

1975/3

საბჭოთავ სტალინი

1975 10

10/1975

210
13115

საქართველო საბავშვო ჟურნალი

შინაარსი

| | |
|--|-----|
| დიდი ოქტომბრის პროლოგი | 2 |
| გასტონ ბუაჩიძე — ღავეთ კაბახაძე | 10 |
| ტალინის ვ. კინგიძის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური ღრამის თეატრი თბილისში | 27 |
| ნოდარ მამისაშვილი — ნიკო სულხანიშვილის „მისტვირული“ და „გუმნაჟი“ (1. „მისტვირული“) | 30 |
| თემურ ლომთაძე — მუთისის განვითარების პერსპექტივები | 40 |
| სულხან აბლაძე — კულტურის სახალხო უნივერსიტეტები | 46 |
| ანზორ კაციტაძე — ჰუმანიზმის პრინციპი ლევ ტოლსტოის ესთეტიკაში | 50 |
| პარინე მიწიშვილი — „განჯისკარის“ კერამიკული სახელოსნოს თარიღისათვის | 60 |
| აკაკი ბაქრაძე — „პართული ფილმი“ — 1974 | 65 |
| იუნა ხუსკივაძე — „მეფისტაოსის“ თავაჭარავილინისეული ნუსხის მინიატურები | 73 |
| ოლა თაბუკაშვილი — ოთარ კობერიძე | 82 |
| დისკუსია. — თეატრი და გაყურებელი ვარლამ კალაძე — ღრამატურბა და თეატრი | 87 |
| ალექსანდრე სააკოვი | 91 |
| ნოდარ მგალობლიშვილი — სწავლების კინორეჟისურული სისტემა უმაღლეს სასწავლებლებში | 95 |
| ირინე ძუცოვა, ნონა ელიზბარაშვილი — სერგეი სულდინი საქართველოში | 102 |
| გივი ბოჭგუა — „ლენინი კულტურასა და ხელოვნებაში“ | 106 |
| ლეილა თაბუკაშვილი — შესანიშნავი წიგნი | 109 |
| გივი მალულარია — პირველი პართული თეატრალური გაზეთი | 111 |
| პრონია | 114 |

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქველთვიური შურნალი

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ეკონომიკა**

მთავარი რედაქტორი —
თამაზ ჰილაძე

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაქრაძე,
ვანტანა ბერიძე,
გივი ბოჭგუა
(ვასილისმგებელი მდივანი),
ნოდარ გაბუნია,
ვასილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ჯურაბ ნიშარაძე,
გივი ორჯონიძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო ზაზვაძაძე,
ნოდარ ჯანაბრიძე.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტრო

ყოველგვარი, ყველაზე კარგი და სასარგებლო გადაწყვეტილებანი შეიძლება ქალაქში დარჩეს, თუ მათ ფართოდ არ გავუწიეთ პროპაგანდა, არ გავაცანით უშუალო შემსრულებლებს. როცა ვაქტიურებთ პროპაგანდისტულ და სააგიტაციო-მასობრივ მუშაობას მეცხოველეობის მეურნეობებში, უშუალოდ ფერმებში, ეს უნდა მივიჩნიოთ არა ხანმოკლე კამპანიად, არამედ სოფლად მთელი ჩვენი იდეურ-პოლიტიკური მუშაობის ორგანულ, შემადგენელ ნაწილად.

ამ მუშაობაში ჩვენ დიდ იმედს ვაქარებთ ჩვენს ქალაქისა და სოფლის ინტელიგენციას, და დღეს მოვუწოდებთ ჩვენს მწერლებს, კომპოზიტორებს, მხატვრებს, თეატრისა და კინოს მოღვაწეებს, პედაგოგებსა და ექიმებს აქტიური მონაწილეობა მიიღონ საყოველთაო-სახალხო ლაშქრობაში, რომელიც რესპუბლიკაში ჩაიღებება მეცხოველეობის მძლავრი, განუხრკლი აღმავლობისათვის, მეცხოველეობის პროდუქტების სიუხვისათვის.

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის XVIII პლენუმის მასალებიდან.



დიდი ოქტომბრის პროლოგი

შენიშვნა. 1905 წლის 10 (23) იანვარი — „სისხლიანი კვირის“ მეორე დღე. ვ. ი. ლენინი ემიგრაციაშია და თავს დასტრიალებს გაზეთ „ვპერიოდს“, რომელიც, „ისკრის“ დაკარგვის შემდეგ, ფაქტიურად რსდმპ ბოლშევიკური ფრაქციის ცენტრალურ ორგანოდ იქცა...

მეორე ყრილობის შემდეგ მძიმე მდგომარეობა შეიქმნა ბოლშევიკურ და მენშევიკურ ფრაქციებად დაყოფილ რუსეთის სოციალ-დემოკრატიულ მუშათა პარტიაში. შინაპარტიულმა ბრძოლამ კულმინაციურ წერტილს მიაღწია. ბოლშევიკები დარჩნენ თავიანთი პოლიტიკური ორგანოს — „ისკრის“ გარეშე, რომელიც მენშევიკებმა ჩაიგდეს ხელში. ამიერიდან „ისკრა“ ბოლშევიკების წინააღმდეგ მიმართეს მენშევიკმა გამთიშველებმა. ლენინმა დატოვა „ისკრის“ რედაქცია, რათა ბოლშევიკებისთვის ცენტრალურ კომიტეტში შეენარჩუნებინა ძლიერება და შეუდგა ზრუნვას ახალი ბოლშევიკური გაზეთის დასაარსებლად. 1904 წლის 22 დეკემბერს (1905 წლის 4 იანვარს) პარტიის ბოლშევიკურ ფრაქციას „ვპერიოდის“ სახით გაუჩნდა ახალი საკუთარი ორგანო.

და აი, „ვპერიოდის“ არსებობის ოცდამეხუთე დღეს — 1905 წლის 10 (23) იანვარს — მზად იყო გაზეთის მესამე ნომერი, როცა ქენევაში მოვიდა აღმავლობითი ამბავი — მეფე ნიკოლოზ მეორის ბრძანებით დაიხვრეტა უიარაღო მუშების მშვიდობიანი დემონსტრაცია. რუსეთის რევოლუცია დაიწყო.

ლენინის თქმით, „დადგა შემობრუნების პუნქტი რუსეთის ისტორიაში“ და პარტიის ბელადმა სასწრაფოდ დაწერა მცირე ზომის სტატია („რევოლუცია რუსეთში“), რომელიც მთავრდებოდა ლოზუნგებით: „გაუმარჯოს რევოლუციას! გაუმარჯოს აჯანყებულ პროლეტარიატს!“. ეს იყო პირველი ცნობა „ვპერიოდში“. შემდ-

გომ ნომრებში კი ზედიზედ გამოქვეყნდა მასალები რუსეთის პირველ რევოლუციაზე და შეიქმნა განყოფილება „რუსეთის რევოლუციის დღიური“.

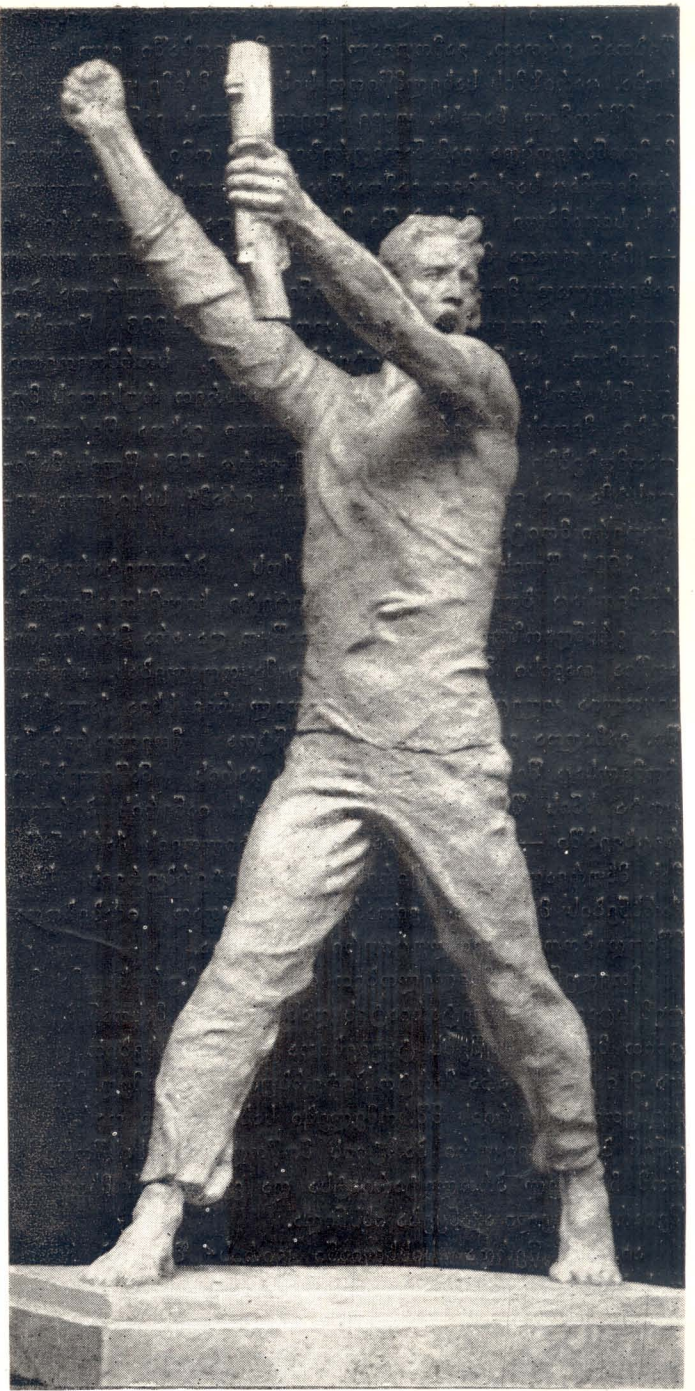
„ვპერიოდის“ მეოთხე ნომერში ვ. ი. ლენინი წერდა: „რუსეთის მუშათა მოძრაობა რამდენიმე დღეში უმალდეს საფეხურზე ავიდა. იგი ჩვენს თვალწინ საერთო სახალხო აჯანყებად იზრდება. გასაგებია, რომ ჩვენ აქ, ქენევაში, ჩვენი წყეული შორეთიდან უზომოდ გვიძნელდება მოვლენებისათვის თვალის მიდევნება. მაგრამ, სანამ ჯერ კიდევ იძულებული ვართ გული გველოდეს ამ წყეულ შორეთში, უნდა ვცდილობდეთ თვალყური ვადევნოთ ამბებს, შევაჯამოთ შედეგები, გავაკეთოთ დასკვნები, დღევანდელი ისტორიის გამოცდილებიდან შევითვისოთ გაკვეთილები, რომლებიც გამოგვადგება ხვალ...“ ცხადია, ამ დროს ვლადიმერ ილიას ძეს გული არ უდგებოდა ქენევაში, იგი მოილტვოდა რუსეთისკენ, რათა უშუალო ხელმძღვანელობა გაეწია აჯანყებული მასებისათვის. ამიტომ იყო, რომ 1905-1907 წლებში ბელადი სამჯერ არალეგალურად ჩამოვიდა რუსეთში და ეს კინაღამ სიცოცხლის ფასად დაუჯდა.

რუსეთის პირველი რევოლუციის აკვანი, მსგავსად დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციისა, პეტერბურგში დაირწა. იგი დაიწყო 1905 წლის 9 (22) იანვარს — კვირას, რომელიც ისტორიაში შევიდა „სისხლიანი კვირის“ სახელწოდებით. ვ. ი. ლენინი წერდა: „უდიდესი ისტორიული ამბები ხდება რუსეთში. პროლეტარიატი აჯანყდა ცარიზმის წინააღმდეგ. პროლეტარიატი მთავრობამ მიიყვანა აჯანყებამდე... ათასობით მოკლული და დაჭრილი—ასეთია პეტერბურგის 9 იანვრის სისხლიანი კვირის ჯამი. ჯარმა დაამარცხა უიარაღო მუშები, ქალები და ბავშვები. „ჩვენ მათ კარგი ვაკეთილი მივეცით!“ წარმოუდგენელი ცინიზმით ამბობენ



გ. თიაური.

1905 წელი. აჯანყებული გლეხი.



ახლა მეფის მსახურნი და მათი ევროპელი ლაქიება კონსერვატიული ბურჟუაზიიდან.

დიახ, გაკვეთილი დიდი იყო! რუსეთის პროლეტარიატი ამ გაკვეთილს არ დაივიწყებს“.

ეს სტრიქონები რევოლუციის პირველივე დღეების კვალდაკვალ დაიწერა და გამოქვეყნდა. მართლაც დაუვიწყარი იყო 9 იანვრის გაკვეთილი, ვინაიდან ექვსი ათასი უდანაშაულო და უიარაღო მუშისა და მისი ოჯახის წევრების სიცოცხლე მეფის ბრძანებით ბრმად შეიწირა ზამთრის ერთმა სუსხიანმა დღემ. მაგრამ ამავე დროს ეს დღე იყო რუსეთის პროლეტარიატის გამირული მატიანის ბრწყინვალე თავფურცელი, რომელმაც გამოაღვიძა მშრომელი ხალხი და დაარწმუნა ბოლშევიკური ლოზუნგის სისწორეში: „თავისუფლება სისხლით შეიძინება, თავისუფლება იარაღით, სასტიკი ბრძოლით მოიპოვება. კი არ ვთხოვთ მეფეს, კი არ მოვითხოვთ მისგან, თავი კი არ დავიმცირით ჩვენი მოსისხლე მტრის წინაშე, არამედ ჩამოვაგდოთ იგი ტახტიდან... მუშათა განთავისუფლება შეიძლება იყოს მხოლოდ თვითონ მუშის საქმე, არც ხუცებისაგან, არც მეფეებისაგან თქვენ თავისუფლებას ვერ მოესწრებით...“

140.000-ზე მეტი განაწამები პეტერბურგელი პროლეტარი, რომელიც კატორღელის პირობებში ცხოვრობდა და მუშაობდა, სამწუხაროდ, ხუცეს გაპონის პროვოკაციაზე წამოეგო, ბაირაღებით, ხატებითა და მეფის პორტრეტებით მიადგა ზამთრის სასახლის მოედანს და პეტიციის მიერთმევას აპირებდა ხელმწიფისთვის. პეტიციის მიხედვით, მუშები კი არ მოითხოვდნენ, არამედ თხოვდნენ მეფეს მათთვის ებოძებინა: „პოლიტიკური ამნისტია, პოლიტიკური თავისუფლება, მინისტრების პასუხისმგებლობა ხალხის წინაშე, ყველას თანასწორობა კანონის წინაშე, კაპიტალის წინააღმდეგ შრომის, ბრძო-

ლის თავისუფლება, სინდისის თავისუფლება, რვა საათის სამუშაო დღე...“ უფლებააყრილი, დაბეჩავებული, უკიდურეს სიღატაკემდე მისული პროლეტარიატი შესჩიოდა „მაჰა“ ხელმწიფეს, მის უდიდებულესობა ნიკოლოზს: „ჩვენს მოთმინებას ბოლო მოელო. ჩვენთვის დადგა ის საშინელი წამი, როცა სიკვდილი სჯობია აუტანელი ტანჯვა-წამების განგრძობას... ჩვენ მხოლოდ ორი გზა დავგრჩენია: ან თავისუფლებისა და ბედნიერებისაკენ, ან სამარისაკენ“...

კაპიტალიზმის განვითარების იმპერიალისტურ სტადიამდე ასულ რუსეთში იგრძნობოდა სოციალურ და

პოლიტიკურ წინააღმდეგობათა მძაფრი სიმწვავე. მუშებთან ერთად, გამოუვალ მდგომარეობაში იყო გლეხობა. ცარიზმის სახელმწიფო სისტემა მძიმე უღლად აწვა მშრომელ ხალხს. უკვე შთელი წლის განმავლობაში მიმდინარეობდა გამანადგურებელი ომი იაპონიასთან, რომელმაც სავსებით გამოააშკარა მეფის ხელისუფლების სიღამპლე. ამასობაში მომძლავრდა პროლეტარიატი — ჩაგრულთა მომავალი წინამძღოლი. იგი სულ უფრო გაბედულად მოითხოვდა კანონიერ სოციალურ და პოლიტიკურ უფლებებს. ჯერ კიდევ 1901-1903 წლებში ზედიზედ აჯანყდნენ პეტერბურგელი, სორმოვოელი, დონის როსტოველი, ბათუმელი, სამხრეთ რუსეთის მუშები. მეფის მთავრობა იძულებული გახდა წვრილმან დათმობებზე წასულიყო, მაგრამ ვერც 1904 წლის მანიფესტმა და ვერც ე. წ. „ნდობის ერამ“ სასიკეთო ვერაფერი მოიტანა.

1904 წლის დეკემბერში ბაქოს პროლეტარიატმა, რომელსაც ბოლშევიკური კომიტეტი ხელმძღვანელობდა, გრანდიოზული გაფიცვა მოაწყო და არა მარტო მიადწია თავისი მოთხოვნების დაკმაყოფილებას, არამედ აიყოლია კიდევ თანამომქმენი მთელ რიგ სხვა ქალაქებში. გაჩაღდა გლეხთა და სტუდენტთა მღელვარებანი, რომელსაც შემდგომ მხარი აუბეს ჯარის ნაწილებმაც. ცოტა ხნის შემდეგ — 1905 წლის იანვრის პირველ რიცხვებში — დაიწყო გაფიცვა პუტილოვის ქარხანაში. მას მსურვალედ დაუჭირეს მხარი პეტერბურგის სხვა ქარხნების მუშებმა. ვითარება სწრაფად იძაბებოდა, მწიფდებოდა რევოლუციური სიტუაცია.

მოვლენათა მსვლელობით თავად დამფრთხალმა მეფემ სცადა პროლეტარიატის დაშინება და მასთან პეტციით მისულ მუშებს ტყვიებითა და მათრახებით დახვდა 9 იანვარს. არა მარტო პეტერბურგის, არამედ მთელი რუსეთის იმპერიის მშრომელები საბოლოოდ დარწმუნდნენ ბოლშევიკური პარტიის მოწოდების სისწორეში, რომ ჩაგრულ პროლეტარიატსა და გლეხობას მხოლოდ შეიარაღებული აჯანყება იხსნიდა.

აი, რას წერდა „სისხლიანი კვირის“ შესახებ რუსეთის სოციალ-დემოკრატიული მუშათა პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პირველი პოპულარული არალეგალური მუშური გაზეთი „რაბოჩი“, რომელიც მოსკოვში, ლესნაისს ქუჩაზე გამოდიოდა: „მის შემდეგ, რაც ამა წლის 9 იანვარს მეფის ხიშტებმა და ტყვიებმა თვალები აუხილეს მთელი რუსეთის მუშებს, ჩვენთან რევოლუცია დაიწყო... 9 იანვარს მეფემ საკუთარ თავს სასიკვდილო განაჩენი გამოუტანა ხალხის თვალში. ყველაზე ჩამორჩენილი მუშებიც კი მიხვდნენ, რომ მეფე მეგობარი და მამა კი არა, მათი უპირველესი მტერია“.

მთელ იმპერიას მოედო „სისხლიანი კვირის“ საპროტესტო გაფიცვები. იმავე საღამოს ბარიკადები აღმართეს პეტერის მუშებმა. 10 იანვარს პეტერბურგში გრძელდებოდა შეიარაღებული მუშების შეტაკება მეფის ჯარის ნაწილებთან; მოსკოვში დაიძრა საყოველთაო გაფიცვების ტალღა. 13 იანვარს რიგის პროლეტარიატი გაიფიცა და მოაწყო პოლიტიკური დემონსტრაცია, მეორე დღეს ვარშაველი მუშები ჩაებნენ საყოველთაო გაფიცვაში, 18 იანვარს ამიერკავკასიის ქალაქებში დაიწყო პოლიტიკური გაფიცვების ხანა და ა. შ. აღსანიშნავია, რომ

მარტო 1905 წლის იანვარში გაიფიცა თითქმის ნახევარი მილიონი მუშა.

იფეთქა გლეხთა მძლავრმა მოძრაობამაც განსაკუთრებით ვოლგისპირეთში, პოლონეთში, ბალტიისპირეთსა და ამიერკავკასიაში.

საყოველთაო რევოლუციური მოძრაობას მხარი აუბა საქართველოს პროლეტარიატმა. ბრძოლაში პირველნი ჩაებნენ ამიერკავკასიის რკინიგზის მთავარი სახელოსნოს მუშები, რომლებმაც 18 იანვარს დაიწყეს პოლიტიკური გაფიცვები. მათ შეუერთდნენ თბილისის სხვა ორგანიზაციებიც — მექანიკური საწარმოებისა და სტამბების, ადელხანოვის ტყავის, თამბაქოს, თამამშევის ქარვასლისა და მრავალი ფაბრიკა-ქარხნის მუშა-მოსამსახურეები. ამრიგად, ეს გაფიცვები მუშათა საყოველთაო გამოსვლად იქცა. ამბოხებულნი მედგრად უტევდნენ მეფის არმიის ნაწილებსა თუ პოლიციას, მღეროდნენ რევოლუციური სიმღერებს, გაისმოდა ლოზუნგები: „ძირს სისხლიანი თვითმპყრობელობა!“ „გაუმარჯოს რევოლუციას!“

იანვარშივე გაფიცულთა დროშის ქვეშ დაირაზმნენ ბათუმის, ქუთაისის, ფოთის, სოხუმის, ტყიბულის, ზესტაფონის, შორაპნის, ჭიათურის, ხაშურის, ბორჯომის, გორის, სიღნაღის, თელავის მშრომელები, რომლებსაც უშუალოდ ხელმძღვანელობდნენ ბოლშევიკური ორგანიზაციები. აჯანყებულთა რაზმებს სათავეში ჩაუდგნენ ვ. ი. ლენინის ერთგული მოწაფეები და მიმდევრები, ბოლშევიკური პარტიის გამოჩენილი მოღვაწეები: მ. ცხაკაია, ფ. მახარაძე, ა. წულუკიძე, ს. შაუმიანი, ა. ჯაფარიძე, ი. სტალინი, ს. ქავთარაძე, ს. სპანდარიანი, მ. დავითაშვილი და სხვები.

საქართველოს მშრომელები მტკიცე სოლიდარობას უცხადებდნენ რუსეთის პროლეტარიატს. სახალხო მოძრაობა საქართველოში წარმოადგენდა რუსეთის პირველი რევოლუციის უშუალო შემადგენელ ნაწილს. ამიტომ იყო, რომ ვ. ი. ლენინი შეუწელებელ ყურადღებას იჩენდა საქართველოსა და ამიერკავკასიის რევოლუციური ბრძოლებისადმი.

იანვრის მეორე ნახევარში დაიწყო გლეხთა მძლავრი რევოლუციური გამოსვლები თბილისის, გორის, დუშეთის, თელავის, სიღნაღის, ოზურგეთის, სენაკის, ქუთაისისა და შორაპნის მაზრებში, რომლებსაც ხელმძღვანელობდნენ რსდმპ კავკასიის კავშირის თბილისის, იმერეთ-სამეგრელოსა და გურიის კომიტეტები. მთავარი კი ის იყო, რომ, ბოლშევიკების მოწოდებით, გლეხები მხარში ამოუდგნენ მუშებს. გლეხთა მოძრაობა მოედო მთელ საქართველოს. ისინი მოითხოვდნენ „ჩამონაკრების“ დაბრუნებას, საძოვრებისა და ტყეების თავისუფლად სარგებლობას, წოდებრივი უთანასწორობის გაუქმებას, სკოლების გახსნას, სკოლებში ქართულ ენაზე სწავლებას, ქართული უნივერსიტეტის დაარსებას... ეს მოძრაობაც უშუალოდ უკავშირდებოდა რუსეთის პროლეტარიატისა და გლეხობის რევოლუციურ ბრძოლას. „ბახვის მანიფესტში“ პირდაპირ იყო ნათქვამი: „ჩვენი მოთხოვნები — კერძო მოთხოვნები, მარტო ქართული მოთხოვნები როდია. ამას მოითხოვს მთელი რუსეთი. ჩვენ ვუერთდებით ჩვენს რუს ძმებს... ქვეყანას ხალხი უნდა განაგებდეს“.

რეპრესიებმა, რბევამ, აწიოკებამ, „საექსპედიციო დამსჯელი რაზმების“ მოქმედებამ, „კანონიერი წესრიგის აღდგენამ“, „სანიტარული დამუშავების“ საშინელმა ღონისძიებებმა ვერ გატეხეს ხალხის მებრძოლი სული, რომელიც გამარჯვებას გამარჯვებაზე ზეიმობდა საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში და ვაჟკაცურად უსწორდებოდა მრავალრიცხოვან შეიარაღებულ დამსჯელ რაზმებს. მეფის მთავრობა იძულებული გახდა დროებით მაინც შეეკავებინა თავი რეპრესიებისაგან.

ბრძოლა ჩაღებოდა, მასში ებმებოდა მუშათა და გლეხთა ახალ-ახალი ძალები, რომლებიც ქმნიდნენ სახალხო ხელისუფლების ორგანოებს — „რესპუბლიკებს“ და გლეხთა რევოლუციურ კომიტეტებს.

ცხადია, რუსეთის პირველი რევოლუცია ერთბაშად არ დაწყებულა. დიდმა ლენინმა ადრევე განჭვრიტა მისი აუცილებლობა. იგი მტკიცედ და თანმიმდევრულად ამზადებდა პარტიას გადამწყვეტი ბრძოლებისათვის, რევოლუციის ჰეგემონობას კი აკისრებდა ყველაზე რევოლუციურ კლასს — პროლეტარიატს, რომელიც გვერდში ამოიყენებდა მშრომელ გლეხობას.

1905 წლის დამდეგისთვის რუსეთში საცხებით მომწიფდა რევოლუციური სიტუაცია. ხალხის მღელვარება უკიდურესობამდე დაიძაბა, აივსო მოთმინების ფიალა. საჭირო იყო ბიძგი, საბაზი, რომ საბრძოლველად შემართულიყო უზარმაზარი ძალა. და სწორედ ამ მომენტში დაუშვა საბედისწერო შეცდომა ცარიზმმა — „სისხლიანი კვირის“ მოწყობით თვითონვე მისცა დასაბამი სახალხო მოძრაობას.

ასეთ ვითარებაში ლენინი მთავარ ამოცანად სახავდა მუშათა და გლეხთა შეიარაღებული აჯანყების მომზადებას ბოლშევიკების ხელმძღვანელობით, მეფის თვითმპყრობელობის დამხობასა და პროლეტარიატისა და გლეხობის რევოლუციურ-დემოკრატიული დიქტატურის დამყარებას. მაგრამ პარტიის ბოლშევიკური და მენშევიკური ფრაქციები სხვადასხვა — სრულიად საპირისპირო გზას უსახავდნენ უკვე დაწყებულ რევოლუციას. საჭირო იყო ერთიანი, სწორი ტაქტიკის გამომუშავება, ამისთვის კი — პარტიის გაერთიანება. ამიტომ ვ. ი. ლენინი საჭიროდ მიიჩნევდა რსდმპ მორიგი — მესამე ყრილობის მოწვევას, რომელიც მიიღებდა მეცნიერულად დასაბუთებულ გადაწყვეტილებას.

ეს ყრილობაც შედგა 1905 წლის აპრილში, მაგრამ მენშევიკები კვლავ დაადგნენ გამთიშველობის გზას. მათ არ მიიღეს მიწვევა და ცალკე კონფერენცია გამართეს ენევეში.

ამდენად, რსდმპ III ყრილობა წმინდა ბოლშევიკური იყო. ვ. ი. ლენინი უშუალოდ ხელმძღვანელობდა მის მომზადებასა და მსვლელობას. მანვე შეიმუშავა ყრილობის მიერ მიღებული ყველა ძირითადი რეზოლუცია, რომელთა შორის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო მიმდინარე რევოლუციასთან დაკავშირებული საკითხები შეიარაღებული აჯანყების, დროებითი რევოლუციური მთავრობის, გლეხთა მოძრაობისადმი დამოკიდებულების შესახებ.

ბოლშევიკური ყრილობის მიერ შემუშავებული ტაქტიკური გეგმის მიხედვით, რევოლუცია ორ, ერთმანეთზე გადაჯაჭვულ ეტაპად იყოფოდა. პირველ ეტაპზე მუ-

შათა კლასს, მთელ გლეხობასთან მტკიცე კავშირში, უნდა ებრძოლა ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციის გასამარჯვებლად, რაც მიზნად ისახავდა თვითმპყრობელობის დამხობას, დემოკრატიული რესპუბლიკის შექმნასა და ბატონყმობის ნაშთების ლიკვიდაციას. ამავდროს პროლეტარიატს ინიციატივა უნდა ჩამოერთმია ბურჟუაზიისათვის, გაენეიტრალებინა იგი, თვითონ ეკისრა ჰეგემონობა. მაგრამ ეს იყო ნახევარი საქმე. პროლეტარიატისა და გლეხობის ბრძოლა ამით არ მთავრდებოდა. მეორე ეტაპზე პროლეტარიატს უნდა გადაეჭრა მთავარი ამოცანა — ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუცია გადაეზარდა სოციალისტურ რევოლუციად.

წინააღმდეგ მენშევიკების მტკიცებისა — არ დაეფრთხოთ ბურჟუაზია და არ შეიარაღებულყო პროლეტარიატი, ბოლშევიკთა ტაქტიკური გეგმა იყო ერთადერთი რეალური და აბსოლუტურად სწორი, რაც საცხებით დაადასტურა ისტორიამ.

ვ. ი. ლენინმა ახალი ვითარების შესაბამისად შექმნა მწყობრი მეცნიერული თეორია და ამით ახალ საფეხურზე აიყვანა მარქსიზმის მონაპოვარი, რომელიც მკაფიოდ გამოვლინდა მის ნაშრომში „სოციალ-დემოკრატიის ორი ტაქტიკა დემოკრატიულ რევოლუციაში“ (გამოქვეყნდა 1905 წლის ივლისში).

მართალია, რუსეთის პირველი რევოლუცია თავისი ხასიათით ბურჟუაზიული იყო, მაგრამ იგი არსებითად განსხვავდებოდა კაპიტალიზმის ეპოქის წინამორბედი ბურჟუაზიული რევოლუციებისაგან. კერძოდ, იგი ერთდროულად სახალხოც იყო, პროლეტარულიცა და გლეხურიც, ვინაიდან ბრძოლას პროლეტარიატი ბელადობდა, ხოლო გლეხობა წარმოადგენდა მრავალრიცხოვან მამოძრავებელ ძალასა და პროლეტარიატის მოკავშირეს. ასეთ რევოლუციაში დამღუპველი იქნებოდა ბურჟუაზიის ჰეგემონობა, რადგან იგი იდგა კონტრრევოლუციურ პოზიციაზე და ცარიზმს უთანხმდებოდა. მისი ინტერესები ემთხვეოდა თვითმპყრობელობის და არა მშრომელი მასების ინტერესებს. ამიტომ ამბობდა ლენინი: „ბურჟუაზიული რევოლუციის გამარჯვება ჩვენში შეუძლებელია, როგორც ბურჟუაზიის გამარჯვება“.

ოქტომბერში ახალი ძალით იფეთქა სრულიად რუსეთის პოლიტიკურმა გაფიცვამ, რომელმაც მუშათა კლასი ბრძოლის უმაღლეს ფორმამდე — შეიარაღებულ აჯანყებამდე მიიყვანა.

პირველი, ვინც ცარიზმის წინააღმდეგ შეიარაღებული აჯანყების დროშა აღმართა, მოსკოვის პროლეტარიატი იყო, რომელმაც 7 დეკემბერს დაიწყო საყოველთაო პოლიტიკური გაფიცვა და განიზრახა მისი გადაზრდა შეიარაღებულ აჯანყებაში. მოსკოველი მუშების გამირულმა ბრძოლამ ცხრა დღეს გასტანა. რევოლუციამ განვითარების უმაღლეს წერტილს მიაღწია — აჯანყდნენ ნიჟნი ნოვგოროდის, დონის როსტოვის, ნოვოროსიისკის, უკრაინის, ურალის, ციმბირის, პოლონეთის, ბალტიისპირეთის, ამიერკავკასიის მუშები. მებრძოლთა რიგებს უერთდებოდნენ ჯარისკაცები და მეზღვაურები. მაგრამ მენშევიკებმა დაამუხრუჭეს რევოლუციის ძღვევამოსილი მსვლელობა — მათ ბრძოლაში არ ჩააბეს პეტერბურგის პროლეტარიატი, რის გამოც მოსკოველთა მძლა-



ვ. სეროვი.

დახვრეტა. 1905 წლის 14 დეკემბერი.

ვრი რევოლუციური მოძრაობა ვერ იქცა სრულიად რუსეთის აჯანყებად.

1905 წელს მოსკოვში რუსეთის პირველ რევოლუციურ აქტიურ მონაწილეობას იღებდნენ ქართველი ბოლშევიკები: ტრიფონ ენუქიძე, სილოვან კობიძე, გიორგი სტურუა, სილიბისტრო თოდრია, ალექსანდრე იაშვილი, უშანგი ჯაში. ყველა მათგანი იმ დროს პროფესიონალი რევოლუციონერი იყო და მოსკოვში გადმოსვლამდე მუშაობდა ბაქოში — რსდმპ ცენტრალური კომიტეტის არალეგალურ სტამბაში („ნინა“), სადაც ლადო კეცხოველის მეთაურობით ლენინური „ისკრაც“ კი იბეჭდებოდა.

რსდმპ III ყრილობამ მიიღო გადაწყვეტილება, რომ რუსეთში გაზეთის სახით შექმნილიყო მუშათა პოპულარული ორგანო. მომავალ გაზეთს „რაბოჩი“ დაარქვეს და მისი გამოცემა დააკისრეს რსდმპ ცენტრალური კომიტეტის წევრს, ბოლშევიკური იატაკქვეშეთის გამოჩენილ ორგანიზატორს, შემდგომ კი თვალსაჩინო საბჭოთა მოღვაწეს ლეონიდ კრასინსა და კავკასიელ ბოლშევიკებს. ტ. ენუქიძე „ნინას“ ერთ-ერთი ორგანიზატორი იყო, ლ. კრასინი კი ამ დროს ბაქოში მუშაობდა და კარგად იცნობდა არა მარტო ტ. ენუქიძეს, არამედ სხვა „ნინელებსაც“. 1905 წლის გაზაფხულზე ლ. კრასინის მიწვევით ტ. ენუქიძე მოსკოვში ჩავიდა და ითავა სტამბის მოწყობა. მან დაიჭირავა მოხერხებული შენობა, რომელიც ლენსაიას ქუჩაზე მდებარეობდა მუშებით მჭიდროდ დასახლებულ უბანში, ბუტირსკის ციხის სიახლოვეს, და „ნინელები“ შეუდგნენ მუშაობას. კონსპირაციის მიზნით, შენობის პირველ სართულზე გახსნეს „ვაჭარ“ მირიან კალანდაძის (ბათუმელი მუშის) მალაზია აბრით: „კალანდაძის საბითუმო ვაჭრობა კავკასიური ხილით“, ხოლო სარდაფში მოაწყეს სტამბა, რომელიც ჩამოკავდა ავლაბრისას, ოღონდ შედარებით მცირე ზომისა იყო.

„მდიდარმა ვაჭარმა“ მირიან კალანდაძემ პირადად არ „ინება“ მოსკოვს ჩამოსვლა და მალაზია ნდობით აღჭურვილ პირს — „ვაჭარ“ სილოვან კობიძეს (ისიც ბათუმელი მუშა იყო) „ჩააბარა“. დაიწყო პრაქტიკული

მუშაობა. ლენსაიას ქუჩაზე მოთავსებულ სტამბაში 3 აგვისტომდე გამოუშვეს გაზეთ „რაბოჩის“ ორი ნომერი (სულ გამოვიდა ხუთი ნომერი), შემდეგ კი შეუდგნენ ბროშურებისა და პროკლამაციების ბეჭდვას. სტამბის პირველი გამგე იყო ვ. ბოგომოლოვი, მომდევნო პერიოდში კი — ე. სოკოლოვა. იატაკქვეშელებს დიდ დახმარებას უწევდა ს. კობიძის „მომსახურე“, მქსოველი ქალი ივანოვო-ვოზნესენსკიდან მარია იკრიანისტოვა. სტამბის მუშაებს მჭიდრო კავშირი ჰქონდათ მაქსიმ გორკისთან, რომელიც, თავის მხრივ, დაკავშირებული იყო პარტიის ცენტრალურ კომიტეტთან.

გაზეთ „რაბოჩის“ სტამბის ქართველ თანამშრომლებთან მ. გორკის ურთიერთობა 1904 წლიდან იწყება, როდესაც ისინი ბაქოში „ნინას“ მუშაკები იყვნენ და თავიანთ სტამბაში დაბეჭდეს დიდი პროლეტარული მწერლის საპირველმასისო ფურცლები. შემდეგ კი, როდესაც „ნინელები“ მოსკოვში გადმოვიდნენ, ეს დაუსწრებელი ურთიერთობა გაღრმავდა. მ. გორკი უშუალოდ მონაწილეობდა გაზეთ „რაბოჩის“ მუშაობაში, მუდამ იყო პარტიის საქმიანობის კურსში, ასრულებდა ცენტრალური კომიტეტის დავალებებს. გარდა ამისა, „რაბოჩიმ“ თავის ყველა ნომერში გაგრძელებებით დაბეჭდა გორკის ვრცელი სტატია „წერილი მუშებისადმი“ („მესამის“ ფსევდონიმით).

„რაბოჩიმ“ მნიშვნელოვანი შრომა გასწია რსდმპ III ყრილობის გადაწყვეტილებათა განსახორციელებლად: იგი ამხელდა ცარიზმის ცრუ პოლიტიკას, შეიარაღებული აჯანყებისაკენ მოუწოდებდა მუშებსა და გლეხებს, განმარტავდა პროლეტარიატის, გლეხობისა და ჯარისკაცების ერთობლივი მოქმედების აუცილებლობას, კრულვით იხსენიებდა რუსეთ-იაპონიის უსამართლო ომს, რომელსაც უბედურების მეტი არაფერი მოჰქონდა მშრომელი მასებისათვის. გაზეთი სამარცხვინო ბოძზე აკრავდა სახელმწიფო სათათბიროს, დიდებით მოსავდა რევოლუციისათვის თავდადებული გმირების სახელს, ჩაგრულ კლასებს მოუწოდებდა შეთანხმებული პოლიტიკური ბრძოლისაკენ.

ვ. ი. ლენინი დიდ ყურადღებას იჩენდა „რაბოჩი-სადმი“, იგი აღფრთოვანებული იყო მისი პირველი ნომრით, ახალ გზებს უსახავდა მას, მიუთითებდა ნაკლოვანებებზე.

1903 წლიდან მ. გორკი მუდამ მხარში ედგა პარტიას, მის სალაროში შეჰქონდა ჰონორარის ნაწილი და ლიტერატურული საღამოების შემოსავალი. 1905-1907 წლების რევოლუციას მან მრავალი შესანიშნავი პუბლიცისტური და მხატვრული ნაწარმოები უძღვნა („მღვდელი გაპონი“, „9 იანვარი“, „სავა მოროზოვი“, „დედა“, „კლიმ სამგინის ცხოვრება“, „მტრები“, „უკანასკნელნი“, „ვასა ჟელეზნოვა“ და სხვა).

გორკის ბინა პარტიული მუშაკებისა თუ აჯანყებულთა თავშესაფარი და რევოლუციური მოძრაობის ერთ-ერთი ცენტრი იყო. მ. გორკი და მისი მეუღლე მარია ანდრეევა სისტემატურად ასრულებდნენ პარტიისა და პირადად ლენინის დავალებებს. ისინი ფასდაუდებელ დახმარებას უწევდნენ არალეგალურ და ლეგალურ ბოლშევიკურ პრესას. გორკის ხელშეწყობით სარგებლობდნენ გაზეთ „რაბოჩის“ მუშაკებიც.

აღსანიშნავია, რომ ლენინიას სტამბაში ქართველი ბოლშევიკები უაღრესად ძნელ პირობებში მუშაობდნენ, მაგრამ პარტიის დავალებას პირნათლად ასრულებდნენ. რევოლუციის დროს მათი სტამბა იყო ერთადერთი, რომელსაც ვერ მიაკვლიეს და დარბევას გადაურჩა. გარდა ამისა, ქართველი სტამბის მუშაკების ნაწილი უშუალოდ ბარიკადებზეც იბრძოდა. სწორედ ამ დროს დააპატიმრეს რევოლუციური მომარჯვებული ს. თოდრია ზედ სტამბასთან და იქვე — ბუტირსკის ციხეში მოათავსეს. საბედნიეროდ, „მაღაზია“ არ გაუჩხრეკიათ, მაგრამ საშიშროე-

ბის თავიდან ასაცილებლად სტამბამ დროებით შეწყვიტა მუშაობა. ახლა კი აქ რევოლუციის მუხუდის ფილიალია და ყველაფერი ისეა მოწყობილი, როგორც 1905 წელს იყო.

7 დეკემბერს, როცა დაიწყო მოსკოველ მუშათა პოლიტიკური გაფიცვა, შეიარაღებულ აჯანყებაში რომ გადაიზარდა და რევოლუცია განვითარების უმაღლეს საფეხურზე აიყვანა, გორკი მოსკოვში იმყოფებოდა. ვ. ი. დრაჰკინას (სკკპ წევრი 1902 წლიდან) მოგონებით 8 დეკემბერსვე უამრავმა ხალხმა მოიყარა თავი მ. გორკის ბინაზე, რომელიც გახდა მოსკოვის ბოლშევიკური ორგანიზაციის კავშირისა და ინფორმაციის ცენტრი. აქ აგვარებდნენ მნიშვნელოვან პარტიულ საქმეებს.

ასეთ დაძაბულ მომენტში სახიფათო იყო გორკის ცხოვრება მოსკოვში, რადგან ხელმეორედ ელოდა დაპატიმრება. მაგრამ ლ. კრასინის დავალებით მას ერთგულად იცავდნენ ბომბებით შეიარაღებული მეგობრები, კერძოდ, ე. წ. „კავკასიელთა რაზმი“, რომელიც მოსკოვის უნივერსიტეტის სტუდენტ კავკასიელებისაგან შედგებოდა. ამ რაზმს მთელი თვის განმავლობაში ფეხი არ მოუცვლია გორკის ბინიდან.

მეფის ხელისუფლებამ უსასტიკესი ბრძოლა გაუმართა აჯანყებულებს, მოახერხა სამხედრო ძალების შემოკრება, შეტევის მოგერიება და რევოლუციის სისხლში ჩახრჩობა.

რაკი შესაძლებელი გახდა ყველაზე მძლავრი მოძრაობის — დეკემბრის შეიარაღებული აჯანყების ჩაქრობა, რევოლუცია თანდათანობით დაღმავლობის გზაზე დაემშვა, მაგრამ ბრძოლა არ შეწყვეტილა 1907 წლის პირველ ნახევრამდე.

ი. რეპინი.

1905 წლის 17 ოქტომბერი.



იმპერიალიზმის ეპოქის პირველი სახალხო რევოლუცია, რომელიც ორ-ნახევარი წლის მანძილზე ბობოქრობდა, დამარცხდა, მაგრამ სახელოვანი ფურცლები ჩაწერა რუსეთისა და საერთაშორისო პროლეტარიატის გმირულ ისტორიაში. დამარცხება კი განპირობებული იყო ობიექტური მიზეზებით: პროლეტარიატმა ვერ მოახერხა გლეხობის მთლიანად შემოკავშირება და ერთიანი ფრონტის შექმნა, ერთსულოვნება არ იყო თვით მუშათა კლასის ბრძოლაში; მენშევიკების გამთიშველურმა მოქმედებამ დაქსაქსა პარტიის რიგები, ნიადაგი გამოაცალა პარტიის მონოლითურ მთლიანობას. დაბოლოს, მეფის ხელისუფლებას ფინანსური დახმარება აღმოუჩინა უცხოეთის იმპერიალიზმმა, რომელსაც რუსეთში ჩაყრილი კაპიტალის დაკარგვისა და მუშათა მოძრაობის გაძლიერების ემინოდა.

მიუხედავად ამისა, რუსეთის პროლეტარიატმა თავისი სისხლის ფასად გარკვეული პოლიტიკური და ეკონომიური მონაპოვრები შეუქმნა მშრომელ ხალხს, ცარიზმს ხელიდან გამოგლიჯა სახელმწიფო სათათბირო, პირველად შეაზანზარა თვითმპყრობელური წყობილება, აჩვენა თავისი ძალა და მისწრაფება უკეთესი მომავლისაკენ. რუსეთის პირველმა რევოლუციამ დასაბამი მისცა ახალ ეპოქას საერთაშორისო მუშათა მოძრაობაში, შეაშფოთა მსოფლიოს იმპერიალისტური სისტემა, განამტკიცა მუშათა კლასის ინტერნაციონალური სოლიდარობა. რუსეთის პროლეტარიატი გახდა მთელი სამყაროს რევოლუციური პროლეტარიატის ავანგარდი და მეჩირაღდენი.

ამ რევოლუციის არსი და მნიშვნელობა, ბოლშევიკური პარტიის დამსახურება იმ პერიოდში, ამომწურავადაა შეფასებული სკკპ ცენტრალური კომიტეტის დადგენილებაში „რუსეთის 1905-1907 წლების რევოლუციის 70 წლისთავის შესახებ“, სადაც ნათქვამია: „1905-1907 წლების რევოლუცია ისტორიაში პირველი ბურჟუაზიულ-დემოკრატიული რევოლუციაა, რომელშიც პროლეტარიატი გამოვიდა როგორც დამოუკიდებელი პოლიტიკური ძალა, სოციალური განთავისუფლებისათვის მებრძოლი ჩაგრული მასების ბელადი. მის ხელმძღვანელ როლს განასახიერებდა ბოლშევიკური პარტია ვ. ი. ლენინის მეთაურობით. იგი იყო ერთადერთი პარტია, რომელსაც ჰქონდა მოქმედების მკაფიოდ, მეცნიერულად დასაბუთებული პროგრამა. ლენინურმა პარტიამ მალე დასწია რევოლუციური დროშა, გადაჭრით იცავდა მარქსიზმს რევიზიონიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში, შემოქმედებითად ავითარებდა მარქსისტულ მოძღვრებას, რევოლუციის მსვლელობაში მას უკავშირებდა მასობრივ პროლეტარულ და დემოკრატიულ მოძრაობას.“

და კვლავ გვაგონდება დიდი ლენინის ზემოთ ნახსენები სიტყვები, რუსეთის პირველი რევოლუციის გარიჟრაჟზე რომ დაიწერა და გაზეთ „ვეპერიოდში“ გამოქვეყნდა: „...უნდა ვცდილობდეთ თვალყური ვადევნოთ ამბებს, შევაჯამოთ შედეგები, გავაკეთოთ დასკვნები, დღევანდელი ისტორიის გამოცდილებიდან შევითვისოთ გაკვეთილები, რომლებიც გამოგვადგება ხვალ...“

ღიან, ლენინის ხელმძღვანელობით, ბოლშევიკურმა პარტიამ, მუშათა და გლეხთა კლასებმა შეაჯამეს შედეგები, გააკეთეს დასკვნები და გამოიყენეს კიდევ დიდი

ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის გასამარჯვებლად. ასე გახდა 1905-1907 წლების რუსეთის პირველი რევოლუცია დიდი ოქტომბრის პროლოგი და „გენერალური რეპეტიცია“, ლეგენდარული „ავრორას“ ხალხების წინამორბედი, რომელმაც 58 წლის წინ დემიწის ერთ მეექვსედზე დაამკვიდრა პირველი სოციალისტური სახელმწიფო, ხოლო მეორე მსოფლიო ომის შემდეგ — მთელი სოციალისტური სისტემა.

რუსეთის პირველმა რევოლუციამ მრავალი შემოქმედი შთააგონა და დიდებული ნაწარმოებები შეაქმნევინა უშუალოდ დიდი ქართველებს კვალდაკვალ და საბჭოთა პერიოდში. მათ შორის არიან ქართველი მწერლები და ხელოვნების მუშაკები, რომელთაც მხატვრული სიმართლით ასახეს თავგანწირული ბრძოლების მნიშვნელოვანი მომენტები.

რუსეთის პირველ რევოლუციას მრავალი მგზნებარე ნაწარმოები უძღვნეს იროდიონ ევდოშვილმა, ნოე ჩხიკვაძემ, ჭოლა ლომთათიძემ, გიორგი ქუჩიშვილმა. ეს თემა მერეც დიდი ხნის განმავლობაში იქცეოდა ქართველ მწერალთა ყურადღებას: ლეო ქიაჩელმა შექმნა რომანი „ტარიელ გოლუა“, ნიკო ლორთქიფანიძემ — მოთხრობა „ბილიკებიდან ლიანდაგზე“, მიხეილ ჯავახიშვილმა — ისტორიული რომანი „ქალის ტვირთი“ და მოთხრობები „ბაზარი“, „ოჯახი“, „ჯილოდ“.

ყოველივე ამას უნდა დავამატოთ ქართველ მწერალთა მგზნებარე პუბლიცისტური წერილები და საჯარო ლექციები.

ქართულ დრამატურგიას რევოლუციურ თემატიკაზე დაწერილი ახალი ნაწარმოებები შემატა შალვა დადიანმა.

ქართულ თეატრში მომრავლდა რევოლუციური თემატიკის შემცველი სპექტაკლები. 1908-1910 წლებში თბილისისა და ქუთაისის თეატრები წარმატებით დგამენ გორკის პიესებს — „ფსკერზე“ და „უკანასკნელნი“, საყოველთაოდ ცნობილია ქუთაისის თეატრის რევოლუციური სულისკვეთება 1905 და მომდევნო წლებში. ამ თეატრის ხელმძღვანელმა ლადო მესხიშვილმა ბარიკადებიც კი აავო თეატრთან, ხოლო სპექტაკლების დროს იმართებოდა მიტინგები, რომლებზედაც ორატორები მოუწოდებდნენ თვითმპყრობელობის წინააღმდეგ საბრძოლველად.

ამ პერიოდში განსაკუთრებული მუშაობა გაშალეს სახალხო თეატრებმა, რომლებიც თავიანთ სპექტაკლებში აყენებდნენ მწვავე სოციალურ პრობლემებს. მაყურებელს მსჭვალავდნენ რევოლუციური პათოსით.

ქართული მხატვრული კინოს ისტორია სოციალური უკუღმართობის ამსახველი ფილმით იწყება („ქრისტიანე“), რევოლუციურ თემატიკას კი მიეძღვნა: „არსენა ჯორჯიაშვილი“, „ქარიშხლის წინ“, „ამერიკანკა“, „საკანი № 79“, „ქალის ტვირთი“, „ტარიელ გოლუა“, „ჯილოდ“ და სხვა.

საბჭოთა პერიოდში მრავალი მუსიკალური ნაწარმოები და ფერწერული ტილო მიეძღვნა რუსეთის პირველი რევოლუციის ბობოქარ ღღებებს. მხატვართა ნამუშევრებიდან აღსანიშნავია: აბოლონ ქუთათელაძის „1905 წელი გურიამი“, ვალერიან სიღამონ-ერისთავის „აჯანყება გურიამი“, უჩა ჯაფარიძის „1905 წლის საპირველმისო დემონსტრაცია თბილისში“, ივანე ვეფხვაძის „ი. სტალინი

რკინიგზელებს შორის“, „ავლაბრის სტამბის დარბევა“, გიორგი ოჩიაურის „1905 წელი. აჯანყებული გლეხი“ (ქანდაკება), გიორგი თოთიბაძის „1905 წელი“, გივი ნარმანიას „შეთქმულება“ და სხვა.

ილია ჭავჭავაძე მგზნებარე საჯარო გამოსვლებით ამხელდა ცარიზმის უსასტიკეს პოლიტიკას. 1905 წელს მან ენერგიულად გაილაშქრა ე. წ. „შავი რაზმების“ შექმნის წინააღმდეგ, ზომები მიიღო, რათა ამ რაზმებს არ დაერბათ დუშეთისა და ნასაკირალის მოსახლეობა.

1905 წლის სექტემბერ-დეკემბერში გამოქვეყნდა აკაკი წერეთლის რევოლუციური სულისკვეთებით გამსჭვალული ლექსები: „თქვენი ჭირიმე“, „ნატვრა“, „ძირს“, „გურული ნანინა“, „ხანჯალს“, 1906 წელს კი — მის მიერ თარგმნილი ექვენ პოტიეს „ინტერნაციონალი“. ერთ-ერთ პუბლიცისტურ წერილში აკაკი ხალხს მიმართავდა: „გილოცავთ... ამ აწინდელ ხანას და ვმადლობ ჩემს ბედსაც, რომ მომასწრო იმ ბედნიერებას, რასაც ამ ნახევარ საუკუნის წინეთ ვნატრობდი და მხოლოდ იდეალად ვინახავდი“.

რევოლუციის მსვლელობას ყურადღებით ადევნებდა თვალს ვაჟა-ფშაველა. 1905-1906 წლებში მან დაწერა მრავალი ლექსი, რომლებშიც გადმოცემულია გლეხთა დუხჭირი ცხოვრება და დასახულია გამარჯვების იმედი.

1905-1907 წლების რევოლუციის თემა არ მოძველებულა. საბჭოთა მწერლები, მხატვრები, კომპოზიტორები, თეატრისა და კინოს შემოქმედებითი კოლექტივები დიდი ინტერესით ეკიდებიან რევოლუციურ თემატიკას და წარმატებით იყენებენ მშრომელი მასების, მოსწავლე და სტუდენტი ახალგაზრდობის კომუნისტური სულისკვეთებით აღსაზრდელად. მაგრამ ამ მხრივ ჭერ კიდევ ბევრია გასაკეთებელი ქართულ ხელოვნებაში.

ახლოდება დიდი რევოლუციის 70 წლისთავი, რომელსაც საბჭოთა ხალხი იზვიამებს ისტორიული მნიშვნელობის ეტაპზე, — **როცა წარმატებით ამთავრებს IX ხუთწლედს და ხვდება სკკპ XXV ყრილობას.** ჩვენს რესპუბლიკაში უკვე ჩატარდა რამდენიმე საკავშირო მნიშვნელობის ღონისძიება — მიძღვნილი რუსეთის პირველი რევოლუციისადმი. მათ შორის თავისი მასშტაბურობით გამოირჩეოდა 3-6 ივნისს თბილისში გამართული მეცნიერ-ისტორიკოსთა სრულიად საკავშირო სესია. ეს სესია, რომელიც მოიწვიეს სსრ კავშირის მეცნიერებათა აკადემიის „დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის ისტორიის“ კომპლექსური პრობლემის სამეცნიერო საბჭომ და მისმა საქართველოს სექციამ, საკავშირო მეცნიერებათა აკადემიის სსრ კავშირის ისტორიის, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურ კომიტეტთან არსებულმა პარტიის ისტორიის და საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ი. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტებმა, ერთობ წარმომადგენლობითი იყო. მოსკოვის, თბილისის, მოკავშირე რესპუბლიკების, შვიდი მოძმე სოციალისტური ქვეყნის თვალსაჩინო მეცნიერებმა ორმოცდაათზე მეტი მოხსენება გააკეთეს, რომლებიც ეძღვნებოდა პრობლემას — „რუსეთის პირველი რევოლუცია დიდი ოქტომბრის გენერალური რეპეტიციაა“.

ასევე საინტერესო იყო გამოფენა — „1905-1907 წლების რევოლუცია სახვით ხელოვნებაში“, რომელიც

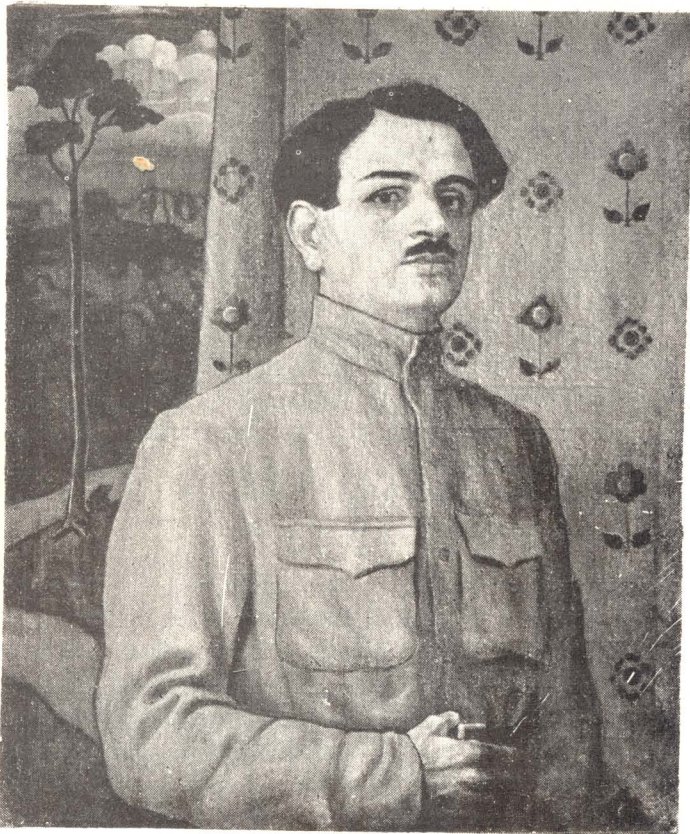
13 ივნისს გაიხსნა საქართველოს მხატვართა კავშირის საგამოფენო დარბაზში. ეს გამოფენაც ერთობლივი ღონისძიებით მოაწყეს სსრ კავშირისა და საქართველოს კულტურის სამინისტროებმა, სსრ კავშირის რევოლუციის ცენტრალურმა მუზეუმმა და საქართველოს მხატვართა კავშირმა.

გამოფენის დამთვალიერებლებზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინეს ი. რეპინის, ს. ივანოვის, ვ. სეროვის, ვ. პოლენოვის, ვ. მაკოვსკის, კ. ეიცკის, ს. კონენკოვის, ნ. კასატკინის, შ. კუსტოდის, ნ. გორიუშკინ-სკოროდუმოვის, მ. კრავჩენკოს ფერწერულმა და სკულპტურულმა ნაწარმოებებმა, ნ. მალაფევის, ნ. ჩემოდანოვისა და სხვათა გრაფიკამ. აქვე იყო ქართველ ხელოვანთა ნამუშევრები, მათ შორის — უ. ჯაფარიძის „1905 წლის საპირველმისო დემონსტრაცია თბილისში“ და ი. ვეფხვაძის „ავლაბრის სტამბის დარბევა“.

ამჟამად, როცა ჩვენი რესპუბლიკის მოსახლეობა შრომობს IX ხუთწლედის დავალებათა და ნაკისრ ვალდებულებათა გასანაღდებლად, როცა ახალ შრომით მიღწევებს უმზადებენ სკკპ და საქართველოს კომპარტიის მომავალ — **XXV ყრილობებს**, ჩვენმა ხელოვნების ოსტატებმა სამოქმედო პროგრამად უნდა დაისახონ საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის XVII პლენუმზე მათ მიმართ გამოთქმული მოწოდება და რწმენა: „რესპუბლიკის ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწეებმა, რომლებიც ეგებებიან სკკპ XXV ყრილობასა და მათე ხუთწლედს, უნდა ამრავლონ თავიანთი მიღწევები, გამოიყენონ პარტიისა და მთავრობის გადაწყვეტილებათა შესრულებისათვის ახალ სულიერ ღირებულებათა, ჩვენი საუკუნის მხატვრულ, ესთეტიკურ ღირებულებათა შექმნისათვის ბრძოლაში მეცხრე ხუთწლედის გამოცდილება.“

ეჭვი არ არის, რომ ლიტერატურისა და ხელოვნების მოღვაწენი გაამართლებენ ჩვენი პარტიისა და ჩვენი ხალხის მაღალ ნდობას და შექმნიან ჩვენი ეპოქის შესაფერის ნაწარმოებებს“.





დავით კაკაბაძე.

ავტობიოგრაფი. 1913 წ.

დავით

კაკაბაძე

გასტონ ბუაჩიძე

I. ცხოვრების წლები

1. ბუნება და უმცირესობა

დაბადების დღიდან — 1889 წლის 26 აგვისტოდან 1893 წლამდე ღარიბი გლეხის შვილი დავით კაკაბაძე ქუთაისის მახლობლად, სოფელ კუხშია. 1893 წელს მამამისი ოჯახითურთ ქუთაისში გადადის სამუშაოდ და საცხოვრებლად.

ხატვის ხელობის შესასწავლად დავითი სასწავლებლიდან სასწავლებელში, ერთი მასწავლებლიდან მეორესთან გადადის (ასე იქცეოდნენ, ალბათ დავითის თანატოლი შეგირდებიც, მომავალი ხელოსნები), მაგრამ ვიდრე ოსტატობის დახვეწას შეუდგებოდეს, იგი ჯერ საკუთარი ძალით ეუფლება, რამდენადაც შესწევს უნარი, ხატვის იდუმალ კანონებს. ნახატი აღნუსხვაა მის გარშემო არსებული სინამდვილისა. აღნუსხვა მით უფრო ფასობს, რაც უფრო ზუსტია და მრავლისმომცველი ნახატი. ამ გულუბრყვილო და კეთილსინდისიერ თვისებას სიცოცხლის ბოლომდე არ შეეღვევა კაკაბაძე და, სულ სხვაგვარი ძიებებით გამობრძმედილი, ამ ბავშვობის დროინდელ ნახატ-სტენოგრამას მიმართავს ხოლმე დროდადრო.

შეგირდის დაფასება ისაა, დამოუკიდებელ შეკვეთას რომ ანდობენ. ჰოდა, 19 წლის დავითის მიერ შესრულებული ნახატები ჟურნალ „საქართველოს“ რედაქტორმა მოიწონა. დაიწყო ახალგაზრდა თვითნასწავლი მხატვრის თანამშრომლო-

ბა ჟურნალში. აღიარების ნიშანია ისიც, რომ ქუთაისის გიმნაზიის დირექტორი გიმნაზიელ დ. კაკაბაძეს მწერლების პორტრეტებს ახატვინებს და შრომის საფასურსაც აძლევს, აგრეთვე ის, რომ ხონში გახსნილი თეატრისთვის დეკორაციების გასაკეთებლად იწვევენ მას და ნამუშევარში თუმანს უხდიან. ამგვარი რამ, რარიგ უმნიშვნელოც არ უნდა მოგვეჩვენოს, დამწყები მხატვრის წახალისებაა, ზოგჯერ მოწიფულ ოსტატსაც რომ სჭირდება ხოლმე.

ოღონდ შეგირდობითა და ხელოსნობით დაკმაყოფილებას დავით კაკაბაძე არ აპირებს. ორ-სამ მოსწავლესთან ერთად, იგი ერთ ხანს დადის რუს მხატვარ პავსკის, ხოლო შემდეგ (ამ სკოლის ერთფეროვანი მეთოდით უკმაყოფილო) ვ. კოტკოვის (1880-1939) სამხატვრო სკოლებში.

14 წლისას ფოტოგრაფია იტაცებს. ეძლევა შესაძლებლობა, — დააფასოს ფოტოგრაფიის გადმოცემის სიზუსტე, მის პირველ ნახატებში რომ იჩენს თავს. იზრდება და მტკიცდება შინაგანი მოთხოვნილება განახლებული სახვითი ხელოვნებისა, რომელიც ზოგიერთ თავის ძველ დანიშნულებას ფოტოგრაფიას გადაუნაცვლებს, თვითონ კი სინამდვილის ახალ ფენებსა და სიღრმეებს მიაშურებს.

ახალგაზრდა კაკაბაძის ფართო ინტერესებს მოწმობს ისიც, რომ, გიმნაზიის დამთავრების შემდეგ, ჭიათურის მარგანეცის საზოგადოების სტიპენდიანტი ირჩევის არა სამხატვრო აკადემიაში სწავლას, არამედ შედის სანკტ-პეტერბურგის უნივერსიტეტის ფიზიკა-მათემატიკის ფაკულტეტის საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა განყოფილებაზე და ამავე



შვების თავებს. აკვარელები. 1910-1915: იმერეთის რამდენიმე პეიზაჟი, ზეთი.

1911

მცხეთა, ჯვარი — ზეთი.

წესის ციხე, ქვემო რაჭა — ზეთი.

1912

ფინეთის ხედების ხუთი პატარა ეტიუდი ზეთით.

წალვერი. გელათი. იმერეთი. პეიზაჟი ხილით. ოთხივე — ზეთი.

1913

სამი ავტოპორტრეტი: „ავტოპორტრეტი ბროწეულებით“; „ავტოპორტრეტი სარკესთან“ და „ავტოპორტრეტი“ (კუბისტური). მეგობრის პორტრეტი. დაკრძალვა იმერეთში, ზეთი.

1914

მარტი, პეტერბურგი. ოთხმა მხატვარმა, მათ შორის, ფილონოვმა და დ. კაკაბაძემ, გამოსცეს დეკლარაცია «Сделанные картины» („გაკეთებული სურათები“).

დედის პორტრეტი (ესკიზი).

მამის პორტრეტი.

1915

წერილი „მ. თოიძის სურათების გამოფენა“, გაზეთი „სახალხო ფურცელი“, 20 ივნისი.

ამთავრებს სწავლას დმიტრიევ-კაკაპასკის სახელოსნოში. ძმის პორტრეტი.

პეიზაჟები, 1910-1915.

1916

ამთავრებს პეტერბურგის უნივერსიტეტს.

1917

ტილო: „ავტოპორტრეტი ნაცრისფერი ხალათით“. იმერეთის პეიზაჟები, ზეთი.

1918

ბრუნდება საქართველოში, გიმნაზიებში ასწავლის ბუნებისმეტყველებასა და ხატვას.

ქმნის ძველი თბილისის ფანქრით ჩანახატების სერიას.

ტილო „იმერეთი — დედაჩემი“.

„იმერული ნატურმორტი“, ზეთი.

იმერეთის პეიზაჟები, ზეთი.

სტატია „ვლ. გუდიაშვილის სურათების და ნახატების გამოფენა“, გაზ. „სახალხო საქმე“, ივლისის 21.

სტატია „როგორ უნდა მოეწყოს ჩვენში ხელოვნების საქმე“, გაზ. „სახალხო საქმე“, 30 აგვისტო.

1919 (დ. კაკაბაძე 30 წლისაა)

ძველი თბილისი, 9 ნახატი ფანქრით.

კაფე „ქიმიონის“ კედლის ფერწერის ესკიზები.

პეიზაჟების სერია „წალვერი“. ქალაღი, გუამი.

ჟურნალი „შვიდი მნათობი“ (№ 1) ბეჭდავს დ. კაკაბაძის „სამხატვრო წერილებს“: „ჩვენი გზა“, „სურათის პრინციპი“, „ბექა ოპიზარი“, „ძველი ტფილისი“, „ქართული დრამატული სტუდია“. როგორც ჟურნალშია აღნიშნული, „საწინაო და საბოლოო ნახატები, ჟურნალის კანის ნახატი და სათავო ასოები შესრულებულია დავით კაკაბაძის მიერ“.

ეს ნამუშევარი არ არის ინტერესს მოკლებული დ. კაკაბა-

დროს 1910-1915 წლებში სწავლობს მხატვარ დმიტრიევ-კაკაპასკის სახელოსნოში. ხელოვნების, აზროვნებისა და მეცნიერების (გარკვეულ შემთხვევებში — ტექნიკის) ურთიერთ კავშირი იქცევა დავით კაკაბაძის მრწამსის ერთ საყრდენ იდეად.

დავით კაკაბაძის ანალიტიკურ გონებას თანაბრად იზიდავს სურათის კონსტრუირება და სტერეოკინოპარატის გამოგონება.

თვალი გაეკოლოთ დავით კაკაბაძის ცხოვრების ქრონოლოგიურ ქარგას 1908 წლიდან, რომელიც მასვე მიაჩნია თავისი, როგორც მხატვრის, დაბადების წლად.

2. ქრონოლოგიური ქარგა

1908

დავით კაკაბაძის ნახატები იბეჭდება ჟურნალ „საქართველოში“ (რედაქტორ-გამომცემელი ვალერიან გუნია): № 1, 21 სექტემბერი — „შედლებული გლეხის სახლ-კარი“; № 4, 12 ოქტომბერი — კარიკატურა „ვიმნაზიელები წინედ და ესლა“; № 6, 26 ოქტომბერი — „შედლებული გლეხის მოსახლობა“; № 7, 2 ნოემბერი — კარიკატურა „ქართული თეატრი და საზოგადოება ქუთაისში“; № 10, 23 ნოემბერი — „ესლანდელ მოწაფეთა „საკითხაააააა“! (გიმნაზიელს გადაუშლია წიგნი: «Шерлок Холмс» № 11, 30 ნოემბერი (შეცდომით დაბეჭდილია „დეკემბერი“) — „იმერელი გლეხი“; 7 დეკემბერი, სპეციალური ნომერი — „აკაკის დღე საქართველოში“, ნახატი „აკაკის 50 წლის იუბილეს გამო“; ეს ნახატი გადაბეჭდა ჟურნალმა „განათლებამ“ (1911, № 4, აპრილი), სათაურით „აკაკი“.

1909 (დ. კაკაბაძე 20 წლისაა)

მხატვრის არქივში შემონახულია სტუდენტობის დროინდელი რეალისტური ნახატები (აკვარელი, ფანქარი, ტუში), დათარიღებული 1909-1910 წლებით.

1910

დ. კაკაბაძე შედის პეტერბურგის უნივერსიტეტის საბუნებისმეტყველო განყოფილებაზე და იწყებს სწავლას მხატვარ დმიტრიევ-კაკაპასკის სახელოსნოში. აქ სწავლისას 1910-1912 წლებში, ფანქრით ხატავს მამაკაცების, ქალების, ბავ-

ძის გრაფიკის დასახასიათებლად, შეიცავს რთული ორნამენტის დახვეწილ ნიმუშებს.

ჟურნალის ამავე ნომერში მოთავსებულია დ. კაკაბაძის შემდეგ ნახატთა რეპროდუქციები: „ნახაზობა“ (შავი ფანქარი. 1913 წ.), „ძველი ტფილისი“, სამი ნახატი (ფანქარი, 1918 წ.).

„შვიდი მნათობი“ (№ 2) ათავსებს დ. კაკაბაძის „სამხატვრო წერილებს“: „თანამედროვე მხატვრული გზები“, „ფორმა“, „ლეონარდო-და-ვინჩი (1519.2.V-1919)“, „ქართველ მხატვართა სურათების გამოფენა (ქ. ტფილისში, 1919 წ. მაისში)“. მოთავსებულია რეპროდუქცია სურათისა „იმერეთი (დედაჩემი)“.

მიემგზავრება საჭრანგეთში.

1920

ნახატების სერია „პარიზი“, 1920-1921.

„ბანანების გამყიდველი“, ტილო, 1920-1921.

1921

პარიზში ფრანგულ ენაზე გამოდის დ. კაკაბაძის წიგნი «Du tableau constructif» („კონსტრუქტიული სურათის შესახებ“).

„წურბლების გამყიდველი“, ტილო.

აკვარელის სერია „ბრეტანი“.

ნატურმორტები.

კუბისტური კომპოზიციები.

1922

19 ნომბერი: მ. მილერი და კ. კობახიძე ხელშეკრულებას უდებენ „სტერეოსინემატოგრაფის“ გამოგონებულ დ. კაკაბაძეს (შემონახულია ხელშეკრულების რუსული ხელნაწერი).

1922-25 წლებში დ. კაკაბაძემ გამოიგონა სტერეოსინემატოგრაფიის ახალი უსათვალბო სისტემა. გამოგონება წარადგინა პარიზში 1922 წლის 27/II, 16 საათსა და 45 წუთზე (როგორც ფრანგულ პატენტშია ჩაწერილი). მიიღო საფრანგეთის, გერმანიის, ამერიკის შეერთებული შტატების, დანიის, იტალიის, ბელგიის, ესპანეთის, უნგრეთის პატენტები. ფრანგულ პატენტში შემდეგნაირადაა ჩამოყალიბებული აღმოჩენის არსი: „სტერეოსინემატოგრაფს ძირითადად ახასიათებს ისეთ საშუალებათა გამოყენება, რაც შესაძლებელს ხდის სხვადასხვა კუთხით დანახულ საგანთა ასახვას ერთდროულად სურათების ორ სერიად. შემდეგ სურათები იმგვარადაა პროეცირებული, რომ მაყურებლის თითოეული თვალი იმ სურათს ირჩევს, რომელიც მას უხდება, რაც სტერეოსკოპიული რელიეფის შეგრძნებას იძლევა“.

1924

პარიზში ქართულად იბეჭდება წიგნი: „დავით კაკაბაძე, 1920-1923 წლები“.

კონსტრუქტიული კომპოზიციები.

1925

ბიულეტენი «L'effort moderne» („თანამედროვე



იმერეთი — დედაჩემი. 1918 წ.

დონისძიება“), რომლის რედაქტორია ლეონს როზენბერგი, ივლისის ნომერში იუწყება დ. კაკაბაძის სტატიის „ხელოვნება — სივრცე“ შესახებ. თვით ტექსტი ჟურნალში არ ჩანს. შესაძლოა, დეფექტური ეგზემპლარი გვაქვს ხელთ. აქ მოთავსებულია ჟან ლიურსას, ჟორჟ ბრაკის, პაბლო პიკასოს, ფერნან ლეჟეს, რობერ დელონეს, ლუი მარკუსის, ხუან გრისის, ჯინო სევერინისა და სხვათა სურათების რეპროდუქციები. ერთ გვერდზეა რეპროდუცირებული პიკასოს „ბოთლი და საკომპოტე“ და დ. კაკაბაძის „სურათი ელექტრო განათებისათვის, 1924“.

ამავე ბიულეტენის ნომბრის ნომერში დაბეჭდილია დ. კაკაბაძის სტატიის „ხელოვნება — სივრცე“ გაგრძელება და დასასრული.

კონსტრუქტიული კომპოზიციები.

1926

პარიზში ქართულად გამოდის დ. კაკაბაძის წიგნი: „ხელოვნება და სივრცე“.

პარიზში ყოფნისას დ. კაკაბაძის ინტერესთა სფეროში, ხელოვნების გარდა, ცხადია, ცხოვრების სხვა მრავალი მოვლენა შემოდის. დ. კაკაბაძის ინტერესებზე ნაწილობრივ წარმოდგენას მაინც გვიქმნის მის მიერ ცალკე კონვერტში შემონახული ამონაჭრები ფრანგული პერიოდული პრესიდან (მეტწილად 1926 წლისა). სისხლის სამართლის ქრონიკის გვერდით, აქ არის სხვადასხვა ინფორმაცია ტექნიკის ახალ მიღწევებზე (ფრანგების მიერ ავიაციის დარგში დამყარებული მსოფლიო რეკორდები), ისტორიული მეცნიერების უახ-

ლეს მონაპოვრებზე, მეცნიერებათა აღმოჩენებსა თუ ჰიპოთეზებზე. პოლიტიკის სფეროდან — ამოჭრილია ინფორმაცია სოციალისტების წარმატებაზე ბელგიაში გამართულ არჩევნებზე.

1927

სამშობლოში დაბრუნება.

აკვარელი „ინდუსტრია“.

1928

მაისი. დ. კაკაბაძის სურათების გამოფენა თბილისში დაიბეჭდა კატალოგი მხატვრის წინასიტყვაობით, რომელიც შემდეგი სიტყვებით იხსნება: „ხელოვნებაში მოცემული უნდა იყოს ის კი არა, რაც არსებობს, არამედ ის, რაც შესაძლებელია არსებობდეს“.

დ. კაკაბაძე მიიწვიეს თბილისის სამხატვრო აკადემიაში ხატვისა და ფერწერის მასწავლებლად.

თანამშრომლობა კოტე მარჯანიშვილთან ქუთაისში (1928-1930).

დ. კაკაბაძის პირველი ნამუშევარი თეატრში — გაფორმება ე. ტოლერის პიესისა „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ!“, რითაც კ. მარჯანიშვილმა სეზონი გახსნა ქუთაისში.

1929 (დ. კაკაბაძე 40 წლისაა).

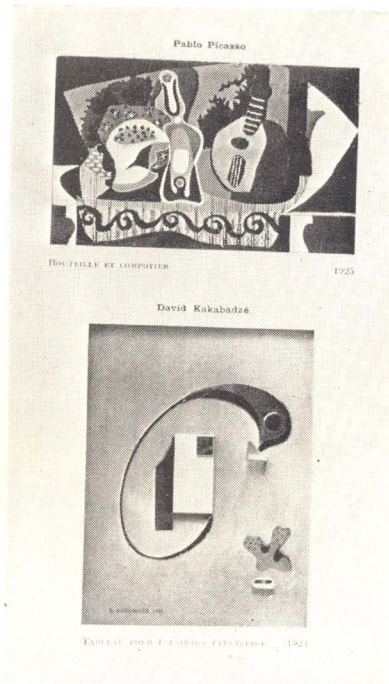
პ. კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერის“ დადგმის გაფორმება.

ესკიზები მეღვინეთ-უხუცესის ოპერისათვის „ამირანი“.

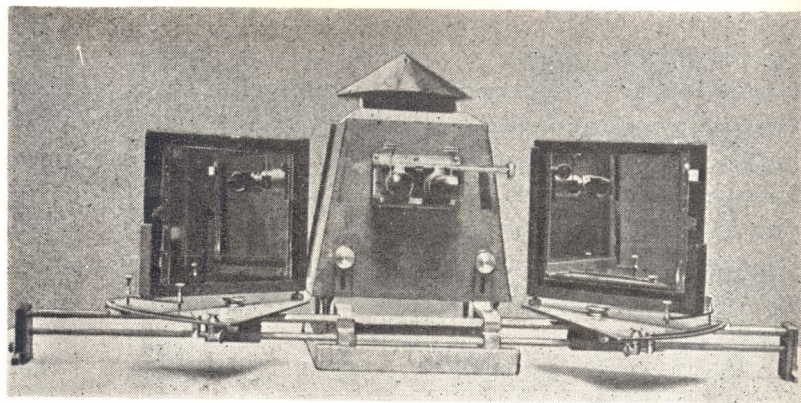


წალეერი. 1918 წ.





ელენე ახვლედიანი და დავით კაკაბაძე
პარიზში, 1924 წ.



1933

შალვა დადიანის „ნინოშვილის გურიის“ დადგმის მხატვრობა (კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი).
აკვარელისა და გუაშის კომპოზიციები „რიონპეის“.

1934

იმერეთის პეიზაჟები.

1936

ფილმის „დაკარგული სამოთხე“ მხატვრობა (რეჟ. დ. რონდელი).

1937

დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვლის“ დადგმის მხატვრობა (კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი).

1938

„იმერეთი“, გუაში.
ესკიზები მ. გორკის პიესისათვის „მტრები“.

1939 (დ. კაკაბაძე 50 წლისა)

სერია „სვანეთი“ — აკვარელი, გუაში.
სტატია „მხატვარი კ. მარჯანიშვილის თეატრში“ (გაზ. „კომუნისტი“, 10 იანვარი). სტატია ამხელს „ესთეტიური სტილიზაციისა და კონსტრუქტივიზმის სიყალბეს“ და განადიდებს სოციალისტური რეალიზმის პრინციპებს.

1941

სპექტაკლ „მეფე ლირის“ გაფორმება ქუთაისის თეატრში.

1942

„მიტინგი იმერეთში“, ზეთი.
ზეთის კომპოზიცია „ქართული პეიზაჟი — 1942 წელი“.

1944

„წითელი მთა“, ზეთი.
ნახატების სერია: „ძველი თბილისი“.

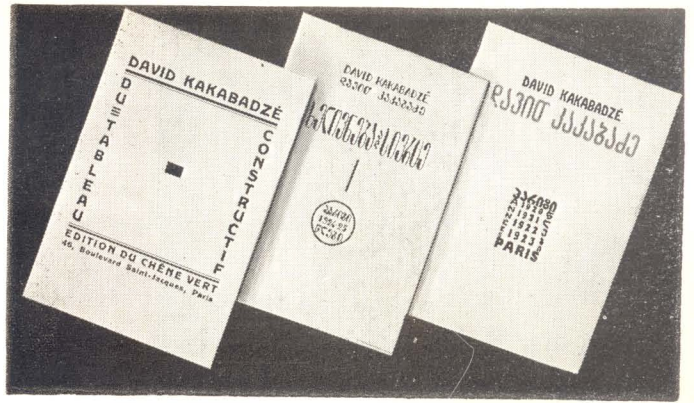
1945

„ძველი თბილისი“, გრაფიკული სერია.

1946

პ. კაკაბაძის „კოლმეურნის ქორწინების“ დადგმის მხატვრობა (კ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი).

დ. კაკაბაძის მიერ გამოგონებული სტერეოაპარატი.
პარიზში გამოცემული დ. კაკაბაძის წიგნები.



ფილმის „აკაკის აკვანი“ მხატვრობა (რეჟ. კ. პიპინა-
შვილი).

1947

„რიონქესი“, ზეთი.

ილო მოსაშვილის „სადგურის უფროსის“ დადგმის მხატ-
ვრობა.

ოპერა „პიკის ქალის“ დადგმის მხატვრობა.

1948

დ. კაკაბაძე გაანთავისუფლეს სამხატვრო აკადემიიდან.

1949 (დ. კაკაბაძე 60 წლისაა)

გამოფენაზე გააქვს სამი ტილო: „მადნეულობის დამუ-
შავება სვანეთში“; „ფოთი. ელევატორი“; „ყაზბეგი“. ნახატე-
ბის სერია „კიკეთი“.

1951

ტილო: „რუსთავი. პირველი ფოლადის გამოღობა“.

უკანასკნელი ესკიზი: „გუმბრინის დამუშავება ქუთაისის
მიდამოებში“.

სტუდენტობის წლებიდან მოყოლებული, სიცოცხლის
უკანასკნელ დღეებამდე დ. კაკაბაძემ იმუშავა თავის დიდ ნა-
შრომზე — „ქართული ორნამენტის გენეზისი“, რომელიც
დაუმთავრებელი დარჩა. დამუშავებულია დიდძალი მასალა
ქართულ, რუსულ, ფრანგულ, გერმანულ, ინგლისურ ენებზე,
შესწავლილია და ჩახატული ქართული ხელოვნების მრავალი
ძეგლი, უამრავი ნიმუში როგორც ქართული, ასევე სხვა
ეროვნების ხალხთა ორნამენტისა.

1952

გარდაიცვალა 10 მაისს, დაკრძალეს ვაკის სასაფლაოზე,
ხოლო 1966 წელს მისი ნეშტი გადასვენეს დიდუბის პანთე-
ონში.

3. ნაფიქრალი

დავით კაკაბაძე მხატვარი-ანალიტიკოსია. მისთვის შე-
მოქმედება წინასწარი გააზრების გარეშე არ არსებობს. მე-
ტიც: მეთოდურად, წლების მანძილზე ქართული და მსოფ-
ლიო ხელოვნების შესწავლამ, ზუსტ მეცნიერებათა მონაპოვ-
რის გათვალისწინებით, თავისებური ესთეტიკური კონცეფცია
შეუმუშავა მხატვარს. ცხადია, როგორც ყოველგვარ სიახლე-
ში, დავით კაკაბაძის კონცეფციაშიც ყველაფერი თანაბრად

მისაღები როდია. ზოგი საკითხიც დრომ გადაჭრა. ამ კონ-
ცეფციის ცალკეულმა მხარეებმა მეტნაკლებად გამართლე-
ბული მწვავე დისკუსია გამოიწვია მხატვრის სიცოცხლეშივე.
ზოგი რამ გაუგებრობის შედეგი იყო მხატვრის ნაფიქრალში.

ყოველ შემთხვევაში, დ. კაკაბაძის ესთეტიკური მსოფლ-
ხედვა ანგარიშგასაწევია მისი მხატვრული შემოქმედების
აღქმისას, რომ არაფერი ვთქვათ იმ თვითმყოფად წვლილზე,
რაც მას შემოაქვს ქართულ სამხატვრო მწერლობაში.

ქვემოთ მხოლოდ ზოგიერთი უმთავრესი მიმართულებით
არის წარმოდგენილი მშვენიერების კაკაბაძისეული მრწამსი.

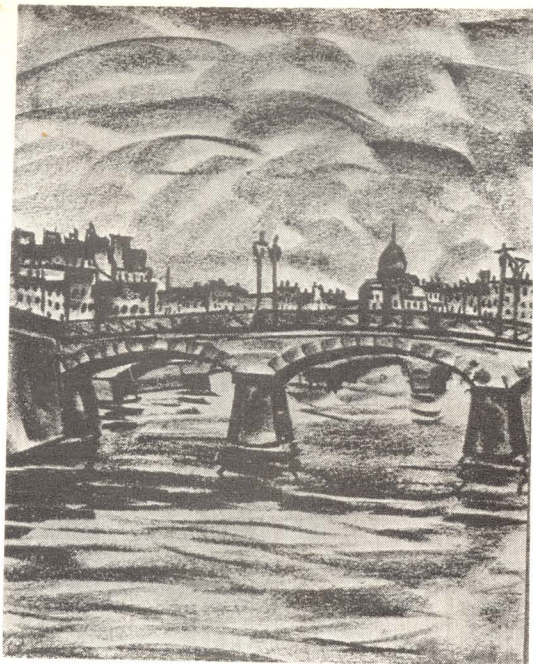
გამოვიყენეთ დ. კაკაბაძის სხვადასხვა დროს გამოქვეყ-
ნებული წერილები. ზოგი რამ გათვალისწინებულია მისი
ხელნაწერების მიხედვით.

ახალ დროს — ახალი ხელოვნება

ჯერ კიდევ 1919 წელს დაწერილ ტექსტში, დ. კაკაბაძე
მახვილს სიახლესა და წინსვლაზე აკეთებს, მისი დევიზია
„წინდახედულობა და არა უკან მზერა“ („შვიდი მნათობი“,
1919, № 1, გვ. 177).

ხელოვნების ახალი საშუალებების ძიებისას დავით კაკა-
ბაძე ითვალისწინებს წარსულს. მთავარია — ყველა დროს
თავისი არსის განიშხატველი ხელოვნება ჰქონდეს. ხელოვნე-
ბისა და, კერძოდ, ფერწერის როლი საზოგადოებაში, — ფიქ-
რობს დ. კაკაბაძე, — დამოკიდებულია მრავალ ფაქტორზე
და, პირველ რიგში, მეცნიერების, წარმოებისა და კულტურის
დონეზე. მისი აზრით, მეოცე საუკუნის ცივილიზაციის ერთი
მთავარი თვისებაა მეცნიერებისა და ტექნიკის (დ. კაკაბაძე
ხმარობს ფრანგულ ცნებას, „მაშინიზმი“) გაბატონება. ამ
პერსპექტივაში ბეჭდურ სიტყვას ფოტოგრაფია და კინემატო-
გრაფი მოჰყვა.

ყოველივე ამას არ შეეძლო გავლენა არ მოეხდინა ფერ-
წერის ხასიათზე. უწიგნურსა და თანამედროვე ინფორმაციის
საშუალებებს მოკლებულ საზოგადოებაში ფერწერას რამდენ-
იმე დანიშნულება ჰქონდა: რეალური სამყაროს ფორმების
აღნუსხვა, რელიგიური, სახელმწიფოებრივი ინფორმაცია, აღ-
ზრდა. ამდენად, ძველი ფერწერა იყო სააღმწერლო.
ადამიანები საათობით შესტკეპროდნენ ეკლესიებისა და ტაძ-
რების კედლის მხატვრობას, რომელიც გადამწყვეტ გავლენას
ახდენდა მათ მიერ აღქმული მსოფლიოს სურათის ჩამოყა-
ლიბებაზე.



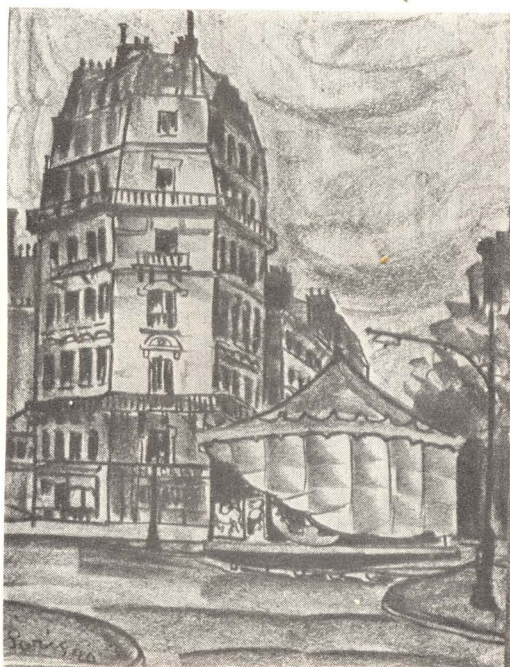
ბეჭდურმა სიტყვამ, შემდეგ — ფოტოგრაფიამ და კინემატოგრაფიამ (დღეს კი ტელევიზიამ) მრავალი ფუნქციისაგან გაათავისუფლეს ფერწერა.

მოვუსმინოთ ახალგაზრდა კაკაბაძეს: „მხატვრობა ესლა უკვე აღარ არის აზრთა გასავრცელებელი და ხალხთა ცხოვრების, თუ წესის სააღმწერლო საშუალება: ამას ჩვენს დროში ასრულებს წიგნი და ფოტოგრაფია. სტამბის გამოგონების და მისი ტექნიკის განვითარების შემდეგ, თანამედროვე წიგნი იკავებს იმ ადგილს, რამელიც წინა დროს ეჭირა კედელზე გამოსახულ მხატვრობას. დღეს წიგნის საშუალებით ვრცელდება ყოველივე აზრი, საზოგადოებრივი წესი, ისტორია. გაზეთი — უდიდესი იარაღი აზრის გასავრცელებლად — ესლა თითქმის ყოველ ქვეყანაში მოიპოვება. საყოველთაო წერა-კითხვის ცოდნის შემოღება საბუთია იმისა, რომ მალე წიგნი გახდება ყველასათვის მისაწვდომი და ამ რიგად მხატვრობა მოშორდება ამ სახის უტილიტარულ შინაარსს.“ („პარიზი, 1920-23 წლები“, გვ. 11).



ჩვენი საუკუნის პირველი ათწლეულების მრავალი შემოქმედის დარად, დავით კაკაბაძე აღფრთოვანებით ეგებება მეცნიერებისა და ტექნიკის მიღწევებით გარდაქმნილ ახალ სინამდვილეს და მის პოეზიას: „საჭიროა, — წერს იგი, — მოისპოს ადამიანის აღზრდა წარსული საუკუნეების ნიმუშებზე. სანამ ამ რიგად საზოგადოება არ შეიცვლება, მანამდე თანამედროვე პოეზიის შემგნებელი იქნება მხოლოდ საზოგადოების ერთი ნაწილის დიდი უმცირესობა.“ („პარიზი, 1920-23 წლები“, გვ. 17).

ფერწერის უტილიტარიზმს დ. კაკაბაძე უპირისპირებს დამოუკიდებელ მხატვრობას. წიგნი „პარიზი, 1920-23 წლები“ შემდეგი საპროგრამო სიტყვებით იხსნება: „მხატვრობა დასაწყისში ყოველთვის დამოკიდებულ-უტილიტარული მნიშვნელობისაა. მხოლოდ კულტურულ ძალთა გან-



ვითარების დროში ადამიანი უახლოვდება ხელოვნების წმინდა სახეს და სცდილობს მხატვრობის საშუალებით გამოსახოს აგრეთვე თავისი შემეცნება და სულიერი განცდა. კულტურულ ძალთა დაქვეითების დროს კი ადამიანში სუსტდება შემოქმედებითი უნარი და ის თანდათან შორდება მხატვრობის დამოუკიდებელ სახეს“ (გვ. 9).

ახალი ხელოვნების ერთ-ერთ მნიშვნელოვან თვისებად დ. კაკაბაძეს მიაჩნია ეკონომიის პრინციპი: „დღევანდელ შემოქმედების, თუ ნაკეთის სახე ემყარება ეკონომიის პრინციპს — ძალის ეკონომიის კანონს. ყოველგვარი ამშენებლობა ამისდა მიხედვით ღებულობს თავის განსაკუთრებულ იერს. ყოველ გვარი სახმარებელი საგანი თანდათან მარტივი და ლოდიკური ხდება. ამის მიხედვით გაქრა დროტომებიან ამბების წერისა; წავიდა ხანა დოკუმენტალურ მხატვრობისა; ამას ასრულებს ეხლა სწრაფად და ეკონომიურად გაზეთი, კინემატოგრაფი“ (იქვე, გვ. 13).

ახალი სილამაზის წვდომას დრო და უნარი ესაჭიროება. დ. კაკაბაძე ავლებს პარალელს უმაღლესი პოეზიისა და მშვენიერების აღქმას შორის: „...ყოველ ადამიანს აქვს პოეზიის გრძნობა, მაგრამ ადამიანებში განიჩევიან უმაღლეს პოეზიის მატარებელნი“.

ამგვარივეა მშვენიერების წარმოდგენა: „მშვენიერების წარმოდგენა დამოკიდებულია განვითარებაზე და ამასთანავე თანდათანობითია. მშვენიერების წარმოდგენასა და დაფასებაში ზოგი ჩამოქვითებულია, ზოგი კი მუდმივ წინ მიდის და თანდათან მას აღრმავებს“ (იქვე, გვ. 16).

დ. კაკაბაძე განაგრძობს: „იგივე ითქმის ადამიანის ყოველსავე ცოდნაზე, ხელობაზე. ცოდნის შეძენა თანდათანობითია და ბევრში დამოკიდებულია ინდივიდის გონებრივ თვისებაზე; ამიტომ შეუძლებელია ყველა ადამიანი ცოდნის ერთ საფეხურზე იდგეს. ადამიანის ამგვარ თვისებიდან გამომდინარეობს ის, რომ რომელიმე ხელობის ან ხელოვნების დაფასებაში ყოველი ადამიანი ვერ გამოდგება“ (იქვე, გვ. 16).

კვლავ და კვლავ უბრუნდება დ. კაკაბაძე იმ აზრს, რომ ლიტერატურულ-თხრობითი მხატვრობა წარსულს ეკუთვნის (იქვე, გვ. 16-17).

ახასიათებს რა ახალი ხელოვნების ძიების გზებს, დ. კაკაბაძეს ესმის, რომ ეს ხელოვნება ვერ კიდევ ჩამოყალიბების პროცესშია და ამიტომ იგი წინააღმდეგობრიობასაც ვერ გაეცევა. მთავარია — დ. კაკაბაძის აქტიური და პოზიტიური მოქმედება ამ ახალი ხელოვნების დასამკვიდრებლად: „თანამედროვე მიმართულებანი, როგორც ძიების გამომხატველნი, ჯერჯერობით დამთავრებულნი არ არიან. ბევრი რამ კიდევ გასაკეთებელია, გამოსარკვევია და ამის გამოც შეიძლება მათში დავინახოთ შეუთანხმებლობაც, მაგრამ საზოგადოდ კი ეს მიმართულებანი წარმოდგენენ ერთ აზრს — ცდას ახალ ხელოვნების დამკვიდრებისა“ (იქვე, გვ. 26).

დ. კაკაბაძის აზრით, ჩვენს დროში არსებითად შეიცვალა თვით ფერწერის აღქმა: „...სურათის დანიშნულება და წარმოდგენა იმისა იმგვარად, როგორც ეს იყო წარსულში, დღეს ბევრში მიუღებელია“ (იქვე, გვ. 32).

საყურადღებოა, რომ ახალ ძიებათა მიზეზსა და, საერთოდ, ხელოვნების ამა თუ იმ სახესხვაობის დამკვიდრებას დ. კაკაბაძე უშუალოდ ცხოვრებისეულ მოთხოვნილებებს უკავშირებს. მისი აზრით, სწორედ ცხოვრების სიახლენი კარნახობენ ხელოვანს სათანადო ფორმებს.

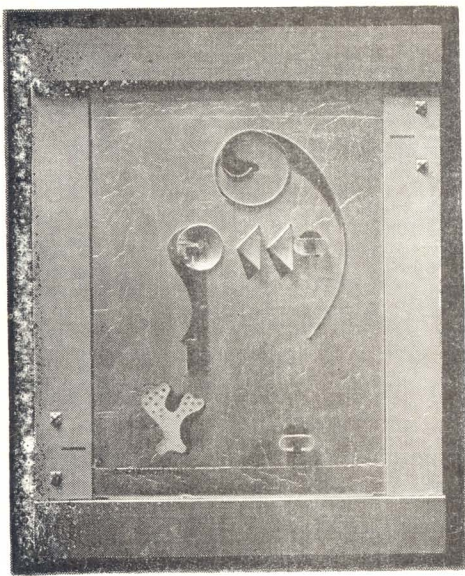
მხატვრულ მიმდინარეობათა დახასიათება

ხელოვნების კაკაბაძისეული კონცეფცია მუშავდება წარსული და ახალი დროის ნაწარმოებთა შეფასებით, დაჯგუფებით, მთავარი ნიშნების გამოყოფით. სწირად კაკაბაძისეული კლასიფიკაცია ხელოვნების ისტორიებში მიღებულს არ ემთხვევა. პირობითი ტერმინების მიღმა საჭიროა დავინახოთ ცნებათა მისეული შინაარსი. დ. კაკაბაძის მიერ სხვადასხვა მხატვრულ მიმართულებათა დახასიათება მისი შემოქმედების თვითდახასიათებაც არის.

