამყარო მთავრდებოდა პეისაზე მუშაობის დამთავრებასთან ერთად. მისი ყოველი წარმოდგენის რეჟისორული სტილი დიამეტრულად სხვადასხვა იყო, მაგრამ ვინ იტყვის, რომ მის წარმოდგენებში არ ჩანდა კოტესავე ელვარე სული, დიდი ტემპერამენტი და გასაოცარი თავისებურებანი!

დიდად ტემპერამენტიან ახმეტელს ასევე დიდი ნებისყოფა ჰქონდა, ახასიათებდა უაღრესად პლასტიკური ხედვა... „ბაპების“ სცენა „თეთნულდში“ მისი რეჟისორული ხედვის კულმინაცია იყო, და მე მგონია, ქართულ სცენაზე ასეთი ეროვნული რაიმი არ დადგმულა. ასეთი ბრწყინვალე ნიმუში აზროვნების სახობრიობისა მის ნამუშევრებშიც კი იშვიათი

იყო. ჩემი აზრით, იგი, როგორც რეჟისორი, უფრო ახალგაზრდა იყო, ვიდრე მისი ხნოვანება. უდავოა, რომ ის მომავალში დიდ ფრთებს შეისხამდა.

ახმეტელი რაც იყო და ის, რაც უდროოდ დაიკარგა, უფრო მცირე იყო, ვიდრე რასაც ახმეტელი მაღწევდა...

რატომ შეწყვიტა ს. ახმეტელმა „ლირის“ რეპეტიციები? გავლილი იყო 82 რეპეტიცია, **не было образного решения**, იყო „საერთო“ და არა კონკრეტული ადამიანების წარმოსახვა. აქ უფრო დეკლამაცია სჭარბობდა, ვიდრე მსჯელობა. ამიტომ მსახიობები ძალიან გავდნენ ერთმანეთს. მართალია, ერთი ხმა ბოხი იყო, მეორე ჩაფიქრებული დადიოდა, მესამე მხარაწეული იდგა და ასე შემდეგ, მაგრამ „ერთ ხმაზე მღეროდნენ“, რაც მეტად მოსაწყენი აღმოჩნდა. ახმეტელი მშრომელი კაცი იყო, ბევრს მუშაობდა, მაგრამ რომ არ გამოდიოდა, ამას კი ხედავდარა გაეკეთებინა, რით ეშველა საქმისთვის, ეს არ იცოდა, ამას ვერ მიმხვდარიყო და მსახიობებმა ვერაფერი შესთავაზეს. გამოხალისად შეიძლება ჩაითვალოს მასხარას პირველი მონოლოგი (უ. ჩხეიძე), რომელშიც სრული დამთხვევა იყო ტრაგიკულობის, გაწყობის, ემოციების მიხედვით სახობრივი აზროვნების, პლასტიკური მონახაზის (სასახლეს რომ უტრიალებს ქადავად გადაქცეული).

უშანგის მიზანსცენა ოტელოში (არწივი), უფრო მსახიობიდან მოდის, ვიდრე რეჟისორიდან. ამ მიზანსცენამდე ჩვენ უშანგის იაგოს ვხედავთ სულ სხვა ადამიანის თვისებებით, სხვა სულიერი სამყაროთი, რომლის სახე ჩვენს თვალწინ შეუუმჩნევლად იზრდება. ის ჩვენზე თანდათანობით უფრო და უფრო მოქმედებს. მისი ბოროტი ფიქრები პირველი მოქმედების ბოლოშიც კი უცხო არ არის მაყურებლისათვის. ეს მიზანსცენა უშანგის იაგოს სხვა პროფილით დაგვანახებს, წარმოგვიდგენს მეტად ძლიერს და ბოროტების ძალას მთელი სიღრმით გვიჩვენებს. ამ დროს იზადება ნამდვილი შიში, რწმენა იმისა, რომ ამ ძალას შეუძლია დასცეს ისეთი გოლიათიც კი, როგორც ოტელოა. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველივე ეს თვალის დახამხამებაში ხდება, ჩვენ გვჯერა, გვჯერა იმის, რომ ეს ძალა ამ ადამიანში იყო დაბუდებული და მხოლოდ ახლა დაეინახეთ. მაგრამ ეს საწყისი ჩრდილია,

სხვა ელფერი აკრავს და ამის გამო მისი კანკები სხვა სახისაა, სხვად გამოიყურება. ასეთი მიზანსცენა მსახიობის როლის განვითარებაზე დედაბოძებით დგას.

ეს მიზანსცენა ჰაბუკიანმაც გაიმეორა. მაგრამ ნახაზი კი არ გადაიღო, პირიქით, უშანგის აზროვნებას სულ სხვა იერი მოუწახა. უშანგის ჩანაფიქრი წინ წასწია და როგორც კულმინაცია, ისე დატოვა მესამე მოქმედების ფინალად.

მთელი ჩემი მოღვაწეობის მანძილზე ბესარიონ ჟღერის მიერ არასოდეს ყოფილა დასტამბული რაიმე, სადაც კი ის ეხებოდა ჩემს მიერ შექმნილ სახეს, რომ ოდნავ მაინც მეგობრობდა ტკივილი, უდიერი, უხეში ან ტლანქი შეფასება, რასაც სარგებლობის მაგიერ, ჩვეულებრივ, ზიანი მოაქვს ხოლმე აქტიორისათვის და თავის პირდაპირ დანიშნულებას სცოდნება.

იყო ერთი შემთხვევა, როდესაც მან თავისი შეხედულება მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლ „მასკარადის“ გარჩევისას თეატრალური საზოგადოების დარბაზში გამოთქვა. მან არაობიექტურად შეაფასა ჩემს მიერ ნათამაშევი არბენინი და ისეთი თვისებები მომაწერა, რომლებიც დამეტრულად ეწინააღმდეგებოდნენ ამ სახეს. მე ის კი არ მინდა ვთქვა, რომ ჩემი არბენინი უნაკლო იყო, ისევე, როგორც სხვა მის მიერ შეფასებული ჩემი როლები. მას არაერთხელ მიუთითებია როგორც აქტიორული ხერხების და საშუალებების ნაკლოვანებებზე, ასევე ჩემს მიერ დანახული სახის ზოგიერთ უხუსტობაზეც. ეს ყოველივე ისეთი სიყვარულით, სიფრთხილით და დიდი ტაქტით იყო ნათქვამი, რომ ისინი ჩემთვის ისეთივე ძვირფასნი არიან, როგორც რომელიმე დიდი ხობტა. ეს სამართლიანად მიმიჩნია იმიტომ, რომ მისი ასეთი მგრძობიარე დარიგებებით მე ბევრი შემოგობძენია და ბევრჯერ ვცდილვარ მის გამოსწორებას, შემდგომში ამ შეცდომის თავიდან აცილებას, მაგრამ ყოველთვის ყველაფერი ასე იოლად არ სწორდება. არის შენიშვნები, რომლებსაც შეიძლება მთელი ცხოვრება ებრძოლო, მაგრამ ვერ დასძლიო.

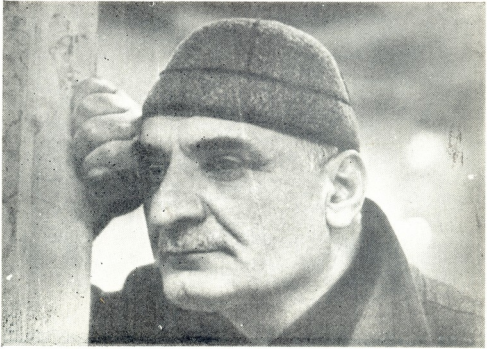
ბესარიონმა ერთხელ დამიწერა: „მართალია, აქტიორი არ მისდევს დავითის პორტრე-

ტულ მსგავსებას...“ მან არ დაწერა, რომ დავითი, გრიშის მიხედვით, უსიამოვნო, უსიციო-ცხლო, მახინჯი იყო, რომ ეს დავით აღმაშენებლის სახეა და ჩვენ მას არ მივცემთ დამახინჯების უფლებასო. ამისი უფლება მას შეიძლება ჰქონდა, ვინაიდან დასაწყისში, როდესაც ეს რეცენზია გამოქვეყნდა, დავითის პირ-სახე ვერ გამოვხატეთ, როგორც მას ეკადრებოდა. განსაკუთრებით, როდესაც დავითი 16-17 წლისა უნდა ყოფილიყო. ამიტომ ყველანი ველავდით, მით უფრო, რომ ეს ომის პერიოდი იყო და არც თუ ისე გამოვიყურებოდით. მაგრამ ბესარიონ ჭლენტმა ამისათვის არ დამსაჯა, მხოლოდ წიმახვედრა, თუ რისთვის მიმეჭვია ყურადღება.

მან კიდევ თქვა: „ჩვენმა სერგომ, არ დაზოგა არც ხმა, არც ძალა, არც ენერჯია, რაც კი შეეძლო. პატარა გადახვევის შემდეგ საკუთარი თავის დაუნდობლად კვლავ იგივე გაიმეორა“. ჩემთვის ნათელი ვახდა, რომ ამდენი ხმისა და ენერჯიის დახარჯვა არ იყო საჭირო. ეს ზიანს აყენებდა, აკნინებდა სახეს და მას არაფერს მატებდა.

ნამდვილმა კრიტიკოსმა ისევე, როგორც ნამდვილმა რეჟისორმა, უნდა იცოდეს, ვის როგორ, რა ხერხებით დაეხმაროს. ყველასადმი ერთნაირი მიდგომა სარგებლობას ვერ მოიტანს. ჩვენს კრიტიკაში ზოგი ბეწვს შეამჩნევს და ნათლად მიგიხვდება, მაღლობასაც გეტყვის, თუმცა ეს მისთვის მეტად მტკივნეული იქნება. მეორეს, თუ კარგად არ ჩასძახე, ვერ გაიგონებს.

მარჯანიშვილი თავის მსახიობებს ვასაჩუქრად იცნობდა. ზოგს ისე უყვირებდა, მეორე/ცხოფასაც კი მიაყენებდა, დაუზოგავად მუშა აჯანჯლარებდა და იქვე გვერდით, მსახიობებისა გაცილებით ნაკლებ ნიჭიერ ახალგაზრდას ისეთივე შეცდომაზე ხმას არ გასცემდა! მან იცოდა, რომ მიხვედრას დრო სჭირდებოდა. მეორე კი, თუ ცხვირით არ მიიყვანე, ვერ მახვდება, ვერ მიაგნებს და, თუ მიაგნო, ან მიაგნებინე, იმას ბრწყინვალედ გააკეთებს. ამიტომ მარჯანიშვილს ამის ალღო რომ არ ჰქონოდა, სადაც საყვირელია, იქ გაჩუმებულ იყო და სადაც სიჩუმე იყო, იქ ეყვირა, ამდენ კარგ მსახიობს ვერ აღზრდიდა და ვერ გამოაჩენდა. მარჯანიშვილის ამ თვისებას ვერაფერ ვერ გასწავლის, ის უნდა თანდაყოლილად გქონდეს. რეჟისორს ეს თვისება უნდა ჰქონდეს და რეცენზენტი ანალიზის პროცესში ხომ იგივე რეჟისორია! ისინი ერთსა და იმავე საქმეს აკეთებენ. კრიტიკოსი ისეთივე მცოდნე, მარჯანიშვილი, მკაცრი და მოსიყვარულე უნდა იყოს, როგორც რეჟისორი. მე მხედველობაში მქავე ისეთი რეცენზენტები, რომლებიც წლით მოსდევენ ჩვენს ქართულ თეატრს და იმ უღლის გამწვევთ, ვის ხელშიც არის დღესდღეობით ქართული თეატრალური კულტურის ბედი.



ლირიკოსი ფერმწერალი

ნინო ბელეაძე

საპარტვილოს სსრ და აფხაზეთის ასსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ნიკოლოზ თაბუჯაშვილი იმ ქართველ ფერმწერალთა შორისაა, ვინც თავისი შემოქმედებითი, პედაგოგიური და საზოგადოებრივი მოღვაწეობით საყოფადღებო წვლილი შეიტანა ქართული მხატვრობის შემდგომ აღმავლობაში, ახალგაზრდა თაობების აღზრდასა და დაოსტატებაში.

ნიკოლოზ თაბუჯაშვილი დაიბადა 1915 წელს, 1937 წელს შევიდა თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, რომელიც 1945 წელს, უკვე ომგამოვლილმა, დაამთავრა. 1945-1952 წლებში ასწავლდა ი. ნიკოლაძის სახ. სამხატვრო სასწავლებელში. 1952 წლიდან სოხუმშია, სადაც მოძებნა და შემოიკრიბა ხატვის მსურველები — სხვადასხვა ასაკისა და ეროვნების ადამიანები. 1955 წელს მისი თოსნობით სოხუმში სამხატვრო სკოლა გაიხსნა, მოგვიანებით — სამხატვრო სასწავლებელი. ნიკოლოზ თაბუჯაშვილისა და მისი მოწაფეების ურთიერთობა სამავალითაა. მრავალი წლის მანძილზე მხატვრის პედაგოგიურმა მოღვაწეობამ აფხაზეთს მხატვრთა თაობები გაუმრავლა.

ნიკოლოზ თაბუჯაშვილის მხატვრული ინტერესების ჩამოყალიბებაში განსაკუთრებული როლი აღექვანდრე ციმაკურიძემ ითამაშა, რომლისგანაც იგი არა მარტო ფერწერის საფუძვლებს ითვისებდა, არამედ მხატვრული მსოფლალქმითაც ახლოს იდგა მასთან. ამას მოწმობს ნ. თაბუჯაშვილის ხელოვნების ძირითადი მხატვრული პრინციპები, რითაც, ევოლუციის მიუხედავად, ხსიათდება მისი შემოქმედების ყველა ეტაპი.

ფერმწერლის ძირითადი თემა პეიზაჟია. მისი ტილოებისთვის ნიშანდობლივია რეალისტური, დაზგური ხედა — პეიზაჟური მოტივის, კოლორიტის ორგანული, უშუალო შეგრძნება, რაც მის შემოქმედებაში სრულ-

ლიად გამოირიცხავს ხელოვნურობას, სიყალბეს, მანერულობას, თვითმიზნურ ექსპერიმენტებს, შემოქმედების გზაზე მხატვარი, მართალია, შესამჩნევად ოსტატდება, უღრმავდება ნატიურას, მაგრამ, ამასთან, მისთვის აბსოლუტურად უცხოა სტილისტური ცვლილებები, ხელწერის გამოცვლა, მკვეთრი ნახტომი ერთი ეტაპიდან მეორეზე. მისი შემოქმედება იმდენად ბუნებრივად, თანდათანობით და ძალდაუტანებლად ვითარდება, რომ, ერთი შეხედვით, ძნელიც არის გამოიყოს რაიმე ეტაპები. საკუთარი შემოქმედებითი პრინციპებისადმი ასეთი ერთგულება მით უფრო ფასეულია, თუ გავითვალისწინებთ ქართული მხატვრობის, როგორც პერიოდებში უხდებოდა მას მოღვაწეობა.

ნიკოლოზ თაბუჯაშვილის პირველი ნაწარმები შექმნილია 40-იანი წლების შუა ხანებში. მათში უკვე იმდენად ძლიერად ვლინდება სუფთა მხატვრული, ფერწერული სედევა, რომ გადასვლა 50-იანი წლების ეტაპზე — როდესაც ქართულ მხატვრობაში ფართოდ იშლება ფორმის, ფერადოვნების, განმარტვალის ხერხების ძიებები — აღიქმება არა როგორც მკვეთრი ცვლილება, არამედ როგორც ორგანული განვითარება წინამორბედი პერიოდის მონაბოვრებისა.

ერთ-ერთი ადრინდელი ნამუშევარი (1946) ქართლის პეიზაჟს წარმოგვიდგენს შიგ ჩაწერილი რამდენიმე ნაკვობით. კომპოზიცია ბუნებრივად, რამდენიმე პლანით იშლება კადრში. ეს არის მწკნაწეში ჩაფლული პეიზაჟი ცის საკმაოდ დიდი მონაკვეთით. მდიდრული ზურმუხტისფერ — ცისფერი ტონების გარემოცვაში ეფექტური კონტრასტით გამოირჩევა სახლისა და სახურავის თბილი აგურისფერ-წითელი აქცენტი, რომელიც აცოცხლებს სურათს. ნამუშევარი ხსიათდება ფერადოვანი გამის სასუფთავით და წერის თავისუფალი მანერით.



50-იანი წლების დასაწყისში შესრულებულ ტილოები კოლორისტულად მიდრდება, მაგრამ არა მხოლოდ ფერადოვანი აქცენტებით, არამედ ძირითადად, ფერწერული ნიუანსებით; მხატვარი გადმოსცემს ფაქიზ გრადაციებს, თითქმის იმპრესიონისტული სისუფთავე და მონასმის ქლერადობა ახასიათებს ამ ხანის პეიზაჟებს.

შემდგომ წლებში, მხატვრული მოტივების ნაირგვარობასთან ერთად, ნაწარმოებებში აშკარად ჩნდება საერთო, ეტაპობრივი ნიშნები. თითქოს კლავებულობს ფერადოვანი ინტენსივობა. სურათები ვაზრებულია ერთიან ტონალურ გამაში, მაგრამ გაზრდილია საერთო ფერწერულობის შეგრძნება, წერის მანერა უფრო ლალი და თავისუფალია.

„ტყე“ პასტოზურად, მსუყედ, თითქმის ხელშესახები მონასმებით არის დაწერილი. თუმცა, რა თქმა უნდა, სურათების კოლორისტულ გასაღებს განსაზღვრავს მხატვრის მიერ შერჩეული კონკრეტული მოტივი, მისი განწყობილება, ფერმწერლის ჩანაფიქრი. სურათში „ფილარმონიის ბალი“ მხატვარი ფართო ფერწერული ლაქებით ძერწავს ფორმას, გადმოგვცემს შუქჩრდილის თამაშს და ერთი შეხედვით უბრალო მოტივის ღრმა ემოციურ ქლერადობას ანიჭებს. ოქროსფერი შუქით გაწათებული საგნებიდან იასამნისფერი ჩრდილები წარმოიქმნება. ფერწერის გადახალისება ნ. თაბუკაშვილის ტილოებში არ არის იმპრესიონისტა მხატვრული გამოცდილების პირდაპირი იმიტაცია, რაც საკმაოდ გავრცელებული იყო ამ პერიოდში. აქ ვერ ვნახავთ სახასიათოდ წერილ მონასმებს, ფერთა მოხაიკურ მონაყოლობას. იმპრესიონისტული ხედვის მომენტები, ამ შემთხვევაში, წერის ფართო მანერასთან არის შეთანხმებული.

ამ პერიოდის მთელ რიგ პეიზაჟებში იგრძნობა საერთო ჰარმონიის, მხატვრული დასრულებულობის განცდა, რომელიც ერთგვარად აკლდა ზოგიერთ მის ადრინდელ ნამუშევარს. საგულისხმოა ისიც, რომ თუ მხატვრის პირველი ტილოები ჯერ იქნებოდა გაუბედავი ხელითაა შესრულებული, ახლა უკვე იმ დასრულებულ ფერმწერ-ოსტატთან გვაქვს საქმე, რომელიც ფაქიზად გრძნობს და გად-

მოსცემს პეიზაჟის ყველა მხატვრულ ფერწერულ ნიუანსს.

მხატვრის პეიზაჟებისგან განსხვავებულ განწყობილებას გადმოსცემს 1958 წელს შესრულებული პეიზაჟი „ზამთარი“. მაყურებელთან ახლოს, მსხვილი პლანით გამოსახული ხის შიშველი ტოტები მიძინებულ ბუნებას გვაცნობს. სურათში ერთმანეთს უპირისპირდება წინა და მომდევნო პლანი. თბილი მიწისფერები, რომლებიც წინა პლანზეა გაბნეული, მოოქროსფრო და ცივი კისფერებით არის შეზავებული. პეიზაჟი ძალზე მეტყვევლია და თითქოს ზამთრის სუსხსაც კი შეგვაგრძნობინებს. „სოფელი აგუძერა“ და სხვა ტილოები იმის მაუწყებელია, რომ მხატვარმა მოიპოვა საკუთარი ხელწერა და რომ მისი ოსტატობა ახალ საფეხურზე ავიდა.

60-იანი წლებიდან კვლავ ძლიერდება ფერწერული ძიებები, ამის ნიმუშია „სოფელი ბესლეთი“ (1967 წ.), რომელშიც შეიგრძნობა მხატვრული მოტივის რომანტიკული განცდა. სურათში გაზრდილია სუფთა ფერის, ლაქის მნიშვნელობა. ამავე დროს მიღწეულია კოლორისტული მთლიანობა, ჰარმონიულობა.

სურათში „კელასური“ მეტყვევალადაა გადმოცემული ბუნების მდგომარეობა: მუქი ღრუბლები, ღამაში სივრცის უცნაური განათება, ლურჯი მთები, კიპარისების მოხდენილი აქცენტები ღრმა პოეტურ განწყობილებას წარმოქმნის. ფორმა არსად არ არის დავსრულიმანებული, ყველაფერი ფართოდ და, ამავე დროს, საგნობრივად და ნაწარმულია.

მხატვრის ბოლო ნამუშევრებში, რომლებიც 70-იანი წლების მიწურულსა და 80-იანი წლების დასაწყისშია შესრულებული, ფერადოვანება კიდევ უფრო ინტენსიურია, მაქსიმალურად ქლერადი. ტილოებში „ტყე“, „სალამო“, დამაჯერებლად არის გადმოცემული შემოდგომის განწყობილება — წილიწადის ამ დროისათვის დამახასიათებელი ბუნების ღამაზად მოჩითული, ხალიჩისებრი სიჭრელე. ქლერადი ნაცრისფერი, ოქროსფერი, წითელი, მწვანე, იისფერი გაბედულად ენაცვლება ერთიმეორეს და სხვადასხვა ძალითა და



სხვადასხვაგვარი ინტენსიობით ჟღერს მთელ სასურათო სიბრტყეზე.

მხატვრის ერთ-ერთი უკანასკნელი ნამუშევარია მისი მშობლიური სოფლის ერთ-ერთი კუთხის ამსახველი პეიზაჟი „ღუღღმეკეთი“. ამ სურათში კვლავ ვლინდება, ერთი შეხედვით, არამომგებიანი, ნაკლებ-ფექტური პეიზაჟური მოტივის ასახვისაკენ მისწრაფება. მაგრამ მხატვრის მახვილი პოე-

ტური თვალი და გემოვნება ამ მოტივს უწყობილებით აღსავსე შთამბეჭდავ სათქმელად აქცევს. მხატვრული ხედვის გულწრფელობა, ნატურის ერთგულება და ამასთან პოეტური განზოგადების ფაქიზი უნარი ნიშანდობლივია ფერმწერლისათვის. ამ მხრივ ნიკოლოზ თაბუკაშვილი გამორჩეულ ქართველ ფერმწერალთა რიგში დგას.

პანორამა

ბანა ეს შალვაშვილის თამაში?

ვეროსისა და ამერიკის კინოეკრანებზე გამოვიდა შვეიცარული ფილმი „სახიფათო სვლები“, რომელმაც 1984 წელს „ოსკარის“ მიიღო, როგორც საზღვარგარეთის საუკეთესო ფილმი.

სცენარის ავტორმა და რეჟისორმა რიჩარდ დემომ მოიწვია სახელგანთქმული ოპერატორი რაულ კუტარი და ცნობილი მსახიობები მიშელ პიკოლი, ლივ ულმანი, ლესლი კერონი.

როგორც ცნობილია, ამ ბოლო წლებში ამერიკის კინოხელოვნების და მეცნიერების აკადემია „ოსკარის“ მინიჭებისას უფრო პოლიტიკური კონიუნქტურით ხელმძღვანელობს, ვიდრე მხატვრულ-ესთეტიკური კრიტერიუმებით.

ეს ფილმი კიდევ ერთი ნიმუშია იმ კინოპროდუქციისა, რომელსაც აერთიანებს დევიზი „რუსული მუქარა“. იგი ახალი თავია ცივი ომის მითოლოგიაში, რაც რესპექტაბელობის ილუზიას ანიჭებს ამ გაცვეთილ თემაზე. ასეთი ფილმები, ჩვეულებრივ, არ სცილდება ხოლმე მეორეხარისხოვანი კინოზინჯის ბაზარს. „დეილი უორლდ“-ის (ამერიკის კომპარტიის გაზეთი, რედ.) აზრით „სახიფათო სვლები“ ერთგვარი კულტურული თანამგზავრია ამერიკული რეაქციული პოლიტიკური ტენდენციებისა.

ფილმი მოვითხოვს მსოფლიო პირველობაზე გამართულ საქადრაკო მატჩზე საბჭოთა ჩემპიონ ლიბსკინდსა და მის მოწაფეს, ყოფილ საბჭოთა მოქალაქე ფროზს შორის. პირველ კადრებში ფილმი პრეტენზიას აცხადებს მიუდგომლობაზე, მოწინააღმდეგეებ: ხატავს, როგორც გამარჯვების სურვილთ დაბრმავებულ აშკარად ეგოცენტრულ ფანტატიკებს. მაგრამ, ფილმის მსვლელობასთან ერთად, ლიბსკინდტი წარმოსდგება როგორც ვერაგი და ცბიერი ადამიანის ბოროტი ხატი, რომელიც, ყველგანმყოფი „საბჭოთა აინტების“ დახმარებით ყოველნაირ მეთოდებს იყენებს

მატჩის ნივთებისათვის (სიკვდილის მუქარით სავსე ანონიმური წერილები, „საბჭოთა პანოტიზიორის“ ცდები მოწინააღმდეგის დაძინებისათვის მატჩის დროს).

„დეილი უორლდ“ შენიშნავს, ამ ფილმის შემქმნელები ცდილობენ შთაგვაგონონ, რომ „საშუალო არის უზარმაზარი საქადრაკო დაფა, სადაც მოწინააღმდეგენი, ისევე როგორც ფილმის მთავარი გმირები, მხოლოდ უმღური პაიკები არიან, რომელთაც მართავთ, არა მხოლოდ გამარჯვების დაუოკებელი წყურვილი, არამედ პოლიტიკური ძალები (ამ შემთხვევაში კონუნისტები). ფროზი კი ნაჩვენებია როგორც მარტოსული, კაცი, რომელიც თავისთავს და თავის ნებას მიხედობილი მოქმედებს, როგორც ეს შეშვების „მტიციე ინდივიდუალისტს“, რომელიც ცხოვრობს იმ სისტემაში, სადაც ინდივიდს არავითარ შეზღუდვებს არ უწესებენ.

არსებითად აქ ფილმს ქაღალკთან არავითარი კავშირი არა აქვს. მიმოშხილველის შენიშვნით ეს არის კიდევ ერთი შემთხვევითი თემა პარანოსის და საბჭოთა კავშირის მიმართ უნდობლობის კულტივირებისა. აქ სხვა უფრო საშიში ტენდენციაც ჩანს. უფრო მეტი დამაჯერებლობის მიღწევის გამო ფროზის როლში რეჟისორმა მოიწვია ავადსახსენებელი რუსი ემიგრანტი ალექსანდრე არბატი. ფილმის სიუჟეტს მან თავისუფლად შოარგო ადრე ჩატარებულ მატჩის (კარპოვი-კარჩნიო) პერიპეტეები. ამ გზით ანტისაბჭოთა პროპაგანდა შემოტრიალდა ჭეიმხ ბონდას ფანტასტიკური ფილმისა და მეცნიერული ფანტასტიკის ვარიაციებისაგან რეალური ცხოვრებისაკენ და მის საფუძველზე, ერთგვარი ფსევდოლოკუმენტური ფილმის შექმნიდან.

(გაგრძელება 73 გვ.)



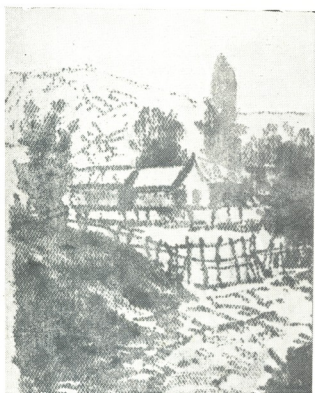
ნეკოლსონ თაბუკაშვილი

ავტოპორტრეტი
მეიზაზე
მდინარის პირას





სამოსელი
სოფლისკა



შემოღობა
სოფლის კუთხე

ტყეში
პეიზაჟი



საქართველოს
სამხრეთ-აღმოსავლეთი
პროვინცია





სოფლის მიდამოები
მუხეზი





გვიანი შემოდგომა
გზაზე

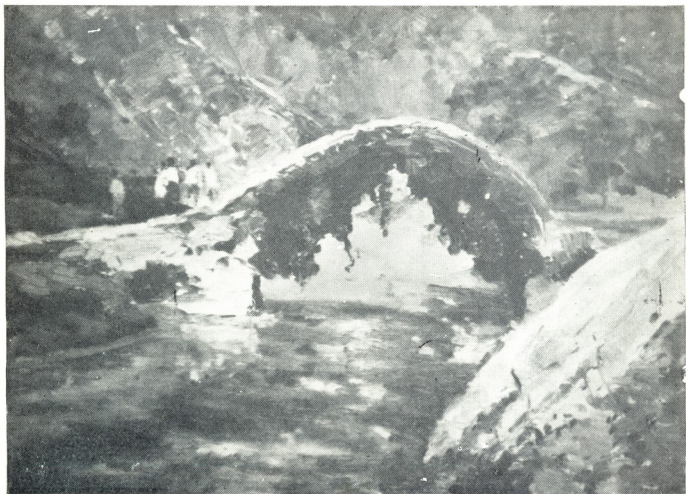




კლასური
ჩანახტი



ნაკადული
ბესლეთის ხილი





ჩემი სოფელი
გაუფხურის ტყე



ბიორგი ჩუბინაშვილი

(დაბადების 100 წლისთავი)

დimitრი თუმანიშვილი

ღრისსახსრმპარი სახელებით მდიდარ ქართული კულტურის ისტორიაში გამორჩეულად მოჩანს სწავლულთა ის დასი, რომელსაც წილად ხვდა ჩვენი საუკუნის დამდეგს ქართული მეცნიერებისათვის ახლებური სიხის მინიჭება. დიდი ივ. ჯავახიშვილის წინამძღოლობით მან დააფუძნა ევროპული ტიპის პირველი ეროვნული უმაღლესი სასწავლებელი — თბილისის უნივერსიტეტი, განამტკიცა და გადაახალისა უკვე არსებული კვლევითი დარგები, ზოგი კი შექმნა და დანერგა. მათ შორისაა ქართველთმცოდნეობის ამჟამად დაწინაურებული განშტოება — ქართული ხელოვნების ისტორია.

საქართველოსნაირ ქვეყანაში, სადაც ხე-

ლოვნების სხვადასხვა სახეობა ასე მრავალფეროვნად, უხვად არის წარმოდგენილი, ხელოვნებათმცოდნეობის აღმოცენება გარდუვალი აუცილებლობა იყო. თუკი იგი ჩვენში შედარებით გვიან ჩამოყალიბდა, ამას სერიოზული მიზეზები ჰქონდა: ჯერ ერთი, შუასაუკუნეობრივი კულტურის გახანგრძლივება, მეორეც — იმჟამინდელი ხელოვნებათმცოდნეობისაგან აღმოსავლეთი საქრისტიანოს მხატვრული მემკვიდრეობისადმი გულგრილობა. მთელი XIX საუკუნის მანძილზე ძველი ტაძრები, მოხატულობანი თუ ჭედური ხელოვნების ნიმუშები ქართული საზოგადოების თვალში მხოლოდ წარსულის ძვირფასი სახსოვარი იყო, მხოლოდ და მხოლოდ სახელო-

ვანი ისტორიის ძეგლი და მოწმე. მაგრამ თანდათანობით ვალევიდა, საუკუნის გასაყარზე კი სრულად გამოიკვეთა შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების, მხატვრობის, მქანდაკელობის მაღალი ღირსების შეგნება. მწერლობასთან ერთად ისინიც ხდებოდა კეთილშობილური მამულიშვილური სიამაყის სავანი. ახალი რიგის მხატვრული ცხოვრების გამოცოცხლებას მოჰყვა, ამასთანავე, სახელოვნო კრიტიკის აღმოცენებაც. ჯერ კანტიკულტად, მერე და მერე კი სულ უფრო ხშირად ქვეყნდება რეცენზიები და ცნობები მხატვრებზე, სურათებზე, გამოფენებზე. მაშინდელ ნაწერებში მრავლადაა ზუსტი დაკვირვებანი, სწორი შეფასება თუ აზრი. მაგრამ ისეთ ავტორებთანაც, როგორებიცაა ა. ჯორჯაძე, გ. ქიქოძე, ვ. კოტეტიშვილი, თვით ისეთ უაღრესად საგულისხმო სახელოვნო მოაზროვნესთან, როგორიცაა დ. კაკაბაძე, არ ჩანს ის მკვიდრი მეთოდური საფუძველი, რასაც საჭიროებდა მეცნიერება ქართული ხელოვნების შესახებ. მის ჭეშმარიტ მესაძირკველად გვევლინება სწორედ გიორგი ჩუბინაშვილი.

გ. ჩუბინაშვილი დაიბადა 1885 წ. 21 ნოემბრის (ძვ. სტილით) პეტერბურგში. ერეკლე II-ის თანამედროვე მესტამე მღვდლის დავითის, ლექსიკოგრაფოსისა და სიძველეთმცოდნე ნიკოლოზის, პეტერბურგის უნივერსიტეტის პირველი ქართველი პროფესორის, ფილოლოგოს დავით ჩუბინაშვილების პირდაპირმა ჩამომავალმა, მან გიმნაზიაშივე გაამყლავნა ჰუმანიტარული მიდრეკილებანი, სავანებო ინტერესი ქართული მწერლობისა და კულტურისადმი. ყრმობაშივე აღძრა სურვილი რითიმე ერგო თავისი სამშობლოსათვის და ამ განზრახვით გაემგზავრა გერმანიაში სასწავლებლად. ლაიფციგისა და ჰალეს უნივერსიტეტში იგი ეუფლება ფსიქოლოგიას (ვ. ვუნდტსა და ფ. კრიუგერთან), ხელოვნების ისტორიას (ა. შმარზოსა და გრაფ გ. ვიტკტუმთან), ისტორიას (კ. ლამპრეხტთან). 1914 წ. ჰალეს უნივერსიტეტში გ. ჩუბინაშვილს ფილოსოფიის დოქტორისა და თავისუფალ ხელოვნებათა მაგისტრის წოდება მიანიჭა. გამოჩენილ მეცნიერებთან ნასწავლი, ევროპის მრავალ ღირსშესანიშნავ ქალაქსა და მუზეუმს ვაცნობილი, იგი პეტერბურგს ბრუნდება და კვლავ განაგრძობს სწავლას. ამჯერად იგი ქართულ-სომხურ ფილოლოგიას ეცნობა აკად. ნ. მარისა და იე.

ჯავახიშვილის ხელმძღვანელობით; ისმენს აღმოსავლეთის სიძველეთა კურსსაც — აკად. ი. სმირნოვთან, რომელსაც შემდგომში შედეგმა თავის მასწავლებლად მოიხსენიებდა. 1915-1916 წლებში იგი თანამშრომლობს ნ. მარის სახელგანთქმულ ანისის ექსპედიციაში, ხოლო 1915 წელს მისსავე გამოცემულ ჟურნალში „ხრისტიანსკი ვოსტოკ“ ათავსებს მომცრო წერილს საორბისის 1152 წ. ეკლესიის შესახებ. თავისუფლად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ამ ნაშრომით დაიწყო 70 წლის წინათ ქართული ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორია.

1917 წ. გ. ჩუბინაშვილს, ნ. მარის წინადადებით, კავკასიის საისტორიო-საარქეოლოგიო ინსტიტუტის (ე. წ. კიაი) წევრად ირჩევენ და იგი თბილისს ვადმოდის საცხოვრებლად. ერთი წლის შემდეგ კი თბილისის უნივერსიტეტის პროფესორთა საბჭო, ივ. ჯავახიშვილის წარდგენით, მას ანდობს ხელოვნების ისტორიის კათედრის გაძღვლას. საბჭოთა ხელი-სუფლების დამყარებისთანავე იგი განსაკომის ძეგლთა დაცვის ქვესექციის ხელმძღვანელად ინიშნება, 1922 წელს კი სთავეში ჩაუდგა ახლადდაარსებულ სამხატვრო აკადემიას. გ. ჩუბინაშვილის საკუთრივ კვლევითი მუშაობა 1920-იან წლებში მაინც უპირატესად უნივერსიტეტში გაიშალა, მით უფრო მას შემდეგ, რაც 1923 წელს იგი აქ არსებს „ხელოვნებათმეცნიერების კაბინეტს“ და „ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმს“, ხოლო 1924 წელს სტოვებს კიაი-ს. სწორედ აქ და ამ დროს ინაკვეთებოდა და იხვეწებოდა — ლექციებსა, წერილებსა თუ უმთავრესად ბევრად გვიან გამოქვეყნებულ მონოგრაფიებში გ. ჩუბინაშვილის შეხედულება ქართული ხელოვნების ისტორიულ თავგადასავალზე, ირკვეოდა მისი მიმართება ხელოვნების საზოგადო ისტორიასთან.

რა თქმა უნდა, გ. ჩუბინაშვილი ბევრს ვერაფერს გახდებოდა, მის მცდელობას არაფერი შედეგი მოჰყვებოდა, სამისო ნიადაგი რომ არ დახვედებოდა. იგი მუდამ მადლიერებითა და მხოწიწებით იხსენიებდა იმ ქართველსა თუ უცხოქვეყნელ არქეოგრაფოსებს, რომელთა დაუღალავმა შრომამ გაუყავა გზა ქართული ხელოვნების მეცნიერულ ისტორიას: მარი ბროსეს და პ. იოსელიანს, თ. ყორღანისა, პ. უჯაროვას და ა.შ., განსაკუთრებით კი, რასაკვირველია, დ. ბაქრაძეს, ნ. მარსა და ე. თაყაიშვილს, გ. ჩუბინაშვილის თქმით „ქა-

რთული ისტორიოგრაფიის ნესტორს“. ამ დასხვა მკვლევართა ღვაწლი მართლაც განუზომელია — ზღვა მასალის გამოჩუქურბება და შეგროვება. წარწერების და საბუთების გამოცემა... მაგრამ საკუთრივ სახელოვნებათმცოდნეო თვალსაზრისით ყოველივე გაურკვეველი იყო. დასახელებულ მეტნიერთ არც უცდიათ მათთვის ცნობილ „ნაშთებში“ მხატვრულ-ისტორიული პროცესების ამოცნობა, ხელოვნების სახეცელის ლოგის დანახვა, ათთო-ორთა ავტორი, ვისაც ამგვარი მიზანი ჰქონდა, თავისი კონცეფციებით უფრო აართულებდა საქმის ნამდვილ ვითარებას დადგენას, ვიდრე ხელს უწყობდა მას. ფ. დიუბუა-დე-მონპერიეც, ი. სტრიგოვსკიც, გარკვეულწილად თვით აკად. ნ. კონდაკოვიც, სხვანიც, ქართულ ძეგლებში, პირველ ყოვლისა, ე. წ. „გავლენებ“ ეძებდნენ, მასში უცხოური ხელოვნების ანარეკლს თუ ხედავდნენ, უკეთეს შემთხვევაში ოდნავ სახეშეცვლილს. ამიტომაც თავის კვლევა-ძიებაში გ. ჩუბინაშვილს ცოტა რამ ჰქონდა დასაყრდენად. წინამორბედთა მართებული დათარიღებანი, სწორი მოსაზრებებიც კი შესამოწმებელი იყო ხელოვნების ისტორიკოსის თვალთახედვით, საზოგადო ისტორიულ სურათთან შეპირისპირებით. კრიტიკულად იყო გასაისინჯი საისტორიო წყაროების მონაცემებიც — ისტორიულ-ფილოლოგიურადაც და ხელოვნებათმცოდნეობის მხრივაც.

ქართული კულტურის საბედნიეროდ, ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეობის სათავესთან იშვიათი, განსაკვირვებელი ისტორიული ალლოს მქონე პიროვნება აღმოჩნდა. ჯერ კიდევ საქართველოში გადმოსვლამდე და აქ ყოფნის პირველ წლებში, გ. ჩუბინაშვილმა გამოყო ის ძეგლები და ძეგლთა ჯგუფები, რომელთა შესწავლით მოინიშნა ძველი ქართული ხელოვნების, პირველ რიგში, ხუროთმოძღვრების, ისტორიის უმთავრესი ეტაპები. ესენია V-VI საუკუნეების გასაყარის ბაზილიკები და ე. წ. „სამეკლესიანი ბაზილიკები“ (თავად გ. ჩუბინაშვილის მიგნებული და აღწერილი), VI—VII საუკუნისა და XI საუკუნის დასაწყისის გუმბათიანი ტაძრები. მაშინვე იქნა მიკვლეული ქართული ქრისტიანული ხუროთმოძღვრების უადრესი, IV საუკუნის მიწურულისა და V საუკუნის პირველი ნახევრის ნიმუშებიც. ამრიგად, მკვლევარს თვალწინ გადაეშალა შუა საუკუნეების ოსტატების თანმიმდევრული შემოქმედებითი მუშაო-

ბა, ახალ ხალი მხატვრული ამოცანების დასმითა და მისწრაფებათა ცვლადობის რამაც VI-VII საუკუნეების მიჯნასა და XI-XIII სს.-ში საკვებების დასრულებული სტილი მოგვცა. საგანგებო ყურადღება მიექცია გ. ჩუბინაშვილმა ქართულ საცხოვრებელსაც, ე. წ. „დარბაზს“, მონუმენტური ეროვნული არქიტექტურის ხალხურ წანამძღვარს. „ძველი ქართული ხელოვნების მუზეუმის“ ექსპოზიციის გამართვისას აუცილებელი შეიქნა ლითონქანდაცულობის მრავალრიცხოვანი ნაწარმოებთა დაჯგუფება და ქრონოლოგიური განაწილებაც. ასე დაისახა პირველად ქართული პლასტიკის ისტორიული განვითარებაც VIII-IX საუკუნეიდან მოყოლებული. ხოლო თუ იმასაც გავისინებთ, რომ ხუროთმოძღვრების ცვლევისა შესწავლილ იქნა V-VII სს.-ის ქვის რელიეფები (ბოლნისის სიონისა და ქვემო ბოლნისის ეკლესიისა, მცხეთის ჯვრისა, მარტვილის ტაძრისა და ა. შ.), ცხადი გახდება: გ. ჩუბინაშვილს უკვე მაშინ ჰქონდა წარმოდგენილი ჩვენში სკულპტურის ისტორია მთელი შუა საუკუნეების მანძილზე. კედლის მხატვრობას იგი საზოგადოდ ნაკლებ ყურადღებას უთმობდა თავის მუშაობაში — უთუოდ იმიტომ, რომ ხელოვნების ამ დარგს უკვე ჰყავდა ორი მკვლევარი: დ. გორდევეი და შ. ამირანაშვილი, გ. ჩუბინაშვილის პირველი ასპირანტი. მაგრამ 1920-იან წლებში, დავით-გარეჯის მრავალმთის ძეგლთა დამუშავებისას, გ. ჩუბინაშვილი მოხატულობებსაც შეეხო. მან არათუ აღწერა აქ დატული ფერწერის ნიმუშები, არამედ მათთან დაკავშირებული საყურადღებო საკითხებიც წამოჭრა: ძველი ქართული სამხატვრო სკოლებისა, ქართული მხატვრობის ბიზანტიურთან მიმართებისა და მისი ადგილისა მთლიანად საქრისტიანოს ფერწერის ისტორიაში.

საქართველოში მოღვაწეობის პირველი ათწლეულის მონაპოვარი საზოგადოებამ ჯერ რამდენიმე წერილითა და ერთი პატარა წიგნით („რამოდენიმე თავი ქართული ხელოვნების ისტორიიდან“, 1926 წ.) გაიცილა. თავმოყრილად კი იგი გამოჩნდა მიმოხილვით მოხსენებაში, რომელიც წაკითხულ იქნა ბერლინს, 1930 წ. 9 ივლისს, გერმანიაში ქართული ხელოვნების გამოფენის გამო და დაიბეჭდა ამავე გამოფენის კატალოგში. ამ გამოფენას, აგრეთვე გ. ჩუბინაშვილის მოწყობილს, თავისთავადაც დიდი მნიშვნელობა ჰქო-



გიორგი ჩუბინაშვილი ატენში მუშაობისას

ნდა ევროპელთათვის ქართული ხელოვნების გასაცნობად. მათ პირველად ნახეს ქრონოლოგიურ რიგზე დაწყობილი ასახელობანი და ჩვენი არქიტექტურის, მონუმენტური და წიგნის მხატვრობის, ოქრომჭედლობისა და ნაქარგობის ნიმუშები. რასაკვირვლია, გერმანელი დამთვალეირებლისათვის სრულებით ახალი ხელოვნების სწორად გააზრებასა და აღქმას დიდად შეუწყო ხელი გ. ჩუბინაშვილისეულმა მითითება-განმარტებებამაც, რომელნიც თავისთავად ქართული მეცნიერების დონის მაუწყებელი იყო.

კიდევ უფრო ნათლად წამოჩნდა გ. ჩუბინაშვილის კვლევის შედეგები 1930-იან წლებში. განსაკუთრებით შთაბეჭდავი იყო, როგორც ჩანს, 1936 წლის 21 თებერვალს საქართველოს არქიტექტორთა პირველ ყრილობაზე წაითხული და მალევე ქართულ-რუსულად დაბეჭდილი მოხსენება „ქართული არქიტექტურის გზები“. მსწენელებზე მან უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა, თუმცა მათ უკვე საკმაოდ ჰქონდათ წარმოდგენა ქართული არქიტექტურის სიმდიდრეზე 1935 წ. გ. ჩუბინაშვილის მიერვე გამართული „ძველი ქართული ხუროთმოძღვრების გამოფენის“ წყალობით. აკად. ვ. ბერიძე იგონებს: „ჩემი სიცოცხლის მანძილზე იშვიათად განმიცდია

ასეთი ამაღლებელი წუთები... ის, რაც მანამდის გამოფენაზე ვნახეთ, აქ თითქმის გაცოცხლდა, ამაღლდა, კიდევ უფრო მეტად აღლამაჩნია და სიღრმით აივსო“. შიშვასისავე, ასე სრულად ქართული ხუროთმოძღვრების ისტორიის გ. ჩუბინაშვილისმიერი კონცეფცია ჯერ კიდევ არ ყოფილა გადმოცემული. ცხადი შეიქმნა ჩვენი ხელოვნების განვითარების შინაგანი ლოგიკურობა, მისი მამოძრავებელი შემოქმედებითი მუხტის ძალა, მხატვრული მიღწევების სიმაღლე, მისი საყოველთაო მნიშვნელობა. გადაუქარბებლად შეიძლება ითქვას: ეს იყო შუასაუკუნეებისა და XIX საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების აღმოჩენა ზეცნიერებისათვის, მეტიც, ქართული საზოგადოების ცნობიერებაში მისი მეორედ დაბადება. იმავე 1936 წელს გამოვიდა IV-VII საუკუნეების მომცველი პირველი ტომი „ქართული ხელოვნების ისტორიისა“, ცოტა ადრე, 1934 წელს ვერმანულად გამოიცა გამოკვლევა წრომის ტაძარზე, მისი მოზაიკებზე, ი. სმირნოვის თანდართული ნარკვევითურთ; რამდენიმე წლის შემდეგ კი, 1940 წელს, ცნობილი მონოგრაფია ბოლნისის ტაძრის შესახებ.

იმ დროს გ. ჩუბინაშვილი აღარ ყოფილა თბილისის სამხატვრო აკადემიისა და უნივერსიტეტის თანამშრომელი. 1929-1934 წლებში იგი საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ღირებქტორის მოადგილეა, ხოლო 1934 წელს ხელოვნების მუზეუმ „მეტეხის“ დაარსებისთანავე — ხუროთმოძღვრების განყოფილების გამგე. ძალზე საყურადღებო იყო მისი მონაწილეობა შოთა რუსთაველის 1937 წლის იუბილესთვის გამოფენის მოწყობაში, რასაც წინ უძღოდა მეცნიერულად მეტად ღირებული ვაზნები და ძეგლთა შეკრებამოპოვება. აქაც და მუზეუმ „მეტეხშიც“ გ. ჩუბინაშვილი თანდათან იკრებს მოწაფეებს, — ხელოვნებით დაინტერესებულ ახალგაზრდობას. ასე მომზადდა საფუძველი საიმისოდ, რათა საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ვახსნისას (გ. ჩუბინაშვილი მისი პირველი წევრთაგანია!) დაარსებულიყო 1941 წ. 1 აპრილს, ქართული ხელოვნების ისტორიის სექტორი, სულ მალე ინსტიტუტად გარდაქმნილი. ეს დიდი მოვლენა იყო გ. ჩუბინაშვილისათვისაც და საერთოდ ქართული ხელოვნებათმცოდნეობისათვის. ჯერ ერთი, ეს ნიშნავდა საქართველოში ხელოვნების ისტორიის, როგორც მეცნიერების დამოუკიდებ-

ბელი დარგის, არსებობისა და ავტორიტეტის აღიარებას, რაც, თავისთავად, გ. ჩუბინაშვილის ლეაწლის დაფასებაც იყო; შემდგომში გაჩნდა სავანებო სახელოვნებათმცოდნეო კერა. შესაბამისად კი გაიზარდა კვლევითი შესაძლებლობანიც. ცხადია, ინსტიტუტის დირექტორად გ. ჩუბინაშვილი დანიშნა და მას ხელმძღვანელობდა ვარდაცვალებამდე (1973 წლის 14 იანვარი).

1940-1960-იანი წლების განმავლობაში ერთმანეთის მიყოლებით ისტამბუბა გ. ჩუბინაშვილის სხვადასხვა საკითხზე დაწერილი ნარკვევები, საჭურნალო თუ საენციკლოპედიო წერილები, წიგნები. პერიოდულ გამოცემათაგან ისინი უფრო ხშირად ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის შრომების კრებულებში „Ars Georgica“ თავსდება, რომლის შეიქმნა თვით გ. ჩუბინაშვილი რედაქტორობს (პირველი 1942 წელს გამოვიდა, მეშვიდე 1971 წ.). უმთავრესი ადგილი ახლაც ხუროთმოძღვრების ისტორიას უჭირავს. 1948 წელს გამოიცა მისი ბევრად ადრე დამთავრებული, მაგრამ სათანადოდ შეესებულ-შესწორებული გამოკვლევები: „მცხეთის ჯვრის ტიპის ტაძრები“ და „დავით-გარეჯის გამოქვაბული მონასტრები“. პირველში განხილულია ქართული არქიტექტურის თვალსაჩინო ქმნილება, მცხეთის ჯვრის ტაძარი, გამორკვეულია მისი მხატვრული ბუნება, მისი ადგილი ქართულ, ამიერკავკასიურ, აღმოსავლეთ ქრისტიანულ ხუროთმოძღვრებაში, მისი დამოკიდებულება მსგავს ქართულსა და სომხურ ნიმუშებთან. მეორე წიგნში გ. ჩუბინაშვილმა თვალი მიადევნა გარეჯის უდაბნოში VI-დან XVIII საუკუნის ჩათვლით წარმოებულ აღმშენებლობას, დაახასიათა მისი სხვადასხვა საფეხურები, რითაც დასაბამი მისცა საქართველოში კლდეში ნაკვეთი კომპლექსების მეცნიერულ შესწავლას. ათიოდ წლის შემდეგ, 1959 წელს დაიბეჭდა დიდი ხნის მუშაობის შემთხამებელი შრომა „კახეთის ხუროთმოძღვრება“. აქ გაშუქებულია ერთი ქართული „ქვეყნის“ არქიტექტურის ისტორია IV-XVIII საუკუნეებში, მაგრამ თავისი მნიშვნელობით იგი შორს სცდება „ლოკალურ ისტორიას“. დასაბუთებულია კუთხობრივ სხვაობათა მიუხედავად ქართული არქიტექტურის ერთიანობა, თავისებურად არის გაშუქებული ამიერკავკასიის და წინა აღმოსავლეთის ხუროთმოძღვრების ისტორიის არაერთი პრობლე-

მა, წამოყენებულია საგულისხმო მეთოდურ დებულებანი. ამათგან ერთი ცალკე ნაშრომად ჩამოყალიბდა და 1965 წელს, დაბეჭდვის 80 წლისთავზე, თბილისში ჩატარებული ბიზანტინოლოგიურ კონფერენციამ წაიკითხა მკვლევარმა. ეს არის მოხსენება „ქრისტიანული ტაძრის თავდაპირველი სახის შესახებ“, რომელშიც ქართული თუ უცხოური მასალის მოხმობით უარყოფილია იმხანად მიღებული და ახლაც საკმარისად ფეხმოკიდებული ა. გრბარისა და ე. ლასუსის თეორიები. დევლქრისტიანული ხუროთმოძღვრების ტიპების დანაწილებისა დანიშნულების მიხედვით. გ. ჩუბინაშვილის ეს მოხსენება, როგორც ცნობილია, დადასტურა თვალსაჩინო ევროპელი მეცნიერების გამოკვლევებმაც. 1965 წლის მოხსენება და თითქმის ყველა 1960-იანი წლების სხვა არქიტექტურულ-ისტორიული ნაშრომი გ. ჩუბინაშვილმა შეიტანა თავისი რჩეული ნაწერების, „ხელოვნების ისტორიის საკითხების“ პირველ ტომში (1970 წ.).

ქართველ არქეოლოგთა აღმოჩენებმა შესაძლებლობა მისცა გ. ჩუბინაშვილს წინაქრისტიანული ხანის ძეგლებსაც დაკვირვებოდა. ასე დაიწერა ნარკვევი წინაფეოდალური ქართული ხუროთმოძღვრებისა და ჯერაც გამოუქვეყნებელი ნაშრომი არმაზისხევის სამარხთა ნივთებზე.

განსაკუთრებული გამოხმაურება ჰქონდა გ. ჩუბინაშვილის ნაშრომებს ქართული ოქრომქანდაკელობის შესახებ. პირველად, 1957 წელს დაისტამბა ჭედური ჯვრებისა და ხატების ასახელობათა დიდტანისანი ალბომი. 1959 წელს კი მას მოჰყვა ვრცელი გამოკვლევა, რომელმაც მოიცვა ოცი წლის მანძილზე შესრულებული ნაშრომები VIII-XVIII საუკუნეების ლითონის ნაქანდაკეებზე. ისევე როგორც „ქართული არქიტექტურის გზებმა“, ამ პუბლიკაციებმაც სულ სხვა თვლით დაანახა ქართველობას (და განა მართო ქართველობას!) ჩვენი ძველი ისტატების ნახელავის მხატვრული და ისტორიული ღირებულება, ნათლჰყო მასში ჩაქსოვილი შემოქმედებითი ენერჯის სიმძლავრე. ესეც დიდი ხნის კარგად ცნობილი დარგის ერთგვარი ხელახალი აღმოჩენა იყო.

ქართული ხელოვნების ისტორიის საკითხთა გამოსაკვლევად გ. ჩუბინაშვილი მუდამ იშველიებდა სხვა ქვეყნების მხატვრულ ძეგლებსაც. უპირველეს ყოვლისა, ეს, რააკვი-



რველია. მდიდარი კულტურის მქონე, საქართველოს უშუალო მეზობელი სომხეთი იყო. გ. ჩუბინაშვილმა ჯერ კიდევ ანისის ექსპედიციაში მოჰკიდა ხელი ქართულ ძეგლებთან ერთად სომხური ხუროთმოძღვრების ძეგლთა დამუშავებას, და 1938 წელს დაბეჭდა კიდევ ერთელი წერილი IX-XI საუკუნეების სომხურ ხელოვნებაზე. 1967 წელს გამოცემულ „სომხური ხუროთმოძღვრების ნარკვევებში“, ამიერკავკასიისა თუ წინააღმოსავლური ხელოვნების ფაქტებზე დაყრდნობით იგი ასახულებს VII-X საუკუნეების სომხური ხუროთმოძღვრების განვითარების საკუთარ, სხვათაგან მკვეთრად განსხვავებულ კონცეფციას. გ. ჩუბინაშვილმა ქრისტიანული აღმოსავლეთის სხვა მხარეთა ხელოვნებაც გამოიკვლია: სირიული ბარძიმი უშგულიდან, მინგეჩაურის რელიეფი თუ ჩრდილო-კავკასიურ-ქართული ურთიერთობის ნიმუში, ტყობა-იერდის ტაძარი. 1950-1960-იან წლებში გ. ჩუბინაშვილი მიუბრუნდა სტუდენტობისას დაწყებულ, დასავლეთ ევროპის ხელოვნების საკითხთა კვლევას. დაწერა ნარკვევები ლ. კრანახის, ე. ბარლახის, ფ. მაზურელის, კ. კოლვიტცის შესახებ; საგანგებო წერილს უძღვნის იგი ა. დიურერის სურა-

თის „ყრმა ქრისტე მწიგნობართა შორის“ ახლებურ შეფასებას.

დასახელებული ნაშრომების საკითხთა წრე საკვებით საკმარისი იქნებოდა გ. ჩუბინაშვილის გაქანებისა და დასახურების ნათელსაყოფად. იგი ქართული ხელოვნების წამყვანი დარგების ისტორიის დამდგენია, ქრისტიანული ამიერკავკასიის მხატვრული მემკვიდრეობის შემსწავლელი, ევროპული მხატვრობისა და ქანდაკების ღრმა მკოდნე... მის ნაღვაწს სხვა მხარეც აქვს. გ. ჩუბინაშვილი იმთავითვე დიდად ზრუნავდა მოწაფეების აღსაზრდელად. 1930-იანი წლების ბოლოს შექმნა კიდევ თანამშრომელთა თუმც მცირე, მაგრამ საიმედო ჯგუფი. მათ აკავშირებდათ საერთო მიზანი, საერთო ამოცანა, საერთო სწრაფვა და, რაც მთავარია, კვლევითი მეთოდის ერთიანობა. ამ კუთხითაც, ხელოვნების საისტორიო პრინციპების შესამუშავებლად, გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს გ. ჩუბინაშვილის შრომებს.

უპირველესად უნდა აღინიშნოს გ. ჩუბინაშვილის მიდგომა ადრექრისტიანულ და ე.წ. „ბიზანტიური წრის“ ხელოვნებისადმი. მან თავიდანვე არ გაიზიარა მაშინ საყოველთაოდ აღიარებული და ახლაც საკმაოდ გავრცელებული შეხედულებანი, რომლის თანახმად დასაშვებია უზარმაზარი რეგიონის ძეგლთა განხილვა როგორც ერთგვაროვანი კულტურის, ერთი და იგივე ისტორიული პროცესის წარმონაშობის. ამისდა კველი იგებოდა, უმეტესწილად ნებისმიერად, „ეპოლუციური მწკრივები“, შედგენილი სივრცითა და დროით დაშორებული ნაწარმოებებისაგან, იძებნებოდა ამ „განვითარებათა“ წარმმართველი „ცენტრები“, ხოლო ყოველგვარი განსხვავება ნებისმიერადვე შერჩეული „ეტალონებისაგან“ პროვინციალიზმად ინათლებოდა. გ. ჩუბინაშვილმა ვითარება სხვაგვარად დაინახა. მან მიიჩნია, რომ ისევე, როგორც მაგალითად, ახალი დროის ევროპაში, აღმოსავლეთ საქრისტიანოს ქვეყნების კულტურათა საერთო ტენდენციები ოდნავადაც არ გამოირჩევა მათი განხორციელების არსებით სხვადასხვაობაში. იგივე საყოველთაო პროცესები ამა თუ იმ მხარესა და ერთან სხვადასხვანაირად მიმდინარეობს ადგილობრივი გარემოებებისა და ტრადიციების შესაბამისად. „გავლენებისა“, ან ქვეყანათაშორის გაცვლა-გამოცვლის დადასტურებას თან უნდა სდევდეს იმის გააზრება, თუ რატომ და რისთვის იქნა

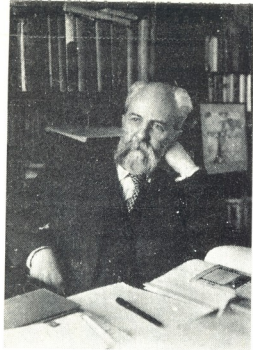
გადმოღებული რომელიც ფორმა თუ ხერხი, რა სახე მიიღო მან სხვაგან, სხვა ოსტატთა ხელში. ასე იქნა შესწავლილი გ. ჩუბინაშვილის მიერ ქართული და სომხური ხელოვნება და ამგვარად ითხოვდა იგი აღმოსავლეთ-ქრისტიანული სამყაროს ნებისმიერი კუთხის ძეგლთა დამუშავებას. მართალია, მეცნიერებაში არა აქვს აზრი პრიორიტეტებსა და პირველობაზე დავას, მაგრამ მიხვდა ვეასხედვს, რომ ასეთი მიდგომა ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაში 60 წლის წინათ დამკვიდრდა, მაშინ, როდესაც ევროპელ სწავლულთა ნაწერებში იგი სახელმძღვანელოდ მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ იქცა და ისიც ხშირად მხოლოდ სიტყვით.

ამ ამოსავალ პრინციპს ბუნებრივად მოსდევს ზოგად-სახელოვნებათმცოდნეო მეთოდების უფრო გაბედულად და ფართოდ მოხმობა, ვიდრე ეს შესაძლებელია ტრადიციულ „ქრისტიანულ არქეოლოგიასა“ და სახელოვნებათმცოდნეო ბიზანტინისტიკაში. მართლაც, სრულებით წარმოუდგენელია ერთ სტილურ ფენომენად განზოგადდეს კონსტანტინეპოლს, სამხრეთ სირიაში, მცხეთასა თუ ვალარშაპათში ნაშენი, ნაქანდაკევი თუ ნახატო. ასეთი ნაშადადევი შეერთება ერთობ ფანტასტიკურ „ადრექრისტიანულსა“ თუ „ბიზანტიურ“ სტილს მოგვცემს, რომელიც ვერავითარ კრიტიკას ვერ გაუძლებს. ამის გამო იყო, რომ, ჩვეულებრივ, მხოლოდ ზოგიერთი, გამორჩეული ძეგლის ხელოვნებათმცოდნეობით აღწერა ხდებოდა. ქართული და სომხური ხელოვნების მაგალითით გ. ჩუბინაშვილმა აჩვენა, რომ თუ „ბიზანტიურ“ წრეს ისევე მოვეყვებით, როგორც სხვა ეპოქებს, ჩინებულად ხერხდება სტილისტური სტრუქტურებისა და მათი მონაცვლეობის აღმოჩენა; რომ ამ სამყაროსაც უდგება სხვაგან მოსახმარი ყველა კვლევითი მეთოდი. ეს კი აღმოსავლეთ-ქრისტიანული მხატვრული კულტურისადმი მიძღვნილ გამოკვლევებში ჯერაც ფეხმოკიდებული, ხმაალალი ეპითეტებით შეზავებული აღმნუსხველობის თავიდან აცილებას ნიშნავს.

