

L80/
978/2



საბჭოთა სელოვნება

1978 9



9/1978

საბავშვო სკოლის სტრუქტურა

საბავშვო სკოლის სსრ კულტურის სამინისტროს
შემოქმედებითი შერჩეული

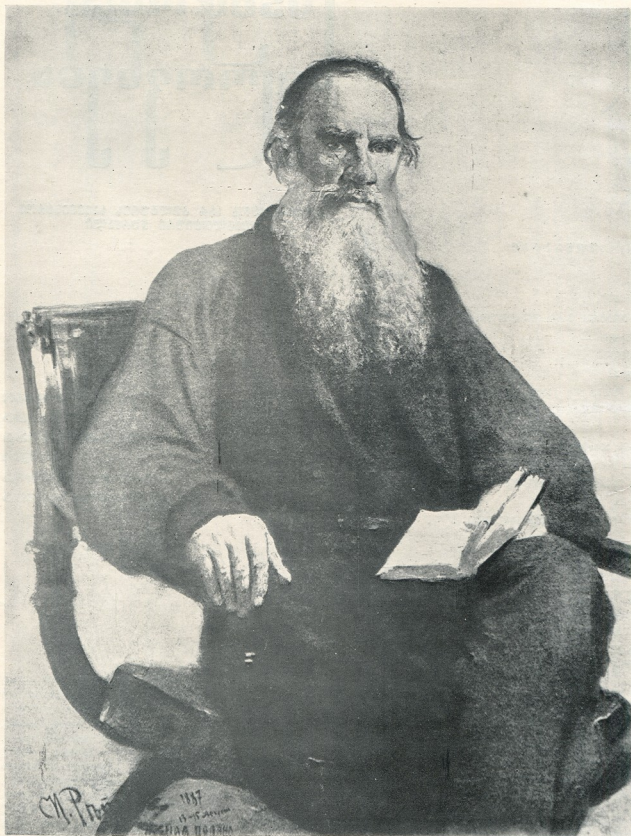
შინაპარსი

16150
[Handwritten signature]

ლევ ტოლსტოი —	
რა არის ხელოვნება?	2
მარჯანიშვილის თეატრის ბასტროლები მოსკოვში	12
ტარიელ კვანცილაშვილი —	
სანდრო შაფინაშვილი	14
ნოდარ გურაბანიძე —	
მკსადრიმბეტული ღრამა და „ახალი აღმოსავლეთი“ პროსულაშვილის თეატრები	21
ვახტანგ კვიციანი —	
ბასტროლი უმცირესი ბავშვებისათვის	32
გიორგი კორძინია —	
დინდორაძის თეატრის ბასტროლები თბილისში	34
მარინე ოვსიანი —	
რეპერტუარის მართვაში თეატრის სივრცის	41
ნანა შირვაძე —	
მთავარი მართვაში	45
ვახტანგ —	
სანდრო შირვაძის	57
სტალინი კინო-მითითებით —	
შარანოვი ლაივში	66
დომინიკი ჩანელიძე —	
ხალხურ საფუძვლზე აგებული სახეობები („ბერიკონს“ დადგენის გამო)	71
გაიანე ალიბეგაშვილი —	
XI—XIII საუკუნეების ქართული მინიატურული და დეკორატიული ხელოვნება	81
გივი ორბელიანი —	
მუხომბე და პარკეტში (თანამედროვე ქართული მუსიკის განვითარების ზოგიერთი საკითხი)	88
დავით ქაჩია —	
მუხომბე, როგორც მართვითი კონსტრუქციები საშინაპარსო ხელოვნებაში	99
ბარბარე ბრეჯვანიძე —	
ბალეტის სახეობები	108
ქრონიკა	114

**მთავარი
მუხომბე
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
მორეჟისაჟია**

მთავარი რეჟისორი
თამაზ ჭილაძე
სარეჟისორო კოლეგია:
აბაშიძე ბაგრატ,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ ბაგრატიანი,
ჯუმაბეგ თითქმისი
(კასპისსამხრეთი მდინარე),
ხანელი კინიაძე,
ნოდარ მანუჩარიანი,
ჯუმაბეგ თითქმისი,
გივი ორბელიანი,
ნათელა ურუშაძე,
რეჟისორი,
ანტონე ჟულაძე,
ნოდარ ბაგრატიანი,
ნოდარ ჯანაშია.



ი. რეპინი

ლევ ტოლსტოი

ლევ ტოლსტოი

რა პარის ხელშეწყობა?

I

ჩვენი დროის რომელიც გნებავთ გაზეთი ალღუთ და ნებისმიერ მათგანში იპოვით თეატრისა და მუსიკის განყოფილებას; თითქმის ყოველ ნომერში შეხვდებით ამა თუ იმ გამოფენის, ან ამა თუ იმ სურათის აღწერას და ყოველ ნომერში ნახავთ მხატვრული შინაარსის ახალი წიგნების, ლექსების, მოთხრობებისა და რომანების გამოცემის ანგარიშს.

დაწერა და დაუყოვნებლივ — მომხდარი ამის ცხელ კვალზე — აღწერენ თუ შავანმა მსახიობმა, — ქალმა თუ კაცმა, — ამა თუ იმ დრამაში, კომედიაში თუ ოპერაში როგორ ითამაშა ესა და ეს როლი, ხელისგულზე გადაშლიან მათ ღირსებებს, მოხვედრას ახალი დამის, კომედიის თუ ოპერის შინაარსს, წარმოსაჩვენებ მათ ხარვეზებსა და ძლიერ მხარეებს. ასევე წერენ-წერავენ და გულდაბეჭდობენ აღწერენ, როგორ იმდერა ან როგორ დაუქრა ფორტეპიანოსა თუ ვიოლინოზე ან და ამ მსახიობმა ესა თუ ის პიესა და პრევენს, რა ამ პიესისა და მისი შესრულების ღირსება და რა — ნაყოფი. ყოველ დიდ ქალაქში ყოველთვის ნახავთ ახალი სურათების რამდენიმე თუ არა, ერთ გამოფენას მინც, რომლის ნომერების ღირსება-ნაყოფიანებასა ბრძნითურძენესული სიღრმით ხარკვებს კრიტიკოსი და ხელმოწევაბრძენი. თითქმის ყოველდღე გამოდის ახალი რომანები და ლექსები, ისინი იბეჭდება ცალკეც, იბეჭდება თურნალებშიც და გაზეთებში, თავს მოკლად რაცხუნ თავიანთ მეთხველებს ხელმოყენებს ამ ნაწარმოებებზე გამოწვლად. ჩააბარონ ანგარიში.

ხელმოყენების მხარდასაქმრად რუსეთში, სადაც სახალხო განათლებისთვის იმის მესხედობა იხარჩება, ვიდრე ეს საყოველთაო სწავლებისთვისაა საჭირო, აკადემიას, კონსერვატორიას, თეატრის მილიონობით სუბსიდიებს აძლევს შთავრება. საფრანგეთში ხელმოყენება რვა მილიონი იხარჩება, ამდენიც — გერმანიაში და ინგლისშიც. ყოველ დიდ ქალაქში შენდება უნარშარია შენობები მუზეუმებისთვის, აკადემიებისთვის, კონსერვატორიებისთვის, დრამატული სკოლებისთვის, წარმოდგენებისა და კონცერტებისთვის. ახითასობით მუშა — ქვისმთლები, მღებავები, დურღები, მომპირკეთებლები, მკერავები, დალაქები, იუველიერები, მომხარწავლებლები, ასოთამწერები, — მთელი თავისი დღე და მოსწრება ქანც-განუვებით შრომობს ხელმოყენების მოთხოვნილებათა დასაძაგო, ყოფილებლად და, საცქერო, ადამიანთა მოღვაწეობის სხვა რომელიმე სფერო, — სამხედროს გარდა, — ნიქავებს იმდენ ძალს, რამდენსაც ეს სფერო — ხელმოყენება ნიქავს.

ხოვ ამხელა, ასე უნარშარია შრომა ეწირება ხელმოყენებას, ეს კიდევ არაფერი, — ხელმოყენებას, რომსა არ იყო, უმარავი ადამიანის სიცოცხლე ეწირება. მთლიანად: ასიათასობით ადამიანი სიყრითვე ალღეს-მას სიცოცხლეს: ერთნი — ოლონდ კი ციბრუტიკით იტრიალონ (მოცეკვავეები); მეორენი (მუსიკოსები) — ოლონდ კი სულმოუფოქმელად აუღვირონ ლეკვებზე თუ სამბებ; მესამენი (ფერმწერნი) — რათა ფერებით ხატვა და იმის გამოსახვა შესძლონ, რასაც ხედავენ; მეოთხენი — ოლონდ კი იმდენი შესძლონ, რომ ათასნაირი ფრავები წაღმა-უქულმა ატრიალონ და ნებისმიერ სიტყვას რითმი მოუძებნონ. და ასეთი ადამიანები, — სწორად ძალზე ეკთონი, ჭკვიანი, ყოველგვარი სასარგებლო შრომის უნარი დაქოლოდობენ ხალხში, — ასეთი უჩვეულო, გამაბრუნებელი საქმიანობის მეოხებით ველურდებიან და ჩიუნდებიან — სერიოზულ ცხოვრებისეულ მოვლენებს ვერაფერს უტყვენ, უსიამოვნო ცალმხრივ, თვითმყოფელ სექციკობებზე, რომლებსაც ჭკუა მხოლოდ ფუხებში: ენის წვერზე ან თითებში აქვთ.

მეგრამ ესეც ცოტაა. მასხენდება ერთ-ერთი ყველაზე ჩვეულებრივი უახლესი ოპერის რეპეტიციაც რომ ვიკავო — ეგრისისა და ამერიკის ყველა თეატრში იღვებება ამისთანა ოპერები.

მე რომ მივიღო, პირველი აქტი დაწვებული იყო. მაყურებელთა დარბაზში რომ შეხვდულიყავი, კულისი უნდა გამეყო. უნარშარია შენობის ბნელი გასხვლელები გამომაბრუნეს, მოვიდოდი და გვერდზე შირჩეოდა დეკორაციების გამოცდისა და განათობისთვის დაუღებულო უნარშარია ნაქანებში, აქვე, უსამოსა და მტვერში ვხედავდი ადამიანებს, — რაღაცს მუშაობდნენ. ერთმა ფერდ-კარგულმა, გამხდარმა, ჭუქუიანალურთანა კაცმა, რომელსაც მუშაყის მოთხოვნილი, განჩახულითითებიანი ხელმეტი ჰქონდა, — ქანც-ცალილი და უქმყოფლო იყო, ეტუბობდა: — გვერდით ჩამხარა, მემსოდა გულმოსული როგორ მიზურტყუნებდა ვიღაცის საუბედურს. ბნელი კიბე ავიარე, კულისის იქითა ფიარნავზე გავედი. წამოცულულ დეკორაციებს, ფრადებს, რაღაც ჭრებებსა და წრებებს შორის იღვდა და მიმოიღობდა აობობით, თუ ასობით არა, ქალი და კაცი, — გაითხნილი და ბარძაყებსა და ქანცებზე ტანსაცმელშემოჭრული მამაკაციები და, როგორც ყოველთვის, რამდენადაც კი ეს შესაძლებელია, მოტიტკვებულნი ქალები. ცხენი, უველიანი, იუნენ სოლისტები, გუნდის მომხლები, და ბალეტრები, რომლებიც თავიანთ რიგს იღობდნენ. ჩემმა მეგუჭურმა სცენა გადამჭკრეინა, რაგინდარა ჭურის ასობდ ცაცისაგან შემდგარი ორცხების შუაგულში მამაოდ ფორტულო ხილზე გადაამატარა და ბნელ პარტურში ჩამიყვანა. ორ რტულექტორიან ნათურას შორის ამაღლებულ სავარძელში, პიუბიტის წინ, ჭობით ხელში, მუსიკალური

იბეჭდება შემოკლებით.

ქ. შიოგოს ს.ხ. სიქ. სხს
სახ. კომიუნ. კ. სხიუბოჯ
ბმ. დი. ს. სხიუბოჯ

ნაწილის უფროსი, ოკუპატორსა და მომღერლებს და სავითოდ მთელი ოპერის დაღმის გამგე იქნა.

მე რომ პარტიზნო ჩავიღო, წარმოვიდა უკვე დაწვებული იყო — სენაზე გამოსახდნენ ინდივიდუალები პრიციპისა, ჩამოვლათა პატარაძლი მოვადგინე. რიტუალური მოთხოვნა კაცებისა და ქალებისა ვარდა, სენაზე ორი პიკეტიანი ცილა დაზოხდა და ფაქტობრივად: ერთი დრამატული ნაწილის განმარტებულად იყო, და მეორე, თავისი რბილი რუსტიკული ურვეულებით დაწვებული რომ დასვენდა ერთი კუბიდან მეორემ, ცუკის მასწავლებელმა გახლდათ, რომელმაც ერთ თვეში უფრო მეტ ხელფასს იღებდა, ვიდრე ამ მუშას მთელ წელიწადში უხდიდნენ.

ეს სამი უფროსი თავს ახამდა სიმღერას, ოკუპატორსა და პრიციპისა, როგორც წესია, წვეულ-წვეულად მიმოდგნენ, მხარე უკვლას კიბოლიანი მახვლი ჰქონდა გადაკიდებული: ყველა ერთი ადგილიდან შემოდიოდა, წრეს უდგოდნენ, ერთხელ შევირდა რომ შემოვლიდნენ, ჩრდილობდნენ. მსვლელთა დღიხას ვერ აწყვი: ხან მახვლიანი ინდივიდები ავანიდებდნენ ვაგონებს ან დროზე ადრე გამოდიოდნენ, ხანაც, დროულად ეს გამოდიოდნენ, მაგრამ მეტისმეტად ქუჩადგობდნენ. ანდა, გახდის დროს ამ ქუჩადგობდნენ, მაგრამ სცემის ვეგადებზე სპორტივისამებრ ვერ ლაგებდნენ და ისე და ისე თავიდან იწყებოდა უკვედგობა.

მსვლელთა იწყებოდა ვიღაც თურქულად მოკაშმული კაცის რეჩიტაციით, ის კაც უცნაურად დაფარეს ხაზს და ამომღერებს „მე პატარალს მყარია ვა-ა-არა“. ამომღერებს და მოსახლას ქვემოდა ხელის — რა თქმა უნდა, შოშოვს — ქნებს იწყებს. და ისევ იწყებს მსვლელთა, მაგრამ და დარის რეჩიტაციის აკროსში ვიდრეარს რაღაცა ურცხვს და გულდაქრმული დიდიგორი, თითქოს რაღაც დიდი უმედურება დაადგო თავს, არტავს პიუბლიკაზე. უკვლა ჩრდილს, ოკუპატორსვე პირმკვეთელი დიდიგორი ვალტორნის ატყობდა მებდა და თაბახს მას უფროვე უფერვი სიტყვებით: — მეტეტლები აინებინას ასე. — როგორ თუ, საჭირო რომ იყო, ის ნოტი ამ იღიერ. და კვლავ თავიდან იწყება უკვლადგობა. კვლავ გამოდიან მახვლიანი ინდივიდები, რბილად დატყობენ თოვლიანი უცნაური ფხისმცემლები და ის თურქულად ჩაისვლი მომღერალი ისევ მდგობს: „მე პატარალს მყარია ვა-ა-არა“. მაგრამ ახლა წვეულები მეტისმეტად ახლის დაუდგნენ ერთმანეთს. ისევ გაისმის ჯიხის კაჟური, ისევ ბილწიტყვავთა და ისევ თავიდან იწყება უკვლადგობა. ისევ: „მე პატარალს მყარია ვა-ა-არა“, ისევ მოსახლას ქვემოდა გამოფერვლი: შოშოვე ხელის ის ვხებდა, და მხარეზე მახვლადკიდებულნი იქ წვეულები ისევ დატყობენ, ზოგს სერიოზული, ნაღვლიანი სახე აქვს, ზოგიერთები კიბოივდ სიტყვას გადაადგენ და შემოხეივდენ ერთმანეთს, მეტი წრესი დღიხას და იწყებენ სიმღერას. ისეთი პირი უჩანს, თითქოს უკვლადგობა კარგავდა, მაგრამ ისევ კაჟურებს ჯიხი, და დიდიგორი წამებულ, ვეგებოდა კაცის ბოღლიანი მხით იწყებს გუნდის მომღერალი კაცებისა და ქალების თათხას: თურმე, მე იტყვი, როცა მღერის, როგო კაცო ხელს არ წრებს მაღლა შთაგონებული სახის მიხედვად. „უკა, დაიხიცი, თუ რა ამხავდა თქვენს თავს? ძროხე ხარო, ძროხეა. მეკვდრები ხომ არ ხარო, რომ არ ინერვავი, მეკვდრები!“ ისევ თავიდან იწყებენ, ისევ „მე პატარალს მყარია ვა-ა-არა“ და გუნდის მომღერალი ქალები იმე მოწყნარის სახით მღერობს, ისევ ხან ერთი წრეს ხელს მაღლა, ხან — მეორე. მაგრამ ერთმანეთის რაღაცა გადაადგინარკებს და ჯიხი ხელს უფრო ძლიერად აკაჟურებს. „ოქვენ, რა, აქ სასასლათივდ მოხვედით? შევიქლიათ სახში იჭირათო, რამდენად ვინდათ, თქვენ, მანდ რომ დგებათ, წიფულშარვლიანებო, ახლის მოდეთი. მე მიკითვი, ვი-წყებთ თავიდან“. ისევ: „მე პატარალს მყარია ვა-ა-არა“. და ასე გრძელდება ერთი, ორი, სამი საათი. ამისთანა რეტეკიცია ექსპეკტიული საათი გრძელდება. ჯიხის კაჟური, ვამეორებები, გადაადგობები, შენიშვები მომღერლებს, ოკუპატორს, მოცეკვავეებს და უკვლადგობა მყარად დაწვებული მუსიკისა. მუსიკისთვის სახში მიმართული სიტყვები: „ვიგრეო, ბრუყვებო, ილიდებო, დორებო!“ იმ ერთი საათის განმავლობაში ორმოცეტი მინაც გავი-გონე. და უმედური, ფიჯურად და სულერიად დახამინებული ადამიანი, დიდობიტტი, ვალტორნისტი თუ მომღერალი, ვიხვ ამ-გვარი სიტყვებით მიმართდნენ, კირბას არ სჩრავდა და ბრძანებებს არ გადადიოდა: ოცეტი იმეორებდა „მე პატარალს მყარია ვა-ა-არა“; ოცეტი მღეროდა თავის ფრანსს და ოცეტი მხარეზე მა-

ხვლადკიდებულნი მიცაყუნება აქედან იქამდე თავიხი უყოფილი მახვლები. დიდიგორმა იცის, ეს ხალხი ისეა დაჩაივებულნი, რამდენ სხვისთვის არაფრისთვის ვარგან, მხოლოდ სავიწრო ჩანენო და უყოფელი მახვები სიარული შეუძლიათ და, თანაც ტბილედ, ფაქტობრივად ცხოვრებას არიან მიჩვეულნი და უკვლადგობა მოითმენენ ოღონდ კი ამ ტბილედ ცხოვრებას აქ განუშრობენ და, ამტომაც დიდიგორი არხივინდ ღანდებს მათ უფერვი სიტყვებით, მით უფრო, რომ ამისთანა რამეები პარსულა და ვენისა უნახავს და იცის, რომ საუკეთესო დიდიგორები ასე იქცევიან, იცის, რომ ეს მუსიკალური ჩვევა აღიან ხელგონათა, რომლებიც თავიანთი დიდ საქმიან სიტყვებს დაიან გატყობულნი, არტისტების გრძნობა-განცდათა ვარკვევისთვის, ახა, როგორდა ეცლებათ.

უფრო საძაგლდ სახანახას მნდლად თუ ნახავს კაცის თვლი. მე შევიტყვარა საქონლის ვაგონიკათის დრის ერთი მუშა როგორ აინებდა მეორეს, როგორ თუ ტვირის აწევაში არ შემეშვეოდო კიდეც, თიხისა, მახასხლისმა დღის სული აინა ვლხის, როგორ თუ ზვინი სწრაფად ვერ დადგო და ის ზვინი თვინივინდ იმსენდა ამ გინებს. ხომ ძალზე უსიამოვნო ამხავია მათ ყურება, მაგრამ ამას მაინც უფრო თმენ კაცი, როცა წარმოსდგენ, რომ საჭირო და მნიშვნელოვანი საქმე კეთდება და შეცდომამ, რომლის გამოც უფროსი ღანდვას მუშაკაც, შეიძლება ეს საჭირო საქმე წაახდინოს.

მაგრამ რა ხდება აქ, ამ რეტეკიციაზე და რაც ხდება, რისთვის და ვითისთვის უნდა ავდიო შეხამდებელია, რომ ისიც, — ის დიდიგორი, — ხომ მუშავიან იყო გატყობული. ეტყობა კიდეც, რომ განმავლეთა კაცო, მაგრამ ვინ აიძულებს მას, გინდა და რა, რწამეო? მაინც, რა, რა საქმისთვის უნდა? ოპერა, რომლის რეტეკიციაზე ვაგობდნენ, ერთი ჩვეულებრივზე ჩვეულებრივი ოპერათავანი იყო იმითვის, ვინც ამისთანა ოპერებს შეჩვეულია, მაგრამ სინამდვილეში წარმოდგენილზე წარმოდგენილი უფრობა ვაგდობა: ინდივიდო მეფეს ცოლის შერთვა მოუწინება, მასთან მოკავთ საცოლედ, ადრე სამოსს გადაიკავებს, მომღერლებ ახალბებს თავს, საპატარძლოს შეუვარდება ვითომ მომღერალი და სასწარმო-კეთილია, შემდეგ კი გაივებს, რომ ის მომღერალი თავად მეფე უყოფელა და უკვლავი ვაზიარებენ.

უკვედგობა, რომ ამისთანა ინდივიდები არც არასოდეს ყოფილან ამქვეყნად და შეუძლებლად იყო უყოფლები. ისევ უკვედგულ უკვედგობა ამხავია, რომ ისინი, ვისაც მახვობები გამოსახდნენ, არცთუ ინდივიდებს არ ჰგავდნენ, ამქვეყნად ვარდა სხვა ოპერებში; საჭიროდ არაფერს არ ჰგავდნენ. ისევ უკვედგობა, რომ ასეთი რეტეკიციათი არიან დასარკავებს და ასე შორიდან ხელის ქნებას აუღლილი ვარტეტები გრძნობებს ვერ გამოსატავს; რომ კიბობის მახვლიანი, ყოფილბეხისმცემელი წვეულები, თეატრის ვარდა სხვადასხვა არსად მიმოდინას; რომ არსად არ ბრძანებენ ასე და ასე სხე ურწუდებელია გული: რომ ასე არსად არ იციანინ და ასე ასე არ გიტიან; რომ ამ ქვეყანაზე არავის ვულს ახლისიც არ ციკრებს ამგვარი წარმოდგენები. უკვედგობა ამში ვინმეს ეგვი ოპერა იღე-ნადეც არ ვაბრავს.

კაცს უნებებელი გებადება კიოხვა: ვითისვი კეთდება ეს? ვის შეიძლება იგი მოეწონოს? ამ ოპერაში თუ მაინც არის კარგი, სასიამოვნო მოტივები, იმათი მომენა ხომ ისედაც, ის სულდღერი ჩაყვლბობისა და პრიციპისთვის, რეტეკიციათებისა და ხელბების ქნები ვარტეზე შეიძლებოდა. ბალეტი კი, რომელიც საწაგვაროდ ვარტეტებულად ქალები ავხირცულად რაკავენ, და ამასწარი გრძნობებს ზნაოთავენ, პირადარი ვარკველიება. ასე რომ, კაცი ვერ გაიგებს ვითისვი იღებებს უყოფლები ეს.

განაწლებულ ადამიანს მოეჭება, მომეჩრდა და აუტანელი ამხავი. ნამდვილ შორივლ კაცს მისი არაფერი ვაეგება, იგი მხოლოდ იმ გაბატონაკებულზე მაგრამ ჭერ არხივი ცხოვრების გულმორკვებულზე, ვარკველ ამქვას, ვინც ციფლობისმომლოხ იღებს თანაც და: ახალგაზრდა დაქვებს შეიძლება მოეწონოს, ისეც საუკეთესო. და მთლიან საბაგელი სისულელე უბრალოდ და უდარდელი მხარყოფებით კია არა, ვაგვითი, მხეკული სისასტიკო ცხებია.

ამისთვის, ეს ხელგონებისვი კეთდება, ხელგონება კი ძალზე მნიშვნელოვანი საქმეა. მაგრამ აი, რა ვითიოთი: ეს ნამდვილ ხელგონებება? და ხელგონება მართლა იმდენად მნიშვნელოვანი საქმეა, რომ მას ამდენი მხეკვრელი უნდა შეეწიროს? ეს კიოხვა განსაკუთრებით იმიტომამ მნიშვნელოვანი, რომ ხელგონება, რომელ-



საკ მსხვერპლად მილიონი ადამიანების შრომა და თვით ადამიანთა სიცოცხლე, და, რაც მთავარია, თვით ადამიანთა შრომის არსებული სიუარული წინაგება, სწორედ ეს ხელოვნება ადამიანთა ცნობიერებაში თანდათან სულ უფრო და უფრო ბუნდოვანი, გაურკვეველი მივლენა ხდება.

კრიტიკა, რომელიც ხელოვნების მოყვარული უწინ ხელოვნებაზე თავიანთი მსჯელობების დასაყრდენს პოლიტიკურ, უპანასკნელ დროს იმდენად წინააღმდეგობრივ გახდა, რომ თუ ხელოვნების სფეროდან ჩვეულებრივად გამოირჩევა უკლებლად იმას, რასაც სხვადასხვა სკოლათა წარმომადგენელი კრიტიკოსები ხელოვნებიდან რიცხავენ, მათი მანში თითქმის აღარაფერია დარჩება.

სხვადასხვა ჯგუფის ლეგიტიმული მსჯელობა, სხვადასხვა ჯგუფის მხატვრები ხელოვნებად გამოირჩევიან და სასიხამო თაყვანის თაგს. ურთი მთავრად ამჟამინდელ სკოლათა მხატვრებს და ყველა სფეროში დაინახავთ მხატვრებს, რომლებიც სხვა მხატვრებს მხატვრებს არ მიიჩნევენ: თქვენ ნახეთ პოეზიაში დედა რომანტიკურებს, რომლებიც უარყოფენ პარანახელებსა და ვლადიმერებს; პარანახელებს, რომლებიც უარყოფენ რომანტიკოსებსა და დეადემენტებს; ყველა წინამორბედისა და სიმბოლიზმისთვის უარყოფილ დეადემენტებს; ყველა წინამორბედისა და მოკვების უარყოფილ სიმბოლიზმებს და ყველა წინამორბედის უარყოფილ მოკვებს; რომანტიკოსებს — ერთმანეთის უარყოფილ დეტურალიზმებს, ესთეტიკოსებს; ნატურისტებს; იგივე ვითარება დრამაში, ფერწერაში, მუსიკაში. ასე რომ, ხელოვნება, რომელიც ხალხის უზარმაზარ შრომისა და ადამიანთა სიცოცხლის ფირავს მსხვერპლად და ანგრევს მათ შრომის მსუფთვე უსაყრდელს, არათუ ნაივლი და მყარად გამკვირვითობს რამ არაა, სიბრძნე, იგი მის მოყვარულთა შრომის მისი იმდენი ურთიერთგამომრიცხავი გაგება არსებობს, რომ ძნელი სათქმელია, რა იგულისხმება ხელოვნებაში და განსაუხრებელი კარგ, სასარგებლო ხელოვნებაში, ისეთ ხელოვნებაში რომლისთვისაც უპირაინი ექნებოდა იმ მსხვერპლის გაღება, რომელსაც მას სწირავენ?

ყუდეღვარა ბაღეტი, ცირკი, ოპერა, ოპერეტა, გამოფენა, სურათი, კონცერტი, წიგნის ბეჭედა მოიზიფს ათასობით ადამიანების დაძაბულ შრომას, რომელიც, მზიად, პირველს დაძაბულები და დამამიცრებელია.

ხომ კარგა ამავი ექნებოდა, მხატვრები მთელ თავიანთ საქმეს თვითონ რომ აკეთებდნენ, თორემ, რა გამოდის, — მათ, ყველას, სურათზე მუშაობის დაზიარება არააბარა ხელოვნების შექმნისთვის, არამედ, ხელოვნაში უმეტესობის ფუფუნებით ცხოვრებისთვის, და, ასე თუ ისე, ამ ფუფუნების ისინი დებულობენ კიდევ, — ან მლიერათა მრღებელი გასამარჯლოს სახით, ან როგორც მთავრობის სუსხსიდაას, რომელიც, როგორც ვთქვით, ეს ჩვენია, მილიონობით ეტეკათ თატებრას, კონსერვატორიებს, აუდებიებს, ამ ფულს ეს ხალხს სძალადენ, ამისთვის ადამიანი ძროხას ჰყიდის, ოღონდ თვითონ არასდღეს სარგებლობს იმ ესთეტიკური ტტობით, რასაც იძლევა ხელოვნება.

ხომ კარგად გრწნებოდა თავს ბერძენს თუ რომელი მხატვარი, ან, თუნდაც ამ საუკუნის პირველი ნახევრის ჩვენი მხატვარიც, — მაშინ მრავლად ჰყავდა და მიიჩნეოდნენ, ასე უნდა იყოს, ასე საჭიროო, და გულდამშვიდებით ამუშაუებდნენ მათ თავიანთი უზრუნველი ცხოვრებისა და სიამოვნებისთვის; მაგრამ ჩვენს დროში, როცა ყველა კაცში ბუფად თუნდაც ბუნდოვანი არაი მანაც ადამიანთა სიყოფილო თანასწორობის შესახებ, არ შეიძლება ამგვარად თვითონ რომ იმუშაოს ხელოვნებისთვის, ვიდრე არ ვაპირავს საკითხს, მართლა იმდენად კარგი და მწიშნელადიანი რამ თუ არის ეს ხელოვნება, რომ მას ძამომორბობის ცოდვის გამოსყიდვა შეიძლოს?

თორემ, უმისოდ საწინაღობა იმის გაფიქრება, რომ ხომ შეიძლება ხელოვნების შემარწმუნებლად დღე მსხვერპლად წინაგობდეს ადამიანის შრომის, მისი სიცოცხლის, წესობრივი სახით, ხელოვნება კი არა მარტო სასარგებლო, არამედ მავნე საქმეც იყოს.

ამისოდვე, ჭერ არა საზოგადოებამ, რომლის წინაშეც იქმნება და მხარდებრივი სარგებლობს ხელოვნების წინარმოებები, იცოდეს, ნამდვილად ჭეშმარიტი ხელოვნება თუ არა უკლებლად ის, რაც ხელოვნებად ხალდება; და ყველაფერი ის, რაც ხელოვნებად; კარგი თუა, როგორც ეს ჩვენ საზოგადოებაში მიჩნეული, ან, კარ-

გი თუა, მწიშნელადიანი თუ არის და ღირს კი იმდენად მსხვერპლად, რამდენსაც მას ვწირავთ? ყუდეღვარა კეთილმინდისებრდ: შემოქმედებისთვის კიდევ უფრო აუცილებელია იცოდეს, დაარწმუნებელი იყოს, — ყველაფერას, რასაც ის აკეთებს, ქმნის, აზრია აქვს, თუ ესა მშობლად გარობა მისი ვიწრო წრის ადამიანებისა და მხატვარი ღელვის ხომ არ ქმნის, თუმცის კარგ საქმეს აკეთებდეს და ის, რასაც ადამიანებისგან იღებს შემოქმედება თაჟის ფუფუნებით ცხოვრებისთვის, თითქმის, ნაზღაურდობდეს იმ წინარმოებებით, რომლებსაც მუშაობს. ზეით დამსულ კითხვებზე პასუხის გაცემის ამითამოც ენიება განსაყოფილებული მწიშნელობა ჩვენს დროში.

რა არის ხელოვნება, რომელიც კაცობრიობისთვის იმდენად მწიშნელადიანი და აუცილებელ რამედა მიჩნეული, რომ მას შეიძლება ეტესხვრებლოს არა მარტო ამდენი შრომა და სიცოცხლე ადამიანებისა, არამედ თვით სიკეთეც?

რა არის ხელოვნება? რაო, რაო, როგორ თუ ხელოვნება რა არის? ხელოვნება არის არქიტექტურა, ქანდაკება, ფერწერა, მუსიკა, ყველა სახის პოეზია, გაიასპეობა, ჩვეულებრივ; რიგითი კაცი, ხელოვნების მოყვარული ვინმე ან თვით შემოქმედის კი, რაც მიიჩნევს, რომ საქმე, რომელსაც გასაუბრებთ, ყველასთვის საკლებით ნაივლი და ერთნარად გასაგებია. მაგრამ არქიტექტურაში ხომ არსებობს, ჰკითხავთ თქვენ, უბრალო ნაგებობები, რომლებიც ხელოვნების საგანი არაა და, ამთ გარდა, არსებობენ სხვა ნაგებობები, რომელთაც ხელოვნების ნიშნულად აღიარების პრეტენზია კი აქვს, მაგრამ ეს ნაგებობები სინამდვილეში უხერხია, მახინჯია და ამიტომ შეუძლებელია ისინი ხელოვნებას მივაკუთვნოთ. რა არის ნიშანი ხელოვნების ნიშნისა?

ზუსტად ასეთვე ვითარებაა ქანდაკებაშიც, მუსიკაშიც, პოეზიაშიც. ყველა სახის ხელოვნება ესაზღვრება, ერთის მხრით, პრაქტიკულად სასარგებლო, მეორეს მხრით — ხელოვნების უხერხია, უიღბლო ცდებს. როგორ გაემიჯნოს ხელოვნება ერისად და მეორესად? ჩვენი წრის რიგით განათლებულ კაცს და თვით შემოქმედსაც კი, ვინც საგანგებოდ არ უწის ესთეტიკა, არ გაუჩივრდება ამ კითხვაზე პასუხის გაცემა. მას ეჩვენება, ეს ამავი დღეი ხანია გადაწყვეტილი და ყველას კარგადაც მოესხნებოდა.

„ხელოვნება ისეთი საქმიანობაა, რომელიც მშვენიერებას წარმოაჩენს, — იტყვის ასეთი რიგითი კაცი.

„მაგრამ ხელოვნება თუ ესაა, მაშინ ბაღეტიც და ოპერეტაც ხელოვნებაა? — ჰკითხავთ თქვენ.

„რაიბო, — მოგვიტო, მაგრამ ერთგვარი შეუცვლელი კი მოგივითოთ კაცი, — კარგი ბაღეტიც და გრაციოული ოპერეტაც ხელოვნებაა, — რამდენადაც მშვენიერებას წარმოაჩენენ, იმდენად, ისინი ხელოვნებაა.“

მოდლო, რიგით კაცს შეეცშვათ, ნუ ვკითხავთ მას, რითი ვაირჩევა კარგი ბაღეტი და გრაციოული ოპერეტა არავაგაციოულია, — ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა მას ძალიან გაუჭირდებოდა, — ახლა იმავე რიგითი კაცს ვკითხვთ, ხელოვნებად თუ შეიძლება ჩავთვალოთ საქმიანობა მეტსოფემის ან დლაქისა, რომლებიც ბაღეტსა და ოპერეტაში აუმაშინებენ ქალბის ფიფურასა და სახეს; ან ვკითხობთ, ხელოვნება თუ მერავ ვორტის პარფუმერის ან მზარეულის შრომა და იგი, უმეტეს შემთხვევაში, გრეჯარის, დლაქის, მეტსოფემისა და მზარეულის შედღამის ხელოვნების სფერის არ მიავსურუნებს. მაგრამ რიგით ადამიანი ამით დღეად შეტეღარი დაგვიჩრება და იგი სწორედ იმითმ შეცდა, რომ უბრალო რიგითი ადამიანია და არა სპეციალისტი, — ესთეტიკის საკითხები მუსწავლის საგნად არ გაუხდება. ესთეტიკაში გარკვეული კაცი რომ უკუთვალეობ, სახეღვანეჭული რენისა წიგნი „Marc Auréle“ ამოკითხავდა ატტორის განჯასს — „სამეგრელო საქმე ხელოვნება და ძალზე გონებარსულადილი, ჩლუნჯია ის ხალხი, ვინც ქალის მორთულობაში უმალესი ხელოვნების გამოვლენას ვერ ხედავს.“ „C'est le grand art“ („ეს დღეი ხელოვნება“), ამოხსნ იგი. ამას გარდა, რიგითი, საშუალო ადამიანი ვაგებდა, რომ ბევრ ესთეტიკაში, მაგალითად, პოდოგორს ფრანკლის წიგნი „მოსტოლონი მშვენიერება, საუბრელთათა ესთეტიკის და“ და ვაიოის „ესთეტიკის მოკვენში“ კონსტიტუტორიაც, განსაუხრებელი პირისკვემუნება და შებებით შეგარბნის უწარც ხელოვნებადაა მიჩნეული.

1 „მარკუს აერელიუსი“.



ხელოვნების ხუთფურცელა წარმოიშობა სუბიექტური მგრძობილიდან, ამბობს არტისტი. „ისინი ესთეტიკური დამუშავება იმისა, რაც ჩვენი ხუთი გრძობით აღიქმება“.

აი ეს ხუთი ხელოვნება:

- გემოს შეგრძობების ხელოვნება;
- უნსეთი შეგრძობების ხელოვნება;
- შეხებით შეგრძობების ხელოვნება;
- სმენით შეგრძობების ხელოვნება;
- თვალთ შეგრძობების ხელოვნება;

პირველად, Kunst des Geschmacks-ზე თქმულია: „ჩვეულებრივი, ადრეობულია, რომ სახანი სათანადოდ ესთეტიკურად შეიძლება დამუშავდეს მხოლოდ იმ, იდენ-იდენი სამი გრძობის მეოხებით; მაგრამ, არა მგონია, ეს სწორია იყოს. მე არ ვგრძობია ხაზი არ გავუსვა იმას, რომ საერთო საცხოვრებელში ჩვენივე ცნობილია სხვა ხელოვნებათა სახელებით, ვთქვათ, მხარეთულის ხელოვნება“.

და შემდეგ: „მაგრამ, როცა მხარეთული ახერხებს პირველად მძირად დაამზადს უკეთეს თვალსაზრისით გემრიელი კერძი, უძვეველია, ეს ერთგვარი ესთეტიკური მიღწევაა. ასე რომ, გემოს შეგრძობების ხელოვნებას (რომელიც ვერც მოცემულ სამხარეობის ხელოვნებაში ვლინდება) ძირითად პრინციპი შემდეგია: უკეთესი საქმელი უნდა დამუშავდეს, როგორც ხორცშესხმა ვარკვეული იდენისა და საჭიროა იგი უკეთეს მოცემულ შემთხვევაში შეხებასაშეზღვედს გამოხატავ იდენს“.

ეს აბტორკ, არცნის მსგავსად აღიარებს „ესთეტიკური ხელოვნებას“ და სხვ.

ახვე ფიქრობს ჩვენს დროში ზოგი მწერლის მიერ ძალზე დაფასებულ ფრანგი მწერალი ვიული. თავის წიგნში „Les problèmes de l'esthétique“ იგი სერიოზულად აცხადებს, რომ შეხებით, გემოსმიერი და უნსეთი შეგრძობები ვიქმნიან ან შეიძლება ვიქმნიდნენ ესთეტიკურის შთაბეჭდილებას: „შეხების გრძობა საგნების ვერტებს ვერ ახსნავს, მაგრამ წარმოადგენს ვაჟივლეს იმად, რასაც დამოუკიდებლად, თვალს ვერ შეიგრძობის და რაც უნდა ესთეტიკურ მნიშვნელობას არა მოკლებული, ექმოდეს: იგი წარმოადგენს ვაჟივლეს სათანა სირნილში, სახალაოდაც და სირნილშივე. ხაგრის სილამაშს მის ბრწყინვალე ნაკლებ რომელი ნაწილობით მის ზედპირობა შეხების სირნილის შეგრძობა. ქალის სილამაშის ჩვენს წარმოდგენაში მისი კანის სისალექი შედის, როგორც არსებითი ელემენტი.“

ცოტათი თუ მივიხილავთ უკან და წარსულს გავაცოცხლებთ, უკეთეს ჩვენთანავე ვახსენებთ, თუ რამდენჯერ განვცდიდა პირისგემოს სიამოვნება, რაც უკველთვის ქემშარტად ესთეტიკური სიამოვნება იყო“.

და იგი ჰყვება, შთაშინ დალეულმა ჰქვა რძემ როგორ მინიჭა მას მსმინებარე სიამოვნება.

ასე რომ, ხელოვნების, როგორც მშვენიერების გამოვლინების, ცნება არც მთლად იმე მარტივია, როგორც ზოგს შეიძლება მოეჩვენოს, მით უფრო ახლა, როცა მშვენიერების ამ ცნებაში გულისხმობენ, — ამ ბოლო დროის ესთეტიკოსები გუვს მხედველობაში.

ჩვენს შეხებით, გემოვნებით და უნსეთი შეგრძობებისა, — მაგრამ რიგითი ჩვეულებრივ ადამიანს ეს არ მოეხებება ან არც უნდა მოეხებებოდეს და მტკიცად დარწმუნებული ხელოვნების უკეთეს კობილება უზრალო რაბა და იგი ხელოვნების შინაარსის მშვენიერების აღიარებით ამოიწურება. რიგით ადამიანს ცხადად და ვახსებდა ენებება დებულთა — ხელოვნება მშვენიერების გამოვლინება; და რიგითი კაცისთვის ხელოვნების უკეთეს საკითხი მშვენიერებით ამოიწურება.

მაგრამ რა არის მშვენიერება, რამდენიც, რიგითი ადამიანის აზრით, შეადგენს ხელოვნების შინაარსს? როგორ ვანიშნობდა იგი, მშვენიერება, და რა არის იგი?

როგორც ეს უკეთეს საქმეში ხდება, რაც უფრო ზუნდებანი და დაუბრუნებელია ცნება, რომელიც სიტყვით გამოიხატება, „შინ უფრო მეტ აქლბობაში და თვითდარჯობით მზარობენ ამ სიტყვას“ და მათ ისეთ სახეს იღებენ, თითქმის, რაც ამ სიტყვაში იგულისხმება, იმდენად ვახსებდა ამ მარტივი რაბა, რომ არც კი ღარს თქმა იმისა, თუ მაინც რა ნიშნავს ეს სიტყვა. ჩვეულებრივ, ასეთი რამ შეინარევა რელიგიური საკითხებზე მსჯელობის დროს და ჩვენს

დროში იგივე შეინარევა მშვენიერების ცნებასთან შეხებამ; შინ, ივარაუდება, რომ ის, რაც იგულისხმება სიტყვა „მშვენიერება“ შინ, ისევე ცნობილი და ვახსებდა უკვლასობი. მაგრამ ეს არა-მარტო უცნობია, არამედ 150 წლის მანძილზე 1750 წლიდან — ბა-უმარტის ესთეტიკის შექმნის თარიღიდან დღემდე — მესამე-არება და ღრმად მოაზროვნე ადამიანებმა ხომ ამ საგნზე წავტების მთავი აღმარები, მაგრამ საკითხი — თუ რა არის მშვენიერება — კამოხედ ამოუხსნელია და ესთეტიკოს სფეროს უკველი ახალი თხზულება თავისებურად ხსნის მას. ერთ-ერთი ბოლო წიგნი, სხვა-თა შორის, რომელიც ესთეტიკურ წაკითხვას არის იღოვს მრტ-მალტერის არცთუ ურიგო წიგნი, რომელსაც ჰქვია „Rätsel des Schönen“ (მშვენიერის გამოცანა). და ეს სათაური სახეებით უხსნად გამოხატავს იმ-ეთიარებას, რაც სუფევს მშვენიერის საკითხის რჩევებს. სიტყვა მშვენიერების მნიშვნელობა გამოცანად რაბა ამ სიტყვის მნიშვნელობაზე ასახობთ შეცნობის ასარამებათ-წლიანი მსჯელობების შემდეგაც ვერმანებლბი ამ გამოცანას თავისებურად ხსნიან, თუმცა ახობით სხვადასხვაგვარი მიდგომა თვით მათ შორისაც აშკარაა; ფიზიოლოგ-ესთეტიკოსები, — უსიარტხელ სენსერტარტ-კლენის სკოლის იმლისებლები, — აგრეთვე უკეთესი თავისებურად ხსნიან; ფრანგი ეკლექტიკოსები და ვიოიანს და ტინის მიმდევრები — ასევე თავიანთებურად ხსნიან და აუკვლს, ვინც ზემოდ უფასებულ, მოხსენება წინამორბედთა — ბუმარტის-ინის, კანტის, შლეისის, შლდერის, ფიტცის, ვინკლენდის, მლსენ-გის, ჰეგელის, შოპენჰაუერის, პარტმანის, შსხდერის, კუხენის, ლე-ვიცის და სხვათა და სხვათა შეხედულებები.

მაინც რა არის მშვენიერების ეს უნსეთი ცნება, რომელიც ასე ვახსებდა ენებება იმით, ვინც არც ფიქრობს, თუ რას სააზრებობს: რა არის ეს ცნება, რომლის განმარტებაში მთელი საუკუნეებზე-ვა ვერ შეთანხმებულან სხვადასხვა ხალხთა წინანაირი მიზარ-ულებების ფილოსოფოსები? რა არის ცნება მშვენიერების, ცნება, რომელსაც ეფუძნება ვახტორებული მიდგურება ხელოვნებისა?

რუსულ სიტყვა „красота“-ში ვუგლისხმობთ იმას, რაც ჩვენს თვალს მოწონის, თუმცა, ამ უსანსნელ ხანს საც დაჩქევ ღლან-აკაი: „некрасивый поступок“; მაგრამ ეს რუსული არ ვახსებ-უზრალი რუსი, რომელსაც უცხოურა ენები არ იციან, ვერ გა-გებებთ, თუკი მას ტყუილ, რომ კაცი, რომელსაც იციან უსან-სენული შეთანხვ ვიანდა და სხვას ჩაიკეთა ან რაღაც ამისთანა გა-კეთა; „красиво“ მოიქცა, ან, ვინც მოიბუთა, „некрасиво“ მოი-ქცა; ის ვერ გაგებებთ, რას ნიშნავს „красивая“ სიზებრა. რუსი კაცისთვის ვახსებდა ეკითხი, კარგე ან ბორკივ და ცუდი საკეთი-ლად. მუსიკა შეიძლება იყოს სისამიონო და კარგი და უსიამოვნო და ცუდი, მაგრამ ღლანში და უღლანში მუსიკა სადაური რუსულია.

მშვენიერი, ღლანში შეიძლება იყოს კაცი, ცენი, სახლი, ხედი, მოძრაობა, მაგრამ საკეთილზე, ფიქრზე, ხასიათზე, მუსიკაზე. თუ-კი ისინი ჩვენს ძალთან მოგვწონს, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ისინი კარგია, ან, თუ არ მოგვწონს, ვიტყვით, რომ ისინი ცუდია. „красиво“ კი მხოლოდ იმზე ითქმის, რაც თვალს მოწონს. ასე რომ, ცნება „хороший“ მოკვდა ცნება „красивый“, მაგრამ არა სი-რტივი; „მშვენიერების“ ცნება ვერ იტყვს „კარგის“ ცნებას, თუ ჩვენ ვამბობთ საგნზე, რომელსაც ვარკვეული სახით ვახსენებ, რომ ის „კარგია“, ამით თავისთავად იმასაც ვამბობთ, რომ ის ღლანშია, მაგრამ თუ ვამბობთ, რომ ის არის „красивый“, ეს თავის-თავად არ ნიშნავს ამ საგნის სიკარგეს.

ასეთი მნიშვნელობა, რომელიც რუსულთა ენამ, — მისი მუშე-ობით, როგორც ჩანს, რუსულთა სახალხო აზრმა, — მაინც რა სიტყვება და ცნებება „хороший“ და „красивый“.

უკეთეს ვერაქულ ენაში, იმ ხალხთა ენებში, რომელთა შორისაც ვარკვეულბოლია მოძვრება მშვენიერების, როგორც ხელოვნების სახის, შესახებ, სიტყვები „beau“, „schön“, „beautiful“, „bello“ ანარსებენენ ფიქრის მშვენიერების მნიშვნელობას და უკვე იმდენ სიკარგის — სიეთის მნიშვნელობასაც, ანუ ფიქრდებანი, ცუდიან სიტყვა „красив“.

ასე რომ, ამ ენებში სასებულო ბუნებრივად იმპარება გამოთქმები „belle âme, schöne Gedanken, beautiful deed“, ფიქრის სილამა-ზის განსმარტავად კი ამ ენებს არა აქვთ შესახებში სიტყვები და



ამიტომ მათ უნდა იხიარონ სიტყვათშეერთების „beau par la forme“ (ფორმით მშვენიერი) და ა. შ.
დავიტყვებამ იმ მნიშვნელობაზე, რომელიც ენიჭება სიტყვებს „სილამაზე“, „ლამაზი“, ჩვენს და სხვა ხალხთა ენებში, სადაც კი ფუნქციონირებს ესთეტიკური თეორია, გვიჩვენებს, რომ სიტყვა „სილამაზე“ ეს ხალხები ანიჭებენ განსაკუთრებულ კერძოდ — კარგის მნიშვნელობას.

ამასთანავე, უნდა შევინფორმოს, რომ მას აქვთ, რაც ჩვენ, რუსებს უფრო და უფრო ახლოს ვერცხვითი ევროპულთა მუხედულებას ხელოვნებაზე, ჩვენს ენაში შევინფორმებ ზემოაღნიშნული ეკოლოგიური და დღეს უფრო გავრცელებული არაიხი თეორიის ლამაზობა და წერა ლამაზ მუსიკას და უღამაზი საქეთებზე, უღამაზი აზრებზეც კი, ამ ორივე წლის წინათ კი, ჩემს ახალგაზრდობაში, გამოიქმნებოდა „ლამაზი მუსიკა“ და „უღამაზი საქციელი“ არა მარტო არა იხიარებოდა, გავხვდებოდით იყო. როგორც ჩანს, ეს ახალი სიტყვა სილამაზისთვის ევროპული აზროვნების მიერ მიიჭებულ მნიშვნელობა რუსულ საზოგადოებაშიც იმყოფება ფეხს.

როგორია მშვენიერის ეს მნიშვნელობა? რა არის მშვენიერება, როგორ ემთხვევა იგი ევროპულ ხალხებს?

ამ კითხვაზე პასუხის გაცემამდე აქ მოვიწერ თუნდაც მცირე ნაწილს მშვენიერების იმ განმარტებებიდან, რომლებიც უკვლავ მტკნარად გავრცელებული არსებობს ესთეტიკურში. მეტიხეველს უფორჩილესად თხოვ ნუ მოიწვენს და წაიკითხოს ეს ამონაწერები ან, რაც კიდევ უფროსი იქნება, წაიკითხოს თუნდაც ესთეტიკის რომელიმე მკვნიერების გამოკვლევა. გერმანელის ვრცელ, თანდათანობით ესთეტიკებზე რომ არაფერი ვთქვათ, ამ თვალსაზრისით ძალზე კარგია კრატლის გერმანული, ნაიბის ინგლისური და ლევიკის ფრანგული წიგნები, თუნდაც რომელიმე მეცნიერული ესთეტიკის წაიკითხვა კი იმდენმა აუცილებელია, რომ სხვის სიტყვას არ მიმეწი და თვითვე შევიქმნათ წარმოდგენა, თუ როგორ მიდიან ერთი ადამიანი, მეტიხე კი — ბალთას; თვითვე დარწმუნდებით, აგრეთვე, თუ რა შიშამარწმუნებელი ბუნდვანება სადგურობს აზროვნების ამ სფეროში.

აი, რას ამბობს, მაგალითად, თავისი ესთეტიკური გამოკვლევების სახითვე გერმანული ესთეტიკის მასტერი მისი სახელგანთქმული ვრცელი და საფუძვლიანი წიგნის წინასიტყვაობა:

„რა გონია, ფილოსოფიურ მეცნიერებათა რომელიმე სფეროში... წერს იგი, — გვეხებოდეს კვლევისა და გადმოცემის ასეთი, წინააღმდეგობრიობამდე მისული უტყუარ სერების, ესთეტიკაში რომ გვეხებოდეს. ერთი მხრივ, უკუვლევარ შინაარს მსოფლიურული ნაწიფი ფრანგებით გატაცება, რაც უკიდურესი ცალმხრივი ზედამართლობითა აღებქილდებ; სხვა მხრივებზე, უფროა სიღრმე კვლევისა და სიღრმადე შინაარსისა, მაგრამ თვალში გვიცემა მოუქნელობა, სიტყვადე ფილოსოფიური ტერმინოლოგიისა, რომელიც უკვლავ მარტაც, გასაჯე აზრებსაც კი გაუწეწეწელებს მეცნიერულობის საბურჯელში ზვევს, თითქოს ისინი სიტების გაჩაჩახებულ საჩინასახლოში შესვლის ღირსად უნდა გახადოსო და, ბოლოს, კვლევისა და გადმოცემის ამ ორ ხერხს შორის არის მესამე ხერხი, რომელიც თითქოს გადასახლდეს ქმნის ერთიდან მეორისაკენ. — ეს ხერხი არის ეკლექტიციზმი, რომელიც ხან კობტაკობდა ფრანგებს, ხან კი პედანტიურ მეცნიერობითა თამაშობდნენ... გადმოცემის ისეთ ფორმას კი, რომელიც სამივე ამ ნაღს ასრულებდებოდა. და ექნებოდა ნამდვილად კონკრეტული სახეობა, — ასრულებითი, მნიშვნელოვანი აზრის გადმოცემის ნათელი და პოპულარული ფილოსოფიური სწიფი შესვლებიდან. — ესთეტიკაში რომ შესვლებდით, ასე ეწვივადებდნენ ვერსად შესვლები“.

წაიკითხეთ, თუნდაც, იმავე მასლების წიგნი („ესთეტიკის კრიტიკული ისტორია“) და დარწმუნდებით, რომ იგი სრულ სიბრძნისაა ზრდადმის. ამაზევე დამაარაობს, აგრეთვე, ფრანგი მწერალი ვერკონის ესთეტიკაზე დაწერილი თვისი ძალიან კარგი წიგნის („ესთეტიკა“) წინასიტყვაობაში. — „არცერთი მეცნიერება არ უკოდელას იმე დამარტებელი მეტაფიზიკური ოცნებებით, როგორცე აყო ესთეტიკა. პლატონის დროიდან მოკიდებულთ, თითქმის ჩვენი დროის საყოველთაოდ მიმდებლ მოძღვრებამდე, გაუმთავრობი ცდილობდნენ ხელოვნებისაგან შეექმნათ საგნების არსსა და ტრანსცენდენტური იდეალებითა შესახებ არსებულ ფანტაზიათა ერთგვარი ამაღამაში. ეს იდეალებები საბოლოო გამოხატულებას მშვენიერის, სი-

ნამდვილის ამ უკვლავი და ლეოთებრივი პროტოტიპურ ეტეტიკულს ახსოვლდურ კონცეფციასო პოვლდებნენ“.

ძალზე სამარტებელი მსჯელობა, რაზეც მოვთხებულ და რწმუნდებოდა, თუკი იგი გარტებდა და წაიკითხავს უკვლავ უფრო გამარტებული ესთეტიკოსების წიგნიდან ჩემს მიერ აქ ამოწერილ მშვენიერების განმარტებებს.

მე ამ აზრებზე მშვენიერების განმარტებებს, რომლებიც მივეუბნებოდა ძველი დროის მოაზროვნებს — სორატადან, პლტონიდან, არისტოტელიდან ამოკლებული, პლოტინამდე, რადგან, არსებითად, ძველი დროის მოაზროვნებს არ ჰქონდათ ის ცნება მშვენიერებისა, — სიცივისგან გამოკლებულიდან, — რომელიც ჩვენი დროის ესთეტიკის საფუძვლსა და ბაზას შეადგენს. ძველი დროის მოაზროვნეთა მსჯელობა რომ ჩვენს ცნებას — მშვენიერის მიუვსადგობს, როგორც ეს, ჩვეულებრივ, ესთეტიკაში ხდება, ჩვენი ძველი მოაზროვნების სიტყვების იმ აზრს, რომელიც მათ მართან არ ჰქონიათ (ამაზე ნახეთ ბენარის მშვენიერი წიგნი „არისტოტელეს ესთეტიკა“ და ვალტერის „ძველი დროის ესთეტიკა“).

III

დავიწვევ ესთეტიკის ფუძემდებლებიდან — ბაუმსარტენიდან (1714-1762).

ბაუმსარტენის აზრით, ლოკაციური შექმენების ობიექტი არის კუშპარტება; ესთეტიკის ც. ი. გრძნობელი შექმენების ობიექტი არის მშვენიერია. მშვენიერი არის სრულყოფილი (ბასოლუტური) რამ, შექმენებული გრძნობით. კუშპარტება არის სრულქმნილება, შექმენებითი განსაკი, გონით. სიეთ არის სრულქმნილი რამ, რაც აზრობრივი ნებუნებით მიიღწევა.

ბაუმსარტენი მშვენიერის სახვარვას, როგორც შუთანაწილის, ანუ ნაწილთა წესრიგის მათს ერთმანეთთან და მთელთან მიმართებისას. თვით მშვენიერების მიზანი კი ისაა, რომ მოგვეწონოს და აღვიკვირას სურვილი (Wohlgefallen und Erregung eines Verlangens). — ესა დებულბა, რომელიც დიამეტრულად ეპირსობრება სილამაზის შთაბერი თვისებებსა და ნიშნის კანტიკულ განსაზღვრას. მშვენიერის გამოკვლევზე კი ბაუმსარტენი ეთქობს, რომ მშვენიერის უმაღლეს ხორარტესებს ჩვენ ვიმეცნებთ ბუნებაში, და ამიტომ, ბუნების მიმაჯა, ბაუმსარტენის აზრით, არის უმაღლესი ამოცანა ხელოვნებისა (ეს დებულბებს სასებლთა ეწინააღმდეგება მომდევნო ხანაია ესთეტიკოსების შეხედულებებს).

გამოვტვებ ბაუმსარტენის ნაღვლად მნიშვნელოვან მიმედვრებას — მეიერის, ენეზბურგის, ენერგარტის, რომელთა მუხედულებაც მხოლოდ ოდნავ თუ განსხვავდება მათი მარწვლებლის შეხედულებებისგან, — სახითავე მშვენიერისგან გამოყოფენ, — და მარტადარ ვიწერ ბაუმსარტენის მომდევნო სხვა ავტორებს, რომლებიც სრულად სხვანაირად განსაზღვრვენ მშვენიერის, ეს ავტორები იყვენ შოუცი, ზულციერი, მენდელსონი, მხეცი. ეს ავტორებ, ბაუმსარტენის შთაბერი დებულბებისგან განსხვავებით, ხელოვნების მიჯაჯა მიზნად მშვენიერისა კი არა, სიცივის ატლებენ, ასე, მაგალითად, ზულციერი (1720-1779) ამბობს, რომ მშვენიერად მხოლოდ ის შიქობდა ვაღიარობ, რაც სიცივის შთაბერი. ზულციერის აზრით, ეკლბრობის მთელი არსებობის მიზანი საზოგადოებრივი ცხოვრების სიცივის მიღწევაა, ეს მიღწევა ზენობრივი გრძნობის გამოწვევებით და ხელოვნებას ამ ბაზას უნდა დაეკუთვნებაროს. მშვენიერება არის ის, რაც ამ გრძნობას აღწავს და ნერვავს, ავითარებოს.

თითქმის ასევე ემის მშვენიერება მენდელსონსაც (1729-1786), ხელოვნება, მენდელსონის აზრით, არის ბუნდვანი გრძნობით შეცნობელი მშვენიერის დავანა კუშპარტებამდე და სიეთამდე, ხელოვნების მიზანი კი ზენობრივი სრულქმნილება.

ამ მიმართულების ესთეტიკოსებისთვის მშვენიერის იდეალია მშვენიერი სული მშვენიერ სულში. ასე რომ, ამ ესთეტიკოსთა კონცეფციებში სასებლთი გამარტება საყოველთაოდ (ბასოლუტურის) დაუფო მის მას ნაწილად; კუშპარტებას, სიეთად და მშვენიერებას, და მშვენიერი კვლავ ერწეწევის სიეთობა და კუშპარტებისა. მაგრამ მშვენიერის ამგვარ გაგებას მომდევნო ხანაია ესთეტიკოსები არათუ არ ამაჯებენ, არამედ იქმნება ვრცელებული ესთეტიკა, რომელიც მთლიანად ეწინააღმდეგება აღარდებულ შეხედულებებს — ეს ესთეტიკა ხელოვნების ამოცანებს გააღმტრებს, გვეთრად მიწნავს

სიკეთის მიზნისგან და ხელოვნების მიზნად ხაზას ვარგუნულ, ასე განსაყოფ, მხოლოდ პლატატურ სილამაზეს.

ვინდელმანის (1717-1767) სახელგანთქმული ოხულებების მიხედვით, ყოველგვარი ხელოვნების კანონი და მიზანი მხოლოდ მშვენიერი, რომელიც სრულიად გამოქრულია და დამოუკიდებელია სიკეთისგან, მშვენიერი კი სამი სახისაა: 1) ფორმების მშვენიერება; 2) იდეების მშვენიერება, რომელიც ფიგურების მდგომარეობით გამოიხატება (პლატატური ხელოვნების შემთხვევაში) და 3) გამოხატვის მშვენიერება, რომელიც მხოლოდ პირიქით პირობის დაცვისაა შესაძლებელი; გამოხატვის ეს მშვენიერება არის ხელოვნების უმაღლესი მიზანი, რომელიც ზრცემსხსულია პრაქტურ ხელოვნებაში, რის შედეგადაც ახლანდელი ხელოვნება ძველი ხელოვნების მიზანსა უნდა ენარჩუნდეს.

ასევე ესმოი მშვენიერი ლისენის, შერდერის, შემდეგ გოეთესა და გერმანიის ყველა გამოჩენილი ესთეტიკოსის კამადაც, ვინც ხელოვნების უკვე სხვაგვარ გაგებას აძლევს დასახაში.

ამავე დროს ინგლისში, საფრანგეთში, იტალიაში, პოლანდიაში, გერმანულ ავტორებთან დამოუკიდებლად, ისახება ახალი ესთეტიკური თეორიები, რომლებიც აღინიშნავენ ბუნდოვანი და წინააღმდეგობების შემცველად, მაგრამ ყველა ეს ესთეტიკა, რომელიც ზუსტად გერმანულ ესთეტიკაში მსგავსად, თავისთავად კონცეფციებს საფუძვლად მშვენიერის ცნებას უდებენ, მშვენიერის წარმოადგენს როგორც აბსოლუტურად არსებულ რაგებებს, რომელიც მთავარაღებდა ერწმუნის კეთილს ამ მისწარავე ფაქტებს აქვს. ინგლისში, თითქმის ბაუმბარტენის თანადროულად, ცენტაო მასზე აღრცეო, ხელოვნებაზე წერენ შეფოსბერი, გუთჩისონი, ჰომი (Home), ბორკი, მოგარტი და სხვ.

შეფოსბერის (1670-1713) აზრით, ის, რაც ღამაშია, პარნიშული და პრაპორციულია; მშვენიერია, პრაპორციულია, მართალია (true); ის, რაც მშვენიერია და, იმდროულად მართალია, სასიამოვნო და კარგია (good). მშვენიერი, შეფოსბერის აზრით, მხოლოდ სულით შეიძინება. ღმერთი არის ძირითადი მშვენიერება, — მშვენიერი და კეთილი ერთი წყაროდან იღებენ სათაგს. ასე რომ, შეფოსბერის კონცეფციით, თუმცა მშვენიერი განიხილება, როგორც სიკეთისგან გამოიწიებული არა, იგი სიკეთისთან ერთად რაღაც განუყოფელს შეერთებს.

გუთჩისონი (1694-1747) — მის წიგნში „მშვენიერებასა და საინტერესოებაზე ჩვენი იდეების წარმოშობა“ ამბობს, რომ ხელოვნების მიზანია მშვენიერება, რომლის არსიცაა გამოკლენა შეფოსბერისას სიძარბელო, იმის მიხედვითაა კი, თუ რა არის მშვენიერია, ჩვენ თეორიურ ინსტრუქციას (an internal sense) წარგვმართავს, ეს ინსტრუქციო კი შეიძლება ესთეტიკურის არის უპირისპირებული. ასე რომ, გუთჩისონის აზრით, მშვენიერი ყოველთვის როდი ემთხვევა კეთილს, იქნება და ეწინააღმდეგება ბოლმ მას.

ჰომის (Home) აზრით, მშვენიერი არის ის, რაც სასიამოვნოა, და ამიტომ, მშვენიერი მხოლოდ გემოვნებით დგინდება, უტყუარო, უდალტო გემოვნების საფუძველს კი ის შექმნის, რომ ყველაზე მეტმა სრულმა, ძლიერმა და მრავალსახოვანმა შობამედლებებმა ყველაზე უფრო ვიწრო ფარგლებში მოიყაროს თავი. ესაა ხელოვნების სრულყოფილი ნაწარმოების იდეალი.

ბორკის (Burke) (1730-1797) აზრით, — მხედველობაში ვაკვებს მისი „იდეებულსა და მშვენიერი ჩვენი წარმოდგენების ჩამოყალიბების კლავა“ — საფუძველი იდებულობა და მშვენიერისა, რომლებიც ხელოვნების მიზანს შეადგენენ, არის თვითდაცვისა და სასუადიერების განძობებიც. ეს განძობები, რომლებიც მათს წყაროებში განიხილება, არის დედაარსი ინდივიდუალების მიხედვით; მით მოდგამა გადარჩენის სასუადილობა. პირველი მიიღწევა კვებით, თვითდაცვისა და ოშით, მეორე — უფროძობიანია და გამართობით და, ამიტომ, თვითდაცვა და მასთან დავაპირებული ომიც არის წყარო იდეებისა და სასუადიერებისა და მასთან დავაპირებული სქესობრივი მოთხოვნილება მშვენიერების სათავე ხდება. ასეთია ხელოვნების და მშვენიერის ინგლისეთა განსაზღვრება მე-18 საუკუნეში.

იმედროულად საფრანგეთში ხელოვნებაზე წერენ P re Andr e, ბატე და შემდეგი — დიდრი, დლამბერი, ნაწილობრივ, ვოლტერი. P re Andr e-ს აზრით («Essai sur le Beau») (1711) არსებობს სამი გვარი სილამაზის: 1) დეკორატივი სილამაზე, 2) უშუალო ბუნებრივი სილამაზე და 3) ხელოვნური სილამაზე.

ბატეს (1718-1780) შეხედულებითი, ხელოვნება არის მიზანდა მიზნის მშვენიერება და მისი მიზანი სიამოვნებაა. ასტრუგენა დიდრიის განსაზღვრა. იმის დამდგენად, გადამწყვეტლად თუ რა მისი მშვენიერი, ინგლისეთა მსგავსად, ფრანგებში გემოვნების აღიარებენ. გემოვნების კანონები კი არაუთ არ დაუდგენიათ; აღიარის კიდევ, რომ ეს შეუძლებელია. ამვე აზრს იზარებენ დლამბერიცა და ვოლტერიც.

ამავე დროის იტალიელი ესთეტიკოსი პავანო მიიჩნევს, რომ ხელოვნება არის ბუნებაზე დაფუძნულ მთელ სილამაზეთა, მშვენიერებათა ოპერაჟი. ამ სილამაზეთა, მშვენიერებათა დანების ერთი არის გემოვნება, ხოლო მათი ერთად თავმოყრის უნარია — შემოქმედებითი გენიაა. მშვენიერი, პავანოს აზრით, ისეთიარავე ერწმუნის კეთილს, რომ მშვენიერი არის გაუმადუნებელი სიკეთე. სიკეთე კი არის შინაგანი მშვენიერება.

სხვა იტალიელიც კი — მურატორის (1672-1750), („სურათები კარგ გემოვნებაზე მეცნიერებასა და ხელოვნებაში“) და განსაკუთრებით საალტოს („გამოკლენა მშვენიერისა“), (1766) — ხელოვნება დამკვეთ ეპოსტურ შეტარებულად, რომელიც, ისევე, როგორც ბორკის აზრითაც, ემართება თვითდაცვისაგან და სასუადიერებისაგან დლად.

პოლანდიელთაგან აღსანიშნავია ჰემბრეტგოისი (1720-1790), რომელმაც შეგავლენა მოახდინა გერმანულ ესთეტიკოსებსა და გოეთეს. მისი მოძღვრების თანახმად, მშვენიერი არის ის, რაც ვაინიკებს ყველაზე მეტ ტკბობას, ხოლო ყველაზე მეტად ის ტკბობას, რაც ყველაზე ბევრ იდეას ვაჟუდის უწყობის დროში. მშვენიერი ტკბობა არის ის უმაღლესი შემიძლება, რომელსაც კი შეიძლება მიადლოს დადამნა იმიტომ, რომ შემიძლება იძლევა უფროც დროში ყველაზე ბევრ პერსექციას.

ასეთი თეორიის კონცეფციები გერმანიის გარეთ გასული საუკუნის მანძილზე გერმანიაში კი ვინცელმანის შემდეგ ჩნდება კლავ სრულიად ახალი ესთეტიკური თეორია კანტისა (1724-1804), რომელიც ყველა სხვაზე მეტად ხსნიდა მშვენიერის, და მასთანავე, ხელოვნებისა, ცნებას.

კანტის ესთეტიკა შეიძლება ეფუძნება ადამიანი, კანტის აზრით, შეიძინებს ბუნებას თავის თავის გარეთ და თავის თავს ბუნებაში თავის გარეთ ბუნებაში იგი ეძიებს ჰემბრეტგოისას, თავის თავში ეძიებს სიკეთეს, — ერთი არის საქმე წინადა გონებისა, მეორე — პრაქტიკული გონებისა (თავისუფლებისა). შემიძლება ამ ორი იარაღის გარდა, კანტის აზრით, არსებობს კიდევ უნარი განსჯის (Urth ilskraft), რომელიც მსგავსობას აძლავს უნებებოდ, ხოლო ტკბობას უზრუნველბება: „Urthel ohne Begriff und Vern gen ohne Begehren“. ესთეტიკური განძობის საფუძველსა სწორედ ეს უნარი ქმნის. მშვენიერი კი, კანტის მიხედვით, სუბიექტური თვალსაზრისით, არის ის, რაც გაუცნობიერებლად და პრაქტიკული სარგებლობის გარეშე, საერთოდ, აუცილებლად უნდა მოეწონოს, ობიექტური თვალსაზრისით კი ეს არის ფორმა მთავრული ნილი საგნისა მიდნად, რამდენადაც იგი აღქმება მიზანზე ყოველგვარი წარმოდგენის შედეგად.

ასევე განსაზღვრავენ მშვენიერის კანტის მიმდევრები, მათ შორის შოლტერს (1759—1806). შოლტერის შეხედულებით, — იგი ბორკის წინადა ესთეტიკაზე, — ხელოვნება არის, როგორც ამას კანტიც ფიქრობდა, მშვენიერი, რომლის წყაროც არის ყოველგვარ პრაქტიკულ სარგებლობას მოკლებული ტკბობა. ასე რომ, ხელოვნებას შეიძლება უწოდოთ მხოლოდ თამაში, მაგრამ არა აზრობის მქონე თავშეკეცვის მნიშვნელობით, რამედ თვით სიკეთის მშვენიერების გამოკლენის თვალსაზრისით, ხოლო სიცოცხლის, მშვენიერის გარდა, სხვა მიზანი არ გააჩნია.

შოლტერს გარდა, ესთეტიკის სფეროში კანტის ყველაზე ღირსშესანიშნავი მიმდევრები იყვნენ Jan Paul და ვილჰელმ ჰემბოლტერი, რომლებიც მშვენიერის განმარტებისათვის მშვენიერების მქონეების გამოკლენის თვალსაზრისით, ხოლო სიცოცხლის, მშვენიერის გარდა, სხვა მიზანი არ გააჩნია.

კანტის შემდეგ ესთეტიკაზე მერიტარისხოვან ფილოსოფოსთა გარდა, წერენ ფიბტე, შელინგი, ჰეგელი და მათი მიმდევრები. ფიბტეს (1762—1814) შეხედულებით, მშვენიერის შემიძლება შეიძლება გამოხდინარებოს. საყარაო, ანუ ბუნებას, ორა მხარე აქვს; იგი არის ნაყოფი ჩვენი შეხედულებისა და იგივე არის ნაყოფი ჩვენი თავისუფალი, იდეალური (სურვილისმიერი) ქმედებისა. პირ-

ველი თვალსაზრისით სამუარო შეხედულება, მეორით — იგი თავი-საყვამაა. პირველი თვალსაზრისით უკვედავარი სხელი შეხედუ-ღლება, დაბინძურებულია, შეუშუალოა, შეფეროებულია და ჩვენ ვხედავთ სიბინძურს, მეორე შემთხვევაში ჩვენ ვხედავთ შინაგან სისავსეს, სიცოცხლეს, აღორძინებას, — ვხედავთ მშვენიერებას. ასე რომ, სიბინძურ თუ სილამაზე საწინაა, ფიტებს აწრით, თვით მშვენიერების თვალსაზრისზე დამოკიდებულია, და, ამიტომ, მშვე-ნიერება საწყაროში კი არ უნდა ვეძიოთ, იგი თვით მშვენიერ სულ-ში (Schöner Geist) სადგურებს. ხელოვნება სწორად ამ მშვენიერ-სი სულის გამოვლენა და მისი მიზანი არის არამარტო გრძნობის — ეს მშვენიერის საქმეა და არამარტო გულის — ეს წინაობაა იმ მი-ღურის საქმეა, არამედ მთლიანი ადამიანის ზნეობაა, და, ამიტომ, მშვენიერის ნიშანი ვლენდება არა რამე გარკვეულში, არა-ხე იგი თვით მხატვრის მშვენიერ სულის არსებობით უნდა იყავა. ფიტებს მუზეუ ახევე მარტავე მშვენიერის ფრიდის მშვენიერ და ადამ მიუღრის. მუღიებობის (1778—1829) აწრით, ხელოვნებში მშვენიერი გაიგება ძალზე არასრულად, ცალმხრივად და მოწვე-ტლად. მშვენიერი მხოლოდ ხელოვნებში როდი არსებობს, იგი არსებობს ბუნებაში და სიყვარულშიც, ასე რომ, კუმარტად მშვენიერი გამოიხატება ხელოვნების, ბუნების და სიყვარულის შერწყმით. ამიტომ მუღიელი ესტეტიკური ხელოვნებისგან განუ-რღვად აღიარებს ზნეობრივ ხელოვნებას და ფილოსოფიურ ხე-ლოვნებას.

ადამ მიუღრის (1778—1829) მუხედულებით, არსებობს ორი სილამაზე — სასოვადიგებრივი სილამაზე, რომელიც ისევე იზიდავს ადამიანს, როგორც მუღი იზიდავს პლანეტებს, — ესაა, უპირატე-სად, ანტიკური სილამაზე და მეორე — ინდივიდუალური სილამაზე, რომელიც სილამაზედ იმტობს იმეცავა, რომ თვით მჭერტებელი ზე-ვა მუღი, რომელიც იზიდავს სილამაზეს, — ესაა სილამაზე ახალი ხელოვნების. საწყარო, რომელიც უკვლავ წინააღმდეგობა ერთ-ღურის შუთავსებულ-შეიანმებულება, არის უმაღლესი მშვენიერება, ხელოვნების უკველი ნაწარმოები არის ამ მსოფლიო პარმიონის გამოვლენა. უმაღლესი ხელოვნება სიცოცხლის ხელოვნებაა.

ფიტებსა და მისი თანამოარტების მომედვეთ, მათივე თანამედ-რავე ფილოსოფოსი, ვინე ჩვენი ღრის ესტეტიკურ მოძღვრებაზე დიდი გავლენა იქონია, იყო შელინგი (1775—1854). შელინგის შე-ხედულებით, ხელოვნება არის ქმნილება ან შედეგი იმ მსოფ-მუღიებობისა, რომლის თანამედვე სუბიექტი გარდასახება თავის ობიექტზე ან ობიექტთ თავად იქცევა თავის სუბიექტად. მშვენიერი არის უსასრულოს წარმოდგენა სასრულში. და ხელოვნების ნაწარ-მოების მთავარი ნიშანი გაუნობიერებელი უსასრულობაა. ხელო-ვნება არის სუბიექტურისა და ობიექტურის, ბუნებისა და გონების, გაუნობიერებლისა და გაცნობიერებლის შერწყმა. და ხელო-ვნება ამტომ არის უმაღლესი საშუალება შემეცნებისა. განკვერტო საკმეტი თავიანთ თავში, ისევე, როგორც დგეს ისინი უკვლავ საგნის საფუძველში (in den Urbildern). მშვენიერ მხატვარი თავისი ცო-ღინით ან ნებით კი არ ქმნის, არამედ მშვენიერის მასში თვით მშვე-ნიერის იდეა წარმოშობს.

შელინგის მიმდევრები უკვლავ შესაჩნვეთ ფიტავი იყო ბოლ-გერი (1780—1819). („Vorlesungen über Aesthetik“ — ესტეტიკის კითხვარი). ზოღადრის შეხედულებით, მშვენიერის იდეა უკველ-გვარი ღანის ძირითადი იდეაა. სინამდვილეში ჩვენ ვხედავთ მხო-ლოდ დაბინძურებას ძირითადი იდეისა, — ხელოვნების კი თავისი ფანტაზიით ძალუქს ამაღლდეს ძირითადი იდეამედ, და ამიტომ ხე-ლოვნება არის მხავსება შემოქმედებისა.

შელინგის მეორე მიმდევრის — კრაუსის (1781—1832) აწრით, კუმარტად აღიღრთი მშვენიერება არის იდეის გამოვლენა ინდივიდ-ღურით ფორმით; ხელოვნება კი არის მშვენიერის ზორქმეხმე ადამი-ანის თავისუფალი სულის სფეროში. ხელოვნების უმაღლესი სა-ფუძვლი არის ცხოვრების ხელოვნება, რომელიც თავის ქმედებას წარმოადგენს ცხოვრების გამშვენიერებისკენ, იმ მიზნით, რომ ცხო-ვრება იყო მშვენიერი ადამიანის მშვენიერი საცოვრისი.

შელინგისა და მისი მიმდევრის შემედვე იწყება ახალი, აქამომ-დე — ბერგერის გაუნობიერებულად, ბუგეში კი — გაუნობიერებულად, — ფემოკიდებელი ესტეტიკური მოძღვრება ჰეგელისა. ეს მოძღვრება არათუ აღიღრთლ მოძღვრებაზე უფრო ნათელი და გარ-კვეული არაა, პირიქით, კიდევ უფრო, თვით ეს შესაძლებელი იყო, ბუნდობანი და მისტიკურია.

ჰეგელის (1770—1831) აწრით, ღმერთი ბუნებასა და ხელოვნებაში მშვენიერის ფორმით ვლენდება. ღმერთი იგრავრავს ვლენდ-ღავს; ობიექტსა და სუბიექტში, ბუნებასა და სულში. მშვენიერი კი არის იდეის გამოშუქება მხატვრის მეოხებით. კუმარტად მშვე-ნიერი არის მხოლოდ სული და ის, რაც სულის თანამართია, და, ამიტომ, ბუნების სილამაზე მხოლოდ ახსავა მშვენიერისა, რაც თვითებაა სულისა; ხელოვნების მხოლოდ სულისმცხერი შინაარს-აქვს. მაგარა სულიერი მხოლოდ გრძნობადი ფორმით უნდა გამო-ვლენდეს. სულის გრძნობადი გამოვლენა კი არის მხოლოდ ხილველ-ღობა (schein). და სწორად ეს ხილველობა არის მშვენიერის ერთად-ღრით ნამდვილი ფორმა. ასე რომ, ხელოვნება არის იდეის ან ხილ-ღადობის განსრობილება და იგი არის, რტეტიკისა და ფილოსო-ფიასთან ერთად, ადამიანთა უღრმესი ამოცანებისა და სულის უზე-ნავის კუმარტებების გაცნობიერება და გამოშუქის საშუალება. კუმარტად და მშვენიერება, ჰეგელის აწრით, ერთი და იგივებ-ღანსხავება მხოლოდ ისაა, რომ კუმარტადება არის თვით იდება რამოც იგი არსებობს თავის თავში და წარმოიღვება. იდეა კი, რომელიც გარკვეულად ვლენდება, შემეცნებისთვის ხდება კი-მარტო კუმარტადი, არამედ მშვენიერი. მშვენიერი არის გამოვლენ-ღა იდეისა.

ჰეგელს მოჰყვება მისი აურაცხელი თანამოარტე: ვეისე, არნოღდ რუბე, როზენკრანცი, თიღორ ფიჭირი და სხვ. ვეისეს (1801—1867) შეხედულებით, ხელოვნება არის მშვენი-ერის აბსოლუტური სულიერი არის შუდან (Ein bildung) გარტე-ნულად მკვდარ და განკრეველ ცოც მტარითა, რომლის ცნებაბ, მასში შეტანილი მშვენიერების გამოკლებით, არის უარყოფა თავის თავში (Negation alle Fursichsein) უკვედავარი არსებობისა. კუმარტადების იდეაში, — ამბობს ვეისე, — დგეს შემეცნების სუ-ბიექტურ და ობიექტურ მხარეთა წინააღმდეგობრიობა — ცალკეულ-ღბა მე შეიძლება უკვედავარის, ეს წინააღმდეგობრიობა შემოდგება განკრეველ მხოლოდ ცნებით, რომელიც გააერთიანება უკვედავარის-ღა ერთობას, რომლებიც კუმარტადების ცნებში ირთი გაგება შეესაბამება. ასეთი ცნება იწებება მომარტებლობი (aufgehoben) კუმარტადება, — მშვენიერებაც უღრტინველი კუმარტადება.

ჰეგელის ერთგული მიმდევრის, რუბეს (1802—1880) შეხედ-ღლებით, მშვენიერება არის თვით თავისი თავის გამოხატვლილი-ღნა. სული, კვერტს რა თავისთავად თავის, ავლენს თავის თვისს — ან მთლიანად — და ეს მთლიანად გამოვლენა თავისი თავის იქნე-ღბა მშვენიერება, ან ნაწილობრივ — და მასში იხადება მოოხონი-ღნა, რომ შესავლის თავისი არასრულყოფილი გამოხატულება და სული გარდასახება შემოქმედებით ხელოვნებად.

ფურტერის (1807—1887) შეხედულებით, მშვენიერება არის შეხ-ღულულად გამოვლენილი იდება თიოთან იდეა კანყოფილი კი არა, არამედ ქმნის სისტემას იდეებისსა, რომლებიც ადამავალ და დაღვავალ ზაზებად წარმოვესხება. რაც უფრო მაღლია იდება, მით უფრო მეტ მშვენიერებას შეიცავს იგი, მაგარა მთით დაბად-ღიდევი კი შეიცავს სილამაზეს, რადგან იგი არის აცილებელად რგოლი სიტემისა. იდეის უმაღლესი ფორმა პირველბაა და, ამიტომ, უმაღლესი ხელოვნება არის ის, რომლის საწინავე არის უმაღ-ღლესი პირველბა.

ასეთია მხოლოდ ჰეგელიანური მიმართულების ესტეტიკის ვერ-ნანული თიორიები; მაგარა ესტეტიკური კონცეციები მით არ მოიქრება. ჰეგელიანური თიორიების გვერდით, ინპედროლად, გრძნობადი ჩნდება მშვენიერების თიორიები, რომლებიც არათუ არ აღიარებენ ჰეგელის დედულებებს მშვენიერებ, როგორც იდეის გამოვლენებზე, და ხელოვნებაზე, როგორც ამ იდეის გამოხატ-ღლებზე, არამედ პირდაპირ ინააღმდეგობიან ასეთ აზრს, უარყოფენ და დაცინიან მას. ასეთი ესტეტიკოსები არიან მხატვრად და განკვეთრებულ მოქმედაურები.

მერბარტის (1766—1841) აწრით, თავისთავად მშვენიერი არც არსებობს და შეუძლებელიცაა არსებობდეს, არსებობს მხოლოდ ჩვენი აზრი, მსგავსება მასზე და საჭიროა მოიძებნოს საფუძველ-ღამ აზრისთვის, მსკელონისთვის („aesthetisches Elementartheil“ — ესტეტიკური ელემენტარული განკვა) და მსკელონება, განკვა-ღის საფუძველში თამაშვლებულია მიმართებუბში მოიხიზება. არ-სებობს გარკვეული მიმართებობა, რომლებიცა ჩვენ წინაშეშეხვს, მშვენიერის კუწვლად და ხელოვნება სწორად ამ მიმართებობის მიგნება, ეს მიმართებები ერთამეირთა ფერწერაში, პლასტიკასა



ანის ტკბობა, მაგრამ ეს ტკბობა რატომღაც აუცილებლად მაღალ-სეზონობრივად მიჩნეული.

შემდეგ მოდის ფირის ევგარიის „თანამედროვე ხელოვნების შე-სახება“ (1897), რომლის თანახმად ხელოვნება დამოკიდებულია წარსულთან თავისი კავშირისაგან და რელიგიური იდეალისგან, რომელსაც თავის თავს უფენებს მწეუბნ მხატვარი, რაცა წაწარ-მოებს თავისი იდეიდუალობის შესაბამის ფორმას აძლევს.

შემდეგ — სარ პულანდინის „იდეალისტური და მისტიკური ხე-ლოვნება“ (1894). პულანდინის აზრით, მშვენიერი არის ერთ-ერთი გამოხატულება ღმერთისა. „არ არსებობს რაღაცა, თვინერღ-ღმერთისა, არ არსებობს ქუმშარტობა, თვინერღ ღმერთისა, არ არსე-ბობს მშვენიერება, თვინერღ ღმერთისა“. ეს წიგნი ძალზე ფარსე-ტურული და უცუტური ჩამაბ, მაგრამ ნონსენოზობლივია იმ ერთგვარი წარმართობის, რომელიც მას მოპოვებული აქვს ფრანგ ახალგაზრ-დაბოში.

ასეთია საფრანგეთში სულ უკანონოდ დრომდე ვაჭარსთაულობლი ევგლი ესთეტიკა. რომელიცავე განოხალისებს, თავისი სინათლითა და გონიერობითა წარმოადგენს ევრინის წიგნი „ესთეტიკა“, თუმცა, იგი არასწორად მართავს ხელოვნებას (1878), მაგრამ, უო-ვედ შემოხვედრის, ესთეტიკაში ადვილს არ უთმობს პოეტურად მშვენიერს ბუნდოვან ცნებებს.

ევრინის (1825—1889) აზრით, ხელოვნება არის გამოვლენა გან-ცდისა (emotion), რომელიც გარეგნულად გადმოიცემა ხასთა, ფორმათა და ფერთა შეხამებით ან გარკვეულ რიტმებს დამორჩი-ლებლივად ემდებოდა, ბგერების ან სიტყვების თანამიმდევრობით.

ლენსონი, ამ ხნის მანძილზე, ესთეტიკოსების სულ უფრო და უფრო შორავს განმარტავენ მშვენიერს არა მისთვის დახასიასო-ლებლივ ნიშნებით, არამედ გემოვნებით და მშვენიერის ხასითი იც-ვლებია გემოვნების ხასითით.

რიდლის (1704—1796) შემდეგ, რომელიც მშვენიერის არსებობას მხოლოდ მკვარტლისიგან გამომდინარავს აღიარებს, აღიბინი თავისი წიგნი „გემოვნების ბუნებასა და პრინციპებზე“ (1790) იგივეს ამტკიცებს. იგივეს, როლენს სხვა კუთხით, ამტკიცებს გრაზე და რი-ვინი (1731—1802), პაპა სახელმწიფოებრივ ჩარღვ დარჩინისა. იგი ამბობს, ჩვენ მშვენიერად იმას მივიჩნევთ, რაც ჩვენს წარმო-ვლენაში იმას ესადაგება, რაც გვიყვარსო, ამავე მიმართულებისა იხიარდ ნაივის წიგნი „გემოვნების პრინციპების ანალიტიკური კვლევა“ (1803).

ჩ. დარვინი (1809—1882) თავის წიგნი „ადამიანის წარმოშობა“ (1871) ავითარებს აზრს, რომ მშვენიერია აზის გრძობა, რომელიც მართკ ადამიანებს ეს არა, ცხოველებსაც ახასიასობთ და ამიტომაც არის ცხოველი ადამიანის წინაპარი. ფორმელები თავიანთ ბუდე-ლებს ალამაზებენ და გულის სწორის შერჩევისას სილამაზის ანგა-რისუ უწყვენ. სილამაზე გაგვენას ახდენს ქორწინებზე. სილამაზე სილვის თავში შეიცავს განსხვავებულ ხასიათთა ცნებას. მუსიკის ხელოვნების წარმოშობა არის სხადებისგან თავიანთი პოთა ხმობა.

სანსენის (1820) შეხედულებით, ხელოვნების წარმოშობა არის თამაში — ეს არი ჭირ კიდევ შორიგან გამოთქება. უმდაბლესი ცხოველების მთლი ნერვება სიციცლის შერჩევისა და გაგ-რებლებისა იხიარება. ადამიანში კი ამ მოთხოვნილებათა დავა-ყოფილებას მხედვს. მაინც რჩება ნაკობრი ძალა. სწორად ეს ნა-კობრი ძალა ხმარდება თამაშს, რომელიც ხელოვნებაში გადადის. თამაში არის მსგავსება ნამდვილი ქმნადობისა, ხელოვნებაც იგივე. ესთეტიკური ტკბობის წყაროებია: 1) ის, რაც ავარკიზებს გრძნო-ბას (მხედველობას ან სხვა გრძნობას) მეტისმეტი სისხებით, დიდი ვარკიზისთვის მცირე ხარკის ვაღებით; 2) ის, რაც გამოწვეული, აღძროდ გრძნობათა მეტისმეტი მრავალფეროვნებას ქმნის და 3) ამ პირველი ორის შერწყმა მათგან გამომდინარე წარმოადგენსათან.

ოოდუნტონის აზრით („მშვენიერის თეორია“, 1872) მშვენიერია აურაცხელი მიმოხედული ჩამ, რასაც ჩვენ შევიგენებთ გონებითაც და სიუვარულის ენოუზაზობითაც. მშვენიერის მშვენიერად მი-ჩნევა, აღიარება კი გემოვნებაზე დამოკიდებული და მისი განმარ-ტება შეუძლებელია. ერთადერთი მიხალგობა მშვენიერის განმარ-ტებასთან, განსაზღვრასთან არის ადამიანთა კულტურულობა. არის კი ხელოვნებისა, იმისა, რაც ჩვენ გულზე გვხვდება ხასებით, ფე-რების, ბგერების, სიტყვების მეოხებით, ბრმა ძალთა ქმედების ნა-ყოფი კი არაა, გონიერი, გონიერადი მისისიენ ერთმანეთის მხარე-

დამხარე მიწრაფებული ადამიანების ძალთა ნაყოფია. მშვენიერება წინააღმდეგობათა მორგებაა.

მორელიის აზრით („ოქსფორდის უნივერსიტეტში წაკითხული კა-დავები“ 1876) მშვენიერი ადამიანის სულში სუფვს. ბუნება ჩვენ დღთაებრივზე გვესიტყვება, და ხელოვნება არის დღთაებრი-ვის იტირადილობის განსხეულება.

სანსენის მიხედვით — გრანჯ-ალენის აზრით („ფიზიოლოგიურ-ური ესთეტიკა“, 1877), მშვენიერია ფიზიკური წარმოშობისა. იგი ამ-ბობს, ესთეტიკური სიამოვნება წარმოიშობა მშვენიერის ქვარტობთ, მშვენიერის ცნება ამ ფიზიოლოგიური პრციცის ნაყოფითა. ხე-ლოვნების სიამოვე, დახასიათ არის თამაში; ფიზიკურ ძალთა სი-ქარბის გამო ადამიანი თამაში იქცევის თავს, როგორ აქვითი ძალ-თა მიკარბებისას იგი ხელოვნებაში ხარკავს ძალს. მშვენიერია არის ის, რაც უმცირესი სახდვის ვაღებით ჩვენს უღიდეს აღზ-ნებას იწვევს. მშვენიერის შეფასებაში სხვაობას გემოვნება და-ხასიასობებს. გემოვნების შეივისება შეიძლება. უფრო უღდა მიუვ-ალი არბებს «the finest nurtured and most discriminative men», ანუ ყველაზე უფრო დახვეწილად, ნატიფად აღზრდილ და სხვებზე უფრო დეკავალირებულ ადამიანებს (სხვებზე უფრო რომ ძალუმო შეფასება...), ეს ადამიანები აუღლებებენ მომავალი თობის გემო-ვნების.

კერდის აზრით (ხელოვნების ფილოსოფიის ნარკვევი“, 1888), მშვენიერია ჩვენ გვაძლევს სასუფლებას, რომ ობიექტურ სამყაროს ბოლომდე, სრულად ჩაწვევთ ისე, რომ სამყაროს სხვა ნაწილები არ ვავითარებწინოთ — მეცნიერება რომ ამას გვირებს ვერ აუე-ლის. ამიტომაც, ხელოვნება სისბის წინააღმდეგობრობას ერთეუ-ლსა და მრავალს, კანონსა და მოვლენას, სუბიექტსა და ობიექტს შორის — ხელოვნება მთი აერთიანებს. ხელოვნება არის გამოვლი-ნება და დემკვიდრება თავისუფლებისა, რადგან იგი თავისუფლათა სასრულიანი სავების სიბუნებისა და ვერწვედობის აზრისგან.

ნაივის აზრით („მშვენიერის ფილოსოფია“, 11, 1889), მშვენი-ერი არის, თანახმად უმლინებისა, ობიექტის შერწყმა სუბიექტთან, არის სუბიუნდად იმის ამოღება, რაც თვით ადამიანის ბუნებას ეთ-ვისება და არის ვაგნიზობრება იმისა, რაც საერთოა მთელი ბუნე-ბისთვის.

მშვენიერებასა და ხელოვნებაზე გამოთქმული აქ ამოწერილი აზრები ოდნავაც ვერ ამოწერავს იმას, რაც აღნიშნულ საგნებ-ზე უფრო მთლიანია. ამას გარდა, უცვლელიურად გვევლინებინას ახალი და ახალი ესთეტიკოსები, რომელთა ნააზრტევი მშვენიერების გან-მარტებისას იხე და იხევე იმ უცნაური, ჩღლიანი ბურუსითა და წინააღმდეგობებითაა აღებვლილი. ერთი ნიშნობით, მრავალნიერი სახეცხლოვნიების აგრძობებს ბაუმშარტინისა და მეკლის მისტი-კურ ესთეტიკას. მეორეტი ხასითი სუბიექტურ სფეროში გადაქყო-და მშვენიერის საფუძველს გემოვნებაში ეტიებენ; მესამეინ — მთლად უკანასკნელი ფორმაციის ესთეტიკოსები — მშვენიერის სა-წყისს ფიზიოლოგიურ განონებაში ეტიებენ; დასასრულ, მეოთხეინი ხასობს ფიზიოლოგიის ცნებასაც სახეებით მოწყვედილად განიხი-ლებენ. ასე, მაგალითად, სელის აზრით („ესთეტიკაში და ეს-თეტიკის ნარკვევები“, 1874), მშვენიერების ცნება ხასებით ქარწ-ულდება, ქრება, რამდენადც, მისი განმარტებით, ხელოვნება არის ასახვა, აღბედა წარუთავად და წარმავალი სავნებისა, რასაც ძალ-მითი მნახული და მმნეწლითა გარკვეული ქმედებ მიმავის ქმე-დლით სიხარული და სახიამო ვანცელებ, იმის მიხედვითად, თუ რა სარგებლობას იღებს იგი ამ ვანცელებისგან.

(გარბელებია ექნება)

თარგმნა ჯ. შამბარ ტომთმირბია.

მარჯანიშვილის თეატრის ბასტროლები მოსკოვში

მოსკოვში, საქართველს თეატრალურ საზოგადოებასთან არსებული „მეგობრობის თეატრის“ ინიციატივით გასტროლები გამართა თბილისის მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურმა თეატრმა. თბილისელებმა მოსკოველ მაცურებელს უჩვენეს თეატრის ბოლო საუკეთესო დადგმები — სოფოკლეს ტრაგედია „ოიდიპოს მეფე“ (დამდგმელი რეჟისორები საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, გ. მარჯანიშვილის პრემიის ლაურეატი გიგა ლორთქიფანიძე და საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე თამაზ მესხი), მერაბ ელიოზიშვილის „ბერიკონი“ („დამდგმელი რეჟისორი საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ლევან მირცხულავა) და ვადიმ კოროსტილიოვის „მარტოების დღესასწაული“ (დამდგმელი რეჟისორი გიგა ლორთქიფანიძე).

1 იენის ე. ვახტანგოვის სახელობის თეატრის შენობაში საზეიმო ვითარებაში გაიხსნა გასტროლები. დედაქალაქის თეატრალური საზოგადოებრიობის სახელით სტუმრებს მიესალმა სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, სოციალისტური შრომის გმირი ელენე გოგოლევა, სტუმრების სახელით საპასუხო სიტყვა წარმოსთქვა გიგა ლორთქიფანიძემ. შემდეგ უჩვენეს პირველი სავასტროლო სპექტაკლი „ოიდიპოს მეფე“, რომელმაც მასპინძელთა დიდი მოწონება დაიმსახურა.

წარმოდგენის დამთავრების შემდეგ აი რა აღნიშნეს ცნობილმა თეატრალურმა მოღვაწეებმა:

ელენე გოგოლევა, სსრ კავშირის სახალხო არტისტი, სოციალისტური შრომის გმირი: — ეს არის სცენურად ხორცმცხმული თანამედროვე სპექტაკლი თანამედროვე მაცურებლისათვის. ძალიან მომეწონა მხატვართა თ. ქოჩიაიძის, ა.

სცენა სპექტაკლიდან „ოიდიპოს მეფე“.
იოკასტე — შ. ჯაფარიძე, ოიდიპოსი —
ო. მელენიკოვსკისი





სცენა სპექტაკლიდან „ბერიკონი“. იანო, $\frac{1}{2}$ - ს. ჰიატრელი, ლალე, თავბურჯა — ზ. ბერიკაშვილი

სლოვინსკის და ი. ჩიკავიძის ნამუშევარი. დიდ აზრობრივ დატვირთვას ატარებს მუსიკა, ქორო. ძალიან გამახარა მედია ჯაფარიძესთან ახალმა შეხვედრამ სცენაზე. ოთარ მეღვინეთუხუცესი ჩემთვის აღმოჩენია.

მარია კნეშვილი, რსფსრ სახალხო არტისტი, პროფესორი: — უწინარეს ყოვლისა, მახარებს ჩემი მოწაფის, ნიჭიერი რეჟისორის გიგა ლორთქიფანიძის ასეთი წინსვლა, ასეთი შემოქმედებითი დაგეგმვა. მე მახსოვს მისი პირველი ნაბიჯები, მინახავს მისი სხვა სპექტაკლები და მახარია, რომ დღეს მოწვევ ვარ მისი სპექტაკლების გამარჯვებისა.

ვლადიმერ შროლში, ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორი: — თბილისელთა „ოდიპოსში“ სტრუქტურულად ყოველივე გამოზომილია, მიმართულია ტრაგიკულის განცდისაკენ, სოფოკლეს

ტრაგედიის არსის წვდომისაკენ. გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისურა რიგითი წარმატება როდია, ეს არის ახალი სიტყვა ანტიკური ტრაგედიის სასცენო განხორციელებაში. მსახიობის დიდი გამარჯვება ოთარ მეღვინეთუხუცესის ოდიპოსი.

პაპლე მარაში, თეატრმცოდნე: სპექტაკლი ძალზე საინტერესო, ღრმა და სერიოზული ნამუშევარია. ეს არის უაღრესად ადამიანური, „საკუთარი ვნით“ მოსაუბრე სპექტაკლი, სადაც ყველაფერი — მხატვრობა, მუსიკა, პლასტიკა რეჟისორის დიდ დამსახურებას მიუთითებს. მგვეთრი პლასტიკურობა საერთოდ დამახასიათებელია ქართული თეატრისთვის. ამ სპექტაკლსაც ეს ანიჭებს თანამედროვე ძვლადობას. რა თქმა უნდა, წარმოდგენის სუელი და გულია ოდიპოსი“ — ოთარ მეღვინეთუხუცესი.

მარლენ ხუციშვილი, კინორეჟისორი: — ყოველთვის სიამოვნებას და სიხარულს მანიჭებს ქართულ თეატრთან შეხვედრა, ასეა ამჯერადაც. ფარდა რომ გაიხსნა და ვიხილე უძველესი, ანტიკური პეიზაჟი, გავოცდი, ხოლო შემდეგ, როცა აღმართული „მწვერვალები“ შეიჩრა და ქოროს პლასტიკურ, მოპოქარ მოძრაობად გაიმთავრა, დამიმონა ძლიერი, მაღალი ტრაგედიის გამძლე ვნებამ. მე ვნახე უაღრესად თანამედროვე სპექტაკლი, მასში სათუთად არის დაცული ტრადიციები; მსოფლიო კულტურის საუკეთესო მონაპოვარი. ახლებურად არის წაითხული ტრაგედია და ყოველივე გადმოცემულია ლაკონურად, გამომსახველი ფორმით. წარმოდგენის ცენტრშია შესანიშნავი, გასაოცარი ოდიპოსი — მეღვინეთუხუცესი. მას მხარს უმშვენიერებ ღირსეული პარტნიორები მედია ჯაფარიძე, ირაკლი უჩანეიშვილი და სხვები. მგვეთრად იგრძნობა ყველა კომპონენტის — მსახიობების, მხატვრების, კომპოზიტორის ნამუშევრის გამაერთიანებელი ძალა — რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის ხელი. ამ დიდ წარმატებას გულწრფელად ვულოცავ თუ:

სცენა სპექტაკლიდან „მარტოების დღესასწაული“. ია — ნ. მუხტელიშვილი ფოროსმანი — ო. მეღვინეთუხუცესი.



ატრს და ვუხურვებ ასევე წარმართულიყოს მიპა მთელი სტუმრობა მოსკოვში.