1315

ბარიულის ჩანახატები.
1920 წ.





დეკორატიული მოტივები. 1924 წ.

დროის მსვლელობისას თვალში საცემია მოვლენათა გარკვეულ წრესთან დ. კაკაბაძის მიმართების სიმყარე, ერთგვაროვნება.

ჯერ კიდევ 1915 წელს, მოსე თოიძის გამოფენისადმი მიძღვნილ წერილში („სახალხო ფურცელი“, 20.VI) დ. კაკაბაძე აახლოებს მისი ფერწერის ზოგიერთ თვისებას იმპრესიონიზმთან.

ამავე წერილში დ. კაკაბაძე იძლევა ახალი ევროპული ფერწერის ზოგიერთი თვისებების საგულისხმოდ დახასიათებას. ფერთა კონტრასტის შესახებ: „ამ შემთხვევაში ცნობილია შემდეგი წესი: ძალა კონტრასტისათვის დაყენებულ ფერისა უნდა უდრიდეს ყველა ახლო მდგომარე ფერების ძალას. ეს კონტრასტების დაყენება კარგად აქვთ შეგნებული თავის ნაწარმოებში ვგრძელ წოდებულ „პურიზმის“ მიმართულებების მხატვრებს (სეზანი, გოგენი, ვან-გოგი და სხვები)“.

იმპრესიონიზმის მამამთავრების დახასიათება: „იმპრესიონისტული სკოლის მამამთავრებმა (მანე, რენუარი და სხვები) კარგად იცოდნენ და შეგნებული ჰქონდათ მოხაზულობა და მისი მნიშვნელობა; ამაში მათ ხელს უწყობდნენ წინასწარი მიმართულებების მხატვრები. შემდეგ ამ მიმართულებების განვითარების დროს, მოხაზულობის მნიშვნელობა თან და თან ჰქრებოდა, დნებოდა ფერადებში. იმ მხატვარს, რომელიც მოხაზულობაში საზოგადოდ არ ვარჯიშობდა, ეს უკანასკნელი თან და თან ავიწყებოდა. მაგრამ მალე დადგა რეაქცია. მხატვრები მიხვდნენ, რომ იმპრესიონიზმმა დაჰკარგა მოხაზულობის მნიშვნელობა და შეუდგნენ მის აღორძინებას; ეს აღორძინება მხატვრობაში გამოიხატა სხვადასხვა მიმართულებით (პურიზმი, კუბიზმი და სხვა). მე ღრმად დარწმუნებული ვარ, რომ ქართველი მხატვარი ბუნებით განსაკუთრებული მოხაზულობისა უნდა იყვეს, ამის მაგალითია ჩვენი ძველი ხელოვნება, მხატვრობა, ხუროთმოძღვრება, მწერლობა და მუსიკა“.

მოტივები ადგილებიდან უკვე მკაფიოდ ჩანს დ. კაკაბაძის მხარდაჭერა იმისადმი, რასაც იგი „კლასიკურს“, „კლა-

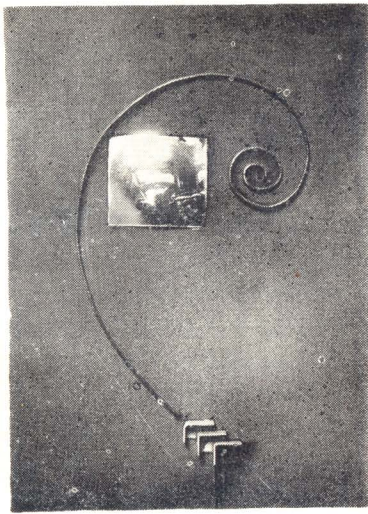
სიციზმს“ უწოდებს. და უკუგდება რომანტიზმისა და მისი ნაშეიერისა (ამ შემთხვევაში — იმპრესიონიზმის).

ამავე იმპრესიონიზმსა და პუნტილიზმს დ. კაკაბაძე 1919 წელს უბრუნდება („შვიდი მნათობი“, № 2):

„ხელოვნების ახალი ფორმის ძიება იწყება იმპრესიონიზმიდან, როდესაც მხატვრობამ წამოაყენა ბუნების შეგნების ახალი ფორმა. იმპრესიონიზმი ისახებოდა შთაბეჭდილებითი ბუნების შეგნებაში. ფერადების შეგნებაში იმპრესიონიზმმა დიდი ნაბიჯი გადადგა, მაგრამ ფერადების თვისებების გაგება ვერ შესძლო, რადგან იმპრესიონიზმი გააზროვნებული არ ყოფილა. და აი სწორედ ამ იმპრესიონიზმის გააზროვნების პირდაპირი შედეგი იყო პუნტილიზმი. პუნტილიზმი მხატვრობაში უკვე ფერადების თვისებების გაგებაზედაა დამყარებული. მეცნიერების მიერ შემუშავებული სისტემა ფერადების თვისებებზე საფუძვლად ჩაუდგა პუნტილიზმის მხატვრულ პრინციპს. წარსულ საუკუნის პირველ ნახევარში ორმა მეცნიერმა — ფრაუგოფერმა და კირხვოფმა მეცნიერული მეთოდით დაამტკიცეს ფერადობის არსებითი კანონები; მათ გააღრმავეს და გამოკვლევით დაადასტურეს ნიუტონის მიერ გამოთქმული აზრი სპექტრის შემადგენლობის შესახებ. და რადგანაც მეცნიერული მცნება ფერადობისა გადატანილ იქნა მხატვრობაში პირდაპირ, მხატვრული ფორმის გარეშე, ამიტომ პუნტილიზმის უკიდურესმა განვითარებამ მხატვრული ფორმა თითქმის დაკარგა. მხატვრობის ფორმის უმთავრესი საშუალებანი — ფერადები და ხაზულობა პუნტილიზმის მხატვრობაში არა სჩანდა. ამ მიზეზით მხატვრული ფორმაც სრულებით იკარგებოდა“ (გვ. 109-110).

პრიმიტივიზმის ნიშნები: „პრიმიტიული მხატვრული ფორმის შეგნება გამოიხატება ფორმის მარტივობაში, აზრის პირდაპირ, უშუალოდ გადმოცემაში, თვით-მიზნობის განმტკიცებაში“ (იქვე, გვ. 110).

პურიზმი: „პურიზმი, როგორც სკოლა, სწორედ პრიმიტიული ფორმის შეგნების შედეგია. და სწორედ ამ ხანიდან, შემდეგ იმპრესიონიზმისა და პუნტილიზმისა, იწყება მხატვრობის თვით-მიზნობის განმტკიცება, ფორმის, ფერა-



კონსტრუქციული მოტივი. 1924 წ.

დობის და ხაზულობის თვისებების შეგნება. მხატვრობის თვით-მიზნობის იდეამ აიძულა ცნობილი ფრანგი მხატვარი გოგენი წასულიყო კუნძულ ტაიტზე, და ამას მოყვა გოგენის მიერ უშუალოდ შეგნებული ბუნების ფორმა. გოგენის მხატვრული მონაპოვარნი შემდეგ გააღრმავა მეორე ფრანგმა მხატვარმა სეზანმა, რომლის მიერ შექმნილი მხატვრული ფორმა ბრწყინვალედ ადასტურებს გოგენის მხატვრულ მონაპოვართ. პურიზმის უმთავრესი მიღწევა მხატვრობაში ფერადების თვისებების გაგებაშია, მისი სიძლიერის შეგნებაში და ცნობილ მხატვრის, მატისის უკანასკნელი შემოქმედება სწორედ ფერადების თვისებების შეგნებაზეაა დამყარებული“ (იქვე, გვ. 110-111).

„ფუტურიზმი“ დახასიათებას დ. კაკაბაძე რამდენჯერმე უბრუნდება. 1918 წლის ტექსტი: „ის მხატვრული მოპოვება, რომელიც ბრაკა და პიკასომ მხატვრობას შესძინეს, მკვიდრ საფუძვლად ჩაედვა „ფუტურიზმს“. მაგრამ ისინი კი ვინც პიკასო-ბრაკის პრინციპებს „აღრმავებდნენ“ მხატვრობის დაბრკოლების როლს თამაშობდნენ, ისინი ბუნების შეგნებას კი არ ცდილობდნენ პიკასო-ბრაკის პრინციპების საშუალებით, არამედ სხვა და სხვა პრინციპების გამოგონებაში ერთმანეთს ეჯიბრებოდნენ. განსაკუთრებით ამ არანორმალურმა მდგომარეობამ თავი იჩინა რუსეთში. პიკასო-ბრაკის პრინციპების გაუგებრობას ის მოჰყვა, რომ შეიქმნა თითქმის იმდენი მხატვრული მიმართულება, სხვა და სხვა „იზმებით“ დაბოლოებული, რამდენიც მხატვარია. ყოველ მხატვარს თავისი მიმართულება აღმოაჩნდა (ამ გარემოებას სხვა მიზეზებიც აქვს, მაგრამ აქ ადგილი არ არის ამის განმარტებას შეუდგეთ). რასაკვირველია, მხატვრები ჩვენშიც, როგორც რუსეთის „პროვინციაში“ მყოფნი, არ გადურჩნენ ამ მოვლენას. ტფილისელი „ფუტურისტები“ სწორედ ამ შემცდარ გზას ადგიან; მხატვრობის მიზნად რომელიმე მიმართულების განმტკიცება აქვთ დასახული; ბუნება კი უკუგდებულია“. (ავლ. გუდიაშვილის სურათების და ნახატების გამოფენა, გაზ. „სახალხო საქმე“, 1918 წ., ივლისის 21).

1919 წელი:

„...თუ ჩვენ გვინდა დავსახოთ „ფუტურიზმის“ მხატვრული ფორმა, ამისათვის საჭიროა შევიგნოთ მხოლოდ მხატვრების პიკასო-ბრაკის შემოქმედება. მხატვრული ფორმის გადმოცემის საშუალება მხატვრობაში არის ფერადები და ხაზულობა, რომლის საშუალებით ფორმის სიბრტყეები სურათზედ ილაგება. ფერადებს და ხაზულობას პიკასომ მიაქცია უმთავრესი ყურადღება. უპირველეს ყოვლისა პიკასომ დაიწყო ხაზულობის თვისებების შეგნება“. (იქვე, გვ. 111).

და შემდეგ:

„...ხაზულობის პერსპექტივა უკვე ჩვენთვის ძველი ფორმა და ამიტომ საჭირო გახდა ახალი პერსპექტივის საშუალების შექმნა. სწორედ პიკასომ იკისრა ეს და ცდილობდა გამოენახა ახალი პერსპექტივის საშუალება. თანამედროვე სავაჭრო სახლის „ვიტრინამ“ უჩვენა მას ახალი ფორმის გზა. „ვიტრინის“ შინა არის ის უცვლელი სიბრტყე, რომლის იქით ილაგება სხვადასხვა საგნები. ხაზულობის პერსპექტივა აქ უკვე არ არის საჭირო, რადგან საგნები ერთ მინის სიბრტყეზედ შეგვიძლია დავალაგოთ. პიკასო მიხვდა ამას და შექმნა ახალი პერსპექტივა. მის ნაწარმოებში ხაზულობის პერსპექტივის მაგიერ საგნები დალაგებულია სიბრტყეზედ იმ საშუალების მიხედვით, რომელიც „ვიტრინის“ შინა მას მიუთითა. ფერადობის ახალი საშუალება შექმნა პიკასოს არ დამძიმებია და ფერადების ფაქტურის გამოცვლა მან ადვილად შესძლო. ის ურევდა ფერადებში ფაქტურის გამომცვლელ სხვადასხვა ნივთიერებას, ხმარობდა ფერადების მაგიერ თვით ფორმის მატერიალურ ნაწილს და ამ მიზეზით ფერადები, როგორც მხატვრობის მატერიალური საშუალება უარყოფილი იქნა. უნდა ითქვას, რომ პიკასოს მიერ შემუშავებული მხატვრობის ახალი საშუალებანი ვერ აღწევენ თავის მიზანს. ახალი პერსპექტივის სისტემა არ შეეხამება მხატვრობის ლოლიკას. ფორმის სახე ხაზულობაში იხატება, ფერადები კი ფორმის თვისებას აღნიშნავენ. პიკასოს ცდა იმას ამტკიცებს, რომ შეუძლებელია მხატვრობაში ფორმის სახე ხაზულობის გარეთ იხატებოდეს. ამიტომ პერსპექტივა, როგორც ფორმის სახის ხაზულობის თვისება, შეუძლებელია უარყოფილი იქნეს. უხაზულობით მხატვრობა ვერ იქმნება. კაცობრიობის უძველეს დროიდან დაწყებული ჩვენ დრომდე მხატვრობა ხაზულობის გარედა არ შექმნილა.

პიკასოს მიერ ფერადების მაგიერ თვით საგნის მატერიალურ ნივთიერების ხმარებამ ვერ შექმნა ახალი საშუალება, რადგან ესეც მხატვრობის ლოლიკას ეწინააღმდეგება. მხატვრობის არსება ხატულობაზე არის დამოკიდებული, ხატულობა კი ფერადებზედ. და თუ ჩვენ ფერადების მაგიერ თვით საგნის მატერიალური ნივთიერება ვიხმარეთ, მხატვრობა ამით უარყოფილი იქნება.

ამგვარად, ფუტურიზმის გამართლება მხატვრულ ფორმის ახალი საშუალების ძიებაშია, თუმცა მან დამთავრებული მხატვრული ფორმა ვერ შექმნა“. (იქვე, გვ. 112).

იტალიური ფუტურიზმი:

„იტალიის ფუტურიზმი შეეხო მთლიანად თანამედროვე ცხოვრების სახეს. ის არის მთელი ჩვენი ცხოვრების ახალი შემეცნება. იგი შეეცადა ხელოვნების ყოველ დარგის განახლებას, ტრანსფორმაციას, ახალ გზაზე გამოყვანას. უმთავრესად კი განამტკიცა შეგნება დღევანდელ ცხოვრების ახალი ათვისებისა, შეეცადა აეხილა თვალი ადამიანისათვის მაშინ-

ნიჰიმის მიერ შექმნილ ახალ საგნებზე“ (,,პარიზი, 1920-1923 წლები“, გვ. 27).

გერმანული ექსპრესიონიზმი: „გერმანული ექსპრესიონიზმი, წინააღმდეგი ბუნების პირდაპირ მიმბაძველობისა, ეძიებს საშუალებას გადმოგვცეს ცხოვრების შინაგანი სახე. გასათვარ გრძნობიერებით ის აღიარებს ახალ კაცობრიობის არსებობას. ეს აზრი ახალ კაცობრიობის არსებობისა განსაკუთრებულ სიძლიერით ისახება დრამაში და ლირიულ პოემაში. ექსპრესიონიზმის ცდაა: — გადმოგვცეს უნივერსალურ ფორმებში ადამიანის ნამდვილი საკაცობრიო სახე, გარეშე ყოველგვარ შემთხვევითი და დროებითი პირობებისა“ (იქვე, გვ. 27).

ექსპრესიონიზმი გაცილებით უფრო ეხება დ. კაკაბაძეს. სამივე დახასიათებაში აღნიშნულია ახალი დროის დადი. აქ იგი, შესაძლოა, ყველაზე უფრო ხაზგასმულია „ახალი კაცობრიობის“ ცნებით. ბუნების პირდაპირი მიმბაძველობა, შემთხვევითი და დროებითი ნიშნები (გავიხსენოთ ეროვნული თავისებურების კაკაბაძისეული დახასიათება) დ. კაკაბაძისთვისაც უცხოა. საინტერესოა ამ დახასიათებებში მოხსენიება ლიტერატურული ჟანრებისა, რაც, ერთი მხრივ, გვიდასტურებს ხელოვნებათა გლობალურ ხილვას კაკაბაძესთან, მეორე მხრივ კი — მის ჩახედულობას ახალ გერმანულ მწერლობაში.

სხვაგან, ადარებს რა ჩვენს დროს აღორძინებას, დ. კაკაბაძე დასძენს, რომ სიღრმისა და ახალი თვალთახედვის („მხედველობის“) გადმოსაცემად კუბიზმი „ახალ საშუალებების შექმნას შეეცადა“ (იქვე, გვ. 37). თუ რა საშუალებებია ეს, ამაზე ცალკე გვექნება საუბარი.

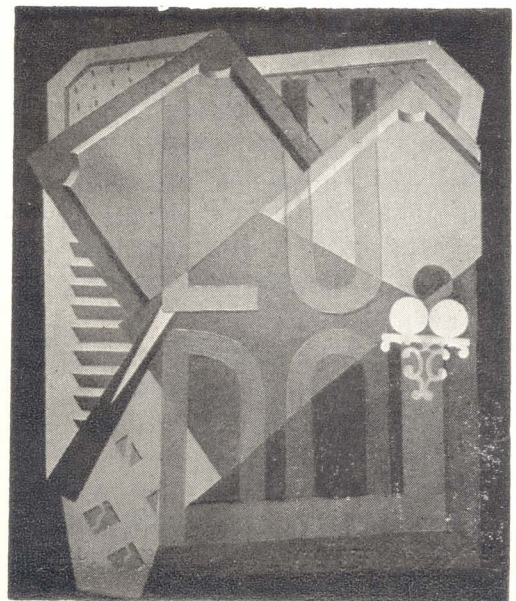
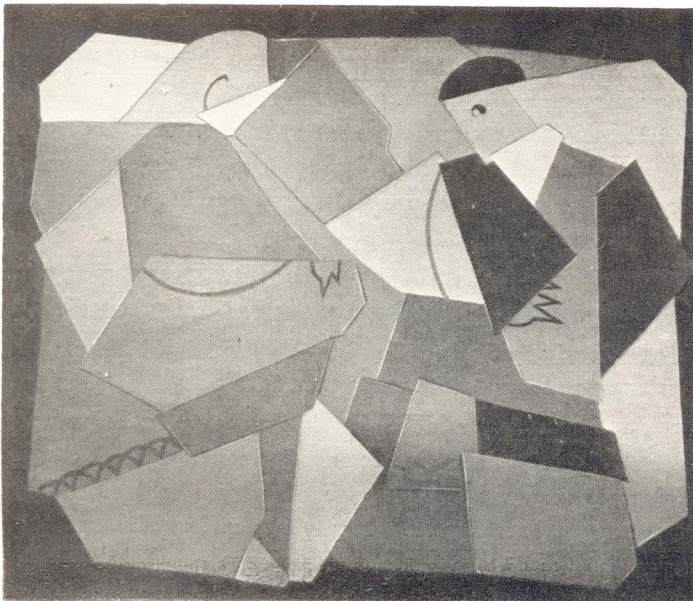
თავის ნარკვევს „ხელოვნებასა და სივრცეზე“ დ. კაკაბაძე იწყებს ექსპრესიასა და ექსპრესიულობაზე დაკვირვებით: „ცხოვრების ექსპრესიული გამოსახვა იწურება ხელოვნების წარმოებით, რომელსაც მუდმივობაში გადაყავს ეს ექსპრესია და რომელიც სიცოცხლის განმამტკიცებელი ფაქტორია“ (იქვე, გვ. 9).

ბოლოსთვის შემოვიტოვეთ კუბიზმის დახასიათება.

ამ მიმდინარეობასთან დ. კაკაბაძე ერთხანს თითქოს ნათესაურ კავშირში იმყოფებოდა. მისი ნაწერები უფრო ნიუანსირებულ სურათს წარმოგვიდგენენ:

„მხატვრობის თვით-მიზნობა ლოლიკურათ გვიკარნახებს არა მარტო ფერადების თვისების შეგნებას, არამედ ფორმის და ხაზულობის თვისებების გაგებასაც. სწორედ ფორმის და ხაზულობის შეგნებამ მოგვცა ჩვენ ის მონაპოვანი, რომელსაც „კუბიზმი“ ეწოდება. ფორმის არსებითი თვისებების შეგნება საუცხოვო სახით არის შეთვისებული „კუბიზმის“ მიერ. კუბიზმით თითქმის თავდება იმ დიად მონაპოვართა რიგი, რომლის საშუალებით და შეგნებით შესაძლო იქნებოდა დიდი ხალხოსნური მხატვრობის შექმნა. მაგრამ ჩვენ ვიცით, რომ „კუბიზმით“ არ დამთავრდა ახალი ფორმის ძიება, რადგან იყო იმის შეგნება, რომ დიდი ხელოვნების შექმნა შეუძლებელია არსებულ მხატვრულ პირობების საშუალებით“. („შვიდი მნათობი“, 1919, № 2, გვ. 111).

პარიზიდან დანახული ფრანგული კუბიზმი: „ფრანგული კუბიზმი არის მიმართულება, რომელმაც, სხვებთან შედარებით, განსაკუთრებული ყურადღება მიაქცია მხატვრობის ჭეშმარიტ შინაარსს. შეეცადა გამოერკვია მხატვრობაში ახალი გზები და ახალი შესაძლებლობანი. სურათის კონსტრუქციული სახე და მხატვრულ კანონების ძიება შეიქმნა უმთავრესი ამოცანა ფრანგულ კუბიზმისა. მან მიაქცია აგრეთვე ყურადღება საგნის, ფორმის სივრცეს. საგანი იხატება სივრცეში კი არა, არამედ სიბრტყეზე: ის გადმოისახება ნამდვილი მისი მდგომარეობით სივრცეში. ფორმა და ფერადობა ერთმანეთისაგან განსაზღვრულია, ლოკალურ ფერს მიენიჭა თავისი მნიშვნელობა. კუბიზმმა უარყო ხაზებზე დამყარებული პერსპექტივის სისტემა, ის გადმოცემს ბუნების მრავალ-ფეროვან მოვლენებს ერთდროულ სახით. მან შექმნა ახალი ესთეტიკა შემოქმედების პროცესისა და მუშაობის მეოთხის. ფრანგულ ხელოვნების ისტორიულ მსვლელობასთან კუბიზმი აღიარებს ტრადიციონიზმს“. („პარიზი, 1920-23 წლები“, გვ. 26-27).



ამ დახასიათებაში მთელი რიგი მომენტებია საყურადღებო. პირველი, რაც თვალში გეცემათ, ის არის, რომ ფრანგული კუბიზმის დახასიათება, იტალიურ ფუტურიზმსა თუ გერმანულ ექსპრესიონიზმთან შედარებით, ყველაზე ვრცელია. ეს გასაგებიცაა. საფრანგეთში მყოფი დ. კაკაბაძე განსაკუთრებული ინტერესით აქცევს ყურადღებას ფრანგული ხელოვნების მიმდინარეობებს. თავისთავად კუბიზმი — მასში მონაწილე ძალებისა და შექმნილი ნაწარმოებების წყალობით — ერთ-ერთი მთავარი მიმდინარეობაა. და ბოლოს, თვით დ. კაკაბაძეს აქვს კუბისტური ნაწარმოებები.

ამასთანავე, დ. კაკაბაძე თავის დახასიათებებში არც ერთი მხატვრის სახელს არ ასახელებს. ეს იმიტომ, რომ თითოეულ მხატვარს თავისი ხელწერა აქვს, ხოლო დ. კაკაბაძეს აინტერესებს ზოგადი კანონზომიერება და მისგან თავისთვის გამოსატანი სარგებელი. გარდა ამისა, მას ხშირად ცალკეულ მხატვრებთან (ბრაკთან, მაგალითად) მეტი სადავო აქვს, ვიდრე მიმართულებასთან.

ახლა ვნახოთ, თუ რა წერტილებში უახლოვდება დ. კაკაბაძის ესთეტიკა მის მიერვე მოცემულ კუბიზმის დახასიათებას (ვინაიდან ამ შემთხვევაში ჩვენ უფრო გავინტერესებს სწორედ კაკაბაძის თვალთ დანახული კუბიზმი, ფუტურიზმი და ექსპრესიონიზმი, ვიდრე სხვადასხვა მკვლევარის მიერ წარმოდგენილი, ზოგჯერ ერთი მეორას გამომრიცხველი). გამოვყოთ ამ დახასიათებიდან ის მომენტები, რომლებიც ახლობელი ან მთლიანად გაზიარებული დ. კაკაბაძის ესთეტიკაში: 1. მხატვრობის ჭეშმარიტი შინაარსი (ე. ი. სიღრმისეული და არა გარეგნული, ეთნოგრაფიული, ფოტოგრაფიული და ა. შ.); 2. სურათის კონსტრუქციული სახე და მხატვრული კანონების ძიება.

სივრცისა და პერსპექტივის საკითხებს ქვემოთ ცალკე შევხებით და იქაც ვნახავთ ამ დახასიათებასთან დ. კაკაბაძის სიახლოვეს. ცალკე განსახილველია მოვლენათა ერთდროულობის, ანუ ს ი მ უ ლ ტ ა ნ უ რ ო ბ ი ს ასპექტი, რამაც მრავალი ფრანგი ხელოვანი დააფიქრა და არა მარტო ფერმწერი (ამაზე აპოლინერიც ფიქრობდა). და ბოლოს, „იმერე-

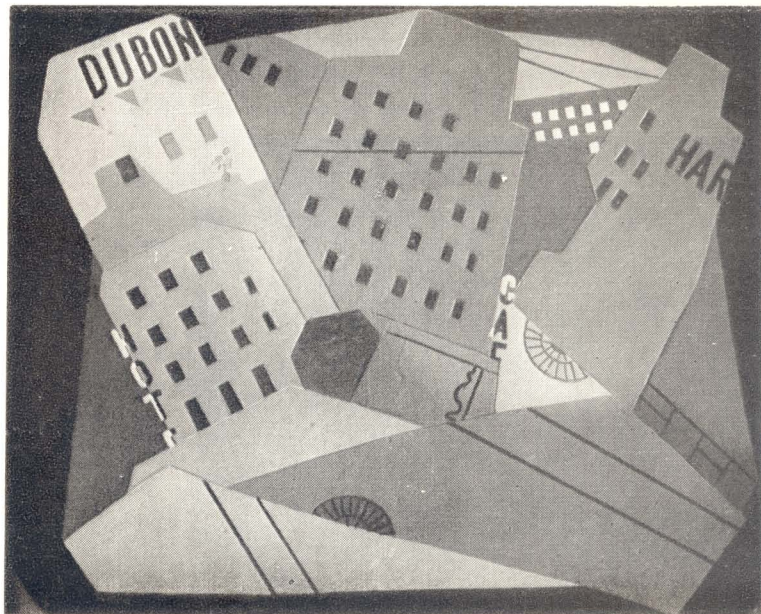
თის პეიზაჟების“ მნახველისთვის ბევრის მოქმედია „ლოკალურა ფერის“ მნიშვნელობა, აქ ასეთ განვითარებასა და დახვეწას რომ იძენს. არ უნდა იყოს შემთხვევითი შენიშვნა კუბიზმის ტრადიციულობაზე. თავი გავანებოთ იმას, თუ რამდენად მართალია ეს კუბიზმისთვის, მაგრამ აშკარაა, რომ თავის შემოქმედებას დ. კაკაბაძე აღიქვამდა ქართული ხელოვნების პერსპექტივაში და როგორც მის თვისობრივად ახალ განვითარებას.

რომანტიკული და კლასიკური

მსოფლიო ხელოვნების ისტორია დ. კაკაბაძეს ესახება ორი საპირისპირო საწყისის მარადიულ მონაცვლეობად. ეს საწყისებია, მისი განსაზღვრით, რომანტიკული და კლასიკური. ამ ორი საწყისის ბრძოლა წარმოადგენს კონკრეტულ გამოსატულებას ახლის ბრძოლისა ძველთან. ერთისა თუ მეორე საწყისის წინ წამოწევა განპირობებულია გარკვეული თბიქტური ვითარებით.

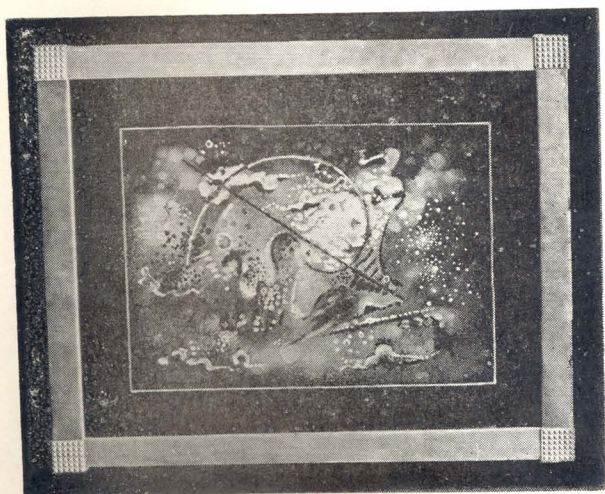
მსოფლიო ხელოვნების ისტორია, როგორც ამ ორი მთავარი მხატვრული მეთოდის მონაცვლეობა, დ. კაკაბაძეს ესახება ჯერ კიდევ ევროპაში გამეზავრებამდე: „...ხელოვნებაში არსებობს ორი გზა, ორი მეთოდი — კლასიციზმი და რომანტიზმი. კლასიციზმი და რომანტიზმი, როგორც ორგვარი მეთოდი, ხელოვნებაში მკაფიოდ გარკვეული სახეა. მთელი მე-XIX საუკუნე რომანტიზმის მეფობის ხანაა და ამიტომაც ხელოვნება მუდმივ რყევას განიცდიდა. ჩვენი ახალი მხატვრობის დამთავრებულ ფორმის შექმნისათვის ჩვენ უნდა დავადგეთ იმ გზას, იმ მეთოდს, რომელმაც შექმნა ბრწყინვალე ხანის მხატვრობა, ხუროთმოძღვრება, მქანდაკეობა და მწერლობა, იმ მეთოდს, რომელმაც შექმნა ბრწყინვალე სპარსული ხელოვნება, ინდოეთის, ჩინო-იაპონიის მხატვრული ფორმა, საუცხოვო მქანდაკეობა კუნძულ პასხისა, ეგვიპტის, ძველი საბერძნეთის, ახალი ბიზანტიის, იტალიის რენესანსის და მე-XVI და XVII საუკუნეების ევროპის ქვეყნების ხელოვნება. კლასიციზმი, როგორც მე-

კუბისტური კომპოზიციები. 1920 წ.





დეკორატიული მოტივები.



თოდი, შეურყეველი გზაა შემოქმედების დამთავრებულ ფორმის მიღწევისათვის. ამ მეთოდის საშუალებით ჩვენი ახალი მხატვრობა მიიღებს თავის ბუნებრივ სახეს და განამტკიცებს ნამდვილ ქართულ მხატვრულ სულს“. („შვიდი მნათობი“, 1919, № 1, გვ. 145-146).

ორივე მეთოდის ამ ისტორიულ მიმოსილვას დ. კაკაბაძემ მალე დაუმატა რომანტიზმისა და კლასიციზმის ძირითადი თვისებების დადგენა:

„...მხატვრული ფორმის გამოსახატავად... ხელოვნებაში არსებობს ორი მეთოდი — კლასიციზმი და რომანტიზმი. კლასიციზმის მეთოდი გამოისახება საღ აზროვნებაში, არსებულ კანონების დაცვაში და მის განმტკიცებაში, ფორმის და შინაარსის შეთანხმებაში, ნების დაქვემდებარებაში იმ კანონებთან და მოთხოვნილებებთან, რომელნიც ორგანიზულად გამომდინარეობენ მხატვრულ პრინციპიდან. კლასიციზმი, როგორც მეთოდი, გამოისახება საღ და აზრზე დამყარებულ შემოქმედების ფორმაში.

რომანტიზმი, როგორც მეთოდი, გამოისახება ნების სრულ თავისუფლებაში, არსებულ კანონების თავისუფალ ხმარებაში და მის უარყოფაშიდაც, შემთხვევითი ელემენტების განმტკიცებაში, ფორმის გააზროვნებას უარყოფაში. კლასიციზმი ამგვარად განსაზღვრავს შემოქმედების ფორმას, რომანტიზმი კი ანთავისუფლებს ხელოვნებას იმ შევიწროვებულ ფორმისაგან, რომელშიაც კლასიციზმი აყენებს მას. რომანტიზმი ანტიტეზაა კლასიციზმისა. რომანტიზმი თავისუფალი შემოქმედების სახით, ბუნების შევნიშების ახალი ფორმების ძებნელია.

მე-XIX საუკუნე რომანტიზმის მეფობის ხანაა. ...საჭიროა წარსული საუკუნის მხატვრობის მონაპოვართა გააზროვნება და შემოქმედების კლასიციზმის წეთოლზე დამყარება“. („შვიდი მნათობი“, 1919, № 2, გვ. 113).

უნივერსალური შინაარსის მინიჭება ნიშანდობლივია დოსა და სივრცეში კლასიციზმისა და რომანტიზმის ცნებებისათვის. ასეთი კლასიფიკაცია საკუთრივ კაკაბაძისეულია და, პირველ რიგში, მის მოთხოვნილებებზე მეტყველებს. თვით ეს ცნებები ევროპული ხელოვნების ისტორიიდან არის წამოსული და მათ დ. კაკაბაძე ერთგვარად დანარჩენ მსოფლიოს ახვევს თავს. ეს გარემოება იმაშიც მუდგანდება, რომ XIX საუკუნე რომანტიზმის საუკუნედაა გამოცხადებული. ეს მართებულია ევროპისთვის და არა მთელი მსოფლიოსთვის. და ბოლოს, „კლასიციზმის“ სხვადასხვა გამოვლინებიდან თავისთვის ყველაზე ახლობელს დ. კაკაბაძე ნახავს ევროპაში: იტალიურ რენესანსსა და ლეონარდო და ვინჩის შემოქმედებაში.

თავის ბიპოლარულ დაყოფაში, როგორც სხვა დანარჩენში, დ. კაკაბაძე თანმიმდევრულია: იგი უპირისპირდება რომანტიზმსაც და, მისი აზრით, რომანტიზმის მონათესავე ყველა მოვლენასაც. ამათ შორისაა მისთვის სიმბოლიზმიცა და მისი ქართული გამოვლინებაც. პრინციპულია კაკაბაძისეული დახასიათება „ცისფერი ყანწებისა“:

„ჩვენი ახალი მწერლობა თითქმის დაადგა თავის ბუნებრივ გზას. „ცისფერი ყანწებით“ იწყება ეს ხანა. მათ მიზნადა აქვთ დასასული, რომ მწერლობა წმინდა მიზნებს ემსახურებოდეს, სცდილობენ გაადრმაგონ თანამედროვე პოეზიის ფორმა, მისცენ პოეზიას ნამდვილი მისი მოხაზულობა და ეძიებენ ქართულ პოეზიის სიტყვის სიძლიერეს. ამ ხაზამდე მხატვრობა და თანამედროვე პოეზია ერთად უნდა მიდიო-

დენ. „ყანწელებს“ შეხედულობა ეროვნულ სულზე, ჩვენი ხელოვნების თვისებაზე და ამ ნიადაგზე დამყარება თავისი შემოქმედებისა, ჩვენ მიგვაჩნია მიუღებლად. თავის შემოქმედებას „ყანწელებს“ ამართლებენ შკოლის საშუალებით, სახელდობრ, სიმბოლიზმით. შემოქმედებას უნდა ამართლებდეს თვით მისი ნაწარმოები, მისი ფორმა. მათ სთქვამს: „ქართველ ხალხს უყვარს ნიღაბი. სიმბოლიზმი სწორედ ფილოსოფია ამ ნიღაბისა, ამიტომ სიმბოლიზმი ჩვენში აუცილებელია“. კიდევ ამბობენ: „ცისფერი ყანწები“ სიმბოლიზრად აღნიშნავენ ჭეშმარიტ ქართულ მსოფლ-მხედველობასო. ჩვენ კი ვიტყვი, რომ ქართულ სულს სრულებით არ შეეფერება ამგვარი სიმბოლიზმის ნიღაბი და სიმბოლიზმის აუცილებლობა ჩვენში მეტად საეჭვოა. ჩვენი მხატვრობა, ხუროთმოძღვრება, მქანდაკებლობა და მწერლობა ამას მოწმობს.

სიმბოლიზმი, როგორც შკოლა და როგორც მეთოდი, რომანტიზმის იდეოლოგიის შედეგია. „ცისფერი“ კი ფერია რომანტიზმისა, ჩვენს დროში რომანტიზმის იდეოლოგია უკვე იწურება ფუტურისმით. ფუტურისმს, როგორც უკანასკნელ ხანას რომანტიზმის მეფობის დროისა, მაგრად აზის რომანტიზმის დალი. ჩვენი მხატვრობა ამ გზით ვერ წავა, მას არ ექნება „ცისფერი“ ფერი“. („შვიდი მნათობი“, 1919, № 1, გვ. 145).

სრულიად მკაფიო პოზიციაა. უაღრესად ნიშანდობლივია და საინტერესო მხატვრის მიერ მოცემული ლიტერატურული მოვლენის დასასიათება. ბევრგან ქვეტექსტად უნებლიეთ წარმოჩნდება თვით კაკაბაძის ძიებანი: პოეზიის ფორმის — სურათის პერსპექტივისა და შინაარსის გადრეზება; პოეზიას ახასიათებს „მოხაზულობა“; „სიტყვის სიძლიერე“ ერთგვარად ეხმანება ფერის სიძლიერეს. ამავე კონტექსტში საინტერესოა „ვეფხისტყაოსნის“ დასასიათება (სამწუხაროდ, გაუშლილი) ნახაზობის მხრივ: „ჩვენი წარსულის მწერლობის საუკეთესო ნიმუშები საუცხოვო ნახაზობის სახითაა შესრულებული. უნდა ითქვას, რომ ამ მხრივ „ვეფხისტყაოსანი“ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია; მისი ნახაზობა გასაოცარი მოქნილობისა და განუწყვეტელი“. (იქვე, 1919, № 1, გვ. 143). ასევე ნახაზობას ხედავს დ. კაკაბაძე ხალხურ მუსიკაში და სხვაგან. ამგვარი დაკვირვებები უთუოდ უკავშირდება დ. კაკაბაძის მაგისტრალურ და დაუმთავრებელ შრომას ქართულ ჩუქურთმაც.

რომანტიზმისა და კლასიციზმის მკვეთრი დაპირისპირებით იხსნება პარიზში ცალკე ბროშურად გამოცემული დ. კაკაბაძის პირველივე ტექსტი და ეს პათოსი განაპირობებს დ. კაკაბაძის ახალი ხელოვნებისათვის ბრძოლის სულისკვეთებას.

„თანამედროვე ცხოვრებას ახასიათებს ჰიპერტროფიული განვითარება ინდივიდუალიზმისა, რაც შედეგია რომანტიული იდეოლოგიისა.

სრულიად აუცილებელია უარა ვთქვათ რომანტიული მეთოდზე შემოქმედებაში და შევცვალოთ იგი კლასიკური მეთოდით“ („კონსტრუქტიული სურათის შესახებ“, გვ. 1).*

ამრიგად, თავიდანვე მკაფიოდ ემიჯნება ერთმანეთს ეს ორი საწყისი და განსაზღვრა თვით მოაზროვნის მათდამი დამოკიდებულებისა. ამგვარ კატეგორიულ და, ერთგვარად, გა-

შიშვლებულ ანტინომიებამდე ხელოვნების განვითარების (და ვითარების) დაყვანა საერთოდ გარდატეხის პერიოდებს ახასიათებს. ესთეტიკის განვითარების ანალოგიური მომენტი სტენდალისეული გამოიჭენა-დაპირისპირება ხელოვნის ორი ტიპისა მის ნარკვევში „რასინი და შექსპირი“. ოლონდ, შეიძლება ითქვას, რომ დ. კაკაბაძესთან ეს პროპორცია შებრუნებით არის წარმოდგენილი: რომანტიკულ XIX საუკუნეს იგი უპირისპირებს, არსებითად, რასინისეულ, ე. ი. გონით საწყისს, ოლონდ უფრო ფართო და მდიდარი უნივერსალური შინაარსისა. ამგვარ კლასიკურ საწყისს დ. კაკაბაძე პოულობს გარდატეხის (აღორძინების) უდიდეს ეპოქაში და მის ერთ ყველაზე თანმიმდევრულ გამომხატველში — ლეონარდო და ვინჩიში. დ. კაკაბაძის შეხედვრა და შემოქმედებითი ბაასი ლეონარდო და ვინჩის ნაფიქრალთან იმდენად მნიშვნელოვანი მომენტი, რომ მას ქვემოთ ცალკე განვიხილავთ.

კლასიკურის ერთი მთავარი თვისებაა გონითი საწყისი. აქედან გამომდინარეობს ხელოვნების, კერძოდ, ფერწერის, ფილოსოფიურობა, რასაც ჩვენ კვლავ ლეონარდო და ვინჩისთან კავშირში დავუბრუნდებით. მაგრამ ახალი ხელოვნების ყველა თვისებას დ. კაკაბაძე აუცილებლად უკავშირებს სიცოცხლის განმტკიცების პათოსს.

დ. კაკაბაძის ხელოვნებისა და პიროვნების ამ უპირველეს გასაღებს ჩვენ მრავალჯერ მოვიმარჯვებთ მისი ცხოვრების ნაფიქრალისა და შემოქმედების მიმოხილვისას. ყოველივე ამას, როგორც ვთქვით, დ. კაკაბაძე გულისხმობს კლასიკური ხელოვნების კონცეპტში: „რაციონალური ცხოვრება მოითხოვს რაციონალურ ხელოვნებას. ხელოვნება უნდა გახდეს ცხოველი ელემენტი სიცოცხლის განმტკიცებისა. ამიტომ დღევანდელ მხატვრობას მიზნად უნდა ჰქონდეს — გამოსახება ფილოსოფიური შემეცნება დღევანდელი ცხოვრებისა და დააკმაყოფილოს ჩვენი ინტელექტუალურ ემოციალური მაღალი მოთხოვნები — პოეზია“. („პარიზი, 1920-23 წლები“, გვ. 15).

ახალი ფერწერის ძირითად თვისებებს დ. კაკაბაძე გამოგვეცემს კვლავაც რომანტიკულისა და კლასიკურის ცნებების განსაზღვრით:

„დღევანდელი მხატვრობა წარსულ საუკუნის მხატვრობისაგან, უმთავრესად, იმით განსხვავდება, რომ წინად შემოქმედების პროცესში უმთავრესი ადგილი ეჭირა გრძნობიერებას, ესლა კი ამ ადგილს იკავებს აზროვნება.

გრძნობით შემეცნებას ჩვენ ვუწოდებთ რომანტიულს; პოზიტიურ, აზროვნებით შემეცნებას კი — კლასიკურს. ერთი და მეორეც პერიოდულად ყოველთვის არსებობდა კაცობრიობის ცხოვრებაში“. (იქვე, გვ. 18).

იქვე დ. კაკაბაძე გვთავაზობს გავრცობილ შინაარსს რომანტიკულისა და კლასიკურის ცნებებისა. აქედან ნათლად ჩანს, რომ ორივე ტერმინი უნდა აღვიქვათ როგორც პირობითი მანიშნებელი, ამა თუ იმ ეპოქის ხელოვნების ძირითადი მიდრეკილებებისა და არ გავაიგივოთ ისინი რომანტიზმსა და, მით უმეტეს, კლასიციზმთან. ქვემოთ მოტანილი სიტყვა „რომანტიზმიც“, უთუოდ, ასე უნდა გავიგოთ: „უმადლესი პლასტიური ხელოვნება გამომდინარეობს პოზიტიური შემეცნებიდან; რომანტიული, სიმბოლიური, მისტიური შემეცნება კი დამთავრებულ პლასტიკურ ხელოვნებას ვერ ჰქმნის. რომანტიზმი ამორჩებს ადამიანს ბუნების კანონების შეგრძნებას, ვინაიდან კანონების შეგნებას ესაჭიროება აზრის მუშაობა. პოზიტიურ მეთოდზე აგებული ხელოვნება კონსტრუქ-

* დ. კაკაბაძის ფრანგული ტექსტების თარგმანი ყველგან ჩვენია. გ. ბ.



ბანანების გამყიდველი. 1921 წ.
ფურცელი ალბომიდან (ანატომიური ჩა-
ნახატები).
წურბლების გამყიდველი. 1920-21 წ.წ.

ტიულია, ორგანიზაციული, მიზანშეწონილი და ასასიათებს კულტურული ძალების აღორძინების და ამოძრავების ხანას“ (იქვე, გვ. 18-19).

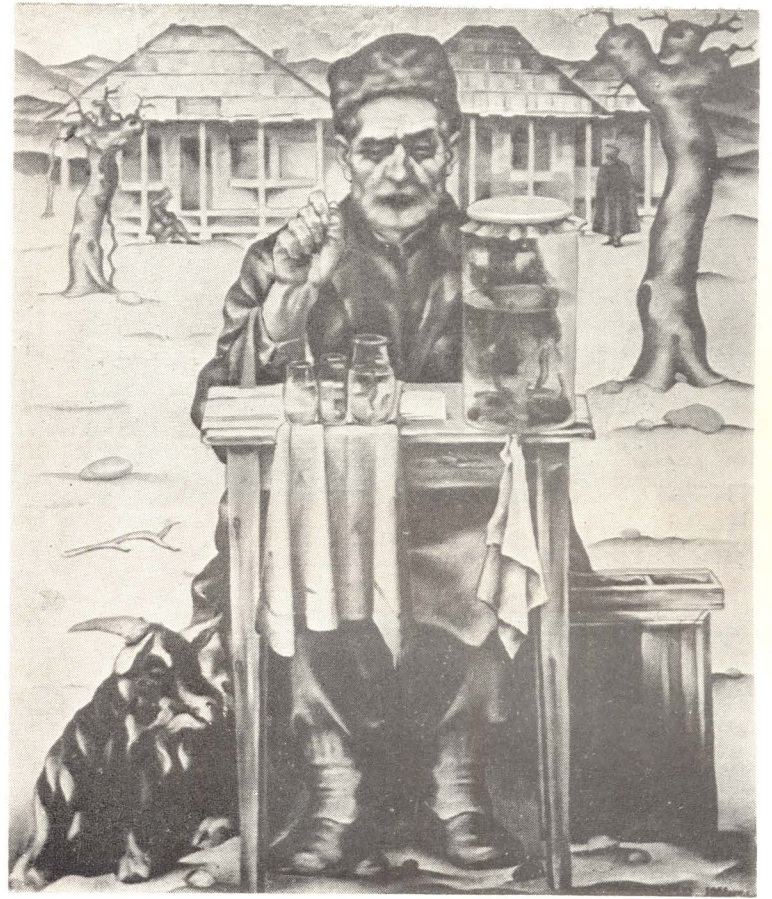
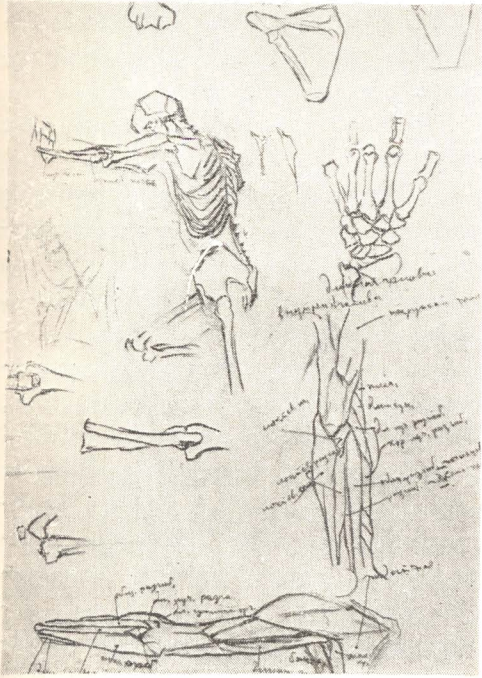
სხვაგან, ლაპარაკობს რა იმ უდიდეს ცვლილებებზე, რაც სამყაროს შემეცნებამ განვლო უკანასკნელი ასი წლის განმავლობაში, დ. კაკაბაძე ორ პიროვნებას ასახელებს: „თანდათანობითი მსვლელობით მეცნიერებამ და ფილოსოფიამ (ლამარკიდან ბერგსონამდე) შეარყია ეს მსოფლიო და აამოძრავა მისი შინაარსი“ (იქვე, გვ. 12). ამ ორთაგან ერთი, ლამარკი, ბუნებისმეტყველია, ე. ი. იმ დარგის წარმომადგენელი, რომლის სპეციალისტი იყო დ. კაკაბაძე, ხოლო მეორე — ანრი ბერგსონი, სახელმწიფოებრივი ფილოსოფოსი კაკაბაძისდროინდელი საფრანგეთისა.

ბერგსონის სახელი ზემოთ მოტანილ კონტექსტში დადებითად არის მოხსენიებული, მისი ღვაწლის აღიარებით. მაგრამ, როგორც ჩანს, ბერგსონისეულმა ინტუიტივიზმმა, რამაც ესოდენ მნიშვნელოვანი და ნაყოფიერი გავლენა იქონია, მაგალითად, მარსელ პრუსტზე, დ. კაკაბაძის ესთეტიკურ კონცეფციასა და მხატვრულ პრაქტიკაში ნაკლები გამოძახილი ჰპოვა. საკუთრივ ინტუიტივიზმის ხსენება დ. კაკაბაძესთან

არ შეგვხვდებია, მაგრამ, ცხადია, იგი არ უარყოფს ინტუიციის როლს; მეტიც, შემდეგ პასაჟში იქნებ ბერგსონის ნააზრევის გამოძახილიც იგრძნობოდეს: „ინტუიციას უჭირავს განსაკუთრებული ადგილი შემეცნების პროცესში და არა ერთხელ ჰქონია გადამწყვეტი მნიშვნელობა. პოზიტიური, რაციონალური შემეცნება ინტუიციის საშუალებით უმაღლეს მიღწევამდე ადის“ (იქვე, გვ. 19).

დ. კაკაბაძისთვის მახვილი რაციონალურ შემეცნებაზე მოდის. პოზიტიური შემეცნება და კულტურული აყვავება მისთვის განუყრელი ცნებებია: „ყველა ქვეყნის — აღმოსავლეთის, ეგვიპტის, საბერძნეთის და სხვ. — ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშები ეკუთვნის კულტურულ ძალთა აყვავების დროს, ესე იგი იმ დროს, როცა იქ დამკვიდრებული იყო პოზიტიური შემეცნება და ჩვენ ვამჩნევთ, რომ როცა ამ ქვეყნებში პოზიტიურ შემეცნებას გვერდს უხვევდნენ, შემოქმედების ძალა სუსტდებოდა და ეცემოდა პლასტიურ ფორმის ღირსებას“ (იქვე, გვ. 20).

სხვაგან დ. კაკაბაძე საკმაოდ ზუსტ ამოსავალ წერტილს გვანიშნებს პოზიტიური შემეცნების წამოწყებისა; ჩვეულ, კაკაბაძისეულ ბინომში „რომანტიული — კლასიკური“, უკა-



ნასკნელ წვერს ცვლის „პოზიტიური“, ე. ი. გარკვეულ კონტექსტში „კლასიკური“ და „პოზიტიური“ სინონიმებად იქცევა; დ. კაკაბაძე გვთავაზობს რომანტიკულისა და კლასიკურის ურთიერთმენაცვლების ზოგად სქემას; მისი აზრით, ბიზანტიისა და მუსულმანური სამყაროს შემეცნება პოზიტიური იყო; აგრეთვე — ევროპის გოტიკა და იტალიის რენესანსის დასაწყისი; ხოლო რომანტიკული შემეცნება ფარავს, ევროპის ქვეყნებში XVI-XIX საუკუნეებს და XX საუკუნის პირველ ათეულ წლებს, ე. ი. ისეთ ეპოქებსაც, როგორცაა „გონის“ XVII და განმანათლებლური XVIII საუკუნეები. ამ პარადოქსის მოხსნა შეიძლება მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი კაკაბაძისეულ ცნებებს — „რომანტიული“ და „კლასიკური“ — მხოლოდ მისეული, ფართო მნიშვნელობა მივანიჭეთ:

„მე-XVI საუკუნის შემდეგ მთელი ევროპა თანდათან ივიწყებს კლასიკურ მეთოდს და გადადის რომანტიულ, გრძობის შემეცნებაზე, რომელმაც დღემდის მოაღწია. ამ ხანაში იყო ცდა პოზიტიურ შემეცნებაზე გადასვლისა, მაგრამ ეს ცდა გამოიხატა მხოლოდ კლასიკურ ფორმების გარეგნულ მიბაძვაში“ (იქვე, გვ. 21).

იქვე დ. კაკაბაძე ათარიღებს პოზიტიური შემეცნების ახალი ხანის დასაწყისს:

„ჩვენს დროში რომანტიულ შემეცნებიდან პოზიტიურზე გადასვლა დაიწყო 1910 წლებში“ (იქვე).

ამ უკანასკნელ ფრაზას განმარტავს სქოლიო: „ევროპის ქვეყნებში მე-XVIII საუკუნედან მოყოლებული დღემდის პლასტიურ ხელოვნებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს საფრანგეთს. ეს აიხსნება იმით, რომ საფრანგეთის ამ დროის მსატკრობაში პოზიტიურ შემეცნების ფიქრი მაინც იყო ცოტა. იქ, სადაც პოზიტიურ შემეცნებაზე არც კი ფიქრობდნენ, როგორც, მაგალითად, გერმანეთი და რუსეთი, პლასტიური ხელოვნებაც სუსტია“ (იქვე).

ამრიგად, მივიღეთ გარკვეული პასუხი ჩვენს ორსავე შეკითხვაზე: კლასიციზმი მხოლოდ გარეგნული მიბაძვაა კლასიკური ფორმებისა, ხოლო განმანათლებლობაში, დ. კაკაბაძის აზრით, პოზიტიური (=კლასიკური) მხოლოდ „ცოტა“ არის.

დ. კაკაბაძისთვის, როგორც უკვე დავრწმუნდით, კლასიკური, პოზიტიური, მეცნიერული — ერთი მწკრივის ცნებებია. დ. კაკაბაძე, გარდა ამისა, მომხრეა მეც-



ძველი თბილისი. 1947 წ.



თბილისის მიდამოები — კოჯორი. 1947 წ.



ნიერული ცოდნის გამოყენებისა ხელოვნების განვითარებისათვის:

„თანამედროვე ცხოვრება მეცნიერულ შინაარსზე თანდათან მკვიდრდება. მეცნიერების მიღწევანი აკმაყოფილებს დღეს ყოველგვარ ჩვენს საჭიროებას. ცხოვრების აზრის მეცნიერებაზე დამყარება სრულიად ახალია კაცობრიობის ისტორიაში. დღევანდელი ცხოვრების სახე — საზოგადოებრივი, სოციალური, პოლიტიკური — მეცნიერების მიღწევის შედეგია. და მეცნიერება კი, როგორც ვიცით, პოზიტიური ცნებაა. ხელოვნებაც დაადგა ამ ბუნებრივ გზას და შეითვისა მეცნიერების ყოველგვარი მეთოდი“ (იქვე, გვ. 22).

მეცნიერული ცოდნისა და ხელოვნების გზით მიღწეული შემეცნების ამგვარი სინთეზის იდეა, რასაც ჰარმონიაში მოჰყავს ადამიანის ცოდნის ორი მთავარი წყარო, აღორძინების ეპოქაში გაისმოდა განსაკუთრებით ხმამაღლა.

ლ ე ო ნ ა რ დ ო და ვ ი ნ ჩ ი. ფ ი ლ ო ს ო ფ ი უ რ ი ფ ე რ წ ე რ ა. ა ლ ო რ ძ ი ნ ე ბ ა.

დიდი იტალიელის სახელი სიტყვამ უკვე რამდენჯერმე მოიტანა. ეს იმიტომ, რომ ლეონარდო და ვინჩი მრავალმხრივ ახლობელია დავით კაკაბაძისათვის: იმით, რომ იგი ერთსა და იმავე დროს მხატვარია, მოაზროვნე, მეცნიერი და გამოგონებელი (ყველა ამ მიმართულებით, რამდენადაც შესწევდა ძალა, მოღვაწეობდა ქართველი მხატვარიც); ლეონარდო და ვინჩი უმაღლესი ჰარმონიისა და სინთეზის ხელოვანია, „მონა ლიზას“ შემქმნელს ღრმად სწამს ხელოვნების დანიშნულება სიცოცხლის განსამტკიცებლად, სიცოცხლის სამსახურში: ლეონარდოსთვის ახლობელია ფილოსოფიური ფერწერის ცნება; ლეონარდო და ვინჩის შემოქმედება ცოცხალი და მკაფიო მაგალითია კლასიკურის ხორცშესხმისა და, რაღა თქმა უნდა, იმით, რომ ლეონარდო და ვინჩიმ მრავალი ჩანაწერი დატოვა და ამით შესაძლებლობა მისცა დავით კაკაბაძეს მისი დებულებების განვითარებისა ახალ პირობებში.

იტალიური რენესანსი დადებით კონტექსტში ნახსენებია ჯერ კიდევ წერილში „როგორ უნდა მოეწყოს ჩვენში ხელოვნების საქმე“ (გაზ. „სახალხო საქმე“, 1918 წ., აგვისტოს 30): „იტალიის რენესანსის დროს ხელოვნება ვითარდებოდა კერძო სახელოსნოებში, ყველა ხელოვანი თვითონ იყო ხელოვნების საუკეთესო დარაჯი...“

ამავე სტატიაში დ. კაკაბაძე ორგზის გამოთქვამს თავის მრწამსს, ლეონარდოს ქვემოთ მოტანილ ნათქვამს ასე ზედმიწევნით რომ შესატყვისება: „ხელოვნებაც მეცნიერებაა...“

შესაძლოა, რემინისცენცია ლეონარდოსეული მსჯელობისა ფერწერის უპირატესობაზე ხელოვნების სხვა დარგებთან შედარებით, შერბილებული სახით, გაისმოდეს „სამხატვრო წერილებშიც“ („შეიდი მნათობი“, 1919, № 1, გვ. 141).

იტალიური რენესანსითა და დონატელოთი უკვე მაშინ იყო დანტერესებული დ. კაკაბაძე: „...ძველმა და ახალმა საბერძნეთმა ახალი ფორმა მისცა ბარელიეფს და იტალიის რენესანსმა დონატელოს სახით კიდევ ახალი ფორმა დაგვანახვა“ (იქვე, გვ. 155).

სტატიურობისთვის დ. კაკაბაძეს არა ერთხელ დაუპირისპირებია დინამიზმი. ჰოდა, დინამიზმის ხორცშესხმასაც ხედავს იგი იტალიელის შემოქმედებაში:

„ლეონარდოს შემოქმედების უმთავრესი სახე დინამიზმშია. ყოველ მის ნაწარმოებში, როგორც სურათებში, ისე ნახატებში, ყოველი სახე და ყოველი ხაზი მოძრაობაზეა აგე-

ბული. მისი „სერობა“ მოძრაობის საუცხოვეო სახის სურათია; მთელი სურათი გაყოფილია ოთხ ნაწილად, ყოველ ნაწილში სამი ნოციქულის სახეა და მათი უმთავრესი თვისება მოძრაობაშია; სურათის შუა ნაწილი — იესო ქრისტე — ის წერტილია, სადაც ისვენება სურათის მოძრაობის ყოველი ხაზი.

ლეონარდოს შემოქმედება იმას ამტკიცებს, რომ დინამიკა სივრცის არსებაა. („შვიდი მნათობი“, 1929, № 2, გვ. 122).

ამ 1919 წლის ტექსტებიდანვე მოყოლებული, სიტყვა „აღორძინება“ ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი სიტყვაა კაკაბაძისეული ლექსიკონისა. ეს სიტყვა გვხვდება უკვე 1915 წლის საგაზეთო წერილში მ. თოიძეზე.

პარიზში შეჯამებული ექვსი წლის ნაფიქრალში სხვადასხვა თავებს დავით კაკაბაძე ერთგულად მხოლოდ და მხოლოდ ერთი ავტორისა და ავტორიტეტის სიტყვებს წაუძღვარებს: ეს არის ლეონარდო და ვინჩი. ლეონარდოსეული ეპიგრაფი ყოველთვის ზუსტად განსაზღვრავს დავით კაკაბაძის მთავარ დებულებებს, გზას უნათებს და უადვილებს ხელოვნების თეორიის საკვანძო საკითხების გახსნას. თვალი გადავავლოთ ამ ეპიგრაფებს: „მხატვრობა უახლოვდება ბუნების ფილოსოფიას“, „მხატვრობა ხელოვნება და მეცნიერება“, „მხატვრობა უნივერსალობას უნდა ესწრაფოდეს“, „ჯერ თეორია და შემდეგ საქმე“, „შეუძლებელია ნაწარმოების შექმნა გონებისა და ბუნების გარეშე“, „რელიეფი სულია მხატვრობისა“...

მაშასადამე, ბირთვი ლეონარდოსეული ციტატებისა უწევს პარიზში გატარებულ 1920-23 წლებს, როდესაც ქალაქში ჩამოყალიბდა დავით კაკაბაძის მრწამსის უმნიშვნელოვანესი წახნაგები. 1926 წელს, როდესაც იბეჭდება „ხელოვნება და სივრცე“, დ. კაკაბაძეს, რაღა თქმა უნდა, არც დაიწყებული აქვს და არც უარყოფილი, ან გადასინჯული თავისი დამოკიდებულება ლეონარდოს ნაფიქრალისადმი. ამას ადასტურებს თუნდაც ამ უკანასკნელ ნაშრომში წინანდელი წიგნის ერთი ეპიგრაფის გამოჩენა. „დასაჯლეთ ევროპის პლასტიურ ხელოვნებას ასასიათებს შემდეგი წინადადება: „რელიეფი სულია მხატვრობისა“. ეს აზრი ეკუთვნის იმ ადამიანს, რომელმაც პირველად ჩამოაყალიბა იტალიის რენესანსის იდეა. ანით აღნიშნულია ის უდიდესი მნიშვნელობა, რომელიც აქვს ხელოვნებაში სივრცის განცდის გადმოცემას და ნაჩვენებია ერთი საშუალებაც ამ განცდის გამოსახატავად“. („ხელოვნება და სივრცე“, გვ. 15).

აქვე დ. კაკაბაძე დასძენს: „რელიეფით ირკვევა საგნის რეალური არსებობა სივრცეში. ამდაგვარი დაკავშირება პლასტიურ ხელოვნებისა ბუნებასთან ერთი უმთავრესი მხარეა განსხვავებისა აღმოსავლეთის და დასავლეთის ხელოვნებათა შორის“.

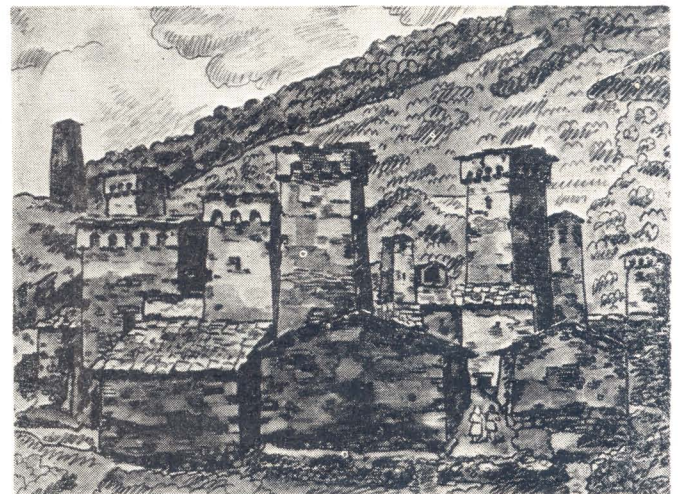
ეს პასაჟი ლეონარდო და ვინჩისადმი დავით კაკაბაძის დამოკიდებულების რამდენიმე მხარეს ცხადყოფს. პირველ ყოვლისა, მის ფერწერასთან სიახლოვეს. ლუვრში დ. კაკაბაძე ეცნობა მხატვრის შედეგებს. ეცნობა ლეონარდოს ნაწერებს (ალბათ ფრანგული თარგმანის მეშვეობით).

ლეონარდოს დებულებას „ჯერ თეორია და შემდეგ საქმე“ საესებით იზიარებს დ. კაკაბაძე. ასეთივეა მისი შემოქმედების ბუნებაც.

ლეონარდოსაგან ნასესხები ეს ფორმულა — „ჯერ თეორია და შემდეგ საქმე“ — გვახლოვებს დავით კაკაბა-



სვანეთი. 1939 წ.



ძის ფერწერასაც მივუდგეთ მისი ნაფიქრალის გაცნობით. ლეონარდოს იდეუმალეობისა არ იყოს, ქართველი მხატვრის ფერწერაც არ არის იოლად მისაწვდომი.

„მხატვრობა უახლოვდება ბუნების ფილოსოფიას“, — აღიარებს დ. კაკაბაძე ლეონარდოს კვალდაკვალ.

ფილოსოფიურობა ერთი მაღალი მიზანია, რომლისკენ ისწრაფვის დ. კაკაბაძის ფერწერა. სხვა ამგვარი მიზანია ხელოვნებისა და მეცნიერების მიერ მოპოვებული ცოდნის სინთეზი, რასაც გულისხმობს ლეონარდო და ვინჩის დებულება: „მხატვრობაა ხელოვნება და მეცნიერება“.

ასევე ბუნების ღრმა შესწავლას გულისხმობს ლეონარდოს ორწევრიანი დებულება: „შეუძლებელია ნაწარმოების შექმნა გონებისა და ბუნების გარეშე“.

და ბოლოს, დ. კაკაბაძის ნაფიქრალის ერთი განუყრელი თემაა: „მხატვრობა უხივერსალობას უსდა ეაწრაფოდეს“. ამ სიტყვებს ბუნებრივად მივყავართ ლეონარდო და ვინჩის წარმომქმედელ ეპოქასთან, აღორძინებასთან, რომლის გასაღებია „უხივერსალობა“.

დ. კაკაბაძე ხაზს უსვამს იმას, რომ ლეონარდომ პირველმა ჩამოაყალიბა რენესანსის იდეა იტალიაში. იტალიური რენესანსი, ერთგვარად, ლეონარდოს ძირითად ლაპარაკობს დ. კაკაბაძესთან. კაკაბაძე იზიარებს, ზოგადად, ლეონარდოს მეთოდსა და დამოკიდებულებას ხელოვნებისა და ბუნებისადმი. იგი, ცხადია, გვერდს უვლის ისეთ მხარეებს ლეონარდოს ნაფიქრალისა, რომელიც ან უშუალოდ არ ეხება ძის ამოცანებს, ანდა დროის ხსვლელობით იქნა დაზუსტებული.

დ. კაკაბაძეს მთლიანად კი არ მოჰყავს ხოლმე ლეონარდოს ფრაზა, არამედ მხოლოდ ის ნაწილი, რომელიც უშუალოდ მას ეხმინება. ერთი მაგალითი ამის საილუსტრაციოდ: ეპიგრაფი „მხატვრობა უახლოვდება ბუნების ფილოსოფიას“ მხოლოდ ნაწილია ფრაზისა, რომელიც რუსულ თარგმანში ასე გამოიყურება: «Если поэзия распространяется на философию морали, то живопись распространяется на философию природы» (т. II, стр. 64). ამ ფრაზითა და მთელი იმ ფრაგმენტით, საიდანაც იგი არის ამოღებული, ლეონარდო და ვინჩი განაგრძობს კამათს პოეზიასთან შედარებით ფერწერის უპირატესობის დასამტკიცებლად. ეს კამათი არ აინტერესებს ახალი დროის მხატვარს და იგი იტოვებს ფრაზის ქმედით მარცვალს.

ლეონარდოსადმი დამოკიდებულებაში ნათლად ჩანს დავით კაკაბაძის პიროვნების ერთი არსებითი მხარე: მისი აღორძინების სული სულისკვეთება. სიცოცხლის სიდიადითა და სილამაზით აღფრთოვანება, მისი ამგვარი ინტენსიური აღქმა, სიახლის მძაფრი შეგრძნება უპირატესად დიდი გარდატეხის ეპოქებს სჩვევია, როდესაც, ერთობლივი ცოდნისა და აღმოჩენების წყალობით, სამყარო მართლაც თავის ახალ, მანამდე უცნობ მხარეებს გამოავლენს ხოლმე. ამ საუკუნის დამდგენი ენთუზიაზმი დ. კაკაბაძემ პირველი მსოფლიო თმის შემდგეგაც შეინარჩუნა, მაშინ, როდესაც თმის სისასტიკემ დასავლეთში მრავალს გაუქარწყლა ცივილიზაციის რწმენა.

დ. კაკაბაძე აღფრთოვანებით უმღერის ახალ დროს: „ჩვენ ვცხოვრობთ მკაფიობის, სისწრაფის, გაქანების, მიზან-შეწონილობის, დიდ აღმშენებლობის და დიდ გამოგონებათა ხანაში. დღევანდელი წარმოდგენა ქვეყნის შესახებ უფრო სრული, მთლიანი და გარკვეულია, ვიდრე წარსულში.

სულ ასი წელიწადია, რაც მსოფლიო კიდევ უძრავი იყო

ჩვენს წარმოდგენაში. ატომი იყო ანალიზის უკანასკნელი მიღწევა და უძრავ მატერიისაგან შესდგებოდა. მნათობთა მოძრაობა სივრცეში განსაზღვრულ დროში ხდებოდა. ფორმა სახისა იყო უცვლელი“ („პარიზი, 1920-23 წლები“, გვ. 12).

ცოტა ქვემოთ იგი განაგრძობს:

„სისწრაფემ შეამოკლა ყველაფერი. გუშინდელი დედამიწა, როგორც ადამიანის მიერ განუზომელი რამ, დღეს წარმოადგენს მსოფლიოს მცირე ნაწილს და უმნიშვნელო წერტილსავით ტრიალებს მნათობთა შორის. დედამიწის სივრცე არ არის უკვე განუზომელი: ადამიანმა ის დასერა ყოველმხრივ, შეანგრია ყოველი სიმაგრე, სადაც ბუნება კაცს არ უშვებდა. წინანდელი დღე ეხლა ისაზღვრება წუთით. წინად ხალხები დამორებული იყვნენ ერთმანეთისაგან რამოდენიმე დღის, თვის მანძილით, ეხლა ეს მანძილი განისაზღვრება მხოლოდ საათით, დღით. უმავთულო ტელეგრაფის შემწობით დრო თითქმის გაქრა და ადამიანის აზრი ვრცელდება წარმოუდგენელი სისწრაფით“ (იქვე, გვ. 13).

რენესანსის დახასიათება:

„ევროპის გოტიკა და იტალიის რენესანსის დასაწყისი პოზიტიური შემეცნების ნაყოფია. რენესანსის ხანა ხელახალი აღმოჩენაა იმ პრინციპებისა, რომელნიც ცნობილი იყო ბერძნულ-კლასიკურ ხელოვნებაში“ (იქვე, გვ. 20).

ამ დახასიათებაში ხაზგასმულია რაციონალური და კლასიკური საწყისები.

თანამედროვეობისა და იტალიური რენესანსის ცალ-ცალკე დახასიათებას აგვირგვინებს ჩვენს ეპოქასა და XV საუკუნის იტალიასთან გავლებული პარალელი:

„...როდესაც, მე-XV საუკუნეში იტალიელი მხატვრები დაუბრუნდნენ ბუნების შესწავლას, — ხელახლა გამოგონებულ იქმნა (ვინაიდან ბერძნულ მხატვრობაში ეს ცნობილი იყო) ხაზის საშუალებით სიღრმავის გადმოცემა — პერსპექტივა, რომელიც თვალის მხედველობის მექანიზმზეა დამყარებული. ეს საშუალება, როგორც ვიცით, გავრცელდა მთელ ევროპაში და დღემდე კიდევ ხმარებაშია.

ჩვენი დრო შეიძლება შევადაროთ ზემო აღნიშნულ გარდატეხის ხანას: ცხოვრების ტრანსფორმაციის მიხედვით, ჩვენი მხედველობაც სრულებით შეიცვალა და ამიტომ ბუნების სიღრმავის შეგნება ახალი სახისაა. ახალ მხედველობის გადმოცემად საჭიროა ახალი საშუალება. თანამედროვე მხატვრობამ ეს საკითხი უკვე დააყენა (განსაკუთრებით კუბიზმი) და ახალ საშუალების შექმნას შეეცადა“ („პ., 1920-23“).

ამ დაკვირვებებს დავით კაკაბაძის შემოქმედებითი ძიების შუაგულში გადავყავართ. ამდენად, აღორძინების ეპოქასთან გავლებული პარალელი მოცლილი გონების ნაყოფი როდია. აღორძინების ეპოქა, თავისი ძიებებით, ყველაზე ახლობელია დ. კაკაბაძისათვის.

ახალი ევროპული ფერწერის დაბადებას დ. კაკაბაძე უკავშირებს ახალი პერსპექტივის დანერგვას. ასევე XX საუკუნისათვის აუცილებელი იყო თვისებრივად ახალი ფერწერის აღმოჩენა. ამ საქმეში კი კაკაბაძეს თავისი წვლილი აქვს შეტანილი.

ამრიგად, დ. კაკაბაძის აზრის მსვლელობა შემდგენიარად შეიძლება შევაჯამოთ: ახალ დროს ესაჭიროება ახალი ხელოვნება, რაციონალური და კლასიკური, ახალი პერსპექტივის საშუალებებითა და კანონებით. ან, უფრო მოკლედ: ახალ ხელოვნებას — ახალი პერსპექტივა.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

ტალინის ვ. კინგიშვილის სახელობის
სახელმწიფო აკადემიური დრამის
თეატრი თბილისში



სცენა სპექტაკლიდან „ლეა“.

4 **სამბეზერსი**, რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის შენობაში, გაიხსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მეგობრობის თეატრის ახალი სეზონი. თბილისელი მაყურებელი შეხვდა ჩვენი ქვეყნის ერთ-ერთ პოპულარულ თეატრალურ კოლექტივს — ტალინის ვ. კინგი-

შვილის სახელობის შრომის წითელი დროშის ორდენოსანი სახელმწიფო აკადემიური დრამის თეატრს.

ტალინის თეატრი, თითქმის 60 წელია, რაც არსებობს. სახელი და პოპულარობა მან მოიპოვა ჭეშმარიტად რეალისტური სცენური ხელოვნებით, შესრულების ოსტატობით.



სცენა სპექტაკლიდან „მამაკაცი, ქალი და კონცერტი“.

ესტონელთა სპექტაკლები გამოირჩევა ანსამბლურობით, მათში ყველაფერი ნაწარმოების იდეისა და გმირთა ხასიათების გახსნას ემორჩილება.

ტალინის დრამის თეატრმა თავისი გასტროლების დროს 4-დან 7 სექტემბრამდე, თბილისელებს უჩვენა ორი სპექტაკლი: ცნობილი ესტონელი პოეტისა და დრამატურგის, ლენინური პრემიის ლაურეატის იუხან სმუჟულის დრამა „ლეა“, რომელიც ფაშისტ დამპყრობთაგან ჩვენი ქვეყნის განთავისუფლების 30 წლისთავისა და საბჭოთა ესტონეთის 35 წლისთავისადმია მიძღვნილი და ასახავს ესტონეთის ცხოვრებას გერმანელთა ოკუპაციის პერიოდში, აგრეთვე კლასობრივ ბრძოლას; ავსტრიელი დრამატურგის ჰერმან ბარის მხიარული კომედია „მამაკაცი, ქალი და კონცერტი“. ორივე სპექტაკლი დადგა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა, ესტონეთის სსრ სახალხო არტისტმა ვოლდემარ პანსომ.

თბილისელებმა გაიცნეს სსრ კავშირის სახალხო არტისტის აინო ტალვეს, ესტონეთის სსრ სახალხო არტისტების ს. რეეკის, ი. ევერის, დამსახურებული არტისტების მ. კლოორენის, ტ. აავის, აგრეთვე კ. კარისმას, რ. კოტკასა და სხვათა სცენური ხელოვნება.

ესტონელთა დასის შემადგენლობაში იყო თეატრის მთავარი მხატვარი, რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვარი, მარი ლიის კიულა-პანსო, რომელსაც ეკუთვნის გასტროლებზე წარმოდგენილი ორივე სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტა. მარი ლიის კიულა მხატვრობის გარდა რეჟისორობასაც ეწევა დადგმული აქვს რამდენიმე საინტერესო სპექტაკლი.

ასეთი შეხვედრები მოძმე რესპუბლიკების თეატრებთან, რომლებსაც ანხორციელებს საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ინიციატივით შექმნილი მეგობრობის თეატრი, ხელს უწყობენ ჩვენი ქვეყნის მრავალეროვანი თეატრალური ხელოვნების მიღწევათა ურთიერთგაცნობასა და გაზიარებას, ეს კი საბჭოთა ხალხებს შორის ძმობისა და მეგობრობის კიდევ ერთი ახალი თვალსაჩინო გამოვლინებაა.



სამოცარნი ემოციური ძალის გუნდებია „მესტიურული“ და „გუთნური“. დრომ მხოლოდ ავტორისეული სანოტო ფურცლები გააყვითლა, ჟღერადობას კი ვერა დააკლო რა. მუდამ, როცა ნ. სულხანიშვილის რომელიმე გუნდს ვისმენ, ჯერ აღმიტაცებს ხოლმე მისი მხატვრული სახის თავისებურება, საკომპოზიტოროს ოსტატობა და მერე მოდიან ფიქრები... ფიქრები... ფიქრებს გადაყვავარ ქართული ხალხური სიმღერების ზღაპრული სიმდიდრის სამყაროში. რა მრავალფეროვანი და განუშემორებელია ეს სამყარო. ისმენ ქართული სიმღერის დიდებულ ჰანგებს და გრძნობ, რომ ჟღერს ქართველი ხალხის სულიერი კულტურის ისტორია. ჟღერს განცდათა ისტორია, რომელიც დღითი დღე ივსება, მდიდრდება და თავისი გამოძახილით უსასრულო დიაპაზონისაა — წარსულის შორეთიდან მომავლის ფანტასტიკამდე.

ლხინსა თუ ჭირში, შრომასა თუ ომში, სიყვარულსა და მეგობრობაში, ოცნებასა და ფიქრში სიმღერებად ქცეული ქართველი კაცის გულისტქმა ქმნიდა გრძნობისა და სილამაზის უკვდავებას — ხელთუქმნელ განძს მშვენიერებისა. ნ. სულხანიშვილი შემოქმედებითი შემართებით იმ სახელოვან ქართველ მოღვაწეთა გვერდით დგას, რომელთაც შესძლეს ჩაწვდომოდნენ ხალხის გულიდან ამოძახილს. მათ ხალხური მუსიკის სიღრმიდან შეისისხლხორცეს ყოველივე საუკეთესო, როგორც ტრადიცია და გაამდიდრეს იგი მაღალი ინდივიდუალური თვისებებით. ხალხური შემოქმედებისადმი ღრმა და ფაქიზი დამოკიდებულება ქართული პროფესიული

ნიკო სულხანიშვილის

„პესტირული“ და „გუთნური“

I. „პესტირული“

ნოდარ მამისაშვილი

მუსიკის სათავეებიდანვე დაიწმინდა და სიმართლისა და სილამაზის ესტაფეტასავით გადადის კომპოზიტორთა ერთი თაობიდან მეორეში. თანამედროვე ქართული მუსიკის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე შეიძლება მოძველებულადაც მოგვეჩვენოს „მემკვიდრეობით“ მიღებული ზოგიერთი საკომპოზიტორო ხერხი, განსაკუთრებით კი — ხალხური ციტრების ან მოტივურ-კილოებრივი ინტონირების ფორმები. მაგრამ ეს მხოლოდ ერთი შეხედვით... ჭეშმარიტად უსასრულოა ამ ფორმების გამოყენების ფუნქციათა გამა. ჩ. დიკენსის ხატოვანი გამოთქმის ასოციაციით რომ ვთქვათ, აღნიშნულ საშუალებათა მოძველების საფრთხე „ჰორიზონტს“ მიღმაა. „მიუახლოვდება“ მას ნიჭიერი შემოქმედება და „მოძველებაც“ გადაინაცვლებს.

სწორედ ამიტომ ვერ გავიზიარებთ ზოგიერთის მოსაზრებას თუნდაც იმაზე, რომ ძველი თაობის კომპოზიტორები ხალხურიდან იღებდნენ მას, რაც „ჩანდა“, რომ თანამედროვენი ხალხურობის უფრო დიდ სიღრმეებს ჩასწვდნენ. სინამდვილეში კი, თვით ციტატის გამოყენებასაც არა მარტო „დანახვა“ უნდა, არამედ სიღრმეში ჩაწვდომა. განა რას შეუძლია მთლიანად შეცვალოს კილოებრივი ინტონირება? იგი ხომ ადამიანურ განცდათა გამომსახველობის ძირითადი „ფონეტიკაა“, ან იქნებ დღეს ვინმეს ჩვენში წარმოუდგენია კომპოზიტორი, რომელიც უფრო ღრმად ჩაწვდა ხალხურობის პრობლემას, ვიდრე ზ. ფალიაშვილი და ნ. სულხანიშვილი? შეიძლება ითქვას, რომ ხალხურობის პრობლემა იმდენად არ გაღრმავდა, რამდენადაც გაფართოვდა, მაგრამ გაფართოების იმპულსებიც კომპოზიტორთა ყველა თაობის საუკეთესო ნი-

მუშებში უნდა ვეძიოთ, სწორედ იმ ნიმუშებში, რომელთაც დროის „ქანგი“ ვერ გაეკარება.

ნიკო სულხანიშვილის შემოქმედება „დროის კომპრომისს“ არ საჭიროებს, თუმცა მისი ტალანტი გამობრწყინდა ქართული პროფესიული მუსიკის დამკვიდრებისას, იმ პერიოდში, როცა ზოგიერთი საკომპოზიტორო, პროფესიული პრობლემა ჯერ კიდევ გადაწყვეტას ელოდა. ნიკო სულხანიშვილის მხატვრული ალღო მუდამ მაღალი გემოვნებით გამოირჩევა და მისი პროფესიული ოსტატობაც ყოველთვის კომპოზიტორის დახვეწილ ფანტაზიაზე მეტყველებს.

დიდი არ არის ნ. სულხანიშვილის შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, რომელიც მან ნოტების სახით დაუტოვა თანამედროვეობას და მაინც მისი თითოეული გუნდი იმდენად საინტერესო და მნიშვნელოვანია, რომ ყველა მათგანის საფუძვლიანი და სრული გარჩევა ერთი საჭურნალო წერილის ფარგლებში ჩემთვის შეუძლებლად მივიჩნიე. არჩევანი „მესტიურულსა“ და „გუთნურზე“ შეჩერდა. ალბათ იმიტომ, რომ ორივე გუნდი ჩემი ბავშვობის დაუვიწყარ მოგონებასთანაა დაკავშირებული. წარუშლელია შთაბეჭდილება, რომელიც სულხანიშვილის შემოქმედების პირველივე ცაქნობისას მივიღე.

პირველი შთაბეჭდილება ზოგჯერ სუბიექტური და ხანმოკლეა ხოლმე. ისმენ და მოგწონს, აღტაცებაშიც მოდიხარ... მერე გადის წლები და შეიძლება იგივე ნაწარმოების მიმართ გულგრილი გახდე. პირველი ემოცია გახუნდეს, გაფერმკრთალდეს, ანდა, პირიქით, პირველად ნაწარმოები გულმა არ მიიღოს, ხოლო შემდეგ, იქნებ, თავდავიწყებამდეც კი შეგიყვარდეს. ნ. სულხანიშვილის გუნდების ხმოვანება მუ-

დამ დაუოკებელი სიძლიერით იპყრობს ადამიანის გულს. ის-
მენ პირველად... მეორედ... თუ მერამდენედ, ისმენ... და გი-
ტაცებენ განცდები, ფიქრები... ფიქრებს კი კვლავ ჩვენი ხალ-
ხის ზღაპრული საუნჯისკენ მივყავართ; თითქოს სულხანი-
შვილი საკუთარი პანგებით ხალხური პანგების დიდებულ
ოკვანეს უერთდება. მიზეზი? მიზეზი ერთია. იგი ამ უნიჭიე-
რესი ადამიანის შემოქმედებითი პროცესის სიღრმესა და თა-
ვისებურებაშია. მისი კომპოზიციები ხომ ხალხურ საგანძურ-
თან ავტორისეული დამოკიდებულების საინტერესო ფორ-
მებში იხსნება და იხვეწება. ჩვენც ამ თავისებურებათა კვალ-
ში უნდა ჩავდგეთ. იქიდან უნდა „დავინახოთ“ მისი გუნდე-
ბის „მესტიერულისა“ და „გუთნურის“ მშვენება. ჩვენი წყ-
რილის მიზანიც ხომ სულხანიშვილისეული ხელწერის „წა-
კითხვაა“.

„მესტიერული“ ნ. სულხანიშვილმა დაწერა სოლო ბანი-
სა და შერეული გუნდისათვის. ნაწარმოების კომპოზიციის
თავისებურება უპირველეს ყოვლისა გამომდინარეობს ხალ-
ხური სიმღერის შესრულების მანერიდან, „გუდასტიერის“
ჟანრული თავისებებიდან, ხალხური პოეზიის თავისებურები-
დან. ამ მხრივ მას შეიძლება რაჭული „გუდასტიერის“ ჟან-
რული ციტატაც კი ვუწოდოთ. მაგრამ ფორმის ხალხუ-
რობას როდი შეუზღუდავს ავტორისეული ფანტაზია; პირი-
ქით, იგი უფრო ხალასი და ძალდაუტანებელი გახდა. თხზუ-
ლების მუსიკალური აღნაგობა ნათელი და დახვეწილია, მე-
ლოდია მეტყველი, გუნდის საერთო ხმოვანება შთამბეჭდავი.
„მესტიერული“ ხალხის საყვარელი საგუნდო ნაწარმოებია.
ხალხური „გუდასტიერიც“ ხომ თავის დროზე დიდი პოპულა-
რობით სარგებლობდა საქართველოში. მის კოლორიტულობას
არა ერთი ქართველი კომპოზიტორი მოუხიბლავს. „ბუდა-
სტიერის“ გამოძახილს ვხვდებით ჩვენი პროფესიული მუსი-
კის სხვადასხვა ჟანრში და მიანიც... კომპოზიტორთა დიდი
უმრავლესობა ელფერის უპირატესობით იყენებს ამ საინტე-
რესო ჟანრს.

ნ. სულხანიშვილმა „გუდასტიერი“ უფრო ღრმად შეა-
ფასა, მის მხატვრულ შესაძლებლობებსა და მშვენებას უფრო
ღრმად ჩაწვდა. ეს ჩანს კომპოზიციის თითოეულ მონაკვეთ-
ში ფორმის თითოეულ ნიუანსში. ამბობენ, დრამატურგიის
ხერხემალი კომპოზიციის სქემააო. მართლაც, უკვე „მესტიე-
რულის“ კომპოზიციის სქემაში იხსნება სულხანიშვილის
ხელწერა. ერთი შეხედვით, ეს სქემა საკმაოდ მარტივად გა-
მოიყურება. იგი იწყება რვატაქტიანი შესავლით და მთავრ-
დება ცამეტტაქტიანი კოდით, შუაში მოქცეულია კუპლეტი,
რომელიც, მისამღერთან ერთად, ორჯერ მეორდება. მისი გა-
მოხატვა შეიძლება — ფორმულით:

| | | | | |
|----------------|---------------|---|-----------------|------------------------|
| შესავალი, A | კუპლეტი, B | + | მისამღერი, C | კოდა A ₁ |
| 8 ტაქტი | 8 ტაქტი | | 8 ტაქტი | 13 ტაქტი |

ამგვარი ინფორმაციული ცნობა „მესტიერულის“ კომპო-
ზიციური სქემის შესახებ თითქოს არაფრის მოქმედია, მაგ-
რამ სქემასაც გაცოცხლება სჭირდება... მაგონდება კლოდ
მონეს „ხიდი“.* დგახარ მის პირისპირ და შენს წინაშე

ღრუბლების მაგვარი ფერთა სიმჭიდროვეა, სადღაც ოდნავ
დამძიმებულიც კი, უყურებ და თანდათან გრძნობ, როგორ
მსუბუქდება სიმძიმის გრძნობა, როგორ იქცევა ღრუბელი
ნისლად, როგორ იკვეთება ხიდის კონსტრუქციის ატყორცნი-
ლი სვეტები... ხეობა... და გინდა მუხლი მოიყარო ამ დიდი
ხელოვანის უხადო ოსტატობის წინაშე...

აკვირდები „მესტიერულის“ სქემის ამსახველ ინფორმა-
ციას, ისმენ გუნდს და გრძნობ, რომ ამ სქემის უკან დიდი
მუსიკის ულამაზესი სამყაროა. ამ დროს სქემაც კეთილშო-
ბილდება, მდიდრდება, აზრით ივსება და კომპოზიტორის შე-
მოქმედებით პროცესთან რაღაც თავისებური დაახლოება ხდე-
ბა. თითქოსდა პერბერტ უელსის „დროის მანქანით“ ემოცი-
ური სამყაროს იდუმალ უსასრულობაში შეხვედრის წერტილს
პოულობ. მაშინ კი ხვდები, რომ „მესტიერულის“ მ-ტაქტიანი
შესავალი უბრალო „აკადემიური დანიშნულებისა“ კი არა,
მთელი მიკროპრელუდიაა, 13-ტაქტიანი კოდა პოსტლუდიაა
და რომ პრელუდია, კუპლეტი მისამღერით და პოსტლუ-
დიაც მოდის ხალხური ფორმებიდან, როგორც გარდასახული
ტრადიცია. მთელი ნაწარმოები უკვე კითხვებად ლაგდება.
კითხვები საკითხებად გარდაიქმნება და გგონია, რომ ფორ-
მის შემადგენელი ელემენტები იმისთვის შეჩერდა, რათა უკეთ
წარმოიდგინო ის შემოქმედებითი პროცესი, რომელმაც „მე-
სტიერული“ წარმოშვა.

ზოგჯერ ლექსი „ედებს“ მუსიკას, ზოგჯერ მუსიკა —
ლექსს. ძნელია ახლა დაადგინო ნ. სულხანიშვილს პირვე-
ლად „გუდასტიერის“ მუსიკალური იდეა მოუვიდა, თუ აკაკი
წერეთლის პოემა „ნათელამ“ შთააგონა ეს იდეა. ერთი რამ
უდავოა — კომპოზიტორმა „გუდასტიერი“ აიღო მხატვრულ
ორიენტირად. „მესტიერულისთვის“ გამოყენებული ნაწყვეტი
პოემიდან „ნათელა“ ისე შესანიშნავად მოერგო „გუდა-
სტიერის“ და იმდენად დიდი პატრიოტული ჟღერადობა მიი-
ღო, რომ ემოციით ლამის პოემას გაუტოლდა. საინტერესოა,
რომ „მესტიერულის“ ტექსტი უკვე აკაკი წერეთელთან
გვხვდება ხალხური მოქმელის ფორმაში, სადაც ყოველ კუპ-
ლეტს ტიპიური მისამღერ-დამაბოლოებელი სტროფი აქვს.

„ჩანგურს სიმები გავუბი,
მოვმართე ნელა-ნელაო;
შევუხმატკბილე ერთმანეთს:
„ოდელა-დელა-დელაო!“

კომპოზიტორი საერთო ტექსტიდან არც ერთ შინაარსობ-
რივ სიტყვას არ გამოყოფს, არ იმეორებს, არ აძლიერებს მას
რაიმე სპეციალური გამომსახველობითი საშუალებით. სამა-
გიეროდ, მთელი ყურადღება გადააქვს მისამღერის სტროფ-
ზე. ამ მხრივ ნ. სულხანიშვილს ტექსტის მიმართ, უკმარი-
სობის გრძნობა აქვს. კომპოზიტორის „დახმარებით“ მისა-
მღერის სტროფი ხალხურ სასიმღერო პოეზიაში გამოყენებუ-
ლი დანართებით ივსება, „ოდელა, დელა, დელაო“ იძენს თა-
ვისებურ „სიტყვიერ ვარიაციებს“, და ბოლოს საკუთარი კუპ-
ლეტის ფორმასაც:

„ოდელა ბიჭო, დელია,
ოდელა, დელა, დელაო“... და ა. შ.

* იგულისხმება კლოდ მონეს სურათი „ტემზაზე“.

ამ ტექსტში ყურადღებას იპყრობს ჩამატებული სიტყვა „ბიჭო“. თუ სიტყვები ოდელა და დელია ერთმანეთის ვარიანტული სახეცვლაა, „ბიჭო“ ახალი სიტყვაა, რომელიც აკაკი წერეთელთან არ გვხვდება და არც რომელიმე სხვა სიტყვას შეენაცვლება. იგი გამოყენებულია როგორც დანართი-შეძახილის ერთ-ერთი ფორმა, გავრცელებული ხალხურ სასიმღერო პოეზიაში.

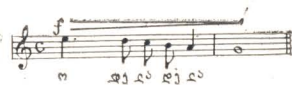
ამგვარად, კომპოზიტორის შემოქმედებით პროცესში „გუდასტივის“ ჟანრმა ტექსტის თვალსაზრისითაც ხორცი შეიქმნა და დაარულდა.

ასეთივე გულისყურით ეკიდება ნ. სულხანიშვილი „გუდასტივის“ საშემსრულებლო თავისებურებას. მთქმელის ფორმას ხალხურ პოეზიაში, თუ პროზაში აქვს თავისებური წინსართი და ბოლოსართი, მაგალითისათვის საკმარისია დავასახელოთ ზღაპრის წინსართი „იყო და არა იყო რა“... ბოლოსართი — „ჭირი იქა, ლხინი აქა“... ან კიდევ შაირისთვის დამახასიათებელი მიმართვის სხვადასხვა ფორმა და ა. შ. „გუდასტივის“ წინსართი რამდენადმე განსხვავებულია.

მთქმელი თავის სამზადისს გულის გაბერვით იწყებს, მაგრამ ეს უბრალო პროცედურა როდია. იგი სრულდება, როგორც „ინსტრუმენტის აწყობა-მომზადება“ და მთავრდება გაშლილი ინსტრუმენტული იმპროვიზაციებით. მსმენელი ამ იმპროვიზაციების დროს ექცევა რიტმთა და ბგერათა ტემბრული თანხლებით განწყობილ სამყაროში. იქმნება თავისებური პრელუდია (განწყობილება), რომლის შემდეგაც უნდა მოხდეს დამღერება. ნიკო სულხანიშვილმაც „მესტიურულში“ გამოიყენა შესავლის ეს თავისებური ფორმა, მაგრამ იგი ორი მიმართულებით განავითარა: ერთი მხრივ, ბგერათა რიტმულ-თანხლებითი ქსოვილი შეცვალა ემოციური, განცდითი მოტივებით, მეორე მხრივ კი, თავისუფალი იმიტაციებისაგან შემდგარი პოლიფონიური ფაქტურით გააღრმავა „ხალხის შეგროვების“ ამსახველი ელემენტი. დაიკარგა „გუდასტივის“ კოლორიტული რიტმიკა, მისი კოლორიტული იმიტაცია და ადგილი დაუთმო მთავარს, არსებითს — მასთან დაკავშირებულ განცდას, მისგან მიღებულ შთაბეჭდილებას. ასე გადაინაცვლა „გუდასტივრმა თავისთავად“ უკანა პლანზე და მის ნაცვლად მოვიდა არსი განწყობილებისა. განწყობილება კი პირველივე ბგერიდან ატყვევებს მსმენელს.

„მესტიურლის“ შესავალი თემატურად ორი პატარა მოტივისაგან შედგება. თითოეული ორ ტაქტსაც კი ვერ სწვდება, ან მეტი რად უნდა მ-ტაქტიან „პრელუდიას“, მაგრამ რამდენია ნათქვამი ამ ორი პატარა მოტივით. ერთი მათგანი დაწყებითია, დიდი სექსტის დიაპაზონისა, დაღმავალი მიმართულებით, გამისებურად მოძრაობს და ხანგრძლივად ჩერდება დამამთავრებელ ბგერაზე—სოლ მიქსოლიდიური კილოს ტონიკაზე:

ტენორები —



როგორც მაგალითიდან ჩანს, მოტივი დინამიკური აქტივობით იწყება და დამთავრებისას მსუბუქდება. იგი მეტად მეტყველია, თითქოს შეძახილის განწყობას თან სდევს რამდენადმე დაძაბული განცდა-მოლოდინი რაღაც მნიშვნელოვანისა (პირობით მას „დახითი“ მოტივი შეგვიძლია ვუწო-

დოთ და აღვნიშნოთ ლათინური ასო d-თი). საინტერესოა მისი დრამატურული ხაზი მთელ პრელუდიაში. პირველი ტაქტიდან „დახითი“ მოტივი ტენორებში სრულდება. რეგისტრი საკმაოდ ხმოვანია (პირველი ოქტავის მი და მცირე ოქტავის სოლ). მიქსოლიდიური კილოს VI საფეხურიდან მელოდიის დაწყება მინორულ ელფერს იძენს, რაც კიდევ უფრო ღრმავდება მელოდიის მეტრო-რიტმული საყრდენების მინორულობით. თვალსაჩინოებისათვის ამ საყრდენებს თუ გავაერთიანებთ, მივიღებთ მინორულ სამხმოვანებას კილოს II საფეხურიდან (ლა-დო-მი).

