

საქართველო ზელოვნება

ISSN 0132-1307
ვერცხული
გეგლიძე

5

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ყოველთვიური ჟურნალი

1987



საქართველო სელექციონი

5/ 1987

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
სელექციონის შტაბი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ ბურბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
აბაგი ბაქრაძე,
ვახტანგ ბერიძე,
ნოდარ ბურბანიძე,
მერაბ გუგია
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ვახილ კიკნაძე,
ნოდარ მგალობლიშვილი,
ზურაბ ნიშანაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო შავვაძე,
ნოდარ ჯანაბერიძე.

თავად
გუსია
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ქორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაზის ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შვიციანიძე

საქართველოს კაცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა
თბილისი, 1987



ბარდაქმნა

ნოდარ მგალობლიშვილი —
 არქიტექტორები დღეს 3

ელგუჯა ამაშუკელი —
 ტალანტი — ეს უკვე სინახლეა 10

გიგა ლორთქიფანიძე —
 სინახლენი თეატრალურ სამუშაოში (ლილოგი) 18

სულხან ცინცაძე —
 სამუსიკო ხელოვნების საფლანგო ამოცანები 24

ელდარ შენგელია —
 ძველასა და თითოეულის საქმი 27

რობერტ სტურუა —
 ჩვენ ვაბაგართ ზამოცდის წინაშე 30

გივი მალულარია —
 ილია შავვაშაძე 35

მხატვრობა

ირინა ქუცოვა —
 მარტივოს სარინის უკანონო ხელოვნება 49

იდა ხელაძე —
 დავით კაკაბაძე და 20-იანი წლების დიზაინი 127

მარინე ვაჩეჩილაძე —
 მხატვრის ბახსენება 142

არქიტექტურა

ვახტანგ ბერიძე —
 მართული ხელოვნების მემკვიდრე X საუკუნის II ნახევრიდან
 XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნაზე 102

მუსიკა

იოსებ შორდანია —
 ხალხური მრავალხმიანობის უდაბრებითი შესავალის პრესაქტივები 67

ალექსანდრე ჩხეიძე, ბარამ ბარამიძე —
 ფურცლები ქორეოგრაფიული ხელოვნების ისტორიიდან 74

გულბათ ტორაძე —
 სულხან ცინცაძის ახალი ნაწარმოებები 135

თეატრი

ერთი დღე თბილისის თეატრებში 53

სერგო ზაქარიაძე —
 ჩანაწერები ჩემი ფიქრებისა 147

კინო

ერთი სენსი თბილისის კინოთეატრებში 61

კინო და კრისა 85

ირინე კუჭუხიძე —
 თანამედროვე მართული კინო: აზრები, დაკვირვებები... შპატირი
 გონახვის ბარეში 114

ფოტოგრაფიისათვის 64

პანორამა 34

ქრონიკა 159

**ს ე ბ ტ რ ე თ ა
 ხ ე ლ ო ვ ნ ე ბ ა**

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: მ. სარიანი — „წყაროსკენ“,
 „ნ. კანდელაკის პორტრეტი“, „ნატურმორტი“.

№ 5 1987 წ.

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის
 გამომცემლობის სტამბა. თბილისი, ლენინის ქ. № 14.
 ტელ. 98-98-59.



ლ. ლვინჯილია-ხოშერტიკი

პლაკატი

კულტურისა და ხელოვნების მუშაკებო! უფრო სრულად დააკმაყოფილეთ საბოთა აღამიანის სულიერი მოთხოვნილებანი! შეაქმნით რევოლუციური ცვლილებების, გარდაქმნის კათონის შესაფარი ნაწარმოებები!

