





ეროვნული
ბიბლიოთეკა

ქურნალი გავრდის
1921 წლიდან

სელოვნება

თავისუფალ საქართველოს –
თავისუფალი სელოვნება

1 • 2 — 2001

ქურნალის დამაარსებელია „სელოვნების“ რედაქცია და
საქართველოს კულტურის სამინისტრო

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გურაბანიკა

მთავარი რედაქტორის
მოადგილე
ლამარა ელიოზიშვილი

ისტეტიკა
თეატრი
მუსიკა
ქორეოგრაფია
მხატვრობა
არქიტექტურა
კინო
ტელევიზია

მხატვრული რედაქტორი კავლე შვეჩენკო

თბილისი – 2001

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

ნოვატა:



	ბესიკ ბარათელი — ბაძვინს (მიმეზოსის) ცნება არმოკავიტიულ მსთეატიკაში თეშიურ ჟღენტი — სტუდიენტთა პროფსინიული ინტერესის აღზარდის თავინებაშუბაბანი	117
თეატრი	მარინე სოსელია — დემონარდო დე ვინჩის ჰარაგონე რეჟისორი, რომედსაც მსახირობი უყვარდა (გეორგი ტოვსტონოვოვი)	95
	აკაკი დვალისვილი — ბიოგრაფი ტოვსტონოვოვი	78
	სანდრო შრევილი — ტოვსტონოვოვი	180
	თინა ნინუა — არქიტექტურული ძეგლების კვდების ერთი მეთოდის შესახება	38
	არქიტექტორ ვანო ჩხეკედის გახსენება	86
	ზახვა ლობჯანიძე — რამდენიმე პეიზაჟი დედაქმნეებოგის წარსულიდან	121
მუსიკა	მარინე ქუთარაძე — როთარ თაქთაქიშვილის „გადის სიმღერა“ ლეკა ასათიანი — ნოდარ გაგუნიას კვდებოგითი სისტემა	9
	აღუქსანდრე ღორია — დღუშინოვიარი კონტეპტი	23
	სუსანა კასიანი — ალეოქინების ხანის მსთეატიკური მსოფდმხედველოგის შესახება	48
	მერაბ კიქნაძე — სასიმღერო ხედვების ანი დე ჰე	108
	ნათია ამირეჯიბი — ადამიანის გაუცხოების ზოგირთი ასპექტი კინოხედვებაში	17
	გურამ ქარქაშაძე — ზოგოშარი ვი-იანი წდები	24
კინო	ირინე კუჭუხიძე — ინტერპრეტაციის პროგდების გააზრებისათვის	52
	ნათია ამირეჯიბი — ბუნებინსაქანი	65
	ნინო სანდრაძე — „უზადური ძეგანა, რომედსაც გიგრი არა ჰყავს“, (ბ. ბრეტტი)	102
	ირინე აბესაძე — საკადურის დე ამალდებულის განცდის ბუნება ძრინსტი- ული სიუჟეტების მხატვრული ინტერპრეტაციისას	2
	ეკატერინე გაჩეილაძე — სკულპტურული პორტრეტი გურამ პაპინაშვილის შემოქმედებაში	127
	ღავით ანდრაძე — დიზაინიდან დეზაინამდე 2000 წდის ნომრების საქიებადი	136 143
სახვითი ხელოვნება		

„ხელოვნება“
№ 1-2, 2001

გარეკანის პირველ დე მესამე გვერდებზე გ. შხეაცაბაია
ვეგანი მიქელაძე
მეოთხე გვერდზე გ. შხეაცაბაია „შემოდგომა“.

საბრალუბრის და აპელაციის განხილვის გუნდის კრისტიანული სიმშობის მსაბრძოლი ინტერპრეტაციისას

(თანამედროვე ქართული საეკლესიო ნაქარგობის აბაჯლითა)

ირინე აბუსაძე

ქრისტეს შობიდან მესამე ათასწლეულში გადაბიჯებულმა ქრისტიანულმა სამყარომ მრავალ ცოდვათა საზღაურად, მონანიების ეკლიანი გზა უნდა განელოს, რათა პირნათელი წარსდგეს განკითხვის ეამს ჩვენი მაცხოვრის იესო ქრისტეს სამსჯავროზე. ამ დღეს შიშით და კრძალვით, უდიდესი პასუხისმგებლობის შეგნებითა და სასოებით ელოდება ყოველი ქრისტიანი მორწმუნე.

მრავალი საუკუნის ქართველიან გზაზე მავალი, ქართული მართლმადიდებლური ეკლესიის მრევლიც თავის ეროვნულ თვითშეგნებას ოდენ ქრისტიანული აღმსარებლობის წიაღში შეიკრძობდა, რადგან ღვთისმშობლის წილხვედრი ქვეყნის მკვიდრისათვის ქართველობა ბუნებრივად გულისმობდა მართლმადიდებლურ ქრისტიანობას. ეთნიკური მიკუთვნებულობა მხოლოდ ქრისტესმიერ ერთობაში განიცდებოდა და ვინ იცის რამდენჯერ დაფიქრებულა მორწმუნე ღვთაებრივი გა-

ნცდის რაობაზე, საკრალურის და ამაღლებულის განუმეორებელ გრძნობაზე, იმ ნანატრ წუთიერ შეგრძნებაზე გასხვიონების, მარადისობის უკიდევანო სივრცესთან შერწყმის ილუზიას რომ უქმნის უპირატესად ღვთისრჩეულთ და მისი მადლითცხებულთ. ვინაიდან, მკაცრი ასკეზისა და ლოცვა-ღაღადისის, თვითგვემის გარდა, მხოლოდ შემოქმედებითი ინსპირაციისას არის შესაძლებელი დემიურგთან მიახლოვების, მასთან ერთგვარი შემოქმედებითი თანაზიარობის შეგრძნება. ჩვენც ყურადღებას სწორედ ამ საკრალურ მომენტზე შევაჩერებთ, ნებისმიერი ეპოქის ხელოვანისთვის საკუთარი მიკროკოსმის შესაბამის სივრცე-დროულ დასაზღვრულობას რომ იძენს და ღვთაებრივი კოდის მხატვრულ-სახეობრივი ინტერპრეტაციის მრავალგვარობაში მკვლავნდება.

ცნობილია, რომ ქრისტოლოგიური პატრისტიკის საუკეთესო წარმომადგენელთა (ნეტარი ავგუსტინე, გრიგოლ ნოსელი და

სხვ.) საღვთისმეტყველო ნაწარმოებებში
საკანგებო ადგილი ეთმობოდა რელიგიურ
რის სახისმეტყველების გააზრების პრინ-
ციპებს, რომელნიც მთლიანობაში განსაზ-
ღვრული ესთეტიკური განსაზოგების სი-
სტემის სახით წარმოგვიდგება.

ქრისტიანობის აზრით შუასაუკუნეების
ქრისტიანული ხელოვნების საზოგადო სის-
ტემა, გულისხმობდა ღვთაებრივ საწყისთან
შემოქმედის იმ განსაკუთრებულ მიმართუ-
ბას, რომლის დროსაც შთაგონება მხო-
ლოდ „უზეშთაესი“ წესით ეწვევა ხელო-
ვანს, რადგან იგი ენით უთქმელი, თვალთ
უხილავი და მხოლოდ „გულისხმისმყო-
ფელი“, სულსა და კონებაში გამოტარე-
ბული განსაკუთრებული გრძნობა („შატ-
ბერდის კრებული“, თბ., 1979, გვ. 158).

ღვთაებრივამდე ამბლებს იმ განცდის
ადეკვატური სახითი საშუალებების მოძი-
ება, ანუ გრძნობის შესატყვის ფორმაში
განსხეულება კი, მხოლოდ მხატვრის ოს-
ტატობისა და ნიჭის წყალობით ხდება ჩვე-
ნთვისაც განცხადებული.

ჩვენი მიზანია, ქართული საეკლესიო
ნაქარგობის გამოყენის მავალითზე, თვა-
ლი გავადევნოთ სხვადასხვა ისტორიულ
დროში შექმნილი ორიგინალისა (შუა საუ-
კუნეები) და მისი ასლის (თანამედროვე
ეტაპი) ინტერპრეტაციისას ამბლებულის
განცდის ბუნებას.

2000 წლის იანვარში, აკად. გ. ლეონი-
ძის სახელობის ლიტერატურის სახელმწიფო
მუზეუმის საგამოყენო დარბაზები დაეთ-
მო ხელსაქმით დანტერესებულ ქალთა
ჯგუფს, რომელიც პროფესიონალი მხატვ-
რის დოდო ნემსაძე-ბარამიძის ხელმძღვა-
ნელობით ცდილობს დაეუფლოს ჩვენი ერო-
ვნული გამოყენებით-დეკორატიული ხე-
ლოვნების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ტრა-
დიციულ დარგს — მხატვრულ ნაქარგო-
ბას. ჯგუფში გაერთიანებული დაახლოებით
56 მქარგავის მიერ გამოყენაზე უპირატე-
სად შუა საუკუნეების ეროვნული ქრისტიან-
ული მემკვიდრეობის: ფრესკების, სიკა-
ლესიო მინიატურული მხატვრობის, ოქ-
რომქანდაკებლობისა თუ მინანქრული ხატ-

წერის აღიარებული ნიმუშების ნაქარგი
ასლები იყო ექსპონირებული.

ოდითანვე, ქართული მანდილოსნების
ხელგარჯილობის ფაქიზი ნაყოფი, ძველი
ქართული ე. წ. მცირე ხელოვნების ყველა-
ზე ნაკლებშესწავლილი, უბრწყინვალესი
დარგი ნაქარგობისა, რამდენიმე კეთილ-
შობილი ქალბატონის: ანა ღამბაშიძის, ნინო
სვანიძის, ეთერ ურობაძის, ნიგარი ნიჟა-
რადის და დოდო ნემსაძე-ბარამიძის წყალო-
ბით კვლავ აღორძინდა და ახალი სიცოცხ-
ლე შეიძინა. ამ დარგის პოპულარიზაცია-
ში დიდია დოდო ნემსაძე-ბარამიძის ღვაწ-
ლი, რომელმაც შესძლო დარგის განვითა-
რებით დანტერესებული მრავალი ქალბატონის
არა მარტო ერთ ამქარში გაერთი-
ანება, არამედ მათი ხელობის ჰუმარტი
ხელოვნების რანგში აყვანა და სამზეოზე
გამოტანა, ნაქარგობის რამდენიმე ექსპო-
ზიციის მოწყობის გზით.

შუა საუკუნეების წარჩინებულთა კარზე:
სამონასტრო თაბუნებსა თუ სამრევლო
სკოლებში იქმნებოდა ძირითადად საეკლე-
სიო და საერო, ყოფითი დანიშნულების ნა-
ქარგი ნივთები (რომელთა წარმოება კა-
ნონმდებლობითაც იყო მოწესრიგებული).
ამ ნაწარმში გამოჩნეული ადგილი ეკავა
საეკლესიო ნაქარგობას, იქნებოდა ეს
მღვდელმთავართა სადღესასწაულო სამო-
სი — ოღარები, ენქერი თუ ევქარისტის
რიტუალის შესრულებისას ბარძიმ-ფემ-
სუმის დასაფარავად გამოყენებული პე-
რექელი, იგივე გარდამოსხნა, ან თუნდაც
სადა ილიტონები და სხვ. აღნიშნულ გა-
მოყენაზე კი, ძირითადად ნაქარგი ხატებზე
იყო წარმოდგენილი. მქარგველი ქალების
მიერ მხატვრული თვალსაზრისით ფაქი-
ზად, დედანთან მოხლოების საოცარი სუ-
რვილით, ქარგვის ტექნოლოგიურ სირ-
თულეთა დაძვევით, ახლებურად ამტყვე-
ლდნენ ძველი ქართული ფერწერული, ქე-
დური თუ მომინანქრებული ხატწერის შე-
სანიშნავი ნიმუშები.

ცნობილი ღვთისმეტყველისა და ფილო-
სოფოსის პავლე ფლორენსკის აზრით,
ხატის საფუძველი თვით შემოქმედის, სუ-

2065

ლიერი გამოცდილება, ხოლო ხატის შექმნის საბოლოო მიზანი კი, პირველ სახემდე ამაღლებაა. ასეთ დროს ხელოვანი ის მედიუმი, რომელსაც ხატი სარკმლის მსგავსად გაუჭრია „ზესთასოფელის“ მოსახილველად.¹

ხუროთმოძღვართა მიერ აგებულ ტაძართა ზეცად აღვლენილი, გუმბათით გაწონასწორებული პარმონიული არქიტექტურული ფორმები, კირითხუროთა საკრეთლით ამოკვეთილი ფსაადების რელიეფური შემკულობა, შიდა სივრცეში ფრესკათა თანმიმდევრობის მკაცრად განსაზღვრული რეგისტრული განლაგება, თავისი ანსამბლური იერარქიით მრეკლის მიერ უფლის სახლის სინაუზური მთლიანობის აღქმას უწყობდა ხელს. ღვთიერი უნგრის იდემალების შეგრძნებას კიდევ უფრო ათქვევბდა ფერწერული ხატების თუ სამწერობლების, ჭედური ლორფინების, საკურთხევის ჯვრების, ნაქარგი ოლარებისა და დაფარების თვითმყოფადი ფორმები, რომელნიც ლოცვასთან და გალობასთან ერთად მედინი რიტმით ამაღლებულ განცდათა უსაზღვრო მდინარებაში ჩართულნი ეკლესიის იდეურ და ზნეობრივ მნიშვნელობას აკანონებდნენ. აღნიშნული თუ შუა საუკუნეების უსახელო ოსტატთა შემოქმედების თანამდევი მოცემულება გახლდით, ოცდამეერთე საუკუნის ზღურბლზე მდგომ ქართველ მქარავე ქალთა წინაშე ვითარების შესატყვისი განსხვავებული მხატვრული ამოცანები დადგა. პირველ რიგში ეს შეეხო ფორმისეულ საკითხს, ვინაიდან ხელოვანმა ქალებმა, ამ დარგის (ნაქარგობის) განვითარებისათვის მანამდე სრულიად უცხო ხატის ფორმა აირჩიეს, რის გამო მსგავსი ნიმუში არ გააჩნდათ და პროტოტიპების დაქვანა ქრისტიანულ ხელოვნების სხვა დარგებიდან მოუხდათ, ძირითადად იმ სამუზეუმო ექსპონატებიდან, რომლებიც ღიდი ხანია საეკლესიო ცხოვრების კონტექსტიდან ამოიღეს და რიტუალური ფუნქცია დაუკარგეს. ასეთ შემთხვევაში ბუნებრივად იბადება კითხვა, როგორღა უნდა განეცადა და გაეთავისებინა ათეისტურ საზოგადოებაგამოვლილ მქარავე ქალთა ჯგუფს შუასაუკუნეების დრმად მორწმუნე უსახელო ოსტატთა მსგავსად „ღვთაებრიობა სინამდვილის დასტუ-

რად“ (პ. ფლორენსკი)! პასუხი აღნიშნულ კითხვაზე თვით ქალბატონმა დოდო ნემსაძე-ბარამიძემ გამცა: „ნაქარგობის პროტოტიპის არჩევანში მქარავე ქალები თავისუფალნი არიან. ამიტომ ვინც უფლის რწმენაში თავს მყარად ვერ გრძნობს, არჩევანს რელიგიის გარეთ, საერო თემატიკიდან აკეთებს, რადგან ნაქარგი ხატის შექმნისას, ავტორის ღვთისადმი სანახევროდ მინდობა, სულიერი მერყეობა თვით მის ნახელავზე აისახება, როგორი დახელოვნებულიც არ უნდა იყოს ქარავის ოსტატი“.

მხატვრის ამ მართებული პასუხის დასტურია მეათე საუკუნის უმნიშვნელოვანესი ისტორიულ-ლიტერატურული ძეგლის „მატბერდის კრებულის“ კიდევ ერთი ამონარიდი „...ვითარ იგი მხატვართა ღონისძიება, ...რითამცა მიაშვავეს შუენიერებასა მას ძირისასა ზედმიწევნით და ესრეთვე გულისხმაყავ დამბადებისა, რამეთუ შეამკო ბუნებაი კაცობრივი სათნოვებითა მრავლითა მსგავსად ძალისა თვისისა შემკულები ყოვლითა, რომლითა იცნობების ცხოვრებაი — იგი ჭეშმარიტი არა წითლითა ბრწყინვალითა, გინა სსუათა წამლითა, რომელი თანაშეზავიან მას შუენიერებისათვის ხატის და არცა შავითა, თანა საშუენებლად ხატისა, ვითარ იგი ღონისძიებით ყვიინ მხატვართა, არამედ ნაცვლად ამასის უბიწოებაი და სიწმინდეი და სიწრფოებაი და განშოვრებაი ყოვისვან ბოროტისა და ესევეთარი სახითა, რომლითა ემსგავსების კაცი დამბადებელსა თვისსა. ამით ფერით შეამკო დამბადებელმან ხატი თვისი. ესე იგი არს ბუნებაი ჩუენი...“.

ამაღლებულის განცდისათვის სრულ მზაობა აისახა: დოდო ნემსაძე-ბარამიძის („ხარება“, „წმინდა ნინო“, „იესო“); ღილა გეგნაბავს („კაცის მაცხოვარი“, „წმინდა ნიკოლოზი“); ქეთევან ფაცაცაის („მარტივის ჯვარი“); ირმა გუგუშაშვილის („ღვთისმშობელი ყრმით“); ეკა ლომთათიძის („წმინდა იოანე ოქროპირი“); ლალე აბულაძის („გრივოლ ღვთისმეტყველი“); მიაა მეურმიშვილის („წმინდა პანტელეიმონი“); ანა ნუროშვილის („ღირს მამე სერაფიმე საროველი“); მაგდა ლეთოძია-

ნის („ექურბიმი“) და ირინე ქებაძის („წმინდა დავით წინასწარმეტყველი“) ნაქარგებში, რომლებშიც წმინდანთა წრფელი ზაყვა-ბოროტებისაგან განწმენდილი მხურვალე სახეები დაფიქსირდა. აქვე ერთი მეტად მნიშვნელოვანი ფაქტი უნდა აღინიშნოს. შევიტყვეთ, რომ ერთ-ერთი მოქარგული ხატის ავტორი, სემიტური წარმომავლობის ქალბატონი ირინე ქებაძე, ხატის ქარგვის პროცესში მართლმადიდებელ ქრისტიანად მონათლულა. ეს ფაქტი, კიდევ ერთხელ ადასტურებს, რომ ქრისტიანულ ხატურასთან ზიარებამ მქარგველი ქალები უფრო მეტად დააფიქრა უფალთან მიხროვების გზებზე. შუასაუკუნეების ოსტატების მსგავსად ერთ ამქარში გაერთიანებულნი, ისინი ძირითადად ერთად მუშაობენ საეკლესიო დანიშნულების ნაქარგ ნივთებზე. ხატის ქარგვის დაწყების წინ ლოცვას ადავლენენ უზენაესის მიმართ და ასევე ლოცვით ამთავრებენ ამ ფრიადრთულ და საპასუხისმგებლო საქმეს. თითოეულ მათგანს, ქრისტიანული მართლმადიდებლური ხატი ამა თუ იმ წმინდანის თუ სახარებისეული სიუჟეტის გამოსახულებით საკუთარი ცოდვილი სულის საოხად აურჩევია, ვითარცა აუცილებელი სულიერი საკვები. მათ მიერ შესრულებული ფერწერული ხატების, პატიოსანი თვლებითა და ძვირფასი ქვებით შემკული ჯვრების, ფრესკებისა თუ ჭედური კარედების მომინაქრებულ ჩუქურთმათა სიმბოლიკის ნაქარგ ასლებში, შემოქმედებითი პროცესი უშუალოდ ქარგვამდე გაცილებით ადრე დაიწყო. მოსამზადებელი პერიოდის პირველი ეტაპი ქარგვის ნიმუშების ე. წ. პროტოტიპების შერჩევიდან იწყება, რაც მოითხოვს ეროვნული, თუ უცხო სულიერი მხატვრული მემკვიდრეობის გაცნობა-გათვისებას. შემდგომი ეტაპი უკვე შერჩეული პროტოტიპიდან (ხატიდან, ფრესკიდან, მინიატურიდან, ლითონზე თუ ქვაზე კვეთის ნიმუშებიდან (პროფესიონალი მხატვრის) ამ შემთხვევაში დოღო ნემსაძე-ზარამიძის) მიერ ნახატის გადმოღებას ითვალისწინებს, რაც ყველაზე საპასუხისმგებლოა ქარგვის საშუალების მყოფთათვის, ვინაიდან, გადმოღებული ნახატის ავკარგზება დამოკიდებული დასრულებული შედეგის, ნაქარგი ნაწარმის ესთეტიკა. არანაკ-

ლებ მნიშვნელოვანია შემოქმედებითი პროცესის ის ეტაპი, როდესაც ქართულ ნაქარგობათა ტრადიციისამებრ, მქარგველები საკუთრივ დამზადებული მცენარეული, თუ მინერალური საღებავებით ღებავენ ძაფებს. ფერთა გამძლეობით და სისასხასით გამორჩეულ საქართველოდან მსოფლიო ბაზარზე გატანილ საფეიქრო, ნაქსოვ-ნაქარგი პროდუქციის მაღალ ტექნოლოგიურ ხარისხს სომ უცხოელი ავტორებიც (პეროდოტი, სტრაბონი, ყაზვინი, მარკოპოლო) აღიარებდნენ. ძაფების ღებვისას ფერთა შერჩევა, ნიუანსირება დახვეწილ მხატვრულ გემოვნებას ითხოვს. გასათვალისწინებელია ისიც, რომ შუა საუკუნეების ტრადიციული ნაქარგობებში არ კეთდებოდა შუქ-ჩრდილი. ქარგვის დადგენილ წესები ამას არ ითვალისწინებდა, რადგან ზენის ძაფით, რომელსაც ადრე იყენებდნენ, და რომელშიც ბაჯაღლო ოქროს ან ვერცხლის თმა თანაბრად იყო შეერეხილი აბრეშუმის ძაფთან, ძირითადად სხეულის შიშველი ადგილები (სახე, ხელები) დამცხრალ, რბილ ტონალობაში გადმოიკეზოდა, ხოლო წმინდანთა შარავანდედები, სამოსი და სხვა აქსესუარები მხოლოდ ოქრომკედით ან ვერცხლმკედით იქარგებოდა, ამ შემთხვევაში ოქროს ან ვერცხლის თმა ზევიდან იყო ვადაგრეხილი აბრეშუმის ძაფთან, რაც ბრწყინვალეობას ანიჭებდა ნაქარგს. აღნიშნული ტექნოლოგია შუქ-ჩრდილის გამოყენების საშუალებას არ იძლეოდა. თანანედროვე მხატვრული ხედავკი, ჩრდილ-სინათლის გარეშე პლასტიკურ ფორმას ძნელად აღიქვამს. ამიტომაც, რომ თანამედროვე ინტერპრეტაციისას, მქარგავი ქალები სხვადასხვა ფერის აბრეშუმის და მულინეს ძაფთა ტონალური გრადაციით ცდილობენ ჩაზნელებული და განათებული არეების მსუბუქ დამუშავებას. მნიშვნელოვანია ნაქარგობის ფონის შერჩევა, რისთვისაც ძირითადად აბრეშუმის და ხავერდის ქსოვილს იყენებენ. ამის შემდეგ ხდება ასლის პროტოტიპის შესატყვისი ქარგვის სახეთა (თევზიფეხურა, კალათურა, რომბისებური და სხვ.) და ტექნიკური მხარის დაზუსტება (მოსითვის, ვერცხლმკედის, ოქრომკედის და ა. შ.). აღნიშნული შემოქმედებითი ლაბორატორიის გარეშე კი, წარმოუდგენელია ქრისტიანუ-

ლი ნათლის ესთეტიკით გასხვივსებულ იკონოგრაფიაში ჩაკარგული ღვთაებრივი იდუმალების ამოხსნა. ის, რაც განსაკუთრებულად გამოარჩევს საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში დაცულ, სამწუნაროდ ფართო მყოფრებლისათვის უცნობ საეკლესიო მემკვიდრეობის კლასიკურ ნიმუშებს: მეთოთხმეტე საუკუნის ე. წ. ხერხემლიძის ოლარს ნათელა ჯაყელის მიერ ომოფორად გადაკეთებულს, მეთხუთმეტე საუკუნის აღმოსავლეთ საქართველოში შესრულებულ გიორგი მერვეს მონუმენტურ გარდამოხსნას და იმავე საუკუნეში დასავლეთ საქართველოში ზაგრაძე მესამის დაკვეთით შესრულებულ გარდამოხსნას, აგრეთვე მეჩვიდმეტე საუკუნის პერექელს დომენტი კათოლიკოსისა და დედისიმედის დაკვეთით ამოქარგულს.

თუ გავითვალისწინებთ, უშუალოდ ქარგვის წინა მოსამზადებელი პერიოდის შემოქმედებით ხსიანთს, ადვილად შევთანხმდებით იმ მტად მნიშვნელოვან საკითხში, რომ ქარგვა და მით უფრო ნაქარგი ასლის შესრულება შემოქმედება და არა ხელოსნობა, როგორადაც იგი ხშირად მიაჩნიათ. ამა თუ იმ ნაწარმოების ასლის გადაღებისას (როგორი ზუსტაც არ უნდა იყოს იგი), ავტორი მტქანიკური ქმედების პროცესში კი არ იმყოფება, არამედ იმ შემოქმედებითი აქტის თანაზიარი ხდება, რომელი ქმნილების ინტერპრეტაციასაც ახდენს იგი. ოცდამეერთე საუკუნის მკვიდრი მიუხედავად იმისა, რომ სრულიად განსხვავებულ სოციალურ-კულტურულ გარემოშია აღზრდილი შუასაუკუნეების ქრისტიანული ხატუწრის, მინიატურის, კედლის მხატვრობისა, ჭედური მინანქრული ნიმუშის ასლის გადაღებისას იმ საერთო ქრისტოლოგიური განსახოვნების ტყვეობაში ვარდება, რომელშიც იმყოფებოდა ორიგინალის ავტორი. ამ შემთხვევაში ერთგვარი დამთხვევა ხდება თითქოს პროტოტიპის ისტორიული დროისა ინტერპრეტატორის ინდივიდუალურ დროსთან. სულიერი პლასტის პრიმატი და ამაღლებულის განცდის უნარი აახლოებს ერთმანეთთან ისტორიულად დაშორებულ შემოქმედებითი თანაგანცდის ამ ორ დროს. ამიტომ არის კარვად შესრულებული ასლი ხელოსნობის შტამპისაგან დაცილილი და ხელოვნების ქმნილებ-

ბის ტოლფასი. თუმცა, ღვთაებრივად აღმალების ეს ტრანექტორია, როგორც პროტოტიპის ავტორს, ასევე პირის გადამღებულ დასაზღვრული აქეთ ქრისტიანული იკონოგრაფიული სქემებისა და მზა ფორმულების არსებობით, რომლებიც ითვალისწინებენ ამა თუ იმ სიუჟეტის კანონიკურ რედაქციებს. დასაზღვრულობა განპირობებულია აგრეთვე ორიგინალის ავტორისა და ასლის ინტერპრეტატორის პოტენციური, ინდივიდუალური შესაძლებლობებით. აქედან გამომდინარე, შემოქმედებითი თავისუფლება გარკვეულწილად იზღუდება, თუმცა ორიგინალის შემოქმედებით პრიზმაში გამოტარების, ერთგვარი გათავისების პროცესში, ასლის გადაღები არა მარტო მოირგებს ორიგინალის სახეობრივ-ემოციურ დიაპაზონს, არამედ საუკეთესო შემთხვევაში საკუთარი ემოციებითაც დამუხტავს. ახალი დროის შესატყვისი შემოქმედებითი გამოცდილებით სრულყოფს და ლოგიკურ-წარმოსახვითი აზროვნების უნარით აყალიბებს. ინტერპრეტატორის საშუალებით ამ ორჯისი შემოქმედებითი აქტის მოწმე ჩვენც ვხდებით, რის გამოც ჩვენი ემოციური აღქმის უნარიც ღვთაებრივად აღმალების დაახლოებით იმავე ტრანექტორიას გადის, რომელიც შემოქმედებითი ინსპირაციის პროცესში აღიმტქდა.

ამ ასპექტით თუ გავაანალიზებთ გალოფენაზე წარმოდგენილ ნაწარმოებებს, სხვადასხვა ისტორიული დროის თანამდევე თავისებურებებს ამოვიცნობთ. აკ. ვახტანგ ბერიძე საეკლესიო ნაქარგი გარდამოხსნების მისამართით აღნიშნავდა, რომ შუასაუკუნეების ქართველი ოსტატები ქრისტიანული იკონოგრაფიული სქემების ასახვისას ბიზანტიელებისაგან და სლავებისაგან განსხვავებით უფრო მეტ ყურადღებას უთმობდნენ ადამიანთა ფიგურების გადმოცემას, ვიდრე უხორცო ანგელოზ-ქერობნიებს, თვით სულიწმინდის სიმბოლური ასახვის აუცილებლობაც ხშირ შემთხვევაში მინიმუმამდე იყო დაყვანილი.³ შუა საუკუნეების ქართველი ხელოვანი თითქოს თავს არიდებს ტრანსცენდენტური „იკონი“ სხეულების ასახვას. ყოველივე კი, იმის დასტურია, რომ ქართული ფორმაშეგარჩენისათვის უფრო მახლობელი აღმოჩნდა კონკრეტული, მიწიერი არსებების ასახვა, ვიდრე ამო-

რწული ხილვებისა. ამასთან, ქართველი ოსტატი კონკრეტული გამოსახულებების ფსიქოლოგიური დახასიათებისას სულიერი ალტერნებისა და ამაღლების განცდის მხატვრული დაფიქსირების შესაძლებლობათა მთელ არსენალს ფლობდა. ჩვენს თანამედროვე მქარგავ ქალმბსაც სწორედ ანალოგიური პოზიცია გააჩნიათ იდეალურისა და მატერიალურის ურთიერთმიმარებისას, რაც ჩვენს დროის ურამპატივშით შეიძლება ახსნას. არ შეიძლება არ აღინიშნოს, კონკრეტული მხატვრული სახეების ერთგვარი ამსტრაგირების, ზოგჯერ „გაუცხოების“ შემთხვევებიც.

საეკლესიო ნაქარგობის სამუზეუმო ნიმუშებს თანამედროვე ნაქარგობიდან განასხვავებს უპირველეს ყოვლისა მათი დანიშნულება. მუზეუმის ფონდსაცავებში მოხვედრამდე ეს ნივთები სრული ფუნქციური დატვირთვით — საეკლესიო ცხოვრებით ცხოვრობდნენ. ამ სიტყვების პირდაპირი მნიშვნელობით, თანამედროვე ნიმუშებს კი, იმთავითვე საგამოფენო, თუ საოჯახო ინტერიერების მორთვის ფუნქცია დაეკისრა, რამდენიმე გამონაკლისის გარდა. მაგალითად, თბილისის ლუჯი მონასტრის შიდა სივრცეს ამშვენებს მია გიორგაძის მიერ შესრულებული ღვთისმშობლის ნაქარგი ხატი, ასევე სულ მალე თბილისში, ყოველთა წმინდათა სახელობის ქართული ეკლესიის წინამძღვრის მამა დავით შაქარაშვილის დაკვეთით, მქარგველ ქალთა ჯგუფი: მარინე კოლხიდაშვილის, ხათუნა ჩორგოლიანის, ქეთევან ქარქოსაძის, ია სმელიძის, ეკატერინე ლომთათიძის და თეოგანა მესხის შემადგენლობით მხატვარ დოდო ნემსაძე-ბარამიძის უშუალო ხელმძღვანელობით დაასრულებს მუშაობას უმნიშვნელოვანეს საეკლესიო დაკვეთაზე — მეთხუთმეტე საუკუნის დასავლეთ საქართველოში შესრულებულ მეფე ბაგრატ მესამის „გარდამოხსნის“ ნაქარგ ასლზე. ეს საკულტო მხასურებისათვის უმნიშვნელოვანესი ნივთიც დაიკავეს საპატიო ადგილს აღნიშნული ეკლესიის ცხოვრებაში.

მეორე განსხვავება ძველი ქართველი ოსტატების ხელთქმნილსა და მათი თანამედროვე ინტერპრეტატორთა ნახელავს შორის, გამოყენებულ მასალათა ხარისხშია, როდესაც ჩვენი წინაპრები შესანიშ-

ნავი შეფერილობის აბრეშუმის, ფარჩა ატლასის, თუ ხავერდის ქსოვილების ფონზე ზომიერად ოპერირებდნენ ბაგდადის ოქროს და ვერცხლის თმით, სხვადასხვა ფერის აბრეშუმის ძაფებით. თავშეკავებული დეკორატიული ელემენტებით, ოდნავ ჩამუქებული (ყამთა სვლისაგან), ღრმა ფერადიფენებით გამორჩეულმა ამ ნაწარმოებებმა საუკუნეებს გაუძლეს ისე, რომ თავისი ხიზლი არ დაუკარგავთ. ამ მხრივ, რასაკვირველია, ძირითადად უცხოური წარმოების სუროგატები და საკუთრივ შედებილი მაღალი ხარისხის ძაფები აგებს ხარისხში წარსულთან პაექრობისას.

საღვთო წერილის უმნიშვნელოვანესი მომენტის — უმისის მონასტრის „ხარების“ ცნობილი ფრესკის ნაქარგი ასლი წარმოადგინა მხატვარმა დოდო ნემსაძე-ბარამიძემ გამოფენაზე. დიდი სიხარულის და ამავედროულად გაოცების ძლიერი განცდის ადევკატური სახეითი საშუალებები, ფერთა ზომიერი პალიტრით, მოსითვულ ზედაპირზე გამოსახულ პერსონაჟთა ნაქარგი რელიეფური სახეები მკვეთრად იკითხება ღია ფერის არქიტექტურულ ფონზე. ფერთა ზომიერი პალიტრით, მოსითვულ ზედაპირზე გამოსახული რელიეფური სახეების ტექნიკური დამუშავების გზით მხატვარს დინამიკა შეაქვს იკონოგრაფიულ კომპოზიციაში, მოსითვული ზედაპირის დამუშავების სიზუსტით დოდო ნემსაძე-ბარამიძე აღწევს ნაქარგი ნახატის ადვილად საკითხავ, ცხად ფორმას, საერთო დასრულებულობისა და პარმონიის შეგრძნებას რომ უწყობს ხელს. თუ „ხარების“ ავტორს (დ. ნემსაძე-ბარამიძე) აინტერესებს უბისას შესანიშნავი მხატვრობის ფერთა პალიტრისა და ნახატის ხაზოვანი რიტმით მესიის მოვლენით გამოწვეული სიხარულის განცდის ნაქარგით ვადმოცემა, ირმა გუგუშაშვილმა სიონის ტაძრის ცნობილი ხატის „ღვთისმშობელი ყრმით“, თვისეული ნაქარგი ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა. ავტორმა მწვანე აბრეშუმზე ოქრომკედისა და მულინის ძაფებით მშვიდი, გაწონასწორებული კომპოზიცია შექმნა. თუკი, გამოფენაზე წარმოდგენილ ზოგიერთ ნაწარმოებში, ღვთაებრიობის აღმნიშვნელ შარავანდედებში ოქრომკედის ძლიერი დაქიმივის გამო ძაფს დაეკარგა ელასტიურობა და ლითო-

ნივთ მკვრივ, ლაპლაპა ფორმად იქცა და ნახატი გააუხეშა, ლეილა გეგენავამ კაცხის მაცხოვარის ნაქარვ ასლში კარვად გაართვა თავი დასახულ ამოცანას. ყურადღებას იპყრობს, გემოვნებით შერჩეული ფერები, რომლითაც ავტორს საგანთა და სხეულთა (პიმატიონის, მაცხოვრის სხეული თმის, სახარების) ფაქტურას მიმსგავსებულ ნაქარვი სახეები დაუძებნია. ლია ძნელადის „მირქმის“ კომპოზიციაში ტაძრად მიყვანების საკრალური მომენტის ასახვა მშვიდი ფერთა პალიტრითა და ხაზთა თავშეკავებული რიტმით არის მიღწეული. რელიგიური მოსითვისული ზიგზაგოვანი მოტივი ბუნებრივად ენაცვლება ე. წ. „წყლის“ ოდნავ დაბალ რელიეფს და სითვის კალათურა მხატვრულ სახეში გადადის — ლულა მეშველიანის ნაქარვ კომპოზიციაში „იოანე ნათლისმცემელი“. ლია წიკლაურის „მახარობლები“ და ირმა იაკობაშვილის „პეტრე და პავლე მოციქულები“ ფერთა პალიტრით განსხვავდება ერთმანეთისგან. ლია წიკლაურის ნაქარვობა მკვრივი და რელიგიურია, მახარობლები მკლერი, ინტენსიური შეფერილობის ძაფებითაა ამოქარვული. პეტრე და პავლე მოციქულის გამოსახვისას კი, ირმა იაკობაშვილი ღია პასტელის მსგავს ფაქიზ ტონალობას ირჩევს, მოციქულთა სამოსის ქვეშ ნაქარვი მსუბუქად მონიშნავს სხეულის ფორმებს. ველენა შენგელიას ნაქარვ ხატში „ჯვარცმა“, ჯვარცმული ქრისტე თავისი ტანჯვით „სიკვდილისა სიკვდილითა დამორგუნველია“. ავტორი ამაღლებულ განწყობას გაცდის ადეკვატური მუქი, ღრმა ფერთა გამოთ აღწევს. აღსანიშნავია, მქარველი ქალების მიერ შესრულებული წმინდანთა მთელი გალერეა; განსაკუთრებით ლამარა გეგენავას „წმინდა ნიკოლოზ სასწაულმოქმედის“ და ანა ნუროშვილის „ღირს მამა სერაფიმე საროველის“ ნაქარვი ხატები. ამ ნამუშევრებში, თვით მასალის სპეციფიკა გავლენას ახდენს წმინდანთა სახეების შესრულების მანერაზე. აღნიშნულ წმინდანთა ნაქარვ ხატებში, შინაგანი სისპეტაკისა და ღვთაებრივი ნათლის დასტურად ოქრომკედისა და მუღინის ძაფების ეფექტური გამოყენება აბრეშუმის ფონზე (როდესაც ძაფები არ არის ძლიერად დაქიმული, ოდნავ მოშვებულიც კია) ერთგვარ ტალღოვანებას

ანიქებს მოსითვისულ ზედაპირს. წმინდანების მოვარდისფრო სახეებს ოქროს თმით ჩვერხილი შარავანდედები ამშვენებს მტკიცებულებების საერთო დეკორატიულ გადაწყვეტას უწყობს ხელს.

აღსანიშნავია, რომ ნაქარვობით მსერულეული ხატების საშუალებით ჩვენი თანამედროვე ქართველი მქარვაეი ქალები არა მარტო მათ მიერვე აღორძინებულ ეროვნულ ტრადიციებს ვადასცემენ შთამომავლობას, არამედ უფლის რწმენაში განმტკიცებულნი, საკუთარ სულიერებას იმაღლებენ. ცალკე საუბრის თემაა ქალბატონ მედეა ვაჩნაძის მიერ ნატიფად ამოქარვული მეათე საუკუნის სასულიერო მწერლის და პიმოვარაფის იოანე—ზოსიმეს საგალობლის „ქაღის და დიდებაი ქართულისა ენისაი“-ს შესანიშნავი სტრიქონები: „ღამარხულ არს ენაი ქართული დღემდე მეორედ მოსვლისა მესიისა საწამებლად, რათა ყოველთა ენასა ღმერთმან ამხილოს ამიხ ენითა... ესე ენაი, შემკული და კურთხეული სახელითა უფლისათა, მდაბალი და დაწუნებული, მოელის დღესა მას მეორედ მოსვლასა უფლისასა...“ ქართული დამწერლობის სიღამაზის შეგრძნებით, შესაშური გულისყურით და მოთმინებით ამოქარვული ამ სტრიქონების ფასი დღეს განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს. ასევე ყურადსაღებია, ამავე ავტორის მიერ მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატის ფერადოვანი-ხაზობრივი სტრუქტურის ჩინებული ორგანიზება ნაქარვ სიბრტყეზე.

ამრიგად, ჩვენი სულიერი მეგვიდრეობა, ე. წ. მცირე ხელოვნების — საეკლესიო ნაქარვობის ტრადიციული დარგი თანამედროვე ინტერპრეტატორთა მიერ შემოქმედებითად ათვისებული, კიდევ ერთხელ გგარწმუნებს, რომ ჩვენი დროის უკიდურესი ტექნიკრატისა და პრაქტიციზმის მიუხედავად, ამაღლებულისა და საკრალურის განცდის მარადიული ფასეულობანი კვლავაც სიცოცხლისმყოფელია.

1. პავლე ფლორენსკი, Эмпирия и эмпирия, М., 1985.

2. შატერდის კრებული, თბ., 1979, გვ. 158.

3. ვ. ბერიძე, ქართული ნაქარვობის ისტორიიდან, გარდამოხსენები, თბ., 1983.

ოთარ თაქთაქიშვილის „გედის სიმღერა“

მარინე ქავთარაძე

ოთარ თაქთაქიშვილის უკანასკნელი ქმნილება, ჩვენი საზოგადოებისათვის უცნობი ოპერა „მარიტა“, რომელსაც არც სცენა უხილავს და არც კვლევის ობიექტი გამხდარა.

„მარიტა“ კომპოზიტორის „გედის სიმღერა“, რომელზეც მუშაობა მან 1988 წლის ნოემბერში დაასრულა (ასეა დათარიღებული ავტორის მიერ კლავირი). ამ ოთხსურათიანი ოპერის ლიბრეტო გოგლა ლეონიძის ერთსახელიანი ნოველის მიხედვით შექმნეს გურამ დოჩანაშვილმა და თავად კომპოზიტორმა, რომელიც, როგორც წესი, თვითონ სახავდა თავისი ოპერების ლიბრეტოს სიუჟეტურ სტრუქტურებს. როგორც ცნობილია, თაქთაქიშვილს გამიზნული ჰქონდა „სამი ნოველის“ ახალი რედაქციის შექმნა, რომელშიც „მარიტა“ უნდა შესულიყო მესამე ნოველის სახით. თაქთაქიშვილმა შეუნარჩუნა მას წინამორბედ საოპერო ნოველებში გამოვლენილი, სპეციფიკური ფანრული თავისებურებანი: ლაკონიზმი, მოქმედების ერთიანობა და უკიდურესი კონცენტრაცია, მკაფიო კომპოზიცია, მოქმედ პირთა მცირე შემადგენლობა (სულ ხუთი), მაგრამ უარყო პროზაული ტექსტი, გალექსილმა ლიბრეტომ სასიმ-

ღერო მელოსის გაშლის მეტი საშუალება მისცა კომპოზიტორს, რაც მისი სტილის ინტონაციურ ბუნებას მეტად შეესატყვისებოდა.

როგორც ცნობილია, ლიტერატურათმცოდნეობაში ნოველა გამორჩეულია თავისი შინაგანი სტრუქტურით, ლაკონიზმით, კონცენტრაციით და ერთი მხრივ, ეპიკურ ჟანრებს შორის ყველაზე ახლოსაა დრამასთან, ხოლო მეორე მხრივ, მცირე პოეტურ ფორმასთან — ლექსთან — ამ ნიშნებით ხასიათდება ქართული ნოველისტიკის საუკეთესო ნიმუშები ნ. ლორთქიფანიძის, კ. გამსახურდიას, ა. ბელიაშვილის, მ. ჯავახიშვილის, რ. ინანიშვილის, გ. რჩეულიშვილის, გ. დოჩანაშვილის და სხვათა შემოქმედებაში. ნოველის ჟანრის ამ თვისებებს ინარჩუნებს ო. თაქთაქიშვილი „მარიტაში“.

პირველწყაროს არჩევანს ღრმად გააზრებული საფუძველი ჰქონდა, რასთან დაკავშირებითაც რამდენიმე მომენტი უნდა გამოიკვეთოს. ბოლო სამ ოპერაში („მუსუსი“, „პირველი სიყვარული“, „მარიტა“), თაქთაქიშვილი თანმიმდევრულად მიზართავს იმ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, რომელთა კინოვერსიებმა სამოცდაათიან წლებში ფართო აღიარება მოიპოვეს და

„ნოველურობის“ ნიშნით არიან აღბეჭდილნი (ე. შენგელაიას „შერეკილები“, მ. კოკრაშვილის „მისხ“, თ. აბულაძის „ნატვრის ხე“). ნოველური დრამატურგიისადმი სწრაფვა კომპოზიტორის შემოქმედების მეორე პერიოდის ტიპიურ ნიშნად იქცევა (გამონაკლისია „მთვარის მოტაცება“) და ამ მიმართებით თავად ბრწყინვალე ნოველისტის, გ. დონანაშვილის ლიბრეტისტად მიწვევაც არ იყო შემთხვევითი. ლეონიძის „მარიტა“ ხომ ნოველისათვის ტიპიური თხრობის უბადლო ამბის „პოეტური თხრობის უბადლო ნიმუში იყო. საინტერესოა თუ როგორ არის გააზრებული ლეონიძის პოეტური პროზით ასახული „მარიტას“ კონცეფცია მუსიკალურ ნოველაში და როგორია საკუთრივ ტექსტისადმი მიდგომა ავტორების მხრიდან.

გიორგი ლეონიძის „ნატვრის ხე“ ბავშვობის მოგონებით შთაგონებული პოეტური ეპოსია ქართულ სოფელზე. ლეონიძის კონცეფციით სიწმინდე, რომელსაც ლიტერატურულ ნოველაში მარიტა წარმოადგენს, არ არის პირობითი. „მარიტას“ სიწმინდის ტრაგედია სწორედ ისაა, რომ ცხოვრება ყოველდღე და ნელ-ნელა მტვერს აყვრის, ცოდვაში ხვევს ისე, რომ მისი შეცნობაც და დაცვაც ძნელი ხდება. მწერლის კონცეფციის არსი იმაში მდგომარეობს, რომ მან ქმრის მოღალატე ცოლში დავანახა სიწმინდე, რომელიც სწორედ სიწმინდის დამცავმა სოფლის აღიარებულმა კანონმა ვაწირა და დაღუპა. სოფელი, რომელმაც მშვენიერი მარიტა სახედარზე შესვა და ლაფში გასვარა, კაცისმკვლელთა, სისხლის სამართლის დამნაშავეთა ბრბო კი არ არის, არამედ ისიც მსხვერპლია, რომელიც ერთი მხრივ ქეშმარიტია და მეორე მხრივ — ბოროტების მთესველი. ამაშია გ. ლეონიძის კონცეფციის ქეშმარიტი ფილოსოფიურობა და მარადიულობა, რადგან მისი მოდელი მკვლევლებისა და მათ მიერ წამებული საგან კი არ შედგება, არამედ ორი, ცხოვრებისაგან ერთმანეთისადმი დაპირისპირებული ძალისაგან.

ამგვარ კონცეფციას „მინდიას“ ავტორის ყურადღება არ შეიძლება არ მიეპყრო; თავთაქიშვილი ხომ სწორედ პიროვნებისა და შეუვალი ადათის დაპირისპირებაზე აკუბლა „მინდიასეულ“ კონცეფციას.

„მარიტაში“ კომპოზიტორი ამ ორ დაპირისპირებულ ძალას უფრო განყენებულ/სიმბოლურ დატვირთვას აძლევს და ახსნის მათ გამოიჯენას ყველა გამომსახველობითი ხერხით.

კონსტანტინე გამსახურდია წერდა: „როდესაც მე ვამთავრებ ნოველის წერას, ჩემს თავს კითხვას ვუსვამ: ხომ არ დამრჩა ზედმეტი მარცვალი, ზედმეტი სიტყვა ან ნიშანი“. არ შეიძლება არ გაიხსენო ეს სიტყვები, როდესაც „მარიტას“ ლიბრეტოს იხილავ. უკიდურესად კონცენტრირებული, მართლაც „კონდენსირებული“ ლეონიძისეული პროზიდან ლიბრეტოში ამოკრეფილია ის საკვანძო მნიშვნელობის სიტყვები, ეპითეტები, რომლითაც მოქმედი გმირები მშვენიერი მარიტას სახეს ძერწავენ. „მარიტას“ ლიბრეტოში, განსხვავებით წინა საოპერო ნოველების პროზაული ტექსტისაგან, თავთაქიშვილი შერეულ პრინციპს იყენებს: რეჩიტატივების მინიმალურად მცირე პროზაულ ტექსტს უთავსებს ლეონიძისეულ ვარიანტულ პროზას (ამასთანავე რეჩიტატივების როლი თითქმის მინიმუმამდეა დაყვანილი).

ავტორის მითითებით მოქმედება მიმდინარეობს კახეთში, სოფელ მუსათწყაროში, მეოცე საუკუნის პირველ წლებში; ოთხსურათიანი საოპერო დრამატურგია გამჭოლი განვითარების პრინციპს ეყარება და პირობითად მოიცავს შემდეგ მუსიკალურ ეპიზოდებს: 1. საორკესტრო შესავალი; 2. ჩაჩიკასა და ბებო ლელაურის რეჩიტატიული სცენა, სადაც მარიტას მამა ბებიას სთხოვს თავშესაფარს და ობოლი ბავშვის გაზრდაში დახმარებას; 3. ბებო ლელაურის ნანას გუნდთან ერთად; 4. მარიტას არიოზო; 5. გედიას არიოზო და დუეტი მარიტასთან; 6. ბებო ლელაურის მიერ მარიტას გათხოვების გადაწყვეტილების მიღება. (დიალოგი ჩაჩიკასთან), 7. ქორწილი — „მრავალჟამიერი“; 8. მარიტას ნანა და

1 ოპერაში ხუთი მოქმედი პირია: სოფლის მშვენიება—მარიტა (სოპრანო), მარიტას ბებია — ბებო დელაური (მეცო-სოპრანო), მარიტას მყვარებული—გედა (ტენორი), მარიტას მამა—ჩაჩიკა (ტენორი), ციციკორე—სოფლის თავი (ბარიტონი) და მარიტას დედამთილი (სტატისტი) და გუნდი.

ლოცვა; 9. გედისა და მარიტას დუეტი; 10. დედამთილის მიერ მარიტას დასმენა და ციციკორეს რისხვა (სალაპარაკო დიალოგი და რეჟისატივი); 11. მარიტას დასჯა (საორკესტრო ეპიზოდები). ბუნებრივია, ნოველურ დრამატურგიაში შემავალი ეს სცენები უკიდურესად ლაკონიურ მუსიკალურ ფორმებს ემყარებიან, რომელთა მონაცვლეობა მონტაჟური პრინციპით იგება.

საორკესტრო შესავალში კონცენტრირებულია მარიტას ტრაგედიის მიზეზის — სოფლის უღმობელი კანონის და მისი პერსონიფიცირებული სიმბოლოს, სოფლის თავის — ციციკორეს თემატური მასალა და ლაიტმოტივი, რომელსაც პირობითად შეიძლება „სოციალური სიდუხჭირის“ თემა ვუწოდოთ, ვინაიდან სიღარიბე უბიძგებს გამხრდელ ბეზიას შვილიშვილის ბედნიერება მდიდარი საქმროს ქონებას ანაცვალოს. ორივე ეს ლაიტმოტივი თავისი არსით ინსტრუმენტული ბუნებისაა და ჟღერს მხოლოდ ორკესტრში, საკვანძო მნიშვნელობის ეპიზოდებში. III სურათის ქორწილის წინა საორკესტრო შესავალში და IV — ფინალურ მარიტას დასჯის სცენაში.

ბუნებრივია, რომ ნოველაში ცენტრალურ სახეს, რომლის ირგვლივაც ხდება მოქმედება, მარიტა წარმოადგენს, თუმცა თავად მოქმედება მინიმუმამდეა დაყვანილი და უფრო თხრობაა მის შესახებ. სახეზეა ამონოცენტრისტული ერთპლანიანი დრამატურგია. მარიტა ოპერის მონოსახეა და ყველა პერსონაჟი მუსიკალურ ნოველაში იმდენად არის საჭირო, რამდენადც ის მარიტას სახის გახსნას, მის დახასიათებას ემსახურება. ამასთანავე მისი მშვენიერების, უმანკო სულის გამოსახატავად კომპოზიტორი მიმართავს ასეთსავე წმინდა ოდითგანვე საკრალური ჟანრების — ნანას და საგალობლის სემანტიკას.... შეიძლება ითქვას, მარიტას დახასიათება სწორედ ამ „ჟანრებით განზოგადების“ ხერხით არის გადმოცემული. ბებო ლელაურის ნანა I სურათიდან „მარგალიტზე უთეთრესო, მთვარის პირავ, ნანინა“ სამჯერ ენაცვალება კულისებს მიღმა ქალთა გუნდს, როგორც თავად კომპოზიტორი მიუთითებს კლავირში — „შუქის გადანაცვლებიას ლელაურსა და იმ ადგილს შორის, საიდანაც ქალთა გუნდის ვალობა ისმის, ყოველ მომდევ-

ნო ნანაზე ბავშვი იზრდება და ბოლოს მშვენიერ ასულად იქცევა“. ქალთა გუნდში კომპოზიტორი სტილიზებულ „მუსიკალურ“ და მზე ვარეთას“ ვარიანტს მიმართავს (პირველი ვატარებისას სიმღერის ტექსტის დაცვით, მეორედ „დაეკოცნით ნუშის თვალებს“, მესამედ „ვისაც ღმერთი არ გინახათ, ნახეთ მუხათწყაროში“). ამგვარად, ამ ნანაში იკვეთება ბეზიასა და ხალხის თვალთ დახახული მშვენიერი მარიტას სახე (პირობითად რომ ეთქვათ, მისი ბავშვობა, ყრმობა და ახალგაზრდობა). „მზე შინას“ თემა რეპრიზის სახით ვგვხვდება IV სურათში „მარიტას ნანა“-ს მისამღერში და თითქმის აზრობრივ თაღს კრავს დედისა და შვილის ბედს შორის.

მარიტას არიოზოში I სურათიდან, სადაც ბუნების მშვენიერი ქმნილება — მარიტა ბუნებას ეტრფის — („ბალი ხობხის ფერი“), გამოყენებულია „შენ ხარ ვენახის“ ტექსტი, რომლის სემანტიკური მნიშვნელობა სრულად იხსნება ნოველის ფინალურ სცენაში. მარიტას დასჯის ტრაგიკული სცენის შემდგომ იარუსიდან უხილავი ხმით მისი აუღერება აღიქმება, როგორც კათარზისი, რამეთუ „მარიტას სულის მშვენიერება აღემატებოდა მის გარეგან სილამაზეს“. ეს „მშვენიერება“ ოპერაში მღერად, სასიმღერო მელოსშიც კპოეებს დასაყრდენს. მონანიებაში მიღწეული კათარზისის ეს მომენტი თავად ლეონიძის ნოველის ტექსტშია მოცემული: „გაიგო რა ცოდვის მზიდველმა სოფელმა მარიტას სიკვდილი, საშინლად იტკივლა. ზღვაურის ცრემლებით დაიტირა თავისი მზეჯავარა“.

ოპერის ლირიკული ხაზი მარიტასა და გედისას ანსამბლურ სცენებთან, მათ „თანხმობის“ დუეტებთან არის დაკავშირებული (II და IV სურათებში) და თაქთაქიშვილისათვის ტიპიური ვერისტული სტილისტიკითაა აღბეჭდილი. ამავე ნიშნით ხასიათდება გედისა დუეტის წინა მიკროარითმული ეპიზოდები — („ცისარტყელა ხარ სოფლისა“ I სურათიდან და „ბედო შავპირო, უღმობლად რად მწყევტ წელშია“ IV სურათიდან).

ეპიკურ პლანშია წარმოდგენილი მარიტას ქორწილის საგუნდო სცენა III სურათიდან, რომელიც ქართლ-კახური „მრა-

ვალკამიერის“ სტილური ნიშნებით არის აღბეჭდილი. დრამატურგიული თვალსაზრისით ეს სცენა ტრადიციულადაა გადაწყვეტილი, თუმცა კომპოზიტორი აქაც თავს არიდებს ჟანრული მოდელის ზუსტ გამოყენებას.

ცალმსრივად, უფრო სქემატურად, ერთ ნიშანს დაქვემდებარებულ ადამიანად წარმოგვიდგენს კომპოზიტორი ციციკორეს, რომელიც გ. ლეონიძესთან ღრმა ეროვნული, წინააღმდეგობრივი თვისებებით აღსავსე პერსონაჟია, თავად რომ უკვირს თავისი სიტყვის ძალისა „სად დავკარი და სად გამოვიდაო“ (ოპერაში ციციკორე დარწმუნებულია თავის ძალაში — „სად დავკარი და სად გამოვაო!“).

მასსოვს 1975 წელს კინოფილმ „ნატურის ხეზე“ მუშაობისას, თუ რამდენი დრო მონადომეს თენგიზ აბულაძემ და ბიძინა კვერნაძემ ფილმის ფინალური კადრების მუსიკალურ გადაწყვეტას, სანამ რეჟისორმა საბოლოოდ არ უარყო მისი მუსიკალური თანხლება. მან მიაგნო უჩვეულო ხერხს „ტაძრის ხარების ქვეშ მტრედების მონოტონური ღუღუნის ეფექტს“, რომელიც ლეონიძის ლიტერატურული ტექსტის ექვივალენტურ ვიზუალურ გადაწყვეტას ზუსტად მოერგო და ვერტიკალური მონტაჟის კრილში ამ ავბედითმა გუგუნმა შემწარავი ეფექტი შექმნა, რითაც წმინდა მუსიკალური დატვირთვა შეიძინა.

თაქთაქიშვილს ოპერის ფინალურ სცენაში უღმობელი ბედისწერის ძალის ამსახველად ლაიტმოტივურ მასალასთან ერთად ასევე გამოყენებული აქვს ხარების მონო-

ტონური გუგუნისა და რეკვის ეფექტი, რომელიც იქმნება ბგერა მი-სა და სოლ-სი მზარდი ოსტინატოთი და ოქტავური მსახილბით, დინამიკით აღსავსე აღმაველი და დაღმაველი ქრომატიული სვლებით, რომელთა სემანტიკური მნიშვნელობა ძნელი არ არის ამოსაცნობად — ეს მარტივობის გზაზე დამდგარი მარიტას გოლგოთაზე ასვლაა. საორკესტრო ეპილოგს ამთავრებს „სოციალური სიდუხჭირის“ ლაიტმოტივი, რომელიც თაღს კრავს ოპერის შესავალთან, ხაზს უსვამს მარიტას ტრაგედიის გარდუვალობას. კათარზისული კოდა საფუძველს გვაძლევს „მარიტას“ დრამატურგიული კონცეფცია თაქთაქიშვილის საოპერო ესთეტიკის იმ ნიშან-თვისებათა კრილში განვიხილოთ, რომლებიც სათავეს „მინდიდან“ იღებენ. ამდენად „მარიტა“ აგრძელებს იმ გზას, რომელსაც დასაბამი ქართულ მუსიკაში თავად თაქთაქიშვილმა მისცა. ამ თვალსაზრისით ის ორგანულად თავსდება XX საუკუნის საოპერო ჟანრში მიმდინარე პროცესების კონტექსტში, თუმცა რჩება ღრმად ეროვნულ მოვლენად უპირველეს ყოვლისა, მკაფიოდ გამოკვეთილი მუსიკალური ლექსიკის გამო, რომელსაც ქართული კულტურის წიაღში ღრმად მიმავალი ფესვები აქვს. რაც შეეხება მისი სცენური განხორციელების პერსპექტივებს, ვფიქრობთ, ლიბრეტოში სასცენარო ექსპლიკაციის დონეზე გახსნილი ავტორისეული რემარკები, დინამიკური საოპერო დრამატურგია და თვით მუსიკის მხატვრული ხარისხი წარმატების გარანტიას ქმნიან საამისოდ. „მარიტა“ დადგმას ელის.

ნოდარ გაბუნიას პედაგოგიური სისტემა*

ლიკა ასათიანი

იმ სახელის მოპოვებაში, რომლითაც დღეს დამსახურებულად სარგებლობს საკუთარი, უდავოდ თვითმყოფადი სახით გამორჩეული ქართული საფორტეპიანო სკოლა, ლომის წილი კომპოზიტორს, პიანისტსა და პედაგოგს, პროფესორ ნოდარ გაბუნიას ეკუთვნის. მისმა მოღვაწეობამ მნიშვნელოვნად აამაღლა ქართული სამემსრულებლო ხელოვნებისა და, მათ შორის, სამემსრულებლო პედაგოგიკის დონე. დღეს, როცა ქართული მუსიკა, ნებისმიერი სხვა დარგის მსგავსად, დილექტანტიზმის მოძალების, პროფესიონალთა დაუფასებლობის საშიში ტენდენციის წინაშე აღმოჩნდა, ნოდარ გაბუნიას მთელი შემოქმედებითი ბიოგრაფია ამ განსაცდელთან ბრძოლის იმედისმომცემ მაგალითად წარმოჩინდება.

სტუდენტობის დროს, 1980-1985 წლებში, როცა კონსერვატორიაში ნოდარ გაბუნია პირველად გავიცანი და მისი კლასის უჩვეულო ატმოსფეროს ვეზიარე, არაერთხელ მიფიქრია, რატომ არ ინტერესდება არც ერთი მუსიკისმცოდნე იმ ფენომენით, რასაც გაბუნიას პედაგოგიკა ეწოდება? ეს აზრი მდევდა თან წლების განმავლობაში. მაგრამ მხოლოდ ახლა გავბედე თავი მომეყარა პროფესორ ნოდარ გაბუნიას პედაგოგიური სისტემის შესახებ შეგროვებულ მასალისათვის და წინამდებარე წიგნის სა-

ხით მკითხველისათვის გამეცნო მისი შესვლულბები მუსიკის, პედაგოგიკის შესახებ. ვცდილობდი, რომ წიგნი არამუსიკოსებისთვისაც არ ყოფილიყო ინტერესს მოკლებული.

სასიხარულოა, რომ ბოლო წლებში საკრძნობლად გაიზარდა ინტერესი ნოდარ გაბუნიას, როგორც პედაგოგისა და კომპოზიტორის მიმართ, რაც იმედს იძლევა, რომ ამ იშვიათი მუსიკოსის შესახებ კიდევ არა ერთი წიგნი დაიწერება.

წინამდებარე ნაშრომი ნოდარ გაბუნიასთან 1998 წელს შემდგარ ვრცელ ინტერვიუს და მისივე გაკვეთილების აუდიო ჩანაწერების ანალიზს ეყრდნობა. ამ დროისათვის პროფესორ ნოდარ გაბუნიასთან ჩემი ურთიერთობა უკვე მეორე ათეულ წელს ითვლიდა, მაგრამ ინტერვიუსათვის დათმობილი რამდენიმე დღე, როცა ერთბაშად უზარმაზარი ცოდნა მივიღე, დაუვიწყარი იქნება ჩემს ცხოვრებაში. ღრმად ვარ დარწმუნებული, რომ მკითხველი ბევრ ისეთ რამეს ამოიკითხავს ბატონი ნოდარის სიტყვებში, რაზეც შესაძლოა, ადრეც უფიქრია, მაგრამ პასუხი ვერ უპოვებია.

ვფიქრობ, ნოდარ გაბუნიას როგორც მოაზროვნის, მუსიკოსის, პედაგოგისა და მოღვაწის უზარმაზარი ღვაწლი ქართული კულტურის წინაშე, საზოგადოებას ჯერ კიდევ გაცნობიერების სტადიაში აქვს. ისტორიაში ასეთი პიროვნებების მნიშვნელობის სრულად და სამართლიანად შეფასებას არა ერთი თაობა სჭირდებოდა ყოველთვის. ბუ-

* წიგნი დაწერილია ბ-ნ ნოდარ გაბუნიას სი-
ცოცხლეში, ამიტომაც იგი აწმყო დროში. ქვეყნ-
დება რამდენიმე ნაწყვეტო წიგნიდან (ჩედ.).

ნებრევი, ვერც ამ ნაშრომს ექნება პრეტენზია, სრულად წარმოაჩინოს მისი შემოქმედებითი სული. მე მხოლოდ მიიღობა გამომეხატა ჩემი უდრემსი მაღლიერება ამ უზარმაზარი პიროვნების მიმართ, რომლისგანაც წლების მანძილზე დიდი ცოდნა და ცხოვრებისეული გამოცდილება შევიძინე.

* * *

ვინც ერთხელ მაინც დასწრებია პროფესორ ნოდარ გაბუნის საკლასო კონცერტს, დამეთანხმება, რომ აუდიტორიაზე მისი ემოციური შემოქმედება შორს სცილდება სტუდენტური საკონცერტო ანგარიშის ფარგლებს და ჭეშმარიტ მხატვრულ დატვირთვას ატარებს. ახალგაზრდა პროფესიონალთა ეს გამოსვლები დიდხანს რჩება მსმენელის მეხსიერებაში სტუდენტთა მაღალი პროფესიული ოსტატობისა და დახვეწილი მხატვრული გემოვნების დემონსტრირების გამო.

ზემოთქმულში პროფესორ გაბუნის პედაგოგიური მოღვაწეობის მთელ პერიოდს ვგულისხმობ და არა იმ ცალკეულ შემთხვევებს, როცა მისი ამა თუ იმ სტუდენტის განსაკუთრებულ ნიჭიერებასთან გვეპოვინა საქმე. მისი პედაგოგიური მოღვაწეობის მიმართ მსმენელთა უდიდეს ინტერესს წლების მანძილზე, უპირველეს ყოვლისა, განაპირობებდა სტუდენტის მაქსიმალურად გამოვლენილი ინდივიდუალობა იმ ესთეტიკური ავტონომიის ფარგლებში, რომლის მასშტაბებსაც პროფესორ ნოდარ გაბუნის შემოქმედებითი პიროვნება აღკვეს. ის საკვირველი პედაგოგიური ოსტატობა, რომლის წყალობითაც მოსწავლეები, რომლებიც მის კლასში მოხვედრამდე განსაკუთრებული შედეგებით ვერ დაიკვეხნიდნენ, მისი ხელმძღვანელობით კი მოკლე დროში აღწევნენ წარმატებებს, — მრავალი ექსპერიმენტის, ფიქრის, განსჯისა და საკუთარი შეხედულებების კრიტიკული გადახედვის შედეგია. უზადოდ აგებული კონსტრუქციისა და ინსტრუმენტის მიმართ დამოკიდებულების მიწვევით ყოველთვის შეიძლება გაბუნის ნაშუაგერის ამოცნობა, თუმცა მის კლასში არასოდეს უკრავენ ერთსა და იმავე ნაწარმოებს ერთ-

ნაირად. ის, უპირველეს ყოვლისა, მუსიკოსის ზრდის და მოსწავლის შესაძლებლობათა მაქსიმუმს აღწევს. მისი „spiritus“ ყოველი ახალგაზრდის წინაშე მაგიური ძალით ხსნის მუსიკის საიდუმლობათა ლაბირინთის კარს. მას ხელჩაკიდებული დაჰყავს მოსწავლე შესასრულებელი ნაწარმოების საიდუმლოებებით მოცულ დერეფნებში, რათა მომავალში მოსწავლემ უცხო კონსტრუქციაში თავისუფლად შეძლოს გზის გაკვლევა. შინაგანი გაწონასწორებულობა, მისი სტუდენტების შესრულებაში ყოველთვის რომ იგრძნობა, პედაგოგის მიერ ჩანერგილი მოვლენათა სწორად შეფასებისა და ადეკვატური გადმოცემის უნარიდან მომდინარეობს. უპირველესად სწორედ პროფესიონალიზმისაკენ სწრაფვა გამოარჩევს პროფესორ გაბუნის სტუდენტს მათგან, ვისი გამოსვლებიც მოწაფურ კონცერტებად რჩება, რადგან ძალიან ხშირად, ვერ სცილდება კეთილსინდისიერი ხელოვანის ნაშუაგართა დემონსტრაციის საკმაოდ შეზღუდული შემოქმედებითი გარემოს ფარგლებს.

პედაგოგიაა მსაპირიანობის ხელოვნება


მუსიკის სწავლების მეთოდისკანთან დაკავშირებული დიდძალი ლიტერატურა არსებობს, თუმცა, მისი პირდაპირი დანიშნულებით გამოყენება ძნელია. მუსიკოსის აღზრდა და ჩამოყალიბება იმდენად ცოცხალი პროცესია, რომ მეთოდისკანს პედაგოგი ინდივიდუალურად ირჩევს ამა თუ იმ მოწაფესთან მუშაობის პროცესში. ხოლო ის, რაც ამ მეცნიერულ დისციპლინასთან დაკავშირებით კონსპექტის სახით შეიძლება ჩამოყალიბდეს, იმდენადვე შეეხება მუსიკას, რამდენადაც, ვთქვათ, მათემატიკას.

ყოველ კონკრეტულ პიროვნებასთან მიმართებაში ნამდვილი პედაგოგი, მიუხედავად მისი გამოცდილებისა, ექსპერიმენტატორად რჩება. ეს ექსპერიმენტი არ შეიძლება ზუსტად ერთნაირ პირობებში განმეორდეს. მის შედეგს ორივეს — პედაგოგისა და მოსწავლის — ინდივიდუალობა ერთდროულად განაპირობებს. ამდენად, რომელიმე კონკრეტული მეთოდის გამოყენება პედაგოგიაში ყოველთვის ვერ იძლე-

ვა ერთნაირად წარმატებული შედეგის გარანტიას. მაგალითად, თუ რამდენიმე სტუდენტს ტრელი არ გამოდის, ამის მიზეზი სულ სხვადასხვა რამ შეიძლება იყოს. ცნობილია, რომ შემსრულებლის ტექნიკას მისი ფსიქო-ფიზიოლოგიური მონაცემები განსაზღვრავს და, ამდენად, ის მხოლოდ ინდივიდუალური შეიძლება იყოს. კონკრეტული სტუდენტის მონაცემების გაუთვალისწინებლად გამოწერილი უნივერსალური რეცეპტები მარცხის წინაპირობა იქნება. ანატომიურზე ძლიერი ფსიქოლოგიური ფაქტორებია. ამდენად, პედაგოგიური ექსპერიმენტი იმის გამოსავლენადაა საჭირო, რაც, შესაძლოა, არ ჩანს ზედაპირზე. აქვე ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ამ ექსპერიმენტის შედეგების შეფასებაც ყოველთვის სუბიექტურია.

ნოდარ გაბუნია ვაკეეთილებზე თანამიმდევრულად ახდენს მოწაფის იმ სულიერი იმპულსების მოწესრიგებას, რომლებმაც გამოხატულება უნდა ჰპოონ შესრულებისას. ის სწორ მიმართულებას აძლევს სტუდენტის მიერ ნაწარმოებში ამოკითხულ საფუძველს და, მიმართულებას რომ ამოიცნოს, საუკეთესო „მარშრუტის“ შერჩევაში ეხმარება. ის უხსნის, განუმარტავს მოწაფეს მუსიკას, რათა ამ უკანასკნელმა თვითონ ექმოს მიზეზი, თუ რატომ იწყებს მასში ესა თუ ის მხატვრული მოვლენა გარკვეულ ემოციას. ჩემი აზრით, მუსიკის კანონზომიერებათა შესწავლის უფრო ეფექტური გზა ძნელი საპოვნია, მაგრამ მის გასავლელად ამ კანონზომიერებათა დრმა ცოდნაა საჭირო. ამასთან, თუ პედაგოგი მოსწავლელის სიღამაზის შეგრძნების ინდივიდუალურ უნარს არ ითვალისწინებს, მხოლოდ გამოცდილება საშუალებას არ მისცემს მაქსიმალურად შედეგიანად წარმართოს პროცესი.

უშუალო ამოცანა, რომლისკენაც მიმართულია ნოდარ გაბუნიას ვაკეეთილი, სტუდენტთან მისი ურთიერთობის დედაბოძი ის ბგერითი სახეა, რეალურად რომ ჭდერს. ის მოწაფის მიერ შემოთავაზებულ ვარიანტში გარკვეულ ნერვულ დაბოლოებებს ეძებს და სწორედ აქედან გამოძინარე ჩნდება ვიწრო ტექნიკური, ჟერადონე-

ბისა თუ ოსტატობის ამოცანები. ის ცდილობს ამ პროცესში მაქსიმალურად წართოს სტუდენტის შესაძლებლობები.  თარი ფიზიკური მონაცემების გაუთვალისწინებლად პიანოტიკისთვის ძნელია იმ მოქნილობის მიღწევა, რომელიც საშემსრულებლო თავისუფლებისაკენ გადადგმული პირველი ნაბიჯია. იმისათვის, რომ არ დათრგუნოს ინდივიდუალობა, ბატონი ნოდარი ზოგჯერ შეგნებულად ზღუდავს საკუთარ შენიშვნებს და ელოდება, რომ მოწაფემ თვითონ მიაგნოს სწორი ფორმულიზებას.

განსაკუთრებულად ნიჭიერი ადამიანი ფრაზის, წინადადების აგებულებას და მის ბუნებას კარგად გრძნობს. იგი მინიშნების გარშემო ალიკვამს უჩვეულო მოდულაციისა თუ მელიოდიური ხაზის სიღამაზეს და ნებისმიერ სიახლეს დაახლოებით ისევე ითვისებს, როგორც ბავშვი მშობლიური ენის გრამატიკას — წინადადებაში სიტყვების განლაგება-დაკავშირებების წესებს (ნაკლებად ნიჭიერი კი — როგორც უცხო ენას!). როგორც ცნობილია, სიტყვებში ასოების გადაადგილება აზრს ამახინჯავს. წინადადების ამავე წესით აგება, დიდ სირთულეებს შექმნიდა. ეს მექანიზმი მუსიკალურ სიტყვებსა და ფრაზებში კიდევ უფრო გართულებულია. მუსიკალური აზრის ადეკვატურად გამოსახატავად გენიალური შემსრულებლები საკუთარ ლექსიკონს ქმნიან — სტერეოტიპულ ფორმულირებებს ისინი ცვლიან პირად შთაბეჭდილებებზე დაკრდნობით. მათ არ ესაჭიროებათ მასწავლებლის მეტაფორები, შედარებები და ალევორიები იმისათვის, რომ მუსიკაში „ლამაზი“ თუ „პირქუში პეიზაჟი“, „ზარები“ ან „წყალი“ შეინიშნოს. ისინი ამგვარი დაოწკერეტების აუცილებლობის წინაშეც კი არ დგანან, რადგან უნარი აქვთ ამა თუ იმ მუსიკით გამოწვეულ ასოციაციათა უსასრულობაში ერთადერთი, ჭეშმარიტი, ნამდვილი ამოიცნონ, რომელიც ჭეშმარიტების საკუთარი სულის გავლით მიგნების საშუალებას მისცემს.

ნებისმიერ სისტემას, რომელიც წლების მანძილზე ყალიბდებოდა და იხვეწებოდა, ბუნებრივად უნდა შეეთვისებინა შტამები. თავად ბატონი ნოდარი ამას არ უარ-

ყოფს, მაგრამ მისი პედაგოგიური მოღვაწეობის წარმატებულობის უმთავრეს მიზეზად სწორედ შტამპების უკონლობა უნდა მივიჩნიოთ. სასწავლო პროცესისადმი მის დამოკიდებულებაში დღემდე შენარჩუნებული იმპროვიზაციის ძალიან დიდი ხვედრითი წილი. როდესაც მსგავსი ვითარება მრავალჯერ გამეორდა, — გვიზიარებს აზრს ბატონი ნოდარ გაბუნია, — და ჩემი რეაქციაც ერთგვაროვანი აღმოჩნდა, ამან გარკვეული შტამპები შემიქმნა, თუმცა, სტუდენტებთან ჩემს ურთიერთობაში იმპროვიზაციის პროცენტი ძალიან მაღალია. ამას ის ბევრითი რეალობა მკარნახობს, რომელიც არასოდეს მეორდება. ყოველი შესრულება განსხვავებულია და განსხვავებულ იმპულსებს ბადებს, განსხვავებულ ემოციებსა და გრძობებს იწვევს. ამიტომ, ვერ ვუსაყვედურებ საკუთარ თავს, ერთი და იგივე აზრების უსასრულო გამეორებას. ვრეაგირებ იმაზე, რაც ექმნის. მაგრამ თუ ვგრძობ, რომ იმით, რასაც მოწაფე მთავაზობს, ნაწარმოების ობიექტური კანონზომიერებანი მახინჯდება, კორექტივი ყოველთვის შემაქვს. ხელოვნებაში „ობიექტური“ წარმოადგენს ძალიან ბევრი ისტორიულად სუბიექტურის საშუალო არითმეტიკულს. ანუ იმას, რაც შემდგომში ტრადიციად იქცევა და რასაც ჩვენ ანგარიშს ვუწევთ. ტრადიცია არ ნიშნავს თავისთავად კარგს, ის ყოველთვის მისასალმებელი არ არის. თუ სერიოზულ გადახრას, ანომალიას ვხედავ, კორექტივები შემაქვს, მაგრამ არა ბრძანების კილოთი, არამედ რჩევით, შეთანხმებით, ხანდახან მოტყუებით, ხანდახან შეტყუებით...

მართლაც, შემოქმედებით პროცესში ბატონი ნოდარის ჩარევა არასოდეს ხდება დაძალების მეთოდით. შენიშვნას ორჯერ ან სამჯერ იმეორებს და თუ რჩევა არ იქნა განხორციელებული, იძულებულია იფიქროს, რომ მოწაფეს არ ძალუძს მისი დაძალება. გაბუნიას კლასში არ არსებობენ „ურჩი“ სტუდენტები, რომლებიც პედაგოგის შეხედულებებთან თავიანთ უთანხმოებას უტყვი დაუმორჩილებლობის გზით გამოხატავენ. მათი პედაგოგისაგან სწორად გაიკონებთ: მოდი ვიკამათოთ, როდესაც შენ მეკამათები, ამით ინფორმაციას მაწვდი შენს შესახებ. საფუძვლიანი არგუმენტის

არსებობის შემთხვევაში სტუდენტის ინიციატივა გათვალისწინებულია. ასეთი არგუმენტის არარსებობის შემთხვევაში ისინი, ბუნებრივია, მოვლენათა შეფასების შემოთავაზებულ, ყოველთვის ავტორისეულიდან მომდინარე, ობიექტურ და დასაბუთებულ ვარიანტს ღებულობენ. მსგავს შემთხვევაში მათი პედაგოგი ჩვეული დამაჯერებლობით ამტკიცებს თავისი მოსაზრების სიმართლეს, რომელსაც შეუძლებელია არ დაეთანხმო.

მოწაფის ინდივიდუალობის შეცვლის ძალა არც მასწავლებელს და არც თვით მოწაფეს არ შესწევს. მაგრამ ნოდარ გაბუნიას შეუძლია ნებისმიერი ბუნებრივი მონაცემების მქონე მოწაფე აქციოს კვალიფიცირებულ შემსრულებლად.

პროფსიული ოსტატობის შესახებ

თუ შევეცდებით ისეთ, მნიშვნელოვანწილად ექსპერიმენტზე დამყარებულ პროცესში, როგორც პედაგოგიკა, გამოვყოთ და ჩამოვყალიბოთ ძირითადი პოსტულატები, პირველ რიგში უნდა აღვნიშნოთ ნოდარ გაბუნიას პედაგოგიური სისტემის უმთავრესი მიზანი — აღზარდოს პროფესიონალი.

პროფესიონალი ჩემთვის, გარკვეული აზრით, ოსტატია, — არა შეგირდი, არამედ ოსტატი, რომელმაც იცის წესები, კანონები. წესი ტრადიციით ნაკარნახები ალგორითმია. მუსიკაში ყველა წესი ემპირიული ხასიათისაა. მათემატიკურად აქ წესები და კანონები არავის გამოჰყავს. ეს ცდაში მიღებული წესია, ცდაში, რომელსაც საუკუნეები უმაგრებს ზურგს. მაგალითად, ვინ გამოიგონა ტონალური პარმონის წესები? ჩვენ ვიღებთ დიდი კომპოზიტორების მაგალითს — ბახი ასეთ შემთხვევაში ასე იქცეოდა, ასე იქცეოდა რამო, კუპერენი ან სკარლათი — და მათი მიხედვით ვაყალიბებთ წესებს. ჩვენთვის ნიმუშები მაგალითს წარმოადგენენ ნორმების დასადგენად. ამ ნორმების ცოდნა პროფესიონალიზმის ნიშანია. პროფესიონალია ის, ვინც ტრადიციით დაგროვილ ხელოვნების ამ ნორმებს კარგად იცნობს, ვინც საიდუმლოებებს იცნობს ღრმად. პროფესიონალი ნიჭიერებასთანაცაა ორგანუ-

ლად დაკავშირებული. არ შეიძლება, რომ უნიჭო ადამიანი პროფესიონალი იყოს. ამბობენ სოლმე, — პროფესიონალია, მაგრამ უნიჭო, მაგრამ ეს ნიშნავს, — პროფესიონალია, მაგრამ ძალიან ნიჭიერი არ არის.

გაბუნიას გაკვეთილებზე სხვადასხვა სახით სმირად ისმის ანატოლ ფრანსის ციტატა: „ხელოვნებას ორი ურჩხული ემუქრება — ოსტატი, რომელსაც ნიჭი აკლია, და ტალანტი, რომელსაც ოსტატობა აკლია“. პიანისტის სახესაც სწორედ ამ ორი ფაქტორის ბალანსი განსაზღვრავს. ზოგადად, მუსიკოს-შემსრულებლის შეფასების კრიტერიუმებით ვერ მივუდგებით სტუდენტურ გამოსვლებს, რადგან უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ისინი სამემსრულებლო ოსტატობის დაუფლების ამა თუ იმ ეტაპზე იმყოფებიან. პირველკურსელს არ შეიძლება ის პრეტენზიები წაუყუენოთ, რაც ასპირანტს. ოსტატობის შეფასება იმისდა მიხედვით უნდა ხდებოდეს, თუ რამდენად სწორად ამბობს შემსრულებელი თავის სათქმელს, და რაც უფრო უკეთ ახერხებს თავისი აზრის მსმენელამდე მიტანას, მით უფრო დაუფლებია ოსტატობას.

იდეალურ შესრულებაში, რომლისკენაც ყველა შემსრულებელი უნდა ისწრაფოდეს, მუსიკალური მუსტი, ბერისა და ინტონაციისადმი მგრძობიარობა და ოსტატობა ერთმანეთს უნდა შეესაბამებოდეს. ვადახრა, ბუნებრივია, ყოველთვის არის რომელიღაცისაკენ, მაგრამ ჩემი შეფასების კრიტერიუმი ის, თუ რამდენად ადეკვატურია ერთი მეორისა. პიანისტი, რომელიც შეიძლება ძალიან ნიჭიერი, უშუალო და გულში ჩამწვდომია, მაგრამ ოსტატობა აკლია, ჩემთვის ნამდვილი ხელოვანი არ არის. კიდევ უფრო გამაღიზიანებელია პიანისტი, რომელსაც თითები დაურბის, ოქტავები დაუსტის, მაგრამ ერთი ცოცხალი აზრი არ არის მის შესრულებაში. პირველ შემთხვევაში მე ის მეტოდება, იმიტომ, რომ სათქმელი აქვს, სურვილი აქვს, რომ თქვას, და ვერ უთქვამს; მეორე შემთხვევა კი შეურატყფივას მათეებს იმიტომ, რომ არაფერი აქვს სათქმელი და ბევრს ლაპარაკობს.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

ადამიანის გაუსხროების ზოგიერთი ასპექტი კინოხელოვნებაში

ნათია აბიჯაიძე

წარმოშობილი წარმოშობი პრეტენზიას არ აცხადებს მოცემული თემის ამომწურავ განხილვაზე, მასში ადამიანის ყოფიერების კინემატოგრაფიული სახვის ზოგიერთი ასპექტის გაანალიზების ცდაა.

კინოხელოვნება, არსებითად, XX საუკუნის წარმონაქმნია და რადგანაც ფილმებს თხზავენ ამავე პერიოდის მხატვრულად მოაზროვნე ადამიანები, თავისთავად ცხადია, მათი შემოქმედებითი მიმართულებაც თანადროულია და ეკრანზე წარმოდგენილია ის პრობლემები, რომლებიც კინომოდერნიზმის საქმიანობაში არსებობდა.

წარმოშობი შეძლებისდაგვარად განხილულია: ძალადობა, ნიჰილიზმი, მატერიალურ-ნივთიერი ქონების გაფეტიშება და აქედან გამომდინარე, ადამიანის სულიერი მონაცემების გადარბევა, ბუნებისა

და ადამიანის ურთიერთობის შესუსტება, ერის თვითმყოფადობის საკითხი, მეცნიერულ-ინდუსტრიულ-ტექნიკური პროგრესის გაძლიერება და ადამიანის გაუცხოების პრობლემა, თავისუფალი ადამიანის ფენომენი და სხვ...

ადამიანის პრობლემის არსი ორგვარი მხატვრული განზომილებით ხასიათდება. იგი ბიოლოგიური არსებაა, ანუ მომხმარებელი, დამოკიდებული გარემომცველი სასოვადობის მიერ შემუშავებული ობიექტური კანონებისგან; მაგრამ ამავე დროს, იგი მიისწრაფვის თავისუფლებისაკენ, რაც ამ კანონებიდან გასვლას ითვალისწინებს, ეს „გასვლა“ კი წინააღმდეგობის იდენტურია და ადამიანის თვითობასა და პიროვნულ ინდივიდუალობაზე მეტყველებს.

იმ შემთხვევაში, თუ ადამიანი მხოლოდ ობიექტური სინამდვილის მარწუსებში მოექცევა და საკუთარ კარდინალურ მისწრაფებას ვერ განახორციელებს, იგი თავისუფალი არ არის და გაუცხოებულია, რადგან საკუთარი ინდივიდუალური ცხოვრების გზას ვერ ირჩევს, იგი იძულებულია სტანდარტულ მასაში „აითქვიფოს“, რაც ადამიანის „არყოფნას“ და აგრეთვე მონობას ნიშნავს. ძალადობისა და მონობის სხვადასხვა სახეობა არსებობს.

ტოტალიტარული რეჟიმის პერიოდში ხალხი დამონებულია და სიკვდილის შიშით შუქარობილი, ხოლო ბიოლოგიურად გადარჩენილი ადამიანი ქვეშევრდომულ ყოფას ეწევა. მოძალადენი მმართველი პოსტების მოსაპოვებლად სჩადიან საღიზმს, უდანაშაულო, ან მათთვის საეჭვო ადამიანების მასობრივ მკვლელობას, დასმენას და სხვა არაეთიკურად მდამბიო ქმედებას... (ოთარ იოსელიანის — „ყჩაღები“, თავი VII).

კაპიტალისტურ წყობაში შიშს განაპირობებს ლუკმა-პურის დაკარგვა. ადამიანს ეკონომიკური უმწეობა ემუქრება, რადგან ფულის ფეტიშიზმით ატანილ სასოვადობაში მას ფიზიკური და მორალური დაძაბუნება ელის. მეპატრონე-კაპიტალისტისათვის მთავარია მისი მუშის ქვეშევრდომული დისციპლინა, რაც იძულებით მუშაობას იწვევს, ეს კი აგრეთვე ადამიანთა გაუცხოების საწინდარია, რადგან ადამიანი შრომობს არა მისი სულიერი კარდინალური

მიზანსწრაფვით, არამედ მისი მპყრობელის ბრძანებით და ნებასურვილით. ადამიანი საკუთარი თავის უფალი კი არ არის, არამედ ზემდგომთა ბრძანების შემსრულებელი (ჩარლზ ს. ჩაპლინის — „ახალი დროება“).

ეკონომიკური ძალადობა ადამიანის ბიოლოგიური სიცოცხლის შენარჩუნებას ექვემდებარება, მაგრამ ტოტალიტარული რეჟიმის შემთხვევაში იგი უფრო დაუნდობელია.

ქვეშევრდომულ და შემგუებლურ სასოვადობაში ადამიანი საკუთარ სულიერ მიზანს რომ ვერ აღწევს, იძულებულია სხვა-საგით გაირჯეს, ინერტულ-ინდიფერენტულ არსებად გადაიქცეს და ამის გამო აბსურდულ ცხოვრებას აპყვეს. იგი გულგრილია, ამგვარი ყოფნა კი არყოფნაა. სხვაზე სწორება, მიბაძვა და სუბიექტური თვალთახედვის უარყოფა ადამიანს აიძულებს უარი თქვას თავისუფლებაზე, დაკარგოს თვითობა და ინერციით აპყვეს ანონიმურ მასას. ამგვარი სტანდარტული ყოფა, „man“-ის ანუ მავანის დიქტატით რომ სრულდება, ინდივიდუალობას მოკლებული, გაუცხოებული ადამიანის უზადრუკი არსებობის მაუწყებელია. (ალექსანდრე რენჯიაშვილის — „საფეხური“).

ბუნებაში არსებულ ცოცხალ არსებასთან ადამიანი გონითი სულიერების უპირატესობით განსხვავდება, მაგრამ იგი აგრეთვე ბიოლოგიური ქმნილებაა და მომხმარებლურ ყოფასაც ეწევა.

იმ შემთხვევაში, როცა ადამიანი მავანთა ქვეშევრდომულ ყოფას ეწინააღმდეგება, მომხმარებლური ინსტინქტების რკალს არღვევს, თავის პიროვნულ სახეს არ კარგავს, საკუთარ სულიერ მიზანს ესწრაფვის და ასორციელებს — იგი თავისუფალი ადამიანია. (ოთარ იოსელიანის — „გიორგობისთვე“).

