

საქართველოს განათლების, მეცნიერების, კულტურისა
და სპორტის სამინისტრო
ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო სასწავლო
უნივერსიტეტი



სამეცნიერო შრომების კრებული

ხელოვნებათმცოდნეობითი ეტიუდები

VIII

STUDIES IN ART CRITICISM

ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა
ბათუმი 2020

UDC (უკ) 7.072(051.2)

რედაქტორი:

მაია ჭიჭილეიშვილი

ტომის რედაქტორი:

სოფიო თავაძე

ტომის სარედაქციო საბჭო:

**ერმილე მესხია
ლელა ოჩიაური
ანა კლდიაშვილი
ხათუნა მანაგაძე
ქეთევან გოგოლაძე
გორდანა ბლაგოვეიჩი
თეო მეერებორი**

ინგლისური ტექსტის რედაქტორი: **თამარ სირაძე**

Editor:

Maia Tchitchileishvili

Volume editor:

Sopio Tavadze

Volume Editorial Board:

Ermile Meskhia

Lela Ochauri

Ana Kldiashvili

Khatuna Managadze

Ketevan Gogoladze

Gordana Blagoević

Theo Meereboer

Editor of the English Text:

Tamar Siradze

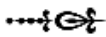
საქართველო, ბათუმი, ზურაბ გორგილაძის/ვაჟა-ფშაველას
ქ. №19/32

Georgia, Batumi, Zurab Gorgiladze/Vazha-Pshavela №19/32 Street

www.batu.edu.ge; info@batu.edu.ge

© ხელოვნების უნივერსიტეტის გამომცემლობა 2020

ISSN 1987-5851


$$3 \rightarrow 1 \rightarrow \dots$$

ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
პროფესორი

სხალთის ეკლესიის რესტავრაციის

ისტორიული ძეგლების მოვლა-პატრონობას უდიდესი მნიშვნელობა აქვს კულტურული მემკვიდრეობის შენარჩუნების თვალსაზრისით. აჭარის რეგიონში ამ მხრივ გამორჩეული ისტორიის მქონეა სხალთის სამონასტრო კომპლექსი. იგი შუა საუკუნეების საეკლესიო არქიტექტურისა და მონუმენტური კედლის მხატვრობის, მეტ-ნაკლებად ავთენტური სახით დაცული ძეგლია აჭარაში. კომპლექსის შემადგენლობაში შედის მცირე ეკლესია, სხალთის ღვთისმშობლის სახელობის დიდი დარბაზული ტაძარი (XIII ს), ეზოს ჩრდილო-აღმოსავლეთით მდებარე მარანი-სატრაპეზო და გალავანი. სხალთის არქიტექტურული ანსამბლის მშენებლობა და ფრესკებით შემკობა აჭარის ერისთავების – აბუსერისძეების სახელთანაა დაკავშირებული.

XVI-XVIII საუკუნეებში, თურქთა ბატონობის პერიოდში. უმოქმედოდ მიტოვებული ტაძარი, ჟამთა სიავისა თუ გარე-შე მტრის ხელყოფისაგან, საგრძნობლად დაზიანდა, რასაც ადასტურებს XIX-XX საუკუნეების მკვლევარ-მოგზაურთა ნაშრომებში დაცული ცნობები.

პირველ ცნობებს სხალთის ეკლესიის შესახებ გვანდის დიმიტრი ბაქრაძე, რომელმაც 1873 წელს იმოგზაურა აჭარაში. ამ დროისათვის სხალთის ეკლესია ბედისანაბარა იყო მითოვებული. დ. ბაქრაძის ცნობით, გალანის დასავლეთით კვადრატულ საძირკველზე აღმართული ქვის სამრეკლო მდგარა. ეკლესიას სახურავი და ქვის პერანგი შემოძარცვოდა, ხოლო სამხრეთის ეგვტერი და დასავლეთის კარიბჭე

შერჩენილი ჰქონდა. გალავნის გარეთ კი ძველი საეკლესიო ნაგებობისა და მინაში ჩაფლული ქვევრების ნაშთები იყო დარჩენილი (ბაქრაძე, 1988:5-57).

1874 წელს სხალთას გიორგი ყაზბეგი ეწვია. იგი აღფრთოვანებულია ფრესკების დახვეწილი შესრულებით, თუმცა, თავის ნაშრომში მეტ ყურადღებას სხალთის ტაძრის შესახებ არსებულ ხალხურ გადმოცემებს უთმობს (ყაზბეგი, 1995:41-43).

სხალთის ეკლესიისა და აჭარაში არსებული სიძველეების შესახებ საინტერესო მასალებს გვანვდის პრასკოვია უვაროვა, რომელმაც 1886 წელს იმოგზაურა აჭარაში (Уварова, 1894:36-45, ტაბ. XVII-XVIII). იგი დეტალურად აღწერს ნაგებობას, აქვეყნებს სქემებსა და ფოტოებს. მისი ცნობები სხალთის მოხატულობის შესახებ ვრცელია, თუმცა არაზუსტი (ჭიჭილეიშვილი, 2010:15-16).¹ პ. უვაროვას ჩანაწერებით ირკვევა, რომ ეკლესიას კრამიტის სახურავი აღარ ჰქონდა, კამარებიც ისე იყო დაბზარული, რომ ტაძარში მზის სხივები აღწევდა (სურ. 1). შემოძარცვული ქვის კვადრები მეორადად იყო გამოყენებული ტაძრის კედლებსა და ეკლესიის ფერდზე მდებარე მუსლიმანურ ნაგებობაზე, რომელთა შორის შემორჩენილი იყო კარნიზისა და სარკმელთა მოჩუქურთმებული საპირეების ფრაგმენტები. სამხრეთისა და დასავლეთის კარიბჭე ჯერ კიდევ იდგა, თუმცა აღარ არსებობდა ჩრდილოეთის მინაშენი. აფსიდისა და პილასტრების ქვედა ნაწილებს აღარ ამკობდა მოსაპირკეთებელი ქვის კვადრები, კედლის ზედაპირზე კი მოჩანდა ქვა-ლორღისა და დულაბის ფენა (Уварова, 1894:41-44).

თედო სახოკიას მოგზაურობის ჩანაწერებითაც ჩანს, რომ XIX საუკუნის ცხრაასიანი წლების ბოლოს – 1897 წელს, ნგრევას გადარჩენილი სხალთის ეკლესია მგზავრთა და მწყემსთა სასტუმრო თავშესაფრად იყო ქცეული (სახოკია, 1985:299-301).

¹ ზოგიერთი სცენის სახელდება მცდარია და არ ასახავს კომპოზიციების რეალურ ადგილმდებარეობას.

მკვლევარ-მოგზაურთა (დ. ბაქრაძე, ზ. ჭიჭინაძე) ცნობებით, სხალთის ეკლესია XIX საუკუნის პირველ ნახევარში მეჩეთად ყოფილა გადაკეთებული, მაგრამ მას შემდეგ, რაც, ღვთის რისხვით, აქ მოლა დაღუპულა, ტაძარი გადანვეს. ცეცხლმა დააზიანა და მჭვარტლით დაფარა ფრესკები. მიუხედავად ამისა, მოხატულობა მაინც დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მნახველზე. ზაქარია ჭიჭინაძე ხატოვნად წერდა რომ „ეკლესია მთლიანად დაფარულია შესანიშნავი ხელოვნურის მხატვრობით. უმეტესი ნაწილი მხატვრობისა დაფარულია ოქროსფერად. მხატვრობის ხელოვნებას განცვიფრებაში მოჰყავს კაცი... ეს ძვირფასი განძი ჩვენის წარსულისა, ძვირფასი საკუთრება ჩვენის მამა-პაპის ხელოვნურის მხატვრობისა დღესაც კი ცხადად მოწმობს და ნათლად ამტკიცებს ქართველთა ჩინებულს და დიდებულს წარსულს“ (ჭიჭინაძე, 1913:173-175).

ინტერესი სხალთის ეკლესიის, როგორც ისტორიული ძეგლის მეცნიერული შესწავლისადმი, XX საუკუნის 40-იანი წლებიდან ჩნდება. 1939 წელს ხელოვნებათმცოდნე რუსუდან მეფისაშვილისა და არქიტექტორ ანა გოგელიას მიერ ჩატარდა ძეგლის აზომვა, შესრულდა ნახაზები. რ. მეფისაშვილის მიერ, მხატვრულ-სტილისტური ანალიზის საფუძველზე, განისაზღვრა სხალთის ეკლესიის აგების თარიღი – XIII საუკუნის შუა წლები (მეფისაშვილი, 1955:85-105).

სხალთის მთავარი ტაძრის რეკონსტრუქცია-რესტავრაციის ისტორია გასული საუკუნის 50-იანი წლებიდან იღებს სათავეს. 1955-1957 წწ. სხალთის ეკლესიის არქიტექტურის პირველი საფუძვლიანი რესტავრაცია დაკავშირებულია ქართული არქიტექტურის სარესტავრაციო სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებლის, რესტავრატორ ლევან ხიმშიაშვილის სახელთან.² ამ პერიოდის ქართული სარესტავრაციო სკოლა უპირა-

² არქიტექტორ-რესტავრატორი, მკვლევარი ლევან ხიმშიაშვილი (1920-1981) დაიბადა თბილისში. იგი წარმოშობით არაგვისპირელი იყო. 1945-1951 წლებში განათლება მიიღო თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტზე. 1951-1963 წწ. მოღვაწეობდა საქარ-

ტესობას ძეგლის კონსერვაციის მეთოდს ანიჭებდა, რაც წარმოადგენდა პროგრესულ მიდგომას კულტურული მემკვიდრეობის ავთენტურობის, მხატვრული და ისტორიული ღირებულებების შენარჩუნების თვალსაზრისით (ელიზბარაშვილი, სურამელაშვილი, ჩაჩხუნაშვილი, ჭურღულია, 2012:29). ლევან მუსხელიშვილის პროექტებისათვის, ძეგლის თავისებურებებიდან გამომდინარე, დამახასიათებელი იყო რთული საინჟინრო-კონსტრუქციული ამოცანების ინდივიდუალური გადაწყვეტა. ქართული სარესტავრაციო სკოლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელი – ვახტანგ ცინცაძე მას ძეგლის დაზიანებული, დაავადებული ნაწილების მკურნალ რესტავრატორად მოიხსენიებდა (ლ. ხიმშიაშვილის შესახებ: <https://www.tbilisiarchitecture.net/ka/levan-khimshiashvili/>). მისი პროექტებითა და ხელმძღვანელობით განხორციელდა ქართული კულტურული მემკვიდრეობის უმნიშვნელოვანესი ძეგლების – სამწევრისის (1951), ბედიის (1952-1953), ატენის სიონის (1958), წრომის (1955-1959, 1976-1977), წირქოლის (1957), სხალთის (1955-1957), ვარძიის (1960-იანი წლები), თიანეთის სიონის (1960-იანი წლები), ზედაზნის (1964-1966), ტყობა-ერდის (1968-1971), ყინცვისის ღვთისმშობლის ეკლესიის (1963), ქოროლოს (1976) ტაძრების, ასევე, სააკაძის კოშკის (1955), მახუნცეთის ხიდის (1961), „წითელი ხიდის“ (1963) სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოები (ელიზბარაშვილი..., 2012:268-269). ლ. ხიმშიაშვილის მიერ სხალთის ეკლესიის ხუროთმოძღვრების საფუძვლიანი რესტავრაცია განხორციელდა კონსერვაციისა და ანასტილოზის მეთოდით. მორღვეული კედლები აღდგენილ იქნა ეკლესიის მახლობლად მოპოვებული თავდაპირველი საპირე ქვებით. სარკმლები განახლებულ იქნა ზოგადი კომპოზიციური მონახაზისა და პროფილის გამეორებით პრინციპით, ორნამენტული ჩუქურთმის გარეშე. რესტავრაციის პერიოდში გადაიხუ-

თველოს ძეგლთა დაცვისა და რესტავრაციის სახელოსნოში. 1961 წლიდან, ძეგლთა რესტავრაციის მიმართულებით ეწეოდა პედაგოგიურ საქმიანობას თბილისის სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტზე.

რა ტაძარი, ეკლესია აღდგენილ იქნა ჩრდილოეთი მინაშენისა და დასავლეთი კარიბჭის გარეშე, მხოლოდ სამხრეთის სამნაწილიანი კარიბჭის ცენტრალური, ავთენტურად დაცული შუა ნაწილის შენარჩუნებით. (სურ. 2-5)

სხალთის ეკლესიის ხუროთმოძღვრების მოვლა-პატრონობის მეორე ეტაპი განხორციელდა XX საუკუნის 80-იან წლებში საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ბათუმის ნიკო ბერძენიშვილის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორის, ცნობილი მეცნიერის – დავით ხახუტაიშვილის მიმართვის საფუძველზე. 1988 წელს ძეგლთა დაცვის სამმართველოს მიერ ჩატარდა ეკლესიის კაპიტალური რემონტი, ტაძარი ხელახლა გადაიხურა მაღალი ხარისხის სპილენძის საბურავით. სამუშაოებს ხელმძღვანელობდა რესტავრატორი ვლადიმერ ოთარაშვილი (ელიზბარაშვილი..., 2012:272, 285).³ (სურ. 6-7)

2010-იანი წლების დასაწყისიდან, სხალთის ეპისკოპოსის – მეუფე სპირიდონის კურთხევით, მიმდინარეობდა სხალთის სამონასტრო კომპლექსის აღმშენებლობის პროცესი. ვლადიმერ ოთარაშვილისა და ნინო ბაკურაძის პროექტების საფუძველზე (2011) განხორციელდა სხალთის ეკლესიის სამხრეთი, დასავლეთი და ჩრდილოეთი მინაშენების რეკონსტრუქცია.⁴ ამავე პერიოდში, X-XI სს-ის ეკლესიის ნანაგრევებზე აშენდა მცირე სამლოცველო, მთლიანად განახლდა გალავნის კედლე-

³ არქიტექტორ-რესტავრატორი ვლადიმერ ოთარაშვილი 1972-1979 წწ. სწავლობდა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტზე. 1979 წლიდან მის მიერ განხორციელებულია თბილისის „ლურჯი მონასტრის“, ბეთლემის ზედა ეკლესიის, წრომის ტაძრის, ჯუმათის მონასტრის სამრეკლოს, ციხე „მოდინახეს“, ხობის მონასტრის სამრეკლოს საპროექტო და სარესტავრაციო სამუშაოები.

⁴ ნინო ბაკურაძე – არქიტექტორ-რესტავრატორი. მის მიერ განხორციელებული პროექტებია: ჯუმათის მონასტრის საფიქსაციო-საპროექტო სამუშაოები (1988), თბილისის „ლურჯი მონასტრის“, ზემო ბეთლემის სამრეკლოს საპროექტო-სარესტავრაციო სამუშაოები (2004), ჯუმათის მონასტრის სამრეკლო (2005 წ. ვლ. ოთარაშვილთან ერთად), „ვანის ღვთისმშობელი“ (2008), სამთავროს მონასტრის სამრეკლო, კოშკი, გალავნის ნაწილი (2011), სხალთის ეკლესიის სამხრეთი, დასავლეთი და ჩრდილოეთი მინაშენები (2011).

ბი და ეზოს კარიბჭე. ამ წლებში ჩატარებული სამუშაოები დაეფუძნა ისტორიული შენობების განახლების, ხელმეორედ აგების და არქიტექტურის რეკონსტრუქციის პრინციპებს (ხუროთმოძღვრების კონსერვაცია, 2007:32).⁵ (სურ. 8-9).

არქიტექტურისაგან განსხვავებით, უფრო რთული იყო სხალთის მოხატულობის დაცვის პრობლემების მოგვარება. გასული საუკუნის 50-იან და 80-იან წლებში, ლ. ხიმშიაშვილისა და ვლ. ოთარაშვილის მიერ ჩატარებული აღდგენა-გამაგრებითი სამუშაოების მიუხედავად, ტაძარში წყალი მუდმივად ჟონავდა და მნიშვნელოვან საფრთხეს უქმნიდა ფრესკებს. არქიტექტურისაგან განსხვავებით, სხალთის ფრესკები გასული საუკუნის 90-იანი წლების დასასრულამდე არასდროს გამხდარა რესტავრატორთა ყურადღების საგანი.⁶ ალბათ იმიტომ, რომ ფრესკების მხატვრული ღირებულებების დანახვა შეუძლებელი იყო დაზიანებების გამო, თავად XIX-XX სს-ის მკვლევარ-მოგზაურთა ნაშრომებიც ძალზე მწირ ცნობებს შეიცავდნენ მოხატულობის შესახებ და თავად ტაძარშიც მხოლოდ დასავლეთი კარის თავზე გამოსახული „ვედრების“ კომპოზიციის აღქმა იყო შესაძლებელი.

ფრესკების დაზიანებები განპირობებული იყო მექანიკური და ბუნებრივი ზემოქმედებით. ტაძარში წვიმის წყალი ყო-

⁵ რეკონსტრუქცია გულისხმობს იმ შენობათა ხელახალ აგებას, რომელთა განადგურება გამოწვეული იყო უბედური შემთხვევებით, ბუნებრივი კატასტროფებით ან საომარი მოქმედებებით; ძეგლებისა და ზოგადად ღირსშესანიშნავი ადგილების მიმართებაში იგი გულისხმობს დაკარგული ორიგინალის ხელახალ შექმნას სურათის ან ნერილობითი აღწერილობის საფუძველზე.

⁶ პერიოდულად, ბათუმის ნ. ბერძენიშვილის სამეცნიერო კვლევითი ინსტიტუტის დირექტორის – დ. ხახუტაიშვილისა და მეცნიერ-თანამშრომლის – მ. ჭიჭილეიშვილის მიერ სხალთის ფრესკების სავალალო მდგომარეობის შესახებ ინფორმაცია მიეწოდებოდა საქართველოს ძეგლთა დაცვის მთავარ სამმართველოს, საინფორმაციო საშუალებებით კი ხდებოდა საზოგადოების ფართო წრეების ინფორმირება (მ. ჭიჭილეიშვილი, „სხალთის ფრესკები ჩვენი სიამაყე და სატკივარია“, გაზეთი „აჭარა“, 14 დეკემბერი, 1991 წ.). არაერთი მცდელობის მიუხედავად, ქვეყანაში არსებული მძიმე ეკონომიკური ვითარების გამო, სხალთის მხატვრობის გადარჩენის სამუშაოების ჩატარება ვერ ხერხდებოდა.

ნავდა, მხატვრობის ფენა კი თანდათან ცვიოდა და ნადგურდებოდა. მრავალი წლის განმავლობაში სახურავიდან ჩადენილმა წყალმა გადარეცხა და ჩამოაქცია ფრესკების დიდი ნაწილი, დარჩენილი ბათქაში დააფხვიერა და დაშალა. სველი კედლებიდან გამოჟონილმა კირის მარილებმა, ღრუბლისებურმა, კრისტალურმა „იამჩუგამ“ სქელი ფენით დაფარა მხატვრობა და ბუნდოვანი გახადა ფერწერული ფენა. ხანძრისა თუ გადანვის შედეგად მჭვარტლით დაიფარა დასავლეთის კედელი, რომელიც შემდგომში ფრინველთა საბუდრად იქცა და მათი ნადგომითა და ნაკანრებით დაზიანდა. ფრესკებს არც ადამიანების მტარვალნი ხელი დაკლებია. ბუნებრივია, ასეთი დაცულობის პირობებში, სპეციალისტებისთვისაც კი სირთულეს წარმოადგენდა სხალთის მოხატულობის მხატვრული ღირებულებების წარმოჩენა, მოხატულობის წაკითხვა, თავისებურებების აღქმა. დაზიანების გამო სხალთის ფრესკებს სრული განადგურების საფრთხე ემუქრებოდა. სხალთის ფრესკების განმენდა-გამაგრების სამუშაოების ჩატარება მხოლოდ 1997-2000 წწ. გახდა შესაძლებელი. ამ დიდი ეროვნული საქმის დასაწყისი დალოცა და აკურთხა ბათუმ-სხალთის ეპისკოპოსმა მეუფე დიმიტრიმ.⁷ სამუშაოების წარმოების პერიოდში კი რესტავრატორებს ყურადღებასა და თანადგომას არ აკლებდა ტაძრის წინამძღვარი – მამა ილარიონი. სხალთის ფრესკების შენარჩუნების საქმეში დიდი წვლილი მიუძღვის ბათუმის ნიკო ბერძენიშვილის სამეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის მეცნიერ თაამშრომელს – ნინო ინაიშვილს, რომლის აქტიურობითა და ძალისხმევით შესაძლებელი გახდა საორგანიზაციო და ფინანსური პრობლემების მოგვარება.⁸ სხალთის ფრესკების რესტავრაცია-კონსერვაციისა და ფიქსაციის სამუშაოებს ხელმძღვანელობდა გამოცდი-

⁷ სპეციალისტებს სამუშაო პირობების შექმნაში, რეგიონის ხელმძღვანელობის მითითებით, ეხმარებოდნენ ხულოს რაიონის ხელმძღვანელობა და სხალთის საკრებულო.

⁸ სარესტავრაციო-საკონსერვაციო სამუშაოები განხორციელდა ფონდ „ღია საზოგადოება – საქართველოს“, „კულტურული მემკვიდრეობის დაცვის ფონდის“ ფინანსური მხარდაჭერით.

ლი სპეციალისტი გურამ ჭეიშვილი (ელიზბარაშვილი..., 2012:291).⁹ კონსერვაციის სამუშაოებს აწარმოებდნენ ახალგაზრდა რესტავრატორები დ. ჭეიშვილი, ზ. არევაძე, თ. აფციაური, მ. ნადარეიშვილი (სურ. 10). სწორედ ამ ღონისძიებათა შედეგად მოხერხდა სხალთის ფერწერული ანსამბლის „გახსნა“, სრული სურათის წარმოჩენა (ინაიშვილი..., 1998:35-40; ჭეიშვილი, 1999:83-85). რესტავრატორების მიერ შესრულდა გრაფიკული ნახაზები, გადაღებულ იქნა ფრესკების განმენდა-გამაგრების პროცესის ამსახველი ფოტომასალები, რომლებიც ფასდაუდებელია სხალთის ისტორიის სხვადასხვა ეტაპის ასახვის, მხატვრობის მეცნიერული ღირებულებების წარმოჩენის თვალსაზრისით.¹⁰ ყველა სახის დაზიანება, დანაშრევი, „იამჩნევა“, ობი, მჭვარტლი და სხვ, ერთი შეხედვით მარტივი, მაგრამ შრომატევადი ხერხებით, მხოლოდ მექანიკური საშუალებებით (სკალპელი, საშლელი და სხვ.) გაიწმინდა. სპეციალური ხსნარებით გამაგრდა ფერის კანი, მხატვრობის ქიმები და გამოხერხილი ადგილები. ლაბორატორიული კვლევებისათვის შეირჩა ბათქაშისა და ფერის კანის მცირე ნიმუშები და სინჯები (ინაიშვილი, ჭიჭილეიშვილი, 1997).

გ. ჭეიშვილის მიერ ჩატარებული საკონსერვაციო სამუშაოების ანგარიშებიდან ირკვევა, რომ სხალთის მოხატულობა შესრულებულია ფრესკული შერეული ტექნიკით. ეკლესია ჯერ მთლიანად არის შელესილი 1-1,5 სმ სისქის ბათქაშის

⁹ არქიტექტორ-რესტავრატორი და მხატვარ-რესტავრატორი გურამ ჭეიშვილი (1929-2019) წლების განმავლობაში მუშაობდა სპეციალურ სამეცნიერო-სარესტავრაციო საწარმოო სახელოსნოში არქიტექტორ-რესტავრატორად (1954-1966), ხოლო 1966 წლიდან ამავე დანესებულებაში მხატვარ-რესტავრატორად. სხალთის ფრესკების გარდა მის მიერ გამოვლენილი და გადარჩენილია შუა საუკუნეების კედლის მხატვრობის მრავალი ნიმუში: ალავერდის წმინდა გიორგის ტაძრის ფრესკები, ტიმოთესუბნის წმინდა ნიკოლოზის ეკლესიის ფრესკები, ზემო სვანეთის ეკლესიების – სვიფის წმ. გიორგი, ლაშთხვერის მთავარანგელოზის, ადიშის წმ. გიორგის და მაცხოვრის, უშგულის ლამარიას და სხვა ძეგლები.

¹⁰ ეს მასალები გამოყენებულია მ. ჭიჭილეიშვილის ნაშრომში „სხალთის ეკლესიის მოხატულობა“, თბილისი, 2010.

პირველი ფენით, რომელზეც ზევიდან ქვევით ყოველდღიურად გადაღესილია ბათქაშის იმ ზომის თხელი, წმინდა ფენა, რის მოხატვასაც მხატვარი მის გაშრობამდე მოასწრებდა.

ფრესკული ან შერეული ტექნიკის პრაქტიკაში ფართოდ დამკვიდრება საქართველოში პალეოლოგოსთა ეპოქას (XIV-XV სს) ემთხვევა. უცვლელია ერთი საერთო წესი, რომლის თანახმად ფრესკები იხატებოდა თანმიმდევრობით – ზევიდან ქვევით და მარცხნიდან მარჯვნივ. ბათქაშის კომპონენტები, ცხადია, ადგილობრივად მოპოვებული მასალებისაგან შედგება, ქვიშა მდინარე აჭარისწყლის რიყიდანაა, აქედანვე იქნებოდა გამომწვარი კირიც. ადვილად დგინდება, ასევე, ბევრი პიგმენტის ადგილობრიობაც. თეთრი, წითელი და ყვითელი პიგმენტები ნაპოვნია სხალთა-ხიხაძირის სამანქანო გზის ჩამოჭრილ ფერდზე. სხალთის ფრესკების ტექნოლოგიის გაცნობა, თავის მხრივ, მოწმობს, რომ ეკლესიის მოხატულობა წარმოადგენდა ერთიან ფერწერულ ანსამბლს, გვიანდელი განახლების გარეშე.

რესტავრატორების დიდი გულმოდგინებით, შესაძლებელი გახდა სხალთის ფრესკების არა მხოლოდ ცალკეული დეტალების, არამედ მთელი სცენების გამოვლენა და, რაც მთავარია, მათი შენარჩუნება. კონსერვაციის პროცესში გამოვლინდა არამარტო საკურთხეველსა და კამარაზე შემორჩენილი ფრესკის ფრაგმენტები, არამედ დასავლეთ კედელზე მჭვარტლის სქელი ფენის ქვეშ დაფარული სცენები და სახეები, რომელთა შესახებ არაფერია ნახსენები XIX-XX სს. მკვლევარ-მოგზაურთა ნაშრომებში და რომელთა აღმოჩენა, ფაქტობრივად, გასული საუკუნის 90-იან წლები ჩატარებული განმენდითი სამუშაოების შედეგია. (სურ. 11-16)

განხორციელებული სარესტავრაციო სამუშაოების შემდგომ ჩატარებული კვლევის შედეგად მნიშვნელოვნად გაფართოვდა ჩვენი ცოდნა შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის, თანადროული ისტორიული ვითარების, ქვეყნისა და კუთხის კულტურული, სულიერი ცხოვრების შესახებ. კვლევის შედეგებმა აჩვენა, რომ სხალთის მოხატულობა მჭიდროდ უკავშირდება შუა საუკუნეების ქართული ფერწერის განვითარების ძი-

რითად ხაზს, კერძოდ, მის გარკვეულ ეტაპს – პალეოლოგოსური სტილის პერიოდს და, თავის მხრივ, იძლევა ფართო წარმოდგენას XIV-XV სს. მიჯნის ქართული და ბიზანტიური მონუმენტური ფერწერის ზოგადი სურათის შესახებ. სხალთის ფრესკების შესწავლა უშუალოდ უკავშირდება ისეთი პრობლემის კვლევას, როგორიცაა ქართულ ნიადაგზე პალეოლოგოსთა ხელოვნების გავრცელება და განვითარება, კედლის მხატვრობაში, მინიატურასა და ხატწერის ნიმუშებში ეპოქისათვის დამახასიათებელი მხატვრულ-სტილისტური თავისებურებების გამოვლენა.

ამდენად, სხალთის ეკლესიის რესტავრაციის ისტორიის მაგალითზე თვალსაჩინოა, რომ არქიტექტურისა და მხატვრობის რესტავრაცია-კონსერვაციის სწორი მეთოდოლოგიის გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ძეგლის ავთენტურობის დაცვა, მეტ-ნაკლებად სრულყოფილი ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევის ჩატარება, არქიტექტურისა და ფრესკების მხატვრულ-ისტორიული ღირებულებების წარმოჩენა, ძეგლის ადგილის განსაზღვრა ქართული და ბიზანტიური ხელოვნების ისტორიაში.

სხალთის ეკლესიის არქიტექტურისა და მონუმენტური კედლის მხატვრობის შესწავლის სირთულეებმა დაგვანახა, რომ მართებული და სასურველია ძეგლის კვლევას წინ უძღოდეს ნიმუშის აღდგენა-გამაგრების სამუშაოები, ხოლო თავად ნიმუშის რესტავრაცია უნდა ეფუძნებოდეს ხელოვნებათმცოდნეობითი კვლევის რეკომენდაციებს და ითვალისწინებდეს ძეგლის ყველაზე ღირებული ისტორიული, ავთენტური ნაწილების დაცვას. ამასთანავე, კულტურული მემკვიდრეობის მხატვრულ-ისტორიული თავისებურებების შესწავლის კვალად, უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება ხელოვნების ნიმუშების შენარჩუნებაზე მუდმივ ზრუნვას, რეგულარულ შემონახვას და პრევენციულ მოვლას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბაქრაძე დ., არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში, ბათუმი, 1988;
2. ელიზბარაშვილი ი., სურამელაშვილი მ., ჩაჩხუნაშვილი ც., ჭურღულია ხ., არქიტექტურის რესტავრაცია საქართველოში (ისტორიოგრაფია, ტრადიცია, გამოცდილების ანალიზი), თბილისი, 2012;
3. თუმანიშვილი დ. (რედაქტორი), ხუროთმოძღვრების კონსერვაცია. პრინციპები და მოსაზრებები, თბილისი, 2007;
4. ინაიშვილი ნ., ჭიჭილეიშვილი მ., სხალთის ფრესკების რესტავრაცია, ბათუმის სახელმწიფო უნივერსიტეტის საისტორიო მაცნე, 7, ბათუმი, 1998, გვ. 35-40;
5. ინაიშვილი ნ., ჭიჭილეიშვილი მ., გაცოცხლებული ფრესკები, გაზეთი „აჭარა“, 27 დეკემბერი, 1997;
6. მეფისაშვილი რ., სხალთის ხუროთმოძღვრული ძეგლი, ქართული მატერიალური კულტურის ძეგლები აჭარაში, ბათუმი, 1955, გვ. 85-105;
7. სახოკია თ., მოგზაურობანი, ბათუმი, 1985;
8. ყაზბეგი გ., სამი თვე თურქეთის საქართველოში, ბათუმი, 1995;
9. ხიმშიაშვილი ლევან: <https://www.tbilisiarchitecture.net/ka/levan-khimshiashvili/>
10. ჭიჭინაძე ზ., მუსულმანი ქართველობა და მათი სოფლები საქართველოში, ტფილისი, 1913;
11. ჭეიშვილი გ., სხალთის ფრესკების განმენდა-კონსერვაცია, არტანუჯი, 8-9, თბ., 1999, გვ. 83-85;
12. ჭეიშვილი გ., 1997-1998, 1999-2000 წწ. ჩატარებული სამუშაოების ანგარიში (ხელნაწერი);
13. ჭიჭილეიშვილი მ., სხალთის ფრესკები ჩვენი სიამაყე და სატკივარია, გაზეთი „აჭარა“, 14 დეკემბერი, 1991;
14. ჭიჭილეიშვილი მ., სხალთის ეკლესიის მოხატულობა, თბილისი, 2010;
15. Уварова П., Аджария, Материалы по археологии Кавказа, IV, СПб., 1894.

ილუსტრაციები



სურ. 1. სხალთის ეკლესიის ინტერიერი. პ. უვაროვას ფოტო.
XIX საუკუნის 80-იანი წლები



სურ. 2. სამხრეთი სარკმელი



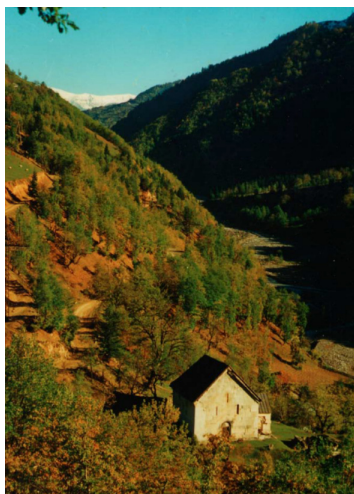
სურ. 3. სხალთა – XX საუკუნის 50-იანი წლები



სურ. 4. სხალთა. ხედი სამხრეთ-დასავლეთიდან.
XX საუკუნის 80-იანი წლები



სურ. 5. ინტერიერი. XX საუკუნის 80-იანი წლები



სურ. 6-7. სხალთა. დასავლეთი და აღმოსავლეთი ფასადები.
XX საუკუნის 90-იანი წლები



სურ. 8-9. სხალთა. XXI საუკუნის 20-იანი წლები



სურ. 10. სხალთის ფრესკების რესტავრაციის პერიოდი –
 1997-2000 წლები. მარცხნიდან მარჯვნივ:
 ნ. ინაიშვილი (არქეოლოგი),
 თ. აფციაური (რესტავრატორი),
 მამა ილარიონი (მონასტრის წინამძღვარი),
 თ. სიხარულიძე (არქეოლოგი),
 მ. ჭიჭილეიშვილი (ხელოვნებათმცოდნე),
 გ. ჭეიშვილი (რესტავრატორი, სარესტავრაციო
 სამუშაოების ხელმძღვანელი)



სურ. 11-12. საკურთხევის აფსიდი. გრიგოლ
საკვირველმოქმედის გამოსახულება ფრესკის ზედაპირის
განმეზღვრულ და განმეზღვრის შემდეგ



სურ. 13-14. დასავლეთი კედელი. „დღე განკითხვა“.
მჭვართლის სქელი ფენით დაფარული და განმეზღის შედეგად
გამოვლენილი ფიგურები – მოციქულები იოვანე და პეტრე



სურ. 15-16. იოვანე და პეტრე მოციქულთა სახეები კონსერვაციის შემდეგ

ბათუმის საზღვაო სადგურის ისტორიულ-არქიტექტურული კვლევა

ბათუმის საზღვაო სადგური ბათუმის ისტორიულ ნა-
წილში, ზღვის სანაპიროსა და იაკობ გოგებაშვილის ქუჩას
შორის მდებარეობს. 1962 წელს არქიტექტორების, ვ. გოლო-
ვინისა და ვ. კრემლიაკოვის მიერ აგებული, კლასიკური იერს
მქონე ობიექტი, მიუყვება იახტკლუბსა და ბათუმის პორტს
შორის არსებულ N11 ნავმისადგომის ხაზს, რაც შენობას
ზღვისა და ქალაქის მიმართ დიაგონალურად განათავსებს.
ობიექტის ასეთი მდებარეობა ძალიან მომგებიანია, როგორც
ქალაქიდან ასევე ზღვიდან, კონკრეტულად კი ბათუმის პორ-
ტში შემოსული საზღვაო ტრანსპორტიდან მისი აღქმისთვის.
შენობა განცალკევებით დგას სივრცეში და ყოველი მხრი-
დან თავისუფლად აღიქმება. საზღვაო სადგურის ფუნქციამ,
მდებარეობამ, მასშტაბმა და არქიტექტურულმა გადანწყვე-
ტამ განაპირობა ის, რომ შენობა ბათუმის ერთ-ერთ მნიშვნე-
ლოვან არქიტექტურულ აქცენტად ჩამოყალიბდა. ობიექტს
მისი ურბანული და არქიტექტურული მნიშვნელობისა და ღი-
რებულების გამო მინიჭებული აქვს კულტურული მემკვიდ-
რეობის უძრავი ძეგლის სტატუსი.



ფოტო 2019 წ.

ბათუმის პორტი და ქალაქის განაშენიანება

ბათუმის პორტის ისტორია ჯერ კიდევ რომის იმპერიის პერიოდიდან იწყება. ადრიან III-ის მმართველობის პერიოდში ის რომაელების სავაჭრო ქსელის მნიშვნელოვანი პუნქტი იყო, თუმცა ბათუმის პორტის და, ზოგადად, ქალაქ ბათუმის განვითარების ყველაზე მნიშვნელოვანი ეტაპი XIX საუკუნის მესამე მეოთხედს ემთხვევა. 1878 წელს, რუსეთ-თურქეთის ომის დასრულების შემდეგ, ბერლინის ტრაქტატის ძალით, ბათუმი რუსეთის იმპერიის შემადგენლობაში შევიდა. რუსეთის იმპერატორმა, ძირითადად, ინგლისის ზეწოლის შედეგად, იგი „პორტო ფრანკოდ“ გამოაცხადა.

ამ პერიოდში ბათუმის აკვატორია ჯერ კიდევ ხელოვნური ჰიდროტექნიკური ნაგებობების გარეშეა, თუმცა ორი მხრიდან დაცულია ბურუნ-თაბიეს და სარი-სუს საფორტიფიკაციო ნაგებობით. თავად ქალაქი გაშლილია ბურუნ-თაბიეს მთელი კონცხის ტერიტორიასა და ყურის დასავლეთ და სამხრეთ ნაპირებზე.

ქალაქ ბათუმისა და ნავსადგურის განვითარების კიდევ ერთი, მთავარი ფაქტორი ექსპორტირებადი ნავთობის მო-

ცულობის ინტენსიური ზრდაა, რამაც ნავსადგურის ახალი ინფრასტრუქტურული პროექტების განხორციელებას ჩაუყარა საფუძველი. 1879 წელს შეიქმნა კომისია „ბუნებრივი ყურის გაფართოებასა და მის პორტად გადაქცევასთან“ დაკავშირებით. ამავე წელს РОПИТ-ს (Русское общество пароходства и торговли) მოთხოვნის საფუძველზე, გადაეცა 680 კვ. საჟენი მიწის ნაკვეთი სანაპიროზე ბურუნ-თაბიეს შუქურამდე, სადაც РОПИТ-ი აშენებს ნავმისადგომს, სასაწყობე და სხვა საპორტო ნაგებობებს.

1883 წელს ბათუმი, თბილისის გავლით, რკინიგზის ხაზით ბაქოს უკავშირდება, რამაც უზრუნველყო ბათუმის პორტიდან შავი ზღვის გავლით აზერბაიჯანული ნავთობის მსოფლიო ბაზარზე გატანა. 1884-1885 წწ. აიგო დროებითი ხის ნავმისადგომი. ამავე პერიოდში (1884 წელს), ბათუმის საზღვაო სავაჭრო ნავსადგურის პირველი უფროსი ადმირალ გრევეის და ინჟინერ გეორგ ალკოვიჩის თაოსნობით შეიქმნა ნავსადგურის განვითარების პროექტი. პროექტის თანახმად, მშენებლობა 1885 წელს დაიწყო და გეგმის შესაბამისად სარი-სუს საფორტიფიკაციო ნაგებობა დაანგრეს. 1886-1889 წწ. ნავთობით დატვირთული გემების მისაღებად აშენდა ორი ნავმისადგომი. 1897 წელს ნავთობის პორტის აღმოსავლეთით დასრულდა კაბოტაჟური ნავსადგურის მშენებლობა.

XX საუკუნის დასაწყისში შემუშავდა პორტის გაფართოების რამოდენიმე პროექტი.¹¹ 1938 წელს მოენყო N12¹² ნავმისადგომი, რომელიც თავიდანვე სამგზავრო საზღვაო ტრანსპორტისთვის იყო განკუთვნილი. 1930-იან წლებში შმიდტის ქუჩაზე (დღევანდელი ი. გოგებაშვილის ქუჩა) მოენყო დებარკასი, მის წინ კი მცირე მოედანი ლენინის ძეგლით (მოქანდაკე ვ. სერგეევი). ამავე პერიოდიდან ნავმისადგომზე N12 მოქმედებდა დროებითი საზღვაო სადგური, რო-

¹¹ პორტის გაფართოების პროექტები დამუშავებულ იქნა ინჟინერ ვოზნესენსკის, გენერალ-მაიორ ჟარინცოვის, ინჟინერ ზუბოვის მიერ.

¹² დღევანდელი N11 ნავსადგური.

მელიც განთავსებული იყო ერთსართულიან, ყოფილ სასაწყობე ნაგებობაში, ეს იყო „ყაზარმის ტიპის გრძელი შენობა, დაბალი ჭერით, ბნელი და კეთილმოუწყობელი“. ამ ნაგებობის გარდა ტერიტორიაზე იყო ძველი, ექსპლუატაციისთვის გამოუდგარი საწყობები, ორსართულიანი საცხოვრებელი სახლი, ადმინისტრაციული ნაგებობები. დებარკასსა და დროებით სადგურს შორის 1935 წელს აიგო კოლონადებიანი პორტალი, ერთგვარი კარიბჭე ბათუმში ჩამოსული ტურისტებისათვის (დაინგრა 1970 წ. N10 ნავმისადგომის გაფართოებისას). 1935 წელსვე ვაგზლიდან რამდენიმე მეტრის მოშორებით აშენდა კოლონადებიანი შენობა, რომელსაც მაშინ „გემის კანტორა“ უწოდეს (აღნიშნული შენობა შეცვლილი იერით დღესაც დგას ბათუმის პორტში).

1954-1980 წწ. განხორციელდა რიგი პროექტები, რომლებიც ემსახურებოდა პორტში როგორც სატვირთო, ასევე სამგზავრო გემებისთვის ინფრასტრუქტურის გაუმჯობესებას. შენდება ბათუმის საზღვაო სადგური, საზოგადოება РОПИТ-ის ტერიტორიაზე ბათუმის გემთსაშენი ქარხანა. 1970-იანი წლების ბოლოს დაიგეგმა და განხორციელდა N10 ნავმისადგომის გაფართოების რეკონსტრუქციის პროექტი.

ურბანულ-არქიტექტურული კონტექსტი

XX საუკუნის მესამე მეოთხედიდან იწყება ქალაქის სწრაფი განვითარება, 1878 წ. ბათუმში 874 სახლია, აქედან მხოლოდ 89 ყოფილა კაპიტალური, ქვის მასალით ნაგები, ძირითადად გავრცელებული იყო ერთ-ორსართულიანი ხის სახლები.¹³ ქალაქი დაყოფილი იყო ოთხ საპოლიციე უბნად,

¹³ ქალაქი 1988 წლამდე, ბათუმის ამავე პერიოდში გაკეთებული გენ. გეგმის მონაცემების თანახმად, იწარჩუნებს 1-2 სართულიან განაშენიანებას: ბათუმში ძირითადად საცხოვრებელი სახლების სართულიანობა შემდეგნაირად იყო განაწილებული: I სართ. - 19; II სართ. - 50;

აქედან 3 (აზიზიე, ახმედიე და მუფტიე) ესაზღვრება ნავსადგურს. ჩვენთვის საინტერესოა ყოფილი „აზიზიეს“ უბანი, რომელიც უშუალოდ ემიჯნება ჩვენი ინტერესის ობიექტს, ბათუმის საზღვაო სადგურს. ქ. ბათუმში პირველი ქალაქგეგმარებითი დოკუმენტი სწორედ „აზიზიეს“ ნაწილის გეგმაა.¹⁴ ის სრულად ასახავს ბათუმის გეგმარებითი სტრუქტურის თავისებურებებს. ეს არის კვარტლების ჭადრაკისებრი რეგულარული განლაგება და მათი ზომების ზრდა ზღვიდან მთისძირისკენ, ასევე კომერციული და საზოგადოებრივი ფუნქციების შენობების კონცენტრაცია პორტის მიმდებარე კვარტლებში. გეგმაზე დატანილია ისეთი ობიექტები, როგორიც არის საბაჟო, საკარანტინო სახლი (პირველ ზოლში), არსენალი, დუქნები. მოგვიანებით ამავე გაცოლებზე ჩნდება რკინიგზის დროებითი სადგური, სასტუმროები: „ბელ-ვიუ“, „ორიენტალი“, ე.წ. „ჩაის სახლი“, ახალი საბაჟოს ორსართულიანი შენობა (1886 წ.). არქიტექტურული თვალსაზრისით ძირითდად ეს არის 2-3 სართულიანი, ბათუმისთვის საკმაოდ მასშტაბური, ევროპულ არქიტექტურულ სტილში შესრულებულ შენობები. ქალაქის ეს ნაწილი 1960-იან წლებამდე დიდწილად ინარჩუნებდა არქიტექტურულ და ურბანულ ძირითად მახასიათებლებს, ქალაქის და ზღვის კავშირებს, არქიტექტურის მასშტაბსა და ხასიათს.

1960-იან წლებში „დიდი მუშაობა შესრულდა ვაგზლის ტერიტორიის კეთილმოსაწყობად“. სადგურის წინ ეწყობა ლენინის სახელობის ვრცელი მოედანი, 1977-1978 წლებიდან ხორციელდება ი. გოგებაშვილის ქუჩისა და მიმდებარე ნავმისადგომის რეკონსტრუქციის პროექტი (არქ. გ.ერქომაიშვილი). რეკონსტრუქციის ფარგლებში, ქალაქსა და ზღვის სანაპიროს შორის, გაჩნდა ნავსადგომისა და გამწვანების საკმაოდ ფართო ზოლი. შეიცვალა თავად ი. გოგებაშვილის ქუჩის ხაზი.

¹⁴ გეგმა არ არის დათარიღებული, მაგრამ სავარაუდოდ ის 1878 წელს უნდა იყოს შედგენილი.

1990-იან წლებში კიდევ ერთხელ შეიცვალა სადგურის მიმდებარე გარემო. თავდაპირველად სადგურს ერთი მხრიდან ემიჯნებოდა გემთმშენებელი ქარხანა, მეორე მხრიდან კი ძველი საბაჟოს ნაგებობა. ორივე ობიექტი 1990-იან წლებში დაანგრის. გემთმშენებელი ქარხნისა და ბურუნ-თაბიეს საფორტიფიკაციო ნაგებობის ადგილას დღეს ვრცელი მოედანია. შესაბამისად, ამ ეტაპზე სადგური განცალკევებულად დგას და თავისუფლად აღიქმება ყველა მხრიდან. არსებული ურბანული კონტექსტი საზღვაო სადგურს, ჩანაფიქრის შესაბამისად, არქიტექტურულ აქცენტად წარმოაჩენს, როგორც ზღვის, ასევე ქალაქის მხრიდან. თუმცა, არ შეიძლება არ აღვნიშნოთ ბოლო დეკადის განმავლობაში განხორციელებული ფართომასშტაბიანი მშენებლობები, განსაკუთრებით საკუთრივ ბურუნ-თაბიეს კონცხზე („რედისონი“, „პორტა ბათუმი“, „ანბანის კოშკი“, ე.წ. „ტექნიკური უნივერსიტეტი“). 2008-2019 წწ. განხორციელებულმა მშენებლობებმა სრულიად შეცვალეს ქალაქის მასშტაბი და არქიტექტურული დომინანტები. საზღვაო ვაგზლის, როგორც ბათუმის არქიტექტურული აქცენტისა და მისი როგორც სავიზიტო შენობის როლი კი კითხვის ქვეშ დააყენეს. ვითარებას კიდევ უფრო დაამძიმებს უშუალოდ სადგურის მოსაზღვრედ, ბურუნ-თაბიეს საფორტიფიკაციო ნაგებობის ადგილას დაგეგმილი ხუთი მაღალსართულიანი ობიექტი.

აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ თითქმის მთლიანად შეიცვალა ი. გოგებაშვილის ქუჩის სადგურის მიმდებარე მონაკვეთი, რეკონსტრუქციის ფარგლებში რიგი შენობები მთლიანად დაინგრა, ზოგზე ჩატარებულმა რეკონსტრუქციამ კი დიდწილად დაუკარგა მათ ღირებულება. (ფოტო 21-23)



ი. გოგებაშვილის ქუჩა. XX ს.-ის დასაწყისი



ი. გოგებაშვილის ქუჩა. 2019 წ.

ბათუმის საზღვაო სამგზავრო სადგური

1958 წელს საზღვაო ფლოტის სამინისტრომ გამოყო სახსრები ბათუმის საზღვაო ვაგზლის დასაპროექტებლად. პროექტი შეადგინა „ჩერნომორპროექტის“ საპროექტო ინსტიტუტმა ქალაქ ოდესაში. როგორც პრესა იუწყებოდა, ბათუმელი არქიტექტორების, გ.ერქომაიშვილისა და რ.კალანდარიშვილის მონაწილეობით.¹⁵

სადგურის ადგილმდებარეობად განიხილებოდა 2 ვარიანტი: N9-11 ნავმისადგომებს შორის არსებული ტერიტორია, რომელიც მდებარეობდა პორტის სატვირთო რაიონში. მას ემიჯნება ნაკლებად კეთილმოწყობილი კვარტლები,¹⁶ ან ქა-

¹⁵ ვ. კრემლიაკოვი, ოდესელი არქიტექტორი. 1944-1987 წწ. მუშაობდა ოდესის ინსტიტუტში «Черноморпроект». მიიღო მონაწილეობა ოდესის, იალტის, ფოთის, ბათუმის საზღვაო სადგურების მშენებლობაში.

ვ. გოლოვინი, არქიტექტორი. მიიღო მონაწილეობა ოდესის და ბათუმის საზღვაო სადგურების მშენებლობაში.

გიორგი ერქომაიშვილი, არქიტექტორი. 1969-1981 წწ. ქ. ბათუმის მთავარი არქიტექტორი; 1981-1989 წწ. „ქალაქმშენსახპროექტის“ ბათუმის ფილიალის დირექტორი; განხორციელებული პროექტები: ბათუმის დრამატული თეატრი (არქიტექტორ ტეპლიცკისთან თანაავტორობით), მენავთობეთა კულტურის სასახლე, საცხოვრებელი სახლები ბათუმში: ბარათაშვილის ქ. N27, ზ. გორგილაძის ქ. N1, N2, კ. გამსახურდიას ქ. N1, საცურაო აუზი, ქ. ბათუმში ი. გოგებაშვილის ქუჩის რეკონსტრუქცია - გემთმისადგომი; ფერადი მუსიკალური შადრევანი ბათუმის ზღვისპირა პარკში, კინოთეატრი, ინდუსტრიული ტექნიკუმი, აეროვაგზალი (ბათუმში), სასოფლო კლუბები, სკოლები.

რევაზ კალანდარიშვილი, არქიტექტორი. განხორციელებული პროექტები ქ. ბათუმში: აჭარის მინისტრთა საბჭოს მალლივი კორპუსი; აჭარის სამხედრო კომისარიატი; საზღვაო აკადემიის კლუბი; სასტუმრო „ბათუმი“, საკოლმეურნეო ბაზრის წინ; კლუბები სოფლებში ხუცუბანი და ახალსოფელი, საავადმყოფო ჩოხატაურში და სხვ. გარდა არქიტექტურული პროექტებისა, მას შესრულებული აქვს: ზვავში დაღუპულ მესაზღვრეთა ძეგლი ქ. ბათუმში, პანთეონის ტერიტორია; ბოტანიკური ბაღის დამაარსებლის ნ.კრასნოვის ძეგლი, ბოტანიკურ ბაღში; აჭარელი მფრინავი ქალის ფ. გოგიტიძის ბიუსტი, ბათუმი 6 მაისის პარკი.

¹⁶ Пояснительная записка к проектному заданию на разработку пассажирского района порта Батуми с расположением морского вокзала - "Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А.В. Щусева".

ლაქის ცენტრალურ რაიონში არსებულ N12 ნავმისადგომთან, „მას ემიჯნება კეთილმოწყობილი ქუჩები, ბულვარი, სამთავრობო და საზოგადოებრივი შენობები“.¹⁷ საბოლოოდ ნავსადგურის აგება გადაწყდა N12 (დღევანდელი N10) ნავმისადგომთან არსებული დროებითი საზღვაო სადგურის ადგილზე. თავდაპირველად განიხილებოდა არსებული საბაჟო შენობის გამოყენება და მისი ახალ შენობასთან გაღერებით ერთიან არქიტექტურულ კომპლექსში გაერთიანება. არქიტექტურული თვალსაზრისით კომპლექსი უნდა ყოფილიყო „მსუბუქი და აკურატული ფორმებით“. გამჭოლი თაღების სახით წარმოდგენილ ვერანდებს უნდა უზრუნველყო გახსნილი ხედი ზღვაზე: „ვერანდების და შიდა ეზოს სინთეზს უნდა აერეკლა ნაგებობის სამხრეთული ხასიათი“.¹⁸

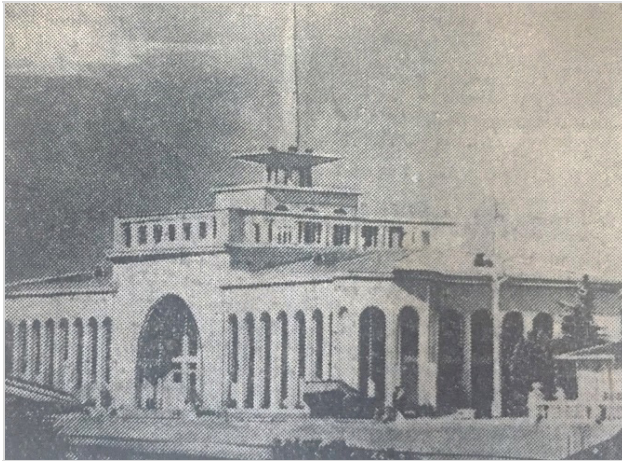
აღნიშნული პროექტი ამ ფორმით არ განხორციელებულა, მართალია, საბაჟოს შენობა იმ ეტაპზე შენარჩუნებულ იქნა, თუმცა არ მოხდა მისი ჩართვა საერთო არქიტექტურულ კომპლექსში, რამაც მისი დანგრევა შესაძლებელი გახადა.

1958 წლის საგაზეთო სტატიაში „საზღვაო ვაგზალი ბათუმში“, მოცემულია სადგურის ზოგადი აღწერა: „ყველა სადგომის სასარგებლო ფართობი 1.680 კვადრატული მეტრი იქნება, მათ შორის ვერანდებისა და ღია სადგომებისა – 800 კვადრატული მეტრი“ (გუჯაბიძე, 1959). სადგურში უნდა განთავსებულიყო სხვადასხვა ფუნქციის სადგომები: მოსაცდელი დარბაზები და ოთახები, კვების ობიექტები, სანიტარული კვანძები, სალარო, შემნახველი საკნები და სხვ. „შენობის გარეგნული არქიტექტურა გადაწყვეტილია აჟურულ და სადა ფორმებში, გამჭოლ თაღებში გამოჩნდება სივრცე ბოლაზის მხრიდან, რაც ერთგვარ სიმსუბუქეს მისცემს საზღვაო ვაგზლის მთელ სილუეტს. ამ ორსართულიანი შენობის ფასადი გადაჰყურებს ნავსაყუდელში ღუზაჩაშვებულ გემებს“ (გუჯაბიძე, 1959).

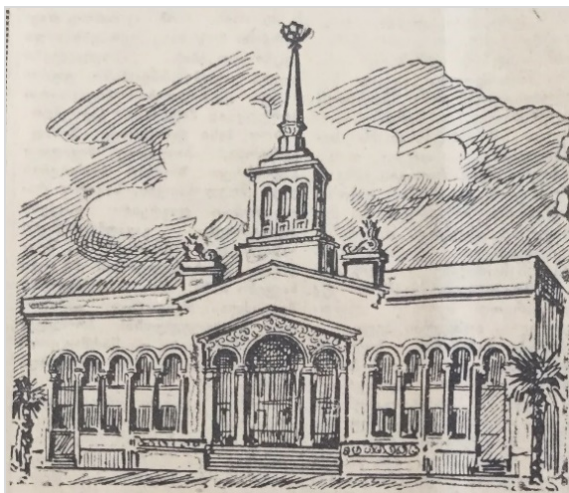
¹⁷ იქვე

¹⁸ იქვე

რაც შეეხება თავად ჩანახატს (ფოტო 1), რომელიც თან ახლავს სტატიას, ის მთლიანობაში ემთხვევა განხორციელებულს, მაგრამ უფრო საბჭოთა კავშირიში 1932-1956 წწ. გავრცელებულ არქიტექტურული სტილში – სტალინურ ამპირშია გადანეწყვითი და, შესაბამისად, ხასიათდება კიდევ მეტად კლასიკური არქიტექტურის ნიშან-თვისებებით: კოშკურა შპილის ნაცვლად, დეკორატიული კაპიტელებიანი თაღები, ორნამენტით დაფარული აფურული ცენტრალური თაღი, მასიური ფრონტონი, სკულპტურები. 1962 წელს აგებული შენობა ითვალისწინებს საბჭოთა არქიტექტურის ტენდენციებს „გაიაფებასა და გამარტივებაზე“. მართალია, იგი არ ღალატობს კლასიკური არქიტექტურისთვის დამასახასიათებელ კომპოზიციას, მაგრამ არჩევანს გეომეტრიულ, სადა, გამარტივებულ ფორმებზე აკეთებს. (ფოტო 2)



ფოტო 1



ფოტო 2

არქიტექტურული მახასიათებლები

ბათუმის საზღვაო სადგურის სილუეტს ქმნის ჰორიზონტალური და ვერტიკალური მოცულობების სიმეტრიული კომპოზიცია: შენობის კომპოზიციური ცენტრი, მისი ვერტიკალური აქცენტი – სამსათულიანი, შპილით დასრულებული მონაკვეთია. მის გარდიგარდმო კი უფრო დაბალი, ორსართულიანი, მართკუთხა ფორმის, იდენტური ფრთაა. სადგურის სილუეტი და მსხვილი განზოგადებული ფორმები ერთიანობაში შორიდანვე შესამჩნევ და დასამახსოვრებელ სილუეტს ქმნის.

გრძივი ფასადები თითქმის იდენტურია, ისევე როგორც გვერდითა (ტორცოს) ფასადები. მათი დამუშევებისას ძირითადი მოტივი სადად შელესილი კედლის სიბრტყის და მაღალი, ორი სართულის გამაერთიანებელი, სადა ყოველგვარ დეკორს მოკლებული თაღედის კონტრასტია. თაღედი გარს უვლის მთელს შენობას. ზღვის მხრეს და გერდითა, ვიწრო ფასადებზე თაღედია ღია, საკმაოდ ღრმა გალერეას ქმნის. ზღვის მხარეს შენობის კუთხეები აქცენტირებულია წახნაგოვანი, ასევე თაღედით გახსნილი, ორსართულიანი წანაზარდებით. ორივე

ტორცოზე გალერეას მეორე სართულის დონეზე ჭრის გალერეის სივრცეშივე ჩასმული ვერანდები. (ფოტო 3)



ფოტო 3. ბათუმის საზღვაო სადგური. 1970-1980-იანი წლები

რაც შეეხება ქუჩის ფასადს, თაღედის თემა აქაც მეორდება, თუმცა აქ ის შემინულია. თაღედს შუაში კვეთს პელესილი კედლის სიბრტყე, ქვედა ნაწილში ჩასმულია მარტივი სწორკუთხა სარკმლები, ზედა რეგისტრში კი – თაღოვანი. ღიად არის დატოვებული ქალაქის ფასადის კიდურა თაღები, რაც ტორცოს ღია გალერეის ხაზს ემთხვევა. (ფოტო 4, 5)





ფოტო 4, 5. ბათუმის საზღვაო სადგური. 1970-იანი წლები

ცენტრალური, სამსართულიანი მონაკვეთების დამუშავება ორსართულიანი ნაწილისგან განსხვავებულია, თუმცა ორივე, ზღვის და ქალაქის ფასადის იდენტურია: ამ მოცულობის მთელი სიბრტყე უკავია ერთ დიდ, ორივე სართულის გამაერთიანებელ თალს. „ქალაქის მხრიდან, მთავარი შესასვლელის ხელმარცხნივ, შავი ზღვისა და მისი სანაპიროს ფერადი რელიეფური რუკაა, რომელზეც აღნიშნულია ის ნავსადგურები, სადაც შავი ზღვის სანაოსნოს სამგზავრო ხომალდები შედიან, ხელმარჯვნივ კი გემების მიმოსვლის განრიგია, ხოლო ზემოთ – მოზრდილი ელექტროსაათი“ (შავიშვილი, 1962). მიუხედავად იმისა, რომ რელიეფური პანოების ადგილი უცვლელია, შეცვლილია მათი სიუჟეტი. სამწუხაროდ, კვლევის ფარგლებში ვერ მოხერხდა პანოების ავტორ(ებ)ის დადგენა.

მესამე სართული თავდაპირველ პროექტში ღია ვერანდის სახით იყო წარმოდგენილი, რაც ფოტომასალით, შენო-

ბის კონსტრუქციით, პრესაში არსებული აღწერილობებით დასტურდება. ცენტრში არსებულ, თაღოვანი ღიობებით დანანევრებულ კუბურ მოცულობას გარს უვლის შეწყვილებული სვეტებით გარშემორტყმული, დიდწილად, ღია ვერანდა. აქ მოწყობილი იყო კაფე-რესტორანი, ბუფეტი. ვერანდა დროთა განმავლობაში შეიმინა და ქანობიანი გადახურვით გადაიხურა (ფოტო 6, 7). ზემოთხსენებული კუბური მოცულობა წარმოადგენს ბაქანს ნახნაგოვანი სათვალთვალო კოშკისთვის. შენობას ასრულებს 20 მეტრიანი შპილი.

ფასადების დამუშავება ერთფეროვანი, შეიძლება ითქვას, მოსაწყენიც კია. აქაც კლასიკური სანყისი გამოსჭვივის, თუმცა ეპოქიდან გამომდინარე, არქიტექტურა შუალედურია – გარდამავალია პომპეზურ სტალინურ ამპირსა და ახალ, „გაიაფებულ“ არქიტექტურას შორის. ზოგადად, ბათუმის საზღვაო ვაგზლის გეგმარება, კომპოზიცია, სილუეტი შეესაბამება 1930-1950-იან წლებში საბჭოეთში აგებულ რკინიგზის, საზღვაო და სამდინარო სადგურების არქიტექტურას.

სავარაუდოდ, ბათუმის საზღვაო სამგზავრო სადგური 1950 წ. შექმნილი საზღვაო და სამდინარო სადგურების ტიპური პროექტია, რომლის გადასამუშავებლად და ლოკალურ კონტექსტზე მოსარგებად დაიგეგმა ბათუმელი არქიტექტორების გ. ერქომაიშვილისა და რ. კალანდარიშვილის ჩართვა. სამწუხაროდ, გარდა მწირი საგაზეთო ინფორმაციისა, მათი როლი აღნიშნულ პროექტში უცნობია. ფაქტია, რომ შენობა მოკლებულია რაიმეგვარ ადგილობრივ მახასიათებლებს.



ფოტო 6. ბათუმის საზღვაო სადგური. 1960-იანი წლები



ფოტო 7. ბათუმის საზღვაო სადგური. 2019 წ.

სამწუხაროდ, დროთა განმავლობაში სადგურის არქიტექტურული იერი შეიცვალა: სადგურის ყველა ღია გალერეა, ისევე როგორც მესამე სართულის ვერანდა, შეიშინა, რითაც, დიდწილად, დაზარალდა ობიექტის ძირითადი მახა-

სიათებელი. დაიკარგა საზღვაო ვაგზის ღიაობა, გამჭვირვალობა და, როგორც მაშინდელი პრესა აღნიშნავდა, მისი „სამხრეთული ხასიათი“. უკვალოდ გაქრა არქიტექტურული ჩანაფიქრის, ვფიქრობთ, ერთ-ერთი ძირითადი კომპონენტი – შუქ-ჩრდილის, ღია და დახურული სივრცეების კონტრასტი. ამან კიდევ უფრო გააღარიბა სადგურის ისედაც ძუნწი, მონოტონური არქიტექტურა. გაჩნდა უსახო მინაშენი მარცხენა ფლიგელზე (ფოტო 8, 9).



ფოტო 8. ბათუმის საზღვაო სადგური. 2000-იანი წლების დასაწყისი



ფოტო 9. ბათუმის საზღვაო სადგური. 2014-2016-იანი წწ.

ფუნქცია და ინტერიერები

შენობის ცენტრალური შესასვლელიდან, როგორც ქალაქის, ასევე ზღვის მხრიდან ვხვდებით ჭერ-მაღალ და ნათელი ვესტიბიულში, რომელსაც მეორე სართულის დონეზე აივნები მიუყვება. კუთხეზე განთავსებულია ოთხთკუთხა, თავდაპირველად ხელოვნური მარმარილოთი მოპირკეთებული, ამჟამად კი შელესილი და ყვითლად დაფერილი სვეტები. ასევე შელესილ-შეღებილი კედლის სიბრტყეც მოპირკეთებული ყოფილა იმიტირებული ფერადი მარმარილოთი. ცვლილება განიცადა აივნის ცხაურებმაც. ოდესღაც დეკორატიული რიკულები, შეცვლილია მრგვალი, უსახო ელემენტებით. მსგავსი რიკულებიანი ცხაური იყო გვერდითა ფლიგელებში არსებულ კიბეებზე და ექსტერიერში, გვერდითა ფასადების გალერეაში ჩასმულ ვერანდებზე.

ვესტიბიულის ცენტრში გრძელი, მასიური, ოქროსფრად დაფერილი ჭაღია, რომელიც 1970-1980-იანი წლებისთვის დამახასიათებელი საბჭოთა დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ტიპურია ნიმუშია (ავტორი უცნობია). (ფოტო 10)



ფოტო 10. ბათუმის საზღვაო სადგური. 1980-იანი წლები

ინტერიერის ცვლილება რამდენჯერმე განხორციელდა. ამ ეტაპზე პირველადი ინტერიერიდან თითქმის არაფერია შემორჩენილი. თავდაპირველად ვესტიბიულში განთავსებული იყო ორი სალარო, საფოსტო განყოფილება, ცნობათა ბიურო. მთელი მარცხენა ფრთა ეკავა კაფეს, მარჯვენა კი მოსაცდელ დარბაზს, აქვე იყო საპარიკმახერო. მეორე სართულზე განთავსებული იყო სხვადასხვა დანიშნულების სადგომები: რადიოკვანძი, სადგურის უფროსის და მისი მოადგილის კაბინეტი, დედათა და ბავშვთა ოთახები, სანიტარული კვანძები, მგზავრთა სალონი, ბუფეტი, უცხოელ ტურისტთა სალონი. 2000-იანი წლებიდან, მას შემდეგ რაც პორტის ადმინისტრაცია სხვა შენობაში გადავიდა, საზღვაო ვაგზალი საოფისე ფართებად ქირავდებოდა, რამაც სივრცის მსუბუქი კონსტრუქციებით დანაწევრება გამოიწვია, ამ ეტაპზე აღნიშნული ტიხრები მოხსნილია. პირველ სართულზე, ვესტიბიულში ისევ განთავსებულია სალარო და მოსაცდელი დარბაზი, მარჯვენა ფრთაში რესტორანი, მარცხენაში კი – საბაჟო.

საზღვაო სადგურები და მათი არქიტექტურა

საზღვაო ტურიზმის განვითარება XIX საუკუნის შუა წლებზე მოდის. პირველი ცნობების საზღვაო ტრანსპორტის რეკრეაციული ფუნქციით გამოყენების შესახებ 1935 წ. ჩნდება, როდესაც ინგლისში, ბრიტანეთის ჩრდილო კუნძულებსა და ისლანდიას შორის დაინიშნა პირველი რეგულარული საკრუიზო მარშრუტი. თავისთავად, აღნიშნული სატრანსპორტო მიმართულების განვითარება შესაძლებელი გახდა 1807 წ. რობერტ ფულტონის მიერ ორთქმავალი გემის გამოგონების შემდეგ. საზღვაო მიმოსვლაზე მოთხოვნის გაზრდამ გააჩინა საზღვაო სადგურების საჭიროება. პირველი საზღვაო სადგურების მშენებლობა XIX-XX საუკუნის გასაყარზე იწყება. თავდაპირველად მგზავრების მისაღებად გამოყოფილი იყო მხოლოდ ცარიელი მოედანი. დროთა განმავლობაში დაიწყო აღნიშნული მოედნების მგზავრთა მოთხოვნებზე მორგება. პირველი საზღვაო სამგზავრი პუნქტები XIX

საუკუნის ბოლოს ჩნდება. ისინი აერთიანებდნენ სხვადასხვა ფუნქციის ზონებს: სალაროები, ცნობათა ბიურო, მოსაცდელი ოთახები. XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან მათი ფუნქცია და შესაბამისად, ზომებიც მატულობს, შენდება ცალკე მდგომი, მხოლოდ საზღვაო მოგზაურობებზე მორგებული სადგურები, რომლებიც აერთიანებენ საბაჟოს, რესტორნებს, კაფეებს, სასტუმროს.

საბჭოთა კავშირში დიდ ზომის საზღვაო სამგზავრო სადგურების მშენებლობას წინ უსწრებს მცირე ზომის საპორტო პუნქტების და სამდინარო სამგზავრო სადგურების მშენებლობა. მაგალითისთვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ: კურორტი „მაცესტა“ – არქ. ს.ვოროპაევი, ქ. სოჭი, 1936 წ. ჰოსტა – არქ. მ. მერჟანოვი, ქ. სოჭი, 1934 წ.; – სამხრეთის სამდინარო სადგური – არქ. რ. ჰიგერი. ქ. მოსკოვი. 1932 წ.; ქ. ტვერის სამდინარო სადგური – არქ. ე. გავრილოვი, პ. რაისკი, 1935-1938 წწ;

1933-1937 წწ. ქ. მოსკოვში შენდება ე.წ. „ხიმკის სამდინარო სადგური“, არქ. ა. რუხლიაძევი, ვ. კრინსკი. მონუმენტური არქიტექტურა, მასშტაბური ფორმები, სიმეტრიული კომპოზიცია, თაღები, კოშკითა და შპილით აქცენტირებული ცენტრი, ეს ის სილუეტი, კომპოზიცია და არქიტექტურული გადაწყვეტაა, რომელიც საფუძვლად დაედო მომდევნო წლებში საბჭოთა კავშირში განხორციელებულ არაერთ საზღვაო და სამდინარო სადგურს. (ფოტო 11)



ფოტო 11. ხიმკის სამდინარო სადგური

პირველი მიმართულება, სადაც იგეგმება მსხვილი მოცულობის, ცალკე მდგომი, მრავალფუნქციური საზღვაო სადგურების მშენებლობა, შავი ზღვის აუზია. ერთ-ერთი პირველი სადგური, რომელიც 1950 წლებში შენდება, სოჭის ვაგზალია, არქ. კ. ალაბიანი, 1955 წ. (ფოტო 12). აქაც არქიტექტორი მიუყვება საზღვაო-სამდინარო სადგურების და, ზოგადად, ამ პერიოდში საბჭოთა კავშირში გავრცელებულ არქიტექტურულ ტენდენციებს. სიმეტრიული კომპოზიცია, გალერეები, სვეტებიანი კოშკურა, შპილი, მასიურ ფრონტონიანი პორტიკი, უხვად დეკორირებული სვეტები, თალები, რელიეფები და ქანდაკებები ინტერიერსა და ექსტერიერში ქმნიან სოჭის სადგურის მონუმენტურ, მდიდრულ იერს. ბათუმის საზღვაო ვაგზლის ჩანახატი, რომელიც 1959 წლის პრესაში ჩნდება, ჩამოჰგავს სოჭის სადგურს: ფრონტონიანი პორტიკი, სვეტებიანი კოშკი და შპილი, დეკორირებული სიბრტყეები და სკულპტურები. მართალია, განხორციელებული პროექტი ინარჩუნებს ე.წ. სტალინური ამპირის ძირითად ტენდენციებს, კლასკური არქიტექტურის ხაზს, მაგრამ როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბათუმის საზღვაო სადგურის არქიტექტურა, ახალი ტენდენციების შესაბამისად, გამარტივე-

ბულია, ახალი ტენდენციებს პასუხობს და, პრაქტიკულად, უარს ამბობს წინა წლებში გავრცელებულ კლასიკურ არქიტექტურულ ხაზზე. მომდევნო წლებში აგებული საზღვაო სადგურებია: ოდესა – არქ. ვ. გოლოვინი, ვ. კრემლიაკოვი, ვ. ალტერი, 1963-1968; ვლადივოსტოკი – არქ. პ. ბრონნიკოვი, 1959-1964. ტაგანროგი, 1978. სოხუმი, 1978 წ.



ფოტო 12. სოჭის საზღვაო სადგური

1962 წელს აგებული ბათუმის სამგზავრო საზღვაო სადგური უდაოდ ქალაქის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი არქიტექტურული ობიექტია, რომელსაც გააჩნია, როგორც დამოუკიდებელი მხატვრული, ასევე ურბანული ღირებულება. ის წლების განმავლობაში ხვდებოდა და აცილებდა ბათუმში შემოსულ გემებს და მათ მგზავრებს, ასე რომ, წარმოადგენს ერთგვარ სავიზიტო ბარათს ქ. ბათუმისთვის. სადგურს გააჩნია კულტურული მემკვიდრეობის უძრავი ძეგლის სტატუსი და მას იცავს კანონი კულტურული მემკვიდრეობის შესახებ, რომლის თანახმად, „დასაშვებია ძეგლის მხოლოდ იმგვარი გამოყენება, რომელიც არ აზიანებს ან ამის საფრთხეს არ უქმნის მას, არ ამცირებს მის კულტურულ ან ისტორიულ ღირებულებას, არ ინვესტს მისი ავთენტიკური ელემენტების ცვლილებებს, არ აუარესებს მის აღქმას“.

შესაბამისად, აუცილებელია ობიექტს მიექცეს სათანადო ყურადღება, მოხდეს მისი გვიანი უსახო მინაშენებისა და ჩანართებისგან განთავისუფლება, დაცვაზე ორიენტირებული ქმედებების ძირითადი ძალისხმევა მიმართული უნდა იყოს ობიექტისთვის იმ თვისებებისა და მახასიათებლების შენარჩუნებაზე, რომლებიც (რომელიც) განაპირობებს მის ღირებულებას.



ფოტო 13. ბათუმის საზღვაო სამგზავრო სადგური



ფოტო 14



ფოტო 15





ფოტო 16





ფოტო 17



ფოტო 18. ინტერიერი. 2007 წ.

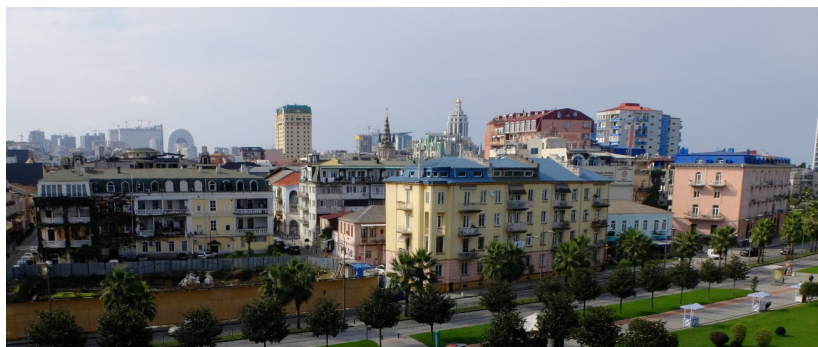


ფოტო 19



ფოტო 20. ინტერიერი. 2019 წ.





ფოტო 21-23. ბათუმის საზღვაო სადგურის მიმდებარე
ტერიტორია. 2019 წ.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბოლქვაძე ა., ბათუმის საზღვაო სავაჭრო ნავსადგური. ბათუმი. 1996.
 2. გუჯაბიძე ტ., საზღვაო ვაგზალი ბათუმში. გაზ. „საბჭოთა აჭარა“. 28.04.1959.
 3. გუჯაბიძე შ., ბათომი. გაზეთ „ბათუმელებში“ რუბრიკა „ბათომში“ გამოქვეყნებული სტატიების კრებული, 2015.
 4. კომახიძე დ., ბათუმი გუშინ, დღეს, ხვალ, გაზ. „საბჭოთა აჭარა“, 1977.
 5. კომახიძე თ., ქალაქ ბათუმის ქუჩების ისტორია, 1998.
 6. სურმანიძე რ., ბათუმის საზღვაო სამგზავრო სადგური (ისტორია და თანამედროვეობა).
 7. შავიშვილი ა., მობრძანდით საზღვაო ვოგზლის კარი ღიაა!, გაზ. „საბჭოთა აჭარა“, 09.09.1962.
 8. ქ. ბათუმის ისტორიული ნაწილის ისტორიულ-კულტურული საყრდენი გეგმა. 2006-2007.
 9. ქ. ბათუმის მინათსარგებლობის გენერალური გეგმა, ნაწილი I, „ქ. ბათუმის პერსპექტიული განვითარების ხედა“. 2008.
 10. Пояснительная записка к проектному заданию на разработку пассажирского района порта Батуми с расположением морского вокзала, "Государственный научно-исследовательский музей архитектуры имени А. В. Щусева".
 11. Басевич В. Батуми, Морской флот, 1988.01.
 12. Ионов Б. В. Архитектура речных вокзалов и павильонов. – М., 1951.
 13. Комахидзе Д. Вопросы планирования и застройки города Батуми : Дис... канд. техн. наук /; ГПИ.
 14. Дакишевич Н. М. Батумь. Тифлисы, 1890.
- *განსაკუთრებული მადლობა ფოტოების მონოდებისთვის შოთა გუჯაბიძეს*

რეპროსპექცია

თანამედროვე ქართულ ხელოვნებაში მხატვარი ნინო ნიჟარაძე ცნობილია, როგორც საკუთარი მანერის მქონე, მრავალმხრივი შემოქმედი. ის „სამოცდაათიანელთა“ თაობის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია, რომლის მსოფლალქმა დახვეწილი მხატვრული გემოვნებისა და ინტელექტის სინთეზს ეფუძნება.

მხატვრული თვალსაზრისით 1970-იანი წლები არის იმ ძიებების ერთგვარი გაგრძელება, რომელიც ქართულ ფერწერაში 1950-60-იანი წლებიდან ვითარდება. კვლავ აქტუალურია სხვადასხვა გამომსახველობითი საშუალებების სრულყოფის პრობლემა – ფერის, ნახატის, კომპოზიციის გაგების საკითხი. ამ ეტაპის თავისებურებებს ქმნიან ინდივიდუალური ხელწერის მქონე ხელოვანები (თამაზ ხუციშვილი, ესმა ონიანი, გოგი ჩაგელიშვილი, თემო მაჭავარიანი და სხვ.), რომლებმაც მნიშვნელოვნად გაამდიდრეს უახლესი ქართული მხატვრობა. მათ აერთიანებთ საკუთარი ესთეტიკის დამკვიდრება, სამყაროს სიღრმისეული და ხატოვანი აღქმა, მხატვრული ხერხების სრულყოფა საკუთარი განცდებისა თუ იდეების გადმოსაცემად. „ორმოცდაათიანელთა“ მშფოთვარე პათოსს, ექსპრესიულობას თუ დრამატიზმს, „სამოციანელთა“ მონუმენტალიზებულ, დეკორატიულ ასპექტში გააზრებულ ქართული ყოფის სცენებს, „სამოცდაათიანელებთან“ უმეტესწილად მშვიდი, კამერული ხასიათის სურათები ცვლის, რომლებშიც წინა პლანზე ადამიანის პირადი სამყარო ინაცვლებს და გრძნობისა და აზრის გამომჟღავნების სიღრმე, გარკვეული სიმბოლური თუ რომანტიკული ინტონაციები იკითხება. ყოველივე ეს ასაზრდოებს ნ. ნიჟარაძის შემოქმედებას, რომელიც ხასიათდება ისეთი ნიშნებითაც, როგორიცაა დაკარგული სულიერების ძიება და საგნობრივი სამყაროს ერთგვარი „გასულიერება“, პოეტური

განცდის შემოტანა თუ ინტუიციური სანყისების გამოვლენა.

ნინო ნიჟარაძე დაიბადა ბათუმში 1945 წლის 24 აპრილს ცნობილი პროფესორების ნადიმ ნიჟარაძის და ნადეჟდა ჯიბუტის ოჯახში, რომლებმაც აჭარაში გეოგრაფიის, როგორც მეცნიერების მნიშვნელოვანი დარგის, განვითარებას ჩაუყარეს საფუძველი. 1964 წ. დაამთავრა ბათუმის ზ. ფალიაშვილის სახელობის სამუსიკო სასწავლებელი პიანისტ-აკომპანიატორის სპეციალობით. 1965-71 წწ. სწავლობდა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის სახვითი ხელოვნების ფაკულტეტზე კინოსა და ტელევიზიის მხატვრობის განხრით. ნ. ნიჟარაძის სტუდენტობა 1960-იან წლებს დაემთხვა, ამ გარდამტეხი ეპოქის ქართული კულტურა (ფოლკლორი, კინო, თეატრი, მუსიკა, ლიტერატურა, სახვითი ხელოვნება) ყოფილ საბჭოთა კავშირში მოწინავე პოზიციებზე იდგა და თანდათან საზღვარგარეთაც იკვლევდა გზას. მაშინ აკადემიაში, აპოლონ ქუთათელაძის რექტორობის დროს, შემოქმედებითი ცხოვრება ჩქეფდა. ურთიერთობებმა ღვანლმოსილ პედაგოგებთან – ვასილი შუხაევთან, ფარნაოზ ლაპიაშვილთან, დიმიტრი თაყაიშვილთან, გიგო გიგაურთან, თენგიზ აბულაძესთან, თუ მეგობარ თანაკურსელებთან (გოგი მიქელაძე, გიორგი ლევაშოვ-თუმანიშვილი, მირიან შველიძე, უშანგი იმერლიშვილი და ა.შ., რომლებმაც შემდგომ მნიშვნელოვნად გაშალეს ქართული ხელოვნების საზღვრები) თავისი კვალი დაატყო ნ. ნიჟარაძის შემოქმედებითი თვალსაწიერის გაფართოებას. სტუდენტობის ბოლოს დაუკავშირა ბედი ერთგულ თანამგზავრს ვახტანგ ბესელიას – შესანიშნავ ფერმწერს და სცენოგრაფს.

ნ. ნიჟარაძე ინტენსიურად მუშაობს ფერწერაში, გრაფიკაში, თეატრალურ-დეკორაციულ მხატვრობაში. კამერულ-ლირიკული ხასიათის სურათებში მკაფიოდ ვლინდება დეკორატიული სანყისების დომინანტი, რაც შემოქმედის ბუნებრივ მონაცემებზე, შინაგან თვისებებზეა დამყარებული. მისი ნამუშევრების თავისებურ რიტმს განსაზღვრავს კომპოზიციის აგების დეკორაციული სტრუქტურა, ფორმის პლასტიკური მეტყველების და სივრცის გადმოცემის პირობითი ხასიათი; სპეციფიკურია მხატვრის კოლორიტიც, ნამუშევრების ფერადოვანი გა-

მა უპირატესად არამატერიალურ დატვირთვას ატარებს, იგი უფრო ესთეტიკურ-ემოციურ, შთამაგონებელ ფუნქციას ასრულებს და გამოსახულებას რომანტიკულ ინტონაციას ანიჭებს. საგულისხმოა, რომ დეკორატიულობა, ფორმისა და სივრცის გადმოცემის პირობითობა, სპეციფიკური ფერადოვნება ზოგადად ქართული ხელოვნების მნიშვნელოვანი მახასიათებელია, რაც თითქოს არაცნობიერად აღიბეჭდა მხატვრის „გენეტიკურ“ მეხსიერებაში.

ნინო ნიჟარაძის ადამიანური და შემოქმედებითი მრწამსი თვალნათლივ მჟღავნდება პუბლიცისტურ კრებულში „რეტროსპექცია“, სადაც ავტორი ერთგვარი პოსტულატების სახით აყალიბებს საკუთარ შეხედულებებს: „... საკუთარი ნამუშევრების ანოტირებას საჭიროდ არ ვთვლი. ყოველ ადამიანს საკუთარი ხედვა გააჩნია – ზოგს პოეტური, ზოგს ფილოსოფიური, პროფესიული, ან უბრალოდ ადამიანური... ...არასოდეს მკითხოთ სულ რამდენი ნამუშევარია გამოფენილი – რამდენიც დაგამახსოვრდათ – იქნება ჩემი პასუხი... ...მასწავლებლობა ჩემი მოწოდებაა. ვასწავლი, რათა ვისწავლო!... ...ჩემი მასწავლებლები? სამუშაო მაგიდის მარადიული ბინადარნი, ოთხი პატარა პორტრეტი – ილიას, იაკობის, ვაჟას, ნიკალას. ძნელია აარიდოთ თვალი ამ ქართველი გენიოსების მზერას... ...ჩემი საყვარელი მხატვარი საქართველოში – ვახტანგ (ბესო) ბესელია. მსოფლიოს სხვა მხატვარ გენიოსებს ვეთაყვანები, ზოგჯერ ცრემლებამდე“. იგივე კრებულიდან: „დგება დრო მხატვრის ცხოვრებაში, როცა ის თავის შემოქმედებით გზას რეტროსპექციაში მიმოიხილავს და როგორც კინოეკრანზე – ჩნდება პოზიტიური (ფერადი) და ნეგატიური (შავ-თეთრი) კადრები, მოჩანს ცარიელი ჩარჩოების წარმოსახვითი გალერეა, ვფიქრობ ჯერ არშექმნილი სურათებისა. და კიდევ, მოჩანს ჩემი ქალაქი...“

ბათუმის თემა ლაიტმოტივად გასდევს ნ. ნიჟარაძის შემოქმედებას. შეიძლება ითქვას, რომ ის ბათუმელი მხატვარია მთელი თავისი განცდით და მსოფლშეგრძნებით. პატარა, მყუდრო, ქათქათა ქალაქი, აღბეჭდილი ბავშვობის ხატოვანი მოგონებებით, გამუდმებით ჩნდება მის ნოსტალგიურ სურათებში. ზღვის სანაპირო, ბულვარი, ნინოშვილის ქუჩა,

ძველი უბნები ის სახე-სიმბოლოებია, რაც ყოველთვის შთააგონებს ხელოვანს.

მხატვრის თვითგამოხატვის თავისებურ საშუალებას წარმოადგენს სხვადასხვა დროს სხვადასხვა მანერით და ტექნიკით შესრულებული ავტოპორტრეტები, რომლებიც ორიგინალური ინტერპრეტაციით გამოირჩევა. მიუხედავად სტილიზაციისა ამ ნიმუშებში ნათლად იკითხება ფიზიკური მსგავსება, ჩანს მოდელის ხასიათი თუ განწყობა.

ნ. ნიჟარაძის მრავალფეროვანი ნატურმორტები, პეიზაჟები თუ სიუჟეტური კომპოზიციები „დასახლებულია“ ერთი შეხედვით უბრალო საგნებით – ნიჟარები, ფლაკონები, მარაოები, ყვავილები თავიანთი წყნარი ცხოვრებით ცხოვრობენ და გარკვეულ სიმბოლურ შეფერილობას იძენენ. მხატვრის შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი ეთმობა თეატრალური სამყაროს ასახვას. ხელოვანის მდიდარი წარმოსახვა მუღავნდება მრავალრიცხოვან აპლიკაციებში, კოლაჟებში, ესკიზებში, მოცულობით ობიექტებში; მიმზიდველია მის მიერ შესრულებული თოჯინები, ელეგანტური მანეკენები, თეატრალური ყოფის სხვა აქსესუარი. ამ მომზიბვლელ გარემოში განსაკუთრებულ ჟღერადობას იძენს „კომედია დელ არტეს“ გროტესკული პერსონაჟები – არტისტის, თამაშის, კლოუნადის თემა აქ თავისებურ აზრობრივ დატვირთვას იღებს.

1982-87 წწ. ნ. ნიჟარაძე მუშაობდა ბათუმის თოჯინების სახელმწიფო თეატრში მთავარ მხატვრად. 1982 წელს რუმინული დრამატურგიის ფესტივალის ფარგლებში მის მიერ გაფორმებულ სპექტაკლს „მზის სხივი“ მიენიჭა I ხარისხის დიპლომი სცენოგრაფიისა და რეჟისურისათვის (რეჟ. გივი სარჩიმელიძე). მხატვარი ასევე თანამშრომლობდა ქუთაისის თოჯინების სახელმწიფო თეატრთან, სადაც პრემიით, წლის საუკეთესო სცენოგრაფია, აღინიშნა მისი ნამუშევარი „საით მიილტვი კვიცო“ (რეჟ. ანდრო ფანცხავა).

ცალკე აღნიშვნის ღირსია შემოქმედის საზოგადოებრივი და პედაგოგიური მოღვაწეობა. 1995 წლიდან ის აჭარის ხელოვნების მუზეუმის ხელმძღვანელია, რომლის ინიციატივით მუზეუმში არაერთი მნიშვნელოვანი, საინტერესო პრო-

ექტი განხორციელდა. 1974-81 წწ. მუშაობდა ბათუმის ნ. კანდელაკის სახელობის სამხატვრო სასწავლებელში. 1996 წლიდან ბათუმის ხელოვნების სახელმწიფო უნივერსიტეტის სახვითი ხელოვნების დეპარტამენტის პროფესორია.

1986 წელს ნ. ნიჟარაძემ დააარსა აჭარაში პირველი ბავშვთა ხელოვნების და ესთეტიკური აღზრდის სტუდია „მთიები“. სტუდიაში მუშაობას ის შემოქმედების ყველაზე ნაყოფიერ პერიოდად მიიჩნევს. სხვადასხვა სინთეზური პროგრამების მეშვეობით ბავშვების და მოზარდების ზიარება მხატვრობის, თეატრის, ესთეტიკის სფეროსთან მხატვარ-პედაგოგის ჭეშმარიტი მისიაა. „მთიებში“ რეჟისორ ბესო კუპრეიშვილთან ერთად წარმატებით განხორციელებული ინსცენირებები და პერფორმანსები: „კლოუნადა“, „მხატვრობის გაცოცხლებული სურათები“, სპექტაკლი „ფიროსმანი“, განსაკუთრებით კი „თითების თეატრის ეტიუდები“ გახდა საფუძველი თითების თეატრის ოფიციალური დაარსებისა ბათუმში (1991 წ.). 2006 წლიდან სტუდია ფუნქციონირებას ხელოვნების მუზეუმში აგრძელებს.

ნ. ნიჟარაძე საქართველოსა თუ უცხოეთში გამართული მრავალი გამოფენის ექსპონენტი. იმ ჯილდოთაგან, რომელიც მიღებული აქვს, ყველაზე ღირსეულად საპატიო ბათუმელის წოდებას თვლის (2013 წ.). კულტურის რომელ დარგსაც უნდა ემსახურებოდეს – სახვით ხელოვნებას, თეატრს თუ პედაგოგიკას, დიდი პასუხისმგებლობით, მაღალი პროფესიონალიზმით გამოირჩევა. თავისი ესთეტიზმით, სილამაზის უჩვეულო აღქმით, ნინო ნიჟარაძე მისთვის დამახასიათებელ ჰარმონიულ სამყაროს ქმნის და მნახველს ამაღლებულ განწყობილებას ანიჭებს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ნიჟარაძე ნ., რეტროსპექცია, ბათუმი 2015;
2. ჩიბურდანიძე რ., სამოცდაათიანელთა ფერწერა, ბათუმი 2015.

ილუსტრაციები



ავტობორტრეტი. 1965



გოგონა ინტერიერში. 1994



ძველი როიალი. 2020



ღამე. ძველი ბათუმი. 1998



მარიონეტი. 2007



მარიონეტი. 2007



տաջինա „Միշկի“. 1985



տաջինա „Ջարի“. 1985



სერიიდან „ჯამბაზები“. 1990



ხმელი ყვავილები. 2015



ფლაკონები. 2000



ბულვარი. 2009

ნათია კვაჭაძე
*ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი;
საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
დოქტორანტი*

ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის ერთი საგანძურის შესახებ

ჯუმათის მონასტერი, მისი ისტორია, არქიტექტურა, კედლის მხატვრობა, ისევე როგორც აქ ერთ დროს დაცული სიძველეები, მკითხველთა ფართო წრისათვის არც თუ ისე ცნობილია.

გურიის ჩრდილოეთ ნაწილში მდებარე ჯუმათის მონასტერი საუკუნეების მანძილზე ქვეყნის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი სასულიერო კერა და საეპისკოპოსო კათედრა იყო. იგი ოზურგეთიდან ჩრდილო-დასავლეთით მდებარეობს დაახლოებით 15 კმ-ის დაშორებით.

ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობით, გურიის სამთავროში სამი საეპისკოპოსო არსებობდა: შემოქმედის, ჯუმათის და ბინონმინდის („ქართლის ცხოვრება“, 1973:791).

ჯუმათის მონასტერი შემოქმედის შემდეგ გურიის ყველაზე მნიშვნელოვანი სასულიერო კერა იყო. დ. ბაქრაძის მითითებით, იგი ჯუმათელ ეპისკოპოსთა მდიდარ და პატივდებულ კათედრას წარმოადგენდა, ჰქონდა უძრავი ქონება და ძვირფასი ხატები. სახელწოდება ჯუმათი კომპლექსის უძველეს წარწერებში არ გვხვდება; ამასთან წარწერების მიხედვით ისე ჩანს, რომ ჯუმათი შემოქმედის მონასტერზე ადრე უნდა იყოს დაარსებული (ბაქრაძე, 1987:217).

ჯუმათის ეკლესია ეპისკოპოსთა საზაფხულო რეზიდენციას წარმოადგენდა. ზამთარში უგზოობისა და მკაცრი კლიმატური პირობების გამო ჯუმათში ეპისკოპოსთა ცხოვრება შეუძლებელი იყო და ისინი ბარში ინაცვლებდნენ.

ჯუმათის ხუროთმოძღვრული კომპლექსი მოიცავს: ეკლესიას, გალავანს და კარიბჭე-სამრეკლოს, რომელიც გა-

ლავნის კედლებშია ჩართული.

მონასტერი აღმართულია მაღალი მთის ზედა ბაქანზე, საიდანაც შესანიშნავი პანორამა იშლება. მთავარი ტაძარი მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზების სახელობის უგუმბათო, დარბაზული ტიპის ნაგებობაა, აღმოსავლეთით ნახევარწრიული აფსიდით, ნაგებია თლილი ქვით, საშენ მასალად გამოყენებულია სხვადასხვა სახის ქვა, ალაგ-ალაგ კი შირიმია ნახმარი. კედლებზე რამდენიმე სამშენებლო შრე იკითხება. ყველაზე ადრეული ფენა შემორჩენილია ეკლესიის სამხრეთით და დასავლეთით, დანარჩენი ნაწილები გვიანდელი გადაკეთების შედეგი უნდა იყოს.

1846 წელს ეკლესია რუხი ქვით მოუპირკეთებიათ და ღვთისმშობლის სახელობის ეკვდერი (მცირე სამლოცველო) მიუშენებიათ. ტაძრის განმბაახლებლები გიორგი IV გურიელი და დედოფალი ხვარამზე უნდა იყოს, რის გამოც ისინი ტაძარში გამოუსახავთ (ბაქრაძე, 1987:220).

ტაძრის ინტერიერის ზედა ნაწილი XIX საუკუნეში შეათეთრეს, ქვედა ნაწილში კი მხატვრობა ხელუხლებლადაა დატოვებული.

ეკლესიის დასავლეთით 1904 წელს მიუდგამთ სამრეკლო, რის შესახებაც მხედრულად შესრულებული წარწერა გვაუწყებს: „1904 წ. ხელობა ივანე მენაბდისა არქიმანდრიტი ა. გერასიმე დარჩიასაგან“.

ეკლესიის სამხრეთით გალავანში ნახეთქი ქვით ნაგები ორსართულიანი სამრეკლო დგას, რომლის ქვემო ნაწილი გალავნის შესასვლელს წარმოადგენს. სამრეკლომ ჩვენამდე ძლიერ დაზიანებული სახით მოაღწია.

იგი მრავალჯერ გადაუკეთებიათ, ამიტომ მისი დათარიღება ძნელია.

იგი უფრო ახლოს დგას XV-XVII საუკუნეების სამრეკლოებთან. 2006 წელს სამრეკლო აღადგინეს.