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1987 წლის
საკირველბანისო მოწოდებანიდან



არქიტექტორები დღეს

ნოდარ მაგალობლიშვილი

საბჭოთა ტელევიზიის ერთ-ერთ გადაცემაში ძალიან საინტერესოდ გამოვიდა მწერალი იური ვლასოვი, ყოფილი ოლიმპიური ჩემპიონი სიმძიმეების აწევაში. შეკითხვაზე „რა არ მოგწონთ ადამიანებში განსაკუთრებით?“ პლანეტის ყოფილმა ყველაზე ღონიერმა კაცმა პირდაპირ უპასუხა:

— ძალიან არ მომწონს კოლექტიური, საყოველთაო თვალის ახელა. თითქოს ვერავინ ვერაფერს ხედავდა... ერთბაშად, მიიღეს რა ნებართვა, ყველამ ყველაფერი დაინახა და დაიწყო გარდაქმნა!

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობაზე და სკკპ ცკ-ის 1987 წლის იანვრის პლენუმზე მწვავედ და ზუსტად დასახულმა გრანდიოზულმა ამოცანებმა მოითხოვა მთელი ჩვენი საზოგადოებრივი საქმიანობის კარდინალური გარდაქმნა მატერიალური და სულიერი ცხოვრების ყველა სფეროში.

მაგრამ ძალზე ჩამაფიქრებელია ის ენთუზიაზმი, რომელსაც ავლენენ, ახალი იდეების

ასატაცებლად, სწორედ ის არაკეთილსინდისიერი ადამიანები, ვის გამოც ქვეყნის ეკონომიკური მდგომარეობა ფრიად არასახარბიელო გახდა. ასეთი ცინიკოსები ყველა დარგში გამოჩნდნენ. კერძოდ, არქიტექტურაშიც.

საბჭოთა არქიტექტურა, გამოსახავს რა დროის სულსკვეთებას, სოციალიზმის იდეალების აქტიური დამამკვიდრებელია. როგორც ხელოვნება, რომელიც პერმანენტულად მოქმედებს ადამიანზე, ზუროთმოძღვრება, საზოგადოების მატერიალური და სულიერი კულტურის ერთიანობით, განსაკუთრებულ როლს ასრულებს ხალხის კომუნისტურ აღზრდაში, XXVII ყრილობის მიერ გამოთქმულ ვებულებული, ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარებისთვის დაჩქარების სტრატეგიის რეალიზაციაში.

არქიტექტორი ჰყარავს პრესტიჟს. საბჭოთა და, კერძოდ, ქართველმა არქიტექტორებმა დიდი წვლილი შეიტანეს საცხოვრებელი პრობლემის გადაწყვეტაში, მასობრივი მშენებლობის ინდუსტრიული მეთოდების

განვითარებამი. ამავე დროს, თუ გავითვალისწინებთ მნიშვნელოვან მოთხოვნებს, რომლებიც განსაზღვრეს სკკპ XXVII ყრილობამ და სკკპ ცენტრალური კომიტეტის მომდევნო პლენუმებმა, თვალნათლივ გამოჩნდა, რომ დღეს არქიტექტურამ მნიშვნელოვან შეასუსტა აქტიური აღმზრდელითი და ცხოვრებისეული ფუნქციები, ჩამორჩა ჩვენი საზოგადოების ახალი, მოწინავე სოციალური ფორმების განვითარებისა და განმტკიცების საქმეში. ქალაქთმშენებლობის მრავალი პრინციპული საკითხი ხორციელდება ვიწროუწყებრივი ინტერესების პოზიციებიდან, სახალხო მეთურნეობის საწარმოო და არასაწარმოო სფეროთა სათანადო შეკავშირების გარეშე, რამაც დაარღვია ქალაქის სივრცეების ჰარმონიულობა, გამოიწვია ამ სივრცეებში ადამიანური მასშტაბის დაკარგვა, განაპირობა ზოგიერთი ნეგატიური სოციალური მოვლენა. ქალაქებისა და სოფლების განაშენიანება, უმრავლეს შემთხვევაში, უსახო და ერთფეროვანი გახდა. ახალ საცხოვრებელ სახლებში და მასობრივ საზოგადოებრივ შენობებში არ ვითვალისწინებთ დემოგრაფიულ, ეროვნულ და ყოფით თავისებურებას, ქვეყნის სხვადასხვა კუთხის ბუნებრივ-კლიმატურ პირობებს. მიუხედავად მნიშვნელოვანი წარმატებებისა, ზოგიერთ ქალაქში მთლიანად უგულვებელყოფილია ისტორიულად ჩამოყალიბებული განაშენიანება, რაც ხშირად იწვევს ძველი, ღირსშესანიშნავი შენობების გაუმართლებელ ნგრევას. ათეული წლების მანძილზე ჭიანჭურდება ქალაქის ცენტრების, მოედნების, ქუჩების, ცალკეული რაიონების რეკონსტრუქცია.