მაგრამ ადამიანის სრული თავისუფლება შეუძლებელია, რადგან იგი აგრეთვე ბიოლოგიური არსებობის ტენდენციების მქონე მომხმარებელიცაა და რამდენადმე ობიექტური გარემოცვის მიერ დაკანონებული წესებითაა განპირობებული, ეს სულაც არ ნიშნავს სულიერებაზე უარის თქმას და მხოლოდ მომხმარებლური ტენდენციით ცხოვრების აწყობას. ამ შემთ-

ხვევაში იგი ე. წ. ობიექტი იქნება და არა სუბიექტი.

დასავლეთში, როგორც ცნობილია, ისტორიულად სხვადასხვა იდეალებმა იჩინეს თავი. მაგალითად, ცოდნის, ანუ საბუნებისმეტყველო იდეალი შეცვალა — ეკონომიკურმა, ახლო წარსულში სექსუალურმა მიდრეკილებამ განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა, შემდგომ „ძალაუფლების ნება“ ბატონობს — უსასტიკესი წინამდებარე იდეალთა შორის. აქედან გამომდინარე, ადამიანის ყოფნიესული — გზობა შესაძლებელია, ყოველთვის ერთიდაიგივე არ იყოს, ისტორიული ტრადიცია დროთა განმავლობაში სახეს იცვლის, წარსულის იდეალი ანტიიდეალად გადაიქცეს და პიროვნებისათვის მიუღებელი იყოს ოდესღაც დადგენილი კანონი (თენგიზ აბულაძის — „ვედრება“). ისტორია მდგრადიც არის და ცვალებადიც, ხლოს სიკეთე — ბოროტების არსებობა — მარადიული.

ძველი იდეალის საწინააღმდეგო ქმედება ახალი იდეალის დამტკიცების საფუძველია, თუმცა, შესაძლოა ახალი აბსოლუტურ ჭეშმარიტებად არ იქცეს, მაგრამ დრომოკმულის უარყოფას ისახავდეს მიზნად. ეს გარდაშავალი პერიოდია, როცა ჯერ კიდევ გაურკვეველია ახლებურად შეცვლილი ცნობიერების ჭეშმარიტება.

თავისუფალი ადამიანის ძირითადი მახასიათებელი ნიშანთვისებაა — თვითმობრობა, მოქმედება, შემოქმედება — საკუთარი სულიერი მიზნისწრაფვის განხორციელება სხვა ადამიანებთან ერთობლიობაში, ტრანსცენდენტის უნართან რომ ხასიათდება და ამავე დროს ინდივიდუალობას ინარჩუნებს.

ანონიმური მასის კლიშით ცხოვრება ძირითადად მეცნიერულ-ინდუსტრიულ-ტექნიკური პროგრესითაა გამოწვეული. სატელევიზიო ყუთების მაყურებელი, რადიოს მსმენელი, ან ჟურნალ-გაზეთების მკითხველი უამრავ ინფორმაციას იღებს, ცნობების რაოდენობა იმდენად დიდია, რომ ადამიანს ჩაფიქრების და აზროვნების დროს აღარ უტოვებს. ამ მიზეზით თანამედროვე ცივილიზებულ მსოფლიოში ზედაპირული ცნობების მიღების შედეგად ინერტულ ადამიანთა ერთნაირი ქმედება წარმოსახული. იკარგება ხალხის ცნება, ანუ ადა-

მიანის თვითობა და შედეგად სტანდარტულ ძასად გადაგვარების საშიშროებაც იქმნება. ყოველივე ზემოთ აღნიშნული საყოველთაო საინფორმაციო დიქტატისადმი მორჩილება ერთ-ერთი სახეობაა, როცა თავისდაუნებურად იგი მის ტყვეობაში აღმოჩნდება და ერთი შეხედვით, ეს უწყინარი „დიქტატურა“ ადამიანის გადაგვარების, პიროვნული „მე“-ს დაკარგვის საწინდარია. (ო. იოსელიანის „7 პიესა შევ-თეთრი კინოსთვის“, „მთვარის ფავორიტები“ და სხვ.).

ადამიანის სულიერების პირველადი გამოძახილია სხვისადმი მიპყრობილი უანგარო ყურადღება, თანაგრძნობა, დაბოლოს მის საკეთილდღეოდ თავგანწირვა. ამგვარი სულიერი ქმედება მარადისობის და ტრანსცენდენტის საფუძველია. ჩარლის „პატარა“ ადამიანი სწორედ სულიერი არსებობის ნათელი მაგალითია: იგი მატერიალურად უმოვარია, მაგრამ — სულიერად მდიდარი. იგივე შეგვიძლია ვთქვათ იტალიური ნეორეალიზმის კინონაწარმოებთა ვმირებზე და აგრეთვე თ. აბულაძის და რ. ჩხეიძის ფილმზე „მაგდანას ლურჯა“ — მიუხედავად უკიდურესი მატერიალური სიღვიწროვისა ადამიანთა თანადგომა მათი სულიერების გამოხატველია.

უანგარო სიყვარულის შემძლე ადამიანი — თავისუფალია, მაგრამ, ჯერ მან უნდა შეიცნოს საკუთარი თავი, ძირითადი სულიერი მიზნისწრაფვა, რომ სხვისი შემწე გახდეს.

ხელოვანი წინასწარ განსჭვრეტენ ხელმე ადამიანის ბედს, როგორც ისტორიის შემქმნელს და მხატვრულ სახეებში წარმოადგენენ წარსულის, აწმყოს და მომავლის წინააღმდეგობებს.

შემოქმედს შესაძლოა, მარტოობის გრძნობა დაეუფლოს, ვერ გაუგოს და აღიაროს გარემომცველმა საზოგადოებამ, მაგრამ მოწყურნლობას ვადაურჩეს, რადგან იგი თავის სულიერ მიზანს ახორციელებს. (გიორგი შეველაიას — „ფიროსმანი“).

ხელოვანი, რომელიც არ ეთანხმება სულიერებისაგან დაცლილი საზოგადოების ვიტალურ-ფიზიოლოგიურ ყოფას, ეძებს გზას ჭეშმარიტებისკენ, ვერ პოულობს ადამიანის ხსნის გზას, ან ორჭოფობს, ეს ძიებაც სულიერების გამოხატველია და თავისუფლებისაკენ მიმავალი გზაა. (ფედე-

რიკო ფელინი, — „8½“, გიორგი შენგელაიას — „ალავერდობა“).

მაგრამ თუ შემოქმედი დაქვემდებარა ტოტალიტარულ რეჟიმს, ან ცხოვრების ეკონომიკურ განრიგს, ანუ თუ იგი ქვეშევრდომულ ცხოვრებას ეწევა, ამ შემთხვევაში ადამიანი ხელოსანია და არა ხელოვანი. (ელდარ შენგელაიას — „არაჩვეულებრივი გამოფენა“).

თვითავუსცხოების ერთ-ერთი ნიშანთვისებაა, როცა ადამიანი საკუთარი არსების შინაგან ძახილს უარყოფს, აყვება გარემომცველ საზოგადოებაში გაბატონებულ ამბიციურ ყოფას და იმგვარ მოდურ — სნობისტურ პროფესიას აირჩევს, რაც, მისი აზრით, სხვისგან განსხვავებულ აღმატებულებას შესძენს, მაგრამ საკუთარი სულიერი გამოძახილის სრულიად საწინააღმდეგო ქმედებას ემსახურება — ამგვარი თვითავუსცხოებული ადამიანები პოლიტიკური, ან ეკონომიკური ნების მორჩილი არ არიან, არამედ საზოგადოებაში გავრცელებულ მოდურ ახირებას ემორჩილებიან. (ელდარ შენგელაიას — „ცისფერი მთები“ და სხვ.).

პროვინციაში ქალაქის ელემენტების, ანუ ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესის შეჭრაც სოფელს თავისთავადობას უკარგავს და ამგვარად მძლავრდება ტენდენცია კაცობრიობის ერთფეროვნებისაკენ, აგრეთვე ერის თვითმყოფადობის საკითხიც ეჭვქვეშ დგება... (ოთარ იოსელიანის — „პეპლებზე ნადირობა“, „პასტორალი“ და სხვ.).

თვითობადაკარგულ ადამიანს სხვა არაფერი დარჩენია, ვარდა იმისა, რომ საინფორმაციო „ძალადობის“ ტყვეობაში მომწყვდეულმა მექანიკურად გადმოიტანოს სხვისი ქმედება, ჩვევები, მეტყველება, თუ ცხოვრების წესი. იგი ცხოვრების სარბიელზე სხვასავით ირჯება, სხვის აზრებს იმეორებს და ამის გამო, მისი მეტყველება და მოსაზრებები ფაქტიურად სხვისგან, ანუ საინფორმაციო საშუალებისგან მიღებულ ბანალურ ყოფას ქმნის, ადამიანი ხალხის არეალში კი არ არის, არამედ მასის ერთ-ერთი რიგითი წევრია და ამგვარი ერთნაირობა ადამიანის მოწყენილობის მიზეზია, თავის გასართობად იგი ეტანება

ნივთების შეგროვებას, უსიყვარულო სურვიელ სექსს და ყოველივე მის უარყოფარსებულის მიმართ ინერტულ-ინდიფერენტულად განწყობა.

ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესის მიერ მოტანილი კომფორტი ადამიანებს ყოფა-ცხოვრების გაადვილებასთან ერთად, რამდენადაც პარადოქსული არ უნდა იყოს, უფრო მეტად ტვირთავს საქმიანობით, ამგვარი ყოფით, მეტი მატერიალური შესაძლებლობა ექმნებათ და ეკონომიკური უზრუნველყოფა თავის ზღვარს სცილდება, ფულისა და სიმდიდრის მოპოვების ჭინი უსასრულოდ იზრდება. ძვირფასი ნივთების შესყიდვისა და დაგროვების ექსტაზი ადამიანთა შორის სულიერი ურთიერთობის პროცესს ანელებს — ადამიანები არაკომუნიკაბელურნი ხდებიან (ოთარ იოსელიანის — „აპრილი“, „მთვარის ფავორიტები“).

„მოქალაქეთა ცხოვრება დიდ ინდუსტრიულ ქალაქებში წარმოვიდგება, მაგორც სულმოუთქმელი სირბილი და ფუს-ფუსი „ნივთიერი ცხოვრების“ მისაწყობად, სირბილი და ფუსფუსი, რომელიც განზე ტოვებს ყველაფერს, აგრეთვე... ბედნიერებას“ — წერს ზურაბ კაკაბაძე.

ადამიანი — მიჩვეული მატერიალური კომფორტის სიადვილეს, სხვებისგან მოითხოვს იოლ ურთიერთობას და როცა ამგვარ ვითარებას ვერ ხედავს, იგი „უმეგობრდება“ მკვდარ ნივთებს და აგრეთვე ძალს, არცერთი მათგანისგან საწინააღმდეგო მოსაზრებას არ აწყდება და ამგვარად, ადამიანთა სულიერი ურთიერთობის უგულვებელყოფით იოლდება არსებობას. ბურჟუაზიული ცნობიერების ადამიანებს მხოლოდ საქმიანი ურთიერთობა აქვთ მათსავით მომხმარებელთა ვიწრო წრესთან, ან ჩასუფული არიან საკუთარი ოჯახის ინტერესებით და ეწევიან უფერულ ფილისტერულ ცხოვრებას. (ოთარ იოსელიანის — „მთვარის ფავორიტები“).

სოფლის ცხოვრების შედარებით ძნელი ყოფა უბიძგებს ადამიანებს ქალაქში გადასახლებისკენ, რის ფასადაც იკარგება ბუნებასთან, როგორც ცოცხალ არსებასთან სულიერი ურთიერთობა. ბუნებასთან ურთიერთობაში ადამიანის შემოქმედებითი იმპულსი იზრდება, ორი სიცოცხლის

კავშირში ადამიანის თვალსაწიერი ფართოვდება, ესთეტიკური აღქმა და მომხმარებლური ყოფა თანაფარდობაში მიმდინარეობს და რაც მთავარია, ადამიანთა სულიერი კონტაქტი უფრო თვალსაჩინოა, ვიდრე ურბანისტულ, ინდუსტრიულ-ტექნიკური პროგრესის ქალაქებში.

„ადამიანი ბუნების ნაწილია და ამიტომაც ბუნებას არა მხოლოდ თავის გარშემო, არაქედ აგრეთვე თავის შიგნითაც პოუვებს“ — წერს ზურაბ კაკაბაძე.

მეცნიერულ-ინდუსტრიული პროგრესის წარმომადგენლები ბუნებას, როგორც ნივთს, ანუ ობიექტს აღიქვამენ და თვითნებური გადაკეთების შედეგად ძირს უთხრიან ადამიანის სასიცოცხლო ძალებს, თვითყოფადობის და თვითყოფადი კულტურის საფუძველს. (მერან კოკოჩაშვილის — „დიდი მწვანე ველი“, ოთარ იოსელიანის — „და იქმნა ნათელი“, „საპოვნელა“).

ადამიანის მიერ ბუნების დამორჩილება-გადაკეთება ტექნიკური მანქანების საშუალებით სრულდება. ტექნიკურ-ინდუსტრიული ცივილიზაციის მომქალაქრების გამო ადამიანმა სრულფასოვანი არსებობის შესაძლებლობა დაკარგა, უფრო მეტიც, ამჟამად მთელი სამყარო განადგურების საფრთხის წინაშე დადგა. მართალია, დასაბამიდან ადამიანი მარტივი იარაღის შემქმნელი იყო და ამ მხრივ, ბუნებაში არსებულთა შორის უპირატესობით სარგებლობდა, მაგრამ დროთა განმავლობაში ტექნიკის განვითარებამ ზომიერება დაკარგა და დღესდღეობით ადამიანი „თვითმკვლელობამდე“ მიიყვანა.

ტექნიკის საშუალებით იქმნება ადამიანთა მასობრივი გამანადგურებელი საომარი იარაღები, გამომგონებელი ტექნიკოსი ამავე დროს თვითმკვლელია (ჩარლზ ს. ჩაპლინის — „დიდი დიქტატორი“). იგი გაბრანტირებული არ არის, რომ მის მიერ შექმნილი ატომური თუ წყალბადის იარაღის, ან სხვა უახლესი ტექნიკური მიღწევების გამოყენებისას, თვით არ შეეწირება ადამიანთა მასობრივი განადგურების პროცესს.

ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესი ადამიანისათვის მატერიალური კომფორტის მომტანია, მაგრამ თუ მისი ზედმეტი ალბეგებით ზომიერ მეტად ვისარგებლებთ, მაშინ იგი დაგვიმონებს, იმის მაგივრად, რომ პირიქით, ადამიანი იყოს ტექნიკის მმართველი (ჩარლზ ს. ჩაპლინის — „ახალი დროება“). ადამიანები უფრო მეტად ურთიერთობენ ავტომატურ იარაღებთან, ან ხელსაწყოებთან და რკინისთან, ვიდრე ერთმანეთთან. ავტომატური ხელსაწყოების გაპყრუებელი გუგუნის გამო მათ შორის დიალოგი მინიმუმამდე დაყვანილი და სულიერი ურთიერთობის კლებასთან ერთად ადამიანს ტექნიკური გაუცხოება ეუფლება.

ბუნება, ისტორია, რელიგია ხალხის თვითყოფადობის ერთ-ერთი საწინდარია. ერის თვითყოფადობა სრულიადკარნიშნავს მის კუთხურ შეზღუდულობას. იგი თავისებურია და ამავე დროს საყოველთაოდ განზოგადებული და ყველა ერისთვის გასაგებია; ამდენად, კინოსტუდიების ნაწარმოების ძირითადი მიზანია ადამიანის, ერის თვითობის მახასიათებელი ნიშნები ზოგადსაკაცობრიო პრობლემად იქნეს აღქმული...

ისტორიის მიმართ სხვადასხვა დამოკიდებულებას ვხედავთ ალბერტ შვაიციერი-სა და ვილჰელმ დილთაის შეხედულებებში. პირველი მათგანი ისტორიის იდეალიზაციის წინააღმდეგია — „თავს ვიტყუებთ, რომ ჩვენი ფესვები ისტორიაშიაო“ — ამბობს იგი. მისი აზრით, ისტორიის კულტად აღქმის შედეგად ნაციზმი დაიბადა. მართალია, ისტორიის გაიდეალება არა ღირს, რადგან, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, სიკეთე-ბოროტების ცნება მარადიულია, სხვადასხვა ეპოქაში სხვადასხვაგვარად სძლევა ბოროტება სიკეთეს და პირიქით — სიკეთე იყო მძლეველი ბოროტებისა (მაგალითად — რენესანსის პერიოდში), მაგრამ ისტორიული ფესვების არსებობის შემთხვევაში დილთაის საწინააღმდეგო აზრი გააჩნია.

იგი ამბობს: „მე ჩემი თვითობის მიუღწეველ ძირამდე ისტორიული არსება ვარ... თუ მინდა გავიგო ვინ ვარ მე, რა არის ადამიანი, ისტორიას უნდა მივმართო, ადამიანი შეიცნობს თავის თავს მხოლოდ ისტორიაში“.

ისტორია თავისი დადებითი, თუ უარყოფითი ტენდენციებით აწმყოსა და მოქალაქის შექმნისათვის გასათვალისწინებელია, იგი ისეთივე გაანალიზებას და დაკვირვებას მოითხოვს, როგორც თანამედროვეობის პრობლემები.

ერის ისტორია გამოხატული ამჟამინდელი თვალთახედვით და მით უმეტეს — შემოქმედის მიერ, რომლის თხზვის უნარი დოკუმენტურ ფაქტს ჯაბნის, თანამედროვეობას უფრო უახლოვდება, ვიდრე ადრეულ ისტორიულ ფაქტს. იგი უფრო განზოგადებულია მხატვრულად და ეს სახესებით ვასაგებია, რადგან ხელოვნებას მხოლოდ ჟამთააღმწერლის ფუნქცია არ ეკისრება. განსხვავება ისტორიულ მეცნიერებასა და წარსულის გამოხატველი ხელოვნების ნაწარმოებს შორის ის არის, რომ ისტორია დოკუმენტურ ფაქტებს შეიცავს, მაგრამ ხელოვნებისეული ხატი ადამიანისა არ გააჩნია.

როგორც ხეშოთ აღენიშნეთ, ისტორია — დროთა ვითარებისა და იდეალების ცვალებადობაა, მასზე ერთგვარ შევადგენას ასდენს ადამიანი, ამიტომაც ისიც ცვალებადია. ადამიანები ძველი იდეალისადმი კრიტიკულად განწყობილნი, ანუ ძველი მონაპოვრის ბაზაზე ახალი იდეალის წარმოშობისას ისტორიას ქმნიან. ეს განვითარება, ასევე არსებული პერიოდის, ანუ ტრადიციის უარყოფის შედეგია. ყველა შემთხვევაში, ადამიანის ქმედებისა და შემოქმედების უნარია გასათვალისწინებელი. ეკრანზე ასახული ადამიანის ცხოვრებაც ისტორიაა მხატვრულ სახეში გამოცემული.

ისტორია და რელიგია ერთმანეთზეა გადაჯაჭვული, თუმცა ეს „ჯაჭვი“ ნებისით თუ უნებლიეთ ნიპილიზმმა გაწყვიტა, მაგრამ მთლიანად მისი უგულვებელყოფა შეუძლებელი აღმოჩნდა. თანამედროვე კინორეჟისორთა ფილმებში (ფ. ფელინი, ლ. ბუნიუელი, ი. ბერგმანი და სხვები)

დმერთის და უღმერთობის პრობლემა ერთ-ერთ ძირითად მხატვრულ თემას წარმოადგენს. ისინი თავის კინონაწარმოებებში უარყოფითი ტენდენციების მატარებლად ნიპილისტებსა და აგრეთვე ეკლესიის მსუსურებს, ანუ ღმერთის მცნებათა დამრღვევებს კრიტიკის ქარცეცხლში ატარებენ. ამგვარი მხატვრული სახიერების, ანუ უღმერთობის ქვეტექსტად კი მათი ღვთისნიერება ამოკითხება.

თანამედროვე კინოხელოვნების ძირითადი მახასიათებელი მხატვრული ტენდენცია პესიმიზტურია, მაგრამ ადამიანთა სულიერი განწირულების გადმოცემისას ხელოვანთა მიერ წარმოსახულია თავისუფალი ადამიანი, რომელიც ნიპილიზმის სხვადასხვა სახეობის მოწინააღმდეგეა, ისე რომ, პესიმიზმი ოპტიმიზმის საფუძვლად შეგვიძლია მივიჩნიოთ.

შემოქმედთა მიერ ცხოვრების საზრისის ძიება ღმერთთან მიახლოვების საწინდარია: ეგებ უანგარო სიყვარულით ადამიანს დაეუბრუნოთ რწმენა? — ვხედავთ ჩარლზ ს. ჩაპლინის „რამპის ჩირაღდნებში“, ეგებ ხელახლა ბავშვობიდან დავიწყოთ ცხოვრება და ბედნიერებაც ვიპოვოთ? — ფიქრობს ფელინის გიორი — გვიდო ანსელმი ფილმში „მ¹/₂“, ეგებ შესაძლებელია ნიპილიზმის, ადამიანის გაუცხოების და XX საუკუნისთვის სხვა მანკიერების წრეშეკრულობის გარღვევა და ვიცხოვროთ ისე, როგორც ტოსკანას პატარა მონასტრის ბერები, ან „მთვარის ფავორიტების“ — ვალობის მასწავლებელი ცხოვრობს?... ჯერ კიდევ ნაპოვნი არ არის სხნის გზა, მაგრამ მისი ძიება მიმდინარეობს და როგორც ამერიკელმა მწერალმა — ჯონ აბლაიკმა თქვა: „ვინც ღმერთს ეძებს, იგი უკვე ნახევარღმერთია“.

დაუპიჯარი კონცერტი

ალექსანდრა ლორია

კლასიკური მუსიკის მოყვარულნი მღელვარედ ელოდნენ იმ დღეს, როდესაც მათ წინაშე წარსდგებოდა სავილონჩელო ხელოვნების დიდოსტატი, გამოჩენილი მუსიკოსი თამარ გაბარაშვილი. მას მდიდარი რეპერტუარით და ბრწყინვალე გამოსვლებით მოხიბლული ჰყავს მრავალრიცხოვანი აუდიტორია. თ. გაბარაშვილის შემოქმედებით ბიოგრაფიას ამშვენებს მისი შესანიშნავი პედაგოგების — ალექსანდრე ჩიჯავაძისა და მსტიცლავ როსტროპოვიჩის სახელები.

ქალბატონი თამარის ხელოვნებას გაანინა მხატვრული ზემოქმედების დიდი ძალა, იგი დაჯილდოებულია უნიკალური მუსიკალურ-არტისტული თვისებებით, განსაკუთრებით აღსანიშნავია გულში ჩამწვდომი ღრმად პოეტური კანტილენა (ინსტრუმენტული „ბელ-კანტო“), მრავალფეროვანი დინამიკურ-ტემბრული გრადაციებით აღსავსე ჟღერადობა კრიფის მთელ დიაპაზონზე, ლირიკულ-დრამატული სახეების ექსპრესიულობა, იმავდროულად „პიანისიმოებსა“ და „მორენდოებში“ იუველირული ფრაზირება, ფილიგრანულად დახვეწილი, გრაციოზული საშტრიხი და აპლიკატურული ტექნიკა, სტილისტურად განსხვავებულ კომპოზიციათა შინაარსობრივი (მრავალრაკურსიანი) გახსნის მაღალი ოსტატობა — შთაგონებული ინტერპრეტაცია.

ამ ღირსებათა უშუალო აღქმის ბედნიერება მოგვანიჭებს საქართველოს სახალხო არტისტებმა, პროფესორებმა — თამარ გაბარაშვილმა და ნანა დიმიტრიადიმ, რო-

მელთა მიერ კონსერვატორიის მცირე დაბაზში გამართული კონცერტი მიეძღვნა ბატონ ნოდარ გაბუნიას ხსოვნას.

ჰენდელის არიის პირველივე ბგერებიდან დაბაზს დაეუფლა ტრაგიზმისა და სიდიადის გრძობა, ჩელოს იდუმალ ხმოვანებასა და ფორტეპიანოს ხვეწვდომვან აკორდულ თანხლებაში ყალიბდებოდა სევდამუდარით გამსჭვალული სახე, რომელიც ვითარდებოდა შექსპირული მონოლოგის თანდათანობითი დრამატიზაციის პრინციპით, ასეთ ასოციაციას ქმნიდა თემის რეგისტრული ვაფართოება და შიდამოდულაციური ძვრების ღრმა ექსპრესიულობა. ჭეშმარიტი არტისტიზმით და ჩელო-ფორტეპიანოს ფუნქციების სრული შეწონასწორებით წარიმართა რიჰარდ შტრაუსის სონატის შესრულება. აუდიტორია დაიპყრო „სონატური ალევროს მთავარი თემის პერიოკამ, დამხმარე თემის ელევანტურობამ და დასკვნითი პარტიის — აღმავალი ტრიოლური სელების სიკაშკაშემ, უწყვეტი მღერადი ხაზის ელასტიურმა გადანაცვლებამ კონფლიქტურ დამუშავებაში და ვაჟკაცური სულით აღსავსე რეპრიზა-კოდამ. მეორე — ნელი ნაწილის დაბალრეგისტრული პირქუში, ჩაღრმავებული ხმოვანება ჩელოს სოლოში და სამგლოვიარო მარშირებური სვლა ფორტეპიანოს პარტიაში — თემის იმპროვიზაციული განვითარებით — ჩელოს უმაღლეს რეგისტრამდე, მუსიკოსთა ერთობლივი პოეტური აღმადრენით გაუთანაბრდა ბეთჰოვენისეულ და შუბერტისეულ „დაჯიოებს“. ფინალმა მო-

ნუსხა დარბაზი — რონდო-სონატური კომპოზიციის ძირითადი თემა — რეფრენის მოხდენილობით, დამხმარე თემის მომხიზველი მღერადობით, დამუშავებაში ლირიკის და დრამატული ხაზის დაუდევარი პულსაციით, რეპრიზაში თემა-რეფრენის „ცისკრისებური“ გაელვებით და უცვარ დადუმებით, კოდაში ენერჯის წამიერი „აკუსულირებით“ და „მეხისებური“ საკადანსო აკორდებით.

საკონცერტო პროგრამის ახალ გაელვებად ოქტა სულხან ცინცაძის 12 პრელუდია, რომელშიც „კინოკადრული“ სისწრაფით ენაცვლებოდნენ ერთიმეორეს ეპიკურ-პეროიკული, ზღაპრულ-კოლორიტული, ლირიკო-ჭკრეტიითი, იუმორისტულ-გროტესკული, ჟანრულ-დრამატული სახეები.

კონცერტანტთა ფართო შემოქმედებით დიაპაზონის უტყუარი მაჩვენებელი ვახდა ა. პიაოლას „დიდი ტანგი“, სადაც პირობითი ცეკვადობის ჩარჩოებში მათ დიდი აღმავლობით და შეუნელებელი ემოციური ძაბვით, ვირტუოზული გაქანებით წარმოგვისახეს ურთიერთ კონტრასტული ლირიკო-„კანტაბილური“ და დრამატულ-„თეატრალიზებული“ სცენები.

საღამო დაავიგვინა შუბერტის ექსპრომტმა, ელგარის „დიდება სიყვარულს“, გრანადოსის „ცეკვამ“ და ვივალდის „ადაჟიომ“. ეს ნაწარმოებები არტისტული გზნებით, პოეტურობით და უდიდესი ოსტატობით ააქლერეს ამ შესანიშნავმა მუსიკოსებმა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია საკონცერტო ციკლის დრამატურგიული მთლიანობა, რომელიც განისაზღვრებოდა ბაროკოს გივანტების — ჰენდელის და ვივალდის შედევრთა სახით წარმოდგენილი ერთიანი სტილისტური თაღით.

მრავალი საინტერესო კონცერტისათვის უმასპინძლია თბილისის კონსერვატორიის მცირე დარბაზს, მაგრამ ძალზე იშვიათად თუ გვიგრძენია ზემოქმედების ასეთი ძალა.

დაე, მომავალშიც ნუ მოჰკლებოდეს ჩვენს საზოგადოებას ესთეტიკური სრულქმნილებით შუქფენილი ასეთი საღამოები.

20-30-იანი წლების მიჯნაზე კინოს ნამდვილი სასწაული მოხდა — „დიდი მუნჯი“, როგორც მას უწოდებდნენ ხშირად, ალაპარაკა.

ჩვენი დღეების გადასახელიდან სრულად უჩვეულოდ და მოულოდნელად მოგვეჩვენება ის რეაქცია, რომელიც ამ ფაქტს მოჰყვა, მით უმეტეს, რომ თუ ვინმემ გამოთქვა პროტესტი, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, უპირველეს ყოვლისა, ესენი იყვნენ მსოფლიო კინოს აღიარებული ოსტატები, თვით გენიალური ჩაპლინიც კი. გავიხსენოთ ზოგი მათი გამოხატუება: მუნჯი კინოს ერთ-ერთმა უპირველესმა ვარსკვლავმა, დანიელმა ასტა ნილსენმა (1881-1972) გულწრფელად აღიარა, მოლაპარაკე კინოს ისე ვუცქერი, როგორც მუნჯ ოპერას ან ამღერებულ ბალეტსო, ვიქტორ შკლოვსკიმაც (1893-1984) გაიკვირვა, მოლაპარაკე კინო თითქმის ისევე გვეჭირდება, როგორც მომღერალი წიგნით, ჩაპლინი კი ყველაზე კატეგორიული იყო — მძულს მოლაპარაკე ფილმები, ისინი დუმობის მთელ მშვენიერებას ანადგურებენ, კინო კი — ფერწერული ხელოვნებააო...¹

პროფესორ ვიორჯი დოლიძის მონოგრაფია ვლ. მაიაკოვსკიზე სხვა მხრივაც არის ამჟამად ჩვენთვის საინტერესო, კერძოდ, აქ გაანალიზებულია ვლ. მაიაკოვსკის მეტად საინტერესო თეორიული მოსაზრებანი კინოს რაობის შესახებ და კონკრეტულად იმის თაობაზეც, თუ როგორ წაადგებოდა კინემატოგრაფს ამეტყველება:

„მუნჯ კინოს აქვს შესანიშნავი ენა, ენა ხელოვნებისა — ცოცხალი ფერწერა, ტლო, რომელიც შუქ-ჩრდილებით ლაპარაკობს. ეს არის სიძლიერეც და სისუსტეც კინოსი. მაგრამ, როცა „დიდი მუნჯი“ ალაპარაკება, მას უნდა შეუნარხუნდეს ეს მუნჯური ძალა, რათა ხმამ კი არ შეცვალოს უხმო გამოძახველობა, არამედ გააძლიეროს“².

აღსანიშნავია, რომ ვლ. მაიაკოვსკიმ კინოს ასეთი ამეტყველება გაცილებით ადრე იწინასწარმეტყველა, ვიდრე რომე-

ბობოქარი 30-იანი წლები

პირველი პარამუნი

ლიმე ქვეყანაში ამისი პირველი პრაქტიკული ნაბიჯები გადაიდგმებოდა და ამიტომაც არის პოეტის ეს ნააზრველი ღირებული, რაც შეეხება მის თეზას (კინოს მეტყველებამ კი არ უნდა შეცვალოს „დიდი მუნჯის“ უხმო გამომსახველობა, არამედ გააძლიეროს), ეს თუ ვინმეზე გაიაზრებოდა პერსპექტიულად, ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, ისეთი უზადო სმისა და მეტყველების პატრონზე, როგორიც აკაკი ხორავა იყო.

არადა აკ. ხორავა ამ დროს რუსთაველის თეატრში, რომ იტყვიან, წარმატებებს წარმატებებზე აღწევდა. — გავიხსენოთ „რღვევა“ (1928), „ანზორი“ (1928), „ყაჩაღები“ (1933) და რუსთაველთა სხვა პრავალი სპექტაკლი, რომელთაც სახელი და დიდება მოუტანეს მსახიობსაც, თეატრსაც და საერთოდ, მთელ ქართულ კულტურას. გვირგვინი კი მაინც „ოტელი“ (1937) იყო, რომლის მზადებისა და პრემიერის დროს აკ. ხორავას ერთდროულად სამ ქართულ მხატვრულ ფილმში იღებდნენ...

„ორი მეგობარი“ (1936)

30-იან წლებში აკაკი ხორავა სულ გადაღებული იქნა სამ მხატვრულ ფილმში (ივანე პერესტიანის „ორი მეგობარი“;

ნიკოლოზ შენგელაიას „ნარინჯის ველი“ და მიხეილ ჭიაურელის „არსენა“). სამივეს თარიღად ითვლება 1937 წელი, რაც დასაზუსტებელია. უფრო კონკრეტულადაც „ორი მეგობარი“ უნდა დათარიღდეს 1936 წლით. ამდენად, უპირველეს ყოვლისა, სწორედ ამ ფილმს შეეხვით. ამთავითვე იმასაც მივუთითებთ, რომ ფილმი გამოშვებული იქნა მხოლოდ რუსულ ენაზე, როგორც აღნიშნულია პროფ. გ. დოლიძის 1985 წლის 10 ნოემბრით დათარიღებულ წერილში კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დირექტორის, ბ-ნ რ. ჩხეიძის სახელზე.

ეს საბავშვო ფილმი ივანე პერესტიანის ბოლო რეჟისორული ნამუშევარია არა მარტო საქართველოში, არამედ საერთოდ — ივ. პერესტიანი ხომ ბევრს მოგზაურობდა სხვა რესპუბლიკებშიც (სომხეთი, აზერბაიჯანი, უკრაინა). მეტი კონკრეტულობისთვის მხედველობაში მაქვს ის ვარემოება, რომ მიუხედავად საკმაო ხანდაზმულობისა (იგი ამ დროს უკვე შვიდ ათეულ წელს იყო მიღწეული), ივ. პერესტიანი კვლავაც განაგრძობდა სხვადასხვა კინოსურათში მონაწილეობას, კერძოდ, მისი სცენარებით 40-იანი წლების დასაწყისში გადაღებულ იქნა ორი მხატვრული ფილმი (თბილისში — კ. მიქაბერიძის „ფორპოსტი“, 1941 წელი და ერევანში — პ. ბარსუღარიანის „გვარ-

დიელის ცოლი“, 1943 წელი), რაც შეეხება მის სამსახიბო კარიერას, რომელიც ჯერ კიდევ რევოლუციამდელ რუსეთში იღებდა სათავეს, კვლავაც ასევე ნაყოფიერად გაგრძელდა, იგი გადაიღეს მრავალ ცნობილ ფილმში (მიხეილ ჭიაურელის „არსენა“ 1937, „დიდი განთიადი“ 1938 და „გიორგი სააკაძე“ 1942-43; ნიკოლოზ სანაშვილისა და იოსებ თუშანიშვილის „დავით გურამიშვილი“ 1946, კონსტანტინე პიპინაშვილის „პოეტის აკვანი“ 1947, ამო ბეჟანზაროვის „დავით-ბეგი“, 1944).

სამწუხაროდ, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ივ. პერესტიანის ბოლო რეჟისორულ ნამუშევარზე თითქოს იმდროინდელი პერიოდული პრესაც დუმს და მემორიული თუ სპეციფიკური ლიტერატურაც. დავიწყობ იმით, რომ ამ მხრივ არავითარ ინფორმაციას არ იძლევა თვით „საბჭოთა მხატვრული ფილმების ანოტირებული კატალოგიც“ კი, რომელშიც, როგორც წესი, ფილმის ანოტაციის შემდეგ აუცილებლად მითითებული არის ხოლმე რამდენიმე ჟურნალი თუ გაზეთი, რომლებიც თავის დროზე გამოეხმაურნენ რაიმე კუთხით, შექებით თუ კრიტიკით, ამ ფილმს — სხვა თუ არაფერი, ეს ამ კრებულის სპეციფიკაცაა.

იგივე ითქმის ჩვენს მიერ არაერთგზის მითითებულ კარლო გოგოძის ისტორიულ ნარკვევებზე, მით უმეტეს, რომ ივ. პერესტიანის ფილმში არაფერი ანტისაბჭოური არ იყო.

განსაკუთრებით იმან დაგვაფიქრა, რომ ბატონმა კარლო გოგოძემ ჯერ კიდევ ივ. პერესტიანის სიცოცხლეში გამოსცა მასზე, მართალია, მცირეფორმიანი, მაგრამ მაინც მონოგრაფიული ნაშრომი და იქაც მხოლოდ გაკვრით მოიხსენია ეს ფილმი, თუმცა უმჯობესია ციტატა მოვიტანოთ და მკითხველი თავადაც მიხვდება, როგორ ეტყობა მას ნაჩქარევი ხელი:

„1937 წელს ივ. პერესტიანი ისევ სახკინმარშუტში ბრუნდება და დეამს საბავშვო ხმოვან ფილმს „ორი მეგობარი“ საბჭოთა პიონერების ცხოვრებიდან. ამის შემდეგ ხანდაზმული რეჟისორი კვლავ უბრუნდება თავის ძველ პროფესიას —

აქტიურობას და პარალელურად მუშაობს სცენარებზე“.

„ორი მეგობრის“ მიმართ ასეთი სახეობა კიდებულებას, რაოდენ პარადოქსულიც არ უნდა იყოს, თავად დამდგემლმა რეჟისორმა დაულო სათავე, როცა საკუთარ მემუარებში საერთოდ არც მოიხსენია იგი, მაშინ როცა ამ პერიოდზე საუბრისას (თვით ამ პერიოდს თავისი ცხოვრებისა იგი პირდაპირ კომპარულს უწოდებს!) არ დაიწყებია იმის მოგონება, თუ რა დადგა სომხეთში, შემდეგ როგორ მიიღო უკარაინის მიწვევა და იქ ორი ფილმი შეადიარა, შემდეგ ისევ სომხეთში ჩავიდა და ზედღზედ ოთხი კინოსურათი დადგა. ბოლოს დავბრუნდი საქართველოში, იკონებს ივ. პერესტიანი, თბილისის კინოსტუდიის სასცენარო განყოფილების კონსულტანტად, შემდეგ კი ჩემი ყოფილი მსახიობის, მიხეილ ჭიაურელის მუღმივ თანამშრომლად ვიქციეო. არადა, სწორედ მ. ჭიაურელთან მოსვლამდე გადაიღო „ორი მეგობარი“, რომლის სახელწოდებისთვისაც კი არ აღმოჩნდა მის მემუარებში ადგილი, ანუ სპეციალისტების ენაზე თუ ვიტყვი, სულ რაღაც 14 პოლიგრაფიული ერთეული...“

იმ პერიოდის პრესაში, თუ სხვადასხვა სახის ლიტერატურაში, თითქმის ამაოდ ვეძებდით მასალებს „ორი მეგობრის“ გადაღებაზე, ერთ-ერთ იშვიათ ინფორმაციას მივაკვლიეთ ჟურნალისტ მინდია მოსაშვილის წიგნში*, რომელიც 1985 წელს გამოსცა გამოცემლობა „სელოვენებამ“ და ეძღვნება მამამისს, ცნობილ ქართველ მწერალსა და დრამატურგს ილო მოსაშვილს (1896-1954).

ილო მოსაშვილი კინოდრამატურგიაშიც ეწეოდა ნაყოფიერ მუშაობას, კერძოდ, მისი სცენარებით გადაღებულია: შაქრო პერიშვილის „მდინარის გაღმა“ (1935), დავით რონდელის „არშალა“ (1935), ლეო ესაკიას „ქალიშვილი გაღმიდან“ (1940), ნიკოლოზ შენგელიას ბოლო, დაუმთავრებელი ნამუშევარი „ის კიდევ დაბრუნდება“ (1943) და სხვ.

წიგნის ავტორი გვაწვდის მეტად საინტერესო ინფორმაციას იმის თაობაზე, რომ „ორი მეგობრის“ პრემიერა დიდი წარმატებით გამართულა 1936 წლის გა-

ზაფხულზე კინოთეატრ. „ოქტომბერში“ და მას დასწრებიან ილო მოსაშვილის უახლოესი მეგობრები: გერონტი ქიქოძე და პაოლო იაშვილი⁹.

როგორც უკვე მივანიშნეთ, ფილმი ეხება საბჭოთა პიონერების ცხოვრებას, მაგრამ, ცხადია, ეს ერთობ ზოგადი მინიშნებაა, ამდენად, ვავეცნოთ რა ანოტაციას გვაწვდის ქართული ფილმოგრაფია ამ ფილმზე:

„კოლმეურნეები გამობენ ნინიას საქციელს, რომელმაც უკანონოდ გაყიდა კოლმეურნეობის ძროხა. პასუხისგების თავიდან ასაცილებლად ნინია შინიდან გაიქცევა და ბედის ანაზარა მიატოვებს თავის პატარა ძმისშვილს — ლამარას. გოგონა იძულებულია კოლმეურნე მწყემსის, დავითის ოჯახს შეეხიზნოს. აქ იგი დაუმეგობრდება თავის ტოლ ბიჭს ბესას.

ერთ ღამეს ნინია შურის საძიებლად სოფელში შემოიპარება, კოლმეურნეობის ცხერის ფარას ფარეხიდან გამოიყვანს და რკინიგზის ხიდზე შერეკავს, სადაც მალე მატარებელმა უნდა გაიაროს. ლამარა და ბესა პირველნი გაიკვებენ ცხერის დაკარგვას და ძაღლის საშუალებით კიდევ აღმოაჩენენ ფარას.

ბესა შეეცდება ცხვარი რკინიგზის ლიანდაგს მოაშოროს, მაგრამ ამ დროს მას უკნიდან ნინია მიეპარება, თავში კეტს ჩაბრტყამს და გაბრუნებულს რკინიგზის ლიანდაგზე დააგდებს.

ბესას და ცხერის ფარას ლამარა გადაარჩენს. ის კაბას გაიხდის, ფარნის ნათით დაასველებს და მატარებლის მოახლოებისას ჩირაღდახს აანთებს. მატარებელი ხადათან შეჩერდება. ლამარა და გონს მოსული ბესა მგზავრების წინაშე ამხილებენ ნინიას“¹⁰.

როგორი შეფასება მიეცა ფილმს?

როგორც ითქვა, ფილმის გადაღების თაობაზე პერიოდულ პრესაში ვერანაირი ინფორმაცია ვერ მოვიპოვეთ, რაც შეეხება მის შეფასებას, ამ მხრივ წავაწყდით ერთადერთ, ასე ვთქვათ, რეცენზიას, რომელიც იმდენად უტყუარი ნიმუშია თავისი დროისა, რომ მთლიანად უნდა შემოვთავაზოთ:

„ორი მეგობარი“

სასკინმრეწვის სტუდიის ახალი ფილმი.

ჩვენი ქვეყნის ადამიანები გმირული სულით სუნთქავენ. გმირობა, გამბედაობა — ხალხს სისხლში აქვს.

საბჭოური პატრიოტიზმი — ეს საშობლოს სიყვარული, სიხარული და სიამაყეა.

ჩვენი ცხოვრების ყოველი დღე გმირობით და შესანიშნავი წარმატებითაა სავსე. ჩვენ ხმაბლდა ვლაპარაკობთ ჩვენს გმირ ვაჟებზე და ქალიშვილებზე, რომელთა გარჯით სახე იცვალა მიწამ, რომლებიც ახალ, შესანიშნავ ცხოვრებას ქმნიან.

ჩვენი ბავშვები უფროსებს ბაძავენ. ისინი იყლინთებიან მამაცობითა და ძლევამოსილებით და თავს ღირსეულ წიალში აღზრდილად გრძნობენ.

ჩვენი ბავშვების ცხოვრება ნათელი, კაშკაშა, მსიარულია. ამასთან, გმირულიც: იგი ქვეყნის სიმღერებში, აღიწერება წიგნებში.

გაუგებარია ის გულგრილობა, რაც ბოლო დრომდე ახასიათებდა საბჭოურ კინემატოგრაფს.

ფილმები ბავშვებზე და ბავშვებისთვის შემთხვევიდან შემთხვევამდე იდგებოდა. მუდმივად და სერიოზულად ამ საქმით სტუდიებში არ დაკავებულან. მხოლოდ ამ რამდენიმე თვის წინ მოსკოვში შეიქმნა საბავშვო ფილმების სტუდია სპეციალურად ამ მიმართულებით საშუაოდ.

სასკინმრეწვის ფილმის „ორი მეგობარის“ გამოსვლას ამიტომაც ყოველმხრივ მივესალმებით.

რეჟისორი ი. ნ. პერესტიანი და მწერალი ილო მოსაშვილი ფილმში მოგვითხრობენ გმირ ბავშვებზე. მოქმედება კოლმეურნეობაში ხდება. მიზეზთა გამო ბავშვები კლასობრივი მტრის გამოვლენის მონაწილენი ხდებიან. ისინი გმირულად იქცევიან და გადაარჩენენ კოლმეურნეობის ფარას. ფილმი მართალ შემთხვევაზე მოგვითხრობს და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, თხრობა მიმდინარეობს სადად და მშვიდად.

ი. ნ. პერესტიანი — დიდი ხელოვანია. მის სახელთანაა დაკავშირებული საბჭოთა კინემატოგრაფიის პირველი ნაბიჯები. იგი ცნობილი „წითელი ეშმაკუნე-

ბის“, „სამი სიცოცხლის“, „ტარიელ მკლავაძის“ ავტორია. ისიც, რომ ამ გამოცდილმა ხელოვანმა ითავა საბავშვო ფილმის გადაღება — განსაკუთრებით ფასეულია.

ფილმი საუცხოო სიმღერით იწყება. ბავშვების წკრიალა, სუფთა ხმები პიონერულ მარშს მღერიან...

«Все мы согреты заботою
Сталина
Нам улыбаются горы и луг
Горя не знаем мы, друзья: бою
спаяны:
Наш этот мир весь и все что
вокруг»

სიმღერა მინდვრებსა და ტყეებს გადაეკვება. ანათებს კაშკაშა მზე. გარშემო ყველა ხალისიანად შრომობს. სურათის შზიან ფონზე ორი ბავშვის მეგობრობა იზრდება. ფილმის „საბავშვო“ საწყისი — „არაბავშვურად“ გარდაიქმნება, როცა ბავშვების მხიარული და ლაღი ცხოვრების ამსახველ კადრებს კოლმეურნეობის მღელვარე სხდომისა და კლასობრივი მტრის მიერ სოციალისტურ საკუთრებაზე თავდასხმის ამსახველი კადრები ენაცვლება. ბავშვები საერთო, საკოლმეურნეო ცხოვრებით ცხოვრობენ, ამიტომაც, ბუნებრივია, ჩათრეულნი აღმოჩნდნენ იქ დატრიალებულ დრამატულ კონფლიქტში.

მათი ბიძა მწყემსია. იგი კოლმეურნეობის ნახირს მწყემსავს. მაგრამ ავად გახდა. ციებ-ცხელება ლოგინად ჩააგდებს. ბოდავს, ღამდება. ბავშვებს ეშინიათ, ეზოდან ნაგავს, მათ ერთგულ და ძლიერ მეგობარს, უხმობენ. ამ დროს მტერი ფარეხს უახლოვდება. ძალდი ყეფს, როცა ბიჭუნა ეზოში შედის, ფარა იქ აღარ ხვდება. ბიჭი, გოგონა და ძალდი გამტაცებულს დაედევნენ. ცბიერმა მტერმა ფარა რკინიგზის ხიდზე გადარეკა, რომელზეც მალე მატარებელმა უნდა გამოიაროს. და მაშინ მოხდება აუნზალაურე-ბელი უმედურება. პატარა გმირები მტერთან თავგანწირულ ბრძოლაში ჩაებნენ. მათ მოახერხეს მატარებლის გაჩერება და ცხვრის ფარის გადარჩენა.

მთელი ეს ღამის სცენა, რომელიც სურათის ცენტრალურ ნაწილს წარმოადგენს, შესანიშნავადაა რეჟისორის მიერ გაკეთებული და აღლევებს არა მხოლოდ ბავშვებს, არამედ მოზრდილებსაც.

საერთო, საკოლმეურნეო ქონების გადარჩენის ფიქრით აღტკინებული ბავშვების ქცევა ნაჩვენებია ცოცხლად, ნათლად. რეჟისორი სათავგადასავლო ქანრის სიმსუბუქეს არ აპყობდა. იგი მოვეითხრობს ერთ, ყველაზე ნამდვილ ეპიზოდზე, რომელიც ფანტაზიის სიმდიდრით გამოირჩევა. ამ ეპიზოდშია სურათის არსი.

შეუძლებელია აუღლევებლად ადევნო თვალი მოვლენებს, როდესაც ბავშვები ღამის უკუნეთში ფარნით ხელში, მისდევნენ სახიფათო მტერს. შეუძლებელია მაყურებელში გულითადი თანაგრძნობა და მღელვარება არ გამოიწვიოს ამან. ეს გრძობა სცენარის ავტორის მიერ ხელოვნურად დაქსელილი ინტრიგებით და სიუჟეტის ოსტატურად შემოყვანილი (ესეც კარგია!) კი არ არის გამოწვეული, არამედ ამ ორი, ჩვენი, საბჭოთა ბავშვის მოქმედების სიდიდით, რომელთათვისაც ცხოვრებაში სინდისი და საერთო საქმის სიხარულია ყველაფერი.

ჩვენ ტაშს ვუკრავთ ფილმის გმირებს იმისთვის, რომ უწუალოდ და ამაღლევებლად გამოხატეს ის საერთო, რაც ახსიათებს მთელს საბჭოთა ხალხს — ეს მისი საზოგადოებრივი პასუხისმგებლობაა, მისი მზადყოფნა დადგეს სამშობლოს დასაცავად, მისი ღიღებისა და ღირსების, სიკეთისა და სიძლიერისათვის.

ჩვენ ტაშს ვუკრავთ ფილმის ავტორებს იმისათვის, რომ „საბავშვო“ თემიდან მათ სერიოზული ნაწარმოები შექმნეს, რომელიც ცხოვრებისული სიმაბრთლით სულთქავს, გაჯერებულია ოპტიმიზმით, რომელიც ერთნაირად უხმობს გმირობისაკენ, გამბედაობისა და მამაცობისაკენ როგორც ბავშვებს, ისე ღიღებს.

სახკინმრეწვმა გამოუშვა კარგი ფილმი, რომელიც დიდ წარმატებას მოიპოვეს ბავშვებში და კმაყოფილებით აღიქმება მოზარდი აუდიტორიის მიერ.

როგორც ვხედავთ, ვ. ალექსანდროვის სტატიაში საუბარია სასკინმრეწვის ასეთი ნაწარმოების მხოლოდ იდეოლოგიურ მხარეზე, მის მიზანდასახულობაზე და საერთოდ არაა ნახსენები არათუ აკ. ხორავა, არამედ მთავარი როლების შემსრულებლებიც და სხვა ისეთი აუცილებელი წევრები კინოჯგუფისა, როგორცაა ოპერატორი, კომპოზიტორი, ხმის ოპერატორი და ა. შ.

ყოველივე ეს კი, დროის უტყუარი ნიშანია და, უპირველეს ყოვლისა, იმას მიუთითებს, რომ ფილმი, როგორც ხელოვნების ნაწარმოები, ე. წ. ოფიციალს სულ არ აინტერესებდა, მთავარი იყო ის იდეოლოგიური დამუხტვა, რომელიც მას ევალებოდა და რამდენად ართმევდა თავს ამას... ამდენად, ვიმეორებთ, სრულიად შეგუბულად და მხოლოდ ამ აზრის დასამტკიცებლად შევთავაზეთ მკითხველს ეს ვაი-რეცენზია.

დაბოლოს, შეპირებისამებრ საბოლოოდ დაეადგინოთ ფილმის თარიღი.

„ქართული ფილმოგრაფია“ და რუსული კინოლექსიკონის ორივე (1970-1966) გამოცემა ფილმის თარიღად მიიჩნევენ 1937 წელს, მაშინ როცა უკვე ვიცით, რომ 1936 წლის გაზაფხულზე თბილისში შედგა მისი პრემიერა, დეკემბერში მასზე გამოქვეყნდა რეცენზია და, რაც მთავარია, თვით ფილმის ტიტრებშია მიითითებული არა 1937, არამედ 1936 წელი. ასე რომ, აქ სადავო არაფერიც არ უნდა იყოს, და შესაბამისად, ყველგან „ორი მეგობრის“ თარიღად უნდა მიეთითოს 1936 წელი, როგორც ეს აღნიშნულია ივ. პერესტიანის შემუშარების ფილმოგრაფიაში (გვ. 346) და „საბჭოთა მხატვრული ფილმების ანოტირებულ კატალოგში“ (გვ. 89).

„ნარიჩის ველი“

ბაქოში განხორციელებული „26 კომისრის“ (1932) შემდეგ ნიკოლოზ შენგელაია დიდი გატაცებით შეუდგა მიხეილ შოლოხოვის „გატყხილი ყამირის“ ეკრანიზაციას, მაგრამ, როგორც ცნობილია, ეს იდეა ვერ განხორციელდა¹² და 1934

წლის დასაწყისში ფრიად გაწვილბულ რეჟისორი თბილისში დაბრუნდა. არსებობდა ამ დროიდან დაიწყო მისი მუშაობა ახალ ქართულ ფილმზე, თემა იგივე, ასე ვთქვათ, შოლოხოვისეული იყო — საკოლმეურნეო ცხოვრება. 1934 წლის 1 ივლისს სასკინმრეწვემა ხელშეკრულება დაუდო მას და მწერალ ლეო ქიაჩელს ლიტერატურულ სცენარზე, რომელსაც ეწოდებოდა „გზაჯვარედინი“ და რომელიც ავტორებმა იმავე წლის დეკემბრის პირველ დღეებში ჩააბარეს სტუდიას ანუ ფაბრიკას, როგორც მაშინ უწოდებდნენ.

1935 წლის 15 იანვრისთვის ეს სცენარი უკვე შეტანილია საკავშირო კინოწარმოების თემატურ გვეგმაში, მაგრამ თეზურვალში კინოსტუდიამ სცენარი არ ჩაუშვა წარმოებაში, მიითხოვა მთავარი გმირის — ე. წ. საშუალო გლეხის (Середняк) ბახას სახის საფუძვლიანად გადაკეთება (ამ საკითხს იმიტომაც ჩაუედრმავდით ასე საგანგებოდ, რომ აკაკი ხორავა სწორედ ამ როლში მოიწვიეს). ეს კი არსებითად მთელი სცენარის გადაკეთებას ნიშნავდა იმ მიზნით, რომ ავტორებს „მიეახლოებინათ იგი იმ ახალი მოთხოვნილებებისათვის, რასაც პარტია და საბჭოთა ხელისუფლება უყენებდა ეკრანს“, როგორც ხაზგანსმულია იმდროინდელ პარტიის ცეკაში გაგზავნილ ერთ დოკუმენტში¹³. აქვე მითითებულია, რომ დირექციას მიუღია ეს წინადადება და რაღაც სამიოდ თვეში (1935 წლის მარტი-მაისი) შეიქმნა ახალი სცენარი „ნარინჯის ველი“, რომელიც კინოსტუდიას იმავე წლის ივნისში ჩააბარდა.

პირველი ინფორმაცია ნიკოლოზ შენგელაიას ამ ახალ ფილმზე ამავე ხანებში გაჩნდა პერიოდულ პრესაში, კერძოდ, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ (№3) იტყობინებოდა, რომ ამ დროისათვის კინოსტუდიამ უკვე გადაცემული იყო მწერალ ლეო ქიაჩელისა და კინორეჟისორ ნიკოლოზ შენგელაიას ამავე სახელწოდების სცენარი. აქვეა ჩამოთვლილი ფილმის გადამღები ჯგუფის წევრები: დამდგმელი რეჟისორი ნ. შენგელაია, ოპერატორი — ანტონ პოლიკევიჩი, მხატვარი — გაბაშვილი¹⁴, კომპოზიტორი — ი. ტუსკია¹⁵, ხმოვანი ოპერატორი¹⁶ — კოტოვი. ცხადია ეს მხილოდ პირველი ინფორმაციაა ფილმის

შემოქმედებით ჯგუფზე, რომელიც შემდგომში საგრძნობლად შეივსო და დაიხვეწა.

დამახასიათებელია, რომ ამ ინფორმაციაში მსახიობთა ჩამოთვლა სწორედ აკხორავათი იწყება, რომელიც მაშინ რესპუბლიკის სახალხო არტისტი იყო, შემდეგ მოდიან: რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები: ნატო ვაჩნაძე და ვერიკო ანჯაფარიძე, აგრეთვე: მიხეილ გელოვანი, ს. წითლიძე, ს. ჭორჯოლიანი, რ. ჩხეიძე¹⁷ და სხვ.

რაც შეეხება უშუალოდ ფილმის გადაღებას, იგი იმავე წლის ზაფხულში დაწყებულია. კერძოდ, გაზეთი „ახალგაზრდა კომუნისტი“ იტყობინებოდა, რომ ნიკოლოზ შენგელაია უკვე შეუდგა მისამზადებელ სამუშაოს.¹⁸

ძირითადი, ე. წ. ნატურალური გადაღებები დასავლეთ საქართველოში, კერძოდ ქობულეთში მიმდინარეობდა. როგორც წერს 1936 წლის 28 აპრილს გაზეთი „ბატუმსკი რაბოჩი“. იმავე წლის ბოლოსთვის, გაზეთ „ვეჩერნი ტბილისის“ ცნობით, თბილისის ეკრანებზე უნდა გამოსულიყო „ნარინჯის ველი“, რომელიც გახმოვანდა ქართულ და რუსულ ენებზე¹⁹. რამდენიმე დღის შემდეგ გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“ საკმაოდ ვრცელ ინტერვიუს აქვეყნებს ფილმის დამდგმელ რეჟისორთან, ნიკოლოზ შენგელაიასთან. ამ ინტერვიუთი ერთსელ კიდევ მტკიცდება, რომ „ნარინჯის ველი“ მთლიანად დამთავრებული იყო და უახლოეს დღეებში უნდა შემდგარიყო მისი პრემიერა, რასაც თვით დამდგმელი რეჟისორი ბუნებრივი ინტერესით ელოდა; რათა, როგორც თვითონვე შენიშნავს, საბოლოოდ შეემოწმებინა რამდენად სწორად გადაწყვიტა მის მიერვე შერჩეული თემა და მუშაობის მეთოდები²⁰.

ქართული ფილმოგრაფია (გვ. 53) „ნარინჯის ველის“ შინაარსის შესახებ ასეთ ინფორმაციას გვაწვდის:

„კოლმეურნეობა „ნარინჯის ველის“ თავმჯდომარე თედო ვერ უძღვება საქმეს. კოლმეურნეობის შენიღბულ მტერს — კირილეს აპყოლია და ყველაფერს უჯერებს, მისგან მოელის შველას და მხარდა-

ჭერას. კირილე კი განზრახ ვაჩნაძეს უბნევს თავმჯდომარეს.

ჯარიდან ბრუნდება თედოსა და ნანის საცოლის — ნანის მეგობარი გიორგი. კირილეს უნდა მეგობრები ერთმანეთს წაჰკიდოს და ცდილობს ჩააგონოს თედოს, რომ გიორგის მისი საცოლის წართმევა სწავლია. ეჭვიან თედოს ეს სჯერა. კირილე შეუთანხმდება ყოფილ კულაკს ბარნაბას და ისინი ერთად მოქმედებენ კოლმეურნეობის წინააღმდეგ.

დილაადრიან გიორგი კოლმეურნეობის ბაღის შემოღობვაზე იწყებს კოლმეურნეებს. ყველა გამოდის სამუშაოდ — წვრილშვილიანი ზარმაცი კოსტაიაც კი, რომელსაც გიორგი ოლა-სახლის ამენებას პირადება.

კოლმეურნეობის ბაღი შემოღობეს, კოლმეურნეები მხიარულ ფერხულს იწყებენ. შექეიფიანებულ თედოს ბარნაბა და კირილე გიორგის წინააღმდეგ აქეზებენ.

მეორე დღეს კოლმეურნეობის თავმჯდომარეს მოკლავენ. კოსტაია ამ მკვლელობის შემთხვევითი მოწმე ხდება. მანდარინის მოსავლის აკრფის შემდეგ, როცა კომკავშირელები კოსტაიას სახლის ასამენებლად მოვლენ, კოსტაია ამხელს კირილეს ბოროტმოქმედებას. კირილეს აპატიმრებენ. კოლმეურნეობის თავმჯდომარედ გიორგის აირჩევენ“.

მიუხედავად ყოველივე შემოთქმულია, ფილმი მაინც ვერ გამოვიდა 1936 წელს. ჩნდება ბუნებრივი კითხვა, რომელიც ბუნებრივად ითხოვს პასუხს — რატომ?

რა შეიძლება ამ მხრივ შევთავაზო მკითხველს? ეს სომ ის დროა, როცა ყველა ფილმის ე. წ. ჩაბარება ხდებოდა მოსკოვში. ზოგჯერ, ისიც ცნობილია, ფრიად უმაღლეს საფეხურზეც კი.

სავარაუდოა, რომ ეს სწორედ ასეთი, არცთუ ისე იშვიათი შემთხვევა იყო — 1936 წლის 29 მარტს ნიკოლოზ შენგელაია დეპუტატს უგზავნის ი. სტალინს სასტუმრო „მოსკოვიდან“:

„ღრმად პატივცემულო იოსებ ბესარიონის ძე!

დავითავერე მხატვრული ფილმის „ნარინჯის ველი“-ს გადაღება და ჩამოვიტანე იგი მოსკოვში.

ამ წელს „ნარინჯის ველი“ — ერთადერთი რეალიზებული ფილმია საკოლმეურნეო ცხოვრებაზე. ჩემთვის დიდი ბედნიერება იქნება, თუ თქვენ ნახავდით ფილმს. ეს რწმენას მომცემდა მომავალი საიუბილეო ფილმის „1905 წელი საქართველოში“ გადასაღებად.

„ნარინჯის ველი“ ორ ენაზე გაკეთებული: ქართულზე და რუსულზე...

აღრე გადაღებული მაქვს „ელისო“ „26 კომისრის დახვერტა“. 21

შედეგა თუ არა ეს შესვედრა, ჯერჯერობით უცნობია, არანაირ მასალაზე, თუნდაც საარქივოზე, არ მიგვიწვდა ხელი, მაგრამ ფაქტია, რომ მოსკოვმა ნება დართო „ნარინჯის ველს“ ეკრანზე გასასვლელად და ქრონოლოგიურად სწორედ ამ თარიღის (29. III. 1937) შემდეგ ჩნდება პრესაში რეცენზიები ნ. შენგელაიას ახალ ფილმზე. მათ შორის პირველი იყო გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტის“ გამომხატურება, რომელიც ციტირებული ღებუშის ზუსტად ერთი კვირის თავზე ე. ი. 1937 წლის 6 აპრილს იხილა მკითხველმა.

უნდა ხაზგასმით ითქვას, რომ მთელ იმდროინდელ კინორეცენზიებში მითითებული გამომხატურება ფრიად გამოირჩევა აზროვნების დონისა და წერის კულტურის თვალსაზრისით და ეს არცაა გასაკვირი, თუ გავიხსენებთ, რომ მისი ავტორია ახალგაზრდა გიორგი ნატროშვილი.²²

განსაკუთრებით ყურადღებას იმსახურებს ის შეფასება, რომელიც ამ რეცენზიაში მიეცა აკ. ხორავას მიერ განსახიერებულ გახას სახეს და, რაც სტატიის ავტორის სასარგებლოდ უნდა ითქვას, პირველად ითქვა პრესის ფურცლებზე. კერძოდ, გ. ნატროშვილი წერს: „აკაკი ხორავა გახას როლს მონუმენტურ ხაზებში იძლევა. იგი მთელი არსებით მასურებლის სიმპატიას იმსახურებს. თუმცა უნდა აღინიშნოს, რომ ზოგ ადგილებში მსახიობ აკ. ხორავას შესრულებაში სჭარბობს თეატრალიზა“ (ხაზი ჩემია — გ. ქ.)

ვიმეორებ, ასეთი შეფასება პირველად მიეცა პრესაში აკ. ხორავას კინოკმარის და საესეებით სამართლიანად. უფრო მეტიც უნდა ითქვას, აქ კი არა, სხვა მომდევნო ფილმებშიც, რომლებშიც მთელი სისრულით გაბრწყინდა აკ. ხორავას აქტიური ტალანტი, ზოგჯერ მაინც იგრძნობა ერთგვარი თეატრალიზა, მაგრამ ეს თითქოს უხდება კიდევ მის საერთო მონუმენტურ დიდებულებას...

აკაკი ხორავასთან დავაგვირგებით „ნარინჯის ველი“ სხვა მხრივაც მეტად საინტერესო ფილმია და ეს საკითხი ნატო ვანჩაძის მემუარების მეშვეობით უნდა გავაშუქოთ. ზოგადად რომ ითქვას, საქმე ეხება იმ უაღრესად მტკივნეულ პრობლემას, რაც ხმოვანმა კინომ შეუქმნა მუწვი პერიოდის ცნობილ ვარსკვლავებსაც კი, რომელთაც იმდენად უჭირდათ „ამიტყველება“, რომ ბევრმა საერთოდ მიატოვა კინო. ასეთი პრობლემა დადგა, ცხადია, ნატო ვანჩაძის წინაშეც. აი, მხოლოდ შესაბამისი ციტატები ნ. ვანჩაძის მემუარებიდან:

„შენგელაიამ ძნელი ამოცანა დაისახა: ეს ფილმი უნდა გამოეშვა ორ ენაზე — ქართულსა და რუსულზე. ამასთან მას განზრახული ჰქონდა ემუშავა კინოსტუდიის შტაბის მსახიობებთან, ე. ი. მუწვი კინოს მსახიობებთან, მას უნდოდა მიეღწია, რომ მსახიობები სიტყვას დაუფლებოდნენ...

არასოდეს არ დამავიწყდება ჩემი მღელვარება დიპლომათი პირველი რეპეტიციის წინ, რომელშიც მონაწილეობდნენ ა. ხორავა, მ. გელოვანი, ვერიკო ანჯაფარიძე. ასე მეგონა, თითქოს აქამდე არასოდეს მილაპარაკია, ენა ხახას ეკვროდა, ვიტანჯებოდი, ერთი სიტყვის წარმოთქმა არ შემეძლო. შენგელაია კი, საზოგადოდ მუშაობაში ყოველთვის დიდი მომთხონი, არავითარ შეღავათებს არ იძლეოდა.²³

აქვეა გულწრფელი აღსარება იმის თაობაზე, თუ რა ეჭვები უღრღნიდა ნატო ვანჩაძის გულს და თავდაპირველად, სწორედ „ნარინჯის ველზე“ მუშაობის პერიოდში, როგორ უნდოდა საერთოდ თავი დაენებებინა პროფესიისთვის, რადვანაც

ეგონა, რომ ხმოვან კინოში მუშაობა ვერასდროს შეძლებდა და ა. შ.

ყოველივე ამის შესწენება იმისთვის ჩათვალეთ საჭიროდ, რომ ხაზი გავეხსვა, რაოდენ დიდი, შთამაგონებელი მნიშვნელობა ენიჭებოდა სცენის უდიდესი ოსტატების აკ. ხორავასა თუ ვერიკო ანჯაფარაძის მონაწილეობას საერთოდ კინოში და კერძოდ, პირველ ქართულ ხმოვან ფილმებში.

ცხადია, ახალგაზრდა მსახიობებისა თუ მუხჯი კინოს დროინდელი ოსტატებისთვის ნამდვილი სკოლა იყო ბუმბერაზ აკ. ხორავასთან ერთად ხმოვან ფილმში მონაწილეობა, მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ ზოგჯერ რეჟისორებისთვისაც ერთგვარი პრესტიჟის საქმე გახდა აკ. ხორავას მოწვევა ფილმში, რომც არ ყოფილიყო ამის რაიმე აუცილებლობა, ანუ სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, და კერძოდ ალექსანდრე წუწუნავას ერთი ცნობილი გამოთქმა მოვიშველიოთ, ბევრი რეჟისორი ცდილობდა და, კაცმა რომ თქვას, გასაგებიცაა, აკაკი ხორავას პოპულარული სახელით დაემშვენებინა თავისი ფილმები და ამის უპირველესი ნიშნულია მიხეილ ჭიაურელის „არსენა“, რომელიც სწორედ ამ პერიოდში იქმნებოდა.

„არსენა“ (1937)

პირველი ინფორმაცია მიხეილ ჭიაურელის ამ ახალ ფილმზე პრესაში, ისევე როგორც ნ. შენგელაიას „ნარინჯის ველზე“, 1935 წლის გაზაფხულზე გაჩნდა — ჟურნალი „საბჭოთა სელოვნება“ იუწყებოდა:

„სელ. დამს. მოღვ. მწერალმა **ს. მანშიაშვილმა** და ორდენოსანმა რეჟისორმა **მ. ჭიაურელმა** დაწერეს სცენარი „არსენა“. სურათს დადგამს რეჟისორი მ. ჭიაურელი. მხატვარი — **ირ. გამრეკელი**“.²⁴

მიხეილ ჭიაურელის „არსენა“ არა მარტო 30-იანი წლების, არამედ მთელი ქართული კინოს საეტაპო ფილმია, ნამდვილი პოემა ჭეშმარიტ სახალხო გმირზე, რომელსაც უგულურფველესი უშუალობითა და აღმაფრენით ანსახიერებს სწორედ ამ რეალისტთვის მ. ჭიაურელისავე აღმოჩენი-

ლი და მოწვეული დებიუტანტი, შემადგენი ეკრანის უდავო მშვენება — **საპარტიკ ბალაშვილი**.

ვარკენული
ზიგზიგოთისა

მეტად სიმბოლური და მნიშვნელოვანია ამ ფილმში აკაკი ხორავას მონაწილეობა და ამდენად, ამაზე, ვიმეორებ, ამ სიმბოლურობასა და ნიშანდობლობაზე, რასაც საბოლოოდ აკაკი ხორავას პიროვნულ ტრავმაზე მივყავართ და რაზეც საუბარს, სამწუხაროდ, პრესაში ყველა ერთდება, საგანგებოდ უნდა შევჩერდეთ, რაკი ვერაფრით ვერ გავეძკვეით ბევრ ჯერ კიდევ პასუხგაუცემელ კითხვას.

დავიწყით იმით, რომ „არსენაში“ აკაკი ხორავა იმდენად პატარა ეპიზოდს თამაშობს, რომ იგი ფილმის ოფიციალურ ფილმოგრაფიაშიც²⁵ კი არაა მოხსენიებული. ასევე დუმან მასზე რეცენზიებიც. აკაკი ხორავა მხოლოდ ერთხელ, წუთიერად გამოჩნდება ციხის ეპიზოდში, კერძოდ, ცნობილი ქართული ფილოსოფოსის სოლომონ დოდაშვილის²⁶ როლში. მაგრამ მიუხედავად ამისა, მაინც საჭიროდ ჩათვალა, რომ აკ. ხორავა, რომელიც ამ დროისათვის უკვე ვეებერთელა ავტორიტეტი იყო, გამოჩენილიყო ფილმში.

აკ. ხორავას ავტორიტეტის გამოყენება — დროის ნიშანია, იმ ეპოქისა, რომელშიც ამ ბუმბერაზ მსახიობს მოუწია ცხოვრება და მოღვაწეობა. რუსთაველის თეატრის გასტროლებმა მოსკოვში 1936 წელს უდიდესი წარმატებით ჩაიარა, თეატრს მიენიჭა იმდროინდელი უმაღლესი ჯილდო — ლენინის ორდენი და პრესაშიც ატყდა ტრადიციულ მისალმებათა ქარიშხალი. დღევანდელი გადასახედიდან, ცხადია, უცნაურად, მსუბუქად რომ ვთქვათ, ჟღერს ეს გაუთავებელი მისალმებები ცალკე თვით რუსთაველის თეატრისა — ი. სტალინის, ვ. მოლოტოვისა თუ ლ. ბერიასადმი, მეორე მხრივ კი, ასევე თეატრისადმი საგანგებოდ შეკოწიწებული მილოცვები, რომლებსაც, როგორც ცნობილია, თვით რედაქციის მუშაკები თითხნიდნენ, მაგრამ სელმოწერა უნდა ყოფილიყო და იყო კიდევ სელოვნების გამოჩენილი ოსტატებისა და ამდენად, იბჭდებოდა: მიხეილ ჭიაურელის, ნატო ვანიაძის, ნიკოლოზ შე-

ნველიას და სხვა ცნობილი კინემატოგრაფისტების მილოცვებიც.

უნდა გავისწვინოთ ერთი გარემოება: რუსთაველის ისედაც უკვე სახელოვანი თეატრის ამ მესამე მოსკოვეური და, მართლაც, ტრიუმფალური გასტროლების შემდეგ დაწესდა საერთოდ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდება და იმ 12 ხელოვანს შორის, რომელთაც წილად ხვდით პატივი პირველად მიეღოთ ეს, საბჭოთა პერიოდის უმაღლესი, პრესტიჟული ჯილდო, კ. სტანისლავსკისთან, ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოსთან, ვ. კაჩალოვთან და სხვებთან ერთად, იყვნენ აკაკი ხორავა და აკაკი ვასაძეც.

ამ აღიარებული ტანდემიდანაც კი განსაკუთრებული ყურადღების ცენტრში მანც აკ. ხორავა მოექცა. ოფიციალურ იგი სჭირდება ყველგან და ყოველთვის და ისიც, ფაქტია, ჩანდა სხვადასხვა ტრიბუნაზე, თუმცა კაცმა არ იცის, რა იყო ეს მისთვის — ადამიანური სისუსტე და სიამოვნება თუ მოქალაქეობრივი და სულაც იძულებითი მოვალეობა, რომელზედაც არ თუ, უფრო სავარაუდოა, ვერ ამბობდა უარს...²⁷

აკ. ხორავას ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ეს სფერო, მართალია, არ წარმოადგენს ჩემი კვლევის ძირითად საკითხს, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ მთლად უიმი-სობაც არ იქნება — რომელიმე თეატრალურ თუ კინოროლზე მუშაობისას, როცა არა დროებით, არამედ ზოგჯერ საკმაოდ დიდი ხნითაც, იძულებული ხდებოდა საკუთარი დრო და ინტელექტი ამ, თუ შეიძლება ასე ითქვას, სახელმწიფო შეკვეთისათვის დაეთმო, ბუნებრივია, ამით აკ. ხორავა თავის ძირითად ხელობას აზარალებდა, რაც, ორი აზრი არ შეიძლება არსებობდეს ამაზე, გამოუსწორებელ დღას ასემა მის პროფესიულ ე. ი. სამსახიობო მოღვაწეობას. ცხადია, აქ მხოლოდ შემოქმედებითი პროცესიდან დროებითი ამოვარდნა რომ იგულისხმებოდეს, ეს ყველა ხელოვანს მოსდის ხოლმე, მთავარი და საგანგაშო ის იყო, რომ უკვე ყველას თვალწინ იწყებოდა, არც მეტი, არც ნაკლები, სპეკულირება მისი ვეებერთელა

ავტორიტეტით და ამდენად, ყოველივე ეს, ადამიანის პიროვნების დამანგრეველ ეიფორიული განწყობილება არ შეიძლება თვად არ ეგრძნო და განეცადა.



ყოველივე ამას, მოდით, დავარქვათ „აკ. ხორავას ფერომენის გამოყენების საბჭოური მეთოდი“ და ნიმუშად 30-იანი წლების პრაქტიკიდან გავისწვინოთ მხოლოდ ერთი დოკუმენტი — აკ. ხორავას გამოსვლა სსრ კავშირის პირველი მოწვევის უმაღლესი საბჭოს სესიაზე.

ამ ტექსტს, რომლიდანაც ირკვევა, რომ აკ. ხორავა სსრ კავშირის პირველივე მოწვევის უმაღლესი საბჭოს დეპუტატად აურჩევიათ, ვაზეთ „კომუნისტის“ (3: IX. 1939) თითქმის მთელი გვერდი უკავია და ეძღვნება იმ კამათს, რომელიც 1939 წლის 31 აგვისტოს ეროვნებათა საბჭოში გამართულა საყოველთაო სამხედრო ვალდებულების კანონის პროექტის შესახებ გაკეთებული მოხსენების გამო.

მსახიობმა კაცმა რომ სამშობლოს დასაცავად მოუწოდოს და საერთოდაც უშუალოდ ომშიც მიიღოს პრაქტიკული მონაწილეობა, ეს ბუნებრივი, გასაკები და მოსაწონიცაა, გავისწვინოთ თუნდაც მსახიობ მაჩაბლის გმირობა, ლადო ასათიანის უბრწყინვალეს სტრიქონებში უკვდავყოფილი, მაგრამ სულ სხვაა, როცა უბრწყინვალესი, რომ იტყვიან, საქვეყნოდ აღიარებული აქტიორი შემოქმედების გაფურჩქნების პერიოდში, ნებისით თუ უნებლიეთ, იძულებული ხდება საათობით იჯდეს და წეროს და წეროს, მართლაც „ბრტყელ-ბრტყელ“ მოხსენებები სხვადასხვა მასშტაბის ფორუმებზე გამოსასვლელად (არადა, მის შემდეგ რაც არქივში მივაკვლიეთ მის ერთ-ერთ ხელნაწერს ნიკოლოზ შენგელაიაზე და ამაზე გამოვაქვეყნეთ კიდევ სათანადო პუბლიკაცია ვაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“²⁸, უკვე ცხადი ხდება, რა უდიდესი პასუხისმგებლობით ეკიდებოდა აკ. ხორავა კალმით სიტყვასთან ჭიდილს) და შემდეგ კი ქალაქიდან ქალაქში თუ ახლო და შორეულ უცხოეთში იაროს ამ ფორუმებში მონაწილეობის მისაღებად და ძალაუხერხად ჩამოშორდეს მშობლიურ თეატრსა და საქმეს — აი, ეს არის პირველი ბიძგები, რომელსაც

თანდათანობით მივყავართ გარეგნულად
შენიღებული პიროვნული ტრავმებისკენ...

წინამდებარე ნაშრომი მონოგრაფიის
სახით რომ გამოიცემა, განზრახული
გვაქვს ბოლოში მას მთლიანად დაფურ-
თოთ ე. წ. დამატების სახით აკ. ხორავას
ხსენებული გამოსვლა, ახლა კი მოკლედ
მანც უნდა შევეუქმნათ მკითხველს იმის
შთაბეჭდილება, თუ კერძოდ, რაზე და
როგორ იყო საუბარი ამ გამოსვლაში და
ამით ისიც ნათლევყოთ, თუ **რას** ხმარდე-
ბოდა მსოფლიო რანგის ტრავმის დრო,
ენერგია და ინტელექტი.

ამ მიზნით მივმართავ ელემენტალურ
გზას — მოვიტან აკ. ხორავას გამოსვლის
პირველ და ბოლო სამ აბზაცს და, ვფიქ-
რობ, რომ მეტი კომენტარი აღარც იქნება
საჭირო.

დასაწყისი პირველი სამი აბზაცი:

„ამხანაგო დეპუტატებო! სოციალისტურ-
რი სამშობლოს დაცვა ჩვენი სამშობლოს
თითოეული შვილის უწმინდეს მოქალაქე-
ობრივ მოვალეობას წარმოადგენს. სსრ კა-
ვშირისადმი მოპყრობილია მთელი მსოფ-
ლიო პროლეტარიატის, მთელი პროგრე-
სული კაცობრიობის თვალა.

დიდი სტალინი, უდიდესი ადამიანი არა
მარტო თანამედროვეობისა, არამედ მრავა-
ლი საუკუნეებისაც, ვეასწავლის, ჩვენს
უდიდეს სიკეთედ მიგვაჩნდეს სოციალის-
ტური სამშობლოს სიყვარული, რომელიც
სავშირო სექციების შესასრულებლად გვაღ-
ფროთვანებს.

ლენინი და სტალინი — აზროვნებისა და
ნებისყოფის ეს ბუმბერაზები, ყველა ჩვენ-
განისათვის იმის მაგალითს წარმოადგენენ,
თუ როგორ უნდა მოვასმაროთ მთელი ჩვე-
ნი დავი. მთელი ჩვენი ძალ-ღონე, მთელი
ჩვენი ცოდნა და ნებისყოფა, მთელი ჩვენი
გულის ზრახვა და გრძობა ხალხისათვის,
სოციალისტური სამშობლოსათვის, კო-
მუნისტისათვის თავდადებულ სამსახურს“.

დასასრულის ბოლო სამი აბზაცი:

„გაუმარჯოს მღუმურ გლეხურ წითელ
არმიას და სამხედრო-საზღვაო ფლოტს!

გაუმარჯოს თავდაცვის რკინისებურ სა-
ხალხო კომისარს, საბჭოთა კავშირის პირ-
ველ მარშალს, დიდი სტალინის ერთგულ

თანამებრძოლ ამხანაგ ვოროშილოვს! **(მე-
სარე ხანგრძლივი ტაში).**

გაუმარჯოს ჩვენს მასწავლებლებს
ბელადს, ჩვენს მშობლიურ მამას — დიდ
სტალინს! **(მეუსარე ხანგრძლივი ტაში, ყვე-
ლანი ფეხზე დგებიან)**“.

როგორც ციტირების დასაწყისში ითქვა,
არა მგონია, მეტი ციტატა იყოს საჭირო
ან რაიმე სხვა სახის კომენტარი, იმდენად
გასაგები და ადვილი წარმოსადგენია, ასე-
თი დასაწყისისა და ასეთი დასასრულის მო-
გვირისტინებული ძირითადი ტექსტი გამო-
სვლისა, და, რაც მთავარია, როგორ არ
შეეფერებოდა ამ ტექსტის წაკითხვა სწო-
რედ აკ. ხორავასა და არა რომელიმე საბ-
ჭოთა უმაღლესი რანგის ჩინოვნიკს.

სამწუხაროდ, აკ. ხორავას ასეთი, თუ შე-
იძლება ითქვას, ძარცვა და ჯიჯგნა შემდ-
გომ წლებშიც გაგრძელდა და, რაც ყველა-
ზე დასანანი, გაძლიერდა, როცა მან კი-
ნოშიც მიადწია თავის უკვდავ თეატრა-
ლურ გმირების დონეს, რამაც, ცხადია, კი-
დევე უფრო გაზარდა არა მარტო მისი
უდიდესი ავტორიტეტი, არამედ, ოფიცია-
ლის უმკაცრესი პრეტენზია-მოთხოვნები...

რა იყო ეს, მხოლოდ ბედის ირონია?!

აკ. ხორავას პიროვნული ტრავმაში გა-
მონაკლისი შემთხვევა არ არის. საბჭოთა
სისტემაში იდეოლოგიური ზეწოლა განი-
ცადა თითქმის ყველა ხელოვანმა. ვამე-
ფდა სოციალისტური დოქტრინა, რომე-
ლიც წარმოადგენდა ამ ზეწოლის ერთ-ერთ
მექანიზმს. ამასთანავე კარგად იყო ცნო-
ბილი დევიზი — „ვინც ჩვენთან არ არის,
ჩვენი მტერია“. მან განსაზღვრა ცხოვრე-
ბის წესი. 1937 წლის ტოტალიტარულმა
რეპრესიებმა გატეხა ყველა. ერთმანეთის
წინააღმდეგე ამხედრა ხალხი. პავლე მო-
როზოვის ფენომენი გაბატონდა მოზარდთა
შეგნებაში. მარტო საქართველოში 36-38
წლებში 200 ათასზე მეტი ადამიანი იყო
რეპრესირებული, მაშინ, როდესაც მთელ
ევროპაში ინკვიზიციამ ოთხასი წლის მან-
ძილზე ოცი ათასი კაცი იმსხვერპლა. აქე-
დან გასაგებია, თუ რა მასშტაბის ტრავე-
და დატრიალდა მთელს საბჭოთა სიერ-
ცეში და კერძოდ, საქართველოში. ბუნე-
რითა, ვინც ამ სიერციდან ვაღწევას მოი-
ნდომებდა — ილუპებოდა კიდეც.



ვახა — აკაკი ხორავა. „ნარინჯის ველი“.
რეზ. გ. შენგელაია

ამიტომ ყოველი ხელოვანის ბედი უნდა გავიაზროთ ამ ისტორიულ რეალობასთან კონტექსტში, სხვა მხრივ არც მათი განსჯა იქნება სამართლიანი და არც ისტორიზმის პრინციპის დაცვა.

აკაკი ხორავას ბედი ტიპური მოვლენა იყო. საბჭოთა-ხელოვანი სხვაგვარად ვერ იცოცხლებდა. კომუნისტურ პარტიას მათი შემოქმედება სჭირდებოდა საბჭოური კულტურის პროპაგანდისტვის. კაპიტალიზმის წინაშე სოციალისტური წყობის უპირატესობის დასამტკიცებლად გამოყენებული იყო კაპიტალისტური ქვეყნების დიდ მწერალთა კრიტიკული პათოსი თავისი ქვეყნისადმი,

ხოლო საბჭოური სისტემის განდიდება — ჩვენივე მწერლების მიერ.

აკ. ხორავამ უთუოდ იცოდა, თუ რა იყო დაფიქსირებული მის პირად საქმეში, რომელიც „სუკში“ ინახებოდა — პროფ. ვ. კიკნაძის წიგნში „წამებული რაინდები“ ამის შესახებ გარკვევით წერია: აღნიშნულია ისიც, რომ აკ. ხორავა 1930 წელსაც კი მიჩნეული იყო არასაიმედოდ საბჭოთა ქვეყნისათვის, ანტიპათიურ ხელოვანად. ამას საფუძვლად დაედო ის ფაქტი, რომ ხორავა სენაკის მენშევიკური გვარდიის შტაბის ყოფილი უფროსი იყო, 1923 წელს „ჩკა“-მ იგი დააპატიმრა კიდევ, შემ-

დევ ბრალდება გაიზარდა, როცა „დურუჯი“ გამოცხადებული იქნა ფაშისტურ ორგანიზაციად — სორავა ხომ მისი აქტიური წევრი იყო. ამასთანავე, ს. ახმეტელის საგამოძიებო საქმეში აკ. სორავა მრავალჯერ სახელდება, როგორც დიდი რეჟისორის პოლიტიკური თანამოაზრე.

როდესაც ასეთ მასალებს დაულაგებდნენ, როდესაც სხვებს ამგვარსავე საქმეებზე ხვრეტდნენ, როგორ უნდა მოქცეულიყო აკ. სორავა და მისთანანი შემდგომში, თუკი „დანაშაულს“ აპატიებდნენ? ბუნებრივია, ისიც ისე მოიქცა, როგორც მილიონები, ეს არის ცხოვრების ლოგიკა. მუდამ შიშისა და მადლიერების გრძობით უნდა ეცხოვრათ. ასეც იყო. ვინც რეპრესიებს გადაურჩა, ყველანი შიშის სინდრომით ცხოვრობდნენ.

აკ. სორავა დიდი შემოქმედი იყო და თავისი პიროვნული ტრაგედია იმით სძლია, რომ შექმნა ხელოვნება, რომელმაც გამოხატა ქართველი ხალხის არტისტული გენია. მაშინ, როდესაც ქვეყანაში გამეფებული იყო მასობრივი ტერორი, როცა დახვრიტეს ახმეტელი და მის თანამოაზრეთა ნაწილი, აკ. სორავა ქმნის ადამიანური სიყვარულით სავსე ოტელოს სახეს, სადაც ადამიანში რწმენის დაკარგვის ტრაგედია ტანჯვისა და განწმენის გზით უმაღლესი პუმანისტურ იდეალებში ისახება.

1936 წლის მოსკოვური ვასტროლები სპეციფიკური იყო, რადგან იმ დროს მოიხსნა ს. ახმეტელი თეატრის ხელმძღვანელობიდან. დაიწყო რეპრესიები. საბჭოთა მთავრობა ყველაფერს აკეთებდა, რათა გამოეყენებინა აკ. სორავას დიდი ავტორიტეტის ფაქტორი და მხარს უჭერდა მას, როგორც თეატრის ახალ ხელმძღვანელს აკ. ვასაძესთან ერთად, მხარს უჭერდა თეატრის რეპერტუარსაც, რათა საქართველოს მთავრობას, პირადად ბერიას, სტალინისა და კრემლის წინაშე ეჩვენებინა თეატრის ახალი წარმატების უპირატესობა, ამით

მიეჩქმალა ახმეტელის მიღწევები, შეექმნა პოლიტიკური ფონი ახმეტელის ^{გვერდის} ~~გვერდის~~ ^{გასანადგურებლად.} ^{არქონული} ^{განაწილების}

ყოველივე ამის ფონზე არ უნდა გვიკვირდეს ის გაორება, რომელიც ახასიათებდა აკ. სორავას და ყველა ხელოვანს. განა ასევე გაორებული არ იყო ვალაკტიონი, როცა მუდღვე დაპერილი ჰყავდა და ლექსებს უძღვნიდა ლენინსა და სტალინს, ასევე არ იყო ლ. ასათიანიც, რომელსაც რეპრესირებული ჰყავდა მამა და ლენინის ტომებზეც კი წერდა ლექსებს...

ეს არის რეალობა. მარტო სიცოცხლის გადაარჩენა არ იყო მთავარი. თუმცა უპირველესი ფაქტორი იყო. იმ კონიუნქტურულმა კომპრომისებმა გადაარჩინა მათი დიდი შემოქმედება. ამიტომ ღირებულია ის რაც ხალხს დარჩა — სხვა კი დრომ გაიყოლა. აკ. სორავას სახელი ისტორიაში რჩება არა სესიაზე წარმოთქმული სიტყვით, არამედ იმ დიდი შემოქმედებით, რომელიც ვერ ჩაკლა ტოტალიტარულმა სისტემამ, პირიქით, უფრო წარმოაჩინა კიდევ იგი. იქნებ არც ის იყო შემთხვევითი, რომ აკ. სორავამ „არსენაში“ ერთ-ერთი პირველი დისიდენტის, 1832 წლის შეთქმულების მონაწილის ს. დოდაშვილის როლი ითამაშა, მართალია, ეპიზოდური, წამიერი, მაგრამ, მაინც შეთქმულისა და ცარიზმის წინააღმდეგ მებრძოლი გმირისა...