შაქნი კორისტინიში. დრამატურგი—მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლი „ოიდიპოს მეფე“ ერთ-ერთ საკუთესოდ მიმანია საბჭოთა სცენაზე განხორციელებულ ტრაგედიებს შორის. ამ წარმოდგენის თითოეული პასაჟი დრამატული პოეზიის სტრუქტურად იკითხება. ამ ასრს შესანიშნავად გადმოსცემს ჩემთვის ძალზე ახლომდელი და საყვარელი მსახიობი ო. მეღვინეთუხუცესი. მომზაბლა მედია ჯაფარიძის იოკასტეს თავშეკავებულმა ტრაგიკიზმმა, ირავლი ურანიშვილის ტირესას სიბრძნით დამძიმებულმა სიტყვამ, ქორის მძაფრი ენებების გამომსახველმა პლასტიკამ. მთელი წარმოდგენის განუყოფელი ნაწილებია საოცრად სახიერი, ექსპრესიული მუსიკა. დახვეწილი გემოვნებით შესრულებული მხატვრობა.

მარჯანიშვილის თეატრის გასტროლებმა მოსკოვში დიდი წარმატებით ჩაიარა. როგორც მაყურებელი ასევე პრესა სპექტაკლებს ერთსულადანი აღფრთოვანებით გამოხეხნაურა. საყვანოთ თეატრული სასოვადობებში მოუწო სასპექტაკლების განხილვა, რომელშიც მოინაწილობა მიიღებს ცნობილმა თეატრალურმა მოღვაწეებმა, რეჟისორებმა, მსახიობებმა. ყველა მომხსენებელმა მაღალ შეფასება მისცა ქართულ ოსტატთა მიერ მოსკოვში წარგენებ სამივე სპექტაკლს „ოიდიპოს მეფეს“, „ბერეკოს“ და „მარტოიბის დღესასწაულს“. ერთმანად აღინიშნა, რომ თეატრი მხატვრული ძიების სწორ გზაზე დგას.

გაზეთ „პრავდაში“ რეცენზენტი გ. დუბასოვი საფუძვლიანად განიხილავდა საგასტროლო სპექტაკლებს. გაზეთ „მოსკოვსკაია პრავდაში“ ბ. პაიუროსკი წერდა: „რად თქმა უნდა, კლასიკის ვერც ერთი დადგმა ვერ ამოსწურავს პირველწყაროს. ქართული თეატრები სხვაზე უფრო ხშირად მიმართავენ ძველი ბერძენების ნაწარმოებებს. შესაძლებელია აქ მეღავენებმა ერთენული ტემპერამენტის თავისებურება, სწრაფვა რომანტიკული ხასიათისაკენ, მოთხოვნილება ძირეული ფილოსოფიური საკითხების გადაწყვეტისა“.

გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურას“ ფურცლებზე კი დაიბეჭდა ო. რიბაკოვის სტატია, რომელშიც ნათქვამია: „კ. მარჯანიშვილის თეატრის წარმოდგენებმა დაგვარწმუნეს, რომ თეატრს და მის ხელმძღვანელს გიგა ლორთქიფანიძის ღრმად ესმით ცხოვრების მარჯისცემა და თავის მავურებელთან თანამედროვე თეატრალური ენით საუბარიც შეუძლიათ“.

სანდრო შანშიაშვილმა თავისი ტალანტი ძირითადად ლიტერატურის ორ ეანს შეაღია — პოეზიასა და დრამატურგიას. ჩვენი საუკუნის 10-იან, 20-იან და 30-იან წლებში და მთრეც მწერლის შემოქმედებს არ დაკლებია არც მკითხველი სასოვადობა, არც კრიტიკის ეულიყური. მისი პოეტური ქმნილებები არ ციოდებოდა პრესისა და ახალი წიგნების ფურცლებს, ხოლო მისი პიესები დიდი ხნის მანძილზე გამომდებით იდგებოდა ქართული თეატრის სცენაზე და მავურბელთა აფრთოვანებას იწვევდა. სწორედ პიესების გამო ს. შანშიაშვილი გახდა საქართველოს ხელოვნების დამსახურებელი მოღვაწე და სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი.

სანდრო შანშიაშვილის კალამს ეკუთვნის 18 პიესა, რომელთაც ზოგი საყოველთაოდ ცნობილია, ზოგიც ნაკლებ არის ცნობილი. ნაწილისათვის მწერალს დრამატული პოემა უწოდებია. ს. შანშიაშვილის პიესათა სათარუბის ჩამოთვლაც კი თავისთავად ბევრს ლაპარაკობს ამ შემოქმედლის დრამატურგიაც: „არსენა“, „ერწანისის გმირები“, „იმერეთის დამეგები“, „უგვირავინო მეფეში“, „მწორობი“, „ლატავლი“, „სპარტაკი“, „ოქტომბრის ზვიში“, „მთარასის პანაშვილი“, „ბერდო ზმანია“, „არსენა ჯორჯელიო“, „მამათა სასამართლო“, „ნესტანი და ტარიელი“, — აი, არასრული სია ს. შანშიაშვილის პიესებისა, რომლებიც თავის დროზე მთელი ეპოქა შექმნეს ქართულ დრამატურგიაში.

„ბერდო ზმანია“ 5 მოქმედებითა ტრაგედიაა. მისმა ავტორმა პიესაში დააყენა საკაცობრიო პრობლემა — ამაღლებულისაკენ ლტოლვისა და მიწიერი შურის მუშმივი ბრძოლა, რაც არცთუ იშვიათად იდგალების მსხვერვითა და მიწიერთ დამძიმებულ ამოიანის მარცხით მოავრდება.

ბერდო ზმანია, რომელიც ტრაგედიის მთავარი მოქმედი პირია, თითქოს ზმანებები (აქედან — ზმანია), ოცნებებით, ცისიერისაკენ ლტოლით ცოცხლობს. ერთხანს მისთვის მიწიერი არც არსებობს. დედა (დე-დია) მას მიწისკენ ეწევა, რადგან ის არის სული დედამიწისა. ბერდის მეგობარი ბეღია ბეღის მწერალია, იგი ზმანიას მუხანათურად აცდუნებს. ასევე ბოროტად იქცევა ინელი, რომელიც შურის განსახიერებაა.

ბერდო ზმანია მიიღტვის პაეროვანი ცისისაკენ, რომელიც ბერდის შორეული მიზანია. ცისია ეთრში უჩინარდება, შორდება, ეკარგება ბერდს. ცისიას ნაცვლად ბეღია ბერდის შეხვედრებს მიწიერ ტურფას, ვენბოს, შუბნისა, რომლებიც, პიესის მიხედვით, ცისიას მიწიერი ორეულები არიან. ისინი ბერდის ბედნიერებას ვერ მოუტანენ.

კეთილი, ციური იდეალებმა და უსეში მიწიერი სინამდვილის დაპირისპირება პიესას თავიდან ბოლომდე გასდევს. იდეალების კრახი და მიწიერის ველური ძალების გამარჯვება სწავლია შურს, რომელიც ბერდო ზმანიას მედამ თან სდევს და ჩანსურჩულებს. ბერდო მეფობასაც მაიღწევს, ამ დიდებმა იგი მიიტყვებს, მაგრამ მაინც იღუპება, მას სიკვდილის ჩონჩხთან ცეცავში ამოხდება სული. ცისია მისთვის მიუწვდომელი დარჩა.

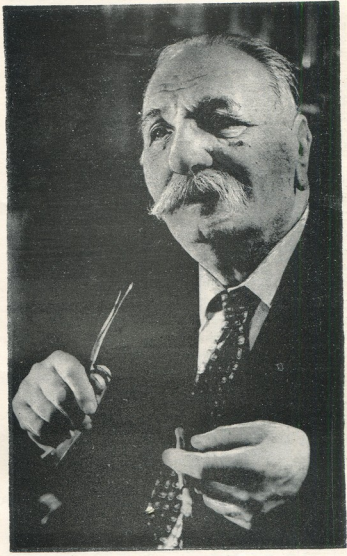
ნახევრად მითითურ, ნახევრად რეალისტურ ამ პიესაში, როგორც ზემოთ ვთქვი. ს. შანშიაშვილმა დააყენა ვაცობრიობისათვის ერთი მეტად მტიკინეული და გადაჭრული საკითხი

90

სანდრო

ზანუიაზვილი

ტარიელ კვანჭილაშვილი



— ბრძოლა სიკეთისა და ბოროტებისა, დაპირისპირება ციური სინათლისა და მიწიერი სიბნელისა. ადამიანი მზისკენ, ცისკენ ისწრაფვის, მაგრამ მიზნის ვერმიღწევა მას ტრაგიკულს ხდის. თუმცა პიესიდან იმ აზრის გამოტანაც შეიძლება, რომ, ბერდო ზმანიას ფიზიკური დაღუპვის მიუხედავად, მორალურად იგი იმარჯვებს, რადგან მისი იდეალი მკითხველისათვისაც და მკურებელისთვისაც მიმზიდველი და სიმპათიურია.

ასეთია „ბერდო ზმანიას“ აზრი და მნიშვნელობა. არსენა ოძელაშვილის დიდებით მოსილი სახე ს. ზან- შიაშვილმა ერთხელ კიდევ გააცოცხლა თავის დრამატულ პოემაში „არსენა“. ამ ხუთმოქმედებიან დრამატულ ნაწარ- მოებში ნაჩვენებია გასული საუკუნის 30-იანი წლების სა-

ქართველოს სოციალური, პოლიტიკური და ეროვნული ცხოვრების ვითარება.

პიესის მთავარი გმირია არსენა, რომელიც გლეხთა უუფლებობისა და ჩაგვრის წინააღმდეგ ამხედრებულა და ხელში იარაღი აუღია, რათა მჩაგვრელი ბატონები, ცარიზმის ტლანქი მოხელენი და ყოველგვარი ძალადობა ალაგმოს. მშრომელ ხალხს შეუბა მოუტანოს. არსენა „მდიდარს ართ- მეებს, ღარიბს აძლევს“, ეს არის მისი სიმართლე. არსენას გვერდით ჩვენ ვხედავთ უუფლებობისა და ჩაგვრისაგან გაწა- მებულ მშრომელ გლეხებს — არსენას პაპას ონისეს, მამას — გივის. გონჯა მესტკირეს, მოხუც ლაზარეს, 13 წლის ჯუ- რას, დედამისს — მართას, მათეს და სხვებს, რომლებიც

გაერთიანებულან, არსენას მეთაურობით ტყეში გასულან და სოფლად სამართლის დამყარებისათვის იბრძვიან. ეს ბრძოლა უთანასწოროა, მათ წინააღმდეგ ცარიზმი რევოლუარული ჯარის ნაწილები გამოყავს, სოფლებს ვეწვევსა სულს უსუთავს. სალდათებს ძალით მიაქვთ სარჩო-საბადებელი, უკანასკნელი ლუმა, ისინი ქალების ნაწებს ხეიან, სახლებს სწვენელ, უღანაშაული ადამიანებს სოციაენ. მაგრამ არსენას რასმებში მათ მიწვე მედგარ წინააღმდეგობას უწევენ.

პიესაში გამოყვანილია სასტიკი და დაუნდობელი, ყუყურ და ცარიზმის ლტოი მებადელ ზალო ბარათაშვილი, ვისი მოთხოვნითაც მარბადას სალდათები მიუტყვის აქვე ვხედავთ ბარონ როზენს და მისი ვეღური ბრძანებების შემსრულებელს — კაპიტან-ისპრავნიკ სლეპცოვს, რომელიც უღანაშაული გლეხებს აწიოცხებს, სოცავს, სოფლებს ბეჭავს.

ს. შანშიაშვილმა ამ პიესაში დაგვიხატა რუსი მშრომელი კაცის, ჯარისკაც ვასია მიტროხინის დაუწეყარი სახე. იგი არსენად ორჯერ გადაარჩინა განსაცდელისაგან. ვასია არსენას ძმობითი ხდება. ის არ ასრულებს ოფიცრის ბრძანებას, რომ გლეხებს თოფი ესროლოს. იგი ქართველ გლეხებში დანახავს კლასობრივ ძმებს, რომლებიც ისევე იტანჯებიან ბატონყმობისა და თვითმპყრობლობის უღელტეხვზე, როგორც რუსეთში მყოფი მისი შობაძლები, ნათესავე-მშობლები. ბოლოს ვასია არსენას რაზმში აღმოჩნდება, მის თანამძიმებთან ერთად ებრძვის მოძალადებს. მიტროხინი თუმც იღუპება, მაგრამ თვით ძმობის იდეალი იმარჯვებს. შუერალმა შესანიშნავად გვიჩვენა სხვადასხვა ერის. მაგრამ ერთიგულში მყოფი, დაჩაგრული კლასის შვილია დამეგობრება.

დრამაში გამოშვლებულია ის ვეღურობა, რაც ბატონყმობასა და თვითმპყრობლობას ახასიათებდა, ნარევენია გამაგრებული კლასობრივი, სოციალური ბრძოლა. აქვე დახატულია ცარიზმის დამპყრობელი, დაუნდობელი პოლიტიკა, რაც დამინებელი ხალხის კანიონერ უკმაყოფილებასა და პროტესტს იწვევდა.

პიესაში პატრიოტული გრძნობების ცხოველყოფილობაცა ხაზგასმული. გაეხისნეთ ეპიზოდი, როცა კაპიტანი სლეპცოვი მოხუც ონისეს, ერეკლე მეფის ყოფილ მედროშეს ჯიხის დაკვრას უბრძობს, მას ჩამოფარება მესტიცხერ გონჯა და შესძახებს:

— არ დაქარა
მას საქართველოს ბედი ზოდა ცხარე ბრძოლებში,
არ დადგება არცა საარსებო და არც ოსმალების
და ერთმორწმუნეს ჩააბარა — რუსთა ხელშეიფეს!
შენ, მეფის კაცო, ახე უხლო სამაჯეროს?!

ეს ადგილი განსაკუთრებული გრძნობით იკითხება.

დალატით იღუპება სიმართლისათვის მებრძოლი გმირი არსენა. მას ცარიზმის მოხელის მიერ მოსყიდული გამცემი ბოდიშისფეველი ტყვიც განგმობავს, მაგრამ არსენას სატრფო ნიწო ფარსადანს სამაგეროს მიუღლავს. პიესის ფინალში ვითარება ისე არის ნარევენები, რომ არსენას თანამძიმებ ცოცხალნი რჩებიან, ისინი შუად არიან და ძალაც უსწევთ ცეკვა იბრძობენ, შური იძიონ.

„არსენა“ ს. შანშიაშვილის ერთ-ერთი საუკეთესო პიესაა. მრავალი წლის მანძილზე იგი წარმატებით იდგმებოდა ქართულ თეატრებში. მან ეროვნულ რეპერტუარში თავის დროზე მნიშვნელოვანი კვალი გააღო. ეს პიესა არა მარტო თემისა და პრობლემტიკით, მისი საბჭოური გადაწყვეტით არის მნიშვნელოვანი, არამედ წმინდა დრამატურული

ხელოვნების თვალსაზრისითაც, რადგან მაღალ პროფესიულ დონეზეა შესრულებული. მოქმედ პირთა ხასიათების გამჭვირვალობა, მძაფრი დრამატული სიუჟეტი, საინტერესო სიტუაციები და მათი მოხვედრილი გმირების ინდივიდუალურად გამოკვეთილი მოქმედება, პიესისათვის დამახასიათებელი საერთო დინამიზმი, მოხდენილი და ლაქონური დიალოგები, კარგად გააზრებული სცენური გარემო და მრავალი სხვა კომპონენტი ამ პიესას ქართულ საბჭოთა დრამატურ-გაიში საბატო ადგილს უმკვიდრებს.

ხალხური „არსენას ლეგის“ სათანადო ადგილებს მისწრებულად გამოყენება და პიესაში ჩართვა ხელს უწყობს ნაწარმოების ისტორიული კოლორიტის შექმნას და ამით ცოცხალი შთაბეჭდილების გამოშვებას, რაც პიესაში ნაჩვენებ მოვლენებს და ეპიზოდებს უფრო დამაჯერებელს ხდის.

ისტორიულ-პატრიოტულ თემაზე დაწერილი ს. შანშიაშვილის ხუთმოქმედებიანი პიესა „კრწანისის გმირები“, რომელშიც ასახულია 18-19 საუკუნის საქართველოს პოლიტიკური ცხოვრება, საქართველო-რუსეთის ურთიერთობის საკითხი, ზოგი ფეოდალის დღაღობი, ალა-მამად-ხანის შემოსევის გამოწვეული უბედურება, კრწანისის მარცხი, პოლიტიკური ორიენტაციის საკითხი.

პიესის მთავარი გმირია მეფე ერეკლე. აქ იგი უკვე მოხუცია, მრავალ ბრძოლაში გმირობდა, ხალხის ერთგულებითა და სიყვარულით გარემოსდალი. გარეშე და შინაური მტრების მომარაგებით საქართველო დასუსტებულია, ქვეყანას გულს უღრღნის ფეოდალთა გორჯობა და გარეგანმედველობა. რევანს ციციშვილი და სოფაგარი ფანოშაშვილი აკავარა დალატაც არ ერიდებიან:

განუშომელია ძღვევამოსილი მეფე ერეკლეს ავტორიტეტი, ხალხი მასზე ლოცულობს და სიყვარულის განწვივის ფასადაც კი ერთგულება, მაგრამ კრწანისის ტრაგედია გარდევალი აღმოჩნდა...

პიესაში შესანიშნავად არის გამოძერწილი ერეკლეს, სოლომონ ლიონიძის, თველეს, მარიამ დედოფლის, ვახტანგ ორბელიანის, ხუდია ბორჩალოელის, ქიტელას, გელას, მალახუის სახეები.

მტერიც სათანადოდ არის ნარევენები. აქ ხაზგასმულია არა მარტო მისი რიცხობრივი სიმრავლე, არამედ ვეღური ძალაც, დასატული დაუნდობელი, მხდალი და ბოროტი საჭურისი ალა-მამად-ხანი, კაცთმძულე და სასტიკი სისხლისმსმელი, თანაც ფლიქი და ვერაგი. ბრძოლის მეორე დღეს იგი საქართველოდან გაქცევას აპირებდა, ერეკლეს წარმატებამ შეაჩინა. მაგრამ ძმამ, სარდალმა ჯაფარი-ყული-ხანმა დაარწმუნა, რომ ქართველები დასუსტდნენ, ჯარი არ ჰყავთ და ხვალ დავამარცხებთ. შიშისაგან აკანკალებული საჭურისი დიდი ყოყმანის შემდეგ დასთანხმდა ძმას, რომელმაც დალატის ყოყმანით შეიტყო ქართველთა სისუსტე და დარწმუნებით გვევთა ქართველთა მცირე ლაშქარს. სპარსელებმა გარჯვებას მიადღეის, მაგრამ ალა-მამად-ხანმა ვერაგულად მოაკვებდა საკუთარი ძმა, რადგან იგი უნებელით მოწმე გახდა მბრძანებლის სიმხდალისა...

პიესაში ყველაფერი ნარევენბია ისტორიული სიმართლით, დაძაბულად, საინტერესოდ აღსანიშნავია, რომ ერეკლესა და სოლომონ ლიონიძის საუბარი ტინვალსა და ანანურში, რომელიც საქართველოს თავისუფლებასა და რუსეთთან დაკავშირებას ეხება, ანალიგურია მ. ბარათაშვილის „ბედი



ქართლსაში“ დახატული ეპიზოდისა, რომელშიც ეს საკვანძო საკითხი დგას.

საპრესბოტოან ბრძოლაში ქართველები მარცხდებიან, ეს დიდი ტრაგედიაა, მაგრამ, პიუსის მიხედვით, ანანურში მეფეს ეწვევა რუსთა კლერი, რომელიც ჯარების მოწყობების აუწყებს ერეკლეს. ეს ეპიზოდი ოპტიმისტური განწყობილების ნიადაგს ქმნის, იმედი ცვლის მარცხით გამოწვეულ ტკივილებსა და უიმედობას.

პიუსას თავიდან ბოლომდე გასდევს სამშობლოს სიყვარულსა და მისთვის თავდადების იდეა. ეს ნაჩვენებია არა მარტო მეფისა და მისი ახლობლების დახატვით, არამედ აბრალო ადამიანების შესანიშნავი ჩვენებითაც. ამ მხრივ აღსანიშნავია ერეკლეს ძველი მებრძოლის ქიტქლას სახე, მისი შვილიშვილი მალხაზი, სვივისბერი, არაგველები, გელა და ა. შ.

ნაწარმოებში გატარებულია საქართველოს მთლიანობის იდეა, რაც დახატულა იმერელთა ლაშქრისა და მისი ხარდ-ღალის ზურგად წერეთლის თავდალუხობაგე ბრძოლით ერეკლეს მხარდამხარა.

თავის დროზე ეს პიუსა ამშვენებდა ქართულ თეატრს. იგი ახლაც კეთილ სამსახურს გაუწევდა ერთგულ რეპერტურას.

ისტორიულ-პატრიოტულ პლანში უნდა განვიხილოთ აგროფეც ს. შანშიაშვილის პიესები „გიორგი სააკაძე“ (იგივე „უკვირგინო მეფენი“) და „იმერეთის დამეშვი“.

„იმერეთის დამეშვი“ ასახულია იმერეთის სამეფოს ტრაგიკული მდგომარეობა მეფე სოლომონ პირველის ეპოქაში. ერთი მხრივ, ქვეყანას აწიოკებს და აკინძვას ოსმალთა პატარობა, გამაძვლებული ომები და სისხლის ღერა. იმერეთს ჯარები აყენია, მეფე და მისი ერთგული ადამიანები მტკიცე უნდა განიცდიან ქვეყნის ასეთ ძნელდებობას, მეორე მხრივ, სწორი ფეოდალის გიროზობა და ურჩობა, ტყვეთა გაყიდვა სამეფოს უფრო ასუსტებს.

ტრაგედიის მთავარი გმირია მეფე სოლომონ პირველი — ერთგული, ქვეყნის ბედნიერებისათვის მებრძოლი პიროვნება. მისი ღონისძიების სამეფოს განმტკიცებისათვის არის მიმართული. მას შემოუკრებიან პროგრესული ადამიანები — წერეთელი, ლორთქიფანიძე და სხვები, რომლებიც ამავე ზრახვებით არიან გულანთებული. ეს ჭეშმარიტი მამულიშვილები საკითხი ღონისძიების თურქთა ჯარებს აპარცხებენ და ქვეყანას ანთავისუფლებენ კიდევ, მაგრამ მოღალატე რაჭის ერისთავი როსტომი და მისი ნიუღელი გელა დალიანს ამჯობინებენ, ისინი მეფეს არა მარტო ეურჩებიან, დასცილდებიან და შეიწყალებს კი აყენებენ. მეფეს საკითხი საქმე უფრო ანტერესებს და პირად წყენას არაფრად აგდებს, ოღონდ როსტომი შეშირიეროს და ძმბათა სისხლის ღერა თავიდან აიცილოს. მაგრამ როსტომი ბოლომდე გველად რჩება. ის თავდაპირველად მოდის მეფესთან, ვითომ დანაშაულის მოსანანიებლად, სინამდვილეში კი თურქთა 20 000-იანი ლაშქრის მოღონებისა, რათა მეფე ტყვედ ჩაიგდოს, ქვეყანა ააოხროს.

მამის ვერაგობას ვეღარ ითმენს პატიოსანი და ქვეყნის ერთგული ახალგაზრდა, როსტომის უფროსი ვაჟი გიორგი, რომელსაც უყვარს მეფის ასული მარინე. როგორც კი როსტომის ვერაგობა გამტკიცდებდა, იქვე მამისა და მეფის თვალწინ გიორგი თავს იკლავს. ამის შემხედვად მარინეც საწამლავს დალევს. იღუპება ორი შესანიშნავი ახალგაზრდა, რომ-

ლებიც სიყვარულითა და ქვეყნისადმი ერთგულებით იყვნენ აღსავსენი. როსტომის სიყვამ ამ ორი მშვენიერი ახალგაზრდას სიციცხლეც იმსხვერპლა. ტრაგედია კულმინაციას აღწევს. მათალა, როსტომი მთელი ოჯახით შეიპყრობენ, მაგრამ ამით ტრაგედია არ მსუბუქდება.

ასე მიიძე, შავნებელი იყო ეპოქა, რომელშიც სოლომონი მოღალატეობდა. ამ ავებდობის მისანიშნებლად მწერალმა პიუსას „იმერეთის დამეშვი“ უწოდა და ამით ქვეყნის მდგომარეობა დამეშვის შეადარა.

მკითხველი, ერთი მხრივ, სიყვარულითა და პატივისცემით იმსხვერპლბა სოლომონისა და მისი ერთგული ადამიანების მიმართ, მეორე მხრივ, მას გული ეკუმუშება იმ ტრაგედიასა და სანინებლების გამო, რომელიც ამ პიესაში არის დახატული. ნაწარმოებში ისტორიული სინარტლით არის ნაჩვენები მე-18 საუკუნის იმერეთის მიმივე მდგომარეობა, ძირითადი ფაქტები და მოვლენები, რაც იმ ეპოქას ასახავს, სწორი პოზიციიდან არის დანახული უმთავრესი ისტორიული პიროვნებების სახეები. ისტორიული და მხატვრული სინარტლის გამო პიუსა ძლიერ გავლენას ახდენს მკითხველზე იგი ხელს უწყობს პატრიოტული გრანობების აღზრდას.

„უკვირგინო მეფენი“ ს. შანშიაშვილის ერთი იმ პიესათაგანია, რომელსაც მღელვარების გარეშე არიან წაიკითხება. მასში ასახულია მე-17 საუკუნის საქართველოს, სახელმძღვრ, ქართლის, შვეიცარიული, აშლილი, ტრაგიკული სინამდვილე. პიუსის მთავარი გმირია სახელგანთქმული სარდალი, უებრო გმირი — გიორგი სააკაძე, რომელსაც ხალხმა დიდი მორუგე უწოდა.

გიორგი სააკაძე თავისი გამჭირბანი გონებითა და მძლავრი მარჯვენით ქართლის გაძლიერებისა და საქართველოს ყველა სამეფო-სამთავროს გაერთიანების მაღალი იდეალისთვის იღვწავს. იგი ქართლის მეფეს ლუარსაბსაც ამ აზრს ჩაიგონებდა, მაგრამ მერეველი უბუნების, სუსტი ნებისყოფისა და გარეგანმხედვარე ფეოდალთა მატინაციების წყალობით ლუარსაბი მოტყუებული და დამარცხებული აღმოჩნდა. ფეოდალებმა გიორგის გაძლიერება არ აპატიეს, რადგან ამში საკუთრი უფლებების შესუსტების საფრთხე დაინახეს. მათ ათასი ინტრიგითა და ცდუნებით დაიყოლიეს ლუარსაბი, რათა გიორგი მოუსპობთ დედბუღიანად, გადაწვებთ მისი სხმლკარი და დაეტყავთ მთელი მისი ქონება. სააკაძე თავს უშველის სპარსეთში გაქცევილი. მას იქ შაჰ-აბასი დიდი პატივით მიიღებს.

გაიძვირა, მოშურნე და გიროზი ფეოდალები — შადიზან, ბარათაშვილი, ამილახვარი, ასლან ციციშვილი, და სხვები აიძულებენ მეფეს, გაეყაროს კანონიერი ცოლი, გიორგის დას თევლებს, რომელიც თავდაიწყებით უყვარს. ლუარსაბი სუსტი ნებისყოფისა, ის მტერსა და მოყვარეს ერთმანეთისაგან ვერ ანსხვავებს. მან ფეოდალთა ვერაგობისაგან ვერ დაიცვა საკუთარი ცოლიც კი. დამცირებელი თველე ტომებს დიდფორბასა და მონაზუნად აღიკვეცება.

პიუსაში ბოროტება და შური ზეიმობს, ქვეყანა აწიოკდება.

შემდეგ ლუარსაბს ვხედავთ შაჰ-აბასის სახალეში ტყვედქმენს. მისი დღეები დათვლილია. მხრანდელი მისგან მამადის სჯულის მიღებას მოითხოვს, ამის ნაცვლად საქართველოში მეფედ დამბრუნებს პირდება, მაგრამ ლუარსაბი ამას უარყოფს. გადაწვდა, ლუარსაბი ნადირობისას მოკ-

48857

ს. შანშიაშვილი, საქ. სსრ
საბ. ლიტერატორის ს. სხუბლოძე
ბ. შ. ლიტერატორი

ლან... გიორგი სააკაძის გამწირავი ქართლის მეფე ბემა თვითონვე გასწორა.

სპარსეთში გიორგი მრავალ ბრძოლას სარდლობს და მოიგებს. მან შაჰ ბეგრი გამარჯვება აწივებინა. სპარსეთის მცროსბილი კმაყოფილია და გიორგის თითქოს ბეგრს ენებოდა, ამიტომ საქართველოს აწივებდაც მას ავადლებს. შაჰს მოსყვებას არ აძლევს თვითონაც ურჩობა, რუსეთის-გვრამ მისი ყურება, რადგან დარიალის კარის გაღება ირანს სახიფათოდ მიანია. იქმნება დაძაბული ვითარება: გიორგის ავადლებენ სამშობლოს აწივებას, იმ სამშობლოსი, რომლის თავისუფლების და ბედნიერებისათვის სცემს მისი ძლიერი მკვრი. ის იძულებულია მოხეწნეთ დათანხმდეს შაჰ-აბასს წინადადებას, გულში კი სხვა გადაწყვეტილებას იღებს -- შაჰის ვეგმას, რომ დიდი დაშორით უღებ დაარტყას საქართველოს, დაუბრუნებინებს საკუთარ ვეგმას -- საქართველოს ზეობებში მოუსიოს ცალკეული რაზმები. ამით ირანის ლაშქარი დაქაასდება ვრცობებში და ქართველები მათ იოლადა გაუმკვლავებიან. გიორგის იმედი აქვს, სამშობლოში დაბრუნებულ შემდეგ ქართველთა ამბოხებას და დამპყრობლების დამარცხებას. ყველაფერი გიორგის ვეგმით მოხდება, ქართველები იმარჯვებენ. მაგრამ შაჰ-აბასი ვერგია, მან მიველა დადიტვა გიორგის ვაჟი პაატა, რომელიც მსხვერპლად შეეწირება სამშობლოს თავისუფლებას.

პიესაში გამოძრწილია ჭეშმარიტი მამულიშვილების დაუწყვარი სახეები. აქ არიან გლეხების წარმომადგენლები, ხალხის სივლები, რომლებიც თავანწრებით იბრძვიან სამშობლოს ყოველდღეობისათვის. მათე, პაპუნა ჩივბა, დათო ვაშაყმაძე, ჭადრაა სიმონი და სხვები სწორედ ასეთი ადამიანები არიან. ხორცმსხმულად არიან გამოკვეთილი უსაყოფეთი ტარბები -- შადიმან ბარათაშვილი, ამილახვარი, ასევე ციცაშვილი და სხვ.

დაუწყვარია გიორგი სააკაძის დედა, როცა ის დღაღტში ეჭვმიტარდი შვილს წყევლის და მიშინავს, როცა ვაივებს შვილს ჭეშმარიტ განზრახვას, რომ იგი ქვეყნის მისნელია. ამ ეპიზოდების წაითება დიდ ემოციებს აღძრავს.

განსაკუთრებულ ზურადღებს იქცევს ირანის შაჰის მიერ მიველად დატოვებული პაატას სახე, მისი მდგომარეობა და ხვედრი. როცა გიორგი შაჰს საქართველოს ახრებაზე „დასთანხმდა“, პაატამ მამას სასტიკად უსაყვედრა, იგი მშობელს ორგულობაში ამხელს და საქართველოს გადარჩენისკენ მოუწოდებს:

— მამო თუ ვეყარავარ,
მამაშვილობის გრძნობას გაფიცებ,
და ის სიცოცხლე შევლას მისცემს ხალხს და ქვეყანას,
დე, ვიყო მსხვერპლი... არ დაიბო ჩემი გულსათვის.
მე საქართველოს ვერ წარმოვშობავ,
საქართველო კი ჩემისთანას მიავალს გამორდის.

ეს ბოლო ორი სტრიქონი ხომ პირდაპირ მოუწოდებასავით გაისმის და ყველა ქართველს ადაფრთოვანებს. ამ შეგნებით მკითხველის გრძნობების ამაღლება პიესის ატორის დიდი დამსახურებაა.

მართალია, გიორგივე განრისხებული ვერაგი შაჰი მამას პაატას მოკვებით თაც გამოუგზავნის, მაგრამ დიდი ეროვნული იდეა იმარჯვებს, ამავთა ნაწარმოების ძალაც.

საინტერესოა პიესის სათაურიც. რატომ ჰქვია მას „უგვირგვინო მეფენი“? ვინ იყვნენ ისინი -- შადიმან ბარათაშვილი და სხვა ადვირახსნილი ფეოდალები, რომლებიც მეფის

ხელისუფლების განმტკიცებას ეწინააღმდეგებოდნენ, რათა თავ-თავისი საკუთარი დამულები და ციხე-კოშტონი დატოვებულნი და შეუზღუდავად ეპარაშინებოდნენ? უნდა ვიფიქროთ, რომ იმ ძეგლებდობის ეპოსს, სუსტი გვირგვინის მეფობაში უგვირგვინო მეფენი სწორედ ასეთი ფეოდალები იყვნენ, ხოლო ნამდვილი მეფე სათამაშოდ გაეხადათ.

პიესას აქვს მეტად დაძაბული, დრმატიზებული სიუჟეტი. ამავი ვითარდება დანიშნულად, ეპიზოდები ერთმანეთს ენაცვლება მოხდენილად, ყოველი მათგანი უღმინწინით დატვირთულია და სათქმელის უსტატად თქმის, ამის განზიარების კანონებს ემორჩილება. მშვენიერი ქართული ვეზიბლავს ეპოლოგებში და რემარკებშიც. ატორი თავს ლაღად გრძნობს მოქმედ პირთა რთული სულიერი სამყაროს გახსნისას. ამის ყვალბით ისინი მეფე ექნება თუ თავად, მეომარი თუ გლეხი, ყველანი მათთვის დახასიათებულ ინდივიდუალურ ნიშან-თვისებებს ამქაღანებენ მოქმედებითაც, მტკყველებითაც და გარეგნულადაც.

ეს ისტორიულ-პატრიოტული პიესა უდავოდ მეტყველებს მისი ატორის გამარჯვებაზე დრმატიზურებაში, რაც სიტყვეერი ხელოვნების ერთ-ერთ რთულ დარგად არის მიჩნეული. „უგვირგვინო მეფენი“ მკითხველსა და მაყურებელში არა მარტო პატრიოტულ გრძნობებს აღძრავს, არამედ ბევრ სხვა რამეზე დაფიქრებს, სწორად დაიანახებს ჩვენს ტრავიკულ წარსულს, რომლის მართალი ცოდნით სამომავლო დასკვნებიც უნდა გამოვკონდეს.

დაღეტანში საკუთა ხელისუფლების დამყარებისათვის მითილია და, მათთან ერთად, სხვა ერების წარმომადგენელითა ბრძოლას ასახავს ვეგულოდ ივანოვის „ჯავშნისანი 14-96-დან“ გადმოკეთებული და გადმოქართულებული პიესა „ანშორი“. სანდრო შაშინაშვილის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ იგი ორიგინალურით აღქმება და ქართულად ქვერს.

პიესის პეროიკულ-რეგულაციური ინტონაცია მაჟორულია. აქ მთავარი გმირების ვეგრდით ცოცხლად და ხორცმსხმულადაა დასატული გამწარებული, გატანჯული და აწიოკებული ხალხი, რომელიც განთავისუფლებისათვის იბრძვის. მეფავე შეტაკება მიიღვ გლეხთა შვილების ძარიზმის მომწრებებით დაუნდობელ და სამეკვრო-სასიციციხოს ხასიათს ატარებს.

რეგულაციის მხარეზე აღმორნდება ალალი და გამარჯე, გამჭირბანი ვინების მქონე ანსორ ჩერბივი, რომელსაც მარბიელმა თვითრებმა ორივე შვილი მოუკლეს და ბავშვებს დედაც უნდ დააკლეს, სოფელი გადაწვეს. ყოველივე ამან ხალხს გამაწრა, შურისძიებით აღაჯნა. ანსორი უბრალო, უსწაღელი გლეხია, მაგრამ ჭკვიანი და დაკვირვებული. რეგულაციური რწმენა მას შიგ გულში ჩაუჯდა, რადგან ცხოვრებამ, მწაღრბათა მსულებლობა ამავი გარდღვალად დაკრწმენა. ანსორს ვეგრდით უღვას ახმა, პეტროვი, ქართველები, სოხევი, ჩინელი, თანახმდელივეები, სხვა თემებიდან შემოკრებილი შურისძიებელნი.

დადებითი გმირების საწინააღმდეგე ბანაკშია ჯავშნოსანის კაპიტანი, ეს ფანატისტი მონარქისტი, რომელსაც „რუსეთის ხსნა“ გადაუწყვეტია. მას ვეგრდ „უშვეწენებს“ მშობელი ხალხის ინტერესების მოღალატე, ჩინ-მედლებს დახარბებული მირზა, რომელიც ბოლის ხალხის რისხვას ვერ ასცდება.

ნაწარმოებში დიდი ხელოვნებით არის გახსნილი ხალხის

ფსიქოლოგია, ისტატურად არის დახატული მასობრივი სცენები, როგორც ცეკვა-თამაშისა, ასევე ბატალურიც.

ამა ანზორის ღირსეული თანამებრძოლია. როცა რევოლუციის საკმეო მოთხოვნა, იგი წარმუხურებლად გაწვევით ლიანდაგზე, რომელზეც ზარბაზნებითა და ტყვიამურქვევებით შეიარაღებული ჯავშნოსანი მოდის. მას სურს თავისი სხეულით შეაჩეროს ამ მოძრავი სიკვდილის მსვლელობა, რათა თანამებრძოლებმა: ეს ჯავშნოსანი ხელში ჩაიგდონ და მისდევ იგი რევოლუციისათვის გამოიყენონ პეტროვისკისა და მერე ბაქოს გასანთავისუფლებლად ამას გმირობა სწორპირობა და ეს დრამატული სცენა პიესისა შთამბეჭდავად, ამაღლებლად არის ნაჩვენები.

პიესის მასობრივ და ინდივიდუალურ გმირობა, ბრითა, სიკვდილი, აწიოება — ეს მძიმე ეპიზოდები — მონაცვლითს თბილ, ინტიმურ მიმენჭვითან. ამით ეს დრამა კიდევ უფრო მიმზიდველი და დასამახსოვრებელი ხდება.

ნაწარმოებში კარგად ზის სიმღერები, რომელთაც საგნებით გამოკვეთილი ფუნქცია აკისრიათ. მაგალითად ჩინგურზე დამტრელებული

ატორა დეის სოფელი,
ატორა დედა შობილი,
შემოსული მტრის ხმალი
ახსიათ, დაუნდობელი...

და მომდევნო სტრიქონები მისადაგებულა ლეკეთის მამინდელ მდგომარეობასთან და გამობატავს მოქმედ პირთა განწყობილებას. ერთი სიტყვით, ეს ტექსტი მშვენიერად „ზის“ ნაწარმოების ხასიათში. ასევე შეიძლება ვთქვათ მეორე სიმღერაზეც:

ბაია, მშენიერო ზაირა
იღიმები სულ სხვადასხვა ნაირად.
სილაპაზე ვიძღვრება შიპაიან!
ბაროლის უელზე მოგებევი, ზაირა!

ზაირაზე შეყვარებული ამისა განწყობილებას ეს ტექსტი ძალზე კარგად ეხმარება.

„ანზორი“ წარმატებით იდგმებოდა ქართულ სცენაზე, განსაკუთრებით ძლიერი იყო სპექტაკლი რუსთაველის თეატრში, სადაც მთავარ გმირს ვირტუოზულად ანასირებდა დიდი ქართველი აქტიორი ვაკაი ხორავა.

ეს პიესა სანდრო შანშიაშვილის, როგორც დრამატურგის, მორიგი გამარჯვება იყო. რევოლუციური თემატიკაზე შექმნილ ნაწარმოებებს შორის მას ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ადგილი ეკუთვნის.

ხუთმოქმედნიანი დრამა აგრეთვე ს. შანშიაშვილის „სპარტაკი“. მისი სიუჟეტი აღებულია რომის ცხოვრებიდან. პიესაში ნაჩვენებია გლადიატორთა ბრძოლა სოციალური უფლებებისათვის, მონობის უღლის გადადგმისათვის, განთავისუფლების მაღალი აზრისათვის, რომის მონაძობელი ბელობისა და პატრიციების უსამართლობის წინააღმდეგ, მათ დასამხობად, თავისუფლების მისაპოვებლად.

მწერალმა ეს პიესა დაწერა 1922 წელს, როცა საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლება ახალი დამარებული იყო და მასთვის რევოლუციური სულსკვეთება საყოველთაოდ იმარჯვებდა. ამ განწყობილებასა და სიტუაციას სპარტაკის და მისი თანამებრძოლების საქმიანობა, განმათავისუფლებელი ბრძოლის განსაკუთრებით ხშირინებოდა და, ამდენად, ეს ნაწარმოები ხელს უწყობდა თანამედროვეთა რევოლუციური სულსკვეთებით აღზრდას.

პიესაში, ერთი მხრივ, ნაჩვენებია რომის დიქტატორის

სულას დესპოტიზმი, მისი სულიერი დაცემა და ზორციელი გახრწნა, უზურპაცია და სისხლისმსმელობა, მისი პეტროვიზმის თავგასულობა და მედიდებობა, რომის იმპერიის ძალ-ღიბაზე დამყარება, სხვა ხალხების დამინებელი მისი გამ-ლიბერა და განებურება; მეორე მხრივ, დახატულია გლადიატორთა არაადამიანური ყოფა, მონობის უღელში მათი წებება, დიდებულთა თაყუშაქვევად გამართული მათი სისხლიანი შერკინებები, დამცირება და არსებობის ჯოჯოხეთური პირობები...

„სპარტაკის“ მთავარი თემა სოციალური თავისუფლებითვის ბრძოლაა, მას გამარჯვლუციურებელი სულისკვეთება ასახროლებს. დიდებულთა წინააღმდეგ ამბოხებული ელადიატორები, რომელთაც სათავეში უდგას სახელოვანი სპარტაკი, რომის იმპერიას შეაზარალებენ, მათ მიერ აღმართული მახვილი იმპერიის დიდებას, თვით მის არსებობას დაემუქრება, მეამბოხთა რიგები იზრდება და მძლავრდება, მრავალი ქვეყნის დამინებელი ადამიანები სპარტაკისკენ იტყვიან, მისი დროშის ქვეშ ერთიანდებიან. მართალია, რომელ დიდებულთა უკადრისი ფლიდობა და მოსყიდვა სპარტაკის ბანაკში გათიშვასა და ღალატს წარმოშობს, ეს ხრიკები მეამბოხეთა რაგებს თიშავს და ასუსტებს, მაგრამ უზურპატორთა ვერავობას ავტორი ამით უფრო ამხელს და ხაზს უსვამს.

სპარტაკის ბრძოლა კაცობრიობის ისტორიაში შევიდა როგორც განმათავისუფლებელი ბრძოლის ერთი შესანიშნავი ფურცელი, მისი შუი ჩვენამდე დღესაც აღწევს. ს. შანშიაშვილის პიესის ძალა იმაშია, რომ ეს მაღალი იდეალი, თავისუფლებისათვის მებრძოლი ადამიანების სახეები ცალკე გააციცოსტლა და რევოლუციური სულისკვეთებით: აღგავზენი, აგვამალდა, სინაბრთისა და თავისუფლებისათვის საბრძოლველად გაგვაცყო.

ოქტომბრის რევოლუციისა და ჩრდილოეთ კავკასიაში საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვებისათვის ბრძოლას მიუძღვნა ს. შანშიაშვილმა დრამატული პიესა „ოქტომბრის ზეიმი“. მასში ნაჩვენებია ბოლშევიკთა ნებისყოფიანობა და მიზანსწრაფველი ტიპები. თეთრების არმიითა მოწოლის მიუხედავად, ისინი მტკიცედ დ თავანურივით იბრძვიან ალყაშემორტყმულ კავკაზში, სადაც ახალგაზრდა საბჭოთა ხელისუფლების ბედი ბეჭვზე კიდია. აქ რკინისფერი სიმტკიცით იბრძვიან რევკომის თავმჯდომარე ბორის მარკოვიჩი, დემურ ქეჩიბოვი, პეტრო გეოზიდიანი, ივან ვასილიჩი, მუშა კოსტა ჯიოგი, გრიგოლ დვეგიძე, ანდრო დლიძე და სხვები. გენერალ ლაინდინს არმიებს წითელი კავკაზის აღება განუზრახავთ, მაგრამ ვერაფერს ხდებიან: მათ სურვილის კლდესათვი წინ აღუდგა მუშებისა და წითელარმიელების თავანსწრაფა. საჭიროა ცოტა ხანს კიდევ გაძლებს და მალე მთიდან დაემგება სერგო ორჯანიკიძე თავისი წითელი ღამ-ქრით, რომელიც თეთრებს წალკავს და თეთრი ლეიდინსაც ტყვედ ჩაიგდებს.

ნაწარმოებში რამდენიმე ისეთი დრამატური ეპიზოდია, რომლებიც სიუჟეტის დასაბულებას აძლიერებს. ეს ითქმის მოწინებზე, როცა თეთრების მიერ ტყვედ წყაყანილი ანზაზავების ბუნდუკამათობენ ბოლშევიკთა მხანაგები—მიიღონ თეთრების უღელმთიანეთი, ჩააბარონ კავკაზი და ამით ისინან ტყვეთა სიცოცხლე, თუ განაგრძონ ბრძოლა, დაიცვან კავკაზი და ამით საერთოდ შეუქმნან ტყვეთა სიცოცხლეს. ფსიქოლოგიურად და ზნეობრივად მძიმე გადასწყვეტი საკითხი აქ ძალზე დასაბუ-



ლად არის დახატული. ასევე უნდა ითქვას ეპიზოდზე, როცა სახელოვანი ბოლშევიკი დემურ ქვირილი შემთხვევით ტყვედ ჩავარდება და დასახერხებლად განწირული წარუდგინეს თეთრ გენერალ ლეიდინს, რომელიც მასში 25 წლის უნახავ, დაკარგულად მიჩნეულ შვილს ამოიცნობს. მამა შვილს ათას კეთილდღეობას პატივს, ოღონდ წითლებს გადაუღვებს, მათ უღალატოს. აქ მთელი სისრულით გამოჩნდება დემურის ბოლშევიკური რწმუნა და უტყობი ნებისყოფა, ხალხის წინაშე მოვალეობა კრძნობა. იგი უარს იტყვის ნაპოვნი მამის წინადადებაზე და საკადრის პასუხს გასცემს გენერალს—მამას, უფრო მეტიც, მისგან მიითხოვს მშრომელთა მხარეზე გადმოსვლას... ისინი ორივენი თავ-თავისი რწმენის ერთგული რჩებიან, ამიტომ მამა მისევე გასცემს დემურის დახერხების ბრძანებას, თუმცა სერგო ორჯონიკიძის ლაშქარი ვითარებას შესცვლის.

მალღი იდეური შეგნებით გამოირჩევიან სხვა ბოლშევიკებიც. განსაცდელის ვაშს მათი მოქმედება, თავდაუზოგავი ბრძოლა და წარმუხურებლობა მათი ხასიათის თავისებურებებია, ბოლშევიკური სიმტკიცის გამოხატულება.

ოქტომბრის რევოლუციის თემაზე დაწერილი ეს დრამატული პოემა გამოირჩევა მალღი იდეურობით. იგი მკითხველში იწვევს რევოლუციურ გაწყობილებას. ამ პიესის მნიშვნელობა ისიც არის, რომ მასში დახატულია გამოჩენილი ლენინელის სერგო ორჯონიკიძის სახე.

თავისუფლებასა და დემოკრატის ადიდებს, მჩაგრელებსა და უსურპატორებს გმობს ს. შანშიაშვილი თავის პიესაში „ლატარია“. უღამაუესი ქალიშვილი ლატარია მშვენიერებისა და თავისუფალი სულის სიმბოლოა, მისი ქვეყნის მკვიდრთ დიდი ხნის წინათ გადაუგდიათ მონობის უღელი, ისინი მუფთოდ ცხოვრობენ, თავიანთ ქვეყანაში დემოკრატიული წყობილება დაუმყარებიათ. სახელმწიფოს განაგებს თვით ხალხი, მსაკულები, ხოლო ქვეყნის საზღვრებს ერთგულად იცავს ლაშქარი სამი მძის — გურამის, რატასა და ბაქარის სარდლობით. სამივე ძმა შეყვარებულია ლატარიაზე და ისინი მზად არიან მისთვის თავიც დასდონ.

აზიელი მფევე, დესპოტი ენგიჩარი ლატარას სამშობლოს დაპყრობას და ამ მშვენიერი ქალწულის ცოლობას მოინდომებს. ეს აზრი მას ჩააცონა ბ. რატამ ინკუბუმსა. რანინძე მძებნე ბოროტებით ერთმანეთს წაქაჩება. ენგიჩარი ქვეყანას დაიპყრობს, ლატარია ძალით ტყვედ მიჰყავს...

ლატარია ენგიჩარს არ ემორჩილება, მისი გული მფევემ ვერაფრით მოივო. ეს ქალიშვილი ბოლომდე ნათელ არსებად რჩება, მისი სული მტერმა ვერ დაიმორჩილა, იგი თავისი ხალხის საქებავ ზნეობრივ ძალად დარჩა სამუდამოდ. მისი მშობელი ხალხი აჯანყდება, ლატარას იხსნიან, ენგიჩარი მარცხდება. ინკუბუსი ახალ სახეს მიიღებს, იგი სახელმწიფოდ ბოროტებად რჩება.

როგორც დავინახეთ, ამ პიესის მთავარი იდეა თავისუფლებისათვის ბრძოლა და დამპყრობელთა წინაშე ურჩობაა. ამავე დროს პიესას თავიდან ბოლომდე გასდევს ბოროტება და კეთილს შორის დაპირისპირების აზრი. ნაწარმოებში შესამჩნევია მესამე პარალელური ხაზიც, რომელიც ერთ-

ბის სიძლიერებას და გათიშულობის უარყოფას გულისხმობს. ეს პიესა ლიბრეტოვდ იქნა გამოყენებულ რწმუნე სახელმწიფოების ოპიონისთვის, რომელიც წლების მანძილზე თბილისის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიის თეატრში წარმატებით იდგებოდა.

1905 წლის რევოლუციის გმირის არსენა ჯორჯიაშვილის ნათელ სახეს და მამონდელ რევოლუციურ სიტუაციას გვიხატავს ს. შანშიაშვილი თავის პიესაში „არსენა ჯორჯიაშვილი.“ ამ თხზულებით მწერალმა ერთხელ კიდევ დაამტკიცა ერთგულება რევოლუციური თემატიკისადმი.

ჩვენი მიმოხილვიდან ნათელი ხდება სანდრო შანშიაშვილის დიდი წვლილი ქართული საბჭოთა დრამატურგიის განვითარებაში. ის ფაქტი, რომ ხელოვნების დამსახურებელი მოვლავისა და სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის საპატიო წოდება მას სწორედ დრამატურგიის გამო მიეძივა, აშკარას ხდის მისი დრამატურგიის განსაკუთრებულ მნიშვნელობას.

ს. შანშიაშვილის პიესები უმეტესად დაწერილია თეთრი ლექსით, რაც ასე ეხამება მათ პეროვიკულ-მოქალაქეობრივ ბუნებას. ზოგი მისი პიესა პროზითაც არის დაწერილი, მაგრამ ეს გამონაკლისია. რიგ პიესაში ავტორი ურთავს შესანიშნავ ლექსებს, რომლებიც მოქმედ პირთა მიერ გამოყენება სიმღერად ან შირად. როგორც წესი, ამ ლექსების ტექსტები მშვენიერია. ს. შანშიაშვილის პიესების ძირითადი ნიშანია არა მარტო მნიშვნელოვანი თემების შეჩინვა, რომელთა დიდი საზოგადოებრივი ელერადობა აქვთ, არამედ მათი მალაპროფესიული დამუშავებაც. ისტორიულ წარსულს ეხება იგი, მწვავე სოციალურ პრობლემებს, რევოლუციურ ქარტიხილებს, პატრიოტიზმს თუ ზოგადსაკაცობრივ იდეალებს, ავტორი ყველგან ნიშანთვის დრამატიზმულ, მძლავრ სიტუაციებს და შესაფერ სიტუაციებში მოხვედრილი ყველა მთავარი მოქმედი პირი მფავოდ გამოკვეთილ, ინდივიდუალურ, ზუსტად ჩამოქნილ ხასიათს ავლენს. ავტორს ძალა შესწევს დაძებნოს ხასიათის გარგენული ან შინაგანი ნიშნები და შტრიხები, რომლებიც მოქმედ პირს ხორცშესხულსა და ცოცხალს წარმოვიკვიდგენს.

გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ ს. შანშიაშვილის დრამატურგია არა მხოლოდ პიესათა სიმრავლით, არამედ მათი ლიტერატურული დრისგებოთაც არის XX საუკუნის პირველი ნახევრის ქართული მწერლობის მნიშვნელოვანი მონაპოვარი.



ლური უფრო აბსტრაგირებული „ასალი ადამიანი“ ჰუმანური პირველსაწყისის მატარებელი, ყველაზე ახალდებული, წინეობრივად განწყობილი უნდა ყოფილიყო. ავით ცნება „ასალი ადამიანის“ ექსპრესიონისტული ნააზრვის ნაყოფია და მას კონკრეტული შინაარსი და კონკრეტული გარსი აქვია. იგი უნდა სუბიექტური სურვილები და განწყობის სიმბოლური გამოსატყავა, ვიდრე რეალურად არსებულის მხატვრული ხატი, უფრო ახალი მიმოსლის წიაღში ნაშობია, ვიდრე ტექნიციზმის კულტურებში. ამ ახალ მიმოსს კი ახალი რელიგია მოხს. საინტერესოა კ. გამსახურდიას მისაზრება ამის თაობაზე, მწერლისა და მოაზროვნისა, რომლის თვალწინ აღმოცენდა და განვითარდა გერმანელი ექსპრესიონიზმი: „ექსპრესიონისტების უახლოესმა აღტიკატურულმა თაობამ სწორად შეიგნო ევროპული კრიზისის მთავარი მიზეზი.

მიმოსის მოვლელი დრო უნდა დაძლეულ იქნას. ამიტომაც ექსპრესიონიზმი არ არის ლიტერატურული სტილის საკითხი. იგი უპირატესად ახალი რელიგიისთვის ფუნქციონირება.

ახალი ეთოსი.

ახალი ჰუმანობა.

ახალი ადამიანი, — ისმის სცენიდან, პოეზიიდან, კათედრიდან. „მოითათ ახალი ადამიანი, — გაისმის ფრეი ფონ ურუპის უკანასკნელ ტრაგედიაში — „კარგების ბაღნარი“ (Rosenkranz). ზეცის დღიერები უნდა გაიხსნას, დინამიკით უნდა ავაფეთქოთ ძველი მიწა და ძველი იდეალები.

ჩამოღის ცუდად თაობა ახალი. ტრაგედიის გმირი — დიტირამი პამფილის ტყვიანობით სწეული“³

ცხადია, ეს ახალი ადამიანი იდეალისტიკა, იგი შარეული მემკვიდრეა „შტურმ უნდ დრანგის“ დრამატურგიაში შობილი იდეალური გმირისა, მაგრამ მას კარგად აქვს შეგნებული სოციალური ძალთა დისპოზიცია და თავის დიდ რიტორიკული წინაპრების კვალად, ისიც, რიტორიკული პათოსით, ენთუზიაზმით აღტიკნებული ესმის ძველი სამყაროს ბასტიკონში. მთელი ამ სოციალური აბსტრაგირების მიუხედავად, უქვევლია მიმოხედულია მათი გმირული შეზღობიანობა. ეს გარემოება იზიდავდა სწორედ საბჭოთა თეატრის მოღვაწეებს ექსპრესიონისტული დრამატურგიისაკენ. ვკვლავ დავიმოწმებ კ. რუდინკი: „ნიშანდობლივია, რომ გერმანული ექსპრესიონისტული დრამის ძირითადი მოტივები საბჭოთა სცენაზე სულ თავდაყირა დგებოდა. ამოხსებული ბიბოს წინაშე შიში რევოლუციური მისების ქება-დიდება იცვლებოდა.

თუმა ხალხს მოწყვეტილი ბელადის ტრაგიკული მარტოობის ირონიულ გააზრებას პოულობდა და ხალხისა და პიროვნების კონფლიქტი ხალხის სასარგებლოდ წყდებოდა“⁴.

რევისორი კ. პატარიძე, რომელიც დაწვრილებით და ფრიად საინტერესოდ აგვიწერს კ. მარჯანიშვილის კორექტურულ რეპეტიციებს რამოდენიმე პეესაზე, და მათ შორის კ. ტოლერის „კაცი-მასაზე“, შენიშნავს, რომ დიდ რევისორს ამ პიესის დადგმასა აინტერესებდა არა „ადგილობრივი“ ბავარიული კოლორიტის ზედმიწევნით ზუსტი სურათის შექმნა, არა ამ კოლორიტის წყრილმანი, ყოფითი დეტალები, არამედ ბრძოლისა და შემატრების სულსისკვეთება, ამოძრავებელი მასის ექსპრესიული სული, აჯანყებული ხა-

ლხის რევოლუციური აღტიკნება, რომლისთვისაც მსახიობებს „მხურვალე ქართული ტემპერამენტით“ უნდა გაესვენათ სახი. კ. მარჯანიშვილმა მძაფრი კრიტიკის ქარცეცხლში გაატარა თანადადგმელი რევისორის — მ. ქორელის შემართება ამ პიესაზე, რადან მიაჩნდა, რომ თავიდანვე არასწორი ორიენტაციის ფრაგუმენტი წარმართა ეს მუშაობა, რაც დრამატურგისადმი მოწონ ქრთვულებაში, მისადმი არაკრიტიკულ დამოკიდებულებაში გამოხატა. კ. მარჯანიშვილისათვის სრულიად მართლები აღმოჩნდა ამ პიესის ქორელისეული ინტერპრეტაცია“ — მითი მომტყდება გი-თარდებოდა შენვლებულ ტემპში. ფსიქოლოგიური პეესებში და რეალისტური დეტალებით დაძმინებულ ვითარებაში. კ. მარჯანიშვილმა მართლაც „თავდაყირა დააყენა“ მ. ქორელის რევისორული კონცეფცია.

რუსთაველის თეატრის შემტაინე ა. ფევრალსკი, ნიმონიხილას რა თეატრის 1923-24 წწ. რეპერტუარს (თავში «Выпуск социальной темы») — წერს: „რუსთაველის თეატრი აშკერად მცდარ გზას დაადგა, როგორც ზოგიერთმა სხვა საბჭოთა თეატრმა, რუსთაველის თეატრმაც იმ დროს გერმანული ექსპრესიონისტების დრამატურგის მიმართ. თეატრი ვერ გერეკვა ამ დრამატურგიის ხარვეზებში, ზოგჯერ კი სულაც სიმბიზჩეებში და ვერ გაიგო, რომ ექსპრესიონისტების პიესების ფორმის „სიახლე“ ბევრი რამით ბურჟუაზიული ესთეტიკის დაცემულობით იყო პირობადებული“⁵.

მართალია, ა. ფევრალსკი სპეციალურ შენიშვნაში ერთგვარად არბილებს თავის კატეგორიულ მსჯელობას და ამბობს, რომ კ. მარჯანიშვილის რუსთაველის თეატრის სცენაზე განხორციელებული სამი ექსპრესიონისტული პიესიდან ერთი არ დაუღვამს და მხოლოდ კორექტირება გაკეთდა ერთ-ერთი მათგანს — ყველაზე უკეთესს („კაცი-მასა“), მაგრამ ეს არ ხსნის ამგვარი სერიოზულ ბრალდების კატეგორიულობას, მითუმეტეს, რომ რამოდენიმე აზნაცის შემდეგ, უფრო მკაცრადდა თქმული:

«Обращаясь к экспрессионистской драматургии, театр приходил и к безусловно реакционному источникам» (იქვე გვ. 76).

ცხადია, ამ ციტატაში ყველაგან, სადაც ნათქვამია „თეატრი“, უნდა ვიგულისხმოთ კ. მარჯანიშვილი, რომელიც ბუნებრივად, პასუხისმგებელი იყო თეატრის სარეპერტუარ პოლიტიკის წარმართვის გამო, ისევე პასუხისმგებელი, როგორც ვთქვამ ავ. მივირპოლდი, რომელსაც მისი სულმძღვანელობით არსებულ თეატრში არცერთი ექსპრესიონისტული პიესის დადგმა არ კვთუნდა (ქ. ტოლერის „მანჩანთა დამამსხვრევლობი“, დადგა 1922 წ. — ახალგაზრდა პ. რეპინინმა, კ. ტოლერისვე „კაცი-მასა“ — რევისორმა პ. ველიყევმა, მ. არტინეს „დამე“ — კვლავ ა. ველიყევმა).

საიყარია, როგორ დამევა კ. მარჯანიშვილი ისე, რომ „უქმებულად რეაქციულ წყაროებს დაეწავა“, კაცი, რომელიც ამავე დროს, ვ. მაიაკოვსკის „მისტერია-ბუფის“ გრანდიოზულ დადგმაზე ფიქრობდა და რომელსაც რევოლუციის გამოცდილება წინ ედო და ცდილობდა თეატრში რევოლუციური, გმირულ-რომანტიკული სული დამევიკრდინება. აკი თვით ა. ფევრალსკი ექვე წერს: „საბჭოთა ხელისუფლების პირველ წლებში მარჯანიშვილის შემოქმედების არსებით მხარეს წარმოადგენდა სწრაფვა რევოლუციური, მასობრივი, სახალხო თეატრის შექმნისაკენ“⁶.



მამ, რამია საქმე? რატომ განხორციელდა რუსთაველის თეატრის სცენაზე სამი ექსპრესიონისტული პიესა ერთ წელსზე ნაკლები ხნის მანძილზე?!

აქვე უნდა ითქვას, რომ ექსპრესიონისტული პიესების დადგმა არც საქართველოში შეხვედრიან ერთსულღვანი ერთზანიხით. ქართული თეატრის ისეთი თვალსაჩინო მოღვაწე, როგორც შ. დადიანი იყო, კრიტიკულად აფასებდა და სასებებით სამართანადაც, ამ პიესების იდეურ მიმართულებას. თავის სტატიაში „რეჟისორ ან რეჟისორი“ იგი წერდა, რომ გერმანულ ექსპრესიონისტთა დრამატურგიას „არ შეუძლია გახდეს ქართული თეატრის განახლებული რეპერტუარის ნიშანსეტი“. რასაკვირველია, ეს დრამატურგია, მართლაც ვერ გახდებოდა „ნიშანსეტი“ და კ. მარჯანიშვილს არც ჰქონდა თუნდაც განზრახვა იმისა, რომ მისთვის რამე უპირატესობა მიეჩნებინა და თეატრის იდეური მიმართულების განსაზღვრა დაეკისრებინა. მას კარგად ესმოდა მოლონად ამ ესთეტიკური მიმართულების და, კერძოდ, ექსპრესიონისტული დრამატურგიის ძირითადი ნაკლებებანი — გმირის ტრაგიკული მარტოობა და აქედან გამომდინარე საერთო პესნიტური კონცეფცია, იდეური შეზღუდულობა, სწრაფი ხისასეხს მოვლებით სიტუაციები. მაგრამ, ამავე დროის ხედავდა ამ დრამატურგიის დადებით მომენტებსაც, სწორედ იმ მომენტებს, რომელთა განვითარებამ მრავალი ექსპრესიონისტის დრამატურგი რეჟისორად, სოციალისტურ ხელშეწყობასთან მიიყვანა. ჩვენი ვალაა ამ მომენტების გამოკვანა და განსაზღვრა. სასებებით მართებულთა კერძოდ გ. ხაჩიჭიას შენიშნა, რომ: „ექსპრესიონისტული მიმართულების მწერალთა ნაწარმოებებში, რომლებსაც ხშირად განყენებული ხასიათი ჰქონდა, ისმოდა მკვეთრი, შეუღოვარი პროტესტი ბურჟუაზიული სინამდვილის წინააღმდეგ, ექსპრესიონისტის ანტიბურჟუაზიული მიმართულება იზიარებდა, უწინარეს ყოვლისა, ჩვენს თეატრებს“.

ამ „მძაფრმა, მგზუნბარე“ პროტესტმა განსაზღვრა რუსთაველის თეატრის დაინტერესება ექსპრესიონისტული დრამატურგიით, ამას ეწოდება კ. მარჯანიშვილის დაუფარავი ანტიგონიზმი, ერთის მხრივ, ისტორიულ მასალაზე აგებული ყალბი, პათეტიკური პიესების მიმართ, და ასეივე უარყოფა ვ. წ. „ბატუარული დრამისა“, რომლებიც მძაფრი ისტორიული ქართველების განმასახვის ნაცლებად, მწერიმანი ვნებების, ყოფა-ცხოვრების უშიშვნელო მოვლენების სუაოს იძლეოდა. იგი დაუნდობლად აკრიტიკებდა ცრუპატრიოტულ გრომეტრის აყოლილ მოღვაწეებს, რომლებიც მას ეროვნული დრამატურგიისა და ეროვნული სულის უკუგვერდყოფას სწამებდნენ. „არ, ბატონებო, არა პატარა იხსენებთ და მეტერლინკებო, ჩვენს სინამდვილეზე ახალი ქართულით კი არა, უძველესი ქართულითაც რომ წერათ, თქვენს პიესებში ქართული მარცხაფიერი იქნება და ვიდრე თეატრს ზე ვუდგევარ სათავეში, ცეცხლის მფრქვეველი მავილით დაიცავს სცენას ასეთი პიესებისაგან“. ეს მგზუნბარე ტიარა გამოწვეული იყო იმ გარემოებით, რომ თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკის გამო გამართულ დისკუსიაში კ. მარჯანიშვილს ცვლექტორში და არათანმიმდევრობა უსაყვედურეს, პალიტრის ერთგვარ სიჭრეტულე მოითითეს, სადაც ექსპრესიონისტული პიესების იგულისხმებოდა. ცხადია, კ. მარჯანიშვილი ამ თვლსაზრისს არ გაიზიარებდა, რადგან ეს მისი ესთეტიკური იდეალების, თეატრალური იდეების დალბატი იქნებო-

და. მას სწამდა, რომ თანამედროვე თეატრმა — თუ კი მას სურს დროის იდეებისა და ესთეტიკური ძიებების განხორციელებაში იყოს — ფართოდ უნდა გაუღოს კარი მსოფლიო დრამატურგიის კლასიკურსა თუ თანამედროვე ნიმუშებს, განაგრძოს თავისი თვალსაჩინო, მრავალფეროვანი გახადოს შემოქმედებითი პალიტრა. მან უარი უნდა თქვას — ამ შემთხვევაში ქართულმა თეატრმა — როგორც „სამშობლისა“, და „ლაღატის“ მტვერ პატრონიზმის ვიწრო ბილიკებზე ასევე ყოველგვარ ახალგაზრდაზე, დასაყვანილი დივალური უღუპახსნილობით, რაც ესოდენ იყო მოდამი ძველ ინტელიგენტურ წრეებში და გათავებული ქრიტიკოსების ქრიტინით, ზღვის სანაპირო, აბაჟურული ლამპებით და შოპენის ნელურის ფონზე გათამაშებული ეპილოგებით, ერთი სიტყვით იმ ზღმდწივენიტ ნატურალურ სინამთლულე ბუღვარისა რაც თეატრის ახალ ფორმად მიაჩნათ“.

მიმოიხედეთ, ბატონებო, თქვენს ირგვლივ თითქოს ქვეტექსტით მიმართავდა მარჯანიშვილი ოპონენტებს, დროის მდინარეებსა და მოთხოვნებს შეუწონეთ, თქვენი სურვილები, გოქონს ციფერბლატზე შეამოწმეთ დრო, ფართოდ გააღეთ ფანჯრები და ახალი დროის ქრლავის შეაგებეთ ფერმკრთალი სახეები. ორიგინალური ქართული რეპერტუარისა და ნაციონალური დრამატული ლიტერატურის მიმართ უყურადღებობას რომ მშამებთ, ღრმად ჩავიხედოთო საკითხში: „გვაქვს კი ჩვენ სინამდვილეში ორიგინალური ნაციონალური თეატრი, გვაქვს კი ორიგინალური, თვითმყოფადი დრამატული ლიტერატურა, სად ძვეს მისი სათავეები და რთოვარა მისი მომავალი“.

როგორც ვხედავთ, რეპერტუარის ირგვლივ გამართული კამათი საერთოდ ქართული ნაციონალური თეატრის საფუძვლებს შეეხებოდა, რომელიც ამჟამად, ამ წერილის სფეროს სცილდება.

1923-24 წლის სეზონის გამო დაწერილ მ. ხსენებით ბარათში იგი თავის კრედის შემდეგნაირად აყალიბებდა: „თეატრი უნდა იყოს სამჭოთა ხელისუფლების ერთ-ერთი უმძლავრესი ბერეკეტაგანი ფართო მასების აღსაზრდელად, იმ კოლოსალური გავლენის საფუძველზე, რაც აქვს თეატრს საერთოდ და ეროვნულს, განსაკუთრებით, იგი იქნება ახალი ეთიკის გამტარებელი და ახალი ესთეტიკის შემომქმედი საქართველოში“.

სწორედ „ახალი ეთიკისა“ და „ახალი ესთეტიკის“ შემადგენელ ნაწილად მიიჩნდა მას ექსპრესიონისტული დრამატიკა, რომელსაც შეეძლო თეატრის გაშიღრღნება ახალი თეატრალური ხსენებით. მასალობთა შემოქმედებითი სტლის გამრავალფეროვნება და, რაც მთავარია, მებრძოლი სულისკვეთების მძინერი გამოხატვა. მას შემდეგ, რაც რუსთაველის თეატრის სცენაზე განხორციელდა ლოპე დევეას „ცხების წყარო“, ზ. ანტონოვის „მზის დაბნელება საქართველოში“, ო. უილიის „სალომეა“ (ს. ახმეტელის რეჟისურა), სინგის „გმირი“ (კ. მარჯანიშვილისა და ს. ახმეტელის რეჟისურა), ე. ტორის „კაიკი-მასა“ და მოლიერის „გააზნაურებული მამიბი“ (ორივე კ. მარჯანიშვილისა და მ. ქორეის რეჟისურით) კ. მარჯანიშვილს მკრეხლობად მიიჩნდა რეპერტუარის შემდგენელ საზოგადოებრივად მნიშვნელოვან პრობლემებს მოყვლებული პიესებით: „ახლა, როცა თეატრის სცენიდან კვლავ აქედრდნენ დიადი, ზოგადკაცობრიული იდეები, როცა წაიშორილა სიცოცხლისა და სიკვდილის, პიროვნებისა და

მასის, კლასებისა და ერების პრობლემები, როცა დიადმა იდეებმა თეატრში ჰპოვეს ბრწყინვალე და ცხოველმოსილი განსხვავება, ჩვენი მწერლები გვაავაზობენ წარსულის თმულევატა სამყაროში გარდასულ ადრულტურულ დრამას...

სწორედ ამგვარ დრამატურგიას ეგებებოდა იგი „ცეცხლისმფრქვევით მხავილით“, რათა თეატრს კარი ფართოდ გაეღო რევოლუციის ეპოქისთვის შესაფერის პრობლემური დრამისათვის... „მსოფლიო ომმა, დიდი ოტობრის რევოლუციამ და ახალმა სულისკვეთებამ, რომლითაც დღეს გამსჭვალულია მთელი მსოფლიო, დაუბრუნეს თეატრს დიდი შემეხობითი მნიშვნელობა და ყოველივეს ის, რაც დღეს აქაბამდე ფეხქვეშ იყო გათლილი, მისი ქმედობა, მისი აქტიურობა, მისი რიტმები... ცეცხლოვანი ცოცხით გამოხვება თეატრმა თავისი კარიბჭიდან ყოველგვარი ეულგარული ფორტრაფიულია...

თეატრში კვლავ ფეოქავს პუსი, იგი სულ იბრუნებს და დღეს იქნება თუ ხვალ ორივე ფეხზე დადგება. ჩვენ აღტყაყურებით ვეგებებით ამ მოვლენებს. ჩვენ ველოდით, წინასწარ გეინარება ამის გამოჩენა, როცა მოეწოდებოდა სცენიდან განგვედგენა ფილისტერობა და შეგვექმნა ცხოველმოსილი სინთეტური თეატრი“.

ამგვარად, თეატრის ქმედითობის, აქტიურობისა და სინთეტური ბუნების აღრძინებისათვის გარკვეული როლი უნდა შეესრულებინა ახალი მიმართულების დრამატურგიას — ექსპრესიონისტულ დრამას, და სწორედ ამ თვალსაზრისით უნდა შევედგეთ, ცხადია, ამ დრამატურგიისათვის დამახასიათებელი იდეურ-ესთეტიკური შესაღვრისათვის გათვალისწინებით — გ. კაიზერის, ე. ტოლერის სახელების გამოჩენას რუსთაველის თეატრის აფიშაზე. კ. მარჯანიშვილი ერთგვარად ამ ესთეტიკური მიმართულების ყველა ასპექტში და კარგად ხედავდა ამ მიმართულების ორ ფართს შორის არსებულ განსხვავებას, იმ პროგრესულ და რეაქციულ საწყისებს, რომლებიც ამ „რეზის“ ფარგლებში მიმდინარეობდა. ექსპრესიონისტული და სოციალისტური დრამის ცნობილი მკვლევარი კლავს კენდლერი თავის წიგნში „დრამა და კლასობრივი ბრძოლა“ სრულ და ამომწურავ სურათს ხატავს გერმანული სოციალისტური დრამატურგიის განვითარების წინა პერიოდისას და ლოგიკურად უკავშირებს მას ექსპრესიონისტული დრამის „აქტივისტური ფრთის“ წარმომადგენლებს. მარტივლად მიგვჩინა უფრო დაწვრილებით შევეხებით კლავს კენდლერის კონცეფციას, მითუმეტეს, რომ იგი სრულიად ახალ ასპექტებს შეიცავს და რაც ჩვენთვის ერთობ საინტერესოა, ნათლად უკავშირდება კ. მარჯანიშვილის მიერ განხორციელებული სპექტაკლების „ბურჰ-მასა“ და, განსაკუთრებით „პოპოლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ ძირითად ტენდენციას. კენდლერის აზრით, საზოგადოების პრინციპული განახლების მოთხოვნა მხოლოდ რამდენიმე ექსპრესიონისტულ დრამაშია რეალიზებული. მაგრამ მათი შემქმნელები ბურჰუაზიული იდეოლოგიაში ჩაეფლნენ. ნაცვლად რეალური ისტორიული პერსპექტივისა, ისინი გვაავაზობენ სუბიექტიური იდეალისტურ უტოპიას. მაგრამ ისინი უარყოფენ იმ აზრს, რომ ძველი ბურჰუაზიული წყობის გაუმჯობესება მხოლოდ რეფორმათა მეშვეობითაა შესაძლებელი. ამ ისტორიულ და იდეოლოგიურ ასპექტებში ამგვარი ნაწარმოებები შეგვიძლია განვიხილოთ, როგორც სოციალისტური დრამატურგიის წინა-

მძღვრები (წინარე ისტორიის), გერმანიაში ამ პიესის ზოგიერთი ავტორი შემდგომ სოციალისტური ფრანკურულ შემქმნელთა როლიში მოგვევლინა. ანალიტიკურ სურათს ვუდავთ ჩვენ მუსიკასა და პლასტიკურ ხელოვნებაში, სადაც ასევე არ არის შენიშნული მონოლოზობა. მან. ცხობილი მხატვრების ოტო დიკისა და გეორგ გროსის შემოქმედება „იქცა რევოლუციური ეპოქის ექვად და გარკვეული თვალსაზრისით მან ჭეშმარიტად რევოლუციური რეალიზმის ხაზში შეიძინა“.

მაგრამ დაგებურნდეთ თეატრსა და დრამატურგიას, და მათთან დაკავშირებით, კ. კენდლერის კონცეფციას, რომლის მიხედვით ვ. ბერლახის, რ. ზორგის, გ. კაიზერის, ვ. პაუნე-კლევერის პიესები ექსპრესიონისტული დრამატურგიის განვითარებას აღნიშნავენ, ვითარცა ჯანრის იდეა“ და „ტრუქტურის განვითარების სპეციფიკურ ფაზას. ნატურალიზმის სცენადგება მიმდინარეობის საპირისპიროდ ლიტერატურულ პოოცესებში ახალი ეტაპი გამოიკვეთა. იმ ავითო: ნათლად გ. ხვდა, რომ ეს დრამატურგია — არა უბრალოდ დანაშატი სხვადასხვა პოსტნატურალისტური მიმდინარეობის, თუნდაც ისეთი როგორც იყო იმპრესიონიზმი, ნეორომანტიზმი ანდა ნეოკლასიციზმი, რომელთაც დრამაში ჰპოვეს ასახვა. ამას ადასტურებდა როგორც გაქაჩება და ინტენსიობა ახალი მოძრაობისა, ასევე ეპოქათა ცვალებადობის კონცეფციის ანუ პრინციპული განახლება ადამიანური ურთიერთობისა, რომელიც პირველხანებში ამ პიესების არსებითი ელემენტი იყო, მიუხედავად მათ შორის არსებული სტრუქტურული ცვლილებებისა. ეს მსგავსება სათავის იღებდა ერთნაირ ძირითად განცდებში, გრანდიოზულ სოციალურ კატასტროფათა წინათგრძნობაში. თვით საზოგადოების ცხოვრებაში ობიექტურად მწიფდებოდა ძირეული, გადამწყვეტ გარდაქმნათა მომენტი.

„ექსპრესიონისტული დრამატურგია ცდილობდა მისადაგებობა ამ სიტუაციას, კერძო ჰგემონის როლი“.

კონკურენცია, — განაგებობს თავის მოსაზრებათა დასაბუთებას კენდლერი, — რომლის პრობლემა ინდივიდუალიზმში, ადგილის უთმობს ძალადობაზე დამყარებული მონოპოლიის ბატონობას. ინდივიდუალიზმში, რომელსაც აქამდე თავი თავისუფლად მიაჩნდა, მისდა შემუშინველად, გრძობის რაღაც ადამიანური ძალების დაწოლა. იმპერიალიზმის ეპოქაში გადასვლისას უფრო და უფრო საცნაური ხდება გაუცხოება (არ აფერხობს ბერტრანს „გაუცხოების ევგენიკა“ ნ. გ.), კაპიტალისტური წარმოების ეს ფენომენი. იქმნება გაუცხოების ლიტერატურა, რომელთაც ამ მოვლენათა არის ასხნა იდეოლოგიური თვალსაზრისით არ შეუძლიათ. ექსპრესიონიზმის ანტიბურჰუაზიული, ანტიკაპიტალისტური ოპონიკია, პირველხანებში გამოდის ინდივიდუალის სავნად ქვევის წინააღმდეგ. აბიტოპს შემთხვევითი არ არის, რომ ექსპრესიონიზმში, განსხვავებით ნეორომანტიზმიდან, წამყვანი ადგილი დრამას უჭირავს. წამოყენებული იქნა მოთხოვნა იმისა, რომ კვლავ საბრძოლო პოლიციები დაგვიარა, გაემიშვებინათ წინააღმდეგობანი და კოზიდასები, თქმცადა, პირველხანებში პიროვნების თავისუფლების ბურჰუაზიული იდეალის ლოზუნგი. ექსპრესიონიზმში ბურჰუაზიულმა ინდივიდუმა ამოხეხა მოაწყო თავისი უკანასკნელი თავშესაფარის — პირადი ნების თავისუფლების შეგრძნების უფლების დასაცავად. მან უსახო გაუპირივნებელი საზოგა-



დობრივი ძალების საპირისპიროდ მიმართა უკმაყოფილება, ინდივიდუალურ შესაძლებლობათა შეზღუდვით გამოყვეული. ეს არ იყო მარტოოდენ კრიტიკული პოზიციის განხატვა და ამ გამოარღვბი არ მიიარღვბიდა იგი. ის გადაიტვა დრამატურგის ძირითად ბირთვად, დრამატურგისა, რომელიც ცდილობდა იმეგარი მსატრუელი სახეების შექმნას, დახატვას იმეგარი გმრებისა, რომელთაც ძალედვით ამ მდგომარეობიდან გამოსავლის პოვნა. ეს იყო პროტესტი, დაცილებული რეალურ ცოდნას და შეფასებას ისტორიული პრაციებისა, რომელთა წინააღმდეგ იყო სწორედ მიმართული. მიუხედავად წარსულის რომანტიკული, შარავანდედისავე ხშირი მოხედვისა, ამ პროტესტის აზრი მდგომარეობდა იმაში, რომ იგი აყენებდა ძველი საზოგადოებრივი წეს-წყობილების შეცვლას ადამიანთა ახალი ერთობით, რაც უნდა შექმნა ხელახლა განთავისუფლებულ იდეალებს. განსაზღვრული იდეური წინამძღვრების არსებობა იძლეოდა იმის შესაძლებლობას, რომ გარკვეული კავშირი დამყარებულეიყო პროტესტის განხატვის გაწმართვის უფლებებზე ბრძოლისათვის (ხაზი ჩემია, ნ. გ.), რომელიც აგრეთვე მიმართული იყო ძველი საზოგადოების დამშობობაკენ. ზოგიერთმა ექსპრესიონისტმა დრამატურგმა ეს პროტესტი აიღო როგორც ფორმა ახალი საზოგადოებრივი წყობის მატარებელი ადამიანის განახლების მოთხოვნისა. ადამიანმა უნდა შეიცნოს თავისი თავი და არ იქონიოს იმედი რაღაც ზეადამიანური ძალებისა, მან უნდა იცხოვროს საკუთარი განთავისუფლებისათვის და არ დაემორჩილოს თავს მოხვეულ წესწყობილებას. ამ ძირითადმა თვისებამ (უეჭველად იდეალისტური) ევროპული თეატრის განვითარებაში გადამწყვეტი როლი შეასრულა.

ექსპრესიონიზმის კავშირი სოციალისტურ ლიტერატურასთან შეიძლება დაავადგინოთ მსოფლმხედველობრივი საკითხების პრინციპული გამოარკვევით, რომელთა შორის უმთავრესია საკითხი ისტორიულ-საზოგადოებრივი განვითარებისა. აქ უნდა დაიღიოს ექსპრესიონიზმის ძირითადი პოზიციები, საყარის მისეული სუბიექტურ-იდეალისტური ახსნა, უკიდურესი ინდივიდუალიზმი და, ამავე დროს, მიონახის და განვითარდეს მისი მეორე ძირითადი იდეა — ადამიანის ღირსებათა დაცვა ანუ დაცვა ჰუმანიზმის იდეისა. ისტორიულ-ლიტერატურულ პროცესში, ხელახალი გაანგრების პროცესის მთავარი როლი უტარავს დრამაში. არსად ისეთი ინტენსივობით არ წარმოებს ბრძოლა ერთ-ერთ მთავარ ფიგურაში განსხვავებულ ახალი ადამიანის გაგების ფორმული იდეისათვის — როგორც დრამაში. თავის მიმოხილვით სტატიკაში ფრიდრიკ ვოლფი „თანამედროვე თეატრი გერმანიაში“ დრამის განვითარების ორ პოლუსს საზღვრავს — „ექსპრესიონისტულ-პაციფისტური დრამიდან 1914-1934 წლების ეპიურ-პოლიტიკურ თეატრამდე“ ავტორი გვიჩვენებს თანდათანობით თუ როგორ გარდაიქმნებოდა ექსპრესიონისტული საზოგადოებრივი და მეთოდები და როგორ აითვისებოდა ახალი წინაარსი და, ამასთან, ახალი სტრუქტურა:

«Человек терзаемый страшной мукой, закричал. Истязаемый взмолен на кафедру. Изуродованный стал произносить проповедь. Судорожная поза защиты — при полном непонимании причин и целей испытываемых людьми страданиях — породила в театре драматургию, напоминавшую трагедию рока.

Художники возлаз или все надежды на истерзанного человека, который «добр». Теперь театр по-

дошел к тому, чтобы назвать своими именами, причём именами людей, те «тайные силы», которые управляют человеком, и показать, что «тайные силы» есть лишь спрятано.

Было установлено, что среда, экономика, судьба, война, право — все это практика осуществляемая людьми, и людьми же она может быть изменена. Тёмные силы исчезли в театре, как исчезли они в науке. Люди стали выступать как активно действующая сила в понятных и обозримых ситуациях»¹¹.

მაგრამ აზროვნების ბურჟუაზიული სტანდარტები, — განაგრძობს ავტორი, — საზოგადოება არ აძლევდათ ექსპრესიონისტებს ამოცნობით ძირეულ წინააღმდეგობათა რეალური საზოგადოებრივი ფორმები და თვალბოლოები გაეხადათ ისინი. მათ ძირითად და დამოუკიდებელ ამოცანად დაისახება ეპოქათა ძირეული ცვლილებათა პრობლემა და ამით ამ დრამატურგებმა ნატურალიზმთან შედარებით არსებითი ხასიათის უპირატესობა მოიპოვა, ასევე წააჭარბა კრიტიკული რეალიზმის დრამატურგისაც. მაგრამ, რაკი ახალი ეპოქის წინათგრძობა გამოხატვა მარტოდენ უტოპიურ-აბსტრაქტულად და ირრაციონალურ პოსტულატებში, ექსპრესიონიზმი ჩამორჩა მათ რეალური სამყაროს ობიექტურად გამოცემის საკმეში. მართალია, ექსპრესიონისტული დრამატურგია პრეტენზიას არ აცხადებდა თანამედროვეობის ასახვას და მონაველისაკენ მიაკრობდა მცურას, რათა უკეთ ერეებოდა ახალი ადამიანი (ხაზი ჩემია, ნ. გ.) და სწორედ ამის გამო ექსპრესიონისტულ დრამას დედმივე ემუქრებოდა საზოგადოებრივი რეალიზმის განდგომის საშიშროება. ექსპრესიონისტული დრამატურგია, როგორც სოციალისტური დრამატურგის წინაურ ეტაპი, მხოლოდ იმ მომენტებშია განმარტლებული, როცა იგი ასახავს საზოგადოების რეალური განვითარების სურათს და უტოპიას არ განიხილავს, ვითარცა თეიმონიზმს. ექსპრესიონიზმში იმთავითვე გამოიყვება ეს ორი მიმართულება — ერთმა იგი მიიყვანა ჰუმანიტური პოზიციების უარყოფამდე, მეორემ — რევოლუციურ-პროტესტულ დრამამდე და თეატრამდე, ანუ ახალი ტიპის დრამამდე, რომელმაც შეიწინა თავისი დანიშნულება საზოგადოებრივი კონფლიქტთა დაძლევის საკმეში. ექსპრესიონისტული ლიტერატურის ძირითადი კონცეფცია, რომ ტექნიკაში, მანიერიაში ადამიანთა უზარმაზარ მსახვს მოუყარა თავი და ამავე დროს განაპირობა მათი ურთიერთგაიშვივა, უმდასხვავა განვითარებული ექსპრესიონისტულ დრამაში. მასამ შესვალა ერთობა, ექსპრესიურ-კონომიურმა ურთიერთობამ ადამიანთა ურთიერთობის ადგილი დაიკავა. მანკანის მიერ ნაკარნახევმა და განსაზღვრულმა შემეუბლებობის დეტონიზმმა შეცვალა შემოქმედებითა შრომა. ერთეულმა დაკარგა მთლიანობის გრძობა როგორც შრომაში, ასევე ცხოვრებაში. ყველაფერი მზალი მიუხედის ტექნიკას, რომლის მიმღწევი არ შევსაბამება ადამიანთა ურთიერთობებს. ტექნიკის დემონი თავს დასტრიალებს ადამიანს. თანამედროვე ტექნიკის მიღწევი არ განიხილება როგორც ადამიანის შემოქმედებითი ცხოვრების გამოვლების აქტი. იგი არის ძალა, რომელმაც უკვე, რახანია, დამოუკიდებლობა მოიპოვა და აღარ ემორჩილება ადამიანს. ადამიანის მიერ ცხოვრებაში ეპიკომობილი ეს ტექნიკა მისთვის გადაუღებია ჯუბირად ექცა და მისგან თავის დახსნა შესაძლებელია მარტოდენ უფრო მაღალი სულიერი ყოფიერებით, რომელიც შეს-

ძლებს ამ ტენიკის დამორჩილებას. აქ ჩნდება მთავარი აღ-
ტერნატივა „ახალი ადამიანისა“, რომელიც ამაღლებულია
უსახო მასაზე, თავისი ინდივიდუალობით და „ექსპონენტული“
სიძლიერით. გ. კაიზერის პიესაში იკვლავ მოქალაქის „ქალაქ კა-
ლეს გადარჩენის ისტორია განიხილება როგორც ობიექტ-
ახალი ადამიანის იდეის დემონსტრაციისა.

„ახალი ადამიანი“ მაშინ ჩნდება, როცა ინდივიდი სუ-
ლიერ ფასეულობათათვის ყველა მატერიალურ ფასეულობა-
ზე უარს ამბობს.¹²

განტიკიებული იდეოლოგიური წინამძღვრებისადმი წი-
ნაბედნედად, უცხო ძალებისადმი და არსებულ საზოგადო-
ებრივ წესწესობების ნორმების მიერ ინდივიდუმი და-
მორჩილების წინააღმდეგ გალაშქრება ექსპრესიონისტულ
დრამაში — კენდლერის ზრთით — დებულობს ადამიანური
თანაბრების გარეგნული წინამძღვრების უარყოფის ფორ-
მას, ასევე „ახალი ადამიანის“ სუბიექტურად კონსტრუირე-
ბული ნების თავისუფლების და მოქმედების პოსტულირებ-
სა. იგი თავისუფლებას გაბატონებული სინამდვილისაგან
და განაღობებს თავის საკუთარ კანონს „კავშირობის“ მი-
დგომისა. თუმცა, ეს უარყოფა ინტეგრირებულია სოციალუ-
რი სინამდვილისაგან საერთო უარყოფაში. იგნორირებულია
რეალური კავშირები, ჩნდება დრამის ექსპრესიონისტული
გმირი, რომელიც უნაპირი სუბიექტივობისა გადაგარდნილი.
ამაში თანამედროვენი ხედავდნენ ნატურალისტური დე-
ტერმინიზმის უარყოფას და დრამატული გმირის ნეტელმის
თავისუფლებას გაველნას:

«Противоположным моментом было также и то, что
драматический герой перестал быть зависимым от
среды, наследственности, влечений и т. д., что сде-
лало возможным активную реакцию зрителя на сцен-
ические события. Последовательно проводимый на-
турализм в драме при всем социальном обличении
— вызывал главным образом сострадание. Этот же
прогресс был достигнут ценой радикальной утраты
реальности. Последовательный идеализм и философ-
ский субъективизм привели к исчезновению всех со-
циальных предпосылок человека и допустили лишь
дифференциацию по степени эстетической ответст-
венности, этического сознания. На место обусловлен-
ности внешними факторами пришла псевдоальтер-
натива человека и массы»¹³.

განდნენ ახალი დამოკიდებულებანი, რომლებიც ობიექ-
ტურ საგანთა სამყაროში კი არ იყო საძიებელი, არამედ
თვით სუბიექტში. ეს დამოკიდებულებანი არ ემორჩილებო-
დნენ რაციონალურ განსაზღვრებას, იხიან აღიქვებთან რო-
გორც შინაგან და მარადიული კანონები ადამიანთა მოდ-
დებისა, რაც ვლინდება ინდივიდუუმში, „ახალ ადამიანში“.

„დრამას უნდა მოეცა მაგალითი იმისა, თუ როგორი ცხო-
ვრებაა საჭირო, უნდა წარმოჩინა იდეალი. დრამა იქცე-
ბრატებად თემაზე „ახალი ადამიანი“.¹⁴

ეს „ახალი ადამიანი“, როგორც სულიერი იდეალი, „ძვე-
ლი ადამიანის“ უარყოფაა. როგორც კი რწმუნდება, რომ
არსებული წყობილება ვერ უზრუნველყოფს ადამიანის ინ-
დივიდუალურ თავისუფლებას, იგი ეთიშება ამ ახალ სა-
ზოგადოებას. მაგრამ ეს „ახალი ადამიანი“ — უარყოფე-
ლი ძქვლისა, არ არის შექმნილი ახალი სინამდვილის. ამი-
ტომაც ამბობდა ბ. ბრეჰტი — თუცა ადამიანის თავისუფ-
ლება გამოცხადებულია, მაგრამ არ არის განხორციელებუ-
ლი. მასაგეროდ, მასში არის რეალიზებული სინამდვილის

უარყოფელი ადამიანის სურათი. არსებული სინამდვილის
უარყოფა დაკავშირებულია საზოგადოებრივ ცენტრში
ადამიანის ღირსების შესახებ პირობების შექმნის იდეა-
თან.

ცხადია, რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელს, კ მარ-
ჯანიშვილს ქართული საბჭოთა თეატრის განვითარების ამ
მეტაზე არ შეეძლო ყურადღება არ მიემქნა როგორც დრა-
მის ახალი რეჟისტორებისათვის, ისე ამ „ახალი ადამიანის“
იდეისათვის, რადგან ფიქრობდა, რომ სანამ არ ჰქონდა
„ახალი საბჭოთა ადამიანის“ სენური პროტოტიპის შექმნი-
შესაძლებლობა, მანამდე, ერთგვარად მომეზადებინა მიახ-
ლოებით მოდელი მაინც. რეჟისორი პ. პატარაძე ხეობდა და-
სახელებულ შრომაში სამართლიანად შენიშვნას: „კომე-
დიაში მარჯანიშვილის უდღესი შემოქმედებითი ნიჭი, სწორი აღ-
ლო იმპაზი გამოიხატა, რომ პესნიისტური, მისტიკური ში-
ნარის პიესებს, რეჟოლუციური სულისკმით აცვსებდა,
რომელიც მაყურებელს მხნეობას და ბრძოლის სურვილს
უნერგავდა.“¹⁵ ამის მიღწევა კი მხოლოდ იმ შემთხვევაში
იყო შესაძლებელი, თუ რეჟისორმა დრამად ჩასწვდომო-
ბა: ექსპრესიონისტული დრამის ყველაზე პირველად — ზოგ-
ჯერ მართლად მინიშნებულ მოტივებს და რელიეფურად გა-
მოჰყვეთა მას. ექსპრესიონისტული პიესის რეჟოლუციური
პოეტიკით საუბრე სპექტაკლად გარდაქმნის მაგალითია ე ტო-
ლერის „კაცი-მასა“, რომლის კორექტირებამ არსებითად
შესცვალა სცენაზე წარმოდგენილი პიესის ხასიათი. აღსანი-
შნავია ის გარემოება, რომ კ. მარჯანიშვილს ექსპრესიონიზ-
მის თაობაზე, ორჯერ ჰქონდა საუბარი დასთან ერთხელ
სეზონის დასაწყისში, როცა განსაზღვრა თეატრის სარეჟე-
რტული პოლიტიკა და მეორეჯერ, უშუალოდ რეპეტიციე-
ბის დროს სუბიექტში. ამ მეორე საუბარში მან ფაქტურად გა-
ნუშარტა დას და პიესის დამდგმელს მ. ქორევის ექსპრე-
სიონიზმის ძირითადი თავისებურებანი და ამ პიესის დადგ-
მის, სპექტაკლის იდეური მიმართულება. ასევე მისი აქტუ-
რი ჩარევის შედეგად შეიქმნა კონსტრუქტული სცენაროგრაფია
(მხატვარი ზდანვიტი), რომელიც თავის თავში ატარებდა
ექსპრესიონისტული მხატვრობის ძირითად ტენდენციას და
ამავ დროს ეფარდებოდა მოქმედებას — განსაზღვრებდა პირ-
ველი ვარიანტისაგან, სადაც მხოლოდ წმინდა ახატარტუ-
ლი, ტქილი ფორმები იყო წარმოდგენილი, თავის თავში
„ჩაქეტილი“ და დამოუკიდებელი. აქვე, არ შემიძლია არ
აღვნიშნო საინტერესო პარალელი. ზვეით უკვე თქვი, რომ
რეჟოლუციის თეატრში ეს. მეორეხარისხის, ამ თეატრის სამ-
ხატვრო ხელმძღვანელს, არცერთი ექსპრესიონისტული პიე-
სა არ დაღვამა, მაგრამ იგი შორიდან როდი უშურდა. იმას,
რაც სცენაზე ხდებოდა:

„რეჟოლუციის თეატრი, რომელსაც მეორეხარისხის ხელმ-
ძღვანელობდა, იყო რა გატაცებული ექსპრესიონისტული
დრამით, თავისებურად იაზრებდა მას, ახალი იდეურ აქცე-
ნტებს სვამდა მასში. განსაკუთრებით რადიკალური იყო რე-
ჟისორის ჩარევა. ე. ტოლერის პიესა-ორატორია „კაცი —
მასას“ მხატვრულ-თემატიკურ ქსოვილიში.“¹⁶

როგორც ვნახეთ, ასევე რადიკალურად ჩაერია კ. მარჯ-
ანიშვილიც ამავე პიესის ინტერპრეტაციის რუსთაველის
თეატრის სცენაზე, რადგან მან კატეგორიულად არ მიიღო
მ. ქორევის დადგმის საერთო განხორციელება და სულისკმით
სპექტაკლის პირველსავე სცენაში განსაზღვრა მან იდეუ-

რი მიზანდასახულება და აზრობრივი აქცენტები. პირველ სურათში ნაჩვენებია, თუ როგორ ემზადებინა მუშები გაფიცვისათვის, აქვეა ქალი. მუშებისა და ქალის სურათი მიიღობა დაბალ ტონებში, „კონსპირატული“ საერთოცვაში. რიტმი იყო შენეებული, თითქმის სტატიური. რაღაც იდუმალი, მისტიკური ელფური გადაკვადაკვა ყოველივეს. მან გამიჩინა ქალი და მუშების მასა: — ქალისათვის („ახალი ადამიანი“) გაფიცვა, უსისხლო ბრძოლა, მიზანია, მუშებისათვის კი საშუალებაა ახალი ბრძოლებისათვის, — განუმარტა მან მსახიობებს. ეს დიფერენციაცია, პოსიციითა განთიშვა, კონტრასტი დაულო საფუძვლად კ. მარჯანიშვილმა შეიძლება სცენასაც. იგი მოითხოვდა რევოლუციურ და არა ე.წ. „სამიტინგო“ პათოსს. ასევე დაარღვია მან ქალისა და მისი მეტელის ურთიერთობა ქსოვილი, ჩ.მ.პ.ცელა და მისი ინტინური საბურთალები და მათ კამათს საფუძვლად დაუდო არა ოჯახური უპიზნობა (ქმარი ცოლს არ ანებებს რევოლუციურ საქმეში მონაწილეობას, ეს მთავრობის დღაბატია), არამედ მოსოლმედველფერებიც, იდეოლოგიური კონფლიქტი. არსებითი მნიშვნელობა ჰქონდა მესამე სურათის სცენური გადაწყვეტას, რადგან აქ ძირითადი კონფლიქტი იკვეთებოდა. ის რიტორიკა, ზოგადი, აბსტრაქტული ხასიათი, რითაც გამსჭვალულია პიესის ეს სურათი — უკვე ქურნადღვებოდა კ. მარჯანიშვილას მიერ დადგმულ პირველ სურათს — სადაც ცოცხალი რევოლუციური სული ბობოქრობდა. მ. ქორელს კი ეს სცენა სწორედ ე. ტოლუის რიტორიკის შესაბამისად, „ბუკალურად“ ჰქონდა გადმოდებოდა. („ასეთი მიდგომით, — ამბობდა კ. მარჯანიშვილი, — თქვენ რევოლუციურ ჩირაღდანს კი არ დაანთებთ, არამედ დანაბულს ჩააქრობთ. ამ დიადი მზადების დროს თქვენ მჯავლობთ ისე, თითქოს საყოველღეო, უბრალო საკითხების გადაწყვეტა გინდათ“). ამ სურათში ურთიერთის უპირისპირდება მასა და ადამიანი, მასის წარმომადგენელია — უსახელო და ადამიანობის განსახიზება — ქალი. ქალზე ბრძოლას მოითხოვს, მაგრამ მისი რადიკალიზმი შეზღუდულია, უსახელო კი მაქსიმალისტია, მხოლოდ ბრძოლით, იარაღით შეიძლება მონობისაგან თავდასხსნა. ამ კონფლიქტის მნიშვნელობა, მისი მასშტაბი მხოლოდ უსახელოსა და ქალის პირად შეხვედრებათა შეუსაბამობაში ელნიდება, მაშინ როცა კ. მარჯანიშვილს სურდა ამოქმედებული მასების სურათი დაეხატა. მან გაარღვია „ოთახის“ მასშტაბები, გახსნა საზღვრები, იგრძნო უსახელოს მიღმა მდგარი მასების საერთო ინტეგრაცია და სულისკვეთება.

