



ქართული
ლიბრეოთეკა

საბჭოთა სელოვნება

საგ
42

1978 8

5



8/1978

საბჭოთა სელოვნება

შინაარსი

მანან ახმეტელი —	
ზურაბ ანჯაფარიძე — 50	5
ბორის პოკროვისკი —	
მუაზროვნე მსახიობი	5
ირინა არხიპოვა —	
შოსანიშვიანი პარტნიორი	7
ოთარ თაქთაიშვილი —	
ბრწყინვალე მომღერალი	8
ირინე აბესაძე —	
შალვა ძიძოძი	8
ბიძინა ბაქრაძე —	
კულტურის საბალეტო უნივერსიტეტები	21
თამაზ უილაძე —	
ნოდარ დუმბაძი	26
ეთერ ციციშვილი —	
საზოგრო სანე	27
ლევან ფრუიძე —	
მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი	33
ნინო ასათიანი —	
გალაქსიონილმა საპარტოელოში 1921-1932 წლებში	37
მოსკოვის თეატრების სახელმწიფო თეატრი თბილისში	46
გალინა ჩივი —	
იოსებ სუბიათაშვილი	47
ვახტანგ ქართველიშვილი —	
მრავალსახეობა დონ კონტინსა	52
შუქურა ინასარიძე —	
ბაკასისი მებანანი	59
მკობრეზი ჰერბრატ ფონ კარანიანი	61
კიტი მარაბელი —	
ფრანსისკო გოია	64
პაულა წერეთელი —	
მიტი სიფრსილი გვარამიძე	73
იკობ ბალახაშვილი —	
პირველი პარტოელი სენისმოქმედი ქალები (სოფიო ორბელიანი)	74
ნოდარ ჭინჭიბაშვილი —	
ბელოკონია და მარადისობა	78
ივარ გილგენდორფი —	
ფრანკული მხატვრობის რინტინოეშინიოგრაფიით შეს- წავლის საალი მითოედი	82
თამაზ ჩხენელი —	
შარნავაზ—666	86
მალხაზ რაღიანი —	
„ნათან ბრძინი“	94
მარია ბრეგვაძე —	
ბალეტ ბასალნი	97
ლერი ალიშინაიკი —	
ლარ-ში და „დრო დი მინი“	106
ლარ-ში —	
დრო დი მინი	110
ნოდარ ჭანბერიძე —	
სირგო მოხუცაძე	115
მრონიკა	117

**საპარტოელს სსრ კულტურის სამინისტროს
შოველთოვიარი შარალნი**

**თეატრი
მოსიქა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
მოსოგრაფია**

მთავარი რედაქტორი
თამაზ ბილაძე
სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი პარაძე,
მხატვრე ბერიძე,
ნოდარ ჭაბუნია,
ჯუზუბერი თითოვიანი
(კასუნიტოეული მდინარე),
მანია კინაძე,
ნოდარ მხატვროეშინი,
ჯურაბ ნიშარაძე,
მივი მოგრონიძე,
ნათელა შოშოვაძე,
რევაზ ჩხიძე,
ანტონ შულუაძე,
ნიკო ბავაშვიანი,
ნოდარ ჭანბერიძე.

გურამ ანჯაფარიძე

მანანა ახმეტელი

50 წელი შეუსრულდა ქართველი ხალხის საყვარელ მომღერალს, გამოჩენილ ხელოვანსა და შემოქმედს ზურაბ ანჯაფარიძეს, რომლის ბრწყინვალე, ტექნიკურად ეროვნულ ტალანტს აგერ უკვე თითქმის სამი ათეული წელია ადამიანებისათვის სიკეთე, სიხარული, ბედნიერება მოაქვს. ამიტომაც, რომ ზურაბ ანჯაფარიძის შემოქმედება, მის მიერ შექმნილი საოცრად პოეტური და მხატვრულად სრულქმნილი სახეები, მისი დიდებული გმირები ჩვენთვის ასე ახლობელი და ძვირფასია.

ბერჯერ მივიჭრია — მაინც როგორაა მოწყობილი, რანაირადაა ორგანიზებული ის ურთულესი და უფაქიზესი, მრავალწახანაოვანი ფსიქოლოგიური თუ ბიოლოგიური მექანიზმი, რომელიც ზურაბ ანჯაფარიძის უნიკალურ არტისტულ ინდივიდუალობას, მის განუმეორებელ შემოქმედებით ბუნებას წარმოქმნის? ეს კითხვა პროფესიული ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილების მიზნით არაერთხელ დამისვა მისთვისაც, მაგრამ ამაოდ — არ მიმიღია პასუხი. ვერც მივიღებდი, რადგან არსება ხელოვნებისა, არსი შემოქმედებისა ამოუხსნელი საიდუმლოა, ვინაიდან იგი ქვეცნობიერების უსილავე წიაღშია ჩასახლებული, განფენილია სულისმიერ სიღრმეებში. ბუნების, განგების ამ იდუმალებას ადამიანებმა სხარტად და ბატონად, დღეობრივი ნაპერწკა-

ლი უწოდეს და ამ ორად-ორი სიტყვით მიგვანიშნეს იმ ზებუნებრივ ძალაზე, ხელოვანის არსებას, შემოქმედების არსს რომ განაგებს და განსაზღვრავს.

ზურაბ ანჯაფარიძის პიროვნებიდან, მთელ მისი შემოქმედებიდან ძალუმად გამოვართის იდუმალებით მოცული ეს დღეობრივი ნაპერწკალი, გამოხატულებას რომ პოულობს ისეთ შესანიშნავ შემოქმედებით თვისებებში, როგორცაა უზომო არტისტული მომხიბვლელობა, მხურვალეობა და სიწრფელე, სიბოზო, სიფაქიზე და გზნება, აყვანილი მაღალ ესთეტიკურ ხარისხში. ეს თვისებები სათავეს იღებენ იმ შინაგანი სიწმინდიდან, კეთილშობილებიდან, რომლითაც გამსჭვალულია ზურაბ ანჯაფარიძის ყოველი ბგერა, მისი სიმღერის სტილი და მანერა, აქტიური ტემპერამენტი, თავდაჭერა, მოქცევა.

ეს თვისებები ყველასათვის თვალაწინაა, რადგან ძალზე მკვეთრადაა გამოვლენებული, თითქოს ზურაბ ანჯაფარიძის შემოქმედების ზედაპირზეა თავმოყრილი. ამ თვისებებში იხატება სახე და ხასიათი იმ მაღალი პოეტური სულისა, რომლის მეშვეობით, რომლის სიღრმეში მოქცეულია უაღრესად გამაზფერებელი შემოქმედებითი ინტუიციის, უაღრესად გამაზვილებელი შემოქმედებითი ინსტინქტების, ათასნაირი შერჩენების მივლე ქვეყანა. ასეთნაირად მესაუბრება

ზურაბ ანჯაფარიძის შემოქმედებითი არსება, რომელიც მუსიკალურ ბერძანთან შესებისთანავე იწყებს ცხოვრებას, იწყებს ქმედებას, იწყებს შემოქმედებითი ძალების გამოხსენებას.

ზურაბ ანჯაფარიძისათვის მუსიკალური ბგერა თვითგამოხატვის ისეთივე საშუალებაა, როგორც სიტყვა პოეტისათვის, მწერლისთვის — ფრანზა, ფერი — მხატვრისთვის, ისეთივე აუცილებლობაა, როგორც პაერი თვითეული ჩვენგანისათვის.

მისთვის მუსიკალური ბგერა მხოლოდ გრძობების აღმტყნელი იმპულსი როდია. იგი სათავე შემოქმედებითი აზროვნებისა, მუსიკალური შინაარსის, მუსიკალური იდეის, ფსიქოლოგიის გამოხმატველი ნაწილაკია, თავისებური სიმბოლია ცხოვრების. ამიტომაც ზურაბ ანჯაფარიძის ყოველი ბგერა, ინტონაცია, ფრანზა ასე სახე და მართალი, ასე მეტყველი, ნაირსახოვანი, ტევალი.

ამბობენ — ზურაბ ანჯაფარიძე ემოციისმიერი, რომანტიკოსი მომღერალიაო. ეს მართლაც ასეა. მაგრამ საქმეში ღრმად ჩახედვლი ადამიანი შეინიშნავს იმასაც, რომ თავისთავად ეს მაღალი თვალსაზრისი ნიშნავს მისი შემოქმედებითი პარონების გაცალმხრეობას, გამარტივებასა. საქმე ისაა, რომ ზურაბ ანჯაფარიძის შემოქმედებაში უზარმაზარი ინტუიცია და გრძობითური ენერჯია აღძრული, გაწონასწორებული და მოწესრიგებულია უაღრესად ზუსტი და სწრაფი, ინსტიქტურადვე აყვანილი ანალიტიკური აზროვნების თანდაყოლილი უნარით. ამ საწყისების თანაარსებობა, მით უფრო ურთიერთქმედება და სინთეზი კი მეტისმეტად იშვიათი მოვლენა გახლავთ. ცხოვრება ამტიკიცებს, რომ ეს სფეროები უმეტესწილად ეწინააღმდეგებიან, უპირისპირდებიან, ეთიშებიან ხოლმე ერთმანეთს. ზურაბ ანჯაფარიძის შემოქმედებაში კი ინტუიტური და ანალიტიკური საწყისები ახსნებიან, ამდიდრებენ, აქეზებენ ურთიერთს, რაც ასაკითების მხოლოდ ნამდვილი მხატვრების შემოქმედებას.

თვისებათა ამ იშვიათ კომპლექსს, მათ პარმონიულ კავშირს ზურაბ ანჯაფარიძე აჰყავს ისეთ მწვერვალზე, საიდანაც შემოქმედებითი ცხოვრების თვალუწვდენელი სივრცეები იშლება. ამ სიმაღლიდან მის წინაშე ხელისგულივით გადაისხნება ხოლმე უხილავი სული, სწრაფწარმავლი, მაგრამ მრავალწახანაგოვანი ცხოვრება მისი გმირებისა, რომელთა გაცოცხლება, გაადამიანება ზურაბ ანჯაფარიძის საკუთარი არსების, საკუთარი სიცოცხლის შეწირვის ფასად უკდება. ასეთ მსხვერპლს ითხოვს ის მაღალი, ის სრულქმნილი ხელოვნება, რომელსაც ზურაბ

ანჯაფარიძე ასეთი თავდადებით, ასეთი გზნებით ქმნის და ემსახურება.

პირადად მე ზურაბ ანჯაფარიძის ხელოვნებაში ყველაზე მეტად მისი შემოქმედების ანალიტიკური მხარე მაინტერესებს, რადგან ეს ურთულესი სააზროვნო ფერმონი მეტისმეტად იშვიათი სტუმრია სამომღერლო, საპოპულ ხელოვნებისა. ამიტომაც თითებზე ჩამოსათვლელი მოაზროვნე, ანალიტიკოსი მომღერლები არა მარტო ქართულ, არამედ საერთაშორისო საოპერო ასპარეზზედაც. ეს მხარე იმიტომაც მაინტერესებს, რომ სწორედ აქედან იღებს სათავეს ზურაბ ანჯაფარიძის ესთეტიკური და მაღალპოფესიული შემოქმედებითი პოზიცია, რომელიც ყოველთვის მეტეორია და მეტბრძოლი, რადგან ანალიტიკურ ხედვაზე, ანალიტიკურ მიდგომაზე დაფუძნებული.

ზურაბ ანჯაფარიძის ანალიტიკური მოსოფლმეგრძნების გვირგვინად კი მესახება მისი გერმანი, რომლის აქედან იღებს სათავეს საოპერო სცენასაც არ ჰყოლია.

ანალიტიკური აზროვნება გეზს აძლევს და წარმართავს ზურაბ ანჯაფარიძის შემოქმედებით ცხოვრებას, რომელიც, როგორც წესი, სცენის მიღმა იწყება და ვითარდება ყოველ ახალ საოპერო პარტიტურასთან, ყოველ ახალ საოპერო გმირთან შესვლდრის პირველი დღიდანვე.

აქედან მოყოლებული ზურაბ ანჯაფარიძე დაოცარი შინაგანი მღელვარებით ერთგება შემოქმედებით მუშაობაში, რომლის დროსაც იგი საფეხქლიანი, ყოველმხრივი ანალიზის მეოთხედ ეყრდნობა. კრიტიკული ანალიზის სფეროში იგი იმთავითვე მოაქცევს ხოლმე სპექტაკლის პერიპეტეზებს, სიტუაციებს, ყველა პერსონაჟს, რათა მათთან ურთიერთობაში გარკვევის და დააზუსტოს თავისი მიმავალი გმირების ეთიკური პოზიცია, მათი ზნეობრივი სახე. ამ რთულ ამოცანებს იგი, როგორც ნამდვილი მხატვარი-რეალისტი, ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებებისა და დაკვირვებების, ცხოვრებისეული კრიტიკური უწყობის კუთხიდან უღდება. ამ უტყუარი საზომით შიფრავს იგი ქვეტექსტებს, აქედან ამოწმებს თავისი გმირების ხასიათებს, თვისებებს, ქცევებს...

ქუშმარტების დაჭინებული ძიება, გმირებთან დაახლოების, შეგუების, შეწვევის ურთულეს პროცესში რომ ვლინდება, ზურაბ ანჯაფარიძისათვის მტკივნეულად მიმდინარეობს. ესაა საკუთარ თავთან ინტენსიური ბრძოლისა და ჭიდილის გზა, რომელიც თანდათანობით, ეტაპობრივად ვითარდება. ზურაბ ანჯაფარიძე იბრძვის მანამ, სანამ ბოლომდე არ ჩასწვდება, არ შეიგრძნობს როლს, სანამ მთლიანად არ გაითავისებს, არ

შეისისხსორცებს გმირთა სულსა და ბედს, სანამ
სავეებით არ გაამართლებს თვითიული მთავანის
ვნებასა და საქციელს. ასეთ ჭიდილში, ასეთ
ტყვიელში იბადება ის შინაგანი თავისუფლება,
რომელსაც შთაგონებასთან ერთად წარმოქმნის
სიუსტე, აყვანილი მაღალ ესთეტიკურ ხარისხ-
ში.

მაგრამ, როდესაც ამა თუ იმ საოპერო პარტი-
ტურაში იგი ვერ პოულობს ცხოვრებისეულ საყრ-
დენებს, ვერ ხედავს, ვერ გრძნობს როლს, მაშინ
ზურაბ ანჯაფარიძე უყოყმანოდ წყვეტს მუშა-
ობას, კატეგორიულად ამბობს უარს სპექტაკლ-
ზე. დათმობებზე, შემოქმედებია კომპრომისებ-
ზე იგი არასოდეს წასულა.

როლის მომზადების დროს, ანალიტიკური აზ-
როვნების პროცესში ზურაბ ანჯაფარიძე ამჟღა-
ნებს რეჟისორულ ხედვასა და მიდგომას, ამჟღა-
ნებს რეჟისორულ ლოგიკას, რასაც გვიმოწმებენ
მის მიერ ამა თუ იმ როლისთვის შექმნილი დე-
ტალურად, სკრუპულოზურად დამუშავებული
ფსიქოლოგიური პარტიტურები. სამაგალითოდ
დავასახელებდი აბესალომის, გერმანის, დონ-
კარლოსის, ხოზეს, რადამესის, კავარდოსის, კა-
ნიოს, მინდიას და სხვა მის პარტიტებს, რომლე-
ბიც მამენტელა მუხსინერებში საწუბამოდა ჩა-
ბეჭდილი, ჩაწერილია საოპერო ხელოვნების დიდ
მატიანეში.

ზურაბ ანჯაფარიძის ანალიტიკური აზროვნე-
ბის ამოსავალს კი წარმოადგენს ამა თუ იმ
მხატვრული სახის სრული გახსნიანათვის ნაბოენი
საფუძვლიანად გათვითცნობიერებული, მაქსი-
მალურად დაზუსტებული და გამოკვეთილი, ხი-
ლვადობამდე დაკონკრეტებული მუსიკალური ინ-
ტონაცია, მთელი სიკვადით, მთელი სისავსით
რომ ავლენს ხოლმე გმირთა სულისმიერ თრთო-
ლვებს, მათ აჩქარებულ გულსიცემებს, ვნებათა
ღვლვებს... აქ უკვე თვალსაჩინოა ინტონირების
ტექნიკის ვირტუოზული ფლობა, რასაც, საშემ-
სრულებლო ოსტატობასა და პროფესიონალიზ-
მთან ერთად, ხელს უწყობს ზურაბ ანჯაფარიძის
ხმის ძალზე ემოციური, აღვზნებადი ხასიათა, მისი
მღერადი, შუქმფენი და შინაგანად ძლიერი
ბგერა, რომელიც დაჯილდოებულა ისეთი შე-
სანიშნავი ფიზიკური მონაცემებითაც, როგორი-
ცაა სიმყარე, ელასტიურობა, დინამიზმი, ექსპ-
რესია, პლასტიკურობა... ამ თვისებების წყალო-
ბით ზურაბ ანჯაფარიძის თვით ხმას გააჩნია
გარდაქმნისა და გარდასახვის ნიჭი, ფერისცვალე-
ბის იმეიათი უნარი. ამიტომაც ასე ფართო და
მრავალფეროვანი ზურაბ ანჯაფარიძის შემოქმე-
დების ინტონაციური სამყარო, რომლის არე გა-
დაჭიბულია უნაზესი ლირიკიდან მრისხანე დრა-
მატიზმამდე, გმირული შეგართებიდან ტრაგი-
კულ ამადლებამდე.

ამ რთულსა და ნაირგვაროვან შეგრძნებებს,
ამ კონტრასტულსა და ამავე დროს შინაგანად გა-
მთლიანებულ განწყობილებებს ზურაბ ანჯაფარი-



აბესალომი — „აბესალომ და ეთერი“



მინღია — „მინღია“



მთხეთა მთხეთა

ქე აყალიბებს მომენტალურად, ანვითარებს ელვი-
სებური სისწრაფით. მხატვრულ სახეთა დინამი-
კური, ექსპრესიული განვითარება კი, რასაც
ბიძგს აძლევს ზუსტი და ინტენსიური ინტონა-
ციური აზროვნება, სოხტანურობის შთაბეჭდი-
ლებასაც წარმოქმნის და სტენაზე ამკვიდრებს
მალღი ძაბვის, მაღალი ტემპერატურის ატმო-
სფეროსაც. ასეთ კონტექსტში ზურაბ ანჯაფა-
რძიე თვისუფლად, ბუნებრივად ჰკრავს უეცრად
წარმოქმნილი და უადრესად გამწვავებული ემო-
ციური იმპულსების, ფსიქოლოგიური რეაქციე-
ბის მრავალწახნაგოვან რკალს, რომელიც იტყვეს
და ასახავს გმირთა შინაგანი ცხოვრების წიაღს-
ვლებს, წინააღმდეგობებს, სპარადოქსებს, ქვე-
ტექსტებს... ყოველივე ამის გადმოსაცემად იგი
ნამდვილი ფერწერით იყენებს ტემბრების უმ-
დიდრებს პალიტრას — ელვური ფერებსაც და
უნატყფის საღებავებსაც... თვალსაჩინოებისათვის
დავასახელებ მის გერმანსა და დონ კარლოსს,
სოხესა და კანოს, აგრეთვე ოტელოს, რომელს-
აც, სამწუხაროდ, ჯერ მხოლოდ ჩანაწერებ-
დან ვიცნობთ. ამ პარტიკულში ზურაბ ანჯაფა-
რძის მრავალწახნაგოვანი, დინამიკური ფსიქო-
ლოგიური აზროვნება აყავს უმაღლეს მწვერვა-
ლზე.

ზურაბ ანჯაფარიძის ინტონაციური აზროვნე-
ბის საყრდენს კი წარმოადგენს სიმართლე, რო-
მლის შეგრძნება მას გამძაფრებელი აქტს უკი-
დურებისობამდე იგი ვერ ჰკრავს სიყალბეს, ვერ
უარდება ემოციურსა თუ ფსიქოლოგიურ უზუ-
სტობებს, რის გამოც მასთან მუშაობა თვით
სახელოვან რეცისორებსაც კი უძნელდებათ სო-
ლმე.

ფართოა სიმართლის ამპლიტუდა. ამქვეყნად
არსებობს მრავალნაირი სიმართლე — ცივი და
გამიზნულბული, სასტიკი, უღმობელი, უბერი...

სულ სხვა ელფერი აქვს ზურაბ ანჯაფარიძის
სიმართლეს. მას მოაქვს სიმართლე ჭეშმარიტად
მხატვრული, არტიკულიზირთ ფრთაშესხული, სი-
მართლე — ვაჟაკური და ამაღლებული. მას
მოაქვს სიმართლე ჰუმანური, რომანტიკულად გა-
პოეტურბული, გაიდელაუბული ამიტომ თანაუ-
გრძნობთ, ამიტომ გვიღრვას ასე მისი გმირები,
ამიტომ გვენატრება ხოლმე მისი აბუსალომი, მი-
ნდია, ხოხე თუ გერმანი..

მუსიკალურ ინტონაციას მოძრაობაში მოყავს
ზურაბ ანჯაფარიძის მთელი სხეული, მთელი ნე-
ვრღლა სისტემა, რომელიც შემოქმედებით ცხო-
ვრებაში დაუყვანებელი ერთვება და მთელი და-
ტვირთით ეძლევა ხოლმე სიმღერისეულ წიაღს-
ვლებს. ამ დროს ყურება საფუძველი სინთეზა-
რების იმ პროცესს, ასე სინქრონულად რომ ან-
ვითარებს, აერთიანებს, ამოლიანებს ზურაბ ან-
ჯაფარიძის ვოკალურსა და აქტიორულ ხელოვნ-
ებას, მისი შემოქმედების მუსიკალურ-სცენური
გამომსახველობის საშუალებებს. ამიტომაც ან-
ჯაფარიძე-აქტიორი ისეთივე ხალასი და მეზენ-

რამდისირისა და მსახობის შეხვედრა
სასარგებლოა ორივესათვის. თუ რა რო-
ლი ვითამუ ზურაბ ანჯაფარიძის შე-
მოქმედებით ბიოგრაფიაში, ამხე მიძ-
ნელდება დაპაარკი. მრ შემოდია ვილა-
პარაკი მხოლოდ იმ სარგებლობაზე, რა.
მთლიც მომიტანა მათან ურთიერთობამ.
ზურაბ ანჯაფარიძე მთელი ტლანტი
დაჯალდეტული, მაღლი პროფესიო-
ნალიზმით აღტურვილი საოპერო მსა-
ხობია.

უიარღველსა აღენიშნე არაჩელებ-
რეც წერბეს, სოხტეს, მოხობენ-
ლობას, რომელსაც იგი გამომსახველო-
ბითი საშუალებების ძიების დროს, მხა-
ტვრული შინაფიქრის განხორციელე-
ბის პროცესში ახელავებს ხოლმე.

ზურაბ ანჯაფარიძის სახით შეხვედრა
ისეთ მომღერალს, რომელიც ფიქრობს,
აზროვნებს, რომელსაც გაანია განესი
უნარი. ამ თვისებების გამო მათან მუ-
შაობა ადვილია და სასიამოვნო, მაგრამ
ძალზე სასუსხავებიც. რადგან მას საშინ-
ლად აღიზიანებს ხოლმე სიუალებე, მხა-
ტვრულად დაუსაზრთებელი არგუმენტი.

ზურაბ ანჯაფარიძე დიდი ტემპერა-
მენტის მსახობია. მისი მოთაფი ამო-
ცანაა — საყოფარ ტემპერამენტს გაუ-
წიოს მკაცრი კონტროლი, რასაც იგი
ჩინებულად აკეთებს კიდეც, მისი ოს-
ტატობა ამაშიც შეღავნდება.

ზ. ანჯაფარიძე დიდ ხელოვნებას
ქმნის. ავილით თუნდაც მისი გერმან-
ნი, რომელიც ძალზე თავისებურია, გა-
ნუშორებელია. იგი, ერთი მხრივ, ქმნის
გერმანის დრამატულ სახეს, მეორე
მხრივ, კი თავისი პერსონაჟის გრძნობე-
ბისადმი საოცრად ფაქიზ, ლირიკულ
დამოკიდებულებას იჩენს. ზურაბ ანჯა-
ფარიძის გერმანი შესანიშნავი მოვლედ-
ნა გახლავთ, რასაც გვიდასტურებს ამა-
ვე როლის შემსრულებელი სხვა გამო-
ჩენილი მომღერლების შემოქმედებაც.

ზურაბ ანჯაფარიძე არასოდეს მინა-
ხავს გულგრილი. მას ადუღებს, აინტე-
რებს ყველაფერი, რაც კი თეატრთა-
ნაა დაეკავშირებული. ყოველთვის მანე-
ვიფრებდა მისი დამოკიდებულება თავის-
ი კოლექციის, განსაკუთრებით კი თეატ-
რში ახლადმოსული, სარულიად გამოუ-
ცდელი ახალგაზრდა მომღერლების მი-
მართ, რომლებსაც იგი ყოველთვის
უწევს ხოლმე დახმარებას. მიინც რა.
ში გამოიხატება მისი დახმარება? —
თანაგრძნობასა და კეთილგანწყობილედ-
ნაში. ამ თვისებების წყალობით ზურაბ
ანჯაფარიძე დიდ თეატრში თავს უყრს.
და და აერთიანდება მსახობის, მომ-
ღერალ-ტენორების ჭყუფს. იგი იყო
მსახობითა მეგობრობის სფლისჩამყავს.

ბარე, როგორც მომღერალი ანჯაფარძე. ბევრჯერ მიფიქრია — იგი ხმის ამოუღებლადაც, მარტოდენ მიმიკით ან თუნდაც ვესტით, შეძლებს-მეთქი მუსიკალური შთანაფიქრის, სულის-მიერი ძვრების გამოხატვასა და წარმოსახვას. ასეთ შთაბეჭდილებას გვიქმნის ზურაბ ანჯაფარძის მიერ ყოველთვის სწორად მოქმენილი სცენური მოძრაობის რიტმი და დინამიკა, თვალის გამომეტყველება, სახე, რომელზედაც სარკესავით ირეკლება ხოლმე ნაირნაირი განწყობილებები — შემფთობა თუ გულსიტკივილი, სევდა, სასოწარკვეთა, ეჭვი, შურისძიება, სიხარული...

ზურაბ ანჯაფარძე ფლობს სიტყვის წარმოთქმისა და გაცხადების, მსმენელამდე ლიტერატურული ტექსტის მიტანის ხელოვნებასაც. ვეულისხმობ არა მარტო ვოკალური დიქციის მკაფიობასა და სიცხადეს, რასაც სამომღერლო ოსტატობა, საშემსრულებლო ტექნიკა განაპირობებს, არამედ სიტყვის მხატვრული გააზრების კულტურას, ასე იშვიათად რომ ვლინდება საოპერო თეატრში. ზ. ანჯაფარძისათვის სიტყვა განუყოფელი ნაწილია მუსიკალური ტექსტისა, შემოქმედებითი აზროვნების ისეთივე საყრდენია, როგორც ვოკალური ბგერა, ვოკალური ინტონაცია.

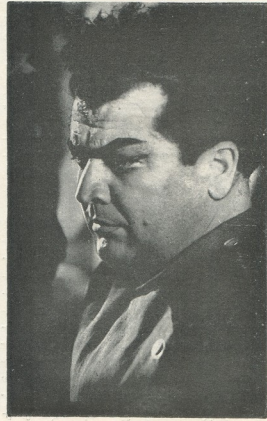
ზურაბ ანჯაფარძის აქტიური ოსტატობა კარგად ჩანს საკონცერტო ესტრადიდანაც. მას აქაც, ისევე როგორც სპექტაკლში, მყისვე უმძაფრდება სცენის შეგრძნება, მუსიკალური იდეის გათვალისწინების ალღო და უნარი, მხატვრული სახეების არტიკული გამოხატვის მოთხოვნილება. ამიტომაც ასეთი ცოცხალი, პოეტური, ამაღლებული მისი ბარათაშვილი (ო. თაქთაქიშვილის ორატორია „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“), რომლის სახეში ზ. ანჯაფარძემ ჩააქსოვა გზნება, შთაგონება, სულიერი სინატიფე.

ზურაბ ანჯაფარძე — აქტიური მკვებთად გამოირჩევა არა მარტო საოპერო ხელოვნების აქტუალურადან, სადაც მეტისმეტად იშვიათად ვხვდებით მსახიობური ნიჭით დაჯილდოებულ მომღერლებს, არამედ ერთნაირი სათეატრო ხელოვნების საერთო პანორამიდანაც. საქმე ისაა, რომ თანამედროვე ქართულმა თეატრმა ისეთი-ნაირად შეიცვალა პოზიციები, ისეთნაირად შეტრიალდა მისი გეზი, რომ დღეს სანთლით ვეძებთ ისეთი რთული სულიერი წყობის მსახიობებს, რომლებსაც დაყვრდნობდა, ვისი წყალობითაც გზას გაიკვლევდა რაინდულ-გმირული რომანტიკისა და ტრაგიკული გზნების ეროვნული მონუმენტური თეატრი. ამ ფონზე განსაკუთრებულ ძალსა და მნიშვნელობას იძენს ზ. ანჯაფარძის აქტიური ტალანტი, რადგან იგი სწორედ ამ მაღალი სტილის თეატრისთვისაა დაბადებული, დაჯილდოებულია მსახიობი-გმირისათვის შესატყვისი ყველა თვისებით. მით უფრო დასანანია, რომ თბილისის საოპერო თეატრი, რომელიც სწორედ ამ მიმართულების შესაქმ-



გერმანი — „პიკის ქალ“

ღონ ხოზე — „კარამუნა“



ნელადა მოწოდებული, რის საფუძველსაც წარმოქმნის კლასიკური საოპერო თეატრის ესთეტიკა, ტრადიციები, რეპერტუარი, სათანადოდ ვერ იყენებს ზ. ანჯაფარიძის შემოქმედებით პოტენციალს, მხარს ვერ უბამს მისი ხელოვნების დონესა და პროფილს.

ზურაბ ანჯაფარიძის ხმის ტემბრში, სიმღერაში, მიუღეს მის შემოქმედებაში ეროვნული ხელი ტრიალებს, გამოხატულებას რომ პოულობს მისი გმირების შინაგან კეთილშობილებას, დახვეწილ არტისტიზმსა და მსურველ ტემპერამენტში. ეს ანიჭებს ზ. ანჯაფარიძის ხელოვნებას განსაკუთრებულ ძალასა და თვითმყოფადობას. ამასთან ერთად, ზურაბ ანჯაფარიძე დაუფლებულია ვოკალიზაციის მაღალ ენობურ სტილსა და ტენიკას, რაც მისი შემოქმედების ეროვნულ თვისებებს გამოვლინების უარესად ფართო ასპარეზს უქმნის, ანიჭებს დიდ მასშტაბებს...

აქ არ შეეჩერდები ზურაბ ანჯაფარიძის შემოქმედებით ბიოგრაფიის განხილვაზე, რადგან იგი საკმაოდ გარბადა ცნობილი. აღვნიშნავ მხოლოდ იმ ცალკეულ ეპიზოდებსა და პირობებს, რომლებმაც გარკვეული წვლილი შეიტანეს მის შემოქმედებით წინსვლასა და განვითარებაში. აქ პირველი სიტყვა ეკუთვნის ზურაბ ანჯაფარიძის დიდ მასწავლებელს, გამოჩენილ მომღერალსა და პედაგოგს დავით ანდლუქაძეს, რომელმაც ვოკალური ხელოვნების რთულ გზაზე ზ. ანჯაფარიძეს ღირსეული მეგზურობა გაუწია და ამით მისი არტისტიკული მომავალი განსაზღვრა კიდევ.

მოვისხენიებ გამოჩენილ საბჭოთა დირიჟორებს ალექსანდრე მელიქი-ფაშაევს, ოდისეი დიმიტრიადის, ზორის საციინს, გენადი როდესტენსკის, ცნობილ რეჟისორს ზორის პოკროსკისს, რომლებმაც ზურაბ ანჯაფარიძეს არაერთი პროფესიული საიდუმლოება გაუხსნეს.

აღსანიშნავია ის დიდი წარმატება, რომელიც ახლდა და დღესაც ახლავს ზურაბ ანჯაფარიძის ყოველ გამოსვლას არა მარტო თბილისში, არამედ სსრკ დიდი თეატრის სცენაზე, სადაც იგი 12 წელიწადს მოღვაწეობდა, აგრეთვე საბჭოთა კავშირისა და საზღვარგარეთის სცენებზე. აქედან განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის დიდი გამარჯვება, რომელიც ზურაბ ანჯაფარიძემ მიიღოა საბერძნეთში, მილანის საოპერო თეატრ „ლა სკალასა“ და პარიზის „გრანდ ოპერაში“ გამოსვლების დროს. საყოველთაო აღიარება ჰპოვეს ზ. ანჯაფარიძის მიერ გახმოვანებულმა ფილმებმაც „პიკის ქალი“ და „იოლანტა“, აგრეთვე გრამფირფიტებმა, რომლებზედაც აღბეჭდილია პარტიები, ფრაგმენტები თუ არიები ქართული, რუსული თუ დასავლეთეოპული ოპერებშიდან.

ყოველივე ამის წყალობით ზურაბ ანჯაფარიძე საერთაშორისო კლასის დიდ ეროვნულ მომღერლად გვევლინება.

ლი. ეს შესანიშნავი ადამიანური უფსხვითობა ბები სტარდობა თეატრს, სტარდება თვით მას, რადგან პაროფუნული კეთილშობილება ელინდება ხელოვნებაში.

ზორის პოპროვსკი,
საბჭოთა კავშირის დიდი თეატრის
მთავარი რეჟისორი, სსრკ სახალხო არტისტი.

შესანიშნავი პარტიონი

ზურაბ ანჯაფარიძის სახით შევიძინე შესანიშნავი პარტიონი, რომელთანაც დაკავშირებულია ჩემი შემოქმედებითი აღმავლობა, წინსვლა.

ზურაბ ანჯაფარიძის მოსვლამდე დიდ თეატრში გამოდიოდა გამოჩენილი იტალიელი მომღერალი მარიო დელ მონა. კო, რომელმაც დაგვარწმუნა, რომ ჩვენს კოლექტივს სწორედ ამ პლანის, ამ მასშტაბის მომღერალი ესპორიობოდა. იმხანად მარიო დელ მონაკო უდიდესი პოპულარობით სარგებლობდა. მის შემდეგ დიდი თეატრის სცენაზე გამოსვლა ადვილად ჩადი იყო. მაგრამ ამით ზურაბ ანჯაფარიძეს არაფერი წაუგია: პირიქით, მან განაგრძო ის დიდი სამოყვანის, მარიო დელ მონაკომ რომ მიანიჭა მოსკოვულ მსმენელებს. ვუმაღლი ბედს, წლებს შანილზე რომ დამკავშირის ამ გამოჩენილ მომღერალთან, აქტივობას, მეგობართან, ადამიანთან.

ზურაბ ანჯაფარიძე შესანიშნავი პარტიონი გახლავთ. შემოქმედებითი ორკესტრის მისი ყოველთვის მქონდა ხოლმე მისი იმედი, ვიცილი, რომ იგი მხარში ამომხდებოდა, დამეხმარებოდა, გადახედდა თავის უწოლო არტისტიკულ ენთუზიაზმსა და ტემპერამენტს. მას უდიდეს მომღერლად, უდიდეს მსახიობად ვთვლი. ასეთი განცხადების საფუძველს მაძლევს მისი დიდი ნიჭი, მაღალი პროფესიონალიზმი, ოსტატობა, მუსიკალობა, არტისტიზმი...

წლები მანძილზე სპექტაკლ „კარმენი“ ზურაბ ანჯაფარიძე იყო ჩემი ერთადერთი პარტიონი. კარმენის როლის შესრულება შეუძლებელია, თუკა გვირდში არ გიდვას ღირსეული მსახიობი და მომხდელი. ბედმა გაამიღო — ზურაბ ანჯაფარიძის სახით შეხვედით ისეთ მხურვალე, ისეთ წრფელსა და მართალ დონე ხოვს, რომელზედაც ვცდილობდი.

ჩვენ ერთად ვმუშაობდით ისეთ რთულ სპექტაკლზე, როგორცაა ვერდის „დონ კარლოსი“. ზურაბ ანჯაფარიძე დღე კარლოსის როლს ასრულებდა, მე — ბოლისას. დიდი თეატრის გუნდი,

ორკებრი, სოლისტები დღემდე აღუ-
რთოვანებთ იგონებენ მის დონ კარ-
ლოსს. მას შემდეგ ჩვენ ასეთი მგზნება-
რი, ასეთი კეთილშობილი დონ კარლო-
სი არა გვეყოლია. ამ როლიში იგი იყო
ძალზე ღამაში — გარეგნულადაც და
შინაგანადაც.

დაუფიქარი, შეუდარებელი, განუ-
მეორებელია მისი გერმანი, რომელიც
სულ თვალწინ მიდგას. ზურაბ ანჭაფა-
რიძის შემდეგ ვეღარ აღვიქვამ სხვა
მომღერალთა მიერ წარმოსახულ გერ-
მანებს.

ზურაბ ანჭაფარიძის გერმანი — ჩე-
მი ცხოვრების ერთ-ერთი უველზე ძლი-
ერი შთაბეჭდილება გახლავთ...

ირინა არხიოვა,

სსრკ სახალხო არტისტი, სახელ-
მწიფო და ლენინური პრემიების
ლაურეატი.

**ბრწყინვალე
მომღერალი**

ზურაბ ანჭაფარიძის შემოქმედება
ეროვნული მოყვენაა. მის ხმაში იგრძ-
ნობა ქართული ხალხური სიმღერების
ძალდი. ვანო სარაჭიშვილის შემდეგ
ჩვენ არ გვეყოლია ასეთი მკვეთრი ერო-
ვნული თვისებების მომღერალი.

შთამავნებელი ძალა აქვს ზ. ანჭაფა-
რიძის ხმას, ისტაბლას, არტისტულ
მომხიბველობას. მისი შემოქმედებით
არა ერთი ნაწარმოები დამიწერია. ასე-
თია ვაჟა-ფშაველას ლექსებზე შექმნი-
ლი ვოკალური ცალი. ეს ერთ-ერთი
ჩემი პირველი ვოკალური ნაწარმოებია
ზ. ანჭაფარიძემ შეასრულა ისე ლაზა-
თიანად, რომ გამიჩნდა იპერის შექმნისა
სურვილი. მინდიას პარტიას სწორედ მი-
სი შემოქმედების ზეგავლენით ვწერდი.
ბუშაბის დროს სულ ერთთავად უფრო
მიმღერდა მისი ხმა, მესმოდა ზურაბ ან-
ჭაფარიძის შთაგონებული სიმღერა...

იპერა მინდია! დამთავრებისთანავე
ზ. ანჭაფარიძეს ჩავუბანე მოსკოვში...
და, აი, მოხდა საკვირველება — მინდიას
პარტიასი არ იყო შესაცვლელი არც
ერთი ბეჭეა. გახარებული დახვრანდი
თბილისში. ზურაბ ანჭაფარიძემ უჩემოდ
ისწავლა მთელი პარტია. მხოლოდ პრე-
მიერის წინა დღეს ჩამოვიბა თბილისში,
გვიარა ერთი რეპერტორია და იმდენა
ისე, თითქმის მას შეეძენას ჩემი მუსი-
კა...

ოთარ თაყაიშვილი,

სსრკ სახალხო არტისტი,
სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი



ავტობიოგრაფიკი

მტკივნეულია დიად გარდატეხათა გარიჟრაჟზე საქართველოს
მხატვრულ ცხოვრებაში მძლავრად შეიჭრა ახალგაზრდა თა-
ობის მხატვართა ნაგაი, რომელმაც ახალი მაჯისცემის შე-
საფერი სამყაროს ხედვა და მხატვრული ფორმის გააზრება
მოიტანა. ახალი მხატვრული ფორმა კი ქართული ეროვნული
მხატვრობის ტრადიციებისა და დასავლეთის თანამედრო-
ვე ხელოვნების მაგისტრალურ ხაზზე მიმდინარე ნოვატო-
რულ მიხედვითა შესაყარზე ჩაისახა. ახლად „აღმოჩენილი“ ნ.
ფიროსმანაშვილის მხატვრული ფენომენი ალტაცებულმა
დამფასებლებმა, შუასაუკუნეების ქართული მონუმენტური
ხელოვნების და დასავლეთ ევროპის რეალისტური ხელოვნო-
ბის საუკეთესო მონაპოვართა თანამედროვე გარდასახვით
იპოვეს ის სინთეზი, რომელიც ახალი ქართული ეროვნული
ფორმის ტემპარით გზაზე დამდგარ ახალგაზრდა მხატვ-
რებს გზას გაუნათებდა. ამ გზის გამკვალავთა — დავით კაკა-
ბაძის, ლადო გულიაშვილის, ქეთევან მაღალაშვილის და
სხვათა შემოქმედებამ ის მძლავრი საძირკველი შექმნა, რო-
მელსაც ქართული ფორმის შემდგომი განვითარება მოჰყვა.
მეტეორის გაყვლებას გაგდა შალვა ჭიქოძის გამოჩენა
სამოღვაწეო ასპარეზზე (1915-1921), მაგრამ დატოვებულ-
მა კვალმა მკვეთრად აღბეჭდა მისი შემოქმედების რთული
ვეოლუცია.¹

თუ თვალს გადავავლებთ მხატვარ შალვა ჭიქოძის შემოქ-
მედებით გზას, მიუხედავად დროის მეტად მცირე მონაკვე-
თისა, ერთგვარი წარმოდგენა გვექმნება იმ მრავალრიცხოვან,
თითქმის ურთიერთგამომრიცხავ მხატვრულ მიმდინარეობებ-

ფალგა ბიძღაძე

ირინე აბესაძე

ზე, ასე ცხოველსა და მრავალფეროვანს რომ ხდიდა XIX ს-ის დასასრულისა და XX ს-ის პირველი ნახევრის სახვით ხელოვნებას. ეს იყო სხვადასხვა გზის მოსინჯვა საკუთარი, ინდივიდუალური მხატვრული სახის დადგენის, საკუთარი მეს პოვნის მიზნით. შალვა ქიქოძე, რომელიც, აწორედ გაცხოველებული მხატვრული ცხოვრების ორომტრიალში მოხვდა ჯერ მოსკოვში ფერწერის, ჭანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების მხატვრულ სასწავლებელში, შემდეგ კი ქართველ ხელოვანთა საზოგადოების მიერ წარგზავნილ სტიპენდიანტად ახალ მიმდინარეობათა ჩასახვის ეპიცენტრში — პარიზში, ცხადია, „უცნებლად“ ვერ ვავიდიოდა დიდი ხელოვნების შარაგზაზე. მხატვრის მგრძნობიარე არსებაში, როგორც პრიზმაში გადატყდა ეპოქის კონფლიქტები. შესაძლოა ამან განაპირობა მისი შემოქმედებითი ნატურის ერთგვარი „დუალიზმიც“, ერთდროულად მისტიკურ საბურველსაც რომ ატარებდა და მატერიალისტური არსის, ჯანსაღი რეალიზმის დაფუძნებასაც, რომ ესწრაფოდა. ამ მტიკინულ და უაღრესად სანტრესო ძიებებში ხვეწდა მხატვარი საკუთარ ხელწერას. შ. ქიქოძის აასახელოდ უნდა ითქვას, რომ მიუხედავად სხვადასხვა გზის მოსინჯვისა, მხატვარს არ დაუკარგავს „თავისუფლი“, იგი არ დაბნეულა მაცდური „იზმების“ კორიანტელში, რადგან მხატვრული მრწამსი ნათელი იყო, მხატვარს თავის თანამოაზრეთა, დავით კაკაბაძისა და ლადო გულაშვილის მხგავსად, ერთი მიზანი — ქართულად ამტკველებული მხატვრული ფორმის შექმნა ამოძრავებდა. მაგრამ, სამწუხაროდ, ხელოვანი, შემოქმედებით დაღვინებას

ვერ მოესწრო, რეალისტური ხელოვნების შარაგზაზე გასულს მოუსწრო საბედისწერო აღსასრულმა.

საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმსა და კერძო კოლექციებში ცოტა, მაგრამ მაინც დაცულია შ. ქიქოძის ბავშვობის დროინდელი გრაფიკული ნამუშევრები, ჩანახატები და ფერწერული პეიზაჟები, რომლებიც ბავშვური გულბურყყილობით ასახავენ გარემომცველ ბუნებას. მშობლიური აოფლის, ბავის შემოგარენის პეიზაჟური მოტივები — მთებში შეხიზნული თეთრი ეკლესია, თუ გურული კარ-მიდამო — ნალია და ოდა-სახლი, სიმინდის ღერო, სიმაღლით ფონზე გამოსახულ მთაგრეხილს რომ უსწრებს და ცას წვდება, — ყმაწვილის დაკვირვებულ თვალსა და გარკვეულ განწყობას ავლენს.

თბილისის ქართულ გიმნაზიაში სწავლის დროს ფუნჯზე უკეთ მაინც ფანქარი ემორჩილებოდა ნორჩ მხატვარს. ამას მოწმობენ გრაფიკული ჩანახატები, პორტრეტები, მეგობრული შარეები, კარიკატურები, რომლებშიც მხატვარი ავლენს დამახასიათებელი დეტალების წარმოჩენის, ტიპაჟის მახვილად აღქმის უნარს.

მოსკოვის უნივერსიტეტის იურიდიულ ფაკულტეტზე სწავლის პარალელურად ფერწერის, ჭანდაკების და ხუროთმოძღვრების სამხატვრო სასწავლებელში ჩაწვდა შალვა ქიქოძე იმ მხატვრულ რეფორმებს, რომლებიც ამ სასწავლებლის კედლებში სხვადასხვა დროს განახორციელეს ვ. სეროგმა, ნ. კასაკინმა, კ. კოროვინმა, ლ. პასტერნაკმა და სხვებმა, და, ამავე დროს, რუსეთის სამხატვრო ცხოვრების იმ სიახლესაც

განგნო, რომელსაც ბუნებრივად განწყობილი ახალგაზრდობა ამკვიდრებდა. ვარდა ამისა, მხატვარი დასავლეთ ევროპის ხელოვნების მიღწევებითაც იყო დაინტერესებული.

შ. ქიქოძის შემოქმედებაში მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკებისა და პერიოდის მხატვრების სამხატვრო სასწავლებელში სწავლის პერიოდს პროფესიული გამოცდილების დაგროვების ხანა იყო. ამ პერიოდის ფერწერული პორტრეტები: „მოხუცის პორტრეტი“, „ქალის პორტრეტი“, „კ. ჯაშის პორტრეტი“, ი. ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში დაცული ქალის პორტრეტი თუ ადრეული ავტობორტრეტები, შესრულებულია ტრადიციული რეალისტური მანერით. ზეთის საღებავების პასტოზური მონასმით მიღწეული ხაზის ნაკვეთის რბილი მოდელირება, ერთი შეხედვით ნაქერწის შთაბეჭდილებას ქმნის. ეს პორტრეტები ჯერ კიდევ შორსაა მხატვრული სრულყოფისაგან, ზოგჯერ შესაფერისი ტონის თუ ნაწევარტონის ძიებისას მხატვარი ზედმეტად აწვირლიანებს, ერთგვარად აწვავლებს ფერწერული ტილის ზედაპირს. პორტრეტების ფონის სერუ-პულურული დამუშავება თითქოს სხვადასხვა ფერისაა შესაზავებელ პალიტრას ამსავსებს ფერწერულ ტილოს, მაგრამ ჯერ კიდევ მოწაფური დონის ამ ნამუშევრებში გამოჩნდება მხატვრისათვის დამახასიათებელი რამდენიმე ნიშანი — კონტრულული ხაზით სხეულთა ფონიდან ამოკვეთა, რაც ჯერ კიდევ გაუბედავია, საერთო ფერწერულობის წიაღში თანდათან ჩასახლული ხაზის გამომსახველობისაკენ მიმართული მხატვრის სწრაფვა, მიდღლის ფსიქოლოგიის, შინაგანი სამყაროს ემოციური წარმოსახვა, თავშეკავებული ფერთა პალიტრა.

კერძო კოლექციებში დაცულმა ორმა პატარა ზომის ფერწერულმა ტილომ, რომლებიც მცხუნარე ქალი განათებულ ქალაქში მიმავალ ქალ-ვაჟს და სამხრეთული მთაჭაბის ხალხმრავალ ქუჩას ასახავენ, გვიჩვენებს მხატვრის ინტერესთა მიმართულება ფერისა და განათების პრობლემათა სფეროში: გზად მიმავალი ქალ-ვაჟის სხეულები შუის სინათლემი ცურავენ. ინტენსიური, ჭარბი განათება პირობით ლაქებად აელვარებს საგნებს. კომპოზიციის კადრირება, ფერების ფეინერული ამონაბეა, განწყობილების გადმოცემა, ეტიუდურობა შეინიშნა, ალბათ, მწერალმა გერონტი ქიქოძემ, როდესაც საუბრო კოლექტივით დაცული, მზით განათებულ გზაზე მიმავალი ქალ-ვაჟის ამსახველი ფერწერული ტილო შესრულებით იმპრესიონისტულ მანერას მიაკუთვნა. ის, რომ ახალგაზრდა მხატვარი იმპრესიონისტულ ნაწარმოებებს ქმნის, გასაკვირი როდია, რადგან როგორც მოსკოვში, ასევე თბილისში იმპრესიონისტთა მიღწევები იმ დროს ჯერ ისევ დიდ პატივში იყო, თუმცა, უფროსი თაობისაგან განსხვავებით, ახალგაზრდობის ერთი ნაწილი სულ უფრო პოსტიმპრესიონისტებისაკენ, ე. წ. „პურიზმის“ წარმომადგენელთა პრინციპებისაკენ იხრებოდა (ამ მხატვრული პროცესისა და საქართველოში იმპრესიონისტული, მიმართულების თავისებურების შესახებ 1914 წლის 20 ივნისს გაზეთ „სახალხო ფორცლოში“ გამოქვეყნდა დავით კაკაბაძის საინტერესო წერილი).

შლვა ქიქოძის მორე ფერწერულ ტილოზე, სამხრეთული ქალაქის ხალხმრავალ ქუჩას რომ ასახავს (დაცულია იაკობ

ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში), საგნები და სხეულები სხვადასხვა ფერს ლაქებად იკითხება. მაგრამ ნახტავი გამომსახველობის გამო თვლი არჩევს ადამიანთა გუგავს, კომპოზიციური კადრით ნახევრად ჩანაჭრილ პერსონაჟებს — თერწვარა მოხუცს, ორ უახურ, ჩასუქებულ, ბოჭკულთა სამოსილში გამოწყობილ თანამედროზის პირს, თეთრლერქაქიან და შავკაბიან ქალს, ორი სახედროს პრაფულერ გამოხსულეობას. მიუხედავად პირობითი გადაწყვეტისა, კარგად განირჩევა თითოეული მათგანის ხასიათი ადამიანთა განსხვავებულ იერატიულ საფეხურებს რომ გაჩანდათ.

ამ წმინდა ფერწერულ და პლენერულ ძიებებს, იმპრესიონიზმს რომ ახასიათებს, შეეპარა მხატვრის ინტერესთა სრულიად განსხვავებული მიმართულება. ასე რომ, შ. ქიქოძის იმპრესიონიზმით გატაცება გარდაშავალ საფეხურს წარმოადგენს და იქვე აღბეჭდავს ახალი მიმართულების ჩანახაზს, რომელიც განსაკუთრებით კახეთში, შათაუშეში, ხევსურეთსა და აჭარაში მოგზაურობათა შედეგად შესრულებულ პეიზაჟებში გამოვლინდა.

აღნიშნული პეიზაჟები ასახავენ არა შთაბეჭდილებას, არამედ გარკვეულ მოტივს, აქ ბუნება გადმოცემულია მის მარადიულ მდგომარეობაში და არა მომენტალურ ბუნებრივ ატმოსფერულ ცვლილებაში (შისა თუ მთვარის განათების სხვადასხვა მდებარეობის) დროს. აღნიშნული პეიზაჟური მოტივები წარმოადგენენ მხატვრისა და ბუნების სტაბილურ განწყობას. ზვიად მთები თავისი მარადიულობითა და სიმშვენიერად ატყვევებენ მხატვარს. (ის, რას წერდა შ. ქიქოძე ამ მოგზაურობის შესახებ 1918 წლით დათარიღებულ დღიურში (დაცულია საქ. ხელ. სახ. მუზეუმში) „...პირველ ქედს მოექექითი თავს და მიიღო ალანის ველი თვალწინ გადადევნილა. რანიარი სიცილე არის. სიდიადე, ნაფლავი სიდიადე. მთები ბევრი მინახავს და რაც მენახა ყველაზე წინ აჭარის მთებს ვაყენებ. ამ მთებში ძლიერი ხაზები, სინაზე და კოლორიტის გაღრმავება არის. მათ მწერის ხასიათი ადგებს და მიუხედავად ამისა არსად ისეთი თავისუფალი მკერძი არ მივკვძენია როგორც აჭარაში. კახეთის მთები უფრო ძარღვიანია, უფრო უდრევი, სამხრელი სიმაკრით არიან დედამიწიდან ამოტყორცნილი. ირანული უშუალოდ მიცხვებით ველს და გგონიათ, რომ სულ ველი არის, სულ სულ ჭალა, მაგრამ ბურუსი ირღვევა და დედა მიწიდან კედელივით მომხარბება მწვერვლებს ამოთლილი, თავ-ბოლო გაბატონებულნი.“ (ხელნაწერი ნოლო სიტყვა არ იკითხება — ი. ა.)

როგორც ჩანაწერებიდან ირკვევა, მხატვარი უდიდესი შთაბეჭდილება მოუხდენია მთებს, ზვიადს, ცოცხსა და მიუძღო კლდებს. ამ მხრივ, საგანგებო ყურადღებას იქცევს კერძო კოლექტივში დაცული პეიზაჟი „მყინვარწვერი“ (დ. ჩამიშვილის საკუთრება), სადაც მომწვანო-ლურჯი და თეთრი მთაგრეხილი თავისი სიმშვედით, ეპიკურობით, პანთეისტური განწყობით მიგვიითთებს მხატვრის ინტერესების სფეროზე, რომელიც მიმართულია, პირველ რიგში, მოტივის გადმოცემისა და გარკვეული განწყობის გამოვლენისაკენ. აქ უკვე ვერ ვხედავთ მქდერ ფერებს, მხატვრის სწრაფვას სინათლის სახვითი ხერხების ფეინერული ამონათებისაკენ.

კერძო კოლექტივშია დაცული, აგრეთვე, პეიზაჟი, რომელიც ასახავს მთაგრეხილს, სადაც მორს მიზალული თეთრი სამრეკლოები (თ. ციციშვილის საკუთრება). ამავე მანერის განკუთვნილება საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული ფერწერული ტილოები „აჭარა“, „ხედავ“, „მთები“ და სხვა. მხატვარი სასურათო სიბრტყეს მჭიდროდ ფარავს ფუნჯის პარალელური მონასმით, რომლის (ფუნჯის) მიმართულებაც ფერთა ამონათობისა და ჩამუჭების მიხედვით იცვლება. უმთავრესად მონოქრომული ეს პეიზაჟები მწვანე ფერის გრადაციით (ჩრდილ-სინათლის შესაბამისად) არის შესრულებული. ნახატის ხასიათი გრაფიკულია (იგულისხმება ხაზობრივი სტილი და არა „ფერწერული“, „ცხვრეულ-ხატული“), რადგან მხატვარი პირველ რიგში გატაცებულია მთაგრეხილის გლუვი ხაზების სინარჩრით, როდესაც მთაგრეხილის ხაზთა მდორე დინებას, აქ-იქ მიაში მიზალული ელემენტის ისრისებრი გადახურვა, თუ ტყის საფარს მწვანე ვერტიკალური აციფსლებენ ან მიუვალ კლდების სისტი აბრისი, ზუსტად ფავს რომ ავლენს, არღვევს სიგრცეს. პეიზაჟური მოტივის ძირითად ხაზს იძლევა მსუყე კონტრული ხაზი, რომელიც მათა ზედაპირს აღწერს. მთებზე დაღვრილი სინათლე თუ ჩრდილი გადაწყვეტილია ნათელი და ბნელი არეების მონაცვლეობით, ძირითადი ფერის გამუქება-გაღივებით, „...ამ მთებში ძლიერი ხაზები, სინაზე და კლორტიკის გაღრმავება არის... ჩაინიშნავს ფერმდარი დღიურში და აღნიშნულის ტილოზე გადმოსაცემად იღებს სუფთა მწვანეს, შემდეგ ჩრდილ-სინათლის შესაბამისად აღწევს მისი ახვადსხვა ხარისხის ტონსა და ნახევარტონს, ფერადობა ნიუნსს. საღებავის ფაქტურა ამ სერიის ნამუშევრებში ზოგან რელიეფურია, ზოგან კი პარალელური და გლუვი. ყველა ნამუშევარს კი ახასიათებს მჭიდრო ფერწერული ქსოვილი. აღნიშნულ პეიზაჟებს აერთიანებს აგრეთვე ცივი კლორტიკი, შესაფერისი განწყობა, ტილოს ფორმატი, მონუმენტურობა (რაც ხედვის შესაფერიაი წერტილით მიიღწევა), მშვიდი რიტმი, ეპიკურობა და შინაგანი დასრულებულობა.

შალვა ქიქოძის შემოქმედება პარიზში გეგმაზომიერ ევოლუციას განიცდის. თუმცა ეს არ ნიშნავს იმას, რომ პარიზის მხატვრობის ცხოვრების მრავალფეროვნებას არავითარი გავლენა არ მოუტანია მხატვრის მგრძობიარე სულზე. პარიზში თავისი წარსულით აღაფრთოვანა მხატვარი, იმ პარიზში კი, რომელიც შალვა ქიქოძეს გადაეშალა თვალწინ, ათქვენი: „...ბალიან მეყვნა, როდესაც ვიგრძენი, რომ მთელი ჩემი წარმოდგენა მასზე უბრალო ბაქმის ციხე იყო...“

„...პარიზი მხოლოდ განყენებული საშუალებაა ჩემთვის ქნერების განახლებისა და დაგრევისა...“ — წერდა მხატვარი დას ანეტა ქიქოძის.

ამ განახლებული ენერგიით შეიქმნა პარიზში საინტერესო პეიზაჟები, რომლებიც ამჟამად საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ექსპოზიციასა და საცავებშია დაცული, რამდენიმე მათგანი კი მხატვარ ვლადიმერ ქიქოძის კოლექციას აშვენებს.

შალვა ქიქოძის ფუნჯი თავისუფლად, თითქოს შემთხვე-

ვით ქმნის საფრანგეთის კუთხეების ჩანახატებს. მხატვარი — თქვის ხან გამაღიდეგელი შუშით, ხანაც თვალის ერთი მოვლებით — კალედოსკოპიით აღიქვამს პარიზის ცხოვრებას. ზოგან საგნები პირდაპირ ფოტოში ხვდებიან, ზოგან კი აცდენილი ფოკუსით დახატული, ორმაგნივანი, შემოღლებული კონტრული ხაზი ცდილობს თავის ფარგლებში ჩაკეჭოს სხეულები და ამით დააზუსტოს მათი განფილობა სივრცეში. მხატვარი სხვადასხვა რაკურსით, ხან მაღალი, ხანც დაბალი მონორონტიით ასახავს სასურათო სივრცეს. ცნობილია, რომ თვალის ერთი მოვლებით საგნების აღქმის, სწორად დაწინაურის, ეს ხერხი იმპრესიონისტებისათვის იყო დამახასიათებელი, რადგან მათთვის მთავარი საგნებისაგან მიღებული შთაბეჭდილება და მოვლების ფერადობებზეა გახლდათ. შ. ქიქოძისათვის, რომლისთვისაც იმპრესიონიზმი უკვე უკან მოკრეველი „საგზაო ნიშნავი“, სხეულების აღმნიშვნელი პირობითი ფერადობის ლაქები მხოლოდ ფერის მატარებელი რდი არიან. „უკულოთა“ და „სულიერთა“ აღმნიშნული სხვადასხვა ფერის ლაქები მოელს კომპოზიციის თქვენიება, რაც ვეაფიქრებინებს, რომ მხატვარი სამყაროს გაიაზრებს არა ფერაგმენტულად, არამედ როგორც უსასრულო სივრცეს, რომელშიც დამიანები, სამყაროს უმცირესი ნაწილაკები იძირებიან უზარმაზარი ქალაქების ცივილიზაციის ხასში. ასე აღიქვა მხატვარმა პარიზი.

შალვა ქიქოძის პარიზის გარეუბნები არ შეიძლება ჩათვალოს კონკრეტულად, მაგრამ, ამავე დროს, ისინი ყოველთვის გადმოსცემენ ლანდშაფტის ძირითად, საერთო ხასიათს — თითქოს არავითარ გამორჩეულ, დაუსახლებელ გარემოს მიტოვებული სახლებით, დღეამიწის ზურგზე არსებულ ნებისმიერ გარეუბანშიც რომ შეიძლება შეგვხვდეთ. შალვა ქიქოძის პარიზის პეიზაჟების ციკლში საინტერესოდ არის გადაწყვეტილი თვით ფერწერული ტექნიკა, თხელ ფირფიტარზე ან მუყაოს ფერის საღებავის თხელი ფენის გრუნტი მთლიანად როდი ფარავს სასურათო სიბრტყეს. მხატვარი ზოგან განზრახ ტოვებს მუყაოს დაუფარავ ადგილებს, ზოგან კი მასტიჩინის საშუალებით ჩაკარავს საღებავის ფენას. თხელი ფირფიტის ან მუყაოს ფერის ბუნებრივი ამონათობით შექმნილი დასერილი ზოლები ხაზს უსვამენ კომპოზიციის გამოსახული სხეულებისა და საგნების აგებულების სტრუქტურას, არქიტექტურულ ნაგებობათა დეტალებს თუ სხვა შემთხვევით ან ხიდის კარკასს („ეფელის კოშკი“, „პარიზის სანაპირო“, „პარიზის ხედი“, „პარიზის კუთხე“ და სხვა), ამავე დროს შპატლის საშუალებით გრუნტზე ფართოდ ამოტვიფრული ადგილით დეკორატიულ ლაქებადაც ითხებება, ხაზს უსვამს პეიზაჟთა დეკორატიულ გადაწყვეტას.

არსად ისე კარგად არ ჩანს ამა თუ იმ მხატვრის ინდივიდუალობა, როგორც „თავისთვის“ შესრულებულ ბლოკურში, ამა თუ იმ მოტივის ფარებით „ჩაინიშნისას“. „სკიპორ, ჩანახატებსა და მოსამზადებელ სამუშაოებში, მხატვრის ე. წ. „სამხარულში“.

დაახლოებით 1920-1921 წ. განკუთვნიება შალვა ქიქოძის პარიზული ჩანახატები, რომლებიც დაუსრულებელი, აწრავი

ესკიზური ჩანახატების შობაგედლებას ტოვებენ და უფრო დამხმარე მნიშვნელობას იძენენ, ვიდრე დამოუკიდებელს. მხატვრის პარაზული აღბრუნების (დაცულია კერძო კოლექციაში და საქ ხელ. სახ. მუზეუმში) ვადათვალეიერებისას, დანახანავით, რომ მრავალმა ჩანახატმა ოდნავ შეცვლილი, დასრულებული სახით გადაინაცვლა მხატვრის ფერწერულ ტილოებში. ბლოკონის ფურცლებზე სხვადასხვა ადგილაკ, ზოგჯერ თავ-ბოლო შექცევით ან ერთმანეთთან მიჯრით არის მოთავსებული სრულიად განსხვავებული, ყოველგვარ კომპოზიციურ ორგანიზებას მოკლებული მომენტები. ამგვარი ასახვა კი განპირობებულია დანახულის უშუალო, სწრაფი ფიქსირებით და მოწოდებულია, პირველ რიგში, სახიერი მომენტის, მოძრაობის საინტერესო რაკურსის აღბეჭდისათვის. ჩანახატებიდან ჩანს, რომ შალვა ქიქოძის თვალში, პირველ რიგში, სხეულთა უწვეულო მოძრაობის პლასტიკამ გაიტაცა. ნახატის ძირითადი საყრდენია სხეულის უეცარი რაკურსები. შ. ქიქოძე ცხრილავს თვალთ აღქმულს და ყურადღებას მიაპყრობს მხოლოდ პირობით მონახასს. ნახატის პირობითი, ლაკონური და ამავე დროს საოცრად ენერგიული ხასიათი ფანქარის მსხვილი წვერის ერთი შემოწერათ მიიღწევა. თითქმის ჭალადის სუფთა სიმბრტყეზე აღბეჭდილი სხეულთა აბრისი მხატვრის დაკვირვებულ თვალსა და გამოცდილი გრაფიკოსის ხელს წარმოაჩენს.

ფერწერული ტილო „ლუქსემბურგის ბაღით“ იწყება შალვა ქიქოძის სერიოზული ჩაკვირება კაპიტალისტური სამყაროს სოციალური უთანასწორობის არსში. ამ ერთგვარი მიჯნის შემდეგ მხატვარი ქმნის სოციალური თემატიკის ამ-

სახველ, უდარსად ექსპრესიულ ტილოებს: „კაფემი“, „ქალაქი“, „პარიზი“, „რომლებიც, ამავე დროს, მხატვრის მიერ სამშობლოში გამოგზავნილი „დამპალი რეჟიმისა“ მამილებელი პათოსით გაუღწეილი წერილების ილუსტრაციადაც გვევლინება.

ამ ნაწარმოებშია მისხანდასახულობა მხოლოდ ცნობილ ბაღის პეიზაჟის გამდომევა როდი იყო, არამედ იმ მორალურ-სოციალური გარემოსი, რომელსაც საქვეწმედ განთქმული წაბლის ხეების ჩრდილი იფარავდა. პლენერზე შექმნილი კომპოზიციაში განათების ჯამდომევა. ულამაზესი პარკით მიღებულ შობაგედლებას მხატვარმა მოტივის ფილოსოფიური ქვეტექსტი შეუზავა. ამ ნამუშევრის სემანტიკის ძირითადი მატარებელი ინტიმურ პოზაში მსდომი ცენტრალური წყვილია, რომელშიც პარკის გამოწვევად თავისუფალი ყოფა კონცენტრირებული. „... გარყვნილება და გახრწნა ყველაფერში. ეს არის ჯერის პარიზი, რომელსაც გავეცანი...“ წერდა შალვა ქიქოძე დას — ანეტა ქიქოძეს.

შ. ქიქოძემ თითქმის გასაჭანი მისცა ცხოვრების სატირულიუმორისტულ პრიზმში შეგრძნების მძაღრ უნარს. გამოცდილი კარიკატურისტის თვალთ და ხელთ შალვა ქიქოძე ტილოზე ბაღის ჭრელი საზოგადოების დამანაათებელ სილოუეტებს აღბეჭდავს. სიოცოლთი სავეუ პარკის დამახასიათებელი რიტმი მჩქეფარე, ადამიანური გრძნობების სრული გამოვლენით დასამასხოვრებელს ხდის ამ ტილოს. ერთი შეხედვით თითქმის კომპოზიცია ინტიმურია, მაგრამ, ამავე დროს, საოცრად სარკასტული და მამხლებელი ძალისა.



გურია
დღობა



ამავე თემაზე შექმნილი მრავალფეროვანი კომპოზიცია „კაფემი“. შალვა ქიქოძისათვის აღნიშნულ ნაშრომებში მოხარია „რა“ და ამ „რას“ გახსნიათვის ცხოვრების შიდა შრეებში ჩამალული საშინელი სიძარბოს გამოშფურებისათვის მხატვარი ბევრს ეძებს. კერძო კოლექციაში დაცულია ამ ორი ფერწერული ტლოსათვის („ლუქსემბურგის ბაღი“ და „კაფემი“) შეარღვებული მოსამზადებელი ნამუშაოები, რომდნჯრემ გადახატული ცალკეული დეტალებით, რომლებიც მუბუჭებად, ლაკონურად და უაღრესად სახიერად აღმუშავდვენ დამახასიათებელ ტიპაჟსა და პოზებს.

მამილტელო პათოსით არის გაკლენტილი შალვა ქიქოძის კიდევ ერთი ფერწერული ტლო „ქალაქი“, რომელიც საროს კიბოს ასახავს. ბურჟუაზიული მორალის უხამობა და გახრწნილება ამ კომპოზიციაში უმაღლეს ხარისხშია აყვანილი.

სამივე კომპოზიციაში გამოსახულია შინაკანად დაღარიღებული სახე-ნიღბის მქონე „მოწყვეტი“. „ლუქსემბურგის ბაღში“ მარჯვენა კუთხეში გამოსახულია ქალის გაყინული პროფილი, „კაფემი“ და „ქალაქში“ კი — მამაკაცის სახე, რომელიც თვით მხატვრის სიტყვებით საილუსტრაციოდ გამოიგდება: „...რა სიმახინჯე, რა უღლაჯობა, სიწლუნვე, აზრის, გრძნობის გამოთაყვანება...“

მხატვარი ისე სათიერად, ზოგჯერ გროტესკულადაც გადმოსცემს ფიგურებს, თითქოს მისთვის არ არსებობს კომპოზიციის მოვარე და მორფობარისხოვანი კომპონენტები. ყველა საგანსა და სხეულს თავისი ფუნქცია აკისრია, ნამუშევრის იდეაჟს ხსნის და კომპოზიციის გაწონასწორებასაც ეხმარება. ყველაფერი მხარბარულია იდეის სრულად გამოკლენისაკენ. მათვრია მხატვრის განცდა, ექსპრესიულია ხაზიც და ფერიც. თუმცა, მოწოდინებულმა თვალმა შეიძლება ცალკეული ხარვეზებიც კი შეინშნოს. მაგრამ იმდენად უშუალოა მხატვრის განცდა, ისე ამიშვლებს იგი დამიანის ქვენა გრძნობას, რომ მაყურებელი ვერ იცის კომპოზიციის ანალიზისათვის უსუსტობის დადგენის მიზნით.

შალვა ქიქოძემ შექმნა ერთი კუბისტური ნაწარმოები. ამით მან ხარკი გადაუხადა მოდურ მიმდინარეობას, მაგრამ იგრძნობს რა, რომ იგი ორგანოდ არ იყო მისი მხატვრული მწარმოსათვის, შესავსი სხვა ნამუშევარი აღარ შექმნილია. კერ კიდევ სამშობლოში მყოფი, ახალგაზრდობაა წრეში მოდებულ კუბისტურ ციებ-ცხელებას ინდიფერენტულად შეხედა. როგორც ჩანს, შალვა ქიქოძის ემიგრული ბუნებისათვის უფრო აღმონდა კუბიზმისათვის დამახასიათებელი საგანთა შერალო ანალიზი.

ასევე ცალკე დგას მხატვრის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში ფერწერული პერია საერთო სათაურით „ტიკინების ცხოვრებად“. შემორჩენილია ამ სერიის სამი ნამუშევარი ოდნავ დაზიანებული სახით: I — შეხვედრა; II — კოცნა და III — ჯვარისწერა (დაცულია საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში). ჩვენთვის უცნობია ამ ციკლის შემქმნის მიზეზი — ეს რომელიმე საბავშვო ნაწარმოებია დასურათება თუ მხატვრის წარმოსახვით შექმნილი დამოუკიდებელი მხატვრული ნაწარმოები. შ. ქიქოძე სამივე ნამუ-

შევარში ხელწერას უფარდებს მხატვრულ მიზანდასახულებას — თოჯინების სამყაროთი გადმოსცეს ადამიანთა ფილიტრობა და სნობიზმი. ამან განაპირობა შესრულების ერთგვარი პრიმიტივისტული მანერა, „ღობის ფერწერას“ („ПЯТНИЦЫ И СТИХИ“) რომ ახასიათებდა. თოჯინების სათამაშო სამყაროში საგანთა ხელოვნური უთითოებრიბითაა მოუხმავი პლასტიკითაა გადმოცემული, მათი გრძნობები კი ადამიანური გულისხმირებითაა დახატული.

თუ კომპოზიცია „შეხვედრა“ გარკვეულ უხერხულობას და ცნობისმოყვარობას იწვევს, პირველ შესხვედრას რომ ახასიათებს ხოლმე, რაც მხატვრის მიერ მუბუჭეკი იუმორითაა აღწერილი, კოცნა — პირველი სიყვარულის ჩახახავს — თანაგრძნობით გადმოსცემს, ჯვარისწერა — კი გროტესკია ადამიანებზე, მარიონეტებად რომ ქექულან. ხანტერესთა ნაწარმოების ტიპაჟი, სახასიათოა მათი ჩაყვლობა, ფესტიკულიცაივ, სახელმწიფობებრივ იერარქიაში მათ ადგოლზე რომ მიგვითითებს. თოჯინათა მოქმედების არე დაჟერლია სხვადასხვა ყფითი ნაგუნების პირობითი სიბრტყეებით. მხატვარი განზრახ ირჩევს მყვირალა, უკემოვნი ფერებს, რადგან უკემოვნი და ხელოვნურია მათი ცხოვრება, რააც კიდევ უფრო უსვამს ხაზს და აძლიერებს თვითნაკეთი, ყავისფრად შეღებულს მარიონეტს.

„ჩვენი მუშაობა მხოლოდ ჩვენი საკუთარი პიროვნების ძიებაში არსებობს და რა დიდი სიძნელე არის დასაძლვეკი საკუთარი პიროვნების პოვნისას და ამ პიროვნებით სხვისი დაკმაყოფილება...“ — წერდა შალვა ქიქოძე მამას 1920 წლის აგვისტოში.

ასე დაიწყო მხატვრის უაღრესად ნაყოფიერი ძიებანი და ხანტერესი მიგნებანი, რომელთაც ყველაზე მკვეთრად წარმოაჩინეს შ. ქიქოძის თვითყოფილობა და მისი შემოქმედების ეროვნული ძირები. თუ ლალი გულიაშვილმა და დავით კაკაბაძემ თბილისშივე მოაგუნეს იმ საყრდენს, რომელმაც საიშედო აჯარის მხავსად დაიცვა ისინი პარიზის „ცდუნებისკანს“, შალვა ქიქოძემ პარიზში, თავისი შემოქმედების გეგმაზომიერი ევოლუციით მოაგნო იმ რაციონალურ მარცვალს, ახალი ქართული ფერწერის ეროვნული ნიადაგი რომ უნდა გაედვერებინა ლალი გულიაშვილთან, დავით კაკაბაძესთან და სხვებთან ერთად.

„ყოველი ხელოვნება, ყოველი ერი იქმნება ეროვნულ ჩარებებში. მხოლოდ მაშინ აქვს მას ფასი და გამართლება... მხოლოდ ეროვნულ ფარგლებში აღმოცენებულ ფორმას ეძლევა აუთენტურობის მნიშვნელობა... სამართლებლოში დაიწყეთ, თუ გინდათ საქმე. სადმე კუნჭულში, მაგრამ ქართულად, ქართულ სიტყვით, ქართული აზრით, ქართული ცოდნით და შეგნებით და ქართული სიყვარულით...“ წერდა შალვა ქიქოძე პარიზიდან დას, მახსიბთ ანტეა ქიქოძეს — ქართული თეატრის ბელზე დაფიქრებულს.

სწორედ ქართული ტემპერამენტით, ეროვნული ტრადიციის შემოქმედებით გადამუშავებით შექმნა მხატვარმა ქართულ თეატრზე შესრულებული ფერწერული ნამუშევრების ციკლი: „ქართველი ქალი“, „დელობა“, „გურული ქალი“, „ქალ-ვაჟი“, „გურაა“, „ვაჟრას“, „ხეცსურეთი“. დეკორატი-

ულობის მონუმენტურობასთან შეთვისებით ეძიებნ მხატვარს დაზღუერ სურათის ქართულად ამტკყველებს გზებს. აღნიშნული ფერწერული ნაწარმოებები კი ამ ძიებათს ის ნაყოფია, როდესაც მხატვარი „ეთნოს“ გაიასრებს, არა როგორც მხოლოდ შინაარსში გამოვლენილ ან ყოფითი დეტალების აღწერით, ეთნიკური ტიპის გარეგნობის, მისი ჩაცმულობის ვგოტიკურობის ხაზგამიით წარმოდგენილ რამე, არამედ ფორმისა და შინაარსის თანხმონანებით მიღწეულ ერთგულ შგერძნებას, რომელიც ყოფითობისაგან დაწმენილ, განზოგადებულ რეგისტრზე ჟღერს. ამ კომპოზიციებით მხატვარმა შეიშოვა ქართველი ქალისა და მამაკაცის სტერეოტიპი, სახე-ნიღბი ეთნიკურ ტიპსაც რომ ახასიათებს და ზეაწეული განყენებული ელფერიც რომ დაქარავს. ამ მხატვრულ, ოდნავ მიმართებულ სახეებს უნდა ეტვირთა საქართველოს ამა თუ იმ სხარისათვის დამახასიათებელი, განუმეორებელი თავისებურებანი.

„ქართველი ქალი“ (თ. ნათიძის საკუთრება) საზღვარგარეთ გამგზავრების წინ საქართველოში შესრულებული ფერწერული ტილოა, რომელშიც პირობითი პეიზაჟისა და ღია ქართული აივნის ფონზე ახალგაზრდა ქალის გამოასხულება იკვეთება. მხატვრის მიზანია ერთგული მოტივის ასახვა, რაც ქართული ტრადიციით ნაკვეთ შემოქმედებით ხერხებით მიიღწევა. მხატვარი ესწრაფვის ფერწერული ტილოს მონუმენტური, და დეკორატიული საწყისების სიმწყობრეს, ნახატის სიხვადესა და სისუხტეს. მოწილი და ნატიფი ხაზი ცოცხალ, სწრაფ და ლაკონური კომპოზიციურ ნახატს ემორჩილება. მხატვრის ურბადლება მიყრდნობია კომპოზიციის გენტრალური ღერძიდან ოდნავ მარჯვნივ ასახულ მოხდენილ ასულზე, რომელსაც ხელში სურა და ხილთი სახე ლანგუა უჭირავს. უკანა პლანზე, აივნის აიღრმეში, ქართულ სამოსში გამოწყობილი ახალგაზრდა წყვილი ერთმანეთითაა გაართული.

ფაქიზადაა ამოწერილი ქალთა სამოსის ორნამენტული არემები, სამკაურები, სარტყელისა და თავსაბურის მორთულობანი. მხატვარი არც ერთგულ არქიტექტურას ივიწყებს: დიდი გულისყურითაა ასახული ჩუქურთმისანი აივნის თაღები, ხის ხადაჯებიანი შემოსაზღვრელი. ღია აივნის თაღდში ჩანს მშვიდი პეიზაჟური პანორამა, მიწები და მალღი კვიპაროსების რიგი. ტანკენარი კვიპაროსების სიმწყობრე ეხმანება ქალთა სხეულების მოხდენილობასა და სინატყვის. მთავია აბრისის ნარნარი ხაზები კი თითქოს აივნის თაღდშია მორკალურ ხაზებს იმორთებენ. კომპოზიციის რიტმულ წყობას ავღრნებ აგრეთვე სკრუპულოზურად დამუშავებული დეკორატიული აქსესუარები თეთრ ლანნაკში მოთავსებული მინდვრისკ ყვავილების, ლანგარზე დაწყობილი ხილისა და სურის აიხით. ფერწერული ტილის დეკორატიულ სტრუქტურას ამახვილებს ნახატის კონტურული ხაზებით შექმნილ „ტხირბეში“, ფორმათა ერთგვარ ყალიბში ჩასხმული ინტენსიური ფერები. ქალთა სამოსის, მინდვრის ყვავილებისა და სხვა აქსესუართა ნოთილი. თეთრი, ყვითელი და მწვანე ფერები მკვეთრად გამოიყოფა მუქი ფონიდან. ფუნჯის მონასმის პარალელური

ლური ნაკვალევი მჭიდროდ „ქოსოს“ თითოეული საგნისა თუ სხეულის ფაქტურულობას.

ჩუქურთმისთან მიახლოებულმა კომპოზიციურმა ნახატმა, ერთგვარი სტილიზაციით ირანული მინატურა მოგვაგონა, მაგრამ გარდა აღმოსავლური რეალისთვის დამახასიათებელი ფერწერის არანველებრივი სინატყვისა და სიდაქიზისა, რომელიც განსაკუთრებით დეკორატიულად ამოწერილმა დეტალებმა გამოავლინა, ამ ნაწარმოებს ქართული ფორმამგერძნებისათვის დამახასიათებელი მონუმენტური მილიანობა და განზოგადების არარველებრივი უნარი ახასიათებს. იერატული სიმშვიდე და კლდეამოსილება, ნახატის სიხვადე, რიტმული წყობა „ქარველ ქალს“ ეპიკურ-მონუმენტურ ნამუშევართა რიგს მიაკუთვნებს. ფერწერული ტილიდან მიმანერი მშვიდი ილიია, აუშღრეველი უშფოთველობა ღირსეულ-რომანტიკულ განწყობას გავსიათებს.

ფერწერული ტილი „ქართველი ქალის“ კომპოზიციურმა ნახატმა და შგფერილობამ გარვეულად წარმოაჩინა მხატვრის სწრაფვა პლასტიკურ ღირებულებათა ფაქიზ გააზრებისაკენ. ნახატის კონკრეტულ საზღვრებში მოქცეულ ხაზთა დინადობა კომპოზიციურ სტრუქტურას მოწყრივებულსა და ორგანიზებულს ხდის. შ. ქიქოძე თითქოს კონტურული ხაზის საშუალებით ყოველ წუთს აკონტროლებს საკუთარ თავს, რომ არ გაერთოს ორნამენტული ახეების უცნაურ ხვეულთა სილამაზით, ტხილი ხაზების ხლართით, ციცილობს დროულად მოამწყვდობს ისინი (ორნამენტული სახეები) ლაკონიური კომპოზიციური სქემის მკაცრ მონახაზში. მაგრამ მხატვარი, რომლისთვისაც, როგორც ჩანს, დეკორატიული შგერძნება უფრო მასლობელი და ორგანული იყო, ყოველთვის ვერ ახერხებს თვითოეულ ნიშნს. პარიზში ქართულ თემზე შესრულებულ მიოლ რიგ ნაწარმოებებში ჩვენ დავინახავთ თუ როგორი გასაქანი ეძლევა მხატვრის ბუნებით მომადლებულ დეკორატიულობის შგერძნებას. თვალნათლივ გამოჩნდება აგრეთვე ისიც, თუ როგორ ებრძვის ტილოზე ერთმანის ორი საწყისი — ხაზთა თავისუფალი იმპროვიზაციისაკენ სტიქიურ სწრაფვავში გამოვლენილი და ორგანიზებული, მიზანდასახული, კომპოზიციურ სქემებში განსხეულებული ჩანაფიქრის ცხელი გააზრება.

ფერწერული ტილი „გურია“ გურული კარი-მადმოს ფონზე გამოკვეთილი ქალის მონუმენტურ სხეულს ასახავს. გურული ქალის განზოგადებული პორტრეტი, ამავე დროს სახის წყობით, ეთნიკური ტიპისათვის დამახასიათებელ თავისებურებებსაც ავლენს. სახის მოგერძო ოვალი, ნუშისებური თვალეტი, მხიმე ქვედა ქუთუთიები, მშვილდისებრი მორკალული წამები, ოდნავ კეხიანი ცხვირი და მჭიდროდ მოკუმული ბაგე, რომელსაც სუვდანარკვი და ქალური კდემამოსილებს ამსახველი ღიმილი დასთამაშებს, გარვეულად ეხმანება ქართული კედლის მხატვრობის ნიმუშებს, რაც თავის დროზე შენიშნა ხელოვნებათმცოდნე ვახტანგ დავუვილმა². მართლაც, თუ აღინშნულ მხატვრულ სახეს შევედარებთ ქართული კედლის მხატვრობაში გაბატონებულ ღვთისმშობლის გამოსახულებას, დავინახავთ, რომ სახის ნაკეთობი, სხეულის პლასტიკური ძერწვა, ნარნარი ნახატი ერთმანეთთან თანხვდომას ავღენენ



ჭალის პორტრეტი
სამი მხატვარი



შემდეგ პუნქტებში: სახის ნაკეთების მოდელირება ორივე შემთხვევაში წარმოებს ძირითადად თეთრას საშუალებით. სხეულის ნახატს აზუსტებს სასურათე სიბრტყეზე მკვეთრად აღბეჭდილი კონტრული ხაზი. სინათლის კონკრეტული წყაროს გაუთვალისწინებლად სხვადასხვა ადგილას გამოწვებული, სასურათე სიბრტყესთან დაკავშირებული სხეულთა ნაკეთები ასეთი არათანაბარი ძერწვის შედეგად ზოგან სიბრტყობრივ, ზოგან კი მოცულობით ხასიათს ამჟღავნებენ, რინ გამოც სხეული სხვადასხვა სიმაღლით ამოყვანილ ბარელიეფს ემსგავსება. გურული ჭალის სახე უფრო სიბრტყობრივია, ვიდრე სხეული, რომელიც მსრბთან და გულ-მკერდთან მოცულობითია. შალვა ჭიქოძე, ისევე როგორც მისი ანონიმი წინამორბედი, აზროვნებს მსხვილი ფერადოვანი მასებით, რომელიც კონტრულ ტიხრებში ისმება და ნახატის ორნამენტულ წყობას ემახებება. შალვა ჭიქოძეს ქართული კედლის მხატვრობის ისტატთან აერთიანებს აგრეთვე საბოლოო შედეგი, ტილოდან „მონაბერი“ ეპიკური სიმშვიდე.

მაცრნ XX ს-ის დასაწყისის, ამ უაღრესად კონფლიქტური პერიოდის შვილს — შალვა ჭიქოძეს, შუა საუკუნეების მხატვრისაგან განასხვავებს ის, რომ იგი სასურველ განწყობას კონტრატების პარმონიზაციის, წინააღმდეგობრივი საწყისების სინთეზის გზით აღწევს.

გურული ჭალის სხეულის სიმშვიდეს და, შესაბამისად, მთელი ფერწერული ტილოს ეპიკურ განწყობას მკვეთრად წარმოაჩენს, პირველ რიგში, პეიზაჟური ფონის თავისებური

გადაწყვეტა, როდესაც ფონია საგნები რაღაც უხილაი ძალით ცენტრისაკენ იხრებიან. ცენტრი წყალვარდნილივით ისრუტავს სოფლის ორღობესა და სახლებს. იმის გამო, რომ მხატვარს ჭალის ცენტრალური ფიგურა ხედვის დაბალი წერტილიდან აქვს ასახული, ხოლო პეიზაჟური ფონი — მაღალი ხედვითი წერტილიდან, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ფონი ნაწილობრივ „გადამოიპრქვავებულია“ მყურებელზე, ხოლო წინა პლანის სხეული კი „ამოიპრქვავებულია“, მიწიდანაა მონუმენტურად ამოზრდილი. ხედვის ამ ორ წერტილთა შეხვედრა ქმნის ერთგარი ძაბრისებრი მოძრაობის ილუზიას. ანუ, როდესაც სხეულები ცენტრიდანულ და ცენტრისკენულ ძალთა მოქმედებით ერთმანეთისაკენ მიიზიდებიან და, ამავე დროს, ერთმანეთისაგან განიზიდებიან კიდევ.

სიმშვიდეს ძერწავს აგრეთვე ხაზის მრავალფეროვანი ხასიათი და მისი მოძრაობა. პეიზაჟური ფონის ხაზის სისხიტეს და კუთხოვნებას აგრძელებს ჭალის თავსაბურის გბილანების და საყელოს ნაწილობრივი ნერვული დამაბულობა, რომელიც როგორც ოქროს ვარაყიანი ჩარჩო, ისე წარმოაჩენს ჭალის მშვიდ სახეა. ხაზი შემდეგ ნარნარად ევლება ჭალის სხეულის სისლასესე ფორმებს, რომლებიც სურისა და უსურგაზის მოხაზულობებში მეორდება. მოვავაონებს კლასიკური ხანის ხელოვნათა კომპოზიციურ გააზრებას და გვარწმუნებს ინგლისური მხატვრობის ულიამ პოგარტის გამოჩინატეგაში, რომ „ყოველ ორგანიზებულ ფორმას საფუძვლად უდევს

შესანიშნავი ხაზი, რომელიც ემსგავსება ლათინური ასო S-ის განხედილობას“). კომპოზიციის თითოეული ხაზი ერთმანეთში იხლარება, რაც შინაგანი დინამიზმით, ერთიანი რიტმით კრავს ტილოს. ხაზის სახაითი შესაბამისად ფერმაც გამოავლინა. მხატვარი მარჯველ უხამებს ქალის სახის მოყვითალო თეთრი საღებავის (თეთრადი შერეული ყვითელი პიგმენტის) ინტენსივობას, თავსაფრის თვალისმომჭრელ თეთრას.

კონტრასტულ დაპირისპირებს წარმოაჩენს თვით ფუნჯის მონასმის ფაქტურულობაც. ფუნჯის ნაკვალევი ხან თანაბარ, პარალელურ ხაზებდა მიემართება (სახე, ხელები, თავსაფარი), ხანაც დაუდგვარი მონასმით ძერწავს ფონს, ფერმაც კი სასურათე სინტრატყეს ფაქიზად შეხებული ფუნჯის ნაკვალევი გამჭვირვალეობა იძენს (შიდა ეზო, საკარმიდამო). პეიზაჟური ფონი (ისევე როგორც გურული ქალის გამოსახულებაც), ერთსა და იმავე დროს, განზოგადებული არაა და გურული საკარმიდამოს კონკრეტულ ნიშნებსაც ინარჩუნებს — გურული ოდით, ნალით, ორმომო-გავრილი წწული ღობით, ნეზე შემოხვეული „ოხაბელაითი“. მაგრამ მხატვრისათვის, რომელიც დაინტერესებული არაა ეთნოგრაფიული სიზუსტის დაცვით, პეიზაჟი მხოლოდ ფონია, რომელიც კომპოზიციის მთლიან დადგორატულ ხლარის ორგანულად ექსოვება. მხატვრის არ დლორატობს ზომიერებას გრძნობა, იგი ზომიერი სტილიზაციით განაზოგადებს მესხიერებაში ღრმად ჩაჩეკებულ შობილიურ პეიზაჟს.

ნახატის დასრულებულმა, შერეული კომპოზიციური წყობა, ნახატის კონტრულ სახლერებში „ახშიანებული“ ფერები აღნიშნულ ნაწარმობებს შინაგან ორგანიზებულობასა და მონუმენტურ-დეკორატიულ ჟღერადობას ანიჭებს. თუმცა, როგორც ფერწერულმა ტილომ „ქართულმა ქალმა“, ასევე „გურიაში“ წარმოაჩინა მხატვრის ერთი „სისუსტე“ — სასურათე სინტრატყვე მონუმენტური და დეკორატიული საწყისების დამყნობისას უკანასკნელის უპირატესობა პირველზე. მხატვრის ეს „ქვეცნობიერი“ სწრაფვა დეკორატიულობასკენ თვალნათლივ გამოჩნდა გურუის ამსახველ ციველ ერთ ფერწერულ ტილოზე „გურული ქალი“, სადაც მხატვრის ყურადღება გამახილებულია ქალის პორტრეტულ გამოსახულებზე. ქალის სახე ფართოდ გახელილი თვალებით ფასშია მოყვითელი, გამჭვირ მუხარი მავურებისკენა მიმართული. მხატვარი პირობითი, სტილიზებული პეიზაჟის ფონზე, ასახავს ქალის მოგრძო სახის ოვალს, ნუნუსებური თვალებით, სწორი ცხვირით, თხელი ბაგით, შავი ტლოვანი თმებით. სახეს გულმკერდა და ბეჭებს ნარინარად ეკვება ნაკვირიანი ხაზი. ქალის ფართოდ გახელილი თვალები იტყვის მხატვრის იმ უდიდეს სიუდასა და ნოსტალგიას, სამშობლოსაკენ მომთხოვრებს რეამ დაუფლდა. პეიზაჟი გურუის მოგონებამ განაპირობა. კომპოზიციაში ყველაფერი ერთიმეორედან გამომდინარეობს. ფონი ორგანულად ექსოვება პორტრეტის დეკორატიულ გადაწყვეტას, პორტრეტი თავის მხრივ განუყოფელია ფონიდან. ნახატი პირობითი, სინტრატყობრივი ოღანე სტილიზებულია, რაც ხაზის უჩვეულო ხლართით გამოვლინდა. ნახატის სიმკვრივე მიღწეულია კონტრულ ტი-

ხრების ფარგლებში ჩასხმული ფერის საშუალებით, რომელიც ერთგვარად ტიხრული მინანქრის ხელოვნებასთან იწვევს ასოციაციას. ადრულ ნამუშევრებთან შედარებით, აღნიშნული ფერწერული ტილო უფრო მკდერ და ნათელ ფერადონი გამაშისა გადაწყვეტილი. მხატვარი ეყრდნობა პირობით კოლორიტს, რომელიც საკმაოდ შორსაა ბუნებრივი შეფერილობისაგან.

კომპოზიციის სინტრატყობრივი აგება და ნახატის თვისებურება (ყოველი ხაზი უცნაურ ხლართს ქმნის) ფერწერული ტილის ხალიჩისებრ სტრუქტურას წარმოსახავს. ხაზის იმპროვიზაციით მიღებული დეკორატიული მახვილები ფონზე თანხმლები აკომპანემენტივით ეხმინება ქალის თავსაფრის კილიანა ნაწიბურების რიტმს, ყორანივით შავი, სქელი თმების ნაკვლებს, კაბის ღრმად ამოჭრულ გულისპირს და სამაშის ვეკებას, ქალის ხელების მკვირე ფორმებს რომ ავლენს. ესაბედ და ნათელ დეკორატიული ქარვა ნამუშევრის მთლიანობასა და „სურათოვან დასრულებულობას“ ანიჭებს. კომპოზიციის შინაგან რიტმს, ხაზთა დინამიკურობას აწუხრივებს მკვეთრი ნახატის კონტრულ ხაზა, რომლითაც დაუსტებულია ნახატის განფინება, მისი თითოეული წახუნდაც ტიხარი, რაც იმ მთლიანობას ქმნის, რომლის დროსაც დეკორატიული საწყისი „მოთინიერებულია“ ნახატის მემკვიბით და კომპოზიციის მონუმენტურობას ერწყმის.

იმავე განწყობის, იმავე მოტივისა და ხაზის გაგრძელებაა საქართველის მოგონებით შოგონებული ფერწერული ტილო „ქალ-ვაჟი“. ამ ნამუშევარში ნახატი მკვეთრი და განზოგადებულია. კონკრეტული ხაზით სხეულთა ძირითადი აბრისია შემოწერილი. ქალის ფერმართალი სახე უსიცოცხლო ნიღაბს ემსგავსება, რასაც ხაზს უსვამს შავ, სქელ თმაზე დაფენილი თეთრი თავსაფარი. ასევე წარმოაჩენს მამაკაცის სახის სიყვითლეს შავი ხეულით თმა. ახალგაზრდების სხეულთა სიმძიმე, მათი მუქი სამოსის სიმკვრივე მსუბუქ და ნათელ ფონს „აბლოკავიდა“ ევრის, რაც კიდევ უფრო უსვამს ხაზს ნახატის სინტრატყობრიობას. ფონისა და სხეულის სუსტი ურთიერთავაშორის გამო აღნიშნული კომპოზიცია საქართველის თმზე შექმნილი სხვა ნამუშევრებისაგან განსხვავებით ჩვენის ახრით, მოკლებულია კომპაქტურობასა და დასრულებულობას, ერთგვარ სქემებურ სასიათს ატარებს. როგორც ხალს, მხატვრის ჩანაფიქრს — გადმუყავ ცხოვრებიდან გარიყვის, მარტობის და მიუსაფრობის გრძნობა (რაც, როგორც ჩანს, თვით მხატვარს აწუხებდა), შეეწირა კომპოზიციური აგების კანონზომიერებაში.

სევდასა და კაჟმისა დაუსადგურება აღნიშნულ ფერწერულ ტილოებზე. თეთრი და ყვითელი ფერების დაძაბულობით, კომპოზიციური ნახატი მხატვარი გადმოგვეყმის თავისი ხილვევის ემოციურ ექსტრემტს, მისტიური ელემენტი რომ შეაქვს ფერწერულ ტილოებში. უსიცოცხლო, ნიღბის მსგავსი სახეები სასურათე სინტრატყვე, თითქმის მხსილი პლანით აღბეჭდავენ ბოლომდე ამოცნობი ყოფიერების მარადიულობას. შესაძლოა ეს მისტიური ნაკადი შლდა ქიქობის შემოქმედებაში გაუცნობიერებლად შეიკრას სწორედ შუასაკუნების ქართული ხელოვნებასა და მასში აღმოსავლური შნაკადით

დანიტრეტიებისა. ფერის მხრივ, მასში მხატვრის თანადროული ეპოქის კონფლიქტურობაც აისახა, კაპიტალიზმის საერთო კრიზისმა რომ განაპირობა. ფერწერულ ტილოებში „გურული ქალი“ და „ქალ-ვაჟი“ აქედრებულმა სასოწარკვეთმა და ბესიმონის ნოტებმა გამოამჟღავნა ეპოქის ერთ-ერთი მხარეარი მიმდინარეობის ექსპრესიონიზმისათვის დამახასიათებელი ნიშნები (რომლებმაც შალვა ქიქოძის სოციალური თემატიკის ამსახველ მანუშეგრებსა და ალექსიკულ ტილოებში იჩინა თავი).

შალვა ქიქოძის კართულ თემებზე შესრულებული ფერწერული ციკლის ერთ-ერთი წმენებმა მცირე ზომის ფერწერული ტილო „აჭარა“, ჩადრით მოსილ ორ ახალგაზრდა ქალს რომ ასახავს. როგორც თავის სამშობლოს დღეში შეიღ, შალვა ქიქოძეს არ შეეძლო გულგრილი დარჩენილიყო ხალხის გაჭირვებისა და ტანჯვისადმი, უცხოელ დამპყრობთა უღელქვეშ მშენიავ აჭარელი ქალების მწარე ხედვისადმი.

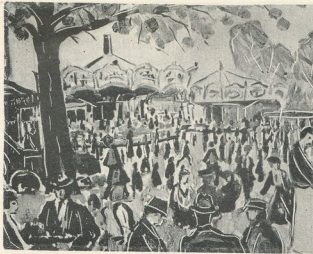
ფუნჯას თითქმის ერთი მომთი, ერთი ამოსუნთქვის ქმნის მხატვარი ჩადროსანი ქალწულები, „ცამი გამოიდებული სახლით“, მათა და ხეთაგან შედგენილ „იმპროვიზირებულ“ ხლართ. ყველაფერი ერთმანეთშია არეული, სამყარო ბრუნავს; მხოლოდ თვალებს, ქალწულთა თვალებს მიზანში ამოუღიათ მაცურებელი და ინდურ ტაძრებზე გამოსახულ თვალთ მთავსად, მარადიული იდუმალებით ატყვევებენ მას აქ გამოყენებული, მოძრაობის დაუსტყებისა და განწყობის ფუნჯისებრი გამიხრული სტატიკა და დინამიზმი დაბირისპირება. ფერისა და სინათლის მატარებელი „მახვილები“ ისეა განლაგებული ტილოზე, რომ მაცურებელი კომპოზიციის ფერწერულ სტრუქტურას ხან სიმბრტყობრივად, ხანაც სერვიტობრივად დგოვამს. მხატვარი ფუნჯის მიზანს ხან გამჭვირვალეობასა და სინატიფეს, ხანაც სიმკვრივესა და ქედრადობას ანიჭებს.

ზუსტა და სხარტია ნახატი, რაც გვაფიქრებინებს, რომ თემის ამგვარი გადაწყვეტა, მისი ორნამენტული სტემა, მხატვრის წარმოსახვაში დიდხანს მწიფდებოდა, რათა ტილოზე გადატანისას შეენარჩუნებინა ის განუყოფრებული ხიბლი, სა-ტარველოს ამ ბედრული მხარის მოგონების რომ ახლდა. მხატვრის პირად არქივში დაცულია ამ კომპოზიციისათვის შესრულებული მრავალი ჩანახატი. როგორც ჩანს, მხატვრის თავიდან ჩადიებული ქიქოდა აჭარელი ბავშვების ქალების ამსახველი მრავალფეროვანი კომპოზიცია. იგი ქიქის აჭარელი ქალის სახის შესაფერ გამომეტყველებას, ჩადრებში გახვეულ ქალთა სხეულების პლასტიკაა. ხელოვანის არჩევანი ლაიონური, სახიერ კომპოზიციავზე ჩერდება, ფანქრის წვერის წრიული მოვლენებით მოხაზულ მრგვალ ფორმებს მიჰყვება ჩადროსან ქალთა სხეულები. ნარნარი და სახევა ხაზი, მგრამ ჯერ კიდევ არ არის მიღწეული ის მთლიანობა, რომენ-დევ დასრულებულმა ფერწერულმა ტილომ გამოავლინა. ფერწერული ტილის ნახატი ხაზის წრიულ მოძრაობაზეა აგებული და სხვადასხვა ფერის ერთმანეთში გარდამავალი წრეებით შექმნილ დეკორატიულ სტრუქტურას ეყრდნობა. მხატვარი ფერადოვანი სიმბრტყეების ერთიმეორეზე მოთავსების, ბუნებრივი განათების კანონთა გათვალისწინებით, აბნე-

ლებს და ანათებს ფერადოვან წრებს. სხვადასხვა ფერის „ბუმტები“ თითქოს ერთიმეორედან ამოიღის. შუქრდილით ფერთა სპექტრალური გრადაცია გამოვლენილი კომპოზიციის ფერწერული „ქსოვილის“ ზედაპირის ხსიათი ფუნჯის პარალელური მონასის და ადგო-ადგილ (კომპოზიციის კუბიკებში) პასტოზური საღებავების მტლერი ნაკვალევითა განპირობებული. მწვანე ბორცვზე, ლურჯი ცის ფონზე შეკიდებული წითელი დაცარიელებული სახლი, ფერის ინტენსივობით იმორჩილებს მთელი სურათის ფერწერულ სტრუქტურას. წითლის განათების ძალით იზომება ტილოზე მოთავსებული თითოეული ფერის ძალა. კომპოზიციის მარჯვენა ზედა კუთხეში ასახული წითელი სახლისა და მარცხენა ზედა კუბიკში მწვანე ფოთლების სახით ცალკეული „მალაი“ ნოტების მსგავსად აღედრდა ფერთა ინტენსივობით ამონათებული რიტმი. ეს ფერადოვანი აქცენტები, ამავე დროს, კომპოზიციის კონსტრუქციულ ელემენტებადაც გველენებინას, ცარიელი ადგილების შესვებით მოსინათლებენ კომპოზიციას.

ფერწერულმა ტილო „აჭარამ“ წარმოაჩინა შალვა ქიქოძის იმპულსური, ემოციური და ექსპრესიული ბუნება, რომელიც თამამად ეყრდნობა ინტეიციასა და იმპროვიზაციულ უნარს. მხატვრის პლასტიკური „სმენა“ კარგად გრძნობს კომპოზიციურ პარმონიას, მის თავისებურ რიტმულ წყობას, რომელიც ნახატისა და ხაზის მოძრაობასა და სასურათე სიმბრტყეზე მიმბნეულ ფერადოვან აქცენტებში გამოვლინდა. ამავე დროს კომპოზიციის დაკვირვებით შესწავლა, მოსაზრადებელი სამუშაოების თვალის გადვენება თითოეული დეტალის, თითოეული ფერწერული ლეკის ღრმა გააზრებას ავლენს: აქ ყველაფერი თავის ადგილზეა. ნახატი უსადოდა დამუშავებული, საღებავის თითოეული ნივანის ღრმადაა შეგრძნობილი. ამიტომაცაა მიღწეული სასურველი მთლიანობა, კომპოზიციის დასრულებლობა.