საერთოდ კი, როცა მთავრობის მიერ აკ. სორავას ავტორიტეტის ექსპლუატაციაზე ვლაპარაკობთ, საკითხი იმდენად დიდია და ყველა იმპაინდელი მოღვაწისთვის ტიპური, რომ ცალკე კვლევას მოითხოვს.

შენიშვნები:

1 დოდიძე, გ., მიაკოვსკი და კინო, თბ., „ქელოვნება“, 1968, გვ. 210.

2 იქვე, გვ. 210.

3 წერილის ასლი ინახება წინამდებარე ნაშრომის ავტორთან.

4 საბჭოთა მხატვრული ფილმების ანოტირებული კატალოგი, გვ. 89.

5 გოგოძე კ., ნარკვევები ქართული კინემატოგრაფის ისტორიიდან, თბ., „ხელოვნება“, 1950.

6 გოგოძე კ., ივანე პერესტიანის, თბ., „ხელოვნება“, 1957, გვ. 37.

7 ი. პერესტიანის მოგონებები, გვ. 331.

8 მოსაშვილი მ., ეკრანსა და სცენაზე. თბ., „ხელოვნება“, 1985.

9 მოსაშვილი მ., ივრე, გვ. 31-32.

10 „ქართული ფილმოგრაფია“, გვ. 51.

11 ვაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 1936 წლის 26 დეკემბერი, გვ. 3 (რუსულ ენაზე).

12 ამ საკითხზე იხ. კ. წერეთლისა („ნიკოლოზ შენგელია“, მოსკოვი, გამომცემლობა „ისკუსსტვო“, 1968, რუს. ენაზე) და ო. თაბუკაშვილის („ნიკოლოზ შენგელია“, თბ., „ხელოვნება“, 1968) მონოგრაფიები.

13 საქართველოს ეროვნულ ბიბლიოთეკაში დაცული ნ. შენგელიას არქივის დოკუმენტი № 125/5.

14 იოსებ გაბაშვილი (1908-1971) — საქართველოს სახელხო მხატვარი, მხატვარია აგრეთვე ფილმებისა: ნიკოლოზ შენგელიას „სამშობლო“ (1940) და დიომიდე ანთაძის „ქალიშვილი ხიდობნიდან“ (1940).

15 ამ დროისათვის ი. ტუსკიას (1901-1963) მუსიკით გადაღებული იყო: ნიკოლოზ შენგელიას „ელისო“ (1928), დეო ესაკიას „შაქირი“ (როტი-ფანე, 1932), მზადდებოდა: სიკო დოიძის „დარიკო“ (1936) და დეო ესაკიას „ფრთოსანი მღებავი“ (1936).

16 ივლისხმება (თანამედროვე ვაგებით) ხმის ოპერატორი, რაც შეეხება თვით ვ. კოტოვს, მას უკვე გახმოვანებული ჰქონდა ორი ქართული ფილმი (ი. პერესტიანის „ორი მეგობარი“ და დ. ესაკიას „ფრთოსანი მღებავი“).

17 ივლისხმება რურკი ჩხეიძე (1910-1974) — რუსთაველის თეატრის მსახიობი, „ნარინჯის

ველის“. შემდეგ მთლიანად გადავიდა კინოში მსახიობად, შემდეგ ტექნიკის დარგში, იყო „ქართული ფილმის“ მთ. ინჟინერი.

18 გ. ვ. „ნარინჯის ველი“ (საქ. კინმრეწვის ასალი ხმოვანი ფილმი); ვაზეთი „ახადგაზრდა კომუნისტი“, 1935 წლის 18 ივლისი.

19 ვაზ. „ვერინი ტბილისი“, 1936 წლის 20 დეკემბერი.

20 „ნარინჯის ველი“, ვაზეთი „ზარია ვოსტოკა“, 1936 წლის 26 დეკემბერი.

21 ეს დებუმა რუსულ ენაზეა და დაცულია ნ. შენგელიას არქივში, რომელიც ინახება საქართველოს ეროვნულ ბიბლიოთეკაში.

22 ვიორგი ნატროშვილი (1910-1998) — ცნობილი ქართველი კრიტიკოსი, სხვადასხვა დროს რედაქტორობდა „ლიტერატურულ საქართველოს“, „მნათობს“, „დროშას“ და ა. შ.

23 ვარნაძე ნ., მოგონებები და შეხვედრები, თბ., „ლიტერატურა და ხელოვნება“, 1966, გვ. 82-83.

24. ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, № 3, 1935, ქრონიკა, გვ. 98. სხვათა შორის, პირველი რეცენზიებიც ასევე ერთდროულად დაიწერა ორივე ფილმზე — 1937 წლის აპრილში.

25 „ქართული ფილმოგრაფია“, გვ. 52-53.

26 სოლომონ დოდაშვილი (1805-1836) — ქართველი განმანათლებელი.

27 ჩემს მეცნიერულ ხელმძღვანელთან (პროფ. ვ. დოიძე) კონსულტაციების შედეგად გადაწყდა, რომ არ. მოვრიდებოდი ამ, დღეისათვის უკვე არსებული ე. წ. დახურულ თემას. ბ-ნ ვ. დოიძემ საგანგებო წერილიც კი გამომიგზავნა ამ საკითხზე (იგი ჩემს პირად არქივში ინახება).

28 „კაცი, ვაჟაკი, მართალი...“ (პუბლიკაციის ავტორები: ვ. დოიძე და ვ. ქარქაშაძე), ვაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 3-9, III, 2000, გვ. 12.

არქიტექტურული კვლევის კვლევის ერთი მეთოდის შესახებ

(ი. სტრუიკოვსკის მეთოდის გამოყენების კრიტიკული ანალიზი)

თინა ჩიჩუა

მართული არქიტექტურის ისტორიაში ოდნავ გათვითცნობიერებული ადამიანისთვის ამ პიროვნების გვარი უცხო არ უნდა იყოს. აკად. გ. ჩუბინაშვილის, განსაკუთრებით ადრეული პერიოდის, ნაშრომები მთლიანად გამხჭვალულია ვენის უნივერსიტეტის პროფესორის, ი. სტრუიკოვსკისთან მეცნიერული პაექრობის ამსახველი აზრებით. ბევრისთვის ცნობილია მხოლოდ ამ პაექრობის არსი. სტრუიკოვსკი სომხური არქიტექტურისადმი ქართული არქიტექტურის დაქვემდებარებას ქადაგებდა. ვფიქრობთ, კვლევის იმ მეთოდის სიღრმე, რომელზე დაყრდნობითაც ის ამ მცდარ მოსაზრებას ავითარებდა, შესაძლებელია ბევრისთვის ნაცნობი არ იყოს. ამ მოსაზრების მცდარი საფუძვლების წარმოჩენას ეძღვნება წინამდებარე ნაშრომი.

შესაძლებელია ასეთი კითხვაც გაჩნდეს: ეს სომ დიდი ხნის წინ, XX საუკუნის დასაწყისში ჩამოყალიბდა? მართალია, ის დავიწყებას იქნებოდა მიცემული, რომ არა ამ მანკიერი აზრის შექმნისთვის შემუშავებული მეთოდის სიცოცხლისუნარიანობა დღესაც. მარტივად რომ წარმოვიდგინოთ, მეთოდის არსი ასეთია: ი. სტრუიკოვსკი

სომხური ტაძრების გეგმებს, რომელთაც კავკასიური ტაძრების ტიპებს უწოდებს, ალაგებს გარკვეული თანამიმდევრობით, დაწყებული მარტივი მოსახულობიდან ყველაზე რთული გეგმის ფორმამდე. მხოლოდ გეგმების ფორმების ცვლილებების მიხედვით იქმნება ნაგებობების განვითარებისა და საბოლოოდ „ტიპის“ ჩამოყალიბების სურათი. შემდეგ კი ეს ყოველის შემდეგ „ტიპი“ სხვა ხალხების არქიტექტურისთვის მისაბამ ნიმუშად მიიჩნევა. ორ მაგალითს წარმოვიდგენთ ამ ვითარების უფრო კარგი გაგებისთვის.

პირველი მაგალითი: პ. მურადიანი, რომელიც ქართული ძეგლების შესახებ შეთხზული ვერსიებითაა ცნობილი, 1985 წელს გამოცემულ წიგნში „Армянская эпиграфика Грузин“ იმოწმებს 1909 წელს აკად. ნ. მარის გამონათქვამს: «При постройке храма Креста намечается, кроме того, лицо, которое могло повлиять на выбор образца. Это — иерарх, игравший первостепенную роль в церковном разрыве армян и грузин, именно грузинский католикос Кирион: до выбора в католикосы Грузии Кирион семь лет был настоятелем Эчмиадзинского собора» (3:35).

ჩემს სხვა ნაშრომებში დავასაბუთებ აკად.

ნ. მარის ამ მოსაზრების უმართებულობა იმ საფუძვლით, რომ მის მიერ „ნიმუშის“ ჩამომტან პიროვნებად მიჩნეული კირიონ კათოლიკოსის ქართლში ჩამოსვლის დროს წმ. ნინოს ჯვრის ტაძარი უკვე ნახევრად იყო აშენებული და მისი არქიტექტურული სახე უკვე ჩამოყალიბებული.

ამჯერად ეს ციტატა მოვიყვანეთ მისი შინაარსის სხვა ასპექტით განხილვისთვის. ის სწორედ ი. სტრეგიოვსკისეული მეთოდით შექმნილი თეორიის ამსახველია; მის მიხედვით სომხური არქიტექტურის ძეგლები ჩვენი არქიტექტურის ზამკვლევ „ნიმუშებადაა“ მიჩნეული. ჩვენი აზრით ნ. მარისთვის, არქიტექტურის ისტორიის არასპეციალისტისთვის ეს მოსაზრება მასთან ურთიერთობაში მყოფ სომეხ სპეციალისტებს უნდა მიეწოდებინათ. ეს უკანასკნელნი კი სტრეგიოვსკისეული მეთოდის ამღიარებელნი, ალბათ, არც კი ცდილობდნენ ჩაღრმავებოდნენ მისი მეცნიერული სიმართლის დონეს.

აკად. ვ. ჩუბინაშვილის მიერ დიდი ძალისხმევით მიუხედავად ეს მეთოდი ზღაპრული ურჩხულივით თავებს იბამდა და ისაღებებდა სხვა ქვეყნების მეცნიერთა აზროვნებაში. ამის მაგალითია 1947 წელს გამოქვეყნებული ნაშრომის: «Византийская дипломатия и торговля шелком» ავტორის ი. ვ. ჰიგულევსკაიას ნათქვამი: «Культурное влияние Закавказья на всю Переднюю Азию давно дебатруется на страницах искусствоведческих журналов. О ведущей роли Армении в зодчестве особенно много писал Стряжковский и совсем недавно с новым и большим исследованием в этой области выступил академик И. А. Орбели» (4:196,7).

1947 წელს სტრეგიოვსკის მოხსენიება, როგორც ისეთი აზრების მქონე მეცნიერისა, რომელმაც აღმოაჩინა სომხური არქიტექტურის წამყვანი როლი ამიერკავკასიაში, რაც შესაბამისად ქართული არქიტექტურის დამცირებას ვაკულისხმებინებს, ორმაგად გასაკვირია. პირველი: დიდი ტრიბუნიდან ასეთი უპასუხისმგებლო აზ-

რების მიწოდების გამო და მეორე გაკვირვება იმ ხალხის მისამართითაა, რომელთაც დღეს ქართველი ხალხი ბელადის მიერ განებივრებულად მიაჩნიათ.

დღეს გვაქვს საშუალება, რომ ვთქვათ: სტრეგიოვსკისეული მეთოდი არქიტექტურის ძირითადი არსის სრული უგულვებლყოფითაა ჩამოყალიბებული.

ეს კონცეფცია ორი ძირითადი დასკვნის სახით ასე წარმოგვიდგენია:

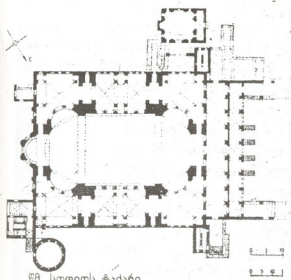
1. არქიტექტურა ხელოვნების დარგია და მისი ყველა ნაწარმოები, მათ შორის არქიტექტურისაც, შემზღვეველ ჩარჩოებს ვერ ჰკუთვნის. მთლიანობაში განხილული არქიტექტურის ნაწარმოების ტიპოლოგიურ კლასიფიკაციაში ჩასმა უმართებულოა.

2. არქიტექტურა სივრცეში განვითარებული ხელოვნებაა და ამიტომ ნაგებობის ანალოზი და ე. წ. მისი „განვითარების“ წარმოდგენა მხოლოდ გეგმების მიხედვით სრული გაუგებრობის დამადასტურებელია; დავეუბნებდით, ალბათ, ტენდენციური მიზანდასახულობისაც, რადგან მთლიან ფორმის მიხედვით, სივრცეში განვითარებული ნაგებობები ტიპოლოგიურ კლასიფიკაციაში ვერ დალაგდება. ყოველგვარი დალაგება მათი კონკრეტული ინდივიდუალობის მაჩვენებელი იქნება და არა ერთიანდ მეორის განვითარების დამადასტურებელი.

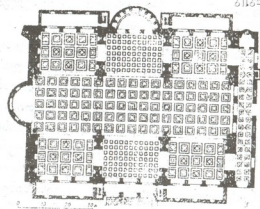
არქიტექტურის თანამედროვე თეორიაში დღეს ურყვე დებულებასავით ცნობილია, რომ არქიტექტურის ნაწარმოები უსაზღვროდ ნაირფეროვანია, თუმცა მისი სტრუქტურები მატერიალური ელემენტების შედარებით მცირე ტიპებითაა განსაზღვრული. თანამედროვე არქიტექტურულ პუბლიცისტიკაში და ზეპირ მსჯელობაში სიტყვა „ტიპი“ გამოიყენება, პროფესიული აზროვნების გარკვეული კუთხით გამოხატვისთვის, მსჯელობის გაადვილებისთვის და აღნიშნავს ნაგებობის ზოგად ნიშან-თვისებებს, რომელიც კონკრეტულ ნაგებობის მხატვრულ-შემოქმედებითი მა-



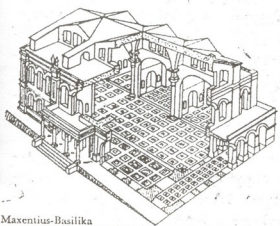
წმ. სოფიის ტაძარი კონსტანტინოპოლში 532-537 წწ.



წმ. სოფიის ტაძარი.



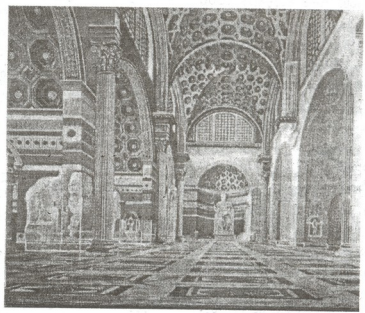
მაქსენციუსის ბაზილიკა რომში. IV ს. დასაწყისი



Maxentius-Basilika

მაქსენციუსის ბაზილიკა რომში.
რეკონსტრუქცია

სასიათებლებისგან შორსაა. ყველაზე მარტივი, თვალსაჩინო მაგალითი: „სექციური საცხოვრებელი სახლის ტიპი“; ზოგადად ისეთ სახლებს ეწოდება, სადაც სახლი სექციებისგან (კიბის უჯრედის ირგვლივ დაჯგუფებული ბინები) შედგება და მეტი არაფერი. ამ ტიპიური სექციით მრავალბინიანი სახლების უსაზღვრო მრავალნაირობა შეიძლება იქნეს მიღებული, ამიტომ ნაგებობის ანალიზისას, მისი რომელიმე ტიპისადმი კუთვნილების ან არკუთვნილების საკითხის წინა პლანზე წა-



მაქსენციუსის ბაზილიკა. რეკონსტრუქცია

მოწვევა არ ხდება. ის ჩართულია იქ, სადაც მსჯელობა მოითხოვს და მით უმეტეს, არ არის ნაგებობის მხატვრული ღირებულების ეტალონად გამოყენებული.

ერთი კონკრეტული ძეგლის მიხედვით, ცნობილი შედეგის, კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიოს ტაძრის არქიტექტურასთან დაკავშირებული ტიპის — „გუმბათიანი ბაზილიკის“ ჩამოყალიბების ისტორიისა და არსის გაანალიზებით გვინდა წარმოვაჩინოთ რა შედეგი მოგვცა კვლევის სტრუქტურული ე. ი. ტიპებისა და გენეზისების ძიების მეთოდის გამოყენებამ, უფრო სწორედ, რა შედეგობამდე მიიყვანა მკვლევარები.

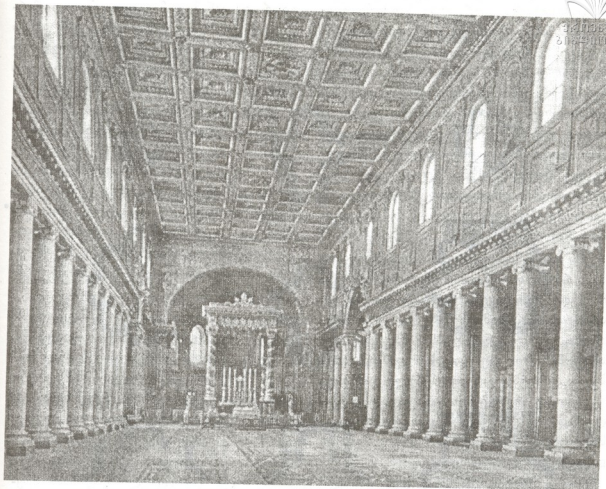
არქიტექტურის ისტორიის ცნობილი მკვლევარი, ნ. ი. ბრუნოვი 1935 წელს გამოქვეყნებულ ნაშრომში წერდა: «Очень характерна общая архитектурная идея Софии, которую можно было бы формулировать так: купол Пантеона, водруженный на базилику Максенция.. София была главной церковью Византийской Империи. значение здания и натолкнуло архитекторов на мысль взять формы двух наиболее выдающихся монументальных здании Рима и соединить их в одном грандиозном сооружении» (1:432).

როგორც ვხედავთ, გენეზისის ძიების იმ დროს ვაბატონებულმა მეთოდმა ისეთი გამბედაობა შესძინა მკვლევარს, რომ ის უყოყმანოდ ფიქრობს, რომ ჩასწვდა 1500 წლის წინ მცხოვრები ორი ბერძენი არქიტექტორის: ანთიმოს არალესელისა და ისიდორე მილეთელის შინაგანი სამყაროდან მომდინარე შემოქმედებით გადაწყვეტას. გინდა თუ არა უნდა დაიჯერო რომ მათ პანთონის გუმბათის მიჰაძეს, თუმცა ეს უკანასკნელი საგრძნობლად განსხვავდება აია სოფიას გუმბათისაგან; ასევე მიჰაძეს მაქსენციუსის ბაზილიკასაც, თუმცა რამდენად სწორია ეს, ამას შევეცდებით დაგანახოთ.

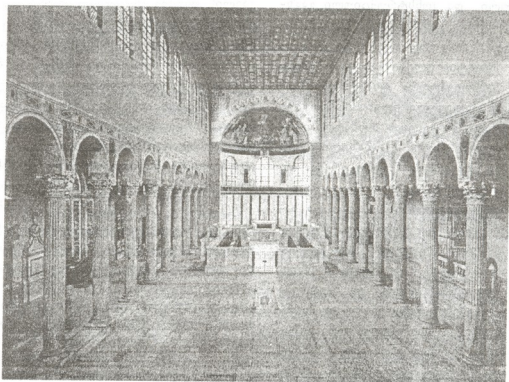
აია სოფიასა და მაქსენციუსის მსგავსება, ზერელედ, გვემბის მიხედვითაა შექმნილი, ისე როგორც სტრუქტურული მეთოდს ახასიათებს (სურ. 1,2). ამ ორ ნაგებობას სრულიად განსხვავებული კონსტრუქციული სისტემა და აქედან გამომდინარე სულ სხვა არქიტექტურული სახე აქვს.

მაქსენციუსის ბაზილიკის გრანტიოზული ნაგებობის ცენტრალური ნაწილი საშადაა გაყოფილი სივრცეში, დასაშვებული მათგანი ვეებერთელა, 25 მეტრიანი შალის მქონე ჯვაროვანი კამარითაა გადასურული (სურ. 3). ამ კამარებიდან განმზრჯენი ძალები გადაყვანილია ცენტრალური ნაწილის აქეთ და იქით, გვერდების გრძივ ნაწილებზე. ეს უკანასკნელნი კი განივი კედლებით გაყოფილია სამ-სამ ნაწილად და გადასურულია ვეებერთელა ცილინდრული კამარებით. სწორედ ერთი გვერდის ნაწილია დღეს მხოლოდ შემორჩენილი ამ ბრწყინვალე ინტერიერის მქონე ბაზილიკიდან. (სურ. 4). დანგრეული შენობის ეს შთამბეჭდავი ნაწილი შიდა სივრცული გადაწყვეტის თავისებურებას თვალნათლივ გვიჩვენებს. ბაზილიკის გვერდითი ნაწილები ცილინდრული კამარებით ისეთ სიმალღეზეა გადასურული და ისეთნაირად, რომ ინტერიერის მთელი სივრცე გასწილდაა ერთმანეთთან დაკავშირებული (სურ 5).

აია სოფიაც ბრწყინვალედ გადაწყვეტილი ინტერიერთაა განთქმული. ის მაქსენციუსის ბაზილიკისაგან მკვეთრად განსხვავებული კონსტრუქციული სისტემითა და შიდა სივრცის მხატვრულ-არქიტექტურული გააზრების სრულიად უნიკალური სახით ხასიათდება (სურ. 6). აია სოფიაში 32 მეტრის სივანის გუმბათივეშა სივრცე დომინირებს, რომელიც მძლავრად განათებული გუმბათში მოწყობილი ორმოცი ფანქრიდან შემოსული შუქით. სწორედ ამ გუმბათივეშა სივრცესთან დაკავშირებული სხვა ნაწილები ისეთ ვირტუოზულ განაწილებას გვიჩვენებს, რომ ყველაფერი უბრალოდ და ორგანულად რომ აღიქმება, არც თუ ისე მარტივადაა განაწილებული და ერთმანეთთან დაკავშირებული. ტაძრის ნაწილების ურთიერთკავშირის მარტივად წარმოდგენა ასეთია: გუმბათის ძალები გადადის აღმოსავლეთით და დასავლეთით მოთავსებულ, ნახევარგუმბათებით გადასურულ ნაწილებზე, რომელთა განათებული სივრცეები გუმბათივეშა დიდ სივრცეში გადაედინება. ეს ნახევარგუმბათიანი სივრცეებიც უბრალოდ არაა გადაწყვეტილი, თითოეულ მათგანს ორ-ორი, ნახევარწილი მოხაზულობი-



სანტა-საბინა ჰაზილიკა რომში, 422-432 წწ.



სა და თაღებით გაჭრილი ექსედრები აქვს. გუმბათქვეშა სივრციდან კავშირი გვერდით ნაწილებთან და გუმბათის ძალების გადაცემა ჩრდილოეთისა და სამხრეთის მიმართულებით სხვანაირადაა გააზრებული. სივრცეები ერთმანეთისაგან თითქმის განმხოლოებულია. ორიარუსიანი სვეტნარით დამუშავებული ერთგვარი ტიხრებით, რომლებიც ფარავენ მათ უკან მოთავსებულ ბუჯებს; ისინი ზევით უკვე კონტრფორსების სახით არიან წარმოდგენილი და რომლებიც ღებულობენ ამ მიმართულებით წამოსულ ძალებს.

რაც არ უნდა ვეცადოთ, ის სამწავიანობა, რომელიც ერთი შეხედვით გვემაში ჩანს და ბაზილიკებს რომ ახასიათებთ, აქ არ არის. ის, ზემოხსენებული კონტრფორსები გვერდით ნაწილებს სამად ყოფს და ამიტომ ბაზილიკებისთვის დამახასიათებელი, გრძივად განვითარებული გამჭოლი გვერდითი სივრცეების ნაცვლად ლოკალურად გააზრებული და ერთმანეთთან მხოლოდ გასასვლელებით, ანფილადურად დაკავშირებული სივრცეებია.

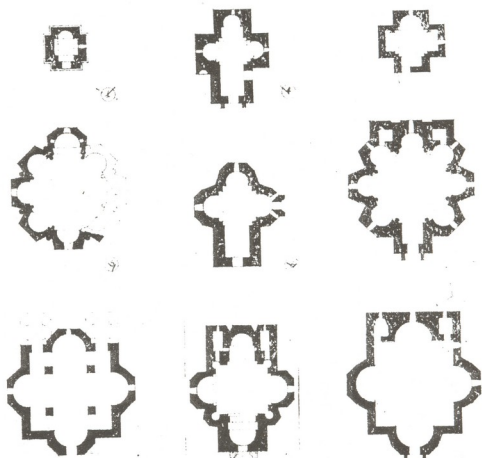
სხვათა შორის, მაქსენციუსის ბაზილიკაშიც ნაგებობის გვერდითი ნაწილები ერთიანი, გრძივად განვითარებული სივრცეების სახით არ არის გადაწყვეტილი; და საერთოდ ეს ბაზილიკა მხატვრულ-არქიტექტურული და კონსტრუქციული გააზრებით სრულიად განსხვავდება სხვა ბაზილიკებისგან, როგორც ანტიკური პერიოდის ისე ქრისტიანულებისაგანაც. იქ მისი მთლიანი არქიტექტურა ტიპიურობას არ გვიწვევებს; ცალკეული ელემენტებით კი უფრო მეტად მსგავსებას რომაულ თერმებთან ავლენს (სურ. 7). ბაზილიკა მას ფუნქციური შინაარსის გამო ერქვა. ის, როგორც ანტიკური პერიოდის ყველა ბაზილიკა სახელმწიფო სასამართლო და საეკლესიო გარიგების ნაგებობა იყო. ამდენად რაიმე მსგავსება, რომელიც აია სოფიას ბაზილიკად მიჩნევის საფუძველს შექმნის, ჩვენი აზრით არ არსებობს. ეს მსგავსება ზერეულად, გვეგების მიხედვითაა და ძირითადად ნაგებობის სივრცული ორგანიზაციის ზეპირი წარმოდგენებითაა გააზრებული, რაც ხშირად რეალობისგან განსხვავებულია.

რაც შეეხება ქრისტიანულ ბაზილიკებ-

თან აია სოფიას შედარებას, აქაც ახალგაურ დასკვნამდე მივვლით. ზემოთ წარმოდგენილ მოკლე ანალიზისას, სწავლასა და დავაფიქსირებთ, რომ აია სოფიას ნაგებობის სტრუქტურას გრძივად განვითარებული სივრცეები, ანუ ნაგები, არ ახასიათებს. ეს უკანასკნელი ნიშან-თვისება კი ძირითადი მახასიათებელია ქრისტიანული ბაზილიკებისა. ცნობილია ისიც, რომ სწორედ ბაზილიკებში გრძივად განვითარებულ სივრცეებს ადრეული პერიოდის ქრისტიანულ დევისმეტყველმა უწოდა „ნავი“. მისი აზრით „იქ შეკრებილი, ცხოვრების ბედით გაერთიანებული მორწმუნენი სინამდვილის ხიფათებით აღსავსე ზღვაში მიცურავენ“ (სურ. 8, 9).

ამრიგად, ჩვენი ანალიზით მივვლით იმ დასკვნამდე, რომ კონსტანტინოპოლის წმ. სოფიოს ტაძრის „გუმბათიანი ბაზილიკის“ სახელწოდებით მოხსენიება მართებული არაა. ის არც შინაარსით შეეფერება და არც მისი არქიტექტურული დიდი ღირსებების მაჩვენებლად ვარგა.

აია სოფიას ანალიზი ნ. ი. ბრუნოვის 1935 წელს გამოცემული წიგნიდან მოყვანილი ციტატით დავიწყეთ, სადაც ის განიზილავდა „გუმბათიანი ბაზილიკის“ ტიპის ჩამოყალიბების წინამძღვრებს აია სოფიას ტაძართან მიმართებაში. 30 წლის გავლის შემდეგ მსოფლიო არქიტექტურის ისტორიის თორმეტ ტომულის მესამე ტომში მოთავსებული მიზანტის არქიტექტურის ისტორიის თავი ისევ ნ. ი. ბრუნოვის დაწერილია ფართო, დეტალური გაანალიზებით, ისეთივე მაღალი შეფასებებით წარმოდგენილია აია სოფიას ტაძარი კონსტანტინეოლში, თუმცა ისევ „გუმბათიანი ბაზილიკის“ ტიპის სახელწოდებით. ამ ახალ ტექსტში შევხვდით მის კრიტიკულ გამოხატულებას ანონიმური მკვლევარის მისამართით. რამდენად ვასაოცარია მისი აზრების შინაარსი მკითხველი თვითონ მიხვდება. აი ტექსტიც: «Некоторые исследования уводят нас в сторону от понимания общечеловеческой ценности Софии. Обычно Софию механически ставят в ряд с ее «прототипами», т. е. с более ранними памятниками, имеющими с ней некоторое внешнее сходство. При этом не учитывается ни масштаб Софии, которую при



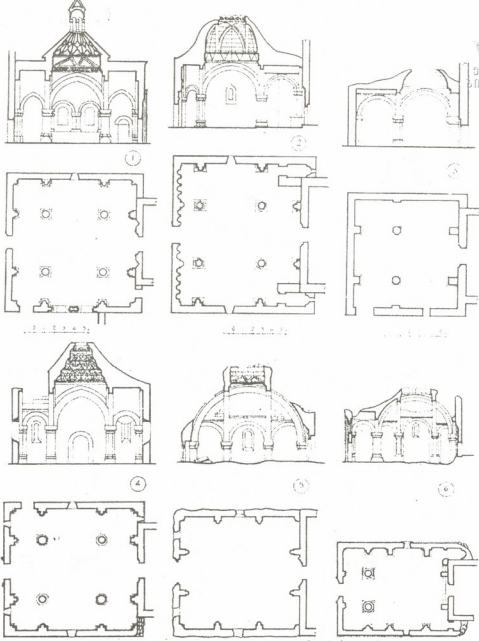
სომხური არქიტექტურული ძეგლები. ტაძრების გეგმების მიხედვით
წარმოდგენილი ტიპების განვითარება

равнивают к небольшим постройкам, ни в особенности, высокое архитектурное качество Константинопольского собора. С ним сравнивают как явление одного порядка незначительные сооружения только потому, что в них также имеются, например купол с примыкающими к нему полукуполом или сочетание купола с базиликой. Нередко помещают рядом планы Софии и других построек, сведенные к одному размеру. В следствии этого создаются ошибочное впечатление, что София является звеном эволюционного ряда, механически образовавшимся и подобных «предшественников» (2:40).

სიმართლე გითხრათ, ვკითხულობდი ამ ტექსტს დიდი განცვიფრებითა და აღტაცებით. ნ. ი. ბრუნოვი აკრიტიკებდა არქი-

ტექტურული ნაგებობების „მექანიკურად დალაგებული პროტოტიპების ევოლუციურ რიგს“. ეს ხომ კრიტიკაა იმ მეთოდისა, რომელიც ი. სტრეიგოვსკის სახელს უკავშირდება. სწორედ ასეთ მეთოდით კვლევას ვებრძვით ჩვენ უკვე რამდენიმე წელია. ამის შესახებ ჩვენი მოსაზრებები გამოვქვეყნეთ ჩვენს მონოგრაფიაში (5:47). იქ აღვნიშნეთ, რომ არქიტექტურული ძეგლების ტიპებად გამოცხადებას და მათი გენეზისის ძიებებს არასწორ დასკვნებამდე მივყავართ.

ჩემი აზრით, ნ. ი. ბრუნოვს გულისწყრომის მიზეზი ნამდვილად აქვს, მართლაც სოფიოს ტაძრის არქიტექტურას გაუტოლო გაცილებით ნაკლები ღირებულების ნაწარმოებები, ეს ნამდვილად მეცნიერული უმე-



სომხური არქიტექტურის ძეგლები, ვამატურები

ცრების მაჩვენებელია. მაინც, მისი კრიტიკული დამოკიდებულება ასეთი მეთოდისადმი ღიმილნარევ განცვიფრებას იწვევს. ამ მკვლევარებს სომ მან თვითონვე შეუქმნა წინაპირობა. აია სოფიას ტაძარს რომ ტიპი დაარქვა და თანაც გუმბათისა და ბაზილიკის ტიპების შეერთებით, განა ეს ვინმეს უკრძალავს თავის ნაგებობებში მოძებნოს ანალოგიური მსგავსებები და ისევე აღნიშნოს. გენეზისების მეთოდის ფართოდ გამოყენებელი სომ თვითონ იყო. იმ თაობის მკვლევარებს ისე ჰქონდათ შესისხლ-

ხორცებული სხვაგან ეძებნათ არქიტექტურული შემოქმედების კვების წყარო და თვით ხელოვნების ნაწარმოები მთლიანად „ტიპად“ მიეჩნიათ, რომ, ალბათ, ვერ წარმოედგინათ რა შეცდომებს განაპირობებდა ეს მეთოდი. შეცდომების შემცველია საუკუნეების წინ აგებული შენობის არქიტექტორის შემოქმედებითი თვალთახედვის „გაგების“ პრეტენზია და თვით ამ მეთოდში ჩადებული საშიშროება მისი ტენდენციურად გამოყენებისა...

სწორედ წმ. ნინოს ჯვრის ტაძრის ზე-

მოაღნიშნული მეთოდის მიხედვით ჩატარებული გაანალიზება აქვს ნ. ი. ბრუნოვს მოცემული ზემოხსენებულ, 1935 წელს გამოქვეყნებულ წიგნში. მთელი ტექსტი ჩვენი შესანიშნავი ძეგლის შესახებ მხოლოდ ერთმანეთისაგან საგრძობლად დაშორებულ ქვეყნებში აშენებული შენობებიდან „გადმოტანილი“ ნიშან-თვისებების აღრიცხვაა. ასეთივე გაუგებრობას შევხვდით 1977 წელს თბილისში ჩატარებულ სიმპოზიუმზე გამოსულ უცხოელ მეცნიერთა მოხსენებების თეზისებში, რომლებმაც ჯგერის ტაძრის არქიტექტორს კიდევ უფრო გაუმრავლეს არქიტექტურული ფორმების „სესხების“ ადგილები. მე შორს ვარ იმ მოსაზრებისაგან, რომ მათ მტარული დამოკიდებულება დავაბრალო. მათ სწამდათ ამ მეთოდის მართებულობა და მისი არსებობის აუცილებლობა. ამის თქმის უფლებას მაძლევს ნ. ი. ბრუნოვის კვლევასთან დაკავშირებული ზემოაღნიშნული ფაქტი. მან ძეგლების ანალიზის უარყოფითი შედეგები სხვა მკვლევარებს დააბრალა და არა თვით მეთოდის უვარგისობას.

ი. სტრეიგოვსკის მეთოდის გამოყენებით, ძეგლების მხოლოდ გეგმების მიხედვით წარმოებული არქიტექტურული ანალიზი დღესაც აქტიურად გამოიყენება სომხური ძეგლების კვლევისას. მაგალითად 1992 წელს ვ. მ. არუთინიანის ავტორობით, სომხურ ენაზე გამოცემულ წიგნში „სომხეთის არქიტექტურის ისტორია“ თვალს მოგვჩერებთ გეგმების მიხედვით დალაგებული ტაბულები (სურ. 10). მიზანი ნათელია: დაიჯერო ამ ნაგებობის არქიტექტურული განვითარების ერთიანი ხაზი და აქედან გამომდინარე მათი ტიპებად დაჯგუფება, შესაძლებელია, შორს გამოიზნული დასკვნებით. იმავე წიგნში სხვა ძეგლების შესახებ, რომლებიც მხოლოდ სომხურ არქიტექტურას ახასიათებს, გამოქვეყნებული ტაბულები უკვე სხვა ხასიათისაა. იქ წარმოდგენილი ჟამატუნების, სხვათა შორის შესანიშნავი არქიტექტურული ძეგლების, გეგმები და ჭრილებიცაა მოცემული. ეს ტაბულები ჩვენ მოსაზრებას ადასტურებს. იქ წარმოდგენილი, უკვე ჟამატუნების ტიპის სახელით ცნობილი ძეგლები, ძალიან მსგავსია, თითქმის

ერთნაირი გეგმების მქონე ნაგებობებია სივრცეში გააზრებული კომპოზიციების ჩვენებით კი სრულიად განსხვავებული ხის მქონე არქიტექტურული ნაწარმოებებია.

ეს სტატია არქიტექტურული ძეგლების კვლევის ერთ საკითხს ეხება. ის რიგითი კვლევის ჩარჩოებში არ ჯდება. აქ განხილულია არქიტექტურული კვლევის ერთი მეთოდი, რომლის ჩამოყალიბება და გავრცელება, ვფიქრობ, საუკუნეზე მეტს ითვლის. ის დღესაც ცოცხლობს და დღესაც პოტენციურად შეიცავს იმ უარყოფით მუხტს, რომელმაც ქართული არქიტექტურის მკვლევართა, უფროსი თაობის მეცნიერთა დიდი ენერჯია შეიწირა. მისი ჩამოყალიბებიდან დღემდე დრომ გაიარა. ბევრი რამ შეიცვალა. არქიტექტურის თანამედროვე თეორიაშიც უკვე სხვა დებულებები არსებობს, რომლებიც მკაფიოდ ავლენს ამ მეთოდის მცდარ საფუძვლებს. მისი უმართებულობა იმაში გამოიხატება, რომ ერთი არქიტექტურული ნაგებობის, კონკრეტულ პირობებში შექმნილი შემოქმედების ტიპობრივად მიჩნევა, მისი წარმომავლობის ძიება, და რაც მთავარია, ამ საკითხის ცალმხრივად განხილვა (მხოლოდ ნაგებობების გეგმებით) ნორმად არის მიჩნეული; ეს კი არ შეეფერება ხელოვნების არსს. ის მის ტენდენციურ მკვლევართათვის ღია კარებს ქმნის. ამ სტატიის გამოქვეყნებით, ვფიქრობთ, ამ პრობლემაზე საზოგადოების ყურადღებას გაავადიერებთ, რაც მის გადასაწყვეტად წინ გადადგმული ერთი ნაბიჯია.

ლიტერატურა:

1. Н. И. Брунов. Очерки по истории архитектуры, т. III М., 1935.
2. Н. И. Брунов, История архитектуры Византии, ВИА, т. III Л. М., 1966.
3. П. М. Мурадян, Армянская энциклопедия Грузии, Картли и Кахети, Ереван, 1985.
4. И. П. Пигулевская. Византийская дипломатия и торговля шелком, Византийский временник, т. I (XXV) М., 1947.
5. თ. ჩიჩუა, მცხეთის ჯვარი, არქიტექტურის კონცეპტუალური ანალიზი და ახალი დათარიღების საფუძვლები, თბ., 2000.

აღორძინების ხანის ესთეტიკური მსოფლმხედველობის შესახებ

სუსანა კახიანი

აღორძინების ხანის ხელოვნება მსოფლიო კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე თავისთავადი და მაღალმხატვრული მონაპოვარია. აღორძინების ხანის ტიტანებმა შექმნეს ეპოქის სულით შთაგონებული მარადიული ნაწარმოებები. „აღორძინება — ეს სულიერი და მატერიალური კულტურის ფრიად სპეციფიკური და სხვა არაფერს მიმსგავსებელი სახეობაა“, — წერს ა. ლოსევი.

როგორია ამ პერიოდის მოღვაწეთა ცხოვრებისეული ფასეულობანი და ესთეტიკური მემკვიდრეობის თავისებურებანი? სწორედ ეს საკითხები დგას წარმოდგენილ სტატიაში.

„ინტერესი ადამიანისადმი“, „ადამიანის პიროვნულ ფასეულობათა ამალღება“, „მიწიერი ადამიანის“ წინ წამოწევა“ ამ თეზისებით განისაზღვრება, როგორც წესი, აღორძინების ხანის სპეციფიკა. უფრო მეტიც, აღორძინების ხანის ანთროპოცენტრიზმი პუმანიზმის გაკებამდე აღდის.

მაგრამ, როგორც ლ. ბატინი აღნიშნავს, „... ასეთი ზოგადი სახით „პუმანიზმი“ გვხვდება ამა თუ იმ ფორმით, სხვადასხვა დროში და სხვადასხვა ცივილიზაციებში, ამიტომაც მისი ცნება ზეისტორიული ხდება“.

თვით აღორძინების ხანის წარმომადგენლებმა თავისი მოღვაწეობის ახალი

ტიპის აღსანიშნავად შემოიღეს ცნება „studia humanitatis“, რაც ციცერონის გამონათქვამის თავისებურ გააზრებას წარმოადგენს. ამოცანას შეადგენდა ყველა იმ საწყისის, თვისების, ნიშნის ერთობლივი შესწავლა, რაც წარმოქმნის ადამიანის სულის მთლიანობას, ერთიანობას და სისავსეს.

პუმანიზტების სწრაფვამ უნივერსალური ცოდნისა და სულიერი სიმშვიდისაკენ გამოხატულმა პოეზია „პუმანიზმის“ ცნებაში. ლიტყვა „პუმანიტას“, როგორც აღნიშნავდა ადრეული რენესანსის უდიდესი წარმომადგენელი ს. სალუტატი, პოლისემიურია და აერთიანებს ეპოქისათვის ყველაზე დამახასიათებელ ორ მოვლენას: განსწავლულობასა და ზნეობრიობას. მასში აისახა ეპოქისათვის ერთ-ერთი ფუძემდებელი დებულება: პუმანიზტებად არ იზადებიან, არამედ ყალიბდებიან თავის თავზე მუდმივი და დაჟინებითი მუშაობის შედეგად. პუმანიზმის ცნების მეშვეობით აისახა ადამიანის ბუნების ერთიანობა, მთლიანობა და განუყოფლობა.

მაგრამ მარტო ამ ცნებით არ გამოვლინდა ეპოქის ისტორიული სპეციფიკა და მისი მსოფლმხედველობის თავისებურება, სრული სურათი არ დაიხატება მეორე კონცეფციის — ნეოპლატონიზმის გათვალისწინების გარეშე.

ნეოლატონიზმის მიხედვით ადამიანი დამოკიდებულია ტრანსცენდენტურ იდეაზე, მაგრამ ამავე დროს იგი პოულ-ობს ღრმა და მრავალმხრივ დახასიათებას.

ნეოლატონიზმი გამოხატავს ბუნების ცხოველმყოფლობისა და გარემომცველ სამყაროს შემეცნებით გამოწვეულ სიხარულსა და აღფრთოვანებას.

ა. ლოსკის შენიშვნით, ნეოლატონიზმი ვახდა „ყოფიერების ესთეტიკურ ფენომენად გადაქცევის საფუძველი, რაც არ უარყოფს ლეთაბრიე-ბუნებრივ ობიექტივიზმს, ბუნებისა და კოსმოსის მარად მფეთქავი სიცოცხლე ხდება ყოველმხრივი ჭვრეტის საგანი“³.

აღორძინების ხანის უდიდესი მკვლევარები ეუჯენიო გარნი, ა. ლოსკი, ლ. ბატკინი. აღორძინების ეპოქის მსოფლმხედველობის სპეციფიკას განსაზღვრავენ როგორც ჰუმანიტურ ნეოლატონიზმს ან ნეოლატონურ ჰუმანიზმს. გასათვალისწინებელია ნეოპითაგორიზმის ზეგავლენაც. მხოლოდ ამ თანაფარდობით და შეხამებით არის მოცული გამოკვლეული პერიოდის მსოფლმხედველობისა და მსოფლშეგრძნობის სისრულე.

აღორძინებისათვის დამახასიათებელია ადამიანის, როგორც შემოქმედებითი პიროვნების, წინა პლანზე წამოწევა. „არაფერი არ არის შენთვის იმაზე უფრო საპატიო, უფრო მშვენიერი, უფრო საქებარი, ვიდრე განსწავლულობის მეშვეობით სხვებზე ერთი საფეხურით მაღლა დგომა და საკუთარ თავზე ამადლება“⁴.

ლ. ბატკინი თავის წიგნში — „იტალიური აღორძინება ინდივიდუალურობის ძიებაში“ — გვარწმუნებს, რომ აღორძინებასა და მიდუმეტეს, ადრეულ რენესანსთან მიმართებაში უფრო მართლზომიერია ცნების „ინდივიდობა“ გამოყენება „პიროვნებისა“ და „ინდივიდუალურობის“ მაგივრად. მისი აზრით, რენესანსისათვის ყოველი ადამიანი ერთეულია, მაგრამ ჯერ კიდევ არ არის ერთ-

თადერთი. ამ ეპოქისათვის დამახასიათებელია პიროვნული თვითშეგნების გაღვიძება, მაგრამ ადამიანი ჯერ კიდევ წართულია ზეინდივიდუალურ წესსა და პროგრესში. XVII საუკუნის შუახანიდან ხდება შეგნებული გადასვლა ინდივიდიდან „ინდივიდუალურობამდე“, ნაწილიდან წარმოებული „მე“ — გადადის აქტუალურ საყოველთაო „მე“-ზე.

„მსოფლდამოკიდებულების ტრადიციონალისტურ სისტემებში ადამიანებს შორის მსგავსება და განსხვავება ხასიათდებოდა ტერმინებით „მაგალითი“ და „მიბაძვა“. ინდივიდის თავისებურება მდგომარეობდა არა მის „მე“-ში, არამედ საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მანკიერებასა ან სათნობაში. იგი უნდა ყოფილიყო საკუთარ „მე“-საგან დაცული, აღდგენილი, გამოორბული“⁵.

რენესანსის ეპოქაში წარმოიშვა და განვითარდა „უნივერსალური ადამიანის“ იდეა.

უნივერსალობა — აი, აღორძინების იდეალი. ვინაიდან ეს იდეალი ძნელად მისაღწევია, ამიტომ იგი მოითხოვს „ზედაღისხმევას“. თუმცა, თითოეული ინდივიდი თავისუფალია, აქვს შესაძლებლობა და უნდა ისწრაფვოდეს მისკენ. ამისათვის საჭიროა საკუთარ თავში ჩვევების, ინტერესების განვითარება. ამას ემსახურება ყოველმხრივი ცოდნა. სწორედ უნივერსალობა ხდება ინდივიდთან დამოკიდებულებისა და მისი შეფასების კრიტერიუმი. ეს ეპოქა შეიმუშავებს „უნივერსალური ადამიანის“ მოდელს. იგი აფუძნებს ადამიანის პიროვნების საკუთარ ეტალონს, რომელიც განსაზღვრავს და გეზს აძლევს სულიერი კულტურის განვითარებას. იგი აყენებს „უნივერსალური ინდივიდის!“ ჩამოყალიბების პრობლემას. თუ „მე“ — უნივერსალურია, ე. ი. ყოველსმომცველია, მაშინ „მე“ (როგორც „ადამიანის“ იდეის მატერიალიზაცია) და „ადამიანი“ იდენტურია“⁶.

გზას სრულყოფისაკენ რენესანსის მო-

აზროვნები ხელაღწევენ ცხოვრების სი-
ღრმისეულ წვდომაში, აქტიურ ქმედებასა
და შემოქმედებით გარდაქმნაში. ამის
თაობაზე ფრიად ხატონად გამოთქვა
აზრი ს. სალუტატომ პელეგრინოსადმი
მიწერილ წერილში.

„ო, პელეგრინო, ნუ ფიქრობ, რომ
ხალხისაგან გაქცევა, მშვენიერი ნივთე-
ბის დაუნახაობა, მონასტერში ჩაკეტვა
და საეზნეში თავის შეფარება — არის
გზა სრულყოფისაკენ. შენ გწამს ნამდვი-
ლად, რომ ღმერთისთვის უფრო სასუ-
რველია მარტოხელა და უმოქმედო პა-
ვლე, ვიდრე შრომისმოყვარე ადამიანი?...
სამყაროსაგან თავის დასხნით შეიძლება
ციდან ღედამიწაზე დაეცე იმ დროს, რო-
დესაც მე, მიწიერ საგნებს შორის მყოფს,
შემძლება ღედამიწიდან ცისკენ ავამა-
ღლო საკუთარი გული.“⁷

სულის სრულყოფის გზაზე აღორძი-
ნების მოღვაწენი გადამწვეტ როლს ან-
იჭებდნენ ხელოვნებას, კულტურას.

„უკვე ადრეული ჰუმანისტებისათვის
კულტურა იყო გზა საზოგადოების კე-
თილდღობისაკენ, გზა ერთიანი ადამი-
ანის თვითნაყოფიერებისაკენ, გზა ღმე-
რთისაკენ. ასე ხდებოდა კულტურის სამი
მნიშვნელობის თანხვედრა...“

ამგვარად აღორძინების მოაზროვნე-
ებმა ჭეშმარიტად ადამიანური ვაუტო-
ლეს ღვთიურს. ისინი თვლიდნენ, რომ
ამის მიღწევა შეიძლება თავგანწირული
სწავლით, ცოდნით, მუშაობით, რაც გა-
რკვეულწილად მოითხოვს ფიზიკურ სი-
ამოვნებაზე უარის თქმას და ცხოვრების
წესის შეზღუდვას. სხვაგვარად აბა რო-
გორ ვენეაროთ არსებობის ამაღლებულ
ფორმას, როგორ დაეხეწოთ საკუთარი
სული, როგორ მივუახლოვდეთ ღვთაებ-
რივს? როგორც მ. ფინინო აღნიშნავს:
„სამყარო შექმნილია ღმერთის მიერ. ბუ-
ნება ღვთაებრივია, ღმერთ-მხატვარს ინ-
ერტულ და უხეშ „მატერიაში“ ყოველ-
დღიურად შეაქვს სილაბაზე, შეგნებული
სიმწყობრე... ჰუმანისტმა უნდა მიბაძოს
„ბუნებაში არსებულ ხელოვნებას“⁸.

აქ ჩვენ ვუახლოვდებით აღორძინების
ეპოქისათვის დამახასიათებელ მიბაძვის
უმნიშვნელოვანეს კონცეფციას.

პროგრამული დოკუმენტის სახით მო-

ვიყვანთ ნაწყვეტს იტალიური ჰუმანიზ-
მის დამაარსებლის პეტრარკას წერილ-
დან ჯოვანი ბოკაჩოსადმი. აქვე მოვიხსენიებ
არსი შემდეგში: „...ვინც ჰბაძავს, უხ-
და ეცადოს შექმნას მსგავსი, მაგრამ არა
იგივე. მსგავსება უნდა იყოს არა ისე-
თი, როგორცაა პორტრეტსა და მასზე
გამოსახულ ადამიანს შორის, ვინაიდან,
რაც უფრო მსგავსია, მით უფრო ქების
ღირსია მხატვარი, — არამედ ისეთი
მსგავსება, როგორც არის მამასა და
შვილს შორის... ჩვენ უნდა ვიზრუნოთ
იმაზე, რომ მიმსგავსებისას ბევრი რამ
იყოს განსხვავებული და ეს მსგავსებაც
უნდა იყოს ფარული და ჩუმე კონებით
მისაწვდომი... იგი შეიძლება უფრო
გაიგო, ვიდრე გამოთქვა. მაშასადამე,
უნდა ისარგებლო სხვისი ნიჭით და სა-
ღებავებით, მაგრამ თავი შეიკავოს სი-
ტყუების სესხებისაგან, ერთ შემთხვევაში
მსგავსება ფარულია, მეორე შემთხვევაში —
თვალში საცემი. პირველ შემთხვევაში —
მსგავსება ქმნის პოეტებს, მეორე შემთხვე-
ვაში კი — „მიმიუნებს“.¹⁰ როგორც წერი-
ლიდან ჩანს, პეტრარკა წინააღმდეგია
პლაგიატისა, სიტყვისიტყვიტად გამოწე-
რისა, იგი მოითხოვს რემინისცენციას.
ვეთავაზობს რაიმე მსგავსის შეთხზვას.
მაგრამ არა იგივესი, არამედ საკუთარი-
სას.

„...როგორ შევეთავსოთ ერთმანეთს
ანტიკური ნიმუშების მიღწევა და შე-
მოქმედებითი გაზომონებლობა: „imitatio“
და „inventio“? — სვამს კითხ-
ვას ლ. ბატინი!¹¹

მოდით ამ კითხვას ვუპასუხოთ ქრის-
ტოფორ ლანდინოს სიტყვებით: „მას (ე.
ი. მიმსგავსებას, მიბაძვას — ს. კ.) სუ-
ლაც არ მივყავართ იქამდე, რომ ჩვენ
გადავიცეთ იმად, ვისაც ვბაძავთ, არ-
ამედ ჩვენ მხოლოდ ვსდები მათი მსგა-
ვისი, თანაც ისე, რომ ეს მსგავსება ძნე-
ლად აღმოსაჩენია, რაც მხოლოდ კანა-
თლებულ ადამიანებს შეუძლია“¹².

ამგვარად, ბაძვდნენ რა ანტიკურს,
იმეორებდნენ რა ბიბლიურ სიუჟეტებს,
აღორძინების ოსტატები პოულობდნენ
თვითდამკვიდრების და თვითშეგანების
საკუთარ ფორმებს. წარსულის ავტორი-
ტეტები მათთვის ქმნიდნენ საკუთარი ტა-

ლანტის განსხიხა და გამოძვლებების საფუძველს.

ამიტომ დაწინაურდა „კომენტარის“ ენრი, რომელსაც პიკო და ლა მირანდოლა განსაზღვრავს როგორც პარაფრაზას, როგორც ვადამდერებას. ე. ი. ავტორისეული თხზულების აგებას სხვის მასალაზე დაყრდნობით და გამოყენებით.

აღრეული რენესანსისათვის დამახასიათებელი იყო აგრეთვე დილოგურობა. მიმდინარეობდა დილოგი ანტიკურ, შუა საუკუნეებისა და საკუთრივ, ალორძინების კულტურებს შორის, რის შედეგადაც უწინდელი ფორმები იძენდნენ ახალ ფუნქციას, მათი პარადიგმები კი ახალ შეფერილობას. ასე იბადებოდა აზროვნების სხვაგვარი, ახალი თვისებები.

რადგან ზელოვნების პირველად საფუძველს წარმოადგენს ნიმუში, ამიტომ ალორძინების მოღვაწენი ეძებენ სრულყოფილ მაგალითს მიბაძვისათვის. ამასთან ცალკეული ადამიანი არ წარმოადგენდა სანიმუშო მაგალითს, ჯერ კიდევ ქრისტემ განსაზღვრა სრულყოფილების მიღწევის გზა და მიზანი, უქადაგა — „იყავით სრულყოფილი როგორც მამა თქვენი“ — რისი განხორციელებაც მოითხოვს შინაგან წრთვნას, ცოდნას, მისწრაფებას... ალორძინების მოაზროვნეები მივიდნენ ნიმუშთა პლურალიზმამდე. რადგან არა ცალ-ცალკე, არამედ ერთად აღებული ნიმუშები აღწევენ სრულყოფას და ქმნიან ნორმატიულობის ახალ ეტალონს. ამდენად ფასეულობათა სისტემაში ნორმას წარმოადგენს არა ერთი რომელიმე ნიმუში, შეუწყვეტელი გადასვლა ნიმუშიდან ნიმუშზე, რაც ნიშნავს პროცესს, ერთიანის განვითარების შინაგან დინამიკას.

ხატონად გამოხატა ყოველივე ამის არსი პეტრარკამ. იგი „მთხველს ადარებს ფუტკარს, რომელიც მრავალი და სხვადასხვა ყვავილისაგან, „ერთიანად“ იღებს „განსხვავებულსა“ და „უკეთესს“¹³. აქედან იკითხება ორი მნიშვნელოვანი და საყურადღებო დასკვნა. მისაზიდა არა ერთი, არამედ მრავალი; თვით ფუტკარი კი დინამიკურობის ერთგვარი სიმბოლოა.

პეტრარკას გამონათქვამში თავს იჩინს

ენს ალორძინების ხანის მსოფლმხედველობის სპეციფიკა, რომელიც თავს უყურის ისეთ ცნებებს, როგორცაა „ერთიანად“ ანი“, „განსხვავებული“ და „უკეთესი“¹⁴. იბადება კითხვა: შესაძლებელია კი ყოველივე ამის მიღწევა?

ლ. ბაკინი მსოფლმხედველობის ასეთი სისტემის აღსანიშნავად გვთავაზობს „ვარიეტას“ საკუთარ კონცეფციას. მისი აზრით „სიუჟეტთა სიჭრელეს, ნიმუშთა, სავანთა სხვადასხვაობას — გამოხატავს ისეთი ცნება, როგორცაა მრავალფეროვნება, ანუ ვარიეტა“¹⁴.

ლ. ბაკინის ბრწყინვალე გამოკვლევები შეიცავენ მრავალ შესანიშნავ დებულებას, მათ შორისაა „ვარიეტას“ კონცეფციაც, მაგრამ ეს მაინც ეპოქის მსოფლმხედველობის ნაწილობრივი დახასიათებაა.

როგორც აღნიშნავს მ. კავანი, მსოფლმხედველობა იდეოლოგიური ხასიათის სულიერი წარმონაქმნია, ესაა სამყაროს შემეცნებისაკენ მიმართული სისტემა, რომელიც შეიცავს როგორც ცხოვრებისეულ ცნებებს, ისე აბსტრაქტულ-თეორიულ შეხედულებებს¹⁵.

ეს იყო დრო, როდესაც საზოგადოებრივი აზრი გამოირჩეოდა მაღალი თეორიული დონითაც, როცა „გერძობები მოწმდებოდა მათემატიკით (მაგალითად, მუსიკაში ი. ოკევეში, ი. ობრესტი), როცა სამყაროს შეფასების მხატვრულ-შემოქმედებითი საფუძველი რეგულირდებოდა ლოგიკის კანონებით, რიტორიკის პრინციპებით, როდესაც ინდივიდუალური იყო „ზეინდივიდურ წესსა და კოსმოსში“...

მაინც რას ეყრდნობოდა მრავალფეროვნების ლოგიკა ალორძინების ხანის კულტურის კონტექსტში? — მსგავსი თანასწორი, ტოლფასი პარადიგმების ურთიერთშენაცვლებას? თვითგამოხატვის რეალიზაცია უკვე ჩამოყალიბებულის საფუძველზე ხდებოდა?

ჩვენი აზრით ყოველივე ამას მივყავართ იგივეობის კატეგორიასთან, უფრო კონკრეტულად — ვარიანტულობის პრინციპის გამოვლენასთან, რასაც დაწვრილებით ვიხილავთ ჟურნალ „ხელოვნების“ ფურცლებზე (1996 წ. №4-5

-6) სტატიაში „შესაძლოა თუ არა იგივეობა მუსიკაში?“ სადაც ვამტკიცებდით, რომ იმ საზოგადოებაში, სადაც ფუნქციონირებს იგივეობრივ ასახვაზე ორიენტირებული ფასეულობების სისტემა, ყალბდება იგივეობის კატეგორიის კანონზომიერებებზე დამყარებული ხელოვნებაც.

აქვეყნებული:

1. Лосев А. Исторический смысл эстетики возрождения. В сб.: Эстетика и жизнь. Вып. 7. М., 1982, стр. 143.
2. Баткин Л. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978 г., стр. 11.
3. ა. ლსევი, იქვე, გვ. 165.
4. Kessler E. Das Problem des frühen Humanismus. Seine philosophische Bedeutung bei Coluccio Salutati. München, 1968. s. 44.
5. Баткин Л. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. М., 1989, стр. 12.
6. დ. ბატკინი, იქვე, გვ. 136.
7. Garin E. Itrattati morali di Coluccio Salutati: Firenze, 1944, p. 5.
8. Баткин Л. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления. М., 1978, стр. 84.
9. Ficino M. Theologia Platonica lib. X, cap. 4, p. 70.
10. Familiarum rerum libri, XXII, 19. Petrarca F. Opere. Firenze, 1975. Vol. 1, p. 1233.
11. Баткин Л. Итальянское Возрождение в поисках индивидуальности. стр. 40.
12. Landino G. Disputationes camaldulenses. A euradi P. Lohe. Firenze, 1980. Lib. 4, p. 254.
13. Petrarca F. Opere. Firenze, 1975. Vol. 1, p. 1933.
14. დ. ბატკინი, იქვე, გვ. 45.
15. Каган М. Лекции по марксистско-ленинской эстетике. Т. I, М., 1962. стр. 425—434.

* უფრო დაწვრილებით იხილეთ ეს საკითხი ჩვენს სტატიაში „სტილის მემკვიდრეობის შესახებ შუა საუკუნეების და აღორძინების ხანის მუსიკაში“. ჟურ. „ხედონება“. 1998, № 9-10.

ინტერპრეტაცია ლათინური სიტყვაა

და ნიშნავს შუამავლობას ანუ რაიმეს მნიშვნელობის, აზრის განმარტებას. თუკი ინტერპრეტაციის პრობლემას ისტორიულ ჭრილში მიმოვაგლებთ თვალს, აღმოჩნდება, რომ ის ყოველთვის არსებობდა (მაშინაც კი, როცა მის წინააღმდეგ ილაშქრებდნენ) და სხვადასხვა ინტენსივობით ექცეოდა თეორეტიკოსების, ფსიქოლოგების თუ თავად შემოქმედთა ყურადღების არეში.

ინტერპრეტაციას, როგორც ტექსტიდან მნიშვნელობათა ამოღების, ამოკრების პრაქტიკას ადგილი ჰქონდა ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში როგორც ტექსტების ალეგორიულ ასსნა-განმარტებას; ასევე შუა საუკუნეებში — ბიბლიური განმარტებების, ხოლო რენესანსის ეპოქაში — ლექსიკოგრაფიის თუ „გრამატიკის“ სახით.

საკუთრივ თეორიულად ეს პრობლემა პირველად გააზრებულ იქნა არისტოტელეს მიერ მის მოძღვრებაში კათარზისის და ზნეობრივი და ესთეტიკური ზემოქმედების შესახებ. ეს საკითხი შემდგომშიც არაერთი დიდი მოაზროვნის ყურადღების ცენტრში მოქცეულა. მან თეორიული განვითარება ჰპოვა რომანტიკულ ესთეტიკაში — კერძოდ, ფრიდრიხ შელინგის ნაშრომებში. იგი მიუთითებდა უსასრულოდ მრავალ მნიშვნელობაზე, რომელიც ნაწარმოებშია ჩაქსოვილი და ხელახლა ფორმირდება აღმქმელის ცნობიერებაში..

ამავე პრობლემაზე თავისი აზრები გამოუთქვამს, მაგალითად, გოეთეს. მწერალი ხაზს უსვამდა, რომ ზედის წყალობით სწორედ ადამიანებს შეუძლიათ გონისა და გულის სიცოცხლე შთაბერონ ნაწარმოებს, რომელიც მარტოოდენ სიტყვებისა და ასოებისაგან შედგება.

XX საუკუნეში, განსაკუთრებით — მის მე-2 ნახევარში არაერთი თეორიული განმტოება ლიტერატურათმცოდნური, კულტუროლოგიური, სოციოლოგიური,

ინტერპრეტაციის პრობლემის გააზრებისათვის

ირინე კუჭუხიძე

საქართველოს პარლამენტის ეროვნული ბიბლიოთეკისა და თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ინიციატივით მიმდინარე წლის 30-31 იანვარს მოეწყო საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენცია „ღამო-ღამო უკიდებელი კავკასია XX საუკუნეში“. კონფერენცია მიემდგვნა დამოუკიდებელი საქართველოს მთავრობის პირველი თავმჯდომარის ნოე რამიშვილის ვაჟის აკაკი რამიშვილის (1916—1999) სსოვნას.

კონფერენციაში მონაწილეობდნენ საქართველოში და საზღვარგარეთ მოღვაწე ქართველი და უცხოელი მეცნიერები — ხელოვნებისმცოდნეები, ისტორიკოსები.

ვებჟღავთ ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის ქ-ნ ირინე კუჭუხიძის მოხსენებას „ინტერპრეტაციის პრობლემის გააზრებისათვის“.

ხელოვნებათმცოდნური თუ სხვა დისციპლინებისა უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს ხელოვნების გაგების, ინტერპრეტაციის საკითხებს.

უპირატესად ეს თემები განიხილება აღქმის, მხატვრული კომუნიკაციის პრობლემასთან ქურთიერთმიმართებაში. უფრო მეტიც, დღეს უკვე ცნობილი თეორიული მიმართულებები თუ რიგი დისციპლინებისა აქცენტს სწორედ ამ პრობლემაზე აკეთებენ:

1. პერმენვეტიკა — ანუ გაგების თეორია.

2. მხატვრული ინფორმაციის თეორია, რომელიც სწავლობს მხატვრულ ტექსტს და შემდგომ მის აღქმას, როგორც მხატვრული ინფორმაციის ვადაცემას.

3. აქსიოლოგია (ანუ ღირებულებათა თეორია), რომლის მიხედვით მხატვრული კომუნიკაცია გულისხმობს და იტყვის არა მარტო აღქმელის მიერ ნაწარმოების აზრის, არამედ მის ფასეულობათა აღქმასაც.

4. საკუთრივ კომუნიკაციის თეორია და ბოლოს —

5. მასობრივი კომუნიკაციის თეორია.

ყოველი მათგანი და კიდევ მრავალი სხვა თეორიული განშტოება სწორედ აღქმის და მაშასადამე ინტერპრეტაციის პრობლემებს უკავშირდება. ეს ლოგიკურია, ვინაიდან მხატვრული აღქმა იმდენადევა დამოკიდებული მხატვრული ნაწარმოების ობიექტურ თვისებებზე, რამდენადაც აღქმელის სუბიექტურ თავი-

სებურებებზე. აღქმის სუბიექტური ასპექტი კი, როგორც ვიცით, განისაზღვრება ინდივიდუალური თავისებურებებით: ნიჭიერებით, ფანტაზიით, მესხიერებით, პირადი გამოცდილებით, ინტელექტისა და გრძნობების მომზადებულობით.

ამ უადრესად ინდივიდუალურ თვისებათა გარდა მხატვრული აღქმის პროცესში სხვა ფაქტორებიცაა ჩართული, რომლებიც ისტორიულადაა განპირობებული ეპოქით, გარემოთი, აღზრდით, საზოგადოებრივი აზრით. ამიტომაც, სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქაში, სხვადასხვა სოციალურ თუ კულტურულ სიტუაციაში, გეოგრაფიულ გარემოში ერთი და იგივე ნაწარმოები სწორად სხვადასხვაგვარად აღიქმება, განსხვავებული აქცენტები წამოიწვევს წინ, სხვა ფასეულობად მიიჩნევა და სხვა აზრებსა და გრძნობებს ბადებს.

ამასთან დაკავშირებით, მოვიყვან ცნობილი ფრანგი ხელოვნებათმცოდნის ლოდის დაკვირვებას აფრიკული ხელოვნების (ლაპარაკია სკულპტურებზე, ნიღბებზე, სამკაულებზე...) აღქმის მეტამორფოზებზე: „რაოდენ არაჩვეულებრივია „ზანგური ხელოვნების“ ბედი, — წერს ავტორი — ჯერ ამაო ცნობისმოყვარეობის საგანი, შემდეგ — აბუჩად აგდებისა და დაცინვის, ამის შემდგომ — ეთნოგრაფიული დოკუმენტი და უცბათ, რამდენიმე ფერმწერის ნებით, შთაგონების წყაროს რანგში აყვანილი აფრიკული სკულპტურა, რომელსაც დაექმენ და სულ უფრო და უფრო მეტი მოყვარულები ყიდულობენ, ხუთი საუკუნის მანძილზე იწვევდა სრულიად განსხვავებულ და საპირისპირო გრძნობებს, ვიდრე ჩვენი დროის ესთეტიკურ პანთეონში შემოვიდოდა. აფრიკულ ხელოვნებაზე ამ ცვალებადი შეხედულებების ისტორია ფრიად ჭკუის სასწავლებელია“ — ასკვნის მკვლევარი.

ვიფიქრობ, საკამათო არ არის, რომ მხატვრული ნაწარმოების სიცოცხლე — მისი სოციალური ონტოლოგია — იწყება საზოგადოებრივი ფუნქციონირების მომენტიდან, რომლის პირველ ეტაპს წარმოადგენს მხატვრული აღქმა, „მოხმარება“. პროდუქტი ყოველთვის თავის

დასრულებას იღებს მხოლოდ მოხმარებაში. ხელოვნების მოხმარება კი წარმოიშვება ადამიანისა და ნაწარმოებთან თიერთქმედებით, და ამ ურთიერთქმედებაში უთუოდ არის, თუ შეიძლება ასე ითქვას, „უუკავშირიც“: არა მარტო ნაწარმოები შემოქმედებს აღქმელზე, არამედ თავისი გაგებით, თავისი ინტერპრეტაციით ისიც შემოქმედებს ნაწარმოების, როგორც მხატვრული კულტურის ფაქტის, საზოგადოებრივ ფუნქციონირებაზე. ალბათ, კიდევ ამიტომაცაა, რომ ყოველთვის დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა მხატვრული აღქმის, კომუნიკაციის, გაგების და ბოლოს ინტერპრეტაციის საკითხებს.

ამ მხრივ საკამოდ საინტერესოა მე-20 საუკუნის გამოცდილება. ჩვენი ეპოქის პუმანიტარულ მეცნიერებათა ესა თუ ის მიმართულება თუ განსშოვება აღნიშნული პრობლემის სხვადასხვა წახსაგებზე სვამს აქცენტებს. ასე მაგალითად: ჰერმენევტიკაში ინტერპრეტაცია ნიშნავს ტექსტის როგორც „შესაძლებელი თუ სავარაუდო აღქმელისადმი მიმართული შეტყობინების აზრის გახსნას. ხოლო მე-20 საუკუნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მეცნიერებაში — სემიოლოგიაში ინტერპრეტაცია მიმართულია კოდის გაშიფვრაზე. საყურადღებოა ისიც, რომ აქ არანაკლები, შესაძლოა, მეტი მნიშვნელობაც კი ენიჭება ამა თუ იმ ხელოვნების ენობრივ საკითხებს. სწორედ ამაზე ამახვილებს ყურადღებას ცნობილი სემიოლოგი როლან ბარტი, როდესაც ნაწარმოებში არსებულ კოდებსა და მათ გამიფვრაზე მსჯელობს. ამავე საკითხებს წამოსწევს წინ ჩვენითვის კარგად ნაცნობი იური ლოტმანი.

ამ უკანასკნელის თვალსაზრისით, ხელოვნება არის კომუნიკაციური და იმავედროულად მოდელირების სისტემა. მხატვრული ნაწარმოებები თავის თავში შეიცავენ ამა თუ იმ შეტყობინებებს, ემსახურებიან კომუნიკაციის მიზნებს. ასეთი მიდგომა ბევრი მკვლევარისთვისაა ნიშანდობლივი. სიახლე ლოტმანთან ის არის, რომ მისი აზრით, სინამდვილის მოდელს ქმნიან არა ის შეტყობინებები, რომლებიც მხატვრულ ნაწარმოებებში

მოიპოვება, არამედ ამ ნაწარმოებთა განსაკუთრებული ენა. უფრო მეტიც, ის (ე. ი. ენა) წარმოადგენს არა მარტო მთავარ ძალას, მოდელირების მთავარ ფაქტორს, არამედ თავად მოდელს.

ამასთან, ლოტმანის თეორიის მიხედვით, მხატვრული ტექსტის ენას შეუძლია მოდელირება როგორც სინამდვილის პროცესებისა, ისე თავად ავტორის პოიციისა და, რაც ჩვენთვის საგულისხმოა, აღქმელის, დამკვირვებლის თავლასზრისისა.

ავითარებს რა ხელოვნების კომუნიკაციური და მოდელირების ფუნქციების იდეას, ავტორი წიგნისა „მხატვრული ტექსტის სტრუქტურა“ თვლის, რომ მხატვრული ენა და, მასთანადავ, მხატვრული მოდელი — არის კოდი, რომელშიც დაშიფრულია ესა თუ ის შეტყობინება, კოდი, რომელსაც თავისი შინაგანი ბუნების ძალით გააჩნია განმარტვადებელი მნიშვნელობა. საერთოდ, კოდის ცნება (ისევე როგორც როლან ბარტთან) — ერთ-ერთი ცენტრალურია იური ლოტმანის თეორიაში.

ინტერპრეტაციის საკითხთან დაკავშირებით განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია მეცნიერების მოსაზრება იმის თაობაზე, რომ გარდა იმ მრავალი კოდისა, რომლებიც წარმოიშობა ხელოვნების ნაწარმოების შექმნისას, თავისი მრავალგვარი კოდები აქვთ მათ „მოქმედებებსაც“. ამიტომ ხელოვნების აღქმა-გაგება ერთი კოდის მეორეში გადასვლა-გადაყვანა, კოდების სხვადასხვა სახის მონაცვლეობაა.

ასეთ მომენტებზე მე საკმაოდ ვრცლად იმიტომ შევიჩერდი, რომ უკეთ ვამომკვეთა თუ რა მნიშვნელობა აქვს ხელოვნების ნაწარმოებთან კომუნიკაციის დროს, მისი გაგებისთვის თავად ამა თუ იმ ხელოვნების თავისებურ, დამახასიათებელ ენას. სხვათა შორის, კინოს სფეროში ამ მხრივ საკმაოდ დიდი სამუშაოა ჩატარებული. კინოს სტრუქტურულ ანალიზს, ენის დადგენას და აღქმისათვის მის მნიშვნელობას სხვადასხვა დროს არაერთი გამოჩენილი თეორეტიკოსი თუ პრაქტიკოსი-თეორეტიკოსი აღნიშნავდა. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანნი და საგულისხმოა ს. ეიზენშტეინის,

იაკობსონის, ჟ. მიტრის, ივიე ი. ლოტმანის, უმბერტო ეკოს, კრისტიან შეტცის, როლან ბარტის, პიერ-პაოლო პაზოლინის გამოკვლევები.

მაგალითად, ეს უკანასკნელი ხმა-ხედვით რიგს განსაზღვრავდა როგორც „სინამდვილის წერილობით ენას“, იგი თვლიდა, რომ კინოენის გრამატიკასა და ორთოგრაფიას წარმოადგენს „კვლავ-წარმოქმნის“ ხერხი, კინოფირზე რეალობის ფიქსაციის ტექნიკური საშუალებები. პაზოლინის მიხედვით, კინოენის გრამატიკა ასე გამოიყურება: კინოს კინემატოგრაფიულობამდელი ენა — აქტიური გამოშასხველობა; საკუთრივ კინოენა — არის ხედვის სისტემა, კამერის მოძრაობა, გადაღების რაკურსი, კინოკამერის პასიურობა თუ აქტიურობა გადასაღები ობიექტის მიმართ, მონტაჟი როგორც კადრების შეკავშირების ხერხი; ამასთან პაზოლინი მონტაჟს ყოფს დონოტატურ (ანუ აღწერით) და კონოტატურ (ანუ რიტმულ) მონტაჟად.

ერთი სიტყვით, ლაპარაკია იმაზე, რომ როგორც კი იქმნება მოქნილი, განშტოებული, სინონიმურად მდიდარი ნიშნობრივი სისტემა, მაშინ მეტყველება ამ ენაზე იქნეს მხატვრულ თვისებებს. სწორედ ასე წარმოიშვა კინო და შემდგომ ტელევიზიაც როგორც ხელოვნების სახეები.

შეიძლება სრული დარწმუნებით ვთქვათ, რომ ამა თუ იმ ხელოვნების ან უფრო კონკრეტულად, — ცალკეული ნაწარმოების მხატვრული ენის აღქმის უუნარობა თითქმის შეუძლებელს ხდის ბოლომდე ჩავწვდეთ ნაწარმოების არსს, მის ქსოვილში განფენილ მდიდარ პასაჟებს, ნიუანსებს, ალუზიებს, ასოციაციებს და ა. შ. მაგალითად გამოდგება თუნდაც უკვე ქრესტომათიულად ქცეული ფელინის „მ^{1/2}“. ცნობილია, თუ როდენ ძნელი აღსაქმელი აღმოჩნდა იმ დროს თავად სპეციალისტებისთვისაც კი ფილმის მხატვრულ-ენობრივი ნოვაციები. დღეს კი ყოველივე ეს, მკვიდრდაა შესული კინოენის არსენალში.

მე უკვე აღვნიშნე და კიდევ გავიმოწმებ, რომ განსახილველ პრობლემასთან დაკავშირებით ფრიად საგულისხმო ცვლილებები გასული საუკუნის 60-იანი

წლებიდან ხდება. ამ პროცესში ინტერპრეტაციის, ხელოვნების აღქმის საკითხთა მიმართ დამოკიდებულება იცვლება, სულ უფრო ნაირგვარი ხდება. არის უკიდურესობანიც და ყოველივე ტრადიციულის ნგრევის წინი. საკმარისია გავისხენოთ ცნობილი კულტუროლოგისა და მწერლის სიუზენ ზონტაგის თავის დროზე გახმაურებული წიგნი სახელწოდებით „ინტერპრეტაციის წინააღმდეგ და სხვა ნარკვევები“. აყალიბებს რა თავის ესთეტიკურ კონცეფციას, ზონტაგი მთლიანად კატეგორიულად უარყოფს ხელოვნების იდეურ თუ შექმენებით როლს. მისი აზრით, თვით ხელოვნების შინაარსის იდეა, თუ კიდევაც წარსულში მას რაიმე მნიშვნელობა ჰქონდა, ჩვენს დროში „გულსატკენ დაბრკოლებას“ წარმოადგენს.

შინაარსის იდეა, ფიქრობს ზონტაგი, გამოიმუშავებს ნაწარმოების ინტერპრეტაციის ჩვევას. ამ ჩვევამ ჯერ კიდევ ანტიკურ ხანაში იჩინა თავი, როცა მითის მიმართ რწმენამ იკლო და საჭირო გახდა უძველესი მითების მისადაგება ახალ, ე. წ. „რეალისტურ“ თვალთახედვასთან. მაგრამ თუკი ძველი ხალხები მზრუნველობით ეპყრობოდნენ პირველწყაროს (ხოლო პირველწყარო მათთვის იყო არა რეალობა, არამედ მითი), მაშინ ინტერპრეტაციის თანამედროვე სტილი ანგრევს ხელოვნებას, ვინაიდან თანამედროვე კულტურაში ხდება ინტელექტის ჰიპერტროფია გრძნობების ხარჯზე, ინტერპრეტაცია ნიშნავს „ინტელექტის შურისძიებას ხელოვნებაზე“. „უფრო მეტიც, — წერს ავტორი, — ეს არის ინტელექტის შურისძიება სამყაროზე, რადგან ინტერპრეტიკრებდე — ნიშნავს სამყაროს გადარიბებას, გამოფიტვას“.

„ინტელექტის ჰიპერტროფიასთან“ საბრძოლველად სიუზენ ზონტაგი გვთავაზობს „ახალი გრძნობიერების“ კულტს. „ჩვენ გვჭირდება ხელოვნების ეროტიკა“ — ეს, შეიძლება ითქვას, ზონტაგის მთავარი თეზისია. მისი მოწოდებაა ხელოვნება შეცვალოს ანტიხელოვნებამ, რომლის მიზანია „თვითგანადგურება“. ამ გეგმას კი ზონტაგი — „დემილის ესთეტიკას“ უწოდებს, რომელმაც ხელოვნების ყველა ცნობილი ენა, ყველა აღიარე-

ბული ობიექტურ უნდა დაანგრეოს და რღვეურ შინაარსზე უარი თქვას.

დღეს უკვე ყმალა ჩვენთანამაგნი იცის, რომ ამგვარი ესთეტიკური იდეალები, კრიტიერიუმები თუ პრინციპები ორგანულად იყო ჩაწერილი 60-იანი წლების რადიკალური მსოფლშეგრძნების, პროტესტის, კონტრკულტურის კონტექსტში, რომლის იდეოლოგები და უპირველესად პერბერტ მარკუზე მთელ ევროპულ ცივილიზაციას „რეპრესიულ ცივილიზაციად“ აცხადებდა და მის არქეტაიდ პრომეთეუსს მიიჩნევდა.

პრომეთეუსი — როგორც პროდუქტიულობის, რაციონალიზმის, ბუნებრივ ძალებზე ბატონობის სიმბოლო. პრომეთეუსი — როგორც გონების ადამიანი, ექტრავერტული პიროვნება, „დასავლეთ-ევროპის ცივილიზაციის“ „გმირი“.

ხოლო მის ანტაგონისტად, „არარეპრესიული ცივილიზაციის“ იდეალად მარკუზე სახავდა ორფევსს — როგორც სიყვარულის და სილამაზის მოძიერალს, ემოციურ სულს, ინტერვერტულ პიროვნებას; როგორც სიმბოლოს ესთეტიზმის, ცხოვრების შემდეგი პრინციპისა: სილამაზე, ტკბობის თავისუფლება, სიჩუმე, ნირვანა.

სხვათა შორის, არანაკლები მრავალფეროვნებითა და ინტენსივობით გამოირჩეოდა ამ პერიოდში საკუთრივ კინოს თეორიის განვითარების პროცესი. კინემატოგრაფიის კვლევამ კომპლექსური ხასიათი შეიძინა. კინომცოდნეებთან ერთად მას ყურადღება მიაპყრეს ფსიქოლოგებმა, ფილოსოფოსებმა, ლიტერატურათმცოდნეებმა, სოციოლოგებმა, თუ დაუკვირდებოთ, ძირითადი კონცეფციები, აღმოცენებული 60-იანი წლების დასასრულიდან სხვადასხვა ხარისხით განპირობებული იყო სწორედ საერთო პოლიტიკური და სოციოკულტურული სიტუაციით. ამ ვითარებაში სულ უფრო ინტენსიური ხდებოდა ზოგად ესთეტიკური თუ საკუთრივ კინოთეორიისა და პრაქტიკის გაახრება, დამკვიდრებულ, ტრადიციულ ფასეულობათა გადაფასება, ხშირად კი — ამ ტრადიციულის ნგრევის, დეკონსტრუქციის ტენდენციათა დაწერვა.

ასე მაგალითად, პარიზში 1968 წელს,

ცნობილი მოვლენების დროს კინომოდერნიზმმა დააარსეს რა ე. წ. „კინოს გენერალური შტატები“, მიიღეს დეკლარაცია, რომელიც შეიძლება ჩაითვალოს პირველ კულტურულ-პოლიტიკურ პროგრამად და რომელიც ითხოვდა კინოს სრულ განთავისუფლებას კაპიტალის ძალაუფლებისგან, კომერციული წარმოებისა და გაკერავების დიქტატისგან.

მაგრამ უკვე პირველივე სტრიქონებში იკითხებოდა „ნგრევის ესთეტიკის“ გავლენები. „კინოს ყოველგვარი განთავისუფლება, ახალ სტრუქტურათა შექმნა უნდა იწყებოდეს ძველის ნგრევით“ — ნათქვამი იყო დეკლარაციაში და მის ქვემოთ იდგა ფრანგული კინოს ისეთ ცნობილ ოსტატთა ხელმოწერები, როგორებიც იყვნენ — ჟან-ლუკ გოდარი, ფრანსუა ტრიუფო, ლუი მალი, ალენ რენე და სხვები.

მხატვრის სწრაფვა, დაანგრიოს არსებული ხელოვნება, ძალზე დამახასიათებელი იყო დასავლეთის იმ პერიოდის მხატვრული ავანგარდისათვის. გავიხსენოთ თუნდაც მსკავი პოზიცია სარტრის და სიმონა დე ბოვუარისა, რომლებმაც პარიზში სტუდენტური გამოსვლების დროს დასავლეთის მთელ მხატვრულ ინტელიგენციას მიმართეს „თვითლევადიკის“ მოწოდებით.

სტუდენტური გამოსვლები ჩაცხრა, „კინოს გენერალური შტატებიც“ ძალიან მალე დაიშალა, მაგრამ რადიკალური თეორიები და კონცეფციები კიდევ დიდხანს იპყრობდა ყურადღებას და გარკვეულ გავლენასაც ახდენდა თავად კინოხელოვნებაზე.

ამ და შემდგომ პერიოდში ყველაზე გავლენიანი კონცეფციები, ვფიქრობ, მეტნაკლებად დაკავშირებული იყო „დეკონსტრუქციის“ თეორიასთან.

კინომოდერნიზმისათვის ცნობილია თუხდაც „კინოკამერის იდეოლოგიის“ თეორია, რომელიც თვლიდა, რომ ბურჟუაზიული მსოფლჭვრეტა ავტომატურად გენერირდება კინოაპარატურით, ახდენს რა რეალობის გარეგნული სახის რეპროდუცირებას. და ეს ამ თეორიის წარმომადგენლების მიერ მინუს ნიშნით აღინიშნე-

ბრდა. ამიტომაც გასაკვირი არ იყო, რომ მათი სამიზნე ევროპაში ბაზენი, ხოლო ამერიკაში უფრო კრაკაუერი გახდა. სწრაფვა დაენგრიათ ეკრანზე მიმდინარე მოვლენების „რეალურობის ილუზია“ და „სიბილი“ ხილული კინემატოგრაფიული სასწაულისა. ამ მიზნით გამოდიოდნენ კინოში სიღრმის ილუზიის (ანუ აღორძინების პერსპექტივის) წინააღმდეგ. უფრო მძაფრად კი ილაშქრებდნენ ნარატიულობის ანუ „თხრობითობის“ წინააღმდეგ, რასაც არაერთი თეორეტიკოსი დამცირებით „ისტორიების მოყოლას“ უწოდებდა. „კინოკამერის იდეოლოგიის“ წარმომადგენელთა აზრით ეკრანს შეუძლია ხილული გახადოს ის, რაც დაფარული, აკრძალული და თითქოს უხილავია. ითვლება, რომ სწორედ ამ კონცეფციამ დაუდო სათავე ეკრანზე სექსუალური ექსცესებისა და სადო-მაზოხისტური თუ სხვა პერვერსიების შემოჭრას. ცხადია, ეს თეორიაც აშკარად ამჟღავნებს ტრადიციული კინოსახის დეკონსტრუქციის ტენდენციებს.

ჩემი დაკვირვებით ასე ჩანს, რომ პირდაპირ თუ არაპირდაპირ XX საუკუნის დასასრულის ხელოვნებაზე და განსაკუთრებით თეორიულ აზროვნებაზე მნიშვნელოვანი და საგულისხმო გავლენა ძველის ნგრევის, დეკონსტრუქციის ტენდენციებმა მოახდინეს. ძალიან მოკლედ ამ მიმართულების უმთავრესი პოსტულატების შესახებ:

უპირველესად უნდა ითქვას, რომ სწორედ ინტერპრეტაციის პრობლემა ერთ-ერთი უმთავრესია დეკონსტრუქციონიზმისათვის. შეიძლება ითქვას, რომ იგი თავად წარმოადგენს ინტერპრეტაციის პრობლემას. პირველი, რაც უნდა აღინიშნოს, შემდეგია: თუკი ტრადიციული ახალიტიკური სისტემებისათვის ინტერპრეტაციის ამოსავალ პუნქტს უპირატესად ავტორისეული ზრახვები წარმოადგენენ, მაშინ დეკონსტრუქციონისტები ამ მიმართებით თავისუფლებას, აღქმისა და გავების უსაზღვრობასაც კი ქადაგებენ. ისინი თვლიან, რომ ყოველ ტექსტში მოიძებნება ადგილი, სადაც შეკავებული, ჩახშობილი ელემენტები გამოსცემენ სიგნალებს, რომ აქ შეიძლება დაფარული იყოს რაღაც ნამდვილი, მკვიდრი და შეც-

ვლილი ხელოვნურით. უფრო სქემატურად რომ ვთქვა, დეკონსტრუქციონისტი-სათვის უფრო მეტად საინტერესოა ის, რაც დაფარულია, რაც ტექსტის ჩარჩოებს მიღმა რჩება. ის იკითხება არა იქ, სადაც სურს თავისი თავი გამოამყდევნოს. არამედ ავტორისეული ზრახვებისა და თვით ტექსტობრივი არმატურის მიღმა, პერიფერიულ პასაჟებში, ოდნავ შესამჩნევში, ერთი შეხედვით არა არსებითში, ქვეტექსტში, ასოციაციებში, ჩრდილოვას ადგილებში.

სწორედ ასეთი მიზანდასახულობა ბადებს ინტერპრეტაციათა სიმრავლეს. ნაწარმოები გაიგება როგორც წყარო მნიშვნელობათა დაუსრულებელი თამაშისა, რაც შეუძლებელს ხდის შეჩერდეთ ერთ რომელიმე მნიშვნელობაზე, როგორც რაღაც განსაზღვრულზე.

ამ პოზიციებიდან ტექსტი, შეიძლება ითქვას, საგანია, რომელშიც არ არსებობს განმარტებადელი ნიშანი იმ აზრს, იდეასა და სათქმელს შორის, რაც მასში სინამდვილეში არის და იმას შორის, რასაც ის მოგვაგონებს.