„ეს პიესა ჩვენ ქართული ბუნებით, ქართული ტემპერამენტით, ქართული ვენებათა ღვლავით უნდა განვსახიზებოთ. ამისათვის ყველა პირობა მოცემულია. აქ მასა მთავარი მოქმედი ყველა, მასა, რომელიც ქმნის — ის შეუპოვარია, მისთვის მისაღებია ბრძოლის ყოველგვარი საშუალება და თუ მის წინ დგას ადამიანი-ქალი, მას უფლება აქვს გასთხოვოს ადამიანი-პიროვნება მიზნის მისაღწევად, თქმცა, როგორც უსახელოს, ისე ქალს, მასა ორივე უყვარს, ორივე მისთვის იბრძვის, მაგრამ გზებია სხვადასხვა, მასამ უნდა დაამარცხოვოს ქალი, რომელიც წვრილბურთუაზილი იდეოლოგიის წარმომადგენელია, რომელსაც, უნებლით, შევდომილ ვახსიან უნდა გაიჭრას ბრძოლის ველზე“¹⁷ — უხსნაღა იგი მსახიობებს. კ. მარჯანიშვილმა მნიშვნელოვანი ეკაპოური გაკავთა ამ სცენისა, სადაც მასა მუშებდა და გლუხებად

იყო დაყოფილი (მუშები ქარხნებისა და იარაღის მხსნისკენ მოიხიფდნენ, გლუხები — მიწას). მან საერთოქალაქული კვებობას, საერთო მისწრაფებას დაუმორჩილა მასა (სტრუქტურას) ერთნაირად სააკვა, მხოლოდ ქალი შემოსა ძაძებით, — ამით მის პიროვნულ, შინაგან ტრაგიკულ ტყვიელგზუ, ინდივიდუალურ განდევნულ მიუთითა. რევისორმა ამ მისისგან გამოკვეთა მკვეფური გრეფური კომპოზიციები, პლასტიკურად ამტყველებულმა ნიზანსცენებმა, რომლებიც გამოხატავდნენ ერთი მიზნით გამსჭვალული ადამიანების ერთიანობას, მის შემჯიდროვებას, შესცვალეს მაღაფარდოვანი რიტორიკა, თუ სურათის დასაწყისში ქალსა და მასას შორის წინააღდეგობა პუნქტირით იყო მხოლოდ მინიშნებული და მათი სცენაზე ყოფნა გარეგნულად ერთიანობას ამტკიცებდა — უსახელოს გრიგალისებური შესწორების შემდეგ (ქალის როლს ასრულებდა ნ. ჩხეიძე, უსახელოს — ა. ხორავა) მასის განლაგება, მისი დინამიზმი უაღრესად მეტყველ სურათს ქმნიდა. უსახელო მეზნებრედ მოუწოდება მასას ბრძოლისკენ, იარაღისკენ (აქ კ. მარჯანიშვილმა თვით მასას, მისცა რეღვია — „იარაღი იარაღი“), მის სტყვებში შთაგონება და შინაგანი რწმენა სტვიოდა.) სწორედ ამ სცენის რეგეტიციოდან თქვა კ. მარჯანიშვილმა ძალიან საუკუნისმხო ფრზა: „თუ შენ არ იცი არის ამბობ, როგორ შეგიძლია აზროვნო ან იმოქმედო, როგორ შეგიძლიან შემოქმედებას სწორად მიმართო. შეშეცნება — ეს არის ტექსტი, დრამატურუბა, ქვეშეშეცნება კი — ჩემი მიხედვრად, ჩემი აზრი, ჩემი თრობურა, ჩემი შემოქმედებითი უღლვა. შეიძლება ეს ინდივიდუალური იყვეს...“ ნახა, ერთბაშად შეიცვლიდა სახეს, კომპოზიცია წამიერად სხვა რაკურსში ინახებოდა — მასა მისი იბრუნებადა ქალისაგან და თავის წაღში ორგანულად შეხსლხხორცებადა უსახელოს, როგორც თავის შვილს, როგორც თავის სანუკვარ ოცნებათა და ფიქრთა გამომხატველს. ეს მასა ახლა შემტვე, მოუთხოვნავ ძალად გადაიქცა. ამ ორი სურათის მაგალითზე სასცენოდ ნათლად ჩანს კოტე მარჯანიშვილის იდეურ-მხატვრული ჩანაფერის კონსტრუქციული ხასიათი, სასცენით თანამედროვე და ორგანული ხედვა ნაწარმოებისა.

უფრო რადიკალური და ძირფესვიანი გარდაქმნა მოხდინა მან მომდევნო სცენებშიც. კერძოდ, მ. ქორელს ამ სურათს, სადაც გამარჯვებული მუშები არიან თავმოყრილინი (ქარხნის ეზო) აგებდა მისტიკური, განწირულ სულისკვეთებაზე, რომელზეც ემზინება გრიგის „სიკვდილის ცეცხლი“. აქ მუშები მონუსხულებითი იქვედნენ, ახლანდელი გამარჯვებით გამოწვეული სასიხარულო განწყობილების ნაცვლად, ისინი თითქოს მოსალოდნელი დამარცხების მიზით იყვნენ გათავსებული. მათი სიმღერა უმაღლესად იყო განწირული ადამიანებისა, ვიდრე უსული ჩამდგარი სიხარულის გაზოხატულება. ამას კიდევ უფრო ამბაფრებდა ჩონჩხების მისტიკური ცეცხა. კ. მარჯანიშვილმა, მართალია, დასტოვა „სიკვდილის ცეცხლი“, მაგრამ სულ სხვა აზრად და პლასტიკური გამომხატველობა მიანიჭა მას. უპირველესად, უკუაგრო სიკვდილის წინასწარ შეგრძნების განწყობილებად და სიციხლითა და ხალისით აავსო მუშათა სახეები და მათი მოქმედება. მუშები მერობდნენ და ილენებდნენ, ხმას აყოლებდნენ ხალისიან ბავარულ მღეროდის. გამარჯვებამ ისინი სიამყისია და ოპტიმიზმით აავსო. დღეს არაიენ არ ფერტობს სიციხლზე. სასიკვდილოდ განწირულნი სხვანი არიან. სურა-

თის დასასრულს შემოაკავებთ მუშების მოწინააღმდეგენი, ახლა ტყვედგარდნდინი. აი, ესენი აცეკვა კ. მარჯანიშვილმა გრიგის „სიკვილის ცეკვის“ მელიოდებზე და, ამგვარად, აბსოლუტურად შემოატრიალა მთელ სცენის აზრი — მუშები კი არ არიან მოსალოდნელი სიკვდილის მისტიკური შიშით შეპყრობილები (როგორც ეს ე. ტოლერთან და რეისორ მ. ქორელოთან იყო), არამედ მათი მოწინააღმდეგეები. ჭეშმარიტად რევოლუციურა მათიგანით ავასოს მას მუშების დამარცხების სცენა. თუ, პიესის მიხედვით, მებრძოლთა შტაბში ძირითადი კამათი მიმდინარეობდა უსახელოსა და ქალს შორის, და კამათის დასასრულს მთავრობის ჯარები იმარჯვებდნენ, მიიწვევდნენ შტაბისაკენ, აპატიმრებდნენ ქალს. (უსახელო სადაც უწინარდებოდა) — რაც სრული დამარცხების ნიშანი იყო, კოტე მარჯანიშვილი დადებითად ეს სცენაც სულ სხვაგვარად გამოყურებოდა — აქ მთავარი გახდა არა კამათი ქალსა და უსახელოს შორის, არამედ უსახელოსი (მასების მეთაურის) და მასის ბრძოლა მთავრობის ჯარების წინააღმდეგ, უსახელო ამ სცენის ბოლოს კი არ გარბოდა, არამედ მუშებით გარემორტყმული რჩეობდა შტაბში. ჯარებმა დააქციეს ბარიკადები, შემოანგრეს კარები და შტაბში შემოიჭრნენ. უსახელო, ეს მამაცი და მოხდენილი ჭაბუკი, რომლის ყოველ მოძრაობაში ენერჯია და რწმენა სჭეოდა, მაღალ საფეხურზე აიჭრებოდა, მას მუშები მიყვებოდნენ, შემოეჯარებოდნენ და ცოცხალ ბარიკადს ქმნიდნენ. ერთ წაშის ეს ჯგუფი, მოლოდინით და მრისხანებით გამსჭვალული, მტკიცედ შერკული, გაბრძნული, უკიდურესად დაძაბული იდგა. შემოჭრილი ოფიცერს უსახელო ტყვიას დაახლიდა და ძირს დასცემდა. ცოცხალი პირამიდის თავში მოქცეული უსახელოს ხელში, როგორც მოულოდნელად აგარდნილი ალი, წითელი ალამი აბრიალებოდა, რაც მასში საყოველთაო ალტაქცია იწვევდა. ამ ალტაქცეას აგვირგვინებდა „ინტერნაციონალის“ მჭკვარე მელიოდი. მასა მღეროდა, ერთ მუხტად შერკული ეგებობდა მტერს — იგი ვერ დაამარცხეს, ვერ დათრუნეს, ვერ გატყუეს სულიერად. ამავე რეპეტაციას კოტე მარჯანიშვილი, რომელსაც არ მოსწონდა უსახელოს გაქრობის სცენა — შემდეგნაირად მიმართავდა სპექტაკლში მიზანწილ მსახიობებს: „რევოლუციამ დაამალა და გაპარვა არ იცის. რევოლუცია რომ იგალობა, რომელიც წარხვევს, აღმოფხვრის იმას, რაც მას შეებრძოლებას“. 18 მართლაც, გრიგალი დაატრიალა კ. მარჯანიშვილმა ამ სცენაში, სადაც ასე ნათლად, პლასტიკურად იყო განხლებული ბრძოლის, მოქმედების, ერთიანობის, უძლეველობის რწმენის იდეა. არსებითად ეს შეიძლება: და სპექტაკლის ფინალი ყოფილიყო, მაგრამ ექსპრესიონისტული პიესის კონსტრუქცია აქ არ მთავარდებოდა, იგი ეწყვებოდა დაბლა, განწირულებისა და უიმედობისაკენ, რომელსაც მთელი თავისი არსით ებრძოდა კ. მარჯანიშვილი და ცდილობდა ყოველი დეტალი რევოლუციური სულისკეთების გამოსატვისათვის გაეზარდა და მასშტაბურად წარმოედგინა, რევოლუციური ბრძოლის საერთო სურათის შესაქმნელად.

ნათელია, რომ კ. მარჯანიშვილმა მსოფლმხედველობრივად გააღრმავა და გაამდიდრა პიესა, ახალი, თანამედროვეობით განსაზღვრული კონცეფცია დაუდო საფუძვლად. „ახალი ადამიანი“ (ქალის) აბსტრაქტული სახე, ატორის ჩანაფიქრი მასაც ამადლებული, იდეალური, უფრო ადა-

მიანური და ქმედითი გახდა, მაგრამ მთავარი სხვაა. მან ფაქტურად უსახელო აქცია ჩვენი დროის შესაფერისი ადამიანად, ხოლო მასა ცოცხალ, აზრთან, დინამიკურ, სწრაფ აზრით და გრძობით მღეროლ კოლექტივად. მასობრივი სცენების ამ გააზრებით, როცა მასის წინამძღოლი (უსახელო) და თვით მასა ერთიანი მოქმედებითა შედუღებული, როცა ერთი გამოსატყავს აზრსა და საერთო, მოქმედებას, შემდეგში საფუძვლად დაედო რუსთაველის თეატრის მრავალ უნიშვნელოვანეს დადგმას. მიუხედავად ერთგვარი გადავარდნისა, რააც რეჟისორმა პატარაძემ იქნენ ამ სპექტაკლის შეფასებისას, არსებითად სწორად უნდა მივინიშოთ მისი მოქმედი მოსაზრება.

„აკაცა-მასა“ კი თეატრის მომავალი განვითარებისათვის დიდნიშნელოვანი წარმოდგენა იყო — ეპოქალური, თურუსთაველის თეატრის სცენაში თავის ახალსა და არაჩვეულებრივი მასიური სცენებით, როგორც სამშობლოში, ისე მოსკოვში და რუსუბლიკებში გასტარების დროს. თუ ენის არცოდნე მასურებელს ხიბლავდა, იტაცებდა ცალკეული აქტიორული შემოქმედების და მისი გასაუკურებელი ყურადღებას იმსახურებდა შესანიშნავი მასიური სცენები — ყველა ამისი საწყისი კოტეს მიერ „აკაცა-მასაში“ შექმნილ მასიურ სცენებში უნდა დაეინახათ. ასეთი რეჟისორული გააზრებით და გადაწყვეტით გაკეთებული მასიური სცენები ახალი სიტყვა იყო ჩვენი თეატრალურ ხელოვნებაში. რუსთაველის თეატრმა თავის შემდგომ აღმდგენაში სწორედ ეს გადაწყვეტა იმხანა, მაგრამ ურალად მისი ასლი კი არ გადადა, არამედ განავითარა იგი. 19 თვით ექსპრესიონისტული პიესის სტრუქტურა იძლეოდა საშუალებას მასის როლსა და წინშეწოდების გააზრებისათვის, მისი ამოქმედების საფუძეს აქ მასა, ერთიანი აზრით შერკული, ამავე დროს, მოქმედებდა და ნების, ერთიანობის განახლებაც იყო. აზრთა ერთიანობა მოქმედების ერთიანობამ უნდა უარმოეხა, — ამტკიცება იგი. დინამიკა, უზანგანი რიტმი იგრძნობოდა როგორც შექცევა, ისე სკალტურული, გარბნულ კონაოხიკული. აქ ერთიანი ფორმა ყრბნობოდა რატიმულ სისასუსსა და დაძაბულობას. ჭუნებრივია, რომ პიესის ავტორებმა იძლეოდა საფუძველს განზოგადოებისათვის. მისი ზოგადი ხასიათი, მთიშველეთაში სოციალური პრობლემების სიმწვავე აერთიანებდა მასას. მასის მოძრაობა იყო ერთიანი და დინამიკური, მაგრამ დამაჯერებელი და თეატრალური იერსა და იმავ დროს. ექსპრესიონისტული გრძობით გამსჭვალული მასა კ. მარჯანიშვილმა დაუმორჩილა ე. წ. „ჰეობიკული რეალიზმის“ პრინციპებს, რამაც თვალსაჩინო მონაშენებლობა მიანიჭა მას. ექსპრესიონისტული პიესას სიმძრალე და რიტორიკობა ერთგვარად ძნელი ამოცანის წინაშე აყენებდა კ. მარჯანიშვილს, რომელიც ისრაფივოდა სიცოცხლთ საესე, ხალისიანი, მიწისა და ბუნების ფერებით და სუნთქვით საესე თეატრალური ხელოვნებისაკენ. ეს სინეზიმა მას შესანიშნავად დასძლია. სწორად შენიშნავს თეატრმედიცინე ე. გუგუშვილი: „პიესის მთავარი მამოძრავებელი ძალა, გმირი, ისევე როგორც „ფუნტე ოვბუნანაში“, უნდა ყოფილიყო მასა, ხალხი. მაგრამ რეჟისორი გრძობდა პიესის „სტილისტიკას“ და კარგად ემსობა, რომ პლასტიკური ფორმები, რომლებიც მასის მოძრაობის წარმოსავლა იყო საჭირო, განსხვავებული უნდა ყოფილიყო ლოპე და ვეგას ტრადიციის სახალხო სცენებისაკენ. მას, რო-



გორც რეჟისორს, ერთმანეთისათვის უნდა შეესაბამებინა პო-
ლარული წერტილები. ეს პოლარული წერტილები იყო: სა-
კუთარი რეალისტური თვალთახედვა და ექსპრესიონისტუ-
ლი, მექანიკურ-რიტორიული და, ამ აზრით, ერთად პი-
რობით თვალთახედვა. ამ შეთანხმების ძიებისას კ. მარჯა-
ნიშვილი კვლავინდებურად შინაარსით, იდეით ხელმძღვანე-
ლობდა.²⁰

კიდევ უფრო თამამი და ორიგინალური შინაარსით ავსო
მან ამ ატრისის პიესას „პოპლა, ჩვენ ვეცოცხლობთ“, რომლი-
თაც გაიხსნა ქუთაისის დრამატული თეატრი (1928 წ.). ამ
სპექტაკლში ახალი ძალით გაბრწყინდა კ. მარჯანიშვილის
რეჟისორული ტალანტი, მისი არაჩვეულებრივი უნარი სილ-
ნების წყობისა და სტრუქტურული თავისებურების
ამოცნობისა. ცნობილია, რომ აქ კ. მარჯანიშვილმა შესანი-
შნავად გამოიყენა კინო, რადიო, სინათლის სხივი და სცე-
ნური მაშინერია, რაც დრამის ორგანულ, აუცილებელ ნა-
წილად აქცია. პირდაპირ განსაცვიფრებელია მისი მახვილ-
რის ნიჭი. ჩვენ თანამედროვე კ. კენდლერი, რომელმაც ექ-
სპრესიონისტული დრამის სტრუქტურული თავისებურებანი
დრამად გამოიკვლია, დღეს წერს და თორიულად ასაბუთებს
იმას, რასაც ადრევე ჩასწვდა დიდი რეჟისორი. კენდლერის
აზრით, „ახალი ადამიანის“ იდეა, რომლის განსაზღვრა
ძალიად და მხოლოდ შესაძლებელია ირრაციონალობით მი-
მისი გადმოცემა, თავისი განსხვავებისათვის საჭიროებს და-
მხმარე სტრუქტურულ საშუალებებს. იგი ნაგულისხმევია
სტრუქტურა შორის, ანდა მოქმედ პირთა ექსტრემში და არა
დაილოგორ ან მონოლოგორ მეტყველებაში. „ახალი ადა-
მიანი“ განახორციელებს უტოპურ იდეას და ძალზე ხში-
რად ამ იდეის გაგება შეიძლება როგორც მხოლოდდამო-
ლოდ უარყოფა რაღაც არსებულისა, რისგანაც ახსობრივდ-
ბა არარსებული ანდა ჯერ არ არსებული — ეს უნდა ან-
ტოპოზიცია, ვიდრე პოზიცია, რომელიც იგი წარმოადგენს.
ამ მიზნით გამოიყენება დამხმარე დრამატურგიული საშუა-
ლებანი, მაგალითად რეჟისორული რემარკები — მიმართუ-
ლის სურათის გამოსახატავად. გამოვლილი სტრუქტურები,
რომლებიც როგორც მეტყველებაში, ასევე სცენაზე სიმო-
ლურ ხასიათს ატარებენ, გასაღებია იმისა რაც გამოითი-
ქნის.²¹

ასეთი „რეჟისორული რემარკები“ სწორედ, კ. მარჯა-
ნიშვილის მიერ გამოყენებული სინთეზური საშუალებანი,
რაც იწყებს და ავითარებს სიტუაციას, უფრო აღრმავებს
და სტრუქტურულად დასრულებულ ხდის მას.

ტოლერის პიესის პესიონისტური ულისკვეთება, კარლ
ტოსლის დაცემა მან „შემობარუნა“ ოპტიმისტური რაკურ-
სით, მაყურებელს ურუნა მთავარი გმირის დაღუპვით გამო-
წვეული ტკივილი და ამავე დაღუპვით განპირობებული შე-
კავიერება თანამებრძოლებისათვის. ეს არ იყო ძალდატანება,
პიესის ექსპრესიონისტული ბუნების შეცვლა, ახალი პრობ-
ლემატიკის წამოჭრა. უბრალოდ მთელ სიუჟეტურ ქარვამში,
მის შეუცვლელად, კ. მარჯანიშვილმა შეიტანა მეკეთრი-
იდეური აქცენტი და ამით იგი რეალისტური თანამედრო-
ვეობას დაუკავშირა. მთელი სპექტაკლი მან ააგო მონტაჟი-
და მთლიანობის პრინციპზე. და კაკაბაძის მიერ შექმნი-
ლი სცენური კონსტრუქცია — ნაცრისხვერი კოლონების
სიბრტყეები, რომლებიც მოქმედების ფუნდასხვა ადგილს
აღნიშნავდნენ, ამგვარი მონტაჟისა და რეჟისურ შექმნის სა-
შუალებას იძლეოდნენ. სინათლის სხივი, ხან ერთ ოთახს

გამოკვეთდა, ხან მეორეს, ხან მთელ სცენას, ხან კი ერთ დე-
ტალს, ხან ერთი ადამიანის სახეს, ხან კი მთელ მსახივრებს
იყო არა ურალთ „განათება“, არამედ სპექტაკლის ესუ-
ტიკური და აზრობრივი ფუნქციონი. მონტაჟის თუ პრინციპი
სტილისტურად ამართლებდა სპექტაკლში კინოს გამოყენე-
ბას, რადგან აქაც, ისევე როგორც სცენაზე, მსხვილი პლა-
საერთო პლანების მონაცვლეობა დინამიურ და შთაბეჭ-
დავ სცენურ ცხოვრებას ქმნიდა.

ინტერესი მოკლებული არ არის ის გარემოება, რომ პო-
ლიტიკური თეატრის შემქმნელი ერვინ პისკატორი, თითქმ-
ის ამავე პერიოდში დგამს ექსპრესიონისტულ პიესებს,
მათ შორის „პოპლას“ და მათ რეჟისურ ფორმებად ანაწი-
ლებს. აქ პისკატორი კინოს თავისებურად იყენებს. მაგ.
„პოპლამ“ პროლოგსა და უშუალოდ მოქმედების დასაწ-
ყის შორის ნაგულისხმეია ვაიმარის რესპუბლიკის განვი-
შეყოფით ეგრანზე ურუნა ამ რესპუბლიკის ცხოვრების უმ-
ნიშვნელოვანესი მომენტები, ის, რაც დრამატული დიალოგ-
ში მხოლოდ მერთალად იყო მინიშნებული. მნიშვნელოვანი
ისტორიული მოვლენების ჩარჩოში მოქცეული ეს პიესა,
როგორცე გადაიქცა ისეთ სინამდვილედ, რომელიც უკავ-
შირდებოდა სოციალურ გაფრმოს, ერთუელმა შემთხვევამ
შეიძინა ზოგადი ხასიათი. ისევე როგორც კ. მარჯანიშვილ-
მა ე. პისკატორმაც სიმულური პრინციპი დაულო საუბრე-
ლად გაფორმებას — აქაც სხვადასხვა სინამდვილე
და სხვადასხვა სიბრტყეზე განლაგებული მოედნები მოქმედების
განვითარების ერთდროულობის და ერთიანობის შთა-
ბეჭდილებას ქმნიდა და სოციალური იტარაქიის შთაბეჭდ-
ლებას იწყევდა.

კომპოზიციონერ თ. ვახვახიშვილი, თავის იგნში „თერ-
ომტიკ წელი კოტე მარჯანიშვილითან“ ასე ავიწყრს დელო-
რაციას და განათების ეთოტიკურ ფუნქციას სპექტაკლ-
ში „პოპლა, ჩვენ ვეცოცხლობთ“, „დიწყო სპექტაკლი, და
რა სპექტაკლი! და კაკაბაძის ნაცრისფერი კოლოფიდან
დაწყებული ყველაფერი ავლავდა. სინათლე პირდაპირ სა-
სწაულებს ახდენს, ხან ცალკეულ ადგილს გამოაჩენს, ხან
აქეთ-იქით დახტის — მარჯვნივ, მარცხნივ, ცენტრში, ხან
კი ყველაფერი ერთად ჩანს — კაბინეტები, რესტორანის
მსახურთა ოთახები, ისეთი შთაბეჭდილება გვექმნება, თით-
ქოს მთელი დაწესებულების ცხოვრებას, ყველა მის დეტალს
უყურებო. ასეთი რამ მარჯანიშვილს ჯერ არ გაკვთებინა.
იგი სპექტაკლს გვიჩვენებს არ მარტო ერთი სასცენო მოე-
დნის ფორტალებს, არამედ როგორც კინოში, მსხვილი პლა-
ნითაც, როცა სინათლის სხივი მთელ სცენას ან საერთოდ
მასიდან ერთ რომელიმე მსახიობს გამოაჩენს ხოლმე. ან
ის რად ღირს, რომ მან კინო მოიშველია და მოქმედი პირ-
ის ელვის სისწრაფით გადადიან სცენიდან ეგრანზე და იქ
განაგრძობენ თამაშს?!. (გვ. 90).

ახლა მოვუსმინოთ თუ როგორ აღწერს ამავე სპექტაკლს
(ერთი უცნაური დამთხვევაც აღვნიშნოთ ბარგე: ე. პისკა-
ტორმაც „პოპლით“ გახსნა თავისი თეატრი) კ. კენდლერი,
რომელიც თანამედროვეთა წერილობას და სტატების ყურდ-
ნობა:

«Освещение или повороты аппаратуры выделяли
нужную игровую площадку, причем места, где
развертывалось побочное действие, предшествую-
щая или последующая сцена в зависимости от их

связан с происходящим действием тоже оставались в поле зрения. Кроме того, эта оснастка оставляла свободные плоскости для демонстрации фильмов и изобразительных проекций, так что документальные части включались в систему взаимосвязей и придавали действительно характер parts pro toto (часть вместе целого) в историческом процессе»²².

ამ პარალელში სანიტრებისა არა მხოლოდ სპექტაკლების გადაწყვეტის ერთიანი პრინციპი, არამედ სპექტაკლებმარხისონისებრი სცენური გარემოის, როცა კონსტრუქციული ნაბჭიონები ყველაფერზე დომინირებენ. კ. მარჯანიშვილთან და ე. პიკატორთან გაფორმება ექსპრესიონისტულ სულისკვეთებას შეიცავდა და, ამავ დროს, უშუალოდ ერწყმეოდა სცენურ მოქმედებას, განსაზღვრავდა ამ მოქმედების ბუნებას. ამას გარდა — ეუ პიკატორმა ისტორიული ქრონიკა, ისტორიული მოვლენები, დოკუმენტური სიუჟეტები ადამიერული ფორმე, ჩართო სპექტაკლში და ამით უაღრესად გააფართოვა სცენური მოქმედების გააზრების მასშტაბი, თუ მან მთლიანად დრამა ისტორიის განუყოფელი, ცოცხალი ნაწილი გახადა და საერთო სისტემის სტრუქტურული ელემენტი — რაც აბსოლუტურად ახალი ესთეტიკური ფუნოქიონი აღმოჩნდა ამ სისტემაში, კ. მარჯანიშვილიც არ წყაულა — მართალია, არა იმდგვარი მასშტაბითა და მნიშვნელობით როგორც ე. პიკატორი — კინოს მარტოდენ ფუნქციონალური გამოყენების გზით.

კ. მარჯანიშვილმა პირველსავე სცენებში ჩართულ კინოკადრებში უჩვენა სახალხო აჯანყების ამასხველი ეპიოდები. ამევე ლენინი აჯანყებულ ხალხს მიმართავდა. ეს ფრიალი მნიშვნელოვანი მომენტი იყო, რადგან იგი განუზომლად ზრდიდა პიესის მოქმედების მნიშვნელობას — დიდი ისტორიული მოვლენებთან აკავშირება მას და იგი წარმოადგენდა, როგორც უმნიშვნელოვანესი სოციალური მოვლენების ერთი რგოლი. ეს — თანამედროვე ტერმინით რომ ვთქვათ — „გაცხოების ეფექტი“ პიესის მთავარი მოქმედი პირობის ცხოვრებას იმიტეტურ სისრულეს ანიჭებდა. გადაცავდა ის ახალ რეჟისტრში, რაკი რეჟისორი ბრძოლას ცოცხალ, შეხადგენულ ნაწილად აქცევდა მას. სოციალური ცხოვრების სტრუქტურაში ზოგადისა და კერძოს ეს ერთობლიობა სპექტაკლს დიდმნიშვნელოვან ილტურ სიხვედრს და გამომსახველობას ანიჭებდა. კინო აქ ერთი რომელიმე ადამიანის მოქმედებას კი არ გვიჩვენებდა მხოლოდ (მისი თქმა, რომ ეს კინოკადრები იცნებდა ცნობილ ხასიათს არ ატარებდნენ და ორგანულად იყვნენ ჩართული საერთო სისტემაში — ჯერ კიდევ მნიშვნელოვანს არაფერს ნიშნავს), არამედ ფსიქოლოგიურ კონფლიქტს ისტორიული მოვლენად აქცევდა. ეს კონმასალა (აჯანყებულის ხალხი, ლენინის სახე) კარგავდა კომენტარულ, „ფაქტობრივ“ ფუნქციას და იძინდა ახალ ესთეტიკურ ფუნქციას, ხოლო თვით სპექტაკლში განვითარებული ამბები ისტორიის ფაქტად იქცეოდნენ. ამავე დროს, ეს სპექტაკლი, — განსხვავებით რუსთაველის თეატრში დადგმული სპექტაკლისაგან „კაცი — მასა“ — ფსიქოლოგიური სიღრმითა და რეალისტური სისავსით გამოირჩეოდა. აქ არ იყო არც რიტმიზირებული მოძრაობა მისისა, არც ე. წ. „მანქანათა რიტმი“ მსახიობთა მოძრაობაში.

ცნობილია, რომ კ. მარჯანიშვილს შეეძლო სულ უბრალო ეპიოდები აეყოს — საჭიროებისდამიხედვით, — დიდი ფსიქოლოგიური სიმატლით ან უბრალო ფსიქოლოგიური

დეტალი ზოგადობამდე აემულუნებინა, ინტიმური, კამერული სცენა ბრძოლისაგან მღვწნებარე მოწოდების სტენდარტულ მავალითად, პიესაში „კაცი—მასა“ არის ასეთი სცენა — საკანინან გააყვით ქალი. პაუზა. შემოდის ორი საეჭო გარემონის ქალი, რომლებიც ხარბი მტაცებლებივით იქცევიან. სცენის მიღმა ისმის სროლის ხმა. ცხადია: ქალი დახვრიტდა ამ ხმამ თითქოს შესდარა ამ ორი ქალს არსება. ისინი მიხვდნენ თუ რა საზიზღრობა მათი საქციელი და გაოგნებული გაირჩინეს. ამ დროს ერთი მათგანი დარცხვენილი ამბობს: „რას ვუხეივით ჩვენ, დოა“. აი, ეს უბრალო ეპიოდები და ეს უმნიშვნელო ფრაზა, კ. მარჯანიშვილმა გადააქცია იდეური სიმაფრითა და ემოციურ აღსაქვე სცენად... ეს ქალბები, შინაგანად გაეცისტრენებულნი, ანთებულნი, შემართულნი ნლა მიმართოდნენ აჯანყებისაკენ. მათი სახე, მოძრაობა, მისისაზედ წარმოქმეული სურათი, „რას ვუხეივით ჩვენ, დოა“ — სახე პრეტესტით და მოწოდებით, გამოსხატავდა მსჯავრს იმ საზოგადოების იყო მართლ, რომელმაც გასწარა ეს ქალი. ეს იყო ბრალდება. ამავე დროს, ეს ფრაზა — გადმოსროლილი პარტერში — იყო მოწოდება ახალი ბრძოლისაკენ, გამოფხიზლებისაკენ, ნორტესტეკა ყოველგვარი ინერტულობის წინააღმდეგ. ეს ქალები პარტერისაკენ ნელა მიდიოდნენ და ასევე ნელა ინთებოდნენ სინათლე სცენასა და პარტეტში და, ვიდრე ფარად დაიხურებოდა და მთეული თეატრი განათებლობდა, თითქოს სინათლის ჭაღლმა კი არ გაანათათ იგი, არამედ ფრაზამ „რას ვუხეივით ჩვენ, დოა“.

ასევე, სულ უბრალო ეპიოდები „პოპლში“, სახვე ე. ტოლერისათვის დახმასათებელი პესიონიზმით, რომელიც ამ პიესაში განსაკუთრებულის ძალით ვლინდება და პიროვნული მოტივეციობა გაპირობებული, კოტე მარჯანიშვილმა გადააქცია სრცობის სხივის, იმედის, ცხოვრების ტრფიადის სცენად. ეს ეპიოდები მშვენივრად აქვს აღწერილი უ. ჩხეიძეს მოგონებათა წიგნში „კოტე მარჯანიშვილი — რეჟისორი და ხელმძღვანელი“.

„მარჯანიშვილის კომპოზიცია გვიტყვავდა და გვიხმლავდა არა მარტო კლასიკოსებში; ის ისეთივე ძლიერი იყო თანამედროვე პიესებშიც. ათ, თუნდაც ერთი სცენა ტოლერის პიესიდან „პოპლა ჩვენ ვიცოცხლობთ“. სცენა წარმოადგენს საპროლოგებს. ათა დღეა ადამიანები ელოდებიან სიკვდილის განაჩენს. ისინი უკვე, თუ შეიძლება ასე თთქვას, ნერვების ნაფლეთებს წარმოადგენენ. ყოველი მოძრაობა კარგება იქით, ნაბიჯის შორეული ხმაც, მათში იწყებს უდიდეს დაძაბულობას. ერთი ტესდათავანი ნატრულობს თამბაქოს. მეორეს აღმოაჩნდება შემთხვევით პაპიროსი. ეს უკვე საკმარისი მასალა მარჯანიშვილისათვის. ის სიკვდილის მოლოდინიდან უფროდ გამოთივავს ყველას ყურადქას და გადააქვს პაპიროსის გარშემო. ყველა მოქმედ პირს შეიყრობს მწვავე სურთილი, ვრთხელ მაინც მოსწიოს პაპიროსი. თამბაქოს მოწევის სურვილმა შთანთქ ყველაფერი. აი, ვრძელ სკამზე ჩამოვდა ფრუ მიულერი (ე. დლანური), მის პირდაპირ სკამზე გადამჯადარი მოთავსდა კარლ ტომასი (უ. ჩხეიძე, ი. ზარდალიშვილი), კარლ ტომასის მარჯვნივ, ხალხისაკენ, ცალ მუხლზე დამოქცილი და პაპიროსისაკენ ხელგებავილი მოუთმნლად შეეყურებს ფრუ მიულერს კილმანი (შ. გომელაური), ფრუ მიულერის მარჯვნივ მოთავსებულია მომღიმავე სახით თავისი რიგის მოთმნებელი

მომლოდინო ალბერტ კროლი (შ. დამამიძე), ამ უკანასკნელისა და კარლ ტომასის შუა, მათ მხრებზე ხელებით დაყრდნობილი დგას ყველაზე ახალაზრდა ევა ბერგი. იგი აღგზნებული თვალებით მისჩერება და ელოდება პაპიროსს. ყველას დააივიწყა სიკვდილი. ყველა მოწყვის მოლოდინშია და მოელის პაპიროსს, როგორც ერთგვარ შეებას, ნეტარებას. ათი დღის განმავლობაში მოღუშულ, დატანჯულ სახეებს პირველად გადაუხრება ღიმილი, ღიმილი ძლიერდება, გააღდის ნაწყვეტ სიცილიშ და, აი, არიოთ უკანასკნელი ღერი ასანით ერთადერთი პაპიროსი, მისწია ფრუ მიულერმა და თითქოს ყველას სუნთქვა შეეგრა მოლოდინის მწვევე შერბნობით, ყველა გაქვავდა. მათი გონიერი დაიპყრო მოლოდინითა სურვილმა და ერთი წუთით სასიკვდილოთ განწირული ადამიანები გახდნენ ბედნიერნი. ეს იყო დიდი მოქანდაკის ხელთ გამოტყდური ადამიანის სახეები. სხვა რეჟისორის ხელში შეიძლება ამ სცენას სრულიად უმნიშვნელოდ ჩაველი, რადგან ავტორი აქ თითქმის არავითარ მასალას არ იძლევა, მას გაკვირთ აქვს ნათქვამი პაპიროსზე ორიოდ სიტყვა.

ამ ადგილით მაყურებელიც დასავენა მარჯანიშვილმა დაძაბული მდგომარეობისაგან. მივლ მოქმედებაში შეიტანა შუქი, ნათელი სხივი და ამავდროს განწირული ადამიანების ხანმოკლე ბედნიერების ჩვენებით უფრო მწვევედ გვაგრძნობინა მათი ტრაგედია.²³

ეს პიესა, სრულიად ახალი რაკურსით შემოტრიალდა დასკვნით ნაწილში, როცა მუშა ალბერტ კროლი საფინანსო სცენაში წარმოსთქვამდა თავისი სიტყვას და მომაგებო ბრძოლისაკენ მოუწოდებდა თანამზრახველებს. კარლ ტომასის ტრაგიკული ცხოვრების დასასრული, გამსჭვალული პეიზაჟში, რეჟისორის ხელში იძენდა ოპტიმისტურ ელვადობას... „და უკ ჰგონით მათ, ვინც ტომასი მოკლა, რომ ამით ჩვენ მოგვკლა. მაშ, კვლავ ვინ საბრძოლველად... ნუ ვღვრით ცრემლებს... ნუ ვიტანჯებით. გაეწიოთ საბრძოლველად. „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“. სახეებით მართებულად უნდა მივიჩნიოთ ე. გუგუშვილის მოსაზრება, რომ „მარჯანიშვილისათვის ეს (იგულისხმება „ჰოპლა“ ნ. გ.) კვლავ იმისი საბაბი გახდა, რომ რევოლუციურ თანამედროვეობასთან დაკავშირებული მოვლენები გაეზარებინა“ (გვ. 459). კ. მარჯანიშვილმა გვაჩვენა იდეალისტი-რევოლუციონერის ტრაგედია და არა ტრაგედია რევოლუციისა, რომლის განმასაზღვრელი ძალა დადასტურებულია კროლის სიტყვებში (სხვათაშორის, კროლი პირველი სახეა მუშა-რევოლუციონერისა ქართული თეატრის ცენაზე).

ამგვარად, ექსპრესიონისტული დრამატურგიის შემოსვლამ ქართულ სცენაზე (განსაკუთრებით აკაცი-მასა და „ჰოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“) გარკვეული პროგრესული ტენდენციები განამტკიცა. მხედველობაში მავს როგორც საზოგადოებრივ-პოლიტიკური, ასევე თეატრალურ-ესთეტიკური ასპექტი. პოლიტიკურად, ამ პიესებმა კიდევ ერთხელ წინ წამოსწიეს რევოლუციური სულისკვთების საყოველთაო, განმასაზღვრელი ხასიათი, ხაზი გაუსვეს თანამედროვეობის უშუალო კავშირს რევოლუციასთან, ბრძოლის, ბუნტარული განწყობილების აუცილებლობას ძველი დროის ბასტიონების დასაწვრვად. ამას გარდა, ქართულ სცენაზე ავიდა „ახალი ადამიანი“, რომელიც თავის მოწოდებას ბრძოლაში, დრო-მოქმედების უარყოფაში ხედავდა.

ესთეტიკურად, ამ პიესებმა მოითხოვეს სცენურ საშუალებათა განახლება, თანამედროვე ფორმების ძიება. ესტეტიკურად აქტიურულ შესრულებას, ასევე რეჟისურასა და სცენოგრაფიას. ექსპრესიონისტულმა დიალოგმა — მოკლე, სხარტმა, მიკვეთილმა ფრაზებმა აქტიურული ტექნიკის განახლებისათვის მოამზადეს ნიადაგი. პიესის რიტმი, ექსპრესია, რეჟისურისა და მამასხათიბეული ტემპი, თვითუფილი, ეპისოდის მიკროდრამატურგია და სიტუაციის დამაბული ხასიათი მოითხოვდა ასევე მკვეთრ ფესტს, მკვეთრ მოძრაობას, დინამიკურობას, რიტმის ხაზგასმას. ასევე მნიშვნელოვანი იყო მასისა და პიროვნების, კოლექტივისა და ინდივიდუუმის მოქმედების რიტმული სინქრონიზაცია, რომელმაც უშუალოდ საბჭოთა თანამედროვეობის ამსახველ სპექტაკულურში თავსებური და სრულყოფილი გამოხატულება ჰპოვა. ექსპრესიონისტული პიესების იდეურია ხარვეზების, მისი მხატვრული ქათვილის არასრულყოფილების შეფასებისას არ უნდა გამოგვჩრქოს ის საკმაოდ მნიშვნელოვანი მომენტები, რომელმაც მოუზარდეს ნიადაგი თანამედროვე ცხოვრების ამსახველი სპექტაკლების სტილისტურ თავისებურებას.

შენიშვნები:

¹ К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, стр. 321.

² А. Я. Завельчинская. Экспрессионизм. Огиз. 1931, стр. 17—18.

³ კ. მამასხრდია. „ახალი ევროპა“, 1928 წ. გვ. 23.

⁴ К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. М., 1969, стр. 321.

⁵ А. Февральский. Театр им. Руставели. изд. «Искусство». 1959, стр. 75.

⁶ იქვე. გვ. 76

⁷ Г. А. Хачиченко. Путь советского театра. 1967 г. стр. 34.

⁸ ესარგებლობ ე. გუგუშვილის წიგნით „კოტე მარჯანიშვილი“. გვ. 409.

⁹ Модернизм. Изд. «Искусство». М., 1969, стр. 31.

¹⁰ К. Кендлер. «Драма и классовая борьба», изд. «Наука», 1977 г., стр. 26.

¹¹ იხ. დასახ. წიგნი. გვ. 36.

¹² იხ. დასახ. წიგნი. გვ. 50.

¹³ იქვე

¹⁴ იქვე.

¹⁵ იხ. კრებული. „კოტე მარჯანიშვილი“. „ხელოვნება“, 1961 წ. გვ. 337-358.

¹⁶ К. Рудницкий. Режиссер Мейерхольд. стр. 321.

¹⁷ იხ. კრებული „კოტე მარჯანიშვილი“ გვ. 346.

¹⁸ იხ. დასახ. კრებული. გვ. 351

¹⁹ იხ. დასახ. კრებული. გვ. 356

²⁰ ე. გუგუშვილი „კოტე მარჯანიშვილი“. ს. თ. ს. 1972 წ. გვ. 407.

²¹ იხ. ცენდურის დასახ. წიგნი. გვ. 60

²² იქვე. გვ. 172.

²³ „კოტე მარჯანიშვილი“. კრებული. 1961 წ. გვ. 101, 102.

75

ბესარიონ

ქლენტი

გახსენება

ჩემ თაობას ბევრი რამ დარჩა ბესარიონ ქლენტზე მოსაგონარი. მასთან ბრძოლაში და მეგობრობაში გამოიწრთო იგი. ბესარიონი ფართო მასშტაბის მოღვაწე გახლდათ, ბრძოლა და შრომაც ერთმანვე ყველა ფონტზე უხდებოდა. ლიტერატურა, თეატრი, კინო... ერთი სიტყვით. საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროს წვედებოდა. თეატრმცოდნეთა ახალი თაობის გამოსვლაც ცხარე დისკუსიებით დაიწყო. მისი წამომწყები ბესარიონ ქლენტი იყო. ყველას ესახელებოდა მასთან კამათი, ყველას დიდ პატივად მიაჩნდა მისი ქება. მას მუდამ ჰქონდა მასშტაბებისა და მაღალი მოქალაქეობრივი პასუხისმგებლობის გრძნობა. ერთი შეხედვით, თითქოს უმნიშვნელო ამბავსაც კი დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ხოლმე და ამით ახალგაზრდა თეატრმცოდნეებს მოვალეობის გრძნობას გვიმაფრებდა. ბრწყინვალე ორატორთან კამათი ადგილი არ იყო და ზოგჯერ ისიც ხდებოდა, ხოლმე, რომ მართლანი პოლემიკაში მტყუპანი ვჩანდით. ერთხელ ცოტა განაწყენებული ტონით ვკითხე:

— ბატონო ბესო, რატომ ხდება, რომ ყველა ნიჭიერს ებრძვი?

— ეის, მაგალითად? — მკითხა მან. ვიფიქრე, ზედმეტი მომივიდა მეთქი და შევარბილე. — არა ისე. საერთოდ, მწერლებშიც თეატრშიც..

— აბა, როგორ! ნიჭიერს უნდა ეკამათო, ებრძოლო, რომ გზას არ ასცდეს, თორემ უნიჭოსთან კამათს რა აზრი აქვს. მისი ბრალი ხომ არ არის, რომ უნიჭოა. ბევრსაც რომ ეცადოს მაინც ვერაფერს შეცვლის, რაც არის, ის დარჩება. ნიჭს კი მოვლა უნდა.

— მერე და ბრძოლაა მოვლა? — შევარბილე ისევ.

— მიყვარს მებრძოლი ნიჭი. პირზე ცოცხითა და ერთმანეთის ქებით შორს ვერ წავალოთ. კივანელიძეების ამბავი დაგვემართება. ერთხელ შეიკრიბნენ და დაადგინეს: ამიერიდან აზნაურები ვუწოდოთ ერთმანეთსო. არავინ არ სცნობდა აზნაურებად, მაგრამ თავს მაინც აზნაურებს ეძახდნენ. ვიყოთ ჩვენც ასე? ვაქოთ და ვადიდოთ ერთმანეთი? მერე, რა გამოვა აქედან?..

ბესარიონ ქლენტს მართლაც უყვარდა ნიჭიერი, მებრძოლი მწერლები, ხელოვნების მუშაკები. ერთი-ორჯერ წაიკამათებდა, ღონეს გაუსინჯავდა და თუ გაუძლებდა იგი მის შეტევას, მერე უთუოდ დაიხლოვებდა მას. მისი მეგობრობა კი ბევრისათვის საშური და სანატრილი იყო. ბესარიონმა იცოდა ნამდვილი მეგობრობის ფასი.

ვასილ კიკნაძე

იგი თავისი მეგობრების დიდი მფარველი იყო, პოლემიკას კი არც მეგობრებს აკლებდა

რუსთაველის თეატრის ირგვლივ ატბილ ცნობილ დისკუსიაში ბესარიონ ქლენტს გამოირჩეული ადგილი ეჭირა. მის დიდ ავტორიტეტს ყველა ანგარიშს უწევდა. ამ ცხარე პოლემიკის დროს ბესარიონმა განსაკუთრებით შუაქო ერთ-ერთი მონაწილე. მე მახარებს შენი ვაჟკაცური ბრძოლა — უთხრა მას, რადგან არ იცი, რით დამთავრდება იგი. თუ კი იცი, რომ შენი ბრძოლის გამო არაფერი საფრთხე არ გეცლის, ეგების მან სახელი და წარმატებაც მოგიტანოს. — ეგ რაღა ვაჟკაცობაა. თავად ბევრი ვაჟკაცური ბრძოლა გადაეხადა ბესარიონს და კარგად იცოდა მისი ფასი. — „ავაკეშინას“ წინააღმდეგ ჩატარებული ბრძოლები ხომ ნამდვილი გმირობა იყო. მერე და რა ფართოდ გახსნა ბრძოლის ცეცხლი. ბესარიონი შეუვალი იყო იქ, სადაც საქმე თავის ერს ეხებოდა. ყველგან, სადაც არ



უნდა ყოფილიყო იგი. ღირსეულად წარმოადგენდა ხოლმე თავის ქვეყანას. არაჩვეულებრივი მხესიერება ჰქონდა. ზეპირად იცოდა ქართული პოეზიის ნიმუშები, რუსი და დასავლეთ ვერსო-ვის პოეტთა საუკეთესო ლექსები. მასსოფს, ერთხელ ქუთაისში ვიყავით. წარმოდგინის შემდეგ ბანკეტზე მივიწვივებ. ბესარიონი, როგორც ყოველთვის, აქვს ყურადღების ცენტრში იყო. მისთვის ჩვეული გონებამახვილობით ახალისებდა სუფრას. იგონებდა ოციანი წლების ლიტერატურულ და თეატრალურ ცხოვრებას. იგონებდა კურიოზულ შემთხვევებს. ჰყვებოდა საინტერესო თავგადასავლებებს. სასაცილო ამბებიდან უცებ სერიოზულ საკითხზე გადავიდოდა და მთელი სუფრა სულგანაბელი უსმენდა, ადიდებდა თეატრის როლს ხალხის ცხოვრებაში და შემოიწვევდა, თითქოს სუფრის ყველა წევრის ავტორიტეტი და პასუხმგებლობაც იზრდებოდა. რაღაც ამაღლებული და სასიამოვნო განცდა

ეუფლებოდა ყველას. ვერძობდით, რომ ჩვენც, ჩვენს თეატრსაც არ დაუარგავს თავისი დიდი მისია. ამით ბესარიონმა ისე აამაღლა ყოველი წევრი, რომ თითქოს ყველა შექმბული და ნაღვერძელები იყო. ასე გამაზნევა და გაახალისა ბანკეტის მონაწილენი. მერე გვიან, როცა ქეიფი მოთავდა, ბესარიონთან ერთად ქუთაისის ცნობილ ბულვარში გავისეირნეთ. ბესარიონი გვიცთხავდა ბარათაშვილის, გალაკტიონის, პასტერნაკის ლექსებს. მე არ შევულებო მერე პოეტი, რომ ყველა კარგი ლექსი ჰქონდეს. ასეთი მხოლოდ ბარათაშვილიაო, — ამბობდა ბესარიონი. ქართული პოეზიის ქებათქებას ლექსების კითხვით ალამაზებდა. შუალაშე გადასული იყო, რომ სასტუმრო „ქუთაისში“ დაებრუნდიო. ბესარიონს ძილი არ ეგარებოდა, პოეზიამ გაიტაცა და ვატყობდით, ერთხანს კიდევ უნდოდა ქართულ ლექსებზე საუბარი. სასტუმროს კიბესთან შევიჩერდით. გალაკტიონის „ლურჯა ცხენები“ წამოიწყო და უცებ შეწყვიტა კითხვა. ახლა კი დავისვენოთო, გვითხრა და მივხვდით, რომ ამას ჩვენს გამო ამბობდა. ბესარიონი ურთიერთობაში დიდი ტაქტის კაცი იყო, იგი არავის არ აწუხებდა. ზოგჯერ ბავშვებით გულბრუნვით გვეჩვენებოდა. ვისაც მისი მასპინძლობა და ყურადღება უგრძობია, უთუოდ შეინჩნებდა ამას.

თუ არ ვცდები, თავის ქვეყანაში ასეთი პოპულარული კრიტიკოსი საერთოდ არ ყოფილა. სხვების არ ვიცი, მაგრამ საქართველოში კი ნამდვილად ასე იყო.

ბესარიონ ჟღენტს პოლემიკის დროს ძალიან უყვარდა, როცა რეპლიკას ესროდნენ. მოსწრებული სიტყვით ადიღოზევე „სპობდა“ რეპლიკის მოქმელს. დარბაზი გულიანად ხარხარებდა და შექსარე ოვაციას უმართავდა ორატორს. ყველამ იცოდა ბესარიონ ჟღენტის გონებამახვილობის ამბავი და ბევრი ურიდებოდა რეპლიკის თქმას. ბესარიონი კი, ხშირად, კამათს ისე წარმართავდა, რომ ძალაუნებურად რაღაც უნდა გეოქება. სიტყვით ან რეპლიკით უნდა შეპასუხებოდი. თეატრალური საზოგადოების ერთ-ერთ პლენუმზე ბესარიონმა მკაცრად გააკრიტიკა კულტურის სამინისტრო, რეპერტუარი არ გვიარგათ, დრამატურგებთან არ მუშაობთო, საყვედური გა-

დაჭარბებული მიწვევა (მაშინ სამინისტროში ემუშაობდი) ერთი სული მქონდა ვაგაპსუსებო-დი, მაგრამ ვიფიქრე, ვაითუ, უარესი თქვას მე-თქი და ერთხანს გავერმდი. ბესარიონი კი რის-ჩვასავით დაატყდა თავს სამინისტროსა და თეატრებს. მაშინ ვვლარ მოვითმინე და რეპლიკა ვესროლე:

— წელიწადში ორასზე მეტ პიესას ვკითხულობთ-მეთქი!

— ორასი გლახა პიესიდან სამ გლახას ამოარჩევთ და ამას ეძახით თქვენ მუშაობას? — მიპასუხა ბესომ და დარბაზში ატყდა ხმაური, სიცილი, ტაში.

ბესარიონ ჟღენტი თავისი ორატორული ხელოვნებით საინტერესოს ხდიდა ყველგ სხდომას, თათბირს, პლენუმს, დისკუსიას. მისი მონაწილეობის თვით ფაქტიც კი რაღაც განსხვავებულ ელფერს აძლევდა ყველაფერს. ყველა დიდი ინტერესით ელოდა ხოლმე მის გამორჩენას ტრიბუნაზე.

ბესარიონ ჟღენტი მძიმე სენით იყო შეპყრობილი, როცა რუსთაველის თეატრში გაბრიელ სუნიდუკიანის იუბილეზე მგზნებარე სიტყვა წარმოთქვა. გამხდარი, ფერდაკარგული, მაგრამ ისევ ამაყი და ძლიერი ბესარიონი იდგა ტრიბუნაზე. მისი მჭექარე ხმა კვლავ ესმოდა რუსთაველის თეატრის კედლებს. იგი თითქმის ნახევარი საუკუნე იდგა ამ ტრიბუნაზე. მისი სიტყბუკის ყველაზე ძვირფასი მოგონებებიც ამ სცენასთან იყო დაკავშირებული, როცა მარჯანიშვილი ქმნიდა ახალ თეატრს. აქ, ამ სცენაზე, დაიბადა პირველი საბჭოთა სპექტაკლი. თითქმის ფარდის მიღმა დარჩნენ წარსული მოგონებები. დროვამს გააყვია პირველი შთაბეჭდილებები და, აი, ახლა, უკურნებელი სენით შეპყრობილი ბესარიონი უკანასკნელად იდგა ტრიბუნაზე და მაყურებელს ხალხთა მშობასა და მეგობრობაზე ესაუბრებოდა.

ეს იყო, მართალია, უკანასკნელი, მაგრამ მაინც ვაჟაკური და ომახიანი სიტყვა.

რუსთაველის თეატრი... დიუსელდორფის თეატრის გასტროლი... შიღერი — „ვერაგობა და სიყვარული“... შედისარ ფოიერი და რეჟისორი როლანდ შეფერი უკვე ქმნის ატმოსფეროს სპექტაკლისათვის. აქვე, შუენ გვერდით, სხვა საუკუნის ადამიანები დდიან, ცხოვრობენ. ცხოვრობენ ჩვეულებრივად, ძალდაუტანებლად და ხაზგასმული თეატრალიზმის გარეშე. პროფესიონალის თვალთვალ კი აშკარად ამოიკითხავს მიზანდასახულ, ლოგიკურად გამართულ, გონიერად განსჯილ მოქმედებას... უმაღლე იბადება ინტერესი, მაყურებლისა და მსახიობის კონტაქტი და ჩუმი ჭიდილი. იბადება კითხვა: „რა მოხდება?“... დაძაბულობა იზრდება, როდესაც შედისარ დარბაზში. „რა მოხდება?“ კადადის ახალ ფაზაში... გიპყრობს სცენაზე შექმნილი განწყობა, ასეთი პრელუდით რეჟისორმა და მსატყარმა ერთბაშად მიაღწიეს მიზანს: მაყურებლის წარმოსახვა აქტიურად ამუშავდა. იგი თავიდანვე ჩათრეულია, თანამონაწილეა თეატრისა. ქრება სინათლე... სცენაზე გამოდის მსახიობი ალოიზ შტრემპელი — ლუიზას მამის, მუსიკოსი მილერის როლში. მაგიდასთან ზის შინაგანი წინააღმდეგობებით დამუხტული ადამიანი და საკმაოდ გრძელ პაუზაში ვერძნობა, რომ მისი არსება ფიქრების დაუსრულებელ ნაკადს შეუყვარა, ბორბავს მისი სული და გონებას გამოსავალი ვერ უპოვია. ეს ყველაფერი აღბეჭდილია მსახიობის თვალბეჭდში, რომელიც თუნწი, მაგრამ ზუსტი გამომსახველობით პასუხობენ შინაგან იმპულსებს. ექსპოზიციის ამ პირველი სცენის გადაწყვეტის ეფექტურობა მიღწეულია კონტრასტის ხერხით — მილერის გარეგანი სტატეია და დაძაბული შინაგანი ქმედება სიტყვის დაბადებამდე ქმნის დრამის დაწყებისათვის საჭირო ტონალობას. რეჟისორმა და მსახიობებმა მიაგნეს ზუსტ ტემპორიტმს. იბადება პირველი სიტყვა. სიტყვა მართალი და სასოვანი, კამერტონი მთელი სპექტაკლისა.

უხილავი ძაბვები ვაგება სცენასა და დარბაზს შორის... დაიწყო, უფრო სწორად, გაგრძელდა თეატრალური სანასაობა, რომელმაც კიდევ ერთხელ დავგარწმუნა კლასიკური ნაწარმოებისადმი თანამედროვე მიდგომის აუცილებლობაში. თეატრის ცხოველმყოფელობასა და ძლიერებას რომ განაპირობებს. სცენისა და პარტერის კონტაქტი, უსწრაფესად რომ ამოქმედებს წარმოსახვას: და ფანტაზიას, მადებს ასოციაციებსა და პარალელს, გვიმოიფხვს უამარვ საიდუმლოს, ცხოვრებისეულ სიღრმეებში გვახედებს. როცა სპექტა-

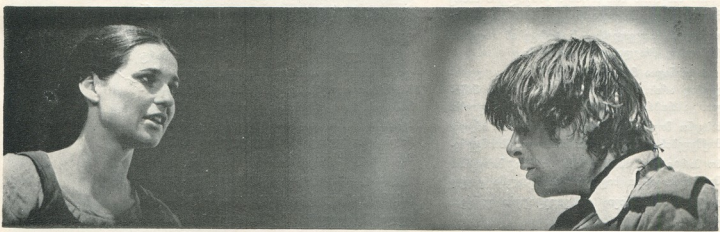
დიუსელდორფის თეატრი თბილისში

გიზო ყორღანია

ღის ეს ორი კომპონენტი პარმონიულ ერთიანობაშია მოქცეული, თეატრი თავის ნებას უმორჩილებს მაყურებელს, მიღწეულია უმთავრესი — ადამიანი გულგრილად არ სტოვებს თეატრს. ფიქრობს, დასვენას აკეთებს, ცოცხლობს იმ იდეით, მას რომ უჭადაგეს, ანდა პირიქით — იმსჭვალება პრეტესტის გრძობით, კამათობს, ამტკიცებს საწინააღმდეგოს, მაგრამ რომელ შემთხვევასთანაც არ უნდა გვეჩინდეს საქმე, მთავარი მაინც ერთია — აზრით დატვირთული მიდისარ თეატრიდან. მსგავსი რამ არ ძალუძს ჩვეულებრივს, ბანალურს. ამას რომ მიაღწიო მხატვრული ზემოქმედების ძალა, სათქმელის გამოსატყვის,

მაყურებელამდე მისი მიტანის უნარი უნდა გაგაინდეს. ამისთვის დახვეწილი პროფესიონალიზმი და არაჩვეულებრივი აღმოჩენის ნიჭია საჭირო. ყოველივე ეს აქვთ დიუსელდორფელებს. უსურველად იკვეთება სპექტაკლის იდეა, რომელიც პერმანენტულად მოქმედებს, როგორც მხატვრული ძალა. სპექტაკლი ერთ საერთო გადაწყვეტას ემორჩილება და მისი ყველა კომპონენტი ერთიანად ესწრაფვის მთლიანობას, დასრულებულობას. ყველანი ერთხმად იმბალღებენ ხმას სოციალური უკუღმართობისა და ძალადობის, დესპოტიზმისა და ტირანიის წინააღმდეგ. ესაა ბრძო-

სცენა სპექტაკლიდან «ვერაგობა და სიყვარული». ლუიზა — შარლოტა შვაბი, ფერდინანდი — პეტერ ზიმონიშვილი



ლა ადამიანის უფლებების დაცვისათვის. რეჟისორმა და მხატვარმა, მსახიობებთან ერთად, საშარაოზე გამოიტანეს დღევანდელი ადამიანების სატყუარი. შილერისეული სინამდვილე მათ ჩვენ დროს, 71-იანი წლების ადამიანების თვალით დანახეს. ნიჭიერად მიგნებული აქტორების საშუალებით და ავტორისეული ტექსტის გონივრული ინტერპრეტაციით მათ ხმა ამაძლეს იმ უსამართლობის წინააღმდეგ, ჯერ კიდევ რომ ხდება მეოცე საუკუნეში. ადამიანის უფლება იკხოვროს ისე, როგორც მას სწამს და სურს — ფეხქვეშ არის გათელილი. ძალადობა ჯერ კიდევ ბოკონობს. კაცური ღირსება სამართალს ითხოვს. ამ პრობლემების გადაწყვეტას ემსახურება სპექტაკლის იდეა და მისი ფორმა. ამიტომ არის პარტერში ცხოველი ინტერესი. ამიტომაც ეს წარმოდგენა თანამედროვე მახვილგონივრულად მიგნებული სივრცობრივი გადაწყვეტა, სპექტაკლის აზრის შესაბამის ატმოსფეროს ქმნის და აქტიორებთან კონტაქტში ლაპარაკობს იმ სატყუარზე, ასე მწყვედვს რომ განიცდის ფრიდრიხ შილერი და, რომელიც დღესაც აქტუალურია.

მხატვარ ფრანც კოპენდორფერის მიერ მიგნებული ფორმა ორი სამყაროს უთანასწორო ჭიდილს გამოხატავს. მილერთან სამყაროს უხეშად, მთელი ძალით აწვება ამა სოფლის ძლიერთა დაბრახები, კაბანეტები, აპარტამანტები. სახელმწიფოებრივ მანქანას, მის დესპოტიზმს, სიმდიდრესა და ფუფუნებას მარწმუნებში ჰკავთ მომწყველული ჩვეულებრივ ადამიანთა სამყარო. ბოროტება თრგუნავს და ამოსურთქვის საშუალებას არ აძლევს ადამიანს. ცივი კედლები და ნეონის შუქი მაღალი ჯებირივითაა აღმართული ბიურგერების წინაშე. ერთის მხრივ, მდიდრული ავეჯი, ძვირფასი ჭადი და ცინიკური სკულპტურული ფიგურა ფეხქვეშ გათელილი ქაღალდების გროვა. მეორეს მხრივ, ჯვარცმული ქრისტეს გამოსახულება, ბიბლია და საცოდავად მიგდებული ჩელო, ხატოვნად მეტყველებს ორი უთანასწორო სამყაროს არსებობაზე. ვიზუალური მხარე მჭიდროდ უკავშირდება მოქმედებას, ბადებს ასოციაციებს, აადვილებს ქვეტექსტების აღქმას, რისმომხივს მრავალადა სპექტაკლში.

ხატოვნადაა მოძებნილი კომპოზიცია, დეტალურად არის დამუშავებული მისი ყველა ნაწილი. აზრობრივი დატვირთვა აქვთ ნივთებს. სასცენო მოედანი უამრავ საშუალებას იძლევა მოქმედების გამოსათვის. სინათლის საინტერესო პარტიტურა ხაზს უსვამს ორი ატმოსფეროს შეჯახებას. ერთი სიტყვით, სპექტაკლში ყოველ დეტალს აზრობრივი და ესთეტიკური ფუნქცია აკისრია.



სენა სპექტაკლიდან «ვერაგობა და სიყვარული»

დახვეწილი გემოვნებით შექმნილი კონტრაპუნქტი მხატვარ კოპენდორფერის მაღალ კლასზე მეტყველებს. კოსტიუმების მხატვარი ასტირდ კირსტენი სპექტაკლის საერთო ჯდრადობიდან გამოდის, როდესაც ეთნოგრაფიულ სიზუსტეს არ მისდევს. მის კოსტიუმებს აქვთ თანამედროვე ინტონაცია და გმირების შინაგან ბუნებას შეესატყვისებინან. კოსტიუმის ფერწერულ-ფაქტურული გადაწყვეტა, მათი სილუეტები ემხარებინან მსახიობს, რეჟისორსა და მხატვარს კონცეფციის გახსნაში. თანამედროვე თეატრში ბევრი რამ არის დამოკიდებული ტექნიკურ პერსონალსა და განათების ოსტატებზე. ჩვეულებრივ მაყურებლისთვის შეიძლება არ ჩანდეს მათი პუნქტუალობა, საქმისამი შემოქმედებითი მიდგომა, სპექტაკლის გათანაშება სხვა სენაზე ენერჯის დიდ დაძაბვას მოითხოვს. მიუხედავად სირთულისა, დიუსელდორფის თეატრის ტექნიკურმა პერსონალმა შესანიშნავად წარმართა სპექტაკლები.

მუსიკალური გაფორმება კუთვნივთ რაინჰარტ ფირსოვსა და გერჰარტ კოიფენოვს. მუსიკა შესაბამის ასოციაციებს ბადებს, ორი სამყაროს წარმოსახვას ხელს უწყობს. კტეს გარეშეა, რომ დიდი მუშაობა გასწია თეატრის ლიტერატურულმა ნაწილმა, რომელსაც ხელმძღვანელობს იოჰან იოჰანსენი და რეჟისორის ასისტენტმა ბეატ ზოდელმა. ერთი სიტყვით, დიუსელდორფის თეატრის მთელი კოლექტივი შერეულია მაღალმხატვრული სპექტაკლების შექმნის იდეით, ამის მოწ-

მობს „ვერაგობა და სიყვარული“, რომელიც რეჟისორმა, თანაც დებიუტანტმა, ბრწყინვალედ მიიტანა მაცურებლამდე. მისი რეჟისორული ხელება მაღალპროფესიული, ორიგინალური, ღრმა და ხატოვანია. აღმავალი რიტმი წუთითაც არ წელდება. ახალგაზრდა რეჟისორმა გამოამჟღავნა მსახიობთან მუშაობის ნიჭი და ოსტატობა, მრავალპლანიანი მასიური სცენების აგების ტექნიკა. იგი შესანიშნავად ფლობს მოულოდნელობების ეფექტს, რომელიც ქვეტექსტების ამოცნობას ემსახურება. როლანდ შეფერი-მიზანდასახული, ინტელექტუალური და ემოციური რეჟისორი — თამამად ლაპარაკობს წარსულის უკუნობას ემსახურება. რათა დეკავიერის დღევანდელ სატყეარსა და ხვალისად სამშრობოებაზე...

მსახიობი ვალტერ ედგარი (იგი პრეზიდენტ ფონ ვალტერის როლს თამაშობს) ირინიულად ფურცლავს წიგნს, რამდენიმე წუთის წინ ლუიზას რომ ეჭირა ხელში, ფურცლავს და მისი გამომეტყველებიდან, პოზიდან ჩანს, რომ იგი დესპოტია. მას შეუძლია განუკითხავად გასრისონ, გათულოს ყოველივე წმინდა და ამაღლებული, რათა სახელმწიფოებრივი პოლიტიკას უფრო სწორად კი, პირად კარიერას, საკუთარ კეთილდღეობას ამსხვერპლოს ადამიანების ბედი, რასაც იგი აკეთებს კიდევ. იგი ცეცხლს წაუკიდებს წიგნს და სადისტური საიფრინებით შეტყუარებს ამ პატარა აუტოლაფეს. წიგნი თავისებურ

სიმბოლოდ იქცა იმ საშინელი სახელმწიფო მანქანისა, საუკუნების მანძილზე რომ მტრობს და უღობილად ანადგურებს ყოველივე ადამიანურს, ერთი ხელის მოსმით სპობს სილამაზეს. ეს კაცი კაცობრიობის საერთო მტერია, ის, ალბათ, დღესაც ცოცხლობს, საკუთარ ჩრდილთან უტყფ დი-ალოფში გარკვევით ჩანს, რომ პრეზიდენტი კვლავაც აინაცვლებს სახელმწიფოებრივი იერარქიის კიბეზე და მაშინ რეაქცია უფრო თამამად მიიტანს იეროში კეთილი ნების ადამიანებზე... ცეცხლს მისცემს მშვენიერს, წყვილად გაამფრებს. რეჟისორის ეს ჩანაფიქრი იშვიათი ტაქტიკითა და შესანიშნავი აქტიორული ოსტატობით შესარულად ედგარ ვალტერს. ჩვენს იდეა ინტელექტუალური მსახიობი, რომელიც თავისი ნებით წარმართავდა გმირის ცხოვრებას. სცენიდან სცენამდე თანმიმდევრულად და შაკიფოდ ხსნიდა ამ უსულგულო კარიერისტის შინაგან ბუნებას. მის მოქმედებებში აშკარად ჩანდა სახელმწიფო „მოღვაწის“ შინაგანი სიბინძურე და უმადურობა. მისი ყოველი სიტყვა აღწევდა მიზანს. აქტიორულ გამომსახველობის უხვი და ნატიფი ფერებით, პლასტიკური სიმასვილით და ტემპორიტმის უტყუარი გრძნობით წარმოდგენილი პრეზიდენტი მსახიობ ედგარ ვალტერის ბრწყინვალე გამარჯვებაა.

თუ ახალგაზრდობა ჯანსაღია და ბრძოლისუნარიანი, თუ მომავალ თაობას შესწევს ძალა წინაპრების მიერ ნაანდერძევი კუნიისტური ტრადიციების გაგრძელებისა, მაშინ ქვეყნიერებას ვერ გადააშენებენ პრეზიდენტები. მაგრამ რეაქციასთან ბრძოლა ხუმრობა როდია, ამას სჭირდება დიდი ნებისყოფა, გმირული შემართება, მსხვერპლი. ეს ფუნქცია სპექტაკლში აკისრიათ ფონ ვალტერის შვილს ფერდინანდსა და ლუიზას. ეს როლები მსახიობებმა პიტერ ზომინონ-შეკმა და შარლოტა შვებმა წარმატებით იტვირთეს. ისინი აღუდგნენ საუკუნეებით ნაშენებ ბარიერს, დღესაც რომ ახშობს თავისუფლებას, ბედნიერებას. უყურებ პიტერ ზომინონშეკს და გჯერა, რომ ამ ახოვან ტაბუქა ძალმუს ზვარკად მიიტანოს თავი სამსხვერპლოზე. მსახიობს ჭეშმარიტი არტიტიზმი და დიდი ტემპერამენტით, ამავე დროს, შინაგანი ზომიერების გრძნობით მიჰყავს როლი. მთელი სპექტაკლის მანძილზე ზომინონშეკი — ფერდინანდი მაღალი მოქალაქეობრიობით, მთელი თავისი თაობის სახელით იბრძვის პიროვნების თავისუფლებიანათვის, პროგრესისათვის, სიყვარულისათვის. გმირის შინაგანი ცხოვრების ადეკვატურია მსახიობის მიერ მიცემული ფორმა. მას თავდავიწყებით უყვარს და შვენებულად სძულს... ნაზიკ

სცენა სპექტაკლიდან „ვერაგობა და სიყვარული“





სცენა სპექტაკლიდან „მდებოთა ქორწილი“

არის და გაეკატორიც. რაინდულ შემართებას და სიფიციხესთან ერთად გონიერია და ღრმადამიანური. მოწამელისა და სიკვდილის სცენის რეჟისორული გადაწყვეტა მსახიობისაგან დიდ შინაგან სიწირფელესა და მხატვრულ ტაქტს მოითხოვს... სიკვდილი ახლოვდება... სადაცა ყველაფერი დამთავრდება; მაგრამ სათქმელი მაინც უნდა ითქვას. შეყვარებულნი თმობენ ერთმანეთს, არაადამიანური დაძაბვის წყალობით აგრძელებენ განწირულ სიცოცხლეს. პიტერ ზიმონიშვილი და შარლოტა შვაბი ჩინებული ოსტატობით გადიან ბეწვის ხიდზე. მხოლოდ დეტალების სკრუპულოზური დამუშავებით, მაღალი პროფესიონალიზმით შეიძლება ამ ურთულესი სცენის გათამაშება. რეჟისორი და მსახიობები აღწევენ მიზანს, ჩანაფიქრი რეალიზებულია. აბეთი ჭიდილის შემდეგ ფერდინანდის დაკვლვობა ლუიზას სხეულზე — ჩინებული მიგნება. ორივე სცენაში მონახული ფორმა პარადოქსულად ერწყმის ერთმანეთს, ნატურალისტური საშუალებებით გათამაშებული სიკვდილის პროცესი მოგონილი ფინალით მთავრდება.

შარლოტა შვაბი მდიდარი შინაგანი ბუნების მსახიობია. კარგი აქტიორული მონაცემები და შინაგანი ტექნიკა საშუალებას აძლევს მსახიობს დახვეწილი ოსტატობით გამოძიქროს ლუიზას სახე. ზუსტად მოქმენილი შინაგანი საყრდენები, წარმოსახვის მრავალფეროვანი საშუალებები, ზომიერების გრძობა ახასიათებს ამ მსახიობს. იგი წარმატებით აღწევს მიზანს უსუვალურო, ატმოსფეროში მისი სხეული ვერხვის ფოთოლივით თრთის, იტანჯება მისი შეურყეველი სული. თავდავლევებითა და ბავშვური გატაცებით ატარებს იგი სცენებს — ფერდინანდთან. იგი ერთდროულად ამაყი, შეურაცხყოფილი და ბედს მიმდრთილია ლედი მილფორდიან სცენაში. შარლოტა შვაბის მსახიობურმა აღღომ და ნიჭიერებამ დაამდგმელის აზრი თანმიმდევრულად მიყვანა მაყურებელამდე.

სპექტაკლში ერთ-ერთი საინტერესო და კოლორიტული ფიგურაა ჰოფმარშალი ფონ კალბი, წარმოდგენილი ფრანც კოლაშის მიერ. მსახიობი გვიჩვენებს თავქარიან კოსმოპოლიტს, რომელსაც არავითარი პრინციპი არ გააჩნია და მხოლოდ პირადი ინტერესებით ცხოვრობს. ზუსტად მიგნებული პლასტიკური მანერით ფრანც კოლაში უწყინარ კომიკურ პერსონაჟ რიდი წარმოსახავს... ჰოფმარშალი აუცილებელი ატრიბუტია ბოროტმოქმედთა სამყაროსი. იგი ისევე საშიშია, როგორც პრეზიდენტი და მისი იდვიანი ვურმი. თავქარიანი არისტოკრატის უკან მსახიობი ნათლად წარმოგვიდგენს საზოგადოების წურბელას. როლისადმი ავთინაირი მიდგომა ბაღებს ასოციაციას — ეს კაცი, ალბათ, დღესაც ბედნიერად გრძობს თავს. სად არ შეხვდებით მას, მსოფლიოს რომელ კუთხეში? მეჯლისესა და საოჯახო საღამოებზე, თეატრის კულისებსა და ფოიეებში. ეს „პოპულარული“ კაცუნა უდარდელად დანარმანდება ქალაქის ქუჩებსა და ეკავლენიანი პირების საკრებულოებში, სადაც იგი ტონის მიმღებ კი ხდება. მისი ახალი კოსტიუმი თუ ელემენტური ცხვირსახოცი ბანივანთა და მოლისმიმყოლი ჭებუდის მსჯულობის საგანი ხდება. კაცუნა კი დადის, მიაქვს და მოაქვს ჭორები, გონებას ურევს საზოგადოებას — წამლავს ახალგაზრდობას. ყოველივე ეს თანამედროვე ქვრეადაობას აძლევს მიოღრისეულ სინამდვილეს.

პრეზიდენტის პირადი მდივანი ვურმიც — მსახიობი რანპარტ ფირხოვი — ბოროტმოქმედთა წრეში შედის. მსახიობი როდი მიმართავს ასეთი ყიადის პერსონაჟის დასახასიათებლად არსებულ შტამებს; გმირის შინაგანი ცხოვრების ილუსტრირებას. პირიქით, აქტურად ფარავს ბნელ ზრახვებსა და მისწრაფებებს და ამით უფრო საშიში ხდება. შენობაში მტერი ურავსია, მოულოდნელია მისი დარტყმები, მაგრამ იქმნება ისეთი სიტუაცია, რომელსაც ყველაფერი

სააკაპაროზე გამოაქვს. და ვერმიც ვეღარ ფარავს შინაგან იმპულსებს, მსახიობი ოპატატურად ამფლანებს თავისი პერსონაჟის ნამდვილ სახეს. ეს რომ მარტო ტექსტუალური საშუალებებით კეთლებოდეს, მაშინ მსახიობისა და რეჟისორის ჩანაფიქრი რამდენადმე ჩვეულებრივი, ბანალური იქნებოდა. განუწყვეტელ აქტიურ მოქმედებას, დიდ შინაგან დაძაბულობას, სცენების ხატოვან გადაწყვეტას მსახიობის თამაში აპყავს მალალ დონეზე. ამის დასადასტურებლად აღვნიშნავ წერილის სცენას, სადაც მთლიანად გაიხსნება ვერმის პირუტყველი ბუნება, ვერაგული ბრძოლის ხერხები. მთავრდება სცენა და ფიქრობ: ასი ყური და ასი თვალი უნდა გამოიხსნას საზოგადოებამ, რათა დროზე შეუკვეცოს ფრთები ასეთი ტიპის ადამიანებს. კეთილშობილი ადამიანები უნდა გაერთიანდნენ ბოროტების წინააღმდეგ. ასეთი სურვილის დაბადება გამარჯვებაა რეჟისორული აზრისა, მსახიობური ხელოვნებისა.

ვერონიკა ბაიერი — ტემპერამენტული და გონიერი მსახიობი ქემმარიტი არტისტიზმითა და გესლანი სიმასვილით თამაშობს თავადის ფავორიტის ლედი მილფორდის როლს. დაწყებული გარეგნული დახასიათებიდან ვიდრე შინაგანი ცხოვრების ყველაზე ბნელი კუნჭულები გაშუქებამდე ბაიერი არ დალატობს თეატრალურ ზომიერებას და მახვილგონივრული მიგნებებით ამიშვლებს მილფორდის პიროვნებას. ლუიზასთან, სოფისთან თუ კამერდინერთან სცენებში მისი შინაგანი ტექნიკა და თანამედროვე კლასტიკური საშუალებები ზუსტად გამოხატავენ რეჟისორის ჩანაფიქრს, ამჟღავნებენ მის აქტიორულ ინდივიდუალობას. ბაიერის მილფორდი დახვეწი-

ლია და მკვეთრი. კამერდინერის სახეს გვიხატავს მსახიობი ჰენრიხ ორტმაიერი. მსახიობის გამო-მასხველობითი პალიტრა სწორ პულსაციას ქმნის მილფორდთან სცენაში. ამ ეპიზოდში აქტიური გადატანილია პერსონაჟის შინაგან ცხოვრებაზე. ჰენრიხ ორტიმირის შინაგანი მღელვარება სულ უფრო ძლიერად მოქმედებს მაყურებელზე და საჭირო რეაქციას ბადებს. არ არსებობს დიდი და პატარა როლები. კ. სტანისლავსკის ეს გამოთქმა ესადაგება ამ თეატრს და კერძოდ სოფის როლის შემსრულებლებს ქრისტინა შერერსა და მილერის ცოლის შემსრულებელ ჯენი ლატერმანს. ორივე გმირი ჩაგრულთა წრის წარმომადგენელია. ჯენი ლატერმანის დედას უკვე გაუვლია ცხოვრების დიდი ნაწილი და ახლა შვილის „მოწყობაზე“ ზრუნავს, სხვა რამ მის არ აინტერესებს. რეჟისორი და მსახიობი ისეთნაირად ავითარებენ მოქმედებას, რომ უტექსტოდაც ადვილად იგებ მდაბიო კალის მისწრაფებებს. მიჯი ცხოვრება, დატვირთული ყოველდღიური წვრილმანებით, იგი დღენიადაც ფაციფუცშია, მაგრამ ამას ზომ ყოველი დიასახლისი აკეთებს. ჯენი ლატერმანი კი ზუსტად მოქმენილი ხერხებით წარმოგვიდგენს მხოლოდ თავის გმირს და აქტიურად მონაწილეობს სპექტაკლის რიტმულ წარმართვაში. სოფი კა ახალგაზრდა მოახლეა, მას აწუხებს თავისი წრის უბედურება და სადღაც ისმის პროტესტის ნოტები. ქრისტინა შერერი ამ შინაგანი ანსამბლის განუყოფალი ნაწილია, იგი სერიოზულ ფუნქციას ასრულებს სპექტაკლში. მადლობას იმსახურებენ რუსთაველის თეატრის მსახიობები, რომლებიც მონაწილეობდნენ დიუსელდორფელთა სპექტაკლში, რითაც თავიანთი წვლილი შეიტანეს წარმატებაში.

სან სპექტაკლიდან „მდაბიოთა ქორი-ლო“. სსიძო — პიტერ ზომონიშვილი, სტარსლი — შარლოტა შვაბი



რევისორმა და მახიობებმა მაღლივს ჭეშმარიტ ანსამბლურობას, შემოქმედებით ერთსულოვნებას. ეს არ არის ვარსკვლავების საქეტაკლი, ეს თეატრალური კოლექტივის, თანამზარახველთა დიდი შრომის შედეგია: და კიდევ ერთი რამ — დღეს შილერის ენა თითქოს ოდნავ ზეაწეულად და პათეტურად კი ჭღერს, მაგრამ ეს მიჩვევებითი შობამდელიება ყოფილა. დიუსელდორფლებმა დაამტკიცეს, რომ შილერის ტექსტი ცოცხალია, ღრმადამიანური და რომ მის ძალუქს თანამედროვე საზოგადოების დაფიქრება, აფორიაქება.

ერთი სიტყვით, დიუსელდორფლებმა გააჩვენეს მაღალი კლასის თეატრი, თეატრის გენერალურ ინტენდანტს გიუნთერ ბელიეს, მიელი კოლექტივის გულით ველოცავ ამ დიდ გამარჯვებას.

...გახანებული პერანოსის და საღმრთო კოსტიუმის ნაცვლად სასიძის დატეხული პულოვერი აცვია. ეს კაცი ბიოლოგიური სიმსუნავით ქექავს ნასუფრალს. ყველაზე უბედური მათმზარაც კი არ დიწყებდა ასეთი ჭინით ღვინის ხერხებს სხვათა სასმელებიდან... შას აყვება პატარალიც, ორივენი ოთხფეხა არსებების დარად ნთქვენს ნასუფრალს, იღებებიან და ნელა-ნელა ერევთ ერთმანეთთან სიხარლოვის ჭინი... პირველი ღამის „რომანტიკული აქტი“ ათხრებულ ნასუფრალზე მიმდინარეობს. ეს სცენა ბერტოლდ ბრეტის „მდაბითთა ქორწილის“ ფინალში ხდება. რატომ დავიწყებთ ლაპარაკი საფინალო სცენიდან? იმით, რომ სპექტაკლის მამხილებლური სატირული ძალა ამ სცენაში აღწევს კულმინაციას, აქ თვალნათლივ ჩანს მემჩანიზმის სრული გრძის. ეს სცენა მახილონივერული გვირგვინი მთელი სპექტაკლისა და ყველაზე დიდი გამართასებაა ადამიანის სულიერი სიდატაკისა. მთელი სპექტაკლის მანძილზე მზადდება ეს გამანადგურებელი ფინალი. ჩინებული კამერული ორკესტრით; იმერაგს“ მსახიობთა ანსამბლი მისხელ გრუნერის რეჟისორობით (რეჟისორის ასისტენტი საბინა ვევერუსი); ყოველ აქტიორს ფილიგრანული ოსტატობით, პარტიორის ფაქიზი გრძობით, დახვეწილი შინაგანი ტექნიკით მიტყავს თავისი „პარტია“. ამ მხამეწყოილ ჭღერადობას მაყურებელამდე მოქაქს ბერტოლდ ბრეტის ვესლოიანი სიმარლიფე. რეჟისორი, მხატვარი და მსახიობები ხმამაღლა, მსაურად ლაპარაკობენ გადამდები წყულუების მატარებელ ადამიანებზე, რომლებიც ავრცელებენ ბაცილებს, დეგენერაციის გზაზე რომ აყენებს და ალპობს საზოგადოებას. სპექტაკლი თამამად აუნავს სილას ბევრ მაყურებელს.

„მდაბითთა ქორწილი“ ცხრა პერსონაჟი და ცხრავე ამორუტხავ ლაფშია ჩაფლული. მისხელ გრუნერი მკვეთრად დახატული და გამოფრული

დამოკიდებულებების, მახილონივერული კონფლიქტებისა და სანტერესო ფორმის საშუალებით ქმნის მოქმედებას, სადაც ხატონად იძურწყება, მვლანდება ადამიანების წვროლმანი ბუნება. ჩვენ ვხედავთ ეგოცენტრიკებს, ნივანთ განწყობილებებს მორიდებულად რომ ახვევენ ერთმანეთს. მათ უსაზღვრო სიამოვნებას ანიჭებს სხვის სულში ხელის ფათური. ამ პერსონაჟთა ცხოვრება აიცრუეზა და მყარებული, ნივანთ შესანიშნავად აქვთ მომარჯვებული, მაგრამ საკმარისია ოდნავ დაირღვეს ცხოვრების ჩვეული პირობები და მთელი სიხებადით ვლინდება მათი მგლოური ბუნება, დაუნდობლობა, სიყალბე. მოთრეობდალ დატევენ ლანძღვა-გინებას, დაუშოგავად აფურთხებენ ერთმანეთს სულში.

მატკარი ვილგელმინა ბაუერი მეტყველ სასცენო მოღდანსა და ატმოსფეროს ქმნის. ჩვენთან საუბარში მან სინანულით აღნიშნა, რომ რუათაველის თეატრის მცირე დარბაზში დეკორაცია თითქმის არ იკითხება, დარბაზის სპეციფიკური წყობა არ იძლეოდა საშუალებას დეკორაცია გამართულიყო ისეთნაირად, როგორც ეს დიუსელდორფის თეატრშია. „მაყურებელი ზემოდან უნდა დაკყურებდეს სასცენო მოღდანს, მსახიობები ფსკერზე უნდა დაიცვავენდნო“. როგორც ჩანს, ეს მახილონივერული ქვეტექსტი დაიკარგა სპექტაკლში. მიუხედავად ამისა, სპექტაკლის მატკარულმა გადაწყვეტამ მაინც დასტოვა შობამდელიება, მოახდინა შემოქმედება. მიქორწილთა ბუნება თითქოს სოლივით იჭრება მაყურებელთა დარბაზში. ეს მარტო იმიტომ კი არ კეთდება, რომ მსახიობები რაც შეიძლება ახლოს იყვნენ მაყურებლებთან. უპირველესად, ეს ნიშნავს იმას, რომ ჩვენში ჯერ ისევ ცხოვრობს, ისევ ბატონობს მეშჩანური ყოფა. ეს ადამიანები ტერმინებს შეგნებისანი არიან. უყარად თითქოს არც ჩანს მათი ნამდვილი ბუნება, საქმიანობა. ისინი შიგნიდან, შეუმჩვენლად ღრდნიან საზოგადოებას, ადამიანს. რეჟისორის ეს აზრი ამოსავალ წერტილზემად იქცა მხატვრისათვის, რომელმაც მექორწილენი მაყურებელთა შორის მოაქცია. მან ხმამაღლა, თამამად გაილაშქრა საზოგადოებრივი ცხოვრების წინააღმდეგ და აქტიური მონაწილეთა მიიღო რეჟისორული კონფიციენის გახსნაში. კიდევ ერთი მომენტი: მატკარი და რეჟისორი სცენაზე სპეციალურად ქმნიან სიფიროვეს, რის გამოც მექორწილენი ერთმანეთში ქვეწარმავლებივით ირევიან.

მისხელ გრუნერი სპექტაკლის პერსონაჟებს პერსპექტივაშიც ხედავს და გვაფრთხილებს: ამ ტიპებს ბევრი ბოროტების, სიავის ჩადენა შეუძლიათ, ვინაიდან მათი მოქმედებების ამპლიტუდა საოცრად ფარტოა, განუსაზღვრელი. ხომ შეიძ-

ეს ასეთი ადამიანი მასწავლებელი იყოს ან ხე-
მუშაობის სათავეში მოექცეს... მსახიობებს
ეს უარი შთამაგონებელი ძალით. სწორედ
ეს გახლავთ ამ სპექტაკლის იდეა, მიუღწერად
ეს მაღალ მოქალაქეობრივ ელვრადობას რომ
დღეს ბერტოლდ ბრეტის მიზანიც ხომ ეს
ყოფიერება სპექტაკლს და თვალწინ დაგიდგება.
სწორედ მთავარი ყოველდღიური ცხოვრებიდან.
სწორედ უფრო ხარ ასოციაციებისა და ანალოგიე-
რის ცოცხალ რეალში. უყურებ მემჩანური ყოფა-
ცხოვრების ამ ფეიერვერკულ კასკადს და შიში გი-
წყობს, იმდენად შემამრწუნებელია პერსონაჟთა
სიყვლილი. ეს კი ნიშნავს იმას, რომ მსახიობები—
ბრეტოლა შვაბი (პატარძალი), პენრიეტა ტიმინი-
ა (მისი და), ვერნერ მაიერი (მისი მამა), პი-
ეტრ ზიმონიშვილი (სასიძო). ჯენი ვალტერმანი (მი-
სი დედა), ნილს ხანზენი (მისი მეგობარი), დიტ-
ლდ და ბილბერგები (ქალი), ვალტერ შპიზკე
(მისი შვილი), უდო ზამელი (ახალგაზრდა კა-
პიტანი) — დრამა ჩასწვდენს ბრეტს, რომელსაც,
ბრეტის გამომწვევის მიზნით სწავდა მაცუ-
რების სიცილი, მისი გაბრაზება, გაღიზიანება,
საწარბა...

სპექტაკლში აქტიურად მონაწილეობენ 'სხვა
პერსონაჟებიც' — ავეჯი №, ლამპა, საპირფარე-
ო — სახიერი სიმბოლოები მოქმედ პირთა ცხოვ-
რებას. ლამპაც მემჩანური სიმყდროვის სიმბო-
ლოს წარმოადგენს, საპირფარეოში წყლის ჩამო-
ხვევის ხმაურიანი აკომპანეიმენტი ოჯახური „იდე-
ოლოგიის“ გამოხატვითი ელემენტია, ავეჯის მოუ-
ღუნელი, მაგრამ ყოველთვის თანადროული
ტექნიკაც ამ იდილია ატრიბუტია. ერთი სიტყ-
ვით, სპექტაკლის ანტურაჟი ქვეყლია მემჩანური
ყოფის სამხილებელ იარაღად. სად არის ძალი,
რომელსაც ძალუქს შეგბრძოლოს და დათრგუნოს
მემჩანის წამლკეავი ნიაღვარი? ეს ძალია დარ-
ბასის რეაქციაშია. სიცილია ის ენერჯია, რომე-
ლიც მისპობს საშინელ ბაცილას.

დიდი წარმატება ხვდა საბავშვო წარმოდგენას
ბარბარა იორთელის ხელმძღვანელობით. დასაწა-
ნია, რომ დიუაელდორფლებმა ეს სპექტაკლი
მხოლოდ ერთხელ ითამაშეს, მიუხედავად ამისა,
სწავს ჭალაქში კლოუნი პაკო პოპულარული გა-
ხდა...

რეჟისორი გაბრიელა ორი კამერული სიუჟონია

მარინე ოვაკიმოვა

რეჟისორი გაბრიელა ორისი იმ კომპოზიტორთა
რიცხვს, რომელთა მოღვაწეობა ხასიათდება ან-
ტიურთი შემოქმედებითი ძიებითა და სიალისა-
დში ცხოვლი ინტერესით.

თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე
კომპოზიტორი ორჯერ მკვეთრად იცვლის ხელ-
წერას: პირველად — 30-იანი წლების ბოლოს,
როდესაც იგი ექსპერიმენტებიდან გადადის ეროვ-
ნული ინტონაციების პირდაპირ გამოყენებაზე,
ხოლო, მეორე უფრო მნიშვნელოვანი შემოქმედ-
ებითი „გარდატეხა“ უკავშირდება 60-იან წლებს,

როდესაც უკვე მრავალი ნაწარმოების ავტორი და
სასესიო ჩამოყალიბებული კომპოზიტორი თით-
ქმის ძირეულად იცვლის შემოქმედებით სახეს.

60-იანი წლების ქართულ მუსიკაში რევავ გა-
ბიჩიყაძის კამერულ-ინსტრუმენტულ შემოქმედ-
ებას ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი უჭირავს. 50-იანი
წლებიდან მოყოლებული კომპოზიტორი სისტე-
მატურად მიმართავს ამ ჟანრს და თანდათან
მსჭავალავს მას თანამედროვე გამომსახველობითი
ხერხებითა და ფორმებით.

რევავ გაბიჩიყაძის მიერ 60-იან წლებში შექმ-
ნილ ნაწარმოებებში განახლებას განიცდის მუ-
სიკალური მეტყველების ყველა ელემენტი. ახალი
ტენდენციების პირველი მაგნი იყო 1964 წელს
რ. გაბიჩიყაძის მიერ შექმნილი სიმფონია სიმები-
ანი ორკესტრის, ფორტეპიანოსა და ლიტაერები-
საების. თუ ადრე ხალხური ვოკალური შემოქმე-
დების გავლენით მის ინსტრუმენტულ ნაწარმოე-
ბებში სჭარბობდა სასიმღერო საწყისი, 60-იან
წლებში მტკიცდება რეიტატივულ-დეკლამაციუ-
რი სტილი, მელოდიკა ინსტრუმენტული ხასია-
თისა ხდება, საგრძობლად რთულდება პარმი-
ნიული ენა — შეიძინევა მუსიკალური წყობის
ქრომატიზაცია და პოლიფონიური ხერხების ფა-
რთო გამოყენება ტემბრის უფრო მეტად ინდი-
ვიდუალიზირდება.

ასეთი მეტამორფოზა თანდათანობით მსადლე-
ბოდა. კომპოზიტორის შემოქმედების გარდატე-
ხაში დიდი როლი თამაშებს 50 წლებში შექმ-
ნილმა მეორე და მესამე სიმებიანმა კვარტეტებ-
მა.

აღნიშნულ ტენდენციებს კომპოზიტორი წარ-
მატებით აგრძელებს მომდევნო ნაწარმოებებში,
სახელდობრ ორ კამერულ სიმფონიაში.

№ 1 კამერული სიმფონია დაიწერა 1964
წელს, ხოლო № 2 ქალაქ როსტოკის (გდრ) ნო-
ნატის დაკვეთით შეიქმნა და პირველად შეა-
რულდა 1968 წლის 13 ივლისს ქალაქ როსტო-
კის 750 წლისთავისადმი მიძღვნილ საიუბილეო
დღეებში.

ორივე ნაწარმოებებმა ფართო გამომხატურება
პოვა როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ისე საზღვარ-
გარეთაც. ეს სიმფონიები სრულდებოდა საკავში-
რო და საერთაშორისო ფესტივალებსა და დათ-
კალიერებებზე; მათ დღესაც ესვდებით საკონ-
ცერტო პროგრამებში.

ორივე კამერულ სიმფონიას აერთიანებს ერთ-
ნაირი სახეობრივ-ფორციური წყობა, რომელიც ეყ-
რდნობა კონტრასტულობის პრინციპს, საფუძ-
ვლად რომ ედება ციკლის დრამატურგიას. ღრმა
ლირიკა თავისუფლად ერწყმის ჟანრულ სახეებს
გამოხატულს მოტივურ დინამიკითა და რიტ-

მული ენერჯით. ამ სიმფონიებს ანსხვავებს სახე-
ობრივ სფეროთა აქცენტირებისა და განხნის ხა-
რისხი. კომპოზიტორი სარგებლობს მასალის
განვითარების მსგავსი ხერხებითაც, რომლებიც
ყოველ კონკრეტულ შემთხვევაში პოულობენ ინ-
დივიდუალურ გადაწყვეტას.

№ 1 კამერული სიმფონიის დრამატურგია
შენდება კონტრასტის პრინციპით — პირველი
ნაწილი ალგერო, მეორე — ანდანტე მოდერატო,
მესამე — ალგერო. კონტრასტის პრინციპი თა-
ვისებურადაა გადაწყვეტილი, ნაწილებს შორისაა
დამყარებული. თვითოეული ნაწილი კი დაწერი-
ლია ერთ ემოციურ გასაღებში.

პირველ ნაწილსა და ფინალს მსჭავალავს
სახეობრივად და ემოციურად მსგავსი მუსიკა,
რითაც კომპოზიტორი ციკლის მთლიანობას აღ-
წევს და ამავე დროს მკვეთრ ფონს უქმნის ლი-
რიკულ-დრამატული ხასიათის მეორე ნაწილ-
საც.

პირველი ნაწილის, განსაკუთრებით კი ფინა-
ლის ჟანრული ვარიოფები გამოირჩევა სიმკვეთ-
რითა და სახეობრივით. კომპოზიტორი ამჟღავ-
ნებს იუმორის გრანოზასაც. მეორე ნაწილში კი
დაძაბულობა ეჭრ აღწევს ნამდვილ დრამატულ
კულმინაციას. აქ უფრო თავდაჯეროვლი, მკაცრი
გრანოზობია გაბატონებული, რაც წარმოადგენს
რ. გაბიჩიყაძის 60-იანი წლების მუსიკის დამაზა-
სიათებელ თვისებას.

საწინაწინააღიბის მიუხედავად სიმფონიაში
ოთხნაწილიანი სონატურ-სიმფონიური ციკლის
ნიშნები აღინიშნება. პირველი ნაწილი არ წარ-
მოადგენს სონატურ ალგორიას, მაგრამ მისი
დრამატურგიული ფუნქცია, შეიცავს რა ინტონა-
ციური მასალის შემდგომი განვითარების პო-
ტენციას, უახლოვდება ციკლის პირველ ნაწი-
ლებს. მეორე ნაწილი ეპიკურების ნიშნებს ლირი-
კულ-დრამატულ ცენტრს. სიმფონიის მასშტაბუ-
რი ფინალი კი ორმაგი ფუნქციის მატარებელია,
რადგან ერთდროულად ასრულებს აკრცოსა და
ფინალის როლს. ამასთან ნაწარმოებს მთლიან-
ობასა და დასრულებულობას ანიჭებს ის ინ-
ტონაციური საწყისი, რომელიც სიმფონიის ყვე-
ლა ნაწილის მუაიკაშია გაფორმებული და თავისებურ
ლექტივტიონაციადა ქცეული.

პირველი სიმფონიისაგან განსხვავებით მეო-
რე კამერულ სიმფონიაში კონტრასტის პრინ-
ციპი დრამატურგის საფუძველს არ წარმოად-
გენს. მიუხედავად იმისა, რომ აქ მეტადნდება გან-
ვითარების ორი კონტრასტული ხაზი — ჟან-
რული და ლირიკული — უპირატეობა მაინც
ჯანრულ სახეებს ენიჭება. ლირიკულითა და
რეგითი ჟანრული სახეები კონტრასტის მიერ

უფრო მკვეთრად და ორგანულურადა გახსნილი. დრამატურგული განვითარების სწორედ ეს ხაზი ყურდნობა გერული მუსიკალური დიალექტის მთავრ სახასიათო სასიმღერო-სატყვეო ინტონაციების კანონზომიერებებს.

რადგან კომპოზიტორი განიხილს გერული ფოლკლორის პრიზმაში ვარდატყავას, მუსიკა იმსჯელდება იუმორითა და გროტესკით. ეს ძირითადად ციკლის მეორე და მეთოხე ნაწილებზე ითქმის.

განხილული პერიოდის სხვა ოპუსებისაგან განსხვავებით, მეორე კამერულ სიმფონიაში ლირიკული სფერო შედარებით უფრო ნაკლებადაა გამოვლენილი. იგი ძირითადად მოქცეულია „ზომიერი მოძრაობის“ (ანდანტე სოსტენუტო) პირველ ნაწილში, რომელიც მოელი ციკლის თავისებური პრელუდიაა. ლირიკული სფეროს ფარგლებში ვხვდებით მრავალფეროვან ემოციურ დინამიკებსაც. რომელთა მემურობით მუსიკავი დრამატისთვის ელემენტები ჩნდება.

მეორე კანერული სიმფონიის სტილის დამახასიათებელ თვისებას წარმოადგენს იმპროვიზაციულობა, სათავეს რომ იღებს სიმფონიის ეროვნული თვისებებიდან. სანტერესია, რომ იმპროვიზაციულობა შესამებულია მკაცრად ორგანიზებულ შემოქმედებით აზრდებებასთან. მასამე ნაწილად კომპოზიტორი იყენებს უნიკალ ფუგის ფორმას, რომელიც თითქმის ოპერისპირდების სიმფონიის საერთო იმპროვიზაციულ წყობას, ფუგაში მგლანდება გაბიჩვადის პოლიფონიური ოსტატობა. ფუგა შემოსაზღვრულია ერთ თემატურ მასალაზე აგებული შეხვლითა და კოდით, რომლებშიც სონორული ხერხებია გამოყენებული. შესავალი და კოდა ქმნიან დრამატურგიულ კონტრასტს ციკლის დაბაბული ხასიათის მეორე, მესამე და მეთოხე ნაწილების მიმართ.

ფორმის თვალსაზრისით მეორე კამერული სიმფონია სიუეტია უახლოვდება. იგი წარმოადგენს სახასიათო ეპიზოდებისა და განწყობილებების ჩანახატების თანმიმდევრობას. მიაი სიმფონიში ემოციური განწყობილებების კონტრასტულ დაპირისპირებებში, განვითარების მიზანსწრაფულობასა და დაძაბულ დინამიკაში ვლიინდება.

კომპოზიტორი აქვ იმარუნებს სონატურ-სიმფონიური ციკლის გარეგულ ნიშნებს, მაგრამ პირველ კამერულ სიმფონიაში შედარებით შესამჩნევად სცილდება მის სქემას, იმდენად, რამდენადაც მოცემულ შემთხვევაში პირველი ნაწილი შესავლის ფუნქციას ასრულებს. ციკლის ნელ ეპიზოდ და შეიძლება ჩაითვალოს მესამე ნაწილის კიდევები.

ნაწარმოების ოთხივე ნაწილის სათაურებიდან გამომდინარე („სიმოიერი მოძრაობა“, „კარნავალი“, „ფუგა“, „სწრაფი მოძრაობა“) № 2 კამერული სიმფონია პროგრამულ ჩანაფიქრს ყურდნობა, გამოიყენებულია პრინციპულია განხვადებული ტინი, თუმცა აზრის გამოთქმის ლაკონიურობას სავსებით კონკრეტულ სახოვნებასთან მივყავართ. უფრო მეტიც, ზოგჯერ ცალკეული ინტონაციებიც კი იძენენ ხელშესახებ კონტრეტულობას. მაგალითად — მომწოდებლური ინტონაციები მეორე ნაწილის დასაწყისში („კარნავალი“), ანდა მეოთხეხმეტელების მარდი სრულა ფინალის ძირითად თემაში ქმნის ადღებსასწაულ ორთმტრიალის შთაბეჭდილებას, ფიციი, სისხლასვე ფინალის II თემა კი შეიძლებოდა შექმნილიყო მხოლოდ სახალხო ზეიმის ატმოსფეროში.

რ. გაბიჩვადის 60-იანი წლების შემოქმედებისათვის თემატური მასალა განვითარება კი არაა დამახასიათებელი, არამედ დაპირისპირება. ინტონაციურ წარმონაქმნებს აქვთ თვისური ხასიათი. თვითული ასეთი წარმონაქმნი შეიცავს განვითარების ელემენტებსაც. მაგრამ განვითარების პროცესი ხანმოკლეა, რაც განაპირობებს ინტონაციური ბირთვისების სწრაფ მონაცვლეობასა და დაპირისპირებებს. განვითარების ერთ-ერთ საშუალებად გაბიჩვადი იყენებს იმეტაციურ პრინციპს, რომელიც აქტურის მრავალხმიანობას წარმოქმნის. ესეც რ. გაბიჩვადის 60-იანი წლების შემოქმედების ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებაა.