მელოდიურ ხაზში შექმნილი ამგვარი კილო-ჰარმონიული სიმძაფრის გადაწყვეტა მეორე ტაქტში ხდება. მყარ საფეხურზე მელოდიის დასრულებას თითქოს ემოციური შეწყობა უნდა გამოეწვიოს, მაგრამ ასე როდია, პირიქით, განცდითი იმპულსები ძლიერდებიან. ინტონირების ფუნქციონალური განტვირთვის დროს კომპოზიტორი მოხდენილად იყენებს ჰარმონიული „დაძაბულობის შენაცვლების“ ხერხს. კილოებრივი გადაწყვეტის მომენტში საკადანსო მოძრაობის ტალღა ინტერვალ სეპტიმას ეჯახება. ინტერვალური დისონანსი ჩნდება ორხმიანობის ბაზაზე, სადაც ტენორების პრიმას ერთვის ალტების სეპტიმური ბგერა.

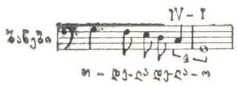
ამგვარად, მოტივის დინამიკა თავის შინაგან პოტენციალს ინარჩუნებს. დახითი ემოცია ინტონირების მდიდარ ნიუანსებს იძენს და განწყობა უაღრესად გამომსახველი ხდება. მესამე ტაქტიდან იგი სოპრანოს ხმებში გადაინაცვლებს. ბგერიანი აგებულება უცვლელია, მაგრამ ტენორებთან შედარებით, ოქტავით ზევით ჟღერს. ვერცხლისფერი რეგისტრიდან სინათლესავით იღვრება ქალთა მალალი ხმები. სოპრანოები, ალტები და ტენორები ვერტიკალში ქმნიან მაჟორულ კვარტსექსტაკორდის მკვეთრ ხმოვანებას, რომელსაც ამალღებული ტონუსი შემოაქვს.

ეს არის მხნე და ენერგიით აღსავსე მოტივის კულმინაციური გატარება; შემდეგ კი იწყება მთავარი მელოდიური ხაზის ტემბრული „დაშვება“. „დახითი“ მოტივს უკვე ალტები ასრულებენ. იგი შეგვეცილი და რიტმულად სახეშეცვლილია:



მელოდიის საწყისი ბგერა ორჯერაა განხანგრძლივებული (ნახევარი წერტილით), დამასრულებელი მონაკვეთი კი ორნამენტის დონეზეა შემსუბუქებული (მერვედები), რაც შეძახილის ინტონაციას აძლიერებს. სოლ მიქსოლიდიური კილოს მეშვიდე საფეხური ჰარმონიულადაც მეშვიდე სექსტაკორდის ფუნქციითაა ხაზგასმული. იგი მეექვსე ტაქტში წყდება პირველი საფეხურის კვინტოქტაკორდით. ამგვარად, ერთი მხრივ, დახითი ინტონაცია მეტ სიმახვილეს იძენს, ხოლო, მეორე მხრივ, მისი დასრულებულობა „მთქმელისადმი ყურადღების“ ფაზაში შედის. „დახითი“ მოტივი გადადის ბანებში (მეშვიდე ტაქტი), თითქოს ხმოვანებამ დაბალ რეგისტრში თავისი საყრდენი მოძებნა. მელოდიის რიტმული ფორშულა აღდგენილმა, მაგრამ იგი უკვე მყარი საფეხურიით იწყება. „დახითი“ მოტივის სტრუქტურა, რომელიც სოლ მიქსოლიდიური კილოს პრიმით იწყება, თავის დასრულებას პოულობს კვარტულ (პლაგალური) ნახტომში: IV-I. რა სიღარ-

ბასილე და თავდაჭერილობის გრძნობა შემოაქვს ბანების ტემბრს ამ ექვსბერეიან დაქანებაში. თითქოს „დახითი მოტივი“ ახლებურად იბადება, თითქოს ახალი განწყობის მიჯნაზე დგები:



ყველაფერი ნათელია. „სამზადისი“ დამთავრებულია. მოქმელს „გუდა გაუბერია“ და საცაა განცდად ქცეულ ამბავს დაამღერებს, გულწრფელად გადაუშლის გულს „სახელდახელოდ შეკრებილ მსმენელებს“.

ამბობენ, ჭეშმარიტ მუსიკაში შემთხვევითი არაფერი არ არისო. ერთხელ კიდევ დავუბრუნდეთ და შევკრიბოთ „დახითი“ მოტივის საწყისი ბგერები მისი ოთხივე გატარებიდან. მივიღებთ მეტად საინტერესო სქემას:

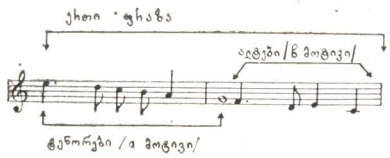
ტენორები — მი¹ (სოლ მიქსოლიდიურის VI საფეხური),
 სოპრანოები — მი² (სოლ მიქსოლიდიურის VI საფეხური),
 ალტები — ფა¹ (სოლ მიქსოლიდიურის VII საფეხური),
 ბანები — სოლ (სოლ მიქსოლიდიურის I საფეხური).

საოცარია, მაგრამ ფაქტია, მოტივთა დაწყებებმა მოგვცეს ქართულ ხალხურ მუსიკაში გავრცელებული რთული კადანსის ერთ-ერთი ფორმა: VI-VI-VII-I.

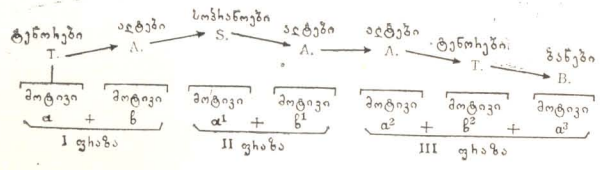
როგორც იტყვიან, კომენტარები ზედმეტია. ხალხურობაც ამას ჰქვია.

არანაკლებ საინტერესოა მეორე (b) მოტივის დრამატურული ფუნქცია. მას პირობითად შეიძლება პასუხის მოტივი ვუწოდოთ, რადგან თავისი ინტონაციური ბუნებით თითქოს a მოტივის პასუხობს.

მართლაც, სტრუქტურულ მთლიანობაში a და b მოტივები ერთ ფრაზას ჰქმნიან:



ამგვარი ფრაზა ტემბრული თვალსაზრისითაა შედგენილი, რადგან მისი თითოეული მოტივი სხვადასხვა ტემბრშია მოცემული. ეს არის მისი ერთ-ერთი თავისებურება, რაც პრელუდიის მოტივებისა და ფრაზების რიტმის ორიგინალურ სქემას ქმნის:



„გუდასტვირის“ შესავალში მეორე მოტივი (b) სულ სამჯერ გადის: 1) მეორე ტაქტში ალტები „პასუხობენ“ ტენორებს, 2) მეოთხე ტაქტში ალტები „პასუხობენ“ სოპრანოებს, 3) მეექვსე ტაქტში ტენორები „პასუხობენ“ ალტებს.

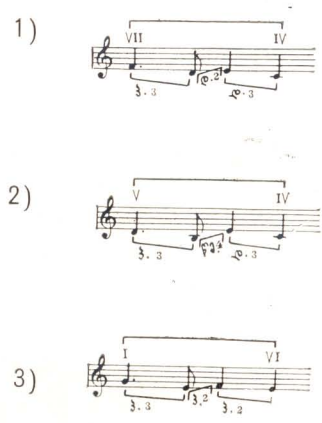
მოტივის „ინტონაციური მეტყველება“ სამივე შემთხვევაში დაძაბულობიდან განტვირთვისაკენ ისწრაფვის. ამას მოწმობს მისი ყველა გატარების საწყის ბგერათა თანმიმდევ-

რობა, რომელიც კლასიკურ ფუნქციათა „განტვირთვის“ ანალიზური (VII-V-I):

1. b მოტივი (II ტაქტი. სოლ მიქს. კილოს VII საფეხური, ფა).
2. b¹ მოტივი (IV ტაქტი. სოლ მიქს. კილოს V საფეხური, რე¹).
3. b² მოტივი (VI ტაქტი. სოლ მიქს. კილოს I საფეხური, სოლ).

რა მოქნილი პლასტიკაა ამ გადაძახილთა ჰარმონიაში. მელიოდური თანმიმდევრობის რა სილამაზეა. რა კარგად არის შერჩეული დამამთავრებელ მოტივთა რეგისტრები ალტისა და ტენორის ხმებისათვის. მართლაც, რომ უტყუარი ტემბრული ალლო აქვს კომპოზიტორს.

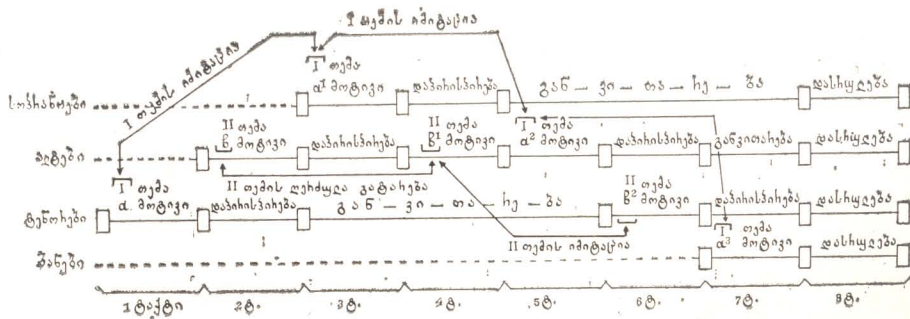
ინტერესს იწვევს b მოტივის სამივე გატარების შედარება სტრუქტურულ-კილობრივი თვალსაზრისითაც:



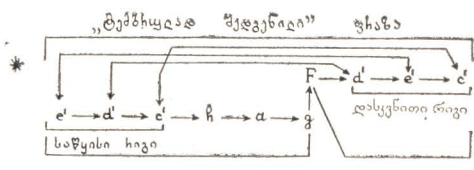
პირველ შემთხვევაში მისი მელიოდური სტრუქტურა არის პატარა ტერცია და დიდი ტერცია დაღმავალი სეკუნდური გადასვლით. იგი მოქცეულია VII-IV საფეხურების თაღში. მეორე შემთხვევაშია პატარა ტერცია და დიდი ტერცია დაღმავალი კვარტული გადასვლით, რომელიც მოქცეულია V-IV საფეხურებში. ამგვარად, პირველ და მეორე კონსტრუქციაში ხდება IV-VI საფეხურების თავისებური შემომღერება ზედა და ქვედა სეკუნდური ტონების მოძრაობით.

მესამე შემთხვევაში გამოყენებულია ინტერვალის შემცირების ხერხი. მოტივის სტრუქტურა ვარიანტულად იცვლება — ჩნდება პატარა ტერცია და სეკუნდა ნახევარტონური გადანაცვლებით. აქაც ცვლილება ხდება პლაგალური თაღით I-VI საფეხურებში. მელიოდური შერჩევები IV, IV, VI საფეხურებზე რამდენადმე არბილებს ხმოვანებას, რითაც უკეთ მზადდება „დახითი“ (a) მოტივის შემოჭრის კონტრასტი.

მრავალხმიანობის თვალსაზრისით, მუსიკალური ქსოვილი უაღრესად თავისებურია. ხმათა პოლიფონიურ შეფარდებაში მუდამაღდება b მოტივის მეორადი ფუნქცია, იგი შეიძლება წარმოვიდგინოთ, როგორც „დამოუკიდებელი კონტრათემა“. მართლაც, თუ პრელუდიას ამ მხრივ განვიხილავთ, მივიღებთ ორი მიკროთემისაგან (a და b) შემდგარ თავისებურ მცირე ფუგატოს, სადაც გამოყენებულია ორმაგი კონტრაპუნქტის ფარული ფორმა. რთული კონტრაპუნქტის „თავისუფალი“ ინტერპრეტაცია გვაძლევს პოლიფონიური ფაქტურის მეტად თვითმყოფად სქემას:



მრავალხმიანობის ამ მეტად ნატიფ აღნაგობაში მელოდიურ ხაზთა დამოკიდებულების ძირითადი ფორმა სხვაობას უსრთიმრთვეს. მაგალითად, ა და ხ „თემა“-მოტივების კონტრასტი (როგორც უკვე აღვნიშნეთ) „ტიმბრულად შედგენილი“ ფრაზის ბგერით კონსტრუქციაში ერთიანდება და „კითხვა-პასუხის“ რეგისტრული დაპირისპირება ერთ ჰორიზონტალურ მთლიანობაშია მოცემული:

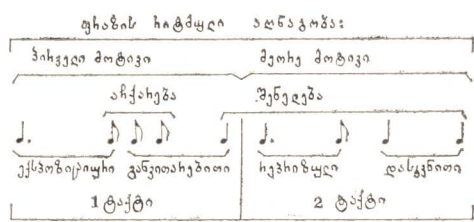


ა მოტივი ტენორებში

ბ მოტივი ალტებში

მოყვანილი მაგალითიდან ჩანს, რომ პირველი ოქტავის დო, რე, მი (c¹-d¹-e¹) აღნიშნული მოტივების „ჰორიზონტალის“ საერთო წერტილებია. ისინი მელოდიურ ნახაზში ტალღის დაბრუნების ეფექტს ჰქმნიან, უფრო სწორად, მელოდიის დაშვება-დაქანებაში გამაწონასწორებლები არიან. გაწონასწორებას საფუძვლად უდევს „კითხვა-პასუხის“ ნაწილობრივი ურთიერთშეგება.

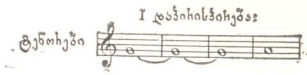
გარდა ამისა, მელოდიური ნაგებობის საერთო რიტმული სურათიც „შეგებით“ მთლიანობაშია მოცემული. ამის ნათელი დადასტურებაა ფრაზის „რიტმული ინტონირების“ საერთო სქემა:



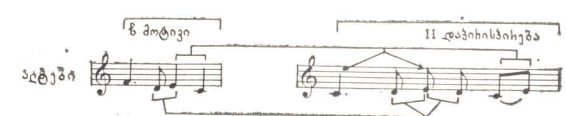
პირველი მოტივის ექსპოზიციურ რიტმ-ინტონაციას „ავსებს“ მისი რეპრიზული გამოვლილება მეორე მოტივის დასაწყისში. განვითარებითი რიტმიკა „იკვება“ დასკვნითი ნაგებობით, აჩქარება კი — შენელებითი მოძრაობით. სხვაობათა ურთიერთშეგების ხერხი კიდევ უფრო ფართოდაა გამოყენებული მოტივთა საპირისპირო ნაგებობებში. პირველი დაპირისპირება ტენორებში ტარდება. იგი „დახითი“ (ა) თემის დამასრულებელი ბგერის გახანგრძლივებით მიიღება და სპორტანო კონტრაპუნქტის სახეს იძენს. ამგვარი კონტრაპუნქ-

* იგულისხმება ტენორების რეალური ხმოვანება.

ტი თავისი ფუნქციით უახლოვდება ქართულ ხალხურ მრავალხმიან სიმღერებში გავრცელებულ ბურღონულ ბანს:



ალტებში მოცემული მეორე დაპირისპირება განვითარებითი ხასიათისაა (III ტაქტი), იგი აგებულია თემის შემადგენელ ბგერათა რთულ ვარიანტულ და ინვერსიულ კომბინაციებზე:



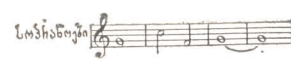
როგორც ვხედავთ, II დაპირისპირების ინტონაციური კავშირი თემასთან დიდია. იგი ინტონაციათა რეპრიზულობისა და ინვერსიულობის ფორმაშია და ტრანსფორმაციას მხოლოდ კომპოზიციურ განლაგებაში განიცდის. მსგავსების ასეთი ფორმა მათ მელოდიურ თვისებებს აახლოებს, მაგრამ ამავე დროს დამოუკიდებელ ღირსებებს არ უკარგავს. ამგვარად, ბგერითი ხაზოვნების თვალსაზრისით, დაპირისპირება თემის ბანშითარმბატ არის და გამოკვეთილი პონტრაპუნქტის.

მესამე დაპირისპირება სოპრანოს ხმებშია. რიტმული დინამიკის თვალსაზრისით, იგი პირველ დაპირისპირებას (ტენორები) უახლოვდება, მაგრამ მასთან შედარებით უფრო აქტიურია:

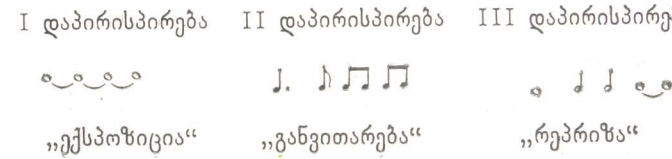
I დაპირისპირება — მთელი გრძლიობებით.

II დაპირისპირება — მთელი და ნახევარი გრძლიობებით.

ინტონირების თვალსაზრისითაც, სოპრანოს პარტიაში კვარტა-კვინტური ნახტომები ხდება კილოს I-IV-VII საფეხურებზე. ეს მეტად აქტიური მელოდიური მოძრაობა სრულდება ნახტომის საპირისპირო სეკუნდური სვლით მიქსოლიდიური კილოს ტონიკაში (VII-I):



თუ სამივე დაპირისპირებას ერთ ჰორიზონტალზე განვალაგებთ, მივიღებთ მის „ექსპოზიციურ“, „განვითარებით“ და „დინამიკურ რეპრიზასთან“ მიახლოებულ ფუნქციათა თანმიმდევრობას. ამაზე მეტყველებს თუნდაც მათი რიტმული სურათის შედარება:



ბუნებრივია, რომ რიტმული დინამიკის ამგვარი განაწილება შესავლის ნაგებობაში თავისებურ ემოციურ პულსაციას ქმნის, რომელიც დიდად ესმარება თემას გამომსახველობითი პოტენციის ამაღლებაში, მთელი ფორმის ერთიანი განვითარებითი პროცესის წარმართვასა და რეგულირებაში.

მართლაც, მთავარი ა თემა-მოტივი მეორე გატარებისას შევსებულია პირველი და მეორე კონტრაპუნქტებით; მესამე გატარებისას — პირველი და მესამე კონტრაპუნქტებით.

ხ თემა-მოტივის დაპირისპირებებში დიდი გრძლიობის მონაკვეთებია გამოყენებული და ისინი თემის მიმართ ჰქმნიან „ბურღონულ კონტრასტს“.

დაპირისპირებები ერთ ჰარმონიულ ვერტიკალად იქცევიან მხოლოდ შესავლის დამასრულებელ ფაზაში, როცა ა თემა-მოტივი გადის ბანის ხმებში.

დაპირისპირებებს შორის რიტმული სხვაობა იგივეობაშია გადასული და სამივე ხმაში პირველი დაპირისპირების კატეგორია გვაქვს. განსხვავება მხოლოდ მათ ინტერვალურ რეგისტრულ შეფარდებაშია (კვინტოქტაკორდი), რომელიც არა მარტო შესავლის დამასრულებელ ფაზას წარმოადგენს, არამედ ამზადებს მთქმელის კუპლეტის თანხლებასაც. ა თემა-მოტივის ბოლო გატარებაში სამივე კონტრაპუნქტის „რიტმული უნიტონი“ ხელს უწყობს თემის მელოდიური პლასტიკის გამოკვეთას. მკვეთრად გამოყოფს ბანის პარტიას და ტემბრულადაც ამზადებს სოლისტის გამოჩენას. ამგვარად, კონტრაპუნქტები დაპირისპირების სახით არ ტვირთავენ საერთო ფაქტურას. ისინი ხელს უწყობენ მიკროთემების დინამიკის აქტიურ გამოკვეთას. ბუნებრივია, რომ ასეთ შემთხვევაში მთელი ყურადღება გადატანილია მოტივთა ემოციური გამომსახველობისა და იმიტაციის ტემბრულ გამაზე. მუსიკალურ ქსოვილში ტემბრული შენაცვლების ეფექტი კითხვა-პასუხის ინტონაციურ იმპულსებთან ერთად იძლევა ხალხის შეგრების „თეატრალიზებულ“ და ხედვით შეგრძნებას. ამავე დროს ეს დახვეწილი კომპოზიცია მოკლებულია გარეგანი ილუსტრირების თვისებებს. ამის ძირითადი მიზეზი სულხანიშვილის მუსიკის ემოციურ გულწრფელობაშია. ავტორს არ აინტერესებს „ხალხის შეგრება“ თავისთავად, იგი ამ პროცესს მთქმელის „მომზადების“ ემოციურ პროცესთან მთლიანობაში გამოხატავს.

როგორია კომპოზიტორის დამოკიდებულება მთქმელისადმი?

აღსანიშნავია, რომ „მესტვირულში“ სოლო პარტია სულხანიშვილმა ბანის ხმისათვის დაწერა. ეს ერთადერთი გუნდია მის შემოქმედებაში, სადაც სოლოს მხოლოდ ბანი ასრულებს ბუნებრივია ვიფიქროთ, რომ ბანის ხმა ავტორმა უბრალოდ, ტემბრული გატაცების გამო არ გამოიყენა. აქ ტემბრი ერთ-ერთი საშუალებაა, რათა პატრიოტულ თემატიკას მისცეს ძლიერი და მასშტაბური ჟღერადობა. მთქმელის პარტია ერთი შეხედვით მკაცრ ყალიბშია მოქცეული. სალაპარაკო-სასიმღერო (რეჩიტატიული) მელოდიკის ძუნწი მონახაზი რიტმულად ერთგვაროვანია (მერვედი გრძლიობები). ავტორი აქაც არ ღალატობს ჟანრის სპეციფიკას. გუდასტვირის ხალხურ ვარიანტებშიც მთქმელის პარტია უმთავრესად ერთგვაროვანია და კუპლეტურ, ვარიაციულ ფორმებში გვხვდება. გუდასტვირის ვარიაციებს კი ორი ძირითადი ნაირსახეობა გააჩნიათ: პირველი — „სამმეტყველო-ინტონაციური“ ვარიანტი, მეორე — მუსიკის გამომსახველ საშუალებათა ვა-

რიანობა, ან ვარიანტული სახეცვლა (უპირატესად გვხვდება მელოდიის მელოზმატიკით გამდიდრება, ან მისი ვარიანტული შეცვლა). არსებობს ვარიაციის ამ ორი ძირითადი სახეობის სინთეტური ვარიანტიც, რომლის დროსაც კუპლეტურ-ვარიაციული ფორმა ახალ მნიშვნელობას იძენს და ორგვაროვანი განვითარებით ხასიათდება. მთქმელის კუპლეტისათვის უფრო ტიპურია „სამეტყველო-ინტონაციური“ ვარიაციები. იგი პოეტური ტექსტის შინაარსის გახსნის შესანიშნავი საშუალებაა. მეტიც, თითქმის ერთი და იგივე მელოდიურ სურათზე ან თანხლებაზე შეიძლება განსხვავებული ტექსტიც კი შესრულდეს. შემსრულებლის ოსტატობაც იმაშია, რომ ერთგვაროვან მელოდიკას ტექსტის შინაარსიდან გამომდინარე განსხვავებული ინტერპრეტაცია მისცეს. ეს ინტერპრეტაციები ზოგჯერ იმდენად კონტრასტულია, რომ თანხლებათა, ან მელოდიათა მსგავსებასაც კი გვავიწყებს. ამრიგად, გუდასტვირის რეჩიტატიული მელოდიკა და „თავისუფალი“ კოლორიტული ოსტინატური თანხლება ფართო საშემსრულებლო შესაძლებლობებს იძლევა. სულხანიშვილმაც ამ თვისებებს მიაქცია განსაკუთრებული ყურადღება. „მესტვირულის“ პოეტური ტექსტის გადმოცემა სწორედ იმ რეჩიტატიულ კუპლეტებში ხდება, რომელსაც სოლისტი გუნდის თანხლებით ასრულებს. „მთქმელის კუპლეტი“ მისამღერთან ერთად სამჯერ „უცვლელად“ სრულდება. უფრო სწორად, კუპლეტი განიცდის სამეტყველო-ინტონაციურ ვარიანტებს, მისამღერი კი მასთან მუდმივად დაპირისპირებულ დინამიკაშია. სიმღერის ექსპოზიცია თხრობითი მანერით სრულდება. ამას ხელს უწყობს ტექსტის შინაარსობრივი დინამიკა:

ჩანგურს სიმები გავუბი,
მოვმართე ნელა-ნელაო;
შეუხმატკბილე ერთმანეთს:
ოღელა, დელა, დელაო! და ა. შ.

განწყობილების პირველი შეცვლა ხდება პატრიოტულ თემატიკასთან „ჩანგურის“ სიმბოლური დაკავშირებით:

ერთი მათგანიც რომ გაწყდეს,
მაშინვე უნდა შეველაო...

ჩანგური საქართველოა,
სიმები ჩვენ ვართ ყველაო, და ა. შ.

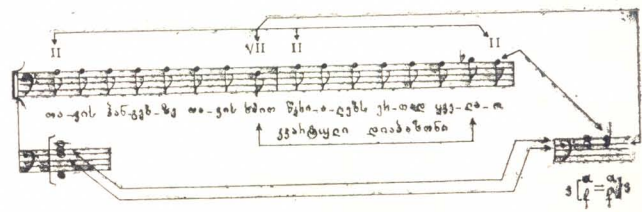
აქ სასიმღერო რეჩიტატივი თითქოს უფრო სერიოზული ხდება, მხატვრულ სახეს მეტი განცდა ეუფლება. სასიმღერო-ინტონირებითი მეორე შეცვლა განწყობილების გამაძფრებითა და პეროიკული ტონუსის შემოტანით ხდება:

შორიდან შემოგვეპარა მტერი, ვით ტურა-მელაო.

ერთობა ჩვენთვის ტახტია, მტრებისთვის სახრჩობელაო!..
მტრებს „ვაი-დელა“ ვაძახოთ . . . და ა. შ.

ამრიგად, სულხანიშვილი „მესტვირულში“ იყენებს საშემსრულებლო იმპროვიზაციის ფორმას. შემსრულებელს რომ

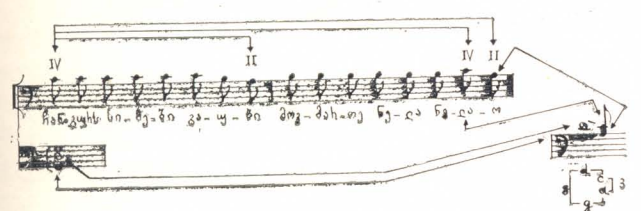
მეტი თავისუფლება ჰქონდეს, ავტორი სოლო პარტიას გა-
ბმულ პარმონიულ თანხლებასზე აგებს. სასვე კოლორიტული
ულერადობა აკაპელას ოთხხმიან წყობაში. იგი მიღწეულია
ქართული ხალხური სიმღერისათვის ტიპური ბურღონული
ბანის კოლორიტულ-პარმონიული დაშრებებით. დამწყები ხმის
შესვლა ტონიკურ კვარტაზე საკმაოდ გავრცელებული ფორ-
მა ქართულ ხალხურ მრავალხმიან სიმღერებში. სულხანი-
შვილი ამ საკითხშიც „ხალხურის ერთგული“ რჩება. მესტი-
რულის სოლო პარტია იწყება მიქსოლიდიური კილოს მეოთ-
ხე საფეხურიდან, ანუ კვარტული ბგერით. რეგისტრი ცვა-
ლებადი ნიუანსირების შესაძლებლობებს იძლევა. მელოდიის
დიაპაზონია პატარა სექსტა, რომელსაც პირობით „პლაგა-
ლური დიაპაზონი“ შეიძლება ვუწოდოთ. მართლაც, მელო-
დიის უმაღლესი ბგერაა ძირითადი კილოს IV საფეხური. ხო-
ლო უდაბლესი — ძირითადი კილოს VI საფეხური. ეს ის სა-
ფეხურებია, რომელთა ნაწილობრივი ხაზგასმა შესავალ ნა-
წილში მოხდა.



პარმონიულ თანხლებაში VII საფეხურის სამხმოვანებას
მელოდიასთან ერთად ფუნქციური მერყეობის დაძაბულობა
შემოაქვს, მაგრამ ამავე დროს ბგერითი ვერტიკალი, დისო-
ნანსური თვალსაზრისით, გადაწყვეტის დონეზეა განტივი-
რებული. მეოთხე ფრაზაში მელოდიური ხაზის განვითარება
სექსტის დიაპაზონს აღწევს. საინტერესოა, რომ მისი პირვე-
ლი ნახევარი ზუსტად იმეორებს მეორე ფრაზის დამასრულე-
ბელ ნახევარს.

თავისებურია მოტივთა ინტონაციური აგებულებაც. პირ-
ველი წინადადების ოთხივე მოტივი სოლო მიქსოლიდიური
კილოს ტონიკის პარმონიულ ფონზეა მოცემული. ამასთან,
თუ თემის ერთგვაროვან რიტმს გავითვალისწინებთ, შეიძლე-
ბა მისი ემოციური შესაძლებლობები შეზღუდულადაც კი მო-
გვეჩვენოს, მაგრამ სინამდვილეში თემის კილო-ინტონაციუ-
რი ბუნება საკმაოდ მდიდარია. უპირველესად ეს აიხსნება
სოლისტის მელოდიურ ფრაზათა პოლიფუნქციური დამოკი-
დებულებით გაბმულ პარმონიულ ფონთან. პირველი ფრაზა
ტერციის დიაპაზონშია, მაგრამ ტერცია სოლო მიქსოლიდიუ-
რი კილოს II-IV საფეხურებით იქმნება და თითქოს „ჩამ-
ჯდარია“ პარმონიული თანხლების ტონიკურ კვინტაში:

ბუნებრივია, რომ ამგვარი „დამაბოლოებელი“ ინტონი-
რებით მელოდიური მონაკვეთის დაწყება ხელს უწყობს გან-
სხვავებულობის აქტიურ გაგრძელებას და განვითარებას კი-
დევე უფრო დიდ იმპულსს სძენს. მართლაც, მეოთხე ფრაზის
მეორე ნახევარში აღმავალი სვლით მიღწეულია ინტონაცია-
თა კულმინაციური აქტიობა. ამას ემატება დამასრულე-
ბელი ტაქტის მეოთხე თვლაზე ფერმატოს საშუალებით უმაღ-
ლესი ნოტის, დო-ს გამოყოფა და „მოსალოდნელი“ კონტ-
რასტის წინათგრძნობა დაძაბულობის აპოგეას აღწევს.



მეორე ფრაზა კვარტული დიაპაზონისაა:



აქ ტერცია IV-I საფეხურებით იქმნება და ინტონაციუ-
რად ამდიდრებს პარმონიულ თანხლებას. მელოდიური ინტო-
ნირება თანხლებასთან მხოლოდ მესამე ფრაზაშია სრულ
პარმონიაში. მართალია, სოლისტის პარტია ამჯერადაც
კვარტულ დიაპაზონში ვითარდება, მაგრამ კვარტული ბგერა
„დამხმარის“ ფუნქციაშია. ამის გამო არ ირღვევა ფრაზის
VII-II საფეხურებით შედგენილი ტერციული საყრდენი:

თუ ფრაზებში მოტივთა ინტონირების ბუნებას უფრო
დეტალურად გავაანალიზებთ, მაშინ კილო-პარმონიული თა-
ვისებურებების კიდევ უფრო მდიდარ ნიუანსებს აღმოვაჩნთ.
საკმარისია დავასახელოთ თუნდაც სოლო მიქსოლიდიურ კი-
ლოში ცვალებადი III საფეხური (სი და სი ბემოლი), ან მე-
ლოდიაში კილოს VII საფეხურის სექტიმური ინტონირება
პარმონიულ თანხლებაში ტონიკის კვინტაზე და ა. შ. მაგრამ
ვფიქრობთ, მოყვანილი მაგალითებიც საკმარისია ამ, ერთი
შეხედვით, „ძუნწი და ერთფეროვანი“ რეჩიტატივის შინაგან
ინტონაციურ სიმდიდრეზე მისანიშნებლად. მთქმელის კუპ-
ლეტი ემოციით მკაცრიცაა და ლაღიც, თხრობითიც და ომა-
ხიანიც. იგი, მისამღერთან ერთად, კონტრასტულ ორნაწი-
ლიანობას ქმნის.

სულხანიშვილთან კონტრასტულობა, საკომპოზიტორო
ხერხის თვალსაზრისით, გარეგნულად მარტივ შთაბეჭდილე-
ბას ტოვებს, მაგრამ კომპოზიტორს დაპირისპირების უბრა-
ლო საშუალებაც თავისებურად აქვს გადაწყვეტილი. კუპლე-
ტის დამამთავრებელ ტაქტში ავტორი საგუნდო თანხლებას
თიშავს. ეს, ერთი მხრივ, იწვევს მთქმელის ფუნქციის ხაზ-
გასმას და სოლისტს კიდევ უფრო მეტ საშემსრულებლო თა-
ვისუფლებას ანიჭებს; მეორე მხრივ, მისამღერში საგუნდო
ხმოვანების ხელახალი აქდერება გაძლიერებული ეფექტით
ხდება. კონტრასტის ამგვარ ფორმას თავისებური „თეატრა-
ლური“ მომენტიც აქვს. გავისვენოთ თუნდაც ზ. ფალიაშვი-
ლის ცანგალას კუპლეტები; შაირის ტექსტს ცანგალა თავის
კუპლეტში ამბობს. მისამღერში კი „ხალხის“ რეაქციაა —
„მართალს ამბობს ცანგალა“ — უმოწმებენ მსმენელები. „მე-
სტირულშიც“ თითქოს მთქმელი „მსმენელებისაგან“ მოე-
ლის რეაგირებას. „გუდასტირი“ დროებით „ჩუმდება“ და
სოლისტის პარტიის დასკვნითი ტაქტი განსაკუთრებულობის
ხასიათს იძენს. მელოდიის ამ დამასრულებელ ფაზაში ფერ-

მატოს საშუალებით კილოს IV საფეხურზე შეჩერება და მისი II საფეხურში სვლა ინტონაციას ერთგვარად აშუქებს. აქ არის „სათქმელის“ დასრულებაც და რაღაც მოლოდინის მსგავსი. მოლოდინი კი ემოციური აფეთქებისაა. ბგერით ნაკადულებად შემოიჭრება მჩქეფარე, ხალისიანი განწყობის მელოდიური ტალღები. „ოდელა, ბიჭო, დელია“... მღერის „ტერციით გაყოფილი“ სოპრანოები (divisi) და ტენორები, მღერის ალტები და ბანები. გვესმის ეს გულწრფელი სიმღერა და გული სიხარულის ნათელით გვევსება. მართალი განცდა და ოსტატობა დახვეწილ მთლიანობაშია, ზემოქმედების სფერო მაღალია და წმინდა. დრამატურული თვალსაზრისითაც, მისამღერი საინტერესო კომპოზიციას ქმნის. მისი მნიშვნელობა სამგვარია:

- 1) მთქმელის კუპლეტის მიმართ იგი კონტრასტია
- 2) შესავლის მიმართ — „თავისუფალი ვარიაცია“.
- 3) განმეორებათა და დასკვნითი ნაწილის მიმართ — შუალედურია, ხოლო მისი დამაბოლოებელი ტაქტი შეიცავს „შეჭრითი“ გადასვლის ელემენტს.

თუ კუპლეტის დასასრულს კონტრასტულობის შემზადება ხდება გუნდის თანხლების გამოთიშვით, მელოდიაში მოძრაობის ფერმატოზე შეჩერებით, კადანსების თავისებურებით და სხვა, მისამღერში კონტრასტულობა იქმნება გუნდის ჩართვითა და სოლისტის გამოთიშვით. დაპირისპირებას აძლიერებს მისამღერის პირველ და მეხუთე ტაქტებში სოპრანოსა და ტენორის ხმების ტერციული გაშლა (divisi), რაც ვერტიკალში ექვსხმიან ფაქტურულ წყობას აჩენს. განსხვავებულობის სიმკვეთრე შემოაქვს მეტრო-რიტმულ ორმაგ აჩქარებასაც (ოთხმეოთხედის ტაქტი ორ მეოთხედის ტაქტად იქცევა; ხოლო მერვედებს მეთექვსმეტელები ცვლიან). განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია გუნდის სტატიური, საორღანო ფუნქციის გარდაქმნა მოძრავ, მრავალხმიან (ოთხხმიან) დამოუკიდებელ დინამიკურ ერთეულად, სწორედ ამ ეფექტს შემოაქვს „გუდასტირის გაჩუმებისა“ და „ხალხის შეფასების“ თეატრალური შეგრძნება:

„ოდელა ბიჭო, დელია, ოდელა, დელა-დელაო“ ამ სიტყვებისაგან შედგება საგუნდო პარტიები, ამიტომ მისი ტექსტუალურ-მინიარსობრივი მნიშვნელობა უკანა პლანზე გადადის და წინ იწევს განწყობის ემოციური მხარე. მიმართვის ფორმა — „ბიჭო“ — მისამღერის პირველივე ტაქტშია ნახმარი. ამით კიდევ უფრო ღრმავდება „მთქმელისა“ და „მსმენელის“ მუსიკალური „ურთიერთობები“. კუპლეტ-მისამღერის დაპირისპირებაში, ინტონაციის სიმკვეთრის გაზრდის მიზნით, კომპოზიტორი მოხდენილად იყენებს კილოს „გამაჟორების“ ეფექტს. საგუნდო თანხლებაში საორღანო პუნქტი გამოთიშვის წინ ჩერდება სოლ მიქსოლიდიურ კილოს ტონიკური პრიმა-კვინტის ვერტიკალზე. ერთტაქტიანი გამოთიშვის შემდეგ დო იონიურში მისამღერის გატარება სულ მიქსოლიდიურ კილოსთან ტონიკა-დომინანტურ დამოკიდებულებაშია.

ეს ფუნქციური ელემენტი კიდევ უფრო ძლიერდება გუნდში ჰარმონიულ ვერტიკალთა თანმიმდევრობით, რაც კლასიკურ მიმოქცევათა ვარიანტში წარმოქმნის საკადანსო შეჩერებას (IV-V). ამავე დროს ჰარმონიაში გვხვდება მოძრაობები, რომლებიც ქართულ ხალხურ სიმღერებში კომპლექსური მრავალხმიანობისათვისაა დამახასიათებელი. მაგალითად, სამხმრავანებათა კილოებრივი პარალელიზმი V-IV-III და ა. შ. ამის გამო წინადადებების დამასრულებელი კადანსი ქმნის ცვალებად ორგვაროვნობას. დო იონიურში მოძრაობა III₇-IV-V ერთდროულ ტოლობაშია ცვალებად სოლ მიქსოლიდიურის VI₇-VII-I საფეხურთან. აღნიშნულ კადანსირებას დომინანტის უპირატესობა ეძლევა კუპლეტის რეპრიზულობის დროს. დასკვნისათვის კი წინ იწევს კილოებრივი მნიშვნელობა, რადგან ეს ნაწილი სოლ მიქსოლიდიურშია დაწერილი. ასეთია კილო-ტონალური კონტრასტის ეფექტი, რომელსაც ნ. სულხანიშვილის ხელწერის ნათელი კვალი ატყვია. „გუდასტირის“ კუპლეტ-მისამღერის დაპირისპირებაში კომპოზიტორი კიდევ ერთ საინტერესო საკომპოზიციო ხერხს იყენებს. ეს არის ბგერათა რიგის დიპაზონის იგივეობა მიმართულებების შებრუნებით (ინვერსიით). თანამედროვე მუსიკაში უადრესად განვითარებული ეს ურთულესი ხერხი აქ, რასაკვირველია, მეტად პრიმიტიული ფორმით გვხვდება, უფრო სწორად, ხერხის მინიშნების დონეზეა ნახმარი, მაგრამ თავისთავად მისი არსებობის ელემენტები დიდ ინტერესს იწვევს.

სოლისტის პარტიაში (ბანი) ბგერათა რიგია.

სოპრანოსა და ტენორის ხმებში ბგერათა რიგია.

მისამღერის ამგვარი დაპირისპირება უკვე ვარიანტის ასპექტშია, მაგრამ მისი მელოდიური აგებულება უპირატესად შესავლის ინტონირების ბაზაზე იქმნება. კომპოზიტორი იყენებს ვარიანტის სამ მარტივ ხერხს:

1. განსხვავებულ რიტმულ გრძლიობათა შეცვლა ერთიანი გრძლიობის აჩქარებული რიტმიკით: მაგალითად, მოტივის ერთ-ერთი რიტმული სურათი შესავალშია — მერვედები. მოტივის ძირითადი რიტმული სურათი მისამღერშია — მეთექვსმეტელები.
2. შესავლის მოტივთა დამახასიათებელი ინტერვალიკის ჰარმონიულობის შენარჩუნება და კილოებრივი ცვალებადობით გადატანა მისამღერის მრავალხმიან ფაქტურაში: ა (ინტერვალის გადატანა ჰორიზონტალში).

3. შესავლის მოტივის შემადგენელ ბგერათა თანმიმ-

დევრობის ზუსტი გადატანა მისამღერში ტემპის და რიტმის, შეცვლით:

მაგ., შესავლის ერთ-ერთი მოტივი ალტებში —



მისამღერის ერთ-ერთი მოტივი ბანებში —

ამგვარად, მისამღერი, ერთი მხრივ, მკვეთრად უპირის-პირდება შესავალსა და მთქმელის კუპლეტს და, ამავე დროს, მათთან ორგანულ მთლიანობაშია.

მუსიკალური მასალის მიხლოებით მსგავსება შუალედური ფუნქციიდან გადასვლის ორგვარ საშუალებას იძლევა. „კუპლეტში“ დაბრუნებისათვის საკმარისი ხდება მხოლოდ ორი ტაქტის დამატება, ისიც შეჭრილი კადანსით. დასკვნით ნაწილზე (პოსტლუდია) გადასვლა კი უშუალოდ შეჭრილი კადანსით ხდება. ამის გამო „ცალკე“ მისამღერის მასშტაბური სტრუქტურა მერყევა; კუპლეტზე გადასვლისათვის პირველი წინადადება ოთხტაქტიანია, მეორე კი — ხუთი ($a - 4$ ტაქტი, $a_1 - 5$ ტაქტი), პოსტლუდიაზე (დასკვნა) გადასვლისთვის კი იგივე მისამღერის პირველი წინადადება ოთხი ტაქტი რჩება, მეორე კი სამია ($a - 4$ ტაქტი, $a_2 - 3$ ტაქტი). ამგვარად, მასშტაბის გაფართოება პირველ შემთხვევაში ხელს უწყობს სოლისტის მედიდური, თხრობითი რეჩიტატივის გამოჩენას, ხოლო, მეორე შემთხვევაში, მასშტაბის შემცირება — მისამღერის დასკვნით ნაწილთან მიერთებას. დაკავშირების ამგვარ ხერხს სასიმღერო ფორმაში კანტატიკური მოცულობითი მთლიანობა შემოაქვს და ზრდის „გუდასტვირის“ მხატვრული სახის მასშტაბურობის შეგრძნებას.

ინტერესს იწვევს „გადასვლითი“ ორი ტაქტის აგებულება. იგი პირველი წინადადების დასკვნითი ტაქტის ძლიერ განვითარებულ და გაფართოებულ ნაირსახეობას წარმოადგენს. ეს გარკვევით ჩანს მათი შედარებისას. ასე, მაგალითად: $2/4$ ზომას ცვლის $4/4$, მეათექვსმეტედი გრძლიობის ნოტებს — მერვედები. საპედალო გრძლიობის ბგერა კვლავ სოლზე რჩება, მაგრამ ტენორებს ოქტავაში აორმაგებენ სოპრანოები, ხოლო მათ მელოდიურ აგებულებას თუ შევადარებთ, დავინახავთ, რომ მეორე პირველის გაფართოებულ და გამისებურად გაგრძელებულ ვარიანტს წარმოადგენს:

I წინადადება (მისამღერი).



II წინადადება (მისამღერი).

განვითარების ეს თავისებური ვარიაციულობა შესანიშნავად ამზადებს კუპლეტის გამეორებას. მთქმელის პარტიაც ხომ ოთხ მეოთხედ ზომაშია, ძირითადი გრძლიობაც მერვედებშია, ხოლო თუ ამას დავუმატებთ „გადასვლითი“ მეორე ტაქტის გაბმულ ჟღერადობას, ნათელი გახდება, რომ „გუდა-

სტვირი“ ისევ „მოქმედებაშია“. მთქმელი შესანიშნავი ტექსტის კუპლეტად შეკრულ „თაიგულს გადაშლის“ და კვლავ... „ოდელა, ბიჭო, დელაო“... შემდეგ... ყოველივე ისევ განსხვავებულად მეორდება და მისამღერი უკვე დასასრულისკენ ელტვის პოსტლუდიას. შეჭრილ კადანს შესავლით განწყობილ სამყაროში შევყავართ, მაგრამ მასში უკვე სრულიად ახლებური მუსიკალური სურნელია. ახლებური? მაგრამ რა არის ახალი? ნოტების თვალსაზრისით „გუდასტვირის“ რეპრიზაში განსხვავებული არაფერია, თუ არ ჩავთვლით გაფართოებულ კადანსსა და ორტაქტიან კოდას. ახალი თვით მსმენელშია. იგი ისეთი მაღალი ემოციით დატვირთული მივიდა ამ თავისებურ პოსტლუდიასთან, რომ უკვე აღარ შეუძლია ისევე მიიღოს შესავლის მუსიკა, როგორც ის დასაწყისში აღიქვა. კვლავ ტენორებშია „დახითი“ მოტივი, კვლავ ალტებშია პასუხი, შემდეგ სოპრანოები და ასე... შესავლის ანალოგიურია მთელი პროცესი მელოდიური განვითარებისა, მაგრამ განწყობაში გარდასული მუსიკა მაინც დამასრულებელ ფაზაში შედის. „ო დელა, დელა დელაო“... მღერის გუნდი და თითქოს ეს სიტყვა-ჩუქურთმანიც სიმღერად ქცეული აზრია. აზრი საქართველოს სიყვარულისა და ერთობისა. თითქოს ამ სიტყვების მიღმა დიდი აკაკის ხმა გესმის. ამალეებულად ჟღერს მუსიკა და სამშობლოსადმი ცხოველმყოფელი სიყვარულით გამთბარი გენიალური მგოსნის სტრიქონები ნიკო სულხანიშვილის გულწრფელი პანგებით ადამიანების სულსა სწვდებიან. შემდეგ კი... საოცარი სინაზის დასრულება. პიანოს ნიუანსში მიმქრალი მაჟორული ნათელი დაჰკრავს მიქსოლიდიურ კილოს. მელოდიის საკადანსო მოძრაობაც (I-VI-VII) კოდის წინ მეშვიდე საფეხურის „ღია ფერის“ მაჟორულ სამხმოვანებაზე ჩერდება, გუნდი ითიშება და სოპრანოებში შემოდის მინორული ტერციის ფერადონება. პირველი ოქტავის სი ბემოლი ეოლიური სეკუნდური მოძრაობით სოლზე ჩამოდის. აქ კი სოპრანოებს კვლავ გუნდი უერთდება. სი ბემოლით შექმნილი მინორული მოქცევა კოდის განწყობის ტონს სირბილისა და სევდის ნაზ ანარეკლს ასვამს. რა არის ეს? კვლავ თეატრალური ელემენტი? „მსმენელებთან მთქმელის განშორების“ სევდა? თუ მშვენიერების სამყაროში ნაპოვნი იდუმალი ნიუანსი? ალბათ ერთიცა და მეორეც.

ქუთაისის განვითარების პირსპექტივი

რომელიც ქუთაისის დაგეგმარების ისტორიაში რიგით მესამეა, მკვეთრად განსხვავდება წინა გეგმებიდან ჩანაფიქრის მასშტაბურობით.

პირველი გენერალური გეგმა 1946 წელს დამთავრდა (მისი დამუშავება ჯერ კიდევ 1939 წელს დაიწყო, მაგრამ დიდი სამამულო ომის დროს შეფერხდა). მას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქუთაისის შემდგომი განვითარებისათვის, რადგან გეგმაზომიერი ხასიათი ეძლეოდა ქალაქის მშენებლობას, ცალკეული კვანძების გადაწყვეტას. ქუთაისის განაშენიანებისა და დაგეგმვის ისტორიაში ეს იყო ტერიტორიის ზოხირების, სატრანსპორტო ქსელის შექმნის, საცხოვრებელი უბნების კომპლექსური განაშენიანების პირველი სერიოზული ცდა.

მეორე გენერალური გეგმა 1956 წელს დამტკიცდა. ამის შემდეგ ქალაქში ჩატარდა ბევრი ქალაქმშენებლური სახის სამუშაო: გაფართოვდა ძველი და გაიჭრა ახალი სატრანსპორტო მაგისტრალები (გორის ქუჩა, ჭავჭავაძისა და ახალგაზრდობის პროსპექტები და სხვა), გაუმჯობესდა კავშირი ქუთაისის ცალკეულ რაიონებს შორის; გაჩნდა ახალი საცხოვრებელი უბნები კახიანაურში, ბაკის უბანში, ავტოქარხნისა და გორის ქუჩების რაიონში, ჩატარდა ცენტრალური მოედნის, აგრეთვე რკინიგზის სადგურ ქუთაის პირველთან მიმდებარე ტერიტორიის რეკონსტრუქცია და სხვ. თუმცა ახალ საცხოვრებელ კომპლექსებს ბევრი ნაკლი გააჩნდათ როგორც გეგმარებითი, ისე ესთეტიკური ხასიათისა, მათ მშენებლობას დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ქუთაისელთა საცხოვრებელი პირობების გაუმჯობესებისათვის.

მალღივი შენობების გამოჩენამ შეცვალა ქუთაისის სილუეტი, ქალაქში დამკვიდრდა ახალი ქალაქმშენებლური დომინანტები. ბუნებრივია, რომ 1946 და 1956 წლების გენერალური გეგმები ბევრად განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, როგორც ქალაქმშენებლური, ისე წმინდა მხატვრული ამოცანებისადმი მიდგომის მხრივ და განსაკუთრებით — განხორციელებული მშენებლობის მასშტაბით; მაგრამ მათ ქალაქმშენებლურ ჩანაფიქრს აქვს საერთო საფუძველი, რაც გამოიხატება ქუთაისის ძირითადად სამხრეთით, რიონის გასწვრივ, განვითარების იდეაში, ეს მიმართულება ქალაქისთვის ისტორიულადაც დამახასიათებელია. რიონი ქუთაისისთვის ხომ ყოველთვის წარმოადგენდა თავისებურ ქალაქ-

თემურ ლომთაძე

საპროექტო ინსტიტუტ „საქქალაქმშენ-სახპროექტი“ მუშავდება ქუთაისის განვითარებისა და რეკონსტრუქციის ახალი გენერალური გეგმა, რომელიც გათვალისწინებულია 1975-2000 წლებზე.* უკვე დღეს ეყრება საძირკველი ოცდამეერთე საუკუნის ქუთაისის არქიტექტურას. ახალი გენერალური გეგმა,

* პროექტის ავტორები — არქიტექტორები შ. ქურდიანი (პროექტის მთავარი არქიტექტორი), ვ. ფაფრაშვილი, ნ. მიქაძე, ლ. გოშაძე, ა. ლომთაძე, თ. ლომთაძე, ა. ლომთაძე, გ. გეგეშიძე, ეკონომისტები: ე. სალაყაია, ლ. შანიძე და სხვები.

წარმოქმნელ ფაქტორს, მის ღერძს, მაშინაც კი, როდესაც ქალაქი ძირითადად მხოლოდ მარჯვენა ნაპირზე იყო განლაგებული.

ქუთაისის სამხრეთისკენ ზრდის ტენდენციას ითვალისწინებს ქალაქის ახალი გენერალური გეგმაც, მაგრამ, წინა გეგმებიდან განსხვავებით, ის ემყარება მთელი დასავლეთ საქართველოს რაიონული დაგეგმარების პროექტს, რითაც ხაზი ესმება ქალაქის რეგიონალურ მნიშვნელობას. ქუთაისი განიხილება არა იზოლირებულად თავის ადმინისტრაციულ საზღვრებში, არამედ მასთან ახლო მდებარე დასახლებულ პუნქტებთან ერთად, ერთ მთლიან სისტემაში. ცხადია, რომ ქალაქის რეკონსტრუქციისა და განვითარების გეგმას, მის ხასიათს, მასშტაბს მრავალი კონკრეტული მონაცემი განსაზღვრავს. ერთ-ერთი ასეთი „ქალაქთმშენებელი ფაქტორია“ მოსახლეობის ზრდის ტენდენცია. 1913 წელს ქუთაისში 55 ათასი მოსახლე იყო, 1933-ში — 70 ათასი 1959-ში — 128 ათასი, ხოლო დღეს ამ რიკხემა 170 ათასს გადააჭარბა. რამ განაპირობა, და იქნება თუ არა მომავალშიც შენარჩუნებული ქალაქის ზრდის ამგვარი ტემპები?

წლების მანძილზე ქუთაისის მოსახლეობის ზრდა უმთავრესად ბუნებრივი მატების ხარჯზე ხდებოდა. მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ აშენდა ქუთაისში პირველი ფაბრიკა-ქარხნები, რამაც ხელი შეუწყო მოსახლეობის შედარებით სწრაფ მატებას. მაგრამ აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ ზრდის ტემპით ქუთაისი, ისევე როგორც რესპუბლიკის სხვა ქალაქები, მაინც მკვეთრად ჩამოუვარდებოდა თბილისს. ამ ჩამორჩენამ განაპირობა დედაქალაქის მშენებლობის შეუღებლად დიდი მასშტაბები საქართველოს სხვა ქალაქებთან შედარებით. ეს დისპროპორცია დღეს ქალაქმშენებელთა განსაკუთრებული ზრუნვის საგანი ხდება.

სკკ XXIV ყრილობის დირექტივებში ახალი ხუთწლიანი გეგმის შესახებ, ხაზგასმითაა აღნიშნული დიდი ქალაქების ზრდის შეზღუდვისა და პატარა ქალაქების განვითარების აუცილებლობა. ამ გადაწყვეტილების ცხოვრებაში წარმატებით განსახორციელებლად საჭიროა მთელი რიგი ღონისძიებების ჩატარება, მათ შორის გეგმარებითი ხასიათისაც.

საქართველოს პირობებში ეს ამოცანა წყდება ახალი სამრეწველო, კულტურული და სამეცნიერო ცენტრების სხვა ქალაქებში განლაგებით, რის შედეგადაც შესაძლებელი იქნება რესპუბლიკაში ქალაქისა და სოფლის მო-

სახლეობის მოსალოდნელი მიგრაციის რეგულირება.

ანალიზმა ცხადყო, რომ რესპუბლიკის სხვა ქალაქებთან შედარებით სწრაფი განვითარების უკეთესი პერსპექტივები ქუთაისს გააჩნია: იგი მდებარეობს დასავლეთ საქართველოს თითქმის გეოგრაფიულ ცენტრში, მნიშვნელოვანი სატრანზიტო გზების გადაკვეთაზე, აქვს მეზობელ რაიონებში შრომითი და ენერგეტიკული რესურსების დიდი მარაგი, ხელსაყრელი პირობები მძლავრი სამშენებლო ბაზისა და საინჟინრო კომუნიკაციების ქსელის შექმნისათვის.

ქუთაისის განვითარების მასშტაბი, რასაკვირველია, „ქალაქთმშენებელი“ ფაქტორების განვითარებაზეა დამოკიდებული. მრეწველობის გარდა აქ დიდი როლი ეკუთვნის უმაღლესი სასწავლებლების, სამეცნიერო-საკვლევო და საპროექტო ორგანიზაციების სწრაფ ზრდას. ამჟამად სახალხო მეურნეობის ამ დარგით რესპუბლიკაში დასაქმებულია 65 ათასი კაცი, ამათგან მხოლოდ 2,5% — ქუთაისში. აქვე საინტერესოა აღინიშნოს, რომ დედაქალაქში მოსწავლე სტუდენტების ნახევარზე მეტი დასავლეთ საქართველოს მკვიდრნი არიან.

ყოველივე ზემოთქმულმა განაპირობა ის, რომ ქუთაისის რეკონსტრუქციისა და განვითარების გეგმის შედგენის დროს ამოსავალ წერტილად მიჩნეულიყო ქალაქის სწრაფი განვითარების აუცილებლობა. გეგმით 1985 წლისთვის ქუთაისის მოსახლეობამ უნდა მიადწიოს 250 ათასს, ხოლო 2000 წელს — 425 ათასს მცხოვრებს. ეს ციფრი შემთხვევითი არაა. საპროექტო მოსახლეობის რაოდენობის გამოთვლა სწარმოებდა „ქალაქმშენებელი“ ფაქტორების ზრდის ტემპების გათვალისწინებით, სადაც წამყვანი ადგილი ენიჭებოდა მრეწველობას; გათვალისწინებულია, — ქუთაისში განლაგდეს ახალი სამშენებლო და მანქანათმშენებელი წარმოებები; იგულისხმება აგრეთვე არსებული ფაბრიკა-ქარხნების შემდგომი განვითარება. ამრიგად, ქუთაისი თავისი ადმინისტრაციული, სამრეწველო, კულტურაგანმანათლებლო მნიშვნელობით მეორე ქალაქი იქნება საქართველოში.

თანამედროვე ქუთაისის არქიტექტურულ-გეგმარებითი სტრუქტურისთვის დამახასიათებელია განაშენიანების ერთგვარი განფენილობა, დაბალი სართულიანობა და, შესაბამისად, დასახლების მცირე სიმჭიდროვე. მიუხედავად იმისა, რომ ქალაქის მნიშვნელოვანი ნაწილი ვაკეზეა განლაგებული და არ იქმნება

რაიმე დაბრკოლება ტერიტორიის რეგულარულად დაგეგმარებისათვის, ქუთაისის მნიშვნელოვანი ნაწილი ამჟამად უწესრიგოდ გაფანტულ მცირე ზომის კვარტალებს, ვიწრო ქუჩებსა და შესახვევებს უჭირავს. სტიქიური განაშენიანების ეს შედეგი, მიუხედავად საბჭოთა ხელისუფლების წლებში ჩატარებული ქალაქთგეგმარებითი სახის ღონისძიებებისა, ჯერჯერობით არ არის ლიკვიდირებული. ის უბნები, რომლებიც რევოლუციის შემდეგ გაშენდა, ძირითადად რეგულარული გეგმარების კვალს ატარებს (ფართო მაგისტრალებით, სატრანსპორტო კვანძების სწორი გადაწყვეტით, მრავალსართულიანი საცხოვრებელი სახლებით). თუმცა ზოგჯერ მათი დაგეგმვაც არ დგას თანამედროვე მოთხოვნათა დონეზე (განსაკუთრებით მოძრაობის მკვეთრ ინტენსიფიკაციასთან დაკავშირებით). ქალაქის რეკონსტრუქცია-განვითარებისათვის მრავალი პრობლემა დასასაწყვეტი, მათ შორის: განაშენიანების სიმჭიდროვის ზრდა, ახალი ტერიტორიის ათვისების ეფექტურობა, არსებული სატრანსპორტო ქსელის ძირფესვიანი რეკონსტრუქცია, ახალი საწარმოო ზონის განაშენიანებული უბნების მიმართ სწორი განლაგება (გაბატონებული ქარების მიმართულების გათვალისწინებით). ყურადღება უნდა მიექცეს ქალაქის კომპოზიციურ-სივრცით გადაწყვეტის საკითხსაც, რომლის თავისებურება განისაზღვრება რთული, მთავორიანი რელიეფის არსებობით. ქუთაისის ინტენსიური ზრდის კურსი, მისი ტერიტორიისა და მოსახლეობის სწრაფი ზრდა, რაც მიღებულია ახალი გენერალური გეგმის ამოსავალ წერტი-

ლად, აგრეთვე არსებული ქალაქის რეკონსტრუქციის აუცილებლობა დამპროექტებლების წინაშე ახალ, რთულ ამოცანებს აყენებს.

ქუთაისის ახალ გენერალურ გეგმაზე მუშაობის დროს თავდაპირველად მომავალი განვითარების ძირითადად ორი ვარიანტი არსებობდა. ერთი მათგანის თანახმად, ქუთაისი უნდა განვითარებულიყო „განედური“ მიმართულებით (სახელწოდება პირობითია), დასავლეთითა და აღმოსავლეთით. ამ ვარიანტის მიხედვით დასავლეთით უნდა ათვისებულიყო თანამედროვე სოფელ ბანოჯის ტერიტორია, აღმოსავლეთით, მდინარე წყალწითელას მარცხენა ნაპირზე, — სოფელ გოდოგანის მიწები. მეორე ვარიანტის თანახმად ქუთაისი სამხრეთისკენ უნდა განვითარებულიყო, იმ ანგარიშით, რომ, როგორც 1956 წლის გენერალური გეგმით იყო გათვალისწინებული, 2000 წლისათვის ქალაქი გასულიყო რკინიგზის მაგისტრალურ ხაზზე.

ორიოდე სიტყვით აღვნიშნით ამ ვარიანტების დადებითი და უარყოფითი მხარეები.

ქალაქის ზრდის „განედური“ მიმართულების არჩევა ნაკარნახევი იყო ტერიტორიის სწორი ზონირებისა და ძველი ქუთაისისთვის დამახასიათებელი განაშენიანების პრინციპების დაცვით მთავორიან რელიეფზე ახალი საცხოვრებელი უბნების შექმნის სურვილით. ამ შემთხვევაში შესაძლებელი იქნებოდა ყველა როგორც ახალი, ისე არსებული საწარმოო ობიექტი განლაგებულიყო საცხოვრებელი კვარტალების ზოლის სამხრეთით, მის პარალელურად, გაბატონებული აღმოსავლეთისა და დასავლეთის ქარების მიმართულების



ქუთაისის ახალი ცენტრის განაშენიანების ერთ-ერთი ვარიანტის მაკეტი.

გათვალისწინებით; თავიდან იქნებოდა აცილებული საწარმოო ობიექტების საცხოვრებელ უბნებზე მავნე ზემოქმედება; მთავორიან რელიეფზე განლაგებული ახალი საცხოვრებელი უბნები შექმნიდნენ ქალაქის თავისებურ, განუმეორებელ სახეს. თანამედროვე ქუთაისის (განსაკუთრებით გორაკ-ბორცვებზე განლაგებულ ქალაქის ნაწილის) რთული ქალაქმშენებლური სტრუქტურის ხასიათი, მისი სპეციფიკა, ამჟამადაც ხომ დიდად არის შეპირობებული გადასერილი, მთიანი რელიეფით; სწორედ ეს ქმნის ქალაქის საერთო მხატვრულ სახეს. მთები, გორაკები, ფერდობთა ამფითეატრები ქალაქის განაშენიანებისას მეტად სერიოზულ მოთხოვნებს გვიყენებენ და ამავე დროს საინტერესო კომპოზიციური ხერხების გამოყენების საშუალებას გვაძლევენ.

ძირითადი სირთულე, რომელიც მნიშვნელოვნად აძნელებდა და თითქმის მთლიანად აბათილებდა ამ დიდ მოსალოდნელ ესთეტიკურ ეფექტს, იყო ზემოთ განხილული ვარიანტით ქალაქის განვითარების სირთულე. ძნელდებოდა სატრანსპორტო ქსელის შექმნა, კანალიზაციის, წყალსადენის მოწყობა, დიდ ხარჯებს მოითხოვდა რთულ რელიეფზე მაღალსართულიანი თანამედროვე შენობების აგება. წყალწითელას მარცხენა ნაპირზე განლაგებული უბნების მცხოვრებლებს გაუძნელებოდათ არსებულ საწარმოო ობიექტებზე სამუშაოდ სიარული, ახალი ფაბრიკა-ქარხნების დასახლების ახლოს მოწყობა კი გართულებოდა როგორც რელიეფის, აგრეთვე სოფლის მეურნეობისათვის ვარგისი ტერიტორიების გამოყენების არარენტაბელობის გამო. რაც მთავარია, განედური მიმართულებით ქუთაისის განვითარების შემთხვევაში 2000 წლის შემდეგ ქალაქის შემდგომი ზრდის რეზერვები თითქმის ამოწურული იქნებოდა, ამავე დროს სამხრეთიდან საცხოვრებელი კვარტალები შეიზღუდებოდა საწარმოო ზონით, რაც ქალაქის სამხრეთისკენ მომავალ ზრდას გამოიციხავდა.

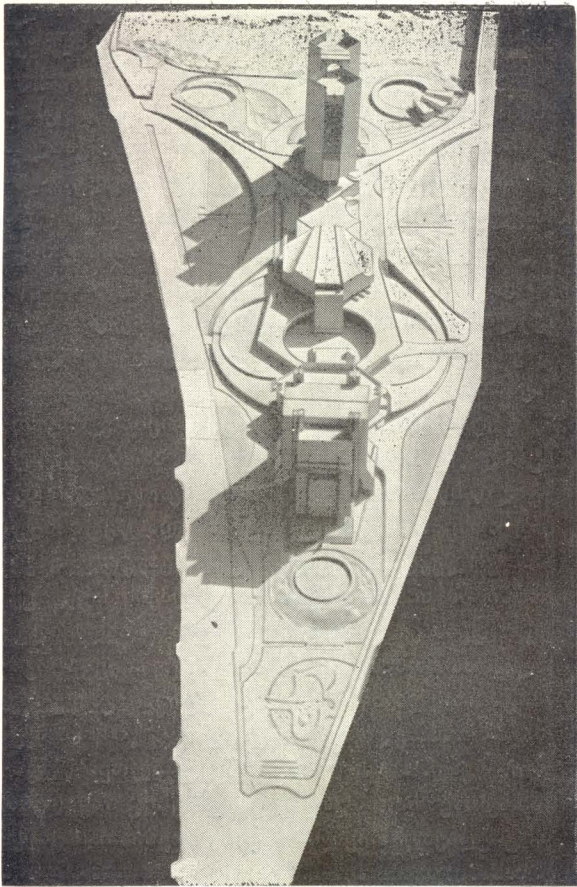
ყველა ეს სიძნელე იხსნებოდა ქუთაისის სამხრეთის მიმართულებით განვითარების შემთხვევაში (რკინიგზის მაგისტრალურ ხაზზე გასვლით). ამისთვის საჭირო იყო სამხრეთით მდებარე მიწების განაშენიანება, რომელიც, მართალია, შემოდის ქალაქის 1962 წელს დამტკიცებულ საზღვრებში, მაგრამ ამჟამად გამოიყენება სოფლის მეურნეობის საჭიროებისათვის. ქუთაისის ამ ვარიანტით განვითარების შემთხვევაში აუცილებელი იყო ზოგიერთი საწარმოს (პირველ რიგში—ქიმიური და სამშენებლო ინდუსტრიის ობიექტების) ქალაქიდან გატანა. ახალი საწარმოო ზონისთვის განსაზღვრული იყო მიწების გამოყოფა რიონისა და ყვირილას შესართავთან, რკინიგზის

სამხრეთით, იმ ანგარიშით, რომ აქ შექმნილი საწარმოო ზონა სწორად იქნებოდა განლაგებული გაბატონებული ქარების მიმართულებისადმი და ექნებოდა განვითარების კარგი პერსპექტივები. მომავალში დაგეგმილია მიმართულება შეეცვალოს აღმოსავლეთ-დასავლეთის სატრანზიტო სამანქანო გზას და იგი გაყვანილ იქნას რკინიგზის ხაზის გასწვრივ, მის სამხრეთით. ამგვარად, ახალი სამრეწველო რაიონი მოხერხებულად იქნება დაკავშირებული რესპუბლიკის სხვადასხვა კუთხესთან.

ქალაქის სამხრეთით განვითარება ეკონომიურად უფრო ხელსაყრელია. აქ არის თავისუფალი, სწორი რელიეფის მქონე ტერიტორიები, არსებობს კანალიზაციისა და წყალსადენის კოლექტორი, გზები. უნდა გაწეოდა ანგარიში ამ მიმართულებით ქალაქის სტიქიურ სწრაფვასაც: უკანასკნელ წლებში ინდივიდუალურმა მოსახლეებმა აითვისეს მიწები რკინიგზისა და ნინოშვილის ქუჩის გასწვრივ, აიგო თანამედროვე საცხოვრებელი სახლები — ე. წ. IV მიკრორაიონი; უახლოეს წლებში აქ სხვა საცხოვრებელი უბნებიც აშენდება. მიუხედავად მთელი რიგი დადებითი თვისებებისა, ქალაქის სამხრეთისაკენ განვითარების ვარიანტს უარყოფითი მხარეებიც გააჩნდა. ასე მაგალითად, აქ მდებარე ტერიტორიებს აქვს უფრო უარესი მიკროკლიმატი, ვიდრე ქუთაისის აღმოსავლეთითა და დასავლეთით (და თვით ქალაქშიაც) მდებარე მიწებს; ძლიერია აღმოსავლეთის ქარები, რთულდება ზედაპირული წყლების მოცილების საკითხი. ყველა ამ უარყოფითი მოვლენის შესასუსტებლად საჭიროა ძვირადღირებული ღონისძიებების ჩატარება.

რასაკვირველია, ზემოთ აღწერილი ორი მიმართულება არ ამოწურავს ქალაქის განვითარების ყველა შესაძლებელ ვარიანტს, ქუთაისის ზრდის სხვა რეზერვებიც გააჩნია. მაგალითად: თვით ქალაქში განლაგებული თავისუფალი ნაკვეთების მაქსიმალურად ათვისება, განაშენიანების სიმჭიდროვის გაზრდა, ძველი უბნების რეკონსტრუქცია. ქალაქის განაშენიანებისთვის შესაძლებელი იყო მდინარე წყალწითელას მარცხენა ვაკე ნაპირის გამოყენებაც, რომელსაც შედარებით კარგი მიკროკლიმატი აქვს; ხელსაყრელი იყო აგრეთვე ქუთაის-წყალტუბოს ავტომაგისტრალის ორივე მხარეზე მდებარე ტერიტორიების ათვისებაც, რომლებიც ამჟამად ჩაის პლანტაციებით არის დაკავებული, კარგ რეზერვს წარმოადგენს აეროდრომის ტერიტორიაც. მაგრამ ამ ღონისძიებების განხორციელება დიდ ეკონომიურ და ტექნიკურ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული.

ყოველმხრივი შესწავლის შედეგად ქალა-



ქუთაისის ცენტრის განაშენიანების ფრაგმენტი — სასტუმრო, კავშირგაბმულობის სახლი, კინოსაკონცერტო დარბაზი. პროექტის ავტორები: რ. კვიციანი, გ. მეტრეველი, მ. გავნიძე.

ქის განვითარების ძირითად მიმართულებად არჩეულ იქნა სამხრეთის მიმართულება; გადაწყდა აგრეთვე ნაწილობრივ ქუთაისის ჩრდილო-აღმოსავლეთით მდებარე მიწების ათვისება (სოფელ ბანოჯის ტერიტორიის ნაწილი). ახალი გენერალური გეგმის ძირითად ამოცანებს წარმოადგენს მოსახლეობის საცხოვრებელი პირობების გაუმჯობესება, ახალი, კეთილმოწყობილი საცხოვრებელი კომპლექსების აგება, ქალაქის ტერიტორიის სწორი

ზონირება გაბატონებული აღმოსავლეთ-დასავლეთის ქარების მიმართულების გათვალისწინებით, მავნე წარმოებების ქალაქგარეთ გატანა, ახალი კულტსაგანმანათლებლო და სავაჭრო დაწესებულებების განვითარებული ქსელის შექმნა.

უკანასკნელი ათეული წლების მანძილზე დიდი ადგილი უკავია საცხოვრებელი სახლების მასობრივ მშენებლობას, რის დროსაც კომპლექსურად უნდა წყდებოდეს ჰიგიენური, ტექნიკო-ეკონომიური და მხატვრული საკითხები. მაგრამ, სამწუხაროდ, ბოლო დრომდე მასობრივი საცხოვრებელი სახლის მხატვრულ მხარეს ნაკლებად ექცეოდა ყურადღება. ახალი საცხოვრებელი მასივების ერთფეროვნული სახე ქუთაისის განაშენიანების მხატვრული სახის მოსაზრებას ემუქრება. ახალი გეგმით ქალაქში საცხოვრებელი სახლების მშენებლობის ტემპი იმდენად მაღალია, რომ ქუთაისის სახე დროის მეტად მცირე შუალედში შეიძლება შეიცვალოს. ახალი საცხოვრებელი კომპლექსების აგების დროს გათვალისწინებულია 9, 12 და 16-სართულიანი სახლების უპირატესი გამოყენება.

აღბათ არ არის საჭირო დეტალურად შევხებით იმას, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქუთაისის ტერიტორიაზე მაღლივი შენობების ერთიანი გეგმით განლაგებას. ისინი მნიშვნელოვნად განაპირობებენ ქალაქის მოცულობით კომპოზიციას, მის სილუეტს. ეს მით უფრო იგრძნობა, რადგან ქუთაისში არის ბევრი ამალღებული ბორცვი და გორაკი, საიდანაც ადვილად აღიქმება ქალაქის ვრცელი უბნები. ასეთ პირობებში დაუშვებელია მხატვრული ამოცანების შემდგომი უგულებელყოფა; მაღლივი შენობები აღბათ ძირითადად უნდა განლაგდეს რიონის მარჯვენა ნაპირზე, მაშინ როდესაც მარცხენა ნაპირზე და განსაკუთრებით ძველ, ისტორიულ უბნებში განაშენიანების რეკონსტრუქცია დიდ ტაქტსა და გემოვნებას მოითხოვს. იგულისხმება, რომ ახალმშენებლობა ძირითადად გაიმართება თავისუფალ ტერიტორიებსა და იმ მიწებზე, რომლებიც ახლა სოფლის მეურნეობას აქვს დაკავებული. ამასთან ერთად საკმაო ხვედრითი წონა მოდის არსებული ამორტიზირებული საცხოვრებელი ფონდის რეკონსტრუქციაზე. არსებული განაშენიანების რეკონსტრუქცია ძირითადად გათვალისწინებულია, მდინარის მარჯვენა ნაპირზე, რუსთაველისა და ჭავჭავაძის პროსპექტებსა, რიონსა და გორის ქუჩას შორის. აქ დაგეგმილია ქალაქის ახალი ცენტრის შექმნა, რომლის ტერიტორია დღევანდელთან შედარებით მკვეთრად უნდა გაიზარდოს, ცენტრს მრავალდარგობრივი ხასიათი მიეცემა. აქ განთავსებული იქნება აღმინისტრაციული, კულტსაგანმანათლებლო,

სავაჭრო და სპორტული ზონები, რომლებიც მკიდროდ დაუქავშირდებიან ურთიერთს. ცენტრის ბირთვი ვითარდება სამხრეთით, ახალი საცხოვრებელი რაიონებისაკენ, ცენტრალური მაგისტრალის გასწვრივ. იქმნება ე. წ. ხაზოვანი ცენტრი, რომელიც, ქალაქის ცენტრალურ ბირთვთან ერთად, წარმოადგენს ერთ მთლიან, ორგანულ სისტემას. ცენტრის კომპლექსები მწვანე ზოლებით გაიხსნება რიონისკენ, რაც დიდ როლს შეასრულებს მიმავალი ქალაქის ახალი გეგმარებითი სტრუქტურის შექმნაში.

როგორც აღვნიშნეთ, მრეწველობის განვითარება ქუთაისში ფაქტიურად მხოლოდ საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ დაიწყო. პირველ წლებში, განვითარების გენერალური გეგმის უქონლობის გამო, ბევრი მათგანი უშუალოდ საცხოვრებელ უბნებში, ან მათთან ახლოს შენდებოდა, არ ექცეოდა ყურადღება გაბატონებული ქარების მიმართულებასაც. თავდაპირველად სამრეწველო ობიექტები ძირითადად განლაგებული იყო რიონის მარცხენა ნაპირზე, კახიანაურში. წყალტუბო-რიონის რკინიგზის ხაზისა და ლენინის სახ. ხიდის მშენებლობის შემდეგ (30-ანი წლები) იწყება აგრეთვე რიონის გაღმა მდებარე ტერიტორიების ათვისებაც. მიუხედავად იმისა, რომ პირველი და მეორე გენერალური გეგმები მრეწველობის განლაგებასა და მავნე წარმოებების საცხოვრებელი რაიონებიდან გატანას საკმაოდ დიდ ყურადღებას უთმობდნენ, ახალი ფაბრიკა-ქარხნების მშენებლობა მაინც ქაოსურად ხდებოდა, პრაქტიკულად არ გადაწყვეტილა არც ერთი იმ ამოცანათაგანი, რომელთა ამოხსნის აუცილებლობა დიდი ხანია იგრძნობოდა. ამჟამად მთელი ქუთაისის მრეწველობა სამრეწველო ზონაშია განლაგებული: 1. ავტოქარხნის ზონა. 2. რკინიგზის სადგურ ქუთაის-მეორის სამხრეთით მდებარე ტერიტორიები და 3. ე. წ. „ცენტრალური სამრეწველო ზონა“ (სახელწოდება პირობითია), რომელიც განლაგებულია ქუთაისის სამხრეთით, რიონის ნაპირებზე.

ახალი გენერალური გეგმა ითვალისწინებს ქალაქიდან მავნე საწარმოთა გატანას, ისინი განლაგდებიან მდინარეების ყვირილსა და რიონის შესართავთან, სადაც იქმნება ახალი სამრეწველო ზონა. აქ აშენდება აგრეთვე ახალი ბინათმშენებელი კომბინატები, სატრაქტორო ქარხანა, სხვა მსხვილი ფაბრიკა-ქარხნები. პროექტი ითვალისწინებს ამ ტერიტორიებზე ლითოფონის ქარხნის გადმოტანასაც. ზრამავნე წარმოება განლაგდება რკინიგზის მაგისტრალური ხაზის ჩრდილოეთით.

ტურიზმი სულ უფრო იკიდებს ფეხს საქართველოში. უძველესი არქიტექტურული ძეგ-

ლები და მდიდარი ბუნება სულ მეტად იზიდავს უცხოელ და ჩვენი ქვეყნის ტურისტებს. ქუთაისის აქვს სრული შესაძლებლობა, — გადაიქცეს დასავლეთ საქართველოს ტურიზმის ცენტრად. გარდა იმისა, რომ თვითონ ქალაქსა და მის გარეუბნებში არის საინტერესო არქიტექტურული თუ სხვა ძეგლები, ქუთაისი შეიძლება იქცეს ძირითად სატრანზიტო პუნქტად სვანეთსა და სხვა რაიონებში მიმავალი ტურისტებისთვის. თუ გავითვალისწინებთ, რომ ტურიზმის განვითარებისთვის საჭიროა სასტუმროების, კემპინგების, გარაჟებისა და სხვა სახის შენობების დიდი რაოდენობით აგება, თვალნათლივ წარმოვიდგენთ, თუ რაოდენ დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქუთაისში ე. წ. „ტურისტული ინდუსტრიის“ განვითარებას.

ისტორიული ძეგლებისა და თანამედროვე ქალაქის ურთიერთობა ერთ-ერთი რთულ პრობლემათაგანია თანამედროვე ქალაქთმშენებლობაში. მსოფლიოს საზოგადოებრიობა სულ მეტ და მეტ შემოფოთებას გამოთქვამს იმის გამო, რომ ურბანიზაცია ანგრევს ძვირფას ძეგლებს, უსახურს ხდის ქალაქებს, სპობს მათთვის დამახასიათებელ ინდივიდუალურ თვისებებს. საქართველოში და, კერძოდ, ქუთაისში ვერ ვნახავთ (როგორც დასავლეთ ევროპის ბევრ ქვეყანაში) შუასაუკუნოვან სახლებს, მთელ კვარტალებს, აშენებულს რამდენიმე ასეული წლის წინათ. სხვადასხვა მიზეზის გამო ჩვენამდე მოღწეული უძველესი სახლები თარიღდება მხოლოდ მე-19 საუკუნის შუა წლებით. მაგრამ არქიტექტურული ძეგლების ცნება ხომ არა მარტო ცალკე ნაგებობას მოიცავს, არამედ აგრეთვე შენობათა ჯგუფს, კვარტალს, რაიონს, ლანდშაფტსაც კი. რასაკვირველია, შეუძლებელია ძველი ქუთაისის ვრცელი რაიონები გამოვყოთ თავისებურ „მუზეუმებად“. თანამედროვე ქალაქისთვის ისინი აუცილებლად უნდა ასრულებდნენ სასარგებლო ფუნქციებს. ცხადია, გამოორიცხული არ არის ისტორიული რაიონის რეკონსტრუქციის შესაძლებლობა. ლაპარაკია ტაქტზე, მასშტაბზე, განაშენიანების კოლორიტის შემონახვაზე.

ქუთაისი ისეთი ქალაქების რიცხვს ეკუთვნის, რომლებშიც ძველმა უბნებმა შეინარჩუნეს თავიანთი სახე. ქუჩების ქსელის შუასაუკუნოებრივი დაგეგმარება, შიდა ეზოები, რიონის კალაპოტის სწვრივად რელიეფზე შეფენილი მცირე უბნები ქმნიან იმ განუმეორებელ კოლორიტს, რომელიც მხოლოდ ძველი ქუთაისისთვისაა დამახასიათებელი. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს „კათოლიკური“ უბანი, რიონის კალაპოტის განაშენიანება ქალაქის ცენტრის ფარგლებში, მთის კალთების განაშენიანება ქალაქის ძველ ნაწილში და

ა. შ. იქნებ ღირდეს ამ უბნების განახლება-რეკონსტრუქცია, აქ სახელოსნოების, მაღაზიების მოწყობა, სუვენიერების წარმოება, საცხოვრებელი ფონდის გამეჩხრება ბინების კომფორტის რადიკალურად გაუმჯობესებასთან ერთად. ეს წინადადებები ყოველმხრივ უნდა იყოს მოფიქრებული, რომ გამოუხსნობრებელი შეცდომები არ მოგვივიდეს ძველი უბნების რეკონსტრუქციის დროს. ასეთი მაგალითები კი საკმაოდ გვაქვს ქალაქის ისტორიაში: 40-იან წლებში, დრამატული თეატრის შენობის აგებასთან დაკავშირებით, დაინგრა ე. წ. „ასათიანის სახლი“ — ერთ-ერთი საინტერესო ტიპი ქუთაისში გავრცელებული საცხოვრებელი სახლისა. ბაზრის (ლერმონტოვის), სათავადაზნაურო (1905 წლის რევოლუციის) და ბევრ სხვა ქუჩაზე. ქალაქის სავაჭრო ცენტრში, არსებობდა დუქნების რიგი, სამოქალაქო არქიტექტურის საინტერესო ნიმუში. ეს სავაჭრო რიგებიც დაანგრიეს 40-50-იან წლებში.

ქუთაისის ადმინისტრაციულ-კულტურული ცენტრი არ თანხვდება ძველ ქალაქს, როგორც ეს არის ვენაში, ტალინში, პრაღაში და მრავალ სხვა ქალაქში. ეს გარემოება ადვილებს ძველი უბნების განაშენიანების ხასიათისა და კოლორიტის შემონახვას.

აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ სანამ ისტორიული უბნების რეკონსტრუქციის პროექტის შედგენას დავიწყებდეთ, საჭიროა ამ უბნების ზედმიწევნით შესწავლა (რაც ქუთაისში ჯერ არასოდეს გაკეთებულა). რათა დავადგინოთ მეტნაკლებად მთლიანად შესანარჩუნებელი ადგილები, შევისწავლოთ, ავზომოთ ის ნაგებობანი, რომლებიც მომავალში შესაძლოა აღებულ იქნას. ქუთაისისთვის, სადაც ნავარაუდევია არსებული საცხოვრებელი ფონდის თითქმის 40%-ის დანგრევა, ეს საკითხი განსაკუთრებულ აქტუალობას იძენს. ახალ გენერალურ გეგმაში ძველი, მხატვრული და ისტორიული ღირებულების უბნები ე. წ. „განსაკუთრებული რეჟიმის“ ზონებში უნდა იყოს გამოყოფილი.

ქუთაისის რეკონსტრუქციისა და განვითარების ახალი გენერალური გეგმა ახლა დაბუშავეების სტადიაშია, ამიტომ ამ წერილში, ბუნებრივია, არ არის გაშუქებული ქუთაისის რეკონსტრუქციის ყველა რთული ამოცანა. მაგრამ აქედანვე ნათელი ხდება, რომ დასახულია დიდი, თამამი გეგმები, რომელთა განხორციელებისათვის საჭირო იქნება არქიტექტორების, ეკონომისტების, ინჟინრებისა და სხვა სპეციალისტების ერთობლივი დაძაბული შრომა.

ჩვენს რესპუბლიკაში ყოველწლიურად იზრდება სახალხო უნივერსიტეტების ქსელი, სისტემატურად უმჯობესდება ორგანიზაციული და სამეცნიერო მეთოდური ხელმძღვანელობა. სახალხო უნივერსიტეტების განვითარება გადაიქცა საერთო სახალხო და სახელმწიფოებრივ საქმედ.

ამჟამად საქართველოში 53 კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი, რომელთა დიდმა ნაწილმა მშრომელთა აღიარება და პოპულარობა მოიპოვა. უნივერსიტეტებში მოქმედებენ ლიტერატურისა და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის ფაკულტეტები.

კულტურის უნივერსიტეტები ყოველწლიურად აფართოებენ თავიანთ აუდიტორიას. უმეტესწილად მათ გააჩნიათ კარგი მატერიალური ბაზა და ჰყავთ კვალიფიციურ მასწავლებელთა მყარი კოლექტივი. სალექციო მუშაობასთან ერთად, სშირად ეწყობა კონფერენციები, დისპუტები, შეხვედრები ლიტერატურისა და ხელოვნების თვალსაჩინო მოღვაწეებთან, კოლექტიური დასწრება სპექტაკლებსა და კინოფილმებზე. რითაც უფრო შინაარსიანი და ემოციური ხდება უნივერსიტეტების სასწავლო პროცესი.

სასწავლო-თემატურ გეგმებსა და პროგრამებში ფართოდ არის წარმოდგენილი პოლიტიკური და თეორიული ხასიათის, მსმენელთა იდეურ-თეორიული მომზადებისა და მსოფლმხედველობრივი აღზრდის საკითხები, რომლებიც უშუალოდ უკავშირდებიან ლიტერატურის, ხელოვნებისა და ესთეტიკის თანამედროვე აქტუალურ პრობლემებს.

კულტურის უნივერსიტეტის საუკეთესო ტრადიციებმა საფუძველი ჩაუყარეს საზოგადოებრივი განათლების ახალი ფორმების აღმოცენებას. ასე შეიქმნა გელათის სახალხო აკადემია, რომელიც ნაკოფიერად მუშაობს. მიმდინარე წლის 22 ივნისს, საქართველოში საბჭოთა ლიტერატურის დღეებთან დაკავშირებით, გელათის სახალხო აკადემიაში მოეწყო საბჭოს გაფართოებული სხდომა თემაზე „სიტყვა რევოლუციურ პოეზიაზე“, სადაც ღრმად იქნა გაშუქებული ჩვენი ეპოქის უნიჭიერესი პოეტის ვლადიმერ მაიაკოვსკის ცხოვრება და შემოქმედება. სხდომაზე გამოვიდნენ საბჭოთა ლიტერატურისა და მოძვე სოციალისტური ქვეყნების წარმომადგენლები. სხდომამ, სახალხო აკადემიის რექტორ, აკადემიკოს სიმონ ყაუხჩიშვილის წინადადებით, სსრკ მწერალთა კავშირის გამგეობის მდივანი კონსტანტინე სიმონოვი, რომელიც აქტიურად იღვწის ქართული ლიტერატურის პროპაგანდისათვის, აირჩია გელათის სახალხო აკადემიის საპატიო წევრად.

ქ. თბილისის მაუდ-კამეოლის კომბინატ „საბჭოთა საქართველოსთან“ შექმნილია კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი, რომლის მუშაობას წარმართავს თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორია. უნივერსიტეტი დამსახურებული პოპულარობით სარგებლობს კომბინატის მშრომელთა შორის და წარმოადგენს ფეიქართა მხატვრულ-ესთეტიკური აღზრდის ჭეშმარიტ კერას.

უნივერსიტეტის სასწავლო გეგმაში გათვალისწინებულია მსმენელთა მოთხოვნილების დონე და მხატვრულ-იდეური მისწრაფებანი, აგრეთვე მსმენელთა შემოქმედებითი უნარის გამოვლინება წარმოების პროცესში. აქ ფართოდ ინერგება სწავლების ისეთი ფორმები, როგორცაა: თეორიული კონფერენციები, თემატური საღამოები, სემინარები, სპექტაკლებზე კოლექტიური დასწრებანი და სხვა.

განსაკუთრებით დიდი ინტერესი გამოიწვია კონფერენციამ იემაზე „წარმოების ესთეტიკა“ და რუსი დრამატურგის

კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი

სულხან აბდლაძე

ი. დვორეცკის პეისის „უცხო კაცის“ განხილვამ, რომელიც კომბინატის მუშა-მოსამსახურეებმა შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში კოლექტიურად ნახეს.

უნივერსიტეტის მსმენელებს დაამახსოვრდათ გ. ტაბიძის დაბადების 80 წლისთავისადმი მიძღვნილი პოეზიის საღამო, სადაც, ქართველ მწერალთა ჯგუფთან ერთად, მიწვეული იყვნენ რუმინელი მწერლები: დიმიტრუ მ. იონი და მარჩელ პეტრიშორი. მარჩელ პეტრიშორიმ ისაუბრა გალაკტიონის ქმნილებათა რუმინულ ენაზე თარგმნის საკითხებზე, ხოლო დიმიტრუ მ. იონიმ თავის მშობლიურ ენაზე წაიკითხა დიდი პოეტის ლექსები.

ნაყოფიერად მუშაობს ლიტერატურული წრე, რომელშიაც გაერთიანებული არიან კომბინატის მუშა-მოსამსახურეები. წრემ, სახალხო უნივერსიტეტთან ერთად, შეხვედრა მოუწყო თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორ-მასწავლებლებს, სტუდენტებს, ქართველ პოეტებს.

ყურადღებას იმსახურებს გურჯაანის რაიონის სოფელ შრომის საბჭოთა მეურნეობასთან არსებული სახალხო უნივერსიტეტი (რექტორი გ. მაისურაძე), რომლის ინიციატივით შეიქმნა მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი. მუზეუმს დათმობილი აქვს სამი ოთახი, სადაც 700-ზე მეტი ექსპონატია წარმოდგენილი. აქ დაცულია მრავალი ხალხური ლექსი, პოემა, თქმულება, ხელნაწერი „ვეფხისტყაოსანი“, მეფე ერეკლე მეორის 1794 წლის სიგელი, XVIII საუკუნის ნაბეჭდი წიგნები, ხელნაწერი სამკურნალო წიგნი და სხვა. ამათგან მრავალი ჭეშმარიტად უნიკალური ექსპონატია. სამამულო ომში გამარჯვების 30 წლისთავზე მუზეუმმა მოაწყო მუდმივი გამოფენა, რომელიც ინტერესით დაათვალიერეს ახლომხლო რაიონების მშრომელებმაც.

1974 წლის 29 ივნისს ქ. ფოთში, ვ. გუნიას სახელობის

სახელმწიფო დრამატული თეატრის შენობაში, გაიმართა ფაზისის სახალხო აკადემიის დამფუძნებელი კრება, რომელსაც ესწრებოდნენ გამოჩენილი ქართველი მეცნიერები და საზოგადო მოღვაწეები. დამფუძნებელმა კრებამ დაამტკიცა სახალხო აკადემიის დებულება. აირჩია სამეცნიერო საბჭო, პრეზიდიუმი, რექტორატი (რექტორი აკად. გ. ჩიტაია). აკადემიას აქვს სამი განყოფილება: საბუნებისმეტყველო, ტექნიკურ მეცნიერებათა და ისტორიულ-საზოგადოებრივი.

ფაზისის სახალხო აკადემიის შექმნა მნიშვნელოვანი ფაქტია ფოთისა და კოლხეთის სხვა რაიონების მშრომელთა კულტურულ ცხოვრებაში. სახალხო აკადემია იქნება მეცნიერული ცოდნის გავრცელების მძლავრი კერა, რომელიც გააცოცხლებს ძველი კოლხეთის კულტურულ ტრადიციებს, იქცევა თანამედროვე ცოდნის პროპაგანდის ცენტრად.

არსებობის 10 წლის მანძილზე თელავის რაიონის იყალთოს შ. რუსთაველის სახელობის სახალხო უნივერსიტეტმა კულტურულ-აღმზრდელობითი მუშაობის ისეთი ტრადიციები შექმნა სოფლად, რომელმაც საკავშირო აღიარება და მხარდაჭერა ჰპოვა. უნივერსიტეტს აქვს პოლიტიკურ-საზოგადოებრივი, ლიტერატურისა და ხელოვნების, სოფლის მეურნეობისა და სამედიცინო ფაკულტეტები.

უნივერსიტეტის მეშვეობით, რომელსაც მისი დაარსების დღიდან სათავეში უდგას ამ საქმის ჭეშმარიტი ენთუზიასტი, ინჟინერი გ. შათირიშვილი, იყალთოელებმა დაამკვიდრეს ახალი დღესასწაულები: „შოთაობა“, „გმირთა გახსენება“, „იყალთოური საღამოები“.

იყალთოელთა თაოსნობას გამოეხმაურნენ სხვა რაიონის მშრომელებიც. მაგალითად, სოფელ წინანდალში წელს პირველად აღინიშნა ქართული ლიტერატურის კლასიკოსის ალექსანდრე ჭავჭავაძის დღეობა „ალექსანდრეობა“.

უნივერსიტეტში საინტერესო ლექციებს კითხულობენ საქართველოს მეცნიერებისა და კულტურის საუკეთესო წარმომადგენლები — აკადემიკოსები: გ. ძოწენიძე, გ. ჯიბლაძე, პოეტი-აკადემიკოსი ი. აბაშიძე, კომპოზიტორი რ. ლალიძე, ლონდონის უნივერსიტეტის პროფესორი, ქართველოლოგი დავით ლანგი, იუგოსლავიელი პოეტი მირა ალექსოვიჩი. იყალთოს კულტურის სახალხო უნივერსიტეტის მუშაობაში ხშირად მონაწილეობდნენ აწ განსვენებული დიდი ქართველი მოღვაწეები: კ. გამსახურდია, გ. ახვლედიანი, შ. ნუცუბიძე და ს. ზაქარიაძე.

იყალთოში გამართულ პოეზიის დღეზე უნგრელმა ქართველოლოგმა მარგიტ ბირომ სიამაყით აღნიშნა, რომ მისმა ხალხმა მშობლიურ ენაზე ერთ-ერთმა პირველმა შეიტკბო „ვეფხისტყაოსანი“. ინგლისელმა ქართველოლოგმა დონალდ რეიფელდმა ინგლისურ და ქართულ ენებზე წაიკითხა ვალაკტიონის ლექსი „ქარი ქრის“.

საინტერესო ღონისძიებათა ციკლია „იყალთოური საღამოები“, დისპუტი — „მეგობრობა, როგორ გვემის იგი“, „ჩვენ და კანონი“, ზეპირი ჟურნალი „სახელმწიფო და სამართალი“, „მინდა ყველაფერი ვიცოდე“, თემატური საღამო „იყალთო, 1941 წელი“, „ქართული მუსიკა“, თეორიული კონფერენცია „ეკონომიური წინსვლის დიადი პროგრამა“, „შოთაობა“ და სხვა.

იყალთოს ძველ ეკლესიაში მოთავსებულია სოფლის მეურნეობის, იქმნება უნიკალური ბიბლიოთეკა ავტორების მიერ შეწირული წიგნებით, მუშაობს კინომოყვარულთა სექცია. უნივერსიტეტთან ჩამოყალიბებულია ხალხური სიმღერების

ანსამბლი „მრავალჭამიერი“ (ხელმძღვანელი გ. პაპალა-შვილი).