საკუთარი პოზიციების გასაძყარებლად დეკონსტრუქციონისტიები ხშირად მიმართავენ ცნობილ ფილოსოფოსთა გამო-ნათქვამებს. ასე მაგალითად, ამერიკელი დეკონსტრუქციონისტი პილის მილერი აღნიშნავს, რომ ნიცშესათვის არ არსებობს „ობიექტური“ ინტერპრეტაცია. ხაწარმოების წაკითხვა თუ აღქმა ვარაუდობს აღმქმელის მხრიდან აქტიურ ჩარევას — ყოველი მათგანი ამა თუ იმ მიზეზით დაუფულდება ხოლმე ნაწარმოებს და თავს ასევეს მას მნიშვნელობათა გარკვეულ მოდელს. თავად ნიცშეს კი უთქვამსო, — აღნიშნავს თეორეტიკოსი, რომ საბოლოო ჯამში ადამიანი საგნებში არაფერს იმაზე მეტს არ პოულობს, რაც თავად შეიტანა მათში.

კინოპრაქტიკაში დეკონსტრუქციის ტენდენციები (ისე, როგორც ეს აშკარა იყო, ვთქვათ „ახალი რომანის“ წარმომადგენელთა და კერძოდ რომ-გრელის შემოქმედებაში) ერთი შეხედვით არც ისე თვალსაჩინოა. თუმცა, ჩემი ღრმა რწმენით, ხელოვნებაში უკვალოდ არაფერი ქრება,

თეორიები კი მთელი სისრულით დატყვევალურად პრაქტიკაში არასოდეს განხორციელებულა. მაშინაც კი, როცა ტექსტის შემქმნელი თვითონ პრაქტიკოსი იყო. საკმარისია გავისხენოთ თუნდაც სერვეი ეიზენშტეინის გამოცდილება.

და მიუხედავად ამისა, აღნიშნული ტენდენციები ძალზე საინტერესოდ ეკრანზე მინც გამოქვადანდა. არაერთ კინომოდერნურ ლიტერატურაში აღნიშნულა, რომ ეს ყველაზე აშკარად ჟან-ლუკ გოდარის შემოქმედებაში მოხდა. განსაკუთრებით, მის გვიანდელი პერიოდის ფილმებში („სახელი — კარმენი“, „მოგვასაღებში მარია!“, „სიტყვის ძალაუფლება“). გოდარის კინომეთოდი სულ უფრო დაკონკრეტებით არღვევს სუბიექტის მთლიანობას. ეს მეთოდი ასეთი შემადგენლობისაგან იქმნება: ციტატებისა და სხვადასხვაგვარი ელემენტების კოლაჟი, წყვეტილობა, ფრაგმენტულობა; მუდმივი შემოჭრა რაღაც გარეშესი, უცხოში. რეჟისორი თითქოს ანგრევს კინემატოგრაფისათვის ეგო-სტიპიურ ფორმას — ცენტრირებულ სუბიექტს. იმის ნაცვლად, რომ გვაჩვენოს მისი მისწრაფებები, რამენაირად ლოკური, მოტივირებული ქმედებები, ადამიანის, თუ შეიძლება ასე ვთქვათ, დემონსტრირება ხდება რაღაც წაცდენებით. იმით, რაც მის კონტროლს ხელიდან უსხლტება. აღსანიშნავია ისიც, რომ ღროთა განმავლობაში სულ უფრო შესამჩნევი ხდება გოდარის ინტერესი ე. წ. მეორესართისხეიანი პერსონაჟებისა თუ პერიფერიული მოვლენების მიმართ.

ალბათ, თავისუფლად შეიძლება ითქვას, რომ ინტერპრეტაციის მიმართ აშკარად შეცვლილი დამოკიდებულება, მიდრეკილება შევრად უფრო თავისუფალი, დამოუკიდებელი აზროვნებისაკენ საფუძველს მოკვლევული სულაც არ არის, ვინაიდან თავად მე-20 საუკუნის და მეტადრეგ ბოლო ათწლეულების ხელოვნების ახალი ტენდენციები და რეალიები თვითონ უბიძგებს აქეთკენ მკვლევარებსა თუ კვალიფიციურ აღმქმელებს.

მაგალითად, 90-იანი წლების ბოლოს კინოში მომხდარი ცვლილებები, დაკავშირებული ახალ ტექნოლოგიებთან, პირდა-

ბირ შეიძლება ვთქვათ — ტექნოლოგიურ რევოლუციასთან, არაერთი კინონაწარმოების აღქმის, გავების თუ ინტერპრეტაციის სხვა კრიტერიუმებს გვთავაზობს. მხედველობაში მაქვს კომპიუტერული ტექნიკა, რომლის გამოყენებაც ჯერ ცალკეული სპეცეფექტებითა და ფანტასტიკური ტრიუკებით შემოიფარგლებოდა. 1922 წლიდან კი სტივენ სპილბერგის ფილმით „იურული პერიოდის“ პარკი“ ფესხ იკიდებს დიგიტალური ტექნოლოგია, რომელიც უზრუნველყოფს ერთიანი, მთლიანი კომპიუტერული სახიერების შექმნას. ხელოვნური, სინთეზირებული ელემენტები მაყურებლისათვის „რეალურისაგან“ განუსხვავებელი ხდება. რეალური და ხელოვნური ახლა უკვე ორგანულად და მშვიდობიანად თანაარსებობენ დიგიტალურ ტერიტორიაზე ახალი კინემატოგრაფიული სტილის — ე. წ. „ფოტორეალიზმის“ ანუ უტყუარობის ახალი ხარისხის მარკით.

ცხადია, ამგვარი სიახლე, რომელიც არყევს კინემატოგრაფის საფუძველთა საფუძველს — ფირზე აღბეჭდილ რეალობას, ახალ მიდგომებს ითხოვს, ინტერპრეტაციის ახალ კრიტერიუმებს გამოიძეშავებს.

XX საუკუნის ხელოვნების და მათ შორის კინოს ისტორია აღსავსეა მხატვრული (და ანტიმხატვრული) ექსპერიმენტებით, ახალი სახოვანი ენის შექმნის დაუოკებელი სურვილით. ამ ექსპერიმენტთა საფუძველია — ფორმების, მიმართულებების, გამომსახველი საშუალებების აღრე არნახული ნიარგვარობა, სიმრავლე.

გასული საუკუნის დასასრულის ხელოვნებას პოსტმოდერნისტულს უწოდებენ. თუმცა, ეს ცნება ბოლო ხანებში იმდენად ფართოდ განიარტება, რომ მისი საზღვრები უკიდურესად ბუნდოვანი ხდება. ერთი რამ კი ცხადია, — ჩვენი დრო ამკარად ამკვიდრებს პარმონისა და აზროვნების ბევრად უფრო რთული ფორმების აუცილებლობას. დამეთანხმებით, რომ იოლი არ არის თანამედროვე კულტურის თუნდაც ზოგადი ნიშნების მწყობრში მოყვანა და ამის მიუხედავად, რამდენიმე განმსაზღვრელი შტრიხი მაინც

შეიძლება გამოვყოთ: 1. სტილური სინკრეტისმი, 2. კოლაჟური აღრევა მაღალის და დაბალის, პოეზიის და პროზის, ხელოვნების და კინის, 3. თანამედროვე კულტურის მუშაობა პუბლიკაზე, აუდიტორიის აუცილებელი გათვალისწინება, 4. ირონია, როგორც თამაშის, დიალოგის, ერთგვარი ჩუმი დაცინვის ხეხი.

ოდესღაც ნოვალისი, იცავდა რა შემოქმედებითი უნივერსალიზმის რომანტიკულ იდეას, ამტკიცებდა, რომ მხატვრულმა ნაწარმოებმა თავის თავში უნდა შეინარჯოს „ქაოსი“, ე. ი. ცხოვრების მთელი ის ჭრელი უსწირობა, რომელსაც კლასიციზმის მკაცრი გემოვნება უგულვებელყოფდა. აი, სწორედ უახლესი დროის ხელოვნება აღმოჩნდა მართლაც „ლია“, ხშირად დაუცველიც კი ცხოვრების ქაოსის წინაშე.

ის, რაც ცოტა ხნის წინათ არსებობდა მხოლოდ მაღალი ხელოვნების პერიფერიასზე, ახლა იოლად შედის (თუ არ ვიტყვით — იჭრება!) მის ორბიტაში, ცვლის რა ჩამოყალიბებულ ნორმებსა და კრიტერიუმებს.

ძალზე საინტერესოა პოსტმოდერნული ხელოვნების და მათ შორის კინოს პოზიცია ისტორიზმის, ისტორიის მიმართ. თუკი მანამდე ისტორია გაიაზრებოდა როგორც გარკვეული ლოგიკური სქემა, როგორც ერთგვარი საზოგადოებრივი თანმიმდევრულობა წარსულის, აწმყოსი და მომავლის და ყველა ისტორიული მოვლენა ექვემდებარებოდა მკაცრ კავშირებს, გარკვეულ ლოგიკურ წესრიგს, მაშინ უახლესი მიდგომის თანახმად, ისტორია ხშირად წარმოადგენს შემთხვევითი მოვლენების ქაოსს, რომელთაც არ გაანინათ შინაგანი კავშირები და არ ექვემდებარებიან რაღაც აუცილებლობას და ლოგიკურ თანმიმდევრულობას. ისტორია გამორიცხავს დასრულებულობას, ჩაკეტილობას — ეს არის ლია სივრცე უსასრულო ტრანსფორმაციების, ინტერპრეტაციებისა და აქ ძალზე ხშირად შემოდის უკვე ნახსენები ირონიული დამოკიდებულება. ისევე როგორც თანამედროვე მოვლენების, ადამიანების, მათი ურთიერთობებისა თუ განცდების ამსახველ არაერთ

ნაწარმოებს გადაჭრავს ირონიული დაცინვის, ფარსული გამაზვიანების ელფერი (თუნდაც, პ. აღმოღოვარის, იენ რასელის, ნანგისა ოსიმას და სხვათა ფილმებში), ასევე ისტორიულ წარსულთან მიმართებაში. ხშირად დაცინვის საგანი ხდება ისტორიული რელიკვარიები და სიძველის სამუშეუშო კულტი. აგრეთვე ის, თითქოსდა მეცნიერული მიდგომა, რომლისკენაც მხატვარი მისწრაფვის. თუნდაც, პირქუში აპოკალიფსური თემა, რომელიც მუდმივად თან ახლავს ზეერ ამგვარ ნაწარმოებს, ხშირად წარმოგვიდგება დაბლა დაწულ ფარსულ ვარიანტში (ამის მაგალითებად გამოდგება „კალგულა“, „კახანოვა“ და აგრეთვე ოთარ იოსელიანის „ყაჩაღები“).

როდესაც თავად ხელოვნება თუ ხელოვანი გვთავაზობენ ცხოვრების — წარსულისა თუ აწმყოს — ერთობ თავისუფალ, არატრადიციულ და ნაირგვარ გააზრებას, არაფერია გასაკვირი იმაში, რომ ამ საკმაოდ დამუხტულ პროცესში ესთეტიკური, თეორიული აზრი — კერძოდ ინტერპრეტაციის, ხელოვნების აღქმის საკითხთა მიმართ დამოკიდებულებაც სახეცვლას განიცდიდეს, სულ უფრო განშტოებული ხდებოდეს. და მანაც შეიძლება ზოგად, მაგისტრალურ ტენდენციად მივიჩნიოთ სწრაფვა დამოუკიდებელი, არანორმატიული აზროვნებისაკენ, შინაგანი თავისუფლებისაკენ. ყოველივე ეს კი აღნიშნულია ანალიზის მკაცრი მეთოდებიდან უფრო რბილი მეთოდებისაკენ გადასვლის ნიშნით.

ცხადია, ამ გზაზე არის უკიდურესობანიც (ისევე როგორც თავად ხელოვნებაში!) ან საკუთარი მეთოდის აბსოლუტიზირების ცდები, მაგრამ ამავე დროს არის საგულისხმო მიღწევები და საკითხის მრავალწახანაგოვანი კვლევა, რაც, საერთო ჯამში, დიდად ამდიდრებს ესთეტიკურ აზრს, აფართოებს კლასიკური ესთეტიკის ჩარჩოებს და, ვფიქრობ, ზემოქმედებს და ხელს უწყობს თავად ხელოვნების განვითარებას.

რომორც ცნობილია, ფილოსოფიაში არეოპაგეტიკა ნეოპლატონიზმის ტრადიციებს აგრძელებს და ავითარებს. სწორედ ამიტომ, არეოპაგეტულ მოძღვრებას ნეოპლატონური ფილოსოფიის სისტემაში გამორჩეული ადგილი უკავია. მართალია, მანამდეც და მის შემდეგაც იყო არაერთი ცდა ანტიკური ფილოსოფიური მემკვიდრეობისა და ქრისტიანობის შეგუება-შერიგებისა (ეროუგენა, 810-877; ორიგენე, 185-253), მაგრამ ეს ცდა ისე წარმატებულად, როგორც არეოპაგეტიკაში, არსად არ განხორციელებულა. ამის გამო არეოპაგეტიკას მიიჩნევენ „ქრისტიანობის ნეოპლატონურ გადაშუშავებად“ (ცინდელბანდი, 1848-1915), „ნეოპლატონიზმის გადარგვას ქრისტიანობის ნიდაგზზე“ (შ. ნუცუბიძე, 1888-1969). მსგავს მოსაზრებებს გამოთქვამს ა. ლოსევიც (1893-1988). კრემერის შენიშვნით კი არეოპაგეტიკა იყო ნეოპლატონიზმის შუამავალი შუა საუკუნეებში.

შუა საუკუნეების ქართული კულტურა და არა მხოლოდ შუა საუკუნეებისა, არამედ, ქართული კულტურა საერთოდ, დამოუკიდებლად იმისა, თუ ვინ იყო არეოპაგეტული თხზულებების ავტორი, მნიშვნელოვნად არის დავალებული ამ ძეგლისაგან. მისი საფუძვლიანი ანალიზი ცხადს ხდის არეოპაგეტული მოძღვრების დიდ მნიშვნელობას ქართველი მოაზროვნეებისათვის.

ამასთან დაკავშირებით, მხედველობაში გვყავს XI საუკუნეში მცხოვრები ცნობილი ქართველი მოაზროვნი, სასულიერო მოღვაწე, მთარგმნელი, ფილოსოფოსი ევრემ მცირე, რომელიც არის არეოპაგეტული მოძღვრების ქართულ ენაზე მთარგმნელი. მის მიერ ბერძნულიდან ქართულ ენაზე შესრულებულმა თარგმანმა არეოპაგეტული თხზულებებისა, გადაწყვეტი გავლენა მოახდინა XI-XII საუკუნეების ქართულ კულტურაზე. მთარგმნელობით მუშაობასთან ერთად მას შეუქმნია თარგმნის საკუთარი თეორია, რომელიც საფუძვლად დაედო ამ მიმართულებით შემდგომ მუშაობას საქართველოში მრავალი საუკუნის მანძილზე.

გაქვს (ეიპეზისის) ნება არეოპაგიტულ მსომტიაჲს

განცხადება

როგორც ეგრემი ამბობს, თარგმნა უნდა ხდებოდეს შემოკლებისა და დამატებების ვარეშე, ორივე ენის თავისებურებათა გათვალისწინებით და თანაც არა სიტყვასიტყვით, არამედ ისეთი ფორმების შერჩევით, რომლებიც ადეკვატურად გადმოსცემენ ორიგინალის აზრს.

არეოპაგიტული თხზულებების გავლენების კვალი უდავოდ შეიმჩნევა იოანე პეტრიწის მსოფლმხედველობაზეც (XI-XII).

პეტრიწის შეხედულებებს საფუძვლად დაედო შემდეგი თვალსაზრისი. „თუხდა ხატად წარმოქმნის ყოველი წარმოქმნილი ყოველსა თუხენით წარმოქმნილსა“¹. ყოველგვარი ახალი არსის წარმოქმნას პეტრიწი გაიანჯრებს როგორც ხელოვანის მიერ მხატვრული სახის შექმნას. ღმერთი მხატვრის, ღმერთი ხელოვანის, პირველსაწყისის, როგორც წარმოქმნილის იდეა დიდად მძლავრობს ნეოპლატონიზმში და კერძოდ არეოპაგიტიაში. ამ მხრივ გარკვეული სიახლოვე მკვლავნდება ამ საკითხში არეოპაგიტულისა და პეტრიწის შორის. პეტრიწისათვის თვით ქმნადობა მშვენიერების გამოხატულებაა, განხორციელება.

თავისი აზრის ნათელსაყოფად პეტრიწი ანალოგიას მიმართავს და ამ მიზნით ნეოპლატონიკოსებისათვის დამახასიათებელ ჩვეულებრივ ხერხს იყენებს: მზის სხივები „მისთანავე“ ეფინება ყოველივეს („თანავე აღმოაჩენსა მზისა დისკო ისასა აჰა და მოფენაიცა შარავანდელთა“)². სამყაროში, მშვენიერების ყველაზე მაღალ გამოვლინებას პეტრიწი მზეში ხედავს (ასეა არეოპაგიტიაშიც). პეტრიწის სიახლოვე დიდად არეოპაგიტულისთან სამყაროს სტრუქტურის იერარქიული საფეხურების სახის წარმოდგენით. პეტრიწის მიხედვით იერარქიული წყობის ყველა საფეხურზე ადგილი აქვს მსგავსებას, რაც სხვადასხვაგვარად ხდება. პეტრიწი თვლის, რომ იქნება ეს საგანი თუ მოვლენა, მათი შინაარსი მათივე რაობის შესატყვისი იქნება. ისინი „ზაძავენ“ თავისთავად პირველსავეს, ამასთანავე განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან ზეციური და ამქვეყნიური სამყაროს მოვლენები.

„აქა ბაძეაი ოდენ და მსგავსებაი, და ხატქმნაი, სოლო მუნ იგივეობაი და იგავობაი, რამეთუ ხატნი ყოველნი იგავთა-

ნია ხატ, ვითარცა იტყვის პლატონ, არამედ ზენაი აღმკული ყოველი დაიპყრეს იგავთა და იგავის იგავთა. ხოლო აქაი ესე ნახიბლი დიოისი ხატთა და ხატის ხატთა⁴³.

როგორც ზემოთ აღინიშნა, არეოპაგოტიკის გავლენა ქართულ კულტურაზე ექვ-გარეშეა, ამიტომ იქნება ეს გავლენა პეტრიწის ფილოსოფიაზე თუ რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანზე“, ცალკე, და ვფიქრობთ, მეტად შრომატევადი შესწავლის საქმეა. ჩვენ ამ გავლენის მხოლოდ ერთი კონკრეტული ასპექტის წარმოჩენით შემოვიფარგლებით. მხედველობაში გვაქვს „ბაძვის“ (მიმეზისის) ცნება. გავიხსენოთ ცნობილი ადგილები პოემიდან:

„იგა საქმე საზოო, მომცემი აღმფრენთა“,
„მართ მასვე ჰბაძვენ, თუ ოდეს არ სიძვენ,
შორით ბნდებთან“⁴⁴.

„მასვე“-ში საზოო მიჯნურობა იგულისხმება და ბაძვა „ქვენა ხელობიდან“ საზოო მიჯნურობისაკენ არის მიმართული. განსახიერებელი სიყვარული არის ხორციელი გრძობა, მაგრამ ისეთი, რომელიც საზოო, იდეალური სიყვარულის ბაძვას წარმოადგენს, როდესაც ეს ორი სახეობა სიყვარულისა ერთ მთლიანობაში არის მოცემული. როგორია და რა საფუძველზეა განხორციელებული ეს გაერთიანება — ამაზე პასუხს „ბაძვის“ შინაარსის გარკვევა იძლევა.

„ბაძვა“ მოცემულ კონტექსტში ერთადერთი შემთხვევაა ამ სიტყვის გამოყენებისა „ვეფხისტყაოსანში“. ის არ გვხვდება არც პრევერბიან ფორმებში (მაგ. წა-ბაძვა, მო-ბაძვა და სხვა.). „ეს ფაქტი იძლევა საფუძველს ვიფიქროთ, რომ სიტყვა „ბაძვა“ რუსთაველთან მწიგნობრული წარმოშობისა და ებოქის სხვა სააზროვნო სფეროდან შემოტანილი“⁴⁵.

„ბაძვა“ ცნობილი ტერმინია ანტიკურ ფილოსოფიაში. პლატონთან იგი გამოხატავს ხილული სამყაროს ნივთების იდეებთან მიმართების გარკვეულ ასპექტს. გრძობადი ნივთები ბაძავენ იდეებს, როგორც პარადიგმებს და ამით ავლენენ მათთან მსგავსებას. „ბაძვის“ ცნება ვადავიდა ნეოპლატონიზმში და აქ ახლებური დასაბუთება მიიღო. ყოველი მოვლენა ეზიარება იდეას, ანუ მონაწილეობს იდეაში, ეს მონაწილეობა საფუძველი იმისა, რომ მრვლენა ბაძავს იდეას.

განსხვავებით პლატონისაგან, რომელიც უმთავრესად ორი (იდეათა და ნივთთა) სამყაროთი იფარგლება და ბაძვა მათთან არის მიმართებას ეხება, ნეოპლატონიზმში უფრო რთული სისტემაა და აქ გონის სფეროს ერთ-ერთი შუალედი ადგილი უჭირავს პირველსაწყისსა და სამყაროს შორის. ამიტომ, ზიარებას და ბაძვას უფრო რთული შინაარსი აქვს. არის ყოველი საფეხური მონაწილეობს შესაბამის მაღალ საფეხურში და ბაძავს მას, უკანასკნელი — უფრო მაღალ საფეხურს და ასე უზენაეს პირველსაწყისამდე.

შუა საუკუნეების აზროვნებაში ბაძვა გამოხატავს მიწიერი მოვლენების ზეციური სამყაროსადმი მიმართებას, განხორციელებულს ზეციურისა და მიწიერის სინთეზის, მათი ერთიანობისა და მთლიანობის საფუძველზე.

ამრიგად, ბაძვა და მისი საფუძველი — მონაწილეობა ანტიკურ ფილოსოფიაშიც, ნეოპლატონიზმშიც, ქართველ მოაზროვნებთან და კერძოდ ი. პეტრიწთან, ყოველთვის ქვევიდან ზევით მიმართული აქტია. „ვეფხისტყაოსანში“ „ქვენა ხელობა“ ბაძავს ამაღლებულ, „საზოო“ სიყვარულს. პეტრიწთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ ტერმინი „ბაძვა“ ხშირად გვხვდება მის ორიგინალურ ფილოსოფიურ თხზულებაში „განმარტება“ და ყველა შემთხვევაში მიმართულია დაბალი რანგის არსიდან მაღალი რანგის არსისაკენ. მაგ., პროკლეს სიტყვებს — „რამეთუ უსულონიცა... მიიღებენ და ეზიარებიან გონებასა და მოქმედებასა მისთა“, პეტრიწი ასეთ კომენტარს ურთავს: „უსულოთა შორისი გვარი უბაძვებს გონიერთა გვართან“⁴⁶, რაც იმაზე მიუთითებს, რომ სწრაფვა მიმართულია ქვევიდან ზევით. ანალოგიური ვითარება არის არეოპაგოტიკაშიც, სადაც ნათქვამია, რომ თითოეული უქვემოესი დასი ღვთიურ ნათელს, პირველსაწყისის მშვენიერებას ეზიარება უზემოესის გზით. ყველაზე ქვემო არსებები (მხედველობაში გვაქვს ზეციური იერარქია) „ანგელოზები“ არიან, რომლებიც ღვთიურს ეზიარება უფრო ზემდგომი, „მთავარანგელოზთა“ მწკრივის გზით, „მთავარანგელოზნი“ — კიდევ უფრო ზემდგომი, „მთავრობათა“ მწკრივის შუამავლობით და ა. შ. უზენაესი მწკრივი, რომე-

ლიც უშუალოდ ეზიარება ღვთაებრივს და ღვთის გვერდით არის დაფუძნებული, ესაა „სერაფიმთა“ წმიდა დასი. „სერაფიმები“, რომლებიც ზეციური იერარქიის უზემოეს საფეხურზე დგანან, მათ უშუალოდ მხოლოდ „ქერუბიმების“ დასი უკავშირდება, ხოლო უფრო ქვევით მდგომია „საყდართა“ დასი.

თითოეული იერარქია გამოსატყვევს პირველსაწყისთან სიახლოვეს და აქედან მასთან მიმსგავსების ხარისხს, რამეთუ მისი მიზანია მასთან (პირველსაწყისთან) მიმსგავსება.

ბოლოს განვიხილოთ „ბაძვის“ ცნების არეოპაგიტული შინაარსი. არეოპაგიტული მოძღვრების ავტორი აყენებს „ბაძვის“ ანტიკური პრინციპის არსებითად ახალი გაზარების საკითხს, რაც იმაში მდგომარეობს, რომ ყოველი საგანი ერთდროულად ტრანსცენდენტური პირველსაწყისის მსგავსიცაა და არამსგავსიც. ასეთ შემთხვევაში შესაძლებელია არა ჩვეულებრივი „ბაძვა“, არამედ მხოლოდ „მიუბაძველი ბაძვა“. ასეთი ანტინომიური ფორმული ავტორი ხაზს უსვამს თავისი სისტემისა და კლასიკური ესთეტიკურ-ფილოსოფიური სისტემების პრინციპულ განსხვავებას. მოცემულ შემთხვევაში იგი მიზნად ისახავს „მიმეზისის“ ანტიკურ გაგებას დაუპირისპიროს პირველსაწყისის სახეობრივი ბაძვის საკუთარი იდეა — როგორც უმთავრესი ეტაპი ჭეშმარიტების, სიკეთისა და მშვენიერების მიღწევის გზაზე.

თუ ძველი ბერძნები ცდილობდნენ პირველსაწყისის უშუალოდ შექმნებას, თვლიდნენ, რა ხილული საშუაროს საგნებს ჭეშმარიტების მხოლოდ და მხოლოდ „ჩრდილებად“ (პლატონის სკოლა), მიზანტივლ მოაზროვნეებს ყურადღების აქცენტი გადააქონდათ გაშუალებული შემეცნების მეთოდზე. არეოპაგიტის ავტორის აზრით, ცეცხლს მრავალი თვისება აქვს და ისინი წარმოადგენენ პირველსაწყისის თვისებების „გრძობად ხატებს“. მიუხედავად ამ მსგავსებისა, იდეალურობისა და ამაღლებულობისა, ეს თვისებები შინაგანად პირველსაწყისთან მსგავსებისაგან, იმიტომ რომ იგი (პირველსაწყისი) ზეაღმატებულია ყოველგვარ არსებულზე და სიცოცხლეზე;

ყოველგვარი სიტყვა და გონება შეუღებულად შორსაა მისგან.

არეოპაგიტის ავტორი გაცილებით მაღალ შეფასებას აძლევს „არამსგავს მსგავსებას“, რომლებსაც ის მიაკუთვნებს პირველსაწყისის აპოფატკურ აღნიშვნებს. თუ ღვთაებრივ საგნებთან მიმართებაში უარყოფითი აღნიშვნები უფრო ახლოა ჭეშმარიტებასთან, ვიდრე დადებითი, მაშინ უხილავისა და გამოუსახავის გამოვლენებისათვის გაცილებით უფრო შესაფერისია არამსგავსი გამოსახულებები. აქ ავტორი აგრძელებს ალექსანდრიული სკოლის გზას, რომელიც ეყრდნობა ფილოს (ორიგენე, გრიგოლ ნოსელი).

არამსგავსი სახეები აუცილებლად უნდა შეიქმნას ანტიკურისაგან დიამეტრულად განსხვავებული პრინციპებით და მათში მთლიანად უნდა იქნას უარყოფილი ადამიანთა მიერ აღქმული ისეთი თვისებები, როგორებიცაა: კეთილშობილება, სიღამაზე, ჰარმონიულობა და სხვა, რადგანაც ესენი ავტორის აზრით, არის ადამიანის მიერ განვტვრეტილი ხატის უხეში მატერიალური ფორმების არქეტიპი და არ შეიძლება ადამიანმა მათზე (ე. ი. ამ თვისებებზე) შეაჩეროს თავისი გონება. უზენაესი სულიერი არსებების გამოსახვისათვის უკეთესია გამოყენებულ იქნას მდამალი საგნების სახეები, ისეთები, როგორებიცაა, ცხოველები, მცენარეები და ა. შ. ასეთნაირად გამოსახულ ღვთაებრივ საგნებს გაცილებით მეტი მნიშვნელობა ენიჭებათ.

აქ ავტორი შეგნებულად მიდის მხატვრული აზროვნებისათვის დამახასიათებელი ერთ-ერთი ისეთი საინტერესო ფენომენის თეორიულ გააზრებამდე, როგორც არის კონტრასტი. ამ უკანასკნელს ჯერ კიდევ არისტოტელემ მოაქცია ყურადღება თავის „პოეტიკაში“, როდესაც აღნიშნავდა, რომ „უგვანო“ და „საძაგელი“ ცხოვრებაში შეიძლება აისახოს ხელოვნებაში და იყოს სიამოვნების მომნიჭებელი. არეოპაგიტის კი სრულიად სხვაგვარ შეხედულებასთან გვაქვს საქმე. არამსგავს სახეებს აქ ვანსაკუთრებული სახის ნიშან-სიმბოლური ბუნება აქვთ, იმიტომ რომ ყველაფერი, რაც მიეკუთვნება სულიერ არსებებს, უნდა გავიზაროთ სრულიად საწინააღმდეგო მნიშვნელობით, ვიდრე ამას ვახდენთ მატე-

რიალური სამყაროს საგნების გააზრებისას.

არეობაგეტიკის მიხედვით არამსგავსი სახეები არა მხოლოდ პირობითი ნიშნებია, არამედ რაციონალური სიმბოლოებიც, რომელთა სტრუქტურა რთულია. ისინი მრავალთა შორის ფლობენ ფსიქოლოგიური ხასიათის ფუნქციასაც. ამოდის რა ამ ფუნქციიდან, ავტორი გვიხსნის „არამსგავსი სახეების“ აუცილებლობას და თვლის, რომ არამსგავსემა გამოსახულებებმა ყველაზე არამსგავსი ნიშნებით უნდა აღავსნოს და აამაღლოს სული. ამ „პირობითმა ნიშნებმა“ უწინარესად უნდა იმოქმედონ არა გონიერ, არამედ ფსიქიკის არაცნობიერ სფეროზე, აღავსნოს იგი ადამიანური სულის ამადლების მიმართულებით — გრძნობადი ხატებიდან (სახეებიდან) ჭეშმარიტებამდე, მშვენიერებამდე. აქედან გამომდინარე, თვითონ გამოსახულებას ავტორი უწოდებს „ამადლებულს“ სახეებიდან. ჭეშმარიტებასა და არქეტიპზე ასვლის ეს იდეა წამყვანი იდეა იყო ბიზანტიურ ესთეტიკაში. სახეობრივი შექმნების პრობლემა თუმცა ჯერ კიდევ ნეოპლატონიკოსებმა და პირველმა ქრისტიანმა მოაზროვნეებმა (კლიმენტ ალექსანდრიელი, ორიგენე, გრიგოლ ნოსელი) დასვეს, დასრულებული, ღრმად თავისებური და სრული გახსნა მან მიიღო მხოლოდ არეობაგეტიკულ მოძღვრებაში.

მამასადამე, არეობაგეტიკული მოძღვრების მიხედვით, ღვთაებრივი არსებები გამოიხატება „არამსგავსი მსგავსებით“; არამსგავსი სახელებით, რამეთუ „უმსგავსოდ მოღებოთა მსგავსებისათა მათგანვე არა ეგრეთვე ხოლო შეწყობილად და განთავსებულად განსაზღვრებად თვითებასა და საცნაურთა და გრძნობადთასა“⁷, მათში (არამსგავს სახეებში) უნდა გავიგოთ დაუოკებელი სწრაფვა წმინდა ჭკრეტისაკენ. უსაგნო სახეებამდე ასვლა შესაძლებელია მხოლოდ მაშინ, თუ პრედიკატებს, რომლებითაც გამოხატულია ღვთაება, მის არამსგავ-

სად ჩავთვლით. რაც შეეხება „არამსგავსი მსგავსებას“, რადგანაც ყოველი არსება პირველსაწყისისაგან მომდინარეობს, ამიტომ მათში გარკვეული აზრით არის ღვთაება. თუ კი ღვთაება არსებებში არის, მაშინ არსებები მსგავსნი არიან მისი და შეიძლება ღვთაების დახასიათება არსებების სახელებით. მაგრამ არსებები სრულად ვერ გამოხატავენ პირველსაწყისს. საბოლოოდ არსებები არამსგავსნი არიან მისი (ე. ი. ღვთაების). აქედან — „არამსგავსი მსგავსება“.

ამრიგად, „ზაძვის“ ცნების არეობაგეტიკულმა განხილვამ, მისმა განვითარებამ, მიგვიყვანა არქეტიპის შინაარსის გაგებამდე, რაც ავტორის თქმით, უმსგავსო მსგავსებად იწოდება და იგი საფუძველდებულია არეობაგეტიკული თხზულებების ავტორისეული ფილოსოფიურ-ესთეტიკური ხედვით.

შენიშვნები:

1. ი. პეტრიწი. შრომები. ტ. II, თბ., გვ. 7.
2. იმავე.
3. ი. პეტრიწი შრომები. ტ. II, თბ., 1937, გვ. 108.
4. შ. რუსთაველი. „ვეფხისტყაოსანი“. თბ., 1951. გვ. 7.
5. შ. ხიდაშელი. ქართული ფილოსოფიის ისტორია. თბ. 1988. გვ. 231.
6. ი. პეტრიწი, შრომები. ტ. II, თბ., 1937, გვ. 125.
7. პეტრე იბერიელი (ფსევდო-ლიონისე არეობაგეტიკი), შრომები, თბ., 1961, გვ. 12.

ბუნებოსაკენ!

ნათია აპირაჯიძე

„ამბოზენ, რომ — მონობა ცოდვია. ადამიანის ქვეშევრდომობა, მორჩილება, შემგუებლობა სხვადასხვაგვარია. ოთარ იოსელიანმა ფილმში — „მშვიდობით, ხმელეთო!“ — საზოგადოების ყოფიერების ის სახეობა წარმოაჩინა, წოდებით ბატონობა რომ უფრო შეეფერება, მაგრამ მისი საფუძველი — ფულის მონობაა.

ოთარ იოსელიანის ფილმში — „მშვიდობით, ხმელეთო!“ გამოსახულია ფეშენებლური სასახლე. საჯინიბო, რომლის ცხენებით საგანგებოდ შემოსილი ზაფხუბი საკუთარ ტყესა და ველ-მინდორში დაჯირობობენ, სასახლეში კი ბიზნესური საკირობისამებრ დახვეწილი და სუბლიმირებული მუსიკალური საღამოები იმართება ხოლმე სტუმრებით სავსე დარბაზში, მსახურები მზრუნველობით გარს რომ უვლიან და სასმელს სთავაზობენ. თვით სასახლის ქალბატონი სიმღერითა და აგრეთვე, ბეჯითად გაწვრთნილი ევზოტიკური ფრინველით — მარაბუთი არტობს მოწვეულთ: მარაბუ გრძელი ფეხების დიწვი ნაბიჯებით ვაარდევს ხალხმრავალ დარბაზს, გაშლის უშველებელ ფრთებს და მხრებზე დააფრინდება ქალბატონს. ყველაფერი ბრწყინავს ჩვეული, თუ უჩვეულოდ გასაკვირი „ილეთებით“, ყოველივე ისეა, როგორც მიღებულია ბურჟუაზიული საზოგადოების უმაღლესი წესების გათვალისწინებით. ეკრანზეა ლაპლაპა გარსი ვახვეული, ერთი შეხედვით, ბედნიერი და სრულქმნილი ოჯახი — ყოველი ფილისტერის უნეტარესი ოცნება.

ძველ სასახლეში სუფევს წარსულის და აწმყოს მატერიალური ავლადიდება: ტექნიკის უკანასკნელი მიღწევებით: საკუთარი ვერტმფრენით, უძვირფასესი მანქანებით, მოტორიანი იახტითა და ნავებით... თვით ოჯახის „მთავარმართებელ“ ქა-

ლბატონს ყოველდღიურობაში ვხედავთ, მობილური ტელეფონით მოლაპარაკეს, საქმიან გარიგებას რომ ჩარხავს და ერთდროულად საგარეოდ იკაზმება, ჩაუქროლებს კუბიკებით მოთამაშე პატარა შვილს და ვახდაგვა შენიშვნებს აძლევს, ლოთი ქმრის ოთახში აგრესიულად შევარდება, სასმელს გადაუცქევს და ყვირილით დაუცაცხანებს ღვინის სმისა და ახალგაზრდა მსახურ ქალთან ამორალური ურთიერთობის გამო, შემდეგ კი გამშაგებით გაიქცევა ვერტმფრენისაკენ ასალი ფულიანი საქმის მოსაგვარებლად.

ოჯახის ქალბატონი ოთარ იოსელიანმა ძირითადად კინემატოგრაფიულ პლასტიკაში ასახა, იგი მთელი ფილმის განმავლობაში მოძრაობს, მას დამჯდარს და ჩაფიქრებულს ვერ ვხედავთ, იგი ბიზნესურ საბუთებსაც ფეხზე დგომით აწერს ხელს. კინემატოგრაფის სპეციფიკურ დინამიკაში იხატება ტიპური ბურჟუას მხატვრული სახე და ფსიქოლოგია. ქალბატონი ასეთივე საქმიანი ნაბიჯებით მიემართება თავის ბიზნეს-პარტნიორთან ერთად სექსისტვის გამიზნული იახტისკენ. ოთარ იოსელიანს ეკრანზე ეროტიკული სცენების ჩვენება არ უყვარს, ამიტომაც მაყურებლებს ისღა დაგვრჩენია, წარმოვიდგინოთ, რომ ქალბატონი ე. წ. ბიზნეს-საყვარელთან არც სექსი-იახტის მყუდრო კაიუტის დივანზე დაჯდება, როდემანტიკულად ნაზი საუბრისათვის.

ოთარ იოსელიანმა თავისუფალი სექსი-იახტის სიმბოლოდ საფრანკეთის სახელმწიფო დროშა გვაჩვენა, ცის კაბადონზე სიონაზად რომ აფრიალებს, ხოლო ზანგი დარაჯი მორჩილად ელის ქირის გასამრჯელოს, რომ შემდეგ ეროვნული დროშის ადგილსამყოფელი დაარეგულიროს.

ბიზნეს-სექსუალური წყვილის ურთიერთობას პრელუდიად არ უძღვის სულიერე-

ბა, მათ ცხოვრების გეზად საქმე აირჩიეს, დაკარგეს სიყვარულის უნარი, ოცნება, ილუზია ცისკენ რომ ააფრენს ადამიანს, ღვთიურ გრძობას აღუძრავს და თავისუფლებას მიაჩივებს. ფილმის პერსონაჟები უღმერთონი არიან, მათ ფული გააღმერთეს და სულიერება უარყვეს. ტიპიურ ბურჟუას არ ძალუძს ფულის მომტანი ბიზნესისაგან თავის დაღწევა, რადგან შეყვარებული ადამიანის ოცნება საქმეს მოაცდენს — სიმდიდრეს დააკარგვინებს; იგი ფულის მონაა, მონობა კი, ცოდვია.

ფულისა და გამდიდრების მძაფრი ჟინით შეპყრობილი ბურჟუები ყოველნაირ მდაბიურ საქციელს სზადიან, მატერიალურად ბრწყინვალენი — სულით ბერწნი არიან. მათ მიღმა რჩება ის ჭეშმარიტება, რომ თავისუფალი ადამიანი სულიერი მიზანსწრაფვის განმასახიერებელია, ხოლო მატერიალური სიმდიდრის შექმნის თვითმიზნობა სულიერების უკუმაჩვენებელია... ისინი გაუცხოებულნი, თვითგანსვენებულნი სულიერი ბანკოტები არიან, რადგან ფული მატერიალური ერთეულია და იგი ვერასდროს შეცვლის ადამიანის სულიერი მრწამსის თავისუფლებას.

სწორედ სულიერი ძალის უქონლობის გამო ბურჟუები ძალაუფლების მოპოვებას ფილისტერთა წრეში თვალისმოშპრელი მდიდრული ბრწყინვალეობით ცდილობენ. მათ მხედველობიდან გამოჩნათ რომ დიდძალი მატერიალურ-ნივთიერი ქონებით თვითონვე ექცევიან ტყვეობაში, წრეშეკრულნი, ბრწყვიალა ალყაში მომწყვდევულნი.

მხატვრული დეტალის დიდოსტატი — ოთარ იოსელიანი განსაკუთრებულად წარმოაჩენს საბავშვო სათამაშოს — მოძრავ წრიულ ავტომატურ მატარებელს ჯერ ბავშვის, ხოლო შემდეგ ლოთი მამის ოთახში. და ეს განუწყვეტელი წრიულობა ამ ოჯახის წრეშეკრულობას, ერთიადიგივე ალყაში მყოფი ბურჟუების დატყვევებას ნიშნავს. მაგრამ მამა (მის როლს თვით ოთარ იოსელიანი ასრულებს) ამ ალყას გაარღვევს და თავისუფლებას ბუნების წიაღში მოიპოვებს. იგი უდრტინველად ტოვებს ძვირფასი ნივთებით გადატვირთულ სასახლეს, საჯინბოს, აუზს, სადაც ცოლი და მისი ბიზნეს-პარტნიორი ჭყუმპალობენ,

მერე კი ამავე აუზთან შეკრებილ სტუმრებს მსახურები კოქტეილით რომ უმასპინძლებიან და იალქნიანი წვეწვევითა ზღვაში გასული, თავის კლოზარ ამხანაგთან ერთად სიმღერით გაუყვება გზას. იგი თავისუფალი ადამიანია, რომელმაც გაარღვია ეს რკალი და ლანდშაფტის უკიდუგანო სილამაზეს შეუერთდა, ბედნიერებას იგი ბუნების წიაღში ეძებს.

ადამიანს მოწყენილობა ეუფლება საკუთარი მიზანსწრაფვის განუხორციელებლობის გამო, იგი გაუცხოებულია, ანუ თვითგანსვენებულია და ხშირად არსებული მდგომარეობიდან გაქცევის ცდილობს. ოთარ იოსელიანის პერსონაჟის, ანუ ოჯახის მამის პირველი „გაქცევა“ იყო თრობა. ღვინო (რომელიც მისი სასახლის უშველებელ მარანში დიდი რაოდენობით მოიპოვება), მას დროებით აშორებს ბურჟუაზიული ყალბი საქმიანობისაგან, მაგრამ ეს ხანმოკლე განტყვევა საკმარისი არ აღმოჩნდა ადამიანის თავისუფლების მოსაპოვებლად.

ბურჟუაზიული ტყვეობიდან გაქცევის ცდილობს ამ ოჯახის უფროსი ვაჟიც (მსახ. ნიკო ტარიელაშვილი). მისი პირველი პროტესტია გაურკვეველი ქიმიური ცდის შედეგად შემთხვევითი თუ მიზანდასახული აფეთქება, ხმაურითა და ზოლით რომ აავსო საკუთარი ოთახი... (ესეც ოთარ იოსელიანის მიერ მოფიქრებული მეტაფორაა, რომლის ქვეტექსტი ყმაწვილის წინააღმდეგობად აღიქმება).

მილიონერები, როვორც წესი, ძირითადად ქალაქგარეთ ცხოვრობენ, ამიტომაც ვაკე მოტორიანი ნავით მიემგზავრება ხოლმე პარიზს ერთგვარი დამოუკიდებლობის მოსაპოვებლად: იგი ანტიკვარული მალაზიის შემებს წმენდს, კაფეში ჭურჭელს რეცხავს, ან საქონლის გაყინულ ხორცს ტვირთავს, მაგრამ ამგვარი მატერიალური დამოუკიდებლობა სულიერების უკმარისობას არ ავსებს. მას შეუყვარდება კაფეს მეპატრონის ლამაზი ქალიშვილი და ამ შემთხვევითაც გაწვილდება. ნ. ბერდაიევი კი ამბობს: „სიყვარული — თავისუფლებაა“; სწორედ თავისუფლებისკენ მიმავალი ეს გზაც გადაეკეტა ნიკო ტარიელაშვილის პერსონაჟს და მისი სულიერება კვლავ „ტყვეობაში“ დარჩა. საკუთარი სა-

სახლიდან გაქცევის მიზეზით „ბატონიშვილი“ ძირითადად ქუჩის მაცნალებთან შეგობრობს და მათთან ერთად მაღაზიას გაქურდავს, რისთვისაც დააპატიმრებენ. ციხიდან განთავისუფლებული ისევ სახლში დატყვევებას ამჯობინებს და მამის კვალს მიჰყვება — ლოთობას დაიწყებს.

მამის ოთახში ჩაკეტილი, მამის საშინაო ხალათით შემოსილი, ღვინის ჭიქით ხელში დაკუთრებს მექანიკური მატარებლის ტრიალს. ახალგაზრდა ადამიანის წრე კვლავ შეიკრა.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ ბატონების უმცროსი გოგონას ოთახშიც ტრიალებს ავტომატური მატარებელი, განმარტოებულ ბავშვი „მობილურ“ დედას წუთიერად მოჰკრავს ხოლმე თვალს. დედობრივ მზრუნველობას მოკლებულ გოგონას მხოლოდ დაღონებულს ვუმზერთ ფანჯრის მიღმა გაუთავებელი სევდის მომგვრელი წვიმის ფონზე, პატარა გოგონამ ღიმილის უნარი დაკარგა, მას მშობლის სიყვარული წყურბია, მაგრამ უნდა ვივულისებოთ, რომ დედის ბიზნესის ჩარხებისა და მარაბუს გაწვრთნისთვის უფრო მეტი დრო აქვს განკუთვნილი, ვიდრე შვილის აღზრდისათვის.

დედისა და ბავშვის დამოკიდებულების პირველადი სულიერება მათ ურთიერთობაში გამოიხატება. ცნობილია, რომ XIX საუკუნეში, როდესაც განათლების კერები მსხვილ ქალაქებში არსებობდა, ბავშვებს ოჯახიდან წვეტდნენ და ქალაქის პანსიონებში, მოსწავლეთა სადღეღამისო ადგილსამყოფელში აგზავნიდნენ, სადაც ისინი მათთვის უცხო ზედამხედველების პატრონობის ქვეშ იმყოფებოდნენ (საქართველოში კიდევ შეიქმნა სეფელიანი სიმღერა — „მასოვის პირველად, სასწავლებელში წასაყვანდა რომ მომამზადეს“...). XX საუკუნის მოაზროვნეებმა ბავშვის პირველადი გაუცხოება უდედობაში განჭვრიტეს, რადგან უცხო ადამიანი მშობელს ვერ შეცვლის და ბავშვებს ნადრევედ ეუფლებოდათ სიყვარულის, ანუ სულიერი ურთიერთობის უკმარისობა.

სიყვარულში იბადება ტემპარიტება და თავისუფლება. ამგვარ თავისუფლებას ვერ ვხედავთ ფილმში „მშვიდობით, ხმელეთო!“ ეკრანზე ასახული ადამიანები მხოლოდ სა-

მსახურებრივი მოვალეობით და ანგარიშით არიან ურთიერთდამოკიდებულნი.

გარდა შეძლებულთა ცხოვრების ბისა ოთარ იოსელიანის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია უქონელთა და უპოვართა ყოფის ასახვაც. ფილმში — „მშვიდობით, ხმელეთო!“ ვხედავთ კლოშარებს, მაცნალებს, მათხოვრებს, ქურდებს და აგრეთვე ბურჟუაზიული საზოგადოების საშუალო ფენის წარმომადგენლებს: ანტიკვარული მაღაზიის, კაფეების მეპატრონეებს და სხვ.

ყოველი მთვანი ფულის მოპოვებას ცდილობს, ზოგი ყაჩაღური თუ სექსუალური ძალადობით, ზოგი მთხოვრობით და ქურდობით... მაგალითად, ანტიკვარული მაღაზიის მეპატრონე გაზრდილი ცოლს კლავს, რუსი ემიგრანტებისაგან შექმნილი ხატების და აგრეთვე ქონების შესანარჩუნებლად... კლოშარები, რომლებიც ქუჩაში ცხოვრობენ, იქვე ცეცხლზე ამზადებენ საკვებს, თანაც „ბატონიშვილის“ მიერ მორთმეული ღვინით ყელს იკოკლოზინებენ. ისინიც ფულის ძიებაში არიან და სახლის ნანგრევებში აღმოაჩენენ ძველებურ ყუთს, სადაც განძის მაგივრად წერილები ინახებოდა. ხელმოცარულნი თითოეულ ფურცელს წყალს გაატანენ.

ნეორეალისტურ კინოხელოვნებაში უპოვართა მიერ ჩადენილ ქურდობას კერძოდ, ვიტორიო დე სიკას „ველოსიპედების გამტაცებლებში“ — ადამიანთა მიმართ შემწყნარებლური ინტონაცია იგრძნობა. ოთარ იოსელიანის კინონაწარმოებში — „მშვიდობით, ხმელეთო!“ უმუშევრობის პრობლემა არ შეიმჩნევა. და თუ დე სიკას პერსონაჟები იპარავდნენ ველსიპედს, ეს ლუკმაპურისთვის იყო საჭირო, ოთარ იოსელიანის პერსონაჟები გამდიდრებისა და დიდი ფულის მოპოვებისთვის ანტიკუმანურად მოქმედებენ. ფული აქ ერთნაირად გაღმერთებულია ღარიბთა და მდიდართა მიერ (მათ შორის, შედარებით უწყინარნი კლოშარები არიან).

ჩარლი ჩაპლინის ზოგიერთი ბიოგრაფიული აღნიშნავს, რომ რეჟისორი ხელმომჭირნე იყო და თავის ყოფილ ცოლებთან გაყრის დროს ქონებას ხალისით არ უყოფდა მათ, სასამართლოშიც უხდებოდა ფულის შენარჩუნებისთვის ბრძოლა (რადგან კაპი-

ტალისტურ ქვეყნებში ცოლ-ქმრის გაყრისას ქონება ნაწილდება).

ჩაბლნი ფულს ინახავდა, რადგან ხელოვნების დარგებს შორის — კინო ყველაზე ძვირადღირებულია და ფილმის გადაღება დიდძალ ხარჯს მოითხოვს, რეჟისორს ფული შემოქმედებისთვის სჭირდებოდა პროდიუსერის ნება-სურვილისა და ძალდატანებისგან თავდასაღწევად, ხელოვანის თავისუფლების მოსაპოვებლად.

ხოლო შეზღუდული ფსიქოლოგიის ფილისტერი საკუთარი ფუფუნებისთვის მოქმედებს, იგი წრეშეკრულია, მას არ აინტერესებს სხვა ადამიანი, შემოქმედება ან სხვისადმი თანაგრძობა, დახმარება, ქველმოქმედება. იგი თავისი ყოფიერების ნაკუჭშია მოთავსებული. ფილისტერისთვის მიუღებელია ის ცნება, რომ ადამიანის ჭეშმარიტი არსი საკუთარი ყოველდღიური ყოფიერების საზღვრის გარღვევაში, სულიერებისა და ამავე დროს თავისუფლების მოპოვებაშია. „ჭეშმარიტება თავისუფლებას გვანიჭებს, თავისუფლების უარყოფა კი ნიშნავს ჭეშმარიტების უარყოფას“ — ამბობს ნიკოლაი ბერდიაევი.

ფილმში „მშვიდობით, ხმელეთო!“ ოთარ იოსელიანმა თავისი გმირის თავისუფლება ჰპოვა ბუნების წიაღში.

„მონა ვარ მონა ბუნების
ღონე არა მაქვს დავისა“...

ვაჟა-ფშაველამ ამგვარად გამოხატა ქართველი კაცის სიყვარული და დამოკიდებულება ბუნებისადმი. ქართულმა კინოხელოვნებამაც, როგორც ლიტერატურისა და დროის თანამდევმა ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთობას განსაკუთრებულად დიდი ყურადღება მიაპყრო.

ბუნების გასულიერება და მისი არსებობის გათანაბრება ადამიანის სიცოცხლესთან ვაჟა ფშაველამ ერთი საუკუნის წინ ასახა, თითქოს განჭვრიტა ბუნების მომავალი „სიკვდილი“ და ამიტომ უფრო მეტად გაააქტიურა და გააადამიანა ცხოველი და მცენარე, ან პირიქით, ადამიანი გაუთანაბრა ბუნებაში არსებულთ.

ცნობილია, რომ ვაჟა ფშაველა ბუნებას იხილავდა, როგორც სუბიექტს — საკუთარი არსებობის კანონზომიერება და მიმართულება რომ გააჩნია და რომლის სიცოცხლე ადამიანთან მჭიდრო კავშირში მიე-

დინება. „ბუნებას — ამბობს ვაჟა ფშაველა — თავისივე კანონი აქვს კაცთა ცხოვრებისათვის დამყარებული, რომელიც უკანონო დამოკიდებული სხვადასხვა პირობაზე, მიზეზზე“.

ქართველ კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებაში ბუნების და ადამიანის ურთიერთობის ამსახველი მხატვრული თემა, უპირველეს ყოვლისა, ვაჟა ფშაველას შემოქმედებიდან „ვადმოსახლდა“. კერძოდ კი, 1958 წელს, როცა მერაბ კოკოჩაშვილმა, მისთვის კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის („ვკიის“) III კურსის სტუდენტმა, გადაიღო საკურსო ფილმი ვაჟა ფშაველას „ხმელი წიფელი“ მწერლის შემოქმედების ძირითადი მოტივების მიხედვით.

ვაჟა ფშაველას შემოქმედებაში მცენარეული და ცხოველური სამყაროს გადაამიანება მეტაფორულ და სიმბოლურ ხასიათს ამაღლავებს და მისი „ხმელი წიფელი“ ოდესღაც ბრგე და ცხოველმყოფელი, ახლა გამხმარი და მიწაზე დავარდნილია და როცა ფესვიდან პატარა ყლორტი ამოფეთქავს, სამშობლოს მომავლის იმედი ისახება...

„ხმელ წიფელში“ ნათლად იგრძნობა აზროვნების სითამამე. სტუდენტი მერაბ კოკოჩაშვილი ვაჟა ფშაველას მოთხრობის მოტივების გათავისებით საქართველოს მომავალზე, წიფლის უკვდავებასა და აღორძინებაზე ფიქრობდა, აგრეთვე მცენარეული სამყაროს ეკრანზე გასულიერებას ცდილობდა, ხოლო, სადაც სულიერება წარმოჩენილი, იქ სამშობლოც იგულისხმება...

ადამიანი ბუნების არსება და ამიტომაც მისი „ამოკლეჯა“ ამ გარემოდან ბუნების განვითარებისა და მიმართულების საწინააღმდეგო მოვლენად აღიქმება... მეცნიერულ-ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესის შესვეურნი კი ბუნებას შეჰყურებენ, როგორც თავისთავად ობიექტს, „ინერტულ-ინდიფერენტულ მასას“, რომელსაც შინაგანი მიმართულება არ გააჩნია და იგი მოვლენათა ბრმა განვითარებით მიედინება, რომ მისი პირველქმნილი წყობა შემოსევითია — და თავს ასვევენ საკუთარ მიზანსა და ნებას. ცოცხალი ბუნების ე. წ. გარდაქმნის შედეგად ქმნიან „მკვდარ“, ხელოვნურ და ამავე დროს კომფორტაბელურ სამყაროს. ადამიანი თავისდაუნებურად ეტყევა ხელოვნურ გარემოცვაში და



ბუნებისგან მოწყვეტილი მის სიცოცხლესთან უშუალო კონტაქტს კარგავს...

ქართველმა კინემატოგრაფისტებმა ბუნებისა და ტექნიკის ამგვარი ერთიანობა სამიმროებად კანკერითეს, რადგან მათ თვალწინ ეშვებოდათ ბუნების გარდაქმნისა და ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესის მავნე შედეგი, თუმცა იმ სახით არა, როგორც ეს დღეს არის... სამოციან წლებში ბუნების გარდაქმნას ვამბობდით, დღეს კი შესაძლოა ვთქვათ ბუნების სიკვდილი. ამიტომაც, დასაფასებელია სამოციანელების ის წინდახედულება — მათ ეპოქალური პრობლემა ქართული კინოხელოვნების ერთ-ერთ ლიტმოტივად ასახეს.

ფილმი „საპოვნელა“ შეიქმნა 1959 წელს, იმ პერიოდში, როცა ბუნებისა და ტექნიკურ-ინდუსტრიული პროგრესის ურთიერთდამოკიდებულებაზე მოფიქრალი ადამიანი იშვიათობა იყო. სამოციანელების თათბა (უფრო ზუსტად კი, ორმოცდაათიანი წლებიდან), ეკოლოგიურ საკითხებზე ქართულ კინოხელოვნებაში ფიქრობდა ოთარ იოსელიანი და მერაბ კოკოჩაშვილი, აგრეთვე ქართული ფილოსოფიური სკოლის რამდენიმე წარმომადგენელი, მაგრამ ისინი უმცირესობას წარმოადგენდნენ.

ოთარ იოსელიანმა ფილმში აჩვენა მიწის „ტალანტი“, ადამიანს რომ „გადაედება“ და სულიერად აამაღლებს. მისი აზრით, ბუნება ადამიანს შემოქმედებითად მუხტავს და შესაძლებლობას აძლევს შექმნას პოლიფონიური ხალხური სიმღერები, ხუროთმოძღვრებისა და სასწვითი ხელოვნების ნიმუშები.

რეჟისორმა ვასაულდგამულა ბუნება და ეკრანზე იგი აჩვენა, როგორც სუბიექტი, მინდვრის ყვავილები „მღერიან“ ხალხურ მრავალხმიან სიმღერებს.

ეკრანზე ტექნიკური პროგრესის „წარმომადგენელი“ — ტრაქტორი: ქუჭყიანი, უშნო, მორახრახე, რომელიც თავისი მძიმე მუხლუხებით კვლევს მომღერალ მინდვრის ყვავილებს, ხმას აწყვეტინებს; ყრიან მღუღარე შავ კუდრონს და აკებენ მტკიცე ასფალტს. ტრაქტორი მკვლელის სიმბოლოა. ამ მხატვრული სიმბოლოთი გამოხატულია ბუნების განადგურება მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის მომძლავრების გამო.

სამოციანი და სამოცდაათი წლების ქართულ კინოხელოვნებაში ერთ-ერთ ძირითად შემოქმედებით მიმართულებად იქცა ბუნებისა და ადამიანის ურთიერთდამოკიდებულება: „არდადეგები“, „მიხა“, „დიდი მწვანე ველი“ — რეჟ. მ. კოკოჩაშვილი, „პასტორალი“ — რეჟ. ო. იოსელიანი, „თუში მეცხვარე“ რეჟ. ს. ჩხაიძე და სხვა.

ბუნებისა და ინდუსტრიული ცივილიზაციის დაპირისპირება თვალნათლად გამოჩნდა ფილმში — „დიდი მწვანე ველი“. კიანოწარმოების მთავარი გმირი — სოსანა — ბუნების გადაგვარების ხარჯზე ცივილიზებული ყოფის ტენდენციების წინააღმდეგეა. მას არ მოწონს ცხოვრების ისეთი გეზი, რომელიც წინა პლანზე კომფორტს წამოსწევს, მას უნდა შეუნარჩუნოს ინტიმური დამოკიდებულება ბუნებასთან, ცხოველებთან. ბუნება მისთვის საკომფორტო საშუალება კი არაა, არამედ უწინარეს ყოვლისა სიცოცხლის უშუალო წყარო, სიცოცხლის იდუმალი ძალებით აღსავსე სილამაზე, რომელსაც იგი მითებისა და ლეგენდების სამყაროში გადაჰყავს.

მაგრამ მოდიან ადამიანები, რომლებიც ორმოებიდან აშვერილ ცეცხლში სილამაზეს კი არ ხედავენ, არამედ სარგებელს, რომლებიც ამ სილამაზესა და იდუმალ მღვღვარებას ანგარიშისა და სარგებლის ინტერესების ქვეშ დააქრობენ და ჩაახშობენ. დიდი მწვანე ველის მღუღარე ხმოვანებას, ბუღლოზნერებისა და ტრაქტორების მქაზე და ერთფეროვანი ხმაური შეცვლის, ყაყაჩოები და მწვანე ბალახი უმოწყალოდ გადაიხრება და მათ მაგივრად რკინის უაბურღილები აიმართება, მდინარე ამტუტდება...

სოსანა კონფლიქტში მოდის თავის გარემოსთან. ამ კონფლიქტში იგი ცივილიზებული ყოფის ტენდენციების წინააღმდეგ პროტესტის მატარებელია. დიდი ლოდი, რომელიც სოსანამ გეოლოგების ბანაკს ჩაუგორა, სახრე, რომლითაც ტრაქტორი „გაღალბა“ სწორედ ინდუსტრიული ცივილიზაციის წინააღმდეგ არის მოქმედი. ცივილიზაცია აქ დაკონკრეტებულია, როგორც კეთილმოწყობაზე, კომფორტზე ზრუნვა.

არსებობს აგრეთვე სოფლისა და ქალაქის ურთიერთობის საკითხის სხვაგვარი დაყენება, როცა იგი უთანაბრდება ე. წ. „ინ-



დუსტრიული ცივილიზაციის“ პრობლემას. ამაჯერად ქალაქის ქვეშ იგულისხმება არა მარტო ცხოვრების კეთილმოწყობის, ტექნიკისა და კომფორტის მაღალი დონე, არამედ ყოველივე ამის მეორე მხარეც: უშუალო კონტაქტისა და ინტიმური დამოკიდებულების დაკარგვა ბუნებასა და სხვა ადამიანებთან, გრძნობების, ემოციების შედარებითი განელება, სიცოცხლის ტონუსის დაქვეითება და სხვა...

ამისგან განსხვავებით სოფლის ქვეშ იგულისხმება კომფორტის მხრივ შედარებითი მოწყობლობა და სიღარიბე, მეორეს მხრივ კი სულიერი სიმდიდრე. უშუალო, ინტიმური კავშირები ადამიანისა ბუნებასთან, ადამიანებთან, გრძნობების, ემოციების ინტენსივობა და სხვა...

ამ შემთხვევაში ავტორის პოზიცია გამონახატება ხოლმე სოფლური ყოფისადმი თავისებურ სიმბათიაში, რაც თავისთავად არ შეიცავს თანამედროვე ცივილიზაციის ხელაღებით უარყოფას. იგი უბრალოდ მოითხოვს მისი განვითარების იმეგვარ „ზომიერ“ გეზს, რომელიც მოახერხებს რაღაცნაირად აღადგინოს და შეინარჩუნოს სოფლური ყოფის დაკარგული უპირატესობანი.

საერთოდ, „ბუნების შეილის“ სახე, გააზრებული კომფორტის იდეის მატარებელ ადამიანებთან დაპირისპირებაში მხოლოდ მაშინაა დამაჯერებელი, როცა იგი მხოლოდ ბუნებისადმი ერთგულ ადამიანად კი არ არის წარმოდგენილი, არამედ სხვა ადამიანისადმი ერთგულებითაც ხასიათდება.

„და იქმნა ნათელი“, ადამიანები ბუნებას მხოლოდ მომხმარებლური ინტერესით არ უკავშირდებიან, ისინი მისადმი უმწიკველოდაც განეწყობიან; ბუნების მშვენიერების უანგარო აღქმისას ადამიანი სულიერად მაღლდება და ორი სიცოცხლის (ადამიანის და ბუნებრივი გარემოს) შერწყმით მისი ცხოვრებისეული თვალსაწიერი ფართოვდება, ადამიანი ბუნებას აცნობიერებს, როგორც სუბიექტს და მისი „შემოქმედებითი შესაძლებლობით“ ტკობისას ხელოვნებისეული შემოქმედებით იმსკვალება. ეს კარვად ჩანს მზის ჩასვლის ეპიზოდში; სოფელელთა საქორწინო, თუ ბავშვის დაბადების რიტუალთან დაკავშირებული სამოსელის დიზაინში, ცეკვასა და სიმღერებში.

ფილმში — „და იქმნა ნათელი“ წვიმის დემრთი ბუნებასთან არის სრულყოფილად გაიგივებული, მაგრამ სოფელელები ქალაქში გადასახლებისთანავე, მტერიან ასფალტზე ჩამოამწყრივებენ წვიმის კერპების ქანდაკებებს და ყიდიან დემრთს, ე. ი. „ყიდიან“ ბუნებას.

ადამიანებს მიდრეკილება გაუჩნდათ ქალაქურად წარმართონ ყოფა და არ ფიქრობენ იმაზე, რომ კარგავენ ცხოვრებისეულ მრავალსახოვნებას. თუ სოფელი ვაქალაქდა, ადამიანის არსებობაც ერთფეროვანი გახდება. რუსთაველს უთქვამს: „ჩვენ, კაცთა მოგვცა ქვეყანა, გვაქვს უთვალავი ფერთათა“; და თუ „უთვალავ ფერებს“ მოაკლდება სოფლის კოლორიტი, იგი არა მარტო გარეგნულად გაღარიბდება და გაუფერულდება, არამედ დაიკარგება ის სულიერება და შემოქმედება, რომელსაც ბუნება ასაზრდოებს, ბუნების როლი, როგორც ადამიანის სულიერი შთამაგონებლისა, გაქრება. ყველასათვის ცნობილია, თურა დიდ ფუნქციას ასრულებს ბუნება ადამიანის ესთეტიკური და კულტურული განვითარების თვალსაზრისით, ელემენტარულ სასიცოცხლო ფუნქციაზე რომ არაფერი ვთქვათ... ვაჟა ფშაველა ამბობს: „თვით ბუნებასთან მეტრძოლი მიწის მუშა, ბეგრნაირად მისგან შემინებული და დაჩაგრული, დაქანცულ-დაღალული, სიამოვნებით გადავალვით თვალს ახლად ამოსულ იას, გამზინებულს ტყეს, უხარინა, რომ ზაფხული მოდის“.

ფილმში — „მშვიდობით, ხმელეთო!“ ოთარ იოსელიანის პერსონაჟი სწორედ ჭეშმარიტებისა და თავისუფლების მოსაზრებლად მიემართება თავისი იალქნიანი ნაკითხვის უკიდევანო სიერცეში. გაქცევა ეს? და სახლ-კარის დაკარგვა თავისი ურიცხვი სიმდიდრითა და ჯილბაბით? არა, ეს უფრო ბურჟუაზიული სიყალბის უარყოფა და მის მიმართ გამოსატული პროტესტია. ფულის მონობისგან თავის დაღწევა და სულიერი თავისუფლების მოპოვება. ოთარ იოსელიანის გმირი თავისუფალი ადამიანია — იგი ხსნას ბუნებაში ხედავს. ბუნებისაკენ! ეს არის მისი სულიერი მოწოდება.

როშისორი, რომელსაც მსახიობი უყვარდა

(გიორგი ტოვსტონოგოვის ქართული სტუდენტები
თავიანთ ოსტატს იხსენებენ)

თეატრმცოდნე მიხეილ სიღლინმა ინტერვიუ ჩამოართვა გიორგი ტოვსტონოგოვის სამ მოწაფეს, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორს ნათელა ურუშაძეს, საქართველოს სახალხო არტისტს ვიორგი გუგუშვილს და საქართველოს თეატრის მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარეს, თეატრისა და კინოს ინსტიტუტის რექტორს გივლორთიფანიძეს. ეს ინტერვიუ დაიბეჭდა „ნეპაფისიშია ვაზეტას“ დამატებაში „კულისები“ (№ 17, 29 დეკემბერი) (ჩვენის მხრივ ამ ინტერვიუს დაურთეთ რეჟისორების აკაკი ფგალიშვილისა და სანდრო მრევიჭვილის მოგონებები).

ერცედ ინტერვიუს მ. სიღლინმა წარუშედეგარა პატარა წინასიტყვაობა, სადაც ნათქვამია, რომ გიორგი ტოვსტონოგოვი ერთ-ერთი იმ ფიგურათაგანია, რომელიც ქართულ და რუსულ კულტურას აკავშირებს. თბილისის ერთ-ერთ ქუჩაზე მდგარ სახლზე, სადაც ოსტატი 1946 წლამდე ცხოვრობდა, დადგმულია მემორიალური დაფა, ხოლო ქუჩას მისი სახელი ეწოდება. ყოფილი სსრკ-ს ტერიტორიის მეორე ბოლოს კი, პეტერბურგში, დიდი დრამატული თეატრი მის სახელს ატარებს. გ. ტოვსტონოგოვი დაიბადა თბილისში, 1915 წელს. მომავალი რეჟისორის დედა ქართველი იყო, მამა — რუსი. მშვენივრად იცოდა ქართული და შესანიშნავად კითხულობდა გრიგოლ ორბელიანისა და ნიკოლოზ ბარათაშვილის ლექსებს, როგორც ქართულად, ასევე რუსულად.

გ. ტოვსტონოგოვმა მუშაობა თბილისში დაიწყო. როგორც პედაგოგი და რეჟისორი მუშაობდა თეატრალურ ინსტიტუტში და გრიბოედოვის სახელობის რუსულ თეატრში. მის აღზრდილთა შორის ქართული თეატრის უფალსაჩინოესი მოღვაწენი არიან. (რედ.).

გ. ტოვსტონოგოვმა მუშაობა თბილისში დაიწყო. როგორც პედაგოგი და რეჟისორი მუშაობდა თეატრალურ ინსტიტუტში და გრიბოედოვის სახელობის რუსულ თეატრში. მის აღზრდილთა შორის ქართული თეატრის უფალსაჩინოესი მოღვაწენი არიან. (რედ.).

მიხეილ სიღლინი. ქალბატონო ნათელა, თქვენ მიხეილ თუმანიშვილთან ერთად სწავლობდით ტოვსტონოგოვთან?

ნათელა ურუშაძე. არა, მე უფრო ადრე ვსწავლობდი. მიხეილი დიდხანს იყო ომში.

მ. ს. მაგრამ ინსტიტუტში ერთდროულად აღმოჩნდით.

ნ. უ. მე სამსახიობო ფაკულტეტზე ვსწავლობდი, მიხეილი — სარეჟისოროზე, მე — მეოთხე კურსზე, იგი — პირველზე. მაგრამ იგი ტოვსტონოგოვმა ასისტენტად აიყვანა, ასე რომ, ჩვენ ერთად ვმუშაობდით.

მ. ს. თუ ვახსოვთ როგორ გაიცანით ტოვსტონოგოვი და როგორი იყო მისი პირველი გაკვეთილი?

ნ. უ. ჩვენ სწავლა დავიწყეთ დიმიტრი ალექსიძის კლასში და მასთან ორი წელი ვმეცადინეობდით. მესამე კურსზე, პროგრამის მიხედვით, სპექტაკლი უნდა გვეთამაშა, მაგრამ ალექსიძეს ჩვენთან მუშაობის დრო არ ჰქონდა, ხოლო ტოვსტონოგოვი სწორედ ამ დროს თავისუფალი იყო და ჩვე-

ნი ჯგუფი მას გადასცეს. დღევანდელი დღესაც მასსოვს როგორ შემოიჭრა იგი აუდიტორიაში (მშვიდად სიარული საერთოდ არ შეეძლო) და თვალის ერთი მოქნივით გადმოგვხედა ყველას. „იცით კია, თუ რა არის თეატრი?“ მესამე კურსელებს, რასაკვირველია, გვევონა, რომ ვიცოდით, მაგრამ კითხვა იმგვარად იყო დასმული, რომ ყველანი გაეშტერდით... შემდეგ კურსში დავუკარით. მხოლოდ დიდი ხნის შემდეგ მივხვდი, რომ ეს იყო ტოვსტონოგოვის სერსი. ტოვსტონოგოვი ალაპარაკდა იმაზე თუ რა არის თეატრი.

ვისაც არასოდეს მოუსმენია ტოვსტონოგოვისათვის, როცა ის თეატრზე ლაპარაკობდა, იგი ვერც მიხვდება თუ რა იყო ეს! დაირეკა გამოსასვლელი ზარი, შემდეგ შესვლის ზარი, შემდეგ და შემდეგ... არაფერი დაძრულა ადკლიდან. ბოლოს, ტოვსტონოგოვი გავიდა აუდიტორიიდან და დავრჩით ჩვენ, მასზე სამუდამოდ შეყვარებულნი. იგი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, პა-

ტივისცემასთან სიყვარულს აღძრავდა. ურთიერთობისას ძალზე უბრალო იყო, მაგრამ ყოველთვის ინარჩუნებდა დისტანციას, დიდი ბედნიერებაა, როცა ასეთი მასწავლებელი გყავს.

მ. ს. გიორგი, თქვენ როგორ გაეცანით ტოვსტონოვოს?

გ. გ. ჩემი მასწავლებელი ოსტატობაში დიმიტრი ალექსიძე იყო და მეოთხე კურსამდე ჩვენი ხელმძღვანელი იყო. ასე რომ, ძირითადად მე მასთან ვსწავლობდი. იმის პერიოდი იდგა, მამაკაცების უმრავლესობა ჯარში იყო გაწვეული. ჯგუფშიც ორი ბიჭი ვიყავით, დანარჩენები — გოგოები... ამ დროს რეჟისორმა სპექტაკლი უნდა დადგას. ერთ საღამოზე ილია ჭავჭავაძის ლექსი უნდა წამკეთება. ველავდი, ვიყავი დაძაბული და იმის თავი აღარ მქონდა მეფიქრა, თუ ვინ იჯდა დარბაზში. სიბნელეში ვერ გავარჩიე და, თურმე ტოვსტონოვოს მოუსმენია ჩემი კითხვა. მეორე დღეს, კვლავ რეპეტიციას გავდიოდი სცენაზე, ისე ჩემთვის, მარტოდმარტო. უცებ კარი გაიღო, შემოვიდა ტოვსტონოვოვი და მითხრა, გიორგი, სპექტაკლში მინდა დაგაკავო. თანახმა ხართ? — „რასაკვირველია“ — ვუპასუხე. პოლიციელის როლი იყო პირველი, რომელიც მე ვითამაშე ბრუშტინის პიესაში „ცისფერი და ვარდისფერი“. პატარა, ეპიზოდური როლი იყო. ამის შემდეგ დაიწყო, რაც დაიწყო. ინსტიტუტში დადგმულ ყველა მის პიესაში მთავარ გმირებს ვთამაშობდი, ჯერ „დრო და კონვეის ოჯახი“, შემდეგ „სასტუმროს დიასახლისი“ რიზაფრატას როლი, ხოლო გამოსაშვებ კურსზე ვამზადებდი ოსტროვსკის პიესას „ზოგჯერ ბრძანის შეცდმა“... და ტოვსტონოვოვმა მე გლუმოვის როლი მაჩუქა... ეს იყო გრანდიოზული, დიდებული, დაუნიწყარი სკოლა. შემდეგ იგი მოსკოვს გაემგზავრა და ჩვენი გზები გაიყო. 25 წლის შემდეგ კი, 1965 წელს იგი დაბრუნდა თბილისში. მაქსიმ გორკის საიუბილეო დღეები იყო და რუსთაველის თეატრის სცენაზე გაიმეორა თავისი სპექტაკლი „მდაბიონი“, რომელიც დიდ დრამატულ თეატრში მქონდა დადგმული. ადრე მის სპექტაკლში მე ვთამაშობდი ნილს, აქ კი — ბესემენოვს.

მ. ს. ისე გამოდის, რომ ერთსადაიმაც სპექტაკლში ორი როლი ითამაშეთ?

გ. გ. დიდი ბედნიერება მხვდა წილად, საქართველოში, სხვა ქართველ მასწავლებელთან შედარებით მე ტოვსტონოვოვს სპექტაკლებში ყველაზე მეტი როლი შევასრულე. განმეორებით ვიტყვი — ეს დიდებული სკოლა იყო, რადგან იგი ყოველთვის გვაძლევდა იმის შესაძლებლობას, რომ ჩვენ თვითონ ამოგვეცნო როლის არსი და პერსპექტივა, მისი ამოცანა, თვით ყველაზე მცირე, ეპიზოდურ როლებშიც კი. და თუკი ჩვენ თავად ზუსტად განვსაზღვრავდით ყოველივეს, იგი გვეტყოდა ხოლმე — ორმოცდაათი პროცენტით როლი გაკეთებული ვაქვს, ახლა მიდი — განახორციელე ბოლომდეო. კი არ გვერეოდა მუშაობის პროცესში, არამედ გვეხმარებოდა და მხოლოდ იშვიათად თუ გვიჩვენებდა თუ როგორ უნდა გვეთამაშა ესა თუ ის სცენა.

მ. ს. სამწუხაროდ, ბევრი ამბობდა — ტოვსტონოვოვი ტირანი იყოო.

გ. გ. რასაკვირველია, ძლიერი პიროვნება იყო. ვერ ითმენდა საქმისადმი სულ ოღნავ ზერელე დამოკიდებულებასაც კი მასთან დავგვიანება, ტექსტის არცოდნა, რეპეტიციაზე მოუზმადებელი მისვლა გამოირიცხული იყო. მინდა გავიხსენო ერთი შემთხვევა, თავისებურად ისტორიული მოვლენა. ჩვენს თეატრში იყო ელისაბედ ჩერქეზიშვილი, უკვე კარგა ხანშიშესული ქალბატონი, რომელიც თამაშობდა...

მ. ს. რევოლუციამდე, მე-19 საუკუნის და მე-20 ს-ის დასაწყისში.

გ. გ. დიახ. მაშინ იგი 80 წლისა იყო. ქართულ თავსაბურავს ატარებდა — ჩისტოკოპს. და აი, ქალბატონმა ელისაბედმა შემოგვთავაზა უკანასკნელი კურსის სტუდენტებს, მოდიეთ დავდგათო...

მ. ს. ...ვოდევილი „ჯერ დაიხოცნენ, მერე იქორწინეს“.

გ. გ. დიახ, სწორედ ევ ვოდევილი იყო. ბატონი გიორგი მეუბნება: „გოგიკო, უნდა გაიკო, ეს სწორდება მას, მიეცით ცოტაოდენი ფულის შოვნის მანძი. მაშინ პროდუქტებით იძლეოდნენ გასამრჯელოს. ტოვსტონოვოვმა მოგვამზადებინა ეს ვოდევილი და 19-20 წლის სტუდენტები 80 წლის მსახიობთან ერთად ვთამაშობდით. ტოვსტონოვოვი გვეუბნებოდა: „შეხედეთ, როგორი პასუხისმგებლობით ემზადება სპექტაკლი“.

ტაკლისათვის, მისთვის ერთია — სივანზე ითამაშებს თუ მოედანზე, მისთვის სცენაზე გამოსვლა — წმინდათაწმინდა აქტია! მართლაც, საოცრება იყო პირდაპირ. მას ხომ არავითარი სკოლა არ ჰქონდა გავლილი. მაშინ ხომ მსახიობები სცენისმოყვარენი იყვნენ და მხოლოდ შემდეგ ხდებოდნენ პროფესიონალები.

წარმოგიდგინათ? — ჩვენ ვთამაშობდით აივანზე, სოფელში. ზილეთებს ვყიდვდით და მოღარედ თავად ტოვსტონოვოვი იყო. შესანიშნავად ასრულებდა მოღარის როლს. ხან ქართულად, ხან რუსულად ამბობდა „ყველა ზილეთი გაყიდულია“.

ნ. უ. ძალიან კარგად ლაპარაკობდა ქართულად.

გ. გ. ელისაბედი ავტობუსის გაჩერებაზე გარდაიცვალა, როცა პროვინციაში მიდიოდა ვასვლითი სპექტაკლის სათამაშოდ.

მ. ს. მანც, ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება რა იყო ტოვსტონოვოვთან მუშაობისას?

გ. გ. ყველაზე ძლიერი იყო, მე ასე ვფიქრობ „მდაბიონი“. ეს პიესა მან პირველად თეატრალურ ინსტიტუტში დადგა. ძალზე საინტერესო და საპასუხისმგებლო იყო ჩვენთვის გორკის ამ პიესასზე მუშაობა — მისი ყოველი როლი თვალმარგალიტია მსახიობისათვის. ნილის როლს ვასრულებდი, როგორც გითხარი. მე ცხოვრებაში უფრო რბილი ვარ, პიესის გმირი კი უხეში უნდა იყოს. ტოვსტონოვოვი ჩემს გარდაქმნას ცდილობდა, მეუბნებოდა „ცოტა უფრო უხეში ხასიათი ითამაშე, შენ მიღიხარ პროლეტარებთან, მომავალი — შენია!“ როცა მან ეს პიესა დიდ დრამატულ თეატრში დადგა, იქ ნილი უფრო თავხედი იყო, იმიტომ რომ სხვანაირი ქვეტექსტი მოქმედნეს როლისათვის.

დიდი ხნის წინ, თითქმის ნახევარი საუკუნის წინ იყო ეს ყოველივე. მაგრამ ეს იყო სასწაულმოქმედი რეპეტიციები, მიუხედავად იმისა, რომ იყო ომი, შიმშილი, ევაკუაცია, რიგები პურზე და ნავთზე. ბედი მქონია, რომ ცხოვრებაში ასეთ გენიოსს შევხვდი. შემდგომ, როცა უკვე რუსთაველის თეატრში ვიყავი, ვითამაშე გლუმოვის როლი, რომელიც ტოვსტონოვოვთან მოვაზადე. ისიც უნდა ითქვას, რაც ერთობ მნიშვნელოვანია: გიორგი ტოვსტონო-

ვოვის სპექტაკლებზე ინსტიტუტში მთელი ინტელიგენცია იყრიდა თავს.

მ. ს. იდოლოგიური პრობლემები არ წამოჭრილა, ხომ ვიცით რა იყო.

გ. გ. თავდაპირველად, არა. მაგრამ მომდევნო წლებში, როცა მე უკვე რუსთაველის თეატრში ვმუშაობდი, პრობლემებმა იჩინეს თავი, რადგან სცენაზე იგრძნობოდა მთავრობისა და სისტემის წინააღმდეგ მიმართული გადაკრები. სწორედ ამისთვის გვაზადებდა ტოვსტონოვოვი. იგი ჩვენთან მოითხოვდა, რომ გველაპარაკა სიმართლე, ხოლო როლის არსი წარმოგვეჩინა ძალიან მაღალ მხატვრულ დონეზე. ეს მოახდენსო უფრო ძლიერ შთაბეჭდილებას მაყურებელზე, რომელიც ყველაფერს ამას დამახსოვრებს, რათა ჩაფიქრდეს სპექტაკლის შემდეგ, იცნოს ან თანაუგრძნოს ვმირს. ჩაფიქრებული მაყურებელი კი ჩვენი მოკავშირეა.

მ. ს. თქვენი ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება როგორიღა?

ნ. უ. შევნიშნე, რომ ტოვსტონოვოვს აინტერესებდა არა მარტო მსახიობის ნიჭი და შესაძლებლობანი, არამედ ცდილობდა მისი პიროვნული თვისებების წვდომას. სწორედ ამ კუთხით უნდა დაეხმარო მსახიობს. ერთ მაგალითს მოვიყვან. ჩვენთან სწავლობდა ერთი გოგონა, რომელსაც ბუნებისაგან ცოტა შეოვანებული რეპეტიცი ჰქონდა, ცოიან ზედმოხდა ნათქვამს. ზანი ვიორგი მიხვდა, რომ იმგვარად უნდა მიხმარებოდა ამ სტუდენტს, რომ მასში რაღაც უმაღლესი ანთეპულიყო და ყოველთვის მკვეთრ სახასიათო როლებს აძლევდა. მრავალ პედაგოგთან განსხვავებით, ტოვსტონოვოვს ნებისმიერი პიროვნება აინტერესებდა, ნებისმიერი მასშტაბის ადამიანი, განსაკუთრებით ის, რაც „შვიგნიდან“ განსაზღვრავს ხასიათს. ადამიანის ბუნების აღმძვრელი იმპულსები ყოველთვის შედიოდა მისი ინტერესების არეალში.

როგორც ითქვა „ბღტ“-ში და რუსთაველის თეატრში მან დადგა „მდაბიონი“. ამგვარად, ჩვენ მოგვეცა იმის შესაძლებლობა დაგვარებოდით მის რეპეტიციებს და აგვეწონ-დაგვეწონა თუ როგორია იგი, ჩვენი მასწავლებელი, რომელმაც მსოფლიო სახელი მოიხვეჭა? ისევ ისეთივე აღ-

მოჩნდა. იგი არასოდეს არაფერს არ აკეთებდა მსახიობის მაგივრად. იგი ქმნიდა მსახიობთან ერთად. სწორედ ესაა ყველაზე მთავარი, როგორც რეჟისორის, ასევე მსახიობის ზრდისათვის. ზმირად ხდება ხოლმე, რომ ნიჭიერად მოფიქრებულ რეჟისორულ ხერხებს მსახიობებს თავს მოახვევენ, ამიტომაცაა, რომ მსახიობი ვეღარ იზრდება. როგორც ჩანს, კანონზომიერი, თუმცა, გულსატყენი რამ მოხდა — რეჟისორის თეატრი რეჟისორის თეატრად იქცა. ამ ერთმა შეცვლილმა ასომ პრინციპში ყველაფერი შეცვალა — მსახიობი რეჟისორისაგან საშინლად დამოკიდებული გახდა. თუ ეს პროცესი დიდხანს გაგრძელდა, მაშინ ძალზე დაეცემა მსახიობის ოსტატობის დონე, აღარ იქნება ანსამბლი, ხელში შეგვრჩება მოჩვენებითი ანსამბლურობა. ანსამბლი — ორკესტრია, სადაც ყოველი ინსტრუმენტი უნდა იყოს დამოუკიდებელი, მაღალ დონეზე აყვანილი. ამიტომ ყოველთვის მაოცებდა, რომ ასე დიდხანს იყო „ბღტ“ ფორმაში. როგორც ჩანს, ეს დიდი ნიჭიერება იმთავითვე განსაზღვრული იყო საკუთარი თეატრალური მსოფლმხედველობით.

თუკი თეატრი დრამატურგის გარეშე არ არსებობს, მასწავლამე, არ შეიძლება ერთნაირად დაიდგას შექსპირი და გოლკოვნი. ყველას უნდა მოუხანხო გასაღები. ყველა გასაღები როდი აღებს ყველა ციხესიმაგრეს, რომელიც ვერ აღებს, იგი იმსხვრევა კიდეც. ვანა ასე არაა? ახლა რაც შეეხება სიყვარულს მსახიობისადმი — ეს იყო განსაკუთრებული, პიროვნული სიყვარული ტოვსტონოვოვისა იმგვარი ნიჭის მიმართ, როცა ადამიანს თავის თავიდან შეუძლია ქმნადობა და არა თიხიდან, ბრინჯაოდან თუ ზეთის საღებავებიდან. ეს ნიჭიერება იყო მისთვის ამოსაცნობი, მიმზიდველი, იდუმალი და, როგორც ყოველი იდუმალე — უსასრულო. დიახ, მას მსახიობი თავისებურად უყვარდა და ყველაფერს მას უმორჩილებდა, რადგან მიაჩნდა, რომ თეატრი ცოცხალი შემოქმედებაა და სწორედ ეს განასხვავებს მას სხვა ხელოვნებისაგან, ხელო ვინ ქმნის ამ ცოცხალ შემოქმედებას? — მსახიობი!

მ. ს. ბატონო გივა, ხომ არ გვიამბობთ როგორ გაიცანით ტოვსტონოვოვი?

გ. ლ. მე მისი სტუდენტი ვიყავი 1944 წელს სარეჟისორო ფაკულტეტზე უბარტნი დი — 56 წელი ვასულა, დემერთოვი ჩემი გაფიქრებაც კი საშინელია! ჩემს ჯგუფში სწავლობდა მიხეილ თუმანიშვილი. იგი ფრონტიდან დაბრუნებული, დაპრილი იყო, ჩვენზე ასე რვა-ცხრა წლით უფროსი და აი, ჩვენ ტოვსტონოვოვის ჯგუფში მოხვედით, მაშინ იგი 28-29 წლისა თუ იქნებოდა. ჩემი აზრით, იგი იყო გამაოგნებელი ოსტატი, უკვე ჩამოყალიბებული პედაგოგი, აზროვნების თავისი სისტემით. რასაკვირველია, ტოვსტონოვოვის სწავლება ეყრდნობოდა „სტანისლავსკის სისტემას“, სამხატვრო თეატრის პრაქტიკას. მიუხედავად იმისა, რომ ტოვსტონოვოვი არ იყო სტანისლავსკის პირდაპირი მოწაფე — იგი მისი მოწაფეების მოწაფე იყო — მე იშვიათად შემხვედრია ადამიანი, რომელმაც ასე იცოდა „სისტემა“, სტანისლავსკის მეთოდი. თუმცა, მოსკოვში წარუშლელი შთაბეჭდილება დასტოვა იმ კურსმა, რომელიც მე ტოვსტონოვოვთან გავიარე. გარდა ამისა, ტოვსტონოვოვმა შეასრულა უზარმაზარი როლი ქართული პროფესიული თეატრის მეთოდის ფორმირებაში იმიტომ, რომ მისმა მოწაფეებმა მთელ საქართველოს მოფინეს ეს სწავლება და აღზარდეს მსახიობთა და რეჟისორთა ახალი თაობები. ის ამბავი, რომ მიხეილ თუმანიშვილმა აღზარდა ორი ისეთი რეჟისორი, როგორებიცაა რობერტ სტურუა და თემურ ჩხეიძე, უკვე მტყველებს იმ ნაყოფიერ გავლენაზე, რომელიც მანეტრომ მოახდინა ქართულ თეატრზე. ჩამოყალიბდა აქტიორული ხელოვნების ახალი მანერა, ახალი აზროვნება და, მე როგორც კი ფეხი შეედეგი თეატრალური ინსტიტუტის კაბინეტში, ვითარცა რექტორმა, პირველი, რაც გავაკეთე, ის იყო, რომ ტოვსტონოვოვის პორტრეტი ჩამოეკიდე!