ამრიგად, ფორმა ხშირად შედგება რამდენიმე მონაკვეთისაგან. ყოველი მათგანი შეიცავს ახალ ინტონაციურ წარმონაქმნს, რომელშიც ყოველთვის გამოიყოფა წამყვანი ინტონაციური მარცვალი, ფორმის მთლიანობას რომ ადუღაბებს. მაგრამ ამავე დროს ზოგჯერ იგრინობა ფორმის ერთგვარი გაჭიანურება, გადატარებაც ამის მაგალითს პირველი კამერული სიმფონიის ფინალი და მეორე სიმფონიის პირველი ნაწილი წარმოადგენა.

რაც შეეხება დანარჩენ ნაწილებს, მათი სტრუქტურა არ ხასიათდება კალეიდოსკოპურობით. აქ გაბიჩვადის ამ პერიოდის შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ლაკონიზმი დომინირებს. ეს აიხსნება იმით, რომ ნაწარმოებში არ ხდება თემასახეობის განვითარება.

ორივე კამერული სიმფონიის ინტონაციური წყობა გამომსახველი, მკვეთრი და კონტრეტულია. ამ ნაწარმოების მელოდია ეოვნულ საწყისებსაც შეიცავს, რაზედაც მიგვანიშნებენ ნასტომები დიდ ინტერვალზე, კრომატიზმები, კვარ-

ტა-კენიტური სვლების ფართო გამოყენება და სხვა-საინტერესოა, რომ განრეულ კიპოციტებში კვარტის ესა თუ ის ინტონაცია გროტესკული საწყისის გამოსატყულებად იქცევა ხოლმე, მაშინ, როცა, მაგალითად, პირველი კამერული სიმფონიის შუა ნაწილში სწორედ ამ ინტონაციების განვითარების წყალობით მიღწეულია დრამატიკში.

რევაზ გაბიჩავაძე 60-იანი წლების ოპუსებში სცოლდება ტონალურ საფუძვლებს და თავისუფალ ატონალობას ეყრდნობა. გამონაკლისს არც განხილული სიმფონიები წარმოადგენენ.

დასახელებული პერიოდის სხვა ოპუსებთან შედარებით, პირველი კამერული სიმფონია, თუ შეიძლება ასე ითქვას, უფრო მეტად „ტონალურია“. ამასთან ტონალური კავშირების შესუსტება ერთგვარად კომპენსირდება რიტმის, დინამიკისა და პოლიფონიური ფუნქციის მნიშვნელოვანი გაძლიერებით. კომპოზიტორი ეყრდნობა მძაფრ დისონანტურ თანხმირებებს, რომელთა საფუძვლს ხშირად კვარტო-კენიტური ვერტიკალები წარმოადგენენ. ატონალობა ძლიერდება სიმფონიის იმ ნაწილებში, რომლებშიც უფრო განზოგადებული სახეობა ხორციელდება.

ექსპრესიულად, კოლორიტულად ქდერენ ქართული ხალხური პარმონიისათვის დამახასიათებელი აკორდული თანხმირებანი — კვარტ-სებტაკორდები და კვინტსეპტაკორდები, რომლებიც კარგად ესაბებიან ატონალურ სტრუქტურებს.

ორივე კამერულ სიმფონიაში უდიდეს მნიშვნელობას იძენს მეტრორიტმული განვითარება, რომლის წყალობითაც კომპოზიტორი ქმნის გარკვეულ სახეობრივ სფეროს. მუსიკალური მეტყველების სწორედ ეს ელემენტი უწყობს ხელს ქართულ ხალხურ მუსიკასთან ასოციაციების წარმოქმნას. სიმფონიისათვის დამახასიათებელი მეტრორიტმული ასიმეტრიულობა დეცალმბადობა ერთგული მუსიკალური ფოლკლორიდან იღებს სათავეს. ამავე დროს ეს თავისებურებები დამახასიათებელია ატონალიზმის სტილისტიკისთვისაც. რიტმულად ჭირვეულ, ნერვულ ეპიზოდებს ენაცვლებიან რიტმულად გათანაბრებული, გაწონასწორებული მონაკვეთები. დიდ მნიშვნელობას იძენს პუნქტირებული და სინკოპირებული რიტმიც.

რ. გაბიჩავაძე იყენებს სხვადასხვა სისტემისათვის (ატონალური, კილობრევი, სონორული) დამახასიათებელ ხერხებს, რომლებიც წარმოქმნიან როგორც ავტორისეული, ისე ერთგული სტილისათვის დამახასიათებელ თვისებებს. მაგ-

რამ მაინც რ. გაბიჩავაძის დამოკიდებულება ერთგულთან ძალზე გასუალებულია.

ორივე კამერული სიმფონიისათვის დამახასიათებელია ორკესტრის უჩვეულო შეკადრებლობა (ნონეტი: ფლიტა, პობოი, კლარნეტი, ვალტორნა, ფაგოტი, ვიოლინი, ალტი, ვიოლონჩელო, კონტრაბასი), რათაც კომპოზიტორი თანამედროვე ტენდენციებს ეხმარება, ამაშიც ჩანს ბარტოკისა და სტრავენისკის კამერული სიმფონიის გაგენა. ამაზევე მეტყველებს ფაქტურის გრაფიკულობაც, თემატიკის განვითარებისა და გადმოცემის ხერხები. ავლასაჩინოა ანსამბლის ტემბრთა ინდივიდუალუაცია, დიფერენცირება, რაც აგრეთვე თანამედროვე მუსიკის დამახასიათებელი ნიშანია.

განხილულ ნაწარმოებებში განსაკუთრებით აღსანიშნავია ორკესტრობა, რომელიც სახეობრივ-ემოციური წყობის შექმნას უწყობს ხელს. ესაა ანსამბლის სხვადასხვა ჯგუფების მკვეთრი დაპირისპირება, ცალკეული ხმების ერთგვარი, შეჯიბრი, მხიარული გადახასიალები, ავლენენ ინსტრუმენტთა სპეციფიკურ თვისებებს. პირველ რიგში ეს ეხება ვალტორნას, ფაგოტსა და ვიოლინოს. ყოველივე ეს საფუძველს გვაძლევს აღვინშნოთ რევაზ გაბიჩავაძის მაღალი საორკესტრო ტექნიკა და ოსტატობა, რაც მდგავნდება გამომსახველობითი საშუალებების ორიგინალურ გამოყენებაში.

№ 2 კამერული სიმფონიის მკვეთრი ინტონაციური წყობა; მისი ტემბრული, კონტრასტებით სასვე დრამატურგია, ეფექტური სტილი. ყოველივე ამაში ჩანს განრეის საკონცერტო-ვირტუოზული ინტერპრეტაცია. შემთხვევით როდეს ეწოდა ამ ნაწარმოებს „კონცერტი ნონეტი-სათვის“. აქ თითოეულ ინსტრუმენტს შეუძლია მისთვის დამახასიათებელ ტექნიკურ-ტემბრულ თავისებურებათა დემონსტრირება.

რ. გაბიჩავაძის 60-იანი წლების შემოქმედებითი ხელწერისათვის დამახასიათებელი ტენდენციები დღესაც განაგრძობენ თავისიანობასა და სრულყოფას.

ქეთევან მალაშვილი



ნანა მირცხულავა

ქეთევან მალაშვილი, თვალსაჩინო მხატვარი-პორტრეტისტი დავით კაკაბაძის, ლადო გუდიაშვილის, ელენე ახვლედიანის თაობის ხელოვანია, ამ შესანიშნავი მხატვრების თანარაზმელია. ამ სახელების გარეშე ქართული საბჭოთა ხელოვნება წარმოდგენილია.

ქეთევან მალაშვილმა რთული და დიდი შემოქმედებითი გზა განვლო. რევოლუციამდელი რეალიზმის საწინააღმდეგო ტენდენციებს ბევრი მხატვარი ადამიანის შინაგანი ბუნების სიმართლით წარმოსახვის უარყოფამდე მიჰყავდა. აღრეული, ცვალებადი ესთეტიკური იდეალებისა და ნაირნაირი მიმართულებების ხანაში, რითაც განსაკუთრებით აღბეჭდილი იყო 20-იანი წლები. ქეთევან მალაშვილი რჩებოდა მხატვარ-რეალისტად, დაზგური ფერწერის კულტურის ერთ-

გულ შემოქმედად. იგი იყო ძალზე მთლიანი მხატვრული ბუნების პიროვნება, თანმიმდევრულად იცავდა ხელოვნების თავისთვის ორგანულ კონცეფციას, მაგრამ არასოდეს ჩაკეტავდა ერთხელ და სამუდამოდ დადგენილი დოგმის ჩარჩოებს. იგი უარყოფდა სქემებს, მკვდარ კანონებს, მთელი ცხოვრება ეძიებდა ახალ და ახალ გამომსახველობით სამუალებებს, მიღწეულით არ კმაყოფილდებოდა, სრულყოფდა ოსტატობას, ეზმარებოდა ყოველივე მოწინავეს, რასაც ცხოვრება წამოჭრიდა.

საბჭოთა ხელოვნების ძალა დადებითი იდეალების დამკვიდრებაში ვლინდება. ქეთევან მალაშვილმა დავიტიკოვა დიდი გალერეა პორტრეტებისა, თავის ნამუშევრებში წარმოაჩინა ბუნება შემოქმედი, მოაზროვნე ადამიანისა. ამ პორტრე-

ტების აზრობრივი დატვირთვა და ემოციური გამომსახველობა ქ. მაღალაშვილის შემოქმედებას მთელი საბჭოთა სახვითი ხელოვნების თვალსაჩინო მოვლენად ხდის.

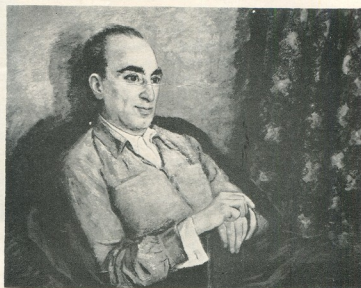
ქ. მაღალაშვილის ჩვენამდე მოღწეული ყველაზე ადრეული ნამუშევრები ეკუთვნის იმ დროს, როცა მხატვარი სწავლობდა მოსკოვის ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში. თემატურად ისინი მკვეთრად იყო-

მედ წარმოვიჩინეს დახატულ პიროვნებათა შინაგან ბუნებასაც, სახის, სხეულის ნაკვთებს მხატვარი პლასტიკური ანატომიის კანონების თანახმად აგებს, რისთვისაც მკვეთრ სიბრტყეებსა და შუქრდილებს იმარჯვებს. მიუხედავად იმისა, რომ ყოველ ნახატში კონსტრუქტიული აგების თავისებურებები იკვეთება, მოდელი წარმოვიდგინეს ცოცხალ ადამიანურ ხასიათს. ამასთან, უკვე ამ აღრინდელ ნამუშევრებში შეინიშნება



ნატო ვანიადის პორტრეტი

უმანგი ჩიბუძის პორტრეტი



ფა ორ ჯგუფად: თაბაშირიდან, შიშველი ნატურიდან შესრულებული ნახატები და პორტრეტები.

ნახატები ფანქრითაა შესრულებული საშუალო ფორმატის (50X60) ქალაქდზე უკვე ამ აღრინდელი ნახატებითაც შეიძლება წარმოდგენის შექმნა მომაჯალი მხატვრის ინტერესთა მიმართულებებზე. შიშველი სხეულის ჩანახატები უფრო დაუდევრადაა შესრულებული და, ხშირად დაუსრულებელის შთაბეჭდილებას სტოვებს. გაცილებით უფრო გულდაბეჯითებით ხატავს ქ. მაღალაშვილი პორტრეტებს. მხატვარი აღწევს არა მარტო ტიპაჟთან გარეგნულ მსგავსებას, არა-

სხვადასხვაგვარი მანერა, რაც ნაკარნახევია მხატვრის სურვილით, ყოველი კონკრეტული ამოცანის გადაწყვეტისათვის მოენახა ყველაზე უფრო მეტყველი ფორმა, რომელიც მოდელის ხასიათს გამოავლენდა. ასე, მაგალითად, ჭარმაგი მაჭაკაცის პორტრეტი დახატულია ენერგიული, მკვეთრი შტრიხებით, რომლებიც მკვეთრად წარმოაჩენენ სქელი წარბების რკალს, მოკუმული ტუჩების ხაზებს, სახის ღრმა ნაოჭებს. უფრო რბილადაა მოდელირებული ხნიერი ქალის მოდელი. კამკამა თვალები გულღია, მიმნდობი მზერა აქ უკვე სხვა ბუნების ადამიანს გვაცნობს და მხატ-

ვარი ამოცანას წყვეტს ფანქრის მსუბუქი მონა-
სმით, მკრთალი ტუშირებით.

1917 წელს ქეთევან მაღალაშვილი სწავლას
თავს ანებებს და სამშობლოში, თბილისში ბრუ-
ნდება. აქ იგი იწყებს ძველქართული სამოსელის
შესახებ მასალების შეკრება-შესწავლას, მუშაობს
გიორგი ჯაბადარის თეატრ-სტუდიაში, იღებს
X-XI საუკუნეების ქართული ფრესკების ასლებს,



სიმონ ნიჭიანის პორტრეტი

კახეთში ყოფნის დროს ქმნის მამიდის — ნუცა
სულხანიშვილის პორტრეტს.

ეს სახე აღბეჭდილია სისადავითა და უშუა-
ლობით, იმ ნიშნებით, რომლებიც მხატვრის მა-
ნერისათვის არსებითი იყო შემდეგშიც. ამ პორ-
ტრეტში შეინიშნება მეორე, არანაკლებ მნიშვნე-
ლოვანი მომენტი. ესაა მხატვრის მკაფიოდ ხაზგა-
სმული, მკვეთრად პირადული, ემოციური დამო-
კიდებულება მოდელთან. ახლობელი ადამიანის
მიმართ ნახი და სათუთი გრძნობაა გადმოცემუ-
ლი ამ ნამუშევარში. ნათლი, გახსნილი სახე
ხანშიშესული ქალისა, რომელიც მისი პორტრე-

ტის ხატვის წინ საგანგებოდ მორთულა კახური
ჩისტკოპით, ირვლივ შინაური სიმკუდროვის,
უდრტინველობის განწყობილებას ასადგურებს.
ამვე პერიოდს ვაკუთვნებთ ჩვენ უჩნობი ქალის
პორტრეტს (ზეითი). (ესა და ნუცა სულხანიშვი-
ლის პორტრეტს ჩვენს მიერაა მიკვლეული).
ამ დასკვნამდე მივღვართ მოსკოვის ფერწერის,
ქანდაკებისა და ხელოვნობის სასწავლებელ-
ში ქ. მაღალაშვილის მიერ შექმნილი პორტრე-
ტების ანალიზის შედეგად.

უჩნობი ქალი ძლიერი პიროვნება ჩანს. ესაა
აშკარად გამოსატული ინდივიდუალობა, შინაგა-
ნად დამოუკიდებელი ადამიანი. მკრთალი სახე,
მკაცრი და დალილი გამომხედვა, შავი შეჭალა-
რავებელი თმები... ყოველივე ეს ხაზს უსვამს მო-
დელის სხეულს ცხოვრებისეულ გამოცდილებას.
ტუჩები მაგრად მოუკუმავს, ფიჭურში ჩაძირულა,
სახეზე მძაფრი ტეივილი აღბეჭდილია.

ქ. მაღალაშვილის პირველი მნიშვნელოვანი
ნაწარმოებები 1921 წ. მიეკუთვნება. ეს პერიო-
დი ქართული ინტელიგენციის ინტენსიური მოღ-
ვაურობით ხასიათდება. ქ. მაღალაშვილი მუშაო-
ბას იწყებს იმხნად შექმნილი ეროვნული სამხატ-
ვრო გალერეის ბიბლიოთეკაში, პარალელურად
ქმნის დ. შევარდნაძის, ი. ნიკოლაძის, ე. ახვლე-
დიანის, მწერალ გ. შარაშიძის (თავუნა), ქი-
რურგ მაჭავარიანის, თეონა ნიკოლაძის, ლევან
ხუნდაძის (ეს ორი უკანასკნელი ნამუშევარი
ჩვენ აღმოვაჩინეთ) პორტრეტებს.

ქ. მაღალაშვილის აქტიური შემოქმედებითი
ბიოგრაფია ამ პორტრეტებით იწყება. ძნელი სა-
თქმელია, რა აძლევდა ამ პერიოდში იმპულსს
მოდელის შესარჩევად, — ქვეყნეული ადგილ
დაღვინებული მხატვრისა, რომელსაც კვლავ
ესმის, რა ძნელია პორტრეტისტიკის ამოცანა, წმი-
ნდა ემოციური მომენტი, სურვილი მომხიბვლე-
ლი ადამიანების დახატვისა თუ პირად-ყოფი-
თი ახლობლური ურთიერთობები. ალბათ, ყველა
ეს გარემოება ერთდროულად, ახლობლებისა და
მგობრების სტკვა პორტრეტისტიკის ამოცანას თი-
ქოს ადვილებს, რადგან ის კარგად იცნობს ამ
ადამიანების ბუნებას, მეორეს მხრივ, ეს გარემო-
ება სწორედ რომ ართულებს მხატვრის ამოცანას
— მას უჭირს იყოს თავისი ახლობლების შინა-
განი ბუნების, ხასიათის მიუდგომელი, ობიექ-
ტური ანალიტიკოსი.

ქ. მაღალაშვილის ადრეული ნახატების შესწა-
ვლას იმ დასკვნამდე მივყავართ, რომ იგი იმთა-
ვითვე, როცა ხელოვნებაში პირველ ნაბიჯებს
დგამდა, ფიქრობდა, დაკვირვებული მხატვარი იყო.
პორტრეტებში არ იგრძნობა მოდელის იდეა-
ლიზაცია, ვერც, აქვს ადგილი შედარებულ
დეტალებს და ელემენტებს, ალწერით, თხრო-

ბით მანერას, მოდელი თვით გვეუბნება თავის თავზე სათქმელს. მოდელი, ჩვეულებრივ, წელს-ზევით ან სარტყელს ზევითაა ასახული, გამოსხედავ, მზერა მშვიდია. მხატვარი ისწრაფვის, რომ მიდელი ჩვენი გულსაყური მიაპყროს მოდელის სარტყელს.

თვით მოდელის „ნატურალური“ კოლორიტი ესადაგება ფერთი აქცენტებზედ ფონს, რომელიც ხშირად გვეხმარება პიროვნების ემოციურ დახასიათებაში, შეაქვს მოდელის ხასიათში სიმძაფრე, პორტრეტების ფერწერული პალიტრა შეზღუდულია.

ქ. მაღალაშვილის პირველ პორტრეტში შეინიშნება სიყვარული ამა თუ იმ ფერთა შესაბამისა. მათში აუცილებლად ინიჭება შავი ან მუქი-ცის-ფერი წითელთან შეხამებისა და მცირე თეთრი ლაქით, რომელიც ხაზს უსვამს ფერის სიმსუყვეს და იმედროულად, პორტრეტს დახვეწილობასა და სიმბატიფეს ანიჭებს. ფორმის ფერწერული მოდელირება გამოირჩევა სილბოთი, ცოცხალი, სახიერი გამომეტყველებით. განსაკუთრებით დიდი ყურადღება ექცევა პორტრეტზე გამოსახული პიროვნების გადმოცემას. ზემოთ აღნიშნული პორტრეტებისათვის საერთო ეს ნიშნები მხატვრის ნაწარმოებში არ ქცეულან გამომსახველობითი საშუალებების, კომპოზიციური და ფერადი სტრუქტურების სქემებად.

ამ თვალსაზრისით ტიპური ად. შვეარდნაძის* პორტრეტი, რომელშიც საინტერესო ფერწერული გადაწყვეტა, არტიკული პლასტიკა ერწყმის ღრმა ფსიქოლოგიურ დასაბუთებას. უწინარეს ყოვლისა, პორტრეტი მითითებს უძველეს მსგავსებას მოდელთან. მაგრამ გარეგნული მსგავ-

სების იქით მხატვარმა შესძლო მოდელის იშვიათი თვისებების წარმოჩენა. ძლიერი, შეუდრეკი ადამიანი, რომლის დაუოკებელი ენერჯია და ანალიტიკური გონება მუდმივ ურთიერთიდიდობაშია, — ასეთია ად. შვეარდნაძე ქ. მაღალაშვილისეულ პორტრეტში. რამდენადმე განსხვავებული ემოციური ვასალები მთარო მხატვარმა იაკობ ნიკოლაძის პორტრეტს. ეს პორტრეტი დიდი ქართველი მოქანდაკის საიუბილეოდ იქმნებოდა. შესაძლოა, სწორედ ამ საიუბილეოდ განწყობილებამაც გამოიწვია პორტრეტის გადაწყვეტა. ლამაზი სახე, ხშირი წვერ-ულავაში, დაუდევრად, შესაძლოა, კოკეტურადაც კი მოგდებული მოსასახში, — ყოველივე ეს მტკიცეობს მოდელის არტიკულ ნატურაზე, რომანტიკულ შთაგონებაზე.

როდესაც ამ პერიოდის ნამუშევართა ღირებარებაზე ვლაპარაკობთ, ხაზი უნდა გავუსვათ, რომ ისინი ყველა თანაბრად ფასეული არაა, ზოგიერთში იგრძნობა სიცივე, სქემბატურობა, ზოგიერთი პორტრეტის კოლორიტულ გადაწყვეტაში შეინიშნება შეზოგილება, გაუბედაობა (ქირურგ მაჭავარიანის, შარაშიძის პორტრეტები).

ქ. მაღალაშვილი ოსტატობის სრულიყოფისათვის გაგზავნის საზღვარგარეთ (ჯერ გერმანიაში — მიუნხენში, შემდეგ საფრანგეთში). პარიზში ქ. მაღალაშვილმა სახელისწილი იქორავა კამპან პრემიერზე, რამდენიმე დღის შემდეგ კი უკვე მიაბიჯებდა ვიქტორ ბიუგოს ქუჩაზე, სადაც იმყოფებოდა იმ დროს პოპულარული კოლაროსის კერძი „აკადემია“, რომელიც ჯერ კიდევ XIX საუკუნის 80-იან წლებში იტალიელმა მოქანდაკემ ფილიპ კოლაროსიმ დააარსა. „პარიზის კერძი აკადემიები საოცრად ბევრს აძლევდა მხატვრებს, — ისინებებს ლადო გუდაიშვილი. — ყოველგვარი ჯაჰოდუა გარკვეულ, გარკვეული, საგამოდ ხელმისაწვდომი საფარული აქ ნებისმიერ მსურველს ეძლეოდა დაშუალება მიეღო კონსულტაცია. მხატვრების მუშაობას თვალს ადევნებდნენ გამოცდილი პედაგოგები, მაგრამ ისინი თვითმხურად არ ენეროდნენ ხატვის პროცესში. როცა ეს აუცილებელი იყო, პედაგოგები სიამოვნებით აძლევდნენ მხატვრებს მითითებებს, პასუხობდნენ შეკითხვებზე (ლადო გუდაიშვილთან საუბრიდან — 1976 წლის ივლისი). საინტერესოა, რომ კოლაროსის აკადემიაში ერთხანს უღლია პოპოგენის (ჯონ რეგალი, „პოსტიმპრესიონიზმი“) კოლაროსის აკადემიაში, პარიზის მრავალი სხვა კერძი აკადემიის მსგავსად, მრავალი უც-

* ად. შვეარდნაძის დიდი დამსახურება მიუძღვის ქეთევან მაღალაშვილის შემოქმედებით ფორმირებაში. იმხანად შექმნილი ეროვნული სამხატვრო გალერეის დირექტორი ყოველმხრივ უწყობდა ხელს ნების ახალგაზრდა თანამშრომლის ნების ვაფორქქვანის. ად. შვეარდნაძის უშუალო ზედამხედველობითა და ხელმძღვანელობით შეიქმნა ქ. მაღალაშვილის პირველი პორტრეტები. საინტერესოა იაკობ ნიკოლაძის ქალაშვილის, თეა ნიკოლაძე-კვდიას ნაამბობი. 1923 წლის გაზაფხულის ერთ დღეს პატარა თეა კობტად გამოაწყვეს და მამამ იგი ერთგულ სამხატვრო გალერეაში წაიყვანა. ქვედა ოთახებში (იქ ახლა ფონდები და კანცელარია) თეამ დინახა ერთი წლის წინათ, სიუბილეოდ, დახატული პორტრეტი მამამისისა, იქვე დგა მამობიარე ქალაშვილი, ამ პორტრეტის ავტორი — ქეთევან მაღალაშვილი. ნიკოლაძემ ბავშვი ქეთევანს დაუტოვა, რომელშიც იმ დღეს ეტიოღები გაათავა თეას პორტრეტისათვის. სენსის დროს ოთახში შემოდოდა ად. შვეარდნაძე და მხატვარის საგულსსპო მითითებებს აძლევდა.

ხოებიდან ჩამოსული მხატვარი დადიოდა. აქ დასადგურებელი უშუალოდ თავისუფალი ატმოსფერო ახალგაზრდა ქ. მაღალაშვილის საშუალებას აძლევდა სწრაფად აეღო ალღო ვითარებისთვის, ხოლო პარ. ზე. ელენე ახლელიანის ჩასვლის შემდეგ კოლარობის აკადემიაში სიარული ორგზის საინტერესო გახდა. მაშ, ასე, ერთად შეივარა პარიზში ოსტატობის სრულყოფისათვის ჩასული ოთხი ახალგაზრდა ქართველი მხატვარი — დავით კაკაბაძე, ლადო გუდიაშვილი, ელენე ახლელიანი, ქეთევან მაღალაშვილი (მხატვარი შ. ქიქოძე 1921 წ. ქ. მაღალაშვილის პარიზში ჩასულამდე გარდაიცვალა). ცოტა ხნის შემდეგ ამ ოთხეულის გამოსვლით ქართული მხატვრობა ახალ სახეს მიიღო, ჯერჯერობით კი... მათ თვალწინ ზედიზედ იღება ლუერის აუარაცხელი კარი და ეცნობიან ხელოვნების ზღვარდაუღებელ შესაძლებლობებს. ახალგაზრდა ფრანგი და პარიზში სხვადასხვა ქვეყნიდან ჩამოსული მხატვრების გამოფენებს ისინი შეჰყავს იმ პრობლემების სფეროში, რომლებითაც ცხარობდა იმ დროს XX საუკუნის ევროპის მხატვრული ცხოვრების არარსებული ცენტრი, პარიზს ჩასული ოთხი ქართველი მხატვრის შტაბ-ბინა ხდება ქართველი „პარიზში“ სოლორაშვილის ბინა, სადაც ადრე სახელონო ჰქონდა დავით კაკაბაძეს. კვირაში ერთხელ ახალგაზრდები იკრიბებიან სოლორაშვილიან. სამუშაოდ ხშირად მიემგზავრებიან პარიზის გარეუბნის სოფელ სოშიში (ელენე ახლელიანი თან საუბრიდან — 1975 წლის ივნისი).

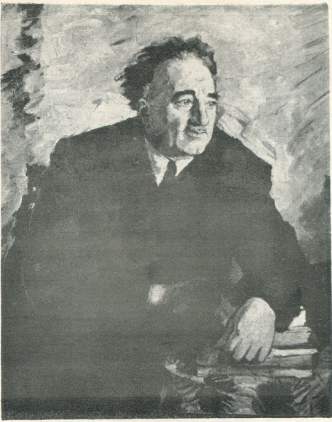
ყოველივე ეს მუშაობაში დამოუკიდებლობას არ გამოირჩხვავდა. მკაცრი მომთხოვნელობა საკუთარი თავის მიმართ ქ. მაღალაშვილს აიძულებდა გაენადგურებინა ბევრი თავისი ნამუშევარი, ამავე დროს, იმხანად მხატვარი მიმდებოდა აუდმოფობდა, ამიტომაც იმ პერიოდის მის ნამუშევართაგან ჩვენამდე მოღწეული ნაწარმოებებითაც ჩანს, რომ ქ. მაღალაშვილი განაგრძობდა თავის საყვარელ — პორტრეტის თანხში მუშაობას. და აქაც მოდებდა ჰყავს თავისი წრის ხალხი — მხატვრები, მასხიოები, მწერლები. იმ პერიოდის ერთ-ერთი პირველი ნამუშევარია ქ. ახლელიანის პორტრეტები. ქ. მაღალაშვილი არც აქ აღლატობს, პარიზამდელი პერიოდის ნახატებში რომ ელტვოდა, იმ ფერთა შეხამებას, მაგრამ აქ მინც იგრძნობა ევროპული კლასიკური ხელოვნების სამუშეუმი ნიმუშებთან ნაცნობობა. მასში გამოვეთვლილად ჩანს ის „ამოყანა“, ის კომპოზიცია, როლის დროსაც არც მხატვარი და არც მოდელი არ მალავს პოზირების ფაქტს. ამ ნაწარმოების

პროგრამულობისა და „სამუშეუმი“ განწყობა მიუხედავად ქ. მაღალაშვილს შესძლო ჰქალს ცოცხალი ხასიათის გალერეცხვა. პირველ ყოვლისა, ეს შეეხება კოლორიტს, ხატვის მანერას — ადრინდელზე უფრო ლაღს, ტემპერანენტულს. უშუალებლი იყო პარიზში ცხოვრებას და იმპრესიონისტებთან ნაცნობობას კვალი არ დაემჩნია ქ. მაღალაშვილის შემოქმედებაზე. იმპრესიონიზმმა, რომელმაც დიდი ზეგავლენა მოახდინა მრავალ მხატვრულ მიმართულებაზე, ქ. მაღალაშვილი მოხიბლა მოდელითან მაქსიმალური მიახლოებისკენ სწრაფვით. მას ხიბლავდა იმპრესიონისტების უშუალოდ, თითქოს პირველად ეს-ესა და დინახსე მოდელი თუ ესა თუ ის მოტივი, რადაც სხვაგვარად განიცდიდნენ ისინი სამყაროს. ქ. მაღალაშვილი ხატავს დინამიკურ, თითქოს „ფარული თვალით“ დინახულ სამყაროს. იგი იწყებს მუშაობას მუყაოზე, რომლის მკვირვ ზედაპირს, სრულქმნილი ფორმის მისაღებად, საკმარისია წყისვას საღებავის თხელი ფენა.

მხატვრის ფერწერული ნამუშევრები ხდება პაერთვანი, გამჭვირვალე, მორთოლავი, მაგრამ სახეებს ამით ცხოვრებისეული დამაჯერებლობა არ აკლდებათ. მაგალითად აქ შეიძლება ტანია კაკაბაძის გეითევი გამოვლდეს. ამავე ნიშნებით ხასიათდება, აგრეთვე პიანისტ ირაკლი ორბელიანის* პორტრეტი. მასში და ზოგიერთ სხვა სურათში აისახა მხატვრის იმ პერიოდის მანერის თავისებულება. „სტაბილური“ პოზა მუციკოსისა (იგი გამოსახულია პროფილით, გულზეხეულდაკრფილი); რომელიც დუმად ღრმად ჩაძირულია თავის ფიქრებში, მინც გამომოვეცემს ანატისის შინაგან ტემპერამენტს; მსუყე თავისებურად მოსული საღებავი ქრის ექსპრესიას, იქმნება მუყაოს ზედაპირის თიმთიმის შთაბეჭდილება. მხატვარი აქა-იქ დაუშუშავებლად ტრეკებს მუყაოს, რომელსაც ნაწარმოების ფერწერულ ქსოვილიმ რთავს

* თბილისის კონსერვატორიის ეტრსდამთავრებულმა პიანისტმა ირაკლი ორბელიანმა დიდი წარმატებით ჩაატარა კონცერტები საფრანგეთში. 1925 წლის 11 ნოემბერს გახუთ „კომუნისტში“ გამოქვეყნებულ ინტერვიუში პარიზიდან ცოტა ხნის წინათ დაბრუნებული ლადო გუდიაშვილი ამბობდა: „...საფრანგეთში ცხოვრობს ახალგაზრდა ქართველი პიანისტი ირაკლი ორბელიანი, რომელმაც უკვე ჩაატარა სამი კონცერტი პარიზში. მის კონცერტებს უმატებ მსმენელი ესრება. ფრანგულმა პოემა მაღალი შეფასება მისცა ორბელიანის ხელოვნებას. მას დიდ მოპაუღს უწინასწარმეტყველებენ“. საფრანგეთში პიანისტის დიდ წარმატებაზე მივკვირბობს 1927 წლის 22 თებერვლის გახუთ „კომუნისტს“ „ხელოვნების ქრონიკა“.

პარიზის პერიოდის შემოქმედებითი ძიებისათვის დამახასიათებელი საპორტრეტო მოდელის ცხოვრების ერთი, მიოვლენ მონაკვეთის ასახვა. ეს თავისებურება თვალსაჩინოა სუსანა ღამბაშიძის ეტიუდში (მხატვარი ს. ღამბაშიძე პარიზში, ვაიონისა და კასტელუროს კერძო აკადემიებში სწავლობდა). ეს ეტიუდი თემატიკითაც და გააზრებითაც განსხვავდება პარიზამდელი პერიოდების ფიჭრინი, თავდაპირველი პორტრეტებისაგან. ჟანრობრივი მოტივი, რომელიც საფუძვლად უდევს კომპოზიციას, მიმდინარე მოქმედების ფიჭირება, აგრეთვე მისი გარეგნული მოტივირება უჩვეულოა მხატვრისათვის. თეთრი საყვლოდან ყვავილეფთას ამომართული ოქროსფერთმიანი თავი და სახის პროფილი. ფიგურაც ასევე პროფილშია მოცემული. ქლიბი, რომელიც ქალიშვილს ხელში უჭირავს, თითქმის სურათის ცენტრშია მოქცეული და ყურადღებას იქცევს ნაპერწკლური ბრწყინვალეობით. ამ სახეს ავირგინებს ნატიფი ხელების მშვიდი ფესტი. ძალდაუტანებელი და ბუნებრივი პოზა ქალის ელკანტურობასა და გრაციოზულობას უსვამს ხაზს. პორტრეტში ფერადი გამა მოცემულია მდიდრული ნიუანსირებით. ფერი ემოციური ვაწყობის ვადმოუკვშია.



ლევან გოგობაშვილის პორტრეტი

1926 წელს ქ. მაღალაშვილი პარიზიდან თბილისს ბრუნდება. მისი შემდგომი ცხოვრება და შემოქმედება თითქმის მთლიანად თბილისის უკავშირდება. 1926 წლიდან ქ. მაღალაშვილი ეროვნულ გალერეაში მუშაობდა მხატვარ-რესტავრატორად ამ მოვალეობას იგი ასრულებდა 1936 წლამდე, გადმოიღო ხახულის ლეონიშვილის მინაწერული ხატის, გელათის მოსაიკის (გაბრიელ მთავარანგელოზის თავი) და ნაბახტევის ეკლესიის ფრესკების შესანიშნავი ასლები. 1936 წლიდან მხატვარი გალერეაში მუშაობას თავს ანებებს და მთლიანად შემოქმედებით მოღვაწეობაზე გადადის.

პირველი პორტრეტი, რომელიც მხატვარმა საშობლოში ჩამოსვლის შემდეგ შექმნა, დიდის პორტრეტი იყო. ამ მოდელის არჩევა დედასთან აბდენი ხნის განმარების შემდეგ საკვებით ბუნებრივად გვეჩვენება, ცხადია, დედის პორტრეტში ქ. მაღალაშვილი დიდ სითბოს აქსოვს, მაგრამ იგი არ აიდვალეს მოდელს. პორტრეტზე გამოსახულია ქართულ ეროვნულ ტანსაცმელში გამოწყობილი ხანდაზმული მანდილოსანი, ნაოჭებიანი სახე სახვამით მტკვლებს, რომ მას ბევრი განუცდია და გადაუტანია. მაგრამ, ამასთანავე, სურათზე ყურადღება გამახვილებულია მოდელის ფიზიკურ დახასიათებაზე. ცხოვრებისეული სიბრძნე, რაღაც

გაუმხელელი ნაღველი იკითხება მანდილოსნის სახეზე, ავსებს რა თითქმის მიწვეული ტოლის ზედაპირს მოდელის ფიგურით, მხატვარი ქმნის მონუმენტურ ხასიათს, რაც, საბოლოო ჯამში, ნამუშევარს განსაკუთრებულ ფსიქოლოგიურ აზრს ანიჭებს. თავისი კვალი თუ დაინახა პორტრეტს პარიზში გატარებულმა სამმა წელმა? მაინც რა შეიძინა ქ. მაღალაშვილმა საზღვარგარეთ? ეს ბუნებრივი კითხვებია. გარკვეული აზრით, ქ. მაღალაშვილი პარიზში წასვლამდე ჩამოყალიბებული მხატვარი იყო, ამიტომ, რომ იგი პარიზისშემდგომ პერიოდშიც თავის თავის ერთგულ მხატვარად რჩება. ამით იმის თქმა როდი გვიძინა, თითქმის მხატვარს პარიზში ოსტატობა არ აუმაღლებინოს. პირიქით, პარიზის შემდეგ მის ნახატში განმდებარე თვითრწმენა, კოლორიტის უფრო ღრმად გააზრება. კოლორიტის უფრო მეტად დამორჩილება სახის ფსიქოლოგიურ აზრს და, რაც მთავარია, გამოიკვეთა მეტი თავისუფლება მოდელთან მხატვრის ურთიერთობაში.

ყველა ეს თვისება, მეტ-ნაკლებად, შეიძლება შევამჩნიოთ პარიზისშემდგომი ათწლეულის პორტრეტებში. თუ პარიზში ყოფნის წლები ძალთა მოკვებისა და მოსიძვების წლები იყო, და, თითქმის, შესამჩნევი ხელსავალიანობით არც გამოირჩეოდა, სამშობლოში ჩამოსვლისთანავე ქ. მაღალაშვილი ნაყოფიერ მუშაობას იწყებს.

ამ პერიოდში შექმნილი ნამუშევრები ექსპერი-
მენტებისა და ცდების უწყვეტი ჯაჭვია. მხატვარ-
ი უწინდებურად ინტელიგენტთა პორტრეტებს
ხატავს, რომელთა უმეტესობა მისი ახლო ნაც-
ნობები, სულიერად მონათესავე ადამიანები
არიან. მაგრამ ამ პერიოდის პორტრეტები, კომ-
პოზიციურად უფრო მრავალფეროვანია. მოდე-
ლის დასახასიათებლად ქ. მაღალაშვილი ახლა
ხელებასც რთავს სურათში, მხატვარი მეტი პა-
სუსისმგებლობით ეკიდება მოდელის პოზას,
ფესტს. ზოგჯერ მოულოდნელ ეფექტს ქმნის
თვით ტილოს ფორმატიც, მაგალითად აქ შეიძ-
ლება დავასახელოთ ი. ხენინაშვილის პორტრე-
ტი. ახალგაზრდა ქალი საყარძელში ზის, ნარ-
ნარი რიტმი, რომელზეც აგებულია ის პორტ-
რეტი, ქმნის სიმშვიდისა და გულისყურიანობის
შეგრძნებას. ოდნავ გამოუჩენილია სავარძლის
სახელები და მათ ხაზებს მიჰყვება მუხლზე
დაკრფილი ნატიფი ხელები. ძველებური სავა-
რძელი, ქალის ლამაზი სახე, ჩამოქნილი
მტკვნელები ქმნიან ხასიათის დახვეწილობის, რა-
ფინირებულობის შეგრძნებას, მაგრამ მხატვარი
არასადე არ გადადის იმ ზღვარს, რომლის იქი-
თაც იწყება „სილამაზე“, საღონ-ობა. მხატ-
ვარი ტკეპბა მოდელით, მისი დახვეწილი სახის
ნაკვეთები, მშვენიერი ხელებით, მაგრამ ხ-
დავს იმასაც, რაც ამ გარეგნობის მიღმა იმა-

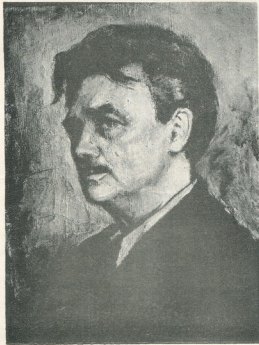
ლება — მოდელის შინაგან ბუნებას, მისი სუ-
ლის მოძრაობას: თავის ფიქრებში ჩაძირული
ადამიანის კავშირს მზერას, შეფარულ წუხილს,
ტუჩის კიდევ გამკრთალ ნაოჭს (კომპოზიცი-
ურად პორტრეტი ჩინებულად გადმომავცემს ამ
სულიერ მდგომარეობას: მოდელი ისე ზის, რომ
მისი სახე და ტოჩის მთორე პლანზეა, რითაც
იქმნება სივრცის შეგრძნება — სახე და ტოჩის
თითქოს დაშორებულია „გამიჯნულია“ მაცუ-
რებელისაგან, ქალისა და მაცურებლის თვალი
ერთმანეთს არ ხედება).

სულ სხვაგვარადაა გადაწყვეტილი აკადემი-
კოს შ. ამირანაშვილის პორტრეტი. ეს მომცრო
ნახატი ეტრუდად ითვლება, მაგრამ სახეობრივი
დახასიათება აქ იმდენად გამოკვეთილია, რო-
სიტიკვა „ეტრული“ აქ მხოლოდ ფერწერის ჩან-
რის მიმართ თუ შეიძლება ვინმართო. „მსუი-
ლი პლანი“ თითქმის ნატურალური ზოის
დახატულ სახეს თითქმის მთელი ტილო უჭი-
რავს, იგი მაცხიმალურად უახლოვდება მაცუ-
რებელს, რაც მასთან საოცარ კონტაქტს ქმნის.
შლაპის ტალღისებური ფარფლები, მხრების
მოსახულობა, ჩარჩოს ვერტიკალური ჭრილები,
რომლებიც თვით პერანგთან მეტი პიჯაკის კო-
ნტაქტს ქმნიან, რაც მთავარია, ქმნიან ცოცხა-
ლი, ტემპრამენტული ნატურის შეგრძნებას.

პარიზისშემდგომი პერიოდის ერთ-ერთ საუ-
კეთესო ნამუშევრად მიგვაჩნია ჩვენს მიერ მი-
ვლული „ირაკლი გამრეკელის პორტრეტი“. ქ.
მაღალაშვილი გულისყურით გამოჰკვეთს მოდე-
ლის დამახასიათებელ გარეგნულ ნიშნებს: თხე-
ლი თმა, მაღალი, ამობურცული შუბლი, ძლიერი
ნებისყოფის წარმომჩენი ნიკაპი, გაოცებით
აზიდული წარბები, ფართო თვალები. მაგრამ
მიდელის შინაგანი ბუნება ამ ნიშნებით არ
იწურება, იგი ყველაზე მეტად წარმომჩენდა
მწერით — საოცრად ცოცხალი, ოდნავ დაძა-
ბული, გაფაციცებული გამოხედვით.

ამგვარად, პარიზის შემდგომი პერიოდი ად-
რინდელი მოდელების წრეს უტრიალებს, მაგ-
რამ ახლა მხატვარი ცდილობს პარიზში შექმნი-
ლი ჩვევების და გამომსახველობითი საშუალებ-
ების გამოყენებას. აქ მკვეთრ ნახტომზე ლაპა-
რაკი არ შეიძლება. ზოგიერთი პორტრეტი (ი.
ხენინაშვილი, თ. ჩოლოყაშვილი, ი. დამბარაშ-
ვილი, ა. ქავთარაძე — ორი უკანასკნელი ჩვე-
ნი აღმოჩენილია) ახლოს დგას ადრინდელი პე-
რიოდის პორტრეტებთან. სხვა ნამუშევრებში
(შ. ამირანაშვილი, თ. ვირსალაძე, ი. გამრეკე-
ლი, ვ. სიღამონ-ერისთავი და სხვ.) თავს იჩენს
ახალი ნიშნები, ახალი ხელწერა. პარიზამდელ
და პარიზისშემდგომ პერიოდებში შექმნილ ნა-

ჰენრის ნეპოლუსის პორტრეტი



წარმოებებს შორის მკვეთრი ზღვარის არარსებობა იმის საფუძველზე გვაძლევს, რომ მთელი ეს პერიოდი ჩავთვალოთ განუყოფელ ეტაპად მხატვრის შემოქმედებაში, ეტაპად, რომელიც მკვიდრ ბაზად ეყვან ისეთი ორიგინალური ხელწერის მქონე დიდი შემოქმედის ჩამოყალიბებისათვის, როგორც იყო ქეთევან მაღალაშვილი.

შემდგომი ეტაპი ქ. მაღალაშვილის შემოქმედებისა, რომელიც მოიცავს პერიოდს 30-იანი წლების შუახანებიდან 40-იანი წლების პირველ ნახევრამდე, დაკავშირებულია, უპირველეს ყოვლისა, ახალ თემათა და ახალ სახეებთან. მნიშვნელოვან ცვლილებას განიცდის მხატვრის ხელწერა, იცვლება კოლორიტი. უფრო რთული ხდება კომპოზიცია. ამ პერიოდში შექმნილი პორტრეტები მოდელის, ნატურის გულდასმით, ხანგრძლივად შესწავლის, ხასიათის უფრო ღრმად და ყოველმხრივ კვლევის შედეგია. მოდელის შესწავლის სისტემაში ამჟამად უკვე მართკუთხედ და ხელები კი არ შედის, არცებითი მნიშვნელობა ენიჭება პოზის, ფესტის, რითაც ფართოდება პორტრეტების სიუჟეტურ-თხრობითი მხარე. მხატვარი ეძებს და იჩრევს იმას, რაც ყველაზე უფრო მეტად და მათხასიათებელი მოდელისთვის. მხატვარი ხშირად სხეულის თავისუფალი მოძრაობით, თავის შერუნებით, ხელების ფესვით გამოხატავს მოდელის ტემპერამენტს. ქ. მაღალაშვილი ისწრაფვის, რომ ფორმას მოცულობითობა მინიჭოს. პირველი პერიოდისთვის დამახასიათებელი „ბრტყლად“ ხატვის ნაცვლად. ტილოს ზედაპირი ხდება ფაქტურული, რხევადი. მხატვარი, იშვიათი გამონაკლისის გარდა, ტილოზე მუშაობს. კოლორიტში 40-იანი წლების ბოლომდე, განსაკუთრებით ომის წლებში, ჭარბობს შუქი ნაცრისფერ-შავი და ყავისფერი. ხასიათის კვლევის ამოცანა ითქვამს მეორე პლანზე სწავს მხატვრულ ძიებებს, სახის ფსიქოლოგიური დატვირთვა მიიღწევა ძუნწ გამოხასხველობითი საშუალებებით.

როდესაც 30-იანი წლების შუახანებიდან 40-იანი წლების პირველ ნახევრამდე განვილი პერიოდის მხატვრის შემოქმედებითი გზის მეორე ეტაპად მივიჩნევთ, უნდა განვმარტოთ, რამე ვეულისსმობთ არა რაიმე სადემარკაციო ხაზს, რომლითაც მკვეთრად გამოიჯივებოდა ერთმანეთისგან ადრინდელი და შემდგომი სტილისტური ინსონები, არამედ მხედველობაში, უწინარეს ყოვლისა, ის ამოცანები გვაქვს, რომლებსაც ცხოვრება, თანადროულია სვამდა მხატვრის წინაშე და რომლის გადაჭრასაც მხატვარი მიზნად ისახავდა.

1935 წელს ფართოდ გავრცელდა მოვატორთა მოძრაობა შრომის ნაცხოფიერების ამაღლებისათვის, თაოსნობა, რომელსაც სათავე დაუდო დონბასელებმა მალარულმა ალექსი სტახანოვმა. მხატვარი ამ მოვლენას ეხმარება ჯგუფური პორტრეტით „სტახანოველთა დასვენება“. ეს ნამუშევარი ქ. მაღალაშვილისთვის ახალი ზღვრები იყო: პირველად შექმნა მან მუშაკაცის სახე, პირველად შექმნა ჯგუფური პორტრეტი (უნდა აღინიშნოს, რომ მანამდე, ვიდრე ჩვენ ამ ჯგუფურ პორტრეტს აღმოვაჩინდით, ქ. მაღალაშვილმა არცბულ ლიტერატურაში გამოთქმული იყო აზრი, რომ მან მუშის სახეს პირველად 50-იან წლებში მიმართა და ერთადერთი ჯგუფური პორტრეტი — ორდენისების სურათი შექმნა).

სიმაართლე რომ ვთქვათ, ეს ნამუშევარი ქ. მაღალაშვილის შემოქმედებით მიღწეულ ვერ ჩაითვლება. მხატვრის გასამართლებლად ის გვეთქმის, რომ მას პირველად მოუხდა ამგვარი ამოცანის გადაჭრა, — რამდენიმე, მისთვის უცნობი ადამიანი ერთ ნაწარმოებში უნდა მოეცია, ისე რომ ყოველი მათგანისთვის ინდივიდუალობა შეენარჩუნებინა და თან, უნდა მოეხდა ის საერთოც, რაც მათ ერთობლიობას განსაზღვრავდა. ქ. მაღალაშვილმა მინახა პორტრეტის სიუჟეტური მოტივი — სტახანოველები სუფრას შემოუსხა, ერთ მათგანს ხელში გახვითი დააკავებინა, ის კითხულობს, სხვები უსმენენ. მაგრამ კომპოზიციის ხელოვნობა და ნაძალადეობა თვალმისაცემია. ეცხოება, ამას მხატვარიც გრძნობდა. პორტრეტი დაშთაფრებლის შთაბეჭდილებას სტოვებს.

იმევე წელს ქ. მაღალაშვილი ქმნის მეორე ჯგუფურ პორტრეტს ორდენისებისა: იაკობ ნიკოლაძე, ელენე ახვლედიანი და თამარ ჭაჭავაძე. იმის მიხედვად, რომ პორტრეტზე გამოხასხული სახეები პირველად საერთო საქმით — ხელოვნებით არიან ეკონომიკითან სისხლბორცულად დაკავშირებულნი, მაინც პორტრეტზე არც კომპოზიციური, არც შინაგანი მთლიანობა არაა მიღწეული. მართალია მოდელგებთან მსგავსება უდავოა, მაგრამ თვით მოდელის სტატიკურობა, პოზირების სიპაკარავე ამ სურათს ბევრს აკლავს.

ამ პერიოდის პირველ წარმატებულ შევიძლია ჩავთვალოთ შალვა დადიანის პორტრეტი. შ. დადიანი პორტრეტზე გამოსახულია ერთწელი ჩოხა-ახალციხით, ხელი ხანჯალზე უდკისკე ზუსტად გულისყურითაა მოდელირებული. კრებაა გადმოცემული იუმირით სახეც, ცოცხალი თვალის გამოხედვა. მოდელის პერსონაჟი

ნიფიცირებას ხელს უწყობს აპრეზილი ულვაშები, ჭლარა, ჯილილი თიბები. ყველაფერი ეს, მილიანობაში, პორტრეტს ექსპრესიულს ხდის.

ომის პერიოდში ქ. მაღალაშვილი სხვა ქართულ მხატვრებთან ერთად, ყველაფერს აკეთებდა, ძალ-ღონის დაუზოგავად იღვრება ფორნტის დასახმარებლად: აფორმება აგიტაქუნქტებს, ხატავდა პანოებს, ომის გმირების პორტრეტებს. განსაკუთრებით უნდა გამოვყოთ ჩვენს მიერ მიგნებული პირველი დივიზიის უფროსის, საბჭოთა კავშირის გმირის ალექსანდრე პირმისაშვილის, ომში გმირულად დაღუპული დროეულისა და სხვათა პორტრეტები.

ომის წლებშიც ქ. მაღალაშვილმა შექმნა შემოსწმედებით ინტელიგენციის წარმომადგენელთა მრავალი პორტრეტი. ამ და ომის შემდგომ წლებში შექმნილი სხვა პორტრეტების ანალიზი უფლებას გვაძლევს ვამტკიცოთ, რომ მხატვარი თავისი ტალანტის გაფურჩქნების სტილიაში შევიდა.

მხატვარი გაურბის ნატურის ტრანსფორმირებას, ყოველთვის ერთგულობს მას, გადმოგვცემს პიროვნების ზუსტ, კონკრეტულ ნიშნებსა და თვისებებს, მაგრამ ისე, რომ ახერხებს ყოველ პორტრეტში გადაჭრის რთული კოლორისტული, კომპოზიციური და რიტმული ამოცანები. გამომსახველობითი საშუალებების სისტემაში ჩართულია ტილოს ფორმაც, ფონისა და ფიგურის შეთანაბრებაც. მხატვარი სახის შესაქმნელად „ამუშავებს“ სილუეტსაც და ტილოზე ასახულ ყოველ თუნდაც მცირე დეტალს.

როდესაც ქ. მაღალაშვილის შემოქმედებას მილიანობაში ვაანალიზებთ, ყველა საფუძველი გვაქვს ვამტკიცოთ, რომ ის სახის ხატვის ოსტატი იყო, არ ქმნიდა მნიშვნელოვან ტილოს რადიღოზე ხედვებთან, ქ. მაღალაშვილს შემოქმედების მიუყვარდა სახე, ქ. მაღალაშვილს შემოქმედებით, მაგრამ თუ იგი მოდელს ინტერიერში წარმოგივადგენა (ნეიტრალური ფონისგან განსხვავებით) ან ტილოზე მოაქცევდა რომელიმე დეტალს (წიგნი, მაგიდა, სკამის სასურრე), ყველაფერს სახის გახსნის ამოცანას უმოწყობდა. რასაკვირველია, ქ. მაღალაშვილის მიერ შექმნილი პორტრეტების დიდ გაღერებაში ყველაფერი თანაბრად დასაყული არაა, მაგრამ მის საუკეთესო ნამუშევრებში გადმოცემულია მოდელირების ღრმა და ბევრისმთქმელი ბუნება. პოზა, ფესტი, სახის გამოთქმეცლება, გამოხედვა ამ პორტრეტებში მოტივირებულია მოდელეების ბუნების, სულის ღრმად წვდომით, ცხოვრებისეული სიმართლის შეგრძნებით.

პორტრეტების ანალიზი და მათი ურთიერთმედარება საშუალებას გვაძლევს ჩავევლით გომოსახველობითი ხერხების იმ სისტემას, რომლითაც სარგებლობდა მხატვარი. კუფტინასა და ს. რისტერის პორტრეტები თითქმის ერთდროულადაა დახატული. ორივე შემთხვევაში მხატვარს მოდელად ხელოვანი ჰყავდა. ორივე პორტრეტში სახეთა დახასიათების სისტემაში მხატვარი რთავს მოდელების ხელებს. მაგრამ უნდა გავხსოვინათ „მუშაობას“ ეს დეტალი! რა ღრმად ჩაწვდომოდა მხატვარი ადამიანის ბუნებას, რომ მისი ერთი კონკრეტული განწყობილებით ასე გადმოეტანა მისი ბუნება. მისი ხელოვანი სამყარო! კუფტინას სკამზე ზის, სამი მეოთხედით შებრუნებულია, ოღონდ სახით პირდაპირ მაყურებელს უყურებს. ხელები — პიანისტის ნატიფი მშვენიერი ხელები — სკამის სასურველზე შემოუწყვია და ზედ სახესთან მიუტანია. მაგრამ სახესა და ხელებს შორის არ არის შინაგანი კავშირი, ისინი ცალ-ცალკე, თავ-თავიანთთვის „ცხოვრობენ“. გამზადარი, ნერვიული სახე... ფართოდ გახეილი თვალები... მაგრამ ეს თვალები მაყურებელთან შეხვედრას არ ეძებენ, თითქოს ადამიანი თავისი სულის წიაღში იმზირება, თითქოს იგი გამიჯნულია გარესამყაროსაგან. ამ შთაბეჭდილებას აძლიერებს კომპოზიცია. მკრთალი სახისა და ხეხუდა ტანზე მოგებული შავი კანის კონტრასტი ტილოს ტრაგიკულ სტრუქტურას ანიჭებს. ვინც კუფტინას ბიოგრაფია იცის, შეუძლებელია აღფრთოვანებული არ დარჩეს — აი, ჭეშმარიტად საკვირველი გახსნა მოდელის სულიერი სამყაროსი, მისი ბუნების!

სულ სხვაგვარადაა აგებული სვიატოსლავ რისტერის პორტრეტი. მდომარე პიანისტის ფიგურა მგვეთრდაა მიწეული თითქმის კვადრატული ტილის მარცხენა კუთხეში. ხელის მტევანი მუხლზე ჩამოაშვებია. ხელების მოთენთილი ხაზები სიმშვიდეს, უდრტივივლობას გადმოგვცემს (პიანისტმა ეს-ესაა დაუკრა და ახლა იავენებს). მაგრამ სახის გამოთქმეცლება სხვას გვეუბნება: ბევრების საყარო ჯერ არ ახვეწებს პიანისტს; იგი დღევას განაგრძობს და მისი დახვეწილი ნერვიული თითები თრთიან. სიღრმეში ოღნავ შესაქმნევად კრთის ინსტრუმენტი, სქელი მონასმებით შექმნილი ფონი, რომელსაც ტილოს დიდი ნაწილი უჭირავს, ქმნის რღაც სხვაგვარ სამყაროს, განსაკუთრებულ შემოქმედებით ატმოსფეროს, პარმონიას და შთაგონების განწყობილებას.

არანაკლებ გამომსახველია ქ. მაღალაშვილის

მიერ შექმნილი პორტრეტები ვასო გოძიამვილისა და სერგო ზაქარიაძისა.

— ვასო გოძიამვილი დგას. აშკარაა — სიყვარული არ აკლია. აშკარაა, რომ მსახიობი გრძნობს თავის მომნიჭებულობას და ამიტომ დგას მოშვებულად, ლაღად. სასვე განათებული შთაფონებით, პოზა — დარღმინდულია და დახვეწილი.

სხვაგვარი ხასიათია შექმნილი სერგო ზაქარიაძის პორტრეტში. ესაა ძლიერი ვნებათაუღვლის პიროვნება. პოზა მსახიობისა (იგი ზას) დაძაბულია, იგრძნობა შინაგანი ღინძიკა. მძიმე სხეული, სახის მსხვილი ნაკვთები, ძლიერი, ენერჯული ხელი — ყველაფერი ეს პლასტიკურად შთამბეჭდავი და ხასუს უსაგმს ნატურის, მოდელის ძალას, უკომპრომისობას, გრძნობათა სიღრმეს.

სხვა ემოციური კუთხითაა გააზრებული საბჭოთა ლიტერატურის კლასიკოსის — კონსტანტინე გამსახურდიას პორტრეტი. ამ პიროვნების დიდი ინტელექტი, ტალანტი, კულტურა ხაზგასმულია მისი არისტოკრატიული პოზით, მაღალი შუბლით, ჭკვიანი თვალებით, ოდნავ მედიდურად ზეაწეული წარბებით, მშვიდი, შინაგანი ღირსების გრძნობით აღბეჭდილი გამოსხედვით.

მ. თოიძის, ნ. ჩიქოვანის, ა. ქურდიანის, ა. ბალანჩივაძის, ნ. ვარძაძის, ნ. ჩხეიძის პორტრეტები, — აი, ქ. მალალაშვილის მიერ — ამ პერსონაჟში შექმნილი კიდევ რამდენიმე პორტრეტია. თუ გავითვალისწინებთ, რომ 1925 წელს მს.ტვარი, სხვა ოსტატებთან ერთად, სამშენებლო ობიექტებზე მუშაობდა და ქმნიდა მებეტონების, მექანიკური კიდევ რამდენიმე პორტრეტის, ინჟინრებისა და სოციალისტური მშენებლობის სხვა მონაწილეთა პორტრეტებს, შეგვიძლია წარმოვიდგინოთ ქ. მალალაშვილის შრომისმოყვარეობა და ენერჯია.

ხომ ასე პერსონიფიცირებულია ქ. მალალაშვილისეული პორტრეტები, ხომ ასე მრავალსაზრვანია მხატვრის გამოხატავლობითი ხერხები, რაინც ყველა შემთხვევაში, იგი აგებს ახალ-ახალ კომპოზიციებს, ახალ კოლორიტს, ქმნის ახალ პლასტიკურ რიტმებს, მაგრამ მის შემოქმედებაში შეგვიძლია გამოვკვირდეთ მის ზოგიერთ კანონზომიერებას, რომლებიც თვალშისაცემი, იქ, სადაც შეხების წერტილად გვაქვს, მხარავითის აზრით, მოდელის ხასიათის გამოშვებულად ენერჯიის ნიშნებთან. ასე, მაგალითად, პარაზონიდან დაბრუნებისთანავე შექმნილი დედის პორტრეტიც, შალვა დადიანის პორტრეტიც, და ცოტა მოვიანებით შექმნილი ვაჟა-ფშაველას მეუ-

ღლის პორტრეტიც მონუმენტური ფერწერის პრინციპებზეა დამყარებული. ყველა ამ პორტრეტზე გამოსახულია ხანდაზმული ადამიანი. მაგრამ ამ გარეგნული ნიშანს მხატვარი აკავშირებს საზოგადოებაში, ცხოვრებაში ადამიანის, პიროვნების როლზე, ადგილზე ფიქრთან.

ქ. მალალაშვილმა ამით შესაძლოა ქვეშეწინულადვე გამოხატა თავისი დამოკიდებულება მშობელ ხალხთან, სამშობლოსთან, ეროვნულ კულტურასთან ღრმა ფუნჯებით დაკავშირებული ადამიანების მიმართ.

წი-იანი წლების მიწურულს მხატვარმა შექმნა რამდენიმე პორტრეტი, რომელთა სტილისტური თავისებურებანი გვიმხვლავს ქ. მალალაშვილის შემოქმედებისას ახალ ნიშნებს (პ. ბერიძის, გ. ჩუბინაშვილის და სხვათა პორტრეტები).

ამ პერიოდში თითქოს ჯამდება ყოველგვარ საუკეთესო, რასაც მხატვარმა წინა წლებში შეაღწია, მაგრამ, იმავდროულად, მის წინაშე იკვეთება ახალი პრობლემები, რომელთა გადაწყვეტაც კადევ უფრო სრულყოფს ფერწერის ოსტატობას. მისი ნამუშევრები ახალი შუქით ნათდება, უფრო ემოციური ხდება. მესურვების სწრაფი და იმავდროულად თვითრწმენით აღბეჭდილი მანერა და ვირტუოზული მონაწილე ტილოს ზედაპირს არაჩვეულებრივ დინამიურობას ანიჭებს, რაც ნახატის ცხოვრებისეულობას აძლიერებს. ეს განსაკუთრებით ითქმის სახის მოდელირებაზე, რომელიც უფრო გამიზნული ხდება: ფერადი გამა — უფრო ცხველიან-ტლი, უფრო მდიდარი ტონური ნიუანსებით. ამ მომენტებმა ხელი შეუწვევს ქ. მალალაშვილის გააოცისუფლებულიყო ზედმეტ დეტალიზმისაგან. წვრილმანებისაგან, მეტისმეტად სერუპულურად დამუშავებისაგან, რაც ზოგიერთი მისი პორტრეტის სიმწარეს იწვევდა, ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელია ცივი მწკრივ-ციხვების გამების საკმაოდ ხშირი გამოყენება. საკმარისია სტუდენტ მანანა ხიდაშელის პორტრეტი შევადაროთ ორი წლით ადრე შექმნილი მცდეა ჯაფარიძის პორტრეტს, რომ წარმოვიდგინოთ ის ცვლილებები, რაც განიცადა მხატვრის მანერამ. განსაკუთრებით თვალშისაცემი ვაქონდა ეს ერთი და იმავე პიროვნების ორი პორტრეტის შეპირისპირებით, ფიზიკოსი ა. იმუნელი ქ. მალალაშვილმა ორჯერ დახატა. მეორე პორტრეტი, მსგავსად პირველი პორტრეტისა, გამომგვეყვს მოდელის შინაგან ბუნებას, სულელი საყვარის, მაგრამ ახლა ტილოს ზედაპირის დამუშავებაში სისალეები შეინიშნება. პორტრეტში შეიგრძნობა სინათლის წყარო, რომელიც თვით ტილოს ზედაპირს უფრო დინამიურს ხდის და

უკეთ ავლენს საგნების ფაქტურას. არც ერთ აკამოდელ ნამუშევარში არ გვხვდება ტანსაცმლის დამუშავების ასეთი მანერა. შუქ-რდილის მონაცვლეობა თეთრ პერანგზე ვიდრე უფრო მსუყვე, ტემპერამენტული, მდიდრულად ნიუანსირებული ფერადოვანი მონასმებით. ეს ნამუშევარი იმაზე მეტყველებს, რომ მხატვარი უკვე მეტ ყურადღებას ამახვილებს სინათლის გამომსახველობით შესაძლებლობებზე. ფერწერული ძიებები თავს იჩენს ახალი მასალის — პასტელის გამოყენებითაც, რომელმაც მხატვარი მიიზიდა ტონებისა და ელფერთა იშვიათი სიწმინდითა და სიფაქიზით. ამ ტექნიკით შესრულებული პორ-

შედევა ჯავახიშვილის პორტრეტები



ტრეტები ორი ტიპისაა: ერთნი, რომლებშიც გამოყენებულია ფერების მთელი პალიტრა მერნი, რომლებისთვისაც დამახასიათებელია ფერთა შეზღუდული გამა და გლუვი „სოსარკული“ ზედაპირი, ამასთან, მეტი როლი ენიჭება სილუეტს. პირველი ტიპის მაგალითად გამოგვაადგება ე. ახვლედიანის პორტრეტი — ესაა მოდელი, რომელსაც ქ. მაღალაშვილი მთელი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე ხატავდა და ამ პორტრეტების მიხედვით ჩვენ შეგვიძლია არა მარტო ე. ახვლედიანის „ბიოგრაფიული“ ეტაპები წარმოვიდგინოთ, არამედ შევიშუშავოთ აზრი თვით ქ. მაღალაშვილის შემოქმედებით ევოლუციაცზე. თავისი მეგობრის ამ პორტრეტში ქ. მაღალაშვილი იყენებს ფერების კონტრასტს (იმ ზომით, რის საშუალებასაც პასტელის ტექნიკა იძლევა) მოდელის რთული ბუნების გამოსავლენად. დიაგონალური კომპოზიცია, რომელიც ხაზგასმულია კისერზე მოხვეული შარფით, მისი ჭრელი, ფერადი ზოლები გამოსახულებას მაკორულ ჟღერადობას ანიჭებენ, მაგრამ პორტრეტზე სხვა განწყობილებაც შეიგრძნობა. თვალბში ჩამდგარი კაეშანი, ჭადარა თმები მანდილოსნის სახეს იმ სიღრმესა და აზრობრივ დატვირთვას ანიჭებენ, რაც ჭეშმარიტად მნიშვნელოვანი ხელოვნების ნაწარმოების დამახასიათებელი თვისებაა. პასტელით შესრულებული მეორე ტიპის პორტრეტის მაგალითად გამოგვაადგებოდ კონსერვატორი სტუდენტ ნ. იშხნელის პორტრეტი. ნაცრისფერ-ვერცხლისფერი გამა, კომპაქტური ტუფი ფორმა კარგად გადმოსცემს ახალგაზრდა შემოქმედის სახის პლასტიკას.

ამ პერიოდის კოლორიტულ ძიებებზე მეტყველებს მხატვრის გატაცება ნატურმორტის ჟანრით. ზოგჯერ ნატურმორტს მხატვარი წარმატებით იყენებდა პორტრეტშიც, მაგრამ დამოუკიდებლად ამ ჟანრებშიც ბევრს მუშაობდა როგორც პასტელით ისე ზეთით. პასტელით ნატურმორტები უფრო ხშირად ასახავდა ყვავილებს, რომელთა სინაზესა და სიფაქიზეს კარგად გადმოსცემს ეს მასალა. მხატვარი ესწრაფვის ერთი ფერის დახვეწილ გრადაციებს, გაურბის ლოკალურ მონასმებს. ზეთით ნამუშევრებში უფრო საგნობრივ ნატურმორტებს ვხვდებით. აქ კოლორიტი ფერების კონტრასტზეა აკებული, მხატვარი უფრო მახვილ ფორმებს მიმართავს, რომლებიც რამდენიმე ფერადი აკორდით დეკორატიული კომპოზიციის შექმნის საშუალებას იძლევა.

ამ პერიოდში დიდი ყურადღება ფერისადმი

ვლინდება მხატვრის ლტოლვაში გარკვეული მოდულებისადმი: მხატვარი ხატავდა ახალგაზრდა ქალების პორტრეტებს, რითაც, შესაძლოა, ის შეგნებულად, გააზრებულად იმსუბუქებდა ფსიქოლოგიურ ამოცანას. მხატვარი თავს არ აიძულებდა ამ მოდულების შინაგან სამყაროს ჩაღრმავებოდა, იგი ხაზს უსვამდა მათ მომხიბვლელობას, ქალურობას, პოეტურ მეოცნებეობას, რისთვისაც ადექვატურ ფერწერულ ფორმებს პოულობდა (თ. ღობრიძის, მ. ერისთავის, ნ. ერისთავის, ნ. ჯავახიშვილის, მ. ქიქოძის, ა. ზედაძეშვილის და სხვათა პორტრეტები). ქალთა სახეების ამ გაღრმავში გამოხატულებით დგას პროფესორ ანასტასია ვირსალაძის, მომღერალ ნინა დორლიაკისა და სილვია ნიჟარაძის პორტრეტები.

გადის წლები. ისეთა შთაბეჭდილება იქმნებოდა, რომ ქ. მალაღვილის ამდენი არასოდეს უხატია. 50-იან წლებში შესრულებული პორტრეტები შეიძლება გაგავართიანოთ იმ კონცეფციის ჩარჩოთი, რომელსაც იმ წლების ხელოვნებაში „მეაქრ სტილს“ ეძახიან. ამ წლებში ის ქმნის კონსტანტინე გამსახურდიას, ჰოლანდიელი დედა კორნელიას, ელისო ვირსალაძის, იური გრიგორიანის, ანა კალანდაძის, დიმიტრი ალექსიძის პორტრეტებს. ამ პორტრეტებში განსაკუთრებით თვალშისაცემია კომპოზიციური მრავალმხრივობა.

მამაკაცთა პორტრეტების ამ გაღრმავში ფსიქოლოგიური გადაწყვეტის სიღრმით შედევრად მიგვაჩნია ქ. გამსახურდიას პორტრეტი. ოც წელზე მეტი გავიდა მას შემდეგ, რაც ქ. მალაღვილმა მწერლის პირველი პორტრეტი დახატა. მხატვარი არ ცდილობს დრო-გამის მიერ შემოქმედის სახეზე აღბეჭდილი კვალის მიჩქმალვას. მწერალს წარბები მოუღუშავს, სახე ნაოჭებით დაფარვია, აშკარაა, დაბერებულია. მაგრამ კვლავ უწინდებურად წელში გამართულია, ისევ შერჩენია ძველბურთი შემართება, ძველი კეთილშობილური იფრი, სახეზე მეტი სიბრძნე აღბეჭდვია. და ამ დიდ ცხოვრებისეულ გამოცდილებას, აზრის სიღრმეს, თავდაჭერელობას არასწორხაზოვნად, ნაძალადეკად, მაგრამ დაბეჯითებით უსვამს ხაზს ტილოს მთელი რიტუული სტრუქტურა. დიდი სავარძელი და

მასში ღრმად ჩამჯდარი მატურა ურყეობის, მდგრადობის შეგრძნებას ქმნიან. მსხვილი პლანია, „სკულპტურულად“ ნაძერწი სახე, თავდაჭერილი ცივი — რუხი კოლორიტი, რომელიც დეტალების ფერადი აქცენტებით ოდნავა გაცოცხლებული (რუსთაველის რელიეფი კედელზე, ბეჭედი თითზე, კალამი პიჯაკის ჯიბეში) — ყველაფერი ეს ერთად ქმნის სახის ეპიკურ ქვერადობას.

ქ. მალაღვილმა სიკვდილამდე ცოტა ხნით ადრე დაამთავრა ა. პუშკინის შთამომავლის — ანდრო სვანიძის პორტრეტი. ამ პორტრეტით გასრულდა დიდი შემოქმედებითი გზა მხატვრისა, რომელმაც თანამედროვეთა სახეების მთელი გაღრმავა შექმნა. ეს ნამუშევარი ასრულებს აგრეთვე, მეორე პარალელურ, მხატვრის მთელი სიცოცხლის თანამდევ ხაზს — ესაა ბავშვის პორტრეტი. ამ ქვეყანის ქ. მალაღვილილს შემოქმედებაში უმნიშვნელო ადგილი უჭირა. მაგრამ მოზარდთა ის რამდენიმე პორტრეტი, რომელიც მან დაგვიტოვა, უდავოდ საყურადღებოა.

ვამთარებთ რა ქ. მალაღვილის შემოქმედებითი გზის მიმოხილვას, გვიჩნდება ყურადღება გაავსახვილოთ მხატვრის მუშაობაზე კიდევ ერთ ქანრში. ქ. მალაღვილმა შედარებით გვიან, 50-იან წლებში, დახატა პირველი პეიზაჟები, მაგრამ ამ ქანრშიც წარმატებას მიაღწია. მას ქალაქური პეიზაჟიც უყვარს და ლანდშაფტურიც. ამ ქანრში მხატვრის მიერ შექმნილ ნაწარმოებთან უნდა გამოვყოთ პასტელით შესრულებული პეიზაჟები. შეიძლება ითქვას, რომ ქ. მალაღვილი — საყოველთაოდ აღიარებული პორტრეტისტი, სხვა ქანრებშიც წარმატებით იღვწოდა და ყველგან თვალსაჩინო კვალს ტოვებდა.

ქ. მალაღვილის შემოქმედება — ქარაული ხელოვნების მნიშვნელოვანი მოვლენაა. იგი მრავალი ასპექტით შესწავლას იმსახურებს. მაგრამ რომელი ასპექტიც არ უნდა ავიღოთ შესწავლის საგნად, ქ. მალაღვილის ხელოვნების ძალა და ბათოსი დარჩება უცვლელ მხატვრულ ღირებულებად, რადგან იგი ამქვეყნად ამკვიდრებს მშვენიერ, ამალბებულ სულისკვეთებას.

სანდრო ჟორჟოლიანი

ვაჟა ძიგუა

ალექსანდრე შორჟოლიანის, როგორც პროფესიონალი მსახიობის დებიუტი საკმაოდ მოვიანებით — ოცდაცამეტი წლის ასაკში შედგა. ამ წლებში ბევრი, ალბათ, ვერც გაბუდაკდა ასეთი თამაში ნაბიჯის გადადგმას, მაგრამ ეს ერთგვარი „შეყოვნება“ ხომ ფორმალურ ხასიათს ატარებდა — პროფესიულ თეატრში მისვლამდე სანდრო ჟორჟოლიანის აქტიურული სტაჟი ოცდაერთი (!) წელს შეადგენდა. პირველი როლი (დანეილი — შილერის „ყაჩაღებში“) სანდრომ თორმეტი წლისამ განასახიერა ოზურგეთში, მამისეული სახლის აივანზე. აქედან მოყოლებული, მას ერთი წუთითაც არ უცხოვრია თეატრალური ხელოვნებისადმი ფანატკური სიყვარულის გარეშე. ერთხელ, პატარა სცენისმოყვარეების ისე ღრმად შეიჭრნენ თურმე „დადგმის ლაბირინთებში“, რომ მართლაც წაუკვიდეს ცეცხლი შალერის დეკორაციას და კინაღამ მთელი სახლი გადაბუფეს. ასე ნატურალისტურად გაუგია „დამდგმელ კოლექტივს“ სასახლის დაწვის სცენა... ბევრი ასეთი ეპიზოდი ახასიათებს ჟორჟოლიანის ბავშვობის წლებსა „თეატრალურ პერიოდს“.

წერილი მოხელის ოჯახში აღზრდილ სანდროს ხშირად უხდებოდა საცხოვრებლად ერთი ადგილიდან მეორეზე გადასვლა. იგი დაიბადა 1888 წელს ქ. ოზურგეთში. პირველდაწყებითი განათლება იქვე მიიღო, შემდეგ სწავლის გასაგრძელებლად ქუთაისში გადავიდა, მაგრამ იქ დიდხანს არ დარჩენილა და მალე მშობლებთან ერთად განაქას გაემგზავრა. ორი წლის შემდეგ განჯიდან ბათუმში გადაინაცვლა. გიმნაზიის მეშვიდე კლასის მოსწავლე იყო, როცა რეჟისორმა

ა. წუწუნავამ ბათუმელ სცენისმოყვარეთაგან დასი ჩამოაყალიბა. ს. ჟორჟოლიანი ამ დასის სული და გული გახდა.

გიმნაზია სანდრომ 1907 წელს დამთავრა და უმაღლესი განათლების მისაღებად ოდესაში გაემგზავრა. აქ იგი წარმატებით აბარებს მისაღებ გამოცდებს ოდესის უნივერსიტეტის ისტორია-ფილოლოგიის ფაკულტეტზე, სადაც დიდი გულშიდგინებით ეკიდება სწავლას. მეცნიერების დაუფლების პარალელურად სანდრო ერთი წუთითაც არ ღალატობდა თავისი ვატაცების საგანს — თეატრს. ზაფხულის არდადეგების დროს, ორი თვით ყოველთვის ჩამოდიოდა სამშობლოში და მონაწილეობას იღებდა ოზურგეთის სცენისმოყვარეთა სპექტაკლებში.

ოდესის უნივერსიტეტის დამთავრებისთანავე ა. ჟორჟოლიანი მასწავლებლად იწყებს მუშაობას ბაქოს გიმნაზიაში. მაშინ ბაქოში ქართველ სცენისმოყვარეთა თეატრი არსებობდა, რომელიც ბაქოელ ქართველთა თავშესაყარ ადგილად იყო მიჩნეული, მაგრამ ეს იყო არამარტო იქ მცხოვრებ ქართველთა საყვარელი ადგილი, დროდადრო აქ ჩამოდიოდნენ და ხალისით, ენლუზიანებით, უანგაროდ ემსახურებოდნენ სასცენო ხელოვნებას ცნობილი რეჟისორები და მსახიობები ვ. შალიკაშვილი, ვ. გუნია, შ. დადიანი, ა. წუწუნავა, დ. აწყურელი, ნ. გვარამე, შ. გილოვანი და სხვ. ქართული რეალისტური ხელოვნების წარმომადგენელთა ხშირმა მონაწილეობამ, მათმა მაღალმა პროფესიონალიზმმა, შემოქმედებითმა ძალამ, გარკვეული თვალსაზრისით უთუოდ განსაზღვრა ა. ჟორჟოლიანის თეატრალური გზა.

ბაქოს გიმნაზიაში მუშაობის შვიდი წლის მანძილზე სან-



დონ კალბი — ვერაგობა და სიყვარული

დრო თითქმის ყველა ქართულ წარმოდგენაში ღებულობდა მონაწილეობას, მაგრამ ასე ვთქვათ — „არაოცოცხალური ვიზიტი“. მამინდელი საზოგადოებრივი ფორმაციის კრიტიკით უმებიდან გამომდინარე, სანდრო იძულებული იყო ანგარიში გაეწია მასწავლებლის მაღალი პრესტიჟისთვის, ამიტომაც იგი მის მიერ აღრე ნათამაშევი ერთ-ერთი პერსონაჟის გავრით — ქარქაშაძით გამოდიოდა სცენაზე.

1918 წლიდან ა. ჟორჯოლიანი თბილისის ვაჟთა პირველ გიმნაზიაში იწყებს მასწავლებლად მუშაობას. ძველსა და რბილში გამჯდარი სასცენო ხელოვნების სიყვარული მოსვენებას არ აძლევს, აქაც ინტენსიურად მონაწილეობს სცენის-საყვარელთა სპექტაკლებში. სწორედ აქ დადგა გადამწყვეტი მომენტი ჟორჯოლიანის ცხოვრებაში. იმდენად თვალსაჩინო და ნათელი იყო სანდროს აქტიორული მონაცემები, რომ ვიცავ ერთხელ მაინც ენახა იგი სცენაზე. ყველა კატეგორიულად მოითხოვდა მისგან მასწავლებლობისთვის თავი დაენებებინა და მსახიობობა გაეხსნა პროფესიად. შინაგანად სანდრო ყველა მათგანს უყოყმანოდ ეთანხმებოდა, მაგრამ მენშვეიკების პერიოდის თეატრის უწყველ მდგომარეობა, ფელოვნების მუშაკის სრული უუფლებობა აბრკოლებდა სისრულეში მოყვანა თანხის გადაწყვეტილებას.

1921 წელს, როცა ქართველი ხალხის ახალი ცხოვრება დაიწყო და საბჭოთა ხელისუფლებამ ფართო გზა გაუხსნა თეატრალურ ხელოვნებას, ს. ჟორჯოლიანი დატოვებულნი ტოვებს პედაგოგიურ სარბიელს და ცნობილი მსახიობის იუ-

ზა ზარდაღიშვილის მიწვევით რუსთაველის სახელობის თეატრში იწყებს მუშაობას.

ა. ჟორჯოლიანი რუსთაველის თეატრში მივიდა როგორც ჩამოყალიბებული, ინდივიდუალური აქტიორული მანერის, მკვეთრად სახასიათო ამაღლის მსახიობი და მამინვე საკუთარი, გამორჩეული, წამყვანი ადგილი დაიმკვიდრა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში. პირველივე ნამუშევრებში — „კოწიკა“ (შ. დადიანის „გუშინდელი“) და ყარამანი (ნ. ნაკაშიძის „ვინ არის დანაშაუნი?“) — მთელი სისასვითა და მრავალფეროვნებით გამოიჩინა ჟორჯოლიანის მასწავლებელი კომედიური ნიჭი, ძალდაუტანებელი, სხარტი იუმორი, როლის ერთი შეხედვით სრულიად უმნიშვნელო დეტალის განსაკუთრებულად გამოკვეთის უნარი.

ა. ჟორჯოლიანის შემოქმედებისთვის ყოველთვის იყო დამახასიათებელი სახიერი დეტალების გონებაშეხვედრით მიგნებით ერთი მთლიანი, უაღრესად კოლორიტული, მხატვრულად დასრულებული პორტრეტის გამოკვეთა, თუნდაც განსახასიათებელი როლი უფერული ყოფილიყო. ა. ჟორჯოლიანისათვის არ არსებობდა დიდი და პატარა როლები. როლის „ფიზიკურ მოცულობას“ მისთვის არავითარი მნიშვნელობა არ ჰქონდა. მსახიობისთვის მთავარი და გადამწყვეტი იყო პერსონაჟის ბუნების გაშლა-გაღრმავება, სახის ირველი წარმოქმნილ სიტუაციათა და ქვეტექსტების ცვალებად ვარიანტებზე მუშაობა. როლზე მუშაობის სწორედ ამგვარ პრინციპს ეწიარა სანდრო კოტე მარჯანიშვილთან თანამშრომლობის დროს. იგი გამსჭვალული იყო ღრმრწმინით, რომ როლმა კი არ უნდა გამოაჩინოს მასიბიონი, არამედ მსახიობმა უნდა წამოატეხივოს, გამოკვეთოს როლი, თუნდაც იგი პირველი შეხედვით უმნიშვნელო გემგინებოდა. ეს რწმენა სანდრომ რეალობად აქცია ჯერ კიდევ მარჯანიშვილის რეჟისორობით რუსთაველის თეატრში დაღებულ მეტად საინტერესო სპექტაკლში, ხასინტო ბენავენტეს „ინტერესთა თამაში“, სადაც გერგელავს პაწაწინა როლიდან შექმნა ერთ-ერთი ყველაზე გამოკვეთილი, ცოცხალი სახე.

— არასოდეს დამავიწყდება ის სენსაციური წარმატება, — იგონებს მიხეილ მაკაობლიშვილი, — რომელიც წილად ჰქვდა სანდრო ჟორჯოლიანს „ინტერესთა თამაში“. იგი მდივნი ეპიზოდურ როლს ასრულებდა და მხოლოდ ერთ ფრაზას ამბობდა — „მიხეი მე დაგვი“, მაგრამ ამ ფრაზაში იმდენი რამ იყო თქმული და გადმოცემული, რომ მაყურებელთა აანგრძლივ ტაშს იწვევდა.

რუსთაველის თეატრის სცენაზე ა. ჟორჯოლიანის მიერ შექმნილ სახეთა შორის უქვეველად უნდა დავასახლოთ, აგრეთვე, რამაში (ტ. ერისთავის „გაყარა“), ფრანკუსი (ზ. ანტონოვის „შისი დაბნელება საქართველოში“, მკიხეველი (დ. კლიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“), რომლებშიც მსახიობმა შესძლო ერთმანეთისაგან განსხვავებული ხასიათების გამოკვეთა.

ა. ჟორჯოლიანის ბიოგრაფიის ერთ-ერთი ყველაზე ნათელი და ნათესიერი პერიოდი კოტე მარჯანიშვილთან მკიდრო შემოქმედებით კონტაქტში გატარებული წლები.

კ. მარჯანიშვილი როგორ თავისუფლებას აძლევდა მსახიობს სცენურ სახეზე მუშაობის დროს, არ ზღუდავდა მის ფანტა-

ზიას, წარმოსახვის უნარს, პირიქით, თვითონ უმიძგებდა იმპროვიზაციისაკენ, აქეზებდა, იმპულსს მატებდა. უყვარდა, როდესაც მსახიობი შექაპლებლობათა მაკიმიუმს გამოავლენდა. ასეთ დროს, ხშირ შემთხვევაში, თვალებს ხუჭავდა ცალკეულ ლაფსუსზე, არ უშლიდა მსახიობს გადაჭარბებისაკენ ლტოლვას, თუკი ეს ხასიათის საბოლოო გამოვლენისკენ იყო მიმართული. შემდგომ, მუშაობის არცხესში, თანდათანობით ხვეწდა და აყალიბებდა უკვე მიკვლეულს, ნაპოვნს და საბოლოოდ ტოვებდა ცველავზე ძირითადს, პერსონაჟისა და მსახიობის ბუნებიდან გამომდინარეს.

დიდ რეჟისორთან ურთიერთობა ჭეშმარიტი დაოსტატუბას სკოლა იყო სანდროსთვის, ამიტომ, როცა 1928 წელს კ. შარჯანიშვილმა ქუთაის-ბათუმის თეატრი ჩამოაყალიბა, მსახიობი უყურმანოდ გაჰყავა მას. პირველივე თეატრალურ სეზონში ა. ჟორჟოლიანმა ზედისზე შექმნა მხატვრული სრულქმნილი სახეები, რომლებიც დღეს ქართული აქტიურული ხელოვნების ოქროს ფონდშია შესული: გოჩოლავა (შ. დადაიანი „კაკალ გულში“), ბენ-აკიბა (კ. გუცუციანი „ურთულ აკოსტა“), ყვარფარე (პ. კაკაბაძის „ყვარფარე თუთაბერი“), „კაკალ გულში“ კ. მარჯანიშვილმა გაიანზრა როგორც მისფერი სატირა. სპექტაკლში მოქმედ პირთა უმრავლესობა წყვედ იყო გამათრახებელი და გამარტებული. რეჟისორის სააშკარაოზე გამოჰქონდა თითოეული მათგანის სასაცილო ქმედებანი, საგანგებოდ ამოშლულდა მათ სულიერ და ვინებრივ სიდუხჭირეს.

ა. ჟორჟოლიანს გოჩოლავა გროტესკულ პლანში ჰქონდა დადაწვევითი. მსახიობი ლადად, შუუზლუდავად მოქმედებდა. მისი დახასიათება იყო მამხილებლური, გამჭირდავი და შეუბრალებელი. მსახიობი არაჩვეულებრივი სიმუსტუბით ახერხებდა ორგანულად გარდაქმნილობას, მთელი არსებია, ინტენსიურად ეცხოვრა გოჩოლავას ინტერესებით, ელაპარაკა მისი სიტყვებით, გამომუშავებული ინტონაციით, სცენაზე ემოქმედა განსახსიერებელი გმირის ხასიათიდან გამომდინარე. გოჩოლავას უბრალო გამოჩენა, მისი ტემპერამენტიანი დიალოგი რიკველთან და ყოველი წინადადების ბოლოს ნახ-მარი „იასნო, დაღმე“ დარბაზში მაყურებელთა ერთსულურვან გამოცოცხლებასა და მხიარულებას იწვევდა.

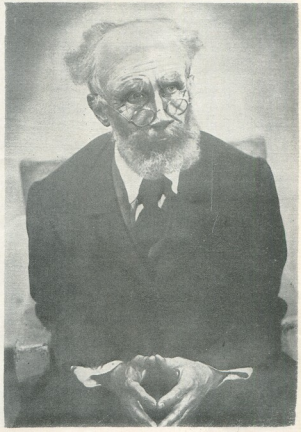
მომდევნო როლი მარჯანიშვილთან ჟორჟოლიანმა შექმნა ლეგენდარულ სპექტაკლში „ურთულ აკოსტა“. არ შევედებით, თუ ვიტყვით, რომ ბენ-აკიბა ჟორჟოლიანის აქტიორული მუშაობის მოქმედების გვირგვინია. საერთოდ, კ. მარჯანიშვილის რეჟისორული ნამუშევარი და ბრწყინვალე აქტიორთა პარმონიული ანსამბლი დღესაც ჭეშმარიტი ალტაცებისა და გაოცების საგნად გვევლინება. წლებმა არამეტო დააკლო რაიმე ხელოვნების ამ მართლაც უჭკნობ ნიმუშს, არამედ იგი პირიქით, დღითი დღე უფრო მეტ მნიშვნელობასა და სიღრმეზ იძენს.

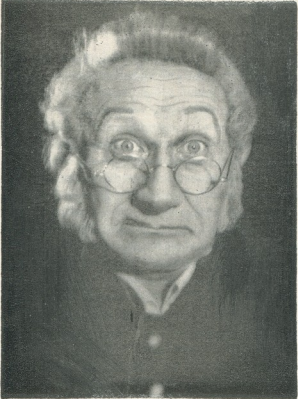
ამ დიდებული სპექტაკლის ერთ-ერთი მშვენიერა ალექსანდრე ჟორჟოლიანის ბენ-აკიბა. მარჯანიშვილს სპექტაკლი გადაწვევითი ჰქონდა სტილიზებული აქტიორული პლასტიკით. მოქმედების რიტმი საოცარი ორგანულობით იყო გადაჭდობილი მუსიკის რიტმთან. პეტრე ოცხელის რუხ-შავ-თეთრი გამა, თეთრი სვეტებისა და კიბეების გრაფიკული

მონუმენტურობა ბუნებრივ და უშუალო კავშირში იყო მოქმედ პირთა სულიერი, შინაგანი სამყაროს გამოვლენასთან.

სპექტაკლის ერთ-ერთი უძლიერესი მონაკვეთი იყო სცენა სინაგოგაში, სადაც ცენტრალურ ფიგურად ჟორჟოლიანის ბენ-აკიბა გვივლინებოდა. აღუვლებული, აბოტირებელი კარგალები უსაზღვრო აღშოთებას გამოხატავდნენ, პლასტიკური ხატვასით გედოსცემდნენ თავიანთ გულსწყრმობს და პროტესტს სარწმუნოების სიწმინდის შეზღვევის ცდისთვის. ოცხელისეული კიბის თავზე იდგა მიხარწული, წელში მოხრილი, ფიზიკურად განადგურებული კარაელთა სარწმუნოების იდეური ხელმძღვანელი, რელიგიური დოგმატიზმისა და კონსერვატიზმის თავგამოდებული მომხრე ბენ-აკიბა, რომელსაც განსაკუთრებული ღვარძლისა და ბოროტებისაგან ათავსავარად უთრთოდა და ბეზარებოდა ხმა, თავი უკანკალედა, მხრები და ხელები უთრთოდა, მაგრამ პროტესტი ყოველგვარი კეთილი საწყისის მიმართ ჭარბი სიძლიერით ჰქონდა განვითარებული. აკიბას საწმინდაო შეზავებული გესლიანი წყველა ნატყორცნი ისარივით იყო მიმართული ურთიანად-ში, მისი ნათელი იდეებს დასათრგუნვავად; მაგრამ ჟორჟოლიანის ბენ-აკიბა სრულეობით არ იყო საშიში და რადის მომგვრელი პიროვნება იგი უფრო სასაცილო, ჭკუანაკლოვ და შეუღეუდელი ადამიანი იყო, და, რაც უფრო მეტად ცდილობდა „გაეცამტყვევებინა“ ურიელ აკოსტას მეცნიერული ბიენე-

პროფესორი ზახაროვი — „შეშა“





ბლოზივი — გრევიზორა

ფილაკი — ძია ბაღდასარი



ბანი და დასაბუთებანი, მით უფრო უმწეო, უსუსურ და გონებჩალუნგ პიროვნებად წარმოგვიდგებოდა.

ა. ჟორჟოლიანი ამ როლში იყენებდა გამომსახველობითი ხერხების არარეგულუბრივად მდიდარ არსენალს. მისი გარდასახვა შინაკანად გამართლებული და მხატვრულად სრულყოფილი იყო.

მსახიობმა რეჟისორთან ერთად მოძებნა ამ სახის გადაწყვეტის უჩვეულო და საესკეზით ახალი ფორმა, რითაც განსაკუთრებული მიმზიდველობა და კოლორიტი შესძინა სპექტაკლს. დანაწევრებული, ხელოვნურად დაქუცმაცებული მეტყველება და შესაბამისად ზუსტად მიგნებული ინტონაციური მახვილები როგორც აზრობრივად, ასევე მეტყველების მუსიკალურობის მხრივ — უკვე გამოკვეთდა გამოთავყენებული დღისმსახურის სასიათის პარტიკულას. უფექტი იზრდებოდა, როდესაც ა. ჟორჟოლიანს მოჩვენებითი აღმავალი კრემზინდისი მიჰკავდა ურჩელთან შეპატრების სცენა. ამ დროს ბენ-აკიბა რაბინოზუსესისთვის შეუფერებლად აცუნტრუკებული იყო. მისი მეტყველება სისწრაფით და ისტერიული შეფერილობით გაიმორჩილდა; ყოველი წინადადების ბოლო სიტყვის უკანასკნელ მარცვალს კი ისეთი სიმკვეთრითა და მაღალი ტონალობით წარმოთქვამდა, თითქოს ამით სურდა მოკვდავთა დარწმუნება თავის „სიმბრძნეს“ და „უძლეველობაში“.

იმვე სეზონში კ. მარჯანიშვილმა მაცურებელს უჩვენა ფრიად საინტერესო ნამუშევარი — კ. კაკაბაძის „ყვარყვარა თუთაბერი“. სპექტაკლი ყურადღებას იპყრობდა კონტრასტული ელემენტების ორგანული შესაბამით. რეალური და ყოფითი სცენები ბუნებრივად, მხატვრული დამაჯერებლობით ერწყმოდა გროტესკულს, ხაზგასმულ სიმძაფრეს. რეჟისორმა კომიკური ხაზი გააძლიერა არა სიუჟეტური ქაჩგიდან გამომდინარე, არამედ ამ ხაზმა განვითარება ჰპოვა ავტორის მიერ პიესაში მოტიანილ ფილოსოფიურ გააზრებათა განსოგადებებში.

ყვარვარეს როლი მარჯანიშვილმა სრულიად სხვადასხვა ინდივიდუალობის მქონე მსახიობებს — უშანგი ჩხეიძესა და სანდრო ჟორჟოლიანს მიანდო. ორივე მსახიობი ერთმანეთისაგან საესკეზით განსხვავებულ ასპექტულ წარმოგვიდგენდა ყვარყვარეს. უშანგი უფრო თავდაჯერებულ გმირად გადაქცევას ცდილობდა, ხაზს უსვამდა ყვარყვარეს „ფილოსოფიურ გასაჯათა“ სიღრმეს წარმოქმნილ სიტუაციაში. ჟორჟოლიანს კი თავის გმირს ნაცარქექიანდ წარმოგვიდგენდა. თავის შესრულებაში იგი განსაკუთრებით გამოყოფდა ყვარყვარეს სიმხდალეს, გამუდმებულ შიშს მოულოდნელად მოვლენილი ბედნიერების დასასრულის გამო. იმ სცენებში, სადაც საჭირო იყო ყვარყვარეს თავისი ძლევაშისილება, რეჟისორი სიმტკიცე ეჩვენებინა, ა. ჟორჟოლიანი მეტად სასაცილოდ წარმოგვიდგებოდა — ფუჟე თავთავივით თავს მალდა აიშვინდა, სიარულის მანერასაც მკვეთრად შეეცვლიდა, ნაბიჯები სიმტკიცესა და დამაჯერებლობას იძენდნენ, ხმის ტემბრიც კი მნიშვნელოვნად შეეცვლებოდა. თუკი რაიმეამ მოეწონებოდა ჟორჟოლიანის ყვარყვარეს, ან ვინმეს თავს მოახვედდა თავის „უფლებამოსილებას“, ისეთ ავადებულ, ცინიკურ დამოკიდებულებას ამჟღავნებდა მასთან, თითქოს კეთროვანთან ქეონდა ურთიერთობა.

ასეთ დროს, მსახიობი ყოველმხრივ ცდილობდა თავისი გმირისთვის მოჩვენებითი იმპოზანტურობა მიენიჭებინა, თვალში ნაცარი შეყვარა ხალხსთვის, მაგრამ მეორე პლანი — ყვარყვარეს შინაგანი სიკარგიულე, მისი უსუსურობა ჟორჟოლიანს შესანიშნავად ჰქონდა გამოკვეთილი.

ყვარყვარე ლოგეკურად, მაგრამ შეუსაბამოდ აზროვნებს. ჟორჟოლიანი ხაზგასმული სერიოზულობით წარმოთქვამდა ამ შეუსაბამო ფრაზებს. იგი იყო მეტად უმუალო, ძალდაუტანებელი, მოქმედებდა დაუძაბავად. მსახიობი მიმართავდა შესრულების მაღალფარდოვან ფორმას და ეს ყველაფერი გადაჭდობილი იყო მსუბუქ ბუნებრივ იუმორთან, რაც საოცრად აკეთილშობილებდა ყვარყვარეს სახეს.

1929 წლის აპრილში ქუთაის-ბათუმის თეატრმა გასტროლები მოაწყო თბილისში. წარმატება დიდი და უჩვეულო იყო. პრესა ერთხმად აღნიშნავდა ახლად შექმნილი თეატრის შემოქმედებით მიღწევებს. განსაკუთრებულ ხოტბას ასხამდნენ კ. მარჯანიშვილის რეჟისორულ ხელოვნებას და შესანიშნავ აქტიორულ ანსამბლს. ამ ანსამბლიდან საგანგებოდ გამოყოფდნენ სანდრო ჟორჟოლიანს.

ერთი წლის შემდეგ საქართველოს მეორე სახელმწიფო თეატრი საგასტროლოდ ჯერ ხარკოვს, ხოლო შემდეგ მოსკოვს გაემგზავრა. ეს ქართული თეატრის პირველი გასვლა იყო რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ. სახელოვანი თეატრალური ტრადიციების მქონე ჰალაკეხი ატაკციებით შეივსებინნ მოძვე საქართველოს წარმომადგენლებს. ყოველ მათ დადგმას მაღალი შეფასებით, შეიძლება გადაუჭარბებულად თქვას, ქება-დიდებათ ეხმაურებოდნენ. რეცენზენტები ერთხულთონდა აღნიშნავდნენ, რომ ქუთაისის ახალგაზრდა თეატრის გასტროლები განსაკუთრებული მოვლენა იყო მათ კულტურულ ცხოვრებაში. აჯამებდა რა ქუთაისის თეატრის გასტროლებს მოსკოვში, ა. ლუნაჩარსკი ხაზგასმით აღნიშნავდა, რომ მარჯანიშვილმა თავისი მშვენიერი ქვეყნის თეატრის ჩვენებით გაამდიდრა თეატრალური სამყარო.

გასტროლები ქართული საბჭოთა თეატრის მიღწევათა დემონსტრაციად იქცა. დიდი იყო წარმატებით გამოწვეული სიხარული. იმავე წლის ახალი თეატრალური სეზონიდან ქუთაისის თეატრის მთელი დასი თბილისს გადმოიყვანეს და ყოველგვარი პირობები შეუქმნეს ნაყოფიერი შემოქმედებითი მუშაობის გასაგრძელებლად.

თბილისში გადმოსვლის შემდეგ კ. მარჯანიშვილმა მსოფლოდ ორი სეზონი იმუშავა და თეატრი ასახელა რეჟისორული ნამუშევრებით. ერთ-ერთ მათგანში — ი. ოლუმას „სამ ბღენძიში“ სანდრო ჟორჟოლიანმა კვლავ გაიბრწყინა ბუმბუტების გამყიდველის მკვეთრად სახასიათო ეპიზოდურ როლი. მსახიობის შესრულება საესტეტიკით ესადაგებოდა რეჟისორული ჩანაფიქრის ბუნებრივ ფორმას.

კ. მარჯანიშვილთან მუშაობის ეს პერიოდი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი იყო ს. ჟორჟოლიანისთვის იმით, რომ დიდმა რეჟისორმა მასში დაინახა და გახსნა მისი აქტიორული ბუნების სულ სხვა თვისებები, სახელდობრ, დრამატული, ტრაგიკულ ძღერადობამდე ასული სახეები: „მარჯანიშვილს უყვარდა მსახიობში თითქოს ერთხელ და სამუდამოდ „გამჯდარის“, ჩამოყალიბებულ-დამკვიდრებულის „დამსხვრევა“. იგი დაჯილდოებული იყო სხაიბთა „ღმობჩენის“



ბუნ-აკიბა — „ურეილ აკოსტა“

ილიო — „მე, ბუბია, ილიო და ილარიონი“



არაჩვეულებრივ თვისებით, სხვათათვის უხილავის შემხსევის უნარიო! ¹

სწორედ ასეთი უხილავი შესაძლებლობების გამოვლენის ჩინებული სიმუში იყო კულაკი კვასოვი ე. კორნონის პიესაში „პური“, სადაც ჟორჟოლიანი გულწრფელად აოცდება მაცურებელის შემოქმედებით პალიტრის სიუხვით.

ამ მიმართებით ე. მარჯანიშვილი მსახიობთან ერთად ძიების განაგრძობდა. მომდევნო სეზონში ა. ჟორჟოლიანმა კვლევ გააკეთა განაცხადი, რომ მას მხოლოდ კომიკური როლები განსახიერებდა რადიო ძალუბს, არამედ არანაკლები წარმატებით შეუძლია განახორციელოს განსხვავებული ხასიათის პერსონაჟი. შემოქმედებითი სიხლის მოწოდების ასეთი ცდა იყო პროფესორი ზახაროვი ა. აფინოგენოვის „შიშიში“.