თვითნასწავლი მხატვრების — ე. ლუხუტიშვილისა და დ. მაღაშვილის ნამუშევრების გამოფენამ კარგი შთაბეჭ-ლება მოახდინა. შეხვედრას მოუწყვეს 80 წლის შრომის ვეტე-რანს, სახალხო მთქმელსა და კერამიკოსს ვანო მრელაშვილს. იყალთოელებმა ღირსეულად იზეიმეს ფაშისზე გამარჯ-ვების 30 წლისთავი. ამ დღეს საძირკველი ჩაეყარა „კაი ყმის“ ძეგლს, რომელიც 300 იყალთოელი ვაჟკაცის დიდ-ებისა და ნათელი ხსოვნის ნიშანსვეტი იქნება.

მეცადინეობები უნივერსიტეტის სოფლის მეურნეობის ფაკულტეტზე დაკავშირებულია რაიონის განვითარების ხუთ-წლიანი გეგმის ამოცანებთან. უნივერსიტეტის ინიციატივით ჯანმრთა მეცნიერულ-პრაქტიკული კონფერენცია, რომელმაც წინააღმდეგობა მნიშვნელოვანი საკითხი — „ნამყენი ვაზის პრო-დუქტის უსაფრთხოებასა და სანერგეში“. ერთ წელიწადს, რო-ცა უჩვეულო წამთარმა დააზრო ჩვენი რესპუბლიკის კენახები და საჭირო გახდა უსწრაფესი პრაქტიკული ღონისძიებების მიღება, უნივერსიტეტის საბჭომ მოაწყო რაიონის გაფართო-ებული სამეცნიერო-საწარმოო კონფერენცია თემაზე „ყინვის-გან დაზიანებული ვენახების მოვლა-პატრონობა“. ორივე ღონისძიებაზე მიღებულმა რეკომენდაციებმა საგრძნობლად აამაღლეს კოლმეურნეობათა ეკონომიკის მაჩვენებლები.

მისასალმებელია ისიც, რომ იყალთოს უნივერსიტეტთან უნდა აღდგეს ხალხური მეთუნეობა. კარგი იქნება, თუ თელა-ვის რაიონის ხელმძღვანელობა გამონახავს სახსრებს იყალთოს სამეთუნეო სკოლის გასასხნელად, რომელიც აღორძინებდა ხალხური ხელოვნების ამ დარგს. არ უნდა დაგვავიწყდეს, რომ სკკპ ცენტრალურმა კომიტეტმა ხალხური მხატვრული სარე-წმინდის აღორძინებაზე სპეციალური დადგენილება გამოიტანა.

ახალციხის, ადიგენისა და ასპინძის რაიონების მიწა-წყალზე მრავალი ხუროთმოძღვრული ძეგლი დგას. ვარძია, საფარა, ზარზმა და სხვა — ეს ხომ მთელი ისტორიული მეს-ხეთია. ამათგან დიდი პოპულარობით სარგებლობს ვარძია. აქ მუშაობს მუზეუმი, მოწყობილია სასტუმრო ბაზა, მეგზურები მოსულთ აცნობენ კლდეში გამოკვეთილი ქალაქის ცოცხალ ლე-გენდაზე...

ჩვენ ხელთ გვაქვს ახალციხის რაიონული გაზეთი „წითელი დროშა“, რომელშიაც დაბეჭდილია პროფ. შ. გოშალიშვი-ლის, ო. მაისურაძის, გ. გურგენიძის წერილი „გავხსნათ სა-ფარაში კულტურის უნივერსიტეტი“.

წერილში დიდი სიყვარულითაა მიმოხილული სამხრეთ საქართველოს, მესხეთის ისტორიული წარსული და დაუფარა-ვადაა გამხელილი სატიკვარი: „საფარა, რომელიც არანაკ-ლებს სანტერესსა როგორც თავისი ორიგინალური და განუმე-ორებელი მდებარეობით, ისე წარწერებით, მხატვრულ-დეკო-რაციული ხელოვნებით, მოკლებულია ყურადღებას...“

ახალციხის რაიონის სახალხო უნივერსიტეტების საბჭომ, რომელიც დიდი ხანია აქ მუშაობს და საკმაო გამოცდილებაც აქვს, უნდა იზრუნოს საფარაში კულტურის სახალხო უნი-ვერსიტეტის დასაარსებლად. სამცხის ათაბაგთა ძველი რეზი-დენცია მეცნიერული და პოლიტიკური ცოდნის გამავრცე-ლებელ სადღეისო ტრიბუნად უნდა იქცეს. ესეც დაამშვენე-ბა ახალ, აღორძინებულ მესხეთს.

ასეთივე ხელთუქმნელი ძეგლები გვაქვს ამბროლაურის რაიონში: ნიკორწმინდა, ბარაკონი, რომლებიც მარტოოდენ

ისტორიის კუთვნილებას წარმოადგენენ. უნდა შევძლოთ მა-თი გათანამედროვება, როგორც ეს მოხდა გელათსა და იყალ-თოში.

ისტორიულ ძეგლებთან შექმნილი კულტურის სახალ-ხო უნივერსიტეტები ან ფაკულტეტები, ამ სიძველეთა მეურ-ვეები ღებნიან. იცავენ მათ ზოგიერთი შეუგნებელი ადამა-ნის ხელყოფისაგან.

მუშაობის მრავალგვარი ფორმიდან, რომლებიც თბილი-სის ორჯონიკიძის რაიონის შინაგან საქმეთა განყოფილება-თან არსებულ კულტურის სახალხო უნივერსიტეტშია გამოყე-ნებული (რექტორი ნ. შალუტაშვილი), განსაკუთრებით აღ-სანიშნავია მეცადინეობის ჩატარება ხელოვნებისა და ლიტე-რატურის წაღყვან შემოქმედებით ორგანიზაციებში; მაგალი-თად, მუსიკის საკითხებზე მეცადინეობა ტარდება თბილისის კონსერვატორიაში, თეატრის საკითხებზე — თბილისის თე-ატრებსა და თეატრალურ ინსტიტუტში, მხატვრობის შესას-წავლად — ხელოვნების მუზეუმში, სამხატვრო გალერეასა და მხატვრების სახელოსნოებში მიდიან, ლიტერატურის საკითხებს ეცნობიან ლიტერატურის მუზეუმსა და უშუალოდ მწერლებ-თან.

მუშაობის ცხოველმყოფელობით გამოირჩევა ქ. რუსთავის მეტალურგთა კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი (რექტორი ნ. ნაზლაიძე). უნი-ვერსიტეტში მეცადინეობა სწარმოებს ლიტერატურის, თეატ-რის, კინოს, სახვითი ხელოვნების, მუსიკისა და სამართლებ-რივი აღზრდის ფაკულტეტებზე. ცხადია, ამ უნივერსიტეტის მსმენელები ძირითადად რუსთავის მეტალურგიული ქარხნის მუშა-მოსამსახურეები არიან.

უნივერსიტეტის რექტორატი და მისი სამეცნიერო საბჭო სწავლების პროცესს წარმართავენ სასწავლო თემატური გეგ-მებითა და პროგრამებით. მიზანი ერთია — მსმენელებს მის-ცენ თანმიმდევრული ცოდნა საბჭოთა და საზღვარგარეთული ლიტერატურის, ესთეტიკის, ხელოვნების, სამართლებრივი ცოდნის დარგებში, გააცნონ თანამედროვე ცხოვრების აქტუ-ალური პოლიტიკური საკითხები, მსმენელები უშუალოდ შე-ასვედნონ ხელოვნებისა და ლიტერატურის მოღვაწეებს, და-უახლოონ ერთმანეთს ავტორები და მკითხველები.

მიღებულ ცოდნას მსმენელები ფართოდ იყენებენ გან-ხილვებში, დისკუსიებსა და დისპუტებში, შემოქმედებითი კონფერენციებისა და საღამოების ჩატარებისას.

დღემდე რუსთავში არ არსებობს სახვითი ხელოვნების რაიმე სპეციალური სასწავლებელი, ქალაქში კი ბევრია ავით-ნასწავლი მხატვარი, მოქანდაკე, რომლებზეც ზრუნავს კულ-ტურის უნივერსიტეტის სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტი. ლექციების, სემინარული, პრაქტიკული თუ ლაბორატორიუ-ლი მუშაობის შემდეგ მოეწყო თვითნასწავლ მხატვართა ნა-მუშევრების გამოფენა, რომელმაც მნახველებს ბევრი თბილი სიტყვა ათქმევინა.

უნივერსიტეტს მატერიალურ და პრაქტიკულ დახმარებას უწევს ქალაქის პარტიული, ქარხნის პროფკავშირული და კომკავშირული კომიტეტები, მეტალურგთა კულტურის სახალ-ხო სელმძღვანელობა.

უკანასკნელ პერიოდში ნაყოფიერი მუშაობა გასწია აჭა-რის ასსრ კულტურის სამინისტრომ. აჭარის ასსრ ყველა რა-იონში შექმნილია კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი.

თვალსაზრისით მიღწევები აქვს ბათუმის საქალაქო საბ-ჭოს აღმასკომის კულტურის განყოფილებასთან არსებულ

კულტურის სახალხო უნივერსიტეტს. ასევე დადებით შეფასებას იმსახურებენ ხელვაჩაურისა და ქობულეთის რაისაბჭოს კულტურის უნივერსიტეტები (რექტორები: ი. ფაღავა, შ. კალანდაძე). აქტივისტებით გამოირჩევა ხელვაჩაურის კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი, რომლის მსმენელებმა თითქმის მთელი საქართველო მოიარეს. იყვნენ ვარძიაში, გელათში, ი. ჭავჭავაძის, აკ. წერეთლის, ვაჟა-ფშაველას, ალ. ჭავჭავაძის, დ. კლდიაშვილის, ე. ნინოშვილის, გ. ტაბიძის, ვლ. მაიაკოვსკის, კ. მარჯანიშვილის სახლ-მუზეუმებში; ინახულეს ზუგდიდის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი, ენგურჰესის მშენებლობა. უნივერსიტეტმა კორნათის სასოფლო კლუბში შეხვედრა მოუწყო ქართველ მწერლებს: ნ. მალაზონიას, პ. ლორიას, გ. სალუქვაძეს, ზ. გორგილაძეს. სამამულო ომში გამარჯვების 30 წლისთავზე ლიტერატურული საღამოები გაიმართა სოფელ ჭარნალში, ფერიასა და აჭარის აღმართში. სოფელ ფერიის კლუბში ღონისძიებაზე, რომლის თემა იყო „დიდება ხალხისთვის წამებულ რაინდებს“, სტუმრად მიწვეული ჰყავდათ სამამულო ომის ვეტერანი პოეტი მ. ვარშანიძე.

მნიშვნელოვან წარმატებებს მიაღწიეს თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტთან, ქუთაისის, ზუგდიდის, გეგეჭკორის, ლანჩხუთის, ბორჯომის საქალაქო, აკ. წერეთლისა და ალ. ჭავჭავაძის სახლ-მუზეუმებთან არსებულმა კულტურის სახალხო უნივერსიტეტებმა თუ ფაკულტეტებმა. ამათგან აღსანიშნავია გეგეჭკორის რაიონული მრავალფაკულტეტებიანი სახალხო უნივერსიტეტის საქმიანობა (რექტორი გ. ელიავა), რომელიც გეგეჭკორის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ბაზაზე მუშაობს.

საქართველოს კვ. გეგეჭკორის რაიკომის იდეოლოგიური მუშაობის კომისია და გეგეჭკორის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი ყოველთვიურად აწყობენ „ჭყონდიდურ დღეებს“, რომლის პროგრამა ვრცელი და ღრმამნიშაარსიანია. იგი მოიცავს: ლექციებს, სემინარებს, ექსკურსიებს, თემატურ საღამოებს, სახალხო მთქმელებისა და მომღერალთა გამოსვლებს, ხალხური შემოქმედებითი ნიმუშების განხილვას, შეხვედრებს რეჟოლუციის ვეტერანებთან, კონცერტებს.

ყოველ წელიწადს უნივერსიტეტი მარტვილის მონასტრის ეზოში ატარებს ქართული პოეზიის ზეიმს — რუსთაველის დღეს.

ძალზე საინტერესოდ ჩატარდა იყალთოსა და გეგეჭკორის სახალხო უნივერსიტეტების ერთობლივი მეცადინეობა ჭყონდიდ-მარტვილის მიდამოებში. მათ ერთმანეთს გაუზიარეს თავიანთი გამოცდილება და ცოდნა. საფუძველი ჩაეყარა კულტურის ორი კერის მეგობრობას.

უნივერსიტეტის პოპულარიზაციას ხელს უწყობს რაიონული გაზეთი „წითელი შრომა“, რომლის ფურცლებზე ხშირად იბეჭდება უნივერსიტეტის საქმიანობის ამსახველი მასალები.

უნივერსიტეტის მუშაობაში აქტიურ მონაწილეობას ღებულობს ქ. ქუთაისის ალ. წულუკიძის სახელობის სახელმწიფო პედაგოგიური ინსტიტუტის სამეცნიერო საბჭო.

მიუხედავად იმისა, რომ უკანასკნელ წლებში კულტურის სახალხო უნივერსიტეტების საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ხელშეწყობა საბჭომ დიდი მუშაობა გასწია კულტურის უნივერსიტეტების ქსელის გაფართოებისათვის, მათ მუშაობაში ჯერ კიდევ შეინიშნება არსებითი ნაკლოვანებანი. კერძოდ, სისტემატურად არ ხდება საბჭოს წევრების,

მეცნიერებისა და კულტურის მუშაკების მივლინება ადგილებზე გასვლითი მეცადინეობებისა და მეთოდური დახმარების ჩასატარებლად. არ ზრუნავენ უნივერსიტეტების სასწავლო-მატერიალური ბაზის განმტკიცებისათვის, მათ მუშაობაში ჩამოშლი არ არიან შემოქმედებითი ორგანიზაციები და კულტურის დაწესებულებები, ხალხური შემოქმედების რესპუბლიკური სახლი. მსმენელთა შორის მცირეა კოლმეურნეებისა და ასალგაზრდობის რაოდენობა.

კულტურის მთელ რიგ სახალხო უნივერსიტეტებში ჯერ კიდევ ნაკლები ყურადღება ექცევა კომუნისტური მორალის საფუძვლების სწავლებასა და მშრომელთა იდეურ აღზრდას, სათანადო ყურადღება არ ეთმობა სოციალისტური საზოგადოებისათვის უცხო მოვლენების, კერძომესაკუთრული ტენდენციების, კანონიერების დარღვევების, მექრთამობის, გამოძალვის, აგრეთვე სხვა მანე გადმონათების წინააღმდეგ ბრძოლას, ღრმად არ ეცნობიან თანამედროვე ქართულ მხატვრულ ლიტერატურას, არ ხდება მხატვრულ ნაწარმოებთა განხილვა, შემოქმედებითი შეხვედრები, და სხვა.

უნივერსიტეტების ხელშეწყობა და საზოგადოებრივმა საბჭოებმა განსაკუთრებული ყურადღება უნდა დაუთმონ იმ ლექტორთა შერჩევასა და მომზადებას, რომლებიც კომუნისტური მორალისა და მშრომელთა იდეური აღზრდის პრობლემებზე კითხულობენ ლექციებს. ამ მუშაობაში ფართოდ მიიზიდონ მეცნიერები, უმაღლესი სკოლის მასწავლებლები, პედაგოგები, კულტურის მოღვაწენი, საწარმოთა ხელმძღვანელები, მრეწველობისა და სოფლის მეურნეობის სპეციალისტები, ომისა და შრომის ვეტერანები.

უნდა ითქვას, რომ სათანადოდ ვერ მუშაობენ აფხაზეთის ასპრ და სამხრეთ ოსეთის აო კულტურის განყოფილებები, ხოლო ჭიათურის, ზესტაფონის, წყალტუბოს, ხობის, ცაგერისა და რესპუბლიკის მთელ რიგ სხვა რაიონებში დღემდე არ შეუქმნიათ ისინი.

საინტერესო და მრავალფეროვანი იყო საქართველოს სსრ მწერალთა კავშირთან არსებული ქართული საბჭოთა ლიტერატურის შემსწავლელი სახალხო უნივერსიტეტი (რექტორი ბ. ჟღენტი), რომელშიც მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობოდა საბჭოთა მწერლების შემოქმედების შესწავლას, მხატვრულ ლიტერატურაში მომხდარ ღირსშესანიშნავ მოვლენათა აღნიშვნას, აქტუალური პრობლემების გადაჭრისადმი მიძღვნილ დისკუსიებს: თუმცა აქვე უნდა ითქვას, რომ ზოგიერთი მეცადინეობა რომელიმე თანამედროვე, იქ დამსწრე მწერლის უსაზღვრო, თავშეუკავებელი ქება-დიდება უფრო იყო, ვიდრე მისი შემოქმედების სერიოზული განხილვა. აღნიშნულ უნივერსიტეტს მაინც არ უნდა შეეწყვიტა მუშაობა. იგი მუდმივმოქმედ კულტურის სახალხო უნივერსიტეტად უნდა გარდაქმნილიყო. მისი არსებობა ახლა უფრო დროული და მიზანშეწონილია.

□ □ □

ჰუმანიზმის პრინციპი

ლევ ტოლსტოის

ისტორიკაუმი

ანზორ კაციტაძე

ლევ ტოლსტოის მხატვრული და თეორიული მემკვიდრეობა მკითხველთა და მკვლევართა დაუცხრომელი ინტერესის საგანია. ჟურნალ „კურიერ იუნესკოს“ ცნობით, მსოფლიოში კლასიკოსთაგან ყველაზე მეტი მკითხველი ტოლსტოის ჰყავს. ეს ინტერესი განსაზღვრულია დასმული პრობლემატიკის აქტუალობითა და მისი გადაჭრის ტოლსტოისეული ცდით. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ტოლსტოის მხატვრული თუ თეორიული მემკვიდრეობა განპირობებულია ცხოვრებასთან მჭიდრო კავშირით, მიმართულია ადამიანთა ცხოვრების გასაუმჯობესებლად, გამსჭვალულია ადამიანთათვის სიკეთის მოტანის სურვილით. ეს პრინციპი ამთლიანებს მწერლის მრავალმხრივ მოღვაწეობას, რომელიც მოიცავს ფილოსოფიას, რელიგიას, ეთიკას, ესთეტიკას, ლიტერატურას, სოციოლოგიას, ღვთისმეტყველებას, პედაგოგიკას, ისტორიასა და ა. შ. ცხადია, მწერლის მიერ დასახული კეთილშობილური და გრანდიოზული ამოცანის გადასაწყვეტად საკმარისი არ იყო პასუხის ძიება ცხოვრების რომელიმე განსაზღვრულ სფეროში, ამიტომაც ასე უსასრულოდ ფართოვდება მწერლის კვლევის საზღვრები.

ლ. ტოლსტოის მეცნიერული შესაძლებლობები კარგად დაახასიათა მ. გორკიმ: „ბუნებისმეტყველი რომ ყოფილიყო, რა თქმა უნდა, იგი შექმნიდა გენიალურ ჰიპოთეზებს, მოახდენდა გენიალურ აღმოჩენებს“.¹ ტოლსტოის მეცნიერული შესაძლებლობების შესახებ ასეთ დასკვნამდე გორკი მიიყვანა, ერთი მხრივ, ტოლსტოის ენციკლოპედიურმა ცოდნამ, მეორე მხრივ, კი — მისი ნაშრომების მეცნიერულმა სიღრმემ. ანდრე მორუა ტოლსტოის შესახებ წერდა: „ყველაფერს, რასაც ჩვენს დღეებში სიახლედ აცხადებენ, მასთან ვხვდებით“.²

ტოლსტოის თეორიული და მხატვრული მემკვიდრეობის დიაპაზონმა მკვლევართა წინაშე დასვა საკითხი, რომელიც დასავლეთის ბევრი მეცნიერისთვის დღესაც სადავოა — ვინ უფრო დიდია, ტოლსტოი-მოაზროვნე, თუ ტოლსტოი-მწერალი. ტოლსტოის მემკვიდრეობაში კი საკმაოდ არის ორივე მხარისათვის გამოსაყენებელი არგუმენტები. ლევ ტოლსტოის მემკვიდრეობის წინააღმდეგობრივი ხასიათი სა-

შუალებას იძლევა სხვადასხვაგვარად გაიაზრონ და შეაფასონ მწერლის შემოქმედება სხვადასხვა მიმართულების მეცნიერებმა. ამიტომაც არის, რომ მათი კვლევის შედეგები ხშირად საწინააღმდეგო და ურთიერთგამომრიცხავი დებულებების შემცველია. გორკის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ლევ ტოლსტოი ყველაზე რთული ადამიანი იყო XIX საუკუნის ყველა დიდ ადამიანთა შორის“.³ ამიტომაც ძნელად მოიქებნება მეორე ისეთი მწერალი და მოაზროვნე, რომლის მემკვიდრეობის შესახებ იმდენი ურთიერთსაწინააღმდეგო აზრი გამოთქმულიყო.

ლ. ტოლსტოის წინააღმდეგობრივი მემკვიდრეობის ანალიზი მოგვცა ვ. ი. ლენინმა: „ერთი მხრივ, გენიალური მხატვარი, რომელმაც მოგვცა არა მარტო რუსეთის ცხოვრების უბადლო სურათები, არამედ მსოფლიო ლიტერატურის პირველხარისხოვანი ნაწარმოებნიც. მეორე მხრივ, — მემამულე... ერთი მხრივ, საოცრად ძლიერი, უშუალო და გულწრფელი პროტესტი საზოგადოებრივი სიცრუისა და სიყალბის წინააღმდეგ, — მეორე მხრივ, — „ტოლსტოელი“... ვ. ი. ლენინმა იქვე მიუთითა, რომ წინააღმდეგობანი ტოლსტოის შეხედულებებსა და მოძღვრებაში შემთხვევითი კი არ არის, არამედ იმ წინააღმდეგობრივი პირობების გამოსატყულებაა, რომელშიც ჩაყენებული იყო იმდროინდელი რუსეთი: „წინააღმდეგობანი ტოლსტოის შეხედულებებში — მარტო მისი პირადი აზროვნების წინააღმდეგობანი კი არ არის, არამედ იმ უადრესად რთული წინააღმდეგობრივი პირობების, სოციალური გავლენების, ისტორიული ტრადიციების ასახვაა, რომლებიც განსაზღვრავდნენ რუსეთის საზოგადოების სხვადასხვა კლასისა და სხვადასხვა ფენის ფსიქოლოგიას რევოლუციის შემდგომდროინდელ, მაგრამ რევოლუციამდელ ეპოქაში“.⁴

ვ. ი. ლენინის მიერ აღნიშნული წინააღმდეგობანი არ ეკუთვნის მხოლოდ ტოლსტოი-მოაზროვნეს, ან ტოლსტოი-მხატვარს. ეს წინააღმდეგობა ტოლსტოის მსოფლმხედველობას შეეხება უშუალოდ. ლენინი ტოლსტოი-მოაზროვნეს არ აცალკევებდა ტოლსტოი-მწერლისაგან. ძლიერი და სუსტი მხარეებით ხასიათდება ტოლსტოი-მოაზროვნეც და ტოლსტოი-მწერალიც, ლენინის დახასიათება უშუალოდ ტოლსტოის მსოფლმხედველობისადმი მიმართული: ტოლსტოიმ „თავის ნაწარმოებებში გასაოცარი გამოკვეთით განასახიერა — როგორც მხატვარმა და როგორც მოაზროვნემ და როგორც მქადაგებელმაც — რუსეთის მთელი პირველი რევოლუციის ისტორიული თავისებურებების ნიშნები, მასი ძალა და მისი სისუსტე“.⁵

ტოლსტოის ესთეტიკური კონცეფცია მრავალმხრივ არის საინტერესო. ერთი მხრივ, საქმე გვაქვს მსოფლიოში ცნობილ ლიტერატურული შედეგების ავტორთან, მეორე მხრივ, კი — ესთეტიკოსთან და ხელოვნების თეორეტიკოსთან. მსგავსად ლესინგისა და გოეთესი, შილერისა და ბალზაკისა, ტოლსტოი კარგად იცნობს ხელოვნების შინაგან კანონებს. ამ კანონების განზოგადებით, პირადი გამოცდილების საფუძველზე, ავტორი ცდილობს ხელოვნება გაიაზროს არა სპეციალურ-მეცნიერული თვალსაზრისით, არამედ ადამიანის ცხოვრების აზრის გამთვალისწინებელი პოზიციიდან.

ტოლსტოის შეხედულებები ხელოვნებაზე მისი საერთო მსოფლმხედველობის ნაწილია. ავტორი ცდილობს ხელოვნება თავის რელიგიურ სისტემას დაუქვემდებაროს და ამ სისტემით ახსნას ხელოვნება. მიუხედავად ავტორის გულმოდგინე ცდი-

სა, მისი ხელოვნებისეული კონცეფცია მისსავე რელიგიურ სისტემაში ვერ თავსდება. მისი ესთეტიკური თეორიის არაერთი დებულება სცილდება ამ სისტემის და საყურადღებოა მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკისთვის.

ტოლსტოისთან პირველ პლანზე დგას საკითხი მართებუ-ლი ცხოვრების თაობაზე. მისი მთავარი დებულებაა — „ცხოვრება არის ყველაფრის საფუძველი“. არსებული ცხოვრების ანალიზზე დაყრდნობით ტოლსტოი მიდის დასკვნამდე: „მონობა უკვე დიდი ხანია უქმდება. იგი გაუქმდა რომშიც, ანერიაშიც, ჩვენთანაც, მაგრამ უქმდებოდა მხოლოდ სიტყვები და არა საქმე... მონობა არის“. (25, 288-289).⁷ ტოლსტოის მართებული შენიშვნით, მონობა, კი არ გაუქმდა, არამედ სახე იცვალა, იგი სხვა სახით არის მოვლენილი, სახელდობრ — კაპიტალისტური ურთიერთობის წესით, რომელიც ადამიანთა ერთ ნაწილს ანიჭებს უფლებას მარად ინეზიეროს, მეორე ნაწილს კი — მიძიმე შრომას და შიმშილით სიკვდილს. პირველი ნაწილი უმცირესობაა, მეორე — უმრავლესობა.

ტოლსტოისთვის ნათელია, რომ ცხოვრების არსებული წესი ადამიანთა უმრავლესობისთვის მიუღებელია, იგი პირდაპირ აცხადებს: „შეუძლებელია ასე ცხოვრება!“ ამიტომაც პირველ რიგში ტოლსტოი გვევლინება იმდროინდელი ცხოვრების წესის უღმრთებელ კრიტიკოსად და ცდილობს არსებული მანკიერების ნაცვლად დაამკვიდროს ცხოვრების ახალი წესი — მართებული და ყველა ადამიანისთვის მისაღები.

ეს ამოცანა, ტოლსტოის აზრით, უნდა გადაჭრას რელიგიამ და არა მეცნიერებამ. აქედან ცხადია, თუ როგორ აქვს გაგებული ტოლსტოის რელიგიის ფუნქცია, მაგრამ ეს არ არის ოფიციალური ეკლესიის რელიგია. პირიქით, ოფიციალურ საეკლესიო რელიგიაში ტოლსტოი ხედავდა არსებული მანკიერი ცხოვრების ერთ-ერთ მტკიცე საყრდენს. ამიტომაც მოგვცა კიდევ მან ამ რელიგიის არსისა და მიზნის დაუნდობელი კრიტიკა. ვ. ი. ლენინი დიდ შეფასებას აძლევდა „მეზნებარე კრიტიკას“, რომლითაც ლ. ტოლსტოი თავს დაესხა „მთელ თანამედროვე სახელმწიფოებრივ, საეკლესიო, საზოგადოებრივ, ეკონომიურ წესებს, რომლებიც ემყარება მასების დამონებას, მათს სიღატაკეს“... თავის შრივ, არც ოფიციალურმა რელიგიამ დაინდო დიდი მწერალი და 1901 წელს წმინდა სინოდმა მართლმადიდებელი ეკლესიისაგან განკვეთა იგი.

გასული საუკუნის 70-იანი წლების ბოლოსთვის ტოლსტოი ახორციელებს თავის ახალგაზრდობისდროინდელ იდეალს: „დაფუძნება ახალი, კაცობრიობის განვითარების შესაბამისი რელიგიისა, რწმენისა და იდემალებისგან თავისუფალი ქრისტეს რელიგიისა, პრაქტიკული რელიგიისა, რომელიც მომავალ ნეტარებას კი არ გვპირდება, არამედ მოგვცემს ნეტარებას ამ ქვეყნად“. (47, 37-38).

ამგვარად, ტოლსტოი რელიგიას ანიჭებს მსოფლმხედველობრივ მნიშვნელობას. ამ მსოფლმხედველობრივ სისტემაში ხელოვნება აქტიური მონაწილეა. ტოლსტოის ხელოვნების კონცეფციაში ხელოვნების არა ერთი დებულება მისი რელიგიური სისტემით არის განპირობებული. ეს გარემოება აუცილებელს ხდის გავცნოთ მწერლის რელიგიური სისტემის ძირითად დებულებებს.

როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, ტოლსტოის აზრით, რელიგია მოწოდებულია ცხოვრების აზრისა და მიზნის გან-

სასაზღვრავად. ერთმანეთისაგან გამოაცალკევა რა რწმენა და „გონებისეული ცოდნა“, ტოლსტოი ამტკიცებდა, რომ ამ უკანასკნელს არ ძალუძს გადაჭრას ზემოაღნიშნული ამოცანა. პირიქით, გონება იმ დასკვნამდე მიდის, რომ „ცხოვრება უაზრობაა“. ამ საკითხის სწორი გადაჭრა მხოლოდ რწმენას შეუძლია: „რწმენა არის ადამიანის ცხოვრების აზრის ცოდნა... რწმენა არის ცხოვრების ძალა“ (23, 35). ტოლსტოის გათვალისწინებული აქვს რელიგიის მეცნიერული კრიტიკა, რომელიც ამტკიცებს რელიგიის, როგორც ბუნების სიმბოლიზირებული ძალების უაზრობას, სასწაულებისადმი მისწრაფებებს და ა. შ. იგი ფიქრობს, რომ მისი რელიგია გაწმენდილია ათასგვარი სიმახინჯისაგან და მას დაბრუნებული აქვს თავისი ნამდვილი სახე. რელიგიის არსი, აღნიშნავს ტოლსტოი, „ბუნების ძალების სიმბოლური გამოსახვის საწადელში კი არ არის, მის წინაშე ძრწოლაში კი არ არის, სასწაულებრივის მოთხოვნილებასა და მისი გამოვლენის გარეგულ ფორმებში კი არ არის, როგორც ამას მეცნიერების ადამიანები ფიქრობენ, რელიგიის არსი ადამიანის თვისებაშია — წინასწარმეტყველურად განჭვრიტოს და მიუთითოს ცხოვრების ის გზა, რომლითაც უნდა იაროს კაცობრიობამ, ცხოვრების აზრის სხვაგვარ, წინანდელისაგან განსხვავებულ განსაზღვრაში, რომლისგანაც გამომდინარეობს სხვაგვარი, წინანდელისაგან განსხვავებული, მთელი მოღვაწეობა კაცობრიობისა“ (28, 68-69). „ახალ პირობებში შემავალი კაცობრიობისათვის დამახასიათებელი ცხოვრების დადგენა და მისგან გამომდინარე მოღვაწეობა არის ის, რაც რელიგიამ იწოდება“ (28, 68).

ლ. ტოლსტოის არ ესმოდა საზოგადოებრივი ცხოვრების განვითარების კანონებისა და ამ ცოდნაზე დაფუძნებული რევოლუციური გარდამქმნელი მოღვაწეობის მნიშვნელობა. იგი მთელ იმედებს რწმენაზე ამყარებდა. ამავთა მისი ძირითადი შეცდომა და რელიგიური ქადაგების ანტირევოლუციური ხასიათი.

თავისი რელიგიური მოძღვრების პოზიციებიდან ტოლსტოი ცდილობდა გაეაზრებინა ხელოვნება. იგი ამტკიცებდა, რომ ხელოვნების მიერ გადმოცემული გრძნობის ცხოვრებისეული მნიშვნელობა, მისი ღირებულება იმაში მდგომარეობს, რომ ეს გრძნობები უნდა გამომდინარეობდეს რელიგიიდან. სწორედ ეს მიაჩნია ტოლსტოის ჭეშმარიტი ხელოვნების მთავარ კრიტერიუმად.

ლ. ტოლსტოი თვლიდა, რომ მთავარი, რომელსაც უნდა უპასუხოს რელიგიამ, ეს არის სოციალური საკითხი — როგორ უნდა იცხოვროს ცალკეულმა ადამიანმა და ყველამ ერთად, და იმის მეტაფიზიკური ასხნა, თუ რატომ უნდა იცხოვრონ ადამიანებმა, სახელდობრ, ასე და არა სხვაგვარად. ამ ამოცანას ემსახურება ჭეშმარიტი ქრისტიანული მოძღვრებაც. ტოლსტოის რელიგიური მოძღვრება სოციალური უტოპიაა ძმობის, თანასწორუფლებიანობის, ადამიანთა უანგარო სიყვარულისა და ა. შ. იდეალებისა. მაგრამ, მიუხედავად ამ აბსტრაქტულ-ჰუმანური იდეალებისა, ეს უტოპია გარდისახება ანტიჰუმანურ, რეაქციულ მოძღვრებად რევოლუციური ბრძოლის უგულვებელყოფით, ბოროტების წინააღმდეგობით, რაც ტოლსტოის რელიგიური მოძღვრების ძირითადი პრინციპია.

ლ. ტოლსტოი აცხადებდა, რომ მან ქრისტიანული რელიგია აღადგინა თავისი ნამდვილი სახით, გაწმინდა იგი იმ სიმახინჯეებისაგან, რომელიც კონსტანტინე დიდის დროიდან

მომდინარეობს, როდესაც ეკლესია გაბატონებული კლასის ინტერესების გამომხატველი გახდა. ამ დროიდან ორი მთავარი ძალის — ეკლესიის და სახელმწიფოს — ინტერესები ერთმანეთს ემთხვევა, ორივე ძალა მისიწრაფვის გარეგნული დიდებისაკენ და ჭეშმარიტი ქრისტიანული მოძღვრება იჩქმალევა ცხოვრების არსებული წესის „გამართლებისათვის“.

ჭეშმარიტი ქრისტიანული რელიგიის არსი, ტოლსტოის აზრით, მოცემულია მათეს სახარებაში (მ. 5, 21-48). ამ ადგილების სათანადო რედაქციისა და საკუთარი განმარტების შემდეგ ტოლსტოიმ გამოჰყო ხუთი მცნება: 1. არ შეურაცხყო ადამიანი სიტყვით, ყველა ადამიანთან იცხოვრე მშვიდად, მოსხე მტრობა ადამიანებსა და შენს შორის; 2. დაიცავი ოჯახური ცხოვრების სიწმინდე; 3. არ შეფიცო არავის არაფერი, რადგანაც ფიცი ერთი ადამიანის ნებას უმორჩილებს მეორესას, ადამიანები კი, გარდა ღმერთისა, არავის არ უნდა მორჩილებდნენ. 4. არ წინააღმდეგ ბოროტს; 5. არ განასხვავო საკუთარი ხალხი სხვა ხალხებისაგან. ამ მცნებათაგან მთავარი, ტოლსტოის აზრით, არის ბოროტებისადმი წინააღმდეგობა. ამ მცნებით განსხვავდება ქრისტიანული რელიგია სხვა რელიგიებისაგან. „არასოდეს წინ არ აღუდგე ბოროტებს, ძალადობით არ უპასუხო ძალადობას: გცემენ — მოითმინე, გართმევენ — მიეცი, გაიძულევენ მუშაობას — იმუშავე, თუ სურთ წაგართვან ის, რასაც შენად მიიჩნევ — მიეცი“ (23, 362).

ასეთი წინააღმდეგობა სინამდვილეში ბოროტების მოსპობას კი არ უწყობს ხელს, არამედ მის გავრცელებას, ექსპლოატატორული ურთიერთობის შენარჩუნებას, რაც ხელს აძლევდათ გაბატონებული, რეაქციული კლასის წარმომადგენლებს, რომლებიც ტოლსტოის ამ იდეას თავიანთი ინტერესებისა და მიზნებისთვის იყენებდნენ. ტოლსტოის მიზანი კი სინამდვილეში სულ სხვა იყო. იგი ვარაუდობდა, რომ ძალადობა არის ბოროტება, ხოლო ბოროტებას უპასუხო ბოროტებით — ნიშნავს ბოროტების ზრდას. ტოლსტოის აზრით, ბოროტების ამოძიკვა შესაძლებელია მხოლოდ ბოროტებისადმი წინააღმდეგობით, ადამიანებში კეთილი გრძნობების გაღვივებით, თანამომძმეთათვის უანგარო სამსახურით. ყოველი ადამიანი უნდა მეორე ადამიანისათვის ზრუნავდეს და არა საკუთარი თავისთვის, ფიქრობდა ლ. ტოლსტოი, ეს აძლევს ადამიანის ცხოვრებას აზრს და ადამიანები მიჰყავს ერთმანეთისადმი ძმური დამოკიდებულებისაკენ, არსებული სოციალური უბედურებების ამოსაძიკვად, ექსპლუატაციის მოსაშობად, ადამიანის სულიერი და ფიზიკური ძალების გაუცხოების წინააღმდეგ.

ამ ამოცანის გადაწყვეტა კი, ტოლსტოის მიხედვით, მთლიანად ადამიანზე დამოკიდებული და არა სხვა რაიმე გარეშე ძალებზე, როგორც ამას ვარაუდობენ ოფიციალური ეკლესიის წარმომადგენლები; ადამიანთა მიერ ზემოაღნიშნული ხუთი მცნების შესრულება, ტოლსტოის აზრით, საწინდარია ქვეყნად ღვთის სასუფეველის დამკვიდრებისა, რომელიც მიწიერია და არა ზეციური, იგი თვით ადამიანშია. ამით ტოლსტოი დაუპირისპირდა ოფიციალურ საეკლესიო მოძღვრებას, რომელიც ადამიანისაგან მოითხოვდა ეკლესიის წესების შესრულებას, ხოლო რაც შეეხება ადამიანთა ხსნას, იგი, საეკლესიო მოძღვრების მიხედვით, ადამიანისაგან დამოუკიდებლად მოხდება.

ამგვარად, ლ. ტოლსტოი იძლევა ქრისტეს მოძღვრების

საკუთარ ინტერპრეტაციას. სწორად გაგებული ეს მოძღვრება, ტოლსტოის აზრით, უპირისპირდება როგორც სახელმწიფოებრივ კანონებს, ისე დანარჩენ რელიგიურ კონცეფციებს და ქრისტიანულ ეკლესიასაც, რომლებიც წამოაყენებენ ნორმებს, სავალდებულო კანონებს და დასჯისა და ჯილდოს კატეგორიებით უდგებიან ადამიანთა ქცევას. ტოლსტოის კონცეფციის მიხედვით, ქრისტეს მოძღვრება შეუთავსებადია ასეთ შეხედულებებთან. ტოლსტოის მიაჩნია, რომ ქრისტიანობის ნამდვილი არსი სრულყოფის იდეაშია მოცემული. სრულყოფის იდეა ეწინააღმდეგება და მთლიანად უარყოფს დოგმატური კანონის იდეას მისი სასჯელისა და ჯილდოს კატეგორიებით. მთავარია არა სრულყოფილება, არამედ სრულყოფა, სულა სრულყოფისაკენ. ქრისტიანული მოძღვრების მიხედვით, ტოლსტოის აზრით, ადამიანის სიკეთის ხარისხი „განისაზღვრება არა იმ სრულყოფილების ხარისხით, რომლისთვისაც მას მიუღწევია, არამედ ამ მიმართულებით მოძრაობის მეტ-ნაკლები დაჩქარებით“. ამიტომ უფრო ღირებულია ცოდვილი ადამიანი, უძღები შვილი, რომელიც სრულყოფის, სიკეთის გზას შეუდგა, ვიდრე თუნდაც უცოდველი ადამიანები, რომლებიც ამ გზაზე აღარ მოძრაობენ (28, 41).

ასეთია მოკლედ ლ. ტოლსტოის რელიგიური მოძღვრების არსი. რელიგიაზე დაკისრებული ამოცანები, თავისი მნიშვნელობით, მსოფლმხედველობრივ რანგშია აყვანილი. ამ ამოცანების გადაწყვეტაში ხელოვნებას, როგორც „ადამიანის ცხოვრებისათვის აუცილებელ პირობას“, ტოლსტოი ერთ-ერთ მნიშვნელოვან როლს ანიჭებს. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ვ. ი. ლენინი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა არსებული ცხოვრების მანკიერი მხარეების ტოლსტოისეულ კრიტიკას, მაგრამ რადიკალურად საწინააღმდეგო აზრისა იყო ტოლსტოის რელიგიურ სისტემაზე: „ტოლსტოი სასაცილოა, როგორც წინასწარმეტყველი, რომელსაც აღმოუჩენია კაცობრიობის ხსნის ახალი რეცეპტები, — ამიტომაც სავსებით უზადრუკნი არიან საზღვარგარეთელი და რუსი „ტოლსტოელები“, რომლებმაც მოისურვეს დოგმად გადაექციათ მისი მოძღვრების სწორედ ყველაზე სუსტი მხარე“.

ხელოვნების ტოლსტოისეული კონცეფცია ყალიბდებოდა მისი ავტორის ღრმა შინაგანი ბრძოლისა და წინააღმდეგობების საფუძველზე. თავისი საბოლოო სახით, განსაზღვრული სისტემით, იგი ჩამოყალიბდა ტრაქტატში „რა არის ხელოვნება?“ ტოლსტოის ესთეტიკური შეხედულებების განვითარება იყოფა სამ პერიოდად: პირველი — ტრაქტატამდე დაწერილი ნაწარმოებები; მეორე — ტრაქტატი „რა არის ხელოვნება?“; მესამე — ტრაქტატის შემდგომ დაწერილი სტატიები და კრიტიკული შენიშვნები, რომლებშიც ტრაქტატის ესთეტიკური პრინციპები თანმიმდევრულად არის გამოყენებული ხელოვნების სხვადასხვა ნიმუშზე.

ლევ ტოლსტოი სამწერლო ასპარეზზე გამოჩენისთანავე ფართო საზოგადოების ყურადღების ცენტრში მოექცა. ამის მიზეზი სამყაროს ტოლსტოისეული ხედვა იყო. ტოლსტოი თავიდანვე კრიტიკულად იყო განწყობილი თავისი დროის ლიტერატურული სამყაროს პრობლემატიკის, მისი მხატვრული-იდეური პლანისა და იმდროინდელი აღიარებული ხელოვნების ქურუმების მიმართ. იგი ედავება ტურგენევის, დრუჟინინს, ანენკოვს, ბოტკინს ლიტერატურული ავტორიტეტისადმი ბრმად თაყვანისცემის გამო. თავის უარყოფით დამოკიდებულებას ამჟღავნებს შექსპირის შემოქმედების მიმართ. კრიტი-

კულად უცქერის საკუთარ ნაწარმოებებსაც. ძალზე უჭირს თავისი ხელნაწერი „არ გაასწოროს და არ გადააკეთოს უსასრულოდ“, ხოლო უკვე დაბეჭდილის მიმართ ხელახლა გასწორებისა და გადაკეთების სურვილი უჩნდება.

ტოლსტოი აღნიშნავს, რომ გამოსასახი საგანი ყოველმხრივ უნდა იყოს დამუშავებული და ამაღლებული, რომ ხელოვანს წარმატება ხვდეს წილად. ხოლო მოწიფულობის ხანაში, როდესაც ტოლსტოის უკვე მთლიანად ჩამოყალიბებული აქვს თავისი მსოფლმხედველობა, იგი პირდაპირ მიუთითებს იმ საგანზე, რომელიც უნდა აიწეროს, ან არ აიწეროს. მას მწერალი განსაზღვრავს „თავისი დროის რელიგიური ცნობიერების“ საფუძველზე. ადრეულ პერიოდში კი ტოლსტოი მწერლისაგან მოითხოვს „გარკვეულ მსოფლმხედველობას“. იგი პ. ბობორიკინს წერს: „დასმული საკითხები თქვენ, პეტერბურგის ლიტერატურულ წრეში, წარმოგიდგებათ მნიშვნელოვნად, მაგრამ ყველა ეს საკითხი ფართხალებს ჭუჭყიანი წყლის პატარა გუბეში, რომელიც ოკეანედ ერევენება მხოლოდ მას, ვინც ბედისწერამ ამ გუბის შუაგულში ჩააყენა“ (61, 100). ტოლსტოი მიუთითებს ბობორიკინს, რომ მას არ გააჩნია მსოფლმხედველობა, რის გამოც მის ნაწარმოებში გაუგებარი იყო, თუ რისი თქმა ეწადა მწერალს. ამავე წერილში ტოლსტოი ეხება „მხატვრის მიზანს“ და აღნიშნავს, რომ „მხატვრის მიზანი იმაში კი არ არის, რომ უთუოდ გადაჭრას საკითხი, არამედ იმაში, რომ გაიძულოს გიყვარდეს ცხოვრება მთელ მის ურიცხვ, ამოუწურავ გამოვლინებებში. თუ მეტყვიან, დავწერო რომანი, რომლითაც უცილობლად დავადგენ ყველა სოციალურ საკითხს, მე რომ მგონია, იმ სწორ შეხედულებას, ორი საათის მუშაობას არ შეგწირავდი ასეთ რომანს, მაგრამ თუ მეტყვიან, რომ იმას, რასაც მე დავწერ, ახლანდელი ბავშვები წაიკითხავენ 20 წლის შემდეგ და იტირებენ ან იციანებენ და შეიყვარებენ ცხოვრებას, მე მას მთელ ჩემ ცხოვრებას და მთელ ჩემ ძალებს შევწირავდი“ (61, 100).

ამ პერიოდში ტოლსტოის თავისებურად აქვს გაგებული სიკეთე და სიკეთის მომნიჭებელი ხელოვნების დანიშნულება. ტოლსტოის აზრით, ლიტერატურა სიკეთისადმი სამსახურით უნდა შემოიფარგლოს და მხოლოდ სიყვარულის სფეროში უნდა ტრიალებდეს, ხოლო იმას, რაც ცხოვრებაში აღმაშფოთებელია, ლიტერატურამ გვერდი უნდა აუაროს. ნეკრასოვისადმი გაგზავნილ წერილში „სოვრემენიკისა და ბოროტების შესახებ“ ტოლსტოი თავს ესხმის თავისი დროის მოწინავე საზოგადოების წარმომადგენლებს — ნეკრასოვს, ჩერნიშევსკისა და სხვ. და აღნიშნავს, რომ „ჩვენთან არა მხოლოდ კრიტიკაში, არამედ ლიტერატურაში, უბრალო საზოგადოებაშიც კი განმტკიცდა ისეთი შეხედულება, რომ ძალიან კარგია, თუ ადამიანი აღშფოთებული, ღვარძლიანი, ბრაზიანია... გოგოლი პუშკინზე უფრო მეტად უყვართ, ბელინსკის კრიტიკა ზესრული ქმნილებაა, თქვენი ლექსები ყველა ახლანდელი პოეტების ლექსებზე უფრო საყვარელია. მე კი იგი საძაგლად მიმაჩნია, რადგანაც ღვარძლიანი, ბრაზიანი ადამიანი არანორმალურ მდგომარეობაშია. მოყვარული ადამიანი კი პირიქით: და მხოლოდ ნორმალურ მდგომარეობაშია შესაძლო სიკეთის დათესვა და საგნების ნათლად დანახვა“ (60,75).

ამგვარად, ტოლსტოის აზრით, მწერლისათვის მხოლოდ ის საგნებია საკმარისი, რომლებიც აღშფოთებას არ იწვე-

ვენ და სიყვარულით არიან გამთბარი, რაც შეეხება ღირსების საგნად მიჩნეულ სატირას, აღშფოთებასაც და ღვარძლს, მათ გვერდი უნდა ავუქციოთ. ახალგაზრდა ტოლსტოის ეს შეხედულება დიამეტრალურად ეწინააღმდეგება მის შემდგომი პერიოდის მოღვაწეობას. მსოფლიოში ძნელად მოიძებნება მეორე ისეთი მწერალი ან მოაზროვნე, რომელსაც ტოლსტოის მსგავსად ემხილებინოს თავისი დროის ცხოვრებისა და საზოგადოების მანკიერი მხარეები.

გასული საუკუნის 50-იანი წლების ბოლოს, რუსეთში იწყება საზოგადოებრივი აზრის აღმავლობის ხანა. რუსული ხელოვნება იმსჭვალება დემოკრატიული და მებრძოლი სულისკვეთებით და აქტიურ მონაწილეობას იღებს ცხოვრებაში. იმდროინდელი რუსული ხელოვნება, განსაკუთრებით კოლიტერატურა, აქტიურ როლს თამაშობს მოწინავე იდეების დანერგვაში. ამ პერიოდში ტოლსტოი გვევლინება ნატიფი ხელოვნების თავგამოდებულ დამცველად. მწერალი ვ. ბოტკინისადმი გაგზავნილ წერილში ილაშქრებს „ახალი ლიტერატურული მიმართულების“ წინააღმდეგ და იცავს ნატიფ ხელოვნებას. ტოლსტოი ირონიულად შენიშნავს: სალტიკოვმა ამისხნა კიდევ, ნატიფი ხელოვნების დრო წავიდა და ჰომეროსსა და გოეთეს აღარასოდეს ვადიკითხავენო.

წმინდა ხელოვნების „პოლიტიკური დანაგვიანებისაგან“ დაცვის მიზნით, ტოლსტოის ჟურნალის გამოცემაც კი აქვს განზრახული. ტოლსტოის თქმით, მისი ჟურნალი უნდა იყოს „წმინდა მხატვრული“ და გამსახუროს იმ ადამიანებს, რომლებსაც სჯერათ „ხელოვნების თვითმყოფადობა და მარადიულობა“. ამით ტოლსტოის სურს იხსნას „მარადიული და დამოუკიდებელი შემთხვევითი, ცალმხრივი, მტაცებლური პოლიტიკური ზეგავლენისაგან“. ამ ჟურნალმა უნდა მიიზიდოს და განსჯის საგნად აქციოს ყველაფერი „წმინდა მხატვრული“, განურჩევლად იმისა, რუსული იქნება იგი თუ საზღვარგარეთული. „ჟურნალის მიზანი ერთია — მხატვრული ტებობა, ტირილი და სიცილი. ჟურნალი არაფერს ამტკიცებს, მან არაფერი არ იცის, ერთია მისი საზომი — გემოვნება. ჟურნალი არ ცნობს არავითარ მიმართულებას, ამიტომაც, ცხადია, მან ნაკლებად უნდა იცოდეს საზოგადოების მოთხოვნილება. ჟურნალს არ სურს რაოდენობრივი წარმატება, იგი საზოგადოების გემოვნებით კი არ გაყალბდება, არამედ თამამად ასწავლის საზოგადოებას გემოვნებას, მხოლოდ გემოვნებას“ (60, 248).

ტოლსტოის ამ პერიოდის ესთეტიკური შეხედულებები უფრო ნათლად ჩამოყალიბებულია მწერლის მიერ 1859 წელს რუსული სიტყვიერების მოყვარულთა საზოგადოების სხდომაზე წარმოთქმულ სიტყვაში. ტოლსტოიმ საზოგადოების წევრთა ყურადღება მიაპყრო იმ გარემოებას, რომ ლიტერატურაში პოლიტიკურმა ელემენტმა დაარდილა მხატვრული ელემენტი. საზოგადოების უმრავლესობამ ლიტერატურის დანიშნულება ბოროტების მხილება და მის გამოსწორებაში დაინახა, მათ მიიჩნიეს, რომ „ლიტერატურა მხოლოდ საზოგადოების მოქალაქეობრივი განვითარების იარაღია და ა. შ.“.

ტოლსტოისთვის უცხო არ დარჩენილა მამხილებელი ლიტერატურის პოზიტიური ნიშნები. მას კარგად ესმის, რომ არ შეიძლება იფიქრო მშვენიერზე, როდესაც გტკივა, არ შეიძლება პოეზიაზე იფიქრო მაშინ, როდესაც ირგვლივ გამეფებულ ბოროტებას ხედავ და გგონია, რომ მისი მოსპობის შე-

საძლებლობა არის. სწორედ ამ ნიშნებმა განაპირობეს, ტოლ-სტოის აზრით, აღნიშნული ლიტერატურის წარმატება, მაგრამ ამან, მისივე აზრით, გარკვეული ზიანიც მოიტანა — იგი ცალმხრივად განვითარდა და, მიუხედავად დასახული ამოცანის კეთილშობილებისა, გატაცებად იქცა. გატაცებას კი დასასრული აქვს. ტოლსტოის მიაჩნია, რომ ამ ლიტერატურის კრახი გარდუვალია, რადგანაც იგი საზოგადოების დროებითი ინტერესითაა განპირობებული. ხოლო რაოდენ მნიშვნელოვანიც არ უნდა იყოს ეს ინტერესი, მისით განპირობებული ხელოვნება ცალმხრივი და დროებითი იქნება.

ტოლსტოი ამ დროს მხატვრულ ელემენტს უპირატესობას ანიჭებს ყველა სხვა სახის ელემენტთან შედარებით: „როგორი დიდი მნიშვნელობაც არ უნდა ჰქონდეს პოლიტიკურ ლიტერატურას, რომელიც ასახავს საზოგადოების დროებით ინტერესებს, როგორი აუცილებელიც არ უნდა იყოს იგი ხალხის განვითარებისათვის, არის სხვა ლიტერატურა, რომელიც ასახავს მარადიულ, ზოგადკაცობრიულ ინტერესებს, ხალხის ყველაზე უფრო ძვირფას, გულითად გრძნობას, ლიტერატურა, რომელიც გასაგებია ყოველი ხალხისთვის და ურომლილოდაც არ განვითარებულა არცერთი ხალხი“ (5, 272).

ტოლსტოის მიაჩნია, რომ ლიტერატურა ინტერნაციონალური და მრავალმხრივი, ყველა ადამიანისთვის გასაგები, მიმზიდველი უნდა იყოს და არა დროებითი ინტერესებით განპირობებული. იგი ზოგადკაცობრიული ინტერესებით უნდა იყოს გამსჭვალული. ამ მიმართულებით რუსულ ლიტერატურას თავისი საფუძვლები და ტრადიციები აქვს, რომლის დარღვევის ნიშნებსაც ტოლსტოი ხედავს თავისი თანამედროვე ლიტერატურის მაგალითზე. ამჯერად ასე ესმის ტოლსტოის ხელოვნების დანიშნულება, მისი საზოგადოებრივი როლი და ამოცანები.

ტოლსტოის ეს „სიტყვა“ საინტერესოა მისი ესთეტიკური შეხედულებების ფორმირების თვალსაზრისით და მიუთითებს ავტორის ესთეტიკურ შეხედულებათა წინააღმდეგობრივ ხასიათზე, აგრეთვე კარგად გამოხატავს ტოლსტოის შემოქმედებითი კრიზისის წინა პერიოდს. აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ „წმინდა ხელოვნებით“ გატაცების პერიოდი ტოლსტოის მოღვაწეობაში ხანმოკლე იყო, ხოლო შემდგომ, როდესაც ტოლსტოი თავისი მსოფლმხედველობრივი პოზიციიდან შეაფასებს საკუთარ ლიტერატურულ მემკვიდრეობას, იგი განსაკუთრებული სიმკაცრით დაგმობს ამ პერიოდს.

მაღე ტოლსტოი თავს ანებებს მწერლობას. ა. დრუჟინინს, რომელიც სთხოვდა მას, რაიმე მიეცა ჟურნალში დასაბეჭდად, ტოლსტოი აცნობებს, რომ „ოჯახური ბედნიერების“ შემდეგ მას არაფერი დაუწერია და განზრახული აქვს აღარ დაწეროს ისეთი „სამარცხვინო“, „საკითხავად სასიამოვნო და ნაზი მოთხრობები“, როგორსაც იგი აქამდე წერდა (60, 308). ტოლსტოი მთლიანად პრაქტიკულ საქმიანობაში ჩაება იმ იმედით, რომ მისი შრომის ნაყოფი დასტყობოდა „როგორც მიწას, ასევე ადამიანებს“. ლიტერატურული მოღვაწეობისაგან ჩამოშორების მიუხედავად ტოლსტოი ასახელებდა იმას, რომ ყველაფერი, რასაც იგი აკეთებდა „ძალზე შორსაა იმისაგან, რისი გაკეთების სურვილიც“ ჰქონდა“ (60, 316). ა. ფეტს კი სწერდა: მხოლოდ ერთი რამ დარჩენია — „სურვილი — ვიცოდე და ვთქვა სიმართლე“... „მხოლოდ არა თქვენი ხელოვნების ფორმაში; ხელოვნება სიყალბეა, მე კი არ შემიძლია მიყვარდეს სიყალბე“ (60, 358).

ამჯერად ტოლსტოი ხელოვნების სამყაროს, ასე ვთქვათ, გარედან უჭვრეტს. ტოლსტოის ამ შინაგანი ბრძოლისა და ძიების პროცესს ძირითადად იმდროინდელი რუსეთის ცხოვრებაში მომხდარი ცვლილებები განსაზღვრავს.

გასული საუკუნის სამოციანი წლების რუსეთში მომხდარმა სოციალურ-ეკონომიურმა და პოლიტიკურმა ცვლილებებმა გარკვეული როლი ითამაშა ტოლსტოის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბებაში. ტოლსტოი, ერთი მხრივ, მეტ ინტერესს იჩენს სოციალური და პოლიტიკური საკითხებისადმი, მეორე მხრივ კი, — ფილოსოფიის, ზნეობისა და რელიგიისადმი. იცვლება მისი ესთეტიკური შეხედულებებიც. ტოლსტოის ყურადღების ცენტრმა ცხოვრების საჭირობოროტო საკითხებზე, მართებული ცხოვრების ძიებასა და სიკვდილსიცოცხლის პრობლემაზე გადაინაცვლა. იგი თანდათან სცილდება თავისი კლასის შეხედულებებს. მართებულ ცხოვრებაზე ფიქრმა, ცხოვრების საჭირობოროტო საკითხებმა, მწერალს მშრომელთა ცხოვრებისადმი ინტერესი გაუღვიძა. ტოლსტოიში მოხდა ძველ ღირებულებათა გადაფასება. ხელოვნების პრობლემატიკას ამჯერად იგი შემოადნიშნულ საკითხებთან მიმართებაში განიხილავს. ეს ჩანს ტოლსტოის როგორც პუბლიცისტურ, სოციალურ, რელიგიურ თუ სხვა ხასიათის წერილებსა და ტრაქტატებში („აღსარება“, „მამა ვიღონოთ“ და სხვ.), ასევე მის მხატვრულ ნაწარმოებებში, სხვადასხვა ავტორის თხზულებებისთვის დაწერილ „წინასიტყვაობებში“ და სპეციალურად ხელოვნების თეორიისადმი მიძღვნილ წერილებში („წერილი ალექსანდროვისადმი“, „იმის შესახებ, თუ როდის არის ხელოვნება მნიშვნელოვანი და როდის არა“, „ხელოვნების შესახებ“, „მეცნიერება და ხელოვნება“ და სხვ.).

მოპასანის, სემიონოვის, პოლენცის თხზულებებისათვის დაწერილ წინასიტყვაობებში ტოლსტოი აღნიშნავს ხელოვნების სრულქმნილი ნიმუშებისათვის დამახასიათებელ ნიშნებს. ეს ნიშნებია: ავტორის ზნეობრივი დამოკიდებულება საგნისადმი, რომელსაც იგი გამოხატავს; გადმოცემის სიცხადე, ანუ მხატვრული ფორმის სილამაზე, და გულწრფელობა — მხატვრის სიყვარულისა თუ სიძულვილის გრძნობა მის მიერ გამოხატული საგნის მიმართ. ტოლსტოის ახლა მიაჩნია, რომ ესთეტიკური ემსახურება ეთიკურის გამოხატვას.

ამ პრინციპებით ტოლსტოიმ განიხილა მოპასანის შემოქმედება. მოპასანის მთელ რიგ ნაწარმოებებს („მიწა“, „ლამაზი მეგობარი“, „პიერი და ჟანი“ და სხვ.) მან მკაცრი განაჩინიც გამოუტანა, როგორც გაბატონებული კლასის თეორიის პრინციპებით შექმნილ ნაწარმოებებს, ზნეობრიობისაგან დაცლილს, ეთიკურისაგან გათიშულ ესთეტიკურ ნაწარმოებებს. სამაგიეროდ, მოპასანის მთელი რიგი ნოველები და რომანი „ცხოვრება“ დაახასიათა, როგორც ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოებები. მათში მოპასანმა, — აღნიშნავს ტოლსტოი, — საგნები დაინახა არა ისე, როგორც სურს, არამედ ისე, როგორც ისინი არის. ტოლსტოის მართებულ შენიშვნით, ხელოვნებას მაშინ აქვს ნამდვილი ესთეტიკური ღირებულება, როცა მას ამავე დროს ეთიკური და სოციალური ღირებულებაც გააჩნია.

ტოლსტოი ამ პოზიციიდანვე აფასებს და ხოტბასაც არ იშურებს სემიონოვის „გლეხური მოთხრობებისადმი“, რომლის ავტორი გამოსულია ვლექსობიდან, კარგად იცის თავისი კლასის ცხოვრება და ზნეობრივი მოთხრობილებები, ხოლო

ავტორის გულწრფელობა „მის ნაწარმოებს ანიჭებს ძალას“ (65, 319).

ტრაქტატამდე დაწერილი წერილები ხელოვნების შესახებ ტოლსტოის არ დაუმთავრებია. მხოლოდ ერთი — „იმის შესახებ, თუ რას უწოდებენ ხელოვნებას“ დაასრულა ავტორმა. მართალია, დანარჩენი სტატიები ავტორს თავის სიცოცხლეში არ გამოუქვეყნებია, მაგრამ ყველა მათგანი სახეცვლილი და განვითარებული სახით თავისებურად მანც აისახა ტრაქტატში.

ტოლსტოისთან მუდამ წინა პლანზე იდგა მეცნიერებისა და ხელოვნების ურთიერთობა. ამ საკითხზე ავტორს არა ერთი საყურადღებო აზრი აქვს გამოთქმული და რამდენიმე სპეციალური შრომაც კი მიუძღვნა. ჯერ კიდევ ტოლსტოის სიცოცხლეში გავრცელდა აზრი, თითქოს ტოლსტოი უარყოფდა მეცნიერებას. ამის წინააღმდეგ არაერთხელ გამოსულა თვით ტოლსტოი. მეცნიერების, ისევე როგორც ხელოვნების, მნიშვნელობის შესახებ ტოლსტოი აღნიშნავდა: „რომ არ ყოფილიყო მეცნიერება და ხელოვნება, ადამიანები იცხოვრებდნენ ცხოველებივით, არაფრით არ იქნებოდნენ მათგან განსხვავებული. რომ არ ყოფილიყო მეცნიერება და ხელოვნება, არ იქნებოდა ადამიანი და ადამიანური ცხოვრება“ (30, 238). სტატიაში „მეცნიერებისა და ხელოვნების შესახებ“ ავტორი აღნიშნავს, რომ მხოლოდ ჭკუანაკლულს შეუძლია დაჭვდეს მეცნიერებისა და ხელოვნების სარგებლობასა და აუცილებლობაში (30, 241). მსგავსი მოსაზრებებით სავსეა მწერლის ნაწერები. მაგრამ საქმე ისაა, რომ ტოლსტოი მეცნიერებისა და ხელოვნების დანიშნულებას ადამიანის სიკეთისადმი სამსახურით განსაზღვრავდა. ამ პოზიციიდან კი მწერლისთვის მიუღებელი იყო ისეთი მეცნიერება და ხელოვნება, რომელიც გაბატონებული კლასის ინტერესებით იყო შემოფარგლული. ისეთი ხელოვნება და ისეთი მეცნიერება, რომლის მიზანია თავისი მოღვაწეობით „გაართოს და მოწყენილობისაგან იხსნას მუქთახორების მცირე წრე“ (25, 365), ან „მეცნიერება მეცნიერებისათვის“, ისევე როგორც „ხელოვნება ხელოვნებისათვის“, მწერლის გააფთრებული თავდასხმის საგანია. მეცნიერებისა და ხელოვნების ასეთ გაგებას ესხმის თავს ტოლსტოი და მათი მისამართით ხშირად ისმის ასეთი სიტყვებიც: „მეცნიერებასა და ხელოვნებას ხალხისათვის ზიანი უფრო მოაქვს, ვიდრე სარგებლობა“... „...უკეთესი იქნებოდა, რომ იგი სავსებით არ ყოფილიყო“ და ა. შ. (30, 213). ამგვარად, ტოლსტოი მეცნიერებას კი არ უარყოფს, არამედ სციენტისმს მსოფლმხედველობაში.

მიუხედავად იმისა, რომ მეცნიერებასა და ხელოვნებას თავიანთი სპეციფიკური თავისებურებანი და საკუთარი მოღვაწეობის სფეროები აქვთ, ტოლსტოის მართებულად მიაჩნია, რომ მათი დანიშნულება ერთია — ადამიანის სიკეთისადმი სამსახური. მეცნიერებამ უნდა აღმოაჩინოს „ახალი ცოდნა“, გაამდიდროს საუკუნეების მანძილზე დაგროვილი კაცობრიობის ცოდნა. ხელოვანიც მხოლოდ იმისთვის არის მოწოდებული, რომ თავის სფეროში თქვას ახალი და ყველა ადამიანისთვის მნიშვნელოვანი. მეცნიერება და ხელოვნება თავისი ფუნქციით ისე მჭიდროდ არიან ერთმანეთთან დაკავშირებული, როგორც „გული და ფილტვები, ასე რომ თუ ერთი ორგანო დამახინჯდა — მეორეს არ ძალუძს სწორი მოქმედება“ (30, 186). ყალბი მეცნიერება განაპირობებს ხელოვნების სიყალბესაც. ხელოვნებისა და მეცნიერების ურთიერ-

ობა დღევანდელ პირობებში მეტად აქტუალური და მნიშვნელოვანი საკითხია. თანამედროვე ბურჟუაზიული ესთეტიკა არათუ თმავს ხელოვნების ემოციურ მხარეს ინტელექტუალურისაგან, არამედ უარყოფს მათ ურთიერთობას, ერთმანეთს უპირისპირებს ხელოვნებასა და მეცნიერებას და ამით ხელოვნებას წყვეტს საზოგადოებრივი ცხოვრებისაგან. ტოლსტოისთან ეს თემა იმიტომ იძენს ასეთ მნიშვნელობას, რომ იგი მიმართულია ადამიანის ცხოვრების ახალი წესისაკენ, ყველა ადამიანისთვის მისაღები ცხოვრების წესისაკენ. მეცნიერებამ და ხელოვნებამ გზა უნდა გაკაფოს ახალი ადამიანის ჩამოსაყალიბებლად. ამ ამოცანას ემსახურება ჭეშმარიტი მეცნიერება და ჭეშმარიტი ხელოვნება, ამ იდეებით არის გამსჭვალული ტოლსტოის ტრაქტატიც „რა არის ხელოვნება?“, რომელშიც სრული სახით გამოვლინდა ტოლსტოის მრავალწლიანი შრომის ნაყოფი ესთეტიკის საკითხებზე. ტოლსტოის ესთეტიკური სისტემა, რომელიც ამ ტრაქტატშია წარმოდგენილი, წინააღმდეგობრივი ხასიათისაა, ისევე როგორც მთელი მისი მემკვიდრეობა, რაც ერთხელ კიდევ ცხადყოფს ლენინური შეფასების სისწორეს ტოლსტოის მემკვიდრეობის შინაგან წინააღმდეგობასთან დაკავშირებით.

ტრაქტატში ტოლსტოის უპირველესი ამოცანაა გაარკვიოს, რა არის ხელოვნება, როგორი უნდა იყოს იგი და როგორი — არა. ტოლსტოის აქ პირველ რიგში ის აინტერესებს, თუ რა როლს თამაშობს და რა ადგილი უჭირავს ხელოვნებას ადამიანის ცხოვრებაში.

ტოლსტოის მოაქვს სხვადასხვა ავტორთა განსაზღვრებანი ხელოვნების შესახებ და მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ყველა ისინი თანხვდებიან ერთმანეთს — ხელოვნებას თვლიან სილამაზის გამოვლინებად, ე. ი. ხელოვნების გაგების გასაღებს სილამაზის ცნებაში ეძებენ.

ტოლსტოი განიხილავს სილამაზის ცნების განსაზღვრებებს დაწყებული ბაუმგარტენიდან, დამთავრებული თავისი დროის ესთეტიკოსებით, და მიდის იმ დასკვნამდე, რომ არსებობს „სილამაზის მხოლოდ ორი განსაზღვრება: ერთი — ობიექტური, მისტიკური, უმაღლეს სრულქმნილ არსებასთან, ღმერთთან ამ ცნების შემრწყმელი, — ფანტასტიკური და არაფრით დასაბუთებული განსაზღვრება; მეორე — პირუკუ, ძალიან მარტივი და გასაგები, სუბიექტური, რომელიც სილამაზედ მიიჩნევენ იმას, რაც მოგვწონს“ (30, 57).

ტოლსტოი თვლის, რომ სილამაზის ასეთი გაგება და მასზე დაფუძნებული ხელოვნების განმარტებები გახდა თეორიული წყარო ჭეშმარიტი ხელოვნების აღრევისა ყალბ ხელოვნებასთან. მეტიც, ესთეტიკა, რომელიც ხელოვნებას თვლის სილამაზის გამოვლინებად, ხოლო სილამაზეს ტკბობის მომნიჭებელ საშუალებად, ტოლსტოის აზრით, ნამდვილი მეცნიერება კი არ არის, არამედ ყალბი ხელოვნების (გაბატონებული კლასის ხელოვნების) გამართლების ცდა.

ტოლსტოი იძლევა თავისი დროის ისეთი ხელოვნებისა და ესთეტიკური კონცეფციების მკვეთრ და, ამავე დროს, ღრმა კრიტიკას, რომლებსაც ხელოვნება დაჰყავდათ ტკბობის სილამაზის გამოვლინებამდე. „...ის, რაც ხელოვნების განსაზღვრებად ითვლება, სრულიადაც არ არის ხელოვნების განსაზღვრება, არამედ მხოლოდ გასამართლებელი ფანდია იმ მსხვერპლისა, რომელსაც ადამიანები ამ წარმოსახულ ხელოვნებას სწირავენ“... (30, 62). ხელოვნების ასეთი თეორიადევს საფუძვლად გაბატონებული კლასის ხელოვნებას.

ტოლსტოი იძლევა ხელოვნების განმარტებას: „ხელოვნება არის ადამიანის მოქმედება, რომელიც იმაში მდგომარეობს, რომ ერთი ადამიანი შეგნებულად, გარკვეული გარეგნული ნიშნებით გადასცემს სხვებს მის მიერ გაცდილ გრძნობებს, სხვა ადამიანები კი ამავე გრძნობებს ეზიარებიან და განიცდიან“ (30, 65). ტოლსტოის ამ განსაზღვრების შესახებ გ. პლესანოვმა მართებულად შენიშნა, რომ ხელოვნება არა მხოლოდ გრძნობების, არამედ აზრების გაზიარებაცაა.¹⁰ თვით ტოლსტოის შემოქმედება ამ მხრივ პლესანოვის აზრის დადასტურებაა: ხელოვნების ტოლსტოი-პლესანოვისეულ განსაზღვრებას ა. ლუნაჩარსკი თვლიდა „ყველაზე უფრო მისაღებ ხელოვნების განსაზღვრებად მარქსისტთა შორის“.¹¹

გაბატონებული კლასის ხელოვნებას ტოლსტოიმ დაუპირისპირა ხალხური ხელოვნება, რომელიც გასაგებია ყველა მშრომელი ადამიანისთვის. ეს ხელოვნება გამომხატველია ცხოვრების მნიშვნელოვანი გრძნობებისა, იგი ადამიანთა ურთიერთობის საშუალებაა, ცხოვრებისეულ იდეას არის ნაზიარები.

ჭეშმარიტი ხელოვნების კრიტერიუმებად ტოლსტოის მიანიჭა გადამდებობა და ცხოვრებისეული მნიშვნელობა იმისა, რასაც გადმოსცემს ხელოვანი. თავის მხრივ, გადამდებობას განაპირობებს სამი მომენტი: გადმოსაცემი გრძნობის თავისებურება, მისი გადმოსცემის სიძნაღე და ხელოვანის მიერ გაცდილი გრძნობის გულწრფელობა.

ზემოაღნიშნულ მოთხოვნებს, ტოლსტოის გაგებით, აკმაყოფილებს ხალხური ხელოვნება, გაბატონებული კლასის ხელოვნებას კი ეს არ შეუძლია.

ტოლსტოი ანსხვავებს იმ მანე შედეგებს, რომლებიც მოუტანა მის თანამედროვე საზოგადოებას, ერთი მხრივ, ნამდვილი ხელოვნების უქონლობამ და, მეორე მხრივ, გაბატონებული კლასის ხელოვნებამ. პირველმა გამოიწვია ის, რომ ადამიანები, ვერ განიცდიან რა ჭეშმარიტი ხელოვნების კეთილყოფელ გავლენას, მოკლებული არიან სრულქმნის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან საშუალებას, უფრო მძიმე შედეგები მოჰყვა მეორეს — გაბატონებული კლასის ხელოვნებას. მათმა გაუკუღმართებულმა გემოვნებამ კაცობრიობას დიდი ზიანი მიაყენა: მან გამოიწვია აურაცხელი მუშახელის ენერჯის ხარჯვა ცხოვრებისთვის უსარგებლო საქმეზე, გართობის საშუალება შეუქმნა მდიდარ ადამიანებს, ხელი შეუწყო მათ ყალბ არსებობას, ანტიჰუმანისტურ და ყალბ ცხოვრებას, დაბნეულობა შეიტანა ბავშვებსა და უბრალო ადამიანების ცხოვრებაში ყალბი იდეალების თავყვანისცემით, გაბატონებული კლასების წარმომადგენლებში შეიტანა უზნეობა, უმაღლეს იდეალად აღიარა სილამაზე და გაათავისუფლა ისინი ზნეობრივი მოთხოვნილებებისაგან. სიკეთის, ძმობისა და სათნოების ნაცვლად მათ ჩაუნერგა გარყვნილების, ცრურწმენების, შოვინიზმის, ავხორცობის ბოროტი და მახინჯი გრძნობები.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხელოვნების გაორების (გაბატონებული კლასის ხელოვნება და ხალხური ხელოვნება) მიზეზს ტოლსტოი ხედავდა არსებული საზოგადოების სოციალურ უთანასწორობაში. გაბატონებული კლასის ხელოვნება, ტოლსტოის აზრით, შეიძლება აღმოცენდეს ხალხთა მასების მონობაზე და იარსებოს მონობის პერიოდში: „გაათავისუფლეთ კაპიტალის მონები და შეუძლებელი გახდება ასეთი ნატიფი ხელოვნების არსებობა“ (30, 82).

ტრაქტატში „რა არის ხელოვნება?“ გაბატონებული კლასის ხელოვნების კრიტიკას ზოგიერთი მკვლევარი ტრაქტატის ცენტრალურ საკითხად მიიჩნევს. დეკადენტური ხელოვნების კრიტიკას ტოლსტოიმ დიდი ადგილი დაუთმო. ეს კრიტიკა ღრმა, დამაჯერებელი და გამანადგურებელია. საქმე ისაა, რომ ტოლსტოი პირველ ხანებში დეკადენტურ ხელოვნებას დროებით გატაცებად მიიჩნევდა. მაგრამ მისთვის მალე ნათელი გახდა, რომ დეკადენტური ხელოვნება „ცივილიზაციის დაცემის“ (78, 67) შედეგია და, ტოლსტოის მართებული შენიშვნით, მოითხოვს „სერიოზულ დამოკიდებულებას“. ამიტომ ამ კრიტიკისას ტოლსტოი გვევლინება არა მხოლოდ დიდ მწერლად, რომლისთვისაც კარგად არის ცნობილი ხელოვნების შინაგანი კანონები, არამედ იგი ეძებს ამ ხელოვნების სოციალურ საფუძვლებსაც. ტოლსტოის კრიტიკა დეკადენტური ხელოვნების წარმომადგენლების ნაწარმოებთა გარჩევით არ ისაზღვრება, იგი მათი ავტორების მსოფლმხედველობრივ ანალიზსაც მოიცავს. მორალურ-სოციალური თვალსაზრისით დეკადენტური ხელოვნების ტოლსტოისეული კრიტიკა მართლაც შეუდარებელია. მწერალმა დამაჯერებლად ამხილა დეკადენტური ხელოვნების შინაარსის გაღარიბება, ფორმის ნაძალადეობა და ბუნდოვანება, ხელოვანის არაგულწრფელობა, აგრეთვე ამ ხელოვნების ანტიჰუმანურობა, ანტიხალხურობა, მისი რეაქციული არსი.

ყოველივე ამან დასავლეთისა და რუსი დეკადენტური ხელოვნების წარმომადგენლებისა და მათი თეორეტიკოსების გააფთრებული რეაქცია გამოიწვია. ტოლსტოის თვლიდნენ „სილამაზის ელემენტის განმდევნელად“.¹² მას ბრალს სდებდნენ იმაში, რომ სურდა „გაენადგურებინა ყოველგვარი დამოუკიდებელი შემოქმედება და დაერბია ყოველგვარი ესთეტიკა“.¹³ ლ. შესტოვის აზრით ტოლსტოის ტრაქტატი „რა არის ხელოვნება?“ ესთეტიკური თხზულება კი არ არის, არამედ რელიგიურ-ფილოსოფიური ქადაგება.¹⁴ ტოლსტოის შეხედულებები ხელოვნებაზე შეფასებული იყო, როგორც „მისტიკური“ (შ. ლალო), „ასკეტიური“ (არტურ გრაფი) და ა. შ. მსგავსი აზრები აქვთ გამოთქმული დ. მერეჟკოვსკის, ნ. მინსკის და სხვ. ტოლსტოის მოსაზრებების წინააღმდეგ გააფთრებით ილაშქრებდნენ ჟურნალები: «Мир искусства», «Новый путь», «Весы», «Золотое руно», აგრეთვე მეტერლინკი, ჰელადანი, სენ-სანსი, სტ. მალარმე¹⁵ და სხვ.

სამაგიეროდ, ტოლსტოის ხელოვნების თეორიის დამცველთა რიგებში ვხედავთ რუსეთისა და დასავლეთის ისეთ პროგრესულ წარმომადგენლებს, როგორც იყვნენ: ი. რეპინი, ვ. კოროლენკო, ვ. სტასოვი, რ. როლანი, ბ. შოუ, თ. მანი და სხვ. ბ. შოუ აღნიშნავდა, რომ „ტოლსტოის მიერ წამოყენებული ბრალდებები თანამედროვე საზოგადოების მისამართით მთლიანად დასაბუთებულია. ჩვენ უნდა დავეთანხმოთ მას, როდესაც იგი ამბობს, რომ უმაღლესი კლასის ხელოვნება არასოდეს ყოფილა მთელი ხალხის ხელოვნება. ამავე დროს იგი მიუთითებდა, რომ ტრაქტატში ყვეყნებისათვის დაგებულია ხაფანგები, რომ მხოლოდ მათ შეუძლიათ თავს დაესხნენ მწერლის კერძო, წვრილ-წვრილ შეცდომებს და გვერდი აუარონ იმ უზარმაზარ ღირებულებას, რომელსაც შეიცავს ტრაქტატი „რა არის ხელოვნება?““.¹⁶

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ტოლსტოის ნააზრევი ბევრ მწერალს დაეხმარა დამდგარიყო რეალიზმის გზაზე და თავისი შემოქმედება ხალხის სამსახურისათვის გაემიზნა. მათ

რიცხვში ვხვდებით ისეთ გამოჩენილ მწერლებს, როგორც იყვნენ რ. როლანი, ბ. შოუ, თ. მანი და სხვ.

ტოლსტოის კრიტიკა, რომელიც მიმართულია ესთეტიკური კონცეფციებისა და გაბატონებული კლასის ხელოვნების წინააღმდეგ, აგრეთვე ნამდვილი ხალხური ხელოვნების ტოლსტოისეული თეორია მისი ავტორის რელიგიურ მოძღვრებასთან არის შერწყმული. როდესაც ტოლსტოი ლაპარაკობს ჭეშმარიტი ხელოვნების მეორე კრიტერიუმზე, რომელიც ხელოვნისაგან მოითხოვს ცხოვრებისეულად მნიშვნელოვანის გადმოცემას, მას მხედველობაში აქვს რელიგიური გრძნობა, რელიგიური ცნობიერება, იმ აზრით, როგორც მას ჰქონდა წარმოდგენილი თავის რელიგიურ მოძღვრებაში. თავისი დროის რელიგიურ ცნობიერებად ტოლსტოის მიაჩნია იმის შეგნება, რომ ადამიანთა კეთილდღეობა მატერიალური თუ სულიერი, კერძო თუ საერთო, დროებითი თუ მარადიული მდგომარეობს ყველა ადამიანის ძმურ ცხოვრებაში, მოყვარულ ერთობაში. ჭეშმარიტი ქრისტიანული ხელოვნების შინაარსი, — ასკვნის იგი, — ეს ისეთი გრძნობების გადაცემაა, რომელიც ხელს უწყობს ადამიანების ღმერთთან და ერთმანეთთან ერთიანობას“ (30, 157).

ტოლსტოიმ საკუთარი ესთეტიკური პოზიციიდან შეაფასა მსოფლიოს ხელოვნება, მათ შორის, თავისიც, და აღმოჩნდა, რომ მრავალი ესთეტიკური ღირებულება, რომელიც პროფესიულმა ხელოვნებამ შექმნა, მისთვის მიუღებელია. მათ რიცხვშია ვაგნერისა¹⁷ და ბეთჰოვენის გვიანდელი შემოქმედება, შექსპირი და დანტე, რაფაელი, გოეთე და პუშკინი და ა. შ. მან თანმიმდევრულად გაატარა თავისი შეხედულებები საკუთარ შემოქმედებაზე. „ჩემ მხატვრულ ნაწარმოებებს, — წერდა ტოლსტოი, — მე მივაკუთვნებ ცუდი ხელოვნების სფეროს გარდა მოთხრობებისა „ღმერთი სიმართლეს ხედავს“... და „კავკასიის ტყვე“...“

ტრაქტატის შემდეგ დაწერილ წერილებში, ისევე როგორც მხატვრულ ნაწარმოებებში, ტოლსტოი ცდილობს თანმიმდევრულად გაატაროს თავისი თეორია. ამ თეორიით არის გამსჭვალული შექსპირისა და გოგოლის შემოქმედების შეფასება, ვ. მოროზოვისა და ა. ერტელის თხზულებებისათვის დაწერილი წინასიტყვაობები და ამ პერიოდის საკუთარი მხატვრული ნაწარმოებები. განსაკუთრებით ნათლად გამოჩნდა ტოლსტოის წინააღმდეგობის თეორიის არსი მის „ხალხურ მოთხრობებში“. მიუხედავად იმისა, რომ ამ მოთხრობებში ტოლსტოიმ გამოიყენა ხალხური შემოქმედების ნიმუშები, ხალხური ენა და სხვ. ეს ნაწარმოებები გადატვირთულია მოძალბებული რელიგიური მოტივებით და ჩრდილს აყენებენ მათ მხატვრულ მხარეს. მკითხველთა და მკვლევართა მიერ ეს მოთხრობები მართებულიად არის შეფასებული, როგორც გენოსი მხატვრისათვის შეუფერებელი ნიმუშები. ძნელი წარმოსადგენია, რომ ისინი „ანა კარენინასა“ და „ომისა და მშვიდობის“ ავტორის მიერ არის შექმნილი.

1906 წელს ტოლსტოი აქვეყნებს წერილს „შექსპირის შესახებ და დრამის შესახებ“.

შექსპირის მიმართ ტოლსტოი ახალგაზრდობიდანვე უარყოფით დამოკიდებულებას იჩენდა. 1855 წელს ა. დრუჟინინი განცვიფრებული იყო ტოლსტოის იმ განცხადებით, რომ შექსპირით და ჰომეროსით მხოლოდ ფრასებით ნასაზრდოები ადამიანი შეიძლება მოიხიბლოსო. მართალია, ჰომეროსის შესახებ მან შეიცვალა აზრი, მაგრამ შექსპირისადმი დამოკიდებულება წინანდებული დარჩა.

ტოლსტოის კარგად ესმოდა შექსპირის პოპულარობა მთელ მსოფლიოში, ამიტომაც ცდილობდა დაესაბუთებინა თავისი დამოკიდებულება შექსპირისადმი. გ. რუსანოვთან საუბარში ტოლსტოი აღნიშნავს, რომ შექსპირის შესახებ იმდენი იყვირეს, რომ ახლა მის წინააღმდეგ ყველას ემინია სიტყვის დაძვრა. ტოლსტოიმ წინდაწინვე იცოდა, რომ მის სტატიას შექსპირის შესახებ წარმატება არ მოჰყვებოდა შექსპირით „საერთო ჰიპნოზის“ გამო. მაგრამ, როგორც ლიტერატურაში მართებულიად მიუთითებენ, შექსპირის შემოქმედების კრიტიკა მხოლოდ ლ. ტოლსტოის შეეძლო. აქვე უნდა აღვნიშნოთ ისიც, რომ მხოლოდ ტოლსტოი არ იყო შექსპირის კრიტიკოსი. თავის დროზე შექსპირის კრიტიკოსები იყვნენ: ვოლტერი, იუმი, დიდრო, ჰიუგო, შოუ. ნაწილობრივ, შექსპირის შესახებ უარყოფითი აზრი აქვთ გამოთქმული დოსტოევსკისა და ბელინსკის.

სტატიაში „შექსპირის შესახებ და დრამის შესახებ“ ტოლსტოის კრიტიკა, ერთი მხრივ, წმინდა ლიტერატურულია, ხოლო, მეორე მხრივ, შექსპირის შემოქმედება ზნეობრივ-რელიგიური მოძღვრების პოზიციიდან არის განხილული.

ტოლსტოი შექსპირის პიესებში ხედავს მისი ავტორის მთავარ მიზანს — ვაართოს პუბლიკა. ტოლსტოი აღნიშნავს, რომ ამ მიზნით შექსპირი აბუჩად იგდებს გლეხებს, სათნოების მატარებლად კი ჯენტლმენები და პერცოგები ჰყავს გამოყვანილი. ტოლსტოის აზრით, შემზარავია შექსპირის კლოუნები: „ეს უბრალო ხალხის დაცინვაა. მათში ჩანს ავტორიქილიკა“ — აცხადებს იგი. მაგრამ მხოლოდ „ანტიდემოკრატიზმსა“ და „ხალხის ნაკლებად პატივისცემას“ როდი ებრძვის ტოლსტოი, არამედ „არამხატვრული ნაწარმოებების ხოტბის საშუალებით ესთეტიკური გემოვნების გაუკუღმართებას“ (74, 202).

ტოლსტოი შექსპირის შემოქმედების ანალიზის შედეგად მიდის დასკვნამდე:

პირველი — შექსპირის ნაწარმოებთა შინაარსი ადამიანთა ცხოვრებისთვის არაა მნიშვნელოვანი. ნაწარმოების შინაარსი კი, რაც უფრო მნიშვნელოვანია ცხოვრებისთვის, მით უფრო მაღალი ღირებულებისაა იგი. შექსპირის ნაწარმოებთა შინაარსი კი „ყველაზე დაბალი, უხამსი მსოფლჭვრეტაა, რომელიც ამ ქვეყნის ძლიერთა გარეგნულ სიმაღლეს ამ ადამიანთა ნამდვილ უპირატესობად თვლის, სძაგს ბრბო, ე. ი. მუშათა კლასი, უარყოფს არა მარტო რელიგიურ, არამედ ყოველგვარ ჰუმანურ მისწრაფებებსაც, რომელიც კი მიმართულია არსებული წყობის შესაცვლელად“ (35, 257-258).

მეორე — ნაწარმოების გარეგანი სილამაზე, რომელიც ხელოვნების გვარეობის, მაგალითად, დრამის შესატყვისი ტექნიკით მიიღწევა. შექსპირის ნაწარმოებები ვერ აკმაყოფილებენ ამ პირობას. ლ. ტოლსტოი დრამატული ხელოვნებისაგან მოითხოვს მოქმედი პირობის ხასიათისაგან გამომდინარე ენას, ბუნებრივ და ამაღლებულ კვანძს, სცენების სწორად წარმართვას, ზომიერებას გრძნობების გამოვლინებასა და განვითარებაში. არაფერი ამის მსგავსი არ არის შექსპირთან, გარდა სცენების წარმართვისა, რომელშიც გამოხატულია გრძნობათა მოძრაობა. შექსპირის დრამებში არ არის არც ბუნებრივი მდგომარეობა, არც მოქმედ პირთა ხასიათიდან გამომდინარე ენა, არც ზომიერების გრძნობა, „რომლის გარეშეც შეუძლებელია ნაწარმოები იყოს მხატვრული“ (35, 258).

რაც შეეხება მესამე, ლ. ტოლსტოისათვის ყველაზე მნიშვნელოვან, მოთხოვნას — გულწრფელობას — იგი შექსპირის ნაწარმოებებში სრულებით არაა, „ყოველივე მათგანში ჩანს წინასწარ განზრახული ხელოვნურობა, ჩანს, რომ... იგი სიტყვებით თამაშობს“ (35, 258).

ტოლსტოის აზრით, შექსპირის ნაწარმოებთა შინაარსი ცხოვრებისათვის არ არის მნიშვნელოვანი, „უარყოფს არა მარტო რელიგიურ, არამედ ყოველგვარ ჰუმანურ მისწრაფებებსაც, რომელიც კი მიმართულია არსებული წყობის შესაცვლელად“ (35, 257-258).

რაც შეეხება შექსპირის დიდების მიზეზს, იგი, ტოლსტოის აზრით, იმაშია, რომ შექსპირის დრამები „შეესაბამებოდნენ ჩვენი სამყაროს უმაღლესი წოდების ადამიანთა არაჭეშმარიტ რელიგიურ და უზნეო განწყობილებას“ (35, 266-267). ამავე დროს ტოლსტოის არ დავიწყებია აღნიშვნა შექსპირის ნაწარმოებთა დადებითი თვისება — ადამიანის გრძნობების მოძრაობის გამოსახვის საოცარი უნარი.

შექსპირის შემოქმედებისადმი გამოტანილი მკაცრი განაჩენი, ისევე როგორც მსოფლიოს სხვა ცნობილ ხელოვანთა შემოქმედების ტოლსტოისეული შეფასება, დღესაც მკვლევართა დავის საგანია. ამ საკითხზე საინტერესო მოსაზრებები აქვთ გამოთქმული მ. გორკის, რ. როლანს, თ. მანს, ბ. შოუს და ა. შ.

1909 წ. ლ. ტოლსტოი ნ. გოგოლის დაბადების 100 წლისთავისათვის წერს წერილს, რომელშიც თავისი რელიგიურ-ესთეტიკური პოზიციებიდან აფასებს ნ. გოგოლის შემოქმედებით შემკვიდრებობას.

რუსი მწერლებიდან გოგოლის ლიტერატურული შემოქმედება ყველაზე ახლობელი იყო ტოლსტოისათვის. გოგოლისა და ტოლსტოის მხატვრული შემოქმედების „ნათესაური კავშირი“ არაერთხელ აღუნიშნავთ ი. ტურგენევს, ნ. ნეკრასოვს, ვ. სტასოვსა და სხვ. თვით ტოლსტოის განცხადებით, იგი გოგოლის „მკვდარ სულებში“ ბევრ „თავის აზრს პოულობს“. ენის საკითხში ტოლსტოი გოგოლს პუშკინის გვერდით აყენებს. ტოლსტოი ნ. გოგოლის ნიჭიერ ნაწარმოებებად თვლიდა თხზულებებს: „ძველი დროის მემამულენი“, „მკვდარი სულების“ პირველი ნაწილი, განსაკუთრებით კი „ეტლი“.

მაგრამ სულ სხვა სურათია, ტოლსტოის აზრით, როდესაც გოგოლს სურს შექმნას მხატვრული ნაწარმოებები რელიგიურ-ზნეობრივ თემებზე. ამ დროს მისი კალმით გამოდის „შემადარწუნებელი, საძაგელი აბდაუბა, როგორც ეს არის „მკვდარი სულების“ მეორე ნაწილში, „რევიზორის“ ბოლო სცენასა და მის ბევრ წერილში“ (38, 50).

ზემოაღნიშნულ მდგომარეობას ტოლსტოი ხსნის გოგოლის შეცდომით: ნ. გოგოლი ხელოვნებას მისთვის არადაშახსიათებელ, უმაღლეს როლს ანიჭებს, რელიგიას კი — მისთვის შეუფერებელს — დაბალს. ამ შეფასების გასაღები ტოლსტოის მსოფლმხედველობაშია, რომლის მიხედვითაც რელიგია არის მიზანი, ხოლო ხელოვნება — საშუალება ამ მიზნის მისაღწევად. ჭეშმარიტ ქრისტიანულ მოძღვრებას კი, ტოლსტოის აზრით, საერთო არაფერი აქვს იმ საეკლესიო მოძღვრებასთან, რომელსაც ხარკს უხდის გოგოლი.

ტოლსტოი მიუთითებს გოგოლის შეცდომების სხვა წყაროზეც. ეს შეცდომები განპირობა გოგოლის მოღვაწეობის ეპოქამ, რომელშიც გაბატონებული ადგილი ეჭირა ჰეგელის

მოძღვრებას და სლავიანოფილობას. ჰეგელის მოძღვრების გავლენისაგან მომდინარეობს გაზვიადებული წარმოდგენა ხელოვნებაზე, სლავიანოფილობიდან კი — „რუსულის განსაკუთრებული მნიშვნელობა“ და მართლმადიდებლური დამახინჯებული ქრისტიანობის მნიშვნელობა.

ტოლსტოის აზრით, ნ. გოგოლმა არა მხოლოდ განიცადა ორივე ეს გავლენა, არამედ ორივე შეაერთა და შეეცადა პრაქტიკულად განხორციელებინა მწერლობაში. ამის მაგალითია გოგოლის ბოლო დროის უდიდამო წერილები.

ტოლსტოის რელიგიური შეხედულებების რეაქციული არსი მთელი სიძლიერით მხატვარ ნ. ორლოვის ალბომისათვის დაწერილ წინასიტყვაობაში გამოვლინდა.

ტოლსტოის აზრით, მხოლოდ ნ. ორლოვი არის ნამდვილი რუსი მხატვარი და მის სიდიადეს იგი ხედავს იმაში, რომ იგი გამოხატავს „დიდ, მორჩილ, წმინდა რუს ხალხს“. ტოლსტოი აღნიშნავს, რომ მას და ორლოვს ერთი საერთო საგანი აკავშირებთ — რუსი გლეხი. ტოლსტოის მიერ ამ წინასიტყვაობაში აღწერილი გლეხი მისი რელიგიური შეხედულებების შესატყვისი რუსი გლეხია, რომელსაც საერთო არაფერი აქვს ნამდვილ რუს გლეხთან.

როგორც ვხედავთ, ლ. ტოლსტოიმ ესთეტიკური რელიგიურ-ეთიკურს დაუმორჩილა, ამ თვალსაზრისით შეაფასა მსოფლიო ლიტერატურისა და ხელოვნების ნიმუშები და ამავე პოზიციიდან შექმნა მხატვრული ნაწარმოებები ტრაქტატის შემდგომ პერიოდში. ეს იყო ლ. ტოლსტოის ესთეტიკური კონცეფციის სუსტი და უარყოფითი მხარე, რაც გარკვევითაა აღნიშნული საბჭოთა ლიტერატურაში ლ. ტოლსტოის ესთეტიკისა და მსოფლმხედველობის შესახებ. ვ. ი. ლენინმა მკაცრად გააკრიტიკა ლ. ტოლსტოის რელიგიური კონცეფცია და აჩვენა, რომ, მიუხედავად მისი ავტორის კეთილშობილური, ჰუმანისტური მიზანდასახულებისა, ეს კონცეფცია ვერ სახავდა საზოგადოებრივი ცხოვრების გარდაქმნის სწორ გზას და ამის გამო იგი რევოლუციური თეორიის მოწინააღმდეგეთა სამსახურში აღმოჩნდა.