მ. ს. მასთან თქვენი პირველი შეხვედრის შესახებ გვიამბეთ!

გ. ლ. პირველი შთაბეჭდილება ის იყო, რომ ეს ახალგაზრდა კაცი უკვე ბრძენი იყო. მანამდე თეატრში მანცდამანც ბევრი ნამუშევარი არ ჰქონდა, სპექტაკლებს დგამდა გრიბოედოვისა და რუსული მოზარდის სცენებზე, მაგრამ იგი უკვე ჩამოყალიბებული პიროვნება იყო — როგორც

რეისორი და როგორც ჰედაგოგი. როცა ტოვსტონოვოვი 1947 წელს გადავიდა მოსკოვში, უცნაური ისტორია დატრიალდა. იგი აბსოლუტურ სიცარიელეში აღმოჩნდა — არაფერი მას არ ჰქონდა. დიდი ხნის მანძილზე ცდილობდა მოეპოვებინა რეისორის ადგილი მოსკოვის „მოძრავ თეატრში“. წარმოვიდგენით? ეს დაემართა ტოვსტონოვოვს! და იგი აქ ვერ მოეწყო თვით მორიგი რეისორის თანამდებობაზე. ამ დროს უკვე მოსკოვში ვსწავლობდი და ცხადია, ვხედებოდი მას. გრიბოედოვის სახ. თეატრის ყოფილი დირექტორი კონსტანტინე შან-აზიზოვი მაშინ იყო ცენტრალური საბავშვო თეატრის დირექტორი და თბილისიდან იცნობდა ტოვსტონოვოვს. აი, ამ კაცმა მიიწვია იგი ერთ დადგმაზე, ისევე ჩვენი თბილისელი მიხეძმარა ტოვსტონოვოვს. შან-აზიზოვი ძალიან თვალსაჩინო თეატრალური მოღვაწე იყო, ნამდვილი თეატრალური მკვლევარი, ჭეშმარიტი დირექტორი. ტოვსტონოვოვმა ამ თეატრში ორი სპექტაკლი დადგა, რომლებმაც უცებ „გაიფიქრეს“. მაშინ დაიბადა იდეა მისი მიწვევისა ლენინგრადში „ლენინური კომკავშირის თეატრში“. იგი გადავიდა ამ ქალაქში და რამდენიმე წელიწადი იმუშავა ამ თეატრის მთავარ რეისორად. სწორადად მოიპოვა უზარმაზარი ავტორიტეტი. ასე რომ არ ყოფილიყო, არ მიიწვევდნენ ძალიან დიდი თეატრის ანდრეს მს.ტვრულ ხელმძღვანელად. ამიტომაც ვლიქრობ, რომ ტოვსტონოვოვის ბედწარმართა ზწორედ ისე, როგორც ამას მისი ცოდნა და პრაქტიკა იმსახურებდა. ოცდაცამეტი წლის მანძილზე იგი იყო საბჭოთა თეატრის ლიდერი. მე ვერ ვიგონებ ანალოგიურ შემთხვევას, რომ ერთი თეატრი და ერთი რეისორი უცვლელად ლიდერად ყოფილიყოს ასეთი დროის მანძილზე.

შემდეგ გამოჩნდნენ სხვა საინტერესო ფიგურები — ანატოლი ეფროსი, იური ლუბიმოვი, ოლეგ ეფრემოვი და სხვები... შესანიშნავი რეისორები! მათ ახალი ნაკადი შემოიტანეს საბჭოთა თეატრის განვითარებაში და ამის მიუხედავად უცვლელ ლიდერად კვლავ ტოვსტონოვოვი რჩებოდა თავის შესანიშნავ თეატრთან ერთად. ამის პირველი მიზეზი ის იყო რომ იგი, რო-

გორც რეისორი, ყოველთვის ეყრდნობოდა მსახიობის ხელოვნებას, მას აინტერესებდა ადამიანთა ბედ-იღბალი, ადამიანთა არსი, მისი სული, ანუ როგორც სტანისლავსკი იტყოდა „ადამიანის სული“. ტოვსტონოვოვმა შექმნა განსაცვიფრებელი, განუთმორებელი დასი, სადაც შედიოდნენ ისეთი მსახიობები, როგორებიც იყვნენ და არიან ეფიმ კოპელიანი, სერგეი იურსკი, ევგენი ლებედევი, ვლადისლავ სტრუველი, ტატიანა დარონინა, და რასაკვირველია, კირილ ლავროვი, ამ თეატრის ერთ-ერთი წამყვანი მსახიობი. ამ თეატრმა შექმნა მსოფლიო თეატრალური მნიშვნელობის შედევრები. მიმაჩნია, რომ ტოვსტონოვოვი იყო მსოფლიო თეატრალური ხელოვნების ერთ-ერთი ლიდერი. პარიზში და ლონდონში ტოვსტონოვოვი მიაჩნდათ მეტრად, მაესტროდ და ძალზე სწირად იწვევდნენ დადგმაზე. მან ძალიან ნაყოფიერი, სერიოზული თეატრალური ცხოვრებით იცხოვრა, მაგრამ მაინც ადრე წავიდა ჩვენგან.

მ. ს. რაიმე განსაკუთრებული ეპიზოდი ტოვსტონოვოვთან ურთიერთობისა ხომ არ შემორჩენილა თქვენს მესხიერებაში?

გ. ლ. ინსტიტუტში რომ მივედი, პირველი დავალება, რომელიც მან მოგვცა, იმაში მდგომარეობდა, რომ მოგვეზადებინა სარეისორო გეგმა გოგოლის „რეიზორისა“... ჩვენ მასალა მეცნიერულ დონეზე უნდა შეგვესწავლა. უნდა შეგვესწავლა ეპოქა, მისი ლიტერატურული და პოლიტიკური მიმდინარეობები, სტილები, უანრები, ავტორის განმასხვავებელი ნიშნები. ტოვსტონოვოვი უპირველესად მოითხოვდა იმ მასალის ძალზე სერიოზულ ცოდნას, რომელზედაც უნდა გვემუშავა, ხოლო როცა თვითონ არჩევდა ამ ნაწარმოებებს, გეგონებოდათ მთელი ცხოვრება ამ მწერლის ცხოვრებას შეაღიო — ისე ღრმად სწვდებოდა საკანთა არსს.

ტოვსტონოვოვი რეისორას და მსახიობის ოსტატობას ვეასწავლიდა. ჩემი ცხოვრების ერთი იუმორისტული მოგონება: ეტოუდს ვამზადებდით... აკაკი დვალისვილი თამაშობდა უფროსს, მე — მის ხელქვეითს და უნდა მემლიქნეოდა. როდესაც ეს ეტიუდი ვაჩვენებდით ტოვსტონოვოვს, მან ვვითხრა: „იცო რას გეტყვით, გიგა, არა ჩანს რომ მლიქნელი ხარ“. მე შეგვაპასუხე:

„სწორედ ეს არ უნდა ჩანდეს, იმიტომ რომ თუკი უფროსი შენიშნავს, რომ ვეპირფერები, ეს შეიძლება მას არც კი მოეწონოს. ეს ფაქტზე, შეუმჩნეველად უნდა გაკეთდეს“. არაო „მლიქვნელობა ტლანქი რამეაო. თუ არ გჯერათ ახლავე დაგიმტკიცებთო“. პირველ აუდიტორიაში მეცადინეობას ატარებდა დიდი ქართველი მსახიობი აკაკი ხორავა. სწორედ ამ დროს ვამოვიდა გოლიათი აკაკი — ყველა მისი ნაკვთი სიჯანსაღეს და ენერჯიას ასხივებს. უცებ მიუახლოვდა მას ტოვსტონოგოვი და ეუბნება „ბატონო აკაკი, როგორ გამხდარხართ, რა ცუდად გამოიყურებით! გაუფრთხილდით თქვენს ჯანმრთელობას, იგი მართლ თქვენც კი არა, არამედ მიელ ინსტიტუტს, მთელ სამზოთა თეატრს ეკუთვნის“ — და ა. შ. გავიფიქრე, ნუთუ ხორავა ამას „ჰმამს“. ხორავამ კი მეხვიით დასტეჰა „მართალია, ძალიან ვიღლები, გესმის, ძალიან ბევრს ვემუშაობ“. ტოვსტონოგოვმა თავი ჩემსკენ შემოაბრუნა და თვალი ჩამიკრა — თითქოს მითხრა, ხედავ, ვერ ხვდება კაცი, როცა ემლიქვნელებიან.

მეორე შესანიშნავი ამბავი უკვე პეტერბურგულია. ტოვსტონოგოვს სიგეჰემდე უყვარდა ქართული თეატრი. როცა მასთან თეატრში, კაბინეტში შევედი, ორი პორტრეტი შევნიშნე: სტანისლავსკი და ახმეტელი. ქართველი რეჟისორი ახმეტელი თავის დროზე დააპატიმრეს, ხოლო შემდეგ ვანანდგურეს... იმ დროს ახმეტელის პორტრეტის დაკიდებას ვერავინ ბედავდა, რადგან იგი ხალხის მტრად იყო შერაცხული.

მართლაც, ძალიან უყვარდა ქართული თეატრი, განსაკუთრებით ახმეტელი. იცოდა და გრძობდა ქართულ ლიტერატურას, პოეზიას, განსაკუთრებულად კითხულობდა ქართულ და რუსულ ენებზე — გრიგოლ ორბელიანს, ნიკოლოზ ბარათაშვილს, პასტერნაკის თარგმანით. როგორც თქვენც იცით, დედამისი წმინდა სისხლის ქართველი იყო, თავად კი თბილისის ტიპიური მოქალაქე. ყოველწლიურად ჩამოდოდა საქართველოში, ხანდახან ერთი თვითაც კი. მან ნახა ჩემი სპექტაკლი „მე, ბუბია, ილიკო და ილარიონი“ მარჯანიშვილის თეატრში. აქვე ვიტყვი, ბარემ, რომ როგორც ინსცენირების და დადგმის ავტორმა მე პირველმა აღმოვაჩინე ნოდარ დუმბაძე თეატ-

რისათვის, მაშინ ახალგაზრდა რეჟისორი ვიყავი, ტოვსტონოგოვს სპექტაკლი ძალზე მოეწონა და მითხრა: „აი, ამას ვერცხმუნებ ვილაღ და დავდგამ ჩემთან, ლენინგრადში“. მისეთნაირად შევხედე, უნდა მიმხვდარიყო ქვეტექსტს — თუ ასეა, რატომ მე არ მთავაზობ დადგმას? ფსიქოლოგი იყო. „იცოდა გიგა, შენ შესანიშნავი სპექტაკლი დადგი და ხომ ვიცი, უტყველად გაიმეორებ ამას ჩემს თეატრში. მე არ მინდა გამეორება, ამიტომ მე მას სხვანაირად დავდგამ“. შემდეგ, უცებ: „იცი რას გეტყვი, როცა მოსკოვში იქნები, ძალიან ვთხოვ ლენინგრადში ჩამოხვიდე, მინდა რომ სწორედ შენ წამიკითხო ეს მოთხრობა, ერთი-ერთზე“. მე ვერ გავუხედე მეკითხა „რატომ?“, მან ხომ შესანიშნავად იცოდა ქართული ენა და ქართული ლიტერატურა. რასაკვირველია, ჩავედი მასთან ლენინგრადში, ქართულად წავუკითხე პიესა და მაშინ მივხვდი თუ რაში იყო საქმე — იგი ხარხარებდა, როცა ვკითხულობდი, ხოლო ვკითხულობდი ძალიან კარგად... მივხვდი, რომ მას უნდოდა ინტონაციის მოსმენა, იმ კოლორიტის ბოლომდე, ძირის ძირამდე შეგრძნება, რომელსაც ტექსტში ვერ ამოვიკითხავ.

სიამაყით ვამბობ, რომ ტოვსტონოგოვის მოწაფედ მიმაჩნია ჩემი თავი, არც ერთი მისი პრემიერა არ გამომიტოვებია. ბედნიერები ვიყავით მაშინ, ჩავსხდებოდით თვითმფრინავში, გაფრინდებოდით პეტერში, ეს არავითარ სირთულესთან არ იყო დაკავშირებული. ბილეთის მაქსიმალური ფასი, როგორც მახსოვს, ორმოცი მანეთი იყო, და ყოველთვის ესწრებოდნენ მის სპექტაკლებს ლენინგრადელი ქართველები და ჩამოსულები.

თავისი ძირითადი სპექტაკლები ყოველთვის ჩამოჰქონდა თბილისში. მას არ შეეძლო თბილისში არ ჩამოსულიყო და თავისი სპექტაკლი არ ეჩვენებინა თბილისელებისათვის. ან მთლიანად თეატრი ჩამოდიოდა გასტროლებზე, ანდა ცალკეული სპექტაკლი ჩამოჰქონდა. ასე იყო მავალითად, როცა ჩამოიტანა „ხოლსტომერი ანუ ცხენის ისტორია“ — აბსოლუტური შედეგრი, სადაც ევგენი ლებედევი ცხენს თამაშობდა. საოცარი სანახაობა იყო.

მ. ს. რას ნიშნავს თქვენთვის ტოვსტონოგოვის მოწაფეობა?

გ. ლ. ამ ადამიანმა ჩემი ცხოვრება სულ სხვა, განსაკუთრებული ფერებით გააფერადა. მე მას არასოდეს არ ვბაძავდი. ამას აზრიც არ ჰქონდა. ჩემი აზრით საერთოდ არავის არ უნდა მიბაძო. მაგრამ ყოველთვის განვიცდიდი მისი დიდი თეატრალური აზრის გავლენას, იმიტომ რომ იგი სწორედ მთლიანი პიროვნება იყო, მას ფაქტიურად არ ჰქონია ჩავარდნები... მისი შემოქმედებითი მეთოდი იმდენადაა მეცნიერულად გააზრებული, რომ შემთხვევით არ იყო მისი გამარჯვება და ხანდახან მარცხიც კი, რაც საერთოდ, ყველას ჩვენს რეჟისორებს გამოგვიცდია — რაღაც გამომდის, რაღაც არ გამოდის. მაგრამ რღვორი სპექტაკლიც არ უნდა ყოფილიყო, მას მაინც პროფესიული ოსტატობის მძალი დონე ახასიათებდა.

იგი საინტერესო კაცი იყო, განსაცვივრებული მოსაუბრე, ამბის მომყოლი. ანეკდოტებს აღმერთებდა და შესანიშნავად ყვებოდა კიდევ. დიდი იუმორის კაცი იყო და ასევე კარგად ესმოდა სხვების იუმორიც. სიამაყის გარეშე არ შემოიღია არა ვთქვა, რომ იგი აფასებდა ჩემს იუმორს და ყოველთვის მთხოვდა ხოლმე მეამბნა მისთვის ახალი ქართული ანეკდოტები. ანეკდოტები, კაცმა რომ თქვას, ხომ ჩვენს ცხოვრებას ასახავენ, ლაკმუსის ქაღალდის რაღს ასრულებენ ისინი.

მუდმივი კავშირი მქონდა მასთან ამ წლების მანძილზე, მაგრამ ყოველთვის ვიცავდი დისტანციას, თუმცა ჩემთან თავი ისე ეჭირა, როგორც ტოლს ტოლთან, როგორც მეკობარს, როგორც ახლობელს.

მასთან გატარებული პირველი კურსის მერე, გადავედი მოსკოვის თეატრალურ ინსტიტუტში და მქონდა ყველა უფლება, რომ პირდაპირ მეორე კურსიდან გამეგრძელებინა სწავლა, მაგრამ მე კატეგორიულად მოვითხოვე, რომ პირველ კურსს გადავესვით. ამისხნეს, ეს შეუძლებელიაო, რადგან პირველ კურსზე მხოლოდ გამოცდების შემდეგ ირიცხებიან. საბოლოო საუბრისათვის დამიბარა რექტორმა სტეფან მოკულსკიმ, გაიკეთ, ბოლოსდაბოლოს, თქვენ გამოცდების ჩაბარება მოგიწევთ. „იყოს

ასე, ჩავაბარებ გამოცდებს“ წამოგდა, ვადამკონა სრულიად უცნობი ჰაბუკი და მომმართა „მასასადამე, თქვენ სერიოზულად იყავით ყოფილხართ, რაკი ასეთ რისკზე მიიღხართ, როცა კაცმა არ იცის მოხვდებით თუ არა ინსტიტუტში“. ეს იყო 1945 წელი. თითოეულ ადგილზე 18-19 აბიტურიენტი მოდიოდა და მე ჩავაბარე გამოცდები — გოგოლის „რევიზორის“ რეჟისორული ექსლიპიკაცია და უმაღლესი შეფასება მივიღე. იმდენად დასრულებული იყო ნამუშევარი. ეს მოხდა იმის გამო, რომ ტოვსტონოგოვის ხელში ვიყავი გამოვლილი. შემდეგ წავიკითხე გრიგოლ ორბელიანის ლექსები, რომელსაც როგორც ვთქვი, მშვენივრად კითხულობდა ტოვსტონოგოვი. პირველ კურსზე სწავლისას უკვე თავს ჯგუფის ლიდერად ვგრძნობდი, იმდენად წინ ვიყავი სხვებთან შედარებით. ერთხელ, როგორც ალექსეი პოპოვმა, ჩემმა შესანიშნავმა პედაგოგმა და საბჭოთა თეატრის ღიდმა ოსტატმა, გვითხრა: „სპექტაკლი ერთი ადამიანისათვის უნდა დაიდგასო“. დიახ, ერთე ადამიანისათვის უნდა დაიდგას სპექტაკლი, რას გულისხმობდა, როცა ამას ამბობდა? გულისხმობდა იმას, რომ შენ უნდა გყავდეს ისეთი ადამიანი, რომელსედაც შეამოწმებ შენს ნამუშევარს, იგი შენი კრტიკერიუმ უნდა იყოს. გესმით, რასაც ვამბობ? ეს ბრძნული აზრია, იმიტომ რომ არ შეიძლება მთელი დარბაზის იმედი გქონდეთ, რომ შენი სპექტაკლი ყველას თანაბრად მოეწონება. თუ შენ სპექტაკლს დამა, ან საკუთარ ნაწარმოებს ქმნი და რომელიმე ერთი ადამიანის აზრს ითვალისწინებ, ანგარიშს უწევ მის გემოვნებას და იგი შენთვის არის ავტორიტეტი, მაშინ შენ ყველაზე უმთავრესს ითვალისწინებ.

მერწმუნეთ, ტოვსტონოგოვის სიცოცხლეშივე და მისი სიკვდილის შემდეგაც, მე შინაგანად ყოველთვის მასზე ვარ ორიენტირებული, სულ ამას ვფიქრობ: როგორ შეხედავდა ამას, როგორ აღიქვამდა ამ სპექტაკლს. ასე რომ, მთელი ჩემი ცხოვრება დაკავშირებულია მსოფლიო თეატრალური სტელოვნების ამ ღიად ოსტატთან.

რედაქციისაგან. თბილისში ყოფნისას მიხილ სიდლინმა ვერ შესძლო და ინტერვიუ ვერ ჩამოართვა გიორგი ტო-

ვსტონოგოვის მოწაფეს, ცნობილ რეჟისორსა და საზოგადო მოღვაწეს აკაკი დვალისვილს და რეჟისორს სანდრო მრეველისვილს, რომელიც მთელი ხუთი წლის მანძილზე სწავლობდა ლენინგრადის თეატრალურ ინსტიტუტში, ტოვსტონოგოვის კლასში და

ბევრი რამ აკავშირებს სცენის ამ განუყოფელ ოსტატთან.

ჩვენ ვთხოვეთ ბატონებს ^{არქანჯელი} დვალისვილსა და სანდროს თავიანთი მოგონებებით კიდევ უფრო გაემდიდრებინათ ეს საინტერესო მასალა. გთავაზობთ მათ მოგონებებს.

გიორგი ტოვსტონოგოვი

1944 წლის აპრილის თეატრალური ინსტიტუტი

აკაკი დვალისვილი

საბამოცდლო კომისიის მდივანმა (ლადო ადამიძემ) მეორე აუდიტორიაში გასაუბრებაზე მიმიყვანა. კარი გააღო და მაგიდასთან მჯდარ ახალგაზრდას რუსულად მიმართა: Побеседуйте... ჩემს წინაშე იჯდა ახალგაზრდა გამხდარი მამაკაცი სიგარეტით ხელში; მასსოვს ეცვა ქრელი პერანგი, ხოლო გრძელ ყელზე პალსტუხი ჰქონდა გაკეთებული. მას საკმაოდ დიდი თავი ჰქონდა, შავი რქის სათვალე ეკეთა. ერთი შეხედვით ეს ახალგაზრდა პედაგოგად ვერ აღვიქვი, მითუმეტეს რეჟისურაში.

მოულოდნელად ბრძანების კილოთი მომმართა — садитесь. და ამ სუსტი სხეულიდან გადმოიდგარა სასიამოვნო დრამატული — ბარიტონის ტემბრის ხმა. გასაუბრება დაიწყო.

ეს იყო პირველი შეხვედრა გიორგი ტოვსტონოგოვთან.

გიორგი ტოვსტონოგოვის ლექციები რეჟისურაში და მსახიობის ოსტატობის თეორიაში ხასიათდებოდა მხატვრული აზროვნებით და ლოგიკით. ლექციები დაფუძნებული იყო სტანისლავსკის სისტემის მოძღვრებაზე და მსოფლიო თეატრის გამოცდილების საუკეთესო ნიმუშებზე. იყო სილადით, იუმორით, გონებამახვილობით და ბრწყინვალე პრაქტიკული მაგალითებით სავსე საუბრები. ჯგუფში ყველაზე ბუნებურად და ბეჯითი სტუდენტი გახლდათ მიხეილ თუმანიშვილი, რომელიც სტენოგ-

რაფიული სიზუსტით აწარმოებდა ლექციების ფიქსირებას. ლექციების ეს კონსპექტი და ლიტერატურა, რომელსაც მიუთითებდა ლექტორი, გახდა ჩვენი თეორიული განათლების საფუძველი. ამ კონსპექტის ასლი ახლაც მაქვს შენახული და დღესაც იწვევს აღტაცებას თავისი სიღრმით და აზროვნების დიაპაზონით. მიხეილ თუმანიშვილმა თავის პრაქტიკულ პედაგოგიურ მოღვაწეობაში იგი გაამდიდრა საკუთარი გამოცდილებით და საფუძვლად დაუდო თავის შესანიშნავ წიგნს „რეჟისორის პროფესია“. ქალაქში დადგმული სპექტაკლების პრემიერებზე დასწრება და შემდეგ პროფესიული სჯა-ბაასი აუცილებელი ნაწილი იყო სწავლების პროცესისა. პიესის ლიტერატურულ ანალიზს, (განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა ქართულ დრამატურგიას), სპექტაკლის რეჟისორულ გააწყვეტას, მხატვრის ნამუშევრის ანალიზს და ბოლოს, მუსიკალურ გაფორმებას დიდ ყურადღებას უთმობდა. დიდი სიფრთხილით ხდებოდა მსახიობთა შემოქმედების შეფასება. ეს ლექციები იყო პრაქტიკული სკოლა, რომელმაც დიდი როლითამაშა ჩვენს პროფესიულ ფორმირებაზე. პრაქტიკულ სავარჯიშოებზე (ეტიუდები, ნაწყვეტები) სცენაზე ადამიანის (პერსონაჟის) ქცევის დადგენა, მისი ბუნების (ხასიათის) ასენა, სცენური რიტმის დადგენა იყო სავანი პრაქტიკული სწავლებისა. ბა-



ტონი გიორგი ქმნიდა ისეთ შემოქმედებით ატმოსფეროს, სადაც სტუდენტი აქტიურად იყო ჩაბმული თეორიული დებულებებისა თუ მსახიობის სცენური ამოცანის დადგენა-რეალიზაციაში. იქმნებოდა შთაბეჭდილება, თითქოს ეს ყველაფერი იცოდი და მხოლოდ აღნობიერებდი. შენ მონაწილე იყავი შემოქმედებითი პროცესისა, ამიტომ ყველაფერი გასაკვირი და ნათელი იყო.

ამით აიხსნება გიორგი ტოვსტონოვოვის პედაგოგიური ნიჭიერება და პროფესიონალიზმი.

გიორგი ტოვსტონოვოვმა პირველმა დამანახა ხელოვნების — მშენებლების სამყარო, რომლის დროს ადამიანის სულის და ხატოვანი აზროვნების მატერიალიზაცია ხდება სხვა განზომილებაში (სხვა დროსა და სივრცეში), ეს წუთები ჩემთვის სასწაული იყო და მთელი ცხოვრების გზაზე ჩემს მეგზურად დარჩა.

მუსურს გავისენოა მაქსიმ გორკის „მდაბიონი“-ს რეპეტიციები, რომელიც ჩემთვის თეატრალური ხელოვნების სკოლაა. მიმა თუმანიშვილი, გიგა ლორთქიფანიძე, ასიკო გამსახურდია და მე — პირველი კურსის სტუდენტები აღმოჩნდით სპექტაკლისა და სცენური სახეების შექმნის მონაწილეები. პიესის რეჟისორული ჩანაწიქრის დროსა წვდომა, მოქმედ პირთა სცენური მოქმედების ამოცანების დადგენა და მისი რეალიზაციის პროცესი, ჩვენს თვალწინ ჩვენმა მეგობრებმა, რომელშიც პიესის პერსონაჟებს ასორციელებდნენ, დაიწყეს სცენური ცხოვრება. როდესაც შემსრულებელი ვერ აღწევდა მიზანს, რეჟისორი — ტოვსტონოვოვი თვითონ ცდილობდა მოქმედების ენაზე მიენიშნებინა მსახიობისათვის ხასიათი, კონკრეტული ქმედების შინაარსი, სცენური მონაკვეთის რიტმი. უკიდურეს შემთხვევაში იგი მიმართავდა ჩვენებს, რომელიც ყოველთვის კომედიური ხერხებით ხასიათდებოდა და გასაკვებს ხდიდა თუ როგორ უნდა ემოქმედა შემსრულებელს.

პირველი ორი მოქმედების რეპეტიციების შემდეგ შეიქმნა საფუძველი, რომლის შემდეგ შემსრულებელი თვით იკვლევდა გზას პერსონაჟის ბუნებისაკენ.

ამ სპექტაკლში ტეტერევის როლს ასრულებდა მეორე კურსის სტუდენტი —

ეროსი მანჯგალაძე. შეიქმნა ტეტერევის მაღალმხატვრული სცენური სახე, დაეჭურჭნა და — არტისტი! ამ სიტყვის საუკეთესო გაგებით. დიას, ჩვენ მოწმე და მონაწილე ვიყავით სპექტაკლის შექმნის პროცესისა — თუ როგორ გარდაისახა ლიტერატურული ნაწარმოები — პიესა, სცენურ ხელოვნებაში — სპექტაკლში და ამას დიდი პედაგოგიური ნიჭიერებით უძღვებოდა გიორგი ტოვსტონოვოვი.

ახლაც ჩამესმის სიმღერა „ვეჩერნი ზონ“, სპექტაკლის მსვლელობის დროს ჩვენ ოთხნი, რომ ვმღეროდით კულისებში...

სწავლების მეორე წელი. კარლ გოდლონის „სასტუმროს დიასახლისი“ — სამსახიობო ფაკულტეტის სადიპლომო სპექტაკლი. მირანდოლინა — ელენე ყიფშიძე, ელენე საყვარელიძე, რიპაფრატა — ეროსი მანჯგალაძე.

გიორგი ტოვსტონოვოვის ნიჭიერების ახალი სპექტრი, იტალიური თეატრის მომხიბვლელი სამყარო, კომედია, ტემპერამენტი, სცენური პირობითობა, საინტერესო დეკორაციული გადაწყვეტა, მუსიკა და რაც მთავარია, კვლევა მსახიობის პრიმატიზაციაზე ორი მშენებლებით და ნიჭიერებით გაბრწყინებული სცენური სახე. მაგრამ საბედისწერო აღმოჩნდა წუთიერი გატაცება ახალგაზრდა პედაგოგისა და უკომპრომისო დამოკიდებულება ახალგაზრდებისა. ეს საბედისწერო ამბავი, ქართულ თეატრალურ მიღვაწეთა ცხოვრებაში დღესაც არ არის გაცნობიერებული.

გიორგი ტოვსტონოვოვის წასვლა ქართული თეატრალური ცხოვრებიდან აუნახა-ლაურებელი დანაკარგია. მის მაღალ ინტელექტს, პროფესიონალიზმს და ნიჭიერებას შეეძლო ცხოველმყოფელი გავლენა მოეხდინა ქართულ თეატრზე.

გიორგი ტოვსტონოვოვი თავისი მხატვრული აზროვნებით, ტემპერამენტით, მოქალაქეობრივი პოზიციით ქართველი შემოქმედი იყო. არასოდეს დამაფიქვლება მისი დამოკიდებულება კოტე მარჯანიშვილისა და განსაკუთრებით სანდრო ახმეტელისადმი, რომლის რეჟისურა ქართული ეროვნული თეატრის გზად მიიწინადა. შემთხვევით არ იყო, რომ მის კაბინეტში პეტერბურგში

საპატიო ადგილი ეკავა სანდრო ასმეტელის პორტრეტს.

1947 წელს რუსთაველის თეატრის გასტროლები მოსკოვში. სპექტაკლი „ოტელიო“, ფინალი — აკაკი ხორავას ოტელიო და აკაკი ვასაძის — იავოს ხელოვნებით მოხიბლული მთაწარმელი. დარბაზი ტაშისა და შეძახილების ნიაღვარმა ლამის წაღებია.

ბატონმა გიორგიმ ხელი წამავლო და აღელვებულმა, ქართულად შემომძახა: „აკაკო, გავიმარჯვეთ! გავიმარჯვეთ!“, „ბრავო აკაკი!“, „ბრავო აკაკი“, გაიძახოდა პატონი გიორგი. დიდხანს არ წყდებოდა ოვაციები, შემდეგ კულისებში გაგრძელდა მილოცვები. როდესაც გიორგი ტოვსტონოგოვი მივიდა მისალოცად, აკაკი ხორავან

უთხრა: «Дорогой, Гога, спасибо, очень приятно с тобой поговорить».

გორგენიძის
გინზბურგის

ჩვენ, მის მოწაფეებს, კარგა ხანს გვეგონა, რომ გიორგი ტოვსტონოგოვი დაბრუნდებოდა საქართველოში და ქართულ თეატრს მოახმარდა თავის ინტელექტს, პროფესიონალიზმს და დიდ ნიქს, მაგრამ ეს ასე არ მოხდა.

გიორგი ტოვსტონოგოვის ნიჭმა რუსული თეატრის სცენიდან მოხიბლა მსოფლიოს თეატრალური სამყარო და თავისი დიდი ხელოვნებით უკვდავება დაიმკვიდრა რუსული თეატრის ისტორიაში.

ჩვენ, მისი მოწაფეები, მადლიერებით ვიხსენებთ მის ნათელ სახელს.

ტოვსტონოგოვთან

სანდრო გრეკოშვილი

ტოვსტონოგოვთან ურთიერთობის მრავალი ეპიზოდიდან ამჯერად, მხოლოდ რამდენიმეს გავიხსენებ. ჩემი აზრით, ისინი ნათლად გვიხატავს ოსტატის დამოკიდებულებას შეგირდებთან.

1959 წლის ზაფხული.

სასტუმრო „თბილისი“.

ტოვსტონოგოვი — მაშ ასე, თქვენს სურვილია თბილისის თეატრალური ინსტიტუტიდან სასწავლებლად ჩემთან გადმოხვიდეთ, ლენინგრადში. ჩვენს პროფესიას რომ დაეუფლოთ, სამი აუცილებელი თვისება უნდა გქონდეთ:

— ზოგადი განათლება, განსაკუთრე-

ბით ლიტერატურისა და ხელოვნების სფეროში.

— წარმოსახვა (მდიდარი ფანტაზია),

— თავდავიწყებამდე მისული ერთგულება თეატრისადმი.

დავიწყეთ!

სამ საათიანი გასაუბრების შემდეგ:

ტოვსტონოგოვი — თქვენ საკმაოდ კარგად ფლობთ რუსულ ენას.

— მშობლები... კითხვა... ძალიან კარგი რუსულის მასწავლებელი სკოლაში.

ტოვსტონოგოვი — თქვენმა მასწავლებელმა რუსული კარგად გასწავლაო, მე კი სპექტაკლის დადგმას ვერ გასწავლით. ამამი თავიდანვე უნდა შევთანხმდეთ. მე თქვენს წინაშე დავსვამ კითხვებს, რომლებზედაც პასუხი თქვენ მთელი ცხოვრება უნდა ეძიოთ. ჩვენ ასლა სასტუმროში

ვართ. ჩვენი, „სტუმრების“ დამოკიდებულება ამ შენობისადმი სულ რამდენიმე კითხვით განისაზღვრება: არის თუ არა ოთახში, რომელსაც ჩვენ გვთავაზობენ, აბაზანა და ცხელი წყალი, ტელეფონი, რადიოს ერთი დღე-ღამე. ეს არის და ეს! აპტიტეტორსა და მშენებლებს, ეს შენობა რომ აეშენებინათ, უამრავ კითხვაზე უნდა გაეცათ პასუხი. როგორი ორიენტაცია ექნება შენობას, როგორი ფასადი, რამდენი სართული, როგორ შეესატყვისება ის გარემოს, როგორ გაითხრება საძირკველი, რა სისქის იქნება კედლები, როგორ გავა წყლისა და კანალიზაციის მილები, განათებისა და გათბობის სისტემები, როგორ იქნება სეისმურ მდგრადობა, და ბოლოს, როგორი ორნამენტი დაამშენებს ფასადს. ამ შეკითხვების ნუსხა, რაოდენობა, არსებითი შინაარსი განაპირობებს მშენებელთა პროფესიულ დონეს, პასუხს მათზე კი — ან დარგის დრმა ცოდნა, საერთო განათლება და... ნიჭი. ჩვენთანაც ასეა.

თუ თქვენ მზად ხართ მიიღოთ ჩემგან შეკითხვები — ვაძმოგზავნეთ საბუთები და აგვისტოს ბოლოს ჩამოდით ლენინგრადში.

II

1959 წელი. სექტემბერი.
ლენინგრადის თეატრალური ინსტიტუტი.

ტოვსტონოვოვი — (დრამატურგიის კანონებზე ზოგადი საუბრის შემდეგ) თქვენ ზედმიწევნით კარგად უნდა იცოდეთ, თუ რას ნიშნავს უწყვეტი მოქმედების აგება უკვე ლიტერატურულ დონეზე; ასე ვთქვათ, ქალაქზე. თითოეულმა თქვენგანმა უნდა აირჩიოს ლიტერატურული ნაწარმოები — ეს შეიძლება იყოს მოთხრობა, ნოველა, თუნდაც პოემა, რომლის ინსცენირებითაც, უკვე შექმნილ ქარკაზე, ჩვენ ავაგებთ მოვლენათა რიგს. მხატვრული აზროვნების ერთ ფორმას — ლიტერატურულს, ბელეტრისტულს, ჩვენ მიცემთ მეორეს — სცენურს, დრამატურგიულს. სწორედ ამიტომ ჰქვია ამ ტრანსფორმაციას ინსცენირება. რა თქმა უნდა, ამის შესაძლებლობას — მოქმედების აგების პერსპექტივას, — თვით ნაწარმო-

ები უნდა იძლეოდეს. დრამატურგიული მარცვლი მოთხრობასა თუ ნოველაში უნდა იდოს.

ასე დაიწყო დრამატურგიული კანონების წვდომის რთული პროცესი.

არჩევანისთვის ათი დღე მოგვეცა. რა არ ვფიქრებ, რა არ წაეკითხე, რა არ გავიხსენე!

არა და არა, ვერაფერზე ვერ შეგერადი.

„ძიმე აზრებით“ დატვირთულმა ისევ და ისევ წიგნის მალაზიას მივაშურე.

ლიდერინის, ტაოგრაფიული წებოსა და ახალი ქალაქის სუნი...

ახალ გამოცემებში ერთმა პატარა წიგნმა მიიპყრო ჩემი ყურადღება.

ვერკორი, „ზღვის დუმილი“. გადავათვალიერე. გუმანიტ ვერძენი, რომ რაღაც საინტერესოს მივაგენი.

ფრანგი მწერლის ამ პატარა წიგნში რამდენიმე მოთხრობაა, რომელთაგან ყველაზე დიდი „ზღვის დუმილია“.

მეორე მსოფლიო ომი. გერმანელების მიერ ოკუპირებული საფრანგეთი. პროვინციული ქალაქი. პატარა სახლში ერთად ცხოვრობენ ხანში შესული მხატვარი და მისი მომხიბვლელი ძმისშვილი. საოკუპაციო ჯარების ხელმძღვანელობა სწორედ მათთან ჩაასახლებს გერმანელ ოფიცერს. მასპინძლები პროტესტის ნიშნად დუმილს ირჩევენ. ოფიცერი კი ბევრს ლაპარაკობს. ის ახალგაზრდაა, განათლებული. ფისპარმონიაზე მახის სონატებს უკრავს. ოცნებობს ახალ საყაროზე. ფაშისძის იდეოლოგიაში ის კულტურათა დიად ერთობას ხედავს. ყოველ საღამოს, სამოქალაქო ტანსაცმლით, ის ჩადის საერთო ოთახში და საუბრობს კაცობრიობის მომავალზე. მდუმარე, მშვენიერ ქალიშვილსა და მეოცნებე არიელს შორის უხილავი ძაფი იჭიმება. ზღვის დუმილი მოჩვენებითია; რამეთუ ის ფარავს ზღვის შუაგულში ამტყდარ ქარიშხალს. ოფიცერს ნაცისტთა მთავარ თავყრილობაზე იწვევენ. ის ბედნიერია: მას საშუალება ეძლევა „დაიდი ერთობის“ იდეის წარმოჩენისა. გამგზავრების წინა საღამო განსაკუთრებულ, საზეიმო იერს ატარებს. ზვალ, თავყრილობაზე, წარდგენილი იქნება „დაიდი ერთობის“ ტრიუმფალური

გეგმა... და მაშინ დუმილიც დაირღვევა. დაძაბული მოლოდინი. თავყრილობიდან დაბრუნებული არიელი, სრული სამხედრო აღჭურვილობით შემოსილი, ეთხოვება მასპინძლებს. „ღიადი ერთობის“ იდეა ნაციტებს სასაცილოდაც არ ეყოთ. ის გიჟად ჩათვალეს და აგზავნიან აღმოსავლეთში, ფრონტზე, იქ, „სადაც მომავალში ყანებზე ჯგუფილი გვამებზე აღმოცენდება“. ბახის სონატა ასრულებს არიელის პიროვნულ ტრავმას და ფრანგი ქალიშვილის გრძობას.

ვიბოვ, რაც მინდოდა!

ერთი ლაპარაკობს. ორნი უსმენენ... ატმოსფერო დაძაბულია. დიალოგი მხოლოდ ფიზიკურ მოქმედებათა საშუალებით თუ შედგება.

როდესაც გაკვეთილზე ჩემი არჩევანი წარადგინე, ტოვსტონოვს მოთხრობა უკვე წაკითხული ჰქონდა (რას დასწრებდი!). არჩევანი მოიწონა. კიდევ უფრო მეტი: განაცხადა, რომ სწორედ ჩემი მუშაობა ინსცენირებაზე იქნებოდა „თვალსაჩინო მაგალითი“.

ტოვსტონოვოვი — ჩვენ უფლება არა გვაქვს დავიწყოთ საკუთრივ მოქმედების აგების პროცესი, თუ არ მოვქმედებთ „რეჟისორული ხერხი“ — იმ მხატვრულ საშუალებათა ერთობლიობა, რომელიც გასაღები იქნება ყველა პრობლემის გადაწყვეტისა — იქნება ის ქმედითი ანალიზი, პირობითობის ზომა თუ მხატვართან მუშაობა. რეჟისორული ხერხი, რეჟისორული გადაწყვეტა აწესრიგებს ყველას და ყველაფერს, განსაზღვრავს სპექტაკლის ყველა კომპონენტის ადგილს. ხერხი — ეს ჯადოსნური სიტყვაა, — „სეზამ, გაიღე!“ სანდროს პირველი ამოცანაა — გასცეს პასუხი კითხვაზე: როგორ შეიძლება აიგოს სცენური სანახაობა, როდესაც სამი მოქმედი პირიდან ერთი სულ ლაპარაკობს, ორნი — სულ სდუმან. როგორ აიგება მოქმედება და კონტრმოქმედება? გამჟოლი ხაზი? (ჯიბიდან იღებს ლენინ-გრადის „კინოს სახლის“ მოსაწვევს) ხვალ სადამოს კინოს სახლში ანტონიონის ფილმის „მზის დაბნელების“ ჩვენება. (იმ დროს ახალ საზღვარგარეთულ ფილმებს „დახურულად“ აჩვენებდნენ. ;სანდრო, აიღეთ ეს მოსაწვევი. ნახეთ ამ შესანიშ-

ნავი ოსტატის ეს ფილმი. გახსნაკუთრებით მიაქციეთ ყურადღება პირველ ეპიზოდს. დანარჩენზე შემდეგ ვისაუბრობთ.

ფილმის პირველი ეპიზოდი: ახალგაზრდა კაცი სახლში მიაცილებს ახალგაზრდა ქალს. ყველაფერი თითქოს ჩვეულებრივია: ქალაქი, ქუჩა, მანქანა, ლამპიონი, ფალიუზი ფანჯარაზე... მინიმალურია, მაგრამ ჩვეულებრივია ტექსტიც... ასე არაერთხელ მიგვიცილება სახლში ქალიშვილები. ამ ჩვეულებრივ რიტუალში არაჩვეულებრივია ის, რომ მაყურებელი აშკარად ხედავს — ეს, ამ ორი ადამიანის ბოლო შეხვედრაა, გამოთხოვებაა. ამიტომ ყველაფერს, რაც კადრშია, ტრაგიკული ელფერი დაჰკრავს. მაგრამ რის ხარჯზე? ყველაფერი ხომ ხაზგასმულად ყოველდღიური, ჩვეულებრივი, ძალზე „ნამდვილია“...

საზგასმულად!

აი, ხერხი! „საზგასმულად შეყოვნებით“. მოქმედების ტემპი ოდნავ ჩამორჩება ჩვეულებრივს. იმაზე რიტმი. (ტოვსტონოვოვი: „რიტმი — შინაგანი დაძაბულობის ზომაა“, ან „რიტმი — ცალკეული ნაწილების ერთობლიობა“) ყველაფერი ჩვეულებრივად... მაგრამ ყველაფერი „შეყოვნებით“, „გაწელილად“, ისევე, როგორც გაწელილია საათები საღვდოდალის ცნობილ ნახატში. თითქოს უბრალო, მაგრამ ჩემთვის „ერთადერთი რეჟისორული გადაწყვეტა“.

ღიახ, ასე უნდა იყოს „ზღვის დუმილი“.

მდუმარენი არ პასუხობენ „მოქალაქეს“ (მართლაც, არიელი ხომ ახალ „რელიგიას“ ქადაგებს, ფაშისმი თავისებურად ესმის, მისი სწამს და ამ რწმენის აღმსარებელია), „მდუმარენი“ შედიან მასთან დიალოგში, მხოლოდ პასუხობენ ზუსტად შერჩეული ფიზიკური მოქმედებით ასეთ „პასუხს“ მოფიქრება სჭირდება, ის არ შეიძლება იყოს იმპულსური. მოფიქრებისათვის დროა აუცილებელი... შემდეგ რამდენიმე ვარიანტიდან მხოლოდ ერთი, ყველაზე მეტყველი მოქმედების არჩევა... ამასაც დრო სჭირდება... და „გაიწევა“ პასუხი. მაყურებლისთვის კი ტექსტის გარეშეც სრულიად ნათელი ხდება „შინაგანი მოძრაობა“.

ჩემი მოსაზრება გაკვეთილზე ტოვს-
ტონოგოსა და ჯგუფს მოვასხენე.

ტოვსტონოგოვი — თქვენ მართალ
ხართ. მე ტყუილად არ გირჩიეთ ამ ფი-
ლმის ნახვა. რადგანაც საქმე რეჟისორულ
ხერხს ეხება, ერთი რამ უნდა იცოდეთ:
მთავარია არა თვით ხერხი, არამედ მის
გამოყენება, მისი „მორგება“ თქვენს ჩა-
ნაფიქრსა და იდეურ გადაწყვეტაზე. თე-
ატრში ხან იყენებენ ფარდას, ხან ფარ-
დის გარეშე თამაშობენ. ყველა ხერხი
უკვე დიდი ხანია ცნობილი და გამოყე-
ნებულია, ამ ხერხების არსენალი თვით
თეატრალური ხელოვნების სპეციფიკით
განისაზღვრება. ამიტომ, არასოდეს გა-
უფიქრდეთ წარმოსახვას. მთავარია, ხერ-
ხის ზუსტად მოძებნა. ის თქვენთვის „ერ-
თადერთი“ უნდა იყოს. მის გარეშე თქვე-
ნთვის წარმოდგენილი უნდა იყოს სპექ-
ტაკლის მხატვრული სახე. თუ ასე იმოქ-
მედბთ, ახლებურად წარმოჩინდება თვით
ყველაზე გაცვეთილი რეჟისორული ხერ-
ხიც კი.

იმ რეჟისორული გადაწყვეტისთვის,
რომელიც სანდრომ წარმოგვიდგინა,
უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ნივთიერ
გარემოს, რეკვიზიტს, ატმოსფეროს. ყვე-
ლაფერი, ყველა დეტალი ზუსტად უნდა
იყოს შერჩეული, სწორად ალოგიკურიც.
სანდროს ეძლევა უფლება იმუშაოს ჩვენი
თეატრის სამაკეტო სახელოსნოში მხატ-
ვარ-მემაკეტესთან ერთად და ორი კვირის
შემდეგ წარმოადგინოს მომავალი სპექ-
ტაკლის მაკეტი. მასშტაბი 1:15, რადგა-
ნაც აქ მნიშვნელობა აქვს არა, ასე
ვთქვათ, „დეკორაციას“, არამედ ნივთებს,
რეკვიზიტს, ყველა წვრილმანს. შემდეგ
ჩემი ამ მაკეტით „ვითამაშებთ“. სანდრო,
არ გამიბრაზდეთ, თუ სახელოსნოში ხან-
დახან მეც შემოვიხედავ.

III

აკადემიური სარეჟისორო გეგმა ორი
ნაწილისგან შედგება:

- პიესის ლიტერატურული ანალიზი,
- საკუთრივ სადადგმო გეგმა.

აკადემიური დროის დიდი ნაწილი „სა-
დადგმო გეგმაზე“ მუშაობას ეთმობა.

ავიჩინეთ პიესები.

მე ალექსეი ოსტროვსკის ცნობილ პი-

ესაზე „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“ შევ-
ჩერდი. გაკვეთილებზე, მორიგეობით ტო-
ვსტონოგოვისთვის უნდა მოგვესწავინათ
გეგმაზე მუშაობის ეტაპების შესახებ.

„ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“ ერთ-ერ-
თი საუკეთესო ოსტროვსკის მიღიარებულ
მატურგიაში. არაფრისმქონე ახალგაზრდა
კაცი — გლუმოვი, — ნიჭიერად მოფიქ-
რებული ხრიკების საშუალებით მოსკო-
ვის უმაღლესი საზოგადოების აუცილებე-
ლი და მიღებული წევრი ხდება...

პირველი სცენა — გლუმოვი-დე-
დამისი. გლუმოვი მიზანს უშხელს დედას:
„მოსკოვში, ამ „დიდ სალაყბოში“, მე ჩე-
მი ადგილი უნდა ვიპოვო...“

„დიდი სალაყბო“ — შესანიშნავი მხა-
ტვრული სახეა! სპექტაკლის მოქმედება,
მისი გმირები, სწორედ ამ „დიდ სალაყ-
ბოში“ უნდა მოთავსდნენ.

პირველი ეპიზოდი: „გლუმოვის ჯანყი“.
გლუმოვი და მის გარშემო „დიდი სა-
ლაყბო“. XIX საუკუნის მეორე ნახევრის
მოსკოვის სისხლსახვე ცხოვრება. ყველა
და ყველაფერი ტრიალებს. ყველა ხმამა-
ღლა საუბრობს. თუ ამ სურათს შევქმ-
ნი გმირებითა და მასობრივი სცენე-
ებით, თუ თავიდანვე მოქმედებას „დიდ
სალაყბოში“ მოვითავსებ, გლუმოვის
„ჯანყის“ მისშტაბი გაიზარდება და ზე-
ზემოცანაც მის შესატყვის მნიშვნელო-
ბას შეიძენს. წარმტაცი თეატრალური
სურათი — „დიდი სალაყბო“. შემდეგ,
ეპიზოდიდან ეპიზოდზე გადასვლებში,
ეს დიდი სალაყბო ინტერმედიებად დაიშ-
ლება და თავისი ცხოვრებით იცხოვრებს,
სანახაობრივ ფონს შეუქმნის ოსტროვს-
კის დახვეწილ და დახლოებულ სიუჟეტს.
ეს ჩემთვის ამ პიესის გადაწყვეტის ერ-
თადერთი რეჟისორული ხერხია...

როდესაც ჩემი რიგი მოვიდა, ეს ყვე-
ლაფერი ოსტატს მოვახსენე. ჩემი მოხ-
სენება მოკლე გამოვიდა. ვცდილობდი,
ემოციური ეყოფილიყავი. მშრალად და
ნაძალადევად გამოვივინა. თავი უხერ-
ხულად ვიგრძენი, რადგანაც მომეჩვენა,
რომ ჩემმა გადაწყვეტამ ვერც ტოვსტო-
ნოგოვზე და ვერც ჯგუფზე შთაბეჭდი-
ლება ვერ მოახდინა.

დაიწყო „განხილვა“: დამცხეს და დამ-
ცხეს. ზოგმა (ჯერ სტუდენტები გამო-

თქვამდნენ აზრს) ფორმალიზმში დამდობრალი. ზოგმა ოსტროვსკის ტრადიციის ხელყოფაში... ვხედავდი, რომ აშკარა შემოქმედებით მარცხთან მქონდა საქმე.

როგორც იქნა, ტოვსტონოვოვმა დაიწყო „საბოლოო სიტყვა“:

— გავანალიზოთ, რა მოხდა.

სანდრომ, ჩემი აზრით, ამ პიესის უჩვეულო და საკმაოდ სახიერი გადაწყვეტა შემოგვთავაზა. მე ეს პიესა ადრე თბილისის მოზარდ მაყურებელთა თეატრში მაქვს დადგმული. უნდა გითხრათ, ასეთი სახიერი გადაწყვეტა არ მქონია. მიუხედავად ამისა, სანდროს მონაყოლმა არ ავკალღემა.

წარმოვიდგინოთ, რომ სანდრო მართლა დგამს ამ პიესას თეატრში. პირველი რეპეტიცია. ბუნებრივია, რეჟისორმა უნდა გაანდოს ჩანაფიქრი, მისი არსი შემოქმედებით გვკუფს. ერთი სიტყვით, უნდა წაიყვანოს იმ წარმტაც მოგზაურობაში, რასაც სპექტაკლზე მუშაობა ჰქვია.

მაგრამ თუ სანდრო წარდგა მსახიობების წინაშე ისევე, როგორც დღეს — ჩვენთან მას ამ მოგზაურობაში არ წაყვებიან, და თუ წაყენენ, მის გემს ჩაძირავენ — მსახიობებმა ამის ათასი საშუალება იციან. ერთი სიტყვით, მათ არ ექნებათ კაპიტნის რწმენა.

რატომ?

იმიტომ, რომ სანდრომ მოფიქრებით კი მოიფიქრა, მაგრამ მისი ჩანაფიქრი თითქოს მკედარია, უსიცოცხლო, რადგანაც მხოლოდ გონებისმიერია და მხატვრულ მოცულობას მოკლებული.

აბა, ვცადოთ და გადავიღეთ იმ დროის მოსკოვში, მის ქუჩებში, ბაზრებსა და სალონებში. ვნახოთ, რას შეხვდებოდა სახლში მიმავალი, „აჯანყებული“ გლუმოვი.

და ტოვსტონოვოვმა დაიწყო ოსტროვსკის დროინდელი მოსკოვის აღწერა. მას მიყავდა გლუმოვი მოსკოვის ქუჩებით, შეყავდა „იარმარკებში“, „რიადებში“, პასაჟებსა და სალონებში, ასახელებდა ქუჩებს, სახლებს, რომლებიც კარგა ხანია დაზარეულია, ახვედრებდა ნაცნობ ლიტერატურულ პერსონაჟებს და ჩვეულებრივ მოქალაქეებს, ასახელებდა მელიოდებს, რომლებსაც „შარმანშიკები“ უკრავდნენ...და ბოლოს, აღელვებული და მტკი-

ცე გადაწყვეტილებით, აჯანყებული ტოვსტონოვოვი-გლუმოვი დედასთან მიიქრა და განუცხადა: „მოსკოვში, აქვე დღესვე ლაგოში, მე ჩემი ადგილი უნდა ვიპოვო!“

ჩვენ გაცემული ვუყურებდით, როგორ ძერწავდა ჩვენს თვალწინ დიდი ოსტატი წარმტაც სცენურ სურათს... მის ამ თითქოს ისტორიულ ექსკურსში დღევანდელი ცხოვრება, თანამედროვე მოსკოვი იკითხებოდა (ამაზე ვგეტყვის, რომ ეს „მეორე პლანია“ და სპეციალურ, დიდ გაკვეთილს უძღვნის მასზე საუბარს).

ტოვსტონოვოვი—თქვენ ისტორიის, ყოფის, ცხოვრების ცოდნა იმისთვის კი არ გპირდებით, რომ სცენაზე ეთნოგრაფიული მუხეუმი მოაწყოთ, არამედ იმისთვის, რომ თქვენმა ჩანაფიქრმა სიცოცხლე შეიძინოს, რომ წარმოსახვას ნაყოფიერი ნიადაგი მიეცეს და მასზე მხატვრული სახე აღმოცენდეს. შეუქმენით თქვენს წარმოსახვას არჩევითობის შესაძლებლობა. მხატვრული სახე — განზოგადებული, არჩევით დეფორმირებული ახალი რეალობაა. რეჟისურა მართო მდიდარი ფანტაზია როდია, არამედ ამ ფანტაზიის ნებაყოფლობითი თვითშეზღუდვაა, მკაცრ ლოგიკას დამორჩილებული.

სანდრო! მოსკოვზე უამრავი მხატვრული და დოკუმენტური ლიტერატურა, სახვითი და ისტორიულ-ეთნოგრაფიული მასალა არსებობს. მოიძიეთ ეს ყველაფერი. ერთი კვირით განთავისუფლებთ ლექციებიდან. თქვენ ოჯახიდან შორს ცხოვრობთ. რა მნიშვნელობა აქვს, ეს ერთი კვირა აქ იქნებით თუ მოსკოვში? მე ვთხოვ ინსტიტუტის ხელმძღვანელობას, და გზის ფულს ავინახლაურებენ, ვფიქრობ, მათ ამის საშუალება აქვთ. თქვენი მაგალითი ძალზე მნიშვნელოვანი იქნება დანარჩენებისთვისაც. შედით მოსკოვის ეთნოგრაფიულ მუხეუმი, ბუკინისტებთან მოიძიეთ წიგნები, ძველი რუკები და ცნობარები, უსაქმოდ იხეტილეთ მოსკოვის ქუჩებში და როდესაც დაბრუნდებით, რუკაზე ამიწერეთ გლუმოვის გზა, ყველა ქუჩით, შესახვევით, მაღაზიებით და ქუჩებში მიმდინარე ცხოვრებით. მერე ავარჩიოთ, რა მოხვდება სცენაზე და რა — არა, რა დარჩება ეთნოგრაფიულ მუხეუმი და რა იქნება

სანტერესო დღევანდელი მკურნალობის-
თვის.

სხვანაირად თქვენ არა გაქვთ უფლება
რეჟიმით ამ პიესაზე და თქვენთვის ჩანა-
ფიქრს შეასხათ ხორცი. დაიმახსოვრეთ: ჭე-
შმარიტი მხატვრული სახე ცარიელ ადგი-
ლზე ვერ დაიბადება...

IV

ცალკე თემა — ტოვსტონოგოვის რეპე-
ტიციები.

გაკვეთილი — ოსტატთან უშუალო ურ-
თიერთობის, შეუზღუდავი კითხვა-პასუ-
ხის, დიალოგის შესაძლებლობა.

რეპეტიცია თეატრში დიდ მანძილზე გა-
ცილებს ოსტატს, რომელთანაც წინა სა-
დამოს თავისუფლად საუბრობდი, ეკამათე-
ბოდი.

რეპეტიციების დროს ჩვენ პარტერის
ბოლო რიგებში ვიყავით შეყუყულები.

„ზარბაროსები“ — გორკის ერთ-ერთი
ურთულესი პიესა და ტოვსტონოგოვის
ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი.

შუა რუსეთის მიყრუებულ ქალაქში რკი-
ნიგზის ხაზი გაჰყავთ, რისთვისაც იქ ინ-
ჟინერებისა და მშენებლების მთელი ჯგუფი
ჩადის... და მოკლე დროში ისე აირევა ქა-
ლაქის ჩვეულებრივი, დროით დადგენილ
ცხოვრების წესი, ურთიერთობები, ყოფა.
რომ ამ ქალაქის ყველაზე მშვენიერი ქა-
ლი, საექციზო ზედამხედველის ცოლი —
მონახოვა თავს იკლავს.

სპექტაკლში „დიდი დრამატული თეატ-
რის“ საუკეთესო მსახიობები მონაწილეო-
ბდნენ — ანსამბლი (უყვარდა ეს სიტყვა),
რომელსაც ტოვსტონოგოვი წლების მან-
ძილზე „ზრდიდა“.

სპექტაკლის ბოლო რეპეტიციები.

ფინალური სცენა. ორნი: საექციზო ზე-
დამხედველი მონახოვი (ე. ლებედევი)
და ინჟინერი ციგანოვი (ვ. სტრუელჩიკი)
სვამენ შამპანურს. გვიანი შემოდგომა.
წვიმს.

მონახოვმა პირველ მოქმედებაში დად-
ებული ნიძლავი მოიგო: მისი ცოლი მთავარი
ინჟინრის საყვარელი გახდა. რკინიგზა გა-
ყვანილია. ხვალ მშენებლები დატოვებენ
ქალაქს...

საოცარი იყო ამ სცენაში ევგენი ლე-
ბედი. გაუბედურებული, „ნიძლავ მოკე-
ბული“ ქმრის მთელი შინაგანი ტრაგედია
მის თითებში იკრიფებოდა. ორი თითით
შამპანურის ფიალა ეჭირა, დანარჩენი უშ-
ნოდ, „მდაბურად“ ჰქონდა გაფარჩხულ
და დაძაბული.

პაუზა. სცენის მიღმა მონახოვა (ტ.
დორონინა) ცნობილ რომანსს მღერის:
«жалобно стонет ветер осенний...».

წამიერი სიჩუმე. შემდეგ სროლის ხმა —
მონახოვამ თავი მოიკლა... **მონახოვი — ლე-
ბედი** — Что вы сделали, господа! Вы
убили человека!

ფარდა.

ტოვსტონოგოვი მოუსვენრად დადის
რიგებს შუა. ბორგავს. რაღაც არ ასვენებს.
ბოლოს ჩვენთან მოდის.

— რაღაც აკლია ფინალს. იქნებ მოი-
ფიქროთ რამე!

ჩვენთვის დიდი პატივია! რეპეტიციაზე
შესვენება გამოცხადდა. აყვავდით. აქო
და ვკითხვო, დავიწყეთ „გენიალური“
აზრების გამოთქმა. მაგრამ ტოვსტონოგო-
ვის გამომეტყველებაზე ვერძობდით სი-
სულელებს ვამბობდით.

ჯგუფში სტუდენტი გვყავდა — იური
შიშკინი. შუა რუსეთის რომელიღაცა ქა-
ლაქიდან იყო. პატარა, შეუხედავი და შე-
შინებული — სულ იმას ელოდებოდა, რო-
დის გააგებდა ტოვსტონოგოვი პროფესი-
ული შეუთავსებლობის გამო.

და უცხად, სწორედ ამ იურა შიშკინმა,
რუსეთის უეიდგანო სივრციდან მოსულმა,
ფაქტიურად „ზარბაროსების“ ერთ-ერთმა
პერსონაჟმა, გაუბედვად წაილულადა:

— იქნებ ყვავების გუნდი... სროლა და
აშლილი ყვავების გუნდი...

პაუზა. ტოვსტონოგოვი უახლოვდება
შიშკინს. შეშინებული იურა — ისეთი სი-
სულელე ვთქვი, პირდაპირ აქედან გამა-
გებნო — კიდევ უფრო პატარავდება და
სავარძელში მთლიანად იძალდება.

ტოვსტონოგოვი — იურა, თქვენ გეს-
მით, რა თქვით?

იურა — (რაღაცას გაუგებრად ლულ-
ლულებს)...



ტოვსტონოგოვი — თქვენ გენიალური გადაწყვეტა შემომთავაზეთ: სროლა და აშლილი ყვავების გუნდი!

თეატრის ფონოტეკაში სასწრაფოდ მოძებნეს აშლილი ყვავების გუნდის ჩხავილი-სა და ფრთების ტყლაშა-ტყლუშის ხმა. რეპეტიცია განახლდა. რომანსი. სროლის ხმა. აშლილი ყვავების გუნდი.

მონასოი — Что вы сделали, господа? Вы убили человека!

ყვავების გუნდის ხმა ძლიერდება და ჩხავილით გადაუფრენს დარბაზს. ფარდა

ტოვსტონოგოვი კმაყოფილია:

— აი; ნახავთ: გამოვა სპექტაკლი და რეცენზიებში კრიტიკოსები დაწერენ, რომ ყვავების გუნდი — გორკის რუსეთის სიმბოლოა, სპექტაკლის კინტესენციაა, გენიალური მიგნებაა და ა. შ.

მე არ ვფიქრობდი სიმბოლოებზე, არც კინტესენციაზე, არც იმაზე, თუ რას დაწერენ კრიტიკოსები. მე ემოციური წერტილი მაკლდა. მაგრამ ჩემმა ემოციურმა მესხიერებამ ვერაფერი ვერ შემომთავაზა. ამაში იურა მომხმარა. მასში ქვეცნობიერად გაცოცხლდა შთაბეჭდილებები. სპექტაკლის მთლიანმა ლოგიკამ, სცენურმა მოქმედების სიზუსტემ ის საინტერესო სახესთან მიიყვანა, „აარჩევიან“ მხატვრული საშუალება, რომელიც სრულიად ორგანულია ამ გრძნობათა ბუნებისთვის. და თან საოცრად მართალი, რადგანაც მაღალმხატვრული ყოველთვის შინაგან სიმართლესთან არის დაკავშირებული.

გმადლობთ, იურა. მაგრამ უნდა მაპატიოთ, თუ აფიშაზე ვერ დავწერე, რომ ფინალი მოფიქრებულია იურა შიშკინის მიერ.

ამ გაკვეთილების მოკონებათა ვაგრიძელება უსასრულოდ შემიძლია. ალბათ ვაგებდავ, და ერთად შეკრებილთ, ცალკე წიგნად დაესტამბავ უახლოეს მომავალში.

აიაა ცინიშვილი

საქართველოს დამსახურებული მხატვარი-ლიზაინერი, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი

ბატონი ივანე (ვანო, როგორც ყოველდღიურობაში ვუწოდებდით) ჩხეკელი ვაჟმცოდნეობის წაყვანილი ჩვენი მიწიერი ცხოვრებიდან.

ნიჭიერი შემოქმედი, მომხიბვლელი ვაჟკაცი, მოსიყვარულე და კეთილი, მაგრამ მომთხონე პიროვნება იყო. იგი დაიბადა 1910 წელს, ბათუმში, 1933 წელს დაამთავრა საქართველოს საინჟინრო-სამშენებლო ინსტიტუტის არქიტექტურის სპეციალობა. დაწყებული 1933 წლიდან მოღვაწეობდა სხვადასხვა დაწესებულებებში, საზოგადოებრივ უწყებებში და სასწავლებლებში: საქართველოს მინსახტოსთან არსებულ საქართველოს არქიტექტურის საქმეთა სამმართველოს განყოფილების გამგედ, „თბილქალაქსახტოტში“ დირექტორად, დედაქალაქის მთავარ არქიტექტორად (12 წლის განმავლობაში), საქართველოს არქიტექტურთა კავშირის, ჯერ თავმჯდომარის მოადგილედ, ხოლო შემდეგ თავმჯდომარედ (18 წლის განმავლობაში). 1948 წლიდან ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას თბილისის სამხატვრო აკადემიაში. სტუდენტებს ექცეოდა დიდი გულსყურით, უწყობდა ხელს მათი ინდივიდუალური ნიჭის განვითარებას და იყო საოცრად სამართლიანი. 1979-90 წწ. ბატონი ვანო სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურული გეგმარებითი კათედრის გამგეა. იგი პარალელურად ეწეოდა შემოქმედებით მოღვაწეობასაც, როგორც ქალაქ თბილისისათვის, აგრეთვე, საქართველოს სხვა ქალაქებისათვის: 1) ეს არის საცხოვრებელი სახლები თბილისში აღმაშენებლის (1950 წ.) და მეგობრების პროსპექტებზე (1955 წ. არქ. კ. ფორაქიშვილი—სოკოლოვისთან ერთად); 2). კავშირგაბმულობის სახლის რეკონსტრუქცია (1954 წ.). ამ სახლის ავტორი გახლდათ არქ. კ. სოლომონოვი. შენობა აშენდა 20-იან წლებში მომძლავრებული კონსტრუქცივი-



არქიტექტორ ვანო ჩხენკალის ბახსენება

ჩვენმა საზოგადოებამ პატივისცემით აღნიშნა თვალსაჩინო ქართველი ხუროთმოძღვრის, პროფესორ ივანე ჩხენკელის საიუბილეო თარიღი: 2000 წლის დეკემბერში მას 90 წელი შეუსრულდებოდა.

ღვაწლმოსილი პრაქტიკოსის, სახელმწიფო და საზოგადო მოღვაწის საცხოვრებელი სახლის ფასადს მემორიალური დაფა მოერგო; სამხატვრო აკადემიის ეზოში ადგილი დაიმკვიდრა მისმა ბიუსტმა; საოპე-

რო თეატრის დარბაზმა თავი მოუყარა არქიტექტორების, მშენებლების, კულტურის სფეროს მრავალწარმომადგენელს, რომელთაც გულითადი პატივი მიაცეს ბატონ ივანეს შემოქმედებას, მის საქმიან და ადამიანურ თვისებებს.

ივანე ჩხენკელის პროფესიონალიზმი, საქმისადმი უანგარო მსახურება, თავმდაბლობა და კეთილსინდისიერება მისაბამ ავალითად რჩება დღესაც. (რედ.).

ზმის და ფუნქციონალიზმის გავლენით. რასაკვირველია, დროის გარკვეულ მონაკვეთში ამ მიმდინარეობამ დიდი პოპულარობა მოიხვეჭა (დღესაც ბევრი ცდილობს სინთეზურად მის გამოყენებას მსოფლიოში) და გარკვეული როლი ითამაშა დაპროექტებასა და მშენებლობაში, რომლის მიზანი იყო ობიექტში ფუნქციური მოთხოვნების ოპტიმალური გადაწყვეტა, მაგრამ თავისი მწირი ესთეტიკური მაჩვენებლებით ეს მიმართულება დიდხანს ვერ გაუძლებდა დროს და, ბუნებრივია, მომხმარებელს, ხალხს ისევ გაუჩნდა მოთხოვნილება დაებრუნებინათ სილამაზე, ესთეტიკა, რომელიც ასე მძლავრადაა ასახული ხალხურ ბრძოლულ ტრადიციებში. ამ პერიოდის არქიტექტურის განვითარების ძირითადმა საზმა მიგვიყვანა ისეთი ნაწარმოებების შექმნის აუცილებლობამდე, რაც დაფუძნებული იქნებოდა ეროვნული და კლასიკური არქიტექტურის მონაპოვარსა და გამოცდილებაზე და ამასთანავე, უფრო მეტად უნდა გაეთვალისწინებინა და გამოეყენებინა სამშენებლო საქმის თანამედროვე მიღწევები და შესაძლებლობები. სწორედ ბატონ ვანოს დაევალა კავშირგა-

ბმულობის შენობის რეკონსტრუქცია და, განსაკუთრებით, ფასადის ესთეტიკური იერსახის გაუმჯობესება. ამ ამოცანას ბ-მა ვანომ შესანიშნავად გაართვა თავი და დღეს ჩვენი დედაქალაქის ლამაზ რუსთაველის პროსპექტს ამშვენებს ეს შენობა; 3) საქართველოს ფილარმონიის დიდი საკონცერტო დარბაზი (1971 წ. მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილთან ერთად, 1973 წ. ამ შენობის დაფასების ნიშნად ავტორმა მიიღო შოთა რუსთაველის სახელობის პრემია). თავიდან ამ შენობის აშენება დიდ სიძნელეებთან იყო დაკავშირებული. მოგეხსენებათ, რომ საქართველოში (და სხვა რესპუბლიკებშიც) მსხვილი ობიექტების აშენების „ნებას“ იძლეოდა მოსკოვი. დიდხანს მიმდინარეობდა ბრძოლა, რათა მოსკოვს დაეზინანსებინა ეს ობიექტი. არა და არა, არ გვაძლევდნენ ამის საშუალებას. კომპოზიტორ ბატონ ალექსი მაჭავარიანს უშუალოდ ესებოდა ამ საკითხის მოგვარება და როდესაც ბ-ნი ალექსი ვახლდით კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე (მთელ საბჭოთა კავშირში, და მის გარეთაც, იგი სარგებლობდა დიდი ავტორიტეტით, მის შემოქმედებას ყველგან დიდად აფასებდნენ), მოახერხა საკავშირო კულტურის მინისტრის დაჯერება და ჩამოიტა-

* ვაგჩაძებთ სერიას „არქიტექტურის მატინაჟი“.

ნა ბრძანება-ნებართვა ამ ობიექტის აშენებისა (მე თვითონ მაქვს ნანახი ეს დოკუმენტი), რომელსაც ქართველი ხალხი ასე დიდხანს ელოდა. ბატონმა ვანომ თავისი ნიჭის და დიდი ტაქტის წყალობით შექმნა ბრწყინვალე თანამედროვე შენობა — სადა, მარტივი, მაგრამ ტრადიციული წრის ფორმის. შენობას აქცენტად მიუჩინა მავსტრო მერამ ბერძენიშვილის საოცარი ქმნილება „მუზა“, რომელიც ასე შესანიშნავად ჩაეწერა ანსამბლში და რომელიც ქართველმა ხალხმა გაითავისა; 4) ბატონ ვანოს აქვს აშენებული, აგრეთვე, საცხოვრებელი სასახლეი ქუთაისში, ბათუმში და სხვაგან; 5) იგი ავტორია თბილისის 1970-2000 წწ. განვითარების და რეკონსტრუქციის ტექნიკურ-ეკონომიკური საფუძვლებისა; 6) თბილისის განვითარების და რეკონსტრუქციის გენერალური გეგმის (1972 წ.), გ. შავდაის, გ. ჯაფარიძის და ა. ჯობლაძესთან ერთად; 7) საცხოვრებელი სასახლების ტიპური სექციების (სერია №14, 1952 წ. ვ. კედიასთან ერთად); 8) თბილისის საოლქო კომიტეტის ადმინისტრაციული შენობის (1952 წ.) და მრავალი სხვა ობიექტის.

ბატონ ვანოს მინიჭებული ჰქონდა პროფესორის და საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის წოდებები (1961 წ.); დაჯილდოებული იყო ორი შრომის წითელი დროშის ორდენით და მედლებით, იყო შოთა რუსთაველის სახელობის პრემიის ლაურეატი (როგორც შემოთ აღვნიშნეთ). იგი ბევრს მოგზაურობდა და მონაწილეობდა მთელ რიგ ღონისძიებებში, როგორც საერთაშორისო, ისე საკავშირო და რესპუბლიკურ შეკრებებში, კონფერენციებსა და სიმპოზიუმებში არქიტექტურის დარგში. სამწუხაროდ, იგი ჩვენგან მაინც ადრე წავიდა—1991 წელს. მაგრამ მე მჯერა, რომ იგი იმყოფება ნათელში, ცხოვრობს სხვა განზომილებაში და განაგრძობს თავის გონიერ, კეთილ და კაცურ ცხოვრებას.

არ შემიძლია ბატონი ვანოს ამ მშრალ ბიოგრაფიულ მონაცემებს, რომელიც უნდა ასახავდეს მის მთელ შინაარსიან ცხოვრებას და პიროვნების არსს, არ დავეუმალო რამოდენიმე სიტყვა. ბატონი ვანო იყო არაჩვეულებრივად კომუნიკაბელური

პიროვნება, დიდსა თუ პატარასთან პირი-ლობდა საერთო ენას. ჩვენს ოჯახსაც დიდ პატივს სცემდა და მე მახსოვს მისი მკაცრი ტარა თხოვნასაც კი უყურადღებოდ არ ტოვებდა. სიკეთე და სამართლიანობა, პირდაპირობა; იმსჯელებოდა ხალხის გრძნობებით ნამდვილი ადამიანების მიმართ. თუკი რაღაც ხარვეზს ან უსამართლობას შეამჩნევდა ვინმეში ან რაიმეში, უმალ ასწორებდა და აგვარებდა. მიუხედავად თითქოს მკაცრი გარეგნობისა, მისი ქმედება მუდამ იყო სიკეთით სავსე და თავზანიანი. და ახლა, დღევანდელ საქართველოს როგორ სჭირდება ასეთი წმინდა, კრისტალური, კეთილშობილი, კაცურ-კაცური პიროვნება. ჩვენმა პატარა ერმა აქამდე მოიტანა თავისი თავი და ნუთუ მაგანთა და მაგანთა ვაშო უნდა გადავვიარდეს და გაქრეს კიდევ დედამიწის პირიდან.

ვუსურვებ ჩვენს ახალგაზრდობას ისეთ ცხოვრებას და დაუღლელ მოღვაწეობას, როგორიც ჰქონდა ბატონ ვანოს.

თეიმურაზ კანდელაკი

საქართველოს დამსახურებული არქიტექტორი. თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის პროფესორი.

ბატონ ვანოს მოსაზრება

სიტყვა წარმოთქმული ივანე ჩხენკელის 90 წლის საიუბილეო საღამოზე თბილისის საოპერო თეატრში 2001 წლის 30 იანვარს.

ივანე ჩხენკელი იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელსაც წილად ხედა საბჭოთა პერიოდის ქართული არქიტექტურის გზის გაკვლევა. იმ დროის იდეოლოგიური პლატფორმა „სოციალისტური რეალიზმი“ ქადაგებდა დოქტრინას შინაარსით—სოციალისტური და ფორმით ნაციონალური ხელოვნების შექმნის შესახებ. დღეს, აქ ალბათ შეუძლებელია ამ პლატფორმის განსჯა-განხილვა, ეს შორს წავიყვანდა ჩვენი შეკრების მიზნისაკენ. აღვნიშნავთ მხოლოდ, რომ მიუხედავად სადავო იდეოლოგიური საფუძვლისა, მას ბოზიტიური შედეგიც მოჰყვა, კერძოდ,

შერის მიპყრობა ერის კულტურული მემკვიდრეობისაქენ. არქიტექტურული ძეგლების შესწავლა და ანალიზი პარალელურად მიჰყვებოდა შემოქმედებით ძიებებს და თუმცა სწორ შემთხვევებში კულტურული მემკვიდრეობის გამოყენება ხუროთმოძღვრული ხერხებისა და დეტალების თანამედროვე შენობებში მექანიკურად გადმოტანასა და გამოკრებაში გამოიხატა, რაც, რა თქმა უნდა, შორს არის ნამდვილი შემოქმედებისაგან, მაინც შეიქმნა საფუძველი ქართული ხუროთმოძღვრების შესწავლა-ანალიზის საფუძველზე მომავალ ძიებათა ანაგლის გასაფართოებლად და ჩვენს რაობის ადეკვატური არქიტექტურული ხელოვნების შესაქმნელად.

ქართული ხუროთმოძღვრული ძეგლების აზომვას, შესწავლას და პოპულარიზაციის საქმეს ეწეოდნენ ცნობილი არქიტექტორები ნ. სევეროვი, მ. შავიშვილი, მ. კალაშნიკოვი, ვ. ლეჟავა, მ. ჯანდიერი, ლ. სუმბაძე, მ. გარაყანიძე, ი. ადამია და სხვები. მათ რიცხვში იყო ბატონი ივანე ჩხენკელიც, რომელმაც შესანიშნავი მასალა შეგროვა კახეთის საცხოვრებელი სახლების შესახებ. ეს მასალა ჯერ კიდევ ელის გამოქვეყნებას და იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ იგი ბოლისდაბოლოს ვახდება ჩვენს ხუროთმოძღვრულ სერიოზული ყურადღების საგანი.

მაგრამ ძირითადი საქმიანობა ივანე ჩხენკელისა პროექტირება და მისი ორგანიზება იყო. საკმარისად ვაგისხნოთ თსუ ფიზიკა-მათემატიკის კორპუსი ი. ჭავჭავაძის პროსპექტზე, რომელიც მან მ. შავიშვილთან თანამშრომლობით შექმნა, კავშირგაბმულობის სახლის რეკონსტრუქცია, ფლარმონოსის დიდი საკონცერტო დარბაზი, რომლის შექმნისათვის რუსთაველის პრემია მიენიჭა, საცხოვრებელი სახლი პლესანოვის პროსპექტზე, ე. წ. მეცნიერთა საცხოვრებელი სახლი კ. გამსახურდიას პროსპექტისა და დოლიძის ქუჩის კუთხეში შექმნილი ქეთევან სოკოლოვასთან ერთად.

საბინაო მშენებლობის განვითარებისათვის მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო საცხოვრებელ სექციებზე 50-იანი წლების შუახანს ჩატარებული კონკურსი, სადაც ი. ჩხენკელის პროექტმა დამსახურებული გამარჯვება მოიპოვა და შემდეგ მრავალი

წლის განმავლობაში გამოიყენებოდა ჩხენკელის სექციების სახელით.

განსაკუთრებულად აღნიშვნის ღირსია თბილისის განვითარების გენერალური გეგმის პროექტი, რომლის არქიტექტურული ნაწილის შედგენას ბატონი ვანო ხელმძღვანელობდა. ეს სამუშაო 60-იანი წლების დასაწყისში დაიწყო და 1971 წელს დამთავრდა დიდი წარმატებით, რაც საგანგებოდ იყო აღნიშნული და საკავშირო სახელმწიფო პრემიაზე იქნა წარდგენილი.

გენგეგმამ დაამტკიცა თავისი სიცოცხლისუნარიანობა. ამ გეგმით დადგინილი პარამეტრები ქალაქის განვითარებისა და ამის უპირველესი მაჩვენებელი მოსახლეობის რაოდენობა პირველი ეტაპის ვავლის შემდეგ საოცარი სიზუსტით დაემთხვა გენგეგმით ვათვალისწინებულს. ეს გენგეგმა დღემდე მოქმედი სახელმძღვანელო დოკუმენტია, თუმცა მისი განხორციელება შეფერხდა ქვეყანაში მომხდარი ძვრების შედეგად.

წლების განმავლობაში ბატონი ვანო იყო „თბილქალაქპროექტის“ დირექტორი, თბილისის მთავარი არქიტექტორი, არქიტექტორთა კავშირის თავმჯდომარე, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის პროფესორი და არქიტექტურული გეგმარების კათედრის ვაჟე, სადაც იგი სიცოცხლის ბოლომდე მუშაობდა. ყველა ამ საქმეს იგი პატიოსნად, ვაჟაკურად და წარმატებით უძღვებოდა.

განსაკუთრებული სითბოთი ვისხენებ მასთან მუშაობის პერიოდს „თბილქალაქპროექტში“, რომელიც მისი ხელმძღვანელობის პერიოდში საპროექტო კანტორიდან დიდ სახელმწიფო საპროექტო ინსტიტუტად გადაიქცა. ამავე პერიოდში აშენდა ამ ინსტიტუტის შენობაც მარჯანიშვილის მოედანზე. აშენდა საცხოვრებელი სახლები ინსტიტუტის თანამშრომლებისათვის მცხეთის ქუჩაზე და პავლოვის ქუჩაზე (ამჟამად ა. ყაზბეგის პროსპექტი).

ინსტიტუტში დიდი მოცულობისა და მნიშვნელობის სამუშაოები ტარდებოდა, რომელთაც ორგანიზება სჭირდებოდა და ამ ორგანიზაციულ მუშაობას წარმატებით ხელმძღვანელობდა დირექტორი, რომელიც მკაცრ მომთხოვნელობასთან ერთად ახერხებდა თანამშრომლებს შორის მეგობრულ-



კოლევიალური დამოკიდებულების შენარჩუნებას, რაც ტრადიციულად მოჰყვებოდა თან ამ დაწესებულებას ჯერ კიდევ მისი კანტორად ყოფნის დროიდან, რასაც ბატონი ვანოს წინამორბედმა სანდრო თევზაძემ ჩაუყარა საფუძველი.

სამუშაოზე მკაცრი და მომთხოვნი დირექტორი ვანო ჩხენკელი სამსახურის გარეთ ამყოლი, დროსტარების მოყვარული კაცი იყო. მასსოვს, მაშინ ახალგაზრდები სწირად ვიკარიზებოდით ამა თუ იმ მიზეზის გამო, ქეიფისა და ლხინის მიზეზი არ გველოდა: იყო ეს პროექტის დამტკიცება, ქორწინება, შვილის შექმნა თუ უამრავი სხვა მიზეზი, თუნდაც კარგი ამინდი. ამ შესვედრების უცლობელი მონაწილე ჩვენი დირექტორიც იყო. სწირად ხდებოდა, რომ შვეიკარიზებოდით ხოლმე რამდენიმე კაცი, მივუსდებოდით სუფრას, მოვისაკლისებდით ჩვენს დირექტორს, ვაფრენდით ხოლმე ერთ-ერთ ჩვენგანს ბატონი ვანოს მოსაყვანად და ისიც, თუ რამ განსაკუთრებული მიზეზი არ ჰქონდა, უარს არ გვეუბნებოდა და ჩვენთან ერთად გულისთქვოდა ლხინს.

არ შემიძლია არ გავიხსენო ერთ-ერთი უბიზოლი ძალიან დამახასიათებელი ბატონი ვანოს დამოკიდებულებისა ჩვენდამი, მისი უმცროსი თანამშრომლებისადმი. რაღაც მიზეზის აღსანიშნავად ვეწვიეთ „ინტურისტის ბაღს“, რომელიც ჩვენი თავმჯდომარის ჩვეული ადგილი იყო და მივუსხედით მაგიდას, რომელსაც ჩვენი კარგი ნაცნობი ძია მარკოზი ემსახურებოდა. სადღეგრძელოები ერთმანეთს მიჰყავდა და დაიბადა იდეა, ეს სადღეგრძელოები მოსკოვში დაგვემთავრებინა. წამოვიშალეთ სუფრიდან მოსკოვში გასამგზავრებლად, მაგრამ მალე მოვევეთ ვონს და უარი ვთქვით ამ მოგზაურობაზე. მხოლოდ ორი ჩვენგანი, ვინც წამოჭრა ეს იდეა, არ მოეშვა მას, გაიარა სახლში, წამოიღო ფული, გააფრთხილა ოჯახი და დილის ადრიანი რეისით მოსკოვს გაემგზავრა.

მეორე დღით მივედი სამსახურში და ველი როდის დაიქუხებს. ვავიდა დღის პირველი ნახევარი და თითქმის არავეის მიუქცევია ყურადღება ჩვენი კოლეგების არყოფნისათვის. ასე დღის სამი-ოთხი საათი იქნებოდა, როცა მითხრეს, რომ დირექ-

ტორი გიბარებსო. შევედი ბატონ ვანოსთან და ველი რას მეტყვის. ვიღაც მასთან მყოფი გაუშვა კაბინეტიდან და შემვიტყობა — სად არიან შენი მეგობრებიო. ავიწუწუე, რა მეთქვა, — ზუსტად ვერ მოგახსენებთ მეთქი. ტელეგრამა გამომიწოდა, რომლითაც ჩვენი მოგზაურები თხოვენდენ ბატონ ვანოს მივლინების ბარათების გაგზავნას, რომელთა გარეშე სასტუმროში ვერ ეწყობოდნენ. რა ქცია ამ საქციელსო, — მეკითხება ბატონი ვანო, — მასუხი არა მაქვს. — მიხედვით ესაა ამ საქმეს, მე ნივლინების მოწმობას გამოვაწერინებ, შენ კი იზრუნე, რომ დროზე მიიღონ და ქუჩაში არ დარჩნენ შენი ძმაცაცებიო.

რამდენიმე დღის შემდეგ ჩვენი მოგზაურები დაბრუნდნენ, გამოცხადნენ სამსახურში და ელოდნენ სასჯელს. ბატონ ვანოს ამ საკითხზე ხმა არ ამოუღია, ვითომც არაფერი მომხდარიყო.

ასეთად შემორჩა ვანო ჩხენკელი ჩემს მუხსიერებას პატიოსან კაცურ კაცად, რომლის სახელი სანთლად ანთია ჩემს და, დარწმუნებული ვარ, არა მარტო ჩემს მოვონებებში.

მასტანგ ლაპითაი

რუსთაველის პრემიის ლაურეატი,
პროფესორი, არქიტექტურის
საერთაშორისო აკადემიის აკადემიკოსი

იმ კარიოლის თბილისს ქალაქმკვებარეპითი წასრიბი ჰქონდა (ივანე ჩხენკელის პასუხი)

ბატონმა მანომ სრულიად ახალგაზრდა მიმიყვანა არქიტექტორთა კავშირში და მქონდა ბედნიერება რამდენიმე წელი ვყოფილიყავი მის გვერდით. ბუნებრივია, მე ვიცნობდი ბატონ ვანოს ისეთს, როგორც ფართო საზოგადოება. ამავე დროს ვიცნობდი შინაურ, ყოფით ვანო ჩხენკელსაც. ახალგაზრდებს დიდი რიდი გექონდა ბატონი ვანოსი, მაგრამ არა იმიტომ რომ ის რაიმეთი მიგვანიშნებდა ვყოფილიყავით დისტანციაზე, პირიქით, ცდილობდა „გაეუბრალაობინა“ საკუთარი პერსონა, რათა ჩვენ უფრო თამამები და გულწრფელები ვყოფილიყავით. დანახვის ნიჭი ჰქონდა, მცირედ კარგს დაგვიფასებდა,

შეგაქმებდა მოკლედ, სხარტად, თანაც ისეთნაირად, რომ დიდხანს გაგვევებოდა სტიმულად.

ბატონმა ვანომ მოსმენა იცოდა, რაც ასე იშვიათი თვისებაა, იცოდა პაუზის, სინჟუმის ძალა და ფასი. ამ „სინჟუმის“ შემდეგ მისი სიტყვა უფრო შთამბეჭდავი იყო.

პირდაპირი კაცი იყო, მაგრამ უსათუოდ ვერძნობდი მის კეთილგანწყობილებას.

არასდროს საუბრობდა იმაზე, თუ რა ძალისხმევა დასჭირდა ამა თუ იმ საქმის მოსაგვარებლად. შედეგი მეტყველებდა ამაზე. მახსოვს, სახელოსნოს ორდერი ისე მივიღე, რომ არც კი ვიცოდი, რომ ამისთვის რამდენიმე თვე ზრუნავდა და მრავალი თანამდებობის პირის შეწუხება მოუხდა. ამის შესახებ მე მხოლოდ მოგვიანებით, სხვადასხვა პირისაგან გავიგე და არა თავად მისგან.

კავშირის საქმიანობაში იშვიათად, მაგრამ მაინც იყო დელიკატური სიტუაციები და გვიხდებოდა მათი განხილვა სამდივნოზე. ყველას მოუსმენდა, თან ნერვიულად ისრესდა ხელის მტევნებს და ამით ვერძნობდით მის დიდ შინაგან მღელვარებას, ბოლო სიტყვა ხომ მას უნდა ეთქვა!

„უძრაობის პერიოდში“ ერთ განმარტებულ არქიტექტურულ პროექტსზე მიიწვიეს მოწმედ. მოსამარტულეს თავისი „სცენარი“ ჰქონდა გამზადებული. გამიზნულად, რთულად, მიკიბ-მოკიბულად უსვამდა კითხვებს. ბატონი ვანო მშვიდად პასუხობდა, პასუხობდა სიმართლეს, რაც ვერ მიესადაგა მოსამართლის გეგმას. ვერაფერი რომ ვერ მოუხერხა, ჰკითხა, რა საბუთებით დაადასტურებთ ზემოთქმულსო? — „იმით, რომ ეს თქვე ვანო ჩხენკელმაო“. — მიუგო ბატონმა ვანომ. იცოდა, რასაც ამბობდა, რატომ ამბობდა. მას ჰქონდა ასე თქმის უფლება მისი უმწიკვლო რეპუტაციის გამო.