ახლა, როდესაც გ. ჩუბინაშვილის დანატოვარი ქართული კულტურის ისტორიის ფაქტად იქცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ მის ნააზრევს საყოველთაო-მეთოდოლოგიური მნიშვნელობაც აქვს. თავის დროზე ზოგიერთი კრიტიკოსი ეცადა გ. ჩუბინაშვილის რომელიმე მათთვის ცნობილი მიმართულებისათვის

მიკუთვნებას, მაგრამ ამაოდ. სხვაგვარი ვერც იქნებოდა, ვინაიდან მისთვის უცხაო ერთი კვლევის წესით ან ერთი ისტორიკოსის მოდელით შეზღუდვა. გ. ჩუბინაშვილი იმ მეცნიერთაგანია, ვინც ანალიზისას საბოლოო სინთეზსაც გულისხმობს, ესოდენ სანატრელს თანამედროვე ხელოვნებათმცოდნეობისათვის. ხელოვნების ნაწარმოებსა თუ მოვლენას იგი ყოველთვის მრავალი მხრიდან ხედავს და თანაც სხვადასხვა ასპექტთა ალურველად, მათი ისტორიული ნაირბუნებოვანების გათვალისწინებით. ეს საუკეთესოდ ჩანს საკუთრივ მხატვრული ფორმის გარჩევისაც. ჩუბინაშვილი მკაცრად ანსხვავებს, მაგ., სტილის, ე. ი. ფორმის შინაგანი კანონზომიერების და ფორმის ელემენტთა ისტორიას, რომელთა შორისკვება ძალზე ხშირია თვით გამოჩენილ მეცნიერებთანაც კი. მიუხედავად ნაწილებისა და მათი შეკავშირების რიგის განუყოფლობისა ცალკეულ ნაწარმოებში, გ. ჩუბინაშვილი არასოდეს გვაფიქვებს, რომ ელემენტები შეიძლება რამდენიმე სტილისტურ ეტაპს გაუყვას, ხოლო თვით სტილი კი აუცილებლად ერთგვარადია. ყოველთვის მკაცრად მიჯნავს იგი სტილის ტიპსა (მაგ., კლასიკური, ცხოველხატული და სხვ.) და სტილს, როგორც კონკრეტულ ისტორიულ მილიანობას.

მაგრამ ხელოვნების ქმნილება გ. ჩუბინაშვილისათვის — თუკი იგი საერთოდ იმსახურებს ხელოვნების სახელს — პირველ ყოვლისა ფორმა კი არაა, არამედ სულიერი შინაარსის, თავისი დროის სულისკვეთების მტარებელი; ყოველი ნაწარმოები ეპოქისეულ მოვლენებთან ერთობლიობაშია დასაანახი. სოციალურ-კულტურული ვითარებისაგან განუცალკევებლად. გ. ჩუბინაშვილი არასოდეს აყოლია ფსევდომარქსისტულ ვულგარულ სოციოლოგიას, კულტურის გამოვლინებათათვის სოციალური ისტორიიდან ნასესხები დასახელებების ჩამორიგებით რომ ძმყოფილდებოდა. იგი არ ცდილობს ძალისძალად მიაწეროს სპეციფიკურად მხატვრულ მომენტებს სოციალური საწყისი. მით უფრო თვალსაჩინოდ წარმოგვიდგება საზოგადოებრივი გარემოთი უშუალოდ შეპირობებული მოვლენები. საკმარისია გავისინეთოთ თუ როგორ ახსნა გ. ჩუბინაშვილმა XVI-XVIII საუკუნეების აღმოსავლეთ საქართველოს ნაგებობებში ირანული ელემენტების მოჭარბება საზოგადოების ზედა ფენის გემოვნების „გასპარსულებით“. ხელოვნების ნაწარმოებებში



გიორგი ჩუბინაშვილი (1955 წ.)

გ. ჩუბინაშვილი იდეებისა და სულიერ განწყობილებათა ცვლილებებსაც კითხულობს. რელიგიური განცდის სხვაობაა დანახული — საკუთრივ შემოქმედებით — პლასტიკურ ძიებებთან ერთად — თუნდაც ქართული ჰედურობის დროისმიერი სახეცვლის მიღმა. ცხადია, შინაარსობრივ-იდეური მხარის განხილვა სათანადოდ შემტკიცებულია ხოლმე მწერლობისა და წერილობითი წყაროების ჩვენებით და ამის გამო ყველა შემთხვევაში თანაბრად ვერ მოხერხდებოდა; ამ მხრივ გ. ჩუბინაშვილიც და, სხვათა შორის, ხელოვნების დღევანდელი მკვლევარიც, დამოკიდებულია ქართველთმცოდნეობის საერთო მდგომარეობაზე. მაგრამ რაღაც მინიშნებით მაინც ერთეული ძეგლისა თუ ეპოქის სულიერი სახე უთუოდ არის მოხაზული. ასე, მკითხველი შეიძლება არც შეაჩეროს „წრომის“ შესავლის დამაბოლოებელმა წინადადებამ: „ეჭვი არ არის, რომ ასე შექმნილ საეკლესიო სივრცეში აღვლენილი ლოცვა... რელიგიური განცდის იმ სიმკაცრითა და სიღრმით იყო აღსავსე, საერთოდ რომ ახასიათებს ადრეულ ქრისტიანობას; წრომელი არქიტექტორი ჩვენ უნდა წარმოვისახოთ ადამიანად, ვინც თავისი რწმენისამებრ ცხოვრობდა და თავისი მრწამსის შესაბამისად ქმნიდა“. მაგრამ წიგნის ბოლომდე ჩაკითხვისას ნათელი ხდება, რომ სწორედ იგია ამ თითქოს ერთმნიშვნელოვან ფორმათა და სტილის საისტორიო, თხზულების ემოციური კამერტონი. არასეთი ძეგლებიც, რომელთა გაგება უმათა-

რესად მათში დაკვლევული სულის მოძიების ამოხსნას ითხოვდა. აღმშენებელთა ფსიქოლოგიიდან აქვს განმარტებულ ნაშეილს შიომღვიმის მონასტრის ძველი ტაძარი ანდა გარეჯელი ბერების სხვადასხვადროინდელი ნაშენობა. არსებითად, ფსიქოლოგიას ეფუძნება გ. ჩუბინაშვილი, როდესაც ქართული თუ სამხურო ხელოვნების სტილებისა და ფორმების ცვალებადობაში ერის ისტორიულად გამომუშავებული ხასიათის მუდმივ ნიშნებს ეძიებს.

ხელოვნების ნაწარმოები, გ. ჩუბინაშვილის აზრით, ამრიგად, მრავალმხრივია, მრავალწახანგოვანი. საქმე ის კი არ არის, უცილობლად ყველა მათგანი გაშუქდეს, არამედ თუნდაც ერთ-ერთის მოაზრებისას, სხვათა იყოს ნაგულისხმევი. ესა და წახანაგთა მკაფიო აზროვნებითი მოსაზღვრა უნდა იყოს გ. ჩუბინაშვილის, სამწუხაროდ, ცალკე დაუწერელი, მეთოდოლოგიური კონცეფციის მთავარი დებულება, და კიდევ ერთი რამ: ნებისმიერი კუთხით გარჩევისას — მისი კონცეფცია კი ასაბეჭების, შეიძლება იქქვას, უსასრულო რაოდენობას უშვებს — ხელოვნებათმცოდნე ხელოვნების უკეთ გაგებისათვის უნდა ზრუნავდეს და არა ხელოვნების ისტორიის მონაცემებით რაღაც გარეშე მოსაზრებათა განსამტკიცებლად. თუ არა და, იგი გასცილდება თავის დარგის საზღვრებს და, ეგებ, უმნიშვნელოვანეს საკითხებსაც ასევეებს.

ხელოვნების მრავალი კუთხით განხილვა ლოგიკურად გამომდინარეობს მის რაობაზე გ. ჩუბინაშვილის შეხედულებიდან. იგი მას ადამიანთა ცხოვრების აუცილებელ შემადგენლად სწამდა, ეთიკურ მოქმედებასთან ერთად კაცებრივი ბუნების უმაღლესი უნარის გამოხატულებაც. შემოქმედ ადამიანთა კრებულად გარდაქმნილი საზოგადოების „ფორმათა მხატვრულობით გამოხატულებას“ ყოფა იყო მისი სამომავლო იდეალი. მის იმდენვეს ემსახურებოდა უთუოდ გ. ჩუბინაშვილი თავისი სამეცნიერო მოღვაწეობითაც. ხელოვნების ძველი ძეგლების ისტორიულ ამტყვევლებას, მათ შემოყვანას თანამედროვე ქართველის თვალსაწიერში არა მარტო უნდა გაემდიდრებინა იგი, არამედ ბიძგი მიეცა ახლანდელი ხელოვნებისათვის. მათი ცხოველყოფელობის გაცნა, მისი აზრით, დღევანდელი მხატვრისა თუ ხუროთმოძღვრის ნიჭიერებასაც მისცემდა საზრდოს და მიმართუ-

ლებას. ბუნებრივია, რომ იგი ჩაბმული იყო არქიტექტურულ ცხოვრებაში როგორც თეორეტიკოსი და კრიტიკოსი, რომ იგი — ძველი ხელოვნების მკვლევარი — მიუღებლად თვლიდა შუა საუკუნეების ხუროთმოძღვრების მიბაძვას, მაშინ, როდესაც პრაქტიკოსი — ხუროთმოძღვარი ტაბერტიდან და ხატებიდან გამომხატული ჩუქურთმებით ფარავდნენ ახლებურ ნაგებობებს. მაღალი ხელოვნება გ. ჩუბინაშვილისათვის პიროვნებაზე ეთიკურად მოქმედებდა. შემთხვევითი როდია მისი განსაკუთრებული სიყვარული ფორმით სრული და იმავდროულად აზრ-იბრვიად დატვირთული ნაწარმოებებისადმი, ისეთი მოაზროვნე მხატვრებისადმი, როგორცაა ა. დიურერი და ა. ბარლახი. ჩვენს ხელოვნებაშიც ხომ მას აშკარად ადრეული ხანა ერჩივნა მოგვიანო, ეთქვას, XII-XIII საუკუნეებისას, მისა შედარებით უფრო თვითკმარი არტისტიზმით. მეცნიერებაც, ამის გამო, ვერ იქნებოდა გ. ჩუბინაშვილისათვის თვითმიზნურ-აკადემიური, მით უმეტეს, საკაბინეტო საქმიანობა. იგი სასიცოცხლო საჭიროება იყო, ცხოვრების ერთი შენაკადთაგანი. ამიტომაც უთავსებდა იგი ასე ადვილად საზოგადოებრივსა თუ

პედაგოგიურ მუშაობას, ამიტომ აღნიშნავდა თავისი მოგონებების ბოლოს: მეცნიერებასთან ერთად ფერმწერთა, მოქანდაკეების ქიტექტორთა მომზადებას ვეწეოდით. ისევე როგორც ქართველი რომანტიკოსებისათვის, ი. ჭავჭავაძისა თუ ივ. ჭავჭავაძისათვის, გ. ჩუბინაშვილისათვისაც წარსული განუყოფელია აწმყოსა და მერმისისაგან, მათი საფუძველთა-საფუძველია.

არცთუ ბევრია მეცნიერი, რომელსაც სკოლის დამაარსებელი შეიძლება ვუწოდოთ; კიდევ ნაკლებია ხელოვნებათმცოდნეობის ისტორიაში ისეთი, ვისაც ერთდროულად მთელი ერის ხელოვნების ისტორიის უმთავრესი ფაქტები შეეგროვებინოს, გეცხროლოს ისინი, მხატვრულ-ისტორიულ პროცესადაც წარმოედგინოს, ეროვნული თავისებურებაც ეჩვენებინოს; ცოტაა მკვლევარი, ვისი ნათქვამი მსოფლიო მეცნიერებისათვის დამოუკიდებელ წვლილად ჩაითვლება; მით უფრო იშვიათია პიროვნება, რომლის მთელი ცხოვრება ამაღლებული ზნეობრივი შრომის მსახურებაა. გ. ჩუბინაშვილმა შესძლო ყველაფერი ეს. ამიტომაც დარჩება იგი მარადეამ მოსაკონარი და სამაგალითო.

პანორამა

ცხ. 64 გვ.

მუზეუმის კომპრინალიზაცია

ერთგვარი „სამუზეუმო ბუმი“, რაც სუბერ-გამოყენების გამართვაში გამოიხატა, სინამდვილეში მეტყველებს კომპრინალიზაციის ტენდენციებზე, რომლებმაც თავის არტახებში მოაქციეს აშშ სამუზეუმო საქმე. „არასოდეს ამერიკის სამხატვრო მუზეუმები არ ყოფილან ასე პოპულარულნი და ამავ დროს, არასოდეს არ ყოფილან ასე უყურადღებოდ მიტოვებულნი“ — წერს ხელოვნებათმცოდნე მარკ ლილი „ნიუ რიპაბლიკში“. რაც შეეხება პოპულარობას, მისი გარეგნული ნიშნები აუკარს: მოეწყო მთელი რიგი ექსტრავაგანტური გამოფენები, საზღვარგარეთის მუზეუმების კოლექციების ჩართვით (მაგ. ვაშინგტონის ეროვნულმა სამხატვრო გალერეამ გამართა სურათების, აუქნის, საიუველირო ნაწარმის გამოფენა — დიდი ბრიტანეთის 200 სასახლიდან; ბუნების ისტორიის ამერიკულმა მუზეუმმა — გალფინა „მაიას უძველესი ცივილიზაციის საგანძური“, „მეტროპოლიტენის“ მუზეუმმა მოაწყო ვან გოის დიდი გამოფენა).

მაგრამ ამგვარი მასშტაბის ღონისძიებანი სერიოზულ მეცნიერთა წრეებში დიდ შეშფოთებას იწვევს, ვინაიდან დიდი გამოფენები დიდ სახსრებსა და ენერჯის მოთხოვნებს და უყურადღებოს გარეშე რჩება მუზეუმთა მუდმივი კოლექციები. ნიუ-იორკის მუზეუმის დირექტორის ნოუზლის სიტყვებით: „ჩვენ

მძიმედ გვაწევს კომერციული ტენდენცია, ჩვენი კულტურის დაწესებულებებისათვის ეგზომ დამახასიათებელი, რაც, უეჭველად, არაჩანასი ტენდენციაა. აუცილებელია, რათა პირველ ადგილზე დაეპარსონ ესთეტიკური კრიტერიუმები. ახლა კი ჩვენ სულ უფრო დაბლა ვეშვებით. მაურებელთა რაოდენობისა და კოლექციების რაოდენობის ზრდა თვითმიხანადა გადაქცეული“.

მარკ ლილის თქმით, დღევანდელი ამერიკული მუზეუმებისათვის დანახასიათებელია „ღრმა იდეების კრიზისი, მუზეუმების, როგორც სოციალური ინსტიტუტების, ფუნდენტური პრინციპების ურწმუნობა. მუზეუმები დამოკიდებულნი არიან განწყობილებაზე, ხელოვნებაში გაჩენილ ახალ მოდაზე, პოლიტიკაზე, გაართობაზე“. ჩვენი მზრთ დავსძენთ, რომ ეს სხვა არაფერია, თუ არა ეკრმო ბიზნესის საპარსტრატეგია, რომელსაც არავითარი კავშირი არა აქვს მუზეუმის სოციალურ ფუნქციასთან.

სამართლიანად შენიშნავს იგივე ლილი — „ამერიკული მუზეუმები ამ უჩანასენელ ხანს დაემგვანენ ზღვის ტალღებზე მოდრეიფე ხომალდებს, რომელთაც არა აქვთ ნათლად გააზრებული იდეური ღრუა. სამუზეუმო აღზრდა — სოციალური აღზრდა და იგი კომერციულ იდეალებს კი არა, ესთეტიკურ და საზოგადოებრივ იდეალებს უნდა ემსახურებოდეს“.

(გაგრძელება 88 გვ.)



გიორგი ბათიაშვილი

ძველი თბილისის რეკონსტრუქცია და რეპენერაცია

1983 წლის საუკეთესო ნაგებობათა III საკავშირო დათვალერებაზე მაღალი შეფასება ჰპოვა ძველი თბილისის რეგენერაციის პროექტა (რეალიზაცია). აღინიშნა ქალაქის გარემოში ისტორიული უბნების განახლებისა და ამ უბნებში თანამედროვე ნაგებობათა ტაქტიანი შერწყმისადმი პროფესიულ-შემოქმედებითი მიდგომა.

შეითხველებს ვთავაზობთ ინტერვიუს ამ პროექტის ერთ-ერთ ხელმძღვანელთან, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწესთან, საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის მდივანთან გიორგი ბათიაშვილთან, რომელიც გამოქვეყნდა ჟურნალში „არხიტექტურა სსსრ“ № 3, 1985.

კითხვა. ბატონო გიორგი, თქვენს ბიოგრაფიას რომ გადაავლოს კაცმა თვალი, ისეთი შთაბეჭდილება დარჩება, თითქოს თქვენი შემოქმედებითი ცხოვრება რამდენიმე სრულიად განსხვავებული მიმართულებით ვითარდებოდა. იყო ერთგვარი „ნახტომები“ მთავარი თემის ძიებაში.

პასუხი. არაფერია. თავიდანვე მიინტერესებდა გარემოს პრობლემები. მთელი ცხოვრება დაკავებული ვარ ურბანიზირებული სივრცეებით. ვახსოვთ, ალბათ, რომ სერიოზული სჯაბაასი მომავალ ქალაქზე, ურბანიზირებული გარემოს ფორმირებაზე 60-იან წლებში დაიწყო. ჩვენ ვგრძნობდით, რომ ეს პრობლემა არსებობს და

ახლის დაპროექტებისას ვცდილობდით მოგვეჩინა მასთან კავშირი. დადგა მრავალი ჩვეული კატეგორიის გადაფასების დროც

კითხვა. რა გზით მიაღწიეთ ამ თემას?

პასუხი. ყველაფერი დაიწყო მაშინ, როდესაც გავეცანი კ. დოქსიადისის დოქტრინას, მის იდეალურ ქალაქთა თეორიას, რომელიც მათი დინამიკური განვითარების პარამეტრებიდან მომდინარეობს. იმ დროს სერიოზულად საუბრობდნენ არასერიოზულზე. საავტომობილო და არასავტომობილო სივრცეთა ინტეგრაციის პრობლემას 1960-იან წლებში საერთოდ არ განიხილავდნენ. მაგრამ -სამოციანი წლების დასასრულისათვის.. დამოკიდებულება



სიონის სანაპიროს განაშენიანება (არქიტექტორები — გ. ბათიაშვილი, დ. ალენტი, მ. ლეკვიშვილი, თ. ღვანიძე)

ისტორიულად ჩამოყალიბებული ქალაქების მიმართ შეიცვალა. „ვენეციურ ქარტიაში“, რომელიც კაცობრიობას ძეგლების დაცვისაკენ მოუწოდებს, მითითებულია აუნაზღაურებელი დანაკარგები ამ სფეროში. „ძეგლის“ ცნება გაფართოვდა. იგი არა მარტო უნიკალურ ობიექტს, არამედ სხვადასხვა ეპოქებში ჩამოყალიბებულ მთელ ქალაქმშენებლობით ფრაგმენტებს გულისხმობს. ვფიქრობ, რომ საზოგადოებრივი აზრის შეცვლა გამოწვეული იყო იმით, რომ დაიწყო კულტურათა ერთგვარი ნიველირების პროცესი, იკარგებოდა ცალკეულის „პოლუსური-

ბა“ — თვითმყოფადობა, მიმზიდველობა. კაცმა რომ თქვას, ობიექტი კი არ გვიზიდავს, არამედ მასთან დაკავშირებული სულიერი სამყარო. საკუთარი სახის, კულტურების შენარჩუნება, ურთიერთგამდირღბისაკენ სწრაფვა — ასეთია გზა კულტურისა და თითოეული ადამიანის ამაღლებისაკენ.

ვალმერთებდი მისს.* ახლაც მზიბლავს მისი სრულყოფილი ოსტატობა. ვთვლი, რომ „სიგრემი“ XX საუკუნის პირამიდაა, მაგ-

* იგულისხმება არქიტექტორი ლიუდვიგ მის ვან დერ როე. (რედ.)

რამ მისი უნივერსალურობის პრინციპი დამლუპველია, ხოლო ფორმა — მიმზიდველი, ამიტომაც ფორმის წყალობით, ფილოსოფიური კონცეფციის გავლენის ქვეშაც ექცევი. განა შესაძლებელია ე. წ. მისიეული არქიტექტურის გავრცელება მისი ოსტატობის გარეშე? ერთხელ სტუმრად ვიყავი მასთან და მისმა მიიხრა მიჩიგანის ტბაზე აშენებული სამი სახლის შესახებ: „ისინი ეკვატორზეც და ჩრდილოეთ პოლუსზეც თავს კარგად იგარბობენო. ბუნებაზე უკეთესი მანც არაფერია, ამიტომ ჯობს მიინიღან უმზირო ბუნებას, ვიდრე ნებისმიერი დიდოსტატის სურათს“. როგორ აღქმება მინა აფრიკის ან ჩრდილოეთის გარემოში? ეს, როგორც ოსტატის, ისე მისი ეპიგონების მარადიული თემაა. სტოუნთან საუბრისას დავინტერესდით: „ვინ არის ამჟამად რაიტის სკოლის წარმომადგენელი“ (ატელიეში ოსტატის სურათი ეკიდა). პასუხი ასეთი იყო — „ნებისმიერი არქიტექტორი, რომელსაც აქვს ბუნების მიმართ თავისი დელიკატური დამოკიდებულების გამოხატვის უნარი. რაიტი სამყაროს ზედვას, თვითმყოფადობას გვასწავლიდა“.

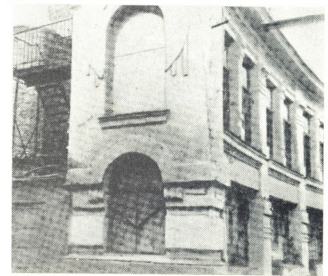
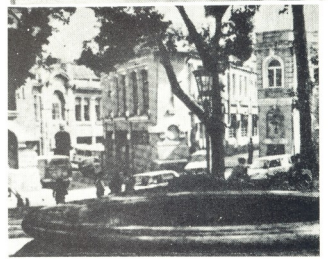
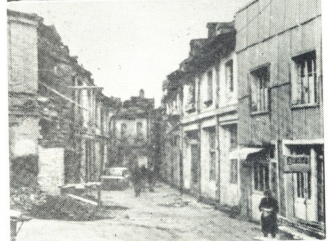
კითხვა. რაში მდგომარეობს კავშირი ეროვნულ კულტურასა და თანამედროვე არქიტექტურას შორის?

პასუხი. ნუ გაიკვირვებთ იმას, რასაც ახლა გეტყვით. ჩემის აზრით, პომპიდუს ცენტრის არქიტექტურული იდეა თბილისში უნდა და-

შარდენის ქუჩა რეკონსტრუქციის შემდეგ (არქიტექტორები: გ. ბათიაშვილი, ნ. გამსახურდია, ბ. მარგიშვილი)

შარდენის ქუჩა რეკონსტრუქციამდე „ბამბის რიგი“ რეკონსტრუქციის შემდეგ (არქიტექტორები: გ. ბათიაშვილი, ნ. გამსახურდია, ბ. მარგიშვილი).

„ბამბის რიგი“ რეკონსტრუქციამდე





სიონის სანაპიროს განაშენიანება

ბადებულყო. გავისხენოთ თბილისური სახლები ნახევარატრიუმიაი ეზოებოთ. ერთმანეთთან კონტაქტისას მათი ბინადარნი ყოველთვის გარესამყაროს მოვ-

ლენათა საქმის კურსში არიან, მათი ცხოვრების წესში არ არის იზოლაცია. ნახევარატრიუმიაი სისტემა არ მოითხოვს ქუჩის სივრცეს — მოედნებს, მასში თავის-

სიონის სანაპიროს განაშენიანება



თავად გროვდება საზოგადოებრივი ინფორმაცია. პომპილუს ცენტრი გარეთ გასცემს ინფორმაციას შინაგანი პროცესების შესახებ ხოლო შიგნიდან იგი დაკავშირებულია გარეგან სამყაროსთან თვით ამ ინფორმაციის საწყისბთანაც კი. რა თქმა უნდა, მე ვლაპარაკობ ამ თემის შინაარსობრივ მხარეზე. ამ შინაარსის გამომხატველმა დიზაინერულმა, ერგონომიკულმა პრინციპმა თავისი ფორმით შესაძლოა შეგაცებუნოთ, მაგრამ გარემოსა და ახალი ნაგებობის მემკვიდრეობითობა არსებობს. იგი ვლინდება, თუნდაც წმინდა პარიზულ მიდრეკილებაში მოდის კანონმდებლობისაკენ, სიხლადკენ. ჩვენ კი, სამწუხაროდ, მემკვიდრეობითობას განვიხილავთ გარეგანი ნიშნებით. მაგრამ XXI საუკუნის მიჯნაზე უნდა ვეცადოთ ჩაეწვდეთ მის არსს.

კითხვა. მამ ასე. თქვენ დაცივით დისერტაცია...

პასუხი. დაცვის შემდეგ გადაწყვიტე აღარ გამეღრმავებინა მეცნიერული კვლევა და ხელი მომიკლდა იმისთვის, რაც ჩვენი კულტურას შეუწარმუნებს თავისებურებას და უზრუნველყოფს მის მემკვიდრეობითობასა და განვითარებას — უპირველეს ყოვლისა ქალაქთმშენებლობაში, არა მოცულობაში, არამედ სისტემატურ სტრუქტურაში.

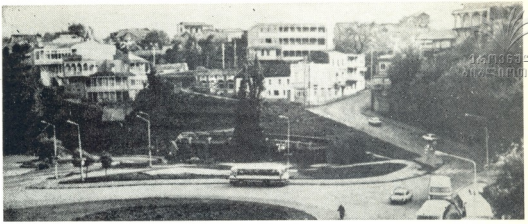
მინდა მივაქციო თქვენი ყურადღება იმ გარემოებას, რომ თბილისი არასოდეს არ ყოფილა კარმიდამოებიანი ქალაქი. იგი ყოველთვის მკაცრ ჩარჩოებსა და სტრუქტურაში ვითარდებოდა. ამგვარად, თუკი ქალაქთმშენებლობითმა გარემომ შეძლო გამოეხატა დამოკიდებულება ქალაქური ცხოვრების წესისადმი, განა შეიძლება ზეივბით სიახლე იმაში, რაც უცხო და უჩვეულოა ჩვენი ფსიქიკისათვის, ჩვენი აღქმისათვის?

კითხვა. ხომ არ გეჩვენებათ, რომ ეს აზრი ეწინააღმდეგება 30-იანი წლების ქალაქთმშენებლობითი რეკონსტრუქციის იდეებს, როდესაც ჩვენ ვესწრაფოდით არა მარტო ქალაქის გაჯანსაღებას, არამედ ვცდილობდით მისი იერის შეცვლას, ჩვენი დროის ნიშნების მინიჭებას?

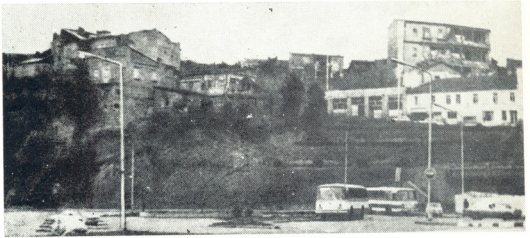
პასუხი. იმ დროს ხდებოდა ფასეულობათა გადაფასება. სოციალურ ფასეულობათა განმტკიცებისათვის არ არის აუცილებელი სრული გარდაქმნა, რომლის პროცესში ბევრი რამ ხარისხივანიც იკარგება. ამის თვალსაჩინო მაგალითია სანაპიროთა მშენებლობა თბილისში, ძველი ქალაქის ზონაში. იგი მიჩნეული იყო ერთადერთ სწორ გადაწყვეტილებად და ანგარიშს არ უწევდნენ იმას, რომ ბევრი რამ უკვალოდ გაქრებოდა. დღესაც არსებობს იგივე პრობლემები, ჩვენც ვიჭრებით ჩამოყალიბებულ სტრუქტურაში. როგორ შემოვიტანოთ სიახლე ისე, რომ არ დავანგრეთ ძველი და ამ ახლისაგან მაქსიმალური უკუგება მივიღოთ? რა ვაკეთოთ და როგორ ვაკეთოთ?

ნიმუშად ყოველთვის მომყავს კოლეგა შ. ყავლაშვილის ნამუშევარი — გზაგამყვანი მტკვრის მარცხენა ნაპირზე. თითქოს მისი ფუნქცია იყოს სანაპირო. მაგრამ ეს სანაპირო კი არა, ესტაკაა, რომელმაც არ დაარღვია ეკოლოგიური წონასწორობა (სატრანსპორტო პრობლემის გადაჭრისას არ დაინგრა ქალაქთმშენებლობითი გარემო. აი — უკვე ჩამოყალიბებული სტრუქტურებისადმი დამოკიდებულების საუკეთესო მაგალითიც).

დღეს სასაცილოა „პროტეზირების“ მიზნით ვაშენოთ წინასაუკუნეთა მეთოდებით. ახალი — ჩვენი ეპოქის სახე, მისი „პასპორტი“ უნდა იყოს. მაგრამ შენ შემოგყავს ცხოვრება, რათა არ



დღუტუ მეგრელის ქუჩა და ლენინის აღმართი (არქიტექტორები გ. ბათიაშვილი, მ. ლევკვიშვილი) რეკონსტრუქციის შემდეგ



დღუტუ მეგრელის ქუჩა და ლენინის აღმართი რეკონსტრუქციამდე

დაირღვეს უკვე ჩამოყალიბებული, ესოდენ არსებითი შენი ფსიქიკისათვის, შენი ცხოვრების წესისათვის.

კითხვა. ხომ არ გეჩვენებათ, რომ დღეს ესოდენ აქტიური „დაცვითი“ ტენდენციები შეაფერხებენ ქალაქის განვითარებას?

პასუხი. როდესაც დაკარგული აღდგენას ვცდილობთ, იმაზეც უნდა ვიფიქროთ, რომ ის გამოსადეგი იყოს თანამედროვე ცხოვრების წესისათვისაც, რადგან ნებისმიერი ქალაქში მშენებლობითი გარემო — სასიცოცხლო ფუნქციების შემსრულებელი ორგანიზმია. რეგენერაცია — უსასრულო პროცესია. ცხოვრება წინ მიდის, დგება კომფორტის ახალი საფეხური, რაც ჩარევას ითხოვს, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ზონის

სოციალური გარდაქმნის საკითხი საზოგადოების განვითარების ყოველ ახალ ეტაპზე დროის მოთხოვნათა შესაბამისად უნდა გადაწყდეს, მაგრამ აუცილებლად გარემოს ჩვენამდე მოღწეული ძირითადი თვისებების შენარჩუნებით. როდესაც მეკითხებიან, თუ როგორია რეგენერაციასთან დაკავშირებულ სამუშაოთა მეთოდები, მე ვპასუხობ, რომ ერთიანი მეთოდები არ არსებობს — ყოველ ლოკალურ ამოცანას აქვს საკუთარი, ამავე დროს თანამედროვე მოთხოვნათა დონის შესაბამისი მეთოდი. ჩვენც თამამად შეგვყავს განაშენიანების ახალი, ფუნქციით და ფორმით თანამედროვე ელემენტები, ვცდილობთ დაეუმორჩილოთ ისინი არსებულ გარემოს.

კითხვა. არქიტექტორთა წრე-

ში ფართოდ არის აღიარებული აზრი, რომ ახალი ჩანარები არსებულ გარემოცვას უნდა დაემორჩილოს. ჩვენს პრაქტიკაში ამის არაერთი ყარგი მაგალითია. ვაცილებში უფრო რწვიათად და ნაკლები წარმტებით იყენებენ ძველისა და ახლის კონტრასტის პრინციპს:..

პასუხა. ჩვენ გცილობდით ხელი არ გეცხო ქალაქის იმ ნაწილებისათვის, სადაც ახალი უნდა დომინირებდეს. ჟერ-ჟერობით გამოცდილება და ძლის მოკრება გემატებს. საქირია ფრთხილი დამოკიდებულება დაცივის მიზნით, შემდეგ კი ახლის შემოყვანა გარემოაღმი ფრაგმენტის (და არა მთლიანი სისტემის) დამორჩილებისათვის.

კითხვა. როგორ გამოიცნოს კაცმა, სად იქნება ეს დომინანტები?

პასუხი. კიდევ ერთხელ შეგახსენებთ, რომ პომპიდუს ცენტრი უპირველეს ყოვლისა კონცეციაა. ცენტრის დეტალური დაგეგმარების პროექტის დამუშავების შემდეგ, ჩვენ განესაზღვრეთ ქირურგიული ჩარევის ზონები — გამოიყავით ის ადგილები, სადაც აუცილებელია დაკარგული ფუნქციის აღდგენა. ფუნქციის დაკარგვა — სახის, ხასიათის დაკარგვა. ფუნქციის აღდგენა შესაძლებელია მხოლოდ ახლით, ახალი არქიტექტურით. მაგალითად — ლესელიძის ქუჩა, რომელიც კვეთს მთელ ძველ ქალაქს და აკავშირებს მას ქალაქის ძირითად ნაწილებთან, ისტორიულად არსებობდა როგორც სავაჭრო-სახელოსნო „შინა ბაზარი“. დღეს ეს სატრანსპორტო მაგისტრალია და მისი სახე სრულიად შეიცვალა. დადგა დრო მასაც მოეკიდოთ ხელი, მივანიჭოთ სხვა ფუნქცია — საზოგადოებრივი (ხალხის მოზიდვის ობიექტების საშუალებით) ე. ი. აღვადგინოთ არა

მისი ძველი ფუნქცია, არამედ ადგილის მიმზიდველობა (თეატრებით, კინოღარბაზებით, სავაჭრო წერტებით და ა. შ.). ეს ფუნქცია უნდა განხორციელდეს არა „იმ არქიტექტურის“ მეთოდებით, არამედ თანამედროვე, ჩვენი დროის თანმიერი არქიტექტურით. ამასთან დაკავშირებით, მახსენდება მწერლის სიტყვები: „ყოველმა თაობამ ხელახლა უნდა თბრგმნოს შექსპირი“. უფრო ფართოდ რომ შევხედოთ ამ პროცესს, აღდგენით ჩვენ ვეძებთ საკუთარი გარემოს მშენებლობის გასაღებს, რომლის გარეშეც ახალ კარს ვერ გავაღებთ.

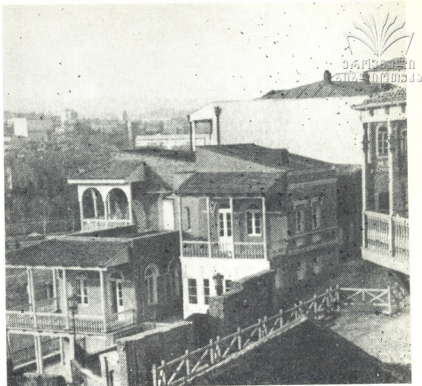
კითხვა. რით აიხსნება ძველი თბილისის რეგენერაციასთან ჩატარებულ სამუშაოთა საზოგადოებრივი აღიარება? იქნებ იმით, რომ ძველი ქალაქი ერთგვარკომპენსაციას უკეთებს ახალ საცხოვრებელ კვარტალთა ემოციურ უსახობას? რით მივალწიოთ ახალ რაიონებში გარემოს იმ სიმდიდრესა და მრავალფეროვნებას, რომელიც ისტორიულ ბირთვის სხვათაგან გამოარჩევის?

პასუხი. 60-იანი წლების დასაწყისში ქალაქელთა მკვეთრი გასვლა ქალაქის ფარგლებს გარეთ მთელი მსოფლიოსათვის იყო დამახასიათებელი. დღეს ამ პროცესმა პირი იბრუნა. ამის ახსნა შესაძლებელია მიზეზთა ერთობლიობით, მათ შორის, „შენს მიერ შექმნილისაკენ“ გამოღვიძებული გრძნობით, ამ ახალ, კეთილმოწყობილ გარემოში კვლავ დაბრუნების სურვილით. ეს ალბათ იმიტომ ხდება, რომ ახალმა კვარტალებმა ჟერ ვერ დააგროვეს ის სულიერი პოტენციალი, რომელიც ისტორიულ ზონას დრომ შესძინა. ჩემის აზრით, ახალ რაიონთა სრულყოფილი ცხოვრების შესაქმნელად საჭიროა ისტორიული გარემოს შესწავლის შედეგად შე-

მუშავებული კონცეფცია. როგორც ჩანს, გასაღები შენობათა სტრუქტურულულობის დაძლევაში კი არ არის, არამედ გარემოს ორგანიზაციაშია. პირველადი უნდა ვახდეს გარემო და არა უჯრედი, სადაც ადამიანი იძინებს. ქალაქი — ეს არის ქუჩა, მოედანი, სახლი, ეზო...

კითხვა. რით დაიწყო ძველი თბილისის რეგენერაცია?

პასუხი. ბარათაშვილის ქუჩის რეკონსტრუქციისას შ. ყავლაშვილმა გააშიშვლა ძველი გალავნის ფრაგმენტი და საზოგადოებამ ეს მოიწონა. ცხადი ვახდა გარემოს აღდგენის აუცილებლობა. ეს იყო დიპლომატიური აქცია. შოთა ყავლაშვილმა, ჩვენში ამ საქმის პიონერმა, დაიწყო ბარათაშვილის ქუჩით, შემდეგ — შარდენის ქუჩით, რკინისა და ბამბის რიგებით, ერთი სიტყვით, ზონის გარე პერიმეტრიდან. ალბათ იკითხავეთ, რატომ? უპირველეს ყოვლისა უნდა გაგვეგო როგორ მიიღებს ჩვენს ნამოქმედარს საზოგადოე-



ძველი თბილისის აღდგენილი უბნების ფრაგმენტები



ბა. ტექნიკურადაც ეს გამართლებული იყო — სამუშაოს დაწყებულფრო ადვილია გარედან, სადაც არსებობს საინჟინრო კომუნიკაციები. საჭირო იყო, ერთის მხრივ, საზოგადოების მხარდაჭერის მოპოვება, და მეორეს მხრივ, სახელმწიფოსათვის ამ აქციის განხორციელების გაადვილება-გაიფება. პირველ ფრაგმენტებს (ბართათაშვილის ქუჩის კუთხე) ხორცი შეესხა 1979 წელს. ყოველწლიურად ვაკეთებთ ერთ-ორ ქუჩას, ამავედროულად ვაწარმოებთ სამუშაოს კვარტალების შიგნით (ცალკეული ობიექტები) და ეს შესაძლება — გარედან და შიგნიდან — მუდმივია. ამას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს, როდესაც ერთდროულად ხორციელდება დიდი ფრაგმენტი და მომდინარეობს პროტეზირება, რათა არ დაირღვეს შინაგანი სტრუქტურა როგორც ფიზიკური, ისე ფუნქციონირების კომფორტულობის (მომსახურების სფერო, საბავშვო ბაღები, სკოლები) თვალსაზრისით: სწორედ ამ ობიექტების ფუნქციები არ შეიძლება „ჩაიტუნოს“ სულ სხვა მიზნით აშენებულ შენობებში. სკოლის მოთავსება, ზოგჯერ, კიდევ შესაძლებელია, მაგრამ საბავშვო ბაღისა — არა. ჩვენ გაეანალიზეთ ძველ ნაგებობებში საბავშვო ბაღის განთავსების შესაძლებლობები. აღმოჩინდა, რომ საუკეთესო სახლებიც კი არც ფიზიკურად და არც მორალურად ამ ფუნქციისათვის არ გამოდგება. სამაგიეროდ, შესაძლებელია სათავსოთა დიფერენცირება მათი გამოყენების შესაძლებლობათა შესაბამისად. მაგალითად, საძილე, სათამაშო, სასადილო ოთახები აუცილებლად ახალ შენობებში უნდა იყოს, დამხმარე სათავსოები კი ნებისმიერ სახლში შეიძლება მოთავსდეს

(როგორც იტყვიან, თვითმფრინავის ბოსელში დაყენება შეიძლება, მაგრამ ურმისაგან თვითმფრინავი არ გაკეთდება).

ასე დაეპროექტეთ საბავშვო ბაღი ავლევის ქუჩაზე. ამ სამუშაოს პრინციპი იყო — შექმნილ სივრცეში დანგრეული ქალაქთშენებლობითი სტრუქტურების აღდგენა. ამ შემთხვევაში აუცილებელი იყო საბავშვო ბაღის ფუნქციის მინიჭება. იმის გამო, რომ ტერიტორიამ არ მოგვცა სასურველი ტევადობის ახალი შენობის დაპროექტების საშუალება. გადაწყვიტეთ მოგვეხდინა დიფერენციაცია: მომსახურე სათავსოები ადაპტირებულ შენობაში განვალაგეთ, საძილე და სათამაშო ოთახები კი — ახალ ნაგებობაში. არქიტექტურის ძეგლი — XIV საუკუნის ბაზილიკა ჩართულია საერთო კომპოზიციაში (ბაზილიკის საფუძველი გაშიშვლებულია და გამოყენებულია როგორც ნახევრადლია ეზო).

გორგასლის ჩიხში საბავშვო ბაღის დაპროექტებისას შეზღუდულნი ვიყავით არა მარტო ფართით, არამედ რთული რელიეფითაც. ამიტომ შევექმენით სამდონიანი კასკადური კომპოზიცია. გამოყოფილი ფართი გამოვიყენეთ ასი პროცენტით, ბანები ვაქციეთ სათამაშო მოედნებად. იგივე პრინციპი (ხუროთმოძღვრული ძეგლის ჩართვა ახალ ფუნქციაში) უდევს საფუძვლად ბუშკინის ქუჩის რეკონსტრუქციას.

ისტორიულ გარემოში ახლის ჩემი გაგება შეეცადად გადმომეცა რამდენადმე რომანტიკულ პლანში იეთიმ გურჯისა და ავლევის ქუთხეში მდებარე საცხოვრებელ სახლზე მუშაობისას. ამ ნაგებობაში თბილისური ნახევარპატრიქიანი სახლის ტრადიციული ნიშანთვისებები შერწყმულია არქიტექ-

ქტურისადმი თანამედროვე დამოკიდებულებასთან. ერთი სიტყვით, შევეცადე თბილისური საცხოვრებელი სახლის ტრადიციული გეგმარებითი სტრუქტურის ინტეგრირება თანამედროვე პრინციპებთან.

კიოხვა. როგორ ხარის ორგანიზებული თქვენი მუშაობა?

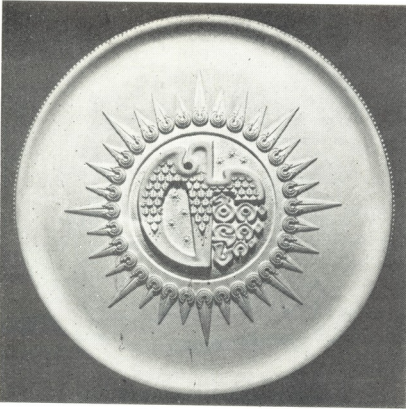
პასუხი. გვყავს გენერალური დამკვეთი — ქალაქის აღმასკომის ერთ-ერთი სამსახური. შემუშავებულია სხვადასხვა უწყებათა, სამინისტროთა და ქალაქის სამსახურთა კოორდირების სისტემა პროექტის სარეალიზაციოდ. როგორც წესი, ქალაქის სახსრები მიდის საინჟინრო ინფრასტრუქტურის გაჯანსაღებასა და ტერიტორიის კეთილმოწყობაზე. დანარჩენ სამუშაოებს აწარმოებენ ის სამინისტროები, რომლებსაც ამ ტერიტორიაზე აქვთ ობიექტები. ქალაქის აღმასკომთან არსებობს ძველი ქალაქის რეგენერაციასა და რეკონსტრუქციის სამშენებლო სამმართველო. ძალიან გვეხმარება ძეგლთა დაცვის კომიტეტი — როგორც ფინანსურად, ისე თავისი მშენებლებით. ამჟამად ჩვენი პროექტების რეალიზაციით დაკავებულია 32 ორგანიზაცია, სამინისტროთა და უწყებათა სამსახურების ჩათვლით.

1975 წლის გადაწყვეტილებით ძველი თბილისის ზონა სახელმწიფო დაცვით ზონად, ხოლო მისი მიმდებარე ნაწილები — მკაცრი ქალაქმშენებლობითი რეჟიმის ზონებად გამოცხადდა. ამავე გადაწყვეტილებით განაწილდა სამუშაოები, დადგინდა ვინ რა უნდა აკეთოს.

კიოხვა. რამდენი ახალგაზრდა არქიტექტორია თქვენს სახელსწრისში? როგორ შეფასებთ ამ დღევანდელ მათ წვლილს ამ სამუშაოში?

პასუხი. სულ ოცნი ვართ, მათ შორის 17 ახალგაზრდა და ეს არ არის შემთხვევითი. არ ვისურვებდი მუშაობას ადამიანებთან, რომლებსთვისაც ეს სამუშაო — კონცეფციის ნგრევაა. ახალგაზრდების პროფესიული ფსიქიკა კი მუშაობის პროცესში ყალიბდება. სახელსწრის დაარსებიდან ხუთი წლის შემდეგ ჩვენ გვყავს სამი-ოთხი სპეციალისტი, რომელსაც შეუძლია დამოუკიდებელ სამუშაოთა ჩატარება. იმდენად, რამდენადაც მე აკადემიაშიც ვასწავლი, მაქვს საშუალება დავაკვირდე მომავალ არქიტექტორებს, სადიპლომო პროექტებზევე შევაფასო მათი დამოკიდებულება ძველი ქალაქისადმი.

მომწონს ახალგაზრდებთან მუშაობა. ჩვენი სახელსწრის ახალგაზრდების დამოკიდებულება არქიტექტურისადმი სხვადასხვაგვარია, მაგრამ მათ აქვთ საერთო — ფაქიზი დამოკიდებულება მემკვიდრეობისადმი და რაც მთავარია, სურვილი ამოიკნონ შენების მექანიზმი, გამოავლინონ მემკვიდრეობის ფორმირების გენეზისი.



დეკორატიული თეფშა

ემირ ბურჯანაძის გამოფენაზე

ქეთევან ახოზაძე

მხატვრის სახლში გაიმართა ქართული გრაფიკული ხელოვნების ერთ-ერთი ნიჭიერი წარმომადგენლის, დღეისათვის უკვე ცნობილი ოსტატის ემირ ბურჯანაძის ნამუშევართა გამოფენა.

შემოქმედებითი წარმატების პირველი სიხარული ემირ ბურჯანაძემ თბილისის პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლის ხატვის წრეში მეცადინეობისას განიცადა. ქ. დელში მოწყობილ ბავშვთა ნახატების საერთაშორისო გამოფენაზე ჯავაპარლალ ნერუს სახელობის პრემიით დაჯილდოვდა.

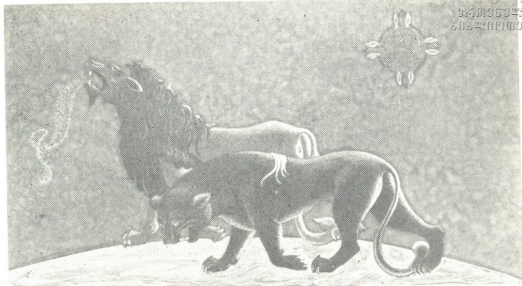
თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლის პერიოდში (1957-1964) მისი პედაგოგები იყვნენ

ლ. გრიგოლია, ლ. ქუთათელაძე, ვ. კეშელავა, დ. გაბაშვილი.

1963-1969 წლებში ე. ბურჯანაძე ტექნიკური ესთეტიკის საკავშირო ინსტიტუტის საქართველოს ფილიალში სამრეწველო განყოფილების მხატვარ-კონსტრუქტორად მუშაობს. ამ პერიოდში შექმნა მან სამრეწველო გრაფიკის შესანიშნავი ნიმუშები. მხატვარი დღესაც დიდი ინტერესით მუშაობს საფირმო ნიშნებზე, ესკიზებზე, რომლებიც ამ საფირმოდ ნიშნებისთვისაა შექმნილი, თავისთავად მაღალი მხატვრული ღირებულებისაა და ამდენად, ერთგვარ დამოუკიდებელ მნიშვნელობასაც კი იძენენ. ნაწარმოები გამოირჩევა ლაკონიურობით.



ლომები



დეკორატიულობით, მოწმობს ავტორის მიერ უანრის სპეციფიკის ღრმა გრძნობას და სწრაფვას ამოცანის ორიგინალური გადაწყვეტისაკენ.

ბურჯანაძისეული საფირმო ნიშნების ზოგიერთი ნიმუში შესულია იტალიაში გამოცემულ საერთაშორისო კატალოგში.

წიგნის გაფორმების ხელოვნების რთული ამოცანებით მხატვარი დაინტერესდა ჯერ კიდევ აკადემიაში სწავლის დროს და უკვე მრავალი წელია ნაყოფიერად მუშაობს ამ დარგში.

გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო წიგნის გრაფიკის არა ერთი ნიმუში: „გეფხისტყაოსნის“ გა-

ფორმება (1974), ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა გრაფიკული სამკაული (1983); გალაკტიონ ტაბიძის ლირიკის (1973), ტერენტი გრანელის ლექსების (1980), ქართული საბჭოთა ენციკლოპედიის (1970), ქართული ხალხური პოეზიის (1974), კარლო კალაძის რჩეულისა (1974) და მრავალი სხვა გამოცემის მხატვრული გაფორმების ნიმუშები.

1973 წლიდან ემირ ბურჯანაძე თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის სამრეწველო გრაფიკის კათედრასთან არსებული შრიფტის სამეცნიერო-კვლევითი ლაბორატორიის გამგეა. ამდენად, მისი შემოქმედების ძირითადი მიმართულება ქართულ მხატვრულ შრიფტზე მუშაობით განისაზღვრება.

სწორედ ამიტომ, განსაკუთრებით გვინდა გამოვეყთ მისი ხელოვნების ეს სფერო. ემირ ბურჯანაძის მიერ შექმნილ შრიფტთა შორის ყურადღებას იქცევს „ერთბგერიანი ჩართული ანბანის“ 4 ფურცელი (1980), ქართული მხატვრული შრიფტის სრული გარნიტური (1973), 4 გრაფიკული ფურცელი „ქართული მონოგრაფიები“, ჩართული ანბანი სამკაულებით (1975). ამ ნაწარმოებთა გარდა, გამოფენაზე წარმოდგე-

სიმბოლო



ნილი იყო ჩართული ანბანის გამოყენებით შექმნილი არაერთი სხვა ქანრის ნიმუში.

არანაკლებ ინტერესს იწვევს მხატვრისეული ჰერალდიკის ნიმუშები. გამოფენაზე იყო ქუთაისის, ქ. თელავის, სოფ. ობჩის, თერჯოლის რაიონის ღერბები, აგრეთვე თბილისის თემაზე შექმნილი მრავალი ჰერალდიკური ნიმუში.

თბილისის თემას მუდამ მნიშვნელოვანი ადგილი ეჭირა მხატვრის შემოქმედებაში. ბურჯანაძის მიერ შექმნილია დედაქალაქის ღერბები, სიმბოლოები დროშისა და აღმისათვის, დედაქალაქის გასაღები, თბილისის რელიეფური მედლები ქართული, რუსული და ლათინური წარწერებით, „თბილისობისადმი“ მიძღვნილი სამახსოვრო მედლები (რუსულ, ქართულ და ლათინურ ენებზე), ბარელიეფები „თბილისი“. ექსპოზიციაში იყო რამდენიმე სკულპტურული, მოცულობით-პლასტიკური კომპოზიცია, მედლის ესკიზი, რომლებიც ასევე გამოირჩევიან ღრმა მხატვრული, შინაარსობრივი გამომსახველობით, დახვეწილი პროფესიონალიზმითა და ავლენენ ავტორის ფაქიზ გემოვნებას. მეტყველია ქუთაისში პიონერთა და მოსწავლეთა პარკში დასადგმელად გათვალისწინებული „დედაენის“ ძეგლის ესკიზები, მცირე არქიტექტურული ფორმის შრიფტუ-



რუსთაველი

ლი დეკორატიული კომპოზიციის „თელავის“ ესკიზი.

„დედაენის“ მონუმენტური სვეტის ფასაღზე ვაზის სტილიზებული გამოსახულებაა და მასში ჩართულია წარწერა: „დედაენა“. სვეტის ოთხივე მხარე საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი. კარგად არის გამოყენებული მასალის ფაქტურა. გვერდითი ფასაღები შემკულია სიმბოლური გამოსახულებებით: გველი — სიბრძნის სიმბოლო, ბროწეული — სიმრავლის, ირემი — კეთილი საწყისის, ვაზი — სიუხვის სიმ-



მთვარის
შუქი

ბოლო. კომპლექსი გამოირჩევა არქიტექტურული ფორმების ჰარმონიული შერწყმით მხატვრულ დეკორთან.

ემირ ბურჯანაძის ღრმად ეროვნული შემოქმედება მრავალმხრივია. მხატვრის სახლის საგამოფენო დარბაზებში წარმოდგენილი იყო დაზგური გრაფიკის არა ერთი საყურადღებო ნიმუში: თანამედროვეთა პორტრეტები, აგრეთვე ავტოლითოგრაფების სერია „ხევი“, „ქართული მოტივები“, „ფიქრები“ და სხვ. ნამუშევრები ხასიათდებიან დახვეწილი, ნატიფი ნახატივით, მოქნილი ხაზით, ფერის დეკორატიულობითა და ფორმის სკულპტურულობით.

გამოფენაზე წარმოდგენილი ექსლიბრისები, ასევე გამოირჩევიან მაღალი მხატვრული ღირსებებით.

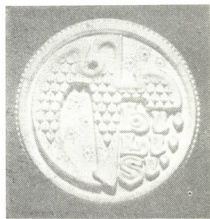
ემირ ბურჯანაძე გრაფიკის ისეთ სფეროებში მუშაობს, რომე-

ლიც საერთო მხატვრულ ოსტატობასთან ერთად ითხოვს საგანგებო საშემსრულებლო ხარისხს, სიზუსტესა და დახვეწილობას. ცხადია, მართო ტექნიკური ოსტატობა არ კმარა დახვეწილობის მისაღწევად და მხატვრის მრავალრიცხოვანი ნამუშევრებიც ავტორის უდიდეს შრომასა და ძიებებზე მიუთითებს, თვალნათლივ მეტყველებს თითოეული ჩანაფიქრის მიერ განვლილ ვრცელ გზაზე, ვიდრე იგი საბოლოოდ ტექნიკურად და მხატვრულად ყოველმხრივ დასრულებულ სახეს მიიღებს. დაძაბული შემოქმედებითი შრომით მიღწეული ეს საშემსრულებლო სინატივე გამოარჩევს ყოველ მის ქმნილებას და მხატვრულ-აზრობრივ გამომსახველობასთან ერთად განაპირობებს ნამუშევართა შთამბეჭდაობას.

მხატვარი მრავალი რესპუბლიკური, საკავშირო და საერთაშორისო გამოფენის მონაწილეა 1920 წელს გამომცემლობა „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში მოეწყო მხატვრის პირველი პერსონალური გამოფენა, ხოლო ახალმა, რიგით მეორე გამოფენამ ნიკეური გრაფიკოსის ხელოვნების შემდგომი აღმავლობა ცხადყო.



დეკორატიული მოტივი სერიიდან „ქართული სუვენირები“



კანის კინოფესტივალი — მედია-კომუნიკაცია

უკანასკნელ წლებში კინემატოგრაფიული სამყარო მკვეთრად შეიცვალა: დიჯიტალური ინდუსტრიალობა, ავტორის სტილი, გაიზარდა კინოს სასაქონლო ღირებულება, კიდევ უფრო ზღვარდაუდებელი გახდა რეკლამა. კანის კინოფესტივალზე მოინახულე პროგრესული კინომოღვაწეები მკაცრად გამოხატავდნენ თავიანთი შეშფოთებას ამ გარემოებათა გამო. დიდიდნან გვიან საღამომელ კანის სასტუმროებში, ბარებში, ფესტივალის სასახლეში, რამდენიმე რიგად გამწკრივებული თუ სართულებად ასული ტელევიზორების ეკრანები განუწყვეტლივ დღუნებდნენ, კაბელური პროგრამები სავსე იყო პოლივედურობის შოუებით და ამერიკული ინფორმაციული გადაცენებით.

სპეციალური წინასაფესტივალო ფრანგული შოუს საკმაოდ ტრივიალური იყო და ელვანტურად გარდაქმნილი ახალგაზრდული გემოვნების შესაბამისად, ფრანგული ტელევიზია ამჯერად მკიდრო კონტაქტით მუშაობდა ამერიკულ სი-ენ-ენ-თან, რომლის „უკანონო გასართობი პროგრამების ნარევი“ ლამის წაღიკის ანტიკა (29 მილიონი აბონენტი ჰყავს ამ კომპანია).

გაზეთ „ცაიტის“ მიომზიღველის შენიშვნით ფესტივალის „საიდუმლო გმირად“ იქცა ჟან-ლიუკ გოდარი, რომელიც თავის მრავალრიცხოვან თაყვანისმცემლებს ასულელებდა აუცილებლობითა და ეშმაკობითა შთაფინებული ცინიზმით. მან თავისი აუხსნელი, ანარქისტული გამოხიზომებით არანაკლები ეფექტი მოახდინა, ვიდრე მისი ფილმის „დეტექტივი“ (სკრიმი-ნალურ-სასიუვარლო ისტორია — როგორც ავტორმა უწოდა) ჩვენებამ. „გავებუღმა, გოუბუღმა, არაკომუნიკაბელობის ძველმოდურად ავანგარდისტულმა მონუმენტმა“, შექმნა სურათი, სადაც ექვოს ქვეშა დაყენებული ადამიანურ ურთიერთობათა შესაძლებლობა. ფილმის „ციც, დისტანციურ, მინასავით უცხო კომიკატი“ მეფობს აგრესიულობის და ურთიერთუარყოფის ატმოსფერო. ფაბულის საგანგებო რღვევა, მიდრეკილება თვითციტირებისაკენ, ვარიაციებისაკენ, პარაფრაზებისა და პაროდებისაკენ შემოსილია არაჩვეულებრივი ხელოვნური ისტატობით. რეჟისორის ამ პოზიციამ განაპირობა ამ ფილმის გამარჯვება კანში. „ძნელია წარმოვიდგინოთ ფესტივალის უფრო დასუსტული შედეგი, ვიდრე ფილმის ეს კულონებს მიღმა ტრიუმფი, ფილმისა, რომელიც საგანგებოდ, ხელოვნურად ნაღვლიანი სახით მხნედ გამოიუყრება და კომუნიკალობის შესაფლავედ გვევლინება“ — წერს ფრანგ კინოკრიტიკოსი შობერი, რომელიც განსაკუთრებულად აღნიშნავს კანის ბოლო სეზონის „მას-მელის“ უჩვეულო გაქანებასა და მასჭაბს. მიზიდულობის ცენტრად ამჟამად იქცა არა თვით კინოსურათები, არამედ გიგანტური სპექტაკლი მოჩვენებითი კომუნიკაბელობისა, რომლის ძირითადი ინსპირატორები პებრიკლები იყვნენ (თვით კანის ლაჟვარდოვანი ცაც ეთ სარეკლამო „როლაკ“ იქცა. ყოველდღურად 25 თვითმფრინავი

(გაგრძელება 95 გვ.)



მსოფლიოში სახელგანთქმული ქალაქი-მუზეუმის — რომის არქიტექტურულ ძეგლებს შორის დღეს დიდი სიამაყით მოიხსენიებენ მის უძველეს გზას — „ვია აპია ანტიკას“, რომელიც ირითათა წელზე მეტი ხნის წინ დაუგიათ ბეტონის სქელი ფენისა და ტრავერტინის ქვებისგან და დღესაც ემსახურება თანამედროვე მრავალმილიონიან ქალაქს.

შეიძლება ბევრმა არ იცოდეს, რომ თანამედროვე თბილისსაც გააჩნია თავისი „ვია აპია ანტიკა“, თავისი უძველესი ქუჩა. ეს ძველი განჯის გზა, დღევანდელი იოსებ გრიშაშვილის სახელობის ქუჩაა. ჩვენი წერილის მიზანია ძველი გრაფიკული თუ წერილობითი მასალების საფუძველზე განვიხილოთ ამ ქუჩის საქალაქთმშენებლო თავისებურებები, მისი მნიშვნელობა ძველი ქალაქისათვის და, აქედან გამომდინარე, მისი დღევანდელი ღირსებები.

გრიშაშვილის სახელობის ქუჩა მდებარეობს ისტორიული თბილისის უძველეს ნაწილში — სეიდაბადში.¹ როგორც ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ მოწოდებული ცნობით ვიცით, გვიანდელიალურ თბილისში ყოფილა ითხი სამოსახლო რაიონი: სამი ქალაქში და ერთი ქალაქის გალავნის გარეთ მდებარე გარეთუბანი. ქალაქის ნაწილებს შორისაა სეიდაბადი, რომლის შესახებ ის ამბობს, რომ „შაჰ-სეფი ამ სეიდაბადი დაასახლა და მის გამო უწოდებენ მას სპარსნი სეიდაბადს. საგულისხმოა, რომ ვახუშტი ბატონიშვილი თბილისის აღწერის დასაწყისშივე, ქალაქის ნაწილებს ჩამოთვლისას, ტფილისის სახელს მხოლოდ ქალაქის ამ ნაწილს ე. ი. გვიანდელ სეიდაბადს უწოდებს. სხვებს კი საკუთარი

ქველი განჯის გზა—უძველესი ქუჩა თბილისში

თინათინ ჩიჩუა

1735 წ. ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ შესრულებული თბილისის გეგმის ფრაგმენტი. პუნქტირით აღნიშნული გზა „განჯის კართან“ მთავრდება



სახელებით იხსენიებს (კალა, ისანი). საყურადღებოა მეორე ცნობაც სეიდაბადზე: — „აქ ყოფილან ეკლესიანი დიდშენნი, არამედ აწ შემუსვრილნი არიან“². ეს ფაქტები ნებას გვაძლევს ვიფიქროთ, რომ ცხელი წყაროებით მდიდარი სეიდაბადი თბილისის ყველაზე ძველი ნაწილია და იქ მდებარე ქუჩასაც შეიძლება უძველესის მნიშვნელობა მივანიჭოთ.

ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული გრაფიკული ასახვა თბილისისა — შარდენის გრავეურა (1672 წ.) ძალიან მცირე მასალას გვაწვდის ამ საკითხზე. პანორამის დამხატველს სეიდაბადი მხატვრული თვალთახედვის გარეთ რჩება და რაც დაუხატავს, ისიც თითქმის დაუსახლებელი ჩანს, მხოლოდ სეიდაბადის თავზე აღმართული თაბორის მთის წვერზე რაღაც ნაგებობაა გამოხატული.

ძირითადად, თბილისის ორი ძველი გეგმის შესწავლა-შედარება გვაძლევს საშუალებას ჩამოვაყალიბოთ გარკვეული მოსაზრებები სეიდაბადისა და მისი ძველი ქუჩის შესახებ. ეს გეგმებია: 1735 წელს ვახუშტი ბატონიშვილის მიერ, ხელსაწყოე-

ბის გარეშე შედგენილი თბილისის გეგმა და 65 წლის შემდეგ, 1800 წ. კაპიტან ჩუიკოს მიერ, ტოპოგრაფიული ხელსაწყოების საშუალებით შესრულებული ანაზომების საფუძველზე შედგენილი გეგმა. ამ გეგმების მიხედვით სეიდაბადზე გამავალ ქუჩას განჯის გზა ერქვა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ეს იმ გზის დამთავრებას წარმოადგენდა, რომელსაც ფეოდალური ეპოქის თბილისისათვის მთავარი მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან ამოსაველეთის ქვეყნიბიდან მომავალ გზებს უყრიდა თავს, განჯაზე გავლით, თბილისისაკენ.