ფერწერული ტილო „დღებო“ ცალკეული მიზანსენებით აგებული აოფლის დღესასწაულის — ლხინის ამსახველი წარმოდგენაა. ტილოზე მრავალი მოქმედი პირია გამოსახული, თუმცა აქ არ არის მოქმედაც იმ გაგებით, ჟანრულ სურათებში მხატვრის თხრობით რომ იწლება ხილვად. ნატურის თანწყობლი, ექსპრესიული სახეები განყენებულ ნიღებად იქცევა, უძველეს თეატრონებში ადამიანის სხვადასხვა ვნების რომ ასახავდნენ. აქ არის ვერაგობაც და აიფერულიც, იჭიკი, სილენიც და ბაზუსიც, თავაწყვეტილი მხიარულება და სხვა. ერთი სიტყვით, სასურათე სიმბრტყეუ გადაშლილია ცხოვრება, მისი ყველანაირი გამოვლინებითა და ადამიანური ცდუნებით. დღესასწაულმა ექსტაზს მიაღწია. ცხოვრების ტროფეა, ადამიანის გრძობების გამოშვლების გადმოსაცემად მხატვარი არ იშურებს გამოსავის არც ერთ შესაძლებლობას. იგი თითქმის ვერ ელევა ვერც ერთ თვის სატიკურ სხეულს, რადგან თითოეული მათგანს პოლის სათქმელი აქვს, თუნდაც ტილოს გადატვირთვის ხარჯზე. მხატვარს „მოქმედება“ ძალიან ახლოს მოაქვს მაცურებულთან. კომპოზიციური სივრცე იკონორგრაფიაში გაგრცლებული რეგისტრების მსგავსადაა გააზრებული, როდესაც მთელს სასუ-

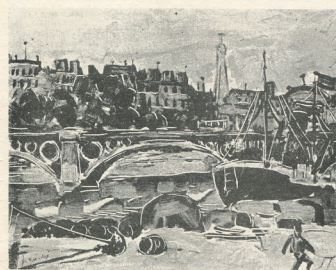


რათე სიბრტყეზე ერთმანეთის თავზე ორი-სამი სხეულისაგან შემდგარი ადამიანთა ჯგუფებია განლაგებული. ეს ჯგუფები ერთმანეთთან განსასღვრული მოქმედებით არიან დაკავშირებული. იგებთ ეს სიყვარულის ასხნა თუ შეთქმულების მოწყობა, ღვინის დაძაღვება, თუ მსუბუქი ფლირტი, ქართული ცეკვა, რომელსაც ტონს აძლევს დილზე დამკვიწვლი ქალი და სხვა სცენები, სრულიად დამოუკიდებლად რომ იკითხებიან და, ამავე დროს, ერთი რიტმით, ერთი კოლორიტით და აზრობრივი ცენტრით შედუღაბებული დღეობის საერთო განწყობას ქმნიან. სურათის რიტმულ წყობას განსაკუთრებით ხაზს უსვამს სხეულთა კუთხოვანი მოძრაობა, შესტიკულაცია და ფერადოვანი რეჟისურა (სხვადასხვა ინტენსივობის თეთრი ფერის ხშირი განმეორება, შავისა და ყავისფერის ნიუანსები და სხვა). კომპოზიციის ცალკეულ ელემენტებს, ძირითადად, თბილი კოლორიტის ხავერდოვნება და ტონების სიღრმე ადუღაბებს და მაჟორულ ელერადობას ანიჭებს მას. კომპოზიციის ცენტრალური ნაწილი ჭარბადაა განათებული. სხვადასხვა ფერის რეფლექსები და ღრმა ჩრდილები ტიპურს მკვეთრად სახააითო სახეთა აღნაგობას წარმოაჩენს, თითოეულ მათგანში დაგუბებულ შინაგან დინამიკას, ფარულ ენერჯიას ავლენს. მაგიდაზე დაგდებულ ტიკზე წამომჯდარი პატარა ბიჭუნა „ბახუსის“ სახით მთელი კომპოზიციის აზრობრივ და კომპოზიციურ ცენტრს წარმოადგენს. აწორედ ეს პატარა კერპია მივლი დღესაწაულის, დღეობის სულისჩანდგეული. მოძრაობა, მოქმედება აქ იბადება და აქედან ტალღისებურად კომპოზიციის განაპირა კუთხოებისაკენ მიედინება. პატარა ბიჭუნას სხეულში მოძრაობის რიტმის ჩასახვა სასურათე სიბრტყეში მაყურებელსაც იორევს. კომპოზიციის რიტმი, რომელიც თანდათან ძალას იკრება, თითქოს გარეთ გამოსვლასაც კი ლამობს. ამ შერძინებას ხელს უწყობს ჩარჩოთი სხეულთა ჩამოტარაც. მაყურებელი წარმოიდგენს ღვინის გაგარტლებას სურათის მიღმა. ამ „ჭანრულ“ სცენას (თუ შეიძლება ასე ითქვას) ორგანულად შეერწყა ნატურმორტი, რის გარშემოცაა გათამაშებული მთელი წარმოდგენა. ნატურმორტთ ელემენტები (ტიკი, ყანწი და ხილი) თეთრ სუფრაზეა განლაგებული. იგი ხაზს უსვამს ტილოს დეკორატიულობას. მიუხედავად ყოფითი მომენტების ასახვისა, კომპოზიცია იმდენად დაწმენდილია ყოფითობისაგან, რომ აქ რაიმე ჭანრუ საუბარი მწეღდება. კომპოზიციური ორგანიზება, კოლორიტი, ფორმის სიხალდე, რიტმული სიმწყობრე კომპოზიციის მონუმენტურობის საწინდარია. აქ მხატვრის მიერ ცხოვრების პასიური ასახვა კი არ არის, არამედ მისი იმგვარი გააზრებაა მოცემული, როდესაც ადამიანური გომიონების ექსტრემის უმაღლეს საფეხურზე იბადება ეპიკური ხააათის ნაწარმოები.

შალვა ტყეშის „ხევსურეთი“ დიდი ფორმატის ნაწარმოებია. ხევსურეთის აღმნიშვნელი პირობითი დეკორაციების გარემოცვაში პირობით სცენაზე დგას ხევსური ბიჭი. ზომებში ვადიდებული ეს კომპოზიციური და აზრობრივი ცენტრი მაყურებლისაკენ ახლოსაა მოწვეული, იგი თითქოს „ავანსცენაზე“ დგას. მხატვარი „აკებს“ აცენურ პირობით სივრცეს და „დეკორაციებით ზღუდავს“ სამოქმედო არეს. ხელოვ-



პარიზის ერთ-ერთი კუთხე
ავტობორტრეტო
პარიზის ხედი



წერი კერპების მსგავს პერსონაჟთა ურთიერთმოქმედებაც თერაპიული მიზანსადაც ახორციელებს. ურთიერთმოქმედებაც თერაპიული მიზანსადაც ახორციელებს. ურთიერთმოქმედებაც თერაპიული მიზანსადაც ახორციელებს.

... ახლა დაიწყებდა ერთ სურათს, რომელიც კაპიტალური უნდა ვარსებდა და რომლიათვისაც წარმუხურელად პასუხს ვაძლევ. ასეთ სურათს კი დიდი მუშაობა სჭირდება. ესაა რომ დავიწყებ, წარმოსვლისთვის მზად უნდა იყოს. ერთი სიტყვით, ასეთი სურათი უნდა დაიხატოს, რომელიც მართლა დირსი უნდა ჰქონდეს. უნდა იყოს, რომელიც მართლა დირსი უნდა ჰქონდეს. უნდა იყოს, რომელიც მართლა დირსი უნდა ჰქონდეს.

... ახლა დაიწყებდა ერთ სურათს, რომელიც კაპიტალური უნდა ვარსებდა და რომლიათვისაც წარმუხურელად პასუხს ვაძლევ. ასეთ სურათს კი დიდი მუშაობა სჭირდება. ესაა რომ დავიწყებ, წარმოსვლისთვის მზად უნდა იყოს. ერთი სიტყვით, ასეთი სურათი უნდა დაიხატოს, რომელიც მართლა დირსი უნდა ჰქონდეს. უნდა იყოს, რომელიც მართლა დირსი უნდა ჰქონდეს.

ლაცა ერთგვარად აცოცხლებს კომპოზიციის საერთო სიმკაცრეს და მინიმუმტრობას. ხევესურთა ექსპრესიული მოძრაობები ქმნიან დაძაბულ რიტმს, რომელიც სუსტდება მესამე პლანის ფონის სხეულებში (მინარე ხევესურები) ე. ი. ცენტრალური სხეულების (ქალ-ვაჟი) შინაგანი დაძაბულობა, დაგუბებული ენერჯია სხეულიდან გამოსვლას ლამობს, მაგრამ, ამოფრქვეული ძალა, ხალხის პოტენცია კვლავ იძინებს მოხუცთა შანტ სხეულებში. შინაგანი ძალა დატყვევებული აგრეთვე ხევესურთა საცხოვრებელი სახლების მონოლითურობაში და სიმკაცრეში... იგი როგორც გამომავალი ისე ემინანება ბიჭის სხეულში მფეთქავ ძალას. კომპოზიციის წონასწორობა სხეულთა ჯგუფების განლაგებითაა დაცული. კომპოზიციის შეაკარავად ცენტრში ოთხი სხეულია გამოსახული. მარცხნივ და მარჯვნივ კი — ორ-ორი. ამგვარად, გვერდით ფლანგზეც მოთავსებული სხეულები რიგობრივად თანაბანია, მაგრამ რადანაც ცენტრალური ორი სხეული შესამჩნევადაა გაზრდილი მასშტაბში, მარცხენა ფლანგზე განლაგებულ სხეულთა წყვილი კი მეტად მცირეა, მხატვარი მარცხენა მხარეს ათავსებს დამატებით კომპოზიციურ საბჭებს ზის სახით.

ფერწერული ტილი: „ხევესურები“ შალვა ქიქოძის „აქართველთა თემზე“ შექმნილი ნაწარმოებებისგან განსხვავდება ფერწერული გადაწყვეტილებით. თუკი წინა ნამუშევრებში ნახატის „ტონებში“ ჩასმული მკვდრი, ლოკალური ფერები „ვიტარკეითა“ ბრწყინავდა, „ხევესურთაში“ მუქი კოლორიტი ჭარბობს. ყრუ პალიტრა, მხატვრის მიერ ოქროსფერად და მოსოფრით შემკვრულ ნამუშევრებთან იწყებს აპოკალიფსას. ფერთა აღნიშნული გამა (შავი, მუქი ყავისფერი, მომწვანო, ლურჯი) კარგად მისადაგა ხევესურების ზედა ბუნებას. მხატვარი ლესირების წესით, ფაქიზად ამუშავებს სხეულთა შიშველ ადგილებს. ფორმის ზედაპირთა დამუშავების მომწვანო-ყავისფერი ტონების გრადაციით, ცენტრალურ სხეულთა მუქი ფონიდან ამონათებით იკვეთება ცენტრალურ გამოსახულებათა სახეები. კომპოზიციის მარჯვენა კუთხიდან თითქმის „რამპის ჩირადნებით“ განათებული მათი სახეები სიმტიციცს, შეუპოვრობას და ამავე დროს შეფარულ მძელმარებას ავლენენ. ფორმისავე კი „სხეები“ სიბნელეს გამოსატყვევებ ხევესურთა „აპოკალიფსას“ მკაცრ სხეულებს, ბანიანი სახეების მოხაზულობას.

შესაძლოა აღნიშნული ნაწარმოების უდავო ღირსებებთან, აღმქმელ თვალს ნაკლოვანებად მოქცევნის, ერთგვარად ზელსაც უსმელეს ფონის „მრავალსიტყვიანობა“, მისი გადაწყვეტის განსხვავებული მანერა, როდესაც წინა პლანის ცენტრალურ სხეულთა ნახატის შედარებით მოცულობითობა იცვლება ფონის სხეულთა აპოკალიფსითობა, ხაზის სიხისტე და სიმკვრივე, ფონზე ელასტიკურ, ექსპრესიულ ხასიათს იძენს, როდესაც „პერსონაჟები“ ურთიერთგამზირი ერთგვარად ხელოვნურია.

მხატვრის მიერ რომანტიკული პათოთა წარმოსახული ამ სცენის ქვეტექსტი არ ექვემდებარება „სიუჟეტის“ სწორხაზოვან გახსნას. ცენტრალური სახეების (ხევესური ქალ-ვაჟი) რეალისტური გადაწყვეტა და მათი სხეულთა პირობითი, ხე-



ხალხო

ლონური დაყენება შესაძლოა ნაწილობრივ მხატვრის წინააღმდეგობრივმა ბუნებამაც განაპირობა. სრულიად რეალი-ატურ სახეებში ერთგვარი მისტიკურობა ისახება. მხატვარს თითქოს ხურს სასურათე სიმრტყე ალბეცდის ის შინაგანი გაცისკროვნება და ამავე დროს განცვიფრებული მზერა, პირველყოფილი ძაღით რომ ახმინანებს ტალოს. მხატვარი ადამიანის სულის იმ განსაკუთრებულ სიმეხეს ეცხება, რომლებიც ძალზე იმეციათად ქვნიან. შალვა ქიქოძის „გმირები“ მკაფურ-ბლებთან არიან დაკავშირებული, ატყვევებენ მას თავისი გამოუცნობი ბუნებით, ნათქვამის დაუსრულებლობით, გულისნადების გამოხდის სურვილით.

მონუმენტური და დეკორატიული საწყისების ურთიერთ-შერწყმა, კომპოზიციის ძირითადი ელემენტების განლაგება თეატრალური მიზანსაყენების მსგავსად, გარეგნულ სიმშვიდესთან შერწყმული ფორმათა შინაგანი დინამიზმი, ერთგვარი კონფლიქტურობა, სხვადასხვა ხარისხით ახასიათებთ საქართვლოს თემასზე შექმნილ ამ სერიას, რომელშიც ხალხური პოლიფონიური სიმღერის მსგავსი მძლავრი რიტმი ქვეანს.

„მე ჩემი შიორე ბუნება მანტერესებს... მე ის უფრო მიყვარს, ის შიორე ბუნება“ — წყება მხატვარი. ადამიანის ბუნების და ცხოვრების რაობის ვარკვევისათვის — ადამიანის შინაგანი „მე-ს“ გაორებისა თუ ბედისწერის საკითხებში ჩაკვირებამ ათქმევინა აგრეთვე მას: „მე არ ვიცი მხატვრობაზე უდიდესი ფილოსოფია“, რადგან გრძობასა და გონებას მოწოლოლ ქაოსს ყველაზე უკეთ ფანქარი და ფუნჯი ცხრილაკვდა, ქაღალდისა და ტალოს სასურათე სიბრტყე განზომილუებას ანიჭებდა და კომპოზიციის აგების გეგმზომიერება კი რაციონალურად ჩარჩოში ათავსებდა.

რეაღერის — ირეაღერთან კონტრაპუნქტზეა აგებელი კლასიკური პრინციპით (ორი თავდაყარა ერთმანეთში ჩაწერილი სამუთებელი პლასტიკურ ხსეულებს რომ აერთიანებს) შვეკრლი, სიმბოლოებით მენიღებული ფერწერული ტალო „სამი მხატვარი“, რომელსაც პარიზში მყოფი სამი ქართ-

ველი მხატვარი ლაღო გუღიაშვილი, დავით კაკაბაძე და თვით შალვა ქიქოძეა ასახული, შიშველი ნატურებისა თუ მუხების გარემოცვაში. მწვანე მინდორზე დაფენილი ქართული სუფრის ნაწიბი ატრიბუტები მანტიცივით იზიდავს და განიზიდავს ხსეულებს. მიუხედავად იმასა, რომ მხატვართა ხსეულები რეალისტური სიმყარითაა ნაყები, მოლიანად კომპოზიცია მაინც ეფემერულ შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეფემერულობას მატებენ ტალოს შიშველ ნატურათა ოღნავ რომანტიკული გამოსახულებები, სიზმრისეულ ზმანებას რომ გვაგონებენ. კომპოზიციაში მთავარი სამი ძირითადი პერსონაჟია — ყველა დანარჩენი პლასტიკური ხსეული თუ საგანი მათი ხსიათის გახსნისაკენაა მიმართული. საინტერესოა, რომ მხატვარმა არა მარტო პორტრეტული მსგავსება, არამედ ამ მხატვრების ინდივიდუალურობა, მათი შემოქმედების ხსიათიც აამეტყველა სიმბოლოების საშუალებით.

„უდროოდ დაღუპული მეგობრის მოსაგონებლად“ — ასე ეწოდება მხატვრის ავტობორტრეტს. შუაგულში შვეკრლი პირობით გემზანზე დგას მაგიდა, რომელსაც შემოსხდომიან მოუღონდელი სტუმრები: ნაბადში გახვეული მეფისტოფალი, სიკვდილის განსახიერება — ადამიანის ჩონჩხი გულზე დაბნეული გვირლითა და განხეთქილების სიმბოლო ვაშლით ხეღში და ბოლოს თვით მხატვარი, ფატალური გამომეტყველებით. ეს ტრიადა კლასიკურ სამუთებდს ქმნის — ღვათაერიკი „სამების“ იგონოგრაფიული სტემის მსგავსად. მხატვრის ავტობორტრეტს და მის თანამეინახეებს რეალისტურ გადაწყვეტისთან ერთად მისტიკური საბურველი მოსავით. კომპოზიციის ქარაგმა წინასწარმეტყველურად ხსნის მხატვრის ბედსაწერის, — შიქელ-ვაბრეილის მეკრდზე დაბნეული გვირ-ილის დარად — ფილტებში დასადგურებულმა უღმობელმა სენმა შვანცვალდის ტყვებში, მწვანედ აბიბინებულ ბაღასზე გაღმონთეული სისხლის წვეთებით რომ ამცხო ოცდაექვსი წლის ახალგაზრდას აღსასრულის მოახლოება. ქ. ფრანკურგის მიტოვებული საღვალაით შეწყდა შესანიშნავი ქართველი მხატვრის მსვლა ქიქოძის ძიებებით აღსახვე ცხოვრება.

შეუცვლიან მხატვრული აღლი შალვა ქიქოძის საშუალებას აძლევდა მრავალფეროვანი ძიებისას, ხელოვნების ისტორიის არსენალდან ნახესხები სხვადასხვა მხატვრული ხერხის ერთი შეხედვით უცნაური თანამეზობლობის დროსაც, სახიფათო ბეჭდის ხიღზე გასულს — საკუთარი სახე შეწინარუნებინა, რადგან შალვა ქიქოძის განუმეორებელ ხელწერას ქჭინდა ის მყარი საფუძველი, ტრადიციის მემკვიდრეობითობას რომ ვეწოდებთ.

შენიშვნები:

- 1 შალვა ქიქოძის შესახებ იხ: საქართველოს მხატვართა საზოგადოება, შალვა ქიქოძის სურათების გამოფენა, კატალოგი, თბილისი, 1928 წ; K. Багратишвили, III. Кикодзе, „Литературная Грузия“, № 7, 1963; ქ. ბაგრატიშვილი, შალვა ქიქოძე, „სამბოლოთა ხელოვნება“, № 1, 1965.
- 2 ვ. ალაშვილი, შალვა ქიქოძე. ფურ. „სამბოლოთა ხელოვნება“ № 8, 1970.



კულტურის სახალხო უნდოპრესტიჟები

ბიძინა ბაკურაძე

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობამ განსაზღვრა მეთუ ხუთწლეულში კულტურის სრულყოფის პრაქტიკული ღონისძიებები. ამასთან ერთად, ყრილობაზე აღინიშნა, რომ თანამედროვე პირობებში, როცა ადამიანისათვის საჭირო ცოდნის მოცულობა მკვეთრად და სწრაფად იზრდება, „უკვე შეუძლებელია, რომ მთავარი იმედი დამყარო გარკვეული რაოდენობის ფაქტების ათვისებაზე, დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ადამიანს ჩაუნერგო თავისი ცოდნის დამოუკიდებლად შევისების, მეცნიერული და პო-

ლიტიკური ინფორმაციის სწრაფ ნაკადში ორიენტირების უნარი“.

ამ მუშაობაში არსებითი წვლილის შეტანა უწევთ სახალხო უნივერსიტეტებს.

საბჭოთა ადამიანების მრავალმხრივი ინტერესებისა და მისწრაფებათა განუწყვეტელი განვითარება საბუნებისმეტყველო-სამეცნიერო პროფილის, კულტურის, სამართლის, პედაგოგიკისა და ცოდნის სხვა დარგების უნივერსიტეტების ფართო ქსელის შექმნის სტიმულად იქცა. ასეთი უნივერსიტეტების სისტემაში საქართველოში სწავლობს 115 ათასზე მეტი კაცი. სასწავლო პროცესის ძირითადი შინაარსია ვაზიაროთ მასები ცოდნისა და კულტურულ ფასეულობათა საგანძურს. სახალხო უნივერსიტეტების ეს ფუნქცია განმტკიცებულია სახალხო განათლების შესახებ სსრ კავშირისა და მოკავშირე რესპუბლიკების კანონმდებლობის საფუძვლებში.

ზოგადსაგანმანათლებლო პროფილის უნივერსიტეტების კუთვნი განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს კულტურის უნივერსიტეტებს. მათში სწავლობს საქართველოს 10 ათასზე მეტი მშრომელი.

თავის დროზე ვ. ი. ლენინი აღნიშნავდა, რომ „ხალხთა მასები არსად არ არიან ისე დანიტყრესებულნი ნამდვილი კულტურით, როგორც ჩვენთან; ამ კულტურის საკითხები არსად არ დგება ისე ღრმად და თანამიმდევრულად, როგორც ჩვენთან“.

მაგრამ, როცა ამ მუშაობის შედეგებს ვაჯამებთ, ასევე უნდა გვახსოვდეს ვ. ი. ლენინის მითითება იმის თაობაზე, რომ სულიერი კულტურის დარგში მიღწეულად მხოლოდ ის შეიძლება ჩაითვალოს, რაც მყარად დამკვიდრდა ჩვევაში, ყოფა-ცხოვრებაში. კულტურის სახალხო უნივერსიტეტების საქმიანობის ეფექტურობა უნდა შევაფასოთ იმის მიხედვით, თუ რამდენად მონაწილეობენ ისინი კულტურის მიმართ მასების აქტიური დამოკიდებულების განვითარებაში. საჭიროა სულიერ სიმდიდრეთა ათვისება, კულტურულ ფასეულობათა გამოყენება, შექმნა და მათი გავრცელება.

დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ კულტურის სახალხო უნივერსიტეტებს საგრძნობი წვლილი შეაქვთ ყველა ამ მიმართულებით მშრომელთა აქტიურობის ამაღლებაში.

სულიერ სიმდიდრეთა ათვისების ამოცანას უპასუხებს სახალხო უნივერსიტეტები, რომელთა მოწყობდაა ზემოქმედება მოახდინონ დასვენების მოწყობაზე, მშრომელთა ესთეტიკური შეხედულებების ჩამოყალიბებაზე. ისინი ასწავლიან

მსმენელებს ჩასწვდენ მშვენიერებას, გავრვიონ მსატრეული ნაწარმოების ღირსებებსა და ნაკლოვანებებში, შეაფასონ ისინი სწორი მარქსისტულ-ლენინური იდეოლოგიური და ესთეტიკური მოხიციებიდან.

ესთეტიკური ცოდნის პრობაგანდის, მსატრეულ გამოვლების გამოუმუავების, ხალხური გამოყენებით ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშების შექმნისათვის საინტერესოდ და შინაარსიანად მუშაობენ მეტალურგთა კულტურის სასახლესთან არსებული რუსეთის სახალხო უნივერსიტეტის ლიტერატურის, მუსიკის, კინოს, თეატრალური ხელოვნების ფაკულტეტები. მსმენელთა მრავალმხრივი ინტერესების დასაკმაყოფილებლად უნივერსიტეტის საბჭო სისტემატურად ანახლებს პროგრამას და სრულყოფს სასწავლო-აღმზრდელობითი მუშაობის ფორმებს. ლექციების წაკითხვასთან ერთად აქ ეწყობა სემინარული მეცადინეობები, შეხვედრები მწერლებთან, მსახიობებთან და კომპოზიტორებთან, ექსკურსიები გამოვლენებზე, სურათების გალერეაში, კოლექტიური სვლა საექტაკლებსა და კონცერტებზე. სასწავლო წლის დამლევს მსმენელები წეწენ რეფერატებს, მეცადინეობებზე აქტიურად სარგებლობენ ხმის ჩანაწერებით, თეათრქმელების მონაწილეთა გამოსვლებით. სახეითი ხელოვნების ფაკულტეტზე ლექციას თან ახლავს რეპროდუქციების, პლაკატების, მსატრეული ილუსტრაციების ჩვენება უახლესი ტექნიკური საშუალების დახმარებით.

გორის კულტურის სახალხო უნივერსიტეტთან წარმატებით მუშაობენ თეატრმეცოდნობის, მუსიკათმცოდნეობის, კომუნისტური აღზრდისა და კულტმასობრივი მუშაობის კათედრები. ისინი არ იფარგლებიან მსმენელთა მუდმივ შემადგენლობასთან მეცადინეობებით და დისპუტებით, საჯარო ლექციებით, მოხსენებებით გადაკვეთ სამრეწველო საწარმოებში, კულტურის სახლებში, სკოლებში, თავიანთ გავლენას აუცილებენ მოსახლეობის საგრძნობ ნაწილზე. უნივერსიტეტი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს მსმენელთა თეატრალურ და მუსიკალურ განათლებას. მსმენელებს საშუალება აქვთ გეგნონ საუკეთესო რეჟისორების, მსახიობების, მსატრეების, კომპოზიტორების ნამუშევრებს, საუკეთესო თეატრების საქმიანობას.

მეცადინეობებს წარმართავენ ადგილობრივი თეატრის რეჟისორები და მსახიობები, ჭალაქის სამუსიკო სასაწვლებლის მასწავლებლები. პრაქტიკულ მეცადინეობებზე სარგებლობენ ალბომებით, ფონოჩანაწერით, მუსიკალური ნაწარმოებებით, უჩვენებენ კინოფილმებსა და დიაფილმებს.

უნივერსიტეტის საბჭომ გაითვალისწინა მსმენ-

ნელთა სურვილი და სასწავლო პროგრამაში შეიტანა ეთიკური სახისათვის მთელი რიგი თემები: „კარგი ტონი“, „წარსულის გადმონაშთებთან ბრძოლა“, „სამჭეთთა ადამიანის მორალური სახე“. მაგრამ გორის კულტურის სახალხო უნივერსიტეტის საქმიანობაში განსაკუთრებით ძვირფასია ის, რომ მსმენელთა ყურადღებას იქ ამახვილებენ ხელოვნების შექმნელობის ფუნქციებზე. მაგალითად, სპექტაკლ „მდაბონის“ გარჩევის დროს მსმენელებმა მეფერი სასარგებლო რამ შეიტყვეს რუსეთში რევოლუციური მოძრაობის ჩასახვავზე. ა. ყაზბეგის „განცხვების“ განხილვისას — რევოლუციამდელი საქართველოს მშრომელთა ცხოვრებაზე და ა. შ.

ათ წელზე მეტია წარსულისა და თანამედროვე მუსიკალური კულტურის მიღველთა პრობაგანდას ეწევა მაუდ-ამოლის კომპინატი „სამჭეთთა საქარეველთთან“ არსებული კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი. მსმენელები ეცნობიან თვალსაჩინო კომპოზიტორთა შემოქმედებას, სტილურ მიმართულებებს, სკოლებს, მუსიკალური ხელოვნების ჟანრულ სიმდიდრეს.

კურსის დასაწყისში მეტია ვოკალური მუსიკა, ყველაზე მკაფიო და იოლად გასაგები ნაწარმოებები. ამოცანა თანდათან რთულდება. უნივერსიტეტის სასწავლო-თემატიკურ გეგმაში განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს მონოგრაფიულ თემებს, რომლებიც ეძღვნება გამოჩენილ კომპოზიტორებს. ამასთან, მონოგრაფიული ლექციები აგებულია სხვადასხვა მეთოდის გამოყენებით. ერთ შემთხვევაში ლექციების ძირითადი შინაარსი შეცდარა მუსიკალური ილუსტრაციით გადაიცემა მეცადინეობის დაწყებისას. მეორე საათი ეძღვნება ყველაზე მნიშვნელოვანი მუსიკალური ნაწარმოებების შესრულებას ლექტორის ასხნა-განმარტებითურთ. სხვა შემთხვევაში უფრო სასარგებლოა კონცერტ-ლექცია.

კულტურის სფეროში აქტიურობის მეორე მიმართულებას შეესაბამება უნივერსიტეტების საქმიანობა მუზეუმების ბაზაზე.

ხაზგასმით უნდა ითქვას, რომ რაიონულ ცენტრებში ასეთი ტიპის უნივერსიტეტები, როგორც წესი, კულტურული ცხოვრების კერებია და ისინი, უთუოდ, უაღრესად ფართოდ უნდა განვითარდნენ. ტრადიციული გახდა „ჭყოლიდის დღეები“, რომელსაც აწყობს გემპკორის კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი ადგილობრივი მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის ბაზაზე. მისი პროგრამა ითვალისწინებს ომისა და შრომის ვეტერანებთან, პირველი ხელწვლდის გმირებთან, მეცნიერებისა და ხელოვნების მოღვაწეებთან რაიონის მშრომელთა შეხვედრებს. უნივერსიტეტი ნაყოფმერად

მუშაობს რაიონის რევოლუციური და შრომითი პეროიკის პროპაგანდისტისთვის.

მოელი რიგი წლების განმავლობაში ქართული ლიტერატურის საუკეთესო ნიმუშების პროპაგანდას უწევს ი. ჯავახიშვილის სახელობის გასპის მუზეუმთან არსებული კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი. აქ საინტერესო ლექციებით გამოდიან საქართველოს მწერალთა კავშირის წევრები.

ა. წერეთლის სახელობის მუზეუმის ბაზაზე არსებული საჩხერის კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი თავის საქმიანობაში დიდ ყურადღებას უთმობს ხალხური ტრადიციების საუკეთესო ნიმუშების პროპაგანდას. აქ საინტერესოდ წარმართა კომფერენცია „კაკა-სიური ხალხური ტრადიციები და თანამედროვეობა“, მეცადინეობებზე მსმენელები ეცნობიან რაიონის წარსულსა და დღევანდლობას, მისი მშრომლების ზეიმობრივ სახეს, ხალხურ ტრადიციებსა და დღესასწაულებს, ყოველივე იმას, რაც ხელს უწყობს ცხოვრების საბჭოურ წესს მისი მრავალმხრივი ეროვნული ფორმით, ნერგავს პატრიოტიზმის გრძნობას, სიყვარულს თავისი საქმისადმი, სიამაყესა და პატივისცემას უფროსი თაობების მონაპოვართა მიმართ.

საგარეჯოს რაიონის მცხოვრებთა შორის უდიდესი პოპულარობით სარგებლობს დავით გარეჯის მონასტრის ტერიტორიაზე მდებარე მუზეუმ-ნაკრძალის ბაზაზე არსებული კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი. უნივერსიტეტის საბჭოს მუდმივი კავშირი აქვს და თავის მუშაობაში ყვრდნობა ქთბოლისის შემოქმედებითი ორგანიზაციების დახმარებას, ადგენს სასაწყო პროგრამას, არჩევს მაღალკვალიფიციურ ლექტორებს. უნივერსიტეტის პროგრამა ისეა შედგენილი, რომ მსმენელებს შესაძინოს საჭირო ცოდნა კულტურის დარგში. მეცადინეობებზე გამოყენებულია თეატრალიზაციის ელემენტები, გულომდგინებ მუხადება სცენარი, სრულდება სპექტაკლების ცალკეული სცენები. ფერადოვანი გაფორმება თითქოსდა ამზადებს მსმენელებს ნანახ-მოსმენისის აღქმისათვის, უქმნის განწყობილებას, მეცადინეობებს ემოციურად აესებს. დიდი პოპულარობით სარგებლობს დისპუტები, ზეპირი ჟურნალები.

ბოლო დროს კულტურის ბერს სახალხო უნივერსიტეტში შესაძინებია დასვენების ელემენტებთან საწვლების ელემენტების შეთავსების ტენდენცია. ეს განსაკუთრებით დამახასიათებელია სოფლის კულტურის სახალხო უნივერსიტეტებისათვის, რომელთა შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა შოთა რუსთაველის სახელობის იყალთოს კულტურის სახალხო უნივერსიტეტი. მაგალითად, „შოთაობის“ დღესასწაულზე, „ბერიკაობის“ თეატრალიზებულ სახალხო წარმოდგენაზე, რომელ-

მაც უნივერსიტეტი აწყობს, 3-5 ათასი კაცი იკრიბება. სოფლის ახალგაზრდობაში განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს დისპუტები, ვიქტორინები, მუსიკის საღამოები, მუხედრები მცენიერების, კულტურის ცნობილ მოღვაწეებთან, საკომმუნერო შრომის ვეტერანებთან, რაც სახალხო უნივერსიტეტში ტრადიციად იქცა. ახლახან აქ გაიხსნა გამოყენებითი ხელოვნებისა და სახალხო მთქმელთა ფაკულტეტები.

შესანიშნავი თაოსნობა გამოიჩინა საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებამ, რომელიც ენტურპესზე კულტურის უნივერსიტეტის ორგანიზატორად გამოვიდა. ჯერჯერობით გაიმართა ორი მეცადინეობა, რომელზემაც ჰიდროელექტროსადგომის ახალგაზრდა მშენებელთა შორის უდიდესი რეზონანსი გამოიწვია. პირველ მეცადინეობაზე წაითხზეს ლექცია თემაზე „უნიანიანა ქართულ ხელოვნებაში“. უჩვენეს ბ. ლავრენცის „რდევვა“ შ. რუსთაველის სახელობის საქართველოს თეატრალური ინსტიტუტის ძალებით. მეორე მეცადინეობა მიეძღვნა მსოფლიო კლასიკურ მუსიკას. საკონცერტო განყოფილებაში მონაწილეობდა ქუთაისის საოპერო თეატრი.

პარტიის XXV ყრილობის გადაწყვეტილებებში დასმულია ამოცანა — განვითარდეს სახალხო უნივერსიტეტები, სრულყოფილ მათი საქმიანობა. აუცილებელია გამოვავლინოთ მუშაობის ნაკლოვანებები და დასახსოთ უნივერსიტეტების ორგანიზატორული და სასწავლო მუშაობის, სწავლებისა და აღზრდის ფეფქტურობის გზები და საშუალებები.

სახალხო უნივერსიტეტების მუშაობაში ჯერ კიდევ ბევრჯე ნაკლოვანებები. რა პარადოქსულადაც უნდა გვეჩვენოს, კულტურის სახალხო უნივერსიტეტების მასწავლებელთა მუშაობის ყველაზე არსებითი ნაკლოვანება ერთდროულად მუშაობა და ღარიბი მეთოდური არსებობა.

მედაგოგების უმრავლესობამ ლექცია სწავლების არა მარტო ძირითად, არამედ ერთდღობო ფორმად გაიხადა. ბევრგან უგულებელყოფილია შემოქმედებითი, აქტიური მუშაობის სხვა მეთოდები.

რესპუბლიკის კულტურის სახალხო უნივერსიტეტების საანგარიშო დოკუმენტაციის ანალიზი საფუძველს გვაძლევს მიუთითოთ სხვა ნაკლოვანებებზეც, რომლებიც, ამა თუ იმ სახით, გავლენას ახდენენ სასწავლო პროცესზე, ე. ი. მსმენელზე შემოქმედების ფეფქტურობაზეც. ამგვარ ნაკლოვანებებს მიეკუთვნება ბევრი კულტურის სახალხო უნივერსიტეტის სასწავლო პროგრამების ერთგვარი ცალმხრივობა და სიციფროვე. მაგალითად, კინოსა და თეატრალური ხელოვნების მთელი რიგი ფაკულტეტების პროგ-

რამები ითვალისწინებს ასეთ თემებს: „საბჭოთა თეატრის მსოფლიო მნიშვნელობა“, „საბჭოთა ხელოვნების წლებში საბჭოთა კინოხელოვნების განვითარება“, „საბჭოთა დრამატურგია და კინოხელოვნება ომამდელ პერიოდში“, „საბჭოთა დრამატურგია და თეატრი ომის დროს სამამულო ომის წლებში“, „საბჭოთა კინოსა და თეატრალური ხელოვნების ისტატიკა“.

ამ თემების შესწავლა თეორიის, უფრო სწორად კი საბჭოთა კინოსა და თეატრალური ხელოვნების ისტორიის ცოდნას იძლევა, მაგრამ ვერ უზრუნველყოფს ესთეტიკურ აღზრდას იმგვარად, როგორც ჩვენ დღეს ეს გვემის. ამისათვის მოცემული პროგრამა მეტად ცალმხრივია.

არის კიდევ ერთი ნაკლი, რაც ესთეტიკური აღზრდის დარგში ჩვენმა პროგრამებმა განაპირობა. ლაპარაკია იმაზე, რომ ამ პროგრამებში იშვიათად ან თითქმის არ არის თემები, მიმართული ესთეტიკური აღზრდას ბურჟუაზიული კონცეფციების წინააღმდეგ.

ბოლო დროს რესპუბლიკაში ცოტა რამ როდი კეთდება კულტურის სახალხო უნივერსიტეტების მუშაობის ეფექტურობის ასამაღლებლად. ეს ძალზე რთული და მნიშვნელოვანი პრობლემაა, მაგრამ უკვე ახლა, საკითხის ზოგადად დაყენების წესით, შეიძლება გამოითქვას ზოგიერთი მოსაზრება. უწინარეს ყოვლისა, იგულისხმება კულტურის უნივერსიტეტების მუშაობის ნათლად განსაზღვრული პროგრამული წარმართულობა. უნდა მივაღწიოთ, რათა სწავლების პროცესში მშენებლებმა დრამად აითვისონ ის ტემპარიტება, რომ ესთეტიკა—ეს არა მარტო ხელოვნების თეორიაა, არამედ მშენებნიერების კანონების მიხედვით სინამდვილის გარდაქმნის მეცნიერებაცაა. სამყაროს ესთეტიკური აღქმის მარქსისტულ-ლენინური კონცეფცია ესთეტიკის ცოდნათა პრობაგანდის სულად და გულად უნდა იქცეს და ემყარებოდეს ცხოვრებისეულ მასალას, რომელიც ხსნის შრომის ყოფაცხოვრების, ადამიანთა ურთიერთობის გარდაქმნის პროცესებს.

ცნობილია, მაგალითად, რომ თანამედროვე სახვით ხელოვნების აღქმა მოითხოვს აღქმის ესთეტიკურ აღზრდას, ბევრჯერ კი მხატვრულ ფორმათა მთელი რიგი სახეცვლილებების ცოდნას, ცალკეულ ეპოქათა თუ მხატვრულ მიმდინარეობათა ისტორიის ცოდნას. მუსიკის გაგებისათვის საჭიროა გაწვრთნილი სმენა, მუსიკალური ნაწარმოების სტრუქტურის ცოდნა. ასევე, თეატრიც თავის მოთხოვნებს უყენებს მაყურებელს.

წაკითხული წიგნისაგან დამატყოფილების დონე დამოკიდებულია საერთო წიგნიერებაზე, განათლებაზე, წარმოდგენის აქტიურობაზე. დავუ-

მატოთ ყველა ამ შემთხვევაში აუცილებლად საჭირო შესაბამისი ნაწარმოების არჩევის მომენტი, არჩევა კონტაქტის დასამყარებლად, და მივიღებთ პრობლემათა არსს, რაც სულიერ ფასეულობათა ყოველი პოტენციური მომხმარებლის წინააღმდეგ.

დავასკენით: არ კმარა ჩამოვყალიბოთ ემოციური სფერო, გამოვიშვით გრძნობათა, გემოვნების მაღალი კულტურა; არ კმარა დაწეროთ ხელოვნების სიყვარული, მისი გაგებისა და გამოყენების უნარი, არ კმარა ალგავფრთოვანოს მშვენიერებამ. ეს ქმედითობის ძირითადი მაჩვენებელი არ არის, იცხოვრო მშვენიერების გაგების შესაბამისად, მშვენიერების გაგება ცხოვრების კანონად აქციო, — აი, ადამიანის განსაზღვრულობის, ქმედითობის ტემპარიტები მაჩვენებელი.

ქმედითობის პრინციპი ძირითად კრიტერიუმად უნდა იქცეს კულტურის სახალხო უნივერსიტეტების ადგილისა და როლის განსაზღვრისას, აგრეთვე მათი მუშაობის ახალი ფორმებისა და მეთოდების ძიებისას.

როცა კარდინალურ ამოცანად ამას ვისახავთ, უნდა ვისწრაფოთ, რომ ესთეტიკური საწყისები შევიტანოთ რეალური სინამდვილის სველი სფეროში, მათ შორის მატერიალურ წარმოებაშიც, სამეცნიერო-ტექნიკურ შემოქმედებაშიც, ზნეობრივ ცხოვრებაშიც და ყოფაშიც. მიზანშეწონილი სრულყოფილ საუნივერსიტეტო სწავლებს მიუთვლია მათი შემდგომი გააქტიურების თვალსაზრისით.

სწავლების მეთოდს, როგორც ცნობილია, განაპირობებს მიზანი და მსმენელთა განათლებისა და აღზრდის დონე, კურსის შინაარსი, სასწავლო პროცესის განსაზღვრული პირობები, მასწავლებლის გამოცდილება და პირადი თვისებები. ძალზე მნიშვნელოვანია მსმენელთა წინასწარი ფსიქოლოგიური (ხელოვნებასთან შეხვედრისას სათანადო განწყობილების შექმნა) და თეორიული მომზადება (მეცადინეობის მიზნის, მისი არსის განმარტება).

არსებით როლს, განსაკუთრებით პრაქტიკულ მეცადინეობებზე, ასრულებს მასწავლებელთა მიმდობი დამოკიდებულება მსმენელებისადმი, რაც მათ საშუალებას აძლევს გამოთქვან თავიანთი აზრი. მასწავლებლებმა არ უნდა დათრგუნონ ისინი თავისი ავტორიტეტით, თავს არ უნდა მოახვიოს თავისი გემოვნება და შეხედულებები, მოხერხებულად დასმული კითხვით უნდა მიიყვანოს მსმენელები დამოუკიდებელ, სწორ მსჯელობამდე.

საჭიროა პრაქტიკაში დაწეროთ იღუსტრაციების ხელმძღვრედ ჩვენება გარკვეული თეორიული ცოდნის შეძენის შემდეგ. ამ დროს წარ-

მოქმედი შერჩევითი დამოკიდებულება ხელოვნების საყვარელი ნაწარმოებისადმი მსმენელებს უხმარება, რომ ისინი დასაბუთებულად შეაფასონ, გამოიმუშვიან მსატერული გემოვნება.

ლექციაში თორიული და პრაქტიკული მასალის შეფარდება შესასწავლ თემს ანუ შესაბამებობას. მაგალითად, ხელოვნების სხვადასხვა სახეობის თავისებურებათა და სპეციფიკის გაცნობისას ილუსტრაციის წილი (რადენობა და ხანგრძლივობა დროის მიხედვით) უთუოდ დამოკიდებული იქნება იმაზე, თუ რას ვასწავლით: ლიტერატურაში შეიძლება მეტი სალექციო თორიული მასალის გადაცემა, ყველასათვის ნაცნობი მაგალითების მოშვებითა, მუსიკაში, როგორც ჩანს, ეს პროპორცია სხვაგვარი ვახდება, რადგან საჭიროა ლექციის დროს თვითონ მსმენელებს მიეცეთ საშუალება არც შეიძლება მეტი მოსმინონ კონკრეტული ნაწარმოებები ან მათი ფრაგმენტები, წარგმართოთ და ვუხელმძღვანელოთ მოსმენის პროცესს. პრაქტიკა გვიჩვენებს, რომ მუსიკალურ-სპეციფიკური აღქმის დანივთარებაში დიდ როლს ასრულებს შესავალი ლექცია „მუსიკის მსატერული ხერხები“ და მისი მომდევნო სემინარული მეცადინეობები, რომლებსაც მსმენელები შეუკავს სპეციფიკური მუსიკალური კანონების, მუსიკალური გამომსახველობის საშუალებათა ფორმათაწარმოქმნის პრინციპების არეში, აცნობს მუსიკალურ ჯანრებსა და ფორმებს. მაგალითად, თბილისის მაუდ-კამოლის კომბინატ „საბჭოთა საქართველოსათ“ არსებული გულტურის სახალხო უნივერსიტეტში ბევრი სემინარული მეცადინეობა ასეთი პროგრამით მიეწყო: ფორმათაწარმოქმნის პრინციპები მუსიკაში როგორც გარკვეული მუსიკალური ფორმის მუსიკალური ნაწარმოების შინაარსით ასახვა; მუსიკის ძირითადი ვოკალური და საკრავიერი ჟანრები; კამერული ვოკალური მუსიკა; სიმფონიური მუსიკა და მისი გამომსახველი საშუალებები...

როგორც წესი, მუსიკის ფაკულტეტებზე სემინარული მეცადინეობანი უნდა დაიწყოს მარტივი მუსიკალური ჯანრების, ფორმების შესწავლით და თანდათან მოვიყვანოთ მსმენელები დიდი ფორმის ნაწარმოებების — ოპერის, სიმფონიის, კონცერტის აღქმამდე და ანალიზამდე. სწავლების მეორე წლის სემინარებზე უკვე განიხილება კომპოზიტორთა რთული ნაწარმოებები, რომლებსაც ამ დროს ლექციებზე სწავლობენ. მსმენელს მასალაზე დამოუკიდებლად მუშაობის გემოვნებას იმით ჩაუუნერგავთ, რომ სწავლების რთულ ფორმებს შედარებით იოლს შევფარებთ. მაგალითად, დისპუტი, ამავე დროს, შეიძლება იყოს სანტრეუსო ადამიანებთან შეხვედრა. იგი მით უფრო ნაყოფიერი იქნება, თუ მას წარმართავენ

ლიტერატურისა და ხელოვნების ცნობილი მოღვაწეები — კომპოზიტორები, მწერლები, კინორეჟისორები, მსახიობები — სემინარი იქცევა საუბრად, მეგობრულ შეხვედრად, თუ მას პატარა ჯგუფში აწყობენ.

კულტურის სახალხო უნივერსიტეტების მუშაობაზე დაკვირვების საფუძველზე შემუშავებული და რეკომენდებულია მეცადინეობათა ცალკეული ფორმების მივლი რიგი სანიმუშო ვარიანტები, რომლებიც გამოიყენება რესპუბლიკის ხელოვნების სახალხო უნივერსიტეტებში.

განსაკუთრებით განსარგებლათ მსმენელთა წასვლა სამსატერო სამაფანსზე, თეატრში, საკრავიერი და ვოკალური მუსიკის კონცერტებზე. ექსკურსია არქიტექტურის ძეგლების დასათვალისწინებლად, ქარხნებსა და ფაბრიკებში, სადაც ყველაზე მოხერხებულად არის ხორცშესხმული ტექნიკური ესთეტიკის პრინციპები და ასე შემდეგ.

განსაკუთრებით დიდა კულტურის უნივერსიტეტების როლი თავისუფალი დროის პრობლემის გადაწყვეტაში. სამუშაოთა, რესპუბლიკაში ჯერაც ცოტათა კულტურის ისეთი უნივერსიტეტები, სადაც მსმენელები სულიერ ფასეულობათა არა მარტო მომხმარებლები, არამედ მათი უშუალო შემქმნელები იქნებიან (მხედველობაში გვაქვს უნივერსიტეტებთან არსებული შემოქმედებითი სტუდიები, სადაც ადამიანს შეუძლებლად დაუფლებოდა მუსიკალური ცოდნას, ფერწერისა და ქანდაკების ტექნიკას, სხვადასხვაგვარი სახეობის გამოყენებით ხელოვნებას).

კულტურის სახალხო უნივერსიტეტებში ჯეროდ არ მიმდინარეობს მსმენელთა ინტერესების აღრიცხვა და ანალიზი. მათი ინტერესების შესასწავლად ძირითადად კვლავ მიაჩნიათ მსმენელების ელემენტარული გამოკითხვა. მაგრამ მსმენელთა ინტერესების შესწავლა მეთოდურად ორი სხვადასხვა ოპერაციისაგან შედგება: ინტერესთა გამოკვლევა და ანალიზი სასწავლო-აღმსრულებლობით პროცესის ორგანიზაციაში და ამ პროცესის კმაყოფილების დონის გარკვევა თვითონ სწავლების დროს.

კულტურის სახალხო უნივერსიტეტებში მეცადინეობებით მსმენელთა დაკმაყოფილება სასწავლო წლის განმავლობაში მივლი რიგი პარამეტრებით ირკვევა. მაგალითად, ანკეტა, რომელსაც ლენინგრადის კულტურის სახალხო უნივერსიტეტების მსმენელებს სთავაზობენ, შეიცავს კითხვათა რამდენიმე ჯგუფს, რითაც საშუალება ეძლევათ შეიტყონ აუდიტორიის აზრი — როგორ აფასებენ სწავლების შინაარსს, მეცადინეობათა ფორმის არჩევას, არკვევენ უნივერსიტეტში შექმნილი ცოდნის პრაქტიკაში გამოყენების დო-

ნესა და სფეროს. კულტურის სახალხო უნივერსიტეტების მსმენელთა სურვილების, მათ პირად თვისებათა შესწავლა მხოლოდ მაშინ გადადგეს უტყუარ და სრულ შედეგს, თუ იგი პედაგოგიური პროცესის შემადგენელ ნაწილად იქცევა, ამ პროცესში ორგანულად შესული მეთოდებით მოეწყობა.

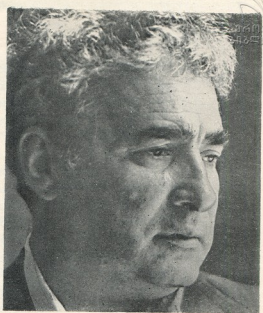
ბოლოს, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ კულტურის სახალხო უნივერსიტეტებში დავიკებათ სტადიურობის ეტაპები და დაყოფის პრინციპი. უმეტეს შემთხვევაში, ერთი სასწავლო წლის განმავლობაში ეს პროცესი სამ სტადიას შეიცავს. თუ სწავლება რამდენიმე წელიწადს გრძელდება, მაშინ ყოველ სასწავლო წელს სამივე სტადია მეორდება, მაგრამ უფრო მაღალ დონეზე.

სწავლების პირველ სტადიაში კულტურის სახალხო უნივერსიტეტებში მთავარი ყურადღება უნდა მიექცეს მსმენელთა საყრდენი ცოდნის (ზოგადსაგანმანათლებლო და საერთო კულტურის დონე) გამოვლინებას, თანდათან ჩავაბათიხინი სწავლებაში, განგუვითაროთ სწავლის უნარი, ახალი ინფორმაციის შეთვისებისაკენ სწრაფვა. ამრიგად, პირველი სტადიის არსია კულტურის სახალხო უნივერსიტეტში სწავლების ადაპტაცია. ამ სტადიის ხანგრძლივობა შეიძლება სხვადასხვაგვარი იყოს — ოთხი მეცადინეობიდან სასწავლო წლის სამ თვემდე.

სასწავლო-აღმზრდელიობითი პროცესის მეორე სტადიაში კულტურის სახალხო უნივერსიტეტებში, ყველა ახალი მასალის აქტიური შესწავლა, შექნილი ცოდნის გამოყენების უნარისა და ჩვევების ჩამოყალიბება. სასწავლო პროგრამა მხოციავს თეთრისა და პრაქტიკის ძირითად საკითხებს. ლექციის ხვედრითი წონა მცირდება, მკვიდრდება სემინარები, კონფერენციები, პრაქტიკული მეცადინეობები. იცვლება მასწავლებლის როლი — ინფორმატორიდან, რომელიც აუდიტორიას აწვდიდა სასწავლო მასალას, იგი იქცევა ინდივიდუალური თვითგანათლების ორგანიზატორად, კონსულტანტად, რომელიც მსმენელებს დაეხმარება დამოუკიდებელ ძიებაში. კულტურის სახალხო უნივერსიტეტებში სასწავლო აღმზრდელიობითი პროცესის მესამე სტადიის მთავარი ამოცანაა განვითარდეს მსმენელთა საზოგადოებრივი აქტიურობა, უნარი ფართოდ გამოიყენონ შექნილი ცოდნა პრაქტიკულ საქმიანობაში.

სწავლების მასამე სტადიაში მკაფიოდ ვლინდება სახალხო უნივერსიტეტების როლი, როგორც მშრომელთა თვითგანათლების ცენტრისა.

ამრიგად, კულტურის სახალხო უნივერსიტეტებში სასწავლო-აღმზრდელიობითი პროცესის გააქტიურება მიიღწევა იმ მიზნებით და ამოცანებით მისი მაქსიმალური კავშირით, რასაც მსმენელები თავიანთი ყოველდღიური პრაქტიკული საქმიანობით ემსახურებიან და ასრულებენ.



პარბალ მახსოვს ის დღე, როცა „იცსკრის“ რედაქციამ ნოდარ ღუმუშაძე „მე, ბებია ილიკო და ილიარიონა“ მოიტანა. ამ ნაწარმოების დახმევებისათვის მახვილგონიერი ფელეტონების ავტორმა ჭკებე ღუმუშაძემ დაიბრუნა ნაშევილი სახელი და გვარი, დაიხადა ახალი შეწარალი — ნოდარ ღუმუშაძე, რომელსაც, თავისი, მართლაცდა, ვასილიკო წარმატებების გამო ილიანი ვარსკვლავზე დაბადებულ შერტლბად თვლიან, მისი წარმატების საიდუმლო კი, შეიძლება ითქვას, ვაიკლებით მარტვიან — ეს ნიჭიერება გახლავთი მაშინ „იცსკრის“ თითქმის ყოველ ნომერში ახალი შეწარალი იხადებოდა. მთელი თაობა შეუყრიბილი იყო ახლის შექმნის მწვავე სურვილით. განსუომილია იმპერიონდელი „იცსკრის“ მნიშვნელობა ჩვენი დღევანდელი ლიტერატურისათვის.

ნოდარ ღუმუშაძის ყოველ პასვს, ყოველ ფრაზას მკაფიო ხედვითი წარმოდგენება ახლავს. ეს იღუმალი ხატოვანაა ლოკიკური სიუეტთან, მკვევ ვაბულასა და ხასიათების სიცხედებთან ერთად, იმის მიწეჩე გახდა, რომ უველიფერი, რაც კი დაწერა, სცენაზე ვდაიბატანს, სექტკალუნად თუ ფულშებად აქციოს.

ამ ბოლო ოცე წლის მანძილზე ქართული თეატრი ნ. ღუმუშაძის მოიბრობებიათა და რომანებით საზრდაობს. ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ნ. ღუმუშაძის დამოღული შეწარალური წარატება ქართული თეატრიდან დაწყო.

ნოდარ ღუმუშაძის შეწარალური ნიჭიერებას ერთი კანსაკურებული თვისება დაჰყვა თავიდანვე — აღმოჩნდა ამაღლებულად მახლობელი ყველასათვის და სწორედ ამ თვისების წყალობით მისი ნაწარმოებები ხალხის საკითხვ წიგნებად იქცა. უპირველეს ყოვლისა, ეს ითქმის მის რომანზე „მე, ბებია, ილიკო და ილიარიონა.“

მის ნაწარმოებში გახიანდა სიცილი, ძალდაუტანებელი, ნამდვილი, აუღვრეველი, ცუდიანი, როგორიღ ღუმერთმა გააჩინა და გაკრავს გრძელად, ისიც ნამდვილი, ისიც გულიანი... მკითხველი მოხიბლა ჩვენი

ნოდარ დუმბაძე

თამაზ ჭილაძე

შრომელი ხალხის ყოველდღიური ყოფის ბოტერო-
ბაჰ, იუმირის ნედლეული ფაბრიკაში შეხვედრება, ბუნე-
ბის სინორჩი რომ გვგვძნობდა.

ნოდარ დუმბაძის თითქმის ყველა გვირი ცხოვრე-
ბის მდინარის წინ წამოიწმინდა, მის გადსა-
ლაზად გაშვადებული და ურყევი რწმენით შეპყრო-
ბილი მოგვევლინა. ამ რწმენას კი სიკეთის ძლევაჲ-
სიღბლის რწმენა ეწოდება და სწორედ ამ უკიდვარ
სიკეთის ძალისხმევა, რომლისკენაც მწერალი ასეთი
დღეებში მიაპყრობს ჩვენს დულისყურს — აღმოჩ-
ნდა ის უწარო, რომელსაც დაეწევა უამრავი და
უამრავი ადამიანი და, რაც სასიამოვნოა, არა მარტო
ჩვენში.

ნოდარ დუმბაძის ნაწარმოებებში ძალიან საინტე-
რესოა ბავშვისა თუ ყრმის სიხეტეის შეგნებული
აღებალიცა, მისი ზეგორი იარაღად გადაქცევის
აქტი. შეიძლება ზოგს გაუყვარდეს, ბავშვი რომ ვა-
ხნედ მართლაც, თითქმის არც ერთი მისი გვირი
ბავშვი არ არის, მაგრამ თუ კარგად დავკვირდებით—
შეურთველობის, სიჭიკის, ზოგჯერ ზედმეტი თვით-
დაჯერებისა და გამაღიზიანებელი მოურთვებლობის
აქით იპატიება უმწეო და გამაღმებელი საფრთხის მომ-
ლოდინე ბავშვობა, რომლის დამალვასაც ახე გულ-
მოდგინედ ცდილობენ ამ მოთხრობების გვირგვინი,
თითქმის ყველაზე დგებიან, ხმას იბოხებენ, ღვიწის სვა-
შენ, პაპაროს აბოლებენ, ჩხუბობენ, უყვართ, მაგრამ
ამყვეწნად შეიძლება ყველა დღის ყველდღიური სარ-
დესი, ვარდა დედის გულისა, გაიხსენით ერთი ნაძე-
ვოლად შესანიშნავი ეპიზოდი „საბარაღებო დასკენი-
დან“, როცა ტრატორის კიდულ ჩამომჭდარი დედა
ზაზას თერმოსიდან აუვას ასხვებს. რა მუდღეროდ, რა
ნეტარებით მოკალათებულა დედის თავბრუდამხვევე
სამყაროს წიაღში ზაზა, რომელიც ახლანდელ მგლის
ბუნჯავდეს, მთავლივით, ადამიანად გამოვიდა და არა
მეტიც.

აჰ, ამ სიკეთედ ქცეული ბავშვობის, საერთოდ —
სიკეთის, ადამიანურობის დიდი შენობის უმტკიველი
საძირკვლის პოეტია ნოდარ დუმბაძე, რომელიც ჩვენი
პროსაიკოსების შესანიშნავი თანავარსკვლავედიმ სიკუ-
თარი, განუმოზღვრელი სიკეთე ბრწყინავს და რომელ-
საც ვუსურვებ დღეისა ებრწყინოს კიდევ!

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXV ყრი-
ლობაზე ა. ნ. კოსიგინმა თქვა: „უფექტიანობის და ხარისხის
ამაღლების ამოცანა — ეს არა მარტო ტექნიკური და ეკო-
ნომიკური ხასიათის ამოცანაა, არამედ ამოცანა — სოცია-
ლური, იდეოლოგიური, რომელიც გადაწყდება აგრეთვე საბ-
ჭოთა საზოგადოების მომავალი განვითარების პროცესში“.
„დაგვემის სრულყოფის დიდმნიშვნელოვანი მიმართულება
უნდა გახდეს კომპლექსური პროგრამის შემუშავება ყველაზე
უმნიშვნელოვანესი მეცნიერულ-ტექნიკური, ეკონომიური და
სოციალური პრობლემების დარგში“.¹

ამ მხრივ დიდი მნიშვნელობა აქვს მსხვილ საწარმოთ გაე-
რთიანებათ ჩამოყალიბებას და ერთიანი ტექნიკური პოლი-
ტიკის ანუ კონცეფციის შემუშავება-შესრულებას. ა. ნ. კო-
სიგინი ამის შესახებ ამავე მიხსენებაში აღნიშნავს, რომ
„ხუთწლედში დამთავრდება საწარმოთ გაერთიანებათა შექმ-
ნა მრეწველობაში“.² „გაერთიანებები — ეს ახალი ხარისხო-
ბრივი მოვლენაა — განაგრძობს იგი — სამრეწველო წარ-
მოების მართვაში. ისინი წარმოადგენენ საწარმოო დაწესე-
ბულებათა არა მექანიკურ შეერთებას, არამედ მთლიან საწარ-
მოთ-სამეურნეო კომპლექსს, სადაც ორგანულად არის შერ-
წყმული მეცნიერება და წარმოება, ფართოდ არის განვი-
თარებული სპეციალიზაცია და კოოპერირება“.²

ს ა უ ი რ მ ო ს ა ხ ე

ეთერ ციციშვილი

საქართველოს კომპარტიის XXV ყრილობაზე საქართვე-
ლოს კომპარტიის პირველი მდივნის ახმ. ე. ა. შვედარძის
საანგარიშო მიხსენებებშიც ვკითხულობთ: „წარმოებასთან მე-
ცნიერების შერწყმის, მათი მჭიდრო და სულ უფრო მზარდო
კავშირის ერთ-ერთი ასეთი ფორმაა სამეცნიერო-საწარმოო
გაერთიანებანი, მათ შესაძლებლობა აქვთ გააფართოონ
კვლევა და მუშაობა თვით მრეწველობაში, აგრეთვე ყოველ-
წლიურად გაანაწილონ საკუთარი დაგროვების ხარჯზე საწარ-
მოთ ფონდების აქტიური ნაწილი.“

საქართველოს კომპარტიის ამოცანა ის არის, უფრო ეფე-
ქტურად ნერგავდეს წარმოებაში მმართველის პრიორიტეტულ, მეც-
ნიერულად დასაბუთებულ ფორმებს და მეთოდებს, რომლებიც
სამუშაოების მოგვეცემს დანერგების ავითვისოთ მეცნიე-
რებისა და ტექნიკის უახლესი მიღწევები. საჭიროა დაგაჩქა-

როთ საწარმოთა თანმიმდევრული, ტექნიკური განახლების დონისძიებათა ყოველმხრივ დასაბუთებული სისტემის შემუშავება¹².

ამ უაღრესად მნიშვნელოვანი ამოცანების გადაჭრისას დიდი როლი ენიჭებათ ქართველ დიზაინერებს და ერგონომისტებს, რომლებიც ცალკეული ნაკეთობის მხატვრული კოსტრუირებიდან კომპლექსურ და სისტემურ დაპროექტებაზე გადავიდნენ.

ასეთი კომპლექსური დამუშავებები წარმოადგენს ახალ შემოქმედებით ეტაპს მხატვრულ კონსტრუირებაში და გულისხმობს ცალკეულ ნაკეთობათა მხატვრული კონსტრუირებიდან მთლიანი სისტემების შექმნაზე გადასვლას. კომპლექსური მხატვრულ-საკონსტრუქტორ პროექტირებისას პირველ ყოვლისა მუშავდება სისტემები: „აღამიანი — შწარბილი-ენი“ და „აღამიანი — მომხმარებელი“. აქ ისახება კონკრეტული დონისძიებები: გაერთიანებებში ორგანიზაციის და მართვის სრულყოფა, ერთგვაროვანი ნაწარმის გამოშვების დებულების ადგენა, საწარმოო გარემოს გაუმჯობესება-სრულყოფა, გაერთიანების მთლიანი მხატვრული სახის შექმნა და ა. შ.

თუ კომპლექსურ დამუშავებებში გასაღებისწინებელი და დასრულებულია გაერთიანების ან ფირმის მოღვაწეობის ყველა საფეხ დაწყებული პროდუქციის გამოშვებიდან დამთავრებული მისი გაყიდვა-მომხმარებელ, მაშინ საქმე გვაქვს საფირმო სახის, „საფირმო სტილის“ შექმნასთან. საღებო-სოღ კომპლექსურ დაპროექტებაში ამოცანები ხშირად განსაზღვრულია და არ შეიცავს მთლიან სექტორს, ასეთ შემთხვევაში საქმე გვაქვს საფირმო სახის მხოლოდ ზოგიერთი ასპექტის გამოყენებასთან. თვით საფირმო სახის ცნებას აქვს დიფერენცირებული მნიშვნელობები, რომლებიც მისი ფორმიდან გამომდინარეობს: საფირმო სახე, „საფირმო სტილი“¹³, „პოლიტიკა დიზაინის სფეროში“¹⁴, „დოზანის კოორდინაცია“¹⁵, „იდეატეფიკაციის სისტემა“¹⁶ და ა. შ.

საფირმო სახის ყველა მახასიათებლების გათვალისწინების შედეგად ბუნებრივად ან ხელოვნურად იქმნება ფირმის ან გაერთიანების მოღვაწეობის თავისებური სპეციფიკური სახე. თუ ფირმის სახე სპეციალურად არ არის დასახული, მაშინ იგი თავისი შინაარსით ობიექტურად აღქმადია, ხოლო წინასწარ შეგნებულად სახის შექმნას მოსდევს სწორედ ან რეალური — ობიექტური სახის შეცვლა-კორექტირება ან ხელოვნურად სრულიად ახალი (ძველიან შედარებით) მეორადი სახის შექმნა. თუკი ეს უკანასკნელი თავისთავად მოწყვეტილია ობიექტურ რეალობას, მაშინ ეს მეორადი სახე მოკლებული იქნება ნაციცლისუნარიანობას.

საფირმო სახის პროექტირებისას ვლინდება, ერთის მხრივ, ფაქტორები, რომლებიც დიდ გავლენას ახდენენ ფირმა-სახატების სტრუქტურაზე და ფუნქციებზე (სასაქონლო ასორტიმენტის, ტექნოლოგიური დონე, მხატვრულ-საკონსტრუქტორ დონე) და აწესრიგებენ ფირმის ან გაერთიანების მოღვაწეობის საგნობრივ-სივრცით გარემოს და მატერიალური ობიექტების სისტემას, რომელიც ახლავს წარმოებას, განაწილებს და პროდუქტის მოხმარების სფეროებს ან თვით ფირმა-მომხმარებელს. მეორეს მხრივ, მოქმედებენ უფრო უნივერსალური და სტაბილური ხასიათის ფაქტორები, რომ

ლებიც, ძირითადად, ვიზუალურად ასახვენ ამ სტრუქტურებს და ფუნქციებს (საფირმო გრაფიკის სისტემა და ფერის). ამ ფაქტორების თანაფარდობა საფირმო სახის შექმნისას დამყარებულია სწორედ თვით დიზაინერზე და ამავე დროის დაკვეთზე — ფირმის გაერთიანების ხელმძღვანელობაზე.

ჩვენს საბჭოთა სინამდვილეში, როდესაც დაკვეთა ატარებს სოციალურ ხასიათს, სახალხო სისტემაში საფირმო სახის შექმნისას გასათვალისწინებელია გაერთიანების მოღვაწეობა წარმოების, განაწილების და მოხმარების სფეროში. წარმოების სფეროში ვგვარანახობს შემდეგ მოთხოვნებს: წარმოების ეკონომიური ეფექტურობა; საწარმოო გარემოს ჰუმანიზირება.

თუ პირველი მოთხოვნა მთლიანად ეკონომიკის სფეროს ეკუთვნის, მეორე — კულტურის სფეროს მიეკუთვნება, მაგრამ ამით არ იფარგლება; შრომის პირობების გაუმჯობესებასთან ერთად, იგი ხელს უწყობს შრომის ნაყოფიერების ამაღლებას, რაც თავის მხრივ ამაღლებს წარმოების ეფექტურობას.

მანაწილებს სწორედ გვარანახობს ძირითადად საარესტიკო კომუნიკაციურ მოთხოვნებს:

მატერიალური ობიექტების სისტემის — ფირმის ან გაერთიანების მოღვაწეობის ელემენტების — იდეატეფიკაცია;

მისი პროდუქტის და ობიექტების „სასაქონლო სახის“ გაუმჯობესება;

სისტემის მთლიანობის, ერთიანი სახის მაღალი დონის და მისი მაღალი კულტურული და ეკონომიური სტატუსის წარდგინება (წარმადგენა და რეპრეზენტაცია) გარე სამყაროში (მსოფლიო ბაზარზე).

შეხმარების სწორედ გვარანახობს:

სამომხმარებლო მოთხოვნილებების უზრუნველყოფას პროდუქტის შეუნერებელი, მუდმივი სრულყოფით (სარეგულიონობა, მოხერხებულობა და სილამაზე);

საგნობრივ-სივრცით გარემოს კომპლექსურ ჰუმანიზირებას, პროდუქციის მოხმარებას თვით პროდუქციის თვისებების გამოყენებით.

სწორედ ამ ბოლო მოთხოვნით ხასიათდება საფირმო სახის შექმნა საბჭოურ სინამდვილეში (განსხვავებით კაპიტალისტურისაგან, სადაც მხოლოდ პროდუქციის გასაღება მიზნად). ჩვენთან პირველ რიგში წამოყენებულია მშრომელი ადამიანის სიცოცხლის და მისი შრომის პირობების გაუმჯობესება და ესთეტიკური შინაარსით აღჭურვა, ადამიანის არსებობის ხელოვნური გარემოს ჰუმანიზირება, ბუნებრივი და ხელოვნური გარემოს ძარმონიული ერთიანობის მიღწევა.

განსხვავებით კაპიტალისტურისაგან სოციალისტური სამყაროს „საფირმო სახის“ ძირითადი განმასხვავებელი ნიშანია: ერთი ფირმის ან გაერთიანების მეორესადმი დაპირისპირების აუცილებლობის აცდენა, საპატივით, მნიშვნელობას იძენს განსაკუთრებული წრის მატერიალური ობიექტების გამოყოფის ამოცანა, რომლის მიზანია საგნობრივი გარემოს ერთიან ორგანიზაციაში მოყვანა. მისი შინაარსობრივი

და ვიზუალური სისტემატიზაცია, ვიზუალური ქაოსის დაძლევა. ეს ამოცანა წარმოიშვა ყურადღების გადატანით: მოგვიდან ადამიან-მომხმარებელზე, რადგანაც სოციალისტური წარმოების მიზანია ჩვენი საზოგადოების ყოველმხრივი მატერიალური და სოციალური მოთხოვნების დაკმაყოფილება. დაიზიან ამ შემთხვევაში გამოდის როგორც საგნობრივი გარემოს ბუნებრივების საშუალება, ხოლო „საფირმო სახე“ — სისტემურ, ესთეტიკურად სრულყოფილი საგნობრივი და ინფორმაციული კომპლექსების წარმოქმნის მეთოდად.

ექვე წყდება კერძო ამოცანებიც: 1. ფირმის გაერთიანების ავტორიტეტის ამაღლება; 2. პროდუქციის და (ან) მომსახურე ფირმის პოპულარიზაცია; 3. საგარეო ბაზარზე ფირმის ან გაერთიანების კონკურენტუნარიანობის ამაღლება.

დაბოლოს კაპიტალისტური „საფირმო სახისაგან“ განსხვავებით, სადაც უპირველეს ყოვლისა ყველაფერი ისახურება ეკონომიური ფაქტორებით, სოციალისტური „საფირმო სახე“ უფრო კულტურის სფეროს მიეკუთვნება, სადაც ეკონომიური გამოჩენა მხოლოდ მეორეხარისხოვან ფაქტორს წარმოადგენს.

იმისათვის, რომ სოციალური დაკვითვადან გადავიდეთ საფირმო სახის შემქმნელი ფაქტორების დადგენა-დამუშავებაზე, საჭიროა შემუშავდეს გაერთიანების „ფირმის კონცეფცია“, მისი ერთიანი ტექნიკური პოლიტიკა.

ფირმის ამ გაერთიანების კონცეფცია, აშკარად ან ფარულად, წარმოადგენს ამოსავალ წერტილს დაიზიანერისათვის, რომელიც: მუშავეებს საფირმო სახეს. ამ კონცეფციას ხანდახან თვით გაერთიანება აცალიბებს, ხშირად კი იგი დაზიანური მოღვაწეობის პროექტსაა ჩნდება.

ჩვენს პირობებში კონცეფცია საწარმოო გაერთიანებებში-სათვის ძირითადად ალბათ შემდგენიარად ჩამოყალიბდება:

„წარმოების ეკონომიურთა, სადაც პროდუქტი მუდმივად განიცდის სრულყოფას და რომელიც მიმართულია ადამიანისადმი — როგორც პროდუქციის მომხმარებლის ან პროდუქციის მწარმოებლისადმი“. ფირმის ან გაერთიანების კონცეფცია, როგორც სახის (სტილის) შემქმნელ ფაქტორთა კომპლექსის ჩამოყალიბების ამოსავალი წერტილი სარეკლამო დევიზში არ უნდა აგვირიოს. სარეკლამო დევიზი წარმოიქმნება არა შემოქმედების დასაწყისში, არამედ საფირმო სახის პროექტირების შედეგად. მაგალითად, ფირმა „ექსტინქიპაუსი“ დევიზია: „ექსტინქიპაუსი“ შევილიათ დაეყრდნოთ“.

საფირმო სახის ფაქტორების გავლენა, უპირველეს ყოვლისა, ვრცელდება თვით პროდუქტებზე (ასორტიმენტის ოპტიმიზაცია, უნიფიკაცია, მოდულირება, ერთიანი ტექნოლოგიური საშუალებების გამოყენება, ერთიანი ეფორმირებულ პრინციპებზე დამყარება, მთლიანი, ერთიანი კომპოზიციური პრინციპების გამოყენება, საფირმო ფერადი გაზის შერჩევა, ვიზუალური ინფორმაციის სისტემის ანუ საფირმო გრაფიკის სისტემის შემუშავება, ძირითადი ელემენტებით (ფერი, შრიფტი, ნიშანი და ლოგოტიპი).

ლოგოტიპი — ფონეტიკურად და გრაფიკულად ხსარტად გამოსახული კონსტრუქციაა და შეიცავს ფირმის ან გაერთიანების სრულ დასახელებას ან წარმოადგენს მის სპეციფიკურ,

დამწერლურ გამოსახულებას. ლოგოტიპი შესაძლებელია ინფორმაციული სისტემის შემადგენელი ნაწილი და მისი ერთადერთი ძირითადი ელემენტი — საფირმო ნიშანი იყოს. თუ ლოგოტიპის ძირი ფონეტიკური კონსტრუქციაა, მაშინ მას უნდა ახასიათებდეს ქულრადი პლასტიკურობა და უნდა გამოსახავდეს რეალურ (ხმოვანობით „ფონეტიკურ“) სიტყვის ან აბსტრაქციულ ფონეტიკურ კონსტრუქციას, რომელიც ენის მახასიათებელი ფონემების კონსტრუირების წესებით იქნება მოწყობილი. ლოგოტიპის გრან-ეფიკული კონსტრუქცია იქნება მისი სპეციფიკური დამწერლობით, რომელიც ჩვეულებრივ საფირმო შრიფტს ეყრდნობა.

საფირმო შრიფტი ძირითადად გამოიყენება იდენტიფიკაციის სისტემის ელემენტებში: თავსართები, ლოგოტიპი, აბრები, მარკენებლები და სხვა ორიგინალური და სრულყოფილი შრიფტის შემქნა წარმოადგენს ნიშნულ პროფესიულ ამოცანას. საფირმო შრიფტი, როგორც ერთად ნიშნავს ელემენტი, პროექტირდება, ირჩევა მისი ნახატის და პროპორციული წყობის თავისებურებების გათვალისწინებით, აგრეთვე სისტემის დანარჩენი ელემენტების ხასიათთან უფრო რთული კავშირების (დამოხვევის ან შეთვისების) დამყარებით. „არაორიგინალურ“ საფირმო შრიფტს შესაძლებელია მიეცეს საკმაოდ მაგაფიო ინფორმაციული მნიშვნელობა, თუ დადგენილი იქნება ტექსტუალური ობიექტების დაჯგუფების კონსტრუირების გარკვეული „საფირმო“ წესები.

საფირმო ფერთი გამა — სახის შემქმნელი ერთ-ერთი ძირითადი ფაქტორია, რომელიც უფრო მაგაფიოდ აღიქმება სახის მატარებელ მატერიალურ ობიექტებზე. იგი ხშირად გამოიყენება მომსახურე ფირმების პრაქტიკაში, როგორც მათი იდენტიფიკაციის საშუალება. საფირმო გრაფიკის სისტემაში იგი წარმოგიადგენს ფირმის ან გაერთიანების, მის განყოფილებებს, ან გვანების ობიექტის სახეობას.

მწარმოებელ ფირმებში და გაერთიანებებში საფირმო ფერი გამოიყენება. ტოტალურად — მატერიალური ობიექტების მიერ სისტემაზე, როგორც წესი, საფირმო ფერთი გამა შედგება ერთი წყაყვანი, ძირითადი და რამდენიმე დამატებითი ფერისაგან.

თუ პროდუქცია მთლიანად განიცდის საფირმო სახის ყველა ფაქტორების შეგავლენას, სხვა ობიექტებზე ეს გავლენა სხვადასხვა მასშტაბით ხდება, ან სრულად არ ხდება. ასეთი ობიექტები შესაძლებელია შემდგენიარად დაავჯუფოთ: 1. ობიექტები, რომლებიც ასრულებენ სხვადასხვა ფუნქციებს და მათ შორის ინფორმაციის (შენიშვნა, მოწყობილობა ორგანეტიკულურილობა, ტრანსპორტი, პროდუქციის შენახვის საშუალებები, პერსონალის აღჭურვილობა) და 2. ობიექტები, რომლებიც ასრულებენ მხოლოდ ინფორმაციულ ფუნქციას (ინფორმაციის მატარებლები, რომლებიც უზრუნველყოფენ საწარმო და საქმიან პროცესებს, სწავლა და ინსტრუქტაჟი, ორიენტაცია და უსაფრთხოება, საზოგადოებრივი კავშირები).

საფირმო სახის ფაქტორები წარმოების სფეროში, რომლებიც თავის მხრივ იყოფა მართვის, პროექტირების და თვით წარმოების (დამზადება-შესრულება) სფეროებად, შემოქმედებს ადმინისტრაციულ, საპროექტო, სამეცნიერო-კვლევით დაწესებულებათა შენობების ექსტერიორზე და თვით სა-

წარმოიქმნება, ინტერერის გეგმით გადაწყვეტაზე, მოწყობილობის განაწილებაზე, შიგა შეინაბში მოძრაობის მარშრუტებზე.

ლაბორატორიული, საპროექტო, ენერგეტიკული ამწყსატრანსპორტო და საწარმოო მოწყობილობა ჩვეულებრივ იყიდება, როგორც მხა წარმოი და აბიტო საფირმო სახეს ფაქტურად არ შეიცავს. ზოგი ლაბორატორიული, ასაწყობი და გამოსაცდელი მოწყობილობა ნაწილობრივ მოხდადია თვით გაერთიანების საწარმოებში, ამიტომ შესაძლებელია მიიღოს მონაწილეობა საწარმოო გარემოს გარდაქმნისას.

ანალოგიური მდგომარეობა შეეხება ადმინისტრაციულ, ლაბორატორიულ, საპროექტო და საწარმოო ორგანოებში ურელობასაც. გაერთიანების საკუთარი ტრანსპორტი (შიგა და გარეჰაქარბნო) ასრულებს მოძრავი რეკლამის როლს. ზრდის გარემოს ინფორმაციულობას და როგორც წესი, ატარებს საფირმო ფურით და გრაფიკულ სიმბოლოებს.

წმრქმების სმრქმში პროდუქციის შესანახ საშუალებებზე (ტარა, კონტეინერები, ყუთები და სხვა) დაიტანება ფერადი და გრაფიკული სქემები.

პერსონალის გეიპრება მოიცავს მომუშავეთა სპექტრანსამოსს (სხვადასხვა სახის პროფესიებისათვის, რომელიც ფორმდება სათანადო ემბლეტებით. ტანსამოსს ერთვის, აგრეთვე, თავსაკრავები და ქუდები, ემბლეტები, ნიშნები, სადარბაზო ბარათები და სხვა).

ინფორმაციის მატარებელი ობიექტები თავად პროექტორდება და შემდეგ განიცდის საფირმო სახის მაქსიმალურ ზეგავლენას. მათან შეიძლება დავასახელოთ: 1. მართვის, საპროექტო და ტექნოლოგიური დოკუმენტაცია, 2. სასწავლო და საინსტრუქტაჟო ლიტერატურა, კრებულები, ბროშურები, პლაკატები და სხვა, 3. ორენტაციის და უსაფრთხოების უზრუნველყოფის საშუალებები (ვიზუალური კომუნიკაციის ნიშნები, პლაკატები და სხვა), 4. საზოგადოებრივი ურთიერთობის საშუალებები — თვალსაჩინო ავტოტაციის საშუალებები (სტენდები, საბატოი დაფები, ნაბეჭდები კედლებზე და სხვა).

მანწილმების სმრქმში საფირმო სახის სპექტრი განსხვავდება ზემოთ განხილულისაგან. ასე მაგალითად: მოწყობილობა განაწილებს სფეროსათვის ასრულებს სავაჭრო-სავაჭრო ფუნქციებს და უნდა განიცდიდეს საფირმო სახის ყველა ფაქტორების გავლენას. ამ სფეროში განსაკუთრებული მნიშვნელობას იძენენ პროდუქციის შენახვის საშუალებები — შეფუთვა, რომელიც საკონულს „თაროზუ“ წარმოვიდგენს, თვალსაჩინო უნდა ატარებდეს საფირმო სახეს.

ინფორმაციის მატარებელი ობიექტები ამ სფეროშიც ასრულებენ მთავარ როლს. მოღვაწეობის პროცესების უზრუნველსაყოფად (განაწილება, გაყიდვა, გასაღება) ემსახურება პოლიგრაფიული რეკლამა (პროსპექტები, კატალოგები, პლაკატები, სავაჭრო, საყურნალო და აუდიოვიზუალური რეკლამა (სარეკლამო კინო და ტელეფილმები).

მომხმარებლის სმრქმში საფირმო სახის მეტად სპეციფიკურ ზეგავლენას განიცდის მოწყობილობა, ნაწილობრივ ორგანოებში ურელობა და ტრანსპორტი. მაქსიმალურ ზეგავლენას ამ სფეროში განიცდის პროდუქციის თანხმლები დოკუმენტაცია — პასპორტები, ინსტრუქციები და ა. შ.

სამომხმარებლო სფეროში საფირმო სახის სპეციფიკის მატარებლად შეიძლება ჩავთვალოთ პროდუქციის შენახვის საშუალებები, რომლებიც უნდა მონაწილეობდნენ სამომხმარებლო გარემოს ორგანიზაციაში. ამათგან პირველ რიგში უნდა დავასახელოთ სპეციალური შესანახი ავეჯი, რომელიც უნდა დაპროექტდეს სპეციალურად (გამოყენებული სტანდარტული საწერი მაგიდების, ბიუროების, კარადების სტელაჟების და სხვათა ნაცვლად), მით უფრო, რომ ავეჯი წარმოადგენს სივრცის „ნაწილსაცაც“.

ძალზე მნიშვნელოვანია დიზაინერისათვის საფირმო სახის კულტურული ასპექტის ნაწილობრივი ან მთლიანი გათვალისწინება-დამუშავება. ეს ასპექტი გულისხმობს ისტორიულ მონაცემებს (მით უფრო ი.უ. გაერთიანებას აქვს უკვე თავისი ისტორია), გაერთიანების მოღვაწეობის ერთიანობას, მის კონსოლიდაციას, „საფირმო პატრიოტიზმის“ გრძნობის შექმნას, რომელიც ამავრებს კოლექტივს, ზრდის და ამადლებს საერთო საქმისადმი პასუხისმგებლობის გრძნობას თითოეულ თანამშრომელს და ა. შ.

მეთოდოლოგიურად საფირმო დამუშავებას, მით უფრო თუ იგი ეხება დიდ ფირმებს, დიდ გაერთიანებებს წინ უსწრებს წინასაპროექტო სტადია, რომელიც შეიცავს არსებული ობიექტების და ანალოგების გაცნობას, შესწავლას და განალიზირებას, ისტორიულ-მეცნიერულ და ერგონომიულ შესწავლას რეკომენდაციების შემუშავებით).

შემდეგ დავიხსენებ დგება პროგრამა მთლიანი გაერთიანებისათვის, რომლის რეალიზება შესაძლებელია მოხდეს რამდენიმე საფეხურზე. თვით დაპროექტება შეიცავს ორ სტადიას — წინადადებას და პროექტს. ამ უკანასკნელს ახლავს ე. წ. „სახელმძღვანელო“ შემდგომი დიფერენცირებული პროექტირებისათვის და დამკვეთებისათვის საფირმო სახის დანერგვა-რეალიზაციისათვის.

სას კავშირის მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის ამხ. ა. ნ. კოსტურის ზემოაღნიშნულ მოხსენებაში ნათქვამია: „დაგეგმვის სრულყოფის დინამიზებული მონაწილეობა უნდა გახდეს კომპლექსური პროგრამების შემუშავება ყველაზე უმნიშვნელოვანესი მეცნიერულ-ტექნიკური, ეკონომიური და სოციალური პრობლემების დარგში. კომპლექსური პროგრამები საშუალებას გვაძლევს ერთიანი სახალხო სამიყნო გეგმის ფარგლებში თავი მოუყვაროთ რესურსებს საკანბო პრობლემების გადასაქრეობის და წარმატებით გადაწყვეითთ დარგთა შორის საკითხები“.

პროგრამებში მოცემულია პროექტების თითოეულ ასპექტში დასამუშავებელი საფირმო სახის პრინციპების განხილვა იგი შეიცავს: 1. მატერიალურ ობიექტზე უმოქმედ სისტემების დამუშავების ძირითად მიმართულებებს, დებულებებს და მითითებებს — ნომენკლატურის ოპტიმიზაციას, უნიფიკაციას, მოდულირებას და სხვა სისტემებს და 2. მატერიალური ობიექტების — პროდუქციის და ფირმის მოღვაწეობის საშუალებების სისტემების დამუშავებას. ამისათვის მუშავდება პროექტის ქვემოთდასახელებული ნაწილები: ერგონომიკა, მოდულური სისტემა, ტექნოლოგია და საფირმო გრაფიკის სისტემა.

საფირმო სახის პროექტის დანართი — „სახელმძღვანელო“ წარმოადგენს საპროექტო დოკუმენტაციის სპეციფი-

კურ ფორმას, პროექტირების პროცესის განსაკუთრებულ ნაწილს. იგი მიმართულია, ერთი მხრივ პროექტანტისადმი, (როსთვის შემდგომ დიფერენციაციის სტადიაზე განავრცობის გაერთიანების ან ფორმის დაქვემდებარებულ ობიექტების პროექტირებას). მეორე მხრივ იგი შევლის დამკვეთის განახორციელების საფირმო სახის კომპლექსური მხატვრულ-საკონსტრუქციო პროექტი ცხოვრებაში. სახელმძღვანელო წყვეტს კიდევ ერთ მნიშვნელოვან ამოცანას. მისი სტრუქტურული შიგთავსი, სტილისტურად ერთიანი გრაფიკა და პოლიგრაფია (ილუსტრაციებით) უნდა წარმოადგენდეს მისაბამ მავალითის, სადაც განვითარებულია საფირმო სახის პროექტირების პრინციპები. ამ შემთხვევაში იგი ამავე დროს შეიძლება გამოდგეს ანალოგიად იმ საკითხების გადაწყვეტაში, რომლებიც პროექტი დეტალურად არ იყო დამუშავებული. იგი აგრეთვე შემდგომისათვის აუხსნებს მიღებულ საპროექტო გადაწყვეტილებებს. მასში საბოლოოდ შემაჯავებია საფირმო სახის ავტოტექნიკის ობიექტებზე გამოყენების ხერხები. თვით მისი სტრუქტურა შინაარსით ან თვალსაჩინო მასალით (გარეგანი ფორმა და ფურცლების ნუმერაცია) ისეა აწყობილი, რომ შესაძლებელი ხდება მათი გამოკლება ან მიმატება სამხელმძღვანელოს დამატებითი ნაწილების, მისი ახლად გამოცემის გარეშე. ტექსტები მასში ძალიან მოკლედ და სხარტადაა მოცემული და წარმოადგენს მხოლოდ საილუსტრაციო მასალის დამატებას. მისი გამოცემის ტირაჟი დამოკიდებულია გაერთიანებაში შემავალ წარმოებებზე და მათ მოთხოვნილებაზე.

საფირმო საქმე არ წარმოადგენს ერთხელ და სამუდამოდ გაყინულ სახეს, რომელსაც სისტემის ცოცხალი ორგანიზმი ატარებს. სინამდვილეში გვეხდება ძალზე დიდი დინამიზონი სტატეკურ და დინამიკურ (ეს ცნებები მიღებულია პირობით) ხასიათების შორის. განსვავება ამ ორ უკიდურეს მახასიათებლებს შორის არის პერიოდული მონაცვლეობა სახის (სტილის) ელემენტების, თვით ცვალებადი ელემენტების კრებულში და ცვალებადობის სირბილეში.

სტატეკური საფირმო სახე გულისხმობს საფირმო ეტაპის მხოლოდ შედარებით უფრო გრძელვადიან არსებობას და შედარებით უფრო უხეშ, მკვეთრ ცვლადებას მისი შემდგომი ეტაპით. დინამიკური საფირმო სახე კი სისტემის შიგნით შეიცავს ელემენტების უფრო რბილ მონაცვლეობას, თუცა თვით დინამიკურ ტაქტი არსებობს შედარებით უფრო სტატეკური ელემენტები, რომლებიც ინარჩუნებენ სახეს შედარებით უფრო დიდხანს და ცვლებიან დისკრეტულად.

საფირმო სახის წარმოშობა განპირობებულია სისტემის დამკვიდრების აუცილებლობით მთლიანობისადმი მისწრაფებით და მის შესადარის გარეგან გამოვლინებაში. ძველად ორგანიზებულიობის გარეგან ნიშნებს იძენდნენ რელიგიური და სამხედრო თანასახოვადობები (შხედართა და საეკლესიო ორდენები, ჯარები). შემდგომში ასეთი მიდგომა ჩნდება ეკონომიკური: ხელისათა ფეოდალური ცხებები იძენდნენ განსაკუთრებულ პერსონალიტას, აყალიბებდნენ მხატვრულ კანონებს, რომლებიც სავალდებულო ხდებოდა ყველა ოსტატისათვის. იდენტურობის საშუალებებს იძენდნენ აგრეთვე საეკატორ, სტარანსპორტო, კომუნიკაციური სისტემები — ფლოტი, ფოსტა და სხვა. კაპიტალიზმის განვითარებასთან

ერთად ამ საშუალებების გამოყენება იწყება წარმოებაშიც. თუცა პირველ ხანებში ის განსაზღვრებოდა მხოლოდ საფირმო ნიშნით. შემდგომში ელემენტების რაოდენობა იზრდებოდა — ემატებოდა ლოგოტიპი (უმთავრესად გვარი), რეკლამა, გამოფენები და სხვა.

საინტერესოა საქართველოს მაგალითიც. რევოლუციამდეულ ქალაქებში (ტფილისი, ქუთაისი, ფოთი და სხვა) სხვადასხვა წარმოებაში შორის არსებობდა ფორმა-ქარხნები კეპების, ფარმაცევტული და სხვა წარმოებით.

ასეთებია დ. ს. სარაჯივილის კონიაკის ფორმა-ქარხანა მთავარი განყოფილებებით ტფილისში და ქვევანყოფილებებით და საწყობებით პეტერბურგში, ვარშავაში, ფეოდოსიაში, ბაქოში და სხვა.⁶ ხილეულის და ხელოვნური მინერალური და სამკურნალო წყლების წარმოების ამხანაგობები: მ. ე. ლაიძე და კომპანია ტფილისში და ქუთაისში⁷; არტის და ლიქიორის ქარხნები კ. გ. ადანაიასი, ტ. დ. გაბუნისა, ფ. ნ. ტყედიძის, გ. კ. ბოლქვაძის, მ. ა. ანანოვის ქუთაისში, ა. ჭუტმანის ფოთში, აფთიაქები ოტენში და ჰენის ტფილისში და სხვა მრავალი.

ყველა შემოჩამოთვლილ ფორმა-ქარხანას ახასიათებდა თავისი დამახასიათებელი საფირმო გრაფიკა: სასაქონლო ნიშანი, ემბლემები, ლოგოტიპი, ეტიკეტები, რეკლამა, აბრები, სადარბაზო მარათები დაბოლოს სავაჭროები ექსპორტივები კავკასიის, რუსეთის და საერთაშორისო სამრეწველო გამოფენებზე (მაგალითად 1886 და 1891 წლებში ატაქსიუმში, 1889 და 1890 წლებში პარიზში და გასელში, 1892 წ. ტუნისში, 1894 წელს ბრიუსელში და სხვა⁸).

საერთაშორისო სარბიელზე საფირმო სახის ინტეკტური დაპროექტება დიზაინერების მიერ განსაკუთრებით გაძლიერდა მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ⁹ ამერიკაში, დასავლეთ ევროპაში და იაპონიაში. 70-იანი წლების შუა ხანადან ჩვენს ქვეყანაშიც ექვეყა ამგვარ დამუშავებას ღირსეული ყურადღება.

დღეისათვის თითქმის ჩამოყალიბებულია საფირმო სახის შექმნის მეთოდიკა, პროექტის შემადგენლობა, გრაფიკული ნაწილის ელემენტების და ობიექტების კრებული. ამ ურანსკელში უკვე მითულ საკმაოდ სტაბილური, მყარ ფორმები. იქნება ერთგვარი უნივერსალური ფერითი და გრაფიკული ენა, რომლითაც უნაპირაკება მწარმოებელი მომხმარებელს და რომელიც უნდა გადაიტყეს მთელ სისტემაში. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ შესამჩნევია ტენდენცია, სადაც შეინიშნება სახეითი, სასაქონლო ნიშნების უარყოფა და გადასვლა სიტყვითზე (ლოგოტიპებზე). ამის მიზეზი სახეითი, გამოსახულებითი სასაქონლო ნიშნების გაუფასურება — ინფლაცია: მოზღვავებული რაოდენობით ნიშანი უკვე ვეღარ აღიქმება და ფირმა აღარ განიცდის იდენტიფიკაციას. ლოგოტიპი კი ფირმას წარმოვადგენს არა მარტო გამოსახვის საშუალებით, ვიზუალურად, არამედ თავისი ძველადობითაც.

ამას გარდა ფართოვდება სახის (სტილის) შემქმნელი ფაქტორების გავლენა. იგი შემოქმედებს მართვის სისტემაზე, არქიტექტურაზე, საწარმოო გარემოზე და ა. შ.

საბჭოთა საფირმო დღეისათვის უკვე გვაქვს რამდენიმე მაგალითი კავშირით სახის პროგრამების განხორციელებისას: „რეახიმი“, „სოიუსესლფობსტრუქცია“, „აეროფლოტი“ და „სოიუსელექტროპრობირირი“.

საკავშირო გაერთიანების საფირმო სახის პროგრამის განხორციელების ერთ-ერთი რგოლია ტესის-ის საქართველოს ფილიალის მიერ ქ. თბილისის გაერთიანება „ელექტროხელსაწყოს“ საფირმო სახის შექმნა, სადაც შედის ორი ქარხანა (ელექტროხელსაწყოს და ჰიდროელექტროხელსაწყოს) და ტახომეტრიის საკონსტრუქტორო ბაურთ. გარდა ამისა, საქართველოს ფილიალში უკვე შესრულდა რამდენიმე კომპლექსური მხატვრულ-საკონსტრუქტორო პროექტების შედგენა: მადნეულის მადანგამამდიდრებელი კომბინატის, ზუგდიდის ფაიფურის ქარხნისა და ხაშურის საფეიქრო-საგალანტერეო ფაბრიკის; უგლიჩის ექსპერიმენტული ხორცკომბინატის, კავკასიის რეინაგენერაციის შპალბის ქარხნისა და სხვა, სადაც იქმნება არა მთლიანად საფირმო სახე, არამედ მხოლოდ გამოიყენება მისი რამდენიმე ასპექტი.

მნიშვნელოვან მომენტს საფირმო სახის დამუშავებისას წარმოადგენს თვით დამკვეთის უშუალო მონაწილეობა. საფირმო სახის დაპროექტება — გულისხმობს დიზაინერების და გაერთიანების მმართველ, მეცემავ, სამეცნიერო კვლევის, საკონსტრუქტორო და საწარმოო დანახოების კოლექტიური თანამშრომლობა. ამიტომ მუშაობის აუცილებელი პირობაა გაერთიანების სათანადო ორგანიზაციის გეგმებში გათვალისწინებულ იქნეს შემდეგი ხასიათის სამუშაოები: 1. გაერთიანებაში ორგანიზებული ბაზის შექმნა, რომელიც ხელს შეუწყობს მის გადამკვეცს მთლიან სისტემად, ურომლისოდ წარმოუდგენელია საფირმო სახის პროექტირება და არსებობა. 2. პირდაპირი მონაწილეობა პროექტირებაში საკონსტრუქტორო, ტექნოლოგიური და სამეცნიერო-კვლევითი სამუშაოების შესრულებით; 3. საფირმო სახის დანერგვა და მისი განვითარება.

ზიზრად დამკვეთი მოწოდებულია და ცდილობს განახორციელოს თავისი გაერთიანების საფირმო სახის დანერგვა, მაგრამ მარტო გაერთიანება ამ ამოცანას ვერ ათრევს თავს. არ არსებობს სპეციალიზებული შემსრულებელი საიჯარადო სამამუშაო ან საეროონტო ორგანიზაცია, რომელიც მაღალ დონეზე შეძლებდა კომპლექსური მხატვრული კონსტრუირების შედგენა მიღებული პროექტის განხორციელებას. ასეთი ორგანიზაცია სჭირდება მთელ ჩვენ ქვეყანას და მათ შორის ჩვენს რესპუბლიკასაც. წინააღმდეგ შემთხვევაში საჭირო საწარმოთ ცვლილებები და ძვრები მხოლოდ ქალაქად და რეაქება და უტოპიად გადაიქცევა.

ამგვარად, ჩვენს ქვეყანაში დასახული ამოცანების შესრულებისათვის კომპლექსურ პროექტირებაზე გადასვლა დროული აღმოჩნდა.

გაერთიანების ან ფირმის საფირმო სახის შექმნა დადებითად და ეფექტურად შემოქმედებს მის საქმიანობაზე, მოღვაწე-

ობაზე, ამალურის გამოსაშვები პროდუქციის (ან მათი კომპლექსების) ხარისხს, აღწევს თვითორბებულების შემცირებას, ვიზუალურად აწესრიგებს თვითორბებულების ერთიანების საგნობრივ გარემოს, ზრდის მის ინფორმატულობას. ამაგერებს საწარმოო და შრომით დისციპლინას, ზრდის მომუშავეთა სოციალურ აქტივობას, აუშობებს კოლექტივში ფსიქოლოგიურ კლიმატს, ხელს უწყობს კადრების სტაბილუზაციას, ზრდის გაერთიანების ან ფირმის წარმომადგენლობას, მის ავტორიტეტს და ნდობას, ზრდის მის კონსტრუქციის უნარიანობას საერთაშორისო ბაზარზე და ა. შ.

შენიშვნები:

1 ა. ნ. ილიჩინის მოხსენება 1976 წლის 1 მარტის საბჭოთა ეკონომიკის კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობაზე „სსრკ-ს სახალხო მეურნეობის განვითარების 1976-1980 წლების ძირითადი მიმართულებების“. ვახ. „თბილისი“, 2 მარტი, 1976.

2 იქვე.

3 ე. ა. შვედრანაძის საანგარიშო მოხსენება 1976 წლის 22 იანვარს საქ. კომუნისტური პარტიის XXV ყრილობაზე. ვახ. „თბილისი“, 22 იანვარი, 1976 წ.

4 ტერმინ „სტილს“ აქვს თავისი განსაკუთრებული გაგება ესთეტიკაში და ხელუენებათმოდუნებაში მიღებულისაგან განსხვავებით.

5 სსრკ სახალხო მეურნეობის განვითარების 1976-1980 წლების ძირითადი მიმართულებანი. ვახ. „თბილისი“, 2 მარტი, 1976 წ.

6 კავკასიის კალენდარი, 1913 წ.

7 იქვე.

8 პროდუქციის მონაწილეობა გამოყენებში და ჯილდოები ასახულია საფირმო ვრაჟიის შესაბამის ელემენტებში.

9 მამათავად ითვლება პეტერ ბერენსი, რომელმაც 1907 წლიდან გერმანიის ელექტროტექნიკური კონცერნისათვის AEG დაამუშავა საფირმო სახე (საკუთარი ინტელიტური მიღებით). შემდეგ 30 წლებიდან ზორციელდება ფირმა „ლოვეტის“ საფირმო პროგრამა, რომელმაც საბოლოოდ შექმნა კიდევ მსოფლიოში ცნობილი „ლოვეტის“ სახე“.

„როცა ხალხის კულტურული დონის ამაღლება, მისი ესთეტიკური აღზრდა, ხალხური მხატვრული შემოქმედების განვითარება კონსტიტუციურად აღიარებული სახელმწიფო პოლიტიკად ცხადდება, კულტურისა და საგანმანათლებლო დაწესებულებანი ფაქტიურად უნდა იქცნენ ახალი, კომუნისმის მშენებელი ადამიანის ფორმირების მნიშვნელოვან კერებად“.

საქართველოს პარტიულ-სამეურნეო აქტივის კრების მასალებიდან („კომუნისტი“, 4 აპრილი, 1978).

მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი

ლევან ფრუიძე

ამას წინათ, საქართველოს პარტიულ-სამეურნეო აქტივის კრება მიემდინა კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებათა მუშაობას, სადაც ყოველმხრივი ანალიზის შედეგად ერთხელ კიდევ გაესვა ხაზი კულტურის მუშაკთა დიდ მისიას.

კულტსაგანმანათლებლო დაწესებულებათა ფართო ქსელი ოქტომბრის ერთ-ერთი უდიდესი მონაპოვარია. კარგა ხანია ისტორიას ჩაბარდა ძველი დასახლებანი გკლესიითა და კანცელარიით. თანამედროვე სოციალისტურ სოფელს კულტურის სასახლეები, მუზეუმები და ბიბლიოთეკები ამშვენებს. ისინი ჩვენი ყოფისათვის ისეთივე აუცილებლები არიან, როგორც საავადმყოფო, სკო-

ლა, საზოგადოებრივი კვების თუ ვაჭრობის ობიექტები.

შორმელთა იდეურ-პოლიტიკური აღზრდა, თავისუფალი დროის გონივრულად გამოყენება, ახალი ტრადიციებისა და წეს-ჩვეულებების ყოფაში დანერგვა, თანამედროვე მოქალაქის სულიერ მისწრაფებათა იმ დონეზე მოგვარება, რომ ის იძულებული არ გახდეს მშობლიურ სოფელს თავი დაანებოს და ქალაქს მიაშუროს, აი ამოცანები, რომლებიც თვით ცხოვრებამ დაუსახა კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებს. მაშასადამე, მათ საკმარისობაზე მნიშვნელოვანად არის დამოკიდებული მთელი რესპუბლიკის ბედ-იღბალი, მოსახლეობისა და საერთოდ, ურბანიზაციის

პროცესთა სწორი მართვა. გონივრული გართობის მიზნობრივი ორგანიზაცია ნაყოფიერი შრომის საწინდარია, მაგრამ დღეს მართო ეს არაა ნაკარისი. 70-იანი წლების საბჭოთა ადამიანს, რომლის განათლება სახელმწიფოებრივად უზრუნველყოფილია, აქვს მრავალმხრივი ინტელექტუალური მისწრაფებანი, რისი დაკმაყოფილებაც მან ადგილზევე უნდა შესძლოს. ამ პრობლემის წარმატებით გადაწყვეტა ძირითადად დამოკიდებულია კულტსაგანმანათლებლო დაწესებულებებზე, განსაკუთრებით კი სახალხო უნივერსიტეტებსა და მხარეთმცოდნეობის მუზეუმებზე. სახალხო უნივერსიტეტი მეტწილად მოპოვებული ცოდნის პროპაგანდის ითვლი-

სწინებს, მუზეუმი ამასთან ერთად შემოქმედება-კვლევით მუშაობაში აბაშს ხალხის ფართო მასებს, ე. ი. მოქმედების აზრიანი, ხალი-ნიანი შრომის ასპარეზს უქმნის მათ. თუ ვთავთვალისწინებთ, რომ ახლანდელ დონისძიებათა უზრავ-ლესობა ადამიანებს მსმენელთა პა-სიურ როლში ამყოფებს, მუზეუმის აღნიშნული შესაძლებლობა მეტად ქმედითად და პერსპექტიულად გვე-სახება. მუზეუმის ასეთ როლზე ერთხელ კიდევ გამახვილდა ყურა-დღება „პრავდას“ მოწინავეში — „სახალხო მუზეუმი“ (26 მარტი, 1978).

მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ძირ-რეული რგოლია. იგი კომპლექსური დაწესებულებაა — სამეცნიერო-კვლევითი და კულტურულ-საგანმა-ნათლებლო. მუზეუმის დაარსების მთავარი პირობაა ბუნებრივ-სამეუ-რნეო, ყოფითი ეთნოგრაფიული სპეციფიკის მქონე რეგიონი, რაც საქართველოს პირობებში ძირი-თადად ემთხვევა ადმინისტრაციულ რაიონებს. აქედან გამომდინარე, მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი ხში-რად პერიფერიაში ერთადერთი სა-მეცნიერო რგოლია. სკკპ გენერა-ლური კურსის თანახმად მეცნიერ-ულ ტექნიკური რეფლუციის შე-დეგების შერწყმა სოციალისტური სისტემის უპირატესობასთან ტექ-ნიკურების საშუალებით უნდა განხორციელდეს, სწორედ ამიტომ დღეს მეცნიერება ჩვენი ცხოვრების სა-ფუძვლად-საფუძველია. ამრიგად, მუზეუმი, როგორც სამეცნიერო კე-რა განსაკუთრებული პასუხისმგებ-ლობის წინაშე დგას.

მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი თავისი პროფილით მოწოდებულია შეისწავლოს სამოქმედო რეგიონის ბუნებრივ-ეკონომიკური თავისებუ-რებათა. გადაწყვეტილი სიტყვა თქვას ბუნებისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის საქმეში, გამოავლინოს და აღრიცხოს ყოველი სიძველე, რომელთაც ისტორიულ-ეთნოგრაფიული ღირებულება აქვთ. შეისწავლოს მისასწავლობის ყოფა-ცხოვრება, ხა-ლხური გამოყენებითი ხელოვნებისა და შინახელოსნობის კერები, რელი-გიურ-კალენდარული დღესასწაუ-ლები, შრომის ორგანიზაციისა და

დაცვენის შეთანაწყობის ხალხური გამოცდილება, კვების რაციონი, ტრადიციები, წეს-ჩვეულებანი და სხვა მრავალი. რაც კი ცოცხალ ყოფაში თავს იჩენს გადაცდებულ ფიქსაციას საჭიროებს. საერთოდ, მუზეუმი მხოლოდ ძველის საცავი კი არა, უადრესად თანამედროვე დაწესებულებაა. იგი ახალი რიტუა-ლების დანერგვის, ათვისების მუ-შაობის იდეურ-პოლიტიკურად სწო-რად, გახსნებულ ავტორია-პროპა-განდის უპირველესი ფორმატია.