მაგრამ, ამავე დროს, ვ. ი. ლენინმა ღრმა ანალიზის შედეგად მკაფიოდ მიუთითა ლ. ტოლსტოის მხატვრული შემოქმედებისა და მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობრივ ხასიათზე და აჩვენა ის დიდმნიშვნელოვანი პოზიტიური მომენტები, რომელთა გამოც დიდი მწერლის შემოქმედება მსოფლიო კულტურის საგანძურში შევიდა. ვ. ლენინი, პირველ რიგში, მიუთითებს ლ. ტოლსტოის კეთილშობილურ განზრახვაზე: ტოლსტოიმ, — აღნიშნავს ლენინი, — ასახა „მომწიფებული მისწრაფება უკეთესისაკენ“¹⁸ ესაა ლ. ტოლსტოის მსოფლმხედველობის ჰუმანისტური პრინციპი, ბრძოლა კაცობრიობის საუკეთესო იდეალებისათვის. ამ ჰუმანიზმს უკავშირდება ტოლსტოის შემოქმედების მეორე მნიშვნელოვანი მხარე, რომელზეც საზგასმით ლაპარაკობს ვ. ი. ლენინი: „...კაპიტალისტური ექსპლუატაციის უღმობელი კრიტიკა, მთავრობის ძალადობათა, სასამართლოს და სახელმწიფო მმართველობის კომუნიკაციის მხილება, სიმდიდრის ზრდისა, ცივილიზაციის მონაპოვრებისა და მუშათა მასების სიღატაკის, ველურობისა და ტანჯვა-წვალების ზრდის წინააღმდეგობათა მთელი სიღრმით გადაშლა“¹⁹ ლ. ტოლსტოის მსოფლმხედველობის წინააღმდეგობანი, მისი ნეგატიური და პოზიტიური მხარეები აისახა არა მხოლოდ მის

მხატვრულ შემოქმედებაში, არამედ მის ესთეტიკურ კონცეფციასშიც.

აქედან ნათელია, რომ, ლ. ტოლსტოის ესთეტიკური თეორიის შეფასებისას, ცალკე უნდა გამოიყოს ის პოზიტიური, რასაც ეს თეორია შეიცავს. სრულიად გაუმართლებელია ტოლსტოის ესთეტიკური თეორიის შეფასება ყოველგვარი დიფერენციაციის გარეშე, იმ პოზიტიური მომენტების გამოყოფის გარეშე, რომელთაც ეს თეორია შეიცავს.

გაგრძელებული შეხედულების მიხედვით, ლ. ტოლსტოის ესთეტიკური კონცეფციის პოზიტიური მომენტი მდგომარეობს მხოლოდ იმაში, რომ ტოლსტოი მკაცრად და სწორად აკრიტიკებს ბურჟუაზიულ ხელოვნებას, ესთეტიკასა და ბურჟუაზიული საზოგადოების ცხოვრების წესს. ეს კრიტიკა მართლაც დიდმნიშვნელოვანი მომენტია ტოლსტოის ესთეტიკაში. დიდი მწერალი თავის ესთეტიკურ თეორიაშიც მკაცრად გმობს ექსპლუატაციას, მონობას, ჩაგვრას, ადამიანთა ფიზიკური და სულიერი ძალების გაუცხოებას და ჭეშმარიტი ხელოვნების ამოცანად სახავს ბრძოლას ჰუმანური საზოგადოებრივი ცხოვრების დამკვიდრებისათვის. ეს ტოლსტოის ესთეტიკის მეტად მნიშვნელოვანი მომენტია.

მაგრამ, თუ უფრო ღრმად განვიხილავთ ლ. ტოლსტოის ესთეტიკურ თეორიას, აღმოვაჩინებთ იმ საფუძველს, რომელსაც თვითონ ეს კრიტიკა ემყარება, და რომელზეც ვ. ი. ლენინმა მიუთითა. ლ. ტოლსტოის ბევრი მკვლევარი²⁰ მის თეორიაში ღირსეულად მიიჩნევა მხოლოდ კრიტიკულ მხარეს. ასეთი მიდგომა გაუმართლებელია ლოგიკურადაც. მართლაც, ვანა შეიძლება კრიტიკა არ ემყარებოდეს ცალკეულ პოზიტიურ საფუძველს როგორც ამ კრიტიკის ამოსავალსა და მიმართულების განმსაზღვრელს? ლ. ტოლსტოის ესთეტიკური ნააზრევის განხილვა სავსებით ადასტურებს ამას. მისი ესთეტიკის კრიტიკულ მხარეს საფუძვლად უდევს პოზიტიური ესთეტიკური პრინციპი, რომელზეც მის „ტრაქტატში“ პირდაპირაცაა ლაპარაკი. ესაა ჰუმანიზმის პრინციპი ლ. ტოლსტოის მსოფლმხედველობასა და ესთეტიკაში.

ლ. ტოლსტოისთან როგორც ხელოვნების, ისე ესთეტიკური თეორიის კრიტიკული მხარის მიზანია მოხსნას ადამიანის გაუცხოება, მანკიერი საზოგადოებრივი ცხოვრების წესი, დაუბრუნოს ადამიანს თავისი ნამდვილი სახე. ჰუმანიზმი, ჰუმანისტური იდეალების განხორციელება უდევს საფუძვლად და მიმართულებას აძლევს ამ კრიტიკას. სწორედ ეს მომენტი აყენებს ლ. ტოლსტოის იმ დიდ პროგრესულ მოღვაწეთა რიგებში, რომელნიც კაცობრიობის ნათელი მომავლისთვის იბრძოდნენ. მართალია, ლ. ტოლსტოი, როგორც ვ. ლენინი მიუთითებს, ვერ ხედავდა კაცობრიობის ნათელი იდეალების განხორციელების რევოლუციურ, სწორ კონკრეტულ-ისტორიულ გზებს და უტოპიურ, მცდარ გზას გვთავაზობდა, აიდეალდება პატრიარქალურ გლეხურ რუსულ საზოგადოებრივ ურთიერთობებს, მაგრამ აშკარაა, რომ მის ამოსავალ პრინციპს შეადგენდა ჰუმანიზმი, იდეალური საზოგადოებრივი ცხოვრების წესის დადგენა.

ჭეშმარიტ მხატვრულ ნაწარმოებად ლ. ტოლსტოი მიიჩნევს ისეთ ნაწარმოებს, რომლებიც მიმართულია ადამიანების, საზოგადოების ცხოვრების ისეთი წესის შინაარსის აღმოჩენისაკენ, სადაც ადამიანი თავისი ბუნების შესატყვისად იცხოვრებს და არ იქნება ექსპლუატაცია, ფიზიკურ და სულიერ ძალთა გაუცხოება. ხელოვნებას, ლ. ტოლსტოის აზრით,

უმაღლესი დანიშნულება აქვს: იგი არაა მსოფლმხედველობის უბრალო დანამატი, ილუსტრაცია, ან მსახური, იგი თვითონ არის მოღვაწეობის ისეთი სფერო, რომელმაც ადამიანის ნამდვილი ყოფიერება უნდა დაადგინოს, ახალი აღმოაჩინოს ადამიანური ყოფის სფეროში. ეს არის ლ. ტოლსტოის ესთეტიკის ამისავალი ჰუმანისტური პრინციპი. ლ. ტოლსტოის ესთეტიკა ამით მკვეთრად უპირისპირდება ისეთ კონცეფციებსაც, რომელნიც ხელოვნებას ცხოვრებიდან წყვეტენ. თავისი ესთეტიკის ამ პოზიტიური მომენტით დიდმა მწერალმა ბევრად გაუსწრო თავისი დროის ესთეტიკურ კონცეფციებს და გზა გაკაფა ესთეტიკურის სწორი ფილოსოფიური გაგებისაკენ.

შ ე ნ ი შ ვ ნ ე ბ ა :

¹ М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 14, М., Гослитиздат, 1951, стр. 253.

² ციტირებულია წიგნიდან: Яснополянский сборник, 1974. Статьи. Материалы. Публикации. Приокс. кн. изд., Тула, 1974.

³ მ. გორკი, ხსენებული ტომი, გვ. 307.

⁴ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, IV გამოცემა, ტ. 15, გვ. 237.

⁵ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 16, გვ. 404.

⁶ იქვე, გვ. 402.

⁷ აღვიღებო ლ. ტოლსტოის ნაწარმოებებიდან მოგვექვს გამოცემოდან: Л. Н. Толстой, Полное собрание сочинений. Юбилейное издание. М., 1928-55. ფრჩხილებში მოთავსებული პირველი ციფრი მიუთითებს ტომს, შემდეგი — გვერდს.

⁸ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 16, გვ. 413.

⁹ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 15, გვ. 241.

¹⁰ Г. В. Плеханов, Избранные философские произведения. М., 1958, т. V, стр. 285.

¹¹ А. В. Луначарский, Собр. соч. в 8-ми томах, М., 1967, т. 8, стр. 202.

აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ტოლსტოის თეორიული და მხატვრული მემკვიდრეობის დამაჯერებელი ანალიზის საფუძველზე კ. ლომუნოვმა მიზანშეწონილად ჩათვალა ტოლსტოის ხელოვნების განსაზღვრებისთვის დაემატებინა „აზრის გაზიარების“ აუცილებლობა. იხ. К. Ломунов, Эстетика Льва Толстого. М., «Советский», 1972, стр. 14-65.

¹² Вольконский, «Искусство». «Мир искусства», 1899, т. 2, (№ 13-25).

¹³ იქვე.

¹⁴ Л. Шестов. Добро в учение гр. Толстого и Ф. Ницше. С.-Петербург, 1907.

¹⁵ იხ. Литературное наследство, Толстой и зарубежный мир, т. 75, кн. 1. «Наука». М., 1965.

¹⁶ ციტირებულია კ. ლომუნოვის ხსენებული წიგნიდან.

¹⁷ ვაგნერი თავისი ნაწარმოებების წარმატების შესახებ აღნიშნავდა: „დიდი სიხარული და კმაყოფილება მაგრძნობინა რუსების მიერ ჩემი მუსიკისადმი მოულოდნელად გამოჩენილმა ყურადღებამ. ეტყობოდა, რუსებს უხაროდოთ, რომ ჩემს მუსიკაში ხედავდნენ მათთვისაც დამახასიათებელ ნიშან-თვისებას — სწრაფვას სილიადისაკენ“ (ჯორჯ ბელანი. მე რიპარდ ვაგნერი. „ხელოვნება“, თბილისი, 1974, გვ. 175). ხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც გამოხატავდა „სწრაფვას სილიადისაკენ“, ტოლსტოის ხელოვნების კონცეფციაში მხოლოდ კრიტიკულ შეფასებას დამსახურებდა.

¹⁸ ვ. ი. ლენინი, თხზულებანი, ტ. 15, გვ. 244.

¹⁹ იქვე, გვ. 237-238.

²⁰ Г. Н. Ишук. Проблемы эстетики позднего Л. Н. Толстого, Ростов, 1967, стр. 58-63; В. Зубов. Толстой и русская критика 90-х годов, კრებულში «Эстетика Льва Толстого», М., 1929, გვ. 179-181.

„განჯისკარის“

კერამიკული სახელოვნოს

თარღისათვის

მარინე

მიწიშვილი

შუა საუკუნეების ქალაქებში ხელოსნობის მრავალი დარგი იყო განვითარებული, მათ შორის — მეთუნეობა. ჭურჭელს, ძირითადად, თიხისგან ამზადებდნენ. ამიტომაც არის, რომ არქეოლოგიური გათხრების შედეგად უხვად იჩენს ხოლმე თავს თიხის ჭურჭელი.

ისტორიული წყაროები ძალზე ძუნწ ცნობებს გვაწვდის კერამიკული წარმოების შესახებ. ამ ხარვეზს ნაწილობრივ ავსებს არქეოლოგია. შუა საუკუნეების ბევრ ქალაქში (აზერბაიჯანის, სომხეთის, შუა აზიის, ყირიმსა და სხვ.) აღმოჩენილია კერამიკული სახელოსნოები. თბილისში დადასტურებულია მოჭიქული კერამიკის საწარმოთა არსებობა.

1948 წელს, პროფ. ნ. ბერძენიშვილის თაოსნობით, არქეოლოგთა ერთმა ჯგუფმა გათხრები დაიწყო თბილისის სამხრეთ გალავანთან (კიროვის რაიონი, 300 არაგველის ბაღთან). ჯგუფს ხელმძღვანელობდნენ ო. ჯაფარიძე (1948 წ.) და გ. ლომთათიძე (1948, 1949 წ.) აღმოჩენილ იქნა მოჭიქული კერამიკის სახელოსნოს ნაშთები და სახელოსნოს გადანაყრის გროვა. თხრის ხელმძღვანელებმა, სახელოსნო XII-XIII საუკუნეებით დაათარიღეს, რომელიც დაინგრა მონგოლთა შემოსევის დროს, XIII საუკუნის პირველ ნახევარში.¹

თავის 1948 წლის ანგარიშში გ. ლომთათიძე აღნიშნავს, რომ იგი იძლევა მასალის მხოლოდ ზოგად დახასიათებას, ზოგი ნიმუშის აღწერას და რომ ეს მრავალფეროვანი და მრავალრიცხოვანი მოჭიქული კერამიკა საგანგებოდ უნდა იქნას შესწავლილი.²

„განჯისკარის“³ სახელოსნო მოჭიქული კერამიკის ბრწყინვალე საწარმოა. მისი ნაწარმის დაწვრილებით შესწავლა უთუოდ ბევრ ახალს გვამცნობს. მასალა დაცულია ს. ჯანაშიას სახელობის საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმის ფეოდალური ხანის არქეოლოგიის განყოფილების („განჯისკარის“) ფონდში.

ამჯერად შევვებით „განჯისკარის“ სახელოსნოში აღმოჩენილ მოჭიქულ ჯა-

¹ ო. ჯაფარიძე, „განჯისკარის“ 1948 წლის არქეოლოგიური გათხრის ანგარიში; გ. ლომთათიძე, არქეოლოგიური გათხრა თბილისში, 1948 წლის ზამთარში, მასალები საქართველოსა და კავკასიის არქეოლოგიისათვის, I, 1955 წ., გვ. გვ. 97, 119, 161.

² გ. ლომთათიძე, იქვე, გვ. 154.

³ შუა საუკუნეებში ქალაქის ყოველი კარი იმ გზის ან ქუჩის სახელწოდებას იღებდა, საითაც იყო მიმართული. „განჯისკარი“ თბილისის სამხრეთის გალავანთან, განჯისკენ მიმავალ გზაზე იყო. კერამიკულ სახელოსნოს, რომელიც მის მახლობლად აღმოჩნდა, პირობით „განჯისკარის“ სახელოსნოს უწოდებენ.

მებს⁴, რომლებიც დავაჯგუფეთ ჩვენს მიერ აღმოსავლეთ საქართველოს მოჭიქული ჭურჭლისთვის შემუშავებული კლასიფიკაციის მიხედვით, სადაც გათვალისწინებულია დამზადების ტექნიკა — კეცი, ჭიქური, ჭურჭელთა ფორმა, ორნამენტის გამოყვანის ხერხი, ორნამენტული სახეები და სხვ. გარდა ამისა, აღვრიცხეთ თითოეული ჯგუფისა და ქვეჯგუფის რაოდენობა. ყოველივე ამის საფუძველზე „განჯისკარში“ აღმოჩენილ მასალას შორის გამოიყო IX-X საუკუნეების მოჭიქული ჯამები, გაირკვა XI-XIII საუკუნეების მანძილზე როგორი ხარისხის, ფერისა და ორნამენტის ჯამები რა თანმიმდევრობით (დროის რომელ მონაკვეთში) მზადდებოდა.

IX-X საუკუნეების მოჭიქულ ჭურჭელს შორის აღსანიშნავია ჯამები, რომელთა შიგაპირი შიშველ კეცზე ფერადი (მწვანე, ყვითელი, ღვიძლისფერი, თეთრი) საღებავით მოხატულია უფერული კრიალა ჭიქურით დაფარული ორნამენტი. თერთმეტი ერთეულიდან რვა მზა ნაწარმია, სამი — ნახევრად ნამზადი, თეთრი ანგობით მოხატული და მწვანედ მოჭიქული — ჩვიდმეტი. მათგან რვა მზა ნაწარმია, ცხრა — წუნდებული. აღსანიშნავია ჯამები, რომელთა თეთრი ანგობით დაფარული შიგაპირი შემკულია ფერადი (მწვანე, ყვითელი, ღვიძლისფერი) ნაღვენთებისგან შედგენილი ორნამენტით და დაფარულია უფერული კრიალა ჭიქურით. თექვსმეტიდან თერთმეტი მზა ნაწარმია, ხუთი — წუნდებული.

ანალოგიური მოჭიქული ჯამები აღმოჩენილია აღმოსავლეთ საქართველოს, სომხეთის, აზერბაიჯანის, შუა აზიის, ირანის, მესოპოტამიის ქალაქებში, აგრეთვე — სხვაგან და მიეკუთვნება IX-X საუკუნეებს.

„განჯისკარის“ სახელოსნოში, თხრილებზე (ძირითადად, გადანაყარში) აღმოჩენილ IX-X საუკუნეების მოჭიქულ ჯამებს შორის (სულ 55) არის მზა, ნახევრად ნამზადი და წუნდებული ნიმუშები, რაც უტყუარი საბუთია იმისა, რომ ეს ჯამები ადგილობრივი ნაწარმია, ხოლო მათი აღმოჩენა კერამიკული სახელოსნოს ტერიტორიაზე, უფლებას გვაძლევს ვივარაუდოთ, რომ IX-X საუკუნეებში ამავე ადგილზე მოქმედებდა მოჭიქული კერამიკის საწარმო.

„განჯისკარის“ სახელოსნოში აღმოჩენილი ჯამების დიდი ნაწილი ერთფერად (ცისფრად, მწვანედ, ღვიძლისფრად) და მრავალფერად არის მოჭიქული, ხოლო მცირე ნაწილი — ღვიძლისფერი საღებავითაა მოხატული. მათი აღმოჩენის ადგილისა და რაოდენობის მიხედვით შესაძლებელია თვალი გავადევნოთ სახელოსნოში მოჭიქული ჯამების დამზადების თანმიმდევრობას, კერძოდ, მათი შიგაპირის შემკობის (ფერებისა და ორნამენტის) შეცვლას დროის სხვადასხვა მონაკვეთში (ჯამები, ძირითადად, ერთი ფორმისა).

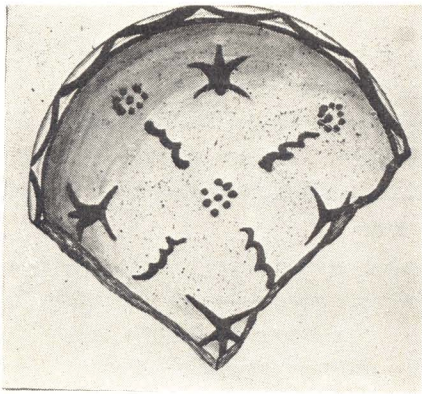
აღსანიშნავია ჯამები, რომელთა შიგაპირზე, შიშველ კეცზე თეთრი ანგობით მოხატულია ორნამენტი და მოჭიქულია ცისფრად (44 ცალი); მათგან ორი ნახევრად ნამზადია, 14 კი — წუნდებული.

ანალოგიური ჯამებია აღმოჩენილი აღმოსავლეთ საქართველოს ფეოდალური ხანის ძეგლებზეც და XI საუკუნით თარიღდება⁵.

აღნიშნულთა გარდა, აღმოჩენილია მოჭიქული ჯამები, რომელთა შიგაპირი დაფარულია თეთრი ანგობით, ამოკაწვრით გამოყვანილია გეომეტრიული ორნამენტი და დაფარულია ერთფერი (ცისფერი, მწვანე, ღვიძლისფერი) ჭიქურით. მაგალითად, ცისფრად მოჭიქული ჯამები, ამოკაწვრით შემკული, ორნამენტით, 332 ცალი (მათგან 95 წუნდებული) ძირითადად აღმოჩნდა გადანაყარში, მხოლოდ ორი — XVIII თხრილზე, მწვანედ მოჭიქულ, გეომეტრიული ორნამენტით შემკულ ჯამებს შორის გამოიყოფა მუქ მწვანედ და ღია მწვანედ მოჭიქულები. ამ უკანასკნელზე ორნამენტი მკრთალადაა გამოყვანილი, მუქ მწვანეზე კი — მკვეთრად; სულ 94 ცალია, მათგან 80 მზა ნაწარმია, 14 — წუნდებული. ღია მწვანედ მოჭიქულები აღმოჩნდა XVIII თხრილზე; ღვიძლისფრად მოჭიქული, ამოკაწვრით გამოყვანილი გეომეტრიული ორნამენტით, 84 ჯამიდან 47 წუნდებულია. ისინი აღმოჩნდა ყველგან, გარდა XVIII თხრილისა.

⁴ ჩვენ ხელთ არსებობდა 1948 წლის ანგარიში, ექვსი სამუზეუმო დავთარი, ფონდში დაცული მასალა.

⁵ მ. მიწიშვილი, მოჭიქული ჭურჭელი ძველ საქართველოში, 1969 წ., გვ. 28-29, ტაბ. XXII.



ცალკე გამოიყო ნახევრად ნამზადი ჯამები. თეთრი ანგობით დაფარულ შიგაპირზე ამოკაწვრით გამოყვანილია ჭიქურით დაუფარავი გეომეტრიული ორნამენტი. ისინი ნახევრად ნამზადია და განკუთვნილი იყო ერთფერი ჭიქურისთვის (150 ერთეულია. ყველაზე დიდი რაოდენობით აღმოჩნდა გადანაყარში).

ამრიგად, „განჯისკარის“ სახელოსნოში სულ 700-მდე ერთფერად—ცისფრად, მწვანედ, ღვიძლისფრად მოჭიქული ჯამია. მათგან 400 მზა ნაწარმია, 111—წუნდებული, 150 — ნახევრად ნამზადი.

„განჯისკარის“ მასალის დიდ ნაწილს მრავალფერად მოჭიქული ჯამები შეადგენს. მათ შორის უმრავლესობა—ფრინველის გამოსახულებით, ჯვრისებრი მოტივებით (ოთხი ფოთლით, ოთხი სხივით, რადიალური ხაზებითა და სხვ.) და გეომეტრიული სახეებითაა შემკული (სამკუთხედები, ოვალები, რკალები, რგოლები თუ სხვ.). ჯამების მუდმივ მორთულობას წარმოადგენს მცენარეული — ყლორტოვანი ორნამენტი, რომელიც ერწყმის შუაში გამოყვანილ ორნამენტს და მის ორგანულ ნაწილად გვევლინება. ჯამის ცენტრში გამოსახული ორნამენტი ყოველთვის ყვითელია, ხოლო ყლორტები — ღია მწვანე.

ფრინველისა და ყლორტების გამოსახულებიანი 230 ჯამი (მათგან ექვსი ნახევრად ნამზადია) აღმოჩნდა XVIII (160) და XXIII (50) თხრილებზე, სხვაგან — თითო-ოროლა.

ჯამები ფრინველის გამოსახულებით თითქმის ყველა ერთნაირია, მათ შორის, 14-ზე შეიმჩნევა უმნიშვნელო განსხვავება, სახელდობრ, ზოგს ბოლო ოდნავ გრძელი აქვს, მკერდი ოდნავ დაწეული, ზოგი ბებერს გავს და დადლილი გამომეტყველება აქვს, მაშინ, როცა დანარჩენები ყელმოღერებულნი, მალღები და მოხდენილები არიან.

ამრიგად, „განჯისკარის“ ჯამები ფრინველის გამოსახულებით ყველა ერთნაირი, საშუალო ზომისაა. ხელოსნები იყენებენ ძალზე თეთრ ანგობს, ღია მწვანესა და ყვითელ საღებავებს ფერების გაუღვრელად.

მრავალფერად მოჭიქულ ჯამებს შორის აღსანიშნავია ოთხი ფოთლითა და ყლორტებით შემკული ჯამები (სულ 42). ყველა ერთნაირია, გარდა ორისა. ერთზე გამოსახულია რვა ფოთოლი, მეორეზე — განსხვავებული მცენარეული ორნამენტი (XVIII თხრილზე); ოთხი სხივით და ყლორტებით შემკული ცხრა (XVIII თხრილზე); რადიალურ ხაზებიანი და ყლორტებიანია 30 ჯამი (XVIII და XXIII თხრილებზე). გეომეტრიული სახეებით (სამკუთხედებით, ოვალებით, რგოლებითა და სხვ.) და ყლორტებით შემკული ჯამების უმრავლესობა (70 ერთეული) აღმოჩნდა XVIII თხრილზე, გადანაყარში კი არა ჩანს.

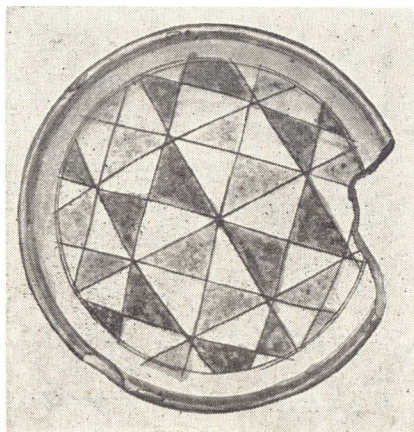
ამრიგად, მრავალფერად მოჭიქული ჯამები ყველა ერთნაირი, საშუალო ზომისაა, ორნამენტის ყოველი სახე მსგავსია (ხელოსნები მათ იშვიათად არღვევენ), გამოყენებულია ძალიან თეთრი ანგობი, ღია მწვანე და ყვითელი საღებავები.

საფიქრებელია, რომ „განჯისკარის“ სახელოსნოში ყოველი ორნამენტისთვის არსებობდა წინასწარ შემუშავებული ნიმუში და ხელოსნები მათი გათვალისწინებით მუშაობდნენ. ამიტომაც არის, რომ მრავალფერად მოჭიქულ ჯამებზე საოცარი სიზუსტით მასობრივად მეორდება ყოველი ორნამენტი. ყოველივე ეს იმაზე მეტყველებს, რომ „განჯისკარის“ კერამიკული სახელოსნო მაღალი ხარისხის სტანდარტულ ჭურჭელს ამზადებდა.

სტანდარტის გამომუშავებას, მის დადგენას ხელოსნის გამოცდილება, ტრადიციის გათვალისწინება, გემოვნება და მაღალი ოსტატობა სჭირდებოდა. როგორც მეცნიერები აღნიშნავენ, „სტანდარტებს ცვლილებების გარეშე შეიძლებოდა ეარსება 50 წელი“⁶. თუ ამ გარემოებას გავითვალისწინებთ, მრავალფერად მოჭიქული ჯამების კეთება-დამზადების დრო „განჯისკარის“ სახელოსნოში XII საუკუნის ბოლო და XIII საუკუნის პირველი ნახევარი უნდა ყოფილიყო (სახელოსნო ნადგურდება მონგოლთა შემოსევის შედეგად).

როგორც ვხედავთ, მრავალფერად მოჭიქული ჯამების დიდი რაოდენობა აღმოჩნდა XVIII, ხოლო ნაწილი — XXIII თხრილებზე.

XVIII თხრილი განლაგებული იყო ქურის მახლობლად. ბუნებრივია, იგი სახელოსნოს ნაწილს, მის ერთ-ერთ სენაკს წარმოადგენდა, სადაც ხელოსნები მზა პროდუქციას ინახავდნენ.



⁶ Б. И. Маршак, Керамика Согда V-VI в.в. как историко-культурный памятник. Автореферат. Л., 1965 г., стр. 16,

ვინაიდან XVIII თხრილზე აღმოჩენილი მრავალფერად მოჭიქული ჯამები გადა-
ნაყარში არა ჩანს, სავარაუდოა, რომ ეს ჭურჭელი ბოლო ნაწარმია, რომელიც ხე-
ლოსნებმა შეასრულეს სახელოსნოს დაღუპვის წინა ხანებში.

აღსანიშნავია, რომ მრავალფერად მოჭიქულ ჯამებზე იყენებდნენ ღია მწვანე ჭიქუ-
როვან საღებავს. თუ გავითვალისწინებთ იმასაც, რომ მრავალფერად და ღია მწვანედ მო-
ჭიქული ჯამები ერთ ადგილას, კერძოდ, XVIII თხრილზე იქნა აღმოჩენილი, ბუნებ-
რივია ვიფიქროთ, რომ ეს ჯამები სახელოსნოში ერთ დროს — XII საუკუნის ბოლო-
სა და XIII საუკუნის პირველ ნახევარში მზადდებოდა.

აღნიშნული მოჭიქული ჯამები არა ჩანს გადანაყარში. იქ აღმოჩენილი პროდუქ-
ცია უფრო ადრეულია. ისინი ერთფერად მოჭიქული ჯამებია, რომელთა შორის უმრავ-
ლესობა ამოკაწვრით მოხატული და ცისფრად მოჭიქულია.

რაოდენობრივი მონაცემების მიხედვით, ამოკაწვრით მოხატული და ცისფრად
მოჭიქული ჯამები აქ მასობრივად უნდა დაემზადებინათ XII საუკუნეში, ხოლო ამ
საუკუნის ბოლო მეოთხედში საწარმო მრავალფერად და ღია მწვანედ მოჭიქული ჯამი-
ბის დამზადებას იწყებს. როგორც ჩანს, მრავალფერად მოჭიქული ჯამების მასობრივი
წარმოება XIII საუკუნის პირველ ნახევარში მიმდინარეობდა (მონგოლთა შემოსე-
ვამდე), ხოლო სახელოსნოს დაღუპვის წინ მზადდებოდა ღვიძლისფერი საღებავით მო-
ხატული მოჭიქული ჯამები (შესაძლოა, მხოლოდ ერთი წყება). მათ შორის აღსა-
ნიშნავია მოჭიქული ჯამები, რომელთა შიგაპირი დაფარულია თეთრი ანგობით,
ხოლო ღვიძლისფერი საღებავით მოხატულია წერტილებისგან შედგენილი ვარდულე-
ბი, კლაკნილი ხაზები, ბროწეულის ყვავილები და სხვ. ჯამები (42 ერთეული) საშუა-
ლო და მცირე ზომისაა.

ვინაიდან მსგავსი ჯამები არსად აღმოჩენილია, ისინი „განჯისკარის“ ხელოსანთა
ერთ-ერთ თავისებურებად უნდა მივიჩნიოთ (ერთი ჯამი აღმოჩენილია რუსთავში და
„განჯისკარის“ სახელოსნოს ნაწარმად მიგვაჩნია).

„განჯისკარის“ სახელოსნოს მოჭიქული ჯამების ახალი მორთულობა ძველს არ
უარყოფს, არ ნთქავს, არამედ, გარკვეულ საფეხურზე, ახლის თანადროულად არსე-
ბობს ძველიც. ასე მაგალითად, XI საუკუნის პროდუქტია თეთრი ანგობით მოხა-
ტული და ცისფრად მოჭიქული ჯამები (ძველიდან IX-X საუკუნეებში დარჩენილია
ორნამენტის გამოყვანის ხერხი, ხოლო ახალია ჭიქურის ფერი — ცისფერი). ამას-
თან, არსებობს ახალი — ამოკაწვრით მოხატული და ერთფერად მოჭიქული ჯამები.
მაგრამ, როცა მცირდება მოთხოვნილება ერთფერად მოჭიქულ ჭურჭელზე, უხვად ჩნდ-
ება მრავალფერად მოჭიქული ჯამები და, მათთან ერთად, შედარებით მცირე რაოდე-
ნობით არსებობს ერთფერად (კერძოდ, ღია მწვანედ) მოჭიქული ჯამები. შემდეგ სა-
ფეხურზე, მრავალფერების თანადროულად, მათი არსებობის ბოლო ეტაპზე, ჩნდება
ფუნჯით მოხატულებიც. ამ დროს ინგრევა სახელოსნო. აღსანიშნავია, რომ მოჭიქული
ჭურჭლის განვითარების გარკვეული ეტაპიც ამ საფეხურზე წყდება.⁷

დადასტურებულია, რომ მოჭიქული კერამიკის სახელოსნოები, თბილისში „გან-
ჯისკარის“ გარდა არსებულა აგრეთვე ერეკლე მეორის სახელობის მოედანსა და თბი-
ლისის დედაციხეზეც.

ერეკლე მეორის სახელობის მოედანზე აღმოჩნდა მოჭიქული ჭურჭლის ქურა-სა-
ხელოსნოები და ხელოსანთა სახლები⁸. მრავალრიცხოვანი მასალის დიდი ნაწილი
მოჭიქული ჭურჭელია. მათ შორის თავისებურია, და ამიტომ საინტერესოც, IX-X
საუკუნეების ნაწარმი. იგი შედარებით მრავლადაა აღმოჩენილი⁹. ერთფერად და მრ-
ავალფერად მოჭიქული ჭურჭელი¹⁰ შემკულია იმავე ორნამენტული სახეებით, რაც საერ-
თოდ გავრცელებული და დამახასიათებელია ამ ხანისთვის (XI-XIII ს. ს.), მაგრამ
თავისი ხარისხით ის ბევრად ჩამორჩება „განჯისკარის“ ნაწარმს.

თბილისის დედაციხეზე¹¹ აღმოჩენილი მასალის მცირე ნაწილი მოჭიქული კერამი-

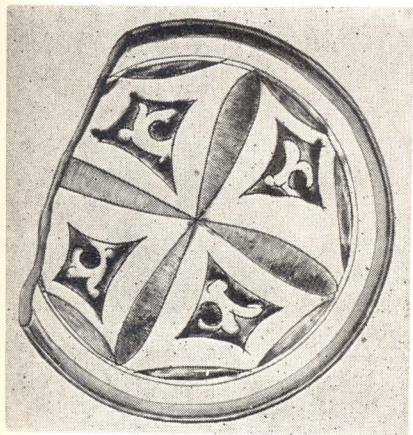
7 XIV საუკუნეში ხდება ძველის აღორძინება (ამოკაწვრა, ანგობით მოხატვა და სხვ.),
მაგრამ XV საუკუნიდან კვლავ ფეხს იკიდებს ჯამთა შიგაპირის მოხატვა, ე. ი. გამოყენებით
ხელოვნებაშიც ისევე, როგორც საზოგადოების განვითარებაში, ჩანს წყვეტილი წინსვ-
ლის პროცესი, გარკვეული დროის შემდეგ იგი კვლავ აგრძელებს განვითარებას (XVI ს.).

8 ი. გრძელშვილი, თ. ტყემელაშვილი, თბილისის მატერიალური კულტურის ძეგლები
(1956-57 წ. წ. გათხრების მიხედვით), თბ., 1961 წ., გვ. 25, 28.

9 იქვე, სურ. 141, 200, 202, 285, 331, 332, 333, 87, 88.

10 იქვე, სურ. 336, 174, 63, 54.

11 1966-69 წლებში გათხრებს აწარმოებდა ივ. ჯავახიშვილის სახ. ისტორიის, არქეოლო-



კაა. ჩვენი კლასიფიკაციის თანახმად, მათ შორის გამოიყო IX-X საუკუნეებისა და შუა ფეოდალური ხანის მოჭიქული კერამიკა.

აღსანიშნავია, რომ როგორც ერთფრად (ცისფრად, მწვანედ), ისე მრავალფრად მოჭიქულ ჯანებზე საღებავები მრავალნაირი ელფერისაა. ორნამენტებიც თავისებურია. მაგალითად, ფრინველის გამოსახულება უფრო მცირეა. მათ სხვადასხვაგვარად აქვთ გამოყვანილი თავი, ფრთის ნაწილი და სხვ. მრავალფრად მოჭიქულ ჯანებზე ვარდულები, სამკუთხედები თუ ოთხკუთხედები სხვადასხვა ზომისაა.

თბილისის დედაციხეზე, გარდა მზა პროდუქციისა, აღმოჩენილია ნახევრად ნამზადი და წუნდებული ნიმუშები, რაც აქ სახელოსნოს არსებობაზე მიგვანიშნებს.

თბილისის დედაციხეზე აღმოჩენილ, ადგილობრივად დამზადებულ მოჭიქულ ჭურჭელს შორის არ იგრძნობა ის მთლიანობა და მაღალი ხარისხი, რაც ასე თვალნათლივ ჩანს „განჯისკარის“ მოჭიქულ ჭურჭელში.

გარდა ადგილობრივი ნაწარმისა, ჩანს დასავლეთ საქართველოს და ბიზანტიური ნაწარმიც.

აღნიშნული მონაცემებით ირკვევა, რომ IX საუკუნის თბილისში, მის ერთ-ერთ გარეუბანში, სამხრეთით, განლაგებული იყო მეთუნეთა უბანი, რომელიც შეიცავდა ქურა-სახელოსნოებს სენაკებით, სამეურნეო და სხვა ნაგებობებით; საწარმო ემორჩილებოდა გარკვეულ კანონებს, ორგანიზაციას, მის მიერ შექმნილი მაღალი ხარისხის სტანდარტულ პროდუქციაში დაცული იყო სტილისტური მთლიანობა. „განჯისკარის“ სახელოსნო ფართო მასშტაბის საწარმოა.

სახელოსნო-სავაჭროები (დუქნები) და ხელოსანთა სახლები განლაგებული ყოფილა აგრეთვე თბილისის ჩრდილო-დასავლეთით (ერეკლე მეორის სახ. მოედანზე) — სიონის კათედრალისა და ანჩისხატის ეკლესიასთან.

ორივე სახის კერამიკული სახელოსნო შუა ფეოდალურ ხანაშიც მოქმედებდა. ამ დროს თბილისის დედაციხეზეც არის სახელოსნო.

ამრიგად, IX-XIII საუკუნეებში თბილისის ზოგიერთ უბანში არსებობდა სხვადასხვა ხასიათის, მოცულობისა და მასშტაბის მოჭიქული კერამიკის სახელოსნოები. მათგან განსხვავებით; საუკეთესო ხარისხისა და დიდი რაოდენობის მოჭიქულ კერამიკას ამზადებდა „განჯისკარის“ კერამიკული საწარმო. მისი არსებობის ხანა XII-XIII საუკუნეებით აღარ შემოიფარგლება. აქ აღმოჩენილი მასალა ადასტურებს, რომ იგი არსებობდა ჯერ კიდევ IX საუკუნეში. ამდენად, მისი ქრონოლოგიური ქვედა საზღვარი IX საუკუნეა. მონგოლთა შემოსევის შემდეგ, როგორც ჩანს, იგი აღარ განახლებულა.

ამრიგად, „განჯისკარის“ კერამიკული სახელოსნო არსებობდა IX საუკუნიდან XIII საუკუნის პირველ ნახევრამდე, სადაც მზადდებოდა მაღალი ხარისხის მოჭიქული ჭურჭელი.

სავარაუდოა, რომ „განჯისკარის“ სახელოსნო დიდ საწარმოს წარმოადგენდა, მაგრამ განსაკუთრებით გაფართოვდა იგი მას შემდეგ, რაც დავით აღმაშენებელმა გაათავისუფლა თბილისი (1122 წ.) და შექმნა ყველა პირობა ხელოსნობა-ვაჭრობის განვითარებისთვის.

„ქართული

ფილმი“ —

1974

ინახვას ხალხის
ქართულ ფილმებზე

აკაკი ბაქრაძე

პრომინციული ქალაქების ფოტოატელიეებში ალბათ ბევრს გინახავთ მუშაობის ფარდა, რომელზეც ასეთი სურათი იყო დახატული — ყალყზე შემდგარ ცხენზე ჩოხიანი მხედარი ზის. ხელთ დამბაჩა უპყრია და ისვრის. ოღონდ ამ მხედარს თავი არა აქვს. თავის ადგილი ამოჭრილია და დიად არის დატოვებული. ეს იმიტომ, რომ „გმირულ-რომანტიკული“ ფოტოების მოყვარულთ შეეძლოთ, ფარდის უკან ტაბურეტზე შემდგარიყვნენ, თავი ჭრილში გაეყოთ და სურათი ისე გადაეღოთ. მერე თავისი თავის თუ სხვის მოსატყუებლად ფოტოზე ჩანდა, როგორ ესვრის უხილავ მტერს, ყალყზე შემდგარ ცხენზე ამხედრებული მავანი და მავანი პიროვნება. მართალია, სურათზე მკაფიოდ ჩანდა მღებავის დახატული უსიცოცხლო ფონი, ჭრილში უხერხულად და სასაცილოდ გამოყოფილი თავი, მაგრამ ზოგიერთის გემოვნებას ეს მაინც აკმაყოფილებდა. სიამოვნებით იღებდნენ ასეთ სურათებს და სასოებით ინახავდნენ.

ფოტოატელიეებში ეს „დახატული მუშაობა“ დღეს აქა-იქ თულა შემორჩა. დრომ თან წაიღო იგი. მაგრამ, სამწუხაროდ, ხელოვნების ყველა დარგში დარჩა იგი და ჯერჯერობით არავინ უწყის, როდის მოვიცილებთ.

ცხადია, „დახატული მუშაობა“ არსებობს კინოსხელოვნებაშიც. ამის საბუთად 1974 წელს გადაღებული ფილმებიც გამოდგება.

დავიწყეთ „საჰაერო ხილით“. ამ ფილმის სცენარის ავტორი ნოდარ წულუისკირია, დამდგმელი რეჟისორი — დავით რონდელი. არც ერთია უცნობი საზოგადოებისათვის და არც მეორე. მაგრამ ამ ფილმით ვერც პროზაიკოსს ნ. წულუისკირს იცნობთ და ვერც „დაკარგული სამოთხის“ რეჟისორს. რა მოხდა? ეს ფილმი ჩვეულებრივი შემოქმედებითი მარცხია, თუ უფრო ღრმად დამაფიქრებელი ამბავი? აშკარად უნდა ითქვას, რომ იგი უფრო მეტია, ვიდრე ჩვეულებრივი შემოქმედებითი ხელმოცარვა.

მოგესხენებათ, არ არსებობს ხელოვანი, რაგინდ ნიჭიერიც არ უნდა იყოს იგი, სუსტი მხატვრული ნაწარმოები არ შეექმნას. ეს შემოქმედებითი საქმიანობის ჩვეულებრივი ამბავია. საშიში სხვაა: წინასწარ დაგეგმილი მარცხი, როცა „დახატული მუშაობის“ საგანგებოდ გაკეთებულ ნახვრეტში უნდა გამოყოს ხელოვანმა თავი, უნდა თუ არა ეს. სამწუხაროდ, ამ საშიშროების კვალს ატარებს „საჰაერო ხილი“.

ფილმში ნაამბობი არაფერ განსაკუთრებულს არ შეიცავს. შეყვარებული გოგო-ბიჭი — ზესნახე და ბუძგურია — შინიდან გაიპარნენ და ენგურაპესზე მივიდნენ სამუშაოდ. სამუშაოს შოვნა არ გაჭირვებით. ორივე მაშინვე გაამწესეს შესაფერის ადგილებზე. ზესნახე იმთავითვე კეთილსინდისიერად მოეკიდა საქმეს. ბუძგურიამ, მართალია, ცოტა იყალთაბანდა, მაგრამ უმაღლე გამოსწორდა და მეექვსეკვატორეს დაუდგა შეგირდად. საზოგადოებრივი საქმიანობის კუთხით არაფერია ნათქვამი ფილმში. იქნებ პირად ცხოვრებაში შეხვდათ რაიმე სიძნელე და აქ გამოვლინდა მათი სულიერი სამყარო? არა, არც პირად ცხოვრებაში მომხდარა სერიოზული რამ. მართალია, ზესნახემ ენგურაპესელი ბიჭები მოხიბლა, მაგრამ, შოფერ ნიკოს გარდა, ყველამ რაინდული თავშეკავება გამოამჟღავნა. ბუძგურიასა და ზესნახეს სიყვარულს არაფერი დამუქრებია. ნიკოს რაყიფობაც მალე დამთავრდა. ჯერ ერთი, იგი ზესნახემ ახლოს არ გაიკარა; მეორეც, გეგმე მიბეგვა ნიკო, როგორ ბედავ, ზესნახესა და ბუძგურიას სიყვარულში რომ

ეგრებიო. ამრიგად, ზესნახესა და ბუძგურიას სიყვარული სრულიად უმტიკინეულოდ წარიმართა.

თავისთავად ამბის სიმარტივე არაფერს ნიშნავს. ზოგჯერ ხელოვანი საგანგებოდ მიმართავს, ერთი შეხედვით, უბრალო ამბავს. სურს ის, რაც გარეგნულად მარტივად მოჩანდა, შინაგანი სიღრმით წარმოადგინოს. მოწადინებულია, აღმოაჩინოს სირთულე და მრავალფეროვნება იქ, სადაც ეს თითქოსდა ნაკლებ მოსალოდნელი იყო. იქნებ ასეა საქმე „საჰაერო ხიდი-შიც“? სამწუხაროდ, არა. თავი რომ დავანებოთ სხვა პერსონაჟებს, რომელთაც ხასიათის არავითარი ნიშანწყალი არ გააჩნიათ, თავად ზესნახესა და ბუძგურიას სახეებიც პუნქტირითაა მოხაზული. მაყურებლისთვის სრულიად უცნობი რჩება მათი მისწრაფებანი, სურვილები, ზნეობრივი მოთხოვნილებანი, მოვლენებისადმი დამოკიდებულება. მთელი ფილმის მანძილზე ზესნახე არსებითად არაფერს აკეთებს გარდა იმისა, რომ „მაინა-ვირას“ კარნახობს მეამწუხარებს.

ერთხელ შოფერი ნიკო ბუძგურიას სადღაც წაიყვანს. სად და რატომ წაიყვინენ — ფილმში ამაზე არაფერს გვატყობინებენ, მაგრამ მაყურებელი მაინც ხვდება, რომ კეთილ საქმეზე არ ყოფილან. ბუძგურია უკან ძვირფასი საჩუქრებით ბრუნდება. ეტყობა, ნიკომ უნებართვოდ გადაიტანა საქონელი და ფული გააკეთა. ბუძგურიასაც უწილადა. ბიჭმა არამი გზით ნაშოვნი ფულით საქორწინო ტანსაცმელი შეიძინა და საცოლეს მიართვა. ზესნახემ ეს საჩუქარი არ მიიღო. ამით გამოიხატა ზესნახეს პატიოსნება. საერთოდ, პატიოსნების პრობლემა ჩვენს ლიტერატურასა და ხელოვნებაში მეტისმეტად პრიმიტიული ანალიზის საგანი გახდა. საკმარისია ადამიანმა ელემენტარული მოქალაქეობრივი მოვალეობა შეასრულოს, რომ ეს საქციელი ზნეობის რანგში ავიყვანოთ. ის, რაც თავისთავად უნდა იგულისხმებოდეს, ხელოვანის გაკვირვებას იწვევს. იგი მზად არის ხოტბა ალაგლინოს. თუ საქმე ისეა, რომ წესის ელემენტარული დაცვა გაკვირვების საგნად გადაქცეულა, მაშინ მთელი მოურიდებლობითა და სიღრმით უნდა გავაკეთოთ ანალიზი — რატომ მოხდა ასე. თუ საქმე ასე არ არის, მაშინ რატომღა ვუმღერით დითირამებებს იმათ, ვინც ეთიკის ელემენტარულ წესებს იცავს? ეს ხომ ყოველი ადამიანის უპირველესი მოვალეობაა! რა არის აქ საკვირველი? ხომ არ მოხდა ისე, რომ ფაქტის აღნიშვნა შეგვიძლია, მაგრამ ანალიზისა გვეშინია? იმიტომ, რომ ანალიზი არასასურველ დასკვნას მოგვცემს!

ანალიზისათვის განსაკუთრებული და არაჩვეულებრივი საკითხი არ არის საჭირო. პირიქით, რაც ჩვეულებრივი და უბრალო იქნება საკითხი, მით უფრო ღრმად შეიძლება დავხატოთ პიროვნებას და საზოგადოებას. ბუძგურიას დანაშაულები იძლეოდა ამის საშუალებას, თუ ვაჩვენებდით რა დამოკიდებულება გამოიქვლიდა ბიჭის საქციელის მიმართ.

რა იყო ბუძგურიას საქციელი, წამიერი შეცდომა თუ ცხოვრების იოლი გზის არჩევა? ან ნიკო ვინ არის — შეგნებული ბოროტმოქმედი, თუ თავადაც შეცდომის მსხვერპლი? იოლად გაუშვა ნიკომ ბუძგურია ხელიდან თუ მტიკეცად ჩაჭიდა კლანჭები (მოგესხნებათ, ბოროტმოქმედნი მსხვერპლს ადვილად არ ეშვებიან)? შეიტყო თუ არა საზოგადოებამ მათი საქციელი, თუ ყველაფერი შერჩათ? ე. ი. საზოგადოება ფხიზელია თუ ბრმა, თავისი თავის პატრონი თუ სხვის ჭკუაზე მოხეტიალე?

გასაგებია, ეს საკითხები რატომ დავსვი. ამ კითხვების

პასუხი დახატავდა სურათს, რომელიც მაყურებელს წარმოდგენდა როგორც ზესნახესა და ბუძგურიას პიროვნებას, ისე იმ საზოგადოებას, სადაც ცხოვრებას იწყებს ეს ქალ-ვაჟი. მაგრამ, როგორც უკვე გითხარით, ავტორები ამგვარ კითხვებზე პასუხის გაცემას შეგნებულად თავს არიდებენ, ურჩევნიათ სქემატურ ჩარჩოში დარჩნენ.

არის შემთხვევა, როცა სქემატიზმი და კონიუნქტურის სიყვარული ანეკდოტურ ფორმას იღებს. მაგალითად, ქართველი ზესნახე მოწაფედ რუს ლენას დაუდგება; ქართველი ბუძგურია ისევე რუსის შეგირდი ხდება. თუ რაოდენ პრიმიტიულია ეს, ამაზე სიტყვის გაგრძელებაც არ ღირს.

ერთი სიტყვით, „საჰაერო ხიდი“ აზრობრივად და მხატვრულად უსუსური ნაწარმოებია. მაგრამ ამ ფილმის სცენარის ავტორი ნოდარ წულეისკირია და არ შეიძლება აქ არ დაეფიქრდეთ. ვინც ნოდარ წულეისკირის შემოქმედებას იცნობს, დამეთანხმება, რომ იგი ყოველთვის ეძებს მწვავე პრობლემას, საჭირობოტო საკითხს. იგი წერს მაშინ, როცა სერიოზული და მნიშვნელოვანი აწუხებს. ნ. წულეისკირის ამ საერთო თვისებას რომ თავი დავანებოთ, შეგვიძლია მოვიშველიოთ მისი ნარკვევი „ქვეყნის მყარი ბალავარი“, დაბეჭდილი „ლიტერატურულ საქართველოში“ 1975 წლის 24 იანვარს. ამ ნარკვევში ნაამბობიც ენგურჰესის მშენებლობაზე ხდება და ფილმის მოქმედებაც იქ მიმდინარეობს. მაგრამ რა უხარამზარი სხვაობაა მათ შორის! თუ ნარკვევი საჭირობოტო საკითხებით არის დაყურსული, ფილმში, როგორც უკვე ითქვა, პრობლემის ნასახიც არ ჩანს. რატომ მოხდა ეს? რატომ უღალატა ნ. წულეისკირმა თავის თავს? მაგრამ ნ. წულეისკირი არ არის ის მწერალი, რომელიც ადვილად თმობს თავის შემოქმედებით პოზიციას. მასსადამე უნდა ვიფიქროთ, რომ ამოქმედდა მეურვეობის პრინციპი, რომელიც მწერალს „ასწავლის“ — რა აკეთოს და როგორ. ამოქმედდა კონიუნქტურის პროკრუსტეს სარეცელი, რომლის მოვალეობა ყველაფრის გათანაბრება-გათანასწორებაა, ნიჭიერსა და უნიჭოს შორის ზღვარის წაშლაა. როგორც ჩანს, ასე მოხდა „საჰაერო ხიდის“ შექმნის დროსაც. მაგნე ტენდენციამ იძალა და ნიჭიერი პროზაიკოსი სუსტი სცენარის ავტორი გახდა.

ხელოვნებაში ერთ-ერთი ურთულესია სიმართლის პრობლემა. „ავს თუ ავი არ ვუწოდო, კარგს სახელად რა დავარქო?“ — წუხდა მე-18 საუკუნეში დავით გურამიშვილი. ეს წუხილი ბუნებრივია ხელოვანისათვის, რამეთუ თვინიერ სიმართლისა ხელოვნება არ არსებობს. ხელოვნების ერთ-ერთი ამოცანა ადამიანის ზნეობრივი აღზრდაც არის, მისი სულის გაფაქიზება-დახვეწაა. მაგრამ როგორ უნდა გააფაქიზო, აღზარდო და დახვეწო ადამიანის სული ტყუილის თქმით? სიცრუე თავად არის უზნეობის ერთ-ერთი ყველაზე საშიშლარი გამოვლენა. მასსადამე, ზნეობაზე როგორღა ილაპარაკებ უზნეობით? სამწუხაროდ, ხშირად, ნებისთ თუ უნებლიეთ, სწორედ ხელოვანს ამგვარი უზნეობისაკენ ვეწვევით, როცა სინამდვილის შედებილ-შეფერადებული სურათის წარმოდგენას ვთხოვთ.

მართალია, 1974 წლის ფილმებთან იმას, რაც ახლა უნდა გიამბოთ, უმუალო კავშირი არა აქვს, მაგრამ არ შემოიძლია ახლა არ გავიხსენო.

ამ რამდენიმე წლის წინათ თეიმურაზ მალაფერიძემ მოთხრობა „უშმა“ გამოაქვეყნა. ამ მოთხრობაში აღწერილი ამბები მესტიის რაიონში ხდებოდა. ავტორი ზოგიერთ მოვლენას კრიტიკული თვალთ უყურებდა. ეს საკმარისი აღმოჩნდა

ამ რაიონის ზოგიერთი მკვიდრის განაწყენებისათვის. მაშინვე თ. მაღლაფერიძეს ცხოვრების „მრუდე სარკეში“ ასახვა და სინამდვილის დამახინჯება დაბრალდა. მართალია, მოგვიანებით აღმოჩნდა, რომ თ. მაღლაფერიძეს არაფერი დაუმახინჯებია. პირიქით, ბევრი ჰქონია სათქმელი და ცოტა კი უთქვამს. რაც ვალერიან კანდელაკმა ნარკვევში „წერილი მეგობარს“ აღწერა (იხ. 1974 წლის 27 სექტემბრის „კომუნისტი“), ამის დასტურია სწორედ. მაგრამ მაშინ თ. მაღლაფერიძის სიმართლის დაჯერება არ უნდოდათ. მიუხედავად ასეთი განწყობილებისა, მაინც გადაწყვიტეთ „უშბას“ ეკრანიზება. დაიწერა სცენარი. გადაღების პროცესი რომ არ გართულებულიყო, შევთანხმდით, მესტიაში ჩავსულიყავით, სცენარი წაგვეცითხა და იქაურების შენიშვნები მოგვესმინა. ცხადია, თავისთავად ასეთი გადაწყვეტილება უკვე კომპრომისი იყო და მხოლოდ მომავალი ფილმის გაფუჭებას ემსახურებოდა. მაგრამ გვეშინოდა, „უშბას“ მოწინააღმდეგეებმა გადაღება საერთოდ არ ჩაგვიშალონო. თუმცა, მართალი რომ გითხრა, ჩაშლა ჯობდა იმას, რაც მერე გადავიღეთ.

ჩავედით მესტიაში რეჟისორი გუგული მგელაძე, ოპერატორი გივი რაჭველიშვილი, რედაქტორი პავლე ჩარკვიანი, გადამღები ჯგუფის დირექტორი შოთა ხოჯავა და მე. სცენარის განხილვას გულისყურით მოეკიდნენ, მაგრამ რაიონის ზოგიერთმა ხელმძღვანელმა უკიდურესად უარყოფითი პოზიცია დაიჭირა. კატეგორიულად მოითხოვა, „უშბის“ მიხედვით ფილმი არ გადაიღოთ. მთელი რაიონი წინააღმდეგობა ამის, რაკი რაიონის ცხოვრება გონჯად არის ასახულიო. არავითარმა არგუმენტმა არ გაჭრა: დაიწუნეს და დაიწუნეს სცენარი. თან გაგვაფრთხილეს, თუ ჩვენს მოთხოვნას ანგარიშს არ გაუწევთ, ზემდგომ ორგანოებში გიჩივლებთ და გადაღებას შეგაწყვეტინებთო. ასე გაწვილებულნი გამოვბრუნდით უკან.

რა უნდა გვექნა: სულ უარი გვეთქვა „უშბასზე“, კინოსტუდიის გეგმას საფრთხე ეშუქებოდა. არ გვეთქვა და სულ ერთია, მოწინააღმდეგე მაინც ჩაგვიშლიდა გადაღებას. და მაშინ მოხდა ის, რასაც არავითარი კავშირი ხელოვნებასთან არა აქვს: სასწრაფოდ შევუცვალეთ სცენარს სათაური. „უშბის“ მაგიერ „ცისკრის ზარები“ დავარქვით. მოქმედების ადგილი მესტიის რაიონიდან ყაზბეგის რაიონში გადავიტანეთ (თითქმის მნიშვნელობა მთებს ჰქონდა და არა პრობლემას). შევცვალეთ პერსონაჟების სახელებიც. ბუნებრივია, ზოგიერთი კონკრეტული პრობლემური საკითხიც უნდა სხვაგვარად დაგვესვა, რამეთუ მოქმედება სხვა სინამდვილეში ვითარდებოდა. ერთი სიტყვით, საგულდაგულოდ და სასწრაფოდ ჩატარდა ტრაკერვის მანიპულაცია და შევუდექით გადაღებას.

1967 წელს „ცისკრის ზარები“ ეკრანზე გამოვიდა. კინოსტუდიის გეგმა გადაჩნა. მაგრამ არ იყო ფილმი, როგორც ხელოვნება. აღარ იყო ის, რის გამოც „უშბას“ დაიწერა.

ყველაფერი ეს მოხდა მხოლოდ იმიტომ, რომ არ გვინდოდა სიმართლის გაგონება. მოკავშირედ მართლის მთქმელი კი არ მივიჩინეთ, არამედ მატყუარა. ცრუ ფილმი ვამჯობინეთ მართალს. უცნაური ის არის, რომ სიმართლე ბოლოს და ბოლოს მაინც არ იმალება, მაგრამ არ გვსურს მისი თავის დროზე მოსმენა. ამით სიმართლე არ აგებს. ვაგებთ ჩვენ. სიცრუეს ჩვენთვის მოაქვს ზიანი და მაინც ზოგჯერ ტყუილს უფრო ვებლაუჭებით, ვიდრე სიმართლეს.

მართალია, „საჭაერო ხიდის“ გადაღების ამბავი არ ვიცო, მაგრამ ვგრძნობ, მოხდა რაღაც „უშბის“ ისტორიის მსგავსი. იმას კი მნიშვნელობა არა აქვს სად მოხდა — ენგურქესზე, კინოსტუდიაში თუ სხვაგან.

როგორც ჩანს, „უშბის“ თავგადასავალს თ. მაღლაფერიძისათვის უკვალოდ არ ჩაუვლია. ამას ადასტურებს 1974 წელს გადაღებული კინოსურათი „ანარეკლი“ (ფილმის ავტორები თეიმურაზ მაღლაფერიძე და ოთარ აბესაძე). „ანარეკლში“ არ არის ის პრობლემურობა, სიმწვავე, აქტიურობა, შეუფერადებელი სიმართლისაკენ ლტოლვა, რაც თავის დროზე მოთხრობა „უშბას“ ახასიათებდა. ეტყობა, ძველი გაითვალისწინა ავტორმა და ახალში უფრო რბილი და შემრიგებლური პოზიცია ამჯობინა. თუმცა მწერალს, რარიც მწარე გაკვეთილიც უნდა ჰქონდეს მიღებული, ამის უფლება არა აქვს.

გაკვირით შევხვით ზოგიერთ პრობლემას, ფილმში პუნქტიურით მოხაზულს.

„ანარეკლის“ მთავარი პერსონაჟი ჯაბა რომელიდაც სამეცნიერო-კვლევით ინსტიტუტში მუშაობს. ამ ინსტიტუტში საკვალიფიკაციოდ დისერტაციას წარმოადგენს ვინმე ეგვინი. დისერტაცია არ გამოდგა სათანადო მეცნიერულ სიმადლეზე დამუშავებული და ჯაბამ დაიწუნა იგი. რა ხერხს არ მიმართა ეგვინი, მაგრამ ჯაბასთან ვერაფერმა გაჭრა. ეგვინის უკან დაუბრუნეს დაწუნებული დისერტაცია.

სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტისთვის ამ ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივ ამბავს არ უნდა მიექცია მაყურებლის ყურადღება, რომ დისერტაციების დაცვა ჩვენში უკვე საჭირობოტო პრობლემა არ იყოს. ფილმის ავტორებსაც და მაყურებელსაც კარგად მოეხსენება, რომ ჩვენში დისერტაციების დაცვა ტოტალური მოვლენა გახდა. იცავს ყველა — დიდი და პატარა, ქალი და კაცი, ნიჭიერი და უნიჭო, განათლებული და უმეცარი. იცავს ყოველი პროფესიის ადამიანი, — ყველა, ვისაც, უბრალოდ, წერა არ ეზარება. თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ ვისაც წერა ეზარება ან არ იცის, იგი სხვას ქირაობს და აწერინებს. იცავენ ყველაფერზე — მნიშვნელოვანზე და არამნიშვნელოვანზე, აქტუალურზე და არააქტუალურზე, სერიოზულზე და არასერიოზულზე... მთავარია, მიიღონ სამეცნიერო ხარისხი და, ასე განსაჯეთ, მიზანს ყველა აღწევს. დამარცხებულსა და უხარისხოდ უკან გამობრუნებულს ისევე იშვიათად შეხვდებით, როგორც თეთრ ყვავს.

რამ გამოიწვია ეს დისერტაციომანია? რამ შეშალა ყველა დისერტაციაზე? სამწუხაროდ, დისერტაციის დაცვა და ხარისხის მიღება გარკვეული წოდებრივი უპირატესობის ნიშანი გახდა, როგორც ეკონომიური, ისე საზოგადოებრივი თვალსაზრისით, ხოლო იცი თუ არა რაიმე, გაქვს თუ არა მეცნიერის ნიჭი, ამას არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. შეიძლება ამ კაცმა არც დისერტაციამდე და არც დაცვის მერე სტრიქონიც არ დაწეროს, მაგრამ ერთხელ ნაპოვნი ხარისხით საქმე სიკვდილამდე აქვს განაღებული. არც მეცნიერის სახელი მოსცილდება და არც მეცნიერებასთან დაკავშირებული პრივილეგიები მოაკლდება. რაკი ყველამ იცის ეს, ყოველი „ჯანსაღად მოაზროვნე“ კაცი დისერტაციას იცავს. ამით ცხოვრებას იწყობს.

უძველესი წესი და კანონია: თუ ეკონომიურად წელგამართული ხარ, საზოგადოებაშიც პატივცემული და მიღებული ხარ. იყავი თუ გინდა გალაკტიონი, — თუ „კატა გიჭყავის“ ჯიბეში, ზედაც არავინ შემოგხედავს. კლინიკური დეგენერა-

ბის ატმოსფერო და გარემოა ზუსტად და ამაღლებულად და-
ხატული.
მესანე პრობლემაც შეიძლება აღმოაჩინოს მაყურებელმა
„ანარეკლში“ — სოფლად მშობლიური კერის გაცივების სა-
კითხი. ეს პრობლემა საერთოდ აწუხებს ოთარ აბესაძეს, რო-
გორც ხელოვანსა და მოქალაქეს. მან ამ საკითხს სპეცია-
ლურად მიუძღვნა ფილმი „მალე გაზაფხული მოვა“. მაგრამ
პრობლემის დამუშავების სიღრმისა და ემოციური დაძაბულო-
ბის თვალსაზრისით, რეჟისორი ახალ ფილმში ძველ ფილმ-
ზე უფრო შორს ვერ წავიდა. ამიტომ პრობლემის სუსტი გა-
მეორება გამოუვიდა.

გულდასაწყვეტია, მაგრამ მაინც უნდა ვაღიარო: ისეთი
შთაბეჭდილება მრჩება, თითქოს ამ ფილმს „ანარეკლი“ იმი-
ტომ ჰქვია, რომ პრობლემების ნაცვლად მათი ანარეკლი ჩანს.
50-იან წლებში საბჭოურ კინოხელოვნებაში ერთი სიუჟე-
ტური მოდელი არსებობდა.
ქალიშვილს ვინმე არშიყი შეაცდენდა. მერე ჩვილბავშვიან
ქალს მიატოვებდა. ახალგაზრდა დედა მუშაობას იწყებდა.
მძიმე შრომით ირჩენდა თავს და უვლიდა ბავშვს. ამ ქალს
სამუშაოზე აუცილებლად შეხვდებოდა კეთილშობილი ყმაწვი-
ლი. ვაჟი ქალს შეიყვარებდა. მერე ცოლად შეირთავდა და
სხვის ბავშვსაც იშვილებდა. ახალი ოჯახი ბედნიერ არსებო-
ბას იწყებდა.
იმ ხანებში ასეთი ფილმები მზესუმზირის მარცვლები-
ვით უხვად ეყარა. მერე ეს გავრცელებული სიუჟეტური მოდე-
ლი დავიწყებდას მიეცა.
ახლა რატომღაც ეს დავიწყებული მოდელი რეჟისორ
ომარ გვასალიას გახსენებია და გადაუღია ფილმი „მშვი-
დობიანი დღეები“ (რუსულ ვარიანტს ჰქვია — „Они будут
счастливы“). ძველის გახსენებას მაშინ აქვს ფასი, რაიმე
ახალი კუთხით ან თვალსაზრისით თუ წარმოგაუკვნთ მას.
მაგრამ მარიასა და მიმიკო კახიანის ურთიერთობაში არსები-
თად სიახლე არ არსებობს. მხოლოდ ძველი სქემის გამეორე-
ბაა იგი. მარიაც ვიღაცამ შეაცდინა და ჩვილი ბავშვით მია-
ტოვა. მიმიკოს უყვარდა მარია. სულგრძელად მიუტევა ქალს
შეცოდება და შეირთო. აქ ახალი მხოლოდ ის არის, რომ თუ
აღრე ასეთი ურთიერთობა ერთი ეროვნების ადამიანებს შო-
რის იხატებოდა, ახლა ო. გვასალიას „ინტერნაციონალური ხა-
სიათი“ მიუცია. რაკი მარიას როლს ლიტველი მსახიობი გე-
ნოვაიტე ციპლინსკაიტე ასრულებს, შეიძლება დავუშვათ, რომ
მიმიკო კახიანის ცოლი ბალტიისპირელი ქალია.

ადამიანის გონება ეჭვიანია და მინდა ვიკითხო — ხომ არ
ფიქრობს ომარ გვასალია, ამით ხალხთა მეგობრობის თემას
ვეხმიანებო? თუ ასეა, მაშინ კატეგორიულად უნდა განვაცხა-
დო: ნუ გავაუფასურებთ დიდსა და სერიოზულ პრობლემებს,
ნუ გავხდით მათ ირონიის საგნად! თუ ასე არ არის და ეს შე-
მთხვევაა, მაშინ უნდა ვთქვა, რომ არ ღირდა მოყირჭებული
სქემის გახსენება და გამეორება. ყოველ ხელოვანს არა მარ-
ტო მხატვრული აზროვნების ფორმა უნდა ჰქონდეს ახალი
(თუმცა ომარ გვასალიას ფილმში ამის ნასახიც არ არის),
არამედ პრობლემატკაცა და თემატკაც. ყველა ხელოვანი
მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ინდივიდი, პიროვნება უნდა
იყოს. ეს მაშინ არის შესაძლებელი, როცა სინამდვილის სა-
კუთარი, სხვისთვის მიუწვდომელი და განუმეორებელი ხილვა
გაქვს; როცა შენს სათქმელს, შენს მეტი ვერაფერს დაინახავს,
აღმოაჩენს და იტყვის. უამისოდ შეუძლებელია საკუთარი, და-

მოუკიდებელი მხატვრული სამყაროს შექმნა. თუ არ ვცდები, „მშვიდობიანი დღეები“ ომარ გვასალიას პირველი ფილმია და გატკეპნილ და გაცვეთილ გზას ნუ დაადგება.

ეს საყვედური ეთქმის რეჟისორ თამაზ გომელაურსაც. ვერც მისი „კაპიტნები“ (სცენარის ავტორი ბორის ანდრონიკაშვილი) დაიკვეხნიან ხასიათების მრავალფეროვნებითა და სიღრმით, კონფლიქტის სირთულითა და პრობლემატიკის აქტუალობით.

ორი ყმაწვილი საზღვაოსნო სასწავლებელში შესვლას აპირებს. ერთი მათგანი გამოცდებს წარმატებით ჩააბარებს და კურსანტად ჩაირიცხება, მეორე კი ჩაიჭრება. ჩაჭრილი შინ აღარ ბრუნდება. იქვე პორტში მიდის სამუშაოდ. ბეჯითი მუშა გამოდგება. მერე ისე მოეწყობა საქმე, რომ ისიც, კურსანტებთან ერთად, სამოსწავლო გემით შორეულ ნაოსნობაში მიდის.

ზემოთ მოხსენიებული ოთხი ფილმის მოქმედება შრომის ფონზე მიმდინარეობს.

„საჰაერო ხილში“ ფონად ენგურჰესის მშენებლობაა გამოყენებული.

„ანარეკლში“ — სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის საქმიანობა და საკოლმეურნეო ვენახი.

„მშვიდობიანი დღეები“ — რომელიღაც დიდი მშენებლობა, რომლის კონკრეტული ადრესი არ არის აღნიშნული.

„კაპიტნებში“ კი — პორტის მუშაობა.

სწორედ აი ეს შრომის ამსახველი ფონი ძალიან ჰგავს „დახატულ მუშაობას“, რომელზეც წერილის დასაწყისში ვლადიმერ ბარაკობდი. უსიცოცხლო და უმოქმედოა ეს ფონი. არავითარ ემოციურ დამოკიდებულებას არ იწვევს. არ ახდენს გავლენას პერსონაჟების ურთიერთობაზე, ფსიქოლოგიაზე, ბედზე, თვისებებზე. თქვენ წარმოიდგინეთ, ისიც კი არ ვიცით, მატერიალურად თუ აქვს ამ შრომა-საქმიანობას მათთვის რაიმე მნიშვნელობა. ოღონდ ეს კია, „დახატული მუშაობის“ ტრილში ხან ერთი ფილმის პერსონაჟები გამოპყოფენ თავს, ხან მეორის და ხან მესამეს... ეს საკმარისია იმისათვის, რომ ოფიციალურ ინსტანციებში გასაგზავნად ანოტაციებში, მაგალითად, ასეთი რამ ითქვას: „მთავარი გმირის ცხოვრების მაგალითზე ხაზგასმულია ოჯახში შრომითი ტრადიციების დიდი აღმზრდელი მნიშვნელობა“. სიტყვასიტყვით ასე წერია „მშვიდობიანი დღეების“ ანოტაციაში. ამ შრომითი ტრადიციის შესახებ ფილმის ექსპოზიციის მიხედვით მხოლოდ ის იცის მაყურებელმა, რომ მიიწიო კახიანის მამა — სანდრო — პროფესიით ხურო თუ კალატოზი იყო. სოფელში ეუბნებიან, კარგი ოსტატი ხარო. მერე, უცებ, ეს კაცი შეიტყობს, რომ თბილისში რაღაც მშენებლობისთვის მუშახელს აგროვებენო და, მცირეწლოვან შვილებთან ერთად, ქალაქში გადმოსახლება. როგორ ცხოვრობდა იგი, როგორ აღზარდა შვილები, რა შრომითი თვისებები ჩაუნერგა — ამაზე აღარაფერია ნათქვამი. სანდროს თბილისში წამოსვლასთან ერთად წყდება მისი ამბავი და იწყება მიიწიო კახიანის თავგადასავალი, რომელშიც ჟამიდან ჟამზე ჩანს, როგორ კითხულობს მამა ტელეფონით შვილის ამბავს და უგზავნის შორეულ მშენებლობაზე ამბანათს. ეს არის შრომითი ტრადიციების გამოვლენა და თანაც ხაზგასმით?

შეიძლება ზოგიერთმა ამ ფილმების სისუსტე უმთავრესად სცენარების სისუსტით ახსნას. ეს არ იქნებოდა მთლად მართალი, რამეთუ ამ ფილმებს აკლია ისიც, რასაც შეიძლება „უქალაქო აზროვნება“ ვუწოდოთ. „უქალაქო აზროვნება“

წი“ ვგულისხმობ იმის კეთებას, რაც სცენარში არ წერია. ამის კეთება თეატრსა და კინოში თავისუფლად შეიძლება. რეჟისორის ნიჭი და ძალაც აქ ჩანს ყველაზე უკეთ.

მაგალითად, სრულიად არ იყო აუცილებელი ენგურჰესის მშენებლობის სახე აღწერა სცენარისტს. რეჟისორს კი აუცილებლად უნდა შეექმნა იგი. ამასთანავე ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ ასეთი მშენებლობის სახის შექმნა კინოკამერით უფრო წთამბეჭდავი და ცოცხალი იქნებოდა, ვიდრე კალმით. აქ სიტყვას უთუოდ ბევრად აჯობებდა სურათი. ერთი სიტყვით, დაგვიხატავდა გარემოს, რომელსაც ფილმში ნაამბობისაგან დამოუკიდებლად ექნებოდა ესთეტიკური ღირებულება. ვისაც ფილმი „მალაპაგის კედლებთან“ ახსოვს, დამეთანხმება, ემოციურად რა ზემოქმედი იყო გენუის ქუჩაბანდები, კიბეები, ძველი სადარბაზოები, სახლების კედლებიც კი. თუმცა, თავდაპირველად გეგონებოდათ, ყველაფერი ეს მხოლოდ მოქმედების ფონიაო, მაგრამ მერე თანდათანობით გრძნობდით, როგორ აზროვნებდა რეჟისორი ამ ფონით. როგორ ამდიდრებდა იგი ამბავს, ასრულებდა კონფლიქტს, ხსნიდა ადამიანთა ურთიერთობას და მათ ხასიათს. ადამიანის თვისება ეჯაჭვებოდა იმ გარემოს, რომელშიც იგი ცხოვრობდა. ასევე შეიძლებოდა გამოგვეყენებინა ენგურჰესის მშენებლობის დოკუმენტური სურათი იმ სინამდვილის შესაქმნელად, რომელშიც ორი სოფლელი გოგო-ბიჭი მოვიდა საცხოვრებლად და სამუშაოდ.

არც პორტის სახე არსებობს „კაპიტნებში“. კინოკამერას თავისუფლად შეეძლო პორტის სამყარო შეექმნა, მისი ცხოვრების იდეალური თუ ამკარა კუნჭულებით. პეიზაჟს თავისი აზრი აქვს. თუ ამ აზრს გარემოებისდა შესაბამისად ზუსტად მოვიტანდით, იგი არა მარტო სანახაობრივად გაამდიდრებდა ფილმს, არამედ ღრმა შინაარსსაც წესდენდა. კონფლიქტი არსებობს არა მარტო ადამიანთა, არამედ გარემოსა და ადამიანს შორისაც. ყოველ გარემოს სული აქვს. თუკი ამ სულის დაჭერას შესძლებს ხელოვანი, უთუოდ დიდსა და მიმზიდველ სინამდვილეს დახატავს. როგორია პორტი დილით, შუადღისას, საღამოთი; როგორ შრომობს, იღლება, ისვენებს იგი; როგორ ყალბადანობს, ჩხუბობს, იგინება — ყველაფერი ეს საინტერესოა. ეს იწვევს ემოციურ კავშირს, ცოცხალ ურთიერთობას. ამისთვის შეიძლება შეიყვარო ახ შეიძლო პორტი, შეეთვისო ან ვერა. „კაპიტნებში“ თითქოს არის ამის დახატვის ცდა, მაგრამ ხელოვნურად დადგმულის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ჩემი აზრით, აქ უფრო დოკუმენტალისტის დაჟინებული და მოდარაჯე თვალი იყო საჭირო. სინამდვილე ყველა გამონაგონზე უფრო მდიდარია. სამწუხაროდ, „კაპიტნებს“ ეს სიმდიდრე აკლია.

„მშვიდობიანი დღეებში“ ერთი ასეთი დეტალია: ქუჩაში გადასასვლელთან მანქანები წეჩერდება. ერთ-ერთ შოფერს ასანთი დასჭირდება. იგი გვერდით მდგომი მანქანის შოფერს თხოვს ასანთს. არც მას აღმოაჩნდება, მეორე მესამეს თხოვს და ასე თხოვნა ტროტუარზე მდგარ ბიჭებამდე მივა. ისინი დაუყოვნებლივ მიაწოდებენ ასანთს. ასანთი მანქანების კაბინებს გაივლის და პირველ შოფრამდე მივა. ყველა მოუკიდებს პაპიროსს. ამასობაში მწვანე შუქიც აინთება და მანქანებიც დაიძვრება. შოფრები ჟესტით მადლობას უხდებიან ტროტუარზე მდგარ ბიჭებს. ისინიც პასუხად თავს მძიმედ ხრიან, ღირსეული საქციელის მთელი შეგნებით.

ეს დეტალი ძალიან მეტყველია. ამით უფროა თბილისი დახასიათებული, ვიდრე მთელი ფილმით. აქ არის თავაზი-

ნობის გამოვლენაც და საოცარი უდარდლობაც. ისეთი შთაბეჭდილებაა, მწვანე შუქი ადრეც რომ აინთოს, ადგილიდან არავინ დაიძვრება. მთავარია სურვილის დაკმაყოფილება. იდგეს ეს ხალხი და მანქანები ქუჩაში. ელოდონ. ჯერ პაპიროსს მოუკიდებენ და მერე წახვალთ. არ ვიცი, ღმერთმანი სად გეჩქარებათ — აწერია ყველას სახეზე. თავაზიანობაც ქვეტექსტიანია: ასანთს აწოდებენ გამომეტყველებით — ეს-ეს არის ამერიკა აღმოვაჩინე, მაგრამ ჩირადაც არ მიღირს.

სამწუხაროდ, ასეთი დეტალები ძუნწად არის ფილმში. მაგრამ ეს ერთიც მკაფიოდ გვიჩვენებს, როგორ ცოცხლდება უსულო მასალა, როცა რეჟისორი უქადალდოდ აქტიურად აზროვნებს და ეძებს ზუსტ შტრიხებს.

„უქადალდო აზროვნება“ არჩევს ტიპაჟსაც, ქმნის კადრში განწყობილებას, ახსიათებს პერსონაჟის მოქმედებას, საქციელს და ა. შ. ამ მხრივ რეჟისორული შემოქმედება უსაზღვროდ აქტიური უნდა იყოს. მაგალითად, რატომღაც მოხდა ისე, რომ თეატრსაცა და კინოშიც პორტრეტს ყურადღება აღარ ექცევა. პორტრეტი სულის სარკეა და ბევრის თქმა ძალუძს. განსაკუთრებით მაშინ, როცა როლი ძალიან პატარაა, ეპიზოდური და არსებობს ინფორმაციისათვის. ამ დროს პორტრეტს შეუძლია როლს ღრმა შინაარსი შეუძინოს. უფრო მეტიც, გვაუწყოს მოვლენისადმი ხელოვანის დამოკიდებულება. ამიტომ დიდი ყურადღებით ჭირდება შერჩევა არა მარტო ეპიზოდური როლების შემსრულებლებს, არამედ მასობრივი სცენების მონაწილეებსაც. მაგრამ მე მგონია, ასეთ საკითხებზე დაწერილებით ლაპარაკი ფუფუნებაა და 1974 წლის ფილმები ამის უფლებას არ გვაძლევს.

ზემოთ მოხსენიებულ ოთხ ფილმთან დაკავშირებით კიდევ ერთ საკითხს მინდა შევეხო. დიდი ხანია კრიტიკა წამდაუწყუმ დაჟინებით მოითხოვს მისაბაძ ანუ დადებით გმირს. ამ მოთხოვნის პრაქტიკული ხორცშესხმა ჯერჯერობით ვერ განხორციელდა. ალბათ ამის გამო თეორიულად ორი კონტრაზრიც გაჩნდა: პირველი, არ შეიძლება ადამიანთა დაყოფა უარყოფითად და დადებითად. ყოველ ადამიანს აქვს როგორც დადებითი, ისე უარყოფითი თვისებები. მაშასადამე, უნდა საერთოდ ადამიანები ავსახოთ. მეორე, უარყოფითი გმირის დახატვა უფრო ადვილია, ვიდრე დადებითის, რამეთუ უარყოფითი უფრო საინტერესოა მრავალფეროვანი ადამიანური თვისებების გამო. დადებითი კი რეზონიორული თვისებების მატარებელია და ამდენად, ზოგჯერ გამაღიზიანებელიც.

რა თქმა უნდა, ყოველ ადამიანს დადებითი თვისებებიც აქვს და უარყოფითიც. თითქოს მართლაც მათი ხელოვნური გამიჯვნა არ შეიძლება, მაგრამ ხელოვნებასა და ლიტერატურას აქვს ასეთი უფლება. ამას შემოქმედნი მიმართავდნენ წინათაც და მიმართავენ დღესაც. დიდებული სახეა იაგო, მაგრამ შექსპირს ჭირდება და აშკარად ხაზს უსვამს, გამოყოფს ამ პერსონაჟს უარყოფით თვისებებს. როგორც უნდა გვინდოდეს, რომ მკითხველს ორიგინალურ მოაზროვნედ მოვაჩვენოთ თავი, მაინც ვერ შევძლებთ იაგოს დადებითობის დამტკიცებას. ასევე ვერ შევძლებთ დავამტკიცოთ, გოეთეს ფაუსტი უარყოფითი გმირია. მაშასადამე, როცა ხელოვანს ჭირდება, მას სრული უფლება და შესაძლებლობა აქვს გამოყოს ადამიანის დადებითი ან უარყოფითი თვისება. ეს დამოკიდებულია იმაზე, რა მხატვრული ამოცანა დგას მის წინაშე. ასეთი ხაზგასმული გამოყოფით პერსონაჟი არ კარგავს მხატვრულ მიმზიდველობას. პირიქით, ნიჭიერი ხელოვანის ხელში სახე-ცნებად იქცევა. მაგალითად, ჰამლეტი არა მარტო პერსონაჟი, მხატვრუ-

ლი სახეა, არამედ ჰამლეტიზმი გარკვეული მოვლენაა უკვე. ასევეა ფაუსტიზმი, თათქარიძობა, ობლომოვობა და ა. შ. ასე შორს რომ არ წავიდე, შეიძლება ვთქვა, რომ დღევანდელმა ქართულმა მხატვრულმა ლიტერატურამაც შექმნა სახე-ცნებები — კვაჭი და კვაჭობა, ჯაყო და ჯაყოობა, ოლონდ ამას ანალიზი და ჩვენება უნდა.

არც ის არის სწორი, თითქოს უარყოფითი გმირი უფრო საინტერესოა, ვიდრე დადებითი. ვინ თქვა ან ვის შეუძლია დაამტკიცოს, რომ იუდა უფრო საინტერესოა, ვიდრე ქრისტე ანდა კლავდიუსი უფრო საინტერესოა, ვიდრე ჰამლეტი, ვის არ გასჩენია ყმაწვილკაცობაში სურვილი, მიებაძა პეჩორინისათვის? თარაშ ემხვარიც იწვევდა ასეთ სურვილს.

მაშასადამე, თეორიულად სწორია მოთხოვნა — მისაბაძი ანუ დადებითი გმირი გვჭირდება. ოლონდ ამ მოთხოვნის პრაქტიკული განხორციელების დროს ვადგივართ არასწორ გზას.

დადებითი და მისაბაძი ის კაცი შეიძლება იყოს, ვისაც მაღალი ზნეობრივი იდეალებისათვის გოლგოთაზე შეუძლია ასვლა. ვისაც ხელეწიფების ჯვარი იტვირთოს და მარტოდ-მარტომ ზიდოს სიკვდილის კარამდე.

ჩვენი ლიტერატურა და ხელოვნება კი ცდილობს გმირს დახატოს ჩინოვნიკური გამბედაობის ფარგლებში. ხოლო როგორია ჩინოვნიკური გამბედაობა, ეს დიდებულად არის ასახული ანტონ ჩეხოვის „ჩინოვნიკის სიკვდილში“.

გმირებს ისე ვხატავთ, ცივი ნიავიც არ გვინდა მივაკაროთ. გაჭირვების სუსხიც არ გვინდა შევახვედროთ. საილუსტრაციო მასალა 1974 წლის ფილმებიდან მოვიტანოთ.

თუ ცოლი არ გამოგადგა და ოჯახის საქმე ვერ ააწყვე, არა უშავს — რაც ზანდამ არ გააკეთა, ირმა გააკეთებს. იგი გიერთგულებს და ოჯახსაც ავიწყობს („ანარეკლი“).

თუ ვინმემ შეგაცდინა, რა ვუყოთ მერე, გულს ნუ გაიტყვ. მიშიკო შეგირთავს და ცხოვრება იდეალურად მოეწყობა („მწვინობიანი დღეები“).

თუ მუშაობა გიჭირს და გეზარება, არც ეს არის დიდი უბედურება. მეექვსეკავატორე ივანე ავიყვანს შეგირდად და ბეჯითიც გახდები და ენერგიულიც. თუ ფიზიკურად სუსტი ხარ და რაყიფის გალახვაც არ შეგიძლია, არც ეს არის დარდის საგანი. მოვა შენი ძმაკაცი და შენს მაგიერ გალახავს შენს რაყიფს („საპაერო ხიდი“).

გამოცდა თუ ვერ ჩააბარე და საზღვაოსნო სასწავლებელში ვერ მოხვდი, პორტში შეგიძლია სამუშაოდ წახვიდე. მერე საქმე ისე ააწყობა, რომ შენს ამხანაგებთან ერთად, შორეულ ნაოსნობაში იმ გემით წახვალ, რომლითაც ოცნებობდი („კაპიტნები“).

არც ე. წ. უარყოფითი გმირებია უფრო საინტერესო. ისინიც საჭურისები არიან.

ევგენიმ მთელი თავისი აკაკობა იმით დაამთავრა, რომ სანდროს უთხრა — შენი ქალიშვილი ცოლიან კაცს ყვარობსო. ირმასა და ჯაბას საიდუმლოს გამჟღავნებას არავითარი გართულება არ მოჰყოლია („ანარეკლი“).

ნიკო გალახეს თუ არა, რაყოფობის სურვილი მაშინვე წაერთვა. არც სიყვარულის, არც ღირსების დასაცავად მერე თავი აღარ შეუწუხებია („საპაერო ხიდი“).

პორტში მუშების დამქირავებელი, თუ მოახერხებდა, დაქირავებულს ქრთამს ართმევდა. ეს შეამჩნიეს, ერთი გაჯორეს და გამოძალაველი მაშინვე ბატკანივით პატროსანი გახდა („კაპიტნები“).

ერთი სატყვეო, პერსონაჟები, გინდ დადებითი უწოდებ და გინდ უარყოფითი, ემოციას არ იწვევენ. მათ ბედს არ განიცდი და არც გაინტერესებს. ყველა მათგანის მიმართ გულგრილი რჩები.

თითქოსდა ემოციურად მიმზიდველი პერსონაჟი უნდა შექმნილიყო ფილმში — „ბიჭები იასამნის ქუჩიდან“ (ფილმის ავტორი ნელი ნენოვა). იგი ომის ამბებს ეხება და მოქმედება დაძაბულ ატმოსფეროში მიმდინარეობს. მილოდინი არ მართლდება, რამეთუ გაჭიანურებულმა ამბავმა გაანელა და ჩაქრო ემოციური გზნება.

ფილმის პროტაგონისტის ზაურ ჯაშის ბავშვობის წამდა-უწუმ გახსენებას არავითარი ემოციური და ლოგიკური აუცილებლობა არ იწვევს. იგი ზაურის პიროვნების ილუსტრაციული დახასიათებაა. გამსახურება ანბანური ჭეწმარტივების თქმას: ბავშვობაში ანცი და ონავარი ბიჭები მერე შესაძლებელია შეგნებული ვაჟკაცები გახდნენო.

მართალია, ომში შეიძლება მოულოდნელად დაიბადოს სიტუაცია, რომელშიც ადამიანს თავგანწირვის გარდა სხვა გზა აღარ დარჩენია, მაგრამ ასეთ შემთხვევებსაც აქვს თავისი ლოგიკა. ეს არის ომის ატმოსფეროს ლოგიკა. ომის ატმოსფეროს არ ქმნის მხოლოდ ძელმიწურები. სამხედრო საველე ფორმა, განგაშები და ზარბაზნების შორეული კანონადა. ამის რაღაც იდუმალი სული არსებობს, რომელსაც ხელოვანმა გუმანით უნდა მიაგნოს. ნ. ნენოვას ფილმში გარეგნული აქსესუარებით ცდილობენ დახატონ ომის განწყობილება. ეს არ გაჯერებს, რადგან ის უხილავი სული აკლია. ამიტომ ფინალში ზაურ ჯაშის თავგანწირვა და დაღუპვა ხელოვნურია, ამდენად — არაემოციური. როგორც კი რეჟისორი ზაურისა და ლტოლვილი ბავშვების ურთიერთობის ჩვენებას იწყებს, მაშინვე გასაგები ხდება მაყურებლისთვის, რომ მფრინავი მათთვის თავს გასწირავს. ეს თავგანწირვა ლოგიკური გულგრილობით მზადდება და ამის შინაგან აუცილებლობას ვერ გრძნობ.

შინაგანი აუცილებლობის ზუსტი დახატვა იმისთვის არის საჭირო, რომ მაყურებელმა მკაფიოდ გაიგოს — გმირობა აფექტის შედეგად დაიბადა თუ შეგნებული ზნეობრივი აქტი იყო. თუ გმირობა აფექტს მოჰყვა, მაშინ იგი უფასურია. თუ შეგნებული ზნეობრივი აქტია, მაშინ ფრიად ღირებული, რამეთუ ადამიანის სულიერი ამაღლება და გასპეტაკება ხდება. მხატვრულ ნაწარმოებებში აღწერილ გმირობას ეს სულიერი ამაღლება და გასპეტაკება უნდა მოჰქონდეს. თუ არ მოაქვს, მაშინ მიზანი მიღწეული არ არის.

სამწუხაროდ, მხატვრულ-აზრობრივი მიზანი მიუღწეველია ფილმშიც „ბიჭები იასამნის ქუჩიდან“.

ხელოვანი მასალის არჩევანში თავისუფალია. შეუძლია წარსულსაც მიმართოს და აწმყოსაც, ოღონდ აზრობრივი შინაარსი კი უთუოდ თანამედროვე და აქტუალური უნდა იყოს. ამ მხრივ ვაჟა-ფშაველა უცნაურად თანხმიერია დღევანდლობის. ბუნებრივია ისიც, რომ კინემატოგრაფისტებმა გააზმირეს მასთან ურთიერთობა. 1974 წელსაც გადაიღეს ფილმი „ივანე კოტორაშვილის ამბავი“ (სცენარის ავტორები ერლომ ახვლედიანი და დავით ჯავახიშვილი; რეჟისორი ნოდარ მანავაძე). ეს ფილმი ლამაზი და ფარადოვანი კინოსურათია (ოპერატორი იგორ ამასისკი). თვალს ხიბლავს მისი ყურება. მაგრამ ფილმის ნახვის მერე ეს სათვალო მშვენიერება ქრება და სიცარიელე გრჩებათ, რადგან ღარიბია მისი აზრობრივი შინაარსი. სხვათა შორის, ამ ფილმის აზრი ამომწურავად გამოიხატა მისი რუსული სახელწოდებით — «Как доброго молод-

ца женили». ღირდა კი ამისთვის ვაჟა-ფშაველას შეწუხება?

როგორც ჩანს, სათვალო მშვენიერებამ იმდენად გაიტაცა ფილმის ავტორები, რომ ვეღარ მოახერხეს ასევე კარგად მოეწოდებინათ გონების სილამაზეც.

დამახასიათებელია ის გარემოება, რომ მტრის მოხდომის სცენებმა თამაშისა თუ გართობის ხასიათი მიიღო. ავიღოთ, მაგალითად, ბავშვების მოტაცება პურის ყანაში. თაკარა მზიანი დღე. მობიზინე პურის ყანა. ალბათ მწყურებს დაეძებნენ ბავშვები და ყანაში დაბორიალობენ. აქა-იქ ყვითლად მობიზინე ყანა შავად იშლება. შავოსანი მამაკაცები უხმოდ მიცოცავენ. ყვითელ ფერზე შავი ლაქები ქრება: აბრაგები იტაცებენ ბავშვებს. ყანაში მალავენ და ნელ-ნელა ქრებიან. ივანე კოტორაშვილის თვალს არ გამოეპარება ეს. აბრაგებს ყიჟინით დაედევნება. ყიჟინი ანაზდად წყდება და ვხედავთ, კლდეზე მძიმედ ამოდის ივანე კოტორაშვილი. გადარჩენილი ბავშვები მხრებზე შემოუსვამს და ასე დახუნძლული არხეინად მოაბიჯებს ყანაში. სანახაობა ულაპარაკოდ ლამაზია, მაგრამ რა იყო ეს — ბავშვების გატაცების იმიტაცია, გასართობად მოგონილი სანახაობა თუ მტრის რეალური თავდასხმა, რომელსაც შემზარავი მიზანი — ბავშვების მოტაცება — ჰქონდა?

თუ გართობაა, მაშინ მოტაცება ხშირად მეორდება ფილმში და უკვე მომბაზრებელი ხდება. თუ მტრის რეალური შემოსევაა, მაშინ სად არის საწმიროების გრძნობა? სად არის მტრის თავდასხმის ნამდვილი სურათი? ანდა მეორე მაგალითი: ივანე კოტორაშვილის ქორწილის დღეს, ივანეს თანასოფლელები ტყვეებს ათავისუფლებენ. ეს გათავისუფლება ჰუმანურ, კაცთმოყვარულ თვისებებს მაშინ შეიძენს, თუ ტყვეები ნამდვილი მტრები არიან. თუ ისინი გართობის მონაწილე ბერიკებია, მაშინ, ცხადია, ტყვეობას რაღას ემართლებიან და უნდა გაუშვან. ფილმში ზღვარი ნამდვილსა და იმიტაციურს შორის მთლიანად წაშლილია. ამდენად ივანეს ვაჟკაცობაც გართობის ხასიათს ატარებს. მხატვრული ამოცანების ასეთი გადაწყვეტით ვაჟას პოემის აზრსაც დავცილდით და საკუთარიც ვერ ვთქვით მკაფიოდ.

თვალისა და გონების მშვენიერება შერწყმული სახით უნდა არსებობდეს მხატვრულ ნაწარმოებში. მათი დაშორება არ იძლევა სასურველ შედეგს.

კიდევ ერთი ფილმი გადაუღიათ, რომლის ტექნიკური მხარე მაღალია, აზრობრივი შინაარსი კი — ღარიბი. ეს გახლავთ გენო ხოჯავას „კოლხური ბალადა“. იშვიათად მინახავს „ქართული ფილმის“ პროდუქცია, რომელშიაც ტექნიკურად ბატალური სცენები, ყოველგვარი კინოტრიუკები ასე დახვეწილი, დამაჯერებელი და შთამბეჭდავი იყოს. მაგრამ სრულიად გაუგებარია, რისთვის ხოჯავს ეს ხალხი ერთმანეთს, რისთვის არის ატეხილი ბათქა-ბუთქი, იღვრება სისხლი და მძვინვარებს მტრობა.

ჩვენი ფოლკლორიც და სიტყვაკაშხული მწერლობაც იცნობს კეთილშობილ აბრაგებს, ფირალებს, ყაჩაღებს, რომელთა ცხოვრების აზრი ხალხმა გამოხატა აფორიზმით — „მდიდარს ართმევს, ღარიბს აძლევს, ღმერთი როგორ წაახდენსა“. რაღაც ამის მსგავსი სურვილი გამოჭვივის გ. ხოჯავას ფილმში, მაგრამ საქმე წადილს იქით აღარ მიდის. აქაც ტექნიკურ მხარით გატაცებამ შეიწირა აზრობრივი შინაარსი.

1974 წლის მოკლემეტრაჟიანი ფილმებიც უხვად გადაუღიათ. ამათგან ზოგი კინოალმანახებად არის გაერთიანებული: ზოგიც ცალ-ცალკე არსებობს, როგორც სატელევიზიო ფილმი. დარგობრივად განმსხვავებულ მათ თვისებაზე ლაპარაკი არ

ღირს. მით უმეტეს, რომ ჯერჯერობით რაიმე განსხვავებას სატელევიზიო და არასატელევიზიო ფილმებს შორის პირადად მე ვერ ვხედავ. ალბათ ამას უფრო მკაფიოდ მომავალი გამო-ავლენს და ამაზე ლაპარაკსაც მაშინ მიეცემა მეტი აზრი.