სეიდაბადი თაბორის მთის კალთებზე გაშენებულ დასახლებას წარმოადგენდა. თაბორის მთის კალთები მტკვრისკენ ეშვებიან. მთის შუა წელზე, ფერდობის მცირე დეაკებისას, მტკვრის პარა-

ლელურად გაუქვალავს გზა სხვადასხვა ქვეყნიბიდან თბილისში მომავალ ქარავენებს. XX საუკუნის გამოჩენილ არქიტექტორს ლე კორბუზიეს შესანიშნავად აქვს ნათქვამი — „სახედარმა გადასერა კონტინენტის ქალაქები. მიწაზე გადიოდა ურემი. გადიოდა როგორც მოხედებოდა ბორცვებსა და ღრანტეებზე... ასე იბადებოდა გზები. გზების გადაკვეთაზე, წყლის მახლობლად აგებდნენ პირველ ქოხებს, პირველ სახლებს, პირველ დასახლებას. სახლები ლაგდებოდა რიგზე, გზის გასწვრივ, სახედრების გზების გასწვრივ. ირგვლივ ააგეს ვალავანი. შიგნით საქალაქო რატიშა... კანონებს გამოსცემდნენ, მუშაობდნენ, ცხოვრობდნენ და ინახავდნენ სახედრების გზას... იქ, სადაც იწყებოდა სახედრების გზა, აღმართეს ქალაქის კიშკარი. პა-

1800—1802 წლებში კაპიტან ჩუიკოს მიერ შესრულებული თბილისის გეგმის ფრაგმენტი. პუნქტირით ნაჩვენებია „განჯის გზა“





თაბორის მთა. პანორამის ცენტრშია ძველი „განჯის გზის“ ბოლო მონაკვეთი

ტარა დასახლება გადაიქცა დიდ ქალაქად. პარიზი, სტამბოლი, რომი სახედრების გზებზეა აღმოცენებული“.³

ალბათ ასეა შექმნილი ძველ თბილისში განჯის გზაც, რომლის სავაჭრო სახელი და ხელოსნური ნაწარმი შორეულ ქვეყნებშიც იყო ცნობილი. ამ გზით მოდიოდა მტერიცა და მოყვარეც. მოდიოდნენ ქარავნები, ზოგნი თბილისში რჩებოდნენ, ზოგნი კი ისვენებდნენ თბილისის მრავალრიცხოვან, დიდსა და პატარა ქარვასლებში და შემდეგ განაგრძობდნენ გზას სპარსეთსა და აღმოსავლეთის სხვა ქვეყნებისაკენ, ან უკუ გზით ევროპისაკენ. დიდი იყო განჯის გზის ტვირთბრუნვა და დანიშნულება მრავალმხრივი, თვალსაჩინო.

ქალაქის ფარგლებში შემოსულ გზას ორი ჭიშკარი ჰქონდა. ერთი იყო სეიდაბადის აღმოსავლეთ გალავანში (იქ, სადაც დღეს სამასი არაგველის მემორიალთან ძველი კედლები და ბურჯებია), მეორე ჭიშკარი, რომელსაც ვახუშტი სავანგებოდ აღნიშნავს „განჯის კარად“, მდებარეობდა ქალაქის მთავარი ციხის — ნარიყალას შესასვლელთან (იქ, სადაც დღეს ბოტანიკური ბაღის

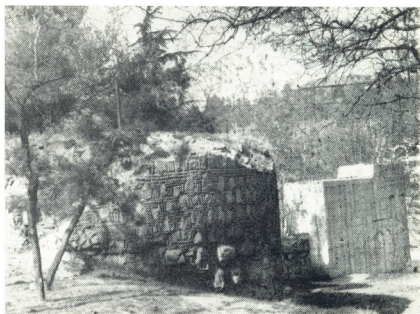
შესასვლელთან შემორჩენილი დიდი ბურჯი დგას). სწორედ ამ ორ ჭიშკარს შორის იყო მოქცეული განჯის გზა ქალაქის ფარგლებში და ძირითადად ვალიდა თაბორის მთის კალთებზე, მის ჩრდილოეთით და დასავლეთით. ამ მთაზე ციხე მდგარა, რომელსაც ვახუშტი ბატონიშვილი უკვე დანგრეულად ასხენებს. სამწუხაროდ, დღეს ამ ციხიდან აღარაფერია შემორჩენილი და არც გრაფიკული თუ სიტყვიერი აღწერა მოგვეპოვება. ამიტომ ძნელი წარმოსადგენია ამ ციხის ტერიტორიული გავრცელება და მისი არქიტექტურულ-დაგეგმარებითი კავშირი განჯის გზასთან. ის კი უდავოდ საფიქრებელია, რომ დიდი სავაჭრო ქალაქის მთავარ გზასა და იქვე აღმართულ ციხე-სიმაგრეს შორის სტრატეგიულ-თავდაცვითი ურთიერთკავშირი განხორციელებული იქნებოდა.

განჯის გზა პირველი ჭიშკრის შემდეგ (გრიშაშვილის ქუჩის ბოლო, სამასი არაგველის მემორიალთან) თაბორის ციხემდე მტკვრის პარალელურად, პატარა აღმართით მოემართებოდა. თაბორის ციხის ძირში ვაყვანილი გზის ნაწილი მეციხოვნეთა აქტიური

თვალყურის ქვეშ ხედებოდა. თაბორის ციხის შემდეგ კი, გზა მკვეთრად იცვლიდა მიმართულებას და დიდი დაღმართით ეშვებოდა თავქვე. თითქმის დაღმართის დასაწყისშივე „განჯის გზა“ ორად იყოფოდა. ეს არის მისი ერთ-ერთი ყველაზე საყურადღებო საქალაქთმშენებლო თავისებურება. ვაყოფილი გზის ერთი მიმართულება დაღმართის ბოლომდე ჩადიოდა (დღევანდელი 'გრიშაშვილის ქუჩის დასაწყისი ნაწილი), სადაც მდინარე წავკისის — წყალზე გადებული პატარა ხილითა და ქიშკრის გავლით, რომელსაც ვახუშტის მიხედვით აბანოს კარი ერქვა, შეიძლებოდა შესვლა ნარიყალას ძირას მდებარე აბანოების უბანში და იქიდან კალაში. თითქოს ყველაფერი წესრიგშია. გზა დამთავრდა. იგი შემოვიდა გვიანფეოდალური თბილისის მთავარ სამოსახლო ნაწილში. მაგრამ ზემოაღნიშნული გეგმების დაკვირვება სხვანაირ სურათს გვაძლევს. კარგად ჩანს, რომ „განჯის გზის“ მეორე მიმართულება დაღმართის დასაწყისშივე მარცხნივ უხვევდა და წავკისის წყლის ხეობის გასწვრივ, მის თავზე, უფრო გრძელი მანძილით მიემართებოდა ქალაქის ციტადელისაკენ, ხოლო მისი გავლის შემდეგ — კალასაკენ (ეს მიმართულება ემთხვევა დღევანდელი მირზა შეფის ქუჩას). ბუნებრივია, იბადება კითხვა — რატომ არსებობდა მოკლე გზის გვერდით მეორე გრძელი გზა? პასუხი ორნაირი შეიძლება იყოს. ერთი ასეთია — ამ გრძელ გზას მგზავრი მიჰყავდა ქალაქის მთავარ საკონტროლო პუნქტამდე, რომელიც ქალაქის ციტადელის — ნარიყალას შესასვლელთან მდებარეობდა. სწორედ აქ იყო „განჯის გზის“ მეორე ქიშკარი. ციტადელის გარნიზონის მიერ აქ ხორციელდებოდა ქალაქის გულში შემსვლელთა ყოველგვარი

შემოწმება. ამას ადასტურებს ფრანგი მოგზაურისა და ვაჭრის ეან შარდენის ვრცელი მონათხრობი (1672 წ.). მეორე პასუხი, ჩვენი თვალსაზრისით, ჩამოყალიბებული სავარაუდო მოსაზრებაა, რომელიც უნდა გავაზრცელოთ უფრო ადრეული პერიოდის თბილისზე. როგორც ცნობილია, შუასაუკუნეების მრავალი ქვეყნის ქალაქის განვითარება იწყებოდა მთის ბორცვზე ციხე-სიმაგრის აღმართვით და მის ძირში მასთან დაკავშირებული და გალავან-შემოვლებული დასახლების გაჩენით. ალბათ ასე იყო თბილისშიც: მაგრამ დასერილი და ბორცვებიანი რელიეფი განაპირობებდა მტკვრის ხეობის ყველაზე ვიწრო ადგილას აღმოცენებული ქალაქის რამდენადმე განსხვავებული სტრუქტურის ჩამოყალიბებას. აქ, ცალკეულ ბორცვებზე ლოკალურად აღმოცენდა ციხე-სიმაგრეები და მასთან დაკავშირებული დასახლებები. ასეთი ციხე-დასახლებები იყო: თაბორი (სეიდაბადი), კალა (ნარიყალა) და ისანი (მეტეხი). რა თქმა უნდა, ასეთი სტრუქტურის მქონე დასახლებაში განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენდნენ გზები, რომლებითაც ხორციელდებოდა

სამასი არაველის შემორიალთან შემორჩენილი სეიდაბადის გალავნის აღმოსავლეთი ნაწილი





სახლი გრიშაშვილის ქუჩაზე

ურთიერთკავშირები, ცალკეულ ციხე-დასახლებებს შორის. სწორედ განჯის გზის ბოლოს მარცხნივ გადახვეული მიმართულება თაბორის ციხე-დასახლებასა და კალას შორის დამაკავშირებელ გზას წარმოადგენდა. განჯის გზის ეს მიმართულება ზემოთაღნიშნულ გეგმებზედაც გამოყოფილად არის აღნიშნული. 1800 წ. გეგმაზე მხოლოდ მას აქვს წარწერა „გზა განჯისაკენ“, ვახუშტის გეგმაზე კი პუნქტირით ნაჩვენებია გზა მხოლოდ ამ მიმართულებით მიდის. ამდენად, დაღმართზე პირდაპირ ჩამავალი, მოკლე მიმართულება შეიძლება სვინდელი წარმოშობისა იყოს, ანდა ადრეული, მაგრამ მერეგზარისხოვანი მნიშვნელობის.

ამრიგად, ყოველივე ზემოთქმულის მიხედვით შეიძლება დავასკვნათ, რომ მოგვიანებით სეიდაბადად წოდებული თბილისის უძველეს დასახლებაში აღმოცენებული ქუჩა, ე. წ. „განჯის გზა“ წარმოადგენდა შუა საუკუნეების თბილისის მთავარ, ქალაქში შემოყვან არტერიას, რომელიც თავისი მდებარეობით უკავშირ-

დებოდა ქალაქის ციხე-სიმაგრეებს და მათ კონტროლს უკავშირდებოდა.

როგორც უკვე გვიანფორმალურ თბილისში სეიდაბადის დასახლება და თაბორის ციხეც არც თუ ისე სახარბიელოდ გამოიყურებოდა და შორს იყო ძველი დროის აყვავებული მდგომარეობიდან. ამიტომ გასაკვირი არ არის, რომ 1800 წლის თბილისის გეგმაზე, რომელიც ალა-მაჰმად-ხანის შემოსვიდან ხუთი წლის გასვლის შემდეგაა შესრულებული, სეიდაბადის დასახლება აღარ არსებობს. ის გამოსახულია ჩირგვების თუ ხეების აღმნიშვნელი ნიშნებით დაფარული, სხვადასხვანაირი მონაზულობის ნაკვეთებიანი ტერიტორიის სახით. თუმცა მშენებრად არის ნაჩვენები თვით „განჯის გზა“ და გვიანდელი თაბორის ციხის ნანგრევებიც.

XIX საუკუნის დასაწყისში, როდესაც ალა-მაჰმად-ხანის ლაშქრის დარბევის შემდეგ დანგრეული ქალაქის აღდგენა დაიწყო, სეიდაბადში აღდგა რიგითი განაშენიანება. იქ არსებული მონუმენტური ნაგებობები კი, რომელთა შესახებ წერილობითი ცნობებია მოღწეული, უკვალოდ გაქრა; გარდა ორი ეკლესიისა (ერთი მათგანი 1930-იან წლებში დაანგრიეს).

ამ რამდენიმე წლის წინ ჩვენს მიერ ჩატარებულმა გრაფიკულმა კვლევამ, რომელიც მიზნად ისახავდა ძველი გეგმების შეფარდება-შეთავსებას ამავე ტერიტორიაზე დღეს არსებული განაშენიანების კონფიგურაციასთან, საოცარი სურათი მოგვცა. ძველი „განჯის გზა“ თითქმის ემთხვევა დღევანდელ გრიშაშვილის ქუჩას. ამის შემდეგ გასაკვირი ხდება, რომ თბილისის 1800 წლის გეგმაზე ნაჩვენებია ჩირგვებიანი ნაკვეთები დანგრეული სახლებისა თუ კვარტალების კონტურებია



გრიშაშვილის ქუჩაზე მდებარე სახლის
ინტერიერი

და შემდგომ აღდგენილ განაშენიანებაში დანგრეული სახლების გამოყენებამ განაპირობა ძველი მოხაზულობის შენარჩუნება.

XIX საუკუნეში ძველ „განჯის გზას“ საბოლოოდ დაუკარგავს მთავარი გზის მნიშვნელობა, რომელსაც გადაუნაცვლებია ე.წ. მოსკოვის გზის მიმართულებით გაყვანილი ახალი ქუჩის, მომავალი გოლოვინის (ახლანდელი რუსთაველის) პროსპექტის მხარეს.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში, როდესაც სალაღაცისა და მთაწმინდის ფერდობებზე ახალი განაშენიანება გაჩნდა, თბილისის ქუჩებსა და მოედნებს ახალი სახელები დაერქვა და დაფიქსირდა, ძველ „განჯის გზას“ სუფსარქისის ქუჩის სახელით მოიხსენიებენ, იქ არსებული გვიანდელი სომხური ეკლესიის მიხედვით (გავიხსენოთ, რომ ვახუშტის მიხედვით სეიდაბადში ბევრი დიდი ეკლესია მდგარა). მოგვიანებით სეიდაბადის აღმოსავლეთ გალავნის გარეთ მიმდებარე ტერიტორიას კი ხალხმა „დამოქნა“ დაარქვა. ამ ოცდაათი წლის წინ ეს სახელწოდება კიდევ ახსოვდათ იქაურ მცხოვრებლებს. „დამოქნა“ რუსული Таможня-დან არის წარმომდგარი, რაც მოწმობს იმას, რომ აქ საბაჟო ყოფი-

ლა მოწყობილი და სეიდაბადის აღმოსავლეთი გალავანი XIX საუკუნის თბილისში კარგა ხანს რჩებოდა ქალაქის აღმოსავლეთ საზღვრად მტკვრის მარჯვენა სანაპიროზე.

XIX საუკუნეში სეიდაბადის მეზობლად, განჯის გზის თავზე თაბორის ციხის გვერდით, მთის კალთაზე დასახლება გაჩნდა, რომელიც შემდეგ ხარფუხის სახელწოდებით ხდება ცნობილი⁴. ძნელია თქმა, ხარფუხის უბანი ძველი თბილისის ტერიტორიული გავრცელების ფარგლებში შედიოდა თუ არა. ამ გვიანდელი დასახლების შესახებ კი აკადემიკოსი ვახტანგ ბერიძე წერს: „XIX საუკუნის დასაწყისის საბუთების მიხედვით ხარფუხში პირველად 1807 წელს დასახლებულან გლეხები ქართლის სოფელ წალასყურიდან, მას შემდეგ რაც უკანასკნელი ლეკებმა დაარბიეს. 1811 წელს სოფელი თბილისს მიაწერეს...“⁵.

როგორი სახით არის დღევანდლამდე მოღწეული თბილისის ამ უძველესი ქუჩის განაშენიანება? საბედნიეროდ, ქუჩას შენარჩუნებული აქვს ძველი მიმართულება, მოხაზულობა და ზომები (ვგულისხმობთ გვიანდელი ეპოქის გრაფიკული მასალების მონაცემებთან) შედარებას; ჩანს ქუჩის დასაწყისი და დასასრული ჰიშკრების ადგილები. იგი ძირითადად განაშენიანებულია მცირესართულიანი საცხოვრებელი სახლებით და რამდენიმე საზოგადოებრივი შენობით. ქუჩის ბოლოს პატარა, გვიანდელი პერიოდის ბერძნული ეკლესია დგას, მის დასაწყისში კი ცნობილი გოგირდის აბანოებია. რაც შეეხება საცხოვრებელ სახლებს, ისინი, ძირითადად XIX საუკუნისაა, რომელთა შორის რამდენიმე ჩვენს დროში აგებული ნაგებობაც დგას. ძველი საცხოვრებელი სახლები ყურადღებას

იმსახურებენ სხვადასხვა თვალსაზრისით. რამდენიმე სახლი ლამაზი, ტიპური თბილისური ჩუქურთმებიანი ხის აივნებითაა დამშვენებული. ზოგი მათგანი აგურისგანაა აგებული, სპეციფიკური აღმოსავლური ეკლექტიკით გამოირჩევა. რამდენიმე მათგანს, გარეგნულად რომ არ იქცევენ ყურადღებას, შემონახული აქვთ ამ უბნის განაშენიანებისათვის დამახასიათებელი ნიშანთვისებები. ფერდობზე შეფენილი სახლები უკანა კედლებით მიწაშია შეჭრილი. ერთ სახლში შემორჩენილია უკანა სქელ კედელში ჩაშენებული, ბანზე ასასვლელი კიბე. ცნობილია, რომ ფერდობზე ტერასულად შეფენილი, ძველი თბილისური საცხოვრებელი სახლების ბანები ზედა რიგის სახლების სავალ ნაწილად ყოფილა გამოყენებული. (XIV საუკუნის სპარსი ისტორიკოსის ჰამდალაჰ ყაზვინის ცნობა). გრიშაშვილის ქუჩის განაშენიანებაში რთულ რელიეფზე სახლების განლაგების სხვანაირი მაგალითებიც გვხვდება. რამდენიმე სახლი გაშენებულია ქუჩის დონეზე ქვემოთ, მი-

წიდან მოშორებით და ზედა სართულზე შესასვლელად ქუჩიდან პატარა ხიდებია გაცემებული. ეფიქრობთ, ზედმეტია თუ არა იმისა, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია და საჭირო ძველი „განჯის გზის“ დაცვა, სახლების აღდგენა, მოვლა. „განჯის გზა“ ჩვენი ქალაქის დღევანდელი თუ მომავალი თაობებისათვის ყოველთვის დარჩება საქალაქო ცხოვრების ხანდაზმულობის მაჩვენებელ და მისანიშნებელ ადგილად.

შენიშვნები

¹ სეიდაბადი დღევანდელ თბილისში მტკვრის მარჯვენა სანაპიროს ტერიტორიაა, ნარიყალას ძირიდან და აბანოებიდან დაწყებული სამასი არაგველის მემორიალამდე.

² ქართლის ცხოვრება ტ. IV, ბატონიშვილი ვახუშტი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა. 1973, გვ. 334.

³ ლე კობუზოვი — „ქალაქების დამგებარება“, 1933 წ. გვ. 5 რუსულ ენაზე.

⁴ დღეს ხშირად შეცდომით, ხარფუხის სახელწოდებას სეიდაბადზე აერცილებენ.

⁵ ვახტანგ ბერიძე — „თბილისის ხუროთმოძღვრება. 1801-1917 წლებში“ 1960 წ., გვ. 25.

პანორამა

ნ. 88 გვ.

დასტრიალებდა თავს საფესტივალო ქალაქს). ასეთ ვითარებაში ამერიკელებს არ გასჭირვებიათ თავიანთი სტანდარტული ქროლუქციის სარფიანად გაყიდვა. სხვათაშორის, თვით ამერიკული ყოველკვირეულებმა „ნიუსიუიკი“ და „ტაიმი“¹ ამ მოღვაწეებს იმას, რომ კანი გადაიქცა „უმშავალითად საქმიან, საიდუმლო ბაზრად, ხოლო კინემატოგრაფი გადაიხარა „ინტერნაციონალიზაციისა და ამერიკანიზაციისაკენ“. ამერიკელთა ბატალიონები გადმოსხდნენ ამ კურორტზე და ვიდრე ადამიანი მოასწრებდა წამოყვრებას „ეს ხომ კულტურული იმპერიალიზაციააო“, მათ უკვე მოასწრეს დაერწმუნებიათ კინოსამყარო, რომ იგი უკვე დაპყრობილია.

თუმცა, ისიც სათქმელია, რომ დიდმასშტაბიანი სანახაობრივი წარმოების ჩრდილში, მაინც გაიზარდეს ხოლმე სადა და ადამიანური კინემატოგრაფი. ამის მაგალითად, მიომობილველებს მიაჩნიათ ნიუ-იორკელი კლასიკოსის ვუდი ალენის „ქაიროს წითელი ვარდი“. მაგრამ ასეთი ფილმები ვერ ქმნიან ამინდს

მსოფლიო კინემატოგრაფიაში, სადაც სკარბოზს „ერთ-გვარი შუაატლანტიკური ჰობრიდების შექმნის“ ტენდენციაა“. ნაკლებად სანუგეშოა ის, რომ კონკურსგარეშე ნაჩვენებმა ე. ტრიუფოსა და ვ. ალენის ფილმებმა ერთგვარი სინათლე შეიტანეს კინოინდუსტრიისა და კინობიზნესის პირქუშ პანორამაში.

ფსევდონიმისა და პსევდონიმის

ამერიკის 250 გავითმა დაბეჭდა ერთი ნახატი, რომელზედაც გამოხატული ქალიშვილი მიმართავს თავის ტელევიზორს: „მე ვუყურებ ადგილობრივ, ეროვნულ და საერთაშორისო საინფორმაციო გამოშვებებს და დღემდე ვერ გამიგია, მაინც რა ხდება მსოფლიოში?!“ პუბლიკაციამ გამოიწვია მკითხველთა მასობრივი გამოხმაურება. ყველანი იზიარებენ ნახატის გმირის გაციებას.

(გაგრძელება 105 გვ.)



ივანე რატიშვილი

ჯამთრის სასახლის კომენდანტი

შალვა გოგიძე

ისტორიაში ცნობილია არაერთი მაგალითი, როდესაც ძველი არისტოკრატიის ცალკეული, პატიოსანი წარმომადგენელი გამიჯვნია საკუთარ კლასს და ხალხის მხარეზე გადასულა. გაუწყვეტია კავშირი ე. წ. „უმადლესი საზოგადოების“ იდეოლოგიასა და კლასობრივ ინტერესებთან.

ასეთ ადამიანთა რიცხვს ეკუთვნის გვარდიის პოლკოვნიკი, თავადი ივანე დიმიტრიანძე რატიშვილი (რატიევი). რევოლუციის დღეებში ივანე რატიშვილს ეკავა ჯამთრის სასახლის სამმართველოს უფროსის თანამემწის თანამდებობა. რევოლუციის დღეებში, როდესაც ამ სამმართველოს ყველა პალახისმგებელი მუშაკი საზღვარგარეთ გაიქცა, ივანე რატიშვილი ადგილზე დარჩა. მან ყველაფერი გააკეთა სასახლის დარბაზებში დაცული ფსინაუღებელი განძის — ხელიწინების შედევრების გადასარჩენად და მთელი სიმდიდრე უკლებლივ ჩააბარა ახალ კანონიერ სახალხო ხელისუფლებას. საბჭოთა მთავრობამ პირველ დღეს ივანე რატიშვილს დაავალა ჯამთრის სასახლის შინაგანი დაცვა და პეტროგრადის რაიონის ყველა მუზეუმისა და სასახლის მთავარი კომენდანტობა. მას წილად ხვდა დიდი ბედნიერება — შეხვედროდა ე. ი. ლენინს, ესაუბრა მასთან და შესრულებინა მისი დავალებანი.

ივანე რატიშვილი იყო ძველი ქართული წარჩინებული გვარის შთამომავალი, წარმო-

შობით ახლანდელ მცხეთის რაიონის სოფელ ქსოვრისიდან. მისი ერთ-ერთი წინაპარი მეფე ვახტანგ მეექვსეს 1724 წლის ივლისში თავის ამაღლებაში ჩაურთიყვანეს და რუსეთში წაუყვანია. 1737 წელს, ვახტანგ VI-ის გარდაცვალების შემდეგ, სამშობლოში დაბრუნების იმედგადაწყვეტილმა ამაღლის წევრებმა რუსეთის ქვეშევრდომობა მიიღეს. 1738 წელს მათ შექმნეს ქართველ ჰუსართა ასეული, რომელიც შემდეგ ბოლკად გადაკეთდა.

1738-1760 წლებში ქართველ ჰუსართა პოლკი აქტიურად მონაწილეობდა ოსმალეთის, შვეციისა და პრუსიის წინააღმდეგ რუსეთს ლაშქრობებში და თავი ისახელა ერთგულებითა და სიმამაცით.

ამგვარად, ივანე რატიშვილის მამა და პაპი მსახურობდნენ რუსეთის არმიაში, რუსეთისა და საქართველოს მიწა-წყალს საერთო უცხოელი მტრებისაგან იცავდნენ.

ჩვენ მოგვიხდა ივანე რატიშვილის მოღვაწეობის შესახებ მასალები მარცვალ-მარცვალ შეგვეგროვებინა.

ივანე დიმიტრის ძე მამის კვალს გაჰყვა და კარიერად სამხედრო სამსახური აირჩია. მან ჯერ კიდევ გასულ საუკუნეში დაამთავრა ქალაქ ორიოლის კადეტთა კორპუსი და პეტერბურგის ნიკოლოზის საკავალერიო სასწავლებელი.

ივანე რატიშვილი დაიბადა ქ. ორიოლში 1868 წლის 17 ივლისს. 10 წლის ბავშვი

მშობლებმა შეიყვანეს ქ. ორიოლის კადეტთა კორპუსში. 1888 წელს იგი სწავლას აგრძელებს პეტერბურგის ნიკოლოზის კავალერიის სასწავლებელში, რომლის წარმატებით დამთავრების შემდეგ, მისი თხოვნით გადაიყვანეს კავკასიაში და 1890 წელს სამხედრო სამსახურს იწყებს რუსეთის იმპერიის ერთ-ერთ საუკეთესო სამხედრო ნაწილში, ნიჟეგოროდის 44-ე დრაგუნთა პოლკში. ეს პოლკი საქართველოში იყო განლაგებული და სახელი გაითქვა კავკასიის ჯარების საბრძოლო ლაშქრობებში.¹

ივანე რატიშვილი განათლებული და ღრმად ერუდირებული პიროვნება იყო. მან 1896 წელს ცოლად შეირთო ეკატერინე ბაგრატიონი, რომლის დედა თამარი — ცნობილი საზოგადო მოღვაწე, ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების კომიტეტის წევრი — პოეტ ალექსანდრე ჭავჭავაძის შვილიშვილი, ხოლო მამა — ირაკლი ბაგრატიონი ერეკლე მეორის შვილიშვილი იყო.

ივანე რატიშვილის მეუღლემ ეკატერინემ და მისმა უფროსმა დამ ელისაბედმა, რომელიც ქართულ სიტყვაჯამულ მწერლობაში „სასწაღარის“ ფსევდონიმით არის ცნობილი, განათლება საფრანგეთსა და იტალიაში მიიღეს. სწორედ ამ ელისაბედ ბაგრატიონ-ორბელიანისას, სოლომონ ორდანიშვილთან ერთად, ეკუთვნის „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი თარგმანი ფრანგულ ენაზე, რომელიც დაგვიანებით 1977 წელს გამოიცა.

ნიჟეგოროდის ამ სახელოვან პოლკს სხვადასხვა დროს მეთაურობდნენ 1812 წლის პირველი სამამულო ომის აქტიური მონაწილე მამაცი გენერლები მიხეილ რაევსკი და ალექსანდრე ჭავჭავაძე, ივანე ანდრონიკაშვილი და სხვები.

ამ პოლკში თავის დროზე მსახურობდნენ მიხეილ ლერმონტოვი, მისი მეგობარი პოეტ-დეკაბრისტი ალექსანდრე ოდოევსკი, ალექსანდრე პუშკინის ძმა, ლეე პუშკინი და სხვა გამოჩენილი, პროგრესულად მოაზროვნე ადამიანები.²

სამხედრო სამსახურით გატაცებამ ივანე რატიშვილში ვერ აღმოფხვრა ხელოვნებასადმი სიყვარული, იგი შესანიშნავად ერეკუოდა მხატვრობასა და მუსიკაში.

ივანე რატიშვილის სიმამაცეს საზღვარა არ ჰქონდა. იგი ვაჟაკობით კავკასიის ძველ

გამოცდილ მოჭირითეებსაც კი აჯივრებდა, მაგრამ მაინც სამხედრო სამსახურისათვის არ იყო გაჩენილი და სამხედროს იმეტიკ მიეტანა, რომ მაშინდელი საუკეთესო ახალგაზრდობა გვარდიაში მსახურობდა და ისიც სხვების კვალს უნდა გაჰყოლოდა.

დიღუბის იზოდრომზე ერთ-ერთ საჩვენებელ შეჯიბრში მონაწილეობის დროს, რომელშიც ივანე რატიშვილი თავისი ნაწილით მონაწილეობდა, ივანეს ცხენს წაუბოროტიებია და დააცემულა, მხედარმა ტრაემა მიიღო. ჯანმრთელობის გაუარესების გამო ივანე რატიშვილი ერთ წლამდე მკურნალობდა სამხედრო ჰოსპიტალში, შემდეგ კი 1907 წელს იგი იძულებული გახდა პოდპოლკოვნიკის ჩინით გადამდგარიყო სამხედრო სამსახურიდან. იგი პაროზში გაემგზავრა და იქ ნატიფ ხელოვნების აკადემიაში შევიდა, რომელიც წარმატებით დამთავრა კიდევ.

პარიზიდან საკატ-პეტერბურგში დაბრუნებული ივანე რატიშვილი სამსახურს იწყებს რუსეთის განათლების სამინისტროში; ბრწყინვალე განათლებამ, სამხედრო საქმისა და ხელოვნების საკითხების ღრმა, საფუძვლიანმა ცოდნამ, მისმა და განსაკუთრებით მეუღლის მალალმა წოდებამ ხელი შეუწყო ივანე რატიშვილის დაწინაურებას. განათლების სამინისტროს რეკომენდაციით იგი, როგორც სახე-იი ხელოვნების მალაკვალიფიკაციური სპეციალისტი, გადაჰყავთ იმპერატორის ზამთრის სასახლის სამმართველოში.

დღემდე ჩვენთვის უხუსტად ცნობილი არ იყო ივანე რატიშვილის დამსახურება ახალგაზრდა საბჭოთა სახელმწიფოს წინაშე, ზამთრის სასახლისა და ერმიტაჟის განძის გადარჩენის საქმეში. აქამდე არასპეციალისტების მიერ გამოქვეყნებული რამდენიმე საგანუთო და საყურნლო სტატია, რა თქმა უნდა, სრულ წარმოდგენას ვერ გვიქმნიდა ამ ენერგიული, პატიოსანი, საქმისადმი თავდადებული ადამიანის მოღვაწეობაზე. აუცილებელი გახდა მისი საქმიანობის გულმოდგინე და დაწვრილებითი შესწავლა. სსრ კავშირის ცენტრალური ისტორიული არქივის პეტროგრადის სასახლეების სამმართველოს ფონდში³ ჩვენს მიერ მიკვლეულმა; დღემდე უცნობმა დოკუმენტებმა და მასალებმა მთელი სისრულით წარმოგვიდგინა ჩვენი სახელოვანი თანამემამულის, ივანე რატიშვილის მოღვაწეობა და დავგანახა

მისი მაღალი მოქალაქეობრივი და პროფესიული დონე, მისი პატრიოტული შემართება.

საარქივო დოკუმენტებიდან და მასალებიდან ჩანს, რომ სანკტ-პეტერბურგის სასახლეების სამმართველოს 1913 წლის 11 ნოემბრის № 44 ბრძანებით, ვადამდგარი პოლკოვნიკი თავადი რატევი დაინიშნა იმპერატორის ზამთრის სასახლის პოლიცემისტერის მოვალეობის შემსრულებლად, ხოლო იმავე წლის 21 დეკემბრის № 50 ბრძანებით, თავადი ი. რატევი გვარდიში გადაიყვანეს. 1915 წლის 22 მარტის ბრძანებით კი, თავადი ივანე რატევი წმინდა სტანისლავის მეორე ხარისხის ორდენით დაჯილდოვდა.

1915 წლის 31 ოქტომბრის № 47 ბრძანებით, ივანე რატევი დაინიშნა ზამთრის სასახლეში იმპერატორს ალექსანდრა თეოდორის ასულის მხატვრულ განძეულობათა საცავის საინჟინერო კომისიის წევრად, ხოლო 1916 წლის 9 იანვრის № 1 ბრძანებით ელავინის კუნძულების ელავინოსტროვის სასახლის სათადარიგო მეურნეობის მიღება-გადაბარების კომისიის თავმჯდომარედ.

1916 წლის 13 თებერვალს № 7 ბრძანებით, თავადი რატევი დაინიშნა იმ კომისიის თავმჯდომარედ, რომელსაც უნდა გამოერკვია პეტროგრადის სასახლეების სამმართველოში შემავალი შენობების აუცილებელი სარემონტო სამუშაოები. საპასუხისმგებელი დავალების წარჩინებით შესრულებისათვის, 1916 წლის 25 მაისს ივანე რატევი დაჯილდოებული იქნა წმინდა ანას მეორე ხარისხის ორდენით. იმავე წლის 6 სექტემბერს თავად რატევს მიენიჭა პოლკოვნიკის წოდება.

1917 წლის 19 აპრილის № 8 ბრძანებით ზამთრის სასახლის პოლიცემისტერი თავადი რატევი დაინიშნა პეტროგრადის სასახლეების სამმართველოს უფროსის, გენერალ-მაიორ კომაროვის თანაშემწედ.

1917 წლის 12 სექტემბრის № 29 ბრძანებით რატევი დაინიშნეს ერმიტაჟიდან, სასახლეებიდან და სამინისტროების დიდი სასახლიდან განძეულობის ევაკუაციისათვის გამოყოფილი კომისიის თავმჯდომარედ; მიუხედავად იმისა, რომ პეტროგრადის ერმიტაჟიდან განძეულობა იმპერიალისტური ომის გამო ევაკუირებული იყო მსოკოვში, ზამთრის სასახლეში მაინც ხელოვნების საკმაოდ ბევრი შედევი და განძი დარჩა.

ივანე რატიშვილმა ორჯერ მიიღო ენერგი-

ული მონაწილეობა ზამთრის სასახლისა და ერმიტაჟის განძეულობის გადარჩენაში.

1917 წლის თებერვლის ბურჟუაზიული რევოლუცია პეტერბურგის მუშათა საყოველთაო გაფიცვით დაიწყო. მეფის მთავრობამ, რომელიც ცდლობდა ძალით ჩაეხშო მოახლოებული რევოლუცია, თებერვლის დამდეგს პეტროგრადი განსაკუთრებულ სამხედრო ოლქად გამოყო. ოლქის სარდლად მონარქისტ რევნოლი ხაბალოვი დაინიშნა და მას რევოლუციური მოძრაობის წინააღმდეგ საბრძოლველად შეუზღუდველი უფლება მისცა. გენერალმა ხაბალოვმა ზამთრის სასახლისა და ერმიტაჟის ტერიტორიაზე ფეხსანი ჯარი და არტილერიის ნაწილები განალაგა. მთელი სასახლე და სასახლის მიედანი საბრძოლო ციხე-სიმაგრედ იქცა. აკრიკი წარმოსადგენია პოლკოვნიკ ივანე რატევის მდგომარეობა. ერთი მხრივ, როგორც ოფიცერი, უსიტყვოდ უნდა დამორჩილებოდა და ხელი შეეწყო ხაბალოვისათვის, მეორე მხრივ, მისთვის ნათელი იყო, რომ შეიარაღებული ნაწილების განლაგება აუცილებლად გამოიწვევდა ზამთრის სასახლისათვის ქვეშევების დაშენას, რის შედეგადაც განადგურდებოდა ხელოვნების ფასდაუდებელი ქანალებანი. ივანე რატიშვილი გენერალს ხაბალოვს, ბელიაევს და ბაღის უმტკიცებლა სამხედრო თვალსაზრისით ამ გეგმის ღაზრობას, მაგრამ უშედეგოდ. მამაცი ოფიცერი სიცოცხლის ფასად წინ აღუდგა გაშმაგებულ ხაბალოვს და ყველაფერი იღონა სამხედრო ნაწილების სასახლიდან გასაყვანად.

ივანე რატიშვილი ტელეფონით დაუკავშირდა იმპერატორ ნიკოლოზის ძმას მიხეილს, რომელმაც გენერლებს უბრძანა თავიანთ რაზმებთან ერთად გასცლოდნენ იქაურობას. თუმცა ბრძანების შესრულება საჭირო არც განდა; მეორე დღეს, დილით, მეფის „ერთგული“ სამხედრო ნაწილები დაიშალა და მარტო დატოვეს ხაბალოვი და მისი გენერლები.

თებერვლის ბურჟუაზიულმა რევოლუციამ გაიმარჯვა. ივანე რატიშვილის გამბედაობისა და თავდადების შედეგად კი ზამთრის სასახლის ფასდაუდებელი განძი განადგურებას გადარჩა.

1917 წლის თებერვლის ბურჟუაზიული რევოლუციის დღეებში პეტროგრადის ქუჩებში ასობით ადამიანი მოკლეს და დაჭრეს.

მუშებმა გადაწყვიტეს პატივით დაეკრძალა დალუპულები.

მარტის პირველ რიცხვებში ა. მ. გორკის ინიციატივით, მოეწყო თათბირი რევოლუციის მსხვერპლთათვის დასაფლავების ადგილის შესარჩევად. ბევრმა აზრი გამოთქვა მათი სასახლის მოედანზე დაკრძალვის თაობაზე. ივანე რატიშვილმა, რომელიც თავი ბირს ესწრებოდა, ეს წინადადება არასწორად მიიჩნია, რადგან იმ ადგილზე განლაგებული იყო ბევრი მიწისქვეშა კომუნისაცია. მან წინადადება შეიტანა მუშების დაკრძალვის ადგილად აერჩიათ მარსის მინდორი, სადაც ეწყობოდა დედაქალაქის გარნიზონის ჯარების პარადი. გორკიმ მხარი დაუჭირა ამ წინადადებას.

23 მარტს მოეწყო რევოლუციის მსხვერპლთა დაკრძალვა მარსის მინდორზე. პეტროგრაძის პროლეტარიატმა მათ საფლავზე საბრძოლო დროშები დახარა. პეტრე-პავლეს სიმაგრედან 180-ჯერ გაისმა გამოსათხოვარი სალუტი 180 დალუპული გვირი-რევოლუციონერის პატივსაცემად.

დიდ პატრიოტიზმსა და საზრიანობას მოითხოვდა ივანე რატიშვილისაგან ისტორიული 1917 წლის 25 ოქტომბრის ღამით შექმნილი ვითარება. დროებითი მთავრობა ზამთრის სასახლეში მოკალთადა და ციხე-სიმაგრედ გადაქცევა იგი. ფართო დერეფნებს, მარმარილოს კიბეებსა და ვრცელ დარბაზებს დროებითი მთავრობის ჯარის ნაწილები იკავდნენ. სასახლის წინ მოედანზე აღმართეს ხის მორბების სიმაგრეები, იქვე განალაგეს ტყვიამფრქვევები.

მსოფლიო მნიშვნელობის საგანძური კვლავ საშიშროების წინაშე აღმოჩნდა.

რევოლუციურ ჯარებს ბრძანება მიეცა რომ მონადებულებიყვნენ ზამთრის სასახლეზე იერიშისათვის, სადაც თავი შეეფარა დროებითმა მთავრობამ. ზამთრის სასახლისაკენ, ყოველი მხრიდან მიისწრაფოდნენ წითელ-გვარდიელები, ჯარისკაცთა და მეზღვაურთა რაზმები. ვ. ი. ლენინის მითითებით ნევეში შემოვიდა კრისერი „ავრორა“, რომლის მძლავრი ქვემეხები ზამთრის სასახლისაკენ იყო მიმართული.

ასეთ რთულ ვითარებაში ზამთრის სასახლის სამმართველოს ყველა პასუხისმგებელი თანამდებობის პირი საზღვარგარეთ გაიქცა, ან რუსეთის პროვინციულ ქალაქებში მიიპა-

ლა. ასეთივე რჩევა მისცეს ივანე რატიშვილსაც, მაგრამ მან კატეგორიულად უარყო წინადადება — მიეტოვებინა სასახლე და ცეცხლი და თავი დაენებებინა მინდობილი საქმისათვის — ბედის ანაბარად მიეტოვებინა უდიდესი ფასეულობანი, რომელთა დაცვა საჭირო იყო შთამომავლობისათვის, ხალხისათვის.

— დროებითი მთავრობის უკანასკნელი ციტადელი, — ივანეზდა შემდეგ ივანე რატიშვილი, — ზამთრის სასახლე იყო. დროებითი მთავრობა ზამთრის სასახლეს რომ შეეფარა, ეს უმაგალითო ავანტიურა იყო. საქმე მარტო ის კი არ იყო, რომ საფრთხეში ავადვადნენ სასახლესა და ერმიტაჟს. სადაც მსოფლიოში განთქმული განძებულების უმდიდრესი კოლექტივები ინახებოდა, არამედ ყველაზე საშინელი ის იყო, რომ ზამთრის სასახლის მივლი რიგი დარბაზების ფანჯრები გადიოდა სასახლის მოედანზე, სადაც მოთავსებული იყო სამხედრო პოსტიკალი. იქ კი პირველი მსოფლიო ომის დროს დაჭრილი ათასზე მეტი ჯარისკაცი იწვა. რევოლუციური ჯარების ხელმძღვანელებმა დიდი ჰუმანურობა გამოიჩინეს — ორჯერ გაუგზავნეს პარლამენტორები დროებით მთავრობას და წინადადება მისცეს. ზედმეტი სისხლის ღვრის თავიდან აშორებისა და ერმიტაჟის გადასარჩენად, უბრძოლველად ჩაებარებინათ ზამთრის სასახლე. სამართლიანი და დასაბუთებული მოთხოვნის მიუხედავად, დროებითი მთავრობა არა თუ დათანხმდა გამოეჩინა ჰუმანურობა, უფრო მეტიც, მათ დაპატიმრეს მეორედ გაგზავნილი პარლამენტორები.

ახლოვდებოდა იერიშის დრო, საჭირო იყო სასწრაფო ზომების მიღება.

ვიდრე ზამთრის სასახლის იერიშის ხელმძღვანელები ვ. ა. ანტონოვ-ოვსენკო, ნ. ი. პოდვოსკი, ვ. ი. ნესკი, გ. ი. ჩუდნოვსკი და სხვები, ვ. ი. ლენინის მითითების თანახმად, სასახლის უვნებლად აღებაზე ბუზდნენ, ივანე რატიშვილი სასახლეში მოქმედებდა. მან დაიხმარა რამდენიმე ჯარისკაცი, თავისი შვილი — პაეტა კორპუსის კურსანტი დიმიტრი და დაჭრილების საწოლები შავნითა უფანჯრო ოთახებში გადაიტანა, სადაც მათ ტყვია ვერ მისწვდებოდა. ამ კეთილშობილურ საქმეში ივანე რატიშვილს მხარ-

ში ამოუდგენენ ექიმები, მოწყალების დეპი და სანიტრები.

დაქრილები ვიი-ვაგლახით გადადიოდნენ ახალ ადგილზე; ვისაც არ შეეძლო, საკაცით გადაიყვანეს.

სასახლზე იერიშის წინ და იერიშის დროს ივანე რატიშვილი ცეცხლქვეშ კვლავ განაგრძობდა ფაქეულობათა გადარჩენას. დარბაზებიდან აძევებდა და აპატიმრებდა ქურდობაში შემჩნეულ იუნკრებს, რომელნიც ჯიბეებს ივსებდნენ ოქროსა და ვერცხლის ნივთებით.

ივანე რატიშვილმა თავისი ერთგული ხელქვეითების დახმარებით ოქროს, ფაიფურისა და საილოს ძეღის ნაკეთობანი სასახლის უფრო საიმედო ადგილებში — სარდაფის საცავებსა და სივრცეებში დააბინავა. საგანძურში ძვირფასი მხატვრული განძის მხოლოდ ნაწილი მოთავსდა, დანარჩენი სარდაფის კარებთან დააბინავა და გამაღიერებელი დაცვა დაუნიშნა.

ივანე რატიშვილმა უძვირფასესი მხატვრული განძეულის — მონომახის განთქმული ქულის, მეფე მიხეილ რომანოვის 185-კარატიანი ბრილიანტით მოჭედილი სამეფო კვერთხის, ბრილიანტის დიდი ჯვრით შემკული გვირგვინისა და სხვადასხვა საუკუნეების იარაღის კოლექციის დასაცავად, ორი საიმედო გრენადერის ვარდა, ვუშაგად დააყენა თავისი ვაიშვილი დიმიტრი და უბრძანა მათ, დაუკითხავად საცავეში არავინ დაეშვათ.

25 ოქტომბერს, საღამოსათვის, მთელი ქალაქი აჯანყებულთა ხელში იყო. დროებით მთავრობას მხოლოდ ზამთრის სასახლე რჩებოდა.

დროებითა მთავრობამ ზამთრის სასახლე ციხე-სიმაგრედ აქცია. მისი ვრცელი დარბაზები ბურჟუაზიისათვის თავდადებულ ოფიცერთა რაზმებსა და იუნკრებს ევაკუა. სასახლის წინ, მოედანზე, სიმაგრეები აღმართეს, მაგრამ დროებითი მთავრობის ხსნა უკვე აღარაფერს შეეძლო. ზამთრის სასახლისაკენ ყოველი მხრიდან მოისწრაფოდნენ წითელგვარდიელთა, ჯარისკაცთა და მეზღვაურთა ახალი და ახალი რაზმები.

როცა იერიშზე გადასული შეიარაღებული პროლეტარიატისა და რევოლუციური ჯარების რაზმები ზამთრის სასახლეში შეიჭრნენ, ივანე რატიშვილმა კონტაქტი დაამყარა სასახლის შტურმის ხელმძღვანელთან ვ. ა.

ანტონოვ-ოესენკოსა და გ. ი. ჩუღნაკისთან და მათი ენერგიული დახმარებით მარე განძეულობათა დაცვის საქმე სრულწესით შეიძინა — წითელგვარდიელთა მიერ ზამთრის სასახლისა და ერიტაყის დაკავებისთანავე. მიიერიშე რაზმელებს მიტმანდა ნაძირალებს სასახლე ქონების დატაცების საშუალება არ მისცა.

ივანე რატიშვილის დიდი დამსახურება იხიცი, რომ მისი ენერგიული მოქმედებით სიცოცხლე შეინარჩუნა ომში დაქრილმა ათასზე მეტმა მეომარმა.

თანამედროვეთა გადმოცემით, ზამთრის სასახლის ძვირფას განძეულობათა გადამრჩენ ივანე რატიშვილს სასახლის შტურმის მონაწილე წითელგვარდიელი ჯარისკაცები და მეზღვაურები „ამხანაგ თავადს“ ეძახდნენ. ივანე რატიშვილი შემდეგ წლებში სიამოვნებით იგონებდა, რომ ასევე მიმართვლამს რევოლუციის დიდი ბელადი ვ. ი. ლენინი.

ზამთრის სასახლის აღებიდან რამოდენიმე საათის შემდეგ სასახლის კომისრად დაინშინა სასახლის იერიშის ერთ-ერთი ხელმძღვანელი გ. ი. ჩუღნაკისკი, მეზღვაური პრიხოდკო კი მაშინვე შეუდგა ზამთრის სასახლის გაწმენდას, პოსტების დაყენებას და საერთოდ, წესრიგის დამყარებას. ასე რომ, სასახლის მტკიცე დაცვა საიმედო ხელში გადავიდა.

სასახლის კომისრად შემდეგ დაინშინა გრენადერთა თადარიგის პოლკის შტაბს-კაპიტანი ი. ლ. ლხვიანტოვსკი, რომელიც 1917 წლის ოქტომბერში სამხედრო სამედიცინის წევრი იყო და ხელმძღვანელობდა პეტროგრადის დაცვისა და კერენსკი-კრასნოვის ბანდების განადგურების წინააღმდეგ ბრძოლას.

1917 წლის 3 ნოემბერს ზამთრის სასახლის კომისარმა ვ. ივანტოვმა ი. დ. რატიშვილს გაუგზავნა ბარათი:

„ღრმად პატივცემულო თავადო ივანე დიმიტრის ძე! უმორჩილესად ვთხოვთ, მობრძანდეთ დღეს კომენდანტის კანცელარიაში მოსალაპარაკებლად, სასახლის განძეულის დაცვის ფრიად მნიშვნელოვან და გადაუღებელ საკითხებზე“.

მაშინ, როცა ივანე რატიშვილი რევოლუციისთვის თავდადებულთა შთამომავლობისათვის ხელოვნების შედეგების გადასარ-

ჩენად იღვეოდა, ამ დროს მისი ბინა გაქურბდეს.

სსრ კავშირის ცენტრალური ისტორიული არქივის ფონდებში დაცული დოკუმენტების მიხედვით, ზამთრის სასახლის შტურმის დროს ივანე რატიშვილის ბინა, როგორც ამას ზამთრის სასახლის ოთახების ქონებათა მეთვალყურის მოხსენებით ბარათი ადასტურებს, სასახლის სხვა თანამშრომელთა ბინებთან ერთად, მოჰყვა „გაძარცვასა და განადგურებაში“.⁵

გაეცნო რა ივანე რატიშვილის დიდი დამსახურება ზამთრის სასახლის ისტორიულ ნაგებობათა და სასახლის ფასდაუდებელ განძეულობათა გადარჩენაში, რსდსრ განათლების პირველმა სახალხო კომისარმა ა. ვ. ლუნჩარსკიმ 1917 წლის 4 ნოემბერს (ძველი სტილით) ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტისა და პეტროგრადის მუშაობა და ჯარისკაცთა დებუტატების საბჭოს ორგანოს გახეთ „იხვესტიას“ № 217-ში, რუბრიკით „მთავრობის მოქმედება“, გამოაქვეყნა ბრძანება ზამთრის სასახლისადმი. მასში ნათქვამი იყო:

„...2. გულწრფელ მადლობას ვუცხადებ სასახლის სამმართველოს უფროსის თანაშემწეს თავად ივ. რატიევს 1917 წლის 25-26 ოქტომბრის ღამით ზამთრის სასახლის სახალხო განძის თავდადებულ დაცვისა და შენარჩუნებისათვის...“

4. ზამთრის სასახლის შინაგან დაცვას ვიკისრებ სასახლის სამმართველოს უფროსის თანაშემწეს თავად ი. დ. რატიევს. ამასთან, ვანიჭებ მას, როგორც ფასეულობათა ხელმეუხეებლობაზე პასუხისმგებელ პირს, ზამთრის სასახლისა და პეტროგრადის რაიონის ყველა სახელმწიფო სასახლის, მუზეუმისა და ისტორიული ძეგლის დაცვის მთავარ კომენდანტის რწმუნებას.

5. ვავალებ ზამთრის სასახლის მთავარ კომენდანტს თავად ი. დ. რატიევს — სამხედრო ნაწილებით მოახდინოს ზამთრის სასახლის გარედან დაცვა, რისთვისაც ურთიერთობა დაამყაროს ვისთანაც ჯერ არს.

6. ვავალებ მასვე, ალადგინოს და მოაწესრიგოს სასახლის სამეურნეო-ადმინისტრაციული ნაწილი, აგრეთვე უხელმძღვანელოს მას.

შენიშვნა: სასახლის ყველა მოსამსახურე, სასახლეში მყოფი სამხედრო თანამდებობის

პირი და სახმედრო ნაწილები ემორჩილებოდნენ ზამთრის სასახლის მთავარ კომენდანტს.“⁶

ამ ბრძანებით ივანე რატიშვილიც განება გაფართოვდა. მაშასადამე, მას უნდა მოეწყო დაცვა, დამყარებინა წესრიგი და მოეგვარებინა ფასეულობათა მოვლა-პატრონობა არა მარტო ზამთრის სასახლესა და ერმიტაჟში, არმედ აგრეთვე ცარსკოე სელოში, პეტერპოლში, გატჩინოში, პავლოვსკში, საჯარო ბიბლიოთეკასა და სხვა მნიშვნელოვან ადგილებში.

დავალბასთან ერთად — „მეცარი ყურადღება მიექცის ზამთრის სასახლის შინაგან დაცვას“, მადლობა თავად ი. დ. რატიევსადმი მეორდება განათლების სახალხო კომისარის ა. ლუნჩარსკის ახალ, 1917 წლის 6 ნოემბრის გაფართოებულ ბრძანებაშიც (ცენტრალური აღმასრულებელი კომიტეტისა და პეტროგრადის საბჭოს უწყებები, № 218).

ა. ვ. ლუნჩარსკის ბრძანებიდან ცხად ხდება, რომ სასახლეში მუშაობას შეუდგნენ სამხატვრო-ისტორიული კომისიები, რომლებიც აწარმოებდნენ სასახლის ქონების აღწერას და შემოწმებას, მათ უნდა შეედგინათ, აგრეთვე, არსებულ ფასეულობათა მხატვრულ-ისტორიული ღირებულების კატალოგი.

ცოტა მოგვიანებით, ზამთრის სასახლეს ეწვია ვ. ი. ლენინი. იგი პირადად გაეცნო ივანე რატიშვილს, მაგრად ჩამოართვა ხელი, გაოცება და სისარული გამოთქვა, რომ ივანეში შემდეგ ცოცხალი გადარჩა. მადლობა გადაუხადა ხალხის უძვირფასესი საუნჯის თავდადებული დაცვისა და გადარჩენისათვის და დადასტურა მისი დანიშვნა პეტროგრადის რაიონის ყველა სახელმწიფო სასახლის, მუზეუმისა და ისტორიული ძეგლის მთავარ კომენდანტად. იქვე გაიმართა სახელდახელო მიტინგი. ვ. ი. ლენინმა დამსწრეთა განუხატა, რომ სისხარული მოხდა დროებითი მთავრობის დანაშაულობით, ივანე რატიშვილის კატეგორიული პროტესტის მიუხედავად, რომელიც არწმუნებდა მათ, რომ სასახლე ციხე-სიმაგრე კი არ არის, არამედ ძვირფასი ნივთებისა და იშვიათი საგნების სახელმწიფო საცავიაო.

ეს ისტორიული ამბავი მოკლედ აქვს აღწერილი ამერიკელ ჟურნალისტს ჯონ რიდსაც შესანიშნავ წიგნში „ათი დღე, რომლებმაც შესძირეს ქვეყნიერება“. ვ. ი. ლენინმა

დაწერა წიგნის წინასიტყვაობა, რომელშიც დიდად აფასებდა ამ წიგნს და ყველას ურჩევდა წაეკითხა იგი.

ჯონ რიდი აღწერს ზამთრის სასახლის იერიშისა და მისი ხელში ჩაგდებას სურათს:

„ადამიანთა აბოპოქრიფული ტალღით გატაცებულბმა ჩვენ (რიდი, ჟურნალისტი ვილიამსი და მათი 3 თანამგზავრი) სასახლეში შევიბრძინეთ“. შემდეგ იგი აღწერს საუნჯეთა მარცვის სცენებს და წითელგვარდიელთა ბრძოლას მძარცველებთან. ამბობს, რომ მისი ჯგუფიც მძარცველებად მიიჩნეს, მაგრამ იგი ივანე რატიშვილმა გადაარჩინა.

ორი დღის შემდეგ ვ. ი. ლენინი კვლავ ეწვია სასახლეს. ივანე რატიშვილს დაევალია, რაც შეიძლება მალე წაეშალათ შენობის ნგრევის კვალი. ივანე რატიშვილმა არქიტექტორები გამოიძახა და გადასცა მათ ვ. ი. ლენინის განკარგულება. მალე ყველაფერი აღდგენილი იქნა.

— „ვლადიმერ ილიას ძის მეორედ მოსვლისას, — ივონებდა ივანე რატიშვილი, — თან ვახლდი და ვუჩვენებდი შენობის შიგან დაზიანებას, რომელიც სასწრაფო შეკეთებას მოითხოვდა. ვ. ი. ლენინმა ჩემთან ერთად დაათვალიერა ზამთრის სასახლე და ერმიტაჟი, მამიმ პირობების მიუხედავად, დიდხანს ჩერდებოდა კოცებუს, ვერეშჩაგინისა და სხვათა ბატალურ ნახატებთან. მასზე განსაკუთრებული შთაბეჭდილება მოახდინა ტილომ, რომელზეც ასახული იყო ზარბაზნის გადატანა ბრძოლის დროს ხევიზე.“

1812 წლის გალერეაში ილიჩმა ყურადღება მიაქცია კუტუზოვის, ბაგრატიონისა და სხვათა პორტრეტებს, რომლებიც ხიშტყბით იყო დაზიანებული და ამის გამო სინჯული გამოთქვა.

შემდეგ ილიჩმა სმოლნში, სასახლეების ყოფილი სამმართველოს საქმეებთან დაკავშირებით, ზოგიერთი საკითხის გასარკვევად მიმოიწვია. კერძოდ, საქმე ეხებოდა ქალაქის საგარეუბნო სასახლეების — პავლოვსკის, ვატკინოს, პეტროპოლისა და ცარსკოე სელოს დაცვას.

საუბარი გაიმართა ვ. ი. ლენინის კაბინეტში. შეკითხვაზე, თუ როგორ მიმდინარეობდა ამ უძვირფასესი ძეგლების დაცვა, ვუპასუხე, რომ ჯერ-ჯერობით მდგომარეობა ნორმალურია, რადგან 26 ოქტომბრიდან ამ სასახლის დაცვა საიმედო ადამიანთა ხელშია.

განკარგულება გავეცი იქ გაეგზავნათ სასახლის გრენადერთა რაზმი, რომელიც მუხომეურებითა და წითელარმიელებითაა შემადგენილი. მათ მკაცრი ბრძანება მიიღეს უნებართვოდ შიგ არავინ შეეშვათ.“

ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის მონაწილეთა მოგონებებში სკკპ წევრა 1917 წლიდან მ. ა. დემენტიევა ივონებს, რომ წითელგვარდიელთა რაზმი, რომელიც 25 ოქტომბერს სმოლნიდან ერმიტაჟის დასაცავად გაიგზავნა, 10 კაცისაგან შედგებოდა. მათ შორის იყო ნოვო-ადმირალტისტის ქარხნის ახალგაზრდა მუშა ბორის დემენტიევი, მეზღვაურები ბორის პროსკურატოვი და კირილ ერშოვი. თვით რაზმის მეთაურს მ. ა. დემენტიევს მაშინ შეუსრულდა 19 წელი.

ზამთრის სასახლის ქონების მეთვალყურის ნ. ნ. დემენტიევის ცნობის საფუძველზე სასახლის ისტორიულ-მხატვრული კომისიის წევრებმა ვ. ა. ვერეშჩაგინის (თავმჯდომარე), ნ. გ. პისტროვსკის, ვ. ა. ნაუდელდინის შემადგენლობით კომენდანტ პოკროვსკისთან და კომისრებთან — გ. ს. იატმანოვთან და ვ. დ. მანდელბაუმთან, აგრეთვე საგანგებოდ მოწვეული ა. ნ. ბენუასთან ერთად, 1917 წლის 28 დეკემბერს შეამოწმეს დოლოგორუკისა და რატიევის ბინები, რომლებშიც გააძარცვული და განადგურებული იყო ყველაფერი, რაც კი მატერიალურ ფასეულობას შეადგენდა.⁸

ვ. ი. ლენინი დიდად აფასებდა ივანე რატიშვილის მაღალ მოქალაქეობრივ შეგნებას, მორალურ თვისებებს, მის ერთგულებას საბჭოთა ხელისუფლებისადმი და არაერთხელ მიანდო მას სხვადასხვა მნიშვნელოვანი დავალების შესრულებას, მათგან ყველაზე საპასუხისმგებლო იყო ის, რომ 1919 წლის მარტში, როცა საბჭოთა მთავრობა პეტროგრადიდან მოსკოვში გადავიდა, ივანე რატიშვილს, იაკობ ივანეს ძე სმირნოვთან ერთად, დაევალა სახელმწიფო ბანკის ოქროს მარაგისა და დიდი რაოდენობის სხვა ფასეულობის მოსკოვში გადატანის ორგანიზაციაში მონაწილეობის მიღება.

ივანე რატიშვილმა დიდი მუშაობა ჩაატარა ამ დიდად საპასუხისმგებლო დავალებას შესასრულებლად. იგი დაინიშნა ეშელონის უფროსად და საუცხოოდ მოაწყო მისი დატვირთვისა და დაცვის ორგანიზაცია. ორთქლ-

მავლის ტენდერზე გუშაგი დააყენა, საიდუმლოებისა და უსაფრთხოების წესების მკაცრი დაცვით, ეშელონი დაიტვირთა მოსკოვის სადგურის ტიშკრებს იქით რკინიგზის პლანტფორმა „ცენტროჩინაია პლოშადკაზე“.

ეშელონის ორგულავ ყველა მისასვლელი დატული იყო, საშვის გარეშე არ დაიშვებოდა არც ერთი პირი. შემადგენლობათა მარშრუტი, გასვლის დრო უაღრესად გასაიდუმლოებული იყო. ეშელონის დასაცავად ვ. ი. ლენინის წინადადებით გამოყოფილი იქნა ლატვიელი მსროლელების ერთი ნაწილი, რომელიც ადრე სმოლენს იცავდა. საიმედო შემანქანის გარდა, ორთქლმავლები აღიჭურვა ორ-ორი სათადარიგო მემანქანით.

ივანე რატიშვილმა მუქარის წერილები მიიღო ფოსტით, რომლებშიც თეთრგვარღუელები მოითხოვდნენ ეშელონის ჩაბარებას, წინააღმდეგ შემთხვევაში თავდასხმით ემუქრებოდნენ. ქ. ტვერში (ახლანდელი კალინინი) მართლაც მოეწყო კონტრრევოლუციური ბანდების თავდასხმა. გულადმა და გამკრახმა ივანე რატიშვილმა მემანქანეს ეშელონის სულა შეანელბინა, რითაც თავდამსხმელთა ყურადღება შეასუსტა, შემდეგ კი ჩქაროსვლით ცეცხლქვეშ გაიყვანა შემადგენლობა. ივანე რატიშვილმა ღირსეულად შეასრულა ვ. ი. ლენინის დავალება, მთელი ოქროს მარაგი და ფასეულობანი უკლებლად იქნა ჩატანილი მოსკოვში და მოთავსდა კრემლის პალატებში.

1918 წლის 16 იანვარს სახალხო კომისართა საბჭომ შექმნა რსფსრ სასახლეების სახალხო კომისარიატი და მის კომისარად დანიშნა ვ. ა. კარელინა, რომელმაც ამ პოსტზე მხოლოდ ორი თვე იმუშავა. 1918 წლის 15 მარტს ის გადაყენებული იქნა ამ პოსტიდან, რადგან მემარცხენე კომუნისტებს მიემხრო. სახალხო კომისარის დროებით შემსრულებლად დანიშნა პავლე პეტრეს ძე მალინოვსკი. მან ენერგიული მუშაობა გაშალა რესპუბლიკის ქონების, სასახლეების ფასეულობის, ძეგლების აღრიცხვის, დაცვისა და გადაუღებელი სარემონტო სამუშაოებისათვის.