თუ რამდენად მრავალფეროვანია თვით ერთი რეგიონის ისტო-რიულ-ეთნოგრაფიული მონაცემები (აღარას ვამბობთ ბუნებრივზე), სა-მაგალითოდ ავიღებთ ლეჩხუმს. ვინც დასავლეთ საქართველოს ამ კუთხეს მოვიღის, შეუძლებელია არ გაახსენდეს ვახუშტის სიტყვები: „რამეთუ არა არს მოსახლე, რომელსა არა ედგას კოჭი ქეთიკირი-სა და შენობანი ყოველნივე ქეთი-კირისანი“. დღეს ამოდ დაუწყებთ კონსერვების ძებნას, ისიც მცხოვრებთა კონსერვაციით. თანამედროვე ლეჩ-ხუმი კი ახალ, ე. წ. „ქალაქურ სა-ხლებს“ დაუყვარია, თუმცა აქა-იქ კიდევ გადარჩენილა მამაპაპური სიტყვები და მთავარი მფარველები, ხონიანი უღები. თუ კვალში ჩაუ-დექ „კაოხასასლასკა“ იპოვი და ქა-რთული დარბაზის გვირგვინის ტიპზე ნაგებ „უცნაურ“ სამაღლებ-საც. „წმინდა ხის შვარული ბელლე-ბი“, ტურ-მარნები ხომ ჯერ-ჯერო-ბით ისევ ძველებური სიღარბის-ლით დგანან, თუმცა მათაც ეწერ-გულად უტყვენ რკინაბეტონი და პლასტიკატონი.

ლეჩხუმი — საქართველოს სხვა კუთხეებთან შედარებით, ეთნოგ-რაფიული თვალთახედვით მინც ისეა შენახული, ნამდვილი ცოც-ხალი მუზეუმიცაა ღია ცის ქვეშ.

ლეჩხუმმა ბოლო დრომდე შეინა-რჩუნა მეცნიერებაში სახელგანთქ-მული შნაკვი და პურელის ენდრე-მური ჯიშები (მასა და უანსენი);

ლეჩხუმი — ძველქართული ვა-ზის კულტურის ახლაც აყვავებუ-ლი ამპელოგრაფიული ვენახი და ტრადიციული მღვინეობის ჯერა-ბი მოქმედი მარანიც;

ლეჩხუმური ღვინოები — უსაჩუ-ლოური, ტვიმური, ორბელური საქვეწმოდ გამორჩეული დანამუშავ-საღვინოები.

ლეჩხუმშია სოფელი საირმე — საირმული ჭურჭელი უძველესი კო-ლხური კერამიკის ჯერაც ცოცხალი შემკვიდრება.

ლეჩხუმის მიწა უამრავ არქეო-ლოგიურ საუნჯეს ინახავს. მიუხე-დავად იმისა, რომ იქ სისტემატური არქეოლოგიური გათხრები არ ჩა-ტარებულა ბრინჯაოს ათი განძია შემთხვევით გამოვლენილი. თითო-ეული განძი უძველესი ნივის შეიკვას. შუმი ბრინჯაოს სამიწათ-მოქმედო და საბრძოლო იარაღები, ცხენის აკახულობა, ხიხურობის საოცრად დახვეწილი ინსტრუმენ-ტები, რომლებსა ნაწილი მხოლოდ ლეჩხუმის ყოფაში შემორჩა. ჭურ-ჭელი, სახმისები, სამკაულები და სხვა იმდენად ორიგინალური და თავისებურია, განცვივრებაში მო-ყავს სწავლელები. ბრინჯაოს ხანის ლეჩხუმური ტექნიკა თავის დრო-ზე კაცობრიობის უდიდესი მონაპო-ურია. ეს ნაპოვანა განძებმა მათ მოგვცა, ახლა შემთხვევით ან არ-ქეოლოგიური დაწვევით აღმოჩე-ნილი ნივთთა ღაღადის თუ მოკი-მენტ, თუკი ფართო მასშტაბით და-განგებო გათხრებსაც დაიწყებთ, მაშინ ლეჩხუმის მიწა კიდევ უკ-რად მეტ სასწაულებს გვიჩაღის. ამ-ჯერადაც მსოფლიო არქეოლოგიურ ლიტერატურაში ლეჩხუმს საპატიო ადგილი უჭირავს.

ახლა მიწისზედა ძეგლებს აღარ იკითხავთ?! კელსიციებს რომ თავი დავანებთ, ტერიტორიის ამ მცირე მონაკვეთზე ანტიკური და ადრე-ფოხდალური ხანის (გვიან ფეოდა-ლურზე აღარას ვამბობთ) მრავალი ციხე-სიმაგრეა თავმოყრილი. ამა-თვან ხუთი (მურის, ორბელის, გვე-ლის, ზუზის, და ისუნდერის ციხე-ები) გრანდიოზულია. თითო ასეთი ციხე, თითო ვრცელი ქვეყნის თავ-კიტადილმა კსელიად საკმარისია, ლეჩხუმში კი ერთაზად ზეთია, რა-ტომ?! ისტორიკოსებს ბოლომდე ვერ აუხსნიათ საქართველოს გარდა-სული, მღვდლავრე ცხოვრების კიდევ ერთი ქარავმა.

ბედის უცნაურობაა თუ ღრმა

მიზანაღი, ზოგადქართული უძველესი კულტურული პოტენციის მძლავრი გამოსივება, ანტიკური სამყაროში კარგად ცნობილი ლერხები ქრისტიანულ ეპოქაშიც დიდებულ შარავანდედთა იმოსება, იქ სამუდამო განსავენებელს პიპოებს ქრისტიანულ სამყაროში აღიარებული წმინდანი — მოძღვარი და მოაზროვნე მაქსიმე აღმსარებელი. ლერხუმს — ლევენდების კუთხეს, კიდევ ერთი ეგვიპტეა შეგება და მსოფლიო ეკლესიის წმინდა ადგილებს შორის მუდმივ იხსენიება, სადაც მაქსიმე აღმსარებლის ტაძარი (ან დანერგული) და საფლავია.

მთავარი მაინც თვით ლერხულმები არიან, როგორც ვახუშტი აღნიშნავს — „კაცნი მუნებურნი მმრძობნი და შემართებელი, პავროვანი, ტნიკოვანი, მხანი“, ფუტკარიანი მშრომელნი, ხელმარკვენი, ზრდილნი და პურადი. მათ ქართველი ხალხის მრავალი რაციონალური ადათ-წესი და ტრადიცია დღემდე შეუბღალავად დაუცაოთ.

მიუხედავად ყოველივე ზემოთქმულისა, ლერხუნი ისტორიულ-ეთნოგრაფიული და არქეოლოგიური თვალსაზრისით ძალიან ნაკლებადაა შესწავლილი. ამ ხარვეზს ნაწილობრივ ავსებს ადგილობრივი მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი, რომელსაც ახლახანს არსებობის (1937 წლის ზაფხულისაგან) 40 წელი შესრულდა. მუზეუმის დამარბეულია დღეწმოსილი პროფესორი სერგი მაკალათია. მდიდარი და მრავალფეროვანია მუზეუმის ფონდები, სადაც დაცულია ქვის, ბრინჯაოს, რკინის ხანის, აგრეთვე ანტიკური და ფეოდალური ეპოქის ძეგლები იარაღ-ჭურჭელი, საცაქსელები, ჭანდაცხები, სარწმუნოებრივ-საკულტო რელიკვიები, ხატოვანი ქსოვილები, ხელნაწერები, წიგნები, გემორალური ნივთები და სხვა მრავალი. მუზეუმში თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი მდიდარი კოლექციაა თავმოყრილი. სათანადო დონეზეა შესრულებული ექსპოზიციები. მუზეუმის მცირერიცხოვანი კოლექტივი საკმაოდ გარჯილია, მაგრამ საკმალო ჯერ კიდევ გეორია. ლერხუმში მიწის ყოველი მეფოსხარა არქეოლოგიურ აღმოჩენას ნიშნავს, ამიტომ ცხრა თვალს და ცხრა

ყურია საჭირო, უპირველეს ყოვლისა, ხალხში ფართო ახსნა-განმარტებით მუშაობა უნდა გავშალოთ, დაე, ყველამ იცოდეს როგორ მიწაზე ცხოვრობს და მთელი არსებით შეიციოს მივალუობა, პასუხისმგებლობა.

კიდევ განხილული ჯობს და უნდა ვაღიაროთ, რომ ეთნოგრაფიული ნივთები დღვისანაზარდად გვაქვს მიტოვებული. ბევრმა არ იცის ძველი სასოფლო-სამეურნეო იარაღების და ჭურჭლის ფასი. (საზოგადოებრივი, ფარცხი, საწურავი, ურემი, თუმი, ყვიბარი, ჭური, ხალამი, დოჩი, დორა, კალათი, გი-დელი, გოდორი, ძარი, ჩელტი, ჯო-ფონი, ჯანაბები და სხვა მრავალი); გადაუდებელ დაცვას საჭიროებს საჭიროები და სართავ-საძიბი საშუალებანი (ქსელი, დგომ-სავარეხელი, ჯარა, საჩქეღი, თითისტარკვირისტავი და სხვ.), საცხევი და საფეკვი საშუალებანი, კერის მოწყობილობა, ავეჯი (კიდობანი, სკივრი, სკამოლიგინი, სუფრები, საკარცული და ა. შ.), ტანსაცმელი, ფეხსაცმელი, საოჯახო ხელნაწერები და საბუთები, საცხოვრებელი და სამეურნეო ნაგებობანი, კარმი-ბიბილი, გუბები, დღე-ყოფები, დამოუწყობისთვისები და უამრავი მისთანანი, რომლებიც, სამუხაროდ, ძალიან ნაკლებად, ან სულ არ გვაქვს შესწავლილი. მაგალითად, ლეხვანოს განში აღმოჩენილი უცხო სწავლულთათვის გამოუცნობი ბრინჯაოს იარაღი — „საორხელო დასა“, რომლის რკინის ვარიანტს ახლაც იყენებენ ლერხუმელი ხორგოს (საწინახლის) მკეთებელი ხელოსნები. დღემდე მოღწეული „სორგოს სანახევრო ახლავჯვის“ სრული კომპლექტი არცერთ მუზეუმში არ გვაქვს დაცული, რაც, რა თქმა უნდა, არ გვაპატივბა. ლერხუმის მდიდარი არქეოლოგიური მასალა ცოცხალი ეთნოგრაფიული ყოფის მონაცემებმა უნდა აამტყვევლოს.

თუ არ მივეშველეთ და საბჭოთა კავშირის და საქართველოს სსრ ახალ კონსტიტუციათა შეჩვენდებულხის საფუძველზე საიარმეი მეჭურჭლეთა მუშაობა არ აღვადგინეთ, საბოლოოდ დავკარგავთ იჭურ

ხალხურ კერამიკას, რასაც ჩვენი მომდევნო თაობა ვერაფერით ვერ მოასწორებს.

აი რამდენი პრობლემა და ამოცანა დასული ლერხუმის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის წინაშე, მაგრამ ეს პატარა კულტურულ-სამეცნიერო დაწესებულება ვერაფერის განდება, თუ მას რესპუბლიკის შესაბამისი ცენტრები მხარში არ ამოუდგა. საერთოდ კი ლერხუმის მუზეუმი, მარად მოწინავეთა რიგებში უნდა იდგეს, მქედითად ასორციელებულ მხარის წარსულსა და ყოველდღიურობის ფიქსაციას, რამეთუ ყოველი სწორად შერჩეული, მუზეუმში დაუნჯებული ყოველი ნივთი სანდო მატერიალური საბუთი და ერის ისტორიის უტყუარი წყაროა.

მაშასადამე, საქმე უამრავია. ისიც ვასათვალისწინებელია, რომ საქართველოს ყოველ რეგიონს ბუნებრივი მონაცემების უაღრესი მრავალფეროვნება და ძველთვის მასოცარი სიუხვე ახასიათებს. შეუძლია კი ყოველივე ამას ადლო აულის და თავი გაართვას მხარეთმცოდნეობის მუზეუმს, რომელსაც თანამშრომელთა მცირე და ისიც, სამწუხაროდ, ზოგჯერ არასაკმალოსი მასაგან დაკომპლექტებულმა მტატი ჰყავს. სწორედ ესეცაა ერთი მიზეზი იმ სერიოზული ნაკლოვანებებისა (დაბალია ექსპოზიციების მცენიერული და მსაჭრული დონე, დაცული არაა დროთა კავშირი, არცთუ იწვიათად ირდევია მცენიერული სიუხვე, სასურველია მეტი მიზანსწრავლუობა და იდეურობა, არ ხდება კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობის პრობლემათა მცენიერული შესწავლა, მიოკოლებს საერთო ხელმძღვანელობა, დაგვევა, კორდინაცია, კადრების შერჩევა და სხვ.), რის შესებება პრინციპულად ითქვას საქართველოს პარტიულ-სამეურნეო აქტივის კრებაზე. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ადგილობრივი მუზეუმების ხელმძღვანელობა ცდილობს (ზოგჯერ მიზანსაც აღწევს) კულტურის სამინისტროდან მუზეუმი საქართველოს სსრ მცენიერებათა აკადემიის სისტემაში გადაიყვანოს. თუ რამდენად შედეგინია ეს ექსპერიმენტი ვერაფერს

მოგახსენებთ, მაგრამ ერთი რამ ცხადია. რესპუბლიკაში სამუშეო ქსელის მდგომარეობა საგანგებოდ შესასწავლია, რაც უკვე ცხადი გახდა საქართველოს პარტიულ-სამეურნეო აქტივის კრების მონაცემებით. კრებაზე აღინშნა:

„კულტურის მუშაკთა დაფასება და წახალისება, მათი საქმიანობის ამაღლება ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა თვით ამ საქმის აღორძინებისათვის. პარტიის ყრილობის მოთხოვნათა დონეზე მისი აყვანისათვის. ამ მხრივ ბევრი რამ კეთდება. ისიც უნდა ითქვას, რომ ადგილებზე თუ ცენტრში ზოგჯერ შეიმჩნევა პარტიული და საბჭოთა ორგანიზების ერთგვარი უყურადღებობა ამ საკითხისადმი. ამა სხვანიარად როგორ შეიძლება ავსნათ ის ფაქტი, რომ ამ დარგის მუშაკთა ყერიოზული თავყრილობა საქართველოში, როგორც ირკვევა, არ გამართულა 1927 წლიდან“.

ჩვენი ზრით, ახალ ამოცანებს რომ უპასუხოს მხარეთმცოდნეობის მუშეუმმა, საეკიკლურად უნდა მოხდეს მისი საქმიანობის შეფასება, თანამედროვეობის მოთხოვნისათვის შესაბამისად განესაზღვროს სამოქმედო პროგრამა, გადახალისდეს და დაეკომპლექტდეს კვალიფიკური კადრებით. ყველა მხარეთმცოდნეობის მუშეუმისათვის უნდა შემუშავდეს ერთიანი მიდგომა-დაფინანსება იქნება ეს თუ რეკლამირება. საერთო ხასიათი მიენიჭოს და ცენტრალური წესით წარმართოს დავეცმვა, რა თქმა უნდა, ყოველი რეგიონის თავისებურებათა გათვალისწინებით. მისასაღებელია ცალკეულ თანამშრომელთა ეთუშობაში, მაგრამ როცა ის თვიორველამაში გადადის და ატვილი ხმაურით სამუშეოში საქმეს ბერს ვერაფერს რგებს, მეტ კრიტიკულ დამოკიდებულებას საჭიროებს.

საზოგადოდ, ქუშეუმის/ მართვკ რთული ხელოვნებაა და მოითხოვს დიდად გააზრებულ, კომპლექსურ მიდგომას, ცალმხრივი რეკლამა და ბრჭყვიალა აქსესუარები ჩვეულებრივ მისზან ვერ აღწევს.

1921 წლის 25 თებერვალს საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებას, რაც ძირეული გარდატეხის საწყისი გახდა ქვეყნის პოლიტიკურ, სოციალურ-ეკონომიურ და კულტურულ ცხოვრებაში, გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა საქალქო ცხოვრების პირობების გაუმჯობესებისა და ქალაქმშენებლობის განვითარებისათვის. 1921 წლის 6 აპრილის დეკრეტი მიწის ნაკონაბლუსაციამ ქალაქმშენებლობის განვითარების დიდი შესაძლებლობები და მოქმედების ფართო ასპარეზი დასახა. მისი პირველი ნაბიჯები მჭიდროდ იყო დაკავშირებული სახალხო მუწრნეობის აღდგენასთან, რაც საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების განმტკიცებისათვის ბრძოლის რთულ ვითარებაში მიმდინარეობდა¹. 1922 წლის დეკემბრიდან საქართველო საბჭოთა სახელმწიფოს შემადგენლობაშია და მისი ბედი მჭიდროდ უკავშირდება სსრკ სხვა ხალხების ბესს, რომელნიც სოციალური და ეროვნული პროგრესის გზას ადგანან ქალაქმშენებლობა, როგორც კულტურული და საზოგადოებრივი ცხოვრების სხვა დარგები, ვითარდებოდა საერთო პროგრამით, რომელიც უზრუნველყოფს ეროვნული თავისებურებების და მოთხოვნების სრულ გამოვლენას. ქალაქმშენებლობით პოლიტიკას ამიერიდან სახელმწიფო განსაზღვრავს და ამიტომ, განვითარების მთელ მანძილზე, უდალდესი მნიშვნელობა აქვს მის დადგენილებებსა და მითითებებს ამ დარგში. მიწის, მატერიალური სახსრებისა და კანონმდებლობის ცენტრალიზაცია, ხალხის ინტერესების გამომსატველი სახელმწიფოს ხელში ყოფაცხოვრების და შრომის საუკეთესო პირობების, ქალაქის ინტერესების დაკმაყოფილების უდიდეს შესაძლებლობებს ჰქმნის.

საბჭოთა სახელმწიფოში ქალაქმშენებლობას თავიდანვე დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. მას უნდა აესახა ახალი სოციალური ურთიერთობანი და თვით შესწრულებინა აქტიური როლი ახალი სოციალისტური საზოგადოების ჩამოყალიბებაში. პირველსავე ეტაპზე შექმნილ სოციალისტური ქალაქმშენებლობის პროგრამაში ასახულია მსოფლიო ქალაქმშენებლობის ყველა საუკეთესო მიღწევა, ურანგების უტოპიური ოცნებები იდეალურ ქალაქებზე, ინგლისელების არქიტექტურულ-ქალაქმშენებლობითი იდეები და სხვა მრავალი მოწინავე თეორია, რომელთა განხორციელების ობიექტური პირობები მოქმენა საბჭოთა კავშირში. მაგრამ, სანამ მოქმედებას დაიწყებდა ეს ფართო პროგრამა, ცხოვრებასთან რეალურ ურთიერთობაში დაიხვეწებოდა აზრი და ვარკვეულ მხატვრულ ფორმას მიიღებდა, საჭირო იყო ბრძოლა ეკონომიურ ჩამორჩენილობასთან, დაწერული და მოშლოლი საქალქო მუწრნეობის მოწესრიგება. წინ სახალხო მუწრნეობის აღდგენის და მწვევა საბინაო კრიზისთან ბრძოლის წლები იყო. სახელმწიფოს ძალა არ შესწვედა სრულად გაეშალა ქალაქების დაგეგმვა და რეკონსტრუქცია ახალი ამოცანების შესაბამისად, დაუყოვნებლივ გადაექცია ისინი ახალი სოციალისტური საზოგადოების შესაფერის კეთილმოწყობილ გარემოდ. მძიმე მდგომარეობაში იყო ქვეყნის ეკონომიკა და ფინანსები, დაბალი იყო ტექნიკის დონე. ამასთან ერთად, საქართველოში არ იყო სათანადოდ მომზადებული არქიტექტორთა კადრები და არც საპროექტო საქმე იყო ორგანიზებული. ცხოვ-

ქალაქმშენებლობა საქართველოში

1921—1932 წლებში

ნინო ასათიანი

რება პირველ პლანზე ყველაზე გადაუდებელ ამოცანებს აყენებდა და სახელმწიფო და მუნიციპალური ორგანოების მოღვაწეობაც ამ მოთხოვნათა დასაკმაყოფილებლად, ქალაქის ყველაზე მტიკინეული ადგილების გასაჯანსაღებლად იყო მიმართული.

საქირო იყო დაუყოვნებლივ შექმნილიყო ნორმალური, სანიტარული პირობები ქალაქებში, გაეწმინდათ, ამოეშროთ, მოეგირწყლათ, გაეშწინებინათ, მოეწყოთ წყალსადენი, კანალიზაცია, განათება, რათა თავიდან აეცილებინათ ეპიდემიები.

საქართველოში საქალაქო მეურნეობა იმდენად მოშლილი იყო, ისეთი მძიმე იყო ეკონომიური პირობები, ისეთი მცირე ტექნიკური შესაძლებლობები, რომ ძნელი იყო ამ ელემენტარული მოთხოვნების დაკმაყოფილებაც კი, მაგრამ ხალხის ერთუზიანობა, უკეთესი მომავლის რწმუნამ განაპირობა კონკრეტული ამოცანების გადაწყვეტა, შემოქმედებითი ძალების გაღვივება და იმ დროისათვის ბევრი თამამი ჩანაფიქრის განხორციელება. ეს თვითშემდეგად დიდ ძალად გადაიქცა, რიპი ერთ-ერთი გამოხატულება იყო „შაბათობები“, რომლებიც პირველი დღეებიდანვე ეწყობოდა ქალაქში. საქალაქო მეურნეობის აღდგენისა და კეთილმოწყობის ცალკეული სამუშაოები 1925 წლამდე, სახალხო მეურნეობის აღდგენის პერიოდში, ჯერ რეკგომების (1922 წლამდე), ხოლო შემდეგ ქალაქის საბჭოების კომუნალური განყოფილებების უმთავრეს და ერთ-ერთ ძირითად საქმიანობას შეადგენდა, ხოლო შემდგომში უკვე სხვა აახის სამუშაოების პარალელურად გრძელდებოდა იმ დრომდე, სანამ შედგებოდა ქალაქების რეკონსტრუქციის პროექტები და მუშაობა წინასწარდასახული კომპლექსური გეგმით წარიმართებოდა. ეს სამუშაოები ტარდებოდა საქართველოს ყველა ქალაქში, მაგრამ მათი მტიკ ნაწილი თბილისზე მოდიოდა, იგი უნდა გამხდარიყო „მაკალითი

და ნიშში ყველა პროვინციული ქალაქისათვის“.² ეს მდგომარეობა უსახსრობით და სათანადო გამოცდილების უქონლობითაც უნდა აიხსნას. კეთილმოწყობის სამუშაოები უმთავრესად ქალაქების გარეუბნებში ტარდებოდა, რადგან სწორედ აქ იყო ანტისანიტარიის ბუდე.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების პირველსავე თვეებშია გამოტანილი სავალდებულო დადგენილება „ქ. თბილისის ანტიტარიის შესახებ“. „საზოგადოებისათვის სასარგებლო სასწრაფო მუშაობის შესასრულებლად“ პირველი შაბათობები უკვე აპრილში მოეწყო.³ ქალაქი გაიწმინდა ტალახისა და ნაგვისაგან, გასუფთავდა მტკვრის კალაპოტი. ქალაქის გაჯანსაღების თვალსაზრისით ასევე მნიშვნელოვანი იყო მადათოვია კუნძულისა და ხევების გაწმენდა. პირველივე შაბათობაზე გაიწმინდა გ. ვერის ხევი, მიწისა და ქვის ზეგვივებისაგან განთავისუფლდა აგრეთვე დიდუბე, საბურთალო, ხუდა; დოვის ტყე.⁴

მსგავსი ღონისძიებები ტარდებოდა დანარჩენ ქალაქებშიც. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მიწისძვრით დაზიანებული გორის გაწმენდა ნანგრევებისაგან.

ქ. თბილისის ძალზე ანაგვიანება და მოსახლეობის საფრთხეს უქმნიდა ხევების სიმრავლე. ნიაღვრების საშიშროების თვითდან ასაცილებლად გაუმდებელი ტარდებოდა ნიაღვრისაწინააღმდეგო სამუშაოები, ეწყობოდა ჯებირები და გვირაბები. პირველსავე წლებში სამაგრი კედლები აიგო მოსკოვის ქუჩაზე, სუნიების ხევი, ნაძალადეგში, ლოტიჩიას სკოლის მახლობლად, პეტროვის ქუჩაზე ნიაღვრისაწინააღმდეგო გვირაბები იქნა გაყვანილი ვლადიმირის მოედანზე, დიდუბეში, საბჭოს ქუჩაზე.⁵ ყოველწლიურად ამ მიზნით დიდი თანხები იხარჯებოდა.

ნიაღვრეთან ბრძოლა წარმოებდა აგრეთვე ფერდობების

გამწვანებით, რასაც დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ისეთი მთავორიანი რეკლემის ქალაქისათვის, როგორც თბილისი. 1922 წლიდან დაწყებული, მუშაობა სისტემატურად ტარდებოდა. ტყეები გაწმენდა მამადავითა მთავ, ნაძალადეგში, სუნჯინის რაიონში. 1921 წლიდან 1927 წლამდე მამადავითუ 120 „დესტინა“, ხოლო სუნჯინის ხევის აუზში 85 „დესტინა“ დაირგო.⁶

ქალაქების გაჯანსაღებისათვის არაერთი მნიშვნელობა ჰქონდა ჭაობების ამოშრობას. ამ მხრივ საჯალალო მდგომარეობა იყო ქ. თბილისის ჩრდილო-დასავლეთ გარეუბანში — საბურთალოში, რომელიც საუკუნის დასაწყისში ამ ტერიტორიაზე დაასაბუღებ მებაღეთა მიერ გაყვანილმა პრიმიტიულმა და მოუვლელმა სარწყავმა არხებმა დააჭაობა.⁷ 1922 წლიდან, კომუნალური განყოფილება ზრუნვის შედეგად, გაღრმავდა, დაგრძელდა და შეკეთებულ იქნა ძველი თბილისი. თუმცა, 1924 წ. ყველა ჭაობიანი ადგილი ამოშრობილია და მალარიით დაავადებულთა რაოდენობა საგრძობლად შემცირდა.⁸ მდგომარეობა ვერც ოციანი წლების ბოლოს გამოსრულდა.⁹ ასეთვე მძიმე უბანი იყო მადათოვის კუნძული, რომელიც ჯერ კიდევ რევოლუციამდე შეუსწავლია ინჟინერ ბებუოვს და გამოუთქვამს სწორი მოსაზრება კუნძულის გაჯანსაღებისათვის ააჭირო ღონისძიებათა შესახებ, მაგრამ, რეალურად, ამ მიმართულებით არავითარი ზომები არ ყოფილა მიღებული. მადათოვის კუნძული უკრძალება 1921 წლიდანვე მიატყვის, თუმცა დამაკმაყოფილებელი მდგომარეობის შექმნა გარეა ხანს მაინც ვერ მოხერხდა. მიუხედავად ამისა, ჭაობების ამოშრობის მხრივ თბილისში გარკვეული წარმატებები. 1927 წლისთვის ამოშრება 8000 კვ. საჟ. ფართობი.⁹

განსაკუთრებით მძიმე მდგომარეობა იყო დაჭაობების მხრივ შავიზღვისპირა ქალაქებში — სოსუმში, ფოთსა და ბათუმში. აქ გასაბჭოების პირველივე წლიდან დაიწყო ჭაობების ბრძოლა, დაირგო ეკალიპტის ხეები, დაარსდა სამალარიო სადგურები. კლიმატური პირობების გაუმჯობესებისათვის უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა კოლხეთის ამოშრობა დაწყების, მიუხედავად იმისა, რომ 1933 წლამდე ეს ღონისძიება მთელ ტერიტორიაზე გაბნეულ მცირე სამუშაოთა სახეს ატარებდა.¹⁰

სანიტარული მდგომარეობის გაუმჯობესებისა და ქალაქის ცალკეულ ნაწილებს შორის სატრანსპორტო და ფეხმავალთა მოძრაობის მოწესრიგებისათვის აუცილებელი იყო მოუვლელი დანგრეული და უგარისი ქუჩებისა და მოძველებული ხიდების შეკეთება. მიუხედავად ძალზე შეზღუდული შესაძლებლობისა, ამ მიმართულებით მაინც ბევრი რამ გაკეთდა პირველსავე წლებში. კომუნალური განყოფილების მიერ თბილისში შეკეთდა მნიშვნელოვანი ქუჩები — პლენისოვის პროსპექტი, პუშკინის ქუჩა, „ალადათის ბაზრის“ ქუჩა, „იკორის“ ვერის დაღმართი¹¹, 1923 წ. შეკეთდა აასახლის წინა ქუჩა, მოიკირწყლა მეტეხის, ციციშვილისა და ღვინის აღმართები¹², შეკეთდა აერთევე ლენინის, ვორონცოვის, წყნეთისა და ჩერქეზოვლის ქუჩები. 1923 წ. უკვე მოიკირწყლულია 1029 კვ. საჟ. — კიბის, პეროვსკაიას, სა-

ტივის, ლენინის, საბჭოს ქუჩები, ნაძალადეგში კი განზრახული იყო 1924 წლისთვის 22.000 კვ. საჟ. ქუჩების ხელახლა მოკირწყვლა, 26.500 კვ. საჟ. შეკეთება და ქვეყნილის მოწყობა. 1926 წ. მოწესრიგდა ქუჩები საბურთალოში, ხარფუხში, ვაკეზე, ვერასზე¹³ (ყახევის, მღვინის და სხვა). გარდა ამისა, დაიგემა ქუჩები ვანაპირა უბნების მითან ნაწილებში (15.000 კვბ. საჟ). როგორც თბილისის საბჭოს ანგარიშიდან ჩანს, შემდეგ წლებში სამუშაოთა მოცულობა თანდათან მატკულობს.

მდ. მტკვრის ორსავე ნაპირზე გაშენებული ქალაქის ცხოვრების ნორმალისაციისათვის საჭირო იყო ხიდების შეკეთება. 1922 წ. შეკეთდა ვერის, შურხანის ხიდები, ორთაჭალის ხილი კი საცალფეხობად სატრანსპორტოდ გადაკეთდა. შემდეგ წელს შეკეთდა მეტეხის, ვორონცოვის და აგლაბრის ხიდები. გარდა ამისა, კომუნალურმა მეურნეობამ მოაწესრიგა ქუჩების განათება და ტრანსპორტი. გაყვანილ იქნა ტრამვაის ხაზი კახეთის მიუღწეადი სასაკალომდე, დიდუბეში. მარცხენა სანაპიროს დიდუბესთან დასაკავშირებლად მოეწყო ბორანი, 1930 წლიდან იწყება მდ. მტკვრის სანაპიროების კეთილმოწყობა, აშენდა სანაპირო კედელი ვერის ხილიდან ვერის პარკამდე.¹⁴

ქ. გორში, ნანგრევებისაგან განთავისუფლებასთან ერთად, დაიწყო დანერგული შენობებისა და ქუჩების აღდგენა-კეთილმოწყობა, რასაც აღმდგენელი კომიტეტი აწარმოებდა. მთავრობის ზრუნვისა და ფინანსური დახმარების მიუხედავად, ძალზე რთული იყო აღდგენის გეგმის სისრულეში მოყვანა. მუშახელი მცირე და დაბალი კალიფიციაციისა იყო, აკლდათ ტექნიკური პერსონალი და აღჭურვილობა, არ იყო საკმარისი ფულადი სახსრები, სამუშაოს საწარმოებლად აღმდგენელ კომიტეტს უხდებოდა შეწირულებათა შეგროვება და ააქველმოქმედო კონცერტების გამართვა.¹⁵ კომიტეტის მიერ ჩატარებული იყო გეოლოგიური გამოკვლევები, რის საფუძველზეც შედგა სამუშაო გეგმა. 1924 წლიდან ქუჩების აღდგენა-შეკეთება უკვე გეგმაზომიერად წარმართა, შესწორდა ძველი ქუჩების მიმართულება, დაიკავმა რამდენიმე ახალი ქუჩა.

შედარებით ნელი ტემპით მიმდინარეობდა კეთილმოწყობა ცნინვალში, შეკვდილებოა აქ უფრო მძიმე იყო, უფრო მწვეუდ იგრძობოდა მუშახელისა და სახსრების ნაკლებობა. მიუხედავად ამისა, გაყვანილ იქნა ახალი განიერი „ივლინის“ ქუჩა, კეთილმოწყობა კომუნარების, ჯავის და ატალინის ქუჩები.

უხასრობის გამო ქუჩების სამუშაოები სათანადოდ ვერ გაიშალა დანარჩენ ქალაქებშიც. ამ პერიოდში სასურდადებოა ქუთაისში თეთრი ხიდის¹⁶ შეკეთება. ქ. სოსუმში 1921-დან — 32 წლამდე მოკირწყლულია 96,5 ათასი კვ. მ.¹⁷ ქ. ფოთის ქუჩები, რომლებიც გასაბჭოებამდეც საჯალალო მდგომარეობაში იყო, საშინლად დაზიანდა 1922 წლის წყალდიდობის შედეგად. ქალაქის აღმასკოში შეუდგა ქუჩების შეკეთებას, მაგრამ კაპიტალურად მხოლოდ კავკასიის ქუჩა შეკეთდა. ფოთში კეთილმოწყობის სამუშაოები რეალურ შედეგებს ვერ გამოიღობდა, კიდრე არსებობდა მდინარეების ნა-

პირებიდან გადმოსვლის საშუალებაა. ამ გარემოებამ თავი-
დასვე სათანადო ყურადღება მიიქცია 1925-1926 წლებში
ფოთში მუშაობდა სპეციალური საძიებო პარტია, რომლის
მიზანი იყო მდ. რიონის რეჟიმის შესწავლა, პალიასტომის
ტბის და ტერიტორიის გეოლოგიური გამოკვლევა¹⁸. მიუხე-
დავად ხელსაწყოებისა და ფინანსების უკმარისობისა, ამ პარ-
ტიამ მაინც შესძლო გარეგნული პასარგებლობა დასვენების
გამოტანა, რამაც დიდი როლი ითამაშა შემდგომში. ამ პერი-
ოდში გამაგრდა რიონის ნაპირები, მოიწყო ჯებირი კაპარ-
ქინაზე.

პირველი ათი წლის განმავლობაში, მიუხედავად მძიმე
პირობებისა, ქუჩებისა და ფერდობების გამწვანებისათან ერ-
ოდ, მოიწყო ბაღები და სკვერები. თბილისის საბჭოს სა-
ბალო სექციამ შეკეთა და აღადგინა „გაოხრებული“ ბაღები
1932 წ. მოიწყო ლენინის საბ. სკვერი ლენინის ქუჩის და-
საწყისში, ვაჟაფშაის სახ. სკვერი ჩერქოველების ქუჩაზე,
ბაღი ლენინის რაიონში. 1926 წელს ეწყობა სკვერი, „შუა ბა-
ზარზე“ და მუშტაიდის შესახვევში, შაუმიანის სკვერი ავლა-
ბარში. სულ 7.000 კვ. საგ. სივრცე¹⁹ 1928 წ. კომუნალური
განყოფილება იღებს გადაწყვეტილებას ვერის ხიდის პირდა-
პირ ბაღის გაშენებისა და სანაპიროს გამწვანების შესახებ.
საყურადღებო იყო 1927 წ. მიღებული გადაწყვეტილება ვე-
რის პარკის მოწყობის შესახებ ახალი პროსპექტის გასწვრივ,
რომლის დამთავრებაც ნავარაუდლო იყო 1930 წლისთვის.
ამავე (1927 წ.) შედგა ზოოლოგიური ბაღის პროექტი. თბი-
ლისის მიმდებარე მუხედზე 30 „დეკეტინა“ ტყე. ასეთივე
ფორს დიდი მასივი (14 დეკეტინა) შენდება ქუთაისში, სა-
ღორიში²⁰, ქ. სოხუმში 80 კა დაეთმო მიმდებარე პარკს...²¹
გარდა ამისა, გაშენდა ბაღები და სკვერები, რომელთა ფარ-
გობმა ათი წლის განმავლობაში 17,8 კა შეადგინა. ქ. ფოთ-
ში შეეყოფა ცენტრალური ბაღი, ბათუმში იწყება კულტურის
და დასვენების პარკის მოწყობა არსებული ქალაქის ბაღის
ტერიტორიაზე ტბა ნურიათან.

საკაპო მეურნეობის მოწესრიგება, ნორმალური სანი-
ტარულ-ჰიგიენური პირობების უზრუნველყოფა შეუძლებელი
იყო წყალსადენის და კანალიზაციის გარეშე. პირველსავე
წლებში ხდება ამ სისტემების აღდგენა იქ სადაც არსებობდა,
ხოლო დანარჩენ ქალაქებში დაუყოვნებლივ იწყება სამუშაო-
ები მათ მოწყობაში. თბილისში 20-იანი წლების დასაწყ-
ისში წყალსადენი „ბეწუზე კვიდა“, რადგან ომისა და მენშე-
ვიცების დროს კაპიკ არ დახარჯულა მის შეკეთებაზე²². გარ-
და ამისა, ძველი წყალსადენი ვედარ აკმაყოფილებდა საგრძ-
ნობლად გაზრდილ მოსახლეობას. მუშაობა წარიმართა ჯერ
აღდგენის, ხოლო შემდეგ წლებში (1923-24) განაპირა უბ-
ნების მომარაგებისკენ, უფრო მოგვიანებით კი (1925-26
წწ.) იწყება ახალი წყაროების ძიება, შესწავლა. 1923-24
წლებში გაიყვანეს წყალსადენი და კანალიზაცია გარეუბნებ-
ში ნაძალადეგოში, ვაკეში, საბურთალოსში. 27 წლამდე გარე-
უბნში კანალიზაცია გაყვანილია უკვე 610 ვერსის მანძილ-
ზე²³. ოცდარვა წლიდან ნავარაუდლოა ბაგეში წყალსადენ-
ის გაყვანა. 1924 წ. გორის უმათიერ რაიონებში გაკავეთ
წყალსადენი, მანამდე მაცხოვრებლები უვარგის ჭის წყალს

სამადნენ. 1924 წლიდან ქუთაისში იწყება წყალსადენის
გამოკვლევა, 1926 წლისთვის კი შედგენილია პროექტი,²⁴
მაგრამ მუშაობა 23 წლამდე ვერ დაიწყო და ამის გამო
ქალაქი 1934 წლამდე უწყალსადენოდ დარჩა. ოციანი წლე-
ბის ბოლოს ცინივალზე დაიწყო წყალსადენის გაყვანა,
მაგრამ ქალაქი კიდევ კარგა ხანს დარჩა უკანალიზაციოდ²⁵.
1929 წლიდან დაიწყო წყალსადენის ექსპლუატაცია სოხუ-
მში. კანალიზაცია კი აქვს ვერ მოგვარდა²⁶. წყალსადენის
გაყვანა ფოთშიც მოგვიანებით გახდა შესაძლებელი
(1930-31 წწ.), მანამდე მოსახლეობა მდინარის წყლით
სარგებლობდა, არც კანალიზაცია ჰქონდათ²⁷.

კეთილმოწყობის სამუშაოთა პარალელურად, 1924 წლი-
დან ქუჩების დადგენაში უკვე ქალაქმშენებლობითი იდეის
პირველ ნიშნებს ვხვდებით. ქალაქის საბჭოების ყურადღების
ცენტრშია ისეთი მნიშვნელოვანი კვანძები, რომელთა საშუა-
ლებითაც ხორციელდებოდა ქალაქის ცენტრისა და სხვა რაი-
ონების კავშირი. თანდათან ისახებოდა ქალაქის სტრუქტუ-
რის გაუმჯობესების აზრი. ამის პირველ მაგალითებს ვხვდეთ
თბილისში, სადაც დიდი ქალაქის განვითარებისა და გაზრ-
დილი მოძრაობის საჭიროების გამო, უფრო ადრე გაჩნდა
ცალკეული კვანძის რეკონსტრუქციის აუცილებლობა
ნიშნავდობლივია, რომ იმთავითვე გააზრტულ იქნა ამ კვან-
ძების მნიშვნელოვან ქალაქის მომავალი განვითარებისთვის
და პრაქტიკულად სწორად გადაწყვიტეს მათი რეკონსტრუქ-
ცია.

ორი ასეთი უბნის რეკონსტრუქციის აზრი ეკუთვნის ინჟი-
ნერ გ. ჟურდთან, რომელიც თავისი მოღვაწეობის მანძილზე
არა ერთი მნიშვნელოვანი ღონისძიებას ინიციატორი და ხელ-
მძღვენიელი იყო.

შუაპარკის ქუჩა, რომელიც თბილისის ცენტრალურ და
სახშირე-ალმოსავლეთით მდებარე რაიონებს აკავშირებდა,
მნიშვნელოვანი მონაკვეთი იყო ქალაქის ქუჩების სისტემაში,
მაგრამ ვიწრო, ჭუჭყიანი და მოუწყობელი ძალზე აფერხებდა
მოძრაობას გოგირდიან აბანოებისა და ქალაქის ძველი რაი-
ონებისაკენ. 1924 წლიდან იწყება მუშაობა. ერთი წლის შემ-
დეგ ქუჩა უკვე გაფართოებული და მოიკრწყული იყო და
„ვეროლიან ქუჩის სახე“ მიიღო.²⁸ შემდეგ წელს ეს აქ ტრა-
მევის ლიანდაგის მოწყობა დაიწყო. ოთხი საკვირის სიგრძე
ქუჩის გაფართოება მ საყენამდე იმ დროს ძალზე მნიშვნე-
ლოვანი იყო და საკანარიად ითვლებოდა ტრანსპორტის მოძ-
რაობისათვის. პროფესორმა ა. ივანიციმ კიდევაც აღინშინა ეს
უბანი აღმასკომის მიერ ჩატარებულ უნიშვნელოვანეს სამუ-
შაოთა შორის და გამოთქვა აზრი, რომ ეს ქუჩა „სახვებით რა-
ციონალურად და გაფართოებული, იგი სახვებით შეეფერება ქა-
ლაქის და საურემ მოძრაობის მოთხოვნებს და ქალაქის მო-
მავალ დაგეგმვაში უკვე უნდა იყოს“²⁹.

თბილისისათვის ძალზე მნიშვნელოვანი იყო აგრეთვე ქა-
ლაქის ცენტრის კავშირი მტკვრის მარცხენა ნაპირზე მდებ-
არე რეინიჯის სივრცისაკენ, რომელიც ხორციელდებოდა
სადგურის ქუჩის, ვაჭრობა, კასპი კროვასი³⁰, უბნანოვის
პროსპექტის და კორჟის ქუჩის, ელბაქიძის ხიდისა და ელ-
ბაქიძის ციხაბო აღმართის გავლით. ამ გზის ყველაზე უფრო

მოუხერხებელი მონაკვეთი „პასაჟ კროშკა“ იყო — ვიწრო ქუჩა ორივე მხარეს წვრილი ერთსართულიანი საფარეო და-წყებულებებით. 1924 წლიდან დაიწყო რეკონსტრუქცია³⁰. განზრახული იყო მისი გაგანიერება სადგურის ქუჩის სივანემდე, რითაც მოწყობრივდებოდა ტრანსპორტის მოძრაობა სადგური-ცენტრის მიმართულებით, მით უმეტეს, რომ აღმა-სკომო განზრახული ჰქონდა მომავალში ამ ხაზზე ხიდისა და ფორების ქუჩის გაფართოება. „პასაჟ კროშკას“ რეკონსტრუქცია მნიშვნელოვანი იყო აგრეთვე შემდგომ წლებში აგებული ჩელუსკინელების ხიდის მიმართულებით მოძრაობისთვისაც, რომელიც უნდა განხორციელებულიყო კავშირი ვერის, ვაკის საბურთალოს რაიონთან.

უდავოდ ქალაქმშენებლობითი მნიშვნელობა ჰქონდა აგრეთვე ახალი ქუჩის გაყვანას ლენინის ქუჩის გაგრძელებაზე, დუშეთის ქუჩამდე. ეს ქუჩა, რომელიც მომავალში ქალაქის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი, ცენტრისა და საბურთალოს დაშავამირბელონი მაგისტრალის ნაწილს წარმოადგენდა, მნიშვნელოვანად ამოკლებდა მაძისლ საბურთალოსკენ და გატვირთავდა ელბაქიძის დაღმართს მოძრაობაიგან. ამასთან ერთად, მას მოხერხებული და ლამაზი მიმდებარება ჰქონდა. მანამდე საბურთალოსკენ მოძრაობა ხორციელდებოდა სახმელრო გზით, რომელიც ელბაქიძის ვიწრო ხიდიდან უხერხულად ურთოდებოდა ელბაქიძის ციხეზო აღმართს.

ამ ქუჩის გაყვანასთან ერთად, სადგურის ქუჩის გაგრძელებაზე, მდ. მტკვარზე ახალი ხიდის აგების აზრი იბადება. თავისთავად ხიდის აგებას მდინარის სავსე ნაპირზე გაუმჯობესებული ქალაქისათვის დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, რადგან სიგრძეზე გატიხულ ქალაქს განივი კავშირები მცირეფრეცხოვანი და მოუხერხებელი ჰქონდა. 1927 წ. ტარდება კონკურსი ხიდის პროექტზე და თუმცა იმ ხანად მას რეალურად შედეგი არ მოჰყოლია, მასთან დაკავშირებით ქალაქის მომავალი განვითარების ერთ-ერთი საკვანძო საკითხი სერიოზულ საჯარო მსჯელობის საგანი ხდება.³¹ ეს საკითხი და ცენტრისა და სადგურის, სადგურისა და ვაკე-საბურთალოს დაკავშირება. ნიშანდობლივია თავისთავად ის ფაქტი, რომ ამ დროს აღმასკომის ვანკარეულებში უკვე რამდენიმე პროექტი იმდის მოსაზრება ამ საკითხზე, ძირითადია თბილისის აღმასკომისა და ინჟ. ვ. ფელდტის პროექტები.

აღმასკომის პროექტით, ახალი ხიდის აგებასთან დაკავშირებით, საბურთალოს მადლობის ქვეშ, ხიდის გაგრძელებაზე უნდა გატორილიყო გვირაბი და გაეყვინა ქუჩა უნივერსიტეტი-საკენ (ახლანდელი ვარაზისხევის მიმართულებით), რომელიც სამხედრო გზას გადააკვეთავდა ახლანდელი გმირთა მოედნის ადგილსა და აქედან დაუკავშირდებოდა საბურთალოს.

საქონალმდგომ მოსაზრება წამოაყენა ინჟ. ვ. ფელდტმა, რომელიც ხიდის ძირითად დანიშნულებას სადგურისა და ცენტრის უმოკლესი მანძილით დაკავშირებაში ხედავდა და ამ მიზნით ხიდს ფართო პროსპექტით აერთებდა ლენინის ქუჩასთან. ამ პროექტით უარყოფილი იყო გვირაბი, როგორც მოუხერხებელი ნაკებობა ტრანსპორტის მოძრაობათვის. ახალი პროსპექტი თანდათანობით აღმოაჩინო ხიდიდან უნდა აჰყოლოდა ვერის პარკის ფერდობს, მაღალი ვიადუკით გა-

დაეჭრა მდ. ვერეს ხეობა ვიწრო ნაწილში და ვერის შესახვევი პარალელურად შეერთებოდა ლენინის პროსპექტს. განხილვისას ტერიტორიის პროექტი მოწონებულ იქნა, თუმცა შემდგომში არ განხორციელებულა³².

ამ პროსპექტის შესახებ 1930 წ. კვლავ აღძრა ფელდტმა საკითხი მდ. ვერეზე ხიდის მშენებლობასთან და თბილისის მომავალ დაგეგმვასთან დაკავშირებით. ამჯერად პროექტში დამუშავებული იყო ახალი პროექტის კავშირი საბურთალოსთან. ეს პროექტი ახალი ხიდიდან საბურთალოს ფერდობს აჰყვებოდა და შეუერთდებოდა სამხედრო გზას, აკადემიის ახლანდელი ტერიტორიაზე სამხედრო გზა გრძელდება წინანდელი მიმართულებით მტკვრისაკენ და ახალ პროექტს უერთდება ვიადუკსა და ხიდს შორის მოთავსებულ მონაკვეთში.

ამ მოსაზრებას გარკვეული დადებითი მხარეები ჰქონდა. ქუჩის ნაკლები ქანობები აღმასკომის პროექტში შედარებით (ცენტრის უფრო მოკლე მანძილით უკავშირდებოდა სადგურს) არ მოითხოვდა ისეთ რთულ მიწის სამუშაოს, როგორსაც გვირაბს გაჭრა, მაგრამ ნაკლებ საკმაოდ მნიშვნელოვანი იყო. ძალზე უხერხული იყო ხიდისა და სამხედრო გზის შეერთება ახალ მაგისტრალთან, როგორც მოძრაობისთვის ისე ვიზუალურად. ბევრად უფრო მისაღები იყო ის მოსაზრება, რომელიც საუფროდ დაელო მშენებლობას. მიუხედავად ლენინის ქუჩის საკმაოდ დიდი ქანობისა ხიდისკენ, რომელიც იმ დროს მდ. ვერეზე ზოოპარკის ტერიტორიასთან შენდება და ასევე დიდი ქანობისა, რომელიც ის საბურთალოსკენ მიმართავდა, სწორედ აქ შექმნა ისეთი კვანძი, გზების ისეთი შესაფარა, რომელიც ამ ადგილის გეოგრაფიული მდებარეობით იყო გაპირობებული და იძლეოდა ნამდვილი ქალაქური, განვითარებული სატრანსპორტო კვანძის პროექტის შესაძლებლობას. ეს იყო სატრანსპორტო მიედნის პირველი მაგალითი. საყურადღებოა, რომ ფელდტის პროექტით საბურთალოს მადლობით დახმული იყო ხედი ხიდისა და მარცხენა სანაპიროკენ, ხოლო როდესაც აღმასკომის პროექტის თანახმად გვირაბის ნაცვლად მადლობი გაიჭრა, ქალაქის ორი უბანი სივრცობრივად მჭიდროდ დაუკავშირდა ერთმანეთს.

ასეთ მნიშვნელოვან სარეკონსტრუქციო სამუშაოებს დანარჩენ ქალაქებში არ ჰქონდა ადგილი. მხოლოდ ქუთაისში ჩატარდა ამ მხრეზე დროსშესანიშნევი ღონისძიება, რომელიც ცენტრალურ მოედანს ეხებოდა. აქ დაინერგა ტაძარი, რითაც განთავისუფლდა ტერიტორია და ქალაქმა ვრცელი განახლებული მოედანი მიიღო.

ოციანი წლების პირველ ნახევარშივე თბილისის საქალაქო აღმასკომის მუშაობა გარეუბნების კეთილმოწყობის მიმართულებით გვემინადა მიმდინარეობს. თუმცა, ცალკეული უბნების დაგეგმვა, მხოლოდ, ერთგვარად სწორი ქუჩების დაგეგმვას და მოძრაობისა და კანალიზაციის მშენებლობის რეგულირებას გულისხმობდა.

1923 წელს დაწყებული ნაძალადევის დაგეგმვა,³³ 1926 წ. ტარდება კონკურსი ვაკის დაგეგმვაზე, რომელიც მანამდე „მივიწყებული და ზღის ანაბარად მიტოვებულ უბანს წარ-

ზოადგენდა³⁴. კონკრესში გაიმარჯვა ა. ჭურდიანის პროექტმა, რომელიც ვაკის ერთი ნაწილი, კერძოდ ახლანდელი ერისთავის ქუჩის მიმდებარე ტერიტორია წარმოადგინოდა იყო წირილი მოედნის და მისგან სხვისებურად გამოშავალი ქუჩების სახით.³⁵ განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა საბურთალოს, სადაც განზრახულია სწორი ქუჩების დაგეგმვა, მათ შორის გაწინებული სკვერებითა და ბაღებით საზოგადოებრივი ნაგებობებისათვის. იგეგმება წყალსადენი და კანალიზაცია. 1928 წლიდან დაიწყო ავლაბრის, ლენინის რაიონის, ხარფუხის, ვაკის კეთილმოწყობა.³⁶ ამავე დროს იწყება ბრძოლა უგემო მშენებლობასთან.

ქალაქის გეგმის უქონლობა (უმეტეს შემთხვევაში აგემვის უქონლობაც) ძალზე აფერხებდა და საეჭვოს ხდოდა კეთილმოწყობისა და რესტრუქციის ყოველგვარ წარმოწყობას. ცალკეული კვანძების რეკონსტრუქცია თუ საეკონომიკური მასილების მშენებლობა თანდათან სულ უფრო ძნელდებოდა მიუღი ქალაქის დაგეგმვის გარეშე. საჭირო ხდებოდა ქალაქის პერსპექტივის განსაზღვრა, რათა თავიდან აცილებული ყოფილიყო ძნელად გამოსასწორებელი შეცდომები ქუჩის დაგეგმვაში, წყალსადენის და კანალიზაციის გაყვანაში თუ ცალკეული ობიექტის მშენებლობაში. უგემოზა აძვირებდა სამუშაოს ღირებულებას, ხშირი იყო გადაკეთებისა და კომუნიკაციების სხვა ადგილზე გადატანის შემთხვევები.³⁷ ეს ვითარება ყველასათვის ცხადი იყო და არა ერთხელ დაუყენებიათ საკითხი ამის შესახებ ქალაქის მმართველობის. გ. ჭურდიანი აღნიშნავდა, რომ ერთ-ერთი მიმწინაველები საქონი ქალაქის ახალი გეგმის შედგენა, რადგან განაპირა სუბნებში დასახლება ხდება სტიქიურად, რასაც კეთილმოწყობის მხრე მოდებს შემდგომში ძნელად განოსასწორებელი დეფექტები.³⁸

1925 წ. იწყება დაგეგმვის სამუშაოები თბილისში, რომელიც ამ მხრივაც მაგალითი უნდა ყოფილიყო სხვა ქალაქებისთვის.

თბილისის საბჭო შეუდგა დაგეგმვისათვის მოსამზადებელ სამუშაოებს. შედგა კომისია ა. ბენაშვილის მეთაურობით. კომისიის ამოცანას შეადგენდა 25 წლის მანძილზე ქალაქის ზრდის გათვალისწინებით ტერიტორიის გამორჩევა ტოპოგრაფიული გადამდებისათვის. ნავარაუდავი იყო 46 კვ. კვრის გადაღება (ნ 1:500), რასაც საკმაოდ დიდი დრო სჭირდებოდა. ეს ტერიტორია მოიცავდა ვაკეს, საბურთალოს, დედოფლის, მიუღ ტერიტორიას ე. წ. ყენის გორამდე, ნაძალადევს, კუკის, აბანოს რაიონს, ავლაბრის და ნავთიულის ბაღს და ზაქესის მიდამოებს.³⁹

ვიწინადნ საქართველოში ქალაქგეგმარების სპეციალისტები არ არსებობდნენ, საპროექტო საქმე ძალზე დაბალ დონეზე იყო და პრობლემით არ შეესაბამებოდა იმ დროულ და სერიოზულ ამოცანებს, რომელთაც ქალაქის დაგეგმვა აყენებდა. 1925 წ. თბილისის აღმასკომმა საკონსულტაციოდ მიიწვია არქიტექტორი პროფესორი კ. ივანიკი, რომელიც იმ დროს ბაქოში დაგეგმვაზე მუშაობდა. ივანიკიც გააცნო არსებულ ვითარებას და თავისი წინასწარი მოსაზრებები და დასკვნები თბილისის აღმასკომის პრეზიდიუმს წარუდგინა.

მან აღნიშნა, რომ არსებული ტოპოგრაფიული საფუძველი არ იყო დამაკმაყოფილებელი და არ მოიცავდა ქალაქის მთელ ტერიტორიას.⁴⁰ გარდა ამისა, ქალაქი სათანადოდ არ იყო შესწავლილი ტექნიურად. გაურკვეველი იყო განვითარების პერსპექტივები და ცალკეული ნაწილების დანიშნულება, რის გამოც შეუძლებელი იყო დაუყოვნებლივ შედგომოდნენ ქალაქის დაგეგმვას.

მიუხედავად ამისა, ივანიკიმ თბილისის მომავალი განვითარების შესახებ საყურადღებო მოსაზრება გამოთქვა, რომელთა გათვალისწინებას მუშაობაში გადაუდებლად სთვლიდა.⁴¹ გრივად განვითარებული ქალაქისათვის პირველ რიგში საჭიროდ მიიჩნადა განივი მაგისტრალების განვითარება, მტკვარზე ხიდების ადგილების შერჩევა და მათთან მისასვლელი ქუჩების მონიშვნა. ასევე აუცილებლად მიიჩნადა რკინიგზის ბაზზე ვადაუკების ადგილების განსაზღვრა, დაუყოვნებლად უნდა დაგეგმილიყო მუშაობა უბნები (საბურთალოში, ნაძალადევში, მტკვარის ზედა ნაწილში). ივანიკიმ აღნიშნა თბილისში მოედნების სიციფრე და მათი ყველა რაიონში მოწყობის აუცილებლობა, ერთ-ერთ უმთავრეს ქალაქის წარმომქმნელ ფაქტორად ივანიკი უმთავრადანი წყაროების არსებობას სთვლიდა და ვარაუდობდა, რომ პოტანკური ბაღის მასლობლად მოეწყობოდა ბალნეოლოგიური კურორტი, მაგრამ, რადგან ეს საკითხი აათანადოდ შესწავლილი არ იყო, რამიე კონკრეტული წინადადებაც არ გაუკეთებია.

გოგირდოვანი წყლებით სარგებლობას ისეთივე ძველი ისტორია აქვს, როგორც თვით თბილისს, რომლის წარმოშობას ლეგენდა სწორედ ამ წყაროების უკავშირებს. წყაროების სერიალური მოწვავლა, ჯერ კიდევ გააბატონებამდე დაწყებულა მათ ბაზაზე დიდი კურორტის მოწყობის მიზნით, მაგრამ ამ წყაროების მდებარეობა მჭიდროდ დასახლებულ რაიონში და კერძომსაკუთრული ინტერესები წინ ეღობებოდა რამიე პრაქტიკულ ღონისძიებას ამ მიმართულებით.⁴² 1925 წ. კი „თბილისის დიდი ხნის ნატვრა“ უსრულდება — აღმასკომმა მიიღო გადაწყვეტილება აბანოების რაიონში ბალნეოლოგიური საღვურის მშენებლობის დაწყების შესახებ, რაც პირველ ხანებში ხუთი მენობის აგებით უნდა განსაზღვრულიყო.⁴³

1926 წლისათვის 100.000 მან. გადაიდო ქალაქის დაგეგმვის წინასწარი სამუშაოებისათვის. მიუხედავად იმისა, რომ თბილისის დაგეგმვას ამ წლებში კონკრეტული ახე არ მიუღია, მეტად მნიშვნელოვანია უკვე თვით ამ საკითხის დაყენების ფაქტი, რესპუბლიკისათვის ესოდენ მძიმე ვითარებაში. ინდუსტრიალიზაციასე გადსასვლელთან დაკავშირებით დაგეგმვის საკითხი უფრო მწვავედ დგება და თუმცა დედაქალაქის ახლა დაგეგმვა ჯერ კიდევ დაუძლეველი ამოცანაა, ამ საკითხზე არა ერთი საინტერესო მოსაზრება გამოითქვა.

საყურადღებოა ინიციატ. ა. ასრიევის მიერ წარმოდგენილი თბილისის დაგეგმვის ის უმთავრესი საკითხები, რომლებიც პირველ რიგში უნდა დამუშავებულიყო: 1. ახალი ქუჩების დაგეგმვა და ძველების გადაკეთება; 2. ქალაქის სატრანსპორტო საშუალებანი; 3. შვწავა ნარგავები, ბაღები, ბაზრებისა და სხვა საზოგადოებრივი საჭიროების დაწესებულებაა

ადგილების შერჩევა; 4. კომუნალურ საწარმოთა განვითარება; წიალადენი, კანალიზაცია, განათება და სხვა; 5. ქალაქის დანაწილება სხვადასხვა დანიშნულების რაიონებად — სამრეწველო, ადმინისტრაციული, სავაჭრო და სხვა; 6. მოედნების საკითხი.⁴⁴

საინტერესოა აგრეთვე 1930 წ. ინჟ. ფელდტის მოსაზრება თბილისის „ქალაქ-ბაღა“ გადაქცევის შესახებ. ფელდტი თბილისის განვითარება მხოლოდ როგორც ადმინისტრაციულ-კულტურულ და სამეცნიერო ცენტრს და აღნიშნავდა, რომ არავითარი მონაცემები არ არსებობს იმისთვის, რომ თბილისი მომავალში სავაჭრო და სამრეწველო ცენტრი იქნება. როგორც ვხედავთ, 1930 წლისთვის ამომავალი ჯერ სათანადოდ გარკვეული არ არის. ავტორის იდეით თბილისი უნდა დაიკვეთოს „ქალაქი-ბაღის“ ტიპზე, მაგრამ არა ქუჩების ტიპობრივი რაიონული სტრუქტურით, არამედ საჭიროა გათვალისწინებული იქნეს ქალაქის გრძივი მდებარეობა და გამოიქმნოს მისთვის სპეციფიკური სტრუქტურა, „ქალაქი-ბაღის“ ყველა დადებით მხარეების შენარჩუნებით, რაც გულისხმობს ყოფაცხოვრების საუკეთესო პირობების შექმნას და მაღალსანიტარულ-ჰიგიენურ დონეს.

ფელდტის მოსაზრება ეყრდნობა თბილისის თავისებურ ზონირებას — ფუნქციურ ცენტრებად დაყოფას, რომელშიც ქალაქის ზრდაცაა გათვალისწინებული. თბილისის სტრუქტურა ამაგვარად წარმოვიგებოთ:

1. სავაჭრო-სამრეწველო ცენტრი — მარცხენა ნაპირზე რკინიგზის გასწვრივ განვითარებაც ამავე მიმართულებით.
2. სამეცნიერო-კულტურული ცენტრი — ვაკე (პეკე გადმოვა არსებული უმაღლესი სასწავლებლები), განვითარება სამხრეთ-დასავლეთით.
3. სამედიცინო ცენტრი — ქალაქის აღმოსავლეთ ნაწილში, მარჯვენა ნაპირზე, გოგირდოვან წყაროებთან.
4. ადმინისტრაციული ცენტრი — რუსთაველის და ლენინის პროსპექტი.

ამრიგად, ცენტრებად დაყოფას საფუძვლად არსებული მდგომარეობა დაეღი და ძირითადად სწორად იყო შერჩეული მათი მდებარეობა ქალაქში, თუმცა სტრუქტურა საკმაოდ გაუბრალოებულია და ნათლად ეჩვენება, რომ ავტორი ეყრდნობა არა რაიმე საერთო გეგმარებით იდეას, არამედ ცდობის ცალკეული ნაწილებისაგან შეადგინოს ახალი ნიშნების მატარებელი ქალაქი.

გარდა ამისა, სტრუქტურა თან ახლავს დაგეგმვის და განაშენიანების რამდენიმე კონკრეტული წინადადება: მთავარ პროსპექტებზე უნდა აშენდეს მხოლოდ დიდი შენობები და დიდი მაღაზიები, ყველა სასტუმრო, საცხოვრებელი სახლი და წირილი სავაჭროები — განივ ქუჩებზე, ხევეტი გამწვანება, დანიგრეს ფოსტის შენობა, რის შედეგადაც გაიხსნება ლამაზი ხედი, გაგანირდეს კომინტერნის ქუჩა, დანიგრეს ქარვასლა — მოეწყოს დიდი მოედანი, თავისუფლების ქანდაკებით, გაგანირდეს ლენინის ქუჩა, ვერის მღვიმის სასაფლაო გადაიქცეს პარკად, ხოლო საპროექტო პროსპექტის (ლენინის ქუჩის გაგრძელება) ვიადუკის ქვეშ მოეწყოს დარბაზები ვერის პარკისთვის.⁴⁵

ამათან ერთად თვლის, რომ მტკვრის ჩართვა ქალაქის კომპოზიციაში და სანაპიროების გამოყენება არ მოხერხდება, რადგან სახლები მისკენ ზურგით არიან შექცეული, მდინარეში კანალიზაცია ჩამუხვებული და სხვა. ფელდტი არ ითვალისწინებდა, რომ ქალაქის ეს სიმახინჯე რადიკალურად უნდა აღმოეფხვრათ. ამრიგად, ფელდტის მოსაზრება ნაწილი იქნება განაშენიანების პრინციპებს, ხოლო მეორე ნაწილი, ცალკეულ ქუჩებსა და კვანძებს. თუ ახლანდელი ლენინის მოედნის რეკონსტრუქციის აზრი საცხებით რაციონალური იყო, განაშენიანების პრინციპი ძალზე ზოგადია და შედეგად გამართებული ჩანს ქალაქის რეკონსტრუქციის სერიოზულ ამოცანასთან შედარებით.

ამვე პერიოდში წარმოიშვა თბილისის განვითარების სხვა აზრები, რომელიც კოვრის რკინიგზის პროექტთან იყო დაკავშირებული. თვით რკინიგზის პროექტი დაწესებული იყო 1925 წ. ინჟ. ბ. ტუჭინაძის მიერ⁴⁶ და გულისხმობდა კოვრის მიმართულებით რკინიგზის ხაზის გაყვანას შრომელთა დასვენების პირობების გაუმჯობესების მიზნით. რკინიგზა თავისუფლების მოედნიდან წერეთლის ქუჩისა და ბოტანიკური ბაღის გვირაბის გავლით მიემართებოდა კოვრისაკენ, მის გასწვრივ კი უნდა განლაგებულიყო მუშათა დასახლებები. პროექტი დამტკიცებულია და მოწონებულია 1930 წელს⁴⁷, სრულდება არარეალური იყო იმ დროსათვის და მცდარად განასაზღვრავდა ქალაქის ზრდის რკინიგზის გაყოლებით შენდის-კოვრის მიმართულებით.

ამ წლებში დაგეგმვა სხვა ქალაქებთანავე არსებით ამოცანად იქცევა. პირველად ეს საკითხი ბათუმში წამოიჭრა, რაც ერთი მხრივ, ბათუმის, როგორც ნავთობგადამამუშავებელი მრეწველობის და ნავთობის ექსპორტის საუკეთესო ნავსადგურის მნიშვნელობით, ხოლო მეორე მხრივ, ადგილობრივი კავლიფიციური საინჟინრო-ტექნიკური პერსონალის არსებობით იყო განპირობებული. თუ თბილისში დაგეგმვის სამუშაოები ცალკეულ მოსაზრებებს და საპროექტო წინადადებებს არ გასცილდება, რომელთაც მხოლოდ მოსამზადებელი მნიშვნელობა ჰქონდათ და გარკვეული რაოდენობაში მომავლის ჭრების დასახვაში, ბათუმში 1925-27 წლებში უკვე შედგენილია მიეღი ქალაქის განვითარების სტრუქტურა 25 წლიან პერსპექტივის გათვალისწინებით. ეს ფაქტორად, პირველი დიდი ქალაქგეგმარებით პროექტი იყო სამაჰოთა საქართველოში.

1925 წელს აჭარის სახეობსაბჭოს მიერ დამტკიცებული ბათუმის სახლგნების საფუძველზე კომუნალური მეურნეობის განყოფილებას დაევა ქალაქის სტრუქტურის, რომელშიც გათვალისწინებული იქნება 24 წლის განმავლობაში ქალაქის კეთილმოწყობისა და ზრდის, ნავსადგურის, მრეწველობის და რკინიგზის განვითარების ინტერესები.⁴⁸ სტრუქტურის შედგენა მოხდა ინჟ. დ. სვიშჩევსკის ხელმძღვანელობით, რომელსაც დიდი ღვაწლი მიუძღვის ბათუმის კეთილმოწყობისა და დაგეგმვის საქმეში. არსებული სტატისტიკური მონაცემების და განვითარების ტენდენციის გამოკვლევის საფუძველზე, იმავე წელს შედგენილი იქნა სტრუქტურის, რომელიც გარდა ტერიტორიების რაციონალური განაწილებისა, ითვალისწინებდა

ბდა ქალაქის ნაწილებს შორის, ქალაქსა და გარეუბნებს შორის მოხსენებელი კავშირების შექმნას. უპირველეს ყოვლით, გამონარევი მდებარე იყო მოსახლეობის ზრდის პერსპექტივა და საჭირო ტერიტორია 1950 წლისათვის. მოსახლეობა ნანავარიშვიე იყო 170 000 მცხ. (სამჯერ მეტი, ვიდრე მაშინ იყო), ტერიტორია კი 1.333 კა საშუალო სიჭიდროვე ჰქონდა 150 მცხ. ნაცვლად 250 მცხ. კა-სა, ვინაიდან ახსენებული ტერიტორია არ იყო საკმარისი, ქალაქის ზრდა ნავარაუდვე იყო ბარცხანისა და კოროლოს-წყლის ხეობაში და აგრეთვე მიმდებარე მიწების ფარდობებზე, სამხრეთ-დასავლეთის მიმართულებით.

შესწავლილი იყო ნავსადგურის გამტარუნარიანობა და პერსპექტიული განვითარება, დასაბუთებული იყო ბათუმის პორტის უპირატესობა და ფოთის პორტთან შედარებით (საკუთვითი ბუნებრივი პირობები, საქველდური მრეწველობის განვითარება...) გამოკვლეული იყო მრეწველობა და მისთვის საჭირო ტერიტორია. გამოვლენილი იყო ქალაქის ზრდის ძირითადი ხელის შემშლელი ფაქტორები: რკინიგზის ხაზი ქუჩებში, სადგური და სხვადასხვა უწყვეტების ტერიტორიები. სქემის შედგენისას დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ნავთობგადამამუშავებელი ქარხნების განლაგებას, რომლებსაც სამამო დიდი ტერიტორია — 250 ჰა სჭირდებოდათ. სქემაში ამ ნაწირობებისთვის შეარქული იყო ადგილი ქალაქის სამხრეთ ნაწილში, სტეპანოვკასთან, რომელიც ხელსაყრელი იყო გორხთან სახსლეის გამო, აქვე დანიშნული იყო მუშათა დასახლება. ნავთობგადამამუშავებელი ქარხნების არსებობა მდებარეობს კოროლოს-წყლის ხეობაში ზღვისპირა ზოლთან დაუმეტლად იყო მიჩნეული ქარების მიმართულების და საცხოვრებელი ტერიტორიის განვითარების თვალსაზრისით. ადგილობრივი, არამაგნე მრეწველობა უნდა განლაგებულიყო ნავსადგურის სამხრეთით, მასა და ახალ რკინიგზის სადგურებზე შორის. სქემით რკინიგზის სადგური გადაქონდათ კახაბერის მალღობის ძირში, სუფროვის ქუჩაზე, აქვე ყუიხოდა სამარგო სადგურიც. თბილისის ქუჩა თავის უნდადებოდა ლიანდაგებისაგან. დანიშნული იყო ნავთმზნის ტრასა. დამარისხებელი აადგურის გადატანით ნავსადგურის გაფართოების საშუალება ქნაოდა. დიდი ყურადღება ეთმობოდა ძირითადი მაგისტრალბის შერჩობას. გათვალისწინებული იყო დასახლებისთვის ხელსაყრელი ადგილების ერთმანეთთან, მრეწველობასთან, ნავსადგურთან და საგარეყო ადგილებთან მოხერხებულად დაკავშირება.⁴⁹

სქემის საუკუქველზე დამუშავდა ესკიზური პროექტი, რომელიც 1927 წ. განიხილა და დამატეცეა სახკომსამტომ⁵⁰ ამ პროექტით უფრო დეტალურად დამუშავდა სქემის დებულებები და მისივე მიხედვით დაიკვალა ქალაქის ახალი ტერიტორია, ქუჩის ტრასები, ახალი რაიონების და კვარტალების საზღვრები, საზოგადოებრივი მშენების მასივები, რომელიც არსებულთან შედარებით 80 ჰექტარით იზრდება და 105 კა ხდებოდა ძველი ქალაქი ინარჩუნებდა ცენტრის ფუნქციებს. არსებული ქუჩების სრულყოფა მაღის უარყოფითი თვისებების შესამსუქებლად (მანძილების გაზრდა), ცალკეულ რაიონებს შორის დაინიშნა დიაგონალური კავშირები.

არსებული ქუჩები უნდა გაგანიერებულიყო 43-34-23-14 მეტრამდე, დანიშნულების მიხედვით. შთავარი მაგისტრალბები დანიშნული იყო არსების ვასწრვოვ გაფართოვდებოდა ცენტრალური ქუჩები — თბილისისა, ენგელისისა, სათაიანისა. დიდი ყურადღება ეთმობოდა პროექტში ნინოშვილის ხანაპირო ქუჩას, რომელიც დაჭაობებული იყო და ტბა ნურნიქთან წყდებოდა. ნავარაუდვე იყო ტბასთან ვიწრო ყელის გაგანიერება, ქუჩის გაგრძელება და კეთილმოწყობა.

პროექტში საყურადღებოა აზრია გამოთქმული კვარტალის დაგეგმვის შესახებაც, ზომით 200 X 250 მ. კვარტალი იანუნდა დაგეგმილიყო, რომ შექმნილიყო აკმული განიავევის პირობები, რითაც თავიდან იქნებოდა აკმული ტენიანი ჰავის და სიცხის მაგენ გავლენა. მოცემული იყო გარკვეული ნორმები მწვანე ნარგავთა განაწილებისათვის. პარკებს უნდა დაეკავებინათ არა უმეტეს 2-4 ჰექტარისა, ცენტრალურ პარკს 32,7 ჰა, ზღვისპირა პარკს 20,8 ჰექტარი რადიუსის მწვანე მასივებით სარგებლობისა არა უმეტეს 600 მეტრისა.

ამვე დროს დაიგეგმა კანალიზაციის სისტემა და ტრავის ტრასები.

მიუხედავად იმისა, რომ სემიშვილის გეგმას უდავოდ პროგრესული მნიშვნელობა ჰქონდა ბათუმისთვის, რადგან ძირითადად სწორად განსაზღვრა მისი განვითარების პერსპექტივები, ტერიტორია და უზენიერი ზონირება, პორტის მნიშვნელობა ქალაქისთვის, პირველად დაგეგმა ქუჩების დიფერენცირებული ქსელი, დასახა სწორკუთხა ბაღისა და საცხოვრებელი კვარტალის გაჯანსაღების ზომები, მთლიანად დაგეგმა მინც რამდენიმე სექტატური იყო, სტრუქტურას კომპოზიციური მთლიანობა და პიესადე აკლდა. არ იყო გააზრებული როგორც ქალაქის ისე ცალკეული რაიონების ცენტრები, ნათლად ჩანს, რომ არ არსებობდა არქიტექტურული ჩანაფიქრი, არ იყო გააზრებული ქალაქის სიერობრივი სახე. უნდა ითქვას, რომ ბათუმში დღესაც არ აღმოფხვრილა მაშინდელი დაგეგმვის ზოგიერთი ნაკლი.

უფრო მოგვიანებით, ოცინი წლების ბოლოს, დაგეგმვის მოსამზადებელი სამუშაოები იწყება ქ. ფოთისა და სოხუმში. 1931 წელს შედგენილა მოხსენებთია ბართი. ქ. ფოთის გამოკვლევის შედეგების აღწერილი⁵¹ ამ ბართში, არსებული ვითარების ყოველმხრივ ანალიზთან ერთად, მოცემულია საკარგულ მოწყობებზე 1938 წლისთვის მოსახლეობის დინამიკის, მრეწველობის, ტრანსპორტის, საქონელბრუნვის, ჯანდაცვის, განათლების შესახებ. აღწერილია ქალაქის მდებარეობა ყველა საზოგადოებრივი, სამრეწველო დასუწებულება, მოსახლეობის განაწილება და კავშირები ქალაქის ნაწილებს შორის. ამ მოსამზადებელმა სამუშაომ უკვე ოცდაათიან წლებში გაიოილი ნაყოფი, როდესაც შედგა ფოთის გენერალური გეგმა.

ოცინი წლების ბოლოს სოხუმის დაგეგმარების პროექტს, მოსკოვის „ვიპროგორი“ ამუშავებს. 1931 წლის 3 თებერვალს სოხუმში შედგა ამ პროექტის წინასწარი განხილვა, რომელშიც ავტორებთან, სემიონოვთან და ზუბოვთან ერთად მონაწილეობდა მიიღეს ქალაქის სამუშაოს და სოხუმის საზოგადოებრიობის წარმომადგენლებმა.⁵² ამ განხილვის ესწრე-

ბოდა „ეკიპროგორის“ მიერ საკონსულტაციოდ მოწვეული არქიტექტორი ვ. შრუსევი, რომელმაც ქალაქის და საპროექტო მასალის გაყინვის შემდგომ, რამდენიმე საყურადღებო შენიშვნა და რეკომენდაცია გამოითქვა სოხუმის დაგეგმვის შე-
სახებ. პროექტით, რომელიც 20 წლის პერსპექტივით მუშავ-
დებოდა, სოხუმი უპირატესად საკურორტო მნიშვნელობა ენი-
ჭებოდა. ამ საკითხთან დაკავშირებით შრუსევმა აღნიშნა,
რომ შეუძლებელია სწორი საპროექტო გადაწყვეტილების მი-
ღება, სანამ არ დაუსტდება საბოლოოდ ქალაქის მომავალი,
მისი სახელმწიფოებრივი მნიშვნელობა. ავტორებს მიუთითა,
რომ ააჭარბა დაუსტვადეს ზონირება, გამოიყოს ზონები რო-
გორც დამსვენებელთათვის, ისე ავადმყოფებისათვის. საკუ-
რორტო ზონა განისაზღვროს სინაპოთა და გულრიფშით და
ერთიან სისტემად გადაწყვედეს. საავადმყოფოების განლაგება
კლიმატური პირობების გამო მიზანშეწონილად მიჩნეა
„ტრაპეკიუსი“, ხოლო მაიმუნების საშენიან ობიექტების
სეზონში მისაღებად სოფლის ქალაქის საბჭოს თავმჯდომარ-
ის წინადადებას პარკისთვის მთის პლატოს გამოყენების შე-
სახებ.

შრუსევის აზრით დაბლობი ტერიტორია მდ. გუმისთიდან
ნახსადგურამდე უნდა გამოიყოს საწყობებისთვის, მისი მომ-
დევნო ნი მდგრადი სივანის ზოლი კი, რომელიც ზღვიდან 5
მეტრითაა ამაღლებული და ჯანმრთელი ზონაა საცხოვრებელ-
ი სახლების მშენებლობისათვის. (სახლები 1-2 სართული-
ანი). მის უკან დაჭობებული ადგილი უნდა გამწვანდეს.
თვით ქალაქში, მდინარე „გნილუშკასთან“, რომლის მიმარ-
თებულა უნდა შესწორდეს, მოეწყოს სპორტული მოედანი და
ბიობრძოში. თავისუფალ ტერიტორიაზე ქალაქის ცენტრში
მოეწყოს თავისუფლების მოედანი ქანდაკებებით და შადრე-
ნებით გაფორმებული. აქედან მაგისტრალი სადგურის დაუ-
წყვირდეს. მოედნის ირგვლივ გამწვანდეს ასხელმწიფო და-
წესებულებები. სანაპირო გაგრძელდეს მდ. ბესლეთამდე,
რომელზეც მოეწყობა ხიდი და არსებული სამხედრო ქალაქის
ადგილს — პარკი. შრუსევის რეკომენდაციით სანაპიროზე
თავისუფალ ადგილებზე სასურველად სასტუმროებისა და
რესტორნების აგება.

შრუსევმა აღნიშნა ქალაქში მწვანე ნარგავთა სიმცირე,
რაც ცუდი პავის პრობლემა დაუშვებლად მიჩანდა და ურჩია
ნაქსიმალურად გაამწვანოს სანაპირო, ქუჩებზე მოაწიონ
ბულვარები, გააშენონ პარკები, საცხოვრებელ სახლებს გა-
უკეთონ დიდი აივნები. შრუსევი სთვლიდა, რომ ძველი ცე-
ხის ნანგრევები შენარჩუნებული უნდა იყოს. იგი შეეხო იფ-
რეთე წყაროაღნიშნა და კანალიზაციის საკითხს, რომე-
ლიც პროექტში სრულიად არ იყო გადაწყვეტილი.

როგორც ზემოთქმულიდან ჩანს, პროექტს მრავალი ხარ-
ვეზი და სუსტი მხარე ჰქონდა. მიუხედავად არაერთი სასარ-
გებლო მითითებისა და რჩევისა, რომელიც წინასწარ გან-
ხილავაზე იყო გამოთქმული, 1932 წ. პროექტის დამთავრე-
ბისას იგი მკვეთრ სათანადო დონეზე ვერ იდგა, რის გამოც
ქალაქის ეკონომიკური რეკონსტრუქციისათვის რამდენიმე
წელიწადში საჭირო გახდა ახალი პროექტის შედგენა.

ამრიგად, ოციანი წლების განმავლობაში თვალსაჩინო

ძვრები ხდებოდა. უძეობსდება მშრომელთა ყოფაცხოვრების პი-
რობები, საკანონოდად იცვლება ქალაქის იერი. ქალაქმშენ-
ებლობის დარგშიც გარკვეული მიღწევები აღინიშნება. ამ-
ვე პერიოდში ხდება არქიტექტორთა ეროვნული კადრების
შექმნა, რასაც უდიდესი მნიშვნელობა აქვს ქალაქმშენებლო-
ის განვითარებისათვის. „კომუნისტური პარტია, ხელმძღვანე-
ლებთან და რაღმწერი ეროვნული პოლიტიკით, ქვეყნის
ინდუსტრიალიზაციის უმნიშვნელოვანეს მოცინად სახავდა
საბჭოთა რესპუბლიკაში ეროვნული კადრების, მათ შორის
ტექნიკური ინტელიგენციის შექმნას“.⁵³

გასაბჭოების პირველ წლებში საქართველოში ოციანდ
არაქართველი არქიტექტორი მოღვაწეობდა, რომელთაც გარ-
კვეული წვლილი შეიტანეს სოციალისტურ მშენებლობაში და
კადრების აღზრდაში, მაგრამ ქალაქმშენებლობით სამუშაო-
ებში მათი მონაწილეობის კვალი არ ჩანს. ოციანი წლების
ბოლოს, 1927-28 წლებში საქართველოში ადგილობრივ უმა-
ღლეს სასწავლებლებში აღზრდილი ქართველი არქიტექტო-
რების პირველი თაობა გამოჩნდა, რომლის წარმომადგენლებ-
სა აქტიური მონაწილეობა მიიღეს ქართული საბჭოთა ქა-
ლაქმშენებლობის შემოქმედებითი საფუძვლების ჩამოყალი-
ბებასა და დამკვიდრებაში. ამ ახალმა თაობამ საქართველო-
ში გზა გაუკლავა მოწინავე ქალაქმშენებლობითი აზრს, პირ-
ველად დააყენა მრავალი მნიშვნელოვანი საკითხი, რომელიც
დღეს საყოველთაოდ აღიარებულია, იმ დროს კამათისა და
დახსუსის საგანს წარმოადგენდა. ეს არქიტექტორები, რომ
მელთა მოღვაწეობა უკვე ოცდაათიან წლებში აგრძელდა, არ-
იან: ი. ყირქესალი, მ. შავიშვილი, ა. ნიკოლაიშვილი, ლ.
სუმბაძე, ზ. ქურდიანი, ბ. ლორთქიფანიძე და სხვა.

ამვე პერიოდში იწყება საპროექტო ორგანიზაციების ჩა-
მოყალიბება. არქიტექტურული საზოგადოების ფორმირება-
ში და შემოქმედებითი ძიების სწორი გზით წარმართვაში დი-
დი როლი ითამაშა 1934 წელს არქიტექტორთა კავშირის
შექმნამ. როგორც ვხედავთ მყარ საფუძველი მომზადდა ოც-
დაათიან წლებში ქალაქების სოციალისტური რეკონსტრუქ-
ციის ფართოდ გაშლისათვის, რისი გადაადგმული აუცილებ-
ლად და ეკონომიური შესაძლებლობა საქართველოში შექმნა
სოციალისტური ინდუსტრიალიზაციის აღმავლობაში.

ოციანი წლების ბოლოსათვის საბჭოთა ქალაქმშენებლო-
ბას მუშათა დასახლებების თუ ქალაქების დაგეგმვაში დი-
დი გამოვლილება და მნიშვნელოვანი მიღწევები აქვს მოპო-
ვებული. პირველსავე პერიოდში მთავრობა არქიტექტორებმა
შეუღეს მსოფლიო ქალაქმშენებლობის პრობლემების დო-
ნეზე დამდგარიყვენ და ზოგიერთი საკითხის პროგრესულად
გადაწყვეტაში წამყვანი როლი ითამაშა.⁵⁴ ამ პირობოდ
დაიგეგმა მრავალი ძველი და ახალი ქალაქი ურბისა და
სხვა სხვა რესპუბლიკებში (მათ შორის, 1924 წ. — აზერბაი-
ჯანისა და სომხეთის რესპუბლიკების დედაქალაქები),⁵⁵ ქა-
ლაქმშენებლობის როლისა და მნიშვნელობის ამაღლებაში
მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა არქიტექტორ ურბანისტთა
გაერთიანებამ, რომელიც მიუხედავად ცალმხრივი თეორიე-
ბისა, ქალაქმშენებლობას და დაგეგმარებას, როგორც არქი-

ტექტურული შემოქმედების უნიშვნელოვანეს მხარეს, პირველ პლანზე აყენებდა.⁵⁶

საბჭოთა ქალაქმშენებლობის განვითარების ისტორიამი. მნიშვნელოვანი წიგნებია იყო პოლემიკა სოციალისტური განსახლების ფორმების შესახებ, უკიდურესი ურბანისტული იდეების წიგნებში, ქალაქების დეცენტრალიზაციის იდეასთან, რომელიც პირველი ხუთწლიანი პროგრამის დამუშავებისთან დაკავშირებით წარმოიშვა და მომავლის მრავალი საკვანძო აკონის ფართო საზოგადოების მსჯელობის საგანი გახდა. მრავალ დისკუსიებს ქალაქების არსებობისა და მომავლის შესახებ საქართველოში სერიოზული რეზონანსი არ ჰქონიათ, რადგან აქ ჯერ სათანადოდ არ იყო განვითარებული არქიტექტურული საზოგადოება და მშენებლობის მცირე მასშტაბი ამ იდეების გამოყენების ნიადაგს არ იძლეოდა. ამ მოვლენის გამომთხალი იყო მხოლოდ ერთი-ორი უნიშვნელო გაზონალი პრესაში. მიუხედავად ამისა, ამ დისკუსიებს უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდათ საქართველოსათვის, რადგან მათი შედეგები და მომავალი, სოციალისტური განსახლების პროგრესული პრინციპები აისახა ყველასათვის სავალდებულო დადგინებებში და ნორმებში: 1930 წლის 16 მაისის სკვპ ცენტრალური კომიტეტის დადგინება — „ყოფაცხოვრების გარდაქმნის შესახებ“, 1931 წლის სკვპ ცენტრალური კომიტეტის 17 ივნისის პუნქტის რეზოლუცია — მისკოვის საქალაქო მუერნობისა და სსრ კავშირის საქალაქო მუერნობის განვითარების შესახებ“, 1932 წლის 23 აგვისტოს სკვპ აღმასრულებელი კომიტეტის და რუსეთის საბჭოთაების დადგინება — „რასფრ დასახლებული ადგილების მოწყობის შესახებ“, ამ სახელმწიფო დოკუმენტებმა, რომლებმაც უღვარი დაუდეს ფორმალისტურ იდეებს და უნიკალად თორიებს, გარკვევით ჩამოაყალიბეს სოციალისტური ქალაქმშენებლობის ამოცანები და მკვეთრად განსაზღვრეს მისი ტექნიკური მიმართულება.

შენიშვნები:

1 საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. VIII, გვ. 7
2 ვახ. „კომუნისტი“, 1921 წ., 2/10, № 223
3 ვახ. „კომუნისტი“, 1921 წ., 22/3, № 22
4 ვახ. „კომუნისტი“, 1921 წ., 15/4, № 36
5 ვახ. „კომუნისტი“, 1922, 22/1, № 18; 18/7; № 162; 1924, 5/4, № 77
6 ვახ. „კომუნისტი“, 1922, 1/10, № 242; 1926, 26/7, № 166; 1927, 19/2, № 40; „ტფილისის საბჭოს მოამბე“, 1927, № 1-2
7 „ტფილისის საბჭოს მოამბე“, 1926, № 5, გვ. 29.
8 ვახ. „კომუნისტი“, 1922, 23/2, № 1-9; 1924, 13/8, № 182
9 „ტფილისის საბჭოს მოამბე“, 1927, № 1-2, გვ. 24.
10 „ახალი კოლხიდისათვის“, 1939 7/8, № 36, გვ. 1
11 ვახ. „კომუნისტი“, 1921, 23/7, № 116
12 „ტფილისის მუშათა, ველებთა და წითელარმიელთა საბჭოს მოამბე“, 1923, № 3, გვ. 39
13 ვახ. „კომუნისტი“, 1923, 21/8, № 166; 23/7, № 167, 26/9, № 220, „ტფილისის საბჭოს მოამბე“, 1924, № 1, გვ. 62; ფურნ. „ჩვენი აღმშენებლობა“, 1926, № 2, გვ. 13
14 ვახ. „კომუნისტი“, 1922, 15/3, № 59; 1923 6/4, № 77; 1926, 6/2, № 20; 1930, 30/6, № 1.

15 ვ. გორის არქივი, 1922, ანწ., № 12.
16 ვახ. „უხარა ავარა“, 1925, № 40, გვ. 2
17 ვახ. „კომუნისტი“, 1928, 5/4, № 79
18 „საბჭოთა სამშენებლო ფოტოს პორტში 1925-26 წლებში — განმარტებითი ბაიათი — „საქველამშენებლობის“ არქივი
19 „ტფილისის საბჭოს მოამბე“, 1927, № 1-2, გვ. 24; ჩვენი აღმშენებლობა“, 1926, № 2, გვ. 13
20 ვახ. „კომუნისტი“, 1927, 16/6, № 135
21 „საბჭოთა აფხაზეთი“, 1937, 5/9, № 1
22 „ტფილისის საბჭოს მოამბე“, 1927, № 1-2, გვ. 5
23 „ჩვენი აღმშენებლობა“, 1924, № 8-9, გვ. 34; ვახ. „კომუნისტი“, 1924, 13/9, № 59; 19/9, № 214; „ტფილისის საბჭოს მოამბე“, 1927, № 1-2, გვ. 18
24 ვახ. „კომუნისტი“, 1927, 21/6, № 139
25 ტფილისის დაეგვარებისა და სოც. რეკონსტრუქციის პროექტის სოც. ეკონომიური დებულებანი — „საქველამშენებლობის“ არქივი.
26 „საბჭოთა აფხაზეთი“, 1937, 5/9, № 1; 1939, 12/2, № 45
27 ვახ. „კომუნისტი“, 1930, 5/1, № 1
28 ვახ. „კომუნისტი“, 1925, 14/10, № 236
29 „ჩვენი აღმშენებლობა“, 1926, № 2, გვ. 13
30 ვახ. „კომუნისტი“, 1924, 18/7, № 161
31 „ტექნიკა და ცხოვრება“, 1927, № 3-5, გვ. 83
32 ივე: „Заря Востока“ 1930, 30/6, № 172
33 ვახ. „კომუნისტი“, 1923, 21/7, № 166
34 ვახ. „კომუნისტი“, 1923, 30/8, № 198
35 ვ. ბერიძე, „ქართული საბჭოთა არქიტექტურის ისტორია“, „ქართული ხელოვნება“, № 4, გვ. 85
36 ვახ. „კომუნისტი“, 1927, 14/10, № 233; 1928, 5/4, № 79
37 „ტფილისის საბჭოს მოამბე“, 1926, № 2, გვ. 14
38 „ჩვენი აღმშენებლობა“, 1926, № 3, გვ. 17.
39 ივე:
40 ვახ. „კომუნისტი“, 1925, 30/10, № 250; „ჩვენი აღმშენებლობა“, 1926, № 3, გვ. 17
41 „ჩვენი აღმშენებლობა“, 1925, № 7, გვ. 62
42 „ტფილისის საბჭოს მოამბე“, 1926, № 6, აგ. 6
43 „ჩვენი აღმშენებლობა“, 1925, № 7, აგ. 55
44 „ტფილისის საბჭოს მოამბე“, 1926, № 12, გვ. 14-16
45 „Заря Востока“, 1930, 30/10, № 172, სტ. 6
46 „ჩვენი აღმშენებლობა“, 1925, № 3, გვ. 16.
47 „ტექნიკა და შრომა“, 1930, № 13-14
48 Д. К. Комаридзе, «Батуми», стр. 28.
49 «О согласовании намечаемых Батумским коммуналом работ по благоустройству города Батуми с нуждами порта, промышленности и транспорта», ბათუმის არქიტექტ. კავშირის არქივი.
50 „ბათუმის დაეგვარების პროექტი“ — დ. კომარიდის მსალეზილან სურვერის შესახებ.
51 ვ. ღოთის შიგარე არქიტექტორის არქივი
52 თაბაჩი ს. ჭიხობის დაეგვარების შესახებ. სტენოგრაფიული ჩანაწერი. სიხუმის ქალაქის საბჭოს გეოლოგიური განყოფილების არქივი.
53 საქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. VII, აგ. 277
54 А. В. Буни, Т. Ф. Саварская — «История градостроительного искусства» 1973, т. II, стр. 37.
55 «История Советской архитектуры», 1962, стр. 50, 51;
56 შიგარე 1928 წ. (АРУ) «На истории советской архитектуры». 1926-32 гг. стр. 123.



მოსკოვის თოჯინების სახელმწიფო

თეატრი თბილისში

საქართველოს სსრ თეატრალურ საზოგადოებასთან არაბეულმა „მეგობრობის თეატრმა“ თბილისში საგასტროლოდ მოიწვია მოსკოვის თოჯინების სახელმწიფო თეატრის კოლექტივი, რომელსაც ხელმძღვანელობს საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, ლენინური და სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი აერგვი ობრაზცოვი.

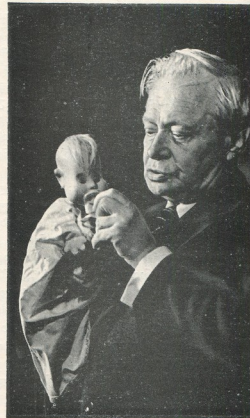
მოსკოვის თოჯინების თეატრმა თბილისში ჩამოიტანა სპექტაკლები: „არჩვეულებრივი კონცერტი“, „ნოეს კიდობანი“, „დონ-ჟუანი-78“, „ალადინის ჯადოსნური ლამპარი“ და „ჩემი ბიანი კატა“.

სპექტაკლები, ძირითადად, პაროდიული ხასიათისაა და მკაცრად კიცხავს ადამიანის უზუნოებას, უგუნურობას, სულმოკლეობას, მიმბაძველობას და გონებრივ საჩლუნგეს.

სპექტაკლები დადგა მოსკოვის თოჯინების თეატრის ხელმძღვანელმა სერგეი ობრაზცოვმა.

გასტროლების დაწყებამდე სერგეი ობრაზცოვმა თბილისის ა. ხორავას სახელობის მსახიობის სახლში გამართა შემოქმედებითი საღამო და თბილისელ კოლეგებსა და მაყურებელს გააცნო სპექტაკლებზე მუშაობის სტრუქტურა, რეპერტუარის შერჩევა მეთოდოლოგია.

მოსკოვის თოჯინების თეატრის გასტროლებმა თბილისში წარმატებით ჩაიარა.



სერგეი ობრაზცოვი



იოსებ სუმბათაშვილი

გალინა ჩიყი

რუსეთის სფსრ სახალხო მხატვრის, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწის იოსებ სუმბათაშვილის შემოქმედება ამას წინათ სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა. მოსკოვის სამხატვრო აკადემიურ თეატრში ბოკარევის „მეფულადების“ გაფორმება მხატვრის ერთ-ერთი საგულისხმო გამარჯვებათაგანია განვლილი ოცდათუთმეტი წლის შემოქმედებით გზაზე.

წერილი არ ისახავს მიზნად ი. სუმბათაშვილის მიერ გაფორმებული ყველა აპექტაკლის დაწვრილებით ანალიზს. ვესუსრ გამოყვით მხოლოდ რამდენიმე, რომლებშიც განსაკუთრებით გაივლავ მხატვრის შემოქმედებითა ნიჭიერებამ.

თბილისის სამხატვრო აკადემიის დამთავრებისთანავე, 1942 წელს, ი. სუმბათაშვილმა თეატრში დაიწყო მუშაობა. „ჩემს სიყვარულს თეატრისადმი შეიძლება გენეტიკური ეწოდოს, — ამბობს მხატვარი, — თეატრალურ ოჯახში გაიზარდე და, რასაკვირველია, კარგად ვიცნობდი თეატრს, მიყვარდა იგი...“

მარჯანიშვილის შემოქმედებითი პრინციპების რწმენამ მიიყვანა ი. სუმბათაშვილი სათეატრო მხატვრობაში. 30-იანი წლების სპექტაკლები ღრმად აღბეჭდა მის მესხიერებაში და დიდი გავლენა იქონია ახალგაზრდა მხატვრის ჩამოყალიბებაზე.

მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ი. სუმბათაშვილის მიერ გაფორმებული პირველი სპექტაკლი იყო „რიჩარდ III“ (1950). სუმბათაშვილისეული შექსპირი აქ თუმცა ერთობ კონკრეტულია დროის მიხედვით, მაგრამ სპექტაკლში უკვე შეინიშნება თავისუფალი, მოულოდნელი გადაწყვეტისაკენ სწრაფვა, პიუის შინაგანი სახის ძიება. ამგვარად გაჩნდა სპექტაკლში ცენტრალური კონსტრუქცია, — მსხვილ რკინის ჯაჭვზე დაკიდებული ხიდი, რომელიც კეტავს ტაურს, — მანევრებით აღსავსე შემზარავ საპყრობილეს და, აი, სპექტაკლის დასაწყისში ხიდი სცენის სიღრმიდან გზად მოემართება და შექსპირის მშფოთვარე სამყაროს დღევანდელთაგანს აერთებს. კონსტრუქცია იქნის როგორც მხატვრულ, ისე სამუშაო ფუნქციას, ტრაგედიის ფილოსოფიური აზრის განმარტავადეულ მეტაფორად გველინება. მთლიანობაში სპექტაკლის გაფორმება უაღრესად სადაა. მოძრავი თეატრები, მეწამული ყავისფერები შეძრწუნების გრძნობას ბადებენ. ყოველივე მკაცრი, ლაკონური, შექსპირისეულია.

„რიჩარდ III“ სუმბათაშვილის ახალგაზრდობის დროინდელი ერთ-ერთი საინტერესო ნამუშევარია, მაგრამ იგი განსაკუთრებით საყურადღებოა იმით, რომ ამ სპექტაკლში მხატვარმა პირველად მიავანო პრინციპებს, შემდგომი მისი შემოქმედების საფუძვლად და თავისებურებად რომ იქცა. და კიდევ — ეს იყო მხატვრის მიერ „თავისი“ შექსპირის აღმოჩენა.

შემდგომში სუმბათაშვილი ხშირად მიმართავს შექსპირს, ეძიებს და აგნებს იმ ხერხებს, რომლებიც ამოკლებენ მანძილს ეპოქებს შორის, ესწრაფვის შექსპირულ სიმარტლეს, სისადავება, ყოვლისმომცველობას.

1972 წელს მოსკოვის ვახტანგოვის სახელობის თეატრის სცენაზე შექსპირის „ანტონიოს და

კლოპატრას“ დადგმა განხორციელდა. სპექტაკლი მხატვრულად ი. სუმბათაშვილიმა გააფორმა.

მომხილებელ სცენაზე ტყვიისფრად მზინავი ამფითეატრის მიმებ საფეხურად ცივ, უღმობელ სამყაროს მიანიშნებენ, საწყაროს, სადაც ყოველივე მშვენიერი განწირულია. სპექტაკლის მსვლელობის მაძინოლზე ეს უფრო თანდათან უფრო სისხლსავსე, წინადა, მნიშვნელოვანი ხდება. იგი არა მარტო ახლავს მოქმედებას, არამედ ბადებს მას.

პოეტური მეტაფორა და სამოქმედო სივრცე კვლავ ერთი დანადგარით იქმნება, მაგრამ რანდენად უფრო თავისუფალია სცენოგრაფიული გადაწყვეტა, რა ზუსტად მოძებნილი შტრიხებით ძერწავს მხატვარი ეპოქის სახანე თანდათან უფრო მუხუბუქი და გამომსახველი ხდება კოსტიუმები — რომაელთა ტყავის ლაბადები და ეგვიპტელი ქალღმობის პაეროვანი კაბები — ასეთ საპოსოლში მსახიობი თავისუფლად თამაშობს, თავისუფლად მოაქვს შექაპირისეული აზრი მაყურებელამდე.

კიდევ უფრო უმუშაო, გაბედული და მკაფითა „სუმბათაშვილისეული“, „მეთორმეტე ლამე“, „სოფოქრისეული“, „სცენაზე, ინგლისური რეჟისორის პიტერ ბრუკის დადგმით ეს კომედია მსუბუქ, მხიარულ სახალწლო ხუმრობად აღქმულა; მხატვრულ გაფორმებაში ერთმანეთს შერწყმა ფანტაზია და რეალიზმი, სინტაქსი და გულუბრყვილობა.

მოცუვებისფერო კონსტრუქციით, რომელიც ბატისფეროს მოვლავნობს, მხატვარს მოხეიბი სამყაროში შევსავსავს. მოქმედ პირთა ექსტრაგანტური კოსტიუმები ხელს უწყობს სადღესასწაულო განწყობილების შექმნას, დროის თვალსაზრისით თითქმის ყველაფერი განწყებულა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, მხატვარი თვალშეუვლები ხერხებით წარმოგვიდგენს ძველ, ქედმაღალ ინგლისსა და შექაპირის ნაწარმოების გრძობად სამყაროს.

„შექაპირი ერთი ეპოქის კუთვნილება როდია. ამიტომ ისტორიული კოსტიუმით მისი პერსონაჟების შემოსევა გულიყვიის გიგანტურ სხეულზე ლილიპუტის ამოსივლის მოგვებას დაემსავსებოდა“ — ასე ფიქრობს მხატვარი შექაპირისეულ სახეებზე მუშაობისას განსაკუთრებული პროპორციების დაცვას რომ ცდილობს. პროპორციების დაცვა კი მასთან გულისხმობს მასშტაბურობას, განსხვავებულს მონუმენტურობისაგან. გიგანტომანიით მხატვარი არასივლეს ყოფილმა გატაცებული.ეს მასშტაბურობა სუმბათაშვილის ყველა ნამუშევარშია დაცული.

ქართულ სცენაზე სუმბათაშვილი ბევრს და წარმატებით მუშაობდა თანამედროვე მასალაზე, მაგრამ მხატვრულ ამოცანებში განსაკუთრებული ჩაღრმავება, როგორც თვითონ ამბობს, არბუზოვის „ირკუტსკის ისტორიიდან“ დაიწყო, რომე-

ლიც მან 1959 წელს მოსკოვში, ვახტანგოვის სახელობის თეატრში გააფორმა.

პიესის წაკითხვის შემდეგ მხატვრის წარმოსახვაში აღმოცენებული პირველი სურათი იყო ციმბირის მშვენილობა. მხატვრული სახის დახვეწის, კრისტალიზაციის შედეგად მხატვარმა მიკაელ სპექტაკლის იმ განმარტავებელი ელემენტს, რომელსაც კრიტიკამ შემდგომში „სოფოქრის გზა“ უწოდა: ეს იყო უხეში ფიტრული გზა. იგი სცენიდან პილბეში, დანისრულ ლაქვარდისკენ, მონანავე ფეხვითსაკენ მისსრავლდა და თან მიჰყავდა ყველა, ვინც ამ გზაზე ბედნიერება ჰპოვა, ან დიდი დანაკარგი განიცადა. და მან, ვინც მისი სიშორის გადასალახავად იბრძოდა, ბევრს თავის თავშიც დასწლია.

„ირკუტსკის ისტორია“ ერთდროულად სამმა თეატრმა წარმოადგინა. ყოველ დადგმაში იყო საკუთარი საფულისხმო მიგნება, მაგრამ ყველაზე პოეტური მისინე სუმბათაშვილის მიერ გაფორმებული სპექტაკლი გახლდათ. მხატვარმა გააძლავნა დროის რომანტიკის ფაქტში შვერძნება და სადა, უბრალო საფულებებით მისი გამოსახვის უნარი.