გარდა იმისა, რომ ამ პერიოდის ეკლესია-მონასტრები სასულიერო ცენტრებს წარმოადგენდნენ, მათი ნაწილი მნიშვნელოვანი სამწიგნობრო კერაც იყო. გურიის ისტორიაში ჯუმა-

თის მონასტერი, როგორც სასულიერო, ასევე კულტურულ მნიშვნელობაზე კერას წარმოადგენდა. აქ ინტენსიურად მიმდინარეობდა ხელნაწერთა გადანერა-გამრავლებისა და ახლის შექმნის პროცესი. იქმნებოდა ასევე სასულიერო ლიტერატურა, რომელიც აუცილებელი იყო ღვთისმსახურების დროს.

აქ მიმდინარე კულტურულ-შემოქმედებითი მოღვაწეობა: ხელნაწერების დამზადება, ხატების მოჭედვა, საგანმანათლებლო ცენტრების დაარსება უმეტესად გურიელთა მატერიალური შემწეობით წარიმართებოდა. მათივე ინიციატივით იწყება ხელნაწერთა გამრავლება და ახალი ნუსხების დამზადება, მაგალითად: ქაიხოსრო გურიელის და მისი დედის, ათაბაგის ასულის თამარის დაკვეთით დამზადებულ იქნა თეოდოსის დავითნი, მამია III გურიელის განგებით დამზადებულ იქნა სახარების საკითხავები და კურთხევანი, გიორგი გურიელის დაკვეთით გაბრიელ საბლუამ გადანერა თვენი, მამია IV-ის დაკვეთითაა გადანერილი სამეცნიერო ლიტერატურაში კარგად ცნობილი შემოქმედის გულანი. ეს ხელნაწერი 1749 წელს დაუმზადებიათ მთავარდიაკონ იოანესა და ათანასე ქავჭავაძეს (მენაბდე, 1962:237).

სასულიერო ლიტერატურაში გამორჩეულია გულანი, რომელიც ქართულ ლიტურგიკულ პრაქტიკაში შემუშავდა და როგორც კ. კეკელიძე აღნიშნავს, „სხვა ეკლესიას მისი მსგავსი არ გააჩნია“, მისი შეკვეთა ან შეძენა მხოლოდ მდიდარ ეკლესია-მონასტრებს შეეძლოთ (კეკელიძე, 1954:338).

გურიიდან შემოგვრჩა ციხის, ერკეთისა და შემოქმედის გულანები, ასევე გიორგი III, გიორგი IV და მამია III გურიელების დაკვეთით შესრულებული გულანები.

გურიის სამთავროში საეპისკოპოსოების დაარსება გურიელთა ინიციატივით მოხდა. გურიის მხარეში იწყება საეკლესიო და სამონასტრო ცხოვრების ხელახალი აღორძინება.

ანტიოქიის პატრიარქი მაკარი, რომელიც საქართველოში 1664-1667 წლებში იმყოფებოდა, წერს: „რაც შეეხება გურიის ქვეყანას, იქ სამი ეპისკოპოსი ზის: შემოქმედელი, ჯუმათელი და ხინონმინდელი, სულ ესენია, თუ არ ჩავ-

თვლით იქ არსებულ მონასტერთა წინამძღვრებს“ (მაკარი ანტიოქიელი, 1982:113).

XVIII საუკუნეში საქართველოში არსებობდა გადამწერთა გაერთიანებები – თაბუნები. ამ პერიოდში გურიაში მოღვაწეობდა მღვდელი საბა და მისი თაბუნი. სწორედ მათ გადაუწერიათ ჯუმათის გულანი, რომელსაც ჩვენამდე არ მოუღწევია. ხელნაწერები თუ ნაბეჭდი წიგნები მონასტრებთან არსებულ წიგნთსაცავებში ინახებოდა.

ოსმალთა მიერ შევიწროებული რეგიონებიდან ქრისტიანული სინმინდეების დევნის ჟამს გურიაში გადმოუტანიათ საეკლესიო განძეულობა, მათ შორის – საეკლესიო ხელნაწერები. წიგნების გადმოტანა ხდებოდა კლარჯეთისა და მესხეთის მონასტრებიდან. სასულიერო პირები მრევლთან ერთად ტოვებდა სამკვიდროს და გურიის სამთავროს აფარებდა თავს. მათ თან მიჰქონდათ საეკლესიო განძეულობა. ასე მოხვდა გურიაში მრავალი ძვირფასი ხატი თუ ხელნაწერი. საეკლესიო განძეულობის გადახიზვნის პროცესს ზოგიერთ შემთხვევაში სასულიერო პირები ხელმძღვანელობდნენ. ამასთან დაკავშირებით 897 წელს გადანერილ ადიშის ოთხთავის ერთ-ერთ ანდერძში, რომელიც ჯუმათის ყოფილ მამასახლისს, ნიკოლაოზს ეკუთვნის, შემდეგი ცნობაა შემონახული: *„მე ნიკოლაოზს, ოდესმე ჯუმათისა მამასახლის-ყოფილმან, უღირსმან და სულითა სანყალობელმან, ფრიადითა ხარკებითა – აშენენინ ღმერთმან კლარჯეთისა მონასტერნი! შევიარენ და შევკრიბენ წმიდანი ესე წიგნი: პირველად წმიდაი ესე სახარებაი ოთხთავი და მრავალთავი, და ხელთ-კანონი, მამათა წიგნი და კითხვა-მიგებაი. უმეტესად აღაშენენ ღმერთმან შატბერდი! ესე ოთხთავი და ხელთკანონი და მამათა წიგნი მათსა ეკლესიასა“*. აქ ანდერძი წყდება, მისი ბოლო ნაწილი დაკარგულია და ცნობილი არ არის თუ სად მიუჩინა ახალი სამყოფელი ნიკოლაოზ ჯუმათელმა მის მიერ შეკრებილ წიგნებს. საფიქრებელია, რომ ეს წიგნები მას უნდა მიეტანა ჯუმათის მონასტერში, რომლის წინამძღვარი ერთ დროს თვითონ ყოფილა (მგალობლიშვილი, 1991:8).

ჯუმათის მონასტერში დაცული იყო ოქრომჭედლობის შესანიშნავი ნიმუშები. თავად დ. ბაქრაძე აღნიშნავს, რომ „ჯუმათში ხატები ცოტაა, მაგრამ ფრიად ძვირფასი“ (ბაქრაძე, 1987:225).

მონასტერში დაცული იყო მამია გურიელისა და დედოფალ თინათინის მიერ შეწირული გაბრიელ და მიქაელ მთავარანგელოზების ოქროს ხატი, გიორგი გურიელისა და დედოფალ ელენეს შეწირული მიქაელ მთავარანგელოზის ხატი მრავალი ძვირფასი თვალით შემკული, მარჯხ ანთიძის მიერ შეწირული მაცხოვრის მოოქროვილი ვერცხლის ხატი მიქაელ და გაბრიელ მთავარანგელოზების გამოსახულებით.

ასევე მონასტრის კუთვნილება იყო დიდი ზომის სანინამძღვრო ჯვარი ბაჯაღლო ოქროს ბურთულით, რომელსაც გუმბათიანი ეკლესიის ფორმა აქვს. ჯვრის ქვედა ნაწილში ოთხივე მხარეს, მოცემულია შემდეგი სცენები: ნათლისღება, ხარება, ჯოჯოხეთს წარტყვევნა და მიქაელ მთავარანგელოზი, ხოლო ჯვრის მკლავებზე რელიეფურად გამოსახულნი იყვნენ წმინდანები. ჯვარი ძვირფასი თვლებით იყო შემკული, იგი შეუწირავს გიორგი გურიელს და დედოფალ ხვარამზეს (ტაძრის განმარტებლებს). შემდეგ იგი ხელმეორედ შეუმკია ჯუმათელ მიტროპოლიტ მაქსიმე შარვაშიძეს, რომელიც XVIII საუკუნის 50-60-იან წლებში მოღვაწეობდა.

აღსანიშნავია ერისთავ გიორგი გურიელის და მისი ძის მიერ შემკობილი და შეწირული მიქაელ მთავარანგელოზის ოქროს ხატი არშიებზე ათი მინანქრის მედალიონით და ძვირფასი ქვებით. მიქაელ მთავარანგელოზი წარმოდგენილი იყო მთლიანი გამოსახულებით, ხმალშემართული. როდესაც ეს ხატი მოინახულა დ. ბაქრაძემ და ნ. კონდაკოვმა, მიქაელ მთავარანგელოზის ხატის 6 მედალიონი იპოვეს შემოქმედის მონასტერში დაკრული ახალ ჭედურ ხატზე ჯვარცმის გამოსახულებით. მოჭედილობისგან ამჟამად არაფერია შემონახული, ხოლო მინანქრის მედალიონების ნაწილი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმშია დაცული, ნაწილი სხვადასხვა კო-

ლექციებში მოხვდა (ერთი მათგანი ერმიტაჟის მუზეუმშია დაცული).

ტაძარში ასევე ინახებოდა კახაბერ გურიელის მიერ შეწირული გაბრიელ მთავარანგელოზის ხატი ათი მინანქრის მედალიონით. მედალიონებს, მიქაელ მთავარანგელოზის ხატის მედალიონებისაგან განსხვავებით, ბერძნული წარწერები აქვს. მთავარანგელოზი გაბრიელი აქაც სრული ტანით იყო მოცემული სიმპერატორო შესამოსელში გამოწყობილი, ჰქონდა განმარტებითი წარწერა, ასომთავრულით: „წმ. გაბრიელი“, „მთავარანგელოზთა ძალა“.

ფოტოგრაფმა საბინ-გუსმა ორივე ეს ხატი რესტავრაციის საბაბით გაიტანა ჯუმათიდან და ისინი მონასტერს აღარ დაბრუნებია.

მიქაელ მთავარანგელოზის ხატის მინანქრის მედალიონები ა. ბობრინსკისა და მ. ბოტკინის კოლექციაში მოხვდა. მ. ბოტკინის კოლექციაში მოხვედრილი მედალიონები დაბრუნებულ იქნა საქართველოში და ისინი დაცულია ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში. სულ შემორჩენილია ოთხი მედალიონი. აქედან ორი ასომთავრული წარწერით: იესო ქრისტე და წმ. დემეტრე, ორი ბერძნული წარწერით: წმ. თევდორე და წმ. ლუკა. რაც შეეხება გაბრიელ მთავარანგელოზის ხატის მედალიონებს, იგი კოლექციონერ ა. ზვენიგოროდსკის კუთვნილება გახდა, მოგვიანებით მთელი მისი კოლექცია ჯ. მორგანმა შეისყიდა და თავისი შვილის სახელით 1917 წელს მეტროპოლიტენ მუზეუმს გადასცა. მორგანმა გაბრიელ მთავარანგელოზის ხატის ცხრა მედალიონი გადასცა მეტროპოლიტენ მუზეუმს, ხოლო ერთი ლუვრს, საიდანაც შემდგომ იგი მოხვდა კლუნის მუზეუმში (Хускивадзе, 1981:117).

დ. ბაქრაძე ზემოხსენებული ხატების აღწერისას აღნიშნავდა, რომ მიქაელ მთავარანგელოზის ხატის მედალიონებს ქართული წარწერები აქვს, ხოლო გაბრიელ მთავარანგელოზის ხატს – ბერძნული.

ჯუმათის საგანძურიდან მეტად მნიშვნელოვანია XI საუკუნის წმ. გიორგის დიდი ზომის ოქროს ხატი, ვარდან ვარ-

დანისძის მიერ შეწირული. ხატი დიდად იყო სახელგანთქმული მთელ გურიაში თავისი ძალითა და შემწეობით. წმ. გიორგი გამოსახულია მეომრის სახით. ამგვარი ფორმით გამოსახვა წინ უსწრებს გველეშაპთან მებრძოლი წმ. გიორგის კომპოზიციას და გაცილებით ადრინდელია.

ჯუმათის წმ. გიორგის ხატზე თვალნათლივ მჟღავნდება სკულპტურულ ძიებათა ის ეტაპი, რომელიც XI საუკუნის ქართულ ოქრომჭედლობასა და რელიეფებში იჩენს თავს. ხატი გამოირჩევა განსაკუთრებული მხატვრული ღირებულებით და ინდივიდუალურობით. წმ. გიორგი წარმოდგენილია მთელი ტანით, ახალგაზრდა, ხვეულთმიანი მეომრის სახით, მოსავს ჯაჭვის პერანგი, მარცხენა ხელში ფარი უპყრია, მარჯვენაში – ლახვარი. ხატმა შემოგვინახა იმდროინდელი მეომრის ჩაცმულობის სახე და ქართული დამწერლობის საუკეთესო კალიგრაფიული ნიმუში.

დ. ბაქრაძის შენიშვნით „საერთოდ, როგორც მთელი ნამუშევარი, ასევე წარწერის ასოები ლამაზია“ (ბაქრაძე, 1987:230). გარდა ვარდან ვარდანისძის წარწერისა, რომელიც ასე იკითხება: „ახოვანო მხედარო ქრისტესაო, შემწე ეყავ მონასა შენსა ერისთავთ-ერისთავსა ვარდან ვარდანისძეს. ამინ“, ხატზე არის მოგვიანო პერიოდის წარწერა ბეშქენისა და მისი ძის მიქაელ გურიელისა. ისინი ხატის განმარტებლები უნდა იყვნენ, თუმცა გ. ჩუბინაშვილი გამოთქვამდა ვარაუდს, რომ შესაძლოა ნაწილი, რომელზეც ბეშქენის წარწერა იყო დატანილი, სხვა, დაღუპულ ხატს ეკუთვნოდა და წმ. გიორგის ხატს შემდგომში დააკრეს. ხატი ძლიერ დაზიანებული იყო 1889 წელს, როცა იგი ნახა და აღწერა ნ. კონდაკოვმა (Кондаков, Бакрадзе, 1890:70).

1921 წელს, საბჭოთა ხელისუფლების დავალებით აღწერეს ჯუმათის მონასტრის ქონება. იმავე წლის სექტემბრის თვეში მონასტერი გაიძარცვა. იმ დროს დაიკარგა წმ. გიორგის ხატიც. მისი ფრაგმენტები მოგვიანებით იპოვეს თბილისში, ბაზრობაზე, შემდგომ ხატი პეტერბურგში ერმიტაჟში მოხვდა. ჯუმათის წმ. გიორგის ხატი შემოგვრჩა მხოლოდ დ. ერმაკოვის მიერ გადაღებულ ფოტოზე.

ჯუმათის საგანძურიდან, ასევე მეტად მნიშვნელოვანი და უნიკალურია ფოტოფირზე შემორჩენილი მიქაელ მთავარანგელოზის კარედი ხატი (სიმაღლე, კონდაკოვ-ბაქრაძის მიხედვით, 58 სმ. ყოფილა, სიგანე – 72 სმ.), რომელიც XVI საუკუნით თარიღდება (Кондаков, Бакрадзе, 1890:73).

იკონოგრაფიული თემის რთული რედაქციით ხატი უნიკალური და ერთადერთი ძეგლი იყო ქართულ ოქრომჭედლობაში.

ცენტრალურ ხატზე მიქაელ მთავარანგელოზის ფიგურა აბჯარასხმული და მარჯვენა ხელით ხმალშემართული, მთელი ტანით, ფრონტალურად, მთელ სიმაღლეზეა განთავსებული. მთავარანგელოზს ძვირფასი თვლებით მოოჭვილი შარავანდი ადგას, აქვეა ასომთავრულით შესრულებული განმარტებითი წარწერა, რომელიც ფიგურის ორსავე მხარესაა განაწილებული.

მთავარანგელოზის ფრთების ქვეშ შეფარებულ მუხლმოყრილ შარავანდმოსილ ქტიტორებს ხელები ვედრებად აქვთ განვდილი, ორივე ფიგურის ვინაობას მათ ზემოთ არსებული ასომთავრული წარწერით ვიგებთ: გურიელი გ(იორგ)ი; დედ(ო)ფ(ა)ლი ელენე.

ქტიტორებს სადა კოჭებამდე სამოსი მოსავთ; გიორგი გურიელს სამეფო გვირგვინი ადგას. ცენტრალური კარედის ქვედა არშიაზე ვრცელი ასომთავრული საქტიტორო წარწერაა მოცემული:

ქ. ჩ(უ)ენ გურიე(ლ)მან გ(იორგ)ი და თ(ა)ნამეცხედრ(ე)მან ჩ(უ)ენმ(ა)ნ დედოფალმ(ა)ნ ელენე შევაძკევით ხატი ესე მთ(ა)ვარანგ(ე)ლოზთა, რ(ათ)ა მეოხ გ(უ)ექმნეს წინ(ა)შე ღ(მრთი)ს ძითურთ ჩ(უ)ენ(ი)თა მამიათა, ა(მი)ნ.

კარედი ხატის მარცხენა ფრთის ანგელოზთა კრების კომპოზიციაში, მთავარანგელოზ მიქაელს და გაბრიელს, რომლებიც სამი მეოთხედით მიმართული ბრუნით დგანან ერთმანეთის გვერდით, ხელში მედალიონში ჩაწერილი ქრისტე ემანუელის გამოსახულება უჭირავთ, მათ უკან სამი ანგელოზის ფიგურა მოსჩანს. მთავარანგელოზები საზეიმო სამოსში არიან გამოწყობილნი, ხელში ლაბარუმები უპყრიათ.

იკონოგრაფიული ტრადიციის თანახმად, ანგელოზთა კრების იდეური ღერძი ქრისტე ემანუელის გამოსახულებაა. ხატის მარჯვენა ფრთაზე ჯვრის ტრიუმფის კომპოზიციაში, დაბალი იერარქიის ანგელოზებს, რომლებსაც მთავარანგელოზებისგან განსხვავებით სადა სამოსი მოსავთ, მცენარეული ყლორტით შეკრულ ოვალური ფორმის მედალიონში მოთავსებული ჯვარი უპყრიათ ხელთ, ჯვარს ახლავს წარწერა: „ჯვარი ქრისტესი ძლევაჲ მტერთა“.

განსაკუთრებით საინტერესოა ორივე ფრთის ზედა ნაწილში გამოსახული ფიგურები, მარცხნივ – ანგელოზი, რომელსაც მარჯვენა მკლავზე გადაფარებული აქვს ნაჭერი, ხელში კი ჯვარი და ვნების იარაღი უჭირავს და მარჯვნივ გამოსახული ჭაბუკი ქრისტე ემანუელი, რომელიც მარცხნიდან მარჯვნივ მიემართება და სახე ცენტრისკენ, მიქაელ მთავარანგელოზისკენ აქვს მიმართული, მას ჯვრიანი შარავანდედი ადგას, აცვია სადა, კოჭებამდე სამოსი. ჭაბუკი იესოს ფიგურა საკმაოდ რთული რაკურსით არის წარმოდგენილი.

ისევე როგორც ცენტრალურ ხატს, კარედის ფრთების კომპოზიციებსაც ასომთავრულით შესრულებული განმარტებითი წარწერები ახლავს.

კომპოზიციები ერთმანეთისგან მსხვილი ორნამენტული მოჩარჩოებით გამოიყოფა, ორნამენტით არის დაფარული მთლიანად ხატი და ცენტრალური თაღოვანი არშიის ზედა ნაწილი. ორნამენტსა და წარწერებში, ასევე ფიგურათა დამუშავებაშიც იგრძნობა განაფული ხელი, ოსტატის გამოცდილება. საკმაოდ რეალისტურად არის წარმოდგენილი მიქაელ მთავარანგელოზის აბჯრის გამოსახულება, ყველაფერი ძალზედ დეტალიზირებულადაა გადმოცემული, ცალკეული ფორმები მაღალ რელიეფურ ზედაპირს ქმნის. მთავარანგელოზის ფიგურა მონუმენტურია, იგი თავი ხატის ცენტრალური არის მთლიან ნაწილს იკავებს. მონუმენტურობა კიდევ უფრო მეტი გამძაფრებით ქტიტორების მუხლმოყრილი პატარა ფიგურების ფონზე აღიქმება. ასეთი რთული „შემადგენლობით ყველაზე სრული და მრავალწახნაგოვანი“

იკონოგრაფიული ვარიანტი დღეისათვის არსად არ არის და-
დასტურებული. ეს გარემოება საკმარისია იმისთვის, რომ
ჯუმათის მიქაელ მთავარანგელოზის კარედ ხატს სათანადო
ადგილი მიეჩინოს არა მარტო ქართულ ოქრომჭედლობაში,
არამედ საზოგადოდ აღმოსავლურ-ქრისტიანულ ხელოვნე-
ბაში (Попов, 1971:202).

ჯუმათის მონასტერი იმდენად დიდი მნიშვნელობის
იყო, რომ თავის თავში იტევდა საეკლესიო ცხოვრებასა და
მხატვრულ შემოქმედებას. აქედან გამომდინარე, ამ ტაძრის-
თვის შექმნილი და შეწირული ხატები მნიშვნელოვანია და
ქვეყნისთვის სამაგალითო ნიმუშებია.

ჯუმათის მონასტერი დაარსების დღიდან ასწლეულე-
ბის მანძილზე მნიშვნელოვან როლს ასრულებს გურიის და
საერთოდ საქართველოს საეკლესიო ცხოვრებასა და მხატ-
ვრულ შემოქმედობაში.

ქართულმა ოქრომჭედლობამ, ისევე როგორც არქი-
ტექტურამ, თავისი განვითარების საფეხურზე მნიშვნელო-
ვანი ნაწარმოებები შექმნა. დღეს თითოეული ძეგლი ჩვენი
კულტურული მემკვიდრეობის საგანძურის ნაწილია. ამ ძეგ-
ლების გაცნობის შემდეგ კი იმ ერთიანობის განცდა გეუფ-
ლება, რითაც ქართული ხელოვნება სუნთქავს, არსებობს,
თავის თავში ისაკუთრებს ეპოქის მხატვრულ გემოვნებას და
ერთიანი ქართული მხატვრული სულით საზრდოობს.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ვახუშტი ბაგრატიონი, აღწერა სამეფოსა საქართველოსა, ქართლის ცხოვრება, ტექსტი დადგენილი ყველა ძირითადი ხელნაწერის მიხედვით ს. ყაუხჩიშვილის მიერ, ტ. IV, თბილისი, 1973.
2. ბაქრაძე დ., არქეოლოგიური მოგზაურობა გურიასა და აჭარაში, თარგმანი ა. ტოტოჩავასი, ბათუმი, 1987.
3. ბურჯანაძე შ., ისტორიული დოკუმენტები იმერეთისა სამეფოსა და გურია-ოდის სამთავროებისა (1466-1770წ), წიგნი I, თბილისი, 1959.
4. მენაბდე ლ., ძველი ქართული მწერლობის კერები, ტ. I, ნაკვ. II, თბილისი, 1962.
5. მაკარი ანტიოქიელი, ცნობები საქართველოს შესახებ, თარგმნილი თ. მარგველაშვილის მიერ, კრბ, არმაღანი, თბილისი, 1982.
6. მაგალობლიშვილი თ., ქართული მრავალთავი და მისი შესწავლის ისტორია, თბილისი, "მეცნიერება", 1991.
7. სოსელია ო., ნარკვევები ფეოდალური ხანის დასავლეთ საქართველოს სოციალურ-პოლიტიკური ისტორიიდან, წ. II, თბილისი, 1981.
8. სახოკია თ., მოგზაურობანი, ბათუმი, 1985.
9. საყვარელიძე თ., XVI-XIX საუკუნეების ქართული ოქრომჭედლობა, (ნაკვეთი პირველი), თბილისი, 1987.
10. ქართველიშვილი თ., გურიის საეპისკოპოსოების როლი ქართულ კულტურაში XV-XVIII ს.ს. სადისერტაციო ნაშრომი ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, ხელნაწერის სახით დაცულია საქართველოს პარლამენტის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში, თბილისი, 2002.
11. ჩხატარაიშვილი ქ., გურიის სამთავროს პოლიტიკური და სოციალურ-ეკონომიკური ისტორიის ნარკვევები, სადისერტაციო ნაშრომი ისტორიის მეცნიერებათა კანდიდატის სამეცნიერო ხარისხის მოსაპოვებლად, ხელნაწერის სა-

ხით დაცულია საქართველოს პარლამენტის ეროვნულ ბიბლიოთეკაში, თბილისი, 1963.

12. Хускивадзе Л. Грузинские Эмали, Тбилиси, 1981.

13. Бакрадзе Д. Кавказ в древних памятниках христианства, 1875.

14. Кондаков Н. Бакрадзе Д., Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, Петербург, 1890.

15. Попов Г. Некоторые вопросы изучения воинской тематики в Русском средневековом искусстве, Византийский временник, т. 32, Москва, 1971.

ილუსტრაციები



ჯუმათის მონასტერი. დ. ერმაკოვის ფოტო



ჯუმათის მონასტერი. 2004 წ.



ჯუმათის მონასტერი, მთავარი ტაძარი.
სამხრეთ ფასადი.

საწინამძღვრო ჯვარი.



მიქაელ მთავარანგელოზის ხატი



წმ. გიორგის ხატი



გაბრიელ მთავარანგელოზის ხატი



მთავარანგელოზთა ხატი,
ტვიფრული მინანქარი



მიქაელ მთავარანგელოზის კარედი ხატი ჯუმათიდან

მარინე (მაკა) ვასაძე
*საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი*

ლევან წულაძის სარაქისორო ენის მახასიათებლები

ლევან წულაძემ შემოქმედებითი მოღვაწეობა XX საუკუნის 90-იან წლებში დაიწყო. ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ, რუსთაველის თეატრის დიდ სცენაზე დადგა რამდენიმე წარმოდგენა. მათ შორის გამოირჩეოდა ლორკას „სისხლიანი ქორწილი“ და დიკენსის საშობაო მოთხრობების მიხედვით განხორციელებული „საშობაო სიზმარი“. უკანასკნელი მისი და მანესტრო რობერტ სტურუას ერთობლივი ნამუშევარი იყო. როგორც თავად ამბობს, დიდ რეჟისორთან მუშაობამ, უდიდესი ცოდნა და გამოცდილება შეძინა.

ლევან წულაძის სათეატრო ესთეტიკა ჩამოყალიბდა თვისობრივად ახალ სოციალურ-პოლიტიკურ პირობებში. მის შემოქმედებაში გამოვლინდა პოსტმოდერნისტული ძიებების სხვადასხვა ასპექტი, გამოიკვეთა თამაშის თავისუფალი მანერა, მაყურებელთან ღია, გახსნილი ურთიერთობა, სათეატრო ლექსიკის უნივერსალობა, დრამატული ტექსტის ფუნქციის ახლებური გააზრება და თეატრის ტრადიციის ორიგინალური ინტერპრირება. ლევან წულაძის შემოქმედებითი ძიებები დაფუძნებულია მრავალფეროვან რეპერტუარზე, რომელიც, გარკვეულად ეხმიანება თანამედროვეობის ეთიკურ თუ სოციალურ პრობლემებს, სპექტაკლებში არაორდინალურად ინტერპრეტირდა სხვადასხვა კლასიკოს თუ თანამედროვე ავტორთა ნაწარმოებები.

1997 წ. თანამოაზრეებთან ერთად ლევან წულაძე აარსებს ახალ თეატრს – „თეატრალური სარდაფი“ (რუსთაველ-

ზე), ხოლო 2003 წ. „თეატრალურ სარდაფს“ ვაკეში (შემდგომში ილიაუნის თეატრი). ეს იყო თეატრალური ძიებების, აღმოჩენებისთვის განკუთვნილი სივრცეები, სადაც განხორციელდა არაერთი საინტერესო სპექტაკლი, პროექტი. იმ დროს, როდესაც საქართველოში არც შესაბამისი სოციალური და ეკონომიკური პირობები არსებობდა, ხოლო კულტურის პოლიტიკა ქვეყნის განვითარების შესაბამისობიდან შორს იყო, „თეატრალური სარდაფი რუსთაველზე“ ერთგვარ ოაზისად იქცა ახალგაზრდა თაობისათვის. მისი შემოქმედებითი და ორგანიზაციული მოდელი სიახლე იყო და პრეცედენტი არ გააჩნდა. ახალგაზრდა რეჟისორების, მხატვრების, მსახიობების მიერ შექმნილ, „ანდერგრაუნდის“ ტიპის თეატრში ექსპერიმენტული ხასიათის მუშაობა მიმდინარეობდა. უახლესი ქართული თეატრის ისტორიაში „თეატრალურ სარდაფს“ რუსთაველზე განსაკუთრებული ადგილი უკავია, განსხვავებული სათეატრო ენის ძიების თვალსაზრისითაც. სწორედ ამ თეატრში, ლევან წულაძემ საქართველოში პირველმა შექმნა წარმოდგენები მარიონეტებისა და ცოცხალი მსახიობების მონაწილეობით. სწორედ „ფაუსტით“ (ვ. გოეთეს მიხედვით) და „ქალი ძაღლით“ (ა. ჩეხოვი) იწყება რეჟისორის საერთაშორისო აღიარება. მას შემდეგ მან არა ერთი საერთაშორისო პროექტი განახორციელა. 2006 წლიდან ლევან წულაძე კოტე მარჯანიშვილის სახელობის სახელმწიფო დრამატული თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელია. ლევან წულაძის შემოქმედება გამოირჩევა თემებისა და პრობლემების მრავალფეროვნებით. ღამდენიმე სპექტაკლის მაგალითზე წარმოვაჩენ ლევან წულაძის რეჟისურის თავისებურებებს, სათეატრო ენასა, სტილისტიკას.

2010 წლის ბოლოს მარჯანიშვილის თეატრში ლევან წულაძემ მაყურებელს შესთავაზა თანამედროვე იაპონელი დრამატურგის, სცენარისტის, რეჟისორის კოკი მიტანის პიესის – „სიცილის აკადემია“ – მიხედვით შექმნილი სპექტაკლი სახელწოდებით „ჟოლო“. რეჟისორმა ტექსტში ცვლილებები შეიტანა. პიესაში ორი გმირია და ორივე მამაკაცია. დამდგმელმა ცენზორის პერსონაჟი ქალად აქცია. ამით კიდევ

უფრო გაამძაფრა მათი დაახლოების საბაზი. რაღაც მომენტებში, მაყურებელი გრძნობს, რომ ამ ორ ადამიანს ერთმანეთისადმი ლტოლვაც კი უჩნდება. მაყურებელს სცენაზე ინტიმური, უჩვეულო გარემო ხვდება. სპექტაკლის სცენოგრაფი თავად რეჟისორია და მისი ჩანაფიქრის მიხედვით მაყურებელი სცენაზე განათავსეს. სცენა კი, მაყურებელთა დარბაზშია გადატანილი. ძალიან საინტერესოდ და კარგად არის მოფიქრებული და განლაგებული მსახიობთა სათამაშო ასპარეზი და კონსტრუქცია სცენაზე, რომელზეც მაყურებლები სხედან. სპექტაკლში რეჟისორმა მცირე სიუჟეტური ცვლილებებიც შეიტანა. პიესაში ცენზორი დრამატურგს სთხოვს „რომეო და ჯულიეტა“ „ჰამლეტთან“ გააერთიანოს, ეს მომენტი ქართულ დადგმაში ამოღებულია. სამაგიეროდ აქ, პიესის გმირს – დრამატურგს, „რომეო და ჯულიეტაში“ იაპონური მითოსიდან შეაქვს სიუჟეტური ხაზი. ლევან წულაძემ ამ ინტიმურ პიესაში რომანტიზმის მომენტებიც შემოიტანა. თეატრის თამაში, ე.ი. ხელოვნება, აკეთებს თავის საქმეს. ისტორიული გარემოებების, ვალდებულებების, პირობითობების ორი მიქვალი, თავის შერკინებას, როგორც შეთქმულები და შეყვარებულები ისე ამთავრებენ.

ფარისევლობა, კაცობრიობის ისტორიაში მუდმივი პრობლემა, დღეს ძალიან მძაფრად დგას ჩვენ ქვეყანაში და ალბათ მთელ მსოფლიოშიც. რა თქმა უნდა, ზოგადსაკაცობრიო პრობლემები ანუხებს ლევან წულაძეს და ჩვენც, მისი სპექტაკლების მაყურებლებს. ხოლო, ის, რაც ჩვენს ქვეყანაში ხდება, შემოქმედის ტკივილია, რომელიც სურს გაუზიაროს მაყურებელს, შეძლებისდაგვარად და აფიქროს და გამოაფხიზლოს. ენერგიულმა, მუდმივად სიახლეების მაძიებელმა რეჟისორმა, თეატრის მოყვარულთა სასიხარულოდ, მოლიერის „ტარტიუფით“ მეოთხე ახალი სათეატრო სივრცე შექმნა. ფარისევლობა, შემგუებლობა, კონფორმიზმი და სიბერიყვე – დღეს ჩვენი საზოგადოების სახეა... სწორედ ამაზეა ლევან წულაძისეული „ტარტიუფიც“. რეჟისორმა მოლიერის პიესა, კონცეფციის უკეთ წარმოსაჩენად, თავისებურად დაამონტაჟა. გადასხვაფერდა პიესის დასაწყისი, შემცირდა სცე-

ნები, ზოგიერთი პერსონაჟი გაქრა, ფინალი კი საერთოდ შეიკვალა. მთელი მოქმედება, ისევე როგორც პიესაში, ორგონის სახლში მიმდინარეობს. სცენა არ არის გადატვირთული დეკორაციით. სცენოგრაფი თავად რეჟისორია. სცენური სივრცე და კოსტიუმები კრემისფერშია გადანწყვტილი (კოსტიუმების მხატვარი ნინო სურგულაძე). ატმოსფერო მსუბუქი და ჰაეროვანია. ამ ჰაეროვნებისა და სიმსუბუქის შექმნას კი ყველაფერთან ერთად მოცარტის მუსიკაც უწყობს ხელს. ლევან წულაძის ინტერპრეტაციით, თავად ტარტიუფი „თამაშობს“ აღმდგარ ლაზარეს. ეს თავიდანვე ხაზს უსვამს მის ფარისევლობასა და ცინიზმს. ამ სცენას მოსდევს კომედია დელ არტეს სტილში გათამაშებული ეპიზოდი, რაც, აღწერილი სცენის მსგავსად, პიესაში არ არის. ესეც რეჟისორის მიერ არის ჩამატებული. ვფიქრობ, ამ დასაწყისით ლევან წულაძემ მთელი სპექტაკლის სტილისტიკა წარმოაჩინა. ორგონისა და ტარტიუფის გარდა, სახლის ყველა ბინადარი წარმოდგება მაყურებლის წინაშე. ამ ეპიზოდს „მხიარული ბანაობის“ სცენა შეიძლება ვუწოდოთ. სიხალისე, ეიფორია, მსუბუქი განწყობა – ამგვარად დავახასიათებდი „ბანაობის“ ეპიზოდს, რასაც უპირველეს ყოვლისა, მუსიკისა და განათების ხელშეწყობით, მსახიობთა თამაში ქმნის. რეჟისორმა ძირითადი ფაბულის გადმოცემისას მხოლოდ მცირედი კუბიურები, შემოკლებები შეიტანა. წარმოდგენის ტემპო-რიტმი ძალიან დინამიკურია. ყოველი სცენა თუ ეპიზოდი ოსტატურად არის შესრულებული, კომპაქტურია და ისე არის გაკეთებული, რომ მაყურებლის ყურადღება არ დუნდება.

დელ არტესეული, კომიკური სიტუაციებითა, თუ ქმედებებით აღსავსე წარმოდგენას ერთობ დამაფიქრებელი, სევდისმომგვრელი, დრამატული დასასრული აქვს. პიესის ფინალში ტარტიუფი მხილებულია და მას მეფის ბრძანებით აპატიმრებენ. წულაძისეული ფარისეველი კი გამარჯვებული რჩება. ორგონის მიამიტობით და სიბრიყვით ტარტიუფი მთელ მის ქონებას იგდებს ხელთ. სახლის ბინადარი ეგუებიან გამოუვალ მდგომარეობას. ტარტიუფი მათ, მარიანას საქმროს მიერ ინგლისიდან ჩამოტანილი, ახალი თამაშით

გართობას სთავაზობს. ნელ-ნელა ყველა ერთვება თამაშში. ახლა, სიმდიდრე და აქედან გამომდინარე ძალაუფლებაც ხომ ტარტიუფის ხელშია. არავის შესწევს წინააღმდეგობის გაწევის უნარი, პროტესტი მისადმი მორჩილებაში გადაიზრდება. მათი კეთილდღეობა ახლა ფრაკში გამოწევილი, კოპონიად დავარცხნილ, გამოკობთავებულ ტარტიუფზეა დამოკიდებული. ველანი კონფორმისტები აღმოჩნდნენ. თამაშში მხიარულება ნელ-ნელა მატულობს. ბოლოს ორგონს დორინაც მიატოვებს და თამაშში ერთვება. გაუბედურებულ, მოტყუებულ, გაბრიყვებულ ორგონს გული უსკდება. ფინალის საბოლოო აკორდი კი, პინკპონკის მაგიდაზე შემოსკუპებული, გამარჯვებულის იერით გასხივოსნებული ტარტიუფია. ავანსცენაზე უსულოდ აგდია საცოდავი ორგონი. მაყურებელთა დარბაზში კატის გამყინავი კნავილი გაისმის.

2014 წლის საფესტივალო პროგრამის ფარგლებში ლევან წულაძის რეჟისურით მარჯანიშვილის თეატრისა და Emilia Romagna Teatro Fondazione (იტალია) კოპროდუქცია – გოგოლის „შეშლილის წერილები“ ვნახეთ. როგორც თითქმის ყოველთვის, ამჯერადაც, რეჟისორმა იუმორის მაღალი, დახვეწილი კულტურა, დაუმრეტელი ფანტაზია, კრეატიულობა და სიკეთისკენ დაუცხრომელი სწრაფვა გამოავლინა. ლევან წულაძის „შეშლილის წერილები“ იუმორით, მულტიპლიკაციური ხერხებით და სიმსუბუქით ხატავს ადამიანის სულში დატრიალებული განცდებით გამოწვეულ ტრაგედიას. ასეთ დასასრულამდე კი ის საზოგადოებას და გარემოცვას მიჰყავს.

ლევან წულაძის სპექტაკლში ოთხი ქართველი და ოთხი იტალიელი მსახიობი მონაწილეობს. სცენაზე მათ შორის ეროვნულობის ზღვარი ნაშლილია, მიუხედავად იმისა, რომ ისინი ინგლისურ, იტალიურ და ქართულ ენებზე მეტყველებენ. ლევან წულაძემ ზუსტად ჩაავლო იტალიურისა და ქართულის შინაგან მუსიკალობას, ტემპერამენტს, ინტონაციას და სიტყვათ წყობის ტემპო-რიტმს, რის შედეგადაც ორივე ენა, როგორც ერთი მთლიანი და ორგანული ისე ჟღერს. არტისტები იყენებენ გამომსახველობითი საშუალებების მრავ-

ვალფეროვან პალიტრას, რომლის წყალობითაც ენობრივი ბარიერი მთლიანად იშლება და სპექტაკლის მოქმედების სწრაფ დინამიკურობაში მაყურებელიც იოლად ერთვება. სპექტაკლის ავტორების სიმსუბუქე (ნაწარმოების თემატური სიმძიმის მიუხედავად) დარბაზსაც გადაედება და სევდიანი ისტორია ლალ გარემოში თამაშდება. ამჯერადაც, რეჟისორი თავად გახლავთ სპექტაკლის მხატვარი (კოსტიუმები ნინო სურგულაძის), რომელიც შთამბეჭდავ სცენურ გარემოს ქმნის და ოსტატურად ითვისებს სივრცეს. მხატვარი უამრავ მოულოდნელობას ქმნის, რომელიც სიურპრიზის სახით ევლინება მაყურებელს, რაც რეჟისორის გამომგონებლობითი ხასიათით არის განპირობებული. ქორეოგრაფ გია მარღანიას დახვეწილი, პედანტური პლასტიკური ნახაზები არა მხოლოდ მოქმედების გამრავალფეროვნებას უწყობს ხელს, არამედ მიზანსცენებს უფრო სახიერს ხდის. ლევან წულაძის ახალი ნამუშევარი ქართველ და იტალიელ მსახიობებთან ერთად, „შეშლილის წერილების“ ორიგინალური სცენური ინიტერპრეტაციაა.

დრამატურგმა გურამ ბათიაშვილმა პიესაში „გამოეშურე ჩვენს საშველად ღმერთო“, რომელსაც დამდგმელმა ჯგუფმა სახელი შეუცვალა და „უცხოობაში – Begalut“ უწოდა, გამოიყენა შალომ ალეიხემის „ტევიე მერძევს“ ერთი ეპიზოდი და ძალიან ცოცხალი, ქმედითი, იუმორითა და დრამატიზმით აღსავსე ამბავი შექმნა. რეჟისორმა ლევან წულაძემ და კომპოზიტორმა ვახტანგ კახიძემ კი ეს ამბავი მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე გააცოცხლეს. მუსიკისა და ქმედითი რიგის ჰარმონიული შერწყმითა თუ განვითარებით მათ არავერბალური, მხოლოდ ფიზიკურ ქმედებაზე აგებული სანახაობა წარმოადგინეს. დრამატურგიულ მასალაზე დაყრდნობით რეჟისორი თეატრალური, პირობითი ენით გვიყვება ორი ებრაული ოჯახის ცხოვრებაზე და ამ კონკრეტულ მაგალითზე, ზოგადად ცხოვრებისეულ პრობლემებზე, ადამიანთა ურთიერთობებზე, სიყვარულზე, ღალატზე, სიკეთესა და ბოროტებაზე გვესაუბრება.

ბოლო წლებში განხორციელებული სხვა სპექტაკლების მსგავსად, სცენოგრაფია ამჯერადაც თავად რეჟისორს, ლევან წულაძეს ეკუთვნის. ამ შემთხვევაში ძველებური ხის ბუფეტებიდან ლევან წულაძე ქმნის ქალაქისა და ებრაელთა საცხოვრებელი ბინის ინტერიერს. სცენის სიღრმეში კი ჩარჩოში ჩასმული ცა მოსჩანს, რომელზეც ხან მოცურავე ღრუბლები, ხან მთვარე, ხან კი, დრამატულ მომენტებში, სისხლისფერი ცის კაბადონი გამოისახება. ფიცარნაგზე ყვითელი მსხვილი ქვიშაა დაყრილი, რომელსაც პერსონაჟები სპექტაკლის მსვლელობისას ქმედითად იყენებენ. ერთ-ერთი ბუფეტიდან გადმოდიან სცენაზე სპექტაკლის პერსონაჟები. თხრობა, როგორც უკვე აღვნიშნე არავერბალურია, მხოლოდ ქმედებაზეა აგებული. მსახიობები თავიანთი პერსონაჟებისათვის დამახასიათებელი მოძრაობით, პლასტიკით, ჟესტიკულაციით, ფიზიკური ქმედებით ქმნიან ტიპაჟებს. ვფიქრობ, სხვასთან ერთად, ამაში მათ ვატო კახიძის მუსიკა ძალიან ეხმარება. ზოგადად მუსიკა ამ სპექტაკლში არა მარტო განწყობის, არამედ სპექტაკლის ფორმის, კონსტრუქციის, აგებულების ერთ-ერთი განმსაზღვრელი კომპონენტია. რეჟისორმა, კომპოზიტორმა, სცენოგრაფმა, ქორეოგრაფმა და მსახიობებმა ძალიან ცოცხალი გარემო, ატმოსფერო შექმნეს. მაყურებლის ფიქრი თუ ემოცია თავიდანვე დაიპყრეს და სპექტაკლის ბოლომდე მოდუნების საშუალება არ მისცეს. ამას, რა თქმა უნდა, სხვასთან ერთად რეჟისორისა და კომპოზიტორის მიერ სპექტაკლისათვის სწორად შექმნილი ტემპო-რიტმი ქმნის. წარმოდგენაში არაფერია ზედმეტი, ყოველი სცენა თუ ეპიზოდი დიდი გემოვნებით არის წარმოდგენილი და შემსრულებელი.

ვინ აძლევს ადამიანებს იმის უფლებას, რომ სხვა ადამიანები დაამცირონ, დაარბიონ, გააცამტვერონ, გაანადგურონ ფიზიკურად და სულიერად? ამ კითხვას მარჯანიშვილის თეატრში დადგმულ ლევან წულაძის სპექტაკლში ფინალისკენ დოსტოევსკის წერილის წაკითხული ამონარიდი უპასუხებს. დიდი მწერალი, ჰუმანური, პროგრესული იდეების ნაცვლად სიძულვილსა და ძალადობას ქადაგებს. ალბათ,

ამიტომაც ხდებოდა ებრაელთა სასტიკი დარბევები რუსეთსა თუ სხვა ქვეყნებში. მოწინავე ინტელექტუალები ხელფებს უხსნიდნენ მასებს ძალადობისკენ და თანაც ამას რელიგიურ სარჩულსაც უდებდნენ და ქრისტეს სახელით მოქმედებდნენ. შემოქმედებითმა ჯგუფმა ცოდვა-მადლით, ადამიანური ურთიერთობებითა და გრძნობებით აღვსილი სამყარო შექმნეს სცენაზე და არაჩვეულებრივად, ხატოვანად მოიტანეს მაყურებლამდე.

პოსტდრამატულ თეატრში რეჟისორი სპექტაკლის სრულუფლებიანი ავტორია. რეჟისორი სათქმელის გადმოსაცემად ამა თუ იმ ნაწარმოების მიხედვით ქმნის სასცენო ტექსტს. ლევან ნულაძის მარჯანიშვილის თეატრში განხორციელებული დადგმა, კლდიაშვილის „ბაკულას ღორების“ მიხედვით შექმნილი სათეატრო ტექსტი, ნაწარმოების კიდევ ერთი ახლებური წაკითხვა-ინტერპრეტირებაა. რეჟისორმა თანადადმდგმელ ანა ცუცქირიძესთან ერთად კლდიაშვილის „ბაკულას ღორების“ ძირითადი ქარგა, ფაბულა დატოვა. რეჟისორებმა ახალი, გამოგონილი ტექსტების ჩართვით, კუპიურებით, გადაადგილებით, ახალი სიტუაციებისა, ახალი პერსონაჟებისა თუ ტიპაჟების ჩამატებით, პერსონაჟთა ხასიათებისათვის ახალი შტრიხების დამატებით, კომიკური თუ დრამატულ-ტრაგიკული მომენტების გამძაფრებით, კლდიაშვილის ნაწარმოებში არსებული პრობლემატიკა კიდევ უფრო განაზოგადეს. დამდგმელებმა კლდიაშვილის „ბაკულას ღორებით“ მაყურებელთან დიალოგისთვის თავისი სასცენო ტექსტი-შეტყობინება შექმნეს. შეიძლება საკამათო, ზოგისთვის მიუღებელი, მაგრამ მაღალი პროფესიონალიზმით, უმრეტი სარეჟისორო ფანტაზიით, უხვი კომიკური სიტუაციებითა და დიალოგებით გაჯერებული, დრამატიზმით აღსავსე, ტრაგიკულობამდე აყვანილი აპოკალიფსური ფინალით. სათეატრო, მეტაფორული ენით გადმოსცეს რეჟისორებმა თავისი სათქმელი: ერთი საუკუნე გვაშორებს კლდიაშვილის ნაწარმოებსა თუ სპექტაკლში ასახულ ეპოქას, მაგრამ ჩვენი ქვეყნის, ადამიანთა ცხოვრებაში არაფერი შეცვლილა. ისევ ისეთი არაფრის მქონე, გაყვლეფილი, კეთილი, სათნო, ამაღ-

დროულად კუდაბზიკა ამპარტავნებად დავრჩით. ღორების თარეშისგან თავდასახსნელად ისევ სხვაგან ვეძებთ სამართალს, თავშესაფარს, მაგრამ ამაოდ. ის, ვისგანაც დახმარებას ველით, ყველაზე დიდი ამოხრებელი ღორია. შენსას ჭამს, სვამს, შენსას მოიხმარს, მერე მოგიტრიალდება და უფროსი ძმისა თუ დის პოზიციიდან ვითომ „ჭკუას“ გასწავლის, სინამდვილეში კი მიწასთან გასწორებს, განადგურებს. ყველაზე დიდი ტრაგედია კი ისაა, რომ შენ ამ ამოხრებლის თავგასულ, უვიც, უხეშ, ტლანქ დიქტატს თავდახრილი ემორჩილები, მასთან ერთად ღრეობ, მის უხეშ ძალას ემონები და ამ ყველაფრისგან თავდახსნას არ ცდილობ. უფრო სწორედ, წინააღმდეგობის გაწევის, შებრძოლების მაგივრად – დეპრესიულ სასოწარკვეთას მიეცემი. ხელებს იქნევ, იმუქრები, მაგრამ შენი მუქარა და ხელების ქნევა მხოლოდ ბაქიაობაა და მეტი არაფერი. შენ უძლური, უსუსური ხარ უხეში ძალის წინაშე... და, სამწუხაროდ, არავითარი მომავლის იმედი...

ლევან წულაძის დადგმებში მნიშვნელოვანი დატვირთვა ენიჭება სცენოგრაფიას და განათებას. ლევან წულაძე სასცენო სივრცის ყოველ კუთხე-კუნჭულს ითვისებს და ამბიდან გამომდინარე, მაყურებელს განწყობას უქმნის. განწყობისა თუ სხვადასხვა ასოციაციის გამომწვევია, აგრეთვე, მის მიერ განათებული სასცენო სივრცეც. ერთმანეთში გარდამავალი ფერთა გამა მომაჯადოებელია. ამჯერადაც, მაყურებელთა დარბაზში შესულს, მისი თეთრ ფერებში გადანყვებილი, ჰაეროვანი, მომნუსხველი, დახვეწილი სცენოგრაფია თითქოს იმ სამყაროში „გითრევს“, გადაყავხარ, რომელშიც სულ რამდენიმე წუთში „ბაკულას ღორების“ ამბავი გათამაშდება. ფიცარნაგით ამაღლებული სათამაშო მოედანი გალაქტიონისა და ზენათის კარმიდამოს ასოციაციას ბადებს. ლევან წულაძის რეჟისურისათვის დამახასიათებელია კინოხერხების გამოყენება. ამჯერად, მის მიერ შექმნილმა სათამაშო სივრცემ კინოდარბაზი მომაგონა. მისტიკურობის შეგრძნების აღმძვრელ სივრცეში განათავსეს რეჟისორებმა კლდიაშვილისეული პერსონაჟები და ტიპაჟები. კლდიაშვილის „ბაკულას ღორებში“ სულ რამდენიმე პერსონაჟია. ლე-

ვან წულაძემ და ანა ცუცქერიძემ სპექტაკლში საგრძნობლად გაზარდეს მოქმედ პირთა რაოდენობა: დადგმაში 22 პერსონაჟი და ტიპაჟია გამოყვანილი. შეცვლილია მათი სახელები თუ გვარები. ნაწარმოებში განვითარებული ამბავი მეფის რუსეთის პერიოდში, რევოლუციამდელ საქართველოში ხდება. სპექტაკლში მოქმედება რევოლუციის შემდგომ პერიოდში მიმდინარეობს. ამით რეჟისორებმა ხაზი გაუსვეს იმას, რომ სახელმწიფო წყობის მიუხედავად, რუსეთი დამპყრობელ იმპერიალისტურ ქვეყნად რჩება, მისი „ბატონ-პატრონული“ აზროვნება, მსოფლმხედველობა არ იცვლება. თავად უსაქციელო, უმგვანო რუსი ჩინოვნიკი ყოველთვის დამრიგებლური, ყოვლისმცოდნე უფროსი „ძმის“ ან „დის“ პოზიციიდან გელაპარაკება. ცვლილებებისა თუ დამატებების მიუხედავად, რეჟისორებმა დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებთა სტილისტიკა და ფორმა შეინარჩუნეს: პერსონაჟთა ხასიათები, იუმორი, კომიზმი და დრამატულობა, კონკრეტული ამბიდან განზოგადებული სურათის შექმნით. კლდიაშვილისეული ცრემლნარევი კომიკური მოთხრობა, ფინალში ტრაგედიამდე აიყვანეს. დასაწყისში გალაქტიონს ანგელოზი მოეველინება. ფინალში – ანგელოზი ტოვებს გალაქტიონის კარ-მიდამოს და უსასრულო სივრცეში უჩინარდება. ანგელოზის გაუჩინარება, უიმედოდ, უღვთოდ დარჩენილი ქვეყნის მეტაფორად აღიქმება. სხვადასხვა ასოციაციას ბადებენ პერსონაჟები, თუ განვითარებული მოვლენები. დამდგმელების ჩანაფიქრით კლდიაშვილისეული პერსონაჟები, დიალოგების აგებით, წყობით, გამომსახველობითი საშუალებებით, ნაწილობრივ კოსტიუმებითაც ჩეხოვისეულ გმირებს მოგაგონებენ. ჩვენი ბედკრული ქვეყნის, უკუღმართი ცხოვრების ამბავს გვიყვება „ბაკულას ღორებით“ მარჯანიშვილის თეატრი. სათეატრო ენით ამბის თხრობისას თავიდან აგახარხარებს, ფინალში კი მწარედ გატირებს.

შექსპირის „ჰამლეტის“ ლევან წულაძისეული კონცეფციით, სამყარო ჭუჭყისა და სიბინძურის მორევშია ჩათრეული. სწორედ ამიტომაც, სპექტაკლის მთელი მოქმედება სარდაფში განთავსებულ სამრეცხაოში ვითარდება. ბინძური

სამყარო გასუფთავება-განახლებას საჭიროებს. სცენოგრაფია ამჯერადაც დამდგმელ რეჟისორს ეკუთვნის. მარჯანიშვილის თეატრის სცენა მაყურებელთა დარბაზზე გადმოდის, მარცხენა მხარეს სამრეცხაოა გაკეთებული, აქ რამდენიმე დიდი თუ მცირე ზომის სარეცხის მანქანა დგას, რომელთა თავზე თუ გარშემო ჭუჭყიანი თეთრეულის გორები დგას. სამრეცხაოს ორი გამჭვირვალე კედელი გამოჰყოფს. სცენის სიღრმეში ჩარჩოში ჩასმულ ეკრანზე უკიდევანო ზღვის პეიზაჟია, რომელზედაც მოვლენების განვითარების პარალელურად, ხან ზღვაში ჩამავალი მზე, ხან ფოიერვერკები, ხან კი მოქუფრული, ჭექა-ქუხილიანი ცა და აღელვებული ზღვის კადრები გამოისახება. ეს ეკრანი-სურათი თითქოს საოცნებო სამყაროა, რომლისგანაც რადიკალურად განსხვავდება სამრეცხაოში არსებული რეალობა. ის ოცნებაა, ეს კი ნამდვილი ცხოვრება. ეკრანის წინ შავქვიშიანი სანაპიროა განთავსებული. სცენაზე ეშვება სანაპირო კაფეების მსგავსი განათების ნათურები. ნიკა მაჩაიძის ვიდეოკადრები სპექტაკლში განვითარებული მოვლენების და მოქმედ პერსონაჟთა სულიერი თუ ფსიქიკური მდგომარეობის ვიზუალური ემოციური გამოხატულებაა.

ყველა დადგმაში, რაც მინახავს, აჩრდილს სხვადასხვა დატვირთვა აქვს მინიჭებული. სწორედ აჩრდილის მიზეზით დატრიალდება პიესაში ტრაგედია. რობერტ სტურუას აჩრდილი მონსტრის მსგავსი არსება იყო, ნეკროშიუსის მამა ჰამლეტი ტრაგიკული არსება გახლდათ, რომელიც შურისძიებისკენ მოუწოდებს ვაჟიშვილს, ფინალში კი როცა ხვდება, რომ სწორედ მისი მიზეზით, მის შურისძიებას შვილი შესწირა, გულგანგმიური ბალავილით დასტირის შვილის ცხედარს. ლევან ნულაძის კონცეფციით, აკაკი ხიდაშელის აჩრდილი ამპარტავანი ტირანია, რომელიც ერთი ხელის მოსმით ანადგურებს ყველას და ყველაფერს, არ ედარდება, რომ შურისძიებას საკუთარი შვილი შესწირა. რეჟისორის მოფიქრებულ კიდეც ერთ საინტერესო შტრიხს გავუსვამ ხაზს. პიესაში, როგორც აღვნიშნე, მსახიობთა დასი მოდის ელსინორის სასახლეში. მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლში ერთი მოხუცებული

მსახიობია. რეჟისორის გადანწყვეტით აჩრდილი და მსახიობი ერთნი არიან. როდესაც ნიკა თავადის კლავდიუსი ხვდება, რომ ჰამლეტმა მას მახე დაუგო, იგი გვერდზე გადის და ვითომ საქმიანად საუბრობს მობილურზე. აკაკი ხიდაშელის მსახიობი პარიკს იხსნის და აჩრდილად გარდაიქმნება. რეჟისორს ისეთი მხატვრული ხერხით აქვს ეს სცენა გადანწყვეტილი, რომ მაყურებელმა შეიძლება აღიქვას, როგორც კლავდიუსის სინდისის ქენჯნის წარმოსახვა, ან მისტიკური მოვლენა. აკაკი ხიდაშელის აჩრდილი პომპეზური ტირანია, მსახიობი კი იმდენად მოხუცია, რომ ხელები უკანკალებს და ენაც კი ებმის. განსასახიერებელი პერსონაჟის თამაშისას კი იგი გარდაისახება, ხელებიც აღარ უკანკალებს, ენაც აღარ ებმის და ჰეროიკულ სტილში თამაშობს გონზაგოსა და მისი მეუღლის სახეებს. ლევან წულაძის მიერ მსახიობებისთვის დასახულმა ამოცანებმა პიტერ ბრუკის სიტყვები გამახსენა: „შექსპირის პიესების სიძლიერე იმაშია, რომ მათში ადამიანი ერთდროულად წარმოდგენილია ყველა ასპექტში: ჩვენ შეგვიძლია მასთან იდენტიფიცირებაც და მისგან დაშორებაც. უმარტივესი სიტუაცია გვაფორიაქებს ქვეცნობიერის მეშვეობით, ამ დროს კი ინტელექტი აკვირდება, აკეთებს კომენტარებს, ფილოსოფოსობს“ (Брук, 1964:35).

პიესის ადაპტაციისას ლაშა ბულაძემ და ლევან წულაძემ გარკვეული კუბიურები გააკეთეს, ტექსტის ნაწილი ამოიღეს, გადაადგილეს, შეამცირეს პერსონაჟთა რაოდენობა, რამდენიმე პერსონაჟი ერთ სახეში გააერთიანეს. მაგალითად, როზენკრაცი და გილდესტერნი ოფიცრები, ჯარისკაცები და მესაფლავეებიც არიან. აქცენტების გადაადგილებით შეცვლილია პერსონაჟთა ხასიათები. ეს არ არის სპექტაკლი მხოლოდ ლალატზე, შურიძიებაზე, ადამიანთა ამპარტავენებაზე, ბინძურ სამყაროზე, ეს სპექტაკლი სიყვარულის ისტორიაა. მართალია განსხვავებული, მაგრამ ეს კლავდიუსისა და გერტრუდას, ჰამლეტისა და ოფელიას სიყვარულის ამბავიცაა, რომელსაც საიმონისა და გარფუნკელის სიმღერა გასდევს ლაიტმოტივად (მუსიკალური გამფორმებული ზურაბ გაგლოშვილი).

ლევან ნულაძისეული „ჰამლეტის“ ფინალი, ერთობ ეფექტური და რეჟისორის კონცეფციის ნათლად გამომხატველია. სცენა გვამებითაა სავსე. ჰორაციო, რომელმაც ჰამლეტის თხოვნით უნდა იცოცხლოს, ავანსცენაზე ჩამოჯდება და მიმართავს მაყურებელს: „რა გნებავთ ნახოთ, თუ ეძებთ რამე სამწუხაროს, საკვირველს, შორს ნულარ ნახვალთ, აქ გაჩერდით“. სცენის სიღრმეში წითლად განათებული აჩრდილი ზის, წამოიშრება და მედიდური, კმაყოფილი სახით ჰორაციოსკენ მოემართება, მიუახლოვდება და სახეში ჩახედავს. შეშინებულ ჰორაციოს გული უსკდება და მიწაზე გაერთხმება. კაკო ხიდაშელის აჩრდილი ბოლო აკორდით აგვირგვინებს სპექტაკლს, ჰორაციოს თავზე ჩამოკიდებულ ერთადერთ ნათურას სულს შეუბერავს და აქრობს. ირგვლივ სიბნელე დაისადგურებს. ტირანმა მეფემ სანადელი აისრულა – შურისძიება აღსრულებულია. მის მიერვე შექმნილი ბინძური სამყაროს წევრთა უმრავლესობა მკვდარია, საკუთარი შვილიც კი. მაგრამ ეს მას სრულებითაც არ ადარდებს, რაც მთავარია საკუთარი ამბიციები დაიკმაყოფილა. „შექსპირის პიესების დადგმები უმეტესწილად წარმოადგენს სხვადასხვა თეატრალურ სტილთა ისტორიას, რომლებიც უბიძგებდა მსახიობებს, რეჟისორებსა და მხატვრებს გამოეძერწათ შექსპირის პიესები თავისებურად“ (Брук, 1964:35). ლევან ნულაძემ მარჯანიშვილის თეატრში, სწორედ თავისებურად, საინტერესოდ, განსხვავებულად დანახული „ჰამლეტი“ განახორციელა.

„თეატრი ერთად გატარებული ცხოვრების გარკვეული მონაკვეთია, ერთ სივრცეში ერთი ჰაერის სუნთქვა, სდაც ერთდროულად მიმდინარეობს თეატრალური თამაში და აღქმის აქტი (ყურება). ერთდროულად ხდება ნიშნებისა და სიგნალების შექმნა და აღქმა. თეატრალური სანახაობა – ფიცარნაგსა და მაყურებელთა დარბაზში – ადამიანთა ქცევის მეშვეობით, საერთო ტექსტის შექმნის შესაძლებლობას იძლევა“ (Леман, 2013:24).

ლევან წულაძის შემოქმედებაში გაერთიანებულია პოსტმოდერნული, პოსტ-პოსტმოდერნული და ავანგარდული თეატრის ხერხები: უნივერსალური სათეატრო ლექსიკა, დრამატული ტექსტის ახლებური გააზრება, ორიგინალური ინტერპრეტაცია, მსახიობთა თამაშის თავისუფალი მანერა, ინტერაქტიულობა, მაყურებელთან ღია, გახსნილი ურთიერთობა, ქართული სათეატრო ტრადიციის თანამედროვე თეატრალურ ხერხებთან შერწყმა, სათეატრო სივრცის შეგრძნება და ორიგინალური ათვისება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Брук П. Шекспир в наше время. Ж. «Англия». 1964.
2. Леман Х.Т. Постдраматический театр, 2013.

ლაშა ჩხარტიშვილი
*საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი*

ომი და თეატრი
(ერთი მაგალითის კვალდაკვალ)

XX საუკუნის 40-იან წლებში ქართული თეატრის სარეპერტუარო პოლიტიკას საბჭოთა კავშირის მთავრობა განსაზღვრავდა. დასადგმელი პიესისთვის მწვანე შუქი მოსკოვს უნდა აენთო. იქ უნდა გადანყვეტილიყო, რა დაიდგმებოდა ნებისმიერ, თვით ყველაზე მიყრუებულ საბჭოთა პროვინციაშიც კი. დიდ სცენებზე აპრობირებულ პიესებს ახორციელებდა რეგიონის თეატრები. მთავრობის შეკვეთა იყო ხელოვნებას ყურადღება მიექცია ახალი ადამიანის ფორმირების პრობლემებისთვის, რაც თანამედროვე და კლასიკური დრამატურგიის ურთიერთშერწყმის ან მონაცვლეობის პრინციპზე დაყრდნობით უნდა განხორციელებულიყო.

რთულ, უმძიმესი იდეოლოგიური წნეხისა და 1937 წლის რეპრესიებით გამოწვეული შიშის პირობებში უწევდათ მოღვაწეობა „საბჭოთა თეატრის მუშაკებს“, რამაც „გარკვეული საფუძველი ჩაუყარა სტაბილურ სცენურ ფორმებს, წარმოდგენები წელში „გამართა იდეურად“, მოიპოვა მთავრობის ნდობა და მხარდაჭერა, ყველაფერი მოექცა აქტიორული მონოსისტემის ფარგლებში“ (გეგეჭკორი, 1993:84). უფრო მეტიც, „მთავლიტს“ კლასიფიცირებული ჰქონდა კონკრეტული პიესები, რომლებიც უნდა დადგმულიყო ქართულ (არა მხოლოდ ქართულ) საბჭოთა სცენებზე და ისინიც, რომლის დადგმაც არ შეიძლებოდა. შექსპირის „მეფე ლირი“ მესამე კატეგორიაში მოხვდა, როცა მისი დადგმა არც აკრძალული იყო და არც სასურველი. ამან შესაძლებელი გახადა, რომ „მეფე ლირი“ ქართული საბჭოთა თეატრის სცენაზე, საქართველო-

ში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების 20 წლის თავზე, 1941 წელს განხორციელებულიყო.

„მეფე ლირის“ დადგმა ქუთაისის თეატრში დოდო ანთაძის რეჟისურით განხორციელდა. მეფე ლირის როლი შეასრულა დიდმა ქართველმა ტრაგიკოსმა ალექსანდრე იმედაშვილმა. ეს იყო მისი უკანასკნელი ნამუშევარი. თვით სპექტაკლი არ არის მიჩნეული მნიშვნელოვან მოვლენად ქართული თეატრის ისტორიაში, არც თავისი მხატვრული ხარისხით, არც ტრაგედიის ორიგინალური რეჟისორული ინტერპრეტაციით. თეატრმცოდნე მანანა გეგეჭკორის აზრით, „იგი ყურადსაღებია იმდენად, რამდენადაც მასში მეფე ლირის სცენურ სახეს ქმნის დიდი ქართველი ტრაგიკოსი ალექსანდრე იმედაშვილი. ამ დადგმის წარმატებას განსაზღვრავდა ცნობილი მსახიობის პიროვნული ძალა, ნიჭიერება, უმაღლესი საშემსრულებლო ოსტატობა. საკუთარი როლის აგების ერთადერთი ავტორი მხოლოდ იგი იყო“ (გეგეჭკორი, 1993:56). სპექტაკლის იდეური გადანწყვეტა (მით უმეტეს, ლირის მხატვრული სახის გააზრება) რომ იმედაშვილს ეკუთვნოდა და მას დიდი გავლენა ჰქონდა რეჟისორზე, ჩანს დოდო ანთაძის მოგონებებიდანაც: „იმედაშვილს თავისებურად ჰქონდა მოფიქრებული პიესის მონტაჟი, სადაც ძირითადი აქცენტი იყო მხოლოდ მეფე ლირზე, ხოლო დანარჩენი პერსონაჟები მეორე პლანზე იყო გადატანილი. იმედაშვილს ყველაფერი თავისებურად ჰქონდა მოფიქრებული. მუშაობისას ჯერ თითქოს არ ჯიუტობდა, მაგრამ ყოველთვის ცდილობდა პოზიციების დაცვას. მეც, ჩემის მხრივ, ვარწმუნებდი ცალკეული ადგილების სწორედ ასეთი და არა სხვაგვარი გაგების აუცილებლობაში“ (ანთაძე, 1956:311). რეჟისორის მცდელობის მიუხედავად, შეექმნა ერთიანი, ანსამბლური სპექტაკლი, დასახული ამოცანა ვერ იქნა მიღწეული. აშკარა იყო დიდი მსახიობის გავლენა არა მხოლოდ რეჟისორზე, არამედ დასის წევრებზე. მან თითქოს დაჩრდილა სპექტაკლის დანარჩენი მონაწილეები.

პრემიერა გაიმართა 1941 წლის 30 აპრილს. სპექტაკლი სულ 15-ჯერ წარმოადგინეს, მათ შორის, ერთხელ თბილისში

გასტროლებზე 1941 წლის 21 ივნისს. 22-ში კი ომი დაიწყო და გასტროლებიც შეწყდა. აღმოჩნდა, რომ ეს სპექტაკლი ალექსანდრე იმედაშვილის გედის სიმღერა იყო. წლის ბოლოს იგი გარდაიცვალა. მსახიობმა მეფე ლირის როლის შესრულებით, დიდი ხნის ნატვრა აისრულა.

ალექსანდრე იმედაშვილი ძალზე დიდხანს ემზადებოდა მეფე ლირის როლის შესრულებისათვის, თითქმის 15 წლის განმავლობაში ფიქრობდა მასზე. მსახიობს ტრაგედიის საკუთარი რეჟისორული ექსპლიკაციაც ჰქონდა შემუშავებული. როლებისადმი ასეთი მიდგომა, იმედაშვილის მუშაობის სტილის დამახასიათებელი თვისება იყო. „იმედაშვილი არასოდეს სჯერდებოდა როლის გაზეპირებას და ტექსტის წარმოთქმას. ვიდრე ამა თუ იმ სახის გააზრებას, დამუშავებას შეუდგებოდა, მთელ ლიტერატურას ეცნობოდა. სწავლობდა იმ პერიოდს, როცა პიესა იწერებოდა, ასევე იმ ხალხის ისტორიას, ადათებს, ზნე-ჩვეულებებს, ავტორის ბიოგრაფიას“ (გომელაური, 1958:106).

ალექსანდრე იმედაშვილს ლირი ჩაფიქრებული ჰქონდა, როგორც ფსიქოლოგიურად განვითარებადი გმირი, რომელიც თავდაპირველად ეგოისტი, გულზვიადი და ამპარტავანი მმართველია, ხოლო ადამიანური და მამობრივი გრძნობა სადღაც უხილავ ჯურღმულში აქვს მიმაღული. მაგრამ მეფობის ყველა საფეხურის გავლის შემდეგ, თანდათან იგრძნო, თუ რა არის უსამართლობა, გაჭირვება, დაინახა ადამიანი, რომელიც მანამდე მისთვის უცხო იყო. იმედაშვილმა თავის ინტერპრეტაციაში, ლირის მესამე მხარეზეც, მამობრივ სანყისზეც გაამახვილა ყურადღება, რაც, მისი აზრით, თანდათან ყველა გრძნობას უნდა ჩრდილავდეს.

ალექსანდრე იმედაშვილს განსაკუთრებით შთამბეჭდავად ჰქონდა გადაწყვეტილი სცენა, როცა ლირი ქალიშვილების მოურიდებლობას იგრძნობს. მას არ სურს თვალი გაუსწოროს რეალობას და ყველაფერს თავის ეჭვიანობას მიაწერს. თუმცა ხვდება, რომ მისი ძალები შერყეულია, მაინც მრისხანებს, ბობოქრობს, ცდილობს ხელოვნურად შენარჩუნებული მეფური დიდებითა და ძლიერებით შეაჩვენოს გან-

დგომილი და მოღალატე ქალიშვილები. კიდევ ერთხელ სურს იმის დემონსტრირება, რომ იგი ისევ მძლავრი და უფლებამოსილი მეფეა, რომელსაც ყველა უნდა ემორჩილებოდეს.

იმედაშვილისეული ლირის ასეთი გააზრება ახლოს დგას საბჭოთა ხელისუფლების იმჟამინდელი ლიდერის დიქტატორულ თვისებებთან. თუმცა, ჩანაფიქრი სცენაზე, ცხადია, უფრო შერბილებული და შელამაზებული სახით განხორციელდა. ასეთი პარალელების დანახვა მხოლოდ დღევანდელი გადასახედიდან არის შესაძლებელი, თორემ მაშინდელი მაყურებელი ამგვარი ასოციაციის აღძვრის შემთხვევაშიც კი, არათუ გაუშხელდა ვინმეს, არამედ გაფიქრებაც კი აზრად არ მოუვიდოდა, იმდენად დიდი იყო შიშის ფაქტორი.

ალექსანდრე ბურთიკაშვილი დაწვრილებით აღწერს პრემიერის დღეს: „პრემიერამდე ორი თვე მსახიობს საღამოობით სიცხეს აძლევდა. რენტგენმა ტუბერკულოზი დაადასტურა. პრემიერის დღესაც სიცხე ჰქონდა, ცახცახებდა. სპექტაკლი დაიწყო, იმედაშვილი სიცხეს ვერ გრძნობს, ორი წუთის შემდეგ იგი ნამდვილ დესპოტ მეფედ, ქვეყნის მბრძანებელ და პატრონად გადაიქცა. იგი მედიდურად შემოვიდა, თავისი ძალაუფლებით ამაყოფდა და ტკბებოდა. მისი ლირი ბედნიერად გრძნობს თავს და სურს სააშკარაოდ იგემოს ხელისუფლების სიტკბოების სიმწარე და იამაყოს თავის ასულთა ყალბი სიყვარულით. უნდა გენახათ, რა სიამოვნებას და კმაყოფილებას განიცდიდა ლირი, როცა მისი უფროსი ასული გონერილა იძახდა: მე თქვენ მიყვარხართ, ჰე, მაღალო ხელმწიფე ჩემო, ალ. იმედაშვილი დიდი ოსტატობით ქარგავდა როლს და გვიჩვენებდა ოსტატობას. იგი ემსგავსებოდა იმ ვეფხვს, რომელიც ერთის ნახტომით შეძლებდა მსხვერპლის შთანთქმას“ (ბურთიკაშვილი, 1956:187).

ასეთი მეფე, ბუნებრივია, სიყვარულით არ სარგებლობდა არც ქვეშევრდომებთან და არც მოქალაქეებს შორის. ლირის სახელმწიფო სისხლით აშენებული სახელმწიფოა, რომლის რღვევაც მისი აშენების ხნიდან დაიწყო. ამიტომაც, გარდაუვალია მისი დამხობა.

ალექსანდრე იმედაშვილი ეტაპობრივად აჩვენებდა ლირის ხასიათის განვითარებასა და გარდაქმნას, პიროვნების ფსიქოლოგიურ დაშლასა და ტრაგედიას. მეორე გარდატეხა იწყებოდა კენტის გამოსარჩლებიდან. ეს უკვე მეორე ურჩობა იყო, რომელიც ერთი დღის განმავლობაში ზედიზედ დაატყდა თავს. „ამ დროს მას მრისხანება დაეუფლებოდა, მაგრამ იგი ცდილობდა ხელოვნურად დაემალა ყოველივე და მეფური დიდებით და ძლიერებით შეეჩვენებინა განდგომილი და მოღალატე. ლირი ჯერ კიდევ არ იყო მოტყეხილი, როცა იგრძნო რომ შეცდომა ჩაიდინა და მასში ილვიძებს ადამიანურობა“ (შვანგირაძე, 1964:30). ასე იწყებოდა ლირის გაადამიანურების ურთულესი და მტკივნეული პროცესი. მან თანდათან დაინახა ადამიანებს შორის არსებული უსამართლობა, რომელსაც ერთპიროვნული მმართველობის დროს თავად ნერგავდა. მეფე იწყებს ამქვეყნიური ყველანაირი გაჭირვების საკუთარ თავზე გამოცდას, რაც მისთვის აქამდე სრულიად უცხო და წარმოუდგენელი იყო.

მეფე, რომელმაც მთელი ცხოვრება გაატარა ფარისევლობითა და პირფერობით გარშემორტყმულმა, ახლა იქცეოდა ადამიანად; ხვდებოდა, რომ ისიც ისეთივე ჩვეულებრივი ადამიანია, როგორც ყველა. ლირში ადამიანური გრძნობის გაღვიძების შემდეგ, თანდათან ილვიძებს მამობრივი გრძნობა. ეს ხდება მისი სიკვდილის წინ, ცხოვრების ფინალში. მართალია, კვდება, მაგრამ ამ ქვეყნიდან მიდის სრულიად თვალახელილი და ცოდვებისაგან განწმენდილი. „არ შეიძლებოდა ლირს დაემთავრებინა თავისი ხანგრძლივი სიცოცხლე ისე, რომ არ განეცადა ნამდვილი მშობლის გრძნობა. ეს განუხორციელებელი ემოცია კი გამოამჟღავნებინა სწორედ იმ გულწრფელმა და „სიტყვაძუნწმა“ კორდელიამ, რომელსაც მეფობის დროს ასე უღმობლად მოექცა“ (იაშვილი, 1963:11). ალექსანდრე იმედაშვილს ფინალი გადანყვეტილი ჰქონდა, როგორც ოპტიმისტური ტრაგედია. მოხდა ლირის ზნეობრივი აღორძინება. მეფე, რომელიც უწინ დესპოტურად თელავდა ადამიანის პიროვნებას, ახლა კაცთმოყვარე ადამიანად, თანასწორობის მქადაგებლად გადაიქცა.

იმედაშვილის მიერ შესრულებულ ლირს ფართოდ გამოეხმაურა პრესა. დაიბეჭდა არაერთი ცნობილი თეატრმცოდნისა თუ საზოგადო მოღვაწის დადებითი რეცენზია. ავტორები აღიარებდნენ ალექსანდრე იმედაშვილის წარმატებას, თუმცა არ უარყოფდნენ სპექტაკლის, როგორც ერთიანი ნაწარმოების გაუმართაობას. ქუთაისის თეატრში დადგმული „მეფე ლირის“ მაგალითზე ნათლად ჩანს, რომ XX საუკუნის 40-იან წლებში, რეჟისორთა ლიდერობას თეატრში ფესვები შერყეული აქვს. კვარცხლბეკზე ამ პერიოდის თეატრში კვლავ მსახიობი დგას. ხშირია შემთხვევა, როცა სპექტაკლს თავად მსახიობი დგამს. ამ სპექტაკლის მაგალითზე კარგად ჩანს, როგორ ჩაერთო თეატრი თავისი პოზიციით ომში. რომ არა მთავარი როლის შემსრულებლის ბუნებრივი გარდაცვალება, ვინ იცის, იქნებ სპექტაკლი ომის ფრონტზე არაერთხელ წარმოედგინათ კიდეც, როგორც სხვა სპექტაკლები.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ანთაძე დ., დღეები ახალი წარსულისა. თბ., 1956.
2. ბურთიკაშვილი ალ., ალექსანდრე იმედაშვილი. თბ., 1956.
3. გეგეჭკორი მ., სცენური ინტერპრეტაციის პრობლემა მე-20 საუკუნის 70-80-იანი წლების ქართულ სამსახიობო ხელოვნებაში (სადისერტაციო ნაშრომი). თბ., 1993.
4. გომელაური შ., მოგონებები. თბ., 1958.
5. იაშვილი ტ., ალექსანდრე იმედაშვილი (წინასიტყვაობა წიგნში „ალ. იმედაშვილი, მოგონებები“). თბ., 1963.
6. შვანგირაძე ნ., თეატრალური ეტიუდები. თბ., 1964.

ტახტისთვის ბრძოლის სისასტიკა

(ვასო ყუშიტაშვილის სპექტაკლი „მარიამ სტიუარტი“)

მეორე მსოფლიო ომის შემდგომ პერიოდში მნიშვნელოვანი ცვლილებები ხდება ქართულ თეატრში. 20-30-იანი წლებისათვის დამახასიათებელი გმირულ-რომანტიკული თეატრალური ესთეტიკა, მასობრივი სცენები, მასის ფსიქოლოგიის, სოციალურ-პოლიტიკური იდეების გადმოცემა იცვლება ინდივიდის, ცალკეული პიროვნების, შინაგანი განცდების გადმოცემით. ამ პერიოდში, განსაკუთრებით 50-იანი წლების მეორე ნახევარში მოჩვენებითი დათბობის ხანა დგება საბჭოთა იმპერიაში, რომლის სივრცეშიც უწევდა ქართულ თეატრს მოღვაწეობა. თეატრი ისევ ემორჩილებოდა პარტიის პოლიტიკასა და გადანყვებილებებს. თეატრების რეპერტუარში მომრავლებულია თანამედროვე, „ბედნიერი“ საბჭოთა ყოფის ამსახველი პიესები. კლასიკური მემკვიდრეობისადმი ყურადღება განელდა. ასე მაგალითად, 1953-1964 წწ. რუსთაველის თეატრში დაიდგა 33 ქართული და 23 საზღვარგარეთის ავტორთა პიესები. ცხადია, ქართული დრამატურგიისადმი ასეთი მხარდაჭერა კარგი იყო, პიესების ხარისხი რომ ყოფილიყო მაღალი. თანამედროვეობისადმი მიძღვნილი ქართული და რუსული სუსტი პიესები გაცილებით უფრო ხშირად იდგმებოდა, ვიდრე შექსპირის, შილერის, ჩეხოვის, იბსენის, შოუს და სხვა კლასიკოსთა პიესები. კლასიკური პიესებისადმი ინტერესის შენელება ქმნიდა მსახიობთა ოსტატობის დაქვეითების საშიშროებას. ამავე დროს თეატრალურ სარბიელზე გამოდიოდა ახალი თაობა, ახალი იდეებითა და ახალი შემართებით. მაგრამ, როგორც ყოველთვის, ყოველ სიახლეს წინააღმდეგობები ახლავს.

თეატრის განახლების პროცესები მიმდინარეობს ევროპულ თეატრშიც. მეორე მსოფლიო ომგამოვლილი თაობა

თანამედროვე გმირის სულიერ ცხოვრებაში წვდომას ცდილობს. ხანგრძლივი ომის პერიოდში მინელებული შემოქმედებითი ცხოვრება ნელ-ნელა იკრებს ძალებს. შემოქმედებით ასპარეზზე გამოდინან: ჯეიმს ოლდრიჯი, ჯონ ოსბორნი, პიტერ ბრუკი, ლორენს ოლივიე – ინგლისში; ედუარდო დე ფილიპო, ჯორჯო სტრელერი – იტალიაში; ტენესი უილიამსი, არტურ მილერი – ამერიკაში; ბერტოლდ ბრეხტი – გერმანიაში, რომელიც ამბობს: „ჩვენ გვჭირდება თეატრი, რომელიც შექმნის არა მარტო გრძნობებს, შეხედულებებსა და განცდებს, რის საშუალებითაც იქმნება ადამიანთა ურთიერთობათა ესა თუ ის ისტორიული გარემო და რომლის ფონზედაც მიმდინარეობს სცენური მოქმედება, არამედ გააღვიძებს და გამოიყენებს საჭირო აზრებსა და გრძნობებს ამ ისტორიული გარემოს გარდაქმნისათვის“ (ბრეხტი, 1982:33-34). მაგრამ ახლის ძიება ყოველთვის როდი იყო გამსჭვალული ოპტიმიზმით. მარტოობის, რეალური ცხოვრების შიშის, იმედგაცრუების ტრაგიკული მოტივები აისახა ეჟენ იონესკოსა და სემუელ ბეკეტის „აბსურდის“ დრამაში.

„რკინის“ ფარდა ჩამოფარებულ საბჭოთა იმპერიაში, 1955 წელს მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე ვასო ყუშიტაშვილი დგამს შილერის „მარიამ სტიუარტს“.

ევროპასა და ამერიკაში სახელმოხვეჭილი რეჟისორი, რომელმაც პარიზის ერთ-ერთი ყველაზე ცნობილი თეატრი „ატელიე“ შარლ დიულენტან ერთად დააარსა, გამოირჩეოდა მაღალი ინტელექტითა და საოცარი ადამიანური თვისებებით. ვასო ყუშიტაშვილი წლების განმავლობაში, პარიზში ფირმენ ჟემიეს წინადადებით თეატრ „ანტუანის“ სტუდიაში ასწავლიდა მსახიობის ოსტატობას, ხოლო შემდეგ მის მიერვე დაარსებულ თეატრ „ატელიეში“ აგრძელებდა შემოქმედებით და პედაგოგიურ მოღვაწეობას. ახალგაზრდა ქართველმა რეჟისორმა ძალიან სწრაფად გაითქვა სახელი პარიზის თეატრალურ წრეებში. მას დადგმებზე ინვესტდნენ „ოდეონში“, „სამხატვრო“, „პორტ სენ მარტენის“, „ელისეის მინდვრებისა“ და პარიზის სხვა თეატრებში. ჟორჟ პიტოევმა თავის თეატრში, ჟენევაში მ. გორკის პიესის „ფსკერზე“ და-

სადგმელად მიიწვია ვასო ყუშიტაშვილი. აღსანიშნავია ისიც, რომ ვასო ყუშიტაშვილი, როგორც კონსულტანტი, მიწვეული იყო ინგლისში, ოქსფორდის უნივერსიტეტში და ბელგიაში, ბრიუსელის დე ლარკის თეატრში. 1929 წლიდან იგი ამერიკაშია. ნიუ-იორკის თეატრ „ოპერა კომიკის“ სცენაზე დგამდა სპექტაკლებს, ხოლო შემდეგ ნიუ-იორკის სამხატვრო-ლაბორატორიულ თეატრს ხელმძღვანელობდა, პარალელურად დგამდა სპექტაკლებს ექსპერიმენტულ თეატრში „რეპერტუარ კომპონში“. რეჟისორს დადგმაზე არაერთი შეთავაზება ჰქონდა ბროდვეის თეატრებში, მაგრამ ვასო ყუშიტაშვილს არ იტაცებდა კომერციული თეატრები და შემოთავაზებებზე უარს ამბობდა. რეჟისორი ამერიკაში მოღვაწეობას ასრულებს ნიუ-ორლიანის ექსპერიმენტულ თეატრში და 1933 წელს სამშობლოში ბრუნდება.

14 წლის განმავლობაში ევროპასა და ამერიკაში ვასო ყუშიტაშვილი ძირითადად მოღვაწეობდა ექსპერიმენტულ თეატრებში. მიუხედავად უამრავი შემოთავაზებებისა, პარიზის ბულვარული და ამერიკის ბროდვეის თეატრებისაგან, სადაც ძალიან დიდი ფული ტრიალებს, რეჟისორს არ უღალატია თავისი შემოქმედებითი მრწამსისათვის. იგი ყოველთვის ემსახურებოდა დიდ ხელოვნებას.

ვასო ყუშიტაშვილის სპექტაკლში მარიამისა (ვ. ანჯაფარიძე) და ელისაბედის (ს. თაყაიშვილი) ბრძოლა უწინარეს ყოვლისა წარმოდგენილია, როგორც ხელისუფლებისათვის ორი პოლიტიკური მიმდინარეობის ბრძოლა. სპექტაკლში რეჟისორის მიერ ხაზგასმული იყო მარიამ სტიუარტისა და ელისაბედის პოლიტიკური დაპირისპირება. შილერის რომანტიკული გატაცებით დაწერილ პიესას რეჟისორმა საკმაო სიღრმე და სინათლე მისცა. წინა პლანზე წამოწეულია არა ბრძოლა და ქიშპობა მარიამ სტიუარტსა და დედოფალს შორის, არამედ ორი პოლიტიკური დაჯგუფების ბრძოლა სამეფო ტახტისათვის, ბრძოლა ძალაუფლებისათვის. ძლიერი და დაუნდობელი ელისაბედი ანადგურებს სუსტ მარიამ სტიუარტს და სისხლიანი ეშაფოტის გზით აღწევს ძალაუფლების განმტკიცებას. სპექტაკლში სიღრმისეულად იყო გადმოცე-

მული პერსონაჟთა სულიერი სამყარო, რასაც ხელს უწყობდა შემსრულებლების მაღალი ოსტატობა და მსახიობთა მიერ რეჟისორული იდეის სწორად გაგება. სპექტაკლისათვის შეიქმნა ეპოქის ამსახველი სცენოგრაფია. რეჟისორმა მეხუთე მოქმედებიდან ამოიღო რელიგიური სულისკვეთებით გამსჭვალული მონანიების სცენა. ხოლო ფინალური, მარიამის სიკვდილით დასჯის სცენა გათამაშდა სცენის ქვეშ. მარიამის დასჯის სცენაში ჯალათი იძლევა ბრძანებას, რომ ახადონ იატაკი და მარიამი ეშაფოტზე დასასჯელად ჩაუშვან ქვევით.

სპექტაკლი იწყებოდა მარიამის სიკვდილით დასჯამდე ერთი დღით ადრე. მარიამის მთელ წარსულ ცხოვრებას მხოლოდ სხვა პერსონაჟთა და თვით მარიამის მოქმედებიდან გეზულობდა მაყურებელი.

ინგლისის დედოფალი ელისაბედი, რომელსაც თამაშობდა სესილია თაყაიშვილი, სპექტაკლში განსახიერებული იყო ფარისეველ, ორპირა და დესპოტურ მეფედ. მსახიობისათვის რამდენადმე ახალი იყო ასეთი დესპოტი და ამავე დროს ტრაგიკული პერსონაჟის განსახიერება სცენაზე. სახასიათო როლების უბადლო შემსრულებელი სცენაზე ცოცხლობდა პერსონაჟის ნამდვილი სიცოცხლით. და რაც მის გარშემო ხდებოდა, აღიქვამდა როგორც ცხოვრებისეულ სინამდვილეს.

სესილია თაყაიშვილმა მაღალი სამსახიობო ოსტატობის წყალობით შექმნა ელისაბედის შინაგანად ძლიერი ადამიანის სახე. მიუხედავად იმისა, რომ ელისაბედი ფარისეველია, მან იცის, რომ მისი მოქმედება და მოღვაწეობა ემსახურება სამეფოს ერთიანობის იდეას. „მხოლოდ ერთი სისუსტე აქვს ს. თაყაიშვილის ელისაბედს – ეს არის გრაფი ლეისტერი, რომელიც მის გულს დაეუფლა. ამიტომ ელისაბედის ხასიათი იქ ვლინდება ყველაზე კარგად, სადაც მის სახელმწიფოებრივ ინტერესებს პირადული რამ წინ აღუდგება“ (არველაძე, 1962:101-102).

მსახიობმა შექმნა დედოფლის სახე, რომელიც მზად არის ყველა ღონე იხმაროს ინგლისის ძლიერებისათვის. მას მიაჩნია, რომ პოლიტიკურად სწორი განაჩენი გამოუტანა მა-

რიამს. მიუხედავად ამისა, ელისაბედს არ სურს ინგლისელებმა დაინახონ მისი მკაცრი, დესპოტური ბუნება. ხალხში მას გულკეთილი დედოფლის სახელი აქვს და ეს აიძულებს, ანგარიში გაუწიოს ხალხს, აქედან გამომდინარე ხდება იგი ფარისეველი. „ს. თაყაიშვილის ელისაბედი ჭკვიანი, ცბიერი და ბოროტია. მეტად ფრთხილი და უფრო მეტად დაუნდობელი. არც ერთ კაცს მისი არ სჯერა ამ ქვეყანაზე. ყოველ ნაბიჯზე ბოროტებას და ვერაგობას მოელის სხვისგან, რადგან თვითონ არის ასეთი“ (გურაბანიძე, 1972:321-322). მსახიობმა ელისაბედის სახის შესაბამისად გამოიყენა მკვეთრი და დამაჯერებელი სამსახიობო გამომსახველი ხერხები და შექმნა ელისაბედის შინაგანად ძლიერი, თავის ძალაში დაჯერებული, გულზვიადი დედოფლის სახე. „მის მიერ შექმნილ ყოველ სახეს აქვს თავისი ფერი, მოძრაობა, ხმა, თავისი ხასიათი. ზოგჯერ ისე ახლოა მსახიობის პიროვნება შექმნილი სახის ბუნებასთან, რომ ასე გეგონებათ, სადაცაა ზღვარი წაიშლება მათ შორისო, მაგრამ არა, თაყაიშვილი არ არის ნატურალისტი. ყოველთვის სრულია, ნათელი მისი დამოკიდებულება სინამდვილესთან. სახასიათო, ეპიზოდური როლების ეს ოსტატი მაყურებელმა ინგლისის დედოფლის როლშიაც ნახა და განაცვიფრა იგი, როცა მის წინ სრულიად ახალი მსახიობი დაინახა“ (კიკნაძე, 1957:57). კრიტიკოსებისა და თეატრის სპეციალისტების მიერ სესილია თაყაიშვილი აღიარებული იქნა ელისაბედის როლის საუკეთესო შემსრულებლად.

ელისაბედისაგან განსხვავებით, მარიამ სტიუარტი ტრაგიკული პერსონაჟია. მარიამ სტიუარტის ტრაგიკული ბედი მჭიდროდ არის დაკავშირებული იმ დიდ პოლიტიკურ ბრძოლასთან, რომელიც წარმოებდა რეფორმაციასა და კონტრრეფორმაციას შორის. კათოლიკურმა ეკლესიამ პროტესტანტიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში შოტლანდიის სამეფო გვარის შთამომავალი მარიამ სტიუარტი გამოიყენა და ინგლისის დედოფლის ელისაბედის ნაცვლად სურდა მარიამ სტიუარტი დაესვა ტახტზე. კათოლიკური ეკლესიის მიერ ინგლისის დედოფლად გამოცხადებული მარიამ სტიუარტი იმ დროს დაბრუნდა შოტლანდიაში, როცა ინგლისში პროტეს-

ტანტიზმსა და კათოლიციზმს შორის გააფთრებული ბრძოლა მიმდინარეობდა.

შოტლანდიაში, პროტესტანტიზმის მიმდევრებმა კარგად გამოიყენეს მარიამ სტიუარტის შეცდომები და ჯერ აიძულეს ტახტზე აეღო ხელი, შემდეგ კი დააპატიმრეს იგი (საქმე ისაა, რომ მარიამის მეორე ქმარმა ლორდ დარნლეიმ, რომელთანაც მარიამს ვაჟი შეეძინა, მოკლა მარიამის საყვარელი და გაიქცა, მაგრამ თვით დარნლეი მალე მოკლეს და როცა მარიამი ქმრის სიკვდილიდან რამდენიმე თვის შემდეგ ცოლად გაყვა გრაფ ბოტველს, რომელსაც ეჭვით დარნლეის მოკვლას აბრალებდნენ, მარიამს ქმრის მკვლელობაში მონაწილეობის მიღება დასწამეს). მარიამმა მოახერხა საპატიმროდან გაქცევა. მან გადანყვიტა ინგლისის დედოფალ ელისაბედთან შეეფარებინა თავი, მაგრამ ელისაბედმა მარიამი, როგორც გვირგვინის მეტოქე და კათოლიკური ეკლესიის იარაღი, დააპატიმრებინა.

რეჟისორმა და ვერიკო ანჯაფარიძემ მიაღწიეს, რომ მსახიობს განცდის სიღრმე და მხატვრული სახის მონუმენტური გააზრება ეჩვენებინა მარიამ სტიუარტის როლში. ვერიკო ანჯაფარიძის მარიამი ქალური სინაზითა და კდემამოსილებით გამოირჩეოდა. ამ ნაზ არსებაში მჟღავნდებოდა ბრძოლის საოცარი შემართება. ელისაბედისა და მარიამ სტიუარტის შერკინებაში იხსნებოდა ვერიკო ანჯაფარიძის გმირის მთელი ბუნება, მისი სულიერი სამყარო, მისი ვნებები. მსახიობი ვირტუოზული აქტიორული ტექნიკის წყალობით აღწევდა დამაჯერებლობას. ეშაფოტზე მიმავალ მარიამის თვალებში იკითხებოდა ტრაგიკული აღსასრულის წინაშე მდგარი ქედუხრელი, ამაყი არსება. ვერიკო ანჯაფარიძეს უკანასკნელ დეტალამდე გააზრებული ჰქონდა მარიამის ღრმად ტრაგიკული სახე. მარიამის ნაზ, მთრთოლვარე, გამძაფრებულ სულიერ მოძრაობას მსახიობი მკვეთრ პლასტიკურ ხაზებში ავლენდა და ამვე დროს არ კარგავდა ცხოვრებისეულ სიმართლეს. მასში იყო ღრმა განცდა, თამამი აქტიური ფერები, დინამიზმი და უწყვეტი შინაგანი რიტმი. მი-

სი პლასტიკური ნახაზი, მონოლოგი და ჟესტი სცენაზე ქმნიდა ერთ მთლიან მხატვრულ სურათს.