არ შეიძლება სამართლიანი იყო ღმერთის შიშით, არ შეიძლება კეთილი იყო ჯოჯოხეთში მოხვედრის შიშით. სამართლიანობა და სიკეთე სულის მდგომარეობაა, ღმერთის მიერ ბოძებული, თუმცა არიან ადამიანები გონიერნი, ინტელექტუალურნი,



რომლებმაც აღზარდეს თავის თავში ეს თვისებები, ესეც დიდი ბედნიერებაა, მაგრამ სულ სხვაა, როდესაც ეს სულის მდგომარეობაა, ღმერთის ნაბოძებია. ბატონ ვანოს სამართლიანობა ღმერთის მიერ ჰქონდა ბოძებული.

ბატონი ვანო 11 წელი განაგებდა ქალაქის არქიტექტურულ სამსახურს. ეს სამსახური ყოველთვის იყო ურთულესი, მას ყოველთვის ახასიათებდა დროისმიერი სირთულეები, ზეწოლა. ბატონი ვანოს პერიოდის თბილისს ჰქონდა ქალაქგეგმარებითი წესრიგი და ამას უპირველესად ყოვლისა, განაპირობებდა არა მხოლოდ მისი პროფესიონალიზმი, არამედ უფრო მეტად პროფესიული სინდისი და ეს სინდისი იმაშიც გამოვლინდა, რომ მთავარი არქიტექტორის პოსტზე ყოფნისას მან მხოლოდ ერთი შენობა—საკონცერტო დარბაზი შექმნა და უდიდესი შრომა და ენერგია დახარჯა თბილისის გენერალურ გეგმაზე, რაც უადრესად საჭირო, მაგრამ შემოქმედებითად უჩინარი სამუშაოა.

ომამდელ და ომისშემდგომ „ფორმით ეროვნულ და შინაარსით სოციალისტურ“ არ-



ქიტექტურას ჰქონდა მთელი რიგი საერთო ნიშნები მთელს საბჭოთა სივრცეში. განსხვავება იყო ამ პრინციპების ინტერპრეტაციაში, ტალანტში, პროფესიონალიზმში, გემოვნებაში. საცხოვრებელი სახლები კონსტრუქციის მოედანზე, დავით აღმაშენებლის გამზირზე, ასევე კავშირგაბმულობის შენობის ფასადის რეკონსტრუქცია ნათელი დადასტურებაა, მაღალი პროფესიონალიზმისა და განსაკუთრებული არქიტექტურული სმენისა.

საკონცერტო დარბაზის შექმნისას ბნვანოს მოუხდა მანამდე ქართულ სინამდვილეში უცნობი მთელი რიგი სპეციფიკური საინჟინრო საკითხების — აკუსტიკის, განათების, გახმოვანების კონდენცირების, სცენის მოწყობის გადაწყვეტა.

ბატონი ვანო ასეთი ინტენსივობით მოღვაწეობას ვერ შესძლებდა, მის გვერდით რომ არ ყოფილიყო ერთგული, გამგებიანი, ყველასადმი კეთილგანწყობილი, მომხიბვლელი ქალბატონი ლელი, თავად მშვენიერი ხუროთმოძღვარი.

დიდი ადამიანები სიკვდილის შემდეგაც განაგრძობენ ქვეყნისა და პროფესიის სამსახურს. მოუხდავად იმისა, რომ უკვე ათმა წელმა განვლო ბნვანოს გარდაცვალებიდან, ის თითქოს დღესაც ჩვენს გვერდითაა.

— მას მოეუხმობთ, როდესაც დაგვჭირდება კაცობის და ზნეობის მაგალითი.

— მას ვისხენებთ, როდესაც გვჭირდება პროფესიონალობის და პრინციპულობის მაგალითი.

— მას ვისხენებთ, როდესაც გვჭირდება სამართლიანობისა და მოკრძალების მაგალითი.

სიკვდილი ყოველთვის როდია დასასრული. ისეთი კაცისთვის, როგორც ბატონი ვანო იყო, სიკვდილი არა თუ დასასრული, არამედ დასაწყისია სამარადისო სიცოცხლისა და ამის ნათელი დადასტურებაა დღევანდელი დღე. დღე გარეგნულად საზეიმო, მაგრამ ძალზე სევდიანი.

ეს მცირე ტექსტი, რომელიც ინახებოდა აწ განსვენებული არქიტექტორის ჯონდო ჯიბლაძის ჩანაწერებში, მოგვაწოდა მისმა მეუღლემ არქიტექტორმა მადლენა კომახიძემ.

მოუხდავად იმისა, რომ ხელნაწერი ესკიზურ ხასიათს ატარებს და დაუმუშავებელია, ჩვენ შესაძლოდ ჩავთვალეთ წარმოგვედგინა იგი დაინტერესებული მკითხველის წინაშე.

იმ ნათელს სახეებს შორის, რომლებსაც ვისხენებ ჩემს განვილილ გზაზე, გამორჩეული ადვლი მიეკუთვნება ბატონ ივანე ჩხეიკელს — პიროვნებას, ხუროთმოძღვარს, მასწავლებელს, ვაჟაკური ბუნების ქართველ კაცს — ამ სიტყვების საუკეთესო მნიშვნელობით.

ასეთად დარჩება იგი ჩემს მემსიერებაში სამუდამოდ... ბატონი ვანო ჩვენი თაობის ჩამოყალიბების უაღრესად რთული პერიოდთან მოყოლებული განასახიერებდა ჩვენში საკუთარი სინდისის წინაშე უკომპრომისო, მაღალი ზნეობის და პირადი ღირსების ადამიანის მაგალითს...

მისი სახელის სხენებისას უხერხულადაც მიმაჩნია აღვნიშნო, რომ იგი უანგაროდ, საქმისადმი ყოველგვარი კარიერიზმის გარეშე, ჭეშმარიტი პატრიოტული დამოკიდებულებით, სუფთად და პატიოსნად ემსახურებოდა თავის სამშობლოს, საყვარელ თბილისს...

ბატონ ვანოს ჰქონდა მტკიცე „კაცური“ ხასიათი — იყო თავშეკავებული, სიტყვატუნწი, სამართლიანი, პირუთენელი, სიმართლის პირდაპირ მთქმელი, ვაბატონებული „დიდაკობისგან“ დამოუკიდებელი — არასდროს და არავის მიმართ არ დასცდენია უსაფუძვლოდ „ტკბილი სიტყვა“ და ქათინაური... ქებაც იშვიათად თუ გვსმენია მისგან... ერთი შეხედვით ოდნავ ასკეტურიც კი ჩანდა, მაგრამ ჩვენ, მისი მოწაფეები, ყოველთვის ვგრძნობდით მის ფარულ სითბოს და მზრუნველობას...

როგორც პედაგოგი, ბატონი ვანო იყო მომთმენი, მას ძალიან უყვარდა ახალგაზ-

რღები, სმირად ანდობდა მათ საინტერესო პროექტებს, ტაქტით, ზედმეტი ზემოქმედების გარეშე ცდილობდა შთაენერვა ჩვენთვის მისეული ლოკური შემოქმედებითი აზროვნება, მართალი ხედვა და სისადავე...

როგორც ხუროთმოძღვარი, ბატონი ვანო გამოირჩეოდა უხადო პროფესიონალიზმით, საგნის უსაზღვრო სიყვარულით — მიუხედავად იმისა, რომ ძალიან დატვირთული იყო, როგორც მთავარი არქიტექტორი, იგი ვერ ელეოდა პრაქტიკულ პროექტირებას — ბევრს და გატაცებით მუშაობდა უმნიშვნელოვანეს პროექტებზე, მუშაობდა სრული დატვირთვით და არასოდეს არ უწყევდა ექსპლოატაციას სხვის შრომას.

საოცარია, მაგრამ თბილისის მთავარი არქიტექტორი პოულობდა დროს და თითქმის ყოველდღე ამოდიოდა ჩვენთან ქალაქგეგმარების სახელოსნოში, ეცნობოდა პროექტებს ჯერ კიდევ დამუშავების პროცესში და ყველა ქალაქგეგმარებითი გადაწყვეტის დამუშავების საქმის კურსში იყო დასაწყისიდან პროექტირების ბოლო ეტაპამდე. ჩვენც მასთან ერთად, შემოქმედებითი ურთიერთგავლენით ვეუფლებოდით გლობალურ გეგმარებით აზროვნებას — თბილისის ერთიან სივრცით აღქმას...

მე სრული შეგნებით ვაძლევ ჩემ თავს უფლებას, დავახსიათო ბატონი ვანო, ვინაიდან მის გვერდიგვევრდ, მასთან სიახლოვეში გავატარე ჩემი საუკეთესო შემოქმედებითი წლები... ამასთან უნდა დავძინო, რომ ეს სიახლოვეც თავისებური გახლდათ: ბატონი ვანოს პიროვნება არასდროს იძლეოდა ზედმეტი „გაშინაურების“ უფლებას და მასთან ურთიერთობაში (ვფიქრობ, ვინც არ უნდა ყოფილიყო) ყოველთვის იგრძნობოდა ერთგვარი „დისტანცია“... დღესაც ვერ მივმხვდარვარ, რა იყო ამის მიზეზი — ბატონი ვანოს შინაგანი ბუნების გამოვლენა, თუ მისადმი ჩვენი უაღრესი პატივისცემის შედეგი...

წლების მანძილზე შეძენილი მწარე გამოცდილების ფონზე, არ შემოიძლია ერთგვარი გაკვირვებით (გაოცებითაც კი) არ ვავიხსენო ის, რაც მასთან ურთიერთობისას, ბუნებრივად და მარტივად მესახებოდა:

როდესაც ყალიბდებოდა თბილისის განვითარების და რეკონსტრუქციის 1968-2000 წლების გენერალური გეგმის პროტორთა ჯგუფი, ქალაქის მთავარმა არქიტექტორმა, ბატონმა ივანე ჩხენკელმა ჩემს სასარგებლოდ უარი თქვა პროექტის მთავარი არქიტექტორის, როგორც ასლა ამბობენ „პრესტიჟულ“ თანამდებობაზე.

რა თქმა უნდა, ეს არც ზედმეტი თავმდაბლობა იყო და არც ჩემი შემოქმედებითი ძალების გადამეტებული შეფასება, — მან უბრალოდ განსაზღვრა, რომ დროის უქონლობის გამო ვერ იმუშაებდა ესოდენ მასშტაბურ, შრომატევად პროექტზე სრული ფიზიკური დატვირთვით და ჩვენი წინააღმდეგობის მიუხედავად, სწორად მიიჩნია საქმის სასარგებლოდ გაეტანა თავისი წინადადება, თუმცა, როგორც შემოქმედი, ყოველთვის აქტიურ მონაწილეობას იღებდა თბილისის გენერალური გეგმის შექმნაში. ამ მხრივ მისი ღვაწლი ფასდაუდებელია.

დასასრულ, მსურს ბევრი ჩვენგანის სახელით მოვიხანო ის ცოდვა, რომელიც ბატონი ვანო ჩხენკელის წინაშე მიგვიძღვის: როდესაც სრულიად უსაფუძვლოდ, დაუსაბუთებლად და გაუფრთხილებლად გადააყენეს იგი თბილისის მთავარი არქიტექტორის თანამდებობიდან, ვერცერთმა ჩვენგანმა ვერ დავიცავით ბატონი ვანო ამ უსამართლობისგან... შეგვიწოდოს უფალმა!

დაბოლოს — ამას წინათ რადიოგაცემებში „საქმიანი ადამიანები“, ინტერვიუ ჩამოართვეს ყოფილ „მაღალი რანგის“ პარტმუშაკს. ამჟამად კი, თურმე, „საქმიან ადამიანს“. იგი ჩიოდა, რომ საბჭოთა წლებში არ გაახარეს და ცოდნისა და ნიჭის მიუხედავად გადააყენეს თანამდებობიდან.

ჩემმა მეუღლემ, არქიტექტორმა მადლენა კომახიძემ აღელგებულმა დარეკა რადიოს რედაქციაში და შეეკითხა ინტერვიურს: „კი მაგრამ თქვენ, პირადად თქვენ (და ეს ნამდვილად ასე იყო), რისთვის მოხსენით ვანო ჩხენკელი ქალაქის მთავარი არქიტექტორის თანამდებობიდან? ... როგორც მიხვდებოდით — პასუხი არავინ ვასცა.“

ნოდარ ჯობაძე

საქართველოს დამსახურებული არქიტექტორი, თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის პროფესორი ბახსინავა

1955 წ. სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტის დამთავრების-თანავე „თბილქალაქპროექტში“ დავიწყე მუშაობა, რომლის დირექტორი ჩემი პედაგოგი ბატონი ვანო ჩხენკელი იყო.

იმ დროს აქ მოღვაწეობდნენ ბატონები: არჩილ ქურდიანი, მიხეილ მელია, ლადო მესხიშვილი, გივი მელქაძე, შოთა ყავლაშვილი, ოთარ კლანდარიშვილი; ქალბატონები: რუსუდან მუშუკიანი, ნელი ციციშვილი, მანანა კობერიძე, გულიკო ქარუმიძე და ნორა ნუცუბიძე. შემდეგი თაობა: თამაზ თევზაძე, რეზო ბაირამაშვილი, თემო კანდელაკი, დავით მორბედაძე, ჯონდო ჯიბლაძე, მადლენა კომახიძე. კონსტრუქტორები: დავით ქაჯაია, შალვა გაზაშვილი, თენგიზ ჭანჭალაიშვილი, რადამეს შიოლაშვილი, გურამ მებუკე. ამ ნიჭიერ პროფესიონალებს სათავეში ედგა ბატონი ვანო.

მისი ავტორიტეტი, როგორც შემოქმედისა, როგორც მოქალაქისა და პიროვნებისა, აი თვისებები, რის გამოც ყველა დიდცი და პატარაც ვაცნობისთანავე ამ ადამიანის თანამოაზრე და გვერდში მდგომი ხდებოდა.

1956 წელს ვაკის პარკის კეთილმოწყობა მიმდინარეობდა. მე და ვახტანგ აბრამიშვილი შადრევნების პროექტებზე ვმუშაობდით. დამიბარა ბატონმა ვანომ და მომცა დავალება სასწრაფოდ ამ შადრევნების ღერძზე, მთის ფერდზე კასკადის პროექტის ესკიზი გამეკეთებინა, როგორც შემდეგ გაირკვა, ეს იდეა მაშინ ქალაქკომის მდივანს გიორგი გვეგშიძეს ეკუთვნოდა.

ესკიზი სამი დღის შემდეგ მზად იყო და ბატონ გვეგშიძის თანდასწრებით შედგა მისი განხილვა. ჩანაფიქრი მოეწონათ, შემაქეს. ყველაფერი რიგზე იყო, რომ მე მივმართე ბატონ გიორგის. ესკიზი კი დავხატე, მაგრამ მიმოჩნია, იგი უნდა აშენდეს არა ამ სწორ ფერდზე, არამედ მის მარცხნივ დაახლოებით 100 მეტრზე მდებარე ხევში მეთქი. სად ამენდეს ამას ჩვენ

ვწყვეტთო. მაშინ მე არ გავაკებებ ამ პროექტს და ვისაც მიაჩნია სწორად ამ ადგილზე ვაკეთება იმან გააკეთოს მეთქი და დავტოვე კაბინეტი.

გვეგშიძის წასვლის შემდეგ შევედი ბატონ ვანოსთან ბოდბის მოსახდელად. იგი გაქვავებული სახით დამხვდა. ეს რა გააკეთო მითხრა. რად არ ჩამაყენე საქმის კურსში თუ რის თქმას აპირებდიო. თავი არ მიმართლება. მიგვხვდი, რომ ჩემი დაუფიქრებლობით ბატონ ვანოს დიდი უსიამოვნება მიყაყენე და კაბინეტიდან გამოსულმა ქალაქპროექტიდან წასვლის განცხადება დავწერე.

მის მდივანს ჩემი განცხადება რომ შეუტანია, ბნ ვანოს იგი დაუხვია და უთქვამს: მაგის საქმე ხატვია და წერას, ისიც განცხადებებისა, თავი დაანებოსო. ამით მან ყველაფერი თქვა. იმ წელს მოსკოვის მსოფლიო ფესტივალზე წარგზავნილთა სიაში ერთ-ერთი პირველი მე შემიყვანა.

1957 წ. საკავშირო კონკურსი გამოცხადდა საცხოვრებელი სახლების ტიპური პროექტების შესაქმნელად.

ბატონმა ვანომ შეადგინა ჯგუფი: რეზო ბაირამაშვილის, ჯონდო ჯიბლაძის, ილია ყავლაშვილისა და ჩემი მონაწილეობით. მუშაობას შეეუდეთ.

ბატონი ვანო საცხოვრებელი სახლების წამყვან სპეციალისტად ითვლებოდა. ცნობილი იყო ჩხენკელის სექცია, რომლითაც მთელ საქართველოში შენდებოდა საცხოვრებელი სახლები. ამ სექციაში ახალი სიტყვა იყო ნათქვამი — გათვალისწინებული იყო საქართველოს მოსახლეობის ცხოვრების ტრადიციული წესები და, რაც მთავარია, კლიმატური პირობები. ჯგუფიც ამ და კიდევ სხვა ამოცანებს ითვალისწინებდა. ბატონი ვანო ჩვენთან ერთად დიდი სიყვარულით მუშაობდა. ჩვენ ინტერესით ვადევნებდით თვალს მის მუშაობას ესკიზებზე.

ხაზებს ხელით, სახაზავის გარეშე ავლებდა — ნელა მაგრამ ავლებდა ისე თითქოს ის ხაზი ბოლო იყო და აღარ შეცვლიდა: მაგრამ ესკიზებს აგრძელებდა და ისე ამოწურავდა დასასულ აზრს; რომ მისი შეცვლა ან რაიმეს დამატება მართლაც შეუძლებელი იყო.

ლეონარდო და ვინჩის პარაპონა

გარინა სოსელია

ლეონარდო და ვინჩი არა მხოლოდ სიტყვითა და კალმით იბრძვის ფერწერის უპირატესობის დასამკვიდრებლად ხელოვნების სხვა დარგებს შორის. ამ ორთაბრძოლაში მას მრავალი წინამორბედი ჰყავს. იგი გაურბის სიტყვა „arte“-ს ხმარებას, რაც იტალიურად ხელოვნებას, ასევე ხელობას ნიშნავს, იმავდროულად. ასევე ლეონარდოს ბრძოლის შემდგომ ამ არსობრივად სხვადასხვა მნიშვნელობის სიტყვებს შორის მნიშვნელოვან გამოიჯენას ახდენს Francisko de Hollanda ტრაქტატში „tractato de Pintura antigua“ ის გამოყოფს ხელობას ხელოვნებისგან. მკაფიო ზღვარს აყენებს მათ შორის და ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით ამზადებს ნიადაგს იმ სახელწოდებისთვის, რასაც ხელოვნებაში „ნატიფი ხელოვნებანი“ („Belle arti“) ჰქვია.

როგორც წინა წერილში აღინიშნა, თავად დიდ პოეტსა და მუსიკოსს, შევნებული აქვს თავის მსჯელობათა ჰიპერბოლიზაცია, ჩვენთვის საინტერესო სწორედ ისაა, რომ ამ ენიგმატიურმა, უცნაურმა მცდელობამ ლეონარდო გასაოცარ დასკვნამდე მიიყვანა. მან კოსმოლოგიის დონეზე განსაზღვრა ფერწერის მნიშვნელობა, რითაც წარმოუდგენლად შორს გასცდა თავის ემპირიულ ცდაზე დამყარებულ მოსაზრებებს. აი რას წერს იგი: „მწერლებს არა გაეგებოდათ რა ფერწერის მეცნიერულობისა, ამიტომ მისი

გარკვეული ეტაპის დამთავრების შემდეგ დიდხანს ვკამათობდით ხოლმე, ვუმტკიცებდით ერთმანეთს ამა თუ იმ სქემის უპირატესობას. ბოლო სიტყვა ბატონ ვანოზე იყო, და ისიც ჩვეული სიმტკიცით, როგორც გადაწყვეტდა, ისე დამთავრებოდა ჩვენი დავა.

შსა პროექტი მოსკოვში გავგზავნეთ და თორემ უკრაინელების შემდეგ მეორე პრემია მოგვანიჭა. პრემიის მისაღებად მთელი შემაღვენლობით წავედით მოსკოვში. შემდეგ იყო ბანკეტი — ბატონ ვანოს თამადობით და ისევ თბილქალაქ-პროექტი.

მეორედ ბატონ ვანოსთან ფილარმონიის პროექტზე მომიწია მუშაობა. ბატონმა ვანომ მიიღო ეს შეკვეთა. გააკეთა ესკიზები, შეათანხმა გარკვეულ ინსტანციებში, რის შედეგადაც საჭირო იყო პროექტის სრულყოფილად წარმოდგენა, როგორც არქიტექტურულ საბჭოზე, ისე სახმშენსა და ბოლოს ცეკას ბიუროზე.

ბატონ ვანოს სახლში შევიკრიბეთ: დათო მორბედაძე, ჯონდო ჯობლაძე, ალექსანდრე ბაქრაძე და მე.

ამოცანა იყო არსებული ესკიზების მიხედვით საპროექტო მოცემულობის დონეზე სადემონსტრაციო მასალის შექმნა.

თითქმის ორი თვის განმავლობაში, ფაქტიურად ვცხოვრობდით ჩხენკელების ბინაში, სადაც თავს საოცარი ქალბატონი, არქიტექტორი ლელი ჰაჯიბეილი, ბატონი ვანოს მეუღლე დაგვტრიალებდა.

ბატონმა ვანომ, მახსოვს, რამდენჯერმე შეცვალა გეგმები, რაც სასცენო ნაწილის ტექნოლოგიასთან იყო დაკავშირებული. დიდხანს ფიქრობდა ნაგებობის იერსახის საბოლოო დადგენაზე. ჩვენ მის ნებისმიერ სურვილს სასწრაფოდ ვასრულებდით, ვხედავდით რა, როგორ განიცდიდა იგი იმ დიდ პასუხისმგებლობას, რომელიც აღებული ჰქონდა, როგორც არქიტექტორს და მოქალაქეს.

დაბოლოს ყველაფერი კარგად დამთავრდა. პროექტი დიდი მოწონებით იქნა მიღებული. აშენდა და დღეს დგას ქალაქში ფილარმონიის მშენიერი შენობა — კაცური კაცის — დიდებული არქიტექტორის და უწყისიერის პიროვნების ბატონ ივანე ჩხენკელის ძეგლად.

აღწერა ვერ შეძლეს და მხოლოდ სრული უცხოების და უმეტრების შედეგად აღმოჩნდა იგი განკუთვნილი სარბიელის გარეშე, მაგრამ არც ამით დაუკარგავს თავისი დამახასიათებელი ღვთაებრიობა, ვინაიდან სორცმესხმულია და განხორციელებადია ყველაზე უფრო ღირებული გრძნობით — მხედველობით.

მართლაც, არცთუ უძიწვხოდ არ ზრუნავდნენ მის გაკეთილშობილებაზე, ის ხომ მტყვევლების, ენობრიობის დაუხმარებლად, თავად იკეთილშობილებს თავს, უთუოდ იმგვარად, როგორც ამას სჩადიან ბუნების სრულყოფილი ქმნილებები.

და თუ ამბობთ, რომ მხედველობა ხელს უშლის და ეწინააღმდეგება შემეცნებას, ყურადღების თავმოყრას (გამახვილებას), რომლის მეოხებითაც სორციელდება წვდომა საღვთო მეცნიერებებში, მაშინ შესაძლოა ითქვას, რომ ასეთმა დამღუპველმა ოვალსაზრისმა ერთ-ერთი ფილოსოფოსი მხედველობის დაკარგვამდე მიიყვანა. ამიტომ ნათქვამია, გრძნობებზე მასტონებული თვალის, როგორც უფადი, განსხვავებული მოვალეობებს ასრულებს, როდესაც ეწინააღმდეგება უთავბოლო და ცრუ მსჯელობებს და არა მეცნიერებებს, რომელთა გარშემო ყოველთვის თავდება დავა ცემა-ტყეპითა და გულის განმგმირავი ყვირილით. თუკი ფილოსოფოსი თვალს ითხრის, რათა ამით დააღწიოს თავი უთავბოლო და უაზრო მსჯელობას, მაშინ გასათვალისწინებელია, რომ მისი ქმედება მისსავე გონის ქმედებას შეესაბამება. ხომ შეეძლო თვალის მოჭუტვა გაშმაგებისგან თავდასახსნელად, მაგრამ გამძვინვარებამ უგუნურებამდე მიიყვანა იგი.¹

ისტორიოგრაფებო ანუ პოეტებო, თუ არ გინახავთ საგანი თვალთ, მაშინ კალმით მათზე ვერას ვეაუწყებთ, რასაც ფუნ-

ჯით უფრო იოლად შესძლებს ფერმწერი. ნუთუ შეძლებს პოეტო აღწერო მოვლენა ფორმის მეშვეობით). ფერმწერის ხელოვნება ჩრდილის მეშვეობით, იოლად მიაღწევს ამას, ფორმა გაცოცხლებული მოგერკენება და თუ ამბობთ, რომ პოეზია უკვდავია, გაპასუხებთ, უფრო ხანგამძლე და უკვდავია ფერწერა, თუკი სპილენძზე მოხატავთ შიქურით...²

და თუ ამბობთ, რომ სიტყვებით წაქეზება შეგიძლიათ, ადამიანებს უბიძგებთ ტირილის ანდა სიცილისკენ, შეგასენებთ, რომ მათ მხოლოდ ორატორი მართავს და ეს ვერეთწოდებული მეცნიერება — პოეზია არაა.

რომელიმე ადგილას მოათავსეთ წარწერა ღვთაების სახელწოდებით, ხოლო მის გვერდით ნახატი ღვთაების გამოსახულებით და თვალნათლივ იხილავთ, რომელს მიენიჭება უპირატესობა. თუ ფერწერა სრულად მოიცავს ბუნების მიერ შექმნილი საგნების ფორმებს, მაშინ ვიტყვით, თქვენ მხოლოდ სახელწოდებები გაგანინათ და ეს სახელწოდებები თავიანთი მოცულობითა და შინაარსით ისეთივე ყოვლისმომცველი არაა, როგორც ფორმა.

პოეტთაგან გამოარჩიეთ პოეტი, რომელიც იმგვარად აღწერდეს ქალწულის მშვენიერებას, როგორც ფერმწერი ასახავს მას და მაშინ ნათლად იხილავთ, თუ წესისამებრ ვის სასარგებლოდ გადაიხრება სასწორი და რომელ მხარეს დაიყოლიებს განმსჯელი ბუნება მის მიჯნურს.

დაე სცადოს პოეტმა გათანაბრება ფერმწერთან მშვენიერის და შემზარავი სანახაობის აღწერით და სურვილისამებრ, როგორც მას სურს გარდაქმნას და გარდასახოს ფორმა.

პოეტი ღეტალების სინატიფის და დასვეწილობის წყალობით გათანაბრებას ცდილობს ფერმწერთან, მაგრამ ვერ ამჩნევს

1 არსებობს უძველესი დროიდან მომდინარე დევნად ფილოსოფოსებზე, რომლებმაც თვალის გამოითხარეს. სახედობრ, ასეთ ვარაუდს დიოგენე დანერკეის შრომებში ვხვდებით. სოლომი ე. — სასკებით შესაძლებლად მიიჩნეს, რომ დეონარდო იმდროინდელ იტალიურ გამოცემებს ეყრდნობა: „Vita de Filosofi“, ვენეცია 1480; ფლორენცია 1488, ბოლონია 1495, მილანი 1498 (ავტ. შენიშვნა).

2 დეონარდო გულისხმობს ჩობბიების ოჯახობას, რომლებმაც ესპანეთიდან ფლორენციაში შემოიტანეს და დანერგეს მინაწერის და ტყვიანთი შიქურის ახალი ტექნიკა, რომელიც ადრე ცნობილი იყო მხოლოდ კუნძულ მაიორკაზე (მაღორკა). აქედან წარმოდგება maiolica (იტალ.) — მაიოლიკა — შიქურით დაფარული მხატვრული თიხა, კერამიკა (ავტ. შენიშვნა).

მოსხენებისას დროის ინტერვალთ, თუ როგორ შეიძლება განცალკევდეს მისი სიტყვები ერთმანეთისგან, რომელსაც ვერ ჩამოთვლის დროდადრო დახანების, გაჰიანურებული ადგილების გვერდის ავლით (იმავედროულად).

და თუ პოეტს არ ძალუძს ბუნების თვალწარმატებით მშვენიერების განჭვრეტით ჩამოაყალიბოს და შეთხზას მისგან წარმოქმნილი პარმონიული პროპორციულობა ნაწილ-ნაწილ დანაწევრების გარეშე, რომელიც ჭეშმარიტი არსის განჭვრეტით უნდა შეერწყოდეს მას, არ გვაძლევს ამ სიმშვენიერის ზუსტ ალწერილობას...

და სცოდავს ბუნების წინაშე და ჭეშმარიტებას ღალატობს, ვინც დაუშვებს ყურის წინ მოათავსოს ის, რაც თვალის წინ უნდა განეთავსებინა.

თუკი პოეტი ამბობს, რომ ყოველმხრივ აკარბებს ფერმწერს, რადგან აიძულებს ადამიანებს იმსჯელონ და ისაუბრონ სხვადასხვაგვარი შეთხზული მონაგონის მემშვეობით, ამასთან იკონებს იმას, რაც არ არსებობს ბუნებაში, აქედან გამომდინარეობს პასუხი, რომ არცერთი ამ საგნიდან, რაზედაც ის მსჯელობს, არ გვევლინება მისთვის კუთვნილი საქმიანობის საგნად. თუ პოეტი მოისურვებს ორატორობას, ძლეულია ორატორის (მჭევრმეტყველის) მიერ, თუ ისაუბრებს ასტროლოგიაზე, ეს ყოველივე ასტროლოგიისგან მიისაკუთრდა, მე, რა თქმა უნდა, არ ვსაუბრობ ცრუ და ყალბ კონებაჭვრეტით ასტროლოგიაზე და მომიტყეონ, ვინც ამით ცხოვრობს და არსებობს პრიციების გარემოცვაში, მათი შემწეობით — და თუ ფილოსოფიაზე მოისურვებს პოეტი მსჯელობას, ძლეულია ფილოსოფიის მიერ. პოეზია სინამდვილეში თავის საკუთარ კათედრას არ ფლობს.

ფერწერა წარმოადგენს ბუნების ქმნილებებს კრძნობის უტყუარი სიზუსტით, ვიდრე სიტყვიერად ასოები (ბკერები) წარმოსახვენ მას, მაგრამ ასოები უფრო მეტი სიზუსტით წარმოსახვენ სიტყვებს, ვიდრე ფერწერა.

ვიტყვი, განცვიფრების საგანია ის მეცნიერება, რომელიც ბუნების ქმნილებებს ასახავს ზედმიწევნითი ჭეშმარიტებით, ვიდრე მეცნიერება, რომელიც შემოქმედის

ქმნილებას, ასე ვთქვათ, ადამიანთა ქმნილებებს წარმოადგენს, ასეთად გვევლინება სიტყვა, პოეზია და მისთანანი, რომელიც ენას და მეტყველებას ეფუძნება.

თუ პოეზია გავრცელებულია ფილოსოფიის მორალზე, მაშასადამე ფერწერა მოიცავს ბუნების მიერ შექმნილი საგნების ფილოსოფიას, თუ პირველი აღწერს და განსაზღვრავს ცნობიერების მოქმედებას, მეორე განიხილავს იმას, თუ რამდენად ირენს თავს ცნობიერება მოქმედებაში.

თუ პირველი შიშს ჰკვირს ადამიანებს ჯოჯოხეთური სიცრუით, სინამდვილეში მეორეც იგივეს სჩადის. ნუთუ ჯერ არ თქმულა, სურათები ასახული საგნების მიმსგავსებით როგორ ატყუებენ თვალს, რომ შეიძლება შეცდეს არა მარტო ადამიანი, არამედ ცხოველიც“.

უძველესი დროიდან მომდინარე ანეკდოტები იმის შესახებ, თუ როგორ შეიძლება ატყუებდეს თვალს ნატურალისტური ნახატი, იმდენად პოპულარული იყო მთელი XV-ე საუკუნის განმავლობაში, რომ თვით ლეონარდოც იკონებდა და თხზავდა ანალოგიურ სასაცილო ამბებს პოლემიკის გამაფრების მიზნით, პროტოტიპად იყენებდა პლინიუსის ანეკდოტს — პარისის დავას ზევსთან («Естественная история XXXV, 65 — 66, Плиний Старший»). პარისის შესახებ ვაძღვრებ, თითქოსდა იგი გაეჯიბრა ზევსს, რომელმაც იმდენად ბუნებრივად დახატა ყურძენი, რომ ფრინველები მიაფრინდნენ. პარისმაც მოიტანა ნახატი, რომელზეც იმდენად დამაჯერებლად ჰქონდა გამოსახული ქსოვილი, რომ ზევსმა, ამაყობდა რა ფრინველების ქცევით, ქედმაღლურად მოითხოვა ბოლოს და ბოლოს მოესხნათ ქსოვილი ნახატიდან და მისთვის წარედგინათ იგი. სულ მალე ზევსი მიხვდა თავის შეცდომას და დამარცხებულმა დაუთმო პირველობა პარისს.

ზევსმა თუ ფრინველები შეაცდინა, პარისმა თავად მხატვარი ზევსი. როგორც ვაძღვრებ, ზევსმა კვლავ მოინდომა დაეხატა ნახატი. ახლა ახალგაზრდა ყმაწვილი დახატა ყურძნით ხელში, მაგრამ იგივე განმეორდა, ისევე ყურძენს მიაფრინდნენ ფრინველები. გულმოსულმა ზევსმა განაცხადა, ყურძენი უკეთესად დამიხატავს,

ვიდრე უმაწვილი, ვინაიდან უმაწვილი მარჯვედ რომ დამესხატა ფრინველებს მისი უნდა შეშინებოდით“. მაგალითად ჯორჯო ვაზარიც პიერო დეი (დელა) ფრანჩესკას ბიოგრაფიის აღწერისას მოიხსენიებს ბრამანტინოს მიერ შესრულებულ ცხენს და ამბობს „ცხენი იმდენად კარგად იყო შესრულებული, რომ მეორე ცხენმა ბევრჯერ ესროლა ტლინიკი მას“.

(Изд. «Academia», 1933, т. I, стр. 382 *Жизнеописание Пьеро дей Франчески*)

ერთხელ ერთმა პოეტმა დაბადების დღის აღსანიშნავად მეფე მათეუსს თავისი ნაწარმოები უძღვნა, რომელშიც აქებდა და აღივებდა იმ დღეს, როცა მეფე მოვედინა ამ ქვეყანას. იმავდროულად, ფერმწერმა სატრფოს პორტრეტი უბოძა მას. მეფემ უმაღლ შეწყვიტა კითხვა და სურათს აღტაცებული მხერა მიაპყრო. განაწყენებულმა პოეტმა აღშფოთებით წამოიძახა: „ო, მეფეო წაიკითხე, წაიკითხე და იგრძნობ, რომ ეს საგანი უფრო შინაარსიანია, ვიდრე ეს უტყვი სურათი“. ამ სიტყვების ვაკონებისთანავე, რომ თურმე საყვედურობებს კიდევ უტყვი საგნების დათვალეირების გამო, მეფე მათეუსმა წარმოთქვა: „ო, პოეტო, გონს მოდი, ნუთუ ვერ ხვდები რას ჩმახვ, ეს სურათი უკეთეს გრძნობას ემსახურება, ვიდრე შენი ნაწარმოები, რომელიც ბრმებისთვისაა განკუთვნილი. ისეთი რამ შემომთავაზე, რომ შევძლო დანახვა, ანდა შეხება და არა მარტო მოსმენა მისი. ნუ გამკიცხავ არჩევნისთვის, შენი ნაწარმოები იდაყვის ქვეშ რომ ამოვიდე, ფერმწერის ქმნილება კი ორივე ხელით მიჭირავს და მხერაც მისკენ მაქვს მიპყრობილი“.

ყურადსაღებია, რომ ლეონარდო გული-სხმობს ხელოვნებისა და მეცნიერების მფარველს უნგრეთის მეფე მათეუს კირვისს (Матвей Корвин 1458-1480), რომელიც იტალიაში დიდი პატივით სარგებლობდა, როგორც ცნობილი ბიბლიოგრაფი და მეცენატი. ეჭვკარეშეა, რომ ვინჩი თავის აზრებს მიაწერს მას. საბოლოოდ მივდივართ იმ დასკვნამდე, რომ ვინც მხედველობის უნარს კარგავს, ემსგავსება ცოცხლად დამარხულს, სამარეში მხოლოდ მოძრაობის უნარი რომ შერჩენია,

ნუთუ ვერ ხედავთ, რომ თვალი მოძრავს ამ ქვეყნიერების სიმშენიერეს მთელი ფერის ფორმით? „თვალიდან გამოქმდნაღე, სხივთკონა, რომელიც სამზერ შორში გაკაივლის, სამზერი წერტილიდან წარმოქმნის და სახავს „პირამიდას“, რომლის წვეროც თავსდება მაყურებლის თვალში და რომლის საყრდენე საგნად ობიექტი გვევლინება“ — ამ ობტაკური კანონის ცნებაზეა აგებული ლეონარდოს ცნობილი მოძღვრება პროპორციებზე, რომელიც შემუშავებულ იქნა ძველი ბერძნების მიერ. ლეონარდო და ლუკა პაჩოლი ერთად სარგებლობდნენ ამ ცნებით, რათა განემტკიცებინათ და აღემაღლებინათ პერსპექტივის როლი ფერწერაში. „თვალი სარკმელია სულის“... ეს გამონათქვამი გვხვდება ლუკა პაჩოლის ნაშრომშიც „Divina proportione“, „საგულისხმოა, ბრძენი მიდიან იმ დასკვნამდე, რომ გრძნობებიდან ყველაზე კეთილშობილური გრძნობაა მხედველობა: ამიტომ აცხადებენ სრული უფლებამოსილებით, რომ თვალი კარბიჭეს სულის, რომლის მეშვეობით გონება განჭვრეტს — per la qual lo intelletto interdee gusta“.

უაღრესად საინტერესოა ავრეთვე, მუსიკისა და ფერწერის თავისებურებათა ლეონარდოსეული ინტერპრეტაცია პროპორციებთან მიმართებაში: „მუსიკა სმენის საგნად (ობიექტად) გვევლინება, თხზავს პარმონიას თავისი პროპორციული ნაწილების, მუსიკალური ბგერების შეთანხმების შედეგად და ამ რიტმულობიდან წარმომდგარი პარმონია უთუოდ ისევე იქმნება, როგორც კონტურით გამოისახება და იბადება ადამიანის გარეგნული მშვენიერება.

თვალი, რომელიც შუამავლად გვევლინება ობიექტსა და შთაბეჭდილებას შორის, უშუალოდ უღრმესი ჭეშმარიტებით გადმოგვცემს ჩვენს თვალწინ გადაშლილ სამყაროზე, რომელიც წარმოშობს პარმონიას და იმგვარად ახლისებს გრძნობას, როგორც პროპორციულობა სხვადასხვა ხმებიდან შეკრებილი ტბილსმოვანი ქლერადობისა.

მუსიკას ორი სენი სჭირს, ორი პატარა აკლი აქვს, რომელთაგან ერთ-ერთ მათგანს იგი აღსასრულამდე მიჰყავს, ხოლო

მეორე ნაკლს დაძაბულობამდე მივყავართ. ბოლოს და ბოლოს, შესაბარლისად მომბეზრებელი და საძულველი ხდება თავისი განუწყვეტელი განმეორებებით.

მუსიკა ერთ მთლიან ჰარმონიულ რიტმში წარმოქმნის ნახ მელოდიას, პოეზია კი მოკლებულია ამ ჰარმონიულ განაწესს, თუმცა პოეზიაც ყურთასმენის გრძობიდან მომდინარეობს, მაინც მივდივართ იმ დასკვნამდე, რომ პოეტი უძლურია აღწეროს მუსიკის ჰარმონიულობა, მაშინ როდესაც ფერმწერის მიერ გამოხსნული ჰარმონიული პროპორციულობა სხვადასხვა დანაწევრებული ნაწილებიდან ერთ მთლიანობაში იმავდროულად იკრებება. ამიტომ პოეტი მატერიალური საგნების წარმოსახვითი გამოხატულებით ბევრად ჩამორჩება ფერმწერს, ხოლო უხილავის გამოსახვით ჩამორჩება მუსიკოსს.

ლეონარდო თვლიდა, რომ პოეზიამ „თავისუფალ ხელოვნებათა“ რიგში დაიბკვიდრა ადგილი მხოლოდ თავისი მათემატიკური საფუძვლით. იმავდროულად მისი მტკიცებით, ფერწერას საყრდენად უფრო მდიდარი მათემატიკური საფუძველი აქვს იმავე პროპორციებსა და პერსპექტივაზე მოძღვრების სახით. ამასთანავე, ფერწერა ამყარებს და ადგენს კავშირს მუსიკის ჰარმონიულ პროპორციებსა და პერსპექტიულ შეკვეცებთან.

ტერმინი „proportione armonica“ ფილიპო ბრუნელესკის შემოაქვს ფლორენციელი მხატვრების ყოველდღიურ ცხოვრებაში პითაგორისმით და ნეოპლატონისეული მოძღვრებით გატაცებამდე დიდი ხნით ადრე.

ალბერტისთვის ტერმინს „ჰარმონია“ უფრო სრულყოფილი მნიშვნელობა აქვს მშენებელების განსაზღვრისას თავის ნაშრომში „De re aedificatoria“ იგი წერს: „მშენებელება ნაწილების შეთანხმებულობა განსაზღვრული განაწესით და შეზღუდვით, (ერთ მთლიანობაში) რასაც მოითხოვს ბუნების უმაღლესი, თავისთავადი კანონი“.

ასევე უაღრესად საინტერესოა ლეონარდოს პარალებელი ფერწერისა და ქანდაკების ირგვლივ: „ფერწერასა და ქანდაკებას შორის მე ვერ ვპოულობ არსებით სხვაობას გარდა შემდეგი განმასხვავებელი

ნიშნისა: სკულპტორი ასრულებს თავის ქმნილებებს დიდი სხეულებრივი ჯაფით, ხოლო ფერმწერი ასრულებს თავის ქმნილებებს დიდი გონებრივი შრომით.“ დამტკიცებულია, რომ მოქანდაკემ ქვაზე მუშაობისას, რომელსაც უდიდესი ოფლისღვრა სდევს თან, უნდა გაანადგუროს მარმარილოს ქვის ზედმეტი შევრილი, რომელიც ფიგურის ზღვარს სცდება. გარდა ამისა, მრგვალი ფორმის მისაღწევად, მან კონტურით უნდა მოძებნოს ზუსტი მოხაზულობა, რათა შედეგად ყოველმხრივ სრულყოფილი და საუცხოო ქმნილება მივიღოთ, რისი მიღწევაც შეუძლებელია, თუ ფიგურას პროფილში არ შევავლებთ თვალს და ზუსტად არ გავავლებთ ზღვარს ამოხსნიელ და ჩახსნიელ ადგილებს შორის, რომლებიც თვალნათლივ უნდა გაემიჯნებოდეს ჰაერს.

სინამდვილეში, ეს ყოველივე არ უნდა მატებდეს ჯაფას მოქანდაკეს, რადგან ისევე, როგორც ფერმწერი, ის დაუფლებულია ყოველი ხილვადი საგნის მოხაზულობას, რაც არ ხდება უზირების (უვიცების) თავს, რომლებიც გამუდმებით მიიწევენ წინ, ხელმძღვანელებენ და სარგებლობენ სხეულის თითოეული ნაწილის ზომებით.

ნამდვილი ოსტატი, თვალს ბოლომდე ნდობას არ უცხადებს, ვინაიდან თვალს იგი ხშირად შეჰყავს შეცდომაში. დამტკიცებულია მხედველობის მცდარობა და თუ ვინმე პოისურვებს ხაზის ორ თანაბარ ნაწილად დაყოფას, თუკი თვალთ ხელმძღვანელობს, ამაში თავად დარწმუნდება.

რადგან ქანდაკება არანაკლებად მაქვს შესწავლილი, ვიდრე ფერწერა და რადგან თანაბარი ძალით ვფლობ ორივე ხელოვნებას, მე მგონი არ დავიმსახურებ საყვედურს, თუ გამოვთქვამ საკუთბდ მოსაზრებას იმის შესახებ, რომელს უფრო მეტი სიძნელე ახლავს და რომლისთვისაა მეტი სრულყოფილება ჩვეული.

სკულპტურა ითხოვს განსაზღვრულ განათებას, სახელობრ ზედა განათებას, აპიტომბაა, რომ მოქანდაკე შუქჩრდილზე ფიქრით თავსაც არ იწუხებს.

მანძილზე ის ნახევრად ზრუნავს, რადგან სარგებლობს ხაზოვანი პერსპექტივით და არა ფერითი პერსპექტივით, რაც ასევე ბუნებრივად წარმოიქმნება ქანდაკების

სივრცეში განთავსებით. ქანდაკება საჭიროებს ნაკლებ განსაზღვრებას და აქედან გამომდინარე იგი მარტივია, ვიდრე ფერწერა.

ქანდაკების დამახასიათებელი თვისებაა ის, რომ უფრო ხანგრძლივად, თუმცა მსგავსი სიმყარით გამოირჩევა ფერწერა მონახტული, მომინანქრებული თეთრი ემალის საღებავებით, ცეცხლში გამოიწვარი გამძლეობით რომ აქარბებს სკულპტურას და როგორც აღვნიშნე, ამგვარად შესრულებული ფერწერული ნამუშევარი სპილენძზე მონახტული ჰქეურით, გამძლეობით სავსებით უტოლდება ბრინჯაოში ჩამოსხმულ ქანდაკებას.

ერთ-ერთი საოცრება, რომელიც ფერწერაში შედგება ისაა, რომ თითქოს იგი გამოცალკევებულია სიბრტყიდან და სცივდება კედლის ზედაპირს. მიზეზი ამისა მდგომარეობს იმაში, რომ ფერმწერი შუქჩრდილის მკაფიოობით (გამოკვეთით) აღწევს ამას, მოქანდაკეს კი ეს მეცნიერება არ ესაჭიროება, რადგან ამ მხრივ ბუნების რელიეფი სწყალობს და თავად ბუნება განალაგებს შუქჩრდილს მის ქმნილებებზე (როგორც სხვა ამქვეყნიურ მატერიალურ საგნებზე).

მეორე, რაც ფერმწერს მოეთხოვება, განსჯის უნარია, რათა თავისი მოფიქრებულობის (საზრიანობის) წყალობით განალაგოს ჭეშმარიტი რაოდენობის და ტონალობის შუქჩრდილი.

მესამე, უნატიფესი პერსპექტივაა, მათემატიკის შესწავლაზე დაფუძნებული გამოკონება, რომელიც საზობრიობის, კონტურული ხაზის მეშვეობით გვაძლავებს დაშორებული ახლოს მოგვანერვოს, უზარმაზარი მომცროდ და სხვა.

ფერწერა მოიცავს ბუნების მიერ აღმოცენებულ ყოველ საგანს, რომელიც აღქმადია და განიკერობება თვალთ. ნუთუ ვერ ხედავთ რამდენნაირი სახის ფოთლოვანი ხე, ბალახი და უვავილი აღმოცენებულა“.

მიუხედავად ლეონარდოს უდავო დამსახურებისა ბოტანიკის დარგში, მართებულია ოლშკის მოსაზრება მის შესახებ: „ვინჩი მოსაზრება ხის ნუქებსა და ტოტებს (რტოებს) შორის ურთიერთდამოკიდებულება. ხის წლოვანებიდან გამომდინარე ყურადღებას ამახვილებდა ხის ტანის

მოხაზულობის არეზე, სწავლობდა მის გენეზისს. აღწერა აერო და ჰელიოტროპიზმის მოვლენა, მეცნარეთა თანამშრომელად მი პირის მიბრუნების თუ ზურგის შექცევისა. აღწერა მზის და წყლის დანიშნულება, საუბრობს ხეთა საზრდოობისთვის განათვალისწინებელ გარემოებებზე, მავრამ ავიწყდება, რომ ამ ყოველივემ შესაძლოა მეცნიერების ახალი დარგი აღმოაცენოს და არასოდეს არ ავიწყდება, თუ რა შეიძლება ესპიკრობოდეს ფერმწერს“.

(Ольшки О. С. стр. 280. немецкий ориг.).
ლეონარდო უდიდეს მნიშვნელობას ანიჭებს აგრეთვე ფერმწერის პიროვნულ ღირსებებს: „იცოდე, ნაკლ შენსას მეტად უნდა ებრძოლო, ვინაიდან ეს ის ნაკლია, რომელიც მსჯელობისას აზრთან ერთად იბადება. შეისწავლე ნაკლი ჩვეული მთნვის და განერიდე მას; რადგან ფიგურა, რომელსაც შენ კომპონირებ, ხშირ შემთხვევაში თავის ოსტატს ემსგავსება. ეს იმიტომ ხდება, რომ აზრი ამოძრავებს ხელს და ქმნის მოცემული ფიგურის მოხაზულობას.

ფერმწერის უდიდესი ნაკლია, როდესაც ერთსა და იმავე კომპოზიციაში ერთსა და იმავე მოძრაობას იმეორებს. ამ მოვლენამ ბევრჯერ განმაცვიფრა, რადგან ვიცნობდი ბევრ მათგანს, რომლებიც საკუთარ თავს ამორტრეტებდნენ, ნატურიდან და ფიგურებში იგივე მოძრაობები და მანერები ჩნდებოდა, რაც მათში შეიმჩნეოდა, ბევრი ვიფიქრე ამ ნაკლოვანების მიზეზზე და მივედი იმ დასკვნამდე, რომ სული მართავს და განაგებს სხეულს, აყალიბებს ჩვენს ლოგიკურ მსჯელობას, აზროვნებას ჯერ კიდევ მანამდე, სანამ იგი ჩვენს კუთვნილ აზრად გადაიქცეოდეს.

ოსტატი თუ ღვთისმომიშია, ასეთად წარმოვედგება მისი ფიგურაც. ოსტატი თუ არაპროპორციულია, მისი ფიგურაც ასეთივეა; თუ ბრიყვია, ის ფართოდ აღმოაჩენს საკუთარ თავს ისეთ ისტორიულ კომპოზიციებში, როგორც მხოლოდ ძილში გვესიზმრება.

აზრი ძლიერებაა სულის, რომელიც სურვილისამებრ კომპონირებს (ადგენს) იმ სხეულის ფორმას, რომელშიც ბინადრობს. და თუ ხელის მეშვეობით კვლავ მონდომებს ხელმეორედ სხეულის შექმნას, ხა-

ლისით შექმნის იმას, რაც პირველად გამოიგონა. ამიტომ ვისაც უყვარდება, უყვარდება ისევ და ისევ თავისი მსგავსი, აქედან გამომდინარეობს დასკვნა, არ არსებობს ქალი თვალტანადობით იმდენად უსასურრი და გონჯი, მსგავსი საყვარლის პოვნა რომ არ შეეძლოს“.

არაერთგზის მეორდება ლეონარდოს მიერ ფერწერის სადიდებლად გამოთქმული განსაზღვრები მისი სასწაულებრიობის, სასწაულმოქმედების შესახებ. მიუხედავად ამისა, ყოველივე ამან, მაინც ვერ იქონია არსებითი გავლენა ფერწერის თეორიის განვითარების შემდგომ ეტაპზე, რადგან ვინჩის მანუსკრიპტები მისი სიკვდილის შემდეგ კარგა ხნით მიუწვდომელი აღმოჩნდა საზოგადოებისთვის. მხოლოდ ჯან-პაოლო ლომაცოს მიერ მოყვანილი განსაზღვრებები ატარებენ ლეონარდოს აზრების წარშლელ კვალს (G. P. Lomarro, „Trattato dell Arte della Pittura“, მილანი 1585 წ., I, a, 1.).

ძალიან ბევრგან ვხვდებით ლეონარდოს მიერ მოყვანილ გამოხატუებებს ისტორიულ მრავალფიგურიან კომპოზიციებზე, დამოუკიდებლად ბატალურისა და რელიგიური, ერთფიგურიანი კომპოზიციის გვერდით, პორტრეტული ხატწერის თანაბრად, რომელსაც იგი ფერწერის უმაღლეს ენად მიიჩნევდა.

პერსპექტივის თეორიის საკითხებში ლეონარდოს ჰქონდა გამოცდილების ხანგრძლივი და მტკიცე ტრადიცია, რომელიც მისთვის ისევე, როგორც მის წინამორბედთათვის განუყრელ კავშირშია და უშუალოდ შეერწყმის ოპტიკას და გეომეტრიას. ყოველივე მჭირდოდ უკავშირდება ფილიპო ბრუნელესკის სახელს, რომელიც ამ დარგში პირველი დაადგა დამოუკიდებელ გზას საკუთარი გამოცდილების და ექსპერიმენტების საფუძველზე, რაც იმდროინდელ ეპოქალურ მოვლენად უნდა ჩაითვალოს.

ლუკა პაჩოლი, ავტორი ნაშრომებისა „Summa di Aritmetica“ და „Divina proportione“ ამბობს: რომ პერსპექტივის როლი მათემატიკური გამოთვლების გარეშე, ალბათ, საგრძნობლად უმნიშვნელო იქნებოდა და ამ საფუძვლიანი ფუნდამენ-

ტური თეორიით ფართოდ სარგებლობს ლეონარდოც.

პერსპექტიული პროპორციების ლისწინებით, ვინჩი ადგენს ადამიანის სხეულის პროპორციებს. პროპორციულობა, როგორც ასეთი, მისთვის ესთეტიკური შექმნების პრინციპად იქცა, რომელიც ასევე ფორმულირებულ იქნა ლუკა პაჩოლის ნაშრომში „Summa di Aritmetica“ მათ (ფილოსოფოსებმა) მშვენიერად იცოდნენ, რომ ბუნებაში არ არსებობს სავანი, რომელიც შეიცნობოდეს პროპორციის გარეშე, ამიტომ მთელი ჩვენი სწავლებანი მიმართულია და ისწრაფვის იმისკენ, რათა დავადგინოთ დამოკიდებულება სავნებს შორის. პროპორცია ამ სიტყვის სრული, ჩვეული მნიშვნელობით, წარმოიქმნება სავნების ურთიერთშეპირისპირების საფუძველზე“.

ფერთი ასახვის თეორია ლეონარდოს შედარებით ნაკლებად ჰქონდა შემუშავებული, ამიტომ შეიცავს წინააღმდეგობრივ შეხედულებებს. ძირითადი ბუნებრივი ფერების დასახელებისას, ის გულისხმობს იმ პიკმენტურ საღებავებს, რომლებიც სიმბოლიზირებენ (სიმბოლურად ასახვენ) ოთხ სტიქიას: (წითელი — ცეცხლი, ლურჯი — ჰაერი, მწვანე — წყალი, ნაცრისფერი — მიწა). (ანალოგიურად ალბერტის ნაშრომისა „De pictura“-ში ამის საპირისპიროდ, ლეონარდო მრავლად ასახელებს მაგალითებს დამატებითი ფერების აღქმადობის ალბათობაზე და ამ შემთხვევაში გვევლინება ანტიკური (ელმინისტური და ბიზანტიური) ფერწერული ტრადიციების გამგრძელებლად და ამალორძინებლად. მისი ფერწერა ნათლად მოწმობს, რომ იგი ფართოდ იყენებდა დამატებით ფერებს გამომსახველობის გასაძლიერებლად.

ლეონარდოს აღმოჩენები პერსპექტივის დარგში, შემდგომ იქცევა წესად, რომელიც აყალიბებს და განაპირობებს იტალიური სკოლის ფერწერულ ტენდენციებს.

„უბედური ქყვანა, რომელსაც გმირი არა ჰყავს“

ბ. ბრახტი

(გმირის პრობლემა ქართულ კინემატოგრაფში)

ინსო სანადირაძე

50-იანი წლების ბოლო და 60-იანი წლების დასაწყისი ქართულ კინოსა და ლიტერატურაში ახალი ტენდენციების წარმოჩენისა და განახლების ხანადაა მიჩნეული. ამ პერიოდში მოსული ადამიანები თავიანთი შემოქმედებით იბრძოდნენ საზოგადოების შინაგანი თავისუფლებისათვის, ცდილობდნენ ადამიანებისათვის მიეწოდებინათ ჭეშმარიტი ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ნიშანი— შინაგანი სამყაროდან, სულიერებიდან წამოსული ნაფიქრი, რაც, პირველყოფისა, ჭეშმარიტებისაკენ სწრაფვას გულისხმობს.

ლიტერატურასა და ხელოვნებაში 60-იანელთა მოსვლამ გარკვეული დაბნეულობა გამოიწვია. ხელისუფალთა მოთხოვნა, რომ ნაწარმოების გმირი ყოფილიყო უბრალო, რიგითი ადამიანი, დადებითი, კეთილსინდისიერი ან ბოროტი და უარყოფითი, უგულვებელყოფილ იქნა ხელოვანთა მიერ. ამ პერიოდში მოღვაწე გმირი რეალურ არსებად წარმოსახეს და შეიძლება ითქვას, დაიწყო ნაწარმოებთა გაადამიანურების პროცესი. ყოველ შემოქმედს თან მოჰქონდა ახალი სამყარო და ხასიათები, ინტერესთა სფერო თუ წერის განსხვავებული მანერა. მათ ნა-

წარმოებებში მხატვრული სიმბოლოებითა თუ შეფარვით ის ცვლილებებია ნაჩვენები, რომელსაც მათი აზროვნება გამოხატავდა. დადებითი გმირის ჩვენებისას ავტორი სხვადასხვა ხერხს მიმართავს. ხშირად ეს გმირის საქმიანობით, ინტერესთა ჩვენებით გამოიხატება, რაც ხაზს უსვამს მის ზნეობრივ და მოქალაქეობრივ ფასეულობებს. უარყოფითი გმირის ხასიათში ასეთი ფასეულობების ხაზგასმა უარყოფით ასპექტში ხდება, თუმცა მხოლოდ დადებითი და უარყოფითი გმირების კატეგორიებით არ შემოიფარგლება ხელოვნებაში ტიპებისა და ხასიათების მრავალსახეობა.

ხშირად შემოქმედი არ ისწრაფვის გმირის პიროვნული თვისებების და მოქმედების შერწყმისაკენ, არამედ იკვლევს გმირის ხასიათს. მას ამ შემთხვევაში აინტერესებს არა შედეგი, არამედ თვით ტენდენციათა ბრძოლის პროცესი. ასეთია ფილმების „იყო შამვი მგალობელი“ და „არაჩვეულებრივი გამოფენა“ მთავარი გმირებისადმი მიდგომა. ავტორები გვიჩვენებენ გმირთა ზნეობრივ თვისებებს, ინტერესებსა და მისწრაფებებს განსჯის გარეშე. უბრალოდ გვიყვებიან მათ

შესახებ და შეიძლება ითქვას, ავტორის პოზიციაში თანაგრძობა გამოსჭვივს. ამ ტიპის გმირთა სულიერი და ზნეობრივი შესაძლებლობები დაუხარჯავია სხვადასხვა მიზეზთა გამო (შეიძლება ითქვას დამახინჯებულცი კი). მსგავსი ტენდენციები 60-იანი წლების ხელოვნებაში არაერთგზისაა ნაჩვენები, თუმცა კამათი იმის შესახებ, თუ როგორი უნდა იყოს თანამედროვე გმირი, დიდი ხანია მიმდინარეობს. არსებობს მოსაზრება, რომ დადებითი გმირის განსხვავებული სახის შესაქმნელად საჭიროა დრამატული კონფლიქტი, სადაც დრამატურული და მხატვრული ხერხებით უკეთ გამოჩნდება გმირის „დადებითობა“. გაჩნდა ინტერესი პიროვნების ჩამოყალიბების პროცესის კვლევისა. ახალი, მეამბოხე გმირი არაერთგვაროვან გამოხმაურებას პოულობდა, რადგან 60-იანი წლები არცთუ თავისუფალი იყო შეზღუდვებისაგან.

50-იანი წლების მიწურულის ხელოვნებაში მოსული გმირი განსხვავებულია არა მარტო თავისი სახით, არამედ საქმელითა და ცხოვრების წესით. იგი თავისუფალია უკვე დამკვიდრებული ჩარჩოსაგან, განსხვავებულია წინამორბედი სახეებისაგან, რაც მთავარია გამოირჩევა დამოუკიდებლობით და ინდივიდუალურ ფენომენს წარმოადგენს. მიუხედავად 60-იანი წლების ფილმთა სიმრავლისა, ყოველი გმირი ახალი სახეა, ახალი სიტყვა და განსხვავებული ხატება მრავალფეროვან სახეთა შორის.

ხელოვნებაში თანამედროვე გმირის პრობლემა ყოველთვის იყო და იქნება აქტუალური მკვლევართათვის, რადგან თანამედროვე გმირი წარმოადგენს იმ დროის ხატს, რა პერიოდშიც იქმნება ნაწარმოები. ხშირად კი მარადიულობაშიც აგრძელებს სიცოცხლეს. მიუხედავად იმისა, თუ რა თემის წარმოჩენა სურდა შემოქმედს იდეის განსახორციელებლად, ყოველთვის საჭიროა მთავარი გმირი — იქნება ეს რომელიმე კონკრეტული ადა-

მიანი, ადამიანთა ჯგუფი თუ სიმბოლოთი გამოხატული ნიშანი.

ფილმის კომპოზიციურად გადაწყვეტილას, ზოგიერთი თანამედროვე შემოქმედის მიზანია კომპოზიციის საშუალებით ახსნას თავისი ჩანაფიქრი, თემისა თუ გმირისადმი საკუთარი დამოკიდებულება.

ყოველი ღირებული ნაწარმოების გმირი (რომელიც წარმოადგენს გმირს, როგორც თავისთავადობას), სიკეთე—ბოროტების ჭიდილზეა აგებული. სიკეთე-ბოროტებას შორის კავშირი შეიძლება სხვადასხვა ნაწარმოებში სხვადასხვაგვარად გამოიხატოს, სხვადასხვა ინტერპრეტაციით თუ სიმბოლოთი გამოიკვეთოს, გამოსახვის ახლებური ფორმები მოიძებნოს, რაც მჭიდროდაა დაკავშირებული თვით სათქმელსა და გმირის ხასიათთან.

გმირის ხასიათის გახსნისას უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება დრამატურული კონფლიქტს, რომლის სხვადასხვაგვარობაც განმსაზღვრელია გმირის ფსიქოლოგიისა. თანამედროვე გმირის მხატვრული სახის დამოკვეთის ერთ-ერთ ხერხს ადამიანსა და მის გარემომცველ საზოგადოებას შორის დაპირისპირების ჩვენება წარმოადგენს. თუ გმირი სრულ თანხმობაშია მის გარემომცველ საზოგადოებასთან და გარემოც გმირის სულიერ მოთხოვნებს მეტნაკლებად აკმაყოფილებს, კონფლიქტური სიტუაცია არ იქმნება და ერთგვაროვან მასაში გმირის პოვნა ხშირად შეუძლებელია. თუ გადავხედავთ ქართული კინოს ახლო წარსულსა და ტრადიციებს, 20-30-იანი წლების საუკეთესო ნიმუშებს, ქართულ ფილმში თანამედროვე გმირის სახე 1955 წლიდან ჩნდება, რადგან ამ დროიდან საზოგადოებრივ აზროვნებასა და ცნობიერებაში ერთგვარი „შემობრუნების“ პროცესი დაიწყო. ეს მეტნაკლებად დაკავშირებული იყო პოლიტიკაში დაწყებული ე. წ. „თბილის“ პროცესთან, რომელმაც ხელოვნების თითქმის ყველა სფეროში შეაღწია.

1955 წელს ქართულ კინემატოგრაფიაში ახალი პერიოდი დაიწყო. რეჟისორე-

ბმა თ. აბულაძემ და რ. ჩხეიძემ გადაიღეს ფილმი „მაგდანას ლურჯა“. ფილმი 1956 წელს კანისა და ედინბურგის საერთაშორისო ფესტივალზე უმაღლესი პრემიებით დაჯილდოვდა. ფილმის წარმატების მიზეზი უპირველესად რეჟისორთა მიერ ნაჩვენები რეალობა, თვითმყოფადობა და ეროვნული სახეების ჩვენებაა. ფილმი ეკ. გაბაშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვითაა გადაღებული, მაგრამ რეჟისორებმა კინოდრამატურგ კ. გოგოძისთან ერთად შეცვალეს ფინალი და გამოსატყის მთავარი სათქმელი — გვიჩვენეს უსამართლობით დაჩაგრული ადამიანები. ფილმის ავტორებმა დოკუმენტებისა და ცხოვრებისეული სინამდვილის შერწყმით დაგვიანახეს არსებული რეალობა. კადრებში ვხედავთ სხვადასხვა სოციალური ფენის წარმომადგენლებს. ფილმში ნაჩვენები კონფლიქტი შეიძლება ყველა დროისათვის იყოს დამახასიათებელი. რეჟისორებმა უარყვეს მანამდე არსებულ და დაკანონებული წესები და ქართულ კინოს ახალ ეტაპს ჩაუყარეს საფუძველი, რომელიც 20-30 წლების ქართული კინოს საუკეთესო ტრადიციებთანაა დაკავშირებული. ფილმში „მაგდანას ლურჯა“ ნათლად გამოიხატა ხასიათის გახსნისათვის აუცილებელი დრამატურგიული კონფლიქტი, სადაც გმირი უბრალო ადამიანია. ფილმის ავტორებმა არა მარტო იმ პერიოდის რეალობა, არამედ უსამართლობის არსიც, დოკუმენტური რეალური სიმართლისა და პოეტური განსოგადების შერწყმით გვიჩვენეს, რაც შემდგომში თანამედროვე ქართული კინოსელოვნების ყველაზე დამახასიათებელ თვისებად იქცა.

60-იანი წლების ხელოვნება სამართლიანად ითვლება ქართული კინოს ახალ ეტაპად, რაც არაერთხელ დასაბუთებულა ახლებურ სახეთა თუ თვალსაზრისთა შეჯერებით. საბჭოთა პერიოდში ფაქტობრივად იკრძალებოდა ეკრანებზე სინამდვილის, როგორც არსებულის წარმოდგენა. 60-იანელებმა უარყვეს ქართულ კინოში „იდეალური გმირის“ არსებობა. განმტკიცებული და შაბლონური ფორმების დამუშავება, ტრადიციული ფინალი — პრობლემის საბოლოო გადაწყვეტა და ა. შ. 60-იანელებმა დაუდეს დასაბამი იმ

უცნაურ რეალობას, რომელიც არ ებრუნებოდა თავის თავს, ანუ ჰქონდა სხვა მიმსწვლლობაც. თითოეულ სიტუაციაში ფორმამი ჩადებული აზრი, სადაც ნაკულისხმებია რეალობა, სიმბოლოსა თუ მეტაფორის მსგავსი ნიშნებითაა შექმნილი. ასეთმა ახლებურმა ხედვამ წარმოშვა ე. წ. „იგავური კინო“, რომელიც თავისი სახარისით ემთხვეოდა იგავისთვის დამახასიათებელ ჩაკეტილობას. 60-იანი წლების კინემატოგრაფისტები საზგასმულად გამოსხატადნენ თავიანთ სათქმელს, მაგრამ უარყოფდნენ იმ თვალსაზრისს, რომ მათი ფილმების რომელიმე კადრი, ეპიზოდი, ფორმა გამოსხატავდა რაიმე კონკრეტულ სიმბოლოს. ისინი ქმნიდნენ ფილმს და მსატკრული ხერხებით აჩვენებდნენ რეალობას. ხელოვნებით აჩვენებდნენ სიმართლეს და არ „იყენებდნენ“ ფილმებს სიმართლის სათქმელად.

ქართულ კინოში გმირის ხასიათის გამოკვეთის რამდენიმე ტენდენცია ჩამოყალიბდა. პირველი, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ეს იყო პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის არსებული კონფლიქტი, მეორე — ადამიანსა და ბუნებას შორის ურთიერთობა და მესამე — ადამიანის წინაშე არსებული არჩევანის პრობლემა.

ადამიანსა და საზოგადოებას შორის არსებული კონფლიქტი 60-იანი წლების არაერთი ფილმის ფაბულა გაჰმდარა. ფილმები მკვეთრად განსხვავდებოდნენ ერთმანეთისაგან ხელწერით, გამომსახველობითი ხერხებით, სათქმელითა თუ თემატიკის მრავალფეროვნებით.

ოთ. იოსელიანის ფილმმა „გიორგობისთვე“ თავიდანვე არაერთგვაროვანი შეფასება გამოიწვია. საზოგადოებაში განსხვავებული შეფასებების მიზეზი საზოგადოების ანარეკლის ჩვენებით გამოწვეულ ვალიზიანება იყო. ფილმის მთავარი გმირის — ნიკოს პროტესტი მიმართულია შემგუებელთა საზოგადოების წინააღმდეგ, რომელთა საქმიანობაც მხოლოდ საკუთარი კეთილდღეობის შექმნაა. ფილმის პირველივე კადრებიდან ჩანს კავშირი წარსულსა და მომავალს შორის. ეკრანზე ვხედავთ ღვინის შექმნის თითოეულ ეტაპს. ქართველი კაცისათვის ღვინო არა მარტო მატერიალურ ღირებულებას წარ-

მოადგენს, არამედ სულიერი საზრდოცაა „შენ ხარ ვენახი ნორჩი, კეთილი“... საუკუნეების მანძილზე ისმოდა ღვთისმშობლისადმი მიძღვნილი ეს საგალობელი... ნიკოს ოჯახი ტრადიციული ქართულ ოჯახია. ნიკოსა და მისი ღვიძლისათვის წარსული არა მარტო ჩაყვლილი მოგონებაა, არამედ მათი ნაწილიცაა. მათი ცხოვრება ახლის ძიებაა და არა მარტო წარსულისაკენ დაბრუნება. ნიკო უმაღლესი სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ ღვთისმშობლისადმი იწყებს მუშაობას. უთანხმოებისათვის საჭირო ნიუანსებს რეჟისორი ფილმის დასაწყისში გვიჩვენებს, როცა ნიკოს მეგობარ ოთარს გვაცნობს. იგი ფრიადოსანი, „სანიშნო“ ყოფაქცევის ადამიანია, რომელიც მხოლოდ მასზე სუსტსა და „საფეხურით დაბლა მდგომ“ ადამიანებთანაა გულადი. ნიკო და ოთარი ერთი თაობის წარმომადგენლები არიან, განსხვავება, მხოლოდ მათ სულსა და ხასიათშია. ნიკო ღრმა სულიერებით გამოირჩევა, გასათვლად შემოდგომის ფოთოლიც კი ენახება. ფილმში ნიკო გვირია, რომელმაც 60-იანი წლების გვირთა შორის ერთ-ერთმა პირველმა გაილაშქრა დროის წინააღმდეგ. ფილმში მთავარია არა კონფლიქტი, რომელიც ფალსიფიცირებული ღვთის გამება-არა გამებას ესება, არამედ რეჟისორის დამოკიდებულება საზოგადოებისადმი.

გვირის სახის გამოკვეთისას ხელოვნებაში ერთ-ერთი ყველაზე გასათვალისწინებელი ნიუანსი დროის ფაქტორია. დრო რეალობაა, რომელსაც სწორად სხვადასხვა მიზეზთა გამო ვეგრდს უვლიდნენ, თუმცა სინამდვილის ასახვას გამოვნილი დროითა და სიმბოლური მნიშვნელობით მაინც ახერხებდნენ. ფილმში „ვიორგობისთვის“, ნიკო არ საზღვრავს სინამდვილეს, როგორც გვირი, არამედ პირიქით, ნიკოს მოქმედება ცხოვრებისეული რეალობითაა გამოწვეული.

ნიკომ გაილაშქრა არსებული რეალობის წინააღმდეგ. „ავადა ვარ ავადა“... ეს არ არის შემთხვევითი აღებული მოტივი. არამედ რეჟისორად გაფლერებული სიტყვები სახეა საზოგადოების სულისა, ავადმყოფი დროისა და სულიერად დაავადებული თაობებისა, რომელთაც ნიკოსანი-

რი მყარი ხელის ადამიანები სჭირდებათ და არა სამხედრო მარშის ქვეშ მუდმივი მორჩილება. ფილმის პროლოგი, მშვენიერ მრავალხინი სიმღერა სამხედრო მარშის იცვლება. რაც მორჩილებისა და შემკუებლობის სიმბოლოა, მოკვლუნე დედო-ზარი კი განვაშს გამოხატავს. გამოფხინვლებისაკენ მოუწოდებს საზოგადოებას. სიმართლისათვის მეზობლი ადამიანი იმდენად იშვიათობას წარმოადგენს, რომ მისი არ ესმით და უკვირთ.

ფილმში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს მუსიკა-ხმაური. დირექტორის კაზინეტში მომხდარი ინციდენტის შემდეგ ნიკოზე განრისხებული დირექტორი ვააფთრებული ურტყამს ბილიარდის ბურთს და კის არაბუნებრივად მჭახე ხმა მაყურებელამდე აღწევს. ხმა, ამ შემთხვევაში შეიძლება გამოუთქმელ პროტესტადაც მივიჩნიოთ ცხოვრების წესისა და ჩვევების მიმართ. ქალის როლი და დანიშნულება ფილმში ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილია. ნიკოს თანამშრომელი მარინე სულიერებას მოკლებული ადამიანია, რაც ქალურობის, დედობის და ნაყოფიერების უნარის დაკნინებაზე მიგვანიშნებს. მარინეს დაცარიელებული სულიერი სამყარო დაპირისპირებულია ნიკოს დედის სახესთან. ნიკოს დედა ხატია დედობისა და კეთილშობილებისა. ამ შემთხვევაში რეჟისორი ერთხელ კიდევ მიგვითითებს წარსულსა და მომავალს შორის კავშირის მარადიულ უწყვეტობაზე.

ოთ. იოსელიანი თავის ფილმებში წინააღმდეგობრივად ალაგებს გვირის ხასიათს, სიუჟეტს. ე. ი. რეჟისორის მიზანია გვირგვინის როლი, მრავალფეროვანი გვირის სახე, რომელიც თავისთავად დასრულებულ მხატვრულ სახეს არ წარმოადგენს.

ოთ. იოსელიანის ფილმის „იყო შაშვი მგალობელის“ გვირი, ვინა ავლადე შეიძლება მიგაკუთვნონ სხვადასხვა ფსიქოლოგიურ ტიპებსა თუ ადამიანთა კატეგორიებს. მასზე შეიძლება დაუსრულებელი მსჯელობა სხვადასხვა ასპექტში. რეჟისორი ღიად ტოვებს არა მარტო გვირის ხასიათს, ბედს, ფუნქციას, არამედ მთლიანად ფილმს, მის ყოველ კადრსა თუ ეპიზოდს. ფილმი არ გამოხატავს ავტო-

რის კონკრეტულ პოზიციას, არამედ სა-
დიქრალს უტოვებს მაყურებელს. ფილმში
არც კონკრეტული სიუჟეტია მოცემული
და არც კონფლიქტია გამოკვეთილი. მა-
ყურებელი გმირის ცხოვრების თანამონა-
წილეა და მაყურებელში გმირის პრობლე-
მები თანაგრძობას იწვევს. ვია ახალგაზ-
რდა მუსიკოსი, სიმფონიური ორკესტრის
წევრია. რეჟისორი არ აზუსტებს გმირის
ცხოვრების პერიოდს, არამედ ვხედავთ
ჩვენს თვალწინ გარბენილ რამდენიმე
დღეს... რეჟისორი ცდილობს, ვიას თით-
ქოსდა მსუბუქი ცხოვრების მიღმა დაგვა-
ხაოს გმირის სულიერი სამყარო, მისი
შინაგანი ტკივილი, წინააღმდეგობრივი
ხასიათი, მისი დამოკიდებულება დროს-
თან. ვია მუდამ ჩქარობს, სადღაც ავცი-
ანდება. ხშირად მისი არ ესმით, ვერც მას
გაუგია რას ითხოვენ მისგან (დირიჟორ-
თან ურთიერთობის ეპიზოდი). იგი ყვე-
ლას ეხმარება: ვილაცა ექიმთან მიჰყავს,
ვილაცას დაპირებულ წიგნებს აძლევს,
ეზოში ბავშვებს ეთამაშება, ხშირად მე-
სათეს აკითხავს, რომელთანაც ვია მე-
გობრობს (შეიძლება ერთადერთი მეგო-
ბარიც). საათი ითვლის უკვე ჩაფლილ ცხო-
ვრებას. ვიას სიკვდილიც საათის მექანი-
ზმის ხმაურით, მაღალ რევისტრშია ნაჩ-
ვენები... საათის მონოტონური ხმა გუ-
ლის სიმბოლოა, რომელიც საბოლოოდ
ფართო ხედით მოცემული ჩერდება...
ვიამ გააკეთა თავისი საქმე, იძლეა თავ-
ისი სიმღერა და წავიდა.

იგი შემოქმედად დაიბადა, მაგრამ თვი-
თრეალიზაცია ვერ მოახერხა. იგი სიყვა-
რულისთვის დაიბადა, რათა მთელი ქალა-
ქი ყვარებოდა და ყველასთვის ევალობა...
ფსიქოლოგიური თვალსაზრისით ვია
აგლაძე მიეკუთვნება გრძნობით ტიპს,
რაც ყველაზე ნათლად ე. წ. „ტელესკო-
პის სცენაში“ ჩანს. ვია აგლაძე ნაჩვენებ
სიუჟეტში გრძნობითი ტიპია, რომელიც
„ინტელექტუალურ ტიპთა“ საზოგადოე-
ბაში მოხვდა. უნდა აღინიშნოს, რომ ვი-
ასათვის შეკრებილი ადამიანები არ იყე-
ნენ უცხონი (იყვნენ მეგობრები და მზად
იყვნენ გამოსხაურებოდნენ მის იდეებს).
ვიას მეგობრები „აზროვნებითი ტიპის“
ადამიანებს მიეკუთვნებიან და, ბუნებრი-
ვია, უკვირთ ვიას ზედმეტი „მგრძნობე-

ლობა“. ვია მათთვის უცხო არ არის, მა-
გრამ უკვირთ მისი გაგება და ტელევიზი-
ის ყურება ურჩევნიათ. მხოლოდ მსოფლიო
რა ბიჭი, რომელიც ვიასავით სანგვინი-
კურ ტიპს განეკუთვნება, ახერხებს ვიას
სულში წვდომას. ვია საზოგადოების გარ-
კვეული ნაწილის სიმბოლოა — მისნაი-
რები ცოტანი არიან, იგი არა მარტო
გრძნობს არსებულს, არამედ განიცდის
კიდევ. ტელესკოპი ვიას სიმბოლოა...
თითქოსდა, ტელესკოპით ვუყურებთ ვიას
ცხოვრების დეტალებს, მის ფესვებსა და
განცდებს.

ფილმის გმირი ემოციურ, ინტელექ-
ტუალურ ადამიანს წარმოადგენს, რომე-
ლიც თანაგრძნობასა და სიყვარულს იმ-
სახურებს, თუმცა თითქმის უყურადღე-
ბოდ რჩება. ვია მარტოობას, შეიძლება
ითქვას, თავისთავად გაურბის (სცენები
ოთახში), ვილაცას ემალება, სერიოზულ
მუშაობას პატარებთან თამაში ურჩევნია.
ვიას ხასიათისა და მისი შინაგანი განწყ-
ობის სიმბოლოა მისი ოთახი — უამრავი
წიგნი ქაოტურადაა მიმოფანტული.
ვხედავთ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ
დანიშნულების საგნებს...

ფილმის პროლოგში ვხედავთ ბუნების
წიაღში შემოქმედებით პროცესში მყოფ
ვიას. პარალელურად ჩანს ხმაურიანი ქა-
ლაქი, ჩიტების გალობა და ინდუსტრიუ-
ლი ხმაური ერთგვარ დისპარმონიას
ქმნის. ბუნებამ ვია ბევრად უფრო პოე-
ტური და შემოქმედუნარიანი გახადა (რაც
ფილმში, კადრის თანამდევი მელოდიით
გამოიხატა), ვიდრე აქტიური ცხოვრებით
სავსე გარემოში. რეჟისორი გვიყვება ერ-
თი ადამიანის ისტორიას, რომელიც თავ-
ისი მისიის შესასრულებლად მოვიდა,
თუმცა გაკეთებულ და დამთავრებულ სა-
ქმეებთან, მხოლოდ მესათვის სახელოს-
ნოში ჩაჭედებული ლურსმანი დარჩა. ასე-
ვე დარჩა უამრავი სიყვარული, სიბო-
და სიკეთე, რაც დამთავრებულ საქმეებ-
ზე მნიშვნელოვანია. ვიასათვის ადამი-
ანური თვისებები უცხო არ არის: ატყუებს
მეგობარ გოგონას, ხანდაზმულ დეიდას
თავისი სტუმრობით ახარებს და ა. შ. ვია,
როგორც მრავალი კრიტიკოსი აღნიშ-
ნავდა, არ არის ალტსეისტი, არამედ
ჩვეულებრივი ადამიანური თვისებების მა-

ტარებელი, რეალური და საინტერესო ადამიანია.

გია ავლაძის გმირის ანალიზისას მნიშვნელოვანია მისი შინაგანი თავისუფლება, რაც მარადიული კონფლიქტისაგან — ბოროტისა და კეთილის დაპირისპირებისაგან განთავისუფლებას გულისხმობს. ფილმში თითქმის არ არის კონფლიქტი მოცემული, თუ არ ჩავთვლით გიასა და ორკესტრის ხელმძღვანელის დაპირისპირებას. მიუხედავად მათი უთანხმოებისა, გია არ ებრძვის მაესტროს, არამედ ერთგვარ კეთილგანწყობასაც გამოხატავს მის მიმართ. გიას სახის ჩვენება რეჟისორის მიერ არაა მსაჯულის პოზიცია, არამედ ავტორს ერთგვარი მოხრობელის პოზიცია გააჩნია. ფილმის ყოველ კადრს, ყოველ ეპიზოდს, გარდა ფილმის შემადგენელი ნაწილების ფუნქციისა, თავისებური დატვირთვა გააჩნია და ორანჟიანი გამობატულებას იძენს მთელი ფილმის მანძილზე. სიკვდილის წინათგანდობა თუ ბედისწერის გარდუვალობა რეჟერენდ გასდევს ნაწარმოებს. ვხედავთ, გიას გვერდით ჩამოვარდნილ უზარმაზარ ფიკუსის ქოთანს. მშენებარე სახლიდან ჩამოვარდნილ აგურს, სცენაზე ღიად დაჩრჩინილი სუფლიორის ორმოს, რომელშიც აუცილებლად ჩაეგრდებოდა, რომ არა მეგობრის გამოწვდილი ხელი... საკულიცხმოა ფილმის სათაურიც „იყო შაშვი ზეალბედი“, ფრაზა ხალხური ტექსტიდანაა აღებული „...დღერთი ჩვენი მწყალობელი...“ რეჟისორი ზღაპარივით გვიყვება, იყო და არა იყო რა, იყო ერთი ბიჭი, იცხოვრა, იგალობა და გაქრა... ავტორმა გვიჩვენა გიას ცხოვრება, ძიების ვაზა, თავისი თავის პოვნის სურვილი, ადამიანის გაუცხოება და საერთოდ, მგრძობიარე ადამიანი, რომელსაც მთელი სამყარო უყვარდა...

ადამიანის და საზოგადოების ურთიერთდამოკიდებულებისადმი ინტერესი 60-იანი წლებიდან მოყოლებული, არაერთი შემოქმედის კვლევის საგანი გამხდარა. მაგრამ 1962 წელს გიორგი შენგელაიას სადილომო ფილმი „ალავერდობა“ ყველაზე ნათლად წარმოადგენს ადამიანის არსებობის დანიშნულებას.

„ალავერდობა“ გ. რჩეულიშვილის ერთ-

ერთი საუკეთესო მოთხრობაა, რომელშიც ავტორის პოზიციაა გამოკვეთილი და პროზების და საზოგადოების, შემოქმედისა და შემოქმედების, შემოქმედისა და ეპოქის დამოკიდებულებებს ეხება. ფილმში ნაჩვენებია კონფლიქტი ტრადიციებსა და თანამედროვეობას შორის. იმ ადამიანებს, რომლებსაც გააჩნდათ უდიდესი სულიერი სიძლიერე, რომლებმაც ააშენეს ალავერდი, რომლებსაც შეეძლოთ ლხინიც და ლოცვაც, სულიერად ვალატაკებული თაობა დარჩათ მემკვიდრედ. ფილმის მთავარი გმირი ჟურნალისტია (გ. ფალავანიშვილი) და შეიძლება გ. რჩეულიშვილის პროტოტიპადაც მივიჩნიოთ მოთხრობაში. ფილმში კი თავად რეჟისორი შეიძლება მივიჩნიოთ გმირად. ორივე შემთხვევაში მთავარ გმირს, სულიერებასთან გაწყვეტილი ჯაჭვი აწუხებს, სტიკია დაკარგული რწმენა და დაკარგული ტრადიციები, თვით ალავერდის ტაძარი სიმბოლოა იმ ხალხისა, რომელთა ძალისხმევითაც საუკუნეების მანძილზე იქმნებოდა ეროვნული კულტურა, იკვებებოდა ქართული ჩუქურთმა და ყალიბდებოდა ტრადიციები.

ფილმის გმირი ბავშვობის მოგონებებით აცოცხლებს მეხსიერებაში შემორჩენილ დღესასწაულს... ლოცვა, ვალობა ლიტანია... ჯირითი... კადრში კი ვხედავთ ქაოსს, მოქუთფუტებს, რომელთაც წესი და რწმენა ერთმანეთში არევიათ და ტრადიციის დამახინჯებულ გამგრძობლებამდ გვევლინებიან. ალავერდობა აღარ არის დღესასწაული, არამედ ძველი რიტუალის პაროდიაა. „გრძნობ, რომ ალავერდი აღარ არის ალავერდობა... გრძნობ, რომ რელიგიური დღეობა მხოლოდ ინერციაა, სასაცილომდე მისული ინერცია“, რაც ნათლად ჩანს ორი მოცეკვაის დაუსრულებელ შეჯიბრში... ცეკვავენ ყველგან... შეუჩერებლად... მუსიკით თუ უმუსიკოდ; მაყურებლისათვის თუ მარტონი, მინდორში თუ ეკლესიაში... ნანახით შეძრწუნებულ გმირს რაღაც ახალი უნდა, „საქმე, ერთი წამით, რომ დააფიქრებდა ხალხს“... ისეთი, როგორც ალავერდია და მოგონებებში გარინდული დღესასწაული.

„ალავერდობა“ შემოქმედის მიერ დანახულ რეალობას წარმოადგენს. გ. რჩე-

ულიშვილი და გ. შენგელაია გაბატონებული სინამდვილის წინააღმდეგ ილაშქრებენ. ფილმის გმირი ყველასაგან განსხვავებულია, მაგრამ არა ტრადიციებისაგან მოწყვეტილი. მან იცის წარსული, იცის ტრადიციები და გული სტიკია, რომ ალავერდის მშვენიერება მათთვის გაუგებარია. ალავერდის ტაძრის ლავარდანზე დგას და „მის ფეხქვეშ დგას ალავერდი... სხვისი გრანდიოზული ვნებისაგან შექმნილი...“

გმირის პროტესტი დაუმორჩილებელი სულის, თავისუფლებისა და მემამბოხე ადამიანის სიმბოლოს წარმოადგენს წაქეცილი ხეების ფონზე. ცხენზე ამხედრებული გმირი წამიერად აფხიზლებს გრძნობარეულ ხალხს, მხოლოდ ერთი წამით, რადგან მათთვის დრო გაჩერებულია, ყველაფერს ჩვეულებრივი სახე აქვს და ვერც უღამაზეს ალავერდს ამჩნევენ. რიტუალი უაზრო ღრეობაში გადაზრდილია... დაუსრულებელი ჯირიითი, გაშლილი მინდორი და უღამაზესი ალავერდი მეტაფორულ სურათებს ქმნიან... ფილმში გმირი ჩუმადაა. არ არის დიალოგი და ნაწარმოები შემოქმედის მონოლოგად გვევლინება, და სრულყოფილად გამოსატყვევებს ავტორთა გულისტკივილს.

ტაძრის სიმაღლიდან, ხალხის გამოსაფხიზლებელი ძახილი ყოველი ჭეშმარიტი შემოქმედის მისიას წარმოადგენს, რადგან სწორედ შემოქმედის ვალია ამაღლდეს „ალავერდის სიმაღლეზე“...

„ალავერდობა“ არ გვიყვება რომელიმე კონკრეტული ადამიანის ისტორიას, არც შემოქმედის ცხოვრების ჩვენებაა ფილმის მიზანი. გ. რჩეულიშვილისა და გ. შენგელაიას ნაწარმოებთა სიმბოლო დროა. მხოლოდ დამახინჯებული ტრადიცია და გადაგვარებული ბრბო როდი აღვლევებთ ავტორებს, არამედ წარსულის ფესვებს მოწყვეტილი თაობები და დროის დინებასთან შეუთავსებელი ადამიანების ბედი აფიქრებთ.

ნო-იანი წლების შემოქმედნი თავისი ნაწარმოებებით ცდილობდნენ გამოხმაურებოდნენ იმ პრობლემებს, რომლებიც არა მარტო ნო-იანი წლებისთვის, არამედ მარადიულობისთვისაც მტკივნეულია.

მუსიკას როგორც ღვთაებრივ და მედიტაციურ ხელოვნებას, გამორჩეული ადგილი უკავია ადამიანის სულიერების აღმაშენებელ გზაზე.

ინდოელნი სამყაროს პირველსაწყისად ბერას მიიჩნევენ.