ვახტანგოვის სახელობის თეატრის სცენაზე 1972 წელს განხორციელდა „ყოველი ცისმარე დღე“. პიესის მოქმედება ორ სამუშაო კაბინეტში ვითარდება, გარემოში, სადაც თითქმის შეუღულულია მხატვრის წარმოსახვა. მაგრამ ფარდის ახდინთანავე მაყურებელი ერთგვარი ფანტასტიკური რეალობის წინაშე აღმოჩნდება: სცენაზე აღმართული მაღალი ნახევარწრე ფერადი ვიტრაჟებითაა შემკული. ეს ვიტრაჟები მიანიშნებენ სამეცნიერო აღმოჩენებზე, ტექნიკის გიგანტურ მიღწევებზე. მთელ სცენაზეა გადაჭიებული პიპერბოლიზებული საწერი მაგია, რომელიც პირობითად აერთიანებს სპექტაკლის სამუშაო წერტილებს. იგი ისეთივე უსარმაზარია, როგორც ის პაკითხები, რომლებიც აქ უნდა გადაწყდეს. სპექტაკლში მხატვარმა პოეტურად განაზოგადა პიესაში დასმული თანამედროვე და მტლად პრაქტიკული პრობლემები.

1973 წელი. ბოგარევის „მეფულადები“ მოსკოვის სამხატვრო აკადემიური თეატრის სცენაზე. ფარდის პირველივე ახდას დარბაზი ტაშით შეხვდა. ეს ოვაციები მთლიანად მხატვრის მისამართითაა. სცენა ჭეშმარიტად შთამბეჭდავია. ცეცხლის ენებას და კავალის ბოლქვებშია გახვეული მოგუგუნე სამქორ, სადაც განწყვეტილი მოძრაობენ ელექტროკარბები, ტვირთის გადამზინი ამწები, დუმელებთან მდგარი ადამიანები. ყოველივე ეს ცხარე სამუშაო მომენტის, დაძაბული შრომის ერთიან სურათს ქმნის, რაც განსა-

ღვრავს სპექტაკლის ტემპსა და რიტმს. სუმბათაშვილის შემოქმედებაში იშვიათია ისეთი გადაწყვეტა, ააღდგ მრავალი სახეითი კომპონენტი ერთ სახედ იქცევა. და სწორედ ესაა მხატვრის გამარჯვება.

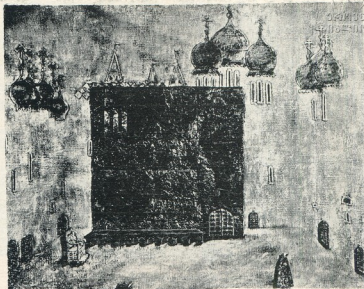
მხატვრული ამოცანის გადაწყვეტისას ი. სუმბათაშვილი ყოველთვის მასალის კონკრეტულობიდან და სადადგმო შთანაფიქრიდან გამოზღინარეობს. „მუშაობის პროცესში ჩემთვის მთავარია დრამატურგთან, მახლობთან, რეჟისორთან მჭიდრო კავშირი. მხატვარს სპექტაკლში დამოუკიდებლობის უფლება არა აქვს“, — აღნიშნავს

სუმბათაშვილი. ამ მჭიდრო ურთიერთთანამშრომლობის მაგალითია რეჟისორ ხეიფიციასა და სუმბათაშვილის მუშაობა სპექტაკლზე „ივანე მრისხანეს სიკვდილი“. ტოლსტოის ამ პიეისის სცენურ გადაწყვეტას რეჟისორი და მხატვარი, ფაქიზი შემოქმედებითი მეგობრობის ვითარებაში ეძებდნენ. ამიტომაც სპექტაკლი ესოდენ შთამბეჭდავი იყო, კომპონენტების პარამონულობით და განსაკუთრებული გამომსახველობით გამოირჩეოდა. ამ პიეისის ესკიზებისათვის 1967 წელს პრადის კვადრინალზე სუმბათაშვილს პირველი პრიზი „გამარჯვების ოქროს ეტილი“ მიენიჭა.

ი. სუმბათაშვილის თეატრალურ ესაიზიზიოს კოსტუმების ნახატი მუდამ შენარჩუნებულია ის განსაკუთრებული პლასტიკა და ნატიფი სისადავე, რომელიც დამახასიათებელია ხალხური შემოქმედებისათვის, ქართველი ოსტატებისათვის. სუმბათაშვილის ხელოვნების ერთგული თავისებურებები განსაკუთრებული ელვარებით გამოირჩევიდა სპექტაკლ „ხანუშაში“, რომელიც ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრის სცენაზე დაიდგა. ფიროსმანისეული ერთგვარი გულბერყვილო ზეიმურობა აქ ერწყმის ქართული გრაფიკის სიმკაცრესა და ლაკონიურობას და რბილი იუმორითაა აღბეჭდილი.

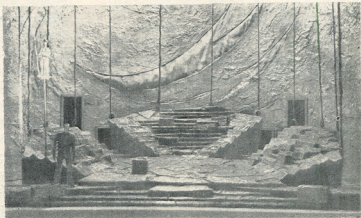
მხატვრის შემოქმედებისთვის ისიცაა ნიშანდობლივი, რომ მის ყოველ ნამუშევარში ვერძნობთ თანამედროვის, მოქალაქისა და პოეტის მსოფლშეგრძნებას. ეს სახასიათო ღირსება, ჩემი აზრით, მომდინარეობს თვით სუმბათაშვილის შინაგანი ადამიანური მომხიბვლელობიდან, მოკრძალებულობიდან და სისადავიდან.

1975 წელს მოსკოვის სამხატვრო აკადემიურ თეატრში დაიდგა „გალილეის ცხოვრება“, ჩაბნელებულ სცენაზე ნელ-ნელა მიიწევს მალლა სანთლებით გაჩირადნებული გუმბათი. მაყურებელი უმალ შეიკნობს მასში საკვლეისო სამოქმედო პიპერბოლიზებულ საკიდარს, მაგრამ ეს სახე არ კარგავს სიმბოლურობას. გუმბათი მალლა მიიწევს, თითქოს თავს ეშობა შუასაუკუნეობრივ ევროპას, ფარავს იმ საწყაროს, რომლის განწყურებაც ცდილობდა ბრძენი სწავლული.

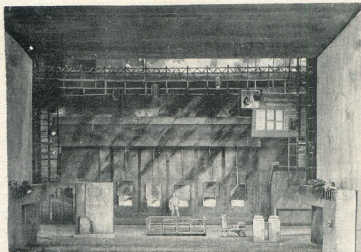


სპექტაკლ „ივანე მრისხანეს“ დეკორაციის ესკიზი

სპექტაკლ „ანტონიოს და კლოპატრას“ დეკორაციის მკვიტი



სპექტაკლ „მეფოლადების“ დეკორაციის ესკიზი



საინტერესოა ი. სუმბათაშვილის მიერ გაფორმებული მუსიკალური სპექტაკლები. ამ სფეროში მოღვაწეობა მან ქართულ საოპერო სცენაზე დაიწყო და შემდგომში წარმატებით გააფორმა შოსტაკოვიჩის „კატერინა იზმაილოვა“, ო. თაქთაქიშვილის „სამი სიციცხლე“, მ. გლინკას „რუსლან და ლიუდმილა“ და სხვ.

მხატვრის ერთ-ერთი ბოლოდროინდელი, მისთვის განსაკუთრებით საყვარელი სპექტაკლია „პეტრე I“, რომელიც ლენინგრადში კიროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის სცენაზე დაიდგა. ანდრია პეტროვის ოპერის ინტონაციურად მრავალფეროვან მუსიკაში აიასხა ადამიანურ ემოციათა მთელი გამა — მრისხანება თუ მხანარულება, ნაზი ლირიზმი და ტრაგედიული ძალა. დრამატურგიულად სიუჟეტი დაყოფილია თერთმეტ ნაწილად — მუსიკალურ-დრამატულ ფრესკად, მათში მთელი ეპოქა ასახული და მეორე ეპოქა! ამ მსალის შთამბეჭდავი და სცენურად მოსახერხებელი ფორმის მონახვა მეტად რთული ამოცანაა.

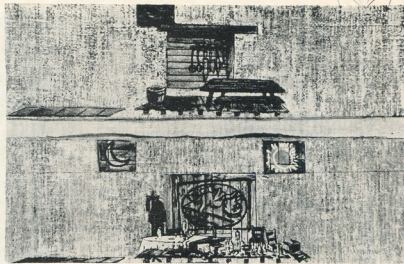
სუმბათაშვილისეული მხატვრული გადაწყვეტა, როგორც ყოველთვის, სიმწყობრივ და გამომსახველობით გამოირჩევა. მრავალფენიან მუსიკალურსა და დრამატურგიულ ჩანაფიქრს მან ლაკონური და, ამასთან, დიდებული ფორმა მოუნახა. გიგანტური კიბე, რომელიც მალა და სიღრმისკენ მიიმართება, სხვადასხვა სურათში ხან ბოიანთა სასახლეებად გარდაისახება, ხან გემად, ხანაც დოკებად. უკან დროდარბო მიმდებ, ავის-მომსაწვებლად ჩამოწვებიან დრებულები, ან ლურჯად ლოვცივებს ზღვის სივრცე.

დადგმის სახიერება გამომხატულია მის მასშტაბურობაში, ქმედობითაში. სცენაზე ღალადებს ისტორია პოეტუზებული დიდი ხელოვანის მიერ. სოფიის საოპერო თეატრში ი. სუმბათაშვილიმ გააფორმა რიმსკი-კორსაკოვის „ექმულება მეფე სალთანზე“. სპექტაკლის დამდგმელის პეტრე შტარბანოვის თქმით, რეჟისორული გადაწყვეტა სწორედ მხატვრის მიერ შემოთავაზებული სახიდან მომდინარეობდა.

ზღაპარში განსაკუთრებული სიღალით შლის ფრთებს ი. სუმბათაშვილის უკიდველყო ფანტაზია. მისი შემოქმედება მდიდრდება ახალი საღლებეებით, ხალასი, ნატიფი იუმორის ელფერს იძენს.

სცენაზე გამჭვირავლე პლასტიკოაზისაგან დასხადებული, რუსული ეროვნული ორნამენტული სახეებით მოხატული ზღვის ზივრითები აღიმართება. ისინი ხან უერთლებიან ერთმანეთს, ხან კიდევ იხსნიან და ადგილს უთმობენ სასცენო მოვდანს, სადაც დეკორაციები თაფლის კვერები-საგან დამზადებულ უნაწარ ნაკეთობებს გვაგონებენ დეკორაციის ყოველ დეტალში, მის კოლორიტში რიმსკი-კორსაკოვის მუსიკა ქლერს.

სპექტაკლის სცენოგრაფიულ გადაწყვეტაში



სპექტაკლ „პათონი ჰუნტილი“ და მისი მსახურის ვატის დეკორაციის სცენაში

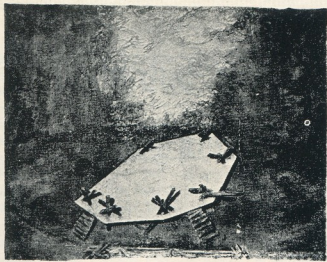
იმდენად თვალნათლივია მუსიკალური პარტიტურის ზუსტი და ნატიფი დამუშავება, იმდენად ცხადად გრძობ მხატვრის მუსიკალურობას, რომ უნებლიეთ ფიქრობ — სწორედ ოპერას ძალუძს მთელი სისავსით გამოავლინოს სუმბათაშვილის ნიჭის შესაძლებლობანი.

მართლაც, უკანასკნელ წლებში ი. სუმბათაშვილი იჩენს სერიოზულ დინტერესებას მუსიკალური თეატრის პრობლემებით. ამის დადასტურება მხატვრის შემოქმედებითი თანამშრომლობა ბორის პოკროვსკისთან, რომლის ძიებებთანაა დაკავშირებული მთელი რეფორმა საოპერო რეჟისურის სფეროში. სამუთა და საზღვარგარეთის საოპერო თეატრების სცენებზე ბ. პოკროვსკის მიერ დადგმული სპექტაკლები იპყრობენ სოფლიოს კულტურის მოღვაწეთა ყურადღებას. „ცხადია, — ამბობს რეჟისორი, — ამ წარმატებაში დიდი წვლილი მხატვარსაც მიუძღვის“.

დიდ თეატრში გლინკას „რუსლან და ლიუდმილა“ განმორცილებების შემდეგ, სუმბათაშვილიმ ბოკროვსკისთან შემოქმედებითი თანამშრომლობით ლაიფციგის საოპერო თეატრის სცენაზე დადგა „ევენი ოზენი“. მას მოჰყვა გრანდიოზული შემართა პრაკოფიევის „ომა და მშვიდობაზე“ ლენინგრადის კიროვის სახ. თეატრში.

„როდესაც მუშაობ ისეთ ოსტატთან, როგორიც ბორის პოკროვსკია, გრანობ ძალთა უჩვეულო მოზღვავებასაც და განსაკუთრებულ პასუხისმგებლობასაც, — ამბობს მხატვარი.

პოკროვსკისა და სუმბათაშვილის ნამუშევრები, უპირველეს ყოვლისა, ჩვეული წარმოდგენებისა და სქემების რღვევით გამოირჩევა. რეჟისორიცა და მხატვარიც, თეატრის პირობითი ბუნებიდან გამომდინარე, ცნობილი მუსიკალური სახეებისა-



სპექტაკლ „ფრონტის“
დეკორაციის ესკიზი



სპექტაკლ „ირაკლის ისტორია“
დეკორაციის ესკიზი

თვის ახალ და მსულოდნელ ასოციაციათა წრი დაძებნას ცდილობენ. ასი წელია, რაც საოპერო თეატრების სცენებზე ჟღერს ჩაიკოვსკის შესანიშნავი ოპერა „ევგენი ონეგინი“, ასი წელია ზედადს მაყურებელი აცენაზე ლარინთა კარ-მიდამოს შესანიშნავად ნაჯიბ არქიტექტურას, სამეჯლისო დარბაზის პომპეზურ ინტერიერს და ა. შ. სხვაგან სად, რა გარემოში შეიძლება წარმოადგინოს კაცმა ისტორიულ რეალობასთან მჭიდროდ დაკავშირებული პუშკინისეული გმირები? ეს ასეა, თუკი მსუთაელობაში მსოლიდ ოპერის ლიბრეტოს მივიღებთ. მაგრამ ხომ არსებობა პუშკინის უკედავ სტრქიტონთა პოეტკკა, ჩაიკოვსკის სხვისასეჟ მუსკკა... მათი მხატვრული განზოგადებები ამსხვრევენ გარემოს მშრალ კონკრეტოლობას, რომელიჟ არარაობაა იმ აზრთა და გრძნობათა ძალის წინაშე, ორი გენიოსის ქმნილება რომ აღძრავს ჩვენში. და მხატვარიც ეძებს ტეჟად მეტაფორებს, ეძებს პირობითობის იმ ფარგლებში, რომლებაც მუსკკა და პოეზია მოითხოვენ. სკენაზე ჩნდება ნახვერადგამჭირვალე ტიპრები მოქმედების ადგილის მიმანიშნებელი ნახატით. აქ სკენურ ცხოვრებას ნაწარმოების მრავალმნიშვნელოვანი პოეტურ-ფილოსოფიური აზრი მთაბერავს სულს, რეალური სიმართლე ზელოვნების სიმართლე დეჟევა.

ი. სუმბათაშვილის მხატვრული ენის პოეტურობა განსაკუთრებული სიხრულით გამოვლინდა პროკოფიევი „ოჟმა და მშუედიბაზე“ მუშაობისას (ლენინგრადის კოროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრი).

„დიდნას ვეძებდი სპექტაკლის ვიზუალურ სახეს, — ამბობს ი. სუმბათაშვილი, — სახეს, რომელიც ნაწარმოების სულის გამომხატველი იქნებოდა. ანუთად იქცა ჩემთვის რუსული მიწა — უკიდევანო, დიადი და მარადიული“.

ცხადია, რომ ამ ცოცხალი სახის ხორცმცხსმა სკენური არქიტექტონიკის მკედარი ილუზორულობის პირობებში დიდ სიძნელებთან იყო დაკავშირებული. ნებისმიერი უძრავი კონსტრუქცია შებოჭავდა მას, ოპერის მხატვრული სამყაროს წინაღულდეჟ წარმართაჟდა. მხატვრულ-სახოვანი გადაწყვეტის ძიების პროცესში მხატვარმა მიმართა ფრწევას. მაგრამ რამდენად თანამედროვეა არჩეული ხერხი?

„თანამედროვე ის ხერხია, რომელიც წყვეტა ოამდამილის წინაშე წამოჭრილ თანამედროვე ამოცანებს“, — პასუხობს მხატვარი.

ი. სუმბათაშვილი სკენის კედელთა სიბრტყეს რუსული პეიზაჟის ამსახველი სამი ფერწერული ტილოთი არღვევს. ეს პეიზაჟები შინაგან მზერას საშუალებას აძლევენ მოიცვან მთელი რუსეთი, მისი უკიდევანო სივრცეები.

სამოქმედო მოედანს მსუბუქი თეჯირი-გობეღენები გამოჟოფენ. თითოეული მათგანი სხვადასხვა ვარიანტთ იმეორებს ძირითად პეიზაჟრ მოტივს. თეჯირებით შემოსაზღვრულ სივრცეში, მოქმედების მსვლელობისას ჩნდება სატირო ინტერიერი: როსტოვების სახლი, ელენის სასკუმრო ოთახი და ა. შ. გობეღენების ფორადოვანი გამა იკვლება პერსონაჟთა მუსიკალური დახასიათების შესაბამისად.

ყრადღების ღირსია სუმბათაშვილის ორი უკანასკნელი სპექტაკალი, რომლებიც მხატვარმა მოსკოვის ორ დრამატულ თეატრში განახორციელა.

სპექტაკლში „ჟოგარაკენი“ (სამხატვრო თეატრი) ი. სუმბათაშვილისთვან მხატვრულ-სახოვანების ამოსავალს თვით დეკორის მასალა წარმოადგენდა — უბრალო, გარანდული ფიტრები, რომლებსაც ჟურაც თითქოს ზაფხულისა და ფი-

სის სუნი შერჩენიათ. „მოგარაკეობის“ შეგრძნება ავსებს სენასა და მაყურებელთა დარბაზს. დეკორაციული გაფორმება ამ შეგრძნებას განსაკუთრებულ ელფერს ანიჭებს. სულიერი გამოფიტულობა, დრამა, ადამიანთა მოჩვენებითი კეთილდღეობის წიაღში რომ იწყებს დუღილს, სპექტაკლში სინათლეს მოულოდნელი პროექციით ვლინდება.

კორნეიჩუკის „ესკადრის დაღუპვა“ (ვახტანგოვის სახ. თეატრი) გვიპყრობა ჩანაფიქრის მასშტაბურობითა და გამომსახველ საშუალებათა უკიდურესი ლაკონიურობითა და სიმეცარიტით. ამ სპექტაკლში მხატვარმა შესილო თავისი ტემპერამენტის დაოკება. ლითონის ჯაფშნით მოჭედილი სცენა ნაღმოსანის გეგმანად ქცეულა. გეგმანი მკვეთრად შემდგარა ყალყზე. ალბათ ასე იღუპებოდა, მაგრამ მტერს არ ნებებოდა ესკადრის ნაღმოსანი. არცერთი მჭლერი ლაქა, არცერთი გამაცოცხლებელი დეტალი. მხოლოდ სინათლის თვალისმომჭრელად თეთრი და ბოლისფერ-მეწამული გაღვევა ტანვისფერი ცის ფონზე.

სცენოგრაფიული გადაწყვეტა განსაზღვრავს სპექტაკლის ინტონაციურ განწყობილებას. სასტიკი და შეურთიგებელია დრამის კონფლიქტები, უღმობიელია იდეათა ბრძოლა... და მხატვრის მიერ შექმნილ სამყაროში სხვაგვარი არაებობა, მართლაც, წარმოუდგენელია.

სუმბათაშვილის ახასიათებს საიასლისკენ მუდმივი სრბოვა, ძალების მოსინჯვა ახალ სტიქიაში, უცნობ მასალაში. ამიტომ, როცა თანამედროვე სცენოგრაფიაში ამ მხატვრის ადგილს განსაზღვრავენ, კრიტიკოსები აფაუბენ მას, როგორც ფერმწერს, და, ამავე დროს, აღნიშნავენ მისი ნამუშევრების იშვიათ კონსტრუქციულ ზემოქმედებას, კლასიკის განსაკუთრებულ სიყვარულს. მაგრამ სუმბათაშვილი თვალსაზრისით გარჯვლებით გაგვახარებს ხოლმე თანამედროვე თემების ხორცშესხმაშიც. ეს კი ლაპარაკობს მხატვრის ფართო დიაპაზონზე. ეს თეატრიკური პოპოციების სიმტიცე და მთლიანობა შემოქმედის ესზარება მხატვრულ მიზანდასახულობათა ნიჭიერად გადაწყვეტაში.

როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, წერილის მიზანს არ წარმოადგენდა ი. სუმბათაშვილის ნამუშევართა ანალიტიკური კვლევა. გესურდა მხოლოდ თვლი გაგვედგინებინა ჩვენნი ქვეყნის ერთ-ერთი პეტდა საინტერესო მხატვრის შემოქმედებითი გზისათვის. თამამად ამკვიდრებს ეს თავის ძირითად შემოქმედებით პრინციპებს, ი. სუმბათაშვილი არასდროს არ იმეორებს განვილილს. თვითმყოფადობის შენარჩუნება საკუთარი თავის გამოხორების გარეშე — სწორედ ესაა ჭეშმარიტანიჭის არსი.

მრავალსახეობა ფონ კიხიკოტისა

ვახტანგ ქართველიშვილი

თანამედროვე სცენის ფხიზელთა მეჯლისს გამოუსწორებელი მოცინებ მართავს! — „ღონ კიხიკოტის აპოლოგიაში“ ჩვენს მიერ აღძრულ! და „მცენიერების ეპოქისათვის“ (გეორგი კახურის ტერმინი) ეს თითქოს უცაბედი შვონება, ჩანს, მაინც მოსწრებულა. და მოსწრებულა არა მარტო მაშინ, როცა თეატრალურ ასპარეზს ვუთხოვთ უშუალოდ სერვანტისის გმირს — ქრისტეს ასაც გადაცილებულ შერეკილ მოძღვარს.

საქმე ისაა, რომ თანამედროვე თეატრში საერთოდ იმძლავრა „დონკიხოტურმა ტიპმა“. გარკვეული თვალსაზრისით, „დონკიხოტური ტიპის“ არეალშია მოქცეული რუსთაველიელთა „იულიუს კეისრის“ ტოგიანი ინტელიგენტი — მანჯალაძის ბრეტუსი (რომის რომანტიკული რესპუბლიკის რენესანსში ოცნებას შეწირული გმირი, რომელიც სპექტაკლის დამდგმელმა მიხეილ თუმანიშვილმა შაჰსაბრის პიესის თავის რეჟისორულ ექსპლიკაციაში თავიდანვე ზემოწინებით „დონკიხოტურ ტიპად“ იგარაუდა), მახარადის მიუნაუზენიც („ბარონ მიუნაუზენის დაბადება და სიკვდილი“ მარჯანიშვილელთა სცენაზე), ვისაც თავის პროზაულ გარემოცვაში დაგვებილი აქვს ყოველდღიური გმირობა და ამიტომ, თურმე, „სახლიდან გადის ყოველ დღე გმირობის ჩასადენად ისევე ხარბოდ, როგორც სხვები სამსახურში დადიან“, მეღვინეთუხუცესის ფიროსმანიც („მართობის დღესასწაული“ რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრში), — მირზანელია რანდისა და ვის როსინინტაცა პეგასი ჭჭკია, და, თუ გნებავთ, იურსკის ფარიატივეიც. — ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრის სპექტაკლის „ფარიატივეის ფანტაზიების“ მთავარი პერსონაჟი, რომელსაც უნდადგა ნამეტნავად ორიგინალური და ფანტასტიკური აზრი: ძე კაკისა რომელიც შორეულ პლანეტიდან ჩამოფრენილთა ნაშეირთა უთუოდ, თორემ ისე როგორ იქნებოდათ აგრე მიუსაფარი ამ „მოსჯილ“ დედა-მიწაზე.

დონკიხოტური მოტივი, რაოდენ მოულოდნელიც არ უნდა იყოს, წამიერად გაიღვევს გ. ტოვსტანოვოვის ცნობილ სპექტაკლ „ესენის ამბავშიც“. მწუხარე რაინდი ამბობდა: „მე-

დნიერი იყო ის ხანა, რომელსაც ოქროს საუკუნე შეარქვეს; არა იმიტომ, რომ ოქრო, რომელიც ასე ფასობს ჩვენს რაინის საუკუნეში, მაშინ იოლად იპოვებოდა, არამედ იმიტომ, რომ ადამიანმა მაინც არ იცოდა ორი სიტყვა: შენი და ჩემი“. ლებედვეს რაინული თვისებები დახასიათებული „კენტავრები“ ხოლმეთიერი ახლა გვაგმნობს ოქროს საუკუნის საბოლოო დანთქმას და იტყვის: უცხარია, ადამიანები ყველაზე მეტად იყვნენ სიტყვა „ჩემი“ რომ აუღლებენ: ჩემი ცხენი, ჩემი ქალი, ჩემი ხალხი, ჩემი მიწა (ჩვენ საუკუნეობრივ მოგვაქვს მაგალითები უცანასკნელი წლების თეატრალური პრაქტიკიდან, თორემ, ცხადია, უფრო სარწმუნო იქნებოდა დამოწმება ტრესტონოვოვის მიერ ადრე დადგმული დოსტოვესკის „იდიოტისა“, სადაც მიშკინის სახე ინოვაციური სმოკტროვსკიმ სწორედ „დონ კიხოტური ტიპის“ ქარგაზე გამოკვეთა)³.

გაუწირობებლად მოუცნებენ სენათთან ერთად თანამედროვე ცრანსახ მიკაითმა. დასტურად აქვს, სხვას რომ შევეშავთ, ორი ქართული ფილიმი იკმარებს: ჯერ ელდარ შენგელაის „შურველიები“ (სადაც „ფიჩინაი იდეებით შეპყრობილმა“ ქრისტეფორე—ტუსალმა პარტოლოდენ სულის რომანტიკული აღმავრენით გარადვია დედამიწის მიზიდულობის ძალა და თვალსაწიერიდან გადმოხრდა თვალსამოთხე „დანიას საპრობლეს“), ხოლო შემდეგ — გიორგი ლეონიძის ლირიკული მოთხრობების საფუძველზე შექმნილი თეგინებ აბულაძის „ნატრის ხე“ (სადაც უკვე თვალნათლივად წარმოგდენილი მრავალსახეობა დონ კიხოტისა). თუ მართალია თანამედროვე კარასი და „ამქვეყნად არავითარი გოლიათები არ არსებობენ, არც მოკადრებულ ხელმწიფეები, რაინდები დიდი ხანია ამოწყდნენ და ახლა დედამიწაზე მხოლოდ საქმიანი ხალხი ცხოვრობს — მეცნიერები და უცვრისა“ (ბავაღარის ტიარად მიუხელო „ლამანჩელიდან“). მაშ რა სასწაულოდ შეგვაჩვენა აქ, ქართული ლამანას ამ ერთ პატარა სოფელში, ამდენი „უსაქმო პოეტა“ და ზვარაკი ოცნებისა?! საიდან განჩნდა ან ეს საქართველოს წარსულ დიდებულ გატორებულა, წარსულში შეღტოვლილი და მძევალი მისი — ბუნებულ (ე.მანჯალაძე), ან ეს აწმყოზე გააგებული, გაურკვეველ მერმისს მოწაურებული — ფიცი და ფეთიანი ანარქისული იორამ (კ.კავსაძე), ან ეს მიჯნური შეთხურო რაინდისა—უფლისკაცი ფუფულა (ს.ჭიკაურელი), ან ეს ოქროვრცხვას, ნათელფეხას, და ზვარეხანის მაძიებელი — უფლისკაცი ელიოზ (ო.მელიქიძე) უფლისკაცი, ზმანებით რომ იფარვს თავს „მეცნიერებულ სინამდვილისაგან“? ამათ შემყურე იყამებ კიდევ — „თუ არსებობენ მეცნიერები თოვადიგებული სწავლებლები“, რატომ არ შეიძლება არსებობდნენ გრანდულა მიერ მოვადიგებული სულმეცნიერი?! მათ ყველას აქვს თავ-თავი გაუკუფავი და ოცნებით მსმობიარე საკუთარი ნატრის ხე. გოლოთა — ხილულად, ნატრის ხე — ხილვებად. რეალურს კი წარმოსახვითი მათ შვრანებაში იმდენად სჭარბობს, ხილვები იმდენად ზვარეხილია, რომ ანახადულად მოგდება განცდა გაუკუფავი „ნატრის ტიხისა“. და ნატრის ტყეში ეწვევა სწორედ ერთ მეოცნებეს ვარინდება უკვადვებისა და თეთრი თოვლი, როცა გადმოყრის ზენა ნატრისთვალს... ნატრისთვალს ზენა ლამანჩელათვის იმეტებს მხოლოდ!

წყარათვალნი გი სერვანტესის დონ კიხოტია. მან ზუნად

გაცხა თავისი საუნჯე, თუმცა ლირიკით არ განბარტულა. არ განუდენიათ მეგვიდრეტებს აქ წინაპარი. „დონკიხოტური ტიპის“ მომხლავრებას არ გაუკუქმებია თვით დონ კიხოტის ძალ-მოსილებს. პირიქით, საბოლოოდ გამაგრდა იგი რწმუნისთანა მოსილების პოზიციებზე და სწორედ ის მართავს ახლა თანამედროვე სცენის ფიზიკლთა მეგლისა.

სერვანტესის რომანმა, მიუხედავად იმისა, რომ ამ ეპოქის ქმნილების გრანდიოზული „არათეატრალური“ მასშტაბები ძნელად ემორჩილება თეატრალური წარმოდგენის კომპაქტურ ფორმებს, უხვად ასაზრდოვო მსოფლიო სცენა. ამ შემთხვევაში, როგორც ჩანს, გადამწყვეტი აღმოჩნდა ის გარემოება, რომ თეატრისათვის ძნელად დასაძლევ აღნიშნულ ფაქტორთან ერთად, რომანში ბევრი რამაა ისეთი, რაც მას მძლავრად ეზიდება სცენისათვის. ჩვენი ვარაუდით, ყურადღება განსაკუთრებით ორ მომენტზეა გასამახვილებელი:

ჯერ ერთი, გრანდიოზული ეპოპეა დონ კიხოტზე მიდარია სანასაპირივი ელემენტით. კაცმა რომ თქვას, ვადატხინით მნიშვნელობით აქ ყველაფერი მოსაწყვეს „სახილველს“, „წარმოდგენას“, „თამაშს“. აქეთა, კერძოდ, ესამეული იდვალგოს პერვოვის კარზე ყოფნის ყველა ეპიზოდი და, თუ გნებავთ, ეპოპეის თავად ჩანადფირი: დონ კიხოტისათვის რეალური სამყარო ხომ მთლიანად ჯადოსნური ზმანება, ჯადოსნური სპექტაკლია და. მაშინ, როცა „მთელი მსოფლიო თამაშობს კომედია“, ბედმა მას ტრაგიკული კომედიანტის როლი არგულა. დონ კიხოტის როლი კი, ვარდასახების დიდოსტატი არისო თითქმის, მთელი შთაგონებით არსებობს ალისოს კინახა. ხოლო მისი შემყურე, სხვებიც საიმომენებით ინაწილებენ როლებს: დიროთეა განასახიებებს პრინცესა მიკომიონას, დალაქი — მის მესაჭურტელს, სამსონ კარასკო — მოხეტიალე რაინდს, ხინეს ბედ პასამონტე — თოჯინების თეატრის დირექტორს. საქმე იქამდე მიდის, რომ თამაშის ფრენებაზე თვით სერიოზული სანოც დგება. „გვიხისნობი ფრეგმენტა რომანის მთრე ნაწილის მე-10 თავიდან — ხანჩის იტულები მაღმესმობლობა ტობოსლად და მისი ჩინებული მსახიობობა იდაღოს წინაშე, როცა იგი სახელდახელოდ იხზავს და სახიერადად აცოცხლებს დელსინასთან ვითომ შეხვედრის ამბავს.

და მეორე: რომანს ახასიათებს ჩვენთვის მეტად საველი-სხმო ერთი თავისებურება, რასაც ჯერ კიდევ ჰაინეშ მიაცქია უწერადება. ჰაინე შეამჩნევს, რომ რომანის ორი მთავარი პერსონაჟი („ამბიტაქტულ როსინანტისა“ ამხედრებული დონ კიხოტე და „პოზიტურ ჩიხოტისა“ მიჩაქაქე სანჩო პანსა), რომლებიც „განუწყვეტილვ პარდიულად გამოაჯაგრებენ ჰერმანტის, როგორც კიდევ შევაგებენ ერთობა და ერთად ქმნიან რომანის ქუმპირტი გიმრს. თუ სხვა მწერლები, ვის რომანებშიც გიმირი დამარტოვებულად დაქვებტება, იძულებული არიან გიმირის გრანობებისა და აზრების გასამხელად მოუხმონ მონოლოგს, წერილებსა და დილოგებს, სერვანტესთან გიმირის დაწყვილების გამო ყველგან თავს ირებს ბუნებრივი დიალოგი“. და აი ეს „ორსახეობა გიმირისა“ და „ბუნებრივი დიალოგი“ (ნაწარმოების მთლიანად სანასაპირი ბუნებასთან ერთად), რაღა თქმა უნდა, უკვე თავისთავად შეიცავს საკუთრივ თეატრალურ ელემენტს და საფუძველს იძლევა „დონ კიხოტის“ მიხედვით დრამატურგიული პარტიტურის შექმნისა.

მე-20 საუკუნის „დონეცობურ ციკლის“ პიესები (ა. ლუწარაკის, განათვისუფლებელი დონ კიბოტი“, ა. ბრუტინიერი და ბ. ზონის „დონ კიბოტი“, მ. ბულგაკოვის „დონ კიბოტი“, გ. ჩულოვის „დონ კიბოტი“, ვ. კახელაკის „დონ კიბოტის მოგზაურობა საქართველოში“, ა. ვოლოდინის „დულსინეა ტობოსკელი“, უნგრელი მწერლის ენდრე სოსის „დონ კიბოტის უკანასკნელი თავგადასავალი“, უნგრელი ხელოვანისა და დრამატურგის ლასლო დიურკოს „დონ კიბოტ ლამანჩელის შემზარათი თავგადასავალი და დიდებული სიკვდილი“ „კაბოლოს — მიტჩ ლის, დილე ვასრქმანისა და ჯო დერბიონის „ლამანჩელი“), რადიკალურ განსხვავებულ მიზნობაში არიან კლასიკურ პირველწყაროსთან (რაც სასესიოთ გასაგებათ, თუ გავითვალისწინებთ მათ შემქმნელ ავტორთა განსხვავებულ თეატრულ სიმპათიებს და შემოქმედებით მიზნებს). ზოგი წარმოადგენს რომანის ძირითადი ეპიზოდების ჩვეულებრივ ინსცენირებას, ზოგიც — ადაპტაციის ხერხითაა გამართული (ბულგაკოვის პიესა); ზოგი ერთგულად მისდევს რომანის სიუჟეტს, ზოგიც — ახალ სიუჟეტურ ხაზს შემოიტანს (ენდრე ვესის პიესა); ზოგი აღადგენს რომანის ატმოსფეროს, ზოგიც — თანმიმდევრულად არღვევს მას (ლასლო დიურკოს პიესა); ზოგი ექვემდებარება რომანის იდეათ: არაღს, ზოგიც — უპირისპირდება მას და განრქვევს იდეას განავითარებს (განსაკუთრებით ეს ითქმის ვოლოდინის „დულსინეა ტობოსკელზე“, სადაც შეიცვლება კიბოტის ნაცვლად, ფაქტურად, მოქმედებს პარტიკული გონების ანტი-კიბოტი, რომელმაც ალონსო კიხანთაზეც კი თქვა უარი და იწოდება ალიოზ კერასკიკილად, ვისაც აღარაფრად ეპიტაცება დულსინეაზე ამაღლებულ ფიქრებში ღამისთვეა და ღამეს პირყანადრინდ მტკარებსავით ატარებს დულსინეას ფანტომისაგან დახსნილ ალდონსასთან).

ამ პიესათა ერთიანი დიაპაზონიც მივლევ ვრცელაი. იგი მოიცავს დრამატურგიული ქანების მთელ სისტემას, — კომედიაში ვიდრე ტრაგედიაშივე და ესეც სასესიოთ განსებია, ვინაიდან არც დრამატურგიული ადაპტაციის და, მით უმეტეს, არც თეატრალური ინტერპრეტაციის დროს პირველწყაროს განრქვ ვადაზრებას ვერ დაუძევა ტაზე. ადაპტაციის ავტორი ხომ, ფაქტურად, ახალ ნაწარმებსა კქმნის და რა მერე-ხელობაა, თუ ახალი ქმნილების ქანრი დასცილდა „ძველი“ ორიგინალისა. მერეხელობა არც ისაა, როცა სცენური ინტერპრეტაცია დასადგმულად მიღებული ლიტერატურული, „მასალის“ ქანრის ტრანსპონირებას იწვევს. მართალია, პიესა თავის თავში ვსოდება სპექტაკლის შესაძლებლობას, მაგრამ ამ შესაძლებლობის სცენურ რეალიზად ქვევის პროცესი აღსავსეა პერვეტებითი. მართალია, თეატრის თავისუფლება დრამატურგიული პარტიკურის გამოფერის შეცნობილი აუცილებლობა, მაგრამ თავად გამოფერა აქტიურ შემოქმედებით თანაკაცებს გულისხმობს. თუ პიესის ან ლიტერატურული ეპოპოზიციის ავტორი არის მწერალი, სპექტაკლის ავტორად თეატრი გვევლინება, ვინაიდან რეჟისურა არა მარტო „დამს“, არამედ „ოხსავს“ კიდევ სპექტაკლად და ლიტერატურის, „შხანაწარმის“ როგორც კი ეშვება თეატრალურ წარმოებაში, იგი იშვამსვე იქვეცა, ნახევარფაბრიკატად“. ტენესი უილიამსის (ჩვევ საგანგებოდ ვიმოწმებთ დრამატურგს, რამეთუ კონფლიქტურ საკითხში ამ თითქოსდა დაზარალებულ მხარეს ვერ დაწეწებთ მიყრდნობას) თქმით, „ტექნიკი მხოლოდ არდილია სპექტაკლისა, და თანაც საკმაოდ ბუნდობანი კონტურებით. პიესა მხოლოდ და მხოლოდ გვემა სახლისა,

რომელიც ვერ არ აუწეწებიათ ან უკვე დაანგრის“. შესაძლოა, ზოგი ვაგნოს კიდევ ეთოდვე კატეგორიულად ვაფასებულა, მაგრამ იგი თეატრალური ხელოვნების სტაქტოს სესებია ნითა ნაშობი. შესაძლოა, იხატავად ზოგი ესოხიამდღეება კიდევ „პიესა-გეგმის“ დათქმული ქანრიდან ვადანგვევს და ამ აქტს მწერლის ნავატორი უფლებაზე იერიშის იტანად მიიხედვს. მაგრამ ფაქტი ფაქტად რიგაა, — თვა ცვლილებებმა ერთად, ლიტერატურულად ნაწარმოები იხატავს ნითრა ვანიცნის ვახოვლ მტკარაოფოზს. აკი ითვეა, პირველწყაროს ქანრულ ვადაზრებას ტაზე არა აქვს ადაპტებული.

საკითხის ხათლესაოფრად, მივხვდებით მბალითეით თეატრის ისტორიისა და თახამედროვე პარტიკიკიას.

ა. ხეობის „ალუბლის ბაღს“, რომელზედაც თავად დრამატურგი ამბობდა: „დრამის ნაცვლად გამოთივდა კომედია, ალუბალე ვარაიბი“, და რომელსაც შემდეგ უწოდებდა „კარგ ვოდეილს“, სტანისლავსკი თავის ხმოწერაში ჩხვოვთან ტრადიციულ დახასიათებას, უკვანასკნელ მოქმედებში უკუთმხი ცთოფებისაგან გამოსავლის მიძინების მიუხედავად“ და ვცდება ტრადიციის ნიშანთვისებებით წარმოადგინოს იგი სამხატვრო თეატრის სცენაზე. აღაშინნავია, რომ ჩხვოვის ამ პიესის თანახმდროვე სცენურ ინტერპრეტაციებშიც აწორედ ტრადიციული ტონი მთავრობის („ალუბლის ბაღი“ ნახტლიი ფეროსია რეჟისურით ტავანკის თეატრში).

კომიკური ხლესტაკევი შეიერპოლდთან ტრადიციულ ფიგურად მოგვევლინა, გოგოლის „რევიზორი“ კომედიიდან ვარდაიქმა ნაყარნობად, რომლის ქანრი ვვევალა უკვეთ შეძლება განისაზღვროს ტერმინით „ტრადედა-ბუფი“, პ. მარკოვი ვეამინთს: „სპეტატროფის გრძობა დაუფულა სპექტაკლს, კომიზმი ვანულად და ტრადედიამე აზივდელ ამ წარმოდებით მკაფიოდ ვამორნდა გოგოლის ტრადიციული ხილვები“, „ჰამლეტს“ კი, რომლის დადგმასაც შეიერპოლდი ვარაუდობდა, პირიქით — ვაიაზრებად კომიკურ გრატესტად. ამასუ მტყვევლებს ის ფაქტი, რომ ჰამლეტის როლს თავდაპირველად იგი მიანდობდა კომედიური ნიქით ვამორჩულ ი. ილინსკის, შემდეგ კი ვიტირებად როლი ორი მსახიობისათვის დამეწვლიტობა, რომლებიც თანაიარსებობდნენ სცენაზე და მიწვევებით შემდეგ სურათს: როცა ერთი ჰამლეტი „ყოფნად არყოფნას“ დაიწყებდა, მეორე შეაჩერებდა, — „ეს ხომ ჩემი მონოლოგია“. პირველი უხასუხებდა: „კეილიო, შევ ვანარქი, მე კი ვაქვე მოვიკალაებ და ვფროსობოლი შემექვეცი“. მესაფლავება სცენა საგანგებოდ მაიაკოვსკის უნდა შეეხიზა და კლუნუნად იყი ვათვლოლი („პარტიკიონის მონტაჟის“ სახით). აშკარაა, ყოფილად ამით რეჟისორი მიმართავდა ტრადიციის ვანრულ დემონტაჟს, ამაღლებლობით აწყარებად ირონიულ დამოკიდებულებას. ერთ თავის პოლემიკურ გამოსვლაში შეიერპოლდი თავად იტყვის, რომ სურს „ჰამლეტი“ დადგას ხო, „დანილი პრინცის ყოფილად რეალიკამ მაყურებელთა სიცილი რომ გამოიწვიოს“. და თუ ეს მანიც პირობებდად დარჩა, ველარსად ვავექვევით ვახტანგოვის თეატრში ნ. აკი-მოვის მიერ ინტერისი კომედიად ვანხორციელებულ „ჰამლეტსა“.

ვრიბოდოვის კომედიაში „ვაი ჭკუისაგან“ ადრე შეიერპოლდმა შენიშნა ტრადიციული პლასტი და სწორედ ის განსაზღვრული მისი სპექტაკლისა და „ვაი ჭკუას“. ვრიბოდოვის კომედია ლენინგრადის დიდი დრამატული თეატრის სცენაზე ტრადიციომედიად დადგა ახლა „ავტორის თეატრის“ მიერთებულ ტოესტონოვებმა, რომელიც ვეანწმუნებს, რომ მისი სპექტაკლის თამაშის წესი პიესის გრძობათა ბუნებ-

დახა უმეტესაკლებად გამოხდინა.

მიღროს „ყარალების“ რეპუტიციას რუსთაველის თეატრში სახდრო ამბეტელი წინასწარ დათვამს: „პიესას სუფთვედ ვედუდო ჩვენს საკუთარ წერვას, სახეს და რიტმს. ტკაცის ეიდებთ ასლი მონტაჟით... „ყარალები“ დაწერილია ოჯახური უთიერთობის ფონზე, ჩვენ კი იგი გადაგვაქვს სახელმწიფოს ფონზე“ და პიესას „ავიყვანო დიდი სოციალური და პოლიტიკური ტრაგედიის პათოსადმი“¹². დათქმული აღსრულდა და შედეგად ამის მიღერის დრამა „ყარალები“ ქართული სცენას მოველინა ამბეტელის ტრაგიკული „ინ ტრახის“-ის ელვებებით (ჯანრული „გადართვის“ მიზნით, სპექტაკლის პარტიკურში ჩართო ფრაგმენტჩ მიღერის რესპუბლიკანური ტრაგედიადა „ფიესკოს შეთქმულება“).

მიღერის კომედია-ფარსი „ოვრე დანდენი“ როეე პლანშონის მიერ წარმოდგენილი იქნა წმინდა წყლის დრამად.

პიესის წარმოდგამა „მარია ტუდორი“ ჟან ვილართან ტრაგედიადა იქვა.

თულთუ სლოვაკის ტრაგედია „კორდიანის“ (პოლონურ „ჰამლეტის“ რომა მიწნული) სამოქმედო ასპარეზს ცოხილი პოლონელი რეჟისორის ევი გროტოვსკის ნებთ ვროცლავის თეატრ-ლაბორატორიის სცენაზე ცინე-დარბაზებიდან საეიგვის გადაინაცვლა და ოლიი წარმოსდგენია, თუ რა ბედლამ-ფარსი აყირავდებოდა პიესის ტრაგიკული მსაყარი.

შექსპირის „ოტელო“ პეტრ ცადკის რეჟისურით (ჰამბურგის „შუემპილჰაუსის“ სპექტაკლას „თავი ისახელა“ ეროვნებათა თეატრის საერთაშორისო ფესტივალზე ბელგრადში) ცირკის სახითაო არენაზე გამართულ კლოუნდას უფრო წავაგვს, ვიდრე „მშვიდობიანი“ დრამატული სცენის წარმოდგენას. „კლოუნდასი“ ფინილი კი, როცა დღეშდენის არავი-თარ შემთხვევაში არ უნდა სიკვდილი და კარატეს ასოციებით უარზე შეგვარდა მაერს, უკვე უმარად აღძრავს ასოციაციის შორიეე მუჰამედ აღისა და იაბონელი მოჭიდავის გახმარებულ ორთაბრძოლასთან. თანაც, რინესხა და ტატამის აღინახი სტრიაბრითაა აქ შეხმატებელი. ასეთი „ოტელო“ შეუმარბებს მაყრებელს საუკუნეებში დადგურული ცრუმს.

ამ დროს კი შექსპირის კომედიის „მეთორმეტე დამის“ გმირებს ინგმარ ბერგმანის მიერ სტოკჰოლმის სამეფო დრამატული თეატრის სცენაზე დადგმო სპექტაკლ „მეფეთა დამეში“ უმაღ შეამრთა ბაგეს დიმილა. ნაადრევედ ჭადარაჭრულ ხუმარასაც უსაშელოდ მობუზრდა თავისი როლი. დაიღლა სასახურით გამწეებელი ტკაიმასხარა. ან ვის სჭირდა დღესაც იგი, როს მის ხელობის შეთავაზებით ფლომენ ყველანი, — თვით მეფეენიც ამა სოფლისა. რეჟისორის ნაღდმა მაგია დალი კომედიი მაყრ დრამად შემოიკცია, მხარეთულების ნაცვლად სცენაზე „მსოფიო დამის“ შექსპირი სეგდა დასაფლავა. ასე სწამს რამეთუ ბერგმანს: შექსპირის დღიდან ბევრმა იქნეს სამყაროს თავზე და ჩვენს ნაქუზარ საუკუნეში მოგონილი უდრებლო კარნავალური კომიზმი. და თუ მის სპექტაკლს კარნავალი მანინ თან ახლავს, — ბრეიგელი ამ კარნავალში.

ბერტოლდ ბრეტტი „გალილეის“ კომენტარებში ხაზგასმით მიუთითებს, „თეატრის წინაშე გარდუვალად დადგება სკოთხი „გალილეის ცხოვრება“ ტრაგედიადა განიაზროს თუ ოპტიმისტურ პიესადო“ და განმარტავს: „გალილეის ცხოვრება“ — არ არის ტრაგედია¹², და ეს მაშინ, როცა გერმანული დრამატურგის აღნიშნული ნაწარმოები ი. ლიუბიმოვის მიერ წწორედ ტრაგედიის ჟანრული სტიქიის გაფხიზლებითა დადგული ტკანკის თეატრში. ბრეტისასეე (ელიზაბეტ პაუპ-

ტმასა და კურტ ვილით თანამშრომლობით) „საბერლინი“ ოპერა: „ბერლინერ ანსამბლის“ სცენაზე (რეჟისორი ერის ცნველი) დაუახლოვდა თანამედროვე მიუზიკლს, ესტრუქტურატიკურ „განუთენიში“ (რეჟისორი ვაპ კაიდუ) იგი გაიგვის როგორც თითქმის სამადელი ოპერა, რუსთაველის თეატრში (რეჟისორი დ. ალექსიძე) — თითქმის ოპერტკა.

ოტიი ოსელიანის მამა-პაპურმა „ურემს“ ნამდვილი „თეატრალური ოდესა“ გააჩაღა, პიესათა „ჯირითში“ ტოლი არც ერთ ულტრათანამედროვე, თვითნალოდ ტრანსპორტს ან დაუდო და სხვადასხვა ჟანრის „მედელი“ მთელი კოდექციაც დაეკრევა. „სანამ ურემი გაბაზრდებდა“, რომელსაც თავდა ავტორმა კომედიი შარქეჟა, სცენაზე კომედიადაც მოვეგვლინა ფანალური „პეტი ენდით“ (კიევის ლესია უკრაინკა თეატრში კ. სურმაგას რეჟისურით), ტრაგიკომედიადაც (რუსთაველის თეატრში მ. თუმანიშვილის რეჟისურით) და დრამადაც (ბარნაულის სამხარეო დრამატულ თეატრში დ. პაქსაშვილის რეჟისურით), სანამ ბოლოს ლიბრეტოდ არ „დადბრუნდა“ კომპოზიტორ კ. გაბაძისათვის და არ შვა სენტიმენტური სანახაობა „ჩემი გული აქ არის“ ოდესი მუსიკალური კომედიის თეატრის სცენაზე, სადაც ქართული სოფლის „უკანასკნელი რაინდი“ ავაბო სრულიად მიულოდნულად გულს ავგირეებს „უკანასკნელი მეფეიტრის“ სიმღერით.

ამ „რეესტრის“ ვარცვნილ შეიძლება უსარსულოდ, თუემ კნესე კმარა თეატრის „ქანარული თავისუფლების“ დასადასტურებლად. სხვა ამბავია, რომ პირველწყაროს დათქმულე ჟანრთან გადახვევა ყოველთვის როდია ერინიარად შედეგია და მარჯვე. ზოგჯერ ეს გვეჩვენება გამართლებად (როგორც, ვთქვათ, ამბეტელთან ან ვილარტის, ზოგჯერ საჯა-მათოდ (როგორც ვიქვათ, ეფროსთან ან ბერგმანთან), ზოგჯერ — გაუმართლებელ ქეჰმარიმენტად (როგორც, ვთქვათ, აკიომოთან ან ცადკეთან). მაგარა ეს არ ცვლის საქმის ვითარებას. პრინციპი შეუღახავია: თეატრი (სპექტაკლის ავტორი) ჟანრის საკითხში, სკპრობებისამებრ, გაეკამათება დრამატურგმა (პიესის ავტორს).

ჟანრული სხვაობა ლიტერატურულ პირველწყაროსა და მის სცენურ პარტიტურას შორის განსაკუთრებით მაშინაა შესამჩნევი (ეს ჩვენი მაკალითეობიაც ჩანს), როცა თეატრის დასადაგმელად იღებს კლასიკურ ნაწარმოებს, როცა „ძველ“ ქმნილებას ეძლევა ახალი სცენური სიფოტეულობა და ეს სულაც არაა მიულოდნელი, თუ გაგიფალისწინებთ იმ გარემოებას რომ ჟანრული სხვაობა აქ თავდა უზენაესი მსაჯლის — დროს მიერაა ნაკუროხი. დრო, დრო განაპირობებს ყოველივეს! „ძველ“ ქმნილებასაც დრო ანიჭებს ახალ ღირსებას, ახალ მნიშვნელობას. დრო იმხორება ახალი თვალით. დრო შეგებრთავს ხანდაშმულ ორიგინალში ახალ თვისებათა ახალი ემშის აღმოჩენადად. დიდ არ ძალა დროისა და მარტო თეატრალური ინტერპრეტაციის კი არა, — დრამატურგიული ადაპტაციისა და, საერთოდ, კლასიკური ქმნილების მსატრეული თუ თეორიული გაზარებისას ქეჰმარიტად მეფობენ დრონი.

შექსპირის ტრაგედიები, როგორც კარგადაა ცნობილი, ვოლტერმა მიიჩნია „სოცარ ფარსად“, რამეთუ „რენესანსულ ბარბაროსს“ იგი განსჯავს თავისი (ვოლტერის) დროის კვალობაზე — განმანათლებლობის მსოფლომედველობისა და კლასიციტური ესთეტიკის პოზიციებიდან.

ელიოტმა უკვე ჩვენს დროში ასევე ფარსად გამოაცხადა მარტოს ტრაგედია „მალთილი ებრაელი“, — და ესეც დროის კარნახით.

როს დიურენდერს „გაუთამაშებელი“ ავეტუს სტრინდბერგის „სიკვიდლის როკვას“, ამ დამახასიათებელი ორიგინალის საფუძველზე შექმნილი თავის თანადროულ ადაპტაციაში „ეთამაშებით სტინდბერგს“ („Play strindberg“) ინტიმურ ურთიერთობაა ტრაგედიის ნაცვლად იგი შემოგვთავაზებს კომედიას ინტიმურ ურთიერთობაა ტრაგედიად, ვინაიდან, მისი აზრით, თანამედროვე სამყაროს მართლაც რომ „სიკვიდლის როკვას“ და ამჟამინდელი მრისხანე სინამდვილის განრღვეული ტრაგიკული ბატალიების წინაშე, პიესის გმირების (ედივას და ალისას) ცოლ-ქმრული შებლა-შემოხლა ანუ „კაპტურული ბატალიები“ ცოტა არ იყოს უკვე სასაცილოა და ამიტომაც ახლა იმასურვებს არაბუნებო კომედიურ შეფასებას.

როცა დღეს პოლივარპე კაკაბაძის კომედია „ყვარყვარე თუთაბერი“ რუსთაველის თეატრში განხორციელდა რაგორც ტრაგი-ფანტული რიტუალური ქმედება ანტიკონსტრუქციზმის დაბადების, კადავების, გახდილების, განრღვევის შესახებ და თუთაბერის კარიერა ბრუქსელის „არტურო უის კარიერას“ დაუკავშირდა, სპექტაკლის რეჟისორი რობერტ სტურუა ამას აბარობს დროის მთხოვნით: „ყვარყვარე თუთაბერი“ დღევანდელ 1928 წელს. მაშინ კაკაბაძის წინაშე არ დგა უიდილი პოლიტიკური ავანტიურისტის კომერის მაგალითი. პიესას დღევანდელი თვალთ რომ შეუხედ, მეოცე საუკუნის ისტორიას რომ გადავხედ, ბევრი ქვეყნის მაგალითი რომ გავიხსენებ, ვიგრძები — პიესას გარკვეული მოდერნიზება დასჭირდებოდა“¹².

თავის მართლება იქით იყო და მოდერნიზება, ნაწარმოების წაითხება თანამედროვე მოთხოვნილებას და გემოვნების შესაბამისად, კლასიკის ათვისების მართლაც უებრო პირობაა. დრო მართლაც თავისას ითხოვს, მას შეაქვს კორექტივები კლასიკის მხატვრულ აღქმაში და მხატვრულ ფაქტად ქცეული გარკვეული მოვლენა ისტორიული განვითარების სხვადასხვა ეტაპზე ესთეტიკური ნიშნადობის თვალსაზრისით განსხვავებული თვისებებით წარმოჩნდება.

მხოლოდ განხრის ნამდვილი ფეიერვერტი, რა თქმა უნდა, იმართებს უკვე მაშინ, როცა გასხვავებულ ფარულ გასაზრებას აქვს თავად კლასიკური ქმნილების პოლიფონიური ხასიათი, მისი რთული განრული ბუნება. „დღეს კიხობტი“ კი სწორედ ასეთი „წამქეშელის“ უნიკალური ნიმუშია: სერვანტისი — კოლომბო ხომ „კომედიის ინდიოეს“ ეძებდა და ტრაგედიის ნაპირს მიაღწა!

„ხელოვნება თავათ უკვდავება... ათასეული წლები წაღე-კავენ ირგვლი ყოველივეს, მხოლოდ სეტიცხოველი დარჩება რაგორც ღმერთთან და სიკვდილთან მებრძოლი იაკობი“ (გამსახურდია). ღმერთთან და სიკვდილთან „ღონ კიხობტას“ უბრძოლია. და გადარჩა რწმუნისანი სული ცხოველი!

მათუალას ათასწლეულებ ვერ დაუტანის კეთილშობილი ჩვენი იდაღო (დაქადნება მიუნაუზუნს — კეთილშობილი ბარონის უფრო შტაფერის). რა დაუღვება ახლა, თუმცაღა, — ეს დროც დადგება.

ასედაც უთქვამთ: ოსტატო ვარავალს და ნაშრომი ჰგვის. ჰგვის „ღონ კიხობტა“!

და თუ ასეა, ეს იმას ნიშნავს, რომ ყოველ ხანას დაუბრალადაც თავისი ხატი ლამაზილას და ასეკტი თვალეზბირალა შევლულებული კუთხით უსილას.

ჯერ იყო მხოლოდ „შერგილი ჩვეულებრივი“, — „გამორჩეული შერგილი“ ის შემდეგ გახდა.

ჯერ იყო მხოლოდ „უწყინო ბიჭი“, გამკვლელ-გამომვლელს რომ გართობს სახელდახლოდ, — შემდეგ იჯერქს

ცხოვრების საკანს კაცო სიგიჟით თავდაღწეული (როგორც არა: ერთი პირობა კამელეტაც ხომ ვითომ ააფრინა და პირანდლოს „ქენრი მეოთხის“ აგონისმაც აღარ ენდობს, შევგიჟება გამოფხიზლება, ცხოვრების ბედლამს რომ უფრო მარჯვად გასწორებდა).

ჯერ ინტიმურს, დღეს ალონსომ ნამეტანი ნებაზე მიუშვავ თავისი ფახტაზია, — შემდეგ ჩაუვხდებენ, არსებული ხელისუფლებისათვის სასურველი მიმართულებით რომ არ იყო ეს ფაქტაზია ნაგარჯობით.

ჯერ ის ჩასთავაშს ტაკიმსახარად, — შემდგომად იცნეს ჯამბაზის ნიღბს მოფარებული იგი მოძღვარი, ირწმუნეს რა-ბნეან: სიმართლის ფარას ქურქის გარეშე დაუჯვალად ახა ვინ წყვესება. ბრძენჯაცთა თავად, თავაკაცთა თავად — როდის დასცლათ, მაგრამ ვის ასსოვს ეთლოტინაზე მასხარას თავი დაცემულიყო.

ჯერ შეიცხადებს ქარის წისკვილებს უაზროდ და ფუჭად შემბნული თავგარიანი, — შემდეგ ამოხსნეს ამ „დუღელის“ ნამდვილი აზრი. დონ კიხობტისთვის ქარის წისკვილი ხომ უღმობელი გოლიათია, ყველაფერ დიადს და ამიტომ ჰამადეუარების ფეკილად რომ აქცევს. ფუჭავს ოსმების და გავარწმუნებს, ადამიანი თითქოს მხოლოდ არაობის პურით არის ცოცხალი. ასე გაიგეს: რანდი ებრძვის იმ ბოროტ ურჩხულს, სულიერ ხარის რომ წავაგართმევს და დავგახარებებს ცხელი კერძის ბედნიერებას. ასე გაიგეს: მაშინ იწყება ჟამინათა, როს ურჩხულწისკვილს კვდავად გავიხდილ და წმინდა ტაძარს „შევა-სახლებთ“ წისკვილის ბორბალს (სპეციალ „ყვარყვარეს“ სცენარეფიული მიტევი). ისიც გაიგეს: როცა კვდება დონ კიხობტი, — იმადღებან თუთაბერი.

ჯერ ადამიანს დონკიხოტობას უკიყინებდნენ, — დრო მოვა და შეუქმენ დონკიხოტობას (გორკის დიდიზრამი როლა ენსადმი).

დონ კიხობტი, აქო და ახალ დროში „დაგვიანებული მგზავრი“ არისო, ჯერ სიცილით დასამარეს, — შემდეგ დაუწყეს მას გატიკები.

დასამარეს სიმშავის გამო, — შემდეგ შესთხოვეს: ვე სიმშავე დაგვირუნეო (მიგელ დე უნაუნოს ვეზალტირებული პასაცი). მერე იქნება, დე უნაუნო იმასაც ითხოვს, რომ მოეწყოს ჯვარისხული დიდი ლაშქრობა დონ კიხობტის საფლავის გამოსახნლად, ვინაიდან, მისი ღრმა რწმუნით, სერვანტისის რომანი არის ბიბლია, რომანის გმირი — კი ნამდვილი ქრისტე“¹³.

მერე იქნება, სხვაც იქნება ბევრი ასეთი...

ჯერ კი ის იყო, რომ ქრისტეს ასაქს გადასულ კაცის კომედიურ მარტვილობას არ უნდა ბოლო.

მთელი ორი საუკუნის მანძილზე (მე-17 და მე-18 საუკუნეები) არ დამცხრალა „ღონ კიხობტის“ ატრაქციონი. მართო ესანეთი კი არა, კეთილგონიერებით მოცული მთელი ცივილიზებული სამყარო განჩერებულ შესკქმრდა გაუვასურებელი კეთილშობილების უკანასკნელ მოპიკანს. აწოწილი ხელე-მხელი მხედარი უფრო უფურად და უსარგებო ესაბეზოდათ, ვიდრე მისი თივას დანატრეული გაძვალკაცებული „ბედუარი“, რომელსაც, თივის საზიად მიიქ მოხიზნა.

სერვანტისში წიწის უხედადნენ ხალას ნიჭის ოშიონისტის, თავისი ნიჭის სიმადლიდან რომ დასცინის თავის პერსონაჟს. კარგად ამჩნევდნენ ავტორის მიერ გმირის კრიტიკას. — და ვერ ამჩნევდნენ გმირისადმი მის თანდობობას. ტკბებოდნენ რომანის კომედიური ელვარებათა გამართული ტექსტით, — და ვერ აღწევდნენ ქვეტექსტის წიაღს.

„დონ კიხოტი“ ამიტომაც მიიჩნის ზედმიწევნით კომედიური ხასიათის თხზულებად. თუმცა ის, — კომედიის „რანდულ ტურნირებში“ პირველთა მას მიკავთუნებს. მწუხარე სახის აბჯარასმულმა მოიერიშემ „სარგეთი“ და „თეთრი მთავარი“ ენი უწყის რამდენ „კალმოსან რანდს“ დაიყვანინა ფარ-ხალად. ნიშნულია, რომ სატირკოსი კავალის უთქვამს: სერვანტესის კომედიური შედევრის შემდეგ, რილას მაქნისა მთელი ჩემი ნაყოფილარი, — ის მარტოოდენ აუტრადფეს იმსახურესო.

„დონ კიხოტი“ კომედიად აღიქვამენ ბომონტი და ფლეტჩერი და მისი გავლენით შექმნიან თავიანთ პაროდულ კომედიას „ალისფრად მოკავავე ბუტკოს რანდს“ (1610 წელი). ადისონი ბურლესკის ნიშნად ჩასთვლის სერვანტესის რომანს. დფო და სმითი მანუელ კლასიკურ ეპოპოს შევსებინება კომედიით „დონ კიხოტი ინგლისში“ (1734 წელი) და ცნობილ ტანდემს (რანდინ — მესაჭურჭლე) პირინეის ნახე-გაქუნწულიდან ალბიონის ტერიტორიაზე გაუხანგრძლივებს „იმ მარტივობას“.

ამათ არც სხვები ჩამორჩებიან და აქ ისეთი ერთსულენება, რომ თანამედროვე ესპანოლოგი რამონ მენენდეს პილდო საქმის ვითარებას ილიად დაუსვამს ჭეჭურ დიაგნოზს. „სრულიად ნათელია „დონ კიხოტი“ მიღებული პირველი (და მყარი — ვ. ქ.) შთაბეჭდილებების არსი: რომანში ათოი-ათობის მხოლოდ ხატირა შინაგან კეთილშობილებასა და თვითავიებაზე, ავტორის უმოწყალო ირონია უკანასკნელი მოხტიალე რანდის მიმართ“¹⁵.

ორი საუკუნე არ დამცხრალა-მთუქი ატრაქციონი. უფრო მეტიც, ატრაქციონმა ვერც გასტანა.

ტურნევიცი კი, ვიდრე თავის გახმაურებულ საჯარო ლექციაში „ჰამლეტი და დონ კიხოტი“ (1860 წელი) დანიელი პრინცის გოცენტროსმ დაუპირისპირებდა ლამაზობის ალტერნატიულ ვითუზიზმს და „ნაღდი იდილოს“, „ნამდვილი ვენტლმენის“ ხოტბას იტყოდა, დონ კიხოტის სახე ჯერ მხოლოდ სატირის დინეზე აღიქვამს და მას სატირული განქირადვისად მიზნით მოიმარკვებს: პოლემიკის დროს დისკორტესკის დაევივით იგი უწოდებს „მწუხარე გამომეტყველების რანდს“ ანუ „დარდაბანი იერის უმამაესკი გეომარს“.

რომანული ლიტერატურის თანამედროვე გერმანელი მკვლევარი ერის აურებაში დაუშურებლად შეაგობს დონ კიხოტს „გიგის“, „სულელისა“ და „გადარებულს“ ეპითეტებით. თავის ნარკვევში „მოკადრებული დულხინა“ (1949 წელი), რომელიც მისი ფუნდამენტური ნაშრომის „მიმეხისის“ ესპანურ გამოცემაში ცალკე თავად შევიდა, იგი დაბეჯითებით დასკვნის: „სერვანტესის წიგნში თითქმის მთლიანად გაუჩინარდა სერიოზული პრობლემატიკა და ტრაგიზმი, მოუყვდავად იმისა, რომ ეს არის შედევრი იმ ეპოქისა, როდესაც ყველდმფლობე ვერაბული ლიტერატურის ტრაგიკული პრობლემები (საკამარბია ითქვას, რომ „დონ კიხოტის“ პირველი ნაწილი ქვეყნარბობას მოელონა ზუსტად იმავე წესს, როცა პირველად დაისტამბა შექმნიონ „ჰამლეტი“ — ვ. ქ.). დონ კიხოტის სიგიჟე არ იძლევა ეპოქის ტრაგიკული პრობლემების გამჭვლელების საშუალებას. და მთელი წიგნი — მარტოოდენ „თამაშია“. გმირის უგუხურება სასაცილოა გამყარებული რეალობის ფონზე“¹⁶. მკვლევარის თქმით, „გარდა პატროსანი

და წესიერი გართობისა, სერვანტესის რომანი არავითარ მხარეშიც არ ისახავს“¹⁷. ხოლო რაც შეეხება პირად დასაყრდენს, არც ნაკლები და ავტორისაკენ კონცენტრირებულია: „თანამედროვე სიტუაციაში გადარჩება და აღდგენა დაუსახავს თურმე მიზნად.

მარად ეს უკვე „დამპყრბული სიბრინის“ მხოლოდ ცალკეული რეციდივებია, რამეთუ მცხრამეტე საუკუნის დასაწყისიდან მოყოლებული იდალგოს კომიკური ფიგურის გვერდით აღქმნილთა წარმოსახვაში განად მისი ძლიერ-მოსილი ტრაგიკული ორეულიც (კვი თავად აუერბახიც იძულებულია აღიაროს, რომ დონ კიხოტი ნიამიტურად სასაცილო ან უხარალოდ კომიკური მოხვეი რიდას¹⁸). დრომ მოიტანა და რანდის კომედიური ერთსახეობა შიცვალა ტრაგიკომიზმით აღმტყული მრავალსახეობით რანდისა. ფატკურად ეს იყო დონ კიხოტის მეორე დაბადება, მისი ჯიჟივად ოსვლა და ეს მოხდა რომანტიზმის მოსახლათან ერთად.

შექმნიის კვალად, პირველ და ქვემოთ რომანტიკოს ზოგად რომ შეესაყვის რომანტიკული სკოლის აღპტებმა, ჯერი სერვანტესსეუ მივდა. სერვანტესთან ივარაუდეს ვპიციტური რომანტიკული ფანტაზიის გამოხივებისა.

ფირდინა და აგვუსტ მღვწილმა რომანტიკული პოეტიკის პრინციდან გახედეს „დონ კიხოტს“, აღმოაჩინეს მასში რომანტიზმის მთლილი შექმნილი ნაწარმოებებისათვის ევზომ სასახათო ტრაგიკულსა და კომიკურის თანამხებობა, მოძალემა გროტესკისა, რეალურისა და ირეალურის სინთეზი და ნახვდეულ რომანტიკულ რომანდაც დათქვეს სერვანტესის ეპოვეა. „დონ კიხოტში“ ჩაღვრნილთა ირონია მათ შეაძლებინა ისტორიულად დაესაბუთებინათ რომანტიკულის მხატვრული იდეოლოგიის უმაღლესი პრინციპი — ე. წ. „რომანტიკული ირონია“. სინამდვილიდან ოცნების საგანეა გავირლ რანდში მათ გამოიყენეს პროტეტიკი რომანტიკული გმირისა. განსაკუთრებული ყურადღება მიექცის იმ გარემოებას, თუ სერვანტესთან გმირის პოეტური ხედვა როგორ გარდაქმნის, როგორ გამაგრლავს ყოფის პროზას და ამ ნიშნით სერვანტესის „დონ კიხოტი“ მათ შეადარებენ გოეთეს „ვილჰელმ მანსტერს“. რანდსა და მესაჭურჭლის უთიერთობას კომპლექსი მათ ხილეს რომანტიკული ანტიუთის უტყუე და რომანის მთავარ პერსონაჟებს მისცეს სიმბოლური განმარტება (რამაც შემდგომ ფილოსოფიური წიაღსელა პპოვა შელინგის თხზულებებში).

რომანტიკული ინტერპრეტაციის შედეგად იდალო იქცა ავტორის ლრიკული გმირად (ანუ დამყარად თანხმებება სერვანტესისა და იდალო შორის), ატრაქციონის ნაცვლად წინ წამოვიდა მისტერები, დონ კიხოტის „ღვთაებრივმა კომედია“ ადვილი დაუთმო დონ კიხოტის „ღვთაებრივ ტრაგედიას“, უფრო ზუსტად — ტრაგიკომიკურ „საიდუმლო სერობას“. და, საერთოდ, მოლიანად შესხვადურდა ლამანას პიოზაგი. მშით დადამყვარი ხრიოკი მთავარის თილისმამ შეშოსა და დაამთავასა ჩვენს აღთქმულ მიწას, სადაც აწვილი სასწაული იქნება მოხდეს ამიერიდან. სასტუმრო-ბაკი ამიერიდან იქნება მართლაც ციხე-კომპია, — და არა ვინმე სიუჟურენის, არამედ თავად წმინდა გრაალის. იქნება კიდევ ლამანას ნაპირის ახლა მოადგეს დალანდის გემი. აქ ახლა მართლაც ყველაფერი იქნება მოხდეს. აქ არივც სიმზარ-მარად თუ წარსულ-მგრმისი. აღარ იქნება ახალი, ძველი, — იქნება მხოლოდ წარუვადი და მარადისი. და ერთი კითხვა: იქნება ვითომ გაყვედს. ოდენედ დონ კიხოტ-დიდმოძღვრის მცნებანი? — არა განმარტავს, არა იდილიდ, არა იტყუო, არა იძრულ. არა

მბრუნო და არა კაც კლა (ბორტი ურჩხული, რა თქმა უნდა, კაცთ სათვალავში აღარაა).

რომანტიკული ინტერპრეტაცია გამოდგა იმდენად ღრმა და მრავალმხიდად, რომ „დონ კიხოტის“ მხატვრული ადგილის ისტორიაში მან შექმნა მთელი ეპოქა. მან (ცხადია, გარკვეული სახეცვლილებით) მოიყვანა რომანტიზმის შემდეგდროინდელი ყველა ლიტერატურული მიმდინარეობა და თავი იჩინა სრულიად გახსნავებულ მსოფლმხედველობის დიოსკრატთა ხაზარსა თუ წაოხოსხევაში.

„—დონ კიხოტი ერთთავად გამსჭვალულია ერთგულებით იდეალითა... ცხოვრობს პორტოტის ალსაკვეთად, იადამის ძეთა შოპირისპირე ძალების დასაბრუნებად. მასში ეფოტის ნატამალეც კი არაა, იგი თხემით ტრფამდე ზვარავია... მას სკასან, სკასან უსმელოდ, სწამს უკადანასაგვი გზების უძიებლად...“ — როცა „ჰამლეტი და დონ კიხოტის“ ავტორი აიას იტყვის და იქვე დასძინებს: „აზრებულად შეოცნებე ხალხის გათქმე კაციობიანა წინ ვერ წაიყვდიო“ — იგი უყოყმანოდ გაიზიარებს „დონ კიხოტის“ რომანტიკულ ინტერპრეტაციას.

როცა ცხოვრებით ნაგვემი რაინდია „მეუღ სეული“, განსაკუთრებით კი მისი „საბარლო ზურგი“ კაიხისთვის იქცევა უფორთულად უშობოელი ირონიისა და ტრაგიკული თაბალ-თობის ობიექტად.¹ — ისიც უმაღ „დონ კიხოტის“ რომანტიკული ინტერპრეტაციის პოზიციასავე.

როცა შერეფეცავი (მას სიაშოვებით მიემზრობან სხვა პოტი-სიბამბიანტებიც) სანოსს ძიჩინევს დონ კიხოტის ისეთსავე უცილებელ ანტითესად, როგორც მეფისტი არის ფაუსტიათვის² — ისიც დაიჩემებს სერვანტესის რომანის რომანტიკული ინტერპრეტაციის ადგილსაბა.

რის თობას მახი შეგავიონებს, სერვანტესის ეპოპეაში უფორდ ჩანსო ავტორის სოლიდარობა თავის გმირთან, მხის სურფევა თავისი აზრებისა და მსოფლავცდის რუპირად აქციის აერსობავი,³ — ისიც მხარს უჭერს „დონ კიხოტის“ რომანტიკული ინტერპრეტაციას.

რა რაოდენ საცანურია, რომ დეილ ვასერმანისა და ჯო დერიონის „ლაბანულში“, თითოე სი ამ შეგონებას აცოვლებდესო, იდალოდ სწორედ ლირიკულ გმირიდა წარმოსახული. უფრო სწორად, სერვანტესი აქ შეჯერებულია თავის გმირთან და დონ კიხოტის ისტორიას სვეილის ციხის პატიმართა წინაშე იგი გაითამაშებს ვითარცა თავის ლირიკულ აღსარებას. თავიც, რმირავ მიუზიკის დასაწყისში სერვანტესის გარვენიობას გეაწვდის იდალოგის რომანსეული პორტრეტის კვალბოზე (ორივე როლის შესრულება ერთ მსახობის დაეგებად), ხლოდ მიუზიკლის დასარსულს პატიმართა მე-თაური დასვენის, — „რატომდაც მგონია დონ კიხოტი მხა უნდა იყოსო დონ მიგელისა“, რაზედაც სერვანტესი კვერს დაუკრავს: „დმერთი შეგეწიოს, ორიცის, ლამანჩიდან ვართო“.

ცხადია, უკვე მართო ამითაც ცხადდება „ლაბანჩილის“ პრინციპული კავშირი სერვანტესის რომანის რომანტიკულ ინტერპრეტაციასთან. ეს ინტერპრეტაცია კი ისეთი ძალითა აქ გამსელოლი, იმდენ ასპექტსა და იმდენ ნიუანსს შეიცავს, რომანტიკა აქ ისეთ ჭკვლად მოედინება, რომ თამამად შეიძლება გვემყვალა ამ თანამედროვე მიუზიკლის, ანე ვიტყოდით, სუპერრომანტიკავზე. მაგრამ ეს უკვე ჩვენთვის საგანგებო განჯეის ღირსია.

ამბო კი მხოლოდ „დონ კიხოტის“ რომანტიკული გააზრების თანადროულობაზე უნდა ითქვას. „დონ კიხოტის“ რომანტიკული ინტერპრეტაცია დღესაც ძალაშია და ახალ მნიშვნელობას, ახალ აზრს იძენს.

დრო, დრო გაბაპირობებს ყოველივეს! და დრომ იწინა კლასიკური რომანის წილიდან რომანტიკის წამოწყება და მისი ბათა-ქება ლამანჩილისა.

შანიშნებათ:

1 იხ.: ვახტანგ ჭარბილი, დონ კიხოტის აპოლოგია. — „საბჭოთა ხელშეწყობა“, № 6, 1977.

2 იხ.: მიხეილ თუმანიშვილი, სანამ რეპეტიცია დაიწყება, თბ., 1977, გვ. 303-261.

3 თავის რეცისორულ პარტიკაში გიორგი ტოტსტრომოვი ერთგვარულად იცავს ე. წ. ავტორის თეატრის პრინციპს. და უნდა ითქვას, „ილიტის“ სცენური გააზრებაც პრინციპულ თანხმობებაშია დოსტოევსკის რომანის გრანობაო ბუნებასთან. როგორც ცნობილია, მიუზიკის (ამ „დაღებითად მშვენიერი ადამიანის“) სახე მერსლის მიერ ჩაფიქრებული ვახლდათ დონ კიხოტის ფენომენის ძლევი გველენით. რომანის თავად ტექსტზე არავითარხისაა მნიშვნელი პარალელები სერვანტესის გმირთან. დაბოლოდ, დოსტოევსკი პირდაპირ გვეუცხის, რომ „მიუზიკი ეს არის ახალი დონ კიხოტი“.

4 Г. Гейне. Введение к «Дон Кихоту», собр. соч. в 10-ти томах, т. 7, М., 1958, стр. 149-150.

5 Теннесси Уильямс, Мир драмы и его возможности. — «Театр», 1975, № 12, стр. 182.

6 А. П. Чехов, Полное собрание сочинений, т. 20, М., 1951, стр. 131.

7 К. С. Станиславский, Статьи, речи, письма, М., 1953, стр. 150—151.

8 იხ.: «Гоголь и Мейерхольд» (Сб. «Никитские субботники»), М., 1927, стр. 42.

9 П. Марков, Правда театра, М., 1965, стр. 464.

10 იხ.: А. В. Февральский, Мейерхольд и Шекспир. — «Вильям Шекспир» (Сборник), М., 1964, стр. 391. ფევრალსკი თავის მხრივ მიითითებს წყაროზე. В. М(ანი) გ. Мейерхольდ на трибуне (Доклад в доме союзов). «Красная газета» (Веч. вып.), Л., 20 сентября, 1927 г.

11 „ყაბუბის“ სარეპეტაციო დილოტი. რუსთაველის სახ. თეატრის მუზეუმი.

12 Бертольд Брехт, Театр, т. 2, М., 1963, стр. 421.

13 დილოტი „ყვარყვარზე“. — „თეატრალური მოაზრება“, 1974, № 4, გვ. 25.

14 ესანგელ ფილოსოფოსის მიველ დე უნამენოს ეს აზრი განკითხვული აქვს თავის წიგნში „დონ კიხოტისა და სანოს ცხოვრება“ (1905 წ.).

15 Рамон Менендес Пидаль, Избранные произведения, М., 1961, стр. 622.

16 Эрих Ауэрбах, Миннесис, М., 1976, стр. 350.

17 იქვე, გვ. 360.

18 იქვე, გვ. 350.

19 ი. ტურგენევი, ჰამლეტი და დონ კიხოტი. — „საბჭოთა ხელშეწყობა“, 1975, № 12, გვ. 91.

20 Г. Гейне, დასახ. ნაშრ, გვ. 139.

21 იხ.: Д. С. Мережковский, Сервантес—В кн. «Вечные спутники. Портреты из всемирной литературы». СПб., 1897, с. 184.

22 იხ.: Томас Мани, Путешествие по морю с Дон Кихотом. Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 10, М., 1961, стр. 197.

კავკასიის მემკვიდრე

შუქურა ინასარიძე

სამხედრო ისტორიკოსი, კავკასიის მხარის მკვლევარი, კინოფილმების-ოპერატორი და სცენარისტი სიმონ ესაძე მე-19 საუკუნის დასასრულისა და მე-20 საუკუნის დასაწყისის ქართველი ინტელიგენციის იმ თაობის წარმომადგენელია, რომელიც მთელ თავის მოკრძალებულ ცხოვრებასა და შემოქმედებას ერის სამსახურში აყენებდა.

კავკასიის მემკვიდრის, სიმონ ესაძის კალამს ეკუთვნის ისეთი ფუნდამენტური შრომები კავკასიის ისტორიის შესახებ, როგორცაა „ისტორიული წერილი კავკასიის მმართველობის შესახებ“, „ღუნების აღება და შამილის დატყვევება“, „ისტორიული ნარკვევი კავკასიის ომების შესახებ ჩეჩნეთსა და დაღესტანში“, „დასავლეთ კავკასიის დამორჩილება და კავკასიის ომის დასასრული“, „მეფური კავკასიის სამხედრო-ისტორიული მუზეუმის შესახებ“ და სხვ.

სიმონ სპირიდონის ძე ესაძე დაიბადა 1868 წლის 4 თებერვალს. 1897 წლიდან, მიხაილესკის საარტილერიო აკადემიის დამთავრების შემდეგ, დაინიშნა კავკასიის სამხედრო ოლქის შტაბთან არსებული სამხედრო-საისტორიო განყოფილების რედაქტორად, ხოლო 1912 წლიდან ამავე განყოფილების უფროსად და სამხედრო-ისტორიული მუზეუმის დირექტორად.

არ შეიძლება აქვე ორიოდვე სიტყვით არ შევეხთ იმ დიდ შრომასა და მიონდომებს, რაც სიმონ ესაძემ გასწია სამხედრო-ისტორიული მუზეუმის („Храм славы“) დაარსებისათვის. მუზეუ-

მის დაარსების აზრი კი მომწიფდა მას შემდეგ, რაც კავკასიის სამხედრო ოლქის შტაბის სამხედრო-საისტორიო განყოფილებაში თავი მოიყარა აურაცხელმა სამხედრო მნიშვნელობის მქონე საბუთმა კავკასიაში წარმოებული ომების შესახებ. საბუთებისა და ექსპონატების მოგროვებისა და მოწესრიგების უმძიმესი შრომა წილად ხვდათ ამ მუზეუმის პირველ დირექტორს, ისტორიკოსსა და ლიტერატორს, გენერალ-ლეიტენანტ ვ. ა. პოტოსა და მის მოწაფეს პოლკოვნიკ ს. ესაძეს. მათი დაუღალავი შრომის შედეგად მუზეუმში თავი მოიყარა მართლაც რომ უზიკალურა ექსპონატებმა. აქ ნახავდით ცნობილი ხმატვრების რუბოს, სამოკიშინის, აივანოვსკის, კოლჩინის და სხვათა ტილოებს, რომლებიც ბრძოლის სხვადასხვა ეპიზოდს ასახავდნენ. აქვე იყო დაღესტნის დიდი იმამის — შამილის დატყვევების დროს გრაფ ნოსტეცის მიერ გადაღებული ფოტოსურათი. გამოფენილი იყო საბრძოლო დროშები და ნაალფარი იარაღი, კავკასიის ბრძოლების მონაწილეთა პორტრეტები. გამოფენის ერთ-ერთი კუთხე ქონდა დათმობილი ლიტერატურულ განყოფილებას, რომლის ექსპონატებიც მოგვიხრობდნენ რუსი და ქართველი ხალხების ლიტერატურულ შეგობობაზე — ა. ს. პუშკინზე, მ. ლერმონტოვზე, ლ. ტოლსტოიზე, ა. გრიბოედოვზე. ეთნოგრაფიული განყოფილება შეიცავდა კავკასიის ხალხთა ადგილობრივ ხელოვნებასა და ყოფ-ცხოვრების ამსახველ მასალას.

საქართველოს სსრ ცენტრალური სახელმწიფო საისტორიო არქივის ფონდში დაკვლია ილია ჭავჭავაძის ადგილობრივი წერილი ს. ესაძესთან:

«Глубокоуважаемый Семен Спиридонович!

Примите мою сердечную благодарность за Вашу «Историческую Записку», присылкой которой вы меня почтили, Я с большим удовольствием исполню для себя читаю эту прекрасно составленную «Записку» и мысленно рукоплещу ее автору.

Дай бог Вам еще долго работать на пользу Вашей измученной родины и во славу Вашего имени. Искренно преданный Вам Илья Чавчавадзе. 16 апреля 1907 г. С. Петербург».

1917 წლიდან ს. ესაძე ხელმძღვანელობდა კავკასიის საისტორიო კომისიას¹, რომელიც აღწერდა კავკასიაში თურქეთთან წარმოებულ ომებს. 1920 წლის 23 აპრილიდან მენშევიკურმა მთავრობამ სამსახურიდან გაათავისუფლა ს. ესა-

1 საქართველოს სსრ ცენტრალური სახელმწიფო საისტორიო არქივი, ფონდი 1438, საქ. 829. ფურ. 4.

ქე. მხოლოდ სამჭოთა ხელისუფლებამ დააფასა ჯორჯონად ღვაწლისილის ისტორიკოსის შრომა და იგი 1921 წლის 21 მარტიდან დანიშნა საქართველოს სამხედრო სექციის უფროსად, ხოლო 1923 წლიდან სიციხელის ბოლო დღეებამდე ს. ესაძე სამხედრო-ისტორიულ არქივს განაგებდა. 1925 წლიდან იგი იყო სამხედრო-სამეცნიერო საზოგადოების ისტორიის სექციის გამგედრედაქტორობდა რა კოველწილოთ ორგანოს „აკაკიასის კრებულს“, გამოსცა ამ კრებულის 14 ტომი, სადაც დამუშავებული იყო საარქივო მასალა 1826-1828 წლების სპარსეთთან, 1828-1829 წლების თურქეთთან და 1823-1845 წლების მიურადიზმთან წამოიკრებული ომების შესახებ.

ს. ესაძის კალამს ეკუთვნის საინტერესო პუბლიცისტური ნარკვევები, სტატიები, რომლებიც იმდროინდელ პერიოდულ პრესაში ქვეყნდებოდა. ამ მხრივ მეტად საინტერესოა მისი პუბლიცისტური ნაწარმოები „პაჯი-მურატი“, რომელიც ძირითადად იმ მასალის საფუძველზეა აგებული, რასაც იგი 1902-1903 წლებში პერიოდულად უგზავნიდა დიდ რუს მწერალ ლევ ტოლსტოის მოთხრობისათვის „პაჯი-მურატი“. მადლობის ნიშნად ტოლსტოიმ მას თავისი რჩეული ნაწარმოებების სრული კრებული არქუა გულთბილი ავტოგრაფით. მიმოწერა ს. ესაძეს და ლ. ტოლსტოის შორის დაცულია საქართველოს ცენტრალურ სახელმწიფო საისტორიო არქივში. წერილებიდან ნათლად ჩანს, თუ რა დიდ შეფასებას აძლევდა ლევ ტოლსტოი სიმონ ესაძის ღრმა ცოდნას კავკასიაში წარმოებული ომების შესახებ, გარდა ისტორიული დოკუმენტებისა, ს. ესაძე ავრობებდა და ლ. ტოლსტოის უგზავნიდა ახლობელთა საინტერესო მოგონებებს პაჯი-მურატის შესახებ. მოგონებებს ერთვოდა იშვიათი ფოტოსურათებიც, რომლებზეც მთიელი ხალხის ზეპრეულეზანი და ტიპივი იყო ასახული.

სიმონ ესაძის სახელი მჭიდროდ არის დაკავშირებული ქართული კინოხელოვნების განვითარებასთან, კერძოდ კი მის საწყისებთან. 1908-1916 წლებში სიმონ ესაძე, როგორც კინოოპერატორი, დაყვებოდა მეომრებს კავკასიის სხვადასხვა ფრონტზე, იზარებდა მათთან ერთად გაჭირვებას და ფირზე აღბეჭდავა პრძილის და მშვიდობიანი ცხოვრების საინტერესო ეპიზოდებს. ს. ესაძემ გადაიღო არქივში დაცული კინოსიუჟეტები, სადაც აღბეჭდილია ტრაპუნუნდის ფრონტზე მომხდარი სამართი ოპერაციები, გადამწვარი ქალაქი ერზურუმი, ნადავლი დროშები, ქალაქის გასაღები და იარაღი, აქვე არიან ერზურუმის ბრძოლების გმირები — რუსი, ქართველი მეომრები, მთიულთა ცნობილი დივიზიის მებრძოლები და სხვ.

ს. ესაძემ ფირზე აღბეჭდა ისეთი მნიშვნელოვანი პოლიტიკური მოვლენა ქართველი ხალხის ცხოვრებაში, როგორც იყო ბათუმის სამხედრო კონფერენცია 1921 წელს. ეს კინოსიუჟეტი ოპერატორის მხატვრულ გემოვნებაზეც მეტყვე-

ლებდა, იშვიათი ოსტატობით იყო გადაღებული ბათუმისა და ზღვის სანაპირო ხედები.

1917 წლის ქალაქ ოზურგეთის სათათბიროს თავმჯდომარე გერბან გოციორიძემ თხოვნით მიმართა სიმონ ესაძეს, დახმარებოდა ახალგაზრდა რეჟისორ ა. წუწუწავას ე. ნინოშვილის მოთხრობის „ქრისტინის“ კვრანზიციაში. ფილმის გადაღებაში ს. ესაძემ აქტიური მონაწილეობა მიიღო. მისი კინაპარატით გადაიღეს და შემდეგ კი მის ლაბორატორიაში დაბეჭდეს და დაამონტაჟა პირველი ქართული მხატვრული ფილმი.

ბევრ შემთხვევაში სიმონ ესაძე თვითონ გახლდათ ლიტერატურული კინოსცენარის ავტორი. მისი სცენარის მიხედვით იქნა გადაღებული მხატვრული ფილმი „აკაკიასის დაპყრობა“. ფილმი გადაიღო კინოფირმა „დრანკოვი და ტალიკინი“. აღსანიშნავია ის ფაქტიც, რომ ამ ფილმის სამხედრო კონსულტანტაც თვითონ სიმონ ესაძე გახლდათ. ფილმის გადაღება მიმდინარეობდა ქალაქ მცხეთისა და ასალოვლის მიდამოებში, თავად ერისთავის სამფლობელოში. ფილმის გადაღებაში 5.000 ჯარისკაცი იყო დაკავებული. აგებულ იქნა აული „ახულო“, პანორამა მთლიანად რუმოს ნახატის მიხედვით იყო შესრულებული. დიდი იმამის — შამიას არსილის ცნობილი მსახიობი ვალერიან გენია ასრულებდა.

1924 წელს სიმონ ესაძემ დაწერა სცენარი ფილმისათვის „პაჯი-მურატი“, რომელსაც ძირითად ლევ ტოლსტოის ამავე სახელწოდების მოთხრობა დაედო საფუძვლად. ამავე წელს შეიქმნა სცენარი ფილმისათვის „შელომხანი“, 1927 წელს კი სიმონ ესაძემ „სახკინმრეწვა“ თავისი ახალი სცენარით „ჩრეჭეხი ხალხის ტრავედია“ შესთავაზა.

საინტერესოა სიმონ ესაძის ლიტერატურული სცენარი კინოფილმისათვის „საქართველოს რუსეთთან შეერთება“. მიუხედავად იმისა, რომ ამ სცენარის მხოლოდ ცალკეულ ეპიზოდთა მონახულები და ჩანაწერებია დარჩენილი, მაინც აშკარად ჩანს ლიტერატურული გემოვნება და პოლიტიკური მწერაში.

კავკასიის მებტანავე, ქვეყნის ამაგდარი, სიციხელის უკანასკნელ დღემდე თავს დასტრიალებდა საარქივო დოკუმენტებს, საწვობდა და ხსნიდა საქართველოს დიდების ისტორიის ახალ გვერდებს.

სიმონ ესაძე 1927 წლის 15 ნოემბერს გარდაიცვალა.

გვიამბობს ჰერბერტ ფონ კარაიანი*

— ბერბანელი ხარო თუ ანსტრიელი?

— ანსტრიელი. დავიბადე 1908 წელს ზალცბურგში. მამაჩემი ექიმი იყო და ვენაში საავადმყოფოს დირექტორად მუშაობდა. ჩვენს ოჯახში ხშირად იმართებოდა მუსიკალური საღამოები: ჩემი შობილები დუეტს ასრულებდნენ ხოლმე, უკრავდნენ კამერული მუსიკის ნაწარმოებებსა და საფორტეპიანო კონცერტებს. ამ ტრადიციებს არასოდეს ღალატობდნენ, თუმცა გვარში პროფესიული მუსიკოსები არა გვყოლია. წარმოშობით ბერძენები ვართ, კარაიანის იყო ჩვენი გვარი. 1703 წელს ჩვენი წინაპრები დრეზდენში დასახლებულან, სადაც ერთ-ერთ მათგანს კონსტანტინოს საფეიქრო ფაბრიკა ჰქონდა. 1750 წელს მას საქონლის შეფუძ აზნაურობა უწყობდა და ამის შემდეგ ფონ კარაიანებად ვიწოდებით.

— მუსიკა თამაშობდა გიტარებზე?

— სამწლიანხვერისა ფორტეპიანოს ქვეშ დავიმაღე, როდესაც მუსიკის პროფესორი ჩემს უფროს ძმას ამეცადინებდა. როგორც კი მამაჩემმა იაზრა, მუსიკა იტაცებდა, მეც დამაწყებინა მეცადინეობა; ხუთი წლისამ მოცარტის რონდო დავუკარი ფორტეპიანოზე. თერამეტ წლამდე ყველა მომავლის მქონე პიანისტად მოვლიდა. სწორედ ამ დროს ოჯახში მოითათბირეს და გადაწყვიტეს ვენაში გავეზაზენე, მექანიკის ფა-

* ინტერვიუ გადამიბეჭდილია ბოლონური ჟურნალიდან „ფეკურა“.

კულტეტზე უნდა მესწავლა, თუნდაც შემდგომ მუსიკას გავყოლოდი, ინჟინერ-მექანიკოსის პროფესია, საუცხოო მომავალს მიქადა. პროფესორი, ფორტეპიანოზე რომ მამეცადინებდა, სულ იმას ჩამჩინებდა: „კარაიანო, შენ ისე გრძობ მუსიკას, ისე გვისმის მუსიკა, რომ ვერასოდეს დაგაკმაყოფილებს მარტოდენ დაკვრა, ნუთუ არ გინდა გახდე დირიჟორი?“

იმხანად ვენის კონსერვატორია არ გვეთვინოდა საუკეთესოთა რიცხვს. მე და ოთხმა ჩემმა კოლეგამ გადაწყვიტეთ შეგვექმნა პატარა ორკესტრი, რომელსაც რიგ-რიგობით ვდირიჟორობდით. წინასწარ შევისწავლიდით ხოლმე იმ ოპერას, რომელიც საღამოს თეატრში იდგებოდა, ზრე ვესწრებოდით სპექტაკლს (რა თქმა უნდა, ქანდარაზე ვიჯექით), ყურადღებით ვუსმენდით ოპერას, რათა აღმოგვეჩინა ჩვენი შეცდომები, ხანდახან კი ჩვენი პროფესორების შეცდომებიც.

თანდათან დავრწმუნდი, რომ ინჟინერად ვერ გამოვდებოდი. ბოლოს მოთმინება დავკარგე, ლეკარი ბარგი-ბარხანა, დანაზოგი გროში ჯიბეში ჩავიდე და... ერთ საღამოს ზალცბურგის სიმფონიურ ორკესტრში ამოყვანი თავი: ორკესტრი დავიჭირავე, თუმცა ეს კარგა გვარიანი თანხა დამიხდა. ასე, რომ ფული თითქოს აღარ დამკრჩა, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს ხომ უნდა გამომეცადა თავი ნამდვილი ორკესტრის წინაშე. იხადეკი სადირიჟორო პულტთან. ახლა პროგრამას აღარ იკითხავენ? რიპარდ ვაგნერის „დონ ჟუანი“, მოცარტის საფორტეპიანო კონცერტი და ჩაიკოვსკის მესხუთე სიმფონია.

ყველაფერმა კარგად ჩაიარა. წარმოდგენას დაესწრო ულმის მცირე გერმანული თეატრის იმპრესარიო, რომელმაც შემომთავაზა ძალზე მოკლე დროში მომეზადებინა მოცარტის „ფიგ-

არის ქორწინების“ ახალი ვერსია. ერთ თვეში უნდა ამეთვისებინას დირაჟორის მთელი ტექნიკა, ოპერის სოლისტებსაც ერთ თვეში უნდა შესწავლათ თავიანთი პარტიები. თუმცა უღმის თეატრის ორგანტი მხოლოდ ოცდაათ მუსიკოსს ითვლიდა, ხოლო სცენა ორჯერ თუ იქნებოდა სალონზე დიდი; ვიცოდი, რომ სწორ გზას ვადექი და რომ ეს იყო ერთადერთი გზა თეატრის საიდუმლოებათა და მაცურებლის განწყობილების შესაცნობად.

ულმში დაიბრუნვამთ თქვენ გამომდილება, რომელიც ბეზრ თანამედროვე დირიჟორს აქლია.

— მართალი ბრძანებაა. მე ულმში სრული შვიდი წელიწადი გაატარე და თითქმის მთელი საოპერო რეპერტუარი შევისწავლე. სეზონი თეატრში ექვს თვეს გრძელდებოდა, შემდეგ კი შემხვედრი ავტომანქანებით იტალიისაკენ მივქროდი ტოსკანინის მისამხენად. სხვებისა არ იყოს, ტოსკანინი ჩემზედაც უღივდეს შთაბეჭდილებას ახდენდა. ისე კი, პირადად არასოდეს შეხვედრივარ. ვედილობდო არ გამოძინებოდა არც ერთი საღამო, როდესაც ეს დიდი ხელოვანი დირიჟორიოდა. მის რეპერტივებზედაც ხშირად მივიღია, მაგრამ იმდენად მორიდებული და ამაყი ვიყავი, რომ ახლოს ვერ მივდიოდი... ერთხელაც იყო ევლისიპედით გავიარე ზალცბურგ-ბაიროითის უსარსოოდ გრძელი გზა (ამ მგზავრობას წინ და უკან ოთხი დღე მოვანდომე), მინდოდა მომეპინა როგორ უდირიჟორებდა ტოსკანინი „ტანჰოიზერს“ ვაგნერის ფესტივალზე. ეს იყო აბსოლუტური სრულყოფილება.

1933 წელს უკვე მიხვდი, რომ ულმში მეტს ვეღარაფერს შევისწავლიდი. მეც ავდექი და ბერლინს მივაშურე. მაგრამ იქ სარბილზე გამოსვლა ადვილი ამბავი არ გახლდათ, სხვა გზა არ იყო, ორ ლირიკულ მომენტებს დაეუდექი აკოპანიატორად. ასე გაატარე საძაგელი და საშინლად მოსაწყენი ექვსი თვე.

ერთ მშვენიერ დღეს გავიგე, ქალაქ აახენის შტატთეატრის დირექტორს ახალგაზრდა დირიჟორს ექვსო, მაგრამ იმ დირიჟორს ცოტადდენი გამოცილება მაინც უნდა ჰქონოდა. უკან არ დამხვევია, ვცადე ზედი და კიდევაც გამიმართლა. 1934 წელს აახენის თეატრის მხატვრული ხელმძღვანელი გახვდი. ოცდაექვსი წლისა ასეთ პასუხსაგებ თანამდებობაზე ყველაზე ახალგაზრდა მუსიკოსი ვიყავი მთელს გერმანიაში. ხშირად ვაწყობდით ტურნეს, და ბოლოს ის იყო, მოხოვეს გერმანიაში ბერლინის ფილარმონიის ორკესტრისათვის მედირიჟორი.

— თქვენ მხოლოდის უდიდეს ორგანტირებს დირიჟორად; მრავალჯონს ბაქმსულხარმ ფილანის „ლა სპალაში“, ბრძანდებით ბერლინის ფილარმონიის მუდმივი ხელმძღვანელი, ზალც-

ბურის ფსხვიკალის დირიჟორი, ახვე ქალაქში აღდგომის ფსხვიკალის სკოლისჩამდგმელი... მაინც რას იტყვოდით, რა საიდუმლოებას უნდა ფლობდეს კარგი დირიჟორი?

— უბრველეს ყოვლისა, დირიჟორი უნდა განიმტკვალოს იმ კომპოზიტორის პიროვნებითა და შეგრძნებით, ვის ნაწარმოებასაც ხელს კიდებს; გაიბუნებოს მისი არტიკული თვისებები, წერილად აღადგინოს ხელოვანის ცხოვრების ცალკეული ეტაპი, ჩახვდეს მისეულ აზროვნებას, შედმიწვევით შეისწავლოს კომპოზიტორის მთელი შემოქმედება, განსაკუთრებით კი ტექნიკური თვალსაზრისით. აი, საიდან უნდა დაიწყოს დირიჟორმა კომპოზიტორის სულის გაცოცხლება; და, რასაკვირველია, ჩანადიქრის განსახორციელებლად აუცილებლად მოპოვებული უნდა ჰქონდეს ავტორიტეტი. ბერლინის ფილარმონიის ორგანტირის თუ ვენის ორგანტირის რეპერტივებმა ის მშვენიერი საშახური გამიწიეს, რომ მივალწიე სრულქმნილებას, ესე იგი, სოლისტები მთლიანად დავუმორჩილე ჩემს დირიჟორულ ჯოხს. შემდეგ კი, კონკრეტის დროს მე მათ უფლებას ვაძლევ უფრო თავისუფლად დაუკრან, თავი ყველაზე ჩემსავით მუსიკის თანაავტორად „იგრანოსს“ და თვითონაც შემოქმედებთადა იწოდებ.

„დიადი აზრები როდი კვდება მათი შემოქმედის სიკვდილთან ერთად.“ — ეს ჭეშმარიტება მხოლოდ რელიგიის, ლიტერატურისა და ფილოსოფიის გამო კ არა, მუსიკაზეც ითქმის. მუსიკალური ქმნილების ნამდვილი სული მთელი სისასებით მხოლოდ, მაშინ წარმოიხდება, როდესაც შევძლებთ ნოტებში განფენილი აზრისა და სულის შეურყეველი ფორმით გადმოცემას, ანუ იმ ფორმათა გადმოცემას, რომლითაც ნოტები დაიწერა. ჩემი რელიგია შემდეგი გახლავთ: ვეძიებდე და ვპოვებდე გზას აზრის ქლერადი შინაარსის გადმოსაცემად; არ გამოვტოვო არცერთი ნოტი, სულერთია, ორკესტრზე იქნება ლაპარაკი თუ სოლისტ-მომღერლებზე.

დირიჟორი ხანგრძლივი გამოცილების კაცი უნდა იყოს. ეს საფუძველთა საფუძველია, მით უმეტეს მისთვის, ვინც საოპერო სპექტაკლის დირიჟორობას ეპირება. თითოეული ოპერა იმდენად რთული ხელოვნებაა, რომ დიდი სიუსუსისა და გამოცილების გარეშე ვერ შეძლებ ნაწარმოების კარგად შესრულებას. სწორედ ამიტომ თითზე ჩამოსათვლილია კარგი საოპერო დირიჟორები. აუცილებლად უნდა გაიარო პიროვნული თეატრის სკოლა, სადაც გამოგიმუშავებდა სპექტაკლის მთლიანობისათვის პასუხისმგებლობის გრძნობა, ურთმლისთადაც არ შეიძლება არსებობდეს კარგი ოპერა. ნამდვილად დირიჟორმა კომპლექსების გარეშე უნდა გადაიტაროს ბედის სიმუხტოე, იმედის გაკრუნება, დამარცხებათა სიმწარე.

— კაცმა რომ თქვას, თქვენ იმ ოპერის რემ-
ისონირება ხართ, რომელსაც დირიჟორობთ. რა-
ტომ?

— რეჟისორებთან მრავალი წლის თანამშ-
რომლობისას ძალიან იშვიათად თუ დამიშყარე-
ბია თანახმიერება სცენურ მოქმედებასა და მუ-
სიკალურ დრამატიზმს შორის, საოპერო ქმნი-
ლების თითოეულ სცენაში რომ არის მოცემული.
მუსიკალური დაძაბულობის შეგრძნება და გამო-
კვეთა მხოლოდ დირიჟორს შეუძლია, რაც მან
შემდეგ, როგორც მუსიკის ოპტიკური პროექცია,
მუსიკასთან თანახმიერებით სცენაზე უნდა გა-
დაიტანოს. ისიც უნდა ითქვას, რომ მრავალი
ოპერისთვის ეს ასპექტი ძირითადი არ არის,
რადგან, თავისთავად, მოქმედება, იმ ეპოქის კუ-
ლტურისათვის ნიშანდობლივი თვისებები, რო-
დესაც ეს მოქმედება ხდება, პერსონაჟთა ურთი-
ერთადმოკიდებულება და კოსტიუმები ქმნიან
გამოკვეთილას და ზუსტ სახეს. ამას რომ ვამ-
ბობ, ვგულისხმობ ორ ოპერას: „ბოქმასა“ და
„ტრაგიკას“, რომელთა რეჟისორობასაც ვერა-
სოდეს გაგებდავდი.