ვერიკო ანჯაფარიძის მარიამმა იცოდა, რომ ამიერიდან იგი განწირული იყო, ისტორიის ასპარეზიდან მიდიოდა და ეს წასვლა აღსავსე იყო ტრაგიკული გაორებით. ეშაფოტისაკენ მიმავალი მარიამი მაყურებელს აოცებდა „სიკვდილის სილამაზით“. იგი მიდიოდა მხნედ და არა პომპეზურად, მიდიოდა თავისი ღირსების გრძნობით, მისი სვლა რაღაც დიდი სერობას ჰგავდა. მასში იყო ამქვეყნიურ სიკეთესთან გამოთხოვების ტკივილიც და მრისხანებაც. „სცენაზე ანჯაფარიძემ მარიამ სტიუარტი წარმოადგინა მსუბუქ ხაზებში. მსახიობი სავსებით იმორჩილებდა მარიამის ბუნებას. იგი თავის ნებაზე დაატარებს ხასიათს. ხან ლმობიერ ქალად აქცევს მარიამს (მორჩილება რომ მიაჩნია სულის სინმინდედ) და ხან კიდევ მკაცრ ბრალმდებლად გამოჰყავს ინგლისის კანონმდებლობისა. „ვხედავ იმასაც: რომ ეს თქვენი ზედა პალატაც ქვედას თანაბრად მექრთამეა და უსირცხვილო“ (თარგმანი ვ. ბენუკელისა). ამ სიტყვებში ავლენს ანჯაფარიძე თავისი გმირის ძლიერ ბუნებას, შემდეგ უცებ შეასუსტებს ხოლმე მარიამის სულის სიმხნევეს და სევდიანი ხმით გვესაუბრება მის სულიერ დრამაზე. ანჯაფარიძის მარიამი ისტორიულად განწირული ადამიანია“ (კიკნაძე, 1957:55). ვერიკო ანჯაფარიძეს მხატვრულად მართებულად ჰქონდა გააზრებული მარიამის როლი. იგი ერთი კუთხიდან არ ხსნიდა როლს, ერთხაზოვნად არ წარმოგვიდგენდა სახის განვითარებას. მან მარიამის ამაყი, მაგრამ იმავდროულად გასაოცრად ტრაგიკული სახე შექმნა.

თავად ვასო ყუშიტაშვილი ფსიქოლოგიური განწყობის რეჟისორი იყო. მის სპექტაკლებში იქმნებოდა ღრმად გააზრებული სცენური სახეები, იზადებოდნენ ახალი აქტიორული ძალები, მაღლდებოდა სპექტაკლის სასცენო კულტურა, იხვეწებოდა მსახიობთა გემოვნება. შილერის „მარიამ სტიუარტი“ დიდი რეჟისორის ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი იყო. მან ზედმინვნით ზუსტად ასახა ელისაბედის ეპოქის ინგლისური ყოფა, შექმნა ამაღელვებელი ატმოსფერო, ში-

ლერის რომანტიკული გატაცებით დაწერილ დრამას ახალი სიღრმეები შესძინა. მან წინა პლანზე წამოსწია და ხაზი გაუსვა პიესის პოლიტიკურ მხარეს. ელიზაბედისა და მისი მომხრეების სახით დაგვიანა ინგლისის სამეფო კარის განზოგადებული სურათი. რეჟისორმა კარგად გახსნა გმირთა შინაგანი ბუნება და დაგვიხატა ყოველი მათგანის ფსიქოლოგიური პორტრეტი. მან ახლებურად, თანამედროვეობის თვალსაზრისით წაიკითხა შილერის დრამა „მარიამ სტიუარტი“. შორეული საუკუნეებიდან გამოხმობილი გმირები ახლობელი და გასაგები გახდა თანამედროვე მაყურებლისათვის. ასეთია თეატრის ნამდვილი ბუნება, როცა იგი ისტორიულ წარსულს აცოცხლებს.

ვასო ყუშიტაშვილის სპექტაკლი გამოირჩეოდა მხატვრული ერთიანობით, მაღალი გემოვნებით და სასცენო ოსტატობით. სპექტაკლში თვალისმომჭრელად არ ჩანდა რეჟისორი, იგი არასოდეს იყენებდა ტექნიკურ სცენურ ეფექტებს. რეჟისორი მსახიობების მეშვეობით გადმოსცემდა თავის ჩანაფიქრს. ვასო ყუშიტაშვილის სარეჟისორო პრაქტიკაში მთავარი იყო აქტიორის შემოქმედების წარმოჩენა და შემოქმედებითი პროცესის ჩვენება. ნათლად გამოჩნდა, რომ ვასო ყუშიტაშვილი კარგად გრძნობდა სასცენო ხელოვნების უმთავრეს ელემენტს – მოქმედებას. სცენიდან მსახიობები გადმოსცემდნენ არა სიტყვებს, არამედ აზრებს, მსახიობთა მოქმედებაში იქმნებოდა სახეები, რომლებიც სპექტაკლის იდეის მატარებლები იყვნენ. სახეთა ურთიერთობაში იქმნებოდა სცენიური ცხოვრების სრულყოფილი სურათი. „მარიამ სტიუარტი“ ბევრი იყო სრულყოფილი სახეები, მათ შორის სპექტაკლის ძირითადი ბირთვი მარიამი (ვ. ანჯაფარიძე) და ელისაბედი (ს. თაყაიშვილი), სწორედ მათი რეალისტური სცენური ურთიერთობა ქმნიდა მაღალ თეატრალურ ხელოვნებას. სპექტაკლში ყოველი სახე ლოგიკურად ვითარდებოდა, რაც რეჟისორის უდავო გამარჯვებაზე მეტყველებს.

ხაზი უნდა გაესვას ვასო ყუშიტაშვილის სპექტაკლის კიდევ ერთ მნიშვნელოვან მხარეს, რაც მდგომარეობს იმაში, რომ რეჟისორმა გააგრძელა კოტე მარჯანიშვილის ტრადი-

ცია, რომელსაც ყოველთვის უფრხილდებოდა თეატრი. უპირველეს ყოვლისა ეს გამოიხატა მსახიობთან მუშაობაში. დიდმა რეჟისორმა შეძლო მსახიობის მანამდე გაუხსნელი, მიუკვლეველი შინაგანი სამყაროს მთელი საიდუმლოების შეცნობა და ამეცყველება. სპექტაკლში იგრძნობოდა რეჟისორის რეალისტური მანერა, ფსიქოლოგიური სიმართლე, მართალი სცენური ატმოსფერო. რეჟისორის მხატვრული ჩანაფიქრის განხორციელებაში დიდ როლს ასრულებდა ცხოვრებისეული ატმოსფერო, რომელიც სუფევდა სცენაზე. ისტორიული წარსულის თანადროული წაკითხვა პირველ რიგში გულისხმობდა ადამიანთა ურთიერთობის, მათი ცხოვრების სიმართლის გამოხატვას.

სტალინის გარდაცვალების შემდეგ მემკვიდრეობისათვის დაიწყო გააფთრებული ბრძოლა პოლიტიკურ ელიტაში. ვასო ყუშიტაშვილის სპექტაკლი „მარიამ სტიუარტი“ ერთგვარი გამოძახილი იყო ქვეყანაში მიმდინარე პოლიტიკური პროცესების მიმართ. რეჟისორმა რეალისტური მხატვრული ხერხებით გადმოგვცა ტახტისთვის ბრძოლის სისასტიკე.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. არველაძე ნ., მომავლის გადასარჩენად, თბილისი, 2008;
2. ბრეხტი ბ., მცირე ორგანონი თეატრისათვის, თბილისი, 1982;
3. გურაბანიძე ნ., მრავალსახეობა თეატრისა, თბილისი, 1972;
4. კიკნაძე ვ., შილერი ქართულ სცენაზე, თბილისი, 1957.

ნატურალისტური ძიებები ფრანგულ თეატრში

მეორე იმპერიის პერიოდში, ნაპოლეონ III მმართველობის დროს, 1864 წელს პარიზის თეატრებს „კომედი ფრანსეზ-სა“ და „ოდეონს“ მონოპოლია გაუუქმდა. მონოპოლიის გაუქმების შემდეგ საფრანგეთში იწყება კომერციული თეატრების აყვავების ხანა. ამავე დროს არსებული ე.წ. „ბულვარული თეატრები“ კარგავენ მაყურებელს და ადგებიან ანტრეპრიზის გზას, რამაც სერიოზული გავლენა მოახდინა ამ თეატრების მხატვრულ-შემოქმედებით ხარისხზე. პარიზის თეატრები XIX საუკუნის 70-იანი წლებიდან იძენს გასართობი ინდუსტრიის სახეს, რაც უმრავლეს შემთხვევაში მიუზიკ-ჰოლ-სა და „კაფე-კონცერტს“ წარმოადგენს.

კომერციულ თეატრებში ანტრეპრინიორები, მოგების მიზნით, მაყურებლის გემოვნების გათვალისწინებით დგამდნენ სალონურ, ე.წ. „მსუბუქი ჟანრის“ პიესებს. მოცემული პერიოდის ფრანგული თეატრის ერთ-ერთ დიდ ავტორიტეტს ფრანსიკ სარსეს მიაჩნდა, რომ ფრანგულ სცენაზე არ აქვს ადგილი ისეთ დრამატურგებს, როგორებიცაა გერჰარტ ჰაუტმანი, ჰენრიკ იბსენი, ემილ ზოლა და სხვები. ეს გარემოებები გავლენას ახდენდა პარიზის თეატრების შემოქმედებაზე. იმრავლა თეატრალურმა შტამპებმა, მთავარი იყო მაყურებლის გემოვნების დაკმაყოფილება. აქტიური გახდა თეატრალური „ვარსკვლევების“ თემა.

ფრანგულ თეატრში, არსებული ვითარებიდან გამომდინარე, თითქოს „კომედი ფრანსეზს“ უნდა ეტვირთა ნაციონალური ფრანგული თეატრის ტრადიციების შენარჩუნება და მისი განვითარება, მაგრამ სამწუხაროდ, მისი შემოქმედება უფრო მემორიალურ ხასიათს ატარებდა. კლასიკური პიესები, რომლებიც იდგმებოდა „კომედი ფრანსეზში“, თანამედროვეთა აზრით, მოგაგონებდა წარსული წლების თეატ-

რალური დიდების ეპოქას. ალბათ შემთხვევითი არ არის, რომ ამ თეატრის ორმა უდიდესმა მსახიობმა სარა ბერნარმა და კონსტანტ კოკლენმა დატოვა აკადემიური თეატრის სცენა.

XIX საუკუნის 70-იან წლებში ფრანგულ თეატრსა და დრამას აკრიტიკებდა ემილ ზოლა. ზოლას თეატრალური იდეების განხორციელებას 80-90-იან წლებში „თავისუფალ თეატრში“ შეეცადა პირველი ფრანგი რეჟისორი და თეატრის რეფორმატორი ანდრე ანტუანი.

„მსუბუქი ჟანრის“ (მელოდრამა, ოპერეტა) პიესების პარალელურად ვითარდება ანტიბურჟუაზიული დრამა, რომლის ერთ-ერთი თვალსაჩინო წარმომადგენელია ემილ ზოლა. ზოლამ თავისი ნატურალისტური ესთეტიკური იდეები ჩამოაყალიბა პოლემიკურ სტატიებში და რომანების სერიაში „რუგონ-მაკარები“.

XIX საუკუნის მეორე ნახევარში საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების ახალმა აღმოჩენებმა, განსაკუთრებით ბიოლოგიაში, სერიოზული ბიძგი მისცა ნატურალისტურ ძიებებს დრამასა და თეატრში. ამ პერიოდში მეცნიერება ინტენსიურად იკვლევდა მატერიის საიდუმლოებებს, სწრაფად ვითარდებოდა ფიზიკა, ქიმია, ასტრონომია, ბიოლოგია, მედიცინა, ფილოსოფია, ისტორია, საინჟინრო ტექნოლოგიები, ეკონომიკა, ადამიანების თვალწინ იცვლება სამყაროს არსებული სურათი. მეცნიერების მისწრაფებამ, ამოეხსნა სამყაროსა და ადამიანის რეალურ სივრცეში არსებობის საიდუმლოებები, სერიოზული გავლენა მოახდინა ხელოვნებაზე, კერძოდ კი სათეატრო ხელოვნებაზე. თეატრიც ანალოგიურად ცდილობდა ამოეხსნა საიდუმლო გარემოს გავლენისა ადამიანის სულიერ სამყაროზე.

ემილ ზოლა ცდილობდა გამოეყენებინა საბუნებისმეტყველო მეცნიერებების მიღწევები, რაც თეატრის რეალურ ცხოვრებასთან დაახლოების საფუძველს შექმნიდა. ზოლას მოწოდება იყო ადამიანის ცხოვრებაში თამამად შეჭრა, ხალხის ყოფის ასახვა, სასცენო ხელოვნების შინაარსის გაფართოება და მისი მხატვრული არსენალის განახლება და გაზ-

რდა. თავად ზოლას და მისი მიმდევრების შემოქმედებაში, ხშირ შემთხვევაში, აღინიშნება ობიექტურობა, სწორხაზოვანი დოკუმენტურობა, ე.წ. „ბიოლოგიზმი“, რაც სასცენო ხელოვნების მხატვრულ შესაძლებლობებს ზღუდავდა. ამავე დროს უნდა აღნიშნოს, რომ ემილ ზოლას შემოქმედებით და თეორიულ ძიებებში ბევრი რამ მნიშვნელოვანი იყო, რამაც სერიოზული გავლენა მოახდინა XIX საუკუნის რეალისტური დრამის და თეატრის მიღწევებზე.

ნატურალისტური სკოლის მანიფესტს წარმოადგენს ემილ ზოლას სტატიების კრებული „ჩვენი დრამატურგები“ (1881) და „ნატურალიზმი თეატრში“ (1881). უკანასკნელ კრებულში შესულია სტატიები პარიზის თეატრებზე. საკმაოდ საინტერესო მოსაზრებას გამოთქვამს მწერალი თანამედროვე ფრანგული თეატრის შესახებ. ფრანგული თეატრის კრიზისის საფუძველს იგი თანამედროვე დრამატურგიაში ხედავს. ემილ ზოლა საფუძვლიანად განიხილავს თავისი ეპოქის სათეატრო ცხოვრების ყველა ასპექტს და ქმნის თანამედროვე ფრანგული თეატრის სრულყოფილ სურათს. ზოლას მიაჩნია, რომ თეატრის განახლება შესაძლებელია მხოლოდ რეპერტუარის განახლებით. თუკი დრამატურგი შეძლებს სცენაზე რეალური ყოფისა და სასცენო სპეციფიკის ურთიერთშერწყმას, იგი გახდება ახალი თეატრის ფუძემდებელი. ნოვატორმა დრამატურგმა ყველაფერი „უნდა დააყენოს ეჭქვეშ, სცენიდან გაიტანოს ყველა დამაბრკოლებელი ხლამი, დაგვიხატოს სამყარო, რომლის შესაქმნელად უნდა უარყოს დამკვიდრებული ტრადიციები და მასალად მხოლოდ რეალური ცხოვრება გამოიყენოს“ (Зоя, 1966:25).

ზოლას მიაჩნდა, რომ ნატურალისტური დრამა მთლიანად შეცვლიდა თეატრის მხატვრულ წყობას. თუ პიესაში ასახული იქნება რეალური ყოფა, მაშინ იგი აუცილებლად შეცვლის თანამედროვე თეატრალური წარმოდგენების ხაზგასმულ თეატრალობას. დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა ზოლა დეკორაციებს. დეკორაციას უნდა აესახა ის პირობები, ის გარემო, სადაც მიმდინარეობს მოქმედება. ეს ეხება არა მარტო დეკორაციებს, არამედ კოსტიუმებსაც. სამოსიც უნდა შეესა-

ბამებოდეს გმირის სოციალურ სტატუსს, პროფესიას, საქმიანობას და გმირის ხასიათს.

ქმნის რა თეატრის გარდაქმნის პროგრამას, ემილ ზოლა არ განიხილავს საკითხს რეჟისორის შესახებ. მისი კონცეპცია ძირითადად ავტორის, ანუ დრამატურგის თეატრს შეეხება, რადგან თეატრის გარდაქმნის ძირითადი ფუნქცია დრამატურგს, ახალ დრამას ეკისრება. თუმცა ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ზოლას კარგად ესმის რეჟისორის როლი და ადგილი სათეატრო რეფორმების განხორციელებაში.

ემილ ზოლას იდეები ყალიბდებოდა მჭიდრო თანამშრომლობით ე.წ. „მედანის“ ჯგუფთან. მედანის ჯგუფში გაერთიანებული იყვნენ ახალგაზრდა მწერლები: გი დე მოპასანი, ჟორის გიუსმანი, ანრი სეარი, პიერ ალექსისი, ლეონ ენიკი და „თავისუფალი თეატრის“ დამფუძნებელი ანდრე ანტუანი. მედანის ჯგუფის ლიდერი იყო ემილ ზოლა. მათ გამოაქვეყნეს კრებული „მედანის საღამოები“, სადაც მკაფიოდ, ერთგვარი მანიფესტის სახით იყო განერილი თანამოაზრეთა ნატურალისტური იდეები. მედანის ჯგუფის შეხვედრები იმართებოდა ზოლას სახლში მედანაში. ზოლას ინიციატივით შექმნილ კრებულში „მედანის საღამოები“ თავმოყრილი იყო ჯგუფის წევრების ნოველები და მოთხრობები საფრანგეთ-პრუსიის ომის (1870-1871) თემაზე. კრებულში წინა პლანზე იყო წამოწეული ბრძოლების არა გმირული, პატრიოტული თემა, არამედ ადამიანის სულიერი დეგრადაციის პროცესი, ადამიანის რომელშიც გაღვიძებულია მხეცური ინსტიქტები.

მედანელები ემხრობოდნენ დრამის „დოკუმენტურობის“ პრინციპებს, რაც ეფუძნებოდა ყოფის ზუსტ და დეტალურ ასახვას, განურჩევლად მნიშვნელოვანისა და უმნიშვნელოსი, ტიპურისა და არატიპურისა, ანუ ემხრობოდნენ რეალობის ფოტოგრაფიული სიზუსტით ასახვას.

მედანის ჯგუფის ერთ-ერთი წევრი ანდრე ანტუანი 1887 წელს პარიზში ხსნის „თავისუფალ თეატრს“. დიდი რეჟისორს და ფრანგული თეატრის რეფორმატორს ანდრე ანტუანს მოკრძალებული თანამდებობა ეკავა პარიზის გაზის

კომპანიაში, იგი ამავე დროს მოყვარული მსახიობი იყო. „თავისუფალი თეატრი“ წარმოიშვა სამოყვარულო სამსახიობო დასის საფუძველზე, ამავე დროს მასში გაერთიანებული იყო რამდენიმე ხელმოცარული პროფესიონალი მსახიობიც.

მოგვიანებით, აანალიზებდა რა თავის მოღვაწეობას თეატრში, ანტუანი წერდა: „ჩემი ცხოვრების უდიდეს სიხარულს წარმოადგენს ის, რომ შევძელი მემსახურა ზოლას იდეებისთვის როგორც ერთგულ ჯარისკაცს“ (Антуан, 1939:21). ნიშნავს თუ არა ეს, რომ ანტუანმა თეატრალურ პრაქტიკაში ხორცი შეასხა ზოლას იდეებს ფრანგული თეატრის რეფორმების შესახებ? რთული სათქმელია, რადგან „თავისუფალი თეატრის“, შემდგომ „ანტუანის თეატრისა“ და „ოდეონის“ პროგრამა, მიზნები და პრინციპები საკმაოდ მკაფიოდ იყო განსაზღვრული ამ თეატრების დამაარსებლის ანდრე ანტუანის მიერ. რა თქმა უნდა, მედანის ჯგუფის შეხვედრებმა, თავად ზოლას იდეებმა და სათეატრო რეფორმების კონცეპციამ სერიოზული ბიძგი მისცა ანტუანის თეატრალურ რეფორმებს. თანამედროვე ფრანგული თეატრი თავისი სულიერი სიღარიბით, ყალბი ემოციებით, საზოგადოებრივი ცხოვრებისგან შორს დგომით პროტესტს იწვევდა ანტუანში. მოდური დრამატურგების: სებასტიან ოჟეს, ვიქტორენ სარდუს, ალექსანდრე დიუმას (შვილი) პიესები, რომლებიც წარმოადგენდა ფრანგული სცენის ძირითად რეპერტუარს, ანტუანს ფრანგული თეატრის კრიზისის საფუძვლად მიაჩნდა. ანდრე ანტუანი იზიარებდა მედანელების იდეას ახალი თეატრის შექმნის შესახებ. თეატრის, რომელიც ფართოდ გაუღებდა კარს ახალგაზრდა დრამატურგებს, დრამატურგებს, რომლებიც თავიანთ პიესებში ასახავენ საზოგადოების ყოფიერებას, პიესებს რომლებიც „მეცნიერული“ სიზუსტით ასახავენ ცხოვრებას ისეთს, როგორიც ის არის, მისი სასტიკი, უღმობელი მხარეებით. ანდრე ანტუანი „თავისუფალი თეატრის“ რეპერტუარის ფორმირებისას ცდილობდა არ გამოეყენებია არც ერთი ესთეტიკური მიმართულების გამომსახველობითი ხერხები იმ დროს არსებულ ფრანგულ

თეატრში. რეჟისორი აცხადებს „ლიბერალური ეკლექტიზმის“ პრინციპებს, რაც მას აძლევს საშუალებას, ერთმანეთისგან ჟანრობრივად და შინაარსობრივად განსხვავებული პიესები დადგას. თუმცა ახალი რეპერტუარის ძიებებში იგი ძირითადად ეყრდნობა ისეთ მწერლებს, როგორებიცაა ემილ ზოლა, გი დე მოპასანი, ძმები გონკურები. ანტუანი აგრეთვე მიმართავს უცხოურ დრამატურგიას. მისი უდიდესი დამსახურებაა, რომ ფრანგული თეატრი დაუბრუნდა ევროპულ კლასიკურ დრამას. მას შემდეგ რაც ფრანგული სცენიდან რომანტიკულმა დრამატურგიამ ფაქტიურად განდევნა ევროპული კლასიკური დრამა, ანტუანმა „თავისუფალ თეატრში“ პირველმა დადგა ლევ ტოლსტოის „მეუფე წყვდიადისა“ (1888), ჰენრიკ იბსენის „მოჩვენებები“ (1890), „გარეული იხვი“ (1891), გერჰარტ ჰაუპტმანის „ფიქრები“ (1893) და სხვა პიესები. აღნიშნული პიესები ცენზურის მიერ აკრძალულ პიესათა რიცხვს განეკუთვნებოდა.

ცენზურის მიერ აკრძალული პიესების დადგმის მიზნით ანტუანმა შექმნა კლუბის ტიპის დახურული თეატრი, სადაც შესვლა მხოლოდ აბონემენტებით იყო შესაძლებელი, რაც ანტუანს საშუალებას აძლევდა, ცენზურის გარეშე განეხორციელებინა დადგმები. უნდა აღინიშნოს, რომ შემდგომში ანტუანის ე.წ. „დახურული თეატრის“ პრინციპს ხშირად იყენებდნენ ევროპის თეატრალურ პრაქტიკაში.

ანდრე ანტუანის შემოქმედებითი პრინციპები სრულყოფილად იქნა გამოვლენილი „თავისუფალი თეატრის“ დადგმებში: „მეუფე წყვდიადისა“ და „მოჩვენებები“. ტოლსტოის პიესის დადგმას წინ უსწრებდა ლიტერატურული დისკუსიები. პიერ ოჟე, ალექსანდრე დიუმა (შვილი), არმან სალაკრუ ერთხმად აცხადებდნენ, რომ ტოლსტოის დრამა პირქუში, მოსაწყენი და არასცენურია. ამ დისკუსიებმა, როგორც ანტუანი აცხადებს, დაარწმუნა, რომ აუცილებლად უნდა დაეგმა „მეუფე წყვდიადისა“ და თავად შეესრულებინა აკიმის როლი. სპექტაკლის პრემიერის შემდეგ ანტუანი თავის დღიურში აკეთებს ჩანაწერს: „სპექტაკლი „მეუფე წყვდიადისა“ ნამდვილი ტრიუმფია, ვაღიარებ, რომ ტოლსტოის პიესა ნამ-

დვილი შედეგია“ (Антуан, 1939:29). ფრანგული თეატრალური კრიტიკა სპექტაკლის შესახებ წერდა: „პირველად ფრანგულ სცენაზე წარმოდგენილი იქნა რუსული ყოველდღიურობისათვის დამახასიათებელი გარემო ყოველგვარი შეღამაზების გარეშე, რაც ანტუანის თეატრის გარდაუვალ აუცილებლობას წარმოადგენს“.

ანდრე ანტუანმა მრავლისმომცველი გახადა თეატრის სტრუქტურა. თუ ადრე თეატრი თავისთავში გულისხმობდა დრამატურგიისა და მსახიობის ერთობას, ანტუანმა იგი აქცია სხვადასხვა კომპონენტის, ხელოვნების სხვადასხვა დარგების ერთობად. დრამა, მსახიობი, მუსიკა, მხატვრობა და სხვა – სადადგმო კონცეპციას დაუქვემდებარა. თავად „სასცენო სივრცე“, როგორც სპექტაკლის სტრუქტურული საფუძველი, XIX საუკუნის 70-იან წლებში მენინგემელებთან ე.წ. მოხატული დეკორაციები მსახიობთა შესრულების მხოლოდ ფონს წარმოადგენდა. ხოლო ანტუანის თავისუფალ თეატრში დეკორაციამ შეიძინა სრულიად ახალი დანიშნულება. იგი აღარ ასრულებს ლამაზი ფონის პასიურ როლს, რომლის წინ ვითარდება მსახიობის მოქმედება. დეკორაციამ შეიძინა სრულიად ახალი დატვირთვა, იგი იქცა მოქმედების კონკრეტული ადგილის განმსაზღვრელად. იმ ადგილის, სადაც პიესის თანახმად მიმდინარეობს პერსონაჟების ცხოვრება. ანტუანთან სცენაზე ნივთებიც კი ნამდვილი იყო და არა ბუტაფორიული, როგორც მენინგემელებთან. მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავიდა „თავისუფალ თეატრში“ სივრცემ, გარემომ სადაც ადამიანს უხდება მოქმედება. ჟან ვილარის სიტყვებით, „სიდის“ შემდეგ პირველი რევოლუცია თეატრში მოაწყო პარიზის გაზის კომპანიის რიგითმა მოსამსახურემ ანდრე ანტუანმა“ (Вилар, 1956:28).

„მეუფე წყვდიადისა“ დადგმის შემდეგ ანდრე ანტუანი დგამს ჰენრიკ იბსენის „მოჩვენებებს“ და თავად ასრულებს ოსვალდის როლს. იბსენის მიმართ მტრულად იყო განწყობილი ფრანგული კრიტიკა. განსაკუთრებული კრიტიკით გამოირჩეოდა ფრანცისკ სარსე, რომელიც იბსენის დრამას არას-

ცენურს, გაუგებარს და უზნეურს უწოდებდა. კონსერვატორებთან პოლემიკაში ჩაბმული იყო ემილ ზოლა, სწორედ მისი რჩევით დადგა ანტუანმა „თავისუფალ თეატრში“ „მოჩვენებები“. სპექტაკლი მაყურებელთა მცირე ნაწილმა აღფრთოვანებით მიიღო. ანტუანი წერს: „ვფიქრობ, სპექტაკლმა მაყურებლის ერთ ნაწილზე ღრმა შთაბეჭდილება მოახდინა, ხოლო მაყურებელთა უმრავლესობაში, მოწყენილობას გავიცემა ცვლიდა“ (Антуан, 1939:35).

რა თქმა უნდა, ემილ ზოლა და ანდრე ანტუანი სამართლიანად ითვლებიან ნატურალისტური ესთეტიკის ფუძემდებლებად ფრანგულ ლიტერატურასა და თეატრში. ზოლას თეორიული და მხატვრული ნაწარმოებები, ანტუანის სპექტაკლები და თეატრალური რეფორმები სამაგალითო იყო ნატურალისტური ესთეტიკის მიმდევართათვის. ზოგადად XIX საუკუნე საფრანგეთის ისტორიაში რევოლუციების საუკუნეა, მაგრამ ამავე დროს, XIX საუკუნე დიდი გარდატეხის ეპოქაა ფრანგულ ლიტერატურასა და თეატრში.

იყვნენ თუ არა ერთგულები ზოლა და ანტუანი ნატურალისტური ესთეტიკის პრიციპებისა, რომელიც თავად შეიმუშავეს, რომლის დასამკვიდრებლად ლიტერატურასა და თეატრში ათეულობით წლები იღვანეს? ძნელი სათქმელია. ზოლა თავისი ნატურალისტური შედეგის „ტერეზა რაკენის“ შემდეგ აქვეყნებს კომედიური ჟანრის პიესას „რაბუნდენის მემკვიდრეები“, ხოლო ანტუანი „თავისუფალ თეატრში“ განხორციელებული ნატურალისტური სპექტაკლების შემდეგ ქმნის „ანტუანის თეატრს“, ხელმძღვანელობს თეატრ „ოდეონს“, სადაც არ ერიდება კომერციული სპექტაკლების დადგმას, გატაცებულია სანახაობითი წარმოდგენების დადგმით. თუმცა „თეატრის დირექტორის დღიურებში“ ვკითხულობთ: „ჩემი ცხოვრების უდიდეს სიხარულს წარმოადგენს ის, რომ შევძელი მემსახურა ზოლას იდეებისთვის როგორც ერთგული ჯარისკაცს“ (Антуан, 1939:77). ნატურალიზმი უკუგდებული იქნა ამ სკოლის ბევრი წარმომადგენლის მიერ. გი დე მოპასანი თავის რომანის „პიერი და ჟანი“ წინასიტყვაობაში აღნიშნავს,

რომ ლიტერატურაში ობიექტურობა შეუძლებელია.

თეატრალური რეფორმების თვალსაზრისით, ნატურალისტურმა ესთეტიკამ უდიდესი გავლენა მოახდინა ფრანგულ და ზოგადად, ევროპულ თეატრზე. თანამედროვე სასცენო „ენის“ წარმოშობა დაკავშირებულია ნატურალისტურ ძიებებთან დრამატურგიაში, სადადგმო ხელოვნებაში და სასცენო სივრცის მოწყობის რეფორმირებასთან. ნატურალიზმისთვის დამახასიათებელია როგორც თეატრალური პრაქტიკის, ასევე თეორიის განვითარება. სათეატრო ხელოვნება განვითარების სრულიად განსხვავებულ ეტაპზე გადავიდა, ჩამოყალიბდა ახალი თეატრალური პროფესია – რეჟისორი. თეატრმა შეიძინა თავისი მხატვრული ქმნილების ახალი ავტორი, რომელმაც თეატრში ლიდერის პოზიცია დაიმკვიდრა. იგი გახდა სპექტაკლის ყველა კომპონენტების გამაერთიანებელი. სადადგმო ხელოვნებაში დაიწყო რეჟისორთა მრავალფეროვანი ექსპერიმენტებისა და ძიებების პერიოდი.

ამრიგად, ნატურალიზმი ფრანგულ თეატრში ერთდროულად იყო ბოლო სიტყვა ტრადიციული თეატრალური სისტემის და ამავე დროს პირველი სიტყვა „რეჟისორის“ თეატრში.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ზოლა ე., შემოქმედება, თბილისი, 1987;
2. Антуан А. Дневники директора театра. М.-Л. 1939;
3. Вилар Ж. О театральной традиции. Москва, 1956.
4. Золя Э. Собр. Соч. т. 26. Москва, 1966;
5. История Зарубежного театра, ч. 2. Москва, 1984.

ლელა ოჩიაური

საქართველოს შოთა რუსთაველის თეატრისა და
კინოს სახელმწიფო უნივერსიტეტი
პროფესორი

რეჟისორები, თაობები და დრო

მაშინ, როდესაც საუბარია, თუ როგორ მოქმედებს ხელოვნებასა და ხელოვანზე დრო, როგორ აისახება გარკვეული ტიპის, ესა თუ ის ისტორიული მოვლენა, ეპოქალური თუ ნაკლებმასშტაბური გარდატეხები პიროვნებასა თუ შემოქმედებაზე, სახელოვნებო პროცესებზე, საზოგადოებაში, მკვლევარებში კამათი იწყება. კამათის საფუძველს, ალბათ, გავლენებისა და შედეგების არაერთგვაროვნება ქმნის.

ოპონენტების ნაწილი თვლის, რომ ხელოვნება დროის პირდაპირი ანარეკლია (და უნდა იყოს), რომ ხელოვნების ნაწარმოებები უშუალოდ ასახავენ (ან უნდა ასახავდნენ) იმას, რაც სამყაროში, საზოგადოების არსებობის ამა თუ იმ ეტაპზე ხდება. სხვების მოსაზრებით, შემოქმედი „საერთო“ დროის მიღმა არსებობს და მხოლოდ ინდივიდუალური გარემოებები აპირობებენ ხელოვნების ნაწარმოების დაბადებას, მის არსებობას დროსა და სივრცეში.

კაცობრიობის, მსოფლიო კულტურის ისტორიიდან ცნობილია, რომ ნებისმიერი მნიშვნელოვანი მოვლენა, სოციალურ-პოლიტიკური ცვლილება, თუნდაც კლასობრივი წყობის ფორმაცია, ომები, რევოლუციები და ა.შ. ხელოვნებაში ახალი მიმდინარეობების, აზროვნების ახალი ფორმების, სტილის, ხედვის, მიმართულებების გაჩენას იწვევენ.

ამავე დროს, საერთო პროცესებში, ცხოვრების საერთო მსვლელობაში, საზოგადო ვითარებებში ცალკეულ ინდივიდებს ინდივიდუალური გზა და ბედი აქვთ. მათი ისტორიები, წარმატებული თუ წარუმატებელი ცხოვრებისეული და შე-

მოქმედებითი ბიოგრაფიები ყოველთვის ექცევიან ყურადღების სფეროში.

ხელოვანის ინტერესის ცენტრში შეიძლება სრულიად ატიპური მოვლენები ან გამოგონილი ამბებიც აღმოჩნდეს, რომლებიც სათავეს რეალობიდან იღებენ და მასთან მჭიდრო კავშირში არიან, თუმცა სრულიად განტევებული, პირობითი ხასიათი აქვთ.

დროის ცვალებადობასთან ერთად, ბუნებრივად იცვლება დამოკიდებულება მხატვრული ნაწარმოების მიმართ, შეფასების საზომებიც ცვლილებას განიცდიან, რაც აღქმის თავისებურებებს განსაზღვრავს. ეს ხელოვნების დაბადებიდან დღემდე, ხელოვნების უცვლელი და ორგანული კანონია.

ყველა ერს აქვს აზროვნების თავისი, განსაკუთრებული ხერხი, ფორმა, რითაც განისაზღვრება არა მხოლოდ ისტორიული, დროში არსებობის თავისებურება, არამედ ყოველდღიური ცხოვრების შემცველი თავისთავადი ნიშნებიც, რაც თავის მხრივ, რეაქციაა, პასუხია გარესამყაროში მიმდინარე პროცესებზე.

XX საუკუნის 60-70-იანი წლები, ქართული კინემატოგრაფის ყველაზე საინტერესო და გამორჩეული პერიოდია (XX საუკუნის მასშტაბური და გამორჩეული 20-იანი წლების შემდეგ). 1991 წელს, დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ, ამ ეპოქის ხელახალი „რევიზია“ იწყება.

XX საუკუნის 70-იანი წლების ბოლოს და 80-იანების დასაწყისში ქართველ კინორეჟისორებს ახალი თაობა უერთდება, ასევე პირობითი სახელით „80-იანელები“. დრო კვლავ შეცვლილია, მართალია, არა სახელმწიფო წყობა, მაგრამ მაინც განსხვავებული პოსტსტალინური და ნიკიტა ხრუშჩოვის მმართველობის სისტემისგან. 80-იანელები ბევრი ნიშნით აგრძელებენ „მამების“ გეზს. თუმცა მათგან ბევრი ნიშნითაც განსხვავდებიან. აქვთ „მამებისგან“ განსხვავებული მსოფლმხედველობა, სხვანაირად ცხოვრობენ, აზროვნებენ. საზოგადოებაც განსხვავებულია და კინოსურათების გმირებიც სხვა ინტერესებით, პრობლემებითა და მიზნებით არსებობენ.

რეალობა და ცხოვრების წესი რადიკალურად საქარ-

თველოს დამოუკიდებლობის მოპოვების შემდეგ, კიდევ ერთხელ იცვლება და საზოგადოებაც, მას შემდეგ და უკვე XXI საუკუნის 20-იან წლებში, წინამორბედი ოცნლეულისგან განსხვავებულ გზებს ირჩევს. იცვლება დრო და ისევ იცვლება თაობა, მისი ხედვა, აზროვნება, დამოკიდებულება გარესამყაროსა და ყოფის უმცირესი დეტალების მიმართაც. იცვლებიან პრობლემები, თემები, ხერხები და იცვლებიან გმირები, რომლებიც წინამორბედების მსგავსად, მკაფიოდ და ტევადად ატარებენ თავიანთი თაობის მთავარ ნიშნებსა და თვისებებს.

გიორგი შენგელაიას „აღვარდობა“ (1962), ალექო ცაბაძის „ლაქა“ (1985) და „ღამის ცეკვა“ (1991) და ლევან აკინის „და ჩვენ ვიცეკვით“ (2019) – ფილმებია, რომლებსაც ათეული წლები აშორებთ, რადიკალურად განსხვავდებიან ერთმანეთისგან, მაგრამ თავ-თავიანთი თაობების გმირებისა და საზოგადოების მკაფიო სახეს ქმნიან. ესაა ფილმები, რომლებსაც უდავო მხატვრული ღირებულებების, პირველადობის გარდა, ერთი და არანაკლებ მნიშვნელოვანი ნიშანი აერთიანებთ – მათ საფუძვლიანად შეარყიეს მთვლემარე საზოგადოების ყოველდღიურობის მშვიდი და მდორე დინება.

გამომდინარე იქიდან, რომ საბჭოთა კავშირში ხელოვანს საქმიანობა ცენზურის პირობებში უხდებოდა, იგი იძულებული იყო, ან დამორჩილებოდა გაბატონებულ იდეოლოგიას და არსებული „ფორმულებით“ ემოქმედა, ან ეპოვა გზები, ანუ მხატვრული ფორმები, რომლებიც შესაძლებლობას მისცემდნენ, თავისი რეალური სახე „ეჩვენებინა“ და ნამდვილი სათქმელი ეთქვა. 60-იანელების თაობის ნამუშევრების თავისებურებაც ამ გარემოებებმა განაპირობეს.

60-70-იან წლებში, ხანგრძლივი და ფაქტობრივად გამოუვალი კარჩაკეტილობის, სოციალისტური რეალიზმის იდეოლოგიური ჩარჩოებისა და რეპრესიების უწყვეტი ციკლის შესუსტების შემდეგ (რაც, როგორც ცნობილია, სტალინის სიკვდილს, კულტის დამხობასა და ნიკიტა ხრუშჩოვის „დათბობის“ პოლიტიკას მოყვა), საქართველოში, ისევე, როგორც მთელ საბჭოთა კავშირში, ხელოვნების სხვადასხვა

სფეროში გამოჩნდა თაობა, რომელმაც მოახერხა, „გაეადამიანურებინა“ სამყარო, ეპოქა „ცხოვრების აზრის განმტკიცებისკენ“ მიემართა ქმედება და ასპარეზი ახალი პერსონაჟებისთვის მიეცა.

გიორგი შენგელაიამ, სადიპლომო ფილმში „ალავერდობა“, პირველი რეჟისორულ-მოქალაქეობრივი განაცხადისთვის, თავისი თანამედროვე და მეგობარი, მწერალი გურამ რჩეულიშვილი აირჩია. „ალავერდობა“ გურამ რჩეულიშვილის (ზოგადად, XX საუკუნის ქართული პროზის) ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოებია. მასში აშკარად იკვეთება ავტორისეული „მე“, მოქალაქეობრივი პოზიცია, შეხედულება სამყაროს, ქვეყნის, წარსულისა და აწმყოს, ერის, მისი მომავლისა და ხელოვანის დანიშნულებაზე; წარმოდგენები თანამედროვე პროცესების მსვლელობაში და საზოგადოებრივ ცხოვრებაში ხელოვანის ადგილის, ჩართულობის აქტიური თუ პასიური როლის შესახებ. და ეს ყველაფერი გადმოცემულია სრულიად ახალი ენითა და ფორმით, მოქცეულია მხატვრულ ფორმაში, რომელიც მანამდე უცხო იყო ქართული მწერლობისთვის, მთელი შემდგომი პერიოდისთვის კი საფუძვლად და განმსაზღვრელად იქცა.

„ალავერდობა“ ათეული წლების შემდეგაც თანადროულია. მისი პრობლემატიკა, სათქმელი, საავტორო პოზიცია, მხატვრული გადანყვეტა ფილმს კვლავ გამოარჩევს მთელი კინონაკადიდან. მეტიც, შეიძლება ბევრად ღირებულია დღეს, ფონზე, რაც ქართულ კინემატოგრაფში ხდება.

„ალავერდობა“ ფილმია ადამიანისა და საზოგადოების, მათი ურთიერთობისა და დარღვეული კონტაქტების შესახებ. ფილმი, რომელშიც მსჯელობაა ხელოვანისა და ხელოვნების ურთიერთობის, ხელოვნებისა და დროის, დროისა და საზოგადოების ურთიერთმიმართებაზე. რომელიც ისტორიისა და თანამედროვეობის გადაკვეთის „წერტილს“ ეძებს და პოულობს. ყოველივე კი აღიქმება, ერთი მხრივ, ლიტერატურული პირველწყაროს ავტორის, ფილმის ავტორისა და ფილმის გმირის – შემოქმედებითი სამკუთხედის პრიზმაში.

ახალგაზრდა ჟურნალისტი (გეიდარ ფალავანდიშვილის შესრულებით) ალავერდში, პროფესიული დავალების შესასრულებლად მიდის. თუმცა მისი მთავარი სურვილი, იმედი და მიზანია, მოწყდეს ერთფეროვან და მოსაწყენ რეალობასა და ცოტა ხნით მაინც დაბრუნდეს მინაზე, სადაც მისი წინაპრები ცხოვრობდნენ და სადაც ქართული სულისკვეთება ჯერ გამქრალი არაა. თუმცა ეს სწრაფვა, სასურველ შედეგს ვერ აღწევს. გმირი მარცხდება. განხიზმებულია და საპროტესტო მოქმედებას იწყებს.

ის ერთადერთი სალად მოაზროვნე ადამიანია დამსწრეთა შორის. ალავერდობის დღესასწაულზე მისული გლეხები, საქართველოს სხვადასხვა კუთხიდან, ღრეობენ. მათთვის მნიშვნელობა აქვს დაკარგული დროს, ადგილს. დროსტარებასაც კი აზრი დაუკარგავს. ცეკვაც, სიმღერაც და საეკლესიო რიტუალიც არაგულწრფელია. დაცარიელებული და ხელოვნური. მექანიკური. ინერციული. ახალგაზრდა კაცი, რომელიც ალავერდში მიდის და ვერ პოულობს, რაც ეგულებოდა, ცდილობს გამოაფხიზლოს, მთავარსა და ღირებულს დაუბრუნოს თანამემამულეები.

„მარტოხელა ვიქნები ამ ცარიელი ცის ქვეშ. რადგან ომია, მე ვიბრძოლებ“, – ამბობს ჟან-პოლ სარტრის პიესის, „ალტონელი განდევნილები“ მთავარი გმირი ფრანც გერლახი (მარტრე, 1960:219).

„ალავერდობის“ გმირიც მარტოა „ცარიელი ცის“ ქვეშ და ის ბრძოლას იწყებს. გიორგი შენგელაია მისი თვალთ „ალიქვამს“, თუ რა უქნა დრომ, გარემოებებმა ალავერდის ტაძართან თავმოყრილ ადამიანებს, მაგრამ, სარტრისგან განსხვავებით, ეგზისტენციალური ფილოსოფიის მრწამსის საპირისპიროდ, სამყაროს, რომელსაც რეჟისორი გვიჩვენებს, სხვა გზაც აქვს, დალუპვის გარდა. მას აქვს ყველა პირობა გადარჩენისთვის, მაგრამ ვითარება, რომელშიც ფილმის მონაწილეები, კამერის ობიექტივში, თითქოს შემთხვევით მოხვედრილი მოქიფეები (ქართული საზოგადოება), აღმოჩნდნენ, მათაც ნელ-ნელა უბიძგებს სიკვდილისკენ. ჯერ ადრეა, მაგრამ, გავა რამდენიმე ათეული წელი და ეს

დროც დადგება. ქართველი კაცი თავის თანდაყოლილ თვისებებს ნელ-ნელა დაკარგავს, წარსულთან და აწმყოსთან რეალური კავშირი გაქრება და ეს ყველაფერი, ვიზუალურად, ყველაზე აშკარად, კინემატოგრაფში აისახება.

მარტოხელა ადამიანი მრავალრიცხოვანი, სახედაკარგული ბრბოს წინაშე. აქა-იქ გამოკრთება ცალკეული სახეები, კამერა უახლოვდება მათ და თითქოს გმირთან ერთად აკვირდება. და ჩანს – ლამაზი, ჯიშინი და ნაოჭებით დაღარული სახეები, შრომით დახეთქილი ხელები, გლეხკაცის ხელები. ცალკეული, არსებით დატვირთვას მოკლებული ეპიზოდები ერთმანეთს ცვლის. მზერა (კამერა) ერთი ჯგუფიდან მეორეზე ინაცვლებს. გმირი თავშეყრილ, ცალკეულ ჯგუფებს უახლოვდება. თავიდან ეპიზოდები ფრაგმენტებადაა წარმოდგენილი, განსაკუთრებული აქცენტების გარშე და მხოლოდ შემდეგ, ფილმის მსვლელობისას, მთლიანდება, იკვრება. გმირის სიმარტოვე, საერთო ქმედებაში ჩაურთველობა, განყენებულობა მისი დამახასიათებელი შტრიხია.

გარედამკვირვებლის მდგომარეობა სიძლიერეს მატებს. ახალგაზრდა კაცს არ შეუძლია მშვიდად უყუროს, რაც ალავერდის გარშემო, სამყაროში ხდება და პროტესტის გამოხატვის უნარიც აქვს. თუნდაც უშედეგო იყოს მისი „ამბოხი“ და დამარცხება გარდუვალი, მაინც იბრძოლებს. მისი (თავიდან დაბნეული, შემცბარი რომ დადის ადამიანთა შორის) ენერგია უსაზღვროა. ასევე მნიშვნელოვანია მისი სახის პოეტიზების ხარისხი.

„ალავერდობაში“ დროის მსვლელობა თითქოს შეჩერებულია. თითქოს არაფერი არღვევს მის მდორე და თან ულმოებელ დინებას. კავშირი წარსულთან დაკარგულია, გამწყდარია. მედლეობები ვერ აღიქვამენ, ვერ ხედავენ ტაძარს, იქვე, მათ გვერდით, რომ აღმართულა და საუკუნეების სიღრმიდან მომავალს, თან მთელი ერის, წინაპრების ისტორია რომ მოაქვს.

დაძაბულობა მატულობს. გმირი უკვე აშკარად იწყებს პოზიციის გამომჟღავნებას. ამბობს იმას, რაც ანუხებს, რასაც განიცდის. შემდეგ ქმედებაზე გადადის. ცხენის გატაცე-

ბა, მოქეიფეებთან შეტაკება, კიბეზე სრბოლა ფილმის დინამიკას, ტემპო-რიტმულ გადანწყვეტას თანდათან ძაბავს. დოლ-გარმონის მუსიკას რიტმული, გარე მუსიკა ცვლის და მღუმარება, მძიმე ჯაჭვით ჩაკეტილი სამყარო იფლითება.

მაყურებელიც ფხიზლდება. ეკრანთან მის მოდუნებულ, ერთგვარ მედიტაციურ „თვლემას“, მყუდროდ მიძინებულ ემოციებს ცხენის ფლოქვების ხმაური, ისარივით შორს, მოხდენილად მქროლავი ცხენოსანი, ალავერდის კიბეებზე გუმბათისკენ სწრაფი სრბოლა ააქტიურებს.

„...გურამი თანამდროვეობის დადებითი გმირია, რადგან მან შეძლო პროტესტის გამომჟღავნება. იგი ეთიკური გმირია იმიტომ, რომ შემგუებელი არაა. მას შეუძლია გაბრაზდეს ტრადიციების გაყალბების გამო და ხელი შეუშალოს ადამიანთა გადაგვარებას. იგი გმირია, რადგან მასი კრიტიკული პათოსი და წინააღმდეგობის განწევის უნარი გაჩნდა და უმრავლესობის საპირისპიროდ ერთი აღიმართა“ (ამირეჯიბი, 1995:169).

გათავისუფლების ეს აქტი გმირისთვისაც და მაყურებლისთვისაც ახალი აღმოჩენის მომტანია, რასაც კათარზისი მოსდევს. გმირი ალავერდის გუმბათის ყელზე დგას და მის (მაყურებელთან ერთად) თვალწინ ალაზნის უკიდვგანო ველი იშლება. კამერა ვრცელ პანორამას მოიცავს. უკვე აღარ ჩანს, გმირის შეძახილით ყურადღებამიზიდული და კვლავ განზიდული ადამიანების ჯგუფი, ტაძრის პედიესტალთან. კადრში მხოლოდ დიდი მინდორი, მდინარე და ცა ექცევა, რომელიც მთელ ეკრანულ სივრცეს ფარავს.

საზოგადოების პრობლემა ისაა, რომ დრომ, გარემოებამ აიძულა, ასეთი გამხდარიყო. რეალობამ, რომელშიც ცხოვრობდა, დაუკარგა რწმენა და სახე, ღირებულებები თითქოს დააკარგვინა. ის ისტორიული რეალიების მსხვერპლი აღმოჩნდა, რეჟისორმა კი დაუმორჩილებლობის, შეუგუებლობისკენ მოუწოდდა. საკუთარი მსოფლმხედველობის გაზიარება შეთავაზა, რათა ერთადერთ გამოსავალად სიკვდილი არ დაეთოვებინა.

„რატომღაც ხშირად ვივინყებთ, რომ მხატვრული ნაწარმოებისთვის არსებითი მნიშვნელობა აქვს აზრობრივი

შინაარსის აქტუალურობასა და არა მასალის აქტუალურობას“, – აღნიშნავს აკაკი ბაქრაძე (ბაქრაძე, 1989:315).

წლების შემდეგ გიორგი შენგელაიას, მისი თაობის რეჟისორებში, ქართულ კინოში, ქართულ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, პოლიტიკურ თუ სოციალურ სინამდვილეში ბევრი რამ მოხდა და ბევრიც შეიცვალა. პროცესები, რომლებმაც ქართული კინოს დღევანდელი მდგომარეობა განსაზღვრეს, იმ შემოქმედებითი კრიზისის დადგომის წინაპირობად იქცნენ, რამაც თანამედროვე კინოში მოსალოდნელი „გაჩერების“ არსი გამოხატა, ბევრად ადრე, ჯერ კიდევ XX საუკუნის 80-90-იანი წლების მიჯნაზე დაიწყო.

ამ პერიოდში, პოეტურ-მეტაფორული კინოს მიმართ ინტერესი (ანუ სათქმელის გამოსახვის პოეტური ხერხები და მეტაფორული აზროვნება) ადგილს უფრო პროზაულ კინოს უთმობს. ეს თითქმის ბუნებრივად გამომდინარეობდა თემების „რეალისტურობიდან“, რომლებსაც ამ თაობის რეჟისორებმა მიმართეს.

ახალგაზრდა ადამიანის ბედის, პრობლემების, სამყაროსთან ურთიერთკავშირის შესახებ ბევრი ფილმი გადღებული (ეს პრობლემა განსაკუთრებით, 80-იანელთა თაობის რეჟისორებთან გააქტიურდა). არაერთი ახალგაზრდა (და არა მარტო ახალგაზრდა) რეჟისორი შეხებია ამ საკითხებს, მაგრამ ერთ-ერთი, ვინც განსაკუთრებით მძაფრად, მკაცრად და დაუნდობლად აჩვენებს უგზოობის, უადგილობის, უმომავლობისა და უიმედობის პრობლემებს (რაც „დაკარგული თაობის“ ერთ-ერთი უმთავრესი პრობლემაა), ალექო ცაბაძეა, რომელმაც პირველივე ფილმებში – სადიპლომო „ლაქასა“ და სადებიუტო „ლამის ცეკვაში“ აჩვენა, თუ რა შეიძლება მოყვეს გულგრილობას, დაბნეულობას, ურწმუნოებას; აჩვენა, რატომ არის საზოგადოება ასე ავად, რა ჭირს მას. რეჟისორი, რომელმაც წინ, მომავლისკენაც გაიხედა და არსებულ ვითარების სამომავლო (ტოტალური) შედეგის მიზეზებიც დაინახა; რომელმაც ადამიანების მიმართ ჩვენი – ადამიანების მოვალეობები შეგვახსენა, ჰუმანური/თანამდგომი პოზიციის მყარ და აქტიურ აუცილებლობაზე მიგვითითა.

ქალაქის ნახევრადწაბნელებულ და უკაცრიელ ქუჩებში დააბიჯებს შავ პალტოს, ჯინსებსა და მძიმე ბათინკებში გამოწყობილი, ქუდჩამოფხატული ახალგაზრდა კაცი. აქეთ-იქით აწყდება. გასასვლელს, ხსნას დაეძებს. ვერ ეგუება არსებულს. იმედი არ ჩანს. წინ უგზოობაა. ეს მოსეა ფილმიდან „ლამის ცეკვა“.

მკლავებამოჭრილ მაისურში, ფართო შარვალსა და სპორტულ ფეხსაცმელში ჩაცმული ყმანვილი მზის ქვეშ თავისი პატარა ადგილის დამკვიდრებას ცდილობს. თავისუფლება სურს და თავისუფალი ვერ არის. საკუთარი თავიდან უნდა გაქცევა და უგზოობას ეწირება. ეს ქიშოა. ფილმს „ლაქა“ ქვია.

ცხოვრება ალეკო ცაბაძის კინოსურათებში მძიმეა. გამოუვალობის, უიმედობის, უპერსპექტივობის შეგრძნება არასდროს ქრება. ცხოვრება მძიმეა იმიტომ, რომ მასში ბევრი ჭუჭყი, უზნეობა, სულიერი სიცარიელე და ბოროტებაა. ადამიანებს სახე დაუკარგავთ, იოლად იმეტებენ ერთმანეთს, არ უფრთხილდებიან. არ განიცდიან სხვის სატყივარს, სხვისი სიხარული არ უხარიათ.

უღიმღამო, ერთფეროვანი, რწმენასმოკლებულია საზოგადოების ყოფა: საყრდენი არ არსებობს, იმედი არ ჩანს. ახალგაზრდები სიმარტოვეში, მიუსაფრობით იღუპებიან. უფრო ძლიერი ფსიქიკის მქონენი უძლებენ ცდუნებას, უძლებენ განსაცდელს. სუსტი საბედისწერო ნაბჯებს დგამს, იღუპავს თავს, სხვასაც ღუპავს, სისასტიკე ზეიმობს და ყველას ამარცხებს.

„ლაქა“ და „ლამის ცეკვა“ ერთმანეთს გავს, ერთნაირი სულით, ტკივილით გაჟღენთილი ფილმებია. ის, რაც „ლაქაში“ დაიწყო, რაც მაშინ მოხდა, „ლამის ცეკვაში“ გაგრძელდა. ექვსწლიანმა შუაღედმა, დრომ უფრო გააძლიერა ტრაგიკული ჟღერადობა, ადამიანთა გზააბნეული ცხოვრების, მარტოობის, უიმედობის უფრო მძაფრი სურათი გამოიკვეთა. ეს რეალობა უფრო მძაფრად და უფრო აშკარად გამწვავებულია, უფრო მრავალსახა გამოხატულება აქვს, მოსალოდნელის საპირისპიროდ.

„ლაქასა“ და „ლამის ცეკვაში“ ყველას თავისი პატარ-პატარა კარჩაკეტილი სამყარო აქვს. მათი ცხოვრების უაზრობას, სიმძიმეს, სიდუხჭირეს თავისი მიზეზები გააჩნია. დარღვეულია კავშირები მშობლებსა და შვილებს, მეგობრებსა და ნათესაებს, მეზობლებსა და თანამოქალაქეებს შორის. კავშირების რღვევა იწვევს პირველ მტკივნეულ შეჯახებას რეალობასთან, პირველ ბზარებს ახალგაზრდებში, რადგან გულგრილობას, ერთმანეთის მიმართ ინტერესის დაკარგვას, უსიყვარულობას სხვა შედეგი არც შეიძლება ქონდეს.

ქიშოს მსგავსი ბევრია, მისი ცხოვრება ტიპურია, მაგრამ ნელ-ნელა ეს მყარი – თუმცა მიუღებელი, არაჯანსაღი – სისტემა ირღვევა და ყველაფერი კატასტროფით სრულდება. თითქოს უმნიშვნელო ფაქტი ყველაფერს ცვლის. ხუმრობით დადებულმა ნიძლავმა და თითქოს ხუმრობით წაგებულმა მილიონმა სიგარამ ტრაგედიას დაუდო საფუძველი. ერთმა შემთხვევამ ცხოვრება გარდაქმნა... ქიშო გამოუვალ მდგომარეობაშია. აჩიკო იღუპება. ეს სიკვდილი წრეს არღვევს და ათავისუფლებს ქიშოს, მაგრამ საით მიდის შემდგომი გზა?

ქალაქი ლამის ცხოვრებით ცხოვრობს. მთავარი და არსებითი ღამე ხდება. ამბავი ღამე იწყება და ღამე მთავრდება. ღამე იდუმალების, ვნებების, წუხილის, სიავის, დარდთა განმქარვებლის, დანაშაულის ჩადენის დროისა და გამომწვევის, კიდევ მრავალ აზრთა და გარემოებათა მეტაფორაა. აქ ღამე ყველაფერია. ის სულშია და ურთიერთობებში – ქუჩებსა და სახლებში. ღამე ირონიაც არის და ადამიანის დაღუპვის ტრაგედია. ყველგანაა და არსადაა. ყველაფერს მართავს. ღამე ფილმის სამოქმედო არეა. ღამე ცხოვრებაა. „ლამის ცეკვა“.

მოსე თავისივე საკუთარი ნაჭუჭით – ნიღბით არის დანარჩენებისგან გამიჯნული. გამოყოფილი ჩაბნელებული ვიწრო ქუჩებიდან, ბარაკების ტიპის სახლებიდან, მოუწყობელი – არაკომფორტული ბინებიდან, მიტოვებული პარკებიდან, ცარიელი დერეფნებიდან, ღამით განათებული ვიტრინებიდან, ცემენტის ქარხნის მტვრიანი საამქროებიდან.

„ლამის ცეკვაში“ თითქმის არ არსებობს დრო – საათი, წელიწადი. ყველაფერი პირობითია, მთავარი – ღამეა, ღამეც

პირობითია. ის სიბნელეა. არც „ლაქა“ ექვემდებარება დროს, ადგილს. საათი აქაც გაჩერებულია, თუმცა, ჯერ არ დაღამებულია. ჯერ ბინდია. მწუხრის ჟამს კლავენ აჩიკოს და ფილმიც მთავრდება – ქუჩის გაურკვეველი ხმაურისა და შორს მოარული ლანდების ფონზე. ღამით ხდება მკვლელობა „ღამის ცეკვაშიც“.

ალეკო ცაბაძის ფილმების სტრუქტურა გავს მათი პერსონაჟების ცხოვრებას, სულიერ და ფიზიკურ მდგომარეობას, არეულ, გაუნონასწორებელ, მღელვარებითა და ტკივილით გამსჭვალულ ყოფას. რეჟისორი არანაირ ილუზიას არ ტოვებს. საფიქრალს აღძრავს, თუმცა გამოსავალ გზებს არ უთითებს. თითქოს განყენებული და უპოზიციოა, სინამდვილეში, ფილმის თითოეული ნიუანსი ავტორის ვნებებითა და პოზიციით არის დამუხტული. ეს ემოცია არ არის ერთგვაროვანი და თანაბარი, ზოგჯერ მკვეთრი, ნაწვალები და ძლიერად ამოხეთქილია, ზოგჯერ შეფარული, თავშეკავებული, მყარი, განონასწორებული. სათქმელი ზოგჯერ პირდაპირია, ზღვარგაუვლები, ზოგჯერ – მკაფიოდ გამოკვეთილი, დახვეწილი და ბევრი ნიშნით აწყობილი. ასე, მრავალწერტილით იწყება და მთავრდება 90-იანი წლების ქართული კინოს ერთი ხაზი, რომელსაც ტატო კოტეტიშვილის „ანემია“ (1987) ოდნავ წინ უსწრებს და მიხეილ კალატოზიშვილის „რჩეული“ (1991) და თემურ ბაბლუაშვილის „უძინართა მზე“ (1990) ამთლიანებს.

შემდეგ, კიდევ რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ, როდესაც საქართველოს ისტორია რადიკალურად შეიცვლება და ქართულ კინოშიც ბევრი რამ მოხდება, როდესაც „ძველ“ თემებს ახლები შეცვლიან და საზოგადოების ინტერესიც ახალ მიმართულებებსა თუ ნახნაგებს შეიძენს, როდესაც უკვე „ნაცად“ თემებსა და პრობლემებს, ახლები „ნამოენვა“ და ახალ ქართულ კინოში ახალი გმირები (თანამედროვე) გაჩნდებიან, წინამორბედებს ფაქტობრივად რომ აღარ გვანან, უახლესი ქართული კინოც არსებობის ახალ ფორმასა და გზებს აირჩევს, საზოგადოებას მორიგი არჩევანისა და ფიქრის საბაბი გაუჩნდება.

ლევან აკინის გახმაურებული და უკვე მრავალგზის წარ-

მატებული ფილმი „და ჩვენ ვიცეკვეთ“ (2019) XXI საუკუნის ქართული კინოს უკვე ნაცნობი სიტუაციის, აქტიური თემების, პრობლემების, უახლესი ქართული ისტორიის ახალი ვარიაცი-აა. სხვა რაკურსში, კონტექსტსა თუ თემა-პრობლემით გან-სხვავებულად წარმოდგენილი. ახალი სურნელით, ახალი ხედ-ვითა და სითამამით. გიჟური სითამამითაც. სამსახიობო გუნ-დთან და სადადგმო ჯგუფთან ერთად. სითამამე და გამბედაო-ბა კი, როგორც ვიცით, უმეტესად, ჯილდოვდება.

მშვენიერია ტრადიცია და მშვენიერია, როდესაც შეიძლე-ბა, სწორედ ტრადიციაზე გავლით, შექმნა შენი სამყარო, საკუ-თარი კანონები, საკუთარი „ცეკვა“ და იცეკვო ისე, როგორც არავის არასდროს უცეკვია. იცეკვო მასთან ერთად, „მისთვის“ და მის გარეშეც. გიყვარდეს და იყო ბედნიერი. თუნდაც ცოტა ხანს გაგრძელდეს ურთიერთობაც და ბედნიერებაც. და გიხა-როდეს, რომ ახალი დღე იწყება და მას აუცილებლად ნახავ. ხმის გაგონებაც კი გახარებდეს და წამიერი, საბოლოო შეხვედ-რაც. იყო იმედითა და სიხარულით დამუხტული და იყო სევდია-ნიც, როდესაც შეყვარებული დაგტოვებს და მაინც სავსე – სიყვარულითა და სიყვარულის სიხარულით.

მოვლენების ეპიცენტრში ორი ახალგაზრდა კაცის სიყ-ვარულის ამბავია. პირველი დანახვის, მზერის ობიექტად ქცევის, დაკვირვების, აღმოჩენის, შეყვარების, ვნების დაბა-დების, ურთიერთობის (თუმცა ხანმოკლე) არაჩვეულებრივი პროცესის მომსწრეებად ვიქცევით, სრულიად არაჩვეულებ-რივი და დაუფერებელიც კი, გულწრფელობითა და პროფე-სიონალიზმით, უშუალოებითა და დახვეწილი ნიუანსებით შექმნილ სამყაროში, რომლის „მთავარი გმირები“ – ნაციო-ნალური ცეკვის ანსამბლის მოცეკვავეები არიან.

შეიძლება შენც ცხოვრობდე, როგორც სხვები. ცეკვა-ვდე „მეორეხარისხოვან“ ანსამბლში და „მთავარ ანსამბლში“ მოხვედრაზე ოცნებობდე; დიდი ხანია გყავდეს პარტნიორი გოგონა, რომელთან მეგობრობ და მოგწონს კიდევ; ემზადე-ბოდე კონკურსისთვის და ვარჯიშობდე. ერთ დღეს კი შეიძ-ლება კარი გაიღოს და დარბაზში შემოვიდეს ვილაც – ახალი მოცეკვავე, ლამაზი და მოხდენილი, ანგელოზისსახიანი მაც-

დური დემონივით, რომელიც თითქოს სხვა განზომილებიდან იჭრება რეალობაში, შემდეგ ქრება, შემდეგ ბრუნდება, შემდეგ ისევ მიდის. როდესაც შეიძლება ერთმა მზერამ თუ შეხედვამ ცხოვრების ჩვეული რიტმი და დინება არიოს. ყველაფერი შეცვალოს. ყვე-ლა-ფე-რი!

შემდეგ, ეს ადამიანები გაიძულებენ, დაემორჩილო მათ ნებას – მოიყვანო ცოლი, გათხოვდე, იცეკვო ისე, როგორც ყველა ცეკვავს და არა ისე, როგორც გეცეკვება – რადგან ასეა საჭირო და რადგან ასეთ პირობას გიყენებენ, იძულებული ხდები, აღასრულო წეს-ჩვეულებები, რომლებსაც დანარჩენები მისდევნენ და სწორად ის მიაჩნიათ, რაც მათი წარმოდგენითაა სწორი და მართალი. ან წახვიდე!..

თუმცა, აქ, ალექო ცაბაძის ფილმებისა და დღევანდელ ქართულ კინოში მყარად გამჯდარი ტენდენციისგან განსხვავებით, არ არიან მშობლები, რომლებიც შვილებს ებრძვიან. არაა ოჯახები, რომლებიც შვილებს ცხოვრებას უმახინჯებენ. აქ, სოციალური თუ სხვა მსგავსი, საზოგადოებრივი, პოლიტიკური პრობლემების მიუხედავად (რაც ყველა ოჯახში, თითოეული პერსონაჟის ხაზში, თუნდაც, ერთ რეკლიკაში, თუნდაც ერთ გამოხედვაში იჩენს თავს), ნორმალური მამები, დედები და ბებიები არიან, რომლებიც ზრუნავენ შვილებსა და შვილიშვილებზე და ისინიც სიყვარულითა და მზრუნველობით პასუხობენ მათ.

ასე გახსნილად და ასე თავისუფლად ამ, „დახურულ“, ბევრი მიზეზით „საფრთხილო“ – „ქვიარ“ – თემაზე ქართულ კინოში დღემდე არავის უსაუბრია და მით უმეტეს, ასე „აშკარად“ არ უჩვენებია. პირველი წინააღმდეგობები დაძლეულია, პირველი ნაბიჯი გადადგმული. მერე რა, რომ, წარმოშობით ქართველი რეჟისორი ლევან აკინი, ქართულ კინოს არ წარმოადგენს. ფილმი ქართულ სინამდვილეს ასახავს, ქართველი მსახიობების მონაწილეობით. ქართული ცეკვისა და მუსიკის გარემოცვაში. ამ სამყაროში პირველი კარი შეღებულია და მასში არაერთი აღმოჩენის გაკეთებაცაა შესაძლებელი. თუმცა, ეს თემა, ეს ხაზი მნიშვნელოვანი და განსაკუთრებულია, მაგრამ არაა ერთადერთი და მთავარი.

თითოეული პერსონაჟის წარსული და აწმყო, რეალობა, რომელშიც ისინი აღმოჩნდნენ, სხვა ადამიანური თუ ფსიქოლოგიური ფაქტორების პარალელურად, სახელმწიფოში არსებული რეალობის მეტაფორულ სურათსაც აჩვენებს. უფრო ზუსტად, პირველ რიგში, ამას აჩვენებს. დღეს ამ ადამიანებს ყველაფერი წარსულში დარჩათ – ზოგს დიდება, ზოგს – ქონება, ზოგს – ბედნიერად და ერთად ყოფნის სიხარული. ყოფამ და ყოველდღიურობამ აჯობა მათ და აწმყოს საღად აღქმის უნარი და მომავლის იმედი, რწმენა წაართვა. მათაც ამ გარემოებებში, ამ სოციალურ-პოლიტიკურ პირობებში, ამ საზოგადოების ასეთ მორალურ-ზნეობრივი კანონების გარემოცვაში მოუწიათ ცხოვრების გავლა და ასეც გრძელდება.

როდესაც საზოგადოება ველარ ასრულებს მოვალეობებს, რომლებსაც ყოველი წევრის წინაშე უნდა ასრულებდეს, მაშინ ჩნდება წინააღმდეგობის დიდი ძალა, რომელიც თავისუფლებას განიჭებს. შემდეგ კი, აუცილებლად ჩნდება ვილაც, შენიანი, შენ გვერდით, რომელსაც მყარად ჩასჭიდებ ხელს, ან მხარზე დაადებ თავს, ან ლოყას ლოყაზე მიადებ და იგრძნობ, რომ მარტო აღარ ხარ. და საყურე, რომელსაც ამდენი ხანი ინახავდი, აღარ გჭირდება.

„ისიც შევიტყვე ამ მზისქვეშეთში, რომ მკვირცხლთა ნებაზე არაა რბოლა, არც მამაცთა ნებაზეა ომი, არც ბრძენთა ნებაზეა პური, არც გონიერთა ნებაზეა სიმდიდრე, არც მცოდნეთა ნებაზეა მადლი; რადგან დრო და შემთხვევა განაგებს ყველაფერს“ (ეკლესიასტე, 9,11).

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირეჯიბი ნ., სინემატოგრაფიდან კინოხელოვნებამდე, „განათლება“, თბ. 1995;
2. ბაქრაძე ა., თეატრი, კინო, „ხელოვნება“, თბ., 1989;
3. ძველი აღთქმა, ეკლესიასტე, 9,11, http://www.orthodoxy.ge/serili/biblia_sruli/dzveli/eklesiaste/eklesiaste-9.htm;
4. Sartre J.-P., Les Sequestres D'Altona, Piece en Cinq Actes, Gallimard, 1960.

ლელა ნიფურია
*ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
ასისტენტ-პროფესორი*

„ერთხელ პოლივუდში“, ანუ კიდევ ერთხელ კინო კინოში

მსოფლიო კინოს კლასიკოსები ხშირად მიმართავენ ფილმში ფილმის გადაღების პროცესის ჩვენებას. ფედერიკო ფელინის „8^{1/2}“, ფრანსუა ტრიუფოს „ამერიკული ღამე“, ელია კაზანის „უკანასკნელი მაგნატი“, ვუდი ალენის არაერთი ფილმი, გლენ პანფილოვის „დასაწყისი“, ილია ავერბახის „ხმა“ და კიდევ მრავალი ნაწარმოები უდაოდ მეტყველებს კინორეჟისორების დიდ ინტერესზე მოახდინონ ფილმის შექმნის შემოქმედებითი პროცესის ასახვა. რაც შეეხება დოკუმენტურ კინოს – აქ მთელი მიმართულებაა, სადაც მოთხრობილია როგორც ფილმების გადაღების შესახებ, ასევე ამა თუ იმ მსახიობის თუ რეჟისორის ბიოგრაფია, სადაც გადასაღები მოედნების ჩვენებას დიდი ადგილი ეთმობა. კვლევის საგანი ამ ჟანრში გადაღებული კვენტინ ტარანტინოს მეცხრე ფილმია.

კვენტინ ტარანტინოს 2019 წელს გადაღებული „ერთხელ პოლივუდში“ 2020 წელს, ოსკარების დაჯილდოებაზე 10 ნომინაციაში იყო წარდგენილი და 2 ოსკარი მიიღო. მანამდე ფილმი რამდენიმე პრიზით აღინიშნა ისეთ პრესტიჟულ დაჯილდოებებზე, როგორიცაა ბაფტა, ოქროს გლობუსი და ა.შ.

კვენტინ ტარანტინოს ფილმს „ერთხელ პოლივუდში“ 1969 წლის ლოს ანჯელესში გადავყავართ, სადაც ყველაფერი იცვლება, როდესაც ტელევიზორული რიკ დალტონი (ლეონარდო დი კაპრიო) და მისი დიდი ხნის დუბლიორი კლიფ ბუთი (ბრედ პიტი) გზას იკვალავენ ინდუსტრიაში, რომელიც ისე შეცვლილა, რომ ვეღარც იცნობ. ეს ფილმი მონაწილე მსახიობების დიდ არმიას და სიუჟეტური ხაზების მრავალფეროვნებას გვთვავთ, რითაც პატივს მიაგებს პოლი-

ვუდის ოქროს ხანის დასასრულს. მეზობლად რომან პოლანსკი და შერონ ტეიტი ცხოვრობენ. დალტონი პოლანსკისთან გადაღებაზე ოცნებობს, მაგრამ კარიერაში რთული პერიოდის გამო იტალიაში წასვლას და იქ მოღვაწეობას გეგმავს. კვენტინ ტარანტინოს ფილმში დოკუმენტური სიზუსტით არის გაცოცხლებული 60-იანი წლების დასასრულის სტუდიების ატმოსფერო, ჰიპების გარემო, ჩარლზ მენსონის „ოჯახის“ სისასტიკე...

ფილმის ბიუჯეტი 95 000 000 დოლარი იყო. ფილმში არის დიდი სიყვარული და ნოსტალგია XX საუკუნის ვარსკვლავური ჰოლივუდისა.

„72-ე ფესტივალზე ბოლო დღეებში შემოერთებულს, ტარანტინოს კანში განსაკუთრებით ელოდნენ. მის ფილმზე დასწრების მსურველთა რაოდენობამ რეკორდი მოხსნა. *Pulp Fiction*-ის პრემიერიდან 25 წლის თავზე, რეჟისორი იმ ფილმით ჩამოვიდა, რომლის შესახებ მოყოლას ბავშვობიდან ოცნებობდა.

„ერთხელ ჰოლივუდში“ ერთდროულადაა კინოს მიმართ სიყვარულში გამოტყდომაც და ახალი საუკუნის ტრაგედიდან თავის დახსნის მცდელობაც“ (კვინიკაძე, <https://on.ge/story/38016>).

კვენტინ ტარანტინოს პოპულარობა არც საქართველოში არ აკლია. *Pulp Fiction* საქართველოში „მაკულატურის“ სახელით არის ცნობილი, მასში მონაწილე ვარსკვლავების უმათურმანის და ჯონ ტრავოლტას მართლაც საოცარი ტვისტის წყალობით ფილმმა მსოფლიო მნიშვნელობის პიტის სახელი დაიმკვიდრა და მეოთხედი საუკუნის შემდეგაც დიდი პოპულარობით სარგებლობს. ცხადია არ არის გასაკვირი დიდი მოლოდინი: კვენტინ ტარანტინოს განაცხადის შემდეგ მისი ახდენილი ოცნების ეკრანული ვერსიის ხილვა უკვე თავისთავად დამაინტრიგებელი გარემოება გახლდათ. კანის ფესტივალზე კვენტინ ტარანტინოს, რომელიც ლეონარდო დიკაპრიოსთან, ბრედ პიტთან და მარგო რობისთან ერთად იყო ფესტივალზე, ფილმის პრემიერის შემდეგ ოვაციები მოუწყვეს, რომელიც 6 წუთს გაგრძელდა. და ეს არც არ არის გა-

საკვირი, რადგანაც ეს ყოველივე სწორედ კანში მოხდა, იქ სადაც ყველაზე მაღალი რანგის ფილმებს ნახულობენ და სადაც ტარანტინოს ასაკის კინოელიტა მასავით კინონოსტალგით არის შეპყრობილი. პერიოდი, რომელსაც კვენტინ ტარანტინო ასახავს ფილმში, მისი ბავშვობის ემოციებით სავსე აღქმის მოგონებაც შესაძლოა იყოს. 1969 წელს რეჟისორი 6 წლის იყო და მოგეხსენებათ ამ ასაკში კინო და ზღაპრის სამყარო თითქმის იდენტურია. აქვე უნდა აღინიშნოს, რომ „ერთხელ ჰოლივუდში“ არ არის ისეთი პოპულარული ახალგაზრდებში, როგორც „მაკულატურა“. ცხდია ამას ობიექტური მიზეზი აქვს – ახალგაზრდებისთვის გასული საუკუნის ამბავი, სადაც ჰოლივუდის ორი ყველაზე ლამაზი მამაკაცი არც თუ წარმატებული სერიალების რიგით მსახიობს და მის დუბლიორს განასახიერებენ და საშუალოდ სიმპატიურადლა გამოიყურებიან, თავშივე ანგრევს მათი უზადო გარეგნობის მითს. ასე იქცნენ მეგავარსკვლავები ორ საკმაოდ მოსაწყენ მამაკაცად, რომლებსაც ვერც კარიერა აუწყვიათ და ერთ მათგანზე ფრიად საეჭვო ხმებიც კი დადის საკუთარი ცოლის მკვლელობის შესახებ. ასევე ახალგაზრდებისთვის ბევრს არაფერს ნიშნავს ჰოლივუდის ვარსკვლავების – ბრიუს ლის, შერონ ტეიტის, რომან პოლანსკის „გაცოცხლება“. არც „ჩარლზ მენსონის“ ბანდის შესახებ სმენიათ ბევრი... მოკლედ, ეს მათი ფილმი არ გახდა, ის ზედმეტად ტარანტინოს თაობის ამსახველი აღმოჩნდა. და მაინც, მიუხედავად იმისა, რომ „მაკულატურის“ დონის აღიარება არ ხვდა წილად ახალგაზრდებში, ფილმის შემოსავლებმა \$374.3 მილიონს მიაღწია და ამასთანვე ოსკარის 10 ნომინაცია დაიმსახურა, მათ შორის საუკეთესო სცენარისა და კაცის მეორეხარისხოვანი როლის (ბრედ პიტი) კატეგორიაში გამარჯვებულიც გახდა.

ცალკე აღნიშვნის ღირსია ორი ვარსკვლავის თანაშემოქმედების ნიუანსები: ლეონარდო დი კაპრიო აღნიშნავს: „რაც ყველაზე საინტერესო იყო ბრედთან ერთად მუშაობაში, არის შინაგანი სიმშვიდე და ის ფაქტი, რომ პირველივე დღეს ძალიან მარტივად დავსინქრონდით. ბევრი მომზადება არ დაგვჭირვებია. სცენარზე ვილაპარაკეთ და ინსტიქტუ-

რად ვიცოდით, როგორი დინამიკა ექნებოდა ჩვენს ურთიერთობას, ვინ იყვნენ ჩვენი გმირები ერთმანეთისათვის. ორივე ვყოფილვართ მსგავს სიტუაციებში. გარდა ამისა, მნიშვნელოვანია ის, რომ ჩვენი პერსონაჟები, რიკი და კლიფი თავთავის გზას მიჰყვებიან, საკუთარ ისტორიებს ავითარებენ და რაღაც დროს ისევ იკვეთებიან“ (Flaming JR, 2019).

და რაც ძალზე მნიშვნელოვანია ხელოვნებაში: ორი დიდი მსახიობის პარტნიორობამ ამ ფილმში ამ სიტყვის სრული დატვირთვა შეიძინა. ისინი ერთმანეთის კონკურენტებად არ ქცეულან ფილმის გადაღების პროცესში. მათ მართლაც თანაშემოქმედების იშვიათი მაგალითი უჩვენეს წარმატებისთვის ლამის წესების გარეშე ბრძოლაში ჩაბმულ კინო საზოგადოებას და ნამდვილად დაამტკიცეს, რომ თანაშემოქმედებით ბევრად მეტის მიღწევაა შესაძლებელი. ის გარემოება, რომ ბრედ პიტიც და ლეონარდო დი კაპრიოც მართლა შესანიშნავი მსახიობები არიან, არავისში არ იწვევს ეჭვს. მაგრამ ეს ორი როლი მათი ადრინდელი ეკრანული სახეებისგან სრულიად განსხვავებულია. როგორც უკვე აღვნიშნე, კვენტინ ტარანტინო არ ცდილობს მათი გარეგნობით მაყურებლის მოხიბვლას. უფრო პირიქითაა – ცხოვრების სირთულეებთან ჭიდილში ორივე თითქოს გაქუცულებების შთაბეჭდილებასაც ახდენენ. ორივე პერსონაჟის ფსიქოლოგიური არამდგრადობა, გაუნონასწორებლობა, მუდმივი ჭიდილი პოლიგუდში დამკვიდრებისთვის. და მაინც დიდი ერთგულება, რომელიც ორივე გმირის ქმედებაში იკვეთება.

ოსკარების დაჯილდოებისას ბრედ პიტის გამოსვლა მეტად ემოციური იყო: „ტიტანიკში რომ ვყოფილიყავი, გადაგარჩენდი“ – ასე მიმართა ბრედ პიტმა დი კაპრიოს და იქვე დასძინა: „როდესაც კარიერას ვიწყებდი, თქვენ მიერ დასახელებული ეს ვარსკვლავები: ალ პაჩინო, ჯო პეში, ტომ ჰენკსი, ენტონი ჰოპკინსი, ჩემთვის ღმერთები იყვნენ. ეს ჩემთვის დიდი პატივია. გიზიარებთ ჩემს პატივისცემას“ (<https://on.ge/story/48403>). კვენტინ ტარანტინოს ფილმში ალ პაჩინო მათი პარტნიორია – ბებერი მენეჯერი, რომელიც

ცდილობს რიკის გადაბირებას „მაკარონის ვესტერნში“, როგორც არც თუ პრესტიჟულ იტალიურ ვესტერნს უწოდებენ ჰოლივუდში. ბრედ პიტის სიტყვები ალ პაჩინოს შესახებ მხოლოდ აქტიორების მიმართ გამოხატული პატივისცემა არ არის, ეს პატივისცემა თანაბრად შეეხება XX საუკუნის 60-80-იანი წლების ამერიკულ კინოს, რომლის დეკორაციებსაც კვენტინ ტარანტინოს ფილმში უმონყალოდ შლიან, გორგოლაჭებიტაც გაასრიალებენ. 60-იანი წლების დასასრულის ფილმების მუსიკალური თემების ვარიაციები, მოდა, რეკვიზიტი, გარემო, იმდროინდელი „ქუჩები“, ჰიპების უცნაური დასახლება, საიდანაც რეალურად თავისუფლებას ამოფარებული ბოროტება მოდის. კვენტინ ტარანტინოს, როგორც მართლა ჭეშმარიტ ოსტატს შეეფერება, არ უჩნდება სურვილი აჩვენოს ფილმში ფეხმძიმე შერონ ტეიტის მკვლელობის ამბავი. მენსონის ბანდის თავდასხმას ფილმში რიკი და კლიფი გადაიტანენ. ფილმის ფინალურ ეპიზოდში მისი სახლის გალავანთან მდგარ დი კაპრიოს შერონ ტეიტი სტუმრად ეპატიჟება. ცხადია ყველა კინემტოგრაფისტმა და არა მხოლოდ მათ კარგად იციან ტეიტის მკვლელობის ამბავი. მაგრამ ტარანტინოს ფილმის ფინალი ჰოლივუდურია – ჰეფი ენდი, ის რაზეც დგას ამერიკული ფილმების წარმატების საიდუმლო და კვენტინ ტარანტინოც ამ ტრადიციას მისდევს – ნოსტალგიურ ფილმში სხვაგვარად ვერც იქნებოდა...

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. კვინიკაძე ნ.ნ., „ერთხელ ჰოლივუდში – ტარანტინოს ხმაურიანი დაბრუნება კანში“, <https://on.ge/story/38016>
2. Mike Flaming JR, Leonardo DiCaprio On ‘Once Upon A Time In Hollywood’ And Looking For Positives In Disruption That Has Turned The Movie Business On Its Ear – The Deadline Q&A, December 19, 2019, <https://deadline.com/2019/12/leonardo-dicaprio-once-upon-a-time-in-hollywood-career-future-interview-1202813571>
3. <https://on.ge/story/48403>

Larysa Naumova

*Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre,
Cinema and Television University
Associate Professor*

Some Rhythm Studies in 1920s Constructivist Cinema Theory

The rhythm in cinema is one of the most difficult aspects of the existence of a cinema art. And the rhythm in the cinema is one of the most difficult concepts in its definition. It is expressed as a film structure. And it is a feature of the film. Perhaps the easiest way to talk about rhythm is in the context of a movie's sound. Another topic is to talk about rhythm in the context of a montage solution. We can talk about the rhythm of assembly construction, about the rhythm of the sound score or the actors... But there will be an important omission in any of these cases.

So, when we talk about the film, we are talking about a holistic artwork. The rhythms of music, noises, rhythms of editing and the rhythm of the actors' existence in the frame are intertwined into a certain unity. This is the most difficult thing in determining the rhythm in the film.

The rhythm problem in the cinema theory of the 1920s was relevant all the time. The most significant movie theorists of this time have already written on the theme of rhythm. In cinematic practice, the theme of rhythm also occupied a very important place. In fact, all the avant-garde cinema searches of the 1920s are directly related to the problem of rhythmic construction. The lack of sound made this topic even more relevant, complex and attractive for both cinema theorists and cinema practitioners.

In addition, the rhythm study in cinema, fully consistent with the theoretical principles of the constructivist trend in art. Constructivism as a creative method has had a powerful influence on cinema. Accordingly, as a method, it had an impact on the 1920s cinema theory.

Constructivism is a creative method which suggests the existence of a clearly organized construction. "In the most general case, construction in constructivism meant a certain rationalistically substantiated type of compositional organization (organization is also a significant category in constructivism) of a work in which function (functionalism) rather than artistic and aesthetic significance comes first" (Бычкова, 2007:978). At the heart of such an organization is a rationalistic approach, where rhythm is the fundamental organizing element. Perhaps this principle is most clearly manifested in the project "The Monument to the Third International" (1919-1920) by V. Tatlin, more commonly known as "Tatlin's Tower" (Picture 1).



Picture 1. 1920, November. The project "The Monument to the Third International".
Vladimir Tatlin and an assistant in front of the model for the Third International

"In its pragmatism and categorical, constructivism rejected all manifestations of chaos and mess" (Наумова, 2012:93). A clear structure and ordering, subordinate to logic and meaning - the main feature of constructivism as an avant-garde movement.

For Soviet constructivism, the tasks were clearly posed and defined already in 1923. "The revolution put forward practical tasks - the impact on the mind of the masses, the organization of the will of the class. Tournaments in the arenas of aesthetics are over. It was necessary to make a living" (Третьяков, 1923:197).

One of the simplest methods of the art influence on the consciousness of perceivers is rhythm. The rhythm was analyzed in the 1920s in its various manifestations. At the most elementary level: as an animal, instinctive way of influencing to the viewer's consciousness, it became the most influential instrument of the "new art". Art became "new" when a break with old approaches was proclaimed. Everything that was considered classical and traditional received the name "old". It had no place in the "new life" ...

At a higher level, rhythm was assessed as a complex structure that requires comprehensive in-depth study. The influence of such a construction on the perceiver is difficult to evaluate. In this case, complex mechanisms and processes come into action.

The Rhythm in the Theory of Cinema by Sergey Eisenstein (Russia)

"Montage of Attractions"

The most famous theoretician and film director of this period S. Eisenstein was a bright representative of constructivism as an ideologist and as a practitioner of this direction. The first theoretical article by S. Eisenstein was written about the nature of spectacular art in general, and not just cinema. And this article already is directly related to the problem of rhythm in spectacular art. S. Eisenstein developed the theory, as he called it, "montage of attractions", using the example of staging a theatrical performance "On every stage it is

rather simple" (1923). It is significant that the article was published on the pages of the constructivist magazine "LEF".

In the article, S. Eisenstein defined the viewer as the main material of the theater. The goal of the new theatrical spectacle is to maximize the agitational influence on the viewer. According to the author's idea, a clear calculation of the impact should form the choice of priority expressive means and concentrate them in a certain impact system. Accordingly, "the design of the viewer in the right direction (mood) – the task of each utilitarian theater (agitation, advertising, sanitary enlightenment, etc.). Processing tool – all the components of the theater apparatus <...> in all their variations conducted to one unit – which legalizes their presence – to their attraction" (Эйзенштейн, т.2, 1964:270).

So, S. Eisenstein offers a movie or theater director to regulate the imaginary influence on the viewer by a certain construction of the spectacle – by a "montage of attractions". The basis of this composition is a clear structure, verified by rhythm and emotion.

In the future, S. Eisenstein, in his research on cinema theory, focuses on montage as a fundamental factor in the organization of cinematic material. His systematization of ideas about the methods of montage connections is relevant to this day.

S. Eisenstein in his articles on film editing clearly defines the types of montage connections. One of the main factors determining the method of montage connection is the rhythm of each montage frame. In some cases, the role of rhythm is key, in others it is mediated.

Types of film montage

In the article "The Fourth Dimension in Cinema" of 1929, S. Eisenstein defines the types of montage: metric, rhythmic, tonal, overtone and intellectual (Эйзенштейн, т. 2, 1964:45-59).

Metric film montage - montage of elementary mathematical rhythmic construction with a clear rhythmic pattern. The basis of this montage is the connection of pieces among themselves according to

their lengths in the formula-scheme. It is realized in repetition of such formulas. There are three types of metric montage.

- Elementary simple ratios ($3/4$, $2/4$, $1/4$, etc.) provide a distinct perception. They affect the viewer with maximum efficiency. Such an effect is even physiological.

- Complex constructions complicate the process of influence and, accordingly, perception. They stop acting physiologically. The complexity of metric relationships creates chaos instead of a clear perception.

- The third type of metric cinema editing is the alternation of complex and simple constructions.

S. Eisenstein defines the impact of metric cinema montage as "rude motility of influence".

With metric cinema montage, all the characteristics of the frame are subordinate to the "absolute length of the piece". Therefore, this solution is roughly dynamic in nature. The rhythm acts as a formative element.

Rhythmic film montage, in addition to rhythm, also involves a semantic component. S. Eisenstein defines the impact of rhythmic montage as "primitively emotional". The meaning in the rhythmic montage is correlated with the rhythmic solution. Here, the length is determined not by the formal scheme, but based on its semantic component. "With such a movie editing is possible with metric identity obtaining rhythmic figures exclusively through combining pieces according to intraframe features".

Tonal film montage. The rhythm of tone editing is determined by the emotional component. Therefore, the rhythm of such a construction affects the emotions of the viewer more. S. Eisenstein defines the impact of tonal editing as "melodically emotional".

For rhythmic film montage, motion is movement in the frame. For tonal film montage, movement is understood more broadly. Motion in tonal montage – all kinds of frame vibrations (light, focus, movement itself, etc.). Usually the rhythm acts as one of the dominants. S. Eisenstein distinguishes between light oscillation and

the rhythm. He defines rhythm in the context of tonal montage only as a characteristic sign of movement. He does not associate with the rhythm other manifestations such as, for example, the same light vibrations. Although, in another case, he identifies the movement and color change. This is an example of a significant color change in one editing piece.

Overtone movie montage. The overtone in the installation is the sum of the stimulus. The conflict in their connection is the basis for reaching a new level of understanding cinema editing connections. Overtone movie montage is based on the emotional conflict effects of various stimulus. S. Eisenstein defines the effect of overtone movie montage as physiological, but, in contrast to metric movie montage, at a higher level.

The rhythm of the overtone movie montage is based on the sum of the rhythms of all the elements of each editing frame.

Intelligent movie montage is based on the effects of overtones, but at the highest intellectual level.

So, every aspect of S. Eisenstein's theory of types of film montage is associated with the concept of rhythm. The rhythm in this theory is the most significant and dominant factor. Without the rhythmic component, it is impossible to determine any of the types of montage construction. In addition, in S. Eisenstein's theory, rhythm is one of the most important factors influencing the viewer. Depending on the choice of rhythmic construction, the order and level of influence is determined.

"Intellectual Attraction" - "Theory of Intellectual Cinema"

In 1928, while S. Eisenstein was working on the film "October", he came to the conclusion that if "montage of attractions" with its emotional impact is possible, then "intellectual attraction" is also possible. That is, "a film adaptation of abstract concepts, logically formulated theses, intellectual, and not just emotional phenomena" (Эйзенштейн, т.1, 1964:477) is possible.

"Intellectual attraction" is the first definition of "Theory of intellectual cinema". Further, "Theory of intellectual cinema" was developed by S. Eisenstein into an aesthetic program.

In S. Eisenstein's "Theory of intellectual cinema", the theme of rhythm dominates. The first approach to intellectual action as an "Intellectual attraction" is strong evidence of the presence of the rhythmic component as an effective method.

Important components for the "Intellectual attraction", and later for the "Theory of intellectual cinema":

- Type as a "socio-biological hieroglyph". S. Eisenstein in the future does not refuse from type in the cinema. He returns to this topic in his further studies, for example, in 1945.

- Hieroglyph. "The characteristic of I.A. ["Intellectual attraction"]-28 is its hieroglyphicity. Static sign; want – do not want it "symbolizing" conditionally defined dynamic progress" (Юречев, 1985:237).

S. Eisenstein took Japanese art as an example. "The most important conceptual basis of intellectual cinema is a frame-hieroglyph, a frame-symbol which would cause certain emotions in the viewer and give him a concept about content uploaded by the author" (Haymova, 2016:166). The next stage in the development of the theory of the hieroglyph in the movie is to understand the montage not as a sum, but as a product.

- Montage as a conflict. S. Eisenstein defines the connection of frames in the montage as a conflict clash. In a sense, the principle of "montage attractions" is applicable to any montage connection frames.

- Ideology. "The principle of attraction is unchanged.

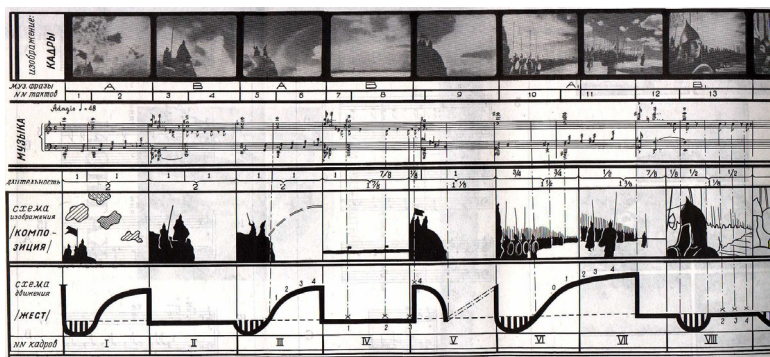
Emotional or intellectual – its social sight is the same – ideological influence" (Юречев, 1985:237).

- The need to use scientific research for the development of cinema.

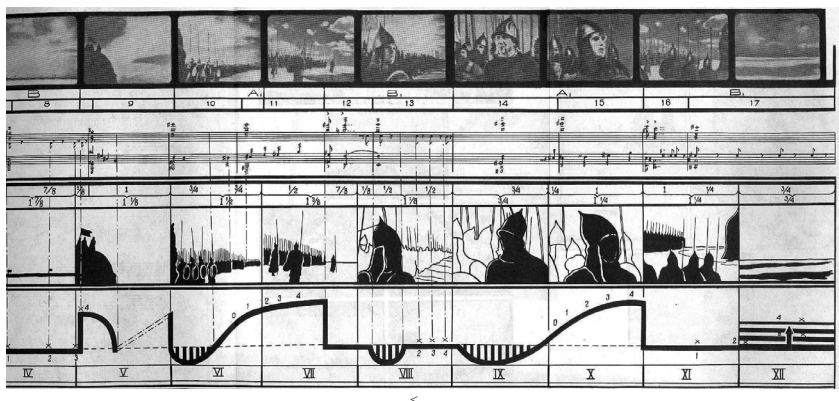
Thus, in S. Eisenstein's theory, rhythm occupies a significant place in the study of all components of a screen work. But rhythm is

considered in a very narrow sphere of its manifestation. Basically – this is the movement and rhythm of the movie montage construction. The rhythm is studied in those cases when it is possible to clearly define and establish its characteristics and parameters. For example, S. Eisenstein's interest in the rhythm of the frame picture arises later. This rhythm is not of particular interest. Rather, interest is concentrated on sound-visual editing and a certain accordance between the sound score and the visual, editing line. We are talking about the article "Vertical Installation" of 1940 (Pictures 2 and 3).

S. Eisenstein never puts the theme of rhythm in the main topic of research. He is more interested in psychological, creative and narrowly professional aspects. The rhythm in his research is a necessary accompanying factor.