არქიტექტურის ხარისხობრივი დონის დაქვეითება გამოწვეულია მისი სოციალურ-პოლიტიკური და იდეოლოგიური როლის შეუფასებლობით საზოგადოების ცხოვრებაში, სამშენებლო ბაზის არასაკმაო დონით. არქიტექტურამ დაჰკარგა მნიშვნელობა, როგორც ხელოვნების დარგმა, ქალაქები და სოფლები ვერ ინარჩუნებენ თავისებურ, საკუთარ იერს. იშვიათია აშენებული ნაგებობის გამორჩეული არქიტექტურული სახე და ეს ფაქტი საგანგებოდ აღინიშნა სკკპ XXVII ყრილობაზე, როგორც სერიოზული პოლიტიკური პრობლემა. საზოგადოების განვითარების ამ რთულ სფეროში არქიტექტურის პრესტიჟის დაქვეითება წინააღმდეგობაში

მოექცა ხუროთმოძღვრების ობიექტურ მნიშვნელობასთან.

არქიტექტურის რთული ბუნება. სკკპ XXVII ყრილობაზე და სკკპ ცკ-ის მომდევნო პლენუმებზე ხაზგასმით იყო აღნიშნული არქიტექტურის იდეოლოგიური და სოციალური მნიშვნელობის ამაღლების აუცილებლობა. თვით არქიტექტორებმაც კარგად იციან ეს, მაგრამ, სამუშაოდ, ჩვენი ქვეყნის პარტიულ და სახელმწიფო ხელმძღვანელობასა და არქიტექტურულ საზოგადოებაში კონსერვატიულად მოქმედი ან, უფრო სწორად, ჰასიური ნაწილი ხელს უშლის არქიტექტურის მნიშვნელობის სათანადო შეფასებას.

ცნობილია, რომ არქიტექტურის ძირითადი ამოცანაა ხალხის მზარდ მატერიალურ და სულიერ მოთხოვნილებათა დასაკმაყოფილებლად კომპლექსური საცხოვრებელი გარემოს შექმნა, რაც განაპირობებს პიროვნების ყოველმხრივ ჰარმონიულ განვითარებას.

ამ ურთულესი ამოცანის გადაწყვეტა საჭიროებს შემოქმედებით მუშაობას შემდეგი მიმართულებით:

— უნდა შეიქმნას დასახლებულ ადგილთა ურთიერთდაკავშირებული სისტემა ქალაქებისა და სოფლების გაერთიანებით მსხვილი ცენტრალური ქალაქის ირგვლივ. ამ სისტემაში უნდა მოქმედებდეს ერთიანი სამეცნიერო-საწარმოო, სოციალურ-კულტურული, საინჟინრო და სატრანსპორტო ინფრასტრუქტურა, რომელიც უზრუნველყოფს რეგიონის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების დაჩქარებას და შექმნის შედარებით მაღალ, ერთგვაროვანი ცხოვრებისა და ყოფის დონეს ყველა დასახლებულ პუნქტში.

— უნდა შეიქმნას ქალაქებისა და სოფლების კომპლექსური ქალაქგეგმარებითი გადაწყვეტა ბუნებრივ-ეკოლოგიურ ფაქტორებთან კავშირში, რათა უზრუნველყოფთ ქალაქების გენერალურ გეგმებში: ამ ქალაქების თავისებურება, ცენტრების, მოედნებისა და მაგისტრალების არქიტექტურული ანსამბლების შექმნა; ქალაქის ძვირფასი მიწების ეკონომიური გამოყენება; საცხოვრებელი და სამრეწველო ტერიტორიების კომპაქტური განაშენიანება; ქალაქებისა და სოფლების რეკონსტრუქციის დროს ძველისა და ახლის ორგანული ურთიერთკავშირი; სახვით ხელოვნებასთან და ქალაქის დიზაინთან არქიტექტურის მხატვრული სინთეზი.