ახლა მხოლოდ ერთი რამ მინდა აღვნიშნო. განწყობილ-ების ზუსტი გადმოცემით ფრიად სასიამოვნო შთაბეჭდილებას ახდენენ ლიანა ელიავას „ფერმა მთაში“ და ბიძინა რაჭველი-შვილის — „კაცები“ (ორივე ფილმი გადაღებულია რევაზ ინანიშვილის მინიატურების მიხედვით). უფრო შორსა და ღრმად წასვლის საშუალებას ლ. ელიავასა და ბ. რაჭველი-შვილს მასალა არ აძლევს. მაგრამ ამ რეჟისორების ნამუშევ-რები იძლევა უფლებას, რომ მათ უფრო დიდი ასპარეზი მიე-ცეთ. ასეთი მინიატურების ხშირ-ხშირად გადაღებით ისინი ვერც „ქართულ ფილმს“ შემატებენ რაიმეს და ვერც საკუთარ შემოქმედებას შესძენენ ახალს. დადგა მათი უფრო სერიოზუ-ლი გამოცდის დრო. ეს გამოცდა თანაბრად უნდა აინტერესებ-დეთ კინოსტუდიასა და რეჟისორებს — ლ. ელიავას და ბ. რაჭველიშვილს.

დანარჩენი მოკლემეტრაჟიანი ფილმების შესახებ არას მო-გახსენებთ, რამეთუ 1974 წლის კინოპროდუქციისადმი დამო-კიდებულებაში ისინი არაფერს ცვლიან. საერთო შთაბეჭდილე-ბას არ არღვევენ არც კარგის და არც ცუდის თვალსაზრისით. შეიძლებოდა ეს საუბარი აქ დამთავრებულიყო, კიდევ ერთი პრინციპული საკითხი რომ არ დამრჩენოდა განსასჯელად.

ეს გახლავთ ახმოვანების საკითხი.

ქართული ფილმები ყოველთვის ტოვებდა უკმარობის შთაბეჭდილებას ახმოვანების თვალსაზრისით. ჩვენს ფილმებ-ში მეტყველება ყოველთვის უფრო ყალბად ისმის, ვიდრე შე-სტი, საქციელი და მოქმედება გამოიყურება. ვერა და ვერ გახ-და მეტყველება ბუნებრივი და მართალი. როგორც ჩანს, აქ დიდი მუშაობაა გასაწევი. ეს უნდა მოხდეს არა ფილმის გა-დაღების ან ახმოვანების დროს, არამედ წინასწარ. შესაძლე-ბელია სპეციალური მეცადინეობაა ამისათვის საჭირო. ვერახზე სამეტყველო ქართული ისევე ბუნებრივად უნდა აჟღერდეს, როგორც ცხოვრებაში.

ახმოვანებასთან დაკავშირებით კიდევ ერთმა გარემოებამ გამოცა. 1974 წლის ფილმები საგანგებოდ ერთად ვნახე. უმრავლესობა რუსულად იყო ახმოვანებული, მაგრამ ქართვე-ლი მსახიობების მიერ. რატომ? ქართველი მსახიობი, რარიგ კარგად უნდა ფლობდეს რუსულს, მაინც ვერ მოახერხებს რუ-სული მეტყველებით ესთეტიკური სიამოვნება მიანიჭოს მაყუ-რებელს. ენა არ არის მხოლოდ კომუნიკაციის საშუალება. იგი ესთეტიკური ფენომენიც არის. ხელოვნება ამ მხარეს გვერდს ვერ აუვლის. თუ აუვლის, თავად დარჩება წაგებული. კარგად მოგეხსენებათ, რა ჩინებულად ფლობდა ფრანგულს ივანე ტუ-რგენევი. ცხოვრების დიდი ნაწილიც საფრანგეთში გაატარა. ამ რამდენიმე ხნის წინათ პარიზში გამოქვეყნდა პოლინა ვია-

რდოსა და ივ. ტურგენევის მიმოწერა. ამ წერილებში ინტი-მური გრძნობები გერმანულად აქვს აღწერილი რუს მწერალს. კომენტატორი აღნიშნავს, რომ ივ. ტურგენევი ინტიმური გრძნობების გამოსახატავად ყოველთვის გერმანულს იშვე-ლიებდაო. ე. ი. იგი გერმანულსაც შესანიშნავად ფლობდა თურ-მე. მიუხედავად ამისა, ივ. ტურგენევის არცერთი თავისი მხატვ-რული ნაწარმი არ დაუწერია არც ფრანგულად, არც გე-რმანულად. ეს არა მხოლოდ იმიტომ, რომ რუსი მწერალი იყო, არამედ უფრო იმიტომ, რომ კარგად იცოდა, გერმანული ან ფრანგული ენის ესთეტიკურ ღირებულებას იგი ისე ძირ-ფესვიანად არ ფლობდა, როგორც რუსულსას. ტურგენევის საქციელი იყო დიდი კაცის მორიდება ენის (ამ შემთხვევაში კონკრეტულად ფრანგულისა და გერმანულის) ესთეტიკურ ღირებულებათა წინაშე. ქართველ კინემატოგრაფისტებსაც ნართებთ ასეთი მორიდება რუსული ენის წინაშე. ესთეტიკუ-რად ქართველი მსახიობის რუსული გონჯი, პროფინციული რუსულია და არ შეიძლება იგი რუსი მაყურებლის ღიმილს არ იწვევდეს. რატომ უნდა წარდგეს ქართველი მსახიობი ასეთ არასახარბიელო მდგომარეობაში რუსი მაყურებლის წი-ნაშე? თამამად შეიძლება ითქვას, რომ დღეს ჩვენში არ არის გურამ საღარაძეზე უკეთესი დეკლამატორი. და აი ამ ჩინებულ დეკლამატორს დაავალეს რუსულად წაეკითხა ქართველი პოე-ტების ლექსები ფილმში „თბილისური ეტიუდები“ (რეჟისო-რი ირაკლი ასათიანი). დააკვირდით ამ ფილმს და მითხარით, თუ გინახავთ მსახიობი უფრო საცოდავ მდგომარეობაში! ამ ფილმში დაკარგულია გურ. საღარაძის, როგორც დეკლამატო-რის, ტემპერამენტი, გრძნობის სიღრმე, ფსიქოლოგიური სი-მართლე, მეტყველების მუსიკა. დარჩენილია კაცი, რომელიც იმასღა ფიქრობს, როგორ გამოთქვას რუსული სიტყვის ინ-ტონაცია სწორად. ასეთსავე მდგომარეობაშია ყველა ქართვე-ლი მსახიობი, რომელიც რუსულად ახმოვანებს — იქნება იგი ე. მანჯგალაძე თუ გ. გეგეჭკორი, რ. ჩხიკვიძე თუ კ. საკანდე-ლიძე. ეს არ არის ქართული კულტურის პროპაგანდა. ეს არის ქართული კულტურის გაპროფინციულება. ამრიგად, ორ დანა-შაულს ჩაედვიართ: ერთს — რუსული ენის წინაშე, მეორეს — ქართული კულტურის წინაშე.

არც ის არის მიზანშეწონილი, რომ ფილმს სახელს ჯერ რუსულად დაარქმევენ და მერე ქართულად მის კალკს აკეთე-ბენ. ასეთი კალკია „ბიჭები იასამნის ქუჩიდან“ ანდა „იასამ-ნის ქუჩელი ბიჭები“ (როგორც აფიშაზე იყო აღნიშნული). ასეთი გამოთქმა არაბუნებრივია ქართულისთვის. რუსები ყო-ველთვის ითვალისწინებენ რუსული ენის ბუნებას და სახელს ისე არქმევენ. თუ სახელის პირდაპირი და ბუნებრივი თარგმნა არ ხერხდება, საერთოდ სხვა სახელს არქმევენ. „ივანე კოტო-რაშვილის ამბავი“ რუს მაყურებელს არაფერს ეუბნებოდა და იმიტომ ფილმს «Как доброго молодца женили» უწო-დეს. რუსული ენისადმი დამოკიდებულება სანიმუშოა და კარ-გი გაკვეთილი ყოველთვის უნდა აითვისოს კაცმა.

ცნობილია, რაოდენ რთულ ისტორიულ პირობებში ვითარდებოდა XVI-XVII საუკუნეების ქართული მხატვრული შემოქმედება¹. „საქართველოს ისტორიის ბედიბალი ამ დროისათვის ძირეულად შეიცვალა. მონგოლების წინააღმდეგ გამრულ ბრძოლას, ქრისტიანულ საქართველოზე თემურლენგის მრავალგზის დამქანცველ შემოსევებს მოჰყვა კონსტანტინოპოლის — როგორც ქრისტიანული სახელმწიფოს დედაქალაქის დაცემა. ამავე დროს, ხდება წინა აზიასა და ევროპას შორის ეკონომიურ, პოლიტიკურ და

ეს გავლენა ამ ეპოქის ხუროთმოძღვრებაშიც, კედლის მხატვრობაშიც, ოქრომჭედლობაშიც მხოლოდ ცალკეული ელემენტების სახით გამოვლინდა. სრულიად განსაკუთრებულ მდგომარეობაში აღმოჩნდა ამ დროის ქართული საერო მინიატურა. უცხოურმა გავლენებმა ყველაზე მძლავრად ხელოვნების სწორედ ამ დარგში იჩინა თავი.

სამინიატურო მხატვრობა ხელნაწერ წიგნთან (ანუ მწერლობასთან) უწუალო კავშირში მყოფი მხატვრული შემოქმედებაა. ბუნებრივია, XVI-XVII სს ქართული საერო მინიატურაც ამ ეპო-

„შეფხისტჷარის“

თაჷნარაჷმქიჯოსეჷი ნუსხის

მინიატურები

იუზა ხუსკივაძე

კულტურულ ურთიერთობათა სრული გარდაქმნა. საქართველო ახლა მოწყვეტილი, იზოლირებული აღმოჩნდა ევროპისგან; ისტორიამ აიძულა იგი თავისი ცხოვრება ამიერიდან ისლამური აღმოსავლეთის ყაიდაზე მოეწყო“².

ირან-ოსმალეთის მძლავრობის, გარკვეულ პერიოდებში კი, პოლიტიკური ბატონობის ხანაში, ჩვენში გზა ეხსნება უცხოური კულტურის ტენდენციებს — ეს მაშინ, როცა აშკარად დაქვეითებულია ქართველი ხალხის შემოქმედებითი ენერჯია.

XVI-XVII სს საქართველოში ხელოვნების ყველა დარგში შეიმჩნევა უცხოური, კერძოდ, ირანული ხელოვნების აშკარა გავლენა. მაგრამ

ქის ქართულ ლიტერატურასთან მჭიდროდაა დაკავშირებული.

ცნობილია, რომ კლასიკური პერიოდიდან მოყოლებული აღორძინების ხანამდე შედარებით სუსტადაა განვითარებული ქართული ორიგინალური შემოქმედება. ქართული ორიგინალური მწერლობის სიმცირესთან ერთად, XVI-XVII სს ჭარბად ჩნდება სპარსულიდან თარგმნილი ლიტერატურა (საგმირო, სამიჯნურო თუ დიდაქტიკური ჟანრის თხზულებები: „ვისრამიანისა“ და „როსტომიანის“ არა ერთი ვერსია; „იოსებ-ზილიხანიანი“, „ბარამ გურიანი“, „სამიანი“ და სხვ.)³ ეს ის ლიტერატურული ნაწარმოებებია, რომლებიც, უმრავლეს შემთხვევაში მდიდრულადაა დასურათებული. და გასაგებია, ქართუ-

ლი სამინიატურო შემოქმედება ამ მასალასაც ხაზობად დაეწაფა. აქ გასათვალისწინებელია ორი მომენტი: ერთი — ირანული მინიატურა XVI-XVII საუკუნეებშიც უაღრესად მაღალმხატვრული შემოქმედებაა, და მეორე, ამ დროის ქართულ სამინიატურო ხელოვნებას საკუთარი ნიადაგი ფაქტიურად მოშლილი აქვს. ამდენად, სრულიად ბუნებრივია პროფესიონალიზმის მაძიებელი ქართველი მხატვრის მიმართვა ირანული ნიმუშებისადმი.

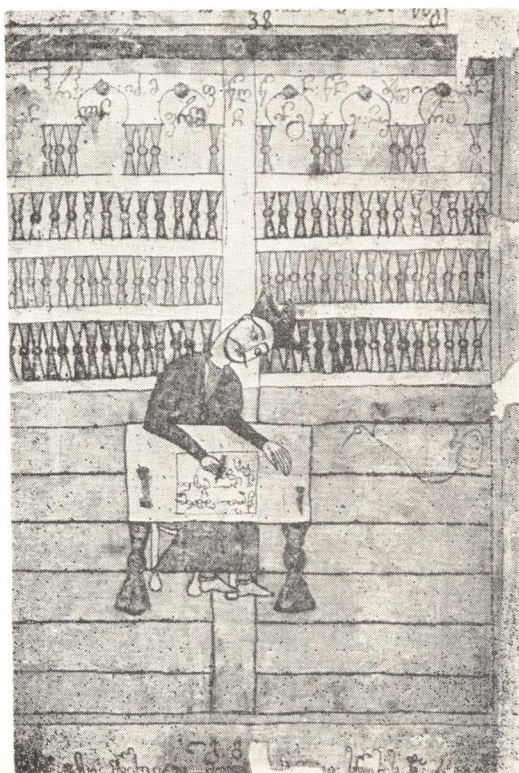
აქვე უნდა აღინიშნოს ისიც, რომ, საერთოდ, საერო ნაკადი ქართულ ხელოვნებაში ყოველთვის უფრო მეტად აღმოსავლური კულტურისკენ იყო მიმართული.⁴ ისტორიულად განმტკიცებულმა ამ ტენდენციამაც, რა თქმა უნდა, დიდად შეუწყო ხელი ირანული ხელოვნების მომძლავრებას XVI-XVII სს ქართულ საერო მინიატურაში.

ნიშანდობლივია, რომ სწორედ ამ საერთო დაქვეითების ხანაში შემოიჭრა ასეთი ძალით ქართულ ხელოვნებაში უცხოური ნაკადი. მაშინ, როცა ადრეული ეპოქისთვის, XI-XIII საუკუნეებში, საქართველოს ამ საერთო აღმავლობის პირობებში ქართველმა ოსტატებმა, მართალია, ბევრი რამ მიიღეს, ბევრი რამ შეითვისეს აღმოსავლური სამყაროდან, მაგრამ ყოველივე ეს მათ შემოქმედებითად გადაამუშავეს და თავიანთი საკუთარი, სრულიად ახალი მხატვრული ხელოვნება შექმნეს.⁵

შემოქმედული სრულიადაც არ ნიშნავს იმას, რომ ყველაფერი, რაც გვიანი ხანის, ე. ი. XVI-XVII სს ქართულმა სამინიატურო ხელოვნებამ

დაგვიტოვა, ერთიანად ირანული მხატვრული შემოქმედების დაღს ატარებდეს. ისევე, როგორც ამ პერიოდის ქართულ მწერლობაში ერთმანეთს უპირისპირდება ორი ძირითადი მიმართულება — აშკარად სპარსოფილური და წმინდა ქართული, ასევე საერო მინიატურაშიც, მთლიანად ირანულ მხატვრულ ფორმას დამორჩილებულ ნიმუშებთან ერთად გვაქვს აშკარად ქართული, ეროვნულ ტრადიციებზე აღმოცენებული შემოქმედება.⁶

ასე რომ, მთელი გვიანი ხანის (XVI საუკუნის დამლევებიდან მოყოლებული) ქართული საერო მინიატურა ძირითადად ორ, ერთმანეთისაგან ძირეულად განსხვავებულ, ჯგუფად შეიძლება დაიყოს. ერთი მხრივ, ესაა მინიატურები, რომელთაც თითქმის არაფერი აკავშირებთ ადგილობრივ, ეროვნულ ხელოვნებასთან (XVII საუკუნეა წლების „ვეფხისტყაოსნის“ ორი ხელნაწერი: წერეთლისეული ნუსხის მინიატურათა პირველი ნაწილი და კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის H 2074-ის მინიატურები); ამ ხელნაწერთა დამსურათებლები სრულყოფილად ფლობენ სამინიატურო ხელოვნების ტექნიკას, მაგრამ, ამავე დროს, მათ მხოლოდ მექანიკურად გადმოაქვთ ამ დროისათვის ირანში უკვე ტრადიციად ქცეული სქემები ისე, რომ არ იჩენენ მათი გადალახვის ტენდენციას. ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, თუმცა არა ისეთივე შემოქმედებითი ძიებით, მაგრამ თითქმის იმავე პროფესიული ოსტატობით, ქართულ ნიადაგზე ჩნდებოდა



37-ე მინიატურა. მამუკა

თავაქარაშვილი.

ბა სწრაფვა პირველხარისხიან ირანულ ხელნაწერთა დასურათების მხატვრული ტრადიციის გაგრძელებისა. ამგვარი ტრადიცია — ნახატისა და კოლორიტის გასაოცარი სინატიფე, სპეციფიკური მხატვრული ფორმის დასრულებულობა, ბეჭადის შემოქმედებიდან მომდინარეობდა და, როგორც ცნობილია, გვიანთემურიდთა ეპოქაში იქნა უკიდურესობამდე კრისტალიზებული. ძირითადად სწორედ ამ მხრივ, მხოლოდ წმინდა ფორმალური მიღწევებით, აღინიშნა ქართულ ხელნაწერთა ამ ჯგუფის დასურათების მხატვრული ტენდენცია.

მინიატურათა მეორე ჯგუფში ნაკლებად ჩანს სპარსული სამინიატურო ხელოვნების გავლენა. ამ ჯგუფის ტიპური ნიმუშია ჩვენს მიერ განსახილველი 1646 წლის „ვეფხისტყაოსნის“ თავაქარაშვილისეული ხელნაწერი, რომლის დამსურათებელიც, თუ შეიძლება ითქვას, უფრო მხატვრობის პროვინციული სკოლის წარმომადგენელია და მისი შემოქმედებაც ხალხურ, ეროვნულ ნიდაგზე დგას. ხელნაწერი წიგნის დასურათების ამ ჯგუფის ძეგლებში ნათლად ჩნდება ეროვნული თავისებურება (ქართულობა) საპირისპიროდ შემოსხენებული ჯგუფის მინიატურათა ირანიზმისა, რომელთა შემსრულებლებიც იმჟამად პროფესიონალიზმს განასახიერებდნენ.

ბუნებრივია, არსებობს რიგი მინიატურებისა, რომლებიც სპარსული სამინიატურო ხელოვნების გავლენითაა შექმნილი, მაგრამ მათში ზოგჯერ, შესაძლოა, მხოლოდ ქვეცნობიერად, მაინც აისახა ქართული მხატვრული აზროვნების სპეციფიკური ნიშნები. მინიატურათა ამ ჯგუფში, რომელიც თვითმყოფად საფუძველზე უნდა იყოს ჩამოყალიბებული, თავისებურად გაგრძელდა ადგილობრივი მხატვრული ტრადიცია. ამ შემთხვევაში ნათლად საგრძნობია შემოქმედებითი ძიება და, ამდენად, ნაკლებად შეინიშნება ის სიმშრალე თუ გარეგნული რაფინირება, უცხო ხელოვნების ნიმუშების ტრადიციულ საქმეებზე დაყრდნობა, რომლითაც ასე გამოირჩეოდა მაირანიზებელ მინიატურათა პირველი ჯგუფი. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ შემთხვევაში, მართალია, მეტნაკლებად, მაგრამ შესამჩნევია როგორც პირველი ჯგუფის მინიატურათა შესრულების ოსტატობა, ისე მეორისთვის დამახასიათებელი ეროვნული ტენდენცია (თვით გავლენათა გადალახვის სწრაფვაში უკვე გამოვლინებული ეროვნულობა). ამ ხასიათის ძეგლები დღეისათვის შემორჩენილია არა ერთი და ორი ნიმუშის სახით („იოსებზილიხანისა“ და „როსტომიანისა“ და „ვისრამიანის“ ქართულ ვერსიათა დასურათება; „ვეფხისტყაოსნის“ წერეთლისეული ნუსხის მეორე ჯგუფის ილუსტრაციები და ამავე პოემის ამაჟამად ოქსფორდის ბოდლის ბიბლიოთეკაში დაცული მინიატურები). ყველა, ოსტატობის არაერთგვაროვანი დონისა თუ გავლენების მიმართ განსხვავებული დამოკიდებულების მიუხედავად, შეიძლება გაერთიან-

დნენ ერთ მთლიან ჯგუფში, რომელსაც ჩვენ, პირობითად, შუალედურს ვუწოდებთ.

რუსთაველის პოემის დასურათების ვრცელ ციკლში ერთგვარად გამოჩენილი, საგულისხმო და მნიშვნელოვანია „ვეფხისტყაოსნის“ თავაქარაშვილისეული ნუსხის მინიატურები. ამ ხელნაწერის ილუსტრაციები, როგორც ეს წერილის შესავალ ნაწილში აღვნიშნეთ, ერთადერთია, სადაც ირანულ მინიატურათა გავლენის გარეშე მქლავდება ქართული, ეროვნული შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი მხატვრული პრინციპები. ამასთანავე, გარკვევით ჩანს ის ცვლილებებიც, რომელთაც XV-XVII საუკუნეების შახიდლზე განიცდის ამ დარგის, ჩვენსავე ხიდაგზე წარმოქმნილი, მხატვრობა. ამიტომ გასაგებია ხსენებული ნუსხის მინიატურათა პოპულარობა, მათ შინაშე მკვლევართა განსაკუთრებული ინტერესი⁷.

ხელნაწერის ისტორიასთან დაკავშირებული ცნობები დაცულია თვით ხელნაწერში. იგი 1646 წელს გადაუწერია მამუკა თავაქარაშვილს ოდიშის მთავრის ლევან II დადიანის კარზე. მკვლევართა უმრავლესობას მინიატურები მისივე გადაწერის, მამუკა თავაქარაშვილის ხელობად მიაჩნია⁸. ზოგი ავტორი, ვფიქრობთ, დამაჯერებლადაც, უარყოფს ამ მოსაზრებას⁹.

„ვეფხისტყაოსნის“ ხსენებული ნუსხა ამაჟამად კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში ინახება (H ფონდი, 559)¹⁰. ხელნაწერს თან ახლავს ერთი ოსტატის მიერ დახატული, მთლიანი გვერდის მომცველი, 38 მინიატურა¹¹, რომელთა სიუჟეტის ამხსნელი მხედრული წარწერები შესრულებულია მხატვრის ხელით¹².

პირველ რიგში ყურადღება მივაქციოთ დასურათებული ადგილების შერჩევის პრინციპს. არ იქნება გადაჭარბებული თუ ვიტყვით, რომ განსახილველი ნუსხა, „ვეფხისტყაოსნის“ ამ ტიპის ხელნაწერთა შორის ერთადერთია, სადაც სწორედ ტექსტის დასურათების პრინციპია გამოვლენილი. ოსტატი ზედმიწევნით კარგად იცნობს დასასურათებელ მასალას (თვით უმცირეს ნიუანსებშიც კი). მაგალითად, ტარიელი ყველა შემთხვევაში გამოსახულია თხელი წვერით და უღვაწებით, მაგრამ მისი ცხოვრების ადრეული პერიოდის სცენებში პოემის ეს მთავარი პერსონაჟი პირტიტველ ყმაწვილად ჩანს. მე-10 მინიატურა: ტარიელის მიერ ნესტანის დანახვა და მისი დაბნედა; მე-11 მინიატურა: ტარიელისა და რამაზ მეფის ბრძოლა. ზეცა, მინიატურათა უმრავლესობაში, მონაცრისფრო-ლურჯი ფერისაა და მხოლოდ ერთგან, ღამის სცენაშია შავი (მე-13 მინიატურა — ტარიელის მიერ სასიძოს მოკვლა). ასევე შავი ფერისაა წყლის პირას მჯდომი ტარიელის „შავი ცხენი“ (მე-3 მინიატურა);¹³ დამსურათებელს სათანადოდ აქვს გააზრებული ნაწარმოების იდეური შინაარსი და საილუსტრაციოდაც არჩევს არა ყოველ სცენას თანმიმდევრულად, არამედ საკვანძო ეპიზოდებს

(აქედან გასაგებია, რომ მინიატურებში პოემის მხოლოდ მთავარი გმირები მოქმედებენ).¹⁴

საგულისხმოა ისიც, რომ ეს საკვანძო ეპიზოდები როდია ცალკეულ სცენებად დაწვრილებული, არამედ, ძირითადად მაინც, მთლიანია და ამდენად, მნიშვნელოვანიც (მაგ., უინათინის გამეფება; უცხო ყმის ნახვა; ავთანდილის ანდერძი; ტარიელისა და ავთანდილის შეხვედრა; ტარიელის ბრძოლა ლომ-ვეფხვებთან; ქაჯეთის ციხის ბრძოლა და სხვა წარმოდგენილია თითო ილუსტრაციით). ამავე პოემის სხვა ხელნაწერთა დამსურათებლებთან შედარებით ჩვენი ოსტატი საილუსტრაციო ეპიზოდთა შერჩევას ამგვარი პრინციპით ამკლავებს სრულიად განსხვავებულ ტენდენციას: მისი ილუსტრაციები უკვე შესამჩნევად დატვირთულია დასასურათებელი ნაწარმოების იდეური შინაარსით.

ჩვენი ოსტატის განსხვავებული ტენდენცია სხვა მხრივაც მქლავდება. პოემის სიუჟეტის დამასურათებელ ილუსტრაციათა გარდა, პირველსავე მინიატურაში ნაწარმოების ავტორის — შოთა რუსთაველისა და ქტიტორის — ლევან II დადიანის — გვერდით, წარმოდგენილია ხელნაწერის გადამწერი — მამუკა თავაქარაშვილი. ამგვარი რამ (გადამწერის პორტრეტული გამოსახულება), გამონაკლისია ქართულ სამინიატურო მხატვრობაში.¹⁵

ისტორიულ პირთა ამ პირობით გამოსახულებებში არ ჩანს ცალკეული ინდივიდუალური პორტრეტული ნიშნები და მხოლოდ ზოგადი ტიპია გამოვლენილი. ამის მიუხედავად, პირველივე მინიატურის ზოგიერთი პერსონაჟი ისეა დაყენებული, რომ თავიდანვეა მინიშნული ეროვნული თავისებურება: თუ ერთმანეთის პირისპირ ფეხმორთხმული რუსთაველი და მდივან-კალიგრაფი მამუკა თავაქარაშვილი სამი მეოთხედით არიან მოცემული (დაახლოებით სპარსულ სამინიატურო გამოსახულებათა მსგავსად), ლევან დადიანი, რომელსაც მინიატურის ზემო რეგისტრის ცენტრალური არე უჭირავს — ფრონტალურად ჩანს (ზუსტად ისე, როგორც ამავე პერიოდის ქართულ მონუმენტურ მხატვრობაში).¹⁶

ჩვენი ოსტატის ეროვნული ტენდენცია უფრო აშკარად ილუსტრაციათა წესრულების მხატვრულ მანერაში ვლინდება.

თავაქარაშვილისეული ნუსხის ყოველი მინიატურა შემოფარგლულია ორი უსწორო ხაზისაგან შედგენილი ჩარჩოს ნახტით. ილუსტრატორი აქ მხოლოდ ფორმალურად იცავს გავრცელებულ წესს, რადგან ნახატი ხშირად უხეზად გადაკვეთს ჩარჩოს და გარეთა არეზე გადადის (მაგ., იხ. მენ — ავთანდილის ანდერძი, მე-11 — ტარიელისა და რამაზ მეფის ბრძოლა, მე-15 — ტარიელისაგან დევების დახოცვა და სხვა მინიატურები).

ნახატისა და ჩარჩოს მიმართ ამგვარი დამოკიდებულება, ერთი შეხედვით, ავლენს ოსტატის

გაუწყაფავობას, შედარებით დაბალ, პროფესიულ დონეს; ამასთან, ნახატის მიერ ჩარჩოს გადალახვა სტილისტიკური ნიშანთაგანაცაა. ამ პერიოდისათვის ჩარჩო, როგორც ჩანს, თანდათანობით კარგავს თავის პირდაპირ მნიშვნელობას და გადაქცეულია მხოლოდ პირობით-დეკორატიულ მოტივად.¹⁷

განსახილველი მინიატურები სიბრტყობრივია — ეს ერთნაირად ვლინდება როგორც კომპოზიციის აგების პრინციპში, ისე ნახატის ხასიათში. სასურათო სიბრტყისადმი ხახატის სრული დამორჩილება განსაკუთრებით მკაფიოდ რამდენსამე მინიატურაში ჩანს. ასეთია, მაგალითად, ტარიელისა და ნესტანის ქორწილის ამსახველი 34-ე მინიატურა, სადაც სუფრის გარშემო, მეფე-დედოფლის პირისპირ მსხდომი სტუმრები თავდაყირა არიან წარმოდგენილნი. ოსტატის მიერ რეალურად აღქმული სცენა, მასში მონაწილე პერსონაჟები სიბრტყეზე გაშლილია როგორც სათამაშო ბანქოს ფიგურები¹⁸. ასეთივე 36-ე მინიატურაც (ტარიელის დასნეულება): საწოლი ავადმყოფი ტარიელის ფიგურით, უსწორო ხაზებით სქემატურად მინიშნებული მაგიდა თუ ქვემოთ გამოსახული „ფეხმორთხმული“ მდივანი, ერთსადაიმთავე სიბრტყეზეა. ხშირად ისეთი შთაბეჭდილებაც იქმნება, თითქოს მათზე ასახულ სცენას ზემოდან დაცქერით (37-ე მინიატურა) ან, გამოსახულებანი მხოლოდ ერთადერთ ხედში იყვნენ მოქცეულნი (38-ე მინიატურაში ერთმანეთის გვერდით მწოლიარე გარდაცვლილთა ფიგურები ძალზე უახლოვდება სოფლის სასაფლაოთა საფლავის ქვების რელიეფს)¹⁹.

მინიატურაში გამოსახული საგნები — მხოლოდ კონტურით შემოხაზული საწოლი, მაგიდა და ტახტი, სრულიად ბრტყელია, კვადრატული ან სწორკუთხა ფორმისა. სკამისა თუ საწოლის აღმნიშვნელ სიბრტყეებს მხოლოდ წინა ორი ფეხი აქვთ მოხატული და ისიც აუცილებლად ერთ ხაზზეა განლაგებული — სასურათო სიბრტყე არც ამ შემთხვევაშია დარღვეული. ამგვარად, ეს მინიატურები უფრო სიბრტყობრივიც კი არის, ვიდრე ქართულ ხელნაწერთა მაირანიშებელი მინიატურები. მაგრამ მთავარი მეტ-ნაკლები სიბრტყობრიობა კი არ არის, არამედ სიბრტყის გაგებისა და გადმოცემის განსხვავებული პრინციპი თავაქარაშვილისეული ხელნაწერის მინიატურებსა და ქართულ მაირანიშებელ მინიატურებში: თუ ამ უკანასკნელთათვის დამახასიათებელია სიბრტყის წმინდა დეკორატიული აღქმა, H-599 — მინიატურებში, მიუხედავად სრული სიბრტყობრიობისა, გარკვევით იქმნება სურათოვნების შთაბეჭდილება.

ამ მხრივ, ჩვენი ნუსხის დასურათება საგულისხმო ანალოგიას პოულობს შედარებით ადრეულ ქართულ მინიატურასთან: ვგულისხმობთ XV საუკუნის ორი ხელნაწერის — „დავითნისა“ და „თეთროსნის“ ილუსტრაციებს.

ავიღოთ, მაგალითად, თავაქარაშვილისეული ნუსხის მე-11 და „დავითნის“ 205-ე ფურცლის²⁰ მინიატურები; აქ მხედართა ბრძოლის ამსახველი სცენები ისეა შესრულებული, რომ კომპოზიციითა შინაარსობრივი ცენტრი, ორივე შემთხვევაში, ხაზგასმულია მათი ყოველი ფორმალური ელემენტით და მინიატურაშიც მთავარს, ძირითადს ესმის მახვილი.

კომპოზიცია „დავითნის“ მინიატურაში მკაცრად სიმეტრიულია: წინა პლანზე, ჩარჩოს ქვედა კიდეგან, ცენტრისკენ მიმართული ორი ცხენოსანი; მათ ზემოთ მეომართა პორტრეტულად განლაგებული რიგები. ხაზგასმულია მეომართა ცენტრალურ-ვერტიკალურ ღერძზე განლაგებული ხმლების რიტმით. ხმლების ეს რიტმული განლაგება ქმნის წარმოსახვით სამკუთხედს, რომლის საყრდენიც ერთმანეთისკენ მიმართული ორი ცხენოსნის ფიგურაა. მინიატურის ზედა ნაწილში ამ წარმოსახვითი სამკუთხედის სწრაფვა შენელებულია მეომართა რიგის პორტრეტულით, რაც კომპოზიციას ამთავრებს.

ჩვენს ოსტატთანაც შინაარსობრივ ცენტრს ერთმანეთისაკენ მიმართული ორი ცხენოსანი ქმნის. „დავითნის“ კომპოზიციისგან განსხვავებით, ეს ჯგუფი ცენტრიდან მარცხნივაც გადაწეული. ამას ისიც ემატება, რომ მარჯვენა ცხენოსნის ერთ ფიგურას, საწინააღმდეგო მხარეს, მხედართა მთელი ჯგუფი უპირისპირდება. მიუხედავად ამისა, კომპოზიცია მაინც გაწონასწორებულია — შედარებით დამძიმებული ქვედა, მარჯვენა ფრთით (დახტვილ მხედართა რამდენიმე ფიგურა) და ფერის კონტრასტით (თუ აქ წითელი ლაქების სიჭარბეა, მხედართა ჯგუფში — საწინააღმდეგო მხარეს — ფერადოვნება ბაცია, შედარებით უსახო). იმავე მიზანს ემსახურება თითქოს შემთხვევით მორგებული, მარჯვნივ გადაწეული ჩარჩო, რომელიც სცენას მკაცრად არ შემოსაზღვრავს.

„თეთროსნისა“ და ჩვენი მინიატურების შედარებისას ნათელია, რომ თავაქარაშვილისეული ნუსხის 33-ე და „თეთროსნის“ 156-ე ფურცლის²¹ მინიატურის ბატალური სცენები ერთგვაროვან — არქიტექტურულ ფონზეა გაშლილი²². ორივეგან, ასე თუ ისე, მუდგანდება სურათოვანი აგების პრინციპი — კომპოზიციისგან გამახვილებულია, ერთგვარად გამოყოფილია ის, რაც სიუჟეტურად მთავარია. „თეთროსნის“ ილუსტრაციაში კომპოზიცია სიმეტრიულია, მკაცრად ცენტრირებული; ჩვენთან უფრო თავისუფალი, — მაგრამ პრინციპი, ორივეგან, მაინც ერთია. ჩვენი ოსტატი უდავოა, ქართული მხატვრობის ადრეული ტრადიციებიდან გამოდის, მისი კომპოზიციები მართლაც აშკარად მოგვაგონებს ამ ადრეულ ნიმუშებს, მხოლოდ, შესრულების დონეა ნაკლებ პროფესიული.

სურათი რომ უფრო ნათელი იყოს, საჭიროა კვლავ გავისხნოთ ქართულ ხელნაწერთა ის მანი-

რანიზებული მინიატურები, სადაც გარეშე გავლენებს არსებითი მნიშვნელობა აქვთ.

როგორც „თეთროსნისა“ და „დავითნის“, ისე თავაქარაშვილისეული ნუსხის მინიატურებში მთელი ყურადღება ერთი მიმართულებითაა კონცენტრირებული — ყველგან მთავარია ამა თუ იმ ეპიზოდის, მოქმედების, სიუჟეტის გადმოცემა. ამიტომაცაა, რომ სამივე ამ ხელნაწერის ყველა კომპოზიცია მსხვილი პლანით არის წარმოდგენილი. სრულიად სხვაგვარი მიდგომა ჩანს პირველი ჯგუფის მაირანიზებულ მინიატურებში. აქ წმინდა დეკორატიული პრინციპია გაბატონებული. მაგალითად, „ვეფხისტყაოსნის“ (S-5006) 42-ე მინიატურაზე წარმოდგენილი სცენა (აქაც ბატალური — „ტარიელის ბრძოლა ხატაელებთან“) მაყურებელთან ახლოს როდია მოტანილი. მთავარი ფიგურა, ყვავილებით დაფარულ ხალიჩისებრ ფონზე, თითქოს გამოყოფილია, ცენტრშია მოქცეული, მაგრამ მის გარშემო, მჭიდროდ განლაგებულ მხედართა მრავალრიცხოვანი გამოსახულება თითქმის მთლიანად ავსებს სასურათო არეს, რაც ყოველგვარ ზღვარს შლის მთავარ ფიგურასა და მეომრებს შორის. ზღვარი ფერთა თანაბარზომიერი მონაცვლეობითაცაა წაშლილი: ყვითელი, შავი და წითელი ლაქების თანაბარი რიტმის გამო ეს ბატალური სცენა ფაქტიურად ერთიან ხალიჩად აღიქმება.

ამგვარი სხვაობა მხოლოდ მრავალფიგურიანი კომპოზიციებისთვის როდია ნიშანდობლივი. ეს იმ სცენებშიც ჩანს, სადაც ერთი-ორი პერსონაჟი მონაწილეობს. მაგალითად, ჩვენი ხელნაწერის მე-9 და წერეთლისეული ნუსხის (S-5006) 29-ე მინიატურები (ისინი ერთსადაიმევე სიუჟეტზეა შექმნილი — ტარიელი ჰყვება ნესტან-დარეჯანის ამბავს და, თითქოს, ერთგვაროვანი სქემითაცაა აგებული). მოქმედება ორივეგან გამოქვაბულში იშლება — მის ფონზე ერთ რიგად ჩამწკრივებული, სამი ფიგურაა. თავაქარაშვილისეული ხელნაწერის მინიატურაზე. ეს ფიგურები მოტანილია მაყურებელთან ახლოს, ჩარჩოს ქვედა კიდეგან, დეკორატიულად დამუშავებულ მიწის ფონზე. იქმნება კომპოზიციური სქემის საყრდენი, რომელსაც ზემო მხრიდან გამოქვაბულისა და მთის აღმნიშვნელი სქემატური კონტურები შემოსაზღვრავს. გამოქვაბულის ამ მომჩარხოვნილი ზოლის აქცენტს თავისებურად აძლიერებს შემოსასვლელისა და სარკმელთა მუქი ლაქები. თავისუფალი არე სურათის ზედა კიდეებში შევსებულია ცის ლურჯი ფონით.

წერეთლისეული ნუსხის მინიატურაზე, გამოქვაბულის აღმნიშვნელი შავი ლაქა მოთავსებულია სასურათო სიბრტყის ცენტრში, რომელიც გარშემოვლებულია ჭრელი და ძალზე დეკორატიული მთების დიალოკალური ლაქების ტალღისებრი მასით. თავისუფლად დარჩენილი არეები, სურათის ზემო კიდეგან, ირეალურია — მოქროსფრო-ყვითელი; სასურათო სიბრტყის ცენ-



მე-11 მინიატურა. ტარიელისა და რამაზ მეფის ბრძოლა.

პირველი მინიატურა. ლევან II დადიანი, რუსთაველი და მამუკა თავაქარაშვილი.



ტრში ატანილი, გამოქვაბულის ფონზე წარმოდგენილი ფიგურები დაშორებულია მაყურებელს და ჩართულია ამ ტალღისებრი მთების დეკორატიულ რიტმში.

ამრიგად, ქართულ ეროვნულ ნიადაგზე წარმოქმნილი მინიატურები მაირანიზებელ მინიატურათაგან, პირველ რიგში, განსხვავდება თვით კომპოზიციური სტრუქტურის მხრივ, რაც ძირითადად, სასურათო სიბრტყის დატვირთვის პრინციპულად სხვაგვარ მიდგომაში მჟღავნდება. ირანულის უშუალო გავლენით შექმნილ მინიატურაში მაქსიმალურად დატვირთული სასურათო არე შევსებულია თანაბრად, ძირითადისა და მეორეხარისხოვნის გამოყოფის გარეშე — ხალიჩისებრ. ჩვენს კომპოზიციაში კი შედარებით წინ წამოწეულია ის, რაც შინაარსობრივად მთავარია. ამიტომაც, რომ არათანაბარზომიერად დატვირთულ სასურათო არეზე წარმოიქმნება ამ ხალიჩისებრი აღქმისგან განსხვავებული, სურათოვნების შთაბეჭდილება. ამ სხვაობას ხელს უწყობს კომპოზიციურ სქემათა კიდევ ერთი თავისებურება: ეროვნული ტრადიციიდან გამომდინარე, ჩვენი ოსტატისთვის ამოსავალი, მთავარი — ფიგურაა. იგი ფიგურებსა და ფიგურათა ჯგუფებს შათ რეალურ ურთიერთდამოკიდებულებაში გამოსახავს და შემდეგ ყველაფერ დანარჩენს შათ უფარდება: ნიადაგსა და სხვა პორიზონტალურ სიბრტყეებს. ამიტომ იქმნება ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს ვერტიკალურიდან ნაჩვენები ნიადაგი პორიზონტალურად იყოს გაშლილი და ფიგურებსაც ხედვის ნორმალური წერტილიდან, ე. ი. ფიგურის სიმალლიდან ვუყურებდეთ. აქედან — ფიგურების ერთ რიგში განლაგება — მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ზოგჯერ ერთმანეთს ფარავენ (შედ. იხ. XV საუკ. ხსენებულ ხელნაწერთა — „დავითნისა“ და „თეთროსნის“ ნებისმიერი ილუსტრაცია; ჩვენი ნუსხის მე-2 — თინათინის ტახტზე ასვლა, მე-11 — ტარიელისა და რამაზ მეფის ბრძოლა, 35-ე — ქაჯეთის ბრძოლა და სხვ. მინიატურები).

ირანელი მხატვარი (მათი გავლენით — პირველი ჯგუფის მაირანიზებელ მინიატურათა შემსრულებელი) ჯერ ნიადაგს და მასზე გამოსულ, პორიზონტალურად განლაგებულ საგნებს ვერტიკალურად წარმოგვიდგენს და შემდეგ, ამ სიბრტყეზე, ისე როგორც სცენაზე, განალაგებს ფიგურებსა და ფიგურათა ჯგუფებს. ამგვარად გაშლილ სცენას, თითქოს ზევიდან დაკვირვებთ, მაშინ როცა თვით სცენაში მონაწილე პერსონაჟები ან რაიმე საგანი მოცემულია ხედვის ნორმალური წერტილით²³. ამიტომაც, რომ ფიგურები და საგნები სხვადასხვა რიგში ისეა ერთმანეთზე განლაგებული, რომ არსად არ ფარავენ ერთმანეთს (აღნიშნული წესი ერთნაირად ვრცელდება ირანული სამინიატურო შემოქმედების ყველა ნიმუშზე).

ფიგურათა გარშემომწერ კონტურს თავაქარაშვილისეული ნუსხის დასურათებაში როდი ახა-

სიათებს ის ორნამენტულ-დეკორატიული სინატიფე, რაც მაირანიზებელ მინიატურებში (ძირითადად, მის პირველ ჯგუფში) თითქოს თვითმიზნად იქცა. ჩვენს ოსტატთან არ ჩანს ირანულის უშუალო გავლენით შესრულებული მინიატურათა დეკორატიული სისტემის დახვეწილობა (ნახატის სინატიფე თუ ფერთა შეხამების საერთო სიფაქიზე), მაგრამ არ ჩანს არც შტამპი, თუნდაც იმიტომ, რომ თავისთავად უსწორო, ხშირად უხეში, მაგრამ მეტყველი (და არა განატიფებული და სიცოცხლეს მოკლებული) ხაზები აცოცხლებს საერთო სქემას.

ამ მინიატურათა ფერადოვნებაც ისეთივე უბრალო და უშუალოა, როგორც ნახატი. ფერების შერჩევის მხრივ, ისინი, თუმცა ახლოს დგანან ქართული მინიატურის ადრეულ ნიმუშებთან,²⁴ მაგრამ მთლიანობაში მაინც სხვაგვარ ფერადოვან სახეს ქმნიან.

საღებავი განსახილველ მინიატურებში დაღებულია მხოლოდ ზედაპირულად (და არა სქელ და გაუმჭვირვალ ფენად) ისე, რომ ნახატი ოდნავ თუა შეფერილი. საერთო ფერადოვნებაში გარკვეულად მონაწილეობს საღებავის გარეშე დარჩენილი ქაღალდის ნაკლებინტენსიური ფერი. საერთო ფერადოვნებაში არ იგრძნობა სიჭრელე: მოოქროსფრო-მოყვითალო ფონზე ფიგურები და საგნები ძირითადად ვარდისფრით, ღია ყავისფრით, სინგურითა და მწვანე ფერითაა უბრალოდ და მსუბუქად დაფერილი. ფერთა უმრავლესობას შესამჩნევად დაჰკარავს მიმქრალი მონაცრისფრო ტონი; ამასთან, ორი სხვადასხვა ფერი ერთმანეთის გვერდით აუცილებლად ერთი ტონისაა და ფერადოვან მთლიანობას ქმნის. ამ სახის ფერადოვნება თავისთავად მართალია, გარკვეულად ამდიდრებს სურათის მხატვრულ გამოსახულებას, მაგრამ მინიატურაში, ძირითადად, მაინც ხაზი, კონტური დომინირებს. ამრიგად, ყოველი მინიატურა, მხოლოდ მსუბუქად შეფერილ გრაფიკულ ნახატად წარმოგვიდგება.

ჩვენი ნუსხის დასურათების ფერადოვანი ხასიათი უკეთ შეიგრძნობა პირველი ჯგუფის მაირანიზებელ მინიატურებთან შედარებისას. პირველი ჯგუფის მაირანიზებელ მინიატურებში (მაგ., „ვეფხისტყაოსნის“ S-5006) ფერს, საერთოდ, მეტი ფუნქცია აკისრია (ყოველ შემთხვევაში, გამომსახველობის მხრივ არანაკლები, ვიდრე ხაზს); უფრო ინტენსიურია, მდიდარი და დეკორატიულად ბევრად უფრო დახვეწილი, თითოეული ფერადოვანი ლაქა უფრო ღრმაა, შეიძლება ითქვას, გაცილებით კაშკაშა და, ამდენად, უფრო მეტყველი. საბოლოოდ, ეს საკმაოდ ინტენსიური და მრავალფეროვანი ლაქები სრულ პარმონიაშია.

ჩვენი ნუსხის დასურათებაში ფერი ნახატს, კომპოზიციას ექვემდებარება. ისიც პირობითია — მოცემულია ლოკალურ ლაქებად; მაგრამ, ამ პირობითობის ფარგლებში, ზოგჯერ მაინც, საგნებისა და, საერთოდ, გარემოს ფერადოვნება რვა-

ლურსაა მიახლოებული (მაგ., ცა ლურჯია და არა ოქროსფერი; მთები მოყავისფრო-მონაცრისფროა და არა ძოწისფერი და სხვ.). აშკარაა, რომ სახვითი ფუნქცია მას შედარებით მეტად აკისრია, ისე რომ ფერთა ეს ერთგვარი სიფერმკრთალე იმდენად ფერადოვან სიღარიბედ როდი აღიქმება, რამდენადაც ფერადოვან სისადავედ, რაც საგნებით შეესაბამება ზემოხსენებული ხასიათის ნახატსა და კომპოზიციას.

ამრიგად, ფერადოვნების მხრივაც, ჩვენი ნუსხის დასურათება აშკარად ემიჯნება ირანული ხელოვნების უშუალო გავლენით შესრულებულ მინიატურებს, ისინი ქართული მინიატურის ადრეულ ნიმუშებთანაც ამჟღავნებენ შედარებით სხვაობას — თუნდაც იმიტომ, რომ ფერი ამ შემთხვევაში კიდევ უფრო მეტადაა დაქვემდებარებული ნახატს და, ძირითადად, მხოლოდ მსუბუქად შეფერვის ფუნქცია თუ აკისრია. ისე კი, რაც, ვფიქრობთ, არსებითია — ცალკეულ ფერთა შერჩევის, ფონის ფერადოვანი გადაწყვეტის თუ საერთოს ფერადოვანი ერთიანობის გრძნობით, გარკვეულად უკავშირდება როგორც ქართული მინიატურის ადრეულ (ძირითად, XV საუკუნის) ნიმუშებს, ისე ჩვენივე ტაძართა XVI-XVII საუკუნეების კედლის მხატვრობას.

ცნობილია, რომ ამა თუ იმ დარგის ქართულ მხატვრობაში თავიდანვე შესამჩნევია ერთიანი ფერადოვნებისადმი სწრაფვის გარკვეული ტენდენცია. თუმცა გვიან პერიოდში ქართულ ტაძართა კედლის მხატვრობამ დაკარგა წინა დროისათვის ნიშანდობლივი ფერის დახვეწილობა (გაცილებით მღვრიეა და თეთრნარევი), შედარებით ჭრელია, სრულიად ბრტყელი და მოკლებული ყოველგვარ დამატებით ფერადოვან დამუშავებას; მაგრამ მაინც, ამ პერიოდშიც შენარჩუნებულია მისი ძირითადი ხასიათი, რაც შედარებით პარმონიულ ფერადოვან ურთიერთობაშია გამოსატყული²⁵.

თავაქარაშვილისეული ნუსხის დამსურათებელი ფერადოვნების მხრივაც ეროვნულ ნიადაგზე დგას და თუმცა კი ოსტატობის დაბალ დონეზე, შორეული გამოძახილით, მაინც ინარჩუნებს ტრადიციულად მომდინარე თვისებებს.

ეროვნული ტრადიციისადმი ერთგულება სურათის ანტურაჟის გადმოცემაშიც შეიმჩნევა აქ; არც ამ ეპოქისთვის საერთოდ დამახასიათებელი, ირანული ყაიდის შეისრული თაღი გვხვდება და არც ყვავილებითა თუ ორნამენტული ხაზებით თანაბრად დატვირთული ირანული ხალიჩა. ფონი, ამ შემთხვევაში სადაა, ნეიტრალური, მასზე თავისუფლადაა განლაგებული კომპოზიციის ესა თუ ის ელემენტი. ამგვარ ფონზე მოცემულ არქიტექტურულ ნაგებობებში, მის ყოველ დეტალში ჩნდება ქართული ფორმა. ციხე-სიმაგრის კედლის წყობა და მასში გაჭრილი სარკმელები ტიპურია ქართული არქიტექტურისათვის: იხ. მაგ., ავთანდილის ლოცვის ამსახველი მე-19 მინია-

ტურა სადაც ქართული ეკლესიისათვის დამახასიათებელი კონფიგურაციის გუმბათი ჯვრითაა დაგვირგვინებული; 37-ე მინიატურაში (გამოსახულია მამუკა თავაქარაშვილი) სქემატურად, თითქოსდა პროექციითაა წარმოდგენილი ქართული ოდა სახლის აივანი — ჩუქურთმიანი რიკულებითა და ნალისებრი ფორმის თაღებით. ეს ნაგებობები, მართალია, არასწორად, პრიმიტიულადაა დახატული, მაგრამ მაინც ნაკლებ პირობითია, რაკი, მაირანიზედ მინიატურათაგან განსხვავებით, გადმოგვცემს კონკრეტულ რეალურ გარემოს. ჩვენი ოსტატი ასევე მრავლად იყენებს ქართულ ხელნაწერთა დასურათებაში გავრცელებულ თაღოვანი მოჩარჩოების მოტივს (მე-10 — ტარიელისაგან ნესტან-დარეჯანის ნახვა და 31-ე — ფატმანს ნესტანის წიგნი მოუტანა). მაგრამ ზოგჯერ ეს მოტივი იმდენად დაშორებულია თავდაპირველ სახეს, იმდენად სქემატურადაა გადმოცემული, რომ ხან ზეცის ნაწილად იკითხება (მაგ., ავთანდილის გამგზავრების ამსახველ მე-17 მინიატურაში) და ხანაც მთის უსწორო ზოლად (მე-8 — ტარიელისა და ავთანდილის შეხვედრა. მე-15 — ტარიელისაგან დევების დახოცვა და სხვა). ეროვნულ მხატვრულ შემოქმედებაში გავრცელებული წესი ერთგვარად დაცულია, მაგრამ ოსტატობის დაბალი დონე მის შემსრულებელს არ აძლევს ამ მოტივის ბოლომდე სწორად გააზრების საშუალებას. იგივე ითქმის კომპოზიციის არა ერთსა და ორ დეტალზეც (მაგ., თითქმის ყოველი მინიატურის ზედა კუთხეში ნაჩვენები მზისა და მთვარის გამოსატყუება და სხვ.).

თავაქარაშვილისეული ნუსხის დასურათებაში აშკარად შესამჩნევია შეგრძნების ის მიმზიდველი უშუალოება, რაც მათ გარკვეულად აახლოებს ხალხური ხელოვნების ნაწარმოებებთან. ხალხურობა, როგორც ცნობილია, უკვე თავისუფლად გულისხმობს ეროვნული ელემენტის აქტიურობას და, მართლაც, „ვეფხისტყაოსნის“ განხილულ მინიატურაში ასევე მკაფიოდ გამოჩნდა ძველი ქართული მხატვრობის ტრადიციებთან კავშირი როგორც კომპოზიციურ სქემათა თავისებურ ხასიათში (რამაც წინ წამოსწია სურათოვნება), ისე ფერადოვნებაში, ანტურაჟში, ამა თუ იმ დეტალშიც კი. საგულისხმოა სწორედ ეს უკანასკნელი გარემოება, რადგან ჩვენი ოსტატი, ამ დროიდან შემორჩენილ მასალას თუ გავითვალისწინებთ, ერთადერთია, რომელმაც, ძლიერი უცხოური გავლენის მიუხედავად, ამ დარგის მხატვრულ შემოქმედებაში, თითქმის სრულად შეძლო ეროვნულ თავისებურებათა შენარჩუნება. ამდენად, გასაგებია, თუ ამ შემთხვევაში ყველაზე უკეთ რატომ გამოვლინდა ის ცვლილებები, რასაც საუკუნეების მანძილზე განიცდის ჩვენი საერო მინიატურა.

ამ მხრივ, განსაკუთრებით შესამჩნევია ოსტატობის დონის დაქვეითება. „ვეფხისტყაოსნის“ თავაქარაშვილისეული ნუსხის დასურათება, შე-

სრულების პროფესიული დონით, არათუ ადრეული დროის, მისივე თანადროულ ნიმუშებსაც ვერ უტოლდება; მაგრამ გასათვალისწინებელი ისაა, რომ ჩვენი ოსტატის ეროვნულობა, მიუხედავად პრიმიტიულობისა, ალბათ ქვეცნობიერად უპირისპირდება იმ პროფესიული ოსტატობით შესრულებულ მინიატურებს, რომლებიც ძირითადად ირანიზმს განასახიერებდა (გვულისხმობთ „ვეფხისტყაოსნის“ წერეთლისეული ნუსხის პირველი ჯგუფის დასურათებას).

თავაქარაშვილისეული ნუსხის დამსურათებელთან, რომელიც, როგორც დავინახეთ, XVI-XVII საუკუნეების მაირანიზედ მინიატურათაგან განსხვავებით, უკვე აშკარად ეყრდნობა ძველი ქართული მხატვრობის ტრადიციებს, მხოლოდ ზერელედ თუ ჩნდება ირანული სამინიატურო ხელოვნების გავლენა. თუმცა, მაინც შედარებით მეტად, ვიდრე XV საუკუნის ზემოხსენებულ ქართულ ნუსხათა დასურათებაში.

ეს განსაკუთრებით პერსონაჟთა სახეებს ეხება. XV საუკუნის ხსენებულ მინიატურებში პერსონაჟთა სახეები ტრადიციულია (სავსე სახეები, თვალის მომრგვალებული, დიდი ჭრილი, ოდნავ კეხიანი ცხვირი, რკალისებრ მოხრილი წარბები); H-599-ის დასურათებაში, უფრო მეტად, ირანულ მინიატურათა ტიპაჟის მსგავსი (ნუშისებრ მოგრძო თვალები, რომელთა იმავე მოხაზულობის, ნატიფი ხაზით აღნიშნული წარბები დაუყვება. მათ ფორმას ზუსტად შეესატყვისება თხელი ცხვირი, მოკუმული ბაგეების მოკლე ჭრილი და მოქნილი ხაზით მინიშნებული გრძელი ულვაშები). მიუხედავად ამისა, სახის ნაწილები იმდენად თავისებურადაა შესრულებული, რომ მაირანიზედ მინიატურებში გამოყვანილ ტიპაჟთან შედარებით, მაინც რამდენადმე განსხვავებული შთაბეჭდილება იქმნება. მაირანიზედ მინიატურათა ორნამენტულ-დეკორატიულ გავებას, ჩვენი ოსტატის პრიმიტიულ-ექსპრესიული ხედვა უპირისპირდება და, ამდენად, თუ პირველი ჯგუფის მაირანიზედ მინიატურათა პერსონაჟებში — ცხვირის, ტუჩებისა და წარბების აღმნიშვნელი დახვეწილი ხაზები ორნამენტულ ხასიათს ატარებს, თავაქარაშვილისეული ნუსხის ილუსტრაციებში ხაზი გაცილებით უხეშია, გაუწაფავი ხელით სიბრტყეზე დატანილი, მაგრამ გარკვეულად ექსპრესიული. ამიტომაც, მიუხედავად სიტლანქისა, ამ პერსონაჟთა სახეები შეუდარებლად უფრო მეტყველია.

იგივე შეიძლება ითქვას ფიგურებზეც, როგორც ამავე პერიოდის (მაგ., „ვეფხისტყაოსანი“ — H-5006), ისე შედარებით ადრეული დროის (მაგ., „დავითნი“ — H-1665) დასურათებათაგან განსხვავებით, არ გვხვდება ტრადიციული სქემით ფიგურის აგებისა და დაყენების მაგალითები²⁶. ფიგურები ამ დასურათებაში დიდი ზომისაა, შედარებით სავსე: ამასთან, ხშირად მკვეთრად ჩნდება ფიგურათა სილუეტები, რაც

მონუმენტურობას მატებს მათ. პროპორციები აგებულია არასწორად (თავები დიდი ზომისაა: სხეულის ქვედა ნაწილი — მოკლე. ზოგჯერ პირიქით: თითქოს განგებ დაპატარავებულია თავები; ხელები კი, შესამჩნევად დაგრძელებული), ხოლო ფიგურათა ურთიერთდამოკიდებულება გადმოცემულია გულუბრყვილო მოძრაობით. ამის მიუხედავად, მათნი მეტია საკუთრივ ოსტატისეული, დამოუკიდებელი.

რაც შეეხება ტანსაცმელს, პერსონაჟები ერთი შეხედვით, ირანული მოდის მიხედვით არიან ჩაცმულნი²⁷, მაგრამ სამოსელი ზოგჯერ არსებითად სახეცვლილი და ირანულისაგან განსხვავებულია ასეთია მაგ., ქათიბი (ხშირი შესაკრავებით მკერდთან,²⁸ რომლის ფართო საყელოც არ არის სპარსულისათვის დამახასიათებელი. ან მაგალითად, ირანული ყაიდის²⁹, მკერდთან მსუბუქად ამოჭრილი, საკინძევასხნილი კაბები უორნამენტო, სრულიად სადა — ისეთივე, როგორც მარტვილის, წალენჯიხის, ცაიშის ქტიტორთა თანამცხედრეთა ტანსაცმელია. გვირგვინი, ჯიღით ან ფრთებით შემკული წახნაგოვანი ქუდეები დიდად ემსაგავება ირანულ მინიატურებში მოცემულ თავსამკაულებს, მაგრამ მათ პარალელურად ისეთი ჩალმებიც გვხვდება, რომლებიც ჩვენში გავრცელებულ ყაბალახებს გვაგონებს და სხვ. (მე-8, მე-15, მე-17, 21-ე და სხვა მინიატურები).

მეომართა საჭურველშიც მეტი თვითმყოფადობა ჩანს.

ჩვენი ოსტატის დასურათებაში, როგორც ჩანს, ასახულია მისი თანამედროვე ქართული სინამდვილე; ამდენად, ამ მინიატურებში წარმოდგენილი საყოფაცხოვრებო დეტალები თუ პერსონაჟთა ტანსაცმლის მაგალითები ისევ ამავე დროის ჩვენსავე ძეგლებშია საძიებელი.³⁰

როგორც აღვნიშნეთ, „ვეფხისტყაოსნის“ თავაქარაშვილისეული ნუსხა გადაწერილია ოდიშის მთავარ ლევან II დადიანის კარზე, მისივე დაკვეთით. საგულისხმო ფაქტია, რომ ამ მთავრის სურვილით შესრულებული ხელნაწერების მინიატურები, ისევე როგორც მისივე დაკვეთით შექმნილი ჭედური ხატები³¹, ადგილობრივ ეროვნულ, ქართულ ტრადიციებზეა აღმოცენებული.

„ვეფხისტყაოსნის“ თავაქარაშვილისეული ნუსხის დასურათების განხილვამ აშკარად წარმოაჩინა ქართული საერო მინიატურის განვითარების ერთიანი ხაზის უწყვეტობა. უცხოური გავლენების მოძალეობის პერიოდშიც ამ დარგის ზოგიერთი ნიმუში გარკვეულად ინარჩუნებს თვითმყოფად ეროვნულ ტრადიციას, საუკუნეების მანძილზე შემუშავებულ, მისეულ მხატვრულ პრინციპს ქართულ საერო ხელნაწერთა დასურათების მთლიან ციკლში. ამიტომაც ესოდენ გამორჩეულია, საგულისხმო და მნიშვნელოვანი რუსთაველის პოემის 1646 წელს გადაწერილი მინიატურები.

შენიშვნები:

1 ნ. ბერძენიშვილი, „საქართველოს ისტორიის საკითხები“, II, IV, 1967, 1973.

2 ვაბაშვილი, ქართული ფეოდალური წყობილება XVI-XVII საუკუნეებში, 1958.

3 გ. ნ. ჩუბინაშვილი. Вопросы истории искусства, I, 1970, 309-310.

4 სპარსულიდან თარგმნილი ლიტერატურა, არსებითად, გაქართულება იყო ცნობილი უცხოური ნიმუშებისა, მათი გარდაქმნა ქართულ ლიტერატურულ ფაქტად.

5 ნ. ბერძენიშვილი, „საქართველოს ისტორიის საკითხები“, VII, 1974, გვ. 237.

6 ვარეშე გავლენათა როლი ეროვნულ ორიგინალურ შემოქმედებაში სხვადასხვა ისტორიულ პირობებში სხვადასხვაგვარია: აღმავლობის პერიოდში გავლენები ხელს უწყობენ ორიგინალური საწყისის განვითარებას, იმ დროს კი, როცა გარეგანი თუ შინაგანი მიზეზების გამო, ერის შემოქმედებითი ძალები დასუსტებულია, ხელოვნების ზოგიერთ დარგში შეუძლებელი ხდება მათი დაძლევა და ისინიც დროებით წამყვან მნიშვნელობას იძენენ.

7 მართალია, გვიანი ხანის ქართული საერო მინიატურის განვითარების საერთო სურათში თავისებურად ერთგვარ გამოძახილს პოულობს ის ბრძოლა, რომელიც წარმოებდა თეიმურაზ პირველის სპარსულ ტენდენციასა და არჩილის ქართულ პრინციპს შორის, მაგრამ განსხვავება მაინც დიდია ამ ორ სფეროს — მინიატურასა და პოეზიას — შორის: პირველში ბრძოლის სიმძაფრე გაცილებით სუსტია, რადგან თითქმის არ არსებობს ამ რიგის პროფესიული მხატვრობა; მეო-

რში ბრძოლა მართლაც პრინციპულია, რადგან ქართული პროფესიული პოეზიის წიაღში მიმდინარეობს.

8 E. Такашвили, «Описание рукописей общества распространения грамотности среди грузинского населения», II вып. 1-4 1906-1912, გვ. 569-572. Д. Гордеев, Иллюстрации к поэме Руставели: «Феникс», I, 1918, გვ. 1, 4.

9 შოთა რუსთაველი, „ვეფხისტყაოსანი“; რედაქცია და წინასიტყვაობა სარგის კაკაბაძისა, 1927.

10 შ. ამირანაშვილი, რუსთაველის პოემა „ვეფხისტყაოსანი“ ძველ ქართულ მხატვრობაში: ენიშვის მოამბე, ვ., 1938, გვ. 136-161.

11 Л. Шервашидзе, О грузинской светской миниатюре, 1964, გვ. 127-136.

12 მიხ. ქვლივიძე „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათების ისტორიისათვის, 1960, გვ. 31-37.

13 კ. კეკელიძე, ქართული ლიტერატურის ისტორია, II, 1951, გვ. 242-247.

14 „შახნავაზიანი“, გ. ლეონიძის რედაქციით, 1935, გვ. XX.

15 შ. ამირანაშვილი, დასახ. ნაშრომი; გვ. 141.

16 მიხ. ქვლივიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 31-32.

17 ლ. შერვაშიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 132-136.

18 საქართველოს სსრ სახელმწიფო მუზეუმის ხელნაწერთა აღწერილობა, II, გვ. 51-52.

19 მინიატურათა ნუსხა იხ. შ. ამირანაშვილის ზემოხსენებულ ნაშრომში, გვ. 141.

20 ლ. შერვაშიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 132-133.

21 ამავე პერიოდის ქართულ საერო ხელნაწერთა ირანულზე მინიატურებში ამგვარ სიზუსტეს ნაკლებად თუ ექვევა ყურადღება.

¹⁴ შოთა რუსთაველი, „ვეფხისტყაოსანი“ სარგ. კა-
პაბაძის რედაქციით.

¹⁵ ქართული სამინიატურო მხატვრობა უმეტესად
ტექსტის ავტორთა გამოსახულებებს წარმოვადგენს.
ეს ერთნაირად ეხება როგორც სასულიერო, ისე საე-
რო ხასიათის ნუსხებს.

ჩვენი ხელოვნების სხვადასხვა დარგისა და დროის
ნიმუშებში ასევე ეხვდებით ქტატორთა გამოსახულე-
ბებს (ფასადურ ქანდაკებაში; თითქმის ყოველა დროის
მონუმენტურ მხატვრობაში, ქედურობის მრავალ
ძეგლზე).

რაც შეეხება ოსტატს (მშენებელსა და მხატვარს,
ოქრომჭედელსა და კალიგრაფს) — მათი გამოსახვა,
იშვიათი გამოჩაჩისის გარდა, ჩვენი ხელოვნების-
თვის არ არის დამახასიათებელი: მით უმეტეს, ავტო-
რის, ქტიტორისა და შემსრულებელი ოსტატის (ამ
შემთხვევაში ხელნაწერის გადამწერის) ერთად გამო-
სახვა.

¹⁶ შეად. ლევან დადიანის გამოსახულება წალენჯი-
ხის, ხობისა და კორცხელის ეკლესიათა კედლის მხატვ-
რობაში.

¹⁷ „ვეფხისტყაოსნის“ H-509 ხელნაწერთან ქრონო-
ლოგიურად ახლოს მდგომ ზოგიერთ ქართულ ნუსხა-
თა მინიატურებში (მაგ., 1647 „ზაქიანი“ —S-1594)
ჩარჩო საერთოდ არ ჩანს.

¹⁸ ვახტ. ბერიძე, ძველი ქართველი ოსტატები, 1967,
გვ. 96.

¹⁹ ი ქ ე ე.

²⁰ ლ. შერვაშიძე, დასახ. ნაშრომი, ტაბ. VIII.

²¹ იქვე, ტაბ. LXII.

²² თუმცა ფონის მხრივ საგულისხმო სხვაობაცაა:
ნიმუშების გავლენისაგან თავისუფალი ჩვენი ოსტატი,
მართალია, პრიმიტიულად, მაგრამ მაინც გვაძლევს იმ
რეალურ გარემოს, რომელსაც იგი მის გარშემო ხე-
დავს; „თეთროსნის“ დამსურათებელი კი, ამ მხრივ
გარკვეულად ეყრდნობა ბიზანტიურ სტერეოტიპს.

²³ Binyon, j. V. S. Wilkinson, B. Gray. Persian
miniature Painting, ლონდონი, 1933.

²⁴ ლ. შერვაშიძე, დასახ. ნაშრომი, გვ. 130-131.

²⁵ გვიან პერიოდში ამგვარი მოვლენის დამახასიათე-
ბელ სურათს გვაძლევს მაგ., ანჩისხატის აბსიდის
შუბლზე შემორჩენილი კედლის მხატვრობა, თავის-
თვად სასიამოვნო, მთლიანი მოცასფრო კოლორი-
ტით (მხატვრობა ზუსტად თარიღდება XVII საუკ.
შეორე ნახევრით). ანალოგიურია ამ მხრივ ტაბაკინის,
შემოქმედისა და ამ გვიანი დროის სხვა ქართულ ტა-
ძართა კედლის მხატვრობა.

იგივე სურათი ჩნდება XV საუკ. ხელნაწერთა „და-
ვითნისა“ და „თეთროსნის“ ილუსტრაციებში.

²⁶ XV საუკ. ხელნაწერთა დასურათებაში, ნიმუშე-
ბიდან მომდინარე სქემების მიხედვით, ფიგურის გად-
მოცემის მაგალითები განხილულია ლ. შერვაშიძის
სხვებულ მინოგრაფიაში: გვ. 29-33; 130.

²⁷ იხ. ივ. ჯავახიშვილი, მასალები საქართველოს მა-
ტერიალური კულტურის ისტორიისათვის, III, IV,
1962.

²⁸ A. Survey of Persian art., V. ტაბ. 639.

²⁹ იქვე, ტაბ. 648.

³⁰ „დავითნის“ (1165) მინიატურები; წალენჯიხისა
და ხობის ეკლესიათა მოხატულობა, ლაშთხვერისა და
ჩაქაშის ეკლესიათა გარე კედლის მოხატულობა.

³¹ ლ. ხუსკივაძე, ლევან დადიანის საოქრომჭედლო
სახელოსნო, 1974. გვ. 69-71.

რმსაშბლიძის სახალხო არტიტ ოთარ კო-
ბერიძის შემოქმედებით ბიოგრაფიის დასაწყისი
დაკავშირებულია გამოჩენილი ქართველი კინო-
რეჟისორის ნიკოლოზ შენგელაიას სახელთან.

ნიკოლოზ შენგელაიას ორნაწილიანი ფილმი
„შავ მთებში“ ეკრანზე 1941 წლის 7 ნოემბერს
გამოვიდა. ცნობილი უნგრელი დრამატურგისა და
კინოს თეორეტიკოს ბელა ბალაშის სცენარით და-
დგმული მოკლემეტრაჟიანი ფილმი ნ. შენგე-
ლაიამ უძღვნა გერმანელ ფაშისტებთან იუგოსლ-
ავიელი ხალხის გამირულ ბრძოლას. ფილმის ავ-

ოთარ

კობერიძე

ოლღა თაბუკაშვილი

ტორები ცდილობდნენ იუგოსლავიელი ხალხის
დრამა დაეკავშირებინათ სხვა ქვეყნების მილიო-
ნობით ადამიანის მძიმე ხვედრთან, რომელთაც
იწვინეს ფაშიზმის საშინელება.

ამ ფილმში არის ერთი ეპიზოდური როლი ჭა-
ბუკი პარტიზანისა, რომელიც, ერთი შეხედვით,
უმნიშვნელოა, მაგრამ მჭიდროდ ექსოვება ნაწარ-
მოების პატრიოტულ პათოსს და გამოხატავს სა-
ხალხო შურისმაძიებლების უდრეკ სულსა და მა-
მაცობას.

ამ როლისთვის რეჟისორმა თბილისის ერთ-
ერთი სკოლის მეცხრე კლასის მოსწავლე ოთარ
კობერიძე შეარჩია. გამოჩენილ რეჟისორ ნ. შენ-
გელაიასთან იმ დაძაბულ შემოქმედებით დღეებ-

ში მუშაობამ, ფილმის მონაწილეებთან — ქართული კულტურის თვალსაჩინო მოღვაწეებთან შ დადიანთან, კ. ანდრონიკაშვილთან, ე. აფაქიძესთან, დ. წეროძესთან, დ. მჭავიასთან — ურთიერთობამ ახალბედა მსახიობს ახალი და საინტერესო სამყარო გადაუშალა თვალწინ.

სკოლის დამთავრების შემდეგ ოთარი, ათასობით ქართველი ჭაბუკის მსგავსად, ფრონტზე მიდის.

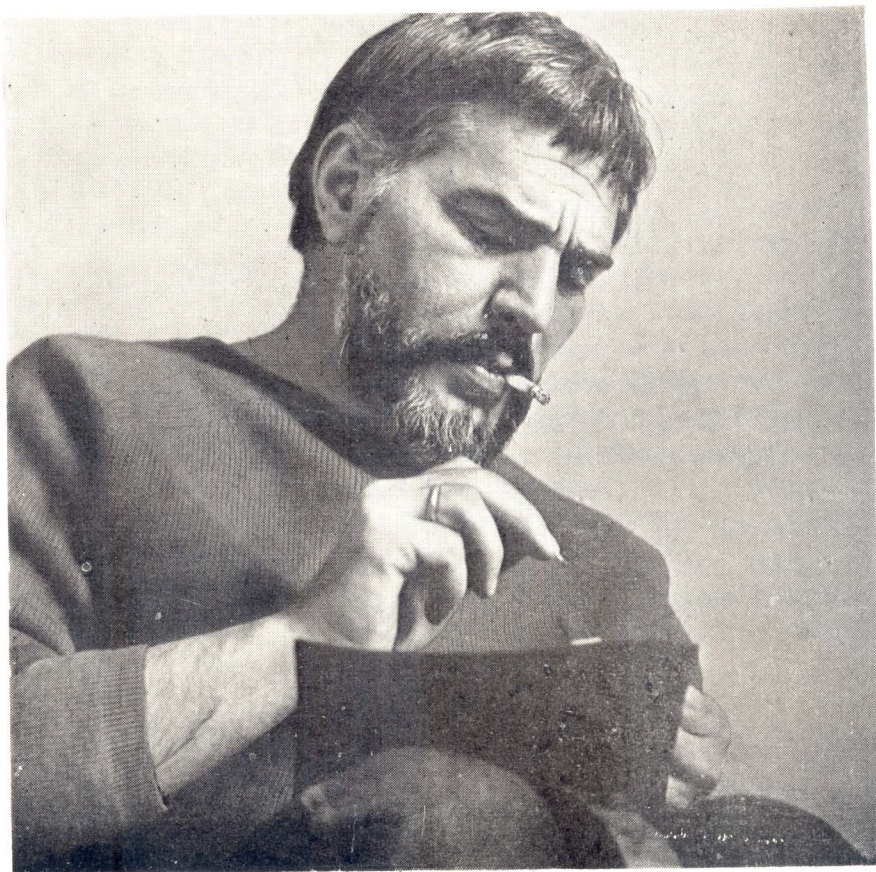
1947 წლიდან ოთარ კობერიძე სტუდენტის მერხს უზის და ესწრაფვის გაცდენილი დროის

ზარ და ბაზანსა და „გლახის ნაამბობის“ დათიკოს, თამაშობდა რომეოს და ყოველთვის ოცნებობდა იაგოს როლზე.

ყველა როლი თანაბრად ძლიერი როდი გამოდებოდა, ჰქონდა გამორჩეულად საყვარელი როლებიც, რომლებსაც მთელი არსებით, გატაცებით ასრულებდა.

— კინოგადაღებების დროს შინაგანად არასოდეს ეფთიშები თეატრს. იგი მასაზრდოებდა და მასაზრდოებს, ავსებს ჩემს სულიერ სამყაროსო. — ამბობს მსახიობი.

50



ანაზღაურებას, გატაცებით ეუფლება სამსახიობო ხელოვნებას, გულისყურით ითვისებს თავისი მასწავლებლების გამოცდილებას. სამსახიობო სკოლის დამთავრების შემდეგ ერთხანს საქართველოს რადიოკომიტეტში მუშაობს, შემდეგ კი სოხუმის თეატრის ქართულ დასში და აქ იწყება სწორედ ხელოვნების საიდუმლოებებთან ზიარების ახლა უკვე ხელშესახები ეტაპი.

თეატრში მუშაობის ის რამდენიმე წელი ახალგაზრდა მსახიობისთვის სერიოზული შემოქმედებითი სკოლა გამოდგა. იგი თეატრში ყოველთვის დაძაბულად, გატაცებით მუშაობდა, მისი რეპერტუარი მრავალფეროვანი იყო. თამაშობდა პლატონ კრეჩეტსა და ფერდინანდს, დონ სე-

ოთარ კობერიძის კინობიოგრაფია მდიდარია როლებით. მსახიობის შემოქმედებითი გზა, ერთი შეხედვით, სვებედნიერია და ია-ვარდით მოფენილი. სულ სხვადასხვა ყაიდის რეჟისორებთან უმუშავებია მას — ჩვენში თუ საზღვარგარეთ, ყოფილა სახელმწიფო მსახიობების — ფანა რაეესკაიასა და აკაკი ხორავას, სესილია თაყაიშვილისა და გიორგი შავგულიძის, ვერიკო ანჯაფარიძისა და სოფიკო ჭიაურელის, პიტერ ფინისა და კლაუდია კარდინალეს, შონ ო'კონორისა და იულიუს პენტიკის და სხვათა პარტნიორი. რეჟისორებთან — ნ. შენგელაიასთან, მ. ჭიაურელთან, მ. კალატოზიშვილთან, თ. აბულაძესთან, დე სანტისთან, ს. დოლიძესთან, ლ. ესაკიასთან, დ. რონდელთან მუშაობა მსახიობს ეხმარებოდა პროფესიულ დაო-

სტატემაში, ამდიდრებდა, ხვეწდა მის მხატვრულ არსენალს.

ვითვალისწინებთ რა მსახიობის შესაძლებლობებს, თავიდანვე უნდა განვაცხადოთ: შეიძლებოდა ზოგიერთი როლი სულაც არ ეთამაშა, დიახ, თ. კობერიძის ზოგი როლი იმდენად სუსტი იყო, რომ უკვალოდ გაქრა.

როგორც ვთქვით, ოთარ კობერიძე შემოქმედთა იმ თაობას ეკუთვნის, რომელმაც თავისი „უნივერსიტეტი“ ბრძოლის ველზე დაიწყო. კინოში თავისი პირველი როლი მან თექვსმეტი წლისამ ითამაშა, ხოლო შემდეგ დაუდგა დუმილის ხანგრძლივი პერიოდი — თითქმის თხუთმეტი წელი. მაგრამ, ალბათ, ეკრანისკენ მიმავალი გზის სიძნელეც გახდა მსახიობის სწრაფი და უდავო წარმატების ერთ-ერთი წინაპირობა.

ეს იყო 1956 წელს. ცნობილი ქართველი კინორეჟისორი ლეო ესაკია ემზადებოდა ისტორიულ-პატრიოტული ფილმის „ბაში-აჩუკის“ დასადგმელად. მთავარ როლში რეჟისორმა მიიწვია ახალგაზრდა მსახიობი ოთარ კობერიძე, რომელსაც კარგად იცნობდა სოხუმის თეატრის სპექტაკლებით. სასინჯმა გადაღებებმა ფილმის დამდგმელები მაშინვე დაარწმუნეს, რომ მათი არჩევანი სწორი იყო. მსახიობმა გამოავლინა ლტოლვა რეალისტური, ამალღებული განწყობის, ზუსტი დეტალების გამოკვეთის, შინაგანი ფსიქოლოგიური სიმართლისკენ. შეიძლება ითქვას, რომ ფილმის წარმატება განაპირობა სწორედ ოთარ კობერიძის ჩინებულმა თამაშმა: მან შეძლო უშუალოდ, მდიდარი ცხოვრებისეული საღებავებით გაემდი-

დრებიან სცენარის მიხედვით რამდენადმე სქემატური ხასიათი ბაში-აჩუკისა, პირდაპირ პირველწყაროდან — აკაკის ბრწყინვალე მოთხრობიდან ესარგებლა. ამიტომაც შეიყვარა მაყურებელმა თ. კობერიძის ბაში-აჩუკი — სამშობლოსათვის თავდადებული ეს გმირული სულისკვეთების ქართველი ვაჟკაცი.

ოთარ კობერიძის პირველსავე ეკრანულ ნამუშევარში გამოვლინდა მისი ნიჭის ყველაზე საინტერესო ნიშანი — გმირის ხასიათის გასაოცრად ზუსტი შეგრძნება, შეგრძნება ჩვენგან დროით ასე დაშორებული ეპოქისა. თ. კობერიძე თავისი გმირის ბუნების დახატვით, შინაგანი სიმართლით გადმოსცემდა სწორედ გარდასული დროის, ეპოქის ნიშნებს და იმავდროულად, დღევანდელ მაყურებელსაც აახლოებდა იმ მოვლენებთან, ისე განაწყობდა, ემოციურად ისე ძაბავდა, რომ ქმნიდა მეზიდმეტე საუკუნის სახალხო აჯანყებაში თანამონაწილეობის ეფექტს.

და სწორედ ფსიქოლოგიური სიღრმისა და შინაგანი დაძაბულობის ეს შერწყმა (რაც, ალბათ, პათეტიკურობასაც მოიცავდა) იქცა თ. კობერიძის ინდივიდუალობის ორგანულ თვისებად, ხოლო შემდეგში თვალსაჩინო გახდა ისტორიული ჟანრის სხვა ფილმებშიც: გავიხსენოთ „შაპ-ნამე“, „ალადინის ჯადოსნური ლამპარი“, „მამლუქი“, „მეფის საპატარძლო“, „შევარდნის ნაკვალევზე“ და სხვ. ამ ფილმებში, დრამატურული მასალისა და ხასიათების სხვადასხვაგვარობის მიუხედავად, მსახიობი ესწრაფვოდა თავი-



კალრი ფილმიდან „ბაში-აჩუკი“.

სი გმირების ინდივიდუალური ნიშნების მაქსიმალურად გამოკვეთას.

1960 წელს „ქართული ფილმი“ და ბრატისლავის სტუდია „კოლიმა“ შეუდგნენ ერთობლივი სურათის „შეწყვეტილი სიმღერის“ გადაღებას. ფილმი მიეძღვნა მეორე მსოფლიო ომის დრამატულ მოვლენებს. სცენარის ავტორები არიან მწერალი კონსტანტინე ლორთქიფანიძე, ნიკოლოზ სანიშვილი (იგი ამ ფილმის დამდგმელი რეჟისორია) და სლოვაკი მწერალი ა. მარენჩინი. ფილმს საფუძვლად დაედო ფრონტზე შეხვედრილი ქართველი ქალიშვილისა და სლოვაკი ჭაბუკის სიყვარულის ნამდვილი ამბავი. სლოვაკმა მსახიობმა იულიუს პანიტეკმა და ლია ელიაგამ შექმნეს ახალგაზრდა მებრძოლთა ამაღლებელი ხასიათები, რომლებიც გვიჩვენებენ ქართველი და სლოვაკი ადამიანების ზნეობრივ მშვენიერებას.

ფინალში მაყურებელი ეცნობა ქართველ მეთმარ გურამს, ელიკოს ძმას, რომელიც, როგორც მეგობრობისა და სამშობლოსათვის თავდადებული ვაჟკაცის განსახიერება, ფილმის ცენტრალურ თემად და იდეად გამოიკვეთა.

ეს როლი განსაკუთრებით უყვარს მსახიობს, რადგან მას მოუხდა ეკრანზე კვლავ განეცადა მის მიერ ადრე, ბრძოლის ველზე გადატანილი სიძნეულებები.

ფილმს იღებდნენ სლოვაკიის ერთ-ერთ რაიონში — ბანოკო ბისტრიცაში, სადაც ო. კობერიძე იბრძოდა 1944 წელს. გადაღებებში ადგილობრივი მოსახლეობაც მონაწილეობდა.

კადრი ფილმიდან „სხვისი შვილები“.

კადრი ფილმიდან „შეწყვეტილი სიმღერა“.



— როგორღაც, — იხსენებს მსახიობი, — გადაღებების შუალედში სლოვაკებს ვუთხარი, აქ ვიბრძოდი-მეთქი. ერთმა მკითხა, რამე თუ გახსოვსო. მახსოვს კი არა ცხადივც წინ მიდგას პარტიზანული რაზმის გოლიათი, ლამაზი, გრძელუღვაშა მეთაური, რომელსაც მიკლოში ერქვა-მეთქი.

— მიკლოში! — დაიძახეს და... უცებ... დავინახე, ჩემსკენ ზოდიოდა წარმოსადგეი, ბრვე მოხუცი, ისეთი, სწორედ ისეთი, — მას აქეთ ოდნავ გამოცვლილა, — ორმოცდაოთხ წელში რომ ვნახე. ის იყო ყველასათვის საყვარელი პარტიზანი წინამძღოლი. თითქოს კვლავ ორმოცდაოთხი წელი ყოფილიყოს... ყველაფერი გამოიცოცხლდა თვალწინ, ყველაფერი... იმ დღეთა გახსენებაში დაგვათენდა... დილას გადაღებაზე რომ მივედი; თითქოს სულ სხვა კაცი ვიყავი.

ოთარ კობერიძეს აქვს თავისი საყვარელი როლები, როლები-ძიებები, როლები-ფიქრები, როლები, რომლებიც ჯერ არ უთამაშია...

ესაა მთელი გალერეა სულ სხვადასხვაგვარი ხასიათებისა, რთული ხვედრის ადამიანთა სახეებისა. მსახიობი ყოველთვის ესწრაფვის სათანადოდ, ზუსტად დახატოს გმირის სოციალური ბუნება.

კინოში მუშაობის ოცი წლის მანძილზე ო. კობერიძემ მართო ეფექტური, მკვეთრი როლები კი არ შექმნა, არამედ გვიჩვენა სწრაფვაც ადამიანის სულში მიმდინარე სიღრმისეული პროცესების ამოსახსნელად. მსახიობი იყენებს მოზომილ, ბუნწ, თვალისთვის შედარებით უჩინარ საღებ-



ვებს. ამ თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა მსახიობის ერთ-ერთი პირველი ნამუშევარი თენგიზ აბულაძის ფილმში „სხვისი შვილები“, ამ შესანიშნავ, ძალზე თავისებურ და პოეტურ ნაწარმოებში.

ამ ფილმში თ. კობერიძის მემანქანე დათა რთული ბედის ადამიანია. რეჟისორმა ყურადღება გაამახვილა ადამიანურ ურთიერთობებზე, პიროვნების მორალურ-ეთიკურ მოვალეობებზე, სულიერ-სწინებრივ სიწმინდეზე...

დათას როლი ოთარ კობერიძის ერთ-ერთი საუკეთესო ნამუშევარია. მასში წარმოჩინდა მსახიობის სულიერი განცდების ფაქიზად, ზუსტად გადმოცემის უნარი.

...ხელოვანისთვის მთავარი გამოცდის ქაში მასინ დგება, როცა იგი უკვე აღიარებას მოიხვეჭს. იქნება საშიშროება თვითკმაყოფილებისა. თ. კობერიძემ ეს კარგად იცის და გამუდმებით სწავლობს, სწავლობს სხვებისგან, სწავლობს საკუთარ მიღწევებსა თუ მარცხზე. მსახიობის პოპულარობა როლიდან როლამდე იზრდებოდა და ამ ფაქტის ასსნა მხოლოდ მომგებიანი, ეფექტური გარეგნობით უმართებულოა. მაგანი და მაგანი მსახიობის პოპულარობას სწორედ ამ გარემოებით ხსნის. რაც მართალია, მართალია, მსახიობის მიმართ მაყურებლის ინტერესს, მსახიობის პოპულარობას, ამ წესთხვევაში, მისი გარეგნობაც უწყობს ხელს, მით უმეტეს, როცა დადებით პერსონაჟებთან გვაქვს საქმე. მაგრამ მთავარი ეს როლია.

აი, თუნდაც, უნგრელი ტიბორ კალაი ოთარ კობერიძის შესრულებით მიხვილ ჭიაურელის ფილმში „გენერალი და ზიზილები“. ტიბორი უსამშობლო, გაბოროტებული, უმოწყალო ადამიანია; იგი პროვოკაციის მსხვერპლია. მაყურებელი თვალნათლივ რწმუნდება, რომ ამგვარი ტიბორები

ჩალის ფასად გაყიდვიან ყველაფერ წმინდას. მსახიობს გაუძნელდა შეჭიდება ფილმის დრამატურგული საფუძვლის სტერეოტიპულ და შაბლონურ მასალასთან. მაგრამ მით უფრო საინტერესო და მნიშვნელოვანია თ. კობერიძისთვის ეს როლი, რადგან მან შეძლო უარყოფითი პერსონაჟის ფსიქოლოგიურად ზუსტი ხასიათის გადმოცემა.

თ. კობერიძე როგორც დადებითი, ასევე უარყოფითი როლების შესრულებისას ავლენს სათანადო პროფესიულ ოსტატობას, გარდასახვის უნარს და ამ პროცესში იგი თითქმის თანმიმდევრულად იბრძვის თავისი იდეალისთვის; მან კინოში ოცდაათზე მეტი როლი შეასრულა, მაგრამ იმედოვნებს, რომ თავისი მთავარი, საუკეთესო როლი ჯერ არ უთამაშია, არ უთამაშია ჩვენი თანამედროვე რთული, საინტერესო ადამიანის როლი. რამდენიმე წლის წინათ ჩვენ შევხვდით თ. კობერიძეს, როგორც სატელევიზიო ფილმებისა და სპექტაკლების („გამსვლელი პაიკი“, „მეშვიდე“, „ადმოსავლეთის ექსპრესის“ და სხვ.) დამდგმელ რეჟისორს. როდესაც ვკითხე, რეჟისორობას რატომ მოკიდეთ ხელი-მეთქი, მოკლედ მიპასუხა: — მინდა, როგორც რეჟისორმაც გამოვეხმავო ჩვენი თანამედროვეობის აქტუალურ, მწვავე პრობლემებს, მინდა უფრო ხელშესახებად, ცხადად წარმოვაჩინო ჩემი მოქალაქეობრივ-პიროვნული პოზიცია, დამოკიდებულება ჩემი ხალხის წარსულის, აწმყოსა და მომავლისადმი.

ამჟამად ოთარ კობერიძე შემოქმედებითი სიმწიფის ასაკშია. ბევრს მუშაობს, სამომავლოდაც ბევრი საინტერესო როლი აქვს ჩაფიქრებული. იმედია, რომ მასთან ყოველი შეხვედრა მაყურებლებს კვლავაც ახლებურად ააღელვებს და ბევრ რამეზე დააფიქრებს.



კალრი ფილმიდან „წითელი კარავი“.

შუბნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციამ უდავოდ საჭირო საქმე გააკეთა, როცა თეატრის პრობლემებზე დისკუსია გამართა, რადგან დისკუსიის დროს გამოჩენილი მტკივნეული საკითხების სააშკარაოზე გამოტანა და აზრთა სხვადასხვაობა საბოლოო ჯამში, ჭეშმარიტების დადგენას ემსახურება.

ჩვენი თეატრალური ხელოვნების პირუთვნელი გულშემატკივარი შეუძლებელია არ დაეთანხმოს ჯემალ ჩხეიძის აზრს (იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974 წ. № 11, გვ. 77), რომ დღეს თეატრალურ ხელოვნებაში არსებულ ნაკლოვანებათა ერთ-ერთი მთავარი მიზეზია დრამატურგიის ჩამორჩენა, რამაც არცთუ ისე იშვიათად, საეჭვო ექსპერიმენტებამდე და დრამისმკეთებლობამდე მიგვიყვანა. მდარე ხარისხის პიესით შექმნილი სპექტაკლი კი, რა თქმა უნდა, თანამედროვე, განათლებული მაყურებლის იდეური და ესთეტიკური მოთხოვნილებების დასაკმაყოფილებლად არ გამოდგება. მაგრამ ამ მხრივ არათუ რაიონის თეატრები არ იჩენენ პრინციპულობას, აკადემიურ თეატრებშიაც, თანამედროვეობის ასახვის საჭიროების საფარქვეშ, უვარგისი პიესა იდგმება. რაკი ერთხელ თეატრში მდარე ხარისხის პიესა გამოჩნდა, იგი დრამისმკეთებლებისა და იდეურ-მხატვრულობას მოკლებული პიესების ავტორთა წამქეზებლად გადაიქცა და თეატრებში მოზღვაებული საეჭვო დრამატურგია გაბატონებით იმუქრება.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ პიესა, უპირველეს ყოვლისა, პოეტური ქმნილება უნდა იყოს. პიესის პოეტურობის გარდუვალობას არა მარტო გმირთა სამოღვაწეო დროისა და ადგილის მკვეთრი სიმცირე განსაზღვრავს, არამედ ადამიანის საქციელისა და მოქმედების ლაკონიურ ფორმაში თვალსაჩინოდ ჩვენების საჭიროებაც. ორ საათში დრამატურგმა იმაზე მეტი უნდა თქვას და გვიჩვენოს, ვიდრე ამას პროზაიკოსი დიდტანიანი რომანით იტყოდა. უადრესად კონკრეტული ფორმით დიდის თქმა კი მხატვრული ლიტერატურის ჟანრთა შიშის ყველაზე შთამბეჭდავად პოეზიას შეუძლია. მაგრამ დრამის შინაარსის გადმოსაცემად პოეზიის ყოველგვარი ფორმა როდი გამოდგება. დრამაში მხოლოდ დრამის სპეციფიკური პოეზია უნდა ბატონობდეს და პიესა, როგორც მხატვრული ლიტერატურის ჟანრი, ისე უნდა იკითხებოდეს, როგორც დიდებული ლექსი, პოემა, რომანი. სხვანაირად იგი თეატრისთვისაც არ გამოდგება.

ამავე დროს, დრამა უადრესად თეატრალურიც უნდა იყოს, უამისოდ იგი თეატრის გარეშედაც არ იქნებოდა მკითხველისთვის საინტერესო. პიესა თანამედროვე, უსათუოდ სალიტერატურო ენის კანონების მკაცრი დაცვით უნდა იწერებოდეს. დიალოგებში ხელოვნება უნდა მუდავნდებოდეს. დრამის ენა არა მარტო ყოველდღიურ საქმიანობაში გამოყენებულ სასაუბრო ენას უნდა ითვალისწინებდეს, არამედ აუცილებლად მისგან უნდა ამოვიდეს, მაგრამ სასაუბრო ენის ყოველგვარ გამოვლენასთან არ უნდა გაიგივდეს და მას არ უნდა დაემთხვეს. ჯერ ერთი, იმიტომ, რომ პროვინციალიზმები და ქალაქური ჟარგონი, რაც თანამედროვე ადამიანში, განათლების საყოველთაო ხასიათის გამო, სწრაფად ისპობა, ჯერ კიდევ აქა-იქ საკმაო სიცხადით გაისმის, მაგრამ ის არაა დრამატული გმირის შექმნის მხატვრული ფერი და იმიტომ პროვინციალიზმებისა და ჟარგონის გამოყენებულ ადამიანთა სახისა და ტიპის შესაქმნელად არ გამოდგება. პერსონაჟის სოციალური ბუნების ასახავად მეგრული, იმერული, გურული, რაჭული თუ კახური დიალექტი და, საერთოდ, პროვინ-

დრამატურგია

და

თეატრი

ვარლამ კალაძე

ციალიზმები დღეს იმდენად მჭლე და უსუსურ „მხატვრულ ფერებად“ გვევლინება, რომ იგი იაფფასიანი სიცილისა და უხამსობის მაჩვენებლად გადაიქცა.

ლუარსაბ თათქარიძეს არც ტიპიურობა აკლია და არც მხატვრული სახის მრავალმხრიობა, მაგრამ მისი გონებაშეზღუდულობის დასახატავად ილიას პროვინციალიზმებისთვის არ მიუმატრავს. დ. კლდიაშვილს „შემოდგომის აზნაურების“ დახატვისას სალიტერატურო ენით შექმნილი მხატვრული ენისთვის არ უდალატია და იმერული კილოსა და პროვინციალიზმის მოზღვაებით გმირთა სოციალური ბუნება არ წაუღეკავს. ვერც პოლიკარპე კაკაბაძის ყვარყვარე თუთაბერი დაიკვეხნის „განათლებულობას“, მაგრამ ცნობილმა ქართულმა დრამატურგმა ჩამორჩენილი და „გზააბნეული“ ყვარყვარეს სახის შესაქმნელად სალიტერატურო ქართული გამოიყენა.

მართალია, პიესაში ადამიანის შინაგანი სამყარო, იდეა. მატერიალური ცხოვრების ფონზე მუდავნდება, მაგრამ აქ მიზანი მატერიალური ცხოვრების შექმნა კი არაა, არამედ სულიერი ცხოვრების სრულყოფით ჩვენება. ხელოვნებაში მატერიალური ცხოვრების ჩვენება, სულიერი ცხოვრების ასახვას ემსახურება, რათა ამალღებულმა, იდეურმა, მეორადმა კიდევ

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 2-12, 1974 წ., № 1-4, 6, 7, 9, 1975 წ.