Picture 2. Sergei Eisenstein diagrams on the film "Alexandr Nevski" (1938) from article "Vertical Montage" (1940)



Picture 3. Sergei Eisenstein diagrams on the film "Alexandr Newski" (1938)
from article "Vertical Montage" (1940)

The Rhythm in the Theory of Cinema by Leonid Skrypnyk (Ukraine)

Ukrainian theorist and film practitioner Leonid Skrypnyk considered rhythm as a fundamental element of cinema.

Leonid Gavrilovich Skrypnyk (1893-1929) - Ukrainian prose writer, art theorist, film theorist, critic and publicist. He graduated from the Kiev Polytechnic Institute and worked as an engineer. Leonid Skrypnyk belonged to the group of Ukrainian futurists "Nova Generation"; he worked in the magazines "Vsesit", "Culture and Life" (Писателі 1988:548; Енциклопедія 2000:2872). Further work at the Odessa factory VUFKU (All-Ukrainian film management) made it possible for L. Skrypnyk to get acquainted and delve into the process of film production. As a movie theorist, he has already appeared with publications on the pages of the "New Generation" magazine. In these theoretical studies and critical sketches, he raised the urgent problems of cinema theory and analyzed the films of Ukrainian directors. "Essays about the theory of the cinema art" of 1928 became a generalizing theoretical work.

"Essays about the theory of the cinema art" is a serious holistic scientific study in which the author defines the main features of cinema as an independent and most complex art, an art independent from other arts. Based on all the previous sum of cinematic practice, L. Skrypnik in his study draws attention to the basic elements of cinematic art, and talks about these elements in accordance with exclusively cinematic tasks. He draws attention to the fact that the elements of cinematic expressiveness defined by him require such a thorough study that virtually all areas of such research are independent separate sciences within the framework of the holistic science of cinema theory.

In 1928 Leonid Skrypnik wrote in his study "Essays about the theory of the cinema art" about rhythm as a fundamental element in the structure of the film. Even then, he defined the rhythm in cinema as the most complex and most important concept of cinema theory. L. Skrypnik says that in all arts there is a difficulty in studying the processes of rhythm perception. This is because the rhythm is not recognized, but felt (and often unconsciously). Perception and apperception of rhythm are based on emotion, instinct and intuition. This is a difficulty in trying to rationally define and study it.

L. Skrypnik in "Essays about the theory of the cinema art" drew attention to the need to study the specific cinema language. He defined the main elements of the language of cinema: "movement in its playful, semantic and compositional meaning, montage and formal composition of the frame" (Скрипник 1928:83). Each of these components of the cinema language is determined by rhythm. The meaning, essence and formation of the rhythm in each of these components is specific. Creating the rhythm of each component has its own way. In each case, the creation of rhythm is a very complex and multicomponent process. So, as a result of common work, very complex rhythmic constructions are created.

The movement and composition of the frame

"The composition should have a goal to achieve for the viewer the impression of an understandable and purposeful movement, which should be in an organic and harmonious connection with all other movements and fixed elements of the composition; this basic dominant movement must be constructed compositionally in exact agreement with the semantic task of a specific piece of the film, and it must also be based on a specific, also given rhythm" (Скрипник 1928:50).

Thus, the rhythm gets the basic value for determining of motion, great is its significance for the composition of the frame.

"Through the rhythm - the shortest way to the consciousness of the viewer, that is, the rhythm is an absolutely expedient thing, and therefore mandatory. This is the main idea on which the categorical necessity of rhythmic composition is based" (Скрипник, 1928:53).

L. Skrypnik defines two types of rhythm. This is a dynamic rhythm and a static rhythm.

A dynamic rhythm is basic to all temporary arts, including for the movie. Static rhythm is the rhythm of easel arts (painting, sculpture, etc.). There are both types of rhythm in the movies. Both rhythms are equally significant and important at the elementary level of frame composition.

Dynamic rhythm

L. Skrypnik defines several cases of dynamic rhythm using practical examples.

The dynamic rhythm is able to influence:

- on the line of voltage gain,
- along the line of voltage drop,
- like a monotonous rhythm.

L. Skrypnik notes that even a dynamic rhythm is not always an incentive for the viewer. For example, in the case of a monotonous continuation of the rhythm, stimulation of attention does not occur. Different rhythmic constructions solve different creative tasks. All these aspects must also be taken into account during montage for

preserve the rhythm, so that there is no unnecessary malfunction of the rhythm or its complete decline to zero.

Static rhythm

If a dynamic rhythm in cinema is a very relative concept, then a static rhythm in cinema is a completely arbitrary definition. It is very difficult to define timeless rhythm. L. Skrypnik offers a more accurate definition of this kind of rhythm - "imagine dynamics", because the dynamics here exist only in the imagination of the viewer. Dynamics is manifested in the movement of the eye on the surface of the screen. L. Skrypnik, in this case, is trying to identify varieties of such rhythms and give them a definition. An example of a static rhythmic construction of the frame can be considered some frames from the King Widor's film "Crowd" (1928, USA) (Pictures 4 and 5).



Picture 4. Frame from King Widor's film "The Crowd" (1928, USA)



Picture 5. Frame from King Widor's film "The Crowd" (1928, USA)

When creating a movie, the author's task is very complicated. He must take into account all existing rhythms and combine them in a holistic art work. The combination of rhythms is already a creative process. This mix can be harmonious, and can also be built on contrasts.

So, in the movie theory of L. Skrypnik rhythm occupies a dominant position. L. Skrypnik shows the complexity of working with rhythmic constructions even at the elementary level of frame composition. The main difficulty consists in a large number of rhythmic forms. And each of them with its strength and intensity affects the viewer. All rhythmic forms must be taken into account in a holistic cinematic construction. It is impossible to consider these rhythms as a sum, since their effects on the viewer are diverse. This is a very complex construction. The author must clearly understand the purpose of his actions. He must consciously use these constructions as a tool for solving concrete creative or technical problems.

Montage

Montage of L. Skrypnik's cinema theory is the organization of all the material with the aim of influencing the viewer. The viewer as a result of viewing should have an integrated complete concept of what he/she saw. The rhythm in this case is the main means of influence of editing on the viewer. The viewer should have an integrated complete concept of what he saw. The rhythm in this case is the way the montage affects the viewer.

L. Skrypnik defines the main lines of development of montage:

1. Literary content
2. The play of actors
3. The movements of actors and objects
4. The pace
5. The rhythm
6. The composition of the frame
7. Lettering

Montage takes place not on one line, but on all lines at the same time. If we talk about rhythm, then all elements of the film should be permeated with rhythm: acting, composition of the frame, even design, etc. All the rhythms of the individual elements of the film should as a result be combined into a single rhythmic whole. This demands the coordination of all these rhythms. This means that all of these rhythms at first must be defined.

In addition, individual rhythms should not block each other, but reveal each other.

The way to achieve rhythmic editing is to clearly define the frame length with a clear start and end.

It should be understood that cutting off a frame is also cutting off all montage lines. Connecting a frame with another frame means connecting the montage lines of one frame with the montage lines of another frame.

L. Skrypnik focuses on the complexity of all these processes. The only way he sees a deep and comprehensive study of cinema

language. Only knowledge and understanding of these processes can lead to the creation of films as art.

So, cinema theorists already in 1920 were interested in the theme of rhythm in cinema. S. Eisenstein considered rhythm in the context of the problem of the most intense movie influence on the viewer. In his theory, the study of rhythm is indirect.

Ukrainian researcher L. Skrypnik in his work "Essays about the Theory of the Cinema Art" considered rhythm as a fundamental element of cinema language. In his theory, rhythm is a basic factor in the study of cinematic construction. L. Skrypnik may not have solved certain rhythm problems in the cinema. His merit is that he formulated the problem of rhythm in the cinema; he singled out rhythm as the basic element of cinema construction; he identified the most important directions in the study of rhythm in cinema.

Literature:

1. Бычкова Л.С. Конструктивизм // Культурология. Энциклопедия. В 2-х т. Т. 1. Москва, 2007.

2. Енциклопедія українознавства. Словникова частина. Т. 8, Львів, 2000.

3. Наумова Л. Від монтажу атракціонів до теорії інтелектуального кіно // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення. Випуск 19. Київ, 2016.

4. Наумова Л. Російський радянський конструктивізм як творчий метод радянської культури 20–30 років ХХ століття // Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення. Випуск 10. Київ, 2012.

5. Писатели Советской Украины. 1917 – 1987: Библиографический справочник. Киев, 1988.

6. Скрипник Л. Нариси з теорії мистецтва кіно. Харків, 1928.

7. Третьяков С. Откуда и куда // ЛЕФ. Журнал левого фронта искусств, №1, март. Москва – Петроград, 1923.

8. Эйзенштейн С. Вольтерьянским недугом непочтительности к верховному существу я занемог не слишком рано // Избранные произведения в 6 томах. Т. 1. Москва, 1964.

9. Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов. К постановке «На всякого мудреца довольно простоты» А.Н. Островского в московском Пролеткульте // Избранные произведения в 6 томах. Т. 2. Москва, 1964.

10. Эйзенштейн С. Четвертое измерение в кино // Избранные произведения в 6 томах. Т. 2. Москва, 1964.

11. Юренев Р. Эйзенштейн: Замыслы. Фильмы. Метод. Часть 1. 1898 – 1929. Москва, 1985.

სოფიო თავაძე
ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
ასოცირებული პროფესორი

**ქართული ლიტერატურული ნაწარმოებების
ეკრანიზების საკითხისათვის XX საუკუნის
20-იანი წლების პირველი ნახევრის
ეროვნულ კინემატოგრაფში**

მრავალი კინორეჟისორისათვის მხატვრული ფილმის შექმნის ინსპირაციას ლიტერატურა წარმოადგენს. მსოფლიო კინემატოგრაფში უამრავი ცნობილი კინოსურათი ლიტერატურული პირველწყაროს მიხედვითაა გადაღებული. ფილმის სიუჟეტის შექმნის ეს მეთოდი კინოს დაარსების ადრეული წლებიდან გამოიყენება. ეს, ერთი მხრივ, ორიგინალური სიუჟეტების უკმარისობით აიხსნება, მეორე მხრივ, პოპულარული წიგნის მიხედვით გადაღებული ფილმი ყოველთვის განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს მაყურებელში. კინემატოგრაფში ხშირია შემთხვევები, როდესაც ესა თუ ის ცნობილი ლიტერატურული ნაწარმოები არაერთგზისაა გადატანილი კინოეკრანზე სხვადასხვა რეჟისორის მიერ.

ლიტერატურული ნაწარმოების კინემატოგრაფიულ ინტერპრეტაციას ეკრანიზაცია¹⁹ ეწოდება. მხატვრული ნაწარმოების, მისი იდეებისა თუ პერსონაჟების ხორცშესხმა კინემატოგრაფიული ენით საკმაოდ რთული და საპასუხისმგებლოა. წარმატებული ეკრანიზაცია არა მხოლოდ რეჟისორის პროფესიონალიზმსა და ოსტატობაზეა დამოკიდებული, არამედ ფილმის შემქმნელი სხვა წევრების ინტერესების, ში-

¹⁹ ეკრანიზაცია – კინოხელოვნების ნაწარმოები, რომელიც შექმნილია ხელოვნების სხვა სახეობის (ლიტერატურის, დრამატული თუ მუსიკალური თეატრის, ოპერის, ბალეტის) ნაწარმოების საფუძველზე, თუმცა ყველაზე ხშირად ეკრანიზაციას უწოდებენ ლიტერატურული ნაწარმოების გადატანას კინოეკრანზე.

ნაგანი ხედვის, თვითგამოხატვის თანხვედრაზეც. მხატვრული ნაწარმოების ეკრანიზების დროს აუცილებლობას არ წარმოადგენს ლიტერატურული პირველწყაროს პირდაპირი ილუსტრაცია. ხშირად რეჟისორს კინოსურათში არ გადააქვს ლიტერატურული ნაწარმოების გარკვეული სიუჟეტური ხაზები, დეტალები თუ მეორეხარისხოვანი პერსონაჟები, და სცენარში შეაქვს ეპიზოდები, რომლებიც არ არსებობდა ორიგინალში, მაგრამ, ფილმის ავტორის აზრით, უკეთესად გადმოსცემს ნაწარმოების ძირითად იდეას კინემატოგრაფიული ხერხებით.

ნაშრომის მიზანია XX საუკუნის 20-იანი წლების პირველ ნახევარში ეროვნულ კინემატოგრაფში შექმნილი ქართული ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზების თავისებურებების განსაზღვრა.

როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ლიტერატურისადმი ინტერესი მსოფლიო კინემატოგრაფში მისი არსებობის დასაწყისშივე გამოიკვეთა. მსგავსი ტენდენცია ვლინდება ქართულ კინოშიც. პირველი მხატვრული ფილმი „ქრისტიანე“ (1916-1918 წწ.) ეკრანიზაციის პირველი ნიმუშია ეროვნულ კინემატოგრაფში, რომელიც რეჟისორმა ალექსანდრე წუნუნავამ გადაიღო მწერალ ეგნატე ნინოშვილის ამავე სახელწოდების მოთხრობის მიხედვით.²⁰

„ქრისტიანეს“ შემდეგ ქართული ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზება გაგრძელდა 20-იანი წლებიდან,

²⁰ „ქრისტიანე“ — პირველი ქართული ეკრანიზაცია, რომელიც გადაიღო თეატრის რეჟისორმა ალექსანდრე წუნუნავამ. მან თავადვე დაწერა ფილმის სცენარი, რომელშიც შეინარჩუნა მოთხრობის ძირითადი საკვანძო ადგილები და მთავარი გმირის — ქრისტიანეს თავგადასავალი. „ქრისტიანეში“ წარმოჩნდა რეჟისორის კინემატოგრაფიული ხედვა, მსახიობებთან მუშაობის უნარი, კინოხერხების ცოდნა. „ქრისტიანე“ ალექსანდრე წუნუნავას დებიუტი იყო კინოში. მიუხედავად ფილმის გარკვეული მხატვრული და ტექნიკური ნაკლოვანებებისა, მისი ეკრანზე გამოსვლა უდიდესი ეროვნული და საზოგადოებრივი მნიშვნელობის მოვლენა იყო. „ქრისტიანემ“ ნიადაგი მოუზადა როგორც შემდგომ ეკრანიზაციებს, ასევე ეროვნული კინოს განვითარებას.

როდესაც ქვეყანაში შეიცვალა პოლიტიკური ვითარება. მას შემდეგ, რაც 1921 წლის 25 თებერვალს საქართველოში დამყარდა საბჭოთა ხელისუფლება, ქართული კინოს წინაშე განვითარების ახლებური პერსპექტივები დაისახა. ახალმა წყობამ საკუთარი აზრებისა და ქმედებების ტრიბუნად აქცია კინემატოგრაფი – როგორც ხალხის ფართო მასებზე ზემოქმედებისა და საკუთარი ძალაუფლების წარმოჩენის ერთ-ერთი საუკეთესო საშუალება. კინოს მიენიჭა განსაკუთრებული სტატუსი კომერციული, პოლიტიკური თუ კულტურული თვალსაზრისით. „20-იან წლებში რთულ და მძიმე ვითარებაში ყალიბდებოდა ქართული კინოხელოვნება. ბოლშევიკურ-კომუნისტური რეჟიმი, რომელიც მაშინ მკვიდრდებოდა საქართველოში, მტკიცე იდეოლოგიურ სახელმწიფოს ქმნიდა. მწერლობა-ხელოვნება ბოლშევიკური იდეოლოგიისთვის მხოლოდ აგიტაცია-პროპაგანდის იარაღი იყო. განსაკუთრებით კი კინო ყველაზე მასობრივი ხელოვნება იყო და ხალხის დიდ ნაწილზე შეეძლო ზემოქმედება მოეხდინა, კომუნისტური რეჟიმის თავკაცები მას ყველაზე საჭირო ხელოვნებად მიიჩნევდნენ“ (ბაქრაძე, 2001:7).

1921 წლის 11 აპრილს დაფუძნდა კინოსექცია, რომელსაც დაევალა საქართველოში კინონარმოების ორგანიზება და წარმართვა. კინოსექციაში თავი მოიყარეს როგორც ქართველმა, ასევე იმ დროს საქართველოში მყოფმა სხვა ეროვნების კინემატოგრაფისტებმა, რომელთა უმრავლესობამ 20-იან წლებში, რუსეთის ბოლშევიკური რევოლუციის შემდეგ საქართველოს შეაფარა თავი. 20-იანი წლების პირველ ნახევარში კინოსექციაში მოღვაწეობდა რუსული კინოს რამდენიმე, მეტ-ნაკლები ნიჭისა თუ პროფესიული გამოცდილების მქონე წარმომადგენელი: ივანე პერესტიანი, ვლადიმერ ბარსკი და ამო ბეკ-ნაზაროვი (შემდგომში სომხური კინოს ფუძემდებელი). მათ ძირითადად ეკრანზე გადაჰქონდათ ქართული ლიტერატურის ცნობილი ნაწარმოებები, თუმცა, მათ მიერ შექმნილი ეკრანიზაციები მოკლებული იყო ქართული კულტურის სიღრმისეულ ცოდნასა და ეროვნულ თვითმყოფადობას.

„თუ 20-იანი წლების ქართულ კინოს გავიხსენებთ, არ შეიძლება თვალში არ გეცეთ ერთი გარემოება: იმხანად ფართოდ ხდებოდა ქართული კლასიკური მწერლობის ნიმუშების ეკრანიზება. ამ ფაქტით გაოცება უსაფუძვლო არ აღმოჩნდება, თუ გავითვალისწინებთ, რომ მაშინ ჩვენს კინოში მარტო ალექსანდრე წუნუნავა იყო ქართული კულტურით ნასაზრდოები. სხვები კი – ივანე პერესტიანი, ვლადიმერ ბარსკი, ამო ბეკ-ნაზაროვი – უცხო კულტურული სამყაროდან იყვნენ მოსული. ამ სამეულმა ქართული მწერლობისა არა იცოდა რა და, ცხადია, საინტერესო იყო – რა აპირობებდა მათ დაინტერესებას ქართული კლასიკური მწერლობით“ (ბაქრაძე, 1989:67).

ქართული მწერლობის კლასიკური ნაწარმოებების საფუძველზე ფილმების შექმნის ინიციატივა ცნობილი მწერლის – გრიგოლ რობაქიძისგან მოდიოდა, რომელიც იმ პერიოდში სასცენარო განყოფილებას განაგებდა კინოსექციაში. ივანე პერესტიანი იხსენებს: „ქართული კლასიკური მწერლობის ეკრანიზაციის გეგმა გრიგოლ რობაქიძემ შეადგინა. შინაარსსაც თავად გვიყვებოდა და თვითონვე გვეუბნებოდა რაზე გაგვემახვილებინა ყურადღება. გრიგოლ რობაქიძე ჩინებული მთხრობელი იყო. რასაც გიყვებოდათ, ხედავდით კიდევ. ამიტომ მას არ გასჭირვებია ჩვენი დაინტერესება სრულიად უცნობი ლიტერატურით. მით უმეტეს, რომ ეგნატე ნიწოშვილიც, ალექსანდრე ყაზბეგიც, გიორგი წერეთელიც საოცრად კინემატოგრაფიულია. ბევრია ნაწარმოები, რომელთა მხოლოდ გაგონება შეიძლება. რამდენიც უნდა ეცადო, მათ ვერ დაინახავ. ასეთი ნაწარმოების ეკრანიზაცია თუ შეუძლებელი არა, ურთულესი მაინც არის. ქართველი მწერლები კი ისე წერენ, რომ ყველაფრის დანახვა შეიძლება. მათი კითხვისას, მკითხველს თვალი უფრო სჭირდება, ვიდრე ყური. ამიტომ მათ იოლად მიგვიზიდეს. ჩვენც პატიოსნად ვმუშაობდით. თუ რაიმე ქართველ მაყურებელს არ მოსწონს, ეს ჩვენი უპატივცემულობის ან უგულისყურობის ბრალი არ არის. იგი ჩვენი უცოდინარობის შედეგია. საქართველოში რომ ჩამოვედი, ორმოც წელს კარგა ხნის გადაცილებული ვი-

ყავი. ამ ხნის კაცს ყოველთვის ზუსტად და უცდომლად დანახვა არ შეუძლია. აღარც სწავლა შეუძლია. რაც იცის, იცის. ბევრს ვერაფერს მიუმატებს“ (Перестиани, 1962:310-311).

ვინაიდან 20-იანი წლების პირველ ნახევარში კინოსექცი-
აში რეჟისორთაგან მხოლოდ ივ. პერესტიანი, ვლ. ბარსკი და ა.
ბეკ-ნაზაროვი მოღვაწეობდნენ, ქართული ლიტერატურული
ნაწარმოებების კინოვერსიების შექმნა სწორედ მათ დაევა-
ლათ.

პირველი ეკრანიზაცია ვლადიმერ ბარსკიმ განახორცი-
ელა. მან 1922 წელს გადაიღო ფილმი „მოძღვარი“, ალექსან-
დრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდების რომანის მიხედვით.
სცენარი დაწერა მწერალმა შალვა დადიანმა და თავადვე გა-
ნასახიერა მოძღვრის როლი. მხატვრული თვალსაზრისით,
ფილმი სუსტი გამოვიდა. რეჟისორმა მეტი ყურადღება მიაპ-
ყრო ეფექტურ ეპიზოდებს და არა პერსონაჟთა შინაგანი
სამყაროს წარმოჩენას. მოთხრობისგან განსხვავებით, რო-
მელშიც მოძღვარი ხალხის წინამძღოლი და ღვთისა და ერის
სამსახურში მყოფი პიროვნებაა, რეჟისორმა ფილმში ის რე-
ვოლუციური იდეებით ანთებულ, ძალადობისკენ მომწოდე-
ბელ პერსონაჟად წარმოსახა. „მოძღვარში“ ჩართული რევო-
ლუციის თემა დროის მიმართ ხარკის გაღებად იკითხება,
რადგან რევოლუციის მოტივი იმ პერიოდის ფილმებში მე-
ტად აქტუალური იყო. ვლადიმერ ბარსკიმ ფილმში ჩაამატა
სასიყვარულო ინტრიგა, რამაც ყაზბეგისეული თემის სილ-
რმე შეასუსტა, თუმცა, ეფექტზე გათვლილი ამბების მიმართ
მაყურებელი დიდ ინტერესს იჩენდა, რაც საღაროს შევსების
კარგი საშუალება იყო. ფილმი დიდი წარმატებით სარგებ-
ლობდა მაყურებელში.

იმავე წელს (1922) გადაწყდა დანიელ ჭონქაძის მოთ-
ხრობის „სურამის ციხის“ ეკრანიზება. ფილმის რეჟისორი და
სცენარის ავტორი გახლდათ ივანე პერესტიანი. მთავარ რო-
ლებს ასრულებდნენ: ამო ბეკ-ნაზაროვი, მიხეილ ჭიაურელი,
ერთ-ერთი როლი შალვა დადიანმაც განასახიერა. რეჟისორი
ვერ ჩასწვდა ქართულ ხასიათს, ვერ მიაღწია მაღალ კინემა-
ტოგრაფიულ გამომსახველობას, ვინაიდან, ხშირ შემთხვევა-

ში, ლიტერატურული ნაწარმოების ეკრანიზაციის დროს, ივანე პერესტიანი მიმართავდა კინოილუსტრაციის მეთოდს, რაც სიუჟეტის ფირზე მექანიკურ გადატანას გულისხმობდა და არა კინონაწარმოების ლიტერატურული საფუძვლის სათანადო გააზრებას.

ივანე პერესტიანი, ვლადიმერ ბარსკი და ამო ბეკ-ნაზაროვი ქართულ მხატვრულ ლიტერატურულ ნაწარმოებებს, ენის არცოდნის გამო, ორიგინალში ვერ კითხულობდნენ და მხოლოდ რუსულად ნათარგმნ მოკლე შინაარსებს ეცნობოდნენ, რაც განაპირობებდა მათ ფილმებში ქართული კულტურის სიღრმისეულ შრეებში წვდომისა და ეროვნული თვითმყოფადობის უგულებელყოფას.

1923 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ამო ბეკ-ნაზაროვის სარეჟისორო დებიუტი „მამის მკვლელი“, რომელსაც საფუძვლად დაედო ალექსანდრე ყაზბეგის ამავე სახელწოდების რომანი. ცხადია, ფილმი ვერ დგას თავისი ლიტერატურული პირველწყაროს მხატვრულ სიმაღლეზე. ბეკ-ნაზაროვმა თავად დაწერა სცენარი, რომელშიც შეეცადა რომანის ძირითადი სიუჟეტური ქარგის შენარჩუნებას, აგრეთვე დაამატა რამდენიმე ეპიზოდი, რომელიც ასახავდა რუსეთის იმპერიაში ხალხთა სასტიკ ჩაგვრას. სოციალური და პოლიტიკური უთანასწორობის ამსახველი ეპიზოდები იმ პერიოდის ფილმებისათვის სახასიათო იყო და 20-იანი წლების რევოლუციურ განწყობას პასუხობდა. ფილმში ჭარბობდა ეგზოტიკის ელემენტები, წინა პლანზე წამოწეული იყო სასიყვარულო ინტრიგა, თუმცა, მსახიობების დახვეწილმა, ანსამბლურმა თამაშმა გადაფარა ფილმის ნაკლოვანებები. „მამის მკვლელში“ მაყურებელმა მეორედ იხილა ნატო ვაჩნაძე. მას პარტნიორობას უწევდა ცნობილი საოპერო მომღერალი ვანო სარაჯიშვილი, რომლის სახეც ეკრანზე მხოლოდ აღნიშნულმა ფილმმა შემოინახა. უხმო კინოს სპეციფიურობიდან და ტექნიკური შეზღუდულობიდან გამომდინარე, ფილმის მოქმედება, გარდა მსახიობთა პლასტიკისა, ტიტრებით გადმოიცემოდა, თუმცა, ცხადია, ტიტრები მწერლის სათქმელს ბოლომდე ვერ გადმოსცემდა. „ალექსანდრე ყაზბეგის ნაწარმოებთა

მძაფრი ემოციური ნაკადი ერთსაათიან ფილმში ვერ თავსდება იმიტომ, რომ კინემატოგრაფს თავისი საკუთარი მეტყველება არ გააჩნდა, ეკრანიდან იგი, უმთავრესად, ლიტერატურის ენით მეტყველებდა“ (ამირეჯიბი, 1990:33). ალექსანდრე ყაზბეგის ნაწარმოებთა კინოილუსტრაციები „მომგებიანი“ აღმოჩნდა. ყაზბეგისეული სოციალური თუ პოლიტიკური კონფლიქტების, მთიელი ხალხის ზნე-ჩვეულებების ჩვენება ეკრანზე, მაყურებელში დიდ ინტერესს იწვევდა და ემოციურად ზემოქმედებდა მათზე. მაგრამ, მწერლის ნაწარმოებების ძირითადი არსი ხელშეუხებელი რჩებოდა.

ეკრანიზაციებისადმი ინტერესი გრძელდებოდა. 1924 წელს ივანე პერესტიანმა გადაიღო ფილმი „სამი სიცოცხლე“ გიორგი წერეთლის რომანის „პირველი ნაბიჯის“ მიხედვით. მასში მოთხრობილია ერთი ქართული ოჯახის დრამატული ისტორია XIX საუკუნეში, როცა საქართველოში ფეხს იკიდებდა ახალი სოციალური ფენა – ბურჟუაზია. ფილმში მონაწილეობდნენ მსახიობები: ნატო ვაჩნაძე, მიხეილ გელოვანი, კოტე მიქაბერიძე, მიხეილ კალატოზიშვილი, თამარ ბოლქვაძე, ზაქრო ბერიშვილი და სხვები. „სამი სიცოცხლე“ ეკრანიზაციის ერთ-ერთ საუკეთესო ნიმუშად მიიჩნევა 20-იანი წლების პირველი ნახევრის ქართულ კინოში. რეჟისორი ჩასწვდა რომანის დედააზრს, მის სოციალურ მოტივს, შეძლო ეპოქის გააზრება, რის საფუძველზეც კინემატოგრაფიულად გადმოსცა იმ პერიოდის საზოგადოებრივი ცხოვრება, მისთვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებებით. თუმცა, ლიტერატურული პირველწყაროსგან განსხვავებით, ფილმში პერსონაჟთა მხატვრული სახეები მოკლებულია სიღრმეს.

1925 წელს ეკრანებზე გამოვიდა ივანე პერესტიანის მორიგი ეკრანიზაცია „ტარიელ მკლავაძის მკვლელობის საქმე“, ეგნატე ნინოშვილის მოთხრობის „ჩვენი ქვეყნის რაინდის“ მიხედვით. ფილმში მთავარ როლებს ასრულებდნენ ნატო ვაჩნაძე და კოტე მიქაბერიძე. სცენარის ავტორმა შალვა დადიანმა, მოთხრობისგან განსხვავებით, პერსონაჟების მოგონებებზე, ე.წ. „ფლეშბექებზე“ ააგო სცენარი, რაც სიახლე იყო იმდროინდელ ქართულ კინოში. ფილმის ავტორებმა

მნიშვნელოვანი ფუნქცია დააკისრეს ტიტრებს, რომელთა მეშვეობითაც გადმოსცემდნენ ცალკეულ პერსონაჟთა ვინაობას, ხასიათს, შინაარსის საკვანძო მომენტებს.

„იმდროინდელ ეკრანიზაციებში წარწერებით გადმოცემული სიტყვა უფრო ქმედითია, ვიდრე გამოსახულება. სიტყვა გიდის როლს ასრულებს და კინემატოგრაფიულ გამოსახულებას განმარტავს, ხელს უწყობს ეკრანის ქმედითობას... 20-იანი წლების პირველი ნახევრის ქართული კინოს ეკრანიზაციებში იგრძნობა პროზის საშუალებათა მოზღვავება, სიტყვის მაქსიმალური გამოყენება... (ამირეჯიბი, 1990:27).

ქართულმა მწერლობამ დიდი როლი შეასრულა ქართული კინოს ეროვნული ხასიათის ჩამოყალიბებაში. ალექსანდრე ყაზბეგი, ეგნატე ნინოშვილი, დანიელ ჭონქაძე, გიორგი წერეთელი, ნინო ნაკაშიძე – ეს ის ძირითადი მწერლებია, რომელთა ნაწარმოებების ეკრანიზება ხდებოდა 20-იანი წლების პირველ ნახევარში. „1921-1924 წლების ეკრანიზაციების წარმატება ქართული ლიტერატურული ნაწარმოებების პოპულარობითაც იყო განპირობებული, ხალხს აინტერესებდა პროზის ეკრანული ნაირსახეობა, ილუსტრაცია, მისი წარმოსახვითი გმირების ეკრანზე განსხეულება“ (ამირეჯიბი, 1990:40). თუმცა, პერესტიანის, ბარსკისა და ბეკ-ნაზაროვის ფილმების დრამატიზმი ხშირ შემთხვევაში, დაბალმხატვრულ მელოდრამატიზმამდე ეშვებოდა.

ივანე პერესტიანმა, ვლადიმერ ბარსკიმ და ამო ბეკ-ნაზაროვმა ქართულ კინოში ძალაუნებურად დაამკვიდრეს ე.წ. „ორიენტალისტური მიმართულება“. მათ შემოქმედებაში საქართველო წარმოჩენილი იყო როგორც ეგზოტიკური ქვეყანა. ეს გამოწვეული იყო იმით, რომ აღნიშნული რეჟისორები (როგორც თავადაც აღიარებდნენ) ეროვნულ კულტურას და ქართულ სინამდვილეს ნაკლებად იცნობდნენ. ისინი რევოლუციამდელი რუსული კინოს მოღვაწეები იყვნენ. მათ მიერ საქართველოში შექმნილ ფილმებზე იგრძნობა იმ პერიოდის რუსული კინოს თემატური და სტილისტური ტენდენციების,

რუსულ კინემატოგრაფში პოპულარული სენტიმენტალური მელოდრამის ჟანრის ელემენტების გავლენა.

„კინოილუსტრაციების შექმნისას ზემოხსენებულმა რეჟისორებმა ქართულ კინოში დაამკვიდრეს რევოლუციამდელი რუსული კინოს ტრადიციები ანუ ის თემატურ-ჟანრული კანონები, რომელთა გამოყენებითაც იქმნებოდა ძველი რუსული ფილმები (ამ დროს თავად რუსეთში ეს კანონები უარყოფილი იყო). ამიტომ ქართული კლასიკური ლიტერატურული ნაწარმოებების კინოვერსიები სენტიმენტალური მელოდრამის თარგზე გამოჭრეს. ამას შეენირა ყველაფერი ღირებული, რაც პირველწყაროს ახასიათებდა: სოციალური აქტუალობაც, ფსიქოლოგიზმიც, პერსონაჟთა ხასიათების დამუშავებისა და განვითარების მეთოდი, მათ მოქმედებაში სოციალური და ფსიქოლოგიური მოტივაციის არსებობა, ეროვნული კოლორიტი, რომელიც ჩაანაცვლა „კავკასიურმა ეგზოტიკამ“, დაიკარგა ყოფის რეალური ხედვა და მოთხრობილი ამბის დამაჯერებლობა და განზოგადოების უნარი. ერთი სიტყვით, რაც ქართული ლიტერატურიდან უნდა შესულიყო ქართულ კინემატოგრაფიაში“ (იაკაშვილი, 2015:5).

შეიძლება ითქვას, რომ 20-იანი წლების პირველ ნახევარში შექმნილი ეკრანიზაციები არ გამოირჩევა განსაკუთრებული იდეურობით, მაღალმხატვრულობითა და კინემატოგრაფიულობით, რაც აიხსნება უცხოური კინოშტამპების გავლენით. ამ პერიოდის ეკრანიზაციებისათვის დამახასიათებელი იყო ეგზოტიკით გატაცება და ეროვნული სინამდვილის ზედაპირული ასახვა. მათი წარმატება ძირითადად განპირობებული იყო ქართული ლიტერატურული ნაწარმოებების პოპულარობით, ვინაიდან ხალხს აინტერესებდა პროზის ეკრანული ილუსტრაცია, მისი წარმოსახვითი გმირების ეკრანზე განსხეულება, რომელთა განმსახიერებლები იყვნენ: ნატო ვაჩნაძე, კოტე მიქაბერიძე, მიხეილ გელოვანი, დიმიტრი ყიფიანი, თამარ ბოლქვაძე და სხვანი.

მიუხედავად იმისა, რომ 20-იანი წლების პირველ ნახევარში ქართულ კინოში ადგილი ჰქონდა როგორც იდეურ, ისე მხატვრული სახის ჩავარდნებს, აღნიშნული პერიოდი ეროვნუ-

ლი კინემატოგრაფის ერთ-ერთ საინტერესო ეტაპად აღინიშნება, რომელიც ამასთანავე ცხადყოფდა, რომ აუცილებელი იყო მნიშვნელოვანი გარდატეხა, ახალი ტიპის რეჟისურა, რომელსაც უნდა განესაზღვრა ქართული კინოს მომავალი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ამირეჯიბი ნ., დროთა ეკრანი. ხელოვნება, თბილისი, 1990;
2. ბაქრაძე ა., კინო, თეატრი. ხელოვნება, თბილისი, 1989;
3. ბაქრაძე ა., ქართული კინო. „გარღვეული შეგნების“ ანარეკლი. უნივერსიტეტის გამომცემლობა, თბილისი, 2001;
4. დოლიძე ზ., ქართული კინო, რაეო, თბილისი, 2004.
5. იაკაშვილი პ., იდეოლოგიური ცენზურა უხმო პერიოდის ქართულ კინოში. სადისერტაციო ნაშრომი ხელოვნების დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად, 2015;
6. მახარაძე ი., დიადი მუნჯი. ბაკურ სულაკაურის გამომცემლობა, თბილისი, 2014;
7. Перестиани И. 75 лет жизни в искусстве. М.: Искусство, 1962.

ანა მაღლაკელიძე
ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი

**ყოფის ინტერპრეტაცია ფილმში დიმიტრი
ერისთავის ერთი ნამუშევრის მაგალითზე —
„იყო შაშვი მგალობელი“**

ყოფის ინტერპრეტაცია ეკრანზე – მხატვრისთვის, რომელიც კინოში ქმნის ყოფას, ეს ამოცანა ყოველთვის ბევრისმთქმელია და მუდამ საინტერესოა მისი გააზრების სხვადასხვა ფორმები. ქართულ კინოს ამის მდიდარი ტრადიცია გააჩნია, დანყებული XX საუკუნის 20-იანი წლებიდან, თუმცა 60-იანელთა ნამუშევრებში პროცესმა ახალი სახე შეიძინა.

ოთარ იოსელიანის მიერ 1969 წელს გადაღებულ ფილმში „იყო შაშვი მგალობელი“, აშკარად და იოლად იკითხება მცდელობა, იგრძნობოდეს ერთგვარი ხედვითი საავტორო სტილი, ესთეტიურად განონასწორებული კომპოზიცია. ეს მხატვარ დიმიტრი ერისთავის მიდგომაა სივრცის გააზრებისადმი. მისი ნამუშევარი, პერსონაჟთა ხედვა, სივრცე, იოლი და მხოლოდ აუცილებელი დეტალები მინიმალიზმის სწორედ იმ ნიშნებითაა დატვირთული, რომელიც საშუალებას აძლევს მაყურებელს, მარტივად გაიაზროს განწყობის შესაქმნელად აუცილებელი საზღვრები, იგულისხმოს, დაასრულოს რეალური სივრცე კადრს გარეთ.

„იყო შაშვი მგალობელი“ საშუალებას აძლევს მხატვარს, არ ჩაიკეტოს კომპოზიციის ერთ, რომელიმე მძიმე სტრუქტურაში. ის იაზრებს გამოსახულებას, როგორც მარტივი ამბის ორგანულ ნაწილს. ასევე ერთ მთლიანობად აღიქვამს მას.

დიმიტრი ერისთავი კარგად გრძნობს ეკრანულ დროს და მასთან კავშირში ფიქრობს შემდეგ უკვე დინამიკაზე დეტალებში. ყველაფერი, რაც კი ეკრანზე ჩნდება ამ ფილმში ძალდაუტანებლადაა განლაგებული სივრცეში – ნივთები

თავისთავად არსებობს, ასევე ქუჩა და სადარბაზოს განათება თავისთავად, ბუნებრივად აღძრავენ სინამდვილის შეგრძნებას. დავაკონკრეტებ, რომ ყოველივე ეს, სწორედ კინემატოგრაფიული რიტმის შესატყვისი და განწყობის თანმდევი. „იყო შაში მგალობელის“ მხატვრობა ბოლომდე გააზრებული სახვითი პოზიციის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ეს ნაცნობი სივრცეა. ნათელია ისიც, რომ ასახული სამყარო ნაცნობია ფასეულობათა უბრალო, მაგრამ სამწუხაროდ არაფრისმომტანი, მკაცრი სისტემით და ამავე დროს, დამთმობია, ნებისმიერი უმოქმედობის მიმართ. ამიტომაც ჩნდება მასში პროზაული თხრობის სტილი, ალეგორიები, რაც ვფიქრობ, კონკრეტულიდან ზოგადის ჩათვლით მოიცავს მაყურებლის წარმოდგენას მტკიცეულ პრობლემაზე – ერთი ახალგაზრდა კაცის ჩვეული არაფრისმთქმელი ყოფა, ყოველთვის ნაცნობია, ისევე როგორც შემთხვევით ღია ფანჯრიდან დანახული ავტოსაგზაო შემთხვევის შედეგები.

განწყობა დეტალებში იკითხება – გაშლილ, მაგრამ კარგად გააზრებულ დეტალებში, გრაფიკული მონახაზის ნამახვილებული ჩრდილებით და მარჯვენა ზედა კუთხეში დატოვებული შემტხვევით გამომკრთალი სივრცით, რომელიც ყოველთვის ამსუბუქებს ხოლმე კადრის კომპოზიციაში მოხვედრილი საგნების რაოდენობას.

„ადამიანი ცხოვრობს მხოლოდ ანმყოში, გარკვეული დროის მონაკვეთში, გარკვეულ სახელმწიფოებრივ სივრცეში, მაგრამ გარკვეული კულტურული ღირებულებებით, ცნობიერებით, მეხსიერებითა და იმედით. მხატვრულ ნაწარმოებში ასახული ეპოქა, სწორედ ამ ჩარჩოებში მოქცეული გამოხატული დროის ნიშნებით ამოიცნობა“ (კალანდარიშვილი, 2014:172) – ამ მოსაზრების თანახმად, ორმაგად მნიშვნელოვანი ხდება ის, თუ რომელი დროის ნიშანზე შეიძლება გავაკეთოთ აქცენტი, ან უფრო მეტიც – რამდენად მნიშვნელოვანია საერთოდ, ასახული ეპოქა, გამოხატული სინამდვილე. ასევეტურობა, რომელიც მართლაც რომ ყველგან იჩენს თავს, სადაც დიმიტრი ერისთავმა იმუშავა ფილმზე, არ ნიშნავს იმას, რომ საგნები და დეტალები მრავლად არ იქნება გამოყენებული მხატვრის მიერ.

ყოველ მათგანს თავისი ისტორია აქვს. „იყო შაშვი მაგალობელის“ სხვადასხვა ეპიზოდებში გამოჩენილი საათების ხასიათიც შემდეგნაირად გამოიყურება და ყალიბდება: 60-იანი წლებისთვის ნაცნობი მარტივი კონსტრუქციის, ძველებური, მაგრამ არა გადატვირთული ორნამენტის მქონე და დიდი ციფერბლატით გამორჩეული საათები ამაოების ნაწილია – მათი ფორმისა და ასკეტური გემოვნებით გამორჩეული სხვადასხვაობის მიუხედავად, ე.წ. „შინაარსი“ ყველას ერთი აქვს – დრო, რომლის ფილოსოფიურ არსზე დაფიქრებაც საკმარისია მისი სიღრმის გასააზრებლად.

ფილმის მთავარ გმირს, გია ალლაძეს (გელა კანდელაკი) ხშირად ვხედავთ ქუჩაში. აქაც, ისევე როგორც „გიორგიბისთვეში“, მოძრაობა ფრაგმენტული და წამით გამოტაცებულია რეალობას. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი მაინც ის არის, რომ გია ალლაძის სახლში – მის სამყოფელში, ფილმის მხატვარი და რეჟისორი მახასიათებელს პოულობენ. ეს გიას შინაგანი ქაოტური განწყობის გამოძახილი უნდა იყოს, სადაც წესრიგს თითქოს არაფერი ესაქმება. ამიტომ, ერთ-ერთ ეპიზოდში, სადაც ის ტურისტებს ხვდება სახლში, პირველი რაც თვალშისაცემია, ისევ და ისევ გიას არეული ინტერიერია. მაგიდაზე გაურკვეველი დანიშნულების რამდენიმე საგანი დევს, კარებთან მიდგმულია რამდენიმე ნივთი, კედლის პატარა თაროზე აშკარად შემთხვევით შეგდებული ფურცლების გადმოყრილი კიდე მოჩანს. გია ზის და მუსიკას თხზავს – თხზავს საინტერესოდ – ასევე საშუალო ხედიდან დეტალზე აქცენტი გვაიძულებს დავაკვირდეთ იმ ფაქტს, რომ ახალგაზრდა კაცი სანოტო სისტემის მხოლოდ გასაღებს თუ მიუახლოვდება და ამ ოთხიოდე ხაზით დაასრულებს შრომას. პარალელურად კვლავ საშუალო ხედში ჩნდება გია, რომელიც უთოს გამორთავს – იქვე ადგომის გარეშე და მაგიდაზე მოათავსებს... შემდეგ წამოდგება და ამ არეულ სამყაროში თავის ასთენიურ და დეპრესიულ ოდნავ მოხრილ პოზაში, ოდნავ ამოჩაჩულ პერანგის ყუას ვხედავთ. თითქოს ეს რამდენიმე დეტალი ქაოტური უსწესრიგობის მაჩვენებელიცაა და ამავე დროს, მხატვრის მიერ გაერთიანებული ერ-

თიანი ქაოსის შემქმნელია: ყველაფერი იქ დევს, სადაც მისი ადგილი არაა, მუსიკა არასდროს შეიქმნება, ხოლო თავად გია ალლაძე ყოველთვის ინდეფერენტულ ადამიანად დარჩება... უსასოოდ და უმიზნოდ წამოწოლილ გიას მუდმივად „ახსენებს“ ფილმის ავტორი, რომ დრო არ ჩერდება. კამერა მიმოიხედავს და გაჰყვება არეულ ოთახს, თუმცა ძველ საათს თავისი შეუნელებელი ნიკნიკით აუცილებლად გვიჩვენებს. ასეთ ქაოსში მოაკითხავენ გიას სტუმრები, რომლებსაც არც იცნობს... ის სასწრაფოდ გაეცლება მეგობრის გამოგზავნილ სტუმრებს და ნაჩქარევად ჩაიცვამს პიჯაკს – ძალზე მეტყველია თავისი თითქოს ხელუხლებელი არეულობით ეს ეპიზოდი. უცნობი ზურგჩანთიანი ადამიანები, ისედაც დაულაგებელი ყოფა და დაულაგებელი განწყობა ახალგაზრდა კაცისა – ყოველივე ეს ერთიანდება. ჩანს, რომ „იყო შაშვი მაგალობელი“ მხატვრული გარდატეხის მატარებელი ნამუშევარია. სახლში შემოსულ კომიკურად განსხვავებულ წყვილს, კიდევ უფრო დიდი დისონანსი შემოაქვს. ამ არეული ჭრილიდან გია ალლაძე თეთრ ჩარჩოში მოთავსებულ სამეულს ხედავს – სტუმრებს და დედას ტოვებს და კვლავ გარბის... თეთრი კარის პირობითი ჭრილი ხედავს მის გაურკვეველ სამყაროში, სადაც როიალს და ძველთაძველ გრამოფონს, ვიოლინოს და საათს, დაულაგებელ მაგიდებს და ნივთებს ვხედავთ. ეს ერთადერთი ხედავს, სადაც გიას სახლი თითქოს მის არსში არსებულ ქაოსს პირდაპირ პასუხობს. ყველა სხვა ეპიზოდში გია მხოლოდ შემთხვევით გამვლელად გამოიყურება. ეს მისი ცხოვრების წესის იდენტურ განწყობას წარმოქმნის. კონტრასტს და ოდნავ ნოსტალგიურ სივრცეს გვთავაზობს ფილმის მხატვარი გიას სტუმრობის ეპიზოდში, სადაც კონსერვატორული, განონასწორებული განწყობის საპასუხოდ, არეული და საკუთარ არსში გაურკვეველად მოსიარულე ახალგაზრდა კაცი სულ სხვაგვარ ადამიანებთან მიდის – ასაკოვანი საზოგადოება და ახალგაზრდა ქალი, ამ დალაგებულ, მშვიდ, რეტროსპექტული იერით გამორჩეულ გარემოში, ასევე ვერ პასუხობენ გია ალლაძის გაუგებარ და ნახევრად ინსტინქტებით არსებულ პიროვნულ „მე“-ს. ჩნდება ისე-

თი განცდა, თითქოს მხატვარი და რეჟისორი ამ ეპიზოდში, ყველგან კომპოზიციური განწყობის შესაფერის დაცემულ ჩრდილს იყენებენ, რათა საგნები ძალიან არ გამოიკვეთს. ესეც ერთგვარი პოზიციაა, მხატვრის მიერ სრულიად ბუნებრივად განლაგებული და შექმნილი შთაბეჭდილების გასაძლერებლად.

„იყო შაშვი მაგალობელი“ ქართული კინოს ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ნამუშევარია. ყოველდღიურობა, რომელიც მხატვარმა თითქმის ბოლომდე არარსებული საქმით სავსე საათებად აღწერა რეჟისორთან ერთად, დროის მოკლე მონაკვეთს მოიცავს. ბოლოს და ბოლოს, რისგან შედგება მისი დღე? ნაცნობები, უცნობები, შეხვედრები, ფრაგმენტული სურვილები, რომლებიც არაფრით მთავრდება და მხატვარი დიმა ერისთავი, კომპოზიციურად დაშლილ სივრცეს ქმნის. ასეთია ძირითადად გიას სამყარო და პირიქით, მონესრიგებული ის სხვა ადამიანებისთვის. ეს უკვე სხვა საკითხია, თუ რა უფრო მნიშვნელოვანია – ამგვარი დაშლილი ყოფის ჭვრეტა ფილმის ავტორისთვის, ეს ქაოსი, თუ ირგვლივ არსებული პირობითი „სიმეტრია“.

დგება საავადმყოფოში მეგობართან ვიზიტის დროც. ეს შეხსენებაა – სიცოცხლე მარადიული მოვლენა არ არის. თუმცა ამის საჩვენებლად, გარდაცვლილის თმის ნაწილიც კმარა, რომელსაც კამერა ჩვეულებისამერ „თვალს მოჰკრავს მხოლოდ“, როდესაც გიას ჩაუვლის, საავადმყოფოს გორიანა და ზედ დასვენებული უცნობი ადამიანის სხეულს ვერც ვხედავთ. მინიმალზმში, რომელიც არაერთგზის იყო ნახსენები, სწორედ ამგვარი ეპიზოდებიდან იზადება. ამ პერსონაჟის ცხოვრება თითქოს ნაკლებად შესამჩნევი ფაქტია.

ამგვარი სიცოცხლე შეიძლება დიდხანს გრძელდებოდეს. და შესაძლებელია რამდენიმე წამის შემდეგ დასრულდეს. ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ეპიზოდი, სადაც გია თავისი ცხოვრების მეტაფორულ „შეჯამებას“ აკეთებს, მესაათის ჯიხურში ვითარდება – ამ ოთახში შესული გია, კედელზე ქუდისთვის ლურსმანს მიუჭედებს. საბოლოოდ, მესაათე მას მართლაც თავისი კეპისთვის გამოიყენებს, მაგრამ მანამდე,

გაღებული ფანჯრის მიღმა, იქვე გიას გასვლიდან წამში, ავტოსაგზაო შემთხვევა ხდება: დრო გავიდა, სიცოცხლე დამთავრდა უეცრად, ხოლო მთავარმა გმირმა არაფერი დატოვა ამქვეყნად, ერთი კედელში ჩასმული ლურსმნის გარდა. მაყურებელი ვერ ხედავს გიას სიკვდილს, მხოლოდ ვარაუდობს, რომ მან ისევ და ისევ ჩვეულების თანახმად, გზაზე გადაიბინა და ავტომანქანა დაეჯახა. ფილმისთვის დამახასიათებელი სახვითი და თემატური მინიმალიზმი გამორიცხავს ნატურალისტური კადრების გამოყენებას.

„კინემატოგრაფის სწრაფვა – ერთი მხრივ, რაც შეიძლება მეტად დაუახლოვდეს ცხოვრებას, ხოლო მეორე მხრივ, გამოხატოს მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი კინემატოგრაფიულობა, ენის პირობითობა – საპირისპირო მომენტებია, რომლებიც ერთმანეთს ავსებენ...“ (თვალჭრელიძე, 1980:10) – ეს მოსაზრება ოთარ იოსელიანის კინემატოგრაფთან დაკავშირებით ჟღერს, თუმცა ბოლომდე პასუხობს დიმიტრი ერისთავის მიერ გააზრებულ პირობითობას.

ფილმის სახელონდებაც, იგავის თანახმად უერთდება ფინალს „იყო შაშვი მგალობელი“, თან უდარდელი, თან დეპრესიული, თან კეთილი ახალგაზრდა კაცის შესახებ, რომლის სიცოცხლეს გაქრა. უბრალოდ გაქრა და ამ პერიოდის ქართულ ეკრანზე, სინამდვილემ მკაცრი სიმართლე მოიტანა, სადაც მხატვარმაც და რეჟისორმაც ბოლომდე თქვეს უარი ოდნავ რეტუშირებულ რეალობაზეც კი. რეალური ცხოვრების მართივ ასპექტებში, ორივე მათგანი ქმნიდა პერსონაჟს, მის შემადგენელ თავისებურებებს, გარემოსა და ფართო მასშტაბის სივრცეს.

ფილმში „იყო შაშვი მგალობელი“, ყველგან, სადაც ჩნდება გია ალლაძე, მაინც არსებობს ერთგვარი განდგომა გარემოსგან, ეს იგრძნობა და ამიტომაც, გიას არ გააჩნია გარემოსთან ბმის ინსტინქტი, არც ამჟღავნებს ამას და რესტორანში იქნება ეს, თუ სახლში, საგნები და ადამიანები მისგან დაშორებულ ობიექტებად აღქმებიან. თუ დავაკვირდებით, სინამდვილეში ყველა ეპიზოდში ასეა: გია იღებს ფანქარს, ორ წამში დებს მას, იღებს უთოს, მოსინჯავს, დებს მას, ეხება ჭიქას, რო-

მელსაც მაშინვე ტოვებს, ასევე ტოვებს ქაღალდებს, დიდხანს არ ჩერდება კართან, კიბეზე და ა.შ. თითქოს არ ეხება უსულო საგნებს და სამყაროსთან გარკვეულ დისტანციას იცავს.

დიმიტრი ერისთავი ყოველთვის სწავლობდა გარემოს, რომელიც აინტერესებდა და მუშაობდა. ეს კინოში მუშაობის მისი აშკარა პირობაა. ისიც ფაქტია, რომ კინოსანახაობრივი ეფექტების ძიებას მხატვარი სართოდ არ ცნობდა. მისი დამოკიდებულება ნათელი და პირდაპირია. მხატვრული დახასიათების ე.წ. სისტემას იგი დოკუმენტური მინიმალიზმის ხარჯზე აგებს, სადაც გამოსახულებაში არსებული დეტალები მწირია, ყოველი მათგანი დამოუკიდებელი და მეტყველი ობიექტია და განაზოგადებს ძირითად სათქმელს.

დიმიტრი ერისთავის შემოქმედებითი ხელწერა ინდივიდუალურია. აქვე დავამატებ: ის ამა თუ იმ თემის თავისუფალი იმპროვიზირების ყველა ნიშნის მატარებელია. მისი ესკიზების მაგალითებზე, ასოციაციები მრავალი მიმართულებით ვითარდება, ჩნდება ექსპრესიული დეტალებით აღსავსე ნამუშევრები, რომელთა სიღრმეშიც უნდა განვითარდეს დრამატული ამბავი.

„იყო შაშვი მაგალობელი“ ამის მაგალითია. რეალობის ამგვარი კონსტრუქცია – პირობითობა, ოდნავ სევდანარევი განწყობით, რომელიც მოდელირებული სამყაროს განცდას ტოვებს, ათავისუფლებდა დიმიტრი ერისთავს მტკიცე, კონკრეტული მოთხოვნებისაგან და საკუთარი პროფესიონალიზმის სრულად გამოვლინების საშუალებასაც აძლევდა.

გია აღლაძე, რომელიც ქუჩიდან ქუჩაზე გადადის, ნაცნობებს ხვდება, შორდება, ესალმება, არაფრის შეცვლას არ აპირებს, მხატვარმა და რეჟისორმა ჩამოაშორეს ყოველგვარ პოეტურ ხიბლს და ამ ხიბლის მომტან გარემოს. მხოლოდ ერთი ეპიზოდი, სადაც გია თავის სავარაუდოდ არასოდეს დასრულებულ მუსიკალურ კომპოზიციას ქმნის, ვითარდება ღია პეიზაჟში. თუმცა ეს მხოლოდ ამბავს იმ განცდას, რომლის მიხედვითაც, გია ურბანულ ყოველდღიურობაში, თითქოს ავტორის ობიექტური ჭვრეტის ქვეშ მყოფი, დოკუმენტური სიცხადიდან მოსული გმირია.

მხატვარი თითქოს მაინც ახერხებს და აკონკრეტებს დროს – სხვადასხვა მოქმედებებში დროს სხვადასხვა გამოხატულება გააჩნია. შერბილებული ფონური სივრცე, უბრალოდ გაკვრით გვაგრძნობინებს მოახლოებულ საღამოს, ხოლო საგნების მონაცვლეობა, ძალიან ნათლად ასოციაციური რიგით გვახსენებს, რომ ჩვენ განზოგადებულ სივრცეში ვართ.

თუ გავიხსენებთ, რომ ყოველი ფიგურის საგნის და დეტალის განლაგება აქ მკაცრად დადგენილ გააზრებულ წესებს ემორჩილება, მაშინ ნათელი გახდება ისიც, რომ ლაკონურობა ერთ-ერთი მთავარი, შეიძლება ითქვას, განმსაზღვრელიც კია ამ მოცემულობაში.

„იგი ადამიანების (პორტრეტების მეშვეობით რომ გვიჩვენებს, თითოეული მათგანის ხასიათს, შემოქმედებით ინტერესსა და მათ „ბიოგრაფიებსაც“ გვიყვება) მიმართ სრულიად განსხვავებული მიდგომის გარდა, მთლიანობაში განსაზღვრავს კინემატოგრაფიული ქმნილებების სახვით, სტილურ მხარეს და ქმედითად ამეტიყველებს – ელდარ შენგელიას „ექსპრეს-ინფორმაციას“ და „არაჩვეულებრივ გამოფენას“, მერაბ კოკოჩაშვილის „მწვერვალს“ და „გზა მშვიდობისა ჯაყოს“, ოთარ იოსელიანის „და იქმნა ნათელს“, „მთვარის ფავორიტებს“, „იყო შაშვი მგალობელს“ და „გიორგობისთვის...“ (ოჩიაური, 2008:80).

წარმოუდგენელია, გრძნობდე და ხედავდე მთლიანს, არსებულ განცდას, თუ ვერ შეიგრძნობ ახლოს არსებულს, ცოცხალს საკუთარ სივრცეში. ეს მხოლოდ ხელოვნებას და ამ შემთხვევაში კინომხატვრობას არ ეხება; ეს მოსაზრება არც ახალია და არც შორს დგას უძველესი ჭეშმარიტებისაგან, მაგრამ მაინც არ იქნება ურიგო გავიმეოროთ, რომ ხელოვნებასა თუ ყოფაში, თვითშეგრძნების, საკუთარი სათქმელის კარგად ცოდნა-გააზრება, აუცილებლად მიიყვანს მხატვრობას კინოში კონცეპტუალურად სრულფასოვან პროცესამდე, რაც აშკარად ჩანს წარმოდგენილ ნამუშევრებში. გქონდეს მხატვრული რესურსის არჩევანი, არ ნიშნავს არსებულის უარყოფას. როგორც ჩანს, ეს ჭეშმარიტება დი-

მიტრი ერისთავის ნამუშევრების ერთ-ერთი ძირითადი მოცემულობა გახლდათ.

ფრანგი მწერალი, კინომცოდნე ლეონ მუსინაკი წიგნში „კინოს დაბადება“ წერს: „კინოს შეუძლია გვიჩვენოს საქციელი და ჟესტები, ანუ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, იყოს აღწერილობითი. მას შეუძლია აგრეთვე გამოავლინოს და ახსნას სულიერი მდგომარეობებიც, ანუ იყოს პოეტური“.

კინოში დიმიტრი ერისთავის მუშაობის ისტორია იმავე ეპოქას და კონკრეტულ პერიოდს უკავშირდება, რომელსაც თავად ქართული კინემატოგრაფის სახეცვლილება. ყოფის ინტერპრეტაციის ნიშნები იმდენად სწრაფად, მიზანმიმართულად მკვიდრდება მის ნამუშევრებში და კერძოდ, ფილმში „იყო შაშვი მაგალობელი“, რომ განცალკევება ერთიანი მხატვრული ქსოვილისაგან საკმაოდ რთულია.

კინომხატვრის ნამუშევარი ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ობიექტია, რომელიც ყოველთვის იყო და იქნება მაყურებლის ფიქრის საგანი. მხატვარს მაინც შეუძლია შეცვალოს კონცეპტუალური დამოკიდებულება რეჟისორთან ერთად, საგნებისა და მოვლენების მიმართ, ხოლო დიმიტრი ერისთავის მხატვრობა სწორედ ამგვარად მოქმედებს უმეტესწილად.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. თვალჭრელიძე ტ., „ოთარ იოსელიანი“, აღმანახი „კინო“. გ., „საბჭოთა საქართველო“, 1980.
2. კალანდარიშვილი ლ., სულიერი ღირებულებები – მარადიულობა და რეალტივიზმი „პერესტროიკიდან“ – ცხრა აპრილამდე, „დრო, ხელოვანი, თავისუფლება (სამეცნიერო კონფერენციის მოხსენებათა კრებული), XX საუკუნის ხელოვნება, IV, თბ., 2014.
3. ოჩიაური ლ., „ერისთავები“ – ლიტერატურა და ხელოვნების ყოველთვიური ჟურნალი, №6 (30), 2008.

გვანცა კორტავა
*ბათუმის შოთა რუსთაველის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი*

ლიტერატურიდან ეპრანზე — „წუნა და წრუნუნა“

ქართული ნახატი ანიმაცია „წუნა და წრუნუნა“ 1961 წელს (სცენარის ავტორები: რეზო ებრალიძე და არკადი ხინთიბიძე) ავქსენტი ცაგარელის პიესის მიხედვით გადაიღო არკადი ხინთიბიძემ. სანამ უშუალოდ მულტფილმზე ვისაუბრებთ, მცირედი პირველწყაროზეც ვთქვათ. „ავქსენტი... – ასიკო ცაგარელი მტკიცედაა დაკავშირებული ქართული თეატრის ისტორიასთან, იგი ერთი იმათგანი იყო, რომელნიც განახლებულ ქართულ თეატრს 1878-1879 წლებში სათავეში ჩაუდგნენ და დიდ ეროვნულ საქმეს მხარი მისცეს...“ (კასრაძე, 1966:3).

თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ავქსენტი ცაგარელის დრამატურგია აგრძელებდა ქართული სათეატრო მწერლობის ტრადიციებს და მეტიც – იქცა მიბაძვის საგნად და ბევრი დრამატურგის წყაროდ. მისი პიესებით ქართულმა თეატრმა, ფაქტობრივად, შეიძინა ადგილობრივი ცხოვრების ამსახველი, ჯანსაღი იუმორის შემცველი თხზულებები.

ავქსენტი ცაგარელს ქართველი საზოგადოება იცნობს, როგორც სინამდვილეზე აგებული კომედიების ავტორს. პიესებს, რომლებითაც დრამატურგი ქართულ სცენას შერჩა, ჟანრული სიახლე არ შეუქმნიათ, თუმცა, ცალსახად შეიძლება ითქვას, რომ იგი მანამდე დამკვიდრებული საყოფაცხოვრებო კომედიის ნიჭიერი გამგრძელებელი იყო. კომედია კი, მეტად „... რთული ჟანრია, სასაცილო და კომედიური ეკვივალენტური არ არის. ქართულმა კომედიამ ყოველგვარი გადაჭარბების გარეშე საერთო აღიარება მოიხვეჭა... ქართული... კომედიებისათვის დამახასიათებელი იყო სოციალური სიღრმე, ხასიათის საინტერესოდ დამუშავება, ფიქრი... ფილო-

სოფიური დამოკიდებულება ცხოვრებისადმი, მისი თვითმიზანი არასოდეს არ ყოფილა, როგორმე გაეცინებინა მაყურებელი...“ (შენგელაია, 1986:6).

ცაგარელი თანამედროვეობის აქტუალურ პრობლემებს – XIX საუკუნის 70-80-იანი წლების საქართველოს სოციალურ და ეკონომიკურ ვითარებას – დრამატურგიაში ეხმაურებოდა.

„ა. ცაგარელი უფრო ცნობილი გახდა იმით, რომ მან დიდი სიცხადით ასახა ქალაქში ბურჟუაზიის განვითარება და ის ეკონომიური ურთიერთობაც, რომელიც არსებობდა მსხვილ და წვრილ ბურჟუაზიასა და მწარმოებელ-ხელოსანთა შორის“ (კასრაძე, 1966:11-12).

დრამატურგმა პიესაში „რაც გინახავს, ვეღარ ნახავ“ ორი, ერთმანეთისაგან მკვეთრად განსხვავებული ვითარება აჩვენა: ერთის (კნიაზი დავითი) მტაცებლური სახე-ხასიათი და მეორის – ქალაქელი სიძის და მაყრიონის ჯგუფით – შრომისმოყვარეობა, სინდისიერი არსებობა და თავისუფლების სიყვარული.

პიესაში ნაჩვენებია სიმპათიური გმირების რიგი, რომელნიც სწორედ საზოგადოების დაბალ ფენას წარმოადგენენ. მათ არ აშინებთ ძლევაშემოსილი მებატონეები და თამამად ილაშქრებენ მათ წინააღმდეგ: „თუ ქალი არდაგანებოს, – ეუბნება თავადზე, სასიძოს მეგობარი ფიჩხულა გატაცებული ქალის დასაბრუნებლად მიმავალ ავეტიკას, – ღვდელს დაუძახოს და ეზიაროს! უთხარ, სულთამხუთავები შენ სანახავად მოსულან-თქო“ (<https://wikisource.org/wiki/>).

ცხადია, რომ ავტორი დაინტერესებულია პერსონაჟების ბედით, ამიტომაც ამარჯვებინებს და იცავს „საწყალი“ ადამიანების ინტერესებს.

„ავქსენტი ცაგარელის სათეატრო თხზულებები უცბად გავრცელდა. არა მხოლოდ თბილისის სცენას, არამედ საქართველოს დაბა-ქალაქებისა და სოფლების სცენებსაც მოედო დაუსრულებელი სიცილის მომგვრელი პიესები“ (კასრაძე, 1966:4).

წარმოიდგინეთ, როგორი რთული იქნებოდა ცაგარე-

ლის პიესის ეკრანულ სივრცეში და მით უმეტეს, ანიმაციაში გადატანა, ისე, რომ არამხოლოდ უფროსებს, არამედ ბავშვებსაც კი ბუნებრივად და ინტერესით მიეღოთ ნაწარმოების სიტუაცია და გმირები. გაეაზრებინათ ამბის მთავარი სათქმელი პერსონაჟების დახმარებით, სერიოზულად მიეღოთ პატარა მხეცუნების მიერ წამოჭრილი უდიდესი და უმნიშვნელოვანესი პრობლემა და მისი გამომწვევი მიზეზები. ეს ყველაფერი კი ანიმატორებს უმტკივნეულოდ და მაყურებლის ასაკის გათვალისწინებით უნდა მოეხერხებინათ.

როგორც ვიცით, ანიმაციის ნიმუში აუცილებლად უნდა იყოს აღმზრდელობითი ხასიათის, წინააღმდეგ შემთხვევაში, ვერ ჩაითვლება ხელოვნების ნაწარმოებად. ამბავი, რომელიც არაფერს გვასწავლის და არაფერზე გვაფიქრებს, არ გვამახსოვრდება. შესაბამისად, მეორედ ყურების სურვილიც არ გვიჩნდება.

როგორც ყოველთვის, ამ მულტფილმის დასაწყისშიც ვეცნობით ფილმზე მომუშავე ჯგუფსა და სიუჟეტის საფუძველს: „ა. ცაგარელის ნაწარმოებთა მოტივების მიხედვით“ (https://www.youtube.com/watch?v=_3JqSpH48d8).

ცაგარელის საყოფაცხოვრებო კომედიების მოტივები ერთმანეთს გავს საზოგადოების დაბალი, ჩაგრული ფენების მიმართ ავტორის სიმპატიითა და ბატონების მტაცებლური ბუნების მხილებით. პიესაც „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“ მთლიანად მოიცავს ცაგარელის დრამატურგიის დამახასიათებელ იდეურ კონცეფციას („მაღალთა“ დაცინვას, სამართლიანობას, „მდაბალთა“ გამარჯვებას).

„ნუნა და წრუნუნა“ სწორედ პიესის „რაც გინახავს, ველარ ნახავ“ ინტერპრეტაციაა. ლიტერატურული პირველწყაროსა და მასში ჩაქსოვილი იდეის შესახებ უკვე ვისაუბრეთ. საინტერესოა, როგორ გადაიტანეს ანიმაციის ავტორებმა ამბავი ეკრანზე.

კინო და, შესაბამისად, ანიმაციაც სინთეზური ხელოვნებაა. მასში ერთდროულად მონაწილეობს ხედვითი, სიუჟეტური და მუსიკალური ელემენტები. ამათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანი ხედვითი მომენტიცა, თუმცა, ეს არ გულის-

ხმოზს დანარჩენი ორის სრულიად უგულვებელყოფას. პირიქით, სრულყოფილებისთვის საჭიროა, სამივე ელემენტს გააჩნდეს მკაფიო ფუნქციები, რომლებიც ერთიან ჩანაფიქრში, ჩარჩოში იქნებიან მოქცეულნი.

„კინოხელოვნებას საფუძვლად დაედო ხედვითი პრინციპი, რაც იმას ნიშნავს, რომ ეკრანზე გამოსახული მხატვრული სახე მოცემული უნდა იყოს მოძრაობასა და განვითარებაში, ხოლო ეს განვითარება მაყურებლის თვალწინ, მისი თანდასწრებით უნდა ხდებოდეს. რისი თქმაც ფილმის ავტორებს სურთ, მაყურებელი მისი მოწმე უნდა გახდეს. სიტყვიერი კომპონენტი ბუნებრივ გაგრძელებას შეადგენს ხილვითისას. დიალოგებიდან ჩვენ ვიგებთ იმას, რასაც არ ვუცქერთ, რაც განვითარებული მოქმედების ხორცშესახსმელად არის საჭირო. ზედმეტია იმის მტკიცება, თუ რა ეფექტი აქვს კარგ ტექსტს კინოში. ასევე ცხადია, რომ ტექსტს კინოფილმში სავსებით სუვერენული და შეუცვალებადი ფუნქციები გააჩნია“ (კანკავა, 1958:47).

ფილმი იწყება ქართველებისთვის კარგად ცნობილი და დღესაც პოპულარული თამაშით „ლელო“. ა. ხინთიბიძემ პირველივე ეპიზოდით ხაზი გაუსვა პერსონაჟებისა და ტრადიციების ქართულობას. თავუნიები „ლელოს“ თამაშობენ, სადაც მათი ფიზიკური და გონებრივი შესაძლებლობები იკვეთება. ეს მახვილგონივრული ტრიუკები ფილმში ცოცხლობენ, ორგანულად არიან მოქმედებაში ჩართული. კარგად ჩანს არამართო მოთამაშეების, არამედ თავად თამაშის ქართული, ვაჟკაცური ხასიათი და მოხერხებულობაზე დამყარებული მოქმედებანი. მონაწილემ ჭკუა უნდა იხმაროს და ლელოს გატანის გზები სწრაფად დაგეგმოს ისე, რომ დანარჩენებმა ვერ გამოიცნონ ჩანაფიქრი. ამასთან, აუცილებელია სისხარტე, რათა ყველას გაასწრო და სასურველი შედეგი – ლელო დადო.

რეჟისორი, ფაქტობრივად, სასწაულმოქმედია მაშინ, როცა რეალურს მიმსგავსებულ მოედანზე მაყურებლის თვალწინ თავგებს ადამიანებივით ათამაშებს და მათი ცხოველური აგებულების მიუხედავად, ბუნებრივად აღაქმევი-

ნებს ნანახს. თავუნების ყველა ქმედება, ყველა მიხრა-მოხრა, გამამხნევებელი შეძახილი და ოვაცია გაადამიანებულია. პატარა ცხოველებში ადამიანებს ვხედავთ და, რაც მთავარია, ვგულშემატივრობთ მონაწილეებს.

ვფიქრობ, ანიმაციას ავტორებმა მომგებიანი დასაწყისი შეურჩიეს და კატინას მონოლოგი თამაშით ჩაანაცვლეს (პიესა კატინას – ტასიას მამიდის მონოლოგით იწყება). მაყურებელი ინტერესით ერთვება ეკრანზე განვითარებულ მოვლენებში. ავტორებს მხედველობიდან არ გამოორჩენიათ მთავარი გმირების დანარჩენებისგან გამოყოფის აუცილებლობა და პირველივე ეპიზოდში განსაკუთრებული ყურადღება გაამახვილეს ერთ-ერთ მოთამაშეზე – წრუნუნაზე. თვალშისაცემია მისი მოქნილობა, სწრაფი გადაადგილება, ხრიკები (წუნას დანახვით დაბნეული წრუნუნა უცებ გამოფხიზლდება, შემოვლით გზას სწრაფად გაირბენს, წინ მოექცევა მოწინააღმდეგეებს, უმაღლეს თოქს გადაჭიმავს, მორბენალთ ერთიმეორის მიყოლებით წააქცევს და ლელოს გაიტანს).

რეჟისორმა შეგვამზადა წრუნუნას ისტორიისთვის, რომელშიც მისი გამორჩეული ბუნება და ხასიათი უნდა იხატებოდეს. ის, თუ ერთადერთი არა, ერთ-ერთი მთავარი ფიგურაა. ვიზუალური თხრობა შედგა.

ნაკლებად საყურადღებო როდია ეპიზოდი, როცა თითქმის გამარჯვებულ წრუნუნას მეგობრები წუნას მოსვლას ატყობინებენ და ეს მობილიზებული ახალგაზრდა იბნევა. ულამაზესი წუნა თავდავინყებით შეყვარებია წრუნუნას. მისი სახელის გაგონებაც კი მოსვენებას უკარგავს და რეალობას წყვეტს.

ავტორებმა ეს სასიყვარულო ნაპერწკალი სწორად გააღვივეს და ამადლებული გრძნობის ძალა თითქოს უმნიშვნელო, მაგრამ მეტყველი დეტალით – წრუნუნას დაბნეულობითა და ბურთის დაკარგვით გადმოსცეს.

პიესაში არაფერია ნათქვამი ტასიასა და საქუას სიყვარულზე, მათ გრძნობას თავად გულისხმობს მკითხველი, როცა ჯვრისწერის ამბავს იგებს. ანიმატორებმა კი კონფლიქტი სწორედ ახალგაზრდების გრძნობებით გაამწვავეს. რაც უფ-

რო დიდია გრძნობა, მით უფრო მძაფრია საყვარელი არსების დაკარგვის ტკივილი.

ლელოს მაყურებელთა შორის გამოირჩევა სამი თავი (ისინი ჩოხებით შემოსილან, სხვებს კი უბრალო მაისურებითა და ზოგსაც მაისურების გარეშე ვხედავთ), რომელთაგან ერთი ხნიერია (უღვაში გაჭალარავებია) და ეტყობა, რომ სოციალური მდგომარეობითაც დანარჩენებზე მაღლა დგას (მხოლოდ ის ზის სამფეხა სკამზე, დანარჩენები დგანან ან მიწაზე მოთავსებულან). ამ ზუსტად მიგნებული საგნებით რეჟისორმა და მხატვარმა უტყუარი წარმოდგენა შექმნეს პერსონაჟების სოციალურ-ეკონომიკური და უფლებათა განსხვავებულობის შესახებ.

პიესის მტაცებელი თავადის – დავითის სახემ გამოძახილი ჭალარაულუგაშიან ვირთხაში ჰპოვა. ადამიანურ ემოციად გვეჩვენება, როცა თავუნიები მარცხს განიცდიან. მათი, მუხლზე იდაყვდაყრდნობილი და მუჭში ჩაფლული დამწუხრებული, სახეები შერცხვენილ ადამიანებს მოგაგონებთ. საინტერესოა ასევე ვირთხასთან მყოფი ორი ახალგაზრდა თავი, რომლებიც უფროსის ყმანვილობასა და საგმირო ამბებს იხსენებენ. მათ მეტყველებაში მაყურებელი მაშინვე იჭერს პირფერობას, ისინი ხომ ჯერ ისევ ახალგაზრდები არიან და ვერასოდეს ნახავდნენ მოხუცი ბატონის მამაცურ თამაშს. შესაბამისად, მათგან ერთგულებასა და მართალ ქმედებას აღარ ველოდებით.

ავტორებმა წინასწარვე შეგვიქმნეს ბატონის ყმებზე უარყოფითი შთაბეჭდილება. გამარჯვებული წრუნუნა მოგებულ კაკალს წუნას მიართმევს და ამით კიდევ ერთხელ უმჯლავნებს სიყვარულს.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია „წუნა და წრუნუნას“ მუსიკალური გადანყვება. როგორც ვიცით, ანიმაციაში, და ზოგადად კინოხელოვნებაში, მუსიკას, ძირითადად იყენებენ ემოციური გავლენის გასაძლიერებლად. მუსიკა ხაზს უსვამს და აღრმავებს გმირის ან მთელი ეპიზოდის ემოციურობას. შეიძლება ითქვას, გვიადვილებს ამა თუ იმ სცენის ემოციურ აღქმას. წუნასა და წრუნუნას გრძნობა მეტად ემოციური და

დამაჯერებელი გახადა წყვილის სიმღერამ, რომელმაც შექმნა კოლორიტი და ამ შემთხვევაში, განწყობაც.

წყლის პირას განმარტოებული შეყვარებული წყვილის სასიმღერო დუეტი ვოკალურად მაღალ დონეზეა შესრულებული. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ეს ქართული კინოს მუსიკალური კულტურის ერთ-ერთი შთამბეჭდავი ნიმუშია, რომელშიც მჟღავნდება ეროვნული ტრადიციები და სულისკვეთებაც. კერძოდ, ხელის თხოვნის ტრადიცია. სიყვარულში მრავალგზის გამოტეხილი წრუნუნა ქალს ახლა ცოლობას სთხოვს. წუნა პასუხობს: „ბიჭო, მე რას მეკითხები, წადი, ჰკითხე პაპაჩემსა!“.

რომანტიკულ დუეტში ჩაქსოვილია შეყვარებული ადამიანის ფსიქოლოგია. წუნასა და წრუნუნას სიმღერა წარმოადგენს ისეთივე ცოცხალ ატრიბუტს, როგორიც, მაგალითად, ბატონის ჩაცმულობა. სიმღერა დამთავრებულ მუსიკალურ სახეს ქმნის ანიმაციაში და აღრმავებს ფილმის ავტორების ჩანაფიქრს. გარდა ამისა, მუსიკალურ ეპიზოდებს ეროვნულობასთან ერთად, სოციალური ჟღერადობაც აქვს.

„ის აძლევს ნაწარმოებს ეროვნულ იერს, ხშირად ავსებს ფილმში მოცემული სახეების სოციალურ დახასიათებას, ანიჭებს შტრიხებს ფსიქოლოგიური პორტრეტისათვის“ (კანკავა, 1958:47).

ნაციონალური მუსიკისა და ცეკვის ფონზე ვხედავთ ღვინისგან გაბრუნებულ თავებს, რომელიც ქართული სუფრის ფინალს წარმოგვიდგენს. ქართველებს, ქეიფის პროცესში ასევე შეუძლიათ ღვინით გამოთრობა და გონების წასვლამდე სმა.

საყურადღებოა აგრეთვე ხელოსნების სიმღერა, რომლის ტექსტიც პირდაპირ მიუთითებს მუშის რთულ ცხოვრებაზე. მხოლოდ დაბალი ფენიდან გამოსულ ხელოსან კაცს შეუძლია იმღეროს ასე: „დღე და ღამე ლუკმა პურის შოვნაში, დღე და ღამე გითენდება შრომაში... მუშა კაცის ბედი, ძმაო, ძნელია!“

მუშების სიმღერა ხალხური ინტონაციებითაა მდიდარი. ჩემი აზრით, მისი ამოღება ემოციურად დიდად დააზარა-

ლებდა მულტფილმს. მუსიკალური ენა აქაც სადაა, ასე მშრომელ გლეხს შეუძლია იმღეროს. მას არ აშინებს სირთულეები და მხნეობას ინარჩუნებს შრომის პროცესშიც კი. ამ ეპიზოდებში გადმოცემულია ადამიანის შინაგანი სამყარო, გულწრფელი სიყვარული და ეს თავიდანვე ნაყოფიერ ნიადაგს ამზადებს პესონაჟების ხასიათების გახსნისათვის.

ნათქვამია – დიდხანს წუთისოფელი ვის გაახარებსო და ფილმის ავტორებმა კონფლიქტის გასაჩაღებლად, ბატონს წუნასთვის თვალი მოაკვრევინეს. მსუნაგ ვირთხას სულმა წასძლია და ახალგაზრდა წუნა გულში ჩაუვარდა. ხარბი ბუნება ვერ იმალება. ადრე თუ გვიან მაინც წამოყოფს თავს და შეეცდება მშვენიერების განადგურებას.

არკადი ხინთიბიძე აჩვენებს, სადამდე შეიძლება ადამიანი მიიყვანოს ეგოიზმმა, სხვისთვის ანგარიშგაუწევლობამ და სიხარბემ. ავტორების პოზიციაც და ფილმის პათოსიც მაყურებელს ყოველივე ამის წინააღმდეგ განაწყობს. ბატონის რეპლიკა – „ე გოგო ჩემთვის მინდა“ – უკვე მიგვანიშნებს მოსალოდნელ საფრთხეზე.

ტასიასა და დავითის პირველი შეხვედრა პიესაში არ ჩანს, ანიმაციაში ბატონის ხარბი და მტაცებლური ბუნება სწორედ მათი შეხვედრით ვლინდება. მოლოდინიც გამართლდა და წუნა ქორწილიდან გაიტაცეს.

აქვე უნდა აღვნიშნო რეჟისორის გადანწყვეტილების მომგებიანობა – ახალი პერსონაჟის შემოყვანა ფილმში. ესაა წუნას ერთადერთი პატრონი – მოხუცი ბაბუა, რომელსაც ავქსენტი ცაგარელთან ვერ ვხვდებით. გლეხის უსუსურობისა და დაუცველობის ეფექტის გასამძაფრებლად ავტორებმა ტასიას მამა წუნას პაპით ჩაანაცვლეს და ამით გლეხის კიდევ უფრო უძლური ტიპი შექმნეს. აღსანიშნავია, რომ მოხუცი თავისი ქცევა, მეტყველება, ისეთივეა, როგორიც ნებისმიერი ბაბუის. ზუსტად ისე ტრაბახობს და ისეთი სიამაყით იხსენებს ახალგაზრდობაში ჩადენილ საგმირო საქმეებს, როგორც ხშირად მომისმენია მოხუცებისგან. კიდევ უფრო კომიკურია მისი სიტყვები მაშინ, როცა მაყურებელს ეჭვი უჩნდება მონაყოლის სინამდვილეში.

წუნას გატაცებით თავზარდაცემული და საგონებელში ჩავარდნილი წრუნუნა ადამიანივით განიცდის შეყვარებულის დაკარგვას. გარდაქმნა ხდება წუნაშიც. ეს ნაზი და თვინიერი არსება ბატონს ეწინააღმდეგება და დანებებას არ აპირებს.

თავის უფლებებს ყველაზე უსუსური არსებაც კი იცავს და არ ეგუბა უსამართლობას. ძლიერი ბატონი მას არ აშინებს. წუნას შებრძოლებაც სიახლეა პირველწყაროსთან შედარებით.

პიესაში ვნახეთ, რომ ცაგარელის სიმპატიური გმირები შემგუებლები არ არიან. მულტფილმში მათი მებრძოლი და უშიშარი ბუნება მკაფიოდ იხატება ფიცხელასა და მისი მეგობრების სახეებში. თბილისელი ხელოსნების ხასიათები ყარაჩოხული მუსიკის ფონზე იხსნება. სოფელელ თავგუნებთან შედარებით ისინი უფრო მკაცრი სახით, ათლეტური აღნაგობით, ტანისამოსითა (შავი ჩოხები) და დახვეწილი ქცევით გამოირჩევიან.

მდინარეში ტივზე ქეიფის დროს ფიცხელას სიმღერა გამოხატავს სიყვარულით სასონარკვეთილი კაცის სულიერ მდგომარეობას. მეგობრის თავგადასავლით შეწუხებული ფიცხელა თანაგრძნობამ და უსამართლობამ აამღერა. იგი მზადაა დაუპირისპირდეს ამა სოფლის მპყრობელებს და გაათავისუფლოს მეგობარი ტანჯვისგან.

ფიცხელას სახე ტიპურია. მასში განზოგადებულია ბრძოლისუნარიანი, მშრომელი, მამაცი ქალაქელი ხელოსნის სახე. რომელიც მემბოხება და დროის დინებას უმოქმედოდ ვერ გაყვება. აუცილებლად უნდა შეცვალოს ანმყო და აზღვევინოს დამნაშავეთ.

ყურადღებას იქცევს ფიცხელასა და მისი ქალაქელი მეგობრების, ტივზე წარმოთქმული სადღეგრძელოები. მამაცი თავგუნების ენამზეობა წააგავს ცაგარელის ცოცხალ მეტყველებას. მოქეიფეთა სიტყვები კიდევ უფრო ცხადყოფენ წრუნუნას მძიმე მდგომარეობას: „ეს იმ მტრედს გაუმარჯოს, რომელიცა გალიაში ზის, იტანჯება და თავის გულისსწორს ელოდება; ეს იმ კაცს გაუმარჯოს, რომელიცა რომა წყალში დგას და ცეცხლი უკიდა!“

ავტორებმა მოზარდების წინაშე გადაშალეს ხასიათების მრავალფეროვანი გალერეა. პატარა მაყურებელი თავგების სახეებში ადამიანებს ხედავს. 20 წუთის განმავლობაში უამრავი მოვლენის მომსწრე ვხდებით, თუმცა ყოველი ეპიზოდი, ცხოველების ყოველი ქმედება და ემოცია წმინდა ადამიანური და ღრმად ეროვნული ბუნების მატარებელია.

სწორად აღნიშნავს კინომცოდნე ქეთევან ჯანელიძე: „რეჟისორმა ეროვნული, მაგრამ ყველასათვის გასაგები, ზოგადად ადამიანური ნიშან-თვისებების მატარებელი შესანიშნავი ეთნოგრაფიული ტიპების, მკვეთრი ძარღვიანი ხასიათების მთელი გალერეა შექმნა“ (ჯანელიძე, 2018:10).

არკადი ხინთიბიძის ფილმი გამოირჩევა მხატვრულ ძიებათა არაორდინარულობით, მსოფლშეგრძნების თანამედროვეობით, ხედვის ჭეშმარიტი კინემატოგრაფიულობით, სწარფვით, მულტიპლიკაციის ენის საშუალებით ილაპარაკონ ადამიანისა და შემოქმედის საჭირობოროტო პრობლემებზე, ჯანსაღი იუმორითა და ეროვნული სულისკვეთებით შექმნან ქართული ბუნებისა და მოვლენების ცოცხალი სურათი.

სწორედ ეს ცნებები და მათთან ერთად შრომისა და სიმამაცის ოდა დაედო საფუძვლად თავგების პატარა და ლამაზ ისტორიას. რეჟისორმა შეექმნა სიკეთის, თანადგომის, სიყვარულის, სიმართლის, სიხარბისა და ძალადობის სახეები. კეთილისა და ბოროტის ბრძოლის მარადიული ამბავი, რომელშიც სიკეთე ამარცხებს ბოროტებას. როგორც ავქსენტი ცაგარელის პიესაში, რომელშიც სიკეთე და სამართაულის გამარჯვება ზეიმობს.

„ფილმი გამოირჩევა ჭეშმარიტი კინემატოგრაფიულობით... რაც მთავარია, ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის სხვადასხვა ასპექტის შერწყმით, რაც დამახასიათებელია თბილისური კულტურისა და ყოფისთვის და რომლითაც განმსჭვალულია მთელი ფილმი“ (ჯანელიძე, 2018:10).

ანიმაციური გმირების ადამიანურ თვისებებსა და ადამიანებთან მსგავსებაზე სხვებიც საუბრობენ: „ასეთივე ადამიანური თვისებებით წარსდგა მაყურებლის წინაშე პატარა წუნუნა, რომელსაც უყვარდა, ღამეებს თეთრად ათენებდა,

იტანჯებოდა, თავის მოკვლაზე ფიქრობდა და მძიმე პრობებში ჩავარდნილი, მეგობართა წრეში ეძებდა შველას. და თუ ხშირად სიცილის მიზეზი ხდებოდა, არავითარ შემთხვევაში ეს მისი „თაგვური“ ბუნებიდან არ გამომდინარეობდა“ (თოფურია, მანწკავა, 1984:1).

„წუნა და წრუნუნა“ მაღალმხატვრული ნაწარმოებია, რომელმაც ლიტერატურული წინაპრისაგან აიღო ზუსტად ის, რაც საჭირო იყო ხელოვნების უკვდავი ნიმუშისათვის და წარმატებული სახეცვლილება განიცადა.

„ხელოვნების ყოველი ნაწარმოები მაშინ იმსახურებს საერთო აღიარებას, როცა იგი სწორად არის გადანყვეტილი იდეურ-მხატვრული თვალსაზრისით. გამსჭვალულია ცხოვრებისეული სიმართლით და დიდ ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს მკითხველზე, მსმენელსა თუ მაყურებელზე“ (ბოჯგუა, 1972:35).

ფილმის ავტორებმა შეინარჩუნეს პირველწყაროს იდეური მოტივები და კინემატოგრაფისთვის აუცილებელი გამომსახველობითი დეტალებით გააცოცხლეს XX საუკუნის დასაწყისის (და არა მარტო) ქართული საზოგადოება თავისი მომხიბვლელი თუ მახინჯი თვისებებით. არკადი ხინთიბიძის ანიმაციამ ბრწყინვალედ გაართვა თავი დასმულ ამოცანას და უტყუარი პასუხი გასცა მას.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბოჯგუა გ., „მართალი ცხოვრებისეული ფილმი“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1972.
2. თოფურია ლ., მანწკავა ალ., „არკადი ხინთიბიძე“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1984.
3. კანკავა გ., „მუსიკა ფილმში (კინოდრამატურგიის ზოგიერთი საკითხი)“, ჟურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1958.
4. კასრაძე ო., „ავქსენტი ცაგარელი (ბიოგრაფიული ნარკვევი)“, ჟურნალი „საბჭოთა საქართველო“, 1966.
5. ჯანელიძე ქ., „ქართული ანიმაცია 1930-2012 წწ.“, ხელნაწერი, თბილისი, 2018.
6. საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის პირველი მდივნის ელდარ შენგელაიას მოხსენება საქართველოს კინემატოგრაფისტთა VI ყრილობაზე; გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“, 25 აპრილი, 1986.
7. <https://wikisource.org/wiki/%> (ბ. ნ. 29.10.2019).
8. https://www.youtube.com/watch?v=_3JqSpH48d8 (ბ. ნ. 29.10.2019).

ხათუნა მანაგაძე

ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
პროფესორი

საეკლესიო ხმის ესთეტიკური გუნებაისთვის

საეკლესიო მუსიკაზე მუშაობის პროცესში მკვლევრები ცალკე გამოყოფენ ერთ მნიშვნელოვან პრობლემას, რომელიც აქტუალურია არა მხოლოდ ლიტურგიკულ-ლიტერატურული, არამედ მუსიკალური თვალსაზრისითაც. ეს გახლავთ საეკლესიო ხმის საკითხი.

როგორც ცნობილია, რვა ხმის სისტემის შემოღება საეკლესიო პრაქტიკაში მუსიკალური მასალის მონესრიგების აუცილებლობით იყო განპირობებული. ბიზანტიური წყაროები ადასტურებენ, რომ პირველ საუკუნეებში ეკლესიაში ხშირად ჟღერდა ყოველდღიურობაში გავრცელებული მუსიკა, რაც ბუნებრივია არ პასუხობდა იმ ნორმებს, რომლის დადგენასაც ქრისტიანული ეკლესია იმ დროში ცდილობდა. ამიტომ ლიტურგიკული ციკლის ჩამოყალიბების პირველსავე ეტაპზე, დაფიქსირდა საგალობელთა გარკვეული ნიშნით დიფერენცირების მცდელობა.

რვა ხმის სისტემის წინაპირობად ითვლება წმ. იოანე ოქროპირის მიერ IV საუკუნეში, წმიდა სამების დოგმატის იგვლივ შექმნილი დაპირისპირების პროცესში, წმიდა სამებისადმი მიძღვნილი საგალობლების შეკრება და სისტემატიზირება (Разумовский, 1867:15). გავრცელებული მოსაზრებით რვა ხმის სისტემის ჩამოყალიბება წმ. იოანე დამასკელის სახელთან არის დაკავშირებული და ლიტურგიკული პროცესის წარმმართველი VIII საუკუნიდან ხდება. სრულყოფილ სახეს ეს სისტემა XIII საუკუნის ბოლოსა და XIV საუკუნის დასაწყისში აღწევს.

საეკლესიო ხმისადმი მიძღვნილ მრავალრიცხოვან გა-

მოკვლევებში საკითხთა გარკვეული წრეა განხილული და მეტ-ნაკლებად დაზუსტებული. მაგალითად, დადგენილია, რომ რვა ხმის სისტემა „საზოგადოდ მართლმადიდებლური და ქართული საეკლესიო მუსიკალური აზროვნების მყარ კონსტრუქციულ საყრდენს წარმოადგენს“ (ნურნუშია, 2001:75). ხმა ასევე განიხილება, როგორც გარკვეული ინტონაციურ-რიტმული საქცევების მომცველი ჰანგი. მთლიანობაში კი რვა ხმის სისტემა გარკვეული რიტმულ-ინტონაციური საქცევების ორგანიზაციაა, რომელიც სასულიერო მუსიკის ერთგვარ ინტონაციურ ბაზას ქმნის.

რვა ხმის სისტემა ბიზანტიური ეკლესიის წიაღში იშვა და მთელ მართლმადიდებლურ სამყაროში გავრცელდა. ბუნებრივია, რომ საქართველოშიც, ბიზანტიის მსგავსად, ეს სისტემა ანესრიგებდა მთელ ლიტურგიკულ პროცესს, განალაგებდა საგალობლებს წლის სხვადასხვა მონაკვეთში, ითვალისწინებდა ერთი ხმის პრიორიტეტს ყოველ შვიდეულში და ა.შ.

რვა ხმის სისტემა მართლმადიდებლურ სამყაროში დოგმატური გარდაუვალობის ელფერს იძენს. რვა ხმის გარეშე არ არსებობს მუსიკა, ასე სწამდათ ბიზანტიელ თეორეტიკოსებს. მათი პოზიციით მთელი ბგერითი სამყარო რვა ხმაში მოიაზრებოდა. „არსებობს რვა ხმა და არა მეტი, შეუძლებელია ვინმემ მოიფიქროს მასზე დამატება, ყველაფერი რვა ხმაში მოიაზრება“, – აღნიშნულია გაბრიელ მღვდელმონაზონის ტრაქტატში (Герцман, 1988:183). რუსული გალობის საფუძველიც რვა ხმაა და „გალობისთვის უცხოა სხვა მელოდია ამ სისტემის გარეშე“ (Разумовский, 1867:150).

სხვა მართლმადიდებლური ქვეყნების მსგავსად, საქართველოში რვა ხმის სისტემა დოგმატურ გარდაუვალობას რომ წარმოადგენდა, ამას ქართული კულტურის ისეთი მნიშვნელოვანი ძეგლიც ადასტურებს, როგორიც „კალმასობაა“. რვა ხმაზე მეტი „შეუძლებელ არს“, ასე იყო განსაზღვრული ქართულ სინამდვილეში: „ყოველს ქვეყანაში, ესე იგი საბერძნეთს, ევროპიას, არაბიას და სხვათა შორის, არს რვა-ხმად გაყოფილი გალობა და ამ სახით ჩვენშიც. რომელ ამაზედ მე-

ტი შეუძლებელ არს“ (ბაგრატიონი, 1990).

ხმის განსაკუთრებული „სინმიდით“ და „სისწორით“ დაცვა მიაჩნდათ ქართული საგალობლის გადარჩენის გარანტიად სხვადასხვა ეპოქაში ქართული ეკლესიის მესვეურთ. მისი „უცდომელად“ დაცვა იყო XII საუკუნის ქართველი მაგალობელთუხუცესების მთავარი საზრუნავი, რასაც მიქაელ მოდრეკილის ცნობილი მინიშნებაც ადასტურებს: „საგალობელნი ესე... სიმართლით სისწორითა კილოსაითა არის ჩანერილი“ (ჯავახიშვილი, 1990:230).

ხმა და კილო ხშირად ერთი და იგივე ასპექტში მოიხსენიება ქართველ მეცნიერთა ნაშრომებში. საგალობლის ჰანგს უწოდებს „კილოს“ ცნობილი ქართველი მეცნიერი ივ. ჯავახიშვილი (ჯავახიშვილი, 1990:242). კილო სულხან-საბას მიხედვით „გალობათა და ხმოვანებათა მიმოქცევათა მუხლი“-ა (ორბელიანი, 1991). ასეთივე მნიშვნელობით ვხვდებით მას ძმები კარბელაშვილების, რ. ხუნდაძის, ე. კერესელიძის, ე. მეტრეველის და სხვათა ნაშრომებში. ამიტომ სხვადასხვა წყაროებში მითითებული „კილოს უცდომელად დაცვა“ ხმის დაცვასთან იგივედება.