მაგრამ როცა მუსიკა არის, თუ შეიძლება ასე
ითქვას, უპირველესი ელემენტი, ნაწარმოების
სიდიდე-სიპატარაის მთავარი გამსაზღვრელი
ფაქტორი, ადამიანის გრძნობებისა და შეგრძნე-
ბების უდიდესს კუნძულებში შეღწევის სა-
შუალება (ველისსმობ ვაგნერის ტიტრალი-
ვისა, „ტრისტან და იზოლდას“, „შტრაუსის“
„ელექტრას“), როდესაც საერთო დრამატულ
ხაზს გადაწყვეტი, ერთადერთი და არსებითი
მნიშვნელობა ენიჭება, მაშინ ვგრძნობ, რომ ამ
ოპერის რეჟისორობაც უნდა ვიტკირთო.

იგივე ითქმის სხვა დიდი ოპერების თაობაზე-
დაც, იქნება ეს ვერდის „ოტელო“ თუ ბეთო-
ვენის „ფიდელიო“, უწინარესად კი, ყველა
დროის უდიდესი შედევრი — მოცარტის „დონ
ეუანი“. ასეთ შემთხვევებში მუსიკას მხოლოდ
მაშინ ვგრძნობ, როდესაც ვიმყოფები, მოქმე-
დებისა და ვიზუალობის სწორედ იმ განზომილე-
ბათა იდენტურობის სფეროში, იდეალურად
რომ ესადაგება მუსიკას.

— რას იტყობდით პრინციპისაზე, სსმ ხშირად
რუმ გმსმინა თქვას?

— ყველა კრიტიკოსს უნდა ჰქონდეს გაკრი-
ტიკების უფლება, მაგრამ იმის უფლებას კი
არაფის მივცემ, ჩემს მსატრულ თვალსაზრისზე
მოახდინოს გაკლენა. რად უნდა დაგუჯერო კრი-
ტიკოსს და არა, ვთქვათ, სხვა ვინმეს? ყველაზე
ადრე თვითონ მე ვაკრიტიკებ საკუთარ თავს,
მაგრამ, მგონია, რომ ყველაზე დიდი მსაჯული
ჩემი ორმოცი წლის გამოცდილება გახლავთ,
ამდენი წლის გამოდებული შრომა და პროვიზ-
იანში განცდილი დამარცხებების სიმწარე. არა-



პერბერტ ფონ კარაიანი

სოდეს მომკლებია იმის უნარი, ჯეროვნად შემე-
ფასებინა საკუთარი მარცხი და ამ მარცხის გა-
მოსწორებას ცდილობს. როცა რომელიმე მსატრ-
რულ კონცეფციას დაედავები, ამ კონცეფციიდან
ვერავინ გადამახვივინებს, თუნდაც საუკეთესო
მეგობარი იყოს ჩემი, ვისაც პატივს ვცემ და ვის
კომპეტენციასაც დიდად ვაფასებ. თუკი მეტყვი-
ან, გე რა სისულელე ჩაიდინეო, მაშინ ეს ამბა-
ვი ერთხელ კიდევ უნდა ავწონ-დავწონო. სისუ-
ლელის ჩაღენა ხომ ასე ადვილია...

— საორტი თქვენი ცხოვრების განუყოფელი
ნაწილია. ეს აკვირებულთაა თუ, უბრალოდ
ცხოვრებისეული ფილოსოფია?

— ხუთი წლისა უკვე იალქნიანი ნავთ დაე-
ცურავდი, თვითფრინავით ფრენას კი აბა რა
შეეძრება (მაჭეს საკუთარი თვითფრინავი და
ფრენის უფლება) — სწორედ მაშინ ვგრძნობ
სრულ პარამონიას ვინების ძალებთან. სწრაფი
თვითფრინავი მზიბლავს თავისი ტექნიკური
სრულყოფით. არა, სისწრაფე კი არა, ყველაზე
უმთავრესი მაინც ისაა მანქანასა და საკუთარ
თავს ასე რომ იმორჩილებ. ცურვა, თხილამურე-
ბით სრიალი, ტანვარჯიში მარტო ცხოველმყო-
ფელობას კი არ ანიჭებენ სხეულს, არამედ გო-
ნებრივ ენერჯიასაც აწვდიან და შემოქმედებისა-
კენ უმიძებენ.

თარგმანი გიორგი მავაუაძემ.



ავტოპორტრეტი

ფრანსისკო გოია

კიტი მაჩაბელი

მსაანეთი და გოია

„ჩემს გარშემო გოიას მორთოვარება იგრძნობოდა“ — ეგენ დელაკრუსს ეს სიტყვები, რომლებიც დიდ ფრანგ ფერმწერს ესპანეთში მოგზაურობისას აღმოხდა, გვიჩვენებენ რაოდენ მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ესპანეთის დიდებული მხატვრის ფრანსისკო გოიას შემოქმედება მისი ქვეყნისა და ხალხის ცხოვრებასთან.

ხელოვნების ისტორიაში ძნელად თუ მოიძებნება მხატვარი, რომელმაც ასე სრულად ასახა თავისი ეპოქა, ასე გული-სხმეირად გამოეხმაურა თავისი ქვეყნის ისტორიის ყოველ მოვლენას. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ XVIII-XIX საუკუნეთა მიჯნაზე, ესპანეთის ხელოვნების „ოქროს ხანის“ შემდგე, რომელიც ფერმწერის გიგანტების ელ გრეკოს, რიბერას, ველასკესის, მურილიოს მოღვაწეობით აღინიშნა, გოია მარტოდმარტო განასახიერებდა ესპანეთის დიდებას.

ესპანეთი — იდეალური და მიმოიღველი, ფანტასტიკური ფუფუნებისა და სილატაკის ქვეყანა, ქვეყანა, სადაც ერთმანეთთან მჭიდროდაა დაკავშირებული მოვლევარ მისასხმამები, გიტარები, კასტანიეტები და უბრალო ხალხის თალხი სამოსელი, მდღარობები მუშათა ჯოჯოხეთური შრომა და ინკვიზი-

ციის შავ-ბნელი ჯურღმულები. ესპანეთში, სადაც ათასობით მონასტრის არტახებში მოქცეული ხალხი უმაგალითო გმირობას ჩადიოდა ქვეყნის დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლაში, ყოველ ნაბიჯზე საოცარი თავგანწირვის კვალი იყო დარჩენილი. ესპანეთის ამ წინააღმდეგობებითა და განსაცდელით აღსავსე ეპოქის სრულად ასახვისათვის მხოლოდ დიდი ნიჭი და სულიერი სიმტკიცე არ იყო საკმარისი. მხატვარი აუცილებლად ხალხის წიაღიდან უნდა ყოფილიყო გამოსული, მასთან უმტკიცესი კავშირი უნდა ჰქონოდა და მთელი ცხოვრება ხალხთან ერთად გაეტარებინა, საკუთარ თავზე განეცადა ის უდიდესი განსაცდელი, რაც წილად ხვდა ესპანელ ხალხს.

სწორედ ასეთი იყო დიდი ესპანელი — ფრანსისკო გოია. მისი განუმეორებელი, ტრაგიზმით აღსავსე ხელოვნება იმიტომაც არის ასეთი სისხლსავსე და მრავალფეროვანი, რომ მასში თვით მხატვრის საოცარმა ცხოვრებამ კჰოფა ასახვა. მეორეს მხრივ, გოიას ნაწარმოებების ტემპერამენტი, უაღრესად თავისებური ხასიათი რომანტიკული ელფერს ანიჭებს თვით მხატვრის ბიოგრაფიას. ამ ნაწარმოებთა გმირებში გო-

ის თანამედროვენი და შემდეგი თაობები თვით მხატვარს შე-
იყნობდნენ. და მართლაც, გოიას ცხოვრება ხომ მოულოდნე-
ლი გარდასახებით, ბედგუელმართობით იყო აღსავსე: —
უბრალო ხელისნის შვილი — სამეფო კარის მხატვარი გახ-
და, ესპანეთის ხალხის ფართო მასების მხატვარმა, ხალხის
გულის მესაიღებელი — საშობლოსაგან შორს, საფრანგეთ-
ის მიწა-წყალზე პიოგა უკანასკნელი განსახვედელი. ამგვარ-
ად აიხსნა დიდი შემოქმედის ცხოვრებაში ამ ეპოქის თავი-
სებურება, გენიალურად გარდასახული მხატვრის უდიდესი
ნიჭითა და პოეტური ხედვის თავისთავადობით.

ერთმა მკვლევარმა უდიდესი სიზუსტით დაასწავათა გო-
იას ხელოვნება: „მისი შემოქმედება რომ გაიგო, საჭიროა მო-
უხმო რეგულაციებსა და ომებს, ხალხის მასებსა და მეფე-
ებს, ქრისტესა და ინკვიზიციას, ყოველივეს, თუკი არ არის
გმირული და მდაბალი ადამიანის სულიში“. და მართლაც,
საუბარი გოიას ხელოვნებაზე შეუძლებელია მხატვარის ცხოვ-
რებასთან კავშირის გარეშე, ესპანეთის სოციალური და პო-
ლიტიკური ცხოვრების გათვლისწინების გარეშე.

გოიას ნაწარმოებებში ჩანს საზოგადოებრივი ცხოვრების

მოუღებინებლადი ახლებური მიდგომა. ქვეყანაში მომხდარი
უდიდესი სოციალური ძვრები თავისებურ ანარქულს პოვებს
მის ფერწერაში და გრაფიკაში.

ერთი თავისი ეპოქის პირმით იყო, იმ ეპოქისა, რომელ-
შიც ერთმანეთს შეერწყა შუა საუკუნეების მისტიკური მსო-
ფლმხედველობა და საფრანგეთის დიდი რევოლუციის იდეები.

XVIII საუკუნის ესპანეთის ქალაქების მოედნებზე ჯერ კიდევ
ფართო კოცონები, რომლებზეც წვადნენ ინკვიზიციის არასასურველ
მწერალთა თხზულებებს, ინკვიზიციის ტრიბუ-
ნალი კვლავ სასტიკად უსწორდებოდა ურჩებსა და უღმერთოე-
ებს. მაგრამ თავისუფალი აზრი მაინც მივიკვლევდა გზას, რე-
პუბლიკურად განწყობილი ინტელიგენცია გაბეძულად იძა-
ლებდა ხმას.

ასეთი იყო მდგომარეობა ესპანეთში, როდესაც ხელოვნე-
ბაში პირველ ნაბიჯებს დგამდა პატარა არაგონული სოფლის
ფუნდენტოლოსის მკვიდრი, ხელოსნის შვილი ფრანსისკო
გოია (დაიბადა 1746 წლის 30 მარტს). მძიმე და რთული
იყო მომავალი მხატვრის გზა ხელოვნებისაკენ, მხოლოდ უდ-
იდესი ნიჭი და ხელოვნების ფანატური ყველა წინააღმდეგობის
გადასალახავად. ფუნდენტოლოსსა და სარაგოსაში უზიარა
გოია ესპანეთის ცხოვრებას, აქ ნახა მან სენიორის სახანლის
ბრწყინვალეობა და გატყინებისთან უიმიოდ შევიდებოდა
გლხების უშურო არსებობა; აქ გაიტაცა იგი სახალხო დღეს-
ასწავლების მზიარებლებამ, სახრებში ბძოლის ვაჭაკურებმა
შემართებამ და არაგონული ხოტის დამატობელმა, მგზნებ-
არე პანგებმა. მისი პირველი დამრიგებელი ლუსანო მარტინ-
ესი იყო, მხატვარი, რომელმაც ვერავითარი კვალი ვერ დას-
ტოვა თავისი მოწაფის ხელოვნებაში.

სარაგოსა, მადრიდი, რომი — ეს ქალაქები თითქმის ერთ-
გვარი ტყაპები ხელოვნებისაკენ მიმავალ გზაზე. მრავალი
რომანტიკული ლეგენდაა შექმნილი მხატვრის მოღვაწეობის

ამ პერიოდის შესახებ: მოგზაურობა მოხეტიალე ტორეადორ-
თა დასთან ერთად, იტალიაში გასამგზავრებელი ფულის სა-
შოვნელად, ფათორაკები რომში, ცეცილია მეტელას მავზოლე-
უმის კარნისზე გასვლინება და ბეგერი სხვა, სადაც რეალობა
და ფანტაზია ერთმანეთთანაა შეხვეებული.

ოცდათორმეტი წლის გოიამ პირველად შავი პრადოს იუ-
ზეუმის კარი. აქ აღმოაჩინა მხატვარმა თავისთვის ველასკესი,
რომელმაც ძირფეხიანად შეძრა მისი არხები. მან თითქმის
თავალი აუხილა მხატვარს და გაანდო ის საიდუმლოება, რე-
მელსაც გოია ცხოვრების მრავალფეროვან გამოვლინებათა
შორას ეძებდა. შემდგომში იგი ველასკესს თავის მასწავლებ-
ლად აღიარებს. დიდ ესპანელი რეალისტის ნაწარმოებები-
დან ასლების გადასაღებად გოია იმ ნამუშევრებს არჩევდა,
რომლებიც მისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობისათვის იყო
სანიტრება. ასეთებია მასხარების — სებასტიანო დე მორას,
ხუან ავსტრიელის, მენიბესა და ენოსეს პორტრეტები, ველა-
სკესის პარადული პორტრეტები: „მენინები“, ოლივარესის,
ფილიპე IV-ის, იზაბელა ბურბონის ცხენოსანი პორტრეტები

70-იან წლებში, იტალიიდან დაბრუნების შემდეგ, გოია
სარაგოსაში, სანტა მარია დელ პილარის ტაძრის გუმბათის
მონახატავზე მუშაობს. პირველად სწორედ აქ მოხდა მხატვრის
შეჯახება ოფიციალურ აზრთან, ხელოვნების რეგლამენტაცი-
ის მკაცრი მოთხოვნასთან. მისი თამამი, სიცოცხლით აღსავსე
კომპოზიციები, დრამატული ექსპრესია თვალში არ მოეპოვებ-
ტაძრის კაპიტულს. ფრესკები დაიწუნეს, რადგან მათი ხასია-
თი, ოფიციალური აზრით, ცვლილის მოთხოვნებს არ შეესა-
ბამებოდა. მათი კოლორიტი გაუმართლებლად შეუტა და
მღვალურად მიიჩნეს. მოგვიანებით გოია თავის შემოხარის
მარტინ საბატერს წერდა: „როდესაც სარაგოსასა და ჩემს ექ-
აურ ფერწერას ვიგონებ, მერგებება, რომ ცოცხლად შევავან“.

პირველი წარმატებები გოიას მოუტანა ნამუშევრებმა, რე-
მელიც მან მადრიდში სამეფო მონუფაქტურა სანტ-პარბარ-
ასთვის შესრულა. ეს იყო პროექტები ევროპაში ძალზე პო-
პულარული გობელანებისთვის. სამ წელიწადში მხატვარმა
გობელანების ოცდაათი პროექტი შეასრულა. ამ კომპოზიცი-
ებში გოია ჯერ კიდევ არ არის სავსებით დამოუკიდებელი
შემოქმედი, საგრძნობია იმ პერიოდში დიდად პოპულარული
ტიეპოლოს ხელოვნების გავლენა. მაგრამ ტრადიციულ მო-
ტივებსაც გოია ოსტატურად ამდიდრებს საკუთარი მიგნებ-
ებით. მუყაოებისათვის შესრულებული კომპოზიციები განსხ-
ვავებული ხასიათისა. მხოლოდ ზოგიერთში ჩანს ის ელემენ-
ტები, შემდგომში გადამწყვეტი რომ გახდა გოიას ხელოვნე-
ბისათვის.

გობელანებისათვის იდილიური სურათების შექმნა მხატვ-
არს თანდათან სულ უფრო მძიმე მოვალეობად მიაჩნდა. რო-
გორც ჩანს, ეს უშუფთველი სცენები აღარ შეესაბამებოდა მის
განწყობილებას, ესპანეთის ცხოვრების დაძაბულ ატმოსფერ-
ოს გარდა ამისა, მხატვარს მოგზავდა მანუფაქტურისთვის
მექანიკური საშუალოს შესრულება. მას ახალი ინტერესები
გაუჩნდა. ამიერიდან იგი პორტრეტის ხელოვნებამ გაიტაცა.



პელებს თამაში

პორტრეტები

„მხატვრის პატიოსნება ფარისად სათუთი და მკარნობიაოე, ამიტომ მისი უპირველესი ვაღია წმინდად დაცვა იგი. მხატვრის არსებობა დამტკიცებულია მის შესახებ შექმნილ აზრზე. საქმარისა უმტკიცესი ჩრდილი მიადგეს მის სახელს, რომ მასვე გაქრება მისი ბედნიერება. პატიოსნების დაცვა მხატვრის ბუნებრივი მოვალეობაა.“

(გოია)

1771 წელს გოიამ პირველი ავტოპორტრეტი შექმნა. პორტრეტული ჟანრის ნაწარმოებებზე სერიოზული მუშაობა კი უფრო მოგვიანებით, 80-იან წლებში დაიწყო. ესპანური კლასიციზმის ცნობილმა არქიტექტორმა ვენტურა როდრიგესმა გოია მაღალ საზოგადოებაში შეიყვანა. 1783 წელს გოიამ გრაფ ხოსე დე ფლორიდალანკას პორტრეტი შეასრულა. ამ ადრეულ პორტრეტში ჯერ კიდევ ძლიერა წინა ეპოქის კარის პომპეზური პორტრეტების ტრადიციები. პორტრეტმა დიდი მოწონება დამისახურა, მხატვარმა ამით ძლიერი და ყოვლისშემძლე მინისტრის გული მოიგო და სასახლის წერებში გაჩვეული აღიარება პოვა. 1785 წ. გოია აკადემიის დირექციის წევრად დანიშნეს, შემდეგ წელს კი — კარის მხატვრად. ამ პორტრეტს მოჰყვა ესპანელ არისტოკრატთა შეკვეთები. ინფანტა დონ ლუისმა მხატვარი თავის მამულში მიიწვია, სადაც გოიამ ამ ობიექტულად განწყობილი დიდებულის ოჯახის წევრთა იხუმრებელი პორტრეტი შექმნა.

პარადულმა, საზეიმო პორტრეტებმა გზა გაუკვალეს მხატვარს მაღალი საზოგადოებისაკენ. გოიას პორტრეტის უმეტესობა 80-იან წლებში შექმნა. ხელოვანი ეჭმის გამოსახვის ახალ ხერხებს, მისი ნამუშევრები განსხვავებული ხასიათისაა,

სწორად წინააღმდეგობებით აღსავსე. შემკვეთთა საურთივერი ხელებს უბორკავს მხატვარს, ოფიციალური პორტრეტებს კანონები ზღუდავს მის თავისუფლებას. მაგრამ გოიას უსაჩინებელი ური ნიჭი ამ მდგომარეობიდანაც პოულობს გამოსავალს. პორტრეტები უაღრესად ცოცხალი და მეტყველია. იუზიტების აღზრდილი მეფე კარლოს IV ერეკვედა ფერწერაში და მშვენიერად ხედვდა გოიას დიდებულ ნიჭს. ამიტომაც შეეცადა იგი მხატვრის დახლოებას და სასახლეში მისი მდგომარეობის განმტკიცებას. მაგრამ, ამევე დროს, მეფე ვერ ჩაწვდა გოიას პორტრეტების მამხილებელ ხასიათს. იგი აღტაცებული იყო საკუთარი პორტრეტების დიდებულებითა და ფერწერული ოსტატობით და ვერ გრძობდა გოიას დაუნდობელი ფსიქოლოგიური დახასიათების ძალს.

ოთხმოცდაათიანი წლები — საფრანგეთის რევოლუციის ეპოქა — ესპანეთში რეაქციის მძვინვარების ხანაა. მხატვარი ღრმად უფიქრდება ესპანეთის სინამდვილეს, განიცდის სამშობლოს ახალ განსაცდელს. ეს ფსიქოლოგიური სიღრმე ჩანს ამ პერიოდის პორტრეტებში. გოია ქმნის ესპანეთისთვის სრულიად ახალი პორტრეტის ტიპს — მარტივ, ლაკონურს, მკვეთრი დახასიათებით. ასეთებია მისი მეგობრების — მხატვარ ბაიუსს, პოეტების ხუნ ვალდესისა და ლანდრო მორატინის, მარტინ რასატერის და სხვათა პორტრეტები. მეორეხარისხოვანი დეტალების გარეშე, ძუნწი ხერხებით აღწევს იგი რეალისტური პორტრეტის იმეათ გამომსახველობას. განსაკუთრებულია ამ დროს პორტრეტების ფერადონება — რუხი-ვერცხლისფერი კოლორიტი ნახევრტონების შეფარდებაზე, თხლად დადებული რუხი ტონების უნაკიფეს ნიუანსებზეა აგებული.

ამ პერიოდში შექმნილი ესპანელ ქალთა შესანიშნავი პორტრეტები, რომლებზეც გოიას მეგობართა, მხატვართა, ლიტერატორთა შეუღლებებისა და ესპანეთის დიდებულ სენიორთა გვერდით თვატრის მსახიობებიც პრია უკვადყეფილინი. მათ შორის განსაკუთრებით დგას სახელოვანი მსახიობის მარია როსარია ფერნანდესის, „ლა ტირანდა“ წოდებულის ბრწყინვალე პორტრეტები, ერთსა და იმავე დროს დიდებული, თავშეკავებული, და მგზნებარებით აღსავსე.

ესპანელი ქალის სილამაზის იდეალია სორცმუსხმული გოიას ორ ფერწერულ ტილოში: „ჩაკმული მასა“ და „შომველი მასა“. ორივე პორტრეტი საინტერესოა თავისი ჩანაფიქრითა და შესრულების უდიდესი ოსტატობით. ეს იყო გაზედული ნაწიჯი, რადგან ინეკვიზიციის მიერ სასტიკად იღვეობდა შომველი სხეულის გამოსახვა. გოიამდე ესპანურ ხელოვნებაში ამ სიუჟეტის ერთ-ერთი მავალითი ველასკესის „ვენერა სარკესთან“ იყო.

გოიას „შომველი მასა“ ინეკვიზიციისადმი თამაში გამოწვევაც იყო და აკადემიის დრომოჭმული კანონების წინააღმდეგ მიმართული პროტესტიც. ამ სურათში ყველაფერი აკადემიის მკაცრ პრინციპებს ეწინააღმდეგებოდა — ქალის მოქნილი, პლასტიკური სხეულის თავისებური პროპორციები, შექმნილი შერბილებული კონტური, უფაქიქსი ფერადოვანი რეფლექსები. სურათი დაწერილია მოყავისდრო-წითელ გრუნტზე, რომელიც გამოკრთის ჩრდილოვან ადგილებში და აცოცხლებს მუქ ტონებს. მოძრავე, მოკლე მონასმები მოკვება სხეულის ფორმას და რბილად ძირწავს მას.

გოიას „მხატვი“ განსაკუთრებულია მათი განსაკუთრებული ინდივიდუალიზმით და უდიდესი განსოგადებით, ერთნული ნიშნების გადმოცემით.

მხატვარმა არაერთხელ აღბეჭდა ტილოზე სილამაზით გა-
ნთქული მანდილოსანი კაცებმა ალბა რომელთანაც გოიას
იღი ხნის მეგობრობა აცავშირებდა. ჰერცოგის მეუღლის
პორტრეტები დახვეწილი ფერადონებითა და გრაციოზულო-
ბით გამოირჩევა.

კაცებმა ალბას პორტრეტებადა მიჩნეული ჩანახატები
ე. წ. „სანლუკარის ალბომიდან“. 1796-97 წლებში გოია
სტუმრად ეწვია ჰერცოგ ალბას მეუღლეს მის ანდალუსიურ
რეზიდენცია „სანლუკარ დე ბარამედასი“, აღნიშნული ჩანა-
ხატები სწორედ ამ დროს უნდა იყოს შესრულებული. ეს იყო
გოიას ცხოვრების ერთ-ერთი ყველაზე ბედნიერი და უღრუბ-
ლო პერიოდი, რომელსაც წინ უსწრებდა სამიწილი ტრაგე-
დია — ორი წლის მძიმე ავადმყოფობის შემდეგ მხატვა-
რმა სწრაფ დაკარგა.

სანლუკარის ალბომში ჩანს, თუ როგორ დასძლია მხატვა-
რმა მძიმე ხედა და კვლავ ეზიარა ცხოვრების სისარულს. ეს
ნახატები თითქმის მხატვრის დიდი ხნის იდილიური ფურც-
ლებია, სადაც მისი ცხოვრების ერთი მცირე ნაწილია უკუ-
დაყოფილი.

დიდი მნიშვნელობა აქვს გოიას ნახატების მეორე კრბ-
ულს, ე. წ. „მადრიდის ალბომი“, სადაც თავმოყრილია XVIII
საუკუნის ესპანეთის ქუჩების ცხოვრების ამსახოლო ჩანახა-
ტები, ესპანეთის ქუჩის ტრადიციული პერსონაჟების — მ-
ხების გამოსახულებებით.

„მადრიდის ალბომის“ ჩანახატები ტუშითა და სეპითაა
შესრულებული. მხატვარი ვირტუოზულად ფლობს ნახატის
ტექნიკას და ქმნის ტონალური შეფარდებით გაცოცხლებულ
მრავალფეროვან ფაქტურას.

ალბა ვარსას პორტრეტი



ამ ნახატებში თავი იჩინა გოიას ნიჭის განსაკუთრებულმა
თავისებურებამ — მოძრაობის გადმოცემის განუმეორებელმა
უნარმა. მისი ნახატები აღსავსაა სახასიათო ფესტებით? მძლავრ
ვარი მოძრაობით, რაც კიდევ უფრო უსვამს ხაზს ნაწარმოე-
თა გამოხსახველობას.

1800 წელს გოიამ შექმნა კარლოს IV-ის „ოჯახური პო-
რტრეტი“. სამეფო ოჯახის წევრები და მხატვრის ავტოპო-
რტეტი მიღებრეტან ორგანულ მთლიანობადა შეკრული. ამ
ტილოში მიღწეულია პალიტრის იშვიათი მრავალფეროვნება.
კომპოზიციის ერთიანობის ერთ-ერთი მთავარი ელემენტია
შუქი, რომელიც ფიგურების გარშემო ცოცხალ ატოსფეროს
ქმნის. ნაწარმოებში ბრწყინვალე ფერწერული ოსტატობა მს-
ვილ სოციალურ დახასიათებასთანაა შერწყმული.

მანდილოსანთა პორტრეტებს შორის საგანგებოდ უნდა
აღინიშნოს XIX საუკუნის დასაწყისში შექმნილი „დონა
კობოს დე პორსელის“ პორტრეტი. ეს იყო მშვენიერების ერთ-
მეორე იდეალის განსახიერება. აქ, ისევე, როგორც გოიას
ყველა ნამუშევარში, იგრძნობა მხატვრის აბსოლუტური გულ-
წრფელობა, აღტაცება სრულყოფილი სილამაზით, მშვენიე-
რი ესპანელი ქალის ტემპერამენტის ბუნებით, მისი კეთი-
ლშობილებით.

თუკი მანდილოსანთა პორტრეტები გზიბლავთ მშვენიერ
ასულთა მგზნებარე ხასიათით, კეთილშობილებით, თავისებ-
ური, განუმეორებელი გრაციით, ესპანელ ვაჟთა პორტრეტე-
ბში — სიამაყე და ხასიათის სიმტიცეა განსახიერებული.
ასეთებია გოიას მეგობრების, მათ შორის ცნობილი ესპანელი
ტორეროების პორტრეტები. ტორეადორ ხოსე რომეროს პო-
რტრეტი ხომ ერთ-ერთი ყველაზე გამოხსახველია გოიასეულ
ქმნილებებს შორის. გასაოცარი ვირტუოზულობით გადმოსც-
ემს მხატვარი ტორეროს აპარალო ჩაცმულობის ბრწყინ-
ვალებას, სამკაულთა ელვარებას. ამ ხაზგასმულ ფერადონებ-
ასა და მკაორულ ხმოვანებს აგვირგვინებს სახე, აღბეჭდილია
მტიციე ხასიათითა და უდიდესი გამგებლობით.

90-იანი წლები გოიას შემოქმედებაში უდიდესი ნაყოფი-
ერებით აღინიშნება. მისი წერილებიდან ჩანს, თუ რა გაცა-
ცებით მუშაობს იგი, როგორ ცდილობს მუშაობით უკუაგდოს
ავადმყოფობით გამოწვეული ნადგვლა. ამ დროს უნდა იყოს
შესრულებული „შემოილთა სახლი“, „ფლაგელანტების პრო-
ცესია“, „სოფლის კორიდა“, „ინკვიზიციის ტრიბუნალის
სხდომა“.

„კაპრიზოს“

„ჩემს ავადმყოფობასთან დაკავშირებულ სამწინელი
აზრების განსაქარებლად და უამრავი დაკარგული
დროის ნაწილობრივი ანაზღაურებისათვის პატარა
სურათების ხატვა დავიწყე, ამ სურათებში შევქევი
ოცობალი დაკარგების გადმოცემა, რაც არ ხერხდ-
ება შეკვეთილ შესრულებულ ნამუშევრებში, რადგან
მათში მხატვრის ფანტაზია არ აქვს თავისუფლად
გაშლის საშუალება“.

(გოია)

XVIII საუკუნის 90-იან წლებში გოიამ შექმნა ნახატებ-
ის სერია „მოურიდებელი სარკე“, რომლებშიც ესპანეთის
პრისტიგოზობის ჭეშმარიტი არსის გოიასეული ხედვა აისახა.
ესპანელ დიდებულთა სახეები სარკეებში აირეკლებოდა იმ-
გვარად, როგორც მათ მხატვრის თვალში აღიქვამდა, გარემო-
საწყაროს მხატვრული გახსნის ეს პრინციპი განსაკუთრებუ-

ლი სიმძაფრით განხორციელდა ფეოდალურ ესპანეთზე გოიას გენიალურ სატირაში — ოფორტების სერიაში „კაპრიოსის“. ეს იყო გოიას ნახატების პირველი სერია, რომელიც საგანგებოდ დასაბუქდა იყო განკუთვნილი.

შემთხვევითი არ არის, რომ „კაპრიოსის“ პირველ ფურცელზე მხატვრამ ავტოპორტრეტი მოათავსა. ორმოცდათ წელს მიახლოებული მხატვარი, დაღლილი, ბრძნული მხერგით შეპყრუბს სამყაროს. თქვენ გრძობთ, რომ განვლილმა წლებმა მის დალი დასვა ხელოვანს და ის, რაც გადაგვეშლება მის მიერ შექმნილ მხატვრულ ფურცელზე: მან საკუთარ თავზე გამოსცადა, საკუთარი თვალის ნახა და გულთი შეიგრძნო.

ამ სერიის ფურცლები არ არის ერთმანეთთან სიუჟეტურად დაკავშირებული. მათ აერთიანებს ერთი იდეა, ერთი აზრი. ერთი მსოფლმხედველობა. მათი საერთო მიზანია — ამხილონ ესპანეთის საზოგადოების სიმახინჯე და მორალური დაცემა, გამოამწეურონ ამ საზოგადოების ყველა უარყოფითი თვისება.

რეალურისა და ფანტასტიკურის უცნაური შერწყმა, რეალური სამყაროსა და ურჩხულებით დასახლებული გონებით შექმნილი სამყაროს მოვლენების გადასლარება ქმნიდა უდიდესი ძალის მხატვრულ სახეებს, რომლებშიც ადვილი იყო ესპანეთის სინამდვილის ყველა მხარის ამოცნობა. ინკვიზიციის სასტიკის თავიდან ასაცილებლად გოიამ ოფორტების ფიგურები და ყველა ანაბეჭდი მეფე კარლოს IV-ს უძღვნა. მეფის ბრძანებით ოფორტები სამეფო ხალაოგრაფიაში დაიბე-

ვატანა ალბას პორტრეტი



ჭდა. ამან მხატვარი ინკვიზიციის სასჯელს გადაარჩინა. „კაპრიოსის“ სერიის ნახატებში ჩნდება გოიას ხელოვნების ასალი ნიმუები — დრამატული დაძაბულობის მქონე, რეალური რემბრანდტიკული კონტრასტები. გოია ხედავდა სამყაროს არა ხაზოვანსა და მკაფიოდ გამოკვეთილი სილუეტებით, არამედ ფერწერული მასებისა და ტონალური შეფარდებებით. მისი შემოქმედებითი პრინციპები ძირველად ეწინააღმდეგებოდა აკადემიზმის პოზიციას. „კაპრიოსის“ — გრაფიკული ხელოვნების განვითარებაში განსაკუთრებულ ადგილს იკავებს.

გოია შეეცადა შევრბილებინა ოფორტებისგან მიღებული შთაბეჭდილება და გამოაცხადა, რომ იგი მათში არ გულისხმობდა არც კონკრეტულ პიროვნებებს, არც კონკრეტულ მოვლენებს: „მხედველობაში უნდა მივიღოთ, რომ ავტორი არანაყოფიარ ნიმუშებს ამ ბაძავდა, ამასთანავე, მას საშუალება არა ჰქონდა ნატურაზე ემუშავა. ბუნებისადმი მიბაძვა თავისთავად უადრესად რთულია და მით უფრო გასაოცარია, რომ ამის მიღწევა მოახერხა იმან, ვინც სასესებით დაშორდა ბუნებას და ცდილობს გვიწვევოს ფიგურები და პოზები, მანამდე მხოლოდ ადამიანის გონებაში არსებული, გონებაში, რომელიც ბნელთაა მოცული და არეულია განათლების უქონლობით და აღწევს მხოლოდ დაუფიქრებელი ვნებებით“.

გოიას ნახატებში მთავარია შექმნილი. მძლავრად დაპირისპირებული, ძლიერი შუქით ამოვლული ცალკეული ფიგურები ფონის ღრმა შავ ფონზე არარეალურ, ფანტასტიკურ მოზახულობებს იძენენ.

სპექტიფიკურია გოიას მიდგომა ფორმისადმი, ხაზი მის ნახატებში ქრება, რჩება ფორმის მუდმივი დინამიკური ცვალებადობა, ლაქებით მინიშნებული მატერიალურობა. შტრიხი ექსპონირებული და სწრაფია, დეტალები არასდროს არ არიან მინიშნებული.

„კაპრიოსისში“ გამოამჟღავნებულა ესპანეთის საზოგადოების ყველა მხარე: ეკლესიის გამყიდველობა, დიდებულთა ავირიანობა, მოწინავე იდეების დევნა, ხალხის ჩაგვრა. გოიამ საკუთარი თავიც არ დაინდო — ერთ-ერთ ნახატში მან გაიციხა დიდგვაროვან წინაართა ძიება. მან ხომ თვითონაც მიამატა საკუთარ გვარს არისტოკრატიული ნაწილს — „დე გოია“.

„კაპრიოსის“ საერთო ჩანაფიქრის გახსნისათვის უადრესად მნიშვნელოვანია ფურცელი, რომელზეც გამოსახულია მძინარე თუ ჩაფიქრებული მხატვარი, რომელსაც გარს ეხვევიან საშინელი ურჩხულები, დამურები, ჭოტები, კატები. ყველა ნახატის მსგავსად ამ ფურცელსაც მხატვრის წარწერა აქვს — „გონების ძილი ურჩხულებს შობს“. ამით მხატვარს იმის თქმა სურდა, რომ ყველაფერი საშინელი, რაც კი აისახა ამ სერიაში, შესაძლებელი გახდა მხოლოდ იმის წყალობით, რომ გონიერება, ნათელი აზრი დევნილი და დასჯილი იყო მის თანამედროვე ესპანეთში.

XVIII საუკუნის დასასრულსა და XIX საუკუნის დასაწყისისათვის გოია ბევრს ხატავს და ქმნის ათობით გრაფიკულ ფურცლებს, რომელთა შორის ყურადღებას იქცევს სერია „მათხიერები, ხეიბრები“, სადაც ესპანეთის სოციალური წყობის უსამართლობაა მხილებული.

ნახატი კიდევ უფრო თავისუფალი და ვირტუოზული გახდა. ცალკეული ფიგურები მკაფიოდ აღიბეჭდება ქაღალდის თეთრ ფონზე, რომელიც პეროვან სივრცეს ქმნის ფიგურის გარშემო, მოძრაობა ვითარდება არა სასურათუ სიბრტ-



შინეელი მამა

ყის პარალელურად, როგორც ადრეულ ნახატებში, არამედ იმღება სიღრმიდან.

გოიას ნახატის ეს თავიებურება კარგად ჩანს კომპოზიციებში „გლების ოჯახი“, „მამის ამბორი“, რომლებიც თითქმის ერთი ამოაუნთქეთაა შესრულებული, ნახატები მზის შუკით, სინათლითაა აღსავსე. აქ ჩამორყვების მუქი ლაქების მოძრაობა ქმნის უცნაურ, დაძაბულ ატმოსფეროს, მღელვარე განწყობილებას.

განსაკუთრებული სიყვარულით ხატავს გოია ესპანელი ხალხის ცხოვრების სცენებს. სოფლის უბრალო ხელოსანის შვილი, დიდებული მხატვარი გატაცებულია ხალხური ზეიმებითა და სეირნობებით. ერთ-ერთი ასეთია „სეირნობა სან ისიდროს ველზე“; ხალხის მასა კომპოზიციის მთავარი მოქმედი პირია, იგი ნაკადივით მოედინება სიღრმიდან და ავსებს ნახატის სიბრტყეს.

გოიას ოფორტები და ნახატები უადრესად ეროვნული თავისი ხასიათით. მხატვრულ სახეთა დახასიათების სიმკვეთრით, სახვითი ხერხების ლაკონიურობით, იგი განაგრძობს დიდი ველასკესის შემოქმედებით პრინციპებს, მაგრამ სოციალური უსამართლობის, ხალხის ბედუკუღმართობის, მისი გვირუკი ხალხის ასეთი სისასეთი ჩვენებას ესპანურ ხელოვნებაში, მხოლოდ გოიასთან ვხვდებით.

სურია „კაპრიჩოსი“ თავისი აზრით ხალხურია, რადგან მიმართული იყო ხალხის უფლებათა დასაცავად, თითოეული ფურცლის წარწერა ხალხური მტყველების საუნჯიდან იყო ამოგრეფილი, ხალხურ ანდაზებსა და სიბრძნეს ეყარებოდა; „კაპრიჩოსის“ საოცარ, ფანტასტიკურ სახეთა შესაქმნელად მხატვარი ესპანურ ხალხურ ზღაპრათა და თქმულებათა განუმეორებელ სამყაროს ეზიარა.

„კაპრიჩოსმა“ უდიდესი როლი შეასრულა ევროპული ხელოვნების განვითარებაში. მისი ალგორითული შინაარსის ამოკითხვა ბევრმა მკვლევარმა და შემოქმედმა სცადა. იგი დღესაც ღრმა აზრითა და მნიშვნელობითაა აღსავსე, როგორც ძალადობისა და ბოროტების მრისხნავი მხილება. შემთხვევითი როლია, რომ გოიას ხელოვნების ერთ-ერთი მკვლევარ-

რი (ო. ჰაგენი) ახასიათებდა რა „კაპრიჩოსს“, აღნიშნავდა, რომ გოიას ეს ნაწარმოები თავისი ძალით წარმოადგებს დიურერის „აპოკალიპსისისა და კოლბაინის“, „სიკვდილის ცეკვის“ შერწყმის ფეოდალურ ესპანეთზე საფრანგეთის რევოლუციის ზეგავლენის ურთულეს ეპოქაში.

„ომის საშინელებაანი“

მათთვის არსებობს მხოლოდ ხაზები, ისინი არ ხედავენ სხეულებს. სად პოულობენ ისინი ბუნებაში ამ ხაზებს? მე ვხედავ ბუნებაში მხოლოდ განათებულსა და ჩაბნელებულ სხეულებს, მოახლოებულსა და დაშორებულს სივსებს, ჩაღრმავებებსა და ბურცობებს. ჩემი თვალს არასდროს არ ხედავს არც ხაზებსა და არც ედიტალებს. ჩემი ფუნჯი არ უნდა შევავსო ჩემზე უფრო და ჩემზე მეტს“.

(გოია)

XIX საუკუნის დასაწყისი სისხლიან ქართველად დაატყდა ესპანეთს. ნაპოლეონის არმიამ ცეცხლს მისცა ესპანეთის მიწა-წყალი. გაანადგურა ასობით სოფელი. მადრიდში შიმშილისა და შავი ჭირისაგან ათასობით ადამიანი დაიღუპა. ესპანეთის ხალხი გმინავდა დამპყრობთა უღელქვეშ. 60 წელს გადაცილებული მხატვარი მშობლიურ არაგონში დაბრუნდა აღსავსე შურისგების გრძნობით, რადგან გონებას არ ძალუძდა შეგუება იმისა, რასაც გოია თავის გარშემო ხედავდა. პროტესტის ნიშნად მხატვარმა შექმნა ნახატების სერია „ომის საშინელებაანი“ („დგუასტრეს დე ლა გერა“) — ულმომოვლი ბრალდება ომის წინააღმდეგ. ეს იყო სრულიად ახალი ეპოქა — უშუალო რეპორტაჟი სისხლიანი ამბების ადგილებიდან. ეს იყო იმ საშინელებათა უშუალო მომსწრე მხატვრის ცოცხალი შთაბეჭდილებების უკვდავყოფა, სისხლიანი მატთან, რომლის მსავსეი არ იცოდა ხელოვნების ისტორიამ.

წარწერები ზუსტად ასახავენ მხატვრის დამოკიდებულებას მოვლენებისადმი. „მე თვით ვნახე ეს“, „შეუძლებელია ამის ყურება!“, „ხსნა არსაიდან ჩანს“.

ამ ნახატების გმირი — ესპანელი ხალხია, რომელიც და-

მეყრობა წინააღმდეგ სახალხო ომს — გერილიას აწარმოებდა.

თორმეტი წელი მუშაობდა გოია ნახატების ამ სერიაზე. (1808-1820). თვით მხატვარმა ასეთი სათაური მისცა ესპანელი ხალხის თავდაწირვის ამ უბედოლო მატანეს: „ბონაპარტთან ომის საბედისწერო შედეგები და სხვა კაპრიხის“. სახელწოდება „ომის საშინელებანი“ სურიაში მიიღო მან ფერნანდოს აკადემიისაგან მათი გამოცემის დროს (1863 წ.), ეს ბოლო მხატვრის გარდაცვალებიდან 35 წლის შემდეგ.

შემონახულია გოიას ალბომი, სანგინთი შესრულებული ნახატებით. ეს ალბომი მას თან ჰქონდა არაგონის და იქ საშინელ მოვლენათა კვალდაკვალ სასწრაულო სანახაობით შემწვრულებული, გვაგებით მოფენილ ბრძოლის ველზე ხატავდა სახალხო ტრაგედიის ფურცლებს. ჩანასახები ისეთი დიუბუენ-სტერნი სიზუსტითაა შესრულებული, რომ ბევრ კომპოზიცი-აში თანამედროვეები ბრძოლის კონკრეტულ ეპიზოდებსა და კონკრეტულ პიროვნებებს ცნობდნენ. ასეთია ფურცელი „რა სიმამაცისა“ ფურცლის დიდ არეზე ნათელ ლაქად მკაფიო-დაა გამოკვეთილი ქალიშვილის ნატიფი სილუეტი. პატრუქ-თი ხელში დგას იგი წარბასთან, დაღუპულ მებრძოლთა სხეულებზე, როგორც სიმამაცის, უმაგალითო თავგანწირვის სიმბოლო. მხატვარმა ამ ნახატში გამოხატა თავისი აღტაცება არა მარტო ამ ქალიშვილის გმირობით, არამედ მებრძოლ, თავისუფლებისმოყვარე ესპანელ ქალთა თავდადებით. ამ სიმბოლურ გამოსახულებაში ესპანელებმა იცნეს მართა-ავოს-ტინა, გმირი ქალი, რომელიც მარტო განაგრძობდა ბრძოლას შაშინ, როდესაც სარაგოსას ერთ-ერთ მატარაზე დაიღუპა ყველა მებრძოლი. მან ფიცი დადო, რომ ბოლომდე დარჩებო-და ბარიკადებზე და წმინდად დაიცვა ფიცი.

ბევრი უბედურება გადაატანა ესპანელმა იმ წლებში, რო-დესაც გოია „ომის საშინელებათა“ შექმნაზე მუშაობდა. ბე-ვრი ბრწყინვალე ნაწარმოები მიუკეთებია აქ პერიოდს: მრ-ავალიცხოვანი პორტრეტები, ფიგურები სან-ანტონიო და ლა ფლორიდაში, ნახატების დიდი რაოდენობა, სადაც ესპანეთის სინამდვილის თითქმის ყველა მხარეა უკვდავყოფილი. მაგრამ მაინც ყველაზე მნიშვნელოვანი ის ნაწარმოებია, რომლებიც ესპანელი ხალხის უმაგალითო გმირობის ბრძოლას მოქმენ-ს. ეს არის ორი დიდი ფერწერული ტილო: „1808 წლის 2 მა-ისის აჯანყება“ და „ამბოხებულია დახვრეტა 3 მაისის“ შექმ-ნილი ხალხის უმაგალითო გმირობის უშუალო შთაბეჭდი-ლებებით.

1808 წელს ესპანეთის მეფის კარზე კონფლიქტის გადა-საწყვეტად მთავრობამ საფრანგეთს მიმართა. საფრანგეთის ჯარები ესპანეთს მოადგნენ. ხალხი აღდგა ერთნული თავი-სუფლები დასაცავად. 2 მაისს მადრიდის ხელოსნები, მეფე-ნიდუკები, ტორადორები და გარეუბნის გლეხები დაიძრნენ დამპყრობთა წინააღმდეგ. გოია სახელმწიფოს ფანჯრებიდან გადააყურებდა პუერტა დელ სოლის სივრცეს, სადაც უთანა-სწორო ბრძოლა გაიმართა. მხატვარი ნოქთაშეგვერული უყუ-რებდა თითქმის უიარაღო თანამემამულეების ბრძოლას მა-რშალ მიურატის ცხენოსან მამულეებთან. ტილო აღსავსეა დრამატულობით, ბრძოლის დინამიკით. სულ რამდენიმე ფიგ-ურის ასახვით გოია ქმნის მებრძოლთა მასის შობამბეჭდე-ლუბას. მძლავრი, ექსპრესიულია სურათის ფერწერული მხარე-რეფლექსები ისეთი გაბედული და მოულოდნელია, რომ სურ-ათის ცენტრში თეთრი ცხენი თითქმის მწვანე ტონშია გადა-წყვეტილი.

„დახვრეტა“ XIX საუკუნის ერთი ყველაზე უფრო დრ-მატული ნაწარმოებია. უკიდურესი ტრაგიზმი აქ წმინდა, ფერწერული ხერხებითაა მიღწეული. ხალხის მძიმე შედეგ-დრმა მღელვარებითაა განცდილი ფერადოვანი გამის საგან-გებო ხმოვანების საშუალებით. მთავარი გამოხასხველობი-თი საშუალება აქ ფერია. ფერადოვანი ლაქებისა და რეფლ-ექსების სიმდიდრე აზრის გადმოცემას ემსახურება.

არსებობს გოიას მხატვრის მოგონება ამ საშინელ დღეთა შესახებ. იგი თან ახლდა მხატვარს, რომელიც სისხლიანი ტრაგედიის ადგილას მომავალი სურათისათვის ჩანახატებს ასრულებდა.

XIX საუკუნის დასასრულს ერთ-ერთი იტალიელი მხატ-როტიც ადამიანი ასე ახსიათებდა დიდი ესპანელი მხატ-ვრის ამ ნაწარმოებში: „ეს სურათები გოიას უნდა შეექმნა აელვარებული თავლებით, პირზე ცოფომბდგარს, გამძვინგა-რებულსა და გამშვებულს; ეს უკანასკნელი ზღაპრია, რომე-ლსაც აღწევს ფერწერა, ვიდრე იგი მოქმედებდა იქვეოდეს. ამ ზღაგრის გადალახვისას უკუვადებენ ფუნჯს და ხელში მავხილს იღებენ. ამგვარ საღებავებს მხოლოდ სისხლი მოსდევს“.

ომის შემდგომი რეაქცია, რეპრესიები, ბნელეთის ძალთა თამიშ ესპანეთში აისახა 20-იან წლებში შესრულებულ გო-იას ნახატებსა და გრაფიკურებში. იგი მიმდებ განიცდიდა ესპა-ნეთის ახალ ტანჯვას. მისი მგებობების ნაწილი სასურობო-ლებში იყო, ბევრი მათგანი უტყოთმო გადაიხვეწა. ნახატების სერიაში „პატიმრები“ მხატვარი ახშულს ინკვიზიციის მავ-ბნელ საქმიანობას. ჩვენს თვალწინ ჩაივლიან ინკვიზიციის მსხვერპლთა სახეები, ბოროლადდებული თავისუფლებისათ-ვის მებრძოლი. აქაც იგრძნობა ნახატების დიკუმენტური სიმართლე. მხატვარი ყველა აქ აღბეჭდილი მოვლენის უშ-უალო მომსწრეა.

„ომის სახლი“

„ფერწერა (ოგუბის მსგავსად) სამყაროდან ირ-ჩეხს იმას, რაც უკეთ შესაბამება მის მიზნებს. იგი ერთ მომოსახილო სახეს აერთიანებს ცხოვრუბ-ს მოვლენებსა და ხასიათების თავისებურებებს, რომე-ლიც ბუნებაში აღმოიჭობა შორის მიმოფანტა. ასე ოსტატურად შექმნილი მხატვრული სახე მხატვარს უშუალოდ შეიძლება აქცევს, და არა მორჩილ კომპოსიტად.“

(გოია)

ესპანეთში ბურბონების დაბრუნებამ, რეაქციის მძინე-არებამ დიდად იმოქმედა მხატვარზე. ამას დაერთო მიძიმე გან-ცდილი პირად ცხოვრებამ (გარდაცვალება მისი მეუღლე ზო-სეფა, ცალკე დასახლდა მისი ვაჟი). გოიას გული აღარ უჭირ-დებოდა მადრიდში, 1819 წელს მხატვარი ტრავეს დღებამ-ლაქს და სახლდება საკუთარ სახლში მდინარე მანანარესის ნაპირას. ადგილობრივმა მცხოვრებლებმა ამ სახლს „კინტა დელ სორდო“ — ყრუს სახლი — შეარქვეს. მხატვარი, რომე-ლიც მთელი ცხოვრების მანძილზე ცვლიდებოდა და სასა-რეების შემგობაზე, სხვათა შეგვეთით მუშაობდა, ამიერიდან საკუთარი სახლის მიხატვას განიზრახავს. სახლის ორ სარ-თულზე გოია 15 კომპოზიცია დახატა. ამ სამუშაოებისათვის მან განსაკუთრებული ტექნიკა გამოიყენა, იგი ხატავდა გე-დარულზე ზეთის საღებავებით. (XIX საუკუნის 50-იან წლებ-

ში ეს პანოები ტილოზე გადაიტანეს. ისინი ამჟამად მადრიდში, პრადის მუზეუმშია დაცული.

„ყრუს სახლის“ მოხატულობა ერთიანი გეგმითაა შესრულებული; ცალკეული პანოების ალვეორიული აზრის გაგება მხოლოდ საერთო ჩანაფიქრიდან გამომდინარე ხდება შესაძლებელი. ამ ნაწარმოებების სიმბოლოვას რეალური სინამდვილე უდევს საფუძვლად. ამ გროტესკულ სურათებში ხორცი შეესხა ადამიანის საშინელ ინსტიქტებს, თითქოს კვლავ გაყოფილდნენ „კაპრიოსის“ საშინელი ზმინებები.

„კინტა დელ სორდოს“ ფრესკებს მხატვარი მხოლოდ თავისთვის ქმნიდა, ამიტომაც ბევრი აქ გაუგებარია გოიას სხვა ნაწარმოებების გათვალისწინებლად. ამ ფრესკებში გასაცარი ძალის მხატვრული სახეებია, რომლებშიც ფანტასტიკური ჩვენებებია განსახიერებელი. „კინტა დელ სორდოს“ მოხატულობაში ყველაზე ნაოლად გამომქვადნა გოიას მიდრეკილება მონუმენტურობისაკენ, განუზოადებისა და დრამატული ეფექტებისაკენ.

„ყრუს სახლის“ ფრესკებთან ერთად გოია მუშაობდა ოფორტების ორ სერიასზე: ერთი მათგანია—ფანტასტიკური ალვეორიების სერია „დისპარატეს“ („არაჩვეულებრიობანი“), რომელშიც განსაკუთრებული ძალით გამოვლინდა მხატვრის ფანტაზია, მგზნებარე ტემპერამენტი, კომპოზიციური ოსტატობა.

მეორე სერიაა — „ტავრომაქია“, რომელშიც უდიდესი ოსტატობითა და საქმის შესანიშნავი ცოდნითაა ასახული ხარებთან ბრძოლის ურთულესი სცენები.

გოია მთელი ცხოვრების მანძილზე განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევდა უსპანელთა ეროვნულ სანახაობას — კორიდას და აქაც ქემარირი ესპანელი იყო. მხატვარი მეგობრობდა ცნობილ ტორეროებთან, შესანიშნავად ერკვეოდა ამ სანახაობის ყველა საიდუმლოებაში, კორიდას თემაზე რამდენიმე ნამუშევარი გოიამ ჯერ კიდევ სანტა ბარბარას მანუფაქტურაში მუშაობისას შესარულა. სიჭაბუკის წლებში მხატვარი თვითონაც იღებდა მონაწილეობას ტორეადროთა მოხეტიალე დასების გამოსვლებში. ხანდახან ხელსაც კი ასე აწერდა: „ფრანსისკო დე ლოს ტროსს“.

გოიას ოფორტებში მთელი სისრულით გამოვლინდა მისი დიდებული სანახაობის მრავალფეროვნებამ. სანახაობა უმეტესად ელემენტარულია, მკიდრად იყო გადატვირთული. უდიდესი ფიზიკური ძალა, ოსტატობა, სპორტული სილამაზე და ბარბაროსული სისასტიკე, საქმის უდიდესი ცოდნით და ბრწყინვალე ოსტატობითაა აღბეჭდილი. გოიას ოფორტებში ნაჩვენებია არა კორიდას პარადული მხარე, არამედ ბრძოლის სცენები. ამ ჩანახატებში აღბეჭდილია ხალხის კულმინაციის მიღწეული მღვლავარება, ტორეროს დაძაბული პოზა, ხარის საბედისწერო ნახტომი, რქებზე წამოხტული, განგმირული ტორერო. მოძრაობის ანალიტიკური დაშლით, ფორმების ელვისებური ცვლადობით, შუქის მოცმიცმე ეფექტებით, განწყობილების გადმოცემის ვირტუოზულობით გოია ამ სერიაში ფრანგული იმპერიალიზმის წინამორბედად გვევლინება.

მხატვრის გულში ხალხის განმათავისუფლებელი ბრძოლით ჩასახული იმედი ღვიოდა. თავისი სურათების გვირგვინი იგი ახლა ხალხის წიაღში ეძებს. ოთხმოცი წლის მოხუცი პოეზულობს ძალას ოპტიმიზმულად შეხედოს მომავალს. ამის შესანიშნავი დადასტურებაა მისი ბოლო ნამუშევრები: „მახები აივანზე“, „მჭედლები“, „გოგონა დოქით“. უაღრესად მარტივი კომპოზიციის, მოძრაობათა მკაფიოება, პლასტიკური მოდელირების დახვეწულობა, ფორმის მონუმენტურობის შეგრძნება, განათების ეფექტების ვირტუოზული ფლობა — ყველაფერი ეს ქმნის ამ ფერწერული ტილოების განუყოფილებელ მხატვრულ ღირსებებს.

„მე ისევ ვსწავლობ“ (გოია)

ჩემი მსწავლებლები — ეელასკის, რემბრანდტი და ბუნება“.

(გოია).

1823 წლის ნოემბერში სიკვდილით დასაჯეს ამბოხებულთა მეთაური პოლკოვნიკი რაფაელ რივეო, ესპანეთში კვლავ რეაქცია მძივნავრება. მადრიდში დაბრუნებული მეფე ფერდინანდ VII ეუბნება გოიას, რომ იგი ყულფის ღირსია. გოიას აღარ ძალუძს საშობლოში დარჩენა. იგი მეფეს ნებართვას სთხოვს საფრანგეთში წასასვლელად, პლომბიერის

რა სიმამაცია!
სერიიდან „ომის საშინელებანი“



წყლებზე სამკურნალოდ. 1824 წელს მისიმი მოხუცებული, მძიმე სენით შეპყრობილი გოია ტრევებს ესპანეთს. იგი სახლდება ბორდოში, ესპანური ემიგრაციის ცენტრში — ვერა-ფერმა ვერ გატეხა მხატვრის ნებისყოფა. ვერც სამშობლოს დატოვება, ვერც საკუთარმა ბედუკუდმართობამ, ვერც ავადმყოფობამ, „მე ისევ ვსწავლობ“ — ვკითხულობთ მინაწერს მის ერთ-ერთ ბოლო ნახატზე და ვიცი, რომ ეს ლიტონი სიტყვები როდია. 79 წლის მძიმედ დაავადებულ გოია პარიზში გაემგებრა ვერის სახელგანთქმული „მედულას ტივისა“ და ახალგაზრდა დელაკრუსს ორი სურათის სანახავეად.

ძნელი დასაჯერებელია რომ გოიას, რომელსაც დაუქვეითდა მხედველობა, უკანკალებდა ხელები, ძალა შესწევდა ზეული მოკვიდა გრაფიკის ახალი ტექნიკისათვის, რიმელიც ეს-ესაა ფესს იკედებდა ვერობაში. ეს იყო ლითოგრაფია, რომელშიც გოიამ თავისი გადამწყვეტი სიტყვა თქვა. ლითო-გრაფიული ფანქარი საშუალებას აძლევდა სწრაფად განეზო-რცილებინა ჩანაფიქრი და აბასთანავე, მიედინა შუქ-რდი-ლის ხავერდოვნებისათვის. ბორდოში შექმნა მან შესანიშნავი სურათი „ბორდოს სარები“, რომელთა უკანასკნელი და ტემპერ-მენტს ცოტა რამ თუ შეედრება ლითოგრაფიის ისტორიაში.

ცხოვრების ბოლო წლებში შესრულებული ლითოგრაფია „ანდალუსიური ცეკვა“ კვლავ ახალგაზრდული ხალისითა და ოპტიმიზმითაა ატარებული. ამგვარ ნაწარმოებებს ქმნიდა მხატ-ვარი, რომელიც ერთ-ერთ თავის წერილში სასწრაფოვეთილი წერს — „მე აღარ დამრჩა არც მხედველობა, არც ძალა, არც კალამი და არც სამხელე — არაფერი, ნებისყოფის გარდა. ეს კი ჭარბად მაქვს“.

გოია ესპანელ ემიგრანტთა წრის სულისჩამდგმელი იყო. იგი ბევრს წერსობდა. მხატვრის მეგობარი პოეტი მორატინი ერთ-ერთ წერილში წერდა: „...გოიას კვლევა შესანიშნავი ნაწარმოებია აქვს. მას არ სურს არაფრის შეცვლა ან შესწორება“.

გოია ერთხელ კიდევ ჩავიდა მადრიდში (1826 წელს), ნაცნობი ადგილებიც მოინახულა, მაგრამ იგრძნო, რომ ამ სულისშემოვრება ტემოსფეროში გაძლება არ შეძლო და ის-ვე ბორდოში დაბრუნდა. მის უკანასკნელ ნაწარმოებებში, სა-დაც მხატვარი ახალი ფორმების, ახალი სახეითი საშუალებე-ბის ძიებას აგრძელებს, მიტოვებული სამშობლოს მოგონება და სევდა ჩაწყობილი.

ესპანელი ხალხის პირში — ფრანსისკო გოია გარდაიც-ვალა უცხოეთში, სამშობლოსაგან მოწყვეტილი 1828 წელს, ბორდოს მთელი მოსახლეობა მიიკვლიდა დიდ ესპანელს გრანდ შარტრენის სასაფლაოასაკენ. მხოლოდ 70 წლის წინასწ-დგე მისი ნეშტი მადრიდში, სან-ანტონიო დე ლა ფლორიდას ცკლესიაში გადმოსვენეს.

ფრანსისკო გოია ბუმბერაზივითაა აღმართული თავის თანამედროვეთა შორის, მისი ხელოვნების ფესვები ღრმადაა ჩაზრდილი მშობლიურ ნიადაგში.

მის შემოქმედებაში თითქოს დაკრისტალებულია ყოველივე პროგრესული და მოწინავე, რაც კი ისახებოდა XIX საუკუ-ნის წიაღში. გოიამ თავის ხელოვნებით თითქოს წინასწ-რ განჭურვია ბევრი რამ ისეთი, რაც გაცილებით უფრო გვიან გაიწვია ვერობულ ხელოვნებაში.

ახლა, როდესაც კაცობრიობა გენიალური ესპანელი მხატ-ვრის გარდაცვალებიდან ას ორმოცდათ წლისთავს აღნიშ-ნავს, გოიკებთ ის უდიდესი შემოქმედების ძალა, რომელიც ესოდენ ძლიერია მის ჭეშმარიტად უკვდავ ქმნილებებში.

წმინდანი ადამიანი კიბხულობს საინტერესო წიგნს ან სტატიას რომელიმე ცნობილ ისტორი-კულ პიროვნებაზე და კმაყოფილი რჩება, რომ ამ წიგნის ერთ-ერთ გვერდზე ხვდება პორტრეტს იმ ადამიანის, ვისზეც ლაპარაკია. სამწუხაროდ, ხდება ხოლმე, რომ ეს პიროვნება სულ სხვა ვი-ნისა. ზოგჯერ ამ „აღმოჩენებს“ შევდომამი შე-კავით ცნობილი მეცნიერები და მკვლევარები. იქმნება გაუგებრობა, რომლის გამოსწორება ძნე-ლი ხდება და ეს შევდომა გადადის სხვადასხვა წიგნში, ქურნაში, გახუტებას და ტელევიზია-შიც კი.

ამ საქმის ზერევედ მოკიდება არ შეიძლება, ეს რთული და საკირკიტო რამაა. აქ ბევრი ელ-ემენტია, რომელთა მეოხებითაც შეიძლება სი-ნამდვილის დადგენა: მა დროის სამხედრო ან საერო ტანსაცმელი აცვია, რა ჩინი ჰქონდა, მუხრისი თუ ნამდვილად იმ პოპლას აცვია, რომელიც მსახურობდა ჩვენთვის საინტერესო პიროვნება, ორდენებიც, რომლებიც მას უკვიათა, ნამდვილად მას ეკუთვნის თუ არა და სხვ. ამ შემთხვევაში სამხედრო პირის ქუდას, ქამარს, ლომებსა და სამხედროს კი მნიშვნელობა აქვს.

აი, მკვლევარის შევდომაში შევყვანის რამდენიმე მაგალითი: განსვენებულ გიორგი ლეონიძეს დაიდი ხნის განმავლობაში ჯიბით დაქონდა ლა-მარა, თმასუქუჭა, კოჭლი ბიჭის პორტრეტი, რომელიც მისთვის ვიღაცას მიუცია და უთქვამს, ნ. ბარათაშვილის პორტრეტია. გიორგის ძალ-ენ უნდადა, რომ ეს პორტრეტი მართლა ნ. ბარათაშვილისა გამომდგარიყო, მაგრამ ბარათა-ვილი ამიერკავკასიას არ გაცვილებია, ეს პორტ-რეტი კი, როგორც მასზე დარტყმული შტამპი-ბადი სჩანდა, გერმანიაში იყო გადაღებული.

გიორგი ამბობდა, — ალბათ, ეკატერინე ჭავ-ჭავაძემ გერმანიაში წაიღო და იქ გადააღებინაო. დე კი ვუმტკიცებდა, ნიკოლოზ ბარათაშვილის ღრუს ასეთი სურათის გადაღებები აპარატი არ არსებობდა, იყო მხოლოდ დაგეოტრები, გარდა ამისა, პორტრეტი დედანია და არა ასლი-მეთქი. დიდხანს ელოდებოდა ამ თავის მოსაზრებას გიორგი, მაგრამ კეთილსინდისიერი მკვლევარის აზრმა სძლია პოეტის ფანტაზიას და მას ეს სუ-რათი არ გამოუტყვევნებია.

რატომღაც ყველა მკვლევარს სურს მისი სა-თაყვანებელი პიროვნება მანინდამანც ლამაზი იყოს. სამწუხაროდ, სინამდვილეში ხშირად ასე როდია.

აი, კიდევ ერთი მაგალითი ასეთი აღმოჩენა: ამას წინათ რეკომი მოვიდა ერთი სიმბათიუ-ნი ყმაწვილი კაცი, ფოტოსურათი მომიტანა და მიხიბრა: ეს სურათი ერთმა ცნობილმა ფოტო-გრაფმა მომიტანა და მიხიბრა: — ესენი აკაკის

მეტი სიფრთხილე გვეპარტახს!

ბაბუნა წერეთელი

დები არიანო. ვიცი, რომ აკაკის მხოლოდ ორი და ჰყავდა, — ანა და მატა, ამ ფოტოზე კი ოთხნი არიანო. სურათს რომ დავხედე, მაშინვე ვუთხარი, — ამ სურათს ბავშვობიდან ვიცნობ. მატასა და ანას ევროპული ტანსაცმელი არ სცემიათ, ოთხივე ეს ქალი კი XX საუკუნის დასაწყისის მოდაზე არიან ჩაცმულნი. ესენი არიან ალექსანდრე ბაგრატიონის ქალები: ტასა — ივანე მაჩაბლის მეუღლე, ბეჟან წერეთლის ცოლი ნიკა გაუთხოვრად დარჩენილი მშეთუნახავი ბაბო და მათი ბიძაშვილი ბაბო ერისთავი.

ამ რამდენიმე ხნის წინათ გამოჩნდა ეკატერინე ჭავჭავაძის „უცნობი“ ფოტოპორტრეტი. მიუხედავად იმისა, რომ დიდი ხანია ცნობილია, პორტრეტზე ალექსანდრე II-ის მეუღლეა გამოსახული და არა ეკატერინე ჭავჭავაძე (ამის თაობაზე უკანასკნელად პროფ. ს. ხუციშვილი წერდა), მან დიდი გაეცელება ჰოვან: იგი სერიოზულ ნაშრომშიც ვნახე და ტელევიზიამაც არცენა. ალექსანდრე II-ის მეუღლის ეს პორტრეტი დახატულია მხატვარ ნუფის მიერ და ინახება ერმიტაჟში. (ხ. ალბომი 300-летие дома Романовых).

1976 წლის ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ № 11-ში დაბეჭდილია ჩემი პატარა წერილი, რომელსაც თან ახლავს დავით წერეთლის ულამაზესი ასულის, შემდეგში ვგენერალ ბიძინა ჩოლოყაშვილის მეუღლის, ნინოს პორტრეტი.

ამ წერილის დაბეჭდვის შემდეგ არ გასულა დიდი დრო და ჟურნალის რედაქციას ზუგდიდის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის თანამშრომლებს დ. ჯიჭონაიასა და ი. იზორიასაგან მოუვიდა წერილი, რომელშიც ავტორები ამტკიცებდნენ, თითქოს პორტრეტზე აღბეჭდილია არა ნინო წერეთელი, არამედ დავით დადიანის და — ნინო. „ჩვენთან (ესე იგი მუზეუმში — პ. წ.) — იწერებოდნენ წერილის ავტორები, — ეს სურათი მიჩნეულია, როგორც ნინო დადიანის პორტრეტი, იგივე პორტრეტი პირველ ადგილზე ყოფილა მოთავსებული ანდრია დადიანის ალბომში: „უნდა ვიფიქროთ, — წერენ წერილის ავტორები, რომ ანდრია თავის ალბომში არ შეტანდა უცხო პირთაგანის სურათს თუ არა მამიდისასო“.

დ. ჯიჭონაიას და ი. იზორიას რომ უკეთ სცო-

დნოდათ ლევან დადიანის სიმამრის ზურაბ წერეთლის მრავალრიცხოვანი ოჯახის ამბავი, ასეთ რამეს, რასაკვირველია, არ მოიწერებოდნენ.

მე ამის თაობაზე ვრცელი წერილი გავუგზავნე დ. ჯიჭონაიასა და ი. იზორიას. მაგრამ ახლა გავიგე, რომ ისინი არ დასჯერდნენ ჩემ განმარტებას და თავის წერილი გამოუქვეყნებინათ გაზეთ „მებრძოლის“ 1977 წლის 17 თებერვლის ნომერში სათაურით: „შენიშვნები ერთი სურათის გამო“.

დავით წერეთლის ასული ნინო იყო უახლოესი ნათესავი დადიანების ოჯახისა. დავით დადიანის დედა, მართა ზურაბ წერეთლის ასული იყო, ნიკო კი — მისი ძმის სვიმონის შვილიშვილი. დადიანებს იმდენად ახლოვალდ მიანდნენ ნინო, რომ როცა დავითის ვაჟა ნიკომ მოისურვა ნინოს შერთვა, სასტიკად აუკრძალეს — ახლო ნათესავები ხართო. ნინოს საოცარი სილამაზე არათუ საქართველოში, რუსეთშიაც იყო გახტომული. პარიზში ყოფნის დროს პარიზელებმაც კი ყურადღება მიაკციეს ამ მშეთუნახავ ქალს. გარდა ამისა, ნინო იყო მშვენივრად აღზრდილი ქართველი მანდილოსანი და გამოჩენილი ადგილი ეჭირა მამინდელ საზოგადოებაში. ყოველივე ამის გამო ნინოთი ამაყობდნენ როგორ წერეთლები, ისე დადიანები და თავის ოჯახებში საპატიო ადგილზე ათავსებდნენ მის პორტრეტს.

ნინო წერეთელი ყოფილა ქუთაისში „ვეფხისტყაოსნის“ ცოცხალი სურათების წარმოდგენის თაოსანი და მონაწილე. გარდა ამისა, იგი და მისი და ქეთევან დავითის ასული წერეთელი-დადიანისა ზირიმ გამოიყენა „ვეფხისტყაოსნის“ გამიგრების პროტოტიპებად.

ნინოს მრავალი პორტრეტი დარჩა. ჟურნალში მოთავსებული პორტრეტი მისმა დისწულმა მარიამ ელიოზიშვილმა მაჩუქა. ის ასხალა ცოცხალია და მიუხედავად იმისა, რომ 95 წლისაა, ყოჩაღად არის და საოცარი მესხიერება აქვს.

ვინ იცის, რამდენი დაუდგენელი პორტრეტი ინახება სხვისი სახელით სხვადასხვა მუზეუმებსა და ოჯახებში. ვიღებ არ არის გვიან და ხნიერი ადამიანები კიდევ ცოცხლები არიან, გამოვიყენოთ ისინი. დარწმუნებული ვარ, რომ მაიო შემწეობით ბევრი საინტერესო რამ გაირკვევა.

პირველი

ქართული

სენისმოყვარე

ქალები

სოფიო ორბელიანი

იაკობ ბალახაშვილი

მშობრამბეძე საუკუნის ოცდაათიანი წლების თბილისის ქართულ და რუსულ შინაურ წარმოდგენებში აქტიურ მონაწილეობას იღებდა სოფიო ივანეს ასული ორბელიანი — მომდევნო და იმ სცენისმოყვარე მარიამ ორბელიანისა, რომლის შესახებაც ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მკითხველებს 1977 წლის დეკემბრის თვის ნომერში ვეკაუბრეთ.

1966 წლის 25 სექტემბერს ისტორიკოსმა ალექსანდრე კოჭლავაშვილმა გადმოცა სოფიო ორბელიანის საფლავის წარწერის ასლი, თან მითხრა: ეს ეპიტაფია თუნუქის ფირფიტაზე წარწერილი თბილისის ვანქის ბაზარზე შევიძინე. რომელი ასაფლავიდანაა წამოღებული, ვერ დავადგინეო.

ეპიტაფიას სრული სახით წერილის ბოლოს გააცანობთ.

ივანე ზაალის ძე ორბელიანის და სარდალ ოთარ ამილახერის ქალის ანას ასული სოფიო, ეპიტაფიის ცნობით, 1816 წლის სექტემბრის 23-ს დაბადებულია.

სოფიო აკვნითვე შემდგომი სახელოვან პოეტ გრიგოლ ორბელიანისთვის დაუწინდათ.

ივანე ორბელიანის სიკვდილის შემდეგ, 1622 წელს თვრამეტი წლის მომზობლავი ქვრივი, ანა ოთარის ასული გრაფ ივანე იოსების ძე სიმონინს ცოლად გაჰყვა, მარიამი და აოფიო თან წაიყვანა.

• • •

ორიოდ სიტყვით ამ უცხოელ სიმონინზე: ივანე იოსების ძე სიმონაზი ნაპოლეონის ჯარში მსახურობდა და მონაწილეობდა 1812 წლის რუსეთის წინააღმდეგ ბრძოლაში.

კრასნოსთან რუსეთის მხედრობამ ტყვეთ ჩაიგდა და ყაზანში ჩამოიყვანა, სადაც იგი ავად გახდა. კავკასიოლოგი ვ. ვეიდენბაუმი წერდა:

«Там он заболел, но его приятная наружность, образование, живость характера и словянское происхождение приобрели ему симпатии местного дворянства»¹.

1814 წლის პარიზის ზავის შემდეგ სიმონი თავის ადგილსამყოფელს არ დაბრუნებია, 1816 წელს რუსეთის სამხედრო სამსახურში შევიდა და კრემენჩუკის ფესხოსანთა პოლკში კაპიტანად განწესდა.

1818 წელს მაიორობა მიიღო და კავკასიის კერძო კორპუსში გადავიდა. 1822 წელს პოდპოლკოვნიკის წოდებით საქართველოს გრენადერთა ბატალიონში გაამწესეს.

საქართველოში იგი დაუახლოვდა სამხედრო და სამოქალაქო ინტელიგენციას — ალექსანდრე ჭავჭავაძის ოჯახს, ალექსანდრე გრიბოედოვს, ვ. კიუხელბეკერს, პრასკოვია ახვერდოვას და სხვებს. 1822 წლის 1 ოქტომბერს ა. გრიბოედოვი თბილისიდან პოეტ ვ. კიუხელბეკერს სწერდა: „გრაფი სიმონიჩი მშვენიერ კნენია ანა ოთარის ასულზე დაქორწინდა“².

ამ წერილში სიმონიჩის კიდევ დაუპბრუნდებოთ.

• • •

სოფიო ორბელიანს წერა-კითხვა შინ შესაწავლეს, მერე პრასკოვია ნიკოლოზის ასულ ახვერდოვას შინაურ პანსიონში მიაბარეს.

ახვერდოვების ოჯახის ხშირი სტუმარი, დიდებული რუსი მწერალი ა. გრიბოედოვი სოფიოსთან „შეხუმრებულ“ იყო. დარია ახვერდოვა-ხარლაშვილს იგონებს:

„გრიბოედოვი თითქმის ყოველ დღე სადილობდა ჩვენსა და ნასადილევს, ჩვენთვის, ბავშვებისათვის ცეკვებს უკრავდა...“

თუ უცხო სტუმრები არ იყვნენ, სადილის შემდეგ სადარბაზო ოთახში გავიდოდა და იტყობდა: „აბა, ბავშვებო, იცეკვეთ“³. იქ ისე დაჯდებოდა,

რომ ჩვენი მოუხეშავი ცვაკისათვის ეცეკრნა. ცვაკები ყოველთვის მისი შეხსუელი იყო.

სოფიკო ორბელიანმა იცღად ხოლმე კლავი-შებთან ახლო მისვლა, ეს აღიზიანებდა გრიბო-ედლოვ და იგი ფინალური აკორდის შემდეგ სო-ფიკოს წინწამოწულ მუცელში სახვევებელ თითს მიატყვამდა, ისიც გაიქცეოდა.³

1826 წლის 13 სექტემბერს, როდესაც სპარ-სელებთან ბრძოლაში სიმონიჩი მეთაურობდა მე-ორე ხაზის ჯარებს, ელჩავეტოპოლთან მარცხე-ნა ბარბაკემ მიძიმედ დაიჭრა, რამაც სამუდამოდ დააკოტლა.

გრიბოედოვი კვლავ განაგრძობდა სოფიო ორ-ბელიანთან „მეგობრობას“. 1827 წლის 28 იე-ლისს იგი ნახტვევიდან თბილისში, პრასკოვია ახვერდოვას სთხოვდა: „ჩემს მაგიერ ნახად აკო-ცეთ... პატარა სოფიო ორბელიანს“.⁴

სიმონიჩმა 1828 წელს, თბილისის გარეთუ-ბანში, პირველი ნაწილის პირველ კვარტალში მშენიერი სახლი ააგო. ამ შენობაში ერთხანს მოთავსებული იყო „ტფილისის უწყებანი“-ს საგამომცემლო კომიტეტი. 1828 წლის სექტემ-ბრის თვეში გახუთი „ტფილისის უწყებანი“ იუწყებოდა:

„ხელმოწერა მისაღებად ტფილისის უწყებათა მიიღება ტფილისის კომიტეტსა შინა ამის უწყე-ბის გამოცემისა, გარეთუბანს სახლსა შინა პოლ-კოენიკის დრაფის სიმონიჩისასა“.⁵

1829 წლის 30 იანვარს თეირანში ვერაგულად მოკლული ალექსანდრე გრიბოედოვი სიმონიჩე-ბის ოჯახმა ღვიძლი ნათესავივით გამოიგლოვა. ადგილი წარმოსადგენია, როგორ იმოქმედებდა ეს ამბავი გრიბოედოვთან ასე ახლო „მეგობრობა-ში“ მყოფ სოფიო ორბელიანზე. ივანე სიმონიჩმა ა. გრიბოედოვზე ფრანგულად მეტად საგულისხ-მო მოგონება „გრიბოედოვის სიკვდილი“ დაწე-რა, რომლის რუსული თარგმანი გახუთ „მოს-კოვი“-ს 1867 წლის № 145 გამოქვეყნდა.

სოფიოს დედა — ანა ოთარის ასული და გრიგოლ ორბელიანის მშობელი — ხორეშანი მე-გობრულ ურთიერთობაში იყვნენ. სოფიოს მამი-დაცვალი გრაფი სიმონიჩი მომავალ „სიძეს“ — გრიგოლ ორბელიანს პატივისცემით ეპყრობოდა. გრიგოლი მათი ოჯახის ხშირი სტუმარი იყო. 1831 წლის აგვისტოს დამდეგს სტავროპოლში სიმონიჩთან შეხვედრა ჩვენ პოეტს თავის დღი-ურში ასე ჩაუნიშნია:

„1831 წლის 4-სა აგვისტოსა... საღამოს მო-ვიდა ღრაფ სიმონიჩი, რომელიანაც მიველ მე-ორეს დღეს 5-სა აგვისტოს და ძალიან იამა ჩემი ნახვა.

7-სა ღრაფ სიმონიჩმა დავგაპტივა გამოსალ-მების სადილზე, რომლის შემდეგ გვაკოცა და გა-ემართა პეტერბურგისაკენ. კახუტის ღვინის სმა დღესაც მელირსა, არა ვფარავ, რომელ მის კუ-რის სუნიცა იყო საამო ჩემთვის“.⁶

პეტერბურგში ჩასული გრიგოლ ორბელიანი რამდენიმე დღით სტუმრად სწავლის სიმონიჩს და მის მეშვეობით პეტერბურგში მცხოვრებ ქართველ უფლისწულებს გასცნობია. იმავე დღიურში გვი-თხულობთ:

„1831 წ. 31-სა სექტემბერს დილით ადრიან მომივიდა წიგნი პეტერბურდით, რომ ღრაფ სი-მონიჩი მოვა დღეს სადილად ცარსკის სელოში ბატონიშვილის თეიმურაზთან და შინც უთუოდ უნდა გამიხიხვიდო...“

11-სა ნოემბერს ... მეექვსე საათზე მიველ ღრაფ სიმონიჩის სახლში, რომელიცა იდგა ნეს-კის პრსპექტებზე დიდის კანუშის დეგუტის ტრაბტირში...

12-სა დილით მოვიდა ღრაფის სანახავად ბატ-ონიშვილი ლუარსაბი, რომელთანაც წარმადგინა ღრაფმა. აქედამ წავედით ბატონიშვილს ფარნა-ოზთან, რომელიცა მსდგას ფანტანაჯზე. დიას სი-ამოვნებით მიგვიღო ფარნაოზმა, რომელიცა არს დიას ჭკვიანი კაცი და დავგაპტივა შაბათს სა-დილად. აქედამ წავედით ბარბაკოვია ნიკოლაევი-ნა (ახვერდოვასთან — ი. ბ.), რომელიცა გან-კვირდა ფრიად ჩემს ანახდულად მისვლას“.⁷

პეტერბურგიდან გრიგოლ ორბელიანის ბართ-მა დაიგვიანა. დედა ხორეშანი შვილის უამბობს წუხდა. ბედად, ანა ოთარის ასულს პეტერბურ-გიდან ქმრის — გრაფ სიმონიჩის წერილი მოუ-ვიდა, რომელშიც გრიგოლის მშვიდობით ყოფნა ეწერა.

1831 წლის 12 ნოემბერს ხორეშან ორბელი-ანი თბილისიდან პეტერბურგში შვილა, გრიგოლს სწერდა. „თუ ღრაფს თავისი ცოლისათვის არ მო-ეწერა შენი ანახვი და ჩემთან დგასო, არ ვციც მწუხარებით რა დამემართებოდა“.⁸

1832 წლის 21 იანვარს, რომან ბაგრატიონის ბინაზე, თბილისში რუსულად პირველად წარმო-დგენილ ა. გრიბოედოვის კომედიასი „ვაი ჭკუი-საკანს“ სოფიო ორბელიანმა ნატალია დიმიტრი-ევნას როლი ბრწყინვალედ შეასრულა და ამით კიდევ ერთხელ გამოხატა თავისი უსადო პატი-ვისცემა სახელგანთქმულ მწერლისა და უსათნო-ესი ადამიანის მიმართ.⁹

1832 წლის 3 თებერვალს ანა ოთარის ასულ-მა თბილისში სახელდღეობის გამო დიდი წვე-რულება გამართა. ნიკოლოზ ბარათაშვილის მამა, მელიტონი, მეორე დღეს თბილისიდან ცოლის-მამას, გრიგოლ ორბელიანს სწერდა: „გუშინ რომ

სამი იყო ამ თვისა, შუნი სიღედრის, ანა ოთაროვანს მენენიცა იყო და ვერინი ჰქონდა, იქ ვიყავ. ქართველნი ქალნი იყვნენ ესე ცოტა. შუნი ცოლი (სოფიო — გრ. ორბელიანის დანიშნული — ი. ბ.) გაკეცდა და დამშვენდა და მშვიდობით არის.¹⁰

ამ დღეობაზე მიპატეხებული ყოფილა სორეშან ორბელიანიც. იმავე თარიღით დაწერილ ბატონთში იღია ორბელიანი უფროს ძმას გრიგოლს ატყობინებდა:

У Графиньи Симонич вчера был бал и маменька моя там была. Она сама звала.¹¹

პეტერბურგში, სიმონიჩთან მცხოვრები გრიგოლ ორბელიანი, 1832 წლის 15 ივლისს, საბოლოოდ ამუშავებს სოფიო ორბელიანსადმი მიძღვნილ ლექსს „გამოსალმება“. 23 სექტემბერს, სოფიოზე წერს ლექსს „ღამე“, 18 ოქტომბერს კი, მასვე უძღვნის ლექსს „მერცხალნი თვალნი შენი“.

გადაწყვეტილი იყო, როგორც კი გრიგოლ ორბელიანი თბილისში დაბრუნდებოდა, დაწინდულს სოფიო ორბელიანს შეერთავდა, მაგრამ 1832 წლის შეთქმულებაში მონაწილე გრიგოლი 1833 წლის მარტში, ნოვგოროდში დააპატიმრეს და, ბადრაგით თბილისში ჩამოყვანილი, „ავლაბრის ყაზარმაში“ ჩასვეს.

1833 წლის მიწურულს, პატიმრობიდან განთავისუფლებული გრიგოლ ორბელიანი ნევის საზღვაო პოლკში გაამწევეს, რომელიც ვიწროში იყო დაბანაკებული.

აი, ქორწილი რის გამო არ შედგა.

1833 წლიდან გრაფი სიმონიჩი რუსეთის ელჩად იყო სპარსეთში და ოჯახით თავრიზში ცხოვრობდა. მისი გერა სოფიო ორბელიანიც თავრიზში იმყოფებოდა.

გრიგოლ ორბელიანი საცოლის უნახაობას ვერ იტანდა. 1833 წლის 23 მარტს იგი ქალაქ ბირჯილას თბილისში პოეტ ალექსანდრე ჭავჭავაძის მიუღღეს — სალომეს სწორდა: „ახ, ჩემო სოფიო! სად არის ნეტავ, ვახსოვარ თუ, შარშანდღეს თოვლისავეთ არდა ვამყოფობ იმისთვის, ბედს უყურეთ, მე ვარ დასავლეთა ის აღმოსავლეთს, როდისღა უნდა შევიყარებო“.¹²

სალომეს ქალიშვილი, ვკატერინე ალექსანდრეს ასული ჭავჭავაძე გრიგოლს ატყობინებდა: „შუნი სოფიოს წიგნი (ბართი — ი. ბ.) მომივიდა ამას წინად თავირიზიქ. საწყაობი ძალიან წუხს, ბეზარს მოსვლია იქ ცხოვრება. მეც მივწერე წიგნი, რომელშიაც მივწერე გრიგოლ გახსოვს თუ დაივიწყე მეთქი. ესლა რასაც მომწერს, შეგატყობინებ. ნუ გეშინიან, შენ დაგრჩება შენმა გარდამა“.¹³

გრიგოლ ორბელიანი 1835 წლის 10 ივნისს ვკატერინე ჭავჭავაძეს სწორდა: „ახ! ჩემი სოფიო მომაგონდა, სად არის? როდის უნდა ვნახო და ხილვის დროს მიცნობს, თუ ლორწეგით შემომ-

ხედავს ვითარცა უცნობსა. გეთყავანთ მომწერეთ რასა გწერს და უფრო უმჯობესი იქნება, რომ გამომიგზავნო იმის წიგნი“.¹⁴

გრიგოლი ესწრაფოდა მალე დაბრუნებულიყო სამშობლოში, სოფიო ორბელიანზე ექორწინა. 1835 წლის 16 აგვისტოს რიგიდან მირიან ბატონიშვილს შესჩიოდა „ჩემი სოფიო თავრიზშია, მე რიღაში, როდის უნდა შევხვდეთ, თმეიც ყოველდღე მითოთრებდა უმეტეს და უმეტეს“.¹⁵

იმავე წლის შემოდგომაზე სოფიო ორბელიანი თბილისში ჩამოვიდა და თანხმობა გააცხადა გრიგოლ ორბელიანთან შეუღლებაზე. გახარებული მანანა ორბელიანი ამის გამო, 1835 წლის 28 ოქტომბერს თბილისიდან გრიგოლს ატყობინებდა:

„ასასიამოვნო შუნი აფიო აქ არის და ვნახე. კიდევ დაველაპარაკეთ მე და ვკატერინე (ჭავჭავაძე — ი. ბ.). შენზედ ის უარს არ ამბობს, კიდევ შევირთაბო, ოღონდ ვნახხო.“

აბა, სადა ხარ, ჩემო სიცოცხლე, რომ ერთ საათს ჯვარს გადაგწერდი და ვიქნებოდი ბედნიერი, თუ გიყვარს და არა სტყუო ამის სიყვარულს... ასეთი ლამაზად იმღერის და უკრავს ფორტეპიანოს, რომ გაიმება.

სხვა ბევრი ლაპარაკი რად უნდა. შენ რომ ახლა აქ იყო და მოგეწონის შენი ცოლია, რომ შამცილებელი არავინა გყავს.

აბა ახლა... ეცადე რომ მოხვიდე მალე, თორემ რვათვევე წამოდებ პეტერბურგში და დამრჩები ცარიელი“.¹⁶

გახარებული გრიგოლ ორბელიანი, 1835 წლის 24 ნოემბერს, ქალაქ რიგაში წერს სოფიოსადმი მიძღვნილ ლექსს. „გარდი ხარ — არა“.

სიყვარულმა გქვი იცის, და გ. ორბელიანიც დაეცა პეტერბურგს, საბედობო არავინ შემიცილოსო. 1835 წლის 28 დეკემბერს, რიგიდან მირიან ბატონიშვილს სწერდა:

„ჩემი სოფიო გაზაფხულს ჩამოვა პეტერბურგს თავისი დედიტ და მგონია მამინაცვლითა და მაშინ იხილავთ, თუ რა რიგად გააბრწყინვალეს პეტერბურგს თავისი სილამაზით და მერცხლის თვალებით და ჩემის ბედიტ.“

მეცა ვიქნები მხოლოდ ხუთას ვერსტზე დაახლოებული მაგარმ მემშინან ქო ძალიან, ვაი თუ მანდ გამიფრინდეს საუკუნოდ და ამდენი წლის იმედები ერთ წამს გამიჭარვოს. წყევული ღვარდიის აფიცრები ამ შემთხვევაში ძალიან საშინლი არიან“.¹⁷

რისივე პეტერბურგში ემინოდა გრიგოლ ორბელიანს, საქართველოში მოხდა. 1836 წლის ივნისში, ქალაქ ვორში, სოფიო ორბელიანი ცოლად გაჰყვა კავკასიის მთავარ სამმართველოს საბჭოს წევრს, ნიკოლოზ პავლეს ძე ბეზასს. იმავე წლის 2 ივლისს მანანა ორბელიანი ამ ამბავს გრიგოლ ორბელიანს ასე აუწყებდა:

„შუნი საყვარელი სოფიო გაჯთხოვდა. მე კი

მისხარან ამისთვის, რომ შენ უკეთესს დირსხარ.

მე და ნინოს (ჭაჭვაჲაჲე — გრიბოედოვისა — ი. ბ.) კიდევცა გვყავს მოზმადებული შენთვის ცოლი, თუ გახსოვს გულბათის (ჭაჭვაჲაჲის — ი. ბ.) ძმისწული ღირსიჲა.

ასეთი ვალამაჲებელი არის, რომ ნახო მოგეწონება. მოგეწერე, ჩვენი აზრი როგორ მოგეწონა. თუ მოგეწერ, მოგიციდან, არ გაათხოვებენ. შენც მოხვალ, ნახამ და ჯვარსცა დავგურთ.¹⁸

გაგულისებული ზაქარია ორბელიანი იმავე წლის 16 ივლისს თბილისიდან უფროს ძმას გრიგოლს სწერდა:

«София Орбелианова уже Безак. Они венчались в Гори и уехали на воды.

Графиня Симонич все слась, Она была на свадьбе Елены. (ლურსახა ორბელიანის ქალი, ზაქარია ერისთავეჲე გათხოვილი — ი. ბ.). И как на меня довольно умышлено на меня смотрела. Я не мальчешев внимание не оказал ей для кое впрочем полагаю всеравно было»¹⁹.

ეპიტაფიის ცნობით სოფო ორბელიანს ბეზაკისაგან ორი ვაჟი ჰყოლია: ნიკოლოზი და მიხეილი ნიკოლოზი 1839 წ. 5 ოქტომბერს გარდაიცვალა.

1840 წლის ზაფხულში გრაფი სიმონიჩი ოჯახითურთ პოლონეთში იმყოფებოდა. დაახლოებული წლის 27 ივლისს იგი სახლობითურთ ლოჲინში დაქვარო გრიგოლ შანშეს ქუ ერისთავის ეპისკოპოსს პოლონელ ქალიანს. გრიგოლ ერისთავი პოლონეთიდან გრიგოლ ორბელიანის უმცროს ძმას, ილიას ატყობინებდა:

„მე დაქვაროწინდი ივლისის კჲ (27 — ი. ბ.). დღესა ლოჲინშია, აადაცა ბრძანდებოდა გრაფი და გრაფინია სიმონიჩ თავისის ქალებითა, რომელნიც იყვნენ ჩემნი: ერთი მამა და მეორე დედა.“²⁰

სოფო ორბელიანის ეპიტაფია გვამცნობს, რომ მისი მეორე ვაჟი მიხეილი 1840 წლის 17 ოქტომბერს მომკვდარა.

ამბობენ: პირველი სიყვარული არ ჯანდებოა. გრიგოლ ორბელიანმა სიფოისადმი ტრფიალი გულიდან ვერ ამოიგდო. ნიკოლოზ ბარათაშვილი 1843 წლის 21 აგვისტოს თბილისიდან ბიძას, გრიგოლ ორბელიანს სწერდა:

„კნიაზი ჭაჭვაჲაჲე (ალექსანდრე — ი. ბ.) თავისის კენიით (სალომე — ი. ბ.) მარტყოფს („მარტყოფობა“ 15 აგვისტოს იმართებოდა — ი. ბ.) იყვნენ ჯვარობას. ამათ დატკამი იყვნენ: სავარსამიძის ცოლი, სივრჩიის ცოლი და ბჲუჲა კი ცოლი (ხაზგასმა ჩემია — ი. ბ.). ეს კი მუსხრანიდან გადმოვიდა, ამ ზაფხულს იქ იდგა უქმროდ. არ გინდა, რომ ერთ საათს მაგ მთემში გადმომწარაიყავ და მუსხრანში, იმის ოთახში, შუა ღამისას დაბადებულიყავ.“²¹

არ ვიცი თუ ამ ქილიკობაზე სახელოვანი პოეტი გაეკასუხა თუ არა თავის გენიალურ დისწულს. მეცხრამეტე საუკუნის ორმოციანი წლებიდან

გრაფი სიმონიჩი ვარშავის ციტადელის კონტინენტში იყო. 1850 წელს, გენერალ ლეიტენანტის წოდებაში მოყოლი, ეკიპაჲიდან გადმოვარდა და მოკვდა. 1866 წელს საფოის დედა ანა ოთარის ასულიც გარდაიცვალა.

ეპიტაფიის ცნობით, სოფო ივენავ ასული ორბელიანი — ბეზაკიანა 1874 წლის 14 აპრილს მომკვდარა. ახლა ეპიტაფიას ვაგვეცანოთ:

«Родилась 23 сентября 1816 г. Скопчалась 14 апреля 1874 г. и передана земле между двух младенцев сыновью: Николая и Михаила погибших 5 октября 1839 г. и 17 октября 1840 г.

София Ивановна Безак урожденная князем Орбелианова.

Внучка дочь и племянница доблестных воинов.

Со смертью ея прекратилась род князя Заала Орбелианова по словам истории героя известного в Азии и Европе».

დასადგენია: სად გარდაიცვალა და სადა დაკრძალული ერთ-ერთი პირველი სცენისმოყვარე ქართველი მანდილოსანი.

შენიშვნები:

- 1 კ. კეკელიძის სახ. ზღნაწერთა ინსტიტუტში დაცულ ე. ვაიღნაშაშის კარტოთეკიდან.
- 2 А. Грибоедов «Сочинения», 1953 г. стр. 506.
- 3 ი. ანდრონიკაშვილი, „საქართველო მ. ლერმონტოვის შემოქმედებაში“, 1953 წ. გვ. 244-245.
- 4 А. Грибоедов «Сочинения», 1953 г. стр. 559.
- 5 „თფილისის უწყებანი“, 1828 წ. № 15.
- 6 გრ. ორბელიანი, „თხზულებათა სრული კრებული“, 1959 წ. გვ. 176.
- 7 იქვე, გვ. 220-222.
- 8 საქართველოს ცენტრალური ისტორიული არქივი, ფ. 2 საქმე № 2115.
- 9 Газ. «Тифлиские ведомости», 1832 г. № 3.
- 10 ფურც. „მნათობი“, 1936 წ. № 12.
- 11 იქვე.
- 12 გრ. ორბელიანი, „წერალები“, 1936 წ. ტ. 1, გვ. 25.
- 13 ი. გროშაშვილი, „თხზულებათა კრებული“, 1964 წ. ტ. IV, გვ. 77.
- 14 გრ. ორბელიანი, „წერალები“, 1936 წ. ტ. 1, გვ. 34.
- 15 იქვე, გვ. 35.
- 16 საქართველოს ცენტრალური ისტორიული არქივის ფონდი, საქმე № 176.
- 17 ი. მეუნარგია, „ქართველი მწერლები“, 1954 წ. ტ. 1, გვ. 64.
- 18 საქართველოს ცენტრალური ისტორიული არქივის ფონდი, საქმე № 176.
- 19 იქვე.
- 20 იქვე.
- 21 ნ. ბარათაშვილი, „თხზულებანი“, 1945, გვ. 79.

ხელოვნება და მატერიალიზმი

ნოდარ ჯინჯიხაშვილი

ნამძვინძვამ, კარგად ის ფექტობს, ვინც ერთდროულად ბევრ რამეზე ფიქრობსო. მაგრამ რაკილა ყველაფერზე ერთბაშად წერა შეუძლებელია, რა გაეწყობა, კაცმა ერთ რამეზე უნდა წერო, ოღონდ ისე, რომ მხოლოდ ამ ერთ რამეზე არ იფიქრო. ამას თუ დაეძინო, რომ ხელოვნება ყველაზე „არაერთგანზომილებიან“ მოვლენებს მიეკუთვნება, ცხადი გახდება, თუ ხელოვნების ბედ-იღბალზე მსჯელობა რატომ იძენს აუღლებლად სტერეოფონურ ძველადობას.

ხელოვნება ადამიანის მოღვაწეობა უნივერსალური, კრებითი, სინეტექტიკური სახეა და, სწორედ ამიტომ, მხატვრული შემოქმედების სფერო დროთა განმავლობაში იძენს კონსტიტუციურ სოციალურ იდეათა წყაროების, „მოღვენილი წარმოქმნილი“ მოვლენის მნიშვნელობას. ჭეშმარიტებები, რომლებსაც ხელოვნების ფილოსოფიის „აუფლოში ვაწყდებით, დღეს იოლად გარდაიბახება სამყაროზე ზოგადფილოსოფიურ წარმოდგენებად და მათ განვითარების ნებისმიერ კონცეფციითა შემუშავებისას ამოსავალი წერტილის ფუნქცია ენიჭება.

ცენტრალიზაცია ხელოვნებისა და საერთოდ ესთეტიკური საკითხებისა, ახლა ამკარად გამოიკვეთა, დღევანდელი და გუშინდელი ამბავი არაა. იგი არც ნიცშეანურ „მეტაფიზიკურ ხორცშესხმას“, არც ბერკლინის ინტუიტივიზმს, არც დილტეს ჰერმენევტიკას ან ესთეტიკისმის სხვა უფრო თანამედროვე ფორმებს განუპირობებია.

შორეულ წარსულში ნუ გადავხარბვებით, შეგვიძლია დამტკიცოთ, რომ თვით კომუნისტური სამყაროს იდეაც კი (სამყარო, რომელშიც ადამიანი სასარგებლოს „მშენებრივების კანონების“ მიხედვით ქმნის და უტოლიტარული განსხვავებული მშენებრივებით) შეგვიძლია განვიხილოთ როგორც სქემა ჰომო საპინენსის ჰომო ესთეტიკურამდე ამაღლების იდეისა. „გონიერების უმაღლესი აქტი, რომელიც ყველა იდეას მოიცავს. არის ესთეტიკური აქტი...“ — ირწმუნებოდა ჰეგელი, მაგრამ აღმოსავლეთში ეს გაცილებით ადრე იყო ცნობილი... აი, ამიტომაც, რომ ხელოვნების ხედვრზე მსჯელობა დღეს მიმდინარეობს თითქოს თავისთავად ყველაზე აწყურლი

პრობლემების ანალიზის დონეზე. ამ მსჯელობებს მიღმა იმლებმა ცდა იმისა, რომ გავერკვეთ ცივილიზაციის საშუალებებისა და მის მიზნებს, პიროვნების განვითარების სოციალურ და ადამიანურ, სულიერ და მატერიალურ მომენტებს შორის. ფეიქტობთ, არ შევცდებით, თუ ვიტყვით, რომ კონკრეტულ ეპოქაში ხელოვნების კონკრეტულ ხედვრთა შესახებ კონკრეტული საუბარი იქნება, საუბარი ერთდროულად ბევრ რამეზე და ასეთი საუბარი „ზეტექსტად“ ყოველთვის გულისხმობს საერთოდ ჭეშმანიზმის ბედ-იღბალზე განზოგადებულ მსჯელობას.

ამასთანავე, ხელოვნების ბედ-იღბლის კვლევა ახლანდელ ეტაპზე ჩვენს წინაშე წამოჭრის, უწინარეს ყოვლისა, იმის აუცილებლობას, რომ გაიცეს პასუხი კითხვაზე — ნამდვილად იღლება ხელოვნება, იგი ნამდვილად მსხვერპლად ეწირება „ადამიანის პროგრესს“ თუ არა? აბსტრაქტული გონებისმიერი სავარკიშოების დონეზე წამოჭრილმა ამ ძველთაძველმა კითხვამ ცოცხალ ყოველდღიურ პრაქტიკაშიც მოიცილა ფეხი. და სწორედ ამიტომ, რომ ეს კითხვა „აპიცოცხლო პრობლემების კითხვარში სწორედ დღეს „ჩაიწერება“, მისმა პასუხამაც კონკრეტული სიუჟეტური ფორმა მიიღო. ჰველი მორალისტები მოუწოდებდნენ ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხები გაეცათ: „დიას“, ან „არა“, სხვაგვარი პასუხი კი თვალთმაქცობად მიჩნდათ. მაგრამ კითხვა — „კვდება თუ არა ხელოვნება? ერთმნიშვნელოვანს კი არა, სწორედ სიუჟეტურ პასუხს თხოულობს. აი, ამიტომაც, რომ ხელოვნების გააზრება დღეს გადაზრდილია მიმდინარე რეალური მხატვრული პროცესის ესაუტიკურ-სოციოლოგიურ ანალიზში და, იმავდროულად, ააზოგადოების ესთეტიკური იმპულსების კვლევაში. ზემოთ დამსულ კითხვაზე პასუხის გაცემა გამოკვეთის მთელ რიგ ერთმანეთთან მჭიდროდ დაკავშირებულ და სიუჟეტურად გადახლართულ თეზისებს.

ვიდრე ამ თეზისებს დავასახელებდით, ვთქვათ, რომ უფრო და უფრო უნდა ჩავერმავდეთ პრაქტიკას, რომელიც, მოგებსუნებათ, ნებისმიერ თეორიულ სქემაზე უფრო მრავალმნიშვნელოვანი და „მუხანათი“ რამ გახლავთ.

თანამედროვე, მეოცე საუკუნის პარტიკაში მინც რატომ-აა ასე საჭიროოტო ხელოვნების სიკვდილ-სიციხის პირობებში? რა განაპირობებს ამას? მეცნიერების პროგრესი? ტექნიკის შემაფიქრანებელი განვითარება? თუმცა, დღეს ექსპერიმენტის უპრაველუბა ამაზე ლაპარაკობა, მაგრამ მინც არის სხვა, უფრო გლობალური, უფრო ღრმა მიზეზი: ჩვენი სამყაროს „გამასიურება“.

ჩვენი დღეების ისტორიკოსები და მემატიანენი მე-20 საუკუნის აურაცხელ დასასიათებათაგან, ვფიქრობთ, სწორედ იმ აიტყვებს შარჩივნი, რომლებიც წიგნის სათაურად გვაქვს გამოძირილი — „გამასიურებული სამყარო“. მიმდინარე საუკუნის არც პოლიტიკური, არც მეცნიერულ-ტექნიკური ძვრები, არსებითად, ხენსაციური არ გამოიღვა, რადგან ისინი ჯერ კიდევ წარსულშია ნაწინასწარმეტყველები და, თუმცა, „გამასიურების“ პროცესი ჯერ კიდევ მეცნიერებელ საუკუნეში იყო წინასწარ ნაგარაუდევიც და, ფაქტიურად, დაწყებულიც, მისი შედეგები და მასშტაბები ტემპარატად წარმოუდგენელი, ხენსაციური გამოიღვა. მას ისტორიის მოუქნელი სტატისტიკად იქცა მის აქტიურ სუბიექტად, რითაც ისტორიის „კეთების“ მექანიზმში ახალი კვანძები გამოკრა. კაცობრიობის კულტურის ყველა ტრადიციული ფორმები (მით შორის, დღეს წარამარა რომ ისინიდან, იანიც — გენვითარების რიტმს, არამედ იმუშავებდნენ არსებობის სრულიად ახალ რეჟიმს, რამეთუ „გამასიურება“ ისეთი ფაქტური გაიდდება, „ამა სამყაროს სახის“ შემოქმედება რიყ-ხობრებისა, რომელიც ამ სამყაროს თვისობრიობის, მისი სასიათისა და გარეგნული ფორმის განასზღვრისას რადიკალურ აზრს იქნის. სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, ესაა პროცესი, რომელიც ადამიანში ადამიანის ნაწყისების არსებობისთვის ყველაზე პირდაპირი დამოკიდებულება აქვს.