უფრო მაღალი მატერიალური ცხოვრების შექმნას შეუწყოს ხელი და ამით, ერთხელ კიდევ იდეურის, სულიერის გახვითარების ახალი ფურცელი გადაშალოს.

დრამატურგს, როგორც ხელოვანს, არ უნდა დაავიწყდეს, რომ იგი „ადამიანის სულის ინჟინერია“, ამიტომ მან აუცილებლად მხატვრულ ენას უნდა მიმართოს; მხატვრულ ენაზე უკეთესი საღებავები მას არა აქვს და არც ექნება. რა თქმა უნდა, მხატვრული ენის სტანდარტები არ არსებობს, ხელოვნების ჭეშმარიტი ნაწარმოები ისევე განუმეორებელია, როგორც ადამიანის პიროვნება.

ვლადიმერსონი რა მხატვრულ ენაზე, როგორც დრამატურგიაში ადამიანის შინაგანი სამყაროს სრულყოფით ასახვის შეუცვლელ ფორმაზე, მხედველობაში უნდა მივიღოთ პიესის შინაარსი, მისი წამყვანი იდეის გადამწყვეტი მნიშვნელობა. მხატვრული ენა უშინაარსო, ყალბი პათოსის გამოვლენად გადაიქცევა, თუ პიესაში წამყვანი იდეა ისეთი საყოველთაო არ იქნება, ყველას რომ აღელვებს. მაგრამ ზოგადი, საყოველთაო იდეები პიესას ვერ უშველის, თუ ამ საყოველთაოში პიროვნების ინდივიდუალობა და მისი ინტერესები არ აისახება, რადგან ხელოვნებაში ზოგადის მნიშვნელობა კონკრეტულში, პიროვნულში გამოჩნდება, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, რომ პიროვნული საზოგადოებრივის მაჩვენებელი არ უნდა იყოს. პიესისთვის ზოგადი არ არსებობს კონკრეტულის გარეშე, სწორედ კონკრეტულში უნდა ჩანდეს ზოგადის ღირებულება. ამიტომ დრამატურგის ცხოვრებაში არსებული ყოველგვარი კონფლიქტი არ სჭირდება.

სასაუბრო ენით შექმნილი, აქტუალურ თემაზე დაწერილი პიესების სიმცირე დღეს ჩვენში არ იგრძნობა. ასეთი დრამის ნიმუშია იგნატი დვორეცკის პიესა „უცხო კაცი“. იგი ჩვენი ქვეყნის წამყვანი თეატრების მნიშვნელოვანმა ნაწილმა დადგა, გაცხოველებული მხატვრობის საგნად იქცა და ზოგიერთმა მას დრამატურგიაში ახალი ეტაპიც კი უწოდა, მაგრამ „უცხო კაცი“ ერთ სეზონში კარგავს მყარებელს და მისი სასცენო სიცოცხლე პეპელას სიცოცხლის ხანგრძლიობით განისაზღვრა. მაგრამ აქ მართო მხატვრული ენის დავიწყებამ როდი მოკლა პიესა — ის ზოგადი იდეალები, გემების შესრულებასა და პროდუქციის ხარისხის ამაღლებაზე რომ მიგვიბრუნებენ, მოკლებულია კონკრეტულს. პიროვნულის უგულებელყოფით დავიწყებულია ის ელემენტარული ჭეშმარიტება, რომ საზოგადოება ინდივიდებისაგან შესდგება და, თუ საზოგადოებრივი ინტერესები პიროვნულს არ აამაღლებს, ასეთი „საზოგადოებრივი“ არავის სჭირდება. მაგრამ არც ისეთი „პიროვნული“ გვინდა, საზოგადოებას კარგს რომ არაფერს აძლევს და საერთო განვითარების ხელშეშლელად გვევლინება.

„უცხო კაცი“ ლაპარაკია სიყვარულზე, მაგრამ რაც ნაჩვენებია, ნამდვილი სიყვარულის ასახვა არ არის და მასში მყარებული ვერც საკუთარი თავის „განსაწმენდელს“ დაინახავს და ვერც მისაბამს. პიესას კი დასრულებული საქმე, დასრულებული საქციელი სჭირდება. რაც შეეხება იმ ზოგადს, გეგმების შესრულების იდეის სახით რომ გვევლინება, იგი ისე არაა გააზრებული, ინდივიდები საზოგადოებრივისთვის რომ დარაზმოს და პიროვნული მიზნები დამაჯერებლად წარმოაჩინოს. უკეთ რომ ვთქვათ, „უცხო კაცი“ იგნატი დვორეცკიმ „დადებითი გმირი“ — ჩემოვინ სახელმწიფო გეგმების მაღალხარისხიანად შესრულებისაკენ წარმართა, მაგრამ თუ რა-

ტომ აკეთებს ამას, რისთვის სჭირდება იგი, ჩემოვინ იდეებსა და განცდებში არ ჩანს. დრამატურგმა კარგი საქმიანობის შედეგი გმირის საქციელისა და მისწრაფებათა თვითმიზნად გადააქცია, დიდი საქმეებისთვის კარდაუკვლად საჭირო დიდი იდეალები (აქაოდა, აღმზრდელი კარგ მწიფავს ვერ შევლიათ) უმნიშვნელო კინკლაობით შესცვალა, პიესაში კონფლიქტის როლი დააკნინა და ამით საფუძველი გამოცალა „დადებითი გმირის“ იდეებთან და განცდების სრულყოფით გამოვლენას.

საქციელისა და საქმიანობის შედეგი და მისთვის ბრძოლის პროცესი, თუ დრამის გმირის იდეებსა და გრძობებში მკვეთრად არ გამოვლინდა, თუ საქმიანობის დიდი შედეგი გმირის დიდი იდეებისა და მისწრაფებათა ნაყოფი არ იქნება, თუ საქმე და იდეალები ერთმანეთს დაშორდა, ასეთ „გმირს“ არავინ არაფერს არ დაუჯერებს და მისი ცქერით მაცურებელი კიდევ უფრო გულნატკენი დარჩება, ვიდრე თეატრში მისვლამდე იყო („უცხო კაცი“ კინოშიაც კი ვერ შესძლო ახალი სიტყვის თქმა).

მართალია, რუსთაველის თეატრის მსახიობებს ბევრი უშრომიათ და რეჟისორსაც პიესის შესაძლებლობანი მაქსიმალურად გამოუყენებია, მაგრამ თანადროულობის აქტუალურმა თემამ მხატვრულ ენასა და იდეურის კონკრეტულობას მოკლებული დრამა ისეთ სპექტაკლად ვერ გადააქცია, სეზონებს რომ უძლებს და სალაროსთან მყარებულთა რიგებს აყენებს.

„უცხო კაცის“ მსგავსი დრამის შესაქმნელად, ფაბულის განვითარების თვალსაზრისითაც კი, შეიძლება დრამატურგია არ შევაწუხოთ, დღეს ტექნიკა საკმაოდ განვითარებულია, ფაბრიკა-ქარხნების გაჭირვებაში ჩავარდნილი ღირებულებებიც ბევრი გვყავს და თუ ნებისმიერ ქარხნის ღირებულებაში საწარმოო თათბირს მაგნიტოფონით ჩავიწერთ და ამ ჩანაწერს რეჟისორის „ჯადოსნურ ხელს“ შევახებთ (ჩვენში ხომ რეჟისორები როგორც კარგი, ისე სუსტი პიესების გადაკეთებას სავალდებულოდ თვლიან), „მორიგი“ სპექტაკლიც მზად იქნება. მაგრამ დრამატურგის გასაჭირი დღეს მართო მხატვრული ენის საერთო უარყოფამ და იდეურის სიდუხჭირემ როდი განსაზღვრა. დრამატურგთა დიდი ნაწილი არ ითვალისწინებს პიესით თეატრალური წარმოდგენის შექმნის საჭიროებას, ხშირად „ავიწყდებათ“ ის ჭეშმარიტება, რომ კომპოზიტორს, როგორც სასცენო პარამონიის მესაჭეს და მხატვარს, როგორც პიესის გმირთა სამოქმედო გარემოს შემქმნელს, ნიადავი დრამატურგმა უნდა მოუმზადოს. სპექტაკლის „სულისა და გულის“, ეპოქის ცხოვრების სცენაზე გადამჩანისა და მაცურებელზე შემოქმედების საშუალებათა მეუფეების, კომპოზიტორისა და მხატვრის ნამოღვაწარი რომ „მიითვისო“, — მსახიობის შემოქმედების თავისებურებანი უნდა გაითვალისწინო და როცა გმირის შესაქმნელად კალამს ხელს მოკიდებ, უპირველესად იმაზე უნდა იფიქრო, რამდენად შესაძლებელი იქნება მსახიობის მიერ გმირის გარდასახვის სრულყოფა. მსახიობის შემოქმედების თავისებურების გათვალისწინება დრამატურგის უპირველესი მოვალეობაა.

ცხადია, დღეს რეჟისორის მიერ თანამედროვე და გარდასული ეპოქების დრამატურგთა ქმნილებების სასცენო გააზრება ერთნაირი ვერ იქნება, მაგრამ ჩვენი დროის დრამატურგების პიესები ისეთ სიმალღვეზე უნდა იდგეს, რომ მას რეჟისორის „მაკრატელი“ არ შეეხოს; მაგრამ თუ რეჟისორი მანც „გაბედავს“ მაკრატლის გამოყენებას, დრამატურგმა თავისი პიესით უნდა დაამტკიცოს, რომ ამ მხრივ რეჟისო-

რის გარჯა ამაოა. მაგრამ „ბედი“ დრამატურგს სხვა მოვალეობაც დააკისრა: მან ეპოქის შესატყვისი, თანამედროვეობის ამსახველი, ახალი სტილის თეატრიც უნდა შექმნას. რეჟისორები ამ საქმეში ტყუილად ეცილებიან დრამატურგებს. მაგრამ თუ ისინი, თანამედროვეობის ამსახველ, ახალი სტილის თეატრის შექმნას მაინც იჩემებენ და თავიანთი როლის შეფასებაში აჭარბებენ, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ რეჟისორები იძულებული ხდებიან თავიანთი პირდაპირი მოვალეობის გარდა, დრამის მკეთებლობასაც მიმართონ; ეს კი იმის მაჩვენებელია, რომ ჩვენი დრამატურგია ორივე ფეხით კოჭლობს. სანამ დრამატურგია წელში არ გაიმართება, დრამისმკეთებლობით შორს ვერ წავალთ და დრამატურგიის მაღალი დონის მიღწევამდე თვით უნიჭიერესი რეჟისორებიც თანამედროვეობის ამსახველ ახალი სტილის სრულყოფილ თეატრს ვერ შექმნიან, რადგან თეატრის სტილის განმსაზღვრელია დრამატურგია, რომელსაც, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, თეატრის გარეშედაც შეუძლია შემოქმედებითი სიცოცხლე. მაგრამ უდრამატურგოდ ვერც რეჟისორი, ვერც მსახიობი, ვერც მხატვარი და კომპოზიტორი, როგორც სპექტაკლის შემქმნელი, ვერ იარსებებენ.

არათუ დღევანდლობა, არამედ თეატრის ისტორიაც გვეუბნება, რომ ანტიკური საბერძნეთის თეატრი ევრიპიდეს, ესქილეს, სოფოკლესა და არისტოფანეს გარეშე ვერ შეიქმნებოდა. მიუხედავად ნიჭიერი მეტოქეებისა, შექსპირმა თავისი დროის თეატრი შექმნა, მომავალს გზა გაუნათა და დღესაც განაგრძობს თეატრების შექმნას; მოლიერი თავისი დროის ნიჭიერი მსახიობი და რეჟისორი იყო, მაგრამ საკუთარი დიდი დრამატურგიის გარეშე იგი ეპოქის თეატრის შემქმნელი ვერ იქნებოდა; ბრეხტი როგორც რეჟისორი და „ბერლინერ ანსამბლის“ შემქმნელი ეპიკური თეატრის ბურჯად ვერ მოგვევლინებოდა, რომ მას თავისი პიესებით ეპიკური დრამატურგიისთვის საძირკველი არ ჩაეყარა; დღეს ამ საძირკველზე ეპიკური თეატრის მშენებელი სასახლე რომ ავაშენოთ, უპირველესად თანამედროვეობის ამსახველი ეპიკური დრამატურგიაა საჭირო. თუ მოკლე ხანში ამას ვერ მივალწევთ, რუსთაველის სახელობის თეატრის ცდა — შექმნას ეპიკური თეატრი — უნაყოფო აღმოჩნდება. რომანებისა და კლასიკოსთა პიესების „გადაკეთებით“ დღევანდლობის ამსახველი ეპიკური თეატრი არ შეიქმნება და მაშინ რუსთაველის სახელობის თეატრი მხოლოდ იმას დაამტკიცებს, რომ გმირულ-რომანტიკული სტილის თეატრი მისი განვითარების შესაძლებლობათა ამოწურვამდე ჯობით განუდევნია თავისი კედლებიდან. ერთი სპექტაკლით, რა კარგიც არ უნდა იყოს იგი, ახალი მიმართულება არ დამკვიდრდება.

შეიძლება თქვან, განა სტანისლავსკი, მარჯანიშვილი, ახმეტელი, თეატრალურ ხელოვნებაში თავისებური სტილის შემოქმედნი არ არიანო? — უდავოდ! მაგრამ დიდი რეჟისორები სტილის გამომგონებელი არ იყვნენ. ისინი დრამატურგიის სფეროდან ისეთ პიესებს ირჩევდნენ სპექტაკლებისთვის, რომლებიც თავიანთი მონაცემებით ახლო იყვნენ ერთმანეთთან და მათ მიერ არჩეულ, განმსაზღვრელი დრამატურგიის სტილს შეესაბამებოდნენ.

სტილი ხელოვნებაში განცდების, ფიქრის, იდეურის, საერთო სულიერის მხატვრული სახეა. ხოლო სპექტაკლის იდეურ და მხატვრულ მხარეს დრამატურგი განსაზღვრავს. რა თქმა უნდა, აქ მსედველობაში უნდა მივიღოთ პიესის სამსახიობო და რეჟისორული გააზრება, მაგრამ რაც დრამატურგს

არ მოუცია, მას სპექტაკლში ვერ გააზრებ, მას ვერც წინ წამოწევ და ვერც „უკანა ხედვე“ გადასწევ. მთავარია, რეჟისორმა პიესის „გასაღები“ მონახოს და მისი გმირები, მსახიობების სახით, სცენაზე ცოცხალ ადამიანებად წარმოადგინოს, დრამატურგის სტილით სპექტაკლის სტილი შექმნას; დრამის იდეური და მხატვრული მიმართულებით ხორცი შეასხას სპექტაკლის იდეურ და მხატვრულ სახეს. მაგრამ თუ სპექტაკლს გამოგონილ სტილს მოახვევს თავს, მაშინ რეჟისორის, როგორც დრამის დამდგმელის, მარცხი გარდაუვალია.

იქნებ დრამატული თეატრების განვითარების დღევანდელი ეტაპისთვის ერთი სტილის მრავალფეროვნება საკმარისი არ არის და სტილთა აღრევა საჭირო სიახლის მაჩვენებელია? არა ვგვონია.

ჩვენი თეატრები დღეს აშკარად სტილთა აღრევის, დიდი ტრადიციებიდან დღევანდლობის უკუგდებისა და კრიტიკიუმის უარყოფის გზაზე დგანან. ახალს ვეძებთ, — ამტკიცებენ ჩვენი რეჟისორები. რა თქმა უნდა, სასიამოვნოა ამის მოსმენა, მაგრამ ნუ დავივიწყებთ იმ ჭეშმარიტებას, რომ რეჟისორმა სპექტაკლის სტილი დრამაში უნდა ეძებოს და არა საკუთარ თავში; და თუ ამას გავაკეთებთ, მარცხსაც ადვილად ავიცილებთ და ერთი და იგივე თეატრში ყოველგვარი ჟანრის პიესების დადგმის მისწრაფებაზედაც ხელს ავიღებთ. არ შეიძლება დრამატული თეატრი მუსიკალური კომედიისა, ან ვოდვილების თეატრს ეჯიბრებოდეს.

რა ღონისძიებებს ვატარებთ დღეს ისეთი დიდმნიშვნელოვანი მოვლენის განვითარებისათვის, როგორც დრამატურგიაა? ჩვენი წამყვანი ლიტერატურულ-მხატვრული ჟურნალების — „მნათობისა“ და „ცისკარის“ კარი პიესისთვის ისე მაგრადაა ჩაკეტილი, რომ ამ ჟურნალების ფურცლებზე თანამედროვეობის ამსახველი უკვე ცნობილი დრამატურგებიც კი არ ჩანან. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს გეზის მიმცემ ჟურნალებს დრამატურგია მხატვრული ლიტერატურის ჟანრად არ მიაჩნდეთ. რაც შეეხება „საბჭოთა ხელოვნებას“, მან მთლიანად შეწყვიტა ქართული პიესების ბეჭდვა. ამბობენ, პიესები ჟურნალებში დიდ ადგილს იკავებსო, მაგრამ რატომ გვავიწყდება ის ჭეშმარიტება, რომ დიდ საქმეს ადგილიც სათანადო უნდა? რა აქვს „საბჭოთა ხელოვნებას“, „მნათობსა“ და სხვა ჟურნალებს იმაზე დიდი საზრუნავი, ვიდრე დრამის განვითარებისთვის ხელის შეწყობაა? დრამა ხომ დრამატული თეატრების, ოპერისა და კინოს განვითარების საფუძველიცაა და საკუთრივ მხატვრული ლიტერატურის დონის მაჩვენებელი ნიშანსვეტიც.

რა თქმა უნდა, ჩვენ იმის მომხრე არა ვართ, „საბჭოთა ხელოვნებაში“, ან „მნათობსა“ და „ცისკარში“ პიესის იარლიყით ყოველგვარი მაკულატურა იბეჭდებოდეს, მაგრამ თუ ჟურნალებში საშუალო დონის პოემას, ლექსს, კრიტიკულ სტატიას, მხატვრულ პროზას ბეჭდავენ, რათა ლიტერატურის ამ დარგების განვითარებას ხელი შეუწყონ, როგორც ამას სამართლიანად შენიშნავს „ლიტერატორი“ (იხ. „ლიტერატურული საქართველო“, 1974 წ., № 35), დრამატურგია რა დააშავა?!

იქნებ მწერალთა კავშირის დრამსექცია სისტემატურად განიხილავს დრამატურგთა ნაწარმოებებს და აქ მოწყობილი დისპუტებისა და პიესების განხილვის დონეს ძალუძს დრამატურგიის განვითარებაში არსებული ჩამორჩენის დაძლევა? დრამატურგთა სექციას არსებულ ვითარებაში შეუძლია მხოლოდ ცალკეული პიესების განხილვა და ისიც დროგამოშვებ

ბით. ამიტომ ამ საქმეში გარდატეხის შემტანი ხელმძღვანელობის გაწვევა მის ძალებს აღემატება.

იქნებ თეატრალურ საზოგადოებაშია ამ მხრივ მუშაობა გაჩაღებული? ეს საზოგადოება ხომ თეატრების აყვავების მიზნით არსებობს! თეატრალურმა საზოგადოებამ ამ ბოლო ხანებში ბევრი რამ გააკეთა და არც თეატრის საფუძველი, თანამედროვეობის ამსახველი დრამატურგია დავიწყებით, მაგრამ ახალშექმნილ „დრამის კაბინეტს“ ჯერ არ გააჩნია ისეთი ტრადიციები, ჩამორჩენის დაძლევა რომ სჭირდება.

შეიძლება კულტურის სამინისტროს სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგიაში დულს ამ მხრივ მუშაობა? კოლეგია თეატრების მიერ მოწყობილი პიესების მიღების ან უარყოფის საქმეს ემსახურება და არც მას შეუძლია ამ საქმეში გარდატეხის შეტანა.

დღეს მთელი სიმძიმე დრამატურგებთან მუშაობისა თეატრებშია გადატანილი.

შეიძლება გვითხრან, — როცა დრამატურგიის განვითარებაზე ვმსჯელობთ, თეატრების დრამატურგებთან მუშაობის თვით კარგად მოწყობილი საქმეც კი არ უნდა გავაზავიადოთო და ამ განცხადებაში არ შეიძლება სამწუხარო ჭეშმარიტების „მოზრდილი მარცვლები“ არ დავინახოთ: თეატრების მუშაკთა რჩევა-დარიგებით რომ დრამატურგიის აყვავება შეიძლებოდეს, მაშინ თეატრები პიესებს თვითონ დასწირდნენ. დრამატურგს თუ მაღალი იდეალები არ გააჩნია და შთაგონების გარეშე შრომობს, თეატრი დრამატურგს შემოქმედებით ცეცხლს ვერ მისცემს, თუ იგი დრამატურგს თვითონ არა აქვს. მაგრამ თეატრს დრამატურგის მიერ დანთებული „ცეცხლის“ ჩაქრობა დიასაც შეუძლია, თუ იგი უგულოდ მოეპყრობა, უყურადღებოდ დატოვებს დრამატურგს, უმართებულოდ წაართმევს მას თეატრს, როგორც შემოქმედების მთავარ ასპარეზს და ხელს არ შეუწყობს თეატრალური „ტექნიკის“ დაუფლებაში.

მაგრამ თეატრის დახმარება დრამატურგისადმი მარტო თეატრალური „ტექნიკის“ ზიარებით არ განისაზღვრება. რაც მთავარია, თეატრმა დრამატურგის ნაშრომის იდეურ-მხატვრული დონის შეფასებაში უნდა დაიცვას ობიექტურობა. ეს კი არცთუ ადვილი საქმეა, როგორც ერთი შეხედვით სჩანს. პიესების შეფასებაში ბრძენიც კი შეცდება, შექაპირს გენიოსთა შორის უარყოფილიც ჰყავდა; მით უფრო ადვილია დღეა საშუალო და კარგი პიესების უარყოფა, რადგან (მიუხედავად იმისა, რომ ბევრს ვლავარაკობთ „თეატრალური კოლექტივის გადამწყვეტ მნიშვნელობაზე“) ამ მთავარ საქმეს — პიესის მიღება-უარყოფას — ერთი ადამიანი, რეჟისორი ან დირექტორი წყვეტს.

თეატრებისთვის დრამატურგებთან მუშაობის მთელი სიმძიმის დაკისრება, რაც ფაქტურად ერთ ადამიანთან (რეჟისორთან, ან დირექტორთან) მუშაობას ნიშნავს — შეცდომაა. ჩვენს პირობებში ამ საქმის მოგვარება არცთუ ისე ძნელია, როგორც ეს ერთი შეხედვით სჩანს. თეატრალურ ცხოვრებაში გარდამტეხი ეპოქის მოახლოება არსებულის შემდგომ განვითარებასა და „სრულიად ახლის“ შექმნას საჭიროებს. ამიტომ დრამატურგიის წინაშე იგი დღეს უამრავ რთულ საკითხს აყენებს და მოკლე დროში მის მეცნიერულ გადაჭრას მოი-

თხოვს. ყოველივე ეს დრამატურგიისადმი კრიტიკული აზრის მნიშვნელობას განუზომლად ზრდის.

დრამატურგიის შემდგომ განვითარებაში გადამწყვეტი სიტყვა თვით დრამატურგს ეკუთვნის, მაგრამ ამ საქმეში პატარა მნიშვნელობა როდი ენიჭება რეჟისორისა და კრიტიკოსის აზრს. ამიტომ თეატრების (უფრო სწორად, რეჟისორის) მიერ განცალკევებული, დრამატურგებთან კარჩაკეტილი მუშაობა, რაც სუბიექტივიზმს დიდ გასაქანს აძლევს, ერთობლივი მუშაობით უნდა შეიცვალოს. „დრამის კაბინეტი“ თეატრალურმა საზოგადოებამ ისე უნდა მოაწყოს, რომ იგი მაღალი დონის სადისკუსიო კლუბად გადააქციოს, სადაც დრამატურგიის ყველა ჟანრის საკითხებს დრამატურგები, რეჟისორები და კრიტიკოსები პირუთვნელად, მაღალ დონეზე განიხილავენ. ერთობლივი განხილვის შედეგად მოწონებული პიესების ბეჭდვაში კი ჟურნალები ერთმანეთს უნდა ეცილებოდნენ, პიესების კრებულები ხშირად უნდა ისტამბებოდეს და რეჟისორები და თეატრის დასები, თავიანთი გემოვნებისა და მიმართულების მიხედვით, პიესას უშუალოდ დრამატურგებისაგან არ უნდა „იძენდნენ“ (დრამატურგი ძვირფას დროს, უიღბლო ვაჭარავით, თეატრის ან რეპერტუარის კარგებთან დგომაში კი არ უნდა აცდენდეს), იგი გალახული გერის მდგომარეობიდან უნდა გამოვიყვანოთ.

რასაკვირველია, არ უნდა გვავიწყდებოდეს, რომ დრამატურგისა და თეატრის ერთად მუშაობა და „თანამეგობრობა“ გარდუვალია. პიესის ერთად კითხვისა და რეპეტიციის დროს დრამატურგი დიასაც ვალდებულია თეატრის სპეციფიკა ერთხელ კიდევ გაითვალისწინოს და ზოგიერთი რამ, თავის დრამაში, თუ ეს აუცილებელია, შეცვალოს. ამით დრამატურგი რეჟისორს ხელიდან გამოგლეჯს იმ ნაჯახს, რომელსაც იგი დღეს შეუბრალებლად იქნევს და მაშინ დრამის „გადარჩენით“ თეატრის საქმეც წინ წაიწვეს; მაგრამ დღეს მდგომარეობა იმდენად გართულდა, რომ სარეპერტუარო პოლიტიკის გატარებას მარტო დამდგმელი რეჟისორის „არჩევანი“ ვერ უზრუნველყოფს. უმჯობესი იქნებოდა, თეატრებს ისეთი სამხატვრო საბჭოები ჰყავდეს, რომლებიც სუბიექტივიზმის შებოჭვას შესძლებენ და რეჟისორის და დასის მიერ არჩეული პიესის დადგმის საკითხს ობიექტურობის პოზიციებიდან დაამტკიცებს. არც ის აწყენდა საქმეს, რომ ზოგიერთი პიესის დადგმა რეჟისორს დაევალოს. ამით იმის თქმა მინდა, რომ არ შეიძლება პიესის ბედი რეჟისორის თვითნებობას დაუკავშიროთ.

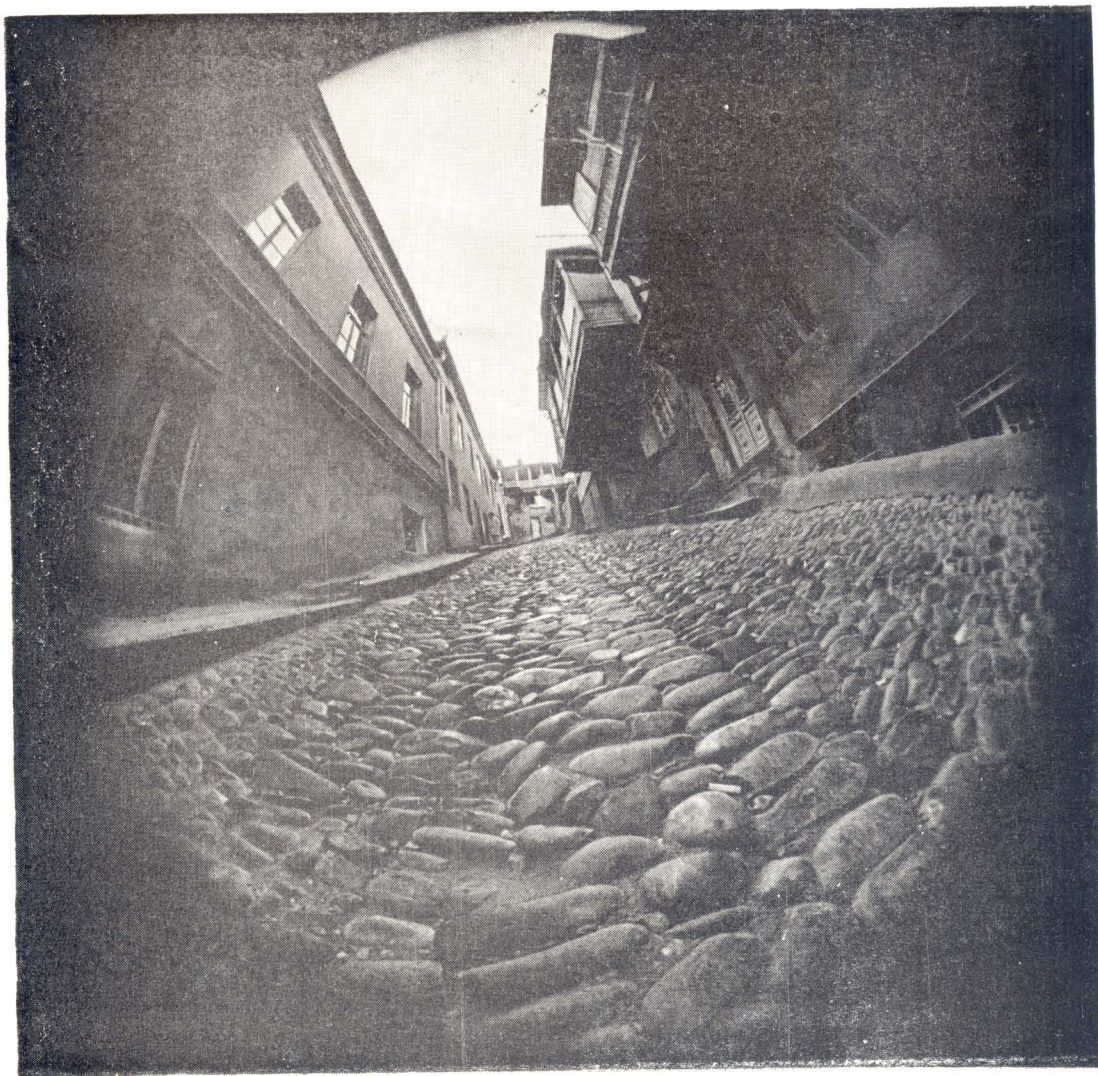
ავტორიტეტული სახელოვანი კოლეგიებისა და საბჭოების მუშაობა დღეს თეატრებში გარდუვალად იმიტომ უნდა მივიჩნიოთ, რომ თანამედროვე დრამატურგიისა და თეატრის პრობლემების განხილვა და მისი მარქსისტული პოზიციებიდან გადაჭრა ახლა გადაუდებელ საქმედ იქცა. მაგრამ თეატრალურ კრიტიკაში გაბატონებული სახოტბო „მიმართულება“ ობიექტური კრიტიკით თუ არ შეიცვალა და „დრამის კაბინეტმა“ დრამატურგიის განვითარებაში თავისი მათრგანი-ზებელი როლი არ შეასრულა, ჩვენს თეატრალურ ცხოვრებაში მომწიფებული სადღეისო პრობლემების გადაჭრა საკმაოდ დაგვიანდება.

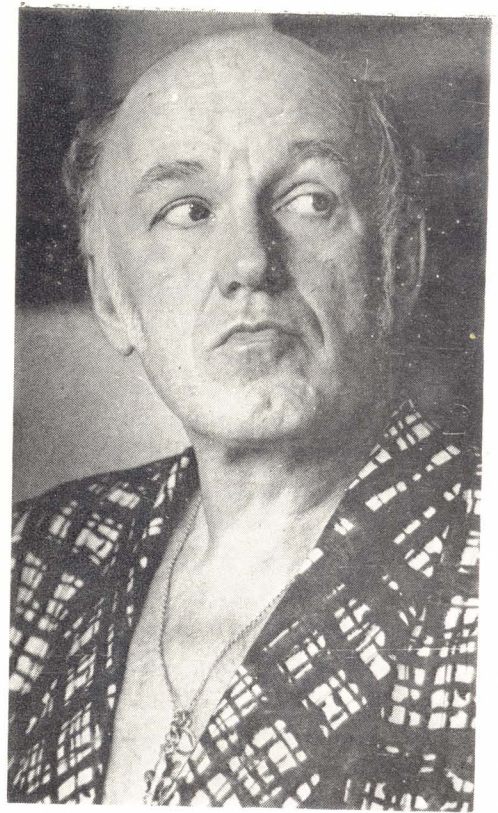
ალექსანდრე სააკოვი

ნიჰიზრი, დაკვირვებული, მაძიებელი ფოტორეპორტიორი — ამგვარად აფასებენ ალექსანდრე სააკოვს, მის უეპოქმედებას. არცთუ დიდი ხანია იგი ფოტოხელოვნებაში მუშაობს (1968 წლიდან), მაგრამ მის ნამუშევრებს სამოცზე მეტი პრემია აქვთ მოპოვებული როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ისე საზღვარგარეთ მოწყობალ გამოფენებზე.

ფოტოხელოვანი ნაყოფიერად მოღვაწეობს არა მარტო რესპუბლიკურ, არამედ ცენტრალურ პრესაში. მისი ნამუშევრები ხშირად იბეჭდება საზღვარგარეთის ჟურნალებშიც.

დილა





ელენე ახვლედიანი.
სვიატოსლავ რაჩტერი.
განწყობილება.



ვფიქრობ, რომ თანამედროვე ფოტოგრაფია სწორედ იმგვარი უნდა იყოს, როგორც ამას წარმოგვიდგენს თავის შესანიშნავ ნამუშევრებში ალექსანდრე სააკოვი — ნიჭიერი შემოქმედმხატვარი. მისი ფოტონაწარმოებები ხელოვნებაა და არა მხოლოდ ფოტოგრაფის ხელობის ნიმუშები.

ანდრია ბალანჩივაძე.

ალექსანდრე სააკოვი დაუცხრომელი, მაძიებელი შემოქმედია, მუდმივად მსწრაფი იმ ხელოვნების სრულყოფისაკენ, რომელიც ძალზე უყვარს და ეს სიყვარული მას ფოტოგრაფიის საზღვრებს აცილებს, — მხატვრად აქცევს. დიდებულად გამოძერწა მან ძველ თბილისელთა პორტრეტები, ფერწერულად გამომსახველია ჩვენი დედაქალაქის უძველესი უბნების ხედები, რომლებიც ზოგჯერ უჩვეულო კუთხიდანაა დანახული. საინტერესოა თბილისური პეიზაჟები — კომპოზიციები ახლებური რაკურსებით. ამ ნამუშევრებში ჩანს ავტორის დაკვირვებულობა, იგი „ტბება“ ცხოვრებისეული დეტალებით.

ფოტოხელოვანი სწავლობს ფერწერის ძველი და თანამედროვე ოსტატების ნამუშევრებს, აინტერესებს თავის თანამედროვეთა პორტრეტული სახეების შექმნა. შესანიშნავია ციკლი პორტრეტებისა, მათ შორის — ს. რიხტერის, ა. ბალანივაძის, ა. მაჭავარიანის, ე. ახვლედიანის, ე. ვირსალაძის, ე. ფიფიას, ს. ხეჩინაშვილის, მ. ხვიციასი, ე. ლეონსკაიასი და სხვათა. შთამბეჭდავია ყოფითი სცენები თავისი ტიპაჟებით — თონეში, აბანოსა და ბაზარში, მხატვრის სახელოსნოსა თუ საოპერაციოში, აგრეთვე სადესანტო არმიის ყოველდღიურობის ამსახველი ნამუშევრები.

პატივისცემითა და სიყვარულით ვარ გამსჭვალული ალექსანდრე სააკოვისადმი.

ელენე ახვლედიანი.



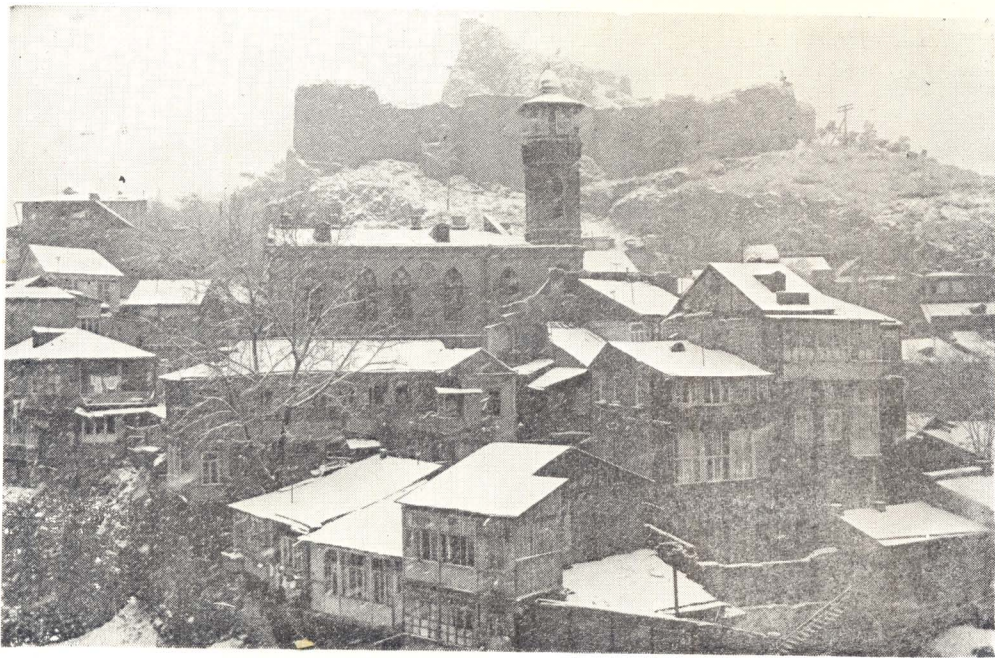
ე. ბუბნოვა.

ჩვენი ეზო.



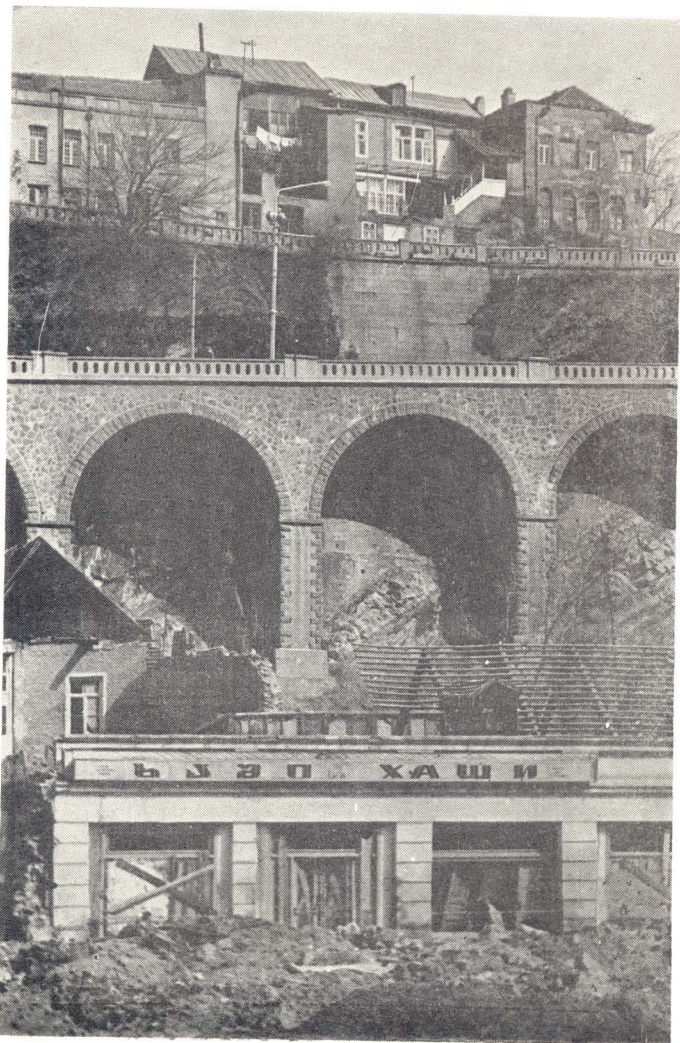
მოგონება.





ძველი თბილისი.

რიყე. ძველი თბილისი.



ალექსანდრე სააკოვის როგორც შავ-თეთრ, ისე ფერად ფოტონამუშევრებში ჩანს მაღალი გემოვნება და ფერთა ღრმა გრძნობა. ამას ნათელყოფს გამოფენებზე წარმოდგენილი ნაწარმოებები, რომლებსაც დამსახურებული აღიარება ხვდათ საბჭოთა კავშირში და საზღვარგარეთ. ფოტოხელოვანის მრავალი ჯილდოც მისი მაღალი ოსტატობის დამადასტურებელია.

ლადო გუდიაშვილი,

ნოდარ მაგლოზლიშვილი

იწყება ლექცია. მორიგე სველი ჩვარი და ცარცის რამდენიმე ნატეხი მოამზადა. ლექციის ილუსტრირება ხდება შავ დაფაზე (ფორმულები, ნახაზები, ციტატები, გრაფიკები). ბეჭითი სტუდენტები რვეულებში იწერენ კონსპექტებს...

ასე სწავლობენ თანამედროვე სტუდენტები. ასევე სწავლობდნენ სორბონში, პლატონის აკადემიაში, ძველ საბერძნეთში, ფარაონის დროინდელ ეგვიპტეში.

დედამიწის გარშემო კი ხელოვნური თანამგზავრები ბრუნდნენ. კოსმონავტების უშუალო საუბარს დედამიწისთან ტელევიზიით გადმოსცემენ. მთვარეზე ადამიანი დააბიჯებს და ამას ჩვენ პირდაპირი გადაცემით ვუყურებთ. ტექნიკის მიღწევანი საოცარია. მანქანა ჭადრაკს თამაშობს, თარგმნის რთულ ტექნიკურ ტექსტებს. ფერადი ტელევიზია, ლაზერები, გულის გადანერგვა, პლანეტების ფოტოგრაფირება, სამეცნიერო კვლევა ოკეანის ფსკერზე... სტუდენტებისა და პროფესორის კონტაქტი კი ცარცისა და ჩვრის საშუალებით წარმოებს...

სრული კატეგორიულობით შეიძლება ითქვას, რომ თანამედროვე შეაღწეოს სსსრ-ის სისტემაში სწავლების არსებული პრაქტიკა აღარ არის მოქმედი, ყოველ შემთხვევაში, დიდად ჩამორჩება მეცნიერების მიღწევათა დონეს.

* * *

ჩვენი საუკუნის სამოცდაათიანი წლები დასაწყისიდანვე ხასიათდება რეფორმების, ახალი კონცეფციებისა და შესაძლებლობათა სიუხვით საზოგადოებრივი სწავლების სფეროში. უკვე გამოიკვეთა რამდენიმე მთავარი დინება. სწავლების თეორიის განვითარება და სამეცნიერო კვლევა მიმდინარეობს ისეთ მომიჯნავე მეცნიერებათა საზღვრებზე, როგორცაა პედაგოგია, სოციოლოგია და ფსიქოლოგია. თეორიებისა და პრაქტიკული ექსპერიმენტების მიზანია სწავლების ეფექტურობის გაძლიერება და რაციონალიზაცია, სასწავლებლის სტრუქტურის სფეროში კვლევისა და სწავლების ტექნოლოგიის განვითარება.

* იბეჭდება საკითხის განხილვის წესით;

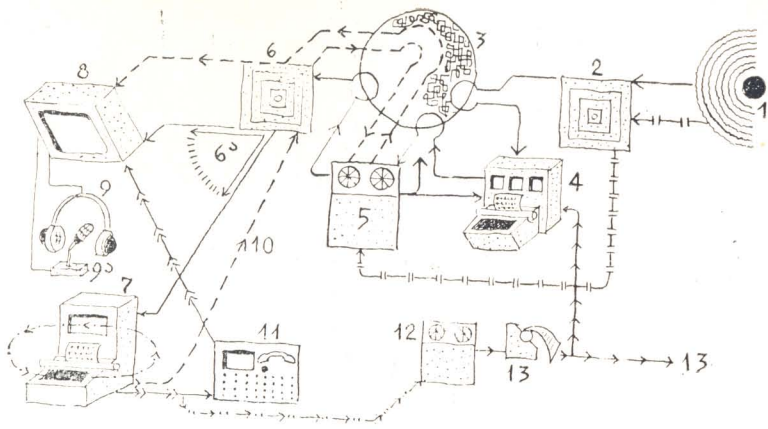
თანამედროვე თეორიათა განზოგადების შედეგად შეიძლება ასე დავსახოთ მომავალი უმაღლესი სასწავლებლების როლი:

— უმაღლესი სასწავლებელი უნდა იყოს არა მხოლოდ ისეთი დაწესებულება, სადაც ხდება ცოდნის გადაცემა და მიღება, არამედ „ტოტალური“ სკოლა, სადაც, კვალიფიკაციის კლასიკური მეთოდებით ათვისების გარდა, სტუდენტი თანამედროვე მეცნიერებისა და ტექნიკის მიღწევებს თანამედროვე მეცნიერებისა და ტექნიკის აღჭურვილობის საშუალებებით ეზიარება;

— უნდა მოხდეს ფორმირება ინტეგრალური ერთიანობისა, ე. ი. ისეთი სისტემისა, რომელიც დაფუძნებულია სწავლების მეთოდებისა და საშუალებების განთანამედროვეობაზე და ამ სისტემისათვის ადეკვატური სრულყოფილი სივრცითი გამოხატულების, ანუ „შენობის“ სტრუქტურის გამოანახაზე;

— მთლიანად უნდა იქნას გამოყენებული სწავლების პროგრამირებული მეთოდები და მათ შორის ყველაზე უფრო დამუშავებული ფორმა — სწავლების კიბერნეტიკული სისტემა კომპიუტერების გამოყენებით, რომელთა მიზანი მასწავლებელთა რიცხვის შემცირება კი არ არის, არამედ კომპიუტერების მაღალი ეფექტურობის გამოყენება.

ცნობილი ავსტრიელი არქიტექტორები ჰ. პრადერი, ფ. ფერინგერი და ე. ოტი სამართლიანად აღნიშნავენ, რომ ყველა გონიერი ადამიანისთვის ცხადია — ეს ძირითადი პრობლემები დროულად უნდა დაზუსტდეს კვლევისა და გულდასმით ჩატარებული ექსპერიმენტების პროცესში, კარგა ხნით ადრე, ვიდრე გამოვიშვებდეთ მათი გადაწყვეტის ცოტად თუ ბევრად მისაღებ პროექტებს. ამ შემთხვევაში უეჭველად უნდა იქნას მოგვარებული სხვადასხვა პროფილის სპეციალისტთა შორის თანამშრომლობა. მხოლოდ იდეების მუდმივი გაცვლა-გამოცვლა პედაგოგებს, ფსიქოლოგებს, სოციოლოგებს, კიბერნეტიკოსებს, არქიტექტორებსა და სხვათა შორის, მოგვცემს საშუალებას მივალწიოთ დამაკმაყოფილებელ გადაწყვეტას.



ნახ. 1. უმაღლესი სასწავლებელში სწავლებას კიბერნეტიკული სტრუქტურის სქემა. 1 — პროგრამებისა და ალტერვილობის დამუშავების ცენტრი; 2 — ტელექსი, ტელეკომუნიკაციები; 3 — უმაღლესი სასწავლებლის კომპიუტერი; 4 — სტუდენტების ჯგუფი-

ბისა და კურსებისათვის სწავლების სისტემის მომზადებისა და პროგრამის დამუშავების, გამოყენების, შეცვლისა და განტოტების ხელმძღვანელები; 5 — ინსტიტუტის „მეხსიერების ბლოკი“ (თანმიმდევრული გამოსახულებითი და ბგერითი ჩანაწერები აუდიო-ვიზუალური სწავლების დასახმარებლად); 6 — კომუნიკაციები ინსტიტუტთა შორის; 6ა — გადაცემა სტუდენტებისათვის. მოქმედების ელემენტები; 7 — სასწავლო მანქანა კლავიატურით, საბეჭდო და გამომთვლელ მანქანებზე და სარკმლით პროგრამის მონაცემების წასაკითხად; 8, 9 და 9ა — აუდიო-ვიზუალური სისტემის ელემენტები: ეკრანი, ყურსაცვამები და მიკროფონი; 10 — სტუდენტის პირდაპირი კავშირი; 11 — ზონალური პედაგოგის კონტროლი: მონიტორი, ტელეფონი, ადგილობრივი სელექტორი; 12 — რეაქციები: დამახსოვრება და გარჩევა თითოეული სტუდენტის კველა თანმიმდევრობითი ნაბიჯისა. მუშაობის ხარისხის საერთო ზედამხედველობა და კონტროლი; 13 — გამომსვლელი მონაცემები სტუდენტის ინდივიდუალური შეფასებისათვის, კერძოდ, მიღწეულ წარმატების შეფასება, სტუდენტის პროგრამის შეცვლა ან გაყოფა და სხვ.

სწავლების სისტემის დახვეწა, მისი ოპტიმიზაცია ალბათ მთელი საზოგადოების საქმეა. სპონტანურ რაციონალიზაციას მეტად მცირე მიღწევები მოყვება. საჭიროა რთულ სამეცნიერო-კვლევით სამუშაოთა ჩატარება. ეს წერილი ერთგვარი გაგრძელებაა „ციკარში“ გამოქვეყნებული წერილისა, წარმოადგენს ცდას პრაქტიკულად ამოიხსნას ზოგიერთი საკითხი უმაღლესი სასწავლებლის შემდგომი ევოლუციის გზაზე.

არქიტექტორებმა პ. პარადერმა, ფ. ფერინგერმა და ე. ოტმა დაამუშავეს საშუალო სკოლებისათვის სწავლების კიბერნეტიკული სტრუქტურის მეტად საინტერესო სქემა. ჩემს ამოცანას არ წარმოადგენს მივაწოდო მკითხველს ინფორმაცია ამ დიდად საგულისხმო წინადადებების შესახებ. აღვნიშნავ მხოლოდ, რომ ავსტრიელი არქიტექტორების სამუშაოს გულდასმით შესწავლამ საშუალება მომცა გამომეყენებინა მათი ზოგიერთი მეთოდი და დასკვნა უმაღლესი სასწავლებლის პროექტირებისა და მშენებლობის განსხვავებულ სფეროშიც, რომელშიც უკვე ათიოდე წელია ვეწევი კვლევას. ჩემს წინადადებებში გამოყენებულია აგრეთვე ესპანელი არქიტექტორისა და მეცნიერის ანტონიო ფერნანდეს ალბას გამოკვლევა.

უნდა აღვნიშნოს, რომ ლაპარაკია არა რომელიმე კონკრეტულ, მშენებლობისათვის დამუშავებულ პროექტზე, არამედ რამდენიმე მოსაზრებაზე შესაძლებელი სივრცითი გადაწყვეტის შესახებ, რომელიც შეეფარდება სწავლების პროგრესული ტექნოლოგიის შეაბამის სისტემებსა და ტექნიკას.

რამდენიმე ძალაქმთმომხმარებელი მოსაზრება

უმაღლესი სასწავლებლის სტრუქტურა და მისი ადგილი ქალაქის განაშენიანების რთულ ქსოვილში მხოლოდ იმ შემთხვევაში დადგინდება მართებულად, თუ

გავანალიზებთ რეალურად არსებულ ურთიერთდამოკიდებულებას მასწავლებელსა და სტუდენტს შორის, სასწავლებელსა და ქალაქს შორის. მხედველობაში გვაქვს არა მხოლოდ ტრადიციული ფორმები, არამედ ამ ფორმებისაგან ძირეულად განსხვავებული, ხარისხობრივი და რაოდენობრივი ცვლილებანი მასწავლებლისა და სტუდენტის დამოკიდებულებაში.

სწავლებიდან, რომელიც ტარდებოდა ფართო ზონებში და გაანგარიშებული იყო მსმენელთა დიდ აუდიტორიაზე, თანდათანობით გადავიდვართ ავტომატიკისა და კიბერნეტიკის გამოყენებაზე დაფუძნებულ ინდივიდუალურ სწავლებაზე. კათედრიდან პედანტურად წაკითხული ლექციებიდან გადავიდვართ მასწავლებლებისა და სტუდენტების დინამიკური ჯგუფებისაკენ.

რაც შეეხება თანაფარდობას — უმაღლესი სასწავლებელი — ქალაქი, აქ ლოკალიზაციის პრობლემა დაკარგავს სიმწვავეს, თუ უზრუნველყოფილი იქნება ქალაქის ინფორმაციული კავშირი მოსახლეობასთან. ასეთი პირდაპირი და უკუკავშირის ორგანიზაცია, თანამედროვე ტექნიკის დონეს თუ გავითვალისწინებთ, არავითარ სიძნელეს აღარ წარმოადგენს. უმაღლესი სასწავლებელს ძალუძს ორგანიზებული ინფორმაციით უზრუნველყოს მთელი ქალაქი და, ამავე დროს, იყოს ქალაქის კულტურის მიმღები. აუდიო-ვიზუალური გამოსახულების დიდ მანძილზე გადაცემის შესაძლებლობამ შეცვალა კავშირებისა და თვით დროის ცნება. საკმარისია წარმოვიდგინოთ, რომ ლექცია, რომელსაც კითხულობენ სრულიად ნებისმიერი ადგილიდან და რომელიც აღჭურვილია მეცნიერებისა და ტექნიკის უკანასკნელი მიღწევებით, შეიძლება ერთდროულად მოიხმინონ რამდენიმე მიმღებ ცენტრში.

მსხვილი სასწავლო კომპლექსები და სტუდენტური საერთო საცხოვრებლები, რომელთაც განვითარებისა და ვაფართოების მყარი ტენდენცია აქვთ, უნდა გამოვიტა-

ნოთ ქალაქის საერთო განაშენიანებიდან. წინააღმდეგ შემთხვევაში ირდევია ქალაქის ცხოვრების ნორმალური პირობები, სანიტარული ნორმები, ძნელდება ტრანსპორტის მუშაობა, რთულდება უმაღლესი სასწავლებლის ტერიტორიასთან მიმდებარე საცხოვრებელი რაიონების მოსახლეობის კულტურულ-საყოფაცხოვრებო მომსახურება.

დღევანდელ პირობებში, დიდი ქალაქების გენერალური გეგმის დამუშავების დროს, როგორც წესი, ითვალისწინებენ (ან უნდა გაითვალისწინონ) დამოუკიდებელი ზონის რეზერვირებას, სადაც განლაგდება სასწავლო კომპლექსები, სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტები და ლაბორატორიები, საპროექტო ინსტიტუტები, საკონსტრუქტორო ბიუროები და ა. შ.

სასწავლო-სამეცნიერო კომპლექსის სივრცითი სტრუქტურის განვითარება მთლიანად ესატყვისება თანამედროვე მეტაბოლისტიკის დოქტრინას, ე. ი. ზონირების ტრადიციული ორგანოზომილებიანი მეთოდის შეცვლას სამგანზომილებიანი და ოთხგანზომილებიანითა ცი (თუ გავითვალისწინებთ დროის ფაქტორს).

„ასეთი შეცვლა, — წერს გამოჩენილი იაპონელი არქიტექტორი და მოაზროვნე კენძო ტანგე, — უზრუნველყოფს ახალი საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი შინაგანი ძალების თავისუფალ განვითარებას, ამ ძალების ვერტიკალურად დანაწევრების გამო ქალაქის სივრცობრივ სტრუქტურაში“.

ახალი ტექნოლოგიური კავშირები, არსებობენ რა პერმანენტულად დინამიკური განვითარების მდგომარეობაში, თხოვლობენ პერმანენტულ ცვლილებებს, რომელთა უზრუნველყოფა აღარ შეიძლება მხოლოდ ე. წ. „მოქნილი გეგმარების“ საშუალებით. სწორედ ზონირების ოთხგანზომილებიანი სისტემის გამოყენებით შესაძლებელია ამ რთული პრობლემის გადაწყვეტა.

ამიტომ სრულიად დამთავრებული, გეოგრაფიულად განსაზღვრული სივრცითი სტრუქტურის დაგეგმარება არ ნიშნავს, რომ ჩვენ ვაგეგმარებთ ანსამბლს, რომელშიც გათვალისწინებულია სხვადასხვა ევოლუციური განვითარება, ანუ სწავლების სხვადასხვა ტექნოლოგია. ამგვარად, უმაღლესი სასწავლებლის საერთო გეგმარებით-სივრცობრივი სტრუქტურა წარმოგვიდგება უფრო როგორც სისტემის ევოლუციური პროცესი, ვიდრე როგორც დამთავრებული ორგანიზმი. ასეთ სისტემას შეუძლია ორგანიზებულად განვითარდეს და უპასუხოს ახალ-ახალ მოთხოვნილებებს, ვიდრე ნებისმიერმა ანსამბლმა, საბოლოოდ დადგენილი ფორმებით, თუნდაც პირველხარისხოვანმა არქიტექტურულ-კომპოზიციური კრიტერიუმების თვალსაზრისით.

ანტონიო ფერნანდეს ალბა წერს, რომ უნივერსიტეტს (ანუ უმაღლეს სასწავლებელს), განხილულს, როგორც სივრცეს, სადაც ხდება პიროვნების ყოველმხრივი ფორმირება, უნდა გააჩნდეს საზოგადოებრივი ურთიერთობის ცენტრები, რომელთა დანიშნულებაა — უზრუნველყოს უწყვეტი და მუდმივი კავშირი ცალკეულ ადამიანებსა და მთელ კოლექტივებს შორის. სივრცე კონკრეტიზებულია, როგორც დომინირებული ღერძი, რომელსაც აქვს განვითარების საშუალება ორი საწინააღმდეგო მიმართულებით, ზრდის მიმართულება, თავის

მხრივ, გვევლინება კომუნიკაციების მთავარ ღერძად და ადგილად, რომელზედაც განლაგდება ყველა მომავალი საზოგადოებრივი დაწესებულება.

განყოფილებები და ფაკულტეტები განლაგდება უწყვეტ ფუნქციურ ღერძზე, რომელიც განვითარდება ორ დონეში. ფაკულტეტებს შორის არ არსებობს ხისტი დანაწევრება; პირიქით, სივრცეები, სადაც შეხვედრები მოხდება, საერთო იქნება სხვადასხვა ფაკულტეტისათვის, რაც ხელს შეუწყობს სტუდენტებს შორის კონტაქტების დამყარებას. ეს კონტაქტები და შეხვედრები, ერთი მხრივ, გვევლინება, როგორც კოლექტივის ჭეშმარიტი ცხოველქმედება, ხოლო, მეორე მხრივ, წარმოადგენს უნივერსიტეტული განათლების ერთ-ერთ საფუძველს. ქვედა დონეს — შეხვედრის დონეს — საერთო ხასიათი გააჩნია ყველა ფაკულტეტისა და განყოფილებებისთვის. სწორედ აქ განლაგდება შეხვედრების ცენტრები, წიგნების მაღაზიები, გაზეთების კიოსკები, საგამოფენო დარბაზები, კაფეები, ბარები, კინოდარბაზები და სხვა კულტურულ-მომსახურებითი დაწესებულებები, რომლებიც შეიკვრება ერთი ღერძული დომინანტით და საერთო იქნება ყველა ფაკულტეტისთვის.

მეორე დონე — ზედა — წარმოადგენს საკუთრივ სწავლების დონეს, სადაც განლაგებულია სალექციო აუდიტორიები, ლაბორატორიები, ოთახები სემინარების ჩასატარებლად და სხვა.

სწავლების პროცესის მოდელი

ყოველი სტუდენტი ვალდებულია შეისწავლოს „ზოგადი“, „სპეციალური“ და რამდენიმე (მინიმალური რაოდენობით), „ამორჩეული“ დისციპლინა. სწავლების მეორე საფეხურზე გადასასვლელად სტუდენტს უნდა ჰქონდეს ნიშნების მინიმალური ჯამი „ზოგად“ დისციპლინებში, შედარებით მაღალი ჯამი „სპეციალურებში“ და ქულების მაქსიმალური რაოდენობა „ამორჩეულ“ დისციპლინებში. თავისი ცოდნის შესაბამისად, სტუდენტები განაწილებული იქნებიან „სპეციალობის დონეზე“, ანუ კურსებზე, რაც მნიშვნელოვნად შეესაბამება არსებულსა და მოქმედ პროგრამებს საერთოდ საბჭოთა კავშირისა და, კერძოდ, საქართველოს უმაღლეს სასწავლებლებში.

ყველა ერთნაირი „სპეციალობის დონეები“ განლაგებულია ერთ კომპლექსში. ყოველი „სპეციალობის დონე“ შეიცავს მრავალ მიმართულებას „კურსებისა“ თუ „ბრიგადების“ სახით. ამ შემადგენლობაში სხვადასხვა „დონეთა“ სტუდენტები ზვდებიან ერთმანეთს, რამდენადაც ეს დონეები შეესაბამებიან მხოლოდ იმ მიღწევებს, რომლებიც გამოამყლავნა სტუდენტმა ამა თუ იმ საგანში. ასეთი სისტემა, ბუნებრივია, უარყოფს არსებულ, ჯგუფებად დაყოფის ხისტ სისტემას. უპირატესობა ეძლევა ინდივიდუალურ სწავლებას „კურსებზე“ და „ბრიგადებში“, რომლებიც მუდმივად მოქმედებენ უმაღლეს სასწავლებელში. ასეთი გადაწყვეტა დადებით შედეგს მოგვცემს მხოლოდ კიბერნეტიკული სწავლების სისტემის დროს კომპიუტერების გამოყენებით. პედაგოგიური შედეგები შემდეგნაირია:

1. სტუდენტების პროგრამირებული სწავლება ინდივიდუალურ სამუშაო ადგილებზე მანქანების „აქტიური“ სისტემის საშუალებით მიმდინარეობს (არა მხოლოდ სასწავლო მანქანის სარკმელში პროგრამის ფაზების დემონსტრაციის ჭვრეტა, არამედ გამოყენება ეკრანის ყურსაცმელების, ელექტროსაბეჭდ და გამომთვლელი მანქანისა, პირდაპირი კავშირისა მასწავლებელთან და სასწავლებლის „მეხსიერების მანქანების“ ჯგუფთან (იხ. ნახ. 1);

2. საერთო სწავლების პროგრამებში ჩართულია ინდივიდუალიზებული აუდიო-ვიზუალური მეთოდები (ადვილი კავშირი ელექტრონულ ბიბლიოთეკასთან, გამოსახულება და ბგერა სასწავლებელში);

3. ყოველი სასწავლებელი ტელეკომუნიკაციურ კავშირშია რესპუბლიკურ და საკავშირო დამამახსოვრებელი პროგრამების მეთოდის დამამუშავებელ ცენტრებთან. აქ ლაპარაკია მხოლოდ და მხოლოდ უახლეს აღჭურვილობაზე სწავლებისა და შესწავლის თანამედროვე მეთოდების გამოყენებისათვის.

ეს მეთოდები შემდეგი ელემენტებისაგან შედგება:

ა) ჯგუფების, როგორც უმაღლესი სასწავლებლის პირველადი უჯრდის, ლიკვიდაცია; შენობის მოქნილი და ვარიანტული სტრუქტურის შექმნა.

ბ) ინდივიდუალური სწავლისა და ვარჯიშის შესაძლებლობა;

ყოველი სტუდენტისათვის ინდივიდუალური სამუშაო ადგილის ორგანიზაცია და საერთო ფოიეები სასწავლებელში;

სივრცითი პირობები კომპიუტერით აღჭურვილი პროგრამირებული სწავლების მეთოდებისა და საშუალებების გამოყენებისათვის (ოპტიკური, აკუსტიკური, ფსიქოლოგიური);

მასწავლებლის პერსონალური მონაწილეობის უზრუნველყოფა დროის ნებისმიერ მონაკვეთში სტუდენტის დასახმარებლად და რჩევის მისაცემად (ზონალური მასწავლებლები);

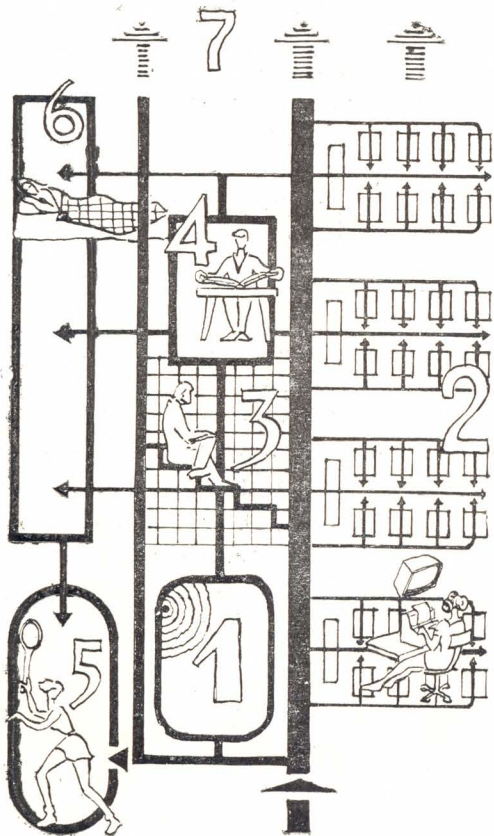
სასწავლებლის დოკუმენტებთან და მასალებთან სტუდენტის აქტიური კავშირის უზრუნველყოფა; სტუდენტის მიღწევებიდან გამომდინარე, სწავლების პროგრამის შეცვლისა და დაზუსტების შესაძლებლობა;

გამოცდების შეცვლა მუდმივი გასაუბრებით, მიღებული ცოდნის ათვისების დონის შესამოწმებლად.

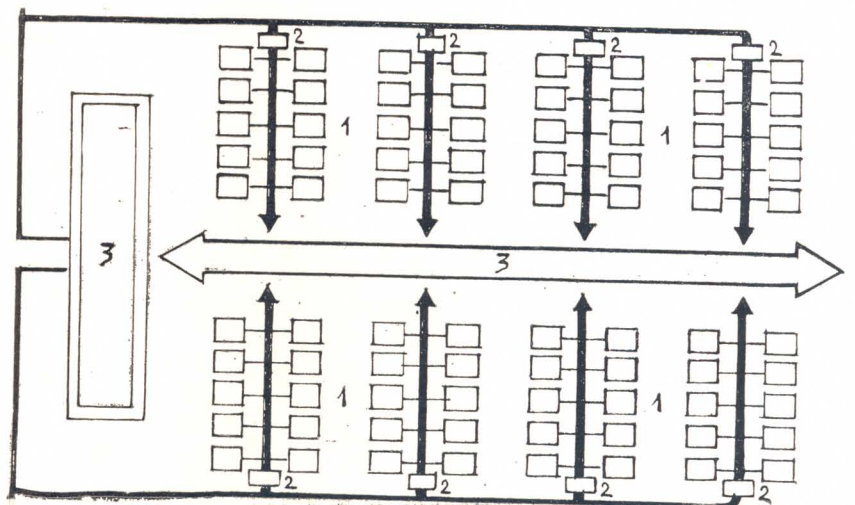
გ) სხვადასხვა დაჯგუფებებიდან (კურსები, ბრიგადები) დიდი ჯგუფების შექმნისა და გაერთიანების საშუალება. ასეთ დიდ ჯგუფში შესაძლებელია მრავალი სტუდენტის ჩართვა დისციპლინის, ნიჭის, მიღწევების, მოტივების, თემების, პრობლემების და ა. შ. მიხედვით (მასწავლებლის წარდგენით).

დ) ცოდნის განზოგადების საშუალება (სტუდენტის

ნახ. II. სწავლების კიბერნეტიკული სისტემით აღჭურვილი უმაღლესი სასწავლებლის გეგმარების ფუნქციური სქემა. 1 — ადმინისტრაციული, კულტურული და მომსახურებითი ცენტრი კომპიუტერთა და კომუნიკაციებით; 2 — ფაკულტეტები; 3 — ფორუმი, დიდი ამფითეატრი, საზეიმო შეკრებების ცენტრი; 4 — ფუნდამენტური ბიბლიოთეკა; 5 — სპორტული ზონა; 6 — საცხოვრებელი ზონა.



ნახ. III. ფაკულტეტის სქემა. 1 — სბეციალობები; 2 — მომსახურების ბიზოვი; 3 — ფაკულტეტის ადმინისტრაციული, კულტურული და მომსახურებითი ცენტრი.



შესაძლებლობის ფარგლებში) სწავლისათვის განკუთვნილი დროის მთელ სამუშაო დღეზე განაწილებით:
 კოლექტიური მუშაობის ზონები;
 თავისუფალი შეხვედრების, დასვენებისა და გართობის ზონები;
 ზონები, რომლებიც სტუდენტს შეუძლია თვითონ „შეცვალოს“.

ე) „ფიზიკური აღზრდის“, როგორც დისციპლინის ვარდასახვა თავისუფალ სპორტულ აქტივობად სასწავლებლის სპორტულ ზონაში.

ვ) სასწავლებლის ფართო ზონების სხვადასხვაგვარი გამოყენება „სახელოსნოების ატმოსფეროს“ შექმნის მიზნით და ხისტი „სპეციალიზებული აზრის“ მოსასპობად.

ზ) „დროის“ ფაქტორის და სპეციალური აღჭურვილობის (მაგალითად, ლაბორატორიების) უკეთესად გამოყენება „სასწავლო დროის“ გაფართოების გზით.

თ) აუდიო-ვიზუალურ შესაძლებლობათა უფრო სრულად გამოყენება ცალკეული სტუდენტისა და დიდი ჯგუფებისათვის აქტიური და პასიური ცოდნის გადასაცემად. ელექტრონული არქივების შექმნა თანამიმდევრული აუდიო-ვიზუალური, ბგერითი და სახვითი გადაცემისათვის (საზოგადოებრივი დისციპლინები, ზოგადი და სპეციალური საგნები და ა. შ.).

ი) სასწავლებლის ფარგლებში ტექნიკური კომუნიკაციების შექმნა და რესპუბლიკური კომუნიკაციების ქსელში ჩართვა. პროგრამების ცენტრალიზებული დამუშავება ინდივიდუალური ცვლილებებისა და დანაწევრების შეტანის შესაძლებლობებით.

კ) სასწავლებლის ზოგიერთი ელემენტის თავისუფალი შეცვლის ან სასწავლებლის დროებით გაფართოების შესაძლებლობა.

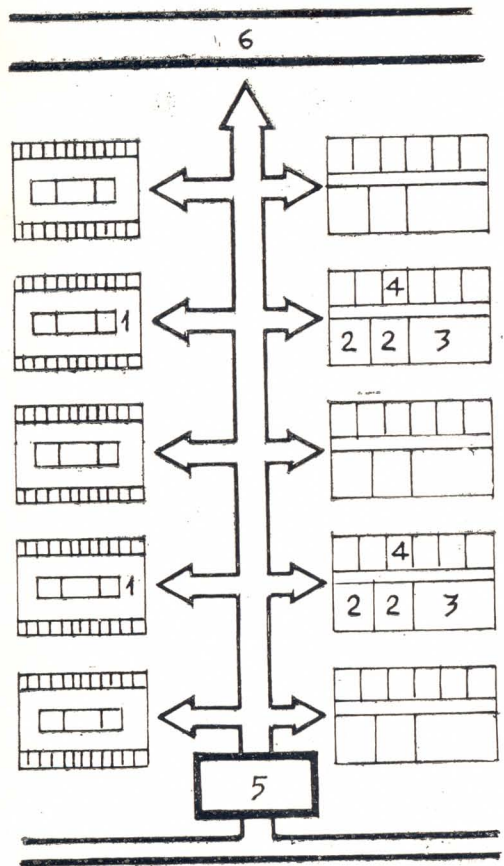
* * *

ყველა ამ პირობას ახალი სასწავლო პროგრამების შედგენის აუცილებლობასთან მივყავართ. მხოლოდ სივრცობრივი გადაწყვეტა, რომელიც აბსოლუტურად ზუსტად ასახავს ამ პროგრამების მოთხოვნებს, საშუალებას მოგვცემს ეფექტურად გამოვიყენოთ კონცეფციები, მოყვანილი განსაზღვრულ სისტემაში, ე. ი. აუცილებელი ელემენტების სათანადოდ განაწილებულ რთულ შეხამებაში.

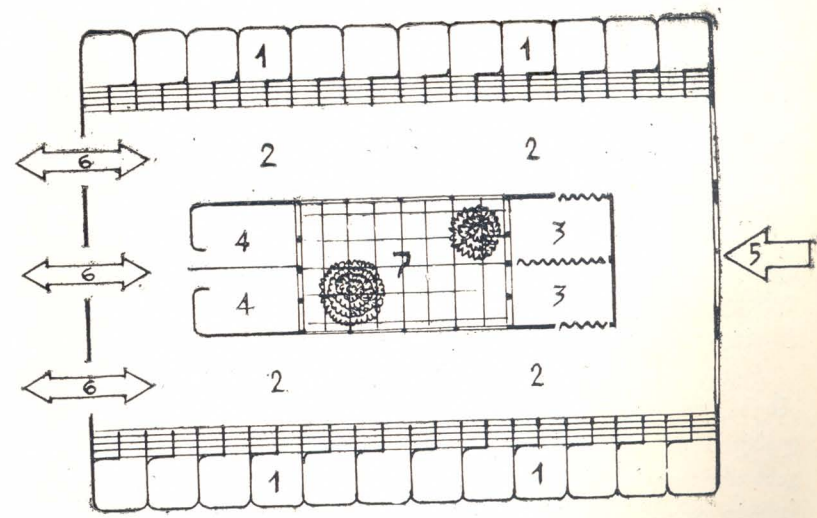
ჩვენს საზოგადოებაში „უმალესი სასწავლებელი“ იქნის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას, როგორც გარემო, სადაც ახალგაზრდობა ატარებს თავისი დროის მნიშვნელოვან ნაწილს და სადაც ხდება მისი ცხოვრებისეული ფორმირება შესაფერისი გარემოცვისათვის, ე. ი. განსაზღვრული სივრცობრივი ფსიქოლოგიურ-სოციოლოგიური მოვლენისათვის.

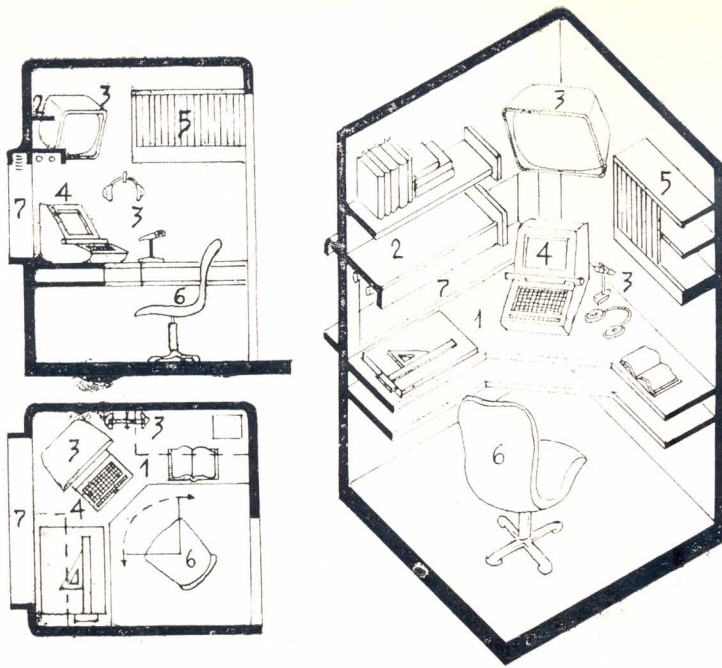
კიდევ ერთხელ გვსურს დავაზუსტოთ, რომ შემოთა-

ნახ. IV. სპეციალობის (კათედრის) სქემა. 1 — ცალკეული დაჯგუფებები; 2 — აუდიტორიები; 3 — ლაბორატორიები; 4 — პროფესორ-მასწავლებლები და მეცნიერ-მუშაკები; 5 — მომსახურების ბირთვი; 6 — კავშირი ფაკულტეტთან.



ნახ. V. ცალკეული დაჯგუფების სქემა. 1 — ინდივიდუალური შრომის „ბოქსი“ ინტენსიური მუშაობისათვის; 2 — კოლექტიური შეხვედრების ზონა და გეგმილი და სპონტანური შრომისათვის, თავისუფალი ფართების მრავალგვარი გამოყენებით: კარადების, ვიტრინების, მაგიდების, სავარძლებისა და ავეჯის ელემენტების მრავალნაირი ტრანსფორმაცია; 3 — სასწავლო სათესები ბრიგადებისათვის (განსაზღვრული რაოდენობის, 4-დან 8 სტუდენტამდე, ჯგუფის იზოლირებული მუშაობის საშუალება); 4 — სანკანძები; 5 — კავშირი კათედრებთან; 6 — კავშირი გარე სამყაროსთან.





ნახ. VI. ინდივიდუალური შრომის „ბოქსი“ სქემა. ინდივიდუალური შრომის „ბოქსი“ არის სტუდენტის ინტენსიური მუშაობის ადგილი და მისი პირადი კუთხე უმაღლეს სასწავლებელში. აქ არის კომპიუტერი

რით აღჭურვილ სწავლების სისტემის „დანიშნულების მისამართი“. უნდა დაკმაყოფილდეს შემდეგი პირობები: — ბოქსებს შორის ხმის აბსოლუტური იზოლაცია (ინდივიდუალუზაცია); მკიდრო კავშირი შეხვედრების ზონასთან (საზოგადოებრივი აღზრდა); ვიზუალური კავშირი გარე სამყაროსთან (სიმბოლური კონტაქტი გარემოსთან); მინიმალური პირადი გარემოს შექმნის პირობები და შესაძლებლობანი; რთული აღჭურვილობა, რომელიც ხელს შეუწყობს სტუდენტის პირადი აქტიურობის აღზრდას. 1 — სამუშაო მერხი სამი განყოფილებით; 2 — თარო; 3 — აუდიო-ვიზუალური სისტემის ელემენტები: ეკრანი, ყურსაცვამები, მიკროფონი აუდიო-ვიზუალური სწავლებისა და კავშირებისათვის, პასუხები, სავარჯიშოები (მაგალითად, ენები), აქტიური (კონტროლირებადი) კავშირი „მეზოსიერების ბლოკთან“ (თანმიმდევრობა, გამოსახულება-ბგერა. შესასწავლ საგანთან მიმართებით); 4 — სწავლების ელემენტები: სასწავლო მანქანა სარკმლით, ფაშების (პრობლემებისა და მათი გადაწყვეტის) გამოსახულებათა თვალყურის დევნებისათვის, საბეჭდი და გამომთვლელი მანქანის კლავიატურა. უმაღლესი სასწავლებლის ცენტრი გადასცემს სტუდენტ-მიმღებს სათანადო პროგრამას. მუშაობა წარმოებს: ა) ფაშების შესწავლით გადმოცემული პროგრამის შესაბამისად; ბ) სასწავლებლის ცენტრთან აქტიური კავშირის საშუალებით; 5 — კარადა პირადი ნივთებისათვის; 6 — მბრუნავი სკამი; 7 — ფანჯარა, კავშირი გარე სამყაროსთან.

გაზებული პროექტი არ არის არქიტექტონური, განგაბრებული სწრაფ განხორციელებაზე. აქ უფრო მოსახრებანია გამოთქმული სივრცობრივი სტრუქტურისა და მოცულობების ფუნქციური კავშირების თაობაზე, რაც ზემოთ მოყვანილი პირობების სივრცობრივი გარდასახვიდან გამომდინარეობს.

აქედან გამომდინარე, უმაღლესი სასწავლებლის სისტემა შეიძლება პირობითად დავყოთ შემდეგ სივრცობრივ ზონებად:

ზონა — ზღურბლი. შუალედური რგოლი სასწავლებლისა და „სამყაროს“ შორის. ვესტიბულები, გარდერობები, მოსაცდელი დარბაზები და სხვ.

სასწავლო-სამეცნიერო ზონა, ინდივიდუალური და ჯგუფური შემოქმედების ზონა. სტუდენტთა რაოდენობა დამოკიდებულია დაინტერესებულთა რიცხვზე. ინდივიდუალური მუშაობის ადგილი, რომელშიც გათვალისწინებულია ერთი მხრივ, „ბოქსები“ და, მეორე მხრივ, ზონები, სადაც შესაძლებელია ნებისმიერი ჯგუფის ფორმირება და სადაც წარმოიქმნება სხვადასხვაგვარი კონტაქტი, მუდმივი არასპეციალიზებული პედაგოგიური გარემოცვა; მრავალსახა სივრცობრივი გარემო, რომელშიც ხდება სრულიად განსხვავებული ფუნქციების აქტივიზაცია და რომელიც წარმოადგენს საფუძველს ჯგუფური დინამიკისათვის. უშუალო კავშირი ლაბორატორიებთან და პოლიგონებთან.

ცენტრალური ზონა. სპეციალური სწავლების სეანსები, კულტურულ ღონისძიებათა ჩატარება (სასწავლებლის მასშტაბით); სწავლების ძირითადი ფუნქციის განხორციელება, რეგორიცაა ადმინისტრაციული ფუნქციები და პროგრამების შედგენა, დამზარე ტექნიკუ-

რი სათავსები და შეკრებათა დარბაზები; მრავალფუნქციური გამოყენება ძირითადი მექანიკური აღჭურვილობის დახმარებით (გადასატანი კედლები, ამწე პლატფორმები, სადემონსტრაციო მოდელები). ყველაფერი ეს იძლევა სასწავლებლის აღჭურვილობის კონცენტრაციის დიდ შესაძლებლობებს. აქ ჩატარებული სეანსების ტრანსლაცია ხდება ყველა „ბოქსში“ და ყველა სტუდენტს აქვს საშუალება დაესწროს მისთვის საინტერესო ან სავალდებულო ღონისძიებას. ამ ზონაშია განლაგებული მთავარი ადმინისტრაციული, კულტურული და მომსახურებითი ცენტრი კომპიუტერთა და კომუნიკაციებით.

საზოგადოებრივი ზონა. კონტაქტებისა და დასვენების ადგილი — მთელი უმაღლესი სასწავლებლის ცენტრი. დიდი ამფითეატრი, ფორუმი. მიტინგებისა და საზეიმო შეკრებების ადგილი: ყველა ზონის დაკავშირება; აქვე განლაგებულია სასადილოები, კაფეები, მაღაზიები და კიოსკები სასწავლო მასალებით, ლიტერატურით და სხვ. საზოგადოებრივ ზონაში განთავსებულია ფუნდამენტური ბიბლიოთეკაც, რა თქმა უნდა, ელექტრონული მომსახურების სისტემით.

სპორტული ზონა, ერთიან ავტონომიურ ჯგუფად გაერთიანებული სივრცეები ფიზიკური აღზრდისა და სპორტისათვის, ემსახურება სასწავლო-სამეცნიერო და საცხოვრებელ ზონებს; ემიჯნება ცენტრალურსა და დასვენების ზონებს. შეიძლება გამოყენებულ იქნას საქალაქო ღონისძიებებისათვისაც.

საცხოვრებელი ზონა, საწოლთა კორპუსებით, საზოგადოებრივ-სავაჭრო ცენტრით და საცხოვრებელი რაიონისათვის დამახასიათებელი ფუნქციებით.

ტექნიკის გამოყენებამ შეიძლება შეგვაშინოს თავისი მასშტაბებით, მაგრამ, არსებითად, მისი სირთულე სრულიად არ აღემატება ჩვეულებრივ აღჭურვილობას, რომელსაც მიეჩვია თანამედროვე ადამიანი (მაგნიტოფონი, რადიომიმღები, ტელევიზორი, საბეჭდი მანქანა და სხვ.). უახლოეს მომავალში ეს აპარატურა არა მხოლოდ მთლიანად გავრცელებული იქნება, არამედ სრულიად ხელმისაწვდომიც. კომპიუტერებით სწავლების სისტემაც სავსებით დამუშავებულია. რაც შეეხება შენობას, აქაც არაფერია ექსტრაორდინარული. ასეთი კომპლექსის ამუშავება არ გაუჭირდება არც ერთ წესიერ თანამედროვე სამშენებლო ორგანიზაციას. შენობების მოცულობა და ღირებულებაც დიდად არ აღემატება ნორმებით დაშვებულ პარამეტრებს.

დიდი მნიშვნელობა აქვს იმ ფაქტსაც, რომ ახალი მეთოდებისა და საშუალებების გამოყენება ტრადიციული სასწავლებლის აუდიტორიებასა და ჯგუფებში მხოლოდ ნაწილობრივ ეფექტს ვეძლევა, რადგანაც ადგილი აქვს ღრმა და დაუძლეველ წინააღმდეგობას მეთოდსა და გარემოს შორის. სხვადასხვა ტექნიკა, მეთოდები, აპარატურა და გარემო არ წარმოადგენს ამ შემთხვევაში საერთო სისტემის ორგანულ ელემენტებს.

მეტად დამახასიათებელი მაგალითია ჩვენი ტელევიზიით ჩატარებული ლექციები. ძალიან ტექნიკის გამოყენება საკმარისი როდია, რამდენადაც არ არის შესაფერისი გარემო (არ არსებობს უკუკავშირი, კონტროლი, პროგრამის სპეციალური შერჩევა, დროის ძორგება და სხვ.). აღარაფერს ვამბობ იმ თითქმის პარადოქსალურ ამბავზე, რომ ტელევიზიით გადაცემული ლექციები ტარდება დრომოჭმული ხერხებით, ისევ შავი დაფის, ცარცისა და სველი ჩვრის საშუალებით.

სწავლების ახალი სისტემის შინაარსი იმაში კი არ მდგომარეობს (როგორც წერს ზოგაერთი კონსერვატიული განწყობილი მკვლევარი), რომ „ახალგაზრდობა მსხვერპლად მიეუტანოთ კომპიუტერს“, რათა მასწავლებლების რიცხვი შევამციროთ. პირიქით, ლაპარაკია იმაზე, რომ შევქმნათ, ბოლოს და ბოლოს, ის ყველასათვის სანატრელი, სრულიად ახალი ტიპის „უმაღლესი სასწავლებლის სისტემა“, რომელიც უპასუხებს თანამედროვე მოთხოვნილებებს. რა თქმა უნდა, ჩვენს წინადადებებს არა აქვს პრეტენზია ამ პრობლემის მთლიან ამოხსნაზე, მაგრამ ვიმედოვნებთ, რომ საკითხის დასმაც და თუნდაც რამდენიმე ამოცანის გადაწყვეტა, სარგებლობას მოუტანს ამ მეტად აქტუალური და კეთილშობილური საქმის დანერგვას.

განსაკუთრებული ხაზგასმით უნდა აღინიშნოს შემდეგი მომენტები:

სწავლებაში არ არის „ასათვისებელი მასალის სიჭარბე“; არ არის მასწავლებლის პედაგოგიური ან პროფესიული ხარისხის გარდაუვალი გავლენა სტუდენტზე. ცოდნის შექმნა არ არის დამოკიდებული ამა თუ იმ სტუდენტის ათვისების უნარზე. სტუდენტების ზრდა დამოკიდებულია ყოველ ინდივიდუალზე, აღარ ხდება მექანიკური დაჯგუფება, სადაც ნიჭიერი ინტელექტის განვითარებას ამუხრუჭებს ნაკლებად ნიჭიერი თანაჯგუფელი.

წარმოვიდგინოთ, როგორი იქნება სწავლება ამ კომპიუტერული სისტემით.

სტუდენტი მოდის სასწავლებელში, „თავის სახლში“, „თავის ზონაში“, „თავის ბოქსში“. მცირე ჯგუფი მასწავლებელთან ერთად არჩევს ასათვისებელ მასალას. სტუდენტი თავის „ბოქსში“ სწავლობს თემას, სპეციალურად მისთვის დამუშავებული და შეცვლილი პროგრამით, პირადი აპარატურისა და სხვა დამხმარე საშუალებების გამოყენებით. ალბათ ზედმეტია ლაპარაკი იმაზე, რომ სტუდენტისათვის ჩაწერილი ლექციები საუკეთესო ხარისხისაა, კითხულობენ უდიდესი მეცნიერები, ილუსტრირებულია პროფესიონალი რეჟისორებისა და ოპერატორების მიერ და ა. შ. თუ სტუდენტმა რაიმე ვერ გაიგო, მას ადვილად შეუძლია გაეორება ან „ზონალური მასწავლებლის“ განმარტების მიღება. ასეთი მასწავლებელი მუდამ მზადაა დაეხმაროს თავისი „ზონის“ სტუდენტებს.

სასწავლებლის „დამამასოვრებელ ბლოკში“ აისახება ყოველი სტუდენტის ყოველი ნაბიჯი: რა ლექცია მოისმინა? როგორ უპასუხა სპეციალურ კითხვებს? როგორ შეასრულა სპეციალური დავალება და სავარჯიშო? რა საკითხი ვერ გაიგო? „ზონალური მასწავლებლის“ ახსნას რა შედეგი მოყვა? — ყოველივე ამას აგროვებს და ანზოგადებს კომპიუტერი. დასკვნა ყოველსომომცველი და ობიექტურია.

შემდეგ მოდის პრაქტიკული მუშაობა ლაბორატორიებში, სახელოსნოებში, პოლიგონზე და ა. შ. აქაც ჯგუფებიან ერთი დონის სტუდენტები. აქაც ყველას აქვს მისთვის სპეციალურად დამუშავებული პროგრამა და ამოცანები.

ცენტრალურ ზონაში, დიდ დარბაზებში, ფორუმზე, ამფითეატრებში, ბიბლიოთეკაში ტარდება სხვადასხვა ფაკულტეტის სტუდენტების შეხვედრები ერთმანეთთან, გამოჩენილ პიროვნებებთან. ეწყობა საზეიმო შეხვედრები და სხვა მრავალი. აპრიგად, დასვენებაც ხდება სწავლების კომპონენტად, დამატებით წყაროდ, აუცილებელ პირობად.

სტუდენტები სწავლის ერთსა და იმავე კურსს ინდივიდუალური გადახრებით, დაყოფითა და შესწორებებით გადიან დროის სხვადასხვა მონაკვეთში, ბუნებრივ მონაცემებისა, ანუ ნიჭისა და მუყაითობის მიხედვით და გათვალისწინებით. კომპიუტერები აგროვებენ და ამუშავებენ უზარმაზარ მასალას ყოველი სტუდენტის სწავლების შესახებ. გამორიცხულია ნიჭიერი კაცის დამუხრუჭება, უცოდინარისა და ზარმაცის წინსვლა. ინსტიტუტს ამთავრებს მხოლოდ ის, ვინც ნამდვილად, სრულად და შეგნებულად შეითვისებს ყველაფერს, რაც სავალდებულოა სპეციალისტისათვის.

უმაღლესი სასწავლებელი ყოველდღიურად „იცვლება“. რექტორატი, ცოდნის გამოცდა, ადმინისტრაციული ფუნქციები აღარ წარმოადგენენ სასწავლებლის ცხოვრების საფუძვლებს, თუმცა თავის ეფექტურობას არ კარგავენ. სტრუქტურულ-სივრცობრივი გარემო იქცევა ისეთი რიგის ფაქტორად, რომლის პირობებში ახალგაზრდობა მისთვის შეუძლებლად ეჩვევა შეგნებულ პირად პასუხისმგებლობას.

საზღაპრო სუდეიკინი

საქართველოში

ირინე ძუცოვა, ნონა ელიზბარაშვილი

რუსმა მხატვარმა სერგეი სუდეიკინმა, რომელიც საქართველოში 1919 წელს ჩამოვიდა, თბილისში თუმცა მცირე ხანს დაჰყო, მაგრამ მოასწრო დაახლოებოდა და დამეგობრებოდა ქართველ მწერალთა და ხელოვანთა საზოგადოებას, შექმნა მონუმენტური მოხატულობანი და დაზგური ფერწერული ტილოები¹.

1919 წელს ლ. გუდიაშვილთან, ა. ბაჟბეუქმელიძეოვთან, ს. სორინთან, ე. ლანსერესა და ა. ზალცმანთან ერთად სერგეი სუდეიკინი მონაწილეობდა გამოფენაზე «Малый круг» და შემთხვევითი როდია ისიც, რომ იგი მიიწვიეს თმანიშვილის სახლის ერთ-ერთი დარბაზის — საშინაო თეატრის ფოიეს კედლების მოსახატად (ამჟამად ნიკო ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმი). შემონახული მოხატულობა წარმოადგენს დაახლოებით ნახევარი მეტრის სიმაღლის ფრიზს, რომელიც სამ კედელს უვლის გარს. მასზე ერთმანეთს ენაცვლებიან სასცენო სახეები — პერსონაჟები იტალიური კომედიიდან, ნიღბები, ყვავილთა კონები და თუთიყუშთა გამოსახულებანი. მოხატულობის ხასიათი, ფერადოვანი გამა ეჭვს არ იწვევს, რომ მისი ავტორია ს. სუდეიკინი. ასე, მაგალითად, პიეროს სახე იდენტურია მხატვრის მიერ 1919 წელს შესრულებული სურათის — „კარნავალის“ პიეროსი. სხვა სახეებიც მსგავსია სუ-

დეიკინის მიერ უფრო ადრე (1915 წ.) შესრულებულ თეატრალურ ესკიზებში აღბეჭდილი სახეებისა.

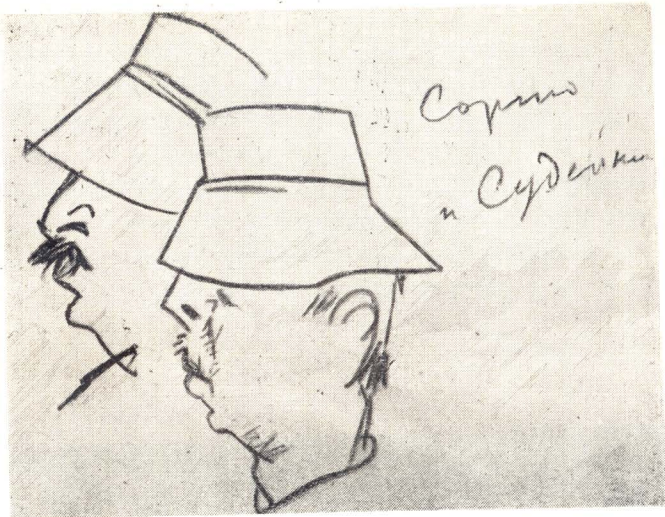
ს. სუდეიკინი ხშირად მიმართავს იტალიური კომედიის პერსონაჟებს. თეატრი, საერთოდ, მთავარ თემას წარმოადგენს მის მონუმენტურ-დეკორატიულ მოხატულობებში, რომლებშიც მხატვარი თეატრალური და დაზგური ფერწერის ერთგვარ სინთეზირებას ახდენს. ამგვარ ხასიათს ატარებს აღნიშნული დარბაზის ფრიზიც. ფიგურათა შორის მოთავსებული ნიღბები უჩვეულო ფორმითა და გამომსახველობით ნაკლებად სცენურია. იგი უფრო იმ ნიღბების განმეორებაა, რომელიც ს. სუდეიკინმა პეტერბურგში, არტისტულ კაფეში („კომედიანტთა შესვენება“) დახატა.

თბილისში ცხოვრების ხანმოკლე მანძილზე სუდეიკინმა ბევრი დაზგური ფერწერული ტილო დაწერა. ზემოაღნიშნულ გამოფენაზე 1919 წელს ადრინდელ ნამუშევრებთან ერთად (მ. კუზმინის „ვენეციელ შემლილთა“ დეკორაციის ესკიზები და დეკორატიული პანო „კომედიანტთა შესვენება“), წარმოდგენილი იყო თბილისში შექმნილი ნამუშევრები „კარნავალი“, „დაისი“.

სერგეი გოროდეცკის ინტერვიუ ჟურნალისტის „ჟიზნი ისკუსტვა“ (1920 წლის აგვისტო) შეიცავს ცნობას თბილისში სუდეიკინის მიერ შექმნილი სურათის — „კარნავალის“ შესახებ. აღნიშნულია, რომ იგი წარმოადგენს ილუსტრაციას შუმანის ნაწარმოებისათვის. სურათი ექსპონირებული იყო გამოფენაზე «Малый круг», შემდგომში კი იგი შეიძინა საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმმა, სადაც დღემდე ინახება.

კომპოზიცია, პირველ ყოვლისა, თეატრალური დეკორაციის ესკიზს მოგვაგონებს მკაფიოდ დამუშავებული სივრცეებითა და მიზანსცენებით, კუ-

¹ ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მიმდინარე წლის მესამე ნომერში დაიბეჭდა ი. ძუცოვას სტატია „ცოტა რამ „ქიმერიონის“ მხატვრობაზე“, რომელშიც ავტორი გვაცნობს სერგეი სუდეიკინის შემოქმედების თბილისურ პერიოდს, კერძოდ, ლ. გუდიაშვილთან და დ. კაკაბაძესთან ერთად კაფე „ქიმერიონის“ მოხატვაზე მუშაობას. (რედ.)



ს. ვალიშევსკი.

სორინი და სუდეიკინი (შარჟი).