ხმისა „არ შეცვლაი“ XVIII საუკუნეში ცნობილი საეკლესიო მოღვაწის ანტონ კათოლიკოსის მიზანიცაა: „რაიცა განანესს ხმა გალობისა, ნურავინ სცვალეს მას და ნუცა ვის ჰგონეს თავი თვისი უბრძნეს მათსა“ (დოლიძე, 2001:6).

XIX საუკუნის ბოლოს ქართული გალობის აღდგენის მესვეურთა ყურადღება ხმის დაცვისკენ არის მიმართული. ამას მოწმობს მღვდელ-მონაზონ ექვთიმე კერესელიძის ცნობილი გამონათქვამი „კილოს დაკარგვა, იგივე გალობის დაკარგვაც არის“ (კერესელიძე, 1900-1932:189). იგივე პოზიცია ფიქსირდება ფილიმონ ქორიძის ხელნაწერი კრებულების მინაწერებში, სადაც აღნიშნულია, რომ საგალობლები ჩანერილია „მტკიცე და ნამდვილი კილოით“ ან „ნამდვილი კილოით, ხასიათით და თვისებით“.

ბუნებრივია, ხმათა რვად დაყოფა მათ შორის სხვაობას გულისხმობს. ე.ი. ყოველ ხმას თავისი ინდივიდუალური ნიშნით აღბეჭდილი სახე უნდა ჰქონდეს. რით განსხვავდება ეს

ხმები ერთმანეთისაგან? შესაბამის ლიტერატურაში ნაკლებად განიხილება ის მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებები, რის საფუძველზე ხმათა ერთმანეთისაგან გარჩევა იქნებოდა შესაძლებელი. გამოკვლევათა გარკვეულ ნაწილში პრეროგატიული ხმის ესთეტიკური შინაარსის ახსნის მცდელობაა. ამ საკითხზე მსჯელობისას მკვლევარები (ბრაუდო, ხოლოპოვა, სკაბალანოვიჩი, ლივანოვა) ევროპული და ბერძნულ-ბიზანტიური მუსიკის თეორეტიკოსთა პოზიციებს ეყრდნობიან და თითოეულ ხმას მრავალფეროვანი ეპითეტებით განსაზღვრავენ.

სკაბალანოვიჩი აღნიშნავს, რომ მის მიერ წარმოდგენილი საეკლესიო ხმათა დახასიათება „შედგენილია შუა საუკუნეების დასავლეთის თეორეტიკოსების მიერ რომაული ეკლესიისთვის და ამასთან ძველი ბერძნული კილოების დახასიათებასთან დგას ახლოს“ (Скабалланович, 1995:109). კილოს დახასიათებას ევროპული მუსიკის საფუძველზე გვთავაზობს ლივანოვაც (Ливанова, 1983:43). ბრაუდო ბიზანტიელ თეორეტიკოსებს მიაწერს ხმის, როგორც მხატვრულ-ესთეტიკური მოვლენის შეფასებას (Браудо, 1922:71). ხმათა დახასიათების ბიზანტიიდან წარმომავლობაზე საუბრობს ხოლოპოვაც და იქვე ამბობს: „ხმათა შორის სხვაობას მისი საკულტო როლით, საეკლესიო წლის ციკლის სხვადასხვა დღესასწაულებითვის მიკუთვნება განაპირობებს“ (Холопова, 1983:48). ეს მოსაზრება სადაოა, რადგან ხმა გაცილებით მრავლისმომცველი ფენომენია და მისი განსაზღვრა მხოლოდ „დღესასწაულებისადმი მიკუთვნებით“ ან „საკულტო როლით“ არ იქნება სწორი.

როგორც ჩანს, მკაცრი ორთოდოქსული ტრადიციების მიუხედავად, ბიზანტიაში მაინც იყო მიღებული ხმათა ერთგვარი დიფერენცირება მათი ხასიათის შესაბამისად. რუსი მკვლევარი სმოლენსკი ალექსანდრე მეზენეცის ცნობილი „ანბანის“ პუბლიკაციაში მიაწვდის: „ბერძენთა უძველესი მუსიკისმცოდნენი ყოველ ხმაში შემდეგ ხასიათს პოულობენო“ (Холопова, 1983:48). ხმასა და კილოზე საუბრისას, ამ სა-

კითხე საერთოდ არ ამახვილებს ყურადღებას ბიზანტიური მუსიკის მკვლევარი გერცმანი. შესაძლოა, ხმათა დახასიათების საფუძველი ბიზანტიურ საეკლესიო სინამდვილეში საერთო-თეატრალური ელემენტების დომინირებაცაა. ამასთან დაკავშირებით რუსი მეცნიერი მეტალოვი წერს, რომ ბიზანტიურ საეკლესიო მუსიკაში „დამკვიდრებული იყო ე.წ. „სამხედრო“, „სამეფო“, „კეთილხმოვანი“, „სპარსული“ ჰანგები (Металлов, 1907-1908:105), რაც კიდევ ერთხელ მიანიშნებს, რომ ესთეტიკური მახასიათებლების ფართო წრე, არ შეიძლება მხოლოდ საეკლესიო მუსიკაზე დაყრდნობით წარმოქმნილიყო.

ჩვენთვის ხმათა დიფერენცირების ის სახე, რომელსაც ზემოთ დასახელებული მკვლევარები გვთავაზობენ, საეკლესიო მუსიკის თავისებურებებიდან გამომდინარე, მიუღებელია. მაგრამ რამდენადაც უსაფუძვლო არ შეიძლება იყოს თავის დროზე ბიზანტიელი თეორეტიკოსების, შემდგომ კი მუსიკისმცოდნეთა ინტერესი ხმათა ხასიათების ამგვარი განსაზღვრისადმი, შევეცდებით, არსებულ ესთეტიკურ განმარტებებზე დაკვირვებით ჩვენი პოზიცია გამოვხატოთ.

ბრაუდოს, სკაბალანოვიჩის, ლივანოვასა და ხოლოპოვას ნაშრომებში რვა ხმა შემდეგი პრინციპით არის დახასიათებული:

	ბრაუდო	ხოლოპოვა	სკაბალანოვიჩი	ლივანოვა
1	სერიოზუ- ლი ამალლე- ბული	პირდაპირი, ამალლებული დიდებული გრძნობებისკენ განაწყობს სულს	სხვებთან შედარებით უბრალო დიდებული მნიშვნელოვანი	მოძრავი, მოქნილი, ყოველი გრძნობის შესაბამისი
2	ეფექტუ- რი ძლიერი	ნაზი, მგრძნობიერე, ტკბილხმოვანი, განაწყობს სიყვარულისკენ, თანაგრძნობის- კენ	კეთილგანწყობი- ლი, განაგდებს სასონარკვეთას, ანუგეშებს მწუხარეთ	სერიოზული, ტირილის, ჩივილის გან- წყობილება, თავშეკავებუ- ლი საზეიმო ხასიათი
3	საზეიმო	მდორე, ჩუმი, მდორე თანმიმ- დევრობითი, ამასთან მყარი, ვაჟუცური, ვნებათა დამთრგუნველი, შინაგანი სამყაროს დამამშვიდებელი	მშფოთვარე, მღელვარე, შეესაბამება სწრაფვითი ადამიანის ხასიათს	სწრაფვითი, ამაღელვებე- ლი, მკაცრი, მრისხანე, მებრძოლი
4	ამალლე- ბული	სწრაფი, საზეიმო, აღფრთოვანებუ- ლი, სიხარულის და მხიარულების აღმძვრელი	ორგვარი განცდა - წარმართავს სიხარულისკენ, უეცრად კი მწუ- ხარებასა და ნალველს ინვევს	დინჯი, მშვიდი, სასიამოვნო
5	ჩივილი ელეგიუ- რი	მოთენთილი, უხალისო, ამასთან სიხარულით გაჯერებული, ზოგჯერ მეოთხე ხმის საზეიმო განწყობილებამ- დე მიდის	ამშვიდებს სულიერ მღელვარებას, პასუხობს ნალვლიანი, უბედური, მოშვებული ადამიანის გემოვნებას	დინჯი, სასიხარულო, თავშეკავებუ- ლად მხიარული

6	მშვიდი რელიგი- ური- ჭვრეტი- თი	ძალიან მწუხარე, განაწყობს სულს ცოდვების მონანიებისკენ, გულისამაჩუყებე- ლი	ღვთისმოსავი, ერთგულების, სიყვარულის, ნაღველის, ტირილის გამომხატველი, მაგრამ მწუხარება არ განაპირობებს ვედრებას	სწრაფვითი, სევდიანი,
7	მწუხარე	იწოდება მძიმედ, ვაჟკაცური, მებრძოლი, მხნე	რბილი, მგრძნობიარე, ალერსიანი, ღვარძლიანი	მგრძნობიარე, ღვთისმოსავი
8	სერიო- ზული თხრობი- თი	გასაოცარი, სევდიანი, მტირალი, გამოხატავს სულის ღრმა მწუხარებას	არ გამოხატავს კონკრეტულ რძნო- ბას, შეესაბამება ჭვრეტიანი უნარის მქონე ადამიანთა გემოვნებას	მოაღქლაქე, მრავალი მი- მოქცევის გა- მო, სასიამოვნო, აშვებული

ხმათა დახასიათების ნუსხების შედარება გვაფიქრებინებს, რომ ხმის შინაარსის ახსნის მცდელობა პირობითობის ზღვარს არ სცილდება, პირველ რიგში იმის გამო, რომ საერთოდ საეკლესიო მუსიკის განზოგადებული ხასიათიდან გამომდინარე, მისი განწყობილების დაკონკრეტება არ არის ადვილი. შესაბამისად, ხმათა აღნიშნულ განმარტებებში ძალზე თავისუფალი და ერთგვარად არაეკლესიური მიდგომა იკვეთება.

ხმათა დახასიათებები, უმეტეს შემთხვევაში, არ ემთხვევა ერთმანეთს, უფრო მეტიც, ერთი ავტორის მიერ კონკრეტული ხმის აღწერაშიც არ არის შესაბამისობა. მაგ. V ხმა ერთ-ერთ ნაშრომში მოწოდებული განმარტებით, არის ერთდროულად „მოთენთილი, უხალისო, ამასთან სიხარულით გაჯერებული“ (Холопова, 1983:49), სხვა შემთხვევაში ეს ხმა „დინჯი, სასიხარულო, თავშეკავებულად მხიარულია“ (Ливанова, 1983:47), ან კიდევ მხოლოდ „ჩივილისა და ელეგიური“ (Браудо, 1922:71) განწყობილების მატარებელი. იგივე

სურათია II და III ხმათა დახასიათების მცდელობისას. აღსანიშნავია კიდევ ერთი გარემოება, ზოგჯერ ხმასთან მისადაგებულია საეკლესიო მუსიკისთვის სრულიად მიუღებელი ეპითეტები. კერძოდ, „მოთენთილი“ (V ხმა – ხოლოპოვა), „მშფოთვარე, ღვარძლიანი“ (III, VII ხმა – სკაბალანოვიჩი) და ა.შ. ამავე დროს უნდა ითქვას ისიც, რომ სხვადასხვა ხმათა ისეთი შეფასება, როგორიცაა „ამაღლებული“, „ღვთისმოსავი“, „მშვიდი“, „რელიგიურ-ჭვრეტითი“ ნებისმიერი საეკლესიო ჟანრის განწყობილებას შეესაბამება და ხმათა შორის მხატვრულ-მინაარსობრივ სხვაობას ვერ განსაზღვრავს.

ზემოთ მოყვანილ დახასიათებებზე დაყრდნობა საეკლესიო პრაქტიკისათვის ერთი მთავარი გარემოების გამოც არის მიუღებელი. ხმათა მრავალფეროვნება თავისთავად შესრულების არაერთგვაროვნებასაც მოიხოვს, რასაც კატეგორიულად გამორიცხავს საეკლესიო განაწესი. ნეტარი იერონიმეს მითითებით, „ტრაგიკოსების მაგალითისამებრ, არ უნდა დავატკბოთ ხმა, ყელი და ბაგე, რომ არ ისმოდეს ეკლესიაში თეატრალური ხმის ცვალებადობა, არამედ უნდა იმღერო შიშითა და მორჩილებით“ (Разумовский, 1867:37). გალობის სწორედ ასეთი მანერა არის აუცილებელი ეკლესიაში, რადგან გალობის პროცესში გრძნობადი, ემოციური საწყისის წინა პლანზე წამოწევა არასასურველ გავლენას მოახდენს, როგორც მაგალობელზე, ასევე მრევლზე. მას შემდეგ, რაც 364 წელს ლაოდიკიის კრებაზე მიღებული გადაწყვეტილებით, ქრისტიანულ სამყაროში მხოლოდ პროფესიულ მაგალობლებს უნდა ეგალობათ, მუსიკის მნიშვნელობამ ღვთისმსახურებაში ახალი დატვირთვა შეიძინა. ეკლესიაში დამკვიდრდა ტრადიცია, რომლის მიხედვითაც „ქრისტეს მონა უნდა გალობდეს ისე, რომ იყოს სასიამოვნო წარმოთქმული სიტყვა და არა მაგალობლის ხმა“ (Разумовский, 1867:38).

სამწუხაროდ, უძველესი ქართული ძეგლები არ გვაძლევს საშუალებას წარმოვიდგინოთ ქართული საეკლესიო მუსიკის განვითარების ზოგადი სურათი. თანამედროვე ქართულ საღვთისმსახურო პრაქტიკაში რვა ხმის სისტემა სრულყოფილად

ვერ ფუნქციონირებს. ჯერ ერთი, შემორჩენილი არ არის ყველა საგალობლის რვავე ხმა და ცალკეული გამონაკლისის გარდა, ეკლესიებში საგალობლის კითხვის ტრადიციაა დამკვიდრებული. დღეს ქართული გალობის კვლევა და რვა ხმის თავისებურებებზე დაკვირვება ძირითადად XIX საუკუნეში ჩაწერილი, მაგალობელთა მეხსიერებაში შემორჩენილი ნიმუშების საფუძველზე მიმდინარეობს, რომელთა დიდი ნაწილი მხოლოდ ცალკეულ ხმაზეა დაფიქსირებული. ქართულ რვა ხმის სისტემაზე წარმოდგენას ქმნის მღვდელ-მონაზონ ექვთიმე კერესელიძის მიერ შედგენილი „მწუხრისა“ და „ცისკრის“ კარგად ცნობილი რვა ხმა საგალობელთა ვრცელი ნუსხა.

როგორც ზოგიერთი ხელნაწერი სანოტო კრებულის მიწაწერი ადასტურებს, ბევრი საგალობლის ხმა დროთა განმავლობაში მივიწყებული იქნა. მაგალითად, Q.673 კრებულში ვკითხულობთ: „სამწუხაროდ ჩვენდა. სთქვა ამ გალობის მცოდნემ და ნოტებზე დამწერმა მამა რაჟდენ ხუნდაძემ, რომ ეს, „ღვთისმშობლისა დედასა ნათლისასა-უპატიოსნესსა“ ყოფილა ძველ დროში „რვა ხმად“ და ბოლო დროში მისი მცოდნე არავინ ყოფილა საქართველოში“ (კერესელიძე, 1900-1932:189). ეს მიწაწერი სამართლიანად აფიქრებინებს მკვლევართ, რომ დღეს ერთ ხმაზე შემორჩენილ საგალობელთა უმეტესობა რვა ხმაზე იყო განწყობილი.

ამდენად, დღეს ქართული რვა ხმის საერთო სურათზე სრული წარმოდგენის შესაქმნელად შესწავლილ უნდა იქნეს თითოეული ხმის ინტონაციური ბუნება, რაც შესაძლებელს გახდის ხმების აგების და განვითარების პრინციპების დადგენას. ამისათვის საჭიროა ხელნაწერ კრებულებში გაფანტულ საგალობელთა ხმების მიხედვით სისტემატიზება და მათი შედარებითი ანალიზის საფუძველზე ჯერ ერთი და იგივე, შემდეგ კი სხვადასხვა ნიმუშებში საერთო და განმასხვავებელი თავისებურებების დაზუსტება. საგულისხმოა ისიც, რომ ძველ ქართულ ქართულ წყაროებში არ მოიპოვება ინფორმაცია ცალკეულ ხმათა აგებულების, ხასიათის, დანიშნულების შესახებ. თანამედროვე ქართულ მუსიკისმცოდნეობაშიც ეს საკითხი ჯერ კიდევ შესწავლის პროცესშია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ბაგრატიონი ი., „კალმასობა“. ქართული მწერლობა. ტ. 8. თბილისი, 1990;
2. დოლიძე დ., დოგმა და ტრადიცია კანონიკურ საეკლესიო გალობაში. თბილისი, 2001;
3. კერესელიძე ე., საგალობლები ნოტებზე, 1891-1892 წ.წ. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი Q. 673;
4. კერესელიძე ე., (1900-1932) – ქართული გალობა. „სამი წირვის წესი“. „შთასახედი“. საქართველოს მეცნიერებათა აკადემიის კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტის ფონდი Q. 674;
5. ორბელიანი სულხან-საბა, ლექსიკონი ქართული. თბილისი, 1991;
6. ოსიტაშვილი მ., ქართული რვა-ხმის სისტემა და მისი კილო-ინტონაციური საფუძველი. კრებულში: ქართული ხალხური მუსიკის კილო, მელოდიკა და რიტმი. თბილისი, 1983;
7. შემენი ალ., დიდი მარხვა. წმიდა ირინეოს ლიონელის სახელობის ბიბლიურ თეოლოგიური ინსტიტუტი. თბილისი, 2004;
8. წურწუმია რ., XX საუკუნის ქართული მუსიკის თვითმყოფადობისა და ღირებულებრივი ორიენტაციის პრობლემები. ხელოვნებათმცოდნეობის დოქტორის ხარისხის მოსაპოვებლად წარსადგენი დისერტაცია. თბილისი, 2001;
9. ჯავახიშვილი ივ., ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები. თბილისი, 1990;
10. Браудо Е., Всеобщая история музыки. Петербург, 1922;
11. Герцман Е., Византийское музыкознание. Москва, 1988;
12. Ливанова Т., История западно-европейской музыки до 1789 г. том 1. Москва, 1983;
13. Металлов В., Богослужбное пение русской церкви. Москва, 1907-1908;

14. Разумовский Д., Церковное пение в России. вып. 1. Москва, 1867;
15. Скабалланович М., Толковый типикон. Объяснительное изложение типикона с историческим введением. Москва, 1995;
16. Холопова В., Русская музыкальная ритмика. Москва, 1983;
17. Wellesz A., Hystory of Byzantine Music and Hymnography. Oxf. 1961;
18. The Oxford dictionary of Byzntium. Volume I, New York. Oxford. Oxford university press. 1991.

მარინა ქავთარაძე
*თბილისის ეანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი*

ოთარ თაქთაქიშვილის „მთვარის მოტაცება“ ფოლკლორთან დამოკიდებულების ჭრილობი

2019 წლის მიწურულს, 26 დეკემბერს თბილისის ზ. ფა-ლიაშვილის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრში ჩატარდა ოთარ თაქთაქიშვილის 95 წლისთავის აღსანიშნავი კონცერტი, რომელსაც წინ უძღოდა მისი ოპერა „მთვარის მოტაცების“ კლავირის ახალი გამოცემის პრეზენტაცია, ქართულ-ინგლისური თანდართული ლიბრეტოთი.²¹ კლავირის ეს გამოცემა გახდა ინსპირაციის წყარო სტატიის ავტორისათვის ოთარ თაქთაქიშვილის ამ უსამართლოდ მივიწყებული ოპერის გახსენებისა და წინამდებარე სტატიისათვის.

„მთვარის მოტაცება“ თაქთაქიშვილის საოპერო შემოქმედებაში „სამი სიცოცხლის“ შემდგომი პერიოდის, ოპერის კამერიზაციისაგან განსხვავებულ ვექტორზე – მრავალაქტიანი ოპერისა და „სასიმღერო“ ოპერისათვის დამახასიათებელ ფოლკლორისკენ შემობრუნებაზე მიგვანიშნებს. „მთვარის მოტაცებაში“ ფოლკლორზე „ღია“ ორიენტაცია 60-იანი წლების ახალი სტილური ტენდენციითაც – „ახალი ფოლკლორული ტალღითაც“ აიხსნება, რომლის თვალსაჩინო წარმომადგენლის – გიორგი სვირიდოვის შემოქმედების ნაყოფიერი ზეგავლენის შესახებ თაქთაქიშვილზე, არაეთგზის აღნიშნულა მკვლევართა და თავად კომპოზიტორის მიერ (პოლიაკოვა, ახმეტელი, ნუ-ლუკიძე, ორჯონიკიძე, მ. ქავთარაძე). საგულისხმოა სვირიდოვის კანტატის „კურსკის სიმღერების“ და თაქთაქიშვილის „გურული“ და „მეგრული სიმღერების“ პარალელიც, რომელსაც უკავშირდება „ახალი ფოლკლორული“ ტალღის შემოჭრა ქარ-

²¹ კლავირის პირველი რუსულენოვანი გამოცემა გამოვიდა მოსკოვში 1978 წ.

თულ აკადემიურ მუსიკაში მანამდე ნაკლებად გამოყენებულ დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური ფოლკლორის სახით. „ახალი ფოლკლორული ტალღის“ ტერმინის ქვეშ საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობაში იგულისხმებოდა 50-იანი წლების დასასრულისა და 60-იანი წლების ლოკალური სტილური ტენდენციები²² ფოლკლორისადმი ახალი დამოკიდებულებით, ინტერესით არქაული პლასტებისადმი, უჩვეულო ჟანრული ფორმების გამოყენებით. 60-იანი წლების აღნიშნული მიმართულება მკვლევართა მიერ, მართლაც აღიქმებოდა როგორც რადიკალური ნოვაციების საპირისპირო ტენდენცია; თუმცა, შემდგომ წლებში აღინიშნა სტილური ასიმილირების პროცესი, რომელმაც მოიცვა ფოლკლორთან მუშაობის სხვადასხვა პრინციპები და ამ სტილურ ტენდენციას „ოპოზიციურობის“ არეალი ჩამოშორდა. ნათელი ეროვნული კოლორიტი, ხალხურ მუსიკალურ საგანძურთან სიახლოვე დამახასიათებელი თვისება იყო ზოგადად ქართველი კომპოზიტორებისათვის, პირველ რიგში ზ. ფალიაშვილით დაწყებული, რომელიც თაქთაქიშვილის უსაყვარლესი შემოქმედი და სულიერი წინამორბედი იყო.

ო. თაქთაქიშვილის ოპერა „მთვარის მოტაცება“ დაიდგა 1977 წ. მოსკოვში; „აბესალომ და ეთერის“ შემდეგ ეს იყო პირველი შემთხვევა, როდესაც ქართველი კომპოზიტორის ქმნილებამ ხორცი შეისხა „დიდი თეატრის“ სცენაზე. „მთვარის მოტაცებას“ მიენიჭა სსრკ კულტურის სამინისტროს სპეციალური პრემია, როგორც წლის საუკეთესო სპექტაკლს. 1979 წელს ის დაიდგა თბილისში. მას შემდეგ ის სცენაზე არ დადგმოლა.

ამ ოპერას წინ უძღოდა კომპოზიტორის საინტერესო ძიებებით აღსავსე შემოქმედებითი გზა, რომლის მანძილზე ჩამოყალიბდა ის იდეურ-მხატვრული პრინციპები, მუსიკალურ სტი-

²² ტერმინი „ახალი ფოლკლორული ტალღა“ დამკვიდრებულია საბჭოთა მუსიკისმცოდნეობაში ლ. ხრისტიანსენის მიერ რ. შჩედრინის, ს. სალონიმსკის და ვ. გავრილინის შემოქმედებასთან მიმართებაში (Христиансен Л.- Из наблюдений над творчеством композиторов "новой фольклерной волны" / Проблемы музыкальной науки . Вып. 1/ М. 1971, 199).

ლისტური საფუძვლები, რომლებმაც შემდგომში „მთვარის მოტაცებაში“ ჰპოვა განსხეულება. სოციალური პრობლემატიკით დაინტერესება თავს იჩენს ჯერ კიდევ თავთაქიშვილის წინამორბედ საოპერო „ნოველებში“, სადაც ისევე როგორც „მთვარის მოტაცებაში“, ადამიანური კონფლიქტები იშლება საზოგადოებრივი ცხოვრების ფართო ფონზე.

„მთვარის მოტაცებას“ „სამ ნოველასთან“ აახლოვებს აგრეთვე თანამედროვე თემა²³ და ისიც, რომ ორივე ნაწარმოების ლიტერატურული პირველწყარო პროზაა, მაგრამ ამჯერად გალექსილი ლობრეტოთი. როგორც აღინიშნა ქართული მწერლობისადმი, მისი მხატვრულ-ესთეტიკური იდეალებისადმი, პოეტური სახეებისადმი მიმართვა ოთარ თავთაქიშვილის შემოქმედებითი მოთხოვნილება იყო. შემოქმედების მეორე პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებში გროვდებოდა სიტყვიერ ტექსტზე მუშაობის დიდი გამოცდილება და ლიტერატურული პირველწყაროს, მხატვრული სახეების მუსიკალური ხორცშესხმის მრავალფეროვანი ფორმები (ქავთარაძე, 2004:18-25).

მუსიკალური ენის მეტყველ და საოპერო ფორმების სხარტ, შეკრულ ხასიათს სწორედ რომ სასიმღერო, სტროფული ფორმები აპირობებენ. ავტორი ერიდება ლაკონიური სასიმღერო ფორმის დამუშავებითი ელემენტებით დამძიმებას, „მისთვის სიმღერის თეზისურ, ექსპოზიციურ სიცხადეს მეტი მიმზიდველობა გააჩნია, ვიდრე რთული ფსიქოლოგიური რელიეფის მქონე პროზულ ფორმას, სადაც დრამატურგიას თემატურად უფრო დანაწევრებული მუსიკალურ-პოეტურ ქსოვილთან აქვს საქმე“ (ორჯონიკიძე, 1985:40).

სტილისტური ძიების თვალსაზრისით „მთვარის მოტაცებას“ წინ უძღოდა კანტატები „გურული“ და „მეგრული სიმღე-

²³ რევოლუციური ეპოქის ან საბჭოთა სინამდვილის ამსახველი სიუჟეტები გახდა წამყვანი საბჭოთა ხელოვნებისათვის. ეს თემა მოექცა პირველი ქართული საბჭოთა ოპერების ყურადღების ცენტრშიც: შ. თავთაქიშვილის „დეპუტატი“, გ. კილაძის „ლაღო კეცხოველი“, ა. ტუსკიას „სამშობლო“ და სხვ.

რები“. მათ განსაზღვრეს არა მარტო ოპერის ზოგიერთი სცენის სახეობრივ-მუსიკალური წყობა და სტრუქტურა, არამედ ფოლკლორული მასალის დამუშავების ხერხებიც. ეს ქმნილებები გახდა ლაბორატორია, სადაც გამოიძერწა „მთვარის მოტაცების“ მუსიკალური ენის ის თვისება, რომელიც „ღიად“ დაუკავშირდა დასავლეთ საქართველოს ხალხური სიმღერის სხვადასხვა ჟანრებს, რომელსაც ანტონ ნუღუკიძემ ხატოვნად „კოლხური კანტილენა“ უწოდა (ნუღუკიძე, 1977).

ცხადია, ქართული მწერლობის ისეთი მრავალპლანიანი ქმნილებასადმი მიმართვა, როგორიცაა კონსტანტინე გამსახურდიას რომანი „მთვარის მოტაცება“, დიდ პრობლემებს წამოჭრიდა კომპოზიტორის წინაშე, რომელიც თავად იყო ლიბრეტისტი.²⁴ რომანის დედააზრი თავად ავტორს განუმარტავს: „გულდინჯად, გულწრფელად ხატავს იმ მარად ძველს და მარად ახალ ბრძოლას მამასა და შვილს შორის, ქალსა და ვაჟს შორის, დასასრულ სიკვდილსა და სიცოცხლეს შორის ატეხილს“.

რომანის სიუჟეტური ქარგა მოიცავს მრავალფეროვან პერიპეტიებს დაკავშირებულს რევოლუციური ეპოქისა და ახალი დროების დადგომასთან, მოქმედ პირთა რთულ და წინააღმდეგობებით აღსავსე სულიერ სამყაროსთან. მათ შორის ურთიერთობებში იშლება სწორედ რომანის საუკეთესო ფურცლები – ხალხური ყოფის სურათების, ძველი ქართული წარმართული მისტიკრიების ამსახველი. ამას თუ დავუმატებთ ბუნების სტიქიის სიმბოლურ-მეტაფორულ დიდ დრამატურგიულ მნიშვნელობას,²⁵ მაშინ ნათელი გახდება თუ რა რთული პრობლემის წინაშე უნდა დამდგარიყო კომპოზიტორი; მაგრამ ო. თაქთაქიშვილმა სწორედ დრამატურგის თვალით შეხედა კ. გამსახურდიას რომანს და არ დაისახა მიზნად ამ ქმნილების ადექვატური ოპერის შექმნა. მან გამოყო რო-

²⁴ ლიბრეტო გალექსილია შ. ნიშნიანძის მიერ.

²⁵ მან ოპერაში ვერ ჰპოვა ადექვატური ასახვა, რის დადასტურებასაც წარმოადგენს საკმაოდ წინააღმდეგობრივი ფინალი.

მანიდან საოპერო თეატრის სპეციფიკისათვის ძირითადი მოტივები, მოქმედების განვითარების საკვანძო ეპიზოდები, სახეები (თამარი, თარაში, არზაყანი, კაც ზვამბაია, ხათუნა, ტარიელი, ქორა მახვში).

ამის გამო ოპერის ლიბრეტოში ლაკონიურად და კონცენტრირებულად არის გადმოცემული რომანის დედააზრი, მასთან დაკავშირებული სიუჟეტური ხაზები. თავთაქიშვილს აინტერესებდა ახალი დროის მოვლენების გარდატეხა ფსიქოლოგიურ, მსოფლმხედველობითი კონფლიქტის ქრილში. აქ წინა პლანზეა არა იმდენად ბრძოლა „ქალსა და ვაჟს შორის“, არამედ ბრძოლა ორი დროის, ორი მრწამსის კონფლიქტი მამასა და შვილს შორის – ერთი კლასის წარმომადგენლებს შორის, ძმადნაფიცებს შორის. „ეს არის ამბავი რევოლუციის პირველი წლებისა საქართველოში. როგორც მთვარის ნათელი ფერმკრთალება ამომავალი მზის წინაშე, ისე წარსულს თან მიჰყვებიან ადამიანები, რომლებიც უცხონი არიან ახალი ცხოვრებისათვის, რაკი მასში საკუთარი თავი ვერ უპოვიათ“ – წერდა კომპოზიტორი (თავთაქიშვილი, 1983). ამ მხრივ „მთვარის მოტაცება“ სოციალური სახალხო მუსიკალური დრამის შექმნის თვალსაზრისითაც თვისობრივად ახალ ეტაპს წარმოადგენს ქართულ საოპერო ხელოვნებაში.

ოპერის მრავალპლანიანი დრამატურგია ემყარება კონტრასტის პრინციპს. კონტრასტი თავს იჩენს არა მარტო ცალკეული სცენების მიმდევრობაში, არამედ საკუთრივ მოქმედ პირობა შორის. ერთმანეთს უპირისპირდებიან განსხვავებული მსოფლმხედველობის, მრწამსის თუ სხვადასხვა ბუნების მქონე ადამიანები – არზაყანი კაც ზვამბაიას, თამარი და თარაში – არზაყანს. ამ დრამატურგიული ღერძის წამყვანი არის არზაყანი. მის სახეში კონცენტრირებულია სწორედ ნაწარმოების კონფლიქტი, რომელიც მოცემულია უკვე ოპერის II სცენაში და გადაწყვეტას ჰპოვებს III აქტის დასასრულს და ამ კონფლიქტის ინტონაციურ დასაყრდენს ფოლკლორული მასალა წარმოადგენს. არზაყანი – ურჩი შვილი, მეამბოხე, ახალი დროების მოტრფიალე და მგზნებარე შეყვარებული. ის განასახიერებს სტრუქტურულ ძალას. კომპო-

ზიტორმა ზუსტი ადგილი მიუჩინა დრამატურგიაში ამ მხატვრულ სახეს და შესატყვისი მუსიკალურ-ინტონაციური ფონდიც გამოძებნა. არზაყანის ვოკალური პარტიისათვის, დამახასიათებელია ქართული ლაშქრული სიმღერებისათვის დამახასიათებელი მედგარი, ვაჟკაციური რიტმო-ინტონაციები; ამის ნათელი დადასტურებაა მისი სიმღერა I მოქმედებიდან, რომლის მკაფიო რიტმული სახე გამჩნდება ჯერ კიდევ უვერტურაში. I მოქმედება ძირითადად ეთმობა არზაყანის მხატვრულ სახეს და მასთან დაკავშირებულ სფეროს. მოქმედებაში ერთმანეთს ენაცვლებიან ხალხური სიმღერები. ინტონაციური კავშირები მის მუსიკალურ დახასიათებაში (მეამბოხესა და ლირიკულ-სატრფიალოსაც) ერთ მთლიანობაში წარმოგვიდგენს ოპერის მთავარი მოქმედი გმირის მხატვრულ სახეს. არზაყანის სიმღერა აღბეჭდილია ეროვნული კოლორიტით, რაც ვლინდება სოლისტის და გუნდის მონაცვლეობაშიც, ქართული ხალხური სიმღერების ჰარმონიული ენისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებების გამოყენებაში (არზაყანის მეგობრების გუნდი იმეორებს მისი სიმღერის ბოლო მონაკვეთს).

არ შეიძლება არ აღინიშნოს ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება – კომპოზიტორი ხალხური მასალის მხატვრული სახეების შესაბამისად დიფერენცირებას ახდენს. ისევე როგორც რომანში, ოპერაში მკვეთრი ზღვარით გამოყოფილია თარაშის, თამარის, ბაბუა ტარიელის სამყარო და არზაყანის, მისი მშობლების განსხვავებული სოციალური ფენები. ამის გამო ნაწარმოების ძირითად კონფლიქტს ემატება ორი დაპირისპირებული სოციალური ბანაკის არსებობა, რომელთა დასახასიათებლად კომპოზიტორმა მიმართა ქართული ფოლკლორის განსხვავებულ ინტონაციურ წყაროებს. არზაყანისა და მისი „გვარის“ წარმომადგენლებს ახასიათებთ მოტორული რიტმო-ინტონაციები, სწრაფი ტემპის ხალხური სიმღერებს; ვგულისხმობთ გურულ „ვადილას“, „მივალ გურიაში მარა“; მეგრულ სიმღერებს „კუჩხი ბედინერი“, „ჩაგუნა“. ამ მრავალფეროვან სცენებში წინა პლანზეა სიმღერების აქტიური, ენერგიული ძალა, იმპულსური რიტმები, ყველა-

ფერი ის, რაც ზოგადად არზაყანის მუსიკალური სახისათვის არის დამახასიათებელი. ფაქტობრივად, ფოლკლორული მასალა სოციალური ატმოსფეროს გადმოცემის საშუალებად იქცევა. თუმცა, რიგ შემთხვევაში ხდება მათი ჟანრული გარდასახვაც. ასე მაგალითად, „ჩაგუნას“ ჩამოშორდა საოხუნჯო ტონი; ლაშქრულებისათვის დამახასიათებელი ნიშნებით აღიბეჭდა „კუჩხი ბედინერი“, „მივალ გურიაში მარა“. ყოველივე ეს, მკაფიოდ ჩანს უკვე I მოქმედებაში. გარდა ამისა, ამ მოქმედებაში მოცემულია დაპირისპირება ერთი კლასის წარმომადგენლებს, მამა-შვილს შორის. ამ შემთხვევაში კომპოზიტორი მიმართავს ინტონაციური მასალის გამიჯვნას მოცემულ სასიმღერო-ინტონაციურ ნიადაგზე. ამ მხრივ საყურადღებოა სახალხო მუსიკალური დრამისთვის დამახასიათებელი ორი გუნდის დაპირისპირების პრინციპიც – საგუნდო დიალოგი.

სოციალური ფენების დიფერენცირების თვალსაზრისით უნდა აღინიშნოს კაც ზვამბაიას და ხათუნას ვოკალური პარტიები. ზვამბაიას პარტია ამოზრდილია იმ ხალხური ინტონაციური მასალიდან, საიდანაც არზაყანის. მაგრამ აქ ჩნდება თვისობრივი განსხვავება – კონფლიქტი მამა-შვილს შორის წარმოშობს ინტონაციურ კონფლიქტსაც. არზაყანის მოწოდებით ინტონაციებს ყოველთვის უპირისპირდება ზვამბაიას პირქუში, მკაცრი რეჩიტატივები, ზოგჯერ ამ ფრაზებში ვლინდება კავშირი ხათუნას მუსიკალურ პარტიასთანაც. ეს კიდევ უფრო ამთლიანებს ამ ორ სახეს. ამავე დროს ხათუნას სახე წარმოადგენს ერთგვარ შემაერთებელ რგოლს მტრულად განწყობილ მამა-შვილს შორის. მისი ინტონაციები ლირიკული სიმღერის ნიაღში იშვება. ასეთია ხათუნას ნანა II მოქმედების III სურათიდან. ამავე სურათში ხათუნას სახე განვითარებაშია წარმოდგენილი – სცენის ბოლოს მისი სახე ნამდვილი ტრაგიკული ფერებით იმოსება.

დავუბრუნდეთ ისევ სოციალური ფენების გამიჯვნის, მთავარი მხატვრული სახეების დახასიათების საკითხს, რასთანაც არის დაკავშირებული კომპოზიტორის მიერ არჩეული სასიმღერო-ფოლკლორული წყაროების დიფერენცირების

მეთოდი და ამ კუთხით განვიხილოთ თამარისა და თარაშის სახეები. ეს მოქმედი პირები ერთმანეთს უკავშირდებიან საერთო ემოციური ტონუსით, სულიერი სამყაროთი, რაც ხაზგასმულია ინტონაციური მასალით, რომელიც მკაფიოდ უპირისპირდება ხალხის წიაღიდან გამოსულ არზაყანს. თარაშის და თამარის ვოკალურ პარტიაში წინა პლანზეა მღერადი არიოზული რომანსული სტილი. მათ მუსიკალურ დახასიათებაში კომპოზიტორი ავლენს არაჩვეულებრივად დახვეწილ პოეტურობას, ლირიკას. მაგალითად, თამარის სცენა და არია I მოქმედებიდან, თამარის გამოსვლის მოხდენილი და მსუბუქი თემა, რომელიც შემდეგში აჟღერდება III მოქმედებაში – თარაშის ვოკალურ პარტიაში და ჟღერს, როგორც თამარის გახსენება. თამარის სახეს უკავშირდება აგრეთვე სიყვარულის თემა, რომელიც კომპოზიტორის ლირიკის ერთ-ერთი შესანიშნავი ნიმუშია. ეს ფართო სუნთქვის მელოდია თავდაპირველად მხოლოდ თამარის სახეს უკავშირდება. სიყვარულის თემასთან უშუალოდ არის დაკავშირებული ვიოლინოს ტემბრიც. მთელი სისრულით ჟღერს იგი თამარის და თარაშის სცენაში II მოქმედების I ნახევარში, შესავალში, მაგრამ მხოლოდ თამარის პარტიაში ისმის. III აქტში სიყვარულის თემა საფუძვლად ედება თარაშის უკანასკნელ ფრაზებს. ამგვარი ინტონაციური კავშირებით მიიღწევა ამ ორი მხატვრული სახის მუსიკალური ერთიანობა. მაგრამ მხოლოდ რომანსულ არიოზული სტილის მელოსი როდია ამ გმირთა მუსიკალური დახასიათების განმსაზღვრელი. კომპოზიტორი აქაც მიმართავს ფოლკლორს, მაგრამ ამ შემთხვევაში არა იმ შტოს ქართული ხალხური შემოქმედებისა, რომლის მეოხებითაც გამოიკვეთა არზაყანის პორტრეტი. თამარის და თარაშის მუსიკალურ დახასიათებაში კომპოზიტორს შემოაქვს მეგრულ-აფხაზური ფოლკლორის შტო – დამახასიათებელი ლირიკული, მგრძნობიარე სიმღერებით, ვგულისხმობ „დიდავოი ნანას“, „ართი ვარდს“, „ვარადას“ და მათთან დაკავშირებულ ინტონაციურ სამყაროს. „დიდავოი ნანას“ უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება თამარის ვოკალურ პარტიაში. ეს სიმღერა ჟღერს II მოქმედებაში სცენაში თა-

რაშთან. საინტერესოა, რომ თამარის სიმღერა (სადაც კომპოზიტორი იყენებს ლირიკულ სიმღერას „ართი ვარდს“) წყდება ლირიკული, მგზნებარე, სატრფიალო დუეტით, რასაც სავსებით ლოგიკურად აბოლოებს თამარის პარტიაში „დიდავოი ნანას“ მელოდია. „დიდავოი ნანას“ ინტონაციები ჟღერს სურათის დამაბოლოებელ საორკესტრო პოსტლუდშიც. ოპერის მანძილზე „დიდავოი ნანა“ აჟღერდება III მოქმედებაში; მის ინტონაციებზეა აღმოცენებული თამარის გამოთხოვება თარაშთან.

თარაშის მხატვრულ-მუსიკალური სახის დახასიათებაში უმნიშვნელოვანესია აფხაზური სიმღერა „ვარადა“. I მოქმედებაში ამ სიმღერით ხდება მისი ექსპონირება. სიმღერა აგებულია თარაშის სოლოს და უხუცესთა გუნდის მონაცვლეობაზე. ამ შემთხვევაში ზვამბაია და უხუცესები თარაშის სახეს უახლოვდებიან. მათ აერთიანებთ წარსულის იდეალიზაციის იდეა, რის გამოც მათი ინტონაციური სფერო მკვეთრად უპირისპირდება არზაყანისა და მისი მეგობრების ვოკალურ-ინტონაციურ პარტიას. ამ სიმღერით იქმნება ლირიკული განწყობილება და გამოხატულია თარაშის ნოსტალგიური გრძნობები. საინტერესოა, რომ „ვარადას“ ინტონაციები აჟღერდებიან III მოქმედებაში ზვამბაიას პარტიაში. ერთი მხრივ, თარაში მათ უპირისპირდება სოციალური თვალსაზრისით, მეორეს მხრივ ისინი ერთიანდებიან საერთო მსოფლმხედველობით – ეს კი საერთო ინტონაციური მასალითაც არის ხაზგასმული.

მოქმედ პირთა და ხალხურ საწყისთან კავშირში განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია ოპერის II მოქმედების ხარების ხოცვის სცენა, რომელიც წარმოადგენს დრამატურგიის კულმინაციას. ეს ტრაგიკული სცენა აღბეჭდილია მზარდი შინაგანი დინამიკით. სცენა იწყება ხათუნას ლირიკული „ნანით“ გუნდის ფონზე. ერთი შეხედვით ნანას არაფერია აქვს საერთო მომდევნო სცენების ინტონაციურ სფეროსთან. თუმცა ამ გრანდიოზული ტრაგედიის ინტონაციურ ბირთვს სწორედ ის წარმოადგენს. ხათუნას შემდგომი არიოზო ამოზრდილია ნანას ინტონაციიდან. ის მყარ საფუძველს უქმნის ხათუნას მოთქმა-

ტირილის ინტონაციის ჩამოყალიბებას, რომელიც ლოგიკურ შედეგად აღიქმება წინარე მელოდიური განვითარებისა. ამ ტრაგიკულ სცენას აგვირგვინებს ზარის შემადრწუნებელი სცენა. წარმოვიდგინოთ ამ მრავალპლანიანი მონუმენტური სცენის დრამატურგიული გეგმა: იგი იწყება დედის ნაწით ლირიკული გუნდის ფონზე. ამას მოსდევს სცენა არზაყანთან, სადაც დედის დამრიგებლურ ფრაზებს ენაცვლება არზაყანის შესატყვისი ინტონაციური სფერო; შემოდის კაც ზვამბაია – უბედურების მაცნე. მას მოსდევს დედის მოთქმა, რომელიც ეშრეება ერთის მხრივ ზვამბაიას რეჩიტაციას, მეორეს მხრივ გუნდის ხმოვანებას, რომელიც აგრეთვე მოთქმის ინტონაციაზეა აღმოცენებული. დრამატიზმს აძლიერებს ორკესტრში ზარების ხმოვანებაც. შემდეგ საორკესტრო პარტიის საორღანო პუნქტზე დაშრეებული შეკივლებების ინტონაციიდან წარმოიქმნება ზარის თემატიზმი, რომელიც გუნდს აქვს დაკისრებული და რომლის მეოხებითაც ეს უბედურება ნამდვილი ტრაგედიის დონეს აღწევს. უნდა ითქვას, რომ ხსენებული ინტონაციური კომპლექსები მხოლოდ ამ სცენის ფარგლებში როდი ამოსწურავენ თავის თავს. ფაქტობრივად, ეს სურათი თავის მხრივ აღიქმება როგორც წინათგრძნობა, წინასწარ განჭვრეტა ნამდვილი უბედურებისა – ამ მოქმედების ბოლოს არზაყანის გადარჩენის მიზნით თარაში კლავს მტერს. ყოველივე ეს თამაშდება მაღანურების მოსვლის, სახალხო-ჟანრული ცეკვების „ხორუმის“, „ხინთკირიას“ (აფხაზური დუელი – უძველესი ნაშთია ან უკვე თამაშად ქცეული), ქალთა ცეკვის შემდეგ. ეს სცენები ცოცხალი დიდი რიტმული ენერგიის მქონე სცენებია, რომლებიც მკვეთრ კონტრასტზე აგებულ ჟანრული სცენების უწყვეტ ჯაჭვს ქმნიან. აქვე აღვნიშნავთ, რომ პირველივე მოქმედებაშია მოცემული რელიგიური თემის გადანწყვეტაც – კომკავშირეები ზარებს ხსნიან და მიწაზე აგდებენ. ამ საორკესტრო ეპიზოდს მოსდევს ბაბუა ტარიელის წყევლის სცენა. ტარიელის ამ სცენიდან თალი იკვრება III მოქმედებაში თარაშის დაწყევლის სცენასთან, რომელიც აგებულია რეჩიტაციაზე დატირების მოტივის მონაცვლეობით. ყოველივე ეს დიდი მხატ-

ვრული ძალითაა გადმოცემული.

საზოგადოდ უნდა ითქვას, რომ თამარის სახე მთვარის მეტაფორულ სახიერებასთან არის გაიგივებული, მთვარე – თარაშის ბედის სიმბოლოა. II მოქმედების არიაში გამოხატულია სიტყვიერ ტექსტში თარაშის და მთვარის ხატების კავშირი ამ კავშირის ყველაზე მკაფიო დასტურია რომანის დასკვნითი ეპიზოდი: „გაშალა მკლავები ემხვარმა. მოსტაცა თვალი მოვარვარე დისკომ მთვარისამ, თითქოს უფსკრულეთს დარჩენოდა ცეცხლებრ მგზნებარე ცალი თვალი და მიჰყვა მთვარეს ცნობანართმეული ცურვით, მაგრამ იძალა ისევ ენგურმა, აბურთავა მთვარე, გამოსტაცა ქანცმილეულ მცურავს და გააქანა უფსკერო შავეთში“.

ამ შთამბეჭდავ სურათს ოპერაში ეთმობა II მოქმედების ფინალი. ფინალი იწყება გუნდის ჟღერადობით, რომელიც უბრუნდება თამარის გამოსვლის ინტონაციას გუნდის ხმოვანებაში. ეს თემა იძენს იდუმალ ხასიათს, კარგავს კეკლუც მოხდენილ იერს. ეს ბუნებრივიცაა – თამარის გახსენებაზე აღმოცენებულ ხილვების შემდეგ თარაში ენგურში გადაეშვება. გუნდის შემდეგ აჟღერდება თარაშის მგზნებარე ფრაზა, მის პარტიაში ჟღერს აგრეთვე ბედისწერის მოტივი, თამარის გამოსვლის ინტონაციები, ამ სცენაში ჩართულია ბაბუა ტარიელის მიერ თარაშის დაწყევლის თემა, რაც მეტ სიმძაფრეს, დრამატიზმს სძენს ფინალს. იწყება ახალი ეტაპი, ახალი ტალღა. ორკესტრში საორლანო პუნქტის ფონზე აჟღერდება თარაშის მოტივი, რაც თავის მხრივ საფუძვლად ედება მის ფრაზებს. მუსიკალურ ქსოვილს ერწყმის „მირანგულას“ ჰანგი. ამ თემატური მასალის შემდეგ იწყება თამარის გამოთხოვება თარაშთან, სადაც სრულად აჟღერდებიან გმირების სახეებთან დაკავშირებული თემები.

საკუთრივ თარაშის შებმა ენგურის ტალღებთან სიმფონიურ შრეში გადაინაცვლებს – მღელვარე მეთექვსმეტეების ფონზე ჟღერს თარაშის თემა, რომელიც ამ სიტყვის სრული გაგებით იძირება ფიგურაციებში. თემა მომეტებული სიმძაფრით ისმის აკორდულ სტრუქტურაში. ამ სურათში დიდ როლს ასრულებს „მირანგულას“ ჰანგი. საერთოდ III

მოქმედებაში – სვანურ სამყაროში ამ ჰანგს წამყვანი ადგილი უკავია. IV სურათში სხვა გამომსახველ საშუალებებთან ერთად ის ემსახურება ქორა მახშვის სამყაროს, სვანეთის კოლორიტის ასახვას. ამ საშუალებებში იგულისხმება თვით ქორა მახშვის ზვიადი ხმა, რომელსაც კომპოზიტორი ძირითადად რეჩიტატივებით ახასიათებს, აგრეთვე მონადირეთა გუნდს „ვოისა“. რაც შეეხება „მირანგულას“ ჰანგს, როგორც აღვნიშნეთ, იგი აქტიურად არის ჩართული ფინალური სცენის სიმფონიურ განვითარებაში. მისი ხმოვანება ამძაფრებს მოვლენათა ასახვას.

ამრიგად, ოპერის მუსიკალურ სცენური დრამატურგია „ნომრული“ სტრუქტურისაა, რომელშიც წამყვანი ადგილი ფართო მელოდიურ სუნთქვაზე აგებულ არიოზულ-სასიმღერო ფორმებს ენიჭებათ. აქ ვხვდებით ერთ სიმფონიურ სუნთქვით შექმნილ სცენებსაც, რომლის მაგალითიცაა II მოქმედების II ნახევარი და III მოქმედების ფინალი. ეს სცენები ოპერის დრამატურგიაში აღბეჭდილია მუსიკალურ-დრამატული პლანების მონოლითურობით, ერთიანობით. ოპერაში დიდ როლს ასრულებს გუნდი. მეტწილად გუნდი ჟანრულ-ყოფით სფეროსთან არის დაკავშირებული და ამავე დროს, ლირიკულ ფსიქოლოგიურ სანყისსაც წარმოაჩენს, როდესაც სცენის მიღმიდან ხმოვანებს და აძლიერებს სიტუაციის ემოციურ ტონუსს (ლირიკულს – არზაყანის არიაში II მოქმედების I სურათიდან, ტრაგიკულს დედასა და კაც ზვამბაიას სცენაში II მოქმედების II სურათში. I მოქმედებაში ხალხი ორ პლანშია წარმოდგენილი. ერთი მხრივ არზაყანის მხარდამჭერთა და მეორეს მხრივ თარაშისა და ზვამბაიას გულშემატკივართა სახით. საერთოდ მთელი ოპერის მანძილზე საგუნდო სცენები, ხალხი მოქმედ გმირთა ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს საკვანძო მომენტების მომსწრენი არიან. I მოქმედებაში ეს გუნდები იყოფიან მუსიკალური გამომსახველი საშუალებების მიხედვით. II მოქმედებაში გუნდი გვევლინება ტრაგედიის უშუალო აქტიურ მოწმედ და ამ გრძნობების განმსაზღვრელად. სახალხო ჟანრული სცენების ფონზე თარაში კლავს მტერს. III მოქმედება სვანური სამყაროა, სადაც ფი-

ნალში გუნდი უშუალო მონაწილეა ტრაგიკული კვანძის გახსნის (სცენის მიღმიდან ხმოვანი გუნდი-ქორალი ოპერის თავისებურ პროლოგსა და ეპილოგს რომ წარმოადგენს), განაზოგადებს ნაწარმოების კონცეფციას: „და აი, ისევ მზით ივსება სული...“. საინტერესო ის არის, რომ ჟანრულ საწყისს კომპოზიტორი ზოგჯერ ოსტატურად უკავშირებს ნაწარმოების დრამატურგიის ძირითად კონფლიქტურ ხაზს და ამ გზით მკაფიო ჟანრული სცენა დაძაბულ დრამატულ ეპიზოდში გადაიზრდება აქ თითქმის ქართული ხალხური საგუნდო სიმღერისათვის დამახასიათებელი შინაგან დრამატიზაციის, „დინამიკური სტატიკის“ პრინციპების გამოვლენა ხდება; ძნელი არ არის აქ მუსორგსკისეული სახალხო მუსიკალური დრამის პრინციპებიც დავინახოთ (ყარანგოზაშვილი, ორჯონიკიძე), მაგრამ ვფიქრობ „მუსორგსკისეული“ თავთაქიშვილის შემოქმედებაში არა პირდაპირ, არამედ უფრო გაშუალებული გზით – სვირიდოვის საკომპოზიციო პრინციპების გავლენის გზით შემოდის.

ყოველი მოქმედების დრამატურგიის აქტიური წარმმართველი სწორედ ხალხია, საგუნდო სცენები. I მოქმედებაში გურული, მეგრული სიმღერების მრავალფეროვნება წარმართავს გმირებს, კონფლიქტს და წინააღმდეგობას მათ შორის. II მოქმედება წარმოადგენს თანდათან მზარდი დინამიკის დამაგვირგვინებელს; III მოქმედებაში კომპოზიტორი ფართოდ მიმართავს ფოლკლორულ მასალას, როგორც უშუალო ციტირების სახით, ასევე ქმნის საკუთარ ორიგინალურ მასალას. გარდა ამისა, თითოეულ ფოლკლორულ ნიმუშს ამა თუ იმ მოქმედებაში ანიჭებს ნამყვან როლს. I მოქმედებაში ესაა მთლიანად გურულ-მეგრული სიმღერები. II მოქმედების I ნახევარში ეს „დიდავოი ნანას“ მელოდია; II მოქმედების II ნახევარში „მოთქმით ნატირალი“, ხოლო IV მოქმედებაში კი სვანური „მირანგულა“.

„მთვარის მოტაცების“ შესავალი, რომელშიც სიმფონიური ხერხებით არის განზოგადებული ოპერის დედაზრი, აშკარა კავშირშია „მინდიას“ შესავალთან; განსხვავებული აზროვნების კონტექსტში იგი უფრო ლაკონიურ, სტრუქტუ-

რულად გამოკვეთილ და სავსებით დასრულებულ ვოკალურ-ინსტრუმენტულ კომპოზიციად ყალიბდება. აღნიშნულ გარემოებას ოპერის დრამატურგიული ტიპი განაპირობებს. „მინდიას“ პოემური სტრუქტურისაგან განსხვავებით, „მთვარის მოტაცება“ ტრადიციულ, „ნომრულ“ დრამატურგიას ემყარება. შესავალში ორივე სტილისტურ-სახეობრივი პლანია ექსპონირებული. „მინდიას“ მსგავსად, „მთვარის მოტაცების“ შესავალში, ერთის მხრივ, საორკესტრო მონაკვეთში ექსპონირებულია ოპერის ლირიკულ-ფსიქოლოგიური – პირადული, მეორეს მხრივ კი, მის საგუნდო მონაკვეთში, წარმოდგენილია უფრო განზოგადებული, გლობალური მსოფლმხედველობითი პლანი, რომელიც „მინდიას“ „ბუნების ხმების“ მსგავსად, ცხოვრებისეული პროცესების მარადიულ, შინაგან წესრიგს განასახიერებს. ბუნებრივია, რომ ეს ორი განსხვავებული სტილისტურ-სახეობრივი პლასტი მუსიკალურ ენაშიც აისახება. ამდენად, ნაწარმოების მუსიკალური ენაში მკაფიოდ ჩანს რომანტიკული და ეპიკური ხაზი, რომელსაც ღრმად აქვს გადგმული ფესვები ხალხურ და კლასიკურ ხელოვნებაში.

პირველი მათგანი მუსიკალური რომანტიზმის ქართული, შეიძლება ითქვას, „დაისისეული“ ტრადიციებიდან მომდინარეობს, მეორე კი უდავოდ ქართულ საგუნდო ეპოსს ემყარება, რომელზეც ზემოთ გვქონდა საუბარი. აღნიშნული გარემოება „მთვარის მოტაცებას“ აახლოვებს არა მარტო „დაისტან“, არამედ „აბესალომთანაც“. გარდა ამისა, ამ პირველი სახეობრივ-ინტონაციური პლასტიდან, რომელიც შესავლის ინსტრუმენტულ მონაკვეთშია ჩამოყალიბებული, ოპერის რამდენიმე ლაიტმოტივი იღებს სათავეს. მათ შორის პათეტიკითა და ინტონაციური თვალსაზრისით განსაკუთრებით საინტერესოა შესავლის სანწყისი ბედისწერის თემა (Moderato), რომლის გადმოცემაშიც ბევრია საერთო „მინდიას“, „ადათის თემასთან“ (მხედველობაში გვაქვს მისი უნისონში გატარება და შემდეგ გამეორება ოქტავური გაორმაგებით ტრემოლირებულ, ლიტავრების ყრუ დარტყმების ფონზე). ამ ორი თემის სიახლოვე იმაშიც

ვლინდება, რომ „მთვარის მოტაცებაშიც“ Moderato-ს თემა, თავისი სემანტიკური მნიშვნელობით, ერთგვარად, ბედისწერის სახის მნიშვნელობას იძენს. ის არაერთგზის აჟღერდება როგორც უბედურების მომასწავებელი (ვგულისხმობთ თამარის არიას I მოქმედებაში, არზაყანის და მამის სცენას III მოქმედების ბოლოს; III მოქმედებას თამარისა და თარაშის გამოთხოვების სცენაში, დასკვნაში, სადაც ის უკვე ლირიკულ ფერებს იძენს).

გადმოცემის განსაკუთრებული ექსპრესიული პიროვნული ტონით გამოირჩევა ნაწარმოების მეორე, სიყვარულის ლირიკული თემა (Meno mosso). იგი აჟღერდება თამარის არიაში I მოქმედებიდან, აგრეთვე არზაყანის არიის საორკესტრო თანხლებაში. აღნიშნული თემები ოპერაში ლაიტმოტივის ფუნქციას იძენენ და ოპერის ლირიკულ-დრამატულ ხაზს წარმართავენ. შესავალში კიდევ ერთი თემა ჩნდება – Allegro, რომელსაც თავისი მარშისებური, ფანფარული ხმოვანებით, სახეობრივი და ტემბრული კონტრასტი შემოაქვს.

ოპერის ეპიკური, ორატორიული საწყისი შესავლის დასკვნით საგუნდო ეპიზოდში აისახა, რომლის ინტონაციური საფუძველი სწორედ „კოლხური მელოსია“. აქვე აღვნიშნავთ, რომ თუ შესავლის დანარჩენი თემები ოპერაში კიდევ არაერთხელ გაიჟღერებენ, ქოროს თემა მხოლოდ ფინალში, უშუალოდ გმირთა დაღუპვის შემდეგ ჩნდება.

ამრიგად, შეიძლება ითქვას, რომ ოპერის მუსიკალური სტილის ამოსავალი წერტილია დასავლეთ საქართველოს მუსიკალური ფოლკლორი, რომლის დამახასიათებელი ნიშნების ოსტატური განზოგადებით იქმნება სწორედ „კოლხური კინტილენის“ შესანიშნავი ნიმუშები. „მთვარის მოტაცებაში“ გამოვლინდა 60-70-იანი წლების მრავალაქტიანი ოპერის „ტრადიციული“ დრამატურგიის განახლების ცდა, რისთვისაც დასაყრდენს კომპოზიტორი ეროვნული ფოლკლორის ნიაღში ჰპოვებს. ოთარ თავთაქიშვილის საოპერო შემოქმედება, როგორც XX საუკუნის მოვლენა ორგანულად ეწერება წინააღმდეგობრივი ტენდენციებით და სტილური

პლურალიზმით აღბეჭდილი ეპოქის პანორამაში. ამასთანავე ყველა სიახლე, რომელმაც თავი იჩინა ჟანრის, დრამატურგიის და სტილის დონეზე ამ ეპოქაში, თავთაქიშვილმა ეროვნულ ნიადაგზე დაამკვიდრა და როგორც ეთიკურ ფასეულობათა განმსაზღვრელ ბარომეტრში, საკუთარი ესთეტიკის პრიზმაში გაატარა.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ორჯონიკიძე გ., თანამედროვე ქართული მუსიკა ესთეტიკის და სოციოლოგიის შუქზე. თბილისი, 1985;
2. წულუკიძე ა., „მთვარის მოტაცება“, გაზ. „ლიტერატურული საქართველო“. 1977 №25 17/VI;
3. თავთაქიშვილი ო., – „სათაყვანო მწერალი“, ჟურნ. „საბჭოთა ხელოვნება“. 1983, №5;
4. ყარანგოზიშვილი ე., მუსორგსკის ტრადიციები ქართულ მუსიკაში, წგ-ში.: „ქართული მუსიკის სტილისა და დრამატურგიის საკითხები“, თბილისის სახ. კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული. 1985;
5. ქავთარაძე მ., XX საუკუნის 60-90-იანი წლების ქართული მუსიკის ისტორიის ნარკვევები. თბილისის სახ. კონსერვატორიის სამეცნიერო შრომების კრებული. თბილისი, 2004;
6. Полякова Л. "Похищение луны" /Музыкальная жизнь. 1977 №17.

ლალი ბაქრაძე
თბილისის ვანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი

**პიანისტი-აკომპანიატორის პროფესიის
ჩამოყალიბების ეტაპები და პარადიგმული
მოდელები**

*„...აკომპანემენტი მოითხოვს დახვეწილ მუსიკალურ
სულს, აღჭურვილს გონითა და კეთილი ნებით“
კარლ ფილიპ ემანუელ ბახი*

პიანისტის მოღვაწეობის სპეციფიკური სფერო – აკომპანემენტის ხელოვნება მსოფლიო მუსიკალურ-საშემსრულებლო სივრცის მნიშვნელოვანი ნაწილია. საკლავირო აკომპანემენტის დამოუკიდებელ სახეობად ფორმირება ისტორიულად ხანგრძლივი პროცესია, მისი გენეზისის საკითხი კი – საინტერესო და მრავალსაპექტიანი. პროფესიის ჩამოყალიბების ისტორიული და გნოსეოლოგიური წინაპირობა რენესანსის ეპოქას უკავშირდება; ამის იმპულსი პირველი კლავიშებიან-სიმებიანი საკრავების გაჩენაა. ამასთან, აკომპანირების პრინციპები, ფართო გაგებით, საკლავირო ხელოვნების ჩამოყალიბებამდე გაცილებით ადრე, შორეულ წარსულში ჩაისახა. „აკომპანემენტის ისტორიული საფუძველი ისეთივე უძველესია, როგორც კაცობრიობა“ – ასე თვლის ამერიკელი დირიჟორი, პიანისტი და კონცერტმაისტერი კურტ ადლერი თავის ცნობილ ნაშრომში აკომპანემენტის ხელოვნების შესახებ, რომელიც კონცერტმაისტერთა მთელი თაობებისთვის მეგზურად იქცა. აკომპანემენტის საწყისს ადლერი უხსოვარ დროს, პირველყოფილ საზოგადოებას, ადამიანის პირველად ხმოვან სიგნალებსა და თითქმის რეფლექსურად წარმოქმნილ დასარტყამ თანხლებას უკავშირებს (Adler, 1965:7). ერთი რამ ნათელია – აკომპანემენტის ხელოვნების ისტორიული დიაპაზონი მეტად ფართოა,

ბიბლიური სამყაროდან (იხ.: დავითის ფსალმუნი №№92) და ანტიკური წარსულიდან მოყოლებული, როდესაც ყალიბდება აკომპანემენტის საწყისი კონცეპტუალური მოდელი. საკრავიერი თანხლება ანტიკურ ეპოქაშივე იყოფა საკუთარი ხელოვნების (უპირველესად, სიმღერისა თუ სიმღერადრეკული პოეტური სტროფების) და სხვისი ქმედების (ცეკვის, თეატრალური წარმოდგენისა თუ სპორტული თამაშობების) თანხლებად. აკომპანემენტის ცნების განვითარების შემდგომ ეტაპს სპეციალური ლიტერატურა შუა საუკუნეების მენესტრელების, ტრუბადურების, მინეზინგერების ხელოვნებასა და შემდგომ Ars nova-ს უკავშირებს (Adler, 1965:15; Винокур, 1978:19).

ისტორიულ პროცესში ფილოსოფიურ-ესთეტიკური იდეების ცვლილებებითა და გამომსახველობითი სფეროს აღმოჩენებით განპირობებული „მუსიკალურ-ისტორიულ ეპოქათა შინაარსობრივი პარადიგმის ცვლილება“ (Холопова, 2013:1) ახალ საშემსრულებლო სივრცესაც აყალიბებდა. აკომპანემენტის იერსახე, აკომპანიატორის პროფესიული „ამპლუა“, როგორც ამ ერთიანი მუსიკალურ-ისტორიული სივრცის ნაწილი, ყოველი ეპოქის კულტურული პარადიგმის შესატყვისად იცვლებოდა.

გვიანი რენესანსისა და ბაროკოს ეპოქაში საკლავირო აკომპანემენტის ხელოვნება ვითარდებოდა, როგორც იმპროვიზაციის თავისებური ფორმა. ეპოქის ტრადიციის მიხედვით, საკომპოზიტორო აზრის კონკრეტიზაციასა და დასახული მხატვრული სახის საბოლოო ხორცშესხმას საშემსრულებლო პროცესი განსაზღვრავდა. იმპროვიზაციის უნარ-ჩვევა იმ ეპოქის ნებისმიერი, უნივერსალური ტიპის მუსიკოსის აუცილებელ მახასიათებელს წარმოადგენდა და გენერალ-ბანის ვირტუოზული ტექნიკის ფლობას გულისხმობდა. ფაქტობრივად, ეს კლავირისტი-აკომპანიატორის²⁶ ფუნდამენტური ვალდებუ-

²⁶ როგორც ცნობილია XVI-XVIII საუკუნეების ტრაქტატების მიხედვით, კლავიმებიან-სიმებიან საკრავებზე თანხლების პარტიის შემსრულებელს „კლავირისტს“, „აკომპანისტს“ უწოდებდნენ.

ლება იყო. ამაზე მოწმობს ნებისმიერი ანსამბლისა და ორკესტრის შეუცვლელი ლიდერის – „მაესტრო ჩემბალოს“ (დირიჟორის წინამორბედის) ფუნქციაც. თავის მხრივ, ამ ისტორიულ ეტაპზე გენერალ-ბანის პრაქტიკამ კონცერტმასტერის სახის ფორმირებაში გარკვეული როლი შეასრულა. იმპროვიზაციული სახის აკომპანემენტი კლავიშებიან-სიმებიან საკრავებზე შემსრულებლების ძირითადი მიმართულება გახდა. ამრიგად, აკომპანემენტი ჯერ არ იყო გამოყოფილი მოღვაწეობის დამოუკიდებელ სახეობად, არამედ კლავირისტის სავალდებულო უნარ-ჩვევას წარმოადგენდა. ამასთან, შეგვიძლია ვთქვათ, რომ კონცერტმასტერის საშემსრულებლო იერსახის შექმნისთვის გარკვეული ობიექტური წინამძღვრები მუსიკის ისტორიის სწორედ ამ ეპოქის მიღწევებს უკავშირდება და კრისტალიზაციას განიცდის ჰომოფონიური წყობის ფორმირებასთან ერთად; ხოლო პიანისტი-კონცერტმასტერის პროფესიული სახე ისტორიულად საანსამბლო შემსრულებლობის ნიაღში ისახება.

საყურადღებოა, რომ საკონცერტმასტერო პროფესიის ყველა იმ აუცილებელი მოთხოვნის კონტურებს, რომლებიც თანმიმდევრულად ჩამოყალიბდა XIX-XX საუკუნეების კონცერტმასტერთა მრავალი თაობის ემპირიული გამოცდილების ფარგლებში, ვხვდებით ჯერ კიდევ XVIII საუკუნეში, ამ ხელოვნებისადმი მიძღვნილ პირველ თეორიულ ტრაქტატებში.

მაგალითისთვის, შეიძლება გავიხსენოთ ფრანსუა კუპერენის ცნობილი ნაშრომის „კლავესინზე დაკვრის ხელოვნების“²⁷ ერთ-ერთი თავი – „აკომპანემენტის წესები“;²⁸ ან ფილიპ ემანუელ ბახის ფუძემდებლური მნიშვნელობის ტრაქ-

²⁷ Francois Couperin, *L'art de Toucher le Clavesin*, Pariz, 1716.

²⁸ ამასთან ცნობილია, რომ კუპერენს ეკუთვნის ცალკე შრომაც აკომპანემენტის შესახებ. ზემოთ მითითებული ნაშრომი აკომპანემენტის საკითხებს რამოდენიმე გვერდს უთმობს. ზოგიერთი მკვლევარი მიიჩნევს, რომ ესაა ესკიზი ფართომასშტაბიანი ნაშრომის, რომელსაც ჩვენამდე არ მოუღწევია, მაგრამ მოხსენიებულია ჟ.ფ. რამოს ტრაქტატიჰარმონიის შესახებ (*“Traite de l'harmonie”*, 1823).

ტატი „კლავირზე დაკვრის ჭეშმარიტი ხელოვნების მეთოდი“ მიძღვნილი, როგორც საზოგადოდ საკლავირო შემსრულებლობისადმი (I ნაწილი²⁹), ისე მნიშვნელოვანწილად აკომპანემენტის ხელოვნებისადმი (II ნაწილი³⁰). ტრაქტატებში, რომლებიც შეიძლება მივიჩნიოთ აკომპანემენტის შესახებ პირველი მეთოდური ლიტერატურის ნიმუშებად, აქცენტი კეთდება შემოქმედებითად მოაზროვნე მუსიკოსზე, რომლის კომპეტენციაში შედიოდა როგორც საკომპოზიტორო, ისე სამემსრულებლო (სოლო და საკონცერტმაისტერო) და პედაგოგიური ფუნქციები. ხაზგასმულია რა საანსამბლო ურთიერთქმედების მხატვრული მნიშვნელობა და თანხლების ფუნდამენტური როლი, კუპერენის ტრაქტატში არსებითად პირველად ვხვდებით საუბარს საანსამბლო შემსრულებლობის შესახებ. ხოლო ფ.ე. ბახი ყურადღებას ამახვილებს აკომპანემენტის წესებზე, თვით კონცერტმაისტერსა და მის ამოცანებზე (ფანტაზიის შექმნა, თემის დამუშავება, ფურცლიდან კითხვა, ტრანსპონირება, გენერალ-ბანის ფლობა). ტრაქტატის მთელი მეორე ნაწილი (სადაც განსაზღვრულია აკომპანემენტის ხელოვნების მუსიკალურ-პედაგოგიური და სამემსრულებლო ამოცანები) პროფესიული ესთეტიკისა და ეთიკის ერთგვარ „ინსტრუქციად“ შეიძლება იყოს აღქმული. ფ.ე. ბახი აქ საუბრობს ნაწარმოების ინტერპრეტირებისას აკომპანემენტის განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზეც: „კარგი აკომპანემენტი აცოცხლებს ნაწარმოების შესრულებას და პირიქით, ცუდი თანხლების შემთხვევაში საუკეთესო შემსრულებელიც კი წარმოუდგენლად ბევრს კარგავს, რადგან ყველა მხატვრული სურვილი სრულიად მახინჯდება“ (Bach, 1906:78). საყურადღებოა ისიც, რომ კუპერენისა და ფ.ე. ბახის ტრაქტატებში აკომპანემენტის საკითხი სოლო შემსრულებლო-

²⁹ Carl Philipp Emanuel Bachs, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, mit Exempeln und achtzehn Probe-Stücken in sechs Sonaten erläutert. Erster Theil, Leipzig, 1753.

³⁰ Carl Philipp Emanuel Bachs, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen . Zweyter Theil, in welchem die Lehre von dem Accompannement und der freyen Fantasie abgehandelt wird, Leipzig, 1762.

ბისაგან ცალკეა გამოყოფილი. უფრო მეტიც, ხაზგასმულია სოლისტი-კლავირისტისგან განმასხვავებელი ნიშნებიც. საინტერესოა ისიც, რომ ფ.ე. ბახის აზრი იმის შესახებ, რომ ყველა კარგი შემსრულებელი აპრიორ კარგი აკომპანიატორი არ არის, აქტუალური პოსტულატია პიანიზმის ისტორიის ყველა ეტაპისთვის.

ახალი მუსიკალური რეალობა – პიანოფორტეს პრაქტიკაში დამკვიდრება ცვლის საკონცერტმაისტერო შემსრულებლობის სურათსაც. საკლავირო რესურსების რადიკალური განახლება პირდაპირ აისახა საკრავიერი და ვოკალური ქმნილებების აკომპანემენტზე. ფორტეპიანოს ობერტონული სიმდიდრე და ტექნიკური რესურსების სიუხვე საშემსრულებლო პალიტრის მრავალსახეობის შესაძლებლობას იძლეოდა, რაც ნებისმიერ საანსამბლო თანამეგობრობაში აკომპანიატორის მნიშვნელოვან ადგილს განაპირობებდა. ფორტეპიანო თავიდანვე აკომპანემენტისთვის საუკეთესო საკრავად იქნა აღქმული. მაგალითად, ბაროკოს ეპოქის ცნობილი გერმანელი ფლეიტისტი და კომპოზიტორი იოჰან კვანცი აღნიშნავდა, რომ ამ საკრავს „უპირველესად გააჩნია აკომპანემენტისთვის აუცილებელი თვისებები, ვიდრე სხვებს ვისაც კლავირი ეწოდებათ; პიანოფორტეზე დაკვრა მთლიანად დამოკიდებულია თვით შემსრულებელსა და მის შეხედულებებზე“ (ციტ.: Розанов, 2001:193). ამდენად, ფორტეპიანოს დამკვიდრებას გადამწყვეტი მნიშვნელობა ჰქონდა არა მარტო პიანისტური ხელოვნების განვითარებისთვის ზოგადად, არამედ კონკრეტულად კონცერტმაისტერის პროფესიის ფორმირებისთვისაც. ფორტეპიანოს სამსაუკუნოვანი ისტორია არსებითად საკლავირო აკომპანემენტის სამსაუკუნოვანი ისტორიაა.

XVIII საუკუნის ბოლოსა და XIX საუკუნის დასაწყისის კულტურულ-ისტორიული კონცეფციის შესატყვისად ხდება საშემსრულებლო პარადიგმის სრული გარდასახვა, ტრანსფორმაცია. იქმნება პიანისტი-კონცერტმაისტერის ახალი მოდელი იმ სპეციფიკური მოთხოვნების გათვალისწინებით, რომელსაც უყენებს აკომპანიატორს პრაქტიკა. კომპოზიტორისა

და შემსრულებლის ფუნქციითა გამიჯვნის, გენერალ-ბანის უარყოფის შედეგად უკანა პლანზე იხევს იმპროვიზაციის ხელოვნება, როგორც აკომპანემენტის მოდელი და ადგილს უთმობს მუსიკოს-შემსრულებელს, რომლის ამოცანაა კომპოზიტორისეული ტექსტის ზუსტი წაკითხვა. ყალიბდება პიანისტი-აკომპანიატორის ახალი ტიპი, რომელიც ფლობს ანსამბლში დაკვრის ხელოვნებას, აქვს სანოტო ტექსტის დიდი მოცულობის სწრაფად აღქმისა და ავტორისეული ტექსტში უპირობო სიზუსტით ორიენტაციის უნარი.

ამავდროულად, კამერულ-ვოკალური და კამერულ-ინსტრუმენტული ჟანრების ინტენსიური განვითარება არა მარტო სოლო შემსრულებლობის ტექნიკური და მხატვრული ოსტატობის ზრდის, არამედ საკონცერტმაისტერო შემსრულებლობის სტიმულირებას იწვევს.³¹ კამერული მუსიკის რეპერტუარის ემოციურ-აზრობრივად დატვირთული საფორტეპიანო ფაქტურა, ცხადია, პიანისტი-აკომპანიატორის დანიშნულების ესთეტიკურ გადაფასებასაც ახდენს. შინაარსობრივი საფუძვლის სახეცვლას, შესაბამისად, თან სდევს აკომპანემენტის ხელოვნების ესთეტიკურ-სემანტიკური თუ პრაქტიკული მოვალეობა-შესაძლებლობების გაფართოება და გამდიდრება, რაც მისი, როგორც „დამხმარე ძალის“ დანიშნულებას თანდათან ცვლის. სიმღერებსა და რომანსებში, ვოკალურ ციკლებში, სადაც გაზრდილი გამომსახველი ფუნქციის თანხლება აღრმავებს მუსიკის ფსიქოლოგიურ და დრამატულ შინაარსს, ან ქმნის ილუსტრაციულ-ასახვით ფონს, ფორტეპიანოს „როლი“ საანსამბლო დუეტში თანაბარმნიშვნელოვანი ხდება. საკონცერტმაისტერო ფაქტურის სირთულე და მრავალსახეობა, სპეციფიკური საშემსრულებლო ამოცანები კი პროფესიულად მომზადებული პიანისტი-აკომპანიატორის საჭიროებას წარმოშობს. შემთხვევითი არ არის, რომ 1843 წელს დაარსებული ლაიფციგის

³¹ აკომპანიატორის ამპლუის ფორმირებისთვის გარკვეული წინაპირობა ყოფილი სასიმღერო კულტურისა და სალონური მუზიციერების განვითარებამაც შექმნა.

პირველ გერმანულ კონსერვატორიაში მენდელსონისეული მკაცრად გააზრებული პროფესიული მუსიკალური განათლების სისტემა, რომელიც მოწოდებული იყო მაღალკვალიფიციური პროფესიონალების აღზრდისთვის, ცალკე ითვალისწინებდა საკონცერტმაისტერო მომზადებას. აკომპანემენტის ხელოვნებისადმი პროფესიული მიდგომის მაგალითი იყო, აგრეთვე, ანტონ რუბინშტეინის მიერ გახსნილ საქტ-პეტერბურგის კონსერვატორიაში ამ პროფილის საგნის დანერგვა. დროთა განმავლობაში, ობიექტური კულტურულ-ისტორიული პროცესებიდან გამომდინარე, სულ უფრო დიდი ყურადღება ექცეოდა კონცერტმაისტერთა პროფესიულ სპეციალიზაციას.

თუ აკომპანემენტის ხელოვნების სამემსრულებლო ტრადიცია მჭიდროდ დაუკავშირდა კამერული მუსიკის განვითარებას, პროფესიის პედაგოგიური ნახნაგის ფორმირება უპირატესად საოპერო თეატრის სფეროში წარიმართა. ისტორიული პროცესი აყალიბებს საოპერო Couch-ის (როგორც მას დღეს უწოდებენ), „კონცერტმაისტერი-მაესტროს“ ტიპს – მაესტროს მაღალი წოდების მქონე კონცერტმაისტერ-პედაგოგს – ფართო კომპეტენციის სპეციალისტს, სოლისტის დამრიგებელს, წინამძღოლს, რომელიც ხვეწს მომღერლის პროფესიულ ოსტატობას. ოპერის ჟანრის განვითარება თავიდანვე აყენებს საოპერო თეატრის კონცერტმაისტერის პროფესიის მოთხოვნას. 1600 წელი – საოპერო ჟანრის ათვლის წერტილი – საოპერო კონცერტმაისტერის ფუნქციის საწყისიცაა. ამის დასტური ისტორიული ფაქტებია. ცნობილია, რომ ჯაკოპო პერი, ფართო პროფილის მუსიკოსი, ემსახურებოდა მომღერლების აღზრდასაც. გავიხსენოთ, რომ ლიული, ჰენდელი, მოცარტი დიდ დროს უთმობდნენ მომღერლებთან თავისი ოპერების პარტიების შესწავლას. ვებერმა, პრალის საოპერო თეატრის დირექტორად მოღვაწეობისას, 1813 წელს პირველმა დაამკვიდრა პიანისტ-კონცერტმაისტერებთან ერთად მომღერლების სცენიური რეპეტიციები. ხოლო ვაგნერის ოპერებთან ერთად იწყება საოპერო კონცერტმაისტერობის „ოქროს ხანა“, იტალიური საოპერო ტრადიციის უმდიდრეს გზაზე კი მაესტრო-კონცერტმაისტერი შეუცვლელი ავტორიტეტია. კონცერტმაისტერი-მაესტროს ტიპი,

რომელიც ავანსცენაზე საოპერო ხელოვნებამ გამოიყვანა, აქტიურად დამკვიდრდა კამერულ შემსრულებლობაშიც.

ამრიგად, ჩამოყალიბდა რა საკლავირო კულტურის წიაღში საკონცერტმაისტერო ხელოვნების ფორმირება, მის მრავალმხრივ გამოვლენაში, მოხდა საოპერო, კამერულ-ვოკალურ, საკრავიერ მუსიკასთან მჭიდრო ურთიერთკავშირსა და ამ სფეროების საშემსრულებლო თავისებურებების გათვალისწინებით. აკომპანემენტის სტრუქტურულ-მინაარსობრივ მახასიათებელთა ერთობლიობამ განსაზღვრა სპეციფიკური პროფესიული იერსახის მრავალნახნაგოვანი რაობა.

საკონცერტმაისტერო ხელოვნების დამოუკიდებელ პროფესიად გამოყოფის პროცესი, რომელიც XIX ს.-ის მეორე ნახევრიდან იწყება და XX საუკუნეში სრულდება, ბუნებრივია, გარკვეული სოციალურ-კულტურული გარემოთიც იყო განპირობებული; პირველ რიგში სოლისტ-ვოკალისტთა და სოლისტ-ინსტრუმენტალისტთა ფართო საკონცერტო და საგასტროლო პრაქტიკით. XX საუკუნის დასაწყისიდან ჩნდება მთელი კოჰორტა პიანისტი-კონცერტმაისტერებისა; გაჩნდნენ მუსიკოსები, რომლებმაც მთელი შემოქმედებითი ცხოვრება მიუძღვნეს მხოლოდ აკომპანემენტის ხელოვნებას. ყალიბდება, ერთი მხრივ, სოლისტი-ვირტუოზის და, მეორე მხრივ, აკომპანიატორის განსხვავებული ფსიქოტიპები. ხდება მკაფიო დიფერენციაცია – პიანისტი-სოლისტი და პიანისტი-აკომპანიატორი. ამასთანავე, თუ თვალს გადავავლებთ საშემსრულებლო ხელოვნების ისტორიასა და თანამედროვეობას, დავინახავთ, რომ მუზიციზმის ამ სფეროს მიმართავენ და მიმართავენ გამოჩენილ სოლისტ-პიანისტთა დიდი ნაწილი. შემთხვევითი არ არის ისიც, რომ აკომპანიატორის „როლში“ გამოდიოდნენ, და, დღესაც გამოდიან, როგორც პიანისტი-ვირტუოზები, ისე გამოჩენილი დირიჟორები და კომპოზიტორები, რამაც მხატვრული შემოქმედების ამ სახეობას, ახალი „ჟღერადობა“ შესძინა.³²

³² საკმარისია დავასახელოთ წარსულისა თუ თანამედროვეობის გამოჩენილი მუსიკოსების – ერთი მხრივ, პიანისტი-სოლისტებისა და დირიჟორების (ა.რუ-

უნდა ითქვას, რომ ისტორიული განვითარების პროცესში აკომპანიატორულ პრაქტიკაში გამოიკვეთა პროფესიული იერ-სახის განსხვავებული ხედვა. ერთი მხრივ, ფორტეპიანოს პარტია აღქმული იყო, როგორც სოლისტზე დამოკიდებული, გარკვეულწილად „მეორეხარისხოვანი“, ხოლო მეორე მხრივ, აკომპანემენტი მომღერალთან/ინსტრუმენტალისტთან თანაბარ-მნიშვნელოვანი ანსამბლის რანგში იყო აყვანილი. ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ისტორიულ წარსულში აკომპანიატორის მნიშვნელობა იშვიათად იძენდა ღირსეულ აღიარებას. ამის დასტურად, დროითი დისტანციით ჩვენგან არც თუ ისე დაშორებულ ინტერვიუს მოვიშველიებთ, რომელიც გასული საუკუნის ერთ-ერთ ცნობილ ვიოლონჩელისტს გ.პიატიგორსკის ეკუთვნის: „საკონცერტო პროგრამები შეიცავენ რა კამერულ მუსიკას თანაბარმნიშვნელოვანი საფორტეპიანო პარტიით – თანაბარუფლებიანობით, რომლის გამოყენების უფლება აკომპანიატორს მინიჭებული არა აქვს... ის თავშეკავებული უნდა იყოს – რეცენზიებში მას ოდნავ მოიხსენიებენ“ (Пятигорский, 1970:189). დროთა ვითარებაში აკომპანიატორის თანასწორუფლებიან პარტნიორად აღქმა მუზიციერების ამ ფორმის დამახასიათებელ ნიშნად იქცა. „...ითვლებოდა, რომ აკომპანიატორი ყოველთვის უნდა დარჩენილიყო ჩრდილში, უკანა პლანზე, უზრუნველყო ფონი. ეს „კანონი“ მოქმედებდა მრავალი წლის მანძილზე, სანამ არ გაჩნდნენ სულით უფრო ძლიერი, თამამი შემოქმედებითი ფიგურები და არ დაამტკიცეს, რაოდენ დიდი გაქანებისაა საფორტეპიანო პარტია, რამდენია მასში მრა-

ბინშტეინი, გ.გულდი, ს.რიხტერი, ვ.ფურტვენგლერი, ბ.ვალტერი, ჯ.შოლტი, ჯ.ლივანი, დ.ბარენბოიმი და სხვ.). მეორე მხრივ, კომპოზიტორების საკონცერტმაისტერო ხელოვნება. მუსიკის ისტორიიდან ცნობილია პიანისტიკონცერტმაისტერის ამპლუაში შუბერტის გამოსვლები ბარიტონ ფოგლთან, შოპენის – კამერულ-ინსტრუმენტულ დუეტში ვიოლონჩელისტ ფრანკომთან, ბრამსის – მევიოლინე იოახიმთან, მუსორგსკის – სოპრანო ლეონოვასთან, გრიგის – სოპრანო ხაგერუპთან, ლეონკავალოს – კარუზოსთან, რახმანინოვის – შალიაპინთან, დებიუსის – სოპრანო გარდენთან, მეტნერის – სოპრანო შვარცკოფთან, პულენკის – სოპრანო დიუვალთან და ა.შ.

ვალფეროვნება, მაღალი პოეზია და რა პასუხისმგებლობა ეკისრება კონცერტმაისტერს“. ეს ჯერალდ მურის სიტყვებია (Myp, 1987:143), ეპოქალური მნიშვნელობის პიანისტ-კონცერტმაისტერის, რომლის საშემსრულებლო ხელოვნებამ, პიანისტურმა შესაძლებლობებმა დაანგრია იქამდე არსებული ყველა წარმოდგენა აკომპანემენტის დაქვემდებარებულ როლზე და შექმნა სრულიად ახალი ტიპი კონცერტმაისტერი-ანსამბლისტისა. აქვე შეიძლება მოვიყვანოთ XX საუკუნის გამოჩენილი ბარიტონის დიტრიხ ფიშერ-დისკაუს სიტყვები: „გაქრა ფერმკთალი ჩრდილი კლავიატურასთან. ის (კონცერტმაისტერი) ყოველმხრივ თანასწორია პარტნიორის. ჭეშმარიტად ნათელია, რამდენად ახალი და უნიკალური ტიპია აკომპანიატორისა...“ (ციტ.: Moore, 1943:3).

ამ კონცეპტუალურ ღირებულებათა საფუძველზე ყალიბდება საკონცერტმაისტერო პარადიგმის თანამედროვე მოდელი – აკომპანიატორი-ანსამბლისტი, სოლისტის თანასწორუფლებიანი პარტნიორი, სოლისტის დამრიგებელი-კონსულტანტი (ტოლობის ნიშნით – ლ.ბ). შემთხვევითი არ არის ისიც, რომ აკომპანიატორი-მაესტროს ტიპი განსაკუთრებით ვლინდება XX საუკუნეში. საკმარისია დავასახელოთ: ჯ. მური, ჯ. პარსონი, ე. ვერბა, გ. დოიჩი, რუსულ კულტურაში – მ. ბიხტერი, ე. შენდეროვიჩი, ქართული საკონცერტმაისტერო სივრცისთვის ლეგენდარული სახელები – დ. შვედოვი, ტ. დუნენკო, მ. კამოევა, ვ. ჩაჩავა და სხვა შესანიშნავი კონცერტმაისტერები. გასული საუკუნისა და თანამედროვე მუსიკალური შემსრულებლობა იცნობს ბევრ ცნობილ შემოქმედებით ტანდემს, სადაც მათ ერთად კონცერტმაისტერს, როგორც კონსულტანტს, „დამრიგებელს“, გარკვეული წვლილი მიუძღვის სოლისტის პროფესიულ წარმატებაში: ფრანც რუპი – მარიან ანდერსონი, ემანუელ ბაი – იაშა ხეიფეცი, ევგენი შენდეროვიჩი – ევგენი ნესტერენკო, ვაჟა ჩაჩავა – ელენე ობრაზცოვა, ჰელმუტ დოიჩი – ჰერმან პრეი, ჯეფრი პარსონი – თომას ჰემპსონი, ჰელმუტ დოიჩი – იონას კაუფმანი და სხვ. ჯერალდ მური, თავის ცნობილ წიგნში „მომღერალი და აკომპანიატორი“ აღწერს ისეთ გა-

მოჩენილ მომღერლებსა და ინსტრუმენტალისტებთან მუშაობის პროცესს, როგორებიც იყვნენ დიტრიხ ფიშერ-დისკაუ, ვიქტორია დე ლოს ანჰელესი, ელიზაბეტ შვარცკოფი, პაბლო კაზალსი, იეჰუდი მენუჰინი და სხვ.

დღეს, შემსრულებლობის თანამედროვე ეტაპზე, ნათელია საკონცერტმაისტერო ხელოვნების მნიშვნელობა, რომლის ეტალონია ფართო პროფილის მუსიკოსი – მაღალი პიანისტური ოსტატობით, მრავალმხრივი პროფესიული და კომუნიკაციური უნარ-ჩვევებით, სოლისტის ინტუიციური შეგრძნებითა და ზეანეული ანსამბლურობით, მუსიკალურ ნაწარმოებში ღრმა ნვდომის უნარით, ჭეშმარიტი მუსიკოსი-ინტერპრეტატორი.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. Adler K., The art of accompanying and coaching. Minneapolis, 1965.
2. Bach Carl Philipp Emanuel, Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen, Leipzig, 1906.
3. Moore G., The Unashamed Accompanist. London, 1943.
4. Винокур Л., Первоначальное обучение искусству аккомпанемента, М., 1978
5. Мур Дж., Певец и аккомпаниатор. Воспоминания. Размышления о музыке, М., 1987.
6. Пятигорский Г., Виолончелист: фрагменты из книги. В сб: Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып. 5., М., 1970.
7. Розанов И., От клавира к фортепиано. Из истории клавишных инструментов, СПб, 2001.
8. Холопова В., Содержательные парадигмы музыкально-исторических эпох. В журн.: Музыкальное искусство и образование, №3 2013.

ლეილა მარუაშვილი
*თბილისის ეანო სარაჯიშვილის სახელობის
სახელმწიფო კონსერვატორია
პროფესორი*

სტილური სოლფეჯიო: გუჰინ, დღეს, ხვალ

კარგი მუსიკალური განათლება დღეს გულისხმობს ისეთი მუსიკალური აპარატის ფლობას, რომელიც მის მფლობელს საშუალებას აძლევს სწრაფად გადაერთოს სხვადასხვა ინტონაციურ-რიტმულ ენებზე, იწინასწარმეტყველოს ინტონაცია, შინაგანად ჩანვდეს ნებისმიერ ხმოვანებას, ნებისმიერ რიტმულ ბრუნვას და, საერთოდ, რომელიც ნებისმიერი ეტალონების შესრულების სისტემებით ოპერირებას შესძლებს. ცხადია, რომ მხოლოდ პროფესიული მუსიკალური სმენა გვევლინება იმ მექანიზმად, რომელსაც შაუძლია ზემოთ ჩამოთვლილი თვისებების ადექვატური უზრუნველყოფა, ხოლო ერთადერთი დისციპლინა, რომელსაც სპეციალურად ეკისრება ასეთი სმენის განვითარების ამოცანა – სოლფეჯიოა.

სოლფეჯიოს პრაქტიკული მიზანდასახულობა კომენტარებს არ საჭიროებს. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ამ დარგში უამრავი პრობლემა არსებობს. მეტიც, დარგში მომუშავე პედაგოგები ხშირად აღნიშნავენ, რომ სოლფეჯიოს გადარჩენის საკითხი დღეს საკმაოდ აქტუალურია, ხოლო თვით სასწავლო პროცესის შინაარსი და სწავლების მეთოდიკა კრიზისის განიცდიან. დღეს ყველას ესმის, რომ სოლფეჯიოს მეთოდიკის ის ნაწილი, რომელიც წლობით გამომუშავებულ მუსიკალურ თეორიას ეყრდნობა, მოძველებულია. ხოლო სოლფეჯიოს ის ნაწილი, რომელიც არა მხოლოდ კლასიკური, არამედ ძველებური და XX საუკუნის მუსიკის სმენით ათვისებას ემსახურება, საქმე ბევრად უფრო რთულადაა, ვინაიდან, შეიძლება ითქვას, რომ დღემდე არ შექმნილა მეთოდუ-

რად გამართული ფუნდამენტური თეორიული ბაზა.³³

დღეს ჩვენ, პედაგოგები, უზარმაზარ პრობლემებს ვაწყდებით. იმ საგანმანათლებლო სისტემის წყალობით, რომელიც საბჭოურ სივრცეში ათწლეულების მანძილზე ყალიბდებოდა, ჩვენი სტუდენტები თანამედროვე მუსიკასთან უშუალო კონტაქტს მოკლებულნი იყვნენ. დასავლეთის სტუდენტი განსხვავებულ სიტუაციაში იმყოფება, ვინაიდან მისი სწავლება ორიენტირებულია იმ ჩვევების გამომუშავებაზე, რომლებიც წინასწარ მის „ევროსტანდარტის“ მუსიკოსის დონეს უზრუნველყოფს. ასეთი მეთოდის ძირითადი მიზანი – მის უნივერსალიზმშია გამოხატული, სხვადასხვა მუსიკალურ-სცენიურ გარემოებებში ჩქარი ჩანვდომის უნარში, ნებისმიერი სახის და სტილის სანოტო ტექსტის, ნებისმიერი ინტონაციური თუ რიტმული სირთულეების თავისუფალ ფლობაში.

შესაძლებელია, რომ მსგავსი „ანსამბლევენტრული“ განწყობა ტრადიციულ კილოჰარმონიულ სმენას ნაკლებად ანვითარებს, მაგრამ სამაგიეროდ, გულისხმობს როგორც კლასიკური, ასევე ძველებური და, რაც მთავარია, თანამედროვე მუსიკის აუცილებელ და ერთდროულ გაცნობას.

ჩვენთან მუსიკალური სმენის აღზრდის სფეროში ასეთი მდგომარეობა ბევრი მიზეზით აიხსნება.

მიზეზი პირველი. სმენის განვითარების მეთოდის ნების მანძილზე XX ს. მსოფლიო მუსიკალურ საშემსრულებლო პრაქტიკას მოწყვეტილი იყო.