ა. ჟორჟოლიანის გმირი, ამ შემთხვევაშიც, ასაკით მასზე გაცილებით ხანდაზმული იყო, როლის ბუნება — საცემისა განსხვავებული. ეს ორი ფაქტორი თავისთავად უკვე წარმოქმნიდა სირთულეებს, მაგრამ მუშაობის პერიოდში ისეთი მარათალი განცდა იმადებოდა, იმდენი ახალი ნიუანსი მოპოვდა მსახიობს ყოველდღიურად, რომ საბოლოოდ გამოიკვლია უაღრესად მეტყველი და კოლორიტული სცენური სახე.

ა. ჟორჟოლიანი გარეგნული მონახაზიდან იწყებდა თავისი გმირის დახასიათებას. თეთრი, ფაფუკი წვერები, ფართო, მალოტი შუბლი, სწორი, გაბურღილი წარბები, ცხვირზე ჩამოადგებული სათვალავები — პროფესორის შინაგანი სამყაროს ადეკვატური გამოხატულება იყო.

ზახაროვი უარყოფითი პერსონაჟია, მაგრამ ჟორჟოლიანის შესრულება აბინათობს არ იწყებდა მაცურებელში. მსახიობი მხოლოდ მაშინღლებოდა დეტალებს გამოკვებით როდი ეპყოფილდებოდა, არამედ ყურადღებას მახვილებდა ზახაროვის ხასიათში არსებულ სხვა თვისებებზედაც. ე. მარჯანიშვილს და სპექტაკლის მსატკარც. ა. ახვლედიანს სპექტაკლი შედაწვევითლი ჰქონდათ უკადრუჭი პირობითობით. სცენა თითქმის გაშიშვლებული იყო. მთავარი ადგილი აქ მსახიობებს ეთმობოდათ; მათ უშუალო კონტაქტს მაცურებელთან. სიმართლისა და ზომიერების გრძნობას გადაამყვებელი როლი ენიჭებოდა.

ა. ჟორჟოლიანის შემოქმედების შემდგომი პერიოდი უკვე აღარ გამოირჩევა ასეთი კონტრასტულობით. მართალია, მსახიობს ჰქონდა შესანიშნავი სეზონები, არართხელ საგანგებოდ აღინიშნავს მისი ნამდვილი შემოქმედებითი გამარჯვებები, მაგრამ ეს მიღწევები უფრო მრავალმხრივ ასპექტში შეიძლებოდა განეითარებულყო. სანწყარად, ჟორჟოლიანის მემორიული პოტენციური შესაძლებლობანი ბოლომდე არ იქნა გამოვლენილი და გამოყენებული, რაზეც ბრალი, პირველყოფლისა, რეჟისორების ნიუქლივი.

მასთან დაკავშირებით საყურადღებო მოსაზრება ჯაგვი-ზიარა რესპუბლიკის სახალხო არტისტმა, რეჟისორმა ვახტანგ ტაბიაშვილმა:

— ბოლო პერიოდში შემომავეული აზრი, თითქმის ჟორჟოლიანი დაიმტამა, ერთფეროვანი გახდა, რა თქმა უნდა, სინამდვილეს არ შეფერვდა. ამ მცდარი შეხედულების ჩამო-

ყალიბებას მომდევნო თაობის რეჟისორებმა შევუწყვეთ ხელი — ჩამოვკიდეთ მის განუშეორებელ ნიღბებს და ამით ჩვენ თვითონვე „შევეუარით ხელ-ფეხი“ მსახიობის მრავალწახნაგოვანი ნიჭის გამომწეურებას.

კომედიული პერსონაჟის მსატკარელად ხორცმსხვის კლასიკური ნიმუშია მოსე მწერალი (შ. დადიანის „ნინოელი გურია“, რეჟისორი დ. ანაბე). ამ როლში მთელი სისასხითა და მრავალფეროვნებით იჩინა თავი ჟორჟოლიანის ბუნებრივმა იუმორმა, კომედიურობის მახვილმა გრძნობამ, გმირის შინაგან სამყაროში წვედომის ძალდაუტანებელმა მანერამ. მსახიობი მიმართავდა მწიგავე სატირულ ფორმებს. მისი დახასიათება იყო თამამი, უკომპრომისო — ბოლომდე ამიშვლებდა გაქნილი და გაიძეურა მეფის მოხელის ზნედაცემულობას, სინაბრებს, შელახულ ადამიანურ ღირსებებს, მაგრამ მოსე მწერალი ზიხლს არ იწყებდა მაცურებელში.

ა. ჟორჟოლიანს დიდი ეპიკუნებით ჰქონდა დამუშავებული სახის უწერილობანები დეტალები. მიუხედავად როლის მომგებიანი და მაცურებელი ბუნებისა, მსახიობი მრსად არ აჭარბებდა, იყო საოცრად ზომიერი, რბილი.

მოსე მწერალის სახე ა. ჟორჟოლიანმა შექმნა ცვრანსეცეს. დოლიდის ფილმში „დარიკო“ და კვლავ მორიგ, დიდ წარმატებას მიაღწია. ამ როლმა მსახიობს უსაზღვრო პოპულარობა მოუტანა. ყოველი კადრი მისი მონაწილეობით დარბაზში იწყებდა კომერულ სიცილს და ტაშს. ჟორჟოლიანის მადლი პროფესიონალებში და მამაცსატკარელთა ის, რომ მან სპექტაკლისეული გმირის ასლი როდი გადმოიტანა ფილმში, არამედ გულმოდგინე ძიებით გამოიძერწა თვისობრივად ახალი და აქ გათვალისწინებული იყო ევრანის სპეციფიკური თავისებურებანიც. ამ შემთხვევაში, მსახიობი განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობდა გამომსახველ მიმიკას. დაშვებულ ექსტს, რაც კინოაპარატის წყალობით უფრო გამოიკეთა. მოსე მწერლის ევრანული სახე გარეგნული მონახისი უფაქიქეს ნიუანსებზე იყო ავეებული, რასაც ემატებოდა სცენაზე უკვე ნაპოვნი მართალი განცდა და განწყობილება.

პოფმარშალ ფონ-კალბის კომედიური ფერადოვნებითა და სიმშუბუქით აღსავსე სახე შექმნა ა. ჟორჟოლიანმა ფ. შილერის პიესაში „ეპიკობა და სიყვარული“ (რეჟისორი გ. ქურული). მსახიობი ამჯერადმა გულუხვად იყენებდა მწიგავე სატირულ, გროტესკულ სადგენებს. როგორც ყოველთვის ზუსტი და გამომსახველი იყო მისი გარეგნული დახასიათება.

პლასტიკა — არაჩვეულებრივად მეტყველი და მოქნილი ჟორჟოლიანის ფონ-კალბს თათხის ფინია ძალღივით ხელები მუშად წინ გამოუწული და კვლავად მოხრილი ჰქონდა, თითქმის ამით სურდა ხაზი გაეყავა თავისი „არისტოკრატიზმისთვის“. მისი პატარა, მოციმციმე თვალები საოცარი ძალით გამოხატავდნენ დაუოკებელ ცნობისმოყვარეობას, ლტოლვას ყოველგვარი ახალი ინფორმაციის დაყოფებელი შეხრუტისაკენ, რათა ჭორების გავრცელების პირველადი უფლება სწორედ მას მოეპოვებინა. მსახიობი განსაკუთრებით გამოყოფდა პოფმარშალის ვიწრო, შუხლდულ გონებას. მისი გაქანების პორიზობის სივიწროეფს. ფონ-კალბი ჟორჟო-

1. ა. ვაჟაშვილი, „ოტბე მარჯანიშვილი“, თბილისი, 1972 წ. 391 გვ.

ლიანის შესრულებით იყო მოსულები, თავჯირანი, ცანცარა, ყოველგვარ ღირებებს მივლენული „დიდგვაროვანი“.

ზნედაცემული ვაჭართა წრის ტიპიური წარმომადგენელი დაგვისბატა ა. ჟორჟოლიანმა ვ. ბაზოვის „იკვა რიჩინაშვილიში“ (რევისორი დ. ანთაძე). სპექტაკლის რეჟოლუციური პერსონაჟი გადაწყვეტის ფონზე ხანნიას გაუბნობდა და: დანდობლობა, მისი დრონიჭიერი, მემჩანური შეხედულებანი, ანგარებით, კომერციული სულისკვეთებით გაქვლითილი ბუნება განსაკუთრებული სიხვადით გამოიკვეთა. მსახიობი თავდაც ამუშებდა ფერებს. ამჯერად მან საჭიროდ არ ჩათვალა თუნდაც ონდავი სიზრულულის გრძობა გავლიძეობდა მაყურებელს ხანნიას მიმართ. რამდენადაც მეტი სიმკვეთრით, სიმახვილით გამოქჟონდა ჟორჟოლიანს „დღის სინათლეში“ საყოველთაო განსაქიქებლად ხანნიას შავბუნელი „მოღვაწეობა“, მით უფრო აშკარა იყო მსახიობის დამოკიდებულება თავისი გმირის მიმართ.

თავის დროზე თეატრალურ მივლენად იქნა აღიარებული ღ. არდაზიანის „სოლომონ ისაკი“ მეჯღანუაშვილის“ დადგმა მარჯანიშვილის თეატრში, რომელიც ასალგარდაჭარაგულია რევისორმა ვახტანგ ტაბლიაშვილმა განახორციელა. სპექტაკლი ყურადღებას იპყრობდა იდეური მიზანდასახულობით, რევისორული გამომოგონებლობით და, რაც ყველაზე მეტად აღანიშნავია იყო, ბრწყინვალე აქტიორული ანსამბლით: შალვა დამბაშიძე (მეჯღანუაშვილი), ვერვიკი ახაფაზიძე (გლეჩე), ელისაბედ ჩერქეზიშვილი (მარინა), ნიკო გოციჩიძე (ოპანუა), ცეცილია წუწუნავა (ხორეზანი), სელილია თაყაიშვილი (სოფო), აკაკი კვანტალიანი (ვეტლე ურცხვია), გიორგი შავგულიძე (ლუანსაბი), მერე დაგვი-თამაში (ვეფხია).. უპრეცედენტო შემთხვევა, როდესაც ერთ სპექტაკლით ამდენი აქტიორული მიღწევა!

ამ დიდებულ ანსამბლში ღირსეული ადგილი ეკავა აღნიშნულსანდრე ჟორჟოლიანის ალექსი კერპაძეს. მსახიობი შესანიშნავად „ყნოსავდა“ არდაზიანის მიერ წარმოდგენილი ეპიქის „სურნელებს“. ჟორჟოლიანის კერპაძე მუდამ ცდილობდა ორგანული და მჭიდრო კავშირი დაემყარებინა ყოველგვარ ახალ მოვლენასთან, თავისი მონაწილეობით ეროვნულად „გაეკეთილშობილებინა“ მდაბითა წრის ფენა. უბრალო ხალხთან უპირატესობის ხსჯავასმელად იგი ხშირად მიმართავდა ფრანგულ გამოთქმებს. მეტად გამოსახველი იყო სცენა ლაგოში. ისეთი გამოკვეთილი ირონიული დამოკიდებულება, ცინიზმი აღიბეჭდებოდა კერპაძის გამომეტყველებში, რომ სახვებით აშკარა იყო მისი პოზიცია ამ სასოგადოების მიმართ.

ასეთივე მამხილებლური ძალით იყო წარმოდგენილი ლიტოს თამაშის სცენა. ა. ჟორჟოლიანს ჩინებულად ჰქონდა დამუშავებული როლის მთელი პლანი — მისი ხსჯავასული წამოხატვლები, საგანგებო მახვილები ცალკეულ სიტყვებზე თამაშის დროს, რაც მიმართული იყო რანდაძისა და მეჯღანუაშვილის ურთიერთობის გამომქადვების ცდისაკენ.

— ალექსი კერპაძის სახე, — გვესაუბრება ვ. ტაბლიაშვილი, — გაგიმეორე ფილმში „ქეთო და კოტე“, როლი ეპიზოდურია, მაგრამ მსახიობმა თავისი განუმეორებელი ნიჭის წყალობით შექმნა დაუვიწყარი ტიპაჟი. პირველი დახურუ-

ლი ჩვენება მოსკოვის ცინო-სახლი, ლაურეატებისთვის მოეწყო. ჟორჟოლიანის გამოჩენისთანავე, თითქმის ტალღამ გადაიარა, დარბაზში ერთიანი სიცილი გაიანა, ხოლო მის ფართო პლანიტ გამოჩენას და შეძახის — „ვაიმე, მიშველეთ, ჭერი ინგრევა!“ — მოჰყვა ხარხარი, ტაში და ასე გაგრძელდა დიდხანს, სანამ ჟორჟოლიანი კადრიდან არ გაქრა.

ვ. ტაბლიაშვილის რევისორობით ა. ჟორჟოლიანმა მარჯანიშვილის თეატრში შექმნა კიდევ ერთი საყურადღებო სცენური სახე — ქერამ-ღა ვ. კანდელაკის პიესაში „მია წყნეთლი“. მეძებარი ძალიდით წაგრძელებული სახე, დაქყეტილი, შურიტა და ღვარძლით სახვე თვალები. ტყვეებით მივაჭრე ღას სული და გონება მხოლოდ ფილებს, ოქროებს დასტრალიზება, სხვა ყველაფერი არაა და მიაჩნდა, სძაგდა ყოველივე — ასეთი სასტიკი იყო მსახიობის დახასიათება.

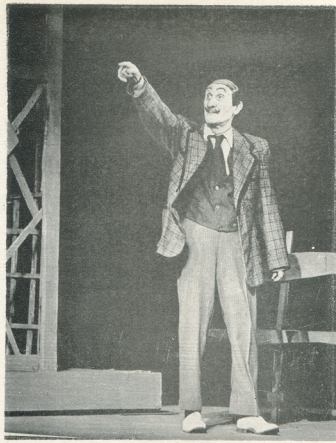
როდესე მუშაობის დროს ა. ჟორჟოლიანი ხშირად იჩენდა ხოლმე შემოქმედებით ინიციატივას, რითაც გარკვეული წვლილი შეატრნა სახის გამდიდრებაში. ასე მოხდა „მია წყნეთლიში“. მსახიობმა ქერამ-ღას ტექსტში ჩართო თურქული სიტყვები, რაც იმდენად ორგანულად ჩაჯდა სახეში, რომ ყოველი უცხო სიტყვის წარმოთქმის შემდეგ მაყურებელთა დარბაზში გულიანი სიცილი გაიშოდა.

დიდ წარმატებას მიაღწია მარჯანიშვილის თეატრის კოლექტივამ გოგოლის „რევისორის“ დადგმით (რევისორი ა. ახაფაზიძე). სპექტაკლი გამოირჩევა მონოლოგიურობით, მასშტაბურობით, სატირული სიმძაფრით. კიდევ ერთხელ გაიბრწყინა აქტიორულმა შემადგენლობამ თითოეული სახე მახვილ გოტეტსკული პლანში იყო გადაწყვეტილი. მსახიობებს სრული შესაძლებლობა ეძლეოდათ ბოლომდე გამოეყვლინათ კომედიური შესაძლებლობანი.

გროტესკულ პლანში ავითარებდა თავის სახეს ა. ჟორჟოლიანიც (ლუკა ლუკი ხლოპოვი). ეს იყო აღნიშნა, რომელიც ერთხელ და სამუდამოდ შეშინდა. მსახიობს მახვილგონიერულად ჰქონდა მიგნებული გარეგნული პორტრეტი — „ქრიანული“ შიშისაგან მუდამ აზიდაული წარბები, დამწოტბარი, სასოწარკვეთილებით სახვე თვალები, წვლიში მოხრილი სიარული, შემპარავი, ქურდული ნაბიჯები — ზუსტად ახასიათებდა ხლოპოვის მინაგან ბუნებას. ჟორჟოლიანი მთელი სპექტაკლის მანიძლე ეტაპობრივად იძლეოდა შაშის განვითარების საფეხურებს ამა თუ იმ მოვლენასთან ურთიერთდამოკიდებულებაში, რაც კულმინაციურ წერტილს აღწევდა რევისორთან შეხვედრის სცენაში. აქ ჟორჟოლიანის ხლოპოვი გამოიღო ტანით ცაცხაებდა, მუხლები გვეკებოდა; მისი შიშის მთავარსაგანი მასშტაბები ძიბერბოლურ გაზვიადებად იყო აყვანილი.

ჟორჟოლიანის სახის ფეხი შემოქმედებითი გამარჯვება ილიკოს პოეტური სარის შექმნა ნ. დუმბაძისა და გ. ლორთქიფანიძის, მე, ბებია, ილიკო და ილიარიონი.“ ეს სპექტაკლი, რევისორ გ. ლორთქიფანიძის ინტერპრეტაციით, გვიბოლავდა ცხოვრებასეული სიმართლით, ლირიზმით, ხალასი იუმორით, ადამიანებისადმი სათუთი, ფაქიზი დამოკიდებულებით.

ა. ჟორჟოლიანის ილიკო სიკეთისა და ხალხური იუმორ-



ბეჟანი — „ცხოვრების წარსული“

რის განსახიერებაცა, გონიერი და ენაკვიმიტი ქართველი გლეხ-
კაცის ტიპიური წარმომადგენელია. მსახიობმა თავის შესრუ-
ლებაში ერთმანეთს ორგანულად შეუსამაშა მასილი კომედიუ-
რობა და ღრმა ლირიზმი, რითაც სახეს განუმეორებელი მიმ-
ზიდველობა შესძინა.

აი, რას ამბობს ჟორჟოლიანის ილიკოზე მისი პარტნი-
ორი, გასაცარი ბებია — სესილია თაყაიშვილი: „სხვა
ილიკოს, ს. ჟორჟოლიანის გარდა, ვერასოდეს ვერ წარმოვი-
დგენ. ეს იყო არაჩვეულებრივად თბილი ბერიკაცი. რა დამა-
ვიწყებს მის თვალებს. თუმცა, უცაყარავად, მას ცალი თვალი
ქონდა, მაგრამ იმდენ რაბეს იტყვდა და გადმოცემდა ის
ერთი თვალი, რომ ხშირად მიფიქრია, ილიკო რომ ცალთვა-
ლა არ ყოფილიყო, ალბათ ვერც გავუძლებდი მისი გამოხე-
დვის სიძლიერეს. სამუდამოდ ჩამრჩა მესხიერებაში სცენა,
როდესაც ილიკოს ილარიონის შვილის სიკვდილის ცნობა
შემოაქვს. ამ დროს სანდროს ცალი თვალი ყოველთვის ცრე-
მლით ქჭონდა სახეზე. რა ღრმა სევდა ისადგურებდა ილიკოს
არსებაში, როგორი დიდი სიყვარული იგრძნობოდა ჩემს მი-
მართ ფინაურ სცენაში, როდესაც ვკვდებოდი; როგორ ჩუ-
მად, ფეხაყვრით გადაიდა ოთახიდან, რომ არ შეეწეუბ-
ნინე. ასეთ პარტიოთარს ურთიერთობა დიდი ბედნიერება
ყველასათვის“.

ილიკოს ასეთივე თბილი და გულშიჩამწვდომი სახე შექ-
მნა ა. ჟორჟოლიანმა თენგიზ აბულაძის ფილმში „მე, ბებია,
ილიკო და ილარიონი“.

ა. ჟორჟოლიანის შემოქმედების აღიარებაზე, მის განუ-
ზომელ დეაქულზე ქართული თეატრალური ხელოვნების წი-
შე, ნათლად შეტყვევებს ქართული საბჭოთა თეატრის ორი
ბუმბერაზი მსახიობის მეტად საყურადღებო გამოხატვები:

აკაკი ხურაძე — „ჟორჟოლიანის მოღვაწეობა ქარ
ლ თეატრსა და კინოში დიდი მოვლენაა ჩვენი კულტურის ისტ-
ორიაში. დიდმა ნიჭმა მას ხალხის უტკბობი სიყვარული მოუ-
პოვა, რომელიც თაობიდან თაობაში გადავა“.

მერიმონ სანჯარაძე — „სცენაზე გამოსვლის პირველივე
წლებში ჟორჟოლიანი ერთ-ერთ ყველაზე საყვარელ და პო-
პულარულ მსახიობად იქცა. მისი ტრანსტის განსაკვირვებ-
ელი თვითმყოფადობა, სცენური სახეების ცხოვრებისეულაა,
იუმორის დაუმრეტელი წყარო, რომელიც მასში ცოცხლობდა,
კოლორიტული გარეგნობა, მოძრავი, საოცრად გამომსახველი
სახით — მსახიობის წინაშე ფართო შემოქმედებით პერსპე-
ქტივებს შლიდა.

მისი პოპულარობა უსასღვროა. იგი ხალხისაგან განებუ-
ვრებული, საყოველთაო-სახალხო არტისტი იყო. სცენაზე და
მაყურებელთა დარბაზში მსახიობი დღესასწაულს ქმნიდა.
მას ყოველთვის მეტხარე ტაშით და ალტაცებულად შეტყვე-
ვებით გვიგებოდნენ“.

* * *

აღუქსანდრე ჟორჟოლიანის შემოქმედების ორგანული და
განუყოფელი ნაწილია კინო. ძნელია ქართული კინემატოგრაფი-
ის წარმოდგენა ჟორჟოლიანის მიერ ბრწყინვალედ განსახი-
ერებული სახეების გარეშე. მსახიობს უდიდესი ამაგი იი-
უძღვის ქართული კინოხელოვნების ფორმირების, ჩამოყალი-
ბებისა და წინსვლის საქმეში. მისი მონაწილეობა განსაკუთრე-
ბულ ემსხა და ღვაწათს მატებდა ფილმს.

ა. ჟორჟოლიანის, როგორც კინომსახიობის, დებიუტი
1926 წელს შედგა რეჟისორ ა. ბუგ-ნარსოვის ფილმში „ნა-
თელა“. მას შემდეგ მსახიობი თითქმის ყველა ქართულ ფი-
ლმში მონაწილეობდა, სადაც არაერთი დაუვიწყარი გერანული
სახე გამოძიქნა: მინისტრის მდივანი და მღვდელი (მ. ტია-
ურელის „უკანასკნელი მასკარადი“ და „არსენა“), კოსტია
(ნ. შენგელაის „ნარიჩის ველი“), მანია კორია (დ. ბონდ-
ლის „კოლხეთის ჩირაღდები“), ამირანი (მ. მანაგაიის
„ჭირვეული მუხომლები“), გიონაზის მასწავლებელი (კ. პუ-
პინაშვილის „პოეტის აკვანი“), სერაფონი, ანტონი და პუ-
რიგმახერი (ნ. სანიშვილის „ბედნიერი შეხვედრა“), „გაზაფხ-
ელი საყვანი“ და „ბუმბერაზი“, ბაბუა (ზ. გუდავაძისა და მა-
რტაშვილის „მანანა“) და სხვ.

თითოეული ეს სახე აღმგებელი იყო მკვეთრი ინდივიდუ-
ალურობით, მასილი კომედიურობით, დახვეწილი პლასტი-
კითა და მეტყველი მიმიკით.

ფილმებში მონაწილეობამ ა. ჟორჟოლიანს უდიდესი პო-
პულარობა მოუპოვა. გერანის წყალობით მისი ხალხის-
იუმორი შეიყვარა არა მარტო ქართველმა, არამედ საბჭოთა
კავშირისა და სასწავლოგარეთის მრავალრიცხოვანმა მაყურებ-
ელმა. მსახიობის პოპულარობაზე შეტყვევებს საინტერესო-

2 ტელეფონორამა. ინახება ა. ჟორჟოლიანის პირად არქივში.
3 ვახ. ზარია ვოსტოკო, 28 VI. 1969 წ.

ეპიზოდი, რომელსაც სიმომენტებით იხსენებს კინორეჟისორი ნიკოლოზ სანიშვილი:

— ეს ამბავი მოხდა მაშინ, როცა ფილმ „ბედნიერ შეხვედრას“ ვიღებდით. ცალკეული ეპიზოდების გადასაღებად აუცილებელი იყო სასაზღვრო ზონაში შეესაღებინათ. საშვები ავიღეთ და მანქანით გავემგზავრეთ გადასაღები ადგილები-საკენ. გზაზე საერთო მითარულები სუფევდა. განსაკუთრებულ ღალატით იხურჯობდნენ ახალგაზრდა მსახიობები ვიორგი შაველუიძე და ვახტანგ ნინუა. მათ გადაწყვიტეს სანდრო გაუბარაზებისათ, ამიტომ განზრახ ხოტბას ასხამდნენ იქ მყოფ ერთ მართლაც კარგ და შესანიშნავ მსახიობს. მას თავიანთი მამასა და მასწავლებელს უწოდებდნენ, ხოლო ჟორჟოლიანის ხსენებისას ტურს იზსუებდნენ და, სხვათაშორის, ჩაილაპარაკებდნენ — „ჟორჟოლიანსაც არა უშავს, მასთან რას მივთა.“ ცხადია, ეს უბოროტო ხუმრობა იყო და სანდროვ დიდ ყურადღებას არ აქცევდა. ამასთანავე მანქანა საგუშაგო პუნქტს მიუახლოვდა. ახალგაზრდა რუსმა ლეიტენანტმა შეგვაჩერა და საშვები მოვითხოვა. პირველად მე მიმავლოდი ჩემი საბუთები, შემდეგ იმ „მამისა და მასწავლებლის“ საშვები გადასთავლიერა გულმოდგინედ; ჯერი ჟორჟოლიანზე მიდგა. სანდრომ გულის აზიზიდა ამოიღო პასპორტი და მორიგეს გაუწოდა. ლეიტენანტმა მასთან შესხლა, წამით შეყოვნდა, უკან დაიხია, შემდეგ ისევ მიუახლოვდა, კარგად დააკვირდა სანდროს, სიამოვნებისაგან სახე გაუბადრა და მესაზღვრეებს გადასახა. ჯარისკაცები მყისვე იქ ჩაჩნდნენ.

— ბიჭებო, შეხედეთ, კინოსმსახიობი ჟორჟოლიანი. „უკანასკნელი მასკარადი“ ხომ გახსოვთ? „დარიკო“, „ადაგარული სამთხა“, „ნარიჩხის ველი“. შესხედეთ თუ არა, მაშინვე ვიცანია.

რუსი ჯარისკაცები ცნობისმოყვარეობით შესცქეროდნენ სანდროს და იღიმებოდნენ.

— პასპორტების შემოწმებით დროს არ დაგაყარვინებთ, შეგიძლიათ მისრძანდეთ! — წამოიძახა საყვარელი მსახიობის ნახვით გაბრუნდომი ლეიტენანტმა.

სანდრო იქვე მიუბრუნდა შაველუიძეს და ნინუას და ნიშნისმოგებით მიახალა — „გვეცე თქვენი მამა — მასწავლებელი“.

ა. ჟორჟოლიანის შემოქმედების კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი ნაწილია ესტრადი. თეატრსა და კინოში ინტენსიური მოღვაწეობის პარალელურად მსახიობი, მთელი არსებით, გატაცებით იღვწოდა ამ ჟანრში.

არ დაჩრჩილა კუთხე საქართველოში, რომ ჟორჟოლიანი თავის განუყოფელ პარტნიორთან სესილია თაყაიშვილთან ერთად არ გამოსულიყო მრავალფეროვანი საესტრადო ნომრებით. ხალხი აღტაცებით ეგებებოდა საყვარელ მსახიობებს.

„ყოველი ჩვენი გამოსვლა ესტრადაზე — იგონებს ს. თაყაიშვილი — ჩხუბით იწყებოდა და ჩხუბითვე მთავრდებოდა. სანდროს ეჩვენებოდა, რომ მე უფრო სასაცილო სიტყვები მჭო-

ნდა ტექსტის მიხედვით, ვიდრე მას და ამაზე ამიხრდებოდა. მეც არაფერს ვუთმობდი. თქვენ წარმოიდგინეთ, ასეთ „ნერვეზაული მდგომარეობაში“ მაინც ვახერხებდით, რომ დღეში ზოგჯერ ხუთი კონცერტი ჩაგვეტარებინა. მე არ შეხვედრია ისეთი პოპულარული მსახიობი, როგორც სანდრო იყო — მისი გამორჩევა და გაჯინარება ყოველთვის ტანის გრილი მიმდინარეობდა. რაც არ უნდა „დაგვეკვამა“ ერთმანეთი, სანდრო ჟორჟოლიანის გვერდით ყოფნა, სცენაზე იქნებოდა ეს, ფილმში თუ ესტრადაზე — შინაგან ძალასა და რწმენას მმატებდა, იმიტომ, რომ ის იყო დიდი რეალისტი მსახიობი.“

ალექსანდრე ჟორჟოლიანი მხოლოდ მაყურებელთა სიყვარულით როდი იყო გარემოცული — ვინც ახლოს იცნობდა ან უპირატესო, მოკვამლებულ, სათიო ადამიანს, შეუძლებელია მისდამი პატივისცემით არ გამაჰკავალუყო.

ა. ჟორჟოლიანი დიდი სიყვარულით სარგებლობდა თეატრში, კინოსტუდიაში, კოლეგებს შორის.

— ბატონი სანდრო, — გვესაუბრება რესპუბლიკის სახალხო არტიტი მარინე თბილელი, — ანუ, როგორც ჩვენ მას ყველანი ხუმრობით მივმართავდით, „მაქსიმოჩი“, დასაშინ ყველაზე უფროსი გახლდათ. იგი ძალზე საყვარელი მოხუცი იყო, თუმცა მოხუც ვერ უწოდებდით, ის ხომ ყოველთვის ეტრფოდა ახალგაზრდაობას, გულგრილად არასოდეს არ ჩაველიდა ღამეს ქალს. დილიდანვე კოპონად ჩაცმული, გაპარსული გამოდიოდა სასტანდ. დღე არ გავიდიდა, რომ თეატრში არ შემოველო, თუნდაც საქმე არ ჰქონოდა. თეატრის ინტერესებით ცოცხლობდა და სულდგმულობდა.

როგორც ფრანგული ენის ჩინებულ მცოდნეს, სახლში გამოწერილი ჰქონდა გაზეთი „ლიუმინტი“, თუკი რაიმე საინტერესო წერილს აღმოაჩენდა, მაშინვე მოჰქონდა ჩვენთან და ყველას გვიცხიხავდა.

კომედიური პლანის მსახიობებისგან განსხვავებით, სანდრო ცხოვრებაში ზედმეტად სევდიანი, ჩაფიქრებული იყო; ერთი შეხედვით მოგვიჩვენებოდა, თითქოს რაღაც აწუხებოდა. ბევრი ლაპარაკი არ უყვარდა, არასოდეს არავის საქმეში არ ჩაერეოდა.

როგორ გავანიბერებდა ქალებს ყოველ რვა მარტს! მოგვიტანდა სასმელს, ტბილეულობას. ფოიემი მაგიდას გავმოდდით, შუაში „მაქსიმოჩს“ ჩავისვამდით და მოველუნდით!.. მის სიხარულს საზღვარი არ ჰქონდა. წავიდა ჩვენგან ბატონი სანდრო და რვა მარტმა იცვალა სახე. მართალია, თეატრის მამაკაცები ტრადიციულად აღნიშნავენ ხოლმე ქალთა დღეს, მაგრამ „ჟორჟოლიანისეული წვეულებები“ წარუშლელია ჩვენს მესხიერებაში.

ფარნაოზ ლაპიაშვილი

სვეტლანა კენერ-მითაიშვილი

ძაროსში თეატრალურ-დეკორატიული ხელოვნების თვალსაჩინო წარმომადგენლის, საქართველოს სსრ სახალხო მხატვრის, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის ფარნაოზ ლაპიაშვილის შემოქმედება დღეს ფართოდაა ცნობილი. სცენოგრაფიული ხელოვნების ამ შესანიშნავი ოსტატის სახელთანაა დაკავშირებული 118 დრამატული, ოთხი საოპერო, სამი საბალეტო, ექვსი მუსიკალური სპექტაკლი და სამი კინოფილმი.

წინამდებარე წერილი მიზნად არ ისახავს ღვაწლმოსილი მხატვრის შემოქმედებითი გზის სრულ და ამომწურავ ანალიზს.

საუბარი გვეყენება ფ. ლაპიაშვილის ძირითად შემოქმედებით პრინციპებზე, იმ სცენოგრაფიულ კონცეფციებზე, რომლებსაც მხატვარი თავის საეტიკაო სპექტაკლებში ამაშავებდა.

ფ. ლაპიაშვილი თეატრში მამინ მოვიდა, როდესაც სცენას შემოქმედებითი ძალების ახალი ნაკადი, სპექტაკლის მხატვრული გაფორმების ასლებური გადაწყვეტა ესაჭიროებოდა.

40-იან წლებში ფ. ლაპიაშვილმა ი. სუმბათაშვილთან ერთად შექმნა თავისი პირველი დეკორაციები სპექტაკლებისათვის „ფამთაბურის ასული“ (1944) და „დავით აღმაშენებელი“ (1946), რომლებმაც მოამზადეს ნიადაგი მხატვრის დამოუკიდებელი მოღვაწეობისათვის.

ფ. ლაპიაშვილის პირველი დამოუკიდებელი სპექტაკლი იყო ლ. ჭუბაბრიას „ჩენი ფრთები“ (1947). ამ სპექტაკლიდან მოყოლებული მხატვრის მოღვაწეობა მჭიდროდ უკავშირდება რუსთაველის თეატრს. ამ პერიოდთან იწყება ფ. ლა-

პიაშვილის შემოქმედებითი თანამშრომლობა რეჟისორ დ. ალექსიძესთან.

ფ. ლაპიაშვილის ადრეულ ნამუშევრებშივე იჩენს თავს მისი შემოქმედების სტილისტური თავისებურებები. სპექტაკლებში „პრინცესა ტურანდოტი“, „ციცია“, „ამირანი“, რომლებიც კონსტრუქციულ-ფერწერული სტილითაა გადაწყვეტილი, იგი გვევლინება დიდებული, მასშტაბური ექსტერიერების შესანიშნავ ოსტატად.

1951 წელს, ფ. ლაპიაშვილმა შექმნა საპავილიონო ინტერიერი და ექსტერიერი სპექტაკლისათვის „მტრები“ (გორკის პიესის მიხედვით), სადაც მხატვრული გადაწყვეტა მთლიანად ისტორიულ-რეველუციურ თემას დაუმორჩილა.

ფ. ლაპიაშვილის შემოქმედებაში შესვდებით ფერწერული და კონსტრუქციული გაფორმების პრინციპებს („გორდა“, „ფირსმანი“, „პირველი ნაბიჯი“ და სხვ.), ერთიანი სურათის ტიპის დეკორაციებს („ოდიშის მეფე“, „ანტიგონე“, „ტრამეი“, „სურელი“ და ა. შ.), თხრობით-ადწერით დეკორაციებს („პარათაშვილი“, „ოთარანთ ქერი“, „ადამიანებო, იცავით ფიზულა!“), სიმბოლური ხატოვანების შემქმნელ სურათებს („ოტელი“, „დონ კარლოსი“, „დონ სეზარ დე ბაზანი“), პორიზონტალურ სცენური სივრცე გაყოფის პრინციპს („ფილოსოფიის დოქტორი“, „ჩემი მშვენიერი ლედი“, „ურელი აკოსტა“).

როგორც აღვნიშნეთ, ფ. ლაპიაშვილის შემოქმედებითი ცხოვრების 20 წელი რუსთაველის თეატრთანაა დაკავშირებული. ამ თეატრის აყენაზე გაფორმებული სპექტაკლებიდან საეტაპოა „ოდი-

პოს მეფე“, რომელმაც მხატვარს აღიარება მოუპოვა. სპექტაკლის ყველა კომპონენტთან ორგანულად შერწყმული სცენოგრაფიული გაფორმება შესანიშნავად გადმოსცემდა ეპოქის სულს, ქმნიდა სპექტაკლის სტილისტურად ერთიან ვიზუალურ სახეს.

დეკორაციებს მხატვარი ავებს არა სცენის სიბრტყეზე, არამედ მაყურებელთა დარბაზისაკენ გადახრილ დანადგარზე. კიბეების, სათამაშო მოედნების, გადასასვლელების, მოცულობითი ელემენტებისაგან შემდგარი დანადგარი ან კუთხითაა მოთავსებული სცენის სარკის მიმართ, ან კიდევ რამის პარალელურად. კონსტრუქციები არ იმიტირებენ ერთმანეთს.

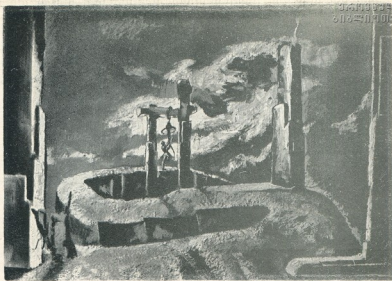
„ამლეტივი“ რენესანსის ეპოქის სტილში გადაწყვეტილი შავი კონსტრუქციები მრავალრიცხოვანი გადასასვლელებითა და სათამაშო მოედნებით, ხაზს უსვამენ სპექტაკლის რიტმსა და დინამიკას, გადმოსცემენ გმირების აღზევებასა და დაცემას.

შილერის „დონ კარლოსის“ გაფორმებისას, რომელსაც საფუძვლად დაედო გაწონასწორებული ფორმების სიმწყობრე და დახვეწილი, მახვილგონიერული კომპოზიციური გადაწყვეტა, თავი იჩინა ფ. ლაპიაშვილის ხელოვნების კიდევ ერთმა საინტერესო თავისებურებამ.

გარდა იმისა, რომ მხატვარი წარმატებით უთანხმებს ერთმანეთს პიესის ეროვნულ შინაარსსა და თეატრალური ხელოვნების თანამედროვე ხერხებს, აღწევს კონსტრუქციული და ფერწერული საწყისების სინთეზს, ფ. ლაპიაშვილი ქმნის კიდევ ერთ პირობითობას, რომელიც ხაზს უსვამს სპექტაკლის იდეას. კერძოდ, მხატვარმა ორი გვერდითი მუდმივი პილონით შეამკო რამბა, რითიც მნიშვნელოვნად შემცირდა სცენის სარკე. ამ ხერხით ფ. ლაპიაშვილმა შექმნა იმ შთაბეჭდილების წარმება, რომელიც ფილიპე II-ის დროს სუფევდა ესპანეთში.

სცენის სარკის შემცირება დრამატულ თეატრში იყო სრულიად ახალი ხერხი, რომლის საშუალებითაც მხატვარმა გადაწყვიტა მოქმედებაზე მაყურებლის ყურადღების ფიქსაციის პრობლემა.

ფ. ლაპიაშვილის შემოქმედებაში თავს იჩენს მისი სტილის კიდევ ერთი ააყურადღებო თავისებურება. მის მიერ გაფორმებულ თითქმის ყველა სპექტაკლში არის ერთგვარი ფარდა-ფარი, რომელიც დინამიკას ანიჭებს სპექტაკლს, ამათანავებ ყოფს სცენას, ამსხვილებს მსახიობის პლანს, აახლოება მას მაყურებელთან. პირველად ასეთი ფარდა გამოყენებულ იქნა ვ. დარასილის „ეკვიპიში“, შემდეგ შ. მილორაგას მუსიკალურ კომედიაში „სიმღერა თბილისზე“, შემდეგ კი „დონ სე-

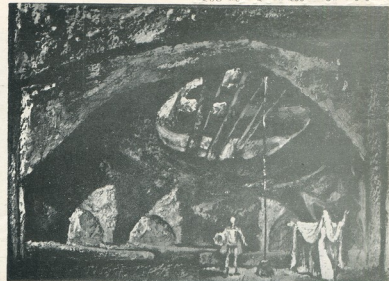


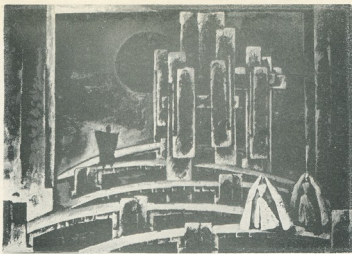
სპექტაკლ „ბატრიონის“ დეკორაციის ესკიზი



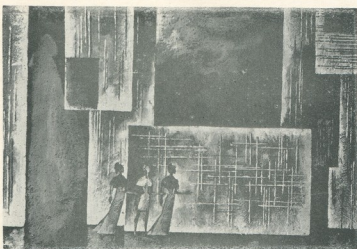
„გორდა“. კოსტიუმების ესკიზი

პალიტ „გორდას“ დეკორაციის ესკიზი



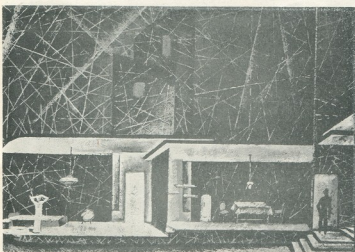


სპექტაკლ „ხოვაის მინდიას“ დეკორაციის ესკიზი



სპექტაკლ „სამგროშინი ოპერის“ დეკორაციის ესკიზი

სპექტაკლ „ტრაგედია „სურვილის“ დეკორაციის ესკიზი



ზარ დე ბაზანში“, „ანტიგონეში“ „დონ კარლოსში“, მიუზიკლში „ჩემი მშვენიერი ღამე“ „ანტიგონეში“ (კიევის ი. ფრანკოს სახ. დრამატული თეატრი) „ფარდა-ფარი“ წარმოდგენილია უზარმაზარი, მონოლითური ფილის სახით, რომელიც სპექტაკლის მსგელობისას ხან ვერტიკალურ, ხან კი პორიზონტალურ მდგომარეობას იღებს (მსგავსი პრინციპია „ოტელოს“ ფინალურ სცენაში).

„ანტიგონეში“ „ფოლა“ რამდენიმე მნიშვნელობის მატარებელია: ვერტიკალურ მდგომარეობაში იგი ურყევია, როგორც თებეს კანონთა კრებული, იგი ფარავს ყოველივეს, რაც მის მიღმა, ქმნის ინტიმურობას მსახიობისათვის და ა. შ.

პორიზონტალურად დაშვებულ ფილაზე მიმდინარეობს მოქმედება, იქმნება სათამაშო წერტილები მსახიობათვის.

„ურთელ აკოსტაში“ ასეთ „ფარდას“ არა აქვს რაიმე საგნობრივი მნიშვნელობა (ისევე, როგორც „კიკიძეში“, „დონ კარლოსში“, „დონ სენსარ დე ბაზანში“), მაგრამ მისი ტაბიური ებრაული ორნამენტება ხაზს უსვამს გაფორმების სტილს, შეყავს მასურებელი მოქმედებაში.

ფ. ლაპიაშვილის დეკორაციები მუდამ ხიბლავდა მასურებელს გამომგონებლობით, საოცარი ფანტაზიითა და გემოვნებით.

სპექტაკლში „დონ კარლოსი“ სინათლის ეფექტით მსატვარი დიდ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენდა მასურებელზე. სამრიგად განლაგებულ მოღვივისფრო სანათურებით წარმოდგენილი შორი პლანი აღიქმებოდა როგორც „ათასი სანთელი“ საკურთხევის სიდიადეს რომ გადმოსცემს, ამავე დროს ასოციაციას იწვევდა ორდანის აზიდულ მიღებთან. უკან ფარის მოციფსფრო-მოიისფრო ფონი, მოწითალო შუქი, შორი პლანის კაშკაშა სანათურები, ერთ მილანობაში შერწყმულნი, ქმნიდნენ უჩვეულო კოლორისტულ სიმფონიზმს, სპექტაკლის რიტმსა და დინამიკას რომ განსაზღვრავდა.

1954 წელს ფ. ლაპიაშვილმა გააფორმა დ. თორაძის ბალეტი „გორდა“. მსატვრის ეს ნამუშევარი სახელმწიფო პრემიით აღინიშნა.

მიუხედავად იმისა, რომ სპექტაკლი სურათების მიხედვით იყო გაფორმებული და თითოეულს ჰქონდა გარკვეული, წინა სურათისაგან განსხვავებული და მუსიკის შესაფერისი ტონალობა, კოლორისტული პარმონია იქმნებოდა მხოლოდ ცოცხალ საცეკვაო მოქმედებაში. შუქის ეფექტებთან და კოსტიუმებთან ერთად დეკორაციები მხოლოდ მაშინ იწყებდნენ ჰუმარიტ არსებობას. ამიტომაც მთლიანობაში ფ. ლაპიაშვილის დეკორაციები კოლორისტულად მდიდარი და მრავალფეროვანი იყო.

მიუხედავად დეკორაციების თხრობით-აღწერილობითი ხასიათისა, თითოეული სურათი ნატი-



ფი ლირიზმითა და პოეტურობით იყო აღსაყვანი პლანზე წამოწეული იყო არა ყოფითი სინამდვილე, არამედ რომანტიკული ლეგენდა.

მუსიკალური თეატრის სცენაზე, დრამატული თეატრის მსგავსად, მხატვარი ცდილობდა შექმნა რეალური გარემოს ილუზია.

სპექტაკლის ფერწერული გადაწყვეტის თავისებურებას წარმოადგენდა ის, რომ იგი იქმნებოდა გამოქორცილ ტიხრის (ტყუის რომ განასახიერებდა) დაფენით სამ-ოთხ პლანად განლაგებულ გარკვეული ტონალობის ჭონზე. მათი ვიზუალური შეწყვეთი იქმნებოდა რეალური გარემოს სურათი.

ერთთა ჭეშმარიტი სიმფონიზმით გამოირჩეოდა სურათი „მანის სასახლეში“ (II მოქმედების I აქტით). ამ სურათის გადაწყვეტას დეკორირების ფერწერული პრინციპი ედო საფუძვლად. აქ ფ. ლაპიაშვილმა გამოიყენა აღმოსავლური სტილის თაღოვანი სისტემა, რომელიც შორ პლანზე ერთიან თაღნარს ქმნიდა. მის ღიობში კი ფირუზისფერი ფონი ჩანდა. ამ სურათშიც მხატვარმა მიმართა უკანა ტიხართან თაღედის შეწყვეტის ხერხს, რითაც ერთიანი სურათის შთაბეჭდილება შექმნა.

ფ. ლაპიაშვილის შემოქმედების კიდევ ერთ თავისებურებას წარმოადგენს სცენური სივრცის გაყოფა პორიზონტალზე და დეკორაციათა პერსპექტიული პარონია მთელი სცენის შევსებისა.

კიევის ფრანკოს სახელობის დრამატული თეატრის სცენაზე „ურთელ აკოსტას“ დეკორაციებს, რომლებიც რომანული სტილითაა გადაწყვეტილი, ფ. ლაპიაშვილმა საფუძვლად დაუდო სცენის სარკის ორ თანაბარ ნაწილად გაყოფის პრინციპი: ფერწერული ფარდა-ფარით, რომელსაც არავითარი საგნობრივი მნიშვნელობა არ ჰქონდა, სცენის

ნას კეტავდა ხან ქვედა, ხან კი ზედა ნაწილებში რაც გარკვეულ რიტმს ანიჭებდა სპექტაკლს.

ფ. ლაპიაშვილის მხატვრულმა ტენდენციებმა სცენური სივრცის ორგანიზაციის მხრივ, პირველად „ფილოსოფიის დოქტორის“ გაფორმების რომ იჩინეს თავი, შემდგომში განვითარება „ურთელ აკოსტაში“ კპოვეს და დაპრუბებული სახე მუკომედის თეატრის სცენაზე „ჩემი მშვენიერი ლედის“ გაფორმებისას მიიღეს.

სცენური სივრცის პორიზონტალური გაყოფის ხერხით სცენოგრაფი ქმნიდა გარკვეულ პირობითობას, რომელიც სპექტაკლის იდეის გახსნას უწყობდა ხელს.

საგანგებო ფარდა-ფარით, ისევე როგორც „ურთელ აკოსტაში“, მხატვარი კეტავდა სცენის ნაწილებს. ზოგჯერ მხატვარი მთლიანად ათავისუფლებდა სცენის სარკეს ამ ფარდისაგან და სრულად წარმოაჩენდა სცენაზე აგებულ კონსტრუქციას.

სურათების სწრაფი მონაცვლეობით ფ. ლაპიაშვილი აღწევდა მუსიკასთან სრულ თანხმობას, გადმოსცემდა სპექტაკლის დინამიკას.

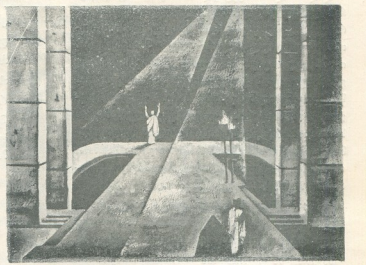
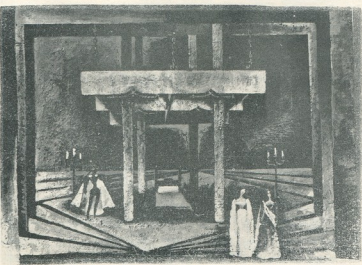
სპექტაკლის გაფორმებას, რომელიც მაყურებელს საოცარი ფერმეტყველებით ხიბლავდა, საფუძვლად ედო არა ფერწერული, არამედ სიბრტყობრივ-კონსტრუქციული პრინციპი (ბრტყელი პილონები და კიბის კონსტრუქცია). პილონები (სულ რვა) მოქმედების მსვლელობისას ქმნიდნენ გარკვეულ გარემოს: მთლიანად ან ნაწილობრივ აღიოდნენ „ზევით, ათავისუფლებდნენ სცენის სივრცეს.

„ჩემი მშვენიერი ლედის“ დეკორაციათა პირობითობა სავსებით შეემაბამებოდა მიუზიკლის სინთეტურ ბუნებას.

ზემოთ აღნიშნული სამი სპექტაკლის სცენოგრაფიული კონცეფცია საინტერესო მიგნება იყო

სპექტაკლ „ოტელოს“ დეკორაციის ესკიზი

სპექტაკლ „ანტიგონეს“ დეკორაციის ესკიზი



ქართულ თეატრალურ-დეკორატიულ ხელოვნებაში.

ცალკე საუბრის ღირსია ფერი ფ. ლაპიაშვილის მიერ გაფორმებულ სპექტაკლებში. კოლორიტითა და შუქის პარტიკულთა გადმოსცემს მხატვარი მოქმედების დრამატიზმს, ცდლობს გახსნას ნაწარმოების იდეა. ფერი ფ. ლაპიაშვილის სპექტაკლებში, გამომდინარეობს რა დადგმის იდეური კონცეფციიდან, იძენს ემიციურ აზრს.

ფ. ლაპიაშვილის ნამუშევრებში ყურადღებას იქცევს ის გარემოება, რომ მხატვარი ძირითადად სამ აქრომატულ ფერს მიმართავს — შავს, რუხსა და თეთრს („გორდა“, „ოთახანთ ქერივი“, „ჰამლეტი“, „ქეთევან დედოფალი“ და სხვ.). ზოგჯერ ერთ-ერთი ამ ფერთაგან დამომინერებულ მნიშვნელობას იძენს, სხვა შემთხვევაში კი სამივე თანაბარი ძალისა და ინტენსივობისაა.

ბალეტში „გორდა“ შავი ფერი, მხატვრის ფერწერული ოსტატობის წყალობით ათასგვარ ელერადობას იძენს: დახშული, ყურთა იგი ფონში, გაჯერებული და მსუყუა ხეთა კონტურებში, სადაფის ფერი ქლერადობისა — სურათში „ჯადოქართან“. აქრომატული და მონოქრომული ფერები, ორკესტრის ბანების მსგავსად, მძლავრ აკორდებდ ერწყმებიან ფერთა საერთო სიმფონიას, ხაზს უსვამენ მის რიტმსა და მონოლოტობას — ამოხსნის მხატვარი. მაგრამ აქრომატიულობის მიუხედავად ფ. ლაპიაშვილის დეკორაციითა კოლორიტი არახტროს არ არის მშრალი და მონოტონური.

აქრომატული ფერების გარდა ფ. ლაპიაშვილის ნამუშევრებში შეინიშნება მისწრაფება გარკვეულ ფერადოვან ჯგუფთა შეხამებისაკენ, რაც განსაზღვრავს სპექტაკლების კოლორიტულ და ემოციურ გამომსახველობას („ჰამლეტი“ და „გორდაში“ — შავი, ყვითელი, თეთრი, მუქი მწვანე, ყავისფერი და ცისფერი). მაღალი ფერწერული ოსტატობის წყალობით მხატვარი აღწევს იმ ფერთა კოლორიტულ გამომსახველობას, რომლებიც ძნელად უქვემდებარებიან ამ ამოცანას.

დიდი როლს სპექტაკლის სახეობის სტრუქტურის ფერადოვან და რიტმულ ორგანიზებებში ასრულებენ კოსტიუმები, რომლებიც ფ. ლაპიაშვილთან ფერწერულ-კოლორიტულ მნიშვნელობას იძენს. „ნუ ხატავთ უბრალო კოსტიუმს, არამედ გამოსახეთ იგი მიქმედი გმირის ხასიათზე თქვენი წარმოდგენებიდან გამომდინარე. უნდა გასსოვდეთ, რომ მხატვრის ყოველ უწერილეს, მაგრამ სწორად მიგნებულ შტრიხს შეუძლია დიდი დახმარება გაუწიოს მსახიობს, სწორი გზით წარმართოს იგი“ — წერდა ნემროვიჩი-დანჩენკო („ტეატრი“ № 4, 1977, გვ. 115).

ფ. ლაპიაშვილის ყველა კოსტიუმი გამოშასქვლია, ყოველ მათგანს აქვს თავისი ხასიათი და კოლორიტი, რომლის ფერთა გამა აგრძელებს, განავითარებს დეკორაციის ფერწერულ გადაწყვე-

ტას. თითოეული მათგანი ეძიებს სტილითაა აღბეჭდილი. ეს კოსტიუმები შორსაა ყოფილიობისაგან და პერსონაჟის ხასიათის სპექტაკლის მხატვრული გადაწყვეტის საერთო სისტემიდან გამომდინარე უკავშირდებიან.

დიდი ოსტატობით, სტილისა და ეპოქის ღრმა ცოდნითაა შესრულებული „დიონ კარლოსის“, „ჰამლეტის“, „ოტელოს“, „დიონ სეზარ დე ბაზანის“ კოსტიუმები. მაგრამ მხატვარი ეთნოგრაფიულ სიზუსტეს როდი ესწრაფოდა. მოქმედ გმირთა კოსტიუმები ფ. ლაპიაშვილთან განსზოვადებულია. მხატვარი აგებს მათ გარკვეული ფერადოვანი მასებით წვრილი დეტალების მინიშნების გარეშე.

ფ. ლაპიაშვილი ჭეშმარიტად ეროვნული მხატვარია. ქართული კულტურის ნიშნები თავს იჩენს მის ნამუშევართა კოლორიტში, კომპოზიციოში, ნაწარმოებას მთელ მხატვრულ სტრუქტურაში. მისი შემოქმედება ქმნის გარკვეულ ეტაპს საბჭოთა თეატრალურ-დეკორატიულ ხელოვნებაში. მხატვრის ნამუშევრებმა დაიკვიდრა საპატიო ადგილი საბჭოთა თეატრის ისტორიაში, ბევრი მათგანი დღეს სცენოგრაფიული ხელოვნების კლასიკაა.

ფ. ლაპიაშვილი ყოველწლიურად მონაწილეობს რესპუბლიკურ, საკავშირო და სასოფრეარეთის გამოფენებზე. მისი ნამუშევრები მრავალი ჯილდოთი აღინიშნა, რომელთა ჩამთვლა შორს წაგვიყვანდა. მხატვარი ბევრს მუშაობს, შეაქვს თავისი წვლილი ქართული სცენოგრაფიული ხელოვნების განვითარებაში.

1960 წლიდან ფ. ლაპიაშვილი ხელმძღვანელობს თბილისის სამხატვრო აკადემიის ფერწერის კათედრასთან არსებულ თეატრალურ-დეკორატიულ სახელოსნოს, აადაც და კაკაბაძისა და ს. ქობულაძის ტრადიციებს აგრძელებს.

ფ. ლაპიაშვილი ავტორია მრავალი საინტერესო წერილისა თანამედროვე ქართული ხელოვნების სხვადასხვა საკითხზე. მაგრამ ძირითადი, რა თქმა უნდა, მისი თეატრალური შემოქმედებაა.

დღეს ღვაწლმოსილი მხატვარი კვლავ აღსავსეა შემოქმედებითი ძალითა და ენერგიით. მის ნამუშევართა მონუმენტურობასთან და ნატივ კოლორიტულ მუსიკალობასთან ერთად ფ. ლაპიაშვილის შემოქმედებას კიდევ ერთი რამ გამოარჩევს, რასაც თავის დროზე რეჟისორმა დ. ალექსი ძემ „მოუცნებობას“ უწოდა. იგი მუდამ სწყდება მოსაწყენ ყოველდღიურობას და თავისი ხელოვნებით მომავლისაკენ მისწრაფვის.

ხალხურ საფყისებზე აგებული სახილველი

„აპრიკონის“ ლაგვის ბაჟი

დიმიტრი ჯანელიძე

რს დღიდანაჲ ქართული საბჭოთა თეატრალური კულტურის მშენებლობას სათავეში კოტე მარჯანიშვილი ჩაუდგა, ერთდღერთი მთავარი საფიქრებელი ის იყო, რომ თეატრის რევოლუციასთან თანახმიერების შესაბამისად, სახიობის ერთენული ფორმით გამოხსახველობაზე უზრუნათ. მარჯანიშვილი აცხადებდა, რომ ყველაზე დიდმნიშვნელოვანია თეატრის ორიგინალობისათვის ძიება იმ გზებისა, რომლითაც მიდიოდა თეატრი მისი ევროპეოზაციის დრომდე, ამ ძიებას ის საკაცობრიო მნიშვნელობას აკუთვნებდა, რამდენადაც, მარჯანიშვილის რწმენითაც, რაც უფრო მეტია ორიგინალური გზები კულტურაში, მით უფრო ღირებულია კაცობრიობის მონაპოვნარი.

მარჯანიშვილი დღეობებსა და გამაირებაში, ფერხულსა და გუნდის გაყოფაში ორ მოკამათე ჯგუფად, მაყობასა, ბერიკაობასა და ყენიზბაში ხედავდა უაღრესად თეატრალურსა და ორიგინალურ-ერთენულს. მისი აზრით, ეს იყო ნამდვილი თეატრი. ამიტომაც მარჯანიშვილი მოითხოვდა ხალხური თეატრის წარმოშობის, მისი გზების, მისი ბუნების გამოკვლევას, რამაც, „შესაძლოა, მიგვიყვანოს ისეთ მოულოდნელ დასკვნამდე, რომელიც არა თუ დაუღებს ახალ საფუძველს, არამედ განაგრძობს სიცოცხლის ძაფს, რაც მოდიან დღეს დაკარგული, მაგრამ ოდესღაც არსებული ნამდვილი თეატრისაგან“ (კ. მარჯანიშვილი, ქართული თეატრის საკითხები, ჟურნ. „აპკასიონი“, 1924, გვ. 198-199).

კ. მარჯანიშვილის აფიქრება და აწუხებდა, რომ თეატრალური კრიტიკა ჩამორჩეობდა მხატვრულ შემოქმედებას, რომ თიბილისში, ოციან წლებში, არ არსებობდა თეატრმცოდნეობითი სამეცნიერო კლავითი ცენტრი (კ. მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემკვიდრეობა, რუსული გამოც. ტ. 1, თბ., 1958, გვ. 198) და ხალხური თეატრის წარმოშობის, მისი გზებისა და ბუნების გამოკვლევაში მას ვერ დახმარებოდნენ. მარჯანიშვილი, ერთხანად, თვით აგროვებდა ისტორიულ მასალას, ადგენდა ბიბლიოგრაფიას, რომ ეს საკითხი თვით

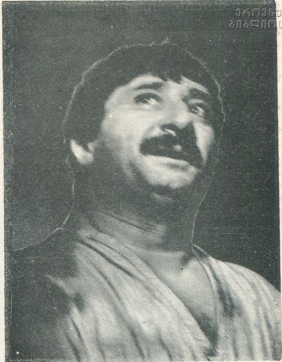
დაემუშავებინა, — ამის დამადასტურებელი მარჯანიშვილის ხელით ნაწერი ფურცლები თეატრალურ მუზეუმშია დაცული, მაგრამ, ცხადია, რომ სასცენო შემოქმედებითი მუშაობით დატვირთულობის გამო, მას დრო აღარ რჩებოდა ისტორიულ-მეცნიერული ძიება ჩატარებინა და მით მხატვრული შემართებისათვის ნიადაგი შეემზადებინა.

მარჯანიშვილი იძულებული იყო საკუთარ ნაწახ-ნაფიქრზე დაყრდნობით და იმ ცოტაოდენის გათვალისწინებით, რაც ამ დროისათვის ხალხური თეატრის ძნელდებობისაგან ცნობილი იყო, გაბედულად შედგომოდა ევროპული თეატრისაგან შეთვისებულის გარდაქმნის ცდას ქართული ხალხური სახიობი ნიშან-თვისებათა საფუძველზე საკმარისი იქნება გავისხნოთ ზურაბ ანტონოვის „შვის დაბნელებაში“ (1923 წ. მუდმივი ქართული თეატრის არსებობის 73 წლისთავისადმი მიძღვნილ წარმოდგენაში) მეცხრამეტე საუკუნის 40-50-იანი წლების სახელგანთქმული ბერიკას აბულ რევაზიშვილის ნიღაბის გაყოცხლება და სანდრო შანშიაშვილის „მათარხის პანაშვიდი“ („პეუეთის გმირები“ 1924), სანდრო ახმეტელთან თანაშემოქმედებით დადგმულ წარმოდგენაში, აკაკი ვასაძის მიერ მესტიერე ციხის სახის შექმნა, რაც რეცენზენტის შეფასებით ამ მსახიობის „ბუნებასა და ნიჭზე გამოჭრილი როლია. მოძრაი, საღი, მზიარული და თანაც ვაჟაკური, რომლის ძვალ-რბილში გამჯდარია ხალხური სული“ (გაზ. „კომუნისტი“, 1924, № 247). აქვე უნდა მოვიხსენიოთ მარჯანიშვილის კინოფილმი „ქარიშხლის წინ“ (1925, შალვა დადიანის სცენარით), სადაც ჩართული იყო ქორწინების წეს-აღაბ-სახიობა და ყენიბობის მსვლელობა, და რაც განსაკუთრებით მანიშნებელია, „კამლეტის“ მარჯანიშვილისეულ დადგმაში (1925) ხუმარა-მესაფლავეებად იმერელი და კახელი გლეხის ნიღაბების (შ. დამაბაშიძე, ვ. გოდიაშვილი) შექმნა.

„სანდრო ახმეტელმა, შემდგომ, ეროვნული თეატრის მშენებლობაში ხალხურ საწყისებზე დაყრდნობის საკუთარი



იანო — ს. კიაურელი



ლალე, თავბეროკა — გ. ბერიკაშვილი

ქუ ყაიდაზე: „ქუსლთან ბეჭედსა დასდებენ, წამწამითა ზღუს აღებსაა“. მარჯანიშვილს ეს არ აკმაყოფილებდა, ხე-ღუნქში ხალხურის იმიტაციას ვერ იტანდა, ხალხურით დაღწერას ის დახვეწილი არტისტიზმისაკენ უბიძგებდა. მაქანიშვილმა მის გვერდში მჯდომ ლაღო გუდაიშვილს მიჰგოვა შვეველიძისათვის კინტოურას თამაშ ეჩვევებინა. გუდაიშვილმა ხელის მეტყველებით თავისი ნახატების გაყოფა-ღება მიანიშნა: კინტო, ხევსურ მესულთანესავით, ჯერ თავის ზღს ამოწვდიდა და მერმე ხევისას, — ცინცხალ ახალ ზღს ჩაიდგამდა. ეს მინიშნება გ. შვეველიძისათვის საკმა-ხში აღმოჩნდა, რომ ცეკვა-კინტოური, გუდაიშვილისეული ზიგონებით, სრულიად გარდაეგმნა, რათა სრულიად ახალი ზღამაზე აეშენებინა და პლასტიკური გამომსახველობის საყრდენება შეექმნა. ამ გაუცხოების ხერხით, მიღებული საყრდენების შემდეგ, ვეღარც კი წარმოუდგენიათ კინტო-ურის სხვაგვარად შესრულება, თუმცა კი, ახლა, ცოტას თუ ახ-ღებს ამ სვევის არტისტულ გარდაქმნა-სრულყოფაში „არსენას ლექსი“ მარჯანიშვილი-გუდაიშვილი-ბალანჩივაძე-შვევე-ლიძის ვეშინებნაში. აი, რა უცუარი შედეგის მომტანია ხალხური უშუალობისა და პროფესიული არტისტიზმის, — აი, გინდათ ის უწოდეთ, — სინთეზი თუ ინტეგრაცია.

„არსენას ლექსი“ მარჯანიშვილს სარეპერტურო წარმო-დგენდა შეუფასებ და მარცხად ჩაუთვალეს. მარჯანიშვილი კი ეჭვად ამ ძიებათა ქარცეცხლში გამოვლით მივიდა ასეთ დას-ღებამდე: „შესაძლო იქნებოდა ზოგიერთი რამის აღდგენა ძველი სახითიდან (ბერიკაშო და სხვ.), მაგრამ საჭირო არის თუ არა ეს ჩვენთვის დღეს. — გამოვა საშუალებით ნივით. სხვა საშუა დრამატურგია, უთუოდ შენამეული პროლეტა-რიკტის ენოქსათან (გ. მარჯანიშვილი, შემოქმედებითი მემ-კიდობა, ტ. 1, თბ., 1972, გვ. 217). რა არის ეს წაქე-ქევატება? — არა, ეს არის ძიებათაგან მიღებული დასკვნა-დედებულება: ხალხური შემოქმედებითი მონაპოვარის თეატრის მიერ თვისება ხორციელდება არა აღდგენა-მიბაძვა-იმიტაცა-

ით, გაყალბებით და სტილიზაციით, არამედ ხალხის ცხოვ-რების სიმართლით ამხანველ თანამედროვე დრამატურგიაზე დაყრდნობით.

მარჯანიშვილმა ხალხური შემოქმედების მცოდნეს და მოა-მაგეს, პოეტ იოსებ მჭედლიშვილს მოუხმო და აღანთო იმი-სათვის, რომ მას ძველ ბერიკაშო ცხოვრება-სახითიდან თან-მედროვე პიესა დაეწერა. დაიწერა „იონა-ბუიანა“. მარჯანი-შვილის გარდაცვალების შემდეგ ამ პიესის დადგმაზე მუშა-ბდნენ რეჟისორი დოდო ანთაძე, მხატვარი ლაღო გუდაიშვი-ლი და კომპოზიტორი აკაკი ანდრიაშვილი.

როლები ასე განაწილდა: იონა — ბუიანა — ვასო გოძიაშ-ვილი, სანთო — ვერიკო ანჯაფრამიძე, ბეგო — სანთოს საქმრო შალვა ლამბაშიძე, რევაზ ანდრიაშვილი — შაქრო გომე-ლაური, ტიბორია — გრიგოლ კოსტავა, ფემანგი — მიხეილ ლორთქიფანიძე, გიორგი ბატონიშვილი — ნიკო გოცირიძე, ბატონიშვილის მდივანი ქილიფთარი — სანდრო ფორთოლიანი, ბერიკეიბი ხიხო, კიკო, რიკო, დოყო, ბოყო, როყოყო — აკ კვან-ტალიანი, გ. შვეველიძე, ალექსანდრე გომელაური, ნიკო ილიურიძე, ალ. რამიშვილი. ქალბერაკები: თამარ ჭავჭავაძე, ლიზიკო ვაჩანაძე, თინა ჩარკვიანი: საგულდაგულო სამზა-დისი განაღდა. ნიაღვი ხომ მარჯანიშვილის წარმოდგენებით იყო მოსინჯული და შემზადებულიც.

მარჯანიშვილისეული მიღწევებიდან საამისოდ მთავარი ეს იყო: ქართველი მსახიობის ბუნება სინთეზურობის სრულ-ყოფაში შევიდა, მისი შემოქმედებითი შესაძლებლობანი ფარ-თოდ გიშალა, გამოშახველი საშუალებანი გამიდრდა და დაიხვეწა; მსახიობი აღარ ემაყოფილებოდა მხატვრული მე-ტყველების ოსტატობით, პანტომიმებით და, განა მარტო პან-ტომიმებით, — მსახიობის სხეული ისევე დაყენებული, გავწ-რითული აღმოჩნდა წარმოსახვისათვის, როგორც მისი ხმა. ქა-რთული სცენის ოსტატისათვის ნორმად იქცა ვოკალურ-მუსი-კალურის და ქორეოგრაფიულის სინთეზი პოეტურ სიტყვა-

თან ამიტომაც არის, რომ ქართველ მსახიობს საყოველთაოდ უკებენ პლასტიკური გამომსახველობის ძალას და რიტმის უზადო გრძნობას. ამის გამოც იყო, რომ დღესასწაულებრივის, სიმინევის აღმძვრელ წარმოდგენებში სინერგეტიზმით აღბეჭდილ ხალხური შემოქმედების ნაკვადღევც გასვლას კარგი პირი და დარი არ უჩანდა.



ჯამთა, მღვდლებრიკა — გ. გელოვანი
მაჭქოსა, ცვახერი — ლ. ანთაძე
ჯავახა, კრობერიკა — თ. შალვაშვილი
ხოსრო, ვირბერიკა — კ. თოლორაია,
ბექა, რუსობერი — ლ. ცხავარიანი

ეს ხალხურ საწყისებზე აგებული სახილველისათვის გაცილებით მოსაზარელი იყო, თუკი ორიენტირებული დრამაზე გვეყენებოდა, მაგრამ ბერეკულ-საყვინთო სანახაობის შესრულებებისათვის მაინც იგრძნობოდა. ამიტომაც იყო, რომ „იოანა-ბუიანას“ დადგმისთან დაკავშირებით, ბერეკაობის ცოცხალი ტრადიციის გასაცნობად და შთამავრთნელი მასალის მოპოვებად კახეთში გაიგზავნა ექსპედიცია: დრამატურ იმპრესარიოების, მსახიობ ნიკო გოციანიძის, რეჟისორ დიმიტრი ანათაძის, მხატვარ ლადო გუდიაშვილის და ამ სტრიქონზე ავტორის შემადგენლობით. ეს იყო 1935 წელს.

მიუხედავად ხანგრძლივი სამზადისისა, ძვირფასი მასალის შეიარაღებისა, ლ. გუდიაშვილის სასცენო ფერმწერებისა და ანდრიაშვილის მუსიკისა „იოანა-ბუიანას“ დადგმისათვის განხორციელება არ ეწერა. დარჩა პიესა, ბრწყინვალე კიზები, რამაც სათავე დაუდო გუდიაშვილისეულ ბერეკაობის კვლევის ამხანაგული ნახატების ციკლს და საწყისი მიეცა ხალხურ სანახაობათა მასალების ფონდის შეგება-გამდიდრებას. რამაც საშუალება მოგვცა, 1938 წელს, თეატრალურ მუშაობაში ქართული ხალხური თეატრის გამოყენება მოვეწყო, ხოლო 1943-1948 წლებში მონორაფიული შრომა „ქართული თეატრის ხალხური საწყისები“ გამოვექვეყნებინა.

ამ რთულ და წინააღმდეგობებით აღსავსე გზაზე აღსანიშნავია მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებული ლევან გუგუშვილის პიესები „ერეკლე მეორე“ (1942) და „დავით აღმაშენებელი“ (1946), სადაც ძველი ქართული სახიობიდან გიორგი შაველიძემ განოცანების თეატრი და საიათნოვას სახე გაეცოცხლა, ხოლო ვასო გოძიაშვილმა უშრეტო ტემპერამენტით და მკვეთრი სანაირებით XI-XII საუკუნის მემდრე წარმოდგენებზე ბერეკაობის აქლემკაობის თანხლებით. რასაკვირვებელია, უნდა შეგებდეთ ამავე ავტორის პიესაზე „სამსახიობო რაინდისა“, რაც 1958 წელს მარჯანიშვილის თეატრმა თბილისის 1500 წლისთავისადმი მიძღვნილ წარმოდგენად განხორციელა.

ლ. გოთუა ქართული თეატრის ისტორიის გამოკვლევების დაწყებამ და პიესაში, ხალხის გმირული ბრძოლის ფონზე ძველი საქართველოს თეატრალურ-სანახაობრივი კულტურის მთელი კომპლექსის სხვადასხვა სახის, ვეარობის და ჟანრის წარმოსახვა სცადა. მისტრიალური ქმედობიდან „ნიშნა-ნიშნა“, საფერხული დრამიდან „პიიდა, ქალებო“. სახიობიდან ნიღბისან-მეგობრისათა გამოსვლები მათი სამგონის დამსახურებით სიათებელი პოეტური სიტყვის, სიმღერის და ცეცვის შერწყმით, გაშიერებითა და განბასკრით, ბერეკაობა-ყვინთოს მსვლელობა-ქმედითობით.

ხალხური სანახაობრივი სამყაროს ასე ფართოდ წვდომის მიზანდასახული აღმოჩნდა, მაგრამ ესეც უნდა აღვნიშნოთ, რომ ხალხური მასალის დრამატურული ათვისების მართალი იძლეოდა ლ. გოთუას პიესის მთელი რიგი სცენები და მაინც მთლიანობაში, დრამატული კომპოზიციის მოზაიკური და ფრაგმენტული იყო. პიესა „სამსახიობო რაინდის“ ძირითადი იდეის გამომხატველად უნდა ჩაითვალოს ლომბერიკა ბადრის გაფორმებები: არ გვენოთ, ჩვენი ბერეკაობა უბრალოდ მასწრობა-გარბობა იყოსო. არა, იგი ჩვენი სოფლის და ქალაქის ენსაბურება. ბერეკაობა ხალხის

მძლეთა-მძლე ძალას ავლენსო“. ავტორი ამ დედაპარს ყოველთვის როდი მიჰყვება, ზოგჯერ საამისო ქმედობის დავით წყდება, სანახარობივად მომგებანი სცენების შეკონსტრუქციით (ფერხლებული, ცვეტიანი, გამაირება-შეჯიბრებანი) სიუჟეტის გამლა-განვითარებას ნირი ეცვლებოდა და სალალოზო გამართობი ხდებოდა.

ამ პიესის რეჟისორულ და სამსახიბო წარმოსახვას დიდად აძნელებდა იაიგი, რომ სცენაზე არ ჩანდა, არ მოქმედებდა მონაწილეები და კონფლიქტის გამწვავებას ვერაფერი შეელოდა მტრის ციხე-სიმაგრიდან დროდადრო ქოფაე-დარაჯის პირობსეული წამოყვირება. პიესა, ლეგან გოთუასათვის დამასხასიათებელი ქართულით, სახიერად და ნატიფად იყო ნაშენი, რაც გარკვეულ გასაქანს უქმნიდა მსახიობთა სასცენო მერსობას, ვაფაღ წარმოსახვის წიწმულობას. თუმც, ესეც კია, რომ დრამატურის თავზე ხელაღებული გატაცება სიტყვა-მისწველობით, ხალხური კომედიის იმპროვიზაციული სტიქიისათვის ზოგჯერ შემაფერხებელიც უნდა ყოფილიყო. მთავარი მიანიც ის იყო, რომ თეატრმა დრამატურგიულად საინტერესო სათქმელი იპოვა.

სპექტაკლი დაიდგა ვერეკო ანჯაფარიძის მხატვრული ხელმძღვანელობით, ვ.რ. ლაღიძის რეჟისორობით. თეატრალურ-დვიორაციული მხატვრობით ის შემოსა ისევე სუბიანაწილმა, მუსიკალური კეთილზმრავანებისათვის ეცადა კომპოზიტორი ა. ჩორგოლაშვილი. ხოლო წარმოდგენის პლასტიკურ გამომსახველობას და რიტმს ბევრი რამ შეუძინა რელი გეგარამიძის ისტეტიკამ და გ. დარახველიძის გარკვეულ, რაც არც ვი ილა იყო, მსახიობებს ხომ უნდაო გზის გააფაფა უხდებოდათ.

„სამსახიბო რაინდისა“ განხორციელდა, როგორც სიმღერა-ზღაპარი, როგორც საფერხული დღეობა — ვაფერხია და ქალბერკია მწყობრთა სადღესასწაულო გამართვებით. სპექტაკლი არ იყო მოკლებული პაერონებასა და ერთგარი პარმონი-ულობასაც კი, ხასხასა ხალისიანობას, თითქოს აღტაცების გადამდებლობით დარბაზის ხელში აყვანის ძალაც შესწევდა... მაგრამ (და აქაც ეს საწოთიორად უკან დახვიის, სიტყვის უკან წაღების გამომსახველი „მაგრამ“ გვეხარჯება). სპექტაკლი არ იყო დასრულებული, არ იყო შემომტკიცებელი, შემდგომი ზრდა-შემატებისათვის გამართული და ამიტომაც ერთიანი შემოქმედებითი ზრობით მოაოგებულს დღეი დღე არ ეწერა. ამ წარმოდგენაში ვაფერხიათა მწყობრს რაინდის სამსახიობით ედიშერ მაღალაშვილი (ბადრი), ხოლო ქალბერკიათა მწყობრს დლორ ტიჭინაძე (მთავარისა) უძღოდა. ამ დღესასწაულებრივ სახიბობაში თენგიზ მასისურაძემ (გინჯა ბრეცია) დალეო ანთაძემ (პოკო) ბერეკული განსახიერების ფხა აიწყვეს.

ისე როგორც ნიღბების ყოველი საიმპროვიზაციო თეატრი, ეს წარმოდგენაც მოკლებული იყო ადამიანთა ვნების ღრმწაწული მით დასასათებას, სამაგიეროდ, აფრანკაშვიებით იყო შეწული მხიარულებასა და სიცილის აზვირთებაში. ამდენად, ამ სახიობას, რაღაც ხასხასად ახალი, სათუთად ნორჩი, ხალხური, საგაზაფხულო დღეობათაგან მონაბერი აღტკინება და თეატრალურობით თირობ-მეღმერე-მოკიცხართა ქმედობით გაწიწმუტება და ყოველივე ამის თანამედროვე სასცენო ხელოვნების მიღწევებზე მწყობის იმედი შემოქმონდა (დ. ჯანელიძე,

სპექტაკლი დღესასწაული, გაზ. „ზარია ვოსტოკა“, 1958 წ., 5. XI № 258.)

„სამსახიბო რაინდის“ შემდეგ, არცთუ ისე ბევრმა წარმოდგენამ ჩაიარა და უბან-უბან მოხეტიალე ბერიკების ხალხურმა მადლმა, რეჟისორ გიგა ლორთქიფანიძის მეოხებით ისევე თავი შეგვასხუნა, — პოლიკარპე კაკაბაძის ერთ-ერთი სწორუპოვარი კომედიის მსხნელად და მისი სასცენო ბედის გამოძვირად მოვეგვინა. ამ კომედიის ვაი-უშველებელი ოცდაათ წელზე მეტ ხანს გრძელდებოდა, მსახიობთა გარდასახვით სახისმეტყველება მას არა და არ ეწერა. თუმცადა, კომედიას უფრო და უფრო სრულყოფილი გრძნობდა, რომ ეს კომედია, თუ მეტი არა, ისეთივე დიდსახიერო, ცხოვრების არსსი ღრმად და ფართოდ მწვდომი მხატვრული ქმნილება იყო, როგორც მარჯანიშვილის და უშანგი ჩხეიძის მაღალნიჭიერებით ხორცილსმული, საყოველთაოდ აღიარებული „ვერცხვარე თუთაბერი“, მაგრამ რეჟისორთაგან, ვინც კი ხელი შეუხი და ოლაჯი გაიწყვიტა, ყველა ხელმოცარული დარჩა. პოლიკარპე კაკაბაძე კი იხიტიბარს ამ დღესადა, კომედიას უფრო და უფრო სრულყოფდა, სახელწოდებას სახელწოდებაზე უცვლიდა: „ბახტარიონი“, „დავით მერვე“, „კახაბერის ხმლი“, მაგრამ რა? — კომედია ისევე გამოუვლდა კომიკურ მდგომარეობაში იყო მოქცეული, ავტორის პიესათა კრებულში გამოქვეყნდა და სცენის კარს უკან მივადებული თავის ტრაგედიას განიცდიდა, და აი, — სასწაული! არადა, ბრძანეთ, რა სიტყვა გამოთქვამს ამ საოცრებას და საკვირველებას, თუ არა, „სასწაული“? ხალხურმა, ბერიკულმა ტყალისონა-ნიღბისონამ, გიგა ლორთქიფანიძის რეჟისორობით, ბეჭვის ხილვე გაატარა, სცენაზე წარმატებით აიყვანა თვით მისი, უდღებულებობა“ ლიტერატურული დრამა, რომლისაგანაც არაერთგზის ყოფილა გაქირდული და შეჩვენებული.

თითქოს „კახაბერის ხმლის“ ბერიკული ნიღბების ჩარჩომი ჩასმით გაუცხოება და კეირობა და კიდევ ერთი საოცარ-საკვირველება. — საკვირველობა ქნა ხომ ხელწვენების უშველესი კანონია. თუ რა ემოციურ ზეგავლენის ძალას აძლევს სასახიობო შემოქმედების საოცრება და საკვირველება, ეს ხომ რუსთაველს აქვს აღნიშნული: „აჯაბი (საკვირველებათა) მქმნელი მჭერტყლია გულსა. მუნ დაბრძინდიან“. — რეჟისორმა გიგა ლორთქიფანიძემ და მხატვარმა მამია მაღალაშვილმა წარმოდგენას გასაფორმებლად ერთი დიდი ურემი აკმარეს და ისიც მეტაფორიზაციის ორომტრალში გახვიდა. — ეს ურემი ხომ საზიადარ ურემად აღიქმობა, მაგრამ იგი, ამასთანავე, მსახიობთა სცენა-სამღერლად წარმოადგინეს, გულქან-გოსტაშაძის სახლ-კარადაც აქციეს, მხატვანგანის საუკუნო ტახტადაც, ხან აღამაღლეს და ხან დაამსეს, თანაც, კიდევ ეს გამეტაფორებელი ურემი ასიწის და დასწიეს, ხან გუდა-ნიღბად აკრულ ბერიკათა სამგზავროდ ააგორეს და ხან საგონსოდ დააყენეს. ყოველივე ამის გარდა, ხალხურის, ქართული ყოფა-ცხოვრებისეულის გამომსახველადაც დატკვეს. ეს ურემი, — ხან ისე და ხან ასე, — ხან თვლებზე შემდგარი მიჭრიალებდა, ხან თავდაყირა იდგა და ხან არბენინდ იყო წამოქცეული. დვიორაციულმა გაფორმებამ სული ჩაიდგა, თვით ურემი ნიღბისონადა და გარ-

ნიორებისათვის — სცენაზე ქმედობისათვის) არის მოტანილი, ხოლო მეორე შემთხვევაში — მხოლოდ და მხოლოდ მაყურებელთა დარბაზისაკენ მიმართული. ამ ორი პლანის ურთიერთშერწყმაც და ურთიერთგამორიცხვაც იყო გათავისუფლებული; მაგრამ თვით რეჟისორის აღიარებით ამის თეატრალური გადაწყვეტა არ მოხერხდა „მიწეზისა გამო სხვისა და სხვისა“.

ჯაბა იოსელიანის „ეთერისას“ საბჭოთა და თანამედროვე საზღვარგარეთული დრამატურგიისა და თეატრის ძიებითა ციხე-ტყელების კვალი დასტოვობა, მასში ისმის ფსიქოლოგიურის, ასურდულ-ინტელექტუალურის, ბურლესკურის და კიდევ სხვა მავანის და მავანის გამოძახილი.

ამის გამოკვეთა, თვით რეჟისორის აღიარებით, სპექტაკლში ვერ მოხერხდა. „წინასწორბა თითოეული მათგანის უდრემწიფებით სიძველეთის მემკვირვებით უნდა დამყარებულიყო, ჩვენ კი ამის მაგივრად კვლავ სუბიექტური თუ ობიექტურის მიწეზის გამო, დავუშვით ამ ხუთების აღრევა“. რასაკვირვებელია, თანამედროვე პიესა არ უნდა იყოს ჩაკეტილი ვიწრო ეროვნული ტრადიციების ჩარჩოებში მაშინაც კი, როდესაც გარკვეული ხალხის ეპოსის სცენურ გადამუშავებას გულისხმობს; ჩვენ უნდა ვხელმძღვანელობდით იმის ვაგებთა, რომ სოციალისტური რეალიზმის ხელშეწყობა ეროვნულიც არის და ინტერნაციონალურიც და იგი არა მარტო მრავალეროვნული საბჭოთა მხატვრული კულტურის, არამედ მეტიც მსოფლიოს განვითარებადი ხელოვნების პროცესის კურსში უნდა იყოს და ყოველთვის იყენებდეს, რაც კი მის იდეურ-ესთეტიკური მრწამსის გამოსატანს გააღონიერებს და გაამდიდრებს, მაგრამ სიმორბოვლე ვეგანობებს, რომ იდეო-ხეობების და გამოსახველ საშუალებათა გამოყენება, თვითმიზნად კი არ იქცეს, არამედ ადამიანის, როგორც ქმედითი ძალის, შემოქმედების სიძარბოებით განობტაცს ემსახურებოდეს. ჯაბა იოსელიანის ცდის აზრიც იმაშია, რომ „ეთერისაში“ მან სახედი-სწორ შემთხვევითობა უარყო და მას ადამიანის სულიერი და ზნეობრივი სრულყოფისაკენ მისწრაფება დაუპირისპირა.

როგორც ჩანს ავტორსაც, რეჟისორსაც, მსახიობებსაც და მაყურებელსაც და სპექტაკლიდან უგმარისების გრძნობა უაჭყვავთ. სინთურბი სპექტაკლისათვის თითქმის სანტრესო მასალა იყო მოტანილი, მაგრამ მისი განსახორციელებლად თეატრმა საკამო ძალა ვერ მოიკრიფა და მიუხედავად ამისა, ხალხური შემოქმედების სცენური გადამუშავების გზაზე, თანამედროვე თეატრისა და დრამატურგიის ძიებებთან დაკავშირებით, მან მაინც გარკვეული გამოცდილება და ანგარიშ-გასაწევი კვალი დატოვა.

თეატრმა ხალხური შემოქმედების შთაგონების ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს წყაროდ მიჩნევის, მისი ათვისებისა და გადამუშავების ასეთი ოკრო-ბოკრო, ზეპირისა და ქვედანარცხების, წინაუკუთოდ სვლის გზა გამოთარა და მაინც ამ მიმართულებით, ასალი ცდისა და ძიების მისწრაფება არ დაშრეტლია. ხალხური და მითშემოქმედებით გადმოცემული ამირანის და შრუბაბუის, შვექალისა და პირმოთარისას, კვირისა და აფხასის, არაფასა და ოხოპინტრეს, მელაინ-ტელეფიას და ზადენის, ბრეკანისა და მექალთანეს, ნაცარქექიას და მუსუსელას, მუხაგლეკიას და ქოსატყეილას, ბელტეგლაპაპასა და

ცრუბენტელას, მინდიასა და თავფარანგელის, მზეთუნასავე-ბისა და ცეროდენათა მთელი მოდგმის, ვერმიცანის, „ამისთანის და ამის უარესის“ სახეები წარსულშიაც, სადღისოდაც და სამეომისოდაც მუდამ იყვნენ, არანა და იქნებოან კეთილად მასაზრდოვებელი მხატვრული შემოქმედებისა. ხალხური საწყისები ის ერთ-ერთი შთამაგონებელი ძალაა, რაც თანამედროვე მხატვრულ კულტურას შორეულ წარსულთან სიამაყის გრძნობით და მშობლიურის განცდით აკავშირებს, აწმყოსა და მერმისშიაც მუდამ იქნება ინტერნაციონალურის, მსოფლიო არტისტული კულტურის გამამდიდრებელი, ერთ-ერთი თავისებურებების მკაფიო გამოკვეთით და სრულყოფით.

მერაბ ელიოზიშვილი პიესა „ბერიკონის“ დასაწერად თეატრმა შეაგულანა, — მის წინადადებით მიმართეს იოსებ მჭედლიშვილის პიესა, თეატრისაგან ნაცად და განუხორციელებლად დარჩენილი — „იოანა-ბუიანა“ გადაკეთებინა, ან, როგორც ესლა იტყვიან, მისი დაპატერება ეცისრა. დრამატურგმა არჩია საკუთარი წარმოსახვა და ოსტატობა გაეკარჯა და ხალხურ საწყისებზე აკებული სადღესასწაულო სახილველისათვის პიესა დაეწერა.

მერაბ ელიოზიშვილის პიესა „ბერიკონი“, მარკანიშვილის თეატრის სცენაზე, ლეან მირცხულავას დადგმით, თავისი გადამდები ემოციურობით არა მარტო სასიამოდ მასახილსებელია, არამედ ჩამაფიქრებელი და მრავალმომქმელებელიცაა. ასე რომ, თეატრიდან ცარიელ-ტარიელი არ გამოიხიზარ, დრო ამაოდ არ დაგვიტარავს, მესსიერებში შთამბეჭდავად შემოიჩინილი წარმოსახვანი (ბერიკათა საშუალებას, ჩურბან-ბურხანისა და ჯამბარურსკის მიტყვება ბერიკაზე, ქაი-ვაგიანი, ოქროს ქისით, სურით ცემა, ცოლქორბანა, შვილობანა, ყვერბა და სხვ.) წარსულიდანაც არის მოზიდული, მომადრისკენაც მიმართული და დღისა დღევანდლობითაც განათუბული და გააზრებული.

სანტრესოსა და სავლისხმია, რომ ამ წარმოდგენაში დრამატურგი რეჟისორის იწილო-ბიწილო მოდურ გამოშვანებაობას კი არ ეწიებება, არამედ სცენა სივცა და ისევ მწერლის ტრიბუნად რჩება. მისი სიტყვა ხმამაღლად ისმის, მხატვრული თქმის ქმედითი ძალა გულში ჩამწვდობად განიცდება, ქართული სიამაყის გრძნობით და უზალო ოსტატობით წარმოითქმება.

მაყურებელი სცენიდან ისმენს პოეტურად ამაღლებულს, ხალხურობის მაღლით აღსავსეს. უკეთურობის განმნასარფლს, ირონიულად მოჭირა სიტყვას, ზოგს რომ შიგ გულში მოხვდება, ზოგს რომ ზნეობრივად შეძრავს და დამოძვრავს, ზოგსაც სიძარბოთის თქმით გაახარებს და განამტკიცებს.

ერთი სიტყვით, ეს წარმოდგენა ბერიკობაც არის, არტისტული სილაღაც, პირმობული უნანასიღაც. ლუნა-თამაშიც და სხვა კიდევ ბევრი რამ, რითაც დღესასწაულებრივი სახილობა გვასარებს.

მკითხეს, რატომ „ბერიკონი“ და არა „ბერიკაობა“-ო? მწერლისა და სიტყვის მოქმედი და თეატრი რისი სახილველია, თუ ცნებას იმასზე მეტს ვერ ათქმევინებს, რაც ვერუნულად აქვს ჩათქმული?! და აი, დრამატურგმა მერაბ ელიოზიშვილმა, რეჟისორმა ლეან ბირცხულავამ, მხატვრებმა



ოლეგ ქოჩიაძემ, ალექსანდრე სლოფინსკიმ, იური ჩიკაიძემ, კომპოზიტორმა ვაჟა ანასაშვილმა, მხახიობებმა სოფიო ჭიაურელმა (იანო), გივი ბერიკაშვილმა (ლალე, თავბერიკა), თენგიზ მასისურაძემ (ჯავარა, ვაჟა ვეტიბერიკა), კოტე თოლორაიამ (ხოსრო, ვირბერიკა), გუგა კვიციანიშვილმა (წიქა, თხაბერიკა), ლეო ანათემ (მაქაქია, კვასბერი), გივი გელოვანმა (ჯამათა, მღვდელბერიკა), ვაჟა ფირცხალაიშვილმა (დოლაბა, ტახბერიკა), ლადო ცხვარიანიშვილმა (შეკა, რუსობერიკა) — ტანისამ ამ სახიონმა ერთობლივი შემოქმედების ქურაში გამოადინა, გამოაწროთ, გამოკვრა, ახლად ასახისმეტყველა ის ძველთა-ძველი ძეგლი, რაც ხალხმა დღემდე შეინახა და შეგვიწარჩუნა. „ბერიკონი“ ალბთ ისევეა ნაწარმოები „ბერიკა“-საგან, როგორც „დროშონი“ დროშასაგან, „მაყრონი“ მაყრისაგან.

მერაბ ელიოზიშვილის „ბერიკონი“ ხელნაწერში ჟანრგაურკვევლად ორმოქმედებთან პიესად იყო თეატრისათვის შეთავაზებული. ეს თანხრულად მომზადებული „ვერნიკონი“, ეტყობა, თეატრს არ აწყობდა. რეჟისორი ეცადა ჟანრის გარკვევა-დაზუსტების, პროგრამასა და აფიშაში „ბერიკონი“ ორმოქმედებთან სახიობად გამოცხადდა. ძლივს, კომედიასა, ტრაგედიასა და დრამას გვერდით ქართული „სახიობა“ ამოუდგა. ამას პრინციპული მნიშვნელობა აქვს. ეს იმის აღიარებაა, რომ ქართულ დრამატულ შემოქმედების საკუთარი ძირები და თვისთავადი საწყისები გაჩნდა და ქართული სახიობის უფლებეულოყოფა, დიასაც რომ აღარ გვეჩვენებს, თანაც თეატრი ჟანრის კატეგორიულობას მოითხოვს და იცავს, ძველი ქართული სახილველისათვის დამახასიათებელ ჟანრს სახიობას იყენებს ხალხურ საწყისებზე აგებული წარმოდგენისათვის. სხვა საკითხია, შეიძლება სადავო, რამდენად შედეგანია ასეთი მცნობა-შეჯარება. რამდენად სწორად არის ამოკითხული და გაგებული ძველი ქართული ჟანრის ნიშან-თვისებანი.

„ბერიკონის“, როგორც პიესის და როგორც წარმოდგენის ღირსება ის არის, რომ დღეს დღევანდლობით არის განათებული და გაზრებული. ამიტომაც ბერიკაონის იმიტაცია-სტილიზაციასთან კი არა ვუკვებს საქმე, არამედ თანამედროვე დრამატურგიული აზროვნებით და მხატვრული სახიერებით წარმოსახულ ცხოვრებასთან.

ნეკატორი მოვლენების აღმოსაფხვრელად შეუნებლებელი ზრძოლის ვითარებაში მამხილებელი ძალით ეღრეს მერაბ ელიოზიშვილის ორსახიობაში ოქროსმომხვეჭილობის თემა, ქართული ექვთიმოება, ოქროთი მოსყიდვა, ოქროს ქისით ცეკვა ის უკანასკნელი, მხატვრული ასახვის, გაუცხოების თვალს-ზრისით, ტრადიციულიც არის და სახიერად თანადროულიც. აგრ კიდევ გიორგი ერისთავის კომედიაში „დავა“ ვხვდებით ამირინდოს მიერ ფულით ცემის დახასიათებას: „ერთხელ მაროლო, ქრთამი მითხოვა საქმეზე ერთმა სულიერმა, სახელს ვერ ვიტყვი, ჩავყარე გრძელ პარკში ათი თუმანი, შემეშყვდიე თოხაში, იმდენი ვცემე, ვცემე, რომ წაიტვა გულ-შემოყრილი, ბოლოს ადგა კენხით, ის ფული ჰქობიდა ჩაუწყვე. მე მეგონა მიირივლებ მეთქი, მამათყვენი არ წამიწყედეს, დიდი დაძალობა მითხრა. საქმეც გამიკეთა და მეგობარი

შეიქმნა, ნეტავი არ გამოეცვალათ“ (გ. ერისთავი, თხზ., თბილისი, 1936, გვ. 129).

ოქროს ქისით ცემა, — ქრთამის ამ ვაი-შეგვლებლით აღება, — საინტერესოდ არის „ბერიკონში“ ასახული. ჯამბა-კურკია თავბერიკა ლალეს ოქროს ქრთამად შეადგენს, რომ მიხვან მოსყიდულ იყოს, ქრთამი რომ ძალით მიადებინოს, ოქროს ქისით სცემს. ეს მხატვრულად სახიერია, რამდენადაც ქრთამის აღებით ილახება სინდისი, — ქრთამი შექმნა კი არა, სინდისის დაკარგვა, ქრთამის ამღები კაცია ნაცემი და გაცალხულია, პატყაყრილია და ასეთი სახიობა მეჭრთამობაზე წარსულსაც გვისურათხატებს და აწყობიაც ვეხმარება ზნეობრივი ჯაგების ამოძირკვამი.

„ბერიკონი“ ამით არ კმაყოფილდება. ოქროს ქისით ცემას სურთ ცემა მოკვება — ცემა-ტყება ხომ ხალხური ნიღბების სახილველისათვის ამირემებული ოინია! ლალეს (გ. ბერიკაშვილს) მისი თავბერიკობის ინსტიგნად (წარჩინების ნიშნად) სურა ამს სატყველზე დაეიდებუი. და აი, გამარ-ზებულმა ანომ (ს. ჭიაურელმა) ლალეს, სინდისს რად უდა-ლატა და ქრთამი რად აიღო, სურა ჩამოგლიჯა და თავში დაუშინა. რაკი თავბერიკამ ბერიკაობის ღირსება ქრთამის აღებით შეღახა, ის ბერიკა ვეღარ იქნება. სურთ ცემის სახიერება იმის მთქმელია და მანიშნებელი, რომ ქრთამის ამ-ღები არა მარტო კაცურ კაცობას კარგავს, არამედ კარგავს უფლებას თავის პროფესიაზე, უფლებას საზოგადოებრივ საქმიანობასა და შემოქმედებაზე. — ნიჭიერად და სახიერად სტენიდან ასეთი მჭადგებლობა უთუოდ დიდად მოსაწონი და დასაფასებელია.

მეტად საინტერესოდ, უეცარი პირობითობით, ხასხასა ტემერატონტონტონ არის შესრულებული გონებაზმავილობით აღ-სასვე შეილობანას სცენა, რომელიც სახალისოდ საჭირობო-ტო საკითხის მწყავედ დაყენების ნიშნულია და ამდენად იმის მარწყველებიც, თუ როგორ ნიშნაუდუნელად ეხმანება მწერ-ალი, რეჟისორი და მსახიობი ხალხის საზურუნად და საფიქ-რალს.

ამ სცენამ გამახსენა ქართული პროფესიული თეატრის აღდგენის 125 წლისთავი, შესხეთის ახლად აგებულ სასახლე — თეატრში რომ ვდღვასაწაულობდიო, ახალციხის თეატრის ხელმძღვანელმა ნანა დემეტრაშვილმა თავისი დასის მაცურებელს წარმოუდგინა მრავალშეიკონანობით — აკანაშენი მწერარე და ადამიანობა ბავშვულიც კი. ცრფლობრული ხალხი ფეხზე დაეფიქნა, დაუსრულებელი ტანისცემით შეეცე-ბა ამ ბედნიერად მოფიქრებულ დედა-მსახიობების გამოსე-ლას. აი, როგორ შეიძლება შემდამ მაცურების გულისმარ-ღვი ნიშნაუდუნელი უეცარი მხატვრული მიგნებით. ჩემი მისალმებაში, ამ შემეცდარვარ, როდესაც აღენიშნე, რომ ყოველივე იმისაგან, რაც იმ დღეს სცენაზე ვნახეთ, ეს ერთ-ერთი ყველაზე გულთამილია და მთანამგვადვი იყო მეთქი იქვე დიდი აკაკის სიტყვაც გავისხენე, რაჟამი მომბანდებულ აკაკის სახალხო მანწავლებელი მალაქია ჯაფარიძე (მხატვ-ურა ჯაფარიძის მამა) მიხალამა და მოახსენა: თქვენ, ერის მე-სვეურ მოღვაწეებმა, რამემ იღონეთ, რომ რატყველებს საზრ-დის მომწონელად გადასაკარგავში დღეუკავი არ უნდებოდეთ ამაზე აკაკი შეეკითხა:

- თქვენ რამდენი შვილი გყავთო?
- ექვსიო. — იყო პასუხი.
- პო და აი სწორედ, ექვსის ნაკლებზე არ ჩამოხვიდეთ და გემწვევლებათო.

როდესაც „ბერიკონის“ წარმოდგენაში სოფიკო ჭიაურელის და გივი ბერიკაშვილის ლალე კარასავით დატრიალდებიან და მრავალწელიანობით, ძვირის გაბმული დღესასწაულით მაცურებელთა დარბაზს ასარებენ — ეს სცენა თავისი უეცარი მოულოდნელობით, შთამაგონებელი ძალით, მაიმედებელი სიხალისით ავტორის, რეჟისორისა და მსახიობების, მთელი თეატრის ნამდვილი ჭამარჯვება, — დღესასწაულებრივი წარმოდგენის შექმნიასკენ წინწადმული ნაბიჯია.

მერაბ ელიოზიშვილსა და ლევან მიტცხულავას უნდა ვუმადლოდეთ, რომ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე მოქალაქეობრიობის მაღალი შეგნებით ქღერს თავბერიკას ტრავიკომიკური ბედუკუმართობა, ეროვნული, ხალხური და ზოგადაც კობრიული აქ ურთიერთზეა გადაწნული. უმაღური ბერიკებე დალატობენ თავის ხელოვან-ხელმძღვანელს და, მტრების გულისმოსაგებად, მას ჩაქოლავენ და მოაკვდინებენ. მიუხედავად მოქმედების ასეთი წარმართვისა, წარმოდგენა მაინც მხნე განწყობილებით, მომავლის რწმენითა და სასიკეთოს იმედით არის განათებული, რადგანაც ახალი თავბერიკა დაიბადა; თავბერიკა არც მომკვდარა, მისი სიკვდილი წარმოდგინეს, როგორც მინიშნება, რომ გავუფრთხილდეთ ნიჭსა და კაცურ-კაცობას; მარად უკვდავი სიხიობა ისევ ცოცხლობს, ისევ სასიკეთოს სთებს და ისევ ზნეობრივად მოძღვრავს ხალხს და ჯამათს.