უპირველეს ყოვლისა იყო ბერა — ამბობენ ისინი.

ბერა „ომ“ მათთვის არის ბერა საკრალური. საკმარისია ჩაუღრმავდეთ ამ ბერას და დროის გარკვეულ მონაკვეთში რიტმულად იმეორეთ ხოლმე, რომ თქვენს არსებაში თანდათან გაქრება ქაოსი და თქვენ სიჩუმის მუსიკას, სამყაროს ჰარმონიას, მედიტაციას ეზიარებით.

სიტყვის პერეოგატივა ეს დასავლური კულტურის ნიშანდობლივი თვისებაა, რასაც კლასიკურმა ბერძნულმა ფილოსოფიამ დაუღო სათავე.

აზრის განსაფხვანად მინდა გენიალური ჯეიმს ჯოისის რომანიდან ერთი პასაჟი მოვიყვანო. რომანის მთავარი გმირი, ახალგაზრდა პოეტი არისტოტელეს „პოეტის“ განიხილავს. მწერალი სკრუპულოზურად და ვრცლად აგვიწერს ანალიზის პროცესს. მთავარ გმირთან ერთად ჩვენ აღმოვჩნდებით აზრის თავისებურ ლაბორატორიაში, სადაც ესთეტიკის საფუძვლები და მისი კანონები შეიმუშავდა. კარგახნის დაძაბული მუშაობის შემდგომ ახალგაზრდა გასასეირნებლად ოკეანის ნაპირზე გადის, სადაც ერთ გოგონას შეამჩნევს ბუნებასთან შეწყვეტულს, გარინდებულს და პოეტურად მომხიბლავს. გოგონას ინტიმი ბუნების წიაღში იმდენად დიდებულია, რომ ვაჟს ბუნებრივი სურვილი გამოცნაურებისა სადაც გაუქრება. იგი ინტიციტით ხვდება, რომ სიტყვა აქ ზედმეტია, რომ ამით დისონანსს შეიტანს სიჩუმის იდუმალებასა და მშვენიერებაში.

მწერალი ამ ორი ეპიზოდის დაპირისპირებით მიგვანიშნებს, თუ რაოდენ ფუჭია ადამიანის ცდა, სიტყვით გამოხატოს თავისი გრძნობები, მიგვანიშნებს ლოგიკისა და ფილოსოფოსობის არარაობაზე

სასიძლარო ხელოვნების ანი და პაი

მერაბ კიხნაძე

ბუნების პარმონიის, მისი მუსიკალურ იდუმალების წინაშე.

სიტყვა, რომელიც ესოდენ უძღურ ხდება მშვენიერებასთან მიახლოებისას, უფრო მეტად უსუსური ხდება ზენა ღვთაებრივ ჭეშმარიტებათა გადმოცემის დროს. უფრო მეტიც:

ჭეშმარიტება, რომელიც ითქვა, უკვე აღარ არის ჭეშმარიტება, — ამბობს აღმოსავლური სიბრძნე.

ცნობილმა სუფისტმა, ჯალილმა, ხელდასხმის შემდეგ გაუგებარ ენაზე იწყო ლაპარაკი. იგი შეშლილად გამოაცხადეს, რადგან არავის ესმოდა მისი.

ბუნების მინდიაეული სმენა არ არის ნაყოფი პოეტური ფანტაზიისა, ავტორი აკვირებს ადამიანის შინაგან მოთხოვნებს — იყოს თანაზიარი, თანშერწყმული ბუნების ოკეანესთან, სამყაროსთან კოსმოსთან.

თანამედროვე მეცნიერებამ აღმოაჩინა, რომ ბუნებაში არსებობს ისეთი სიხშირის ბგერები და ფერთა გამები, რომელთა აღქმა ჩვეულებრივ ყურს და თვალს არ ძალუძს. ალბათ ასეთი ვერმოსმენადის და შეუცნობადის გასაგონად შეიქმნა მუსიკა.

ქართული სიმღერის გენიამ უტყუარ ინტუიციით იგრძნო ეს უსიტყვო მუსიკალობა თავის „ურმულში“. აქ ადამიანის ხმა ისეა შეთვისებულ-შერწყმული ბუნებასთან, სამყაროსთან, რომ იკარგება საზღვარი — სად იწყება ერთი და სად მთავრდება მეორე. ესაა ნიშნული სიმღერის ექსტაზისა, უმაღლესი მედიტაციურობისა ბუნების წიაღში. არც ისაა შემთხვევითი, რომ „ურმული“ იშვიათად სრულდება

სცენის ფიცარნავიდან, მას ქართველმა ისევ იქ მიუჩინა ბინა, სადაც ის წარმოიშვა, კავკასიონის გზებზე და ულამაზეს ალაზნის პირზე.

სიტყვის დიდოსტატი გრიგოლ რობაქიძე, როდესაც აკაკის ქნარზე გვესაუბრება, გამოყოფს რა აკაკის პოეზიის ენტელესს, ამბობს, რომ მის პოეზიაში ჯერ მუსიკალური გულნებაა, შემდგომ კი იდეა. ეს აზრი შეიძლება განგვევტო არა მარტო პოეზიაზე, არამედ საერთოდ ქართულ ხელოვნებაზეც მთლიანობაში.

ადამიანის ხმა და მისი შესაძლებლობანი ეს ის ფენომენია, რომლის საიდუმლოებანი ჯერ კიდევ შეუცნობადის სფეროში რჩება ჩვენთვის. წამიკითხავს, ინდოეთში ერთმა იოგმა ბგერის საშუალებით ტაძარში მოჰკლა ბელურა და შემდგომ მისივე მეშვეობით ისევ გააცოცხლა.

ცნობილია, რომ ხმის გამო უყვართ, ხმის გამო სძულთ, ხმის გამო იკლავენ თავს.*

არცერთ ინსტრუმენტს არ ძალუძს ისეთი სიმძლავრით გადმოსცეს ადამიანის გრძობათა პალიტრა სექსიდან დაწყებული სიყვარულამდე, მოღუღარებიდან თანაგრძობამდე. როგორც ადამიანის ხმას.

საკმარისია მოვეუსმინოთ ენრიკო კარუზოს ორლანდისეულ ინტონაციებს ვალევის კარდინალის ქალიშვილიდან, შალიაპინის

* ვოკალური ხელოვნების ისტორიაში ენობილია ბგერი შემთხვევა, როცა საოპერო მომღერლები თავს იკლავენ ხმის დაკარგვის გამო. ამის შესახებ ვრცად ჰყვება დარნი-ოლდი თავის შესანიშნავ წიგნში „ვოკალური პარადები“.

დონ-კიხოტს, მისი ცნობილი მუსიკალური სულთქმებით, უშანგის შექსპირისეულ მონოლოგს, რომ დამეთანხმებით, ორფეოსის მითია გაცხადებული მათ ხმაში.

დააკვირდით საოპერო მომღერლების ათლეტურ აღნაგობას, მითოლოგიურ ტიტანებს რომ ჰვეანან, დააკვირდით მათ სუნთქვას, ენერჯის ფლუიდებს, გრძნობათა წეის ტალღებს და მიხედვით, რომ საქმე ვაკვთ მართლაც რომ ტიტანური შემოქმედების ხასიათთან.

ხმის იოგები ეს ის ინსტრუმენტია, რომელიც მომღერალს სხეულში აქვს განლაგებული. ეს არის მისი ბედნიერებაც და უბედურებაც. ბედნიერება—რადგან მას ყოველწუთს შეუძლია თავის თავში შეეხოს შემოქმედის სიძს. უბედურება კი—იმდენად, რამდენადაც ყოველთვის არის საშიშროება მისი დაკარგვისა. ამ პროფესიის ამორჩევისას ადამიანი რუსული „რულეტკის“ მოთამაშეს ემგვანება, სადაც ერთ გასროლაზეა მისი ბედი დამოკიდებული. და ეს რისკი, ყოველდღიური რისკი, რომელიც თან ახლავს მომღერლის ხელოვნებას, განსაკუთრებულს, გამორჩეულს ხდის მას.

ქართული საოპერო ხელოვნება, მისი ვოკალის ისტორია იტალიურ საოპერო სკოლასთანაა შეთვისებულ-შესისხლხორცებული. ქართული სიმღერა ვერ იტანს ვერც რუსულ ღია, „თეთრი“ ხმის ბგერას, ვერც ფრანგული ცხვირისმიერი ხმის რეზონირებას და მით უფრო ვერც გერმანულ დაძაბულ, მლაგე ჟღერადობას. იტალიურ ოპერამედ ქართულ ვოკალურ ხელოვნებას საფუძოდ სიმღერის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები ჰქონდა, რამაც უთუოდ ადვილყო ამ ჟანრის დანერგვა ჩვენში.

საბჭოთა პერიოდში მუსიკათმცოდნეობამ ვოკალური ხელოვნების მეთოდოლოგიაში შემოიტანა ისეთი ყალბი გავება, როგორცაა საბჭოთა ვოკალური სკოლა. ეს აბსურდი იყო, რადგან სიმღერის მეთოდს იდეოლოგია არ შეიძლება გააჩნდეს. ისევე როგორც მეწაღეობა არ შეიძლება იყოს საბჭოთა ან ბურჟუაზიული. იგი შეიძლება იყოს ან უეარგისი ან კარგი. და მიუხედავად ამისა, ძალდატანებამ მიიწვამოილო მწარე ნაყოფი. უნიჭო მარშების და სიმღერების დანერგვით კომუნისტებმა

მიადწიეს გარკვეულ სტანდარტებს. ეს იყო ძირითადად დეოლომაციური, ყელისმიერი ღორსირებული ხმა გათვლილი მანქანისა და ესტრადებისა და სტადიონებისათვის. ქართულმა ვოკალურმა ხელოვნებამ ამ გავლენებს ადვილად აარიდა თავი, რადგან მას საუკუნოვანი სასიმღერო ესთეტიკა გააჩნდა.

და მიუხედავად ამისა, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ, რომ მეოცე საუკუნის მეორე ნახევარში თითქოს რაღაც იკარგება ვოკალურ ხელოვნებაში. თითქოსდა ორფეოსის ხიბლი დააკლდა მას, გაქრა ღვთაებრივი, იღუმალი ბგერის ჟღერადობა, დაიკარგა რაღაც მნიშვნელოვანი და ძვირფასი. და ეს მოხდა არა მარტო საოპერო ხელოვნებაში, არამედ ხელოვნებაში საერთოდ. ამას ჰქონდა, ცხადია, თავისი გამოწვევი მიზეზები.

მეოცე საუკუნე რაციონალისტური მსოფლმხედველობის პიკს წარმოადგენს ევროპაში, და ეს შემთხვევითი არაა, რადგან აქ დაიწყო აკვანი როგორც მატერიალისტური, ასევე ათეისტური აზროვნებისა.

„ღმერთი მოკვდა“ — ასე განაცხადებს საუკუნის დამდევისთვის ევროპული აზროვნების ქურუმი ფრიდრიხ ნიცშე.

ამ საუკუნეში თითქოსდა მართლაც მოიკალა სოციალური რევოლუციებისთვის, სახელმწიფოს ახალი მოდელების შექმნისა და მისი ნგრევისთვის, მსოფლიო ომებისთვის. მან მართლაც საშხედრო ორკესტრის მარში არჩია საორღანო მესსესა და პრელიუდიებს. ცნობადობის ხის ნაყოფის აკრძალვით სწორედ ამ საშიშროების შესახებ აფრთხილებდა კაცობრიობას ბიბლია.

მართლაც, რაციონალისტური აზროვნების პრიორიტეტმა დიდი ზიანი მიაყენა როგორც რელიგიურობას, ასევე ხელოვნებას.

ჰეველი თავის „ფილოსოფიის ისტორიის ლექციებში“ ამბობს, რომ არსებობს ჭეშმარიტების შემეცნების სამი მეთოდი: რელიგიური, ფილოსოფიური და ხელოვნებისეული. ამ მეთოდებიდან იგი ფილოსოფიურს ანიჭებს უპირატესობას იმ ნიშნით, რომ რელიგიისაგან განსხვავებით იგი ეყრდნობა არა რწმენას, არამედ წმინდა იდეის კვლევას და ანალიზს. ფილოსოფიის

ხელოვნებასთან შედარებისას იგი ამბობს, რომ ფილოსოფიაში იდეა დამოუკიდებელია გრძობისგან და ამიტომ კრისტალიზებულია და დაწმენდილი.

აქ ერთი შეხედვით თითქოსდა ყველაფერი სწორია, მაგრამ რაციონალისტური აზროვნება, მიუხედავად ლოგიკის სიმყარისა, ხშირად აზროვნების სიმარტივით სცოდნებას. როდესაც ფილოსოფოსი ამბობს, რომ რელიგიის მთავარი საყრდენი გახლავთ რწმენა, იგი აშკარად ამარტივებს პრობლემას. აღმოსავლური რელიგიები: პატარჯალის იოვა, ტანტრა, ბუდიზმი, დაო, სუფიზმი, არათუ არ ეყრდნობიან რწმენას, არამედ მისი წინააღმდეგნიც კი არიან, ვინაიდან ეს რელიგიები თავიანთ მსოფლმხედველობაში შემეცნების მეთოდს ეყრდნობიან და არა რწმენას.

„შეიცან საკუთარი თავი“. ფენომენი შეცნობისა — აი რა არის მთავარი პოსტულატი ამ რელიგიებისა და არა რწმენა.

მე არ მრწამს ღმერთი, მე მას ვიცნობ — ეს სიტყვები ყველაზე მკაფიოდ გამოხატავენ აღმოსავლეთის დამოკიდებულებას ღმერთისადმი.

პეველის მოსაზრების საპირისპიროდ, რომ ხელოვნება ვერ სცილდება გრძობად სფეროებს, მინდა სხვა გერმანელი მოაზროვნისა და, უპირველეს ყოვლისა, პოეტის — გოეთეს სიტყვები მოვიყვანო: „ჩვენ გრძობები კი არ გვატყუებენ, არამედ — მათი განსჯა“.

საქმე ისაა, რომ ფილოსოფიური ანალიზი, ლოგიკური აზროვნება თავის თავშივე მოიცავს იმ საზღვრებს, რომლებსაც იგი ვერ სცილდება გონებრივი თვალსაწიერის შეზღუდულობის გამო.

მეთოდების ამგვარი დიფერენციაცია კი მცდარია, რადგან ადამიანის შემეცნება მხოლოდ მაშინ აღწევს უმაღლეს ჭეშმარიტებას, როცა მასში ვლინდება ინტუიცია, ზეცნობიერი. ასეთ დროს ზემოჩამოთვლილი მეთოდები მოითხოვენ არა დაპირისპირებას და განცალკევებას, არამედ გამოთლიანებას ადამიანის არსებაში, მის მსოფლმხედველობაში, სადაც რელიგიურობა, ესთეტიური აღქმა და აზროვნება ერთ პიპოსტასშია მოქცეული.

ბუდას, ლაო ძის, იოანე ღვთისმეტყველის სიტყვები — ეს არ არის მხოლოდ

რელიგია, ეს ამავე დროს უმშვენიერესი პოეზიაა. რუსთაველის, რუმის, ომარ ხაიამის, თაგორის, უიტმენის, ვაჟას, ვაგნერის, არ არის მხოლოდ პოეზია, იგი ამავე რელიგიაცაა.

„ლილეო“, „შენ ხარ ვენახი“, „ურმული“, ბახის სპრელუდები, ვაგნერის მისტიური სიმფონიზმი — ეს არაა მხოლოდ მუსიკა, იგი უზადო წვდომაა სამყაროსი, მისი პარამიოლოგიის.

რაციონალისტურმა აზროვნებამ მეთოდების დაცალკევებით და დაპირისპირებით გახლიჩა ადამიანის შეგნება, მისი მთლიანობა, მისი რელიგიურობა. მას არ სურს დაუშვას საიდუმლო არსებობისა, სამყაროს შეუცნობადობა, მას უნდა ყველაფერი ამოხსნას, ყველაფერი დაუქვემდებაროს მეცნიერულ ანალიზს.

რელიგიური და პოეტური დამოკიდებულება სამყაროსადმი კი სხვაგვარია, იგი უშვებს ყოფიერების, ღმერთის, სამყაროს შეუცნობადობის იდეას და სწორედ ამაში ხედავს მის სიღიადეს, მის სიღამაზეს.

მეოცე საუკუნის ხელოვნებამ განიცადა არა მარტო რაციონალური, არამედ ირაციონალური აზროვნების გავლენაც. ირაციონალური რაციონალურის საპირისპირო მოვლენაა, ან მასზე უფრო დაბალ საფეხურზე მყოფი. ლათინური სიტყვა *irrationalis* არაკონიერს ნიშნავს.

ფსიქოლოგიის აღბეჭეპმა ფროიდმა, იუნგმა, ადლერმა წარმოაჩინეს და გონების თვალსაწიერის სიბრტყეზე ამოიტანეს ადამიანის ქვეცნობიერი გრძობები, რითაც უდავო წვლილი შეიტანეს მეცნიერებაში, მედიცინაში. ამ პერიოდში ხელოვნებაშიც იჩენს თავს ქვეცნობიერის ნაკადი. კაფკას, პიკასოს, დალის ნაწარმოებებში უდავოა ამ ტენდენციების გავლენა. მათი ქვეცნობიერი გრძობები და ხილვები ხშირად კლინიკურ ხასიათს ატარებდნენ. ნიშანდობლივია, რომ ფრანც კაფკა სიკვდილის ჟამს მეგობრებს სთხოვდა დაეწვათ მისი ნაწერები და არ დაეტოვებინათ იგი შთამომავლობისათვის. მაგრამ თანამედროვეთა ესთეტიკურმა აღქმამ არათუ უარყო, არამედ პირიქით, ალტაცებით აიტაცა ამგვარი ხელოვნება. რადგან იგი ყველაზე უკეთ გამოხატავდა მათ ფსიქო-ფიზიკურ მდგომარეობას.

ამ პერიოდში საქართველოში იღვწოდა დიდი მხატვარი ნიკო ფიროსმანი. ის არ გახლდათ იმ ელიტარულ მხატვართა წრიდან, რომლებიც პარიზის სალონებში ჩამოყალიბდნენ მხატვრებად. ამიტომ მასზე არავითარი ზეგავლენა არ მოუხდენია ზემოხსენებულ ტენდენციებს. ძმები ზდანევიჩების პარიზში მიწვევაზე ფიროსმანი პრინციპულად აცხადებდა უარს, რადგან საქართველოში, ქართული საეკლესიო ფრესკების ტრადიციაში ჰპოულობდა თავის სულიერების ბალავარს.

მიუხედავად ამისა ფიროსმანი მეოცე საუკუნის მხატვარია თავისი ფორმით. მისი ნახატი მოდერნია მთლიანად. ფორმა აკავშირებს მას თანამედროვე ევროპულ მხატვრობასთან, მაგრამ ამავე დროს არის განსხვავებაც, და ეს განსხვავება ძალზედ ნიშანდობლივია. იგი თავის ევროპული კოლექებისგან განსხვავებით ცოდნით არ ებრძვის, არ ამსხვრევს ფორმას, არ იგონებს მას. თუმცაღა მასაც აქვს ცოდნა და გაცილებით უფრო ღრმა. მისი ცოდნა ცოდნაა სხვაგვარი. ეს ცოდნა — არცოდნაა აღმოსავლური. იგი ხილვა უფროა სპირიტუალური.

აქ რელიგიურობა სჭარბობს ბრძნობას, სიყვარული გრძნობადობას. აქ მედიტირება საგანში და არა საკუთარი „მე“-ს, საკუთარი ზედვის წარმოჩენა. ფიროსმანის ხე თუ უფრო მწვანეა ვიდრე სინამდვილეში, ეს იმიტომ, რომ ის უკეთ ხედავს და არა იმიტომ, რომ ასე სურს მის მხატვრულ ნებას. თუ ფიროსმანის დედა ღორი სულიერია, ეს იმიტომ რომ იგი უკეთ გრძნობს ფეხმძიმობას, რადგან თვითონაა სულიერად ფეხმძიმე. თუ ფიროსმანს უყვარს ქალი, ის ამავე დროს ევროპულ კოლექსავით გაორებული არ არის, ის არ იტანჯება იჭვით, სექსუალური კომპარით. პირიქით, იგი თვლის, რომ სიყვარული თავისუფლება და ორთაჭალის ტურფას მხარზე ჩიტს მიუხატავს თავისუფლებს, სიწმინდის სიმბოლოდ.

ფიროსმანი არ არის პრიმიტივისტი იმ გაგებით, როგორადაც გვეკვლინება ხელოვნებაში პრიმიტივიზმამდე ცოდნით მისული მხატვარი რუსო.

ამავე დროს ფიროსმანი არ არის პრი-

მიტივი, უსწავლელი, როგორც ზოგიერთს სურს იგი წარმოვიდგინოს.

განა „მეწვინის“ ავტორმა ^{საქართველოში} იცოდა? დიურერსაც კი შემოურდებოდა მისი მონუმენტურობის და განზოგადების უნარი. მისი ხედვა შინაგანი, მესამე თვალის ხასიათისა, ხოლო ცოდნა, როგორც უკვე აღვნიშნე ეყრდნობა ქართული ფრესკის მხატვრულ ტრადიციებს. ამიტომაც არ ეძებდა მხატვარი აკადემიებსა და უნივერსიტეტებში „ცნობადობის ხის“ ნაყოფს.

ჩვენ თანდათან უნდა შევეჩვიოთ იმ აზრს, რომ რაც უფრო მკვეთრია ინდივიდუალობა მით უფრო არ თავსდება მისი ხელოვნება ხელოვნებათმცოდნეთა მოგონილ ჩარჩოებში. რამდენი დიდი შემოქმედიც იბადება, იმდენი მიმდინარეობა იქმნება და არა პირიქით.

დღეს, როდესაც დაინგრა სოციალისტური კედელი, რომელიც ჩვენს ქვეყანას დასავლეთისგან ჰყოფდა, წარმოიშვა ინფორმაციული ბუმი. ქვეყანას მოაწყდა უზარმაზარი ლიტერატურა პოლიტიკის, რელიგიის, ხელოვნებისა თუ ფილოსოფიის სფეროში. როგორც სოციალურ ცნობიერებაში, ასევე ხელოვნებაში თავი იჩინა გარკვეულმა დაბნეულობამ. აირია იდეურ-მხატვრული ორიენტირები. ეს ცხადია, ყველაზე ნაკლებად დაეტყო საოპერო ხელოვნებას, რადგან ეს დარგი ყველაზე ნაკლებად განიცდის იდეოლოგიურ შემოქმედებას. მიუხედავად ამისა, არის საშიშროება იმ სტანდარტების გაველნისა, რომლითაც დაავადებულია დასავლური სამემსრულებლო ხელოვნება.

სამემსრულებლო ხელოვნება ცალკე თემა და იგი ცალკე მსჯელობის საგანია. ახლა კი მინდა დავუბრუნდე ბერის წარმოქმნისა თუ მისი სათანადო დამუშავების საკითხს, რომელიც გახლავთ ანი და ჰაე სასიმღერო ხელოვნებისა.

ასეთი ვოკალური სახელოსნო ჩვენში დავით ანდლულაძემ შექმნა. რასაკვირველია, დავითამდე იყვნენ საქართველოში მანსტროები და დღესაც არიან, მაგრამ იგი განსაკუთრებული და გამოჩენილი პიროვნება გახლდათ. უპირველეს ყოვლისა ის არ



იყო ლექტორი-პედაგოგი და მას არ ჰყავდა სტუდენტები, რომელთაც ცოდნას გადასცემდა. იგი იყო ვითარცა შუა საუკუნეების დიდი ოსტატი ან რელიგიური მოძღვარი, რომელსაც ჰყავდა შეგირდები, მოწაფეები. აქ არ ხდებოდა ცოდნის ისეთი ფორმით გადაცემა, როგორც ეს დღევანდელ უმაღლეს სასწავლებლებშია მიღებული, სადაც ცოდნა სტუდენტში შემოქმედებითად გაუთავისებელი, ვითარცა სხვისი რამ ნივთი ისე გადადის.

დავით ანდლულაძე თავად იყო უნიკალური მომღერალი. თავზარდამცემი იყო მისი ხმის სიმძლავრე და ტრაგიკული ინტონირება ბგერისა. მასში იყო სისადავისა და სიდიადის ისეთი მთლიანობა, რომელიც დამახასიათებელია დიდი ოსტატისთვის. ის ცოდნას კი არ გადასცემდა, არამედ თავად ეძებდა ცოდნის იმ გასაღებს, რომლითაც აღებდა მოწაფეში ნიჭიერების საგანძურს. ამიტომ მისი მოწაფეები არ ჰყავდნენ ერთმანეთს, არც ბგერის ვოკალური ინტონირებით და არც საშემსრულებლო ხელოვნებით.

საშემსრულებლო ხელოვნება, არტისტიკაში საქართველოში ყოველთვის გამორჩეულად თვითმყოფადი იყო. ამით ის უპირისპირდება ევროპულ საშემსრულებლო სტანდარტებს, ხშირად პროფესიულად დახვეწილს, მაგრამ მინც სტანდარტებს.

შეიძლება ვინმეს დარჩეს შთაბეჭდილება, რომ მე დასავლური კულტურის წინააღმდეგი ვარ, მაგრამ ეს ასე არ არის. ერთმა მახვილგონიერმა კაცმა შენიშნა, რომ ადამიანი სიარულის დროს ხან მარჯვნივ იხრება და ხან მარცხნივ. საკმარისია ის რომელიმე მხარეს ძლიერ გადაიხაროს, რომ ის დაკარგავს წონასწორობას და წაიქცევა.

ნაციონალური კულტურა — ეს არის სასწორის ერთი მხარე, ევროპული კულტურა — მეორე. არცერთმა მხარემ არ უნდა გადაგწონოს, რომ არ წაიქცე და წინ იარო.

ერთი დავიწყება მეორეს გვახსენებს.

ერთი გახსენება მეორეს გვევიწყებს —

ამბობს პოეტი ბესიკ ხარანაული თავის შესანიშნავ ლექსში, რომელსაც ასევე საინტერესო სათაური აქვს: წრეში.

აბსოლუტური დავიწყება ბუნებაში არ არსებობს. თანამედროვე მეცნიერება ამბობს, რომ ყოველი განცდა მიღებული დედის სხეულში ადამიანის მესხიერებაში აღიბეჭდება.

ინდოელი და ტიბეტელი იოგები მეხსიერების ფირის უკულმა დატრიალებით მიდიან წინარე ცხოვრების ხილვამდე.

დავიწყება ადამიანში ბუნების მიერ მოცემული თავდაცვის ინსტინქტია. ჩვენ რომ წერის დროს ვიხსენებდეთ იმ წვალებას, რასაც ანბანის სწავლის დროს განვიცდიდით, წერა შეუძლებელი შეიქნებოდა.

მე ვიცი, რომ არაფერი არ ვიცი — ბრძანა დიდმა მოაზროვნემ. მთელი ცხოვრების მანძილზე — სკოლებში, ინსტიტუტებში, აკადემიებში და მუზეუმებში ჩვენ ვცდილობდით ცოდნის მოხვეჭას და მის დაბინავებას მეხსიერების ბანკში.

სიბრძნე ბრძენისა კი გვეუბნება, რომ მან არაფერი იცის. თუმცა ჩვენ გუმანიტ ვგრძნობთ, რომ სოკრატე რაღაც სხვას გულისხმობს, რომ მან ისეთი საიდუმლო იცის, რაც სიტყვებს მიღმაა. იგი აქ შემეცნების არსის შესახებ გვესაუბრება. თუ გინდა შეიმეცნო — უნდა დაივიწყო ცოდნა, არ უნდა იცოდე, მიხვიდე ნულთან საწყისამდე, იმ წერტილამდე, საიდანაც შეიძლება დაიწყოს თავიდან ათვლა.

აქ აზრს ყველაზე უკეთ გამოხატავს ისეთი სიტყვა, როგორცაა თავდავიწყება. თავის დავიწყება — ეს არის რელიგიური მედიტაციის, სიყვარულის და ყოველგვარი შემოქმედების საწყისი.

ცნობილია, ვიდრე საოპერო მომღერალი რომელიმე პარტიას მოამზადებდეს, იზეირებს ტექსტს, მელოდიას, მუშაობს კონცერტმეისტერთან, არკვევს მოქმედების

მოტივებს რეჟისორთან, სწავლობს მიზან-
სცენებს, და ეს საკმაოდ დიდი და შრო-
მატევადი პროცესია. მაგრამ თუ მსახი-
ობმა ყოველივე ეს არ დაივიწყა და სცე-
ნაზე თავიდან არ დაიწყო მოქმედება, თუ
მასთან ერთად არ წარმოიშვა მუსიკა და
სიმღერის აუცილებლობა, თუკი ყველაფერ
ამას იგი როგორც დაგროვილ მარაგს ისე
გამოიტანს მესხიერების ბანკიდან — მა-
შინ მის ქმედებას არაფერი ექნება საერ-
თო შემოქმედებასთან.

როგორღაც ფარაჯანოვმა პირად საუ-
ბარში მითხრა, რომ იგი არასდროს
ეცნობოდა ლიტერატურას იმის შე-
სახებზე, რის გადაღებასაც აპირებდა. მას
ერჩივნა დაყრდნობოდა საკუთარ ხედვას,
საკუთარ გამოცდილებას. და ეს სწორია,
რადგან ხელოვნება რაღაც ისეთ განსაკუ-
თრებულს შეიცავს, რისი მიღწევეც მარ-
ტოოდენ საკუთარი ძალებით არის შესაძ-
ლებელი.

არსებობს ორი პრინციპულად განსხვავ-
ებული მიდგომა ცოდნისადმი: ერთი —
რომელიც სხვის ცოდნაზეა დამყარებული,
სხვისგან საზრდოობს სუროსავეთ; მეორე
— რომელიც საკუთარი პრაქტიკით, სა-
კუთარი გამოცდილებით მოიპოვებს მას.

პირველ შემთხვევაში ცოდნის მოყვარუ-
ლებმა ყველაფერი იციან გარდა იმისა, რაც
უნდა იცოდნენ. მეორე შემთხვევაში კი —
ცოდნას ივიწყებენ, რადგან შემეცნების
პროცესი უფრო ინტერესებთ, ვიდრე ცო-
დნა.

არსებობს კიდევ ერთი მდგომარეობა,
რომელიც ყველა მეთოდის უარყოფაა, მას
ჩვენ პირობითად შეიძლება სოკრატისეუ-
ლი ვუწოდოთ. ამ მდგომარეობას კარგად
გამოხატავს სიტყვა — აგნოზია, რომელიც
თავისი ლექსიკური მნიშვნელობით არცო-
დნას ან გონებრივი აღქმის დარღვევას ნი-
შნავს, მაგრამ ჩვენ აქ საუბარი გვაქვს არა
უმეცართა ან გონებრივად ჩამორჩენილთა
არცოდნაზე, არამედ ისეთ მდგომარეობაზე,
რომელიც სოკრატისეულ ბრძენთა არცო-
დნას გულისხმობს.

საოპერო ხელოვნებაზე საუბრისას შე-
ვეცდებით ეს აზრი უფრო ნათლად წარმო-
ვაჩინო.

ბუნებაში ვერ შეხვდებით ორ ერთნაი-
რად მოვალობე იადონს, სამაგიეროდ შეხ-

ვდებით ორ ერთნაირად მომღერალ ბრ-
ტისტს. რაც დრო გადის ადამიანი ცოვი-
ლიზაციის გავლენით, უფრო მეტად მკარს
გავს ბუნებრივ ინსტინქტებს და ყოველ-
გვარ ცოდნას განმეორებას უმორჩილებს.

ოპერა თავისი ბუნებით ნარცისული ხა-
სიათის ხელოვნებაა, თავის თავში უზომოდ
შეყვარებული და ამავედროს საცნაურად
ფემინური.

მართლაცდა მშვენიერ ნარცისს ჰგავს
ოპერა, რომლის სიყვარულით ისე განი-
ლია ნიმიფა ექო, რომ მისგან ხმა დარჩა
მხოლოდ.

ლამაზია ოპერის შექმნის ისტორიაც.

მე-16 საუკუნის ბოლოს მტრებით გარ-
შემორტყმული იტალია სისხლისგან იწ-
რიტება...

დაცემული და დამცირებული სულის
გადარჩენას, ის თავის მშვენიერ ანარქულ-
ში — ხელოვნებაში ეძებს. აქ, თავისი ორ-
ეულის წიაღში მოიპოვებს იგი ისეთ მუსი-
კალურ განძს, როგორიცაა იტალიური ბე-
ლკანტო და სახელგანთქმული მომღერლე-
ბის წყალობით მსოფლიოს ყურადღებას
მიიპყრობს. სწორედ ეს საუკუნე გახდება
იტალიური ვოკალის, მისი ბელკანტოს გა-
ფურჩქენის ხანა, რომლის პანეკანზეც აღ-
მოცენდება საოპერო ხელოვნება.

სილამაზე ისეთი ნიჭია, რომელიც ადა-
მიანში უნებლიე თვითტკობის სურვილს
იწვევს. ამ გრძობას კიდევ უფრო ამძაფ-
რებს სიმღერის უნარი, რომელიც განსა-
კუთრებული ტალანტი გახლავთ. როდე-
საც მომღერალი მღერის, მისთვის ხელოვნების
ჭეშმარიტება, სხვებისგან განსხვავ-
ებით, სხვა საგანში — ტილოზე, ქაღალ-
დის ფურცელზე, ან ინსტრუმენტში კი არ
აისახება, არამედ თავად მასში, მის ხმაში,
მის არსებაში ჰპოვებს ადგილს. მომღერ-
ლისთვის იგი შორეული მნათობის ნათე-
ლი კი არ არის, არამედ საკუთარი ჭეშმა-
რიტების სინათლეა, რომელსაც თავისი
წღერადობა, თავისი სილამაზე გააჩნია.

მომღერლის ფრთხილი მზერა და სასო-
ება საკუთარი ხმისადმი, მისი განსაკუთ-
რებული ცხოვრების წესი, რომელიც ეს-
ოდენ გამოარჩევს სხვა ხელოვანთაგან,
უცილობლად ნარცისული ხასიათისაა. იგი
სრულიად უცხო და მიუღებელია მაგალი-

თად დრამის მსახიობისთვის. იმასაც თუ გავიხსენებთ, როგორ გაურბოდნენ ვოკალის სახელგანთქმული ოსტატები ქალის სიყვარულს მითოსური ნარცისივით, მარტოაც ვერსად წაუვუვალთ ასეთ ანალოგიას. უფრო მეტიც, ცნობილია, რომ მომღერლები — ხმის დიაბაზონის გაფართოების, მუსიკალური კადენციების და ტრიოლების ვირტუოზული შესრულების მიზნით — თვითკასტრაციასაც კი მიმართავდნენ. არსებობს სპეციალურად კასტრატ მომღერლებისთვის შექმნილი ოპერები.

ნარცისული ესთეტიკა, რომელიც ახასიათებს საოპერო მომღერალს, სრულიადაც არ არის საძრახისი, რადგან „ვარდი საკუთარი თავის დამშვენებით, მთელ ბალსაც განამშვენებს“. როდესაც მომღერალი თავის ხმას უფროთხილდება და ესიყვარულება, ამით ის მადლობას უძღვნის ბუნებას, გამჩენს, შემოქმედს.

ეს სულიერი არისტოკრატიზმი არ უნდა აგვერიოს იმ მდარე თვითტრფიალში, რომელიც სილამაზის სალონის სარკეებს ვერ გასცდენია. აქედან მხოლოდ ერთი ნაბიჯიღა რჩება, რომ გარეგნული ტაძრის ბრწყინვალეებიდან არტისტმა თავის თავში შინაგანი სულიერი ტაძარი აღმოაჩინოს.

ნარცისულ საწყისს ოპერაში მუსიკის ფემინიზრობა აწონასწორებს. თავის მხრივ მუსიკა საოპერო თეატრში დრამასთანაა შეუღლებული. ამ კავშირში თითქოსდა სიუჟეტს, პიესას უნდა ეყვრას ჰეგემონია, მაგრამ თეატრში იგივე კანონები მოქმედებს, რაც ბუნებაში, დრამა მუსიკის ქუსლქვეშაა მოქცეული და მხოლოდ ხელოვნებაში გამოუცდელთ თუ ჰკონიათ, რომ დრამატურაგის საღვეები სწორედ მას უპყრია.

მუსიკის ფემინიზრობაზე მიგვიტოთებს ისიც, რომ იგი გამოჩნეულად მედიტაციური ხასიათისაა.

აღმოსავლეთში შემუშავებული იქნა მედიტაციური მეთოდი, რომლის საშუალებითაც ადამიანი სცილდება დროის სამანს და უსასრულობას ეზიარება. მედიტაცია — ეს ისეთი წვდომის ფორმაა, სადაც მამაკაციური ავრესია, „მე“-ს ეგოიზმი და საერთოდ აქტივობა სავსებით გამორიცხული უნდა იყოს. იგი გახლავთ ქალური საწყისის მატარებელი — პასიური, თანაარსული, მთლიანობასთან თანშერწყმული.

მედიტაცია მოგვაგონებს მიწის დამოკიდებულებას მარცვლისადმი, რომელიც ქალის როლში იმყოფება. აქედანაა მისი სახელგანთქმული — დედამიწა.

მუსიკა თავის ბუნებით ასევე მედიტაციურია. მას ძალუძს როგორც ყურისთვის მოუსმენად ბგერათა წვდომა, ასევე დროის საზღვრის გადალახვა და სხვა განზომილებაში გადასვლა.

დროის ასპექტში შეიძლება გამოვყოთ მუსიკის განზომილების ორი მხარე. ერთის მხრივ არსებობს მისი ქდერადობის განმსაზღვრელი გრძლიობა, როგორც ევზოტერული ფორმა არსებობისა, ხოლო მეორეს მხრივ — ესაა მისი შინაგანი ეზოტერული არსობის მთლიანობა, რომლის სანგრძლივობა მისი შინაგანი მუსიკალური ლოგიკითაა განპირობებული და არა ცხოვრებისეული დროით. ფიზიკური დროისგან განსხვავებით იგი უკუქცევადია, შეიძლება მისი განვრცობა, შეკუმშვა, შეჩერება.

საილუსტრაციოდ მოვიყვანთ ცნობილ მაგალითს: პირველი აქტის კვინტეტი ჩაიკოვსკის „პიკის ქალიდან“, სადაც ოპერის პერსონაჟები პირველად ზვდებიან ერთმანეთს. გერმანის ქვეცნობიერი შიში გრაფინასთან შეხვედრისას, რომელიც ცხოვრებაში წამიერი ხასიათისაა, კომპოზიტორის მიერ ვრცელ მუსიკალურ ანსამბლშია გადაზრდილი. მოქმედება გაჩერებულია. აქ ჭვრეტაა ფაქტის. პერსონაჟთა ხასიათები ნიველირებულია. წამი განვრცობილია უზომოდ. ეს მუსიკალური მედიტაციის ნიმუშია, რადგან აქ ჩვენი ვეხებით დროის ფარგლებიდან სხვა განზომილებაში, უსასრულობაში გასვლას.

დრო ეს არის ფორმა უსასრულობასთან მიმართებაში. დრო, როგორც ასეთი, ჩვენი წარმოდგენის გარეშე არ არსებობს. არსებობს მხოლოდ უსასრულობა. მაგრამ ადამიანს არ ძალუძს მისი გონებით წვდომა. იგი გონებით აღიქვამს დროს, როგორც საზომ ერთეულს. უსასრულობა მისთვის ფილოსოფიური აბსტრაქციაა. მას არ ძალუძს ჩასწვდეს, შეიგრძნოს იგი.

„აწმყო რომ ყოველთვის აწმყოდ რჩებოდეს და წარსულში არ გადადიოდეს, მაშინ ის დრო კი აღარ იქნებოდა, არამედ

მარადისობა“ — თქვა ნეტარმა ავგუსტინე-
ნემ.

წუთწარმავლობა კი საოპერო სპექტაკლ-
ში კომპოზიტორმა შეიძლება შეაჩეროს
ან განავრცოს იმდენი ხნით, რამდენსაც
საკუთარი მუსიკალურ-მედიტაციური ხე-
დვის ნება უკარნახებს. ეს მეტად საგული-
ჩხმის ფაქტია, არა მარტო როგორც მხატ-
ვრულ პირობითობასთან დაკავშირებული
მოვლენა, არამედ როგორც მეტაფიზიკუ-
რი აქტი. მაყურებელს მსახიობთან ერთად
ასეთ მომენტებში (ასეთი მარგალიტები
კი უხვადაა განფენილი საოპერო რეპერ-
ტუარში). ეძლევა საშუალება გადალახოს
დროის ჩარჩოები და ახალ განზომილება-
ში გადავიდეს, რაც უსათუოდ მუსიკალუ-
რი არსის უმაღლეს საფეხურს — მუსიკა-
ლურ მედიტაციას წარმოადგენს.

საოპერო ჟანრის ეს განსაკუთრებული
თვისება უნდა გახდეს ქვაკუთხედი იმ მე-
თოდისა საოპერო ხელოვნებაში, რომელ-
საც სამსახიობო სისტემას ვუწოდებთ. მი-
უხედავად ცალკეული საინტერესო წიგნე-
ბისა, დღემდე არ შემუშავებულა საოპერო
სამსახიობო ხელოვნების მეთოდი, სადაც
დომინანტი მუსიკალური ხელოვნების კა-
ნონები იქნება და არა დრამატული თეატ-
რისა.

გაიხსენეთ, როგორი თავგანწირვით
ჰყვიის გარიჟრაჟზე მამალი. როგორი ექ-
სტაზია მასში ღამესთან განრიდებისა და
ღილასთან შეყრის ჟამს.

სიმღერაც უპირველეს ყოვლისა ექსტა-
ზია. სიმღერას ადამიანი იწყებს ემოციუ-
რად ყველაზე კრიტიკულ მომენტში, რო-
დესაც ძალიან უჭირს, ან ძალიან ხარობს.
მღერიან სიკვდილმისჯილთა საკანში, სა-
ოპერაციო მაგიდის შემდგომ, დიდი სიყ-
ვარულის თავზედატყდომის, მოულოდნე-
ლი თავისუფლების, თავდავიწყების დროს.

სიმღერის საპირისპირო მხარეა დუმილი,
სიჩუმე. იგი სიმღერის გაგრძელებაა ან
მისი დასაწყისი.

დაუკვირდით დრამის მსახიობებს, რო-
დის მიმართავენ ისინი სიმღერას ან ცეკ-
ვას? — როგორც წესი, უკიდურეს ვენბა-
თაღელვის ჟამს, როდესაც სიტყვას არ
შესწევს ძალა მძაფრი ემოციის გამოხატ-
ვისა, როცა მის ნაცვლად სხეული იწყებს



დაჭიმული სიმივით თრთოლვას, როცა
სახმო იოგები მოჭარბებული სუნთქვების
კადისგან თავისთავად იწყებენ ჟღერას.

ექსტაზზე საუბრისას არ შეიძლება არ
მოგვაგონდეს გენიალური ჭაბუკიანი. მისი
ოტელიო ავაზის ნახტომი იყო უსაზღვრო,
უკიდევანო სივრცეში. მისი როკვა, როკვა
იყო შიშველი ინსტინქტებისა და მოუთო-
კავი ვენებების. სად — ერთ არსებაში მო-
ყვარა თავი მკვლელს და შეყვარებულს,
მორწმუნეს და ურწმუნოს: სად — ისეთი
გზნებით, ორგაზმით შერწყმოდნენ ეს
გრძობები ურთიერთს, რომ გაოგებული
მაგრი ერთიერთმანეთს მიკრული ტერფე-
ბით ადგილზე იწყებდა წრიულ როკვას...
უკან გადაგებული თავით ცას შეპყვებდა
და დარბაზიც, მის სულთქმას აყოლილი,
თვითონაც შინაგანად მისი ორგაზმული
ტოკვით აღტკინებული, მისსავ ხილვებში
გადდიოდა და მისდევდა მას იმ ზღერის
კიდემდე, სადაც ერთი ნაბიჯიღა რჩება სი-
კვდილსა და სიცოცხლეს შორის, სადაც ევ-
ზისტენციაა სულის.

და ამ ნახტომს, ნახტომს უცნობ სივრ-
ცეში, ცეკვის გენიასთან ერთად აკეთებდა
მაყურებელიც. ეს იყო ხელოვნება ექსტა-
ზისა. ეს იყო მედიტაცია. ეს იყო დიდი
ხელოვნება.

ხელოვნების ამ იალბუზზე ყოველი მე-
თოდი, ყოველი სისტემა კარგავს თავის
აზრს. ხელოვანი ავანზიურ მდგომარეობა-
ში ვარდება. ამ მწვერვალის მისაღწევად
მოთმინებით სვლაა საჭირო, გენიის მოთ-
მინებით, როგორც დიდი გოეთე გვასწავ-
ლის. მაგრამ დგება მომენტი, როცა საჭი-
როა გაკეთდეს ნახტომი, სარისკო და თავ-
განწირული, როგორც მაგრისა უსაზღვ-
რო სივრცეში.

ამ ნახტომის გარეშე ვერაუინ ვერას-
დროს ვერ გახდება ოსტატი. ამას საბო-
ლოოდ მოწაფეც ხვდება, ოღონდ მხოლოდ
მას შემდგომ, რაც თავად გახდება ოსტატი,
და როგორც ოდესღაც მისი მოძღვარი, ის-
იც ისევე იტყვის: მე ვიცი, რომ არაფერი
არ ვიცი...

სტუდენტთა პროფესიული ინტეგრაციის აღზრდის თავისებურებანი

თამარ ჟღენტო

შემომდებელი პროფესიის ინსტიტუტის სტუდენტთა სწავლების სპეციფიკა ისეთია, რომ აქ ძალიან დიდი მნიშვნელობა აქვს ცალკეულ, ზოგჯერ პატარა, მაგრამ მობილურ ჯგუფებთან სასწავლო მუშაობას. ამგვარი პრაქტიკა აუცილებელია ისეთი პროფესიის სპეციალისტთა მომზადებისას, როგორც არის ლოტბარი, დამდგემლ-ქორეოგრაფი, რეჟისორი, მსახიობი და ა. შ.

სპეციალურ სამეცნიერო ლიტერატურაში მცირე ჯგუფი განხილულია შუალედურ, გარდამავალ რგოლად მუშაობის ინდივიდუალურ და კოლექტიურ ფორმათა შორის. ამასთანავე მკვლევარები მიუთითებენ ჯგუფური მუშაობის რამდენიმე ფორმასე. ესენია: შეწყველებული ურთიერთსწავლება (ვ. დიპკოვი), ოთხკაციანი სასწავლო რგოლი (მ. ჩერეოვი), მობილური მიკროკოლექტივი არაუმეტეს შვიდი წევრისა (ა. ლიბეტსი), პომოგენური (განვითარების დახლოებით თანაბარი დონის მქონე ახალგაზრდები) და ჰეტეროგენული (განვითარების განსხვავებული დონეები) ჯგუფები (მ. ვინოგრადოვა, ი. პირენი).

ჩვენი მუშაობის პრაქტიკამ დაგვარწმუნა, რომ საინსტიტუტო პროფილების გათვალისწინებით მუშაობის ყველა ამ ფორმის გამოყენება მიზანშეწონილია, ამასთან, ხელოვნების ცალკეული დარგების სპეციფიკურ თავისებურებათა გათვალისწინებით მცირე ჯგუფების შემადგენლობა შეიძლება გარკვეულწილად სხვადასხვა იყოს. მაგალითად, ლოტბარ-მგალობელთა ჯგუფი მინიმუმ სამი კაცისაგან მანძი უნდა შედ-

გებოდეს, რეჟისორებმა, შესაძლოა, შეწყველებული ჯგუფის ფორმით იმუშაონ, ქორეოგრაფიულ მიკროჯგუფში 2, 4 ან 6 კაცია საჭირო და ა. შ. მუშაობის ამგვარ ფორმაში ერთმანეთს ერწყმის ინდივიდუალური და კოლექტიური ურთიერთქმედების, ურთიერთსწავლების თავისებურებანი, რაც, საბოლოო ანგარიშით, ხელს უწყობს სტუდენტის პროფესიონალად ჩამოყალიბებას.

ამრიგად, მუშაობის აღნიშნულ ფორმათა სისტემატური გამოყენება და მათი გონივრული დოზირება სტუდენტთა პიროვნული თვისებების, მათი ინტერესების ფორმირების მყარ გარანტიას ქმნის.

ზემოთ აღნიშნული მომენტების გათვალისწინებით, ინსტიტუტის კათედრებთან, სამეცნიერო საბჭოს წევრებთან, პროფესორ-მასწავლებლებთან აზრთა გაზიარების გზით მოხერხდა ჩამოგვეყალიბებინა ძირითადი მოთხოვნები სალექციო მუშაობის მიმართ, კონკრეტულად ლექცია კულტურის ინსტიტუტში უსათუოდ შემოქმედებითი, პრობლემური და ძიებითი ხასიათისა უნდა იყოს. იგი მიმართული უნდა იქნეს სტუდენტის შემოქმედებითი შესაძლებლობების გამოვლენისკენ, ითვალისწინებდეს ჯგუფისა თუ ცალკეული ინდივიდის ასაკობრივ-ფსიქოლოგიურ და პიროვნულ თავისებურებებს, თეორიული ცოდნის პრაქტიკასთან მიმართების საკითხებს და ქმნიდეს სტუდენტის პიროვნების განვითარების ხელშეწყობ პირობებს. ეს, ერთი შეხედვით, ჩვეულებრივი საკითხები პროფესორ-მასწავლებელთა და ინსტიტუტის ხელმ-

ძღვანელთა მხრიდან მუდმივ კონტროლს საჭიროებს. ინსტიტუტის პირველკურსელებთან პირველსავე სემესტრში ჩვენს მიერ ჩატარებულმა შერჩევითმა გამოკითხვამ გვიჩვენა, რომ ბევრ სტუდენტს არ გააჩნია ლექციების ჩანაწერები და მთელ იმედს მოსმენილის დამახსოვრებაზე, ან შემდგომში სათანადო ლიტერატურის დახმარებით მის აღდგენაზე ამყარებს. ბევრ მათგანს არ ესმის ლექციის ჩაწერის აუცილებლობა და არც ის სიძნელეები აქვს ნათლად წარმოდგენილი, რომლებიც სესიების დროს, რამდენიმე საგნის ფორსირებულ მომზადებას ახლავს თან. ცხადია, პრობლემა აქ მხოლოდ ჩათვლიანს თუ გამოცდების ჩაბარებით როდის იფარვლება. უფრო მნიშვნელოვანია, რომ მთელი სასწავლო პროცესი დატვირთული იყოს უწყვეტი შემეცნებითი და შემოქმედებითი აქტივობით. ამ პროცესში ადგილი არ უნდა ჰქონდეს სირთულეებსა და ჩავარდნებს. ამდენად, სტუდენტს იმის ილუზია არ უნდა შეექმნას, რომ შესაძლებელია ლექციებზე პასიური მსმენელის როლში ყოფნა და სემესტრის ბოლოს ყველაფრის ერთი ხელის მოსმით აღდგენა. მომდევნო და მნიშვნელოვანი პრობლემა, რომელიც შემოქმედებითი საქმიანობისადმი სტუდენტთა პროფესიული ინტერესის აღზრდის პედაგოგიური პროცესის ხელმძღვანელობის საწყის სტადიაზევე წარმოიშვა, მდგომარეობდა მიზანშეწონილი შემოქმედებითი სტრატეგიის არჩევაში. კერძოდ, საჭირო იყო სასწავლო პროცესის სტრუქტურასთან დაკავშირებული საკითხების იმთავითვე გადაწყვეტა. შემოქმედებითი პროფილის ინსტიტუტების მუშაობაზე დაკვირვება და ანალიზი ადასტურებს, რომ სასწავლო ცხრილის იმგვარად შედგენა, როდესაც სპეციალური და ზოგადსაგანმანათლებლო ციკლის საგნები ერთმანეთს ენაცვლება მთელი კვირის მანძილზე, სათანადო პედაგოგიურ ეფექტს არ იძლევა. გაცილებით უკეთესია, როდესაც ეს საგნები სტუდენტებს ეკითხებათ გარკვეული ბლოკ-სისტემების სახით. ასეთ შემთხვევაში უზარუნველყოფილია და ერთმანეთს უკავშირდება მონათესავე პროფილის ცოდნა, თეორიულ-საპრაქტიკული თუ პრაქტიკული მოქმედების შემცველი მოთხოვნების შინაარსი.

საჭირო იყო სწავლების პრაქტიკულ შინაარსში ამ ბოლო დროს გამოჩენილი ტენდენცია კიდევ უფრო გაგვეღრმავა და მთლიანად გადაესულიყავით შემოქმედებით სახელსონოებში სტუდენტთა პროფესიული მომზადების სისტემაზე. პედაგოგიური აზროვნების ისტორიისათვის პროფესიონალ-შემოქმედის ამა თუ იმ ოსტატის სახელსონოში მომზადების საკითხი ახალი არ არის. იგი ცნობილი იყო ჯერ კიდევ ანტიკურ სამყაროში და თავის კემპარიტ სიმაღლეს აღორძინების ეპოქაში მიაღწია. შემდეგ კი XIX საუკუნის ევროპულ ხელოვნებაში. აღნიშნულ საკითხზე შეხედულებები გარკვეულწილად შეიცვალა XX ს. პედაგოგიურ აზროვნებაში, კერძოდ, იგი პრინციპულად უკუაგდო კოლექტივისტური აღზრდის საბჭოთა თეორიამ. გამონაკლისია მუსიკოს-შემსრულებელთა აღზრდის ტრადიციული სისტემა, რომელიც ყოველთვის ინდივიდუალური იყო, და ამდენად, მუდამ ერთი ძირითადი ოსტატის ხელმძღვანელობით მიმდინარეობდა.

ტრადიციული გამოცდილებისა და ჩვენივე პრაქტიკის შედეგების წინასწარმა ანალიზმა დაგვარწმუნა, რომ უკეთესი იქნებოდა თუ ოსტატ-შევირდის ურთიერთობას არა უბრალო დარიგებებსა და მითითებებზე ან ლექცია-სემინარებზე ავაგებდით, არამედ დაუფუძვმდებარებდით ერთ გარკვეულ მიზანს — ოსტატისა და შევირდის ერთად მუშაობას. ამ ტიპის პრაქტიკა ყველაზე უკეთ მხატვრობის სპეციალობის სტუდენტთა მომზადების სისტემას ერგება. სტუდენტი-მხატვარი ვაცილებით მეტს სწავლობს და უფრო სწრაფად ეუფლება პროფესიას, როდესაც ოსტატის გვერდით მუშაობს, ანუ მასთან ერთად პრაქტიკულად წვეტს კონკრეტულ შემოქმედებით ამოცანას. სწორედ აღნიშნული გარემოების გათვალისწინებით ინსტიტუტში წესად იქცა ოსტატ-შევირდის ერთდროული, პარალელური მუშაობის პრაქტიკა, რომლის დროსაც პედაგოგი გარკვეულ მხატვრულ ამოცანასაც წვეტს და ამავდროულად უკონტროლოდ არ სტრუქტურულ სტუდენტთა საქმიანობასაც.

მუშაობის ამგვარმა მიმართულებამ დაგვარწმუნა, რომ საჭიროა მისთვის უწყვეტი, სისტემური ხასიათის მიცემა, რომელიც ბოლოს ერთიანი შემაჯამებელი ნამუშევრის შექმნით დაკვირვინდება. აღნიშნულმა მოსაზრებამ „საეკლესიო მხატვრობის“ სპეციალობის ჯგუფში კონკრეტული სახეც შეიძინა. კერძოდ ოსტატმა (პედაგოგმა, სახელოსნოს ხელმძღვანელმა) და მისმა შევირდებმა (სტუდენტებმა) უკვე მოხატეს ინსტიტუტის სააქტო დარბაზი. ამჟამად მუშაობენ საპროფესოროს კედლების მოხატვაზე, ხოლო უახლოესი პერიოდისათვის ემზადებიან ერთ-ერთი ქართული ეკლესიის მოსახატავად. ამჟამად ქსიზების მომზადება და მათი მინიმალშტაბში დამუშავება დაწყებულია. სწავლების ბოლო წელს კი სტუდენტები თავიანთ ოსტატთან ერთად პრაქტიკულად მოხატავენ ეკლესიას და ეს იქნება ჯგუფის სადიპლომო ნამუშევარი. ანალოგიური სამუშაოები სხვა სახელოსნოებშიც სრულდება.

ამასთან მიგვაჩნია, რომ ხელოვნების სხვადასხვა სპეციალობის სტუდენტთა შემოქმედებით სახელოსნოში მომზადების პრაქტიკას შეძლებისდაგვარად კომპლექსური ხასიათი უნდა მიეცეს. საამისოდ კვლავ კარგ პერსპექტივას ქმნის ერთიანი საინსტიტუტო საკურსო სამუშაოს ან თუნდაც სადიპლომო ნამუშევრის კოლექტიურად მომზადების იდეა. კულტურის სახელმწიფო ინსტიტუტის სპეციალობათა სექტორი ისეთია, რომ შესაძლებელია ნებისმიერი ფართო მასშტაბიანი ღონისძიების (ჩანაფიქრის) მხატვრული უზრუნველყოფა. სწორედ ამის გათვალისწინებით განჩნდა მრავალი იდეა სხვადასხვა საერო თუ საეკლესიო თეატრალიზებული ვარიანტების მომზადების შესახებ. მაგალითისათვის ავიღოთ თემა „ქართული ქორწილი“. საჭირო ფოლკლორულ მასალას (შინაბრისი, სიტყვაკაშმულობა) თეორიული სპეციალობის სტუდენტები შეაგროვებენ, მასობრივი სანახაობის დამდგმელი რეჟისორები (ისინი ამჟამად დროს სცენარის ავტორებიც იქნებიან) ხელს მოკიდებენ მის განხორციელებას, ლოტბარები, მგალობელ-რეჟენტები მუსიკალური მხარის (საერო სიმღერები, საგალობლები) შერჩევა-შესრულებით, დამდგმელი ქორეოგრაფები თავი-

ანთ სფეროს წარმოაჩენენ, სწორ მხატვრულ გადაწყვეტაზე მხატვარ-სცენოგრაფები იმუშავებენ, ხოლო კოსტიუმები, მუსიკალური რეჟისაზე — მოდელიორ-დეკორატორები. ვფიქრობთ, ამ ძველ და სწორ ტრადიციებზე შექმნილ მართლაც რომ საინტერესო სანახაობას შემფასებლებიც გამოიჩინებინ — ქორეოგების, ხელოვნათმცოდნეების სახით, ე. წ. მზა ნაწარმის (სპექტაკლის) გაყიდვაზე ფიქრი სტუდენტ იმპრესარიოებს მოუწევთ, რათა იგი რესპუბლიკის სხვადასხვა ქალაქებსა და რაიონებში იქნეს ნაჩვენები.

სხვა უამრავი მაგალითის მოყვანა შეიძლება, სადაც სტუდენტთა საერთო სურვილების გათვალისწინების საფუძველზე ახალგაზრდებთან მუშაობის პრაქტიკა შეიძლება წარიმართოს კომპლექსურად, რაც, ერთი მხრივ, ხელს შეუწყობს როგორც მათი პროფესიული ინტერესის გაფართოება-დახვეწას, ასევე ეროვნული ღირებულებების შესწავლის, მოძიებისა და ფართოდ წარმოჩენის მართლაც რომ მამულიშვილურ საქმეს.

სტუდენტთა შემოქმედებითი აქტივობის გამოწვევისა და მათი ინტერესების გაღრმავების თვალსაზრისით დადებით შედეგებს იძლევა საქმიანი თამაშებისა და სხვადასხვა სახის აუქციონების სისტემატურად ჩატარების პრაქტიკა, რომლის დროსაც სტუდენტი-ახალგაზრდობა თავიდანვე იძენს კონკრეტულ სიტუაციაში პრაქტიკული მოქმედების ჩვევებს, ეჩვევა საკითხის გადაწყვეტისადმი მასშტაბური მიდგომის აუცილებლობას და იმ ძირეული სამზარეულოს გაცნობას, რაც პროფესიულ დაოსტატებას უნდა დაედოს საფუძვლად.

საჭირო ეფექტსა და ემოციებს იწვევს შეხვედრები კულტურისა და ხელოვნების გამოჩინელ ოსტატებთან. სახელოსნოები ხშირად იწვევს ცნობილ სპეციალისტებს და ამგვარი შეხვედრები უზრალო სანახაობით ან გასართობი კი არა, არამედ საქმიანი ხასიათისაა. სტუდენტები ემზადებიან მათთან შესახვედრად, სწავლობენ მათ შემოქმედებას და აქედან გამომდინარე საქმიან საუბარს უმართავენ მათ. შეხვედრების პროცესში სტუდარი ფაქტიურად სახელოსნოს ხელმძღვანელის ფუნქციის კისრულობს (იგი წარმართავს იმ დღეს სახე-

ლოსნოს მუშაობას), რაც კიდევ უფრო ამ-
დიდრებს სტუდენტთა ცოდნას, ხელს უწყ-
ყობს შემოქმედებითი ფანტაზიის გამოვლენას,
მათ იდეურ და მხატვრულ დაპურებას.
მუშაობის ზემოთ აღნიშნული და კიდევ
ბევრი სხვა ფორმა ნათლად აჩვენებს,
რომ სტუდენტთა პროფესიულ-შემოქმედ-
ებითი ინტერესების განვითარება მრავალი
სხვადასხვა სახის მეცადინეობით შეიძლე-
ბა. მთავარია, მას ჰქონდეს ძიებითი ხასი-
ათი, დატვირთული იყოს შემოქმედებითად
და შემეცნებით, აღვივებდეს ახლის მიგ-
ნების სურვილს და იწვევდეს მიღწეულით
კმაყოფილების გრძობას.

ვფიქრობთ, რომ სასწავლო სახელოსნო-
ში მუშაობის პრაქტიკა (თვით სახელოსნოს
პრინციპი) ზედმიწევნით სასარგებლო აღ-
მოჩნდა იმ თვალსაზრისითაც, რომ მან თავი
მოუყარა, გაამთლიანა და სისტემის სახე
მისცა სტუდენტთა შემოქმედებითი ინტე-
რესების ფორმირება-ჩამოყალიბების პრო-
ცესს.

სასწავლო ცხრილი სახელოსნოში მუშა-
ობისათვის სამ-ოთხ დღეს ითვალისწინებს,
ზოგადასაგანმანათლებლო საგნების ციკლი-
სათვის კი — ორ დღეს.

სახელოსნოს ხელმძღვანელს, როგორც
წესი, ყველა კურსზე თვითონვე მიჰყავს
მასპროფილებელი დისციპლინის ან საგანთა
გარკვეული ჯგუფი, სხვა საგნებს კი ას-
წავლიან პედაგოგები, რომელთა შერჩევა-
დანიშვნა მხოლოდ სახელოსნოს ხელმძღვა-
ნელის რეკომენდაციის საფუძველზე ხდე-
ბა. ამრიგად, ყალიბდება გარკვეული მო-
ნათესავე პედაგოგიური პრინციპების, ხე-
რხებისა და მეთოდების საფუძველზე მო-
მუშავე სპეციალისტების ჯგუფი (გუნდი),
რომელიც სტუდენტის პროფესიული სახის
ფორმირების პროცესს ხელმძღვანელობს
სწავლების პირველი დღეებიდან მის ბოლო
ეტაპამდე. უფრო მეტიც, სახელოსნოს ხე-
ლმძღვანელები თვითონვე არჩევენ მისაღებ
კონტინენტს. ისინი ხელმძღვანელობენ
მიმღებ საგამოცდო კომისიებს, ან არიან
ამ კომისიათა წევრები კონკრეტული საგ-
ნების მიხედვით და საერთო საინსტიტუ-
ტო მიმღები საგამოცდო კომისია მათ აზრს
პრინციპულ მნიშვნელობას ანიჭებს, რო-
დესაც ამა თუ იმ ჯგუფის დაკომპლექტე-
რების საკითხი წყდება.

ამრიგად, გამოდის, რომ სტუდენტ-
პროფესიონალის მომზადების საერთო სა-
ინსტიტუტო სისტემა ერთ მთარგმნელობ-
სტრატეგიულ სტრატეგიულ
სწავლებ პროცესად იკონიშნება. ეს გარემო-
ება კი შემოქმედებითი საქმიანობისადმი
ინტერესის, აღზრდის პროცესის ხელმძ-
ღვანელობისადმი სისტემური მიდგომის
უზრუნველყოფის საშუალებას გვაძლევს.
სისტემურობა, მოცემულ შემთხვევაში, უპი-
რველეს ყოვლისა, თვით სწავლების პრო-
ცესის უწყვეტ მთლიანობაში გამოიხატება.
აქ ყოველი მოქმედება, ყოველი ღონისძი-
ება ერთი საერთო მიზნიდან გამოიძინა-
რეობს და მის მიღწევას ემსახურება. რაც
შეიხება თვით ამგვარი სისტემის სტრუქ-
ტურას, მასაც თავისი სპეციფიკური შინა-
არსი აქვს, კერძოდ, შემოქმედებითი საქ-
მიანობისადმი ინტერესის აღზრდის პრო-
ცესისადმი ხელმძღვანელობა ორ ძირითად
დონეზე ხორციელდება. ერთი, ესაა საკუ-
თრივ ამ პროცესის ხელმძღვანელობა სახე-
ლოსნოში უშუალოდ მუშაობისას და, მე-
ორე — საერთო საინსტიტუტო დონეზე.
პირველი დონე საბაზისოა, თუმცა იგი მე-
ორის ერთ-ერთ კონკრეტულ ნაწილს წარ-
მოადგენს. ამდენად, მათ შორის ძალიან
მჭიდრო კავშირი არსებობს ნაწილისა და
მთელის ურთიერთმიმართების სახით.

პროცესისადმი ხელმძღვანელობის საე-
რთო სირთულე ის არის, რომ სტუდენტ-
თა საკმაოდ დიდ ნაწილს, როგორც უკვე
აღინიშნა, შემოქმედებითი პროფესიის შე-
ქენა კი სურს, მაგრამ იგი ნაკლები ინტე-
რესითა და სიამოვნებით ეკიდება ამისათ-
ვის აუცილებელ სასწავლო შრომას, ამი-
ტომ, პროცესის პედაგოგიური დაგეგმვისა
და მისი ორგანიზების შინაარსში უმთავრე-
სი ადგილი სწორედ ამ საკითხმა უნდა და-
იკავოს. ყოველგვარი შრომა საჭირო, სა-
სარგებლო და აუცილებელია, მაგრამ ამა-
დროულად, სასიამოვნო და საინტერესო
როდია. სპეციალური სამეცნიერო ლიტე-
რატურისა და პრაქტიკული დაკვირვების
საფუძველზე გამოვყავით ზოგიერთი საკი-
თხი, რომელთა გათვალისწინებაც აუცი-
ლებელია შემოქმედებითი საქმიანობისად-
მი სტუდენტთა ინტერესების გააქტიურე-
ბა-ჩამოყალიბების პროცესის ხელმძღვანე-
ლობის თვალსაზრისით.

რამდენიმე ეპიზოდი ქალაქმშენებლობის ნაჩსულიდან

გახსა ლოჟანიძე

ჟურნალ „ხელოვნების“ 1999 წლის
 № 9-12 ნომერში დასაბამი
 მიეცა ახალ რუმბრიკას:

საბრძანებო წერილში დასაბუთებულად არის აღნიშნული საჭიროება მეტეორული ხასიათების წერილებისა, რაც სრულყოფილად წარმოაჩენს არქიტექტურის შემოქმედებით პროცესს და მის თანმხლებ ვითარებას, ნაცნობ თუ უცნობ სიტუაციას, რომელთა გახსენებაც საზოგადო ინტერესის ფარგლებშია. საამისოდ ჟურნალი თანამშრომლობისათვის მოუწოდებს არა მხოლოდ სპეციალისტებს, არამედ იმათაც, ვისაც საქმიანი თუ ადამიანური ურთიერთობა აკავშირებდა ქალაქმშენებლობასთან, არქიტექტურულ საქმიანობასა და არქიტექტორებთან.

ჩემი თანამდებობრივი მოვალეობის გამო, წლების განმავლობაში მჭიდროდ ვიყავი დაკავშირებული ქალაქმშენებლური პრობლემების მოგვარებასთან, მეგობრული ურთიერთობა დამკვიდრდა ბევრ არქიტექტორთან და ამდენად, ვებედა გავიხსენო რამდენიმე ეპიზოდი წარსულიდან.

1974 წლის მეორე ნახევარში საქ. კ. პ. ცენტრალური კომიტეტის იმჟამინდელმა მდივანმა ზურაბ პატარიძემ მიგვიწვია პარტიის თბილისის კომიტეტის პირველი მდივანი პაველ გილაშვილი და მე — თბილისის საქალაქო საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომარე. ზურაბ პატარიძის კაბინეტში დაგვხვდა ამიერკავკასიის რკინიგზის სამმართველოს უფროსი გრიგოლ ქადაგიძე. საუბარი წარიმართა ქ. თბილისის რკინიგზის ვაკზლის მშენებლობაზე.

გ. ქადაგიძემ განაცხადა, რომ მიმდინარეობს მოლაპარაკება სსრკ მიმოსვლის გზათა სამინისტროსთან მომავალი წლის გეგმაში მშენებლობის დაწყების გათვალისწინების თაობაზე და იმედი გამოთქვა, რომ საკითხი დადებითად გადაწყდებოდა. ამასთან ერთად გზის უფროსმა დააყენა საკითხი იმის შესახებ, რომ საქალაქო საბჭოს აღმასკომს გაეთავისუფლებინა ტერიტორია მომავალი მშენებლობისათვის და გამოეყო ერთი მილიონი მანეთი წილობრივი მონაწილეობის სახით.

შემდეგი დიპლოგი ასეთი სახით წარიმართა:

ბ. ლოჟანიძე — რაც შეეხება მომავალ-

ლი ვაგზლის ტერიტორიაზე არსებული ბარაკების აღებას, გაცნობებთ, რომ საქ. კ. პ. ცენტრალური კომიტეტის და საქ. მინისტრთა საბჭოს დადგენილების თანახმად აღნიშნული ბარაკების აღება ევალება ამიერკავკასიის რკინიგზის სამმართველოს.

გ. ქალაგიძე — იმ ბარაკების ნახევარზე მეტ მცხოვრებთ რკინიგზასთან კავშირი გაწყვეტილი აქვთ.

ბ. ლობჯანიძე — მგას მნიშვნელობა არა აქვს — ბარაკები ირიცხება ა. კ. რკინიგზის ბალანსზე, ხსენებული დადგენილების პროექტის ავტორი მე ვახლავართ. თქვენც კარგად გახსოვთ, რომ დადგენილების პროექტზე თანხმობის ნიშნად თქვენი ვიზა არის, ასე რომ, ბარაკების აღება თქვენი საზრუნავია. რაც შეეხება ერთი მილიონი მანეთის გამოყოფას ქ. თბილისის აღმასკომის იმჟამინდელმა ხელმძღვანელობამ ივალდებულა ვაგზლის წინამდებარე მოედნის კეთილმოწყობა და აღნიშნულ თანხას აღმასკომი გაიღებს, როცა საქმე მიდგება ამაზე.

გ. ქალაგიძე — ქალაქში რამდენი აღმასკომის თავმჯდომარე გამოიცვლება, იმდენჯერ ახლიდან დაეიწყით მიღებული გადაწყვეტილებების გადასინჯვა? ქალაქი ახალ ვაგზალს გიმენებთ და წილობრივი მონაწილეობაც არ გინდათ მიიღოთ?

ბ. ლობჯანიძე — ქალაქის ტერიტორიაზე რკინიგზის უამრავი ორგანიზაციებია განლაგებული, საკავშირო სამინისტროს სახით უმდიდრესი პატრონი გყავთ და ქალაქისათვის შაური არ დაეიხარჯავთ, ვაგზლის შენობა სიძველისაგან ერთიანად დაბზარულია, თავზე გენგრევთ, შეგიძლიათ მისი უსაფრთხო ექსპლუატაცია?

ღმერთმა ხელი მოგიმართოთ.

გ. ქალაგიძე — აი, ხომ ხედავთ!

ზ. პატარიძე — რას იტყვის ქალაქკომის პირველი მდივანი?

პ. გილაშვილი — აღმასკომის თავმჯდომარემ ნათლად გამოხატა ჩვენი მოსაზრება, არაფერი მაქვს დასამატებელი.

ზ. პატარიძემ — უკმაყოფილება გამოხატა ჩვენი შეუთანხმებლობის გამო და თათბირი დაასრულა.

მიუხედავად არასასიამოვნო საუბრისა, მეც და ქალაქკომის მდივანსაც კარგად გვესმოდა ვაგზლის მშენებლობის დასრულებლობა და ჩვენი პასუხისმგებლობა საქითხში, რა თქმა უნდა, ჩვენი პოზიცია ნათლად უნდა ჩამოგვეყალიბებინა და რაც შეიძლება მალე გამოგვეთქვა. ჩემთვის ცნობილი იყო, რომ საპროექტო ინსტიტუტის თბილქალაქპროექტში რამდენიმე წლის წინ, ჩატარდა შიდა კონკურსი ვაგზლის მოედნის რეკონსტრუქციის კეთილმოწყობის პროექტზე და არჩეული ვარიანტი ფართოდ იხილავდა ამოცანას და გეთავაზობდა აგრეთვე ვაგზლის მოძველებული შენობის სანაცვლოდ ახლის აშენებას.

იმჟამად ინსტიტუტს დამუშავებული ჰქონდა ვაგზლის ესკიზური პროექტი, რომელიც ჯერ განხილული და შეთანხმებული არ იყო და ამდენად, ჩემთვის ცნობილი არ იყო.

სამსახურში დაბრუნებისთანავე დავუკავშირდი ქალაქის არქიტექტურული და გეგმარების სამმართველოს უფროსს თამაზ თევზაძეს და ვთხოვე დღის მეორე ნახევარში მოეტანა ვაგზლის პროექტი.

დღის ბოლოს თამაზ თევზაძე და მისი მოადგილე ალექსანდრე (ჯონდო) ჯიბლაძე — პროექტის ერთ-ერთი ავტორი, ჩემთან იყვნენ.

როგორც ყველა ნაგებობას, ვაგზალსაც თავისი ფუნქცია აქვს, მგზავრთა გადასიღვას კი — თავისი სპეციფიკური ტექნოლოგია. მე ეჭვიც არ მეპარებოდა იმაში, რომ არქიტექტორებს ყველაფერი ეს გათვალისწინებული ჰქონდათ, ჩემი ყურადღება მიიპყრო იმან, რომ გეგმაში ვაგზლის პროექტი ძალიან იყო გაგრძელებული არსებული ვაგზლის მოედნიდან ფიროსმანის ქუჩის ნახევარზე მეტის ჩათვლით.

მე ასეთი კითხვით მივმართე მათ, ხომ არ გიცდიათ შენობის განლაგება რკინიგზის ლიანდაგის პერპენდიკულარულად?

ა. ჯიბლაძე — ასეთ ვარიანტზე არ გვიფიქრია, ანალოგსაც ვერ ვიხსენებ.

ბ. ლობჯანიძე — ვინ აგვიკრძალა ასეთი პრეცედენტი შევქმნათ?

— აბა დაუკვირდით, ვაშენებთ თემქას, გლდანის, სანჯონის დასახლებებს, გენ-

გემის მიხედვით უნდა აშენდეს მუსიანის დასახლება, შემდგომში თბილისის ზღვის მოსაზღვრე ტერიტორიები, განხორციელდეს ნაძალადევის და კუკიის რეკონსტრუქცია და ამ დასახლებებიდან მგზავრე-ბი უნდა წამოეყვანოთ, გამოვატაროთ ე. წ. მალაკნის ხიდევეშ და ფიროსმანის ქუჩით მივიყვანოთ ვაგზალში, ხომ შევიძლია მგზავრეთა ნაკადი მივიღოთ რკინიგზის მეორე მხრიდანაც.

კარგახანს ვიმსჯელოთ ამის გარშემო. ბოლოს და ბოლოს მე თხოვნით მივმართე პირველს, კარგად აეწონა-დაეწონათ ეს მოსაზრება და ერთი თვის შემდეგ შევხვედრილიყავით. ნათელი იყო, რომ ამ წინადადების მიღებისას საჭირო ვახდებოდა ახალი პროექტის შედგენა.

ინსტიტუტს ეს დრო არ დასჭირვებია — ორი კვირის შემდეგ იგივენი და „თბილქალაქპროექტის“ დირექტორი გურამ მირიანაშვილი ვინძლავდით ახალ ესკიზურ პროექტს, რომლის მიხედვით ავტორებმა მიაგნეს საინტერესო ფუნქციურ და კომპოზიციურ ხერხს:

ვაგზლის ძირითად კორპუსს ორგანულად უკავშირდებოდა მისი პერპენდიკულარული მოცულობა სათანადო ტექნოლოგიური სათავსოებით, რაც დამოუკიდებლად იტვირთებოდა მგზავრეთა ნაკადით ყოფ. საბჭოს ქუჩიდან. ასეთი გეგმარებითი გადაწყვეტა საინტერესო არქიტექტურული განვითარების საშუალებას იძლეოდა, რამაც ყველა ჩვენთაგანის კმაყოფილება გამოიწვია. განსაკუთრებული აქტივობით გამოიჩინოდა ა. ჯიბლაძე, პროექტის ერთ-ერთი ავტორი, რომელიც თავდაპირველად ეჭვით უყურებდა ამგვარ გადაწყვეტას, ეს ფაქტი მეგობრული ნიშნის მოგებით შევასხენე.

შემდგომში, ინსტიტუტმა საფუძვლიანად დაამუშავა პროექტი, რომლის მიხედვითაც აშენდა და ექსპლოატაციაში გადაეცა ვაგზლის ძირითადი კორპუსი (სამწუხაროდ, სრულად დღემდე არ დამთავრებულა) და ქალაქმა მიიღო უნიკალური არქიტექტურული სატრანსპორტო შენობა. მისი მნიშვნელობის და მაღალი არქიტექტურული ღირსების გამო, ავტორთა ჯგუფი არქიტექტორების რ. ბაიჩაშვილის, ი. ყავლაშვილის, გ. შავედას, ა.

ჯიბლაძისა და კონსტრუქტორ მ. გახაშვილის შემადგენლობით, დაჯილდოვდა საქართველოს სახელმწიფო პრემიით

* * *

მდინარე მტკვარის მარჯვენა ნაპირზე, ჩელოუსკინელების (ამჟამად თამარ მეფის) ხილთან ფუნქციონირებდა ღია საცურაო აუზი. თბილისელები მას „კუპალნიას“ უწოდებდნენ. შემდგომში, მარჯვენა სანაპირო ქუჩის მშენებლობასთან დაკავშირებით აუზი დაინგრა და მის ადგილზე აშენდა რესტორანი არაგვი, მაშინვე მიღებული იქნა გადაწყვეტილება, მოპირდაპირე მხარეს, მდ. ვერეს მარჯვენა ნაპირზე ახალი საცურაო აუზის აშენების შესახებ, სამოციანი წლების ბოლოს სამშენებლო სამუშაოები დაიწყო კიდევ, მაგრამ მოციანებით მშენებლობა შეჩერდა. ამავე პერიოდში მოქმედებდა სსრ კავშირის მთავრობის დადგენილება, რომლის მიხედვითაც ქვეყნის ტერიტორიაზე აკრძალული იყო სპორტული ნაგებობების მშენებლობა სსრკ მინისტრთა საბჭოს ნებართვის გარეშე.

დროთა განმავლობაში მშენებლობის ქვაბული სანაგვედ გადაიქცა. მდინარე ვერეს გადახურვის სამუშაოებიც შეწყდა.

1976 წლის დასაწყისში გადაწყვიტეს როგორმე გავევასლებინა საცურაო აუზის მშენებლობა, ამის თაობაზე მოვეთათბირე მთავარ არქიტექტორულ დაგეგმარების სამმართველოს უფროსს თამაზ თევზაძეს, „თბილქალაქპროექტის“ დირექტორს გურამ მირიანაშვილს, არსებული პროექტის ავტორს არქ. შოთა ყავლაშვილს. ვინაიდან მშენებლობის ადგილზე მხოლოდ მიწის სამუშაოები იყო დაწყებული, არქიტექტორებმა წამოაყენეს წინადადება ძირეულად გადამუშავებულიყო არსებული პროექტი და მოგვეყვანა იგი ოლიმპიური ნორმების შესაბამისობაში. არქ. შოთა ყავლაშვილმა მიიღო სათანადო დავალება და მუშაობას შეუდგა. ახლა მთავარი იყო მოგვენახა საჭირო თანხა და მიგველო მშენებლობის ნებართვა. მშენებლობის დაწყებისათვის თანხები გამოძებნე და ჩემი მოსაზრება გავუზიარე პარტიის ქალაქკომის პირველ მდივანს

თენგიზ მენტეშაშვილს, რა თქმა უნდა, მან მოიწონა წინადადება მშენებლობის განახლების შესახებ, მაგრამ გამოთქვა შიში, რომ აშენებისათვის ოფიციალურ ნებართვას ვერ მივიღებდით. ჩვენი მოსაზრება გაეანდე მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილეს ბატონ ოთარ ჩერქეზიასაც, რომელიც მინისტრთა საბჭოში სპორტის საკითხებს კურირებდა. ბატონი ოთარიც დადებითად შეხვდა ჩვენს წინადადებას. ამის შემდეგ მოვახსენე მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარეს, ბატონ ზურაბ პატარიძეს, რომ მზად ვიყავით საცურაო აუზის ასაშენებლად. ბატონი ზურაბი, როგორც მას ჩვეოდა ასეთ შემთხვევაში, ალტაცებით შეხვდა ჩვენს წინადადებას, მაგრამ გამახსენა სსრკ მინისტრთა საბჭოს დადგენილება. მე შევთავაზე დავეწყო მშენებლობა ხმაურის გარეშე. ბოლოს და ბოლოს თუ დამთავრება ვერ მოვასწარით, გაგვაჩერებენ ან საყვედურს გამომიცხადებენ, უარეს შემთხვევაში თანამდებობიდან განთავისუფლებენ მეტი.

1976 წლის ბოლოს საცურაო აუზის მშენებლობა განვაახლე. სამუშაოების შესრულება დაევალა ტრესტ ინჟმშენს—მმართველი იური კირკიტაძე, მშენებლობის სხვადასხვა ეტაპზე ჩართული იყო ინჟმშენის სხვადასხვა სამმართველო. სამუშაოები თავიდანვე სწრაფი ტემპით წარიმართა, პარალელურად მიმდინარებდა საპროექტო სამუშაოებიც.

1977 წლის ვაზაფხულზე მანმა ზურაბ პატარიძემ მითხრა, რომ საცურაო აუზის მშენებლობაზე თანხების მოზიდვის მიზნით ესაუბრა საქართველოს „დოსააფის“ თავმჯდომარეს, საბჭოთა კავშირის გვირს, გენერალ-ლეიტენანტ ვლადიმერ ჯანჯღავას, რომელიც დათანხმდა მშენებლობაში წილობრივ მონაწილეობაზე, მაგრამ დამატა, საჭიროა სსრ კავშირის „დოსააფის“ თავმჯდომარის თანხმობა. დამავალა ამ მიზნით გაემგზავრებულყავი ქ. მოსკოვში ე. ჯანჯღავასთან ერთად.

რამოდენიმე დღის შემდეგ ჩავედით ქ. მოსკოვში, შევხვედით სსრკ „დოსააფის“ თავმჯდომარეს ცნობილ მფრინავს, საბჭოთა კავშირის სამგზის გვირს, ავიაციის მარშალ ალექსანდრე პოკრიშკინს.

მას მანამდე არ ვიცნობდი. მასპინძელმა გულღიად მივეცილო, თითქმის ერთი საათი ვისაუბრეთ, ვინაიდან წელიწადში მხოლოდ ერთ-ერთ დღეზე დაწესებული იყო, ცენტრალიზებული კაპიტალური დაბანდებების გადმოცემა გამოირიცხა. გადაწყვედა, რომ „დოსააფი“ გადმოვივრიცხავდა ე. წ. არაცენტრალიზებულ თანხებს და შესაბამისად გამოგვიყოფდა სამშენებლო მასალებს. სამაგიეროდ მოითხოვნენ საცურაო აუზზე გარკვეული დროის დათმობას თავიანთი კონტიგენტის (მყვინთავების, მასშველების და სხვ.) მოსამზადებლად. რა თქმა უნდა, ჩვენ ეს არ ვეაწყობდა, რადგან „დოსააფი“ თავიანთი პროგრამით სავრძობლად შეზღუდვავდა აუზის გამოყენებას მოსახლეობისათვის.

თბილისში ჩამოსვლის შემდეგ საჭირო თანხები გამოვანახეთ და უარი ვთქვი „დოსააფის“ წილობრივ მონაწილეობაზე. მშენებლობის ტემპი არ შენელებულა, 1978 წლის ზაფხულისათვის მშენებლობის ახალი ხარჯთაღრიცხვა დამთავრდა (მანამდე ძველი ხარჯთაღრიცხვით ვგელმძღვანელობდით). გამოირკვა, რომ მშენებლობის საბოლოო ღირებულებამ შეადგინა 3 მილიონ ორას ორმოცდაათი ათასი მანეთი.

იმ დროს მოქმედი წესით, რესპუბლიკებს შეეძლოთ დაემტკიცებინათ ხარჯთაღრიცხვა სამი მილიონი მანეთის ფარგლებში. უფრო მეტი ღირებულების დასამტკიცებლად უნდა მიგვემართა შესაბამისი საკავშირო ორგანოებისთვის. ჩვენ შემთხვევაში ეს გამორიცხული იყო, რადგან დიდ უსიამოვნებას გადავეყრებოდით, არ იყო გამორიცხული, რომ მშენებლობა დაეკონსერვებინათ.

სხვა არაფერი დაგვრჩენოდა, ხარჯთაღრიცხვიდან ამოვიღეთ 260 ათასი მანეთის ღირებულების სამუშაოები (პრესცენტრი, სალაროები), შევადგინეთ სხვა ხარჯთაღრიცხვა (სანაპირო ქუჩის კაპიტალური შეკეთება), სინამდვილეში ეს თანხები მოვასმარეთ საცურაო აუზის ნაწილის მშენებლობას, რა თქმა უნდა, ეს რასწორი მოქმედება იყო, მაგრამ სხვა გამოსავალი არა გვქონდა.

1978 წლის შემოდგომაზე მშენებლობა დამთავრდა. საცურაო სადგური საზე-

იმო ვითარებაში გახსნა პარტიის თბილისის საქალაქო კომიტეტის პირველმა მდივანმა თენგიზ მენტუშაშვილმა, რომელმაც თავის გამოსვლაში აღნიშნა, რომ ახალ საცურაო აუზს მიენიჭა საკავშირო ახალგაზრდული ლენინური კომუნისტური კავშირის სახელი (ალკ) — როგორი გამოსათქმელია?

სახეიმო ცერემონიის შემდეგ ერთხანს ადგილზე გაჩერდით, სასიამოვნო იყო ახალი ნაგებობის ცქერა, წყლის სარკესთან ვიდექით, ჩვეთან ერთად იმყოფებოდა პროექტის ერთ-ერთი ავტორი არქიტექტორი შოთა ყავლაშვილი. მოულოდნელად ვიღაც უანიდან მიგაპარა, ხელი უბიძგა და პროექტის ავტორი წყალში აღმოჩნდა. თურმე შოთას ცურვა არ სცოდნია და დაიწყო ფართხალი, მისივე მიუშველენ და თავით ფეხებამდე დასველებული ამოიყვანეს. რა თქმა უნდა, ეს საქციელი ბოროტი განზრახვით არ იყო გამოწვეული, მაგრამ უშნო ხუმრობა კი გამოვიდა.

საცურაო კომპლექსის დირექტორად დაინიშნა ვ. გოიაშვილი. მის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ დიდი ძალისხმევით, მიუხედავად ოთხმოცდაათიანი წლების დასაწყისის მოვლენებისა, როდესაც გაიძარცვა და თითქმის განადგურდა ქალაქისათვის მნიშვნელოვანი სხვადასხვა დანიშნულების ბევრი ობიექტი, ვ. გოიაშვილმა შესძლო საცურაო კომპლექსის პირველყოფილი სახის შენარჩუნება და იგი დღესაც თბილისელთა გაჯანსაღების სამსახურშია.