— ქალაქებსა და სოფლებში უნდა შეიქმნას სოციალურად სრულყოფილი, კომფორტული, ადამიანის შესაფერი, მხატვრულად გამოსახული საცხოვრებელი გარემო, უზრუნველყოფილი სოციალურ-ყოფითი და კულტურული მომსახურების, კეთილმოწყობისა და გამწვანების ყველა აუცილებელი სახეობით. საცხოვრებელ რაიონებში უნდა დადგინდეს ტიპური და ინდივიდუალური პროექტებით აშენებულ შენობათა და ნაგებობათა რაციონალური ბალანსი, რათა შეიქმნას ამ რაიონის თავისთავადი არქიტექტურული სახე მომსახურების ობიექტებით, სპორტული ნაგებობებით, საბავშვო ქალაქებით და სხვა. უნდა გამოვიყენოთ სხვადასხვა საართლიანი განაშენიანება, მათ შორის დაბალსართულიანიც, — ერთი და ორსართულიანიც, რათა შეიქმნას მასშტაბური გარემო.

— ძირეულად უნდა გაუმჯობესდეს საწარმოო და სამრეწველო კომპლექსების არქიტექტურა ქალაქებსა და სოფლებში. სამრეწველო არქიტექტურა უნდა შეესაბამებოდეს წარმოების მოწინავე ტექნოლოგიას. გარემო არა მხოლოდ ფუნქციურად და ეკონომიკურად გამართლებული, არამედ მხატვრულიც უნდა იყოს. ეს ხელს შეუწყობს შრომის ნაყოფიერების ამაღლებას, წარმოებაში შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნას. სამრეწველო-საცხოვრებელი კომპლექსური რაიონების შესაქმნელად საჭიროა სუფთა წარმოებისა და საცხოვრებელი განაშენიანების ინტეგრაცია.

— ქალაქებსა და სოფლებში უნდა შეიქმნას არქიტექტურული ანსამბლები, რომლებშიც გამოყენებული იქნება ეროვნული თავისებურებანი, პროგრესული ტრადიციები, ნოვატორული ვადაწყვეტიანი. გათვალისწინებული იქნება მსოფლიო არქიტექტურის პროგრესული ტენდენციებიც.

— თანამედროვე განაშენიანება ჰარმონიულად უნდა შეერწყას ისტორიულ შენობებსა და ნაგებობებს. ქალაქებსა და სოფლებში საჭიროა შევიწარმოოთ და განვაავითაროთ ისტორიული გარემო. ერთდროულად უნდა ჩატარდეს ძველი შენობების რესტავრაცია და მათი მისადაგება თანამედროვე გამოყენებისთვის.

— განაშენიანებაში უნდა განვითარდეს არქიტექტურისა და მონუმენტურ-დეკორატიული ხელოვნების სინთეზი, როგორც ერთ-ერთი უმთავრესი კომპონენტი ქალაქისა და

სოფლის არქიტექტურულ-მხატვრული შესაქმნელად.

— უნდა განვაავითაროთ და დავუზღვეოთ მშენებლობის ინდუსტრიული ბაზა, საშენებლო და მოსაპირკეთებელი მასალები, დავზრდოთ მშენებლობის მოწინავე ტექნოლოგია არქიტექტურულ მოთხოვნათა შესაბამისად, მკვეთრად ავამაღლოთ მშენებლობის ხარისხი. ქვეყნის მშენებლობის ბაზის განვითარებისას არ უნდა გვავიწყდებოდეს, რომ მშენებლობა — ეს არის საშუალება, ხოლო არქიტექტურა — საბოლოო მიზანი არქიტექტურულ-სამშენებლო მოღვაწეობაში;