შესაძლოა თუ არა ჩამოთვლა ყველა ექსპერიმენტისა, რომლებიც 30-იანი წლებიდან ჩატარებიათ მეცნიერებს, შესაძლებელი იქნება თუ არა სვალ განსენება ყველაფრისა, რაც დღეს კვდება? მაგრამ ჩვენი დღეების მიზანმიმართული რიკაუბება და მემატიანეებს აურაცხელი ცდის ასორტიმენტიდან, ვფიქრობთ, ასეთი რამეც გაახსენდებათ. ცდისპირთა ბრბოდან გამოაყვეს ორი კაცია და სისხოვეს ორი სხვადასხვა სიგრძის ჯონიდან უფრო მოკლე აერჩიათ. ორივე სწორედ და უწყობანოდ ირჩევადა მართლა უფრო მოკლეს, მაგრამ ბრბოში ისინი შეაერთა და — ექსპერიმენტატორთა სპეციალური თხმენით — მოკლე რიგიელი ციო, იმსზე განუცხადა, უფრო გრძელი უკააო, როგორც ეო ერთ-ერთი ცდისპირი შევება და შეყოყმანდა, მთორემ მაშინვე გრძელი ჯონი უფრო მოკლედ მიიჩნია. შემდეგ მეორე ცდისპირიც ასე მოქცა.*

ნაყოფივება მასის აბსოლუტური უპრაველუბის მხარდაჭერა დაიმსობა და ამიტომ მან ტემპარატის სტატუსი მოიპოვა. დიდი მიმხვედრელობა არ არის საჭირო იმის გასაგებად, რომ ამ ადვილად წარმოსადგენ სიტუაციას შეუძლია პრინციპული შემოქმედება მოახდინოს ტემპარატად ადამიანურ ფაქტურობებზე, მით უფრო, თუკი წარმოვიდგენთ თა-

ნამედროვე მსოფლიოს „გამასიურების“ მასშტაბებს. ფსევდოლობები, მოგვსენებათ, მოთხოვნილებათა რეალიზაცია და მოხმარებისთვის არსებობენ... მაგრამ როცა მოხმარებულნი სამყაროს გემოვნება დასმინჯებულია, მოხმარებლობის კულტი იქმნება. ამ თვალსაზრისით ტემპარატად იმიბოლური „დატვირთვა“ ეძლევა ამერიკელი მხატვრის ცნობილი უორხოლის განმარტებულ „კონსერვის ქილვის“, სურათს, რომელსაც თანამედროვე პეიზაჟის აბსოლუტური სისუსტით ასახვის პრეტენზია აქვს: ესაა აურაცხელი კონვეიერდან ჩამოცურული აურაცხელი, ტრიატირებული იაფფასიანი, გადმაცურელი იოლად შესაღვეი ქილები...

სწორედ ამიტომ მოხმარებლობისკენ დაუკავებლმა სწრაფვამ „გამასიურებულ“ სამყაროში შეიძლება საფლავი გაუხმაროს იმ ყოველივე ტემპარატად ფასეულმა, რაც მეშვედრეობით მიგვიღია წინა ცივილიზაციათაგან. ეს გარემოება განსაკუთრებულ საშიშროებას ქნის ფასეულობათა იმ სახეობისთვის, კულტურის იმ ფორმისთვის, რომელიც თავისი ბუნებით ყველაზე უფრო დამორტუბულია მოხმარებულის, უტილიტარულის, ინდიფერენტულის პრინციპებს და წარმოადგენს ადამიანის „აბსოლუტურ“, „ანარპორგამულ“ მოთხოვნებს, რომლებიც თავის მხრივ, ყველაზე უფრო ამაღლებული ფორმით გვიმკვიდრებს ადგილს საგნათა სამყაროში. კულტურის ასეთი ფორმა, ცხადია, ხელოვნებაა.

თუმცა, ხელოვნების უტილიტარისაყია სულ უფრო და უფრო ხშირად ფასდება არა როგორც ნეგატური მოვლენა, არამედ მის ხშირად მიიჩნევენ „სამყაროს განვითარების ორგანულ შედეგად. თუკი სულ ამ ცოტა ხნის წინათ მასების ესტეტიკური იმპულსების პრეაგნატისაყია დასაღვეთ-ვერობულ კულტურფილოსოფოსთა (ნიცშე, შენგლერი, ირიგეო — ი. გასეტი, აღორნო) პანიკას იწვევა, დღეს ეს ფაქტი უკვე ისეთი მასშტაბურობას იქნის და იმდენად თვალსაჩინოა, რომ ზოგიერთი თანამედროვე ექსპერტი ამ ფაქტის აღიარებინან, ზოლოსდაბოლოს, თვით მის გამართლებად მიდის, ძველად უთქვამს: „ამ თუ იმ მოვლენის გავება და ახსნა მის აღიარებას და შეწყნარებას ნიშნავსო. ასე, მაგალითად, ხელოვნების დაკლება აღიარებამ ზოგიერთი ახლანდელი ანალიტიკოსი იმ აზრამდე მიიყვანა, რომ ხელოვნებას სასიკვდილო კაონია დაეწყო და, აქედან გამომდინარე, მივიდნენ „იულისდამამშვიდებელ“ დასკვნამდე — დღეს ხელოვნება არც არაფერში გვჭირდებაო. თანაც, გადაკურულად ამბობენ, ეს აზრი ძველი ფილოსოფიური აზროვნების ტრადიციებს ეყრდნობა და ფაქტიურად უკვე პლატონის რიგობისტულ დიალოგებში, მორის, ბუკინის და კამპანელას უტოპიურ კონცეფციებში, პლოტინოსა და ადრექრისტიანულ მოღვაწეთა მისტიკურ ხილვებში, კანტის, ფიხტის, შლენგის, შილერის ნაქონიამოსტურ საქმეებში, ჰეგელის განადიოზულ სტერეოფონურ პარტიტურაში, ახალ ფუტუროლოგთა შრომებშია ფიქსირებული და ამიტაცა მყარი.

ნამდვილად კვდება ხელოვნება, ნამდვილად არავის სჭირდება იგი?

ვიღაცამ თქვა, მეოცე საუკუნის ადამიანის ყველაზე ახალი ნიშანი არისო მერყევი ამალიტუდა ააგებასა და მოვლენებზე. შედაპირულ და ღრმა შეხედულებებს შორის შევინის რწყენით, ამ შედაპირულ და ღრმა შეხედულებებს წინის სხვაობა ისაა, რომ, თუ პირველი ფაქტებს ცივი თვალთი ჭვრეტს და აფასებს, მეორე გაცისკროვნებულია ამოსავალი

* სიტყვამ მოიბანა და, გ. ლობტენბერგი ხუმრობდა ზოლმე: „თუკი ყოველი ადამიანი შეიძლება შეიშალოს, ვერ ცხვად იმის მოთქვალს, თითქმის არ შეიძლება იმის მოთქვალს სისტიმის კუდიდან შეშლ...“ თუმცა, შესაძლოა, ის არც ხუმრობდა.

იდეის შუქით. ჯერ თავში იდგა თუ არ არის, თვალი ხომ მხოლოდ ფაქტობდებს ხედავს და არა ფაქტებს. აი, რატომაცა, რომ დასმული კითხვა უნდა იყოს „გამთარაი“ იმ ამოსავალი იდეით, რომ ხელშეწყობა, ყოვლის უწინარეს, სწორედ ადამიანში ჭეშმარიტად ადამიანურის გამოვლენის უპირველესი ნიშანია; თუცა, როგორც სენეკა ამბობდა, „ცაში აფერხ ნებისმიერი პატარა ჩიხიდან შეიძლება“; მაინც, მხოლოდ ხელოვნების შექმნა ადამიანის თავის თავზე ამაღლის ისე, რომ იგი მიწას არ მოსწყვიტოს. აი, რაი გასსენება გვმართებს, ვიდრე ზემოთ დასმულ კითხვას დაპირებული სიუვეტურ-შეკრულება ფორმით პასუხს გავცემდეთ. მას, ასე, ვუბრუნდებით რა ზემოთ გამოთქმულ შეხედულებებს, ამოავითვე ვამბობთ, რომ ერთმნიშვნელოვანი „არა“ დღეს შემდეგ კომენტარს მოითხოვს.

ხელოვნება, წარმოადგენს რა იგი ადამიანის არსით შობილ დას და საზოგადოების ევხისტენიკალურ საქმეს, თავისი ბუნებით კონსტანტურია, მარადიულია. იგი ორგანული განვითარება აზროვნების ისტორიულია პირველადი, სახეობრივ-სოციალური ფორმისა. განვითარების პროცესში ხელოვნება კრისტალიზდება როგორც შემეცნებაში რეალურის ასახვის (აღქმის, შეფასების, განცდის) სწორედ სახეობითი ფორმა, ხელოვნების ისტორიული მარადიულობა იმითაა პირობდებული, რომ იგი არის არადუბლირებული და არადუბლირებადი გამოხატულება პიროვნებისა და საზოგადოების უარსებითი მისწრაფებებისა, ეს ე. წ. გენერალური მისწრაფებები მოიცავს პაროუნულ-საზოგადოებრივი ცნობიერების ყველა მხარეს და ოთხ ჯგუფად ერთიანდებინა: ესენია ონტოლოგიური, ესთეტიკური, ფსიქოლოგიური, სოციალოგიური მისწრაფებები, ხელოვნების არსის კვლევა ამ გენერალური მისწრაფების ანალოზის პრინციპით მივიყვანს ხელოვნების არსებობის აუცილებლობას იდეადვე, რადგან ა) ხელოვნება შემეცნებისა და პრაქტიკის ისეთი ფორმაა, რომელიც ყველაზე პარზონულად, კომპლექსურად და მიზანწარაფულად აკმაყოფილებს ადამიანის ყველაზე შინაგან, თანდაყოლილ სწრაფვას აზროვნებისა და განცდისთვის.

ბ) ხელოვნება ყველაზე აღქმებურად პასუხობს ცნობიერება უმთავრეს დანიშნულებას — დაუმკვიდროს ადამიანს ადგილი სამყაროში, ადამიანი არა მარტო აღიქვამს, შემოიყენებს სამყაროს, არამედ კიდევ ქმნის მას და ეს გარემოება ყველაზე ელექტურ ასახვას პოულობს სახელდობრ ხელოვნებაში, რომელიც რეალურობას „შეწინიერებს კანონების“ შესატყვისად გარდასამავს.

ბ) ხელოვნების ფანტაზია არსებითი სულიერი ძალაა, რომელიც ფსიქიკის განვითარების უმაღლეს საფეხურზე წარმოიშობა — მას უდიდესი სიკაცხის დამამკვიდრებელი მნიშვნელობა აქვს: ჩეცნიერებისგან განსხვავებით, ფანტაზია აშკარად ავლენს ამ თავის ბუნებას, რაც ადამიანს საშუალებს აძლევს თავისი შინაგანი ძალები გამოავლინოს.

გ) ხელოვნება, რომელიც ერთდროულად პრაქტიკისა ან საყოფიერობის (სახეები, იდეები) ნიშნებითაა აღჭურვილი, წარმოადგენს რეალურობის ორი სექტორის — მატერიალურისა და იდეალურის შემარტებელ — შუალედურ რგოლს.

დ) ხელოვნებაში ცნობიერება „დაუნიტყეპებელი“, არა-უტელიტარული ხასიათისაა, იგი „საზოგადოებრივი თვითტკბობის“ საგანია.

ე) ხელოვნებაში ყველაზე უფრო კონცენტრირებულიადა

გამოსატული ესთეტიკური კავშირი სამყაროსთან, როგორც რეალიზაცია „ყველაზე ამაღლებული, აბსოლუტური მეთოდის“ ნიშნებისა“.

ვ) ხელოვნება შეუცვლელი საშუალებაა ცნობიერებისა და რეალურობის ურთიერთშეთანასწორების პროცესში, ესე იგი, პეცეფიკური აქტიური ფორმაა შემეცნების ე. წ. ბალანსირული დაკვირვებისა. ხელოვნება აქტიური ფორმაა პალეონტოლოგიური „გრობობათა ანაზღაურებისა“, საშუალებაა ემოციათა დაცხრომისა, აგრეთვე საშუალებაა პიროვნული ცხოვრების დეფიციტის დაკმაყოფილებისა, იმ დეფიციტისა, რომელსაც მარად ვანიცდის ადამიანი და რომელიც ვერ „რომისხნება“ სოციალური ან მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის პროცესში.

ზ) ხელოვნება, რომელიც, უწინდებოდა, რება „უხეში სამყაროს“ სიმბოლურ გაგრძელებად, ამ უკანასკნელზე აქტიურად ზემოქმედებს, სახეს უცვლის მას.

თ) ხელოვნება, რომელიც განცნობიერებულსა და გაუცნობიერებულს შორის არსული „ტერიტორიის“ ათვისებაა, კომპლექსულად გამოატყვის სიკაცხის დამამკვიდრებელი იდეას, ამოუწურავია შესაძლებლობები ცნობიერებისა, ერთი მხრივ, ხოლო შეუცნობელი სფეროებისა, მეთრეს მხრივ.

ი) ხელოვნება გვევლინება საზოგადოების ორგანიზაციის სპეციფიკურ-სიმბოლურ „არამოდულ“ საშუალებად, ე. ი. ის არის შეუცვლელი და მარად მნიშვნელოვანი საშუალება სოციალური ცნობიერებისა, ზემოხივე-ეტიკური აღზრდისა და რეოლოგიური ზემოქმედებისა.

ეს და სხვა გენერალური ფუნქციები, რომლებიც ხელოვნების არსებობის აუცილებელს ხდება, განაპირობებენ მათ ისტორიულ მარადისობას. სწორედ ისინი გავალდებულებენ ხელოვნებას გავიანობა, როგორც გვერდულად სხე ისტორიულ-სულიერი მოღვაწეობისა, რომელიც ხორცს ასახმანს ფანტაზიისა და წარმოსახვითი სამყაროს სახეობრივ ფორმებს, რომლებიც ადამიანს ჰაიმონებს ანიჭებენ, სინამდვილესთან პარზონული წონასწორობის შეგრძნებით მაქვალვენ, ხელს უწყობენ მისი ცნობიერების განვითარებას, აგრეთვე საზოგადოების ორგანიზებისას.

მგარამ თანამედროვე სამყაროს „გამასიურების“ პირობებში, როცა საზოგადოებრივი განვითარება ზოგჯერ „პათოლოგიური ნორმალურობის“ (ე. ფრომი) სახეს იღებს, ფესს იკიდებს მასების კონკრეტულ-ისტორიული მატერიალურ დაუნტყეპის ისეთი სისტემა, რომელიც ან ეწინააღმდეგება, ან უბრალოდ გამორიცხავს ხელოვნებაზე შიავარი აქცენტის გადატანას. ეს იწვევს გენერალური მხატვრული პრობლემების ცხვეტაში შეტყვევებული მკვლევების და წარმოქმნის პათოლოგიურ-ნორმატიული, ე. ი. დამანგრეველი სახეობრივი ფორმების წარმოქმნას, ხელოვნებაში თვითგამომრიცხავი ტენდენციების დამკვიდრებას. მასების კონკრეტულ-ისტორიული მხატვრული დამკვიდრების მეთოდთა სისტემის ყველაზე არაკეთი ნიშნები არის ამ სისტემის ტაპოლოგიურობა და უტელიტარული ორიენტირებულობა, ეს გარემოება განპირობებულია კავშირის გაწყვეტა მათონივრე აუდიტორიისა და და ჭეშმარიტ მხატვრულ ფასეულობათა სამყაროს შორის ფასეულობებისა, რომლებიც წარმოშვა ადამიანის არსებობი, გენერალური მხატვრული მიზანდასახულებათა გარკვეულმა, ადრე არსებულმა აისტემამ. თანამედროვე მასის მხატვრული აზროვნების დასახლებული ელემენტები კლასიკურად

სრულყოფილი სახით პოპ-არტის პრინციპში ვლინდებიან, „პოპის“ ფენომენი უკვე თანამედროვე ცნობიერების შინაარსობრივი ფორმის სტატუსს იძენს. პოპ-არტის ეს ყოფილიშობი-ცველი პრინციპი, რომელიც შემოქმედების „მასიურ“ და „ავან-გარდისტულ“ ფორმებს არიგებს ერთმანეთთან, უნდა აღვიქვათ როგორც თანამედროვე ხელოვნების ყველა პროცესის კონტექსტისა.

საეთხის გააზრების ამ რაკურსს მიეყვართ თანამედროვე სამყაროში არა ყოველთვის ერთგვაროვანად კრიზისული მხატვრული სიტუაციების წილობამდე გვირგვინება აზრი, რომ ბუნების ორგანული არსებობა, მხატვრული იმპულსების არსობრივი ევოლუცია მოითხოვენ თანამედროვე სასოვადლოების „სარგებლობის სამყაროდან“, „რენატურირებული ადამიანის“ სამყაროში გადასვლას, ე. ი. ნაწილობრივი ესთეტიკური ანთროპოგენეზის ძირშივე მისობას...

მომავალი ხელოვნების ბედ-იღბალზე მსჯელობისას უნდა გავითვალისწინოთ, რომ გენერალური მხატვრული მიზანდასახულობანი ისტორიაში გარკვეულწილად ევოლუციას განიცდიან სხვადასხვაგვარ მოვლენას და ფაქტობრივად შემოქმედებით. მიმდინარეობს ამ მიზანდასახულობათა კრისტალიზაციის პროცესი, რომელიც რთულდება ახალი და ახალი ექსპერიმენტების შექმნით. აღნიშნული პროცესი აქვს ახალი და ახალი ექსპერიმენტების დინამიკურ განვითარებას. მათი ავ-გილისა და დემონსტრაციის ზრდას პიროვნებისა და საზოგადოების მიზანსწრაფვათა სისტემაში, რაც, საბოლოო ანგარიშით, გამოიხატება არა მხოლოდ საზოგადოებრივ პრაქტიკაში ხელოვნების სოციოლოგიური სტატუსის სახეცვლილებით, არამედ ხელოვნების, როგორც ცნობიერების კონკრეტული ფორმის არსობრივი, „შინაგანი“ განვითარებით.

ეს განვითარება განპირობებულია, უწინარეს ყოვლისა, ადამიანის ბუნების მთელი ევოლუციით, საზოგადოების სოციალური და მეცნიერულ-ტექნიკური სრულყოფით. ასეთ პირობებში ვითარდება ხელოვნებისთვის ძალზე მნიშვნელოვანი პროცესი საზოგადოებრივი ცნობიერებისა და პრაქტიკის მრავალგვარი ფორმის ინტეგრაცია. კერძოდ, ინტენსიურად ვითარდება გააზრება ხელოვნებისა, როგორც ცხოვრების მხატვრული კონსტრუირების საშუალებისა, როგორც რეალობის ფორმისა, რაც გამოიხატება ხელოვნების „დოკუმენტალოზაციის“ ტენდენციით, სინამდვილესთან „შერწყმით“, მასში გათქვეფით, როგორც ეს უწინნაშეობადა, — თუმცა, სხვაგვარი შინაარსობრივი გაფორმებით — სინკრეტისმის ადრულ ხანაში. უნდა ითქვას, რომ აქედან იღებს სათავეს დღეს ასე პოპულარული იდეა, რომლის თანახმად, ხელოვნება დღეს მხოლოდ თავისი სიკვდილით ცოცხლობს.

ამასთანავე, აღნიშნული ტენდენცია არ შეიძლება ჩვენ გავფორმობდესან ბუვაცივდეს, რადან სილამაზე (ესთეტიკური) თავისი ბუნებით ნამოვლურად განსახიერებს სხვა ძველისძველი საწყისების ორგანულ კავშირს, და პირიქით, უნდა ვუფროხილდეთ სილამაზის სწორედ რობინზონურ სტატუსს, მის იზოლირებას სამყაროში, ცხოვრებისაგან მის გამოკალკავებას, მის შემოხლდება „ჩარხოებით“. სწორედ ამიტომ იდეა კომუნიზმისა, როგორც სრულქმნილი, სრულყოფილი ჰუმანიზმისა, უწინარეს ყოვლისა, ეყრდნობა ლამაზისა და მარგის, ესთეტიკურისა და რეალურის შერწყმის აუცილებლობის თეზისს. ეს თეზისი სიმორლურად გამოხატავს ჰუმანისტური ფილოსოფიის განვითარებულ მსჯელობ-

რეობითობის იდეას და კომუნიზმისკენ ადამიანის სწრაფვის სტორიულად განპირობებულ ბუნებრიობას. მომავლის „დინამიკური“ არის კომო ესთეტიკური, რადან როგორც ჰეგელი წერდა, ესთეტიკურია არის თავის თავში „მოიცავთ ყველა სილამაზის მარტება და სიკეთე მჭიდრო ძაფებით მხოლოდ სილამაზში უკავშირდებიან ერთმანეთსო, დასძენდა ჰეგელი და ეს ხეა-ლიწილი დღისკენ მისწრაფებული აზრი გარდასულ საუკუნეთა სიღრმეიდან მოდის. ეს აზრი ყოველს ჯერ კიდევ ძველი ელიზიდიან. ებრაელი ბრძენაკები მივსა სხვა „სეფერში“ (საწყისებში) გამორჩეულდნენ საგანგებო სეფერას — თეფურტან (სილამაზის საწყისი), როგორც ადამიანის ახალ-ღებულური ყოფის ლამის ყოფილიშობიველ პრინციპს. ამ აზრის განსავითარებად ვიტყვი, რომ ხელოვნებისა და რეალობის, სილამაზისა და სარგებლიანობის ურთიერთმიზიდულობის „სიანდლი ტენდენცია ორი ფაქტორის პრინციპით გვმართებს:

ჯერ ერთი, ხელოვნებისა და რეალობის, ე. ი. ესთეტიკურისა და — ასე ვთქვათ — არაესთეტიკური სეფერების შერწყმამ შეიძლება მიგვიყვანოს (ეს დამოკიდებულია სოციალურ პირობებზე), ერთის მხრივ, ესთეტიკური სეფერის გაუხამებამდე (თუკი არაესთეტიკური სეფერი შინაგანად ანტი-ესთეტიკურია), მეორეს მხრივ კი — ტრადიციულად არაესთეტიკურის ესთეტიზაციამდე, ანუ ისეთი სამყაროს დამკვიდრებამდე, სადაც მშვენიერი მოვევლინება მაგის არსებობის ფორმად.

მეორეც, — როცა ჩვენ ვლაპარაკობთ, ხელოვნების „დოკუმენტალიზაციაზე“, რეალობასთან მის შერწყმაზე, როგორც ადამიანის ბუნების განვითარების შედეგზე, გვმართებს გაცხევლა იქნად, რომ ამ განვითარებამ უშუალოდ მისეცივების საზოგადოების არსობრივ მოთხოვნილებათა და ძალთა უარყოფამდე. მხედველობაში გვაქვს ის მოთხოვნილებები და ძალები, რომლებმაც ისტორიულად განაპირობეს ჩასახვა და შექმნა ხელოვნებისა, როგორც ცნობიერებისა და პრაქტიკის გარკვეული ფორმისა.

ამიტომაც ადამიანის ბუნების განვითარების, საზოგადოების ევოლუციაც ლაპარაკის დროს არ გვმართებს ლაპარაკი ხელოვნების, როგორც ესთეტიკური პრაქტიკის კონცენტრირების, სინამდვილის ასახვის სახეობრივი ფორმის სიკვდილზე, ჰუმანრიტი განვითარება უნდა შეესატყვისებოდეს „ადამიანურად ბუნებრივ არსობის მთელ სიმდიურეს“.

მასთანავე, ადამიანის თავის თავთან დაბრუნება, — აი, სილამაზის გადარჩენის ძირითადი წინაპირობა. რამდენადაც ესთეტიკურის ბედ-იღბალს უკან დგას ადამიანისა და ადამიანურის ბედ-იღბალი, გასაკვირ უნდა იყოს, რომ პირობა-მა, „ადამიანის რენატურაციის“, ნაწილობრივ, მისი ესთეტიკური სრულქმნისა დღეს ალტერნატივის გარეშე დგას. „ურანის ვახლების ცოდნა“, — წერდა ა. აინშტაინი, — ცივილიზაციას ანათის გამოგონებულ მეტად არ ეშუქება, კაცობრიობის შემდგომი ხედვრი მის მორალურ საძირკვლზე-ზე დამოკიდებული და არა ტექნიკური მიღწევების დინე-ზე“. ამიტომაც, რომ ამჟამინდელ, სრულიად უპრეცედენტო „გამასიურებულ“ სამყაროს, კაცმა რომ თქვას, მკურნალობის იმავე კურსს გავლა სჭირდება, რომელიც თავისი დროის სამყარო უწყსდენდნენ ჯერ კიდევ ძველი მორალისტიები, — ესაა კურსი „საზოგადოების მორალური საყრდენების“, ანუ ანტიინდივიდუალისტური — კომუნისტური მორალის აღმადრებლობა.

ურესკული მხატვრობის რენტგენოაქტისობრკაუიით შესწავლის ახალი მეთოდი

იგორ გილგენდორფი

საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში უკვე ათ წელზე მეტია ეწყობა სპეციალური ექსპედიციები, რომელთა მიზანია ინფრაწითელი და ულტრაიისფერი სხივების დახმარებით საუკუნეთა მანძილზე სხვადასხვა მიზეზით გაფერმკრთალებული ფრესკული წარწერების გამოვლენა და შესწავლა. ასეთმა გამოკვლევებმა არაერთი დიდი მცენიერული ღირებულების მასალა შეგვიჩინა. ამ მასალების საფუძველზე ქართული ხელოვნების ისტორიის მკვლევართ შესაძლებლობა მიეცათ, რიგ შემთხვევაში, დაედგინათ მოხატულობისა თუ სარესტავრაციო სამუშაოების შესრულების დრო, დაეუსტებინათ ამა თუ იმ ისტორიული პირის სახელი და საერთოდ, გაეცნობოდნენ ისტორიული ცნობების შემცველ ახალ ფრესკულ წარწერებს.

ატენის სიონში — VII საუკუნის ამ მნიშვნელოვან ტაძარში, 1957 წელს რესტავრატორებმა მიაკვლიეს გაფერმკრთალებულ ფრესკულ წარწერას, რომელიც ვიზუალურად შესწავლის საფუძველზე 1080 წლის თარიღის შემცველი ფრესკული ეპიგრაფიკის ნიმუშად იყო მიჩნეული. სამცენიერო ლიტერატურაში ეს წერილი ატენის სიონის მოხატვის თარიღად, ხოლო წარწერაში წაკითხული მეფე გიორგი ნოველისმისი — ქტიტორად იყო მიჩნეული. (იხ. თ. ბარნაველი, ატენის სიონის წარწერა, თბ. 1957, გვ. 6, 7).

ზემოთ აღნიშნული საკტიტორო ფრესკული წარწერის ულტრაიისფერი სხივებით შესწავლის შე-

დეგად გამოირკვა, რომ იგი თარიღს არ შეიცავს და მხოლოდ დასავლეთის აფხაიდის ნაწილობრივ შეკეთებას გვაუწყებს. ისიც გაირკვა, რომ ამ სამუშაოების კტიტორი XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნის ფოთალი გრიგოლ ლიპარიტ ტორელის ძეა და არა მეფე გიორგი ნოველისმისი (იხ. გ. აბრამიშვილი, შენიშვნები ატენის სიონის მხატვრობის თარიღის შესახებ, მცენ. აკად. „მოამბე“ ტ. XXX, № 5, 1963, მისივე ატენის სიონის საკტიტორო წარწერა, ძველის მგობარი, № 19, 1969).

დავით გარეჯის სამონასტრო კომპლექსის, კერძოდ უდაბნოს მთავარი ეკლესიის XIII საუკუნის მოხატულობის ერთ-ერთი ძნელად გასარჩევი წარწერა, რომელსაც სპეციალურ ლიტერატურაში სხვაგვარად კითხულობდნენ („...ლუკიანე ესე“), ულტრაიისფერი სხივების შუქზე მკაფიოდ გამოვლინდა და ასე იკითხება: „... მოხატა სადაიკონე ესე საკურთხევილითურთ“. ამვე ეკლესიაში დაგაფიქსირეთ თავდაპირველი მოხატულობის სიუჟეტები, როგორც ეს თავიანდროზე სამცენიერო ლიტერატურაში იყო ნაგარადევი. მთელ რიგ ძველებში, სადაც ეს მეთოდი იყო გამოყენებული, არაერთი საყურადღებო შედეგი მივიღეთ.

ჩატარებული სამუშაოებით დაინტერესდა მუზეუმების საერთაშორისო საბჭოს საბჭოთა კომიტეტი, რის შედეგადაც ამ ატრიბუციების ავტორი 1975 წელს მოხსენებით წარსდგა „კონსერვაციის კომიტეტის“ ვენეციის საერთაშორისო

კონფერენციაზე, ამავე თემაზე წავიკითხე მოხსენება თბილისშიც, ქართული ხელოვნებისადმი მიძღვნილ II საერთაშორისო სიმპოზიუმზე.

ვენეციის კონფერენციაზე გაირკვა, რომ მსგავსი გამოკვლევა კედლის მხატვრობაზე არც ერთ ქვეყანაში არ ჩატარებულა. მხოლოდ 1977 წელს, როგორც ჩემთვის გახდა ცნობილი, პირველად შენსწავლეს ლეონარდო და ვინჩის „საიდუმლო სერობა“ ულტრაიისფერი და ინფრაწითელი სხივებით, აგრეთვე ლაზერისა და ულტრაბგერის დახმარებით.

მაგრამ როგორი მნიშვნელოვანიც არ უნდა ყოფილიყო ის მონაცემები, რაც ულტრაიისფერი და ინფრაწითელი სხივებით გამოკვლევის შედეგად დაგროვდა, ისინი მაინც ჯერ ვერ იძლეოდნენ ამომწურავ პასუხს კედლის მხატვრობის ტექნოლოგიისა და ხატვის ტექნიკის სხვადასხვა საკითხებზე. ამიტომ, შემდეგი სამუშაოები, რომლებიც ამ მიმართულებით უნდა წარმართულიყო,

კვლევის მეთოდების გაფართოებას საჭიროებდა. ეს ახალი მეთოდი, თუკი მის განხორციელებას პრაქტიკულად შეეძლებოდა, საშუალებას მოგვცემდა გამოგვევლინა არა მხოლოდ ისტორიული ხასიათის ეპიგრაფიკული მასალა, არამედ გავცნობოდი კედლის მხატვრობის ისტორიულ ტექნოლოგიას, მხატვრის ხელწერის თავისებურებებს.

ამ ამოცანის განსახორციელებლად საჭირო იყო ახალი ექსპერიმენტის ჩატარება. უნდა გამოგვეკვლია კედლის მხატვრობის რომელიმე ნიმუში რენტგენოფიზიოგრაფიის მეთოდით.

ეს მეთოდი დამყარებულია შესასწავლი მასალის თვისებაზე, რომელსაც შესწევს უნარი რენტგენის სხივის საშუალებით ელექტრონები გამოასხივოს მისი ზედაპირიდან. ასეთ შემთხვევაში ფოტოფირზე აღიბეჭდება გამოსახულება არა რენტგენის, არამედ იმ ელექტრონების საშუალებით, რომლებიც საღებავის პიგმენტის ატომებისაგან განთავისუფლდებიან.

ღვთისმშობელი, საკურთხეველის კანკელის ფრესკის ფრაგმენტი. XVI ს.



ღვთისმშობელი, საკურთხეველის კანკელის ფრესკის ფრაგმენტი. რენტგენოფიზიოგრაფია





ღვით გარეჯა. სერაფიმი. საკურთხეველის კანკელის ფრესკის ფრაგმენტი, XVI ს.



ღვით-გარეჯა. სერაფიმი. რენტგენოეპი-სილოგრაფია

სხვადასხვა ნივთიერებათა ელექტრონის ემი-სია არაერთგვაროვანია. რაც უფრო დიდია პი-მენტის წონა, მით უფრო ძლიერად მოქმედებენ ელექტრონები. ფოტოფირზე უფრო ინტენსიურად ემისირებს ის პიგმენტები, რომლებიც შეიცავენ ტყვიას, ვერცხლის წყალს. ასეთებია ტყვიის თეთრა, კინოვარი, სურინჯი და ააერთოდ, ყველა ის საღებავი, რომელთა შემადგენლობაშია თუ-თია და ტუტე.

ჩვენს ხელთ არსებული სპეციალური ლიტე-რატურის მიხედვით, კვლევის ამ მეთოდმა არ მიიღო ფართო გავრცელება მისი სირთულისა და შეზღუდულ შესაძლებლობათა გამო. ეს მე-თოდი საშუალებას არ იძლევა შევისწავლოთ დიდი ზომის ფერწერული ტილოები, სრულიად გამორიცხული იყო კედლის მხატვრობის ადგილ-ზე შესწავლაც.

ინისაღვის, რომ ემისიოგრაფია გამოგვეყენე-ბინა დაზგური ფერწერისა და კედლის მხატ-ვრობის სხვადასხვა საკითხების შესასწავლად, საფუძვლიანად შეეცვალეთ მისი ტექნიკა. პირველ რიგში საჭირო იყო პორტატული რენტგენული აპარატი, რომლის ძაბვა რენტგენულ მილზე 100 კილოვატზე ნაკლები არ იქნებოდა. გარდა ამი-სა, მას არ უნდა დასჭირებოდა წყლით გაცივება. აღნიშნულის გარდა საჭირო იყო სპეციალური დანადგარის კონსტრუქცია, რაც ტაძრის ინტე-რიერში დღის სამუშაოების ჩატარების საშუ-ალებას მოგვცემდა.

ულტრაიისფერი და ინფრაწითელი სხივებით ფრესკის გამოკვლევის პირველი ექსპერიმენტი ატენის სიონში ჩაატარეთ. ამავე ძეგლში გან-ვასორციელეთ რენტგენოემისიოგრაფიის პირველი სასინჯი გადღება.

ატენის სიონში სხვადასხვა ტექნიკით შესრუ-ლებული ასობით ფრესკული წარწერაა დაცული. მრავალი მათგანი ძნელად იკითხება, ანდა ძალ-ზე გაფერმერთალებულია და საერთოდ არ ხერ-სდება მისი წაკითხვა. მთელი რიგი წარწერებისა XI საუკუნის კედლის მხატვრობის ქვეშ არის მოქცეული და მათ მოხატულობის ფერადოვანი ფენა ფარავთ. ატენის სიონის კედლის მხატვრო-ბა და ფრესკული წარწერები მშრალ ბათქმუზეა შესრულებული. ძირითადად გამოყენებულია მი-წის საღებავები, თეთრ საღებავად ნახშირია ცარცი და კირი. როგორც ემისიოგრაფიის მეთო-დი და მიკროქიმიური ანალიზით საღებავის გა-მოკვლევამ გვჩვენა, მხატვრის ამ მოხატულობა-ში ტყვიის თეთრა უხმარია.

ტაძრის ინტერიერში 27 სხვადასხვა ადგილზე და აიმაღლესუ ჩატარებულმა ექსპერიმენტმა გვიჩვენა, რომ წარწერები, ასევე, მოხატულობის პიგმენტები არ შეიცადნენ მაღალ ატომურ კუთრ წონას და ამიტომ, მათ არავითარი შექმ-რდილობანი გამოსახულებები არ მოუცია. სპე-ქტროგრაფიულმა ანალიზმა გვჩვენა, რომ ამ სა-ღებავების შემადგენლობაში ალუმინის ნატრი-

უმი, ქრომის მაგნიუმი და სხვა, რომელთა ატომების კუთრი წონა 65-ს არ აღემატებოდა.

როგორც გარკვევა, მხატვრის ფრესკის შესრულების დროს უხმარია ტყვიის თეთრა, რითაც შემოუხატავს გამოსახულებათა კონტურები და ფიგურების ცალკეული ნაწილებიც გამოუთეთრებია. გარდა ამისა, ამა თუ იმ ცალკეული ტონის მისაღწევად გარკვეულ საღებავებში ტყვიის თეთრაც შეურევია. მღვდელმთავრების, მოგვებისა და წინასწარმეტყველების სახეებში გამოვლინდა თავდაპირველი ნახატის კონტურები, რომლებიც ნახატის დამთავრების დროს, მხატვარს, რაც შემთხვევაში, შეუცვლია კიდევ. ემისიოგრამაზე მკაფიოდ გამოჩნდა ცხვირის, თვალების, ნიკაპის, ტუჩების, წვერის კონტურები. ლოყების სიმრგვალე ოვალის აახითაა მოხაზული. საგანგებოდაა მოხატული ტუჩები; რაც ემისიოგრამაში ყველგან მკაფიოდ ჩანს. ცალკეულ შემთხვევაში ემისიოგრამაზე აღბეჭდა გამოსახულების თავის მთელი კონტური, ქუდი, აქვე ჩანს დაზიანებული მოხატულობის მოაკვეთები, მონასმების ხასიათი, რაც ჩვეულებრივ თითქმის შეუმჩნეველია.

საყურადღებო აღმოჩნდა დასავლეთის აფხიდის კომპლექსური გამოკვლევის შედეგები, რაც ულტრაიისფერი, ინფრაწითელი სხივებითა და ემისიოგრაფიის საშუალებით განახორციელეთ. შემოთაც აღვნიშნეთ, რომ ეს აფხიდი, აქ გამოვლენილი წარწერის შინაარსის მიხედვით, XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზე გაუცხოველებათ. ჩვენს მიერ ჩატარებულმა გამოკვლევებმა

ცხადყვეს, რომ მკვლევართა მიერ თავის დროს გამოთქმული მოსაზრება მოხატულობის ემისიოგრაფიის გასწორებისა და შეკეთების შესახებ სინამდვილეს შეეფერებოდა.

საქმე ის არის, რომ ატენის სიონის მთელი ბათქაში, უფრო სწორად, მისი ზედაპირი ძლიერ ლუმინისცირებს ულტრაიისფერ სხივებზე, მაშინ, როცა მოხატულობა და აავეე მასზე დატანილი წარწერები სრულიად არ განიცდის ამ პროცესს. ამ მხრივ გამოწყლის შეადგენს დასავლეთის აფხიდი ცალკეული მონაკვეთები, რომელთა საღებავი ძლიერად ლუმინისცირებს, რის შედეგადაც მკაფიოდ მოიხაზება შეკეთების საზღვრები.

ამავე მეთოდით შევისწავლეთ წალენჯიხის XIV აუკუნის კედლის მხატვრობის რამოდენიმე ნიმუში, მაგრამ შუქრდილოვანი გამოსახულება ვერ მივიღეთ.

ხელოვნების მუზეუმში დაცულია ამა თუ იმ ეკლესიიდან წამოღებული კედლის მხატვრობის მრავალი ფრაგმენტი, რომელთაგან შევარჩიეთ 30 ნიმუში, XI-XVI საუკუნეების ქრონოლოგიური დიაპაზონი. ყველა ეს ფრაგმენტი ემისიოგრაფიის მეთოდით იქნა შესწავლილი, ხოლო ზოგი დამატებით, ულტრაიისფერი და ინფრაწითელი სხივების შუქზეც იყო გამოკვლეული. ამ ფრაგმენტების თითქმის ნახევარმა არ მოგვცა შუქრდილოვანი გამოსახულება, რადგან მათი საღებავის პიგმენტები არ შეიცავენ მაღალი ატომური წონის მქონე მოლეკულებს. დანარჩენი ფრაგმენტებიდან ძალზე საინტერესო შუქრდი-

ატენი. მღვდელმთავრის თავი



ატენი. მღვდელმთავრის თავი. რენტგენოემისიოგრაფია



ლოვანი გამოსახულებები მივიღეთ. აქ გამოჩნდა კომპოზიციების თავდაპირველი კონტურები. განსაკუთრებით საინტერესო ემისიორამა მივიღეთ დავით გარეჯის მონასტრის — ლავრის XVI ს. მოხატული კანკელის ფრაგმენტიდან. იგი შესწავლილი იყო კომპლექსური მეთოდით, რამაც საშუალება მოგვცა გამოვველინა და დაგვეფიქსირებინა საღებავების სხვადასხვა ფენის შექმნილი ლავრა გამოსახულება. აქვე გამოვავლინეთ სარესტავრაციო სამუშაოების დროს შესრულებული ბათქაშის ტონირებული ნაწილები, რაც დაზიანების საზღვრებს გვისახავდა.

ამ მეთოდით როგორც ფრესკული ისე დაზუვრი ფერწერის ნიმუშების შესწავლა მთლიანად გვაძლევს მათი დაცულობის ყველა აფეროს. ამის მაგალითად შეგვექმო შემდეგის მოტანი: ვ. ტროპინის მიერ შესრულებული ე. ანაროვას პორტრეტის რესტავრაციის შედეგად ამ ტილოზე აღმოჩნდა ქალის პორტრეტი, რაც ცხადია, უფრო ადრეული ხანის ნაწარმოებია. მის ზემოდან დაწერილი არსაროვას პორტრეტი საშუალებას არ იძლეოდა გაგვეჩვენა ქვედა ფენის მხატვრობის მონასმების ხასიათი, დაზიანებული და რესტავრაციისას ტონირებული მონაკვეთები.

ემისიორაფიით გადაღებამ გაარკვია ყველა არსებული პრობლემა. უნდა აღინიშნოს, რომ რესტავრაციის მიზანმიმართულად გვაძლევს ჩატარების დროს კედლის მხატვრობის ბათქაშზე ვხვდებით არასწორ თითქმის 1 სმ სხვადასხვა დონეზე არსებულ შედაპირს, რაც მასზე გამოსახული ფიგურის ემისიორაფიის კარგ დონეზე შესრულებას საკმაოდ უშლიდა ხელს.

ყველა ამ გრაფიკული საღებავის მიკროკომპონირება ანალიზმა აჩვენა, რომ მათ შემადგენლობაში იყო ტყვია.

ეს კომპლექსები გვეხმარება განვსაზღვროთ არა მხოლოდ საღებავების დარღვევა-დაშლა, რესტავრაციის ტონირებანი, არამედ გავარკვიოთ გვიანი ხანის გაცხოველების კვალი და მხატვრის წერის მანერა. ეს მონაკვეთი, ცხადია, დიდ დასაბრუნებს გაუწვევებ მკვლევარებს, აგრეთვე რესტავრატორებს ამ თე იში მოხატულობის ატრიბუციის დროს, განსაზღვრონ მასთან დაკავშირებული არაერთი ფრიად საჭირო და აუცილებელი საკითხები მოხატულობის დაზიანების გარეშე. ვფიქრობთ, ნათელი უნდა იყოს, რომ ასეთი რიგის სამუშაოების წარმტებით გამოყენება დიდად დახმარება მკვლევარს თუ რესტავრატორს ფეოდალური ხანის კედლის მხატვრობას შესწავლასა თუ სარესტავრაციო სამუშაოების შესრულებასში.

და შმა ფარნავს იყო პირველი მფეუ + ართლსა შინა + ართლსის ნათესასთამანი. ამან ბანავრძო შნა + ართული და არდალა ორსამეორა სხვა შნა + ართლსა შინა თვისინორ + ართულსი. და კასე შმჰნა შწინწნორბრა + ართული. და მფრავსა წინანავს და დავუმსა ვინანავს პარანისა...

ასე მოაგრდება ლინტი მროველია სახელით ცნობილი „ცხოვრება ფარნავსისი“. მაგიური სტილით აღბეჭდილი ამ ბოლო ნაწილის შინაგანი დარწმუნებულობა გამოირიცხავს ყოველგვარ იტყვა და მერყეობას. თითქოს ეს სიტყვები ანბანის შექმნისთანავე დაიწერა პირველქმნილი ასოებით.

მაგრამ როგორც არ უნდა იყოს ამ ენოებური ტექსტის ინტერპრეტაცია, ცხადია ერთი: ქართული მწიგნობრობის ანუ ანბანის შექმნისა და მისი შემოქმედის შესახებ ეს არის ერთადერთი ქართული ცნობა, და ამიტომ შეფასებელია, მას გვერდი აუაროს ასომთავრულის წარმოშობის პრობლემით დაინტერესებულმა მკვლევარმა.

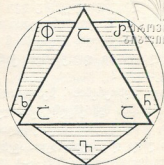
ამ ოცდათექვსმეტი სიტყვისაგან შემდგარ მონაკვეთში, რომელიც შინაარსულად დასცხადებს უხოს „ფარნავსის ცხოვრებას“, ყურადღებას იპყრობს „ქართ-ქართულ“ ფუნდის ვარიაციანუ აგებული, დაეინებთი განმეორებული ექვსი სიტყვა, რითაც, როგორც ჩანს, ავტორის მტკიცე ეროვნული თვითცნობიერება გაცხადებულია. მაგრამ საკითხავია: რატომ მანდემანინც 36 სიტყვის შეიცავს „ცხოვრების“ ეს დამასრულებელი მონაკვეთი, ან ამ 36 სიტყვისაგან რატომ მაინცდამანინც 5 სიტყვა გამოყოფილი? გამოყოფილს ვამბობ, რადგან აშკარად არის აქცენტირებული ასომთავრულ ანბანში გვრის გრაფიკული ფორმით გამოახსული „ქან“ ასონიშნით დაწყებული 5 ერთი და იმავე ფუნქიანი სიტყვა, რაც თითქოს აუცილებელი განმეორების წინასწარგანზრახულობას ამტკიცებს. ამ ექვსი სიტყვის გამოყოფა კიდევ იმიტომ გვაჯერებს, რომ ის გარკვეულ კავშირშია ოცდათექვსმეტთან: 6² = 36-ს.

შემთხვევითია ეს რიცხვები? და თუ შემთხვევითი არ არის, ხომ არ იქნებოდა შეაძლებელი მათი დაკავშირება ასომთავრული ანბანის რიცხულ სისტემასთან?

● როგორც ცნობილია, ყოველი ანბანი რისხმულ სისტემას წარმოადგენს. თვით ახალ დროში შექმნილი ანბანებიც კი უკვე იმიტომ, რომ გარკვეული რძმით დალაგებული სიმრავლის (ასონიშნების) ერთობლიობას ასახეირებენ, რიცხვულ სისტემებს წარმოადგენენ. უწინარეს ყოვლისა კი ეს, რა თქმა უნდა, ძველ ანბანებზე ითქმის: ებრაულზე, ბერძნულზე, ქართულსა და სომხურზე, რომელთა თვითიული ასო რიცხვს აღნიშნავდა.

ივ. ჯავახიშვილი წერს: „სქართველოშიაც უძველეს ქრისტიანობის ხანაში რიცხვის აღსანიშნავად, ბერძნულის მსგავსად, ანბანის ასოები იხმარებოდა... უკვე ხანმეტ ტექატებში ანბანი რიცხვნიშნებადაც არის გამოყენებული იმავე რიცხვი-

შარნაკაზ - 666



თამაზ ჩხენკელი

თი მნიშვნელობით, როგორც შემდეგში გვხვდება... თვით XIX საუკუნის დამდეგსაც კი რიცხვითი ანბანი იყო მიღებული ყოველგვარი ანგარიშების აღსაწესავად¹² (დანიტერესებულ მკითხველს ანბანური სათვალავის ცხრილი შეუძლია ნახოს უკანასკნელ ხანა სამჯერ გამოცემულ ქართულ ანბანურ პლაკატზე).

მაგრამ ანბანის რიცხვნიშნები მარტო „ანგარიშების აღსაწესავად“ არ ყოფილა გამოყენებულა. იგი გამოიყენებოდა აგრეთვე „სათვალავით კრიპტოგრაფიაში“, რომელიც ბერძნებსა და რომაელებს „აღმოსავლეთიდან უნდა ჰქონდეთ შეთვისებული“¹³ ამ სათვალავითი კრიპტოგრაფიის (იდეალდამწერლობის) ერთ-ერთ სისტემას წარმოადგენს, როგორც გარდტაუზენის წიგნზე დაყრდნობით გვამცნობს ივ. ჯავახიშვილი, *სიტყვის შესაღებელი ასოების რიცხვითი თანხრობის დამტკიცება*. ივ. ჯავახიშვილი წერს: „საქართველოშიაც სცოდნიათ კრიპტოგრაფია ხელობა... უძველეს ნიმუშად ჯერჯერობით მაინც პ. ინგოროყვას მიერ განმარტებული X საუკუნელადამწერნი შენახულა საგალობელთა კრებულის შემდგენელ მიქაელ მოდრეკელის „მიქაელის“ კრიპტოგრაფია, რომელშიაც ასოების მაგიერ რიცხვითი მნიშვნელობა გამოყენებული. ორმოცი — ათი — ექუსასი — ერთი — ხუთი — და ოცდაათი. რაკი 40 ძველ ქართულ მწერლობაში ასო „მანით“, 10 „ინით“, 600 „ქანით“, 1 „ანით“, 5 „ენით“, 30 „ლასით“ აღინიშნებოდა, ამიტომ ამ საიდუმლო ანბანის მცოდნე პირს ზემომოყვანილ რიცხვთა კრებული „მიქაელად“ უნდა წაეცნობა. ეს მაგალითი სათვალავითს კრიპტოგრაფიას გუქოთნისა.“¹⁴

მაშინადაც, მოცემულა სათვალავის რიცხვები, რომელთა მეშვეობითაც ვებნით შესაბამის ასოებს. მაგრამ ამის საპირისპიროდ ჩვენ შეგვიძლია ავკვლო ნებისმიერი სახელი ან სიტყვა და იგი კრიპტოგრაფულად დაგვეშიფრა, ე. ი., ანბანური სათვალავით ავგვეკრიფა და დაგვეკამაყებინა მოცემული სახელისა თუ სიტყვის ასო-რიცხვები.

ქოიპტოგრაფია ანუ მამპტრიკა, რომლიც საფუძველზე ჩვენთვის საკლებსმხო სიტყვის ან სახელის სანაცვლოდ მის რიცხვულ თანხრობას ვიღებთ, ანდა პირველ, —ასოთა მოცემულ რიცხვებს ამა თუ იმ სახელად ან სიტყვად ვამხიერებთ, როგორც ეს „მიქაელის“ შემხმევევაში გვექონდა, დიდად ყოფილა გავ-

რცელებული ძველ დროსა და შუა საუკუნეებში. იგი განმარტების პოპულარულ ხერხად იქცა, და მას მთელი ტრაქტატები ეძღვნებოდა.¹⁵

აი, რასა წერს გემატრიასთან დაკავშირებით ფრ. ენგელს:

«За 300 лет до нашей эры евреи стали употреблять свои буквы в качестве символов для обозначения чисел. Философствующие раввины видели в этом новый метод мистического толкования или каббалы. Тайные слова выражались числом, полученным от сложения цифровых значений букв, из которых состояли эти слова. Эту новую науку они называли гематрия, геометрия».

მამპტრიკა — ძველბერაული იდუმალმეტყველების — „კაბალას“ ნაწილი იყო. ეს ტერმინი, განმარტავს ებრაული ენციკლოპედია, ლიტერატურაში პირველად გვხვდება ელიეზერ ბ. იოსე გალიდეველის (200 წლია ახლოს) ოცდათორმეტი პერმენეტეკული წესის ოცდამეცხრე პუნქტში... აჰვეა მოტანილი მაგალითი ძველი ათქმებიდან (შესაქმე, 14, 14), სადაც ლაპარაკია იმაზე, რომ აბრამამ აღმოსავლეთის ოთხი მეფის წინააღმდეგ საბრძოლველად თან წარიტანა 318 კაცი. ამავე დროს, არსებობდა ლეგენდა, რომლის თანახმად აბრამამ მხოლოდ თავისი მონა ელიეზერი წაიყვანა თან. გემატრიამ ეს წინააღმდეგობა იმაზე მითითებით მოხსნა, რომ სახელის „მლიშმარ“ ასოთა რიცხვეული ჯამი 318-ს უდრის...¹⁷

ანდა განვიხილოთ გემატრიული თვალსაზრისით სინტაგმური ერთეული „სული დმრთისა“ — ებრაულად „რუქქ მლიშმარ“. ამ სინტაგმის ასოთა რიცხვეული ჯამი, — იკრიბება მხოლოდ თანხმონებით, — 300-ია, რის საფუძველზეც კაბალისტებიც და საერთოდ, მთელი ებრაული თეოლოგია, ასო „შინს“, რომლის სათვალავი ებრაულ ანბანში აგრეთვე 300-ია, დმრთის სულის სიმბოლოდ მიიჩნევენ¹⁸. ასე რომ, ძველ დროსა და შუასაუკუნეებშიც ანბანი გარდა თავისი პირდაპირი დანიშნულებიანა, რიცხვნიშნებას წარმოადგენდა, და ამიტომ გემატრიული თვალსაზრისით შეიარაღებული კაცისათვის თვითველი სიტყვა თუ სახელი, იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ის ასოთა ჯამისაგან შედგებოდა, ამავე დროს, რიცხვთა ჯამსაც გამოხატავდა.

● ახლა უნდა დავებრუნდეთ ჩვენს კითხვას „ფარნავაზის ცხოვრების“ ბოლო მონაკვეთის სიტყვათა რაოდენობის შე-
სახვეტ. შემთხვევითაა რიცხვები 6 და 36? და თუ არა, შესაძ-
ლებელია მათი დაკავშირება ქართული ანბანის რიცხვულ
სისტემასთან?

რაკი „ცხოვრების“ ზემოთხსენებულ მონაკვეთში სწო-
რედ ანბანის შემოქმედზე, ქართლის პირველ მეფეზეა ლაპა-
რაჲ, ცხადია, უპირველეს ყოვლისა, მისი გემატრიული რიც-
ხვით უნდა დავინტერესდეთ. ავერიფოთ სახელის „შარნაპსუ“
ასოთა საფილაჲ: ფ-500, ა-1, რ-100, 6-50, ა-1, გ-6, ა-1,
ზ-7. მაშასადამე, ეს რიცხვი 666-ია. რას გვიცხადებს ეს
რიცხვი გარდა იმისა, რომ ის ერთი და იმავე ციფრით გამო-
ხატულ ერთეულს, ათეულსა და ასეულს აერთიანებს
 $6+60+600=666$? ახლა არაფერს, ნაგრამ ძველად ეს დი-
დად სახელგანთქმული რიცხვი ყოფილა და ამ რიცხვით ძველ
და ახალ დროშეც მრავალს ადანიტერესებულან.

რიცხვი 666 ჯერ კიდევ ძველ აღთქმაშია ნახსენები, მაგ-
რამ სახელი მას მოუხვეჭა იოანეს გამოცხადების ერთში
მუხლმა, ააღაც ნათქვამია: აქ არს სიმბოწმე, რომელსა აქვს
გონებაა აღიკარნ რიცხვი იგი მცესისა, რამეთუ რიცხვი
კაცისა არს რიცხვი ექუსას სამეფო და ექუს (13, 18).

ეს რიცხვი პროფესორ ფერდინანდ ბენარსის მიერ (ბერლი-
ნის უნივერსიტეტი, 1836 წ.) გაიკვირებოთ იყო ამისარ ნმ-
რ/წმის სახელთან და ამ ინტერპრეტაციას იზიარებდა ფ. ენ-
გელბო:

«Христианская и находящаяся под влиянием хри-
стианства литература первых двух столетий дает
достаточно указаний на то, что тайна числа 666 бы-
ла тогда известна многим. Ириней, правда, этой тай-
ны уже не знал, но он, как и многие другие люди,
жившие влодте до конца третьего столетия, знал,
что под апокалипсическим зверем подразумевается
возвращающийся на престол Нерон».

მაგრამ ამ რიცხვის სხვა ინტერპრეტაციაც არსებობს. ერნ.
ბინდელი, ავტორი წიგნისა „რიცხვთა სულიერი საფუძვლე-
ბი“¹⁰ გვეუწყებს, რომ ირინეოსს, ეკლესიის ერთ-ერთ მამას,
666 მიაჩნდა არა ერთი-რომელიმე კაცია, არამედ ადამიან-
თა გარკვეული ტიპის, სახელდობრ, რომაელის, ლათინის აღ-
მნიშვნელად: ბერძნული „ლატინეოს“-ის გემატრიული რიცხ-
ვი, ე. ი. ბერძნული ანბანის სათვალავით აკრეფილი ასო-
რიცხვების ჯამი 666-ს უდრის.

იგივე ერნ. ბინდელი გვაშენობს: რიცხვი 666 დაკავში-
რებულია ექვსეულ „მამიწურ მპარტასთან“, რომელშიც 1-დან
36-მდე რიცხვია გაერთიანებული...

6	32	3	34	35	1
7	11	27	23	8	30
19	14	16	15	23	24
18	20	22	21	17	13
25	29	10	9	26	12
36	5	33	4	2	31

ამ კვლარატის თვითმული ვერტიკალური, პორიზონტალური და დიაგონალური მწკრივების ჯამია 111. მაშასადამე,
6 ვერტიკალური მწკრივი კრფს 666-ს (6×111)¹¹ ისევე,
როგორც 6 პორიზონტალური მწკრივი; ხოლო ორი დიაგო-
ნალური მწკრივის ჯამია 222 (2×111), რაც 666-ის მესა-
მედს წარმოადგენს. ამავე დროს, — და ეს განსაკუთრებით
საგულსმისმა, — 36 თანმიმდევარი რიცხვის ჯამი უდრის
666-ს, ე. ი. $1+2+3+4+5+6+...+33+34+35+36=$
666. აგრძა ნეტესქვიმელი თავის თხზულებაში („დე ოკულტა
ფილოსოფია“, 1533) ამ „მაგიურ კვლარატს“ მუხთან აკავ-
შირებდა და მიანიჩა, რომ 666 შიის დემონს, ხოლო რიცხვი
111 შიის გონიერ დასაპამს აღნიშნავს (XXII). და აქ, ჩვენ-
ნი კითხვის პასუხად უნდა შევნიშოთ:

1. სახელის „ფარნავაზ“ გემატრიული რიცხვი 666-ია, ხო-
ლო ეს რიცხვი 36 თანმიმდევარი რიცხვის ჯამია. ხომ არ
შეგვიძლია ვივარაუდოთ, რომ „ფარნავაზის ცხოვრების“ ბო-
ლო ნაწილი, რომელშიც ერთდღობულ არის ლაპარაკი
„ქართული მწიგნობრობის“ შექმნაზე, და რომელშიც საგან-
გებოდ გამოიყენებოდა ექვსი ერთი და იმავე ფონიან სიტყვა
გვხვდება, „ფარნავაზის“ გემატრიულ რიცხვთან არის დაკავ-
შირებული და ამიტომ შემთხვევით არ უნდა იყოს შემდგარი
36 სიტყვისაგან?

2. 36 თანმიმდევარი რიცხვის ჯამისაგან მიღებული 666,
რომელსაც აგრძა ნეტესქვიმელი შიის დემონთან აიკივებს
(იგულისხმება, რომ ეს ცოდნა ძველი ოკულტური ტრადი-
ციით მომდინარეობს), მუხთან წილნაყარობის ამ ასპექტი-
თა უკავშირდება ფარნავაზს, როგორც ქართლის მეფე-
დმურის. „ცხოვრების“ იმ მითოსურ პასაჲში, სადაც ფარნა-
ვაზის სიზმარია მოხიბობილი, ვკითხულობთ: „მაშინ შემო-
ვიდა სარგმელა მისსა შუკი შიისა და მოურტაა წელთა მის-
თა, და განიოლა და განიყუნა სარგმელსა მას. და ვითარ
განვიცა ვეოლა, იხილა მზე ქვე-მდაბლად, მიჰყო ხელი მისი,
მოხსოცა ცუარი პირსა შიისასა და იცხო პირსა მისსა“¹¹.
უშეველია, რომ აქ ფარნავაზის შიით ცხებაზეა ლაპარაკი,
რითაც იგი, როგორც მეფე-დმურთა, მუხთან არის დაკავში-
რებული...

ამრიგად, საესებით შესაძლებელია, რომ „ფარნავაზის
ცხოვრების“ ბოლო, 36 სიტყვისაგან შემდგარი ნაწილი ქარ-
თული ანბანის რიცხვულ სისტემას ფარნავაზის გემატრიულ-
ი რიცხვის მეშვეობით უკავშირდებოდეს, როგორც ფუძე
რიცხვი, რომლის თანმიმდევრების ჯამია სწორედ 666...

● ორიოდ სიტყვა უნდა ვთქვათ ფუძე რიცხვია (36)
თანმიმდევარი რიცხვების ჯამით (666) „შენიღების“ შესა-
ხებ: რიცხვის ასეთი შენიღბვა დადასტურებულია იოანეს სახ-
ნარების 21-ე თავში, სადაც „ზღვასა ზედა ტიბერიისასა“
მკვიდრით აღმდგარი იესოს მოწაფეთა წინაშე გამოცხადე-
ბაა მითხრობილი...

ღამე სათევზაოდ წასული მოწაფეები ხელყარიელნი და
ბრუნდნენ ნაპირზე და მაშინ „თავადმან ჰრქვა მათ: სდევ-
ით ბადე იგი მარჯვენით კერძო ნავისა მავის და ჰპოვით.
ხოლო მათ სდევს ბადე იგი და ველარა ეძღო გამოთრევა
სიმრავლისაგან მისგან თევზთასა (21,5)... ჰრქვა მათ იე-
სო: მოიღეთ თევზთა მათგანი, რომელი იპყართ, აღვიდა
სვიმონ-პეტრედა და გამოთრევადა ბადესა მას ქვეყნად საე-
სესა, დიდ-დიდითა თევზითა, რომელი იყო ეს ერგასის და
სამ“ (21, 10-11).

„ს მრბასის ლა სმ“ — 153-ია. თომა აქვინელს „ოქროს ჯაჭვში“ განმარტებული აქვს, რომ 153 არის 17 თანმიმდევარი რიცხვის ჯამი: $1+2+3+4+5...+14+15+16+17=153$ (XVIII).

ამრიგად, 153 აცნაურებს 17-ს ისევე, როგორც 666 აცნაურებს 36-ს. მაგრამ რას წარმოადგენს თავად ეს რიცხვი — 36?

პირველეს ყოვლისა, 36 არის 6-ის კვადრატი, ხოლო ეს 6 ძველ საბერძნეთში სრულყოფილ რიცხვად („ართიმოს ტელეოს“) ითვლებოდა იმის გამო, რომ ერთის მხრივ, თავისი გამყოფების ჯამს $(1+2+3=6)$, ხოლო მეორეს მხრივ, გამყოფების ნამრავლს $(1 \times 2 \times 3=6)$ წარმოადგენა (IX). ამავე დროს, რიცხვები 1, 2, 3 განსაკუთრებული რიცხვებია...

«Что особое положение чисел 1, 2 и 3 среди всех остальных чисел основывается на том, что в своей совокупности они образуют некое единое целое, свой собственный мир. При переходе к числу 4 представляется этот завершённый в себе мир и взору открывается нечто новое. Внутренняя связь первых трех чисел, делающая их завершённым в себе целым, есть протофеномен» (XXIII).

აქ ამაზე სიტყვას აღარ გავაგრძელებთ...

36 6²-ია და, მაშასადამე, 6 თანმიმდევარი კენტი რიცხვის ჯამაც წარმოადგენს: $1+3+5+7+9+11=36$. ხოლო კენტი თანმიმდევარი რიცხვები კვადრატის გეომეტრიულ ფიგურას ასახელებს ისევე, როგორც თანმიმდევარი ლუწი რიცხვების ჯამი სწორკუთხედს, რაკი ანტიკურ აზროვნებაში ათასწლოვანი პითაგორული ტრადიციის თანახმად რისხში მანსაზღვრავს მიუმხრებულ შიშს. „რიცხვები შედგებიან გეომეტრიულ ფიგურებს... რიცხვა სხვადასხვანაირი დამოკიდებულება გეომეტრიულ ფიგურებს გაძივს.“¹² ამიტომ კვადრატული რიცხვები $4(1+3)$, $9(1+3+5)$, $16(1+3+5+7)$, $25(1+3+5+7+9)$ და 36 კვადრატის გეომეტრიულ ფიგურას ქმნიან, რის გამოც პირველი ხუთი კვადრატული რიცხვის კლასში პირველ სსრუთკვარში სრულკვადრატოვანი ბრკვემები სხდნ. „მაგური კვადრატის“ კვადრატულობასაც 36 თანმიმდევარი რიცხვი ქმნის...

მაგრამ თავად 36-ს ჰქვამს 8 თანმიმდევარი რიცხვის ჯამი: $1+2+3+4+5+6+7+8=36$...

ამასთან დაკავშირებით ერთხელ კიდევ უნდა მივაპყროთ ყურადღება წერილის თავში მოტანილ „ფარნავაზის ცხოვრების“ ბოლო ნაწილს. მეიხთხელი შენიშნავდა, რომ ტექსტის ბოლო ფრაზაში: „და მოკვდა ფარნავაზ და დაფლეს წინაშე არმაზის კერპისა“, — აღარ გვხვდება „ქებით“ დაწყებული ერთი და იმავე ფუნქციონალური სიტყვა (ქართული, ქართლის, ქართლი...) მამონ როცა ყოველ წინა ფრაზაში თითოჯერ მაინც არის წარმოდგენილი ასეთი სიტყვა. ასე რომ ეს ბოლო ფრაზა ერთგვარად გმრქმკმკმკმკმკმ სავითო ტექსტიდან. თუ ვფიქრობთ, არც ესაა შემთხვევითი: თუ „ფარნავაზის ცხოვრების“ დამასრულებელ 36 სიტყვას მონაკვეთში 6 „ქებით“ დაწყებული სიტყვა 36-ის კვადრატულ ფესვზე მიგვიანიშნებს, ამავე მონაკვეთის ბოლო ფრაზა, რომელიც 8 სიტყვისაგან შედგება, იმავე მიგვიანიშნებს, რომ 36 წარმოადგენს 36 8 თანმიმდევარი რიცხვისას.

36 თანმიმდევარი რიცხვის ჯამი ქართული ანბანის შემოქმედის შარანკაშის სახელის გემატრულ რიცხვს 666-ს, ჩემი აზრით, იმიტომ აცნაურებს, რომ თავად ეს ანბანი 36

ასონიშნისაგან შედგება.¹³ ამას ისიც ადასტურებს, რომ ანბანური რიგის ექვსეულ რიცხვებზე: მე-6 (1×6), მე-7 (2×6) და მე-9 (3×6) და მე-12 (6×6) ადილიტზე დასმული გრაფიკული სტრუქტურის ერთმანეთის მსგავსა, ტიპოლოგიურად მონათესავე კონფიგურაციის ასობეი.¹⁴ ეს ასობეი რიგით მე-6 „ვინის“ ძლიერი გრაფიკული ინერციის გავლენის ქვეშ იმყოფებან... თუ რატომ არ ჯდება გრაფიკულად ამ გრაფიკაში მე-18 (3×6) და მე-24 (4×6) გრაფიკები — ამაზე შემდეგ ვილაპარაკებთ.

ეს „ვინი“, — უკეთესი გეომეტრიული იზიარებს ჩემს თვალსაზრისით ასომთავრული გეომეტრიული სტრუქტურის შეპაპებ, — გეომეტრიული ნახაზით ყველაზე ღირდ გრავირება სამთავრულ ანბანში, ვინაიდან მისი გრაფიკა მედიანებით გადაკვეთილი კვადრატის ცხრა წერტილიდან შეიღზე გადის, ხოლო გადაკვეთის შიღ წერტილს ასომთავრულის არცერთი ასო არ იკავებს (ნახაზი 1).



ნახ. 1

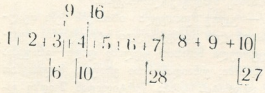
რაც შეეხება „ვინის“ გრაფიკულ ხატს: ეს გრაფიკა, ანალოგიურად „კარ“ გრაფიკისა, რომელიც ვ. ბარდაველიძის აზრით, ქართველთა წმინდა ცხოველის ხარის თავისა და რტების სქემატურ გამოსახულებას წარმოადგენს,¹⁵ შესაძლოა, შიშის უძველეს სიმბოლოს შარანკასახეობედეს და მის აკროფისს წარმოადგენედეს სწორედ იმიტომ, რომ იგი, ვითარცა ანბანის მე-6 გრაფიკა, გარკვეულ კავშირში იყოს ფარნავაზის გემატრულ რიცხვთან ($6^2=36$; 36 თმმ=666), რაკი ფარნავაზ, „ცხოველის“ უკვე აღნიშნულ მითოსური პასაჟის მიხედვით, შიშის ცხელი ფიგურა იმყოფებოდა...

ამრიგად, სახელი „ფარნავაზ“ გემატრული რიცხვი 666 წარმოადგენს 36 თანმიმდევარი რიცხვის ჯამს. თავად 36, ერთის მხრივ, 6²-ია და, მაშასადამე 6 თანმიმდევარი მშრტი რიცხვის ჯამი, ხოლო მეორე მხრივ, 8 თანმიმდევარი რიცხვის ჯამი. და აქ ბუნებრივად იბადება კითხვა: არის თუ არა თავად ასომთავრული ანბანის რომელიმე სისტემაში — გრაფიკულ, რიგისა და სათვალისას, ფონეტიკურ ან ასოთა პარადღების სისტემაში მისთვის ორგანულად დამახასიათებელი ისეთი სტრუქტურა, რაც ანბანის კვლევისას კვადრატული რიცხვებითა და თანმიმდევრების ჯამით ოპერირებას გაამართლებდა?

შემთხვევით აღინიშნა, რომ 6 — პირველი სამი თანმიმდევარი რიცხვის ჯამია, ხოლო მე-6 რიგით რიცხვზე ასომთავრულში „ვინი“ ზის, რომელსაც სახელდებით მე-10 ადილიტზე მხდარი „ინი“ შესაბამება. რატომ ზის „ინი“ ამ ადილიტზე? იმიტომ, რომ თუ „ვინის“ რიგის რიცხვი $6=1+2+3$ -ს, „ინის“ რიგის რიცხვი უდრის $10=1+2+3+4$ -ს. მაშასადამე, მსგავსი სახელდებით გაერთიანებულ „ვინი“ და „ინი“ შესაბამისად 3 და 4 თანმიმდევარი რიცხვის ჯამის აღნიშნულ მე-6 და მე-10 ადილიტზე სხედან.

მაგრამ ჩვენ გვაქვს ტიპოლოგიურად მათივე მსგავსი სახელდების მქონე კიდევ ორი ასო — „შინ“ და „ჩინ“. რა გავშირი აქვს „შინ-ჩინს“ „ვინ-ინთან“? ირკვევა, რომ რიგით

28-ე „ჩინი“ შვიდი თანმიმდევარი რიცხვის ჯამს აცნაურებს: $1+2+3+4+5+6+7=28$. რაღას აცნაურებს რიგით 27-ე „შინი“? ათეულში პირველი შვიდი რიცხვის მომდევნო $8+9+10$ -ის ჯამია 27. მაშასადამე, „შინ – ჩინი“ ათეულს ჰყოფს *პირველი შვიდი და მომდევნო სამი* რიცხვის ჯამად. და ამრიგად, იქმნება ერთნაირი სახელდების მქონე „ვინ-ინ-შინ-ჩინის“ შემეგობით დაყოფილი ათეულის შკალა...



ეს დაყოფა გამარებული კვადრატული აქცენტრებით, რასაც აგრეთვე ერთნაირი სახელდების მქონე „დონ-ინი“ ($4 \cdot 4$) და „გან-თანი“ ($3 \cdot 3^2$) ჰქვინის. უნდა შევნიშნოთ, რომ „ან“ მარცვლით გამართული სახელი პირველი სამი გრაფების შემდეგ („ან-ბან-გან“) ათეულში მხოლოდ მე-9 ადგილზე მჯდარ „თანს“ მოუღია, რაკი იგი 3^2 -ია და ამიტომ ათეულში არცერთ სხვა ასოს არ უნდა ჰქონოდა. „დონ-ინის“ შემთხვევაში, — ეს სახელები მხოლოდ ამ ორი ასოს საკუთრებაა, — ყველაფერი ნათელია: მე-16 ადგილზე მჯდარ „ონს“ ესადაგება 16-ის კვადრატული ფესვი 4, და მაშასადამე, მე-4 ადგილზე მჯდარი „დინი“, რომელთა სახელი, მათი კვადრატული შესაბამისობა რომ არა, — შეიძლება საცხოვრებელი იყო.

ათეულის ანუ დაყოფას, როგორც ჩანს, გარკვეული აზრი აქვს და ამაზე შემდგომ დაწვრილებით ვილაპარაკებთ, ყოფილ შემთხვევაში ცხადია, რომ თანმიმდევარი რიცხვების ჯამითა და რიცხვთა კვადრატებით ოპერება ქართული ასომთავრული ანბანის რიცხვული სისტემის თვალსაზრისით გამართლებულია, მით უმეტეს, რომ ერთიცა და მეორეც გემატრიული მეთოდის შემადგენელი ნაწილებია.

● „ფარნავაზის ცხოვრებაში“ დაკული ცნობის მიხედვით ქართლის პირველი მეფე „*ძმისწულა* სამარისი“... „ეეს სამარ და ძმა მისი, მამა ფარნავაზისი, მოკლულ იყო ალექსანდრესაგან“... ასე რომ ფარნავაზის წინაპართა შორის მის ნიხსლთი ნათესავთაგან ჩვენ მხოლოდ ბიძამისის სახელი ვიცი: სამარ.

აგრიფთოთ სათვალავით ამ სახელის ასო-რიცხვები: ს-200, ა-1, მ-40, ა-1, რ-100. მაშასადამე, ამ სახელის გემატრიული რიცხვი 342-ია. ვგანიშნებს რასმე ეს რიცხვი, ან რაიმე კავშირი აქვს ამ რიცხვს 666-თან? და აქ ჩვენ წააწყვდებით მოულოდნელ, უცნაურ ფაქტს: შვილობით ანუ *სპატიმალური* ალცენტრის სისტემაში 342 და 666 ურთიერთშესაბამისი რიცხვებია — ათობით 342-ს შეესაბამება შვილობითი 666 ...

ორიოდე აიტყვა სეპტიმალური აღრიცხვის შესახებ: რიცხვების საყოველთაოდ მიღებული ჩაწერა ათობითი სისტემით ხდება. ნებისმიერი რიცხვი ამ სისტემაში ათი სიმბოლოს (ციფრების) მეშვეობით ჩაიწერება: 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9. მაგრამ ათობითი, სისტემა ერთადერთი სისტემა არ არის. რიცხვების ჩაწერა სიმბოლოთა ნებისმიერი რაოდენობით შეიძლება, თუ მათი რაოდენობა ორზე ნაკლები არ არის.

შვილობითი აღრიცხვის სისტემა ათობითის მსგავსად აი-

გება. ამ სისტემაში სიმბოლოებად გამოყენებულია ათობითი აღრიცხვის პირველი შვიდი სიმბოლო (ციფრა) *სპატიმალური* იმავე როლს ასრულებს, რააც *სპატი* ასრულებს ათობით სისტემაში...

ათ. აღ.	შვიდ. აღ.	ათ. აღ.	შვიდ. აღ.
7	-----10	17	-----23
8	-----11	18	-----24
9	-----12	19	-----25
10	-----13	20	-----26
11	-----14	21	-----30
12	-----15	22	-----31
13	-----16	23	-----32
14	-----20	24	-----33
15	-----21	25	-----34
16	-----22	26	-----35

და ა. შ... ათობითი და შვილობითი აღრიცხვის შემეგობით შესაძლებელია რიცხვულ წყვილთა შორის შესაბამისობის დადგენა: ათობით სისტემაში ჩაწერილ ყოველ რიცხვს გუ-საბამებთ რიცხვს, რომელიც მოცემული რიცხვის სეპტიმალურ სისტემაში *ჩაწერილ* და შემდეგ ათობითში *წაკითხვით* მიიღება. მაგალითად, რიცხვი „შვიდი“ ათობითში ჩაიწერება როგორც 7, ხოლო სეპტიმალურში როგორც 10, მაგრამ თუ ამ უკანასკნელს ათობითში წავეციტხავთ, ეს იქნება რიცხვი „ათი“. ამრიგად, რიცხვს „შვიდს“ შევესაბამებთ რიცხვი „ათი“. შემდგომ, სიმარტივისათვის ამ წესით მიღებულ რიცხვს მოცემული რიცხვის *სპატიმალური* *სწავლად* ვუწოდებთ, ხოლო ორივეს ერთად *სპატიმალური* *წყვილად* ვუწოდებთ. უფრო ნათელი რომ გახდეს ამ შესაბამისობის აზრი, გავეცნოთ სეპტიმალური აღრიცხვის ტაბულას, — რიცხვები ჩაწერილი იქნება ჩვეულებრივი ათობითი სისტემით (ტაბულის ძირითადი სტემბა აღებული ციფრების ერნ. ბინდლის წიგნიდან)...

I შვიდ. რიცხვები	II შვიდ. რიცხვები	III შვიდ. რიცხვები	IV აქვს რიცხვები
1	-----1	1	-----1
2	-----2	2	-----2
3	-----3	3	-----3
4	-----4	4	-----4
5	-----5	5	-----5
6	-----6	6	-----6
1 × 7 = 7	-----	10 = 1 × 10	-----
2 × 7 = 14	-----	20 = 2 × 10	-----
3 × 7 = 21	-----	30 = 3 × 10	-----
4 × 7 = 28	-----	40 = 4 × 10	-----
5 × 7 = 35	-----	50 = 5 × 10	-----
6 × 7 = 42	-----	60 = 6 × 10	-----
1 × 7 ² = 49	-----	100 = 1 × 10 ²	-----
2 × 7 ² = 98	-----	200 = 2 × 10 ²	-----
3 × 7 ² = 147	-----	300 = 3 × 10 ²	-----
4 × 7 ² = 196	-----	400 = 4 × 10 ²	-----
5 × 7 ² = 245	-----	500 = 5 × 10 ²	-----
6 × 7 ² = 294	-----	600 = 6 × 10 ²	-----
1 × 7 ³ = 343	-----	1000 = 1 × 10 ³	-----
2 × 7 ³ = 686	-----	2000 = 2 × 10 ³	-----
3 × 7 ³ = 1029	-----	3000 = 3 × 10 ³	-----
4 × 7 ³ = 1372	-----	4000 = 4 × 10 ³	-----

(აქ სექტიმალური ტაბულის შვიდი რეგისტრიდან მხოლოდ ოთხია მოყვანილი)...

დავაკვირდეთ ტაბულას. პირველი ექვამი რიცხვი თავისავე თავს ესადგება სექტიმალურად. ამავე დროს, ამ ექვსეულის ბოლო რიცხვი 6 დაკავშირებულია სექტიმალური ტაბულის მეექვსე მწკრივებთან: 6, 60, 600, ერთის მხრივ, და 6, $42(6 \times 7)$, $294(6 \times 7 \times 7)$, მეორე მხრივ. და ჩვენთვის ავაკ-რა ხდება საიდან იკრებება „სამარ — ფარნავაზ“-ის სათვალავით აკრეფილი რიცხვები კამის აღმნიშვნელი რიცხვები 342 ($6 + 42 + 294$) და მისი სექტიმალური ჯუფთი $666(6 + 60 + 600)$...

უნდა აღინიშნოს, რომ სახელი „სამარ“ არცერთ ონომასტიკონში არ დასტურდება და, როგორც ჩანს, იგი ქართულ სიტყვას, „სამ“-ს უკავშირდება, ვითარცა სექტიმალური აღრიცხვის სამე ექვსეული რეგისტრის მეექვსე მწკრივების შემავაშებელი ათობითი რიცხვის (342) აღმნიშვნელი ტერმინი...

და აქ შეუძლებელია არ დავინტერესდეთ „არმავაზ“-ის გემატრიული რიცხვით, ვინაიდან „არმავაზ“ მეორე სახელია ფარნავაზისა, რომელმაც „ელნიხტური აღმოსავლეთის მონარქ-დესპოტთა მსგავსად თავისი თავი ღმერთად გამოაცხადა“¹⁷: „და კანაშუ ფარნავაზ შემანაჲ კირკი ღმირი სხელსა ჯჳდ მთხისსა. მან არს არმავი, რამეთუ ფარნავაზს სპარსულად არმავ პრეჳსა“¹⁸...

აკვირვით სათვალავით ამ სახელს რიცხვები: 1-1, 6-100, 3-40, 1-1, 3-7, ვაშში — 149. აქვს რაიმე კავშირი ამ რიცხვს სექტიმალურ აღრიცხვასთან? დავხედოთ ტაბულას. 49 და შესაბამისად 100 ტაბულის მეორე შვიდეული რეგისტრის პირველი მწკრივის ათობით-შვიდობითი რიცხვებია საწორედ ამ სექტიმალური წყვილეულის კამი უდრის 149-ს. მისი შესაბამისი რიცხვი პირველ შვიდეულ რეგისტრში $17(7 + 10)$ იქნება, ხოლო მესამე შვიდეულ რეგისტრში $1343(343 + 1000)$...

აქვე უნდა აღინიშნოს შემდეგი: სექტიმალური ტაბულის მესამე შვიდეული რეგისტრის ახლახან ნახსენები ათობითი რიცხვი 343 ($7 \times 7 \times 7$) მხოლოდ ერთი რიცხვით განსხვავდება 342-ისაგან (თუმცა ამ უკანასკნელის სექტიმალური ჯუფთია 666, 343-ისა კი 1000). როგორ შეიძლება დაგამოხატულიყო ქართული ანბანის სათვალავით ამ ერთი რიცხვით განსხვავებული სახელი?

ერთი, — ანბანის პირველი ასოს სათვალავის რიცხვია და საკმარისი იქნებოდა სახელისათვის „სამარ“ დაგვეპატენინა ასო „კ“, რომ მიგვეღო 343-ის აღმნიშვნელი სახელი „სამარ-კ“. და როგორცა ჩანს, „ფარნავაზის ცხოვრებაში“ შეცდომას არ უნდა მიიწეროს „სამარ-სამარკ“-ს ორმაგი ფორმის არსებობა: „მე ვარ... მძისწული სამარა მამასახლისისა“¹⁹ — ეუბნება ქუჯის ფარნავაზი. მე ვვიჭრობ, ეს არის განზრახ დაშვებული ორმაგობა იმისათვის, რომ ამ სახელის გემატრიულ რიცხვს მთავარი ერთის მხრივ, აამი ექვსეული

რეგისტრის მეექვსე მწკრივების კამი სექტიმალურ ტაბულაში, ხოლო მეორეს მხრივ, ამავე ტაბულის მესამე შვიდეული რეგისტრის პირველი მწკრივის აღმნიშვნელი რიცხვი 343, რომელიც 7-ის მესამე ხარისხში აყვანილ რიცხვს განაახლებრებს და ამიტომ „სამ“-თან არის დაკავშირებული.

ამრიგად, სრული უშეგებობით შეგვიძლია დავაკვანთო: ქართულ სისტემით ფარნავაზ მიერ გაცხადებული სხელში ანბანის შემოქმედისა „ფარნავაზ“ და მასთან უშუალოდ დაკავშირებული სხელში „სამარ-სამარკ“ და „არმავაზ“ სექტიმალური აღრიცხვის სიძველეს გვიშვავს...

● სექტიმალური აღრიცხვის პირველი წყვილეულის კამია $17(7 + 10)$, ხოლო შვიდისა და ათის კვადრატებია კამი „არმავაზ“-ის სათვალავის რიცხვულ კამს 149-ს გვაძლევს. ამიტომ შემთხვევითი არ უნდა იყოს ის, რომ „ცხოვრებლან“ ზეით მოტანილი ფრანკ, სადაც პირველად არის ნახსენები არმავი, როგორც ფარნავაზის ღვთაებრივი ასპექტი, მინც-დამინც 17 სიტყვისაგან შედგება.

აღსანიშნავია აგრეთვე, რომ ასომთავრული ანბანის პირველი ასოს სახელი „პ“, რომელიც შემდეგ თორმეტი ასოს სახელდებაში გვხვდება (ან, ბან, გან, თან, კან და ა. შ.) სათვალავით კორუს 51-ს: $პ = 1 + 50 = 5$, ხოლო 51 უდრის 3×17 -ს, ე. ი. იგი კამია პირველი შვიდეული რეგისტრის მესამე მწკრივის ათობითი ($3 \times 7 = 21$) და სექტიმალური ($3 \times 10 = 30$) რიცხვებისა და ამდენად, გარკვეულ კავშირშია „სამარ-სამარკ“ სამეშის გამოხატულ რიცხვებთან.

ერნ. ბინდელი გავუწყებს: პლუტარქე თავისი წიგნის 42-ე თავში „ნიხლას და ოზირისისათვის“ მოგვითხრობს პითაგორელების ერთგვარ „ზიზლზე რიცხვ 17-ისადმი, რაკი 17 მოქცეულია ყველა სხვა რიცხვისაგან გამორჩეულ 16-სა და 18-ს შორის, რომელთა შესაბამისი ფიგურის პერიმეტრის სიგრძე, — პირველ შემთხვევაში კვადრატისა, ხოლო მეორე შემთხვევაში სწორკუთხედისა, — მათსავე ფართობის უდრის $4 + 4 + 4 + 4 = 4 \times 4 = 16$, და $3 + 6 + 3 + 6 = 18$. პითაგორელთა ეს ანტიპათია 17-ისადმი მხოლოდნელია და გაკვირვებას იწვევს, რადგან რიცხვი 17 ყველგან დღი კაცით სარგებლობდა, — დასძენს ერნ. ბინდელი (XVIII)...

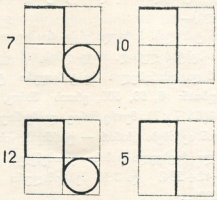
● ამრიგად, ასომთავრული ანბანის სათვალავითი სისტემის მეშვეობით „სამარ — ფარნავაზ — არმავ“ სახელებში ასახულია სექტიმალური აღრიცხვის ძირეული რიცხვული მონაცემები. ეს სახელები სექტიმალური აღრიცხვის გასაღებს წარმოადგენენ და ამდენად, უდიდესი ღირებულების შეცველნი არიან.

მაგრამ ბუნებრივია დაივას კითხვა: რა კავშირი აქვს თავად ანბანს, ე. ი., ანბანის გრაფიკულ სისტემას ამ აღრიცხვასთან? გვაქვს თუ არა რაიმე რეალური მიზეზები ან რეალური საბუთი იმისა, რომ თავად ანბანის რომელიმე სისტემაში, ვთქვათ, გრაფიკულში ასახულია სექტიმალური აღრიცხვა?

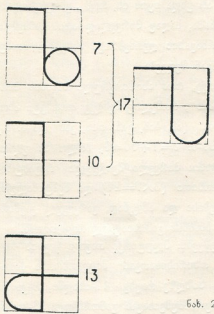
ჩვენ უკვე ვიცით, რომ სექტიმალური აღრიცხვის პირველი

უმარტივესი წყვილგულა 7-10, ე. ი., ათობით 7-ს შეესაბამება სეპტიმალური 10-ი, ხოლო მათი ჯამი 17-ია. ქართულ ასომთავრულ ანბანში კი რიგის ამ რიცხვებზე წ, ი და კ ასონიშნები სხედან...

როგორც არ უნდა დაისაზოს ეს გრაფები (ამ შემთხვევაში ჩვენ მოვუჭვებს ვლ. მაჭავარიანის მიერ კვადრატში ჩახაზული ასოები²⁰), მათ გრაფიკულ სტრუქტურაში აშკარად საჩინოდება უცილობელი ტიპოლოგიური მსგავსება, რაც ასოთა ღერძის თავზე მარცხნივ წარსიდიული შვერილით ცხადდება. როგორც აქ მოტანილი ნახაზიდან ჩანს (ნახაზი 2.), არის კიდევ ერთი ტიპოლოგიურად მათი მსგავსი გრაფები მ რომელიც პირველი სამისაგან მხოლოდ ღერძისწინა მუცლით განსხვავდება. რა კამოირი უნდა ჰქონდეს „მანს“ ზემოთხსენებულ გრაფებებთან?



ნახ. 3



ნახ. 2

საქმე ისაა, რომ თუ სეპტიმალური აღრიცხვის თვალსაზრისით 7-ს შეესაბამება 10, ასევე 10-ს შეესაბამება 13, ამ უკანასკნელს 16 და ა. შ. ასე რომ, ქართული ასომთავრული ანბანის გრაფიკაში ერთიან მხრივ, მინიშნებულა სეპტიმალური შესაბამისობათა რიგი; $7 \leftarrow 10 \leftarrow 13$, ხოლო მეორეს მხრივ, პირველი ორის რიგითი ჯამის ($7 + 10 = 17$) აღნიშნული გრაფები წინიშნებული, რაც გამოირიცხავს ყოველგვარ ეჭვს ამ ასოთა გრაფიკული კონფიგურაციების მიმართ. ამიტომ, ბარკველი გრაფიკული ელემენტით ერთმანეთს ტიპოლოგიურად დაკავშირებული და ყველა სხვა გრაფიკისაგან განსხვავებულ ასოთა ჯგუფი (ჟონიტიპრაციი) ერთის მხრივ, სამი სეპტიმალურად თანმიმდევრად რიგების რიგს, ხოლო მეორე მხრივ, პირველი ორის ჯამს ვიძინებდეს.

ამავე დროს: ასომთავრულის რიგით მე-7 და მე-10 ასონიშნების („ხენ-ინ“ მოხაზულობას ადასტურებს და ამტიციებს რიგით მე-12 და მე-5 („ლას-ენ“) ასონიშნების გრაფიკა, რომელთა რიგითი რიცხვების ჯამი აგრეთვე 17-ია და ეს არ არის შემთხვევითი; ეს უკანასკნელი პირველთაგან მხოლოდ ზემოდან ქვემოთ ჩამოხაზული მეოთხედკვადრატული ელემენტით განსხვავდება (ნახაზი 3).

როგორც ვხედავთ, აშკარა და უცილობელი სეპტიმალური კორესპონდენცია ასომთავრულის გრაფიკულ და რიგის სისტემაშიან განსაკუთრებით. და აქ უნდა ვიციხოთ: თუ ასეთი მნიშვნელობა აქვს სეპტიმალურად შესაბამებულ წყვილებს, ხომ არ უნდა ყოფილიყო გამოხატული რომელიმე ამ შესაბამისობათაგანი თავად ტექსტში, — ვგულისხმობთ ღერძტი მროველის ტექსტს, — და თანაც ისეთში, სადაც რამენაირად იქნებოდა მინიშნებული, რომ ეს ტექსტი არა მარტო რიცხვული თვალსაზრისით არის მნიშვნელოვანი? ასეთია ჩემი აზრით, „მეფეთა ცხოვრების“ ის პასაჟი, სადაც ფარხმან ქველის სპასპეტსა და ძუმტეზეა დაპარაკი. ეს ადგილი, მე ვფიქრობ, უადრესად საინტერესო და საყურადღებოა...

ხოლო იყო მაშინ სპასპეტის ფარხმან ქველისა, ეგრეთვე ქველი და გოლიათი, სახელით ფარხმანქს. ესე ფარხმანქს მუქმტე იყო ფარხმანისა, სარწმუნო, ერთგული და მისანდობელი...

და მას ბროლასა შინა მოკლა ფარხმან მეფემან ჩვილმშილ მუშეგარაზი სპარსთა, ხოლო სპასპეტმან მისმან ფარხმანვს მოკლა მტრსაჟმში...²¹

რითია საგულისხმო ეს ადგილი?

1. მიუხედავად იმისა, რომ „ქართველთა დიდი სათნობა აქნებდა ფარხმანისათა მიმართ, და არა უნდა სხვისა ნათესავისა მეფობა, რომელსაცა არა შესდგამდა ფარხმანისათა...“²² პირველი ფარხმანის შემდეგ ფარხმანისათა გვარის არცერთი მეფეს არ ერქვა ეს სახელი. ეს უსწურია მით უფრო, რომ არა მარტო ელინისტური აღმოსავლეთის მონარქიულ დინასტიებში, არამედ ჩვეულებრივ, ყველა სამეფო გვარში არაერთგზის მეორედბოდა ხოლმე ამ გვარის დამარსებლის სახელი, მით უმეტეს, როცა ეს გვარის თავისი დამაარსებელი მეფის სახელს ატარებს (ფარხმანისათა).

2. „ქართლის ცხოვრებაში“ ფარხმანისათა გვარი გახსენებულია ამ გვარის უკანასკნელ მეფესთან დაკავშირებით: „და ესე საფაგურ იყო უკანასკნელი მეფე ფარხმანისათა ნათესავისა... ხოლო დასურუნეს მეფენი ფარხმანისანი“...²³ ეს საფაგური „მეფეთა ცხოვრების“ მიხედვით მტრსაჟმში მეფეა.

3. ქართლის პირველი მფისი ფარხმანისათა სახელი გახსენებულია მხოლოდ ოცდამეოთხე მეფესთან — მირიანთან დაკავშირებით,²⁴ იაივ იმიტომ, რომ მირიანეც პირველი მეფეა, ოღონდ პირველი ქრისტიანი მფე და თანაც პირველი მფე, რომელიც ფარხმანისათა გვარს არ ეკუთვნოდა. სხვა-

გან არსად არ არის ხსენება სახელისა ფარნავაზს. და აი, ამ პასუხში მოულოდნელად გვხვდება ეს სახელი, რომლითაც სახელმწიფოა არა მეფე, არამედ მეფის უაქმებზე და სპასპეტი. მოულოდნელად-მეთქი იმიტომ, რომ არცერთ ფარნავაზთან მეფეს, როგორც აღვნიშნეთ, ეს სახელი არ ერქვა, თუმცა ფარნავაზიანი ქართლი ცხოვრების მიხედვით ექვსასწლეული მეფობენ, ალექსანდრე მაკედონელის დროამდე ქართლის პირველ ქრისტიან მეფემდე.

4. და ბოლოს, მეფე ფარსმანი, ჯამთამიხორბოების მიერ ქველად წოდებული, რომლის სახელით, გ. მელიქიშვილის ვარაუდით, შესაძლოა გაერთიანებული იყოს ანტიკური ქართლის ორი რეალურად არსებული უძლიერესი მეფის ფარსმან პირველია და ფარსმან მეორის სახელი,²⁵ ჰქალავს 17 ბუმბერაზს მაინც, როცა მისი სპასპეტი 23 ბუმბერაზს ჰქალავს ესეც დიდად მოულოდნელი ცნობაა, მოულოდნელია, რადგან მეფის უპირატესობა სპასპეტთან შედარებით არამც თუ წინა პლანზე არ არის წამოწვეული, არამედ დამცრობილია...

მაგრამ შევხედოთ ამ ტექსტს სხვა თვალსაზრისით! უპირველეს ყოვლისა აღვნიშნოთ, რომ 17-ის, ამ პირველი სექტიმალური წვეილეულის ჯამის გამოხატველი რიცხვის სექტიმალური ჯუფით 23-ია, ხოლო ამ რიცხვებზე ასომთავრულ ანბანში ზის ორი ფონეტიკურად ურთიერთმეცხაბამისი ასო „პარ-ფარი“ რომელთაც ამავე დროს, მსგავსი სახელდებაც გააჩნიათ. დავუშვათ ასეთი ვარაუდი: სპასპეტი ფარნავაზი იმიტომ ჰქალავს 23 ბუმბერაზს, რომ ანბანური რიცხის 23-ის ასო „ფარ“, — ფარნავაზის სახელის პირველ მარცვალს აცნაურებს. დავუშვათ აგრეთვე, რომ უკანასკნელი ფარნავაზიანი მეფეც ამიტომ არის 23-ე მეფე. ამ ვარაუდს დაბაჯერებლობას სძენს ის, რომ პირველი ქრისტიანი მეფე 24-ე მეფეა, ხოლო ამ რიცხვზე ასომთავრულში „ქანი“ ზის, რომლის გრაფიკული ფორმა ჰქვარს გამოსახვას...

ამრიგად, საკმაოდ უჩვეულო კონტექსტში, რომელშიც ყურადღება უნდა მიექცოდ ჯერ სახელს „ფარნავაზს“, ხოლო შემდეგ მეფისა და სპასპეტის მიერ მოკლულ ბუმბერაზთა რიცხვის წინაუკმობას, გაცხადებულია ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი სექტიმალური წვეილეულის რიცხვები 17—23, რომელთა რიგით რიცხვებზე ანბანში ურთიერთმეცხაბამისი სექტიმალური და ამასთანავე, ფონეტიკურად შესაბამებელი „პარ-ფარი“ ზის.

● აქვე უნდა შევხებოდ ერთ მეტად მნიშვნელოვან საკითხს, რომელზეც თავის დროზე ყურადღება გაამახვილა ი. ჯავახიშვილმა. როგორც ცნობილია, ქართული ენისათვის, ნიშნადობლივ ბგერათა გამოხატველი ასოები²⁶ ანბანის ბოლოშია მოქცეული. ეს ასოები, წერს ივ. ჯავახიშვილი, „გარკვეული სიტყვებით და ერთგვარი ენათმეცნიერული დაკვირვების მიხედვით არიან დალაგებული დაიკული ერთგვარი ბგერათა ჯგუფობითი დაყოფა-დალაგება, მაგალითად: ლ, შ, — შ, ჩ, — შ, ძ, — ბ, კ... მაგრამ საკმარისია დანათ ასოებს თვალს გადავაგვლით, რომ *მრმშპსრ კლრლშლშლ* (სახვანასმა ჩვენია, თ. ჩ.) მაინც შეაჯყოთ... ქართულ ანბანში ჯერ უკანაენისმიერი ლ და შ ზის, შემდეგ კი სისინა და შიშინა წინაენისმიერი ბგერათა მთელი ექვსი ნიშნისაგან შემდგარი რიგი მისდევს ლ, შ, ჩ, ძ, — შ, ძ, — შერამ ისევ უკანაენისმიერი ხ და კ-ია მოთავსებული“...²⁶

გაკვირვებას იწვევდა და იწვევს ის გარემოება, რომ ფონე-

ტიკური ბუნებით ერთგვაროვანი ლ, შ — ბ, ჯ ასოების ჯგუფი ერთიშულის ექვსი ასოსაგან შემდგარი ბგერების მჭკრეიფი: *შ, ჩ, ბ, ძ, შ, ძ*, — რომლებიც თავისთავად, როგორც *მრმშპსრ* ივ. ჯავახიშვილი, „გასაოცარი დაკვირვებით არიან დალაგებული“.

რატომ მოხდა ასე? რატომ არის „გასაოცარი დაკვირვებით“ დალაგებული ექვსი ასოსაგან შემდგარი ჯგუფით გათიშული ფონეტიკური ბუნებით ასევე ერთგვაროვანი ლ, შ, და ბ ჯ?

საქმე ისაა, რომ თუ ჩვენ სექტიმალური თვალსაზრისით შევხედავთ ერთგვაროვანი ბგერების ამ ჯგუფს, ლ, შ, — ბ, ჯ ეს გათიშულობა მოხსნება. „ღანი“ 25-ე გრაფემბა, ხოლო ამ რიცხვს სექტიმალურად შესაბამებ 34, ე. ი. „ღანის“ სექტიმალური ჯუფითა „ქარი“. მასთანავე, ერთის მხრივ, „ღანი“ და მისი მომდევნო „ყარი“ (25, 26), ხოლო მეორეს მხრივ, „ქარი“ და მისი წინაჲ რე „ხანი“ (34, 33) ბგერების ერთ ჯგუფად ლაგდება 25—34-ის სექტიმალური შესაბამისობით. ამავე დროს, ეს შესაბამისობა გაძლიერებულია იმით, რომ ბგერათა ამ ჯგუფში ანბანური სახელდებათ დაწყებულებულია ერთის მხრივ, „ღან-ხანი“, ხოლო მეორეს მხრივ, „ყარ-ქარი“, რამაც ფონეტიკური შესაბამისობის გარკვეული თვალსაზრისით ცნაურდება.

მაგრამ არის კიდევ ერთი არაუმეტესი, რომელიც ჩემი აზრით, კიდევ უფრო ამაგრებს „ღან-ქარის“ ურთიერთკავშირს. „ღანისა“ და „ქარისა“ გრაფიკული ნახაზი *შრმმრმმშპსრ* სიმეტრიული უკავშირდება ერთმანეთს მედიანებით გადაკვეთილ კვადრატში და ამ კვადრატის ცენტრზე წერტილს ავსებს (ნახაზი 4)...



ნახ. 4

ასომთავრულ ანბანში ეს არის *მრმშპსრ* წვეილეული, რომელთა გრაფიკული კომბინაცია *სიმმრმრმლ* ავსებს ურთიერთს და ამავე დროს, კვადრატის ცხრავე წერტილს იკავებს. ხოლო ამ ორი გრაფემბის ესოდენ პარმონიული კავშირი სტიმულირებულია სექტიმალური შესაბამისობით, ანუ მათი რიგითი რიცხვების (25—34) სექტიმალური შესატყვისობით:

● „სამარ-ფარნავაზ-არმაზ“ სახელების გემატრიკული რიცხვებში სექტიმალური აღრიცხვის ძირეული რიცხვები მონაცემებია გაცხადებული, ხოლო ამ აღრიცხვას, როგორც ვნახეთ, უძველესი და უცოლობელი კავშირი აქვს ასომთავრულის ასოთა გრაფიკასთან: სექტიმალური აღრიცხვის პირველი სამი თანმიმდევარი რიცხვია (7 — 10 — 13) და პირველი ორის ჯამის აღნიშვნელი რიცხვის 17-ის ადგილზე ქართულ ანბანურ რიგში ტიპოლოგიურად ერთგვაროვანი, ყველა სხვა გრაფემბისაგან გამორჩეული ასოები სხედან. მაგრამ საკითხებია: რისთვის გავკლდა ყველაფერი ეს (ვიენაიდან, ეს რომ წინასწარი განზრახვით არის გაკეთებული, ვფიქრობ, ამაში ეჭვი აღარ უნდა გვკარებოდეს)? რა აზრი უნდა ჰქონდეს ქართული ანბანის რიგით-გრაფიკულ სისტემაში დადასტურებული სექტიმალურ აღრიცხვას?

რა თქმა უნდა, ძნელი დასაჯერებელია, რომ ანბანში ეს

„ნათან ბრძენი“

მალხაზ რადიანი

აღრიცხვა მხოლოდ იმიტომ იყოს მოზნობილი, რომ „პარ-
ფარის“ შრიტშიში შესატყვისობა, ღ, ყ, - ხ, კ კოეფიციენ-
ტის გაუთიხველობა ან კიდევ პირველი ასოს სახელის („ან“)
გემეტრიული რიცხვის სპეტიმალური სემპლობა ($3 \times 7 +$
 $+ 3 \times 10 = 51$) გაგვიცხადოს. პირველ, როგორც ჩანს,
სწორედ ეს უკანაკენლი ისევე, როგორც „სამარ-ფარნაზ-
არმაზ“ სახელების გემეტრიული რიცხვები, თვითონ გვიჩე-
ღებენ და ამიტომ მივითითებენ ამ აღრიცხვაზე. მაგრამ
- რატომ, რა აზრი უნდა იყოს დამარხული ამაში? რაზე
გვანინებებს, ან რას გვიცნაურებს სეპტიმალური აღრიცხვის
ძირველი სამი თანმიმდევარი რიცხვის რიგი ($7-10-13$),
რაც ასომთავრულის გრაფიკშია გაყვადებული? რატომ არის
ამ რიგთან დაკავშირებული მე-17 „პირი“, რომელიც თვი-
თონ იწყება სეპტიმალურ შესაბამისობათა ახალ რიცხ
($17-23...$)?

შემდეგ წერილში შევეცდებით: პასუხი გავცეთ ამ კითხ-
ვებზე...

შენიშვნები:

- 1 ქართლის ცხოვრება. ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი
ხელნაწერის მიხედვით ს. ყუბინიშვილის მიერ. ტ. 1, 1955, გვ. 26.
- 2 ივ. ჯავახიშვილი. ქართული პალეოგრაფია, 1949, გვ. 149.
- 3 იქვე, გვ. 132
- 4 იქვე, გვ. 133
- 5 Еврейская энциклопедия, т. VI, С. Петербург, გვ. 300.
- 6 К. Маркс и Ф. Энгельс. О религии. М., 1955, გვ. 260.
- 7 იხ. Еврейская энциклопедия (Гематрия).
- 8 Настольная книга атеиста. М., 1971, გვ. 401.
- 9 К. Маркс и Ф. Энгельс. О религии, გვ. 261.
- 10 Ernest Bindel. Die geistigen Grundlagen der Zahlen,
შტუტგარტი, 1958...
- 11 ქართლის ცხოვრება, გვ. 20
- 12 ს. წერეთელი, ანტიკური ფილოსოფია, 1968, გვ. 89... ამ სა-
კითხებზე „ქართულ ასომთავრულში“ ვრცელდ მსკელობს რ. პატა-
რიძე (მნათობი № 9, 1972, გვ. 172-175), ოლხონ, იგი რაცხვთა
გეომეტრიულ ასპექტს არ უკავშირებს ასომთავრულის გრაფიკას,
რომელსაც, ჩემი აზრით, გეომეტრიული სტრუქტურა აქვს.
- 13 ივ. ჯავახიშვილი „ქართულ პალეოგრაფიაში“ წერს: „ქართული
ანბანის 36 ასო...“ (გვ. 268). მას მაინც, რომ ასომთავრულში
-ველაზე გვიან 3 არის დარჩული“ (გვ. 200), რომ „ქართული
ანბანის უკანასკნელი ასო ჯ და 3 არის“ (გვ. 231). მისასაღამე,
უძველეს ძეგლებში ქართულ ასომთავრულ ანბანს 36 ასო აქვს.
- 14 თ. ჩხეიძე, ასომთავრულის გეომეტრიული სტრუქტურა,
„საბჭოთა ხელოვნება“ № 8, 1977, გვ. 80.
- 15 В. В. Бардавелидзе. По этапам... 1957. გვ. 202.
იხ. აგრეთვე რ. პატარიძის დასახ. ნაშრომი, „მნათობი“ № 2,
1972, გვ. 172-174.
- 16 ქართლის ცხოვრება, გვ. 20.
- 17 ო. ლორთქიფანიძე, ანტიკური სამყარო და ქართლის სამეფო
(იბრია), 1968, გვ. 23.
- 18 ქართლის ცხოვრება, გვ. 25
- 19 იქვე, გვ. 22
- 20 ელ. შაჰავაჩიანი, ქართული ანბანის გრაფიკული საფუძვლები,
„საბჭოთა ხელოვნება“, № 10, 1977, გვ. 106... ბოლნისის ჭვრიან
წარწერაში „პარი“ ნახევარკვადრატული კორპუსით არის წარმოდ-
გენილი.
- 21 ქართლის ცხოვრება, გვ. 51
- 22 იქვე, გვ. 32.
- 23 იქვე, გვ. 59
- 24 იქვე, გვ. 65... „და შუამკო საფლავი ფარნავაზისი“.
- 25 გ. მელიქიშვილი, სქარბოვლო ახ. წ. I-III საუკუნეებში, სა-
ქართველოს ისტორიის ნარკვევები, ტ. 1, 1970, გვ. 533.
- 26 ივ. ჯავახიშვილი, ქართული პალეოგრაფია, გვ. 200

„ლშინებს არ რგებია გენიოსის მადლი ტი-
ტული, მაგრამ მისი ხანგრძლივი გავლენა ამ შე-
ხედულების წინააღმდეგ ლაპარაკობს“, — ასე
ახსიათებებს გოეთე გერმანიანს საუბარში თავის
სწორუბოვარ წინაპარს.