* * *

1976 წელს საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის შენობის (ამჟამად აქ საქართველოს პრეზიდენტის კანცლარია განთავსებული) ასაშენებლად საჭირო გახდა რიგი საცხოვრებელი და სხვა დანიშნულების ნაგებობებისაგან ტერიტორიის განთავისუფლება, მათ შორის მედიცინის მუშაკთა პროფკავშირების შენობის დარჩენილი ნაწილის აღება (მისი ნაწილი დაინგრა უნივერსიტეტის „თბილისის“ მშენებლობის დროს). ამავე პერიოდს დაემთხვა სულხან-საბას ქუჩაზე

მდებარე ერთსართულიანი სახლის აღების აუცილებლობა, რადგან მის ადგილზე უნდა აშენებულიყო უნივერსიტეტის მკვლევარების სახ. თეატრისათვის საჭირო სატრანსფორმატორო ჯიხურები. ამ შენობაში განთავსებული იყო „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება“. ზედმეტად მიმაჩნია ამჟამად იმ დეაქლის აღნიშვნა, რაც მიუძღვის ამ საზოგადოებას ქართველი ერის წინაშე. როგორც ხსენებული კულტურულ-საეკონომიკური კომპლექსის, აგრეთვე ცეკას შენობის დაპროექტებისას, იყო მცდელობა ამ შენობის შენარჩუნებისა მისი ისტორიული მნიშვნელობის გამო. სხვა ღირსება მას არ გააჩნდა: პირვანდელი გეგმარება სრულიად წაშლილი და დაკარგული იყო, ათეული წლების განმავლობაში ბევრჯერ გადაკეთდა სპორტულ დარბაზად, ტურისტულ ბაზად თუ სხვა დანიშნულების სათავსოთა მოსაწყობად, შენობა ავარიულ მდგომარეობაში იმყოფებოდა და არქიტექტურული თვალსაზრისით არავითარ ღირებულებას არ წარმოადგენდა. იმ ხანებში ჩემთან მიღებაზე მოვიდა ხანდაზმული ქალბატონი, თუ არ ვცდები, გვარად ჩერქეშიშვილი. იგი აღელვებული იმ ფაქტით, რომ ვაპირებდით „ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ ყოფილი შენობის აღებას. და თქვა, თქვენ ალბათ არ იცით, რომ არსებობდა ასეთი საზოგადოება. ისიც მითხრა, თქვე დალოცვილებო, რაღა ამ ადგილს მიაღდექით, აგერ ჩელუსკინელების ქუჩაზე რამდენი მოძველებული სახლია, იქ ააშენეთ, რა აუცილებელია ცეკას შენობა მაინც და მაინც ამ ადგილას აშენდესო. ქალბატონი საკმაოდ აგრესიულად იყო განწყობილი. მისი აღშფოთების მიზეზი გასაგები იყო. ვეცადე, რამენაირად ამეხსნა ჩვენი გადაწყვეტილების სისწორე, მაგრამ ამის გაგონებაც არ უნდოდა. ბოლოს და ბოლოს, როგორც იქნა, დაშოშმინდა, მეც მოვეფერე, როგორც შემძლო, შევპირდი რაღაცას ვიღონებთ მეთქი. წასვლისას მაინც დამიბარა, არავითარ შემთხვევაში არ მოგ-

ცემთ მაგ შენობის ხელყოფის უფლება-
სო.

რამდენიმე დღის შემდეგ ჩემთან მო-
ბრძანდა აკადემიკოსი გიორგი ჩიტაია.
ბატონმა გიორგიმ, მისთვის ჩვეულებრივი
მოკრძალებით მომიბოდიშა გაუფრთხი-
ლებელი ვიზიტის გამო და წამოიწყო
ლაპარაკი „ქართველთა შორის წერა-
კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოე-
ბის“ შენობის თაობაზე. მაუწყა, რომ
უმაღლესი განათლება მიიღო ამ საზოგა-
დოების შემწეობით და იგი გამონაკლი-
სი არ იყო, ამდენად მისთვის და არა მა-
რტო მისთვის განსაკუთრებით ძვირფასია
ამ საზოგადოების სსოვნა. თხოვნით მო-
მმართა, როგორმე გადაგვეჩინა ამ შე-
ნობის დარჩენილი ნაწილი, ბატონ გიო-
რგის გავაცანი საქმის ვითარება და და-
ვარწმუნე, რომ ეს საკითხი ჩვენც გვა-
წუხებდა, მაგრამ სამწუხაროდ მისი შე-
ნარჩუნება პრაქტიკულად შეუძლებელი
იყო.

საუბრის დროს გამოვეთქვი მოსაზრე-
ბა, რომ კარგი იქნებოდა წ. კ. გ.-ს ად-
გილას გაჩენილიყო მემორიალური ელემ-
ენტი, რომელიც ამ საზოგადოების ად-
გილ-მდებარეობასაც აღნიშნავდა და მის
ეროვნულ მნიშვნელობასაც გამოხატავ-

და. ამას ბატონი გიორგი სისარულით და-
ეთანხმა.

ამ საუბრის შემდეგ დავუკავშირდი ქა-
ლაქის მთავარ არქიტექტორს ბატონ თა-
მას თევზაძეს და თბილქალაქპროექტის
დირექტორს ბატონ გურამ მირიანაშ-
ვილს და გავუზიარე ჩემი მოსაზრება,
რასაც ორივე დადებითად შეხვდა. მათი
მოსაზრებით, კონკრეტულ ადგილზე მი-
ზანშეწონილი იქნებოდა ობელისკის ან
სტელას დადგმა, რაც ტერიტორიის კე-
თილმოწყობის მნიშვნელოვანი ელემენტი
და მასზე მსატყრული ხერხებით აისახე-
ბოდა ს. წ. კ. გ. მესვეურთა ღვაწლიც.

ეს თემა შემდგომში დამუშავდა ცეკას
შენობის ავტორთა (ვ. აბრამაშვილი, გ.
მირიანაშვილი, ვ. ჯანდიერი) და მოქმენ-
დაკე ვახტანგ ონიანის წარმატებული შე-
მოქმედებითი თანამშრომლობით და
აღებული შენობის ადგილას დამკვიდრდა
მაღალი მსატყრული ღირებულების ლი-
თონში ჩამოსხმულ სტელა.



**ბაჩვა ლობჯანიძე დაიბადა 1930
წელს. 1953 წელს დაამთავრა რკი-
ნიჭის ინჟინერთა თბილისის ინს-
ტიტუტი, სპეციალობით — ხიდების
და გვირაბების მშენებელი. ინსტი-
ტუტის დამთავრების შემდეგ რამდენიმე
წელი მუშაობდა მოსკოვში და
საზღვარგარეთ. 1973-79 წლებში
იყო ქ. თბილისის საქალაქო
საბჭოს აღმასკომის თავმჯდომე-
არე. 1979-1993 წლებში ხელმძღვა-
ნელობდა საქართველოს გაზიფიკა-
ციის სისტემას.**



სკულპტურული პორტრეტი გურამ პაპინაშვილის შემოქმედებაში

პაატარიძე ბაჩიჩილაძე

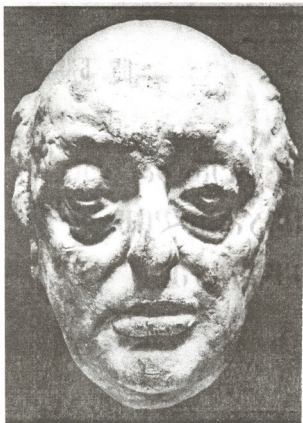
მეოცე საუკუნის 60-იანი წლების თაობის ქართველ მოქანდაკეთა ინტერესები მჭიდროდ დაუკავშირდა სპეციფიკურ დაზგურ ამოცანებს. განსაკუთრებით გაღრმავდა ინტერესი ფსიქოლოგიური პორტრეტისადმი, გამოსახვის საშუალებათა გამრავალფეროვნება-გამახვილებისადმი. ამ თაობის მოქანდაკეთა (რ. გაჩეჩილაძე, თ. კიკალიშვილი, გ. პაპინაშვილი...) პორტრეტული ნაშუქვრები შინაგანი დაძაბულობითა და ფორმის ექსპრესიულობით გამოირჩევა. „სამოციანელებმა“ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში გაჩენილი ახალი ფსიქოლოგიური მოტივებით გაამდიდრეს პორტრეტული ქანდაკება, რითაც კიდევ უფრო გამოკვეთეს ახალი ეტაპის ნიშნები.

გურამ პაპინაშვილი ამ თაობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია. იგი 1935 წელს დაიბადა თბილისში, 1957 წელს დაამთავრა ი. ნიკოლაძის სახელობის სამხატვრო სასწავლებელი, 1963 წელს კი — სამხატვრო აკადემია.

ჯერ კიდევ სამხატვრო სასწავლებელში

სწავლისას გ. პაპინაშვილი დაინტერესდა პორტრეტის ჟანრით, რომლის სირთულის ღრმად გააზრებამ განაპირობა ამ მრავალმხრივი ნიჭით დაჯილდოებული ადამიანის მკაცრი თვითშემოფარგვლა ხელოვნების მხოლოდ ერთი ჟანრით, ერთგულემა ერთი შემოქმედებითი მეთოდისა და ქანდაკების იმ ტენდენციისა, რომლისადმი მიდრეკილება მან ჯერ კიდევ სამხატვრო სასწავლებელში სადიპლომოდ შესრულებული თავისი ტყუპისცალი ძმის პორტრეტში გამოავლინა.

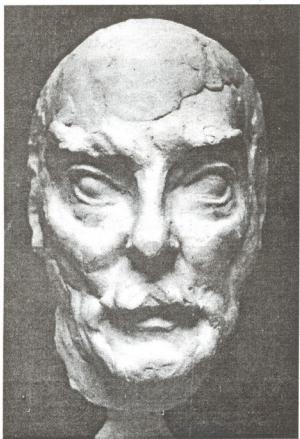
ამ პორტრეტში, რომელშიც დამაჯერებლადაა გახსნილი შემოქმედებითი ბუნების მქონე, ჭკვიანი, ენერგიული, მიზანსწრაფული ახალგაზრდის ხასიათი, სახის, კისრის, თმების, საკმაოდ დანაწევრებული რელიეფით წარმოქმნილი მრავალტონალური შუქრდილი აელენს მხატვრის მიდრეკილებას ე. წ. „ფერწერული სტილის“ პლასტიკისადმი, რომლის პირველი მიმდევარი თანამედროვე ქართველ მოქანდაკეთაგან ი. ნიკოლაძე იყო.



ბაგეჭკორის
ბაგეჭკორის
ბაგეჭკორის



გიორგი თბილისელის პორტრეტი



გიორგი თბილისელის პორტრეტი

ამევე პორტრეტში გამოვლენილი პლასტიკის მკაფიობა და ენერგიულობა შემდგომშიც დამახასიათებელია გ. პაპინაშვილის პორტრეტებისათვის და ნაწილობრივ ანეიტრალებს იმ თავისებურ ეფემერულობას, რომელიც საერთოდ ახასიათებს „ფერწერილი სტილით“ შესრულებულ ქანდაკებებს, მათი ზედაპირის შუქ-ჩრდილის ცვალებადობისადმი განსაკუთრებული მგრძობიარობის გამო.

გ. პაპინაშვილი რეალისტური მეთოდის მიმდევარია. მისი პორტრეტები „შთაბეჭდილებას ახდენენ მოდელთან არა მხოლოდ გარეგნული მსგავსების გამო, არამედ იმ-იტომ, რომ მათში მოცემულია პიროვნების სულის, ხასიათის, ტემპერამენტის, ინტელექტის განსაკუთრებულობისა და გამორჩეულობის ნიშნები...

გარეგნული მსგავსება მის მიერ გამოძიერწილ პორტრეტებში არასოდეს ეშვება ფოტოგრაფიულობამდე და მუდამ ხასიათის, ტიპიურის გამოკვეთის პრინციპს ეყრდნობა“.

როგორც მოქანდაკე აღნიშნავს, მისი მთავარი შემოქმედებითი ამოცანა იყო მოდელში დანახული მხატვრული სახის მთლიანობის შენარჩუნება პორტრეტში. იგი „თავის ნებას უმორჩილებს, თავის ხედვას უქვემდებარებს მოდელს ისე, რომ მისი პიროვნული უფლებები და თავისთავადობა არ შეილახოს, სკულპტურულ პორტრეტშიც იგივე ხასიათად დარჩეს, რადაც მოველინა ქვეყანას“.¹

ავტორს აინტერესებს პიროვნების როგორც ხასიათი, აგრეთვე თავკადასავალიც, ბიოგრაფიაც, ამიტომ უფრო ხშირად საშუალო ასაკის ან ხანშიშესულ ადამიანებს ძერწავს. ასაკოვან ადამიანთა სახეებში ხომ უკეთ იკვეთება ხასიათებიც და გარემოსთან ურთიერთობის კვალიც.

გ. პაპინაშვილის უაღრესად პროლექტული შემოქმედება შინაგანი მთლიანობით ხასიათდება. მართალია, მისი ოსტატობა წლების განმავლობაში საგრძნობლად დაიხვეწა, მაგრამ მის მხატვრულ ამოცანებს არსებითი ცვლილებები არ განუცდია, ამიტომ არ მივმართავთ მისი შე-

მოქმედების ქრონოლოგიურ განხილვას ჩვენს ნაშრომში ვაანალიზებთ რამდენიმე ტიპურ პორტრეტს, რომლებშიც ნაყოფად ჩანს გ. პაპინაშვილის შემოქმედების დამახასიათებელი თავისებურებები.

მსახიობ გიორგი გვაგაძორის პორტრეტის სადა, ლაკონიური, ფრონტალური კომპოზიცია წარმოგვიდგენს შუა ხანს გადაცილებული მამაკაცის თავს კისრის ვარეში, რის გამოც მისი სახე ნიღბს მოგვაგონებს. კომპოზიციის ასეთი გადაწყვეტით ავტორი პორტრეტიკის პრაფესიაზე მიგვანიშნებს.

მხატვარს პორტრეტის ნაკვთები საკმაოდ დანაწევრებულად, მრავალრიცხოვანი ფორმებით აქვს გადმოცემული, მაგრამ მათ შორის მთავარს — თვალებისა და ტუჩების მკვეთრად აქცენტირება და მათი გამომეტყველება განსაზღვრავს პორტრეტიდან მიღებულ ზოგად შთაბეჭდილებას.

მოქანდაკეს სახის მიმიკა მრავალფეროვნად და ფაქიზად აქვს დამუშავებული. მსახიობის ღიდი, დახრილი, თითქოს სულის სიღრმისაკენ მზირალი თვალები, ღაწვებისა და ქვედა ტუჩის დამძიმებული, თითქოს ჩამოღვეთილი ფორმები სევდიან განწყობილებას ქმნიან.

ტუჩების კონტური მკაფიოდ არ არის გამოკვეთილი. მსუბუქად დახურული პირი თითქოს პორიზონტალურადაა განლაგებული, მაგრამ მის მარჯვენა კედესთან ქვემოთ დაშვებული კანის ნაოჭი, მარცხენი კი ასეთი ნაოჭის არარსებობის გამო, სათანადო განათების პირობებში, იგი ოდნავ დაქანებული ჩანს, რის გამოც პორტრეტი ხან მომღიმარი გვეჩვენება და ხან სევდიანი. ამ ღიმილსა და სევდამიც სხვადასხვა ნიუანსებს ვკითხულობთ, ხან გულნატკენობას და სკეპტიციზმს, ხან სიკეთეს, შემწყნარებლობას და ა. შ. მერყევი, მოუხელთებელი მიმიკა მაცურებლის წარმოსახვაში სხვადასხვა ინტერპრეტაციას იძენს. მიმიკის ასეთი გადაწყვეტა მხატვრის მიგნებაა მსახიობის პროფესიის არსებითი თავისებურებების — გარდასახვის უნარის და ამ გარდასახვის გაცნობიერებაში მაცურებლის თანამონაწილეობის აუცილებლობის მისანიშნებლად.

პორტრეტიკის წარბები ოდნავ ერ-

1. ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1986 წ. № 11.

თმანეთისაკენ აქვს მოზიდული, მარჯვენა წარბის ბორცვის გარე მხარე უფრო მოცულობითია და უფრო მაღლა აწეული ვიდრე მარცხენა წარბის, რაც სახეს შთაგონებულ, დაფიქრებულ იერს ანიჭებს. გრძნობთ, რომ პორტრეტირებულის სევდა კონკრეტული ყოფითი პრობლემით არ არის გაპირობებული, ეს უფრო ზოგადი, მრავალ მოვლენათა შემადგამებელ-შემფასებელი, ამაღლებული, ფილოსოფიურ-პოეტური სევდაა.

ზემოთ განხილულის გარდა, სახეში სხვა ნაკვთების არამკვეთრად გამოხატული ასიმეტრიებიც გვხვდება, რაც კი არ არღვევს მხატვრული სახის მთლიანობას და ანატომიური გამართულობის შთაბეჭდილებას, არამედ მოძრაობა და სიცოცხლე შეაქვს მასში, ამძაფრებს შინაგან დაძაბულობას, ამდიდრებს მიმიკას.

პორტრეტის გამომსახველობაში განსაკუთრებით მნიშვნელოვან როლს ასრულებს სახის მრავალრიცხოვან ფორმებსა და ნაძერწის უსწორმასწორო ზედაპირზე სინათლის დაცემით წარმოქმნილი მრავალტონალური შუქ-ჩრდილი, რომელიც ასევე აცოცხლებს ნამუშევრის ზედაპირს, თითქოს მოძრავსა და მთრთოლვარეს ხდის მას. ეს პორტრეტი თან ნიღაბს მოგვაგონებს და თან იმდენად ცოცხალი და თბილია, რომ გვეჩვენება თითქოს სუნთქავს.

რიტმი, რომელსაც ქმნის სახის სტრუქტურაში რბილი წრისებური მოხაზულობის ფორმების განმეორება (მხედველობაში გვაქვს თვალბუდეების, თვალთა სფეროების, თვალის კაკლების ჭრილის, ქუთუთოების, ცხვირისა და ნიკაპშორისი სივრცის, ტუჩების, თავის ფორმები) პარმონიით მსჭვალავს პორტრეტს და სახის გამომეტყველებასთან, რბილ ფაქტურასთან და ფერწერულ შუქ-ჩრდილთან ერთობლიობაში სახეს კეთილშობილურ, სათნო, ამაღლებულ იერს სძენს.

აღნიშნული პორტრეტი ძალიან პავეს პორტრეტირებულს და, ამავე დროს, მასში განსახიერებული პოეტური ბუნების, კეთილშობილი, თითქოს კაცობრიობის ბედზე დაფიქრებული პიროვნება მსახიობის ზოგადი იდეალური სახეცაა. როგორც ჩანს, ამ კონკრეტული ადამიანის პიროვნულ და პროფესიულ თავისებურებებში

მხატვარმა იდეალური მსახიობის შესატყვისი ნიშნები დაინახა და სწორედ ამიტომ მისცა მის პორტრეტს სამსახიობო ნიშნების სიმბოლოს — ნიღბის სახე.

მიხეილ თუმანიშვილის პორტრეტის კომპოზიციაც სადა და ფრონტალურია. მხოლოდ თავი და კისერია ასახული. პორტრეტირებულ ჭარბად მამაკაცს საკმაოდ დახვეწილი გარეგნობა აქვს: ევროპული ტიპის მოგრძო სახე, მკაფიოდ გამოვლენილი ძელოვანი კონსტრუქციის მქონე, მკვიდრად შეკრული თავის ქალა, მასზე აკრული პატარა ყურებით, ძლიერი ყვრიძალები და ნიკაპი, დიდი თვალები, სწორი, პატარა ცხვირი, პატარა პირი.

პორტრეტირებულის ფართოდ გახედილი თვალების ირთბად აჭრის მისი სახე-სმა, სივრცეში მიპყრობილი მზერა, ზეაწეული წარბები, მათ შორის მარცხენა უფრო მეტად, დაბერილი ნესტოები, მკაცრად მოკუმული პირი, ფაქიზად და მახვილად გამოყვანილი ქვედა ტუჩის კიდე, ცოტათი აწეული მარჯვენა უღვამის კიდე მის სახეს ნერვულ, დაძაბულ, მტკიცე გამომეტყველებას ანიჭებენ.

პორტრეტი თიხის დიდი ნაჭრებით, განზოგადებული ფორმებით, თამამადაა შესრულებული. თუ გეგეჰკორის პორტრეტში ზომრგვალებული ფორმების რიტმი პარმონიას ქმნიდა, ამ სახეში დიაგონალურად განლაგებული სხვადასხვა ზომის ფორმების განმეორებითი დაძაბულობა შექმნილი. უღვამების, წარბების, თვალების, ყვრიძალების, სახის ნაოჭების დიაგონალურად მიმართული ფორმები, ლაღი ნაძერწი ცეცხლის ალის ასოციაციას იწვევს, ცეცხლის ალისებური სიმსუბუქის, გამჭვირვალელების, შინაგანი ნათების შთაბეჭდილებას ტოვებს და ემსახურება შემოქმედებითი შემართების, სულიერი აღმაფრენის განწყობილების შექმნას.

ამ პორტრეტშიც გაძლიერებულია სახის ასიმეტრიულობა: მარჯვენა ყვრიძალი მარცხენაზე უფრო განიერია, მარცხენა წარბი და ნიკაპის მარცხენა კიდე უფრო მაღლაა აწეული, ვიდრე მარჯვენა, მაგრამ აქაც მიღწეულია შინაგანი წონასწორობა, ასიმეტრია აქაც არ არღვევს ანატომიური სისწორის შთაბეჭდილებას და მხატვრული

სახის მთლიანობას. პირიქით, ამაფრებს მის გამომსახველობას.

მეტყველი პლასტიკა და მიმიკა შესრულების ლაღ მანერასთან ერთობლიობაში დამაჯერებლად გამოხატავს ნათელი სულის, ფაქიზი ნერვიული ორგანიზაციის მქონე შემოქმედ ინტელიგენტს.

ამ პორტრეტში განზოგადებული სახითაა წარმოდგენილი კონკრეტული პიროვნების არსებითი თვისებურებები, ამასთანავე, ეს მხატვრული სახე, ზემოთ აღნიშნული დამახასიათებელი ნიშნების გამო შემოქმედი ინტელიგენტის ტიპურ პორტრეტადაც აღიქმება.

მკვეთრად განსხვავებული ხასიათია გახსნლი „მოჭიდავის პორტრეტში“. ვიწრო შუბლი, ძლიერი რელიეფით ასახული ყვრიმალეები, სახის ხაზგამსულად მძიმე, მასიური, სოლისებური ქვედა ნაწილი, რომლის მოხაზულობასთან შესაბამისობაშია ცხვირის მოხაზულობაც, მსხვილი კისერი, ერთი და იგივე განწყობილების გადმოცემაში შეჭმუხნული წარბები და მკვიდრად შეკრული, ოდნავ წინწამოწეული ტუჩები დამაჯერებლად აცოცხლებენ ამ ძლიერი, დიხვი, მიზანმიმართული ახალგაზრდის ბუნებას. უხეშად, მაგრამ საკმაოდ მკვრივად ნაძერწი თმის მასა სალტესავით კრავს ამ ისედაც მკვიდრად შეკრულ მონოლითურ სახეს. სახის გამოთლიანებაში, გარდა ფორმათა განზოგადებულობისა, გარკვეულ როლს თამაშობს რკალისებური სალტეების მსგავსად განლაგებული ფორმებისა და მათი ჩრდილების რითმი (მხედველობაში გვაქვს თმის მასის ჩრდილით შუბლზე შექმნილი რკალი — წარბების, თვალების, ტუჩების, ნიკაპის ფორმებით შექმნილი რკალები). მჭიდრო, მკვრივი, უხეში ძერწვის მანერა შესაბამისობაშია ამ მხატვრული სახის განწყობილებასთან. ძერწვის მანერისა და თვით სახის სიტლანქე პორტრეტის არქაულობის ასოციაციას იწვევს. „მოჭიდავის პორტრეტის“, გარდა იმისა, რომ კონკრეტულ ადამიანს ასახავს ზემოთ აღნიშნული ნიშნებით, სპორტის ამ სახეობის მიმდევართა ზოგად ტიპურ სახედაც შეიძლება მივიჩნიოთ. კონკრეტულობისა და ზოგადობის ნიშნებს შეიცავს ასევე სპორტსმენ „დიმიტრი მეტრეველის პორტრეტის“, რომელშიც პორტრეტირე-

ბულის თავის ოდნავ მობრუნებით, მზერის გვერდულად მიმართვით, პირის ოდნავ გაღებით ავტორს დინამიკა შეაქვს მხატვრული უხეში, თამამი მანერა აძლიერებს სპორტსმენის ვაჟკაცური სახის გამომსახველობას.

როგორც დავინახეთ, ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი პორტრეტი კონკრეტულიცაა და განზოგადებულიც. სხვადასხვა დონით განზოგადება დამახასიათებელია გ. პაპინაშვილის ყველა ნამუშევრისათვის. იმ შემთხვევაშიც კი, როცა მოქანდაკე პორტრეტირებულის სახეს წამიერ მომენტში აფიქსირებს, აღმოვაჩინეთ, რომ იგი სწორედ ისეთ მომენტს ირჩევს, რომელიც პიროვნების ხასიათის განზოგადების, მისი ყველაზე არსებითი თვისებების მაქსიმალური სიმახვილით გადმოცემის საშუალებას იძლევა, მაგალითად — „მომღიბარი ქალბატონის პორტრეტში“. ალბათ, სწორედ ამ ვაცისკროვნებული ღიმილის დროს იხსნება ასეთი შთაბეჭდაობით შუა ხნის ქალბატონის ქალური მომხიბვლელობა, მისი მოყვარული, ნაზი, ფაქიზი ბუნება.

ამ პორტრეტში განსაკუთრებით თვალსაჩინოა ყველა მიმიკური ნაკეთის სინქრონული ამოქმედება ერთი განწყობილების გამოსახატავად. ქალის ღიმილი ავტორს იმდენად ცოცხლად და ოსტატურად აქვს გადმოცემული, რომ მაყურებელი ყურადღებას აღარ აქცევს პორტრეტის დეფორმირებულობას. პირიქით, მოგიერთი ნაკეთის დეფორმაცია, მაგ. მარცხენა თვალ-ბულის ზომის მკვეთრი შემცირება მარჯვენასთან შედარებით, ხაზს უსვამს ღიმილის დროს თვალების მოჭუტვას, უფრო ექსპრესიულს ხდის სახის გამომეტყველებას. რბილი, ფორმის დამყოლი, მაგრამ უსწორმასწორო ზედაპირის მქონე ნაძერწი დამაჯერებლად ასახავს ამ ქალბატონის ასაკის გამო მოდუნებული კანის ფაქტურას. პორტრეტის ფორმები ლაკონიურია, განზოგადებული. ერთპანეთს რითმულად ენაცვლება შუბლის, ლაყების, ნიკაპის, კისრის თანმიმდევრობით, პარალელურად განლაგებული განათებული ზედაპირები და ჩაღრმავებული: თვალების, ცხვირისქვეშა, ლოყებისა და ნიკაპქვეშა ადგილების ჩრდილები.

კისრის ქვედა ნაწილის მოხაზულობისათვის, რომელიც დახლოებით იმეორებს სახის სილუეტის მოხაზულობას, მხატვარს კაბის ჭრილის ფორმა მიუცია, კისრიდან მხრებზე გადასვლის ადგილიც მოუნიშნავს. ამ პორტრეტის ძალზე მახვილი ილუზორული დამაჯერებლობის გამო, მაყურებლის თვალი სივრცეში ეძებს და იოლად წარმოიდგენს პორტრეტირებულის მხრებს. მის წინ თითქოს ცოცხლდება მუქ კაბაში გამოწყობილი, კეთილად მომდიმარი ქალბატონი.

ეს, უაღრესად ლაკონური საშუალებებით, რამდენიმე წუთში შესრულებული პორტრეტი კონკრეტული ადამიანის მხვილ, ცოცხალ დახასიათებასაც იძლევა და, ამავ დროს, შეიცავს ზოგადად ქალური ბუნების დამახასიათებელ ნიშნებსაც.

მინდა თქვენი ყურადღება შევაჩერო ზოგიერთ ფსიქოლოგიურ მოტივზე, რომელიც 1960-იან წლებამდე თითქმის არ გვხვდება ქართულ ქანდაკებაში. კერძოდ, — მძიმე სოციალური პირობებით გამოწვეული დისკომფორტის, იმედგაცრუების, სულიერი და ფიზიკური გამოფიტვის აშკარა კვალის გამოხატვა თანამედროვეთა სახეებში. მსგავსი მოტივები გ. პაპინაშვილის შემოქმედებაში 80-იანი წლებიდან მომრავლდა (თუმცა ზოგიერთ ადრინდელ ნამუშევარშიც შეინიშნებოდა).

ამ მხრივ, განსაკუთრებით საყურადღებოა ჩვენი მოხუცი თანამემამულეების პორტრეტები. განსხვავებით გ. ვეკუქორის პორტრეტის და მრავალი სხვა პორტრეტისაგან, სადაც მხატვრული სახე პოეტიზებულია, ამ პორტრეტებს, მათი შინაარსიდან გამომდინარე, ავტორი უფრო „პროზაულად“ წყვეტს. მათში განსაკუთრებით მკაფიოდ იჩენს თავს პაპინაშვილის ნამუშევრებისათვის დამახასიათებელი „თხრობითობა“. მისი პორტრეტებისათვის ნიშანდობლივ ფორმათა დანაწევრებულობას თითქოს დროის ელემენტი შეაქვს მათში. ფორმათა დათვალიერებით „ეკითხულობთ“ პორტრეტირებულის ხასიათსა და ბიოგრაფიას. „თხრობა“ ყოველთვის ცოცხალია, დამაჯერებელი, საინტერესო და შთამბეჭდავი.

ი. რეპინის „ბურღაკებზე“ არანაკლები მომხიბვლელი ძალა აქვს „მოხუცი

მუშის პორტრეტს“. მისი დანაკლებული დაკორძებული ხის ქერქის მსგავსი ტურის მქონე სახის ნაკვთები მხოლოდ პირობებში ცხოვრებაზე მეტყველებენ. ჩანს, რომ ეს ადამიანი, არა მხოლოდ სიბერეს, არამედ ცხოვრების პირობებსაც სულიერად, ფიზიკურად და გონებრივად გამოუფიტავს. წარბებს ქმუნის, ცდილობს გაფანტულ აზრს თავი მოუყაროს, გაერკვეს რა ხდება მის გარშემო, მაგრამ ამაოდ. მისი პირის გამომეტყველება საკუთარი თავისა და გარე სამყაროსადმი მიმართულ შეკითხვას და თვით მისგან ამ კითხვაზე პასუხის გაცემის შეუძლებლობას, უნიათობას გამოხატავს.

მხატვარი მკაფიოდ გამოკვეთს მოხუცის ყვრიმალბებს და ძლიერ ქვედა ყბას, ამით მიგვანიშნებს, რომ ეს კაცი ოდესღაც ძლიერი აგებულებისა ყოფილა, რაც კიდევ უფრო სავალალოს ხდის მისი ცხოვრების წარუმატებლობას.

საინტერესოა, რომ ეს პორტრეტი მხატვარმა ბრინჯაოში ჩამოსხმული წარმოდგინა 1991 წლის საშობაო გამოფენაზე, რომელიც გასაგები მიზეზების გამო ვერ შედგა. გალერეაში დატოვებულ პორტრეტს „მუტისი“ დროს სახეში ტყვია მოხვდა. სასტიკმა სინამდვილემ ლოგიკური საბოლოო განაჩენი გამოუტანა ცხოვრებისაგან ისედაც გასრესილი ადამიანის პორტრეტსაც კი. ტყვიის ანაბეჭდმა თითქოს სრულყო იგი და კიდევ უფრო თვალსაჩინო გახადა სახის სიმბოლურობა. მასში ხომ სრულყოფილად, დიდი მხატვრული დამაჯერებლობით არის ასახული ბევრი საბჭოთა ადამიანის ბედი, ვინც ცხოვრება შრომაში გალია და ჩვენი დროის სისასტიკით განწირული, სამარეში ისე ჩავიდა ან ჩადის, რომ ვერც კი გაუგია, რატომ არ გათენდა მის ცხოვრებაში, რატომ ვერ აშენდა ის ბედნიერი ქვეყანა, რომელსაც ჭაპანწყვეტით აშენებდა მილიონობით საბჭოთა მშრომელი.

არანაკლებ მეტყველია „მოხუცი თბილისელის პორტრეტი“, რომლის თითქოს საკუთარი სულისკენ მიპყრობილი ჩამქრალი მხერა, დამძიმებული თვალის უბეები, ჩავარდნილი ღაწვები გვიყვებიან ამ ადამიანის სულიერი ტრავმის, იმედების გაცრუების, ავადმყოფობის ისტო-

რიას. მხატვარი განსაკუთრებით საზგას-
მულად გამოკვეთს ქვედა ყბის სიმძიმეს,
მსხვილტუჩებიან, მძიმედ, თითქოს სამუ-
დამოდ დახურულ პირს, თითქოს იმის მი-
სანიშნებლად, რომ ამ ადამიანს არაფერს
თქმა აღარ სურს, აღარავისგან არაფერს
ელის. გულგატეხილი, დაქანცული თბი-
ლისელის თითქოსდა გაქვავებულ სახეს
ვარე სამყაროსადმი ინტერესის ჩიშან-
წყალი აღარ ეტყობა. ცხოვრებისაგან ნა-
გვემსა და გარიყულს, თავის დაცარიე-
ლებულ სულთან განმარტოებულს, მხო-
ლოდ ისღა დარჩენია, სამარემდე მიიტა-
ნოს თავისი მძიმე ჯვარი.

სოლომონ სათაშვილის ფიგურულ პო-
რტრეტში ავტორი ჭკვიანი, ფაქიზი
მგრძობიარე ბუნების, ცხოვრების რეა-
ლობის ღრმად ხედვისა და შეფასების
უნარის მქონე ადამიანის სახეს წარმო-
გვიდგენს (ეს პორტრეტი ერთ-ერთია პა-
პინაშვილის ორ ფიგურულ პორტრეტთა-
გან). მისი თავისუფალი დგომა, გვერდუ-
ლად მძიმედ ვადმოკიდებული თავი, გან-
მარტოებული, დაფიქრებული ადამიანის
გამომეტყველება, იმედგაცრუების გამო-
მხატვრული სევდიანი ღიმილი ნათლად
გვაგრძობინებს მოხუცის ფიქრის მდი-
ნარებას, განვლილი ცხოვრების მისეულ
შეფასებას. შემთხვევითი არ არის, რომ
მხატვრულმა ამ პორტრეტს „მედი ქარ-
თელისა“ შეარქვეს, თუმცა კი ავტორს
ასეთი პრეტენზია არ ჰქონია. მან კონკ-
რეტული ადამიანის პორტრეტი შექმნა,
მაგრამ მისი მახვილი ხედვისა და განზო-
გადების უნარის წყალობით ეს პორტრე-
ტიც, ისევე როგორც მისი სხვა მრავალი
პორტრეტი, ფართოდ განზოგადებული,
დასკვნების გამოტანის საშუალებას იძ-
ლევა, რადგან მახვილად ასახული პატა-
რა სიმართლე დიდი ჭეშმარიტების ნა-
წილია.

ცხოვრებისეული სირთულეებით გამო-
წვეული სულიერი დისკომფორტის გამო-
მხატვრული განწყობილებები ასახულია
მრავალ სხვა პორტრეტშიც. გ. პაპინაშვი-
ლის ამ ტიპის ნამუშევრები მათთვის და-
მხასიათებელი თხრობითობით, გამომსა-
ხველობის დიდი რეალისტური ძალით,
გაუბედურებული თანამემამულეებისადმი
ღრმა თანაგრძნობით, მათი მღვდობარეო-

ბის გამომწვევი პირობების კრიტიკული
შეფასებით პერედვიჟნიკების იდეალურ
ესმანება.

პაპინაშვილის შემოქმედებაში გვეხვება
რიგი პორტრეტებისა, რომლებშიც ავტო-
რი აძლიერებს და ათავალსაჩინოებს თა-
ნამედროვის სახეში შემჩნეულ მსგავსებას
ვარდასული ეპოქების სახეითი ხელოვნე-
ბიდან ჩვენთვის უკვე ნაცნობ მხატვრულ
სახეებთან (მაგ. თურქოლოგ „ნოდარ ჯა-
ნაშაის პ-ტი“, „მოხუცი მართლმადიდებ-
ლის — პ-ტი“ და ა. შ.). ამავე დროს, ამ
პორტრეტებში ავტორი დამაჯერებლობას
არ აკლებს ჩვენი თანამედროვის სულიერ
და ფიზიკურ დახასიათებას. ამით იგი მი-
გვანიშნებს ეპოქათა შორის საზღვრების
მოჩვენებითობას, ადამიანთა ტიპების,
მათი სულიერი და ფიზიკური თვისებების
მარადიულობას და სხვადასხვა ვარიაციე-
ბით განმეორებადობას. თითქოს მათი
მეტამორფოზების დაჩქარებული სურათი
წარმოგვიდგება, როცა პაპინაშვილის რა-
მდენიმე ნამუშევარს ერთდროულად ვუ-
ყურებთ. მათი ზედაპირის ძლიერი დინა-
მიურობის გამო გვეჩვენება თითქოს ფო-
რმები მოძრაობენ და ჩვენს თვალწინ გა-
რდაიქმნებიან სხვადასხვა ადამიანის პო-
რტრეტად. ზემოთქმული მხატვრის მიერ
სამყაროს დიალექტიკური სახეცვლადობის
კანონზომიერებისა და მარადიულობის
გამააფრებული აღქმიდან გამომდინარე-
ობს.

ჩვენს მიერ განხილული პორტრეტები
ძალიან მცირე ნაწილია გ. პაპინაშვილის
უადრესად „პროდუქტიული“ შემოქმე-
დებისა, მაგრამ ამ მაგალითებიდანაც ჩანს,
რომ მის ნამუშევრებში მეტად ფართოა პო-
რტრეტული დახასიათების დიაპაზონი:—
პიროვნების გარეგნობის, ასაკის, ხასია-
თის, ტემპერამენტის, ინტელექტის, პრო-
ფესიის, ეროვნული თუ შთამომავლობი-
თი წარმომავლობის ან სხვა ნიუანსებს
მოიცავს (მაგ. შეუძლებელია სხვა ერში
ავერიოთ მისი ოსი მამაკაცი, ან რუსი
ანდრეი; თითქოს გამსახურდიების „სავ-
ვარეულო დამლითა“ ალბექდილი ბრძე-
ნი, მხნე, ამაყი, უტეხი მოხუცის ტრიფონ
გამსახურდიას სახე და ა. შ.). კუმანსტი
მხატვრისათვის თანაბრად საინტერესოა

ნებისმიერი ადამიანი, ვისი სახეც ხასიათის ინდივიდუალობითაა აღბეჭდილი.

თითქოსდა ტრადიციული მეთოდითა და მანერით შესრულებული, უაღრესად სადა მისი ნამუშევრები, ერთი შეხედვით ძველმოდურნი ჩანან თანამედროვე ხელოვნების გამოფენებზე, მაგრამ შინაარსის ღრმა სიმართლე და ძალზე დინამიური, აქტიური ფორმა განაპირობებს მათ შესატყვისობას თანამედროვე ადამიანის ხედვასთან, დღევანდელი დაძაბული, დინამიკური გარემოს რითმთან.

ამ ნამუშევრების შინაარსის სერიოზული ტონი, ფორმის სისადავე (რომელშიც 50-60-იანი წლების საბჭოთა ხელოვნებაში გავრცელებული ე. წ. „მკაცრი სტილის“ გამოძახილიც იგრძნობა) შეესაბამება ჩვენი ქვეყნის თანამედროვე რეალურ ვითარებას, ამიტომ გამოფენებზე მათ მუდამ ჰყავთ დამნახავი და დამფასებელი.

გ. პაპინაშვილის პორტრეტებში სინამდვილიდან მიღებული შთაბეჭდილებების მხატვრული განზოგადება და ტრანსფორმაცია მოდელის შინაგანი ხედვიდან გამომდინარეობს. მოდელის გარეგნობაში იგი აძლიერებს სწორედ იმ ნიშნებს, რომლებშიც ყველაზე უკეთ ვლინდება ადამიანის სულიერ-გონებრივი აქტივობა, მისი პიროვნული მრწამსი. ამის შედეგად მის მიერ შექმნილი პორტრეტები მეტ შინაგან მასშტაბს იძენენ, კიდევ უფრო შთაბეჭდავნი ჩანან, ვიდრე მოდელი.

მოქანდაკე ადამიანის სახის ფორმებს საკმაოდ ანაწევრებს, რითაც იზრდება ქანდაკების ზედაპირის ცხოველხატულობა. პორტრეტის მხატვრული განზოგადება ვიზუალურად იმდენად ფორმათა გამოთლიანების საშუალებით არ ხდება, რამდენადაც მათ შორის მთავარის მკაფიოდ გამოჩენით, რის გამოც მხატვრული სახე ყოველთვის ინარჩუნებს მთლიანობას.

გ. პაპინაშვილი მახვილად გრძნობს ადამიანის როგორც ხასიათის, ისე ანატომიურ კონსტრუქციას. მიუხედავად იმისა,

რომ იგი ამბავრებს ადამიანის სახეში არსებულ ასიმეტრიას, პორტრეტის კონსტრუქცია ყოველთვის გამართლებულია და სისწორის შთაბეჭდილებას ტოვებს. მძაფრი გამომსახველობის მიუხედავად, ავტორს მხატვრული სახე არასოდეს მიჰყავს გროტესკამდე.

მოქანდაკე მომთხოვნია საკუთარი თავისადმი, იგი ვერ იტანს ყალბი მხატვრული ხერხების გამოყენებას. როგორც ნაწარმოებების განხილვიდან დავინახეთ, პორტრეტის კომპოზიციის აგებულება, ნებისმიერი ნაკვთის უტრირება თუ შესუსტება, ფაქტურის თავისებურება, ფორმებისა და შუქ-ჩრდილების რითმიკა ორგანულად გამოიმდინარეობს მხატვრული სახის შინაგანი აუცილებლობიდან.

მართალია, გ. პაპინაშვილის ნამუშევრებში მხატვრული სახის გადაწყვეტის ხერხები მკაფიოდაა გათვალისწინებული (რაც „60-იანელთა“ შემოქმედების დამახასიათებელი ნიშანია), მაგრამ მათი თვალსაჩინოება ხელს კი არ უშლის სახის შინაგან მთლიანობას, არამედ სწორედ მისი თავისებურებების წარმოჩენას ემსახურება.

გ. პაპინაშვილის შემოქმედებაში შესრულების მანერას და ნაწარმოების ფაქტურას განსაკუთრებით დიდი გამომსახველობითი, ემოციური და ესთეტიკური დატვირთვა აქვს. შესრულების მანერის უშუალობა, პორტრეტის ფაქტურის სიახლე მას აუცილებლად მიაჩნია მხატვრული სახის მთლიანობისათვის, ნაწარმოების „ერთიანი სუნთქვისათვის“, ამიტომ, როცა მუშაობისას შეცდომას უშვებს, მისი გამოსწორების ნაცვლად, პორტრეტს შლის და თავიდან იწყებს.

გ. პაპინაშვილს, მსახიობის მსგავსად, თითქოსდა პორტრეტირებული ადამიანის სახეში გარდასახვის, მისი ცხოვრების თანაგანცდის, სინამდვილის მისი თვალით დანახვის უნარი აქვს. მიუხედავად იმისა,

ნომ პორტრეტის განსაკუთრებული ნიჭით დაჯილდოებული მხატვარი პორტრეტს ერთ სეანსში, საათ-ნახევარში ქმნის, იგი უმრავლეს შემთხვევაში ახერხებს მოდელის შესახებ ყოველივე მთავარის თქმას. მრავალსაქეტანი, ღრმა ფსიქოლოგიური სახეების შექმნას. მხატვრის ხელები მისი აზროვნების სინქრონულად მოქმედებენ და განსხვავებულ შინაარსობრივ ნიუანსთა ფართო სპექტრს გადმოსცემენ. მის მიერ შექმნილი პორტრეტების დიდი უმრავლესობა შინაგანად სავსებით დასრულებულია, ხოლო გარე ფორმის დაუსრულებლობა მეტ უშუალობას, სიახლეს, სიცოცხლეს ანიჭებს მათ.

მის პორტრეტებში, რომლებიც ძირითადად მოდელის მხოლოდ თავსა და კისერს ასახავენ (იშვიათი გამონაკლისის გარდა), მხატვრული სახის მთლიანობის განცდა იმდენად ღრმაა, რომ მაყურებელი ხშირად პორტრეტირებულის მთელ სხეულს წარმოიდგენს.

მოქანდაკე შესანიშნავად გრძობს მასალას. მისი ნამუშევრები, რომელთა გამომსახველობაშიც შუქ-ჩრდილის ეფექტებს, ზედაპირის ფაქტურას განსაკუთრებული მნიშვნელობა ენიჭება, ბრინჯაოში ჩამოსასხმელადაა გამიზნული. თუმცა, მის შემოქმედებაში შუქ-ჩრდილი იმდენად მეტყველია, რომ უღიმღამო, შუალედურ მასალას — თაბაშირსაც კი იშვიათ გამომსახველობას და სიცოცხლეს ანიჭებს.

ერთი შეხედვით ტრივიალური საშუალებებით გ. პაპინაშვილმა შექმნა საკუთარი, მკაფიოდ გამორჩეული ხელწერა, რომლის თავისებურებებია: პორტრეტირებულის ხასიათის ღრმა, რეალისტური ასახვა, სახვითი ენის ლაკონიურობა, სისადავე, სიმახვილე და დინამიკურობა, გამომსახველობითი საშუალებების თვალსაჩინოება, შესრულების სილაღე. ამასთანავე, ამ თვისებათა ერთობლიობა მაყუ-

რებელზე ესთეტიკური ზემოქმედების წყაროსაც წარმოადგენს.

გაუცხოებისა და სუბიექტივიზმის ოქაში, როცა ჩვენი სამხატვრო გამოფენებიდან თითქმის ვაქრა პორტრეტის ეანრი და რაც არის, ხშირად იმდენად სუბიექტურია, რომ პორტრეტის დანიშნულებას ვეღარ ასრულებს, გ. პაპინაშვილმა შეძლო შეენარჩუნებინა ინტერესი, სიყვარული და ერთგულება ქანდაკების უპირველესი ობიექტის — ადამიანისადმი, რწმენა ადამიანის უმაღლესი იდეალების მარადიულობისა.

მას, როგორც თავისი ეპოქისა და ქვეყნის შვილს, თავი მოვალედ მიაჩნია მხატვრული სიმართლით ასახოს თანამედროვეთა ხასიათები. ობიექტურობის, ერთგვარი დოკუმენტურობის შთაბეჭდილების მიღმა, რომლის შექმნასაც ავტორი ესწრაფვის მეტი დამაჯერებლობის მისაღწევად, მკაფიოდ იკითხება მისი მოქალაქეობრივი პოზიცია, პიროვნული სიმპათია-ანტიპათიები.

მის მიერ შექმნილი 200 სკულპტურული და გაცილებით მეტი გრაფიკული პორტრეტი დიდი მხატვრული დამაჯერებლობით წარმოგვიდგენს ჩვენი თანამედროვეების მრავალფეროვანი ხასიათებისა და განცდა-განწყობილებების ამსახველ გალერეას.

ხალხურობით, პუმანიზმით, ადამიანის ხასიათის გახსნის სიღრმით და სიმართლით, მკაფიო მოქალაქეობრივი პოზიციით გ. პაპინაშვილის შემოქმედება რეალისტური ფსიქოლოგიური პორტრეტის კლასიკური ტრადიციების გამგრძელებელია. მან ახალი სიცოცხლე შთაბერა ამ ტრადიციებს.



დიზაინიდან დაზაინამდე

დავით ანდრიაძე

„ანგაჟირება“ — ერთობ პოპულარული გახდა ეს სიტყვა ჩვენში. „ანგაჟირებული ხელოვანი“, ლამისაა „კორუფცირებულის“ სინონიმად იქცეს.

ანგაჟირებულად მიიჩნევს თავს იორგ იმენდორფიც — თანამედროვე გერმანელი ნეოექსპრესიონიზმის (თუ „ახალი ფოვიზმის“) ეს გრანდი. მისი გამოფენა თბილისშიც გაიმართა — „ცისფერ ვალერეაში“.

ვერნისაქს მაესტროც დაესწრო. თუმცა მის რესპექტაბელურ იმიჯს „ველურისა“ ვერაფერი შევატყვე.

მე ვერც რეტციუსის „კრანიალური ინდექსით“ შევამოწმებდი და ვერც ამონის ანთროპოპარამეტრებით გავზომავდი, იმენდორფი რამდენად ტიპიური დოლისოცეფალია — არიულ-ნორდიული რასის წარმომადგენელი.

ერთი კი ფაქტია, ვერნისაქსზე ერთობ ამაყად ეჭირა გრძელი, ნანეტით გაკრეჭილი თავი...

იმენდორფის მხატვრობაში ერთი შეხედვითაც აშკარაა არა მხოლოდ ინტელექტუალური დებრესია და ექსპრესიის სენსაციური ნიღაბს ამოფარებული „შიში და ძრწოლა“, არამედ „სემანტიკური კატასტროფის“ (ა.-ბ. ოლივა) გადღახვისაკენ მისწრაფებაც, კულტურაში კოდირებული სიმბოლოების გაუქმებასა და იდეოლოგიურობის ვანდევენას რომ მოასწავებს. თავისი „ველური“ თანამზრახველებისამებრ, მხატვრობა იმენდორფისთვისაც თავდაცვის იარაღია, აგრესიული სინამდვილისაგან თავდაცვის იარაღი, და სწორედ ამგვარ ფარად იყენებს „ხელოვნების რ-რ-რესტავრაციას“.

ასე მსჭვალავს ნეოექსპრესიონიზმის გრიმასები ხელოვნების ტკბილ ძილს. იმენდორფიც პუნქტირებით მიეახლება ფოვისტურ და ექსპრესიონისტულ დისკურსებს. რაც შეეხება კონცეფტუალიზმსა და მინიმალიზმს, ესაა სათვალთვლო პუნქტი, საიდანაც იმზირება ანუ პროსპექტირდება ავანგარდისტული ლანდშაფტი. და ის მაგნეტიცაა, პოლარულ მიმართულე-

ბებს რომ იზიდავს. მისი პროექტორებითაც ნათდება ტრანსავანგარდისტული რეტროპერსპექტივები...

და მინც, სემანტიკური კოდირება — კონცეფტუალიზმის ეს გენერალიზებადი პრინციპი, რუბრიკით — „შემეცნება ობიექტის გარეშე“, რომ თამამდება, იმენდორფისათვის ზედმეტად ხელოვნური დისკურსია.

ამ „ახალ ველურს“ ემოციურ და ინტელექტუალურ რეაქციათა არაპროგრამირებული (და არაპროგნოზირებული) გამაუფრო იზიდავს — ვიზუალური ფაქტი (თუ არტეფაქტი) — კომენტარის, აზრობრივი ფორმის, კონცეპტების ანბანის გარეშე, ანუ „მოაზრებული ინტუიცია“, თუნდაც, როგორც ა. ბერგსონი იტყოდა, „ცოცხალი ცნება“, რომლის მეშვეობითაც სწვდება მხატვარი ფერწერას, როგორც „მეორე ნატურას“, ცდილობს იყოს ისეთივე ორგანული, როგორც ბუნება, ისეთივე სპონტანური, როგორც ყოველდღიურობა...

იმენდორფისათვის ბაზელიტისა თუ

ხედვის, მიდნდორფისა თუ პენკის, ცბ-
მერისა თუ ბაუმგანტენის მსგავსად, მთა-
ვარია მაყურებლის ჩვეული რეცეფციის
დესტაბილიზაცია, მუდმივი პროვოკაცია.
რათა ეს უკანასკნელი თავადაც ჩაერთოს
არტეფაქტის თხზვის მინიპულაციაში და
პლასტიკური ხატის ვეშტალტსტრუქტურ-
ებისა თუ ეკოლოგიურ-ობიექტური ტექს-
ტურების გამოვლენის თანავებრადაც
იგრძნოს თავი.

კიფერისა თუ ლუპერცისამებრ, იმენ-
დორფიც გერმანული ნაციონალური
ცნობიერებისათვის იმანენტური მითო-
ლოგემებითა თუ ისტორიზმებით თამა-
შობს, კუსპიტის, კასტელისა თუ სალო-
მეს დარად, არც არქაული ნარცისულ
დღი-ს რეპრეზენტაციის მიმართაა გულ-
გრილი, დანივით ისიც მიმართავს ხოლმე
პრინციპულ ეკლექტიზმსა და კიტსს და
საერთოდ, თანამედროვე სუბკულტურის
მთელ რივ იკონცეპტს.

საბოლოო ჯამში, იმენდორფი მინც ნე-
ოფიგურატოლოზის ადემტია, ტრანსავან-
გარდინისათვის დამახასიათებელი დეცი-
ტაციური დისკურსიც განიანაურებულ
აქვს, ოღონდ იტალიელებივით — ჩიასა
თუ კლემენტეს, პალადინოსა თუ კუჩის,
დი სტაზიოსა თუ ბარტელნივით, მინც-
დამინც „შენობით“ არ ელაპარაკება წა-
რსულის მაესტროებს. თუმცა რევიონალუ-
რი მხატვრული ტრადიციების რეაქტივი-
ზაციას ისიც არანაკლები ძალითა და ენ-
თუსიანებით გამოხატავს.

იმენდორფმა თბილისურ გამოფენაზე
სერიგრაფიული ციკლები წარმოადგინა.
ძირითადად, ნაბეჭდი გრაფიკისათვის უჩ-
ვეულო, გიგანტური ფორმატის ფურც-
ლებზე კომპიუტერის მეშვეობით გადი-
დებული და ტირაჟირებული ოპუსები.
თითოეულ მათგანში აქცენტირებულია
მასალასთან (და არა მასალაში) მუშაობის
გრძობადი პროცესი, ფორმადქმნის უჩვე-
ულოდ თავისუფალი, აუთენტური, თითქ-
მის უანგარო თამაში. ამ ოპუსებში არსე-
ბითი თვით პრაქსისისაგან მოგვრილი სია-
მოვნებაა და არა მწვე, ინტელექტუალუ-
რი აპერცეფცია. სახელდობრ, მხატვარს
„სივრცე“ კი არა, ზედაპირი ანტერესებს,
ანუ ის, რაც აღიქმება, თორემ სივრცე,
როგორც ასეთი, მოიპარება...

იმენდორფისათვის მხატვარი — ეს არ
ის ფუტკარი; ფუტკარი, რაღაც ირაციონ-
ნალური ინსტინქტებით რომ შერბობს
და ეს ინსტინქტები თავისთავად პოულ-
ბენ რაციონალიზებულ კალაპოტს. ეს
ოპუსები, ცოტა არ იყოს, ცივია, და გარ-
კვეულწილად მოსაწყენიც, თუმცა არტაზ-
რული ოლეოგრაფიის მიუხედავად, მინც
იგრძნობა ტენესე, უმადლესი საშემსრულე-
ბლო ხარისხის ნიშანი. შეიძლება ყოველი-
ვე ეს ილუზიაც კია, ის ილუზია, რომლი-
თაც ერთგვარ არასრულყოფილებასაც კი
ფარავს.

და მინც, ამგვარი „მეთოდი“ გვევლი-
ნება ადამიანური, კაცობრიული-ღწვის —
ამ, ფუტკრისებური შრომის ერთადერთ
ნაკავალედად.

იმენდორფის ტრანსავანგარდი თავისი
ემოციური გამოთ ტრანზიტულია, დენადი,
სტიქიური, არამოტივირებული. და მართ-
ლაც, რა კონკრეტული მოტივაციები შეი-
ძლება დაქმნოს „სიურრეალისტურ ტრი-
ბუნალს“ ანდა „არწივთა აკადემიას“, „დე-
და ხახვს“ ანდა „მზის ვაეებს“...

„დე, დარჩეს ისე, როგორც გამოვი-
და“ — აი, მისი მოკლე ფორმულაც. ფა-
სეული, პირველ რიგში, შესრულების ენ-
ერგეტიკა; იმპულსური, ცინცხალი გამო-
თქმა. შემთხვევითი არაა, რომ ნიცაში
გამართულ ერთ ტრანსავანგარდისტულ
გამოფენას ასე ერქვა — „ყურადღება, ცი-
ნცხალი ფერწერა!“ ბრიუსელში კი —
„ფერწერული სურვილი“.

იმენდორფის „ქანდაკებშიც“ ასეთივე
„სურვილის“ კოდს ატარებენ. ეს უკვე
კლასიკურ-კონსერვატორული ქანდაკების
„მაღალი ნიმუშების“ პროფანაციაა. ჩვენს
წინაშე ისევ მსუბუქად შეღებილი გვაშია
ხელოვნებისა და ამ „გვაშით“ პრეპარი-
რება, თუნდაც უსულო გვაშით თამაში...
იმენდორფი განსაზღვრული სტილის „სა-
კზხე“ მიგვანიშნებს. ფაქტურის მეშვეო-
ბითაც გვიჩვენებს, თუ რიმილი „იზმი“
სტილიზირდება.

მის ოპუსებში არაერთი ეპოქა ლაყბობს,
არაერთი დისკურსი იშობს. ესეც თავისე-
ბური პარლამენტია. მხატვრულ ეპოქათა
(პ)არტ-ლინგვისტური პარლამენტი. რესპე-
ქტაბელობისა და ვულგარულობის ბარბა-
როსობისა და კულტურის პარლამენტი.

იგი ერთგვარი შეცდომებითაც არტისტულად თამაშობს, მასაც შეუძლია თქვას: „შეცდომა გვაზიარებს სიდიადეს“. სხვაგვარად, ესაა „შეცდომის მეტაფიზიკა“, არაზუსტი ხატების სიზუსტე. როგორც ნამდვილი მხატვარი, იმენდორფი სულაც არ ცდილობს არტისტულად მოიძიოს ყოფიერების რაღაც „სპეციალიზებული“ საიდუმლო, გრძობს, რომ ნიბელუნგის ბეჭდის არ იყოს, ამგვარი საიდუმლო ხელოვანისათვის სიკვდილის მომტანია, რადგანაც ყოფიერების საიდუმლო მუნყოფიერების უარყოფას მოასწავებს. იმენდორფისათვის კი მუნყოფიერება — Dasein-ია, ის ოქრო, რომლის რეწვასაც, როგორც მხატვარი, იგი ცდილობს. აქედან გამომდინარე, არც საგანგებო მსოფლმხედველობრივ კონსტრუქციებს ავებს. ყოველ შემთხვევაში, ისევ და ისევ გრძობს, რომ მსოფლმხედველობა სამყაროს შესახებ სურათის ავება კი არა, სამყაროს, როგორც სურათის გავებაა, რომ მსოფლმხედველობა სიცოცხლის ჭვრეტაა, ყოფიერის—ყოფიერად მოხელთება, ანუ მისი განცდად ქცევაა.

უკვე არაერთხელ მივანიშნე, რომ იმენდორფი ექსტრაკლასის მაესტროა. და მაინც, იგი სკეპტიკურადაა განწყობილი კლასიკური ავანგარდის ტექნიკური სრულყოფილებისადმი, სადაც ობიექტების ფაბრიკაციამ ლამის დიზაინერულ პიკსაც კი მიადწია და ამიტომაც წარმოშვა უკურეაქცია, ხელთქმნილობისადმი ნოსტალგიით რომ გამოიხატება და „მანუალიზმში ცხადდება“. ამგვარი მანუალიზმი უპირისპირდება „ხაი ტეკის“ კონცეციას.

აი, ასე კლავს დიზაინი — Dasein-ს!

მოკლედ, იმენდორფის ფორმაც — შეცდომაა. შეცდომაა იმდენად, რამდენადაც გამოსახატავი, უფრო ზუსტად სასურველი, მაგრამ მიუღწეველი საზრისის არადეკვატურია. ასე წარმოიშობა ანტიესთეტიკა, რომელიც მოხერხებულად ირგებს მხატვრული სრულყოფილების უნიფორმას და ხშირად ზეგამომსახველობის სიმუშებრივ ველში განივრცოს.

მისი მხატვრობა სიუჟეტურია. ესეც თავისებური რეაქციაა ავანგარდის ხატმებრძოლობისათვის. ეს სიუჟეტები საკმაოდ მარტივია. და მაინც, დიალოგური. ემბლემატიკაც ელემენტარულია, წერის ამ-

გვარ „ნულოვან დონეზე“ მუშაობა იმენდორფისთვისაც ის პანაცეაა, რომლითაც უნდა დეზავუირდეს ტრადიციონალურად „წერი“ და სერიოზულ-ირონიულს თამაშებრივ ველში განივრცოს.

იმენდორფთან საგრძნობია „საშუალო კლასისადმი“ პიეტეტი. მის ოპუსებში „საყველპური“ მითსაც დააფიქსირებთ და „შინაურულ კიტჩსაც“. ამ გავებით, მისი ტრანსავანგარდი ელიტარულიცაა და ევალტიარულიც. ელიტარულია თავისი ფორმით, ევალტიარული კი — შინაარსით. ხშირად თითქოს განვებაცაა გამარტივებული, შარეულობამდე მისული, და პოლიტიკური კარიკატურის დისკურსამდე დაყვანილიც. ბრბოს ხომ ფორმისა არა გაეკება რა?! სამაგიეროდ, იოლად ითვისებს კარიკატურიზებულ უტრირებებს. ჩვენში დარჩეს და, „რეიკის ოჯახში“ ერთი ჩვენი პოლიტიკური ბოსის ზავშვობაც შეიძლება დავინახოთ.

იმენდორფის სერიგრაფიული ციკლების კინემატოგრაფიულად დამუხტული და ექსპოსიცივეში აგრესიულად შემოჭრილი „აუდიოვიზუალური რიგი“ ერთგვარ დისკომფორტსაც აღძრავს მაყურებელში. ამ დისკომფორტის პროვოცირებაც ავტორის დისკურსია!

იმენდორფის მხატვრობა ავტობიოგრაფიულიცაა. და ეს ავტობიოგრაფიულობა, მისი გაუხარელი სამშობლოს უახლოეს ისტორიასთან რომაა გადაჯაჭვული. პირადი და ისტორიული, პრივატული და საყოველთაო ის ტოტალობაა, ჩვენს აღქმავში ანტისამყაროდ რომ ყალიბდება.

იგი ყოველდღიურობის რელიათა „წაფენისა“ და „განფენის“ ტექნიკითაც მუშაობს. სურათებს ფრაგმენტოზებისაგან ამონტაჟებს. ესეც ანტისამყაროს ავებისაკენ მიმავალი გზაა, „ახალი რეალობის უტოპია“. ფორმის მეშვეობით სინამდვილის ექსპრესიული ტექსტურიზების წესია, ხანდახან მკვასვე სოციო-პოლიტიკურ პოზიციადაც რომ აღიქმება. პოზიციადაც და არა პოზად... მხატვარი, თითქოსდა დაუსრულებლად იმეორებს ერთსა და იმავეს. პარადოქსულია, მაგრამ ამ დაუსრულებელ განმეორებაში თანდათან ქრება... განმეორება. ერთი შეხედვით, არ ზრუნავს საკუთარი ხმის სიწმინდეზე. არც ღვთის-

მოსავლობით გვატყუებს, ანგელოსთან კი არა, მაიმუნთან მეგობრობს. ეს მაიმუნია, მისი ირონიული ქვეტექსტების, და ზოგჯერ — უკბილო ხუმრობების სუფლიორი.

იმენდორფი ფუტკარივით შრომობს-მეთქი. და ეს შრომაც განუმეორებელია, დიას, მოტივები უცვლელი რჩება, მათი განმეორების (თუ პერსევერაციის) ალგორითმები კი იცვლება, ანუ განუმეორებლად მეორდება. მისი, როგორც მხატვარ-ფუტკრის რიტმი თვითღირებულება, თვითკმარის. და სწორედ ეს რიტმი აზიარებს მის შრომას საგნობრივად თემატისებულ შინაარსს, თუმცა ამით ინოვაციის პროცესსაც აფერხებს.

იგი უდავოდ სოციალური მხატვარია. კიდევ მეტი, ნუ გაევიკირებთ და, რეალისტიც. აკი თავადვე უწოდებს საკუთარ შემოქმედებას „რეალისტურს, რევოლუციურს, დემოკრატიულს, ხალხის სამსახურში ჩაყენებულს“. ხომ არ გვატყუებს, ანდა ხომ არ დაგვცინის?!

რა ვიცი, არა მგონია! უბრალოდ, ს-ს-სოციალურობის, რ-რ-რ-რეალისტურობის, რ-რ-რ-რევოლუციურობის, დ-დ-დ-დემოკრატიულობის, თუნდაც ა-ა-ა-ანგაჟირებულობის გაგება, სხვაა გერმანიაში და სხვა — ჩვენში. იგივე ყოველდღიურობა ჩვენთვის რუტინად აღიქმება, დასავლეთში კი, ექსისტენციალურადაა თემატისებელი, ანდა პოლიტიკურად რიტუალიზებული. ასეთი რიტუალიზება „კაფე გერმანია“, „პარლამენტი“ — ესაა სოციალური პოლიტიკური თამაშების ველი, არადა, იმენდორფისეული „მაიმუნობების“ შემხედვარე. რწმუნდები, რომ ყოველდღიურობაშიც, მეტ-ნაკლებად ყველაფერი რიტუალიზებულია.

კიდევ ერთი ფენომენი უნდა გავითვალისწინოთ — ტაქტი! სწორედაც ტაქტია, ყოველდღიურობის რიტუალიზაციას რომ ავლენს, ელემენტარული კომუნიკაციის დონეზეც ხომ ასეა — ტაქტიანი ადამიანი არასოდეს არ ჩართავს საუბარში რეპლიკას პირადი ცხოვრების შესახებ, არც უადგილო რეპლიკას გამოედევნება. ამიტომაცაა რიტუალში ნეგატიურისა და პოზიტიურის დაცალკეება გაძნელებული. იმენდორფთანაც ძნელია გამოყო ეს — ნე-

გატიური და პოზიტიური, შუქი და ჩრდილი, ფერი და ხაზი, ისე, როგორც ძნელია რომ არა ვთქვა შეუძლებელი — იმის დაფიქსირება, თუ, საერთოდ, სად მთავრდება ტაქტი და სად იწყება ფამილარობა, ანდა მლიქვნელობა. თუმცა, სწორედაც, სიტყვა; — „რიტუალის“ ნეგატიური ინტერპრეტაციიდან წარმოიშობა ცნება — „რიტუალიზმი“. ეს — სხვათა შორის.

იმენდორფი ახალ მითებსაც ქმნის. მიეთებს, როგორც ისევ და ისევ ცხოვრებისეულ რეალობას, ოღონდ ეს „მითი“, არც ფიქტიაა და არც ფანტასტიკური გამონაკონი. მოკლედ, ამ რესპექტაბელური „ველურისათვის“ მთავარია არა რეალიზმი, არამედ რეალობა; ის რეალობა, რომელიც „მხატვრის ფუტკარივით“ კიდევ გვატყუობს და კიდევ იგესლებს...

მოკლედ, იმენდორფისეული მითიც — იდეალური ყოფიერება კი არა, ყოველდღიურად განსაცდელი რეალობაა. ამიტომაცაა რომ მითი, მეტაფიზიკური კონსტრუქცია კი არა, — სინამდვილის აგების ფუნდამენტური ფორმაა, სიცოცხლის ტოტალობასაც რომ აყალიბებს და ვიტალური ენერჯის კონცენტრაციის რეზერვუარადაც წარმოვედგება. ამგვარი ენერჯია მდინარე ელბის სათავის (ესეც იმენდორფისეული ციკლია) მსგავსად მოედინება. მხატვარი კი ამ მდინარებას ნეოექსპრესიულ კაშხალში აგროვებს.

იმენდორფისეულ მითებს ობიექტები ქმნიან. ობიექტებიც და კოლექტივებიც (და არა სოციალური ჯგუფები). სწორედ მითები ანიჭებენ კოლექტივს შინაარსსაც და ენერჯიასაც (და არა პირიქით). პირი ქვისკენ მიქნია და, თუნდაც მარქსისტული მითი გავისხნოთ პროლეტარიატის შესახებ. მითი გაქრა და პროლეტარიტიც თან გაიყოლა!

იმენდორფისეული მითების ფუნქცია იდენტურობის ფორმირებაცაა. მისი პერსონაჟებიც კოლექტივებად ყალიბდებიან. და ისევ მითი აფორმებს მათ კოლექტიურ იდენტურობას. მითით ხორციელდება მათი ღირებულებები, ნორმები, უესტები, საქციელები... ამ მითს კი შენახვა სჭირდება. დიას, მითის შენახვა კოლექტიური იდენტურობის გადარჩენის პირობა. მითების გაქრობის კვალობაზე მსოფლიო

ისტორიაში ასე ქრებოდა კოლექტიურ იდენტობათა წყებათაწყება. და მაინც, იმ დღეებს ძველი უნდა ავუგოთ, უნდა აღვმართოთ წყებათაწყება, ვით აღიმართა შენთან (ბერლინო) გამარჯვებათა ჩვენთა დაწყება...

იგი აღმოსავლეთ გერმანიიდან „გადიპარი“ დასავლეთ გერმანიაში — გაასწრო (თუ დაასწრო)! თუმცა, ნებსით თუ უნებლიეთ, ბევრი რამ შეინარჩუნა გერ-ის მითიდან. მეერ ეს გეოპოლიტიკური სიმულაკრი გაუქმდა. „ბერლინის კედელი“ დაინგრა და გაჩნდა ახალი მითი...

ვინ იცის, ეგებ იმენდორფისთვის არტისტულად პროდუქტიული ის, ძველი, დანგრეული მითი უფრო იყოს, ვიდრე ახალი, სულ მთლად ახალი(!). თუმცა, რომელია ძველი და რომელი — ახალი, რომელი ნეგატიური და რომელი — პოზიტიური, ჯერჯერობით ისევ ძნელია ამის გაგება.

ეტყობა, უზენაესი მითი მაინც გეოპოლიტიკაა! ეს მითი Implicite იმენდორფის მხატვრობაშიც „მუშაობს. და საერთოდ, „ბერლინის კედელი“ და მისი ნაშთები, როგორც მითოსური არტეფაქტი მავანთათვის პოლიტიკური ბიოგრაფიის აგების ყველაზე იაფი და მუშა მასალაა.

იმენდორფი ამგვარ არტეფაქტებს თავად ქმნის და ყოველდღიური თემატიკი-

ბის სახნად აქცევს. მას არ სჭირდება ნაციონალური, რასიული მითების გამოყენება. იგი გერმანელია, გერმანიის მომადგენელი, გერმანელი ერის სენტიმენტანი, ერი კი „საბედისწერო თანაზიარობაა“. არა იმის გამო, რომ ყველაზე ჭეშმარიტია, არამედ იმიტომ, რომ ისევე როგორც მითს, არც მას აქვს პირდაპირი კავშირი ჭეშმარიტებასთან.

გერმანელობა იმენდორფისთვისაც „საბედისწერო თანაზიარობაა“ — თანაზიარობა თავის ხალხთან, თავისი კულტურის პაბიტუსთან...

ასეთი „თანაზიარობის“, ანუ ნაციონალური იდენტიფიკაციის გაკვეთილი ჩავიტარა თბილისში გერმანელმა მხატვარმა. ასე წარმოგვიდგინა „კაფე გერმანია“ და გერმანია, როგორც კაფე, ანუ გერმანია, როგორც დიალოგის სივრცე.

იმენდორფის მთავარი გაკვეთილი მაინც Dasein-ის დაბრუნება ხელოვნებაში, ანუ გზა აქყოფნის, როგორც ნიციე იტყოდა, „ადამიანური, ერთობ ადამიანური“ ტოპოსის მოსახელთებლად, რის პერმანენტულ ნოსტალგიასაც ყველა გონიერი არტისტი მძაფრად განიცდის.

იმენდორფის გზაც ამგვარია — ავანგარდისტული დიზაინიდან ტრანსავანგარდისტული დაზიანისკენ.

Ирина Абесадзе

ПРИРОДА ВОСПРИЯТИЯ САКРАЛЬНОГО И ВОЗВЫШЕННОГО В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ХРИСТИАНСКИХ СЮЖЕТОВ

В статье затрагивается вопрос характера воспитания Сакрального и возвышенного на примере анализа вышитых икон, представленных группой грузинских златовышивальщиц под руководством художницы Додо Немсадзе-Барамидзе. В ней рассматриваются традиции грузинского средневекового церковного златовышивания, а также попытки современной интерпретации веками сложившихся иконографических схем. (стр. 2).

Марина Кавтарадзе

«ЛЕБЕДИНАЯ ПЕСНЯ» КОМПОЗИТОРА

Исследуя процесс создания предсмертной оперы Отара Тактакишвили «Мари-

та», музыковед отмечает глубину замысла и музыкального воплощения, органическую связь с ранними произведениями композитора, национальную самобытность и общность к мировой оперной культуре. (стр. 9).

Лика Асатяни

ПЕДАГОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА НОДАРА ГАБУНИЯ

Автор, основываясь на обширное интервью с композитором, пианистом и общественным деятелем Н. Габуня, а также на аудио записи его уроков, представляет читателю систему педагогических принципов, которая на каждом этапе своего формирования, в течение десятилетий отличалась поразительной эффективностью. (стр. 13).

Натия Амирэджиби

ОТЧУЖДЕНИЕ ЧЕЛОВЕКА В КИНЕМАТОГРАФЕ

В статье дан анализ проблемы отчуждения человека на почве насилия, нигилизма, фетишизации вещиизма и экономического благосостояния, ослабление взаимосвязи человека с природой, проблема национальной самобытности, усиление научно-индустриально - технического прогресса, феномен свободного человека в окружении духовно ограниченных отчужденных людей.

Вышеуказанные проблемы даны на основе фильмов: Ч. С. Чаплина, Ф. Феллини, О. Носелиани, А. Рехвиашвили, Т. Абуладзе, Г. Шенгелая, Э. Шенгелая, М. Кокочашвили и др. (стр. 17).

Александр Лория

НЕЗАБЫВАЕМЫЙ КОНЦЕРТ

Автор статьи описывает ту необыкновенную музыкальную атмосферу, которая была создана в Малом зале консерватории виртуозным исполнителем на виолончели классических произведений Тамарой Габарашвили и Наной Дмитриади. Концерт был посвящен памяти композитора Нодара Габуния. (стр. 23)

Гурам Каркашадзе

БЕСПОКОЯЩИЕ 30-ЫЕ ГОДЫ

Печатается продолжение (см. журналы «Хеловнеба» № 3—4, 2000 г. «Театри да цховреба» № 3, 2000 г.) монографии, посвященной кинематографической деятельности выдающегося актера театра и кино Ак. Хорава.

В нем рассмотрены художественные фильмы с его участием «Два друга», «Золотистая долина», «Арсена». (стр. 24).

Тинатин Чичуа

К ВОПРОСУ ОБ ОДНОМ МЕТОДЕ ИССЛЕДОВАНИЯ АРХИТЕКТУРНЫХ ПАМЯТНИКОВ

(Критический анализ использования
метода И. Стрижовского)

Метод исследования архитектурных памятников восточно-христианских стран, распространение которого относится к началу XX века и связывается с именем профессора Венского университета И. Стрижовского, оказался живучим до наших дней.

Приверженцы этого метода архитектурные памятники ставят в эволюционный ряд генетического развития, считая их подчиненным категории типизации, не учитывая творческую характеристику объекта.

Этот метод, основанный на одностроннем анализе развития форм только планов сооружения, без рассмотрения их пространственных композиций, содержит большую опасность ненаучных и ошибочных выводов. (стр. 38).

Сусана Касьян

ОБ ЭСТЕТИЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

В статье исследуются специфические особенности мировоззрения, жизненные ценности, критерии отношения к личности на примере эстетического наследия эпохи Возрождения. Предлагается, новый ракурс исследования памятников художественной культуры Ренессанса с позиции философско-эстетической категории тождества. (стр. 48).

Ирина Кучухидзе

К ОСМЫСЛЕНИЮ ПРОБЛЕМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

На современном этапе отношение исследователей к вопросам интерпретации искусства меняется, становится все более многообразным. В этом процессе бывают и крайности, а также тенденции отрицания и разрушения всего традиционного. В этой связи, в статье рассматриваются умозаключения известного культуролога и писателя Сюзен Зонтаг, теория «Идеологии кинокамеры», основные постулаты деконструкционизма и его влияния на искусство, в частности — на кинематограф. (стр. 52).

Бесик Баратели

ПОНЯТИЕ ПОДРАЖАНИЯ (МИМЕ- СИСА) В АРЕОПАГИТИЧЕСКОЙ ЭСТЕТИКЕ

Статья рассматривает вопрос об основных аспектах понятия подражания (Мимесиса) в ареопагитической эстетике, также показывает его содержание в античной философии. (стр. 60).

Натия Амирэджиби

К ПРИРОДЕ!

В статье дан анализ фильма Отара Иоселиани «Прощай земля!» (1999 г.) и педалируется филистерско-комфорта-

бельное бытѣ богатых буржуев, их замкнутый образ существования в кругу деловых людей, бегство главного героя от однообразной, бездуховной жизни в природу. (стр. 65).

РЕЖИССЕР, КОТОРЫЙ ЛЮБИЛ АКТЕРА

Печатается интервью театроведа Михаила Садина с учениками выдающегося режиссера Георгия Товстоногова — доктором искусствоведения Н. Урушадзе, народным артистом Грузии Г. Гегечкори и председателем Союза театральных деятелей Г. Лордкипанидзе. А также воспоминания учеников Г. Товстоногова известного режиссера и общественного деятеля А. Двалишвили и режиссера С. Мревлишвили. (стр. 71).

ПАМЯТИ АРХИТЕКТОРА ВАНО ЧХЕНКЕЛИ

В грузинском национальном оперном театре состоялся юбилейный вечер выдающегося грузинского архитектора и общественного деятеля Ваню Чхенкели посвященный 90-летию со дня его рождения.

В связи с этим в номере печатаются воспоминания его учеников ныне известных архитекторов. (стр. 86).

Марина Соселая

«PARAGONE» ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ

Творчество Леонардо да Винчи многогранно и ярко. Восстановить историю Леонардовских рукописей во всех деталях невозможно, так как нет достаточных сведений. Рукописи Леонардо сохранились лишь частично.

В «Paragone», Леонардо обрушивается на поэзию, музыку и скульптуру, стремится доказать, что живопись имеет такие же права быть принятой в число «свободных искусств», как музыка и отчасти поэзия. (стр. 95).

Нино Санадирадзе

ПРОБЛЕМА ГЕРОЯ В ГРУЗИНСКОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

Автор исследования анализирует художественные процессы, свойственные грузинской литературе и кинематографу 50-х 60-х годов, выявляет сходство тенденций, стремление художника отобразить новый тип героя, новую концепцию «обыкновенного» человека. (стр. 102).

Мераб Кикнадзе

АЛЬФА И ОМЕГА ОПЕРНОГО ИСКУССТВА

В данной статье рассматривается проблема первичности и медитативности звука, знания и агнозии в оперном искусстве. (стр. 108).

Темур Жгенти

ОСОБЕННОСТИ ВОСПИТАНИЯ ПРО- ФЕССИОНАЛЬНОГО ИНТЕРЕСА СТУДЕНТОВ

Вопрос касается специфики обучения студентов творческого профиля, где по мнению автора, огромное значение придается работе с отдельными, маленькими, но мобильными группами. Такая практика обязательна при подготовке таких специалистов как: хормейстеры, хореографы-постановщики, режиссеры, актеры и т. п. (стр. 117).

Бахва Лобжанидзе

ИЗ ПРОШЛОГО ГРАДОСТРОИТЕЛЬ- СТВА ГОРОДА ТБИЛИСИ

Автору статьи в 1973-79 годах, занимавшего должность председателя тбилисского городского совета, в силу своих должностных обязанностей приходилось решать вопросы связанные со строительством и реконструкцией нашей столицы.

Автор рассказывает о том, как принимались те или иные решения, обеспечивающие строительство некоторых крупных сооружений и ненашедших отражение в официальных документах. (стр. 121).

Екатерина Гачечиладзе

СКУЛЬПТУРНЫЕ ПОРТРЕТЫ ГУРАМА ПАПИНАШВИЛИ

Автор статьи детально обозревает творчество грузинского скульптора, выделяя в нем психологизм, художественную правду, народность, гуманизм, стремление сохранить и придать новое звучание «станковым» тенденциям грузинской скульптуры. (стр. 127).

Давид Андриадзе

ВЫСТАВКА ИОРГА ИМЕНДОРФА

Автор статьи высоко оценивает работы, выставленные немецким художником в Тбилисской «голубой галерее», считая самым главным «уроком» возвращение им Dasein-а в лоне искусства, ностальгия, которая так остро чувствуется в современном искусстве живописи. (ст. 136).

ქურნალ „ხელოვნების“ 2000 წლის ნომრების საკითხავლი

ესეთიკის საკითხები, თანამედროვეობა, ფილოსოფია

- ასათიანი ვაღერიან — ხელოვნების ზოგადი თეორიის პრობლემის კვლევისათვის 3-4
- ბარათელი ბესიკ — არეოპატიული მოძღვრების ფილოსოფიური ესთეტიკის არსების შესახებ 3-4
- ბაღდადიშვილი ირინა — კომპოზიტორის „ჯადოსნური პრიზმა“ (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიბუნა) 5-6
- მამულაშვილი გულიკო — მრავალფეროვანი სპარსეთი 3-4
- ნაეროშავილი გურამ — კულტურის დეკადანსის ზოგიერთი ასპექტი დუკინო ვისკონტისა და თომას მანის შემოქმედებაში (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიბუნა) 5-6
- სანადირაძე ნინო — აიტიდან მარადიულ საიდუმლომდე 5-6
- ცერცვაძე ღალი — ტრავიკულის პრობლემა ვაჟა-ფშაველას მსოფლმხედველობაში 3-4

თეატრი, დრამატურგია

- არველაძე ნათელა — კულტურათა დიპლომატი 1-2
- ბოკუჩავა თამარ — დეკარტული დროის ძიებაში (რუსთაველის სახ. თეატრის სპექტაკლი — თ. ჭიდაძის „ნახვის დღე“) 1-2
- გრძელიძე გვანცა — აღმოსავლეთის არსებობის პრობლემა თანამედროვე დრამატურგიაში (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიბუნა) 5-6
- გურაბანიძე ნოდარ — თამაშის ხელოვნება (მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სპექტაკლი — იასმინა რეზას პიესა „არტი“) 1-2
- გურაბანიძე ნოდარ — სამყარო თეატრალის თვალთ 1-2
- ღვლიშვილი აკაკი — ნიჭიერების საოცარი ძალა (ე. ადუქსიძის გახსენება) 5-6
- ღლიძე მამუკა — მსგავსება განსხვავებაში (რუსთაველის სახ. თეატრის სპექტაკლი — თ. ჭიდაძის „ნახვის დღე“) 1-2
- თვალაძე ვაჟა — სამტრედიის თეატრალური წარსულიდან 1-2
- კიკნაველიძე თამარ — გრიგოლ რობაქიძის „დამარას“ სტრუქტურული ადაპტაცია (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიბუნა) 5-6

- კიკნაძე ვასილ — მეგობრის გახსენება (თეატრ-მცოდნე თენგიზ ჯანელიძე) 1-2
- კიკნაძე ვასილ — ქართული თეატრის მოღვაწე (პაველ კანდელაკი) 3-4
- კობახიძე დავით — ერთი ეპიზოდი ქართული თეატრის ისტორიიდან 1-2
- შალუტაშვილი ნადია — დიმიტრი ადუქსიძე ცხოვრებაში და თეატრში 3-4
- ხეთაგური ლევან — მედია წაციონადურ კოსმოსში 1-2

პიესები

- ანუი ჟან — ქურდების მეფისი (ფრანგულიდან თარგმნა დავით კახაბერმა) 1-2
- მეტრეველი თამაზ — შემღილი, შემღილი ახალი წელი 5-6
- ცხაკაია კობა — „საქონდაქრე“ 3-4

სახვითი ხელოვნება, არქიტექტურა

- ანდრიაძე დავით — ტრავიკულის დაბადება პლასტიკის სულიდან (კულტურული ფილოსოფიური ესსე ეძღვნება მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილის შემოქმედებას) 1-2
- ასათიანი ნათია — დღო გუდიაშვილის ფერწერისა და თეატრალური მხატვრობის ურთიერთშეგავლენა 3-4
- ბეღაშვილი თამარ — ლვთისმშობლის იკონოგრაფიის ზოგიერთი ასპექტის შესახებ (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიბუნა) 5-6
- გურაბანიძე ნოდარ — ესკიზი მოქანდაკე გია ჯაფარიძის პორტრეტისათვის 1-2
- კაღანდაძე შაინა — კაზიმირ მადევიჩის სცენოგრაფიული ნამუშევრები (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიბუნა) 5-6
- კურტანიძე ეკა — სცენოგრაფიული ხელოვნების მრავალფეროვნება დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიბუნა) 5-6
- ღებანიძე ღალი — მხატვარ ღალი შამბახიძის პლასტიკური ხიდეები 3-4
- ღვავა საშოსო — რუქურთმითი აივნები კახეთის საერო ხუროთმოძღვრებაში 3-4

ღმისიანიძე ნათია — ოსკარ უაიდელს „სადღმეა“ ქართულ თეატრალურ მხატვართა შემოქმედებაში (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიბუნა) 5-6

რობაქიძე გურანდა — ნატურმორტი ბედა ბერძენი შვილის შემოქმედებაში 3-4

ტაბიაშვილი ვახტანგ — ქართული მეცნიერების ღირსეული შენაძენი (სიტყვა წარმოთქმული ჯ. რუხაძის წიგნის „მუნდების ძალთა აღმოჩენების ხანდური დღესასწაული საქართველოში“ პრეზენტაციაზე) 1-2

შაგულიძე ქეთევან — ნოვატორული მხატვრული საშუალებები ედენე ასველიანის სტენოგრაფიაში (1929-32 წ. ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიბუნა) 5-6

ცერაძე თამარ — ხევისრული კოსტიუმი (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიბუნა) 5-6

ციცხვია ლილიტა — დარბაზული ექვესიის ტიპის განვითარების ეტაპები საქართველოში (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიბუნა) 5-6

არქიტექტურა

არქიტექტორ ვაღიან კეიხოს გახსენება: („არქიტექტურის მატრიანე“) იხსენებენ მისი მოწყობები: კიაზო ნაჭყალიშვილი, თეიმურაზ კანდელიანი, გიორგი ავსაჯანიშვილი, ოთარ კადანდარიშვილი, თამაზ ნათიძე 5-6

ვარდოსანიძე დედო — არქიტექტურული კრიტიკა, როგორც კულტურის რეფლექსიის ფორმა 1-2

ზაქარაია პარმენ — არქიტექტორი მოღვაწე (კვათათაის წიგნი „არქიტექტურა, ოცნება და სინამდვილე“) 5-6

თევზაძე თამაზ — „ქაღალქი გამოიხედა“ (ზართაშვილის ზიღისა და მიმდებარე ტერიტორიის რეკონსტრუქცია, „არქიტექტურის მატრიანე“) 5-6

კადანდარიშვილი ოთარ — როგორ დაიბადა რესპუბლიკის მოედანი („არქიტექტურის მატრიანე“) 3-4

მაღალრაძეები ჯუმბერ, მარია — ეტაპობრივობა ხუროთმოძღვრებაში 5-6

ჩიჩუა თინა — ქართული საისტორიო წყაროები და ჯვრის ტიპარზე გამოსახული ადარნაზე და სტეფანოზი 5-6

ციციშვილი ირაკლი — პირველი ნაბიჯები გეოგრაფიული დეტაის გახსენება („არქიტექტურის მატრიანე“) 3-4

მუსიკა, ძირითადი

ავაზაშვილი მანანა — ინტერვიუ სანდრო კულაძესთან 5-6

ზუმაძე ნატო — ქართული ფოლკლორის ტრადიციული წარმომადგენელი (მინდია ჟორდანიანი) 1-2

თედორაძე ირმა — ანდრია პაღანიანი სიმფონიის პრობლემები და „ტყის სიმფონია“ (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიბუნა) 5-6

კაკულია დიდი — დავით თორაძის შემოქმედებითი ცხოვრების ქრონიკა 3-4

კაკულია დიდი — ესკიზები გურამ შვეციანის შემოქმედებითი პორტრეტისათვის 5-6

კორძია მანანა — პირველი, მასა კეშეშვილის ტიპი ყანაქალაქის ინტერპრეტაციით 1-2

ლორია ალექსანდრე — ვაჟა აზარაშვილის საავტორო საღამოზე 3-4

რაჭველიშვილი ბადურ — მხატვრული შთაგონებით (ნ. ხატიაშვილის წიგნები ზურაბ ანჯაფარიძისა და ვაღიან ქაშაყაშვილის ცხოვრებასა და მოღვაწეობაზე) 1-2

სიმონიშვილი ნანა — კონცერტმანსტრის სამსახურებო და პედაგოგიური პრობლემები 1-2

შენგელია გიორგი — იგორ სტრავინსკის „ქორეოგრაფიის“ მუსიკალური ანალიზის გარკვეული ასპექტები 3-4

ხუროშვილი თამარ — ტატიანა დუნენკო-შთავრებული კონცერტმანსტერი 1-2

კინო, რადიო, ტელევიზია

ლოიძე ზვიად — ბრიტანული კინოს პატრიარქი (რეჟისორი რიჩარდ ატენბორი) 1-2

რობაქიძე ირაკლი — ხელოვანის ბედი გიორგი შენგელიას შემოქმედებაში (ახალგაზრდა ხელოვანთა ტრიბუნა) 5-6

ქარქაშიძე გურამ — აკაკი ხორავას პირველი ფილმები 3-4

ვიკინაძე ვლენ — ეკრანული დროის შინაარსობრივი ასპექტები 1-2

ჯაღაძე ნინო — ოთარ იოსელიანის ფილმი „მშვილდობი სმედეო“ (ინტერვიუ) 3-4

გადაეცა წარმოებას 14.02.2001.
 ხედმოწერილია დასაბეჭდად 20.04.2001.
 ქალაქის ფონმატი 70X108^{1/16}
 ფიზიკური ნაბეჭდი 9.0.
 სააღრიცხვო-საგამომცემლო 16.5.
 შეკეთა № 135. ტირაჟი 185.

გამომცემლობა „სამსობლოს“
 სტამბა

შახინ ჯ ლარი



გ. ბ.



ქართული
ლიბრეო