— და, ბოლოს, განსაკუთრებული ყურადღება უნდა მიექცეს საპროექტო-სამშენებლო პროცესის ეკონომიკურ ასპექტებს. კომპლექსურად უნდა გავითვალისწინოთ არა მხოლოდ ერთდროული დანახარჯი პროექტირებასა და მშენებლობაზე, არამედ მომდევნო საექსპლუატაციო და სარემონტო სამუშაოების ხარჯები. ეკონომიკაში აუცილებელია იდეოლოგიური და სოციალური ფაქტორების გათვალისწინება, როგორც ქალაქებისა და სოფლების მატერიალურ-სივრცითი გარემოს ფორმირების დროს, ასევე ცალკეულ შენობათა და კომპლექსების აგებისას. ასეთია არქიტექტურის ურთულესი ბუნება.

ამრიგად, როგორც ვხედავთ, არქიტექტორების წინაშე დგას ნათელი ამოცანა, — შექმნან ჰემარიტი არქიტექტურა. სამუშაოაო, ბევრს არქიტექტურა მხოლოდ შენობის შელამაზება-შემკობა ჰგონია.

არქიტექტურა და საზოგადოება. არა მაქვს პრეტენზია აბსოლუტური ჰემარიტების განცხადებისა, მაგრამ ჰირადად მე ყველაზე დასაფასებელ მოღვაწედ ადამიანს შემოქმედებაში ვთვლი ამყარალს (ნამდვილ მწერალს), ასევე არანაკლებ დასაფასებელი მგონია არქიტექტორი (რა თქმა უნდა, ნამდვილი არქიტექტორი).

დღეს ჩვენი ქვეყანაში არქიტექტურის სფეროში შეიქმნა საგანგაშო მდგომარეობა. ახალი მშენებლობის, ახალი ქალაქების, საცხოვრებელი მასივების უსახურობა მთლიანად არქიტექტორებს დაბრალდათ. იპოვეს დამნაშავენი, თითქმის ბოროტმოქმედნი — არქიტექტორები, დაახლოებით ასეთივე ვითარება შეიქმნა 1954 წელს, როდესაც არქიტექტორებს უეკიყინეს ორნამენტებით, სამკაულებითა და ზედმეტობებით ჩვენი ქა-

ლაქებისა და შენობების შებღალვა, სწორედ მაშინ დაიხურა არქიტექტურის აკადემია, დამსახურებულ არქიტექტორებს წაართვეს აკადემიკოსობის წოდებები, მრავალ არქიტექტორი ვადასცეს ანათემას, გადააყენეს ყველა ხელმძღვანელი თანამდებობიდან და დაიწყო მშენებლობა მსხვილპანელივანი უბირი და უსახური სახლებისა არქიტექტორების გარეშე. და როგორც კი მივალწიეთ უმსგავსო შედეგებს, კვლავ დაიწყო დამნაშაის ძიება. ვის დაეპარალოთ ეს უგვანო ვითარება? რა თქმა უნდა, ისევ არქიტექტორებს!

ამ უსამართლო შეფასებაში განსაკუთრებით აქტიურობენ რიგი მწერლებისა, რომლებიც ცდილობენ შეცდომაში შეიყვანონ საზოგადოება. ამ ღვარძლიანი ობსტრუქციის შემდეგ, ვმისობ, რომ ჩვენი ნიჭიერი, მოახროვნე პრაქტიკოსი ახალგაზრდობა საერთოდ ჩამოშორდება არქიტექტურას. ცნობილია, რომ ბევრი ახალგაზრდა, მრავალმხრივი ტალანტის მქონე არქიტექტორები მასობრივად ტოვებენ ამ დარგს და, უკეთეს შემთხვევაში, ე. წ. „ქაღალდის არქიტექტურის“ შექმნაში მონაწილეობენ, რასაც არავითარი პრაქტიკული მნიშვნელობა არა აქვს. მუშაობას იწყებენ კინორეჟისორებად, ლიტერატორებად, მხატვრებად, — აქ მათ გაცილებით უფრო აფასებენ.