არ არის ისეთი თეორიული და პრაქტიკული
საკითხი მეთვარამეტე საუკუნის გერმანიაში, რომ
ლესინგს არ გამოეთქვას მასზე თავისი შეხედუ-
ლება. გერმანული ბურჟუაზიული კულტურის შე-
მდგომი განვითარება მთლიანად ემყარება ლესინ-
გის მიერ შემუშავებულ პრინციპებს და არასებ-
ნად მათ გაღრმავებს, გაფართოებს და დეტა-
ლიზაციას წარმოადგენს. ეს იყო ჭეშმარიტად
უნივერსალური პიროვნება, რომელსაც სამართ-
ლიანად კეთუთნის კულტურული ცხოვრების დი-
დი რეფორმატორის სახელი.

სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში ლესინგმა თა-
ვის ფილოსოფიურ შრომებში ცხადყო რელიგიას-
თა ისტორიული მუხუდულობა, დღის სინათ-
ლეზე გამოიტანა სარწმუნოებათა ბრმა ფანატიკი-
ზმი. რელიგიური დოგმების, ფანატიციზმის და და-
უნდობლობის მტერი ლესინგი ანვითარებს ხალხ-
თა თანასწორობისა და მეგობრობის, ადამიანთა
უთიერთისიყვარულისა და პატივისცემის იდეას.

ლესინგის უკანასკნელი დრამატული პოემა,
რომელსაც განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს
მის შემოქმედებაში, არის „ნათან ბრძენი“ (პირ-
ველად 1779 წელს გამოქვეყნდა.) ამ ფილოსო-
ფიურ-რელიგიური დრამამ მაშინვე დიდი წარ-
მატება მოიპოვა — 1781 წელს ინგლისურად და
პოლანდიურად, ხოლო 1783 წელს ფრანგულად
ითარგმნა. დღეს ეს ნაწარმოები თითქმის ყველა
კულტურული ხალხის ენაზეა თარგმნილი.

„მე თქვენ არ გაქვთ პიესის გამო, თვით პიე-
სა აქვთ თავის შემქმნელს და ეს უკვე დიდი გა-
მარჯვებაა“, — წერდა იოჰან გოტფრიდ ჰერდერი
1779 წლის 1 ივნისს ლესინგს.

„ნათან ბრძენი“ ლესინგის დრამაა; მისი მოქ-

მედება სხვადასხვა მსოფლმხედველობათა და ზნეობრივ პრინციპთა შეჯახებაზეა აგებული. გერმანულ ლიტერატურის რეფორმატორმა ლესინგმა „ნათანში“ დასვა კაცობრიობის ისტორიული და კულტურული განვითარების უმნიშვნელოვანესი საკითხები.

„ნათან ბრძენში“ გამოყენებულია ძველებური იგავი, რომელიც პირველად შუა საუკუნეების ლათინურ კრებულში იყო გამოქვეყნებული, ხოლო შემდეგ ბოკაჩომ გამოიყენა. მოქმედება ხდება XII საუკუნის ბოლოს, მუსულმანთა მიერ დაპყრობილ იერუსალიმში, ჯვაროსანთა ლაშქრობის ეპოქაში. პიესაში დასმულ პრობლემას ავტორი მორალის სასაზღვროდ წვევტს, რადგანაც არა ქრისტიანული დოგმები, არა რელიგიური ფანატიზმი, არამედ ადამიანის მოქმედება ხდება სარწმუნოების კრიტერიუმის დადგენის განმასაზღვრელი.

„ნათან ბრძენში“ სამი მთავარი მოქმედი გმირია — არაბეთის სულთანი სალადინი, მდიდარი იერუსალიმელი ებრაელი ვაჭარი ნათანი და ქრისტიანი ჯვაროსანი. ისინი სამ განსხვავებულ რელიგიას და ხალხს ეკუთვნიან, რომელთა შორის შუღლს საფუძველი ჯერ კიდევ შუა საუკუნეებში ჩაეყარა.

დრამის მოქმედების მთელ მანძილზე ლესინგი აიძულებს თავის გმირებს უარი თქვან მათ შორის არსებულ რელიგიურ და ნაციონალურ შეზღუდულობაზე; პირიქით, იგი ხაზს უსვამს მათ შორის სულიერ ნათესაობას, ახლოობობას.

ლესინგის ამ დრამამ, მისმა შინაარსმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა თანამედროვეებზე. განმანათლის გარდაცვალების შემდეგ გერმანიის საუკეთესო შვილებმა ეს დრამატული პოემა მიიღეს, როგორც ავტორის ანდერძი, დატოვებული გერმანული ხალხისათვის — ანდერძი, რომელიც მოუწოდებდა ყველას ეცხორება სხვა ხალხებთან ერთად, პატივი ეცა მათი კულტურისათვის, ადამიანური უფლებებისათვის, განეხორციელებინა დიდი განმანათლებლის ჰუმანისტური და დემოკრატიული იდეები. სწორედ ასე ეხმოდა ამ დრამატული პოემის მნიშვნელობა, მისი აზრი გოეთეს, რომელმაც ეს პიესა 1801 წლის 28 ნოემბერს შილერთან ერთად მოაზრდა ვაიმარის სცენაზე დასადგმელად. ამ მოვლენასთან დაკავშირებით გოეთე წერდა: „დეე, ცნობილმა ნაამბობმა, რომელიც ასე კარგად არის განხორციელებული, გაახსენოს გერმანულ მკურნებელს ის ოქროს ხანა, როდესაც იგი თეატრში მიდიოდა არა მარტო იმისათვის, რომ ეყურებინა, არამედ გულდასმით ესმინა და აღექვა. დაე, მასში გამოხატული გრძნობა მოთმინებისა შეეძინებინა“

სამუდამოდ დარჩეს ხალხისათვის ახლობელი და წმინდა“.

ლესინგი გამოთქვამდა მოსაზრებას, რომ გერმანიაში იმ დროისათვის ნაკლებად მოიძებნებოდა თეატრი, რომელიც გაბედავდა ლესინგის დრამატული პოემის დადგმას. „ნათან ბრძენის“ პირველი დადგმა განახორციელა 1783 წლის 14 აპრილს ბერლინში ცნობილმა გერმანელმა მსახიობმა და თეატრალურმა მოღვაწემ დეილინგმა. სამწუხაროდ, ამ დადგმას დიდი ხნის სიცოცხლე არ ეწერა. სპექტაკლს ბერლინის ბიურგერობა და მაშინდელი ხელისუფალნი ცივად შეხვდნენ. ლესინგის ეს პიესა მათ მოეწევათ ძლიერ გაბედულ, ხელისუფლებისათვის სახიფათო ნაწარმოებად. ბიურგერობა შეაშინა „ნათანის“ რეალიზმმა, მისმა შეხედულებამ ადამიანზე, ადამიანურ ღირსებებზე.

მხოლოდ გოეთესა და შილერის ვაიმარისებურმა დადგმამ გაუხსნა გზა „ნათან ბრძენს“, რომელმაც შემდგომში მყარად მოიკიდა ფეხი გერმანული თეატრის სცენაზე.

ლესინგი ოცნებობდა ადამიანის თავისუფალ განვითარებაზე, თანასწორუფლებიანობასა და ხალხთა შორის მშურ მეგობრობაზე. იუნკერული და ბურჟუაზიული გერმანიის პირობებში დიდი განმანათლებლის იდეალებს განხორციელება არ ეწერა.

1976 წელს თბილისში წარმატებით ჩატარდა საარის (ჯვრ) ხელოვნების კვირეული. ხელოვნების ამ დიდ ზეიმზე მეტად საყურადღებო და მისასალმებელ მოვლენას წარმოადგენდა გერმანელი რეჟისორის ვერნერ ვაქსმუტის მიერ ლესინგის დრამის „ნათან ბრძენის“ დადგმა

სულთანი სალადინი — გ. სალარაძე, ნათანი — გ. გიგეშვილი





რეზა — მონიკა რაიმი,
ნათანი — ვილიტ გროლუ

„ნათან ბრძენი“, ისევე, როგორც ლესინგის ზოგიერთი დრამატული ნაწარმოები, სცენარად საუცხოოდ არის აგებული. თითოეული ხასიათის ანალიზი ხელს უწყობს დრამატული მოქმედების მსატრულ მოქმედებას.

საკუთარ პიესას ლესინგმა უწოდა „ხუმოქმედებიანი დრამატული პოემა“, რითაც ხაზი გაუსვა მის შედარებით არასცენურ ხასიათს. იმისათვის, რომ ეს „საკიხსავი დაპა“ მოერგო სპექტაკლისათვის, რეჟისორმა იგი ორ დიდ მოქმედებამდე დაიყვანა. ზოგიერთ შემთხვევაში საერთოდ ამოიღო სცენები, დიალოგები კი უფრო სცენური, მსუბუქი და თავისუფალი გახდა.

სპექტაკლში კარგადაა გამოყენებული სებასტიან ბახისა და XV საუკუნის ანონიმური კომპოზიტორის მუსიკა.

ვაქსმუტის მიერ საარბრუკენის და შემდეგ რუსთაველის სახელობის თეატრის სცენაზე დადგმული სპექტაკლის ღირსება ისაა, რომ რეჟისორმა წარმოდგენის ფორმა კარგად მიუსადაგა ნაწარმოების შინაარსს, ჩასწვდა მის თავისებურებებს: რუსთაველთა „ნათანის“ დადგმაში ძირითადი კონფლიქტი განსაზღვრულია, როგორც მორალისა და რელიგიის ურთიერთჭიდილი.

„ნათან ბრძენის“ რეჟისორული გააზრება საარბრუკენისა და რუსთაველის სახელობის თეატრების სცენაზე არსებითად ერთნაირია. განსხვავება ისაა, რომ ისინი შექმნეს სხვადასხვა ეროვნების, ტრადიციების თეატრალურმა კოლექტივებმა. ამან განაპირობა ნაწილობრივ სხვაგვარი ქორეოგრაფია შინაგანი და გარეგანი მოვლენებისა. გერმანელი ნათანი (ვილიტ გროლი) გვევლინება ტუმბორტების მივითვლად, ფილოსოფოსად, ქართველი ნათანი (გიორგი გვეგუკერი) სცენაზე თამაშობს სულის მკურნალს, გონიერი, და გულითადი ადამიანის როლს. გერმანელი სალადინი (რაინჰარდ მუზიკი) არის სუსტი, ორჭოფი, მერყევი პიროვნება, იმ დროს, როდესაც ქართველი სალადინი (გურამ საღარაძე) ვაჟგავა, მებრძოლი ბუნების სულთანია.

რეჟისორმა ვერნერ ვაქსმუტმა აღმოსავლური ეგზოტიკა დადგმის მრავალფეროვნებისათვის გამოიყენა. მან მთელი სიბრძნე მსახიობთა თამაშს, დახვეწულ, გააზრებულ მიზანსცენებს დააკისრა.

ერთობ ლაკონიური, თანამედროვე სტილით ქმნის წარმოდგენის მსატრეობას ვალტერ იარასი. აქ გათვალისწინებულია დროის ფაქტორი და პიესის მიზანსწრაფვა. ჩვენს წინაშე მხოლოდ ფარდებაა, რომელთა კომბინაცია მოვლანსაც ქმნის და პიესის გმირთა საცხოვრებელსაც.

„ნათან ბრძენი“ ადამიანის სულიერი სიღამაზისა, გონიერებისა და კეთილშობილების პიშია და სწორედ ამიტომაც უღერს ლესინგის ეს უკვდავი ნაწარმოები ასე თანამედროვედ, ასე აქტუალურად.

ქ. საარბრუკენში (პრემიერა — 1975 წ. 21.1) და შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრების სცენაზე (პრემიერა 1976 წ. 6. 11).

ორმოქმედიანი ფილოსოფიურ-რელიგიური დრამა თბილისის სცენაზე დაიდგა თეატრების შემოქმედებითი თანამეგობრობის საფუძველზე. 1974 წელს ქართველმა რეჟისორებმა გერმანულ სცენაზე დადგეს დ.კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“. მაშინ სპექტაკლში გერმანელ მსახიობებთან ერთად მონაწილეობდნენ ქართული სცენის ოსტატებიც, რომლებმაც, სპეციალისტთა აზრით, შესანიშნავი აქტიორული ანსამბლი შექმნეს.

ვერნერ ვაქსმუტის თქმით, ქართულ სცენაზე „ნათან ბრძენის“ დადგმა მოწმობს თბილისისა და საარბრუკენის თეატრების მოღვაწეთა მზარდ კავშირურთიერთობას, რომელიც ხელს უწყობს ორი ხალხის კულტურათა ურთიერთგამდიდრებას. ლესინგი აღნიშნავდა: „მე ჯერ არ ვიცი გერმანიის ისეთი მხარე, სადაც ეს დრამა ახლავს შეიძლება დაიდგას, მაგარამ გამარჯვება და ღებნა იმ კუთხეს, სადაც ის პირველად დაიდგმება“.

„მე მიმაჩნია, რომ ლესინგის ეს დრამა მეტად თანამედროვეა. „ნათანში“ აკტორი გამოდის როგორც ჰუმანიზმის დამცველი, ეროვნებათა და ხალხთა თანასწორუფლებიანობის მედროვე“ — ამბობს მისი დამდგმელი რეჟისორი ვერნერ ვაქსმუტი.

ბლეზ პასკალი*

ბაჩანა ბრეგვაძე

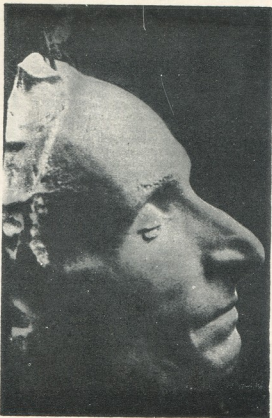
მბრძან, რამდენი სხვადასხვა მიზეზი განაპირობებს ამ „უაღბო მოჩვენებების“ მძლვინამძღობას. აღამიანის სულიერი წყობის, მისი ბუნების საერთო სტრუქტურისა და ცნობიერების შექმნის არასრულქმნილობა, — აი, პასკალის აზრით, „შემეცნების მცდარობისა და ცთონილების, გარე სამყაროს არადეკავატური რემარდუცირების, სინამდვილის გაუაღბებისა და დამახინჯების, ათასგვარი ცტრუქმნის წყარო. ამ შხრავ, „აზრების“ ავტორი უშუალოდ აგრძელებს თავისი დიდი წინამორბედების — ფრენსის ბეკონისა (1561-1626) და რენე დეკარტის (1596-1650) ფსიქოლოგიზმს. თვით პასკალისეული „მოჩვენებები“ ბეკონის ტერმინის ზუსტ ასლს ვაკვინებს: აღამიანის გრძნობებისა თუ გონების უკუდა უბეზ შეცდომას, მის უკვლა თვითცთუნებას თუ თვითგატრეებას, ინვლისელი ფილოსოფოსი „იდოლებს“ (idola), ე. ი. „მოჩვენებებს“, „ლანდებს“, „აჩრდილებს“ უწოდებს და ერთმანეთისაგან განასხვავებს მათ ოთხ ძირითად ტიპს:

„ტომის აჩრდილები“ (idola tribus), რომლებიც ნიშნულია კაცთა მთელი მოდგმისათვის, ვინაიდან ყოველი ჩვენგანი შესამდგნებელ საგანთა ბუნებას საყუთარი სულის ბუნებას უსავეებს³³². „აჩრდილთა“ ამავე რიგს ეკუთვნის მეცნიერულ თეორიათა უსაფუძლო ექსტრაპოლაციები, სამყაროს თავსომხებული ტელეოლოგიური ილუზიები, აზროვნების ინერცია³³³, მისი სულსწრაფობა და სულწასულობა, რაც შეიძლება საჩქაროდ, სახელდახელოდ „ახსნას“ უკვლადეფი (თუნდაც ზერედე და ზედაპირული ანალოგიების გზით)³³⁴. ბუნების უკვლად გაუმართლებელი ანარქოლოგი-ფიზიკა და ა. შ... „მდვილის აჩრდილები“ (idola specus)³³⁵, რომელთაგან ზოგი ბუნებით თანდაყოლილია, ზოგი კი „აღზრდისა“

და სხვებთან ურთიერთობისაგან იღებს დასაბამს³³⁶, კაცთა სხვადასხვაგვარი მიზეზები, მისწრაფებები, ინტერესები, ინტელექტუალური ძალისხმევის სხვადასხვაობა და შეფასების სხვადასხვანაირი კრიტერიუმი, რომლებიც ზშირად განაპირობებენ მეცნიერული კვლევის ერთ სფეროში ცოდნის სულ სხვა დარგის სპეციფიკის შექანიერ გადინერგვას, აგრეთვე დასაბამს აძლევენ ამ „აჩრდილებს“. შემდეგ მოიღის „ბაზრის აჩრდილები“ (idola fori) — სოციალური ცხოვრების უკუღმართობით განპირობებულ ცთომილებათა ერთობლიობა. მონური ქედმოდრეცილობა საზოგადოებრივი აზრის, საყოველთაოდ გავრცელებული შეხედულებების, ცტრუქმნათა დამორტუნეული ძალის წინაშე, — აი, წყარო და სათავე „ბაზრის აჩრდილებისა“³³⁷. და ბოლოს, „თეატრის აჩრდილები“ (idola theatri) — სინამდვილის გაუაღბებული ფსევდო-მეცნიერული თეორიებისა და ფილოსოფიური სისტემების ზეგავლენით გამოწვეული უკვლადეფარი ცთომა სულისა...

რა ბუნებრივია იქნებოდა, რომ ამით ამოიწურებოდეს ცნობიერების მთელი მანკიერება, გონებისა და გრძნობის უკვლა ნაკლი. ვი რომ არა! „აჩრდილებს“ თან ერთვის სულის „მცთუნებელ უნართა“ (les puissances trompeuses) შრავალრცობანი წებება: აი, თუნდაც, წარმოსახვა³³⁸... „ცთუნების სათავე, შეცდომებისა და სიცრუის წყარო, მით უფრო ცბიერი, რომ უკვლადეფის როდი ცბიერობს... ეს ამაუ და მძლავრი ძალა, გონების მტერი, გონებისა, რომელიც ამაღლ ცდილობს მის მართვას, მის მოთოკვას და დურეებას, — თავისი ძალმოსილების დასამტაკებლად თითქმის მებრებუნებებს ქმნის აღამიანში... ის აიძულებს გონებას იწაშოს, დეკევედს, უარყოს; ის აიძულებს და ამძაფრებს გრძნობებს; აბრძენებს და აღინერებს ხალხს... მე დარწმუნებული ვარ, რომ უკვლა ჩვენს ქცევის წარმოსახვის თავქარიანობა განაპირობებს. ვინაიდან უკვლაზე სათელი და მტაკე გონებაც, ბოლოს და ბოლოს, ქედს იხ-

* გაგარძელება, იხ. „საბუთა ხელოვნება“ № 3-7. 1978 წ.



ბასკალის ნიღაბი

მეცნიერების და კერძოდ, თვითშემეცნების უნარს, რაცაღა არას-
დღებში არ აღიარებს თავმოთხოვით შეუფერავს და უმეცნიერულ
შებენ სიმართლეს;

„თავმოყვარობის და, საერთოდ, აღამიანური სმე“-ს ნაწვეი-
ლი არის თავისი თავის სიყვარულია და მხოლოდ საკუთარი თავის-
თვის ზრუნვა, ესა და ეს მას არ ძალუძს ათასგვარი ნაყლისა
და მანკიერებისაგან განკურნოს თავისი სიყვარულის საგანი. „მე“-ს
სურს იყოს დალი, მაგრამ გრძნობს, რომ უხადრუკია; მას სურს
იყოს ბედნიერი, მაგრამ ხედავს, რომ უბედურია; მას სურს იყოს
სრულქმნილი, მაგრამ იცის, რომ არასრულქმნილებით სავსეა; მას
სურს ყველა აღიღებდეს და თავიანს სცემდეს, მაგრამ ხედავს,
რომ მხოლოდ ზოზლა და სიძულვილი იწვევს სხვებში. ეს წინააღ-
მდეგება ყველაზე უსამართლო და ყველაზე ბრალეულ გრძნობას
ბაღებს აღამიანში: მძაფრ სიძულვილს სიმართლის მიმართ, სიმართ-
ლისა, რომელიც თავის არ ზუტყვს და დაუნდობლად აშლიდეს მის
მანკიერებას. მას სურს მოხოს სიმართლე, მაგრამ რაღა საკუთ-
რივე სიმართლის მოხობა არ შეუძლია, ცდილობს საკუთარ შეგნ-
ებაში მანც ჩაღვას, ან სხვის სულში ჩაახშოს იგი, ანუ, სხვა სიტყ-
ვებით რომ ვთქვათ, ყოველნარად ცდილობს დაუნდობლად თავისი
ნაკლი როგორც სხვის. ისე საკუთარ თავსაც, და ვერ იტანს, რაც
ეინშე ხედავს ან ნაყლს, ან ცდილობს თვით მას დაანახოს იგი...“³⁴³

„მაკოუნებელ უნართა“ რიცხვს პასკალი აუთოფენის აგრეთვე
„ამოუბას“ (vanité), რომლის წყალობითაც ამქვეყნიური ადამიან-
ის უხადრუკობას აღამიანები ყველაზე დიდ ფესულობად თვლიან
და სწორედ ამიტომ სახელისა და დიდების მოხვეჭვს სახვეწ ცხო-
ვრების უმაღლეს მიზნად, „სიამაყეს“ (orgueil), რომელიც, გარკვე-
ული აზრით, „ამოუბის“ კერძო სახედ გვევლინება, „მატვმოყვა-
რებას“ (recherche de la gloire), ჩვენი ბუნების „უმეტეობის“,
მის ყოველწამიერ „ცვალებადობას“ (inconstance)³⁴⁴ და ა. შ.
(„პასკალისთვის ყოველთვის თავზარდამცემი რეალობა იყო ყ-
ველივე აღამიანურის ის უმეტეობა, ყველაზე კეთილშობილური
და თვით ყველაზე მომიხებულნი მღერეკილებიც ის მუდმივი
ცვალებადობა, ჩვენი გარემომცველი სინამდვილის და თვით ჩვენი
მსწრაფლწარმავლობა“³⁴⁵).

მერტა, როგორ ექცევა „ცთომის ამდენი წყაროთი ყელამდე სავ-
სე“ კაცე? ცდილობს ზუსტი და გულმოდგინე თვითანაღლის გზით
შეიცნოს საკუთარი გულისა და გონების ყველა ნაკლი, ცნობიერ-
ების მთელი მანკიერება, რათა დასძლიოს „მაკოუნებელ უნართა“
მოქმედების ყველა შედეგი და, ამრიგად, უნარის ტემპირტი
კოდანს, ნაოღებსა და შეუმღვრეველ ბედნიერებას? პირიქით,
თვითანაღლის ნაკლებს ის მიიღებდა თვითანაღლებას, თითქმის
სურს ბუნებით თანდაყოლილ ამდენ პირქუმ „პირდილს“ ხელოვ-
ნის „პირდილებით“ ზედ მოსპაროს:

„კაცე უთუოდ ფეკრისათვის არის შექმნილი; ესა მთელი მისი
ღრსება და უმთავრესი დანიშნულება; უპირველესი მოვალეობა კი
ისაა, რომ კეთილგონიერულად იფიქროს. რაც შეეძება დასაწყისს,
ჩასაკურთველია, თავის თავზე, თავის შემოქმედსა და თავის აღ-
სასრულზე ფიქრით უნდა დაიწყოს.“

მაგრამ რაზე ფიქრობდა კაცენ? ანაზე? არა, მათი საფუძრალი
სულ სხვა რამეა: ტუმ-ფანდური, ცეცხა, სიღრეა, დღესების
სზხვა, დრსტარება, ომი, სამეფოს ხელში ჩაგდება და ა. შ. და
ა. შ., ისე რომ ერთხელაც არ დაფიქრებინან, ერთხელაც არ ჰქო-
ხებინან თავიან თავს: რას ნიშნავს იყო მუფე? რას ნიშნავს გერ-
ქვას აღამიანი?³⁴⁶

არ, რაკომა, რომ აღამიანისათვის თანდათანობით უცხო ხდება
დაიდ წუნობრივი თუ გნოსტოლოგიური იმპრატიკა, რომელიც
სოკრატეს უანდრბა კაცობრიობას: „შეიცან თავი შენი“... და
რაღი რადენიმე მარადიული კითხვის პასუხი არ მოეცებება, რაღი
ორიოდე მარადიული პრიბლემის გადაჭრა არ შეუძლია, ის ცდი-
ლობს საერთოდ არ ფიქროს ან პრიბლემებზე:

„აღამიანებს არ შეუძლიათ თავიდან აიკლანოს სიყვადი, უმეტ-
რება, უბედურება, მაგრამ ისინი ცდილობენ არ იფიქროს ყოველივე
ამის შესახებ და ამ გზით მანც უნარის ბედნიერებას“³⁴⁷.

...აიასგვარა უბედურების მოუხედავად, კაცს სურს ბედნიერი
იყოს, დიან, მას სურს ბედნიერი იყოს და არ შეუძლია არ სურ,
დეს ეს. მაგრამ როგორ ეცნობის ბედნიერებას? სიმართლე თუ
გნებათ, ერთადერთი გზით: უკვდავი უნდა გახდეს. მაგრამ რაღი
ეს შეუძლებელია, ის ცდილობს საერთოდ არ ფიქროს ამას“³⁴⁸.

რის და მონურად ემორჩილება მისთვის უცხო და უცნაურ ნებსებს,
რომლებსაც ყველგან თვითნებურად ნერგავს წარმისახვა... ის თავის
ნებაზე ატრიალებს ყველაფერს, რაც კი რამდენ ფასობს ამ ქვე-
უნდა... მშვენიერების, სამართლიანობას, ბედნიერებას... აი, დაბ-
ლოებით ამ ცრუ უნარის ყველა შედეგი, უნარისა, რომელიც თითქ-
მის მიტომ გვევლინება, რომ შეუძლებლად შეგავსებდეს და შეუ-
ცთობლად გვატოუნოს. თუმცა, იცოცხებ, ცთობის სხვა წყაროე-
ბითაც ყველამდე ვართ ხასვენის“³³⁹...

ხოლო ცთობის ამ წყაროთა შორის, პასკალის მიხედვით, უთუოდ
ყველაზე მანეა „თავმოყვარობა“ (amour-propre), რომლის ცნე-
ბაში „აზრების“ ატორი გულისხმობს არა აღამიანის მიერ საკუ-
თარი ღირსების გრძნობას, არა თავისი ერთადერთობის, განუწყო-
რებელი თვითანაღლებისა და ინდივიდუალური თვითღრსებელე-
ბის შეგრნებით აღმრთე კანონიერ საიამეს, არამედ ცუდმდებელე-
ბას, სუბიექტური ნების სიმრუდეს, სულის ციკობტურ განწყობი-
ლებას.³⁴⁰ ეს ციკობში თუ ციკობტორში კი, უწინარეს ყოვლისა,
ეწინააღმდეგება მორალურ კანონს, ეწინააღმდეგება სიყეთეს, ვინა-
იდან „კეთილია მხოლოდ ნება, მხოლოდ მოვალეობის შესატყვისი
ნება; ის შეესატყვისება მოვალეობას მხოლოდ მაშინ, როცა ასრუ-
ლებს მოვალეობას მოვალეობის გულისთვის, როცა ასრულებს კა-
ნონს კანონისადმი პატივისცემის გულისთვის. კეთილია მხოლოდ
ის ნება, რომლის ქცევა და აზრისმიერი განწყობილება შესატ-
ყვისება კანონს; ნება, რომლის კანონს და მაქსიმისაჲ³⁴¹ არ გააჩნია
სხვა შინაარსი, მოვალეობის გარდა“.³⁴²

მაგრამ თავმოყვარობა მიუღებელი და მიუტყვებელია არა მარ-
ტო თეოლოგი თვალსაზრისით; ის მღვრიე გრძნობა, რომელიც
მრუდე გეზით წარმართავს ჩვენს ნებას, ლიბრითი ცეკრის გონების
თვალს, ჩრდილავს აზრის სიყბადეს და, ამრიგად, გვირღუნებს შე-

პასკალის მიზანი ნათელია: განვაცვიფროს და თხემით ტერ-
ფაშე შეგვძარს ჩვენივე ზერელობითა და ზედაპირულობით, წყე-
ობის, მწამსის, შეუმცნებისა და, სერიოზ, ცხოვრების კარდნა-
ლურ საქითხისა მიმართ ჩვენი თავპირილი დამოკიდებულებით, ჩვე-
ნივე გულგრილობითა და ინდიფერენტობით. აღამაინს სულიერ-
მა სიმწირემ და სიღატაკემ განაპირობა ჩვენი აწმარის განწყობი-
ლება, მაგრამ აწმარა განწყობილება ვერ განაურნა სულის სიმ-
წირე. რაიმე უნდა აუტყვიოთ აუტყვიოთ თავე, რატომ ვერწით,
რატომ არწითოთ, თვით ბევრი მარადული ცხოვე უნდასუხო კიბო-
ვაღვე რჩება, თვით ბევრი ზოგადსაკაცობრიო კრწმობის გადგე-
მა ჩვენს ძალღრესს აღემატება? მაგრამ თუ ქვეშაობით ცოდნა
მოდებელია, ხოლო ქვეშაობით ბედნიერება — მიუწოდებელია და
მოცულობითი, რაღა დაგვრჩენია, გაჩაბ იმისა, რომ ოღონო-
რული ბედნიერებით მოვიტყუოთ და ვარაბრუთ თავი? ბედნიე-
რების ამ ილუზიას კი არაფერა კარგინს უფრო სრული და
ამომწინავე. აიღვე ვართობა, ორიბტარება, თავდასწრება, თუმ-
ცა ცოთუნების ღობითი დაბნობიერა სულხასიანის უკეთობით
ეს უბედურება უფროა, ვიდრე საინაბო ბედნიერება.

„გართობა ჩვენი ერთადერთი ნივთიანება უბედობისა და, იმადრო-
ულად, უღღრესი უბედურება: ჩვენსავე თავზე ფიჭის ნებსა
რომ არა ვერგობს, ის შეუმწმელებლად მოგვიძიებს აღსასრულებსა.
ვართობა რომ არა, ისეთი აუტანელი სედა დაგვეუფლებდეს, რომ
უფოლად დავიწყებდით გამოსვლის ძიებას, მხოლოდ უფრო უც-
ეთის გამოსვლისა. ვართობა კი თავს გვაიწუნებინებს, და ჩვენ
უარწმუნოლად უნაბოლოობით სედავლენს“³⁴⁹.

ამ თვალსაზრისით, არა მარტო ბაქის თამაში, დროსტოვისა,
დრემა, ბაზ-მასკარადი, ნადირობა, სიყვარული, სტუმარ-მას-
ხინძლობა, არამედ მიწელი პოლიტიკა, დიპლომატია, იმი, სახელისა
აუ სიმდიდრის მოხვედრისათვის ზრუნვა, მამულისა თუ სახელწი-
ფის მართვა და ა. შ. და ა. შ. მხოლოდ, კაცთა უყოველობის საქ-
მინაობა სხვა არა არის რა, თუ არა ვართობის, თავდასწრებისა
და, ამ გზით, ილუზორულ ბედნიერებასთან ზოარდის საშუალებაა.
„...კიბისთვის იქნაღვე უფრო აუტანელია სიმწიფიდი, რაოღონა
არც ვნება აღმარებს, არც საქმე, არც ვართობა და არა ფსოლთა.
მანის ის უყოველ აშარად გრძობის თავის არარობისა, მიუსხ-
რობის, უხადრუობის, დამოკიდებულების, უმწიფობის, სიცარიელის
სულის სიმბინად მუცხსებულად ამოიხებება პირქუში სედა, მუ-
ხარება, სიმწარე, ზარბი, სიმუღლილი, სასოწარკვეთა“³⁵⁰.

დღის, აღამაინს ისოდნ მძაფრად სწირავდ იბირო მიიღებს ვარ-
თობის, განცხობისა, თავდასწრების, რომ ის თავისი შეიპირებუ-
ლი მდომარეობისად ერთადერთ გამოსვლად ესახება: „...აი, რა-
ტობა, რომ კაცს უყოველგან ურჩენდა თამაში და ქალბეთარ
ლაგობა, რატობა, რომ ასე გულდაგულ მიიწებს ომში, ას რად
ციდლობს საგმირო საქმეებით თავგამოჩენისა. არა, ბედნიერების
იმიდი როდელ აქვს; არც ის სწამს, თითქმის ბაქმობი უბედურლო ფუ-
ლი ას მინადრებელი კურდღელი ქვეშაობით ბედნიერებას მინა-
იქვს; ჩანდაბა მივება, კიბისკ წაიღოა კურდღელი. ჩვენ ვეძებთ
არა იმ უფოთოველი და მცონარე არსებობის შესაძლებლობას, რა.
მედიც საგმა მოკლეობისა ვეტირებს, რათა ჩვენს უბედურ
ბედნიერ ვიფიქროთ, ჩვენ მივადლებთ არა იმისა სანაშენებსა, თუ
მცირულ ქიარაბენას, არამედ მხოლოდ შეხება-შემოხლას, მხოლოდ
და მხოლოდ ორიბტარალს, რომელიც ვართობისა და, ამრიგად,
მეანწიელი ფიჭის საშუალებებს არ ვაძვირებ.

აი, რატობა, რომ კაცს ასტიკავად უცვებს განუწყვეტილი ყოფი-
და და მოძარბება: რატომ აღიქმება სულის ჩასმას ისოდნ საზა-
რულ სასჯელად და რატომ ასე გონებაშიუწმოდომელი ეჩვენება მარ-
ტობის მომხბობლობა. მეფის ყოილდობის უყოველ დიდე
უპირატესობა სწირედ ის არის, რომ მას განუწყვეტილი ვართო-
ბენ და არავითარ განცხობისა და სიამონების არ აკლებენ.

კარისაკებს მხოლოდ ერთი საზრუნავი აქვთ: როგორმე ვარ-
თონ მეფე და თავის თავზე ფიჭის საშუალება არ მისცენ, რად-
გან მეფე, მართალია, მეფეა, მაგრამ მაინც უბედურია, როცა
საკუთარ თავზე ფიჭობს.

აღამაინებს ბგონით, რომ მა თუ იმ თანამდებობის ხელში
ჩაგდება სიმწიფეობა და ბედნიერება მინაბებთ. ისინი ვერ
გრძობენ, რა უბედობა მათი სიხარება და გულუბრუნებელი ბგო-
ნითა, მართლაც სიმწიფედს დაეძებოთ, თუმცა სინადრებელი
მხოლოდ შფოთს, აუღალ-მავალსა და შეხლა-შემოხლას დაეძებენ.

ილუზიული ინსტიტუტი აიძულებს მათ ვამუღმებთ ეძებონ ვართო-
ბა, ხელი მოკონ ათასკვარ საქმეს, მხოლოდ იბირომ, რამდენიმე
ნობირად გრძობენ თავიანთი არსებობის სიმწარეს და უბედურ-
ბას“³⁵¹.

ამრიგად, ჩვენ უბედურნი ვართ, მაგრამ ვინდა ბედნიერინი ვი-
ყოთ, და არ არსებობს ჩვენი უფრო მძლე ნაწილი. უბედურ-
ნიერების — უსასრულო, უსაზღვრო, თავბრუდამხვევი ბედნიერების-
კის შემავი წურვილი: „სედალა კაცი მიიღეტის ბედნიერების-
სულმედეგ უკუდა კაცი. მათი სიხარული სხვადასხვაა, მანისა —
ერთი, ყველა თავსებურად მიიღეტის მას. ბედნიერების საქმე-
დად ერთი თუ ომში მიღის, მეორე მის ქაღმისა ატარებს ერთი და
იგივე სურვილი, ორი სხვადასხვა თვალსაზრისით. აღამაინს ნება
მხოლოდ ამ მიზნისკენ სწრაფობისა განსაზღვრული. ესაა ნებისთვის
რა აღამაინს ნებისმიერი ქვეყნის მოტივი, იმასაკი, ვინც თავის
ჩამობრბობას აპირებს“³⁵²...

ყველიად და პატრონისა, მაგრამ ვინ მოვკავშია ეს ნანართი ბედ-
ნიერება? ვინ არის ამ ქვეყნად ბედნიერი, თავისი ზვედრით ცმაყო-
ფლი, უფოთოველი, უღრტებინელი, აუბედურველი? არაინი არა-
ინი (—ყველა თავის სხეულის უნიკის — ბაბინი თუ ყმა, დიდებულთ
თუ მუშაბი, მოხუცი თუ ახალგაზრდა, ძლიერი თუ უძლიერი, მეც-
ნიერი თუ უმეცარი, განმარტობი თუ სნული, — ყველა უმღებ-
ლიც მიიხბობდა იმისა, თუ სად, როდის, როგორ ან არამედ ხანს
ცხოვრობს ამ ქვეყნად“³⁵³). მაშ, რა ეწინაა, რა ელიონით, რა გზას
დავადგომ? სადა საშუალო ან გამოსავალი იხვე და ისევ ვართო-
ბაში, განცხობაში, უბედურების თუნდაც დროებით დაიწუნება-
შ?

და, აი, ჩვენ ვთანამობით, ვიპირფობით, ვატყუებთ სხვებს, ვა-
ტყუებთ ერთმანეთს, ვატყუებთ საკუთარ თავს, ჩვენ დაბედურლენ-
დით, დავოსტატობით, დავსეკუადობით: სიტყვე, სიკაუბლე, არის
მიჩქმალვა, თვითშენილება, ჩვეულების ძალით, ჩვენს მეორე ბუ-
ნებელ იქცა. მაგრამ ჩვენ ვქვემალავთ არა მარტო უბედურებას, არა-
მედ საკუთარი ბუნების არახრულქმნობისასაც: ქედმალბობას,
ცუდმადლობას, პატივმოყვარეობას, მოწოდებობას, უნებართო-
ბას, სისხუტეს, სიბოლწეს, ანგარებას, ბინიერებას, „ესევე ვერ
არბნობს, რომ სიამაბით, პატივმოყვარეობით, უნებართლობით, სიმ-
წიფეს, სისხუტეს, სიბოლწეს და, საერთოდ ათასკვარი ბინი არა-
ცილი სხეულს ბუნებრივად ბრძა. ხოლო თუ გრძობის, მაგრამ არ ცდი-
ლობს თავი დააღწიოს ბინიერებას, რა ვეტიქმის მის მიმართ“³⁵⁴...
ზართოცადა, რა ვეტიქმის? ბევრი არაფერი. მით ურეტეს, რომ ეს
სიკუბებით თვითგებისა კი არა, მხოლოდ ქვეშაობის აღდგენის
ინსთობა თქმული. მაგრამ, დე, თვითმამღრებელი კაცი ნუ
დავიწყებებს პასკალის დიდე მეტიფიჭისა და გარყვნილი ვართობის
მისი ანტაგონისტის — პოლ ვალერის საზარულ პარადოქსსაც, პას-
კალისად საზარტედად გამოიძინარე მის ეტიტრებმზებს: „თუ
ჩემი მე ზოღლის ღარბია, მაშინ პრინციპი — გეყვარდე მოყვასი
შენი, ვითარცა თავი თვისი — სასტიკ ორიონად იქცევი“³⁵⁵...

თვითშენილება თუ თვითგამრეტების ამ მაცოტური გრძობი-
თაა განპირობებული ისიც, რომ თვითული ჩვენგანა ცხოვრების
არჩენად თავის საკუთარ როლს კაც ასრულებს, არამედ „ვიკად
სხვისას“... უყოველი კაცი, ვინც უნდა იყო იგი, ცდლობს ისეთი
სახე მიიღოს და ისეთი ნიღბი გაიკეთოს, რომ ხალხმა აღიაროს
იმად, რაად სურს ჩანდეს; ამბობ შეიძლება ითქვას, რომ
მთელი საზოგადოება მხოლოდ ნიღბებისაგან შედგება, — წერს
პასკალის უფროსი თანამებრძოვე ფრანსუა დე ლაროშფუკო“³⁵⁶
ხოლო პასკალი ამბობს:

„ჩვენ არ ვაყმაყოფილებს ჩვენი ქვეშაობით ცხოვრება და ჩვენი
ქვეშაობით არბი: ჩვენ ვახსრებ შევქმნილ მოყვასს შეგნებთ ერთ-
მეორეს წარმოსახვითი გზის და ამბობ ვედილობთ თავი მოვა-
წიონით, თავი მოვაჩვენით მათ. ძალღრესი დაუზოგავად ვაბობთ
და ზოღლ-პიბილებით ერთავი ამ წარმოსახვით სახეს ჩვენი ნამდ-
ული სახის საინაზოდ. თუ შევიდნი ვართ, ერთადერთი და დღეს-
ღორჯინი, ერთი სული ვაკვს, როდის მოვიყვნი ჩვენი კეთილშე-
ხილობის ამავს მიუღეს ქვეყანას, და, თუ საქმე მოვიწივ მივცა,
უყოველმოდ განვიმარტავით თავს ყველა ამ სიქველისაგან, ოღონდ
კი ჩვენს მიჩენებელს, შარს. მთავარყოფი ონინ, ღღრბინა, სი-
ღარტეობა არ ვტყუებთ უფრო, არა მამაყო სახელი მოვიხებთ
მოყვასთა თვალში. ჩვენი მე“³⁵⁷ ს უბედურების უტყუარი ნიშანი
მაინც ისაა, რომ მას ხშირად არც თავისი თავი მოწონის, არც თა-

ვისი მოჩვენებითი ორეული და თვითმყოფილების მისაღწევად აძულებულია ერთმანის შეუწყველის ისინი³⁵⁷

თვითრეული ჩვენების სულში ერთპირიველად მბრძანებლობს მხოლოდ სიკრუე, თვითპირებრივ მონარქი თუ დიქტატორი. სიკრუე, სიძრადე, სიხმადე, სიბრუნე, ანგარება, კენამდობობა, უსამართლობა მისი ერთგული ვეზირება; სიძრადე, სიწმინდე, სიმამაცე, სიწმინდე, უსაგარბო, თავმდალობა, სამართლიანობა — მისი მონებე:ადამიანი მხოლოდ და მხოლოდ შენიღბული სიუბადე, სიკრუე და პირმართობა, არა მარტო სხვების, არამედ თავისივე თავის წინაშე. მას არ სურს სიბრუნადე მოისმინოს საუბარი თავისე, ცდობის არც სხვის უფროს მართალი, გინებისა და სამართლიანობის საპირისპირო ყველა ამ მიდრეკილებას ღრმად გაუღმავს ფეხები მის გულში³⁵⁸.

მხოლოდ ამით რომ ამოუჭრებოდეს სიკრუის მთელი ძაღმოსილება, ნიღბების მთელი საფული? არა, პასკალი, დაუღონებელი განაწმინდველურად თანამედვერულად დაუნდობელი. ჩვენს არაკვლევ ყველაფერი მებრუნებელი სისრული შენიღბული სიკრუეა, პრევენციონობის, სიუბადის, ხელოვნურ პირობებისა მისამართებელი. სიკრუეა დაფუძნებული მთელი სოციალური ცხოვრება, სახელმწიფო წეს-წყობილება, პოლიტიკა, დამოღმობა, კანონმდებლობა, მარტალსაქრული. პასკალისდირინდელი ფრანგული ისტორიული სინამდვილე საქმირსულ მებრუნებელ უპირის უპირის ამპირი მმართველობის, სულის ამპირი განწყობილების განსამართლებლად სახელმწიფოს საფუძვლების, საზოგადოებრივი ცხოვრების, სოციალური მართლის მანქანების რომ ამოხლებს, „საჩრებების“ ავტორი, უწინარეს ყოვლისა, გმობს აბსოლუტურ მონარქიას, სადაც მთელი ძალაუფლება — კანონმდებლობით, ადმინისტრირებელი, სამხარტული, სამშინაო თუ საგარეო პოლიტიკური და ა. შ. და ა. შ. მხოლოდ მონარქის პრტორატივად ითვლება. პასკალის თანამედვერე ინგლისელი ფილოსოფოსის, მონარქიზმის პოლოგების თომას მობის (1588-1679) „ტრიადაში“ — სადაც განწილულ სოციალურ პიერტიკაში — „საზოგადოება“ (cives), „სახელმწიფო“ (civitas), „სახელმწიფოს მთავარი“ (persona civilis) ყველა სიკრუერული უფლება, ცინიკური გულამდობობა, მხოლოდ მესამე წევრს მიეწერება, მაშინ რომელსაც პირველი წევრი მთლიანად განმარტულია ამ უფლებებისგან, რა თანასწორუფლებიანობაზე, ან რა სამართლიანობაზე შეიძლება დაამარტო იქ, სადაც ყველაფერს წევრებს მხოლოდ ტლანქი, უხეში ძალა, მხოლოდ დესპოტიკური თვითნებობა, ძალადობა, უკანონობა?

„მართებულობა დემოკრილობა სამართლიანობას, შეუძლებელია არ დემოკრილობა ძალას, სამართლიანობას, რომსაც უჭრებს არ უმარტრებს ძალა, უძღვრება; ძალა, რომლის ზრდას უჭრს ან დგას სამართლიანობა, ტრანსულია. უძღვრს სამართლიანობას ყოველთვის ფეხებზე გაიგებენ, იმიტომ რომ ამ ქვეყნად არ აღიღვინა უკეთურად; უსამართლო ძალა კი ყოველთვის აღაშფოთებს კითხვით. მამასადაც, საპირა ძალისა და სამართლიანობის შერწყმამ; ამიტომ არ სამართლიანობა უნდა გახდეს კეთილი, ანდა ძალა — სამართლიანი.

სამართლიანობა ხშირად სადევია და საკამათი, ძალა კი უღვივად და უცხოვრობა. ამიტომაც სამართლიანობა ვერ იქნა და ვერ გახდა ძლიერი: ძალა არ სცნობდა მას და ამბობდა, რომ სამართლიანობა — უსამართლოა, და რომ მხოლოდ თვითონა სამართლიანი. და რაჟი სამართლიანობა ვერასდობელი ვერ იქნა ძალად, ხელმისა საბოლოოდ გადაწყვიტა, რომ მხოლოდ ძალა სამართლიანი³⁵⁹.

კანტი იტყვია, რომ ესაა საზოგადოება, ესაა სახელმწიფო, სადაც მართალი მთლიანად ექვემდებარება პოლიტიკას; სადაც უფუღმართად ვაგებულა „პოზიტიური, ანუ სამოქალაქო სამართალი“ (jus civile) ფეხებზე ითლავს, ორგუნავს და სრებს ე. წ. „მებრუნეს სამართალი“ (jus naturale), ყველა პოზიტიური სამართლის ამ უფუღო და საერთო წყაროს; სადაც უკანონობა კანონის უფლებამოსილებას იძებს, ხოლო უსამართლობა სამართლიანობად გვევლინება და სადაც სახელმწიფოებრივი სიძრადე დაინტერესებულია მხოლოდ იმით, რომ არ გამქრდუნდეს, საგულდაგულოდ შეიძინოს უსამართლობა, ვინაიდან არც უფრო დაუქრულია ინინდებე უსამართლობა, მით უფრო უკუცხი და დაუქრულია პოლიტიკა³⁶⁰. ყველა მოჩვენებითობა, სიკრუე, სიუბადე, ყველა ნიღბების საზრძანებელი მხოლოდ იმ განსხვავებით, რომ საზოგადოებრივი

ცხოვრების, სოციალურ ურთიერთობათა წიაღში სიკრუე უწყველსმოცვლად ხდება და ერთი მუკა უმცირესობის მებრუნებულად ლისობის მართვის ყველაზე ქმედით იარაღად თუ სახელმწიფოებრად გვევლინება. და რაც უფრო მეტად შორდება საზოგადოების ისტორიული ცვალებითა თავის საქმის სტადის, მით უფრო ტრატურული ხდება ფიქტიურ ძალთა წყობილობა. პილ ვაგნისის მიხედვით, ფიქტია დაახლოებით ისეთსავე როლს ასრულებს თანამედვერე ცვალებიანობა, როგორსაც ტლანქი და უხეში ძალა ასრულებდა პრიმიტიული საზოგადოების ცხოვრებაში, ასე რომ, ისტორიული ცვალებითის მთელი პრტეკტი, გარკვეული თვალსაზრისით, სხვა არა არის რა, თუ არა ახს პირველყოფილი ხარზარისობიდან ცვალებებულ ხარზარისობამდე.

„ყოველი საზოგადოება ველურობიდან წესრიგამდე მაღლებდა. რამდენადაც ხარზარისობა უაქტი იყნა, ამიტომ წესრიგის ერთადელებლად ფიქტივის საფული უნდა იყოს, ვინაიდან არ არის ნიღბის ისეთი ძალა, რომელსაც შეუძლია წესრიგის დაუქრვადება საზოგადოების ერთი ჭკუფის მიერ მეორე ჭკუფის იძულების, მხოლოდ და მხოლოდ იძულების გზით.

მამასადაც, წესრიგი მოითხოვს ფიქტიურ ძალთა რეალურ ქმედობობას; ის განმარტებულია ინსტანტებისა და იღვების წინასწარიობით.

ყუბიბიდა ერთგვარი მოჩვენებითი თუ პირიბითი სისტემა, რომელიც ადამიანებს ატრებს და თინავს წარმოსახვებითი ურთიერთობათა თუ წინამდებველებით, რომელთა ყველა ემეტირს სავსებით რეალურია. ისინი არსებითი და აუცილებელია არიან საზოგადოებისათვის.

წმინდა, მართალი, კანონიერი, ღირსეული, საქებარი და მათი საპირისპირონი თანდათანობით იკვეთებიან და კრისტლებიანაც კაცთა სულეობა. ტაძარი, ტაბტი, სამსჯავრო, კათედრა, თეატრი, — თანმობის რ მკვიდელი და წესრიგის ერთგვარი გოვლდებური სინგლოზატორები ერთიმეორის მსუფრელები იღებენ დასაძლეს. თვით დრეკ ორთვება და იარება: მსუფრელებურები, სხდომები,) ნახაზები ადგენენ და კანონებენ საზოგადოებრივ სათაბებს თუ თარიღებს. რიტუალები, წესები, ზნე რეგულაციები ასრულებენ ადამიანურ ცხოველთა დრესტირებას (dressage), აიკებენ ანდა ათინიფიკებენ მათ სტიკტიურ მწიწრადეობას. მათი მჭინივარე და აღვიარსხნილი ინსტანტების ფეხებზედ ძალა სულ უფრო იწვიათ და უმნიშვნელო ხდება. მაგარამ მთლიანობა მხოლოდ ხატებისა და სტიკების შემეშობით არსებობს. წესრიგისათვის აუცილებელია, რომ კაცი, რომელიც გრძნობს საზრძობლას ღირსი ვარა, იმედარტულია იმასაც გრძნობდ, როგორ ქანობს საზრძობლავს. ხოლო თუ ის მანდღამაინე დიდ ანგარობს არ უწყებს ამ მომბილავ ხატს, მთელ ყველაფერი ნაცარად იქცევა.

წესრიგის, ანუ სიმბოლოებისა და ნიშნების საფული თითქმის ყველაფერის საყოველთაო განიარაღებამდე მიღის, რაც ხელულ იარაღს (des armes visibles) უარის თქმით იწყება და თანდათანობით მოიკცა კაცთა ნებასაც სხვების მოვლდება და უმხარის ხდება, სახიათები რბილებდა. შეუწყნეველად მითარება ერთ, სადაც მტრამბანებელია ფიქტი, წინასწარ ხედვითა და ტრადიციული გამოსაბული მომავალი და წარსული, ის ორი წარმოსახვისმიერი პერსპექტივა, თანდათანობით ორგუნავს და აუფრქვავს აწევის.

საზოგადოებრივ სამყარო ახლა ჩვენ ისევე ზუნებრივი ვეჩვენება, როგორც თვით ბუნება, თუმცადა პირველი მხოლოდ და მხოლოდ მაგიაზეა დამყარებული და მართლაც, ხომ არ გვეიღვინება ერთგვარ მოვლადებულ ციხე-კოშკად სხვების მიხედვით, — ასო. ნიშნებზე, სტიკეთა ძაღმოსილებამზე, აღსრულებულ აღმქმეზე, ქმედით ხატებზე, მტკიცედ დაცულ ზრულებებსა თუ პირიბითობებზე დაფუძნებულია?

კავშირუთიერთობათა ეს სამყარო, ჩვეულებების ძალით, ისევე მყარია, ისევე თვითმმართი და თავისთავად გვერია, როგორც ფიზიკური სამყარო; და თუმცა ჩვენს ქმნილებდა, როგორც დამყარებულები და მკვლელუფლებული ქმნილება, ის ფიზიკურ სამყაროვე არანაქვდებ რთულად და არანაქვდებ იღვმებლითი მოცული ვეჩვენება. მე ვხიბდი ქუდს, მე ვღებ აღქმას, მე ჩაღვდივარ ათას ტუნარობის, რომელთა დასაბამი ისეთივე ბუნდღვანია, როგორც მატრიკის დასაბამი. დახადება, სიყვლილი, სიყვარული, — ყოველი

ღვე ეს ურტიკო განუწმებელი თუ გონებაშიუწვდომელი ენისგან
კარსია გახვეული.
ახლა და ამრავალ, საზოგადოების შექნაშიმ იმდენად არაუშუალო
მოხერხების, ისე ბუნდოვანი მოგონებებისა და იმდენად მრავალ-
რიცხოვანი კანონების ქვეშელი იმდენად, რომ ჩვენ საბოლოოდ
უყარებელი განაწესებისა და ურთიერთობების ბნელ ლაბირინთ-
ში. უკველი ორგანიზებული ხალხის ცხოვრება უშუალოდ ათვის-
თა ნასკოთ, რომელთა უმრავლესობა ისტორიის მიმდინარეობის
განწყობის და ერთმანეთს ერწყმის მხოლოდ გარდასვლად დროთა
წყველობით, ერწყმის იმ გარემოებების წყალობით, რომლებიც აღა-
რასდეს განმეორებდნენ. აღარაინ იყის მათი ასავად-დასავალი;
ვეღარაინ აუღლებს თავის მათ უწყველობას³⁶¹...

დასი, ჩვენ არ ციკით ჩვენზე ისტორიის სასულდ-დასავალი, ჩვენი
დაწინაშეობების, ჩვენი მიზანი. გონება, უმაღლესი რაციონალიზმის
განქარების იარაღად გვევლინება, ვიდრე სამყაროს ახსნის
საშუალებად. სიცხადის, სინაოლის, გარკვეულობის ნაცვალად
ის თითქმის ვანჯარს ვიკითხულებს და ვიპოვებოვანებს საკითხის,
განჯარს ვინცნის თავჯახს უკველებს, როცა ჩვენი არსებობის
პრინციპსუნისა წველობის ცვლილობით (...ჩვენსა შენევიერება გახ-
არწნლმა ტვიწმა, თავის მხრივ, უველაფერი ვანჯარს³⁶²). ამ თვალ-
სარსით, გონების ტოლს არ უღებს გული — მდაბალი ნუნების,
ქვედა გრძობების, უკეთურ ზრახავთა წყარო (...და ცარიელი ადამი-
ანის გული და რამდენი სიბოლქვა ამ სიცარიელეში³⁶³) როგორ-
და შევიძინებთ სამყაროს, როცა ჩვენი წარსული, ჩვენი აწმუცო,
ჩვენი თავიც ვერ შევიცვინა? არ, იქნებ, სულაც უკმა მიზანს მივ-
სდევო? იქნებ, მეტაფორების უველა უღრმესი საიდუმლო მხოლოდ
და მხოლოდ ჩვენი გონების სახელმწიფო ციომიღებდა? თუ ცალ-
მხრივად და სწორახაზოვანად გაივებით ასაკლის სკესისს, კაცმა
შეიძლება იფიქროს, რომ ერთი ნაბიჯად დაჯერჩენია ნიუსებს თავ-
ხარადამდე პენიზიზამ³⁶⁴.

„ურტიკო წარსის სისტემად განუწმებელი და უთვალავ ფერად მო-
ვლავერ სამყაროს ერთ მივიარებელი უწყვეტლი ოდესმდე არსე-
ბობდა ვარსკვლავი, რომელზედაც ვინიერბა ცხოველებმა გამოიგო-
ნის შეუძენიბს. ის ეყო „სამყაროს ისტორიის“ უველაზე ქრთმა-
ლადი და უველაზე უკალი წამი, მაგრამ მაინც მხოლოდ ერთი
მსწარფულმარმავალი წამი³⁶⁵. ბუნება ამ რამდენიმეჯერ ამოსიუნთქა,
ვარსკვლავი ჩაქრა და ვინიერი ცხოველები ვადამუნდნენ. კაცს
შეძებლი მოეგონებინა აწმარი ივავი, და მანის ის დამკამელო
ფიქვლმად ვერ ვავისინდა, რაოდენ მოეწინებინა და ეფემერულ
მოვლმად, რაოდენ უარყო და თვიენებებერ გამინაყლისად გვევ-
ლინება ბუნებაში ადამიანის ინტელექტი. მის მოვლინებას წინ
ურტიკოდა მიეღო მარადისობა, და როცა მის აღსარებლის უამი
მოაღწევს, ინაბალიად არსად დარჩება მისი, რადგან ჩვენის ინტე-
ლექტს არ ვაწინა მტ-ნაყლებად ხანგრძლივი მისია, რომელიც
სცდება ადამიანის ცხოვრების ფარგლებს³⁶⁶.

მაგრამ ამ ორი მსოფლგანცდის მოეგონებით მსგავსების მიუხე-
დავად, ამაჯარ შედებმა იქნებოდა ასაკლის სესტეტურვი განწ-
უკობლების ვადრამება და ვაჯივებდა, როგორც იქვეა. ვიკვათ,
ტურგენევი: „...ასაკლის „აზრები“ უველაზე ნაშინელი, უველაზე
უბატონელი წიგნია იმ წიგნთა შორის, რომლებიც ოდესმე წამოიკით-
ხავს. ის ფიქვებზე თელავს უველაფერს, რაც ძვირფასია ადამიანი-
სათვის, მინაწე ვანარტყობს და ტლახში ცხატობ... აზრის არასი-
ვლეს აღწინაშეს, ის, რასაც ხაჯვასითი აღწინაშეს ასაკალი: მისი
წიხობი, მისი წყველა — ხაჯვარება და თავარადამეობი. მასთან
შედარებით ბარიწმა — ვარდის წყელთა (розовая водичка). მაგრამ
როგორი სიღრმეა, როგორი სიხაბე — რა სიღაფეა... რა თავი-
სუფალი, მღაჯარი, თამაში და ლალი ენაა... მე შემაძრწუნა ამ წიგ-
ნის კითხვამ³⁶⁷.

არა, ასაკლის სკესისი ადამიანის დამცირებას, მისი უველაზე
ნათელი და წმიდა-აწმიდა იდელების ფიქვებზე გათვლას როდი
ცვლილობს. „აზრების“ სკეტციონში, უწინარეს უკვლისა, ადამი-
ანის გულისა და გონების, მისი გარუდებელი ნების მიმდინარე-
ობების შედეგად ისტორიულ სინაღლიდში ღრმად ფიქვ-
ვადგმული საუკეთესოა სიცურთა და სიუფალითა განაირბოულ-
ელი, რაც საბედისწერო დაბრკოლებად ვედლობება კუმპარტების
წვდობის გზაზე. ჩვენს წყუელ დროში კუმპარტება ისე დაფარუ-
ლად და მიქმალული, ხოლო სიურუბ და სიუაბედ ისე ღრმად

ფიქვადგმული და ვალაბებელი, რომ კუმპარტების მიკვლევა
მხოლოდ მის ვულგარუფულ ტრიალს თუ ძალბობს³⁶⁸.

ბაქოში სკესისი კი არა, კუმპარტების მიმართ სწორედ
გულმგობრად უსიყარულია „აზრების“ ძირითადი მოტივი. ამ
„საშინელ“ წიგნის თითქმის უველა ვერცხვად უველა ფურცლებზე
ჩვენ ხვდებოდა კაცს, თავგანწირული ძალისხმევით რომ დაეძებს
კუმპარტებას, ივლებს, იცხადებს საწუყარი სავანს, ვინარსდეს
ვერ აღწევს მიზანს, უსუთქვეა ხელმოცარული, უსუვეუო, სასიამო-
ბელი, მაგრამ არასდროს არ ნებდება სასწრაფო ორბადმარტუნ-
ვლი გარჩობას და კვლავ ებება უთანასწორო კარბადმოდლო,მ,
კვლავინდებურად ვანაჯიბობს კვლევა-ძიებას: „მე თანაზრად ვგზობ
იმასა, ვინც მხოლოდ აქებს და აიღლებს ადამიანს, იმასაც, ვინც
ავინებს მას და იმასაც, ვისაც სახაბოვლო არა შეუძლია იგი. მე მის
მხარეს ვარ, ვინც მწარე გონიერე დაეძებს კუმპარტებას³⁶⁹...
მართებულად შენიშნავს სინტევი: „...თავის ძიებებში ასაკალი
მოვკვარვებს თავშესაფრის მოხარბულსა და უსიერ ტვიწრი მეგ-
ურის ვარეუ შემაქვლავ მგაჯარს, წამარბა რომ ენევა კვლი
და ხან ვამაშვებთ მიიღვების წინ, ხანაც უსუთქვეა და სასიამო-
ბელი ხვდებს ინტერესს გვავასაჯარე. მერე კი სიწრის უვირი-
ლით, რომელსაც არაინ ეასხულებს და ტანჯილი შედილი ხელახ-
ლა ადგება გზას, ხელახლა აქვეა მხარე და, სიყვლის მშობობი,
ხუთკვე ვიხსია ცივ მიწაზე; — და მხოლოდ მაშინ, მხოლოდ კყო-
ბიგაროვლილი და სისხლნარევი ოვლად ვადგარილი, ის აღწევს მი-
ზანს³⁶⁹.

მზად უკვადვი იმედი, უფუტეობა და მარტოსობა მფარველი
დღერი? — აი, ამ კაცის ერთაფერობი თანადგობი, მწე და მეო-
ხი: „ჩვენი არსებობის მიუღი სიწრის, მიუღი ჩვენი უბედობის
მიუხედავად, რომელიც წყლევასა და ვანადგურებას გვიძიებს,
მაინც ვინარჩუნებთ ერთგვარ მხსნელ ინსტრტებს, წარუბოვლებს და
ამაშვადებლობს³⁷⁰.

მზრედა, რას ხანსურჩლებს ამ ინსტრტის იღმეობი ხმა ადამი-
ანს? — ნუ გვიმოს: უწმინდურია შენი ეჭვი, უმწეოა შენი აზ-
რი, უსუღმარია შენი ნება, მაგრამ წმინდა შენი ტანჯვა, უკო-
ლისმძილდა შენი ურტიკო წყურბული კუმპარტების შეწყენებისა,
წრეველი შენი მარადიული ღებოლა სიყვითისა და სიმარტოსისა-
კენი რა უვეუო, რომ ვინარსდეს ვერ აღწევ მიზანს? მთავარი მანც
იმასა, რომ არასდროს ვალაბობ მას! და არსებობს სამყაროში
ისეთი ძალა, რომელიც დაეკვებებს შენი საბოლოო მიზნის სის-
წორეში, მიუწვდომლობის გამო ფუქ ქიბრად წარმოიგინებს მის
წმინდა-აწმინდა ხატებას და, ამრავად, სახსოვარდ შენს
არსებობა მის მიმართ დაუბოვლებელ ღებოლის მძღეობამდე სურ-
ვლი. შენ ვინდა იყო ვამარტყებელი? სულსწრაფობა და ლუ-
მოდლობა ეთევი ნდობა. კმეოვლილი იუავ იმითაც, რომ მიზნის
ერთგულბება უვეუო მერე ვამარტყება. ვწამდეს, ხანამ მას არ უ-
ლაბება, არ დაჯერქმევა ათარგუნელი, დამარტყებელი. ივადრე, ასე
თუ იაზროვებ, თევი შენი უწმინდა და უბადრებოცებ უწმინვე
ძალბომიღებისა და სიღაფის წყარად იქვეა:

„ადამიანის სიღაფე იმასა, რომ თავის უბადრუბობს გრძობს.
ხე არ გრძობს თავის უბადრუბობას.

ამასდადმე, მხოლოდ უბადრუბობს ვანსოვარ უბადრუბო-
ბას, მაგრამ მისი სიღაფეც ენას სწარად³⁷¹.

„ადამიანი მხოლოდ ღერწამია, უწმინდ ღერწამი, მაგრამ ეს
ღერწამი აზროვნებს. მის ვასარტყელ სულაც არაა ხაჯარი სმეა-
რის რისხვა: სუქმარბია ქარის შემობრება და წვიმის წყევი. მაგ-
რამ ადამიანი, თუნდაც სამყაროს მიერ ვანარტყელი, მაინც უფრო
ღირსეულია და კეთილშობილი, ვიდრე მისი ვამრტყის ძალა, ვი-
ნაიდან გრძობს თავის აღსასრულსა და საყუარო უწმინდასაც სამ-
ყაროსთან შედარებით, სამყარო კი არავინდა არა გრძობს.
ამასდადმე, მიუღი ჩვენი ღერწამი — აზროვნება. სწორედ აზრი
გვამაშვებებს ჩვენ და არა ღერი და სივრცე, რომლებშიცა ჩაჯარ-
გული ვართ, როგორც ქრთილის მარკვლები. მამ, ვეკალით ვი-
აზროვნი ღერწამულია, აი, წვიმის საფუტეობა საფუტე-
ობა³⁷².

ასე რომ, ადამიანის აზრი უწმინდა, უსუსური და, იმადროვლად,
ძლებარბობდ? მაგრამ ის მათ ურთიერთიუფასოვანად დასყენე-
ბა? ნუ განცთვებობთ. მინაფანი წმინდადგება კიდევ უფრო
ღრმად და უკვლისმომცელი ხდება ადამიანის სულიერი სამყარო



გამოწვევით განხილვისას. თურმე კაცის სიბიწნეც, ანგარებაც, პატივმოყვარეობაც, არსებითად, განუყოფელია მისი სიწმინდის, უნარობისა თუ თავდაბლობისაგან³⁷². ანუ, როგორც ასაკლის დიდი თანამებრძოლე ფრანსუა დე ლაროშფო იტყვია, „ბიწნი ისევე შედის სიკეთელში, როგორც სანაწილად — წაღის შემადგენლობაში“. კეთილდღეობება ახავებს მათ, არბობებს მათ მოქმედებას და შემდეგ მოხერხებულად იყენებს ამ ნაწახს გაჭირვებას თუ უხერხულაბაში³⁷⁴.

რას მოასწავებს ურთიერთსაპირისპირო საწყისთა (სიწმინდე — სიბოლო, სიმაღლე — სიმაღლე, სიკეთე — ბოროტება, სიღაღად — უხადრეობა, სიწმინდე — სიუხადე — და ა. შ. და ა. შ.) ეს განაპირობებენ თანაარსებობა ადამიანის სულში? აი, ენგმა, რომლის გონებამიწვევლით იღუმალებს წინაშე ვაცუტყვებით ჩერდება არა მარტო „ზრების“ აგტორი. ასაკლის თანამებრძოლე ფრანკო-მედარია გუშ და ბალჟუი თავის „ქრისტიან სოკრატემ“ წერს: „...ადამიან სხვა არა არის რა, თუ არა ტრადე შერწმული ღებრით და მზეტი“³⁷⁵. აქვე უნდა დავიფიქსოთ ასაკლის კიდევ ერთი თანამებრძოლე, სახელგანთქმული ფრანგი მეტყველებელი ვაჟ-ბენენი ბოიოუე: „... რატომია, რომ ბრძენიანი ამა სოფლისიანი, ხედავენ რა, ცრუის მზრვი. ადამიანის სიღაღად, ხოლო მეორის სიკაც, მის სიბიწნეს, ვაგონებულნი რჩებიან და არ იცნა, რა იფიქრონ ან რა თქვან ესოდენ უცნაური ნაერთის შესახებ. მკითხვე წარმართ ფილოსოფოსებს, რა არის ადამიანი: ცრუნი მას ღებრითად დასახავენ, მეორენი — არაბოლოდ. ეთონი გეტყვიან, რომ ბუნება დღდასავით შემხარის ადამიანს, დღდასავით ცვლება თას; მეორენი დაავიგებენ. რომ ბუნება დღდასავით ცვლება ეტყობა რა თვის უხადრეუ ნარჩენად მიიჩნევს მას, მესამენი კი, რომლებიც არ იცნაონ არც ახსნან ამ უცნაური ნაწახის მიწვევ, ვაჟასხებენ, რომ ბუნება თამაშობდა და თავსუფალიდგე შეგებოდა ირც სხვადასხვა ფენომენი, რომლებსაც თავისთავად არაფერი აკავშირებს ერთმანეთთან; ამა, ანუ, მხოლოდ საყოთარი ენის გამო ბუნება ამ შექმნა ეს სასწაული, რომელსაც ადამიანი მკვირა სახელად“³⁷⁶.

მსგავსი მავალბითების ჩამოთვლა შორს წავსვყავად. ამიტომ მხოლოდ ორივე ფრავმენტის მოხობით დავკმაყოფილებით: „...ადამიანივე გაერთიანებულია ბუნელი საწყისის მთელი ძალა და ნათლის მთელი ძამლობივება. მასშია წარმწეული ორივე უკიდურესობა: უფსკრულის საზარელი სიღამე და ზესქნელის უზენესი ზღვარა; ... ამტკიცებს შეღანგე³⁷⁷, ხოლო დობტოცების გმირი ამბობს: „...ნიტიბო, რომ კარბაზოვი ვარ. იმიტომ, რომ თუკი უფსკრულში ვადავემები, პირდაპირ, თავდაურა ვადავემები და კმაყოფილე ვიქნები, რომ ასე სამაგრობოდ მივიწვინო ძმარს და მშვენიერად მიჩანს დაცემა. მაგრამ სწორედ ამ სირცხვილში მე უფსკრად ვიწვებ სიღმრას. რა ვუთო, რომ დაწვეული ვარ, რა ვუთო, რომ მღაბალი ვარ და ბილწი, მეც ხომ კაცენი იმ წინადა სამოხის კალბას, რომელსაც იმისაც უფული ჰქვია: რა ვუთო, რომ იმადრეულად ეშმაკის ცკლს მივსვლი. მაინც შენი მე ვარ უფალი: მიუვარბარ და მიხარია, მიხარია იმ სიბარბოთი, ურომლისოდცე უბრ იარბებებს თეთონი სამყაროში“³⁷⁸.

ადამიანის სუტორი სამყაროს კრიტიკული ანალიზის შედეგად გამოვლინდა იმ ურთიერთსაპირისპირო საწყისებზე დაურდნობით მიდილია და მიღის მეციერიება თუ ხელოვნება, რაციონალიზმი თუ ინტუიტივიზმი. წ. უ. თეთიურ პარადოქსალში³⁷⁹: „რა საზარელ ქიმებრა ადამიანი რ ხუნებრა, რა ურჩხული, რა კაოსი, წინადაღდეგობების რგოგირი ბუნება, რა სასწაული სამყაროდ აღსისა მსაქული, მიწის ბრთვი მატლი, კუმეორბების საცავი, ექვებისა და შეცდომების აღუცხებელი საწყაული, სიბიწნის ბუდე, სამყაროს დღება, ბუნების უხადრეუი ნაშთი და ნარჩენი.“

ვინ გახსნის ამ ზღაროს, ვინ ამოსნის ამ ამოცანას? ბუნება ჩიბ-ში ამწვედებს პირობისტებს, გონება — დოგმატიკოსებს. რა გეშუალება, ადამიანო, შენი ბუნებრივი ნიჭით, შენი საბალოო გონებით ამოდ რომ ცდილობ შეიცინო ამა სოფლის ცრუ გამოცანა? შენ თას ვერ დააწვევ ვერცერთ ამ სკოლას, მაგრამ, მეორეს მხრივ, ვერცერთი ვერც ვარდებს, არცერთი არ დაედგობა“³⁷⁹.

და მართლაც, „ვინ გახსნის ამ ზღაროს, ვინ ამოსნის ამ ამოცანას?“ რას ვაწეობს ჩვენი „საბალო გონება“, თუკი პარადოქსალთა არა მარტო ადამიანის ბუნება, არამედ საერთოდ ყოველ-

ვკარი ჰუმეზარბებაც („ამ ქვეყნად ყველაფერი ნაწილობრივ გუმზარბია, ნაწილობრივ უხადრეობს“³⁸⁰) და თუკი თითოეულ ჩვენს შარსს, ბოლოს და ბოლოს, თავის საბარბარო არჩი მიუქმებენ³⁸¹. ქვეყნად — ამჟარად მცდარი ცალმზარბიონა სხვადასხვა ფილოსოფოური სკოლების, ვიყავი, სტოიციზმისა და სკეპტიციზმის მიერ ადამიანის ბუნების შესახებისას:

„რაკი ადამიანის უხადრეობის შესახებ მისი სიღაღადის მიხედვით მსგებლბობს, ხოლო რა სიღაღად მიხედვით უხადრეობობდა გამოჰყავი, ამიტომ წაგნა საბოლოოდ დასკვნა, რომ ადამიანი უხადრეობა და ეს დასკვნა მით უფრო ურყევი გმონია, რაკ უფრო მღაღად გამოიმდინარბოს იგი ადამიანის სიღაღადნი: ზოგი კი, მარტო, იმ დასკვნამდე მივიდა, რომ ადამიანი დაიღადა, და თავის დასკვნა მით უფრო უტელობად მიჩანია, რაკ უფრო მღაღად გამოიმდინარბოს იგი ადამიანის უხადრეობიდან. ასე რომ, ყოველბიც რა, რაკაც ერთი ადამიანის სიღაღადი ამტკიცებდ, მეორე-თათვის სხვა არა არის რა, თუ არა ადამიანის უხადრეობის ტუტე-უარი საბუთი... მოცდელ, იბინი, ერთმანეთს რომ ურყოფენ, იმადრეულად, ერთიმეორეს ემყარბიან და ასე იცარბა ბიწერი წრე“³⁸².

კიდევ უფრო მცდარ დასკვნამდე მიყავებოთ ორივე ცალმზრივი, ან უფრო ზუსტად რომ ვთქვათ, ურთიერთგამმზარბებელი თვალსაზრისის მექანისტურ შეერბობას ზემაღლენსული „ბიწერი წრე-დან“ გამოსვლის მიბისას: „...ადამიანის ბუნების ვარბება იმდენად აშკარაა, რომ ზოგიერთი იმ დასკვნამდე კი მივიდა, თთქობს ჩვენ ორი სული ვაკვებს. მათი აზრით, მარტოც და ერგარბოვანი ბუნება შეუძლებელია განიღვლებდ განწველობებათა ასე მადგრას და ანაწ-ღადღულე ცალბებობას — წარმოუდგენელი ქმდამალობიდან გუ-ღობამუნად მარწოლამდე“³⁸³.

ცხადია, ასაკლისათვის მიუღებელია ადამიანის ბუნების ზინანწინააღმდეგობათა უხადრეუ ზერტლედ და ზედაპირული ვადაქრა: ტუტულიად უფრო უსაშბ ხაზს დაიბნებთ ჩვენს წინაშე მცდარი პრობლემის რედურტეს სირთულეს. ტუტულიად რომ უბრუნებდა გამუდმებთ ამ გონებამიწვევითელ იღუმალებას, რათა ასე იოლად მიკეთეული პასუხით დაკმაყოფილდეს. მაგრამ არსებობს კია, სკერობა, „ეთოლთარ პარადოქსის“ რეალობის სასუბუბოა, შეგ-ვიძლია თუ არა ვაგუთო ადამიანის ბუნების ზინანწინააღმდეგობა, მორბეობისა, მორბეობისა მტ-ნაგობისა მტ-ნაგობად დამაქმაყოფილებელი თიერ-რია, რომელიც თანაბრად მისაღები იქნება როგორც ჩვენი მალბრ-წინელი გულის, ისე ჩვენი იწვეული გონებისსივლია და, ბოლოს, განიღვლები ტერმინოლოგია რომ მივიშლითგა, ვტრბება თუ არა თუხისისა და ანტიეთების ზინანწინა სიწმინის გზა?

„ზრების“ აგტორი ინტუიტივად სწადა, სტრედა, რომ შეუძლებელია ბუნებას ანტიომობის ტუტეობისათვის ვაჭერია ადამიანი, და რომ კაცს უთოლდ მოქმებნებოდა ჩვენს წინაშე აუცი-ლებლობის ძალით წამოქალი ნებისმიერი კითხვის მტ-ნაგობად დამაქტრებელი, ცოტად თუ ბევრად ამოწურავთ პასუხი. ჯერ კიდევ არა არსებობდა კანტის ტრანსცენდენტალური ფილოსოფია, რაკ კიდევ არავის ვაგონდა მეციერიული სისუბუბოთი ერთმანეთისა-გან თუხისა და ანტიეთების, ჯერ კიდევ არავის დაესაბუბნებნა, რომ თუხისებში მართლაც თუ რტლობის აბსოლუტისებო მისწარ-ფებებს აკნონებენ და ცდისმიღობ რეალობას მიელტვიან, მასინ-რადგან ანტიეთებისეტი ემპირიული მცდერების მითოლოგია აღუცხებენ და მტარება ემპირიულად კაცს იმ ფრტვლებს ვარტ ვაგ-ვლას, ჯერ კიდევ არავის წამოიყენებნია თორბილუ გონებათთან შე-დაარბი ბრაქტიული გონების უპირატეობის ცხოველყოფილ-ღედა, პასკალი კი უკვე მოითხოვდა, რომ გონებას ნაწილობრივ მიანც შეეზლდა თვაი და ადგული დაემოი რწმენისათვის, ე. ი. აბსოლუტობით იმავე გზით და იმავე გზით მიდილია, რომლითც შეეძლ წარმზარბება კანტის უნივერსალური აზრი („კონების ქმე-დილობის უღდურტესი ზღვარი იმის აღარბება, რომ ურცივი რა-ნისთვის მიწვევთელია; გონება სუსტია, თუ არა აღარბება მასს მისთვის ზნარად მიუწვევთელია ბუნებრივი დღებუნებნი; მამ, რაკ-ვეთქმის ზებუნებრივზე“³⁸⁴).

რწმენის უქნობობა, ურწმენობა, — აი, რას უციენებს, უწინარეს ყოვლისა, აი, რას ჰყვედრის პასკალი რაციონალიტური სკეპ-სისით შეყურებობა და ემბარბონის კამბოი ობიექტი ტრადეად

დაწმულებული ადამიანის: „კაცის გარწმობლება ყოველგვარი წყალობისადაც და მისი სრული უგარწმობლობა უკვე დაიღწა და მართა — სულს უფნაურ გაბრწინების ნიშნისა“¹⁸⁴... „... ეს აშკარა დაუდგინებს იქ: სადაც საქმე თვით მათ ედება, მათ მარადიულობას, მოელს მათ სიკეთეს, თანაშობისა იქ არა, მხოლოდ ჩემს არსებას იწვევს. ეს მე მაიკეთებს და მარტუნებს; ეს თავი-ჯარს მემცხს მე. მერწმუნეთ, ანა ღვთისმოსავლის გზებზე ან სიბრძნეა უფრო ადვილებია როდესაც მალაპარაკებს. პირიქით, მე მხოლოდ იმის თქმა მსურს, რომ სულს სხვისთვის ზრუნვა თვით ადამიანისთვისა და ადამიანის თავმოყვარეობისაგან უნდა იღებდეს დასაძინებ: გამარისხა ვებადვდეთ იმას, რასაც ზღვარზე თვით ყველაზე ნაკლებ განსწავლული და განთავლებული“¹⁸⁵...

ტრანსცენდენტური სინამდვილის მიმართ სულის ვენებიანი, რწმუნით ფრთხილმსმელი წარსავა, — სასკალის ეს მოწოდება აიტაცა და, თავის მხრივ, მომდევნო თაობებს გადასცა მორის მეტერლინცმა: „თვითთულმა ჩვენებამ, ყოველდღიურობის უდაბლობა და განადვილება რეალურად, უნდა მაიკოს თავისთვის უზენაესი სიკეთების უნარი. ჩვენს ცხოვრებას არ განაჩინა უფრო კეთილშობილური მზანა. ის, რაც ჩვენ განგვასხავებს ერთმანეთისგან, სხვა არა არის რა, თუ არა ჩვენი მიმართება უსასრულობისა და მარა... დღისობისადაც“¹⁸⁶.

ამ ასექტში მასკალი უკვე მეორე თანადროული ფილოსოფიური მიმდინარეობის პერსონალიზმის შორეულ წინამორბედად გვევლინება, პერსონალიზმისა, რომელიც ქრისტიანული გეოსტრუქტურალიზმის მხგავსად, ადამიანის პიროვნულ სამყაროს ზეპირკრუნულ, აბსოლუტურ ყუფიერებასთან აკავშირებს. ურანე პერსონალიზმის ე. მუნიცი ართი, პიროვნული სიკეთეს იწვევს მასში, როცა თავს იჩენს პიროვნების აქტიურობა, მისი „ამაღლებს“; პიროვნული ყოფის დაძლევის ტენდენცია და სულიერი ძალთა დტოლვა დასრულებისაკენ, აბსოლუტისაკენ. ღმერთის ქრისტიანული ცნება განსწავრავს პერსონალიზმის ტრანსციდენტის ნიშანებს, რომლის არსიც, უნებარეს ყოვლისა, ადამიანურ საქმეებელობაა ერთგვარი ზღვრის დასახვეში მდგომარეობის, ზღვრისა, სადაც, ერთის მხრივ, მოაგრდება ადამიანური სამყარო, უფრო ხდება ყველა ადამიანური წარმოდგენა, კრიტიკული თუ განრთობლება და სადაც, მეორეს მხრივ, სწორედ ამის წყალობით იქნეს პირის თვით ადამიანური სამყარო. პერსონალიზმის მეტოქეობით, მხოლოდ ლათინური პერსონალიზმის ენიჭება არა ადამიანურ სამყაროს და განსახებ ღებდა ადამიანის კუმპარტიკი დანიშნულება. სულიერი ცხოვრების მეტოქე ღვთაებრივი სამყაროს მიმართ, მისი წარსავა „უზენაესი“ ყუფიერებისაკენ, აი, პერსონალიზმის მიხედვით, ადამიანის ქვენი სიკეთის ერთადერთი საფუძველი“¹⁸⁷.

არა ჩვენი სექტანტური სიბრძნე, არა ჩვენი ირპოვობითა და შინაგანი წინააღმდეგობებით გათშეული არის, არა ჩვენი გონების თავგანწირული ძალისხმევა, არამედ გულმხობრავლ რწმუნით აი შეკრული უზენაესი არის, — აი, სასკალის მიხედვით, „ეთიკური პარადოქსის“ გადარჩის, სულიერი სამყაროს ფერისცვალების, ყოველდღიურობის უდაბრეს სინამდვილურ ამბავებისა და კუმპარტიკ ცხოვრებასთან ზიარების ერთადერთი გზა და საშუალება: „...მშ, შეიყნ, მზავნობრო, არ პარადოქსი ხარ შესენდა თვალში. მოიადრეკე ქელ, უფრო გონება, დადამბ-მეოტი, ბრყოვი ბუნება და იცოდ, ადამიანი უსასრულოდ აღმებება ადამიანს; უფრო მიუხედებ მზანაბნებდეს და შეიყნ ის, რაც საუფალოდ დაფარული დარჩა შენთვის; შეიყნ შენი კუმპარტიკი მდგომარეობა, უსმინე ღმერთს“¹⁸⁸.

აველი სათქმელია: „უსმინე ღმერთს“ კი მაგრამ, ვინ გვაულის იმის დარჩა, რომ თავისი ღვთაებრივი სიკეთე არსებობს უზენაესი საიდუმლო გვემცნის და დაფარული გაგვიცხობს? ანდა როგორ უსმინოთ ღმერთს, თუკი გარს ვგარტყბა მხოლოდ უგარწმობლით, უტყვი სამყარო, რომელიც, არსებობდა, უტყვა ჩვენთვის და რომლისთვისაც უტყვის ვართ ჩვენ? კიერეგობისა არ იყოს, სასკალი, თავის მხრივ, ამტკიცებს, რომ ღმერთი სუბიექტია და არა ობიექტი და ამიტომ ობიექტური სინამდვილეში კი არა, უფინარეს ყოვლისა, ჩვენსად შენგან არსებობს, ჩვენსად სულში უნდა ვეძიოთ იგი. „სუბიექტურობა, ინტერვიტრატობა არის ერთადერთი კუმპარტიკა“¹⁸⁹ — ამბობდა დანიელი ფილოსოფოსი¹⁹⁰. ამავე აზრისა იყო სასკალის:

„... ადამიანთა დიდ ნაწილს სწამს ღმერთი, მაგრამ ისინი ღმერთს ში კი არ ცხოვრობენ, არამედ ბუნებრივ (mais ils ne vivent pas en lui, ils vivent dans la nature). ისინი აღიარებენ ღმერთს, მაგრამ მხოლოდ სამყაროს მიღმა, როგორც უზენაეს არსებებს, რომელიც მათ გონებას სჭირდება, და როგორც სამყაროს ასინს უნაესიველ საშუალებას, როცა ყველა სხვა საშუალება უფუე ხდება. მაგრამ ისინი ვერ გრწმობენ ღმერთს, როგორც უშუალოდ მათ არსებობს, მათ ირგვლივ, მათ ყოველდღიურობასა თუ ყოველწამიერებაში გატყვევებულს. ისინი მას საიყო ცხოვრებისთვის ინახავენ, ანდა, თუ ამქვეყნური ცხოვრებაშიც უთმობენ ღმერთს, ეს ადვილი უმნიშვნელია და მკაცრად განსაზღვრული: იროდელ წყოით ლტყვა, იროდელ რელიგიური მოვალეობის აღსრულება ესა და ეს, ღმერთის ამქვეყნური არსებობა მხოლოდ ამით შემოიფარგლება. არავითარი ზებუნებრივი, არავითარი ღვთაებრივი სამყაროს ყოველდღიურ წესრიგში. ისინი ზედმედ მხოლოდ ერთ მიმართებას, სკანან-ანა არსებობის მისტერას; მაგრამ რაკ ეს არსებობა ერთხელ და საშუალოდ მოქმედოა, არაფერი მათ არ აოცებს, არაფერი მათ არ აცხებუნებო, რადგან ყველაფერი ბუნებრივად ეჩვენება: კაცი, როგორც ცხოველი; სიკვდილ, როგორც ბუნი; სიცოცხლე, როგორც სიკვდილი. მაგრამ სასკალის თვალში ზებუნებრივი ყველაგანა: ადამიანი მისთვის მარტოდღენ ადამიანი კი არ არის, არამედ ქიმერა, ურჩხული, ნახევარ ღმერთი და ნახევარ დემონი, განუწვევებელი ბრძოლის არენა... ესა ბრძოლა სიკეთისა და ბოროტების, მაღლისა და ცოდვის შორის. ყოველგვარი ცვალებადობა, რასაც განიღვის მისი გული და გონება, მისი გარნება და არა, სიბრძნედან სიბრძნეებმდე, სიმაღლიდან სიმაღლებმდე, სიმშვილიდან და მუდღერობიდან გულისგანდავლ ძრწოლამდე, — ესა მხოლოდ უზოჯად ძალთა ამ მარაფული ბრძოლის პერსონალიზმის, ცალკეულ ებნულთა ურთიერთმინაცვლებია. თქვენ ეთიკური, როგორ ამტკიცებთა ეს დასაძამერ ცოდვისა და მაცხოვრის მიერ კაცის გამოხსნას? მაგრამ ის თვითონ ზედვც, თავის თავშივე გარნობს და განიცლებ ამს: რა არის ყველა ამ ქვენა გარნობის მჭვიერება, თავის ნებაზე რომ ათამაშებს მას, თუ არა დადგენული ბუნების ქვედაზოდელი სიმძიმე, ცოდვის ტვირთი, რომელიც წარწყმედის უფსრულისაკენ მიაკნებებს? რა არის სულის ეს კეთილმდგრეკლება, სიკეთის ეს მმარტანებლური ხმა, გულის გულამდე რომ განწონის მთელს მის არსებას, თუ არა მაცხოვრის სიხარის, სიუფალოება და სიმწრის ყვირალი, თავისეული რომ მიიზიბოს მას? იქ, სადაც თქვენ ქვართო მხოლოდ ბუნების ბუნდოვან სექტკალს, ის ნათალი, მკაფიოდ ზედვც ზეკნულს თუ ქვესრულს, მის ფერსოთი ზიარქველ უფსრულსა თუ მის ზემოთ ველახსნელ ცანს. ეს გადუმდებელი გრწმობა წაბთ-წაბლ ურთიერთმინაცვლ სიკეთელებისა და სიკვდილის სუნთქვის. ის ზედვც სამყაროს დასაძამერ უტოდველ ზეარკად ზეწირულ უფლის სისხლამგმინარე ტარისც, და ამ უმანყო სისხლის ყოველი წყოთი ცოთრ მანანად ეტყობება და კურნავს მის წულულებს. აი, მთელი მისი მეტეკობა. არაფერი უფრო უფრო არ ვგვიმოწყნებს, რომედ დაფარული სასკალს, ვიდრე ის სინდელ, რომელსაც ასე ამბავდა გარწმობთ. ყოველთვის, როცა გვსურს მივაკვლიოთ ზედვის იმ კოცხს, საიდანაც „არჩობის“ ადგირი ქვრედდა ცხოვრება... სასკალი აქ იგი, როგორც იტყვანთ თამბორის მოსთვას: რასაც უნდა ვეიმოდო, ჩვენ ყოველთვის მთის ძირში ვჩრები“¹⁹⁰...

ეს თანდათანობით ავიწროებს სასკალი ადამიანის გარშემო საბედისწერო წრეს, ასე ამბავრებს ჩვენს შინაგან წინააღმდეგობებს, ასე ვამწვევდეს ამქვეყნური არსებობის სიწირითა და სისაწყლო სახეს ზედვლ ლაბირინთს, რათა შემდეგ მხოლოდ ერთი, ერთადერთი გამოსავალი დაგვიტოვოს: ჩვენსად სულში მიკეთეული კუმპარტიკა, არამედ მხსნელი გარგალი, რომლის წყალობითაც, ბოლოს და ბოლოს, შევძლებთ ვარც დავალთოთ წულუდადით მოცულ პირქუშ დიდებს, რათა რწმუნის წინდა ნათელში შევიცნოთ ჩვენი უცნაური გაროების, ჩვენი ბუნების შინაგან წინააღმდეგობების დაფარული მთხოვი და, ამრავად, ვეწიაროთ სიმშვილეს და აუშვებლობას.

და სწორედ აქ სასკალის არის უშუალოდ ერწყმის დასაძამერი, ანუ პირველი ცოდვისა და ადამიანის ცოდვილადგების რელიგიურ კონცეფცია, რომელიც შემდეგ იანსინიზმის ერთ-ერთი ქვაკუთხედად და ძირითად დოგმად იქცა. ეს მკარამ, ეს არის ქრისტიანობის მიხედვით, ცოდვა საერთოდ, და, აქტიოდ, დასაძამერი ცოდ-

ვა? ცოდა, ან სიტუციის უზოგადები ვაკვირებ, ესა რელიგიური თვალსაზრისით განხილული უკოლმეცარო დანაშაული, რომელიც შეიძლება მიჩნეულ იქნეს საკრძოლველ ძალაო სისტემის თუ ღვიოთერ კანონის დარღვევად. ნენტიო ავუსტინტე ცოდავ განსაზღვრავს, როგორც „მარიალური კანონის წინააღმდეგ მიმართულ სურსებს, საკმის თუ სურვილს“³⁹¹. მასხადამე, ცოდა — მორალური ბარობტებაა, როგორც ადამიანური აქტი, რომელიც არღვევს უფლის მარადღული სიტყვის მიერ სამყაროში დადგენილ წესებსაც.

გენწესის მიხედვით ცოდავ აყოფა პირველ ცოდავად, რომელიც პირველ ადამიანს — ადამისად იღებს დასახება და აწინდელ, ანუ პირველ ცოდავად, რომლის წყაროც ადამის შოამოშავალთა თავისუფალი ნებაა... ტრმინით — „პირველი ცოდავ“ კათოლიკურ თეოლოგიაში აღინიშნება არა მარტო ადამისაგან მომდინარე დასახაიერი ცოდავ, არამედ ან ცოდავის ყველა შედეგიც, რომელიც ვრცელდება ყველა მის შოამომავალზე, მარტო ღვიომიშობლის გამოკლებით... ან მოძღვრების ძირითადი პრინციპები შედეგია: თავისი ცოდავის გამო ადამი შეწინებულ იქნა არა მარტო როგორც კერძო პირი, არამედ როგორც კაცთა მიელი მოგზობის მამა. თავიერც ამბობს საყოთარო ცოდავის სახაცოდელ, მარტო მას კი არ წყარება ყველა მის ზებუნებრივი ნიბე და უკვადვება, რომელიც უფსადა უფსადა, არამედ ეს სასქელე განხარად ვარცკოდელ ცოდავის შემდეგ და ცოდავის შედეგად თავინად მიელს მის შოამომავალთაგან³⁹².

როგორი იყო ადამიანი ცოდავითადეკამდე? წინდა, უბიწო, უმწიკლო, სეტყაი, როგორც მისი ღვთაებრივი საცხოვრისი, ზეცური სასიბოთე, მარადღული იერსაბოთე. აი, რას ვგავწყენებს სირმნე უფსადა: „მე შეიძლება ადამიანი წინდა, უბიწო, სრულყოფილი, სინააბოთე სასებე, გონებით სრული; ღირსი ვეკვ იგი ჩემის დიდებისა და ჩემი სასწავლობქმედებისა. ადამიანი უფსალოდ ვერტებდა მასინ სიდიადეს შემოქმედისა. მისთვის უცხო იყო ყველაღი, რომელიც ახდა ახე აბრძავებს, უცხო იყო სიკვდილი და უსასობეა, რომელიც ახდა ახე აძრწუნებს“³⁹³.

აქ სასკალს მხარს უმავრებს არა მარტო საღმრთო წერილი ან კათოლიკური თეოლოგია, არამედ თვით წარმართული ფილოსოფიაიც. კერძოთ, პლტონი: „...მშვენიერება თვალისმომჭრელი სხივოსნობით ბრწყინავდა მასინ, რაცა... ნენტიოთა დასთან ტრადე ვერტებდეს ან თვალწარმტაც სახაბაბს და, ამრიგად, ვენიარტობელი მისტერიოთაგან, თამამად შეიძლება ითქვას, უტებებსა და უნეტარეს მისტერიოს, რომელიცა; უბიწონი და მომავალ ცხოვრებაში ჩვეწს თავს მოწყვენდა ბორტებთანა წილყოფილი, თავად ვასრულბდებით მარადღული ღმრთისმსახურების მისტურ წესს. ჩვენ ვერტებდით უბიწუნელ, უმარტივებს, ურტყვსა და უწინდებს არსობ, და მათი წინდა სხივოსნობის მჭვერტები თავად ვიყავით უმწიკლონი და უმანქონი, რადგან ნაბაბლიც კი არ გვეცხო ან ხარწუნდა ვარსისა, რომელსაც დღეს სხრულს უწოდებთ და რომელსაცა მოწოდებდით ვართ, როგორც ღლიყოთა — თავის ნიება“³⁹⁴.

მაგარ პირველ ადამიანს შემოქმედებისაგან ებოძა არა მარტო სიწინი და სისეტყაი, არამედ თავისუფალი ნებაც, ე. ი. სიკეთესა და ბოროტების შორის თავისუფალი არჩევნის უნარიც და, ნენტიო ავუსტინტის თამამად, სწორედ ეს გახდა მისი დავების საბედისწერო მთავარი, ვინაიდან ადამმა ბორტებდა არჩია სიცივის და, ამრიგად, სცოდა, რითაც მთლიანად შერყუნა და შეზღაბა კაცის პირველქმნილი ბუნება. აი, რას დაღადებს, სასკალის მიხედვით, სირმნე უფსადა:

„ადამიანმა „ვერ გაუღო ან სიღაღებს და ცუდმედელე გახდა, მას მოსურება თავად გამზადარიო თავისი თავის ცენტრი და არად ჩაეღო ჩემი შემოგნება. ის გამოდგა და, რაკი ისურვა თავის თვზმევე ეტოვა საყურადო ბედნიერება, მეც ვაკვირება და თავისი თვზ ანაბარა მიაგატავე; მე აუბოზიხე ქმნილებები, რომლებიც მანამდე ემონებოდნენ, და მტრებდა უწყვილ იხინ: ამხ პირი, კაცი მხეტს დაემგვანდა და იმდენად დაშკოდა მე, რომ მებუტავ საწთლადა შე-მორჩა მოკონება შემოქმედების: ასე ჩაკრა, ისე ჩამორჩა მისი სულიერი ნაყოლი და გონების სხივოსტყობება. გონებისაგან თავდასხნილმა და შორად გონებისავე მტრანებელმა გრძობამ შევებისა და ვანტობისის მტხნად მოაკცია — იგი. ყველავითო თრგუნავს, ყველავითი აძრწუნებს, ყველავითი ატოუნებს მას; ყველავითი ან

თავისი ძალმოსილებით სარგს, ან თავისი სიბოთე ჩიბიბს, ხოლო თავისი უსასტიკისი უღლიდა და უმძიმების ტვართი უსისარტლო მოქმედებისა.“³⁹⁵

აი, რა დღეობა აშეამად აღადინი. მას შემორჩა მხოლოდ ბრძანატრები, მებუტავი სხივან თავისი ოდინდელი ბედნიერებისა და დასახაიერი ბუნებისა. ის მთლიანად შოანიტეპ სიმწარტეში, მთლიანად ჩამავდა სამბრავება და სიბილწეში, რომელიც მის მეორე ბუნებად იქცა³⁹⁵.

ასე აჟალობებს სასკალი თავის ყველაზე „მძლავრ“ არგუმენტს. თუმცა აქვე უთუოდ უნდა ითქვას შემდეგი: „არბობის“ ატვორი არისად არ ვაღდებს ზღადრის, არსად არ აწვილადებს საყოთარო არგუმენტაციის მნიშვნელობას და ერთი სიტყვიოც არ აქებაღებს მის პირტეზებს, რომ ცოდავითადეკმის გონებამთწვიოდომელი საიდუმლო (რომლის მეტყვალბებად დამამყოფილებად ინტერპრტატება ასეა ამაოდ შეტყარა ეკლესიის მამების — ტერტულიანისა და ამბროსი მელიოდონისის, დღით თეოდოლტის — ნეტარო ავუსტინტისა და თომას აკვინელის, რეფორმაციის ფანტიკოსი ლიდერებს — ლუთერისი თუ კალვინისა და სხვათა და სხვათა მცდლობად და გულმოდგინება) თვითცხად თუ თვითმტარს საბუთად მაინჩა. პირიქით, ის ამბობს:

„განა საიყარა ან არის, რომ ჩვენი ცნობიერებისათვის ყველაზე მიუწვდომელი საიდუმლო, ცოდავის მემკვიდრეობითობის საიდუმლოა სწორედ ის, რას გარეშტე ვერასოდეს შევინებდებ ჩვენსავე თავს?! რადგან ჩვენი განების ყველაზე მეტად აკონებს მის მტკიცება, რომ პირველი ადამიანის ცოდავ ყველას უწია და ცოდავად აქცია ყველა, ვისაც ცოდავის წყაროსაგან უზარმაზარი დროული დისტანცია ამოჩრებს და ამიტომ, ერთი შეხედვით, თითქმის წარმოუდგენელია ელიო კლდის პირველ ცოდავში. ცოდავის ეს მემკვიდრეობითობა არა მარტო შეუძლებელი ვკვირებება, არამედ უკიდურესად უსახართლოც, და მართლაც, ან ერინააღმდეგება უფრო მეტად ჩვენი უხადარეკი საზარტოლისის საყოფილოად აღიარებულ წესებს, ვიდრე ის, რომ საზარტოლად შეაქვინო უმანკო ჩველი, რომლებიც საყოთარო ნება არც კი ვაგანი, შეაწინებო იმ ცოდავის გამო, რომელსაც მას მხოლოდ იმდენად მიძღვდეს ბრალი, რომ მისი ჩადენიდან ექვსი ათასი წლის შემდეგ დაიბადა? დღემთმანი, არავრცე არ ვგორავდეს ისე, როგორც ეს სასტიკო მოძღვრება, და მაინც, მისტერიოთაგან ან ყველაზე გონებამთწვიოდომელი მისტერიოს გარეშე, ჩვენთვის საშუადამოდ გონებამთწვიოდომელი დარბიბდა ჩვენსავე თავს. ჩვენი არსებობის უსახართლო ზღარიო უსახო ტრადეობად იგარავება უსტრუბლის ფსტერტე და ადამიანი უფრო გაუგებარია ან საიდუმლოს გარეშე, ვიდრე ეს საიდუმლოა გაუგებარო ადამიანისათვის“³⁹⁶.

მასხადამე, ცოდავითადეკმის რელიგიური დოგმა სასკალს სკირდება მხოლოდ და მხოლოდ როგორც პიპოთეპა, რომელიც უნდა ასხნას ადამიანის მართობი ბუნება და ვადეპტარს მისი შინაგანი წინააღმდეგობანი, რათა ერთბოლ და საშუადამოდ ვაკვცახდოს მისი უცნაური ვარტების მთავრე, და არა მარტო ვარტებისა. ადამიანის დღვადღებელი მდგომარება და დეცემბო არსების მდგომარება. სასკალი მას აღბრებს ტატბრად ჩამოკლებულ მუფუნ³⁹⁷, ჩვენი სული ისევე ინახავს თავისი ოდინდელი სიღაღებსა და აწინდელი უხადარეკობის ნაკვადებს, როგორც კაცობრობა — ყველა თავისი თავბრუნდამწვევი მძღვრევისა თუ საბედისწერო მარტვის სხივანს, თავის ისტორიულ წარსულს. ადამიანის ბუნების სწორედ ეს არღდება განაბარობებს, ერთის მხრივ, კუმშარობებსა და ბედნიერებასთან ზიარების ჩვენს უმტრტ წყურვოლს, და მეორეს მხრივ, მისი დაცხარობის შეუძლებლობას:

„ჩვენ ხარბად დავეძებთ კუმშარობტებს, მაგარამ მხოლოდ ბუნდღვანების ვიოულობით ჩვენში.“
ჩვენ დავეძებთ ბედნიერებას, მაგარამ მხოლოდ სიმწარტე და სიკვდილს ვიოულობთ.

ჩვენ არ შეიძლება არ გვსურდეს კუმშარობტება და ბედნიერება, მაგარამ არ შეგვიძლია ვერმართო კუმშარობტ ცოდნასა და შეუძლებელ ბედნიერებას. ეს სურვილი დასასკალდა და შესახარებლად კი არ შეგვიძლება, არამედ — უფრო იტიბობ, რომ ვანსიოვდეს, როგორ არ დავიგვრება, როგორ დავეცით, და რა დავაკარგებ“³⁹⁸.



332 შტრ. პასკალი, 57-ე ფრაგმენტის დასასრული: „ნაცვლად იმისა, რომ წინდა სხით აღიქვით საგანთა იდეები, ჩვენ საკუთარი თვისებებით გამოვით მათ და ჩვენს მიერ აღქმულ ყველა მარტივ საგანს ჩვენი რთული არსების დღს ვსავითა...“

333 შტრ. პოლ ვალერი: „ჩვენი პიროვნების, ჩვენი აზრების, სიყვლილისა თუ სიყვარულის ჩვენშიგირ განცდის უნიტატურისა და უღირების სუსტანტია სხვა არა არის რა, თუ არა ჩვენი წინაპრების გულბრუნვებმა, მათი ხატივანი ლულდელი, მათი ზიზღი, მათი უწყობა ფსიქოლოგიური მოვლენების სფეროში, მათი ენობრივი სიღატაკე და ა. შ. ხოლო ჩვენ ვაგრძელებთ ამ უზარბუქ წინაპრებებს, ვაგრძელებთ მათ ჩვენი სიქარიით, ფაქტუტით, არათანმიმდევრობითა და ჩვენი უცნარით და ნერვიული დროის ეკვზამ ბოროტად გამოყენებით“, — „წერილები, აზრები“, ეურნ. „ცისკარი“, 1971, № 12, გვ. 148.