ისიც ნათლად თქმულია ამ სპექტაკლში, რომ ხელოვნება თავდადებით, თავგანწირვით სამსახურს მოითხოვს, მომხვეჭელობა, მესაკუთრული ფინანსობა, და ყოვლოწინობა „უქე-

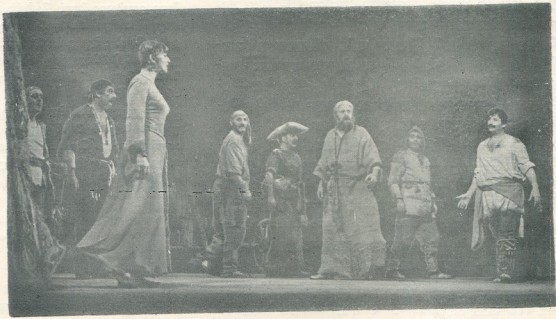
მოღ ვინ იძღერებთო“, წრფელ შემოქმედებით შემართებასთან შეუთავსებელია. ხელოვნება სპექტაკ და უანგარო შრომას გულისხმობს და ამის მქადაგებლობა ჩვენი სცენიდან სრულიად შესაბამისია საბჭოთა თეატრის მოწოდებისა, რათა იგი ზრდიდეს და აყალიბედეს ახალი სამყაროს მშენებელ პიროვნებას.

„ბერიკონის“ წარმოდგენაში ოლეკ ქორაიკის, ალექსანდრე სლოვინსკის და იური ჩიკვაიძის სასახიობო მხატვრობაში, პირობითობის ხალხურთან შერწყმის გზით, მეტაფორული სახიერებით ცოცხლდება დეკორაციაც და ტანსაცმელთავსაბურავიც. სცენაზე გამოტანილი ყოველი საგანი მხატვრულად სახიერია და, თანაც, სიმბოლური, რაც თავისი მრავალნიშნაობით საკვირველებათაა უცნაურებით აზიდერებს სასცენო წარმოსახვას. ზვინები, თივისა თუ ძნების ზვინიც არის, თანაც კარავიც — სამღერელის სათავსოც (კულისები?) და იმის მანიშნებელიც, რასაც ტახტი (ჩაგვრის ეს ნიშანტახტია) ზედ დასწოლია; ანდა ურემი, მეტაფორული ტრანსფორმაციით, ხან დილეგია და ხან სასახლე, ხან კუბოა და ხან ავეანი, ხან სახილარი და ხან ბერიკათ სამღერელი.

ვაჟა აზარაშვილის მუსიკა ამ სპექტაკლში ცალკე თემაც არის და თანამოგანებაც, ხალხურიც არის და უაღრესად თანადროულ-არტისტულიც. არაფერი ზედმეტე, არაფერი ნაკლები, ყოველივე თავის დროზე და თავის ადგილზეა. წარმოდგენის საერთო განწყობილების გამძლიერებელი მუსიკა პოეტურ სიტყვასა, ფერწერასა და პლასტიკურ გამომსახველობასთან მთლიანობაში აღიქმება და მნიშვნელოვანდ შეუღლის რეჟისორსა და მსახიობს ცალკეული სცენების წინ წამოწევასა და ხაზგასმაში, ძირითადი იდეის გამოვლენასა და ერთი მთლიანი რიტმის შექმნასა და განმტკიცებაში.

ქორეოგრაფ გივი ოდიკაძის წვლილი წარმოდგენის

სცენა სპექტაკლიდან



სრულყოფაში აღსანიშნავი და დასაფასებელია, რამდენადაც პლასტიკურ გამომსახველობაში ხალხურობის შერწყმა თანამედროვე პროფესიულ ოსტატობასთან უძნელეს ამოცანას წარმოადგენს, რაც შეულობანას სცენაში ჩინებულად არის გადაწყვეტილი. ქართული საბჭოთა სამსახიობო სკოლის დამა-სახიობებელია სადა და მეტყველი, წრფელი და შინაარსიანი პლასტიკი, მხატვრულად გამომსახველი, გასულიერებული, შინაგანად განცდილი მოძრაობა და ამ ნიშან-თვისებას უნდა გავუფრთხილდეთ, სწორედ ამიტომაც არიან მოწოდებულნი დრამატულ თეატრში ქორეოგრაფები რეჟისორის თანადამდგამლად.

რეჟისორი ლევან მირცხულავა უკვე დიდი ხანია უჭრადა ღებებს იქცემს ქართული მწერლობისა და დრამატურგიისადმი არამეტყულებრივი გულწინმიყრებითა და მხარდაჭერით. ეს, ასეა განსაკუთრებით ძვირფასი და დასაფასებელია, რამდენადაც მრავლობენ რეჟისორები, რომლებსაც სასცენო ხელოვნების ერთპიროვნულ, შეუსრულებელ და განუკითხავ ოსტატებად მოაქვთ თავი იმ ზომამდე, რომ მეოცე საუკუნეს რეჟისორის საუკუნედ აცხადებენ. რეჟისორ ლევან მირცხულავასა და მსახიობთა დასის სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ იშვიათია ასეთი ერთობლივი, კოლექტიური შემოქმედების ხალხური სულით გამსჭვალავი, თამაშას ნამდვილად სასციმო-დღესასწაულეზბრვი განწყობით წარმართვა, ოპტიმისტური ძვინადობით ქართული ხალხური თეატრის ეროვნული ტრადიციების წვდომისაკენ ჯანსაღი მსწრაფება, როგორც ეს „ბერიკონის“ დადგმით გამოიხატა.

ყველა მსახიობი თავის ადგილზეა და თუ სრულიად არ არის მიღწეული, ყოველშემთხვევაში იგრძნობს კოლექტიურ ერთობლობაში პოლიფონიისადმი მიზანსწრაფა, რაც სრულიად არ აფერმკრთალებს ცალკეულ მსახიობთა ბრწყინვალეებას. გივი ბერიკონის თითქმის ბუნებით აქვს მიცემული ის, რასაც შეიძლება ხალასი ხალხურობა ეუწოდოთ და რისი მიღწევისთვისაც ბევრს მრავალი ღამე უშედეგოდაც უთენებია. გივი ბერიკონის განსახიობებით ლაღე სრული სავკარტოთ არის წარმოდგენილი, არაფერი არ არის შეღამაზე-ბული და მით უფრო სტილიზებული. თავით ფესვამდე ბუნებაა, თავისთავადია, ფსევდოდრამაშეებით მიწერილია, რაც არის — ის არის, არც მეტია და არც ნაკლები, და ამ ზომიერება-წონასწორობაში არის მისი ლაღეს წარმატებაც. იგრძნობს ნაცადის სიღარბისლევ, მამა-პაპისეული სიბრძენე და ცხოვრების დარჯაკში გამოტარებით შეთვისებული ვიქტივობაც. დღესდღეობით მეორე ასეთი მსახიობი, რომლის შემოქმედება ასე ნამდვილად იყოს აღბეჭდილი ხალხურობის გამომსახველი მაღლით, მე არ მეგულება.

სოფიკო ჭიაურელმა, რომელმაც თენგივ აბულაძის ფილმში ფუფალას სახით გაგვაცოცა და გაგვხარა, წარმოდგენაში

„ბერიკონი“, ხალხურის თანამედროვე არტისტიზმთან შერწყმის თვალსაზრისით, მეტად საინტერესო და უჩვეულო სინთეზი განხორციელდა. ვინც ერთხელ ნახა, მას არასოდეს დასაწყევდება ქალ-ვაჟიანის სცენაში იანოს წამონთება და მსახიობის ზეატაცება შელოხნობის თამაშაში, — აქ ნამდვილად საკვირვებების და საოცრების ხელოვნებას უჩიარება მასურებელი, სოფიკო ჭიაურელის იანოს შემტევი ნებისყოფა, დაუდგრომელი ვინიანობა. სიცოცხლის დამამკვიდრებელი ვენებათაღლვა თავბრუდამხვევი ქმედითობით და ვლვარე რიტმით არის წარმოსახული.

სცენის ხუმარა — მახალისებელ ბერიკონად გარდაისახვნ და ხალხური სახიობის გაცოცხლება იდგეს თავს თენგივ მანუსრატემ (ჯავახა, კურობერია, თავადი ჯამბაყური), გოგი გელოვანმა (ჯამათა, მღვდელბერიკა), ლო ანთაქემ (მაქაქოსა, კვახაბერი, ბერიკონის დალაქი), კოტე თოლორაიამ (ხოსრო, ვირბერიკა, აზნო), ვაჟა კვიციანიშვილმა (წაპე, თხაბერიკა), ლადო ცხვარიაშვილმა (ბექა, რუსთობერი), ვაჟა ფირცხალაიშვილმა (დილობა, ტახბერიკა). თითოეულ ამთავანს ორი და სამსახიერება მართებს და, ვინაიდან დრამატურგიულადც და სცენაზედაც ერთი მსახიობის ერთსახიობაში ორჯერ და სამჯერ სხვადასხვა გარდასახვა საკმარის არ არის მიტკვირებულნი, ყოველთვის როდი ხერხდება ბუნდოვანებისა და გაბრუნვებისაკენ თავის დაღწევა.

წარმოდგენა, თუ მეტი არა, ორფენოვანია. ერთი ფენაა ბერიკონი გარემო-ცხოვრებისეული სინამდვილის ასახვა, დროისა და ადგილის ფელსაჩინოებით, მეორეა — თვით ბერიკონის სახიობა, აი, ამ ორი ფენის ურთიერთისაკენ გამიჯვნა მეტი სიხებად და იყოს გამოკვეთილი და განხორციელებული.

და კიდევ ერთი უნიშვნაც. ბერიკონაა დღეობაა, დღესასწაულია, თამაშაა და სასურველია, რომ ხალხური შემოქმედების მაღალი კულტურა დღესასწაულეზობრივად შედრდეს, ხშირად, როგორც ჩაცმა-დახურვაში, ასევე ყოფა-ცხოვრებითი გარემოს პირობითობით დასახიობებაში. სცენა ამ წარმოდგენაში იმის ცხადმყოფელი უნდა იყოს, რომ რასაც შემოქმედი გლესკაცი ხელს შეახებს, ყოველი ნივით და საგანი, თავისი პირდაპირი დანიშნულების გარდა, ხალხურ შინისა და ლაზის უნდა გამოსატყავდეს ხალხური მშენიერების გაცეხით. ამ წარმოდგენას, სამწუხაროდ ეს აკლია, რამდენადაც ზომიზე მეტად არის თავდაჭერილი, აქოდა შეღამაზებულად არ გამოეხდებოდა.

ყოველივე ამის მიუხედავად, „ბერიკონი“ კიდევ ერთი ფაქტია ხალხის მიერ დღემდე მოტანილი მეკვიდრეობის ათვისებისა და მით თანამედროვე სახიობის გამომსახველ საშუალებათა გამდრებინა. და სწორედ ამით არის იგი ღირსეულად დასაფასებელი.

XI-XIII საუკუნეების ქართული მინიატურული და ლაზბური ფერწერა

საწყისები და განვითარების გზები

გაიანე ალიბეგაშვილი

(ნოზილი), რომ ქრისტიანული ქვეყნების შუა-საუკუნეთა ხელოვნების ერთიან ხასიათს ქრისტიანული რელიგია განსაზღვრავს. ამასთან დაკავშირებული მსოფლმხედველობა სახვით ხელოვნებაში გამოისახა ისეთ კონკრეტულ ნიშნებში, როგორცაა, პირველ რიგში, გამოსახულებათა დაყოფა სინამდვილისაგან. მოცულობისა და სივრცის გადმოცემამ ადგილი დაუთმო არამატერიალურ სიბრტყობრიობას, აბსტრაქტულ ფონს. მართალია, ეს ახალი შესაძლებლობანი არ იყო მხოლოდ ქრისტიანული ხელოვნების „აღმოჩენა“. სიბრტყობრიობა, გრაფიკულობა განსაზღვრავს აგრეთვე ბარბაროსული და აღმოსავლეთის (ამ სიტყვის ფართო გაგებით) ხელოვნების მხატვრული ხერხების სპეციფიკას. მაგრამ აქვე თვალში გვხვდება ის განსხვავება, რომელსაც განაპირობებს არა მარტო შინაარსი, არამედ მხატვრული ხერხების გამოყენების თავისებური მანე-

რაჟ. ეს განსხვავება თავს იჩენს ცალკეული ქრისტიანული ქვეყნების ხელოვნებაშიც და ვლინდება თვით ნახატის ხასიათში, ნახატისა და სიბრტყის ურთიერთდამოკიდებულების ვარიაციებში, საერთო რიტმში, რომელსაც ემორჩილება კომპოზიციის ელემენტების განლაგება. ამიტომ განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან რომანული და ბიზანტიური ხელოვნების ნიმუშები, შინაარსისა და სიბრტყობრივ-აბსტრაქტული მხატვრული კონცეფციის საერთო ხასიათის მიუხედავად. რომანულ ხელოვნებაში ამ სტილის ტენდენციები ვლინდება ექსპრესიულ, საზოგადო-ორნამენტულ ფორმებში, მაშინ როდესაც ბიზანტიურ ხელოვნებაში იგივე ტენდენცია ისახება რეალურ ფორმებთან უფრო მჭიდრო კავშირით, რომელიც მოწოდებს ახალი ხედვით ტრანსფორმირებული ანტიკური ტრადიციების თავისებურ შენარჩუნებას.

ამგვარად, შინაარსისა და მხატვრული მიდგომის მსგავსების ფარგლებში ისახება აზროვნების თავისებური ტენდენციები და მხატვრული ტრადიციები, რომლებიც სხვადასხვაგვარად ვითარდებიან გარკვეულ ისტორიულ პირობებში.

ეს ტრადიციები განსხვავებული სიძლიერით ვლინდება ერთი და იმავე ქვეყნის ხელოვნების სხვადასხვა დარგში.

საქართველოში დაცული ქართულ ხელნაწერთა მინიატურები და ფერწერული ხატები ის მდიდარი მასალაა, რომელიც მონუმენტური ფერწერის ძეგლებთან ერთად, შესაძლებლობას იძლევა უფრო ნათლად წარმოვიდგინოთ ქართული შუასაუკუნეების ფერწერის საწყისები და მისი შემდგომი განვითარების გზები, საქართველოს ქრისტიანულ სამყაროსა (ბიზანტია, ახლო აღმოსავლეთი) და ისლამურ ქვეყნებს შორის მდებარეობის პირობებში.

ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციების გამოვლენის მხრივ, ტრადიციებისა, რომლებიც ვითარდებოდა სხვადასხვა გავლენათა მიუხედავად, საინტერესოა ქართული კულტურის ისტორიის ბრწყინვალე პერიოდის — XI-XIII საუკუნეების რაღაცენიმე დამახასიათებელი მინიატურა და ხატი.

ცნობილია, რომ ქართული ხელნაწერი წიგნის დეკორმა ადგილობრივი მხატვრული ტრადიციები ვერ ასახა ისეთი სრულყოფილებით, როგორც არქიტექტურამ, ქანდაკებამ და მონუმენტურმა ფერწერამ; მისი ფორმირება (განსაკუთრებით სიუვეტურ კომპოზიციებში) მიმდინარეობდა სიუვეტურ შემოსულ ნიმუშებთან უფრო მჭიდრო დამოკიდებულებაში. შემოქმედებითი თავისებურება მეტი სიძლიერით გამოიხატუნდა აქ წმინდა დეკორაციული ელემენტების



მოთვარანგელოზის ხატი. ზემო სენეთა, წმ. კვირიკესა და წმ. ივლიტას ეკლესია, ლავრა.

წმ. გიორგი. მონატიური ხატი XI-XII სს.



განვითარებაში — ინიციალებში, თავსართებში და ა. შ. რთული ორნამენტული სლართი, მცენარეებისა და ცხოველთა დეტალების ურვეულო მონტაჟი, ლოკალურ ფერთა ლაქების ექსპრესიული დაპირისპირება, მეტყველი ხაზის, მის დეკორატიულ შესაძლებლობათა ზეზამსას ემსახურება.

მიუხედავად ზემოაღნიშნულისა, ქართულ მინიატურულ ფერწერას აქვს წმინდა ეროვნული ნიშნები.

მინიატურებით უხვად შემკულ ქართულ ხელნაწერთა შორის მნიშვნელოვან ძეგლს წარმოადგენს ზაქარია ვალაშკერტელის სვინაქსარი (A-648). ერთ-ერთი მინაწერის თანახმად, ეს ქართული ხელნაწერი შესრულებული იყო კონსტანტინოპოლში. სტილიტური ნიშნები მოწმობს, რომ ხელნაწერის მინიატურების უმრავლესობა ბერძენ ოსტატთა ხელს მიეკუთვნება.

ფორმათა „ცხოველხატული“ დამუშავება, „რეფლექსების“ აღნიშვნა, „წონადი“ პროპორციებისა და დახვეწილი ფორმის ფიგურების თანაარსებობა, ასკეტური სახეების გვერდით საესე ოვალის, მრგვალი სახეების გამოსახვა, ამ სახეების გამომეტყველება, რომელშიც ჩანს მთურიდებელი ექსპრესიულობის დაპირისპირება მშვიდ, კეთილშობილურ გამომსახველობასთან — ეს ის ნიშნებია, რომლებიც X საუკუნის ბოლოსა და XI საუკუნის პირველი ნახევრის ბერძნული მინიატურისათვისაა დამახასიათებელი. (ბასილი II მენოლოგიუმი, ვატიკანი, 1613; ფსალმუნი, მარჩიანა, გრ. 17; სინას წმ. კვატერინეს მონასტრის სახარება, ლავრენციანა, plut. V, cod. 9; ვატიკანის ხელნაწერი, გრ. 755).

ზაქარია ვალაშკერტელის ხელნაწერში შემორჩენილი ძველი, ადრექრისტიანული ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი კომპოზიციური ეერსიები წარმოდგენილია დოგმატიკური მომწიფებული სტილის მიერ გადამუშავებული სახით, რომელიც XI საუკუნისათვის ჩამოყალიბდა.

მიუხედავად იმისა, რომ ამ ხელნაწერის შემკულობა უდავოდ ბერძენ ოსტატებს მიეკუთვნება, მას დიდი მნიშვნელობა აქვს ქართული მინიატურული ფერწერის ისტორისათვის. სვინაქსარის მინიატურები ცხადყოფს იმ გემონებას და, რაც მოთვარია, იმ შოთხოვნილებას, რომელიც ჩამოყალიბდა იმ დროისათვის ქართული ფერწერის ამ დარგში.

ქართული წიგნის ისტორიაში ეს ერთადერთი მაგალითი როდია, სპეციალური შეკვეთით მინიატურების შესრულებისა მიზანტის დედაქალაქში. აღსანიშნავია, რომ იმ შემთხვევაშიც, როცა თვით ქართველი ოსტატები უცხოეთში ასრულებდნენ მინიატურებს (განსაკუთრებით სინას მთისა, ათონისა და უცხოეთში დაარსებულ სხვა

ქართულ მონასტრებში), ისინი ამჟღავნებდნენ ბერძნული მინიატურული ფერწერის ბრწყინვალე ტექნიკის ფლობას. ამის მაგალითია მხარებელთა გამოსახულება ალავერდის ოთხთავში (1054 წ. A—484).

ერთდროულად ქართული ხელნაწერების მინიატურებში ყალიბდება ბერძნული მინიატურების „ცხოველხატული“ ტრადიციებისაგან განსხვავებული ნიშნები: მესტიის ოთხთავის (1030 წ.) მხარებელთა გამოსახულებაში, მიუხედავად რთული, მრავალფენიანი წერის მანერისა დემონსტრირებულია ის რთული პროცესი, რომლის შედეგადაც ფორმათა „ძერწვის“ ამოცანა ფერადოვანი ლაქების საშუალებით განდევნილია ფერათა ლაქების დაპირისპირებით წარმოქმნილი ხაზის მნიშვნელობით. იმავე ალავერდისა და მესტიის ოთხთავები შეიცავს ჯერის გამოსახულებას, რომლის ორნამენტულ შემკულობაში „სუფთა“ სახით წარმოგვიდგება აღნიშნული ხაზოვანი ტენდენცია.

განსაკუთრებით დამახასიათებელ მაგალითს ამ თვალსაზრისით წარმოადგენს შატაკის მინიატურები (XII საუკუნის პირველი ნახევარი, A—634 და სხვანეთში ნაპოვნი ხელნაწერის ფრაგმენტი (XII საუკუნის დასაწყისი).

ორივე ხელნაწერის მინიატურები შესრულების მანერით, აქ გამოსახული წმინდანების მეტყვევლი, დახვეწილი სახეებით თამამად უტლდებიან კონსტანტინოპოლის ფერწერის საუკეთესო ნიმუშებს. ამ მინიატურებში ნათლად ჩანს თუ როგორ გადაიზარდა უცხო ისტატიკის ხელოვნების ათვისება თვითმყოფადი შემოქმედების პროცესში. „ჩრდილებისა“ და გალიადღერების სისტემა, რომელიც განსაზღვრავს ბერძნული მინიატურის „ცხოველხატულობას“, შატაკის მინიატურებში იმდენად ფაქიზა და სვანეთის ხელნაწერის ფრაგმენტის მინიატურებში კი ისეთი თხელი და გამჭვირვალეა ფერადოვანი ფენა, რომ ორივე შემთხვევაში ხაზგასხულია თვით ხაზის ღირებულება.

შატაკის მინიატურების ნახატი დახვეწილი კალიგრაფიულობა მით უფრო შთამბეჭდავია, რომ მას უპირისპირდება კომპოზიციის გარკვეული მონუმენტურობა, განპირობებული მისი ტექტონიკურობით, არქიტექტურული ფორმების ლაკონიურობით, წმინდანთა ჟესტების თავშეკავებული ხასიათით. (ამგვარად, ეს წმინდა მინიატურული ფერწერის სანიმუშო მაგალითი ამჟღავნებს მონუმენტური ფერწერის გავლენას).

XI—XII საუკუნეების ბერძნულ მინიატურაშიც შეიმჩნევა ხაზოვანი ტენდენციის გაძლიერება, მაგრამ დედაქალაქის ძეგლებში, როგორც სამართლიანად აღნიშნავენ, სახით საბოლოოდ არასოდეს არ იყო განდევნილი ფერადოვანი „ძერწვის“ მანერა.

აღსანიშნავია, რომ შატაკისა და სვანური ფრაგმენტის მინიატურების ხაზოვანი მეტყველების

უახლოესი პარალელი ისევ ქართულ „სხვადასხვა დროისა და წარმოშობის ძეგლებში“ მხოლოდვე გამჭვირვალე ფერადოვანი ფენა უფრო „ნაჭრულ“ ხდის ხაზთა თანამს. რუკის I ოთხთავის მინიატურებში (940 წ., H—1666). მსუბუქი, ოდნავ შესამჩნევი ჩრდილები, რომელიც გამოსახულებათა კონტურს გასდევს, ხაზს უსვამს მოძრავი ნახატის მხატვრულ ეფექტს. მსგავს მიდგომას ვხვდებით საერთო ხელნაწერის მინიატურებში — ასტრონომიულ ტრაქტატში (1188 წ., A—65), ამ მინიატურათა შთამაგონებელი წყაროა ისლამური ძეგლები.

შატაკის მინიატურები, ხაზოვან მეტყველება-სთან ერთად, ბერძნული ფერწერის კლასიკური ნიმუშების რთულ წრასთან სახელოვნო სხვადახვეწებენ, ხოლო ასტრონომიული ტრაქტატის მინიატურებში ჩანს, თუ აღმოსავლური ხელოვნების მონათესავე მხატვრულმა საწყისებმა რა თავისებური მიზეზის მიხედვით ადგილობრივი ტენდენციების აქტიურ გამოვლენას. ეს ტენდენციები განსაკუთრებული სიძლიერით გამოვლენიან ორნამენტულ ზოლებს, რომლებიც ამ ხელნაწერში ყოველ მინიატურას ახლავს. მოწინავე „S“-ის მსგავსი ხაზის მოძრაობაში შეზრდილია იხვის თავები ან მცენარეული მოტივები. აქ რომ ცალკეული ელემენტები მკაფიოდ არ იყოს გამოყოფილი (რაც ერთგვარად „ანულიებს“ ხაზის საერთო მოძრაობის შთაბეჭდილებას), შეიძლება რომანული ხელოვნების ზუსტ ანალოგიაზე მივფიქროთ.

ასტრონომიული ტრაქტატის ორნამენტული ზოლის ზუსტ გამეორებას ვხვდებით მონუმენტური ფერწერის ქართულ ძეგლში — დავით-გარეჯის უღანბნის ერთ-ერთი გამოქვაბულის თაძის მოხატულობაში (აღსანიშნავია, რომ უღანბნის გამოქვაბულთა მოხატულობაში ვხვდებით მინიატურული ფერწერის მონუმენტურ მხატვრობაზე გავლენის არაერთ მაგალითს. მათ შორისაა ხარების ეკლესიის მოხატულობა საუფლო დღესასწაულთა სცენებით, XIII საუკუნის მთელი ნახევარი). ყურადღებას იპყრობის ეს ფაქტი, რომ ხაზობრიობის ტენდენცია XI—XIII საუკუნეებში (უფრო გვიანაც) მეტი სიძლიერით ქართულ საერო მხატვრობაში გამოვლინდა — შემკვეთთა მრავალრიცხოვან პორტრეტებში, სამეფო გარეულობისა და ფეოდალების გამოსახულებებში. სწორედ ეს სტილისტური თავისებურება, ისეთ მყარ ნიშნებთან ერთად, როგორიცაა პორტრეტებისათვის ადგილის შერჩევა, განათება და სხვა, განასხვავებს საერო პირთა და რელიგიურ პერსონაჟთა გამოსახულებებს.

ქართული მინიატურული ფერწერის ისტორიაში თვითმყოფადი ნიშნების გამოვლენის მხრივ საინტერესო და მნიშვნელოვან ძეგლს წარმოადგენს ჯრუჭის II ოთხთავის მინიატურები (XII საუკუნის ბოლო, H—1667). ეს ძეგლი უნიკალურია მთელი რიგი ნიშნებით. როგორც სხვა

მინიატურებში, მასში ყურადღებას იპყრობს სა-
ზოგადი დინამიკა, რომელიც ამ შემთხვევაში შეე-
სატყვისება ძლიერი ემოციების გამოსახვას, ჟეს-
ტიკა და მოქმედების ხასიათს. მაგრამ მთავარია
ის, რომ ამ კოდექსის მინიატურებში ნათლად
ვლინდება „მოცულობის“ და „სივრცობრივი“
პრობლემები.

სივრცობრიობის შთაბეჭდილების შექმნის თა-
ვისებური „ცდა“ აქ გამოვლენილია პლანების
თანმიმდევრული მონაცვლეობით, ფიგურებისა
და აბრიტუტების უთიერგადაკვეთით („გვიპტ-
ტედ ლტოლვის“ სცენაში სახადერი გამოდის კო-
მების უკან მხრიდან და თავისი სხეულით ჰკვეთს
მეორე ნაგებობას; „შობის“ კომპოზიციაში სილ-
რმიდან წინა პლანისაკენ მიმართული ფარდა ეხ-
ვევა სვეტს). მართალია, გამოსახულებათა „ფუ-
ჟების“ ერთ ხაზზე მოთავსება სპობს სივრცის
შთაბეჭდილებას — პრობლემის გადაწყვეტა რჩე-
ბა სიმბოლური-დეკორაციული სტილის ფარგ-
ლებში. ეს მით უფრო შესამჩნევია, რომ აბსტრა-
ქტული ოქროსფერი ფონი არ კარგავს მხატვრულ
მნიშვნელობას, თუმცა „აშენებელი“ დეკორაციის
ელემენტების განლაგებამი ვლინდება ფიგურე-
ბის გარკვეულ სივრცურ მოთავსების შთაბეჭდი-
ლების შექმნის ტენდენცია.

ფიგურების მორარობა ისევ სიმბოლურ ემო-
ციება, მაგრამ ცალკეული დეტალი, გაღია-
დებურების ლაქების და ელასტიკი ნახატის სა-
შუალებით, ჭედური გამოსახულების მსგავსად,
რელიეფურად გამოიყოფა. თუ გავითვალისწინებთ
საქართველოში XI საუკუნეში ჩამოყალიბებულ
სწრაფებს პლასტიკურობისადმი, ამგვარი „ჭე-
დური“ რელიეფურობა უნდა დავუკავშიროთ ად-
გილობრივ მხატვრულ ტრადიციებს, რამდენადაც
აღნიშნული პლასტიკურობა წარმოიშვა ვა ნი-
მუშების ბაძვის საფუძველზე, არამედ მან შეცვა-
ლა წინა ხანის სიმბოლური, ორნამენტულ-დე-
კორატიული მიდგომა. მოვლენათა ასეთი თანმიმ-
დევრობით მტკიცდება დამოუკიდებელი, შემოქ-
მედებითი მიღწევები ახალი, პლასტიკური პრო-
ბლემის გადაწყვეტისას.

ჯრუჭის II ოთხთავის მინიატურათა კოლორი-
ტი, ხან ფაქიზი, თავშეკავებული, ხანაც ექსპრესი-
ული, შთაბეჭდავი ფერთა ლაქების მოულოდნე-
ლი დაპირისპირებით, მოწმობს მის შექმნაში
მრავალი ოსტატის მონაწილეობას.

ექსპრესიულობით გამოირჩევა კომპოზიციური
გადაწყვეტა: გამოსახულებანი თამამად კვეთენ
ჩარჩოს და გვერდის მიმდარეზე გადადიან.

სცენების დრამატული ექსპრესიულობაც არ
არის შემთხვევითი მომენტი ქართული ხელოვნე-
ბის ისტორიაში. ამის საფუძველი უნდა ვეძიოთ
აღრეული ხანის ძეგლების თავისებურებაში, რო-
დესაც ანტიკური მემკვიდრეობის გადამუშავების
პროცესში ნახატი გამოირჩევადა მოცულობის
გამომსახველობის ფუნქციას და წმინდა ორნამენ-
ტულ-დეკორაციულ ხასიათს ღებულობდა. ქარ-

თულ ხელოვნებაში აღმოსავლური ტენდენციების
თანდათანობით დამკვიდრების პროცესი ნათლად
იკითხება ჯრის ტარის რელიეფებიდან დაწყე-
ბული — VI საუკუნე, „ფერისცვალების“ ჭედ-
ური ნახატის — IX ს. და აშოტ კუროპლატის
რელიეფით — IX ს. აღარულებული; მონუმენ-
ტურ ფერწერაში მსგავს პროცესს თანმიმდევრუ-
ლად წარმოვიდგენს ბიჭვინთის მოზაიკა —
IV-V სს., წმინდის მოზაიკა — VII ს., არაზის
კანკელის მოხატულობა — IX ს., ნესეუნის ეკ-
ლესიის პირველი ფენის მხატვრობა — X ს.
შინაარსობრივი ექსპრესია ამ ადრინდელ ძეგლებ-
ში გამოიხატება საზოგადო რიტმის დაძაბულობა-
ში, „მსხვილი კლანთი“ გამოყოფის საშუალებით
სათანალო აქცენტების დასმაში.

ჯრუჭის II ოთხთავის მინიატურების შესრუ-
ლების დროისათვის ქართულ ხელოვნებას დიდი
ხანია გავლილი ჰქონდა პლასტიკური გამოშახ-
ველობის ძიების პროცესი, რის შედეგადაც ფიგურ-
თა თანდათან თავისუფლდება სიმბოლური
სტილით განპირობებული შეზოჭილობისგან; ჟე-
სტიკის ექსპრესიულობა ახლა ფიგურათა სწორი
პროპორციების ფარგლებში იხსება.

ქართულ ჯანდაცვაში პლასტიკური ამოცანე-
ბი ჩამოყალიბდა XI საუკუნისათვის, ფერწერაში
ამ მოვლენამ თავისებური ანაგეილი ჰპოვა —
კუთხოვანი დაძაბული ნახატი რბილი, დუნადი
ნახატი შეიცვალა, (მონუმენტურ ფერწერაში
ეს პროცესი ნათლად იკითხება XI—XIII საუ-
კუნეების ძეგლებში: ატენი — XI ს.; ბეთანია,
ყინწყისი, ბერთუბანი — XIII საუკუნის დასაწყ-
ისი). დამახასიათებელია, რომ ხაზის პლასტი-
კური ძალის გამომსახველობის თვალსწრისით
ვევლაზე მეტკველია თვედროვ მხატვრობა ზემო
სვანეთში, არაც განსაკუთრებით იყო განვითა-
რებული ჭედური, ე. ი., პლასტიკის ერთ-ერთი
დარგის ხელოვნება.

ამგვარად, მიუხედავად უნიკალური ხასიათისა,
ჯრუჭის II ოთხთავის მინიატურების თავისებუ-
რება წარმოგვიდგება ადგილობრივი მხატვრული
ტრადიციების განვითარებასთან ორგანულ კავში-
რში.

ყურადღებას იპყრობს ისეთი დეტალებიც, რო-
გორიცაა ეროვნული არქიტექტურის ფორმათა გა-
მოსახვა. ძეგლის განსაკუთრებულ მნიშვნელო-
ვან განსაზღვრავს აგრეთვე კომპოზიციების გარ-
კვეული ვერტიკების გამოყენება, სცენების შერჩე-
ვა. მაგრამ ეს უკვე სპეციალური გამოკვლევის
საგანია.

ჯრუჭის II ოთხთავის მინიატურათა თავისე-
ბურებას შეიძლება დავუპირისპიროთ ე. წ. გე-
ლათის ოთხთავის მინიატურები.

გელათის ხელნაწერის (Q—908) თარიღს
მკვლევარნი განსაზღვრავენ XI—XII საუკუნე-
ებით, მაგრამ განსხვავებას გელათისა და ჯრუჭის
II ოთხთავის მინიატურებს შორის ინდენად
დრო კი არ განაპირობებს, რამდენადაც სხვა

ტრადიციებთან გაეშორი: გელათის კოდექსის მინიატურები ბერძნული მინიატურებისათვის და მასსიათებელი ანტიკური ტრადიციის „ცხოველ-ბატულობაზე“ ორიენტაციის ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოადგენს; ჯრუჭის II ოთხთავის მინიატურების თავისებურებას განაპირობებს არა იმდენად ფერწერულ, ილუზორული შთაბეჭდილების შემქმნელ ხერხებთან სიახლოვე, რამდენადაც ადგილობრივი ტრადიციებისათვის დამახასიათებელი ხაზოვანი გამომსახველობის საშუალებანი.

XIII საუკუნის დასაწყისს მიეკუთვნება გრიგოლ ღვთისმეტყველის სიტყვათა კრებული (A — 109). ამ ხელნაწერის მინიატურათა კომპოზიციებში თავს იჩენს მინდორზე თავისუფლად გაფანტული მცირე ზომის კომპოზიციების გამოყენება და მათი თავისებური გადამსხვევება მონუმენტური სტილით.

მინიატურების მონუმენტურ ხასიათს, რომელიც შეესატყვისება ფრონტისპიანს გვერდის შინაარსობრივ და კომპოზიციურ მნიშვნელობას, განაპირობებს გამოსახული სცენების ლაკონიურობა, ფიგურათა პოზების თავშეგავეული, მკაცრი ხასიათი და, აგრეთვე, თვით წერის მანერა (თავისუფალი, ფართო, თითქმის ფუნჯის ერთი მონასმით აღნიშნული ნახტი, დაწვრილმანებას მოკლებული ფერადოვანი ლაქები).

აქაც, როგორც სხვა ქართულ მინიატურებში, მკაფიო ნახატმა განდევნა ფორმათა „ცხოველ-ბატული“ დამუშავების ეფექტი.

ამ მინიატურების უახლოეს პარალელს, განსაკუთრებით ფიგურების თავისებური სილუეტისათვის, წარმოადგენს ბერძნულის ტაძრის აფსიდის მხატვლობა (XIII საუკუნის დასაწყისი).

ძნელია დარწმუნებით ითქვას — ეს მინიატურები მონუმენტური ფერწერის ოსტატის მიერ არის შესრულებული თუ აქ თავი იჩინა მონუმენტური მხატვრობით განპირობებულმა გარკვეულმა შთაგონებამ. ყოველ შემთხვევაში ამ ხელნაწერის მინიატურები საშუალებას გვაძლევენ წამოგვრათ მინიატურული და მონუმენტური ფერწერის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი.

XI ს. — XIII ს. დასაწყისის ქართულმა მინიატურამ, როგორც მოწმობს ძეგლები, გაიარა განვითარების იგივე მთავარი ეტაპები, რაც მონუმენტურმა მხატვრობამ. ქართული მინიატურის (მისი კლასიკური, პროფესიული ოსტატობით შესრულებული ნიმუშების მიხედვით) უფრო მეტი დამოკიდებულება ბიზანტიურ ძეგლებთან არ გამოირიცხავდა თვითმყოფად თავისებურებათა განვითარებას.

თუ ქართულ მინიატურას არავითი სპეციალური გამოკვლევა მიმდევნა (მართალია, ჯერ კიდევ არა ისეთი მასშტაბით, როგორც მონუმენტურ ფერწერას), ხატწერის ქართული ძეგლები დღემდე შეუსწავლელი იყო, მაშინ, როცა საქართველოში მრავლად შემორჩენილი სხვადასხვა დროისა და წარმოშობის ფერწერული ხატები.



მოთავარნელოზის ხატი. ზემო სვანეთი, სოფ. იფრარი, მოთავარნელოზის ეკლესია. XIII ს.

გრიგოლ ნოსელის ეპისკოპოსად კურთხევა გრიგოლ ნაზიანზელის მიერ. გრიგოლ ღვთისმეტყველის სიტყვათა კრების მინიატურა. XIII ს-ის დასაწყისი.



ამ ხატთა ნაწილი საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული, ასზე მეტი ფერწერული ხატი ფიქიარებულია ზემო სვანეთის ველესიებში (მათი გარკვეული ნაწილი თავმოყრილია მესტიის მუზეუმში). აქ თავი მოუყრია განსაკუთრებით ძვირფასსა და უნიკალურ ნივთებს. ფერწერულ ხატებს შორის ვხვდებით ისეთ ნიმუშებს, რომლებიც გვიხილავენ შესრულების საოცრად დახვეწილი მანერით. ეს ხატები საქართველოს ცენტრალური რაიონის მხატვრული სკოლის ტრადიციებთან უნდა იყოს დაკავშირებული; რაც ნიმუშებში აშკარად ვლინდება ადგილობრივი, სვანური ფერწერული სკოლის ნიშნები; მოიპოვება ბერძნული ხატუწერის ბრწყინვალე ნიმუშებიც.

ამგვარად, საქართველოში შემორჩენილი ფერწერული ხატები მნიშვნელოვანია არა მარტო ქართული, არამედ ბერძნული ხელოვნების ისტორიისათვის.

სვანეთში დაცულ ძველთა შორის ერთ-ერთი შესანიშნავია მოზაიკური პორტატიული ხატი წმ. გიორგის გამოსახულებით (25,5X17 სმ; დღეს იგი ინახება საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში).

ამგვარი, ცალკეული ხატების წარმოებას უკავშირებენ კონსტანტინოპოლის სახელისწილებს და მიაკუთვნებენ, უმთავრესად, XIV საუკუნეს. მაგრამ სვანეთის ხატში არ ვხვდებით აღნიშნულ დროის ძეგლებისათვის დამახასიათებელ მანერულ ტექნიკურამენტულობას, რომელიც ხშირად გახვადებულ კუნთებში ან ზედმეტად დახვეწილ ფორმებში იხატება, მას არ გააჩნია მოსახამის თავისებური, ექსპრესიულიად წარტყლებული, წაწვეტილებული ბოლო; გამოირჩევა ფორმათა „ცხოველხატული“ ძირწვა ან ოქროს ხაზებით დამახასიათებელი დამკრისხვა.

ამასთანავე, ნახატის სახითა და ფიგურის პოზა უახლოეს პარალელს პპოვებს XI-XII საუკუნეების ძეგლებში (წმ. მეომართა გამოსახულება ჩეფალუს მოზაიკაზე; ხელნაწერი 9, მოსკოვის ისტორიულ მუზეუმში; წმ. დიმიტრის სოლუნელი, კიევის მთავარანგელოზის მიქაელის მონასტრის მოზაიკა), რაც შეეხება ისეთ დეტალებს, როგორცაა ფარის ფორმა, იატაკის ფილებით დამუშავება — ისინი გვხვდება XI-XIV საუკუნეების მანძილზე (ხელნაწერი 9 — მოსკოვის ისტორიული მუზეუმი, 1063 წ; დიმიტრის სოლუნელი, კიევის მთავარანგელოზის მიქაელის მონასტრის მოზაიკა, 1108 წ; კასრიე-ჯამის მოზაიკა, XIV საუკუნის დასაწყისი. XIV საუკუნის წმ. დიმიტრის მოზაიკური ხატი.).

ხაზის გამსაკურთხებელი მნიშვნელობა, რომელიც შეიმჩნევა სვანეთის ხატზე, ემთხვევა ამ დროის ბერძნული ძეგლების მხატვრულ ტენდენციას, მაგრამ ნახატის, შვიდობა ითქვას, უბეზო გარკვეულობა შესაძლებელი ხდის დავუკავშიროთ ამ ხაზის წარმოშობა კონსტანტინოპოლისა-

გან მოშორებულ ადგილს. თუ გავითვალისწინებთ საქართველოში სხვადასხვა დროს შექმნილ ხელოვნების ამ დარგის ისეთ ბრწყინვალე ნიმუშებს, როგორცაა ბიჭვინთის მოზაიკა — IV-V საუკუნეები (სადაც, გარდა ბერძენისა, უთუოდ ქართველმა ისტატებმაც მიიღეს მონაწილეობა), წმ. გიორგის მოზაიკა (VII საუკუნე), გელათის მოზაიკა (XII საუკუნე), გამოირჩეული არ არის, რომ ხატი შეიქმნა საქართველოს ცენტრალური რაიონის მაღალი დონის სახელოსნოში.

უდავოდ ბერძნული წარმოშობისაა ფერწერული, ტილოზე შესრულებული ხატი ცნენთი — „არადამოხსნას“ და „დატირებს“ (45,4X49 სმ, ლავრა—წმ. კვირიკესა და წმ. ივლიტის ეკლესია). ხატის კოლორიტს განსაზღვრავს ფონისათვის გამოყენებული ოქრო, რომელიც აერთიანებს ინტენსიურ მოყვითალო-მწვანეს, თბილ ოქრას, ყავისფრსა და მუქ შინდისფერს. ქრისტეს მწვანე ფერის მოსახამის ქვეშ გამოსტყვივის სხეულის მოოქროსფერო ტონი (კურტ ვიციმანის განსაზღვრით — XI საუკუნისთვის დამახასიათებელი „სხეულის გარნობის“ თავისებური შენარჩუნება). ამ ხატში იგრძნობა მინიატურულ ფერწერასთან გარკვეული სიახლოვე, რაც მდგინდება თვით წერის მანერაში და ხატის საერთო კომპოზიციის აგებულებაში, რომელიც XI საუკუნისთვის ჩამოყალიბებული მენოლოგიუმების ილუსტრირების სისტემის ანალოგიურია.

ლავერაკსა და მესტიის მუზეუმში დაცულია დიდი ოსტატობით შესრულებული ორი შესანიშნავი ხატი, მთავარანგელოზების — მიქაელისა და გაბრიელის გამოსახულებით. ორივე ხატი ერთი ნახატის ხელს ამძლავებს და მიეკუთვნება, ალბათ, „ვედრების“ განვითარებულ კომპოზიციას. ეს ხატები შეიძლება გაუთანაზრდეს XI-XII საუკუნეების ბერძნული ხატუწერის საუკეთესო ნიმუშებს. ამავე დროს, ამ ორ ძეგლში სწორედ ბერძნულ ხატუწერასთან, — კერძოდ, ზემოთმოყვანილ „არადამოხსნას“ და „დატირებს“ ხატთან, — შედარებით უფრო ნათლად ვლინდება ადგილობრივი მხატვრული ტენდენციები: თვალმარინთა სახეების განსაკუთრებული ემოციურობა და დახვეწილი ნახატის მკაფიო კალიგრაფიულობა, მისი განსაკუთრებული მნიშვნელობა.

გამოსახულებათა საერთოდ მონუმენტური ხასიათი, ისეთ ნიშნებთან ერთად, როგორცაა, მაგალითად, დაბალი შუბლი, ნახატის გეომეტრიული სიმკაცრე — უახლოეს პარალელს პპოვებს XI საუკუნის ქართული მონუმენტური ფერწერის ძეგლში — ატენის ტაძრის მოხატულობაში. მაგრამ მთავარანგელოზების ფიგურები მოკლებულია იმ „წონადობას“, რომელიც ატენის მხატვრობის ფიგურებს ახასიათებს. მთავარანგელოზების გამოსახულებათა დეტალებს ნახატის პარმონიული შეთანხმება საგრძნობლად ასმუბუქებს ფიგურებს და ამით ისინი გელათის მთავარი ტა-



ძრის ნართუქის მისატულობა (XII საუკუნის შუა წლები) და ზატის მინიატურებს (XII საუკუნის პირველი ნახევარი) უახლოვდებიან. მსგავსა სამივე შემთხვევაში ღია ფერებზე აგებული კოლორიტი, მეტყველი, დახვეწილი სახეები; მსგავსა აგრეთვე „ჩრდილების“ და გალიადფერების ლაქების ფაქიზი დაპირისპირება. ყველაფერი ეს აღნიშნულ ხატებს წარმოგვიდგენს რაოგურ საქართველოს ცენტრალური რაიონის სახელისწოდან წარმომიბილ ძველებს; მათი შესრულების თარიღს კი განსაზღვრავს XI საუკუნის ბოლოსა და XII საუკუნის დასაწყისით.

ამ ორი ქართული ხატისაგან მეკეთრად განსხვავდება აშკარად სხანური წარმომიბის ხატები. უკანასკნელი ამჟღავნებენ ნიშნებს, რომლებიც დამახასიათებელია სხანური მონუმენტური მხატვრობისათვის (განსაკუთრებულად ემოციურობა, მკაფიო, თითქოს ლითონის ფირფიტის ზედაპირზე გამოკვეთილი ნახატი, კოლორიტი, რომლის ქვრადლობას განსაზღვრავს, უმთავრესად, მოწითალო-ყავისფერის ელფერი და ნაცრისფერის შეთანხმება). უმეტეს შემთხვევაში ამ ჯგუფის ხატები მეტ-ნაკლები პრიმიტიულობით ხასიათდება, მაგრამ ეს როდი აკლებს მათ გამომსახველობას (განსაკუთრებით მეტყველია ამ ხატებს შორის XI—XIII საუკუნეების ძეგლები).

იოანე ნათლისმცემლის ხატი (მესტიის მუზეუმში) გვაოცებს ემოციურობით, რაც განპირობებულია გადიდებული და ამით აქცენტრებული თავით, თვალებით. ტანსაცმლის ნაკეცების მოუსვენარ ნახატში იგრძნობა ქედური ნიშნების გაცემა, რომელთა წარმოება ასე განვითარებული იყო სხანეთში. ქვივილის ნაოჭების აღმნიშვნელი მოკლე ხაზების განლაგების სისტემა მოგვაოცებს XI საუკუნის — ლუკა ფოკიდლის მოსაიაკში გამოსახულ წმ. ნიკოლოზის ტანსაცმლის დამუშავებას, მაგრამ დენია ნახატი, რომელიც ერთიანად შემოხაზავს იოანე ნათლისმცემლის გამოსახულების თავს, კისრებს და მხრებს, უფრო გვიანი ხანის — XII-XIII საუკუნის ქართული ძეგლების დამახასიათებელ ნიშნებს ამჟღავნებს.

ორი მეომრის ხატი (დაცულია ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტში) ყურადღებას იპყრობს სახეთა წერის დახვეწილი მანერით, ხაზგასმული ხაზობრიობით, რაც მიუთითებს ნიჭიერი ოსტატის ხელზე. მაგრამ ამ ოსტატის პიროვნებობას ამჟღავნებს ფიგურათა პროპორციების რღვევა (მეომრებს სხეულთან შედარებით მოკლე ფეხები აქვთ). ნახატის ზომიერი დენადობა, ნაკეთების მკაფიო გამოხატვა რბილად დამუშავებულ სახეზე XII საუკუნეზე უნდა მიუთითებდეს. ძლიერად გამოხატული ფორმების მოქნილი ნახატით შემოხაზვაში იგრძნობა პლასტიკური ამოცანის გადაწყვეტის ანარკული.

ადგილობრივი, სხანური წარმომიბის ხატებს შორის უდავოდ ნიჭიერი მხატვრის მიერაა შეს-

რულებული მთავარანგელოზის ხატი (სოფ. ხელოვნების მთავარანგელოზთა ეკლესიიდან (თარხან-ზელ). მომხიბლავია ხატის რბილი, ონდავ მიმქრალი კოლორიტი, რომელიც, დეკორატიულ დეტალებთან ერთად, მას სადღესასწაულო იერს ანიჭებს. დამახასიათებელია მთავარანგელოზის სახის თვალის, ონდავ შესივლილი, სიღრმეში მიმართული ლოყით. სახეზე აქცენტრებულია თვალები — ფართოდ გახედილი, მეტყველი. პატარა ტუჩები, მოკლე ხელები პატარა მტევნებითა, როგორცეული ოსტატის ხელს ავლენს; მაგრამ ნახატი მაინც ზედმიწევნით მეტყველია და ოსტატურად მოქნილი. გალიადფერება მსუბუქად აღნიშნული ონდავ შესამჩნევი შტრიხებით, რომელნიც ნაპირებში თითქოს დენიბა, წარმოადგენს რბილი მოდელირების გამარტივებულ ვარიანტს, რომელიც XIII საუკუნის ქართულ ძეგლებში გვხვდება.

ტახტზე მჯდომარე მაცხოვრის ხატი, რომელიც დღესაც წმ. ბარბაღს ეკლესიაში (სოფ. ხელოვნების აფხიზის მონასტრის კომპოზიციისა. ზუსტი დამთხვევა ნახატში, კოლორიტში, წერის მანერაშიც კი, ბადებს მოსაზრებას, რომ ხატი და ტანის მისატულობა ერთი და იმავე მხატვრის მხნელობა უნდა იყოს. როგორც კედლის მხატვრობა, ასევე ხატი ამჟღავნებს კლასიკურ განსწავლულობას მოკლებულ ხელს, მაგრამ ორივე შემთხვევაში გამოსახულებანი მომხიბლავია მეტყველი უშუალობით.

ხატი, ისევე როგორც კედლის მხატვრობა, XIII საუკუნის ბოლოთი და XIV საუკუნის დასაწყისით უნდა თარიღდებოდეს.

ზემო სხანეთში თავმოყრილი სხვადასხვა დარგის უამრავი ძველი შესაძლებლობას იძლევა ვიმსჯელოთ ან დაგვთა ურთიერთდამოკიდებულების შესახებ.

XI—XIII საუკუნეების ხატურობისა და მინიატურული ფერწერის განხილული მაგალითები ამ ძველთა მხოლოდ უმნიშვნელო ნაწილია. მთელი ეს მდიდარი მასალა შუასაუკუნეების ქართული მხატვრობის თავისებურებათა ფორმირების რთულ პროცესს გვიჩვენებს, ბერძნულსა და აღმოსავლური ტრადიციების თავისებური სინთეზის პირობებში ადგილობრივი, მხატვრული ტენდენციებით გადაამუშავებულს.

ყველა განხილული მაგალითი მივყუთვება იმ პერიოდს, როდესაც საქართველო წელგამართული იყო როგორც ერთიანი, ცენტრალიზებული სახელმწიფო. მონუმენტურ ფერწერასთან ერთად სამინიატურო ხელოვნებას და ხატურობას ეს ნიშნები მოწოდებენ იმ ბრწყინვალე მიღწევებს, რომლებითაც აღინიშნება ამ დროის მხატვრობის ყველა დარგი.

გზები

ღე

პერსპექტივები*

თანამედროვე ქართული

მუსიკის განვითარების

გოგიერიძის საკითხი

გივი ორჯონიკიძე

შს წირილი მიზნად არ ისახავს ქართული თანამედროვე მუსიკის მთლიანი პანორამის შექმნას. აქ, როგორც ეს სათაურიდან სჩანს, მხოლოდ ზოგიერთი საკითხია განიხილული, რომელთაც თანამედროვე ეტაპზე განსაკუთრებული აქტუალობა შეიძინა.

მაგალითად, ერთი მათგანი სოციალურ პრობლემათა რიგს მიეკუთვნება და არსებითად ჩვენი მუსიკის რადიკალიზაციის ზრდიდან გამომდინარე ლაშობა პირობების შესწავლას. მართლაც, ართიმეტკული გამოთვლად საკმარისია, რომ დავადგინოთ თუ რაოდენ ინტენსიურად იზრდება ქართული მუსიკა: ახალი სახელები, ნაწარმოებები, ჟანრები — ეს ჩვენი

ყოველდღიურობის დამახასიათებელ ნიშნად იქცა. როგორც სჩანს, ეს პროცესი მომავალშიც არ შენედება და ქართული მუსიკა კიდევ უფრო მოიმატებს. აქვე უნდა დავძინოთ, რომ განსაკუთრებულ აქტივობას ახალგაზრდობა იჩენს, რომელიც უწყვეტ ნაკადად უერთდება კომპოზიტორთა და შემარლებელთა რიგებს. ჩვენში მუსიკის დათვალიერებათა სხვადასხვა რანგის ღონისძიებები მატულობს, საშემსრულებლო პოტენციალიც ფართოვდება. სხვადასხვა სახის კონკურსების რაოდენობაც იზრდება, კულტურის სამინისტროს დაკვეთებიც კარგი სტიმულატორის როლს თამაშობს. ყოველივე ეს „მუსიკისქმნადობის“ პროცესს აძლიერებს, მეტ პროდუქტიულობას განაპირობებს.

ისიც არ უნდა დავივიწყოთ, რომ პროდუქციის ზრდასთან ერთად მუსიკამ ხარისხის თვალსაზრისითაც მოიმატა. აქ მე მომიხდება შესაძლო თავდასხმისაგან თავის დასაცავად განვმარტო, რომ „ხარისხის მომატებაში“ არ ვგულისხმობ ისეთ ვითარებას, თითქოს ნებისმიერ ჟანრში ამჯერად უფრო საინტერესო ნაწარმოები იქმნებოდეს, ვიდრე წარსულში. საზოგადოდ შედარების მეთოდი ზელოვნების ნაწარმოების ავგარციანობის დასადგენად საზიფაათო და მე ვიტყვი მესწინურულად უნაყოფოც. იმიტომ, რომ ჭეშმარიტად მხატვრული ნაწარმოები განუყოფელია, რადგანაც ისეთ რაღაცას შეიცავს, რისი დაპირისპირება სხვაგვარ არ ხერხდება. ჩვენ უბრალოდ იმას ვიტყვი, რომ დღესაც ქართული მუსიკის უმნიშვნელოვანეს მიღწევათა რიგს მიეკუთვნება ქმნილებები, რომლებიც 30-50 წლებში წარმოიშვა (მათ შორის ა. ბალანჩივაძის პირველი სიმფონია, შ. მშველიძის „ზეცადაური“, ა. მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტი, ო. თაქაიშვილის პირველი საფორტეპიანო კონცერტი, ს. ცინცაძის მეორე კვარტეტი და საკვარტეტო მინიატურები და მრ. სხვ.). ამ მცირე ჩამოთვლასთან დაკავშირებით მსურს მკითხველი წინასწარ გავაფრთხილო, რომ მომავალშიც არ ვიზრუნებ ყველა შესაბამისი მოვლენის დასახელებაზე და ინვენტარიზაციისათვის დამახასიათებელი სისუსტით უკლებლივ ყველა ფაქტის აღნიშვნაზე. მე მსურს მხოლოდ რამოდენიმე ტიპური ნიმუშის დასახელება, რომელთაც წარმომადგენლობის უფლება გააჩნიათ. დიას, წარსულის ჭეშმარიტად მხატვრულმა მოვლენებმა სადღესობადაც შეინარჩუნეს თავისი ღირებულება, მაგრამ დღეს „კარგი“ უფრო დიდია რაოდენობით იქმნება. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ იმ დათვალიერებებმა, რომლებიც კომპოზიტორთა კავშირმა უკანასკნელი 4 წლის მანძილზე ჩაატარა, ისეთი ნაწარმოებები გამოავლინა, რომლებმაც უკვე მიიპყრეს ფართო საზოგადოების ყურადღება და მრავალი სპეციალისტის მიერ აღიარებულ იქნენ საჭიროთა მუსიკის ელემენტარულწინა მოვლენად იმედია, რომ დრო ამ აზრს გაამართლებს, ეჭვი არაა, რომ ახალი საოპერო და აბაბლეტო ნაწარმოებები, სიმფონიური და კანტატა-ორატორიული მუსიკა, კამერული პიესები, კინო და თეატრალური მუსიკა, შექმნილი ამ უკანასკნელი 5-10 წლის მანძილზე, შეინარჩუნებს მომავალშიც თავისი ზემოქმედების ძალას და გარკვეულ ზეგავლენას მოახდენს ეროვნული მუსიკის შემდგომ განვითარებაზე.

ამის წინაპირობა სხვა მიზეზთა შორის ისიც გახლავთ, რომ ახალი მუსიკის თვალსაწიერი გაფართოვდა, მისი გან-

* იბეჭდება განხილვის წესით.

ვითარება აღინიშნა იდეურ-თემატიკური განახლებით, სახეთა განზოგადების ჩვენთვის ჯერ კიდევ უცნობი საშუალებების დაშვებით. იმატა პროფესიულმა ოსტატობამ, რაც თავისთავად მეორესხარისხიან ფაქტორთა რიგს არ მიეკუთვნება მე, მაგალითად, მწამს, რომ ტექნოლოგიური კომპლექსების გადახალისებაზე ზრუნვა არა მარტო ასალგაზრდა შემოქმედითაა დამახასიათებელი, არამედ ბევრი ცნობილი მუსიკალისათვის, რომლებიც უკვე დიდი ხანია შემოქმედებით მოწიფულობას მიაღწია და რაც მთავარია „ძველ ტექნოლოგიაში“ ბევრი საინტერესო ნაწარმოები შექმნა.

ჩვენთვის, მაგალითად, ა. ბალანჩივაძე სტილისტური სისუფთავის, თვითმყოფადობის და მთლიანობის სიმბოლოა. მაგრამ ეს სრულებითაც არ ნიშნავს იმას, რომ თითქოს მისი სტილი კომპოზიტორის მთელი შემოქმედებითი გზის მანძილზე სტატიკური მდგომარეობით დარჩენილიყო. IV საფორტეპიანო კონცერტი მუსიკალური აზროვნების ყველა მხარეების გამაძაფრებას მოწოდებს ამავე კანონის სხვა ნაწარმოებებთან შედარებით, რომლებიც კომპოზიტორმა ადრე შექმნა.

ბალეტ „მწირობა“ ბევრი ისეთი სიახლე შემოვიდა, რომლებიც „მთების გულის“ ავტორისათვის თითქოს წარმოუდგენელი იყო. ს. ნასიძის პირველი საფორტეპიანო კონცერტი დღესაც მიმოიღველია თავისი სისახლით, გულწრფელი ლირიკითა და განრული ფერადობებით: იგი სტილისტურ ძიებათა იმ ატმოსფეროში იქმნებოდა, რომელსაც მნიშვნელოვნად განსაზღვრავდა თ. თაყაიშვილის, ა. ბალანჩივას და ა. მაჭავარიანის ძიებები 50-იან წლებში უკანასკნელ სიმფონიებში კი, რომლებიც 70-იან წლებში შეიქმნა. ს. ნასიძე ახალ სტილისტურ ინტერესებს ამჟღავნებს. რაც მთავარია მისი ხელწერა უფრო თვითმყოფად გახდა, მასში მუსიკალური შემოქმედების ახალი წყაროები გათვალისწინებულია. კომპოზიტორი შემოქმედითად უფრო რთული ამოცანების გადაჭრას ისახავს მიზნად და ამის შესაბამისად მისი საკომპოზიტორ პალიტრა უფრო მრავალფეროვანი გახდა, მეტი მთლიანობით ხასიათდება. ცნობილია ის სტილისტური ფორდატეხა, რომლითაც აღინიშნა, ს. ცინცაძის და რ. გაბრიანიის შემოქმედებითი განვითარება, გარდატეხა, რომელმაც მათ მუსიკაში მრავალი სიახლე დაწვინა, ახალი სახეები და ახალი ფსიქოლოგიური შინაარსი შემოიტანა. მე, მაგალითად მწამს, რომ ის ნაწარმოებები, რომლებიც დ. თორაძემ 60-70-იან წლებში შექმნა (მეორე სიმფონია, საგუნდო სიმფონია გულაკტიონის მიხედვით, ბალეტი „მწირობა“) შეიძლება მხატვრობისთვის თვალსაზრისით სხვადასხვანაირად შეფასდეს, მაგრამ ტექნოლოგიური დონით და ბარისებით ბევრად აღმატებულ ყველაფერ იმას, რაც კომპოზიტორს შეუთხზავს ადრინდელ პერიოდში, ეს რასაკვირველია წინსვლა და მხარდაჭერასაც იმსახურებს.

ტექნოლოგიური გადახალისება — ეს ერთ-ერთი საკვანძო მომენტია, ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მიწინაშეული იმ პროცესისა, რომელიც დღეს ქართულ მუსიკაში ხდება. მე თითქმის ვერცერთ საინტერესო მუსიკალს ვერ დავსახლებე, რომელსაც იგი მეტნაკლებად არ შეეხო.

თანამედროვე ქართული მუსიკის გზებისა და მიმართულებების შესახებ მსჯელობისას ბოლო ხანის დამახასიათებელი მომენტია იმის აღიარება, რომ დღეს ჩვენი კომპოზიტორ-

ების შემოქმედება სხვადასხვა ტენდენციებს ამჟღავნებს, რომ სტილისტურად ჩვენი მუსიკა უფრო მრავალფეროვანი გახდა, რომ ადრეულ ეპოქებთან შედარებით პოლიარხულია აქ უფრო შეამჩნევია. თვით ტერმინი „ტიქნოლოგიური განახლება“ კი რომ გავმიფრთ დავინახავთ, რომ მასში ბევრი, ხშირად ურთიერთსაპირისპირო თვისება იგულისხმება. მართლაც, ისიც ხომ გასათვალისწინებელია, თუ ეს განახლება რა მიმართულებით და რა ტენდენციებზე დაყრდნობით ხორციელდება. „ინტერნაციონალური კავშირების გაღრმავება და გაფართოება“ ეს ტერმინიც ბევრ მომენტს გულისხმობს და ხშირად ურთიერთგანსხვავებულსაც. ჩვენი თავია გამოძახილი პოეზიის მსტაკოვიჩმაც და პროკოფიევამც, ბარტოკმაც და სვირიდოვმაც, ახალმა ფრანგულმა საკლამაც და პოლონურმა მიმდინარეობამაც. ეს ნაირფეროვანება თავის გამანაყოფიერებელი ზეგავლენას ახდენს ქართულ მუსიკაზე დღეს—ესეც კი ვთქვათ — ასეთი ურთიერთკავშირების გარეშე შედგებია ლაპარაკიც კი ეროვნული საკომპოზიტორთა სკოლის პროგრესზე.

როდესაც თანამედროვე ქართული მუსიკის ბაზრამას ითვალისწინებენ აუცილებლად აღინიშნავენ მის ინდივიდუალუბათა სიუხვს, შემოქმედებითი ტენდენციების სხვადასხვაობას. ჩვენში არიან კომპოზიტორები, რომელთა ხელწერაც ერთმანეთისაგან თუნდაც იმით განსხვავდება, რომ ზოგი ახლოსა დასა ხალხური მუსიკის მრავალფეროვან წყაროებთან და მათ უშუალო ზეგავლენას განიცდის, ზოგი პირიქით ფოლკლორთან „ძნელად“ მიდის, მის მხოლოდ ზოგიერთ თვისებებს ითვალისწინებს, საზოგადოება ხალხურ საწყობთან გაშუალებული კავშირების პრინციპული მომხრეა. ხანდახან ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ასეთი კომპოზიტორი მოწყვლად კიდევ ხალხურ აზროვნებას, მაგრამ ასეთი შთაბეჭდილება ადამიანს შეიძლება ერთი შეხედვით შეეჭმნის და ისიც ზერელე შეხედვით და თანაც, თუ გინდა, რომ ბოლომდე გულწრფელი ვიყო, მხოლოდ ზერელე და უღიმამო ნაწარმოებზე.

ჩვენი მუსიკის ერთ-ერთი დამახასიათებელი თვისებებურება კი ის გახლავთ, რომ მასში ძლიერია მეშვიკიდრობის ძალა, ნიადაგის სუნია, კულტურული ტრადიციების შენარჩუნებისათვის ბრძოლის სულისკვეთება.

მსატრულე დირებულება ბევრი ობიექტური მსაზღვრელი გააჩნია. შემხვევითი არაა, რომ ჩვენი მის კრიტიკურად წინა პლანზე გამოვიდა მისი ეროვნული რაობა, ეროვნული ტემპერამენტი, ეროვნული ტრადიციის ცხოველმყოფლობის ძალა. არავიფიქროვებ, ანა უფრო რბილად რომ ვთქვათ ეროვნულად ნეიტრალური, არამსატრულის მნიშვნელობას იქნეს.

ასეთი უკიდურე კატეგორიულობა გამოწვეულია იმის რწმენით, რომ ხელოვანის მთავარი ამოცანაა ჩვენი სინამდვილის რეალისტური ასახვა, იმ პრობლემების და ინტერესების გამოხატვა, რომელიც თანამედროვე ადამიანს ამოძრავებს, იმ გრძნობისა და აზრის ამტკველება, რომელიც მის სულიერ ცხოვრებას განსახიერებს. და თუ ეს ანა, როგორ შეიძლება ან ამოცანების გადაჭრა შესატყვისი ინტონაციის, შესატყვისი ტემპერამენტის, საკუნეების მანძილზე გამოშუშავებული ფორმების გარეშე?

აქ მხოლოდ იმის სურვილის გამოთქმააა საჭირო, რომ

ეროვნული ამ პირობებს უნდა აკმაყოფილებდეს, მაგრამ ამავე დროს არ უნდა იქნეს გააგებული ვიწროდ, ისე როგორც მხოლოდ ვარიანტი უკვე არსებულისა, მისი ნაირსახეობა, თორემ თვით ეროვნული იდეა დაკნინდებოდა. არა, ეროვნული, ისევე როგორც თვით სინამდვილე მარად განვითარებადი კატეგორიაა. ეროვნული ისაა, რაც გარკვეულ ისტორიულ აუცილობლობას შეესატყვისება, რაც ცხოვრების მიერ დასმულ კითხვას პასუხობს და ამის გამო იგი თავისთავად ვერ შეიზღუდება, როგორც ვერ შეიზღუდება თვით სინამდვილე იმ მომენტზე სფეროებისაგან, რომელთანაც იგი ორგანულ კავშირში იმყოფება.

ამავე დროს უნდა აღინიშნოს, რომ მთელი თავისი მრავალფეროვნების მიუხედავად, ქართული თანამედროვე მუსიკა საოცრად მთლიანია ის, რაც მიკვლეულა მისი განვითარების წინა ეტაპებზე — ვითარდება და დრამატიკა, ახალ თვისებებს იძენს. ბალანჩაივის პირველი სიმფონია არსებითად ჩვენში ამ ეპარის პირველი სრულქმნობი ნიმუშია, რომლის ცხოველყოფილი ზეგავლენა ჩვენი მუსიკისათვის დღემდე ინარჩუნებს თავის დიდ მნიშვნელობას. ამ ნაწარმოების ძალა შეგრძნებს არა მარტო კომპოზიტორის თაობის წარმომადგენლებმა, არამედ მომავალმა თაობამაც, პირველი სიმფონიის კვალი ასე თუ ისე შეინჩნება ს. ნასიძის, ბ. კვერნაძის და გ. ყანჩელის შემოქმედებაში. მაგრამ დროთა განმავლობაში „ბალანჩაივისიველი“ სხვადასხვანაირად იცითხებოდა, ახალ ჟღერადობას იძენდა, ახალი სურსიკვეთებით ივლინებოდა. არსებითად დღეს იგი სასიმღეროს თავისებური განინტრუმენტალების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ნაირსახეობაა, ეროვნულ-საქციფიკურში ქმედით-ესთეტიკურის შეგრძობაა, მისი არა მარტო ქურჭატა, არამედ დინამიკურ პულსში გადაყვანაც. ბალანჩაივის ნუსიკისათვის დამახასიათებელი რიტმული პულსი მოდიოდა ქართული საცეკვაოების თუ შესაბამისი სასიმღერო ფორმების დინამიზაციად რაც კიდევ „მოების გული“ ამ მხრეზე ბევრ საგულისხმო მომენტს შეიცავდა. ხალხურ-სახასიათაოს დინამიზაციის ეს ტენდენცია ქართულმა მუსიკამ შეინარჩუნა, მაგრამ რაირც შეიცვალა მისი ფორმები, რაირც გამაჟფრდა თვით რიტმულ საწყისი, რაირც შეიცვალა ტოკატურ-საციფიკოზული ეპარის, რომელსაც ბალანჩაივამ უკვე ადრეულ ნაწარმოებებში აშკიფდრებდა.

მართლაც, თვით ეპარების განვითარების დინამიკა ცხადყოფს ახალი ქართული მუსიკის ფერისკვალების ინტენსიურობას, მისი შინაარსული სახეცვლილების კანონზომიერ სახისა. ცნობილია, მაგალითად, რომ ვოკალური ლირიკის ეპარში დაირღვა ის ელემენტარ განწყობილობა, რომელიც მას დღემდე რაყივიშელმა დაემკვიდრა. ძიებები, რომლითაც აღინიშნა თ. თავთაიშვილის პირველი ვოკალური რვეულები ვაჟასა და გალაქტიონის ტექსტებზე, ნიშანდობლივია იმით, რომ მათში ქართულმა ვოკალურმა მინიატურამ მტკიცედ გადადგა ნაბიჯი სალონური სარომანსო ეპარდან სიმღერისაკენ. ამ სტილისტურ ძვრას ბევრი ასპექტი გაჩანდა, რომელთაგან უმთავრესია ის იყო, რომ ვოკალური მუსიკა ამიერიდან უკვე მხოლოდ განწყობილების სფერო აღარაა, აქ ძლიერდება „ნივთიერ“ — სოციალური თემა, უფრო რელიეფურად

გამოიკვეთება სიუჟეტი, რომელმაც შესაძლოა რამდენიმე სიმღერის გაერთიანებაც კი მოითხოვოს.

ვოკალურ ლირიკას ჩვენში არასოდეს არ უთამაშნია ავანგადული ეპარის როლი, მაგრამ თ. თავთაიშვილისათვის იგი ჭეშმარიტად შემოქმედებითი ძიებების ლაბორატორიად იქცა. ამ სფეროში კომპოზიტორმა უფრო უშუალო კავშირი დაამყარა ეროვნული მუსიკის ტრადიციებთან, იგი შეგნებულად უბრუნებს სასიმღერო მინიატურას მის თავისთავადობას, ათავისუფლებს მას ყოველივე იმისაგან, რაც სიმღერის უშუალობას არ შეესატყვისება, „მარტივებს“ ინარჩუნებულ საწყისს, თანხლების მნიშვნელობამდე დაჰყავს იგი საკუთრივ ვოკალურის უკეთესად წარმოჩენისათვის, განსაკუთრებულ ყურადღებას აქცევს ეპარული აპეციფიკის სიმსხვილეს, ეროვნული ინტონაციის გამოკვეთას.

თავთაიშვილის ვოკალურ ეპარში ინტენსიური მუშაობის შედეგი ნაწარმოებთა არა მარტო სიმრავლესა და მათ ეპარ-თემატიკაში მრავალფეროვნებაში გამოისახა. კომპოზიტორმა შესძლო სახეების საკმაოდ მდიდარი სამყაროს შექმნა, რომელიც პოეტური დამოუკიდებლობით, ეპარული ტიპებისა, ვოკალურ და ინსტრუმენტულ საწყისთა შეფარდებათა სიუჟეტი გამოირჩევა.

მაგალითად, მთელ რიგ ციკლებში, განსაკუთრებით „მეგრულსა“ და „გურულ“ სიმღერებში კომპოზიტორი არსებითად ხალხური მუსიკის წილში იმყოფება. რასაკვირველია, შეუძლებელია თვით იმის „ავტორისეული“ წვლილის გაუფარება, მაგრამ „ამინდს“ ამ ნაწარმოებებში თვით ხალხური ქმნის. იგი ის არსებითად და განუყოფელია, რომელიც დასახელებულ ნაწარმოებთა შემოქმედების ძალას განასაზღვრავს.

მთელ რიგ სხვა ნაწარმოებებში კომპოზიტორი ახალ სასიმღერო ფორმებსა ქმნის, აძლიერებს მათ ეპარულ-ყოფით ხასიათს, დიდ ყურადღებას უთმობს საკუთრივ სასიმღეროს გამდიდრებას რეტიკულურ-დეკლამატორით. ეს განსაკუთრებით მის ფართო ვოკალურ-სიმფონიურ ტილოებში ვლინდება (მაგალითად, ორატორიაში „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“). ამ ნაწარმოებთან დაკავშირებით ჩვენ უნდა დავდასტუროთ, რომ დიდი ფორმის ვოკალურ-სიმფონიურ მუსიკაში სასიმღეროსთან ერთად გარკვეულ მნიშვნელობას იძენს საკუთრივ ინსტრუმენტული საწყისი. სიმფონიურ ეპარებში მუშაობით შექმნილია გამოცდილებამ გარკვეული კვალი და-ამართია თავთაიშვილის ამ ნაწარმოებთა მუსიკალურ ქსოვილსაც, მეტი გამომსახველობა შესძინა მას.

„ახალი ვოკალური კულტურის“ დამახასიათებელი თვითებები გამოვლინდა ა. მაჭავარიანის „მონოდრეგებში“, ს. ნასიძის ტოკატაში, „ქართული ხალხური ოპორინდან“, გ. ჩლაიძის „სიყვარულის საგალობელში“ და მთელ რიგ სხვა ნაწარმოებებში. მე განსაკუთრებით მსურს ს. ნასიძის „ქართული ხალხური პოეზიდან“ აღნიშნო, რომელიც ყურადღებას იპყრობს განწყობილებათა სიღრმითა და პოეტურობით, მკვეთრი პოეტური ინტონაციითა და იდეის შესატყვისი ფორმების გამოკვეთილობით. ფიქრი სიკვდილის გარდაუვალობის შესახებ ამ ქმნილებაში მრავალფეროვნადაა გამოხატული. ბევრ ზემოთხე პირობებისათანა დაკავშირებულ. აქ მძაფრად ჟღერს სიყვარულის მოტივიც, ბუნების მარადიულობის

თემა, დიდ მნიშვნელობას იძენს მორალური ღირებულების საკითხზე. ადამიანს სვედა შემოსწოლია, მაგრამ ზნებრივ საკითხში იგი უკომპრომისო და ვაკაცური შემართებისაა. და არა მარტო თავის ვაკაცური დარღვევ, ლხინში მისი ჩაკვლის უნარი, ბუნებათან დიალოგის წყურვილი, არამედ წინადა მუსიკალური თვისებებით ეს გმირი ენათესავება ბასსაბათებს, რომელიც ქართულ ლიტერატურას გაეას შემოქმედებამ და უფრო ფართოდ მთის პოეზიამ შესძინა.

ეს ციკლი აღსანიშნავია თავისი ჭეშმარიტად ახალი ემოციური სამყაროთ, რომელიც შეჭარბებულია სათანადო მუსიკალური ენით (კლოებითა და ჰარმონიული წყობით, რიტმით, მელოდიური მოძრაობით, რომელიც უშთაფრესად მოტივის მალაღი ბგერებიდან ვარდნის პრინციპზეა დაფუძნებული, აგრეთვე მთის კულტურებისათვის დამახასიათებელი ინტონაციური მიმოქცევების გამოყენებით). ამის მიუხედავად, „კუთხური ნატურალიზმი“, რაც ბოლო ხანს არა სასიკეთოდ შემოიჭრა ქართულ მუსიკას და ეთნოგრაფიული კომპიოზიციონისა. ნასიბისათვის უცხოა. კომპოზიტორი მისთვის ჩვეულ განზოგადებული ენით აზროვნებს; ენით, რომელშიც სპეციფიკურად ქართული ორგანულადა შეზავებული თანამედროვე პარმონიულ აზროვნებასთან (რომ არაფერი ვთქვათ სხვა გამომსახველ ხერხებზე, სადაც ანაწაკლები ძალით ირებს თავს მისი ხსილის ტყეაღება და მოქნილობა. მე ვეულისხმობ იმას, რომ კომპოზიტორმა ციკლის ექვსივე ეპიზოდს, ერთის მხრივ, დიდი ინტონაციურ-ფაქტურული მთლიანობის მხრივ, ხოლო, მეორეს მხრივ, ყოველ ფსიქოლოგიურ მოტივს განსაკუთრებული ფორმა და კომპოზიციონი მოუხანას, თავისებურ განრულ საწყისს დააყრდნო იგი).

ციკლია პოეტური ინტონაციის განუმეორებლობას, ერთის მხრივ, მისი ხასხურებიდან წარმომავლობას, სისადად, ისეთი კონცენტრირებულობა განაპირობებს, რომელიც თითოეულ სიტყვას, თითოეულ მოტივს ეპიური პოეზიისათვის ესოდენ დამახასიათებელ ფორმულა-აფორიზმის ხასათს ანიჭებს, მეორეს მხრივ, ამ ინტონაციის თავისებურებას განზოგადობულობის მწვეკე სუბიექტურ განცდასთან შესამება განაპირობებს. ციკლის გმირში არა მარტო ზოგადი ადამიანი იგრძნობა, არამედ გარკვეული პიროვნება, გარკვეული ეროვნული და მე რტიყილი სოციალური ტემპერამენტი, გარკვეული ინდივიდუალურობა. ეს ამოცანა ძნელი გადასაწყვეტი იყო, რადგანაც ამა თუ იმ სიმღერის მანძილზე კომპოზიტორი არ ანაწაკლებს ამა თუ იმ ფსიქოლოგიურ მოტივს ნუანსებით, და არც მუსიკალური ხასის თანდათანობითი ჩამოვარდნებ-ქმნადობის მეთოდს მიმართავს. ყოველ სიმღერაში ესა თუ ის იდეური მოტივი მუსიკალური თვისის ხასათა მოცემული, რომელიც, შესაძლოა, სხვა მომენტებმ დაუპირისპირდეს, მაგრამ თავის მხრივ პირვანდელ მოცემულობას ინარჩუნებს.

ჩვენ სრული უფლება გვაქვს ვოკალური მუსიკის სხვა ნაირსახეობათა მაგალითიც მოვიმველითო ტრადიციის შემოქმედებებთან ვარდატების, სიასტრების დაწერვისას და გარკვეული მხატვრული ტენდენციის თვითდამკვიდრების თავისებურებათა საილუსტრაციოდ, რომელიც თანამედროვე ქართული მუსიკის განვითარებას ახასიათებს.

მაგალითად, კანტატა-ორატორიული ჟანრი, რომლის განვითარებაც მრავალი საინტერესო ნიმუშის შექმნით აღინიშნა

ნა. ის, რაც ამ ჟანრში თავის დროზე შემოიტანეს ა. მატავარიანმა, ა ჩინამაკაძემ და შ. შველიძემ (მე ვასახელებ 50-იანი წლების კანტატა-ორატორიული ნაწარმოებების საუკეთესო ნიმუშების ატკორებს) დღესაც მიიზიდავს მსმენელის ყურადღებას, რადგან „ჩემი სამშობლოს დღემი“; „ქართლის ვულში“ და „ვაკაცისმოცი“ საკმაოდა შთამბეჭდავი ფურცლებია, აღებდელი ფანტაზიით, ეროვნული საწყისის, მისი თანამედროვე ხასათის კარგი გრძნობით. დღესაც თავის მხატვრულ ძალას ინარჩუნებს ისეთი ეპიზოდები ან ნაწარმოებთაგან, როგორცაა ამაღლებული „ძველი ცხენჭიმბარე“ ა. ჩინამაკის კანტატადან „ქართლის ვულში“, „ჩაგუნა“ ა. მატავარიანის ორატორიიდან, „მუღლი მუხასა-ო“ შ. შველიძის „კავკასიონიდან“.

მაგრამ არანათად დიდი წინსვლის ხანა და გარდატეხა ამ ჟანრის განვითარებაში იწყება უკანასკნელ ათწლეულში. იგი განიპირობება ო. თაქთაძისშეიღისა და ი. კეკელიძის ნაწარმოებთა გამოჩენით. ეს გარდატეხა დაკავშირებული არის მრავალ ფაქტორთან და განსაკუთრებით იმასთან, რომ დიდ საუნდო ფორმებში სახეთა განზოგადების თვითმყრადი საშუალებები ჩნდება დრამატურული კონცეფციების თვალსაზრისით ახალი დროის ნიმუშები მეტი დამოუკიდებლობათა აღებდელი, მათ მეტი კონკრეტულობა, უფრო მკვეთრად გამოხატული ტენდენცია ახასიათებთ ფსიქოლოგიური განცდების აღებდლისაკენ, მაშინ უფრო რელიეფურად გამოიკვეთება გმირთა ინდივიდუალიზირებული სახეები. მე აღარაფერს ვამბობ იმაზე, რომ აქ, ერთის მხრივ, მტკიცეაა ეკუფერული კონსერვატიული ტემპოლოგიური კონცეფციები (ამათ სანაცვლოდ თანამადა გამოყენებული შესატყვისი ახალი გამომსახველი ხერხები), ხოლო, მეორეს მხრივ, მიღწეულია სტალია და შინარსულობა „სინქრონულობა“.

თავისთავად შინარსულობას და ფორმალურის შესატყვისობა არა მორეზარისხოვანი მომენტია. შეიძლება ტექნიკოლოგიური კონცეფცია დიდი სიასხეებით არ გამოირჩეოდეს, მაგრამ მან უზრუნველეს ნაწარმოების მხატვრულობა. მე, მაგალითად, ვერ წარმომიდგენია „დლოური“ ანდა „ცისა ფერს“ სხვა ტექნიკოლოგიური რესურსებით. ა. მატავარიანის ცნობილი ეს ორი მინიატურა სწორედ ამ შესატყვისობის ხანიშუშო მაგალითია. ტექნიკოლოგია თავისთავად არაფრის პარატია არ არის. იგი მხოლოდ გარკვეული შესაძლებლობის განხორციელებისათვისაა მოწოდებული და კომპოზიტორი დიდ სფეროხილებს უნდა ირედას, რომ ატკორიტეტული და ამავე დროს კი მისი ტალანტისა და მხატვრული მისწრაფებებისათვის შეუფერებელი ტექნიკოლოგია არ ამჯობინოს იმას, რაც სადადების შეიძლება ვინმეს თვალში ცოტა არ იყოს რა მომხდელიდეს შთაბეჭდილობას სტყუვებს, არსებითად კი მის შემოქმედებით ინდივიდუალულობას შესატყვისება.

კულტურის რაობას, მისი განვითარების მიმართებას და კონკრეტულ შინარსს არა მარტო ეს თეოტიკურ ღირებულებაა ან ქმნადობა განაპირობებს, არამედ მხატვრული პრობლემაციის ფუნქციონირების დინამიკა. ამიტომაც ითქვა წერილის დასაწყისში, რომ ქართული მუსიკის მატებას წინდა-მოუხდელია მნიშვნელობა გაანარა. თუკი ჩვენ ამისდა-სიუსხედავად უყრადღება წმინდა ესთეტიკურ პრობლემებზე გავამახვილო, ეს იმეტომ, რომ ესთეტიკურისა და სოციო-

ლიგურის კავშირი ღრმა და მრავალმხრივია და იგი ზე-გავლენას ახდენს ორივე მხარეზე.

თეოი „მატების“ ფაქტის დადასტურება ვერაფერს ვერ აგვიხსნიდა, თუკი ამ მატების რაობაში ვერ გავყვებით, თუ-კი ვერ გავითვალისწინებთ თუ რა გზით მიიმართება ერთეულ კულტურის განვითარება, რა ამოცანები სდგას მის წინა-შე, როგორია მისი პრაქტიკული შედეგები, მისი პრობლე-ქია.

უპირველეს ყოვლისა ყურადღება უნდა გამახვილდეს იმაზე, რომ რაოდენობა მუსიკისა, რომელიც ამჟამად ჩვენში იქმნება, ისეთი დილია, რომ პრაქტიკულად შეუძლებელია მისი აქტიურად ფუნქციონირებისათვის შემოსანავა მუსიკა-ლურ ყოფაში. მუსიკის „დიდი რაოდენობა“ არაა აბსოლუტურ-ად სიდიდით. მისი გამოსაყვანად უნდა გაითვალისწინოთ მისი შესრულების სიხშირე, ხარისხი, მისი ადების აქტიურობა, მისი საზოგადოებრივი ზემოქმედება. თუ 20 შექმნილ ოპერიდან მხოლოდ ორი იდგმება, მაშინ შეიძლება ითქვას, რომ არსებითად ორი ოპერა არსებობს, თუკი სიმფონიის პრემიერას 50-60 კაცი ეწერება, მისი ზემოქმედების არე მათ რიცხვს არ სცილდება, თუ რადიოს არავინ არ უსმენს, მუსიკის შესახად დაწერილს არავინ კითხულობს, თუ მას არ-სებითად სპეციალისტებიც არა სწავლობენ, ამითანა შემო-ხვევაში განა შესაძლებელია მუსიკის სოციალურ ფუნქციონი-რებაზე ვილაპარაკოთ?

კომპოზიტორთა ნაკლებობას თვით მათთვის ის უპირატე-სობა ჰქონდა, რომ თვითველი მათგანი არსებითად საზოგა-დოების ყურადღებას იპყრობდა, ყოველი მათგანის ნაწარ-მოები სრულდებოდა და აღინიშნებოდა კიდევ, ის, რაც ამჟამოდ უსუსურად გამოიყურება როგორც მხატვრული, ასევე პროფესიული თვალსაზრისით, მაგრამ ერთეული კულტურის სათავეებთანაა შექმნილი, დამკვიდრდა ერთხელ და სამუდამოდ როგორც ჩვენი მუსიკის გარკვეული ნაბიჯის „ნივთიერი აბჯუტი“. დღეს შესაძლებელია იგი აღარც სრულ-დებოდეს და მუსიკისმცოდნეთა გარდა ვერავის ინტერესს აღარ იწვევდეს (არც შემსრულებლებისა და არც, მით უმე-ტეს, მუსიკის მოყვარულთა). მაგრამ, რომ ტექნიკა მან თავი მიიღო, თავისი უკვდავება მაინც დაიმკვიდრა დღეს, ცხადია, ნაწარმოები ასე „იოლად“ ვეღარ გავა ფხს. მომთხო-ვნელობაც გაიზარდა (განსაკუთრებით პროფესიული დონი-სადმი) და ურთიერთთანკურნებელი. თუ სიმართლის თვალეზ-ში შევხვდებით, დავინახებთ, რომ ამჟამად არსებული საშემ-სრულებელი რესურსები არასაკმარისია ყოველი ის შემოქმე-დებითი ჩანაფიქრის განხორციელებისათვის, რასაც კომპო-ზიტორი სთავაზობს დირიჟორებს, თეატრებს, ვოკალისტებს და ინსტრუმენტალისტებს. ჯერჯერობით ეს ვითარება გან-საკუთრებული სიმკვეთრით იჩენს თავის მსხვილი საშემსრუ-ლებლო კოლექტივებისა და კომპოზიტორების დამოკიდებუ-ლებლოში. მათ ურთიერთობას ხშირად ართულებს ურთიერთ პრეტენზიები. ისეც ხდება, რომ შემსრულებლებს არჩევანის გაკეთება უხდებოთ სხვადასხვა ნაწარმოებებს შორის და ის მო-საზრებანი, რომლითაც ისინი ამ შემთხვევაში ხელმძღვანე-ლობენ, სრულებითაც არ იმსახურებს საყოველთაო გაგებას და მოწონებას.

მესმის, რომ ის, რის თქმასაც ვაპირებ, სასიამოვნოდ არა

ქვლინ, მაგრამ მე მაინც ვიტყვი: შემოქმედთა შესაძლებლო-ბანი სხვადასხვადას და ეს მათ მნიშვნელებს ბევრი რთული პრობლემების წინაშე აყენებს. ყველაზე რთული — თვითდამ-კვიდრების პრობლემა, საზოგადოებრივი ყურადღების გამო-წვევა. მე ხშირად მომიხმენია ასეთი სახასიათი ჩივილი: რა-ტეხი სდება, რომ ამ კომპოზიტორის ნაწარმოები ყველგა-სრულდება და ჩემი კი არასად. მართლაც, თითქოს სოციალუ-რია: თუკი ერთ-ერთი შევასრულეთ ერთ რაიმე დათავალიტრე-ბაზე, მეორეზე უპირატესობა მიეცეთ სხვას. მაგრამ სასწამე-ნიშნაა, რომ ასეთი თანასწორობის საფუძველს თვით მხატვ-რულობა ვერ ქნის. თუკი სოციალური სამართლიანობის პრი-ნციპით ვიხსლმძღვანელებთ, თითქოსდა ბუნებრივი იქნებოდა, რომ შესრულებისა და პრობლემის შესაძლებლობანი ყველას შორის განაწილდეს. ეს პრინციპი მხატვრული ცხოვრების სხვა მხარეებისადმი რომ მოვიმარჯვო, მაშინ ისიც ურიგო არ იქნებოდა, კრიტიკამაც ყველას ერთნაირად მიუხდას: საქება-რაც და კრიტიკულაც.

სამშუხაროდ (თუ აბეგდინიოდ) ყველაფერი ეს ილუზი-ების სფეროა. დირიჟორს ვერ დაარწმუნებ, რომ ერთნაირი ხალისით მოეცოდეს ყველა ნაწარმოებს, ოპერის თეატრის რე-პერტუარში ისეთ ნაწარმოებს ვერ შეიტანთ, რომლის დადგე-მაც მის მსუველებს მიზანშეწონილად არ მიჩანიათ. მე ვით-ვალისწინებ იმასაც, რომ კომპოზიტორების ნაწარმოებთან დამოკიდებულებისა ხშირია თანამეტეტივიზმი, საინჟინერო-რი პოლიტიკის პასიურობაც, სანამდროვედ სიტერატურის ცოდნის უკმარისობაც და უზრალოდ არასაკმარისი მხატვრუ-ლი დონეც, მაგრამ უნდა ვაღიარო, რომ ამ სფეროში (ნაწარ-მოებთან ინტერაქტივობა) და პრობლემის უაღრესად დე-ლიკატურ სფეროში) არასოდეს არ ყოფილა და ვერც დამე-ყარდება ისეთი სიტუაცია, რომელსაც ყველა ერთხმად აღიქ-ვამს, როგორც სამართლიანს.

ზემოთ აღნიშნული მატების ერთ-ერთი სოცოლოგიური ფუნ-ქციე სწორად ის გახლავთ, რომ შექმნილი პრობლემების მხო-ლოდ გარკვეული ნაწილი იძენს ერთეული მუსიკის წინსე-ლისათვის მნიშვნელობას, ხოლო დანარჩენი კი მოკრძალებუ-ლი როლით მკაყოფილდება, დიდის გაჭირვებით დარბქის გათბა სახეებს, ხელმოკლე საშუალებებით ცილობს დამკვი-დროს ადგილი „ყის ქვეშ“.

ჩვენი სოციალისტური კულტურის განვითარება ველოცი-ური პროცესია, მაგრამ ეს სრულეობით არ ნიშნავს იმას, რომ იგი უმინავანად მოკლებული იყოს პოლემიკას, აფეთქ-ებებს, ისეთი ტენდენციების შემოჭრას, რომელთაც ვფიქვ-რული მნიშვნელობა აქვთ და რომლებიც ვერ იკიდებენ ფეს-ს ჩვენს ნიადაგზე. საშუალოდ, ეს პოლემიკა ჯეროვნად არ აირვევება თვითრევი კამაშინი (არადა მისი გაზარებისა-თვის ამას დიდი მნიშვნელობა ექნებოდა) თვით პრაქტიკულ შემოქმედებით პროცესებში კი იგი კარგად სწანს და ვლინ-დება ისეთ საკითხებში, როგორიცაა მიდგომა ხალხური წყა-რებისადმი, თანამედროვე გამომსახველ ხერხთა გამოყენე-ბა, ამა თუ იმ ჟანრების აქტუალობის გათვალისწინება, ინ-ტერნაციონალური კავშირების დამყარება, დამოკიდებულე-ბა გამოყენებით ხელგონებასთან და სხვ. ამ პოლემიკის „ნი-ხურვალის თვალსაზრისით თანამედროვე ქართული მუსიკა

გაცილებით უფრო დაძაბულ ვითარებას ამქაღვანებს, ვიდრე თავის განვითარების ნებისმიერ ეტაპზე.

მიოვარია ამ პოლემიკის დროს არ დავივიწყოთ, რომ უნივერსალისმიადმი მოწარფვა ყოფილა მუსიკალური კულტურის ბუნებრივი სითრფილებლა, იმ აუცილებლობის გამოხატულებლა, რომ თვით სინამდვილეა დაუსრულებელი და ამ დაუსრულებლობის გათვალისწინება მხოლოდ აზროვნების ფორმების შესატყვისი მრავალფეროვნებითაა შესაძლებელი. ქართულ მუსიკაა ეს უნივერსალიზმი თავისი საუკეთესო კომპოზიტორების მოღვაწეობის უფლებითა აქვს მოპოვებული და იგი გამოხატება იმაში, რომ ჩვენი მუსიკისათვის პროფესიული ხელოვნების ყველა განიერი ათვისებულ სფეროა, ჩვენი მუსიკა უნივერსალურაა თავისი ტრადიციული კავშირების მრავალფეროვნებით და ამ კავშირებზე რდლსაც ვლასარაკობთ, ვგულისხმობთ არა მარტო ეროვნული მუსიკის წარსულს, არამედ საერთო-საკაცობრიო გამოცდილებასაც, კავშირს არა მარტო თანამედროვეობასთან, არამედ შორეულ წარსულთანაც, ვგულისხმობთ ქართველი კომპოზიტორების მიერ ამ გამოცდილების შემოქმედებითად ათვისებას, მის მომარჯვებას ახალ ამოცანების გადასაწყვეტად.

კულტურის უნივერსალიზმის გაგებისას უნდა გაითვალისწინოთ მუსიკის ობიექტურ სინამდვილესთან დამოკიდებულების ერთი ასპექტი: სინამდვილე არიკლებლა მუსიკაში, მაგრამ არიკლებლა არა მექანიკურად, არამედ შემოქმედის დიდი პირადი თანამონაწილეობით. ეს თანამონაწილეობა პირბობა ნამდვილ მხატვრულობას, მისი ერთ-ერთი მსახურრელობაანია.

თვით სინამდვილე ამოუწურავი მრავალფეროვნებაა, ხელოვანი კი მხოლოდ მის გარკვეულ მხარეებს მიმართავს და ითვალისწინებს. განვითარების გარკვეულ ეტაპზე ქართულმა შემოქმედებობმა გენიალ მიმართა ჩვენი ეროვნული მითოლოგიას „ეთერისას“. ამავე დროს კომპოზირ ოპერა ძველი თბილისის ყოფითა და ზნე-ჩვეულებებით დაინტერესდა. სულხანიშვილის გუნდები კი (ეპიც იმ ეპოქას ცკუთნის) ფოლკლორულის ახალ „მხატვრულ“ მიმოქცევაში ჩართვა, თავ-განწირული ცდაა ფოლკლორულის შემოქმედებითი განვითარებისა, ცდა, რომელიც დიდი მხატვრული გაბარჯებით დაგვიგვიანდა.

განვითარების მომავალ საფეხურზე ყოველივე ეს „მივიწყებულ იქნა“ და ახალგაზრდა მუსიკალურ კულტურაში სრულიად ახალი სახეები და თემები დაეკვიდრდა. გავანებთ თავი ისტორიას: დღევანდლობასაც ხომ თავისი განსაკუთრებული ახასიათებს: ბარათაშვილი პოეზის ახლებურად აფერდა ო. თაქთაქიშვილისა და ბ. კვერნაძის მუსიკაში, ვაჟა-ფშაველას მუსიკის თითქმის ყველა ჟანრს საზრდოვებს და დღეს ძნელა ხელოვანის დასახელება, რომელიც მისი უკვდავი მხატვრული სახეებისათვის არ მიუმატოს. და აი მფორე უკიდურესობა: ქართველი კომპოზიტორები მისწვდნენ შექსპირისა და ბერძნულ მითებს (თითქმის ერთდროულად შეიქმნა ბალეტი „მედეა“ რ. გაბრიჯაძისა და ოპერა „მედეა“ ი. გუჯაძისა).

შემთხვევითა ყოველივე ეს თუ გარკვეული კანონზომიერების გამოვლენაა? მოქმედებს თუ არა რაღაცა აუცილებლობა თმატური ინტერესებისა ასეთ დინამიკაში?

ყოველივე ეს, უპირველეს ყოვლისა, სინამდვილის სხვადასხვა კუთხიდან ხედვის შედეგია. ამ კუთხეთა სხვადასხვაობის კი ის ისტორიული აუცილებლობა წარმოქმნის, რომლის გამოხატულისაღმი მიისწრაფვის მუსიკა და დინამიკაში, რაც ქართული მუსიკის თმატური ევოლუციას ახასიათებს, არიკლებლა ინტერესების და მხატვრული აზროვნების დონეც, ამა თუ იმ ზნობრივ პრობლემების აქტივობა, საზოგადოებრივი ცხოვრების სფერო. ეს ხომ ბუნებრივია, რომ ა. ბალანჩივაძის პირველი სიმფონია ომის წლებშია შექმნილი. ამ ნაწარმოებში ამიტომაც არიკვლა ომის შთაბეჭდილებანიც და სურვილიც ადამიანს გაეაზრა მარადიული ღირებულებისა, რადგანაც ჩვენი თანამედროვეობა ამ სილამაზეში იქნეს შემოქმედებით იმპულსება და ბოროტებისაღმი წინააღმდეგობის ძალს.

სულიერის ფსიქოლოგიზაციისაღმი სწრაფვა მის სუბიექტივზაციას განაპირობებდა. სუბიექტურ-ინდივიდუალური ა. მაჭავარიანის მუსიკაში უფრო გამოკვეთილია, ვიდრე ქართულ-ეპიკური ნაგაღით გაჯერებულ შ. მშველიძისა და ა. ბალანჩივაძის ნაწარმოებებში. მაგრამ ეს სუბიექტივიზმი სინამდვილის ისეთი ხედვაა, რომელსაც ხალხური სიტბო არ აკლდება, რომელიც ხალხურის სინათლითაა გასხივოსნებული, მაჭავარიანის მუსიკის თვით დრამატული მგზნებარბაც კი, თვით მჭმურავრე ფურცლებიც კი ესთეტიკურ განზოგადოებათა მიღმა სწრვებს ადამიანისაღმი საპირისპირო ძალის რაობაა, რომელიც დრამატული ექსპრესის გამოშწივეი მიზეზია.

სულიერი სილამაზის გადმოცემისას ისე არაფერში არ ვლინდება ა. მაჭავარიანის მხატვრული ინდივიდუალობა, როგორც მისი მუსიკის რომანტიკულ მგზნებარბაში. ქართული ფოკალური ღირიკის ერთ-ერთა ბრწყინვალე ნიმუშის „ცნა ავაფის“ საწყისი ინტონაცია გასაღებას იმ სახეებბობდ „ გასხივოსნებული გარინდებისა, იმ ანაღლებულობის, რომელიც კომპოზიტორის ღირიკის არსებით თავისებურებას წარმოადგენს. ამ ღირიკაში, ერთის მხრივ, გვიჩინდაც გრძობების სიწმინდე, მფლოიდის „გამოჟინვა“ სუფთა განცდიდან, ხოლო, მეორეს მხრივ კი მიაი უნარი მოსწყდეს ყოველდღიურსა და წარმავალს, ფაქიზის სიმბოლოდ იქცეს.

11. რა სძლირბებს ლირიკის ნაპას? *ქს*

ქართული მუსიკის ღირიკული ასპექტის განსაკუთრებულობა ბევრი მიზეზითაა შეპირობებული. თავისი ბუნებით ღირიკა ხელოვანის მეომბის, ხელოვანის ინდივიდუალობის უშუალო გამოვლენისა და მისი თვითდამკვიდრების ყველაზე შესატყვისი ფორმაა. ღირიკაში ადამიანური ღირებულებები ვლინდება არა მათი საყოველთაო ახასიათის, არა ზნებრივი მაქსიმების, არამედ პირადი გამოცდილების, პირადი მსოფლდქმის სახით. ღირიკა, უპირველეს ყოვლისა, თავის თვე-წი ჩაღრმავებაა, მისი ხედვაა, მისი, როგორც ესთეტიკური ღირებულების აღიარებაა.

ქართულ მუსიკაში „ღირიკის“ პროცესის თავისებურება ისაა, რომ მის მრავალფეროვანი გზებიდან გამიარჯვა იმან, რომელიც ხალხური შემოქმედებისათვის დამახასიათებელი ფორმების სუბიექტივზაციას მოასწავებდა. ხალხური შემოქმედება ღირიკულ ხელოვნებას კვებავდა თმა-

ტურადც, და, რაც მთავარია, ჟანრობრივ-ინტონაციურადაც. ოღონდ, ხალხურ ნაწყვის ტრადილად ვოკალურ ჟანრებში პოეტური სიტყვაც მოქმედებდა.

პოეზიაში ფოლკლორულ არტახებს დიდხანია რაც თავი დააღწია. მას თავისი სამყარო, თავისი სიტყვა, თავისი ხედვა მოუპოვებია საუკუნეთა მანძილზე. თავის დამოუკიდებლობას მან მისაღწია გურამიშვილის, ბარათაშვილის, ვაკის, გალაკტიონის, გიორგი ლონიძის, სიმონ ჩიქოვანის, ანა კალანდარიძის და სხვ. შემოქმედებაში. და თვით მამინაც, როდესაც აქ ხალხურის სურნელი მძლავრ ნაკადად იჭრებოდა (როგორც ეს, მაგალითად, მუხრან მაჭავარიანის ლექსშია) ისიც პოეტის მიერ აგებული სუბიექტური სამყაროს ორგანული ნაწილი ხდებოდა.