ლისების აგებით. სურათის საერთო მოყავისფრო-ლურჯი კოლორიტი ღამის ბინდს გადმოსცემს. მთვარის ცივი შუქი კონტრასტს ქმნის ხელოვნური სინათლის მცხუნვარე ტონებთან, რომელიც გვერდიდან, მცენარეულით დაფარულ შენობათა ფანჯრებიდან იჭრება. მოყვითალო და ნარინჯისფერ-ალისფერ ლაქებს ეხმიანება კიბეზე, პიეროს ფეხებთან დაგდებული მეწამული ფარდაგი.

კიბის ამგვარ მოტივს სუდეიკინის ადრინდელ, თბილისში 1919 წელს დაწერილ, მცირე ზომის სურათშიც ვხვდებით, რომელიც ბათუმის პარკის ერთ-ერთ კუთხეს გამოხატავს. რამდენადმე გადამოშავებული სახით ეს კომპოზიციური ხერხი გვხვდება „კარნავალშიც“.

თავის წიგნში „ს. ი. სუდეიკინი“ დ. კოგანი გამოთქვამს ვარაუდს, რომ 1919 წელს თბილისში დაწერილი სურათი „დონ ჟუანი“ (ამჟამად ვ. ნოვოჟიდოვის კოლექციაშია, ლენინგრადში), შესაძლოა, შუმანის „კარნავალის“ ილუსტრაცია იყოს, რის შესახებაც აღნიშნავდა ჟურნალი „ჟიჟნი სკუსტვა“. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში დაცული სურათის ყურადღებით გაცნობა შესაძლებლობას გვაძლევს დავადასტუროთ, რომ ეს სწორედ ის ნაწარმოებია, რომელზეც ლაპარაკია ჟურნალში. საზეიმო სცენები, ნიღბები, პიერო, კოლომბინა — ყოველივე, რაც კი მხატვარს გამოუხატავს, ეხმიანება შუმანის „კარნავალის“ რომანტიკულ განწყობილებას.

ტ. ტაბიძის შვილის, ნ. ტაბიძის კოლექციაში ს. სუდეიკინის რამდენიმე სურათია, რომლებიც მხატვარს პოეტისთვის უძღვნია. ყურადღებას იქცევს მცირე ზომის ტილო „ბორჯომში“, დაწერილი ფართოდ, ლაღად, სუდეიკინისთვის რამდენადმე უცხო მანერით. დამახასიათებელია კოლორისტული გამა — ლურჯ-ცისფერი, რომელიც მწკანეში გადადის და ლილისფერსა და მონარინჯო-წითელს ეხამება. პეიზაჟი იმგვარ შთაბეჭდილებას სტოვებს, რომ იგი უთუოდ ნატურიდან უნდა იყოს შესრულებული, ერთ სეანსში. მასში

ჩკაფიოდ და მდელვარედაა გადმოცემული საშემოდგომო ფერადოვანი გაძის ჟღერადობა, იგრძობა ბუნების სუნთქვა.

სულ სხვა განწყობილებითაა გამსჭვალული პეიზაჟი „დაისი კოჯორში“ (ა. კიზირიას საკუთრება. თბილისი, 1919). ეს ტილო, რომელიც „კარნავალთან“ ერთად ამავე წელს ექსპონირებული იყო გაერთიანება «Малый круг»-ის გამოფენაზე, დაწერილია რბილ ოქროსფერ-მოვარდისფრო-იასამხისფერ კოლორიტში და მყუდრო, იდილიური გახწყობით მსჭვალავს მყუდრობელს. ძესრულების მანერით იგი უახლოვდება სუდეიკინის 1915-16 წლების ნამუშევრებს.

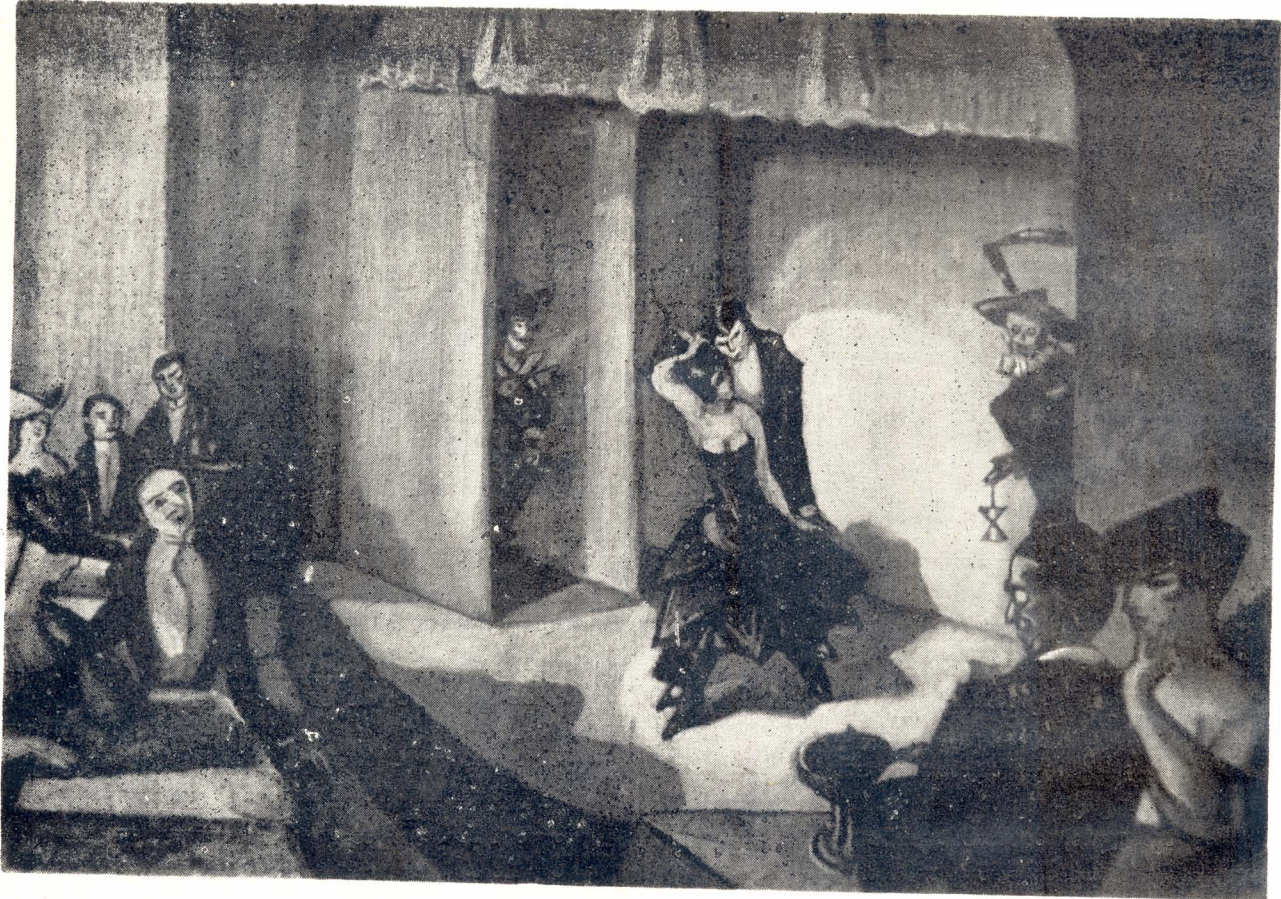
მხატვრის შემოქმედებაში გრძელდება რომანტიკული ხაზიც. თეატრალურ სპექტაკლს მოგვაგონებს მცირე ზომის სურათი „კაფე „ქიმიერიონში“. მასზე წარმოსახულია სცენა და მყუდრობელთა დარბაზი. დარბაზში მსხდომთა რეალური, კონკრეტული სახეები იმდენად სახასიათო და გროტესკულია, რომ სასცენო აერსონაჟთაგან არ გამოირჩევიან. თითქმის მთვარის მოლურჯო-მოვარდისფრო შუქი დაღვრილა ირგვლივ და ერთხაირად ანათებს ამ ცივ სახეებს როგორც სცენაზე, ისე მყუდრობელთა დარბაზში.

სუდეიკინის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელია ნამუშევარიც „ხატურმორტი ავტობორტრეტი“ (1920 წ., ნ. ტაბიძის საკუთრება). კომპოზიცია შეიცავს სულ სხვადასხვა საგანს — წიგნს, ყვავილს ლარნაკში და ოდნავ შესამჩნევად მოხაზულ ხატს, რომელზეც ღვთისმშობელია გამოსახული. ეს საგნები გაალაგებულია მთვარაყებულ ჩარჩოში ჩასმული სარკის ირგვლივ, სარკეში კი სუდეიკინის გამოსახულებას ვხედავთ ყალიონითა და სათამაშო ქალღმერთი ხელში. ამგვარი სახით მხატვარმა ავტობორტრეტი რამდენჯერმე გაიმეორა, რასაც მოწმობს ჟურნალ „ბრატსტვოში“ (1920, № 1) დაბეჭდილი ნახატი და ის ნამუშევარიც, რომელიც ამჟამად ნ. ლობანოვის კოლექციაში (აშშ) ინახება.

სურათზე სასაჩუქრო წარწერაა: „ერთ-ერთს სამ ქართველ ძმობილთაგან. სუდეიკინი, 1920 წ.“ უნდა ვიფიქროთ, რომ სამ ძმობილში მხატვარი გულისხმობს ტ. ტაბიძეს, პ. იაშვილსა და ვ. გაფრინდაშვილს.

ნ. ტაბიძის კოლექციაში ინახება სუდეიკინის კიდევ ერთი ნამუშევარი — დაუმთავრებელი. მასზე გამოსატულია ქალი ნამგლითა და ბიჭი.

ლურჯ-ცისფერ ტონებზე და ეს ტონები შერბილებულია მოვარდისფრო-ლილისფერებით, ბოლომდე დაუწერელი ტილოს გრუნტიდან რომ გამოსჭვივის. ყრუ ღვინისფერ-წითელი ფერები ალაგ-ლაგ შერევია და შერწყმია საერთო გამას. მიუხედავად იმისა, რომ ნაწარმოები დაუმთავრებელია, კოლორიტი ნატიფი და დახვეწილია. სუდეიკინის შემოქმედებაში საერთოდ შეიმჩ-



ს. სუდეიკინი.

კაფე „ქიმერიონი“ (ზეთი, 1919 წ., ნ. ტაბიძის საკუთრება).

სუდეიკინის ფერწერული ტილოები იბეჭდება პირველად.

რომელიც ძალს მოხვევია. ამგვარი მოტივი გვხვდება მხატვრის შემოქმედებითი გზის დასაწყისშიც. მიუხედავად დაუსრულებლობისა, ტილოში ჩანს სუდეიკინის მისწრაფება — გადმოსცეს საგანთა მატერიალურობა, ფერთა თამაში. სურათის კოლორიტი ძირითადად აგებულია

ნევა მოტივებისა და სახეების ვარირება. სხვადასხვა კომპოზიციის სახით ხშირად ვხვდებით ვერა არტურის ასულ სუდეიკინას, შემდგომში — სტრავინსკაიას პორტრეტს. ნ. ტაბიძის კოლექციაში ინახება საინტერესო დოკუმენტი — ფოტო ს. სუდეიკინის მიერ დაწერილი ვ. ა. სუდეიკინას

პორტრეტისა სამახსოვრო წარწერით. სუდეიკინას იგი ტიციან ტაბიძის მეუღლის ნინო მაცაშვილისთვის მიუძღვნია. თვით პორტრეტი კი, რომელიც მხატვარმა 1919 წელს პარიზში წაიღო, 1921 წელს გამოფენილი იყო რუს მხატვართა გამოფენაზე. ტილო საინტერესოა იმიტაც, რომ სუდეიკინმა ავი „ქიმიკონის“ მოხატულობაში გამოიყენა.

ვაწყობთან ურთიერთობა. საქართველოს ბუნებამ, ხალხმა, ტრადიციებმა, კულტურამ გარკვეული გავლენა იქონია მის მსოფლშეგრძნებაზე, შემოქმედებით ინტერესებსა და გეგმებზე.

სუდეიკინის აქ განხილული ნამუშევრები მხატვრის ბიოგრაფიის იმ პერიოდს მიეკუთვნება, რომელიც ნაკლებადაა ცნობილი. თბილისში შესრულებული მონუმენტურ-დეკორატიული მხატვ-



ავტოპორტრეტი სარკით (ზეთი, 1920 წ., ნ. ტაბიძის საკუთრება).



ს. სუდეიკინი.

დაისი კოჯორში (ზეთი, 1919 წ., ა. კიზირიას საკუთრება).



ფაიფურის ქანდაკი (ზეთი, ნ. ტაბიძის საკუთრება).

ს. სუდეიკინი თუმცა მცირე ხანს იმყოფებოდა თბილისში, მაგრამ ამ პერიოდმა თვალსაჩინო კვალი დატოვა მის შემოქმედებაში, აგრეთვე იმათ სლოენაში, ვინც იცნობდა და მასთან ერთობლივად მუშაობდა. მხატვრისთვის ბევრს ნიშნავდა ქართული ხელოვნებისა და ლიტერატურის მოღ-

რობა კი (რამდენადაც ერთ-ერთი შემონახულია, ხოლო მეორე რესტავრაციას ითხოვს), შესაძლოა სუდეიკინის ფართო შემოქმედებითი მემკვიდრეობიდან ერთადერთი იყოს, რომელიც ამჟამადაც არსებობს.

□ □ □

„ლენინი

კულტურასა და ხელოვნებაზე“

გივი ბოჯგუა

ახლახან მოსკოვში მოეწყო საერთაშორისო გამოფენა — „წიგნი მშვიდობისა და პროგრესის სამსახურში“, რომელშიც მონაწილეობდა მსოფლიოს 46 ქვეყნის ხუთასზე მეტი გამომცემლობა თუ ფირმა. გამოფენაზე თავიანთი ნამუშევრები წარადგინეს საბჭოთა ქვეყნის ყველა მოკავშირე რესპუბლიკის გამომცემლობებმა. მათ შორის საქართველოდან გამოფენილი იყო 1970-1975 წლებში გამოცემული ორასამდე წიგნი.

წიგნის საერთაშორისო გამოფენის ემბლემით გამომცემლობა „ხელოვნებამ“ ზედიზედ გამოუშვა რამდენიმე მნიშვნელოვანი ნაშრომი, რომელთა შორის ერთ-ერთი საუკეთესოა „ლენინი კულტურასა და ხელოვნებაზე“.

ამხ. ლ. ი. ბრეჟნევიმ თავის მისალმებაში წიგნის საერთაშორისო გამოფენის მონაწილეებისა და სტუმრებისადმი განაცხადა: „გამუდმებით იზრდება მარქსისტულ-ლენინური ლიტერატურის საერთაშორისო ავტორიტეტი და პოპულარობა. დღეს მას პლანეტის ყველა კონტინენტზე კითხულობენ. ჩვენი პარტიისა და სახელმწიფოს ბელადის ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის ნაწარმოებებს გამოცემათა რაოდენობით პირველი ადგილი უჭირავს მსოფლიოში. ჩვენს დროში სოციალისტური თანამეგობრობის ქვეყნების, მსოფლიო პროგრესული წიგნის გამომცემლობის ლიტერატურა აქტიურად უწყობს ხელს ხალხთა შორის ნდობის განვითარებას, მშვიდობიანი თანაარსებობის პრინციპების განვითარებას“. სასიამოვნოა, რომ ასეთ პოპულარულ წიგნებს შეემატა კიდევ ერთი კრებული ქართულ ენაზე — „ლენინი კულტურასა და ხელოვნებაზე“.

ეს წიგნი მეტად საჭირო და სასარგებლოა. ასეთი სახის კრებული — „ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ“ — ქართველმა მკითხველმა თითქმის ორი ათეული წლის წინ მიიღო პირველად („სახელგამი“, 1957 წ., პასუხისმგებელი გამომცემლისათვის ნ. ჯაში); იგი შეადგინა ნ. კრუტიკოვამ, შესავალი სტატია წაუმძღვარა ბ. მეილახმა, ხოლო გამოსცა „ისკუსტომი“. ამ ნაშრომმა დიდი დანაშაურობა გაუწია როგორც მკითხველთა ფართო მასებს, ასევე სპეციალისტებსაც, მაგრამ ისიცა და მომდევნო კრებულებაც — „ლენინი ბეჭდვითი სიტყვის შესახებ“ (საქართველოს კპ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა, 1962 წ., შესავალი სტატია ა. თკორიკოვისა) რუსული გამოცემების ქართული ასლებია. უთუოდ დასაფასებელია მათი ქართულად მთარგმნელების, შემდგენლებისა და გამომცემლების ღვაწლი, რადგან ამ ნაშრომების სახით გვაქვს ყოველდღიურად სახმარი სამაგიდო წიგნები. ამაზე მეტყველებს ისიც, რომ 1957 წელს გამოცემული „ლენინი კულტურისა და ხელოვნების შესახებ“, რომელიც 10.000-იანი ტირაჟით გამოვიდა, მალე ბიბლიოგრაფიულ იმვიათობად იქცა.

საზოგადოებრივი რედაქტორი ოთ. ეგაძე, გამომცემლობის რედაქტორები ნ. ფურცელაძე და ლ. ხუციშვილი, მხატვრული რედაქტორი ო. გორალევიჩი, მხატვარი ბ. გორდელაძე, გამომცემლობა „ხელოვნება“, თბილისი, 1975 წ.



და აი, 18 წლის შემდეგ მივიღეთ ახალი კრებული, რომელიც მეორე, სტერეოტიპული გამოცემა კი არ არის, არამედ ორიგინალურად შედგენილი ქართული კრებული, რომელშიც შევიდა ვ. ი. ლენინის თხზულებათა სრული კრებულის (V გამოცემა) მასალებიც.

უპირველეს ყოვლისა, ეს კრებული უფრო ფართო მოცულობის და დიაპაზონისაა, რადგან, წინა გამოცემასთან შედარებით, მასში შეტანილია ერთიორად მეტი სხვადასხვა სახის მასალა ვ. ი. ლენინის ნაწერებიდან (უპირატესად პირადი წერილებისა და სულ შეიცავს 434 წერილს, სიტყვას, სტატიას, დირექტივას, განკარგულებას, დადგენილებას, აღნიშვნასა თუ დავალებას, ან მათ ნაწყვეტებს. ამასთან, ლენინის პირადი წერილები ნათესავეების, ახლობლების, მეგობრებისა და თანამებრძოლებისადმი წარმოდგენილია ადრეული პერიოდიდან, კერძოდ, 1893 წლიდან (1957 წლის გამოცემაში — 1899 წლიდან). აღსანიშნავია ისიც, რომ კრებულში მრავალი მასალა გამოქვეყნებულია ახალი, გაუმჯობესებული რედაქციით (ვ. ი. ლენინის თხზულებათა IV გამოცემაზე დაყრდნობით).

1957 წლის გამოცემა შესდგება ოთხი კარისაგან, რომელსაც ერთვის დამატებანი. კარები ასეა წარმოდგენილი: 1. „სტატიები, სიტყვები“ (1894-1917, 1917-1923 წლები), 2. „წერილები“ (1899-1915, 1918-1922), 3. „სიტყვები, განკარგულებები, დადგენილებები“ (1918-1921), 4. „აღნიშვნები, დავალებანი“ (1920-1922). დამატებანი მოიცავს მოგონებებსა და სტატიებს ვ. ი. ლენინის შესახებ, რომელთა ავტორებია: ა. ი. ულიანოვა-გლიზაროვა (ლენინის და), დ. ი. ულიანოვი (ლენინის ძმა), ნ. კ. კრუპსკაია, მ. გორკი, კ. ცეტკინი, ა. ვ. ლუნაჩარსკი. როგორც ვხედავთ, აქ მასალები დალაგებულია მათი ხასიათის მიხედვით, თემატურად (ზოგჯერ, გამონაკლის შემთხვევებში, დარღვეულია ქრონოლოგია).

ახალი კრებულის შედგენისას გამოიმყვამლა „ხელოვნება“ სხვა გზით წავიდა. მისი მთავარი პრინციპია წარმოდგენილ მასალათა ქრონოლოგიის აუცილებელი დაცვა. წიგნს მიცემული აქვს საერთო ქვესათაური — „სტატიები, სიტყვები, წერილები, დირექტივები, განკარგულებები, დადგენილებები, აღნიშვნები, დავალებანი“. ყველაფერი ეს კი დაყოფილია ორ ნაწილად — 1893-1917 და 1917-1923 წლები, ხოლო თვით

შასალებს აქვს საერთო ნომერი (1-434). კრებულის ამ სახით შედგენა უკეთესად აღსაქმელს ხდის დიდი ბელადის ნააზრევის თანმიმდევრულ განვითარებას.

წიგნს წამძღვარებული აქვს საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის ოთარ ეგაძის ვრცელი შესავალი წერილი „ვ. ი. ლენინი კულტურასა და ხელოვნებაზე“, რომელშიც დღევანდლობის აქტუალური საკითხები განხილულია ვ. ი. ლენინის ნაწარმოებთა, სკკპ XXIV ყრილობის დირექტივებისა და ლ. ი. ბრეჟნევის შრომების შუქზე. ამასთან, შესავალი სტატიის ავტორი იშველიებს შესაბამის შავალითებს ქართული ხელოვნებიდან.

დადებით შთაბეჭდილებას ახდენს წიგნის გარე და შიდა გაფორმება. სუბერი, ყდა და ტიტული შესრულებულია სხვადასხვა შრიფტით (მათ შორის უკეთესი ჩანს სუპერის შრიფტი). ორიგინალურია ილუსტრაციული გაფორმება. კრებული გამდიდრებულია ქართველ მხატვართა — უ. ჯაფარიძის, გ. ბილანიშვილის, ა. ბანძელაძის, ი. ნიკოლაძის, გ. გელოვანის, გ. ჯაშის, ა. ვეფხვაძის, ჯ. ხუნდაძის, ი. ვეფხვაძის, კ. მახარაძის, კ. სანაძის, ნ. აბესაძის — ფერწერული ტილოების, ქანდაკებებისა და გრაფიკული ნამუშევრების 16 ფურადი და შავ-თეთრი ფოტორეპროდუქციით. ყოველი მათგანი ასახავს დიდი ბელადის ცხოვრებისა და მოღვაწეობის ამა თუ იმ მხარეს.

მართალია, ფურადი ფოტორეპროდუქციების ბეჭდვის ხარისხი ხშირ შემთხვევაში დამაკმაყოფილებელი არ არის (დაბეჭდილია ფურადი ბეჭდვის სტამბაში), მაგრამ საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს გამომცემლობათა, პოლიგრაფიისა და წიგნის ვაჭრობის საქმეთა სახელმწიფო კომიტეტის თბილისის წიგნის ფაბრიკისა და გამომცემლობა „ხელოვნების“ მუშაობა ამ კრებულზე საერთოდ დადებითად უნდა შეფასდეს. ამ წიგნის გამოცემით მათ ერთხელ კიდევ დაამტკიცეს, რომ წარმატების მოპოვება ყოველთვის შეიძლება მაღალი მომთხროვნელობისა და პრინციპულობის ვითარებაში.

გამომცემლობას წიგნისთვის უთუოდ უნდა დაერთო მოკლე შესავალი ან ანოტაცია, რომლითაც მკითხველი წინასწარ გაეცნობოდა კრებულის სტრუქტურას, მის შედგენასთან დაკავშირებულ საკითხებს.

ცხადია, კრებულის მოცულობას საგრძნობლად გაზრდიდა ვ. ი. ლენინის შესახებ მოგონებებისა და სტატიების დართვა დამატების სახით (წიგნი შეიცავს ფართო ფორმატის 678 გვერდს), მაგრამ სარგებლობასაც მეტს მოიტანდა, ვინაიდან ამ მასალებში გადმოცემულია ვ. ი. ლენინის მრავალი უაღრესად საინტერესო გამოხატვაში ხელოვნების საკითხებზე. ამ მხრივ განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია კ. ცეტკინის „მოგონებანი ლენინზე“, ა. ლუნაჩარსკის „ლენინი და ხელოვნება“, ნ. კრუპსკაიას, მ. გორკისა და სხვათა მოგონებანი. თუმცა, ისიც უნდა ითქვას, რომ „ხელოვნება“ შევსებული სახით ცალკე წიგნად აპირებს ვ. ი. ლენინზე მოგონებების გამოცემას და ეს ნაწილი ალბათ სწორედ აღნიშნულ კრებულში დაიჭერს სათანადო ადგილს.

შენიშვნებისა და სახელთა საძიებლის სახით, კრებულს „ლენინი კულტურასა და ხელოვნებაზე“ დართული აქვს მეცნიერული აპარატურა, მაგრამ მათი არსებობა მითითებული არ არის სარჩევში.

ძალზე მცირეა კრებულის ტირაჟი (5.000). ცხადია, ეს რაოდენობა რესპუბლიკის ბიბლიოთეკების ფართო ქსელსაც ვერ გასწვდება. ათასობით დაინტერესებული მკითხველი კი მოკლებულია მისი შეძენის შესაძლებლობას, რადგან წიგნი უკვე აღარ ჩანს მაღაზიის თაროებზე.

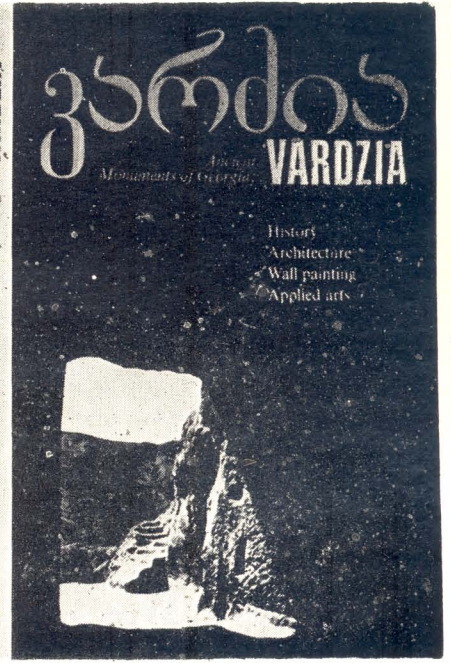


წიგნები

გივი ბაჭრინდაშვილი, „ვარძია“, ლენინგრადი. გამომცემლობა „ავრორა“, 1975 წ., 116 გვერდი, რუსულ. ქართულ ენაზე, რედაქტორი ი. ბუბაკოვა.



VARDZIA
Ancient Georgia
Monuments of Georgia



შესანიშნავი წიგნი

ლეილა თაბუკაშვილი

ლენინგრადის გამომცემლობა „ავრორა“ სულ ახლახან ფართო მკითხველს მიაწოდა ბრწყინვალედ გამოცემული წიგნი „ვარძია“ — სერიიდან „კლდის არქიტექტურის ძეგლები“ (შესავალი წერილის ავტორი და შემდგენელი გივი ბაჭრინდაშვილი). გამოცემა, თავისთავად, არა მხოლოდ პოლიგრაფიული ღირსებებით იზიდავს მკითხველს, არამედ ღრმად გააზრებული, სრულყოფილი ილუსტრირებით (ფერადი ფოტოების ავტორი მ. ვახრომევა, გაფორმებისა და მაკეტისა — ვ. ლეჟინკო, მხატვრული რედაქტორი ვ. ბოლშაკოვი). ფოტოების ავტორის მიერ კომპოზიციურად თუ კოლორიტის მხრივ მაღალ დონეზე შესრულებული 132 ფერადი კადრი ასევე მაღალხარისხიანადაა რეპროდუქცირებული და არა მარტო დეტალურად, არამედ ორიგინალთან მაქსიმალურად მიახლოებით აცნობს მკითხველს ქართული კულტურის ამ ერთ-ერთ უმესანინავეს, უნიკალურ ძეგლსა და მის მიდამოებს. 22 ილუსტრაცია კი წარმოუდგენს XII-XIII საუკუნეების მხატვრულ ნაწარმოებებს — სხვადასხვა მასალაში განხორციელებულ საყოფაცხოვრებო ნივთებს, ქართული ფულისა და ხელნაწერთა ნიმუშებს, თამარ მეფის პირად ნივთებს, ანჩისხატის მაცხოვრის ხატის მოჭედულობის ფრაგმენტებსა და დეტალებს, XI საუკუნის სვანურ ხის მონუმენტურ ძეგლს, ტიხრული მინანქრის ნაკეთობებს.

ვარძია. საუკუნეების მანძილზე ლეგენდებში გადასული სამონასტრო ანსამბლი დღესაც ხილულ ზღაპრად, ხელშესახებ ლეგენდად წარმოუდგება მნახველს. ადამიანის ნიჭი-

რება და უკიდევანო მხატვრული ფანტაზია, „ღვთისაგან ბოძებული“ ბუნებრივი განძეულის საკუთარი თავის სასიკეთოდ, ამავე დროს გულისა და თვალის საამებლად გარდასახვა — ამის მჭევრმეტყველი მაგალითია ვარძია — რომელიც მონუმენტურობით შთამბეჭდავი არქიტექტურული ქსოვიტ ქრისტიანული საქართველოს დაუძინებელ მტერთა ცეცხლსა და აღტაცებას რომ იწვევდა; XVI საუკუნის სპარსელ მემატთანეს დაწვრილებით აღუწერია და ხოტბა შეუსხამს, ღვთის მიერ შექმნილი საკვირველება უწოდებია ვარძიისათვის.

ლეგენდები და ისტორიული საბუთები ვარძიის ირგვლივ უხვად ენაცვლებიან ერთმანეთს. „ქართლის ცხოვრება“ გვაუწყებს არა მხოლოდ მონასტრის მშენებლობის დასაწყისის შესახებ, არამედ მისი ისტორიის დასასრულზეც. „მატიანეების, ეპიგრაფიკული ძეგლების, ისტორიული საბუთების, თვით ვარძიის ნაგებობათა, მისი მოხატულობის კრიტიკული ანალიზი წარმოგვიდგენს ამ დიდებული ძეგლის ცხოვრების ცალკეულ სურათებს და გვეხმარება ვარძიის ისტორიის აღდგენაში“. — აღნიშნავს შესავალი წერილის ავტორი და შედარებით მცირე მოცულობის ამ გამოკვლევაში მკითხველს თვალნათლივ წარმოუდგენს საქართველოში კლდის ხუროთმოძღვრების განვითარების მთელ ისტორიულ პროცესს, მის თავისებურებებს. თვით ვარძიის არქიტექტურისა და საეკლესიო მოხატულობათა მხატვრულ-ისტორიული ანალიზი შექსპფენს ქართული ეროვნული კულტურის ტრადიციებსა და

თავიანობას. მრავალი წლის მანძილზე გ. გაფრინდაშვილი გულდასმით იკვლევს კლდის არქიტექტურას საქართველოში, ავტორია მთელი რიგი შრომებისა ამ დარგში. ამიტომაც ესოდენ საინტერესო და დასაბუთებულია მისი ანალიზი, როცა იგი ვარძიას ქართულ ქვაბოვან თავშესაფართა განვითარების დაგვირგვინებად მიიჩნევს.

როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, უდაბნოთა მშენებლობის ტრადიციები VI-VIII საუკუნეების განდევლობამ წარმოშვა. IX საუკუნიდან განცალკევებულ, დამოუკიდებელ უდაბნოებს აღარ კვეთენ. სამავიეროდ, ჩნდება კლდის სახლები, უდაბნომონასტრები, რომლებიც მონაწილეთა საერთო საცხოვრებელს წარმოადგენდნენ. ამგვარი გარდაქმნა-განვითარება განაპირობა ასკეტიზმისაგან განდგომამ, რაც კლდის ხუროთმოძღვრებაში ახლებური დაგეგმარება-გაფორმებით გამოიხატა. X-XII საუკუნეების გამოქვაბული კომპლექსები იგება ადამიანისათვის მოხერხებული საცხოვრებელი პირობების გათვალისწინებით.

ვარძია უკვე აღარ არის „ჩვეულებრივი ხალხური სასიათის მშენებლობაზე დაფუძნებული“. იგი პროფესიული არქიტექტურული ხელოვნების, მშენებლის მხატვრული ალღოსა და ინტუიციის, მაღალი ოსტატობის განსახიერებაა.

ისტორიული მესხეთი... სხვადასხვა დროის ძეგლებით უხვად „დასახლებული“ ეს მხარე, როგორც გ. გაფრინდაშვილი აღნიშნავს, „ნამდვილი მუზეუმიცა ღია ცის ქვეშ“. მაღალი მთები მტერთაგან საიმედო თავშესაფრად ექცა ადამიანებს, რომლებიც უძველესი დროიდან ბინადრობდნენ აქ. კლდის სოფლები, მწვერვალებზე აღმართული ციხესიმაგრეები, საკულტო და საერო ნაგებობანი, ნაქალაქარები მტკვრის ორივე ნაპირზეა განლაგებული. გ. გაფრინდაშვილი გვაცნობს თითოეულ ძეგლს, მათი აგების დროსა და ამჟამინდელ მდგომარეობას, ისტორიულ დოკუმენტებს, რომლებიც შუქს ჰფენენ მეცნიერთა ამა თუ იმ ვარაუდს.

მკვლევარი გვესაუბრება ვარძიის, ასე ვთქვათ, „წინაპრებს“ — გამოქვაბულთა კომპლექსებზე, რომლებიც ამ მიდამოებში მრავლადაა და „გაცილებით უფრო ადრეული ხანისაა, ვიდრე ვარძია“. აღნიშნავს, რომ საქართველოში გამოქვაბულთა მშენებლობის ხელოვნება ორი მიმართულებით ვითარდებოდა: საერო (უფლისციხე, VI-V საუკ. ჩვენს წელთაღრიცხვამდე) და საკულტო (ჩვენი წელთაღრიცხვის VI-IX საუკუნეებში). „ვარძიის არქიტექტურის ძირითადი იდეა შედგება ორივე ამ პრინციპის აღორძინებაში, მაგრამ უკვე ახალი ეპოქის პირობებში, რომლისთვისაც რენესანსი უკვე რეალური ცნებაა“.

ვარძიის უშუალო წინამორბედად X-XII საუკუნეების კლდის სოფელი ანანაური გვევლინება — მთლიანი ანსამბლის ერთ-ერთი ნაწილი. „ამ ორივე ტერიტორიას აკავშირებს აქ უფრო გვიან აგებული ვარძიის მონასტრის სამრეკლო. ადრე ვარძია მხოლოდ მონასტერს ეწოდებოდა, ანანაური კი ცალკე სოფელს შეადგენდა, ვარძიის თანამედროვე დასახლებაში იგულისხმება ორივე ეს ნაწილი“.

გ. გაფრინდაშვილი ვრცლად გვაცნობს ანანაურის ხუროთმოძღვრულ კონსტრუქციას, საცხოვრებელ სახლებს და დამხმარე სათავსებს, ანალიზებს X საუკუნის ეკლესიის ფრესკებს. რომლის მოხატულობა (ჯერჯერობით ბოლომდე შეუსწავლელია, როგორც მკვლევარი აღნიშნავს), შესაძლოა, XVI საუკუნის მიეკუთვნოს. ვარძიის მიდამოებში არსებულ ისტორიულ ძეგლთა ფოტორეპროდუქციებთან ერთად, წიგნში დიდი ად-

გილი ეთმობა ანანაურს, მისი ხუროთმოძღვრული სახის ჩვენებასა და ეკლესიის მოხატულობის ფოტორეპროდუქციებს.

ნახევარ კილომეტრზე გადაჭიმული ცამეტსართულიანი სამონასტრო ანსამბლი — ვარძია თვალს იტაცებს კლდის უჩვეულო სამშენებლო შეფერილობითაც. მაგრამ ადგილის შერჩევა გაპირობებული ყოფილა თვით „კლდის საუკეთესო სამშენებლო თვისებებით, ხელსაყრელი ადგილმდებარეობით, საყოფაცხოვრებო, სამხედრო თვალსაზრისით და, აგრეთვე, აქ სასმელი წყლის არსებობით“. გ. გაფრინდაშვილი გვისურათებს ვარძიის მშენებლობის ცალკეულ ეტაპებს. გიორგი III მიერ მშენებლობის გეგმის შემუშავებასა და პირველი საცხოვრებელი სახლების გამოკვეთას მოსდევს თამარ მეფის მიერ ამ გეგმის ნაწილობრივ შეცვლა და შემდგომი ფართო მშენებლობის გაშლა დაახლოებით 1185 წლიდან, რაც 1203 წლამდე გავრძელებულა.

მშენებლობის იმ ეტაპზე (1202 წ.), როცა ღვთისმშობლის მიძინების დარბაზული ტაძრის მოხატვა დასრულდა, ვარძიაში შეიკრიბა ქართველთა მრავალრიცხოვანი ლაშქარი: თამარ მეფემ აქედან გაისტუმრა მხედრობა ბასიანისაკენ რუქანდინის ასალაგმავად. დავით სოსლანის გეგმითა და წინამძღოლობით, ძმების — ივანე და შალვა ახალციხელების მეთაურობით, ქართველთა ლაშქარმა სასტიკი დამარცხება აგემა მომხდურ თურქებს და დიდძალი ნადავლით დაბრუნდა.

თამარ მეფის დროინდელი მემატინე, როგორც მკვლევარი აღნიშნავს, „ამ უდიდესი სამეფო მონასტრის შექმნას უკავშირებს თამარ მეფის მოღვაწეობის დახასიათებას საეკლესიო-სამონასტრო მშენებლობის დარგში — ქვეყნის შიგნითა და მის ფარგლებს გარეთ.“

მემატინე მიუთითებს იმ განსაკუთრებულ ადგილზე, რომელიც ვარძიას უკავია ქვეყნის სულიერ და პოლიტიკურ ცხოვრებაში, აღნიშნავს ამ მნიშვნელოვანი მოვლენის განსაკუთრებულ ღირებულებას ქართულ სამშენებლო ხელოვნებაში“.

საქართველოს დაპყრობის მოწადინეთ, ცხადია, ვერც ვარძია გადაურჩა. თუ მონგოლთა ბატონობის წლებში მან შეძლო გამკლავებოდა მტრის შემოტევას და კვლავ შეენარჩუნებინა გავლენა ქვეყნის პოლიტიკურსა და კულტურულ ცხოვრებაზე, XV-XVI საუკუნეებში, ირან-თურქეთის თავდასხმების დროს, იგი ნამდვილ ციხესიმაგრედ და თავშესაფრადაც იქცა. 1551 წელს ვარძიის გამოქვაბულებში სასტიკი ბრძოლები ჩაღდება სპარსეთის ჯარების წინააღმდეგ, ოცდაშვიდი წლის შემდეგ კი, თურქების ბატონობის დასაწყისიდან, ვარძია მთლიანად კარგავს თავის პირვანდელ მნიშვნელობას. ათხრებულ გამოქვაბულებში სიცოცხლე წყდება.

„ვარძიისა და მისი მიდამოების ფართო კვლევა წამოიწყო უმთავრესად უკანასკნელ წლებში, — აღნიშნავს გ. გაფრინდაშვილი, — სულ ახალი და ახალი მონაპოვარი შუქს ფენს ამ მხარის ბრწყინვალე წარსულს და მთლიანად საქართველოს ძველ კულტურას“. მკვლევარი თვლის, რომ „ვარძიის ხუროთმოძღვრის მხატვრული ჩანაფიქრის განსაზღვრისათვის საჭიროა აღდგეს ძეგლის თავდაპირველი სახე, ძლიერად შეცვლილი მიწისძვრით, უცხოელთა შემოსევით და გადაკეთებით გვიან საუკუნეებში“, და რომ „ჩასატარებელია კიდევ დიდი კვლევითი სამუშაო ანსამბლის სრული რეკონსტრუქციის წარმოსადგენად“.

მაგრამ იმის საფუძველზე, რაც უკვე შესწავლილია, მკვლევარი თვალწინ გადაუშლის მკითხველს ვარძიის ხუროთმოძღ-

ერთულ სახეს, აცნობს მისთვის დამახასიათებელ ნიშნებს, არქიტექტურული და დეკორატიული ელემენტების შერჩევის პრინციპს, რაც თვალსაჩინოდ განასხვავებს ვარძიას მის წინამორბედ უდაბნო-მონასტრებისაგან. საფუძვლიანად აანალიზებს იგი კლდის სახლებს, თითოეულ ოთახს, დარბაზულ ეკლესიებს, რის საფუძველზეც ასკვნის, რომ „ვარძიის ხუროთმოძღვრის შემოქმედება უკვე პროფესიულია. იგი, უპირველეს ყოვლისა, მონუმენტალისტია. ანსამბლის ვრცელი ფასადი, კარიბჭეების გაფორმებაში თაღებისა და სვეტების შესამების ეფექტზე აგებული, გამოიყოფა ჰორიზონტული ხაზებით — ძეგლის ზოგადი სახე ტერასულია. თბილი მოვარდისფრო ტონის კლდის გრანდიოზული მასივი, თაღების უწყვეტი სისტემით, ანსამბლს მშვიდ, საზეიმო და მონუმენტურ იერს აძლევს“.

წიგნში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა ღვთისმშობლის მიძინების ტაძრის უნიკალური ფრესკების ანალიზს, ხოლო ფერადი რეპროდუქციები მკითხველებს აცნობს ამ დიდებული მხატვრობის მრავალრიცხოვან დეტალს. ტაძრის მოხატულობაში განსაკუთრებით ღირსშესანიშნავია ქტიტორთა გამოსახულებანი ტაძრის შესასვლელის პირდაპირ, რომელიც ყველაზე უფრო განათებული. მკვლევარი ვრცლად ჩერდება ფრესკების დახასიათებაზე, აღნიშნავს მათ თვალსაჩინო მხატვრულ ღირსებებს, ოსტატის სწრაფვას — გადმოსცეს არა მარტო გარეგნული სილამაზე თამარ მეფისა, არამედ მისი ადამიანური მიმზიდველობაც.

ვრცელი ანალიზი ეძღვნება ღვთისმშობლის მიძინების ტაძრის სხვა მოხატულობებსაც, „განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ის, — წერს ავტორი, — რომ ვარძიის თვალწარმტაცი ფრესკების შესრულების წლები შეიძლება დიდი სიზუსტით განისაზღვროს თამარ მეფის პორტრეტის წყალობით“, და განმარტავს, რომ სხვა ტაძრებში (ბეთანიაში, ყინწყისში, გარეჯის ბერთუნის მონასტრის გამოქვაბულ ეკლესიაში) თამარს ამკობს გათხოვილი ქალის აუცილებელი ატრიბუტი საქართველოში — საყბური, ვარძიაში კი ეს დეტალი არ არის მოცემული. წარწერა გიორგი მესამის პორტრეტთან ასევე მოწმობს, რომ ფრესკები შესრულებულია 1184 და 1186 წლებს შორის. გ. გაფრინდაშვილი აღნიშნავს მხატვრის შესანიშნავ ხელოვნებაზე ფერების შერჩევასა და შეხამებაში, სტილისტურ ნიშნებზე, რაც საერთოდ დამახასიათებელია ამ ეპოქისათვის და განსაკუთრებული სიცხადით ვლინდება ვარძიის ტაძრის მხატვრობაში.

რუსთაველისა და თამარის ეპოქის, საქართველოს „ოქროს ხანის“ სხვა დიდებულ ძეგლთა შორის ვარძია ერთ-ერთი თავისებურად გამორჩეული ძეგლია. როგორც „ქართლის ცხოვრება“ აღნიშნავს, იგი თამარის საყვარელი საცხოვრებელი ადგილი იყო, მტკიცე გუმბაგად იდგა მტკვრის ხეობით სამხრეთიდან მომავალ გზაზე, მშვიდობიანობის დროს კი სიხარულით ღებულობდა ყველა სტუმარს.

ფეოდალურ საქართველოში ჰუმანიზმის აყვავების პერიოდში შექმნილი ამ ძეგლის არქიტექტურასა და მოხატულობაში ხუროთმოძღვარმა და მხატვარმა გამოხატეს თავიანთი დიდი ეპოქის სულისკვეთება და მხატვრული იდეალები. ამიტომაც სასიხარულოა, რომ ვარძიამ სათანადო გაშუქება ჰპოვა „ავრორას“ გამოცემაში, რომელიც სხვადასხვა ეროვნების მკითხველისთვისაა გამიზნული.

პირველი ქართული თეატრალური გაზეთი

თამაზ ჭვარიანი, „გაზეთი
„თეატრი“, გამოცემალოზა
„ხელოვნება“, თბილისი, 1974
წ., რედაქტორი ნ. გურაბანი-
ძე, მხატვარი ზ. კაპანაძე.

გივი მალულარია



წიგნში ავტორი ისტორიულ წყაროებზე დაყრდნობით იკვლევს ქართული პრესის როლს ეროვნული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში. წინასიტყვაობაში იგი გვესაუბრება საერთოდ პრესის, კერძოდ, კი გაზეთ „თეატრის“ საზოგადოებრივ მნიშვნელობაზე, იმ ტრადიციებზე, რაც მან დაამკვიდრა ქართულ თეატრალურ ცხოვრებაში. შესავალ ნაწილში შრომის ავტორი გვაცნობს გაზეთის დაარსების ისტორიას, გვისახელებს იმ წინამძღვრებს, რომელთაც განაპირობეს ქართული თეატრალური პრესის აღმოცენების აუცი-

ლებლობა. მკვლევარი განსაკუთრებით ხაზს უსვამს ჟურნალებისა და გაზეთების: „ცისკრის“, „დროების“, „მნათობის“, „ივერიის“ და სხვა პერიოდული გამოცემის აქტიურობასა და ინიციატივას თეატრისათვის სპეციალური ბეჭდვითი ორგანოს დაარსებისა და რეგულარულად გამოცემისათვის.

როგორც ცნობილია, გაზეთ „თეატრის“ პირველი ნომერი გამოვიდა 1885 წლის 14 ივლისს, ხოლო უკანასკნელი — 1891 წლის 20 მარტს. ამ ხნის მანძილზე გაზეთში გამოქვეყნდა უამრავი თეატრალური მასალა და წიგნის ავტორმა დიდი შრომა გასწია იმისათვის, რომ სხვადასხვა ნომერში სხვადასხვა რუბრიკით დაბეჭდილი წერილები თემატურად დაელაგებინა, მოეხდინა მათი კლასიფიკაცია და ექვსი წლის განმავლობაში გამოქვეყნებული მასალის ანალიზის საფუძველზე მკითხველისათვის ეჩვენებინა გაზეთ „თეატრის“ სახე, მისი საზოგადოებრივი და მსოფლმხედველობრივი პოზიცია, მისი მათრგანიზებული როლი ქართული თეატრალური ხელოვნების განვითარებაში.

შრომის პირველ თავში განხილულია გაზეთ „თეატრის“ დაარსებისა და გამოცემის ისტორია, მეორეში — დრამისა და თეატრის თეორიისა და ისტორიის საკითხები, მესამეში — თეატრალური კრიტიკა, მეოთხეში — ლიტერატურა და ლიტერატურათმცოდნეობა, მეხუთეში — პუბლიცისტიკა.

ავტორი უყურადღებოდ არ სტოვებს არც გაზეთის გამოცემისა და ორგანიზაციის საკითხებს და არც იმ კრიტიკულ, ისტორიულ თუ თეორიულ მასალას, რომლის გამოქვეყნებაც შესძლო პირველმა ქართულმა თეატრალურმა გაზეთმა.

ცნობილია, რომ გასული საუკუნის მეორე ნახევარში თბილისში ჩამოყალიბდა სცენისმოყვარეთა ჯგუფი ნიკო ავალიშვილის, ვლადიმერ აბაშიძის, ვანო ელიოზიშვილის, ვასო თარხნიშვილის, ვახტანგ თულაშვილის, ქარუმ ნაცვლიშვილის, იოსებ ნათაძისა და სხვათა შემადგენლობით. მოგონებით ეს ჯგუფი „არტიკულ წრედ“ გაფორმდა. მიუხედავად მძიმე ფინანსური მდგომარეობისა, ამ წრედ ბევრი რამ გააკეთა ქართული თეატრალური ხელოვნების აღორძინებისა და განვითარებისათვის, რომლის ბაზაზე შეიქმნა ქართული პროფესიული დასი. მუდმივმოქმედი პროფესიული დასი თბილისში ჩამოყალიბდა 1879 წელს ჩვენი სასიქადულო მამულიშვილების: ი. ჭავჭავაძის, ა. წერეთლის, დ. ყიფიანის, დ. ერისთავის, ნ. ავალიშვილის, ან. ფურცელაძის, ვ. თულაშვილის, კ. მამაცაშვილისა და დრამატული კომიტეტის ყველა წევრის დაუღალავი მცადინეობით. თბილისში პროფესიული დასის ჩამოყალიბება დამოკიდებული იყო ფინანსურ შესაძლებლობაზე და არა თეატრალური კულტურის დაბალ დონეზე. მამინ უკვე გვყავდა ისეთი ნიჭიერი და სახელმწიფო მსახიობები, როგორც იყვნენ ვ. აბაშ

შიძე, მ. საფაროვა, ნ. გაბუნია, კ. ყიფიანი და სხვები. ისინი არა მარტო პირველი პროფესიული დასის წამყვანი მსახიობები იყვნენ, არამედ საქართველოში თეატრალური ხელოვნების ტრადიციების დამამკვიდრებელნიც.

როგორც კი თბილისში შეიქმნა ქართული პროფესიული თეატრალური დასი და სპექტაკლებმა ფართო საზოგადოების ყურადღება მიიპყრო, მაშინვე დადგა თეატრალური ხელოვნებისათვის დამოუკიდებელი პერიოდული ბეჭდვითი ორგანოს შექმნის აუცილებლობაც, მაგრამ მეფის რუსეთის კოლონიური პოლიტიკისა და ცენზურის მძიმე ვარების პერიოდში გაზეთის დაარსება მეტისმეტად ძნელი საქმე აღმოჩნდა. მხოლოდ ვ. აბაშიძის დაჟინებული თხოვნისა და პირადი ინიციატივის შედეგად ბეჭდვითი სიტყვის მთავარმა სამმართველომ ვ. აბაშიძეს ნება დართო გამოეცა გაზეთი „თეატრი“. ეს იყო პირველი სპეციალური ბეჭდვითი ორგანო, სადაც ქვეყნდებოდა წერილები ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაზე.

იმდროინდელ რუსეთში არა მარტო ეროვნული გაზეთის დაარსება ჭირდა, არამედ მისი გამოშვებაც და გაძღოლაც. ყველა ქართულ ჟურნალსა და გაზეთს უჭირდა ფინანსურად, მუდმივი დავა ჰქონდა ცენზურასთან, ცოტა გააჩნდა ხარისხიანი მასალა, ყოველივე ამის მოწესრიგება რედაქტორისაგან დიდ ჯაფას მოითხოვდა. ამიტომ თამაზ ქვარციანი გვიხსნიათებს გაზეთ „თეატრის“ რედაქტორების ვ. აბაშიძის, ვ. გუნიას, ა. ნებიერიძის ჟურნალისტურ მოღვაწეობას, გვიყვება — რა გზით ართმევდნენ თავს ფინანსურ სიძნელებებს, როგორ იბრძოდნენ გაზეთის პრესტიჟის ასამაღლებლად, როგორი თავდადებათა ემსახურებოდნენ საზოგადოებრივ საქმეს. გაზეთის მიერ მიწვეულ კორესპონდენტთა შორის ვხვდებით იმდროისათვის თბილისის ყველა ცნობილ მწერალსა და პუბლიცისტს.

ქვეთავში „გაზეთის გაფორმება“ თ. ქვარციანი გვაცნობს, რა პერიოდულობით და რა ტირაჟით გამოდიოდა გაზეთი „თეატრი“, სად იბეჭდებოდა, როგორ იყო გაფორმებული გაზეთის თავფურცელი, ანუ პირველი გვერდი, რა სახის ილუსტრაციები გვხვდება მასში, როგორი იყო გაზეთის ემბლემა და ბოლო სამკაული. ამავე ქვეთავში ავტორი აღნიშნავს, რომ „თეატრი“ იყო პირველი გაზეთი, სადაც სისტემატურად იბეჭდებოდა მხატვრული რეპორაჟები, ფერწერული სურათები, გრაფიკური და ლითოგრაფიული ნამუშევრები, რამაც დიდად შეუწყო ხელი ქართული ჟურნალ-გაზეთების მხატვრულად გაფორმების შემდგომ გაუმჯობესებას.

შრომის ავტორი საზგასმით ჩერდება მეფის რუსეთის ცენზურის დამოკიდებულებაზე გაზეთ „თეატრისადმი“. მოაქვს კონკრეტული მაგალითები იმისა, თუ რა უხეშად ერეოდა ცენზურა გაზეთის საქმეში, როგორ კრძალავდა ყველაფერს, რასაც კი რაიმე დამოკიდებულება ჰქონდა ეროვნულ

ნულ ინტერესებთან და ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან.

მომდევნო თავში „დრამისა და თეატრის საკითხები“ „თეატრის“ ფურცლებზე, ავტორი გვაცნობს, თუ როგორ ამუშავდნენ თეატრმცოდნეები დრამატული ნაწარმოებების თეორიულ საკითხებს, რაკუთხით, რა საზომით უდგებოდნენ პიესას. გაზეთი ყოველი პიესის დაბადებას, ყოველი სპექტაკლის დადგმას კრიტიკული რეალიზმის პოზიციებიდან უდგებოდა და დრამატული ნაწარმოებისაგან მოითხოვდა სინამდვილის დამაჯერებლად ასახვას, მძაფრ კონფლიქტებს, მიზანდასახულობას. სწორედ თეორიული პოზიციებიდანაა გაკრიტიკებული ა. წერეთლის „თამარ ცბიერი“, ა. ცაგარლის „ციმბირელი“, კ. მესხის „ბაგრატ IV“, ა. ყაზბეგის „არსენა“ და სხვა. გარდა ამისა, გაზეთში სისტემატურად იბეჭდებოდა თეორიული წერილები თეატრის დანიშნულებასა და თეატრალური ხელოვნების სხვადასხვა კომპონენტზე. დიდი პოპულარობით სარგებლობდა ვ. გუნიას წერილები როგორც თეატრალური ხელოვნების ზოგად პრობლემებზე, ასევე სასცენო ხელოვნების კონკრეტულ საკითხებზე. ვ. გუნიას თეატრი მიაჩნია სინთეზურ ხელოვნებად და ხელოვნების ეს დარგი, მისი აზრით „ალაჟვარდოვნებს“ ხალხის საიზნელით ძლევაშისილს გონებას, არბილებს მის გაკერპებულ გრძნობებს, გაქვავებულს გულს“. მაგრამ ვ. გუნია ამავე დროს იმასაც მოითხოვს, რომ თეატრში იდგმებოდეს საინტერესო, იდეური პიესები, მსახიობები გამოირჩეოდნენ განათლებით, ნიჭით, შრომისმოყვარეობით და ხალხს სულიერ აღმზრდელებად ევლინებოდნენ. მისთვის თეატრი არა მარტო „ყოველგვარი ხელოვნების გვირგვინია“, არამედ დიდი სკოლაც, სადაც მთელ ერს ზრდიან. ვ. გუნია წერილების სერია მიუძღვნა სასცენო ხელოვნების ისეთ კონკრეტულ საკითხებს, როგორცაა დიქცია, მიმიკა, მსახიობის ჩაცმულობა და სხვა, რითაც დიდი დახმარება გაუწია ახლადფეხადგმულ ქართულ თეატრს.

ხელოვნების ყველა დარგს თავისი განვითარების ისტორია აქვს და როგორც კი ქართული პროფესიული თეატრალური დასი ჩამოყალიბდა და სპეციალური თეატრალური ბეჭდვითი ორგანო შეიქმნა, მაშინვე დაიწყო ქართული თეატრის ისტორიის საკითხების კვლევა. გაზეთებში არა ერთი და ორი ისტორიული ხასიათის წერილი გამოქვეყნდა. ერთ-ერთი უცნობი ავტორი ამტკიცებს, რომ მეფე ერეკლეს კარზე ქართულ ენაზე დაწერილი ან ქართულად თარგმნილი პიესები იდგმებოდა და იმდროინდელი საზოგადოება დიდად იყო დაინტერესებული თეატრალური ხელოვნების განვითარებით. კერძოდ ასახელებს დ. ავალიშვილის დრამას „მეფე თეიმურაზი“, რომლის კვალი შემდეგ არსად აღმოჩნდა, და ფრანგულიდან თარგმნილ კლასიციკლურ პიესებს.

ახალი ქართული თეატრის ისტორიის საკითხებზე საკმაოდ ვრცლად და მკაცრად მსჯელობს

ვ. გუნია. იგი არა მარტო ქართული პროფესიული დასის ჩამოყალიბების ისტორიის საკითხებს ეხება, არამედ ქართული თეატრის განვითარებისა და წინსვლის გზებსაც ეძიებს.

გარდა ამისა, გაზეთის ფურცლებზე იბეჭდებოდა ისტორიული ხასიათის წერილები საბერძნეთის, რომის, საფრანგეთის, ინგლისის, იტალიის, გერმანიის, ესპანეთის, ამერიკის, პორტუგალიის, იაპონიის, ჩინეთის, არაბეთისა და სხვა ქვეყნების თეატრალური ხელოვნების შესახებ.

მესამე თავში „თეატრალური კრიტიკა“ ავტორი ეხება იმ რეცენზიებს, მოგონებებსა და კრიტიკულ წერილებს, რომლებიც გაზეთ „თეატრში“ გამოქვეყნდა. თავისი არსებობის მანძილზე გაზეთს შეუფასებელი არ დაუტოვებია არცერთი სპექტაკლი. მკვლევარის აზრით, რეცენზიების დიდი ნაწილი პროფესიულ დონეზეა დაწერილი, სადაც განხილულია მსახიობთა ოსტატობაცა და რეჟისურაც. გაზეთმა „თეატრმა“ შეაფასა ა. ცაგარლის „ხანუმა“, „ციმბირელი“ და „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“; ა. წერეთლის „თამარ ცბიერი“, „კინტო“ და „ბუტიანობა“; კ. მესხის „თამარ ბატონიშვილი“ და „ბაგრატ IV“; ალ. ყაზბეგის „არსენა“, გ. ერისთავის „ძუნწი“, ი. ჭავჭავაძის „დედა და შვილი“, გ. სუნდუკიანის „პეპო“, ვ. ყიფიანის „დატრიალდა ჯარა“, ნ. გოგოლის „რევიზორი“, უ. შექსპირის „ჰამლეტი“ და „ოტელო“, ჟ. მოლიერის „დონ ჟუანი“ და სხვ. რეცენზიის ავტორები ეხებოდნენ სამ ძირითად საკითხს: მსახიობის ოსტატობას, რეჟისურასა და თეატრისა და მაყურებლის ურთიერთდამოკიდებულებას. იმდროინდელი თეატრის წინაშე სწორედ ეს საკითხები იდგა ყველაზე მწვავედ.

როგორც ცნობილია, იმდროინდელ თეატრში რეჟისორი ისეთ როლს არ თამაშობდა, როგორც დღეს აქვს მინიჭებული, მაგრამ სპექტაკლს მაინც სჭირდებოდა ორგანიზატორი, დამდგმელი. გაზეთი რეჟისურის საკითხებს ნაკლებ ყურადღებას უთმობს, ვიდრე მსახიობის ოსტატობას. მაშინდელ რეცენზენტებს რეჟისორის ერთ-ერთ უმთავრეს მოვალეობად როლების სწორად განაწილება მიაჩნდათ, მაგრამ სპექტაკლის დადგმა სხვა ადმინისტრაციული და შემოქმედებითი საკითხების გადაჭრასაც მოითხოვდა და ამიტომ რეჟისორებს ხშირად კონფლიქტი მოსდიოდათ დასთან, რაც თეატრში არაჯანსაღ ატმოსფეროს ქმნიდა.

რაც შეეხება „თეატრისა და მაყურებლის“ ურთიერთდამოკიდებულებას, ეს საკითხი ქართული თეატრის წინაშე მისი დაარსების დღიდანვე მწვავედ იდგა. საჭირო იყო მაყურებლის არა მარტო მოზიდვა და დაინტერესება, არამედ აღზრდაც. გაზეთ „თეატრის“ ფურცლებზე იშიათად დაბეჭდილია რეცენზია, ავტორი რომ „თეატრისა და მაყურებლის“ საკითხს არ შეხებოდა. თითქმის ყველა რეცენზენტი მაყურებლის მოზიდვის ყველაზე მძლავრ საშუალებად მსახიობთა თამაშის თვის, ამიტომაც იხსენებენ საგანგებოდ ვ. აბა-

შიძეს, მ. საფაროვას, კ. ყიფიანს, მაგრამ ზოგჯერ ეს მსახიობებიც კი ვერ ახერხებდნენ მაყურებლას თეატრში მოზიდვას, რაც ზოგიერთ რეცენზენტს საგანგაშო მოვლენად მიაჩნდა.

გაზეთი „თეატრი“, რა თქმა უნდა, მართო რეცენზიებით და თეატრალური ხელოვნების შესახებ დაწერილი თეორიული წერილებით არ ისაზღვრებოდა. იგი ხალხით აქვეყნებდა აგრეთვე მხატვრულ ნაწარმოებებსაც — ლექსებს, ნოველებს, მოთხრობებს, დრამატულ ნაწარმოებებსა და ხალხური ზეპირსიტყვიერების ნიმუშებს. გაზეთში ორიგინალური მხატვრული ნაწარმოებებიც იბეჭდებოდა და თარგმნილიც. „თეატრში“ დაიბეჭდა ილია ჭავჭავაძის, აკაკი წერეთლის, ვაჟა-ფშაველას, რაფიელ ერისთავისა და ბევრი ჩვენი სასიქადულო მამულიშვილის თხზულებანი. თარგმნილი ლიტერატურიდან გაზეთის ფურცლებზე პირველად გამოქვეყნდა ივ. მაჩაბლის მიერ თარგმნილი „ჰამლეტი“ და ი. ბაქრაძის მიერ თარგმნილი „ურთელ აკოსტა“. მხატვრულ ნაწარმოებებთან ერთად გაზეთი ბეჭდავდა აგრეთვე წერილებს ლიტერატურათმცოდნეობის საკითხებზე.

პუბლიცისტური წერილები ძირითადად ეხებოდნენ იმდროინდელი საზოგადოებრივი ცხოვრების მწვავე საკითხებს, განსაკუთრებით კი ეროვნულ ჩაგვრასა და სოციალურ უთანასწორობას.

ამგვარად, „თეატრი“ იყო პირველი პერიოდული ბეჭდვითი ორგანო, სადაც შექმნილია ქართული თეატრალური ხელოვნების აქტუალური საკითხები. ამ გაზეთმა ჩვენს ხალხს დაუმკვიდრა თეატრალური ცხოვრების შეფასების ტრადიციები.

რა თქმა უნდა, ავტორს არ შეეძლო მცირე მოცულობის წიგნში ექვსი წლის მანძილზე გაზეთ „თეატრის“ ფურცლებზე გამოქვეყნებული მასალების დეტალურად განხილვა და გამოწვლილვით გაანალიზება. ამიტომ ზოგიერთი თავი, უფრო სწორად, ქვეთავი მხოლოდ მიმოხილვითი ხასიათისაა და დაინტერესებულ მკითხველს ვერ დააკმაყოფილებს. მიუხედავად ამისა, გაზეთ „თეატრის“ სახესა და მოღვაწეობაზე გარკვეულ შთაბეჭდილებას უთუოდ შექმნის. გარდა ამისა, ზოგიერთი სადავო დებულების დასაბუთებას აკლია სიმწვავე, მკაცრი ლოგიკური მსჯელობა. ავტორს არა მარტო გაზეთის ღირსებებზე უნდა ელაპარაკა ვრცლად, არამედ მისი ნაკლოვანი მხარეებიც უფრო თვალისჩინოდ დაენახებინა მკითხველისათვის. კარგი იქნებოდა, მკვლევარს რომ უფრო ორგანულად დაეკავშირებინა ერთმანეთთან ქართული თეატრი და ქართული პრესა.

საერთოდ, ეს წიგნი უსათუოდ საყურადღებო როლს შეასრულებს როგორც ქართული პრესის, ასევე ქართული თეატრის ისტორიის შესწავლაში.

● ახლანდელ საბჭოთა კავშირის ქალაქებში მიმდინარეობდა მოძვე ჩეხოსლოვაკიის კულტურის დღეები, რომელიც მიეძღვნა ფაშისტ დამპყრობთაგან ჩეხოსლოვაკიის განთავისუფლების 30 წლისთავს.

საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიის მცირე დარბაზში გაიმართა სიმფონიური კონცერტი, რომელშიც მონაწილეობდნენ ჩეხოსლოვაკიელი მუსიკოსები — ჩეხოსლოვაკიის კომპოზიტორთა კავშირის თავმჯდომარე ლუბომირ უელენი, ჩეხოსლოვაკიის სოციალისტური რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი, ღირიჟორი მილოშ კონვალინკა, ალტისტი ლუბომირ მალი.

მუსიკათმცოდნე ე. მაქავარიანმა ილაპარაკა სსრ კავშირისა და ჩეხოსლოვაკიის სოციალისტური რესპუბლიკის კულტურის მოღვაწეთა თანამეგობრობაზე, ჩეხოსლოვაკიური მუსიკის ტრადიციებზე.

მსმენელებმა დიდი ინტერესით მოისმინეს ჩეხოსლოვაკიის მუსიკის კლასიკოსების — სტამიცისა და დვორჟაკის სიმ-

ფონიები, ლ. უელენის საკონცერტო პიესა ალტის, ფორტეპიანოსა და სიმფონიის ორკესტრისათვის, ალტის პარტია შეასრულა ლ. მალიმ.

ახლანდელია ის ფაქტი, რომ ჩეხოსლოვაკიაში კარგად იცნობენ ო. თაქთაქიშვილის, რ. ლ. ლიძის, გ. ყანჩელისა და სხვა ქართველ კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს. შექმნილია პერო თეატრში გაიმართება ოთარ თაქთაქიშვილის „მალიას“ პრემიერა; დაგეგმილია ქართული კამერული მუსიკის კონცერტი ჩეხოსლოვაკიელ მუსიკოსთა მონაწილეობით; ალტისტი მ. ლ. მალიმ თავის ახალ რეპერტუარში შეიტანა ვ. აზარაშვილის კონცერტი ალტისათვის; პრადის გაომცემლობა „პანტონი“ მოკლე ხანში გამოსცემს გრამფირფიტას, რომელზეც ჩაწერილია გ. ყანჩელის მეოთხე სიმფონია პრადის რადიოსა და ტელევიზიის სიმფონიური ორკესტრის შესრულებით, ღირიჟორია მილოშ კონვალინკა.

აგრეთვე აფხაზეთის რაიონებსა და ქალაქებში.

თბილისის კ. მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი დაჭილდოვდა აფხაზეთის ასსრ უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის საპატიო სიგელით.

ნ. მიძნაშვილი.

● სამხრეთ ოსეთის კოსტა ხეთაგუროვის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის ოსური დასი საგასტროლოდ იმყოფებოდა ჩრდილოეთ ოსეთის ქალაქებსა და სოფლებში.

თანამედროვე ოსი, ქართველი და რუსი დრამატურგების ნაწარმოებებთან ერთად, რეპერტუარში შეტანილი იყო სოფოკლეს „ანტიგონე“ და მოლიერის „მალდ ექიმი“.

● ამას წინათ სოხუმში საგასტროლოდ იმყოფებოდა შრომის წითელი დროშის ორდენის ხანი კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრი.

თბილისელებმა სოხუმელ მაყურებლებს უჩვენეს თავიანთი საუკეთესო სპექტაკლები: ა. ოსტროვსკის „ტალანტები და თაყვანისმცემლები“, ა. ცაგარლის, ა. წერეთლისა და ქ. ბახუტაშვილის „ძველი ვოდევილები“, „კვაჭი კვაჭანტირაძე“ (მ. ჭავჭავაძის ამავე სახელწოდების ნაწარმოების მიხედვით, ინსცენირება კ. მახარაძისა), ვ. დელმარის „იქნებ ბავშვები ფრინველებს ჰგვანან“, გ. ფანჯიკიძის „თვალი პატიოსანი“.

თეატრი პარალელურ სპექტაკლებს მართავდა

ქ რ ო ნ ი კ ა

● **საპარტიველოს** სახელმწიფო დიდ საკონცერტო დარბაზში გაიპარტა ლენინგრადის ს. კიროვის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სოლისტის, საქავშირო კონკურსის ლაურეატის ვალენტინა განიბალოვას საღამო-კონცერტი.

პროგრამაში იყო გოლდენაზოვსკის რჩეული კორეოგრაფიული ნომრები, მინუსის პადე-დე „დონ კისოტიდან“, დრიგოს არლეკინიდან, ფრაგმენტი ადანის „ჟიზელის“ II აქტიდან და რაველის „ბოლერო“.

სადამოშა მონაწილეობდნენ მსახიობები: ნ. პავლოვა, ა. სტოგაია, ე. შჩე-



რბაკოვი, რ. აბდიევა, ს. ფელიანინი. კონცერტმეისტერი — ვ. ოხრემა.

● **ფალიაშვილის** სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის ქუთაისის ფილიალის შემოქმედებითმა კოლექტივმა დადგა ვერდის ოპერა „როგოლეტო“.

სპექტაკლის დანდგებულ რეჟისორია ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გ. გაჩეჩილაძე, დირიჟორი — რ. ხურცილაძე, მატვარი ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ა. ასკურავა, ქორმეისტერებია: ა. მაჭავარიანი, ო. თოფურაძე, ცეკვები დადგა სახელმწიფო პრემიის ლაურეატმა ზ. კიკელიაშვილმა.

სპექტაკლში წამყვან პარტიებს ასრულებდნენ: თ. ფარცხვანია (რიგოლეტო), ა. გოგოლაშვილი (პერცოგი), ლ. მესხი (ჯილდა), ა. ცინცაძე (ვალენა) და სხვები.

● **დამთავალიერბლე-**ზი ინტერესით გაეცნენ საქართველოს სსრ არქიტექტორთა კავშიარში მოწყობილ ვ. ი. ლენინის სახელობის პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის კათედრის მასწავლებლის ვაჟა ორბელაძის ნამუშევრების გამოფენას. წარმოდგენილი იყო სამოცდაათამდე ექსპონატი — ფერწერული და გრაფი-

● **ახლახან** საფრანგეთში ავინიონის ტრადიციული დრამატული ხელოვნების ფესტივალის დღეებში, უფრონად „ნუველ კრიტიკის“ ინიციატივით მოეწყო საბჭოთა ფილმების კვირეული. ფრანგმა მაყურებელმა იხილა: ე. შუბის პირველი საბჭო-

● **საპარტიველოს** დამსახურებული სიმფონიური ორკესტრი (მხატვრული ხელმძღვანელი და მთავარი დირიჟორი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ჯ. კახიძე) საგასტროლოდ იმყოფებოდა ჩვენი რესპუბლიკის ქალაქებში.

კონცერტებში მონაწილეობდნენ: პიანისტები — რ. ხუნწარია და მ. ხვიტია, საქართველოს სახალხო არტისტი, მევიოლინეთა სერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი მ. იაშვილი; სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემიის ლაურეატი ზ. ანჭაფარიძე; დირიჟორი, ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ჯ. გოციელი.

● **ბუღბუშტში** დიდი წარმატებით ჩატარდა „ქართული ცირკის“ გასტროლები. მონაწილეობდნენ: საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები — ჰ. ნატროშვილი, ლ. და მ. ლალაშვილები,

კული ნაწარმოებები — მონუმენტურ პანთა ესკიზები, წაგნის გრაფიკა, დეკორატიული მოტივები, პორტრეტები და ნატურმორტები.

ვაჟა ორბელაძე ავტორია მოზაიკის ესკიზებისა, რომლებიც ყირიმში განხორციელდა. მან მხატვრულად გააფორმა შექსპირის ორტომეული, მ. ტვენის „ჰეკლბერი ფინის თავგადასა-

თა დოკუმენტური სმოვანი ფილმი „კომკავშირი — ელექტრიფიკაციის შედეგი“, მ. კალატოზოვის „სვანეთის მარილი“, ნ. შენგელიას „26 კომისარი“, მ. ჭიაურელის „საბა“, ა. ლიტვინოვის „ტყის ადამიანები“, ბ. ბარნეტის „სახლი ტრუბნაიაზე“ და

● **ბაბაი ხორაბას** სახელობის მსახიობის სახლის საგამოფენო დარბაზში საქართველოს თეატრალური საზოგადოების, მხატვართა კავშირისა და სურათების სახელმწიფო გალერეის ინიციატივით ჩვენში პირველად გაიხსნა საქართველოს თეატრალურ მხატვარ ქალთა საინტერესო გამოფენა. აქ წარმოდგენილი იყო თერთმეტი მხატვრის სამოცდათხუთმეტამდე ესკიზი, მათ შორის, ელენე ახვლედიანის, თამარ აბაკელიას, ირინა შტენბერგის, ეკატერინა დონცოვას, ნინო კილასონიძე-გერმაშვილას, ოლგისა თავაძის, ნელი ლასონიას, მელა ბაქრაძის, თინა გოშელაურის, ირა ინანიშვილას, თინა ჰენეს ნამუშევრები.

ლ. მჭედლოშვილი; მსახიობები — კ. გარსევანიშვილი, შ. კალამაშვილი.

„ქართული ცირკის“ მსახიობთა ხელოვნებამ უნგრული პრესის დიდი მოწონება დაიმსახურა.

ვლი“ და სხვა წიგნები, რომელთაც საერთო მოწონება ხვდათ.

ორიგინალური ხედვითა და მაღალი პროფესიულობით გამოირჩეოდა ვ. ორბელაძის ნამუშევრები ფერწერასა და დაზგურ გრაფიკაში. თემებისა და მოტივების მრავალფეროვნება, ოსტატობა შესრულების ტექნიკური ხერხების გამოყენებაში ნიშანდობლივია ამ ნამუშევრებისათვის.

„დიდი გარდატეხა“, ფ. ერმლორისა და ო. სავჩენკოს „გარმონი“, ი. რაიზმანის „მამენკა“, ს. გერასიმოვის „ახალგაზრდა გვარდი“ და სხვ.

საბჭოთა კინოს კვირეულს დიდი წარმატება ხვდა.



● **თბილისის** სპორტის სასახლეში ახალი საკონცერტო სეზონი გახსნა მოსკოვის სახელმწიფო „ბალეტმა ყანულზე“. ამ სახელგანთქმული კოლექტივის მხატვრული ხელმძღვანელია ლატვიისა და სომხეთის სს რესპუბლიკების ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი ე. ზანა.

თბილისელი მყურებ-

ლების წინაშე „ბალეტი ყანულზე“ წარსდგა ორგანოფილიებიანი პროგრამით „ციხარტყელას შვიდი ფერი“, სადაც შევიდა ერთმომქმედებიანი ბალეტები — „ბრემენელი მუსიკოსები“ და „ძვირფასი თვლები“, რუსი და დასავლეთეფრაპელი კომპოზიტორების მუსიკაზე შექმნილი ცალკეული ნომრები.

უჩვენა თავისი პირველი სპექტაკლი — პ. გერტელის ბალეტი „ამო სიფროსილი“.

სსრ კავშირის სახალხო არტისტ ვახტანგ ჭაბუკიანის ხელმძღვანელობით აღიდგეს ბალეტის მსახიობებმა მოამზადეს საკონცერტო პროგრამაც.

რუნდა კარდანახში და ცდილობდა ქართული ხალხური ცეკვების სიყვარული თავისი სოფლის ახალგაზრდობისთვის და ჩაენერგა. ამასთან ერთად დაუღალავი შრომით კარგ მაგალითს აძლევდა მათ, ბევრი ახალგაზრდა მიიზიდა და მალე ადგილობრივი ძალებით კარდანახში პირველი კონცერტიც კი გამართა; ამის შემდეგ იგი ხშირად აწუხობდა ხოლმე კონცერტებს თბილისსა და საქართველოს თითქმის ყველა რაიონში.

ხალხში ქართული ცეკვებისადმი სიყვარულის გავლივების მიზნით, მან

მონაწილეობდნენ: რუსეთის სფსრ დამსახურებული არტისტი ი. გოლოშჩაიკოვა, სსრ კავშირის ორგზის ჩემპიონა ტ. ნემცოვა, სსრ კავშირის ჩემპიონი, ევროპის ჩემპიონატის ბრინჯაოს პრიზოორი, სსრ კავშირის თასის სამგზის მფლობელი, საერთაშორისო კლასის სპორტის ოსტატი ტ. ვოიტიუკი, მსახიობთა საკავშირო კონკურსის პრიზოორი ა. ივანოვა, რუსეთის სფსრ დამსახურებული არტისტი ვ. ლუზინი, მსახიობთა საკავშირო კონკურსის დიპლომანტები — ვ. ბაბიციკი, ზ. შაქიროკი, სსრ კავშირის თასის მფლობელი ს. ვოლგუშევი, სსრ კავშირის პირველობის ბრინჯაოს პრიზოორი, სსრ კავშირის თასის ორგზის მფლობელი ა. ბოიჩუკი და სხვები.

● **საქართველოს** ხალხური ცეკვის სახელმწიფო დამსახურებული ანსამბლი საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტების ილიკო სუნიშვილისა და ნინო რამიშვილის ხელმძღვანელობით სავაგსტროლოდ იმყოფებოდა საბერძნეთში. ქალაქ პირეუს

სიღნაღის მაზრასა და თელავში ცეკვის კურსები გახსნა, 1934 წელს კი თბილისში ქართული ცეკვის ანსამბლიც ჩამოაყალიბა. ამასთან ერთად იგი გამოდიოდა აგრეთვე მოსკოვის, სვერდლოვსკის, დნეპროპეტროვსკის ესტრადებზე და წარმატებით ასრულებდა მთიულურ ცეკვებს.

გ. გულიაშვილი ერთდროულად სვერდლოვსკის კულტურის სახლებთან არსებულ მოცეკვავეთა რამდენიმე თვითმომქმედ წრესაც ხელმძღვანელობდა, სადაც დიდი მონაწილეობით ასწავლიდა

● **ფოთის** ვ. გუნიას სახელობის სახელმწიფო თეატრმა მორიგ პრემიერად წარმოადგინა ნოღარ დუმბაძის ნოველები: „ღიდრო“, „უმადური“ და „მზე“. სპექტაკლი დადგა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა რ. აბულაძემ, მხატვრულად გააფორმა ზ. ცხადაიამ. მუსიკა შეარჩია ხელოვნების დამსახურებულმა მოღვაწემ ლ. ქიშიშიშვილმა.

სპექტაკლში როლებს ასრულებენ მსახიობები: ნ. ბუაღაძე, ნ. მახარაძე, თ. კიკნაძე, ალ. ნოღია, ა. როხვაძე, მ. ლიპარტელიანი, ზ. ხუნდაძე, გ. ისიანი, ნ. კოკოლიშვილი, ალ. ბერიაშვილი, ეთ. პილილაშვილი, ან. მშვენიერაძე, ბ. თოთბაძე, ს. ყურაშვილი, რ. ქინჭაძე და სხვები. სპექტაკლმა მყურებელთა მოწონება დამსახურა.

ნ. მახარაძე.

საზაფხულო თეატრში „კასტელა“, რომელიც ორი ათას ხუთას მყურებელს იტევს, ქართველმა მოცეკვავეებმა ორმოცდღერითი კონცერტი გამართეს. ბერძნული პრესა ფართოდ გამოეხმაურა ქართველი ოსტატების ხელოვნებას.

კავკასიურ საცეკვაო ხელოვნებას.

სამამულო ომის დაწყებისთანავე გ. გულიაშვილი სამშობლოს დამცველთა რიგებში ჩადა, ომის დამთავრების შემდეგ კი მშობლიურ სოფელს დაუბრუნდა და საყვარელი საქმე განაგრძო. პენსიაში გასვლამდე იგი გურჯაანის რაიონის საშუალო სკოლების მოცეკვავეთა წრეებს ხელმძღვანელობდა. ამ სკოლების მოსწავლეთა ქორეოგრაფიულ ჯგუფებს რაიონულ თუ რესპუბლიკურ ოლიმპიადებზე მრავალჯერ დაუმსახურებიათ მოწონება.

პ. მიქაძე.

● **თბილისის ვ. სარაქიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის** სტუდენტებმა ტრადიციულ აქციის თავეანთი ხელოვნების მსმენელთა სამსახურაოზე გამოტანა ყოველი სასწავლო წლის დამთავრებისას.

წელს სტუდენტებმა საკურსო შრომად წარმოადგინეს სამი ოპერა: გ. დონიცეტის „სიყვარულის ნექტარი“, პ. ჩაიკოვსკის „მეგენი ონეგინი“ და გ.

● **ახლანან ბრატისლავაში** გაიპარა სსრ კავშირის სახალხო არტისტის ო. თაქთაქიშვილის ოპერა „სამი სიცოცხლის“ პრემიერა, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა.

● **ახლანან ქუთაისის ქალაქის საბჭოს** აღმასკო.

● **მხარბაძის ალ. წუწუნავას სახელობის** სარაიონთაშორისო თეატრმა მორიგ პრემიერად მსუბრებელს უჩვენა ე. ქურდიანის კომედია „ათენელი ექიმი“.

სპექტაკლის დადგმა განახორციელა თეატრის მთავარმა რეჟისორმა, რესპუბლიკის დამსახურებულმა არტისტმა ს. ახალაძემ, მუსიკა ეკუთვნის საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს კომპოზიტორ ო. თევდორაძეს. მხატვრულად გაფორმა რესპუბლიკის დამსახურებულმა მხატვარმა შ. ხუციშვილმა, ქორეოგრაფია რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ს. მაჩაიძე.

სპექტაკლმა მონაწილეობენ: საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი ლ. თურმანიძე; რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტები: ი. არბელიძე, მ. წიგნაძე, გ. მდინარაძე, ს. ლომიძე; მსახიობი ზ. თოთბაძე და სხვები.

ვერდის „ტრავიატა“. მათი დადგმა განახორციელა საოპერო სტუდიამ (რეჟისორება — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი, დოცენტი ნ. ჯაფარიძე და დოცენტი გ. გაჩეჩილაძე).

სპექტაკლების წარმატება განაპირობა აგრეთვე ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის გ. აზმაიფარაშვილისა და რ. ტაკიპის ღირაურობამ.

მის კულტურის განყოფილებაში, საქართველოს თეატრალური საზოგადოების ქუთაისის განყოფილებაში, ზ. ფალიაშვილის სახელობის თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის ქუთაისის ფილაალმა მოაწვეს მომღერალ შალვა ლომბერიძის დაბადების 50 და სასცენო მოღვწეობის 25 წლისთავისადმი მიძღვნილი შემოქმედებითი საღამო.

● **ამას წინათ** აშუში მოსკოვის დიდი თეატრის გასტროლები დროს,

● **80 წლის ასაკში** გარდაიცვალა ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, მხატვარი და ხელოვნებათმცოდნე, სსრკ მხატვართა კავშირის წევრი, პერსონალური პენსიონერი ბენო პავლეს ძე გორდუზიანი.

ბ. გორდუზიანს განსაკუთრებით დიდი ღვაწლი მიუძღვის ქართული შრიფტის განვითარებაში. მან შექმნა მრავალი ახალი სახეობის ქართული შრიფტი, რომელთაგან „მკაფიომ“ „გორდუზიანმა“ და სხვამ საყოველთაო აღიარება მოიპოვა და ფართოდ გამოიყენება ჩვენს პოლიგრაფიაში. ამასთანავე იგი ავტორია მრავალი თეორიული ნაშრომის, წერილის, რეცენზიისა და ცნობარისა ქართულ შრიფტსა თუ ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებზე ჩვენში და საზღვარგარეთ საყოველთაო აღიარება მოიპოვა მისმა ფუნდამენტურმა გამოკვლევამ „ზაიი საქართველოში“.

● **საბავშირო კავკასიის ცენტრალური კომიტეტისა და საბჭოთა კავშირის პიონერთა სახალხო ინციატივით** მოსკოვის ცენტრალური ეტრადის დარბაზში გაიმართა საბავშვო კოლექტივების საკავშირო დათვალიერება-კონკურსი.

კონკურსში მონაწილეობდა 100-მდე საბავშვო კოლექტივი ჩვენი ქვეყნის ყველა რესპუბლიკიდან, ილქიდან, მხარიდან. მათ

რომელიც ნიუ-იორკის „მეტროპოლიტენ ოპერას“ და ვაშინგტონის „კენედ-ცენტრში“ ჩატარდა, სხვა გამოჩენილ საბჭოთა მომღერლებთან ერთად, დიდი წარმატება ხვდა ჩვენს თანამემამულეს, დიდი თეატრის სოლისტ მაყვალა ქასრაშვილს.

ამერიკული პრესა ფართოდ გამოეხმაურა ქართველი მომღერლის ხელოვნებას, განსაკუთრებით აღინიშნა მის მიერ შესრულებული პარტიები ოპერებისა და ჩაიკოვსკის „23-გენი ონეგინი“, პროკოფიევის „ომი და მშვიდობა“ და „მოთამაშე“.



ლი თეორიული ნაშრომის, წერილის, რეცენზიისა და ცნობარისა ქართულ შრიფტსა თუ ლიტერატურისა და ხელოვნების საკითხებზე ჩვენში და საზღვარგარეთ საყოველთაო აღიარება მოიპოვა მისმა ფუნდამენტურმა გამოკვლევამ „ზაიი საქართველოში“.

შორის იყო ბ. ძნელაძის სახელობის პიონერთა და მოსწავლეთა სახალხო ინციატივით „საუნჯე“, რომლის სამხატვრო ხელმძღვანელია — კომპოზიტორი გ. ბუჯანელი, მთავარი ქორეოგრაფი — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე რ. ქობონელიძე.

დათვალიერებაზე განსაკუთრებული მოწონება დამსახურა სალტური საკრავების ანსამბლის სოლისტმა, 10 წლის გიგა ჩხეიძემ. ანსამბლი „საუნჯე“ დაჭილდოვდა კონკურსის სპეციალური დიპლომით, ხოლო მისი ხელმძღვანელი და სუკეთესო შემსრულებლები — მედლებით.

● **კოლონეთის** სახალხო რესპუბლიკის ქალაქ კრაკოვის სახელმწიფო მუსიკალურ თეატრში გაიმართა სეზონის ბოლო პრემიერა — კომპოზიტორ მუსორგსკის ოპერა „სოროჩინის ბაზრობა“, რომელიც დადგა ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის რეჟისორმა გ. მელივამ, მხატვრულად გააფორმა მ. მურვანიძემ, დირიჟორბდა თეატრის მუსიკალური ხელმძღვანელი ა. ბამბონი.

● **მ. სარაჯევსკის** სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიამ კლასიკური და საესტრადო მუსიკის პროფესორების მიზნით ტრადიციულ აქცია კონცერტების გამართვა ზაფხულში.

ამჟრად კონსერვატორიის სტუდენტების აგაუნატორული ბრიგადა ეწვია ცხაკაისს, აბაშას, გაღსს, შუგდილს, ბიჭვინთს, ბათუმს... რეპერტუარში იყო ცნობილი საბჭოთა და საზღვარგარეთელი კომპოზიტორების ნაწარმოებები.

● **თელავის ს. ორბელიანი** საიელობია სახელმწიფო დრამატული თეატრის კოლექტივმა მაყურებელს მორიგ პრემიერად უჩვენა ვ. შუკაისის „ენერგიული ადამიანები“.

სპექტაკლი დადგა რეჟისორმა გ. ანთაძემ. წარმოდგენაში როლებს ასრულებენ: საქართველოს სსრ სახალხო არტისტები თ. ბურბუთაშვილი, ი. ჩელთისპირელი; საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტები: ა. კუპატაძე, ბ. ჭავჭავაძე და სხვები.

● **ამას წინათ** თბილისის სახელმწიფო ცირკმა გახსნა 32-ე სეზონი.

მაყურებელმა იხილა ცხოველების დიდი ატრაქციონი ტერეზა ღურთვას ხელმძღვანელობით. წარმოდგენაში მონაწილეობდნენ აგრეთვე მხტუნავი აკრობატები ივანკინები, ეკვილიბრისტები შელიაკოვსკები, საჰაერო ტანმოვარჯიშეები დები პეტროვები, ეკვილიბრისტები მავთულზე რგოლებით ბალიუკები, ჭგუფური უონგლიორები ტრახტენბურგები და კლოუნები: ევგენი აგაევი და ალექსანდრე კორნილოვი.

● **სახელმწიფო სამხატვრო გალერეაში** გაიხსნა ამიერკავკასიის მოძვე რესპუბლიკათა თვითნასწავლი მხატვრების ნამუშევართა გამოფენა, რომელიც მიეძღვნა დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის გამარჯვების 30 წლისთავს.

ექსპოზიციაში წარმოდგენილ აზერბაიჯანის, სომხეთისა და საქართველოს სსრ არაპროფესიონალ ხელოვანთა ფერწერულ ნამუშევრებს დიდი წარმატება ხვდათ ამას წინათ, ერევანსა და ბაქოში გამართულ სამხატვრო გამოფენებზე.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 10, 1975

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

ПРОЛОГ ВЕЛИКОГО ОКТЯБРЯ

Передовая статья посвящена 70-летию первой русской революции 1905-1907 годов. (стр. 2).

Гастон Буачидзе.

ДАВИД КАКАБАДЗЕ

Публикуется очерк об известном грузинском художнике Давиде Какабадзе. Автор знакомит читателей со взглядами художника на искусство. (стр. 10).



ТАЛЛИНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ ИМЕНИ В. КИНГИСЕППА В ТБИЛИСИ

С 4 по 7 сентября текущего года по приглашению театра «Дружбы» Театрального общества Грузии в Тбилиси гастролитовал Таллинский государственный ордена Трудового Красного Знамени академический театр им. В. Кингисеппа, художественным руководителем которого является Народный артист Эстонской ССР Вольдемар Пансо.

Гости показали тбилисцам два спектакля: «Лэа» — Юхана Смуула и «Мужчина, женщина и концерт» — Хермана Бара. (стр. 29).

Нодар Мамисашвили.

«МЕСТВИРУЛИ» И «ГУТНУРИ»
НИКО СУЛХАНИШВИЛИ.
1. «МЕСТВИРУЛИ»

В статье рассматривается замечательное произведение композитора Нико Сулханишвили «Мествирули», в основе которого лежит отрывок из поэмы Акакия Церетели «Натэла». Анализируя стилистическую систему «Мествирули», его гармонические и драматические особенности, автор отмечает высокие эстетические достоинства произведения, подлинный профессионализм композитора. (стр. 30).

Темур Ломтадзе.

ПЕРСПЕКТИВЫ РАЗВИТИЯ
г. КУТАИСИ

В проекте института «Грузгипрогорстрой» разрабатывается генеральный план реконструкции и развития г. Кутаиси на 1975-2000 г.г. Проект предусматривает интенсивное развитие Кутаиси, который трактуется как второй по значимости город в республике в административном, культурно-просветительном, экономическом и промышленном отношениях. В статье рассматриваются некоторые проблемы реконструкции и развития города. (стр. 40).

Сулхан Абдаладзе.

НАРОДНЫЕ УНИВЕРСИТЕТЫ
КУЛЬТУРЫ

В Грузии 53 народных университета культуры. Автор рассказывает о положительном опыте, который они накопили за время своей работы и о недостатках в их деятельности. (стр. 43).

Анзор Кацитадзе.

ПРИНЦИП ГУМАНИЗМА
В ЭСТЕТИКЕ ЛЬВА ТОЛСТОГО.

Основной позитивный момент искусства Л. Толстого — это принцип гуманизма. Согласно концепции писателя, искусство по своей сущности носит мировоззренческий характер, и в противоположность узкоутилитаристическому пониманию, является не вспомогательным средством, а направлено на открытие и утверждение действительного человеческого бытия, подразумевающего гуманистический социальный уклад жизни. Это и служит отправной точкой для критики, которой Л. Толстой подверг буржуазное искусство и эстетику, борясь против отчуж-

дения человека в буржуазном обществе. (стр. 50).

Марина Мицишвили.

К ВОПРОСУ О ДАТИРОВКЕ
КЕРАМИЧЕСКОЙ МАСТЕРСКОЙ
В «ГАНДЖИСКАРИ»

В 1948-1949 годах в Тбилиси, возле сквера Трехсот арагвинцев, были раскопаны остатки мастерской глазированной керамики (руководители — О. Джапаридзе, Г. Ломтатидзе). Мастерская была датирована XII-XIII веками.

Основательно изучив материал, хранящийся в фонде «Ганджискари», автор приходит к выводу, что мастерскую следует датировать не XII-XIII, а IX-XIII веками. (стр. 60).

Акакий Баградзе.

«ГРУЗИЯ-ФИЛЬМ» — 1974

В статье обозреваются фильмы, выпущенные киностудией «Грузия-фильм» в 1974 году. Автор высказывает ряд замечаний по поводу художественного и идейного решения этих фильмов. В частности в статье говорится о вопросах художественной правды, положительного героя, соотношения истории и современности, озвучания и др. По заключению автора, фильмы, выпущенные в 1974 году, не соответствуют творческим и техническим возможностям киностудии «Грузия-фильм». (стр. 65).

Юза Хускивадзе.

МИНИАТЮРЫ ИЗ ТАВАКАРА-
ШВИЛЕВСКОГО РУКОПИСНО-
ГО ИЗДАНИЯ «ВИТЯЗЬ В
ТИГРОВОЙ ШКУРЕ»

В XVI—XVIII веках развитие художественного творчества в Грузии протекало в сложной исторической обстановке. Во всех областях искусства отмечается чужеземное, в частности иранское влияние.

Исключение составляет Тавакарашвилевская рукопись «Витязь в тигровой шкуре» — миниатюры, помещенные в ней, избежали иранского влияния, в них проявляются художественные принципы, характерные для национального творчества. (стр. 73).

Ольга Табукашвили.

ОТАР КОБЕРИДЗЕ

Известному грузинскому актеру кино Отару Коберидзе исполнилось 50 лет. Разнообразны воп-



лащенные им роли. Автор особо выделяет те кинообразы, которые принесли О. Коберидзе широкую известность. (стр. 82).

ДИСКУССИЯ «ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ»

Варлამ Каладзе.

ДРАМАТУРГИЯ И ТЕАТР

Статья представляет собой стилистик на дискуссию «Театр и зритель», ведущейся на страницах нашего журнала. Автор выясняет причины застоя в драматургии, и ищет пути его искоренения.

(стр. 87).

Нодар Мгалоблишвили.

КИБЕРНЕТИЧЕСКАЯ СИСТЕМА ОБУЧЕНИЯ В ВУЗАХ

60-ые годы характеризуются обилием реформ, новых концепций и возможностей в сфере общественного обучения. Уже выявился ряд новых течений.

Обобщая современные теории, автор намечает пути обновления системы обучения в вузах.

Статья публикуется в порядке обсуждения вопроса. (стр. 95).

Ирина Дзуцова,
Иона Элизбарашвили.

СЕРГЕЙ СУДЕЙКИН В ГРУЗИИ

В 1919 году в Грузию приехал русский художник Сергей Судейкин. Несмотря на недолгий срок пребывания в Тбилиси, он успел познакомиться и подружиться с грузинскими писателями и художниками, создать монументальные росписи и станковые живописные полотна. (стр. 102).



ფურცალში დაბეჭდილია
მ. ბაბოვიას და პ. შვეჩენკოს
ფოტოები და ფოტორეპროდუქციები.

Гиви Боджуа.

«ЛЕНИН О КУЛЬТУРЕ И ИСКУССТВЕ»

Публикуется рецензия на сборник «Ленин о культуре и искусстве», выпущенном в свет издательством «Хеловнеба» в 1975 году. Общественный редактор книги — О. Эгадзе, редакторы издательства — Н. Пурцеладзе и Л. Хуцишвили, художественный редактор — О. Горалевич, художник — Г. Горделадзе. (стр. 106).

Лейла Табукашвили.

ЗАМЕЧАТЕЛЬНАЯ КНИГА

Ленинградское издательство «Аврора» недавно выпустила в свет книгу «Вардзия», составителем которой является Гиви Гаприндашвили. Он же является автором научного очерка. Рецензируя книгу, Лейла Табукашвили пишет, что в очерке основательно проанализирован не только этот замечательный памятник XIII века, но прослежена и вся история развития в Грузии скального зодчества. Высокую оценку дает также рецензент работе оформителя книги, авторов цветных фотоснимков и макета. (стр. 109).

Гиви Магулария.

ПЕРВАЯ ГРУЗИНСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ ГАЗЕТА

О первой грузинской театральной газете рассказывает Тамаз Квариани в своей книге «Газета «Театр». В журнале публикуется рецензия на эту книгу. В ней положительно оценена работа автора. (стр. 111).

მხატვრული რედაქტორი ალექსი ბალაბუჯი.



საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა.
თბილისი, 1975.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 7. 10. 75 წ. უე 13609
შევკ. № 3198, ტირაჟი 6 000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
საარტიცხოვო-საგამომცემლო თაბახი 19.75. ფასი 1 მან.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 93-93-59.