1918 წლის 17 მაისს ვ. ი. ლენინმა სახალხო კომისართა საბჭოს საქმეთა მმართველ ვ. დ. ბონჩ-ბრუევიჩთან, კრემლის კომენდანტ ვ. დ. მაღკოვთან და რესპუბლიკის სახალხო ქონების სახალხო კომისარიატის კოლეგიის წევრ ი. ა. ვაიმანთან ერთად შემოინა და

დათვალიერა კრემლის ყველა შენობა, სახალხო, კედლები და სხვა შენობები. გარკვევა კრემლის სასახლეების გათბობის მდგომარეობა, ძვირფასი ისტორიული ძეგლების — სურათებისა და ფრესკების შენახვისა და დაცვის საქმე. მითითებები მიესცა დაეჩქარებინათ კრემლის მნიშვნელოვანი ისტორიული შენობების რეკონსტრუქცია.⁹

ახალგაზრდა საბჭოთა სახელმწიფომ მოკლე ხანში საერთო-სახალხო კულთილებად აქცია უდიდესი მხატვრული განძეულობა. ვ. ი. ლენინის ინიციატივით გახსორციელდა უძვირფასესი მხატვრული კოლექციების (უწინარეს ყოვლისა ტრეტიაკოვის გალერეის) ნაციონალიზაციისა და ხელოვნებისა და სიძველეთა ძეგლების დაცვის ღონისძიებანი. მალე მოსკოვში მთავრობის გადმოსვლის შემდეგ ვ. ი. ლენინის მითითებით დაიწყო კრემლის უმნიშვნელოვანესი ისტორიული შენობების რესტავრაცია. ვლადიმერ ილიას ძემ დასახა „მონუმენტური პროპაგანდა“ გეგმა — მხატვრულად შეემკოთ საბჭოთა ქალაქები, პირველ რიგში მოსკოვი და პეტროგრადი, ისეთი ძეგლებით, ბარელიეფებითა და მემორიალურა დაფებით, რომლებიც პროპაგანდას გაუწყვედნენ სოციალიზმის იდეებს, დიდებით შემოსავდნენ მშრომელთა მასების გვირუკ-განმათავისუფლებელ ბრძოლას მხაგრელთა წინააღმდეგ, აღბეჭდავენ ხალხის მესხიერებაში კულტურის დიდ მოღვაწეთა სახელებს.

ზამთრის სასახლე, 1917 წლის ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ, შედიოდა რსფსრ მხატვრულ-ისტორიულ ქონებათა სახალხო კომისარიატის გამგებლობაში, შემდგომ კი განათლების სახალხო კომისარიატის მხატვრულ-ისტორიულ ქონებათა განყოფილებაში.

1918 წლის 8 მარტს № 4 ბრძანებით პეტროგრადის სასახლეების უფროსისა და მისი თანაშემწის თანამდებობა გაუქმდა და ზამთრის სასახლე გადაეცა ერმიტაჟს — მსოფლიოში პირველი მუშურ-ვლენური სახელმწიფოს პირველ მუზეუმს.

ერმიტაჟის პირველი საბჭოთა დირექტორი იყო ლ. ობლენსკი, რომელსაც ცოლად ჰყავდა ნიკო მინგრელსკის (დადიანის) ქალიშვილი.

ვ. ი. ლენინი მალალ შეფასებას აძლევდა კლასიკურ მხატვრულ მემკვიდრეობას და განათლების სახალხო კომისარს ა. ლუნჩარო-

სკის დაავალა, შეექმნათ სახალხო კომისრი კოლეგია, რომელიც დაიცავდა სიძველეთა ნიმუშებს. ა. ლუნაჩარსკი იგონებს, რომ 1918 წელს ვ. ი. ლენინი მოითხოვდა პირველ რიგში დაეცვათ მუზეუმები, რომლებშიც მოთავსებული იყო უდიდესი ღირებულების ნიმუშები.

1919 წლის მარტში რკპ (ბ) VIII ყრილობაზე მიღებულ მეორე პროგრამის განყოფილებაში „სახალხო განათლების დარგი“ მე-10 პუნქტად ჩაწერილია „...აუცილებელია გაიხსნას და ამრომელთათვის ხელმისაწვდომი გახდეს ხელოვნების ყველა საუნჯე, რომელიც შექმნილია მათი შრომის ექსპლოატაციის საფუძველზე და რომელიც აქამდე ექსპლოატატორთა განსაკუთრებულ განკარგულებაში იმყოფებოდა.“¹⁰

ერმიტაჟი ამჟამად ერთ-ერთი უდიდესი მუზეუმი მსოფლიოში. აქ შეგიძლიათ ნახოთ შავი ზღვის სანაპიროს უძველესი ქალაქების ოქრომჭედღური ნაწარმის მრავალი ექსპონატი და ე. წ. სასანიდური ვერცხლელის მსოფლიოში უმდიდრესი კოლექცია. გაიცნობთ და დატკბებით შუა აზიის, ინდოეთის, ირანის ხელოვნებით, რაფაელის, მიქელანჯელოს, ლეონარდო და ვინჩის, ტიციანის, ველასკესის, მურილიოს, პოლანდელოს, ფრანკო, ინგლისელი, გერმანელი და რუსი მხატვრების შესანიშნავი ქმნილებებით. ერმიტაჟშია 40 ათასამდე მხატვრული ტილო, ნახევარ მილიონამდე გრავიურა და მხატვრულ ნაკეთობათა მილიონამდე ნიმუში.

ივანე რატიშვილი ოქტომბრის რევოლუციას უკვე შუახნის ასაკში შეხვდა. მისი შემდგომი ცხოვრება მძიმედ წარიმართა. მოკლე ხანში დაკარგა მეუღლე და ვაჟიშვილი დიმიტრი, რომელიც მოსკოვში, მდინარეში ბანაობის დროს დაიხრჩო. დიდმა მწუხარებამ შეარყია მისი ჯანმრთელობა. ივანე რატიშვილმა დიდხანს იავადმყოფა.

ივანე რატიშვილი 1920 წლიდან 1930 წლამდე მუშაობდა მთარგმნელად მოსკოვის სხვადასხვა ორგანიზაციებში, ხოლო 1931 წლიდან საცხოვრებლად გადმოვიდა თბილისში და თავისი ქალიშვილის ოლღას ოჯახთან ერთად ჯერ ჩაიკოვსკის, ხოლო შემდეგ პავლოვის ქუჩაზე ცხოვრობდა.

სიცოცხლის ბოლო წლებში ისტორიკოსებმა, მუზეუმებისა და არქივების მეცნიერ-

მა მუშაებმა ივანე რატიშვილთან სტუმრობას მოუხშირეს. სსრკ დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის ტრადიციული მუზეუმის ლენინგრადის ფილიალის ექსპოზიციაში წარმოდგენილია ივანე რატიშვილამ მიერ გადაცემული, დროისაგან გაყვითლებული ძველი გაზეთები, ფოტოდოკუმენტები და პორტფელი, რომელსაც იგი ატარებდა პეტროგრადში სასახლეების მთავარ კომენდანტად მუშაობის დროს, აგრეთვე მისი ზოგიერთი პირადი ნივთი.

ივანე რატიშვილის ხშირი სტუმარი იყო სსრ კავშირის სახალხო მხატვარი ლადო გუდიაშვილი, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის რეპრეზენტანტი თოიძე მიდიოვ და მასთან კონსულტაციისათვის, როდესაც ი. რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში დენდემონას როლზე მუშაობდა. მხატვარი და ლიტერატორი მიხეილ ვადაბოლსკი, რომელმაც განიზრახა, დაეწერა წიგნი „ქართველები რუსეთის სამსახურში“, საათობით გამოპკითხავდა პაეთა კორპუსზე, ქართული ციმომრების ბედზე წარსულში, რომელთა საბრძოლო დამსახურებასაც ივანე რატიშვილი კარგად იცნობდა.

ღრმად მოხუცებული ივანე რატიშვილი 90 წლის ასაკში, 1958 წელს გარდაიცვალა. ბევრ თბილისელს ახლაც კარგად ახსოვს წარმოსადგეი, დარბაისელი გარეგნობის მსცოვანი კაცი, რომელსაც ყოველთვის დიდი ინტერესით უსმენდნენ. იგი განსაკუთრებით სასურველი სტუმარი იყო მუზეუმებისა და არქივებისა.

გ. ლეონიძის სახელობის საქართველოს სახელმწიფო ლიტერატურული მუზეუმის ფონდებში დაცულია ივანე რატიშვილის მიერ ჩაბარებული მრავალი რელიკვია. სახელდობრ: მ. ლერმონტოვის, ალ. ჭავჭავაძის პირადი ნივთები, საოჯახო ალბომები — ა. პუშკინის, მ. ლერმონტოვისა და სხვათა ლექსების ადრინდელი ხელნაწერები და სხვა. საქართველოს კვ ცენტრალურ კომიტეტთან არსებული პარტიის ისტორიის ინსტიტუტისა და ოქტომბრის რევოლუციისა და სოციალისტური მშენებლობის ცენტრალურ სახელმწიფო არქივებში სათუთად არის დაცული ივანე რატიშვილის მოგონებები ზაქარიათის სასახლის აღებაზე, ოქტომბრის რევოლუციისა და დიდ ბელად ვ. ი. ლენინთან შეხვედრებზე.

დიდია ივანე რატიშვილის დამსახურება ხალხის წინაშე. იგი მიეკუთვნება ძველი არმიის იმ სახელოვან მოღვაწეთა რიცხვს, რომლებიც ოქტომბრის რევოლუციისთანავე უყოყმანოდ მიემხრნენ მუშათა და გლეხთა ხელისუფლებას და ბოლომდე უანგაროდ ემსახურებოდნენ სეყარელ სამშობლოს.

შენიშვნები:

1 ამ პოლის ისტორია გამოაქვეყნა სამხედრო ისტორიკოსმა, გენერალ-მაიორმა ვ. პოტომ.

2 В. Пото. История 44-го Драгунского Нижегородского полка, т. IV, 1893, СПб.

3 ЦГНА СССР, ф. 475, оп. 1, ед. хр. 867, л. 92, 104.

პანორამა

იხ. 95 გვ.

უფრონაღ „ვილსონ ლაბორტორი ბულეტენი“-ის ფურცლებზე ამ ამბავს კომენტარი გაუკეთა კალიფორნიელმა პროფესორმა კარლ ჩენსენმა: „უველაზე დახვეწილი, ყველაზე ვრცელი და ყველაზე პროდუქტიული საკონსტრუქციო სისტემა მსოფლიოში“ საზოგადოებას სთავაზობს სახელთა, გეოგრაფიულ სახელწოდებათა და მოვლენათა უსასრულო ჩამოთვლას. ყოველივე ამას არავითარი კავშირი არა აქვს რეალური აღმოჩენების ცხოვრებასთან. ეს ფენომენი — ჩენსენის აზრით — შედეგია პროფესიული სამზარეულოს საქმიანობისა, სადაც მზადდება უფრონაღის „სურსათული ნახარში“. ეს ტიპური სურსათული საინფორმაციო დეტა შედგება სენსაციური, კარგად ჩაწყობილი, ლოკალურად დაკავშირებული ტრივიალობისგან, რომელთა კლასიფიკაციას ავტორი ამგვარად ახდენს: სიახლეები ძალზე ცნობილი აღმოჩენათა ცხოვრებიდან (ლზ ტელეორის უკანასკნელი ვატანგანი), ეკონომიკის სიახლენი (აქციების წაღმა-უქულმა მოძრაობა, უმუშევრობის ზრდა თუ კლება), ურთიერთბრალდებანი (დემოკრატები ბრალს სდებენ რესპუბლიკელებს და პირუტყვ, რეიგანი ამბობს, რომ „ეს“ მას არ უთქვამს, გაზეთები კი ამტკიცებენ, რომ სიქვა), მოღის სიახლენი (ვიდეოთამაშები, „გასაგიელებლად“ ახალი ცეკვები); „მარადცხიხალი“ ამბები (ხანძარი, ავტოკატასტროფა, თვითმფრინვის გატაცება), რესპორტაჟები საოპირი მოქმედების ადგილიდან, „სეზონური“ სიახლენი (წუალადობა, გავლენა, და პოლიტიკური დაპირებანი, რომლებიც ყოველი ახალი არჩევნების წინ მეორდება). „უხვევდლო-ფიქრება ჭხვედლოსიახლეების გენერაციას ახდენს“, საზოგადოება „ახალი ამბების“ ინფლაციას განიცდის“, სოციოლოგმა ე. დაიმონდმა შეისწავლა ემ-აი-ტის (MIT) სამი ტელეკომპანიის მიერ გამოშვებული „ახალი ამბები“ და იმ დასკვნაზე მივიდა, რომ „ახალი ამბების“ რაოდენობის ზრდა, სრულიადაც არ არის გაპრობებული საზოგადოების უკეთ ინფორმირების სურვილით. ახალი ამბების გამოშვება შემოსავლის წყარო გახდა, მათი წარმოება და გავლენით იაფი ჯდება ვიდრე პრობლემური გადაცემებისა.

ჩენს მხრივ შევნიშნავთ, რომ ფსევდოსიახლეების

4 Петроград в дни Великого Октября, Л., 1967, стр. 408, 543.

5 ЦГНА СССР, ф. 475, оп. 2, ед. хр. 67, л. 45.

6 «Известия ЦНК и Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов», № 27 от 4 ноября 1917 года.

7 «Известия ЦНК и Петроградского Совета рабочих и солдатских депутатов», № 217 от 4 ноября 1917 года.

8 ЦГАОР, ф. 1236, оп. 1, д. 35, л. 33.

9 Выписка из журнала художественно-исторической комиссии при Зимнем дворце за № 3, оркеса, ф. 290. აღწ. 3. საქმე 1998. ფ. 33.

9 ЦПА ИМЛ, ф. 2, оп. 1, д. 5944.

10 სკკპ ურილობების, კონფერენციებისა და ცენტრალური კომიტეტის პუნქტების რეგულაციებისა და გადაწყვეტილებებში. ნაწ. I. თბ., 1954, გვ. 535.

ნიაღვრში მოქცეული ამერიკელები ჰპარგავენ არა მხოლოდ ამ მოზღვავებული ინფორმაციის აღქმის უნარს, არამედ კარგვენ უოველგვარ ინტერესს საზოგადოებრივი საქმიანობისადმი. „სურსათული ინფორმაციული დეტა — შენიშვნა ჩენსენი — იწვევს აათიას, სიზმქენს და კუპის ინტელექტუალურ მოუწეებლობას“.

ცნობილია სეციალისტებმა შეისწავლეს 750 უმნიშვნელოვანესი მასალა, რომელმაც სათანადო ახაზვერ პპოვა შორის გამოიკვა, რომ ამ „თავისუფალი აზრის ქვეყანაში“ არსებობს უამრავი ისეთი საკითხი, რომელსაც სისტემატურად ჩქმალავენ, ანდა უწყაცრეს ცენსურსაც აბარებენ. ყველაზე „უხერხულ“ საკითხთა შორის მიჩნეულია ეკონომიკისა და ბიზნესის სამყარო (კოპორაციული დანაშაულობანი). ახლა აკრძალულ კატეგორიათა შორის პირველ ადგილზეა პრეზიდენტ რეიგანის მოღვაწეობასთან დაკავშირებული საკითხები. ყველაზე მეტად ცენსურის კონტროლს ემორჩილება აგრეთვე რადიაციისა და სხვადასხვა ქიმიურ ნივთიერებათა საშიშროება, სამოქალაქო უფლებს, პირველების თავისუფლება, შეიარაღების საკითხები, გარესამყაროს დაცვის პრობლემა.

თვით რეიგანმა განაპრობა ამგვარი სიტუაციის შექმნა. მას ეუთვნის ინფორმაციული ინდუსტრიის ხელშეწყველების მისამართით მიქმული ეს ფრზა: „მიაწოდეთ ხალხს ბევრი კარგი ახალი ამბავი და ცოტა ცუდი ცნობები“. ყოველივე ამან მისცა მორალური უფლება ჩენსენს რეიგანისათვის ეწოდებინა „ამერიკის უმაღლესი ცენსორი“. საზოგადოებრივად მნიშვნელოვანი ინფორმაციის დახშობის პროცესი, როგორც უარული „ლატენტური“ ფორმა ცენსურის უშვლადევისა, შესაძლებელია იმიტომაც, რომ მასობრივი ინფორმაციის საშუალებანი კოპორაციების ხელშია თავმოყრილი. ამერიკაში ფაქტიურად შექმნილია „ინფორმაციისა და კულტურის ახალი ეტაპი საინფორმაციო“.

ამ გზით ჩაშობილია მანების სოციალური აქტივობა, აღმოჩანი მოკლებულია უნარს თავი დაიცვას სულელური და დამამიკრებელი ინფორმაციის მოზღვაებისაგან.

(გაგრძელება 126 გვ.)



თბილისის უნივერსიტეტის ლერბი

დიმიტრი შევარდნაძის გახსენება

უხუცესი ქართველი მხატვარი გიორგი ერისთავი 10-იანი წლებიდან უშუალო მონაწილე იყო საქართველოს მხატვრული ცხოვრებისა. იგი დიდხანს მუშაობდა ს. ჭანაშვიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმში. მე, როგორც იმავე მუზეუმის თანამშრომელს და ბატონ გიორგისთან დაახლოებულს, ხშირი შეხვედრები და საუბრები მქონდა ამ მეტად საინტერესო პიროვნებასთან. დიმიტრი შევარდნაძის შესახებ მის მიერ სხვადასხვა დროს ნაამბობს ნაწყვეტებად ვიწერდი. შემდეგ ისინი გავაერთიანე, რამაც აქ წარმოდგენილი სახე მიიღო. როგორც ჩანს, მე მას კარგად ვერ გამოვკითხე ყველაფერი და ამის გამო ცნობები ნაკლები გამოვიდა, მაგრამ ამჟამად დიმიტრი შევარდნაძის შესახებ ისე ცოტა არის ცნობილი, რომ, ვფიქრობ, ეს ჩანაწერებიც არ იქნება ინტერესს მოკლებული.

სიმონ გოლჰაჰაძე

დიმიტრი შევარდნაძესთან დიდი ხნის მეგობრობა მაკავშირებდა. მაგრამ მას აქეთ, რაც იგი 1914 წელს, ომის დაწყების შემდეგ, გერმანიიდან დაბრუნდა სამშობლოში, საქმემ ჩვენ უფრო დაგვაახლოვა. მე მისი პირველი თანაშემწე ვიყავი და როგორც შემეძლო ყველა საქმეში ვშველოდი.

დღით იყო მეტად კეთილი, უანგარო, თავმდაბალი და დაუხარული ადამიანი. მუდამ სხვისთვის სიკეთის ქმნისათვის მზადყოფი. დიდი საზოგადო მოღვაწისთვის ბეჭდით დაჯილდოებულს ყოველთვის ახალი იდეები ჰქონდა, უმთავრესად ქართული სახვითი ხელოვნების ძეგლების გამოვლინების,

შეკრების, დაცვისა და შესწავლისაკენ მიმართული. რაც მთავარია, დღითს ჰქონდა საოცარი უნარი თავისი იდეის პრაქტიკულად განხორციელებისა. ენერგიულად შეუდგებოდა ხოლმე საქმეს, მოზღვავებულ ენთუზიაზმს სხვებსაც ვადასდებდა და საქმეში ჩააბამდა. მას ფართო განათლება და უნივერსალური ცოდნა ჰქონდა. ზედმიწევნით იცოდა მხატვრობა და ხელომოდღვრება. თვითონ იყო მხატვარი, მუშაობდა ზეთის ფერებით, აქვარულით და ხეზე კვეთაზეც. შექმნა ახალი ქართული შრიფტი, თბილისის უნივერსიტეტის ემბლემა და ქართული ფულის ნიშნები. გააფორმა რამდენიმე საბავშვო

წიგნი. ასრულებდა ფერწერული სურათების რესტავრაციასაც. ერთხელ კომპოზიტორმა კოტე ფოცხვერაშვილმა მოუტანა დამტვრეული ჩონგურები. მან ისინი მშვენიერად აღადგინა. კოტე მეტად გახარებული იყო—ჩემი საყვარელი ინსტრუმენტები გამიცოცხლდაო. დახელოვნებული იყო ფოტოგრაფიაშიც. ერთ დროს იყო საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოების ფოტოსახელონოს გამგე. ღვაწლი მიუძღოდა ქართულ კინოშიც. იყო მხატვარი ალ. წუწუნავას ორი ფილმისა „ვინ არის დამნაშავე“ და „ჯანყი გურიისში“, აგრეთვე ნ. შენგელაიას განმანათლებელი ფილმისა „ელისო“. კარგად იცოდა საგამოფენო საქმეც. მის მიერ იყო გაფორმებული, გარდა სამხატვრო ექსპოზიციებისა, ილია ჭავჭავაძის დაბადების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი საიუბილეო გამოფენა სურათების გალერეაში. საქმით გატაცებულს საკუთარი თავი არ ახსოვდა ხოლმე. უბრალო და შავი საქმის კეთებას არ თაკილობდა. ჩაცმასაც ყურადღებას არ აქცევდა, თუმცა, მაშინ ტანსაცმელიც არ იშოვებოდა. თვითონ მშვენიერად იკრავდა ტანსაცმელს და ქუდებს. ძალიან კარგი ფეხსაცმელი შეიკერა გერმანელების მიერ დატოვებული სამხედრო ფორმის ფეხსაცმლისაგან. ერთხელ, სრულიად უბრალოდ ჩაცმული, გალერეის დარბაზს ჰკვიდა. შემოვიდა ვიღაც რუსი მხატვარი და დირექტორი იკითხა. დიტო გაუძღვა თავის პატარა კაბინეტისაკენ (შესასვლელში მარჯვნივ), დაჯდა მაგიდასთან და ვააცნო თავი, როგორც დირექტორმა.

ამ თვისებების გამო დიტოს დიდი ავტორიტეტი და პატივისცემა ჰქონდა მოპოვებულად.

გერმანიიდან ჩამოსვლის შემდეგ დიტო თავის მშობლებთან და დაძმასთან ერთად ცხოვრობდა ოქნიზის (ამჟამად ბარნოვის) ქუჩაზე

№23 სახლში, სადაც გარდაიცვალა დიტოსი, სხვადასხვა დროს ცხოვრობდნენ და სახელისნოები მხატვრები: კირილე და ილია ზდანევიჩებს (ეს სახლი მათ მამას ეკუთვნოდა), ბ. ფოგელს, ნ. სკლიფასოვსკის. 1927 წელს აქ მოიწყო სახელისნო და 1957 წლამდე ცხოვრობდა ქ. ნ. ლალაშვილი.

ამ სახლში ჩაისახა ყველა აზრი და იდეა იმ დიდი ეროვნული წამოწყებებისა, რაც ასე აწვალებდა და მოსვენებას არ აძლევდა დიტოს. დიტოს ბინის აივნიდან იშლებოდა თბილისის წარმატაცი ხედი მეტეხითურთ. ეს აივანი იყო ჩვენი შთაგონების და ახალგაზრდული სიხარულის მოწმე. აქ მოხვალა ყველას უხაროდა, განსაკუთრებით საშა აბაშელს. დიტოსთან მოდიოდნენ: ივ. ჯავახიშვილი, ირ. სონღულაშვილი, ლ. ჯულიაშვილი, შ. შარაშიძე (თავუნა), ი. ნიკოლაძე, ალ. მრევლიშვილი, მ. ჭიაურელი, ჰ. პრინცესკი, ა. კალგინი და სხვები. იმართებოდა სჯაბაასი და დავა სხვადასხვა საკითხზე. დიტოს უყვარდა „დიასახლისობა“ და ყველას თვითონ უმასპინძლდებოდა.

დიტო გერმანიიდან ჩამოსვლისთანავე ჩაება საზოგადოებრივ საქმიანობაში და ბევრი წამოწყების მეთაური გახდა. დაიწყო ზრუნვა ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების დაარსებისათვის და დიდი ორგანიზატორული მუშაობა ჩაატარა. თავის სახელოსნოში შეკრება რამდენიმე ხელოვანი და ხელოვნების მოყვარული — გიორგი ყურული, შალვა ქიქოძე, იოსებ გეგელაშვილი და მე. ვაგვაცნო თავისი განზრახვა, რასაც ყველამ მხარი დაუჭირა. ამ ჯგუფმა 1916 წელს მოიწვია თბილისის მოწინავე საზოგადოების კრება. იგი ჩატარდა სასახლის ქუჩაზე მდებარე თავდაზნაურთა დეპუტატების საკრებულოს დიდ დარბაზში. დი-

ტომ წარადგინა მის მიერ შედგენილი, წესდების პროექტი საზოგადოებისა. კრებამ პროექტი მოიწონა. მთელი თბილისის ინტელიგენცია გაერთიანდა მაშინ ამ საზოგადოებაში. წესდება დაიბეჭდა მცირე ზომის წიგნაკად და გავრცელდა. საზოგადოებამ ბინა დაიღო ფრელინის (ამჟამად საბასულხანის) ქუჩაზე სახლში, რომელიც აგრეთვე თავადაზნაურთა საკრებულოს ეკუთვნოდა. ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებას მართავდა პრეზიდიუმი, რომელშიც შედიოდნენ: გ. ყურული (თავმჯდომარე), ყურნალსტი გაზ. „სახალხო ფურცლიდან“ — ი. გველაშვილი (მდივანი), დ. შევარდნაძე, ი. ნიკოლაძე, გ. ნათიძე, შ. ქიქოძე, გ. ერისთავი.

საზოგადოებამ თავისი მოღვაწეობა დაიწყო იმით, რომ მოიწვია ყველა, ვინც მხატვრობას მისდევდა და მოსთხოვა მათ წარმოდგინათ თავიანთი ნამუშევრები. ამ პერიოდში გ. გაბაშვილის, ალ. მრეველიშვილის, მ. თოიძის, ვ. სიღამონ-ერისთავის, დ. გურამიშვილის, ვ. ჯორჯაძის, გ. ზაზიაშვილის, ი. ნიკოლაძის, გრ. მესხის და სხვათა გვერდით გამოჩნდნენ ახალგაზრდები — ლ. გუდიაშვილი, მის. ჭიაურელი, დ. კაკაბაძე, ელ. ახვლედიანი, ქ. მალალაშვილი, აგრეთვე სხვა ეროვნების მხატვრები — ალ. ზალცმანი, კ. ზდანევიჩი, კ. ზანისი, ზ. ვალიშეჰსკი, დელაჰესი, მ. ლე-დანტიუ (რომელმაც მონაწილეობა მიიღო ფიროსმანის ნამუშევრების შეკრებაში). გაიმართა ნამუშევართა გადარჩევა. 1919 წელს ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებამ მოაწყო დიდი გამოფენა, სხვადასხვა თაობის მხატვართა მონაწილეობით.

საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოება ავზავნიდა მხატვრებს ხუროთმოძღვრული ძეგლებიდან ფრესკის პირების გადმოსაღებად. პირველად ქართველ მხატვართა-



სოფ. ავლევი. სტუმრად კ. ამირეჯიბის ოჯახში. 1916 წ. I რიგში: გ. ერისთავი, მ. ჭიაურელი, II რიგში: დ. შევარდნაძე, მ. თოიძე, ლ. გუდიაშვილი; მესამე რიგში: ქ. აბაშიძე-ამირეჯიბი, ირ. თოიძე

გან, ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების დაარსებამდე, 10-იან წლებში, დ. შევარდნაძემ იმუშავა წინარეხში. მის მიერ შესრულებული მალალანთ ეკლესიის ფრესკის პირები, საისტორიო-საეთნოგრაფიო საზოგადოების თავმჯდომარემ ე. თაყაიშვილმა ძალზე მოიწონა. იმავე წლებში დ. კაკაბაძემ იმუშავა დერჩში და ხობში. დერჩიდან ჩამოიტანა ქტიტორების (ახვლედიანების) პორტრეტები, ხოლო ხობიდან — დადიანებისა.

წინარეხის ფრესკის პირების გადმოღებამ განაპირობა შემდგომი ექსპედიციების განხორციელება. 1916 წელს ე. თაყაიშვილმა დი-

ტოს მიანდო მხატვართა ჯგუფის შედგენა, საეკლესიო მხატვრობის ასლების გადმოსაღებად, ისეთი ძეგლებიდან, რომლებშიც მხატვრობა არ იყო დაცული.

ლიტომ შეადგინა ექსპედიცია — მ. თოიძის, ლ. გუდიაშვილის, მ. ჭიაურელის და ჩემი შემადგენლობით. ჩვენთან ერთად იყო მაშინ 12-13 წლის ირაკლი თოიძე, რომელიც თავისთვის დადიოდა და ეტიუდებს ხატავდა.

ჩვენი ექსპედიცია გაემგზავრა სოფ. ნაბახტევს და იმუშავა ამირეჯიბების საგვარეულო ერთნაივან ეკლესიაში, რომელიც იდგა სოფლის მალა, გორაზე, საიდანაც ძალიან ლამაზი ხეივანი იშლებოდა. ამ ეკლესიას სახურავი არ ჰქონდა შემორჩენილი. აქ ვიმუშავეთ 1916 წლის მთელი ზაფხულის და შემოდგომის განმავლობაში. ვცხოვრობდით ფაფაქერაშვილების სახლში.

ნაბახტევის მხატვრობა ინტერესს იწვევდა იმით, რომ ეკლესია

შაობაში ვიყავით ჩართულნი, გვესტუმრა ივ. ჯავახიშვილი, ექსპედიციის გეორგიანის და ანჩისტის დედაკანონის ნიკიტა თალაკვაძის თანხლებით. ჩვენ კედელზე დედნების გვერდით გავაყარით პირები. მათ დაათვალიერეს და შეადარეს დედნებს. ბატონი ივანე ლიტოს ესაუბრებოდა და კითხვებს აძლევდა. თალაკვაძემ იკითხა — რატომ არისო ერთი და იგივე სურათი ორჯერ დახატული. ამით მან, მისდაუნებურად, ხაზი გაუსვა პირების მალა ხარისხს. ბატონმა ივანემ დიდად მოიწონა ჩვენი ნამუშევარი, ძლიერ შეგვაქო გაწეული დიდი და დაუღლები შრომისათვის. შემდეგ წავიყვანა სოფელ ალში და ძველი ციხე-ქალაქი დაგვათვალიერებინა.

დღისით მუშაობით ვიყავით ჩართულნი, მაგრამ საღამოს ჩვენს ბინაში გულისმომკვლეული მოწყენილობა ისადგურებდა, თუმცა მიშა ჭიაურელი ყოველნაირად ცდილობდა ჩვენს გარბობას. ზაფხუ-

ჩვენ მიერ ამაჟღერებული დართული ახალი ქართული ასოს ნიმუშთან ერთად მოგვყავს ჩვენი დირიჟი ასოს ერთი და იგივე ვიქსვი, რომელიც ამ ჟამად იხმარება. პირველი დამზადებულია მხავარი ამხ. შაჟანდარის ნახავების მიხედვით, ხოლო მეორე — ჩვენი დირიჟი ასოა.

ამ თურციების დაგზავნის მიზანია — თართოდ გააცნოს როგორც მომხმარებლის, ისე მკითხველის და მიიღოს მათგან ვიხნიკური გამოხმარებანი და მითითებანი.

ყველა თქვენი ვიხნიკური მითითებანი და მინიშნები ჩვენ სამუდამად მოგვცემს გამოყასნორით ჩვენ მიერ ახალი ასოს ნახავების დამუშავების დროს დამუშავი ვიხნიკური შიკლომები და დავიხმარება ქართული ასოს სათუქვიან დახახლისება-გადაკითებაში.

დ. შევარდნაძის მიერ შექმნილი შრიფტის ნიმუში

ეკუთვნოდა ქუცნა ამირეჯიბს და თართლდებოდა ეკლესიაც, მხატვრობაც. იქ გამოხატულ პირთა ტანსაცმელიც, რასაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. აგრეთვე იმითაც, რომ ფრესკებზე გამოსახული იყვნენ თანამდებობის პირნი.

ერთ დღეს, როცა ყველანი მუ-

ლის ერთ დღეს, როცა მოწყენილობამ შეგვიპყრო, გამოვაცხადეთ დასვენება, მივატოვეთ მუშაობა, ჩავედით ლელეზე. დავირეცხეთ პერანგები, გამოვეწყვეთ და 18 კოლომეტრი ფეხით გავიარეთ. ჩავედით ძალიან ლამაზ სოფელ ავლეში, მექანიკოს-აგრონომის, შემ-

დგომში თბილისის უნივერსიტეტის პროფესორის, კონსტანტინე ამირეჯიბის ოჯახში. იქ დაგვზენდენ თვითონ ბატონი კონსტანტინე, მისი მეუღლე ქეთევან აბაშიძე, მეტად ლამაზი და მომხიბვლელი მანდილოსანი, კონსტანტინეს დები: ბარბარე — პიანისტი, კონსერვატორიის პროფესორი, ანატასია — მხატვარი, ქალწილები — თამარი და ვარია, ამათი ახალგაზრდა მეგობრები, ლიბონი-მელიქოვი და ბებუთოვი. მათ ჩვენ დიდი სიხარულით მიგვიღეს და გულუხვი მასპინძლობა გავცივიეს.

ბატონმა კონსტანტინემ დაგვათვალღებინა მის მიერ დაარსებული სასოფლო-სამეურნეო სკოლა, რომელიც ამზადებდა ხელონად სპეციალისტებს. სკოლა გამართული იყო მერხებით, მოძრავი დაფებით, „ჯადოსნური ფარნებით“. დავათვალღერეთ აგრეთვე მისი მეურნეობა, დიდი ფარდული უცხოური სასოფლო-სამეურნეო მანქანებით და იარაღებით სავსე; ორმოები, რაშიც სასუქი ინახებოდა, და დიზელის ელექტროსადგური, რომელიც სინათლეს აძლევდა სოფელს, ამუშავებდა წისქვილს, ხე-ტყის სახერხს და კარაქის სადგებს. ერთ დიდ ფარდულში მოწყობილი იყო კლუბი სცენით. საღამოს დავესწარით სკოლის მოწაფეთა სასულე ორკესტრის კონცერტს. ისინი მშვენიერად უკრავდნენ, მაგრამ საინტერესო ის იყო, რომ თვითონ ბატონი კონსტანტინე ყველაზე დიდ „ტრუბაზე“ უკრავდა. ჩაის შემდეგ ბარბარემ როიალზე შეასრულა რახმანინოვის „პრელუდია“. ჩვენ, ნაბახტევი გაპირვებულად ცხოვრების შემდეგ, იქ ისე მოგვეწონა, უხერხული იყო, თორემ წამოსვლა არც გვინდოდა. მეორე დღეს ბებუთოვმა გადაგვიღო ფოტოსურათები, რომლებიც კეთილი მასპინძლობის სასსოვრად დაგვჩა.

როდესაც ე. თაყაიშვილის ექსპედიცია გურია-სამეგრელოში მო-

გზაურობიდან დაბრუნდა, მათ მასალებს სხვა ძეგლებიც მიუმატეს და გამართეს ქართული არქიტექტურის გამოფენა ფოტოებში, ნახატებში და ნახაზებში. მიუხედავად იმისა, რომ ბევრი ძეგლი აკლდა, მაინც მდიდარი გამოფენა გამოვიდა. მაშინ თბილისში ბევრი უცხოელი იყო, რუსეთის მოკავშირე სახელმწიფოთა წარმომადგენლები, ამიტომ გამოფენას ქართული კულტურის პოპულარიზაციისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა. ამ გამოფენის შემდეგ, 1917 წლის იანვარში, დიტოს თაოსნობით, დიდების ტიპარში, გავმართეთ გამოფენა ნაბახტევისა და, აგრეთვე ქრ. კრონის, დ. შევარდნაძის და დ. კაკაბაძის მიერ ადრე შესრულებული ფრესკის პირებიც. რამაც ვალერის დარბაზები მთლიანად დაიჭირა. გამოფენის გახსნის დღეს ვალერეა ხალხით გაივსო. საზეიმო ხასიათს ხელს უწყობდა დამსწრეთა განწყობლება. ვალერეის ბოლოს დადგმული იყო კათედრა, საიდანაც ე. თაყაიშვილმა, გამოფენის გახსნის წინ, სიტყვით მიმართა საზოგადოებას. მან ილაპარაკა გამოფენის მნიშვნელობისა და მატერიალური კულტურის ძეგლების დაცვის შესახებ და გამოთქვა სურვილი, რომ ამ საქმეს სისტემატური ხასიათი მისცემოდა. ბოლოს აღნიშნა მხატვრების ღვაწლი, სათითაოდ დაგვასახელა და დიდი მადლობა გამოგვიცხადა, განსაკუთრებით აღნიშნა დიტოს ღვაწლი.

გამოფენამ საზოგადოების უჩვეულო ინტერესი და აღტაცება გამოიწვია, ყველას სახზე სიამოვნების ღიმილი უკრთოდა. იდგნენ ფრესკების წინ გაკვირვებულნი და არ იშლებოდნენ. ჩვენთან ყველანი რიგრიგობით მოდიოდნენ, ხელს გვართმევდნენ და გვილოცავდნენ. მახსოვს, ნიკო ნიკოლაძემ და მისმა მეუღლემ მეტისმეტად შეგვაქმეს, მოგვილოცეს და დიდი მადლობა გვითხრეს.



სოფ. ავლევი, სტუმრად კ. ამირეჯობის ოჯახში. 1916.
I რიგში: გ. ერისთავი, დ. შვეარდნაძე, თ. ამირეჯობი,
ირ. თოიძე, ლორის-მელიქოვი. II რიგში: მ. კიკე-
რელი, ბარბარე, ვარია ამირეჯობები. III რიგში:
მ. თოიძე, ა. ამირეჯობი, ლ. გულიაშვილი.

გამოფენის დახურვია შემდეგ დიტო „დიდების ტაძრის“ შენობიდან არ გამოსულა და მთლიანად დაისაკუთრა ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებისათვის. შიშობდა, შიგ არავინ ჩასახლებულიყო, ამის გამო მიატოვა თავისი ბინა, საცხოვრებლად გადავიდა ქვედა, ნახევრად სარდაფის სართულში და დარაჯობდა. ჭერ კიდეც აღრე, მას შემდეგ, რაც, ომის საშიშროების გამო, მოხდა „დიდების ტაძრის“ მასალების ევაკუაცია სტავროპოლში, დიტოს ჩაფიქრებული ჰქონდა ამ შენობის მოპოვება ეროვნული სამხატვრო გალერეისათვის. გალერეის დაარსებისათვის წინასწარ ამზადებდა ნიადაგს. როგორც მას სჩვეოდა, ძალიან ენერგიულად მოჰკიდა ხელი ნაწარმოებების უმთავრესად ქართული მხატვრობის ნიმუშების შეკრებას. ბევრი ქალაქი და სოფელი მოიარა და

მრავალი სურათი შეაგროვა. ზოგ მათგანს საჩუქრად აძლევდნენ, ზოგს კი ყიდულობდა. ასევე შეკრიბა წიგნები და ბიბლიოთეკა მოაწყო.

დიტოს შრომას ფუქად არ ჩაუვლია, 1920 წლის 1 თებერვალს დაარსდა საქართველოს ეროვნული სამხატვრო გალერეა. იგი გაიხსნა იმავე წლის 1 მაისს. ეს იყო პირველი ხელოვნების მუზეუმი საქართველოში. ამ საქმეში დიტოს მხარში ვედექით და დიდი მონდომებით ვეხმარებოდით გიორგი ნათიძე და მე. გალერეის დაარსების შემდეგაც ჩვენ ვიყავით მისი პირველი თანამშრომლები. ამის შემდეგ გალერეაში მრავალი სხვადასხვა გამოფენა მოეწყო.

ქართველ ხელოვანთა საზოგადოებამ, დიტოს ინიციატივით, გადაწყვიტა დაეარსებინა სამხატვრო სასწავლებელი, თბილისში

ქართული სიმღერა გღეროდა მის სულში

ოთარ თაქთაქიშვილი

არსებული მოსკოვის სამხატვრო სასწავლებლის ფილიალის ბაზაზე, დიტომ და მე, მის ბინაზე, შევედგინეთ სასწავლებლის პროგრამა, რომელიც წაკითხულ იქნა სასწავლებლის კრებაზე. მას ესწრებოდა სასწავლებლის შტატი — თათევოსიანი, ო. შმერლინგი, არქიტექტორი გ. სარქისიანი, ნ. სკლიფა-სოვსკი და სხვანი, აგრეთვე მოწვეული პირები: ი. ნიკოლაძე, გ. ჩუბინაშვილი, გ. გაბაშვილი, ა. კალგინი, კ. ჰრინევსკი, გ. ნათიძე და მე. პროგრამა ერთხმად იქნა მიღებული. ამან დაუდო საფუძველი თბილისის სამხატვრო აკადემიას, რომელიც 1922 წელს დაარსდა და ზემონახსენები მოწვეული პირებიც შეემატნენ სასწავლებლის შტატს.

დაახლოებით 1934 წელს დიტოსთან შეიკრიბნენ — ივ. ჯავახიშვილი, გ. ჩუბინაშვილი, დიტოს ძმა მიხეილი. მე ყველა შეკრებას არ დავსწრებივარ. საქმე ეხებოდა ხუროთმოძღვრული ძეგლების რესტავრაციას. ამ ჯგუფმა, ივ. ჯავახიშვილის და დ. შვეარდნაძის ხელმძღვანელობით, გაუგზავნა წერილი სტალინს, რომელშიც აღწერილი იყო ძეგლების მდგომარეობა და დასაბუთებული მათი მოვლის აუცილებლობა. დასახელებული იყო რაოდენობა აღრიცხული ძეგლებისა — 3500. მათ შორის 500 მსოფლიო მნიშვნელობისა.

ამ წერილზე რესპუბლიკის ხელმძღვანელობამ მიიღო პასუხი. იუწყებოდნენ, რომ ძეგლთა დაცვის განკარგულებაშია 5 მილიონი მანეთი, რომლის ნახევარი წლის ბოლომდე უნდა ათვისებულიყო. იმ წელს დიდი სამუშაოები ჩატარდა ძეგლების რესტავრაციის მხრივ.

...დიტო შვეარდნაძეს არ დასცალდა, მისი სიცოცხლე შუა გზაზე შეწყდა.

ჰამლეტ გონაშვილს ვშორდებოდით ტკივილითა და სიამაყით. ეს სამგლოვიარო დღეები ქართული სიმღერისადმი სიყვარულის ამოფეთქვად იქცა. ჩვენ ვტიროდით და კიდევაც გვეამაყებოდა — რა ღრმად და ურყევად ინახავს ქართველი ხალხი თავის მეობას.

ხშირად ყოფილა, რომ განგებას გამორჩეული ნიჭით დაუჯილდობია ადამიანი, მაგრამ ნაადრევად და ტრაგიკულად გაუწყვეტია მისი სიცოცხლე. ეს თითქოს კიდევ უფრო ამხვილებს ტალანტის მნიშვნელობას, მკაფიოდ, მძაფრად აღბეჭდავს ჩვენს გონებაში მის მშვენიერებას.

ჰამლეტ გონაშვილი ქართველი ხალხის და მისი სიმღერის პირმო იყო.

ქართული სიმღერა მღეროდა მის სულში.

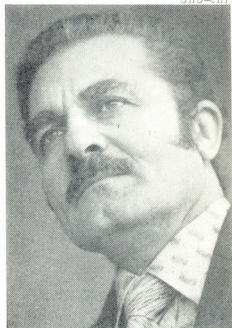
ეს განსაკუთრებით იგრძნობოდა, როდესაც ჰამლეტი რაიმე მისთვის ახალ სიმღერას შეისწავლიდა. სიმღერა რე აელერდებოდა, თითქოს მომღერალმა ამ წუთში შეჰქმნათ იგი. იმდენ ახალს, თანეუბურს შეიტანდა ხოლმე ნაცნობ მცოდნეში, რომ ჩვენ სახტად ვრჩებოდით. მისი იმპროვიზაცია ეროვნულ ნიადაგს ემყარებოდა. ჰამლეტი სრულიად არ ჰგავდა აღმოსავლური სიმღერების შემსრულებელ-იმპროვიზატორებს.

მას ყოველთვის წარმართავდა სიმღერის მკაცრი, საუკუნეებით შემოწმებული ფორმა.

და უფრო მეტად გასაკვირია ის თავისუფლება, უღვევი ფანტაზია, რომელსაც მომღერალი ამეღვენებდა რითმსა და მელიზმატიკაში, მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელ მრავალნაირად გაფერადოვებულ ფერმატოებში (შეჩერებები), ტექსტის ყველაზე მნიშვნელოვანი სტრიქონების გამახვილებასში. ხომ შეუღარებელი იყო მისი „დაიგვიანესა“! ეს სიმღერა კი არა, მთელი ბალადა იყო, სადაც თხრობა მოქმედებაში გადადიოდა და ისევ წყნარი თხრობით თავდებოდა. მანამდე ასე ეს სიმღერა არავის არ უმღერია.

მისი შემოქმედება ჩემთვის შთაგონების წყარო იყო. რამდენი გვიმუშავია ერთად! სად არ გამოესულვართ. სად არ დამყვებოდა მისი უტკბილესი, ჯადოქრული ხმა. ვაკისხენებ თუნდაც დიდი თეატრის დასს, რომელიც გაირინდა ჰამლეტის ხმის გაგონებისას!

ოპერა „მთვარის მოტაცება“ უვერტიურის ნაცვლად ჰამლეტის



ჰამლეტ გონაშვილი

და ანსამბლ „რუსთავის“ სიმღერით იწყებოდა.

დიდხანს გვეკითხებოდნენ — ეს ვინ მღერის, ვინ არის, გვაჩვენეთო... ღმერთების ხმაო.

მართლაც, ჰამლეტ გონაშვილის ხმაში საუკუნეების იდუმალება გაისმოდა. ეს ბიბლიური ხმა იყო.

ბევრი რამ მასწავლა მისმა ხმამ. ეროვნული კოლორიტის იდეალური სისუფთავე, დაუშრეტელი ფანტაზია — ყოველივე ეს ჩემთვის დიდ სკოლად იქცა.

მე ღრმად განვიციდი იმას, რომ მრავალი ჩვენი ჩანაფიქრი, თითქმის სისრულემდე მიყვანილი, ჩაქრა ჰამლეტის სიცოცხლესთან ერთად.

მაგრამ მისი ხმა ჩემს გულში მუდმივ შთაგონებად დარჩება. მიძიმე იყო ჰამლეტ გონაშვილთან განშორება, მაგრამ ხალხის გულისტყვიელში ისმოდა მძლავრი რწმენა — ქართული ჰანგი უკვდავია.

ოთარ იოსელიანის „მთვარის უაპოკრიფო“

ანუ „მესაკაემისოგის ქსელი“

ქაკლინ ნაკაში

ღარბაზში ისმის უნაზესი, მელანქოლიური მუსიკა. ეკრანზე იწერება გაუგებარი და თან პოეტური სასათაურო ტიტრი, რომელიც, სულ მალე ზუსტდება შექსპირის გამონათქვამით: „რატომ გვიწოდებენ ქურდებს? ჩვენ დიანას მეტყევეებს, წყვდიადის რაინდებს, მთვარის ფავორიტებს?“.

ო. იოსელიანის ფილმი უსიუყეტოა. მასში ასახულია თვით ცხოვრება, მძარცველები და გაძარცვულები, სიყვარული და მშვენიერება, ანცობა და ტყუილი.

„ეს ქართველი პირველად 1967 წელს გავიყანი, მოსკოვის ფესტივალზე, ქართულ რესტორანში, — წერს იოსელიანზე პასკალი იბიე — იგი მაშინ 30 წლისა იყო; ამ დროისათვის გადაღებული ჰქონდა თავისი პირველი ფილმი. იგრძნობოდა, რომ მეგობრების წრეში გავლენით სარგებლობდა“.

„მეგობრობა“ ო. იოსელიანისათვის უბრალო სიტყვა როდია. მეგობრობა მისთვის ცხოვრებაში მუდმივი და მთავარი რამაა.

ო. იოსელიანის „მთვარის ფავორიტები“ თავს უყრის მის იმ თვისებებს, რაც მან წინა სამ ფილმში გამოამჟღავნა: ეს გახლავთ ცხოვრების სიხარული, ყურადღება ადამიანებისა და საგნებისადმი, იუმორის ნიჭი და სამხრეთული სიმსუბუქე.

ო. იოსელიანისა და ჟერარ ბრაშის სცენარის მოყოლა თუ შეიძლება, იგი ასეთია: ეკრანზე მოძრაობენ რაღაცა ნივთები, რომელთა შორის პირველ პლანზეა XIX ს-ის „სერვიზი“. მისი გადაადგილება დროსა და

სივრცეში აბამს რთულ ქსელს თითქოს ქუჩაში ნაპოვნ პერსონაჟებს შორის, რომლებიც დღაც მანქანებით ხვდებიან და უპირისპირდებიან ერთმანეთს. მიუხედავად მათი სიმრავლისა, ფილმში არა გვაქვს არცერთი ინტრიგა, ამ სიტყვის პირდაპირი მნიშვნელობით.

სინეასტების ამ უზარმაზარ და სერუპულოზურ სამუშაოზე თავად ჟერარ ბრაში მოგვითხრობს.

„ო. იოსელიანთან მუშაობა ძალიან ძნელია. მას სრულებით არ აწუხებს ის, რომ თითქმის ერთსა და იმავე დროს, სხვადასხვა მიმართულებით მოძრაობს. იგი არ ცდილობს დასაწყისშივე რაიმე მონოლითური სტრუქტურის შემუშავებას. მისი სიუჟეტი დაჩეხილია პატარა-პატარა ნაწილებად, სცენებად, რომლებიც კალიდოსკოპურად ფეთქდებიან. სცენები დაწერილია მუყაოს პატარა ნაგლეჯებზე, რომლებიც ადგილს ისე იცვლიან, როგორც ამას მოქმედების მსვლელობა ითხოვს“.

ცალკეული მომენტებისათვის დაწერილი სცენები, რომელთა აღწერა გადაულახავ სიძნელედ მიგვანჩნია, წარმოადგენს ცხოვრებისეული ამბების მაკიაველისებურ ჯაჭვს, თუმცა ლოგიკურსა და მარტივს.

ფილმში დახეტილობენ და გამოხატვის იდეალურობას პოულობენ: საგნები და არსებები, პოზები და ქცევები, მიხრა-მოხრა, ვრძნობები და განწყობილებანი.

ასეთივე სამუშაოა ჩატარებული ვახშოვანებისას, რომელიც რამდენიმე სონორული

„ფენისაგან“ შედგება. დისკრეტულ ლაიტ-მოტივში ნატიფად არის ჩაწნული დიალოგები — მუნჯი ფილმების აკომპანემენტს რომ მოგვაგონებს. ო. იოსელიანის ფილმის მუსიკა არის რალაც განსაკუთრებული, ამალღებული, ნათელი, საოცრად ცოცხალი და თბილი.

ო. იოსელიანს მუსიკალური განათლება აქვს მიღებული, ამიტომაც მუსიკა იქცა მისი შემოქმედების აუცილებელ კომპონენტად. მუსიკამ აზიარა სინეასტი რიტმის მეცნიერებას. მართლაც და, მუსიკის გარეშე შეუძლებელი გახდებოდა ისეთი გაბედული ნაბიჯის გადადგმა, როგორც „მთვარის ფავორიტების“ შექმნა.

ფილმს ხელოვნების ისეთი სიყვარული უდევს საფუძვლად, რომ თითქოს შეუძლებელია მისი აღწერა, რადგან ერთი შეხედვით გვიჭირს ამდენი სინატიფის აღქმა.

ო. იოსელიანის მუშაობა ფილმის ყოველ ნაწილზე გვაგონებს ოქრომჭედლის შრომას, როდესაც იგი დიდის სიყვარულით ტვიფრავს რაიმე სამშენისის არაზედაპირულ ნაწილს.

ჩვენს ეპოქაში, როდესაც ფილმის ღირსება მხოლოდ სენსაციებით ამოიწურება, სასიამოვნოა გავცნო ისეთ სინეასტს, რომელიც სასურველ მიზანს სრულიად საწინააღმდეგო სელებით აღწევს. „მთვარის ფავორიტების“ ნახვის შემდეგ თავს განახლებულად გრძნობ.

იოსელიანის მეთოდში ყველაზე შთამბეჭდავი ალბათ ის არის, რომ თვით იგი წარმოადგენს თავისი თავის პარაბოლას დროსა და ქაშუხ, რაც იოსელიანის მეთოდის ერთ-ერთი განზომილებაა. იოსელიანი თავის ფილმზე მუშაობისას ფაიფურის ქურტულზე დეკორის გამოძევან ხელოსანსა ჰვავს. მან უკვე განვლო თავისი გზა და დაიგროვა ის სიბრძნე, რომელიც ამდღელი ბედნიერების წყაროა. მისი ზოგიერთი პერსონაჟი, რომელიც ამ სიბრძნის საწინააღმდეგოდ მოქმედებს, ცხოვრების ნარჩენად გვევლინება. პარიზელი ბურჟუა — დელფინა, წლების მანძილზე შექმნილ მაგიდის სერვისს რამდენიმე წუთში ჩაიგდებს ხელში. ძვირფას ნივთებს დაუდევარი ბავშვები გულგრილად აჩანაგებენ. მათ სავენების სიყვარული აღარ იციან. სამწუხაროა, მაგრამ არა შემთხვევითი, რომ დელ-

ფინას მსგავსი ქალები შესანიშნავად მოხუცდებიან და ადგილს თანამედროვე საზოგადოებაში.

„მთვარის ფავორიტები“ უფრო მეტია, ვიდრე სოციალური კრიტიკა. ეს ფილმი ადამიანურ სისუსტეთა ნამდვილი განკიცხვაა. სინეასტი ყოველივეს პირუთენელად აშინებებს.

დიახ, იოსელიანი არ შემეცდარა! ადამიანებზე და საზოგადოებაზე დაკვირვებამ მის ღირსებას ახალი ძალა შესძინა! „მთვარის ფავორიტები“ არის მისი პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი პარიზში. ჩვენი ქალაქი სთავაზობს მას არჩევანის, დაკვირვებისა და ფანტაზიის დიდ შესაძლებლობას. სხვადასხვა სვე-ბედის ადამიანები აქ მეტად, ვიდრე სხვაგან, ხედებიან ერთმანეთს. სინეასტი კი უთვალთვალებს მათ კაფეებსა და მეტროში, ტაქსის სადგომებსა და ოჯახურ გარემოში და ყველაფერს ამას მისი გამჭრიახი თვალი უჩვეულო სანახაობად გადააქცევს. ამ ადგილებში პოულობს იგი ერთთა ვაშმაგებისა და მეორეთა ექსტრავაგანტურობის იდეალურ კადრებს. და საოცარი ის არის, რომ როდესაც დღევანდელი ფრანგული კინო პარიზს კლიშეების უგემურ, ულახათო და უხამს კოლექციას სთავაზობს, ქართული ო. იოსელიანი გვასწავლის და გვაწვდის იმას, რაც ომის საუკეთესო სახალხო ფილმებს მოგვაგონებს. როგორც უცხოელს, მას უკეთესად შეუძლია დაინახოს და დაგვანახოს „შეშლილთა ბალეტის“ მსგავსი ჩვენი ცხოვრება. თავისი ჩანაფიქრი რომ განახორციელოს, მან იცის როგორ დააღწიოს თავი ამ ორომტრიალს და გვთავაზობს საუბრების ანუ მშვიდობიანი, ბუკოლიკური სცენების თანმიმდევრობას, რაც მის ადრეულ ფილმებს მოგვაგონებს.

მიუხედავად კადრების სიმარტივისა და გაღიჟღარებელი განათებისა, მას შეუძლია რალაც ფანტასტიკურ და პოეტურ რეალობაში აავსო ქალაქი, მოჩვენებითი ანარქიისა და აურზაურში აქ, თავის პარიზში, შექმნას „შესაბამისობის“ ქსელი.



ოთარ იოსელიანი

„მთვარის ფავორიტები“ და მისი ავტორი

როგორც ცნობილია, კინორეჟისორმა ოთარ იოსელიანმა საფრანგეთში გადაიღო კინოსურათი „მთვარის ფავორიტები“, რომელმაც გასული წლის სექტემბერში, ვენეციის საერთაშორისო კინოფესტივალზე უიურის სპეციალური პრიზი — „გრან პრი სპეციალ“ და კინემატოგრაფისტთა საერთაშორისო კათოლიკური ასოციაციის პრიზი დაიმსახურა. ხოლო ბერლინის ფესტივალზე კინოკრიტიკოსთა საერთაშორისო ფედერაციის პრიზი მოიპოვა.

„მთვარის ფავორიტები“ ფართო გამოხმაურება ჰპოვა საზღვარგარეთის პრესაში. ამგერად, მკითხველებს ვთავაზობთ საფრანგეთის ურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებული ვრცელი მასალიდან მხოლოდ ერთ მცირე ნაწილს.

შრანბშლი გაზეთი „Le monde“-ი აღნიშნავს, რომ უიურის სპეციალური პრიზის მოულოდნელმა მფლობელმა, წმინდაწყლის ქართველმა ოთარ იოსელიანმა ვენეციის კინოფესტივალზე საფრანგეთის ღირსება დაიცვა. საფრანგეთის კინემატოგრაფიის ნაციონალური ცენტრის, კულტურის სამინისტროსა და იტალიის რადიოსა და ტელევიზიის მონაწილეობით, საფრანგეთ-საქართველოს კულტურული თანამშრომლობის შემწეობითა და „სო-ინფილმის“ ნებართვით, ჭეშმარიტმა ინტერნაციონალისტმა ო. იოსელიანმა საფრანგეთში გადაიღო თავისი მეოთხე სრულმეტრაჟიანი ფილმი „მთვარის ფავორიტები“. ადვილი წარმოსადგენია, — განაგრძობს გაზეთი, — რომ წამოწყება, რომელსაც ამდენი ნათლია ჰყავდა, ფეხზე არც ისე იოლი დასაყენებელი იყო.

მიუხედავად იმ მაღალი შეფასებისა, რომელიც წილად ხვდა მის ადრინდელ ფილმებს, ოთარ იოსელიანი 51 წლის ასაკში დასავლეთის მსხვილი კინომრეწველობისათვის მიიწვი უცნობი დარჩა.

თითქმის დარწმუნებით შეიძლება ითქვას, დამოუკიდებელი პროდიუსერი ფილიპ დიუსარი რომ არა, „მთვარის ფავორიტები“ დღის სინათლეს ვერ იხილავდა. გაბედულება კი, მოგვხსენებათ, არც თუ იშვიათად თავის საზღვარს იძკის. ამგვარი გამოცდილების მიღების შემდეგ, ოთარ იოსელიანს, ალბათ ყველაზე უფრო ფრანკოფილურ რეჟისორს, თავად შეეძლო დარწმუნებულოყო, რომ, როგორც აქ, ისევე იქ — დასავლეთსა თუ აღმოსავლეთში, არსებული დაბრკოლებებისა და განსხვავებული კრიტერიუმების გამო, მომთხოვნა,

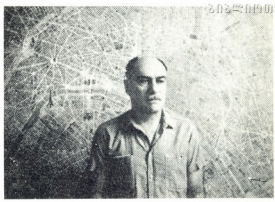
პიროვნული, უკომპრომისო ფილმის გადაღება ადვილი როდია, მეტადრე კინოვარსკვლავების გარეშე.

„მე ფილმში არ მქირდება კინოვარსკვლავები, — გვეუბნება ოთხი სრულმეტრაჟიანი ფილმის გადაღების გამოცდილების მქონე ო. იოსელიანი. — ეს ყველაფერს წაახდენდა. კინოვარსკვლავი გაეჩხიებოდა ჩემს ფილმში იმ ასოციაციებითა და მოგონებებით, რაც მას განუყრელად თან სდევს“.

ო. იოსელიანისათვის ფილმის გადაღება, უპირველეს ყოვლისა, ნიშნავს „კვალის დატოვებას“, საოჯახო ალბომის ერთგვარ დათვალიერებას, მათ გონებასა და სულის სიღრმეში წვდომას, ვინც ჩვენს თაობას წინ უსწრებდა.

თითქოს ყავისფერ ფოტოსურათებს გვიშლიდეს თვალწინ, თაობიდან თაობამდე, ფილმიდან ფილმამდე, სადაც ნივთები მოძრაობენ, ცვდებიან, იმსხვრევიან, კარგავენ თავის დანიშნულებასა და სახეს, იმ ფირფიტის მსგავსად, „პასტორალში“ მუსიკოსებმა სოფელ გოგონას რომ დაუტოვეს და რომელიც ძველ პატეფონზე უსიამო ხმასღა გამოსცემს.

„რას ნიშნავს ფილმის გადაღება? — სვამს კითხვას ო. იოსელიანი და ირონიულად დასძენს: კინო არ მიმაჩნია საკუთარი აზრის სიღრმისა და ჩემი სულის სინატიფის გამოხატვის საშუალებად. ჩემთვის მნიშვნელოვანია გამო-



ფილმის მხატვარი დიმიტრი ერისთავი

ვსახო ის, რაც სიხარულსა მგვრის და სიმართლის შეგრძნებას მიქარწყულებს. ხდება ხოლმე, საკუთარ თავს ვეუბნები: ის ხომ ჩემსავით ფიქრობს. ვინ ის? მაგალითად, ბულგაკოვი. მაგრამ მან უკეთ გამოთქვა ის, რის თქმასაც მე ვაპირებდი. არიან სხვებიც: ბარნეტი, ჯონ ფორდი, ტატი...“.

ო. იოსელიანი ეკვის თვლით უყურებს სიტყვას. ამიტომ, ალბათ, ასე ჯიუტად რომ მისდევს პოსტ-სინქრონიზაციას, პირდაპირ ჩაწერაზე კი უარს ამბობს. მას ურჩევნია ნათქვამის ნაცვლად თავად აავოს სხვა დიალოგი, ჩვეულებრივი და უფერული.

„მე არ მიყვარს სინქრონიზებული კამერით მუშაობა, რამეთუ წარმოთქმული სიტყვა თავის



ოთარ იოსელიანი შემოქმედებით ჩვეუფთან ერთად



ტყეობაში მომაქცევდა და მიძულებდა მას გავყოლოდი. კაცმა რომ სთქვას, მე არც ლამაზი ფრაზეები მხიბლავს. ამიტომ ჩემი ფილმები თარგმანს არ საჭიროებენ. (თვით „პასტორალი“ მოქმედი პირნი ლაპარაკობენ ქართული ენის ერთ-ერთ დიალექტზე, საქართველოს მხოლოდ ერთი კუთხისათვის გასაგებ ენაზე). მე ისეთ ეპიზოდებს ვაგებ, სადაც ადამიანები ლაპარაკობენ, ხოლო რასაც ისინი ამბობენ, არა აქვს მნიშვნელობა“.

მიუხედავად იმისა, რომ ზხა ფილმის ჩანაფიქრიდან მის რეალიზაციამდე რთული იყო (საბჭოთა კავშირში დაწერილი ლიტერატურული სცენარი ჯერ იტალიას გადასცეს, შემდეგ კი საფრანგეთისათვის გადააკეთეს, ბოლოს ევრარ ბრამონი ერთად ხელახლა დაიწერა), ო. იოსელიანის ფილმმა მაინც შეინარჩუნა ჩანაფიქრის პირველსახე. შენარჩუნებულია შექსპირისგან ნახესები ფილმის სახელწოდებაც. — „მთვარის ფავორიტები“ (იხ. პერიო IV, მოქმედება I, სურათი მე-2), რომლის ყოველ სიტყვას ისეთი იერი დაჰკ-

რავს, გეგონებათ, შექსპირს საგზავებოდ ამ ფილმისათვის მოუპარებიაო. („რატომ გვიწოდებენ ქურდებს? ჩვენ, დიანას მეტყვევებს, წყვილიან რანდებს, მთვარის ფავორიტებს)? რეჟისორი კი მათში არც თაღლითებს, არც მეძავეებს და არც ქურდებს არ ხედავს.

„ეს ადამიანები თაღლითები კი არა, ცულუტები არიან, მოზრდილები, რომლებმაც ვერ შესძლეს გაზრდილიყენენ, — ღიმილით დასძენს ო. იოსელიანი. უცნაურია ჩემი ფილმი? სრულიად არა. იგი ნათელი, ცხადი, და გამჭვირვალეა. ყოველივე მოზოზილია და გამოკვეთილი. ერთი კია, ფილმში ვერ ნახავთ გაცვეთილ შტამებს, რომელთა ხილვას ეკრანზე მაყურებელი აგრერიგად არის მიჩვეული.“

მომაბეზრებელია, როდესაც ჩემგან ახსნა-განმარტებებს მოითხოვენ. შეცდომა იქნებოდა გვეფიქრა, რომ ფილმები, რომლებიც საქართველოში გადავიღე, არსებული საზოგადოების კრიტიკას შეიცავდეს. ხოლო მათ, ვინც მსაყვედურობს, ვერ გაუგიათ, რომ ადამიანის სული, ოტელოს სული იქნება ეს, დონ კიხოტისა თუ რომეოსა და ჯულიეტასი, ცხოვრობს „მტრულ სამყაროში“. „მთვარის ფავორიტებში“ მტრული სამყარო უძღურია, მამიტი და უცოდველი. დიაც, ჩემს ფილმში მიზნად დავისახე მეჩვენებინა, რომ „მტრული სამყარო“ უცოდველია. ამ სამყაროს მართავენ, მან არ იცის თუ საით მიდის, რას რისთვის აკეთებს, შეცდომებს რისთვის სჩადის, რა არის კარგი და რა ცუდი, და ლამობს საკუთარი ცხოვრების სიკარიელე პატარ-პატარა გასართობებით შეავსოს.