შეიძლება ვინმემ თქვას — გზა მშვიდობისაო. წაელენ მერყევი და ურწმუნონი, — დარჩებიან ამ საქმისთვის მოწოდებულნი. უბედურება იმაშია, რომ ხელთ შეგვრჩება მცირე რაოდენობა ფანატოსებისა და მრავალი გულგრილი, საშუალო ხელისანი. ხოლო ასეთმა გადაწყვეტილებამ უკვე ერთი-ორი ათეული წლის შემდეგ შესაძლოა შექმნას გამოუსწორებელი ვითარება.

უნდა აღინიშნოს, რომ განსაკუთრებული წყევლა-კრულვა არქიტექტორების მიმართ მოსკოვისა და ციმბირის ზოგიერთი მწერლისგან გვესმის. ქართველი მწერლები შედარებით ნეიტრალური არიან, მაინცადამაინც არ ლანძღავენ არქიტექტორებს, თუმცა არც იცავენ.

წარმოვიდგინოთ ერთი წუთით, რომ მწერლებსა და მხატვრებს აღარ ანიჭებენ სოციალისტური შრომის გმირობის წოდებებს, არ ირჩევენ დეპუტატებად, ცკ-ს წევრებად, არ აგზავნიან მივლინებებით საზღვარგარეთ, შეწყვიტეს მათი რეკლამირება ტელევიზიით,

აღარ უხდინან მაღალ ჰონორარებს, ე. ი. შეუქმნეს ისეთივე მდგომარეობა, როგორც არქიტექტორებს. დარწმუნებული ვარ, რომ არ არის პიპერბოლა, უმრავლესობა მშენებელვანი უმრავლესობა, ე. წ. მწერლებისა და მხატვრებისა მიატოვებენ თავის პროფესიას და სხვა გზას გამოძებნიან. უკეთესი იქნება ეს საზოგადოებისთვის თუ უარესი? რა თქმა უნდა, გაცილებით უკეთესი. დარჩებიან ნამდვილი მწერლები და მხატვრები, რომლებიც შექმნიან ხელოვნების ნიმუშებს თავისი ნიჭისა და შესაძლებლობის დონეზე, ხოლო იცხოვრებენ, როგორც ცხოვრობდა ვაჟა და აკაკი, დოსტოვესკი და სურიკოვი. და აღარ იქნება ზღვა უბირი გრაფომანისა, ოკვანე სახვითი ხალხურისა.

ნურავენ გამოიტანს ისეთ დასკვნას, თითქოს ჩვენ წინააღმდეგი ვიყოთ მწერლებისა და მხატვრებისადმი კარგი დამოკიდებულებისა. პირიქით, კიდევ უფრო მეტად უნდა გვიყვარდეს და კიდევ უფრო მეტად უნდა ვაფასებდეთ, ოღონდ ნამდვილ მწერალსა და მხატვარს. მთელი ეს საუბარი იმიტომ კი არ წამოვიწყეთ, მწერლებსა და მხატვრებს რაიმე დავაკლოთ და დავიყვანოთ ისინი არქიტექტორების დონეზე. არა, რასაკვირველია!

არქიტექტორები უნდა დაფასდნენ არა ნაკლებ, ვიდრე მწერლები, მხატვრები, კომპოზიტორები, კინემატოგრაფისტები ფასდებიან. არავინ თხოულობს, რომ დავაფასოთ უფრო მეტად, ვიდრე ეს ინგლისშია, საფრანგეთში, ესპანეთში, იტალიაში თუ საბერძნეთში (და ა. შ.)

პატარა ნამდვილი ამბავი. ერთხელ ერთმანეთს წარუდგინეს საბჭოთა და ამერიკელი ცნობილი კინორეჟისორები. ჩვენი რეჟისორი ასე იყო წარმოდგენილი: საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, სოციალისტური შრომის გმირი, სახელმწიფო პრემიების ლაურეატი, უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი, მრავალი ორდენის კავალერი, პროფესორი მავანი და მავანი. ამერიკელ რეჟისორზე ითქვა: ჩარლი ჩაპლინი!