ქართულ კომპოზიტორთა საუკეთესო ვოკალურ ნაწარმოებებში ეს ახალი სუბიექტური და ხალხური პირველნაწყვის საოცრად გამთლიანებული. თურმე ნუ იტყვი, ქართულ სიტყვას ის ფლერადობა ესაჭიროებოდა, რაც ხალხურ მუსიკაში შემოინახა და ყოველ შემთხვევაში მის ბუნებას შეეფერებოდა.

სიტყვისა და მუსიკალურ ჟანრობრივ-ინტონაციური მასალის გამოთლიანება სრულებითაც არ მოასწავებს მათ მექანიკურ შესაძლებლობას. მუსიკა პოეტური აზრის დეკლარირებით კი არ არის საინტერესო, არამედ ამ აზრის ფლერადობაში განფენილი, მუსიკალურ ფორმაში გარდასახვით. რ. ლალიძის, ს. ნასიძის, ა. მაჭავარიანის, ო. თაქთაქიშვილის და ბევრი სხვა ოსტატის ვოკალურ მუსიკაში მრავლად მოიხილება ამ გამთლიანების, ქართულ ხალხურ მუსიკიდან მომდინარე თავისებურების პოეტურ სახეებთან შერწყმის მაღალმხატვრული ნიმუშები. ეს კი ინტონაციური აზროვნების ახალ შესაძლებლობებს ქმნის. ლირიკა მათი ქმნადობის და დამკვიდრების აუცილებელი პირობაა.

ლირიკული, ცხადია, მხოლოდ ვოკალურით არ შემოიფარგლება. იგი არანაკლები ძალით ვლინდება ინსტრუმენტულ მუსიკაში, ბალეტსა თუ კანტატა-ორატორიულ შემოქმედებაში, განსაკუთრებით ამ უკანასკნელის იმ ნიმუშებში, რომლებიც კონკრეტულ ცხოვრებისეულ მასალას ანდა პოეტურ ნაზარს უკავშირდება.

ლირიკული არა მარტო თავის თავთან დაბრუნებაა, არამედ აუცილებელი პირობაც საზოგადოდ ადამიანური სულიერი სიღრმეების ხედვისა. ლირიკულში ხდება თავისებური დაგროვება ანდა გამოვლენა იმ განსაკუთრებულობისა, რომელიც თანამედროვე ფსიქოლოგიას ახასიათებს, მის ინდივიდუალობას განაპირობებს. ამიტომაც ქართული მუსიკისათვის „ლირიზაციის პროცესი“ ფსიქოლოგიური ჩარჩომავების, ემოციური დაიპაზონის ფაფართხების და მისი ახალი მოტივების გამდინარების, მუსიკის ახალი ჟანრულ-ინტონაციური თავისებურებების ჩამოყალიბების უმნიშვნელოვანეს ფაქტორად იქცა.

ქართულ მუსიკაში ლირიკამ მხოლოდური ფორმები მოიტანა, მათთვის დამახასიათებელი განწყობილებები და ინტონაცია, მელოდიური ენა, რომელიც აზრის მდინარებას, მის შინაგან დრამატუზმს თუ სხვა ემოციურ მოდლობას ასახავს. ლირიკა საზოგადოდ უშუალო განცდას აკვიდრებს, ამიტომ სხვა მხატვრულ მეთოდებთან შედარებით ლირიკული

განსოგადება უფრო თამამად არღვევს ტიპოლოგიურ ფორმებს, მათ ინერციას. შესაძლოა, ამიტომაცაა, რომ ლირიზაციის პროცესი თვით ეპიკურ და ჟანრულ ფორმებსაც მისწვდა. ამ მხრივ ვაკისსურთ თუნდაც ა. ბალანჩიშვილის პირველი სიმფონიის ფლეიტის თემის დრამატურული ფუნქცია, ა. მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტი, სადაც ჟანრული ლირიკულიმაც ამალღებული, გ. ყანჩელის III სიმფონია, რომელიც პიკეური მთლიანად ლირიკულ ტონალობაშია გადაწყვეტილი.

მუსიკა ლირიკული ხელოვნებაა იმ თვალსაზრისითაც, რომ აქ საკუთრივ ადამიანისეულის ფლერადობა რაგინდ არ უნდა დასუსტდეს, იგი მაინც საკმარის სიღვაძეს და გამომწვეველობას შეინარჩუნებს. მაგრამ მუსიკაში ლირიკული მაინც გარკვეული მიმართებაა, გარკვეული მსოფლადქმის და მგრძნობილობის ხარისხი. განსოგადების გარკვეული მეთოდი, რომელიც თუმცა კი ყველაფერს მსგავსავს, ამავე დროს, დრამასაც და ეპოსსაც სამოქმედო ასპარეზს უტოვებს. ჩვენი ეროვნული კულტურა ამ თვალსაზრისით რაიმე განსაკუთრებულა არ წარმოადგენს. აქაც სხნებულ კატეგორიებს თავისი შესაბამისები და თავისი ისტორია აქვთ. საქმე ისაა, რომ ჩვენი ეროვნული კულტურის ევოლუციის სხვადასხვა ეტაპებზე ეს კატეგორიები სრულებითაც არ გვევლინება მხატვრული განსოგადების სტაბილურ მასღვრულად. ეპოსი და ლირიკა ქართულ მუსიკაში ერთდროულად მკვიდრდება და პირველსავე მათ თვალსაზრისით ნიმუშში „აუხალომ და ეთერში“ მათი თანეზრ მხატვრულ განსოგადებას განუმეორებულ ელფერი სინთეზს. დრამა ჩვენი უფრო გვიან შემოდის და გზას უმთავრესად ინსტრუმენტულ ჟანრებში იკვლევს, თუმცა დრამატული განცდებით ჩვენი მუსიკის ბევრი სხვა სხვაობადაც აღბეჭდილი.

დრამის, ლირიკის და ეპოსის მასალა ხალხურ მუსიკაში უხვადაა წარმოდგენილი და მათ აქტუალობას თანამედროვე შემოქმედებისათვის თვით კონკრეტული მხატვრული ამოცანები განსაზღვრავს. ამავე დროს, ერთი და იგივე მასალა სხვადასხვა კომპოზიტორთა შემოქმედებაში სხვადასხვანაირად გარდაიხსნება. „გუშინ შვიდნი გურჯაინი“ ბევრ ქართულ კომპოზიტორს აუქვლავდა, მაგრამ თვითველის თავისებურად. მაგალითად, ბალანჩიშვილის საფორტეპიანო ბალადში ეს სიმღერა გმირულ-ეპიკურ ხასიათს ანახიერებს, ა. მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტში კი ლირიკული მონოლოგის ნერვად გადაიქცევა.

მე მუსრს ერთ კანონზომიერებას მიეჭრებს ყურადღება: ქართული მუსიკის განვითარება, სხვადასხვა მხარეების ცვლელბადობასთან ერთად, ლირიკულის ევოლუციასაც, უფრო ზუსტად, ინტენსიფიკაციასაც გულისხმობს რაც კერძოდ ლირიკული განწყობილებების ინდივიდუალიზაციაში მათ ფსიქოლოგიურ გამაფრებში გამოიხატება.

საზოგადოდ, ლირიკულის გჭრმავება წარმოდგენილია ფსიქოლოგიური გამაფრების გარეშე. მის შესანიშნავი დადასტურებაა „აუხალომ და ეთერში“ ამასმე აქტი, სადაც ხალხურის გადართვა ინდივიდუალურ-სუბიექტურში სწორედ რომ ფსიქოლოგიურ კულმინაციას აღნიშნავს. სუბიექტურ-პირადული მთელი წინამავალი მუსიკის საპირისპირო მომენტია, მაგრამ, ამავე დროს, დრამის ის აუცილებელი კომპო-

ნენტი, რომელიც ხალხურ-გამამთლიანებლისადმი ტოლფარდ
ძალას ქმნის, აწონასწორებს მას. თავისი სიძლიერით ეს
„უკუნი დამე“ მთორე აქტის კაცკამა მზეს ფარავს. იქ, პირა-
დად (შეფარებული წყვილის ბედნიერება) გაფართოვდა და
გლორიადა საერთო-სახალსო ზეიმად, აქ, სახლის გლოვა
აუცილებელი ხდება პირადი ტრაგედიის მასშტაბის დასადას-
ტურებლად. საოცარია ეს სცენა თავისი მხატვრული მილია-
ნობით და, ამავე დროს, გამომსახველ ხერხთა დუალიზმით:
ინტონაციური წყობა მთლიანად ინდივიდუალიზირებულია,
მაგრამ გლოვის, დატირების ჟანრი მის განუსაზღვრელობას
აღნიშნავს.

ლირიკულად გაღრმავება ლირიკული ინტონაციის ჩამოყა-
ლიბებისა, მის განუმეორებლობას მოსაწყევებს. როგორც იო-
ქა, ეს ინტონაცია (ნაწილობრივ მაინც) ხალხურ წყაროე-
ბიდან მომდინარეობდა. მაგრამ მის „მიოგრაფიაში“ არსე-
ბითი მაინც ისაა, რომ იგი მათგან განმორიგის, განმსლო-
ვის ტენდენციას ამჟღავნებდა. ლირიკა. უპირველეს ყოვლისა,
თავის თავს ეკუთვნის, პოეტური რეფლექციის გამოხატულე-
ბაა. იგი მხოლოდ მაშინ გამოაკვეთება, როდესაც მკვეთრად
უპირისპირდება ყოფითსა და ენარულს, თვით მაშინაც კი,
როდესაც ერთ-ერთი კომპონენტი პირობაზე მათ იერთებს.

თ. თაქაიშვილის ვოკალური ციკლები ქართული ლირი-
კის სანიშნუშო ქმნილებაა რაღაც ეკუთვნის, თვითველ მათ-
განში და განსაზღვრებით მათ შორის საუკეთესოში — „გა-
დატკბობის ციკლში“ ენარულ-სახასიათო საწყისი საკეო-
სიმძაფრითაა გამოვლენილი. მაგრამ არსებითად იგი თავისე-
ბური „რეგრესი“ როლს თამაშობს საკუთრივ ლირიკულ ექ-
სპრისათვის. ამიტომაცაა, რომ შევიძლია ვილაპარაკოთ
ლირიკულ პეიზაჟზე. ლირიკით გამსჭვალულ ენარულ სურათ-
ზე და ა. შ. ყოველივე ეს მხოლოდ ამ გზით აღწევს მხატვ-
რული შემოქმედების ძალას, რადგანაც ლირიკული ინტონა-
ცია სინამდვილის ინდივიდუალური ხედვითაა შექმნილი.

სწორედ ამ ინდივიდუალური ხედვის გაღრმავება იწვევს
თანამედროვე ქართულ მუსიკაში ლირიკის ნაკადის ინტენ-
სიფიკაციას.

III. ტანროლობი, შნა.

საზოგადოდ, თანამედროვე მუსიკაჟს მსჯელობისას დიდი
ყურადღება ექცევა მის ტექნოლოგიურ ასპექტს. ხშირად ცალ-
კეული განსაზღვრებები — „თანამედროვე ტექნოლოგია“
„ტრადიციული მანერა“, „ხალხური სტილი“, „მკვეთრად
ინდივიდუალიზებული გამომსახველი ხერხები“ — დამო-
უკიდებელი კრიტერიუმის მნიშვნელობას იძენს საინტერესო
ინტორიული პარალელი. სულ რაღაც 50-70 წლის წინათ
ნაწარმოების მხატვრულობის განსაზღვრისას ეს მხარე ასეთ
სპეციალურ ყურადღებას არ იპყრობდა, ყოველ შემთხვევაში,
არ განიხილებოდა ისეთ კომპონენტად, რომელსაც ფასეულო-
ბის განპირობება შეეძლებოდა. (მართალია, ტექნოლოგიური
კონცეფციები იცვლებოდა (დღეს შეიძლება ვინმეს გადაჭარ-
ბებულად მოეჩვენოს, მაგრამ ნახტომი, რომელიც მუსიკამ
პოლიფონური სტილიდან პოფონურივით გადასვლისას გა-
კეთა, თავის სიმკვეთრით ბევრად აღემატება ყველა
იმ ძეგებს, რომელიც XX საუკუნეში მოხდა. მაგრამ ეს ისე,
სიტყვამ მოიტანა). ყოველ შემთხვევაში ადრე ტექნოლოგიუ-

რი კონცეფციის ცვლილება თვით მოვლენათა განვითარების
კანონზომიერი მხარე იყო, და ხაზგასმით მუსრს აღვნიშნო —
დავემდებარებოდეთ მხარე არა მარტო მხატვრის ცნობიერე-
ბში, არამედ მუსიკის ადგილისა. ბეთოვენსზე უპირატესი
ლიტერატურა არსებობს, მოცარტზე და ვაგნერზე არანაკლე-
ბი. ეს კომპოზიტორები სხვადასხვა კუთხითაა შესწავლი-
ლი და მათ შორის წმინდა ტექნოლოგიურად. მაგრამ ჩვენს
საუკუნეზედ ტექნოლოგიის საკითხი ანალიზის დროს დომი-
ნანტურ მნიშვნელობას არ იძენდა. მკვლევართათვის გაცი-
ლებით მეტი მნიშვნელობა ენიჭებოდა იმას, რასაც ჩვენ მუ-
სიკის იდეურ-შინაარსულ ასპექტს ვუწოდებთ. ამგვარად
მდგომარეობა არსებითად შეიცვალა, საკუთრივ ტექნოლოგიურ
რმა ასპექტმა დამოუკიდებელი ღირებულების მნიშვნელობა
მოიპოვა და ხშირად ნაწარმოების ბედსა სწყვეტს.

აქვე მინდა დავაუსტო, რომ იგი გადაწყვეტილი მნიშვნე-
ლობისა შეიძლება გახდეს სპეციალურებისათვის, რადგანაც
მსმენელა არსებითად კვლავ შინაარსულ-ემოციური ნიშნების
მიხედვით მსჯელობს. მოწინავე ტექნოლოგია შესაძლებელია
მსმენელისათვის ძნელად გადასალახი ბარიერი აღმოჩნდეს,
თუკი კომპოზიტორი გარკვეულ ენარულ-ინტონაციური სა-
ხის „საყრდენებს“ არ შექმნის. მაშინ თავისებური სიტუაცია
შეიქმნება, როდესაც მსმენელი და „სპეციალისტი“ საპირ-
პირო პოზიციებზე დგანან: რაც სპეციალისტისათვის განსა-
კუთრებული ღირსების მიმინშნებელია (ტექნოლოგია), არა-
პროფესიონალისათვის უშუალო აღქმას ართულებს და ამის
გამო მუსიკის დადებითი თვისებად არ ჩაითვლება.

საინტერესოა თანამედროვე ქართული მუსიკის ტექნოლო-
გიური დასაყრდენის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი მხარე
მიმოვიხილოთ. იგი მუსიკალური აზროვნების შესაბამისი
მომენტის შეფასების ფსიქოლოგიური მოტივების გარკვევაში
მინც დაგვეჩინებოდა.

პირველი ნაბიჯების გადადგმა ქართულ პროფესიულ მუ-
სიკის ვენის კლასიკოსების, რუსული რალიზმისა და XIX
საუკუნის საბერო ლიტერატურაში შემუშავებულ ტექნოლო-
გიაზე დაყრდნობით მოუხდა. ახლად ფეხდგმული ქართული
პროფესიული მუსიკალური აზრი ევროპული კლასიციზმისა
და რომანტიზმის ტრადიციებს არსებითად საბერო ხელოვ-
ნების მემკვიდრით გაცნო. მაშინ, როდესაც ერთგული პირ-
ფსიკული მუსიკის და მითუმეტეს ეროვნული საბერო თე-
ატრის შექმნის იდეა დევდებოდა, გასაგები მიზეზების გამო
თბილისში საბერო თეატრი თანამედროვე მუსიკალური
კულტურის სინონიმად და ციტადელი იყო. მასში დამკვიდრე-
ბის აუცილებლობას არა მარტო ერთგული ვოკალური კულ-
ტურის ინტერესები კარნახობდა (მაშინ რაღა ოპერა, ამ ენ-
რთან უფრო ახლის კანტატა-ორატორია იდეა), არამედ
სხვა არანაკლები მნიშვნელოვანი სოციალურ-ფსიქოლოგი-
ური მოტივები. თეატრი მოწინავენიც იყო და დიდი საზოგა-
დობრივი პოპულარობითაც სარგებლობდა. ეს სიყვარული
საბერო, ხელოვნებისათვის იმ ფსიქოლოგიურ კლიმატს
ქმნიდა, სადაც ერთგულ საბერო თეატრსაც უნდა გაეხა-
რა. სინთური ხელოვნების შემოქმედების საიდუმლოებაა.
სხვათა შორის, ისიცაა, რომ მასში ჩვეული და გასაგები გზას
უხსნის და აადვილებს უწვეულოს და უცნაურის აქტს.

შეიძლება ჩემმა მსჯელობამ სიმწყობრე დაკარგოს, მაგ-

რამ მსურს ერთ ესთეტიკურ პარადოქსზე მივუთითო მკითხველს: „სუფთა“ მუსიკის სირთულე ხმოვანიდან ანიჟექტში, თემა და იდეაზე გასვლა. მუსიკალურ თეატრში კი მუსიკალური ფენომენი არსებობდა სიუჟეტიდან, -სიტყვიდან; უფრო მეტიც, სცენური პლასტიკიდან ისხდებოდა. სცენური სიტუაცია თავისთავად დამაჯერებელი და მეტყველი განმარტება, ამიტომ პროფესიული მუსიკისათვის თეატრი ის სა-ნუგავარი სასპარეზოა, სადაც იგი თავის თავზე გამოცდის და ფართო აუდიტორიასთანაც კავშირს აფარებს: ეს ხომ თვითდამაკვიდრების და აღიარების აუცილებელი პირობაა.

დახს, ის ტექნოლოგიური კონცეფცია, რომელიც თბილისის საოპერო თეატრში წარმოდგენილი რეპერტუარიდან გამოიყვანებოდა, ეროვნული მუსიკის ტექნოლოგიური ფუნდამენტის უნიშვნელოვანეს მსაზღვრელად იქცა. ეს ის ელემენტია, რომელიც დღესაც კარგად ჩანს და დღესაც ურთილეს კლასიკურ სინთეზში მონაწილეობს. ეს არცაა გასაკვირი, თუკი იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ თბილისის საოპერო თეატრის რეპერტუარი კლასიკური რომანტიკული და რუსული საოპერო რეალიზმის საკეთესო ნიმუშებით იყო დამწვე-ნეული.

ინტერნაციონალური კომპონენტების მთელი ნაირფეროვანება თეატრის რეპერტუარზე რომ დაიყვანოთ, ძალიანაც მცდარი შესვლუბაა შეტეკქმეხობა ტექნოლოგიური კონცეფციის ბუნებაზე. ჯერ ერთი, ამ კონცეფციის ცვალებადობაზე დიდ ზეგავლენას ახდენს მუსიკალური ხელოვნების სხვა ჟანრებიც, სხვა, განსხვავებული მიმდინარეობანიც, და თანაც ტექნოლოგიური კონცეფციის ქმნადლობა არსებით მონაწილეობას იღებს საკუთრივ ეროვნულ წყაროებში.

ეროვნული მუსიკისათვის დამახასიათებელი ტექნოლოგიური კონცეფციების შესწავლა თავისთავად საინტერესო პრობლემაა. ჩვენ ამჟამად, ალბათ, იმის კონსტანტაციით დავგაყოფივდებით, რომ თანამედროვე ტექნოლოგიური კონცეფციების ჩამოყალიბებაში გაცილებით მეტი ფაქტორი იღებს მონაწილეობას, ვიდრე ეს ქართული მუსიკის სათავეებთან ხდებოდა. ბარტოკი და ჰაინდი, შოსტაკოვიჩი, ონეგვერი და სტრა-ვინსკი, ანდრეიევილი ჯაზი, პოლონური სკოლის თუ ალკატორული მიმდინარეობის სხვა წარმომადგენელთა გამოცდილებაც როგორც უკვე ითქვა, ასე თუ ისე თავს იჩენს თანამედროვე ქართული მუსიკის სხვადასხვა ტექნოლოგიურ სახეობებში, განაპირობებს მათ ერთმანეთისაგან განსხვავებულ ტიპებს.

გადაჭრით იმის მტიკიცება ძნელია, თითქმის გარეშე ფაქტორების ზეგავლენა ეროვნულ იერს აქარწყლებდეს. მხატვრული აზროვნების ერთ-ერთი თავისებურებაა, რომ გარეშე შესაძლოა საკუთარი უკეთ ჩაგახედოს, ისეთი რამ აღმოგაჩინოს მასში, რაც ადრე შეუმჩვევლი გრძობოდა. მაგალითად, იმპრესიონიზმის ერთ-ერთი უდიდესი მონაპოვარია ტექნოლოგიური მხარის წინ წაიშოვება და მისი კონსტრუქციულ მნიშვნელობამდე აყვანა. მუსიკის საკუთრივ სონორული ბუნების გრძობა ამა თუ იმ დროით ყოველი შემოქმედისთვისაა დამახასიათებელი. ამა რატომ არის, რომ ჯერ კიდევ მოცარტი და ბახი თავის საორგანოტრო ნაწარმოებებში გარკვეულ ყურადღებას უთმობენ ინსტრუმენტთა ინდივიდუალობას. მაგრამ სწორედ ამ კომპოზიტორებისათვის ტექნოლოგიურ

მზარეს დაქვემდებარებული, მეორხარისისოვანი მნიშვნელობა ენიჭებოდა. არსებითი კი მათთვის ჟანრულ-ინტონაციურა. (უკანასკნელში კი უპირველესად ყოვლისა, კილო, რიტმი, მელიოდური საწყისი იგულისხმება). იმპრესიონისტული აზროვნებისათვის კი თუმცა ძველი კომპონენტები მნიშვნელობას ინარჩუნებენ, გადაწყვეტილი როლის თამაშს საკუთრივ ტექნოლოგიური ფუნდამენტზე იწყებს. ამიტომაც იშვიათი როლია, რომ მათ კომპოზიციებში მელიოდურად გამოვყვითლი ეპიზოდები მილიოდოვე ზღვებიდან ამოხილულ კუნძულებს მოგვაგონებს.

ამ აზროვნებაში არც კილოსა და არც რიტმის მნიშვნელობა არ ქრება, მას არ აკლავ მელიოდური გამომსახველობაც, მაგრამ პროპორციები მუსიკალური ენის ამ მხარეებს შორის შეიცვალა. ვისაც მუსიკის იმპრესიონისტული ხედვა აკება, იგი მისაღწევს მგანაზარად მოვიდვამ, ვიდრე კომპოზიტორი „ერთ ფალოსს“. ხე ამ მსურს რომლიმე მათგანს უპირატესობა მივაკუთვნო, მაგრამ, ცხადია, რომ თვით ხალხური მუსიკის მიმართ თვითიული მათგანი განსხვავებულ მიდგომა გამოამთვლანებს. ის, ვინც მუსორგისის ზეგავლენის ქვეშაა და მისი პრინციპებითაა შეპყრობილი, ხალხურ მასალაში სულ სხვა შესაძლებლობებს აღმოაჩენს, ვიდრე ის, ვინც ჩაიკოვსკის მრწამსსა და ხედვას იზიარებს.

მუსიკის ტექნოლოგიური ასპექტი მხოლოდ თეორიულ ინტერესს არ წარმოადგენს, იგი შემოქმედების არსებით ასპექტებს ეხება. ჩვენმა „ტექნოლოგიური კულტი“ თანდათან შესამჩნევი ხდება. ჩვენც და საკმაოდ სწორადაც, არა მარტო ტექნოლოგიური მხარეების დიფერენცი სისუსტით განააზღვრისათვის, არამედ მუსიკის ღირებობის დასადისკურბოდ-გასაბოვებთ მის წინადა ტექნოლოგიურ სიახლეს, უჩვეულობას, ანდა ღირსეულ გენეალოგიას. ამ შემთხვევაში კრიტიკოსი ასე იტყობდა: კომპოზიტორი შემოქმედებითა იყვინებს ვენის ახალი სკოლის მიღწევებს, კომპოზიტორისათვის უცხო არაა ალკატორიკის პრინციპები, მისი ხელწერა გამდიდრებულია ღირსეული პოლიფონიის ხერხებით და სხვ.). ყოველივე ეს შესაძლებელია ინსამდელივს შეესაბამებოდ, მაგრამ პასუს ვერ იძლევა უმთავრეს საკითხზე, რომელიც მუსიკალური ანალიზის მთავარი მიზანი უნდა იყოს: რა მხატვრულ ღირებულებაა წარმოადგენს ნაწარმოები, როგორია მისი შემოქმედება მსმენელზე.

განსაკუთრებით უკანასკნელი 10-15 წლის მანძილზე ქართული მუსიკა საგრძობლად განახლდა, მასში შემოვიდა ახალი ტექნოლოგია, ახალი გამომსახველობითი ხერხები. ამ ძვრების ჩვენ თითქმის ყველა ჟანრს ვამჩნევთ. ცხადია ყოველივე ეს დამოკიდრდა არა თავისთავად, არამედ გარკვეული შინაარსეულ-ემოციური საწყისის განახლების შესაბამისად. ჩვენ გვიანტირესებს: სდევდა თუ არა ამ განახლებას ახალი ნამდვილი ღირებულებების შექმნა, ახალი ცხოვრებისეული იმპარტების არა მარტო ასახვა (ეს ცოტაა ხელოვნებისათვის), არამედ, რაც გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანია, ნი-ჭიერ ასახვა. ეს უკანასკნელი კი წინაპირობაა იმისათვის, რომ შეძატრულბა განსაკუთრებულ ხედვა-გაგების მნიშვნელობა მითითის და თუ ამ შემთხვევაში შევნიერებააპიან პარალელი დასაშვებია, გაუტოლდეს კანონზომიერებას, ფორმულას, ნიმუშს. მხოლოდ ამ სახით გადაიქცევა ხელო-

ნების ნაწარმოები ესთეტიკურ სინამდვილედ, რომელსაც თავისი არსებობის უფლება მოუპოვებია.

ცხადია, ჩვენში მრავლად შეიქმნა ნაწარმოებები, რომლებშიც ახალი ტექნოლოგიაც არის და სინამდვილის თავიანთი სივრცე სხვადა, მისი ისეთი მხარეების განვითარება, რომელთაც ქართველი კომპოზიტორების თვალსაწიერი ადრე ვერა სწვდებოდა. აქ სჯობია ნიმუშების დასახელებიდან თავი შევიკავოთ, რადგან ყველას ვერ ჩამოთვლილ და მეორეც: იმის აბრეშებაც მოვიხსენიებ, რომ განახლებული ტექნოლოგიის ბუნური ისეთი ნიმუში მოგვეპოვება, რომელთა მხატვრული ღირებულების სადავოა.

მაშინ თქვენ შეგიძლიათ სრულიად კანონიერი კითხვა დასვათ: რაღა აზრი ჰქონდა ყოველივე ამის შესახებ ლაპარაკის წამოწყებას? ჩემი წერილის მიზანს, როგორც მის დასაწყისშივე აღვნიშნე, არ შეადგენს ამა თუ იმ ნაწარმოების ავტორებისთვის დადგენა და მით უმეტეს ქართული თანამედროვე მუსიკის საერთო ხედის აღწერა. მე მსურდა მხოლოდ იმ პრობლემების შესახებ მომესხენებინა, რომელსაც ჩვენს წინაშე ცოცხალი შემოქმედებითი პროცესი აღძრავს. ასეთ პრობლემათა რიგს ტექნოლოგიური კონცეფციის შეფასება, უდავოდ, მიეკუთვნება. ღირებულების დადგენისას იგი საჭიროა ისე განვიხილოთ, როგორც დაკვემდებარებული მომხმარებელი ტექნოლოგია — შესაძლებლობიანა და არა გარანტია მათი ავტორული რეალიზებისა. ტექნოლოგია, გარდა ამისა, შესაძლებლობათა განსაზღვრული ხასიათი და დიაპაზონია, ამიტომ მისი შეჩერება უნდა ხდებოდეს არა ტექნოლოგიური კონცეფციის უკვე არსებული ავტორიტეტის მიხედვით, არამედ მუსიკის წინაშე მდგარი კონკრეტული ამოცანის შესაბამისად.

შეიძლება პარადოქსად მოგვეჩვენოს, მაგრამ გარკვეულ სიტუაციებში უახლოეს ტექნოლოგიას ვნებაც კი მოაქვს, თუ „არაკორექტულად“, ან და არასაკმარისი პირობების გამო გამოვიყენებთ. მე მომისმენია უცნაური შენაწავები ხალხური მუსიკის ელემენტებისა მათთვის სრულიად შეუფერებელ ტექნოლოგიასთან. ეს, როგორც ჩანს, კომპოზიტორის იმედებაა, რომ ერთდროულად ეროვნული და მოწინავე იქნებოდა. სინამდვილეში კი მუსიკაში ეროვნული საწყისი დამახინჯდა (არამხატვრული არ შეიძლება ეროვნულზე რაიმე პრეტენზიას აცხადებდეს).

რაც შეეხება „მოწინავე ტექნოლოგიას“ აქაც ყველაფერი ბოლომდე უნდა გაიკვლიეს. ტექნოლოგიაც, როგორც არ უნდა იყოს, თუნდაც ადამიანს და ვეცას დროიდან მომინდინარობდეს, თუკი იდითა და ჩანაფიქრით, თუკი თვით მასალის ბუნებითა განპირობებული, შემოქმედებითი პროცესის და მხატვრული ღირებულების უმნიშვნელოვანესი მომხმარებელია. მაგრამ თუკი იგი „გარედანაა“ შემოტანილი (უცხოეთიდან კი არა, „გარედან“ კომპოზიტორთან მიმართებაში), ისე რომ შინაგან კოორდინაციას ვერ ამყარებს საკუთრივ მოცემულ ამოცანასთან, მაშინ თვით მისი გამოყენების ფაქტი ვერავითარ ღირებულებაზე ვერ მიგვიითხმებს: დღეს ყოველნაირი ტექნოლოგია ხელმისაწვდომია და მისი დაუფლება (თუ ეს შემოქმედებითი გამოყენებაა) არ არის დაკავშირებული არავითარ სინძელს არ წარმოადგენს.

ამიტომაცაა, რომ ნაწარმოების შეფასებისას სჯობს ნაკადი

და ძველი კრიტერიუმებით ვისვლმძღვანელოთ: მუსიკის მინაარსობრივ-იდუური და ემოციური თვისებებით. და თუ ამ შემთხვევაში რაღაც უკვე არსებულის უბრალო გაუმჯობესება არ ხდება, მაშინ შესაბამისი ნაწარმოები ტექნოლოგიურადაც უდავოდ ინტერესს გამოიწვევს.

* * *

მასსოც, 50-იან წლებში კომპოზიტორთა კავშირმა მუსიკალური ენის პრობლემას საშუალოური პლენუმები კი მიუძღვნა, რომელსდაც სადავო საკითხების ირგვლივ გაცხოვრებული სუბ-ბაასი გაიმართა. ცხადია, დაახლებული პრობლემა დღეს კიდევ უფრო მეტად აქტუალურია, მისი მხოლოდ წმინდა თეორიული, არამედ დიდი პრაქტიკული მნიშვნელობა ენიჭება. ჯერ ერთი, მუსიკალური ენის თვისებები და არსი დადგენას მოითხოვს (არა და, ჩვენში სამეტყველო ენასთან მისი გათავისებების ცდებით შემინჯოდა). ცნობიერების სისტემაში მუსიკალური ენა სამეტყველოვან განსხვავებულ ფუნქციებს ასრულებს. იგი არა მარტო გაგების საშუალებაა, არამედ გაგების გარკვეული სახეობაცაა. ამიტომაც ფილანოზიის ენა მთლიანად მისი კუთვნილებაა. ნებისმიერ სხვა კომპოზიტორს კი სხვა ენა ექნება (თუ საქმე პირწაყარდნილ ეპიკონთან და პლავიკატორთან არა გვაქვს). ენის თავისებურებებს რეალობის ხედვა განაპირობებს, უნდა განუყოფლია მისი საშუალებით წარმოდგენილი მხატვრული სამყაროსაგან.

შემხვევითი არაა, რომ თაქთაქიშვილის, ყანჩელია, კვერნაძის, ბალანჩიშვილის მუსიკის სხვადასხვა, ერთმანეთისაგან განსხვავებული ენობრივი სისტემების გააჩნია.

მაგრამ ამ ფაქტის აღნიშვნა ჯერ კიდევ არ არკვევს მუსიკალური ენის რაობს და მის მნიშვნელობას მხატვრულ აზროვნებაში. ჯერ ერთი, ჩვენში მხედველობის არიდან არ უნდა გამოვკეპაროს ისტორიის მისი პრინციპი: მუსიკალური ენის ქმნადობის პროცესი. ცხადია, ენის განვითარებაში საკომპოზიტორი შემოქმედებას უდიდესი როლი ენიჭება. კომპოზიტორი აღმოაჩენს ჯერ კიდევ უცნობი განცდების და სხვა ფსიქოლოგიურ გამოვლინებათა შესატყვის ბეგრად ფორმებს, რომლებიც აფართოებენ ჩვენს მუსიკალურ წარმოდგენებს სინამდვილის შესახებ. ეს ბეგრად ფორმები გარკვეულ შეხედვებათა მნიშვნელობას იძენს და მხოლოდ ამ გაგებითაა შესაძლებელი მუსიკალურ და სამეტყველო ენას შორის პარალელი გაკლება. ის, რაც ქართულ მუსიკაში, მაგალითად, ნ. ნასიძის შემოიტანა, ეს არა მარტო ტექნოლოგიური, წმინდად მუსიკალური ფენომენია, არა მარტო ბეგრადი მასალის ორიგინალური სტრუქტურაა, არამედ გარკვეული მსოფლმხედველობა, სინამდვილისადმი გარკვეული მიმართება. აქ, ამ „ნასიძისეულში“ (ისევე როგორც „ცინცაძისეულსა“, „ბალანჩიშვილისეულსა“ თუ „თაქთაქიშვილისეულში“) რაღაცა მეორედება, რაღაცა გარდასხვაფერებულება და რაღაცა ამავე დროის სრულიად ახალი, უცნობი, კომპოზიტორის ფანტაზიის ნაყოფი. ყველაფერი ეს მთლიანობაა, ყველაფერი ეს ენობრივ სისტემას ქმნის.

ასევე დიდი როლი ენიჭება ენობრივი სისტემისათვის ენობრივ ჯანრებს, გამოყენებით მუსიკას, სამეტყველო ენას, ბეგრად გარემოცვას. მთელი ეს მასალაც, რიდესაც მხატვრულ

სისტემაში ხედება, როდესაც მხატვრულ განზოგადებაში მი-
ნაწილებობს — „გაგების“ ელემენტად გვევლინება, ესეც თვით
გაგების მომენტია და არა მხოლოდ ფორმალური მხარე რა-
საკვირველია, ქართული მუსიკა ამ წყაროებიდანაც საზრდო-
ობს, მაგრამ მათი შესაძლებლობანი ჯერ კიდევ მივლი და-
ტვირთვით არ გამოიყენება. არა და აღნიშნული წყაროები
ისეთ განძეულობას შეიცავს, რომელთა „ჩართვაც“ მხატვრუ-
ლ აზროვნების პროგრესისათვის აუცილებელია. ჩვენში ჯერ
კიდევ სჭარბობს ზედმეტად რიგორისტული დამოკიდებულე-
ბა ამ წყაროებისადმი.

დაბოლოს, კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი არსის შესახებ, რომე-
ლიც მუსიკალური ენის ფორმირებაზე უშუალო ზეგავლენას ახ-
დენს, რომელიც არ არსებობს განცალკევებით, არამედ საკუთ-
რი „მასალისაგანაა“ წარმოებული. საქმე ექება საშემსრულებ-
ლო ინტონაციას, რომელიც დიდ ზეგავლენას ახდენს არა მარ-
ტო თანამედროვე მუსიკალური მასალის ქმნალობაზე, არამედ
საზოგადოდ მუსიციერების კულტურის გარკვეული მსაზღვრე-
ლია. მუსიკა ქვერადობაში იქცევა რეალობად, ხოლო მუსი-
კალური ქვერადობა კი წარმოუდგენელია საშემსრულებლო
ინტონაციის გარეშე. ეს იმდენად მნიშვნელოვანი ფაქტო-
რია, რომ გარკვეულ პირობებში შესაძლებელია მუსიკალური
ენის განვითარების ყველაზე არსებით მხარედ იქცეს ამერი-
კული ჯაზის ისტორია სწორედაც რომ თავისებური ინტო-
ნაციის ქმნალობა იყო, რომელიც მუსიციერების ტიპმა გამოა-
ცალკევა კულტურის ტრადიციული ფენებისაგან. აბა დაა-
კვირდით დები იხსნელების მუსიციერებას: ქალაქური მუ-
სიკის ცნობილი ნიმუშები მათ შესრულებაში განუმეორებელ,
მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელ ინტონაციას იძენდა. მა-
თი სიმღერის ორიგინალობის მიუხედავად მათი საშემსრულებ-
ლო ინტონაციაა. სიმღერის ფორმაც და ენაც, მთელი მისი
არომაც ამ საშემსრულებლო მანერით იყო განპირობებული.

აიღეთ თუნდაც გურული სიმღერა გლეხთა შესრულებით,
იმ ადამიანთა ინტერპრეტაციაში, რომელთაც იგი ძვალ-
რბილში აქვთ გამჯდარი და არა როგორც მხოლოდ ესთე-
ტიკური ფუნქციონი, არამედ გარკვეულ ცხოვრებისეული მი-
მართების გამოხატულები. ახლა შეადარეთ მათი ნამღერე
იგივე სიმღერის შესრულებას რომელიმე პროფესიული
გუნდის მიერ, რომელსაც ეს ნაწარმოები პროფესიონალი ლო-
ტარისაგან აქვს შესწავლილი. თქვენ საქმე გექნებათ ორ
ურთიერთგანსხვავებულ ინტონაციურ თავისებურებასთან.
მაშასადამე, თვით ინტონაციავე გაგებაა, გაგების მიდუსია, გა-
გების ტიპია.

დასახელებული მომენტების გათვალისწინებისას ენის
ქმნალობის სირთულეები აშკარა ხდება. კომპოზიტორული
ატილების ენობრივი სხვადასხვაობა სურათს კიდევ უფრო
ართულებს და ამიტომაც სრულიად აქტუალურად მიგვიჩნია
ასეთი კითხვის დასმა: არსებობს თუ არა ერთგული მუსი-

კალური ენა და თუ ეს ასეა, უნდა მივისწავლოდეთ თუ არა
მისი ერთგვაროვნების, მისი მონოგენურობისაკენ? ასეთი
კითხვა კერძოდ ქართული მუსიკის მიმართ სრულებითაც არ
ქედრს რიტორიკულად, რადგანაც ხშირად ამა თუ იმ კომპოზი-
ტორის ერთგულობის გარკვევა მისი ენის თვისებების გათ-
ვალისწინების საფუძველზე ხდება.

რასაკვირველია არსებობს მთელი რიგი ნიშნებისა, რომე-
ლიც გარკვეული კომპოზიტორებისათვის საერთო მნიშვნე-
ლის როლს შეიძლება თამაშობდეს, მით უმეტეს თუ მათ ხალ-
ხურ შემოქმედებასთან ცოცხალი კავშირი შეუნარჩუნებიათ
და ეროვნული პროფესიული მუსიკის ტრადიციებსაც ეყრდ-
ნობიან. ეს საერთო მნიშვნელი, ჩემმა აზრით, ენის ქმნალო-
ბის აქტიურ ზონას არ განეკუთვნება. ეს ის გახლავთ, რაც
თავისთავად ნაგულისხმევს, ნორმატიულს უახლოვდება, რაც,
შესაძლოა, ქვეცნობიერიც იყოს, რომ იტყვიან, დღეის რძეს-
თან ერთად შეთვისებული. კაცული თილისის „სიმღერებში“
იოსებ კეკელიძის მუსიკალური ენა დეტერმინირებულია არ-
სებული მასალის თვისებებით და შესაძლოა, იგი ამჟღავნებს
კიდევ ისეთ ნიშანთავისებურებებს, რომლებიც „თილისური
მუსიკის“ სხვა ნიმუშებისთვისაა დამახასიათებელი. ეს ნორმა,
მაგრამ ან ნაწარმოში თავს იჩენს ის „განსაკუთრებულობანი“,
რომლებიც კეკელიძის ნაწარმოებს განუმეორებელ ელფერს
ანიჭებს, რომლებიც მისი მუსიკალური ენის ორიგინალურო-
ბას განაპირობებს. ე. ი. თვით მუსიკალურ ენაში რაღაცა გარ-
დაუვალი და „ობიექტურად“ არსებულია, რაღაცა კი მთლი-
ანად კომპოზიტორის ფანტაზიააგან, მისი ხედვიდან მოდის
ხელოვნება სწორედ ამ განსაკუთრებულობისაკენ მიისწრაფ-
ვის და ამ სწრაფვაში მუსიკალური ენა განზე ვერ დადგება.
ისიც თავისი განსაკუთრებულობით, განუმეორებლობით ხასი-
ათდება, თუმცა ობიექტური მიზეზებით აისწნება, რომ მთლი-
ანად ქართული მუსიკალური ენა ნებისმიერი სხვა მუსიკა-
ლური კულტურისათვის დამახასიათებელი ენობრივი სტილე-
ბის მიმართ ავტონომიური და შინაყანად მთლიანია.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

გუგუბათები, როგორც ოპტიკალური კონსტრუქციები სამშენებლო ხელოვნებაში

დავით ქავიაი

არქიტექტურა და სამშენებლო-საინჟინრო მეცნიერება კონსტრუქციულ ფორმებს ბუნებისაგან იღებს. მათი უსუსტი მათემატიკური წარმოდგენა ჯერჯერობით შეუძლებელია. ამიტომ ამ საქმეში საპეციალისტებს დიდ დახმარებას უწევს გამოყენებითი გეომეტრია, რომელიც გვაძლევს ბუნების ფორმების შესწავლისა და მიახლოებით, გეომეტრიულად წარმოდგენის საშუალებას. ეს კი გარკვეულ დახმარებას უწევს არქიტექტორებს ახალ ნაგებობათა ფორმირებისას.

ბუნებაში ვერ შეხვდებით სწორ ხაზებსა და ბრტყელ სე-დაპირებს, იგი როგორც წესი, გვთავაზობს მრუდე ხაზებს, მრუდწირულ ზედაპირებს, თანდათანობით გადასვლებს მრუ-დეების მეშვეობით. ამასთანავე, ფორმის ყოველ წირ-

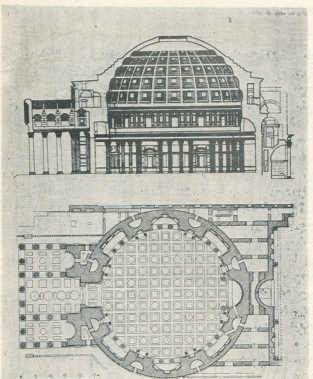
ტილს სიმრუდის გარკვეული რადიუსი შეესაბამება. ისინი, ჩვეულებრივ, უფრო მაღალი რიგის მრუდეებია, ვიდრე ჩვენ თვირიულად ვსწავლობდით და მშენებლობის პრაქტიკაში ვახორციელებდით. თუმცა, თანამედროვე მათემატიკური აპარატი მიღებული შედეგები საკმარისი სიუსუსტით უახლოვდება ბუნების ფორმებს. მთელი რიგი ხისტფრთიანი მწერების მოხაზულობა თარაზულ პროექციაში უახლოვდება ლამეს განტოლებას; ნებისმიერი ფრინველის კვერცხის ფორმა შეიძლება მივესალოთო მიწუნგერის ოვალს. მოკმედ ძალთა შესაბამისად კვერცხის ნაჭუჭის სისქე თანდათანობით მატულობს წვეროსაკენ, რაც ბუნების მიერ მასალების კონონიური ხარჯით არის განპირობებული. ყვავილთა ფოთლის სიმტკიცე და სიხისტე უსრუნველყოფილია მათი შე-დაპირული მოხაზულობით, რომლის ფორმაც ელიფსურს, პარაბოლურს ან ჰიპერბოლურს უახლოვდება. ცალკე მდგომი მცენარეების (ხე, ჩალა, ღერ და სხვ.) მდგრადობასა და სიხისტეს უსრუნველყოფს მათი განსაკუთრებული ფორმა, კერძოდ, მილოვანი კვეთა, ხოლო მცენარის ვიწრო ფოთლებისას — სამკუთხოვანი განივი კვეთა.

მშენებლობაში ბუნების უსუსტი პირები არ გამოდგება, ვინაიდან ბუნებრივი ფორმების გაბარიტული ზომები საგრ-მანობლად მცირეა, ვიდრე შენობის ან ნაგებობისა, მათი ზო-მების მექანიკურად პროპორციული გადიდება და ამ სახით გადატანა მშენებლობაში არახელსაყრელია როგორც ესთე-ტიკურ-ფუნქციონალური თვალსაზრისით, ისე კონონიური მოსაზრებითაც. მაგალითად, ქათმის კვერცხის მცირე დიამე-ტრი დაახლოებით 40 მმ უდრის, ხოლო მისი ნაჭუჭის სისქე 0,4 მმ არ აღემატება. თუ ამ ზომებს 1000-ჯერ გავაიდიდებთ, მივიღებთ გუმბათს 40 მ დიამეტრით და 0,4 მ სისქით, მა-შინ, რტვა გუმბათის ტანის სისქე რკინა-ბეტონის შემთხვევა-ში არ აღემატება 10 სმ. და ა. შ.

ბუნების ნებისმიერი ფორმის ძირითადი ფუნქცია ორგა-ნიზმის სიცოცხლისუნარიანობის უსრუნველყოფა თვითრეგუ-ლირების პრინციპის დაცვით დროს კარკვეულ პერიოდში. მა-გრამ არქიტექტურასა და საინჟინრო ხელოვნების ფუნქციის ქვეშ იგულისხმება, არა მარტო ადამიანის ბიოლოგიური არ-სებობა, არამედ მისი საზოგადოებრივი მოღვაწეობაც. რაც ძირითადად მისი სულიერი, მსატერული და ესთეტიკური მხარეების დაკმაყოფილებაში მდგომარეობს.

პრაქტიკაში ბევრი ხელოვნური ობიექტი ბუნების ქმნი-ლებებს ემსავსება. ფლორენციის ტაძრის ქვის გუმბათი (ბრუნელესკი, XV ს.) დაგეგმარებულია ფრინველის კვერ-ცხის ნაჭუჭის მიხედვით. პუერტო-რიკოს კუნძულზე კუ-რორტ სახუნანის რესტორანი, რომელიც ზღვის შრომანას გავაორტებს, გადასურულია გევამში 32X20 მ ელიფსის ფორ-მის 12 ტალიანი გასით. გასი ორივე მიმართულებით რთული მოხაზულობისაა, — გაუსის დადებით და უარყო-ფით მრუდეებს წარმოადგენს.

XX საუკუნემდე გუმბათებს ძირითადად ქვისა და აგუ-რისაგან აშენებდნენ. ხე ძალიან იშვიათად იყო გამოყენებუ-ლი. ასეთი გუმბათი არადრეკადია, ხისტია, საკმაოდ მძიმეა და მხოლოდ მეკუშვე ძალეზე მუშაობს. XX საუკუნეში დაიწყო ე. წ. გაის-გუმბათების მშენებლობა, სადაც ახალი მეტ-ნაელებად დრეკადი და პლასტიკური დეფორმაციის



პანთეონი. რომი

მქონე საშენი მასალებია გამოყენებული. განვიხილოთ, მაგალითად, რბილი ლითონი; მისი სრული დეფორმაცია დარღვევად აღწევს 30-35%, აქედან 0,1% დრეკადი, ხოლო დანარჩენი პლასტიკური დეფორმაცია. ძალის მოცილების შემდეგ კონსტრუქციაში დრეკადი დეფორმაცია ნულამდე დადის, ხოლო ნარჩენი კი რჩება. ნაგებობების ელემენტების შექმნას საფუძვლად უდევს დრეკადი დეფორმაციები. ჩვენ უნდა მივადწიოთ იმას, რომ ნაგებობების დაგეგმვების დროს გამოვიყენოთ ისეთი მასალები, რომელთა მეოხებითაც კონსტრუქციებში პლასტიკურ დეფორმაციებს ადგილი არ ექნება და, ამასთან, მასალის უნარი დრეკადი დეფორმაციის მიმართ გაიზარდება. ეს უკანასკნელი საგრძნობლად შეამცირებს კატასტროფათა რიცხვს, გაზრდის კონსტრუქციის წინააღობას, შეამცირებს მასალების ხარჯს. ამ შემთხვევაში შენობის შიდაევი ელემენტი გარს-გუმბათების სახით არახისტი, დრეკადი, მოქნილი იქნება. ჯერჯერობით ასეთი მასალებია: რეზინი, სხვადასხვა სახის პლასტმასები, ზოგიერთი მინაპლასტიკი. მაგრამ ბუნება აბსოლუტური დრეკადობის მაგალითს იძლევა. მაგალითად, თუ ტიპის ფოთლოვან ფუტკარი დაჯდება, მცენარე საგრძნობლად გაიღუნება, მაგრამ ამით არაფერი არ დარღვევა, ფუტკარი გაფრინდება თუ არა, ტიპას ფოთლო მთლიანად აღიდგენს თავდაპირველ მდგომარეობას. ამ შემთხვევაში ნარჩენ დეფორმაციას ადგილი არ ჰქონია. თუმცა სრული დეფორმაცია საკმარისად თვალსაჩინო, 200%-ზე მეტი იყო. ჩვენ ღრმად ვართ დარწმუნებული, რომ უახლოეს მომავალში ადამიანი უსათუოდ შეგნობს ისეთ მასალებს, რომაც ახალი საკონსტრუქციო კონსტრუქციებით გაამდიდრებს თანამედროვე არქიტექტურას.

ბუნება დინამიკურია, არქიტექტურაც დინამიკური უნდა იყოს, მაგრამ ჯერჯერობით არქიტექტურაში სტატიკურობაა

გაბატონებული. თუმცა XX საუკუნეში გვეხდება ზოგიერთი სახის გამოკვლევა: დაბროქტებისა და მშენებლობის პრობლემებზე, სადაც განხილულია საკითხები შენობათა დინამიკურობის შესახებ. დღეს უკვე ფიქრობენ ისეთ ნაგებობებზე, რომლებიც საჭიროებისდა მიხედვით უნდა იგვიღებდეს; შენობის სახურავი ვერტიკალურად უნდა მოძრაობდეს; უნდა მიღწეულ იქნეს: სახურავის სრული ან ნაწილობრივი ტრანსფორმირება (უნივერსალური დარბაზი პიტსბურგში — ამერიკა); შენობის სახურავის ავტომატური რეველირება (მუტინაკოვის ვილა); სათავსოს მიკროკლიმატის ავტომატურად რეველირება; მზის ულტრაიისფერი სხივების გატარება კედლებში; ბინების საჭიროების მიხედვით მობილურობა; ორსართულიანი ვილის ბრუნვა ვერტიკალური ღერძის მიმართ (ნრეგი); ზემოაღივი შენობის ბრუნვა ვერტიკალური ღერძის მიმართ პიღრისტატიკური წნევის გამოყენებით (რეკომენდებული ამ სტატის ავტორის მიერ) და სხვ.

გუმბათი ბრუნვითი გარსია, რომლის შუაზედაპირი მიიღება რაიმე სიმეტრიული ბრტყელი წირის (წრეწირი, ელიფსი, ოვალი, პარაბოლა და სხვ.) ბრუნვით, მისივე სიმეტრიული მდებარე ვერტიკალური ღერძის მიმართ. ამგვარად, ბრტყელი წირი მსახველია, ვერტიკალური ღერძი კი — მიმართველი.

გუმბათის შექმნის იდეას და მის გამოყენებას მშენებლობაში შორეული წარსული აქვს. ადამიანი თავიდანვე აღიქვამს სივრცეს ცის სახით, რომელსაც გუმბათის ფორმა აქვს. აკადემიკოსი ნიკო მარი თვლის, რომ ტაძრისა და ცის გუმბათის შორის კავშირი პირველადია და რომ ეს კავშირი ყველა არქიტექტორულ ფორმაზე ადრე გაჩნდა. კანდელას აზრით, არქიტექტურა იწყება იმ მომენტიდან, როცა მშენებლობაში გარსები იქნა გამოყენებული.

ციცილიშვიტული კაცობრიობის ისტორია დაასლოებით 70 საუკუნეს ითვლის. ამ პერიოდში, მე-20 საუკუნის გამოკვლებით, ძირითად საშენ მასალას წარმოადგენდა: აგური, ქვა, ბეტონი, ხსნარი, ხის მასალა. ქვის წყობას იყენებდნენ მკუმავ კონსტრუქციებში, როგორც არის კედლები, სვეტები, თაღები, გუმბათები. ქვის თაღებსა და გუმბათებში აწეულობის ისარა, როგორც წესი, მალის დამკერტის ნახევარს აღემატებოდა, ხოლო გუმბათის ტანის სისქე დამკერტის 3% მეტ იყო.

კანარები და გუმბათები განმბრჯენიან სისტემათა ჯგუფს მიეკუთვნებიან. ამიტომ განმბრჯენი ძალების უგულვებელსაყოფად საჭირო იყო როგორც კედლების, ისე გუმბათის საყრდენი კონსტრუქციის მასურობა, რაც, თავის მხრივ, ნაგებობაზე სკისმური ძალების ზრდას იწვევდა. საბოლოო ანგარიშიში დიდდებოდა საშენი მასალების ხარჯი, მკვერიდ მატულობდა შრომითი დანახარჯები ჭარბი მუშხეობის სახით, ჭიანჭრდებოდა მშენებლობის ვადები, ხოლო ყოველივე ეს ნაგებობის გაძვირებას იწვევდა. ამის გამო იყო, რომ გუმბათობისა და კამბრებით გვემარდებოდა მხოლოდ იშვიათი სახის შენობები, ძირითადად საეკლესიო-საგოგნოსო დაწესებულებების ნაგებობანი.

სანგარიშო დატვირთვა ქვის ან აგურის გუმბათზე კონსტრუქციული წონის 80% მეტს შეადგენს. იგი თანაბრდა განაწილებული გუმბათის შუა ზედაპირის კვადრატულ მეტ-



რზე; ზოგიერთ შემთხვევაში გუმბათის ტანის საკუთარი წონისაგან გამოწვეული დატვირთვები მის ერთ კვადრატულ მეტრზე აღემატება 100 კგ, როცა თოლის წონა 100 კგ ფარგლებშია. ამ წონისაგან სვეტული გუმბათის რადიონალური კვეთები მთლიანად, ხოლო რკოლების კვეთები კი ნაწილობრივ იკუმშება; რაც შეეხება გუმბათის საყრდენ რკოლებს, ამ მეტანალზე იჭიმება; ქვეს და აგურის წყობა ცვლად მუშაობს გაჭიმვაზე. როცა წყობა რთულ ან ცემენტის ხსნარზეა, მაშინ გაჭიმვაზე დაიშვება მკუშმავი ძაბვის სიდიდის 10%. არადამრეც აგურის გუმბათის ტანში მოსალოდნელია რადიონალური მზარების ვაჭენა, მისი საყრდენი ნაწილების საგრძნობი თარაზული დეფორმაციის გამო. ამ შემთხვევაში გუმბათის სტატკური სქემა იქნება დამასხარაინი თავი. შედგენილი ორ-ორი სექტორისაგან (მაგალითად, დუბდენში — ქალთა ცკლსია). გუმბათი არ დაინგრევა და თაღურ განმარჯენ ძალს მიიღებს გუმბათის საყრდენი ნაწილები. საერთოდ საველსიო-საკუტლო ნაგებობებში გუმბათი ატანია 20-60 მეტრზე მიწის წვეთი. ამ შემთხვევაში გუმბათის საიმედოობას საყრდენ რგოლთან ერთად ნაგებობის ჩონჩხედი უზრუნველყოფდა. გუმბათზე დატვირთვა სიმეტრიულია. უკანასკნელი წარმოშობს ღერძული ძალები გამოწვეულ დეფორმაციებს. ჭარბი სიმეტრიული დეფორმაციები ნაკლებად სახიფათოა ვიდრე არასიმეტრიული. იმისათვის, რომ სიმეტრიული არასიმეტრიულ დეფორმაციებზე არ შეივცდოს საჭიროა გუმბათის საყრდენი სისტემის (რგოლის, კედლის, კარავების და სხვ.) მასები და ამ მასების წინაღობა უკუღებული იყოს გუმბათის მთელ პერიმეტრზე. ასეთი გუმბათები კარგად ეწინააღმდეგება სხვა (ქარი, სეისმური) ძალებსაც და საიმედოდ უფრო ჭარბი ძალების წინააღმდეგობად. ქვის გუმბათების გამოქობის შეფასების საფუძვლად უნდა იქნეს მიღებული ზემოთ აღნიშნული მოსაზრებანი.

რომის მახლობლად, ბაიასში, ძველი წელთაღრიცხვის პირველ საუკუნეში. აშენებულ იქნა გუმბათით დასურული რამდენიმე მრგვალი შენობა და დიამეტრი 21,55, 28,6 და 29,5 მ. პირველი და მეორე შენობის გუმბათი ნახევარსფერულია. მესამე შენობა, რომლის გუმბათი დიამეტრი 29,5 მეტრია, ისროვიანი მოხაზულობისაა, ე. ი. აწველობის ისარი მეტია დიამეტრის ნახევარზე. გუმბათის ტანის სისქე შუაში — 1,2 მ, ხოლო საყრდენ კედელთან 3,0 მეტრია. იგი ტუფის ქვის წყობაზეა შესრულებული, რომლის პერიმეტრზე მოიხაზება მასები უკუღებული, ხოლო მისგან გამოწვეული წინაღობის სიდიდე კი — მუდმივი. ამის გამო თვით გუმბათის წინააღმდეგობა გარე ძალებისადმი მეტად საიმედო გამოდდა.

გამოთვლებამ გუმბათმშენებლობის საქმეში რომაელებს საშუალება მისცა შეექმნათ გუმბათით გადახურული გაცილებით დიდი მრგვალი ფორმის ნაგებობა. სწორედ ასეთი ნაგებობაა რომის პანთეონი, რომელიც 1860 წელსა დაუზოიანებლად აღმასობს. პანთეონი აიგო ასაღი წელთაღრიცხვის 115-125 წლებში. შენობა გადახურულია ნახევარსფერული გუმბათით, რომლის დიამეტრი 43,2 მეტრია, ხოლო გუმბათის ცენტრში განათებისა და ვენტილაციისათვის ამოჭრილია ხუვრი 8 მეტრი დიამეტრის. იატაკიდან გუმბათის ცენტრამდე სიმაღლე 43,90 მეტრია. გუმბათის

კარკასი 8 მერიდიონალური და 5 რგოლური ნერვიურისაგან შედგება. კარკასის ბაღე აიგო აგურით, ხოლო მათ შორის სივრცე ამოშენებულია აგურით, და ბეტონით. კერძოდ, გუმბათის ქვედა ნაწილი, რომლის სიმაღლე 11 მ-ია, შეგესებულია აგურით, ხოლო ზედა ტანი — ბეტონით. გუმბათის კარკასი არ არის დამოუკიდებელი მუშა კონსტრუქცია. კარკასით მარტივდება მშენებლობის ტექნოლოგია, უარდებვის შეგებისას აგურის ან ბეტონის წყობის განსახორციელებლად გამოყენებული იყო მარტივი შეფიცვა. გუმბათის ტანის სისქე საყრდენთან 2,5 მ, ხოლო ზედა ნაწილში 1,5 მ. გუმბათით კრამიტდება მშენებლობის ტექნოლოგია, უარდებვის შემთხვევაში 6 ტ/მ²-ს უდრის, რაც თბილისის სპორტის სასახლის გუმბათის წონას 18-ჯერ აღემატება. გუმბათის საყრდენთან მომხრავე კონსტრუქციების მასები და მათი წინაღობის სიდიდე გუმბათის ირგვლივ მუდმივია, რაც პანთეონის არსებობის ხელშეწყობს ფაქტორს წარმოადგენს.

რომში გალიანის იმპერატორობის დროს 260-268 წლებში ააგეს კარკასოვანი ტაძარი მინერვა მედიცა, რომელიც გუმბათი წყვირ ათკუთხედს წარმოადგენს, წახანგის სიგრძე დაახლოებით 7,46 მ., სვეტული გუმბათის დიამეტრი 25 მ. ნაგებობის შიდა სიმაღლე კი — 31 მეტრი. გუმბათი დაღებულია 10 წახანგოვანი მიღზე აფურის დახმარებით. აფურის გამოწვევის ზომა — 1,30 მ; გუმბათი შესრულებულია ბეტონის ჩამოსხმით, ხოლო აგურით მერიდიანული შრეებია შესრულებული. რგოლისებრი კედელი, რომლის სისქე 1,70 მ, გაძლიერებულია პილასტრ-კონტრფორსებით. აღნიშნული კონტრფორსები უფრო ძლიერია შენობის ქვედა ნაწილში, რითაც მიიღო ვერტიკალური სისტემით უკუღველყოფილია გუმბათის განმარჯენი ძალები. ტაძარი მინერვა-მედიცა მრავალწახანგანი რტოტანდა. აქ დაყვლია მანსების სიმეტრიულობა, რამაც განაპირობა ამ ძეგლის დიდი ხნით არსებობა.

აღსანიშნავია წყვირ 8 წახანგიდან წრწირზე გადასვლა ტრომების საშუალებით, რომელიც გამოიყენეს 515 წელს ესრემი (სირია) წმინდა გიორგის ცკლსიის გუმბათის აშენების დროს. გუმბათის დიამეტრი, რომლის სიგრძე 9 მეტრია, დაყრდნობილია 8 სვეტზე. რვა უკუხიანი პირხმის გადასვლა გუმბათის საყრდენ რგოლზე მოხდა ნაშვერი ქვეთით. მილოვან პირხმზე დაწვეეს 16 ქვა სიგრძით 1,8 მ. შემდეგ დაწვეეს 32 ქვა, რითაც მიიღეს 32 წახანგოვანი შვერული კონტრფორსი, რომელიც უახლოვდება წრწირის და მოხდადგვია გუმბათის საყრდენად.

თუკი პანთეონი ყურადღებას იქცევს გუმბათის სიდიდით და მისი შესანიშნავი კონსტრუქციით, მინერვა მედიცას ტაძარი, ამასთანავე, განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს აფურული სისტემის გამოყენებით, რითაც გუმბათის წრწახანგისა და მრავალწახანგა ტანის შეერთება უზრუნველყოფილი.

532-537 წლებში კონსტანტინოპოლში იუსტინიანე I-ის იმპერატორობის დროს აშენდა „წმინდა სოფიოს“ ტაძარი, რომლის ავტორია შესანიშნავი არქიტექტორი და მათემატიკოსი ანფიმია ტრალელი და მშენებელი ისიდორე მილეთელი.

„წმ. სოფიოს“ ტაძარი გადაიხურა „პრტყელი სვერული“ გარსგუმბათით: გუმბათის დიამეტრია 31,0, ხოლო აწე-

ულობის ისარი — 8,20 მ. გუმბათის ტანი აგურისაა, მისი სისქე ცენტრში 0,6 მ, ხოლო საშუალო სისქე 0,80 მ-დეა. გეგმაში გადასასურავი ფართობი თითქმის კვადრატულია. მისი სუფთა ზომები გეგმაში (ცენტრის ღერძებზე) 32,75 X 31,02 მ. „კვადრატის“ კუთხეებში ამოყვანილია ღერუტანიანი კონტრაფორსი, რომლის ზომებია გეგმაში 7,5 X 20 მ, ხოლო სიმაღლე — 23 მეტრი. კონტრაფორსის ის ნაწილი, რომელზეც გუმბათის საყრდენი თაღებია დაყრდნობილი, 7,5 X 5,3 მ. განივი კვეთისაა, ხოლო იატაკიდან გუმბათი აწეულია 65 მ-ით. გუმბათი დაყრდნობილია მილოვან ცილინდრზე, რომლის დიამეტრი თითქმის 31,0 მეტრია. გუმბათის ტანში 40 ღიობია განათებისათვის. ამის გამო გუმბათის ტანი დაყრდნობილია მილოვან ცილინდრზე 40 პილონზე, გუმბათის ტანი წიბოვანია. წიბოები იწყება პილონიდან და წყდება გუმბათის ცენტრიდან 5,7 მიწოდებით, ისე რომ, თანდათანობით კვეთის შემცირებით წიბოები იძლევა გუმბათის ტანის სისქეში. „წმინდა სოფიოს“ ტანის ნაგებობა, „ბაზილიკა“¹. შუაში გუმბათია, ხოლო აღმოსავლეთით და დასავლეთით მას მიდგმული აქვს აფსიდები დიამეტრით 30,96 მ და სიღრმით — 18 მ. აფსიდები მინორალთურადაა დაგეგმილებული გუმბათთან. კაფორი განხორციელებულია დრეკადი თაღებით. პილონები დაცილებულია ერთმანეთისაგან, გრძიდ ღერძზე 21, ხოლო განივ ღერძზე 32,76 მ. დარბაზის სახმრეთ და ჩრდილოეთ ღერძების პირველ-მეორე სართულზეც ამოყვანილია მრგვალი სვეტები, ბიჯით არა უმეტეს 4,5 მეტრისა, ხოლო მესამე სართულზე მთლიანი აგურის კედელი სისქით 1,20 მ. კედელში დატოვებულია დიობები განათებისათვის. აფსიდშიც და ისრდებშიც კედელი გუმბათის საყრდენად კი არ გამოიყენებს, არამედ გადაჭიმეს მასზე თადი, რომლის მალი 21,9 მ-ია. დასახელებულ თაღებში დარბაზის მხარეს გაუკეთეს 0,91 მ ნახვერი გუმბათის დასაყრდნობად. გუმბათის შიგა ზომებია 30,96 X 31,01 მ, ე. ი. დარბაზის ცენტრალური გადახურვა სფერული გუმბათის მოხაზულობისაა.

მასადაძმე, დარბაზის კვადრატული ფართობი გადახურულია სფეროვანი გუმბათით, რომლის შუა ზედაპირის მოხაზულობის რადიუსია 15,90 მ. დაყრდნობილია ოთხ დრეკად თაღზე და გუმბათი უკავშირდება პილონებს აფრების საშუალებით.

მილოვანი ცილინდრის და მისი მოსაზღვრე გუმბათის ტანის ნაწილის დეფორმაციები საგრძნობლად სხვადასხვა სიდიდისაა პერიმეტრის ცალკეულ წერტილებზე: მაკალი-თად, აბსიდების დიდი სიხისტის დასო თარაზული გადაადგილება გუმბათის აღმოსავლეთ და დასავლეთ ნაწილში თითქმის არ არის. რაც შეეხება სამხრეთ და ჩრდილოეთის მხარის თარაზულ გადაადგილებებს, მათ თაღები სათანადო წინააღმდეგობას ვერ უწევენ და მათი სიდიდე აღწევს 0,17 მ. მასადაძმე, პერიმეტრზე თარაზული გადაადგილებების ჭარბი სხვადასხვაობა გუმბათის ტანში წარმოშობს რთულ დაძაბულობას, რის გამოც გუმბათის ტანის კვეთებში, ღერძულ ძალების გარდა, საგრძნობი ღდება მომენტური ფაქტორების მოქმედება.

დიდად განსხვავებულია აგრეთვე ვერტიკალური გადაადგილებების სიდიდეები გადახურვის პერიმეტრზე: საგრძნობ-

ბია დეფორმაციები აღმოსავლეთ და დასავლეთ მხარეს 31,0 მ მაღალი თაღებში. რაც შეეხება სამხრეთ და ჩრდილოეთ მხარეს, თაღების ქვეშ ხშირი სვეტებია, რომლებიც თაღებს არ აძლევს ვერტიკალური გადაადგილებების საშუალებას. საყრდენ კონტრული ვერტიკალური გადაადგილების სხვადასხვაობა, გუმბათის ტანში იწყებს რთულ დაძაბულობას, რაც ვერტიკალი, იწყებს ხშირად მომენტების მოქმედების გაძლიერებას. თაღებისაგან პილონებზე ტვირთების გადაცემა არცენტრალურია. გუმბათის წონა გადაეცემა სვეტებს მისი კვეთის ვულის გარეშე, რაც არა მარტო აძლევს ძაბვებს პილონის კვეთში, არამედ, აგრეთვე, მის მოზრუნებასაც იწყებს.

„წმინდა სოფიოს“ ტანის გადახურვის კონსტრუქციის არჩევნის დარღვეულია: გუმბათის საყრდენი კონტრისა და მის მომიჯნავე კონსტრუქციების, მასებისა და წინააღმდეგობათა სიდიდების მუდმივობა და ძალების ცენტრირება ძირითად შიდა კონსტრუქციებზე, რაც განაპირობებს ნაგებობათა გარე ძალებისადმი მცირე წინააღმდეგობას.

ტაძარი 6 წელს შენდებოდა. მის აგებაზე მუდმივად მუშაობდა დაახლოებით 100000 კაცი. მჭიდა მასალად იყენებდნენ სწრაფშემგროვლი უნარის მქონე ცემიანაკ; გუმბათი აიგო აგურის წყობით, ხე-ტყის ხარაჩოების გამოყენებით. საერთოდ „წმ. სოფიოს“ ტაძარი თავისი გუმბათით, დრეკადი თაღებით და სინათლის მრავალრიცხოვანი დიობებით წარუთლელ შთაბეჭდილებას იწყებს და შესაველში ზღაპრულ ილუზიებს ქმნის ტაძრის პაერთიების შესახებ.

დაბეჯითებით შეიძლება ითქვას, რომ „წმ. სოფიოს“ ტაძარი, როგორც ქვის გრანდიოზული ნაგებობა, თავისი დიდებული არქიტექტურითა და შესანიშნავი სანაწირო-კონსტრუქციული გადაწყვეტით კაცობრიობის არსებობის მთელ პერიოდისათვის შეუდარებელ ხელოვნოძღვრულ ძეგლს წარმოადგენს.

20 წლის შემდეგ, 557 წელს, ძლიერმა მიწისძვრამ ჩამოანგრია გუმბათის აღმოსავლეთი ნაწილი. 563 წელს გუმბათი ხელმოერედ იქნა აგებული; ამასთან, ისრის ძველი აწეულობის ნაცვლად, რომელიც 8,2 მ შეადგენდა, ახალი გუმბათის ისარი 14,5-მდე გაზარდეს. ამით დიდად შეილადა ტაძრის არქიტექტურული და ინჟინრული ღირსებაც. ამასთან გუმბათი აიგო დამკვირი ხის ქარვლით, რომელიც მისივე გუმბათი წყობის დამთავრების ერთი წლის გავლის შემდგენ-აღნიშნული კატასტროფის შემდეგ ბიზანტიელი მშენებლები თაღებისა და კამერების აგების მთელ პერიოდში დროებით შემოკატეს არ ხსნიდნენ და მათ სტოვებდნენ ექსპლოატაციის პერიოდშიც.

989 წელს „წმ. სოფიოს“ ტაძარმა განიცადა მეორე დიდი კატასტროფა, რომელიც ძლიერი მიწისძვრით იყო გამოწვეული. გუმბათი სასწრაფოდ იქნა აღდგენილი უფრო დაბალ მილოვან ცილინდრზე, ხოლო მე-19 საუკუნის პირველ ნახევარში მას საყრდენთან შემოაკლეს ლითონის რკოლი.

ფართობი, რომლებიც 5-ზე მეტი წესიერი მრავალწახნა-ცთაა შემოფარგული, ადგილად ისურება გუმბათით, როცა გადასახურდა ფართობი წრეს უახლოვდება. პირიქით, რაც უფრო ნაკლებია გვერდების რაოდენობა, მით უფრო რთულდება მრავალწახნაის წრეზე გადასვლა.

არ შეიძლება ოპტიმალურად ჩაითვალოს აგურისა და ქვის გუმბათების მშენებლობა კვადრატის ფუძეზე. ეს მოიხსნება ჭარბ საშენ მასალას, რთულია აგება, მიმივა ნაგებობა-გუმბათის ტანში დაძაბულობის განმსაზღვრელია ღერძული ძალები და მომენტური ფაქტორები. ამის გამო გუმბათები ხშირად ზიანდებოდა და აღდგენას მოითხოვდა.

გადასახურავი დიდილიანი ფართობები შესაძლოა შემოიფარგლოს წრეწირით, მრუდე წირით ან მრავალწახნაგით. მრავალწახნაგთა შემთხვევაში იყენებდნენ ტრომბებს, რომლის მეშვეობითაც წრეწირზე გადასვლა საფეხურებად ხორციელდებოდა. ამასთან, ყოველ საფეხურზე წახნაგის რიცხე მონოტონურად ორკეცდებოდა; კერძოდ, კვადრატზე, რვაწახნაგა, თექვსმეტწახნაგა, ორმოცდათორმეტწახნაგა და წრეწირი. წარსულში ტრომბს ნახევარკონუსის ან სფეროს მეოთხედის ფორმა ჰქონდა.

დღეს, რკინა-ბეტონის ხანაში, „ტრომბამ“ სწორხაზოვანი კოვის სახე მიიღო, საქართველოში ამ სისტემის 100-ზე მეტი გუმბათია აგებული. მათ შორის გვხვდება კვადრატული ფორმის (თბილისის საპორტის სასახლე) და სწორკუთხოვანიც (გაემირგამბულობის სამინისტროს შენობა რუსთაველის პროსპექტზე).

ტრომბები საქართველოში გავრცელებული იყო უპირატესად VI-VII საუკუნეებში. ამ პერიოდში აგებულ ნაგებობებში ქვის გუმბათის წრეული საფუძველი გადასახურავი ფართობის კვადრატს ტრომბებით უკავშირდებოდა (მაგალითად, მცხეთის ჯვარი, ატენი, წრომი, სამწვერისი).

მაგრამ, როგორც აღვნიშნეთ, გუმბათის წრეული საფუძვლის მრავალწახნაგთან შეერთება აფრებითაც ხდებოდა. ეს არის გუმბათის ზედაპირში ამოკვეთილი სამკეთხა მოხაზულობის თაღოვანი კონსტრუქცია, რომლის მეშვეობითაც გუმბათის წრეული საფუძველი სათავის წახნაგების თაემოყრის ადგილზეა დაყრდნობილი. აფრები გამოყენებულია კონსტანტინოპოლის „წმ. სოფიოს“ ტაძარზე, რომის „წმინდა პეტრეს“ ტაძარზე და სხვ.

დღეს ახალი მასალები აფრული კონსტრუქციების გამოყენების ფართო საშუალებას გვაძლევს.

აღსანიშნავია, რომ ორფენიანი გარსი ანუ დუპლექსი მეტად დიდ წინააღმდეგობას უწევს გარე ძალებს. ამასთან ორივე ტანში თანაბარი დაძაბულობაა. გარდა ამისა, დუპლექსი განაპირობებს ერთობლივ წინააღობას, როგორც სიმტკიცეზე და მდგრადობაზე, ისე სისუსტეზე.

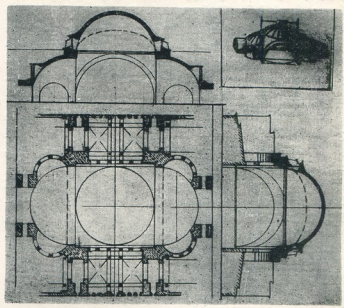
ისტორიული წყაროებით დასტურდება, რომ პირველი ქვის წიბოვანი გუმბათი აგებული იქნა ირანში, მე-13 საუკუნეში. ასეთი კონსტრუქციის წიბოები და გარსის ტანი შედგებოდა ერთდროულად, საიმედო გადაბმით, ძირითადად მერიდიონალური და რკოლური წიბოებით. გუმბათი ორფენიანი ტანით პირველად აიგო ირანში მე-14 საუკუნის დასაწყისში, 1304 წელს, მეჩეთზე სულთანინეში. მისი დიამეტრი 29,8 მ-ია, ხოლო ამაღლების ისარი დიამეტრის ნახევარზე მეტია, ორივე ფენა თანაბარი სისქისაა, გადაბმულია მერიდიონალურ რკოლურ წიბოებთან. გუმბათი აგურის წყობითაა აგებული. განმბრჯენი ძალების უგულვებლყოფა გუმბათის საყრდენ კონტურთან უზრუნველყოფილია: არკუტანებით, ოთხივე კუთხეში აშენებული ჭარბი სისხისტის მქონე

ამტანი ელემენტებით, შეისრულობით და მშენებლობის უპირტილოდ მიმდინარეობით.

შეგინშნავთ, რომ არქიტექტორ მიხეილ ჩხიკავაძის აზრით, დუპლექსიანი გუმბათი უფრო ადრე განხორციელებულა ეგვიპტის სასახლის გადახურვაზე, რომლის შემდეგაც ასეთი კონსტრუქციები გავრცელებულა ირანში.

მე-12 საუკუნეში რენესანსამდე, იტალიის ქალაქ ფლორენციაში ბატისტინიუმის შენობაზე აშენდა აგურის გუმბათი; 8 წახნაგზე, ტრომბებისა და აფრების გარეშე — ტანის ორი ფენა იწყება საყრდენ კონტურთან, რომელიც გრძელდება მერიდიანის სიგრძის მეოთხედამდე, რის შემდეგაც გუმბათი ერთი ფენითაა შეადგენილი. ფლორენციაში 1424-1434 წლებში ასეთივე გუმბათით გადაიხურა დიდებული „სანტა მარია დელ ფიორეს“ ტაძარი, დიამეტრით 43 მ, ამაღლების ისრით 32 მ. იგი შექმნა რენესანსის პერიოდის დიდმა მოაზროვნემ ფილიპო ბრუნელესკიმ, უდიდესი მხატვრული ნიჭითა და ინჟინერული ინტუიციით დაჯილდოებულმა გამოგონებელმა, რომლის სულის სიძლიერემ, პრინციპულბამ, მუსყათობამ და ტექნიკის ღრმა ცოდნამ უზრუნველყო ამ შესანიშნავი ძეგლის არსებობა, მიუხედავად იმ დიდი წინააღმდეგობისა, რაც იმ დროს შექმნილი იყო ტაძრის აშენებასთან დაკავშირებით. სანტა მარია გუმბათი ტრომბებისა და აფრების გარეშე რვა წახნაგზეა დაყრდნობილი. მისი ტანი გაყოფილია ორ ფენად: ზედა — სისქით 90 სმ სინესტის მოსაკლებლად და ქვედა — სისქით 224 სმ, რომელიც მუშა ფენას წარმოადგენს. ფენებს შორის მანძილი 130 სმ-ია, დაყვანილი სისქე 310 სმ აღემატება, ხოლო კონსტრუქციული 440 სმ-ია. გუმბათის აქვს

„წმ. სოფიოს“ ტაძრის გუმბათოვანი გადახურვის სქემა (შენობის გეგმა და განივი კრილი, გადახურვის სქემა)



24 მერიდიონალური წიბო, მათ შორის 8 ძირითადი, რომლებიც სვეტებთან არიან დაკავშირებული. ბრუნვულესკი გუმბათის ტანი ორ არათანაბარ ნაწილად გაყოფილი და წმინდა ტექნოლოგიური მოსაზრებით, რათა გამოყენებინა გუმბათებს შორის სათავსო და ზედა გუმბათით მოცილებინა წყალი შენობისათვის. ანგარიში გვიჩვენებს, რომ ბრუნვულესკის გუმბათში მასალის ელემენტია არ არის, პირიქით, 300% მეტი ხარჯი იყო, ვიდრე „წმინდა სოფლის“ ტაძარზე; ამასთან, წინააღმდეგობა, სასეხითი საკმარისია ზედა გუმბათი, ხოლო ქვედა გუმბათი სისქით 324 სმ აშკარად ზედმეტია.

1626 წელს რომში მიქელანჯელომ ააგო წმინდა პეტრეს ტაძარი, გადახურა აგურის გუმბათით, თითქმის იგივე პარამეტრებით, როგორც ბრუნვულესკის გუმბათი. ორფეხობა ტაძარზე აიგო აგრეთვე იტალიის წმინდა მარინის ტაძარზე მე-16 საუკუნეში, კერძოდ, გენუაში და პისტოეში.

1953 წლიდან საქართველოში ამ ტიპის შენობების აგების კონსტრუქციით აიგო რამდენიმე ორფეხობანი გუმბათი ასაწყოში პანელით, დამჭერი ხე-ტყის და ქვითების გამოყენების გარეშე — რკინა-ბეტონის წიბოვანი პანელები გვეგამოტანს ფორმისა, ხოლო ხედი საფეხურანია. ასეთმა კონსტრუქციამ მონტაჟის შემდეგ უზრუნველყო გუმბათის ორფეხობა თანაბარი სისქით, მშენებლობა ხარაბებისა და ხე ტყის გარეშე და გუმბათის სათანადო დარჩევით. თბილისის სპორტის სასახლის გუმბათი 76 მ დიამეტრით და 19,8 მ აწეულობის ისრით, რომლის სიმაღლე დაფიქსირდა სისქე 13 სმ-ია, ხოლო კონსტრუქციული 40 სმ, ზედა და ქვედა ფილების სისქე კი სამ-სამი სანტიმეტრი, სადაც ფილები ერთმანეთთან დაკავშირებულია მერიდიონალური და რადიული წიბოებით, ასეთი გუმბათი პირველად იქნა განხორციელებული და იგი სასეხითი პასუხის დუპლექსიონში წყარებულ ყველა მოთხოვნებს. სამშენებლო ტექნიკაში პირველად იქნა გამოყენებული სრულიად ახალი უქიბო და წიბოვანი საფეხურანი პანელის კონსტრუქცია. საფეხური პანელს შუაზე ყოფს, რითაც წარმოიშობა ე. წ. ზედა და ქვედა წიბოვანი თაროები. გუმბათის მონტაჟი რგოლურია: პირველი რიგის პანელებს ზედა თაროებით აფარებენ გუმბათის საყრდენ კონტრუსტს; ხოლო დამონტაჟებული პირველი რიგის ქვედა თაროები, მორე რიგის სამონტაჟო ბაქნის როლს ასრულებენ; ეს ბოლოები მორდება, ახლა უკვე მორე პანელებს ზედა თაროებით ამონტაჟებენ წინა რიგის დამონტაჟებულ ქვედა თაროებზე და ა. შ.

თბილისის სპორტის სასახლის გუმბათს პროექტში უკავია 4800 მ² ფართობი. იგი დამონტაჟებული იქნა 22 დღის განმავლობაში, რკინა-ბეტონის 496 პანელით. ამასთან, მონტაჟი წარმოება და მჭერი სისტემის გამოყენებულად, რის გამოც ფაქტურად არც ერთი კუბ. მ. ხე-ტყე ან სხვა სახის წარაჩოთის სისტემა არ იყო გამოყენებული. ელემენტის წინასწარი დაჭერა ხდებოდა კომპლექსურ აშვით, ხოლო კავის შესნის შემდეგ პანელის დაკავება თაროების ურთიერთშეპირისპირება უზრუნველყოფდა.

ასეთივე კონსტრუქციით იქნა გადახურული წყალტუბის მერვე აბაზანა, დიამეტრით 40,0 მ, აწეულობის ცენტრი 31, მ;

თბილისში — ბავშვთა საცემო სკოლა დიამეტრით 30,0 მ, აწეულობის ისრით 2,1 მ და სხვა. ამ გუმბათების ტანი ორფეხობანია.

გარდა ამისა, ჩვენს მიერ დაგეგმილ და აიგო გუმბათ-გარსი, ასაწყოში ელემენტებისაგან, რომლებიც თავის სტრუქტურით განსხვავდებიან საფეხურვანი პანელებით და მონტაჟებული გუმბათებისაგან. ამ შემთხვევაში წიბოვანი პანელი საფეხურის გარეშეა, ხოლო გუმბათის ტანი ერთფეხურვანი გამოდის. მონტაჟი ხორციელდება შემდეგი თანმიმდევრობით: პანელების მონტაჟი იწყებენ საყრდენი კონტრუქციის, რგოლისებურად, რიგში თითო პანელის გამოშვებით, ხოლო შემდეგში ამ ცარიელი ფართობის შევსებით, რითაც ისევ მიიღება პანელების ახალი რგოლი თითო პანელის გამოშვებით და ა. შ., ამასთან, პირველი რგოლის წყობისას აიღება ნახევარი სიგრძის პანელი (პირველი რიგი), შემდეგ მიიღს მთელი პანელის, ხოლო ბოლო რიგი ისევ შეივსება ნახევარ პანელებით.

ამ მეთოდით საქართველოში რამდენიმე გუმბათი აიგო. ძირითადი რეზერვუარების დახურვით დიამეტრით 40, 0 მ, ამალეების ისრით 3, 8 მ. აგრეთვე თბილისში ცირკის სახელობის პარკში კალათბურთის მოედნის გადახურვა, დიამეტრით 46, 0 მ, ამალეების ისრით 6, 7, ასეთივე კონსტრუქციით იქნა გადახული კრასნოარსკის ცირკის შენობა, გუმბათის დიამეტრი უდრის 44,0 მ-ს, ამალეების ისარი 6,5 მ. ამგვამდ ასეთი მეთოდით მშენებლობები ხორციელდება კავშირში.

ზემო აღწერილი ახალი კონსტრუქციის ასაწყოში ელემენტებით, მშენებლობის უსასუსი მეთოდებითა და ტექნოლოგიით, რომლებიც პირველად საქართველოში იქნა დამონტაჟებული და განხორციელებული ძირითადი გადახურვა დიდმალიანი დამრევი გუმბათები, მაგრამ ამავე მეთოდით შესაძლებელია აიგოს, როგორც ცილინდრული, ისე ორმაგი სიმრუდის გარსებიც.

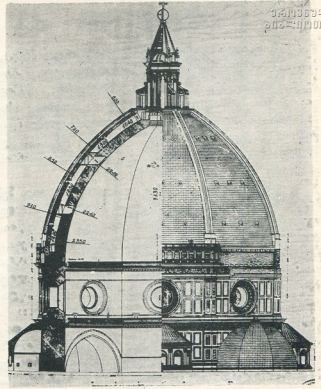
გარსოვანი კონსტრუქციის გამოყენებამ შეიძლება განაპირობოს ნაკლებობის ორიგინალობაც — ხშირ შემთხვევაში ხრავენ სტადიონის მართ სასაყრებლო ტრიბუნებს. 100.00 მ² მაყურებელს გათავალისწინებული სტადიონი, რომლის ცენტრში მოთავსებულია ფეხბურთის სათამაშო მოედანი სარბენი ბილიკებით (180.100 მ), გეგმაში ელიფსის ფორმისაა. მისი დიდი და პატარა ღერძები 280 და 220 მეტრია. ფეხბურთის მიწოდების დიდი ღერძი (180 მ.) შეთავსებულია ელიფსის მცირე ღერძთან (220 მ). თუკი ელიფსის დიდი ღერძის მომიჯნავე მარჯვენა და მარცხენა ფართობებს უნაგირისმიგვარი კონსტრუქციით გადახურვით, გადახურვა დადრწინდა ელიფსის პერიმეტრის გასწვრივ კოლონების თავზე მოთავსებული ელიფსის მოხაზულობის რკინა-ბეტონის შვილი 20 მ., რომლის მაღლა 220 მ. ლითონის თაღზე, მალთა კოჭს. ხოლო აწეულობის ისარი 20 მეტრი (სურ. 4).

შენობის მაქსიმალური და მინიმალური სიმაღლე წითელი ნიშნულიდან 55 და 10 მეტრია, ხოლო მოედანი წითელი ნიშნულიდან 5 მეტრით დაბლა. ლითონის თაღის, შვილი კოჭის და ელიფსის პატარა ღერძის ბოლო წერტი-

ლები საერთოა. შემოფარგლული ფართობები შეიღდა კოჭებით და ლითონის თაღებით გადახურება დაჭიმული ტრისონიანი ბადით. გადახურვის ზედაპირი ამობრუნულია ვლიფსის დიდი ღერძის გასწვრივ, ხოლო ჩანსქილია პატარა ღერძის მიმართულებით. ზედაპირი დაიფარება ალუმინის ან პოლიმერული ფურცლებით, შეიძლება აგრეთვე — წყალმდევი ქსოვილით. ლითონის თაღები ერთმანეთთან დაკავშირებული: მეშოკვებით ცენტრიდან სიმეტრიულად 50 შეტრის დაშორებით. როგორც მე-4 სურათიდან ჩანს, სტადიონის კონსტრუქციულმა გადაწყვეტამ განაპირობა მისი ეკონომიურობა (საშენი მასალები), სამაყურებლო ტრიბუნების სრულფასოვნება, ქარწვიმებისა და მზის სხივებისაგან მაცურებლის დაცვა. ასეთი სტადიონის აშენება შეიძლება ყველგან, ხოლო შედარებით მცირე ტევადობისა (ბათუმში, ქუთაისში, სოხუმში) ელიფსის ფართობის შეყირების, იარუსების გაუქმების და მოედნის ნიშნულს წითელთან შეთანხმების ხარჯზე.

იყო პერიოდი, როცა დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში მცხოვრებ ადამიანთა შორის ურთიერთკავშირი, მიმოსვლის საშუალება, თითქმის არ არსებობდა, ხოლო დასახლება აღმოჩნის საგანი იყო. მიუხედავად იმისა, რომ ადამიანთა სწრაფადობრივ ურთიერთობებს შორის დიდი განსხვავება აღინიშნებოდა, ისინი, როგორც წესი, აგებდნენ შენობებს და ნაგებობებს, რომლებიც ერთმანეთს ასლებივით ემსგავსებოდნენ, მაგალითად საძირკვლები, კედლები, გადახურვისა და სახურავის კონსტრუქციები, დიდი ფართობის გადახურვის კონსტრუქცია „დარბაზის“ სახით და სხვა. ასეთი მსგავსება ძირითადი მიზეზები იყო ის ფაქტორები, რომლებიც ერთობლივად იყენებდნენ დედამიწის სხვადასხვა ზონაში, როგორცაა: საშენი მასალა, ბუნებრივი კლიმატი, გარე ძალთა თამაში, ინტუიცია (ინსტინქტი, აზროვნება, უკეთესობებისაგან სწრაფვა და სხვა).

ქართველი ხალხის მიერ აგებული დიდებული ძეგლები, რომლებმაც საუკუნეთა ქარიშხლებს გაუძლეს და დღემდე მოაღწიეს, როგორც წესი, ემსგავსებიან სხვა ქვეყნების ნაგებობებს, მაგრამ, ამასთანავე, მათში მოცემულია საქმარისი განმასხვავებელი ნიშნებიც, რაც მიუთითებს ჩვენი ერის დიდ კულტურაზე, ნაგებობათა ორიგინალობასა და ქართველი ხალხის ცხოველყოფილ ზემოქმედებაზე. ჩვენ სამართლიანად ვამაობით ისეთი წარმატებული ეპოქაში უკნობლებით, როგორცაა ბოლნისის სიონი, მცხეთის ჯვარი და სვეტიცხოველი, სამწვერისი, სამთავისი, გელათი, ქალაქი-კლდეში ვაჩიბა და სხვა ვამაყობთ წარსულთ, წინაპართა დიდი ხელოვნებით, მათი გენიით. ეს ძეგლები ტურისტული დათვალიერებისა და სხვადასხვა სახის კონსტრუქციის დამყარების ობიექტად გადაიქცა. ცხადია, ეს ძალიან კარგია, მაგრამ, ჩვენდა სამწუხაროდ, უნდა შევინიშნოთ, რომ მე-20 საუკუნეში საქართველოში აგებული მრავალი ახალი ნაგებობა, ორიგინალობით მტკად ღარიბია და უფრო სხვის ნაგებობათა ასლებს წარმოადგენენ, რითაც, ცხადია, მომავალ თაობას სამაყო არაფერი ექნება. მაგრამ ჩვენ ღრმად გვწამს, რომ



სანტა მარია დელა ვიტორეს გუმბათი

დიდი ტრადიციის მქონე ერში აუცილებლად განაღდებინას ახალი ხელოვნებით აღფრთოვანებული შემოქმედნი, რომელნიც რკინა-ბეტონის, ლითონისა და ახალი პოლიმერული მასალების ბაზაზე შექმნიან პოემა „ფეხხსტყაოსნის“ საღარ სამთავისის, ჯვარისა ან სხვათა მსგავს ნაგებობებს, რომლითაც შემდგომში სამართლიანად იამაყებს ჩვენი მომაველი თაობა.

უდავო ტემპარატებად უნდა მივიჩნიოთ ის ფაქტი, რომ ყოველი ახალი წამოწყება, ჩვეულებრივად, დიდ სიძნელეებთან არის დაკავშირებული, იმისდა მიუხედავად, თუ ეს ახალი საქმე როგორი ფუფქტიანობისა ან სახალხო მეურნეობის რომელ დარგშია განხორციელებული. ესეაღია, რადგან მშენებლობა სახალხო მეურნეობის ერთ-ერთი ყველაზე რთული და ამავე დროს სიძნელეებით სავსე დარგია, ამიტომ აქ ახალი კონსტრუქციების, ახალი ტექნოლოგიის ან ნებისმიერი ახალი ტექნიკური წინადადების დაწერვა უდიდეს წინააღმდეგობას ხვდება. ძირითადი მიზეზები, რაც ჩვენი აზრით, ხელისშემშლელია და აფერხებს ტექნიკურ პროგრესს მშენებლობაში, შემდეგია: საგარნობო ფინანსიური დანახარჯები; წინასწარი, საესებით გაუმართლებელი შიში, ვაით, დადებითი შედეგი ვერ მივიღოთ. მათი მაღალ დონეზე და მეტად გაჭიანურებული განხილვა, შეთანხმება და დამტკიცება; პასუხისმგებელ პირთა და სპეციალისტთა წარმოდგენილად დიდი კონსერვატიზმი, რომელიც, ბოლოს დაბოლოს, ჩვეულებრივად ცნობილ გამოთქამამდე დადის: „რად აიტიონ უტკივარი თავი“; წინასწარი ექსპერიმენტის აუცილებელი სავალდებულო ჩატარება, მისი სიბრუნველ, სიძ-

ნელე და სიძვირე; მშენებლებს მაინც ურჩევნიათ ძველი, გამოცდილი, მრავალჯერ საკმეში შემოწმებული და გამოყენებული, თუნდაც არა ეკონომიური კონსტრუქცია, ტექნოლოგია და სხვ. განსასორცილებელი და დასაწერიი საკმის აუცილებელი შეთანხმება მშენებელ ორგანიზაციებთან, რაც ყოველთვის დადებითად როდღ მთავრდება; და სხვა კიდევ მრავალი მიზეზი და კაპრიზია, რაც ნოვატორი ინჟინრის და გამოგონებლის შესაძლებლობებს აღმატება.

არავისთვის სადაო არ უნდა იყოს, რომ ინტუიცია ნებისმიერი შემოქმედების აუცილებელ ფაქტორს წარმოადგენს. მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი, უდიდესი მიღწევები სახალხო მეურნეობაში, ხელოვნების უნიკალური ნიმუშები, ხუროთმოძღვრების ღირსშესანიშნავი ძეგლები და საერთოდ ნებისმიერი რევოლუციური ძვრები ტექნიკასა და ხელოვნებაში ინტუიციისა და ფანტაზიის გარეშე წარმოუდგენელი და შეუძლებელია. პირიქით, ჩვენი უშუალო მოვალეობაა აღვზარდოთ მომავალი თაობა შემოქმედებითი ალღოსა და ინტუიციის თვისებებით შეიარაღებულ და რეალური ფანტაზიის მქონე სპეციალისტებად. თანამედროვეობის ერთ-ერთი უდიდესი იტალიელი ინჟინერი ნერვი ურს: „სამგარისი საინჟინრო და არქიტექტურული ინტუიციის უკონსტანტია, რომელიც აუცილებელია კონსტრუქციის მუშაობის თავისებურების გაგების დროს, და აუცილებლობა იმისა, რომ შეუპოვრად აღვზარდოთ ჩვენში ეს ინტუიცია, მთავარ სიძნელეს წარმოადგენს“. ინტუიციისა და ფანტაზიის ნიადაგზე მიღებული შედეგების სისწორე ექსპერიმენტით შეიძლება შემოწმდეს. „მართლაც, ურსი ნერვი, არაფერი რომ არ ვთქვათ, იმის შესახებ, რომელსაც ამ დარგში მიადევნეს საამშენებლო მეცნიერება, ყოველთვის არის შესაძლებლობა მივმართოთ ექსპერიმენტულ გამოკვლევებს, რომელიც შესალებლობას

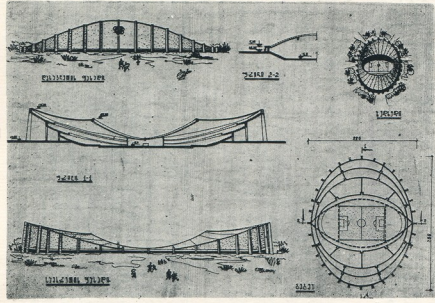
იძლევა საუკეთესო სახით გადაწყვიტოთ ნებისმიერი ურთულესი კონსტრუქცია“.

ობიექტური ფანტაზიისა და უტყუარი ინტუიციის შედეგია: ქვის გუმბათები რომის პანთეონზე, „წმ სოფოს“ ტაძარი სტამბოლში, სანტა-მარისა დიდებული ნაგებობა ფლორენციაში და სხვა. მიუხედავად იმისა, რომ დასახლებულ გუმბათებს და საერთოდ ამ დიდ არქიტექტურულ ძეგლებს არავითარი საინჟინრო-მათემატიკური განანგარიშებები არ ჰქონია.

XX საუკუნის რკინა-ბეტონის გუმბათ-გარსები: საორტის სასახლე რომში (იტალია, ნერვი, დიამეტრი 75,0 მ, ისარი 21,0 მ.), საცურაო სტადიონი ტოკიოში (იაპონია, ი. ცუბოი და კ. ტანეკე, 214X120 მ), რესტორნის გადახურვა ხომშილიკოში (მექსიკა, ფ. კანდელა), სავაჭრო ცენტრის სახურავი მალაკოვეში (საფრანგეთი, რ. სარჟე), ჭარხნის შენობის გადახურვა ბატონრუქეში (ამერიკა, ფულერი) და სხვა ნაგებობანი შექმნილია ძირითადად ინტუიციის და ფანტაზიის წყალობით. ამ წამყვან სპეციალისტთა აზრია, რომ „მეცნიერების გამო ინტუიციის უგველებელყოფა არ შეიძლება“ (ფ. კანდელა) და რომ „არსებობს ისეთი ამოსხნებიც, რომელთა ღირებულება გაირკვევა მხოლოდ და მხოლოდ ინტუიციით“ (ლა ფეი).

მე არა მაქვს მიზნად დასახული, ამბობს ფ. კანდელა, ვამტყიცო, რომ ყველა მათემატიკური გამოკვლევა ზედმეტია, ისინი მტანალებად საჭიროა ძალთა სისტემის ზუსტი დანაწილებისათვის, როცა მათ იყენებენ ჭუნებრივი მოვლენების არის გასაგებად, რაც ტექნიკურ პროგრესს განაპირობებს, მაგრამ აუცილებელი ჩარევა ყოველგვარი პრობლემის გადაწყვეტაში წინააღობა ამავე პროგრესისა.

მერის აზრით, მშენებლობა — ეს ზუსტი მეცნიერება კი



ფეხბურთის სტადიონი

არ არის, არამედ ინტუიციასზე და გამოცდილებაზე დამყარებული ხელოვნებაა, რომელიც შემდგომში სამშენებლო მექანიკის ძირითადი პრინციპებით განმტკიცდება. არქიტექტურა მსატკრობისა და ტექნიკის ერთობლიობაა. სპეციალისტს ნაგებობის შექმნაში, როგორც წესი, შეაქვს თავისი პიროვნული წვლილი და რადგან შენობა უმთავრესად მიწვევბა ტექნიკისა და ხელოვნების სფეროს და იგი იქმნება პიროვნების ჩვევების, ინტუიციის, და საკუთარი პირადი თავისებურების ერთობლიობით, ამის გამო იგივე შემოქმედებ პიროვნება რამდენიმე ერთი და იგივე დანიშნულების ნაგებობას ერთმანეთისაგან განსხვავებული სახით წარმოგიადგენს.

შენობა, სამივე მიმართულებით განლაგებულ ელემენტთა ურთიერთკავშირისაგან შემდგარ სივრცით სისტემას წარმოადგენს, რომელმაც მისი სიმდგრადე, სიმისტე და სიმეტრიე უნდა უზრუნველყოს. სათანადო გაანგარიშების ჩატარების ტექნიკური პროცედურების გამარტივების მიზნით ასეთი სივრცითი სისტემები ნაზობრივ და ბრტყელ სისტემამდე დაიყავთ, ამგვარად, თანამედროვე სამშენებლო ტექნიკის საფუძვლიანი ცოდნით შეიარაღებულ მოაზროვნე სპეციალისტს, რომელსაც, ამასთანავე, გააჩნია ინტუიციისა და ფანტაზიის საკმარისი მონაცემები, ყოველთვის ექნება იმის უნარი, რომ აუზომბესტბდეს და ახალი საწყისები შექონდეს მშენებლობის საქმეში. უპირველესად, საჭიროა ნაგებობათა კონსტრუქციების შემდგომი გაუმჯობესება, მათში სიახლის შეტანა და ამ სიახლეთა კანონად გადაქცევა, რაც საფუძველი იქნება შემდგომი წინსვლისა მშენებლობისაში.