თუ ნაწარმოებს, რომელიც სინამდვილეს ასახავს, სინამდვილის კრიტიკად მივიჩნევო, დიდად შეეცდებით. განა მოჰასანი საზოგადოების კრიტიკას ისახავდა მიზნად? მე იმის ახსნას ვცდილობ, თუ რატომ შედგება საზოგადოება ბავშვებისაგან, რომლებმაც ვერ შესძლეს გაზრდილიყენენ. ყველა ინფანტილურია. მე-20 საუკუნეა, დღეს ყველა მოშვებულია, ზომავს მეტად განებივრებული, განაზებული და მეტად მგრძობიარე“. გაზეთი „Le monde“-ი, განიხილავს რა ჟურნალ „Positif“-ში გამოქვეყნებულ ვრცელ მასალას ოთარ იოსელიანის ფილმის შესახებ, აღნიშნავს, რომ

სახელწოდება „თორმეტი ქურდი ანუ მთვარის ფაფორიტები“ ზუსტად შეესატყვისება იმ ფილმს, რომელიც არ ისახავს მიზნად წარმოგვიდგინოს არც ერთი რომერისეული მორალისტური ტონით მოთხრობილი ამბავი და არც ვენსენტ მინელისეული უცოდველი პოეტური ხეტილი („ამერიკელი პარიზში“). თორმეტი მოქმედი პირი — თალღითი და მაწანწალა მუდამ მზადაა დამცინავი ონბაზური ღიმილით შეავლოს თვალი მორალს, ან სულაც მორალს მიღმა იცხოვროს. კაცმა რომ თქვას, ფილმში არც არის რაიმე ამბის თხრობა, არამედ მოცემულია სილუეტები, მამხილებელი აზრით დატვირთული სიტუაციები. თვალში საცემია დონდლო ფიზიკური აღნაგობის პერსონაჟი მოუქნელი მიხრა-მოხრით. ეს ის პროფესიონალი ქურდია, რომელიც შვილთან ერთად ეწევა მძარცველობას. გვერდს ვერ ავუვლით ხელმოკარულ და უფულობით შეწუხებულ ბურჟუას, რომელიც „სამგროშინანობერის“ პერსონაჟთა ახლო ნათესავს მოგვაგონებს, იმ განსხვავებით, რომ იგი მოქმედებს გაბედულად, არა აქვს დანაშაულის გამოსყიდვის იმედი, არცა ნაღვლობს და ზორს პოზიორობას არ ეწევა. შესანიშნავია ჭლარათიანი ანარქისტი, რომელიც მაწანწალებთან ცხოვრობს და სკვერებში გამორჩეულად გილზე აღმართულ ქანდაკებებს აფეთქებს. გულისამაჩუყებელია ზეინკალი, რომელიც ისეთ დეტონატორებს იგონებს, რომელთაც ძალუბთ ნაფლეთებად აქციონ მათი ხელუშმარჯვი მომხმარებელი და ამავე დროს, სასოწარკვეთილებით შეპყრობილს, უიღბლო სიყვარულის ცეცხლი უკლავს გულს. ქალები მეძაბობენ. სითბოს მონატრებული ზანგი მენაჯეები ბრდღვილა ფერის სამუშაო ტანსაცმლით იქმნიან მზის ილუზიას და თავს ამით ინუგეშებენ. მესაჭურველე ცდილობს დროგამოშვებით გაარღვიოს სიკეთისა და ბოროტების გამყოფი ზღვარი. მორიგე ტერორისტი შეთქმულებას იოლად აწყობს. პოლიცია კი ფართოდ გაშლილ ბიუროკრატიულ ორგანიზაციად არის წარმოდგენილი.

ჩვენს ზნე-ჩვეულებებს შეჩვეული ოთარ იოსელიანი, — განაგრძობს „Le monde“-ი, შემცბარი ტურისტის ოდნავ იმედგაცრუებულ მზერით შეჰყურებს პარიზს, შეჰყურებს იმ კაცის მზერით, რომელიც კარგად იცნობს მის

კლასიკოსებს — რენე კლერს, ჟაკ ტრეპეზს, კარნე-პრევერის ტანდემს. პარიზი, რომელსაც დაუკარგავს უზრუნველი ცხოვრების სიამტკბილობის გემო, და საკუთარ ფიქრებში წასული, გათოწილივით მობუხულა. თუ ამას ცოტაოდენ ისტორიასაც დაემატებთ—წარსულის ეპიზოდებს, მშვენიერ თევშებს, რომელთა მ. ხერევის არ უჩანს ბოლო, ფერწერულ ტილოს, რომელიც გაუთავებელი პარვის გამო შაგრენის ტყავივით მცირდება ზომამი, მივიღებთ ნაკლებად მიშვიდველ ივავს დროზე, რომელიც ყველაფერს ათანასწორებს, სიყვარულზე, რომელიც ტკივილს გვაყენებს. ქალაქზე, რომელიც მკვლევლობებს სჩადის ამ სიტყვის მრავალმხრივი გაგებით. ო, ეს პარიზელები, ტაქსი რომ დაიჭირონ, ნამდვილ ხელჩართულ ბრძოლას მართავენ ქუჩაში.

ფრანგულ ჟურნალ „Révolution“-ში კვითხულობთ: ოთარ იოსელიანმა მშვენიერი სიუჟეტი შეარჩია თავისი ფილმისათვის. ეს გახლავთ ფაფურის ქურტლის დამზადების ისტორია მე-18 საუკუნიდან მე-20 საუკუნის ჩათვლით. ჩვენს ეპოქაში ეს ქურტელი იმსხვრევა





და მისი უკანასკნელი ნამსხვრევები სანაგვე ყუთში ამთავრებენ თავის არსებობას. ფილმი მოგვეთხრობს თუ რაოდენ ტყბილი იყო ცხოვრება უწინ, იმ დროს, როდესაც ხელოვანი ბრილ თიხაში გამოსახავდნენ თავიანთ ოცნებებსა და ფიქრებს, ცეცხლის ალი კი მათ სიმყარეს სძენდა და არსებობას უხანგრძლივებდა. თვით თემა ამ ფილმში, ისევე, როგორც მის სხვა ქართულ ფილმებში, დროის დინებას ეხება. არსებობენ სივრცის ამსახველი რეჟისორები, რომლებიც მოქანდაკესავით ძეგლს მასების ურთიერთმიმართებას ფილმის ყოველ პლანში. მაგალითად, ეიზენშტეინი ანდა ჰიჩკოკი, მათემატიკოსები იყვნენ. არსებობდნენ დროს მიყუარადებული რეჟისორებიც (ფორდი იქნება ეს თუ ტატი), დროის მაგისცემა რომ ესმით და ძალუთ მუსიკოსივით წარმოაჩინონ ის, რაც თვალსა და ხელს შუა კრება, რასაც მსგავსად ეროზიისა ხელს კერ შეავლბ. თთარ იოსელიანი თავის ფილმში „იყო შაშვი მგალობელი“ ციმბალია ორ დარტყმას შორის კუმშავს და ათავსებს უსაქმოდ მოხეტიალე კაცის ლაღ ცხოვრებას, ურომლისოდაც საზოგადოება ჰიანჭველების მოწესრიგებულ ბუდეს დაემსგავსებოდა. „პასტორალში“ კი, ანსამბლის რე-

ჰეტ-ცას ჰიმავს მთელი ზაფხულში მანქანისკრებ, რომლის დასასრულს ბოლო არ უჩანს. ამასობაში რეჟისორი წარმოგვიდგენს ადამიანებს მათი ცვალებადობის პროცესში. ისე კი, რისთვის გამოიგონეს კინო — ხელოვნება მოძრაობისა, სადაც ცალკეული მომენტები ერთმანეთს მისდევს და ერთვის — თუ არა იმისათვის, რომ ეს მომენტები დაშალო, დაანაწევრო, რათა დროის ზემოქმედება განიცადო

ო. იოსელიანის „მთვარის ფავორიტებში“ სიუჟეტი ფაიფურის ჭურჭლის შესახებ დროის ღრებულებასთან მიმართებაშია წარმოჩენილი. მაგრამ იმ დროს, როდესაც მას საქართველოში აზრად მოუვიდა ფილმის გადაღება და იმ დროს შორის, როდესაც მან ექვსი წლის შემდეგ ფილმი გადაიღო, იოსელიანი შეხვდა პარიზს, მის ქუჩებს, მის ხალხს, ქალაქს, რომელიც მუდამ უყვარდა, შეხვდა ჟერარ ბრასს — პარიზელ სცენარისტს, რომელსაც წლების მანძილზე არ მიუტოვებია თავისი ოთახი, და ყოველ ახალ ფილმში იგი აღადგენს იდუმალუბრით მოცულ ქალაქს. ამ ფილმ — *vagabond*² — ში მოცემულია შესანიშნავი იდეა ფაიფურის სერვიზზე, რომელიც ერთი ჭურჭლის ხელიდან მეორე ჭურჭლის ხელში გადადის, თანდათანობით კარგავს ვარაყს და რაიმე ნაწილს, ანდა სულაც უპატრონოდ მიტოვებულია და მივიწყებული. დაკარგულის ადგილს სხვა ნივთები ავსებენ, რაც იმას მოწმობს, რომ ეს სერვიზი დროში იცვლება... ზეთის საღებავებით შესრულებული მშვენიერი ქალის პორტრეტი ყოველი ახალი მოპარვის შემდეგ სივანეთსა და სივრცეში იცვება და იქცევა სხვად, სხვა პორტრეტად. ეს გახლავთ თავისებური მანერა რეჟისორისა, რომელიც ცდილობს დაგვანახოს, რომ ჩვენს დროში, როდესაც ყველა მსხვერველზე ფიქრობს, ეს ჭურჭლები — მტაფორული ჭურჭლები — პოეტები, უნებლიედ ახალ ფასეულობათა შემქმნელნი არიან. თვით თთარ იოსელიანიც „მთვარის ფავორიტა“. მან პარიზს წარსტაცა სურათები, რომლებსაც ის ხან სივრცეში აკრის, ხან სივანეთში და ფილმის კადრში ათავსებს ახალ პარიზს, ახლად განბანოლს. იგი გვიჩვენებს პარიზს, რომელიც ცრუობს და წარმოუდგენელ ამბებს გვიყვება, გვიჩვენებს ჭურჭლებს, რომლებიც კიბზე ჩაუვლიან პოლიციის შეფს და ამავე დროს, იგი გვიჩვენებს ნამდვილ პა-

¹ მუსიკალური ინსტრუმენტი წინწილა.

² მოხეტიალე (ფრ.)

რიზს, რამეთუ ამ მშვიდ ქართველს ძალუძს დანიხოს როგორც ჩვენი ნაკლოვანი, ისე სასაცილო მხარეები, ის, რაც ავგერივად ახასიათებს ჩვენს მომხმარებლებს, რომლებიც ესწრაფიან გადასწავლონ არა მარტო რასაც ჰამენ, არამედ ლამისა შემოეჭამოთ ისიც, რაზედაც ჰამენ, ამ შემთხვევაში, სუფრის ძველი სერვიზი, რომელზეც აღბეჭდილია გარდასულ დროთა კულტურა. აქეთა ფილმის შარში.

ჩვენ — საკუთარი თავით კმაყოფილ ფრანგებს, შემოგვექვირის ადამიანი, რომელსაც ჩვენც მოვწონვართ და ჩვენი ქვეყანაც. მაგრამ, მაინც ცოტათი ჩამორჩენილებად მივაჩნევართ, ჩამორჩენილებად, შესაძლოა, მივაჩნდეთ ძველი და მაღალი კულტურის მქონე ქართველი ერის შვილს ოთარ იოსელიანს.

რა უნდა იყოს იმაზე უფრო ყოველდღიური დე ბანალური, ვიდრე ის, რომ ქუჩაში ტაქსი დაიჭირო, საკუთარ ცოლს შეხედე საკუთარ ბინაში, ანდა ესაუბრო სალონში კომფორტაბელურ სავარძლებში მოკალათებულ მეგობრებს? მაგრამ თუ ამ ჩვეულებრივ ამბებს შეხედავთ ისე, როგორც მათ ხედავს „მთვარის ფავორიტების“ რეჟისორი, ადვილად დარწმუნდებით, თუ რაოდენ ძნელია ამის შემდეგ სერიოზულად შეხედო საკუთარ თავს. ეს კაცი თვალს გვიხელს. ამიტომ ჩვენ მას მადლობას ვუხდით.

ეს, რაც შეეხება ფესტებსა და ყოველდღიურ რიტუალებს, რჩებიან ადამიანები: კაცები, ქალები, რომლებიც ერთმანეთს ხედებიან, ერთმანეთს ულიმიან, და ერთმანეთი უყვართ. ძნელად დასაჯერებელი ხელობით დაკავებული ეს ადამიანები, სამაჯურიანი საათის მქონეები იქნება თუ აღმოსავლური ქოშების მწმენდავი, უცნაურ სახელოსნოში მომუშავე ზეინკალი თუ ბომბის მოუხერხებელი ამფეთქებელი, რომელიც მოლიერის თურქულ მოტივებზე აგებული პრესიდან გეგონებათ მოვლინებული, ცხოვრობენ ორ ან სამამაჯურიან ბინებში ისეთი კარებებით, ვასასვლელი რომ არა აქვთ არსად. სიზმრისა თუ ზღაპრის დეკორაციებში მოქცეული ფილმის სევდიანი პერსონაჟები, ღერსებითა და იშვიათი ადამიანობით არიან აღებილი. ოთარ იოსელიანის ეს მჩქეფარე ფილმი ონავარი ბიჭივით დაუდგრომელია,

ანდა თუ გნებავთ, მუსიკადავით დინამიური. კურჭლის ნასმხერვეის დანახვაზე გველიმება. აღგვაფრთოვანებს სრულიად ახალი პარიზის დანახვა. გვაღელვებს ადამიანები, რომლებსაც სიყვარული ტანჯავს, მეგობრობა კი ანუეგშებს.

ოთარ იოსელიანი, ნაირფეროვან მსახალს მტკიცე ხელით სძენს სასურველ ყალიბს და განუხრელად მიჰყვება მის მიერვე არჩეულ გეზს, წარმოგვიჩენს დროს, რომელიც ყველის თავის დაღს ავავსს. მათ შორის მასაც — იოსელიანსაც... ერთი სიტყვით, ო. იოსელიანი არის პოეტი, რომლის პოემაც ამჟამად პარიზის ეკრანებზე გადის. ფილმის ნახვა არ გამოგვპაროთ, ფხიზლად იყავით.

ამ მახვილგონიერმა ქართველმა კინორეჟისორმა მოახერხა ფრანგულ ტრადიციას და ფუნქციური ფილმის გადაღება. — აღნიშნავი ჟურნალი «La revue du cinéma» — იმ ფრანგი რეჟისორების ფილმების მსგავსი, ოცი წელია მივიწყებებს რომ მიეცა. ო. იოსელიანის ფილმში იხილავთ როგორც ყვე პრევერის, ისე რენე კლერის პარიზს. ორივე პარიზი მან მოიხილა გოდარისათვის ჩვეული მოჩვენებით დაუდევრობით. მრავალწახანგოვანი კომპოზიციური მთლიანობის გამო „მთვარის ფავორიტები“ ჭეშმარიტად ქართულ ფილმად გვევლინება, როგორც ამის შესახებ უკვე აღინი-





შნა ვენეციაში, სადაც ამ ფილმს დიდი წარმატება ხვდა წილად. შეიძლება პარადოქსალურად ელერდეს, მაგრამ, ვფიქრობთ, საჭირო იყო უცხო თვალი და ისეთი რეჟისორი, რომლის შემოქმედებითი ნიჭი ხმელთაშუა ზღვის მადლით არის აღბეჭდილი, რომ აესახა პარიზი ასეთი საყვარელი და სევდიანი. **«La revue du cinéma»** ასკენის: და აი, რაულ რუიციის დელარჰნილი „მეტაფორების“ შემდეგ, ჩვენი კინო გამდიდრდა ოთარ იოსელიანის „აფორიზმებით“ — იმ ჰემორიტად პატარ-პატარა ეკრანული მარგალიტებით, რომლებიც ხიზლავს თვალსაც და სულსაც.

«Le Nouvel observateur»-ში ვკითხულობთ: „მთვარის ფავორიტებს“ ისეთი ნაწარმოების მომხიბლობა აქვს, რომელშიც მალალი ზნეობაა ჩაქსოვილი. უნდა ითქვას, რომ ეს ფილმი ნამდვილი დიოგენის მიერ არის გადაღებული. ფილმების უმრავლესობა, — აღნიშნავს **«Le généraliste»**-ი, რაიმე ამბავი გვეყვება ხოლმე. ექ კი, ამ ფილმში, ათი, თხუთმეტი, ას ჩვიდმეტი ამბავი მაინც იქნება. ამბები, რომლებიც თითქოს იწყება, ერთმანეთს ხვდება და ჯაჭვივით ებმის, შემდეგ იშლება და ბავშვების ცნობილი თამაშის —

„საბოვნელასი“ არ იყოს, საგნების უწყვეტ ვალს ემსგავსება. ქუჩაში ანახლად მიწყები ერთ პერსონაჟს, რომელიც უეცრად გამოგეცლება ხელიდან და გონზე მოსვლას ვერც კი მოასწრებ, რომ უკვე ფეხდაფეხ მისდევ სხვა პერსონაჟს, შემდეგ კი ასევე მოულოდნელად გაბეგები რაიმე ანექლოტურ ამბავში და ასე მთელი ფილმის განმავლობაში.

«Le Cinématographe»-ის ფურცლებზე ვკითხულობთ: ოთარ იოსელიანმა თვალნათლივ დაგვანახა, რომ კინოს, რომელიც ხშირად თვალს ხიბლავს, ძალუქს პირის ვემოს დატკობობაც, ვინაიდან მისი ფილმი ღვინის საამურ არომაცს შეგვაგარძნობინებს.

„მთვარის ფავორიტები“ — დედაქალაქის თრობის სპექტაკლია, მოზრდილებისათვის გადაღებული „პოლიციელებისა და ქურდების“ გააფთრებული ჭიდილია. პოეტ-რეჟისორს, ადამიანთა განცდები და ნაირფეროვან ბეგრაათა ეღერა — ქალის კაბის მსუბუქი შრიალი იქნება, ავტომობილის სველი ქვაფენილზე სრალი, შემოდგომის ხმელი ფოთლების ფეხქვეშ შრამუნი, ქუჩის ხმები თუ ქალაქის მოგუდული გუგუნი, ჰარმონიაში მოჰყავს და ყოველივე ამას თავისი ლექსიკითა და გრამატიკით უთანადებს საკუთარი სულის მოძრაობას, იმ სულის სრბოლას, შარლ ტრენემ რომ უმღერა ერთ დროს.

ფილმში, ფაბლის სიმსუბუქეს, შინაგანი მუსიკა ახლავს. მისი პულსაცია რომ შეიგრძნო, სმენა ცოტა მეტად უნდა დაძაბო, — დასძენს ფრანგული გაზეთი **«Figaro»**. **«L' Evénement»**-ში ნათქვამია: თუ გაცვიფრების მოტრფილვად ხართ და გიყვართ თავგზა რომ აგებნევთ, გასურთ სახტად დარჩეთ ანდა თავი მისცათ ოცნებას, გწალიათ უცხო სურნელების სიახლე იგრძნოთ და ეხიაროთ თრობის სიტყვით უთქმელ შეგრძნებას, ეს ფილმი სწორედ თქვენთვის არის გადაღებული.

ოთარ იოსელიანმა, ყოველგვარი ტრადიციული ფსიქოლოგიის გარეშე აავო ფილმი როგორც სიმფონიის მავარი მუსიკა, სადაც ოცოდე განსხვავებული ბედი ერთმანეთს ხვდება, მოძრაობს, მეტე კი უჩინარდება, რომ მოგვეცლნოს სწორედ მაშინ, როცა არ ველით. „მთვარის ფავორიტებში“ მოთხრობილ ამბავთა დაქსაქსულობა არის მხოლოდ მოჩვენებითი. ამ გარეგნულ მოუწყვრიგებლობას რეჟი-

სორის მძაფრი არისტოკრატიული ხედვა და თანამედროვე სამყაროს უბადრუკობის სატირა უღევს საფუძვლად.

«Le Quotidien de Paris»-ში ვკითხულობთ: ეს რა დიდებული ფილმი! რა თავისუფლება! რა ბედნიერება! ეს ფილმი ხომ ბუნითველის ფილმს „კრძალულ ხიბლს“ მოგვაგონებს. „მთვარის ფავორიტები“ არის ათას ერთი ამბისაგან შემდგარი ზღაპარი. ო. იოსელიანის ეს სამყარო არსებობს არა სინამდვილეში, არამედ პრევერისა და კენოსათვის, პერესა და კოსმასათვის, სამყარო, სადაც სული ჯერ კიდევ ცოცხლობს, სამყარო, სადაც ჟღერს პოეტის სიმღერა.

ფრანგულ გაზეთ «Le Matin de Paris»-ში, რომელიც თავის ფურცლებზე „მთვარის ფავორიტების“ შესახებ დასტამბულ მისალს მსხვილი ასოებით ასათურებს „Viva Iosseliani!“, ვკითხულობთ: ფილმის ყურებისას შეუძლებელია არ მოიხიბლო ნივთებისა და ხელოვნების ქმნილებათა ბედით. ექვს გარეშეა, რომ პარიზს შესტკეირის თბილისელის თვალი. თვალი კაცისა, რომელმაც დაგვანახა ისეთი პარიზი, როგორსაც ვეღარ ვხედავთ, და როგორიც, შესაძლოა, რენე კლერის შემდეგ აღარც გვიჩაჩახეს... ნუთუ ვინმეს კიდევ მოუვიდოდა აზრად უბერებელი ფრანგული სიმღერების „ჩრდილოეთის ხიდის“ ან „ავინიონის ხიდის“ ფილმის მუსიკალურ ფონდ შერჩევა?

ჟურნალ «Révolution»-ის ფურცლებზე ოთხი იოსელიანი აღნიშნავს: ბავშვები კეთილშობილი და დიდსულოვანი არიან. მაინც როდის მთავრდება ბავშვობა? იქნებ მაშინ, საგნების ჭეშმარიტი სიღიადის დანახვისა და ყოველი არსებულის შეუცდომელი ჭკრეტის უნარს რომ ვკარგავთ? შესაძლოა მაშინ, როდესაც აღარ შეგვწყნებს ძალა შევიცნოთ სიყვითლე და საოცრებანი ამა ქვეყნისა. ნეტავ როდის ვხვდებით, რომ ჩვენზე გულაყრილმა სამყარომ ზურგი შეგვაქცია? ეს მაშინ ხდება, რა წუთსაც მოეჩქეცა ილუზიის ტყეობაში და ვირწმუნებთ, რომ წუთისოდელი მარტივი და ბოროტია, რომ ამქვეყნად არავის ვუყვარვართ. ბავშვობაც სწორედ მაშინ მთავრდება, ჩვენ თვითონ ვთვსავთ ნელ-ნელა ბოროტებას ჩვენს ირგვლივ და ვივიწყებთ მოყვასის სიყვარულსა და მისით აღფრთოვანებას. თავს ნებას ვაძლევთ სხვას მოვეპყროთ როგორც უ-

ნურს, მერე კი ვჩივით, რომ ქვეყნის მთელი რთლოა. თხები და ბატები ჩვენ ვეღარ გვცნობენ, ბალახი და ხეები სდუმან ჩვენს ირგვლივ, რამეთუ გარდაიქმნებიან თვალწარმატებელი ზეზაჟად, ანდა სულაც ტყე და შუშად. ჯაღის-წერი ზღაპრები ურჩ რაინდებზე სადაღ უყვლოდ გაქპრა. დაჯვარებთ ადამიანის ნდობა, და ამიტომაც ვიძენთ ძალღებებს. სურვილები, რამელთა დაკმაყოფილებასაც ჩვენ ვერ ვახერხებთ, ტკივლს ვაყენებთ. ფილმის მოქმედი პირნი ცდილობენ აისრულონ სანუკერი ოცნებები და ამისათვის იტანჯებიან. ხოლო, როგორც კი ოცნება რეალობად გადაექცევათ, რწმუნდებიან ამ ოცნების ამაოებაში. რა არ ილონეს, მაგრამ ამაოდ. რამდენ ვნებას აუხსენეს აღვირი, რომ ხორცშესხმული ეხრაო ოცნება. ფილმის მოქმედი პირნი, სიხარბისაგან ვაგვიებულნი დაუოკებელი ჟინით აღმოდებულნი, საშიწელ ცოდებს სჩადიან, რათა ხელთ იგდონ საკლი ბალითოთ, მანქანა მძლოთოთურთ ან აჯარძელი რომელიმე დიდ და მოსაწყენ დაწესებულებაში. რამდენი უძილო, თეთრად გათენებული ღამე უსწრებდა წინ იმ დღეს სანამ ვაბედადნენ და გადადგამდნენ სინდისის საწინააღმდეგო ნაბიჯს. მერე კი რა, გან ეს ცოდვები მძიმე ტვირთად აწევთ მათ ზურგზე? ადამიანები ადვილად ეჩვევიან ყველაფერს და ღამით მშვიდად სძინაბთ. ერთი კია ხანდახან ძილში შეიძლება გადაბრუნდნენ ან წამით შეკრთნენ.

ვენეციისა და ბაკარას შუშის ჭურჭელი ლიმოჟისა და სევრის ფაიფურის სერვისი თანგის დროის რამდენიმე იშვიათი ჩინური ლარნაკი, დელფის თეფშები, ვიდეოჯის ფინჯები და რუსული სამოურები—აი, ის უწინდელი ყოველდღიური მოხარების ნი-



თები, რომლებიც კოლექციონერობის წყურვილით შეპყრობილი, ანტიკვარიანტი, მოყვარე დღე-ნაღამე ახალგამდიდრებულებს დაუოკებელი ჯინის წყაროდ უქცევიათ.

ეს ადამიანები არ გრძნობენ არავითარ უხერხულობას, რომ ჰამენ სხვის ნაქონ ჰურჭულზე, ატარებენ სამკაულებს, რომლებიც ოდესღაც სხვებს ეკუთვნოდა. მათ სურვილი კი არა აქვთ წარმოიდგინონ, რომ ეს ნივთები მათთვის უცნობი, სხვათა ცხოვრების მოწმენი არიან, რომელთა უწინდელი პატრონები არც მათი ბაბუები იყვნენ და არც ბებები.

ნგრევა და უბედურება გახლავთ ის მიზეზები, რის გამოც სერის ფაიდურის დიდებული სერვიზი, ახალი პატრონის, ელეგანტური ქალბატონის დღღინ ლაპლასის ხელში გადადის.

ორი მექონენ მუშაობს გატაცებით. რას ამზადებენ მექონენები? დოქებს. ისინი თიხას ზეღენ, დოქებს ფორმას სძენენ, შემდეგ კი ცეცხლში გამოწვავენ. მათ მიერ დამზადებული ნივთები, ყელაზე უფრო მშვიდობიანია თავისი დანიშნულებით იმ ნივთთა შორის, რაც შეუძლია კაცს შექმნას. „მთვარის ფაგორცტებში“ ხელოსნები აკეთებენ მაცლუხბელ ნივთებს, რომლებიც შემდეგ ხელდან ხელში გადადის. მათ დანახვაზე ადამიანები გონებას ჰკარგავენ და მიმართავენ ყოველგვარ ხრიკებს, რომ ეს ნივთები ხელში ჩაიგდონ. ამგვარად, ხელოსნებმა არც კი იციან, ყოველგვარი უბედურების მიზეზს რომ ჰქმნიან. ხელოვანი, რომლებმაც დიდი ხნის წინათ მოხატეს თეფშები, ვერაფრით ვერ მიხედობოდნენ, ვერც წარმოიდგენდნენ, თუ რა სიმდაბლის ფასად იზოვნოდა ფულს მოხერხებული კაცი, ხელთ რომ ეგდო ეს თეფშები.

ამ ფილმში შეხედებით მზიარულსა და სტუმართმოყვარე გაიქვერებს ხმაურიანი ოჯახებით, კეთილმოსურნე, ადვილად მოსასყიდ, გულითად ადამიანებს, ხელაშლილი ცხოვრებისათვის რომ არ ზოგავენ არაფერს: მექონეებს, რომლებიც ადვილად ებმებიან სიყვარულის ხლარებში...

როდესაც თეფში იმტრევა, ვეცლობთ მის დაწებებს. მაგრამ, შესაძლებელია კი გატეხილის აღდგენა? მართალია, თეფში თეფშად იქცევა, მაგრამ იგივე აღარ იქნება. ბზარი თეფშს ერთი კილიდან მეორე კიდემდე გასდევს. ასე ხდება ხოლმე ყოველთვის, როდესაც



საც რაიმე ადვილად გასატეხი იმსხვრევა, იმედით შთაგონებულნი ვლამობთ ნატეხების შეწებებას და თავს ვიმშვიდებთ იმით, რომ ბოლოს და ბოლოს, დაწებდება. მაგრამ, ამოდ! ნამტრევეები არ წებდება, რაც არ უნდა ვიღონოთ. ასევე, შეუქცევადია ჩვენი მოქმედებები. ხშირად დავცელება ცრუ სიტყვები, მივდივართ მხდალ დათმობებზე და წვრილმან ლალატს ჩავდივართ. ნუთუ შეუძლია კლასიკურ ფარისეველურ ფრასას — „შერიგდით, ჩამოართვით ერთმანეთს ხელი!“ აღადგინოს ყოველივე, როგორც ეს უწინ იყო? ჩვენს ფილმში ადამიანები სამუდამოდ ტოვებენ ერთმანეთს. ფილმში, რომელიც აგებულია ჯაჭუური შეკავშირების პრინციპზე, თავს იყრის პერსონაჟთა მატერიალური და მორალური შედეგები, მიუხედავად იმისა, კარგი იქნება ეს შედეგები თუ ცუდი. ამბავთა ჯაჭუში, თითოეული რგოლი წარმოადგენს დამოუკიდებელ ამბავს, ხანდახან საკმაოდ დაწერილებით მოთხრობილს. როგორც წესი, მოქმედი პირნი ერთმანეთს არ იცნობენ. თუმცა კი ხშირად ხვდებიან ან ჩაუვლიან ერთიმეორეს, აღმოჩნდებიან ერთ ავტობუსში, სინჯავენ ერთსა და იმავე ნივთს, ანდა სვამენ ლუდს ერთსა და იმავე კაფეში. როდესაც რომელიმე პერსონაჟი კარგავს რაიმე ნივთს, ყურადღება უმაღლად აღი მასზე, ვინც ამ ნივთს პოულობს. გაცლენა, რომელსაც ადამიანები ახდენენ ერთმანეთზე, ფილმში მოთხრობილ ამბავთა ლოგიკას ქმნის.

საპიროდ ჩაეთვალეთ ფილმის პერსონაჟთა უშვითველი და ბედნიერი ცხოვრების სცენებში ჩაგვერთო უცარი და მიულოდნელი კადრები, რომლებიც გვიჩვენებენ, თუ რა ბედი შეიძლება ეწიოს ამა თუ იმ სახლს. შორეულ მომავალში. ამგვარი პლანები გრძელდებ

ბა ძალიან მოკლე ხანს, რაც ხელს არ უშლის, რომ დაეუბრუნდეთ შეწყვეტილ ეპიზოდს. ამის გარდა, სპიროდ მივიწინეთ გეჩვენებინა ის ცელილები, ამ ადამიანთა ურთიერთობაში რომ წარმოიშება. ამიტომაც ნგრევა და გალატყება, გამდიდრება და კეთილდღეობა, რასაც მათ მომავალი უმზადებს და რაც ამ წუთში ფიქრად არავის მოსდის, თავს იჩენს ფილმის სხვადასხვა სცენების მუხე კადრებში.

იმის წარმოდგენა რომ შეგვეძლოს, თუ რა შეიძლება დემარტოს დროთა ვითარებაში ჩვენს ვარშემო არსებულ საყვარელ და სანუკვარ ნივთებს, როდესაც თავა დაგვატყუდება რაიმე უზღღურება ან კატასტროფა, რომელიც, შესაძლოა, უკვე სადმე მოსახვევშია ჩასაფრებული, რა უმალ დაკარგავდა ფასს ეს ნივთები ჩვენს თვალში?!

ვცხოვრობთ რა ამქვეყნად, ჩვენ ვიზიარებთ საერთო მწუხარებას იმის თაობაზე, თუ რა ტყუილუბრალოდ ვფლანგავთ დროს. მაგრამ რას იზამ! დრო ვადის, ამასობაში კი უკვე რამდენი შეცდომის დაშვება მოვასწარი! ძალაქვე გვიანაა, როდესაც ვხვდებით, რომ არსებობს ერთადერთი წესი, რასაც კაცმა უნდა

მისდიოს: არ უნდა გაურთულოთ ცხოვრება თქვენს ირგვლივ მყოფთ, რამეთუ უწყვეტად ქვეყნიური არსებობა თავად წარმოშობს საკმაოდ ბევრ პრობლემას და სირთულეს.

«La vie française»-ში ნათქვამია: ოთარისელიანი არის რაღაც ფილოსოფოსის, მხატვრისა და მუსიკოსის. ამით ახსნება ის, რომ „მთვარის ფავორიტები“, რომელიც მან შესანიშნავ სცენარისტთან ყურარ ბრაშთან ერთად დაწერა, ასეთი მრავალფეროვანი, ულორესად ჰაეროვანი და ამაღლვებელია.

«France-Soir»-ში ვკითხულობთ: „მთვარის ფავორიტებში“ ვერ ნახავთ ყურით მითრულ ეფექტებს. ქართველი კინორეჟისორი ცხოვრების სიყვარულს იუმორით საცხე სიმსუბუქითა და ორიგინალობით წარმოგივდგენს. «Ciné critiques»-ი აღნიშნავს: ქართულმა კინორეჟისორმა ოთარისელიანმა საფრანგეთში გადაიღო ფილმი „მთვარის ფავორიტები“, რომლის დამცინავმა პოეზიამ და გამჭირდავმა იუმორმა ვენეციის კინოფესტივალზე საერთო აღიარება ჰპოვა. არ დაიჯეროთ, თუ სადმე ყურს მოჰკრავთ, თითქოს ამ ფილმს რა გააჩნდეს სცენარი. პირიქით, განაოდესმე გინახავთ ასე საგულდაგულოდ აგებული კინოსურათი? უფრო კი იმას იტყვიან, რომ ეს ფილმი არ ჰგავს არცერთ სხვა ფილმს. ან კიდევ, რომ იგი რაღაცთ ჰგავს ტატის ფილმებს. ერთი კი უდავოდ ეჭვს გარეშეა. ფილმის ყურების დროს თავში სულ ერთი აზრი მოვდის: ეს ის ფილმია, რომლის ნახვასაც ჩვენ დიდი ხანია ველოდით. რაღაც ადამიანური კომედიის მავარი გადაიშლება ნახევრად თანამედროვე და ნახევრად წარმოსახვით პარიზში, ჩვენი ყურადღება ერთი პერსონაჟიდან მეორეზე გადაბრბის და თვალს ვადენებთ ნივთების უცნაურ ბედს, ფერწერული ტილო იქნება თუ ფაიფურის ჭურჭელი.

რას არ ნახავთ ამ ფილმში, პოლიციურსა თუ სახუმარო ჟანრს, ალეგორიასა თუ ზნეჩეულებათა კომედიას უწყვეტი ბენდიერების განცლით მიჰყვები სასაცილო ეპიზოდებით მოფენილსა და რღუმალებით მოკულ გზაზე.

ფილმში ვერ ნახავთ კინოვარსკვლავებს. მათ ენაცვლება კომიკური და უჩვეულო სილუეტები. აქ, — ასევესი «Ciné critiques»-ი — თავად ფილმია კინოვარსკვლავი.

მასალა მოამზადა და ფრანგულიდან თარგმნა

გივი სიღაზონიძე





ინსპ იუნესკოს სტატუსის ბაჟი

იუნესკოს, ვითომცდა, პოლიტიკის გამო დასავლეთის პრესაში ამტყდარი დიდი ხმარის შესახებ ერთხელ უკვე წერდა ჩვენი ჟურნალი. ახლა კრატის ქარცეცხლში მოექცა იუნესკოს გენერალური დირექტორი მ' ბოუ. (საფრანგეთში მ. ს. გორბაჩოვის ვიზიტის დროს ე. ა. შვარცნაძე შეხვდა მ' ბოუს და მასთან ერთად განიხილა კულტურისა და განათლების დარგში წამოკრილი გლობალური ამოცანები, რედ.). სრულყოფილიანი კულტურული თანამშრომლობის და ახალი საერთაშორისო ინფორმაციული, კომუნიკაციური წესრიგის მოწინააღმდეგენი, რომელთაც სურთ იუნესკო პასიურ, დემოკრატიზირებულ ორგანოდ გადაქციონ, მ' ბოუს ახალ-ახალ ბრალდებებს უყენებენ — ძალზე ბევრს მოგზაურობსო, იუნესკოს პრინციპებს ღალატობსო, კეშმარტ მიზნებს ჩამოსცილდაო, დროის უკარისხობის გამო ნაკლებ უარყოფას აქცევს სამდივნოს ჩუშობას პარიზში, დღემდე არ განუმარტავს, თუ როგორ ფიქრობს თავი გაართვას 25%-ით შემცირებულ ბიუჯეტსო (ეს შემცირება გამოიწვია აშშ-ს გახვლამ ამ ორგანიზაციიდან. ასეთივე განზრახვა აქვს ინგლისს, პორტუგალიას, იაპონიას, დანიას, სინგაპურს). საფრანგეთში მიაჩნიათ, რომ შექმნილი „კრიზისიდან“ ყველაზე უფროდ გამოსავალია მ' ბოუს შეცვლა სენეგალის ყოფილი პრეზიდენტით ლეოპოლდ სენგერით (სხვათაშორის, მ' ბოუც სენეგალელია, იგი ამ ქვეყნის განათლების მინისტრი იყო. რედ.). საფრანგეთის საგარეო ურთიერთობათა მინისტრის როლან დუმეს თქმით სენგერი „ინტელექტუალი და პოეტი“, უფლებანი და უაღრესად გამოცდილი სახელმწიფო მოღვაწე, რომელსაც შეუძლია „იუნესკოს ახალი სტატუსის დაცვა“. ფრანგები ჩუმ-ჩუმად იმასაც ვარაუდობენ, რომ 78 წლის სენგერს მხარს დაუჭერენ იუნესკოში შემავალი სახელმწიფოების ყველაზე დიდი ჯგუფი — აფრიკელი სახელმწიფოები.

ასახლებენ სხვა კანდიდატურებსაც: სადრუინ ალანს, მალკოლმ ფრენერს და პიერ ტრიუდოს, მაგრამ „დასავლეთის ამ კრეატურას“ როგორც ჩანს, წინააღმდეგობას გაუწევს „მესამე სამყაროს“ ქვეყნების უმეტესობა.

იუნესკოს აკამარულელებელი საბჭოს 121 სესიამ, თოქოს ერთგვარ კომპრომის მიადგო, მაგრამ კრიზისი გრძელდება. ვადაუწვევებელი უშოვარტის პრობლემები: პროგრამის მიმართულება, ბიუჯეტი (ეს საკითხი მწვავედ დგას ამერიკელთა გასვლის შემდეგ). ამ სესიაზე ე. წ. „კონსენსუსის მეთოდით“ (ე. ი. ფორმალური კენჭისყრის გარეშე) მაინც მიღებულ იქნა სწორედ ისეთი რეზოლუცია, რის გამოც აშშ განუდგნენ იუნესკოს. ეს პროგრამებია: „კომუნიკაცია — ადამიანის სამსახურში“, „ინფორმაციისა და კომუნიკაციის ახალი საერთაშორისო რეგლამენტი“, „მშვიდობა, ჯალბთა შორის ურთიერთგაგება, ადამიანის უფლება და უფლება ხალხისა“.

ამ სესიას კომპრომისული ეწოდა იმის გამო, რომ ყველა მწვავე საკითხის ვადაკრა იუნესკომ გენერალური კონფერენციისათვის (სოფია 8/X—12/XI 1985 წ.) ვადაიტანა.

დადისეული ნილის პრობლემა

ნაუმ კლეიმანი

„...ყოფიერების პრე-ნატალური სტადიისადმი ინტერესი ყოველთვის ძლიერი იყო ჩემში.“

მალე ამ ინტერესმა სახეობამდელი ყოფიერების სფეროც მოიცვა. დამინტერესდა ბიოლოგიური განვითარების სტადიებმა, წინ რომ უძღოდა ადამიანის სტადიის!

ჩემი ცნობისწადილი ამით არ დაკმაყოფილებულა და ვადაწვდა საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ადრეულ ფორმებს — წინაკლასობრივ პირველყოფილ საზოგადოებას; ქცევისა და აზროვნების განსაკუთრებულ ფორმებს (ამ საზოგადოებაში).

ყოველივე ეს მინტერესებდა ჩვენი ცნობიერების, აზროვნებისა და ქცევის წილ აღნიშნულ სტადიათა ვადამონაშთების კრილში“.

ასე წერდა სერგეი ეიზენშტეინი თავისი მემუარების ერთ-ერთ თავში „Pre-natal experience“ („შობამდელი გამოცდილება“).

1946 წელს, როდესაც ეს სტრეონები იწერებოდა, (30-35 წლის შემდეგაც) ასეთი სათაური არა მარტო ეგზოტიკურად ყლრდა, არამედ ექვსაც იწვევდა. ეს არც არის ვასაკვირი, რადგან სულ ახლახან მიაჩნდათ, რომ მუცლად ყოფნის პერიოდში—ჩასახვიდან შობამდე — ადამიანი მხოლოდ ფიზიოლოგიურად ვითარდება, ხოლო მისი პიროვნების, აზროვნების, მეხსიერების ჩამოყალიბება ხდება მას შემდეგ, რაც იგი ქვეყნიერებას მოველინება. შობამდე ვადარვილ რომელ „გამოცდილებაზე“ შეიძლებოდა ფიქრი და საუბარი?



უკანასკნელ წლებში სამეცნიერო სიტუაცია ამ პრობლემის ირგვლივ რადიკალურად შეიცვალა. ფსიქოლოგთა, ექიმთა, გენეტიკოსთა ყურადღებამ, სხვადასხვა სახის ანომალიებიდან განვითარების მუცლად ყოფნის პერიოდის საერთო კანონზომიერებებზე გადმონიშნა. კერძოდ, ჩვენს ქვეყანაში, სსრკ მეცნიერებათა აკადემიის ციმბირის განყოფილების გენეტიკისა და ციტოლოგიის ინსტიტუტში, მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპონდენტის რ. ი. სალგანიკის ხელმძღვანელობით იკვლევენ მეხსიერების სტრუქტურათა ფორმირებას, განმტკიცებას და მემკვიდრეობითობას გენეტიკურ და უჯრედოვან დონეზე. მიღებული შედეგები უფლებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ ახალშობილის ცნობიერება სულაც არ წარმოადგენს „სუფთა დაფას“, რომელზეც „გარესამყაროს თავისი პირველი შტრიხები გამოკყავს და რომ ინდივიდის მთელ შემდგომ ცხოვრებაზე არსებით გავლენას ახდენს მუცლად ყოფნის ცხრა თვის მანძილზე და შობის შემდეგ პირველ საათებში (!) მიღებულ რაღაც „შთაბეჭდილებათა“ („იმპრინტინგთა“) კომპლექსი. მეცნიერული კვლევის მოსაგებობის საოცრად ეხმარებიან ათასწლეულების მანძილზე ემპირიულად დაგროვებულ მთელ რიგ ხალხურ წეს-ჩვეულებებსა და წარმოდგენებს. გამორიცხული არ არის, რომ სწორედ მათი საშუალებით მოქმედებს მატერიალური ახსნა მეცნიერების მიერ დაფიქსირებულ, მაგრამ ჯერაც ამოუხსნელ ზოგიერთ ფენომენს, აგრეთვე ადრეფილოსოფიური აზრის კონცეფციებსა და ნათელხილებს (მაგალითად, ძველინდურ სწავლებას მეტაფსიქოზის შესახებ). და ბოლოს, ეს გამოკვლევები საშუალებას მოგვცემენ სხვა თვალით შევხედოთ ადამიანის სულიერი ცხოვრებისა და გონებრივი მოღვაწეობის (მათ შორის მისი შემოქმედებითი და მხატვრული აქტივობის) არეს.

სხვათა შორის, ხელოვნებას და ხელოვნებათმცოდნეობას ძალუძს იყოს არა მარტო მეცნიერულ იდეათა „მომხმარებელი“, არამედ მეცნიერებისათვის უძვირფასესი მასალის „მიმწოდებელიც“. ამის ქრესტომათიულ მავალითს წარმოადგენს ალბერტ აინშტაინის ცნობილი აღიარება, რომ ფარდობითობის

თეორიის ჩამოყალიბება ყველაზე მეტად დავალებულია დოსტოევსკის რომანების მოცარტის მუსიკისაგან: დიდი ფიზიკოსისათვის სწორედ ამ ქმნილებებში ჰპოვეს ესთეტიკური ხორცშესხმა სამყაროს აინშტაინისეული კონცეფციის ძირთადად პოსტულატებმა — შეფარდებით ხედვის წერტილთა სიმრავლე და მსოფლიო ჰარმონიის აბსოლუტუტა.

მაგრამ კვლავ ეიზენშტეინს მივუბრუნდეთ. მის ფილმებში, სპექტაკლებში, ნახატებსა და თეორიულ შრომებში დაგროვდა ფასდაუღებელი გამოცდილება, რომელიც წინ უსწრებს თანამედროვე მეცნიერთა ექსპერიმენტებსა და ჰიპოთეზებს.

პრე-ნატალური განვითარებისა და ადამიანის ფსიქიკისათვის მისი მნიშვნელობის პრობლემით ეიზენშტეინი დაინტერესდა 20-იან წლებში, პათეტიკური ნაწარმოების სტრუქტურისა და მისი შესატყვისი ექსტეტიკური მდგომარეობის კვლევის დროს. აი, როგორ აღწერს და ასაბუთებს იგი ამ ურთიერთკავშირს თავის (ჩვენში ჯერ კიდევ სრულად გამოუქვეყნებლ) „ემემუარებში“.

„ექსტაზის საკითხის პათოსის პრობლემის კვლევისას მივადექი“.

პათოსის პრობლემას — როდესაც „პოტიომკინზე“ მუშაობის გააზრებას ვცდილობდი.

ფორმულა ძალიან სწრაფად და თავისთავად ჩამოყალიბდა:

პათოსია — როდესაც ყველა შემადგენელი ელემენტი ექსტაზის მდგომარეობაში იმყოფება.

„ex-stasis“ ნიშნავს „სიმშვიდი-დან“, „მდგომარეობი-დან“, „საკუთარი თავიდან გამოსვლას“...

პათოსში, მართლაც, ყველა ელემენტი ხასიათდება იმით, რომ სიმშავის მდგომარეობაში იძყოფება.

ყოველივე ეს დაწვრილებით მაქვს ჩამოყალიბებული სამ ნარკვევში „საგანთა აღნაგობის შესახებ“ (იხ. ნარკვევი „პათოსი“ ეიზენშტეინის ექსტრამეულის III ტომში — ნ. კ.).

მაგრამ ეს მხოლოდ ნაწილია პრობლემისა — ჩემთვის ყველაზე საჭირო — „ოპერატიულის“.

ჩემს „ესთეტიკის სისტემას“, რომელსაც, იმედოვნებ, როდესაც მოვაბამ თავს, ოპერატიულ ესთეტიკას ვუწოდებ.

როგორ კეთდება.

როგორ „კეთდება“ ჰათოსი — გასაგებია.

მაგრამ ექსტაზის სრული სურათი, ვფიქრობ, მეტ სიცხადეს მოითხოვს. კერძოდ, იმ საკითხში თუ რა ფიქლოზიური მდგომარეობაა ექსტაზი.

საკმარისია სწორად დავასახელოთ ექსტაზთან დაკავშირებული მოქმედების პროცესი, უმალ მივაგნებთ თუ სრულ პასუხს არა, ძიების ზუსტ მიმართულებას მაინც.

ჩვენ ვამბობთ — „ექსტაზში ჩაიძირა“.

მიუხედავად იმ „ელმაფრენის“, „ელფრთოვანების“ გრძნობისა, რომელიც თვით ექსტატიკოსს მოეცემა.

რალა თქმა უნდა, მხოლოდ „ორთოგრაფიული“ ანალიზი აქ საკმარისი არ არის.

იმის გასაგებად, თუ რაოდენ ზუსტი და ამოწურავია ექსტაზის თანმდევი ზმნური პროცესუალურ-დინამიკური აღნიშვნა, ექსტაზში „თვითჩაიძირვის“ დიდ ოსტატთა ქმნილებების მიმოხილვა დაგვიჭირდება.

ფსიქოლოგიური რეცეპტურა, რომელიც კომენტარებში სულიერ ეკსტრაციცებადმდე დაყვანილია: ტოლოზის ნიშანი ფსიქიკური მედიტაციის მექანიზმსა და ხლისტების, დერვიშებისა და მექსიკელი დანსანტესების პრაქტიკაში არსებულ ძირითად ფიზიკურ სისტემას შორის. დასავლური და აღმოსავლური პრაქტიკის შეპირისპირება. ინდოელი ექსტატიკოსები, ბუდა და ნირვანა. ძველი იუდეის წინასწარმეტყველთა ლურდის მაცხოვრებელთა მასობრივი ექსტაზი და ა. შ. და ა. შ.

ნირვანა რომ მუცლად ყოფნის მდგომარეობაში დაბრუნების ფსიქიკური მდგომარეობაა, — ამგვარ გააზრებას უმალ ვაწყდები. დრო უფრო ფენომენის ყოველმხრივ განხილვას მოაქვს, ვიდრე თვით ფენომენის ათვისებას.

ამ გზაზე მადლობას ფსიქოანალიტიკოსებს მოვახსენებ.

სწორედ აქაა გასაღები, რომელიც მოვლენის ამოსაკოთხად „უპყრია“ ზმნას „ჩაიძირვა“.

აქვეა თვით ამ ზმნის სწორი წაკითხვის გასაღებიც!

მუცლად ყოფნის მდგომარეობაში დაბრუნება!

აი, სად უნდა ვეძებოთ ექსტაზში მყოფი ადამიანის თვითშეგრძნების ფსიქიკურ რაისის საფუძველი...“

ამაზე გავწყვიტოთ ციტატა ეიზენშტეინის „მემუარების“ იმ თავიდან, რომლის სათაურია „Monsieur, Madame et Bébé“. მკითხველი ალბათ მიხვდა, რომ იგი შეიცავს მადლიერებას ფსიქოანალიზის მიმართ. მომწიფდა კითხვა: რა ურთიერთდამოკიდებულებაშია ფროიდოზში და პრობლემატკა „დედისეული წილისა“ (ეიზენშტეინისეული აღნიშვნით — MLB, რაც გერმანული „Mutterleib“-იდან მომდინარეობს).

რეჯისორი თავად მუთითებს ზოგუნდ ფროიდის მოწაფეთა პიონერულ ნაშრომებზე, უპირველეს ყოვლისა ოტო რანკის წიგნზე „შობის ტრავმა“, რომელიც გამოიცა ქვესათაურით „შობამდელი ცხოვრების ზეგავლენა ინდივიდისა და კოლექტივის ფსიქიკური ცხოვრების ევოლუციაზე“, აგრეთვე ამერიკელი ფსიქოლოგის ფრანც ალექსანდერის სტატიაზე ნირვანას შესახებ. ფსიქოანალიტიკოსებმა მართლაც შეძლეს მუცლად ყოფნის სტადიისა და შობის ტანჯვათა „არაცნობიერი მოგონების“ ფენომენის გამოვლენა და თავდაპირველი აღწერა. ეიზენშტეინი ყველაზე მეტად აფასებდა მათ კლინიკურ დაკვირვებებსა და ზოგიერთ დასკვნას (მიღებული, ზოგჯერ, სპეკულაციური პიოთეტური გზით). მაგრამ იგი არ ეთანხმებოდა ფროიდოზს არც ადამიანის ფსიქიკის სტრუქტურისა და ევოლუციის გააზრებაში და არც შემოქმედებითი პროცესისა და ხელოვნების ნაწარმოებთა ანალიზისათვის დოგმატიზირებული პოსტულატების მოშველიებაში, რომ აღარაფერი ვთქვათ ფსიქოანალიზის ზოგადფილოსოფიურ და სოციოლოგიურ პრეტენზიებზე.

რაც შეეხება „დედისეული წილში ჩაიძირვის“ („Mutterleibsversenkung“) პრობლემას — მოინიშნა კანონიზირებულ „ოიდიპოსის კომპლექსად“ მისი რედუცირების ტენდენცია. ილაშქრებდა რა ასეთი გააზრების წინააღმდეგ, ეიზენშტეინი ხედავდა მასში ფსიქოანალიზის ერთ-ერთ ძირითად მანკერებას — „პანსექსუალიზმს“, რომელსაც იყენებდნენ როგორც ნებისმიერი პრობლემის „გასაღებს“. 1934 წლის 28 ივლისს ცნობილ ფსიქოანალიტიკოს ვილჰელმ რაისისადმი

მიწერილ წერილში ეიზენშტეინი არაორაზროვნად გამოთქვამს ფროიდისმისადმი თავის დამოკიდებულებას:

„ვეიქრობ, თქვენ, ისევე როგორც ფსიქონალიზი საერთოდ, ზედმეტ ყურადღებას აქცევთ წმინდა სექსუალურს. მხედველობაში მაქვს სექსობრივი სექსუალური. სექსობრივის განხილვა, როგორც ნებისმიერ გამოვლინებათა ბაზისისა, ჩემის აზრით, არ უნდა იყოს მართებული. ამ ფუნქციას მე უშაბ მივაწერდი ორგანულ-ვეგეტატიურს, ანუ იმ პროცესს, რომელშიც სექსუალური არის მხოლოდ ერთ-ერთი გამოვლინებათაგანი (ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი, მაგრამ [სხვებთან] პარალელურად არსებული და არა ბაზისური. განმსაზღვრელი)... კერძო პრობლემამ — ექსტაზმა (პათოსთან კავშირში), რომლის შესწავლასაც დიდი დრო მოვანდომე, სავსებით დამარწმუნა, რომ ამ ფენომენის გავრცელებული სექსუალური გააზრება მცდარ გზაზე გვაყენებს. სექსუალური ხატი მასში მხოლოდ შუალედური სტადიაა... მას შემდეგ, რაც სიმძიმის ცენტრს წლების მანძილზე ებედნენ პათოლოგიური, ვგონებ. დადგა დრო სერიოზულად ჩავუღრმავდეთ ნორმალურის შესწავლას. სამყაროს ფსიქონალიტიკური სურათი პათოლოგიური სოციალური სამყაროს ანარეკლია. (...) სწორედ ამიტომ ფსიქონალიზი მოქმედებს განმანათლებლურად პათოლოგიურ შემთხვევებში (და არა განმკურნებლად. სტეფან ცვაიგი მართალია — ფსიქოლონალიზს აქლია... ფსიქოსინთეზი). პირიქით, როდესაც იგრადილობს ნორმალური მოვლენების ასხანა... ყველა ცდა უშედეგოდ თავდება. და უპირველეს ყოვლისა, მაშინ, როდესაც საუბარია ხელოვნებაზე და შემოქმედებით საქმიანობაზე, როგორც შრომის პროცესზე. აქ ფსიქონალიზმა არ მოგვცა არაფერი კონტრუქტიული და მიზანმიმართული. მხოლოდ ინტიმურ-სენსაციური შემოიფარგლა და სულ მცირე განმარტება მისცა ნაწარმოების სიმბოლურ-მატერიალურ მხარეს. ამ განმარტებაში არაფერია, რაც შეეხება ფორმას, როგორც ნაწარმოების აღნაგობის კანონს (პეველისეული გაგებით). ამგვარად განუყრელ წყვილში შინაარსი-ფორმა იგი უფრო ახლოს დგას ანეკდოტ-სიუჟეტთან და არა პროცესუალურად ჩამოყალიბებულ მხატვრულ ნაწარმოებთან.“ (ორიგინალი ვერმანუელ ენა-

ზე. ამ მიმოწერის პუბლიკაცია და თარგმანი ლ. იონინას კომენტარებით იხ. ჟურნალი „სოციოლოგიჩესკიე ისსლედოვანია“, 1977, № 1, გვ. 179-186).

ადილი შესამჩნევია, რომ ეიზენშტეინი არა მარტო ეკამთება ფსიქონალიზს, არამედ აყალიბებს მეცილებელ გამოკვლევათა და საკუთარ მეცნიერულ მისწრაფებათა პროგრამას. 30-იანი და 40-იანი წლების მისი თეორიული მოღვაწეობა ძირითადად ამ პროგრამის რეალიზაციას მიეძღვნა. ცენტრალური ადგილი დაეთმო მუშაობას წიგნზე „მეთოდის“, რომელიც მიეძღვნა პარალოგიური (გრძნობიერი) აზროვნების პრობლემას და მის როლს მხატვრის შემოქმედებით მოღვაწეობაში. თვით ამ პრობლემის დაყენებასა და გაშუქებაში ეიზენშტეინმა წინასწარ განჭვრიტა თანამედროვე ფსიქოლოგიის, სტრუქტურული ანტროპოლოგიის, სემიოტიკისა და სისტემური ანალიზის მრავალი იდეა. ამასთან, იგი მყარად იდგა მატერიალისტური დიალექტიკის ნიადაგზე და შემოქმედებითად ავითარებდა თავისი მეგობარი ფსიქოლოგების — ლ. ვიგოსტკისა და ა. ლურიას კონცეფციებს, ნ. მარის ზოგიერთ ლინგვისტურ ჰიპოთეზას, გამოჩენილი ანტროპოლოგების — ჯ. ფეიზერის, ლ. ლევიბრიულისა და სხვათა დაკვირვებებს. ეიზენშტეინის მიზანი იყო ბიოლოგიურ, ფსიქოლოგიურ და სოციალურ-ისტორიულ ასპექტთა დიალექტიკური ერთიანობის დასაბუთება და მის გამოვლინებათა წარმოჩენა მხატვრული ნაწარმოების „განუყრელ წყვილში შინაარსი — ფორმა“.

„მეთოდის“ და სხვა წიგნებზე („მემუარები“, „ბუშკინი და გოგოლი“, „არაგულგრილი ბუნება“) მუშაობისას ეიზენშტეინი რამოდენიმეჯერ მიუბრუნდა „დედისეული წილის“ პრობლემას. ამ თემაზე მისი ჩანაწერების უმეტესობა ჯერ არ დაბეჭდილა. ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე წარმოდგენილი პუბლიკაცია საფუძველს უყრის მათ გამოქვეყნებას. ჩვენს მიერ შეჩვენული ორი ჩანაწერი სხვადასხვა კონტექსტიდან არის აღებული, მაგრამ აქვს ერთმანეთს. პირველი ჩანაწერი ამოვიღეთ „სამუშაო რეკულებიდან“, რომელშიც ეიზენშტეინს შეჰქონდა მნიშვნელოვანი მხატვრუ-

ლი შთაბეჭდილებები და წინასწარი, ჯერ კიდევ „დაუწრეტელი“, ბოლომდე ჩამოუყალიბებელი თეორიული აზრები. ამ ჩანაწერში, რომელიც დრეზდენის გალერეის ექსპოზიციის ნაწილი არის შთაგონებული, მოკლედ, მაგრამ მკაფიოდ არის ჩამოყალიბებული „MLB“-ის მისეული გააზრების არსი. მეორე ჩანაწერი ახლოს დგას იმ მასალებთან, რომლებიც ეძღვნება ვოგოლის ნაწარმოებთა ხატოვნებას, მაგრამ აანალიზებს ნდვარ დევას ცნობილ გრაფიკულ ციკლს

„მობანავე ქალები“. ეს ჩანაწერი წარმოადგენს თუმცა კონსპექტურ, მაგრამ ძალზე მეტყველ მაგალითს ხელოვნებათმცოდნეობაში იმ „ოპერატიული ესთეტიკის“ გამოყენებისა, რომლის შესახებაც ეიზენშტეინი წერდა თავის მეშუარეში.

ხელნაწერი დაცულია სსრკ ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში, ფონდი 1923, აღ. 2, დ. ე. 1176 და 270.

სმარვი ეიზენშტეინი

აღმავრების ტენდენცია

როგორც იქნა ვნახე „სიქსტეს მადონა“ და მასთან ერთად ჩამოტანილი დრეზდენის გალერეის საგანძურია.

ბევრი რამ ჩემთვის მოულოდნელი აღმოჩნდა.

და მინც: ძველი სიმბათიები და ანტიბათიები უფრო მეტად განმითქიცდა.

„სიქსტეს მადონა“ ზომით ოთხჯერ მცირე ყოფილა, ვიდრე მეგონა.

შთაბეჭდილება არ მოუხდენია, ისევე როგორც რეპროდუქციას.

რუბენსი, რემბრანტი, ტიციანი და ჯორჯონე, როგორც ვეპრაუდობდი, არც ისე მომხიბლავნი აღმოჩნდნენ. უარესიც.

მათ შორის „სასაკიაც“ („ო, სასაკია, სასაკია!“ — ოხრავენ აღფრთოვანებული მაყუბრებლები).

თითოეულ მათგანს რაღაც თავისი ფერი, „რუსული“ ერბოს მსგავსი სიყვითლე დაპკრავს.

კოლორიტის თვალსაზრისით მოულოდნელად „წყალწყალა“ აღმოჩნდა ტინტორეტოს სურათი მარცხნივ — ღვთისმშობლითა და მარჯვნივ — მებრძოლი ანგელოზით.

სამაგიეროდ, ღვთაებრივია ჩემი საყვარელი ანტონელო და მესინას „წმ. სებასტიანე“. არ მეგონა, რომ ამ სურათში ფონის მომხიბლავი, მომაჯადოებელი სიცისფრე ასე ორგანულად ესადაგება ფიგურისა და არქი-

ტექტურული ანტურაჟის საერთო თავლისფერ კოლორიტს. მშვენიერია რიბეირას „წმ. ბონავენტურა“. გრეკოს მხოლოდ ერთი ნამუშევარია: მცირე ზომის „იოანე“, მაგრამ ძალზე დამახასიათებელი (არის ერთი „განკურნება“, მაგრამ აღრეული, ელ გრეკოს „გრეკომდელი“ მანერის პერიოდისა. მომავლის მინიშნება მხოლოდ ცისა და ღრუბელთა ფთილების დამუშავებაში ჩანს).

ყველას სჯობნის... დომიე: „აჯანყება“, თერთპერანგეიანი ფიგურით, რომელიც დიაგნოსტულურად კეთს სურათს. ეს ნაწარმოები, ელ გრეკოს სურათებთან ერთად, თითქოს შემთხვევით მოხვდა მუტერისა და ჰამანის! წიგნებიდან ამოჭრილი ნატურალური ზომის ცუდი ფერადი ილუსტრაციების ორომტრიალში.

დიურერი — ერთი პორტრეტი — უკეთესი აღმოჩნდა, ვიდრე ვფიქრობდი.

საშინლად რეპროდუქციებულია ჰოლბაინი. გულისამაჩუყებელია კლუე. აქვეა კარიერის შესანიშნავი პასტელი — ბარბერინის პორტრეტი.