მეორე მიზეზი – ბევრად უფრო პარადოქსალურია. ყოფილი საბჭოური განათლების სისტემის ყველაზე დადებითი მხარე დაკავშირებული იყო სტუდენტების კლასიკური კილოტონალური სმენის განვითარებასთან. აქედან გამომდინარეობდა მათი ინტერესების უპირატესობის მინიჭება კლასიკურ-რომანტიკული რეპერტუარის მიმართ და, შესაბამის-

³³ აღსანიშნავია, რომ ეს დაკვირვება ავტორმა გამოიტანა იმ სიტუაციის ანალიზის საფუძველზე, რომელიც დღეს თბილისის კონსერვატორიაში ჩამოყალიბებული.

სად, წინაკლასიკური და თანამედროვე მუსიკის უგულველ-ყოფა. ეს მიმართულებები ჩვენი სტუდენტებისათვის რთულ „ლაბირინთს“ წარმოადგენდა, რომელშიც ხეტიალი მათთვის არც საინტერესო და არც მოხერხებული გახლდათ.

ამ კონტექსტში ბუნებრივად დგება სოლფეჯიოს კავშირის საკითხი საშემსრულებლო ხელოვნების სწავლების მე-თოდიკასთან, ვინაიდან მხოლოდ სოლფეჯიო ამარაგებს მონაფის მუსიკალურ შეგნებას აღქმის ყველა აუცილებელ და საჭირო ჩვევებით და თვისებებით.

ვეკითხებით რა ჩვენს თავს, რატომ განსხვავდება ასე უცხოელი სტუდენტების მუსიკალური განათლება, პასუხს ვიპოვით, თუ სოლფეჯიოს განვითარების ძირითადი ტენდენციების შედარებით მოკლე განხილვას შევცდებით. ვთვლი, რომ ეს აუცილებელია მით უფრო, რომ ჩვენ, პედაგოგები, წლების მანძილზე გარკვეულ მეთოდურ ვაკუუმში ვიმყოფებოდით, ვინაიდან სოლფეჯოს სწავლების დარგში დასავლეთის პედაგოგების ახალი მიღწევების გაცნობის საშუალებას მოკლებული ვიყავით.

მოკლე კომპარატიული ანალიზის მეშვეობით გადავიტანოთ ჩვენი ყურადღება იმ ევოლუციურ პროცესებზე, რომელიც ხორციელდებოდა XX საუკუნის მეორე ნახევრიდან სოლფეჯიოს სწავლების კუთხით ორ საგანმანათლებლო სისტემაში – საბჭოურში და ევროპულში.³⁴

50-იან წლებში საბჭოთა მუსიკალურ ხელოვნებაში ღრმავდება ხალხური-სასიმღერო თემატიკის როლი, ქვეყნდება სასწავლო სახელმძღვანელოების სერია, რომლებიც ხალხურ-კილოურ მელოდიკას ეძღვნება. ამავე წლებში დასავლეთში განსაკუთრებული ყურადღება ექცევა რიტმს. ახალი ეტაპის ერთ-ერთ პირველ სახელმძღვანელოდ პ. ჰინდემიტის „ელემენტარული ტრენინგი“ ჩაითვლება. ამ სახელმძღვანელოში მოცე-

³⁴ ორი სისტემის საფუძვლიანი მეთოდური განხილვა იხილეთ მ. კარასევას კაპიტალურ მონოგრაფიაში: Карасёва, М. В. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. – М: НТЦ «Консерватория», 1999.

მული სავარჯიშოების სისტემა არარეგულარული რიტმიკის, შერეული და ცვალებადი ზომების, პოლირიტმიკის სხვადასხვა სახეების დაუფლებას ემსახურება.

60-იანი წლები. ამ პერიოდში საბჭოთა მეთოდикаში საკავშირო რესპუბლიკების სკოლები აქტიურად ერთვებიან. ჩნდება სახელმძღვანელოების რიგი ეროვნული კილოური კულტურების ბაზაზე. საზღვარგარეთ კი 60-იანი წლები XX საუკუნის მუსიკის დამახასიათებელი ინტონაციური და რიტმო-ინტონაციური მოდელების მიმართ სოლფეჯისტების დიდი ყურადღებით ხასიათდება. დავასახელებ საზღვარგარეთ ძალიან პოპულარულ ნაშრომს, ეს გახლავთ ლ. ედლუნდის „Modus Novus“ (Edlund, 1963), ატონალური მელოდიკის კითხვის სახელმძღვანელო. ამ სახელმძღვანელოს არსი თანამედროვე მელოდიკის და აკორდიკის კავშირების გამოვლენაში მდგომარეობს. მოგვიანებით გამოიშვა რ. მაკამულის სახელმძღვანელო, რომელშიც ავტორი თანამედროვე ქრომატული მელოდიკის და არატერციული აკორდიკის საკითხებს დიდ ყურადღებას უთმობს (Mackamul, 1969).

70-იანი წლები. საბჭოთა სკოლაში, როგორც იქნა, XX ს. მუსიკის სმენითი შესწავლის აქტივიზაციის პერიოდი დადგა. ამავე პერიოდს მიეკუთვნება ოსტროვსკის, სოლოვიოვის და შოკინის სოლფეჯიოს IV ნაწილის გამოშვება, რომელიც, როგორც ცნობილია, XX ს. კომპოზიტორების შემოქმედებას ეძღვნება.

საზღვარგარეთ 70-იანი წლების თანამედროვე სოლფეჯიოს განვითარებაში დიდ შენაძენს წარმოადგენს რუმინული, ბულგარული და უნგრული სკოლები. ქვეყნდება ნაშრომები, სადაც „ფოლკლორული“ სოლფეჯიოს ჟანრი ღრმავდება. მოვიყვან მაგალითისთვის ა. დიამანდიევის სახელმძღვანელოს „მუსიკალური სმენის განვითარების მეთოდი ბულგარული ხალხური ინტონაციის და მეტრო-რიტმის საფუძველზე“ (Диамендиев, 1971). გამოქვეყნდა ზ. ვასილიევიჩის სერიოზული მეთოდური სახელმძღვანელო „სოლფეჯიოს სწავლების მეთოდика“ (Vasilievic, 1983), რომლის ძირითადი მიზა-

ნი – ახალი ინტონაციური აზროვნების განვითარებაა. ამ სახელმძღვანელოს ერთ-ერთი თავი ატონალური მელოდიკის სმენით აღქმას ეძღვნება.

80-იანი წლები. ეს წლები საბჭოთა სკოლაში ახალინტონაციური მასალის პროცენტული შემადგენლობის ზრდასთან არის დაკავშირებული. მაგალითისთვის აღვნიშნავ ნ. კაჩალინას სახელმძღვანელოების ციკლს.

საზღვარგარეთ კი ამ წლებში ა. ტრაბიტის და რ. ჰაინსის ბრწყინვალე სახელმძღვანელო ქვეყნდება (Trubitt, Hines, 1980). ამ სახელმძღვანელოში ჩვენ ქრომატული ტონალობისთვის დამახასიათებელი მელოდიკის, რთული არარეგულარულად აქცენტირებული რიტმიკის, პოლირიტმიკის უამრავ მაგალითს და სავარჯიშოს მოვიპოვებთ. უფრო მეტიც, ავტორები შეეცადნენ შეექმნად იმპროვიზაციულ-ალეატორული ტიპის მელოდიკო-რიტმული და მერვედტონებით ინტონირების სავარჯიშოები.

90-იანი წლები. დაიშალა, დაინგრა საბჭოთა კავშირი, მოიხსნა მკაცრი იდეოლოგიური რეგლამენტები, რამაც განაპირობა წინა წლების ტენდენციების უფრო თავისუფალი განვითარება.

90-იანი წლების მეორე ნახევარში რუსეთში მარინა კარასევას „თანამედროვე სოლფეჯიოს“ სამტომეული გამოქვეყნდა. ეს სახელმძღვანელო XX ს. მუსიკის ინტონაციური, რიტმული და ნოტოგრაფიული სირთულეების სმენით დაძლევის რუსეთში პირველ კომპლექსურ შრომად გვევლინება. საზღვარგარეთ კი XX ს. ბოლო ათწლეულში თანამედროვე მუსიკის სმენით ათვისების მიზნით პირველი სასწავლო დამუშავებები და კომპიუტერული პროგრამები გავრცელდა.

მე ვფიქრობ, რომ სოლფეჯიოს საგნის სწავლების მეთოდის განვითარების ეტაპების ჩემი მოკლე შედარებითი ექსკურსი სასარგებლო აღმოჩნდება. ჩვენ დავრწმუნდით, რომ ამ დარგში საბჭოთა მეთოდისტ და პრაქტიკოს პედაგოგებს უცხოელი სოლფეჯისტები რამოდენიმე ნაბიჯით წინ უსწრებდნენ.

რაც ეხება **XXI საუკუნის დასაწყისს**, იგი ხასიათდება საერთო ტენდენციით – უმაღლეს მუსიკალურ საგანმანათლებლო დაწესებულებებში აქტიურად ინერგება სტილური სოლფეჯიოს კურსი. ქვეყნდება სერიოზული მეთოდური გამოკვლევები, სახელმძღვანელოები, ინერება დისერტაციები, სადაც ავტორები განიხილავენ სტილური სოლფეჯიოს უპირატესობებს ტრადიციულთან შედარებით.

აღსანიშნავია ის ნაბიჯები, რომლებიც სტილური მუსიკალური სმენის განვითარების სფეროში იქნა გადადგმული თბილისის კონსერვატორიაში. მთავარ მიღწევად მე ვთვლი სოლფეჯიოს ოთხ სემესტრიანი კურსის შემოღებას საშემსრულებლო ფაკულტეტებზე (ძველი სასწავლო გეგმის მიხედვით სოლფეჯიო კონსერვატორიაში არ ისწავლებოდა საფორტეპიანო, ჩასაბერ, სიმებიან განყოფილებებზე). სამწუხაროდ, 2006 წლიდან სემესტრების და საათების რაოდენობა აღნიშნული სპეციალობის სტუდენტებისათვის შემცირდა.

გარდა ამისა, გაიზარდა სოლფეჯიოს კურსის მოცულობა ვოკალურ და საგუნდო განყოფილებებზე და, რაც ყველაზე მნიშვნელოვანია, დაინერგა სტილური სოლფეჯიო, რაც ასახვა ჰპოვა შემსრულებლებისათვის შექმნილ სილაბუსებში (2005 წ.). ამავე დროს მუსმცოდნეობა-საკომპოზიტორო განყოფილების სტუდენტებისათვის დაინერგა სრულიად ახალი საგანი – „თანამედროვე სოლფეჯიო“ (სხვათაშორის, „თანამედროვე სოლფეჯიო“-ს კურსი იმ დროს ისწავლებოდა შემსრულებლებისათვის მაგისტრატურაში. სამწუხაროა, რომ დღეს სოლფეჯიოს საგანს ასე აღარ ჰქვია. ეს ბევრი მიზეზით შეიძლება იყოს ახსნილი, მაგრამ ერთ-ერთი, ჩემი აზრით, უკავშირდება აბიტურიენტების მომზადების უკიდურესად დაბალ დონეს).

ცხადია, რომ იმ დროს – **XXI საუკუნის დასაწყისში**, ამ საგნების დაწერვა მოითხოვდა ორივე ფაკულტეტზე ყველა სპეციალობისათვის ახალი სასწავლო გეგმების შემუშავებას, და ეს მნიშვნელოვანი სამუშაო საკმაოდ მოკლე ვადებში შესრულდა. ყოველი პროგრამა მიზანდასახულად ითვალისწინებდა სოლფეჯიოს საგნის შესწავლას უმთავრესი პირობის

დაცვით. პირობა კი შემდეგში მდგომარეობს – უნდა მოხდარიყო **მუსიკალური სმენის ინერციის დაძლევა განსხვავებული სტილის მუსიკის ათვისების გზაზე.**

მუსიკის თეორიის მიმართულების ახალი პროგრამების შინაარსი სწორედ რომ სხვადასხვა მუსიკალური სტილების სრულყოფილ შესწავლისკენ იყო მიმართული. ისტორიზმის პრინციპი, რომელიც ჩადებული იყო პროგრამებში, თანამედროვე მუსიკოსის სმენის ეტაპობრივ ფორმირებას ეთანხმებოდა.

ისტორიულ-სტილური მიდგომა სოლფეჯიოს შესწავლისას ითვალისწინებს სასწავლო პროცესში სხვადასხვა ისტორიული, ეროვნული თუ საავტორო სტილების ჩართვას, ამა თუ იმ ეპოქისთვის ტიპიური ბგერათსიმალღებრივი სისტემების ათვისებას, მათ შორის გვიანდელი შუასაუკუნეებისა და აღორძინების ჰარმონიული სტილის გაცნობას. სხვადასხვა ტიპის ბგერათსიმალღებრივი სისტემების შესწავლა აყენებს პედაგოგის წინაშე შემდეგ პრიორიტეტულ ამოცანებს:

- ბგერათსიმალღებრივი სისტემის აგების პრინციპის გაგება და ათვისება ინსტრუქციულ მოდელებში, სანოტო მასალაში და ნაწარმოებებში;

- სხვადასხვა ისტორიული პეროდის მუსიკის შესწავლა;

- სხვადასხვა ეროვნული სტილების შეცნობა;

სტილური სოლფეჯიოს საფუძვლად უდევს სხვადასხვა ჰარმონიული სისტემის – ტონალური (კლასიკური, გაფართოებული და ქრომატიული), მოდალური, ნეომოდალური, ატონალური, დოდეკაფონიის პარალელური შესწავლა. თონალური, მოდალური და ატონალური სისტემების შესწავლის მეთოდика მსგავსებით გამოირჩევა, რადგან მათი ელემენტარული შემადგენლობა თანხვედრაშია: ეს არის ინტერვალები, ბგერათრიგების მონაკვეთები, ტიპიური მელოდიური ბრუნვები, აკორდები. მსგავსია მუსიკალური ენის ელემენტების შესწავლის ხერხები: სეკვენციების სიმღერა, დამახასიათებელი მელოდიური ფრაზების მოდელირება (იმპროვიზაციულად ან რესპონსორიების ფორმით), კანონების სიმღერა სხვადასხვა ინტერვალში და

ხმების სხვადასხვა რაოდენობით.

სასწავლო პრაქტიკაში ალორძინების ეპოქის, ძველი ქართული პროფესიული და ტრადიციული, სხვადასხვა ტექნიკით დაწერილი თანამედროვე მუსიკის მხატვრული მაგალითების შეყვანა დაეხმარება სტუდენტს კილოური სისტემის შიგნიდან ათვისებაში. ტექნიკური სავარჯიშოები – მელოდიური მოდელები, ინტერვალები, თანხმოვანებები, ტიპიური რიტმული ფორმულები – „ამოიღება“ კონკრეტული მუსიკალური ნაწარმოების მასალიდან.

მაგალითად, ძველი მოდალური სისტემის ათვისების დროს საჭიროა ისეთი კომპონენტების შესწავლა, როგორიცაა ბგერათრიგები, კილომელოდიური მოდელები, ჰარმონიული ვერტიკალი.

ბაროკოს დროინდელ სისტემაში ტონალობაზე დაყრდნობით ხდება სპეციფიური საფეხურების და ჰარმონიული მიმდევრობების ჩართვა ლინეარული კოორდინატის საფუძველზე.

რაც ეხება თანამედროვე სოლფეჯიოს შესწავლას, რომელიც სტილური სოლფეჯიოს შემადგენელ ნაწილს წარმოადგენს, ის მოწოდებულია დაძლიოს ტონალურ-ჰარმონიული აზროვნების ინერცია, დაეხმაროს ახალი ბგერათსიმალეებრივი სისტემების ათვისებაში, ისეთი სისტემების, როგორიცაა ალორძინებული მოდალობა, შერეული, სიმეტრიული კილოები და სხვა.

სტილური მოდელების ათვისება სოლფეჯიოს სასწავლო კურსში იწყება დასავლეთევროპული მუსიკის ალორძინების ეპოქის შესწავლით. ყველაზე დიდი პრობლემა უკავშირდება ინტონაციურ სირთულეებს, რომლებსაც ბადებს მოდალური ტიპის ბგერათსიმალეებრივი სისტემა. ტონალური კუნძულები თავს იჩენენ მხოლოდ საკადანსო ბრუნვებში და მათი ამოცნობა ხერხდება შემავალ-ტონური მიზიდულობების გაჩენისას. ფორმის სანყისი და შუალედური მონაკვეთები კი – მოდალურია, ანუ მკაფიოდ გამოხატულ შემავალ-ტონურ მიზიდულობებს მოკლებულია. შესაბამისად, სიმღერის დროს საჭიროა მუდმივი გადართვა ბგერების აბსოლუტური სიმაღლის შეგ-

რძნებიდან (ფორმის საწყის და შუა ნაგებობებში) საფეხურეობრივ მიზიდულობებზე (კადანსებში).

მეორე სირთულე დაკავშირებულია იმასთან, რომ აკორდებს შორის არ არის ჩვეული ფუნქციური ურთიერთობები, თითქმის გამორიცხულია მელოდიის მოძრაობა აკორდის კონტურების მიხედვით, ჭარბობს სეკუნდურ-ტერციული სვლები.

ძველი დასავლეთევროპული მუსიკის ათვისებასთან პარალელურად სასურველია, აუცილებელი თუ არა, ქართული ხალხური და საეკლესიო მუსიკის შესწავლა. უნდა ითქვას, რომ ამ საკითხში კონსერვატორიის და კერძოდ, თეორიის მიმართულების ხედვა მოითხოვს სერიოზულ კორექციას. გულსატკენია ის ფაქტი, რომ ჩვენი კათედრის მიდგომა ამ მნიშვნელოვანი საკითხისადმი სულ სხვა იყო წლების წინ. კერძოდ, ჯერ კიდევ წინა საუკუნის 70-80 წლებში კათედრის წევრის გ. გვარჯალაძის ინიცირებით დაიწყო მუშაობა „ქართული სოლფეჯიოს“ კურსის დანერგვაზე. ქ-ნი გულიკო მიმდევრულად მუშაობდა ამ სფეროში, მას ეკუთვნის არა ერთი გამოკვლევა და გამოსვლები მეთოდურ ფორუმებზე კონსერვატორიაში და საქართველოს საგანმანათლებლო დაწესებულებების სხვადასხვა რეგიონებში. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის ბიბლიოთეკაში დღესაც ინახება ავტორის ორი მეთოდური გამოკვლევა: „ქართული მუსიკის საკითხები სოლფეჯიოს გაკვეთილებზე“ (1975 წ.) და „ქართული ხალხური სიმღერების კილოური კანონზომიერებანი ინტონირებისა და აღქმის პროცესში“ (1988 წ.).

თავის გამოკვლევებში და გამოსვლებში ქ-ნი გულიკო ყოველთვის მკაფიოდ ასაბუთებდა, თუ რა მიზანს ისახვს „ქართული სოლფეჯიოს“ კურსის დანერგვა კონსერვატორიაში და იმ დროს არსებულ მუსიკალურ სასწავლებლებში. იგი აღნიშნავდა, რომ „ეროვნული ელემენტების ძალა ახალგაზრდა მუსიკოსის ესთეტიკური მრწამსის აღზრდაში, მისი მხატვრული გემოვნების ფორმირებაში შეუწყობს ხელს“ (გვარჯალაძე, 1975:2). მაგრამ აღნიშნავდა იმასაც, რომ ქართული ჰარმონიის

სავალდებულო სწავლება სასწავლებლებსა და კონსერვატორიაში (ხაზგასასმელია, რომ ეს საგანი დღესაც მუსიკისმცოდნეებისათვის და კომპოზიტორებისათვის კონსერვატორიაში სავალდებულოა) მოითხოვს ქართული ხალხური სიმღერისათვის დამახასიათებელი კილო-ჰარმონიული თავისებურებების არა მარტო თეორიულ, არამედ **პრაქტიკულ** ათვისებასაც და უნდა ხდებოდეს **სოლფეჯიოს** პრაქტიკულ კურსთან კოორდინირებულად და ერთ-ერთ სტატიაში წერდა: „ქართული ჰარმონიის სწავლება უნდა მიმდინარეობდეს სოლფეჯიოს სწავლებასთან მჭიდრო მეთოდოლოგიურ და მეთოდურ კავშირში“ (გვარჯალაძე, 1975:3).

მუსიკის თეორიის კათედრის მხარდაჭერის და ქ-ნი გულიკოს თავდაუზოგავი შრომის შედეგად ქართული სოლფეჯიოს კურსი 80-იან წლებში დაინერგა არა მხოლოდ თბილისის კონსერვატორიაში, არამედ საქართველოს ყველა მუსიკალურ სასწავლებელში. ეს კურსი ისწავლებოდა იმ დროს ტრადიციულ სოლფეჯიოსთან პარალელურად და შეიცავდა სოლფეჯიოს კურსისთვის დამახასიათებელი სწავლების ყველა მეთოდურ ფორმას: კოლოში მუშაობას, სოლფეჯირებას, კარნახს, სმენით ანალიზს და ა.შ. რაც ეხება საკითხთა წრეს, გაკვეთილებზე ისწავლებოდა შემდეგი თემები: კილო, ფუნქციები, არააკორდული ბგერები, აკორდები, სახასიათო რიტმული ფორმულები, მრავალხმიანობის ფორმები, კადანსები, მოდულაციები.

ინტენსიურად მუშაობდა გ. გვარჯალაძე „ქართული სოლფეჯიოს“ სახემძღვანელოზეც. სამწუხაროა, რომ ვერ მოხერხდა ამ შრომის დასრულება, დღეს „ქართული სოლფეჯიოს“ კურსი აღარ ისწავლება კონსერვატორიაში, მეტიც, სოლფეჯისტები არ თვლიან საჭიროდ ქართული ხალხური სიმღერების, საგალობლების მაგალითებზე მოდალური აზროვნების შესწავლას, რაც ძალიან სამწუხაროა.³⁵

³⁵ ქართული ხალხური კილო-ჰარმონიული თავისებურების გამომუშავებაში, კონსერვატორიის სტუდენტებს დიდ სარგებლობას მოუტანს სახელ-

სტილური სოლფეჯიოს სწავლება ხელს უწყობს არა მხოლოდ სხვადასხვა ეპოქებისთვის ტიპური ბგერათსიმალეებრივი, ჰარმონიული სისტემების ათვისებას და, შესაბამისად, კილოური სმენის განვითარებას, არამედ, რაც უაღრესად მნიშვნელოვანია – სმენითი ინერციის დაღწევას პოლიფონიური მუსიკის შესწავლის გზით, და საბოლოოდ, – ყველაზე რთული, ყველაზე ნაკლებად განვითარებული – პოლიფონიური სმენის განვითარებაზე ფოკუსირება. პოლიფონიის იმიტაციური და სხვადასხვათემიანი ფორმების შესწავლას ბოლო დრომდე ჩვენს პროფესიულ განათლებაში სათანადო ყურადღებას არ აქცევდნენ. შედეგად კი, პოლიფონიური მუსიკის შესრულება დაბრკოლების ლოდს წარმოადგენს ჩვენი სტუდენტებისთვის, და არა მარტო მათთვის.

პოლიფონიის, როგორც თავისუფალი, ასევე მკაცრი სტილის ნიმუშების ათვისების აუცილებლობა და მართებულია ახსნას არ საჭიროებს და მტკიცდება თუნდაც იმით, რომ **XX** საუკუნე ხასიათდება პოლიფონიის ტოტალური აღორძინებით, როგორც მის ტრადიციულ ფორმებში, ასევე მუსიკალური ფაქტურის უმთავრესი შემადგენელი ფუნქციით. ამიტომ ცხადია, თუ მუსიკალური სმენა არ აითვისებს პოლიფონიის ტრადიციულ ფორმებს, იგი თანამედროვე მუსიკის აღქმის პროცესში უძლური იქნება.

სასწავლო საათების დიდი რაოდენობა **XX** ს. მუსიკის ათვისებას ეძღვნება. ჩვენ, პედაგოგებს, კარგად გვესმის, რომ შემსრულებელი ხშირად მსახიობს უნდა დაემსგავსოს. ისევე როგორც კარგ მსახიობს ნებისმიერ როლში ჩანვდომის უნარი უნდა გააჩნდეს, მუსიკის შემსრულებელიც ვალდებულია გაიგოს და შეიყვაროს ის მუსიკა, რომელსაც იგი ასრულებს, მიუხედავად ნაწარმოების სტილური კუთვნილებისა. შესაბამისად, თანამედროვე მუსიკის ათვისება მოითხოვს დიდ დროს, ამიტომ სწავლების პირველი ეტაპიდანვე შეიძ-

მძღვანელოების მთელი სერია, რომელიც მუსიკის თეორიის კათედრის წევრს, ჯ. ოიკაშვილს ეკუთვნის. (იხ. ოიკაშვილი ჯ., სოლფეჯიო. საქართველოს მუსიკონდის გამომცემლობა, 2000 წ.).

ლება დაიწყო (დღეს კონსერვატორიაში თანამედროვე მუსიკის შესწავლას ეთმობა ცალკე სემესტრი, რაც ვფიქრობ, უნდა იყოს შეცვლილი).

XX საუკუნის მუსიკაში შეიძლება გამოვყოთ რამოდენიმე მიმართულება: ნეომოდლობა, ქრომატული ტონალობა, ატონალობა და დოდეკაფონია. პირველი ორი – საფუძვლიანად არის შემუშავებული მ. კარასევას მიერ (Карачева, 1996).

კილოების და ქრომატული ტონალობის შესწავლა შეიცავს მუშაობის შემდეგ ფორმებს:

- კილოური სისტემის და მისი მონაკვეთების სიმღერა;
- დამახასიათებელი ბრუნვების სეკვენცირება კილოს საფეხურების მიხედვით;
- ინტერვალების, აკორდების სიმღერა იზოლირებულად და ბრუნვებში;
- კონკრეტულ კილოურ სისტემაში დაწერილი მუსიკალური ნაწარმოებების შესწავლა (შოსტაკოვიჩი, პროკოფიევი, ბარტოკი, ჰინდემიტი, დებიუსი, სლონიმსკი, მესიანი, გერშვინი და სხვ.);
- სმენითი ანალიზის შესრულება (ინტერვალების, აკორდების ჯაჭვების, მოსმენილ მაგალითებში კილოური სისტემის დადგენა);
- კარნახის ჩანერა (ინსტრუქციული, მაგალითები მხატვრული ლიტერატურიდან, სხვადასხვახმიანი, ტექსტის ცალკეული ელემენტების ფიქსაციით – რიტმის, ჰარმონიის, სიმალლის).

შემდეგი მიმართულება – ატონალობისა და დოდეკაფონიის შესწავლა – გამოირჩევა განსაკუთრებული სპეციფიკით, რომელიც უკავშირდება ჩვეული კილო-ტონალური ურთიერთობების არარსებობას. მაგრამ, მიუხედავად ტონალური ცენტრის უგულველყოფისა, როგორც ატონალურ, ისე დოდეკაფონურ მუსიკაში ყოველთვის არსებობს მელოდიური მოდელი, ინტონაციური კონცენტრატი, რომელიც შეიცავს და აერთიანებს სერიის ან თემის შემადგენელ ყველა მოტივს. და ეს კონცენტრატი ერთჯერად ფენომენს წარმო-

ადგენს, იგი განკუთვნილია მხოლოდ ერთი ნაწარმოებისათვის და პირობითად „კილოს“ ფუნქციას ასრულებს.

ტონალობისგარეშე ბგერათსიმალღებრივ სისტემაში დაწერილი მუსიკალური მაგალითების სიმღერის დროს იყენებენ სხვადასხვა ორიენტირებს. მაგალითად, გავრცელებულია მეთოდი, რომლის დროს მელოდიური ხაზი შეიძლება იყოს ნამღერი როგორც ინტერვალების მიმდევრობა. თუმცა, ეს ყველაზე შრომატევადი, ნაკლებად საიმედო შედეგის მომტანი ხერხია. როგორც უკვე აღინიშნა, სიმღერის უფრო ეფექტური მეთოდი უკავშირდება კილოური უჯრედების მოდელირებაზე, სიმალღებრივი საყრდენების დამახსოვრების გზით. საბოლოო და სასურველი შედეგის შემთხვევაში მიიღწევა ბგერის სიმალლის ზუსტი შეგრძნება, მისი ტემბრული შეფერილობის და, რაც უაღრესად მნიშვნელოვანია XX საუკუნის მუსიკის კონტექსტში, – რიტმული თავისებურებების სწორი აღქმა და გადმოცემა.

სტილური სოლფეჯიოს ერთ-ერთ თანამედროვე ტენდენციად უნდა ჩაითვალოს სასწავლო კურსში ისეთი სტილური მიმართულებების წამოწევა, როგორიცაა ჯაზი, როკი, პოპი და სხვა. დღეს ჯაზმა ბევრი მუსიკოსის და მელომანის გული მოიპყრო. ჯაზური სოლფეჯიო ისწავლება თბილისის კონსერვატორიაში, ისევე როგორც ტრადიციულად სხვა საგანმანათლებლო დაწესებულებებში ჯაზის განყოფილებებზე. ცხადია, რომ სოლფეჯიოს ამ სფეროშიც დასამუშავებელია სწავლების ისეთი მეთოდები, რომელიც უპასუხებს ჯაზის ან პოპის ინტონაციურ, ან ჰარმონიულ ბუნებას. ამ სფეროს წამყვანი პედაგოგები აწყდებიან სერიოზულ შეფერხებას, სირთულეს, ვინაიდან ასეთი სოლფეჯიოს ათვისებისათვის უნდა არსებობდეს შესაბამისი თეორიული ბაზა.

სიხარულით მინდა აღვნიშნო, რომ უკვე 5 წელია, რაც თბილისის კონსერვატორიაში დაინერგა და წარმატებით ხორციელდება პროგრამა „ჯაზის ხელოვნება“. პროგრამა ითვალისწინებს ჯაზის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი პროფესიული უნარ-ჩვევების, სპეციფიური ჯაზური აზროვნების გამომუშავებას, მუსიკალური იმპროვიზაციის ხელოვნ-

ნების, ანსამბლური მუსიკირების ფორმების დაუფლებას. სავსებით ბუნებრივია, რომ ამ პროგრამის სასწავლო გეგმის შემადგენლობაში შევიდა ისეთი საგნები, როგორიცაა „ჯაზის ისტორია“, „ჯაზის ჰარმონია“, „ჯაზის მუსიკალური ფორმები“, „სოლფეჯიო ჯაზური მუსიკის მასალაზე“. ჯაზური სოლფეჯიოს წამყვანი ბ-ნი მერაბ ოძელაშვილია, მასვე ეკუთვნის როგორც საგნის მეთოდოლოგიური გააზრება და ლოგიკური, მწყობრი სილაბუსის მომზადება, ასევე, რაც განსაკუთრებით დასაფასებელია, ჯაზის თეორიის საბაზისო სახელმძღვანელოს შექმნა (ოძელაშვილი, 2011). სასწავლო კურსის ძირითად მიზანს წარმოადგენს ჯაზისთვის დამახასიათებელი სხვადასხვა სახის ბლუზის და სასიმღერო ფორმების, კილოების, აკორდების, რიტმების ათვისება და, რაც მთავარია, – მომავალ ჯაზმენებში იმპროვიზაციის პრაქტიკული ჩვევების შემუშავება.

დღევანდელი სიტუაცია სტილური სოლფეჯიოს სწავლებასთან დაკავშირებით გვარწმუნებს, რომ თანამედროვე კულტურის მატარებელს ესაჭიროება ცოდნისა და ჩვევების, თუ შეიძლება ასე ითქვას, – „ჯენტელმენური ნაკრები“, რადგან საერთო სოლფეჯიო, სმენის ტრენინგი მდიდრდება მხოლოდ ახალი ინტონაციური სირთულეების, ახალი სტილური მოდელების ათვისების გზით.

დასკვნის სახით, მინდა გამოვთქვა რამოდენიმე მოსაზრება სტილური სოლფეჯიოს სასწავლო კურსის გაუმჯობესებასთან დაკავშირებით.

1. მიმაჩნია, რომ სოლფეჯიოს სწავლების პროცესი უნდა ექვემდებარებოდეს **სტრატეგიკაციას** სხვადასხვა სტილური მუსიკალური პრაქტიკების შესაბამისად. მაგრამ არა ავტომატურად განსხვავებული სტილების იზოლირებული დამრევებით (ისტორიული კონტექსტის დაცვით), არამედ, – საერთო მუსიკალური ბაზის საფუძველზე (ვერტიკალური დაშრევება);

2. გადასახედია გაკვეთილზე მუშაობის აპრობირებული მეთოდური ფორმები. სასურველია აქცენტების გადატანა შემდეგ ფორმებზე:

- სოლფეჯირება და ვოკალურ-ინტონაციური უნარების გამომუშავება;
- მუშაობა მეტრო-რიტმზე;
- მუშაობა მუსიკალური ენის ალქმაზე (სმენითი ანალიზის ექვივალენტი);
- მუსიცირება, იმპროვიზაცია (შემოქმედებითი უნარების განვითარება).

3. უნდა გავაცნობიეროთ, რომ დღევანდელი მუსიკალური პედაგოგიკა არ შეიძლება არ იყოს ელექტრონული. სწავლების საინფორმაციო ტექნოლოგიები, კომპიუტერულ-პროგრამული საშუალებები, მულტიმედიური სახელმძღვანელოები უნდა გახდნენ სასწავლო პროცესის განუყრელი ნაწილი (მაგალითად, კლავიშიანი სინთეზატორის გამოყენების შესაძლებლობა ტემბრული კარნახების ჩანერისთვის, შემოქმედებითი დავალებების შესრულებისას – იმპროვიზაცია ოსტინატურ თანხლებაზე, მელოდიის შეთხზვა მოცემულ ჰარმონიულ თანხლებაზე, მელოდიის რიტმული ვარირება და ა.შ.)

და ბოლოს... მიუხედავად იმისა, რომ ნებისმიერ მეთოდიკას გააჩნია ეფექტიანობის გარკვეული დრო, იგი კარგი შედეგის მომტანია მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუ მასში მკაფიოდ განსაზღვრულია მიზნები, ამოცანები და უმთავრესი – გამოყენების სფერო. შესაბამისად, სოლფეჯისტმა ზუსტად უნდა იცოდეს – **სად, ვისთან, როდის და რისთვის** ახორციელებს ამა თუ იმ სწავლების მეთოდს.

გამოყენებული და რეკომენდებული ლიტერატურა:

1. გვარჯალაძე გ., ქართული მუსიკის საკითხები სოლფეჯიოს გაკვეთილებზე. ხელნაწერი (ინახება თსკ-ის ბიბლიოთეკაში). 1975;
2. ოძელაშვილი მ., ჯაზის თეორისა და პრაქტიკის სისტემური კურსი. თბილისი, 2011;
3. Vasilievic Z. Metodika nastave solfeda. Deo 2. Beograd, 1983.
4. Lars Edlund. Modus Novus. Studies in Reading Atonal Melodies. Edition Wilhelm Hansen, Stockholm, 1963.
5. Mackamul R. Lehrbuch der Gehörbildung. Bd.1. Kassel, 1969.
6. Trubitt A., Hines P. Ear training and sight singing. An intergrated approach. Vol. 2. New York, 1980
7. Диамандиев А. Метод за възпитаване на музикален слух върху български народни интонации и метроритми. София, 1971.
8. Карасёва М. Сольфеджио – психотехника развития музыкального слуха. – М: НТЦ «Консерватория», 1999.

ტერმინების დამუშავებისა და საავტოროს შესწავლისათვის ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში

საბჭოურ პერიოდში უამრავი საავტორო სიმღერა შეიქმნა. მათი უმეტესობა პარტიას, ბელადებს და საკოლმეურნეო თემატიკას ეძღვნებოდა. ამ სიმღერების ავტორები, ძირითადად, ცნობილი ლოტბარები იყვნენ. მიუხედავად ამისა, ავტორთა ვინაობას საგანგებო ყურადღება არ ექცეოდა. ამის პარალელურად, ლოტბარები მიმართავდნენ სიმღერების დამუშავებასაც. ჩემი მიზანია ტერმინების – „დამუშავებული“ და „საავტორო“ – საგანგებო შესწავლა, რაზეც, ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში აქამდე საგანგებო ყურადღება არ გამახვილებულა. კვლევის ფარგლებში შევეცდები ვუპასუხო კითხვას – რა განსხვავებაა ამ ორ ტერმინს შორის?

ხალხური სიმღერის „დამუშავება“ საბჭოთა პერიოდშიც და დღევანდელ ლოტბართა მიერაც აქტიურად გამოიყენება. „დამუშავებული სიმღერა“ ტრადიციულ ვარიანტებთან მიმართებაში იხმარება და სიმღერის მუსიკალურ ქსოვილში მცირეოდენ ცვლილებებს გულისხმობს. „დამუშავების“ პარალელურად აქტიურად გვხვდება ტერმინი სიმღერის „გაკეთება“. ლადო გეგეჭკორი ამ ორ ტერმინს აქტიურად გამოიყენებს. ავქსენტი მეგრელიძეზე იგი წერს: „ავქსენტი მეგრელიძემ მრავალი სიმღერა შექმნა და მრავალიც დაამუშავა“ (გეგეჭკორი, 1954:57). დამუშავებაში სავარაუდოდ, აქ ტრადიციული ნიმუშები უნდა იგულისხმებოდეს. ქიონია და ბეგლარ აკობიების რეპერტუართან დაკავშირებით ლადო გეგეჭკორი ტერმინ „გაკეთებას“ იყენებს: „ქიონია და ბეგლარ აკობიას მიერ გაკეთებულ მრავალ საჩონგურო სიმღერებში აღსანიშნავია: „სესია“, „ჩელა“, „ვეენგარა“, „რუსეთში დიდი რევოლუცია“, „კოლექტივიზაცია“, „ყაზახიში ობირეში“, „რევოლუციაჲ გემორძგუ“, „8 მარტი“, „რკინამ ხოჯი“ და

სხვ. (გეგეჭკორი, 1954:94). ამ სიაში ვხვდებით როგორც ტრადიციულ ნიმუშებს, ისე საბჭოთა პერიოდის სიმღერებს. სავარაუდოდ, სიტყვა „გაკეთება“, აქ „დამუშავების“ სინონიმად უნდა იყოს მოხსენიებული. ლადო გეგეჭკორი ტერმინ „დამუშავებას“ და „გაკეთებას“ რომ სინონიმებად ხმარობს ისიც ადასტურებს, რომ ვარლამ სიმონიშვილზე იგი წერს: „მრავალი სიმღერა აქვს მას გაკეთებული, მუსიკალურად დამუშავებული, მრავალიც დამოუკიდებლად შეთხზული“ (გეგეჭკორი, 1954:64).

საბჭოთა პერიოდის ლოტბართა ნაწილს, მაგალითად ლევან მულალაშვილს, არტემ ერქომაიშვილს და სხვებს ლადო გეგეჭკორი თვითმოქმედ კომპოზიტორებს უწოდებს. სამწუხაროდ, იგი ამ ტერმინის განმარტებას არ გვთავაზობს. თვითმოქმედი კომპოზიტორი უნდა გულისხმობდეს სპეციალური მუსიკალური განათლების არმქონე, ხალხური ტრადიციის მატარებელ პირს, რომელიც ქმნის სიმღერებს. თუმცა საინტერესოა, რა ნიშნით გამოარჩევს იგი მხოლოდ ნაწილს თვითმოქმედ კომპოზიტორებად და სხვებს ამ განსაზღვრებას არ ანიჭებს.

საყურადღებოა, თუ რას წერს არტემ ერქომაიშვილზე, როგორც თვითმოქმედ კომპოზიტორზე ლადო გეგეჭკორი: „დასასრულ, შევეხოთ არტემ ერქომაიშვილს, როგორც თვითმოქმედ კომპოზიტორს. ამ მხრივ მან დიდი ნაყოფიერი მუშაობა ჩაატარა, მრავალი სიმღერა შექმნა, მრავალიც დაამუშავა. მას სხვა თვითმოქმედ კომპოზიტორებთან შედარებით ბევრად მეტი სიმღერა აქვს შეთხზული, მაგრამ ზოგიერთის მიმართ იგი ბოლომდე ვერ იცავს თვითმოქმედ კომპოზიტორებისადმი წაყენებულ მოთხოვნებს, სახელდობრ: იგი ზოგ შემთხვევაში გადაუხვევს ხალხური მელოდიურობის გზას და თავის შემოქმედებას არ უფარდებს ხალხური სიმღერის ბუნებას. ჩვენ ვამბობთ – ზოგ შემთხვევაში – ისე კი, თავის სიმღერების უმეტესობა მას აუცილებლად კარგად აქვს გაკეთებული, რასაც ხალხი მღერის კიდევაც“ (გეგეჭკორი, 1958:83). როგორც ციტატიდან ვხედავთ, ავტორი ერთგვარად საყვედურობს არტემ ერქომაიშვილს ხალხური

სიმღერის კანონზომიერებებიდან გადახვევას, რაც იმას ნიშნავს, რომ თვითმოქმედ კომპოზიტორს ეს „არ ეპატიებოდა“.

დავუბრუნდები ტერმინების დაზუსტების საკითხს. ცნობილი კახელი ლოტბარი ანდრო სიმაშვილი ხან სიმღერის „დამუშავებას“, ხან კი „გაკეთებას“ იყენებს: „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი“ მე გავაკეთე ნამდვილი გურჯაანისა და სილნალის ვარიანტებზე. სილნალში გიორგი ქუფარაშვილი იყო, ანსამბლი ჰყავდა, ისე გურჯაანელებიც აღარ მღერიან. ტექსტში იქ ნათქვამია: ტახი მოკლეს, ჯიხვი მოკლეს... სადაც ტახია იქ ჯიხვი არ არისო... მე ერთი სტროფი ჩავურთე, გადავაბი და გამომივიდა ართანული ვარიანტი (კვიჟინაძე, 2005:111-112).

ანდრო სიმაშვილს შვიდი მრავალჯამიერი დაუმუშავებია, მათ შორის კახური, გრძელი, მოკლე ართანული... „ართანის“ (იგულისხმება სიმაშვილების საოჯახო ანსამბლი – ს.კ.) რეპერტუარში 100-მდე სიმღერა გვექონდა დამუშავებული – ძველიც და საბჭოური პერიოდის. ნელ-ნელა ძველი სიმღერები ჩავსვით: „ჩაკრულო“, „შაშვი-კაკაბი“, „ბერი კაცი ვარ“, „გუშინ შვიდნი გურჯანელნი“, რომელიც სუფრაზეც კარგი იყო და საკონცერტოდაც“ (კვიჟინაძე, 2005:112). საინტერესოა ამ ორი ტერმინის თავად ლოტბარისეული განმარტება: „სადმე რომ მოისმენ სიმღერის მელოდიას, ზოგი ადგილი არ მოგეწონება, აი იმ ადგილის „გამოკეთებას“ სიმღერის დამუშავება ჰქვია. მე ბევრი სიმღერა დამიმუშავებია. მაგალითად, ერთი სიმღერა, რომელიც გუნდში გვაქვს დამუშავებული ესაა ართანული ალილო. ხალხმა რომ იმღერა ეს სიმღერა, მე მომეწონა, მაგრამ დროთა განმავლობაში მე გადავამუშავე. ავდექი და ჩემ პარტნიორთან ერთად ჩემებურად „დავამღერე“ (ინტერვიუ ანდრო სიმაშვილთან, 2019). რაც შეეხება სიმღერის „გაკეთებას“, ლოტბარმა ამგვარი პასუხი გამცა: „როდესაც სიმღერაში შენეულ რაღაცას ჩაურთავ ან საკუთარს, ახალს შექმნი, ამას მე გაკეთებას ვეძახი“ (ინტერვიუ ანდრო სიმაშვილთან, 2019).

ლოტბარ მიხეილ მცურავიშვილის აზრით, სიმღერის „დამუშავება“ და „გაკეთება“ ერთი და იგივეა. საინტერესოა,

რომ იგი მკვეთრად მიჯნავს დამუშავებულ და საავტორო სიმღერებს: „ანზორ ერქომაიშვილის „ხარება და გოგია“ საავტორო სიმღერაა. თუ ლოტბარმა მელოდია საიდანლაც აიღო, ის უკვე აღარ არის ავტორი ამ მელოდიის. მაგრამ თუკი არსებობს მელოდია, და ის დამუშავებულია არაპროფესიონალი კომპოზიტორის მიერ, ეს ჩვენ უკვე შეგვიძლია რომ დამუშავებულად ჩავთვალოთ“ (ინტერვიუ მიხეილ მცურავიშვილთან, 2019).

როდესაც ნიმუშის „დამუშავებაზე“ ვსაუბრობთ, აუცილებელია მისი ვარიანტებიც განვიხილოთ. სამუელ ჩავლეიშვილზე მონოგრაფიულ ნაშრომში ვკითხულობთ: „სამუელ ჩავლეიშვილზე მხოლოდ მომღერალი ან სიმღერების მასწავლებელი როდი ითქმის, ის იყო ნამდვილი შემოქმედი. ყოველი შესრულებისას ძველ სიმღერას ახლებურად მღეროდა და ამით ახალ-ახალ ვარიანტებს ქმნიდა, შემოქმედებითად ავითარებდა წინაპართა ნაანდერძებს. ხალხი მრავალი სიმღერის შექმნასა თუ დამუშავებას მიაწერს მას“ (კვიფინაძე, პატარიძე, 2004:21-22). ცხადია, სამუელ ჩავლეიშვილი იმ კოლექტიური მუსიკალური ტრადიციის მატარებელი იყო, რომელიც ხალხის გენიდანაა ამოზრდილი და მისი შემოქმედებაც, შესაბამისად, ხალხურად უნდა ჩაითვალოს. ვარიანტულობაც, ხომ ფოლკლორის ერთ-ერთი ძირითადი მახასიათებელთაგანია.

საინტერესოა, რას წერს ვარიანტულობაზე ვახუშტი კოტეტიშვილი: „ვარიანტულობა გულისხმობს სწორედ ამ „რედაქციულ“ ცვლილებებს, რომლებიც შეაქვთ პირვანდელი ტექსტის განმეორებლებსა და ინტერპრეტატორებს, რომლებიც ხშირ შემთხვევაში „თანაავტორებადაც“ კი გვევლინებიან ხოლმე. ვარიანტების არსებობას ხშირად იმდენად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება, რომ მეცნიერებაში გავრცელებული თვალსაზრისით, ტექსტს თუ ვარიანტი არ გააჩნია, იგი ფოლკლორულად არ ჩაითვლება“ (კოტეტიშვილი, 2007:381). როგორაა საქმე საავტორო სიმღერებთან მიმართებაში? ერთი შეხედვით, საავტორო ნიმუშებს ფოლკლორის ძირითად მახასიათებელთაგან არც ერთი: არც ავტორის ანონიმურო-

ბა, არც კოლექტიურობა, და არც ვარიანტულობა არ ახასიათებს. მიუხედავად ამისა, საავტორო სიმღერების ნაწილი შეგვიძლია ხალხურად მივიჩნიოთ. რა გვაძლევს ამის თქმის საფუძველს? პოეტური ფოლკლორის მკვლევართა შორის არსებობს მსგავსი პრაქტიკა, როდესაც ერთი შეხედვით ყველა პარამეტრით „არახალხური“ ლექსი, ხალხურად მიიჩნევა. მაგალითისათვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ იოსებ ბაიაშვილის „გმირის სიკვდილი“, რომელიც მან 1980 წელს დაწერა და ცნობილ მთამსვლელს, მიხელ ხერგიანს მიუძღვნა. აი რას წერს ამ ნიმუშზე ვახუშტი კოტეტიშვილი: „ამ ტექსტს ფოლკლორისათვის აუცილებლად მიჩნეულ იმ ოთხ ნიშან-თვისებათაგან არც ერთი არ გააჩნდა, მაგრამ მიუხედავად ამისა ეს იყო ჭეშმარიტად ხალხური ლექსი.

რა გვაძლევს ამ კატეგორიული განცხადების უფლებას? – ელემენტარული ენობრივ-სტილისტურ-პოეტიკური ანალიზი: ეს ლექსი შეთხზულია ფშაურ დიალექტზე, სალექსო საზომი ხალხურია – რვამარცვლიანი დაბალი შაირი, წყობა მონორითმული (ლექსის ერთ რითმაზე აგება დამახასიათებელია განსაკუთრებით ფშავ-ხევსურული პოეზიისათვის), ასევე სარიტმო სტრიქონთა დაბოლოება პროსოდიული „ო“-ს დართვით, ხალხურია აქ გამოყენებული რიტორიკული მიმართევები, შედარებები, მეტაფორები, ეპითეტები, ლექსიკა თუ ფრაზეოლოგია, ინტონაცია და სამყაროული მოვლენების, ამ შემთხვევაში სიკვდილ-სიცოცხლის საზრისის აღქმა და მისადმი ავტორისეული მიმართება“ (კოტეტიშვილი, 2007:384). როგორც ვხედავთ, მკვლევარი ნიმუშის ხალხურობას აქ ენობრივ-სტილისტური ანალიზის შედეგად ადგენს.

სიტყვიერი ფოლკლორის მკვლევართა მოხმობის შემდეგ, კვლავ მივუბრუნდეთ ეთნომუსიკოლოგებს: ედიშერ გარაყანიძე თავის ფუნდამენტურ ნაშრომში „ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა“ წერს: „საერთოდ, ლოტბარების საკომპოზიტორო მოღვაწეობამ ქართულ სცენაზე მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა... ქართული სიმღერების ანსამბლებში ხშირად ჟღერს თანამედროვე ლოტბარების ორიგინალური ნაწარმოებებიც (ანზ. ერქომაიშვილის „თუ

ასე ტურფა იყავი“, თ. ქეცხიშვილის „ზოგი იგეთი ქალი“, ნ. ფსუტურის „ბაგეს რა ვარდი გფენია“... და სხვა). ამ ორიგინალური, ფაქტობრივად, საკომპოზიტორო სიმღერების ხვედრითი წილი ფოლკლორული კოლექტივების რეპერტუარში საკმაოდ დიდია. მათი უმრავლესობა ვერც ჩაითვლება მეორეული ფოლკლორის ნიმუშებად. მაგრამ მათ გვერდით არსებობს სიმღერები, რომლებიც ძირითადად კონკრეტული ხალხური სიმღერების ინტონაციებს ემყარება (განსაკუთრებით ხშირად გვხვდება ისინი მეგრული კოლექტივების რეპერტუარში – „მა დო ჩქიმი არაბა“, „გეფშვათ ღვინი“, „უტუშ ლაშქარი“, „მახა“ და სხვა). თითოეულ მათგანში იმდენად მცირეა ხალხური სიმღერის კანონზომიერებიდან გადახვევა, რომ ძნელდება კიდევ მათში აუთენტური ფოლკლორისაგან განსხვავების დანახვა. ამ შემთხვევაში საქმე ნამდვილად მეორეულ სასიმღერო ფოლკლორთან გვაქვს (გარაყანიძე, 2007:115). როგორც ვხედავთ, ედიშერ გარაყანიძე ნიმუშის ფოლკლორულობის განსაზღვრისას მუსიკალური პარამეტრებით ხელმძღვანელობს.

გარდა სამეცნიერო ლიტერატურაში არსებული მოსაზრებებისა, ჩემთვის საინტერესო იყო, თუ რას ფიქრობდნენ თანამედროვე ლოტბარები ამ ტერმინების შესახებ. ამისათვის ჩავატარე ინტერნეტგამოკითხვა. მასში მონაწილეობა მიიღო მთელი საქართველოს მასშტაბით 67-მა ლოტბარმა. მონაწილეთა ასაკი განისაზღვრებოდა 18-დან 75 წლამდე: 18-25 – 5.1%; 25-35 – 35.6%; 35-50 – 35.6% და 50-75 – 23.7%. მონაწილეთა უმეტესობამ (35.6%) განათლება სხვადასხვა უმაღლეს სასწავლებელში მიიღო, 28.8%-მა გიორგი მთაწმინდელის სახელობის საეკლესიო გალობის უმაღლეს სასწავლებელში, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიაში 25.4%-მა, ხოლო ყველაზე მცირე რაოდენობამ – 10.2%-მა თეატრალური უნივერსიტეტის საეკლესიო გუნდის დირიჟორის ფაკულტეტზე. კვლევის მონაწილეებს უნდა განემარტათ, თუ რას ნიშნავდა მათთვის ტერმინები „საავტორო სიმღერა“, „სიმღერის დამუშავება“ და „სიმღერის გაკეთება“. აქვე მათ ვთხოვე, ეპასუხათ კითხვებზე: თავად თუ ქმნიდნენ

საავტორო სიმღერებს ხალხურ სტილში ან ასრულებდნენ თუ არა სხვა ლოტბართა მიერ შექმნილ საავტორო ნიმუშებს. ორივე შემთხვევაში ვთხოვე მაგალითების დასახელება.

კითხვაზე – აქვთ თუ არა შექმნილი საავტორო სიმღერები ხალხურ სტილში, უმეტესობამ (83.3%) უარყოფითი პასუხი გამცა. ვინც დადებითი პასუხი გამცა, მათი ვარიანტებიდან შეიძლება დავასახელოთ ნადურები, ალილო, „სიმღერა წყალტუბოზე“, მეგრული სიმღერები: „ვარდის დო ჭუჭყელეს“, „ჩქიმი ყოროფილი ჩქიმ ხოლოს“, „მიორქინი სი ქოიჩქუ“ და სხვ. ერთ-ერთმა აპლიკანტმა საავტორო სიმღერებში საკუთარი საფორტეპიანო ნაწარმოებებიც დაასახელა. აგრეთვე „საკუთარი საავტორო სიმღერების“ სიაში შევხვდით ლაზური ნიმუშების გადამუშავებულ ვერსიებს: „ელე მელე კისმეთი“, „მზოლა უჩა“, „კულანიში დესთანე“ და სხვ. მიუხედავად იმისა, რომ თანამედროვე ლოტბარების საავტორო ნიმუშების მუსიკალური მასალა არ გაგვაჩნია, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ დღევანდელ ლოტბართა მცირე ნაწილი „ხალხურ სტილში“ მაინც ქმნის საავტორო სიმღერებს.

კითხვაზე ასრულებდნენ თუ არა სხვა ლოტბართა საავტორო ნიმუშებს, უმეტესობამ (68.9%) დადებითი პასუხი გამცა. დასახელებულ ნიმუშთა უმეტესობაც სწორედ ლოტბართა მიერ შეთხზული საავტორო სიმღერებია: ვარლამ სიმონიშვილის „დილა“, „ბაღია ჩვენი ქვეყანა“, გიორგი იობიშვილის „ნატვრა“, არტემ ერქომაიშვილის „სხვადასხვაგვარი სიყვარული“, „ხელოვნება“, ანზორ ერქომაიშვილის „ხარება და გოგია“, „თუ ასე ტურფა იყავი“, „მივალ გურიაში მარა“ და სხვ. თუმცა საავტორო ნიმუშთა სიაში მოხვდა ტრადიციული სიმღერების სხვადასხვა ლოტბართა ვარიანტები, მაგალითად: სიხარულიძეების „ჩვენ მშვიდობა“, ბერძენიშვილების „ფერად შინდი“, ვეფხია ანთიას „ია პატნეფი“ და სხვ. ამავე გრაფაში მოხვდა კომპოზიტორების: რევაზ ლალიძის, იაკობ ბობოხიძისა და ნანა ბელქანიას ნაწარმოებები.

ჩემთვის განსაკუთრებით საინტერესო იყო, თუ როგორ განმარტავდნენ თანამედროვე ლოტბარები ტერმინებს „საავტორო სიმღერა“, „სიმღერის დამუშავება“ და „სიმღე-

რის გაკეთება“. საავტორო სიმღერის განსაზღვრებისას უმეტესობა მას ამგვარად განმარტავს: „სიმღერა, რომელსაც ჰყავს კონკრეტული ავტორი“. მოვიტან რამდენიმე განსხვავებულ განმარტებას: „არაკოლექტიურად შექმნილი სიმღერა, ერთი ან ადამიანთა მცირე ჯგუფის მიერ“, „არახალხური სიმღერა“, „პირველადი ნიმუში“, „კომპოზიტორის მიერ შექმნილი სიმღერა“, „პიროვნების მიერ დაწერილი ნიმუში, ან ისეთ დონეზე გადაკეთებული ფოლკლორული ნიმუში, რომელშიც ამ პიროვნების მიერ შეტანილი ელემენტები სჭარბობს ფოლკლორული ნიმუშისას“ და სხვ. რადგანაც „საავტორო სიმღერის“ დეფინიცია ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში დღემდე არ არსებობს, ჩემთვის ყველაზე მისაღები ორი განმარტება აღმოჩნდა: „ხალხურ სტილში შექმნილი სიმღერა, რომელსაც ყავს ავტორი, თუნდაც არაპროფესიონალი“ და „ხალხურ მოტივზე შექმნილი მელოდია, ან საკუთარ ან ხალხურ ლექსზე.“

ყველაზე მრავალმხრივი განმარტება ტერმინ სიმღერის „გაკეთებას“ მოყვა. თანამედროვე ლოტბარები ამ ტერმინს მრავალგვარი ინტერპრეტაციით იყენებენ. მათი აზრით, სიმღერის „გაკეთება“ ნიშნავს: ახალი სიმღერის შექმნას, სიმღერის სწავლებას, ახალი ვარიანტის მოფიქრებას, რაიმე მოტივზე ახლის შექმნას, სიმღერის დახვეწას, მის სრულყოფას, სიმღერის გათანამედროვეებას, მასში საკუთარი ელემენტების შეტანას, ძველი ჩანაწერიდან ნიმუშის აღდგენას, სიტყვიერ ტექსტზე მელოდიის დადებას და სხვ. როგორც ჩანს, ამ შემთხვევაში სიმღერის „გაკეთებაში“ ძირითადად მაინც მის მუსიკალურ ქსოვილში ჩარევა, ანუ, ე.წ. „არანჟირება“ იგულისხმება.

რაც შეეხება სიმღერის „დამუშავებას“, ლოტბართა მცირე ნაწილი ამ ტერმინს უარყოფითად აღიქვამს და მასში სიმღერების „გადაკეთებას“ მოიაზრებს, მეორე ნაწილი კი მასში უბრალოდ სიმღერის ჩანაწერიდან შესწავლას, ფრაზეოლოგიისა და ნიუანსების ათვისებას გულისხმობს, მაგალითად: „შესწავლილი სიმღერის გასუფთავება, რითმში ჩასმა, პატარა ნიუანსებით გამშვენება“, „სიმღერის ტექნიკა, ფრაზების,

გრძლიობების, სუნთქვების, ტექსტის დამუშავება“ და ა.შ.

როგორც ინტერნეტგამოკითხვიდან ირკვევა, „სიმღერის გაკეთება“ და „სიმღერის დამუშავება“ მსგავსი ტერმინებია, თუმცა მათ შორის განსხვავება მაინც იკვეთება. სიმღერის გაკეთება ძირითადად ნიმუშის მუსიკალურ ქსოვილთან მიმართებაში იხმარება, რაც შეეხება სიმღერის „დამუშავებას“, ეს ტერმინი, ძირითადად, სიმღერის შესრულების თავისებურების გამოსახატად გამოიყენება.

ამრიგად, კვლევის მიხედვით შეგვიძლია ვისაუბროთ სამ ძირითად ტერმინზე – დამუშავებულ, გაკეთებულ და საავტორო სიმღერებზე. რა განსხვავებაა მათ შორის? სიმღერების „დამუშავება“ და „გაკეთება“ ტრადიციულ ნიმუშებთან მიმართებაში იხმარება. ისინი პრაქტიკულად სინონიმებს წარმოადგენს. იმ განსხვავებით, რომ სიტყვა „გაკეთებაში“ გუნდისათვის სიმღერის სწავლებაც უნდა იგულისხმებოდეს, დამუშავება კი მხოლოდ მცირეოდენი ცვლილებების შეტანას უნდა ნიშნავდეს.

რით შეიძლება აიხსნას, ის ფაქტი რომ დამუშავებული ვარიანტები მხოლოდ ტრადიციული სიმღერებია? ალბათ იმიტომ, რომ ტრადიციულ, ხალხურ ნიმუშებს, რომელთა საავტორო უფლებებს არავინ დაიცავდა, უფრო ადვილად შეეხებოდნენ და გადააკეთებდნენ, ვიდრე თანამედროვე ავტორთა მიერ შეთხზულ ქმნილებებს. რაც შეეხება ტერმინ „საავტოროს“, აქ ე.წ. „თვითმოქმედ კომპოზიტორთა“ მიერ შეთხზული ნიმუშები იგულისხმება.

დასასრულ, შეიძლება ითქვას, რომ საბჭოურ პერიოდში დამუშავებული და გაკეთებული სიმღერები ტრადიციული ნიმუშების სახეცვლილი ვარიანტებია, ხოლო საავტორო სიმღერები თვითმოქმედ კომპოზიტორთა მიერ შექმნილი ნიმუშებია, რომელთა უმეტესობა ტრადიციულ მუსიკალურ კანონზომიერებებს ემყარება.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. გარაყანიძე ე., ქართული ხალხური სიმღერის შემსრულებლობა, თბილისი, 2007.
2. გეგეჭკორი ლ., ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები, თბილისი, 1954.
3. გეგეჭკორი ლ., ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები II, თბილისი, 1958.
4. კვიჟინაძე მ., ანდრო სიმაშვილი, თბილისი, 2015.
5. კვიჟინაძე მ., პატარიძე უ., სამუელ ჩავლეიშვილი, ნიგნში „ქართული ხალხური სიმღერის ოსტატები“, გურია I, თბილისი, 2004.
6. კოტეტიშვილი ვ. (შემდგ.), კლდის ფხაზე თეთრო ყვავილო, თბილისი, 2007.

ქეთევან გოგოლაძე
ბათუმის ხელოვნების სასწავლო უნივერსიტეტი
ემერიტუს-პროფესორი

**XIII საუკუნეში მოღვაწე დიდი ქართველი —
წმინდანი, მეცნიერი, მწერალი,
ჰიმნოგრაფი და ასტრონომი**

„ტბელ აბუსერისძე გახლავთ პიროვნება, რომელიც ერთიანი საქართველოსთვის იბრძოდა და საქართველოს ერთიანობა იყო მისთვის მთავარი ჰაზრი“ (ქავთარია). მისი ღვაწლის ერთ სტატიიაში ასახვის მცდელობა, რეალობის მხოლოდ მკრთალი ანარეკლი იქნება. შევეცდები ზოგადად მაინც წარმოვაჩინო მისი, როგორც: ეპისკოპოსის, საეკლესიო მწერლის, ღვთისმეტყველის, ჰიმნოგრაფის, ჰიმნოლოგის, მათემატიკოსის, ასტრონომის, პედაგოგის, ეკლესიების მშენებლისა და საზოგადო მოღვაწის არაორდინალური ნიჭის დიამეტრულად განსხვავებული სპექტრი.

საგვარეულო წარმომავლობით – ტბელ აბუსერისძე ეკუთვნოდა სამხრეთ-დასავლეთ საქართველოს ერისთავთ-ერისთავთა ცნობილ გვარს. აბუსერისძეთა ფეოდალური სახლი ისტორიულ წყაროებში XI საუკუნის I ნახევრიდან მოიხსენიება. ისინი უცვლელად ფლობდნენ ხიხათა (აჭარა) ერისთავის სამხედრო-ადმინისტრაციული მმართველის თანამდებობას. XIII საუკუნის დასაწყისში აბუსერისძეთა ფეოდალური სახლი დაწინაურდა. მათ გამგებლობაში შედიოდა ხიხათა (ანუ ხიხანის ციხე), არტანუჯის, ციხისჯვრისა და აწყურის ციხეები. აბუსერისძეთა სახლი სამეფო კართან დაახლოებული იყო და ერთიანი საქართველოს სულისკვეთებით მოღვაწეობდნენ. მათთვის მიუღებელი იყო კუთხური პროვინციალიზმი და ისინი „სრული საქართველოს“, „ლიხთა ამერის საქართველოს“ უერთგულესი მოღვაწენი იყვნენ. XV სა-

უკუნიდან ამ გვარს ძველი დიდება დაუკარგავს, მაგრამ ქვეყნის ისტორიაში აქტიურ როლს თამაშობდნენ.

ტბელი 1190 წელს დაბადებულია. მამამისი – იოანე (ზოგი წყაროთი – ივანე) ბასიანის ბრძოლაში მოუკლავთ (1206). დედამისი, დიოფალ-დიოფალი ხათუთა – მონაზვნად აღიკვეცა და შემდგომ ეკატერინედ იწოდებოდა. ტბელი მუდამ მოწინებით იხსენებდა დედას, რომელიც სასოებით აღავლენდა ლოცვას „სრულისა საქართველოს“ საკეთილდღეოდ. იოანეს შვილების: აბუსერ IV, ვარდანის, ტბელის და მათი დების – ვანენის, საგდუხტისა და ცაცას ძალისხმევით, აბუსერისძეთა მამულები ციხეებითა და ეკლესია-მონასტრებით მოიფინა. იქ დღესაც დგას XIII საუკუნის ქართული ხუროთმოძღვრების შესანიშნავი ძეგლი – სხალთის ტაძარი, რომელსაც ლეგენდა თამარ მეფის სახელს უკავშირებს. მიიჩნევა, რომ, შუა საუკუნეების სხალთის დარბაზული ეკლესიის სტილისტური თავისებურებები, დაკავშირებულია თანადროული ეპოქის ქართულ და ბიზანტიურ ხელოვნების ტრადიციებთან (ჭიჭილეიშვილი, 2010). ტბელმა სასულიერო განათლება (1200-1210) ვარძიაში, იოანე შავთელთან მიიღო და ითვლება, რომ იყო თავისი მოძღვრის საქმის გამგრძელებელი. სტეფანოზ ორბელიანის ცნობით, ტბელ აბუსერისძე 1216 წელს ესწრებოდა ივანე ათაბაგის (მხარგრძელის) მიერ დვანში მოწვეულ საეკლესიო სასამართლოს, რომელშიც მონაწილეობას ღებულობდნენ ვარძიის წინამძღვარი და მემნა ჯაყელი (ძმა ბოცო ჯაყელისა, რომელსაც ცოლად ჰყავდა ტბელის და – დიოფალ-დიოფალი ვანენი). ამავე პერიოდს ემთხვევა ტბელ აბუსერისძის მოღვაწეობა აღმოსავლეთ საქართველოს ისეთ მნიშვნელოვან საეკლესიო ცენტრებში, როგორიცაა მარტყოფის ღვთაება და ალავერდის მთავარმონაძე.

XIII საუკუნის პირველი მეოთხედიდან საქართველოს „ოქროს ხანა“ თანდათან უფერულდება. თამარ მეფის გარდაცვალების შემდეგ ქვეყანას მძიმე დღეები დაუდგა. ხვარაზმელები და მონღოლები ერთმანეთს ექიშპებოდნენ საქართველოს მოსაოხრებლად. 1225 წლიდან ქვეყანას ხვარაზმელები შემოესია, შემდეგ (1235-დან) მათ მონღოლები ჩაე-

ნაცვლა. XIII საუკუნის 40-50 წწ-ში საქართველო დაიშალა აღმოსავლეთ და დასავლეთ სამეფოებად, რამაც დაასუსტა ისედაც აოხრებული ქვეყანა.

1260-70 წლებამდე აჭარა აღმოსავლეთ საქართველოს სამეფოში შედიოდა. მეფე დავით-ულუს გარდაცვალების შემდეგ, მონღოლებთან დაახლოვებულმა სამცხის ერისთავმა – სარგის ჯაყელმა, სათავეს მიატოვა საქართველოს სამხრეთ-დასავლეთის ტერიტორია; აბუსერისძეთა სახლმა ბრძოლაში მარცხი განიცადა და XIII საუკუნის 70-იანი წლებიდან სამუდამოდ დაკარგა თანამდებობა. აქედან მოყოლებული აჭარაში ერისთავის ინსტიტუტი აღარ გვხვდება.

საქართველოში გამეფებული ამ უმძიმესი პერიოდიდან, მცირე ძეგლმა თუ მოაღწია ჩვენამდე. ამ თვალსაზრისით უმნიშვნელოვანესია ტბელ აბუსერისძის უნიკალური ნაშრომი, რომელიც წარმოაჩენს მისი ავტორის საფუძვლიან და მრავალმხრივ განათლებას. იგი შემდგენელი და ავტორია 1233 წლით დათარიღებული ხელნაწერი კრებულისა: **„ქრონიკონი სრული მისითა საუნწყებლითა განგებითა“**, რომელსაც დართული აქვს **2 კინკლოსური ცხრილი** (კრებული დაცულია საქართველოს კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში და ცნობილია A-85 ხელნაწერის სახელით); ცნობილმა მეცნიერებმა: **ნ. გოგუაძემ, მ. ქავთარიამ და რ. ჩაგუნავამ** დედანზე დაყრდნობით შეისწავლეს და დაამუშავეს ხელნაწერი კრებულის ტექსტი, დაურთეს გამოკვლევა, ლექსიკონი და საძიებლები (1998). ტბელ აბუსერისძის ხელნაწერი კრებული შეიცავს სამ თხზულებას: 1. „გალობანი სამთა იოვანეთანი“; 2. „ახალნი სასწაულნი წმიდისა გიორგისნი“; 3. „ქრონიკონი სრული მისითა საუნწყებლითა განგებითა“. „ქრონიკონზე“ დართულია 2 კინკლოსური ცხრილი, რომლითაც დასტურდება, რომ ტბელს ახალ საფეხურზე აჰყავს თავისი მოძღვრისა და მასწავლებლის – იოანე შავთელის დაწეხული საქმე. როგორც ცნობილია, ანალოგიური შინაარსის თხზულება: „ასურული კვიკლოსის საძიებელი და მასწავებელი“ წმ. იოანე შავთელს ადვილად დამახსოვრების მიზნით იამბიკურ ლექსად დაუწერია. იოანე შავთელის სასწავლო დანიშნულების სახელმძღვანელოსგან განსხვავ-

ვებით, აბუსერისძის 2 კინკლოსური ცხრილი არის ქრონოლოგიურ-ასტროლოგიური ტრაქტატი წელთაღრიცხვის სისტემის შესახებ. ტბელის კალენდარი 532 წლიანი ციკლით მზისა და მთვარის მოძრაობაზეა აგებული. იგი კალენდრის დასაბამად, ქართულ წყაროზე დაყრდნობით – 5604 წელს იღებს. ტბელს თავის ნაშრომში, რიტორიკული ფორმით (გარდა გაყოფითი მოქმედებისა), 30-ზე მეტი მათემატიკური ფორმულა აქვს გამოყენებული. „**აღნიშნული შინაარსის საკითხებისადმი მათემატიკური პოზიციებიდან მიდგომა, იმდროინდელი ბიზანტიკური სამეცნიერო წრეებისთვისაც კი უცნობი იყო და იშვიათობას წარმოადგენდა**“ (ჩაგუნავა, 2013:178). სპეციალისტების აზრით, ტბელ აბუსერისძე, *რომელიც XIII ს. I ნახევარში მაღალი დონის ასტრონომიულ და არითმეტიკულ გამოთვლებს აწარმოებდა, დგება ქართული ასტრონომიული და მათემატიკური მეცნიერების სათავეებთან.*

აკად. გ.ჭოლოშვილმა, რომელიც XIII საუკუნის საქართველოს მეზობელი ქვეყნების მეცნიერული მიღწევების დონეზე საუბრობდა, აღნიშნა, რომ – ***ამ დროს, ხიხათას ხეობაში ტბელ აბუსერისძე მაღალი დონის არითმეტიკულ გამოთვლებს აწარმოებდაო*** – რითაც ქართველი მეცნიერის უპირატესობაზე მიუთითა და მის მაღალ ერუდიციაზე გააკეთა აქცენტი.

მიუხედავად იმისა, რომ **ხელნაწერი კრებული ძირითადად ლიტურგიკული** დანიშნულებისაა, შეიცავს ისეთ ცნობებს, რომლის მსგავსიც სხვა საისტორიო წყაროებში არ მოიპოვება. წლების მანძილზე, მომხვდური მტერი მატერიალურთან ერთად, ანადგურებდა ხელნაწერებში დაცულ ეროვნულ საგანძურს – ქართველი ერის ისტორიას. ტბელ აბუსერისძის კრებულს საუკუნეების მანძილზე რუდუნებით უფრთხილდებოდნენ. საქართველოს ძნელბედობის ჟამს (რაც ჩვენი სამშობლოს მუდმივი თანამდევია), ხელნაწერი კრებული ხიხანიდან – **საფარაში** გახიზნეს; XVI საუკუნეში კრებული არჩილ მეფემ **გელათში** გადაიტანა, ხოლო 1699 წელს, გადასახლებისას თან წაიღო **რუსეთში**. ხელნაწერს რუსეთში გადასახლებული ანტონ I გაეცნო, რომელმაც

1762(63) წელს კრებული საქართველოში ჩამოიტანა და **სვეტიცხოვლის საცავის ბიბლიოთეკაში** მოათავსა. სავარაუდოდ, სწორედ აქ გაეცნო კრებულს ცნობილი მეცნიერი **მარი ბროსე**, რომელმაც უშუალოდ დედანზე დაყრდნობით, ფრანგულ ენაზე თარგმნა და **1868 წელს პირველად გამოაქვეყნა** ტბელ აბუსერისძის კალენდარულ-ასტრონომიული ნაშრომი. მ.ბროსემ აღნიშნა, რომ „**1233 წელს ქართველებმა უკვე იცოდნენ ნახევარი იმ ცდომილებისა, რომელმაც 1582 წელს პაპი გრიგოლ XIII აიძულა შესდგომოდა კალენდრის შესწორებას**“. მოგვიანებით ექვთიმე თაყაიშვილმა ხელნაწერი კრებული სვეტიცხოვლიდან თბილისში, საეკლესიო მუზეუმის ფონდში გადაიტანა, სადაც მას მიენიჭა ლიტერი **A-85** (აქედან დაიწყო ხელნაწერის მეცნიერული შესწავლა).

კრებულში განსაკუთრებული ადგილი უკავია ტბელ აბუსერისძის **ჰიმნოგრაფიულ** თხზულებას „**გალობანი სამთა იოვანეთანი**“, რომელიც ეძღვნება ღვთის მადლით განმსჭვალულ და ღვთის მადლის მატარებელ უდიდეს სამ წმინდანს: იოვანე წინასწარმეტყველს, იოვანე მახარებელსა და იოვანე ოქროპირს. ამ სამეულის შესაქებად ტბელ აბუსერისძე იყენებს ტრიადებს საეკლესიო მწერლობის სხვადასხვა დარგიდან. მათ შორის ისეთ მცნებებს, რომლებსაც ეკლესიის მამები უსადაგებდნენ ყოვლადწმინდა სამების საიდუმლო შინაარსს. საგალობელში ციტირებული და პერიფრაზირებულია გრიგოლ ნაზიანზელისა და იოანე დამასკელის თხზულებათა ქართული თარგმანები.

„**გალობანი სამთა იოვანეთანი**“ ტბელ აბუსერისძეს წარმოაჩენს როგორც დახელოვნებულ ჰიმნოგრაფს. საგალობლებზე გაკეთებული **ანდერძმინაწერების გაცნობით**, იგი ფაქტობრივად – **ჰიმნოლოგადაც** მოგვევლინა: ჰიმნოგრაფიისთვის მეტად მნიშვნელოვანია ქართული საგალობლების შესახებ გამოთქმული შეხედულებები. ნ. სულავას აზრით, ხელნაწერში დამოწმებული ჰიმნოლოგიური ტერმინები (ჭრელებნი, მოუკაზმავთ-მოკაზმულნი, მორთულნი, და სხვ.), ჩვეულებრივ ჰიმნოგრაფიაში გავრცელებულია, თუმცა

ტერმინების ინტერპრეტაცია სამეცნიერო ლიტერატურაში ბოლომდე არაა გარკვეული. ჭრელნი – ხმის გარდამავლობაზე და შერეულ ხმებით შესრულებაზე ორიენტირებული საგალობლებია; რაც შეეხება მოურთავთ და მოკაზმულთ – ამ შემთხვევაში ხმაც არის გათვალისწინებული და ტექსტიც. რაკი ჰიმნოლოგიური ტექსტი გალობისთვისაა განკუთვნილი, მას უსათუოდ ახლავს ტერმინები, რაც ორივეს მიეკუთვნება და მიუთითებს, თუ როგორ უნდა შესრულდეს საგალობელი (სულავა, 1997:9-21).

მაშინ, როდესაც 1225 წელს აღმოსავლეთ საქართველოს ხვარაზმელთა ჯარით ჯალალ-ედ-დინი მოადგა, სამეფო კარმა და რუსუდან დედოფალმა თბილისიდან – ქუთაისში გადაინაცვლეს. საქართველოს კათალიკოსი არსენ ბულმაისიმისძე და კარის ეპისკოპოსი საბა სვინგელოზი გელათის სავანეში დამკვიდრდნენ და იქედან უძღვებოდნენ სამწყსოს. ხვარაზმელებს ტბელი „კაცის მჭამელ მგელთა“ სახელით მოიხსენიებს, რომლებმაც მოაოხრეს ქვეყანა. მოსახლეობა თავგანწირვით ეწინააღმდეგებოდა მტერს. საქართველოსთვის უმძიმეს პერიოდში, საეკლესიო ცხოვრებაში ეროვნული სულისკვეთების გასაცხოველებლად და ხალხის გასაძლიერებლად, ტბელი სათავეში უდგება და წარმართავს პროცესს, რომელიც ქართლში უფლის **ხელთუქმნელი ხატის მოსვენებას და დღესასწაულის დანესებას გულისხმობდა**. ამ მესიანისტური იდეის წამოწევა და ქართველ ხალხში ეროვნული სულიერების ამაღლება, მკვლევრების აზრით სწორედ – **ტბელ აბუსერისძეს ეკუთვნის**. ხელნაწერის ანდერძმინაწერები გვაუწყებს, რომ ტბელმა უფროსი ძმების – აბუსერ IV-ის და ვარდანის დახმარებით (რომლებიც იდეურად და მატერიალურად მხარში ედგნენ ძმას), ცნობილ ჰიმნოგრაფებს: კათალიკოს არსენ ბულმაისიმისძეს და ეპისკოპოს საბა სვინგელოზს – შეუკვეთეს **მარტყოფის მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატისადმი მიძღვნილი საგალობლების დანერა**. აღნიშნულ ციკლში გაერთიანდა: აბუსერის დაკვეთით: კათალიკოს არსენ ბულმაისიმისძის მიერ

შექმნილი, უშუალოდ **მარტყოფის მაცხოვრის ხელთუქმნელი ხატისადმი მიძღვნილი საგალობლები**; ტბელ აბუსერისძის მეორე ძმის – ვარდანის დაკვეთით დაწერილი 2 საგალობლიდან ერთი: „მეოთხის გუერდნი გალობანი“ – ეკუთვნის კათალიკოს არსენ ბულმაისიმისძეს; მეორე: „გალობანი ქრისტეს განგებლებისანი“ – კათალიკოს საბა სვინგელოზს; ტბელ აბუსერისძის კრებულში შეტანილი არსენ ბულმაისიმისძის საგალობლები არაჩვეულებრივი სალიტერატურო ენითა და საგალობლისთვის დამახასიათებელი საოცრად ამაღლებული სტილითაა შექმნილი. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის ჰიმნოგრაფიული კანონი, რომელშიც ძირითადი აზრის გამოსახატავად და შესამკობად გამოყენებულია ფსალმუნთა ის მუხლები, რომელშიც **ღვთის პირი არის** აქცენტირებული. სწორედ ამ ფაქტის გამო, ცნობილი მეცნიერის – **ნესტან სულავას** აზრით, ეს საგალობლები განსაკუთრებული ღირებულებისაა, რადგანაც **ამ ტიპის საგალობლები ქართულ ჰიმნოგრაფიაში სხვა არ დასტურდება** (გარდა კათალიკოს არსენის თანამედროვე, კარის ეპისკოპოს საბა სვინგელოზის საგალობლებისა). ამ ტიპის საგალობლებს ტბელ აბუსერისძემ საგანგებოდ **პიროვანი საქცევით** შემკული საგალობელი უწოდა. როგორც ცნობილია, საქცევი ადრეც გამოიყენებოდა და ნიშნავდა, რომ გალობის ძირითად ტექსტს დართვოდა კიდევ ერთი პატარა ტექსტი, ე.წ. **მისაბმელი**, რომელიც ისევ გალობით სრულდებოდა. ეს ტერმინი – **პიროვანი საქცევი** – პირველმა ტბელ აბუსერისძემ გამოიყენა, რაც **გულისხმობდა ღვთის პირის ხსენებას ფსალმუნთა ტექსტში**. ეს მის ანდერძმინაწერშია დადასტურებული.

კრებულში შეტანილია ჰაგიოგრაფიული ხასიათის თხზულება: **„ახალნი სასწაულნი წმიდისა გიორგისნი“**. განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს ტექსტის ავტორისა და სასწაულების მომხდენის – ზიარ დროით სივრცეში თანაარსებობის განცდა. წმ. გიორგის ახალი სასწაულები, მისი ცა-დამალლების შემდეგაა მომხდარი და ტბელი ისე აღწერს ამ ფაქტს, როგორც მოვლენის უშუალო მოწმე. თავისი სადა და

დამაჯერებელი თხრობით, ტბელი ადამიანებს იმედს უნერგავს და აუწყებს, რომ როგორც მტრების დამარცხებაში დაეხმარება წმ. გიორგი ქართველ ხალხს, ასევე არ მიატოვებს მათ ყოველი გასაჭირის ჟამს.

კრებულში არცერთი შემთხვევითი მასალა არაა შესული: ყველა ტექსტი გამიზნულადაა შეტანილი, მათი დანიშნულებიდან გამომდინარე.

1) ხელნაწერ კრებულში, ჩვეულებრივი **თხრობითი სახით** მოცემული ციტატა, დიდ პოეტს – **იოანე შავთელს** ეკუთვნის. იგი წარმოადგენს აღდგომის გამოთვლის პრინციპისადმი მიძღვნილი ტექსტიდან აღებულ ერთ ნაწილს (რომელიც *კრებულში 13 სტროფიანი იამბიკოს ფორმით შეიტანეს მკვლევრებმა*);

2) კრებულში ტბელს მოუთავსებია „ათთორმეტ თვისა პროლოდია“ (რომელიც 12 თვის სვინაქსარის იამბიკურ გალექსვას გულისხმობდა). ეს **იოანე პეტრიწის** მიერ დაწყებული საქმე იყო: 5 თვისა გალექსა თავად პეტრიწმა, 4 თვისა (თებ.-მაისი) ტბელის თხოვნით კათალიკოსმა არსენმა დაწერა;

3) კრებულში შეტანილია **დავით აღმაშენებლის „გალობანი სინანულისანი“-ს უძველესი ნუსხა**, რომელიც სწორედ ტბელ აბუსერისძის ხელნაწერშია დაცული;

4) კრებული შეიცავს **ძლისპირებს**, რომლებიც საგალობლის შესასრულებელ ორიენტირს წარმოადგენდა.

1230-იანი წლების ბოლოს **ტბელი** ხიხანში დაბრუნდა და ძმების – აბუსერ IV-ისა და ვარდანის დავალებითა და ფინანსური ხელშეწყობით, ხელმძღვანელობდა ხიხათა ციხისა და ეკლესიის აღდგენა-მშენებლობას, რომლებიც იქ XI საუკუნიდან იდგა და ხვარაზმელთა შემოსევების დროს დაინგრა. მოსახლეობის თხოვნით ტბელმა გააფართოვა ხიხათას წმ. გიორგის ეკლესია, რომელიც ციხის უკიდურეს სამხრეთ-აღმოსავლეთ მონაკვეთში იყო აშენებული. დღეისათვის ხიხანის ციხიდან და დარბაზული ეკლესიიდან, მხოლოდ ნაშთებია დარჩენილი.

მიიჩნევა, რომ ლიტურგიკული და სამეცნიერო-პედაგოგიური შინაარსის ხელნაწერი კრებული, ტბელმა წმ. გიორგის

ეკლესიაშივე შეადგინა: „ესე ძლისპირნი და სტიქარონნი მე დავსხენ ამით ყოვლითა შემატებულითა და ვირე ცოცხალი ვარ, ოდესცა მინდან, მე მოვიხმარებ“ – წერს ტბელი A-85 ხელნაწერის „ანდერძში“. რითაც ადასტურებს, რომ ვიდრე ცოცხალი იყო, ლიტურგიკულ კრებულს თავადვე მოიხმარდა. მინაწერი ნათელყოფს, რომ მისი შემდგენელი და გამომყენებული მხოლოდ სასულიერო პირი უნდა ყოფილიყო; **კორნელი კეკელიძის** დამონებებით – ტბელი **ეპისკოპოსი** იყო. ამავეს მოწმობს მისი ანდერძმინაწერის შინაარსი, რომელიც მხოლოდ სასულიერო პირისთვისაა დამახასიათებელი: იგი მეუღლე ბაგულს მოიხსენიებს არა თავის მეუღლედ, არამედ როგორც თავისი შვილების დედას. მკვლევრების მიერ ამ სიტყვების მრავალნაირი ინტერპრეტაციიდან, სარწმუნო შეიძლება იყოს მხოლოდ ერთი: „ჩემთა შვილთა დედამან“ – ამ სიტყვების ავტორი ბერადაა აღკვეცილი და არსებული წესის თანახმად გაცილებულია ოჯახს (მას 7 შვილი ჰყოლია: 2 – ჩვილობაში გარდაცვლილა).

აბუსერისძე ტბელის, როგორც **სასულიერო პირის მოღვაწეობას** წარმოაჩენს:

1) **1233 წლით დათარიღებული ლიტურგიკული ხელნაწერი კრებული;**

2) **კინკლოსური ცხრილის მათემატიკური გაანგარიშებით პასქალური კალენდრის შემუშავება;**

3) **მოქმედ კალენდარში ანტონ მარტყოფელის ხსენების დღის გამოყოფა და დანესება, რითაც ტბელი საეკლესიო კალენდრის რეფორმატორად გვევლინება;**

4) **ტბელის ინიციატივით, ქართულ ლიტურგიკულ პრაქტიკაში დაკანონდა ე.წ. „კეცის ხელთუქმნელი ხატის“** დღესასწაული (29 აგვისტო). (იგულისხმება ედესში ტილოზე გამოსახული უფლის ხელთუქმნელი ხატის კეცზე გადმოსული ხატება), რომელიც მარტყოფში ინახებოდა.

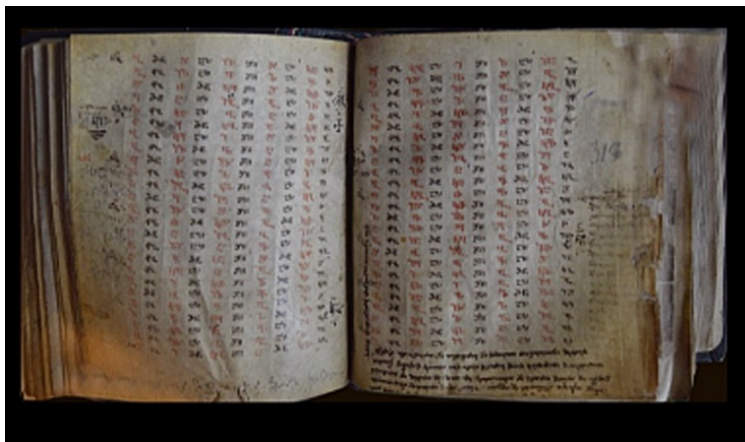
სავარაუდოდ **ტბელ აბუსერისძე 1250 წ. გარდაიცვალა**. მისი განსასვენებელი ხიხათა საერისთავოში, თხილვანის იოანე მახარებლის ეკლესია უნდა გამხდარიყო, სადაც აბუსერისძეთა საგვარეულო საძვალე იყო. „ამავეს მოწმობს

1948 წელს თბილვანაში აღმოჩენილი საკმაოდ დიდი ზომის ეკლესიის ბალავრის ქვა, რომელიც წარმოადგენს თაღოვან მონოლითურ ლოდს – ორნამენტული არშიითა და ლაპიდარული წარწერით, რომელშიც მოხსენიებულნი არიან ერისთავთ-ერისთავი აბუსერ, მისი მეუღლე ვანენი და ძე – ზაქარია (მამულაძე, 2000:64). ოსმალთა ბატონობის დროს (XVIII-XIX სს.), ეკლესია ნანგრევებად აქციეს. **„კლარჯულ სვინაქსარში“** – დიდმარხვის მეექვსე (ბზობის) კვირის დასაწყისში შეტანილია **ტბელ აბუსერისძის აღაპი (XVI ს.)**. **„ამას დღესა აღაპი ტბელისა აბუსერისძისაი**. ამისი შემცვა-ლებე-ლიცა კრულია პეტრე მოციქულისა მადლითა“ (A-97,32). 2002 წლის 17 ოქტომბერს საქართველოს სამოციქულო ავტოკეფალური მართლმადიდებელი ეკლესიის წმ. სინოდის გადაწყვეტილებით – ტბელ აბუსერისძე **წმინდანად იქნა შერაცხული და მისი ხსენების დღედ 30 აგვისტო დაწესდა**.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. აბუსერისძე ტბ., „თხზულებანი“ (ავტორთა ჯგუფი: ნ.გოგუაძე, მ.ქავთარია, რ.ჩაგუნავა), 1998.
2. გოგოლაძე ქ., „სრული საქართველოსთვის“ მებრძოლი წმინდანი. ჟ.: „მუსიკა“ № №1 (42), 2020.
3. დიასამიძე ბ., „ისტორიული ეტიუდები“, 2016.
4. კეკელიძე კ., „ძველი ქართული მწერლობის ისტორია“, 1951.
5. მამულაძე შ., „აჭარისწყლის ხეობის მატერიალური კულტურის ძეგლები“, 2000.
6. სიხარულიძე ი., „ტბელ აბუსერისძე – XIII ს. ქართველი მწერალი“. 1963.
7. სულავა ნ., „XII-XIII სს. ქართული ჰიმნოგრაფია“. 2003.
8. საქართველოს მართლმადიდებლური ეკლესიის ენციკლოპედიური ლექსიკონი, 1997.
9. ჟორდანია თ., „ქრონიკები“, 1982.
10. ჩაგუნავა რ., „ასტრონომიის ისტორია: აბუსერისძის ცნობა პასქალური სავსე მთვარის შესახებ“ /საისტორიო ძიებანი/, 2013.
11. ჭიჭილეიშვილი მ., „სხალთის ეკლესიის მოხატულობა“, 2010.
12. ხალვაში რ., „ტბელ აბუსერისძის ცხოვრება და ღვაწლი“, 2006.
13. Brosse M., „Etudes de chronologie technique“, 1868.
14. დოკ. კ/ფ „ტბელ აბუსერისძე“ (რეჟ., იდეის ავტ., ოპერატ. გ.ნახუცრიშვილი. 2016).

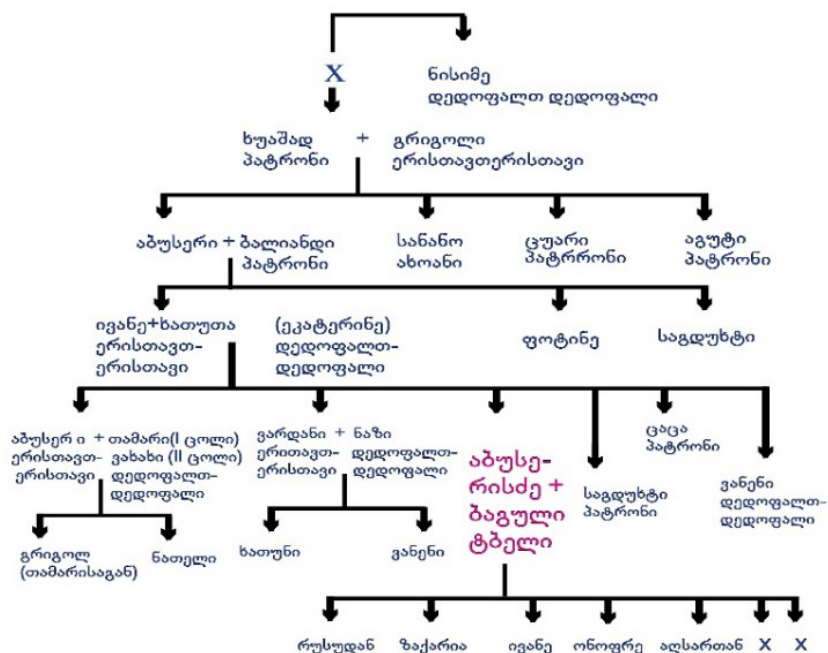
ილუსტრაციები



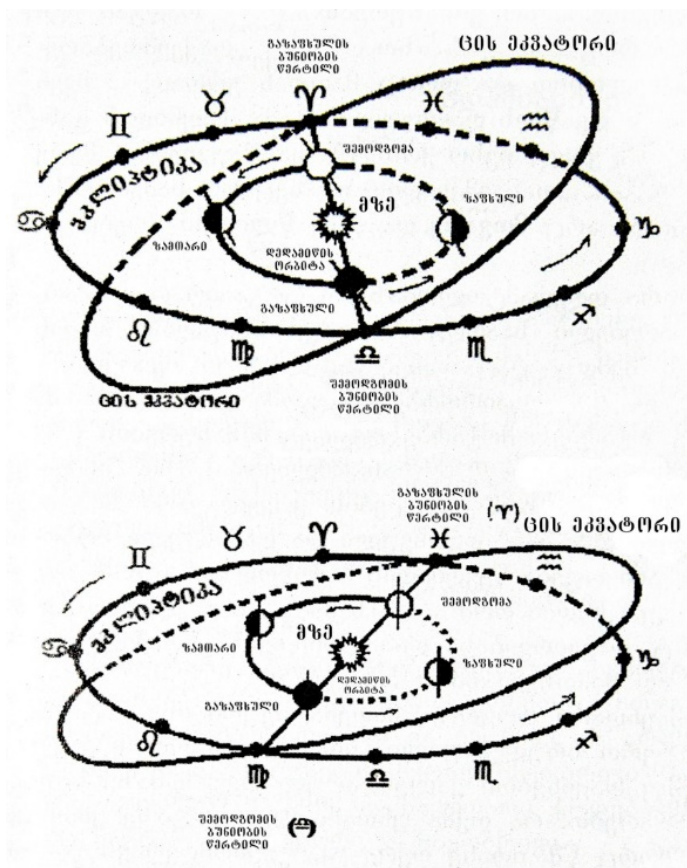
ტბელის ხელნაწერი (კინკლოსური ცხრილი)



ნმ. იოანე შავთელი და სალოსი ეელოგი



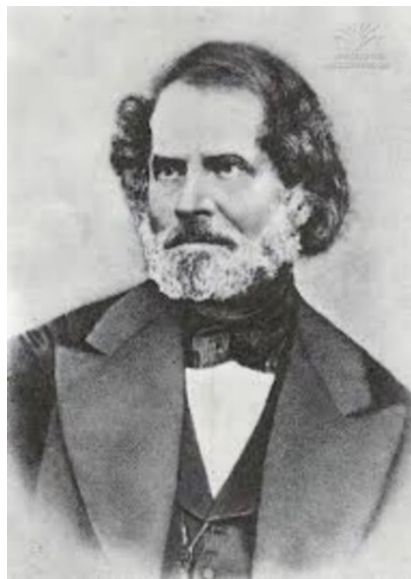
აბუსერისძეთა საგვარეულო შტო



ორბიტა - შედგენილი აბუსერისძის ხელნაწერების მიხედვით (ო. სურმანიძის მიერ)



სხალთის მონასტერი – ხეობაში



მარი ბროსე



ხიზანის წმ. გიორგის ეკლესიის კარიბჭე



XIV-XV სს. ფრესკები. სხალთის ტაძრის ინტერიერი



სიხანის ციხე



პასქალური კალენდრის გამოსაანგარიშებელი



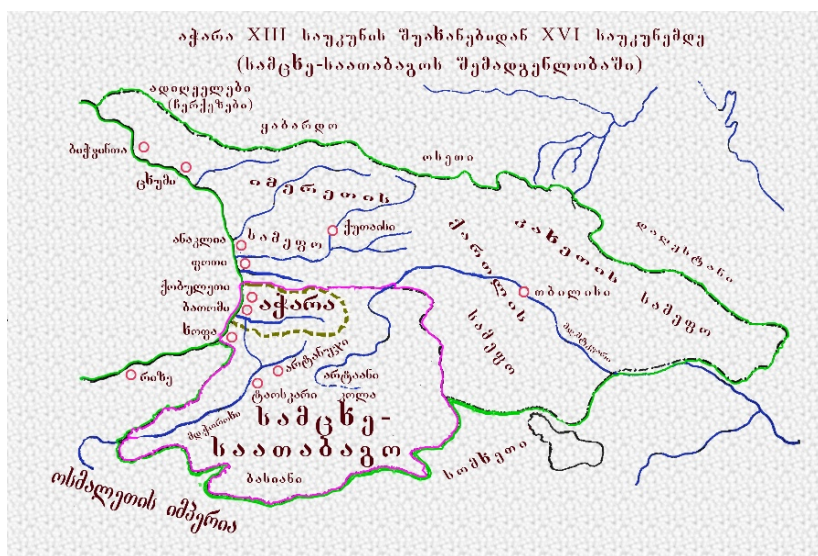
წმ. ანტონ მარტყოფელი



ვარძია



თხილვანას ეკლესიის ბალავარი – ლაპიდარული წარწერით



აჭარა XIII საუკუნის რუკაზე

მარიამ მარჯანიშვილი
ქუთაისის სახელმწიფო ისტორიული მუზეუმი
ფილოლოგიის დოქტორი

ქართული კულტურის იერსახე **თამარ პაპავას წერილებში**

ქართულ ემიგრანტულ ეპისტოლარულ ლიტერატურაში თამარ პაპავას თავისი მასშტაბით, ინფორმაციულობითა და გულწრფელობით, განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს. იგი თავის ეპისტოლეებში მსხვილი პლანით წარმოადგენს ბევრ მნიშვნელოვან მოვლენას, როგორიცაა ქართული კულტურის იერსახე და ემიგრაციაში ცნობილ ადამიანთა სახეებსაც.