334 ამ შტრი, შთლად უსაფუძვლო როლია პოლ ვალერის გამანადგურებელი ირონია ფილოსოფოსების მიმართ: „ფილოსოფოსმა, არსებობდა, სრულადაც არ იცის უფრო მეტი, ვიდრე მისმა მზარეულმა, თუი, რა თქმა უნდა, საკმე არ ვებმა სამზარეულოს, სადაც ამ უქანსკენლმა არსებობდა (საერთოდ) უფრო მეტი იცის, ვიდრე პირველმა. მაგრამ მზარეული (საერთოდ) თავის წინაშე არ სცემს ყოფილიმომცველ კიბხვებს. მამასაღდა, ეს ის კიბხვებია, რომლებიც ჰქმნიან ფილოსოფოსს, რაც შეეხება პასუხებს... საუბელურად, ყოველ ფილოსოფოსში ჩანასაღებელია ბოროტი სული, რომელიც პასუხობს და, თანაც ყველაფერზე პასუხობს“, — იქვე, გვ. 153).

335 ტერმინი შემნილია პლატონის სახელგანთქმული „მღვიმის მიოთს“ მიხედვით („სახელმწიფოს“ VII წიგნის დასაწყისი). სადაც აღმაინის ცნობიერება შედარებულია ბნელი და პირქუში მღვიმის მჭისე ზედაიროთან, რომელზედაც ირეკლება მის მიღმერ საგანთა თუ მოვლენათა მჭრქალი და უღიმღამო ლანდები.

336 შტრ. „აზრები“, 6.

337 აქ ჩვენ ერთხელ კიდევ უნდა დავიმოწმებთ პოლ ვალერი, კერძოდ მისი ერთი საზარელი პარადოქსი: „თუ სიკვლე ყველა კვილით თვლით უფერებს, ის სიკვლეა“, — იქვე, გვ. 156.

338 პასკალი, რა თქმა უნდა, გულსნობის არა შემოქმედების წარმოსახვას, ესოდენ აუცილებელ თვისებას ხელვანათთვის.

339 „აზრები“, 63.

340 როგორც ვხედავთ, პასკალისეული ტერმინი „თავმოყვარეობა“ თავისი ძირითადი მნიშვნელობით „პატივმოყვარეობის“ სინონიმად გვევლინება.

341 კანტის ეთიკურ მოძღვრებებში ამ ტერმინით აღინიშნება ზნეობრივი ქცევის გამსაზღვრელი მოტივი, ნებელობის სუბიექტური პრინციპი.

342 Куно Фишер. Имануил Кант и его учение, ч. II. С.-Пб., 1906, стр. 64.

343 „აზრები“, 76.

344 იხ. „აზრები“, შესაბამისად — 123; 134; 135; 125; 126; 318, 88, 89.

345 პრეფო-პარადლო, დასახ. ნაშრ. გვ. 10.

346 „აზრები“, 119.

347 იქვე, 139.

348 იქვე, 140.

349 იქვე, 142.

350 იქვე.

351 იქვე, 115.

352 იქვე, 337.

353 იქვე, 337.

354 იქვე, 355.

355 იხ. „წერილები, აზრები“, ეურნ. „ცისკარი“, 1971, № 12, გვ. 147.

356 „მაქსიმები“, 256.

357 „აზრები“, 120.

358 იქვე, 76.

359 იქვე, 228.

360 იხ. კუნი უფერი, დასახ. ნაშრ. გვ. 228-229.

361 Paul Valéry, Œuvres, t. I, Paris, 1957, p. 508-510.

362 „აზრები“, 224.

363 იქვე, 117.

364 ესაა ცენტრალური იდეა პოლ ვალერის პოემისა „ველის ესკიზი“, სადაც სიკოცლისა და შემეცნების დაზადება ამ ქვეყნად, მაღალი მეტაფიზიკური ირონიით, დასახულია როგორც ლუკა, როგორც დღემდე არაუფის შემოქმედ სრულმნიშვნობისა.

365 ციტ. ა. პიუბერის დასახ. ნაშრომიდან, გვ. 41.

366 И. С. Тургенева. Полное собрание сочинений и писем в 28 томах, т. IX, стр. 117.

367 „აზრები“, 427.

368 იქვე, 333.

369 დასახ. ნაშრ. გვ. 367.

370 „აზრები“, 324.

371 იქვე, 311; შტრ. 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318.

372 იქვე, 268.

373 იხ. „აზრები“, 316, 317, 318.

374 „მაქსიმები“, 182.

375 ციტ. „აზრების“ ე. ავესელი გამოცემიდან, პარიზი, 1897, გვ. 213-214.

376 „Necron sur la Mort“.

377 Шеллинг, Философские исследования и сущности человеческой свободы, стр. 30.

378 Собр. соч., т. 9, М., 1958, стр. 137.

379 „აზრები“, 345.

380 იქვე, 301.

381 იქვე, 329.

382 იქვე, 330.

383 იქვე, 206.

384 იქვე, 158.

385 იქვე, 156.

386 Maurice Maeterlinck, Le Trésor des Humbles, Paris, 1915, p. 225.

387 Бугжуазная философия XX века, М., 1974, стр. 228—229.

388 „აზრები“, 345.

389 იხ. Б. Э. Б. Быховский Кьерке гор, М., 1971, стр. 102.

390 ე. ავე, დასახ. ნაშრ. გვ. 20.

391 С. Faust, ХХ I I, 27.

392 იხ. Enciclopedia italiana, Roma, ed. 1949, vol. XXVI. p. 569-570.

393 „აზრები“, 342.

394 „ფედროსი“, 250 ბც.

395 „აზრები“, 342.

396 იქვე, 345; შტრ. 351.

397 იქვე, 312.

398 იქვე, 346.

(დასასრული შემდეგ ნომერში)

ლამ-ძი და „ღამ ღე ძინი“

ლერი ალიმონაკი

ძველი ჩინური ფილოსოფიის გაფორმების ხანა იყო VI-III საუკუნეები (ძვ. წ. აღრიცხვით), რომელსაც სამართლიანად უწოდებენ ჩინური ფილოსოფიის ოქროს ხანას. სწორედ ამ დროს დაიწერა ჩინური ფილოსოფიური აზროვნების ისეთი შედეგები, როგორცაა „ღამ ღე ძინი“, „ლუნ იუი“, „მო-ძი“, „მენ-ძი“, „ჩუან-ძი“, „გუან-ძი“, „ლი ძი“. ამ პერიოდში გამოვიდნენ ასპარეზზე დიდი ჩინელი მოაზროვნეები ლაო-ძი, კონფუცი, მო-ძი, ჩუან-ძი, მენ-ძი, სიუნ-ძი, შან იანი, ხან ფეი-ძი. სწორედ ამ საუკუნეებში ჩამოყალიბდა ჩინური ფილოსოფიური სკოლები: დაოსიზმი, კონფუციზმი, მოიზმი, ლეიჯიზმი, რომელმაც უზარმაზარი ზეგავლენა მოახდინეს ჩინური ფილოსოფიის განვითარებაზე.

ჩინური ფილოსოფიური აზროვნების ისტორიაში „ღამ ღე ძინი“ განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს, ხოლო მისი ავტორი ლამ-ძი აღიარებულია ლამსიზმის მოძღვრების ფუძემდებლად. ამ წიგნის სიღაღდეზე მეტყველებს ის ფაქტი, რომ ოცდახუთი საუკუნის მანძილზე არ შეინდებულა მის მიმართ ღტოლვა და დღესაც ძვირფას საგანძურს წარმოადგენს. ამ მოძღვრებისადმი ინტერესს იჩენდნენ როგორც ძველი, ისე ახალი დროის მწერლები და ფილოსოფოსები. „ღამ ღე ძინი“ თავგანწილია მსოფლიოს სამოცდაათამდე ენაზე. ეს უპრობლემო თარგმანი პირველი ცდაა ლამ-ძის გენიალური თხზულების გადმოკართულთა ხისა. ამჟამად გოავსოზმო ორმოც თავს. პირველად. ლამ-ძის შესახებ თითქმის არაფერი

ვიცი. ეს შემთხვევით არ მომხდარა; მან განახორციელა ის, რასაც ქადაგებდა: „ოდეს საქმეს აღასრულებს, კაცი უნდა უუღღესს“. ამიტომ არის, რომ „ღამ ღე ძინის“ კითხვისას ისეთი შთაბეჭდილება გუფულებათ, თითქოს კაცი კი არა, თვით საშუარო გულაპარაკებოდეთ. ამან გამოიწვია მისი პირველების გამოთიურება, გაღვთიურება; ხოლო ცხოვრების ლეგენდის საბურველით შემოსვა. ლეგენდა ამბობს: ...ლაო-ძი იშვა თავისთავად, საშუაროზე ადრე. იგი განუპირობებელია დროსა და სივრცეში. მისი დაბადების ახსნა შეუძლებელია. დაიდა დაოსთან ერთად რომ მოეგმართება, ქმნის საშუაროს, სიცოცხლით ალავსებს ქვეყნიერებას. მარად ცაშია. ჩუოუს დინასტიის დროს კვლავ აღსდგა გვარში ლი და მარცხნა ფერდიდნი იშვა ბუღას მსგავსად. სახელი მისი ნოწავს — „ბრძენა ბრძენ მოხუცს“. მისი კვლავშობის არის შეცნობა შეუძლებელია. პირველად აღსდგა ათასსუთასი წლის წინათ, ჩვენს ერამდე. გამოეცო წმინდა ჰერს, მოთავსდა იასპის უშვენიერესი ქალწულის მუცელში, სადაც ოთხმოცდარტ წელიწადს დაჰყო (ამიტომ იშვა თერთმინი). მან შეხედა ლის (წაბლის) ხეს, რომლის ძირშიც განნდა და თქვა: ეს იქნება ჩემი გვარი. სხვა ლეგენდა ამბობს: ...ღედას ლაო-ძი ჩახსხა არა კაცთან ქორწინებით, არამედ მიწაზე დაშვებული ვარსკვლავისაგან. საიდუმლო ნაყოფს ოთხმოც წელიწადს ატარებდა ღედა საშვილოსნოში, ცხა და მიწის შეერთებია ჩახსხულს. და იშვა „ქაღარა ყრმა“. ერთი ლეგენდა ამასაც ამბობს: ...ეტლზე აღძვარი

რომ მიემჯავრებოდა დასავლეთისაკენ (მოიხილა ტი-
ბეტი და ინდოეთი, შეიძინა ძველი სიბრძნე), გაანა-
ყოფიერა მძინარე დედა, ანუ ღვთისმშობელი და
იშვა ბუნდა. ეს მოხდა „დაო დე ძინის“ შექმნის წელს.
ლაო-ძის ცხოვრების შესახებ უკვლავ არაფერი
წყაროებს შეიკავს ძველი ჩინელი ისტორიკოსის სი-
მა ციანის წიგნი „ში ძი“ (ისტორიული ჩანაწერე-
ბი). ლაო-ძი უნდა დაბადებულიყო მძ1 წელს (ძვ.
წ. აღრიცხვით). ისტორიკოსის გადმოცემით, მისი ვა-
რეგნობა ასე წარმოგვიდგება: მაღალი, ყვითელი სა-
ხის, ღამაზი წარბებით, გრძელი ყურებით, ფართო
შუბლით; უშნო კბილებით; ითხუთხა პირი, სქელი,
მახინჯი ტუჩებით. თავისი წმინდა ცხოვრების წყა-
ლობით იცოცხლა. ასწავლიდა თუ ორასი წელი. მას
ღივი თანამდებობა ეკავა საიმპერატორო კარზე:
იყო საიმპერატორო წინასწავის უფროსი.

უკმაქლია, ამ წინასწავში მას შეეძლო სრულყო-
ფილად გასცნობოდა ჩინურ წერლობით წყაროებს,
ზიარებოდა ამ ენაზე დაგროვალ სიბრძნეს. საფიქრე-
ბელია, რომ ლაო-ძის უკმაყოფილება თავისი ხალხის
პრაქტიკული სიბრძნით წარმოიშვა, ამ სიბრძნის სრუ-
ლყოფილი ცოდნით. ყოველივე ამან უბიძგა მას კრი-
ტიკული დამოკიდებულება ჰქონოდა იმ ფორმები-
სადმი, რითაც მისი თანამედროვე ჩინეთი ცხოვრობ-
და. ამიტომ ლაო-ძიმ დატოვა სახელმწიფო სასახლე-
რი, უკმაყოფილო საზოგადოებრივი და პოლიტიკური
ვითარებით, და განმარტოვდა. მთელი თავისი ცხოვ-
რება დაუთმო ფიქრს და ჭკბრტას. მან შეიძინა უმაღ-
ლესი სიბრძნე დუმილითა და განდეგილობით. აქვე
მოუფიქრებია თავისი წიგნი: „დაო დე ძინი“. ლაო-
ძის ასკეტური ლტოლვა განმარტობისკენ, დუმი-
ლისა და ჭკბრტისკენ იყო უარყოფა მთელი ჩინეთის
რელიგიური შეგნებისა და სახელმწიფოებრივი ცხო-
ვრებისა.

ერთი დაოსისტური ლეგენდა აგვიწერს ლაო-ძისა
და იმპერატორის შეხვედრას. იმპერატორი, — ვერა-
ფოთი რომ ვერ მიიზღა სასახლეში ფილოსოფოსი, —
თავთ ეწვია მას. ბრძენი არ მოხილდა წელიში მისალ-
მებისას. „თუმცა უმწიკლო ხარ, — მიმართა იმპერა-
ტორსა, — მაინც ჩემი ქვეშევრდომი ხარ; ჩემზეა და-
მყოფებული სიმდიდრე და გამოჩინება შენი“. ლაო-
ძიმ, რომელიც ასი საუენით აიწია ჰაერში, მიუგო:
„ახლა როცა ვარ არა ცაში, არამედ მაღლა, ჰაერით
გარემოსილი, მიწას ფეხს რომ არ ვაკარებ, არ ვვაჯარ
კაცს, — რას წარმოადგენს, მეფეო, შენი სიმდიდრე
და ჭილდოები“. იმპერატორმა აღიარა ლაო-ძის სი-
ბრძნე და სიღიადე და ქედი მოიხარა მის წინაშე.

არსებობს ისტორიულად დადასტურებული ფაქტი
ლაო-ძისა და კონფუციუსის შეხვედრის შესახებ.
ეს შეხვედრა ადწერილი აქვს როგორც ისტორიკოსს
სიმა ციანს, ისე სხვადასხვა თხზულებათა ავტორებ-
საც. ამ შეხვედრამ გამოავლინა ორი ძალა ჩინურში



მატყარი უ ლაო-ძი (VIII ს.)
ბრძენი ლაო-ძი

მსოფლშემქნებისა: ძალა, რომელმაც ჩინეთი ჩინე-
თად აქცია, და ძალა, რომელმაც მსოფლოდ ბრძნული
წიგნი მისცა ჩინეთს, მაშინდელ ჩინელთათვის სრუ-
ლიად გაუგებარი; — ძლიერება ორბოვული „კონ-
ფუციანიზმისა“ და სისუსტე ლაო-ძისა.

კონფუცი, რომელიც გადმოცემით მძ1 წელს უნდა
დაბადებულიყო (ძვ. წ. აღრიცხვით), ჭბუკობისას
შეხვდა მოხუც ლაო-ძის. კონფუცი თავისი მოწაფის,
ძი-ლუს რჩევით ეწვია ლაო-ძის, რომელმაც უხა-
ლისოდ მიიღო იგი. შეეთხვავე, თუ რას ფიქრობს
ბრძენი მოძღვარი მოყვასობასა და სამართლიანო-
ბაზე, ლაო-ძიმ მიუგო: „გამოცდილი ვაჭარი მაღალ
თავის საქონელს, თითქმის არაფერი ჰქონოდე. ასევე
მაღალი ზნეობის ბრძენი ვარეგნობაში არ ამღვანებს
თავის ზნეობას და სიბრძნეს. უაუგად შენ შენი სი-
აჟავე, შენი ვნებები; უარყოფი სიყვარული მშვენიე-
რებისადმი, მგრძნობელური მიდრეკილებანი, რად-
განაც უსარგებლოა იგი შენთვის... მოყვასეობა და
სამართლიანობა, რომელთა შესახებაც შენ ღაპარა-
კობ, სრულიად ზედმეტია. ცა და მიწა ბუნებრივად
ინარჩუნებენ მუდმივობას, მზე და მთვარე ბუნებრივი
და ანათებენ, ვარსკვლავებს თავიანთი ბუნებრივი
სიმწყობრე აქვთ, გარეული ფრინველები და მშეცები
ბუნებრივად ჭოგებოდ ცხოვრობენ, ხეები ბუნებრივად
ორზღებინ; კარგი იქნებოდა, შენც დაგმეცვა ბუნე-
რიობა, მიჰყოლოდი დაოს და დეს. არავითარი აუცი-
ლებლობა არ არის, ასეთი გულითადადობით ვაჭრე-
ლებდეთ მოძღვრებას მოყვასობასა და სამართლი-

ანონაზე. რასაც შენ აკეთებ, მაგონებს კაცს, დაფ-
დაფებს რომ სცემს, რთაც თვით ითვებდურებს თავს.
აიბი მხოლოდ აწუხებ ხალხს... მტრები თერთია არა
იბიბომ, რომ ყოველდღე ბანაობს; ყვაგი შავია არა
იბიბომ, რომ აღებება. თეგვი წააღმი ცოცხლობს,
ხეუღოზე კი იღუპება; მას არ შეუძლია მიატოვოს
მდიწარე ანდა ტბა".

ამ შეხვედრის შემდეგ სამი დღე დუმდა კონფუცი-
ოწაუფთა შეკითხვაზე, თუ რით დუპირისპირდა
ლაო-ძის, კონფუციომ თქვა: „არათუ დუპირისპირ-
დი, პირის გაღებაც ვერ შეძელიო... მე ვიცი, რომ
ფრინველებმა იციან ფრენა, თევზებმა — ცურვა;
ცხოველებმა — სრბოლა. მაგრამ ისიც ვიცი, რომ
ყველა მათი შეტერება შესაძლებელია. რაც შეეხება
დრაკონს, მე არ ვუწუწუ არაფერი. იგი არის დრუბლებე-
ზე და ცად მაღლებდა; ვე ვნახე ლაო-ძი, — იგი ნამ-
დელი დრაკონია, რომელიც ხან ხილულ არსებად
წარმოიხდება, ხანაც ნისლეულ არსებად... მისი შეტერ-
ება შეუძლებელია".

მეორე შეხვედრის დრის კონფუციე შესწავლა ლაო-
ძის: ხანგრძლივად ვსწავლობდი ძველ წიგნებში სა-
ხელმწიფოს კეთილად მართვის ხელოვნებას; მიუხე-
დავად ამისა, არც ერთი მმართველი არ მძებულობს
სამსახერში. ლაო-ძიმ მიუთხა: „სახელმწიფო. შენ
არ შეხვედრისაჩრდის იხეთ მმართველს, რომელიც შენი
მძიდურების მძიდვით მოისურვებდა ქვეყნის მართ-
ვას. ძველ წიგნებში აღწერილია ძველ სახელმწიფო-
თა გარდასული საქმენი. ხომლო ის, რაც გარდასულია,
შეუძლებელია მისი დაბრუნება. ფრინველები და
მწერები თავისთავად მრავლდებიან. ის, რაც ბუნე-
ბრივია, შეუძლებელია მისი შეცვლა; გარდაუვალობას
ვერ გაეცევი. დროის მდობარების შეტერება შეუ-
ძლებელია; დაოს ვერ ჩაეკება; ვინაც შეიცნო დაო,
იგი იცავს ბუნებრიობას; ვინაც ვერ შეიცნო დაო,
იგი არღვევს ბუნებრიობას".

ჩინლების რელიგიური შეგნების არსს რომ გან-
საზღვრავდა, არს. ხრისანფი წერდა: „ყველა საღვთო
ანდა აბორიტეტული წიგნი ჩინეთისა, უპირატესად,
წნებობრივ-პრაქტიკული შინაარსისაა. მაგრამ მასში
დამაწინებელი არც ერთი წნებობრივი წესი არ მაღ-
ლებდა ჩვეულებრივი, ბუნებრივი მოთხოვნების
ცვრთვადებულ უფით სიბრძნეზე, უფით ანგარი-
შისაზნაზე... სწორად ასეთი სიბრძნის მფლობელად
წარსდება ლაო-ძის წინაშე კონფუციე, ხოლო მისი სა-
ხით — მთელი ჩინეთი. კონფუციომ მოწინებით მოუს-
მინა ლაო-ძის, შეადარა დრაკონს, მაგრამ ვერაფერი
შეისწავლა მისგან. ასეთი იყო ლაო-ძის ბედი მთელს
ჩინეთში: მას უსმენდნენ და აღმერთებდნენ ერთდ;
და მანც, როგორც კონფუციუსი, ისე აქცია ზურჯი ჩი-
ნეთს და დასავლეთში გაეშვავა; მას სანუღამოდ
დატოვა ჩინეთის საზღვრები. ამის თაობაზე ასეთი გა-
დმოცემა არსებობს: დასავლეთისკენ რომ მიეშურე-
ბოდა, ლაო-ძიმ მიაღწია უღელტეხილებს, რომელიც
იმერის საზღვარზე იმყოფებოდა. აქ მას დახვდა
სასაზღვრო დაცვის უფროსი ინი (ანუ ინი-სი), ფი-
ლოსოფოსის უსაზღვრო პატივისცემული. როდესაც
მიხვდა, რომ ლაო-ძი სანუღამოდ ტოვებდა ჩინეთს,
მან ასეთი თხოვნით მიმართა მოძღვარს: „ბრძენო!
ნუთუ შენ ფიქრობ გადარჯვავზე? თუ ასეა, გზობო
— დავგეტოვო შენი მოძღვრება“. ამის პასუხად ლაო-

ძიმ დაწერა „დაო დე ძინი“ და გაშორდა ჩინეთს.
დაოსისტორი ლეგენდის მიხედვით, სწორედ ამ წელს
დაიბადა ბუ დე.

მეორე. თავისი თანამედროვე საზოგადოების წნე-
ობრივი დაცვის მიზნებს რომ ძიებდა, ლაო-ძიმ
დადევნებდა შექმნა ისეთი მოძღვრება, რომელიც
ქეშმარიტების გზაზე დააყენებდა ადამიანს. იგი ალა-
რებს ადამიანის წნეობრივ განბრწინლებას, ბორბოტ-
ბის არსებობას ქვეყნად. მაგრამ იმის შესაძლებლო-
ბასაც უშვებს, რომ შეიძლება მისი დამარცხება და
ქმნა კეთილ საქმეთა. ფილოსოფოსი წნეობას განი-
ხილავს როგორც ამაღლებულსა და სულიერს; იგი
ამტიკებს, რომ უმაღლესი არსება, დაო, არის იდე-
ალური ადამიანის წნეობრივი ცხოვრებისა („ვინაც მსა-
ხურებს დაოს, იგივე დაოა... ვინაც იგივე დაოა, დაოს
იძენს“). ეს ხასენებით თანხმება ქრისტეს გამოთქმა:
„ვიყენით თქვენ სრულ, ვითარცა მამა თქვენი ზე-
ცათა სრულ არს“ (მათე 5,45). სიკეთის და ბორო-
ტის განსასაზღვრელი არის დაოს დროს მორჩილება —
სიკეთეა, მისი დაპირისპირება — ბოროტება. სხვა-
გვარად: ბუნებრივია სიკეთე, არაბუნებრივი — ბო-
როტება.

ლაო-ძი ფიქრობს, რომ ვნებები წყაროა ყოველივე
ბოროტებისა. ვნებები გონების თვალს აბნელებს (წ1).
ამიტომ უნდა მოვსპოთ ვნებები, რათა მივაღწიოთ
წნეობრივ სრულმშობლებას. ეს კი უფერად არ მიიღ-
წება, მას იგრატიული გავითარების საუფლებები
აქვს — პივერდნე ზეითი. ღაც ტოლსტოი, რომელიც
კარგად იცნობდა ლაო-ძის მოძღვრებას, სრულმშობ-
ლების მიღწევის იგრატიულ პრინციპს აღიარებს:
„არსებობს სათნოების კიბე, — წერს ტოლსტოი, —
და უნდა დავიწყოთ იგი პირველი საფეხურიდან“.
წნეობის ამ პირველ საფეხურად როგორც ლაო-ძი,
ისე ტოლსტოი თვლიდნენ დაბრუნებლობას. „დამბრე-
ნლობის გარეშე, ტოლსტოის აზრით, წარმოუღვერე-
ლია ყოველგვარი კეთილი ცხოვრება“.

ლაო-ძი უმაღლეს წნეობრივ დარსებდა მიიჩნევს
გულის უბრალოებას. ის არის უმაღლესი სათნოება,
რადგანაც ახლოს დგას დაოსთან, ანუ ბუნებრივ
არსს. ეს უბრალოება გულისა უფრო სითამამე როდია,
არამედ ღვთიური და შეუწყვეტელი უბრალოებაა.

ლაო-ძი ქადაგებს მორჩილებას, რომელიც როგა-
ნულ კავშირშია გულის უბრალოებასთან. ამის მიჯა-
ნითად ფილოსოფოსი ასახელებს მიწას, რომელიც
სამყაროს ყველა არსებზე ქვეით დგას, მაგრამ სან-
დურაგვ არსობებს გამოთქვამს. ასეა დაოც. დაო დიად
საქმებს აღასრულებს, მაგრამ არ მედიდურობს. მო-
ჩრილობის ნიშნად იგი ასახელებს აგრეთვე წყალს
(წ8). ლაო-ძი სიმახინჯე თვლის ყოველგვარ ქედ-
მადლობას, მოხუცებულებასა და დიდებას. ეს ეწინა-
აღმდეგება დაოს. ისინი არამყარნი და წარმავლნი
არიან. მათში არსებული არა არის რა. კაცისთვის
ქეშმარიტი დიდება და პატივი უჩინარობა და თავმა-
ბლობაა.

ლაო-ძი არა მხოლოდ უბრალოებას და მორჩილე-
ბას ქადაგებს, არამედ კაცობრივარობის მაღალდებე-
ლიცა. დაო არ ზრუნავს საყუთარ თავზე, არამედ
მხოლოდ სხვებზე ყველაზე უფროსი კაცობრივარე-
ობაა — მტრების სიყვარული. ქეშმარიტად მოყუ-

რულმა გულმა არ უნდა გამოირცხოს თავის სიყვარულიან მის, ვისაც იგი სძულს. ეს კი ქრისტიანული მოძღვრების ერთ-ერთი წინამძღვარია.

ლაო-ძის მოძღვრება ვადაგებს უმოქმედობას. რას ნიშნავს ეს? ამაუფასებს იმდენა მე-16 პარაგრაფი. მეფემაც უნდა დაიცავს უმოქმედობა, მაგრამ ეს სხვა-ნაირი უმოქმედობაა, რაიც გამოირცხავს ბუნებრივ განვითარებაში ყოველგვარ ბელადონურ ჩარევას. ეს უმოქმედობა არ ნიშნავს არაფრის ქმნას, უმოძრაობას პირიქით — ეს ნიშნავს მოქმედებას მხოლოდ დაოს თანხმად, ე. ი. ბუნებრივად, რის დროსაც გამოირიცხულია ყოველგვარი ზეიმი ვაიბრძნობისა, ვაიფილოსოფოსისა. ასეთ მოქმედებას მხოლოდ ბოროტება მოაკვს.

აპონელი მეცნიერი დ. კონის წერს: „...ქრისტიანობის გამოჩენამდე არ ყოფილა ისეთი ამაღლებული და მშუბორი ზნეობრივი მოძღვრება, როგორც იყო ლაო-ძის სისტემა“.

„მოსმომინა. დაო სიტყვასიტყვით აღნიშნავს: „გზას“, ანუ „საფუძვლს საშუაროსის“; კიდევ: „მოჩრჩილებას“, „სიტყვას“, „ოქმის“; კიდევ: „ქვეშპარტებას“. რაც, ფილოსოფიური აზრით, აუცილებლად ასე უნდა იყოს და არა სხვაგვარად. დაო-ძიმდეც იხმარებოდა ეს ცნება, მაგრამ მას სრულიად სხვა მნიშვნელობა მიაწვდა მას თავის მოძღვრებაში. ლაო-ძი განიხილავს დაოს როგორც საგანთა ბუნებრივ გზას, როგორც საფუძვლს, შექმნილს ყოველი არსისა საშუაროში; დასაბამს ყოველივე საგანთა და მოვლენათა და არა მხოლოდ ბუნებას, ცის მეფეების, რომელთაც თავისი სიღიდავით აღებატება დაო („კაცი მიწის კანონებს იცავს, მიწა-ზეცის კანონებს. ზეცა დაოს კანონებს იცავს, დაო — თავისას“). დაო არის მარადიული, უცვლელი, ცისა და მიწის დასაბამი, „ედე: ყოველთა საგანთა“, დაო განიხილება როგორც შუენობითი აბსოლუტუტი, როგორც სუბსტანცია, კანონი, როგორც პირველმთავარი. მისი საგნობრივი გამოვლენა ზორციულებად უნდა მიხედვითა. დე განიხილება როგორც დაოს ინდივიდუალური გამოვლენა, ანუ გზა, ფორმა დაოს გამოვლენისა ცალკეულ პირონებაში; რაიც ვაიბრძნავს ამ პირონების ზნეობრივ სრულყოფილებას, პირაფენიას, რომელიც დაოს მიმდევარია და მიალაფა ბუნებრივ პარამონის ვარემოქმედელ საშუაროსად, მიალაფა საინფენას. სწორედ ასე ჰქვია წიგნსაც: „დაო დე ძინი“ — „წიგნი გზასა და საინფენაზე“. დაო უმშენებელი, უზნეაფი არსებაა, უსასრულო სიღრმეა, საიდანაც იწვის ყოველივე და საითაც მიიპარტება ყოველი. დაო ერთიანია დე: განყოფილი, იგი აბსოლუტური ყოფიერებაა; ამიტომ არის უსაზღვრო და დასრულებადი, დაო გზაც არის და სუბსტანციაც, რისი შეცნობაც წმინდა გონეპქერტეულობით მიიღწევა. ლაო-ძი ფიქრობს, რომ არსებობს უმაღლესი საშუარო, რომელიც ცესხადება მხოლოდ ჩვენს გონებას. ბილელი ყოფიერება შეზღუდულია და დასრულებადი, ამდენად — არამარადიულიც. რაჟი იგი არამარადიულია, მას საწყისიც აქვს. მისი საწყისი არის დაო, რომელიც არავითარ განწოილებებს არ ემორჩილება. დაო მარადიული ყოფიერებაა და ამიტომ არ ექვემდებარება ცესხადებას. დაოს სუბსტანციაში არსებობა არის არსებობა

ბა სრულქმნილებასა და ნეტარებაში, მარადისობასა და უცვლადებაში. დაოს მხოლოდო იმდენ ბუნებაზე გაბატონების ძალას და მარადიული ხებება, ანუ სხვა არსებაში მარადიულად გადასახლებადი სულია.

ლაო-ძის მოძღვრება შეიცავს შინაგანი რელიგიური გზის ქვეშპარტი ჩვენებას. აქ ძლიერია ასექტარზმის საწყისები. იგი ამაღლებულია, წმინდა და რელიგიური მნიშვნელობისა. განსხვავებით სხვა ჩინური მოძღვრებებისაგან (მათ შორის კონფუციუსა და კონფუციანული სწავლებებისაგანაც), რომელთა ძირითად არსს წარმოადგენდა ეთიკა და სახელმწიფოს მმართველობის პრინციპები. ლაო-ძის გზა — შინაგანი შიუაუცდომლობაა. განდგომილება (რომელსაც განსაკუთრებული მისებრიული მნიშვნელობა ენიჭება ყველა არიულ რელიგიურ სწავლებაში), კერძოთა, ასექტარზმისა (გზა ბუდიზმისა და ქრისტიანობისა). დაოს მოძღვრების შესახებ არს. ზრისანფი წერს: „სამაფარო არის დაოს გამოვლენა მის ნამდვილ, ყოფიერების დაბო ფორმაში. ქვეშპარტი ყოფიერება მდგომარეობს ამ არაჩა, ნამდვილი ყოფიერების მოკვეთაში... ლაო-ძი უკავშირდება ასექტარზმს, ანუ უცესს ჩინური სულისათვის, დე: ეძლევა შექრებატლობას, ასე შეუცნობელს ჩინეთის ეროვნულ ბრძენთაგან. სწორედ ეს ასექტარზმი გზა: მარადიულ დაოსთან შეერთებას. დაუწვებელია და მანის თავისუფლებდა ყოფიერების ბატონობისაგან და შეერწყმის დაოს. ამ ვაგებით, დაოსთან შერწყმე: უკავშირდება გამოვლენების მოძღვრებას, რომელიც მიიღწევა მარადიული გონებით“. ვლადიმერ სილო ვივი ლაო-ძის აღიარება „ყვითელი ჩანის უბედის და, შეიძლება, ერთადერთ გონეპქერტეულობის უბედის ფილოსოფოსად“. იგი აბტიკებდა, რომ ლაო-ძის მიხედვით, „ყოველივე არსებული ქვეშპარტი დასაბამი არის გულგრილობა“, რომ მისი მოძღვრების არსს შეადგენს „აბსოლუტური სიყარბილ ანდა გულგრილობა, როგორც გონეპქერტეულობითი პრინციპი“. ვლ. სილოვიოვისაგან განსხვავებით. არს ზრისანფი სხინდა, რომ „ლაო-ძის ღვათაბა არის საშუარო სუბსტანცია პანთეისტური აზრით“, რომ „ფილოსოფოსი აღიარებს უცვლადებას, რომელიც შეიძლება სიბრძნით ბუნებაში ღვათაბრივი ელემენტების ათვისების გზით“. ცნობილი აპონელი მეცნიერი, „დაო დე ძინის“ რუსულ ენაზე მთარგმნელი (ეს თარგმანი ირატერ გამოცემა რუსეთში: 1894 და 1918 წწს). დ. ტოლსტოი რედაქციით) დ. კონის აბტიკებებს: „ლაო-ძი, დაოს რომ უსასრულო და უმშენებელი გონებად აღიარებს, მიდის ლოგოურად გარდუვალ დასცენამდე, რომ იგი არსებაა უზნეაფი და აბსოლუტური“, რომ „ლაო-ძის მეტაფიზიკური სისტემა წარმოადგენს თანმიმდევრულ და მთლიან მოძღვრებას განყოფილ უზნეაფ არსებაზე“.

დეე ტოლსტოი, რომელიც სიცოცხლის უკანასკნელ წლებში ცკლავ მიუბრუნდა ლაო-ძის მოძღვრებას, აღიარება, რომ „ლაო-ძის მოძღვრების არის იგივეა, რაც ქრისტიანული მოძღვრების არსისა“.

ზამ-ძი

და და პინი

§ 1

და, სიტყვით გამოთქმული, არ არის მდგრადი და ო. სახელი, რომლის სახელდებაც შესაძლოა, არ არის უცვლელი სახელი. გამოთქმულია დასაბამი ცნობა და მიწის, მფლობელი სახელისა — დედა ყოველთა საგანთა.

ამიტომ ის, ვინაც განრიდებული ვნებებს, ჭერეტს და ოს საკვირველ საიდუმლოს, ვნებებით ჰყრობილი — მის სასარულ სახეს ჭერეტს მხოლოდ. ორივენი ერთი დასაბამისაა, მხოლოდ სხვადასხვა სახელდებით. მათ ერთად გარემუქურვრულნი ჰქვიათ. ერთი გარემუქურელიდან მეორეზე გარდასვლა — განხული კარია ყოველივე საკვირველისაგან.

§ 2

ოდეს ცისქვეშეთში ყოველი გაიცხადებს, რომ მშვენიერი მშვენიერია, გამოვლინდება სიმბისრჯე: ოდეს ყოველი გულისხმავაფს, სიკეთე რომ სიკეთეა, აღმოცენდება ბოროტიც. ამიტომ ყოფიერება და არყოფა ბადებენ ერთიმეორეს, ძნელი

და ადვილი წარმოქმნიან ერთიმეორეს, გრძელი და მოკლე ურთიერთს შეესადაგებიან. მაღალი და დაბალი ურთიერთს განაპირობებენ; ბგერები, ერთმანეთში გარდამავალინი, სიმწყობრუს ქმნიან, წინამავალი და უკანამავალი ერთმანეთს მისდევენ. ამიტომ ყოვლადბრძენი რაჟამს საქმეს განასრულებს, უმოქმედობას ამგობინებს, მოძღვრების განხორციელებისას არ ქადაგებს. საგანთა ცვალებადობას რომ იწვევს, თავად არ განახორციელებს მათ; შექმნის და არ დაეუფლება შენაქმნს; აღძრავს და ძალდაუტანებელია აღძრულისადმი. რასმე რომ წარმატებით აღასრულებს, არ ქედმალობს. უკეთუ არ ქედმალობს, ღვაწლი მისი არ უარყოფა.

§ 3

თუ ბრძენს თავყანს არ ვცემთ, ხალხში არ იქნება შუღლი. თუ არ განავადიდებთ იშვიათ ნივთებს, არ იქნებიან მპარანი კაცთა შორის. თუ არ წარმოვაჩენთ იმას, რამაც შესაძლოა შური აღძრას, არ იბოხოქრებს კაცის გული. ამიტომ, ქვეყნის მართვისას, ყოველადბრძენი ქვეშევრდომს გულს უცარიელებს, მუცელს — ალუესებს. მისი მმართველობა აღუნებს მის ნებას და უმტიციებს ძვლებს. იგი ნიადაგ იმას მიელტვის, ხალხს რომ ცოდნა და ვნებები არ ტანჯავდეს, ხოლო მცოდნენი ვერ ბედავდნენ მოქმედებას.

უმოქმედობის განხორციელებას ყოველთვის სიმშვიდე მოჰქვს.

§ 4

და ო ცარიელია, მაგრამ დამოძღვრისას ამოუწურავია. ჰოი, გარემუქურელი! შენ მესახები ყველა საგანთა მამად.

მისი შელწვადაობა რომ დავახშოთ, დავისნათ ჭოსურობისაგან, განუკროთ ბრწყინვალეობა, გავაიგიოთ მტვერთან. ცხადარსებულად მოგვეჩვენება იგი. მე არ ვიცი, საიდან იშვა იგი, მე მხოლოდ ის ვიცი, ცოურ მეუფებას რომ წინაუდღვის.

§ 5

ცა და მიწა არ ფლობს კაცთმოყვარეობას და ღირსყოფს ყოველად არსს იცხოვროს საკუთარი ცხოვრებით. ყოვლადბრძენი არ ფლობს კაცთმოყვარეობას და ღირსყოფს ხალხს იცხოვროს საკუთარი ცხოვრებით.

განა ცასა და მიწას შორის სიერცე მჭედლის საბერველს არ ჰგავს? რაც მეტად აფსილია სიცარიელით, მით უფრო დიდხანს მოქმედებს, რაც მეტად ძლიერია მასში მოძრაობა, მით უფრო დიდი ჭარი გამოჰქრის იქიდან.

იგი, ვინაც ბევრს ღადადებს, ხშირად მარცხდება; ამიტომ ზომიერების დაცვა სჯობს.

§ 6

დაუსრულებადია უხილავ და ოს გარდასახვები. და ო — გარემუქურელი საშო დაბადებისა. დაბადების გარემუქურელი საშო — დასაბამია ცნობა და მიწის. იგი მარად არსე-

ბობს უბოლოო წრფის მსგავსად, და მისი მოქმედება ამოუწუ-
რავია.

§ 7

ცა და მიწა — მრავალჯამიერია. მრავალჯამიერია, რამე-
თუ ისინი სხვათათვის არსებობენ. აი, რად ძალუძთ მათ მრავალ-
ჯამიერობა.

ამიტომ ყოვლადბრძენი სხვათა უკან დგება, რისი წყალო-
ბითაც გაწინამძღვრდება. იგი უგულებელყოფს თავის ცხოვ-
რებას, და ამით ინარჩუნებს მას. რად? იმად, რომ პირად
სურვილებს უგულებელყოფს? პირიქით, თავისი პირადი სურ-
ვილების თანახმად მოქმედებს.

§ 8

უმაღლესი სათნოება წყალს ჰკავს. წყალს სარგებლობა
მოაქვს ყოვლადი არსისთვის და არ ეზრძვის მათ. იგი იქ არის,
სადაც მჭობრივები არ მოისურვებდა ყოფნას. ამიტომ ჰკავს
იგი და ოს.

კაცი, უმაღლესი სათნოების მფლობელი, ვითარცა წყალი,
მიწისთან ახლო უნდა შევიდრობდეს; გული მისი მორჩი-
ლებდეს შინაგან განდევნებებს; კაცთა შორის იყოს მოყვასი
მომხეთა; ნაუბარში — გულწრფელი; ქვეყნის მართვისას —
მიუდგომელი; საქმეთა აღსრულებისას შესაძლებელს არ გას-
ცდეს; მოქმედებისას დრო გაითავისწინოს. რამდენადაც იგი,
ვითარცა წყალი, საგნებს არ ეზრძვის, არცა სცდება.

§ 9

სკობს სულაც არაფერი ქმნა, ვინემ რაიმეს ავსებას
მიეღტოდე. თუკი რაიმე წამახულით დღენიდად ვისარ-
გებლებთ, დიდნას ვერ შეინარჩუნებთ სიმახვილეს. თუ დარ-
ბაზონი ოქროთი და იასპით არის ავსილი, არავის ძალუძს
მათი დაცვა. თუ მდიდარნი და დიდებულნი მდიდდრობენ,
თვით იუბედურებენ თავს.

რაგამს საქმეს აღასრულებს, კაცი უნდა უკუდგეს. ესაა
ციური და ოს კანონი.

§ 10

სული და ხორცი რომ შევანივთოთ, შესაძლოა მათი შე-
ნარჩუნება? სული რომ გავისათუთოდ, შესაძლოა განვერი-
დოთ ვნებებს ახალმოიბლის მსგავსად? ჰკერება რომ განვისპე-
ტაკოთ, შესაძლოა ცთობა? შესაძლოა გიყვარდეს ხალხი, მარ-
თავდე ქვეყანას და არ მოუხმო კეთილგონიერებას? შესაძლოა
გარდაქმნები ბუნებაში, ხელს თუ ვკყოფთ ღმობიერებას? შე-
საძლოა უმოქმედობის განმორციელება, თუ შევიმეცეთ ყველა
ურთიერთმიმართება ბუნებაში?

შეაქმენ და წრთენ არსი; შეაქმენ და არ დაეუფლო შე-
ნაქმნს, აღძარ და ძალდაუტანებელი იყავ აღძროლისადმი;
ხელმოვიფებისა თავი ძალმოხილად არ მიიჩნიო — აი, რას
წუოდება გარემუწერელი დე.

§ 11

ოცდაათი სოლი ერთ ფერსოში იკრებება, რაიე ბორბალს
ქმნის, მაგრამ ბორბლის მოძრაობა სოლებს შორის სიცა-
რიელეზეა დამოკიდებული. თისისაგან აშხადებენ ჰურჭელს,
მაგრამ ჰურჭლის გამოყენება მის სიცარიელეზეა დამოკიდებუ-
ლი. სახლი რომ ააგონ, კარ-ფანჯარა გამოჰყავთ, მაგრამ სახ-
ლით სარგებლობა მის სიცარიელეზეა დამოკიდებული. აი, რად
არის სარგო, რაიმე რომ მის სიცარიელეზეა დამოკიდებული.

§ 12

ხუთნარი ფერი აუძღურებს მხედველობას. ხუთნარი
ბგერა აზღუნებს სმენას. ხუთნარი გემოვნებითი შერძინება
ამდაბლებს გემოვნებას. სწრაფი სვლა და ნადირობა აღაგზ-
ნებს გულს. ძვირფასეული ნივთები დანაშაულისაკენ მიაქცევენ
კაცს. ამიტომ ყოვლადბრძენი იმას მიეღტვის, ცხოვრება რომ
მადღრისი გახადოს და არა იმას, ლამაზი ნივთებით რომ
აღაფსოს. იგი უარყოფს უკანასკნელს, კმარობს პირველს.

§ 13

დიდება და მცირობა — შიშია. დიდკაცობა — დიდი
უბედურებაა. რას ნიშნავს — დიდება და მცირობა შიშია? ეს
იმას ნიშნავს, რომ მდაბიონი შიშით ისევეტენ დიდებას, შიში-
თვე ჰკარგავენ მას. სწორედ ამას ეწოდება: დიდება და მცი-
რობა — შიშია.

რას ნიშნავს — დიდკაცობა დიდი უბედურებაა? ეს იმას
ნიშნავს, რომ ვარ დიდად უბედურა, ოდეს ვმდიდრობ.
უკუთუ არ ვიმდიდრებ, უბედურაც არ ვიქნები. ამიტომ
დიდკაცს, ხალხის თავგადაკულ მსახურს, ხელწყოფება
იხტოვროს მათთან. კეთილშისურენს, ხალხის თავგადაკულ
მსახურს, ძალუძს იყოს მათთან.

§ 14

ვეუზერ და ვერ ვხედავ, ამიტომ ვუწოდებ უხილავს. ვუს-
მენ და არ მესმის, ამიტომ ვუწოდებ დახშულს. მწადის მიე-
წვედ და ვერ ვწვდები, ამიტომ ვუწოდებ მიუწვდომელს. ნუ
მიიღტვი გაეცხადო მათი დასაბამი, რამეთუ განუყოფლია
იგი. მითა ქე არ არის გასხვიონსებული, მისი ქვე არ არის
წყვიდადოვანი. დაუსრულებადია და გამოუთქმელი. იგი
კვლავ არარსს უბრუნდება. და მას უსახო სახებას, უარსო
სახებას უწოდებენ. ამიტომ უცხადლა და ბუნდოვანი. მივებ-
ლები და ვერ ვვერეტ მის სახებას, მწინამძღვრობს და ვერ
ვვერეტ მის საროსტანს.

ვეუდგე უმეღეს დაოს, დაეუფლე არსებულ საგნებს და
შეიმეცენ უმეღესი დასაბამი. ესაა და ოს არსი.

§ 15

ძველად, ვინაც მიეღტოდე მეცნიერებას, იცნობდა უწვილი-
ლეს და უნატიფეს საგნებს. მაგრამ სხვათათვის მათი სიღრმე

დაფარული იყო. უკეთუ დაფარული იყო, ნებისაბერ აღეწყო. მათ: ისინი იყვნენ მოშიშნი, ვითარცა მავალნი ზამთრისას ნი-
აღვარში; ისინი იყვნენ უმტკიცონი, ვითარცა დამფრთხალნი
ასლომდგომთაჲს; იყვნენ თავისაინი, ვითარცა წველნი;
ფრთხილნი, ვითარცა მავალნი მოლოპულ ყინულზე; უბრა-
ლონი, გაურანდავი ხის დარაჲ; თვალგაწყენდნი, ხეობის
დარად; განუჭრეტელნი, ვითარცა მღვრიე წყალი; მათ, სიმ-
შიდეს რომ ინრუნებდნენ, იცოდნენ ბიწიერების განწმენ-
და; ისინი, თავისი უნარით გამგრძელ მოძრაობას რომ ამშვი-
დებდნენ, თანამოწილობდნენ ცხოვრებაში. მორჩილებდნენ
და ოს და არ სურდათ ბეგრი. ბეგრა რომ არ სურდათ, კმა-
რობდნენ თავიანთ არსებობას, და ახალს არ ქნიდნენ.

§ 16

დაიცმრე ვნებანი გულისა, მოიპოვე სიმშვიდე, და მაშინ
ყოველი საგანი თავისთავად სახეიცილებს, ჩვენ კი მხოლოდ
მათი ფერიცვალების მოწმენი ვიჭებთ. სამყაროში საგანთა
დიდი ნაირფარობაა. მაგრამ ყველა თავის დასაბამს უბრუნ-
დება. დასაბამთან დაბრუნებას სიმშვიდე ჰქვია, სიმშვიდეს —
არსში დაბრუნება, არსში დაბრუნებას უძრაობა ჰქვია. უძრა-
ობის ცოდნით სიხებად მიიღწევა, უძრაობის არცოდნით —
უწესრიგობა, უწესრიგობას კი ბორბოლებს მოსცემა. უძრაო-
ბის მცოდნეს სრულქმნილება ეუფლება; სრულქმნილი არსე-
ბა სამართლიანობით იმსჭავლება; სამართლიანობით აღვილის
ხელმწიფება ხელეწიფება. ვახვლმწიფებელი ციურს ზიარე-
ბა, ციურს ზიარებული — და ოს. და ოს ზიარებული მრავ-
ალჯამიერად და ამ ხელმწიფებს სიცოცხლეში საფრთხე არ
უქადის.

§ 17

კეთილია ის მეფე, ვის შესახებაც ხალხმა მხოლოდ მისი
არსებობა უწყის. უკეთური მეფენი სიყვარულსა და დიდებას
მოითხოვენ კაცთაგან. გულმხეც მეფეთა წინაშე ხალხი თრთის.
ხოლო გონმემლილი მეფენი სძაბთ. ამიტომ, ვინაც ნდობით
არ შეჭურვილა, ნდობა არა აქვს ხალხში. ნაუბარში დათმენი-
ლი და დაუნჯებელი წარმატებით აღასრულებს საქმეთ, და
მასზე ამბობენ, ბუნებრიობას მორჩილებს.

§ 18

ოდეს უარყვეს დიადი და ო, „კაცთმოყვარეობა“ და „სა-
მართლიანობა“ გაჟვედა. ოდეს ცრუბრძნობის ეამი მოდგა,
მუეზომილი პირმოთხოვობაც იმეა. ექვს ნათესავს შორის გან-
ხეჭილებინას აღმოცნებდა „ძეთა მოწიწება“ და „მამური
სიყვარული“. სახელმწიფოში უწესრიგობის გამს აღხედდებინა
„ერთოული მსახურნი“.

§ 19

ოდეს აღკვეთენ ცრუბრძნობასა და მეცნიერობას, ასეზის
ბედნიერი იქნება ხალხი; ოდეს აღკვეთენ „კაცთმოყვარეობას“
და „სამართლიანობას“, ხალხში აღადგება ძეთა მოწიწება და
მამური სიყვარული; ოდეს მოისპობა ცბიერობა და სიხარბე,
ქურდნი და ავაზანიც მოისპობიან. სამივე ცოდნის უკმარობით
წარმოადგება. ამიტომ უნდა დავმოდღოთ კაცნი, უბრალონი

და თამებადანი რომ იყვნენ, შეიზღუდონ პირადი სურვილე-
ბი და დაიცხრონ ვნებები.

§ 20

ოდეს მოისპობა მეცნიერობა, მოისპობა მწუხარებაც. რა
მცირეა სხვათა და ბორბობასა და სიცრუეს შორის და რა დი-
დი — სიკეთესა და პიროტს შორის! უნდა განვერიდოთ
მას, რაიც ხალხს თრუნავს.

პოი! რა ქაოსურია სამყარო, სადაც ჯერაც არ დამყარებულ
წესრიგი. ყველანი ხართენ, სახეიმოდ წვეულან თითქო ანდა
განაზღაურის დადომას დღესასწაულობდნენ. მხოლოდ მე ერთ-
თი ვარ მშვიდად და უწინად. მე ყრმას ვგავარ, რომელიც
ქვეყნად არ მოვლენილა. პოი, დამაშფრალო! სად არს ადგილი
განსასვენებთ! ყველანი აღსასენი არიან სურვილებით,
მხოლოდ მე ერთი ვგავარ ყოველის უარმყოფელს. მე გული ვარ
სულელი კაცისა. ო, რა ცარიელია იგი! ყველანი სინათლით
აღვსებულან, მხოლოდ მე ერთი ვგავარ წყვილადმი და-
თქმულს. ყველას ცნობიწადილი კლავს, ჩემთვის სურვირთია
ყველაფერი. მე იმას ვგავარ, ვინაც სრბის სოფლურ სიფრცენში
და არ იცის სად პიოვის ნავსაყუდელი. ყველა თავის უნარს
აღვლეს, მე ერთი ვგავარ ბრიყვსა და უცვანს. მხოლოდ მე ერთ-
თი გამოთვრევი სხვათაგან იმით, რომ მაღდისობაა ჩემთვის
საფუძვლეთა-საფუძველი.

§ 21

დიადი დეს არსი მხოლოდ და ოს ემორჩილება. და ოს
ბუნეულოა. და ოს ბუნდოვანია და განუმარტავი. მაგრამ ეს
ბუნდოვანება და განუმარტავობა სახეებს შეიცავს. იგი ბუნ-
დოვანია და განუმარტავი. მაგრამ ამ ბუნდოვანსა და განუმარ-
ტავში შეფარულია საგნები. იგი ღრმბა და წყვილადოვანი,
მაგრამ მის სიღრმბსა და სიწყვილადოში შეფარულია უწე-
ლიუსი ნაწილობები. ეს უწელობესი ნაწილაკები უხვანეს
არსებობას და უმეტარობას ფლობენ.

ძველთაგანვე მეუფებს მისი სახელი. მხოლოდ მის მიმდ-
ვართ ძალუბთ შეიმეცნონ საგანთა პირველარსი. ვით შევიმე-
ცნებთ საგანთა პირველარს? მხოლოდ და მხოლოდ მისი უწყ-
ლობით.

§ 22

ძველად ამბობდნენ: „ნაკლოვანი სრულიქმნება, მრუდი
— განიშორება, ცარიელი — აღივსება, ძველს ახალი
ცვლის; მიუღტვი მცირე, მხოვებ ბევრს; ბევრის მოსახვეჭად
ლტოლვა საცთურში გავადგებს“. ამიტომ ყოვლადბრძნვი, თა-
ვად ზომ შეისნენ ამ დამოძღვრას, სხვათაც მოძღვრავს ცის-
ქვეშეთში. ყოვლადბრძნვი არ გმარობს მარტოდენ თავის
გამჭვრეტელობას, ამიტომ არის ნათელმხილველი. მხოლოდ
თავის თავს არ მიჩინებს სამართლიანად, ამიტომ ფლობს ჭე-
შმარტებას; არ დიდკაცობს, ამიტომ აღიღებენ ღირსებით.
განდიდება სძავს, ამიტომ მოძღვრობს კაცთა შორის. არ
მძლავრობს და უძლველია ცისქვეშეთში.

წინაპართა თქმული: „ნაკლოვანი სრულიქმნება“... — გა-
ნა ფუჭი სიტყვაა? იგი ნამდვილად მიუძღვის კაცს ჭეშმარიტ-
სრულიქმნილებისაკენ.

დაიდუმე ბაგე და მიჰყვე ბუნებრიობას. მძლავრი ქარი ვერ იბობოქრებს შუადღემდე, თავსმა წვიმა ვერ გასტანს საღამომდე. ვინ იქმს ყოველივე ამას? ცა და მიწა. ცასა და მიწასაც არ ძალუძს შექმნას რაიმე გამგრძელი, არათუ კაცს. ამიტომ მსახურებს იგი და ოს. ვინაც მსახურებს და ოს, იგივე და ოს. ვინაც მსახურებს დეს, იგივე დეა. ვინაც ჰკარგავს, იგივეა დაკარგულისა. ვინაც ვეღარ და ოს, და ოს იქმს. ვინაც იგივე დეა, დეს იქმს. ვინაც იგივეა დაკარგულისა, ჰპოვებს დაკარგულს. ურწუნობას მხოლოდ იჭვი ბადებს.

§ 24

ცერებზე აწვეუს არ ძალუძს დიდხანს დგომა, სწრაფად მავალს არ ძალუძს დიდხანს სვლა. განადიდებით შეპყრობილი, არ ბრწყინავს. მედიდური ვეღარ ეღირსება დიდებას. მომხდური ვერ მოესწრება გამარჯვებას. საკუთარი თავის მადიდებელს არ ძალუძს წინამძღვრობა. თუ დე ოს დაგიმოდვრავთ, ყოველივე ამას ზღვარდაუდებლობა და ფუჭწარმავლობა ჰქვია. ასეთნი სხაც ყოველ არსებას. ამიტომ კაცი, და ოს მფლობელი, მს არა იქმს.

§ 25

აი საგანი, ქაოსში აღმოცენებული, ცისა და მიწის უადრეს შობილი! ო. მდუმარეო! ო, არასახრო! მარტო დგას და უცვლელია. ყოველგვან მიმოძიების და უსაზღვროა. დედა იგი ცისქვეშეთისა. მე არ ვუყვი მისი სახელი. იეროგლიფით გამესახავ დე და ოს ვუწოდებ; ნებისაურ სახელედედ და დეა დეს ვუწოდებ. დეა დე — დასრულებულ მოძრაობაშია. დასრულებულად მოძრაი უსაზღვროა. უსაზღვროა და თავის დასახმს უბრუნდება. აი, რა დარის და ო დიადი, ზეცა დიადი, მიწა დიადი, მეწყე დიადი. ქვეყნიერებაზე ოთხი დიადია, მათ შორის — მეწყე.

კაცი მიწის კანონებს მორჩილებს, მიწა — ზეცის კანონებს. ზეცა და ოს კანონებს მორჩილებს, და ოს — თავისას.

§ 26

მიმივა მსუბუქის საფუძველი. მოძრაობაში სიმშვიდეა მთავარი. ამიტომ ყოვლადბრძენი, შეუსვენებლო მავალი, ნიადგ თან ახლავს დატვირთულ ურწმს. თუმც მშენიერი ცხოვრებით ცხოვრობს, ან ითქმება ამ ცხოვრებაში. მეუფე ათიათასი ეტლისა, თავისი თავით ჰყობილი, ასე უდიერად რად უმზერს ქვეყნიერებას? უდიერობა ამსხვრევს მის საფუძველს, ხოლო მოუთმენლობით მეუფებას ჰკარგავს.

§ 27

სვლაში წრთობილი კვალს არ სტოვებს. სიტყვა მიუწყდა — რი არ ცდება. ვინაც თვლა იცის, არ მიმართავს სათვლელ ხელსაწყოს. ვინაც კარის დაკეცვა იცის, ურდულს არ ხმარობს, მაგრამ კეტავს ისე მაგრად, მისი გაღება შეუძლებელია. ვინაც მარყუევების კვანძა იცის, ბაწარს არ ხმარობს, მაგრამ კვანძავს ისე მტკიცედ, მისი გამოხსნა შეუძლებელია. ამიტომ ყოვლადბრძენი მუდამ გონიერად მფარველობს და თანაღმობს ხალხს. მას ყოველთვის ძალუძს არსებასა და მოხსნა, ამიტომ თანაღმობს მათ. ამას ჰქვია უმაღლესი

სიბრძნე. ამანიად, ქველი უკეთურთა მოძღვარი, ხოლო უკეთურნი — მისი საყრდენი. ხოლო თუ უკეთურნი, ჰატყვის, არ მიიგებენ თვითნი მოძღვარს და ქველს სხაც თანამოსახლეს ყრდნი, მაშინ ისინი, თუმც ჰკვიანებად მოაქეთ თავი, უმეცრებაში არიან ჩინიჭმულნი. აი, რა არის ყველაზე ღრმა და მნიშვნელოვანი.

§ 28

ვინაც უწყის სიმაჰავე თვისი და მოკრძალებულია, მთის ნაკადულის დარად ამაღლებულა ქვეყნიერებაზე. ქვეყნიერებაზე ამაღლებული, არ უკუაგდებს მუდმივ დეს და ყრბის მდგომარეობას უბრუნდება. ვინაც იცის ზეამობა და სადაგობს, რჩეულია რჩეულთა შორის. რჩეულთა შორის რჩეული არ განეყოფება მუდმივ დეს და პირველარს უბრუნდება. ვინაც უწყის სიდიდე თვისი და განრიდებულია, ამაღლებულა ქვეყნიერებაზე. ქვეყნიერებაზე ამაღლებული, მუდმივ დეს სრულქმნილობას აღწევს და ბუნებრიობას უბრუნდება. ოდეს წარჩინებულებს ბუნებრიობა, იგი გარდაისახება იმად, რითაც ყოველად ბრძენი გაწინამძღვრება და დიადი წესრიგი არ ირღვევა.

§ 29

ვინაც მძლავრობით ცდილობს ქვეყნის დაუფლებას. ვერ მიაღწევს საწაღელს. ქვეყანა საიდუმლო ჭურჭელს ჰგავს, რისი შეხებაც არ ევების. ვინაც შეხება, დამაცხდება, ვინაც დაუფლება დაჰკარგავს.

ამიტომ ზოგი არსება წინამძღვრობს, ზოგიც — მორჩილებს მათ. ზოგი იფურჩქნება, სხვა ხმება; ზოგი მტკიცდება, სხვა უსტკდება. ზოგი იქმნება, სხვა ნადევრდება. ამიტომ ყოვლადბრძენი კამაროს მცირეს, უარყოფს განცხრომას და ვუფუნებას.

§ 30

ვინაც და ოს მორჩილებით მსახურებს ხალხს, არ იპყრობს სხვათა ქვეყნებს ლაშქრით, რამეთუ ყოველი თავად დაატყდება თავს. სადაც ლაშქარი გაივლის, იქ ძმები და გვალი ხარობს. დიდი ომების მერე შიმშილიანობის წლები დგება.

ნაცადი სარდალი იმარჯვებს და ჩერდება, და იგი ვერ ბედავს მძლავრობას. იმარჯვებს და არ მდიდურობს. იმარჯვებს და არ ლაშქრავს. იმარჯვებს და არ ზვიადობს, იმარჯვებს, რადგანაც აიძულებენ. იმარჯვებს, თუმც არ არის მოლაშქარი.

როცა არსება, ავსილი ძალით, ბერდება, ეს და ოს არქონაა. ვინც არ მორჩილებს და ოს, ხანმოკლეა მისი სიცოცხლე.

§ 31

აღჭურვილ ლაშქარს უბედურება მოაქვს ხალხისთვის. იგი სხაც ყოველ არსებას. ამიტომ კაცი, და ოს მორჩილი, არ ლაშქრობს.

კეთილი მეფე მშვიდობიანობისას დამთმობია მეზობელ ქვეყნებთან და მხოლოდ ომის დროს მძლავრობს. ლაშქარი — უბედურების იარაღია. ამიტომ კეთილი მეფე არ ლაშქრობს.



ქრობს; ლაშქრობის მხოლოდ მაშინ, ოდეს საომრად აიძულე-
ბენ. მშვიდობიანობის სიმშვიდეა მთავარი, ხოლო გამარ-
ჯებისას — თავმდაბლობა. იმედდურო გამარჯვებით — ნი-
შნავს ზეიმობედ კაცთა კვლას. ვინაც ზეიმობს კაცთა კვლას,
ვერ მოიპოვებს ქვეყნად თანაგრძობობას. კეთილდღეობა მოწი-
წებას მოაქვს, ხოლო უბედურება — ძალმობრებისას.

აგერ მხედრობის მოგმარება, წინ მხედართმთავარი მოუ-
ძღვის. მათ ძაძაშემოსილი უნდა მივცევით. ტირილი გმარ-
თებს კაცთა კვლის ვაშო. გამაჯვება გლოვით უნდა აღინიშ-
ნოს.

§ 32

და ო მარადია და გამოუქმელი. თუმცა უჩინოა, არავის
ძალუძს მისი დამორჩილება. ხოლო თუ დიდებული და ხელ-
მწიფენი შეიძლება მის მორჩილებას, ყოველი არსება თავის-
თავად მოიპოვებს სიმშვიდეს; ცა და მიწა მწყობრად შეერწყ-
მიან და გამაღვება ბედნიერება და კეთილდღეობა, ხალხი
ბრძანების გარეშე დამშვიდდება.

ღიადი წესრიგის დამყარებისას იშვა საგნები. უკეთუ საგ-
ნები იშვა, მათი გამოყენების სასურველიც უნდა შეიცნოთ.
სასურველის შეცნობა საფორთხისაგან დაგვისხნის.

ოდესაც და ო სუფევს ქვეყნად, ყოვლადი არის მას შე-
ერთვის, ვითარცა მთის ნაკადული მდინარეს და ზღვას.

§ 33

კაცთა შემცნობი, კეთილგონიერია. შემცნობი საკუთარი
თავისა, ნათელმზილველია. ძლიერია კაცთა მძღველი. მძღე-
თამძღვა მძღველი საკუთარი თავისა. მდიდარია გულუხვი.
ძალისხვეით ავსილი შეუპოვრად მოქმედებს. ბუნებრიობის
მორჩილი, მრავალკამიერია. უკვდავია, ვინც მოკვდა, მაგრამ
ასსოვთ.

§ 34

ყოველგან განფენილა ღიადი და ო, არის მარჯვნივაც,
არის მარცხნივაც. მისით იშვის ყოვლადი არსი და მისით ცო-
ცხლობს. ოღვისა და დიდება არ სურს. სიყვარულით შეიქმნ
ყოველ არსებას და არ მბრძანებლობს მათ. საკუთარი სურვი-
ლები არა აქვს, ამიტომ ვუწოდებთ უჩინოს. მას შვერთვის
ყოველივე არსი, მაგრამ არ იძინებს მათ. შევიძლია დ ი ა დ ი
ვუწოდოთ. დ ი ა დ ი ა, რამეთუ არ დიადობს.

§ 35

ვინაც ასახიერებს და ო ს დიად არსებას, წინამძღვრობს
ხალხს. წინამძღვრობს და არ ენებს. ის მიუბოძებს ხალხს
მშვიდობას, სიმშვიდეს, მუსიკას და სასრდელს. მოგზაურაც
კი მასთან ჩერდება.

ბავთივან წარბეჭული და ო მტყნარია, უგემური. იგი
დაზნუღია და უხილავი. დამოძღვრისას ამოუწურავია.

§ 36

რაიმე რომ შეეკუმოთ, ჯერ უნდა გავაფართოთ. რაიმე
რომ დავასუსტოთ, ჯერ უნდა გავაძლიეროთ. რაიმე რომ და-
ვანგროთ, ჯერ უნდა აღვამუნოთ. ვინმეს რომ რაიმე
წავართვათ, ჯერ უნდა მივცეთ. ამას ჰქვია უმაღლესი ჭეშმა-
რიტება. სათუთი და უძღვრი ამარცხებს მყარს და ძლიერს,
ვითარცა თევზს არ ძალუძს დასტროს სიღრმე, სახელმწიფოც
უნდა მალავდეს თავისი მმართველობის სრულქმნილ კანონებს.

და ო მუდამ უმოქმედობის ახორციელებს; თუმცა სწავლ-
რია ისეთი, რასაც იგი არ იქმნის. უკეთუ დიდებული და
ხელმწიფენი დაიმოდურენ მას, ყოველი არსება თავისთავად
სახეივლებს. ხოლო თუ სახეივლითა მოინდომეს მოქმედე-
ბა, შევემუსარ მათ ხილული ყოფიერებით, რაიც სახელდაღდე-
ბელია. სახელდაღდეუელ ხილულ ყოფიერებას არაფერი არ
სურს თავისთვის. სურვილების უქონლობის სიმშვიდე მოაქვს,
და ქვეყნად თავისთავად მყარდება წესრიგი.

§ 38

კაცი, უმაღლესი დ ე ს მქონე, არ მიეღვტის კეთილ საქმე-
თა ქმნას, ამაღ არის სათნო; კაცი, უმაღლესი დ ე ს მქონე, ნია-
დაც კეთილ საქმეთა ქმნას მიეღვტის, ამაღ არ არის სათნო;
კაცი, უმაღლესი დ ე ს მქონე, ჭეშობს და უსაქმობას ახორცი-
ვლებს; კაცი უდაბლესი დ ე ს მქონე, საქმობს და მისი ქმედ-
ბანი თვალსაჩინოა; კაცი, უმაღლესი კაცთმოყვარეობით ავ-
სილი, უსაქმობას რომ ახორციელებს, მოქმედებს; კაცი, უმა-
ღლესი სამართლიანობის მქონე, საქმობს და მისი ქმედებანი
თვალსაჩინოა. კაცი, რიტუალის ყოველმხრივი აღმსრულე-
ბული, თანაგრძობის იმედი რომ აქვს, მოქმედებს, ხოლო
თუ ვერ მოიპოვებს თანაგრძობას, მამონ იგი დასჯას მიმარ-
თავს. აი, რად ვლინდება დ ე სოლოდ და ო ს დაკარგვის მე-
რე; კაცთმოყვარეობა — დ ე ს დაგარგვის მერე; სამართლია-
ნობა — კაცთმოყვარეობის დაგარგვის მერე; რიტუალი — სა-
მართლიანობის დაკარგვის მერე. რიტუალი — ნიშნაია უნდო-
ბლობისა და ორუგლობისა. იგი საწვილია შფოთისა.

ხატი გარეგანი — და ო ს ყველია, დასაბამი უმეცრე-
ბისა. ამიტომ ყოვლადმძინე არისისიერს დაიუღლებს და
უკუაღლებს დანარჩენს. მოსივლის ნაყოფს და უკუყარის
ყველის. ამგობინებს პირველს და უარყოფს მეორეს.

§ 39

აი ისინი, ძველთაგანე რომ ერთიანობით შეკრულან. ერ-
თანობამ უწყალობა ცას სიწმინდე, მიწას — სიმკვრივე,
სულს — სიფაქიჭეს, ველს — სიმწვანე და გამარულება —
ყოველთა არსთა. დიდებული და ხელმწიფენი ერთიანობის
წყალობით არიან სამავალთობით ქვეყნად.

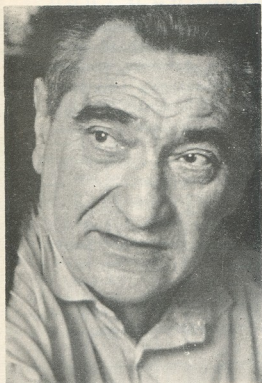
ცა თუ წმინდა არ არის, ჩამოიქცევა. მიწა თუ მკვრივი არ
არის, დაიმლება; სული თუ ფაქიზი არ არის, განქრება; ველი
თუ არ მწვანავს, გაუდაბნოვდება; თუ საუნევი არ იშობიან.
ისინი ისაბობან; თუ დიდებული და ხელმწიფენი არ არი-
ან სამავალთობით კეთილშობილებისა, ეშობიან.

მდაბიონი დიდებულთა საუფქველია, ხოლო დაბალი —
საუფქველია მაღლისა. ამიტომ დიდებულნი და ხელმწიფე-
ნი თავთა უწოდებენ თავიანთ თავს „მოუაფერებს“, „ეუღლებს“,
„უბედურებს“. რად? იმიად, რომ ისინი არ თვლიან მდაბიით
თავიანთ საუფქვლად. ეს მცთარი გზაა. ბოროტი რომ დავშა-
ლოთ, მისგან არაფერი დარჩება. წუ მიიჩნევს თავს თავს
„ძვირფასეულად“, ვითარცა იასპის; იცავ უბრალთ, ვითარცა
ქვა.

§ 40

საპირისპიროში გარდაცვლა არის და ო ს მოქმედება,
სისუსტე არის და ო ს თვისება. სამყაროში ყოფიერება შობს
ყველა საგანს, ხოლო ყოფიერებას — არყოფა.

თარგმანი ლეონ ალიშინაძის



სერბო ქობულაძე

ნოდარ ჯანბერიძე

იპლისის მიწურულს თბილისის საზოგადოებრიობა კვლავ ალაპარაკდა საოპერო თეატრის ფარდაზე. განახლებული თეატრის დარბაზში მაყურებელი მოუთმენლად ელოდა ფარდის აღდგენასაც. ეს, ჩვენი საოპერო თეატრის ერთი ყველაზე საინტერესო პრემიერა, ალბათ აღარ შედგება. არ შედგება, რადგან მისი ავტორი — სახელგანთქმული ქართველი მხატვარი სერგო ქობულაძე ისევე უცბად და გულდასაწყვეტად ჩაიფრფლა, როგორც თვით ფარდა ამ რამოდენიმე წლის წინ.

ფარდის იქით კი — მთელი გალერეაა სერგო ქობულაძის ნაწარმოებებისა, შემოქმედებისა, რომელმაც დიდი კვალი დააჩვენა ქართული საბჭოთა ხელოვნების მთელ მსვლელობას.

სერგო ქობულაძე ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ერთი ყველაზე გამოჩენილი წარმომადგენელი იყო. დიდი მხატვარი, მოქალაქე, საზოგადო მოღვაწე.

ნახევარი საუკუნის მანძილზე მხატვრის ცხოვრება მჭიდროდ იყო დაკავშირებული ქართულ საბჭოთა სახვით ხელოვნებასთან, მის ერთ განუყოფელ ნაწილს წარმოადგენდა. განუყოფელსა და ფრთად ინდივიდუალურს. მას ჩჭიდროდ ჰქონდა ჩამოყალიბებული თავისი მხატვრული პოზიცია, აშკარა იყო მისი ეთიკურ-მოქალაქეობრივი ნორმები. ძალზე ადრე გამოჩნდა მისი მისწრაფებანი და შემოქმედებითი შესაძლებლობანი. უკვე სტუდენტობის წლებში იგრძნობა მისი შემოქმედების საფუძვლები. — დახვეწილი, კლასიკურად მკაფიო კომპოზიცია, ნატურის ზედმიწევნითი ცოდნა და დასრულებული ნახატი. ხოლო ქობულაძისეული ფილიგრანული ტექნიკა-ჰუმორიტიკი დიდოსტატის პოტენციალს გამოსატყდა. სერგო ქობულაძის შემოქმედება საკმაოდ მრავალმხრივია.

მაგრამ მასში უმთავრესი მაინც ორი ასპექტი იყო. ერთი, თეატრალურ-დევოტატიული ხელოვნება და მეორე გრაფიკა, წიგნის ილუსტრაციები.

თეატრში იგი 30-იანი წლების დასაწყისში კოტე მარჯანიშვილმა მიიყვანა და მას შემდეგ არ ჩამოცილებია მას. თეატრები ჩვენს რესპუბლიკაში და მოსკოვში ხშირად იწვევდნენ მხატვარს, როგორც მაღალი კულტურისა და ერუდიციის მქონეს, ისტორიული ეპოქებისა და სტილითა შესანიშნავ მცოდნეს. თეატრთან არის დაკავშირებული მხატვრის ოფიციალური აღიარების მნიშვნელოვანი ფურცლებიც: მას სწორედ თეატრალური მხატვრობისათვის ორჯერ მიენიჭა საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემია, ხოლო თბილისის საოპერო თეატრის ფარდა მხატვრის ბრწყინვალე ოსტატობის დემონსტრაციად გადაიტყა.

სერგო ქობულაძის შემოქმედებაში განსაკუთრებული ადგილი დაიკავა გრაფიკამ, რომელშიც მხატვარი წარმოგვიდგა, როგორც ნახატის უბაღლო ოსტატი და ბრწყინვალე შემსრულებელი. 25-27 წლისა იყო, როცა შექპაირის ტრაგედიების ორტომეულისა და „ვეფხისტყაოსნის“ ილუსტრაციები შეასრულა. ოდნავ მოგვიანებით კი რუსული ეპოსი „აზბაი იგორის ლაშქრობისა“ დაასურათა. სხვა რომ არაფერი გავვეთვინა მხატვარს, ალბათ ესეც საკმარისი იყო იმისათვის, რომ ქართული ხელოვნების ისტორიაში უკვდავეყო თავისი სახელი.

კომპოზიციური გადაწყვეტის მონუმენტურობა, შინაგანი დინამიკურობა და ამაღლებული ემოციურობა, დახვეწილი ნახატი და მოწილი შტრიხი, მძლავრი, ენერგიული ფორმები



ბრკანებულმა

ცხინვალის კ. ხეთაგუროვის
სახელობის სახელმწიფო დრამატული
თეატრის მუშაკთათვის საპარტიო
სსრ საპატიო წოდებათა მინიჭების
შესახებ

საბჭოთა თეატრალური ხელოვნების დარგ-
ში ნაყოფიერი მოღვაწეობისათვის ცხინვა-
ლის კ. ხეთაგუროვის სახელობის სახელმწი-
ფო დრამატული თეატრის მუშაკებს მიენი-
ჭათ საქართველოს სსრ საპატიო წოდება

საპარტიო სსრ ხელოვნების
დამსახურებელი მოღვაწის:

უშანგი შალვაძე ქე მინდაშვილს — რეჟისორს.

საპარტიო სსრ დამსახურებელი
არტისტი:

- დავით პეტრეს ძე გაბარაძეს — მსახიობს.
- ივანე (ზაურ) ვახიას ძე გახივს — მსახიობს.
- ჭემალ მიქელიას ძე გოჩაშვილს — მსახიობს.
- თეიმურაზ ანდრიას ძე შერტიჩაის (მეშვილდე) — მსახიობს.
- დომიტრი დომიტრის ძე ურასწავილს — მსახიობს.
- შერმდინ ირაკლის ძე ვოვობოვს — მსახიობს.
- თედორე გრაგოლის ძე ხარბოვს — მსახიობს.

საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის თავმჯდომარე — კ. ბილაშვილი.

საქართველოს სსრ უმაღლესი საბჭოს
პრეზიდიუმის მდივანი — თ. ლაშქარაშვილი.

თბილისი,
1978 წლის 28 ივლისი.

და მოცულობები, შუქჩრდილის ეფექტური გამოყენება გან-
საკუთრებულ ძალას ანიჭებენ ქობულაძის გრაფიკულ ფურც-
ლებს. გმირთა დახასიათება, შინაგანი ექსპრესია და სულიერი
განწყობილების შესატყვისი დრამატულში ფორმისა, თითქოს
ხელშეხანები პლასტიკურობა განსაკუთრებულ მონუმენტურო-
ბას ანიჭებს მათ. გმირები თითქოს სცენადებიან ქალაქის
ფურცლებს და სივრცეს იჩენენ თავის გარშემო. ხშირად მის
კომპოზიციებში რაღაც მიქლანჯელოსებური ბორბავს და
ბობოქრობს. ეს ერთმანეთისაგან საკმაოდ განსხვავებული, ინ-
დივიდუალური ღირსებებით შემეგულა სერია ილუსტრაციე-
ბისა ერთიანდება მხატვრის მისწრაფებით გადმოსცეს ლიტე-
რატურული ნაწარმოების მთავარი არსი, ადამიანის სულიერი
განცდები, მისი სიღამაჴე და ძალოვანება.

სერგო ქობულაძის ილუსტრაციები მნახველი ადვილად
შეამჩნევს მხატვრის ანალიტიკური ჴერეტიის უნარს. ამას
კი უკვალოდ არ ჩაუვლია. წლების მანძილზე იგი მუშაობდა
ძველი ქართული ხუროთმოძღვრებისა და კედლის მხატვრო-
ბის პროპორციული აგებულების კანონზომიერებათა გახსნაზე.
აქ კიდევ ვრთხელ გამოჩნდა მისი ნიჭი და ღრმა ურდულიცა.
იგი არ გამოყოფილდებოდა თვით პროპორციათა საიდუმლოე-
ბების ამოხსნით. ამას იგი ქართული ხელოვნების ფენომენის
გამოვლენის პრობლემებს უბორჩილებდა.

ქართული ხელოვნების შესწავლის და ძეგლთა დაცვას
კეთილშობილურ საქმეს დაუქვემდებარა სერგო ქობულაძემ
თავისი ინიციატივით შექმნილი ხელოვნების ძეგლთა ფოტო-
ფიქსაციის ლაბორატორია, რომელიც მკაცრ მენეიერულ ნია-
დაგზე შეაყენა და ძლიერი მატერიალურ-ტექნიკური ბაჴაც
შეუქმნა.

ზემთქმელიც საკმაოდ მრავალფეროვნად წარმოგვიდ-
გენს სერგო ქობულაძის მოღვაწეობას, მაგრამ მისი ერთი მხა-
რე მაინც განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს. ეს მხატვრის პე-
დაგოგიური საქმიანობა და საეროდ, ახალგაზრდობასთან
დამოკიდებულება იყო. გამოცდილი პედაგოგი, თბილისის
სამხატვრო აკადემიის პროფესორი (წლების მანძილზე აკა-
დემიის რექტორი) მთელ თავის ცოდნას დიდი სიყვარულითა
და პასუხისმგებლობით ახმარდა ახალგაზრდობის აღზრდის
საქმეს. მას ყოველთვის გარს უხვია ახალგაზრდობა, რომელ-
საც უზიარებდა თავის ცოდნასა და გამოცდილებას, უწერავ-
და მაღალ მოქალაქეობრივ თვისებებს. პრინციპულობის,
მკაცრი მომთხროველობისა და დისციპლინის მაგალითის თეი-
თონ იძლეოდა. საბჭოთა კავშირის სამხატვრო აკადემიაშ მას
მიანდ გრაფიკის სახელოსნოს ხელმძღვანელობა, სადაც იგი
თბილისის სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულებთან
მუშაობდა.

სერგო ქობულაძის ინტერესები ფართო წრეს მოიცავდა.
ის ერიდებოდა ყოველგვარ გარეგნულს, ჴედაპირულს. ღრმად
იხეუდებოდა ყველა საკითხში.

გაისად 70 წელი შეუსრულებოდა. ს. ქობულაძე ემხადე-
ბოდა ამ თარიღისათვის. მაგრამ იგი შორს იყო თეატრალი-
ზებულ საიუბილეო წარმოდგენისაგან. იგი ხალხის წინაშე
შემოქმედებითი ანგარიშისათვის ემხადებოდა, რაც დიდ გა-
მოყენაში უნდა გამოხატულიყო.

მხატვრის ეს გამოყენა კიდევ ერთხელ გამოაჩენს სერგო
ქობულაძის — დიდი ქართველი მხატვრის, მოქალაქისა და
პატრიოტის უდიდეს დამსახურებას ქართული საბჭოთა კულ-
ტურის წინაშე.

ქ რ ო ნ ი კ ა

ბ. ნაზინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში ჩატარდა ინსტიტუტისა და საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის ახალგაზრდა მეცნიერ-თანაშრომელთა გაერთიანებული სესია. წარმოდგინდა მოხსენებებმა განხილული იყო შუა საუკუნეების ქართული ხელოვნების ისტორიისა და ხელოვნების, XIX ს-ისა და საბჭოთა ქართული ხელოვნების, რესტავრაციისა და ხელოვნების ისტორიოგრაფიის საკითხები. ს. ლუცავასა და დ. ლეხინის მოხსენებები „მხატვარი თენგიზ შირაზაშვილი“ და „მოქანდაკე ავთანდილ მონასელიძე“ შეეხებოდა თანამედროვე ქართულ მხატვართა შემოქმედებას. 1950-70-იანი წლების ქართული სათეატრო აფიშები მიმოიხილა გ. გაჩეჩი

ლაძემ თავის მოხსენებაში „ქართული თეატრალური აფიშა“. საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის თანაშრომელი ნ. დრიაშვილი მოხსენებაში „იაკობ ოჯანაშინის რუნიონის პორტრეტი ზუგდიდის მუზეუმიდან“, შეეცადა გამოეყვანა ლიტერატურაში რუნიონი ერთი სურათის ავტორის ვინაობა. შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის ძეგლთა სახელოვნებათმცოდნეო ანალიზი იყო მოცემული ა. ოქროსაიძის, შ. დიდბუღიასისა და მ. ქეღვიძის მოხსენებებში. „ხარების კომპოზიცია გვიანი შუა საუკუნეების ფრესკულ ფერწერაში (ფრათის, წმ. ვიორჯის ეკლესია)“, „სოფ. აბდის ნათლიანების ეკლესიის მხატვრობა“ „ქატორთა გამოსახულებები ბუგეულის ეკლესიის მხატვრობაში“. ორი მოხ.

სენება — ე. თუმანიშვილის (საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი) „ერთ-ერთი ნაგებობა ცნობილი ეკლესიის შესახებ სოფ. ტანიაში (წმ. ნიკოლოზის ეკლესია)“ და გ. მარსაგიშვილის „ავარიის მონასტრის მცირე ზომის ერთგვანი ეკლესიები“ — ძველი ქართული ხელოვნების მხატვრობის ძეგლებზე მიუძღვნა. მ. მემარიაშვილი მოხსენებაში „სკულპტურული დედაბუდე ბედიის ეკლესიიდან“, დანსწრთ გააცნო შუა საუკუნეების ქანდაკების ახლად მოკვლეული ნიმუში, ქართული კანკელის მხატვრულ-დეკორაციული აგების გააზრების ცდას წარმოადგინდა მ. თაბუკაშვილის მოხსენება „სათბის კანკელი“, საქართველოში სიძველეთა კვლევის ისტორიის შეხებზე და თუმანიშვილის მოხსენება „ქართული სიძველეთმცოდნეობის საწყისები“. ე. გიორგობანიის მოხსენება „ბუღაჩის მონასტრის რესტავრაცია“ შეიცავდა მოსაზრებებს კომპლექსის ნაგებობათა დაცვა-აღდგენის შესახებ. სესიის მუშაობაში მონა.

წილობა მიიღეს გ. ჩუბინაშვილის სახელობის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმის, თბილისის სამხატვრო აკადემიის თანამ. შრომელთა. მოხსენებათა გამო შენიშვნები, სტრუქტურები და მოსაზრებანი გამოქვეყნდა. ვ. ბერაძემ, საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის დირექტორმა თ. სანიცხიძემ, თბილისის სამხატვრო აკადემიის ხელოვნების ისტორიის კათედრის გამგემ ლ. არაგულ შვადმა, ხელოვნებათმცოდნეო ბიბლიოტეკის გამაზრებელმა, ა. ულასკამ, კ. მარაბელმა, არქიტექტორის დოქტორმა რ. მელიქსაძემ, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატმა ნ. ალადაშვილმა, ნ. ანდლუაძემ, მ. კარბელაშვილმა, ი. ლორთქიფანიძემ, ე. პრივალივამ, ლ. შანიძემ, ინსტიტუტის თანაშრომელმა გ. იოსებიძემ, გ. მარსაგიშვილმა, გ. ხოშტარიაშვილმა, მუზეუმის თანაშრომელმა ი. ძუცუკვამ.

დ. თუმაშვილი.

თბილისის ქორეოგრაფიულმა სასწავლებელმა კარგ ხანა ტრადიციად აქცია სასწავლო წლის საანგარიშო გამოსავლენი კონცერტით დაშორება. წელს სამი ასეთი კონცერტი ჩატარდა. დარბაზში გამოსავლენი სექტაბლისათვის დამანათიებელი სახეობა გაწყოლიბდა სუფევდა. დიდი, ტვედი პროგრამა სამი განყოფილებისაგან შედგებოდა. დედრა და მოცარტის, ჰაიდნის, ბრამსის, გრიგის, ჩაიკოვსკის, მინკუსის, ფლიაშვილის, ბალანჩაივის, ჩი-

რინაშვილის და სხვათა მუსიკა. მხატვრებმა ი. ასურაიანი, ნ. ინაშვილი, მ. ბაჩარაძე, გ. ალექსი-მესხიშვილი ფერადი კოსტიუმებით მკაცრად და გემოვნებით გაფორმეს კონცერტი. კონცერტმა დავაწრმუნა, რომ ქორეოგრაფიულმა სასწავლებელმა კარგ შედეგებს მიაღწია. გავაზარტს მომავალმა მსახიობებმა: ზურაშვილი (I კლ), მოგდა. ნოვაძე (V კლ), გელოვანა (I კურ.) პარკოვამ, წიგნაძემ და შედეგდასკამ (V კლ).

როგორც უკვლევთ, ამ ჩერადაც უშუალოებით გამოირჩეოდნენ უცვროსკლასილები. რა თქმა უნდა, პატარებს წერ არ განიხილეს ოსტატობა, მაგრამ მოგვბიზლა მუსიკისა და ცეკვის ბავშვებმა, გულბრყვილო შეგრძნებმა. უველა კონცერტი ფერადი, თეატრალურ სანახაობად იქცა. ამავე დროს, ეს იყო გოდლი სასწავლო წლის იმ დიდი მუშაობის ანგარიში, რომელიც ერთად გასწეეს სამხატვრო ხელმძღვანელმა — კონსულტანტმა გ. ალექსიძემ, სასწავლებლის დირექტორმა ბ. ბარაძემ და

შთელმა პედაგოგებმა კოლექტივმა.

ბ. ბალანაშვილი



პარტიული საბჭოთა

მუსიკალური კულტურის მოღვაწეთა შორის გარკვეული ადგილი დაიკავებდა სანდრო ჩიქავაძემ, საქართველოს დამახორბელულმა არტისტმა, პროფესორმა, რომელმაც წელს, ცოცხალი რომ ყოფილიყო, სამოცი წელი შეესრულებდებოდა.

კოლეგებსა და მოწაფეებს ს. ჩიქავაძე დამახორბლდა როგორც შესანიშნავი შესრულებელი და არაჩვეულებრივი პიროვნება. „რა შინაგანსაც არ უნდა ემსახურებოდეს ბებია, იგი არ უნდა ქარვავდეს თავის სიღამაშესა და ბუნებრიობას“ — ამბობდა ს. ჩიქავაძე, იგი განსაკუთრებული გამოცანა. ეულობით ასრულებდა მღერად ეპიკურებს, კანტილენას. და ყოველივე ეს მაღალ ტექნიკურ ისტატობასთან იყო შეწყვეტილი.

დღეა სანდრო ჩიქავაძის დეაწლი ახალგაზრდობის აღზარდის საქმეში. მის მიერ თბილისის, მოსკოვის, ქაირის კონსერვატორიებში აღზარდობა მრავალმა მუსიკოსმა საერთაშორისო აღიარება მოიპოვა.

ხალხური მუსიკის სუვატრული სანდრო ჩიქავაძის მთელი ცხოვრების მანძილზე გაჰყვა. იგი განსაკუთრებული სიბოთით ასრულებდა ქართული კომპოზიტორების მიერ დაშუშებული ხალხურ მელოდიებს.

კონსერვატორიაში სანდროს მასწავლებელი იყო სახელოვანი პედაგოგი, მუსიკოს-შემსრულებელი პროფესორი მინარ-ბელორუჩევი.

ახალგაზრდა ს. ჩიქავაძემ თანდათან მიიქცია მუსიკალური საზოგადოების ურთალებმა. იგი სწორად გამოდიოდა კონცერტებით. განსაკუთრებით აღსანიშნავია მისი გამოხატულები შესანიშნავი ქარავლი დირიჟორის ევგენი მიქელაძის სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად. ამ კონცერტების მომსწრებს სამუდამოდ დაამახორბლდათ მის მიერ მაღალმხატვრულად შესრულებული ჩაიკოვსკის

„გარიაცობა როკოსო თემაზე“.

მაგრამ ამ პერიოდის ყველაზე მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა მისი გამოხატულება მუსიკის შემსრულებელთა II საკავშირო კონურსებზე 1935 წ. ოქტომბერში.

თბილისის კონსერვატორიაში ამ კონურსზე გამარჯვებისთვის ს. ჩიქავაძე დაჯილდოვდა ცნობილი იტალიელი ისტატის კარლო ბერგალოვის ინსტრუმენტით. ს. ჩიქავაძე 1937 წლიდან სწავლას აგრძელებს მოსკოვის კონსერვატორიაში პროფესორ კოხოლოშოვასთან. „მე მეს ვთვლი მაღალნიჭიერ ვიოლიონელს. რამელიც ფლობს მომჭალოვებ ტონსა და არაჩვეულებრივ ტექნიკას. მისი დავრა იმდენად თვალწარმტაცია და გალშიჩამწვლითა, რომ აუდიტორიაზე მუდამ ძლიერ შობამედლებას სტოვებს“. — ამბობდა კოხოლოშოვა ს. ჩიქავაძეზე.

დიდმა სამამულო ომში იძულებული გახდა სანდრო, დროებით შეეწყვიტა სწავლა.

ომის პერიოდში სანდრო საქონტორტო ბრავადებში გამოდიოდა.

1944 წ. ს. ჩიქავაძემ განაახლა სწავლა ერთი წლის შემდეგ დაამთავრა მოსკოვის კონსერვატორია, ამავე წელს იგი ჩაირიცხა მოსკოვის კონსერვატორიის ასპირანტურაში. შემდეგ კი დაინიშნა პირველი კოზოლოშოვას ასისტენტად, გენსინების სახელობის უმაღლეს მუსიკალურ პედაგოგიურ სასწავლებელში.

ამავე დროს ვაფართოვდა მისი საკონცერტო მოღვაწეობის არტე. იგი გამოდიოდა საბჭოთა კავშირის მრავალ ქალაქში და ყველაგან მემოტურება და თავყანისმეტებლბს იტენდა.

1952 წელს ს. ჩიქავაძე თბილისში დაბრუნდა და განაგრძო პედაგოგიური მოღვაწეობა. ს. ჩიქავაძე მთელი გულიყურით მოეკიდა ამ საბჭოთა საქმეს, მან აღზარდა ვიოლიონელი-

სტოა მთელი თაობა. მათ შორის საქართველოს დამახორბელთა არტისტი, საერთაშორისო კონურსების დაუფრტოთა ომარ გამარჯვული, თბილისის კონსერვატორიის პედაგოგი, საქართველოს სახელმწიფო ფილამონიის კამერული ორკესტრის ხელმძღვანელი ელვარდ სანაძე.

პედაგოგიურ მოღვაწეობასთან ერთად ს. ჩიქავაძე კონცერტებსაც მართავდა, ასრულებდა თავის საყვარელი კომპოზიტორების: ბახის, ჰაიდლის, შოპენის, ლენ-სანის, ჩაიკოვსკის და სხვათა ნაწარმოებებს.

1964 წ. ს. ჩიქავაძე საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტროს მივლინებით ვაგნეზჰარა ევიატის არაბთა რესპუბლიკაში, სადაც ქაირის კონსერვატორიაში სათავეში ჩაუდგა ჩელოს კლასს. აქ ს. ჩიქავაძის საუეთეთსო აღზარდლები ზებზან მუსტაფა ნეგი და მუჰამედ აბდულ აზიზი, აი, როგორც მხატვრება ევიატის პრესა მათ გამოხატულებს: „ეს ორი ახალგაზრდა მუსიკოსი ქაირის კონსერვატორიის აღზარდილია. ისინი მეცადინეობდნენ სახელმწიფო ვიოლიონისტის ს. ჩიქავაძის კლასში, რომელიც რაივემ ასახელა. ისე რომ, არ ვიციტი რამ უფრო უნდა აღვაფართოვანოს — პედაგოგის სწავლების მაღალმა დონემ, თუ მომწავლებლის არაჩვეულებრივმა ნიჭმა“.

მაგრამ აღბათ ყველაზე ნათელი დავსატურება იმ დღი დაუახსენას, რომელიც ს. ჩიქავაძის ხელოვნებას მქონდა ევიატეში, იქნება ქვემოთ მოყვანილი წერილი:

„პატივტებულ ამბ. პოპუსს!

მაქვს პატივი შეგატყობინოთ რომ 1971 წლის 8 დეცემბერს ქაირის კონსერვატორიაში შესვდა კონცერტი, მიმდენილი პროფ. ა. ჩიქავაძის სტუდენტადი, რომელმაც მრავალი წელი იმუშავა ქაირის კონსერვატორიაში და ასწავლიდა ვიოლიონდებს. საბატო პოე-

ზიდიუმს ამ კონცერტზე ხელმძღვანელობდა კულტურის მინისტრის მოადგილე ა. ე. რის ხელოვნებას დაუდგინოს რეპტორი მ. შ. შინტი. პროფ. ჩიქავაძის ორი ვიოლიონელი ვეველზე ნიჭიერ მოსწავლე ურკავდა ვიოლიონზე: მუსტავა ნავი — უყანსენელი კურსის სტუდენტი და კონსერვატორიასთან არსებული მუსიკალური სკოლის მოსწავლე — მედ ბატ ელ ზენაუ.

მე შოპენობინებს, რომ ეს პატივტებულმა დრმადა ველწრფულად განიცადა თავისი პრფესორის უეცრი გარდაცვალება. ისეთი ველწრფელი ემოციურ რაბდა და ოსტატობით უყარავდა, რომ მათ მთელი აუდიტორია ააღღღვეს.

ევიატეში ყველა ვინც კი იცნობდა პროფ. ჩიქავაძეს, სამუდამოდ შეინახეს მის მიმართ ღრმა პატივისცემასა და აღფრთოვნების გრძობას. იგი იყო ნაწილები საბჭოთა მოკალაქე, რომელმაც დირიჟენტულად წარმოადგინა თავისი ქვეყანა, და რომელმაც დიდი სარგებლობა მოუტანა ევიატეში.

ეს იყო დღი მუჰაიოსი, რომელმაც თავის შემდეგ დასტოვა მუსიკალური ტრადიციები...

პატივისცემით უსანა ელსამი, საბჭოთა კავშირის ა. ე. რ. საელოოს კულტურის საეთიბების მრეწველი“.

1971 წელს ს. ჩიქავაძე საქართველოში გამოემგზავრა. მას მრავალი ჩანაფეთი მქონდა ზორცემსასხმელი მაგრამ მოხდა უდუფერი შემთხვევა — საავტომობილო კატასტროფა... დარჩა ის სითმი და სინათლე. სხვანა და დეაწლი, რომელიც მან უხვად გაიღო ჩვენი საზოგადოების, მემოტორების, ნაცნობებისა და საერთოდ ადამიანების საკითხდლებად.

მ. ჩიქავაძისად.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 8, 1978

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

ЗУРАБ АНДЖАПАРИДЗЕ-50

Народному артисту СССР, лауреату премии им. З. Палиашвили Зурабу Анджапаридзе исполнилось 50 лет.

В связи с этим публикуется творческий портрет певца (автор М. Ахметели), а также статьи народных артистов СССР Б. Покровского, И. Архиповой и О. Тактавишвили (стр. 2).

Ирина Абесадзе

ШАЛВА НИКОДЗЕ

Статья знакомит читателей с творчеством малоизвестного, но интересного и самобытного художника Шалвы Никодзе (1894 — 1921), чье мировоззрение формировалось в 20-ые годы в Париже, куда он был послан вместе с Д. Канабадзе и Л. Гудиашвили в качестве стипендианта Общества грузинских художников.

На примере стилистического анализа живописных работ Ш. Никодзе, хранящихся в Государственном Музее Грузинского искусства и в частных коллекциях, автор прослеживает главную цель, глубоко осмысленное творческое убеждение художника — создание новой по форме национальной станковой живописи, очищенной от «этнографизма» и «бытовизма» (стр. 8).



Бидзина Бакурадзе

**НАРОДНЫЕ УНИВЕРСИТЕТЫ
КУЛЬТУРЫ**

Статья публикуется под рубрикой «Партийная учеба творческой интеллигенции» (стр. 21).

Тамаз Чиладзе

НОДАР ДУМБАДЗЕ

Статья печатается в связи с 50-летием со дня рождения известного писателя Нодара Думбадзе (стр. 26).

Этери Цицишвили

ФИРМЕННЫЙ СТИЛЬ

В соответствии с задачами, поставленными XXV съездом КПСС и XXV съездом КП Грузии проводится единая техническая политика, формируются объединения крупных производств. В связи с этим большое значение приобре-

тает создание единой системы заданий, выработка для каждого объединения, каждой фирмы своего стиля. В статье речь идет о всех проблемах, связанных с этим вопросом (стр. 27).

Леван Прундзе

КРАЕВЕДЧЕСКИЙ МУЗЕЙ

4 апреля 1978 года состоялось собрание партийно-хозяйственного актива Грузии, посвященное работе культурно-просветительных учреждений.

В свете постановления собрания актива рассматривает автор проблемы и конкретные задачи, стоящие перед нашими краеведческими музеями (стр. 33).

Нино Асатиани

**ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВО
В ГРУЗИИ В 1921 — 1932
ГОДАХ**

В статье рассказывается о мерах, предпринятых в Грузии в 1921 — 1932 годах с целью восстановления городского хозяйства и решения других градостроительных проблем (стр. 37).

**МОСКОВСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ТЕАТР КУКОЛ В ТВИЛИСИ**

Публикуется материал об успешных гастролях Московского государственного театра кукол, находившегося в Тбилиси по приглашению «Театра Дружбы» (стр. 46).

Галина Чик

НОСИФ СУМБАТАШВИЛИ

Статья посвящена творчеству Народного художника РСФСР, заслуженного деятеля искусства Грузинской ССР, лауреата Государственной премии И. Сумбаташвили.

Автор рассказывает о лучших работах замечательного мастера сценографического искусства, осуществленных на сценах различных театров нашей страны, об его основных творческих принципах (стр. 47).

Вахтанг Картвелишвили

МИНОГОЛКНОСТЬ ДОН КИХОТА

Повышенный интерес к образу Дон Кихота, наблюдаемый в со-



временной драматургии автор считает приметой времени. Именно наша эпоха, наша современность обусловили героико-романтическую интерпретацию героя Сервантеса и высокую оценку его духовных устремлений (стр. 52).

Шукура Инасаридзе

ЛЕТОПИСЕЦ КАВКАЗА

Статья повествует о деятельности известного военного историка, любителя-оператора и сценариста Симона Эсадзе (стр. 59).

Кити Мачабели

ФРАНСИСКО ГОЙА

Статья посвящена жизни и творчеству великого испанского художника Франсиско Гойи (к 150-летию со дня смерти) (стр. 64).

Пауна Церетели

БОЛЬШЕ ОСТОРОЖНОСТИ!

В своей статье известный коллекционер говорит об осторожности, научной добросовестности и кропотливости, с которой следует подходить к атрибуции вещей имеющих художественную и историческую ценность (стр. 72).

Яков Балахашвили

ПЕРВЫЕ ЛЮБИТЕЛЬНИЦЫ СЦЕНЫ В ГРУЗИИ

В 20 — 30 годах XIX века театральные представления устраивались в Грузии любительницами сценического искусства в собственных садах. В статье речь идет о Софии Орбелиани (стр. 74).

Нодар Джинджихашвили

ИСКУССТВО И ВЕЧНОСТЬ

Автор критически рассматривает некоторые буржуазные футу-

рологические концепции о будущем искусства (стр. 78).

Игорь Гильгендорф

НОВЫЙ МЕТОД ИССЛЕДОВАНИЯ ФРЕСКОВОЙ РОСПИСИ РЕНТГЕНОЭМИССИОГРАФИЕЙ

Этот метод впервые применен Государственным музеем искусства Грузии. Исследовано уже более шестидесяти фресковых изображений на памятниках Аteni, Цаленджиха, Удайо и др. Интересно, что метод исследования фресковой росписи рентгеноэмиссиографией позволяет определять не только разложения в красочных слоях монументальной живописи, но и последующие реставрационные тонировки, записи, увидеть технику исполнения данной росписи, установить ряд других научных данных (стр. 82).

Тамаз Чхенкели

ПАРНАВАЗ-666

По данным древнегрузинской летописи грузинскую письменность («асомтаврული») создал «первый царь Иберии **Парнаваз** племянник Самары», которого величали и как бога **Армаз**.

Автор статьи показал, что матричные числа этих имен содержат основные числовые данные системы септимального счисления, т. е. десятичному числу 342 («Самар») соответствует 666 («Парнаваз»), а гематрическое число «Армаз» 149 суммирует десятичное 49(7²) и септимальное 100 (10²)...

На септимально-соответствующих порядковых числах — 7 — 10 — 13, а также на порядковом числе 17(7+10) в «асомтаврული» поставлены графемы, конфигурация которых типологи чужки однородна (черт. 2).

По принципу этого же соответствия снимается вопрос о порядковой разобченности четырех букв

«асомтаврული», букв. фонетическая однородность которых безсомненна (стр. 86).

Малхаз Раднани

«НАТАН МУДРЫЙ»

Постановка пьесы Лессинга «Натан Мудрый» на сцене театра им. Руスタвели Саарбрюкенским режиссером В. Ваксмутом еще одно яркое событие в летописи культурных взаимосвязей Тбилиси и Саарбрюкена. Автор статьи подробно рассказывает также о спектакле, показанном Саарбрюкенским драматическим театром в Дни культуры Саарского края в СССР (стр. 94).

Бачана Брегвадзе

БЛЕЗ ПАСКАЛЬ

Публикуется продолжение монографии Б. Брегвадзе о Блезе Паскале (См. «Сачхота хеловნება», №№ 3—7, 1978 г.). (стр. 97).

Лао-цзы

ДАО ДЭ ЦЗИН

Вниманию читателей предлагается 40 параграфов сочинения древнеитайского философа Лао-цзы «Дао дэ цзин», в переводе Л. Алимонаки. Он же является автором предисловия (стр. 110).

Нодар Джанберидзе

СЕРГО КОБУЛАДZE

Статья посвящена памяти выдающегося художника и общественного деятеля, Народного художника Грузии, лауреата Государственных премий СССР, члена-корреспондента Академии художеств СССР, профессора Серго Кобуладзе (стр. 115).

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოხის, პ. შვერცეოს, ი. გილგენდორფისა და ი. კვაპანტიასის ფოტოები.

შპატერული რედაქტორი ალექსი ბალახუშვიძე.

ხელმოწერილია დსაბეჭდვად 16/VIII-78 წ., უკ 06983. შუკვ. № 1779. ტირაჟი 6.400. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15. სააღრცხეო საგამომცემლო თაბახი 19,75. ფასი 1 მან.

საქართველოს კვ ენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა. თბილისი 1978.

საქართველოს კვ ენტრალური კომიტეტის გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 98-93-98.