ძალზე მოსაწყენია ვერონეზე. ნამდვილი აღმოჩენაა კრესპი (1665—1747). ვამ ოფენილია მისი ორი სურათი. მათ შორის „ხეთის

¹ გერმანულ ხელოვნებათმცოდნეობაში.

კურთხევაა, რომლის ღირებულებაც (ბენუას რეპროდუქციის მიხედვით) ჯერ კიდევ კადრის კომპოზიციის კურსის ნაბეჭდისას აღენიშნე.

რა ცული ყოფილა რუბენსი და რემბრანდტი!

კარგია კოსა (წმ. სებასტიანე), მანტენია ყველა აღფრთოვანებულია ვერმეერთი. რატომღაც ვერ ვიზიარებ ამ აღფრთოვანებას.

ყველაზე საინტერესო და სასარგებლო აღმოჩნდა ამხ. როტენბერგის—სავანძურის მცველისა და მეგზურის — შენიშვნა „არსინოე განთავისუფლების“ გამო (იხ. Luigi Coletti „Tintoretto“, 1943. Abb. 22, Beschreibung S. 11)

სანამ ამ სურათს დაკიდებდნენ — თხოვე დაედათ... თავდაყირა: კომპოზიციური ჰარმონია ასევე სრულყოფილია!

ამხ. რ-ს უყვარს სურათებისა და რეპროდუქციების ტრიალი.

ამბობს, რომ მხოლოდ ყველაზე სრულყოფილი უძლებენ თავდაყირა მდგომარეობას! ასეთია, მისი აზრით, ტიციანი.

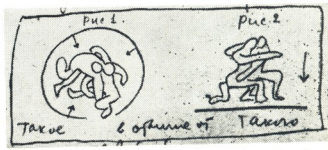
რას უნდა ნიშნავდეს ეს?

ეს კი იმას ნიშნავს, რომ შთაგონების გარკვეულ სტადიაზე — (ოსტატობა კი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ რაც შეიძლება სრულად, თვალსაჩინო ხატებში აღიბეჭდოს შთაგონებისეული ხილვები — ვიზუალური სახე კომპოზიციურად აღწევს ყოველმხრივ (წრიულ) მდგრადობას, ნამდვილ „შინაგან“ ჰარმონიას, რამეთუ ქმნის საკუთარ, ახალ, დამოუკიდებელ სამყაროს, რომელსაც, ცთომილთა და დედამიწის მსგავსად, ყველა შემადგენელი ნაწილისათვის აქვს წრიული მიზიდულობის შინაგანი ცენტრი.

ეს სამყარო თანაბარზომიერად ჰარმონიულია თავის თავშიც და ყველა მიმართებაშიც. იგი არ ეჯახება რაიმე „ძირს“ — „მიწიერ“ საყრდენს და ამდენად წარმოადგენს არა

დამოუკიდებელ, დედამიწის თანასწორულელებიან წარმონაქმნს (თანაცთომილს ან თუნდაც „თანამგზავრს“!), არამედ რაღაცს დედამიწაზე დადგმულს და დედამიწის მიხედვით ლობის ძალას დამორჩილებულს.

ნახ. 1



ასეთი

განსხვავებით ასეთისაგან

ნახ. 2

შენიშვნა № 1. A noter! ეს ვრცელდება (ყველაზე მეტად სწორედ ესაა საინტერესო) იმ შემთხვევებზე, როდესაც სურათზე გამოსახულია ფეხზე მდგომი ფიგურა ან პორტრეტი წელამდე. მაგალითად ღრეზდენიული ვანდერმეერი, რომელიც კომპოზიციურად ასევე შემოქცევადია.

ის კომპოზიციური მახასიათებელი, როტენბერგმა რომ შენიშნა, არის ერთგვარად სხვა სტადია, რომელიც მოსდევს იმ შემთხვევას, როდესაც ფიგურათა შეთანხმება, სახვითად, ჰაერის ფრენას წაავებს. (ნახ. 1 par excellence*). მთლიანად ასეთია მიქელანჯელოს „სამიწელი სამსჯავრო“.

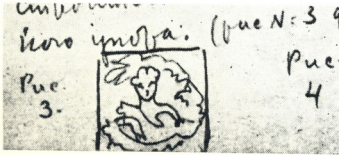
ნახ. 2-ზე ასახულ შემთხვევაზე გადასვლა აიგება პორიზონტალური საყრდენის ვუალირებაზე (ნახ. 3 პორტრეტისათვის, ნახ. 4 სცენისათვის).

ამ ტენდენციის განმაძტკიცებელი იქნება სურათის სიმრგვალე.

P. ex. მიქელანჯელოს „ლეთისმშობელი (წრეში) ან ენგერის „Hostie“ (პუშკინის მუზეუმი). აქვე წრეშია კოსას „ეგვიპტეში“

* უპირატესად (ფრ.)

ნახ. 3



ნახ. 4

დომიეს „აჯანყება“ სადაც კომპოზიციის ნაწილი სიშვეში გადის.

გაქცევა“ (იხ. რეპროდუქცია 1964 წლის „Art News“-ში) და ა. შ.

ამგვარად, არსებობს ამ ტენდენციის სამი თვალსაჩინო სახეობა:

1. სახვითად მფრინავი ფიგურები. აღმაფრენა მოტივირებულია ანეკდოტით: „ამალ-ლება“, „ერთ მოვლენილი ანგელოსი“, „სა-შინელი სამსჯავრო“; „ფრენის დროს“ მომხ-დარი ამბავი („ფაეტონის დაღუპვა“ — მი-ქელანჯელოს ნახატი, რომელიც მან თომასო კავალიერის აჩუქა).

ელ გრეკოს „სამება“ (1577), „მეხუთე ბე-ჭელი“ (1610—1614).

P. ex. წმ. ანტონიოს ცდუნება მარტინ შონგაუერის გრაფიურაზე. იგივე არა ჰაერში, არამედ წყალზე: ამერიკელი რაიდერის „იონა“.

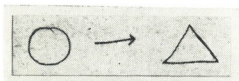
2. წრიული კომპოზიცია. შუალედურია ნორმალურად აგებული კომპოზიცია, რომელსაც ხელოვნურად აქვს მოშორებული პორიზონტალური საყრდენი.

3. კომპოზიცია, რომელიც გათვალისწინებულია პორიზონტალურ ძირზე და რომელ-შიც დასაშვებია სურათის შემობრუნება ყვე-ლა მიმართულებით (ან en tout cas* თავ-დაყირა დაყენება).

NB! იქნებ რაიდერის „იონა“ უფრო ან შემთხვევას ესადაგებოდეს! გრეკოს „ამალ-ლება“.

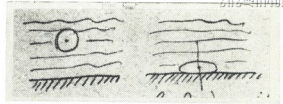
და ბოლოს „დამდგარი“ კომპოზიცია, რომელიც ვერ იტანს ოდნავ შემობრუნებასაც კი. P. ex. პაოლო ვერონეზეს სურათები დრეზდენიდან და საერთოდ, ფერწერულ ნა-წარმოებთა უმეტესობა.

სქემატურად ეს ასე გამოიხატება: პირველი 3 შემთხვევა as opposed** სხვებისა:



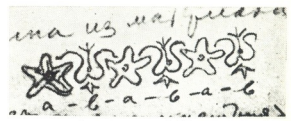
ეს ძალზე გავს იმას, რაც ხდება წყვილთა სიმეტრიაში გარდამავალი წრიული სიმეტ-რიის დროს.

მაგრამ სიმეტრია ესთეტიკაში არის ზოო-ლოგიური ევოლუციის ზუსტი ანალოგია/



ყოველმხრივი ბურთისებრი მოლიუსკი, რომელიც თავისუფლად ცურავდა სითხეში და დაეცა ფსკერზე ან დარჩა მყარ ნიადაგზე მას შემდეგ, როცა ამ ად-გილას წყალი დაშრა. (მოლიუსკი აქ „ფიზიკურად“ იგივეა, რაც ზეთის წვეთი, რომელიც თავისუფლად ცურავს სპირტის ხსნარში).

კავშირი სიმეტრიის ამ სახეობებსა და ევოლუციურ-ზოოლოგიურ მოვლენას შორის განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ჩამოყალიბე-ბის პერიოდში მყოფი ხელოვნების პირველ სახეობაში — ორნამენტის „უჯრედში“, რომელიც მცენარეული მოვლენის უბრალო „ანარეკლსაც“ წარმოადგენს, მაგრამ ამავე დროს, იგი ფორმათა მარტივი ტოფოგრა-ფიზმის მასალიდან პრინციპის გამოყოფაცაა.

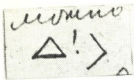


a—წრიული, b—ორმხრივი სიმეტრია

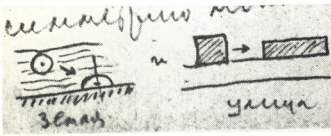
ახლა ვხედავთ, რომ იგივე ელემენტები „ამოიზრდება“ უკვე „ჩამოყალიბებული ფერ-წერის“ (ტიციანი, გრეკო, რაიდერი) უფრო რთული და მაღალგანვითარებული ფორმები-დან.

ეს მომენტი საინტერესოა არქიტექტურა-შიც. თუკი აქ ორმხრივი სიმეტრია გარდუ-ვალა ისეთი შენობის ვერტიკალური კომპო-ნენტისათვის, რომელიც, უპირველეს ყოვ-ლისა, უნდა იდგეს. მდგრადობის უკიდურე-სი ზღვარი გამოიხატება შენობის ისეთი ფორმით, რომელმაც საუკუნეებს უნდა გა-უძღლოს. ესაა პირამიდა.

* ყოველ შემთხვევაში (ფრ.)
** პირისპირ



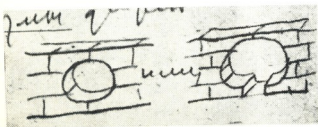
წრიული (ან მასთან მიახლოებული კვადრატული ან ბერძნული ჯვრის ფორმის) სიმეტრია არქიტექტურაში ძალზე გავრცელებული მოვლენაა. P. ex. პანთეონი რომში, პეტრეს ტაძრის პირველი პროექტი. ცირკები. და ბოლოს ის შენობები, რომლებშიც ქუჩა ისევე „აბრტყელებს“ ფასადით მისკენ მიმართული შენობის გვემას, როგორც მიწა, რომელიც მოლიუსკის წრიულ სიმეტრიას ორმხრივ სიმეტრიად აქცევს.



მაგრამ წრიული სიმეტრიის „ხსენა“ არ ქრება და იქ, სადაც არის „საინჟინრო“ შესაძლებლობა არ დაემორჩილოს ორმხრივ სიმეტრიას, იგი კვლავ „ამოტივტივდება“. ყველაზე საოცარი მაგალითია ორივე სახის სიმეტრიის მდგრადობა ვითური ტაძრის ტრადიციულ ფასადზე: პორტალი და მთავარი Rosace*.



NB! ჩინელებმა, მათთვის ჩვეული „უძრავობის“ მიუხედავად, შეინარჩუნეს წრიული



სიმეტრია, ზოგ შემთხვევაში აშკარად ყოფილი მიზანშეწონილობის საპირისპიროდაც მხედველობაში მაქვს კარებისა და მრგვალი ფორმის პრინციპი.

უნდა აღინიშნოს, რომ სიმეტრიის სხვადასხვა ფორმა ერთი და იგივე შენობის სხვადასხვა ლიობითავე შემთხვევით კი არ მიუნიჭებიათ, არამედ მათი დანიშნულების შესაბამისად: წყვილად სიმეტრიული პორტალი ის ლიობია, რომლის საშუალებითაც ტაძარში მიედინება მადლს მოწყურებულთა ნაკაიდი; წრიული სიმეტრიის მქონე ვარდულიდან კი ტაძარს ეფინება თვით ღვთიური მადლი ვიტრაჟის მინებით შეფერილი ნაირფერი სხივების სახით, რომლებიც იკვრებიან ერთ ოქროსფერ სხივად — ამ მადლის სიმბოლოდ.

შემთხვევითი არ არის, რომ სწორედ ამ — სინათლის მაგის ეფექტზე გაანგარიშებულ სარკმელს მიანიჭეს მრგვალი ფორმა, მაშინ როდესაც „ჩვეულებრივი“ განათებისთვის გამიზნული სარკმლები აგებულია მარტივი ორმხრივი სიმეტრიის პრინციპზე. რაც



უფრო წარმელებულია ეს სარკმლები, მით უფრო „ღალადებენ“ ისინი ზესწრაფვაზე, განსხვავებით მრგვალი სარკმლისაგან, რომელიც იმ „ყოვლისმომცველ კმაყოფილებაზე“ მეტყველებს, რომელზეც, როგორც უმაღლეს მადლზე, შეიძლება იოცნებოს ადამიანმა, გაშმაგებით რომ ცდილობს თავი დააღწიოს შუასაუკუნეთა საშინელებებს.

მაგრამ ჩვენ კარვად ვიცით რასთან არის დაკავშირებული ედემის ბაღი — სამოთხე. კაცობრიობის სოციალურ ბიოგრაფიაში ეს არის სტადია, რომელიც წინ უძღოდა საზოგადოების კლასობრივ დანაწევრებას და რომელშიც ჯერ არ არის ადამიანის მიერ ადამიანის დამონება და ექსპლუატაცია.

ადამიანის ინდივიდუალურ-ბიოლოგიურ ბიოგრაფიაში — ეს არის „მუცლად ყოფნის

* ვარდული (ფრ.)

პერიოდის“ ნეტარი მდგომარეობა, როდესაც არსებობისათვის ბრძოლისაგან თავისუფალი ჩანასახი, სითბოსა და სიმადრეში, დაუძლია ყოველგვარი გაჭირვებისაგან.

„სამოთხის ხატის“ ორივე ეს წინაპირობა საოცრად უკავშირდება... წრიულ წარმოდგენას.

აქ, „წრის“ ფორმა განუყოფლად დაკავშირებული ყველა ინსტიტუტთან, რომელიც გულისხმობს საერთო საქმეში თანასწორუფლებიან მონაწილეობას, განსხვავებით იმ პირობებისაგან, რომელშიც მავანი მავანს კარნახობს, მავანი მავანს თავს ახვევს იმას, რაც თავად სურს.

დღემდეც კი მოაღწია „მრგვალი მაგიდის“ ტიპის კონფერენციითა პრაქტიკამ. ეს ხდება მაშინ, როდესაც საქმე გვაქვს პრობლემათა კოლექტიურ, თანასწორუფლებიან განსჯასა და გადაწყვეტასთან. ხშირად ვამბობთ: „საკუთარ წრეში“, „მათვრობის წრებში“.

შეიძლება გავიხსენოთ კახათა „სამხედრო წრე“, რომელიც აღმოცენდა პატრიარქალურ-თემური წყობილების წინამორბედი ფორმებიდან; „მრგვალი მაგიდის“ რაინდები — მეფე არტურის თანამებრძოლთა თანასწორუფლებიანი ამხანაგობის სიმბოლო; მშვიდობის ჩიზუხის წრეზე მოწვევის ტრადიცია ჩრდილო ამერიკის ინდიელებთან.

კიდევ უფრო მკაფიოა არსი წრისა, როგორც რაღაც საკუთარ თავში ჩაკეტილისა და შემოსაზღვრულისა — „მუცლად ყოფნის“ მდგომარეობაში. აქ განვითარების სტადიაში მყოფი ნაყოფი ეწევა საკუთარ თავში ჩაკეტულ, რაიმე გარეგანი ზემოქმედების შეგარბნებისაგან თავისუფალ ცხოვრებას, იგი თავისუფალია მიზიდულობის კანონებისა და სიმძიმის გრძობისაგანაც კი, ვინაიდან მისი მდგომარეობა — ესაა თავისუფალი ნავარდი სითხეში!

ამასთანავე, ამ მდგომარეობის განუმეორებლობა მთელი ცხოვრების მანძილზე უკავშირდება სწორედ ასეთი, ყოველგვარი სირთულეებისაგან თავისუფალი მდგომარეობის სეველიან ოცნებას. ზუსტად ასევე, იმ პირქეში და ტრაგიკული დღიდან, როდესაც ოჯახსა და პირველყოფილ თემში დაიწყო ექსპლოატატორთა და ექსპლოატირებულთა ფენებად დაყოფა, ადამიანში ათასწლეულების მანძილზე სამუდამოდ დაისადგურა სეველამ და სურვილმა ისეთი სოციალური წყო-

ბისა, რომელშიც ეს დაყოფა კვლავ მისაპობა.

ჯერ როგორც სეველამ, მერე ^{განყოფილება} ოცნება. შემდეგ რეაქციულად, როგორც ლოზუნგი „უკან, ბუნებისაკენ“ (რუსო — ტოლსტოი). და ბოლოს როგორც სამოქმედო პროგრამა უკლასო საზოგადოების აღდგენისა ახალ ხარისხში, კაცობრიობის მიღწევითა საფუძველზე.

მხოლოდ ასეთ წყობას შეუძლია უზრუნველყოს პირადი სიკეთისა და უზრუნველყოფის იდეალი.

კაცობრიობის აქტიური ნაწილი უნდა იბრძოდეს ყოველივე ამის პრაქტიკული დამკვიდრებისათვის, ხოლო მეოცნებენი ხოტბას ასხამდნენ ამ იდეას და ასე აცოცლებდნენ ოცნებას, პოეტური სახეების მეშვეობით მისისწრაფოდნენ მისკენ.

უბოროტესმა რეაქციულმა ძალამ — კათოლიკურმა რელიგიამ, რომელიც აღიდეგდა და აღმერთებდა ექსპლოატაციის პრინციპს, სამუდამოდ ამოძირკვა აზრი ამქვეყნიური სამოთხის არსებობის შესახებ და მისი მიღწევის შესაძლებლობა „სიკვდილის შემდგომ“, „საიქოს“ სტადიაზე გადაიტანა.

მაგრამ საოცარია, რა დაქინებით ცდილობს ხელოვნება გააღვივოს ადამიანებში „იდეალური“ წინაკლასობრივი მდგომარეობის დაუოკებელი სურვილი.

„ფორმის ოსტატი“ — მხატვარი, სხვა ადამიანთა ხორცი ხორცთაგანი, ამ სეველასა და ლტოლვას უფრო მწვავედ შეუპყრია. მისი გამოძახილი მით უფრო მძლავრია, რაც უფრო მწვავეა მასში ეს სეველა და ოცნება. მით უფრო ძალუძს მას დაიპყროს, აიყოლოს მასებში.

და სწორედ აქ ხდება ყველაზე საოცარი რამ.

ცოცხალი, გადამდები ფორმა — ყოველთვის არის პირველყოფილი აზროვნების საზოგადოებრივი მემკვიდრეობა (იხ. ამის შესახებ სხვა ადგილას*).

ეზიარება რა ამ მემკვიდრეობას ნაწარმოების ფორმის მეშვეობით, მაყურებელი (მსმენელი) ჩათრეული აღმოჩნდება იმ წინა-

* იხ. ს. ვიხენსტეინის მოხსენება საბჭოთა კინემატოგრაფიის მუშაობა საქართველოში შემოქმედებით: თბილისი 1935 წ. (С. Эйзенштейн. Избранные произведения в шести томах, М., «Искусство», 1964, т. 2, стр. 93—130).

პირობათა კომპლექსში, რომელშიც მეტყველების ასეთი ფორმა შეიძლება ჩამოყალიბებულიყო.

ეს წინაპირობები და ეს ფორმა — სოციალურია. სწორედ ასეთი სოციალურობის პირობებში ყალიბდება გრძნობიერი აზროვნების ის სპეციფიკური ფორმა, რომელიც ცნობიერი აზროვნების განვითარებასთან ერთად, სცილდება ჩვენი ცნობიერების არეს, მაგრამ, ამავე დროს, რჩება, როგორც ფსიქოლოგიური ფონდი, რომლისგანაც ხდება ფორმის შემოქმედების საშუალებათა არსნალის კონსტრუირება.

მოკლედ: *pars pro toto* — უწინ როგორც აზროვნების ნორმა (დათვის ბრჭყალი) და პრაქტიკული მოქმედების წინაპირობა — ამჟამად სინეკდოქეს მუდმივმოქმედი პოეტური ტროპი და კინოში მსხვილი ხელის ქმედითობის საფუძველი.

სწორედ ამაზე აგებული ფორმის მაგია და მისი ქმედითობა საჭირო პროგრესული მიმართულებით, ხშირად ავტორის რეაქციული მისწრაფებების საწინააღმდეგოდ. მაგალითად, ენგელსის მიერ გარჩეული ბალზაკის შემთხვევა ადასტურებს ამას იდეის ფორმაში გადაყვანის ყველაზე მსხვილ დანაყოფებზე — მოქმედ პირთა და სიტუაციათა შექმნაზე. რომ აღარაფერი ვთქვათ ფორმის სულ უფრო ჩაღრმავებულ *layers**, რომლებშიც ანეკდოტურ-თხრობითი ნიშანთვისებები სულ უფრო ნაკლებ საგრძნობი და დამახასიათებელი ხდება. წითელი დროშა. წითელი ცეცხლი. წითელი ფერის სიწითლე. სამი სტადია წითელი ფერის ელემენტებისა, რომლებიც სულ უფრო და უფრო კარგავენ საგნობრიობას.

ამგვარად, ბუშტი და წრისმაგვარი ნაგებობა შეიცავს ჩვენში აღმოუფხვრელ ასოციატურ და რეფლექტორულ ელემენტებს, რომლებიც აღადგენენ „სამოთხისეული“ ყოფის მყუდრო და უზრუნველ სტადიათა ბუნდოვან განცდას.

ეს ხდება სამივე ჰრილში:

სოციალურში ეს განცდა მუდმივად აახლებს უკლასო წყობილებისა და უექსპლუატაციო საზოგადოების სამოთხის დაკარგვით გამოწვეულ ტრავმას.

(მერე რა, რომ უდიდესი პოემა, რომელ-

საც „მოჩვენებითსაც“ უწოდებენ, მოგვიტრობს ბიბლიურ ზღაპარს*. თავისი ადრეი კაცობრიობის ძირითად დრამასაც ეხებება სახეობრივში — აღადგენს სტადიას, რომლისა, რომელიც არსებობდა მანამ, სანამ წარმოიშვებოდა „საკუთარ ფესზე დადგომის“ აუცილებლობა (ეს გამოთქმა დღემდე შემორჩა მეურვეობის ქვეშ მყოფი ბავშვის აქტიურ თვითზრუნველობაზე გარდაძვალის ეტაპის აღსანიშნავად. თუმცა ბებიჩემი ირიადა მატყვენვა სხვაგვარად გამოხატავდა ამ აზრს: „აი, საკუთარ სადღომზე რომ დაჯდები, მაშინ გაიკვებო!“).

პირად ბიოგრაფიულში — იწვევს უმწეო უზრუნველობის იმ სტადიაში დაბრუნების მწვავე განცდას, რომელსაც კლასობრივი საზოგადოების ყველა ბავშვის როდი არგუნებს ბავშვობა, მაგრამ რომელიც გააჩნია ყველა ჩვილს ამ ქვეყნად გაჩენამდე.

(აქ, რა თქმა უნდა, გასათვალისწინებელია იმ ბავშვთა ტრაგიკული მდგომარეობა, რომელთა დედებს ქანცაფუყვეტამდე ამუშავენ, მაგრამ ამ პირობებშიც კი ჩანასახს ჯერ კიდევ თავსმოხვეული არა აქვს „გაძლების“ აუცილებლობის ტვირთი).

რა თქმა უნდა, განყენებული „ნავარდი“, როგორც მდგომარეობის პრინციპი, ამ სურვილების აღმძვრელი შეიძლება გახდეს მხოლოდ განვითარების შედარებით მაღალ სტადიაზე.

პირველ ხანებში ეს იქნება „urge“^ც და ტენდენცია, რომელიც ცოცხალ პერსონიფიცირებულ მითოლოგიურ არსებებშია ჩაბულებული.

და აი, ჩვენ ვხედავთ, რომ მსოფლიო მითოლოგიის პანთეონები გატენილია მონავარდ, მფრინავი არსებებით. ბიბლიური მამა-ღმერთი დაჰქრის ჯერ კიდევ ხელთუქმნელი სამყაროს თავზე, ანგელოსნიც აქეთიქით დასრიალებენ. ღვთისმშობელი ღებულობს ზეციურ მახარობელს და შემდეგ თავადაც ზეცაში ამაღლდება. ზეციდან ჩამოდის იუბიტერი. დონარი და ელია ცის კაბადონზე დაჰქრინან და ცდილობენ „მატერილისტურად“ გაამართლონ თავიანთი არსებობა იმით, რომ ჭეკვა-ქუხილს განასახიერებენ. ამავე „სახით“ დაჰქრის ცაზე მითო-

* იველისებმა ჯონ მილტონის პოემა „დაკარგული სამოთხე“ (1667).

** მისწრაფება (ინგლ.)

* შრეებზე, დონეებზე (ინგლ.)

ლოგოტი პრითესი — ძველი ჩინეთის დიდი ურჩხული. იკარუსი და ფაეტონი ციდან წყდებიან. ქრისტე ზეცაში ამოღდება, მწვანეჩაღმიანი ანგელოსები კი არ ცილდებიან მუჰამედს. ღმერთთა მიბაძვით იუკატანელი მექსიკელები უხსოვარი დროიდან დაფრინავენ პარაშუტებით ჩიჩენ-იცის პირამიდებიდან(...)

და აი, ცდილობს რა გაითავისუფლოს თავი მიწის მიზიდულობისაგან, კაცობრიობა ასახლებს თავის ფერწერულ პანთეონს ურიცხვი მფრინავი არსებებით.

მათეარანგელოზ გაბრიელს ფრთები აბია, რაც იმათ წისქვილზე ასხამს წყალს, ვინც ამ ტენდენციაში მხოლოდ ფრინველთა მიმბაძველობას ხედავს. მაგრამ რალა მიინცა და მაინც ფრინველებს ბაძავს ადამიანი, თუკი ამის წინაპირობა არ არსებობს!

ქვეწარმავალს ადამიანი, რატომღაც, არ ბაძავს. და თუკი ზოგჯერ იძულებულია ურჩხულად ან გველუშაბად აქციოს ზოგიერთი გმირი, ეს გმირები, როგორც წესი, უკეთურნი და მავნებლები არიან. შესაძლოა ეს იმ საწყისი ბიოლოგიური სტადიის ხსოვნაა, რომელიც დაკავშირებულია წყლის ბინადართა გადმოსვლასთან ხმელეთზე, სადაც მათ ქვეწარმავალიდან ადამიანამდე — წილად ხვდათ... „ქვემძრობობა“.

იქნებ ამიტომაა, რომ ჯოჯოხეთის მეუფეებს მუდამ თან სდევს ქვეწარმავალთა ამაღლა. მათი კრებითი სახეა ფრთოსანი ურჩხული, როგორც დამაკავშირებელი კაუჭი ქვემძრობობაზე განწირულ ყოფასა და თავისუფალი ნავარდის ახალი სფეროს — ფრინველთა საუფლოს შორის.

იმ დროს, როცა წმ. მარკოზი ტინტორეტის ტილოზე ან მიქელანჯელოს „საშინელი სამსჯავროს“ ასობით ფიგურა უკვე უფროდ „ნავარდობს“ სივრცეში (ელ გრეკოს ნაწარმოებთა პერსონაჟის 3/4 არც კი ეხება მიწას თუ იატაკს!) ლეონარდოს მაძიებელი გენია ცდილობს ამოხსნას ფრთის აგებულების პრინციპი, რათა გაანდოს იგი ადამიანს, რომელიც ასე ოცნებობს მოწყდეს დედამიწას და თავისუფლად ინავარდოს სივრცეში ისევე, როგორც ოდესღაც, თავისი

უშორეულესი წინაპრისა თუ საკუთარი ჩანასახის სახით დანავარდობდა იგი წყლის უკიდევანო სივრცესა თუ საშველდობისათვის კეტელ სამყაროში!

ერთი სურვილია.

ერთი სწრაფვაა.

ამიტომაც, ინეინრებთან ერთად აღმაფრენის იდეას მიმართავენ მხატვრებიც.

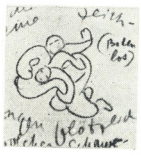
ფანტაზიის აღმაფრენა მათთვის არ არის საკმარისი.

მათ სჭირდებათ ფრენა რეალური, კონკრეტული, ისეთი, რომელსაც იგრძნობ(...)

მხატვარი, უპირველეს ყოვლისა მხატვრული სახის ძალაუფლების ქვეშაა და ამიტომ მისთვის უფრო ადვილი და „ბუნებრივი“ ურესკის ჯიუტი ზედაპირის გარღვევა მფრინავი სხეულებით, ვიდრე ფრთის საინჟინრო საიდუმლოებათა ამოცნობა.

რას წარმოადგენს „ამაღლების“ მხატვრული სახე? ხომ არ არის ეს ein finaler Ausspruch für die Schwebetendenz?

Das ganze Schwebе-Gespräch entstand in Mexico, La ich meine Zeichnungen plötzlich.



(Bodenlos)

in solcher Schwebе-Zustandsart zu zeichnen anfang.

Nun war Mexico für mich die most ecstatic Zeit meines Schaffens, der durchgeführten Auffassung der Dialektik, der Auffassung des «Eutstehens» in dem mich umkreisenden Lande etc.

Viele der schärfsten Einsichten stammen gerade aus dieser Zeit und [diesem] Ort*.

* აღმაფრენის ტენდენციის საბოლოო გამოხატულება? ფიქრი აღმაფრენის თაობაზე დამუფლდა მას შემდეგ რაც, ჯერ კიდევ მექსიკაში, უეცრად დაფიქვებდა ამ (აღმაფრენის) მდგომარეობის პრინციპით (საყრდენის გარეშე). სწორედ მექსიკა იყო ჩემთვის შემოქმედების ყველაზე ექსტატიკური ხანა. ბევრ რამეზე სწორედ მაშინ, მექსიკაში ამეხილა თვალის (გერმ. ინგლ.).

/ღებავს „მოზანავე ქალები“/

7. 1. 1948

მდიდარია დესკნების თვალსაზრისით შედარება: დეგა — გოგოლი. აღსანიშნავია ერთგვარი გაორება კადრის კომპოზიციაში. ჩარჩოს შეესება და კამერის წინ მომხდარი ამბის კადრირება.

განსხვავება დეგასა და გოგოლს შორის ისაა, რომ გოგოლთან MLB ასახულ საგანთა ხატოვან-სიმბოლურ და ქვეტექსტურ წყობაშია. დეგას სურათების „მოჩარჩოება“ გოგოლთან შენელში „გახვევის“, ეტლში „ჩაძირვის“ სახეს იძენს.

დეგასთან ეს ხერხის პრინციპია, გოგოლთან — ორაზროვანი საგანი (თბილი შინელიც, MLB-ც, etc).

თუ რამდენად მართლაც „MLB—Umgraen-rung“¹-ია დეგას ნაწარმოებისათვის ტიპიურ კადრის „მოჩარჩოების“ პრინციპში, ჩანს (ჩემს უსაყვარლეს) „მოზანავე ქალები“.

აქ აღსანიშნავია შემოსაზღვრულობის მრავალჯერადობა: მრავალმოჩარჩოებულობა: ამასთანავე სამმაგი (ოთხმაგი) მოჩარჩოება — სამივე შემთხვევაში სხვადასხვა ხარისხისაა.

საგნობრივი (ტაშტი).

¹ „საშვილოსნოსეული შემოსაზღვრულობა“ (გერმ.)

შერეული (ჩარჩო+სურათის დეტალი: პირსაბანის ზუფი ან სკამი დოქით).

განყენებული („ფორმალური“) ანუ კადრის ჩამოჭრა სურათის ჩარჩოთი.



A noter: მოხაზულობის სინატიფე იმაშიც ჩანს, რომ წრე (ტაშტისა) დასრულებულია ზურგის ხაზით.

მეორე, ზედა ჩარჩოს ქმნის იატაკისა და კედლის ნაწილის ზღვარი, ანუ ორი სივრცობრივად განცალკევებული სიბრტყის გადაკვეთის გრაფიკული მონახაზი: სკამი-პირსაბანის კიდის ხაზი და იატაკისა და კედლის გადაკვეთის ხაზი.

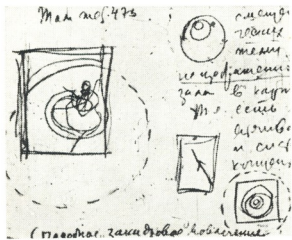
2. დეგა. სერიიდან „მოზანავე ქალები“



კიდევ ერთი რამ არის საყურადღებო: მოძრაობა წრიდან მართკუთხედისაკენ.

ე. ი. ერთ პატარა სურათში აღბეჭდილია გადასვლა womb-ის წრიდან dwelling place-ის ოთხკუთხედზე (ყველაფერა, რაც ნათქვამია ...მათემატიკური „წრის კვადრატურის“ თაობაზე, წარმოადგენს გახვევული კუთხოვანებისაკენ პლანმატური ბურთის მისწრაფების ანარქულს).

იგივე დაკვირვება ხსნის „ბალერინის“, როგორც კონცენტრიულ წრეთა სისტემის, ჩემული ანალიზის ქვეტექსტს:



კონცენტრიულ წრეთა გადაადგილებით მხატვარმა გადაწყვიტა სურათში „აუხაზავი“ მკურნებელთა დარბაზის „შემოხილვის“ თემა

მათი პირველსახეა MLB.

ამ კონტექსტში საყურადღებოა სეროვი. განსაკუთრებით მისი „ერმოლოვას პორტრეტი“, რომელშიც გამოყენებულია იგივე ხერხი, მხოლოდ კონცენტრიული მართკუთხედების (წრის სტადიების!) სახით.

კონცენტრიულ ჩარჩოთა პრინციპის ქვესაფუძველი, როგორც ჩანს იგივეა (A noter სეროვისა და ღვეას ხასიათთა მსგავსება!!!. სეროვიც, იცოცხლე, მეგარი ხასიათი! ისიც ინტროვერტულა).

საყურადღებოა არა იმდენად (და არა მართ) საწყისი ფორმულის „მსგავსება“ ორივე

მხატვრის ნაწარმოებში, არამედ (და ეს მთავარია) მისი გამოყენება საკუთარ მხატვრულ ამოცანათა შესაბამისად.

„კადრების“ გაზარებული რიგი ეროლოვას პორტრეტში იკითხება როგორც „თაყვანისცე“¹, ხოლო ღვეასთან როგორც lasso, რომელიც ითრევს „კადრს მიღმა“ მყოფ მკურნებელს. (როდენი თავის „ბალზახზე“ ამბობდა: — მინდა, რომ მის ირვლვე იკითხებოდეს ოთახი, უწყსრივობა, ხელნაწერები“ და ა. შ.).

სეროვის ნაწარმოებზე ნაკლებად დახვეწილია სურიკოვის „მენსიკოვი ბერიოზოვში“. ალბათ იმის გამო, რომ ეს სურათი გადაწყვეტილია დრამატულ-სიუჟეტურად და სახვითად, მაშინ, როცა ეროლოვას პორტრეტში ჩანს დამოკიდებულება, უპირველეს ყოვლისა ფიგურისადმი, რომელიც გადაწყვეტილია არა დრამატულად და არა სიუჟეტურად (დამოკიდებულება გამოხატულია კომპოზიციის საშუალებით).

ჯერ კიდევ იოფე თავის „ხელოვნების სინთეტურ ისტორიაში“ კითხულობს მას, როგორც კომპოზიციას აგებულს კონცენტრიული „წრეებისაგან“, რომლებიც იმეორებენ ცენტრალურ დეტალს — მენსიკოვის შეკრულ მუშტს.

იხ. „ხელოვნების სინთეტური ისტორია“, 1933 წ. გვ. 309.

„...ფიგურები ქმნიან ერთ ჩაკეტილ წრეს, რომლის ცენტრია გადასახლების დამნაშავესა და მსხვერპლის — მენსიკოვის მუშტად შეკრული ხელი...“

მე აქ კონცენტრიულ მართკუთხედთა სისტემას უფრო ვხედავ:

მუშტი

ოჯახის წევრები

თავი და ფანჯარა

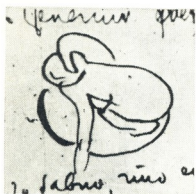
მოჩარჩოება სურათის კონტურით.

სურიკოვთან ეს „სისტემა“ კონცენტრიული წრეების ხატით შეპყრობილი მხატვრის (სეროვი, ღვეა) პირადი ფონდიდან კი არ მომდინარეობს, არამედ იგი არჩეულია როგორც სიტუაციის ასახვისათვის ყველაზე შესაფერისი „სქემა“. ისევე, როგორც ცნობილი „დიავონალი“ სურათში „ბოიარინია მობოზოვა“. ორივე სურათში ჩანს შესაფერისი სქემის ხანგრძლივი ძიება. ალბათ ამიტომაცაა, რომ სეროვისა და ღვეასაგან განსხვავებით სურიკოვი მოკლებულია მაკიას.

¹ საშვილოსნო (ინგლ.).

² საცხოვრებელი ადგილი (ინგლ.).

ჩვენს მიერ განხილულ დეგას „მობანავე ქალში“ — თვით ქალის Foet¹-ალური მდგომარეობა ასახულია.



საინტერესოა, რომ სცენები აბაზანაში, აბაზანდან გედოსკლა და ა. შ. სილვეტთ womb-ურნი არიან. წელით სავსე აბაზანა!

A overstuffed room and wrapping in² ფუმფულა towels³ უკვე საგნობრვად უაქლოვდება womb idea-ს ისევე, როგორც გოგოლისეული შემოხვეული ...შინელი!

მაგალითად, ამ სიუჟეტში ხაოიან პირსახოცში გახვევა ასახულია.



ინტერიერების ხაოიანობა, მკვეთრად გამოხატული უპაერობა, კედლების სუფთა ზედაპირების უარყოფა, რაც საბალეტო თემაზე შექმნილ ნაწარმოებებში, პირიქით, არის:

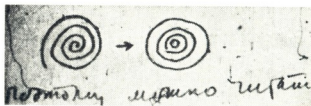
ჰაერის მსახ, თავისუფალი იატაკის უზარმაზარი მონაკვეთები,

გალუვ კედელთა დიდი მართკუთხედები!



და კიდევ: კონცენტრიული წრეები, გარდა ამისა არის რაღაც „რაციონალიზაცია“.

ირაციონალური ბერძნული (ოქროს კვეთა) პროპორცია რომში მარტივ არითმეტიკულ რაციონალურობამდე დაყვანილი (მაგ. მოდული). ზუსტად ასევე, კონცენტრიული წრეების სისტემა არის სპირალის ირაციონალური ხაზის რაციონალიზაცია:

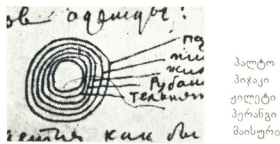


ამიტომაც კონცენტრიკა დეგას ნაწარმოებებში შეიძლება განვიხილოთ აგრეთვე როგორც სპირალი.

მასში ასევე თვალსაჩინოა layers¹-ის რიგში wrapping-ის იდეები.

Wrapping-ის იდეა უფრო მკაფიოდ კი არის, ვინაიდან სპირალი მრავალჯერ შემოუვლის — „ახვევს“ ცენტრალურ წერტილს.

ოფლდაც „Life“-ში მოთავსებული იყო ჩაცმული ადამიანის შირილი (კარიკატურა) ტანსაცმლის ფენების მიხედვით.



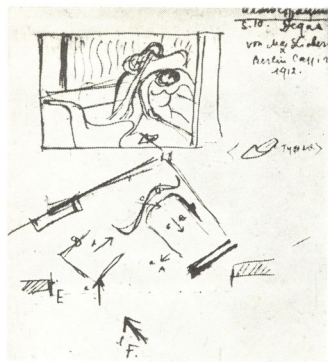
ასე რომ, რჩება მხოლოდ ცალკეულ კონცენტრიულ წრეებად დანაწევრებული „არტახი“.

(Cf. „კადრ“-სურათებად დაჭრილი Roll-bild²).

ფეიტალური „პოზაც“ ასევე სპირალურად დახვეული სხეულია.

1 ჩანასახი (ფრ.)
2 გადატვირთული ოთახი და გახვევა, შეფუთვა (ინგლ.)
3 პირსახოცი (ინგლ.)

1 ფენები (ინგლ.)
2 სურათი — გრაფიკი (გერმა).



მიმართულებანი:

- a — ფეხსაცმელი (წვერისა);
 - b — ცხვირისა (ქალის ფიგურისა);
 - c — ზეწურისა (აბაზანის „გვერდებში“);
 - d — სახელურებას, კადრის „ჩარჩოს“, ოთახის „კედლების“ ხაზით შემოსაზღვრულობის იდეა მოცემულია საწყისი სახით: მსახური ქალის შემოხვეული ხელებით!
 - e — სავარძლისა;
 - f — სურათის საროვეტეო სიბრტყისა;
 - b — ოთახის ოთხკუთხედისა სურათის სიბრტყესთან მიმართებაში.
- ამასთან, ყოველი ახალი წერტილი არის გარს შემოხვევის ახალი სახეობა:
- A — ფეხსაცმლის წვერით
 - B — წყლიანი აბაზანით
 - C — რბილი ზეწურით
 - D — სავარძლით
 - E — „კადრით“ (ჩარჩოთი)
 - F — სურათის სივრცით



ურთიერთმომცემი ხაზები დეგას ნაწარმებებში (მოხანავე ქალებში), ფორმის ნიშნით, თანაბარ კონცენტრიულნი და თანაბარ-სპირალურნი არიან (იკითხებიან სტატიკურად ან დინამიკურად).

ასე, მოხანავე ქალი (მსახურით), რომელიც აბაზანიდან გადმოდის, სპირალურია თავისი მოქმედების „ეესტით“, რომელიც ჩაველებულია სრულიად თვალსაჩინო გზის (ამ მდგომარეობამდე და შემდეგ) „შუალედურ“ მომენტში. (cf. მიხანსცენაში გარდამავალი ეესტი მსახიობის თამაშში. აქ პერსონაჟის ქცევა [გადადის] კომპოზიციურ გადაწყვეტაში).

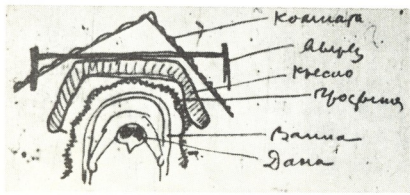
და ისრების საწინააღმდეგო მიმართულებით მოძრაობა (ქალი მოძრაობს ზურგით!) ანუ Ruckversenkung.¹ ის, რომ ბევრს არ შეუძ-

ლია ზურგით ვდომა მატარებლის მოძრაობის მიმართულებისაკენ — ფსიქოლოგიურად უკავშირდება Furcht vor Ruckversenkung ins MLB².

აქ თვალსაჩინოა მსგავსება ზემოთგახილულ შემოხვევასთან; მაგრამ იქ სპირალური და კონცენტრიკა, ძირითადად, მიიღება სასურათე სიბრტყეზე პროექციის შედეგად, აქ — სივრცობრივ-სავნობრივად და დრამატულად (ანუ მოქმედებით — მოქმედებიდან კომპოზიციაზე გადასვლით).

გამოდის ნამდვილი „მატრიოშკა“³.

¹ უკან ჩაძირვა (გერმ.).
² საშვილოსნოში უკან „ჩაძირვის“ შიშს (გერმ.).
³ NB „მატრიოშკა“ (ერთმანეთში ჩალაგებული ფიგურები) მქიდრო კავშირშია MLB-სთან, ევოლუციასთან, რეგრესთან (ავტორისეული შენიშვნა).



- ოთახი
- ჩარჩო
- სავარძელი
- ზეწური
- აბაზანა
- ქალი

სანტერესთა, რო დეგას აქვს ამ სიტუაციის საპირისპირო (მიზანსცენის თვალსაზრისით) კომბინაციაც. (იხ. Mr. Degas (Bourgeois de Paris) par Georg Riviere სერიაში Anciens et Modernes. Paris. Flourey. 1935.



აქ თანმიმდევრობათა სპირალი პლასტიკურად ისეთი მკაცრი არ არის.

მაგრამ საგანთა თანამიმდევრობის ჯაჭვი არანაკლებ მყარია.

NB. არ დამეფიწყდეს: სპირალი, როგორც ერთიანობის პრინციპი შტრიხში.

Cf. Cl. Mellan — ერთი სპირალური შტრიხით შესრულებული ქრისტეს თავი.

შემდეგ სპირალისაგან (მე მას ერთშტრიხიანობის სათავეს ვუწოდებდი) ერთიანი შტრიხის Loslösung¹ ერთშტრიხიან ნახატში (მაგ. „თეატერ არტისს“ ყდა — მემკვიცილი მხედარი; Alencon-ელი ქრისტე; პიკასო და ა. შ.).

„...მას (დეგას) აქვს ექვსტეტიბით ასახვის თავისებური მანერა. ესტეტი მასთან აზრის უხეში მანიფესტაცია როდია. როდესაც დეგა ლაპარაკობს, იგი უნებლიედ ეძებს თავისი აზრის შესატყვის იდეალურ ხაზს...“

(დეგას ზოგიერთი საუბარი ჩანიშნული აქვს დანიელ ჰალევის 1091-93 წლებში) — იხ. გვ. 268. დეგას წერილები, შეკრებილი და ანოტირებული მარსელ გიურანის მიერ.

(NB. ეს შენიშვნა მიეკუთვნება 1891—93 წწ., ანუ „მობანავეებით“ განსაკუთრებული გატაცების ხანას.

ჩვენ აღმოვაჩინეთ კომპოზიციაში გარდამავალი მოქმედების სწორედ ასეთი იდეალური ხაზი!)

სქემაში მათეჭრებდა თანამიმდევრობა c-f ანუ ის, რომ სურათის ჩარჩო არ არის უკანასკნელი წერტილი: რომ ოთახის სივრცე ერთი „რგოლით“ სცილდება ჩარჩოს!

ახლა ვხედავ, რომ ეს კანონზომიერია! იდეალურადაა დაცული ზომების თანაობითი ზრდა სპირალის დაშლის დროს. ამ თვალსაზრისით ფენსაცემლმანაწერისა მიმართულების მიკროსკოპიზმიც კი არ არის პარადოქსალური, არამედ სრულიად კანონზომიერია როგორც ... სპირალის დაშლის საწყისი წერტილი (პირველი ხვეული).

„ჩარჩო“ კი „ჩარჩოდ“ რჩება, ვინაიდან ის მასშტაბურად უფრო მცირეა, ვიდრე საერთო მოცულობა ოთახის სივრცისა, რომელიც უფრო დიდია და „გარს ერტყმის“, „მოიცავს“ „ჩარჩოს“ ისევე, როგორც სპირალის მომდევნო ხვეული მოიცავს წინამორბედს!

Tous mes compliments meiner Feinfuehigkeit¹, რომელმაც თანამიმდევრობის მოჩვენებითი ლოგიკის მიუხედავად, კდრის ჩარჩო სიუჟეტის შემომსაზღვრელ უკანასკნელ (კედურა) ხაზად არ მიიჩნია!

(სწორედ ამას უწოდებენ გერმანელები „თითის წვერებით შეგრძნებას“ — „Fingerspitzengefuehl“.

9. 1. 48

დება. „მობანავები“

„მობანავეთა“ სერიის ცენტრალური ფიგურა თავად განასახიერებს womb-ს — „womb-man“ (ასე ყალიბდება (ინგლისელებთან) ქალის ცნება. — Cf. ჩინური „დედა=ბავშვი+ტომარა“). ქალიც ზომ ემბრიონისთვის Huelle¹-ა.

მეც დაეინებით ვამტკიცებ დეგას ქალთა ამგვარ ინტერპრეტაციას.

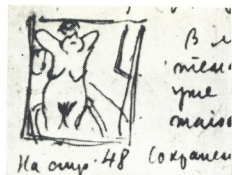
ამ ქალთა „სიმახინჯე“ — ანუ, მარტივად რომ ვთქვათ, მათი „ეროტიული არამიმზიდველობა“ იმაშია, რომ აქ ნიუს ჩვეულებრივი ობიექტი „საყვარელი — ცოლი“ კი არ არის, არამედ... დედა — დედები! ანუ დეზინფანტილირებული „ნორმალური“ პერსონაჟებისათვის არაეროტიული ობიექტი!

ეს „საყვარელთა“ სერია კი არ არის, არამედ „დედათა“ სერიაა. სწორედ ამის გამო დგებიან ისინი გოეთესუელ Urmutter — „დედათა“ რიგში, რომლებთანაც ჩადის ფაუსტი.

აქ, დედათა სერიის დაპირისპირებაში ნიუ-საყვარლების სერიის ჩვეულ ობიექტებთან (დეგს) ნიუ-მობანავეთა სერიისათვის ჩვეულებრივი ექსტერიერების ინ-

¹ ყველა კომპონენტი ჩემს ადლოს (ფრ. გერმ.)
¹ გარსი (გერმ.).

¹ გამოყოფა (გერმ.)



ვოლარის გამოცემაში, 48-ე და 56-ე გვერდების ილუსტრაციებში შემორჩენილია ბანაობის თემა, მაგრამ შემსრულებლები არიან ტიპური „Pensionnaires de maison“.¹

ტერიერებთან დაპირისპირების სათავე. (გავიხსენოთ თუნდაც „სუსანა და ბერიკაცები“, როგორც მობანავეთა „ოღინდელი“ სიტუაცია).

გავიხსენოთ როგორ „ჭრიან“ თვალს ნატურაზე, ბუნების წიაღში წარმოდგენილი „ზორზონი“ მობანავენი კურბეს სურათებზე (იხ. ამ სურათების იმდროინდელი კარიკატურები).

„ზორზონი“ კი არის დედაკაცთა—უბრალოდ დედათა Umschreibung.¹

გოგოლისეული სიმბოლიკის ენაზე რომ ვთარგმნოთ დევას „მობანავენი“ — ესაა ... „კორობოჩკას ეტლები“, „საზამთროები“, „სტომაქები“, „შინელი“ as opposed² „პატარალებსა“.

კიდევ.

ამბივალენტურია. დედაკაცი ოთახში ამბივალენტურიცაა: ოთახი დედაკაცში (დედაკაცის „შიგანის“ ერთგვარი პროექცია გარეთ).

ასე რომ შიშველი ქალი ოთახში და ემბრიონი საშვილოსნოში.

10. I. 48

დება. „მობანავენი“

„მობანავეთა“ სერიასთან სულითა და სტილით (დროით?) ახლოს დგას დევას ის ნაწარმოებები, რომლებსაც მობასანის „მეზონ ტელის“ ილუსტრაციებად მიიჩნევენ.

22 სურათი ვოლარის გამოცემაში მოთავსებულია როგორც ლუკიანეს კურტიზან ქალთა საუბრის ილუსტრაციები.

ამიტომ მნიელიც კი არის ერთ თემაზე შეს-

რულებულ ნაწარმოებთა ამ სერიის „საზღვრების“ დადგენა.

„შინაგანი ნიშან-თვისებების“ თანახმად ამ სერიის ზოგიერთი სურათი „მობანავეთა“ თემის პირდაპირი გაგრძელებაა (თვით ობიექტებისა და ტიპური მოქმედებათა მიხედვითაც კი).

ასე მაგალითად, სურათი 62 გვ-ზე აშკარად „მობანავეთა“ (აბაზანა, ქალი, მსახური, რაც მხოლოდ ამ სერიისათვის არის დამახასიათებელი) და რაღა თქმა უნდა, აქ ის მოხვდა მხოლოდ და მხოლოდ მოდელის ზედმეტად თავისუფალი პოზის გამო.

48-ე გვ-ზე შემორჩენილია „მობანავეთა“ სერიისათვის ტიპური მრგვალი ტაშტი. უმეტეს შემთხვევაში ლაქოვანი ან ტალღოვანი ზოლიანი შპალიერი.

56-ე გვ-ზე ტაშტი „თემატურ“ სახეცვლილებას განიცდის: აქ უკვე ტაშტი კი არა... ბიდეა.

„უფრო ინტენსიურია“ თემატურად ბუნებრივი „jeux lascives“.²

ყველაზე საინტერესო კი ამ დაბნული ინტერიერების უფრო მეტად დაძაბული, სულისშემხუთველი ატმოსფეროა. აქ MLB-ს ატმოსფერო უფრო ძლიერია, ვიდრე „მობანავეებში“.

საინტერესოა, რომ აქ გარემო (მაგ. გვ. 54, გვ. 20), განსაკუთრებით იატაკი, „იღვება“ — il semble grouiller³ (დეგასთან, რომელსაც ასე დიდებულად აქვს გადაწყვეტილი ცარიელი იატაკები ბალეტისადმი მიძღვნილ ნაწარმოებებში!).

გასაოცარია გვ. 20, 54, 70, სადაც გამოსახულია ქალიშვილები მდგომარეობაში *pattes en l'air*.⁴

¹ სახლის ბინადარი (ფრ.).

² ავხორცი თამაშობანი (ფრ.).

³ იგი თითქოს იშლება (ფრ.).

⁴ „თათებით ზეით“ (ფრ.).

¹ პარაფრაზა (გერმ.).

² საპირისპიროდ (ინგ.).



Ocofano
 kua nara
 chugya
 shayyoin
 } qarvin
 kava

განსაკუთრებით საინტერესოა მე-20 გვერდზე ასახული ნახატი. აქ, როგორც ყოველთვის დეგასთან, სამი ფიგურა ისეა დაყენებული, რომ ქმნის ერთი მოძრაობის სამ ფაზას. იქმნება ერთი ფიგურის „გადაგორების“ (სამ ფაზად) სრული შეგვრძნება.

აღსანიშნავია კიდევ, რომ ღივანის აბრისი (კონტურის პლასტიკურად ბრტყელი მოხაზულობა „ეხმიანება“ აბაზანის აბრისს!). იქმნება შთაბეჭდილება, რომ ფიგურა ქალიშვილისა *pattes en l'air* ემზადება „გამოსასვლელად“ — (ზუსტად ისე, როგორც გამოიღვენება საშვილოსნიდან ბავშვი) — მისი თავი კარისკენ არის მიმართული! (კადრის მარცხენა ნაწილში). Cf. „ილიოტში“ ებილეფსისის შეტევის დროს (როგოქინის თავდასხმა) მიშკინი თავქვე ეშვება კიბეზე (კიბის უჯრედის MLB-დან).

გვ. 70 — იგივე სურათის გამოსხვილებას ჰგავს.

გვ. 54 — პოზა იგივეა, მაგრამ შეცვლილია მიზანსკენა.

იქ საინტერესოა მარჯვენა ფიგურა, ჩაკეტილი ოვალურ კონტურში, რომელსაც მისივე თმა ქმნის.

საკითხავია: თუკი *Baigneuses!* დედებია (*Faust*-ის *Urmutter*), რატომაა აქ ჰეტერები.

ჰეტერა უფრო მეტადაა *Urmutter* — უკვე საესეებით ატავისტური, მთელ გვართან — შვილებთან *Beischlafobjekt*²-ი. პირველყოფილი პოლიანდრია. (აგაფა ტიხონოვნა: „უი, ყველა ერთად!“ ქერვი *Desir* „ქერმინალში“: ექვსი საყვარელი კვირის თითო დღეს და ექვსივე ერთად — კვირაობით).

დღიურებიდან*

ჩვეულებების გავლენა შესაბამისობის წარმოდგენაზე. ოდითგანვე დამკვიდრებულმა წესრიგმა სავალდებულოდ აქცია პოეტისთვის ლექსად წერა. მაგრამ ამას კავშირი არა აქვს არც პოეზიის არსთან და არც საგნების გამოხატვის მიხედვლ მანერასთან. მართალია, პოეზიის ენაც, მანერაც და პოეტური მეტყველების სრულიად უჩვეულო თავისებურებაც იმნაირია, რომ უმძაფრესი ზემოქმედების მოსახდენად ყველაზე ხელსაყრელი ჩანს რიტმის, რითმის და სხვა მისთანათა გამოყენება, რასაც საერთო არა აქვს რა ჩვეულებრივსა და ყოველდღიურ მეტყველებასთან, რომლის მეშვეობითაც საგნები ისე გამოითქმან, როგორც არიან და როგორც მათ აღვიქვამთ სინამდვილეში. მე არ ვლაპარაკობ, რამდენად სასარგებლოა პარმონია და სხვ., მაგრამ თავისი არსით თვით პოეზიაც კი არ არის დაკავშირებული ლექსთან. და მაინც, ლექსის გარეშე თამამი მეტაფორების, სახეების, სენტენციების გამოყენებისას, ცოტა არ იყოს, მოკრძალება და მომპირნეობა გვმართებს, რათა თავიდან ავიცილოთ ნაძალადეობისა თუ შეუსაბამობის უსიამოვნო შეგრძნება, მსგავსი იმისა, რასაც ჩვენზე მეტისმეტად პოეტური პროზის კითხვა ახდენს, თუმცა და სიტყვა „პოეტური“, თავისი მნიშვნელობის მივლი სიფართოვის მიუხედავად, თავის თავში არ შეიცავს საკუთრად ლექსისა თუ მელოდიის არც იდეას და არც აუცილებლობას. შეიძლება ვენბიანი პოეტი იყო პროზაში, და არც ეს იქნებოდა სრული შეუსაბამობა: პროზას, რომელიც შეიძლება პოეზიად მიგვეჩნია, ყოველგვარი შეუსაბამობის გარეშე შეიძლო შეეთვისებინა ენაც, მანერაც და ყოველივე

¹ მოზანავე ქალები (ფრ.).

² სექსუალური კავშირის ობიექტი (გერ.).

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბუთო ხელოვნება“ № 9, 10, 1985 წ.

ჩვენ, რაც ახასიათებს პოეტს. მაგრამ საპირისპირო ჩვეულება მეტრისმეტად ძველია და, შესაძლოა, იქიდან იღებს დსახამს, რომ პოეტები ლექსის თხზვისას მუსიკით იყვნენ შთაგონებული და თვითონვე თხზავდნენ ამ მუსიკის დამაინის მღერადსა და მელოდურ ლექსებს, რაც ხვსვებით ბუნებრივია;⁴⁶ ეს ჩვეულება ნების არ გვაძლევს შესაბამისად მივაჩინდეს იას, რაც არავითარ წინააღმდეგობას არ შეიცავს არც თავისთავად და არც ადამიანის ენის, თვით ადამიანისა თუ სამყაროს ბუნების თვალსაზრისით.

გარემოების კარნახით მივაყვი ხელი ენებისა და კლასიკური ფილოლოგიის შესწავლას.⁴⁷ სწორედ ამან ჩაშალა ჩემი გეგმუნება. მე შეზღუდვოდა პოეზია. რა თქმა უნდა, წარმოსახვა არ მაკლდა, მაგრამ არც კი მიფიქრია იმაზე, რომ პოეტი ვარ, სხვათა რაღვენიმღ ბერძენი პოეტი არ წავიკითხ⁴⁸ (თუმცა შევნიერებდიან პოეზიურ ჩემი გადასვლა ანაზღეული კი აო ყოფილა, არამედ თანდათანობით, იმისდა ქვალად, რაც უფრო მეტ საერთოს ვპოულობდი ჩემს მცდელობასა და ძველი ბერძენების ნამოღვაწარს შორის. იგივე ითქმის პოეზიიდან პროზაზე, კაზმული სიტყვიერებიდან ფილოსოფიაზე ჩემი გადასვლის მიმართ; ყველაფერს განაპირობებს ჩვეულება). წარმოსახვისა და იყოს, არც შთაგონება მაკლდა, არც ნაყოფიერება, არც ვნება, არც სულიერი ძალმოსილება, მაგრამ არც კი დავეფიქრებულვარ იმაზე, რომ მჭერმეტყველი ვარ, სანამ არ წავიკითხე ციკერონი.⁴⁹ მიოღ ჩემს ძალას უდიდესი სიაზოვნებით რომ ვწირავდი კაზმულ სიტყვიერებას, მე მძულდა და მეზოზღებოდა ფილოსოფია. ეს „აზრები“, რომლებსაც ასე ხარბად აცხრება თავს ჩვენი თანამედროვეობა, მე მხოლოდ მოწყენილობას მგვრიდა. ჩვეულებრივ ცურაწმენებს აუოლოდს მეგონა, რაკი სიტყვიერების, წარმოსახვისა და გრძობებისთვის ვარ დაბადებული, ჩემთვის საერთოდ შეუძლებელია სრულიად საპირისპირო მიდრეკილებებს მივყვე — გონების, ფილოსოფიის, განყენებული მათემატიკის სფეროში გადავიანცვლი და, თანაც, ყოველივე ამაში წარმატებას მივაღწეო-მყოფი, არც აზროვნების, შედარების, მსკელობის, დაპირისპირების უნარი მაკლდა, არც სიღრმე, ყურადღება, გულისხმობა და ა. შ., მაგრამ აზრადც არ მომსკლია, რომ ფილოსოფოსი ვარ, სანამ მადამ დე სტალის⁵⁰ ზოგიერთი თხზულება არ წავიკითხე.

შეიძლება ძალზე მნიშვნელოვანი დასკვნების გამოტანა ადამიანის ყველაზე ძლიერ, ყველაზე მოუღელე და ნაყოფიერ უნართა ერთობლიობაზე დაკვირვებიდან, რომლებიც თითქმის თანდაყოლილი ჩანან, მაგრამ სინამდვილეში აღმოკენდნენ (ზოგიერთის თქმით „განვითარდნენ“) კითხვის, საქმიანობის, სხვადასხვა ვითარების შედეგად; თქვენ წარმოიდგინეთ, თვით ადამიანის მოლოდინისა და იმ მკვეთრად გამოხატული მიდრეკილების საპირისპიროდ, რომელიც მან თანდათანობით შეიძინა, თუმცა დაბადებითვე თანდაყოლილი კი ეგონა.

რაკი ყველა მეტ-ნაკლებად ძლიერი ნიჭი, არსებითად, სხვა არა არის რა, თუ არა სხეულის ასოთა ან სულის უნართა მოქნილობა, რომლის წყალობითაც

ჩვენ ადვილად ვიჩვევით და ვგვეგონებოდა ახალ გარემოს, შეცვლილ ვითარებას, აქამდის უცნობ ჩვეულებრივ ჩვეულებებს და ა. შ., ამიტომ უეცკელია, რომ დიადნიუს, რა დარგშიც უნდა ბრწყინავდეს იგი, შეუძლებელია ნაკლები ძალით გაბრწყინდეს ყველა სხვა დასკვნაზე და თუ ეს ასე არ ხდება, ამაში დამნაშავეა მხოლოდ გარემოებათა თანადამთხვევა, რომლებმაც განაპირობეს მოღვაწეობის ამ თუ იმ სფეროში მისი შემოწმება და მისი გამომგზავნა. და რაკი ყველა კაცი, რომელმაც თვალშეუღღამ მწვერვალს მიაღწია სულიერი მოღვაწეობის ყველა სფეროში, დაკვირვებულია უჩვეულოდ ძლიერი ნიჭით, ანუ გონების სიფართოვითა და მრავალმხრივობით, ექვს გარეშეა, რომ, ვთქვათ, დიდ პოეტს შეეძლო დიდი მათემატიკოსიც ყოფილიყო, ანდა პირიქით...

თუმცა რაც შეეძება საკუთრივ პოეტს, ისიც სწორია, რომ მისი ზოგიერთი თვისება თუ მონაცემი; რაც აუცილებელია პოეზიისათვის, შეიძლება ნიშნულად მივაჩინდეს მხოლოდ მისთვის და დიდად ვარგისი არც კი იყოს სხვა დარგებისთვის. და მაინც, მე ვამტკიცებ, რომ პოეტი მხოლოდ გარემოებათა წყალობით ფლობს (და ბრწყინავდებოდა ფლობს) ზემოაღნიშნულ თვისებებს, სხვათა ვითარებაში კი შეიძლებოდა ამ სახეში სრულიად სხვა, თქვენ წარმოიდგინეთ, თვით საპირისპირო თვისებებსაც კი ეჩინათავი; რადგან მე ვივლი, რომ გარემოება მათ კი არ ავითარებს, როგორც ჰგონია ზოგიერთს, არამედ ბადებს.