ესეისტი თამარ პაპავა იმ შემოქმედებით მწერალ ქალს მიეკუთვნება, რომელმაც იცხოვრა და განვლო დიდი ეპოქა-ლური ძვრები და ქარტახილები, იგემა დამოუკიდებელი საქართველოს თავისუფლება, სამშობლოს ოკუპაცია და ემიგრაციის ნარ-ეკლიანი გზის სუსხი.

თამარ პაპავა ბავშვობიდანვე ტრიალებდა გამოჩენილ საზოგადო მოღვაწეთა წრეში. მათ ოჯახში ხშირად იკრიბებოდა ქართული სიტყვისა და თეატრის კორიფეები, რომელთა ურთიერთობამ და სიახლოვემ ბევრად განაპირობა შემდგომში თამარ პაპავას მსახიობად, მწერლად და საზოგადო მოღვაწედ ჩამოყალიბება.

იმთავითვე უნდა ითქვას, რომ თამარ პაპავა მსახიობთა იმ თაობას მიეკუთვნებოდა, რომლის პროფესიული დაოსტატება ძველ თეატრში დაიწყო. მან ემიგრაციაში წასვლამდე შექმნა თავისი აქტიორული „ოქროს ფონდი“: ვერონიკა („ვიდრე ხვალ, უფალო“), აბა („ბოშა ქალი აზა“), ქრისტინე („ქრისტინე“) და სხვა. ახალგაზრდა მსახიობს ფანატიკურად უყვარდა თეატრი. ბევრ ჭირსა და უსიამოვნებას იტანდა მისი სიყვარულით, რომელსაც მაყურებელი ბევრჯერ ჩაუფიქრებია, აუცრემლებია და გაუცინებია...

თამარ პაპავას, როგორც მსახიობის, წარმატებაზე მეტ-

ყველეს ჟურნალ „თეატრი და ცხოვრების“ 1914 წლის 4 მაისის ნომერში დაბეჭდილი ინფორმაცია: „სია იმ პირთა, რომელიც შეიძლება დღეს დღეობით ქართული სცენის მსახიობებად ჩაითვალოს, სადაც ანბანის მიხედვით მოხსენებული იყო თამარ გოგოლაშვილიც“ („თეატრი და ცხოვრება“, 1926:15).

გასული საუკუნის დასაწყისის პერიოდიკის მიხედვით ჩანდა, რომ თამარ პაპავა სცენაზე განსხვავებული ჟანრის და ამპლუის სახეებს ერთნაირი ოსტატობით ასახიერებდა.

ქართულ სასცენო ხელოვნებაში დაოსტატებამ კიდევ უფრო გაამდიდრა თამარ პაპავას სულიერი საგანძური. ჯერ კიდევ საქართველოში ცხოვრების დროს დაბეჭდა პატარა მოთხრობები ბავშვებისათვის „ქოჩრიანი ტოროლას“ ფსევდონიმით. მისი შემოქმედებითი ნიმუშები სისტემატიურად ქვეყნდებოდა ჟურნალებში „თეატრი და ცხოვრება“ და „ალმანახი“. თამარ პაპავას მინიატურები, ესკიზები, ნერილები, ჩანახატები ასევე ქვეყნდებოდა გაზეთ „ერთობაში“ და სხვა ქართული პერიოდული პრესის ფურცლებზე.

მწერალი ქალი მთარგმნელობით მოღვაწეობასაც ეწეოდა. ესენია პროზაული თარგმანები: ბონზელსის „ფუტკარი მაია“ და ო. მირბოსის ხუთმოქმედებიანი დრამა „ჟან და მადლენა“.

1923 წლიდან ბოლშევიკური რუსეთის მიერ საქართველოს ოკუპაციის შემდეგ, თამარ პაპავა სხვა ქართველ პოლიტიკურ ემიგრანტებთან ერთად ევროპაში გადაიხვეწა იმ იმედით, რომ საერთაშორისო სამართლის გზით კვლავ აღედგინათ საქართველოს დამოუკიდებლობა.

ემიგრაციის კონსოლიდაციის, ახალი თაობისა და უცხოელთათვის ქართული ტრადიციების გაცნობის მიზნით, თამარ პაპავა გერმანიაში ხშირად აწყობდა ქართული დღესასწაულებისა და მნიშვნელოვანი თარიღების აღნიშვნას, რაც იყო ერთიანობის ერთგვარი აქცია და საქართველოსადმი საერთაშორისო საზოგადოების ყურადღების მიპყრობის მცდელობა.

მეორე მსოფლიო ომის დამთავრების შემდეგ პაპაეების ოჯახმა სამხრეთ ამერიკას მიაშურა. აქ ფართოდ გაშალა მან

თავისი სამწერლო მოღვაწეობა. თუ ესეისტის „დიდი სახეები პატარა ჩარჩოებში“, ნაწილი პირველი 1937 წელს პარიზში დაიბეჭდა, არგენტინაში ზედიზედ გამოვიდა მისი „დარეჯან დედოფალი“ 1951 წელს, ხოლო 1953 წელს კი მწერლის „დიდი სახეები პატარა ჩარჩოებში“, ნაწილი მეორე. თამარ პაპავა მეუღლესთან ერთად ავტორია ისტორიული ნაშრომისა „მარიამ უკანასკნელი დედოფალი საქართველოსი“.

ქართული სიტყვის, სულის, ჩვევებისა და ტრადიციების გამტარებელ თამარ პაპავაზე მწერალი გრიგოლ რობაქიძე ერთ-ერთ წერილში წერდა: „გადმოხვეწილობაში, თქვენ ორივემ შეჰქმენით ოაზისი საქართველოსი: ქართული ოჯახი. ეს დიდი რამაა. მე არ ვგულისხმობ აქ მარტო „ქართულ სუფრას“ – თუმცა ესეც ფრიად გულისხმიერი მოვლენაა თავის თავად – ვგულისხმობ „გულისცემას“ ქართულს საერთოდ. ეს „გულისცემა“ მხილდება მხოლოდ და მხოლოდ „ერთ-გულებაში“ საქართველოს ტრადიციების მიმართ. შენს ოჯახში ხშირად მიგემნია მე ეს „ერთგულება“, ცხადდებოდა იგი: ნადიმში, როკვაში, სასმურში, თუ ცოცხლად წარმოსახვაში „ქართლის ბედისა“... ასეთი „ერთგულებით“ გადმოცემული ტრადიცია თანვე მის მწერლურ ასახვაშიაც „იმტკიცებოდა“: სახეში მაქვს ისტორიული ნარკვევები შენი და თამარისა“ (რობაქიძე, 2012:430-431).

ამასვე აღნიშნავდა თამარისადმი გაგზავნილ წერილში ექვთიმე თაყაიშვილი: „ემიგრაცია გადაგვარების გზაზე სდგას. ეს მეორე უბედურება არის ჩვენი მომავლისთვის... დიდათ მიხარის რომ თქვენს ქალებს მშობლიური ქართული აღზრდა არ მოჰკლებია ემიგრაციაში თქვენის მეცადინეობით“ (თაყაიშვილი, 1999:9).

თამარ პაპავას პუბლიცისტური ნააზრევები სისტემატურად იბეჭდებოდა ქართულ ემიგრანტულ ჟურნალ-გაზეთებში – სამხრეთ ამერიკაში გამომაველ ჟურნალ „მამულში“ და სხვ. თამარი იყო არგენტინაში ლიტერატურულ-კულტურული საქმიანობის დედაბოძი და ცნობილი საზოგადო მოღვაწე.

1952 წელს თამარ პაპავა აირჩიეს არგენტინის ქართული სათვისტომოს თავმჯდომარედ. იგი მთელი ენერგიით ჩა-

ერთო იქ გადმოხვენილ ქართველთა კერის მუშაობის გასაუმჯობესებლად, რათა ეს „უკანასკნელი „ნატეხი“ საქართველოს“, როგორც მას გრიგოლ რობაქიძე უწოდებდა, მშობლიური ყოფილიყო თითოეული ემიგრანტისათვის.

სამხრეთ ამერიკაში დანერა თამარ პაპავამ „გაბნეული საფლავები“ და „ლტოლვილთა საძვალენი“, სადაც მწერალი ნიჭიერათ აღწერდა უცხოეთის ცის ქვეშ დაფერფლილთა სიცოცხლეს, რომლებთაც საფლავებში ჩაჰყვათ სამშობლოს ნახვის აუხდენელი ოცნება.

თამარ პაპავა საზღვარგარეთ გადახვენილ იმ ადამიანთა შორის იყო, რომელთა ცხოვრებას რემარკად გასდევდა მიხაკო წერეთლის სიტყვები: „ერი მისგან დაშორებულ ემიგრანტთა ცხოვრებას შემდეგ იმდენად ანიჭებს მნიშვნელობას, რაოდენადაც მისი მოქმედება უცხოეთში სასარგებლო ყოფილა ქვეყნისათვის ან პოლიტიკურად, ან რომელიმე სხვა მხრივ. ერთი რამ ყოველთვის იყო დიდი ღირსება ქართველი ემიგრაციისა: გარდახვენილთა შორის ბევრი იყო ისეთი, რომელიც არათუ არ სწყდებოდა სამშობლოს გულით, სულით, გონებით, არამედ თავისი მოქმედებით, დაუღალავი ღვაწლით, ათასი ჭირის დათმობით საქართველოს შველოდა პოლიტიკურად, ან მას უქმნიდა ან უძღვნიდა ისეთ კულტურულ ღირებულებათ, რომელთა შექმნა ცუდ პირობათა გამო თვით საქართველოშიც ძნელი იყო და რომელთაც დღესაც აფასებს მაღლიერი სამშობლო“ (წერეთელი, 1990:2).

აქედან გამომდინარე, შეიძლება აღინიშნოს, რომ თავისი დაუღალავი შემოქმედებითი მოღვაწეობით სამშობლოსა და ემიგრაციაში, თამარ პაპავამ მეცნიერების, მწერლობის, პუბლიცისტიკის, ეპისტოლური და მემუარული ჟანრის სფეროში მნიშვნელოვანი კვალი დატოვა, რითაც ღირსეულად მოიპოვა ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო და კოლორიტული შემოქმედის სახელი.

თამარ პაპავას შემოქმედებაში მნიშვნელოვან ადგილს იჭერს მისი ეპისტოლარული მემკვიდრეობა, სადაც მწერალი დღემდე უცნობ ფაქტებსა და მოვლენებზე ამახვილებს ყურადღებას და გვაძლევს მნიშვნელოვან შტრიხებს ქართული

კულტურის იერსახის შესაქმნელად. უპირველესად უნდა დავასახელოთ არგენტინაში გამომაველ ჟურნალ „მამულის“ ფურცლებზე დაბეჭდილი წერილი „მადლიანი შრომა“, სადაც ავტორმა სიღრმისეულად შეაფასა ქართველი სასცენო ოსტატების შრომა: „ვფურცლავ ძველ ჟურნალებს და ამ ფერგადასულ სტრიქონებში ვეძიებ ამბებს ძველი ქართული თეატრის ცხოვრებიდან... თუ საერთოდ ჭირად არის ცნობილი, რომ მსახიობები უმეტეს ნაწილად ნივთიერ შევინროებას განიცდის, ეს ათ კეცად ხვდება ჩვენს მსახიობს!...

განა ჩვენ თვითონ არა ვართ ყველა ამგვარ დაბრკოლებათა მნახველნი და მონამენი? რამდენი დამცირება და დევნა უნდა გადაგვეტანა მაშინ ქართული სცენის უანგარო მუშაკთ: ჩემ თვალის წინ განვლეს ამ ამბებმა. მამაჩემი, სვიმონ სვიმონიძე (სვიმონ გოგოლაშვილი) 40 წელი ემსახურებოდა ქართულ თეატრს... და მე ვხედავდი თუ როგორ ცხოვრობდნენ, რაოდენ დევნას იტანდნენ ეს ქართული თეატრისათვის შეფიცული მუშაკნი, მაგრამ მაინც კლდესავით იდგნენ.

და მაინც ბედნიერად ვსთვლი ჩემს თავს, რომ ბედმა მარგუნა ახლოს ვყოფილიყავ ქართული სცენის ქურუმთა წრესთან და საკუთარი თვალებით მენახა მათი თავდადება, გამძლეობა, დამცირებათა ამაყად და ჩუმად ატანა და ყველა ეს მხოლოდ სიყვარულისათვის ჩვენი ეროვნული თეატრისა.

ეს იყო დიდი ქართული საქმე, რომელიც უნდა გაკეთებულიყო, რათა ქვეყანას და კერძოდ ძლიერ მტერს ეგრძნო, რომ საქართველოს სიცოცხლე და წინსვლა სწყუროდა“ (პაპავა, 1990:269-272). თამარ პაპავა ამ მოგონებაში ჩვეული პირუთვნელობითა და სიმართლით მოგვითხრობს სიკეთისა და მშვენიერების მსახურის – ხელოვნების დიდ ძალაზე.

ქართული თეატრის ქურუმებს კარგად ესმოდათ, მაშინ როცა მშობლიური ენა და საერთოდ ყველაფერი ქართული იდევნებოდა, სცენა უნდა გადაქცეულიყო ეროვნული კულტურისა და ეროვნული თვითშეგნების დამკვიდრების მგრძნებარე ტრიბუნად. ერის მესაჭეს, დიდ ილიას, თეატრი მიაჩნდა როგორც მაყურებელზე უშუალო ზეგავლენის, მისი იდეურ-მორალური აღზრდის უძლიერეს საშუალებად. „სცენ-

ნა იგივე შკოლაა, რომელიც ცხოველი სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუას, იგი ამ თავის თვისებით კაცის გუნებაზე უფრო მედგრად მოქმედებს, ვიდრე სხვა რამე. ამ მხრივ არის იგი კაცის გრძნობისა და გონების გამაფაქიზებელი, გამწმენდი“... (მარჯანიშვილი, 2011:23).

ილიას სიტყვებით შთაგონებულებმა, – წერდა თამარ პაპავა, – სთქვეს ქართული ღირსებისათვის მეზრძოლმა ქურუმებმა, „ჩვენ მხოლოდ სიყვარული გვეყოფა; ის აგვატანინებს ყოველ გაჭირვებას და დევნას. ჩვენ გვინდა მხოლოდ სამშობლოს სამსახური და მამულიშვილთა თანაგრძნობა! დახმარებას ვერ მოგთხოვთ... და დაცლილ, დარღვეულ ქართული ხელოვნების ტაძრის წინ შემოიკრიბნენ, ღვთიურის ცეცხლით ალგზნებული ქართველი პატრიოტები...

მხოლოდ თავდადებულთ და შეფიცულთ თუ შეეძლონ არაფრისაგან უკვდავი თეატრი შეექმნათ საქართველოსათვის, რომელიც ასი წლის თავს დღესასწაულობს და ლაღად ზეიმობს...

ჩემს გულშიაც ნათელი ჩამოეშვება ხოლმე, როცა მოვიგონებ, რომ მეც ბედნიერება მქონდა ამათ წრეში 17 წელიწადი ქართულ სახალხო თეატრისათვის მცირედი სამსახური გამეწია.

მხოლოდ მათ შეეძლოთ – ასკვნის ბოლოს თამარ პაპავა, – ეთქვათ:

*„ცუდად ხომ მაინც არ ჩაივლის ეს განწირული
სულის კვეთება,
და გზა უვალი, შენგან თელილი, მერანო ჩემო,
მაინც დარჩება“.*

ჭეშმარიტად, მათ განვლეს ეს ეკლიანი გზა, გასთელეს და გასტკეპნეს იგი... და დიდება და ნათელი მათ სახელს ამ მაღლიანი შრომისათვის“ (პაპავა, 1990:274-275).

ემიგრანტი მწერალი ქალის პირადი წერილები იწერებოდა 1960-64 წლებში, მაშინ, როცა სტალინის მეთაურობით ბოლშევიკური რეჟიმის მიერ მთელ საბჭოეთში ჩამოფარებული ე.წ. რკინის ფარდა უკვე აიხადა.

60-იანი წლებიდან ქართველ ინტელიგენციაში სათავე

დაედო ეროვნული პრობლემატიკისადმი შემოქმედებითი ინტელიგენციის ყურადღების გამახვილებას. მეტი გაბედულებით გაისმა სისტემის კრიტიკა, წინა პლანზე წამოინია ჰუმანიზმი და ზოგადკაცობრიული ღირებულებანი. მარქსისტულ-ლენინური პროპაგანდით, სოციალიზმი წარმოიდგინებოდა საზოგადოებად, როგორც ყველაზე უკეთესი, ვინემ რომელიმე სხვა წყობილება, რომელიც უზრუნველყოფდა ადამიანთა მატერიალურ და სულიერ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებას მეცნიერების, ტექნიკის, კულტურის განვითარების უმაღლეს დონეზე. ე.წ. „კულტურულ რევოლუციას“ ეკისრებოდა არა მარტო ქვეყნის გამოყვანა ჩამორჩენილობიდან და მისი კულტურული დონის ამაღლება, არამედ ახალი საზოგადოების მშენებელი ხალხის გამსჭვალვა კომუნისტური პარტიის იდეებისადმი ფანატიკური ერთგულების სულისკვეთებით.

მრავალსაუკუნოვანი მდიდარი ტრადიციების მქონე ქართული კულტურა, რომლის აღორძინების შინაგანი იმპულსები დამოუკიდებლობის პერიოდში მომძლავრდა, რა თქმა უნდა, ვერ შეეგუა იმ პრინციპებს, რასაც ე.წ. „კულტურული რევოლუცია“ ეყრდნობოდა. ქართული მწერლობა, ისე როგორც ყოველთვის, ახლაც სათავეში ჩაუდგა ქართველი ხალხის ეროვნულ-განმანათავისუფლებელ მოძრაობას საოკუპაციო რეჟიმის წინააღმდეგ.

სიტყვაკაზმული მწერლობის გამოკვეთილ ეროვნულ პოზიციას ოფიციალური იდეოლოგია თვლიდა სოციალიზმის მტრულ გამოვლინებად, ნაციონალიზმის აღორძინებად და ცდილობდა აღეკვეთა იგი მკაცრი რეპრესიებით. რეპრესიებს შეეწირა 20-30-იანი წლების ლიტერატურისა და ხელოვნების მრავალი გამოჩენილი მოღვაწე. რეჟიმმა შეძლო ქართული მწერლობის ერთი ნაწილის აყოლიება. ფეხი მოიდგა ე.წ. „სოციალისტურმა რეალიზმმა“. თანდათან მომძლავრდა კონიუნქტურული ლიტერატურა, რომლის მოწოდებად იქცა ყველა იმ აქციის ქება-დიდება და წახალისება, რასაც უნიტარული რეჟიმი სახალხო მეურნეობის ყველა დარგში, მათ შორის კულტურის სფეროებში ახორციელებდა.

ამას კარგად გრძნობდნენ და ხედავდნენ ქართველი

ემიგრანტები. ამის დასტურია თამარ პაპავას ეპისტოლური მემკვიდრეობიდან ერთი ასეთი ამონარიდი: „ჯერ არ მოგვსვლია „ლიტერატურული გაზეთი“, სადაც კონსტანტინეს იუბილეა აღნიშნული, ჩვენ სულით და გულით მანდ ვართ, მასთან. ამ დღეს ვულოცავთ ჩვენც მისი მადლიანი კალმის დიდ გამარჯვებას. ჩვენი ეპოქის „კონსტანტინეს მარჯვენამაც“ ხომ ააგო ახალი „სვეტიცხოველი“, ძველი, მაგრამ „ცხოველი“. მეგობრები მას ეხვევიან და მარად მასთან დარჩებიან“... (პაპავა, ფონდი 28103/4).

ასევე მნიშვნელოვანია თამარ პაპავას შემდეგი პირადი წერილიც: „რაც შეეხება ჩვენს თხოვნას, არ გვინდა დიდათ შეგანუხოთ – წერს იგი სარა მერაბაშვილს, – მაგრამ თუ თქვენ მოახერხებთ და გვიშოვნით კ. გამსახურდიას „დავით აღმაშენებლის“ მესამე წიგნს, დიდათ დაგვაძალბებთ. ჩვენი მეგობარი კ. გამსახურდია სიყვარულით მოგვიკითხეთ და თუ წიგნი აქვს, გადმოგცემთ ჩვენთვის. ისეც იმედი გვაქვს ძველი ქართველი მწერლები არ დაგვივინწყებენ და მათ უკანასკნელ ნაწარმოებებს მოგვანვდიან. ჩემს ძმად ნაფიცს კონსტანტინეს დიდი მადლობა წიგნებისათვის, რომელიც მისგან ამასწინად მივიღეთ“ (პაპავა, ფონდი 28103/6).

დასავლური სამყაროსაგან გამთიშველი რკინის ფარდის ვითარებაში შეზღუდული იყო ქართველ მეცნიერთა და კულტურის დარგის მუშაკთა კონტაქტები გარე სამყაროსთან. ამ დროს საქართველოსაგან იზოლირებულად ქართული კულტურის სამსახურში იდგნენ 1921 წლის ქართული პოლიტიკური ემიგრაციისა და მის შემდგომ ევროპაში გახიზნული მოღვაწენი. ქართველ ემიგრანტთა სათვისტომოებში პარიზში, მიუნხენში, რომში, ოსლოში, ბრიუსელში, არგენტინაში, ბრაზილიაში, ჩილეში, ნიუ-იორკსა და ამერიკის შეერთებული შტატების ქალაქებში აქტიურად მიმდინარეობდა ფართო მასშტაბის მეცნიერული კვლევები საქართველოს ისტორიასა და კულტურაზე. აქვე ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ უცხოეთში მოღვაწეთა ნაშრომებში გაცილებით ადრე ჰპოვეს დასაბუთება და პოპულარიზაცია იმ იდეალებმა, რომლებიც სულიერად კვებავდა ისტორიულ საქართველოს მისი განვითარების სხვადასხვა

ეტაპზე. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია დიდი იყო დაინტერესება „სამანს აქეთ და სამანს იქით“ მცხოვრებ ქართველ შემოქმედთა მიმართ, რასაც კიდევ ერთხელ ადასტურებს თამარ პაპავას შემდეგი წერილები, რომლებიც დღესაც არ კარგავენ ლიტერატურულ ღირებულებებს: „ქ-ნო სარა, თუ შეხვდეთ ბ-ნ ლევან გოთუას, გთხოვთ, მას მიუძღვნათ სიყვარულით დიდი მადლობა; მადლობა მისი დიდი და ყოველის მხრივ შესანიშნავი ნაშრომისათვის, რომლითაც მან გახსნა ძველი საქართველოს უხვი საუნჯენი და მის განძებს გვაზიარა; ვინც ნამდვილი ქართველია და ვისაც ესმის მისი ეროვნული წარსულის სურნელება, ის დიდხანს ვერ მოაშორებს თვალს ამ ჩუქურთმებს... (იგულისხმება ლ. გოთუას „გმირთა ვარამი“)“ (პაპავა, ფონდი 28103/6).

თამარ პაპავას ეპისტოლეებიდან აშკარად ჩანდა, რომ მისი ლიტერატურული შეფასებანი ქართულ მწერლობაზე ყოველთვის მხატვრულ ქმნილებათა გულისგულიდან იყო ამოზრდილი და ყურადღების არეალიდან არასოდეს ეპარებოდა ის მთავარი, რომელიც შეფარვით იყო მოცემული კონსტანტინე გამსახურდიასა და ლევან გოთუას თხზულებებში, რაც თავისთავად განსაკუთრებულ ხედვას მოითხოვდა ამოსაცნობად.

მშობლიურ მწერლობაზე თავის შეხედულებას თამარ პაპავა სხვა წერილებშიც გადმოგვცემდა და აღნიშნავდა: „ჩვენ სისტემატურად მოგვდის „დროშა“, „საბჭოთა ხელოვნება“, „ლიტერატურული გაზეთი“ და „მნათობი“. ამგვარად ჩვენი ქვეყნის ამბებს და მის ხელოვნება-მწერლობას მონყვეტილი არა ვართ. სხვათა შორის, დიდათ მოგვეწონა ოტია იოსელიანის „ვარსკვლავთცვენა“ („მნათობი“, 1961 წლის 1, 2, 3, 4). ავტორი გვატყვევებს სადა და გულწრფელი თბრობით, ღრმა ფსიქოლოგიური განცდების უბრალო ხერხით გადმოცემით. აკაკი მას დიდ მომავალს უქადის...

ლადო ასათიანის ლექსები შესანიშნავია, აკაკი მუდამ დიდ შეფასებას აძლევდა ამ ახალგაზრდა ნიჭიერ პოეტის შემოქმედებას; რა სამწუხაროა, მისი ასე უდროოთ ნასვლა. ბ. შალვა ასათიანს დიდი მადლობა ბ. დგებუაძის წიგნისთვის

– ეს ახალი ჟანრია ქართული მწერლობის ასპარეზზე და მას სულით და გულით ვუსურვებთ დიდ გამარჯვებას.

რაც შეეხება თავად ასათიანის წიგნს „დაუკარ, ჩემო ჩონგურო“, მშვენიერია ეს კრებული, საუცხოვო. რამდენი რამ გააცოცხლა, განმიახლა ძველად გაგონილი – ზოგი სოფელში და ზოგიც თბილისში.

ბ. დ. ქორიძის წიგნი მეტად საინტერესოა – ბევრი საინტერესო მასალები და წყაროები აქვს დაგროვილი. დ. ქორიძის შრომა უეჭველათ სასიამოვნო და სასარგებლო მოვლენად უნდა ჩაითვალოს. ალექს ბეტაშვილის ლექსებიც დიდის ყურადღებით ნავიკითხეთ. მოგვეწონა ძალიან. აკაკი, როგორც ძველი კრიტიკოსი, რომელიც მუდამ მკაცრი იყო, ამბობს, რომ ავტორი უდავოდ ნიჭიერია, მაგრამ, მის ბევრ ლექსს გულწრფელობა აკლია, რაც ხელოვანისათვის მთავარიაო; ლექსები, რომლებიც უშუალო განცდას გადმოგვცემს, ძალიან სადა და ნამდვილი შემოქმედებაა. „ოცნება, ღამე და თოვა“, „იცოდე“, „მე შენ ღიმილს როგორ ავნერ...“, „მე მხიბლავს შენი ქართული რიდი“ და სხვა, აქ ავტორი ბევრით გვაგონებს ძველი დროის გრიშაშვილსო და ვუსურვო უნდა ამ გზით წარმართოს თავისი შემოქმედებაო. ვინ არის ნეტა ნინო ქობულაშვილი? – შესანიშნავია მისი ლექსი „აპრილი მალე შემოვა თბილისს“ (პაპავა, ფონდი 28103).

აკაკი სულ გააგიჟა უკანასკნელმა:

„აპრილმა ბადის მოქნევა იცის,

ფრთხილად იყავი გოგონავ ჩემო!“

თუ შემთხვევით ხელთ ჩაგივარდეს აკადემიკოს გ.წერეთლის უკანასკნელი ნაშრომი, მგონი ასე ჰქვიან: „პალესტინის ქართული წარწერები“, გთხოვთ გამომიგზავნოთ. ბ. ლ.გოთუას მეოთხე წიგნს მოუთმენლად მოველით“ (პაპავა, ფონდი 28103/4).

თამარ პაპავა თავისი ეპისტოლეებით წარმოჩინდება უტყუარი გემოვნების ლიტერატურულ მკვლევარად, რომელიც არამარტო გარედან აკვირდებოდა საქართველოში მიმდინარე სამწერლო პროცესებს, არამედ აკაკი პაპავასთან ერთად თითქმის მის შუაგულში იყო მოქცეული. იგი ემიგრა-

ციიდან სულ სხვა თვალსაწიერით გაიაზრებდა ლიტერატურულ დუღილს, რომლის არსებობასაც ოკეანის გაღმადანაც, თავისუფალი სიტყვისა და სიმართლის დამკვიდრების ძალისხმევით თვითონაც უწყობდა ხელს.

თამარ პაპავას წერილებიდან ასევე იგრძნობა, რომ 50-იანი წლების მიწურულიდან ქართულ მწერლობაში მოსულ შემოქმედთა ახალ თაობას აშკარად ახასიათებდა ოფიციალური მსოფლმხედველობის მონური ხუნდებიდან გათავისუფლების გაბედული მისწრაფება, მაღალი ჰუმანიზმი, ეროვნული სატკივარის წინა პლანზე წამოწევა, შეურიგებლობა იმ მანკიერ ჩვევათა წინააღმდეგ, რაც 1921 წლიდან, საბჭოური ოკუპაციის გამო შემოიჭრა ხალხის სულიერ ყოფაში. თამარ პაპავას მწერლურ თვალს არ გამოჰარვია ზოგიერთი შემოქმედის მხრივ ეროვნულ-კულტურულ ტრადიციების მიმართ მერკანტილისტური დამოკიდებულება, რამაც საბოლოოდ საქართველოში მოამრავლა კონიუნქტურული ინტელიგენცია. ეს აზრი შეფარვითაა გატარებული თამარ პაპავას ერთ-ერთ წერილში: „სალიტერატურო გაზეთში“ ნაწიკითხეთ, რომ გ. ლეონიძეს დოქტორის სამეცნიერო ხარისხი მიუსაჯესო. მართლაც დიდი გამარჯვებაა და გულით გვიხარია. მისი შრომები და ნარკვევები (პოეზიის გარშემო) დიდად ნაყოფიერი იყო. ჭაბუკი დავსტოვეთ და დღეს სახელმძღვანელო მეცნიერი და შესანიშნავი მგოსანია. მოულოცეთ ჩვენს მაგიერ. იმედია, ვახსოვართ“ (პაპავა, ფონდი 28103/2).

თ. პაპავა ერთ-ერთ ეპისტოლეში გრიშაშვილზეც აღნიშნავდა: „რად დაგვივინწყა სოსომ? ჩვენს ბიბლიოთეკას მისი უკანასკნელი შრომები არ ამშვენებენ“ (პაპავა, ფონდი 28103/19).

თ. პაპავა თავის ეპისტოლეებში ჩვეული შტრიხების მოხაზვით იმ მკაცრ რეალობაზე ამახვილებდა ყურადღებას, რომლითაც ბოლშევიკებმა თავიანთ თვალსაზრისს, გემოვნებას და პრინციპებს დაუმორჩილეს მთელი ლიტერატურა. როგორც ჩანს, ამის გამო აცხადებდა ალექსანდრე აბაშელიც: „ყველას გვაჩნია შუბლზე ხაზებად საუკუნეთა გადაწაფრენი“... მრავალწლიანმა კრიზისმა შეიპყრო და ლექსების

წერა მიატოვეს და მეცნიერულ კვლევას მიჰყვეს ხელი: ი.გრიშაშვილმა, გ.ღვინიძემ, ა.აბაშელმა, კ.ნადირაძემ, დ.შენგელაიამ და სხვებმა. კონფორმიზმი გახდა მათი შემოქმედებითი ტრაგედია. სწორედ ამაზე მიუთითებს სოსო სიგუაძე: „ბოლშევიკებმა, ერთი მხრივ, განადიდეს მწერლის სახელი, მაგრამ, მეორე მხრივ, ისე სასტიკად დათრგუნეს შემოქმედი, რომლის მსგავსი არ იცის კაცობრიობის ისტორიამ“ (სიგუა, 2002:164). ალბათ, ხსენებულ ეპისტოლეში ამიტომაც აღნიშნავდა ორაზროვნად და ქვეტექსტით თამარ პაპავა: „გ.ღვინიძეს დოქტორის სამეცნიერო ხარისხი მიუსაჯესო“.

ქართული კულტურის მნიშვნელოვანი განვითარების შესახებ, კერძოდ, თეატრისა და სახვითი ხელოვნების ცნობილ მოღვაწეებზე, ასევე თავის შეხედულებებს გვანვდის თამარ პაპავა: „ჩვენი საყვარელი ნუცა ჩხეიძის გარდაცვალებამ, რაც პირველად თქვენი წერილიდან შევიტყვე, ათასი ფიქრები და წარსულის მომხიბლავი სურათები გამიცოცხლა... დიდი და საინტერესო ხელოვანი იყო თავის დროზე, როცა ქართულ სცენას ჭირისუფალიც არ ჰყავდა და ათას დაბრკოლებას ეჯახებოდა, მხოლოდ ერთი პატარა, მაგრამ მტკიცედ შეკრული წრე თავგანწირვით ემსახურებოდა მას. და ერთგულ, უანგარო დარაჯათ უდგა. მათ შეგვინახეს ეს ქართული, მშობლიური კერა და ეროვნული დროშა ძველ ნანგრევებიდან გამოიტანეს... და მათში ჩვენი ნუცა თავიდანვე ჩადგა... ამ სკოლამ წარმოშვა მთელი წარჩინებულ მსახიობთა თაობა... და ყველა ესენი დიდი სიყვარულით მიიტანდნენ გვირგვინს მის საფლავზე... და ჩემი ვარდებიც ოცნებით ამ გვირგვინშია“ (პაპავა, ფონდი 28103/22).

ამ წერილში თ. პაპავა ეროვნული თეატრის განვითარების საქმეში ქართველი ქალის უმაგალითო თავდადებაზე ამახვილებს ყურადღებას, რომლის ერთ-ერთი მონაწილეთაგანი თავადაც გახლდათ.

ქართული თეატრისადმი თამარ პაპავას დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობაა გამოხატული სარა მერაბაშვილისადმი გაგზავნილ შემდეგ ეპისტოლეშიც, სადაც ავტორი აღნიშნავს: „თქვენს მიერ გაღვიძებულმა მოგონებამ სცენაზე ჩემი მუშაო-

ბის შესახებ, ბევრი რამ გამიცოცხლა იმ დროიდან... ეს იყო პირველი საფეხურები დღეს უკვე ძლევამოსილ ქართულ თეატრის ისტორიისა. მოკრძალებით, მაგრამ გულწრფელად და უნაგაროდ ვეწვდებით მას თავს და მიგვქონდა სიყვარულით ვისაც კი რა გაგვაჩნდა; და თუ ეს ჩვენი პატარა სამსახურიც დავინყებულები არ იქნება, ესეც ეყოფა ლამაზ გვირგვინად ჩვენს გაჭაღარავებულ თავს“ (პაპავა, ფონდი 28103/4).

ჩვეული სიყვარულით და გულისხმიერებითაა დაწერილი წერილი, სადაც შეფასებულია მხატვარ კირილე ზდანევიჩის მოღვაწეობა: „ლიტერატურული გაზეთიდან“ გავიგე, რომ ჩემს დეიდაშვილს, მხატვარ კირილე ზდანევიჩს 70 წელი შესრულებია. მინდოდა მისთვის გამომეგზავნა წერილი მოლოცვისა, რაიმე სპეციალური. თან რაიმე სპეციალური წიგნიც გამომეგზავნა, რომელიც მას მხატვრობაში გამოადგებოდა; თან მინდოდა მომეგონებია ის დრო, როცა ეგ და მისი ძმა, ილუშა, იყვნენ ფიროსმანის ძიებაში. მაშინ მეც ხომ მათთან ვიყავი, – მთელი მაგათი ამბების უახლოესი მონაწილე“ (პაპავა, ფონდი 28103/20).

ეტყობა, სარა მერაბაშვილმა ადრესატს არგენტინაში მიაწვდინა კ. ზდანევიჩის წიგნი, რომლის შესახებ თ. პაპავა მაღლიერებით აღნიშნავდა: „მივიღე სწორედ თქვენს მიერ გამოგზავნილი ნაშრომი ჩემი საყვარელი დეიდაშვილის კირილე ზდანევიჩისა. დიდის გულისტკივილით მომწერა ამას წინათ: ჯერ ვერ გიგზავნი ქართულს ენაზედო, რადგან მაშინვე ყველა გაიყიდაო. ეს არც საკვირველია: წიგნი უზადოთ და დიდის გემოვნებითაა შედგენილი და გამოცემული შესანიშნავის რეპროდუქციებით“ (პაპავა, ფონდი 28103/26).

როგორც წერილებიდან ჩანდა, საქართველოში პარტიული დოგმისადმი მონურ მორჩილებას თავდაღწეულმა ქართველმა ინტელიგენციამ თანდათან გააცხოველა ინტერესი თავისუფალი აზროვნების შემოქმედების ნიმუშების მიმართ, რამაც ბუნებრივად გამოიწვია დიდი ინტერესი ემიგრანტი მწერლების. საილუსტრაციოდ თ. პაპავას წერილიდან ერთ ამონარიდს დავიმოწმებთ: „ესესაა მივიღეთ ჩილედან წერილი, რომლითაც თქვენი ძმა და ჩვენი მეგობარი ავთანდილი

გვატყობინებს (იგულისხმება მერაბაშვილი), რომ საქ. ს.ს.რ აკადემიის მომსახურეს, თუ წევრს სურვილი გამოუთქვამს ჩვენი წიგნის („მარიამ უკანასკნელი დედოფალი საქართველოსი“ და რამდენიმე სხვა წიგნების „დიდი სახეები პატარა ჩარჩოებში“) მიღების. ჩვენ ეს წიგნები განმეორებით გადმოუგზავნეთ საქართველოს აკადემიის ბიბლიოთეკას, სახელმწიფო უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკას, რუსთაველის სახელობის ქართული ლიტერატურის ისტორიის ინსტიტუტს, „სახელგამს“, „საბჭოთა საქართველოს“, გამომცემლობა „მნათობს“ და სხვა რედაქციებს.

წიგნები დაზღვევით გადმოიგზავნა და არა მგონია დაკარგულიყო. რაკი საქართველოს მეცნიერების მუშაკებმა ეს ჩვენი მცირედი ნარკვევები ღირსეულ ქართველ ქალებზე ასე თუ ისე ყურადღების ღირსი გახადეს, ჩვენ, რასაკვირველია, მზადა ვართ ამ უკანასკნელ ეგზემპლარებსაც შეველიოთ და სიამოვნებით მოგაწვდით ცალკე, ჩვეულებრივ ფოსტით, დაზღვევით თითო ან ორ-ორ ეგზემპლარს იმ წიგნებისას, რაც კიდევ დაგვრჩენია არქივში.

დაბალი სალამი მათ, ვინც ასეთი გულმხურვალეებით ემსახურება ჩვენი ქვეყნის წარსულის კვლევა-ძიებას“ (პაპავა, ფონდი 28103/26).

დაინტერესებული მკვლევარი თამარ პაპავას ეპისტოლეებში ბევრ საყურადღებო მასალას იპოვის სამშობლოს ფარგლებს გარეთ მოხვედრილი ქართველების უცხოეთში მოღვაწეობის შესახებ, რომლის სანიმუშო მაგალითია სამხრეთ ამერიკაში მოღვაწე ავთანდილ მერაბაშვილის საქმიანობა: სამშობლოზე უაღრესად შეყვარებულმა მამულიშვილმა ავთანდილ მერაბაშვილმა „ვეფხისტყაოსანზე“ მეცნიერული და მთარგმნელობითი მუშაობისათვის ნამდვილი ქართული ოაზისი შეუქმნა ვიკტორ ნოზაძესა და „ვეფხისტყაოსნის“ ესპანურად მთარგმნელს გუსტაო დე ლა ტორეს, რაზეც მოგვითხრობს თამარ პაპავას ერთ-ერთი ეპისტოლე: „ჩვენი მეგობარი, ავთანდილი, მშვენივრათ გამოიყურება; თუმცა ხანდახან გულს იტკიებს, – ბევრი აქვს გამოვლილი. ცხოვრობს მშვენიერს საკუთარ სახლში, რომელსაც აკრავს უმ-

შვენიერესი ბალი, ხეხილითა და ვარდყვავილებით. მისი მე-
ულლე ჭეშმარიტად, მშვენიერი სილამაზის და მოხდენილი
ტანადობის ქალია; ის ჩილელია წარჩინებულის და განათლე-
ბული წრიდან... ავთანდილი ძალიან ბევრს მუშაობს. საქმე
რასაც ის მოეკიდა, დიდია და მძიმე; თან მეტათ ბევრ და
მუდმივ შრომას და ზრუნვას მოითხოვს. და რაც მთავარია,
დიდ თანხებს. ის სანტიაგოდან მოშორებით აშენებს კუ-
რორტს“ (პაპავა, ფონდი 28103/19).

თამარ პაპავას ცხოვრებისა და შემოქმედების სამხრეთ
ამერიკული პერიოდიდან, მისი ლიტერატურული მემკვიდრე-
ობა ეპისტოლურ ჟანრთან ერთად კიდევ უფრო შეავსო მისმა
მემუარებმაც.

საბოლოოდ, შეიძლება ითქვას, რომ XX საუკუნის და-
საწყისიდან მოყოლებულმა სხვადასხვა დროის კატაკლიზ-
მებმა, ქართული პოლიტიკური ემიგრაციის შემოქმედებით
ელიტაზე, რომლის ერთ-ერთი წარმომადგენელი თამარ პა-
პავაც იყო, გავლენა ვერ იქონია. მას გვემული სამშობლოს
ტკივილი და პირადი შეჭირვებით განანამები კაცის აგონია
დაუფარავად გამოჰქონდა სააშკარაოზე. გავლენას ვერ ახ-
დენდა სიკვდილ-სიცოცხლის, ადამიანურობის, ჰუმანისტუ-
რი ხელოვნების გაუფასურება, რადგან მარადი არსებობა
სამშობლოს ეკუთვნოდა და მათი შემოქმედება ქართული
ლიტერატურის კონტექსტში განიხილებოდა.

როგორც მწერალი და მოაზროვნე, ქართველი ხალხის
დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლის ისტორიის უბადლო
მცოდნე და სამშობლოს თავისუფლებისათვის თავდადებით
მებრძოლ ქალთა თავყანისმცემელი თამარ პაპავა უშუალოდ
იყო მიჯაჭვული მშობლიურ კულტურას.

მისი მრავალფეროვანი შემოქმედება, რომლებიც მოი-
ცავს მოთხრობებს, მინიატურებს, ესეებს, პუბლიცისტურ და
ხელოვნების თემაზე დანერგულ წერილებსა და შრომებს, საბავ-
შვო და საყმაწვილო ლიტერატურას, ეპისტოლურ მემკვიდრე-
ობასა და მემუარებს, მთარგმნელობით ნიმუშებს, დღესაც
მნიშვნელოვანია როგორც ემიგრანტული მწერლობისათვის,
ასევე მთელი ქართული კულტურის ისტორიისათვის.

დამოწმებული ლიტერატურა:

1. გოგოლაშვილი თ., ძველი წერილები: ჟურნალი „თე-
ატრი და ცხოვრება“, 15. 1926.
2. თაყაიშვილი ე., წერილები თამარ და აკაკი პაპაევებს.
რვეული პირველი, 1999.
3. პაპავა თ., დიდი სახეები პატარა ჩარჩოებში, 1990.
4. პაპავა თ., წერილები. - ფ. 673. ს. 28103 თბ. გ.ლეონი-
ძის სახელობის სახელმწიფო ლიტერატურის მუზეუმი.
5. რობაქიძე გრ., თამარ და აკაკი პაპაევები. ტ. IV. 2012.
6. სიგუა ს., ქართული მოდერნიზმი, 2002.
7. წერეთელი მ., ერი და კაცობრიობა, 1990.

Vladyslav Kutateladze
Kharkiv State Academy of Design and Arts
Associate Professor

SPROUTS OF PROTODESIGN IN THE CRAFTS OF THE OLDEST GEORGIAN FORMATIONS

Problem definition. In the previous publication by the author «Georgian location of design in object mentality of Kartvelians. On definition of research tasks» (Kutateladze, 2019:35, 144-149), a range of questions was outlined to consider them and to understand the design of the Georgian version, among which the priorities, in our opinion, are:

- What process of art and object activities provoked the emergence of design?
- What is the basis of design in crafts, applied arts, handicrafts, etc.?

This article initiates a study of design activities in Georgia, which will enable further projection of the results on the materials contained in the previous publication. This projection will reveal the general picture of the deep traditional essence of the creation of objects, will give an opportunity to understand the technology of manufacturing the products that provide an idea of the nation and allow determining the natural connection with the design of everyday objects in the future.

Analysis of recent studies and publications. The source base of this article is the texts of domestic and Western European historians, art and architecture historians, as well as ancient chronicles, etc. The statement of the problem was initiated in the author's previous publication (see International conference proceedings "Culture and Art/Tradition and Modernity", studies in art criticism, Batumi Art State Teaching University, Batumi). The main theses of this article are derived from that publication, namely,

they are devoted to covering and understanding of the categories of protodesign in ancient times by the ancestor Kartvelian population.

In the beginning, let us note that the ancient art objects created by hand know-how, i. e. craft technologies, are mostly represented by the so-called "ceremonial" side, i. e. art historians are primarily interested in the objects that have decor and ornaments. The objects that do not have such features are mostly left out of their attention. Unfortunately, due to the fact that such ordinary objects contain vivid examples that reflected functional and aesthetic thinking, i. e. the design of the masters of that time. It should be noted that such ordinary consumer objects were made mainly of wood, and have not reached our days, were destroyed by time.

Discussion

The objective of the article is to delineate the contours of the development of productive forces in Georgia during the Early Iron Age and Antiquity, and show the peculiarities of the relationship between art and technology in the era of the united ancient state of Sakartvelo.

The ancestors of the Kartvelians, like other Indo-European societies, evolved according to historical epochs. This applies primarily to the Paleolithic, Mesolithic, Neolithic, Bronze Age, Early Iron Age and Antiquity, which indicate the existence of ancient culture that is seen in the first examples of craft industries and metallurgy. This is proved by the so-called proto-objects³⁶, which give an idea of the existence of developed archaeological cultures, such as Shulaveri-Shomu, Sioni, Kura-Araxes, Bedeni, Trialeti and Colchis cultures. Archaeological artifacts of the period of consolidation of the western and eastern Kartvelians, according to historians, allow us to have a comprehensive look at the economy,

³⁶ Proto-objects are common ordinary things that have not lost their relevance, which were designed for everyday use and in which one can see the functional ingenuity, wit of technical and artistic solutions as a result of the mentality of a community.

and to establish the level of agriculture, technical equipment of production, and crafts.

Before Christianization, the pagan pantheon, or Georgian polytheism, with their developed mythology, cults, according to historians, reveals a society which had already gone beyond the original ideology and in which belief was a holistic system of ideas about the basic phenomena of nature and the world. Due to various connections with their neighbors, the proto-Kartvelian tribes at that time were a community whose object creativity was recognizable by the fact that it differed from the works of other formations. All this recognizability is an expression of skills, tastes, and preferences. Explaining the roots, let us turn to the national epics describing almost all the monuments that existed to characterize their aesthetic and objective thinking. Therefore, it is quite natural to mention the fairy-tale blacksmiths (Amirani, Pirkushi (V. K.), Kurdalagone) (ЛЭНГ [Leng], 2008:22, 34), who, according to legends, became the personifications of mentality that preserved the traditional local views of the world of object forms, by their desire for the exquisite creation of forms of objects from pure copper and by teaching metallurgy.

Ancient written sources are evidence of memories about the enduring culture of the inventors of iron – distinguished metallurgists – back in the 2nd millennium BC. This era is one of the most important periods in world history. In those days, according to written sources, tribes and ancient peoples, who were direct proto-Kartvelians, appeared on the cultural map. The beginning of the Early Iron Age in Georgia was associated with the emergence of the oldest large tribal alliances and slave-owning states – Diauehi, Kingdom of Colchis (Qulha, Kolkhis, Egrisi) and Kartli (Iberia). During this time, the center of life moved to agricultural and craft and then to trade and craft centers, there was a final change of tools to metal. The period of antiquity that existed in our territory shows not only the archaeological sites that testify to the existence of ancient cities, their population, the relationship (not always friendly)

of the Greeks, Persians, Romans, Byzantines and locals, but also begins the written history of Georgia. We owe descriptions of the customs, economy, and culture of the local tribes to the ancient Assyrians, Urartians, Romans, Greeks, and local chronicles of them.

An interesting fact is evidenced by ancient chronicles and works of some scholars about how the then capital of Mtskheta was decorated in honor of the national pantheon, namely making jewelry, “And all the streets were decorated with different ornaments and leaves, the city was festively decorated” (ქართლის ცხოვრება [Kartlis tskhovreba], 1955:1, Каухчишвили [Kaukhchishvili] 1955, 1959:16, 88—89., Бардавелидзе [Bardavelidze], 1957:10). It is clear that some details are not known to us, but it is about the so-called city holiday of *dgessascauli* – literally "miraculous day". The development of the artistic accompaniment of the holiday belonged to the mentor, the elder of the city's artists. That is, at that time, there was a defined position for this. Directly in this, there is a fact of decoration in the form of production of festive ornaments of the city. Thus, inventing decors also belongs to the field of design thinking.

Ancient inscriptions (of Assyrians, Urartians) indicate that a rather developed tangible culture of the formation of Diauehi (Taochi) people existed in the southwestern part of Georgia in about 8th–7th centuries BC. The sources clearly show the natural and agricultural wealth, the existence of fortresses, city-states, in which goldsmith artists and masters worked alongside coppersmiths and foundry masters to create a kind of arts and crafts which formed the basis of their local economy.

The environmental sites survived as archeological finds and descriptions of travelers and architects about wooden fortifications and houses on high tables-supports of the peoples who lived along the east coast of the Black Sea. This sample perfectly demonstrates the main formative features of buildings that are adapted to living conditions in swampy, lowland coastal areas. Similar outbuildings can be seen in the villages now.

For example, the essence (expressive, organic combination of artistic and technical concepts) is demonstrated by the systems of buildings made of wooden beams, namely the foundation of the building in the form of a platform paved with wooden flooring, testify to the tectonic formation of these buildings, where the natural qualities of wood were used with a deep understanding of the material. And also, the problem of comfortable existence was solved, namely protection of the person and the building itself from excess moisture and ground waters. An illustration of the functional architectural and protodesign essence is the custom of the Colchis masters, which consists in determining the shape of the building and creating an interior space and which is formulated in the treatise *Ten Books on Architecture* by Vitruvius, "Among the Colchians in Pontus, where there are forests in plenty, they lay down entire trees flat on the ground to the right and the left, leaving between them a space to suit the length of the trees, and then place above these another pair of trees, resting on the ends of the former and at right angles with them. These four trees enclose the space for the dwelling. Then upon these they place sticks of timber, one after the other on the four sides, crossing each other at the angles, and so, proceeding with their walls of trees laid perpendicularly above the lowest, they build up high towers. The interstices, which are left on account of the thickness of the building material, are stopped up with chips and mud. As for the roofs, by cutting away the ends of the crossbeams and making them converge gradually as they lay them across, they bring them up to the top from the four sides in the shape of a pyramid. They cover it with leaves and mud, and thus construct the roofs of their towers in a rude form of the 'tortoise' style" (Vitruvius, 1914:38, 39). In the Colchian house one can see a prototype of another form of traditional building – *darbazi*, which consisted of rough-hewn stone (Сумбадзе [Sumbadze], 1960:29). It was distinguished by a stepped pyramidal top created from hewn logs and beams. It also has a horizontal base that forms a rectangle or octagon, on which the next steps of the logs are placed, rising up,

they form a hollow structure that narrows and ends with a chimney from the hearth or with a hole for light, the so-called *kera*.

The written sources and archeological research of the territory of the east coast of Black Sea also gave the opportunity to turn to the creation of a variety of household items and tools by ancient Colchis artisans. These are everyday things, military and household tools, boats, jewelry, which testify to the sustainable development of urban craft and trade centers and the creation of these things as examples of synthesis of object-artistic creativity.

The artisans of Colchis then demonstrated the highest class of development of ancient crafts, primarily metallurgy, pottery, goldsmithing. Flax processing was developed, which began to be used not only in the manufacture of clothing, fishing, but also in the manufacture of sails by local shipbuilders. Tableware and boats were produced with the high-quality wood, which was grown and processed mostly by the skills of local craftsmen. Strabo's testimony that "Colchis served as the main base for the supply of Mithridates' navy" indicates that there were admirers of its products (Strabo, 1915-1925:37, 2, 18). The most prominent feature of pottery craft products is their definite standardized form, which appeared due to mass demand. The metallurgical craft centers demonstrated masterly smelting and casting metals, perfected primarily in the production of weapons, which allowed creating complex household tools. The iron items found by archaeologists show continuity in the preservation of traditional forms (hammer axes are genetically derived from the so-called bronze Colchian axes, a kind of beak-shaped axes (Georgian *tsaldas*), which can still be seen). But first of all, these ordinary objects were a reflection of local artistic and technical achievements that clearly show us the dominance of specially made decor, as if "superimposed" on the consolidated technical and artistic basis, in different types of Colchian axes which did not have a "ceremonial" designation. Not surprisingly, this happened in household tools, given the fertile Colchian land, which contributed to the growth of advanced agricultural technologies, and they in turn influenced the

assembly of almost all types of tools (it is not necessarily to see the reflection of the real situation, but let us note that the Colchians widely used the iron plows in the myth of Argonauts). The goldsmithing of the Colchians also had originality and specific features, namely in the artistic diversity, technological perfection of jewelry in their technical and artistic unity, which is indicated by the established local art workshops. In Van, there was one of them, which was the manufacture of jewelry with complex techniques of forging, embossing and stamping, casting, overlaying grain, filigree (Лордкипанидзе [Lordkipanidze] 1979:20).

During their heyday, the crafts of Colchis (metallurgy, pottery, goldsmithing, weaving, carpentry) demonstrated their professional status, thanks to the local raw material base, ancient traditions of improving technical skills, artistic preferences and creating a Colchian typological model of arts and crafts items. The marketable nature of these products is shown by their presence outside the production centers. Let us mention only the ship wood, yarn, linen cloth, golden sand, which contained no less revered skill among the Egyptians, Greeks, and Romans.

For a fuller understanding of the artistic and tangible culture of Colchis in the historical evidence of cities, population, and structure, there is information about what some tangible things looked like, which were largely made of wood and fabric, and therefore mostly did not survive. Thus, from the testimony of Herodotus (Description of Xerxes' army), we learn about the shields of the Colchian soldiers, which were covered with cowhides, and helmets made of wood. Xenophon describes the clothes of the people who lived in the south of Colchis and had linen shells reaching to the lower abdomen, and instead of the scales of the shell they used twisted, tightly intertwined ropes" (Очерки истории [Essays on History] ... 1989:27, 127). These two examples are even more interesting because they clearly demonstrate the use of applied art technologies in the creation of objective things. P. Uslar's notes "On Colchians" contain evidence of the existence of "visual communication" patterns in cities in the form

of stone tablets with information about the directions of movement and places of accommodation (Услар [Uslar] 1891:30, 394). We also have numerous mentions in Greek sources about boats, their demand among the Heniochi, the people who lived in these areas, and about the Colchian sea boats *ore*, which were made from a single trunk by hollowing out. All of them provide invaluable information about object-artistic creativity as one of the expressions of the life of a certain community.

A typical example of industrial architecture is the Kartli pottery centers, which produced tableware, tiles, clay pipes, etc. The production of building ceramics testifies to the existence of a guild organization and the existence of appropriate workshops throughout the kingdom. The pottery had a stylization of shape and polishing. Potters took into account the mass needs of the market, which were satisfied by the production of identical samples. This somewhat reduced the artistic diversity of their forms, but at the same time gave impetus to the development of the related industries, such as the manufacture of silver, bronze and glassware, valued by the wealthy of the ancient population. At the same time, the features of world masters of that time were found in the production of consumer goods, because, thanks to trade, imported bronze artistic tableware was brought to Kartli (Iberia). There were some changes in the cultural preferences of that time, for example, the silver, bronze and glassware supplanted pottery among the wealthy citizens. On the one hand, the demand for artistic ceramics decreased, on the other hand, the production of winemaking ware for mass consumption was in great demand (jugs for storage, wine-making utensils). The craft centers at this time focused on the creation of objects in which the city was interested, namely, high-quality tiles, clay pipes, raw bricks, etc. (Ниорадзе [Nioradze] 1951:26). The possibilities of production and the need for it indicate a stable state system of those times. The production of building ceramics in Egrisi (Colchis) was initially influenced by Asia Minor centers, but was generated by local craftsmen. A different situation is demonstrated by the Kartli centers,

where there was no influence. The building ceramics in Kartli (Iberia) shows ancient traditions in manufacturing. Let us just mention the fact that raw bricks were used back 6-7 thousand years ago and were the only building material of that time. There was also a wide demand for the production of tiles. Let us recall Strabo's surprise at the existence of cities in Iberia with buildings created according to architectural rules and with tiled roofs. The master masons of those times give us interesting material for reflection. The large number of artisans united in guild corporations (this is indicated by the architectural monument of Oshki, the inscription on which tells about the organization of the work of masters) and had a differentiation in specializations, the united masters who performed various jobs, starting with "stone extraction" to the creation of complex structures, namely: masters hewing stones, workers who cleared the rocks, workers who extracted the stones, close to the chief architect and chief artist of the city. A special role was assigned to those who had to search for building materials, prepare the building site, clean the rocks, cover the buildings and carry out in general the "depicted above", in the modern sense, those who carried out the project. Visually, it is represented by the objects of antiquity (Vani, Urbnisi, Uplistsikhe, Armazi, Sarkine, especially Mtskheta), which were a reflection of local artistic and technical achievements. This is once again a reminder that in those days there were masters who took care of design problems.

In general, we have a somewhat distorted idea of the object things of those times, which is inspired by illustrations from books of art history. Most of them consider only decorated things. Based on this, we can conclude that there were no interesting ordinary things at all. In fact, in the iron objects of the ancient Kartli you can find samples that contain first-class examples of local artistic and technical achievements, which were borrowed to a lesser extent from Persia, Rome, and generated by local masters from pre-ancient times, which are primarily exemplified by the "iron acinaces", interesting in shape, bent garden knives. The Kartli artisans, with innovations in iron processing technology, tried to

replicate the shapes of bronze products in the creation of objects, which is particularly seen in the examples of iron axes, axes with hammer-shaped butts, straight axes with wedge-shaped butts that accurately copy the Colchian types (Археология [Archeology]... 1959:9). There was a significant center for the production of iron items in Kartli (Iberia) in ancient times, in the form of a complex of workshops, which in ancient sources was called the "place of iron production", or Sarkine (Great Mtskheta). The results of excavations showed that the name of this area of the ancient capital corresponded to the activities of its inhabitants. In addition, the found parts of the interior of the workshop point to it as a cult building of "iron people" (iron workers). The production area of the iron workshops found in Grdzeli-Mindori showed furnaces in which iron was smelted, inserted into the ground. Pure commodity iron, ore and non-ferrous metals were produced here. In addition, crucibles for smelting metal, gold forging stamp and tools that indicate the existence of goldsmith production were found. Numerous iron household and military tools, blanks of tools for stone processing, various iron tools, etc. were found, which is demonstrated by various products of the workshops. The study showed that Sarkine's workshops performed a complete metallurgical cycle from ore smelting to forging and hardening of the object. This could not have happened in one workshop, but the Kartvelian way of life testifies to other possibilities, so there are the facts that the processing-smelting of "raw metal" and re-melting of already smelted metal – all took place in one forge. In addition to Sarkine products, which were supplied everywhere, there were other workshops for the production of tools and weapons since prehistoric times.

Decorated protodesign works include the production of things from gold, silver, gemstones. These brilliant art monuments originated in the traditions of Georgian goldsmithing, which developed organically on a local basis. Goldsmithing, like other crafts, was influenced by Achaemenid, Hellenistic, and Roman art, but was generated mostly by local craftsmen. The main techniques include fine embossing or stamping, soldering, weaving, stretching,

grain, enamel, ink, enamel polychrome, stone inlay, gilding. But, given the object of the study, we are more interested in extraordinary objects, and here are the samples from historical chronicles, in the first, it is a golden throne, table and bed (gifts of the King of Kartli Artok to General Pompey), in the second, it is a golden chair and a gold-ornate cloak (gift of the King Pharsmanes to the Roman Emperor) (Латышев [Latyshev] 1893-1906:18). They testify to the existence of relevant workshops, which created the object things using the technology of goldsmithing. Such state-wide workshops of the late antiquity existed in the main city centers of Kartli.

Let us turn to the technique of making silverware, furniture fittings and accessories to have a complete picture of the activities of goldsmiths. It has been established that silver objects were created from wrought silver sheets of different thickness. We also find confirmation that silverware was made by pressure during rapid rotation of the vessel on the machine, and if necessary, the decor was applied with a sharp tool or a special stamp. The process of making furniture legs (thrones, chairs, tables, etc.) was more complicated. That is, first the thread was carved on wood, then it was covered with the sheets of silver, and, at rotating on the machine, shaped under pressure in the form of a part carved from wood. The patterns engraved on the wood were made on the silver by pressing and forging outside the machine. Among the masters who can also be qualified as goldsmiths, there were those who were engaged in carving various images on gemstones, rings or other jewelry. Such workshops have existed in Mtskheta since ancient times. Local masters, in particular, were well-known carvers of intaglios. The development of this art field is an indicator of a high standard of urban life, which puts Kartli on a par with previously developed countries.

The so-called decorated protodesign works, which in modern art history are referred to as applied art, or the archaic term *decorative-applied art*, reveal the features of ancient Georgian aesthetics, as well as the ancient artistic traditions of the Kartvelians.

At the same time, the applied art reflected the features of the world art of those epochs, because thanks to trade Egrisi (Colchis) and Kartli (Iberia) received numerous arts and crafts from other countries. This began long before the adoption of Christianity.

Similarly, the monuments of glass objects of this period contain interesting and valuable material from the point of view of the issue discussion. Glass is an ancient Georgian craft. There is evidence that the glass necklace was made five thousand years ago. Proto-Kartvelians were well known for glassware, mostly in demand among wealthy citizens. Blue glassware, bottles, glass bowls, etc. point to the exquisite taste of the masters (Куфтин [Kuftin] 1950:17). The craft of glassblowers dates back to the period discussed, as evidenced by the monuments of the glyptics, which, incidentally, is not found outside of Georgia. These are the so-called multifaceted blue seals. Their local production is associated with the development of private property, if there was a demand for them. Such workshops existed in Mtskheta, Rustavi, and Urbnisi. For example, in addition to local artisans, Greeks also worked in the Mtskheta workshop. The work of John Moschus *Limonaria* mentions the first glassblowers and their working conditions, "I was a master of glassmaking and blinded by the heat of its fire" (Абуладзе [Abuladze] 1960:15). As for then, new technologies for melting clear glass, completely non-colored glass and glassblower pipes have been discovered. Also, at that time, they are separated into a special group of glassblowers.

The sprouts of protodesign activities emerged in another field – textile (weaving, spinning). Historical sources convince us that the proto-Kartvelians widely used linen, wool and silk fabrics. Let us recall the production of linen in Colchis, which, by the way, was used in shipbuilding and was in demand in the market at that time. Archaeological finds confirm that both in pre-antiquity and antiquity times, clothes were made of linen, silk and wool. Leather and felt were also used, the appearance of shields in the Colchians is mentioned above.

An industrial fabric found in Urnisi is a valuable material, which is indicated by its use during the 1st half of the 3rd millennium BC. This is the so-called textile ceramics, which contains the imprint of the rough fabric and traces of fine yarn, as well as the yarn woven from two threads for stringing necklaces. In general, the culture of weaving in Georgia has more than seven thousand years. At first, it is a rough technique. Later, fine-stranded threads and fabrics appeared. Weaving products had an artistic variety in color (two-color) and ornaments in the form of patterned fabric, which can be made in modern requirements only with the use of complex equipment, a master-spinner and a designer. These statements are made on the basis of the fabric found in Bagineti, which in the selection of yarn and color indicate the existence of exquisite masters in weaving crafts and their excellent qualities, as well as the specialists in color selection (Нiorадзе [Nioradze] 1947:25). Therefore, it was necessary to have the appropriate equipment and tools for processing wool. In particular, a material was found that indicates the creation of proven tools for cutting and complex horizontal looms.

Soon the Kingdom of Sakartvelo emerged, one of the most powerful and advanced countries in the Middle East. It is associated with a significant stage in the formation of the Kartvelian people, awareness of their ethnic society, roots and a common state worldview. It lasted from the 10th century to the 1270s as an early feudal monarchy, and then until the end of the 15th century as a federation of principalities, leaving a bright mark in the history of the Kartvelian people and the East. This period is the Golden Age (between the early 11th and the early 13th centuries), the most significant in the development of art and object activities. The analysis of protodesign sprouts in the craft activities of the Kingdom of Sakartvelo is carried out in this study by a new reading from the design point of view on materials of the fundamental works on medieval Georgian architecture, monumental art, applied art and in three directions: in the field of applied art, environmental art, the art of creating the object things, graphic arts. These components of

protodesign activities are projected on the European background and on Western European research on similar activities at the same time.

The written sources and archeological research of the cities gave the chance to discover their features – the agrarian nature, and revealed a high level of development of diversified urban crafts and trade, the features of urban planning, architecture and other areas of object and art activities.

During the 5 centuries of its existence, the art and technology of Sakartvelo reached a respected level at that time. Certainly, we are primarily interested in the issue of relationship between technology and art of that time. In general, the answer to this is that archaeological finds show a combination of artistic and technical concepts in one whole in the samples of everyday objects – household tools, which impress with the wit of technical and artistic solutions. First of all, it is about the so-called "great Kartvelian plow" – *gutani*, *erkvani*, *achacha* (Читая [Chitaya] 1952:32), which clearly demonstrate the relationship between technology and art, and it was achieved through the form of construction, the elements of which were the elements of the form and depended on those functions that the tools had to perform. The samples show that in those days the construction of tools and mechanisms was an empirical process. In general, developed agriculture gave birth to the "agricultural design", because during the Golden Age it was skillfully arranged: very beautiful shoots, vineyards, orchards, beech groves, irrigation facilities, and farmland. The extensive experience gained in this case brought it closer to the level of design work. All this did not appear out of nowhere. The agriculture had a significant agrarian-magical meaning. As early as during the reign of the Kura-Araxes culture, we find the answer in the creation of children's toys in the form of various models of agricultural implements.

In general, domestic researchers provide an overall assessment of ancient Georgian architecture. Local artistic traditions come from the central-domed architectural solution, resulting from the traditions of "folk design" (architectural and structural form of the roof of the *darbazi*

residential buildings), which influenced also the peculiar solution of religious buildings. G. Chubinashvili notes that the self-generation of the dome comes from Georgian housing (ჩუბინაშვილი [Chubinashvili] 1936:2). Later, there was a creative search of architects for the options for central-domed buildings, which were formed as local architectural schools. Many towers and castles were created, which served primarily as fortifications, deterring attacks and instilling fear in invaders. Not very polite, but let us recall the picturesque inscription from the fort near Gori, "Kiss my ass!", which was addressed to the Turks for forcing to surrender. It is fascinating to realize the fact that the rocks were so convenient for the creation of cities and premises (Uplistsikhe, Vardzia), as well as the high skill in mastering the art of construction by those who created it. These buildings also retain an interesting material about the artistic form of purely technical tools, such as the press (Vardzia Monastery), or in the furnishing of the premises, and the doors made of steel and gold. Yet, temples remain amazing monuments of cult architecture. It is important to note the shape itself and the ornamental carving, which does not create the idea of a plane, but on the contrary, the convex surface gives the decor a kind of plasticity. It is noted that, given the design thinking of the masters of that time, it is important how the masons as "geometers" and "decorators" created a relatively simple shape on the outside with complemented decorative elements, as if "scattered" on flat walls. In general, scholars agree on the invaluable contribution of Kartvelian architects to world architecture, especially in connection with the development of the Romanesque style, which influenced the art of Byzantium and the Mediterranean. Finally, the decoration of buildings and different edges has the specifics in the manner of execution, motifs, compositional techniques of carving, and in general it is an exquisite carving of *chukurtma*. The decorative art of Kartvelians was very diverse, and thanks to the creation of Georgian plastic objects, it is primarily associated with temple architecture. With the help of environmental objects, in particular their paintings, which are the least similar to the Byzantine, due to their naturalistic depicting, we have the opportunity to imagine the appearance of objects, medieval

clothing and the practice of making building models. Against the background of environmental art, we find connections with Kievan Rus', thanks to the participation of Kartvelian mosaicists in creating the decoration of the Kiev-Pechersk Lavra.

Tableware, samples of industrial ceramics, jewelry became ingrained in everyday lives of the ancient Kartvelians. During this time, pottery had narrow specializations, and from the 2nd half of the 9th century a new round in the production were glazed ceramics and thin-walled dishes (centers of Rustavi, Ujarma, Dmanisi, Tbilisi). First of all, neither in Western Europe nor in Byzantium there was a highly developed culture of production of ceramic objects, accordingly it was influenced by the Islamic tradition (Seljuk Iran). Imports of samples of tangible culture became the basis on which the style, technique, and form of medieval ceramics in general were formed. In the 10th century, the production of samples of industrial ceramics (tiles of various shapes and sizes, water pipes, bricks, etc.) increased. Among the masters, there are the "masters of tableware embossing", who created differently shaped tableware from copper, silver, and gold. This includes making tableware and items from glass and lead glass. By the way, narrative sources do not tell us about the production of glassware, but the remains of a glassblowing workshop were found in Orbeti, which indicates the workshop diversity (tableware, jewelry, mosaic stones, window glass, enamel things). There are also the first samples of painted tableware and manufacture of colored glass. As for the enamel and mostly "ceremonial" things that had no ordinary purpose, in this area, the eastern Kartvelians were among the leaders in the world.

During the same period in the field of arts and crafts, there are such ancient handicrafts as knitting, tailoring, carpentry, blacksmithing, painting and those associated with writing (parchment and binding masters). The production of household utensils shows the imprints of stone carvings typical of religious buildings. At the same time, both in Western Europe and in the Middle East, books were created only in monasteries and mosques, and their production,

neither from a technical nor from an artistic point of view, can be considered superior to Kartvelian ones. For example, in the Largvisi Monastery, there was a center where manuscripts were transcribed, translated and artistically created by calligraphers-artists.

The sprouts of protodesign activities emerged in another field – graphics, which dates back to the 9th century and is reflected in the relevant terminology found in ancient sources. Book graphics make it possible to explore the local features of artistic images on the plane. Each page of the manuscript was visually organized only by local writers-artists, although they usually had at hand the Eastern Hellenistic and Byzantine originals. At that time, the foundations were laid for the development of graphic silhouettes of Georgian fonts in different variations, which, evolving, reached over the centuries to a special branch of today's graphic design – font design.

The forerunner of graphic design in the form of a book miniature is indicative also in the sense that it was a miniature synthesis of different types of object-art creativity, which improved its understanding as a holistic all-encompassing object. For example, Adysh Gospels and Jrichi Gospel, in which ornaments around the images are similar to the ornaments of east Hellenic art. To some extent, ornamentation has a common source with the appearance of ornaments of Byzantine manuscripts. Since the 11th century, Georgian miniatures used the samples of the capital's Constantinople art school. Among the Byzantine-oriented monuments is Gelati Gospel. The main peculiarity of Tsalka Gospel and Berta Gospel is unique metal-plastic, represented by a gold cover, which is a model of embossing that makes the graphic image decorative and plastic, like in the Opiza school (the monastery workshop in Klarjeti) (Амиранашвили [Amiranashvili] 1939, 1956:6, Чубинашвили [Chubinashvili] 1959:33). Note another feature of the miniatures, close to the technology of Georgian intersections of frequent enamels (*minakari*) and toreutics. Gradually, book graphics acquires new features: the images become emphatically graphic, colorfully

expressive, and there is richness and variety of ornamental motifs both in miniature and in the initials.

Thus, the sphere of artistic and tangible culture of Sakartvelo was complete and had a sufficient level. Before the Mongol-Tatar invasion, the new style formed in the ancient Kartvelian cities was traditional, absorbing different cultures and being reinterpreted by local masters into national forms. The environmental art, arts and crafts, graphic art had genetic roots with folk art traditions. However, there are the signs of art of Kievan Rus', Turkey, Armenia, Arabia, the Balkans, Scandinavia. It is well known that before the Mongol-Tatar invasion, the Georgian state was one of the highly developed states of the medieval Middle East, which formed a high level of arts and crafts culture. The masters of that time had skill in combining aesthetic and utilitarian in the creation of tangible things. It was a direct forerunner of project design.

Conclusions

1. Let us note once again that we should not divide the crafts and design, and let us recall that the crafts, though seemingly simple, were a developed industry that had large areas of production, promotion of finished products and commodity-money relations, which led to contacts of different cultures, both West and East. It was the first Georgian formations that had their own habits, rules, patterns of forms and a certain possibility of changes within the functional and stylistic unity. Let us assume that in the field of crafts the alphabet of shaping everyday things was created and practiced. The ability of craft centers to create things in order to meet the same, the most urgent human needs is projected on the parameter of design characteristic of the 3rd third of the 20th century. And the qualities inherent in arts and crafts things, such as ingenuity and wit of the technical and artistic solutions, indicate the connection with another parameter of design which is characteristic of all its development.

2. Georgia's environmental art, which was both sacred and military, compared to, say, Kievan Rus' and some countries in

Western Europe and the Middle East at the time, was not inferior to similar activities, it was even ahead of their development in some cases. It should also be noted that it is in the bosom of traditional proto-Kartvelian architecture that vivid examples of the intersection of engineering, design and artistic components in the modern sense of the design process are contained.

3. The interaction of art and technology, in our opinion, took place in the area of protodesign activities, bordering on applied art. And this is natural, given that, like architecture, it is genetically associated with design. This refers to the manufacture of such products as technical household items, weapons, tableware, furniture, fabric, clothing, household utensils, etc.

4. Despite the wars and conquests, the object activities and visual arts of Sakartvelo, which can be successfully considered as the sprouts of protodesign activities, had a chance and starting opportunities for a qualitatively new stage of development.

Література

1. ქართლის ცხოვრება, 1, 1955.
2. ჩუბინაშვილი გ., ქართული არქიტექტურის გზები, 1936.
3. ჩუბინაშვილი გ., ქართული ხელოვნების ისტორია, ტ. 1, 1936.
4. Даниленко В., Дизайн Центрально-Східної Європи, Харків, 2009.
5. Станкевич М., Протодизайн, концепції і морфологія дизайну // Нариси з історії українського дизайну ХХ століття: Збірник статей / за ред. М. Яковлева, 2012.
6. Амиранашвили Ш. Я., Бека Опизари, 1939, 2-е изд. 1956.
7. Амиранашвили Ш. Я., Грузинская миниатюра, 1966.
8. Амиранашвили Ш. Я., История грузинского искусства, 1971.
9. Археология Грузии, 1959.

10. Бардавелидзе В. В., Древнейшие религиозные верования и обрядовое графическое искусство грузинских племен, 1957.

11. Болтунова А. И., Описание Иберии в «Географии» Страбона, XI, 3, 1—6., 1947.

12. Вахушти., История Грузии. Картлис Цховреба, т. IX., 1973.

13. Дзидзигури Л. Ш., К истории сельского хозяйства и земледелия античной Колхиды (сельскохозяйственные и земледельческие орудия) / Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата исторических наук, 1990.

14. Джавахишвили И. А., Из истории грузинского художественного ремесла, 1956, №6.

15. Иоан Мосх., Лимонарий. Изд. И. Абуладзе, 1960.

16. Каухчишвили С. Г., Картлис цховреба, т. I, 1955 и т. II, 1959.

17. Куфтин Б. А., Материалы к археологии Колхиды, 1950.

18. Латышев В. В., Известия древних писателей греческих и латинских о Скифии и Кавказе» («Scythica et Caucasica»), 1893-1906.

19. Лордкипанидзе Г. А., Колхида в VI – II вв. до н. э., 1978.

20. Лордкипанидзе О. Д., Древняя Колхида, 1979.

21. Лордкипанидзе О. Д., Ремесленное производство и торговля в Мцхета в I – III вв. н. э. (К изучению экономики городов Иберии античного периода). т. 65, 1957.

22. Лэнг Д., Грузины. Хранители святынь, 2008.

23. Меликишвили Г. А., К истории древней Грузии, 1959.

24. Мосенкис Ю. Л., Грузинские племена в Древней Месопотамии. // Происхождение языка и культуры: древняя история человечества. – 2007. – № 5.

25. Ниорадзе Г. К., Дманисский некрополь и некоторые его особенности. – Вестник Гос. музея Грузии, 1947.

26. Ниорадзе Г. К., Раскопки Алазанской долины, 1951.

27. Очерки истории Грузии., Том 1: Грузия с древнейших времен до IV в.н.э. Том 2: Грузия в IV-X веках, 1988, 1989.

28. Панцхава. Л., Памятники художественного ремесла колхидской культуры, 1988.
29. Сумбадзе Л., Колхидское жилище по Витрувию, 1960.
30. Услар П. К., О колхах // Записки отдела географического общества. Кн. XIV, вып. 2, 1891.
31. Цицишвили Э. Дизайновое проектирование в Грузии., Тбилиси., 1985.
32. Читая Г. С., Земледельческие системы и пахотные орудия Грузии. – В кн.: Вопросы этнографии Кавказа, 1952.
33. Чубинашвили Г. Н., Грузинское чеканное искусство, исследование по истории грузинского средневекового искусства, т. 2, 1959.
34. Чубинашвили Г. Н., Из истории средневекового искусства Грузии, 1990.
35. Kutateladze V., Georgian location of design in object mentality of Kartvelians. On definition of research tasks. // International conference proceedings «Culture and Art/Tradition and Modernity», studies in art criticism, Batumi art state teaching University, 2019.
36. Stein J. A. Hidden Between Craft and Industry: Engineering Patternmakers Design Knowledge // Journal of Design History, Volume 32, 2019.
37. Strabonis Geographica, ed. A. Meineke. I — III. Lipsiae, XI, 2, 18, 1915-1925.
38. Vitruvius, The Ten Books on Architecture. London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1914. 321 p. Retrieved from: <https://www.gutenberg.org/files/20239/20239-h/20239-h.htm>

References

1. Kartlis tskhovreba, 1, 1955.
2. Chubinashvili g., Kartuli arkit'ekt'uris gzebi, 1936.
3. Chubinashvili g., Kartuli khelovnebis ist'oria, t'. 1, 1936.
4. Danylenko V., Dyзain Tsentralno-Skhidnoi Yevropy,

Kharkiv, 2009.

5. Stankevych M., Protodyzain, kontseptsii i morfolohiia dyzainu // Narysy z istorii ukrainskoho dyzainu KhKh stolittia: Zbirnyk statei / za red. M. Yakovleva, 2012.

6. Amiranashvili Sh. Ya., Beka Opizari», 1939, 2-e izd. 1956.

7. Amiranashvili Sh. Ya., Gruzinskaya miniatyura, 1966.

8. Amiranashvili Sh. Ya., Istoriya gruzinskogo iskusstva, 1971.

9. Arheologiya Gruzii, 1959.

10. Bardavelidze V. V., Drevneyshie religioznyie verovaniya i obryadovoe graficheskoe iskusstvo gruzinskih plemen, 1957.

11. Boltunova A. I., Opisanie Iberii v «Geografii» Strabona, XI, 3, 1—6., 1947.

12. Vahushti., Istoriya Gruzii. Kartlis Tshovreba, t. IX., 1973.

13. Dzidziguri L. Sh., K istorii selskogo hozyaystva i zemledeliya antichnoy Kolhidy (selskohozyaystvennyie i zemledelcheskie orudiya) / Avtoreferat dissertatsii na soiskanie uchenoy stepeni kandidata istoricheskikh nauk, 1990.

14. Dzhavahishvili I. A., Iz istorii gruzinskogo hudozhestvennogo remesla, 1956, №6.

15. Ioan Mosh., Limonariy. Izd. I. Abuladze, 1960.

16. Kauhchishvili S. G., Kartlis tshovreba, t. I, 1955 i t. II, 1959.

17. Kuftin B. A., Materialyi k arheologii Kolhidy, 1950.

18. Latyishev V. V., Izvestiya drevnih pisateley grecheskih i latinskih o Skifii i Kavkaze» («Scythica et Caucasica»), 1893 – 1906.

19. Lordkipanidze G. A., Kolhida v VI – II vv. do n. e., 1978.

20. Lordkipanidze O. D., Drevnyaya Kolhida, 1979.

21. Lordkipanidze O. D., Remeslennoe proizvodstvo i trgovlya v Mtsheta v I – III vv. n. e. (K izucheniyu ekonomiki gorodov Iberii antichnogo perioda). t. 65, 1957.

22. Leng D., Gruzinyi. Hraniteli svyatyin , 2008.

23. Melikishvili G. A., K istorii drevney Gruzii, 1959.

24. Mosenkis Yu. L., Gruzinskie plemena v Drevney Mesopotamii. // Proishozhdenie yazyika i kulturyi: drevnyaya istoriya chelovechestva. – 2007. – №5.

25. Nioradze G. K., Dmanisskiy nekropol i nekotoryie ego osobennosti. – Vestnik Gos. muzeya Gruzii, 1947.
26. Nioradze G. K., Raskopki Alazanskoy doliny, 1951.
27. Ocherki istorii Gruzii., Tom 1: Gruzija s drevneyshih vremen do IV v.n.e. Tom 2: Gruzija v IV-X vekah, 1988, 1989.
28. Pantshava. L., Pamyatniki hudozhestvennogo remesla kolhidskoy kulturyi, 1988.
29. Sumbadze L., Kolhidskoe zhilische po Vitruviyu, 1960.
30. Uslar P. K., O kolhah // Zapiski otdela geograficheskogo obschestva. Kn. XIV, vyip. 2, 1891.
31. Tsitsishvili Eteri, Dizaynovoe proektirovanie v Gruzii., Tbilisi., 1985.
32. Chitaya G. S., Zemledelcheskie sistemyi i pahotnyie orudiya Gruzii. – V kn.: Voprosy etnografii Kavkaza, 1952.
33. Chubinashvili G. N., Gruzinskoe chekannoe iskusstvo, issledovanie po istorii gruzinskogo srednevekovogo iskusstva, t. 2, 1959.
34. Chubinashvili G. N., Iz istorii srednevekovogo iskusstva Gruzii, 1990.
35. Kutateladze V., Georgian location of design in object mentality of Kartvelians. On definition of research tasks. // International conference proceedings «Culture and Art/Tradition and Modernity», studies in art criticism, Batumi Art State Teaching University, 2019.
36. Stein J. A. Hidden Between Craft and Industry: Engineering Patternmakers Design Knowledge // Journal of Design History, Volume 32, 2019.
37. Strabonis Geographica, ed. A. Meineke. I — III. Lipsiae, XI, 2, 18, 1915-1925.
38. Vitruvius, The Ten Books on Architecture. London: Humphrey Milford, Oxford University Press, 1914. 321 p. Retrieved from: <https://www.gutenberg.org/files/20239/20239-h/20239-h.htm>

თამარ ნამგლაძე
*ივანე ჯავახიშვილის სახელობის თბილისის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი*

კულტურული იდენტობა და საბჭოთა საპაპშპო მხატვრული ლიტერატურა

შესავალი

კულტურული იდენტობა არაერთხელ გამხდარა პოლიტიკური მანიპულაციების საგანი. ხშირია მასზე ზემოქმედების მცდელობები პოლიტიკური ელიტების მხრიდან. თუ გავითვალისწინებთ, რომ საბჭოთა კავშირში იდეოლოგიას უნდა ჩამოეყალიბებინა თვისობრივად ახალი ადამიანი და გამხდარიყო იდენტობის მთავარი საფუძველი, შესაბამისად, კულტურული იდენტობის განუყოფელი ნაწილი უნდა ყოფილიყო საბჭოთა იდეოლოგია. საჭირო იყო „ახალი საბჭოთა ადამიანის“ პიროვნების ჩამოყალიბება. ახალი, კომუნისტური საზოგადოების, მშრომელთა დიდი ოჯახის წევრის „შექმნა“; მისი მსოფლმხედველობისა და გარეგნული სახის ფორმირება. ამ მხრივ განსაკუთრებით საინტერესოა ბავშვებსა და მოზარდებზე გათვლილი მხატვრული თუ შემეცნებითი ლიტერატურა. ამ სახის ლიტერატურაში სწორედაც რომ „ჭმოსოვოიეტიკუსის“ ჩამოყალიბებაზეა აქცენტი გაკეთებული – ადამიანური ურთიერთობები, ზნეობა და ზოგადად მსოფლმხედველობა კომუნისტური იდეოლოგიით არის გამყარებული. ადამიანს ცხოვრების ამ პერიოდში უყალიბდება ღირებულებების ის ძირითადი ბირთვი, რომელიც მთელი ცხოვრების განმავლობაში მეტ-ნაკლებად უცვლელია. ეს ღირებულებები უზრუნველყოფენ ცხოვრებისეული სიტუაციების, ადამიანთა ურთიერთობებისა და ქმედებების განსაზღვრასა და შეფასებას. სწორედ ამიტომ, ამ ასაკობრივი ჯგუფის შემთხვევაში საკმაოდ მარტივია ზეგავლენის მოხდენა, მით უმეტეს, თუკი ბავშვისთვის განსაკუთრებით მგრძნობიარე საკითხებია აქცენტირებული. მოცემულ ნაშ-

რომში განვიხილავთ მხოლოდ მხატვრულ ლიტერატურას – „დაშნა“ (ა. რიბაკოვი), „ბრინჯაოს ფრინველი“ (ა. რიბაკოვი), „ვასიოკ ტრუბაჩოვი და მისი ამხანაგები“ (ვ. ოსეევა).

ამ სახის კვლევა აქტუალურია იმდენად, რამდენადაც მომავალი თაობის იდენტობის ჩამოყალიბება, მისთვის კონკრეტული ღირებულებების მიწოდება ყოველი საზოგადოებისა თუ სახელმწიფოს საზრუნავია, ამიტომ საინტერესოა ამ მიზნით უკვე შექმნილი და გამოყენებული მეთოდების/ხერხების გამოკვეთა (დანიშნულება შეიძლება იყოს როგორც თავიდან არიდება, ისე კვლავ გამოყენება). მოცემული ნაშრომის მიზანია გამოკვეთოს: საკითხები, რომლებზეც იდეოლოგიური კუთხით ხდება ზემოქმედება; მეთოდები, რომლებიც გამოიყენება ამ ზემოქმედებისთვის. ამ მიზნების მისაღწევად გამოყენებულია ნარატივის ანალიზის მეთოდი. სტრუქტურალიზმი, როგორც თეორიული ჩარჩო.

კულტურული იდენტობის ფორმირება

მხატვრულ ლიტერატურაში, მისი სპეციფიკიდან გამომდინარე, საკითხი არა სწორხაზოვნად, არამედ შინაარსის, სიუჟეტური ხაზის გავლით არის მოწოდებული. მხატვრულ ტექსტებში ზემოქმედების მხრივ მნიშვნელოვანი მონაკვეთები სხვადასხვაგვარადაა ორგანიზებული. ეს მონაკვეთები შეიძლება წარმოადგენდეს როგორც რამდენიმე წინადადებას ან აბზაცს, ისე მთლიან თავს. როგორც ზევით აღინიშნა, იდენტობის ფორმირებისას მნიშვნელოვანია განსაკუთრებული დატვირთვის მქონე თემებით მანიპულირება. ბავშვის შემთხვევაში მსგავს თემებს შორის „ოჯახი“ და „დედა“ იკვეთება. უკვე მათი საშუალებით კი სხვა საკითხებზე ხდება ზემოქმედება.

ა. რიბაკოვის ნაწარმოებებში „დაშნა“ და „ბრინჯაოს ფრინველი“ ასეთ პერსონაჟს სლავკა წარმოადგენს. ის მთავარი მოქმედი გმირის ერთ-ერთი უახლოესი მეგობარია. სლავას დედა ცნობილი მომღერალია, მამა – ფაბრიკის მთავარი ინჟინერი. ნაწარმოებში არაერთხელ არის ხაზგასმული, რომ ის სხვა ბავშვებთან შედარებით პრივილეგირებული

ოჯახიდან არის, ინტელიგენციას წარმოადგენს. სლავას მშობლებს აქვთ დიდი, კარგად მოწყობილი ბინა (აღნიშნულია ჭაღი, ხალიჩები და პატარ-პატარა ბალიშები დივანზე). სლავას დედა – ალა დახასიათებულია როგორც კარგად ჩაცმული, ლამაზი ქალი. უკვე შემდგომ გამახვილებულია ყურადღება ქალის პიროვნულ თვისებებზე: ჭირვეული და მბრძანებლური ხასიათი აქვს, სახლის საქმეს არ აკეთებს. ჰყავს მოახლე – დაშა. გასათვალისწინებელია ის კონტრასტი, რომელიც წარმოიშობა ნაწარმოების ზოგად ტონალობასთან, აღწერილ გარემოსთან – „დაშნაში“ მოქმედება 1922 წელს ვითარდება, თუმცა 1921 წელი, სუსხიანი ზამთარი და დიდი შიმშილის პერიოდი არაერთხელაა ნახსენები. სიუჟეტის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი მონაკვეთია, თუ როგორ აგროვებენ ფულს ბავშვები ვოლგისპირეთის მოსახლეობის დასახმარებლად. სწორედ ამ ფონზე აღწერილი სლავას უზრუნველი ცხოვრება. ზოგადად, მკითხველზე ზემოქმედების კუთხით კონტრასტი, დადებითი და უარყოფითი მახასიათებლების მიხედვით დაყოფა და ემოციური ფონის შექმნა მარტივი, მაგრამ ეფექტური მეთოდებია და ხშირად გვხვდება მხატვრულ ლიტერატურაში. კონტრასტს ემყარება ბანაკში გამგზავრების სცენის აღწერაც: სლავას უახლოესი მეგობარი – მიშა დილით, 5 საათზე იღვიძებს, ნაჩქარევად საუზმობს, რომ მოასწროს და სხვა ბავშვებიც გადაამოწმოს, რომ არ დაავიანდეთ ბანაკში გამგზავრება. სლავას, ბუნებრივია, სძინავს, რისთვისაც მიშა დატუქსავს კიდეც. ამის შემდეგ სიუჟეტში სლავას მამა ერთვება, რომელიც შვილს საუზმეს უმზადებს. სლავას დედა საწოლიდან არც კი წამოწეულა, ისე გასცემს ბრძანებებს: როგორ შეფუთონ საჭმელი, გააღვიძონ დაშა, დაშამ მერძევეს რძე გამოართვას. მიშასაც ასევე საძინებლიდან ელაპარაკება, არიგებს რომ სლავას ყურადღება მიაქციოს და ა.შ. ქმრის თხოვნას, რომ დაიძინოს, პასუხობს: „როგორღა დავიძინო – ჭირვეული ხმით გაეპასუხა ქალი – რატომ მიეცი ბავშვს ტბაზე წასვლის უფლება! ახლა მთელი ორი დღე უნდა ვინერვიულო. დღესაც კონცერტი მაქვს“ (რიბაკოვი, 1962:169).

ნაწყვეტი განსაკუთრებულ დატვირთვას იძენს წინა მონაკვეთთან კონტრასტში, სადაც მიშა ემზადება ბანაკში გასამგზავრებლად. როგორც ზევით აღვნიშნეთ, მიშა დილით 5 საათზე იღვიძებს. მაგრამ დედა უკვე ფეხზეა და შვილს საუზმეს უმზადებს. ცდილობს ჩანთის ჩალაგებაში დაეხმაროს. შესაბამისად სხვაობა მიშასა და სლავას დედებს შორის მკვეთრი და იოლად აღსაქმელია. მკაფიოდ იკვეთება დადებითი/უარყოფითი სახეები. სლავას ნაკლოვანებები ინტელიგენციის უარყოფით თვისებებად მოიაზრება. თავად სლავკა დახასიათებულია როგორც ავადმყოფური შესახედაობის, ფერმკრთალი ბიჭი, რომელსაც ბავშვები დაცინვით „ბურჟუას“ ეძახიან, რადგან *„ყელზე ყოველთვის ბანტი ეკეთა, როიალზე უკრავდა და არასოდეს არ ჩხუბობდა“* (რიბაკოვი, 1962:64). მასთან მიმართებაში მეგობრები ხშირად იყენებენ სიტყვა „ინტელიგენტს“ ოღონდ უარყოფითი კუთხით. მაგალითად, როდესაც სლავკა სერიოზული უსიამოვნების მოლოდინში ამოიოხრებს, მეგობარი ეუბნება: *„ოხრავ? აი ტიპიური ინტელიგენტური ვაი და ვიში! ეჰ, სლავკა, სლავკა!“* (რიბაკოვი, 1962:265). ასევე, კონკრეტული პიროვნული თვისებები, როგორც კომკავშირელისთვის შეუფერებელი, მის ოჯახთან კავშირში განიხილება. ეს თვისებები აღინიშნება კრებაზე, თვითდახასიათებების დროს: *„სლავკა, რა თქმა უნდა კარგი კომკავშირელია. პატიოსანი, სამართლიანი და კეთილსინდისიერი, მაგრამ როგორღაც გაუბედავი. სწრაფად ვერ მოქმედებს. ყველაფერზე ყოყმანობს... „რისთვის?“, „რატომ?“, რა საჭიროა?“... ასე კი არ ვარგა“* (რიბაკოვი, 1962:395), ამ დახასიათებას ერთგვარი ახსნა მოეძებნება შემდეგი გამომსვლელის სიტყვაში: სლავა *„ოდნავ დონდლო ინტელიგენტია. მართალია, სლავკა ინტელიგენტურ ოჯახში აღიზარდა, მამამისი „სპეცია“, მაგრამ გარდაქმნა საჭირო, პროლეტარული, მუშური თვისებების გამომუშავება...“* (რიბაკოვი, 1962:395). ანუ ინტელიგენტურ ოჯახში გაზრდა ერთგვარი გამართლებაა სლავას „მუშური“, პროლეტარული თვისებების არქონისთვის. ის, თუ რა იგულისხმება ინტელიგენტურ და პროლეტარულ თვისებებში, სერიოზული მსჯე-

ლობის, კამათისა და ცალკე განხილვის თემა ხდება: „პროლეტარიატის შეგნება ერთია, ბურჟუაზიისა – მეორე. ინტელიგენცია – შუა ფენაა და იგი მერყევია.

სლავკამ იწყინა:

– გამოდის რომ მე, არც აქეთა ვარ და არც იქით?

– შენ არა, – შემრიგებლური კილოთი უთხრა გენკამ, – შენ საბჭოთა ხელისუფლების დროს აღიზარდე. მე ძველ ინტელიგენტზე ვლაპარაკობ“ (რიბაკოვი, 1962:396).