რა თქმა უნდა, ჩინ-მედალსა და რეგალიებს არა აქვს არსებობა მნიშვნელობა ნამდვილი შემოქმედის ჰუმანიტარული აღიარებაში, მაგრამ თუ ამ ჯილდოებს ვაძლევთ მწერლებსა და რეჟისორებს, მხატვრებსა და კომპოზიტორებს, ნუ დავარღვევთ ამ თამაშის წესებს და ნუ დავივიწყებთ არქიტექტორებს.

ამყამად არქიტექტორებს ადანაშაულებენ

იმავიც, რომ დაინგრა ბევრი ეკლესია, ძეგლი, ძველი სახლი და ა. შ. ამის თაობაზე განსაკუთრებით ბევრს ირჩებდნენ მწერლები. მართალია, არქიტექტორებიც იყვნენ სიძველის გამანადგურებლები, მაგრამ ეს იყო გამოწვევის, უმრავლესობა იცავდა სიძველეს. ხოლო ვინ მოგვიწოდებდა მტარვალთა სამეფოს დანგრევისაკენ და მის ნანგრევებზე ახალი სამყაროს აშენებისაკენ? ვინ ამბობდა პლანეტას სახე უნდა შევუცვალოთ? ვინ წერდა: «По полюсу гордо шагает, меняет движение рек, высокие горы сдвигает Советский простой человек?» და კიდევ უფრო აშკარად: «Нами оставлены от старого мира только папиросы Ира»? ამას წერდნენ ჩვენი მწერლები და პოეტები! ასეთი ციტატების მოყვანა მრავლად შეგვიძლია, ტყუილად კი არ ამბობს რუსული ანდაზა: „კალმით დაწერილს, ნაჯახით ვერ ამოკვეთავო“. დღეს კი მწერლები გაერთიანებული ქოროთი არქიტექტორებისგან იცავენ, როგორ ფიქრობთ, რას? ზემოთ მოყვანილ „ნაკვესებს“ არა, რაოდენ პარადოქსალურად ეღერს: არქიტექტორებისაგან იცავენ არქიტექტურას!!! დაუფიქრდეთ ამ ამბავს, პატრივცემული მწერლებო, მხატვრებო, კომპოზიტორებო, კინორეჟისორებო, ნუ შევიყვანთ ხალხს შეცდომაში, ნუ გავიმეორებთ სტერეოტიპურ სიტუაციას და ნუ გადავამბრალეებთ ერთმანეთს ჩვენს საერთო ცოდვებს.

მრავალი ათეული ათასი საბჭოთა ადამიანიდან, რომლებმაც იმოგზაურეს საბერძნეთში, იტალიაში, საფრანგეთში, ძნელად თუ მოიძებნება რამდენიმე ათეული, ვინც დედანში წაიკითხა ჰომეროსი, დანტი და პეტრარკა, რაზმე და მარსელ პრუსტი. მაგრამ ყველა, უკლებლივ, ვინც კი ესტუმრა ამ ქვეყნებს, დედანში ნახა პართენონი და ერეპთეიონი, სან-მარკოს მოედანი და კაპიტოლიუმი, პარიზის ლეთისმშობლის ტაძარი და ეიფელის კოშკი. მტკიცება არ სჭირდება იმას, რომ არქიტექტურის გარეშე არ არსებობს ერის კულტურა, არ არსებობს ერის თავისთავადი სახე. ეს ყველასათვის ცხადია. მაგრამ, ნუთუ ის არ არის ცხადი, რომ არქიტექტურა არ არსებობს არქიტექტორების გარეშე?

არქიტექტორთა უსამართლო 'დაუფასებლობა' ჩვენ საფრთხეს ვუქმნით ერის კულტურას. ხვალ ქვეყანა დარჩება უნიჭო არქიტექტორების ამარა. ნუთუ ჩვენს სახელოვან მწერლებს არ ესმით ეს? ან შეიძლება

ისე მოხდეს, რომ თხუთმეტობედა წლის მერე, სამგზის გმირი მწერლები ისევ დადგნან ჩვენი მწერლებს არქიტექტორებს არქიტექტორებს უქონლობაში?