ვისაც არ გააჩნია და არც არასოდეს ჰქონია წარმოსახვის უნარი, ვისაც არასოდეს განუცლია, რა არის შთაგონება, ჰერაკლეული სწრაფვა, აღმაფრენა, ვისთვისაც უცხოა ცხოველმყოფელი და დიადი ილუზიები, მძაფრი და მრავალფეროვანი ვნებები, ვინც არ იცნობს მშვენიერების უიდეგანო სამყაროს, ვინც არ კითხულობს და არც არასდროს უთიხავს ლექსები, ვინც ვერა გრძნობს და არც არასდროს უგრძნვია პოეზიის მადლი, — რა თქმა უნდა, არ შეიძლება იყოს დიდი, ჭეშმარიტი და სრულყოფილი ფილოსოფოსი, არამედ ყოველთვის დარჩება ცალმხრივ, შეღუფლულ, ბუნებრივად, ვისთვისაც უცხოა ყოველგვარი გამპირახობა, აზრის ანაზღეული აფეთქება, წამიერი ნათელხილვა, უაღრესად გულმოდგინე, ბეჭითი და მოთმინებით აღჭურვილი მკვლევარი, დახვეწილი დიალექტიკოსი და მათემატიკოსი რომ იყოს, ის ვერასოდეს შეიძნობს ჭეშმარიტებას, ყოველთვის მოტყუვდება სიყალობით, საკმაოდ თავდაჭერებით დაიწყებს მის მტკიცებას და ა. შ., არა მარტო იმიტომ, რომ გულად და წარმოსახვა ხშირად უფრო დიდ სიმართლეს ამბობს, ვიდრე ცივი გონება⁵¹, როგორც ჩვეულებრივ ამტკიცებენ ხოლმე, — მე კი ამ მტკიცების გასარჩევად არა მცალია, — არამედ იმიტომ, რომ ფვით ყველაზე სუბა გონებამაც კი უნდა იცოდეს ყოველივე ეს, თუ სურს ჩასწავდეს ბუნების სიბრტყის და მართებულად განავითაროს იგი. ადამიანური იდეების ანალიზისა და არსის ყოვლისმომცველი სისტემის უდიდეს და უმთავრეს ნაწილს უთუოდ უნდა შეადგენდნენ წარმოსახვა, ბუნებრივი ილუზიები, მშვენიერება, ვნებები, ერთის სიტყვით, ყოველივე პოეტური,

რასაც მოიცავს ბუნების მთლიანი სისტემა. ბუნების დაწვრილი არის მარტო სასარგებლოა, არამედ აუცილებელიც მისი მეტიერ ნაწილის შესაქმნელად. მეტიერ, ფილოსოფიურ აზროვნებაში დაუშვებელია ერთი ნაწილის გათიშვა მეორისგან, ვინაიდან ასეა აგებული, ესე იგი, გაუთიშავია თვითონ ბუნება. წყარო ზეპოსხებულები ანალიზისა, რამდენადც ის ფილოსოფიას ეკუთვნის, გული ან წარმოსახვა კი არ უნდა იყოს, არამედ ცოვი გონება, რომელიც სწვდება როგორც ერთის, ისე მეორის ილუმინაციას. მაგრამ როგორ შეიძლება მანარია ანალიზი ამომწურავად ჩაატაროს იმან, ვინც სრულყოფილად არ იცნობს არცერთ ზემოსხებულ ფენომენს, და, მით უმეტეს, იმან, ვინც თითქმის არავითარი წარმოდგენა არა აქვს მათზე. თვით ცივი გონებას, ბუნების ამ მოსხებულ მეტიერს, არც სხვა საფუძველი გააჩნია, არც სხვა წყარო და არც თავისი აზროვნების, ქვერების თუ ქმედობის სხვა საგანი, ბუნების გარდა. ვინც არ იცნობს ბუნება, მან არაფერი არ იცის და რაგინდ მძლავრი გონების პატრონიც უნდა იყოს, მაინც ვერ შესძლებს მართებულად მსჯელობას. ხოლო ვინც ბუნების პოეტური მხარეს არ იცნობს, მისთვის უცნობია: ბუნების უზარმაზარი ნაწილი და თვით ბუნება, ვინაიდან არ იცნობს მისი არსებობის ფორმას.

მეტიერულიც სალუნიდან მოყოლებული ასეთი იყო ფილოსოფოსთა უმრავლესობა, განსაკუთრებით, ინგლისელები და გერმანელები. რაკილა მიგრევიც იმას, რომ არაფერი ეკითხათ, არაფერზე ეფიქრათ, არაფერი ესწავლათ და არც არაფერისთვის გაეწიათ ანგარიში, ფილოსოფიის, დიალექტიკის, მეტაფიზიკის, ანალიტიკის თუ მათემატიკის გარდა; რაკილა ზურგი აქციეს ყოველფერ პოეტურს და ყოველგვარი პოეზიისაგან განმარტვეს თავიანთი სული; რაკილა წესად დარგეს სიახლოვეს არ გაპარებოდნენ მშვენიერების სისტემას, ხოლო თავიანთი მოძღვრება განეხილათ და დაეფუძნებინათ, როგორც ყოველივე იმისაგან უზარმაზარი დისკანკიით დაშორებული, რაც წარმოსახვასთან თუ გრძნობებთან წილნაყარი გახლავთ, რაკილა დაჯარგეს მშვენიერებისა თუ ვნებების არსში წვლილის ყოველგვარი ჩვევა და საპიგოროდ მიეჩინებინათ მხოლოდ წმინდა აზროვნებას, ცივი განსჯას თუ მსჯელობას; რაკილა აზრადაც არ მოსდიოდათ, რომ ბუნებაში არსებობს კიდევ რაღაც, გარდა პირწმინდად გონიერებისა, რომელიც მხოლოდ მშრალ ანგარიშს, გათვლასა თუ გაანგარიშებას ექვემდებარება და სრულიად უცხოა ყოველგვარი ვნებების, ილუზიებისა თუ გრძნობებისათვის, — ისინი ყოველი ფენის ნაბიჯზე უწვდნენ უფშეუცლომებს, აზროვნების უფროს სიზუსტის მიუხედავად. ექვს გარეშეა, რომ ისინი არ იცნობდნენ და არ იცნობენ ბუნების უდიდეს ნაწილს და, მასთანადე, არც იმას, რაზედაც მსჯელობენ, რაკინდ დაშორებულიც უნდა იყოს ეს უკანასკნელი პოეზიისგან, რადგანაც ბუნების ქემშარტ სისტემაში პოეტური უშუალოდ უკავშირდება ყოველივე დანარჩენს, არ იცნობდნენ და არც იცნობენ სწორად იმ ქემშარტებას, რომლის ცვლევასაც სახავენ თავიანთ ერთადერთ მიზნად.

ბუნების შესწავლელი მეცნიერება სხვა არა არის რა, თუ არა მეცნიერება კავშირთა შესახებ. ადამიან-

ის სულიც ყველა მიღწევა კავშირთა გამოვლენით განისაზღვრება. მაგრამ ნულარაფერს ვიტყვია იმზე, რომ წარმოსახვა, როგორც ერთხელ უკვე აღვნიშნე, უდიდესადაც კავშირთა და ფარული მარმონის შესაქმნელად განსაკუთრებულ აღმოჩენად გვევლინება; ისედაც აშკარაა, რომ ვინც არ იცის ბუნების თვისებათა უმეტესი ნაწილი, ან, თუ გნებავთ, ერთ-ერთი მთავანი მანაც; ვისთვისაც უცნობია ბუნების თუნდაც ერთი მხარე, რომელიც უშუალოდ დაკავშირებულია ყოველივე იმისთან, რაც შეიძლება აზრის საგანად იქცეს, მან არ იცის კავშირთა ურთივნი სიზრავლეც და ამიტომ შეუძლებელია მცდარად არ იმსჯელოს და იაზროვოს, ყალბი თვალსაზრისით არ აღიქვას ყველაფერი; შეუძლებელია მისი ყოველი აღმოჩენა აღბეჭდილი არ იყოს არასრულფასოვნებას ნიშნით; შეუძლებელია მხედველობიდან არ გამორჩეს ყველაზე მნიშვნელოვანე, ყველაზე აუცილებელი და თვით ყველაზე ცბილი საგნები. დაშალეთ რთული მექანიზმი, ამოკლებთ ბიოზბლების, კილანების და სხვა მისთანათა უმეტესი ნაწილი, გვერდზე გადადეთ და დაიწყეთ ისინი. შემდეგ კვლავ ააწყეთ მექანიზმი და დაიწყეთ ფიქრი მის თვისებებსა და მის ნაწილებზე, რომელთა მეშვეობითაც მოქმედებს იგი; მთელი თქვენი მსჯელობა უფროდ ყალიბ იქნება, ვინაიდან მექანიზმიც, მისი ნაწილებიცა და მისი მოქმედებაც შეიცვალა; გაცოლებით უფრო სუსტი, მეტიც, უპარგისი და უსარგებლო გახდა. თქვენ კი, ვინ იცის, რაღას არ ამტკიცებთ ამ მოწყობილობის ირგვლივ, ცდილობთ ასხნათ გამოშინული და ორად გაუოფილი მექანიზმის მოქმედებას პრინციპი, თითქოს ის უწინდებურად მთელი იყოს, გულმოდგინედ ჩაიკრიკებთ მის ნაწილებს, რომლებიც შერჩა ხელოვანალი აწყობის შემდეგ და ხან ერისა და ხან მეოღის მიაწერთ იმ მოქმედებას, რომელსაც მანქანა თქვენს თვალწინ ასრულებდა იმისგან მოხსნილი ბოზრბლებისა თუ სხვა ნაწილების მეშვეობით. ზუსტად იგივე ხდება მამისაც, როცა ბუნების მთლიანი და განუყოფელი სისტემიდან ამოიღება და მოიხსნება მშვენიერების მექანიზმი, რომელიც ორგანულად და განუყოფლად ესადაგება სისტემის ყველა ნაწილს ერთად და თვითვეუდ მათგანს ცალკე-ცალკე.

ერთხელ მე ვიქვი, რომ ქემშარტების ცოდნა სრულყოფილია მხოლოდ მაშინ, როცა ამომწურავადაც ცნობილი მისი კავშირი ყველა დანარჩენ ქემშარტებასა და საგანსა მთელს სისტემასთან. კი მაგრამ, რანაირ ქემშარტებას შეიმეცნებენ ფილოსოფოსები, რომლებიც გასუდგებით გვერდს აქცივენ და უფლებულყოფენ ბუნების ყველაზე არსებით ნაწილს?

გონება და აღმანიერნ მხოლოდ გამოცდილების მეშვეობით შეიმეცნებენ საგნებს. თუ გონებას სურს დამოუკიდებლად იაზროვნოს და იმოქმედოს, ამასთანავე, რაღაცა აღმოჩინოს და წარმატებასაც მიაღწიოს, ყველაფერი საყუთარი გამოცდილებით უნდა იცოდნეს. სხვისი გამოცდილება კი, რომელიც ბუნების ყველაზე არსებით მხარეს ეხება, მას მხოლოდ გააუმჯობესებს იმ გზას, სხვებმა რომ უკვე გაიარეს.

ზემოთქმულიდან აშკარაა, რაკივ მნელია ქემშარტი და სრულყოფილი ფილოსოფოსის პოვნა. შეიძლება ისიც კი ითქვას, რომ ესნა ერთი ყველაზე უსკვეული და უიშვიათესი ნიჭი, რაც ადამიანს შეუძლია

წარმოიღობის, და რომ ამნაირი ფილოსოფოსი, აღბათ, ამ საუკუნეში ერთხელაც არ იბადება, თუკი საერთოდ იბადება ოდესმე (აქვე დაუპირადით, თუ უწყობს ხელს თვით საგანთა სიტყმა ადამიანის სრულყოფილებას განცხადის და ფილოსოფიის სრულყოფის გზით, რასაც ან თავადაზღებთ ამტიცებს ზოგიერთი). ამასთან, აუცილებელია, რომ ეს ფილოსოფოსი, იმავდროულად, დიდი და სრულყოფილი პოეტიც იყოს, მაგარმ არა იმიტომ, რომ ისევე იპოვნოს, როგორც აზროვნებენ პოეტები, არამედ იმიტომ, რომ ცივი გონებითა და მშრალი რიცხვების მეშვეობით იკვლიოს ის, რისი შენობაც მხოლოდ ყველაზე ვნებიან პოეტს თუ შეუძლია. ფილოსოფოსი არასრულყოფილია, თუკი ის მხოლოდ ფილოსოფოსია, თუკი მთელ თავის ძალასა და თავის სიცოცხლეს მხოლოდ საკუთარი ფილოსოფიისა და საკუთარი გონების სრულყოფას, მხოლოდ ქეშმარტების ძიებას ალევს, თუმცა სწორედ ეს გახლავთ სრულყოფილი ფილოსოფოსის უმთავრესი მიზანი. გონებას სჭირდება წარმოსახვა და ილუზიები, რომლებსაც თვითონვე ამხსნევს; ქეშმარტებას — სიკრფე; არსს — მოჩვენებობობა; სრულ უგრძობლობას — ყველაზე მძაფრი გრძობებლობა; ყინულს — აღი; მოთმინებას — მოუღემწილობა; უძღღურებას — უღიდესი ძალმოსილება; ყველაზე მცირეს — ყველაზე დიდი; ალგებრას და გეომეტრიას — პოეზია.

ყოველივე ეს ადასტურებს ჩემს მიერ ერთხელ უკვე გამოქმულ აზრს იმის შესახებ, რომ დიდი ფილოსოფოსისათვის აუცილებელია წარმოსახვა.

დრამატული მოქმედების უკიდურესი სირთულე, მისი კანძების ჩახლართულობა და ა. შ. ხელს უშლის მისეულებისა თუ მკითხველის სულს ბუნებრივობის, აჩრფელის, მიზანძის ძალის, დიალოგის, ვნებების და სხვათა და სხვათა, ერთი სიტყვით, იმ კერძო და ცალკეულ მშვენიერებათა აღქმაში, რომლებიც ძირითადად განსაზღვრევენ პოეზიის ყველა უპირის ღირებულებას. მეტიც, ეს საშუალებას აძლევს ავტორს, არც კი იზრუნოს ამნაირ მშვენიერებათა შექმნაზე, შთამბეჭდავი ხასიაძების ოსტატურად გამოქმნაზე და ა. შ. მაშასადამე, ერთადერთი, ან ყოველ შემთხვევაში, უპირველესი რამ, რასაც ადაგნენებს, რაზედაც მოქმედებს და რასაც მიმართავს დახლართული ინტრიგის შემცველი ყოველი დრამა, ეს გახლავთ ცნობისმოყვარეობა. მხოლოდ ცნობისმოყვარეობა აიძულებს მაყურებელს შეუნელებელი ყურადღებით ადევნოს თვალს წარმოგანას, მხოლოდ ცნობისმოყვარეობა იღებს საზრდოს და მხოლოდ მას აკმაყოფილებს კანძის გახსნაც. ვერც სხვანაირ განედება და ვერც სხვანაირ თანაგრძნობას ამნაირი დრამები ვერ აღძრავენ, თუნდაც მათ ავტორებს ერთადერთ მიზნად ის დაესახათ, რომ ბობოქარი გრძნობები და მძაფრი ვნებააძლელვა ჩაექსოვათ თავიანთ ქმნილებებში. მაგარმ ყოველთვის ეს სრულად უცხოა დრამატული პოეზიის არსისათვის და ობრობის უანრს უფრო მიეკუთვნება, რაკილა დრამატული პოეზია სხვა არა არის რა, თუ არა ადამიანთა ცხოვრების ცოცხალი და ზუსტი ასახვა და ამიტომ მკითხველისა თუ მაყურებლის სულში სხვანაირ გრძნობებსაც უნდა აღძრავდეს, ლიტონი ცნობისმოყვარეობის გარდა, რომ-

ლის გამოწვევა უბრალოდ მოყოლილ ამბავსკე კი შეუძლია. ამ თვალსაზრისით, დრამატული მოქმედება არ განსხვავდება ნოველის მოქმედებისაგან; დრამა ისეთსავე განცდებს იწვევს, როგორსაც ნოველი. მკითხველის თუ მაყურებლისათვის სულიერთია, მის თვალწინ მიმდინარეობს ეს მოქმედება, ზეპირად უკნებთან იყ წერალობით მოუთხოზობენ, როგორც სათავადასავლო რომანსა თუ თავშესაძევე მოთხრობაში. აქედან — მარტივი ინტრიგის აუცილებლობა და ღირებულება ყოველგვარ დრამატულ ნაწარმოებში, უწინარეს ყოველის კი იმათში, სადაც მაყურებლის თანაგრძნობა განსაკუთრებით ძლიერი უნდა იყოს, ხლო მღელვარება — მძაფრი, როგორც მაგალითად, ტრაგედიაში: მოქმედების სიმარტივე მათთვის უფრო აუცილებელია, ვიდრე კომედიებისათვის. თუმცა ის ამ უკანასკნელსაც სჭირდება, უფრო სრული განვიძარებასა და ხასიათების უფრო ცოცხლად, უფრო მკაფიოდ გამოკვეთის მიზნით, რადგან უაღრესად შთამბეჭდავნიცა და დასამახსოვრებელიც რომ იყვნენ, ისინი მაინც დაიარღილებიან, თუკი მაყურებლის ყურადღება მხოლოდ ცნობისმოყვარეობის შთანთქმულ ინტრიგაზე იქნა მიჯკვეული. ერთი სიტყვით, მაყურებელს სული არ უნდა ეღვრედეს იმაზე, თუ რა მოხდება შემდეგ და მოუთმენლად არ უნდა მოელოდეს კანძის გახსნას, რათა არ დაეარტოს თანმიმდევრული და შეუნელებელი ინტრესი დრამის ყოველი ნაწილისა და მოქმედების მთელი მსვლელობის მიმართ.

სწორედ ზემოხსენებულ მიზეზთა გამო უნიკო დრამატული ავტორები ყოველთვის ცდლობენ შექმნიდნადგვარად გაართლონ და გადატკორთონ თავიანთი ქმნილებების ინტრიგა, ერთმანეთევე დახვედონ ეპილოდს და ა. შ. დიდი მწერლთა კი ყოველმხრივ უპირისპირდებიან მათ. მიზეზი ერთია: ისინი ყოველთვის ახერხებენ მკითხველისა თუ მაყურებლის ყურადღების დაპყრობას (მაშინაც კი, როცა მათ ქმნილებებში მნიშვნელოვანი არაფერი ხდება) — ბუნებრიობით, სიწრფელით, უშუალოდობით, ვნებათა სიმძაფრითა თუ მათი თანმიმდევრული განვითარებით, მახვილონიერებით და ა. შ. უნიკო დრამატული ავტორები მაშინაც კი არ არიან კმაყოფილი, როცა ახერხებენ სადღაც გამოჩნტიკონ, ან თვითონვე გამოიგონონ უკიდურესად ჩახლართული, უცნაური და თავშესაძევე ამბავი. თვალის დახმამამემაში ამოსწორავენ ყველაფერს, რაც სიუჟეტმა შეიძლება შესთავაზოს ამნაირ მწერლებს. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, მათ არ შეუძლიათ სიუჟეტისაგან გამოწურონ ყველაფერი, რისი გამოწურვაც შეიძლება, და ამიტომაც მთელი მასალა მხოლოდ ორიოდ სცენისათვის თუ მყოფით. მას შემდეგ, რაც ეს სცენები დაიწერება და თანმიმდევრულად დაღაგდება, ავტორი ხელცარიელი რჩება (თუმცა სიუჟეტს დახაც შეეძლო კვლავინდებურად მიეცა მისთვის არაერთი პათეტური თუ კომიკური სცენის მასალა), და რაკი მაყურებლის ყურადღების შენარჩუნებისა თუ ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილების სხვა საშუალებას ვეღარ პოულობს, იძულებულია თავიდან შეუდღევს ახალი ეპიზოდების, ახალი პერსონაჟების, მოკლედ, ახალი სიუჟეტების ძებნას,

რათა ხელის ერთი მომხმარებელი ამოწმდეს ისინი, მოკლედ არ ვთქვათ, მას ერთი წამითაც არ შეუძლებს დარჩენა ახალი ამბის, ნაწარმოების ქსოვილი ჩაწავნივი ახალი ხლართის, ახალი სიუჟეტის გარეშე, არადა ვერაფერს იტყვის, რადგან, კაცმა რომ თქვას, არც არაფერი აქვს სათქმელი. მეორეა, რამდენია ასეთი ავტორი? რამდენია ასეთი დრამა? ათასიდან ცხრასა თანამდებარეა.

რას მოსწავნებს ის ამბავი, რომ ადამიანს უყვარს ვენებლის მიზანაჲ, ვენებლის გამოხატვა და ა. შ. ? თანაც ყველაზე მძაფრი ვენებლისა? და ისეთი მიზანაჲ, რომელიც წარუშლელ შთაბეჭდილებას ახდენს ჩვენზე, რატომაა, რომ სურფას, ქანდაკებას, ლექსს და სხვა მისთანათ, რაგინდ მშვენიერია, მომხიბლავნი და დახვეწილი უნდა იყვნენ ისინი, რაგინდ სრულყოფილი უნდა იყოს მათი ავტორის მიზანშეწონილი ხელოვნება. თუკი არავითარ ვენებს არ გამოხატავენ, არავითარ ვენებს არ სახავენ თავიანთ საგნად (ან მხოლოდ ძალზე ფლიდამო ვენებს), — ხალხი ყოველთვის ამკობინებს ვენებლის გამოხატვას სხვა სურათს, სხვა ლექსს, სხვა ქანდაკებას და ა. შ., თუნდც ეს უკანასკნელი თავიანთი ღირსებით და სრულყოფით აშკარად ჩამოუვარდებოდნენ პირველზე? ამიტომ ის ხელოვნებანი, რომლებიც თვით თავიანთი არსით შორს დადნან ყოველგვარი ვენების გამოხატვისგან, როგორც მაგალითად, არქიტექტურა, ყველაზე ბოლოს იხსენიებან ნატივ ხელოვნებათა შორის და ყველაზე ნაკლებს სიამოვნებას გვაჩვენებენ, ყველაზე ნაკლებ გვატკბობენ ჩვენ. მაშინ როდესაც დრამატული და ლირიული პოეზია, სრულიად საპირისპირო მიზნის გამო, უპირველესადაა შერაილი. რას ნიშნავს ყოველივე ეს? რა გორც ჩანს, ადამიანს სურს არა მარტო მიზანებს სწორედ, არა მარტო მიზანშეწონილი ხელოვნების საგნებისა და თვით მიზანშეწონილი ხელოვნების სიხადე, არამედ ძალმოხილვაც, ვენების სიმძაფრეც, რომელსაც შეუძლია ქმედობის მოვლემარე სულ გააღვიძოს მის არსებაში და სიმტკიცითა და სიმხვეთ ადავსო იგი. ადამიანს უზიზღება უმაქნისო და ნატივ ხელოვნებათა შემწეობით ცდილობს თავი დააღწიოს მას. მაგრამ პიუზაურ ფერწერას, იდილიებს და სხვას მისთანათ, ამ მხრივ, ბევრი არაფერი შეუძლიათ, ისევე როგორც პასტორალურსა თუ სახუმარო მხატვრობას, ერთის სიტყვით, ვენებისაგან დაყოფილ არსებათა გამოხატულებას. იგივე შეიძლება ითქვას კაშკაშული სიტყვიერების, ქანდაკების და, გარკვეული ზღირით, მუსიკის მიმართაც.

ჩემი „კაცონების“ შენიშვნებში (კანცონა VI, სტროფი 3, სტრიქონი 1)³² მე ვთქვი და შევეცადე მეჩვენებინა, რომ მეტაფორა აორკეტებს აზრს და ამრავლებს ჩვენს ხელში სიტყვის შემოქმედების შედეგად აღძრული იდეების რიცხვს. ესაა ერთ-ერთი უმთავრესი მიზეზი იმისა, თუ რატომბა მეტაფორა ესოვდეს მშვენიერ, პოეზიისათვის ხილდენ ნიშნული და რატომ ითვლება ჩვენს დიდ მოძღვართა მიერ პოეტური მეტყველების, ისევე როგორც ამაღლებლი და კაშკაშული პროზაული სიტყვის უმნიშვნელოვანეს ნაწილად და უპირველეს იარაღად. მე იმის თქმა მსურს, რომ სიტყვა-ტერმინისაგან განსხვავებით, ის ერთდროულად გვაივლენს რამდენიმე იდეას. აი, რატომ სჭირდებ-

ბა პოეტის მეტაფორების სიხვედ (რადგან ესაა მისი პოეტური ნიჭის, შთაგონების, პოეტური ბუნების გამოვლინების, შემოქმედებითი უნარის ერთი ყველაზე არსებითი ნიშანი). რაკი ჩვენი მეტყველება უზარმაზარი ნაწილი მეტაფორულია, ამიტომ მისი მაღალეული მეტაფორები უკვე აღარ აღძრავენ, უკვე აღარ აღვიძებენ ჩვენს ხელში არაფერს, ერთადერთი მარტივი იდეის გარდა. საქმე ისაა, რომ გადატანითი ზღირით მხარებელი ამ სიტყვების მნიშვნელობა საბოლოოდ შთანქვა მათბა მეტაფორულბა სახესხვაობამ, რომელიც ერთადერთია, რასაც აღვიკვამთ, მაშინაც კი, როცა სიტყვას ოდნავად არ შეუცვლია თავისი პირდაპირი მნიშვნელობა, არამედ მოთიანად შეინარჩუნა იგი, რაც აშკარად შედგინდება კიდევ თავის ადგილას. ასე მაგალითად, სიტყვას „ანთებ“ თავისი პირდაპირი მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ როცა მე ვამბობ — „სურის ანთება რისხვით“, ეს მეტაფორა აღვიძებს მხოლოდ ერთ — მეტაფორულ იდეას, ვინაიდან ამნარ მეტაფორებში ხანგრძლივი მხარების შედეგად უკვე აღარ იგრძნობა სიტყვა „ანთების“ პირდაპირი აზრი, არამედ მხოლოდ მისი გადატანითი მნიშვნელობა. ასე რომ, მსგავსი სიტყვები, ბოლოს და ბოლოს, რადენიმე, ერთმანეთისაგან თითქმის მთლიანად განსხვავდებულბა და თითქმის სრულიად მარტო მნიშვნელობას იძენენ, რომელთაგანაც თვითიველს შეიძლება ეწოდოს სიტყვის პირდაპირი ზღირი. ყოველივე ეს გამოიცხლება ახალი მეტაფორების მხარების, სადაც იდეათა სიმრავლე უცვლელი რჩება და ჩვენ განვიცდით ყველა იმ სიამოვნებას, რაც შეიძლება მოგვანიჭოს მეტაფორამ, მიუხედავად, როცა ის თამბაშა, ისე ზღირულად შეუშუშული არ არის, რომ სხვადასხვა იდეები ღამის ერთმანეთს შეერწყან და მკითხველის ხულს ჩვეულებრივზე მეტი ძალისხმევა დასჭირდეს ამ იდეათა თანაფარდობის, ურთიერთკავშირის, ნათესაობისა თუ შესაბამისობის გამოსავლენად; რადგანაც ხულს სწურთა მოძრაობა, მას სურს ერთბაშად, თვალის ერთი გადავლებით გადალახოს მთელი მნიშობი, რომელიც ზემოხსენებულ იდეებს ერთმანეთისაგან აშორებს, და სწორედ ეს განსაზღვრავს მათი სიმრავლით გამოწვეული სიამოვნება. პირიქით, მეტისმეტად ფართო მეტაფორა დაბლდელია, რადგანაც მკითხველს არ შეუძლია მოიკვას და მოხილეთის მთელი სივრცე, რომელიც მეტაფორით აღძრულსა თუ გამოწვეულ ერთ იდეას მეორისაგან აშორებს, ან ერთბაშად კი არა, მხოლოდ თანდათანობით თუ აღვიკვამ მას, რის შედეგადაც იკარგება იდეათა სიმრავლის ერთდროულობისა თუ ერთგვარდობის შეგრძნება, ეხე იგი, სწორედ ის, რაც განსაზღვრავს მეტაფორის მნიშვნულ სიამოვნებას.

ცნობილია, რომ ძველ დრამაში დიდი ადგილი ეკუთრება ქორს. ბევრი რამ თქმულა ამ ჩვეულების სასარგებლოდ და საწინააღმდეგოდ. თანამედროვე დრამამ განდევნა ქორი, როგორც უნდა განდევნა იგი ყოველივე თანადროულს. ჩემის ზღირით ეს ჩვეულება მნიშვნელოვანწილად განაპირობებდა იმ ბუნდოვანებას და გაურკვევლობას, რასაც, უწინარეს ყოვლისა, უნდა უმაღლედეს თავის ხიბლს ძველი პოეზია და კაშკაშული სიტყვიერება. ყოველივე ინდივიდუალური უბადრუტია, ძალზე ხშირად — მახინჯი და ზიზღის დი-

რსი. მშენიერებასა და სიდიადეს გაურკვევლობა სჭირდება, ხოლო მისი გამოყვანა სცენაზე მარტო ერთი, ერთადერთი გზით თუ შეიძლება: უნდა გამოგვეყვანა რაც შეიძლება მეტი ხალხი. ყოველივე ის, რაც სიმრავლისგან მომდინარეობს, ერთგვარ მოწონებას იწვევს, მიუხედავად იმისა, რომ ყველა კერძო პირი, რომელმაცაინა შედეგება ეს სიმრავლე, შესაძლოა, ზოგჯერ ღირსეულ იყოს. საზოგადოება, ხალხი, წარსული, წინაპრები, შთამომავლობა, — ყველა ეს სიტყვა მშენიერება და დიდებული მხოლოდ იმითაა, რომ გაურკვევლასა და ბუნდოვან აზრს გამოხატავს. გვარკვით, რა არის საზოგადოება, რა არის შთამომავლობა. ადამიანები უმეტესწილად უზადრუეები არიან; არაფერა უნახავს. ყოველგვარ შეგონებას, რომელიც სამართლიანობას, სიკეთეს, შვიკობას, თანადრობას, სამშობლოს სიყვარულს ეხებოდა, ძველ დროში გუნდი, ანუ უპიროვნო და უსახელო სიმრავლე წარმოსთქვამდა, ვინაიდან პოეტს ზედმეტად მიანდა იმის განმარტება, თუ რანაირი პიროვნებისასგან შედგებოდა მისი ქორი. ეს შეგონებები ლირიკული ლექსით იყო გადღეობული და ინსტრუმენტული მუსიკის თანხლებით იმღერებოდა. ჩვენ შეგვიძლია, რამდენჯერაც მოგვეპირებება, იმდენჯერ დასკვნით ყოველივე ეს, როგორც სიმართლის საპირისპირო, როგორც სულელური და ა. შ., მაგრამ რანაირი შთაბეჭდილება უნდა მოვინდინა მას მშენებლის სულზე, ერთგვარი ბუნდოვანებისა თუ გაურკვევლობის გარდა, რაც თავისთავად განსაზღვრავდა მის სიდიადეს, მშენიერებასა და პოეტობას? ყველა ამ შეგონებას ერთი რომელიმე კერძო პირი როდი წარმოსთქვამდა: მაშინ ხომ მათში აღარაფერი იქნებოდა უჩვეულო და ამაღლებული! რა გინდ დიად და სრულყოფილ კაცადც უნდა გამოგვეყვანა პოეტს ეს გმირი, თვით კერძო პიროვნების ცნება ძალზე მაკაფიოდ განსაზღვრულია და შეუღეუდელი, რათა ჩვენს სულში განუსაზღვრელობისა თუ უსაზღვროების იდეის გამოწვევა შესძლოს. ეს ორი უთანასწორო თვისება ძირულებად უპირისპირდება პირველ ორს, რომლებიც ანა მარტო ვერ აღძვრადნენ ზემოხსენებულ იდეას, არამედ, პირიქით, ხელს შეუშლიდნენ მას. მშენებლებისათვის ცნობილი იქნებოდა ამ მოქმედების პირის სახელიც, საქმეც, ზნე-ჩვეულებებიც, თავდასავალიც. მათ თვალში ის სამუდამოდ დარჩებოდა თეზესად, ან ოიდიპოსად — ღებეს მეფედ, მამის მკვლავად, საკუთარი დედის მეუღლედ და ა. შ. აქ კი სცენაზე გამოდიოდა მთელი ხალხი, თვით შთამომავლობა. ის სულ სხვანაირად მსჯელობდა, ვიდრე დროში გამოყვანილი რომელიც გნებავს მოკვდავი; მისი საქმელი ლირიკული ლექსით გახლდათ გამოხატული: ეს იყო თვით პოეზია. ხმის ტემბრიც უზრუნველ მოკვდავთან განსხვავებული ჰქონდა: ეს იყო მუსიკა, მარმონია. მოქმედებთა უშუაღდესი ეს უსახელო და უსახელო მსახიობი იწყებდა დრმა და ამაღლებულ მსჯელობას იმ მოვლენების შესახებ, რომლებიც უკვე მოხდა, ან აწი უნდა მომხდარიყო მაყურებლის თვალწინ, დასტიროდა ადამიანის უბედურებას, გამოავდა, შეჩვენებას უფუღიდა ბიწს, შეზღადილი უმარკობისა თუ სათნოების გამო სანაცვლოს მიავებდა ბორბობას იმ ერთადერთი ნაცვლისგებობა, რომელიც ამ ქვეყნად შეიძლება ანგარიში გაუწერო რეჟისორი. ესე იგი, — ყველა-კრულიც, რასაც ხალხი და შთამომავლობა უგზავნის მართალთა მდენელთ;

ის ადიდებდა გმირობას, ხობტას ასხამდა ადამიანის კეთილისმყოფელთ, ლოცავდა მამულისაბრის დაწმენულ სიხლს (იხ. ჰორაციუსი, „პოეტურე ქრედიტები. სათვისი“, 193-201).⁵⁵ ეს ნიშნავდა სცენაზე ქრთმანეთისათვის დაგეკავშირებინა ორი სამყარო — რეალური და იდეალური თუ ზნეობრივი, თანაც დაგეკავშირებინა და რამაშუღად, ესე იგი, მაყურებლის შერვისა თუ მსწინისათვის აშკარად საგრძნობი გავება და ეს კავშირი, როგორც ამას მოითხოვს დრამატული ავტორის შივადობა თუ დანიშნულება და რამდენადაც შესაძლებელია დრამაში გამოსახვა იმისა, რაც არის და რაც სდებდა სინაღვიღებო, ეს ნიშნავდა ხორცი შეეგება ავტორის გამოხატვისა და მაყურებლის გრძნობებისათვის, მაყურებლისა, ვისთვისაც თამაშდებოდა სექტაკული. მაყურებელი ცალკეულ პირად მეშვიშობთ ვითარდებოდა. გრძნობები, აზრები, ვნებები, ერთის სიტყვით, ყველაფერი, რასაც ეს მოვლენები იწვევდნენ, ან უნდა გამოეწვიოთ ხალხში, რომელიც ამიგი თეატრთან უფურცელა იმას, რაც სცენაზე ხდებოდა, — გამოხატული იყო სიმრავლის, ანუ ერთგვარი იდეალური არსების მიერ. მას მინდობილი ჰქონდა ერთად შეეკრბა და გამოეთქვა ყოველივე საქარებლო და ქუსის სასწავლი, რაც შეიძლებოდა სცენაზე გათამაშებული მოქმედებიდან გამოგეტანათ. მაყურებლებს საშუალება ეძლეოდათ სცენიდან მოეხმინათ იგივე განცდები, რაც მათში დრამამ აღძრა, და მათ ეკრანთ, თითქმის თვისი კონაც ფიცარანგზე დგანან, ქოროსთან ერთად, და არანაღლები თავდავიწყებით ასრულებენ თანთან როლს, ვიდრე შესაძლებდნენ იმ შემთხვევაში, დრამის გმირებდ რომ ქველდოყენენ, რომლებსაც ბაჰადენდ და ასახიერებდნენ ცალკეული მსახიობები. მაშინაც კი, როცა ქორი უშუაღდდ მონაწილეობდა მოქმედების მსვლელობაში, სცენაზე ამდენი ხალხის ერთდროული ყოფნა გაცილებით უფრო პოეტური იყო და, ალბად, უფრო ძლიერსა და წარუშუღდდ შთაბეჭდილებასაც ახდენდა მაყურებელზე, ვიდრე ჩვენი დრამატული თუ თეატრალური ხელოვნება, რომელიც მიიღეს მოქმედების ანაწილები რამდენიმე მსახიობს შორის.

ამ მოხაზრებებიდან შეიძლება დავასკვნათ, რამდენად სწორია ის აზრი, თითქმის ქორის გამოყვანა ილუზიების გაქარწყლებას უწყობდეს ხელს. შესაძლებელია თუ არა სახიამოვნო ილუზია რაღაც ბუნდოვანისა და გაურკვეველის გარეშე მერყავ, რაიგე სასიამოვნო, დიდებული და პოეტური ილუზია უნდა აღძრა ყოველივე იმას, რაც ზემოთ ითქვა?..

გაპყვირია, რომ ჩვენი პოეზია თანადროული უნდა იყოს, ესე იგი, ჩვენი დღეების ენითა და დღეების უნდა საბეჭდობდეს, თანამედროვეობის ზნე-ჩვეულებებსა და, შესაძლოა, თიქა თანადროულ მოვლენებსაც უნდა გამოხატავდეს. ამიტომაც გმობენ ყველას, ვისი უფლისყურიც წარსული დროის ამბების, აზრების, ზნე-ჩვეულებებისა თუ მოვლენებისკენა მიმართული...

შე კი ვამტკიცებ, რომ ჩვენს საუკუნეში თანადროული შეიძლება იყოს ყველაფერი, პოეზიის გარდა, როგორ შეიძლება, რომ პოეტი იყენებდეს ენას, იზიარებდეს იდეებს და გამოხატავდეს ზნე-ჩვეულებებს იმ თაობისა, ვისთვისაც დიდება მხოლოდ ლანდია, თავისუფლება, სამშობლო და პატრიოტიზმი — მხოლოდ უაზრო სიტყვები, ქეშმარიტი სიყვარული — ბა-

ვშვობა; თაობისა, რომელსაც აღარ შერჩა არავითარი ილუზია და რომლის სულშიც არა მარტო მძაფრი, კეთილშობილური, მშენებელი, ამაღლებული, არამედ, საერთოდ, ყველა სხვა ვნებაც ჩაქრა? განა პოეტი, თუკი ის, მართლა პოეტია, შეიძლება ეგოისტი ან მეტაფიზიკოსი იყოს? როგორ შეიძლება, პოეტი დარჩეს პოეტად და თან, თავისი ბუნებრივ, თანამედროვეც ერქვას?

გაიხსენეთ, რომ ძველი პოეტები მთელი ხალხისთვის თუ არა, ყოველ შემთხვევაში, უპირატესად განუთლებელი ადამიანებისთვის წერდნენ, რომლებიც ვითარცა უცხო იყო ყოველგვარი ფილოსოფია. თანამედროვე პოეტებს კი, პირიქით, სხვა მკითხველი არ გააჩნიათ, განსწავლული და განათლებული ხალხის გარდა. და არცა ამბობენ, პოეტი თანამედროვე უნდა იყოსო, ამით მოითხოვენ, რომ ის ესადაგებოდეს სწორედ ანაირი მკითხველის ენას თუ იდეებს და არა თანამედროვე ხალხებისას, რომლებსაც წარმოდგენაც არა აქვთ არც ძველსა და არც ახალ პოეზიაზე და, საერთოდ, არას დაგიდევენ მას.

მაგარმ დღეს ყოველი განსწავლული და განათლებული ადამიანი უცილობლად ეგოისტი და ფილოსოფოსი, რომლისთვისაც უცხოა ყოველგვარი ილუზია, ყოველგვარი მძაფრი და ცოცხალი გრძნობა. როგორ შეიძლება პოეტი პოეტად დარჩეს და თან, თავისი ბუნებით, თანამედროვე და ანაირი ადამიანების მსგავსი იყოს? რა არის პოეტური მათ ენაში, აზრებში, განცდებში, მიდრეკილებებში, წინაჩვეულებებში, საქმეებში? რა საერთო ჰქონდა, აქვს, ან შეიძლება ჰქონდეს ყოველივე ამასთან პოეზიას? ამიტომ მე მივუტოვებ წინამედროვე პოეტს, თუკი ყველაფერში თავისი ძველი წინაპრების კვლავ მიხედვს, თუ ძველ ენას ან მეტყველების მანერას იყენებს, თუ აშკარად ეხმარება ძველებს, თუ ძველებზე წინაჩვეულებებს ამგონინებს, თუ მის ლექსებში სულ სხვა დროის ბუნება აღბეჭდილი, ერთის სიტყვით, თუკი ის ცდილობს ძველი პოეტი ჩანდეს ან იყოს. მე მივუტოვებ პოეტსაც და ახალ პოეზიასაც, თუკი ისინი თანამედროვენი არ არიან და არცა სურთ თანამედროვენი ჩანდნენ, რადგან იყო ამ ჩვენი საუკუნის თანამედროვე, იმას ნიშნავს, რომ არც პოეტი იყო და არც პოეზია. პოეტი კი შეუძლებელია იყოს და, იმავდროულად, არც იყოს პოეტი. და არ შეშვენიის ფილოსოფოსებსა და ფილოსოფოსთა საუკუნებს, მოითხოვდნენ იმას, რაც ძველის ბუნებით შეუძლებელია და რისი განსაზღვრაც ლოგიკური წინააღმდეგობის შემცველი გახლავთ.

ენობრივი ძალმოსილება, ორიგინალობა, სიმდიდრე და თვით კეთილშობილება შეიძლება, უმეტესწილად, ბუნებით, ნიჭით, აღზრდით მოგვეცეს, ანდა, მათი წყალობით, უმოკლეს ხანში დავუფიქროთ ყოველივე ამას, ხოლო დაუფლების შემდეგ თავისუფლად გამოვიყენო ჩვენი უნარი საქმეში. სიცხადე (განსაკუთრებით ჩვენს დროში) და სისადავე (მე გვულისხმობს სისადავეს, რომელიც თითქმის ბუნებრიობის ტოლფარდია და ძირეულად უპირისპირდება ნაძალადეგ უბრალოებას, რაშიაც უნდა ვლინდებოდეს იგი — საგანში, სტილში თუ მთელს თხზულებაში, როგორც ერთგან უკვე აღვნიშნე), — დიახ, სიცხადე და სისადავე (მარჯვლადამე, სინატივეც, რომელიც მათ გარეშე შეუძლებელია და უმეტესწილად სწორედ მათი წყა-

ლობით მიიღწევა) — ნებისმიერი (აზრების ეს ორი ძირითადი, ყველაზე საკირო და ყველაზე აუცილებელი ღირსება, რომელიც გააქმეც მთელს დანართს სრულყოფილებას ჩაღას ფასი აქვს და რაღაცეა) პირიქით, ასატანს ხლიან თვით იმ ნაწარმოებსაც კი, რომელსაც არავითარი სხვა ღირსება არ გააჩნია, — ორივე ხელოვნების წყალობად და შედეგად გვიპყრინება. ორივე ეს თვისება, რომლებშიაც ყველაზე ნაკლებ უნდა იგამნობოდეს ხელოვნება; რომლებიც ყველაზე ბუნებრივი და ჩვენი ნებისაგან თითქოს სრულიად დამოუკიდებელი გვგონია; რომლებიც ყველაზე ადვილად მისაღწევი და თითქმის მარტივი სიმსუბუქით ხორცშესხმული გვეჩვენება და რომელთაგანაც ერთ-ერთი სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ ყოველგვარი ხელოვნება ოსტატურად იქნალებოდა, რათა აღარაფერი გვაგონებდეს ხელოვნურობას და აღარც ჩანდეს ძალისხმევის ნაკვალიც, — დიახ, ორივე ეს თვისება მხოლოდ და მხოლოდ ხელოვნებისაგან იღებს დასაბამს; ორივე მხოლოდ ხანგრძლივი მცდელობისა და ძალისხმევის წყალობით თუ მიიღწევა; არაფრის დაუფლება არ არის ძნელი და არც არაფერი გვეძლევა უფრო გვიან; მაგარმ თვით მათი დაუფლების შემდეგაც კი მხოლოდ წარმოდგენილი რუდუნების წყალობით თუ შეიძლება საქმეში გამოვიყენო ჩვენი უნარი. ამ შვერლის სულ მცირე დაუღვევობა თითქოს თანდათანობით იზრდება, დამწვანება, ფაროვდება და საბოლოოდ ნაწარმოები მოლიანად კარგავს სიცხადეს და სისადავეს, ვინაიდან ერთიც და მეორეც მხოლოდ ხელოვნების შედეგად გვევლინება, როგორც ჩვეულებად ქცეული, ისე მარად ფხიზელი ხელოვნებისა; ბუნება კი არასოდეს გვაწვდის და არც არავის არუქნება მათ, რადგანაც შეუძლებელია, რომ ისინი თავის თავად ევლენებოდნენ იმას, ვინც მათ არ ეძებს; შეუძლებელია, რომ ნაწარმოების ერთი ნაწილი მაინც გამოვიღებს სადა და ცხადი, თუკი შერჩაობ, თავისი ხელოვნების წყალობით, გულმოდგინედ არ ისწრაფის სისადავისა და სიცხადისა. ამიტომ შვერლის ყოველგვარი, თუნდაც სრულიად უმინიმუმო დაუღვევობა, რასაც უშუალო შედეგად მოხდეს სისადავისა და სიცხადის დაკარგვა, გარღვეულ ზიანს აყენებს ნაწარმოებს და, არსებითად, აქარწყლებს მისი ამა თუ იმ ნაწილის მშვენიერებასაც და ყველა სხვა ღირსებასაც. ვინაიდან სისადავეცა და სიცხადეც ნებისმიერი ნაწარმოების მშვენიერების თუ ღირსების იმდენად მნიშვნელოვან და პირველხარისხიან ნაწილებად გვევლინებიან, რომ ისინი, საერთოდ, შეუნაცვლებდნენ არიან და ნაწარმოების არცერთ ნაწილს არასდიდებით არ შეიძლება მათი უფლებებელყოფა (ანდა მხოლოდ ხუმრობისა თუ სხვა რამ ამდაგვარის გულისხმობის). ძალმოსილება, ამაღლებლობა, სიმდიდრე, სიოკლე, სიმძაფრე, ბრწყინვალეობა და თვით კეთილშობილებაც, — ყოველივე ეს შეიძლება და არა მარტო შეიძლება, ხშირ შემთხვევაში კიდევ უნდა ენაცვლებოდეს ნაწარმოებში სხვა რამ ღირსებას; ყველა ეს თვისება შეიძლება ხან მტრი იყოს, ხან კი ნაწილები, გნებავთ ერთ, გნებავთ მრავალ სხვადასხვა ნაწარმოებში და სიტყვიერების სხვადასხვა ენარში; ისინი შეიძლება არათანაბარი იყვნენ თვით ნაწარმოებების შინაითის, მათი ნაწილების, პირიბებისა თუ ვითარებების მიხედვით, შეიძლება კი არა, უფროად ახეანი და მხოლოდ ასეთი უნდა იყვნენ, მაგარმ რაც შეე-

ხება სიხადეს და სისადავეს, ისინი დაუშვებელს ხლიან უკველნაირ მტრ-ნაკლებობას; სიტყვიერების ნებისმიერ უაზრში, ნებისმიერ ენობრივ ქსოვილში, ნებისმიერი ნაწარმოების ნებისმიერ ნაწილში მათ არა მარტო წაითავს არა აქვთ „თვალის მოხუჭვის“ ნება, არამედ ყველგან და ყოველთვის, ნებისმიერი მწერლის ნებისმიერ ნაწარმოებში აშკარად საგაძრებნი, თუთიყუდენი და თავისთავადი უნდა იყვნენ (თუმცაღა სხვადასხვა საშუალებების წყალობით, რომლებითაც ისინი მიიღწევიან, მაძ შეიძლება სხვადასხვანაირ ვითარებაში სხვადასხვა სახე მიეცეთ), ისევე როგორც თვითიგივე ეობრივი, თვითიღენტურნი, რაოდენობრივადაც და თვისობრივადაც, უკველთვის სიხადედ და სისადავედ უნდა გვევლინებოდნენ და უკველთვის ერთსა და იმავე მიზანს უნდა ემსახურებოდნენ.

ლირიკოსი პოეტი — შთაგონების წაშლ, ფილოსოფოსი — სულის ამაშლელის ქვერტის მომენტში, წარმოსახვისა და გრძნობების ნიჭით ცხოველი კაცი — აღტყინებისას, ნებისმიერი აღმაიანი — ვნება-თავდღეის, თავდავიწყების, მწერე კეთილის, გავებულავ ვიტყვი, თვით ზომიერი თრობის უმასკა, — სხვა თავითი და სხვა ადგილიდან, თითქოს ხედავის უფრო მაღალი წერტილიდან, უფრო ზემოდან აღიქვამს სამყაროს და არა იქიდან, სადაც, ჩვეულებრივ მდგომარეობაში, სინამდვილის ქვერტად ჩერდება სული. ამიტომ, ერთბაშად რომ ამჩნევს გაკლებლი მტრ რასმე, ვიდრე ჩვეულებრივ ამჩნევდა, და ერთის შეხედვით აღიქვამს საგათა სიმრავლეს, რომელნიც ცალ-ცალკე არაერთბედ აღუქვამს, მაგრამ ერთდროულად კი არასოდეს (ან მხოლოდ ასეთსავე შემთხვევებში). — თვითეულ მათგანს შესაძლებლობა ეძლევა შენიშვნის ურცხვო ურთიერთკავშირე, ერთმანეთთან რომ აერთებს ამ საგნებს. ეგვი არ იყოს, თვით სისახლე იმ სიმრავლისა, რასაც პირველად აღიქვამს, თაღისათვად აიძულებს მას, თუნდაც ერთბაშად და შეისინოს, მაგრამ მაინც გაცილებით უფრო ღრმად და ამომწურავად განიხილოს ეს სიმრავლე, ვიდრე აქამდე განიხილავდა; თავისთავად აიძულებს მას, ამავე დროს, ჩანსდეს ზემოხსენებულ კავშირთა არსსაც. ასე რომ, ამ წარმს, იგი ფლობს განზოგადების უჩვეულო უნარს (უჩვეულოს — თავისთვის და თავისი ჩვეულებრივი სულიერი მდგომარეობისათვის), რომელსაც იყენებს კიდევ საქმეში, რისი წყალობითაც აღმაიანს დიადსა და ზოგად ქვეშაირტებებს, რომელთა აღმოჩენას, ახსნასა და განმარტებას თვით ყველაზე ხანგრძლივი, უსასრულო მოთინებით აღეჭდელი და გულმოდგინე კვლევის, ცდების, შედარებების, დაკვირვებების და მსჯელობების, ისევე როგორც გონებისა და ნიჭის, ესე იგი, აზროვნების, განსჯისა თუ მედიტაციის ყველა სხვა უნარის უჩვეულო დაძაბვის მიუხედავად, სხვა დროს, ამ შთაგონების, ამ თითქმის სიმშაგის, ამ ფილოსოფიური, პათეტიკური, ან, თუ გნებავთ, პოეტური აღტყინების გარეშე, ამაოდ ეცდებოდნენ არა მარტო ერთ-ერთი ასეფი კაცი, ფილოსოფოსი თუ პოეტი, არამედ ნებისმიერი პოეტი, ნებისმიერი გენიოსი, ნებისმიერი, თვით ყველაზე დახვეწილი და გამჭრიახი ფილოსოფოსი, მეტრეც, თვით ერთი და იმავე მიზნისკენ მსწრაფი ყველა ფილოსოფოსი ერთად, ყველა საუკუნე ერთად, თუ ვიგულის-

ხმებთ, რომ მთელი ამ ხნის მანძილზე მხოლოდ წინ ისწარავდა და თანდათანობით სრულყოფილი ჩვეულება აღმაიანის სული, მაშინ როდესაც შუჭუტუნული მსუბუქად, უზალოდ და სრულად ახერხებს ამას. — დაიპირველად — საკუთრივ შთაგონების წაშლ, — თავისივე თავისთვის, შემდეგ კი — როგორც თავისი თავის, ისე ხევისთვისაც, თუკი შეიწყვეს იმის უნარი, რომ მართებულად გამოხატოს თავისი აზრი და კვლავაც ნაქლად და მკაფიოდ ხედავდეს იმას, რაც იმ წაშ იგრძნო და განიცადა.

წარმოსახვა და დიდებული ილუზიები, რომლებითაც ხელმძღვანელობდნენ ძველები, ისევე როგორც სახელის მოხვედის შმაგი წყურვილი, აიძულებდა მათ გააძულებით ეფიქრათ შთამომავლობასა და მარადისობაზე, ეცადათ უკვდავეყოთ თავიანთი საქმე და უქცნობი დიდებით შეემოსათ თავიანთი სახელი და თავიანი. თი ქმნილებები, თიკვალბუღარების პატავის მიგების მიზნით, ისინი ძეგლებს უდგამდნენ მათ, ძეგლებს, რომლებიც გააძულებდნენ საუკუნეებს და შეიძლება დღესაც, ათასწლეულების შემდეგაც, ურყევად დგანან. ჩვენ, ანაიარ შემთხვევებში, არასაკლებ სახარებას ვხარკავთ, ვთქვათ, საფლავების შესამკობად, რომლებიც სულ მალე უკვლოდ აღიკვებთან მიწის პირისგან. გამოაგნებელია ძველი შენობებისა და ნაგებობების სიმტკიცე, რომლებსაც დღემდე ვერაგვური დააკლო დრომ, მაშინ როდესაც ჩვენს ნაგებობებს თვით, საზოგადოებრივ ნაგებობებსაც, არცთუ ისე შორეული შთამომავლებიც ვერ იხილავენ. პირა მიღები, ობელისკები, ტრიუმფალური თავდენი; უჩვეულოდ ღრმა ტიფარეი ძველი მედლებისა და მონეტებისა, რომლებმაც ამდენ ხელში გამოიარეს, ბედის ჩარბის გააძულებულ, წაღმა-უცულმა ტრალს გაუძლეს და ათასწლეულების გამოვლით ჩვენს დრომდე მოადწიეს, მაგრამ მაინც შეინარჩუნეს ისეთი სიღამაზე, სინიცხლად და სისხლად, რომ მათზე დღესაც შეგიძლიათ ყველაფერი გარკვევით ამოიკითხოთ, მაშინ როდესაც ჩვენი მონეტების ტიფარეი ასიოდ წლის შემდეგ თითქმის მთლიანად იშლება; შეიძლება დაუსრულებლად ჩამოგვეთვათ ანაიარი მაგალითობი; ყოველივე ეს ძველი ილუზიების ნაყოფი და შედეგი, ძველ ხალხებში წარმოსახვის უსასრულო ძალმოსილებისა და მისი შეუზღუდავი მძრძანებლობის უტყუარი ნიშანი გახლავთ. თუ ისინი ცულმედლობის გამო აგებდნენ ძეგლებს, პატივმოყვარეობის ეს ქმნილებები უყენითი უყუნისამდე ურყევად უნდა მდგარიყვნენ, ძველი აღმაიანის სიამაყეს არ აკმაყოფილებდა მარტოდღენ ერთი საუკუნის აღტყინაც; ყველა საუკუნე, უამთა დახასრულამდე, მისი ძალმოსილების მოწყუნდა უყოფილოდ და თავისი ხარკი უნდა მიეზღა მისი პატივმოყვარეობისათვის, თუ რაიმე იგებოდა სიამოვნებისა თუ მშვენიერების გულისთვის, ან რისა მე შემკობის მიზნით და ა. შ., — ეს სიამოვნება, მშვენიერება და ა. შ. ათასწლეულებს უნდა ეგრძნოთ და განეცადათ; თუ სარგებლობის გულისთვის, — ყველა მომედველ თობას უნდა მიეღო ეს სარგებლობა. სულერთია, რა მიზნით აგებდნენ და აგებდნენ რასმე, — იმიტომ, რომ ხელსაყრელი, სახატო, კერძო პირისა თუ საზოგადოებისათვის სასარგებლო იყო; იმიტომ, რომ უკვდავეყოთ პიროვნებისა თუ საზოგადო-

ების ღირსსახსოვარი მიღწევები, იმიტომ, რომ სიკვდილის, სიმაჟავის, გმირობის, მოუვასის თუ საზოგადოებისათვის გაწეული სამსახურის სანაცვლო მიზეზთ კაცისთვის; იმიტომ, რომ თავიანთი პატივისცემა გამოხატათ მთელი საზოგადოებისა თუ რომელიმე კერძო პირის, გინდა თვითნაბის, გინდა მკვიდის მიმართ; იმიტომ, რომ თავიანთი სიუკრალო დადასტურებინათ ენმნესთვის და ა. შ., — დაიბ, რა მიზანიც უნდა დეახსათ, რისთვისაც უნდა ყოფილიყო გამოხატული მათი ქმნილება, ამ უკანასკნელს არასოდეს უნდა შეხებოდა ნგრევის, განადგურების, გაპარტახების, სიკვდილის მსახვრალი ხელი. დიდი ილუზიები, არამდებიც შთაგონებით ავსებდნენ ძველ ხალხებს, რა მარტო იმის ნებას არ რთავდნენ მათ, რომ დაეპაუოფლებულიყვნენ სუსტი და წარმავალი ზემოქმედებით, არამედ თვით იმაზე ფიქრისაც, რომ ეს ზემოქმედება შეიძლება ხანმოკლე, უმნიშვნელო და მსწრაფლ-წარმავალი ყოფილიყო, და, ამრიგად, მხოლოდ იმის დასტურებოდნენ, მხოლოდ იმით მოეწოდათ თავი, რაც მათ თვალსაწიერს არ სცილდებოდა. წარმოსახვა ყოველთვის იმის მიმართ მიგვიკეცხს, რაც ჩვენი გრძნობადი აღქმის ფარგლებს მიღმა; მაშინაა, რომ მომავლისა თუ შთამომავლობის მიმართ, ვინაიდან აწმყო ყოველთვის მწირია, უბადრუკი და შეუღლდული; ამიტომაც ვერ აკმაყოფილებს წარმოსახვას, რომელიც მხოლოდ იმედებით ცოცხლობს, მხოლოდ იმით სულდგმულობს, რომ გამუდმებით რაღაცას მიაჩნდება, რაღაცას აღუქვამს თავისსავე თავს, მაგრამ ყველაზე ძლიერი წარმოსახვისათვის მომავალს უღვა-რა არ უნდა ჰქონდეს, ვინაიდან სხვაანაირი მომავალი არსამგარსია მისთვის. ამიტომაც ანაირი წარმოსახვა მხოლოდ მომავალს ელოიაყება, მხოლოდ იმისკენ იღვძის.

ძველი ხელნაკეთი ნივთებისათვის ნიშნული იყო უჩვეულო სიმკრე და სიტკიცე, განსხვავებით ჩვენი ნივთებისაგან, რომლებიც მათგან სიმკრეით და მსწრაფლწარმავლობით განირჩევიან. და ეს ხავხებით ბუნებრივი რამ გახლავთ თვითმოუყარენ⁵⁶ საუკუნისთვის. თვითმოუყარე კი იმიტომაც, რომ ყველა იმედ-გაუცრუვდა. და, მსგავსად იმისა, როგორც იმედ-გაუცრუებული კაცი, მხოლოდ თავის თავზე ფიქრობს, ამ ჩვენს საუკუნესაც აწმყოს გარდა სხვა საფიქრალი აღარა აქვს, ხოლო რა იქნება შემდეგ, არას ნაღვლობს, არას დაგიდევს. მაგრამ ის არა მარტო თვით-მოუყარეა, არამედ სულმდაბალიც, როგორც ამ თვით-მოუყარობის, ისე ბევრი სხვა მიზეზის გამოც. ან კი სულმოკლე როგორ არ უნდა იყოს ეს ჩვენი უკეთური დრო, — მშვიდი, უზრუნველი, გულგარბიანი დესპოტიზმის საუკუნე, დესპოტიზმისა, რომელსაც სისხლისღვრაც აღარ სჭირდება. სულმდაბლობას კი არც აღმატრენის თავი აქვს და აღარც კეთილშობილური მიზნების და სახვისა; მარადისობის იდეა ვერ თავსდება ჩლუნვ გონებაში, ბიწიერ კაცს კი არ შეუძლია ბედნიერებად მიანდნენ მაღალი იდეალებისაკენ სწრაფვა.

შორეულ წარსულსა და თანამედროვეობას შორის მდებარე გარდამავალი პერიოდის ნივთიერ ძეგლებს აშკარად ატყვავთ, ერთის მხრივ, ძველი ილუზიების, ხოლო მეორეს მხრივ, ახალი დროისათვის ნიშნული იმედგაცრუების კვალი. თუ დავემის პერიოდის ბარ-

ბაროსულ ნაგებობებში კერძო კიდევ საგრძნობია უჩვეულო სიმტკიცე და გამძლეობა, მხოლოდ და მხოლოდ თანადროულ ნაგებობათან შედარებით. ანდა ვის შეუძლია შეადაროს ამ უკანასკნელთა გამძლეობა მათემატიკურად საუკუნის კერძო იყო საზოგადოებრივი ნაგებობების სიმტკიცეს, განსაკუთრებით იტალიაში? რომში, სადაც ამდენია ყველა ეპოქის ძეგლები, ეგვიპტურიდან მოყოლებული და თანადროულით დამთავრებული, მათი მიხედვით შეიძლება ვიმსჯელოთ ადამიანური წარმოსახვისა თუ ილუზიების აღწევებასა და დაქინებებაზე, და არა მარტო ერთგზის, არამედ, მრავალგზის აღწევებაზეც; რასაც შეეძლოდ მოსდებოდა დაქინება და ა. შ. შეიძლება მოვიხილოთ მთელი საუკუნეები, რომლებიც წარმოსახვებზე უფრო ადრე ჩაბარდნენ წარსულს და ა. შ.; შეიძლება თვალი გადავდევნოთ არა მარტო ხალხების, არამედ, საგანთა მატერიალურების მიუხედავად სპირიტუალური თვანაზარისით განხილულ ადამიანის სულის ისტორიასაც. შეიძლება დავიწყეთ პიკა და დელ პოპოლოს ობილისკით⁵⁶ და დავამთავროთ ლუჩერნარის სახალღით, რომელიც იქვე, მის მახლობლად შენდება. „ფულს, რომელსაც ჩვენ საბურნოთების, კოლოფებისა თუ ზარდახშების დასამზადებლად ვხარჯავთ, ჩვენი წინაპრები ბოუტებსა და სტატუეტებზე ხარჯავდნენ, და თუ ჩვენ გამარჯვების აღსანიშნავად ფიფიერებს ვაწეულობთ, ისინი თლილი ქვისაგან ტრიუმფალურ თაღებს აგებდნენ“ (ალგაროტი⁵⁷, „ახრები“, ახრი 13).

იგივე მოსაზრებები შეიძლება მივსადაგოთ ლიტერატურასაც: ძველ დროში არ არსებობდა არც ბროშურები, არც ცნობის ფურცლები და სხვა მისთანანი, რომლებიც საიშობს არაინ განწერილნი, რომ გამოსვლიდან ერთი დღის შემდეგ დაასრულონ თავიანთი მწირი სიცოცხლე. თვით ისიც კი, რაც საუკველდობის დანიშნულებისა თუ საყოფაცხოვრებო საჭიროებისთვის იწერებოდა, ისე იწერებოდა, თითქმის მარადისობისთვის უნდა გაეცმო.