მკითხველისთვის თემა გაუგებარი ან ბუნდოვანი რომ არ დარჩეს, ავტორი მთავარი გმირის — მიშას საშუალებით კიდევ ერთხელ დანვრილებით განმარტავს სათქმელს: „რაში მდგომარეობს პროლეტარული ფსიქოლოგია? იმაში, რომ პროლეტარიატი თავის ბორკილებს გარდა არაფერს კარგავს. ბურჟუაზიას საკუთრება გააჩნია და მას ებლაუჭება. ამიტომაც პროლეტარიატი საერთო საქმეს ემხრობა – ბურჟუაზია კი საერთო საქმის წინააღმდეგია. ინტელიგენცია თავისი გულით პროლეტარიატს ემხრობა, თავისი მდგომარეობით კი გაბატონებულ კლასთან არის კავშირში. ჰოდა, მისი მერყეობა აქედან გამომდინარეობს. მე, რასაკვირველია, მხედველობაში მყავს არა სლავკა, არამედ საერთოდ ინტელიგენცია. სლავკას სავსებით პროლეტარული ფსიქოლოგია აქვს. მაგრამ ხასიათში მაინც შეინიშნება ინტელიგენტური დოცლაპიობა, თუმცა მე ჩემს აზრს ვამბობ, აწი კი სლავას საქმეა, უნდა მიიღოს და უნდა არა...“ (რიბაკოვი, 1962:396-397). როგორც ვხედავთ, საქმე გვაქვს ცნებებით მანიპულირებასა და უარყოფითი ასოციაციების დამყარებასთან – სლავას შემთხვევაში ყალიბდება ერთგვარი ბმა მის პიროვნულ თვისებებს, მის ოჯახსა და „დოცლაპია ინტელიგენტობას“ ცნებას შორის.

დედა-შვილის ურთიერთობაზე დამყარებული საინტერესო ხაზია ნაწარმოებში „ვასიოკ ტრუბაჩოვი და მისი ამხანაგები“. ეს ურთიერთობა მნიშვნელოვან და საგულისხმო ტრანსფორმაციას განიცდის. თავიდან ნიურა სინიციჩა გათამამებული, თავის თავზე გადამეტებული წარმოდგენის მქონე გოგოა, რაც მშობლების ზედმეტი შექების ბრალია. სიუჟეტის მიხედვით, გოგონას უსიამოვნება მოსდის კლასე-

ლებთან, როდესაც კედლის გაზეთში დასაბეჭდად მიტანილ ლექსს დაუნუნებენ. ლექსი იდეოლოგიურად გაუმართავია. მაგრამ ნიურას მშობლებს ლექსი მოეწონათ, «Пионерская правда»-შიც კი უნდოდათ გაეგზავნათ დასაბეჭდად (მისი „გამორჩეულობის“ ხაზგასმა). ლექსის მთავარი ნაკლი კი მის ბოლო სტროფში გამოიხატება – მშობლები ნიურას კარგად სწავლისთვის კანფეტებით დაჯილდოებას ჰპირდებიან. ცხადია, ეს აზრი იდეოლოგიური თვალსაზრისით მიუღებელია და ბავშვებს სასაცილოდაც არ ჰყოფნით. ხელმძღვანელი კიდეც ეუბნება: „განა კანფეტების გამო სწავლობენ?“ [...] „ცარიელი ლექსია, განა შენ სხვა აზრები არ გაქვს: სკოლაზე, ამხანაგებზე?“ (Осеева, 1961:91).

შემდგომი სცენა მრავალფეროვანი ხასიათის ინფორმაციას შეიცავს: სკოლიდან მისულ ნიურას მაგიდა ყოველთვის ლამაზად განწყობილი ხვდებოდა, ყოველ თეფშთან კოხტა ხელსაწმენდით. აღწერილია, თუ როგორ ალაგებდა მარია ივანოვნა თეფშებს – არაბუნებრივად გაბზეკილი თითებით. ავტორი ყურადღებას ამახვილებს, რომ მარია ივანოვნას „ბასრი“ ფრჩხილები მუქ წითელ ფერად ჰქონდა შეღებილი. ის შვილს კმაყოფილებით უყვება რომ საპარკმახეროში იყო, დიდ რიგში მოუწია დგომა, შვილის მდგომარეობას ვერც კი ამჩნევს. მხოლოდ იმის შემდეგ გამოჰკითხავს რა ხდება, როდესაც კითხვაზე: აბა, როგორ მოგწონს დედაშენი? პასუხად ნიურა მწარედ აქვითინდება, დედას ადანაშაულებს – განგებ მაქებდი! ახლა კი ყველას სულელი ვგონივარო! ამაზე განრისხებული მარია ივანოვნა დაჰყვირებს: ახლავე გაჩუმდი! მათ შენი შურთო! გაოგნებულ ნიურას დედა კიდეც რამდენჯერმე გაუმეორებს – ამხანაგებს შენი შურთო.

მთელი ეს მონაკვეთი კულტურის რამდენიმე მახასიათებელს ეხება:

1) კოლექტივთან დაპირისპირება – აზრი რომ ნიურასი შურთ, ის სხვებზე უკეთესია, რის გამოც დასცინიან. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რომ ეს აზრი თავად ნიურას კი არ უჩნდება, არამედ დედა ეუბნება. ნიურა თავიდან სწორედ

მშობლებზე გაბრაზდა, ჩათვალა რომ განგებ შეაქეს და ტყუილი უთხრეს. პიონერთხელმძღვანელის შენიშვნა კი დაიჯერა და მიიღო. ანუ ნიურა ჯერ კიდევ არ არის კოლექტივის მონყვეტილი, თუმცა „არასწორი“ აღზრდის გამო მერყევ მდგომარეობაშია.

2) ღირებულებები და გარემო – როგორც ტექსტიდან გამომდინარეობს, ნიურას მშობლები არ არიან პროლეტარული გაგებით სანიმუშო დედ-მამა: მამა დიდად არც უსმენს, შვილთან შედარებით ზედაპირული ურთიერთობა აქვს. ხოლო ნიურას „არამუშურად“ გადაპრანჭულ დედას, თავად აქვს მოთხოვნილება დანარჩენებისგან გამოირჩეოდეს, რაზეც მიანიშნებს თითების გაბზეკით ჭურჭლის დაჭერა, ან სულაც ისეთი უმნიშვნელო დეტალი, როგორიც მაგიდაზე დადებული ლამაზი ხელსაწმენდი. სხვა კონტექსტში ამ დეტალს არც ექნებოდა რაიმე მნიშვნელობა, თუმცა ამ შემთხვევაში, მთლიანი გარემოდან გამომდინარე მიანიშნებს ამ ქალის სურვილზე სხვებზე უკეთესად წარმოაჩინოს თავი, გამოკვეთოს თავისი ინდივიდუალობა, არ იყოს „უბრალო“. ამაზე მიანიშნებს მისი გარეგნობის აღწერაც — ნითლად შეღებილი ბასრი ფრჩხილები (ორიგინალის ენაზე ეს ფრაზა უფრო მეტად ავლენს ნეგატიურ ხასიათს, თითქოს გარკვეულ მტაცებელ ცხოველზე იყოს საუბარი – *«с густо окрашенными в красный цвет острыми ноготками»*) (Осеева, 1961:91). შესაბამისად, შვილს განსაკუთრებულობის განცდას უნერგავს – იმდენად ნიჭიერია, რომ მისი შურთ. მსგავსი აზრების გამო ნიურას კლასელებთან, ამხანაგებთან ურთიერთობა საბოლოოდ უფუჭდება. თვითონაც გამომწვევად და დაცინვით იწყებს საუბარს. ერთ-ერთი ასეთი შენიშვნის შემდეგ კლასელები ნიურას ეუბნებიან, რომ ის უცხოა: *„– ისე ლაპარაკობ, როგორც უცხო – მტკიცედ თქვა ვალია სტეპანოვამ“* (Осеева, 1961:142), რაზეც ნიურა პასუხობს *„– კარგი. კარგი! ყველაფერი მესმის... ლექსებთან დაკავშირებითაც მაშინ შარი მომდეთ. ჩემი გშურთ – მორჩა და გათავდა!*

– გვშურს? – გოგოებმა გაოგნებით გადახედეს ერთმანეთს“ (Осеева, 1961:143).

ამ შემთხვევაში სახეზეა იდენტობის კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი მახასიათებელი – „ჩვენ“ და „სხვა“ ჯგუფებად დაყოფა. საბჭოთა იდეოლოგიის პირობებში „სხვა“ ჯგუფი ხშირად უტოლდებოდა მტერს, შესაბამისად საფრთხეს შეიცავდა. პერსონაჟების ამ სახით დაყოფა მკითხველს პირდაპირ აწვდის ნიშნებს, თუ ვინ შეიძლება ჩაითვალოს „ჩვენ“ ჯგუფის წევრად, ხოლო ვინ – „სხვა“, პოტენციური საფრთხის შემცველად.

თუმცა, ნიურა სინიციანას პერსონაჟი მნიშვნელოვან ტრანსფორმაციას განიცდის შემდგომ წიგნში, როდესაც კლასელებთან ერთად უკრაინაში, 1941 წლის ივნისში, ომში მოხვდება. გამოვლილი უბედურების შემდეგ ნიურას ეცვლება მსოფლმხედველობა, უახლოვდება მეგობრებს და უკრაინიდან დაბრუნების შემდეგ უკვე საკუთარი მშობლების გამო სრცხვენიან. ამხანაგებს ვერ სთხოვს, რომ ევაკუაციიდან დაბრუნებულ მის მშობლებსაც საზეიმოდ დახვდნენ, რადგან სხვებისგან განსხვავებით, ისინი ევაკუაციიდან მატარებლით კი არ ჩამოვლენ, არამედ მამას სამსახური მანქანას დაუნიშნავს. ნიურა სახლში ვეღარ ჩერდება, მუშაობს ჰოსპიტალში, სკოლის მშენებლობაზე. ამ ყველაფრის გამო მუდმივი უასიამოვნება აქვს დედასთან: *„ვინ? შენი ტრუბაჩოვი? აი, ზუსტად ეს კომპანიაა, საბოლოოდ რომ გაგაფუჭა! სად არის ჩემი შვილი? მე მას ვეღარ ვცნობ... იმიტომაც რომ არც კი მენახებოდა! სრცხვენიან... მთელი ძალისხმევა შენზე დავხარჯე. მაგრამ შენ მზად ხარ პირველ შემხვედრებზე გაცვალო მშობლები. უსინდისო! შენ არავინ არ გეცოდება!“* (Осеева, 1961:623). სხვა სიტყვებით რომ ვთქვათ, დედა შვილს ეჩხუბება იმის გამო, რომ ის ამხანაგების გვერდზეა, კოლექტივის წევრია. გასათვალისწინებელია ნიურას ურთიერთობა ამხანაგებთან, სანამ დედას უჯერებდა. ანუ, როგორც კი დედის უარყოფით ზეგავლენას ჩამოშორდა, „სწორი“ ამხანაგებისა და გადატანილი უბედურების შედეგად „გამოსწორდა“, იცის რომ ვალდებულება აქვს საკუთარი სამშობლოს – საბჭოთა კავშირის – წინაშე. ახლა უკვე ამხანაგებიც აღნიშნავენ, რომ

„რალაცეები“ ნიურას ბრალი არ არის, უბრალოდ „არასწორი“ მშობლები ჰყავს. მკითხველზე ზეგავლენის კუთხით საგულისხმო მომენტი, როდესაც ნიურას უახლოესი ამხანაგის – ლიდას დედა პარტიაში გასაწევრიანებლად ემზადება, რის გამოც სახლის საქმე მხოლოდ ლიდას საკეთებელია. აღწერილია ბავშვების მოწინება და აღფრთოვანება. ამ დროს *„ნიურა ჩუმად იყო. გაახსენდა თავისი სახლი, დედა მუდმივად ხალათით, სახლის საქმეებით შენუხებული. დედამისის სიცოცხლეში არასდროს არ იქნება ასეთი საზეიმო დღე... ვინ იტყვის მასზე კარგ სიტყვებს, თუკი ის არაფერში არ ეხმარება ადამიანებს, არსად არ მუშაობს! ნიურას უეცრად ტკივილამდე შეეცოდა დედა“* (Осеева, 1961:664). როგორც ვხედავთ, ამ შემთხვევაშიც შეპირისპირებისა და კონტრასტის საშუალებით მკაფიოდ ჩამოყალიბებულია დედის როგორც მისაბადი, დადებითი, ისე უარყოფითი ხატი. ამავდროულად, აღნიშნულია რომ პარტიაში გაწევრიანება განსაკუთრებული, საზეიმო მომენტი ნამდვილი საბჭოთა ადამიანის – ჰომოსოვიეტიკუსის ცხოვრებაში. ამასთანავე, კვლავაც გვხვდება ასოციაციების დამყარება გარკვეულ ცნებებს შორის – ადამიანების დახმარება, მუშაობა, პარტია, ზეიმი. იქმნება დიასახლისის სახე – მუდმივად ხალათით, მხოლოდ სახლის საქმეებით დაკავებული, სამსახურში არ მუშაობს, შესაბამისად ადამიანებს არ ეხმარება, მას არ მიიღებენ პარტიაში და მასზე ადამიანები კარგს არაფერს იტყვიან. ამ გზით მკაფიოდ ჩამოყალიბებულია, თუ როგორი არ უნდა იყოს ნამდვილი საბჭოთა ქალი, მოცემულია მკითხველისთვის მარტივად აღსაქმელი ნეგატიური ხატი, რომელიც გამძაფრებულია ემოციური ფონით (შვილს – ნიურას ასეთი დედის სრცხვენია). ამ სახის (ემოციური) ზეგავლენა კი გზავნილის დამახსოვრებას უწყობს ხელს.

თუმცა ნეგატიური ხატი ახლა უკვე წინააღმდეგობაში მოდის ნიურას სახეცვლილ პერსონაჟთან – შვილის დაძაბული ურთიერთობა დედასთან ვერ იქნება მკითხველისთვის ის ნიმუში, რომელზეც უნდა მოახდინოს სწორება. შესაბამისად, ნიურას დედა უეცარ ტრანსფორმაციას განიცდის – საკმარისია

საავადმყოფოსთან დაჭრილ ჯარისკაცებს გადაეყაროს, რომ მის ცნობიერებაში „სწორი“ ცვლილება მოხდეს; შვილსაც დაინახავს, რომელიც ჯარისკაცს ეხმარება. სკოლის დირექტორთან საუბრის შემდეგ კი მშობელთა კომიტეტში განეწვიანდება, აღმოაჩენს რომ ნიურას კარგი ამხანაგები ჰყავს და აქტიურად ეხმარება პიონერთა ოთახის თუ სამასწავლებლოს მოწყობაში. ნიურას დედა გარეგნულადაც იცვლება: ახლა უკვე აღარ ცდილობს სხვებისგან გამოირჩეოდეს, ნინ წამონიოს საკუთარი ინდივიდუალიზმი. იცვამს მუქი ფერის კაბას, თმას კი უბრალო თავსაფრის ქვეშ მალავს. ნაწარმოების ბოლოს ის უკვე მშობელთა აქტივის წამყვანი წევრია.

როგორც ვხედავთ, ვ. ოსევეც და ა. რიბაკოვიც პიონერზე/კომკავშირელზე ოჯახის, დედის იდეოლოგიური კუთხით ნეგატიურ ზეგავლენას ასახავენ. თუკი რიბაკოვთან კონტრასტულ სახეს სლავას მეგობრის დედა ქმნის, ოსეევასთან დედა-შვილი როგორც საკუთარ თავთან მოდის დაპირისპირებაში, ისე სხვა პერსონაჟთან (ნიურას მეგობარი ლიდას დედა). ასევე აღსანიშნავია, რომ ორივე ავტორთან ბავშვები უზრუნველყოფილი ოჯახებიდან არიან, რის გამოც ერთს კრებაზე განიხილავენ (სლავა), ხოლო მეორეს უკვე თავად სრცხვენია საკუთარი მშობლების.

დასკვნა

მოცემულ სტატიაში განხილულია საბჭოთა საბავშვო მხატვრულ ლიტერატურაზე საბჭოთა იდეოლოგიის ზეგავლენა. ეს წარმოადგენდა მომდევნო თაობის კულტურული იდენტობის ფორმირების ერთ-ერთ ხერხს, რის შედეგადაც ჰომოსოვიეტიკუსი უნდა ჩამოყალიბებულიყო. ასაკობრივი სპეციფიკიდან გამომდინარე, მანიპულაციებისთვის მნიშვნელოვან თემას ოჯახი და დედა წარმოადგენს. ა. რიბაკოვისა და ვ. ოსეევას ნაწარმოებების განხილვის შედეგად გამოიკვეთა ის საკითხები, რომლებზეც ამ თემის (ოჯახის, დედის) საშუალებით ხდება ზეგავლენა. ასევე დაზუსტდა უშუალოდ ის მეთოდები, რომლებიც ამ ზემოქმედებისთვის გამოიყენება.

ზემოქმედებისთვის მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა შემდეგი საკითხები: „ჩვენ“ და „სხვა“ ჯგუფები, ინდივიდუალიზმი/კოლექტივიზმი, სოციალური წარმოშობის კავშირი პიროვნულ თვისებებთან.

მკითხველზე ზემოქმედების რამდენიმე მეთოდი გამოიკვეთა: 1. მყარი დადებითი ან უარყოფითი ასოციაციების შექმნა; 2. მკაფიო კონტრასტული, საპირისპირო სახეები (სიტუაციები). აქვე მოიაზრება გმირების ან მოქმედებების კარგი/ცუდი მარტივი ოპოზიციური წყვილისთვის მიკუთვნება; 3. ემოციური ფონი, რომელიც თან სდევს და ამძაფრებს კონკრეტულ სიტუაციას. ეს მეთოდები შეიძლება გამოყენებული იყოს როგორც ცალ-ცალკე, ისე ერთად, კომბინაციაში. მაგალითად, ძლიერ კონტრასტულ სახესთან, კარგი/ცუდი წყვილის განსაზღვრასთან ერთად ემოციური ფონის გაძლიერება.

შეჯამების სახით გვინდა ვთქვათ, რომ ჩვენი აზრით სტატიამ შეასრულა დასახული მიზნები, ასახა საბჭოთა იდეოლოგიის გავლენა საბავშვო მხატვრულ ნაწარმოებებთან მიმართებაში და გამოკვეთა მსგავსი კვლევების მნიშვნელობა როგორც კულტურული იდენტობის, ისე ზოგადად იდენტობის პოლიტიკის შესწავლის კუთხით.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. ჰოფსტედე გ., ჰოფტედე გ. ი., „კულტურები და ორგანიზაციები“. ილიას სახელმწიფო უნივერსიტეტის გამომცემლობა. თბილისი, 2011.

2. სმითი ე. დ., „ნაციონალური იდენტობა“, გამომცემლობა „ლოგოს პრესი“. თბილისი, 2008.

3. რიბაკოვი ა., „დაშნა“. გამომცემლობა „ნაკადული“. თბილისი, 1962.

4. რიბაკოვი ა., „ბრინჯაოს ფრინველი“. გამომცემლობა „ნაკადული“. თბილისი, 1962.

5. Осеева В. «Васёк Трубочёв и его товарищи», Государственное Издательство Детской Литературы Министерства Просвещения РСФСР. Москва, 1961.

მარიამ კორინთელი
*ბათუმის შოთა რუსთაველის
სახელმწიფო უნივერსიტეტი
დოქტორანტი*

ერთი მკვლელობა აქველ თბილისში

თანამედროვე ქართველ პროზაიკოსებს მაგნიტივით იზიდავს ძველი თბილისის მაგია. ასეთი სწრაფვა თბილისის წარსულისკენ და ჩავლილი ეპოქის ამგვარი გარომანტიზება, ნოსტალგიური მითოლოგიზაცია, წარსულის დაჟინებული ჩხრეკის ახსნა ე.წ. „პერესტროიკისა“ და სამოქალაქო ომისშემდგომ წლებში უნდა ვეძებოთ – როგორც მეორე მსოფლიო ომისშემდგომი ლიტერატურისთვის გახდა წონასწორობის წერტილი დიდი ქალაქები და ურბანული რომანები, ისე ქართულმა ლიტერატურამაც დაიწყო საყრდენად მხატვრული სივრცის ძებნა, რომელიც ირგვლივ გამეფებულ ნგრევასა და ქაოსში თავშესაფრად, ბალანსის წერტილად იქცეოდა. სწორედ ძველი თბილისის რომანტიკა და უდარდელობა აღმოჩნდა ის წესრიგი, რომელიც საყრდენად მოვევლინა ნიადაგამოცლილ თბილისელ ხელოვანებს. ძველი თბილისის უდარდელობა თავისი ორთაჭალის ბაღებით, ქეიფებით, ტივზე გაშლილი სუფრებით, კინტაურით, მულტიკულტურული გარემოთი გახდა ფერადი და ჭრელი სამყარო, რომელიც მარტივად გაიდეალიზდა ჩამონგრეული, უპერსპექტივო, სრულ სტაგნაციასა და აპათიაში ჩავარდნილი თბილისის ფონზე.

ძველთბილისური ყოფა ბევრმა თანამედროვე ავტორმა აღწერა. მათ შორის ორი ავტორის ფოკუსი ერთსა და იმავე მოვლენაზე შეჩერდა – ამბავზე, რომელიც 1901 წელს მოხდა და მთელი თბილისი შეძრა – ეს იყო პოლონელი ხელოვანი ქალის, პანი პშიბიშევსკას, იმავე დაგნი იუელის, არაერთი უდიადესი ხელოვანის მუზისა და თავადაც ნიჭიერი შემოქმედის, მკვლელობა. ზურაბ ქარუმიძის „დაგნი, ანუ სიყვარულის აღაპი“ და ლაშა იმედაშვილის „სამი მკვლელობა – პანი პრეშპიშევსკაია“ სწორედ ამ მოვლენას ეძღვნება – „გრანდ

ოტელის“ საიდუმლოს, რომლის ფონზეც მკითხველს ძველი თბილისის საზოგადოებრივი, კულტურული და პოლიტიკური ყოფა გადაეშლება თვალწინ.

დაგნი იუელი ნორვეგიელი მწერალი და პიანისტი იყო. სახელი გაითქვა ბოჰემური ცხოვრების წესითა და ახლო ურთიერთობით ავგუსტ სტრინდბერგსა და ედვარდ მუნკთან. 1893 წელს ცოლად გაჰყვა პოლონელ მწერალს, სტანისლავ პშიბიშევსკის. 1901 წელს, თბილისში სტუმრობისას, გაურკვეველი მოტივით მოკლა მეგობარმა, ვლადისლავ ემერიკმა. მკვლელობამ დიდი მითქმა-მოთქმა გამოიწვია, რომელიც დღემდე არ წყდება.

თუკი ამოვალთ იმ მოცემულობიდან, რომ ქალაქი არ არის მხოლოდ მატერია, და მატერიის გარდა მისი არსი მდგომარეობს იმ გავლენებში, რომელსაც იგი ახდენს ისტორიულ რეალობაზე, სოციალურ მოცემულობაზე, სახელმწიფოს კურსსა და ინდივიდთა ცხოვრებაზე, მაშინ შეიძლება, ლიტერატურული ნაწარმოებებიც ამ გავლენებთან მიმართებაში განვიხილოთ. დაგნის მკვლელობის ამბის განსხვავებულ პრიზმაში გამოტარებით და სრულიად სხვადასხვა ვერსიით მოყოლით ორმა მწერალმა დაგვიტოვა ძველი თბილისი, როგორც უნიკალური მხატვრული სივრცე, როგორც საღალღოთო თავშესაფარი დანგრეული თანამედროვე თბილისიდან თავდასაღწევად, როგორც ავტორისთვის, ისე – მკითხველისთვის.

„დაგნი ანუ სიყვარულის ალაპი“ საკმაოდ უცნაური ბედის მქონე წიგნია. ზურაბ ქარუმიძემ იგი 2004-2005 წლებში ინგლისურად დაწერა. ინგლისური ენის არჩევა შემთხვევით არ მომხდარა, ეს კარგად ანონილ-დანონილი ნაბიჯი იყო ავტორის მხრიდან – იმ პერიოდის ქართველი მკითხველი ჯერ კიდევ ლიტერატურული კლიშეების ტყვეობაში იყო და ზაზა ბურჭულაძის მაგალითს თუ გავითვალისწინებთ, ნამდვილად სკანდალს გამოიწვევდა ეპატაჟური პოსტმოდერნისტული რომანი, რომლის ერთ-ერთი ხაზიც, მაგალითად, ვაჟა-ფშაველას ეროტიკული ელფერის მქონე ეზოთერიკული თავგადასავლებია დაგნი იუელთან და გიორგი გურჯიევთან.

ზურაბ ქარუმიძის რომანში ორი კონტრასტული სიუჟეტი ვითარდება: ერთი მოგვითხრობს დაგნი იუელზე (1867-1901), მშვენიერ და შემოქმედებითად დამუხტულ ქალზე, რომელიც თავგადასავლებით სავსე ცხოვრებამ სრულიად უცხო ქვეყანაში, საბედისწეროდ გადაისროლა.

მეორე ამბავი ფანტასმაგორიული ხაზია, ეროტიკული მისტიციზმითა და ალეგორიებით დატვირთული. ცნობილი ეზოთერიკოსი, გიორგი გურჯიევი, თბილისში ჩამოვა, რადგან ნიშანს იღებს და უნდა აღასრულოს კოსმოსური აღაპი – რალაციის დიადი დასაწყისი და დასასრული. თბილისში ის დაგნი იუელს შეხვდება და აღაპი ეროტიკულ, პოლიტიკურ შეფერილობას იღებს. „აქ მრავალი კულტურული თემით თამაშის მოწმენი ვხდებით. ერთმანეთს ენაცვლება შამანური პრაქტიკა და ბახის ფუგა, გნოსტიციზმი თუ მოდერნისტული ესთეტიზმი, მაგია თუ ლინგვისტიკა. თემების ეს ნაზავი გამოხატვას ჰპოვებს ეგრეთ წოდებული აღაპის ამბავში, „სიყვარულის ნადიმში“ – სანახევროდ რელიგიურ, სანახევროდ შემოქმედებით აქტში.

დაუოკებელი ფანტაზია და მახვილი გონება წიგნის თითოეულ გვერდზე ანათებს და ნაპერწკლებს ისვრის. ეს ნაწარმოები უნიკალურია, თუმცა მასა და არაერთ სხვა ტექსტს შორის პარალელის გავლება შეიძლება. მისი თხრობის ფართო პერსპექტივა, შთამბეჭდავი პოეტურობა, ერუდიციის ამოფრქვევები ჟანრობრივ ჩარჩოებს ამსხვრევს“ – წერს იპაბ ჰასანი (აშშ), პოსტმოდერნისტული ლიტერატურის უდიდესი მკვლევარი, „დაგნის“ ინგლისურენოვანი გამოცემის წინასიტყვაობაში.

„დაგნი“ ქართულად ახლალა ითარგმნა და 2020 წლის მაისის დასაწყისში გამოვიდა. თარგმანი თამარ ჯაფარიძემ შეასრულა.

„დაგნიში“, მიუხედავად მისი ექსპერიმენტული ხასიათისა და მრავალგვარ სტილთა ეკლექტური ნაზავისა, მაინც შესანიშნავად იკითხება მთავარი არტერია – XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისის თბილისის ცხოვრება.

მეორე ავტორი, რომლის ყურადღებაც დაგნი იუელის

მკვლელობამ მიიპყრო, ძველი თბილისის ერთ-ერთი გამორჩეული ჟამთააღმწერი ლაშა იმედაშვილია, თავისი რომანით „სამი მკვლელობა ძველ თბილისში“. ფსევდოდოკუმენტური რომანი XIX საუკუნის მიწურულისა და XX საუკუნის დასაწყისში მომხდარ სამ გახმაურებულ დანაშაულზე მოგვითხრობს: დაგნი იუელი, კნიაზი მაჩაბელი, კნიაზი ჭავჭავაძე.

ლაშა იმედაშვილისა და აკა მორჩილაძის ენა, რომლითაც ტფილისს აღწერენ, საერთო წყაროთი – გრიშაშვილის „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემითა“ ნასაზრდოები, შესანიშნავი ნაწარმოებით, რომელმაც მთელი ათწლეულები კვება და დღესაც კვებას თანამედროვე ქართულ ლიტერატურას. თუმცა, აკა მორჩილაძისგან განსხვავებით, ლაშა იმედაშვილის ნაწარმოებებში ნაკლები ლიტერატურული თამაშები და სხვადასხვა პოსტმოდერნისტული ხრიკები, და მეტი დოკუმენტურობაა. ძველ თბილისზე წერისას დაგნი იუელის მისტიკურ მკვლელობას ვერც ლაშა იმედაშვილმა აუარა გვერდი და მისი 2007 წლის საბას ლაურეატი წიგნის – „სამი მკვლელობა ძველ თბილისში“, ბოლო ნაწილი სწორედ პანი პშიბიშვესკაიაზეა.

ორივე ნაწარმოების „მთავარი გმირი“ თბილისია – ძველი თბილისი, თავისი ურბანული ქსოვილით, საზოგადოებრივი და კულტურული ყოფით, პოლიტიკური ინტრიგებითა და იმ პერიოდის დედაქალაქისთვის უცვლელი დარდიმანდული განწყობით.

„დაგნის“ ენობრივი ქარგა, სტილი, განწყობა „ღვინომუქი ზღვიდან“ არის გადმოტანილი. რამდენიმე ლიტერატურულ უკვე ნაცნობ მისტიფიკაციასაც შეხვდებით „ღვინომუქი ზღვიდან“. მსგავსია თბილისის აღწერებიც. ღვინომუქ ზღვაში ავტორი თბილისს „მაშრიყ-მალრიბა ქალაქად“ მოიხსენიებს, „დაგნიშიც“ პირველივე აბზაცში, რომელიც დედაქალაქზეა, ეს განსაზღვრებაა გამოყენებული. „მშფოთვარე პარდიმემბმა ერთმანეთს ხმა მიაწვდინეს და გადანყდა, რიტუალის ჩასატარებლად ის ადგილი შეერჩიათ, სადაც ორი უკიდურესობა ერთმანეთს ხვდებოდა და განსხვავებულობაში გადადიოდა, ჰოდა, მაშრიყ-მალრიბის გზაშესაყარი შეარჩიეს – ტფილისი, რუ-

სეთის სამხრეთ პროვინციის, საქართველოს მთავარი დედაქალაქი. ახლაც მიკვირს, შამანმა პარდიმემბმა სწორედ ეს ქალაქი რომ შეარჩიეს. უამრავი სხვა ადგილიც ხომ არსებობს, სადაც აღმოსავლეთი დასავლეთს ხვდება, ანდა სამხრეთი – ჩრდილოეთს“ (ქარუმიძე, 2020:11)

ლაშა იმედაშვილის „პანი პშიბიშევსკა“ ძველთბილისურადაა დანერილი, ზურაბ ქარუმიძის „დაგნი“ კი თანამედროვე სალიტერატურო ქართულით, თუმცა ძველტფილისურ ენობრივ თავისებურებებს ორივე ავტორი თანაბარ ყურადღებას უთმობს და ცალკე ობიექტად გამოჰყოფს. ენაზე წერისას ორივე მათგანი ხაზს უსვამს თბილისის მრავალეროვნებას. ზურაბ ქარუმიძე ძველ თბილისის ბაბილონის გოდოლს ადარებს – ასეთია ქალაქში ჩამოსული დაგნის პირველი შთაბეჭდილება და შეფასება. „ამ ერთი საუკუნის წინ ტფილისი საცხოვრებლად მშვენიერი, მყუდრო ადგილი იყო; ასე ვთქვათ, პატარა, მოკრძალებულ ბაბილონის გოდოლს ჰგავდა – უამრავი ეროვნების, სხვადასხვა ენაზე მოლაპარაკე და ცხოვრების სხვადასხვა წესის მიმდევარ ადამიანთა სადღევებელს. თუმცა არა, სადღევებელს კი არა, უფრო იმ სასალათე ჯამს, რომელშიც სხვადასხვა კულტურული ინგრედიენტი ერთმანეთში კი ირეოდა, მაგრამ ყველა საკუთარ სურნელსა და იდენტურობას ინარჩუნებდა...“ (ქარუმიძე, 2020:19).

ახლა კი ვნახოთ, ენათა არევას და ძველთბილისურ ენას როგორ აღწერს ლაშა იმედაშვილი. „ეს იყო ქალაქური ენა, გაზავებული არაბულ-სპარსულით, რუსულით, სომხურიტა და ქართულით, ვერც ერთი ერი ვერ მიიჩნევდა ამ ენას თავის საკუთრებად. პრისტავს უყვარდა ეს ჯიშიანი სიტყვები, თბილისური გამოთქმა და ბგერათა ხმოვანება, თუმცა გული კი სწყდებოდა, რომ ნელ-ნელა ესეც მახინჯდებოდა და დავიწყების ხავსით იბურებოდა“ (იმედაშვილი, 2006:88) – ნოსტალგია ძველი თბილისის არქეტიპის მიმართ, რომელიც ზემოთ ვახსენეთ, ლაშა იმედაშვილის შემთხვევაშიც კარგად ჩანს. სხვა თანამედროვე ავტორთა მსგავსად, მისთვისაც ძველი თბილისი ის წონასწორობის წერტილი, რომელზეც თავისი მხატვრული სივრცე უნდა ააგოს.

„დაგნიში“ ათვლის წერტილი, რომლიდანაც განისაზღვრება ტფილისის რაობა, გოგირდის აბანოებია. ავტორი ქალაქის დაარსებასა და აბანოების კონტექსტს ერთმანეთთან აკავაშირებს და გოგირდის აბანოებს მიიჩნევს ძველთბილისური კულტურის ანიდ და ჰოედ. „გოგირდის აბანოებში ერთხელ მაინც თუ არ შესულხართ, ჩათვალეთ, რომ თბილისში არ ყოფილხართ! პუშკინისა და ალექსანდრე დიუმას ნაქები გოგირდის აბანოები იმ თვალსაზრისით უნიკალურებია, რომ ჯოჯოხეთს, სამოთხესა და განსანმენდელს აერთიანებს“ (ქარუმიძე, 2020:17) – თბილისის აღწერისას უკვე მეორე შემთხვევაში მოიხმო განსაზღვრებად ზურაბ ქარუმიძემ ბიბლიური არქეტიპი; პირველ შემთხვევაში ეს იყო ბაბილონის გოდოლი, აბანოში გასავლელ ეტაპებს კი სამოთხე-ჯოჯოხეთ-განსანმენდელის ციკლს ადარებს. „გოგირდოვან მინერალურ წყალს ჯოჯოხეთის სუნი უდის; იქაური ოხშივარი და ქისა ყოველგვარი, ფიზიკური თუ ეგზისტენციური სიბინძურისგან გაგნმენდს.; იქიდან წინა ოთახში რომ გამოხვალ, სუფთა ჰაერს ჩაისუნთქავ და ჩაის, ლუდს თუ სხვა შემოთავაზებულ სასმელს მოწრუპავ, უმაღანგელოსთა დასის მგალობელ გუნდს შეუერთდები და პირველ ხმასაც კი იტყვი...“ (ქარუმიძე, 2020:18).

ბიბლიური სახეების გარდა, ავტორი თბილისის ბუნების ამოსახსნელად მითოლოგიურ ჰიპოსტასს მოუხმობს და ქალაქს ადარებს ორსახა იანუსს, რომლის ერთი სახე აზიისკენ იყუება, მეორე – ევროპისკენ და ეზოთერიკულ პრიზმაში მოგვითხრობს თბილისის დაარსების ისტორიას, სადაც ვახტანგ გორგასალს „შამანურ ინდივიდად“ მოიხსენიებს.

ლაშა იმედაშვილთან აბანო თბილისური კულტურის განუყოფელი ნაწილია, ყოველგვარ ტრანსცენდენტულობას, სპირიტუალობას, მისტიკასა და ეზოთერიკას მოკლებული, თუმცა უმნიშვნელოვანესი ადგილი, სადაც გარდა სხეულის სიამისა, მიმდინარეობს აზრთა გაცვლა-გამოცვლა, იბადება ახალი იდეები, აბანოებში ტრიალებს ჭეშმარიტი ქალაქური სული, რომელიც აბანოების სტუმარი უცხოელებისთვისაც კი ხელშესახები და ადვილად მოსახელთებელი ხდება. ლაშა იმედაშვილი რეალისტურად აღწერს აბანოს, რომელსაც ქა-

ლაქელთათვის შეიძლება ითქვას, რომ დაახლოებით იგივე ფუნქცია უნდა ჰქონოდა, რაც ძველბერძულ აგორას – ათენელთათვის. აბანოში „კეთდებოდა“ დიდი პოლიტიკა და საგმირო საქმეები, იხსნებოდა დანაშაულები, ინგრეოდა და შენდებოდა ცხოვრება. ქარუმიძესთან კი აბანო ერთგვარი ეპიფანიის ადგილია გიორგი გურჯიევისთვის, რომელიც კოსმოსიდან მიღებულმა სიგნალებმა საქართველოში ჩამოიყვანა და აქ ელის დიადი ალაპის აღსრულებას, რომლის არსიც ბოლომდე თავადაც არ ესმის, აბანოში კი მას გონება უნათდება და მის კოსმიურ ალაპს ეროტიკული ელფერი და შინაარსი მიენიჭება. ამგვარ მეტაფიზიკურ შინაარსს მოკლებულია ლაშა იმედაშვილის აბანო, ავტორი უბრალოდ ინახავს ძველი თბილისის უმნიშვნელოვანესი კულტურული გამოხატულების ანაბეჭდს და გადასცემს მკითხველს. ეპიზოდში, სადაც თბილისური აბანოებია აღწერილი, მკაფიოდ ვლინდება თბილისის მცხოვრებთა დარდიმანდული მიდრეკილებანი და ერთგვარად ბედნიერი, უღრუბლო ყოფა, რომელსაც ასე ნოსტალგიურად ეტრფიან თანამედროვე ავტორები. „აბანო თითქმის ყველას უნახავს, ერთი ჩვეულებრივი რამეა, სადაც ბანაობენ, ტანს ისუფთავებენ, მაგრამ თბილისში ის ბევრად მეტი იყო, ვიდრე წყლის უბრალოდ გადავლება.

რადგან აბანო სასტუმროდაც გამოდგებოდა და ყოველთვის ღია იყო, ათასი ჯურის ხალხი იყრიდა თავს და ბანაობის შემდეგ ამდენინე ამბავ იხლართევოდა.

ყველა ქეიფი, ბალებში დანყებული, უეჭველად აბანოში მთავრდებოდა. მოქეიფეს ზურნა მიაცილებდა, მექისენი ძმაბიჭურად ეგებებოდნენ და წინასწარ დაბარებული დალაქი წვერს პარსავდა. ამის მერე იშლებოდა ახალი სუფრა, იწყებოდა ახალი ქეიფი და ითქმებოდა ახალი სადღეგრძელოები“ (იმედაშვილი, 2006:119).

თბილისური აბანოს ხემსი და ზოგადად სუფრაც ძალიან საინტერესო მოვლენაა ქალაქური კოლორიტის უკეთ შესაგრძნობად. ნაირნაირი ყარაჩოლლური სადღეგრძელოები იგავური მეტყველებით ხასიათდებოდა, მოქეიფენი ალეგორიებით ეუბნებოდნენ ერთმანეთს სათქმელს. სუფრაზე მსუ-

ბუქ საკვებს ირჩევდნენ, ასეთი იყო ძველთბილისური აბანოს ნესი. „ტიტლიკანა მოქეიფებს უცნაური პირის გემო ჰქონდათ, არაფერი ზედმეტი, არაფერი დამამძიმებელი, გამხმარი ქართული პური, ყველი, გოგირდის წყალგადავლებული და, რა თქმა უნდა, ღვინო“ (იმედაშვილი, 2006:121).

ლაშა იმედაშვილი კიდეც რამდენიმე გვერდს უთმობს თბილისური აბანოს ცხოვრების აღწერას. ირკვევა, რომ აბანო პოპულარული იყო არა მხოლოდ მოქეიფე მამაკაცებში, არამედ ყველა ასაკისა და საქმიანობის ქალს შორისაც. „ქალებს კვირაში რამდენიმე დღე ჰქონდათ გამოყოფილი. ისინი ცდილობდნენ, რომ მათი გამგზავრება კაცის თვალს არ დაენახა. ამიტომაც სისხამზე მიდიოდნენ და შებინდებისას ბრუნდებოდნენ უკან. გასარეცხად სარეცხი მიჰქონდათ, შეჰკრავდნენ ყველაფერს ბოლჩაში, აჰკიდებდნენ დუქნის ბიჭს, გაიგდებდნენ წინ და ასე ქარავნით მიდიოდნენ აბანოში.

დღე ისე არ ჩაივლიდა, აბანოში შეხლა-შემოხლა არ მომხდარიყო. ჩხუბობდნენ ადგილისთვის, დაუნდობლად ერკინებოდნენ ტოლჩებით, ქობინებით, თმებს აგლეჯდნენ, იწყევლებოდნენ, მკვდრებსაც საფლავიდან თხრიდნენ და ცოცხალსაც ქოქოლას აყრიდნენ. მიუხედავად ამისა, აბანოში მაინც მთელი დღე რჩებოდნენ, იქვე საუზმობდნენ და სადილობდნენ კიდეც. მზრუნველი ქმარი თავის ცოლს სადილს აბანოში უგზავნიდა, სახელდახელოდ დამზადებულ ბულლამას, თუმცა ისეთებიც მრავლად იყვნენ, რომლებიც აბაზანის ფილაქანზე ჩამომსხდარნი გემრიელად შეექცეოდნენ ყველსა და პურს“ (იმედაშვილი, 2006:124).

თბილისური აბანოები აღმოსავლური ტრადიციული აბანოების მსგავსი იყო, თუმცა გარკვეული, მხოლოდ თბილისური, მოდიფიკაციებით. ერთ-ერთი მთავარი აღმოსავლური ტრადიცია – ჩაის სმა – თბილისური აბანოების განუყოფელი რტუალი იყო. ამას ემატებოდა კიდეც ერთი თბილისური ტრადიცია – აშულის თანხლებით გართობა, რომელიც აკა მორჩილაძემაც აღწერა თავის „მადათოვის ტრილოგიაში“ – დარდიმანდები ხომ ორთაჭალის ბაღებში საქეიფოდ არ დასხდებოდნენ აშულის გარეშე. ისევე, როგორც მამაკაცების

შემთხვევაში, ქალების აბანოც დიდი საქმეების მოსაგვარებელი ასპარეზი იყო, იქ წყდებოდა დაოჯახების, მზითევისა და სხვადასხვა საყოფაცხოვრებო საკითხი, იქ ისინჯებოდა და ირჩეოდა საპატარძლოები, იქ გამოიფინებოდა ახალი ნივთები და ტანსაცმელი. დაგნი იუელიც მოხიბლული ყოფილა თბილისური აბანოს მიმზიდველობითა და კოლორიტულობით, წიგნში ამას ამტკიცებენ მკვლელობის მოწმეები, თუმცა დაგნის თბილისურ დღიურში აბანოებზე არაფერია ნათქვამი. „შუაში უზარმაზარი სამოვარი იდგა, ჭიქებით, ლამბაქებითა და კოვზებით გარშემოწობილი, დედიშობილა დედაკაცები ისხდნენ ამ სამოვარის გარშემო და მთელი დღე ჩაითლოთობდნენ. მათ თავიანთი აშული ჰყავდათ, გერგეძიშანთ უსინათლო მათა... ბევრი ლამაზი ქალის ბედი გადაწყვეტილა აბანოში. აბანოში პატარძლების გასინჯვა წესად იყო, ქალს ყურადღებით ამოწმებდნენ, უსინჯავდნენ ჯირკვლებს ილლიის ქვეშ და ჩანასთან, რათა მოგვიანებით, ქმრის ხელში მჭამელად არ გადაქცეულიყო. ხშირად ქალს განზრახ აცინებდნენ, რომ კბილების ოდენობა დაეთვალიათ და მოყვანილობა დაენახათ, ლაპარაკის დროს ახლოს მიდიოდნენ იმის გასაგებად, საპატარძლოს პირში სუნი ხომ არ ჰქონდა და საკუთარი, უტყუარი საზომიც გააჩნდათ: პატარა და ტანმორჩილი ქალი არ ითვლებოდა სარფიან საპატარძლოდ. ისიც უნდა ითქვას, რომ ამ ყველაფერს, თავისი ჭკუით, თავად ქალებიც უწყობდნენ ხელს. ახალი ტანსაცმელი ქალს უეჭველად აბანოში უნდა ჩაეცვა, საშუალება ეძლეოდა გამოეფინა თავისი ტუალეტი და სამკაულები, სხვებისთვის ერგენებინა და ეკეკლუცა“ (იმედაშვილი, 2005:125).

„თბილისის აბანო ცალკე სამყარო იყო, თავისი კანონებითა და განერილი ცხოვრების წესით. ამ რომანტიულ სამფლობელოს ისე მოეხიბლა ჩვენი ნორვეგიელი სტუმარი, რომ ვარვარასთან ერთად აბანოს ხშირი სტუმარიც გამხდარა“ (იმედაშვილი, 2005:154).

აბანოების გარდა, იმედაშვილის „სამ მკვლელობაში“ კიდევ ერთი პოპულარული თბილისური გასართობი, ჩრდილების თეატრია აღწერილი. „ყარაგიოზას თეატრის“ გარეშე

წარმოუდგენელი იყო ტფილისური გართობანი. აბანომოვ-
ლილი ხალხი ყარაგიოზას ჩრდილების თეატრს სტუმრობდა
და ამ ადგილსაც თითქმის აბანოს მნიშვნელობის სოციალუ-
რი დატვირთვა ჰქონდა. „მაინც რა იყო ყარაგიოზას თეატრი
და ვინ იყო თავად ყარაგიოზა?

ლეგენდა გვეუბნება:

სულთან მურადის დროს უზარმაზარი სალოცავი შენ-
დებოდა. კალატოზებიც მრავლად იყვნენ, მაგრამ მშენებლო-
ბა მაინც ნელა მიედინებოდა. ამის ბრალი კი ის იყო, რომ ვინ-
მე ყარაგიოზა და პაჯივათა სასაცილო ამბებით ართობდნენ
კალატოზებს და მეჩეთის დამთავრებას ხელს უშლიდნენ.
განრისხებულმა სულთანმა მათი თავს მოკვეთის ბრძანება
გასცა. განკარგულება სისრულეში მოიყვნეს, მაგრამ მეჩე-
თის დამთავრებას მაინც არდაადგა საშველი. სულთანს ნაწა-
მები ყარაგიოზას აჩრდილი საშველს არ აძლევდა, ამიტომაც
შეიხი იხმო და სთხოვა, როგორმე მოეცილებინა სულის სიმ-
ძიმე. გამჭრიახმა შეიხმა ყარაგიოზას და პაჯივათის გაცოც-
ხლება გადაწყვიტა, ტყავიდან გამოჭრა მთი ფიგურები, ძა-
ფები გაუყარა და გაჭიმულ ტილოზე ათამაშა, თან ფარდის
უკან მდგარი ამ ორი გმირის საოხუნჯო ამბებს ჰყვებოდა.
ერთ დღესაც შეიხმა დამალა ფიგურები და სულთანს კრძალ-
ვით მოახსენა: ცხოვრება მოკლე სიზმარია, ყოველი არსება
მხოლოდ ლანდია, რომელიც გაიელვებს და გაქრება. განა
ღირს სხვა რამისთვის ტანჯვა და სინანული?

ამგვარად ჩაისახა ჩრდილების თეატრი, რომლის სამ-
შობლოც ოსმალეთია და რომელიც თბილისში შაითან ბაზ-
რის ტერიტორიაზე იმართებოდა (იმედაშვილი, 2005:138).

იმდროინდელი თბილისის არსის გაგება წარმოუდგენე-
ლია მაშინდელი თბილისური დიალექტისგან განცალკევებუ-
ლად. ეს ენა თანამედროვე ავტორებთან ძირითადად იოსებ
გრიშაშვილის „ძველი თბილისის ლიტერატურული ბოჰემითა“
და XIX – ადრეული XX საუკუნის პუბლიცისტიკითაა ნაკვები.
იმდროინდელი ენობრივი დისკურსის წყაროებს მიმოიხილავს
ზაზა შათირიშვილი სტატიაში „ზურაბ ქარუმიძის ლვინომუქი
ზღვა და აკა მორჩილაძის ტფილისური დილოგია“. „ქარუმიძის

რადიკალურობა, „მოდერნულობა“, კარგად ჩანს აკა მორჩილადის „პოსტმოდერნული“ პროზის ფონზე. აკა მორჩილადე ყოველთვის რაღაც ისტორიასა თუ ამბავს ყვება, თანაც, როგორც წესი, ესაა კრიმინალური ამბავი ძალადობასა და მკვლელობაზე. ამ აზრით, ის მაქსიმალურად „დამთმობია“ მკითხველისადმი. მაგრამ ავტორის მთელი „ეშმაკობები“ ამბის თხრობაშია ჩამარხული. სწორედ აქ იყენებს აკა მორჩილადე იმას, რასაც შეიძლება „წინარე“ მეტყველებები ანუ სოციოლექტები თუ დისკურსები ვუწოდოთ.

მადათოვამდე („გადაფრენა მადათოვზე და უკან“, 1998 წ.) აკა მორჩილადე, ძირითადად, ჟარგონსა და ვაკუურ-თბილისურ სოციოლექტებს იყენებდა, მადათოვის სახით კი ჩვენ მივიღეთ მთელი ენობრივი კარნავალი – რომანის თითქმის ყველა თავი სხვადასხვა სოციოლექტით არის დაწერილი – აქ არის თბილისური „სომხური“, XIX-XX ს.ს.-ის მიჯნისყოფითი და ჟურნალისტური პროზა, ცისფერყანწელების ესეისტიკა, ფრანგული პროზის ადრეული თარგმანები და ა.შ. სწორედ ამ დისკურსებისა და სოციოლექტების გამოყენებით მიიღწევა რეალობის ის ეფექტი, რომელიც ასე აკლია თანამედროვე ქართულ ლიტერატურას“.

ლაშა იმედაშვილიც ერთ აბზაცს უთმობს იმდროინდელ თბილისურ მეტყველებას. ეს არის ქართულის, სომხურისა და რუსულის უნიკალური, მხოლოდ თბილისისთვის დამახასიათებელი ნაზავი და ამ ერთ პასაჟში კარგად ჩანს, როგორი მრავალეროვანი იყო იმ დროს თბილისი, რამდენი ერი და კულტურა თანაარსებობდა ერთად და შეხმატკბილებულად. „ავეტისოვის სიტყვებით, ჩხოტუას საროჩკები მოუთხოვია. ფართლეულის მაღაზია მდიდარი არჩევანით გამოირჩეოდა და ავეტისოვსაც პალატიანი და შოლკოვი საროჩკები შეუთავაზებია მყიდველისთვის. ჩხოტუა ნეუნად გაზრდილი არ გახლდათ და სიტყვებზე საღლასნი იყო. ჩამოალაგა პრიკაზ-ჩიკმა ერთი პაჩკა საროჩკა და დაულაგა პრილავეკაზე. ჩხოტუამ გადაარჩია ოთხი საროჩკა სხვადასხვა ფერისა: ლილოვი, გალუბოვი, კარიჩნივი და სირენევი, მერე ბამგში გაახვევინა და ჩადო ვეშებით გამოტენილ საკვოიაჟში. პრიკაზჩიკს

სხვა რამეებიც შეუტავაზებია: ნოვომოდნი საიუპკე, შესტერნი მატერიები, სუკნო, ლიონსკი ბარხატი, პადუშკის საპირე, ნაირნაირი შოლკოვო მატერიები, მაგრამ დავით ჩხოტუას უარი უთქვამს და ანგარიში მოუთხოვია. კუპეცმა ჩოთქში ჩააგდო, თითოში დეა რუბლი ტრიცეტ, სუმას დევით რუბლი. გაიკრა ჩხოტუამ კარმანზედ ხელი და ვერაფერი აღმოაჩინა, პორტმანი შინ დავინყებოდა. სასტუმროს მმართველი შენუხდა და ფულის გადახდას რამდენიმე დღეში დაჰპირდა – ასეთი იყო თბილისური ენა, რომელიც თითქმის ყველასთვის გასაგები გახლდათ“ (იმედაშვილი, 2005:128).

დაგნი იუელის სიკვდილს ორივე ავტორი სხვადასხვაგვარად ხსნის. ქარუმიძესთან ეს მკვლელობა კი არა, მეტაფიზიკური აქტია, კოსმიური აღაპის ლოგიკური დასასრული, იმედაშვილთან კი დაგნი სოციალისტური შეთქმულების მსხვერპლად გვევლინება.

ორივე ავტორთან, მიუხედავად ფაქტისა და მონათხრობის სიმძიმისა, ძველი თბილისი მაინც გაიდევალებულია, საოცნებო ადგილია, სადაც, მძიმე ცოდვების მიუხედავად, ადამიანებს რჩებათ სილალისა და ბედნიერებით ტკბობის დრო. ქარუმიძის რომანი თბილისურ ახალ მითოლოგიას აწარმოებს, ლამა იმედაშვილისა კი – პირიქით, ურბანულ ლეგენდებს ხელახლა გვაცნობს. ორივე ავტორთან ტფილისი ცოცხალი, მოძრავი და ცვლადი ორგანიზმია, რომელიც გავლენას ახდენს რიგ სოციალურ, პოლიტიკურ და კულტურულ პროცესებზე. ორივე რომანში ტფილისი არ არის სცენა, რომელზეც დეტექტიური სიუჟეტი უნდა განვითარდეს, ტფილისი ნაწარმოების ლერძი და ფაქტობრივად მთავარი პერსონაჟია.

გამოყენებული ლიტერატურა:

1. იმედაშვილი ლ., სამი მკვლელობა ძველ თბილისში, 2005;
2. ქარუმიძე ზ., დაგნი ანუ სიყვარულის აღაპი, 2020;
3. შათირიშვილი ზ., ზურაბ ქარუმიძის ლვინომუქი ზღვა და აკა მორჩილაძის ტფილისური დილოგია, 2014.

Summaries

ART CRITICISM

Maia Tchitchileishvili

Batumi Art Teaching University

Professor

From the History of the Restoration of Skhalta Church

The maintenance of historical monuments is of great importance for the preservation of cultural heritage. In this regard, the Skhata monastery complex has a unique history.

The history of reconstruction-restoration of the main temple of Skhalta dates back to the 1950s. In 1955-1957 the Skhalta Church architecture was thoroughly restored using the methods of conservation and anastylosis of the authentic parts. Renovation works were carried out on the monument in the 1980s. Reconstruction of the southern, northern and western outbuildings of Skhalta Church was carried out in the early 2010s. A small chapel was built on the ruins of the church at the turn of the 10-11th centuries, the walls of the fence and the gate of the yard were completely renovated. The work carried out during these years was based on the principles of renovation, re-building and architectural reconstruction of historical buildings.

Cleaning and strengthening works on the Skhalta frescoes became available only in 1997-2000. As a result of these measures, it was possible to "open" the Skhalta painting ensemble, imagine the complete picture, reveal the artistic values of the monument and conduct art research. The restorers made graphic drawings, took photos of the process of cleaning and strengthening the frescoes, which are invaluable for the history of Skhalta. The difficulties of researching the architecture and painting of Skhalta Church show that it is appropriate and desirable for the study of a monument to be preceded by the restoration-

strengthening work on the sample, while the restoration itself be based on the recommendations from art-historians' research, considering the protection of the most valuable, authentic parts.

In addition, through the study of the artistic-historical peculiarities of the cultural heritage, great importance is attached to the constant preservation, regular inspection and preventive care of the works of art.

Tamar Amashukeli

Doctor of Arts

Historical-Architectural Study of Batumi Naval Station

Batumi Naval Station is located in the historical part of Batumi, between the seashore and Iakob Gogebashvili Street. The building, constructed by architects V. Golovin and V. Kremliakov in 1962, has a classic architectural look and runs along the berthing line 11 between the yacht club and the port of Batumi, which places the building diagonally to the sea and the city. Such location of the object is very advantageous for its perception both from the city and from the sea, specifically from the maritime transport entering the port of Batumi. The building stands separately in space and is visually defined freely from each side. The function, location, scale and architectural solution of the naval station conditioned the fact that the building became one of the important architectural accents of Batumi.

It has been meeting and seeing off the ships and their passengers visiting Batumi for years, so it is a kind of architectural landmark for the city. The station has the status of a cultural heritage monument and is protected by the Law on Cultural Heritage.

Therefore, it is necessary to pay proper attention to the object, and restore it from the late chaotic additions and inserts, the main efforts of protection-oriented actions should be aimed at maintaining the properties and characteristics of the object that determine its value.

Rati Chiburdanidze
Batumi Art Teaching University
Professor

Retrospection

In modern Georgian art Nino Nizharadze is known as all-round creative worker having her own manner. She is one of the prominent representatives of the generation of "The Seventies", whose worldview is based on the combination of the intellect and the sophisticated artistic taste. The generation of "The Seventies" is characterized by forming their own aesthetics, deep and figurative perception of the world, improvement of artistic ways to convey their own feelings and ideas.

In 1965-71 Nino Nizharadze studied at Tbilisi State Academy of Art at the faculty of Fine Arts, majoring in Film and Television Arts. She works intensively in painting, graphics, theatrical and decorative painting. Her lyrical pictures clearly show the dominance of the decorative origins, which are based on the authors natural potential and inner qualities. The peculiar rhythm of her works is determined by the decorative structure of the composition, stylized mood of conveying expressive shape and space. The use of colours by the artist is also specific, the colourful gamma of her works primarily carry the intangible nature, it has got more aesthetic, emotional and inspirational function and gives the image a romantic intonation.

Variety of artist's still-lives, landscapes and narrative compositions are "inhabited" by seemingly ordinary objects – shells, flacons, fans, flowers live their own quiet lives and gain some symbolic colour. Depicting the theatrical world has got an important place in the works of the artist. Her rich imagination is revealed in numerous appliquéés, collages, sketches, volumetric objects; her dolls, elegant mannequins and other theatrical accessories are very attractive. In this charming environment the grotesque characters of the commedia dell'arte acquire special sound – the theme of the

actor, acting, clowning gain here a peculiar meaningful mentality.

N. Nizharadze's art is characterized by such signs as searching for the lost spirituality and giving a kind of "soul" to the world of objects, bringing poetic feelings and revealing original intuitive principles. With her aestheticism and unusual perception of beauty the artist creates a harmonious world, characteristic to her, impresses visitors greatly and improves their mood.

Natia Kvachadze

Batumi Art Teaching University;

Georgian Technical University

PhD Student

One of the Treasures of National Cultural Heritage

Churches and monasteries played an important role in the Guria principality. Since its foundation, Jumati Monastery has played a significant role in the ecclesiastical life and artistic activities of Guria and Georgia in general. At the stage of its development Georgian goldsmithing as well as architecture has created an important treasury. Today, each monument is a part of our cultural heritage treasure. The Jumati Monastery was of such great importance that it housed ecclesiastical life as well as artistic work. Therefore, the icons created and donated to this temple are important and representative examples of the country.

THEATRE STUDIES

Marina (Maka) Vasadze

Shota Rustaveli Georgian State

Theatre and Film University

Associate Professor

Features of Levan Tsuladze's Directing Language

Levan Tsuladze began his creative activity in the 1990s. After graduation he staged several performances on the big stage of the Rustaveli Theatre. Among them were Lorca's *Blood Wedding* and *Christmas Dream* based on Dickens' stories. The last one was his joint work with maestro Robert Sturua. According to him, working with the great director gave him great knowledge and experience.

The theatrical aesthetics of Levan Tsuladze was formed in a completely new socio-political environment. His work revealed various aspects of postmodern searches, free manner of acting, open, free interaction with the audience, universality of theatrical vocabulary, new understanding of the function of dramatic text and original interpretation of theatrical traditions.

Levan Tsuladze's creative searches are based on a diverse repertoire that responds to ethical or social issues of our time. Works of various classic and contemporary authors are uncommonly interpreted in his performances.

In his productions Levan Tsuladze pays special attention to scenography and lighting. Levan Tsuladze uses every corner of the stage space and creates a mood for the audience. The mood and various associations are also evoked by the stage space illumination.

Levan Tsuladze's works combine postmodern, post-postmodern and avant-garde theatrical styles: universal theatrical vocabulary, new understanding of dramatic text, original interpretation, actors' free acting manners and interactivity, free open interaction with the audience and combination of Georgian theatre traditions with modern theatrical methods, sensation of theatrical space and original development.

Lasha Chkhartishvili
*Shota Rustaveli Georgian State
Theatre and Film University
Associate Professor*

**War and Theatre
(For one example)**

In the Soviet Union, the theatre was a tribune of ideology. Everything in the theatre was under control. Censorship was established. The theatre took several decades to invent the language of the metaphor.

In the 1940s, politics completely penetrated the life of theatre. During World War II, Soviet art served only patriotism, the Soviet Union, and its ideology.

Interestingly, even Shakespeare's playwright himself was adapted to the ideology of the Soviet Union. For example, Shakespeare's "King Lear" allegorically reflected the modernity of the Soviet Union. The play was directed by Dodo Antadze, while King Lear was played by Alexander Imedashvili, a tragic actor.

You will be told about this performance in this article.

Teimuraz Kezheradze
*Batumi Art Teaching University
Professor*

**The Cruelty of Fighting for the Throne
(Vaso Kushitashvili's play "Mary Stuart")**

In the second half of the 1950s after the Second World War, in the period of fake "warming", when the repertoire of the theatre is saturated with plays depicting the modern "happy" Soviet life, Vaso Kushitashvili staged Schiller's "Mary Stuart" on the stage of Marjanishvili Theatre.

In Vaso Kushitashvili's play, the director emphasized the political confrontation between Mary Stuart and Elizabeth, the struggle of two political groups for the royal throne, for power. The play was deeply depicting the spiritual world of the characters, which was facilitated by the high mastery of the performers and the correct understanding of the directorial idea by the actors. A scenography depicting the epoch was created for the play.

Schiller's "Mary Stuart" was one of the best plays of the great director. He accurately reflected the English life of the Elizabethan era, creating a fierce, exciting atmosphere, adding new depths to the drama written by Schiller's romantic enthusiasm. He brought the political side of the play to the forefront and highlighted the latter. The director read Schiller's drama "Mary Stuart" in a new, modern way.

There were many perfect images in "Mary Stuart", including the main core of the play Mariam (V.Anjaparidze) and Elisabeth (S.Takaishvili). It was their realistic stage relationship that created the high theatrical art.

Vaso Kushitashvili's play "Mary Stuart" was a kind of echo of the furious struggle for succession in the political elite after Stalin's death.

Teimuraz Kezheradze

*Batumi Art Teaching University
Professor*

Naturalistic Pursuits in French Theatre

Parisian theatres have been gaining the image of the entertainment industry since the 1970s, mostly music halls and café-concerts. In parallel with the plays of the "light genre" (melodrama, operetta), an anti-bourgeois drama is developing, one of the prominent representatives of which is Émile Zola. The first French director and theatre reformer, Andre Antoine tried to implement the theatrical ideas of Zola in 1880s and 1890s.

New discoveries in the natural sciences in the second half of the 19th century, especially in biology, gave a serious impetus to naturalistic pursuits in drama and theatre. The aspiration of science, to unravel the mysteries of the existence of the universe and man in real space, has had a serious impact on theatrical art. The theatre similarly sought to unravel the mysterious influence of the environment on the human spiritual world.

Zola believed that naturalistic drama would completely change the artistic structure of a theatre. Creating the theatre transformation program, Emile Zola, does not discuss the issue of directing. His concept mainly concerns the author, i.e. the playwright's theatre, because the main function of transforming the theatre rests on the playwright, the new drama.

Zola's ideas and the concept of theatrical reforms gave a serious impetus to Andre Antoine's theatrical reforms. In terms of theatrical reforms, naturalistic aesthetics had the greatest impact on French and European theatre in general. The origins of the modern stage "language" are linked to naturalistic research in dramaturgy, performing art and stage space reform. Theatrical art has moved to a completely different stage of development, a new theatrical profession has been formed – director. The theatre acquired a new author of its artistic creation (play), it became the unifier of all the components of the play. A period of diverse experimentation and search for directors in the performing arts has begun.

CINEMA STUDIES

Lela Ochiauri

*Shota Rustaveli Georgian State
Theatre and Film University
Professor*

Director, Generations and Time

The historical circumstance, with all its stages and manifestations, has always influenced and still does any process and, among them, of course, the process of formation of the Georgian national culture.

All spiritually developed nations have their own unique means, i.e. form of artistic self-expression, which defines not only the peculiarity of its high, eternal, inevitable existence, but also the innermost quality of everyday life and existence, which is a reaction, a response in itself to the processes going on around the world.

It all originates in the worldview, a perception of the world, in the connection with reality in everyday life. The daily collision of man with reality gives rise to new sensations within him, a momentary flashed feeling might turn into the basis of a new, profound and multifaceted emotion.

As time changes, the attitude towards the work of art changes naturally, heroes and themes change too. Evaluation measurements also alter, which determine the characteristics of its perception.

Giorgi Shengelaia's "Alaverdoba" (1961), Aleko Tsabadze's "Spot" (1981) and Levan Akin's "And Then We Danced" (2019) – are films that are decades apart and radically different from one another, but they are united by depicting a voluminous spectrum of specific signs of interdependence of society and the younger generations of those years. At the same time, these are the films that apart from undeniable artistic values and primacy are united by one and no less important element – these films have fundamentally shuddered the quiet and steady flow of drowsy society.

Lela Tsipuria
Ivane Javakhishvili Tbilisi State University
Assistant Professor

"Once Upon a Time... in Hollywood" or Once Again the Movie in the Movie

World cinema classics often resort to showing the process of making a film in a movie. "8½", by Federico Fellini, "Day for Night" by François Truffaut, several films by Woody Allen, Ilia Averbakh's "The Voice" and many other works undoubtedly reflect the great interest of filmmakers in filming the creative process of making a movie.

As for a documentary film, there is a whole direction here, which tells about the shooting of films, as well as the biography of this or that actor or director, where a great place is given to the screening of the film. The subject of research is Quentin Tarantino's ninth film in this genre.

Quentin Tarantino's "Once Upon a Time... in Hollywood" made in 2019, was nominated for eight Academy Awards in 2020 and won two Oscars. Earlier, the film was awarded several prizes for such prestigious awards as Bafta, Golden Globe, etc.

Quentin Tarantino's "Once Upon a Time... in Hollywood" visits 1969 Los Angeles, where everything is changing, as TV star Rick Dalton (Leonardo DiCaprio) and his long-time stunt double Cliff Booth (Brad Pitt) make their way around an industry they hardly recognize anymore. The ninth film from the writer-director features a large ensemble cast and multiple storylines in a tribute to the final moments of Hollywood's golden age. Roman Polanski and Sharon Tate are neighbours. Dalton dreams of filming with Polanski, but due to a difficult period in his career, he plans to go to Italy and work there. In Quentin Tarantino's film, the atmosphere of the studios of the late sixties, the hippie environment, the cruelty of Charles Manson's "family" are revived with documental accuracy.

Movie budget was \$ 95,000,000. The film also has a great love and nostalgia for twentieth-century stellar Hollywood.

Larysa Naumova

*Kyiv National I.K. Karpenko-Kary Theatre,
Cinema and Television University
Associate Professor*

Some Rhythm Studies in 1920s Constructivist Cinema Theory

The article attempts to analyse the place of rhythm in cinema theories of 1920. The rhythm is studied using the theoretical works of two significant Soviet theoreticians and practitioners of cinema, Sergei Eisenstein (Russia) and Leonid Skrypnik (Ukraine). The analysis shows a great place for rhythm in these theories. However, for every researcher, the rhythm is understood and studied within the limits of his interests and within the framework of his concept of cinema theory.

S. Eisenstein is interested in the influence of cinema on the viewer. And this aspect becomes the basis of his theoretical searches. Even film language studies are subordinate to this aspect.

For L. Skrypnik, the most important point is to determine the essence of a specific movie language. All his searches are related with the study of the specifics of cinema as a new art.

However, in both cases, S. Eisenstein and L. Skrypnik see rhythm as a fundamental element of cinema theory. All aspects that they study are directly related with rhythm.

Keywords: rhythm, cinema, Sergey Eisenstein, Leonid Skrypnik, montage, composition of the frame.

Sopio Tavadze
Batumi Art Teaching University
Associate Professor

Towards the Issue of Screening Georgian Literary Works in the National Cinematography of the First Half of the 1920s

Many films in the world cinematography have been made according to literary sources. The cinematic interpretation of a literary work is called screen adaptation.

The aim of the paper is to determine the screening features of the Georgian literary works created in the national cinematography in the first half of the 1920s.

The main core of the national cinema of that period were non-Georgian film directors: Ivan Perestyani, Vladimir Barsky and Amo Bek-Nazarov. They mainly screened famous works of Georgian classical literature. However, the screen versions created by them lacked in-depth knowledge of the Georgian culture and national identity. The mentioned triad somewhat involuntarily established the so-called "Orientalist Direction" in the Georgian cinema. In their films Georgia was represented as an exotic country. This was due to the fact that these film directors (as they themselves acknowledged) were less familiar with the national culture and Georgian reality.

Ivan Perestyani, Vladimir Barsky and Amo Bek-Nazarov were the representatives of the pre-revolutionary Russian cinematography. The films created by them in Georgia feel the influence of the thematic and stylistic trends of the Russian cinema of that period, the elements of the sentimental melodrama genre popular in Russian cinematography.

Based on the films discussed in the paper, it can be concluded that the screen adaptations created in the first half of the 1920s are not distinguished by special ideology, high artistry and cinematic values, which is influenced by the foreign cinematographic dogmas. Screenings of this period were characterized by a passion for exoticism and superficial reflection of national reality. Their success was mainly due to

the popularity of the Georgian literary works inasmuch as the people were interested in the on-screen illustration of fiction, the embodiment of their imaginary characters on the screen.

Although both ideological and artistic failures took place in Georgian cinematography in the first half of the 1920s, the period is still marked as one of the most interesting stages of the national cinema, which at the same time showed that a significant change, a new type of directing was needed and necessary that had to be considered for the future of the Georgian cinematography.

Ana Maghlakelidze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

PhD Student

**Interpretation of Existence in Cinema on the Example of
One Work by Dimitri Eristavi
("Once Upon a Time There Was a Singing Blackbird")**

1. The paper discusses the issue of interpretation of existence on the screen on the example of one work by Dimitri Eristavi. Otar Ioseliani's 1969 film, "Once Upon a Time There Was a Singing Blackbird", clearly depicts the attempt to show a visionary authorial style, an aesthetically balanced composition. This is the understanding of space of the artist Dimitri Eristavi.

2. The visual component of the film is created by the characters' vision, space, simple and only necessary details with the signs of minimalism, the combination of which allows the viewer to easily understand the necessary limits to create the mindset, to complete the real space outside the film frame. "Once Upon a Time There Was a Singing Blackbird" allows the artist not to get stuck in one of the heavy structures of the composition. The image is seen as an intrinsic part of a simple story. It is also perceived as a whole.

3. Dimitri Eristavi understands the screen time well and then

connects it to the dynamics. Everything that appears on the screen in this film is seamlessly placed in space – things exist by themselves. Moreover, the street and the entrance lights naturally evoke a sense of reality. All this is accompanied by the cinematic rhythm and the mood. The art of "Once Upon a Time There Was a Singing Blackbird" gives the impression of a well-thought-out fine position. The mood is read in detail – in the wide but well-thought-out details, with the accentuated shadows of the graphic outline and the randomly occurring space in the upper right corner, which always alleviates the number of items in the frame composition.

4. The film artist's work is one of the most interesting topics that has and always will provoke thought in a viewer. The artist can still change the conceptual attitude together with the director towards the objects and events and the painting of Dimitri Eristavi acts in this way for the most part. "Once Upon a Time There Was a Singing Blackbird" is a clear example of this approach.

Gvantsa Kortava

Batumi Shota Rustaveli State University

PhD Student

From Literature into Movies – "Tsunu and Tsrutsuna"

Arkadi Khintibidze's film is distinguished by its extraordinary artistic searches, contemporary attitude, true cinematography of vision, aspiration, nature of depicting the pressing problems of mankind, formation of the cartoon language and creation of a vivid picture of Georgian nature and events with healthy humour and national spirit.

You have to feel very empowered and have your own emotions in order to convey the inevitable values of life from the screen as Arkady Khintibidze did in "Tsunu and Tsrutsuna".

It was these concepts, together with their ode to hard work and bravery that formed the basis of the small and beautiful story of mice.

The director created his characters with features like kindness, compassion, love, truth, greed, and violence, as in the play of Akvsenti Tsagareli in which the victory of goodness and justice is celebrated.

The film is distinguished by true cinematography, spectacle, dynamism of action, colourful dialogues, precisely character-driven plasticity and voice characterization, memorable music and most importantly the fusion of different aspects of nationality and internationalism that is characteristic for Tbilisi culture and life by which the whole film is inspired.

This long and well-deserved list has driven the film's years of steady success and the tireless interest of viewers. The humanization of animals and the identification of themselves or their acquaintances with the characters ensured the viability of the film.

"Tsunu and Tsutsuna" is a highly artistic work that took precisely what was needed from a literary ancestor to immortalize art and has undergone a successful transformation. The film producers have maintained their original ideological motives in the cinematography and visual details necessary to resurrected Georgian society of the early twentieth century (and not only) with its fascinating or ugly qualities. It is clear that Arkadi Khintibidze's animation brilliantly accomplished its task and gave it a truthful answer.

MUSICOLOGY

Khatuna Managadze

Batumi Art Teaching University

Professor

An Aesthetic Nature of the Church Echoes

In the process of working on a church music, scholars noticed one of the important problems that is relevant not only from a liturgical-literary point of view, but also from a musical point of view. This is an issue of church echoes. As it is known, the introduction of the Octoechos systems was conditioned by the necessity of arranging the musical material in the ecclesiastical practice. The paper discusses the well-known ideas about the formation and development of the echoes in both Georgian and foreign ecclesiastical spaces.

Marina Kavtaradze

Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire

Professor

Otar Taktakishvili's Opera "The Abduction of the Moon" in the Context of His Attitude to Folklore

The opera "The Abduction of the Moon" destroys Georgia's revolutionary past. Taktakishvili stayed loyal to his aesthetic principles and his beliefs as a citizen, tackling the difficult problem in accordance with his humanistic outlook. He decisively rejected the temptation to adopt the methods popularized and sternly adhered to by the Socialist Realism directly and loudly proclaiming the good of the October Revolution, thus courageously opposing the pathetic tone of the prescribed aesthetics.

Synthetic nature of dramatic composition in Taktakishvili's operas, aspiration for obvious theatricality in compositional thinking was later strengthened in "The Abduction of the Moon". Such evident orientation towards folklore was a result of a new stylistic tendency of 1960s, the so-called "Neo-folklore Wave" and expressed itself in intonational nature of the opera. External indications (song-opera, typical dramatic composition with orientation on song styles and forms) imparted to the opera features of social musical dramatic work. "Colchian Cantilena" - folklore surroundings of western Georgia (Gurian, Megrelian, Svanian, Abkhazian), being less used in this field, became a stylistic bases for the opera. Using songs and dances, means of "generalization of genre", "genre differentiation" or transformation of genre (lullaby, mourning, dance "Khintkiria") served to express in multi-plan dramatic composition the conflict of world-outlook between the opposite principles, characterized particular social layers and heroes and awarded more dynamism to the action itself.

Lali Bakradze

*Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Professor*

Stages in the Formation of Pianist-Accompanist Profession and Paradigm Models

Specific sphere of pianist's activity – the art of accompaniment, is an important part of the world music performance space; and the formation of clavier accompaniment is a lengthy process. Historical and gnoseological preconditions for the formation of the profession are related to the emergence of the first keyboard-stringed instruments in the Renaissance epoch. Besides, in distant past the principles of accompaniment, in a broad sense, were introduced much earlier than the art of clavier.

In the historical process, the "role" of the accompanist was

formed in accordance with the cultural paradigm of each epoch. In the late Renaissance and Baroque epochs, the art of clavier accompaniment developed as a peculiar form of improvisation, which was a necessary skill for a universal type of a musician of the time.

Introduction of pianoforte practice and radical renewal of clavier resources had a direct impact on accompaniment. In accordance with the cultural and historical concept of the late 18th and early 19th centuries, musical-performance paradigm was completely transformed. As a result of the separation of composer's and performer's functions, denial of *basso continuo*, the art of improvisation faded into the background. A new type of pianist-accompanist is formed, who knows the art of playing in an ensemble, has the ability to quickly perceive large volumes of text and orientate in the author's text with unconditional accuracy. The texture complexity of chamber-vocal and chamber-instrumental genres and specific performance tasks conditioned the emergence of a professionally trained pianist-accompanist.

If the performing tradition of accompaniment is closely related to chamber music, formation of pedagogical aspect of the profession took place mainly in the field of opera. Development of the opera genre from the very beginning put the demand for the profession of opera couch – maestro accompanist.

Separation process of the art of accompaniment into an independent profession started in the second half of the 19th century and ended in the 20th century. A modern paradigm model for accompanist was formed – a musician of wide profile, with broad-qualification, with high pianist mastery, ensemble, with versatile professional and communication skills, soloist's consultant, an equal partner of a soloist.

Leila Maruashvili
Vano Sarajishvili Tbilisi State Conservatoire
Professor

Stylistic Solfeggio: Yesterday, Today, Tomorrow

The article is devoted to the actual didactic problem – the role and importance of stylistic solfeggio in the system of education of musical professional hearing.

A brief comparative review of the development of solfeggio in foreign, Soviet and Georgian methods is presented. It emphasizes the general trend that had been developed by the beginning of the 21st century – the active introduction of a stylistic solfeggio into the practice of higher music education institutions. The main challenging points in the methodology of teaching style solfeggio, priority tasks are highlighted, including studying:

- Historical sound-altitude, harmonic systems – modal, tonal (classical, extended, chromatic), atonal, dodecaphony;
- Musical samples of various historical periods (starting from medieval music to the 20th century music, including new stylistic trends such as jazz, rock, pop);
- Music of various national styles (e.g. a solfeggio course based on the material of Georgian musical folklore is proposed).

Sopiko Kotrikadze
Ilia State University
PhD Student

On the Study of the Terms *arranged* and *author's* in Georgian Ethnomusicology

A large number of author's songs were created in Soviet epoch. Most of them were dedicated to the Party, Party leaders and

the themes of kolkhoz. The authors of these songs were mostly famed choir masters. However, personality of the authors was not the focus of particular attention. The paper aims to study the terms – *arranged* and *author's*, which have not been the topic of special study in Georgian ethnomusicology. Based on special scientific literature, the paper discusses the difference between the two terms.

In the Soviet period and even today, choir masters actively used *arranged* folk songs. *Arranged song* is applied with respect to traditional variants and implies minor changes in the musical texture of the song. Parallel to this, the term *making* a song is often encountered. Along with scientific literature, I was interested what contemporary choir masters thought about these issues. For this I conducted an online survey with the participation of 67 choir masters from different parts of Georgia.

The survey showed that for today's choir masters *making* and *arranging* songs are similar terms; however, there is still a difference between them. *Making* a song is basically applied in respect to the musical texture of the song. *Arranging* mostly expresses performance peculiarity of the song.

Thus, the study identified three main terms: *arrange*, *make* and *author's* song. What is the difference between them? As it turns out both *arrange* and *make* are used with respect to traditional examples. These two are practically synonyms. But the term *make* may also imply teaching the song to the choir, whilst *arrange* may imply only making minor changes.

As for the term *author's*, it implies the examples composed by the so-called "amateur composers". Even though the authors of such examples had no special musical education, they were still required to put their creations within the so-called "folk" frames.

CULTURE

Ketevan Gogoladze

Batumi Art Teaching University

Emeritus-Professor

A Great Georgian of the 13th Century – a Saint, Scientist, Writer, Hymnographer and Astronomer

The article is dedicated to the Georgian scientist, prosaist, hymnographer and astronomer Tbel Abuserisdze (c. 1190-1240), the descendant of the Khikhani (Adjara) aristocracy. He is the author of the handwritten collection of "The Chronicle" (*"Qoroniconi Sruli Misitha Sautskeblitha Gangebitha"*) created in 1233, to which two *Kinklosuri* time-tables are added.

A special place in the collection is occupied by the hymnographic work of Tbeli: "Galobani Samta Iovaneta", which is dedicated to the three saints. In addition to the skilled hymnographer, by getting acquainted with Tbel's will-inscriptions, he also appeared as a hymnologist. His works are not properly studied and researched completely.

Tbel Abuserisdze who in the 13th century made the astronomical and arithmetic calculations of high-level, stands at the beginning of Georgian astronomical and mathematical science. The scholar Mari Brosse writes: "In 1233 the Georgians already knew the half of those errors which made The Pope Grigol XIII in 1582 corrections in the calendar".

On October 17, 2002 by the decision of the Holy Synod of the Georgian Apostolic Autocephalous Orthodox Church Tbel Abuseridze was canonized as the saint and the date 30 August was determined as his remembrance day.

Mariam Marjanishvili
Kutaisi State Historical Museum
Doctor of Philology

The Image of Georgian Culture in Tamar Papava's Letters

The actress, writer, translator, and a public figure Tamar Gogolashvili-Papava left a certain mark in the history of Georgian culture.

While in emigration, she elevated a Georgian woman's role and made a great contribution to the study of Georgian literature.

Her achievements are widely known today. However, there are letters in which Tamar Papava expresses her opinions about Georgian theatre, Georgian writing, and writers.

In this respect, I would like to focus on a letter sent from Argentina, in which she tells the history of Georgian theatre. The letter entitled *Madliani Shroma ("Blessed Labour")* was published on the pages of the journal "Mamuli" which came out in Argentina. In the letter, the author praised the mastery of Georgian stage performers. They overcame great obstacles, tolerated humiliation and persecution as they believed in the great role of theatre for their nation.

Tamar Papava also speaks about stage mastery in her private letter sent to her friend in Georgia. In it, she praises the outstanding actress Nutsa Chkheidze, who "took out Georgian native flag from ruins".

Being behind the Iron Curtain, the links between Georgian scientists and artists with the outer world were restricted. At this time, isolated from Georgia, Georgian political emigrants served Georgian culture. They spiritually nourished Georgia at different stages of its development. Therefore, there was great interest in Georgian artists, which is proved by Tamar Papava's following letters: "We haven't received the *Literary Newspaper* yet, which depicts Konstantine's jubilee; we are with you, with him with all our hearts and souls. We congratulate him on the great victory of his pen. Konstantine's right hand of our epoch also built the new Svetitskhoveli, old but alive. He is surrounded by his friends who will always be with him..."

"Dear Sarah, if you happen to see Levan Gotua, please thank

him for his great and versatile work with which he opened great treasures of ancient Georgia and introduced us to its riches; genuine Georgians who feel national past will never forget his works..."

Thus, Tamar Papava's letters are significant even today for both emigrant writing and the whole history of Georgian culture, as she fulfilled the image of Georgian culture with her letters.

Vladyslav Kutateladze

Kharkiv State Academy of Design and Arts

Associate Professor

Sprouts of Protodesign in the Crafts of the Oldest Georgian Formations

Background. For the future understanding of design of the Georgian version, the samples of protodesign in art object creativity as one of the expressions of life of ancient formations are discussed. This will further give the opportunity to reveal both the general picture of design activities and to understand the deep essence of the creation of objective things. First of all, we have selected for discussion the samples of making everyday objects from the beginning of the Iron Age to the Middle Ages, which were left out of the attention of art historians because they did not have the so-called "ceremonial" appearance. Such ordinary things are vivid examples of functional and aesthetic thinking of the masters of that time.

Objective. The objective of this study is to outline the contours of the development of productive forces in the first Georgian formations (Diauehi, Colchis, Kartli) of the Early Iron Age and Antiquity. Show the peculiarities of the relationship between art and technology in the days of the united ancient state of Sakartvelo.

Methods. The historical approach is used for a general review of scientific sources that reveal different periods, socio-economic and cultural foundations of ancient states. This approach allows us to see the historical sequence that provoked protodesign in the object art of our ancestors. The source of research is the works of scholars – historians, art

historians, design critics. Scientific research allows us to present holistically the examples of the interaction of art and technology, which is seen as the sprouts of protodesign in the craft traditions of the past. The main methodological core in this study is the comparative approach, which allows us to characterize the manifestations and further development of protodesign activities in the ancient Georgian formations. The applied methods of art history analysis are also based on the historical approach. The information resources of the Internet have been used in the work, which allowed to thoroughly present the degree of study of the problem and provided opportunities to supplement it. As for the correctness of searching for artistic design in handicrafts or objects that were made by ancient masters, these things are common, the same as modern ones, the only difference is in appearance and that they were created by a person who was not called a designer and did not have professional training. And this is natural, because in those ancient times there were other technological possibilities and artistic preferences, but they are all great examples of the unity of beauty and usefulness, which later became known as design.

Results. The results of the study have made it possible to outline the mental object features contained in national epics, ritual customs, showed the formative features of buildings, weapons, household items, tools produced by craft centers of ancient formations. The main industries for the production of objects (pottery, metallurgy, weaving, shipbuilding) have been identified, which combined art and technology of those times. The centers of Colchis, Kartli (Iberia) in industrial architecture, metallurgy, glassblowing, goldsmithing prove their productivity in the creation of numerous replicated arts and crafts. It was at this time that corporations of craftsmen, quarters and various workshops appeared. Protodesign samples are demonstrated by metallurgical, goldsmith, glassblowing centers of Sakartvelo, thanks to the ratio of technology and art, not only in, say, weapons, everyday things, tools, jewelry, household utensils, but also in samples of architecture, art calligraphy and such fields of decorative art as toreutics, metal plastics, enamels, which were included in the process of finishing the object environment.

Conclusions. These results are significant in order not to dilute the crafts and design and to remind that, at first glance, the crafts, being simple, were a developed production. The first Georgian formations had their own rules, patterns, invariants of forms and a certain freedom of its changes within the functional and stylistic unity. Suppose that in the field of crafts created and worked out the alphabet of the formation of everyday things and weapons. The ability of craft centers to create things to meet the same type, the most urgent human needs is projected on the design parameter characteristic of the 3rd of the 20th century, and the inherent qualities of objects, such as ingenuity and wit of technical and artistic solutions, indicate its connection with other design parameters, which is characteristic of all its development. Georgia's environmental art, which was both sacred and military in comparison with, say, Kievan Rus' and some countries in Western Europe and the Middle East at the time, was not inferior by the level of development in a similar type of activities. It should be noted that it is in the bosom of traditional architecture that there are vivid examples of the intersection of engineering, design and artistic components in the modern sense of the design process. The interaction of art and technology, in our opinion, took place in the area of protodesign activities, bordering on applied art. Despite the wars and conquests, Sakartvelo's object activities and visual arts, which are successfully considered as the sprouts of protodesign activities, had a chance and starting opportunities for a qualitatively new stage of development.

Keywords: protodesign, history, Georgia, Sakartvelo.

Tamar Namgladze

Ivane Javakhishvili Tbilisi State University

PhD Student

Cultural Identity and the Soviet Literature for Children

Research of identity politics is an important topic. Meaning of such research increases when identity politics is controlled by specific ideologies – the Soviet Ideology in this case. Identity politics of the

Soviet Union was aimed at forming and shaping a new type of person – Homo Sovieticus. For that reason, turning Soviet ideology into integral part of the Soviet cultural identity was an important issue. The most important group for manipulations were children. Literature was one of the effective ways of such influence. Therefore, the information given to a child was carefully controlled and defined by the ideology.

We use narrative analysis as a method of research and structuralism as a framework. The importance of the study is defined by the essence of identity politics – forming and shaping identity is a crucial part of any society, thus studying the methods of influence keeps its significance nowadays.

The paper analyses the books of the two Soviet writers: A. Ribakov – "The Dirk", "The Bronze Bird" and V. Oseeva – "Vasek Trubachov and His Comrades". The study shows that the most sensitive topics for manipulations over children are "family" and "mother". Through these topics there are other subjects under pressure, such as collectivism/individuality, linking social status with personal features, etc.

The research indicates several techniques of influences used to construct the Soviet identity. Some are explicit, like: 1) deepening emotional background of the story, 2) forming positive or negative associations, 3) showing strong contrast between characters/events and categorizing them into "good" and "bad". Obviously, categorizing into "good" and "bad", and giving them certain emotional context plays a major role in shaping minds of children. All these methods can be used individually or in combination, like deepening emotional background and forming positive/ negative associations, etc., increasing the influence of these methods.

In conclusion, we think the research demonstrated some of the methods and techniques of the influence. Studying the children's books of Soviet period gives us a valuable information about the methods and topics of influence used for forming and shaping the Soviet cultural identity.

Keywords: Cultural Identity; Soviet ideology; Identity politics; Children's literature.

Mariam Korinteli

Batumi Shota Rustaveli State University

PhD Student

A Murder in Old Tbilisi

The works of the contemporary Georgian authors in the last twenty years is mainly limited to urban novels and short stories – works whose artistic space – the city – is not just a background, but in fact, it is presented as the main character. Our work, in addition to the city archetype in fiction, explores the chronotype of Georgian cities in the works of Georgian authors of the 21st century.

In the works of the modern Georgian prose writers the city is a living organism: it changes its face, develops, influences, its power sometimes increases, sometimes weakens. These cities are sometimes fictional, sometimes – existing, mainly – the capitals. In the last twenty years Old Tbilisi as an artistic space has become especially attractive for Georgian authors. The article studies Old Tbilisi as an artistic space by comparing the novels of two contemporary writers – Zurab Karumidze and Lasha Imedashvili. The choice of these two writers was conditioned by the common subject they chose for their works – the assassination of Dagny Juel in 1901. The works of both authors differ from each other in terms of genre, language, style, contents. However, they have one thing in common – in the footsteps of Dagny Juel's adventure, the careless existence of Old Tbilisi unfolds in the eyes of the readers – artistic space as a cherished shelter for author-readers tired of civil wars, endless rallies and economic stagnation.

სარჩევი:

ხელოვნებათმცოდნეობა

მაია ჭიჭილეიშვილი — სხალთის ეკლესიის რესტავრაციის ისტორიიდან	3
თამარ ამაშუკელი — ბათუმის საზღვაო სადგურის ისტორიულ-არქიტექტურული კვლევა	22
რატი ჩიბურდანიძე — რეტროსპექცია	50
ნათია კვაჭაძე — ეროვნული კულტურული მემკვიდრეობის ერთი საგანძურის შესახებ	59

თეატრმცოდნეობა

მარინე (მაკა) ვასაძე — ლევან წულაძის სარეჟისორო ენის მახასიათებლები	74
ლაშა ჩხარტიშვილი — ომი და თეატრი (ერთი მაგალითის კვალდაკვალ)	88
თეიმურაზ კეჟერაძე — ტახტისთვის ბრძოლის სისასტიკე (ვასო ყუშიტაშვილის სპექტაკლი „მარიამ სტიუარტი“)	94
თეიმურაზ კეჟერაძე — ნატურალისტური ძიებები ფრანგულ თეატრში	103

კინომცოდნეობა

ლელა ოჩიაური — რეჟისორები, თაობები და დრო	112
ლელა წიფურია — „ერთხელ ჰოლივუდში“, ანუ კიდევ ერთხელ კინო კინოში	126
ლარისა ნაუმოვა — რიტმის შესწავლისათვის 1920-იანი წლების კონსტრუქტივისტული კინოს თეორიაში	131
სოფიო თავაძე — ქართული ლიტერატურული ნაწარმოებების ეკრანიზების საკითხისათვის XX საუკუნის 20-იანი წლების პირველი ნახევრის ეროვნულ კინემატოგრაფში	147

ანა მაღლაკელიძე — ყოფის ინტერპრეტაცია ფილმში დიმიტრი ერისთავის ერთი ნამუშევრის მაგალითზე — „იყო შაშვი მგალობელი“	157
გვანცა კორტავა — ლიტერატურიდან ეკრანზე — „ნუნა და წრუნუნა“	166

მუსიკისმცოდნეობა

ხათუნა მანაგაძე — საეკლესიო ხმის ესთეტიკური ბუნებისთვის.....	178
მარინა ქავთარაძე — ოთარ თაქთაქიშვილის „მთვარის მოტაცება“ ფოლკლორთან დამოკიდებულების ჭრილში.....	189
ლალი ბაქრაძე — პიანისტი-აკომპანიატორის პროფესიის ჩამოყალიბების ეტაპები და პარადიგმული მოდელები	205
ლეილა მარუაშვილი — სტილური სოლფეჯიო: გუშინ, დღეს, ხვალ.....	216
სოფიკო კოტრიკაძე — ტერმინების დამუშავებულისა და საავტოროს შესწავლისათვის ქართულ ეთნომუსიკოლოგიაში	232

კულტურა

ქეთევან გოგოლაძე — XIII საუკუნეში მოღვაწე დიდი ქართველი – წმინდანი, მეცნიერი, მწერალი, ჰიმნოგრაფი და ასტრონომი.....	242
მარიამ მარჯანიშვილი — ქართული კულტურის იერსახე თამარ პაპავას წერილებში	261
ვლადისლავ ქუთათელაძე — პროტოდიზაინის საწყისები ძველი ქართული ფორმაციების ხელოსნობაში	277
თამარ ნამგლაძე — კულტურული იდენტობა და საბჭოთა საბავშვო მხატვრული ლიტერატურა	300
მარიამ კორინთელი — ერთი მკვლელობა ძველ თბილისში.....	311

CONTENTS

ART CRITICISM

Maia Tchitchileishvili — From the History of the Restoration of Skhalta Church	3
Tamar Amashukeli — Historical-Architectural Study of Batumi Naval Station	22
Rati Chiburdanidze — Retrospection.....	50
Natia Kvachadze — One of the Treasures of National Cultural Heritage	59

THEATRE STUDIES

Marina (Maka) Vasadze — Features of Levan Tsuladze's Directing Language	74
Lasha Chkhartishvili — War and Theatre (For one example)...	88
Teimuraz Kezheradze — The Cruelty of Fighting for the Throne (Vaso Kushitashvili's play "Mary Stuart").....	94
Teimuraz Kezheradze — Naturalistic Pursuits in French Theater.....	103

CINEMA STUDIES

Lela Ochiauri — Director, Generations and Time	112
Lela Tsipuria — "Once Upon a Time... in Hollywood..." or Ones Again the Movie in the Movie	126
Larysa Naumova — Some Rhythm Studies in 1920s Constructivist Cinema Theory.....	131
Sopio Tavadze — Towards the Issue of Screening Georgian Literary Works in the National Cinematography of the First Half of the 1920s.....	147

Ana Maghlakelidze — Interpretation of Existence in Cinema on the Example of One Work by Dimitri Eristavi ("Once Upon a Time There Was a Singing Blackbird").....	157
Gvantsa Kortava — From Literature into Movies – "Tsunā and Tsrutsuna".....	166

MUSICOLOGY

Khatuna Managadze — An Aesthetic Nature of the Church Echoes.....	178
Marina Kavtaradze — Otar Taktakishvili's Opera "The Abduction of the Moon" in the Context of His Attitude to Folklore	189
Lali Bakradze — Stages in the Formation of Pianist-Accompanist Profession and Paradigm Models	205
Leila Maruashvili — Stylistic Solfeggio: Yesterday, Today, Tomorrow	216
Sopiko Kotrikadze — On the Study of the Terms arranged and author's in Georgian Ethnomusicology	232

CULTURE

Ketevan Gogoladze — A Great Georgian of the 13 th Century – a Saint, Scientist, Writer, Hymnographer and Astronomer	242
Mariam Marjanishvili — The Image of Georgian Culture in Tamar Papava's Letters	261
Vladyslav Kutateladze — Sprouts of Protodesign in the Crafts of the Oldest Georgian Formations.....	277
Tamar Namgladze — Cultural Identity and the Soviet Literature for Children.....	300
Mariam Korinteli — A Murder in Old Tbilisi	311



დაიბეჭდა გამომცემლობა „უნივერსალი“

თბილისი, 0186, ა. ჯოღლიძის ქუჩა №4, ☎: 5(99) 33 52 02, 5(99) 17 22 30

E-mail: universal505@ymail.com; gamomcemlobauniversal@gmail.com