ახალი კონსტრუქციების დანერგვის ბედს ძალიან ხშირად წყვეტს საშუალოა შესრულების ხარისხი, ბიძრო-ვოლოკიური პირობების სამიედლობა და შემდგომში ნაგებობათა სწორი ექსპლოატაცია. პრაქტიკაში არის შემთხვევები, როცა ირდევვა აღნიშნული პირობები, რის შედეგადაც ახალი კონსტრუქციებით ავებლი, ექსპლოატაციაში მყოფი შენობა წყობიდან გამოდის. როგორც წესი, ასეთ შემთხვევაში ყველაფერი ახალ კონსტრუქციებს და მათ ავტორებს ბრალდება, რაც წუდდება და უხეშად შესრულებულ საშუალოა კვალის დაფარვის მეტად მარტივ და ნაცად ხერხს წარმოადგენს. ჩვენსა სამშუბაროდ, ზოგჯერ ღრმად არ სწავლობენ და არ იკვლევენ რეალურ მიზეზებს, არასწორად ხდება ახალი კონსტრუქციების ავრძალვა და, მამასადამე, ტექნიკური პროცესების დამუხრტება.

როგორც უკმით იყო აღნიშნული, ბუნების თითქმის ყველა ქმნილება თავისი ფორმით ეწინააღმდეგება გარე ძალებს. ამასთანავე, თავისი ფუნქციის შესასრულებლად ეს ფორმები ბუნების მიერ ოპტიმალური სახით არის გადაწყვეტილი, რაც მათ ეკონომიურობასა და გამძლეობაში მდგომარეობს. მათემატიკურად ასეთი ოპტიმალური ფორმები მაღალი მრუდის მრუდწრიულ შედაპირებს წარმოადგენს, რომელთა განანგარიშებაც თანამედროვე მეცნიერული აპარატით ჯერჯერობით შეუძლებელია.

ადამიანი თავისი არსებობის ყოველ პერიოდში, უნებლიედ თუ გონიერულად, ყოველთვის ბაძახდა და ბაძახე ცოცხალ ბუნებას. ძველი ისტორიული ძეგლებს შტწავალა-გამოკვლევა გვიჩვენებს, რომ ჩვენს წინარბებს ბუნებრივი ქმნილებები, მეტნაკლებად შესწორებული სახით, გადაშტქონული იმ მშენებლობის ტექნიკაში, რასაც საფუძვლად ედო იმ დროს მოქმედი საშენი მასალები და სათანადო გამოცდილება.

გარე ძალთა მოქმედება კონსტრუქციული ელემენტის ნებისმიერ კვეთში ექვსი სახის დაძაბულობას იწვევს, მათ შორის სამი ღერძულია, ხოლო სამი მომენტური. ოპტიმალური კონსტრუქციის შექმნისთვის საჭიროა მის ისეთი ფორმა მიიყვთ, რომ მომენტური ფაქტორები ნულის ტოლი გახდეს. ამ შემთხვევაში დანარჩენი ძალები კვეთის პირობრიულია. იქნებთან. სიმეტრიული სამსახსრიანი თალი, დატვირთული თანაბრად განაწილებული ტვირთით, თავისი ფორმისა და მონახულობით, მუთავ რიგის პარაბოლი იქნება, თუ მის ნებისმიერ კვეთში მოუხე მომენტი ნულის ტოლია. როცა სიმეტრიულ თალზე დატვირთვები მისი ღერძის განტოლების შესატყვისია, ასეთ შემთხვევაში თალის ღერძის განტოლება თავის კატენოიდ იქნება. ამგვარად, ზენუდასახლებული თალების ნორმალურ კვეთებში მარტო ღერძული ნორმალური ძალები მოქმედებენ, ამიტომ ასეთი კონსტრუქციები მასალების ხარჯვის მიხედვით ეკონომიურ გადაწყვეტებს წარმოადგენს.

ჩვენი გამოკვლევებით და წინადადებებით, თუ გუმბათი სიმეტრიული მოხაზულობისა, თუ მასზე დატვირთვა თარახული პროცენტით ვერტკალური, სიმეტრიული და უწყვეტი იქნება, აგრეთვე, თუ გუმბათის ტანი საყრდენ გოლოთან სახსრებითაა მიერთებული, მაშინ ასეთი გუმბათის მერიდიონალური და რვალური კვეთები მარტო ღერძული მეკუშვავი ძალებებით იქნება დაძაბული: თუ გუმბათი თანაბარად განაწილებული ძალებით არის დატვირთული, მაშინ მისი მერიდიანის განტოლება მესამე რიგის მრუდით გამოიხატება, ტვირთის ტრანსპიციული განაწილების შემთხვევაში მერიდიანი მეოთხე რიგის განტოლებით იქნება აღწერილი, ხოლო იმ შემთხვევაში, როცა დატვირთვები გუმბათის შუაზედაპირის მოხაზულობის შესატყვისია, მერიდიანი მე-7 რიგის მრუდია და ა. შ.

ასეთი გუმბათები ოპტიმალურია, მათ საყრდენ კონსტრუქტუ შედარებით მეიერ დამჭიმაგი ძალებია, მოითხოვენ საშენ მასალათა მინიმალურ ხარჯს, ამასთანავე, გუმბათის ტანის ორივე კვეთში, როგორც მერიდიონალურში, ისე რვალურში, მხოლოდ მეკუშვავი ძალებია. გუმბათები შეიძლება იყოს მეტად დამრეცი, ე. ი. შეიძლება ამაღლების ისარი დიამეტრის 10%- ნაკლები იყოს, რაც მნიშვნელოვანი მიღწევა იქნებოდა. საერთოდ, მომავალში საშენი მასალების სრულყოფილი დრვადი თვისებები, სამშენებლო მეცნიერება და ტექნიკის შემოქმედებითად გამოყენება განაპირობებს გუმბათისა და, საერთოდ, გარკნის მასობრივ გავრცელებას სამშენებლო პრაქტიკაში.

ბლენ პასკალი*

ზაჩანა ბრეგვაძე

ამდღან გამომდინარე, პასკალი ავლენს ადამიანური ბუნების კიდევ ერთ პარადოქსს: ხომ ასეთი უბადრუენი ვართ, უმწიენი და მსწრაფლწამავალნი, მაგრამ ჩვენში, უკველმხრივ სასრულ არსებებში, არის რაღაც უსასრულო, კერძოდ, ბედნიერების შმაგი წყურვილი, და არ არსებობს ამ ქვეყნად ძალა, რომელიც შესძლებს ეს სურვილი ჩაახშოს ჩვენში, ისევე როგორც სამწუხაროდ, არ არსებობს ამქვეყნურ სინამდვილეში მისი დაცხრომის არაფიზიკური საშუალება:

...მაგრამ რას მოწმობს ბედნიერების ეს შმაგი წყურვილი და მისი დაცხრომის შეუძლებლობა, თუ არა იმას, რომ ადამიანი ოდესღაც ქეშმარიტად ბედნიერი იყო, და რომ ამ ბედნიერების სასოვრად მას დარჩა მხოლოდ ლიტონი სურვილი, აღუკვეთელი საწყაული, რომლის ავსებასაც ამაოდ ცდილობს უკველივე იმით, რაზედაც ხელა მიუწვდება, რაც გარს არტყია, მაგრამ რაკი ხელმისაწვდომი არ აქაფაოფილებს, რაკი მიღწეულით ვერ იკლავს წყურვილს, ხარბად მიეღვტის მიუღწევებს და მიუწვდომელს, და კვლავ უშედეგოდ, და კვლავ ამაოდ, ვინაიდან უსასრულო სიცარიელის ავსება შეიძლება მხოლოდ რაღაც უსასრულოთი და უცვლელით, ესე იგი, ღმერთით.

მხოლოდ მასშა ჩვენი ქეშმარიტი სიკეთე, მაგრამ ვაი რომ დეკარტით ის და მას მერე ამაოდ ვეძებთ მის მაგიერს, ამაოდ ცვდილობთ რაიმეთი შევცვალოთ იგი: ვარსკვლავებით, ცით, დედამიწით, სტიქიონებით, მცენარეებით, კომბოსტოთი, პრასით, ცხოველებით, მწერებით, კურობით, გველებით, ციგებ-ცხლებით, ქორათ, ომით, შიმშლობით, ბიწიერებით, გარყვნილებით, სისხლის აღრევით. ქეშმარიტი სიკეთის დაუარგავის შემდეგ ადამიანს შეიძლება უველაფერი სიკეთედ მოეჩვენოს, ასე განსაჯეთ, საკუთარი თითმოსობაც და თვითგანადგურებაც, თუმცა არაფერი ასერიგად არ ეწინააღმდეგება ღმერთს, გონებას, საწყაროს ბუნებას³⁹⁹.

არაფერია უფრო საყოფადი და საწყალობელი, ვიდრე დაცემული და გაორებული ადამიანის სიშრითი აღსავეხ ყოფა, ვიდრე მისი უთავბოლო წრიალი თუ ბორჩილი, მისი მუდმივი ბრგვა, გაუთკვეტილი ყუყმანი, ორქოლობა, გაურკვეველობა... ადამიანმა არ

იციის ვის მიაკუთვნოს თავი. ის გრძნობს, რომ დაიკარგა, დაეცა, დაივიწყა ქეშმარიტი საშობოლო და ვეღარ აგნებს უკან დასაბრუნებელ გზას, თუმცაღა მთელი სიცოცხლე ბრძამსავით დაბორჩალობს განუქვერტელ უკუნეთში და — სასოწარკვეთილი — ალბლებდზე, ხელის ფათურილი დაუტებს მას⁴⁰⁰.

ვინ მომეტეს ნათელს ამ უკუნეთს, ვინ მოუღებს ბოლოს ამ ყუყმანს, ვინ წარმართავს წრფელი გეგმა სასომიხილსა და მიწიერი სინამდვილის უსიერ ტვერში (selva oscura) დანტესავით მხარკცელუ კაცს? შესძლებს კია დაცემული ადამიანი თავისდა სასიკეთოდ გადაწყვიტოს მის წინაშე საბედისწერი გარდუფალობის ძალით დასმული სასტიკი დიღება: ან ხელაბალი დაეცმა და, ამარიგად, ცხოველად ქცევა, ან თავისი დაცემული ბუნების დათრგუნვა; კვლავ ამაღლება და დასაბამიერ სიწმინდესთან ზოარება?

...რა ბედი ელის ადამიანს? ვის გაუტლდება: ღმერთს თუ ცხოველებს? რა საშინელი მანძილია ჩანი ვართ და რად ვეცევი ჩვენ? უკველივე ეს მხოლოდ იმას მოწმობს, რომ ადამიანმა დაამარცხა თავისი ოდინდელი სიღაღე, დაეცა, ამდაბლდა და ახლა, სასომიხილი, ამაოდ ცდილობს დაიბრუნოს დასაბამიერი ნეტარება და ბედნიერება. ვინ დავეობრუნებს? ჩვენმა უველზე დიღმა მოძღვრებმა ვერ შესძლეს ეს⁴⁰¹.

დაბ, ვერც ერთმა ფილოსოფიურმა სკოლამ — ვერც პარიონიზმა თუ დოგმატიზმა, ვერც სტეტიციზმმა თუ რაციონალიზმმა, ვერც სტიციციზმმა თუ ეპიკურეიზმმა ვერ შესძლო ადამიანის მარობლა ბუნების მართებული ახსნა და ჩვენს წინაშე წნობრივი ქცივის მკაცრი თანამდევრობით ჩამოყალიბებულ სახელმძღვანელო პროგრამის დასახვა:

„ფილოსოფოსებმა ვერ გაავითმეადანეს ამ ორი მდგომარეობის შეხატუვის გრძნობები.

ისინი გავიერგავდენდნ მხოლოდ და მხოლოდ სიღაღის გრძნობას, მაგრამ ეს გრძნობა არ შეეფერება ადამიანს.

ისინი გავიერგავდენდნ მხოლოდ და მხოლოდ სიმდაბლის გრძნობას, მაგრამ ეს გრძნობა არ შეეფერება ადამიანს.

სიმდაბლის გრძნობა საჭიროა, მაგრამ არა ბუნებით; არამედ სიანართლით განპირობებულად; არა იმიტომ, რომ სიმდაბლეს ჩამოყუდეო, არამედ სიღაღელქდე ასამაღლებლად. სიღაღის გრძნობა საჭიროა, მაგრამ არა დამსახურებით, არამედ მადლით განპირობებულად,

დასასრული იხ. „საბჭოთა ხელეწიენა“ №16 3-8, 1978 წ.

და საჭიროა მხოლოდ მას უშედეგად, რაც ადამიანს უკვე განვლილი სიბნელის ბუჩქს უკვე გარკვეული სიბნელის რაოდენობის⁴⁰². და მართლაც, რაკი ადამიანის ბუნება გარკვეულია, რაკი ის ქანკასიანი ქანაღის სილამაზისა და უხადრყოფის, ქვედაბნობისა და თავშემაბნობის, ღმრთის მოყვარობისა და თავმოყვარობის შორის, ამიტომ მისი შეუღების ყოველგვარი ცალმხრივი კრიტიკონიში მცდარია და არამართლებული:

„სახიფათოა დაარწმუნო ადამიანი იმაში, რომ ზედმიწევნით ცხოველს ჰგავს და იმადრთოვდა არ უჩვენო მისი სილიადე; არადა, ღლებს სახიფათოა დაარწმუნო სილიადეში და დუხამლო სიმდაბლადე, კიდევ უფრო სახიფათოა არც ერთი გაუმდებადე არც მეორე, სასილადე მხოლოდ ერთი რამ: უჩვენო ადამიანური ბუნების ორკოფობა და ორადობა.

ადამიანი თავს არ უნდა უტოლოდებს არც ცხოველებს და არც ანგელებს, მისთვის დაფარული ღლებს და ადამიანს საუთარი ბუნების არც ერთი მხარე; დაე, ერთსაც იცნობდეს და მეორესაც“⁴⁰³.

ქრისტიანული სარწმუნოება, — აი, სასკალის მიხედვით, ერთადერთი ქმედითი ძალა, რომელიც დღითიერი მადლის უხარწვრელი შეუქით ანათებს ჩვენს უმწეო გონებას, წმინდს ჩვენს საბაბლო გულს და ამოწურავად გვიცხადებს როგორც ჩვენი შინაგანი წინააღმდეგობების დღემად სიღრმეს, ისე მათი წარმოშობის მიტეტორ წყაროს:

„ადამიანის სილიადე და უხადრყოფა ყოველთვის აშკარაა და თაღში საცემი, ამიტომ ქვეშაირი რელიგია აუცილებლად უნდა გვახსილდეს, რომ ადამიანი არსებობს როგორც სილიადე, ისე უხადრყოფის მკვეთრად გამოხატული ორი საწყისი. მან უნდა აგვიხსნას ამ განსაკვირებელ ურთიერთსაპირისპირო საწყისთა თანახმობა ადამიანის სულში.

მხოლოდ ერთი რამ განაპირობებს ადამიანის ბედნიერებას: რელიგია უნდა უჩვენოს მას, რომ არსებობს ღმრთობა; რომ მისი ვალა უფადრებს იგი; რომ ჩვენი ქვეშაირი ბედნიერება მისი სახილადეა. ჩვენი ერთადერთი უხადრება კი მისი სიზორე; რელიგია-სთვის დაფარული არ უნდა იყოს, რომ ჩვენი სული სიბნელითაა სავსე, რაც ხელს გვიშლის შევიცნოთ და გვიყარადეს ღმრთობა, რომ თვით ჩვენი დანიშნულება გვიჩვენებს და ურუკე მცნებად გვიხსნავს მის სიუარულს, ჩვენი სიბნელე კი გვიჩრბავს ამას და ამიტომ ჩვენ უტორონი ვართ და უსამართლონი; მან უნდა აგვიხსნას, რადომ უპირისპირდებით ასე ჭიუხედ ღმრთოსაც და ჩვენს ბედნიერებასაც, მან უნდა გვახსილდეს ამ უმწეობის წაშლა და მისი მიკვლევის გზაც, გადაბედეთ ამ თვალსაჩინო ყველა მსოფლიო რელიგიას, და თვედ დარწმუნდებით, რომ არც ერთი არ აუმაყოფლებს ამ მოთხოვნებს ქრისტიანული რელიგიის გარდა“⁴⁰⁴.

მაგარ სარწმუნოების გულმზურადე ღლაღისი, ქვეშაირ ცხოველებსა რომ მოუბნობს კაცს, ეკლავ რჩება ხმად მღალადელისადე უღებობა მის. რატომ? — კითხულობს სასკალი, — რატომ უტრება კაცი ღმრთოს? რატომ ძალით იყრებებს და იმბინებს თავს? რატომ ნებისთ ივიწარებს თვალსაჩინოვან და თავისი უხადრყოფის არსებობის საწინააღმდეგო? რატომ იბნობს მარადისობის უსასრულო და უსაზღვრო პერსპექტივას? „თუ კაცი მართლა ღმრთობისთვის არ არის შექმნილი, რატომა ბედნიერი მხოლოდ და მხოლოდ ღმრთობა? თუ კაცი მართლა ღმრთობისთვის არის შექმნილი, რატომ ასე უტრება ღმრთობა?“⁴⁰⁵

ადამიანი ამ უტრეო სიუარისისა და, ერთის შეხედვით, აუხსნელი და გაუმეგარი სიუარისისა თუ სიბრბავის მიზნს, „არსებობს ატკობი ისევ და ისევ მის ცოდვად ბუნებრივ ხედვას. უფლის ხატად შექმნილი კაცი ცოდვითადეობის შედეგად არა მარტო დაშორდა ღმრთოს, არამედ კიდევაც დაუპირისპირდა მას. გაყოფდმართებულმა გულმა და გონებამ, გამორღებულმა ნებამ შემაპირობითი ჩანაწერი, თანდათანობით წაშალა კაცის სულში შექმნილის წმიდა ხატება. უღმრთოდ დარჩენილმა ადამიანმა საუთარი თავი დახვდა ღმრთის ადგლას, თავი გაიღმრთა. ამიერიდან, თანადროუ-

ლი ფილოსოფიური მიმდინარეობის ნეოპორტესტანტიზმის თვალსაზრისით წარმოადგენს ე. ბრუნერის თქმისა არ იყოს, „ადამიანი საუთარი უღებობისთვის ტყვე“⁴⁰⁶. ხოლო იმავე ნეოპორტესტანტიზმის მიხედვით, რომელიც ისევე ვამოდის სასკალთან, როგორც ბარტო — ეყრტილდან, ადამიანის მიერ თავისი თავის გაღმრთება, თავისი თავის თვითმართი და ატმონომორ არსებად მიჩნევა, — ესაა კაცობრიობის ერთ-ერთი უმდებლესი შედეგია, როგორც ადამიანის მიერ ღმრთის პრეროგატივების მითვისება. ეკონომი, — აი, სასკალის მიხედვით, ძირითადი წყარო ადამიანის უღმრთობისა:

„როდესაც ვესურს ღმრთოზე ვიფიქრო, ხომ არის რაღაც, რაც ხელს გვიშლის და სხვა რამესინდ მიაკვებს ჩვენს აზრს? ყოველთვის ეს ბოროტებაა, — თანდაყოლილი, ჩვენიან შობილი“⁴⁰⁷. „ჩვენ დაბადებუთ ისე ვეწინააღმდეგებთ ამ სიუარულს შემოქმედის მიმართ, რომ აქედან აუცილებლობის ძალით გამოიმდინარეობს დასკვნა: ან ჩვენ ვიბადებთ ბრალდულნი, ანდა ღმრთობი უსამართლოა“⁴⁰⁸.

მაგც არ იყოს, შემოქმედის შეცნობასა და წვდომას ადამიანს დაუძლეველ დაბრკობებად ეღობება უზარმაზარი დღესაღმკა, გადაუღებავი ზეგარი, რომელიც ერთმანეთისაგან შორის კაცსა და ღმრთოს, სასრულსა და უსასრულოს: „...უსასრულობა არ გაიჩრება, თუ მან გარის მივეშვებით, ისევე როგორც ერთი ცოდვის წამბებით არ გაიჩრება უსასრულო უსაძრე. უსასრულობასთან შეპირისპირებით სრული ქრება და წმინდა არაობად იქცევა. იგივე ითქმის ჩვენი სრულისა და ღმრთობის, ადამიანური სამართლისა და დღევანდელი სამართლიანობის ურთიერთობისაშიც გამა... უტოლო ანებობის ღმრთობა, ის მილიანად გინებაშიუწვდომლია, რადგან, როგორც დაუნაწევრებელი და დაუსაზღვრელი, ყოველმხრივ განსხვავდება ჩვენგან. მასსადამე, ჩვენ არ შეგვიძლია ვიკოვდოთ მისი ბუნება, არ შეგვიძლია ვიკოვდოთ არსებობის თუ არა იგი. მაგამ თუ ასეა, ვინ გაბედავს მისი არსებობის დამტკიცებას ან უარყოფას? ყოველ შემთხვევაშიც, ეს ჩვენს ძალას აღემატება, სად ჩვენ და სად ის?“⁴⁰⁹

სად ჩვენი გონება და სად ღმრთობა? სასკალის აზრის აქ აშკარად უპირისპირდება ადამიანური გონების თვითმკობრის დეტარისტული კონცეფცია. ფილოსოფიის ისტორიასა და უპირველესი უმდებრეტი რეაქცია კარტეზიანული ინტელექტუალიზმის წინააღმდეგ არა, ადამიანი მარტოდენ გონებით ვერისაღებს მიხედვება, ეგრისოდეს შეიმეცნებს ღმრთობს. ლოკატური მკვლელობის გზით ღმრთობის არსებობის დამტკიცებისა თუ დასაბუთების ყოველგვარი და წინასწარვე აშკარა მარცხისთვისაა დაწინაურებული, ანებულობის „აზრების“ ატკობის დასკვნა, რომელსაც შემდეგ საბოლოოდ დააფუძნებს და დააკონსიდერებს კანტის „წმინდა გონების კრატია“⁴¹⁰.

პირწმინდად ლოკატური, რაციონალურ-დესკარტული მკვლეობის გზით უფლის ძიებას აიასწავლებლებს მანძილზე აშორდ შეწინააღმდეგობის უზარმაზარი სულერი ენერგია. დროა, ბოლოს და ბოლოს, ვაღიარო, დასძენს სასკალი, რომ ღმრთობა გონებით ვერ მიიწვდომება. და, აი, ის მიმართავს თავისი დროისათვის თუთურ ყველაზე თამბას და ყველაზე რიგიანალურ ცდას: გონებას მკვეთრად უპირისპირებს ადამიანის თავისთვლდ ნებსა („ღმრთობის უფრო ჩვენი ნების დაუფლებება სურს, ვიდრე გონების“⁴¹¹) და, ამრავად, გულსა და გრძობის ფილოსოფიით ცვლის გონების ფილოსოფიას. სასკალის ჩანაფიქრი სათეობა: უსაქმიანსა სწორად ნების სიზრულედ გადა ადამიანის ცოდვითადეობის მიზეზი და ამიტომ შწკვლისაგან გაწმენდილი ნებისავე სიზრულედ უნდა იხსნას დაცემული კაცი. უმწეობებმა მხოლოდ იმბრო გვიბოძა დასრულებლობა, რააა, კომპლექტიანი, ანებულობით ვმორჩილებდეთ მას. არა გონების ქმედითობა, არამედ ნებდობისმიერი ქვეყა, — ასე ესახება სასკალს რწმენის საფუძველთა საფუძველი:

„ნებდობისმიერი ქვეყა ძირფესვიანად განსხვავდება ყველა სხვაგვარი ქვეყისაგან.

ნებღობის გარეშე წარმოადგენლია რწმენა, მაგრამ არა იმი-
ტომ, რომ ის ქვედა არ რწმენას, არამედ იმიტომ, რომ ნებისმიერი
საენის, ნებისმიერი მოვლენის სიმაართლეს უო სუალბეს მხოლოდ
ხედვის კუთხე, მხოლოდ ჩვენი თვალსაზრისი განაპირობებს. ნება,
რომელიც უპირატესობას ანიჭებს ერთს, სულს უკრძალებს ყო-
ველივე იმის კერტებას, რაც თავად არ სიამოვნებს. ასე რომ, ნების
მონა-მორჩილი სული კერტებს მხოლოდ იმას, რასაც ნება იწო-
ნებს, და განსჯილად მხოლოდ იმის მიხედვით ისინი, რასაც ნების
კარნახი კერტებს⁴¹².

ეს ვოლუტარისტული მოძვრების შინაგან ცენტრად გული
კვეთს, მხოლოდ, რა თქმა უნდა, სუბიექტური ნების ძალის-
მხედვითა და დვითური მაღლის ზემოქმედებით განწმენილი და
გამაზლებელია გული, რომელიც თრგუნავს ჩვენს ცხედვითურ
ციგირისს და შეიღის არსებით მივაკვეცს შემოქმედის მიმართ:
„ღმერთის გული ვინაობს და არა ვინაგნა, ან არის რწმენა: ღმე-
რთი გინაობადა გულისათვის, არა ვინაგნისათვის“⁴¹³.

როცა წერს „გული“, — სასული გულისხმობს გინაობის ერთ-
გვარ უშუალობას და შინაგან სიყვარულს, რომლის მიხედვითაც
ჩვენ ლოკატური შტაკების შუამავლობის გარეშე ვწვდებით და
აღვიქვამთ კემწობიტებას, არა მარტო ზნების სტეროში, სადაც
გინაობის და უშუალო სიყვარულს სინდისი ეწოდება, არამედ თვით
ფიჯიურ სინამდვილის შედგენის პროცესიც: ენა: ე. წ. პირ-
ველსაწყისია, ანუ, უფრო პოპულარულად ტერმინით რომ ვთქვათ,
წმინდა იდეათა აპირირული აღქმა: „ჩვენი შევიცნობთ კემწობიტე-
ბას არა მარტო კონიებით, არამედ გულითაც: სწორად გულით შე-
ვიყვებებით ჩვენ პირველსაწყისთ, და სულ ამაოდ ცდილობს ვი-
ნაგნა, რომელსაც ხელი არა აქვს გულთან, შეიცივნოს ეს პირველ-
საწყისი...“⁴¹⁴

გულისმიერ, ინტუიტურ შემეცნებას „აზრების“ ავტორი აშ-
კარა უპირატესობას ანიჭებს რაციონალურ-სტრუქტურული შემეცნე-
ბასთან შედარებით („ჩვენი განიჭის ყოველგვარი კერძობობა, ბო-
ლოდს და ბოლოს, გინაობის წინაშე კემწობიტეით მოაგრდე-
და“⁴¹⁵). ამ პრობლემის სასულისული გაგარტების ცხადვად იგინაობა
პორ-რიალის გაღვლია: სენ-სიარანი თოლოგოას — გულის მყე-
ნიერებას უწოდებდა, ხოლო ნიკოლი წერდა: „კემწობიტება სხვა
არა არის რა, თუ არა ძველი კანონი, როცა ის გინიებით მივიქლო-
მება, მაგრამ იგივე კემწობიტება ქრისტიანული და ევანგელისტური
კანონი ხდება, როცა გულზეა ამოტივტივებული“. ნიკოლსავე ექუთვ-
ის გამოქვამა: „გულია კემწობიტების ბუნებრივი ადგაგა“⁴¹⁶.

გულისმიერი შემეცნების, ინტუიტური წვდომის ობიექტი, უწინარე
კუთვლია, თვით ადამიანის შინაგანი, სულიერი საშუარო, და ეს
წვდომა, როგორც აღენიშნეთ, უშუალოდ ხორციელდება. რას
ნიშნავს ეს ზოგირითი ინტუიციონისტური კონცეფციის თანახ-
მად, შემეცნებისმიერი ცდა რა ტიპად — გარტყანად და შინაგან
შემეცნებად განიყოფება. გარტყანი ცდა მხოლოდ გინაობად, სიმ-
ბოლურ ცოდნას ვგავდებ, ვინაიდან აქ საგნები უშუალოდ ეს არ
შეიქმენება, არამედ მხოლოდ ჩვენი გინაობის ორგანოებზე (თვალთ,
უფრო და სხვ.) მათი ზემოქმედების შედეგად. მაშინ როდესაც ში-
ნაგანი ცდით ჩვენ უშუალოდ ვავიზილებით ჩვენივე სულის მომ-
ჩაობას (სტრუქტურის, განცდების, მისწარმებებს და ა. შ.). ისე რომ
გინაობის ორგანოთა შუამავლობა არ გვერტება და, ამრიგად, შე-
ვიყვებებით, თუ შეიძლება ასე თქვათ, ჩვენი სულიერი ცხოვრე-
ბის „ღეღანს“ და არა მის სიმბოლურ, „ასლს“. სასულის მიხედვით,
გულისმიერი შემეცნების ობიექტებია ავტოივე მორალური თუ
რელტიური კემწობიტებანი, ისევე როგორც შემეცნებისა და
კონკრეტული არსებობის პირველსაწყისი:

„გულს თავისი კანონები აქვს, რომელიც სრულიად უცხოა ვინე-
ბისათვის; ყოველი ფეხის ნაბიჯზე იგინაობა ეს. შე იმის თქმა
მსურს, რომ გულს, ბუნებით, უფარს უწუნავის არსი და ბუნებით-
ვე უფარს თავისი თავი; იმისად მიხედვით, თუ ვის მიმართ მიდრ-
ეება ხოლმე; და ის თავისი არჩევანით ქვეყნება როგორც ერთის,
ისე მეორის მიმართ. თქვენ უარყავით გული და გსურთ მისიღით
მხოლოდ ვინაგნას? რაო, იქნებ ვინებით ვიყავით თქვენივე თა-
ვი?“⁴¹⁷

შემეცნების წყარო რომ მხოლოდ ვინაგნა იყოს, მაშინ, ზოგირითი
ინტუიციონისტის (მერტაგონი, ლესკი და სხვ.) პრინცი, ადამიან-
ის ხვედარი იქნებოდა მხოლოდ რელატურთი, მხოლოდ სიმბოლუ-

რი ცოდნა; მაგრამ ჩვენ ვუვლობთ ცოდნის კიდევ ერთ წყაროს/შე-
მეცნების კიდევ ერთ ინსტრუმენტს, სახელდობრ, ინტუიციას, ამ
ერთგვარ „შინაგან გინაობას“, „შინაგან კერტებას, როგორც მას
შეიძლება შეიღებოს; ეს იგივე სინოტიურთა აღქმაა; რომლითაც
სულთანის მიხედვით, სული სწავდება და იმეცნებს საგანთა სიმრავ-
ლის მიღმა მდგარ იდეას. ინტუიციო ერთგვარი სულიერი სიმა-
თიაა, რომლის მეშვეობითაც ჩვენ ვინებთ საენის სიღრმეში,
ვიმეცნებთ მის განუმოკრებელ ინდივიდუალობას, ვწვდებით მის
კონკრეტულ შინაგანს და, ამრიგად, ვერწმენთ მის ინტუიცი არს-
ვლისსმიერ, ინტუიტური შემეცნების პრინციებზე, უწინარე სუ-
ვლისა, ჩვენი გინაობობა, რაციონალურ-დესურსისული შემეცნებს
პრინციებზე ეს ლოკატური სიღრმეხებები და მათემატიკური ობ-
რაციები. სასულის ცნობილ ფრანგ კონკრეტურთა გინებტ ავეს
შენიშნეთ, რაციონალური შემეცნების პრინციებზე თოქვის მანქა-
ლის ზამბარბე და ბორბლებია, ინტუიტური შემეცნების პრინცი-
ებები ეს — ის მოუხედავლი იდეაობა ძალბობა, რომლითა თამაშ-
ქმნის ცოცხალი ორგანიზმის განსაკუთრებულ შექმნას⁴¹⁸.

„გულს თავისი წესრიგე აქვს, ვინებებს — თავისი; ვინებდა სა-
წყისებს და დასაბოთებას ემარება, გული — სხვა რამეს. ვინ
ამტიკობებს და საბოთებს, სიყვარულის ყველა მიზნის გუნთხის
წესრიგით დაღვაგებას და თანმდევრული ჩამოთვლის მსურს, რომ
მავანი უნდა გვიყვარებოდეს, რა იქნებოდა უფრო სასიყლოო“⁴¹⁹
ცხოვრისა და წ. პავლის მაღლი გულმორწმენისმიერი და არა
გინებისმიერი, რადგან მათი ჩვენი განსწავლა კი არ სრულდა, არა-
მედ ვაიბობა ჩვენი გულისთვის. იგივე თოქვის წმ. ავესტანტნეს მი-
მართ, მათი წესრიგე სხვა არა არის რა, თუ არა ყოველწმენის
გაღაბრა, ყოველწმენითი გადაბეგვა ვინებისმიერი წესრიგიდან
გადახედავა, რომელიც აოქლებს ბონისესენ მიმავლად გზას და უფ-
რო ცხადვად წარმოვიგრნებ ჩვენი არსებობის საბოლოო შინაგან⁴²⁰

აქ შეიძლება და დავგვსა წერტილი და ამით დავემოკრებინა
შემეცნების სასულისული თორიის მოკლე მიმოხილვა, მაგრამ
ძმნობა თავი დააღწრო მომზობად ცდუნებას და პარალელი არ
გააკლო სასულისა და... რანდინარაბა თავორის ნაწრზე შორის
ისი უმეტეს, რომ იშვიათად თუ მოიძებნება ორი სხვადასხვა მსოფ-
ლანცდის უფრო სრული და ზუსტი თანხვედრა, იშვიათად
მოიძებნება სასულისული კონცეფციის უფრო სრულიყოფილი
ინტუიტური აღქვამა, ვიდრე თავორის ქვემოთ ციტირებულ ფრა-
გმენტებია:

„როდესაც, რომელსაც ჩვენ ხალყო წერალებიდან ვითვისებთ
ჩვენი გულის საუბრებია არასოდეს იქცევა. ჩვენი მხოლოდ ჩვე
ულებების ძალითა ვარბ მასთან დაგვიკონტაქტობ. როდესაც მოკლე
და საუბოთარ გულში — ეს დიდი და ვაკეცულობი საქმეა, რომელიც
მთელ ცხოვრებას და რს. ტანჯვის მწვერვალზე იხადება იგი
შეუცხის სისხლის ორგანად და იმისად მიუხედავად, შოკებს თუ არ
შეუცხა კაცისთვის, მისი ცხოვრების გზა აღსრულებული სიხარულით
მოთავსდება.“

ჩვენ ხიზრად ვერ შევიგინა, რამდენად მდებარია ყველაფერი ის
რასაც სხვათა პირიდან ვიხმენთ და ვანუწვევებთ ვიზორებზე
საუბოთაროთაც; ამ დროს კი დილით დედ. ვაგრო ავტრის ღებვა და
ჩვენს გულში საუბოთარ კემწობიტების ძაბარ შექმნება. ჩვენ ვერ
ჩაყვდებით ამ მარადი ქმნადობის საიდუმლოს, თუკი ჩვენს ქმნ-
ვასა და სიხარულს, ჩვენი ცხოვრების სიყვითისა და იმისად ღღებებს
ვითოთულებს ცალ-ცალკე, სწრაფადღმინი დროის სიზრგ ვაივითი
ლაგო, ისევე როგორც ვაგურებანი ზღბება წინადღებების აზრი, რაც
მას მარკაცად-მარკაცად დაეანაწერებთ.

როგორც კი ჩაყვდებით საუბოთარ გულში მიმდინარე შემოქმე-
დებითი პროცესის ცნობილ სქემას, იმავე წუთში ნათელი ხდება
სამყაროს მარადგანმარტობად მანრთარება ჩვენი უფროთრიადა
მოკიდებულება. ჩვენი ვიწვებთ იმის შეგნებას, რომ ყოფიერების
შემქმნის პროცესთან ჩვენც ვარბ წილნაყარნი, ამ ცოტარ სამყარო-
მსგავსად, რომელითავე თვითუული თავის საუბოთარ ორბიტაზე მომ-
ჩაობს, — და ყველა ჩვენი მისწარება და ტანჯვა-წამება თავი
შესაფერე ადგის იკავებს მსოფლიოს მილიანობით.

მართალია, ჩვენ ზუსტად არ ვიციტ, რა ხდება, ჩვენ არაფერ
ვიციტ თვით უმცირესი ნაწილისა კი. მაგრამ როცა ჩვენ შევიც-
ნობთ, რომ საუბოთარ გულში მიმდინარე სიცილებიდან წავალი მსოფ-
ლიოს საერთო ნაკადის სახეებით იდენტურია, ყველა ჩვენი საშუე-

ხელს და მჭურავს სიხარულის ერთ გრძელ ასხამს გვეჩვენება. სინათლის ფაქტები: მე ვარ, მე ვმარაობ, მე ვვიარებდი, — მთელი თავისი უნარმანარი მნიშვნელობის გადაშლება ჩვენთვის, როგორც კი შევიტყობ, რომ ყველაფერი დანარჩენი აქვს, ჩემთანა, და რომ ვერცერთი უტყობის ატომი ვერცდეს ვერ ამივლი.

ჩემი გულის ურთიერთობა შეიძლება ამ მომხილველ დილანსა და მოკავალ სიკვდილთან ახლონათესავრი დამოკიდებულება. უკვლავ ეს სურნელი, ფერი და მუსიკა სხვა არაფერია, თუ არა ჩემი იღუმენო ურთიერთობის გარეგანი გამოხატულება. ეს მუდმივი შეშინებით თუ შეუცნობელი ურთიერთობა ჩემს გონებას აძიებურბს ათრთოლებულმა იმუშაოს. ჩემი შინაგანი და გარე სამყაროს ურთიერთობაშინაგანი მე ქმნი ჩემს რელიგიას, დილას თუ ციციტს, ჩემი ძაღლის შესაბამისად. ხოლო ამ სინათლეზე მე უკვე შეშინალია გავერცე საბოლოო წერებებში მანამდე, სანამ მივიღებდე და შევითვისებე მათ⁽⁴²⁰⁾.

ერთხელ კიდევ გაგიშორებ: ფრანგი მთარგმნისა და ინტელიტის პიეტის სულიერი ნათესაობა, განცდის, გრძნობის, შინაგანი განწყობის იგივეობა უკველია და უცილობელი. მაგრამ მაიღინა თუ არა ასაკული, ტანჯვის გოლგოთაზე ქვაბულშია და მარტვილიობის უფსკრულში დაწარმულია კაცმა, სულის ის სიმწიფდეს და აუშვებელია. „გულის სისხლით“ მოიკვებულე ამ ნათელ მრჩენს, იმ შინაგან პარონიას, რაც უფრო მძლავრი, უფრო გავრცელებულია და, თუ მკრებლობაში არ ჩამოშრებულა ამის თქმა, ცოტა უფრო მიამბი სულების შესასურთი ზვიდრია მხოლოდ?

ვაი, რომ ვერა! სულ ამაოდ ცდილობს იგი დათრგუნოს გონება, რათა რეგრესიონს ზგანი უფლისანი და მარტოვდეს თავისი, მარტოდენ გარნობება და ინსტიტუტებით დააფუძნოს თავისი მასულდგმულებელი რწმენა: „ნეტა... ღმერთს ენებებინა, რომ არასოდეს დავეჭრებოდა გონება და ყველაფერი მხოლოდ გრძნობებითა და ინსტიტუტებით შეეკაცუნო მაგრამ ბუნების ამ გველრისა ეს ბუნებრივია: მან ძალზე ცოტა რამ დაუტოვა შესაბამისად ჩემს ინსტიტუტებს და გარნობებს: ყოველივე დანარჩენი მხოლოდ გონების ქმედითობით შეიმეცნება. აი, რატომა, რომ უკვლავ ის, ვისაც ღმერთმა რწმენა უბოძა და მორწმუნე გული, ბედუნებრია და გულდაშვებულებული. ხოლო ის, ვისაც რწმენა არა აქვს, ჩვენი შეგნობა მხოლოდ განცდის გზით ვაიარათო ამ დღივით ნიქს, იმის მხოლოდმეტი, რომ ღმერთი იღვებდ უბიძგეს კეთილმარწმუნე გულს, ურჩობისოდაც რწმენა მხოლოდ ადამიანურია და, მასხადავ, სულს სახსენილად უფვი და ურცმენა⁽⁴²¹⁾.

დაბს, ის ხელს ამაოდ ცდილობს თავგანწირული ძალისმგვიით დათრგუნოს გონება („მოიდრეკე ქედი, უშწიკო გონება: დაღუშდი-მუთვი, ბრძიკო ბუნება“): არაფერს ძალძეს მოიკრებს მისი დიადი, სწეული ტვისი სიამაუე, არაფერს ძალძეს ჩაახშოს მისი ძველვაშილი გონების მძარცნებლური ხმა: „ჩვენი უფრო უწყობნოდ უნდა ევმარტოვოდეთ გონებას, ვიდრე ნებისმიერ მძარცნებელს, რადგან ვინც ეწინააღმდეგება გონებას, უტყობარა, ხოლო ვინც ეწინააღმდეგება მძარცნებელს, რატგენია და შლივი“⁽⁴²²⁾ (ნონაშლილდია, არ მო არაოადაა „აზრების“ პირველ გამოცემაში არ შეიქტანა კლერიკალური თვალსაზრისით ეს მეტისმეტად ამათი აზრი). მაგრამ სულის ამნარია განყოფილება კვლავ ახალი, გადასაჭრელი და ყველაზე მძიმე და განსაკლდელად უკველზე მწარე პარადოქსის წინაშე აუტენბს მას: „როცა ყველაფერი მხოლოდ გონებას უკვეყნდებარბო, ჩვენს რელიგიას ადარაფერი რჩება მისტორი და მწიგნობრები; როცა გონების საწესების და უტყობარ, რელიგია უაზრად და სასაცილო ხდება“⁽⁴²³⁾.

იხსებ, პირიქით? იქნებ რელიგია სწორედ მაშინ ხდება „უაზრო და სასაცილო“, როცა გონების საწესებს არ ვაუტყობ და ამიტოვად, მე ქმედითობას თავის ბუნებრივ ფუნქციას უნარჩუნებო? რაინდ მჭირვარ უნდა იყოს, სინათლე მანაც სიხარულად, სანამ რისინა დავეკვირდეთ, როგორ ზუნდება და ფერმტოთაღდება გონების სტეტიკური თვალთი დანახული რომელიც გნებთ რელიგიური ქმეშარტების ბრწყინვალეობა. ავღილო, თინდაც, ცოდვითადეყვის ძველუფუტელესი დოგმა, სასკალის ეთიკურ-რელიგიური მოძღვრების ეს ქვათუხედი, და შევხედოთ მას „აზრების“ ავტორის დღეი ოპონენტის პოლ ვალტრის თვალთი:

„და ცე მან ი. ა) ჩვენ ვცინობთ ორ დილას და მისტორი დეცე-

მას. ანგელოსთა დაცემა, კაცის დაცემა: მო მოით ტეკეუტეუტე კატახტოფინი, იტყოდა ვეგოტორი. უკვლავ აფერი რაც მან შექმნა, უნდა და აეცეს. ბ). დასაბამიერი დაცემა ის იღეავე დაფუძნებელი ყველა რელიგია უკვეთლობის ტიცილებსისისისა განწარმოლო. გ). მაგრამ შესაქმნა პირველი ზგანი, სამყაროს შექმნას უსოლოდ უკავშირდება ორი აქტი: ერთი — შემოქმედება, მეორე — შექმნილის. პირველი აფუძნებს რწმენას, მეორე კი... თავისუფლდება“⁽⁴²⁴⁾.

ახსოვლიბე ბევრი რამით ჰგვანან ერთმანეთს. შესაძლოა გადაჭრებულადც მოვეჩვენნოს ამისი თქმა, მაგრამ, ფეტიბოს, ასეო თვალთი ჰქონდა სასკალსაც: ზუსტი, ცივი, მომოსხვებელი, დაუნდობელი; ციკლოპის თვალი; ან, უფრო მო ვთქვათ, ზმირად ამნარო თვალთებედიო დეკავამო იგი სამყაროს, ადამიანს, სიცოცხლენ, ღმერთს. მხოლოდ ეგაა, ციკლოპისგან განსხვავებით, მას სხვად დავებუვა თავისი მარად ფხიზელი გონების თვალთი. ძალიან სურდა, მაგრამ ვერ შესძლო. მხოლოდ სიკვდილია აღასრულა მისი სურვილი...

სიკვდილი როგორც სიცოცხლე; სიცოცხლე როგორც სიკვდილი... — უტყობრებელი სენით განაწამებდი, შინაგანი წინააღმდეგობებით გათიშული, მრავალტანჯული სიცოცხლე... ყველაფერი მოაგრდება იმით, რითაც იწყება: კვლავ ორკოვობა, გაორება, გაურცველობა:

„აი, რას ვხედავ და რა მთავივობს, საიოავ არ გაივიდევ. ყველგუნდა განუტყობრებელი უწყვიდაია და უტყობარ. ყველაფერი, რასაც ბუნება მიღვდეს, მხოლოდ ეცხვა და ძრწოლას იწყებს ჩემში. მე რომ დღეობის ნინით აღბეჭდოს ვერაფერს ვცხვრებდი. აღაბო, ურწმუნო ვაგზებელი: ყველაფერი რომ დღეობის ნინით აღბეჭდული მეღვანებოდეს, სამუდამოდ დავცხვრებოდი, რწმენით ავსილო. მაგრამ მე ვხედავ მეტისმეტად ბევრს, რათა უარყო და მეტისმეტად ცოტას, რათა ავღევსო ურცვეტი რწმენით, და ჩემი გული წუხს, ჩემი საბარლო გული. რაზემეტი მინარცია: თუ ბუნება ღმერთმა შექმნა, დავ, მან უტყობარად დავაბიწოწის და ვაგვადსტოროს თავისი უსწეოქმედების არსებობა, ხოლო თუ მისი მოწმობა მოწმობის ოცნებით, ეს უკლები ტვიტორი საბოლოოდ წარუშლის და წარბიოვოს მეტი. დავ, ბუნებაზე ან საბოლოოდ დამარწმუნოს, ან სასუდამოდ გადამარწმუნოს, რათა, ბოლოს და ბოლოს, გადაეწყვიტოს, რა გზას დავადევ. მაგრამ მე კვლავად ვხედავთ რა ციცი, ვინ ვარ და რა ვარ, კვლავად ვხედავთ არ მზნებს, რისთვის ვარ და რა ვარ. გულს მხოლოდ ერთი არა სწურვია: შეიცნოს ქმეშარტი სიკეთე და მისდებოს მას. მარადისმა ჩემთვის ყველაფერია, ყოველივე სხვა დანარჩენი — არაფერი“⁽⁴²⁵⁾.

თავისი ხანმოკლე სიცოცხლის ნაშნულზე მან გადაიხანა უსახტოეკისი მძამოდელი ახალი მეცნიერებისა და ქმეშარტიკი სარწმუნოების ვერავი და დაუნდობელი მტრების წინააღმდეგ. მაგრამ ყველაზე მძიმე აღმონდა ორთაბარბოდა საყუთარ თვათან, დარწმუნებელი, ქანცაყმწევი, სასწრაფოეკი ორთაბარბოდა. ფრანგმა პოეტმა თიულ ღმერტმა დიდი მატატოლუ ექსპრესიით თავისი რავეცა სისკალი ამდარინდელი სულიერი მდომარეობა გონების ბრწყინვალე სონეტში „სასკალი“. აი, ან სონეტის პროზაული თარგმანი, რომელსაც, რა თქმა უნდა, ბრწყინვალეობის აღარა სცხობა:

„უნე ქვრტოდე შენს ფერტობთ პირაშემულ უფსკრულს, რომელსაც უსასრულად აღრმავებდა ეცხვა და ირინია. და უძლიოდ დავებუშა ამ პირტუმი ჩრდილთი თავზე დაბარბო გარნობილ, როგორ გველდა სულში სასიკვდილო ვრავტობი.

მაშინ ამ ხარასა და უძღბე უფსკრულში უყოწმაროდ ჩაავდე შენი დიდი, დამხხვრებელი გული, შენი დასკლიო ბრტკი, შენი გეგობა, შენი დიდება, შენი გენია, სიცოცხლის სიტკობა და სიამაუე არსებობისა.

და როცა საყუთარი ნაშხვრებეობთ ამოიხვე მთელი უფსკრული, შენი უზუნეასი და სისხლიანი მხხვრებელი მთვარალმა ქვარი აღმართი ამ რტკულ საფლავზე.

მაგრამ ციცილანი ნაშხვრებების ქვეშ კვლავ იხსნება უფსკრულის პირა და ქარში მოციკაბზე ღღერწამივით ირუევა მაცხოვრის ქვარი“⁽⁴²⁶⁾.

მაცხოვარი... მაცხოვრის ქვარი... მისი უცანასკნელი ნუგეში, მისი სასოება, მისი სიმწიფე: „ღმერთი შევიწებული, დამცირებული,

ჭარზე გარეული; შესია მძლეთა-მძლე, დიდებამოსილი, სიკვდილითა სიკვდილსა დაბრუნებელი. მაცხოვრის ორი ბუნება, ორი მოვლენა, აღამაინს ბუნების ორ სხვადასხვა მხარეზე⁴²⁷... დაბ, ერთი ანა წამებულ ადამიანს და ჭვარცმული ღმერთი: „ადამიანი თავისევე სხეულს ჭვარცნა გარეული, უღლიოდ დაბა დაბარანი თავი დასხვდელი აქვს საყოფარი არის ეკლები“⁴²⁸... თავის ღარიბულ ბინაში, რომელიც მწირის სხვაზე უფრო მოგვაგონებს, უტანელი ტკივილი განაჩაჩებთ, პალუციანებელი ვადაჭრული, მწიერ-მწურობითა და ძილგამორბოლი, ღამეულ კონსერვო სხვაზე „იესოს მიხტრანს“, ჭვარცმული ღმერთისა და მრავალანჭული კაცის ვალსებმეგრულ დოაოვს. „... მეიღაცისათა თუ მდებარე ლოკის რადენიმე სტრიქონით დასკული სწვდება ღმერთის აგრინისა თუ ადამიანის ტანჯვის ექსპლ სიბრძნის და ისეთი ვნებით, ისეთი სიწაწით, მოწონებითა და სასიბოთი ვაგებდავანებს მას, რომ ვერცერთი კაცი ვულთი ვერ დარჩება უგრძობელი“⁴²⁹

ჩემს მდებარეობაშია შე ვფიქრობდი შერვზე შე შერთვის დავსიხი სისხლს“⁴³⁰

ნოთუ შენ მოვთვ, რომ სისხლი დავსიხიი კაცთა სახსნელად, შენ კი ცრულად არ გხუროს დაღვარა“⁴³¹

„დაიბრუნე კითხვითა და ხორცის მონიბა; შე შენ აჩვენებ მხოლოდ სულიერი მონიბისგან ვადავსებულებს“⁴³²

„მე ვხედავ ჩემი სიამაის, ცნობისწადილის, სიბოღის უფსკრულს. რაა საერთო ჩემსა და ღმერთს შორის, ან ჩემსა და მაცხოვრის სიმატრული შორის? მაგრამ ის ცრულად შეჩაყვებს და უყვლა თქვენი შოლიტ მის ტანზე აღიბეჭდ და სისხლიან ზოლად ის ჩემზე მეტად დაამცირებს, და მინც, არამცთო არ ვეზიზღები, არამედ დიდ პატივად თვლის, თუ მე ვიწარადი მისა დასველდი.“⁴³³

მან თვით განურჩეა თავისი თავი და, მით უმეტეს, განმტურება შენ.

მის წყლულებს უნდა შევერთო ჩემი წყლულები, და, ამრიგად, შევერვა მას, ის თავს იხსნის და მეც დაიხსნის. მაგრამ სავერ-მისოდ ჩემი ქროლები ალარ უნდა დავუბატო მის სისხლ-გამდინარე ქროლებს“⁴³⁴

დროდადრო საზარელი ყვირილი ვაცხადებოდა ტანჯვა და ანა-ღმრული კვიითნი ჩემს გვანცნობზე, რომ ამ მძლეთა-მძლე სული. სათვის, რომელიც თითქოს დაიფრავა თავისი სხეული, უცხარ არ უნდა უყოფილო ტკივილი და სიკვდილის თავზარდავებზე განც-და. მაგრამ სისუსტე წაიფრია. ვეცლავფრის სძლევს სნეულს რეი-ნისებური ნება. მიიღი მისი სიკიცხლე ახლა სხვა არის რა, თუ არა სიკვდილისათვის საშვადილი. დაიფრავა სოფლის; დაიფრავა სურვილების, ოცნებების, მისწრებების; დაიფრავა თავისი თავის თვითგანდობა საბოლოო და სრული. ეს თვითგანდობა, ბოლოს, აშკარა უკიდურესობაში გადადის და ქრისტიანი ანაქორე-ტების თითვემას მოგვაგონებს:

„... ის ობოლელი იყო ზნარად ესაუბრა სხვადასხვა ბოიანს და, ცრუა არ იყო, ესეც აწინებდა, ვითო სულს ვანვო უარე“⁴³⁵. მაგრამ რაჟი საუთნო სინდისის წინაშე არ შედოლ უარე ვიპა ვინცთვისა, როცა შეწევას სიხორადენ, ამახუ თავისი უუნებელ-ყოფის საშუალება მოეცებინა: შიშველ ტანზე ირტყადა ჩაინის ეკლებსა ქამარს, ისე რომ ეკლები ხორცებზე იყო მიჭეული, და როცა თავში უფუი და ამაო არი მოვიკიდოდა, ან ერთგარა შევბა-სა თუ სხვა რაიმე ამგვარს იგრძნობდა, იდავს დაიარადა ქამარ-ზე, რათა ჩხვტებების სიმაფრე გაოკრეცენინა (pour rebouler la violence des piqûres) და, ამრიგად, ეკლავ თავის მოვალობა-ზე ფიქრს უბრუნებოდა. ეს თვითწრთება იმდენად სასარგებლო ტენება, რომ სიკვდილმდე ზელი არ აუღია მასზე“⁴³²

სასკალს თავს დასტრიალებს თიღებრტა, რომელიც ოჯახითურთ გადმოსილდა პაროსში, რათა თავისი „საბრალო მძიხების“ მიზეზ-და, ავადმყოფს შინადა აკიხებდა პარ-როლიადი მეგობრები — ნიკოლი, არნი, აგრეთვე ბერცუგი დე როანე და სხვები. საათო-რის სიხდან რის სასოფლადონ. როცა ძალი უმსწევს, სასკალი სია-მოცნობის საუბრობის მათთან. დროდადრო საწინელი ტკივილი აწე-ვიდებინებს სიტყვას. მანში მეგობრების თვალზე ცრემლი ვარდით-და ხოლმე, ის კი დრტყებდა: „რაჟის უნდა მივეცი მის ნება, — უუნებდა თიღებრტას, — რომ შემიყვარონ, თუნდაც ეს იყოს მათ-თვის სრულიად თვითნებური და სასაბოლოო გრძნობა. მე მოვა-ტუბუე ყველად, ვის გულშიც ამნარია გრძნობა აიძიების, რადგან

მე არავის მიზანი არა ვარ და ყველას იმედს ვაგაცურებ. განა სი-კვდილი კარგე არ მიყავარებს უყვე ასე რომ, მათი სიყვარულის... განა მათე მოყვდება. ხომ დანაშავე ვიქნებოდი, თუ ვაგმწულებელ სხვებს კუმწარტებდა მიერნაი სიკვდილ, ვაძიულებდი თუნდაც ჩემდა უნებურად, და ამ იძულებით ვამებდი მათაც და საყოთარ თავსაც? ასევე დანაშავე ვიქნები, თუკი ჩემდამი სიყვარულის გრძნობას აღუტრავ ვისმე. უნდა ვაგაფრთხილო ყველა, ვისაც ვუ-ყვავარ, რე არებებს და სიყვადებს, რე მიზანებს, რე შევიცავს. ნაცლად იმისა, რომ მე შემიყვარონ, დავ, ეცადონ სათირო-ეყონ ღმერთს“⁴³³...

სახებრედოდ, ტკივილი უყოფილის აუტრანი როდია. მანში ის დილაადრიან იწებებს ეკლებების შემოვლას და საათობით ლო-ცულობს მუხომოდრეკილი, ლოცულობს არა თავისი თავისათვის, არამედ უბოვარა, გლახაკთა და დავრდომილთათვის, რომელთაც ჭვარცმული ღმერთის წამებულ ასობედ სანახს, მას სინდისი ქენ-ჩის იმის გამო, რომ ამდენი კირსუსული ახვევია ვარცა, მანში რო-დეცაც ათასობით ღარიბ-ღატაკი უწამლოდ და უღულმცაბეროდ იხოცება: „როდესაც ვფიქრობ, რომ მე ასე კარგად მივლით და, ამავე დროს, ათასობით ღარიბ-ღატაკს, რომლებიც ჩემზე მძიმედ არიან ავად, ლუგა პურცი კი არ განაჩინი, ისეთ ტკივილს ვგრძნობ, რომ ამის ბჯნა ჩემს ძალ-ღონეს ადგებტება“⁴³⁴

ამიერედან სასკალი მხოლოდ ქველმოქმედებითაა სულდგმუ-ლობს. გაიჭრებუნის, ქვრია-ბოღინი, მოესაფრინ, — არ, მისი ფიქრისა და ზრუნვის ერთადერთი საგანი: შემღვინისდგავარი, ეცილობს ყველას გაუწოდოს გამტარების ხელი. ყველა გაიბოხოს და სულსა ანუგულის. მისი ბინა ღარიბ-ღატაკთა თავსუხვადრად არის ყველა ენუგული. 1662 წლის ზამთარში ის მომავლადი კაცი აარსებს პა-რიზში საწინიბნის სინიკლის აქციონერთა საზოგადოებას, რომელიც სერიცოვ და მომავლად მარცინებთან — ქრანანსა და ბერსთან ერთად უღდება სათავეები; საზოგადოება მიზნად ისახავს შემწობა აღმუშორის ბრუას სასწრავეთოდ მცხოვრებლებს, რომლებსაც მუხრს ავლებს შიშველი“⁴³⁵

მხოლოდ ავადმყოფის ვაჭრულება წვევებს ამ საქველმოქმედო საქმიანობას. 19 ივნისი ლიკინად ჩავარდნილი სასკალი მეგობრებს ვადავთო ეიღებრტას ბინაში, სინ-ნარსინის ვარუბანში. ავად-ყოფი კვლავ ჩვეული სიმტკიცით იტანს ტკივილს. მისი ვაჭრე კვლავ მოყვასა და ნათესავთაგანია, გლახაკთა და დავრდომილთა მი-მართ სიყვარულითაა სავსე. შ ავეისტიოთი დათარბებული ანდერ-მისი თანახმა. სასკალი მიიღი თავის ქონებას თანახმად უწვრდებს ნათესავებს, ერთგულ მსახურებს და პაროსისა და კლერმონ-ფე-რანის მთავარ საავადმყოფოებს. თავისი სიმტკიცით და სიყვარულით ის თითქოს ცდილობს ხორცი შეახსნას ქირთათმენის ქრისტიანულსა და, იმავდროულად, სტოკიტორ დივალს:

„...ტკივილის უსახტაკისი შემოტევის დროს, ყველას, ვინც თავზე დავა და მისი სიკვდილობის იწლად, ასე მიმართავდა: ნუ დაგტრიათ, ავადმყოფობას ქრისტიანების ბუნებრივი მეგობრება (la malade est l'état naturel des chrétiens), იმიტომ რომ მისიცი წაყო-ბით კაცი ისეთი ღებება, როგორც უნდა იყოს საერთოდ: ქირთათმონი, სიკვდილგარი სიამისა და გრძნობისმიერი განცტრომისგან განაჩრული... ცუდმედლობისა და სიხარისგან თავისუფალი, წამითი-წამად სიკვდილის მომლოდინე და მსურველი. განა ასე არ უნდა ატარებდეს ყველი ქუმწარტი ქრისტიანი მიუღი სიცილ-ღებს? და განა დიდი ბედნიერება არ არის, რომ ადამიანი იძულებით აღმორბედი იმ მდგომარეობაში, რომელში უფრენა ვალად აქვს? მაშ, რადა დავგრჩინია, ვარდ იმისა, რომ უღრტინეულად მოვი-ხაროთ ქედი ბედსწერის წინაშე? იმიტომ მხოლოდ ერთ რამეს გთხოვთ: შემაფადრებე ღმერთს, რომ ესოდენ მოწყალების ღირსი მყოს. არ, როგორი სილსისკვეთობით იტანდა იგი თავის უბედო-ბას“⁴³⁵.

სიცილბლის მწუხრი ბევარ რამეს ასხვადრებს. ოდესაც ფიქ-რობდა, და არცთუ ბოლოდ უსაფუძვლოდ, რომ სინ-ნარსინი, თავისი ცილბოგობით, მიუტკვევლად სცოდნდა ადამიანის ბუნების შეფასებისას, ახლა კი ფიქრობს, რომ ზოგჯერ თვითონაც სცო-დავდა, როცა ასე აღიქვამდა სტოლთა მოძღვრებას. ყოველ შემ-ახვედრობა, ახლა მის გულს სულ სხვაგვარად ეტანებოდა დიდი სტო-

ელის აზრი: ...ყოველთვის უნდა უცეროდ ყოველივე ადამიანურს, როგორც მალბერწნალს და მსწრაფლწარმავალს: ის, რაც გუშინ ჩანასახი იყო მხოლოდ, ხვალ უკვე მუშაია და მტვერი. მაშ, შენი დღემოკლდე სიცოცხლის მანძილზე ნურასოდეს გადაუხვევ ბუნების გზას, მერე კი ისევე უღრტიწინელოდ განვიდე სიცოცხლით, როგორც შწიფე ზეთისხილი ვარდება ხიდან: დედამიწისა და მშობელი ხის მიმართ ლოცვა-კურთხევითა და გულმზურავლედ მადლობის წირვით»³⁹³.

და ის, გულმზურავლედ ქრისტიანი, ბედნიერია იმით, რომ წარმართ იმპერატორის კვალდაკვალ, შეუძლია გაიმეოროს: „მე მიუვარს უველა კაცი, როგორც ჩემი ძმები, იმიტომ რომ მან იხსნა ისინი. მე მიუვარს სილატაქე, იმიტომ რომ მას უუვარს იგი. მე მიუვარს სიმღერა, იმიტომ რომ ის სმუალედას გვაძლევს გავაყიბოთ უპოვარნი. მე უველას ერთგული ვარ და ჩემს ბოროტსმყოფელს ბოროტებითვე არ მივაგებ სანაცვლოს... მე ვცდილობ ვიყო მართალი, სამართლიანი, გულწრფელი და ერთგული უველა კაცის მიმართ, და ჩემი გულის მთელი სინაზე, უწინარეს ყოვლისა, გუთუვინს იმით, ვისთანაც ლწერთმა უველაზე მჭიდროდ დამაკავშირა. და სულერთია, ურუმრად ვმოქმედებ თუ საუკაროდ. უველა ჩემი მოქმედების საბოლოო მიზანი არის ღმერთი, რომელმაც უნდა განმსაჯოს და რომელსაც უველაფერი შეწწირე, უველაფერი ვანაცვალუ.

აი, როგორია ჩემი გრძნობა, და მე დღემუდამ ვლოცავ მაქსოვარს, რომელმაც ეს გრძნობა ჩამინერგა და სისუსტით, უხადერყობით, ბილწი ვნებებით, სიამაყით და ცუდმედილობით სასვე კაცი, თავისი მადლის წყალობით, უველა ამ ბიწისაგან გამწმინდა, მადლისა, რომელსაც უნდა უუმაღლოდ მთელს ჩემს დიდებას, ვინაიდან, ჩემდა თავად, არა გამანია რა, ცთომისა და სისწყლის გარდა»³⁹⁷.

მისი სიცოცხლე წამითი-წამად უახლოვდება სიკვდილს. თავის საზრდელი ტკივილი სწიზად გონებას აჯარგინებს. ამას ზედ ერთვის შეიფეულობის საწინელი ხურცება. 14 აგვისტოს, ტკივილის მორიგე შეტევის შუშდედ დაითინა, სასწრაფოდ მაწარეთო. ექიმებმა და მეფობრებმა ზიარების ნება არ დადრეს, სამაგისო აბა რა გკირსო, ხოლო მან თქვა: „თქვენ ვერ განიცლით ჩემს ტანჯვას და ამიტომ ცდებთ; თავის ახეთი ტკივილი — ეს რაღაც უჩვეულოა, წარმოდგენელი, საზარელი“³⁹⁸.

გავიდა არაადამიანური ტანჯვა-წამების კიდვე სამი დღე. „17 აგვისტოს, — იგონებს ეილბერტა, — თავის ტკივილის უსასტატეხი შეზოტევისას მხოვავ, კონსილიუმი მოიწვიეო, მაგრამ იმწასვე შეტება და იქვეწუღად მკითხა: მეტისმეტს ხომ არ ვცდილობ ამ მოთხოვნიეო?“³⁹⁹.

მეორე ღამეს დაიწყო ავონია. საწინელი კრწუნჩებები განიადიხსან დრეებით შეწუდა. მომაკვადამა თითქოს მიიხებდა. ახლად აწიარების ზიარებისას სულთმობრძავი ტრიოდა. ეს ტანჯვისა და ნეტარების ცრმლები იყო — გვაუწეებს ეილბერტა.⁴⁰⁰ პასკალი ვარდელსა და 1662 წლის 19 აგვისტოს, შუადღისას, პირველ საათზე, მისი უყანსწილი სიტყვები იყო: „Où Dieu ne m'abandonne jamais — „დაე, ნურასოდეს დამიტყვებს ღმერთი!“⁴⁰¹

შენიშვნები:

391 C. Faust, XXII, 27.
392 იხ. Enciclopedia italiana, Roma, ed. 1949, vol. XXVI, p. 569-570.
393 „აზრები“, 342.

394 „ფედროსი“, 250 bc.
395 „აზრები“, 342.
396 იქვე, 345; შდრ. 361.
397 იქვე, 312.
398 იქვე, 345.
399 იქვე, 337.
400 იქვე, 339.
401 იქვე, 343.
402 იქვე, 391
403 იქვე, 331.
404 იქვე, 342.
405 იქვე, 347.
406 იხ. Буржуазная философия XX в. М., 1974, стр. 298.
407 „აზრები“, 376.
408 იქვე, 380.
409 იქვე, 187.
410 დაწერილობით იხ. „ვარიაციები პასკალის „აზრების“ თემაზე“, 187, 9.
411 „აზრები“, 414.
412 იქვე, 75.
413 იქვე, 216.
414 იქვე, 220.
415 იქვე, 213.
416 იხ. I. Russier, La foi selon Pascal, 1949, p. 332.
417 „აზრები“, 215.
418 იხ. „აზრები“ ადევტული გამოცემა, პარიზი, 1897, გვ. 208.
419 „აზრები“, 221.
420 რაბინდრანათ თაგორი, ბენგალია, თარგმნა თ. ჩხენკელმა, თბ., 1970, გვ. 208-210.
421 „აზრები“, 220.
422 იქვე, 266.
423 იქვე, 212... შდრ. ჰეგელი: „ჩვენი დროის ყველაზე უხვე შეცილობად გვევლინება შეხედულება, რომლის თანახმადაც აზროვნება ენებს რელიგიას და რომ რელიგია მით უფრო მტკიცეა, რაც უფრო ნაწლებდაა დაეპყმირებული აზროვნებასთან“ (Гегель, Философия религии т. I, М., 1975, стр. 253).
424 „წერილები, აზრები“, ეურნ. „ესკიპარი“, 1971, № 12, გვ. 153.
425 „აზრები“, 183.
426 Jules Lemaître, Les Médailles, Paris, 1880.
427 „აზრები“, 422.
428 პოლ ვალერი, „წერილები, აზრები“, ეურნ. „ესკიპარი“, 1971, № 12, გვ. 156.
429 სენტ-ბევი, დასახ. ნაშრ. გვ. 373-374.
430 „აზრები“, 404.
431 შდრ. „აზრები“, ნ: „გონებასაც და გრძნობასაც ჩვენ საუბრისი სრულყოფით, ანდა, პირქით, ვრყვით: კარგი საუბარი სრულყოფის, ცუდი კ ვერყვინს. მანასადავ, ფრთხილად უნდა მოვირჩიოთ თანამოსაუბრე, თუკი სრულყოფას ვერწრაფვით და არა ვარყვით... — პარალელი ჩემია — ზ. ბ.
432 იხ. ეილბერტა პასკალი, დასახ. ნაშრ. გვ. 76-77.
433 ეილბერტა პასკალი, იქვე, გვ. 84.
434 იქვე, გვ. 91.
435 იქვე, გვ. 90.
436 მარკუს ავრელიუსი, „ფიტრები“, IV, 48.
437 „აზრები“, 403.
438 ეილბერტა პასკალი, დასახ. ნაშრ. გვ. 91.
439 იქვე, გვ. 92.
440 იქვე.
441 იქვე.

ქ რ ო ნ ი კ ა

● ამ რამდენიმე ხნის წინ ავ. ზორავას სახელობის მსახიობის სახლის საგაიფურნო დარბაზში მოეწყო ახალგაზრდა მხატვრების ნაშუაგართა გამოცემა. ექსპოზიციაში წარმოდგენილი იყო ლ. სულავერის, შ. ჭავჭავაძის, ვ. ვახუნიას, ლ. ტატიშვილის, ტ. სახაურის და სხვათა ფერწერული ტილოები და გრაფიკული ფურცლები. გამოფენის მონაწილეები თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტები, დიპლომანტები და ის მხატვრები არიან, რომლებმაც სულ ახლახან დაამთავრეს უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებელი და პირველ დამოუკიდებელ ნაბიჯებს გრძობენ ხელოვნების დიდ გზაზე. ზოგიერთმა მთავანამ უკვე მოახსრია მონაწილეობის მიღება დიდ ტრანსპლანტურ და საკუთარ გამოფენებზე და მაყურებელთა უფრადღება და უფროსი კოლეგების მაღალი შეფასება დაიმსახურა.

პროფესიული ოსტატობისა და მხატვრული ამოცანების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა გამოფენის გრაფიკული განყოფილება.



რომელიც ძირითადად დაზღუბა გრაფიკის ნიმუშებით იყო შედგენილი. ახალგაზრდა მხატვრები ავრჩქელებენ რა ქართული გრაფიკული სკოლის საუკეთესო ტრადიციებს, ეძებენ ახალ, მტკიცელო გამოსახველობით სწავლებებს. აღსანიშნავია დ. სულავერის გრაფიკული პორტრეტები და ლ. ტატიშვილის ესკიზები. სამწუხაროდ, ერთფეროვანი და უსახური აღმოჩნდა გამოფენაზე წარმოდგენილი ფერწერული ნაშუაგარები, რომელთა უმრავლესობამ ფერწერული ამოცანისადმი ზერედილ დამოკიდებულებას შთაბედილება დატოვა.

● 3. სარაჭინოვილის სახელობის თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში გაიმართა გამოჩენილი კომპოზიტორის, საქართველოს სახალხო არტიტის, სახელმწიფო, ზ. ფალიაშვილისა და ნერუს სახელობის პრემიების ლაურეატის შალვა მშველიძის შემოქმედებითი საღამო.

საღამოზე შესავალი სიტყვი გამოვიდა მუსიკისმცოდნე ე. მაკავარიანის, შემოხდა შ. მშველიძის ნაწარმოებები. პირველ განყოფილებაში მსმენე-

ლებმა მოისმინეს სიმფონიური სურათი „ფშაური“ და მეოთხე სიმფონია, მეორე განყოფილებაში შესრულდა სიმფონიური სურათი „შშის ამოსვლა“, რომლის „ორკულა“, ნაწილები ოპერებიდან „მშვეტი ტა“ რიელისა“ და „დიდოსტატის მარჯვენა“.

კონცერტში მონაწილეობდნენ საქართველოს ტელეფონისა და რადიოს სიმფონიური ორკესტრი საქართველოს სახალხო არტიტს ლილე კილაძის დირიჟორისა, საქ. სახ. არტიტები ე. ტატიშვილი და ნ. ანდელუაძე.

● 26 ივნისს ქიზის სახლის მიერ დარბაზში ჩატარდა საბავშვო და საყმაწვილო ფილმების წარმოებისა და გაქირავების საკითხებისადმი მიძღვნილი კონფერენცია.

კონფერენციაზე მოხსენებით გამოვიდა საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის საბავშვო და საყმაწვილო ფილმების სექციის თავმჯდომარე კინორეჟისორი ნ. ნენვაძე.

ინფორმაცია საქართველოს სტუდენტთა საბავშვო და საყმაწვილო ფილმების წარმოების დღევანდელი მდგომარეობის შესახებ გააკეთეს კინოსტუდია „ქართული-ფილმის“ სახელით — კინორეჟისორმა თ. გომელაურმა, კინოსტუდიის მულტგაერთიანების სახელით — რეჟისორმა ბ. სტა-

● ამავე წინაშე საქართველოს სსრ თეატრალური საზოგადოების ავ. ზორავას სახელობის მსახიობის სახლი შ. გერისთავის სახელობის გორის სახელმწიფო დრამატულმა თეატრმა წარმოადგინა ცნობილი ინგ-

რიკოვსკიმ, სატელევიზიო ფილმების სტუდიის სახელით სტუდიის რეჟისორმა მ. კიტაძემ; საბავშვო და საყმაწვილო ფილმების გაქირავების საკითხებს შეხებო კინორეჟისორი პ. ჩარკვიანი.

კონფერენციის მუშაობაში მონაწილეობა მიიღეს საქართველოს განათლების სამინისტროს ბავშვთა ესტეტიკური აღზრდის განყოფილების წარმომადგენლებმა, სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის საბავშვო და საყმაწვილო ფილმების საქართველო კომისიის თავმჯდომარემ, კინომოდერნ პარამონოვამ. კონფერენციის მუშაობა შეჯამდა საქართველოს სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის პირველმა მდივანმა ე. შენგელაიამ.

ლისელი დრამატურგის ქ. ოსბორნის ორმოქმედებანი პიესა „მოთხედი მრისხანეების ფაშა“, სექტაულის დამდგმელი-რეჟისორმა საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე ი. კაკუ-

საშემსრულებლო ხელოვნება. ანსამბლი ასრულებს მსხუბუქ და საცეკვაო მუსიკალურ ნაწარმოებებს ე. წ. „რეტაიმის“, რომელიც ამერიკაში მე-19-20 საუკუნეების მიჯნაზე შექმნა. ანსამბლის რეპერტუარშია როგორც „რეტაიმის“ კლასიკების კომპონის, მორტანის, სკოტის, ბლეიკის, ასევე დებუსისა და სტრავენსკის ნაწარმოებები.



● „...ლარი პსტიანი, მირზა გელოვანი, ალექსანდრე საქაია... — ამ მირზა დღეობა ახალგაზრდების სახელები სამუდამოდ დაუკავშირდა ერთმანეთს თავისი სიყოფილი, შემოქმედებით და ნაადრევი სიკვდილით.“

მოკრძალებითი შემოვიდნენ ქართულ პოეზიაში, ჩუმაღ დანათესი ნათლები და ასევე უხამუროდ ფეხპარკით წაიდგნენ ჩვენგან... მათ მიერ დატოვებული სიხალდე, როგორც პირველი სივარულიის ცრემლი, როგორც ემწევილური ლოცვის განუმეორებელი მზურგალები, დღემდე არ ქრება და უჩვეულო სიბნობის გამოსცემს“...

გურამ ასათიანის ამ სიტყვებით დაწყო პოეზიის საღამო, მიძვინილი ადრე წასული ოთხი პოეტის: ლალო ასათიანის, მირზა გელოვანის, ალექსანდრე საქაიას და გიორგი ნაფეტვარძლის შემოქმედებისადმი.

ფილარმონიის მცირე დარბაზის სენიანზე იდგა შაოსანი ქალი. მცირედი ზოვარაფილი ცნობებით, რომლითაც იწყებდა იგი ყოველ პოეტის შემოქმედებას, გაჭრინონებდა და გახსენებდათ ამ მანძილს, რა-ივე გავიწყობს ამ პაბუტეხად დარჩენილი პოეტების ცხოვრებისაგან.

● **შესრულდა** 100 წელი ქართული მუსიკალური განათლების თვალსაჩინო მოღვაწის ლეონი ტრუსკოვსკის დაბადებისა.

ლეონ ტრუსკოვსკი პეტერბურგის კონსერვატორიის დამფუძნებლის შემდეგ ივე იწუხებს პედაგოგიურ მოღვაწეობას და მონაწილეობს კონცერტებში როგორც პიანისტი-სოლისტი.

ლ. ტრუსკოვსკი 1904 წ. სრულდა რუსეთის მუსიკალური საზოგადოების ობლიოსის განყოფილების მიერ მიწვეულ იქნა ობლიოსში მუსიკალური სა-

ეს მანძილი თავისთავად, ასტრონომიულად არსებობს. თორემ შემოქმედება მათი ისეთივე ხალხი და ელვარია, როგორც პირვანდელი გაელებების უამს, ხოლო დღემდე სანაგალითო ის მოქალაქეობრივი შემართება, რამაც კლამათა ერთად თოფი ააღებინა ხელში პაბუტე მირზა გელოვანსა და გიორგი ნაფეტვარძლს.

ის შაოსანი ქალი, დარბაისლურად, სათუთად და გრძნობაშეკავებით რომ კიბულად და ყოველი ჩვენგანისათვის ნაყნობ და საყვარელ ლექსებს, — ასმით ქანდურაშული გახალავა.

ხელოვნების მოუვარულე კარვად ახსოვთ ასმით ქანდურაშევის ემწევილქალობა — მისი ჩინებული დებიუტი თენგან აბულაძის კიოფილმში „სახვის შეილები“ — მისი თეო; ახსოვთ მისი ხანმოკლე სასცენო დებიუტი ქალაქ თელავში. — მისი მია წუნეთილობა; მას შემდეგ კარგა ხანსა ვანჯლო. ასმით ქანდურაშეობა სასტუმროფო უნივერსიტეტის ფილოლოგიის ფაკულტეტზე დაამთავრა, მურხალოსიტის განსებით და ფორტპიანოზე მარმინდემე შეეცალა მისი ცხოვრების გეგმა და ინტერესებიც.

გავიდა ხანი, მაგრამ თურმე არ განეღობოდა თვით სერგო ჯაჭრაძესთან თე-

ატრალურ ინსტიტუტში გავლილი გაკეთილებების ემოციური ზეგავლენა, ილიასა და ვაჟას პოეტური სამყაროს წვიდობის წადილი, დღეს კი, პოეზიის კეთილმცნობის და მოყვარული, იგი ჭრ თვისიბის აუეთებს არჩვენს, ხოლო შემდეგ ახლობლებს ანდობს გულითად წადლს — ოთხი პოეტიის საღამოს გამართვისას.

ამ წადილის აღსრულებაზე მან ილიე ჩაუა ვასწია, რამე დღეი ხელმარება და მხატვრული ხელმძღვანელობა გაუწია პედაგოგმა ესმა ახალუცამ.

კაცაგანი დასჭირდა იმ ლიტერატურული კომპოზიციის მომზადებას, რომელიც ასმითა საყოთარი სურვილითა და პირველი ლიტერატურული ალბომის შეარჩია და აწყო ლექსებიანწერებლების ფრამენტებთანდა. ამ ლიტერატურული კომპოზიციის წყალობით მან გააკეთებლა ოთხივე პაბუტის — ალექსანდრე საქაიას, გიორგი ნაფეტვარძლის, მირზა გელოვანის, ლალო ასათიანის პოეტური პირატრეტები და ხელახალი განრტეხილ ვანჯავლიანის მათი სიხარულით თუ სულიერი ტკივილები.

ეს იყო არა მხოლოდ მხატვრული კითხვის საღამო, არამედ გახსენება სიტყვაშედილიანი პოეტე-



ბისა, რომელთა სხვენს ჩვენს გულგებში მუდამ უნათია სანთლები...

ეს სანთლები კვლავაც უნდა აენთოს, ასეთი საღამოები კვლავაც უნდა განმეორდეს არა მარტო დედაქალაქში, მის ფარგლებს მიღმა, სადაც ასმით ქანდურაშეობის ისეთივე ცნობისწადილითა და გულისყურით მოსულებს, როგორც რადაც ობლიოსში, პირველ საღამოზე, როდესაც არცერთი მსწენელი არ გამოხლუა დარბაზიდან გულგრილად, რადგანაც სენთან დაწვევით ქართული ცნობის ქართული ლექსის მაღლი, ეს კი მისი და, სენთან და დარბაზს რომ აახლოვებს და თანაზარობის საღამო ვანცდას ბაღებს.

ნანს ლწინდშამძე

სწავლებლის უფროს პედაგოგად და პიანისტი-სოლისტად. იგი სისტემატურად მონაწილეობდა სიმფონიურ კონცერტებში. აღსანიშნავია მისი გამოსვლები პირველ ქართული დიროფორის ივ. ფალაშვილის ხელმძღვანელობით.

ლ. ტრუსკოვსკი როგორც პედაგოგად აპტორიტეტი და მოპოვარობა მოაიგვა თბილისის მუსიკალური წრეებში. პედაგოგიური მოღვაწეობის პარალელურად იგი ათი წლის მანძილზე ასრულებდა მუსიკალური კლასების ინსტრუქტორის მოვალეობას.

თბილისის კონსერვა-

ტორიის დარბეხისთანავე ლ. ტრუსკოვსკი კონსერვატორიის პროფესორი და დეკანი.

ლ. ტრუსკოვსკი აღზარდა ცნობილი პედაგოგები და მუსიკოს-მუსორგულიები; თბილისის კონსერვატორიაში მოღვაწეობენ: ხელმძღვანელი დამახსოვებელი მოღვაწე, პროფესორი მ. კამოვა, დამახსოვრებული პედაგოგი, დოცენტი ვ. ეპიტაშვილი, დამახსოვრებული არტისტი დ. მიქაბერიძე, დამახსოვრებული პედაგოგები ა. ნადირიძე, ერევნის კონსერვატორიის პროფესორები ე. მამლახიანი და რ. ანდრია-

სოვი; დამახსოვრებული არტისტი — ფილარმონიის მთავარი კონცერტმასტერი ვ. გულგური და ნ. არდულიანი.

ლ. ტრუსკოვსკი მუსიკალური ტრადიციები დანერგა. იგი ახლოს იყო ისეთ სახელგანთქმულ მუსიკოსებთან, როგორებიც იყვნენ ანტონ რუბინშტეინი, ანა ესნაოვა, სტრევი რახმანიოვი.

ლ. ტრუსკოვსკი გარდაიცვალა 1939 წ. ქართველი მუსიკალური საზოგადოება არ დავიწყებს ლ. ტრუსკოვსკის სახელს.
ნიკოლოზ ღადიანი.

გამომცემლობა
„მეჩინის“ საგაოფერო დარბაზში მოეწყო გრაფიკოს ლლია შაბარინას ნამუშევრების გამოფენა, რომელშიც ჩვენს საზოგადოებრიობის ინტერესს გამოიწვია, ლ. შაბარინა ძირითადად პერსიის ენაში მუშაობს და უმეტესად აკვარელის ტექნიკას მიმართავს, მაგრამ გამოფენაზე ზუთ ათეულ აკვარელთან ერთად წარმოდგენილი იყო ორი ტექნიკის შესრულებული პერსიული ან ავტოლითოგრაფების სერია „კამაზის მონებლობა“.

შთავარი, რითაც გამოირჩევა ლლია შაბარინას აკვარელით შესრულებული პერსიული, ის გასლავთ, რომ მათში ლირიკულიან ერთად დრამატული ინტონაციებიც ფერს, რაც თითქოსდა უცხო უნდა იყოს აკვარელის ბუნებასათვის — ის ხომ გამჭვირვალე ფერია სინაზისით, სიმსუბუქით, სინატრფით, ჰაეროვნებით ხასიათდება. არტიტულ სილადეს მხატვარი ხიმწერლობის, სავანათა გამოკეთილშობას, კლასიკური მოდელირების სიქსადეს, სივრცობრივი პლანების მკვეთრ სურთიერებაშია ამაღლინებს. ამით აისრება ლ. შაბარინას მუშაობის თავისებური ტექნიკაც: თავდაპირველად მხატვარი სუფთა, მწრალ ფურცელზე ნახშირით ძირითად ფერადოვან თუ უპასტკურ მასებს გამოჰყოფს, შემდგომ სველი ფუნჯით ფერით ამუშავებს საგნებს, ანაწი-

ლებს პლანებს და ა. შ. აკვარელით დაფარვის შედეგად ნახშირის კონტური ნაწილობრივ ჰკარგავს სიკეთის, ფერწერულად მდიდრულად, მაგრამ გრაფიკული იერს მინც არ კარგავს, აკვარელის ნახილაქების შეხამება ნახშირის შავ ხაზებსავე გარკვეულ დეკორატიულ ეფექტსაც იწვევს. ნახშირის შავი კონტური დაძაბულ, დრამატულ იერს ანიჭებს, სურათებს. ლლია შაბარინას პერსიულები არც „ინფორმაციულია“ და არც „მეტაფორულია“. აქ არ არის არც წერილობრივი დეტალისაცა და არც ფერის პირიპოთიზა და ქვეტექსტები. მხატვარი ნატურის ერთეულია, მაგრამ პასუხად როდი გადასცემს ნანახს, კომპოზიციური გამომსახველობისათვის იგი ამარტივებს, აწვავადებს, ზოგჯერ ცვლის პრიორიტეტს და ადგილს უცვლის საგნებს, მაგრამ, რაც შთავარია, საკუთარი ვნებით, ვანცლით მუშავებს სურათის ემოციურ ატმოსფეროს.

ლ. შაბარინას პერსიუები უაღრესად ლაკონურია. მხატვარი მათ არასდროს არ ტვირთავს საგნებით. კომპოზიციის ცალკეულ ნაწილებსა და ფერთა შეხამებებს შორის მარბონიული წონასწორობაა დაცული. მაგალითად შეიძლება დავასახელოთ 1976 წელს კანისპირეთში შესრულებული პერსიუების სერია. ამ სერიის ფურცლებში მხატვარი ნახშირის კონტურით ავლენს პერსიულის კონსტრუქციულ საფუძველს, ამიტომ შორის პლანი მორსონტთან კი არ ითქვამება, არამედ მუქი კონტურითაა გამოყოფილი. საერთოდ კი სურათებში მკაფიოაა გამოვლენილი სამი პლანის მონაცვლობა: წინა და საშუალო პლანები ძირითადად მწვეან ფერის თანდათანობით ტონალური გადახველობითაა შესრულებული, ხოლო შორი პლანი ჩვეულებრივ, მოლურ-

ჯო ფერისაა. სურათების ზედა რეგისტრი მონაცრისფრო ცაზე უარავს, რაც პერსიუებს შეიერთ ავსებს, სივრცის დასრულებებს ლობს შეგრძნების აბუებს.

ლ. შაბარინას პერსიუების დრამატულ ელერალობას ვანაპირობებს არა იმდენად შავი ფერის დიდი როლი სურათში ან საერთო „ცივი“, მომწვანო მონაცრისფრო კოლორითი, ან თუნდაც კომპოზიციური წყობა — ბორცვოვან რელიეფზე თითოროლია ხის აქცენტებზეუი გაღმავლება, ან სხვა გარემოებები სერიის, რამდენადაც ზღერ მხატვრის უნარი თავისი გრძნობა გადმოცის სურათში.

ლლია შაბარინას პერსიუები ფერის მხრივ, ჩვეულებრივ, თავშეკავებულია. საგნებისა თუ პლანების ფეროვანი გადაწყვეტა, თვითმონურად შედეგია არ არის და სურათის საერთო გამომსახველობას ენახებება; ამასთანავე სურათებში დაუღლია რაციონალერისა და ემოციურის მარბონიული ერთობადა. საქართველოს პერსიუებში უფრო სწორად ემოციური საწყისი ქარბობს, ფერი უფრო მკვერია და დაძაბულია, მაგრამ ამასთანავე ტონალური გადახველობა რბლია, ფერთა შეხამება ნახია და პერსიუი ამაღლებულ იერს იძენს.

ლ. შაბარინამ 1949 წელს დაამთავრა თბილისის სამხატვრო აკადემია გრაფიკის სპეციალობით, მაგრამ გარდა ამ გარემოებისა, აკვარული საწყისისა სიმდიერე მის სურათებში, ურბრულეს ყოვლისა, მხატვრის ხედვისა და სახეობის აღქმის თავისებურებებით არის გამოწვეული. ბაზოვანი რიტმი გამომსახველობის მთავარ ხერხად არის ქცეული ინდუსტრიულ პერსიუებში: „კასბის ცემენტის ქარბანა“ (1974), „პორტი, კლანიედა“ (1971), „გემოსარტემონტო ქარბანა კლანიედაში“ (1971), „ბანინ-

ვიცის ურე“ (1974) და სხვ. იერს გამო, რომ მათში წამყვანია სილდები, კონტური, კომპოზიციური განლაგება, ეს ნამუშევრები მკაფიოდ გამოხატულ გრაფიკულ იერს იძენენ.

მშობითად მხატვარი, პარტიი, ფერის ემოციურ საწყისის აძლევს უპირატესობას, უმეტესად მახატობრობით შექმნილ საღამოს პერსიუებში — „შებინდებისას“ (1976), „ჩვეულ ტაძართან“ (1977), „ღობისა“ (1977). მათში კონტრასტულად დაბრისპირებულია მუქი მწია და კამპია ფერადოვანი ცა. ამ სურათებში ძლიერია ფერის პირიპოთიზა. ზოგჯერ მხატვარი პერსიუის კაბრეულ ელერალობასაც აღწევს. ამ შემთხვევებში სივრცე შედარებით შეზღუდულია, ხოლო ლირიკულ განწყობილებას დიდი გემონებებით ჩართული სტაფევი ეხმარება. საერთოდ კი, ლლია შაბარინას იშვიათად აქვს ინტიმური, კამერული ხასიათის ნამუშევრები — მუშინების რომელიმე კუნებლის ჩვეულებრიობის ან განუმეორებლობის ასახვას მხატვარი ამქობინებს დიდი, გაშლილი სივრცეების გამოკცმას, პანორამულ ხედებს, რაც სურათების მონუმენტურ იერს სძენს.

ქართული აკვარელიური ფერწერის საინტერესო წარმომადგენლებს ლლია შაბარინას ახალი, უფრო დიდი და ღრმა ჩანაფიქრები აძლევს, რაც წინსვლისა და მომავალი გამაჩვენებელია საქართველოში.

იოსებ მთაბერი





● გარდაიცვალა საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მო-

● ახლანდელ სიძლიოს ქალაქ კატანაში მიმდინარეობდა ევროპის ქვეყნების, აფრიკის, ზემოთაშუაზღვის ბასენის ტურისტული პლაკატების XII გამოფენა.

ყველაზე ძვირფასი პრიზი — იტალიის პრეზიდენ-

● ამას წინათ საქართველოს ხელოვნების მუზეუმში გაიხსნა გამოფენა „პუშკინისდროინდელი პეტერბურგი“. გამოფენა მოაწვევს რსებებს კულტურის სამინისტროს, ა. ს. პუშკინის საკავშირო მუზეუმში, საქართველოს მწერალთა კავშირიან არსებულმა მხატვრული თარგმანისა და ლიტერატურულ ურთიერთობათა მთავარმა სარედაქციო კოლეგიამ.

გამოფენაზე წარმოდგენილი გრაფიურები და ლი-



დაწე, საქართველოს სსრ სახელმწიფო და ლენინური კომპარტიის პრემიების ლაურეატი, არქიტექტორი ვლადიმერ ალექსი-მესხი-შვილი, — შემოქმედი, რომლის სახელთანაც დაკავშირებულია ქართული საბჭოთა ბურთომოდერნული სკოლის მრავალი თვალსაზირო მიღწევა.

ვ. ალექსი-მესხიშვილის შემოქმედებითი გზა, რომელიც ოთხ ათეულ წელს ითვლის, ქართული საშემდგომო ხელოვნების ტრადიციების გაგრძელებით, თანამედროვე ეროვნული

ტიპის ვერცხლის მედალი მიიღო ქართველმა მხატვარმა ნარარ მაღაზონიამ — რელიეფური პლაკატების სერიისათვის იუწყეით საქართველოს.

ამ სერიაში შედიან მხატვრის ზუთი ნამუშევარი: „საქართველოს უძედეკი

თოგრაფიები ასახავენ პუშკინისდროინდელი პეტერბურგის შესანიშნავ არქიტექტურულ ანსამბლებს, ხილბებს, პეტერბურგის გარეუბნებს. ექსპოზიცია შეიცავდა აგრეთვე პუშკინის თანამედროვეთა — მწერლების, პოეტების, მხატვრების, მუსიკოსების ფერწერულ და გრაფიკულ პორტრეტებს. გარკვეული ადგილი დეთმო 1814 წლის შნ დეკემბრის აქანების მასხალებს. წარმოდგენილი იყო პუშკინის ხელნაწერთა ფოტოპორტები.

ფორმების მიხედვით აღინიშნა. იგი აქტიურად მონაწილეობდა დროის მიერ წამოჭრილი მრავალი ქალაქმშენებლური იდეის დამუშავებაში. ვ. ალექსი-მესხიშვილის შემოქმედებითაა მიხედვითა და მიწნებებმა სორაშესმა პოსტაჩენი რესპუბლიკის ისეთ მნიშვნელოვან ნაებობებში, როგორცაა თბილისის სპორტის სასახლე (1961 წ. არქ. ი. კასრაძესთან და ინენერ და ქაჩაიათან ერთად), თბილისის მსუბუქი მანქანების გარაჟი (1970), საქართველოს სასოფლო-

ძეველები, „ქართული სამზარეულო“, „ალექსანდრე დიუმო საქართველოში“, „თბილისი“, „კომპოზიციური გაქრავება“. ეს პლაკატი დამუშავდა იუგოსლავიის ფირმა „ბრომოსი“ ინგლისურ, გერმა-

● სპასმირნი გრამფირლიტების ფირმა „რელიეფი-ამ“ გამოცემა ქართული ხალხური სიმღერების საინტერესო კომპლექტი, რომელიც შედგება ოთხი ფირფიტისაგან. ამ ფირფიტებზე 52 სიმღერა ჩაწერილი. „მრავალფეროვანი“, „ხანბეგურა“, „ორიველა“, „მუზაერული“, „ლიდე“, „ლოლი“, „ბროლის ეფელა“, „პიეტურა“, „არხალოლი“, „ციცავა და გოგონა“, „იუშინ შვიდნი გუჩაჩანლინი“, „ცხენოსნობი“, „მშობი მუხასა... აი, არხალოლი სია იმ სიმღერებებსა, რომლებიც საქართველოს თითქმის ყველა კუთხის ხალხური სასამღერო შემოქმედებაა წარმოდგენილი.

ქართული ხალხურ სიმღერებს ასრულებენ: საქართველოს სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლი (ხელ. ა. კახიძე), ვოკალური ანსამბლი „რუსთავი“ (ხელ. ან. ერქომაი-

სამეურნეო ინსტიტუტი (1967), მერტოპოლიტენის სადაფური „ლენინის მოედანი“ (1969), თბილისის ქალაქისა და ალბურთი კლუბის შენობა (1974, არქიტექტორ გ. ლულუშაურთან ერთად). ეს ნამუშევარი სახლი ბიკინათში და სხვა საზოგადოებრივი დანიშნულების ნაებობები.

ნულ და ფრანგულ ენებზე.

საქართველოს სსრ დამსახურებული მხატვრის ნოდარ მაღაზონის პლაკატი მხატვრულად მოგვიტობენ საქართველოზე, მის ხალხზე.



შვილი), ვოკალური ანსამბლი „არხალოლი“, ვოკალური ანსამბლი „შვილიცა“ (ხელ. ჯ. კახიძე), თვლივის რაიონის კულტურის სახლთან არსებული ვოკალური ანსამბლი (ხელ. ფ. მახათელაშვილი), ჩხოხატურის რაიონის კულტურის სახლთან არსებული ვოკალური ანსამბლი (ხელ. ა. პაიკაძე); მესტიის რაიონის კულტურის სახლთან არსებული ვოკალური ანსამბლი (ხელ. დ. დავანი) და სხვა ვოკალური ანსამბლები.



«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»

№ 9. 1978

ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ ГРУЗИНСКОЙ ССР

Лев Толстой

ЧТО ТАКОЕ ИСКУССТВО?

В переводе Д. Титмерия журнал начинает печатать трактат Л. Н. Толстого «Что такое искусство?» (стр. 2).

ГАСТРОЛИ ТЕАТРА ИМЕНИ МАРДЖАНИШВИЛИ В МОСКВЕ

В июне нынешнего года в Москве гастролировал Тбилисский государственный академический театр им. Марджанишвили. Свои лучшие спектакли — «Царь Эдип», «Берикони» и «Праздник одиночества» показали марджановцы москвичам.

Публикуются высказывания известных деятелей театра об этих спектаклях. (стр. 12).

Таризд Кванчлашвили

САНДРО ШАНШИАШВИЛИ

Значителен вклад поэта и драматурга Сандро Шаншиашвили в развитие грузинской советской драматургии. Этот аспект творчества С. Шаншиашвили проанализирован в данной статье, посвященной 90-летию со дня его рождения. (стр. 14).

Нодар Гурабанидзе

ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНАЯ ДРАМА И ПРОБЛЕМА «НОВОГО ЧЕЛОВЕКА» В ГРУЗИНСКОМ ТЕАТРЕ

Проблема личности в капиталистическом мире, его освобождения от пут буржуазно-организованного быта, поднятая в пьесах немецких экспрессионистов, не могла не заинтересовать талантливого реформатора грузинского театра Котэ Марджанишвили. В экспрессионистской драме режиссер увидел соответствующую духу времени, его героико-романтическим устремлениям выразительную форму. Но в интерпретации К. Марджанишвили экспрессионистский страх перед восставшей толпой был подменен прославлением революционных масс. Автор пишет, что, обратившись к немецкому экспресс и о н и з м у, К. Марджанишвили способствовал обновлению сценических средств, созданию новых форм режиссерского и исполнительского искусства, упрочению тех прогрессивных тенденций, которые сегодня живут и развиваются в грузинском театре. (стр. 21).

Василий Кикнадзе

ПАМЯТЬ О ВИССАРИОНЕ ЖГЕНТИ

Статья напечатана в связи с 75-летием со дня рождения известного грузинского критика Виссариона Жгенти. (стр. 22).

Гизо Жордания

ДЮССЕЛЬДОРФСКИЙ ТЕАТР В ТБИЛИСИ

Успешно прошли гастроли Дюссельдорфского драматического театра в Тбилиси. Автор рецензирует гастрольные спектакли «Коварство и любовь» и «Месячная свадьба». (стр. 34).

Марина Овакимова

ДВЕ КАМЕРНЫЕ СИМФОНИИ РЕВАЗА ГАБИЧВАДЗЕ

В статье проанализированы камерные симфонии № 1 и № 2 известного композитора Реваза Габичвадзе. (стр. 41).

Нана Мирцхулава

КЕТЕВАН МАГАЛАШВИЛИ

Статья повествует о творческом пути замечательного мастера грузинского портретного искусства К. Магалашвили. Автором статьи выявлен и проанализирован ряд неизвестных портретных работ, дополняющих общую картину, творческих исканий художницы (стр. 45).

Важа Дзугуа

САНДРО ЖОРЖОЛИАНИ

Очерк о прославленном грузинском актере Сандро Жоржколиани публикуется в связи с 90-летием со дня его рождения. (стр. 57).



Светлана Кесснер-Миташвили

ПАРНАОЗ ЛАПИШВИЛИ

С именем народного художника Грузинской ССР, лауреата Государственной премии Парнаоза Лапишвили связано множество достижений грузинского сценографического искусства.

В статье речь идет о творческих принципах, которые легли в основу лучших работ художника (стр. 66).

Дмитрий Джanelидзе

ЗРЕЛИЩЕ, ПОСТРОЕННОЕ НА НАРОДНЫХ НАЧАЛАХ

(В связи с постановкой «Берикони»)

Совершая экскурсе в историю грузинского советского театра, автор проследживает глубокий интерес его деятелей к народным зрелищам. В традициях народных театрализованных торжеств видел Котэ Марджанишвили богатейший источник для создания подлинного театра. Они же обусловили особенности грузинского актерского мастерства — пластичность, выразительность, артистизм.

Продолжением поисков известных мастеров грузинской сцены в области синтеза народного зрелищного искусства и современной драматургии считает автор пьесу М. Элиозишвили «Берикони». Он дает высокую оценку работе творческого коллектива театра им. Марджанишвили, осуществившего постановку этой пьесы. (стр. 71).

Гаяне Алибегашвили

ГРУЗИНСКАЯ МИНИАТЮРНАЯ И СТАНКОВАЯ ЖИВОПИСЬ XI—XIII ВЕКОВ (Истоки и пути развития)

Грузинская живопись XI—XIII веков развивалась в русле средневекового художественного творчества, характеризующегося религиозно-христианским мировосприятием.

Автор дает широкий обзор произведений грузинской миниатюрной и станковой живописи этого периода. (стр. 81).

Гиви Орджоникидзе

ПУТИ И ПЕРСПЕКТИВЫ

(Некоторые вопросы развития современной грузинской музыки)

Автор рассматривает ряд актуальных вопросов развития современной грузинской музыки. Среди них — проблема соответствия количественного роста музыкального творчества качественному. Критерий развития, безусловно, качество. Ориентируясь на этот критерий, автор пытается разобраться в тех тенденциях, в тех художе-

ственных поисках, которые определяют сегодня лицо грузинской музыки.

Статья печатается в порядке обсуждения. (стр. 88).

Давид Каджая

КУПОЛ КАК ОПТИМАЛЬНАЯ КОНСТРУКЦИЯ В СТРОИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ

У природы — величайшего и мудрейшего учителя заимствовала архитектура форму купола: небосвод, воспринимаемый как купол, послужил примером для создания прекрасных купольных сооружений начиная с древнейших времен и кончая нашими днями.

Автор считает купол оптимальной архитектурно-строительной конструкцией и приводит весьма интересные соображения о больших возможностях усовершенствования купольных перекрытий. (стр. 99).

Бачана Брегвадзе

БЛЕЗ ПАСКАЛЬ

Публикуется окончание монографии Б. Брегвадзе «Блез Паскаль». (см. «Сабчота хеловнеба», №№ 3—8, 1978 г.). (стр. 108).

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოჯის, პ. შვეჩენკოს და ი. კვაბანტირაძის ფოტოები.

მატერული რედაქტორი ალექსი ბალანუაძე.

ბელოწერილია დასაბუთად 18/IX-78 წ. ფე 06995. შვეც. № 2105. ტრაჟი 6.400. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15. საადრინტებო-საგამომცემლო თაბაში 19,75. ფასი 1 ზან.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 1978.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქუჩა № 14, ტელ. 98-98-59.