ციცერონი, მას შემდეგ, რაც სენატსა და ხალხს რაიმეს უჩრევედა მხოლოდ იმ მიზნით, რომ მისი რჩევა იმავე დღეს გამოეყენებინათ, ან კიდევ სასამართლოში სიტყვის წარმოთქმისა და საქმის გარჩევის შემდეგ, თუნდაც ეს საქმე უბადრუკი მემკვიდრეობის გამო ყოფილიყო აღძრული, — მაგდას მიუჭრებოდა, აღდებდა გაკვირ მოხაზულ შენიშვნებს, რომლებსაც სიტყვის წარმოთქმისას იყენებდა, დაუსრულებლად ახწორებდა და სრულყოფდა მათ ყველაზე დახვეწილი ხელიგნების წესების თანახმად და ამ სხეობა აბარებდა თავის სიტყვას მარადისობას. ასევე იქცეოდნენ აბიკალი ოპტურებიც. ასევე იქცეოდა დემოსთენეს, ვისი სახელითაც ჩვენამდე მოაღწია და დღესაც ინტერესით იკითხება სიტყვა სარლამენტის შესახებ, მაშინ არღვისაც დღევანდელ სამრამენტებზე წარმოთქმული სიტყვები არავის არ აინტერესებს, არავინ არ კითხულობს და ორიოდ დღის შემდეგ დავიწყებას ეძლევა; — ნავსებით სამართლიანდაც, ვინაიდან თვით მათ წარმოთქმულთაც არ ჰქონიათ არც იმის სურვილი და არც პრეტენზია, რომ მათ სიტყვებს უფრო დიდხანს გაეძლოთ, და არც თავი შეუწყუბით ამანზე ზრუნვით.

ბერძენი ტრაგიკოსების, ისევე როგორც სხვა ძველი პოეტებისა თუ მწერლების ქმნილებებში ვერსად

შეხვედები იმ წვრილმანებზე, ვნებებისა თუ ხასიათების გამოწველით აღწერებასა და თანდათანობით განვითარებებს, რომლებიც ნიშნულია თანამედროვე დარამების, აგრეთვე ლექსებისა თუ სხვა ნაწარმოებებისათვის; არა მარტო იმიტომ, რომ ძველები ამაჟრად ჩამოუვარდებოდნენ თანამედროვეებს ადამიანის გულის ცოდნაში, რაც ყველას კარგად მოეხსენება, არამედ იმიტომაც, რომ პირველი დიდ მნიშვნელობას აჩაჩებდნენ წვრილმანებს და ნაკლებად ზრუნავდნენ მათზე, მეტიც, ეიზოზობოდან და ერცხვინებოდან კიდევ ისინი; სიზუსტისაკენ სწრაფვაც და წვრილმანების გამოკლებაც ისევე უცხო იყო მათთვის, რამდენადაც ნიშნულია თანამედროვე ავტორებისთვის.

გვამც არ იყო. თანამედროვე ავტორები იმით ცდილობენ თანაგრძობის გამოწვევას მკითხველს თუ მაყურებელში, რომ დრამის გმირებს ამსჯავდნენ და, ამრიგად, აიძულებენ მათ, ამ გმირებში, მათი გულის ფეთქვაში, გრძობებში, ბედის ტრაღედიაში და ა. შ., როგორც კიკალა სარკეში, თავიანთი თავი იცნონ, თავიანთ თავს უშვირონ და საკუთარ გულს, საკუთარ გრძობებს, საკუთარ აზრებს, საკუთარ უბედურებას, საკუთარ ბედის ტრაგედიაში თუ საკუთარ განცდებს დაუკვირდნენ. შეიძლება დაბეჭდვითი იტიქვას, რომ ბერძენი ტრაგიკოსები განზრახვა, განსაკუთრებით, მათ შორის ყველაზე ძველები, სრულიად სხვა და, გარკვეული აზრით, საპირისპიროც კი იყო. ამნაირი ზემოქმედება მტრისმეტად სუსტია, უწინშეწლი, ღრმად დაფარული და დახვეწილი, რათა ძველ პოეტებს ზემოხსენებული გზა აერჩიათ, ხოლო მსმენელებს შეეგრძნოთ იგი, არადა შეგრძნების შემდეგ მღელვარება განედგადათ. როგორც ეს ნიშნულია ნაკლებად განაწლებული ხალხებისა თუ ეპოქებისათვის, მაყურებლები ეძებდნენ, პოეტები კი ცდილობდნენ, რადაც უნდა დასტანდოდათ, თავიანთ დრამებში მიეღწიათ უფრო მშაფრი, შთამბეჭდავი და გამაოგნებელი ზემოქმედებისათვის, გამოეხატათ უფრო მძაფრი და ბო-ბოკარი ვნებები, მოეხდინათ უფრო წარუშლელი შთაბეჭდილება, მაგრამ, ამავე დროს, უფრო ნაკლებად შინაგანი, ნაკლებ სულიერი და უფრო მეტად გარეგნული, საგნობრივი თუ ნივთიერი. ბერძენი ტრაგიკოსები ვნებებსა თუ უბედურებებში ეძებდნენ უჩვეულობას და განსაკუთრებულს, თითქმის ისევე, როგორც დღეს იქცევა ლორდი ბაირონი (თუმცა ის გაცილებით უფრო იცნობს ერთთაც და მეორეთაც), მაშინ როდესაც თანამედროვე ავტორებს, რომლებიც ცდილობენ თავიანთი გმირების ვნებები თუ უბედურებანი მსმენელებისას დაამგვანონ და, ამრიგად, ამ უკანასკნელთათვის უფრო ახლოდელი და გასაგები გახადონ ისინი. — სრულიად საპირისპირო რამ მოეთხოვებოდა... საზინელი, არანაზად და არ გაგონილი უბედურებანი, ბედის უკუღმა ტრაგედია, უმძიმესი დანაშაული, განუმეორებელი ხასიათები, ბუნების საპირისპირო ვნებები, — აი, ბერძენი ტრაგიკოსების საყვარელი სიუჟეტები. ალბათ, ასეთი იყო მათი განზრახვა, თუმცა არჩევანი, გამოჩაგონი, მიგნებები ყოველთვის როდღ შეესატყვისებოდნენ ჩანაფიქრს, ან, უფრო სწორად, იქნებ კიდევაც შეესატყვისებოდნენ, მაგრამ ხან უფრო მეტად, ხანაც უფრო ნაკლებად. ვის ქმნილებებში — მეტად, ვისაში კიდევ — ნაკლებად. მაგრამ თუ ზოგადად და, ვიმეორებ, უწინარეს

ყოვლისა, უძველეს ბერძენ ტრაგიკოსებზე ვითარაკებთ, ისინი უპირატესად ეძებდნენ ზედამართებ სიკვლეს თუ ბიწიერებას, დანაშაულსა თუ გმირბას, წარმეტებასა თუ უბედურებას და უბედურებას, ერთიან ისინი, მაშინ როდესაც თანამედროვე ტრაგიკოსები ეძებდნენ საკუთრივ დანაშაულს სიკვლეს თუ ბიწიერებას და სხვა მისთანათ, რასაც კი შეიძლება მიაკვლიონ ამ ცხოვრებაში. ამიტომაც მიმართავდნენ უმეტესწილად მითით თქმულებებს, ამატომაც ჰქონდათ სათანადო სიტყვა და ამიტომაც შეიძლება სათანადოდ მსახობები. ასე რომ, არა მარტო სიუჟეტი, არამედ მისი თავისებური დამუშავებაც, მოქმედების განვითარებაც, კანონის გასკვნაც და გახსნაც პოეტისა და მისი მსმენელების მიზნის შესაბამისი უნდა ყოფილიყო; ხოლო მსმენელთა მიზანი ის იყო, რომ განეცადათ, პოეტისა კი — ის, რომ განეცადებინათ მათთვის ყველაზე ცოცხალი, ყველაზე პოეტური დრამისა და ა. შ. ამიტომაც ყველა ცალკეულ ეიზოზოს მოეთხოვებოდა ამნაირი მიზნისა და ამნაირი დრამის ბუნების შესაბამისობა; ესკილემ მიტომაც გამოიყვანა სკენაზე ერთნების (ეიგმენიდეზოი), რომელთა დანახაზეც ქალებს გული მისდიოდან, ბავშვებს კი სისხლი ეურიზოდად ძარღვებში (იხ. ფაბრიციუსი, პარტელემი¹⁸ და სხვ.). ამიტომ ადგილის, დროის, დრამაში აღწერილი ზნე-ჩვეულებების მიხედვითაც მაყურებლისათვის ესოდენ შორეული იყო ყველა ეს სიუჟეტი, თუმცადა ისტორია, არა მარტო მთელი ხალხისა, არამედ მშობლიური ქალაქისაც, და არა მარტო მშობლიური ქალაქისა, არამედ მათი დროისაც, ბერძენ დრამატურგებს ესოდენ უხვად სთავაზობდა პოეტური სიუჟეტებს და ა. შ. აქედან — ათანაირი შეცოდება სამართლის წინაშე, ნახტომები, მოულოდნელობანი (თუმცა ყოველივე ამაში ნაკლები იყო ხელოვნებობა და მრავალფეროვნება, ვიდრე ჩვენს თანადროულ დრამებსა თუ რომანებში, რომელთა სიუჟეტს მათურ ინტრიგაზე აგებული, მოქმედების მსვლელობაში ღმერთებისა თუ ნახევარღმერთების გამოდებულობა ჩარევები და ა. შ. თანამედროვე დრამატული პოეტები, ისევე როგორც დანარჩენი მწერლები, რომანების მოზველები და ა. შ.; უწინარეს ყოვლისა, ცდილობენ ზემოქმედება მოახდინონ გულზე, ძველი დრამატურგები, ისევე როგორც ძველი მწერლები, წარმოსხავენ. ეს აღვირვება, რომლის სისწორესაც ვერავინ უარყოფს, სავსებით საკმარისია, რათა ვიმსჯელოთ იმაზე, თუ რამდენად განსხვავდებიან, თავიანთი არჩივთ ძველი და ახალი დრამები ერთმანეთისგან, რამდენად განსხვავებული საზომით უნდა მივუდგეთ ერთთაც და მეორეთაც და რაოდენ უაზროა მათი ურთიერთშედარება, თითქმის ისინი სიტყვიერების ერთსა და იმავე უარს ეკუთვნოდნენ, რაც აშკარად არ არის სწორი. ძველი მწერლები მხოლოდ ერცხ მიელტვოდნენ: მაყურებლის მზერისა თუ წარმოსახვისთვის მოევიდნათ ცეცხლისმფრქვევლი ვულკანი, ან ბუნების სხვა რამ საზინებელია თუ სტიქიური უბედურებები, რასაც საერთო არა აქვს რა იმისთანადაც მათ უშვიროს. ამიტომ ისინი ვკიცხავდნენ იმ უბედურებებს, დანაშაულობებს, ვნებებსა თუ საგმირო საქმეებს, რომლებსთვისაც მაყურებლებს შეეძლოთ ისე ემზარათ, როგორც უშვირენ თავზარდამცემ მტეორებს, რომლებიც მხოლოდ დანანახვად

არაან საშინელი, ისე კი არავის უქადიან ჩაღაც სა-
შინელს, — და, ამრიგად, მივლით სიამოვნება, რა-
საც ყოველთვის გვანიჭებს განსაკვირვებელი და საშ-
ინელი, თუკი მას არ შეუძლია რაიმე გვაწვდის ჩვენ
ამასთან, ისინი ვერ პოულობდნენ და არც ევალეობ-
თა: ეპოვათ რაიმე მსგავსება ამ უბედურებასა და
თავიან უბედობს, ან კიდევ, თავიანთ მსგავსათა თუ
მოყვასთა უბედურებას შორის.

ამ შინიშენიდან შეიძლება დავსკვნათ, რა არის
იმის მიზეზი, რომ ძველ ტრადიციებში, ბევრს ეძ-
ებოთ (თუმცა ძველ არ დაკვირვებამ), გერსად იპ-
ოვით იმ წვრილმანებას და იმ სიხუსტეს მხატვრულ
აღწერებში, ვნებათა თანდათანობით განვითარებაში,
გმირების ქცევასა თუ ხასიათებში, რაც ნიშნულია თა-
ნამედროვე დრამებისათვის.

ეს დაკვირვებები შეიძლება მივუსადაგოთ ძველ
კომედიებსაც. უწინარეს ყოვლისა კი იმათ, რომლებ-
საც თავდაპირველად დგამდნენ ათენში და რომლებმაც
სწორედ ამის გამო მიიღეს სახელწოდება „ძველი“,
„არქაული“.⁵⁹ მიზნად არც ეს უქანსკენელი ისახავდ-
ნენ იმას, რომ მათურბლებსათვის დაეახლოვებინათ
და მათი მსგავსი გაეხადათ ღვაინათ გმირები, იმი-
თი გამოიწოდების, ესე იგი, იმ მათურბლების გარ-
და, რომლებიც თვითონვე გამოჰყავდათ განზრახ გა-
შარებული სახით. ისინიც ცდილობდნენ, უწინარეს
ყოვლისა, წარმოსახვაზე მოეხდინათ ზემოქმედება,
რაც სრულიად უცხოა არა მარტო თანამედროვე, არა-
მედ იმ კომედიისთვისაც, რომელსაც საბერძნეთში
„ახალი“ („ნეა“)⁶⁰ ანუ „მეორე“ („დედეტრა“) ერქვა.
მე ვაგლისხმობ მეჩანდრეს მთარგმნელს — ტერენცი-
უსის⁶¹ კმნილებების მსგავს კომედიებს, ტერენციუს-
ისისა, რომელიც პირველობდა ამ უნარში. აქედან —
ძველ კომედიებში უცნაური, არაბუნებრივი, პოეტურ-
ი, ფანტასტიკური გამოწავლობა, ალექსანდრიული მო-
ქმედი პირები, მაგალითად, „სიმილიდრე“ და სხვა მის-
თანაი; დრუბლები, ფორნალები, ბაუკაბი;⁶² აქე-
დან — ერთმანეთზე დახვავებული შეუსაბამიანი, უც-
ნაურთობი, დვთაებები, სასწაულები და ა. შ. ძველ
კომედიები „მოქმედებად“ („დრამატა“) კი არ გვევ-
ლინებოდნენ, ამ სიტყვის საკუთარი გაგებით, არამედ
მახვილგონიერებით სავსე სატირებად თუ სატირულ
ფანტაზიებად, რომლებიც დრამატული ფორმით, დია-
ლოგებით იყო გადმოცემული. ისინი ლუციანეს სატი-
რებს მგავანა, რომლებიც ბევრი პირთა მოვლავონებენ
ძველ კომედიებს სიგრისს, მოქმედ რამთა სიხრამლი-
სა და დეტალების, ერთის სიტყვით, შინაგანი თვის-
ებების კი არა, იმ გარეგნული, შემოხვევითი და თვი-
ნებურის წვრილმანების გამოკლებით, რომლებსაც სა-
ტიროთ არა აქვთ რა სიტყვიერების ამ უნარის არსთან.

ეპიკოსი პოეტის (ისევე როგორც მისი მსგავსე
პოეტების) მიზანი ის კი არ არის, რომ ამავი მოვ-
ლოთბრის, არამედ ის, რომ მოვლენები ავიყვიროს.
ავადლევის, სახეების ტუქვობაში მოვაცქიოს, ვნე-
ბით აგავსოს, სული აამაღლოს, გზნებით აღანთოს,
ხალხს ზნობა წრფელი გზით წარმართოს, სიმაჰყე,
სიქველე, სიმხნვე, დიდების წუწურავილი, მათუროს
სიყვარული ჩავინერგოს, საგმობი მგმოს და საქები
აქოს. მეტოქიების სულისკვეთებით გავმსჭვალოს,
თავისი ხალხის, წინაპრების, გმირების დეწლი აღი-
ღოს და ა. შ. მხოლოდ ყოველივე ეს ერთად, ან ნა-
წილობრივ მაინც, და არა თბრობა, — აი, რა უნდა

იყოს ეპიკოსი პოეტის ქეშმარიტი მიზანი; თუკი
თავი ისე უნდა ეჭიროს, თითქოს მისი ნამდვილი და
ქეშმარიტი, ან, ყოველ შემთხვევაში, უმაჯობელი მი-
ზანი მაინც სხვა არა არის რა, თუ არა თბრობა.⁶³ მის
ზიის სახელს ალბათ, არც კი იმსახურებს ის პოემა,
რომელიც მხოლოდ ამავეს მოგვეთბრობს, ესე იგი,
რომლის მთელი ზემოქმედება იმაზე დაიყვანება, რომ
ლირო ცნობისმიერაგოსა უღვიძებს მიოხვევლს და
ჩახლართული ინტრიგით, ან ნებისმიერი სხვა სასუა-
ლებით ასაზრდოებს მას. ეს, უმაღ, ნოველთა ვინე
პოემა, თუკია მისი მოქმედება შეიძლება კეთილ-
ბილურიც, ანალეგულიც, მომხიბლავიც და ა. შ.
იყოს. ასეთია, მაგალითად, „გამოჩნერებული ორლანდო“,
„რინაზიდეო“⁶⁴ და სხვ. ასეთია უკვე ის პოემაც,
რომლებშითა თვითად ბოლოშია აყვლი უცნაური გა-
მონაგონი თუ თქმულეზა ჩაწული, ანდა რომლებიც,
ნამდვილ პოეტიკის მსგავსად, შიდადასეგ ამ უცნა-
ური გამონაგონითა თუ თქმულეზითაა შემოვლი. ზო-
გჯერ მთლიანად ან თითქმის მთლიანად პოეტურ გა-
მონაგონთაგან შემდგარი პოემაც მხოლოდ და მხოლო-
დ ამავს მოგვიბრობს. მაშინ მას, არცხეიად, აღ-
არც კი ეთქმის პოემა, ვინაიდან პოეტიკის მასის თავის
ქეშმარიტ და მთავარ მიზნად იმას სახავს, რაც მის-
თვის მხოლოდ მეორეული, მოჩვენებითი მიზანი უნდა
იყოს. მე ვაგლისხმობ თბრობას. მაგრამ თვით ის პო-
ემებიც კი, რომლებიც, პირიქით, ვრცელი აღწერებით,
ზნეობის, პოლიტიკის თუ სხვა მისთანათა თემებზე
გაქიანებული მსჯელობებით, ტრადიციითა თუ სენ-
ტენციებით, გმობითა თუ ქება-დიდებად, დამარწ-
მუნებთი თუ გადამარწმუნებელი სიტყვებით არის
სავსე და ა. შ., აგრეთვე არ შეიძლება მიჩნეულ იქ-
ნენ ეპიკურ პოემად, ვინაიდან პოეტიკითა ამაყად
ამედავებენ იმ მიზნებს, რომლებიც არავისთვის არ
უნდა გაეზილით.

ერთგან მე უკვე ვილაპარაკე თანხლები იდეებ-
ზე, რომლებიც უშუალოდ უთავზირებდნენ მნიშვნე-
ლობას, საკუთრივ ბერის თუ სიტყვების სხვა თვი-
ნებებს და რომლებიც მნიშვნელოვანწილად განაპირო-
ბებენ იმ ზემოქმედებას, რასაც ჩვენზე პოეტური, ორ-
ატორული თუ სხვა ხელოვნების კმნილებები უნდებ-
ნენ. აქედან გარდუვალად გამოიღინაგობს შემდეგი
დასკვნა: ერთი და იმავე ლექსის, სიტყვის, ბჭკარის,
ფრაზის, ვაგლითქმის, ნაწარმოების ნებისმიერი, ყვე-
ლაზე ვრცელი თუ ყველაზე მცირე ნაწილის ზემოქ-
მედება, — უწინარეს ყოვლისა, მე ვაგლისხმობ მათ
პოეტურ ზემოქმედებას, — ყოველთვის უსასრულოდ
ცვალებადი იქნება იმის მიხედვით, თუ ვინ არის
მსმენელი ან მოთხველი და როგორია მისი სულიერი
განწყობილება, ანდა ის მდგომარეობა, რომელშიაც
ამჟამად, ესე იგი, ნაწარმოების აღქმისას იმყოფება.
რადგან ეს თანხლები იდეები, თვით სიტყვები-
სა და ფრაზებისაგან დამოუკიდებლად, შეიძლე-
ბა უსასრულოდ განსწავდებოდნენ ურთმანეთის-
გან აღმიაჩნათ ზემოხსენებული სხვადასხვაობის შე-
საბამისად. ზუსტად ასევე, ბევრი სხვა რამის, ან,
შესაძლოა, ყველფრის პოეტური ზემოქმედება უსა-
რულოდ ცვალებადი იქნება აღმიაჩნებისა და გარემო-
ებების მიხედვით. მე ვაგლისხმობ ნებისმიერ გარე-
მოებას, წარმავალს, წარუვალს და ა. შ. ასე მაგალი-
თად, ბუნების ერთი და იგივე სურათი შეიძლება
სრულიად სხვადასხვანაირ ზემოქმედებას ახდენდეს და

ახდენს კიდევ მაჟურებელზე, მათი ზემოხსენებული სხვადასხვაობის მიხედვით: ვთქვათ, ეს სურათი, ან ეს ხელი ვილაცის თვის შრომობლიურ სოფელს ავონებს, ვილაცაში ბავშვობისდროინდელ მოგონებებს აღძრავს, ვილაცის სულში ამა თუ იმ ვნებას აღძრავს და ა. შ. იგივე მსჯელობა შეიძლება სიტყუებსა და მათი ერთობლიობით განსაზღვრულ სტილზეც, მათ თავის-ებურებებსა და განსხვავებულად შეიძლება გავრცელდეს, და მაინც ჩვენი შედარება დროული და მრავალმხრივად მოგვეჩვენება.

ყოველივე ეს შეიძლება მიესადაგოს იმასაც, რაც ჩემს მიერ ერთხელ უკვე ითქვა იმის შესახებ, თუ რა-ოდენ ბუნებრივია მსჯელობათა გარდუვალი სხვადასხვაობა უკვეთვის, როცა ადამიანები ახსენებენ ნაწარმოებების ღირსებებს, რადგანაც თვით ამ უქანას-სწელთა შემოქმედება, თავისი ბუნებით, გარდუვალად განსხვავდება ერთმანეთისგან (შურაზე, უმეცრებასა და სხვა თანაებზე რომ აღაღაფროთ ვთქვათ, რომელიც-მაც, თვით ადამიანთა მანერების წყალობით, მთლიანად ცვლიან მსჯელობის არსს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მაინც ბუნებრივნი და გარდუვალნი არიან), — და რამდენადაა დამოკიდებული მწერლობისა თუ მწერ-რების დიდება ურთივე სხვადასხვა გარემოებასა და მათ ურთიერთდამოხვევაზე. მწერლის ხელოვნება და-იყვანება და უნდა დაიუყვანებოდეს კიდევ შემდეგ-ზე: მას მართებს ზოგადად და მახლობლად მაინც უკ-ვირდებოდეს იმას, თუ რანაირ შემოქმედებას ახდენ-ენ და რანაირ დიდებს იწვევენ — ყოველთვის თუ უმე-ცრულიად — ესა და ეს სიტყებით, მათი ასეთი თუ ისეთი ურთიერთწერწევა, ამნაირი თუ იმნაირი ხმა-რება საერთოდ — მკითხველთა თუ მწერლის თანა-მემამულეთა უზრაველისაში, მთლიანად და კერძოდ — იმნაირ ვითარებაში, რომელშიც უკვლავ ზიარად ვხვდებით თვითივე მათგანს და რომელიც უკვლავ ჩვეულებრივია მათთვის ბუნებით თუ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ღრმად ფესვადგმული ჩვეების ძალით. უკვლავ მეტად აქებენ და აფასებენ იმ მწერლების ნაწარმოებებს, რომლებმაც შესძლეს უფრო უკეთ და უფრო სრულყოფილად შეესხათ ხორცი ყოველივე იმისათვის, რაც ზემოთ ითქვა, თანმიმდევრულად მხ-ედობდნენადაც ამ დაკვირვებით, სარგებლობა მიე-ღოთ მათგან, საქმეში გამოყენებინათ ისინი და მათ-თვის მიესადაგებინათ თავიანთი სტილი, — და არა იმ მწერლებსა თუ იმ ნაწარმოებებს, რომლებიც თა-ნაბრად მოსწონს უკვლას (და არა მარტო თანამემუ-ლებებს, ყოველთვის და ყოველნაირ ვითარებაში), და რომლებიც ყოველთვის ერთნაირ შემოქმედებას ახ-დენენ, ვინაიდან ეს საერთოდ შეუძლებელია მოკ-ვდათათვის და სინამდვილეში ვერცერთი პოეტი, ვერ-ცერთი მწერალი, ვერცერთი წიგნი თუ სტილი ვერ აღწევს ამას, არც არასდროს მიუღწევია და ვერც ვერ-ახსდროს მიადრევს.

იგივე დაკვირვებები უნდა მიესადაგოს ადექვატ-ური თარგმანის სიძნელეს და შეუძლებლობას, იმას, რომ ნებისმიერი წიგნი ბევრ რამეს კარგავს თვით უკვლავ კარგ თარგმანშიც, იმას, რომ სრულყოფი-ლი თარგმანი საერთოდ შეუძლებელია, რომ თვით ეს ცნება ლოკალური წინააღმდეგობის შემცველი გახლ-ავთ, და რომ წარმოუდგენელია ასე თარგმნოს, უწი-ნარეს უკვლობს, ის წიგნები, რომლებსა მთავარ ღირ-სებას და თვით მთელ ფასეულობასაც სტილი და სიტ-

ყვიერი სრულქმნილება განაპირობებს, რითაც, არც-ბითად, ამოიწურება მკითხველზე მათი ზემოქმედება, ხოლო ასეთია ყველა, ან თითქმის ყველა ქვეყნის ქმნილება, სულერთია, პოეტური თუ პროზაული დაკვირვებები შეიძლება კიდევ უფრო შორს განავ-რცოთ, თუ გავისწინებთ ილიათა მთელს მრავალფერ-ოვნებას, რაც თან ახლავს ერთ, ერთადერთ სიტყვას და ა. შ. ეს ეგვი, ერთი და იმავე ნაწარმოების ზე-მოქმედების მთელს მრავალფეროვნებას და სხვადას-ხვაობასაც, უპირატესად, დროის, ხალხის, თანამემუ-ლებებისა თუ უცხოელების, მეტად თუ ნაკლებად შო-რული შთანთქმებისა და ა. შ. მსჯავრი განაპირო-ბებს, ამიტომ შეუძლებელია, რომ ამა თუ იმ ქმნი-ლებამ, თვით ყველაზე შთამბეჭდავმა, ახსველი და სრულყოფილმა, დღეი ხნით მოხვედრის სახელი და დიდება; მით უმეტეს, შეუძლებელია, რომ ეს სახე-ლი და დიდება უკვლავ და ყოველთვის ერთნაირი იყოს, როდენობრივადაც და თვისობრივადაც, რად-გან, უკვლავებს რომ თავი ვაწყობთ, შეუძლებელია სრულყოფილად ითარგმნოს რაიმე ძველი ენებიდან ახალზე, ან ერთი ახალი ენიდან — მეორეზე, როგორც ზემოთ ითქვა. ეგვიც არ იყოს, ანგარიში უნდა გაეწიოს მკითხველთა ურთიერთგანსხვავებასაც, რაც საუკუნე-ეების, წინ-ჩვეულებების, პავის, ქვეყნების და ა. შ. სხვადასხვაობითაა გამოწვეული.

ვინც მხოლოდ გონებით, წარმოსახვისა და გარწო-ბების უკვლავარი მონაწილობის გარეშე იკვლევს ბუნებას (სწორედ ასე იქცევა ბევრი გერმანელი რო-გორც მეტაფიზიკური, ისე პოლიტიკური ფილოსოფი-ის დარგში), დიდებულად განაზოცილებს იმას, რაც აღინიშნება სიტყვით „ანალიზი“, ეს იგი, დაუფოს, დაანაწევრებს და დააუცმატებს ბუნებას, მაგრამ ვერ-რასოდეს ვერ შესძლებს კვლავ ერთ ახალ და მის შერ-წყმას და შენივთებას, ანუ, რაც იგივეა, თავისი ანა-ლიზიდან და თავისი დაკვირვებებიდან — რაიმე მნი-შვნელოვანი დასკვნის გამოტანას, ვერც მათ განზო-გადებას და ვერც მათგან რაიმე თვალსაჩინო შედე-გის მიღებას, ხოლო თუ მაინც ეცდნება ამას (დღეი კი უკლებლოდ ყველა ცდილობს), თავიდან ვერ აცი-ლებს უბეშ შეცდომებს, რასაც ყოველი ფიჭის ნაბ-იჯზე ვხედავთ კიდევ სინამდვილეში. მე მზადა ვარ ისიც თუ დაუფოს, რომ თავისი ანალიზის წყალობით ის შესძლებს თვით უმცირეს შემადგენელ ნაწილაკე-ბად დაშალოს და დაანაწევროს მთელი ბუნება და ცალ-ცალკე შეიცვოს თვითივე მათგანი, მაგრამ ბუნების მთლიანობა, მისი ყოველი ნაწილის მიზანი, მათი კავშირი ერთმანეთთანაც და მთელს სამყაროს-თანაც, ბუნების ქემშპირიტი და უღრმესი წარბევი, ყველა მისი წინასწარგანსაზღვრულობა, მისი არსე-ბობის საპოლოო მიზანი, მისი მიზეზი, კერძოდ, მიზე-ზი იმისა, თუ რატომაა ასე აგებული მთელი ბუნება და რატომ ააგო ეს თავისი ნაწილები (ხოლო ყო-ველივე ეს უნდა იყოს ფილოსოფიის მიზანი, ვინაი-დან მხოლოდ ამას უკავშირდება ყველა უმნიშვნელო-ვანსი და უკვლავ არსებითი ზოგადი ქემშპირტი-ბა), — სამუდამოდ ადვირული დარჩება მისთვის, ვინც მარტოდენ ანალიზით, მარტოდენ გონების მეშვე-ობით იკვლევს ბუნებას. ამნარად გათიშული ბუნება არაფრისა და განსხვავდება მკვდარი სხეულისაგან. წარ-მოვიდგინოთ ახლა, რომ ადამიანები კი არა, ჩვენ-თვის ცნობილი ყველა სულდგმულისაგან განსხვავე-

ბული არსებები ვართ, მაგრამ გონება კი ადამიანე-
ბივით გვიჩინის. დავუშვათ, რომ ჩვენ, ვისაც არასო-
დეს განიხავს ადამიანი, არც სინამდვილეში არსებუ-
ლი სხვა რამ ცხოველი და არც არაფერი ვცხმენია
მათზე, გასაკვირად მოგვიტანეს გვამი — მკვდარი ადამი-
ანის სხეული; დავუშვათ ისიც, რომ გაკეთის გზით
ჩვენ შევძლებით ერთობლივის მიყოლებით შეგვეცნო
მისი ყველა უმცირესი ნაწილი, ხოლო შემდეგ, ქიმი-
ური ანალიზის საშუალებით, აღმოგვეჩინა მისი ყვე-
ლა შემადგენელი ელემენტი; ყოველივე ამის მიუ-
ხედავად, განა შევძლებდით შეგვეცნო, გავგებოდა და
დაგვედგინა მათი დანიშნულება, მოქმედების პრინ-
ციპი, მოვალეობა, თვისებები, მთელი სხეულისა და
მისი ნაწილების არსი, ან უპასუხებელია თანაფარდობა
როგორც ერთობის, ისე მთელის მიმართ, მათი მი-
ჯანი, აღნაგობისა თუ წესრიგის აზრი, თუძეცა ჩვენ
თვითონ დავანაწევრეთ, ჩვენივე თვალთი ვიხილოთ
და, შესაძლოა, ჩვენი ხელთაც მოვსინჯეთ თვითუ-
ლი მათგანი. რა კერძო დასკვნა, ან რა ზოგადი შედე-
გი გამომდინარებოს ამ წესრიგიდან თუ ამ მკვდარი
სხეულის ნაწილთა ერთობლიობიდან? რა არის ამ ერ-
ოზობის მიზანი; ერთის სიტყვით, რა არის ამ სხე-
ულის სიცოცხლე? განა მოვახერხებდით იმის დადგე-
ნას, ცოცხალი იყო თუ არა იგი ოდესღაც, ან საერთოდ
შეეძლოთ კია სიცოცხლე? თუკი ჩვენივე საკუთარი სი-
ციცხლიდან ვერ შევძლებთ რაიმე დასკვნის გამოტა-
ნას, და თუ ვერაფერს, გარდა ცოცხლისა, ვერ ჩასწვდე-
ბა სიცოცხლის არსს, განა ამ მკვდარი სხეულის ღრმა,
სრულყოფილი და ამომწურავი ანალიტიკური ცოდნა
რამიშეი გვაგვადგება, ან გარკვეულ წარმოდგენას შე-
გვიძინებს იმაზე, თუ რა არის სიცოცხლე? ანდა იმა-
ზე, თუ როგორი იყო ეს სხეული სიცოცხლეში? განა
ჩავევლებით, ან შევაცნობთ იმას, თუ ვინ იყო, ან
რა იყო ცოცხალი ადამიანი? ან მისი გარეგანი თუ ში-
ნაგანი სიცოცხლის ფორმას? შე შეგონია, ყველა ასე
ნამოიგებს; ვერაფერსაც ვერ შევცნობთ, ხოლო თუ
ვარაუდების გამოთქმას მოვევლებივ, ათასი მილით დავ-
შორდებით ქუშმარბიტებს; შეგვიძლია თამამად ჩამო-
ვიდეთ სანაძლეობაც — მოგვებს მილიონი შანსი
გვაქვს ერთის წინააღმდეგ — რომ თუ ვინაღ უთვალა-
ვი ვარაუდი გამოვთქვათ, მაინც ვერაფერს მივხვდე-
ბით; თუნდაც ამომწურავად შევისწავლოთ და შევიმეც-
ნოთ მკვდარი სხეული, ჩვენი წარმოსახვა ვერ გას-
ცდება ცდით შემენილი ცოდნის ფარგლებს და, ამ-
რიგად, წარმოდგენაც არ გვექნება, რომ ის ოდესღაც
სულ სხვაანაირი იყო და არა ისეთი, როგორსაც ამაგა-
მად ვხედავთ; დაბ, ახრალაც არ მოგვივა, რა იყო
მისი გარდავებული სიცოცხლე, ან, საერთოდ, ცოცხალი
ადამიანი. ამ ვარაუდს ჩემს მსკელობას მივუსადაგებ
და ვიტყვი, რომ შეუძლებელია შევიცნოთ ან მივხვ-
დეთ, თუ რა არის ცოცხალი ბუნება, როგორია მისი,
ისევე როგორც უოველი საგნის არსებობის ფორმა,
მათი მიჯნური და შედეგი, მათი მსველეობა, მიმდი-
ნარეობა და მოძრაობა, მათ მიჯანი თუ მიზნები, მათი
ზრახვები და მათი ბედი, როგორია მათი არსებ-
ობის ქუშმარბიტი დანიშნულება, ერთის სიტყვით, რო-
გორია ბუნების სული. ერთხელაც ვაგიშვორებ: შეუ-
ძლებელია რაიმე შევიცნოთ, რაიმეს მივხვდეთ, თუ-
კი შევისწავლით მხოლოდ მის სხეულს, მას შემდეგ,
რაც ზუსტი და გულმოდგინე მატერიალური ანალი-
ზის საშუალებით დავშლით და სათითაოდ განვიხილ-

ავთ მის ყველა ზეგობრივ მხარესაც. მატერიალურად
გზობ და ამ საშუალებით არამცოთ ამრწურავად,
წარმობრივაც ვერ შევიტყობთ რასმე. შეიძლება და
ბეჭითებით ვამტკიცოთ, რომ ბუნება, ანუ სხეულები
ყვებით რომ ვთქვათ, ყოველი საგნის ერთობლიობა
ინიარადაა აებებული და მოწყვრიებული, რომ პოე-
ტიური ზემოქმედება მოახდინოს, ან უფრო ზუსტად,
მისი წესრიგაცა და აგებულებაც საიმისოდაა გამოიწუ-
ლი. რომ თავისი მთლიანობით — ზოგადსა და უნი-
ვერსალურ, ხოლო თვითელით თავისი ნაწილით —
კერძოსა და პოეტურად განსაზღვრულ პოეტურ ზე-
მოქმედებას დაუქვემდებაროს ყველა ჩვენგანი. მაგრამ
ვერცერთ მის ნაწილში ვერ ვპოვებთ რამე პოეტურს,
თუკი ერთმანეთისაგან ვავაკოვლებთ და მატერია-
ლურ ზუსტი გეომეტრიული სულისა თუ გონების შუ-
ჭე საითათოდ განვიხილავთ თვითელ მათგანს. ვერ-
ავითარ პოეტური ვერ აღმოვანებთ ვერც ბუნების
ამა თუ იმ იარაღში, ვერც მას ძალმოსილებით, ვერც
მის შინაგანსა თუ გარეგან ზამარებში, ვერც მის
ქნადაობასა თუ ქმედობაშით, თუკი ყოველივე ამას
განვიხილავთ ცალ-ცალკე, ერთმანეთისაგან განზოლო-
ბებით; დაბ, ვერავითარ პოეტურს ვერ აღმოვანებთ
გაოქმულ, გამოვიგნულ, დანაწევრებულ, ცივ, მკვდარ,
უსული და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სითქოს ანა-
ტიმისტის დანის ქვეშ მწოლარე ან მეტაფიზიკის
ქიმიურ ბრძმედში მოქცეულ ბუნებაში, მეტაფიზიკო-
სისა, რომელიც თავისი ჭრეტითი შემცენებისა, კლუ-
ვა-ძიებისა და, ასე ვთქვათ, მეცნიერული ცდების
ჩატარებისას მხოლოდ ერთ საშუალებას, ერთ იარაღს,
ერთადერთ ძალას იყენებს — ცივსა და წმინდა გონე-
ბას. მაგრამ წმინდა გონებასა და მათმეტიკას არავი-
თარი პოეტურის აღმოჩენა არ შეუძლიათ. ვინაიდან
ყოველივე პოეტური შეიძლება უფრო შევიცნინოთ,
ვიდრე შევიცნოთ და აზრით ჩავევდეთ, ანუ, სხვა სიტ-
ყვებით რომ ვთქვათ, მისი შეცნობაცა და წვდომაც
მხოლოდ შეგარძნების წყალობითაა შესაძლებელი, შე-
უგარძნობდაც კი არც მისი შეცნობა შეიძლება და
არც წვდომა. მაგრამ არც წმინდა გონებასა და არც მათ-
ემეტიკას შეგარძნების უნარი არ გააჩნიათ. ყოველი-
ვე ზემოთქმულია აღმოჩენაც და გაგებაც წარმოსახ-
ვისა და გარძნობელობის საქმე გახლავთ; მხოლოდ მათ
შესწევთ ამის ძალა, ვინაიდან ჩვენ, წარმოსახვისა და
გარძნობელობის უნარის მქონენი, ნაწილი ვართ იმ
ბუნებისა, რომელსაც ვიკავებთ, და გონება კი არა,
მხოლოდ ეს ჩვენი უნარი ეთვისება ძარმონიულად ბუ-
ნების პოეტურ ასპექტს, ამიტომაც მას უფრო ეიოლ-
ება ბუნების შეგარძნება, ვიდრე გონებას — მისი შეც-
ნობა და აზრით წვდომა. ხოლო თუ შეგარძნება და
ამის წყალობით ყოველივე პოეტურის შეცნობა მხო-
ლოდ წარმოსახვისა და გულის საქმეა, მასმასადამე,
მატერიალურ მათ შეუძლიათ და მათვე მართებ სი-
ციცხლის, ბედისწერის, ბუნების კერძო თუ ზოგადი
წინასწარგანსაზღვრულობის თუ განზრახულობის დი-
და საიდუმლოებათა სიღრმის წვდომა, მასში შეღწე-
ვა. მატერიალურ მათ შეუძლიათ უფრო უშუალოდ
აღიქვან მჭერით, შეიშენონ, გარემოიკვან და ჩასწ-
ვდინენ ბუნების არსებობის, მისი მოქმედების, მისი
სიცოცხლის ფორმებს, მის დიდსა და საყოველთაო
მოვლენებს, მის ფარულ მიზნებს. ყოველივე ზემოთ-
ქმულის წვდომისას თუ თვითნით ვარაუდის გამოთქ-
მისას, ისინი ყველაზე ნაკლებ ცდებით, ხანდახან მათ

ინც უახლოვდებიან და ემყარებიან ქეშმარტების მხოლოდ მათ; შეუძლიათ ჩამოაყალიბონ, შექმნან, დაამუშაონ და სრულყოფილი ფილოსოფიური, მეტაფიზიკური და პოლიტიკური სისტემა, რომელშიაც შეძლებისდაგვარად ნაკლები იქნება სიყალბე, ან — შეძლებისდაგვარად მეტი სიმართლე და ცოტა სისულელე, საექვეთნო თუ უცნაურობა. მათი წყალობით ადამიანები უფრო ხშირად თანახმაიან ერთმანეთს გონებაქვრებიან საგნებზე მსჯელობისას, გაცილებით უფრო ხშირად, ვიდრე გონების მეშვეობით რომ მსჯელობენ და თანხარ ვართუდს გამოთქვამენ, ადამიანები სრულად სხვადასხვა გზებსა თუ ბილიყებს ირჩევენ, მათ მისდევენ და, ამრიგად, უსასრულოდ შორდებიან ერთმორებს. მაშინ როდესაც განსიბებისა და წარმოსახვის მეშვეობით მსჯელობისას, ადამიანები, მათი წოდების, ეროვნებისა თუ დროის მიუხედავად, ძალზე ხშირად, მეტიც, მუდამ თანხმებიან ერთმანეთს, რაშიაც თვალსაზრისით ვერაწმუნებს ურიცხვი დებულების (სისტემებისა) და თვით ახალწოდებულ პირწმინდა ვართუდს მაგალითი, რომლებიც მხოლოდ წარმოსახვისა თუ გულის მეშვეობით არიან მიკვლეულნი და ჩამოყალიბებულნი და მხოლოდ მათვე ეფუძნებიან, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ყველა დროში, ყველა ხალხის მიერ და თვით დღესაც აღიარებულნი იყვნენ და არიან ევეშეუფალ, ხოლო პრინციპატო მებრ — ყველაზე სწორ და ყველაზე სარწმუნო ქეშმარტებებადაც დანარჩენ ქეშმარტებებათა შორის. ეს ერთსულეობა აღიარება არასოდეს ხვდომია და არც ხვდება წილად მარტოოდენ წმინდა გონების კანონით შექმნილ არც ერთ პოპოლაციას (სულერთია, ეგრძა თუ ზოგადი, ანუ, რაც იგივეა, რომელიმე სისტემის შემადგენელი ნაწილია თუ არა იგი). დაბოლოს, მხოლოდ წარმოსახვის, გულის და თვით ვენებებს (ან ელვე გონებას — მათი თანამშრომლობით) თუ ამოუჩინეთ, უჩვეულებათ და დაუმტკიცებიათ ყველაზე დიადი, ყველაზე ღრმა და ამაღლებული, სულის ქმედითობის წყალობით ჩვენს მიერ ოდესმე მიკვლეული ყველაზე არსებით და მნიშვნელოვანი ქეშმარტებებიან, გაუცხადებიათ და გაუშუქებიათ ჩვენს მიერ ოდესმე შეცნობილი ბუნებისა თუ ყოველი საგნის ყველაზე ბრმა და ფართული საიდუმლოებანი, როგორც ეს ერთგან ვრცლადაა ჩემს მიერ გადმოცემული.

შენიშვნები:

46. ქართული წიგნების შექმნებელია აქ არ გასხვადეს აკურ წერეთელი, ვისი შთაგონებაც, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უწინარეს ყოვლისა, „მუსიკალური“ იყო, რასაც ერთხმად აღნიშნავენ თითქმის ყველა, ვინც პირადი იცნობდა პოეტს... ძალზე საინტერესოა „მუსიკალური შთაგონების“ ერთი მომენტები, რომელსაც თავისი პირადი ცდიდან გადმოგვეყვამ პოლ ეალერი: მომენტები, რომლებიც თვით შთაგონების უჩვეულო სირთულის გამო, სასურველი შედეგით არ დაგვირგინდა თურმე: „მე გამოვედი სასიროდო, რათა ქუჩის ზეპურს, ბრბოლის ყაყანს, შთაბეჭდილებების სხვადასხვაობას ცენტრით მარცხ შეემსებებებინა ჩემი სიმამობის და დღეობისა. მე მივაბიჭებდი ჩემს ქუჩაზე და უცებ ვიგრძენი, როგორ და მვე უფლა ერთ-

გვარი რიტმი, რომელიც მოსვენებას არ მძლავრებდა, სულ მალე გამოიწვია ჩემში რალაც უცნაური ავტობიონის შეგრძნება. თითქმის ვილაცამ გამოგრძნა მისი ვისი მიზნებისთვის ჩემი სასიცოცხლო რიტმი... მალე სხვა რიტმი შეუერთდა პირველს და შეერწყა მას. ამ ორ რიგს შორის დამყარდა ერთგვარი გარდი გარდმო (სხვა სიტყვა ვერ მოვიფიქრებინა). რიტმიც ერთმანეთს უკავშირებდა თანდათანობით მისი და რომელიცაც მეუღლისა, რომელსაც მე ვლინებდი, ან უფრო, რომელიც თვითონ ვლინებდა ჩემი მიმართებით. ეს კომპონიანი თანდათანობით რთულდებოდა და მალე თავისი სირთულით გადააკურა ყველაფერს, რასაც შეეძლო საშუალება მოეცა ჩემთვის გამოვეყენებოდი ჩემი ჩვეულებრივი რიტმული უნარი. უცნაურობა, რაზეც ვწინადა ვეაზრებოდი, ახლა თითქმის აუტრანელი, თითქმის შემამოფრთხილებელი გახდა. მე კომპოზიტორი არა ვარ, მუსიკალური ტექნიკა მთლიანად მუწველობით ჩემთვისაა, და, ამ, მე დამეუფლა იმდენად რთული, მრავალხმიანი თემა, რომ პოეტს მასზე ოცნება არ შეუძლია. მე გულში ვამბობდი, რომ გულგებობის მსხვერპლი ვაგები, რომ შთაგონებას მისამართი შეეშალა, ვინაიდან, ამა, რას ვაქვეყნი ამბარი წყალობის, რომელსაც კომპოზიტორი უთუოდ თავის მნიშვნელობას, ფორმასა და ვრცელებას მიანიჭებდა, მაშინ როდესაც ჩემში ეს ხმები, რომლებიც ერთმანეთს ერწყმოდნენ და ეთიშებოდნენ, სულ ამოდ ავლენდნენ თავიანთი ქმნადობის ძალას, რომლის სირთულეც და მწუხრობი თანმიმდევრობაც განციფერებოთ ავებდა და სასოფარკვეთილებამი ავლებდა ჩემს უმეცრობას... (პოეზია და აბსტრაქტული აზრი: — რჩეული პროზა. თბ., 1983, გვ: 215-216).

47. ლეოპარდის განსწავლისა და სულიერი ფორმირების გზა ვუნდერლინის გზაა. ჯერ კიდევ სიყმაწვილეში ის წარბაქებით ეფუძნებოდა (დამოუკიდებელი ძველ ბერძნულ, ლათინურ, ებრაულ, ფრანგულ, ინგლისურ, გერმანულ ენებს, რომელთა ცოდნას კიდევ უფრო სრულყოფის სურვილით; თარგმნის ანტიკური მწერლობის შედეგებს, წერს საყურადღებო გამოკვლევებს, რომლებიც პირველხარისხიან იტალიელ მეცნიერთა რიგებში აყენებენ მას (იხ. აირის ორიგო ლეოპარდი, გვ: 67-93).

48. ლეოპარდის ყველაზე საყვარელი ავტორი სიყმის წლებში პომპროსია. „ილიადის“ კითხვითაა შთაგონებული მისი პირველი პოეტური ცე — სონეტი „პეტრორის სიკვდილი“, რომელიც ათილე წლისამ დაწერა. დასლოებით ამავე პერიოდს (1809-1810 წწ.) ეკუთვნის ლექსები — „პენიკური ომები“ და „კატონის აფრიკაში“, აგრეთვე ტრაგედია „პომპეუსი ვეგონტეში“, რომელსაც 1812 წელს საშობაო საჩუქრად უძღვის მამამისს — გრავ მონალო ლეოპარდის (იხ. აირის ორიგო, იქვე, გვ: 72).

49. 1810 წელს თორმეტი წლის ლეოპარდი წერს გამოკვლევებს ციკრონზე, სოკრატეზე, რუსოზე, მეუდაბნო ბერებზე და სხვ. (იხ. აირის ორიგო იქვე, გვ: 71-72).

50. მაღამ დე სტალი — იხ. აქვე, შენ. 17.. დე სტალის აზრები რამდენჯერმე ციტირებული ლეოპარდის „დღიურებში“.

51. გონებისა და რაციონალური ცოდნის წინაშე გულსა და გულსმთვირი შემეცნების უპირატესობის აღიარება აშკარად მოწმობს პასკალის გავლენას: „ჩვენი გონების ყოველგვარი ქვედითობა, ბოლოს და ბოლოს, გრძობის წინაშე ქედმოდრეკით მივარდებოდა...“ „გულს თავისი კანონები აქვს, რომლებიც სრულიად უცხოა გონებისათვის, ყოველი ფეხის ნაბიჯზე იგრძნობა ეს. მე იმის თქმა მსურს, რომ გულს, ბუნებით, უყვარს უზენაესი არსი და ბუნებითვე უყვარს თავისი თავიც, იმისდა მიხედვით, თუ ვის მიყვარს მიტოვება ხელში... თქვენ უარყავით გული და გსურთ მისილით მხოლოდ გონებას? რაო, იქნებ გონებით გიყვართ თქვენვე თავი?“ „ღმერთის გული გრძობს და არა გონება. აი, რა არის რწმენა, ღმერთი, გრძობადი გულისათვის, არა გონებისათვის“. „ჩვენ შევიცინოთ შემთხვევით არა მარტო გონებით, არამედ გულსაც: სწორედ გულთ შევიმეცნებ ჩვენ პირველსაწყისთ, და სულ ამოდ ცდილობს გონება, რომელსაც ხელი არა აქვს გულთან, უარყოს ეს პირველსაწყისი...“ „გულს თავისი წესრიგი აქვს, გონებას — თავისი; გონება საწყისებს და დასაბუთებას იმყარება, გული — სხვა რამეს. ვინ ამტკიცებს ან სასაბუთებს, სიყვარულის ყველა მიზეზისა მწყობრი წესრიგით დაღაგებისა და თანმიმდევრული ჩამოთვლის გზით, რომ მავანი უნდა გვიყვარდეს? რა იქნებოდა უფრო სისაცილო? მატხოვრისა და წმ. პავლეს მადლი გულმოწყალეობისმთვირი და არა გონებისმთვირი, რადან მთა ჩვენი განსწავლა კი არ სურდათ, არამედ გათბობა ჩვენი გულების. იგივე თქმის წმ. ავუსტინეს მიმართ. მათი წესრიგი სხვა არა არის რა, თუ არა ყოველწამიერი გადახარა, ყოველწამიერი გადახვევა გონებისმთვირი წესრიგიდან; გადახვევა, რომელიც მოკლებს მიზნისაკენ მიმავალ გზას და უფრო ცხადად წარმოგვიჩენს ჩვენი არსებობის საბოლოო მიზანს“ (იხ. ბლუზ პასკალი, აზრები, თბ. 1981, გვ. 252-254).

52. იველისხმება ლეოპარდის ლექსი „უმცროსი ბრეტუსი“, სადაც სიტყვებს — „რკინისაგან ნაკედი აუცილებლობა“ — ავტორი ასეთ შენიშვნას უთმავს: „მეტაფორა, ახალ საგნებს რომ უსადაგებს სიტყვას, საგნებს, რომლებიც დაეკუმირებულნი არიან მისთან, ამით თავის ძირითად მნიშვნელობას კი არ არომებს ამ სიტყვით (თუკი მეტაფორული მნიშვნელობა დიდი ხნის გამუდმებული ხმარების გამო საბოლოოდ არ შეესისხლბორა სიტყვას და მთლიანად არ შთანთქმა მისი ძირითადი მნიშვნელობა), არამედ, ასე ვთქვათ, ახალ მნიშვნელობას თუ მნიშვნელობებს ანიჭებს მას და, ამრიგად აორკეცებს და ამრავლებს სიტყვით გამოხატულ იდეებს“.

53. დრამაში „მოსაუბრე პირი ოთხი არ უნდა იყოს, მეოთხე მოქმედ პირს გუნდი შეენაცვლოს და მისი წილი ადგილი მან დაიკავოს; ოღონდ მოქმედებათა შორის არაფერი იღვრის ისეთი, რაც სამოქმედოდ წარმოადგენს ამბავს ხელს არ უწყობს და მარჯვად არ ესადაგება; გუნდი უნდა დაეხმაროს კეთილთ და მეგობრულად დაარბოს; რისხვამორეუღენი სწორ გზაზე უნდა დააყენოს და აღგზნებულნი დააშოშმინოს; დაე, ქებით შეამყოს მან მოკრძალებული საღხინო სუფრა, განსალი კანონ-სამართალი და ღია ჭიჭირის ეამს არსებელი მშვიდობა; ხოლო მინდობილი საიდუმლო

გულდაგულ შეინახოს და ღმერთებს შეევედროს, რათა ბედ ეწყვიოს მხოლოდ საბრალეთ და ვასკრადეს თავადილო ამპარტავანთ“ (იხ. კინტიუს პოეტის ფლავუსი, პოეტური ხელოვნებისათვის, ტრანსკრიპციის თარგმანი, შესავალი წერილი და კომენტარები, წმკ. 1981, გვ. 21).

54. შდრ. გალაკტიონ ტაბიძე: „... რომ პოეტმა უფრო მთლიანად გამოხატოს, გამოვლინოს თავისი ნიჭი, შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, როდესაც იგი ნიჭისებით დაუფლებულია ღიღს ტექნიკას, როდესაც მას აქვს ისეთი ფორმები და გამოთქმები, რომლებსაც შეიძლება იმასსოვრებენ ძალაუნებურად და სამეამოდ. არსებობს ტექნიკა მუსიკის, ტექნიკა მხატვრობის, ტექნიკა ქანდაკების, ტექნიკა ხელოვნობის, მაშასადამე, არსებობს აგრეთვე ტექნიკა პოეტისა. და ნამდვილად, მიღწევები დიდი პოეტების, გენიალური პოეტების ტექნიკური ოსტატობის ხანგრძლივი, გულმოდგინე, თავდადებული მუშაობის ნაყოფია“ („ლიტერატურული საქართველო“, 1975 წ. 5 ოქტ.).

55. „თავმოყვარისაგან“ განსხვავებით, „ეთითმოყვარეს“ „ეგოისტისა და „ეგოისტურის“ სინონიმად ხმარობს ლეოპარდი.

56. იველისხმება ეგვიპტური ობელისკი, რომელიც ანტიონუსსა და კლოპატარაზე გამარჯვების შემდეგ პელიოპოლისიდან ჩამოიტანა ავგუსტუსმა. XVI სუეკუნეში ეს ობელისკი პავაი დელ პობოლზე („სახალხო მოედანზე“) დადგეს.

57. ა ლ გ ა რ ტ ი ფ რ ა ნ ჯ ე ს კ ი (1712-1764) — იტალიელი მწერალი და მეცნიერი.

58. ფ ა ბ რ ი ც ი უ ს ი იოჰან-ალბერტ (1668-1736) — გერმანელი მეცნიერი, კლასიკური ფილოლოგიის ერთ-ერთი უდიდესი სპეციალისტი... ბ ა რ ტ ე ლ ე მ ი ვ ა ნ - ე ა კ (1716-1795) — ფრანგი მწერალი და მეცნიერი, „ახალგაზრდა ანჰარისის მოგზაურობის“ ავტორი.

59. „ძველი“ კომედიის შესახებ იხ. სიმ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული ლიტერატურის ისტორია, თბ. 1950, გვ. 372 და შშდ.

60. „ახალი“ კომედიის შესახებ იხ. სიმ. ყაუხჩიშვილი, იქვე, გვ. 413 და შშდ.

61. მ ე ნ ა ნ დ რ ე (343-292 ძვ. წ. ა) — ბერძენი კომედიოგრაფი, „ახალი კომედის“ წარმომადგენელი... ტ რ ე ნ ც ი უ ს ი (194-159 ძვ. წ. ა) — რომელიც კომედიოგრაფი, წერდა მენანდრეს უშუალო მიბაძვითა თუ გავლენით.

62. „სიმედრე“, „ღრუბლები“, „ფრინველები“, „ბაყაყებო“ — არისტოფანეს კომედიების სათაურებია.

63. „გ ა მ ი ჯ რ ე ბ უ ლ ი ო რ ლ ა ნ დ ო (როლანდი)“ — იტალიელი პოეტის მატეო ბოიარდოს (1441-1494) სარაინდო პოემა, რომელიც შემდეგ თავისებურად გადააკეთა ფრანჯესკო ბერნიმ... „ რ ი ჩ ა რ დ ე ტ ო “ იტალიელი პოეტის ნიკოლო ფორტეგვერის (1674-1735) პოემა.

**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 11, 1985

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

Зелимхан Мебзевишвили

**ЛЕНИНСКИЙ ПРИНЦИП
ПАРТИЙНОСТИ ЛИТЕРАТУРЫ**

Статья печатается в связи с 80-летием выхода в свет статьи В. И. Ленина «Партийная организация и партийная литература» (стр. 3).

ГРУЗИНСКОЕ КИНО: 80-ЫЕ ГОДЫ

18—19 июня с. г. в Тбилиси проходила совместная научно-практическая конференция ВНИИ киноискусства, Союза кинематографистов ГССР и сектора теории и истории кино Грузинского государственного театрального института им. Ш. Руставели, посвященная основным тенденциям развития грузинского кино 80-ых годов.

Вниманию читателей предлагается краткий стенографический отчет этой конференции (стр. 8).

Нико Леонидзе

**ТЕЛЕВИДЕНИЕ — ВЧЕРА, СЕГОДНЯ,
ЗАВТРА**

В статье речь идет о композиционных особенностях современной телелевеедечи (стр. 19).

**ГАСТРОЛИ ТБИЛИССКОГО
ОПЕРНОГО ТЕАТРА НА СТРАНИЦАХ
МОСКОВСКОЙ ПРЕССЫ**

На страницах журналов «Театр» (№ 8, 1985) и «Советская музыка» (№ 7, 1985) были опубликованы статьи Н. Зейфас «Театр как таковой» и В. Юзефовича «Две недели с тбилиским оперным», в которых проанализированы спектакли Тбилисского государственного академического театра оперы и балета им. З. Палиашвили, гастролировавшего в Москве. Вниманию читателей предлагаются эти рецензии (стр. 28).

**ПУБЛИКАЦИЯ ЗАПИСИ
СЕРГО ЗАКАРИАДЗЕ**

Публикуются записи Народного артиста СССР Серго Закариадзе о сценическом искусстве. Записи хранятся в государственном музее театра, музыки и кино (стр. 56).

Нино Бегеладзе

ЖИВОПИСЕЦ-ЛИРИК

В статье освещается творчество живописца-пейзажиста, заслуженного художника Грузии и заслуженного деятеля искусств Абхаз-

ской АССР Николая Табукашвили. В номере печатаются цветные и черно-белые репродукции его произведений (стр. 62).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления искусства и культуры Запада (стр. 64).

Дмитрий Туманишвили

ГЕОРГИИ ЧУБИНАШВИЛИ

Исполнилось 100 лет со дня рождения выдающегося ученого, основоположника грузинской школы искусствоведения Г. Н. Чубинашвили. В статье освещается его огромная заслуга в изучении многовекового грузинского искусства и в деле воспитания научных кадров (стр. 65).

РЕКОНСТРУКЦИЯ И РЕГЕНЕРАЦИЯ СТАРОГО ТБИЛИСИ

На III Всесоюзном смотре лучших построек 1983 года, за профессиональный уровень, творческий подход к развитию городской среды с обновлением сложившейся исторической застройки и тактичным включением в нее новых зданий, высокую оценку получила работа по регенерации старого Тбилиси.

Вниманию читателей предлагается интервью с одним из ее руководителей, заслуженным деятелем искусств ГССР Г. И. Батиашвили, опубликованное в журнале «Архитектура СССР» № 3, 1985 (стр. 74).

Кетеван Ахобадзе

НА ВЫСТАВКЕ РАБОТ ЭМИРА БУРДЖАНАДЗЕ

Статья посвящается творчеству талантливого, многогранного графика Эмира Бурджа-

надзе, персональная выставка которого недавно экспонировалась в тбилисском «Доме художника» (стр. 84).

Тинатин Чичуа

СТАРЕЙШАЯ УЛИЦА ТБИЛИСИ

В статье научно освещается градостроительное своеобразие и значение старой дороги Тбилиси — т. н. Ганджийской дороги (нынешняя ул. Гришашвили) и ее современные достоинства (стр. 88).

Шалва Гогидзе

КОМЕНДАНТ ЗИМНЕГО ДВОРЦА

Автор статьи знакомит читателей с жизнью и деятельностью активного революционера и хранителя ценностей Зимнего дворца, Ивана Ратишвили (стр. 96).

ВОСПОМИНАНИЕ О ДМИТРИЕ ШЕВАРДНАДЗЕ

В связи со столетием со дня рождения художника и общественного деятеля Дмитрия Шеварднадзе печатаются воспоминания о нем его современника — художника Георгия Эристави (стр. 106).

Отар Тактакишвили

ГРУЗИНСКАЯ ПЕСНЯ ЗВУЧАЛА В ЕГО ДУШЕ

Статья посвящена памяти прославленного певца — замечательного исполнителя грузинской народной песни Гамлета Гонашвили (стр. 112).

ФИЛЬМ «ФАВОРИТЫ ЛУНЫ»
И ЕГО АВТОР

Печатается обзор материалов французской прессы, посвященных фильму Отара Иоселанина «Фавориты луны» (стр. 114).

ПРООБРАЗ МАТЕРИНСКОГО
ЛОНА

В своих теоретических изысканиях выдающийся советский кинорежиссер С. М. Эйзенштейн неоднократно обращался к проблеме «материнского лона». Большинство его заметок на эту тему пока не печаталось. Наша публикация кладет начало их обнаружению. Вниманию читателей предлагаются две заметки, извлеченные из разных контекстов, однако дополняющие друг друга. В первой заметке — «тенденция парения» — на всероссийском посещении экспозиции Дрезденской

галереи, сжато, но отчетливо изложена самая суть его фразировки «материнского лона». Вторая заметка анализирует знаменитый графический цикл Дега «Купальщицы». Она представляет собой хотя и конспективный, но выразительный пример применения в искусствоведении той «оперативной эстетики», о которой Эйзенштейн писал в своих мемуарах.

Обе заметки в рукописи не имеют заголовков — названия, как и общее заглавие, даны публикатором — научным сотрудником мемориального кабинета С. М. Эйзенштейна Наумом Клейманом (стр. 126).

Джакомо Леопарди

ИЗ ДНЕВНИКОВ

Журнал продолжает публикацию отдельных фрагментов из «Дневников» великого итальянского поэта, ученого и мыслителя Джакомо Леопарди в переводе с итальянского и примечаниями Бачаны Брегадзе (стр. 143).

ს ა ვ ტ ო რ ო თ ა ს ა ყ უ რ ა ლ ე ზ ო ლ ე

შურნალ „საბჭოთა ხელშეწყობის“ რედაქცია
აცხადებს, რომ ერთ თაბახზე მხრი გოცულოვის
სტატიები დასაბუძლად არ მიიღება.

გადაეცა წარმოებას 24.09.85 წ.
ხელმოწერილია დასაბუძლად 18.11.85 წ.
საბუქტი ქალალი 5,25
ქალალის ფორმატი 70×108/16
ფიზიკური ნაბუქტი თაბახი 10,5
საადრიცხო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 2169. უე 15323. ტრაჟი 6000.

ქურნალში დაბუქტილია მ. ბაბოვის,
პ. შევჩენკოს, ი. კვაპანტირაძის ფოტოები.



6 209/172