სიტყვიერ პაექრობაში არქიტექტორი ყოველთვის წააგებს მწერალთან. მე მესმის, რაოდენ ადვილია სხვადასხვა დისპუტში გამობრძმედილი მწერალთა კავშირის რიგითი წევრისთვის ქვა ქვაზე არ დატოვოს ჩემს გამოსვლაში და კიდევ უფრო დაადასმანულოს არქიტექტორების დამცველი, აქეთ დამდოს ბრალი შეიდ ცოდვაში, მაგრამ არ მაქვს პრეტენზია სიტყვიერ მუხამებზე და დაჯერებულად ვიმეორებ: თუ ჩვენ გავაგრძელებთ არქიტექტორთა უსამართლო დადასმანულებას იმაში, რაშიც ისინი უდანაშაულონი არიან, თუ ჩვენ ჯიუტად არ დავფასებთ არქიტექტორებს იმ კეთილშობილი ჭაპანისთვის, რომელსაც ისინი ეწევიან უმძიმეს პირობებში, ისეთ პირობებში, როგორც მწერლებსა და კინემატოგრაფისტებს. კომარულ სისმარშიც არ დასიზმრებიათ, — რამდენიმე წლის შემდეგ ჩვენს ქვეყანაში აღარ იქნებიან ღირსეული არქიტექტორები, დარჩებიან მხოლოდ მწერალთა, მხატვართა, კომპოზიტორთა და კინემატოგრაფისტთა კავშირის წევრები (და მათ რიგებში — ღირსეულ, პოტენციურ არქიტექტორთა უმრავლესობა). ასეთი ვითარება, რბილად რომ ვთქვათ, არ იქნება ძალიან კარგი.

ჩვენი სახელოვანი კომპოზიტორი და ჩემი მეგობარი გია ყანჩელი ხშირად მსაყვედურობს:

— ქართული არქიტექტურა არ არის სათანადო დონეზე!

— ხელოვნების რომელი დარგი მიგაჩნია სათანადო დონეზე? — ეკავათები მე.

— ხალხო, გაიგეთ, — მიხსნის გია ყანჩელი, — ჩვენი პროდუქცია, წიგნები, ნოტები, კინოფორები, ყველაფერი ეს მაკულატურაა. თუ არ მოგწონს, წიგნს არ წაიკითხავ, მუსიკას არ დაუკრავ, კინოფილმს არ გაუშვებ ეკრანზე. თქვენს მიერ აშენებული სახლები, მოედნები და ანსამბლები კი, მოგწონს თუ არ მოგწონს, დგას საუკუნეების მანძილზე და მოქმედებს ყველა ადამიანზე.

აბოლუტური ჰეგემონიტებაა. როგორც ამბობენ, ჩვენც მანდა ვართ. სწორედ ამიტომ არქიტექტორებს უნდა შევუქმნათ ისეთი პირობები, რომ ამ დარგში მიდიოდნენ ერის საუკეთესო, უნიჭიერესი ახალგაზრდები.

ხოლო ლანძღვა, დაცინვა, წყევლა-კრულვა და, მით უმეტეს, ისედაც მძიმე პირობების გაუარესება, საქმეს არ უშველის.

კიდევ ერთხელ მინდა გავიმეორო ყოველგვარი ორპარტიულობის გარეშე: პირად მე, მწერალს ვოვლად ყველაზე დასაფასებელ მოღვაწედ აღმაინათა შემოქმედებაში. იმასაც ვიტყვი, რომ სახელდობრ მწერლებს შეუძლიათ, პირველ რიგში, და ყველაზე ეფექტურად, დაეხმარონ არქიტექტორებს, შეაწონონ საჭირო სიტყვა, ხომ შეშინებულა, რომ, როდესაც ვზრუნავთ არქიტექტორებზე, ალბათ ვზრუნავთ ყველა აღმაინათა და, კერძოდ, მწერლებზედაც.

ამას წინათ, რომელიღაც ფრიად წარმომადგენლობით თათბირზე, ცნობილმა რუსმა მწერალმა, თუ არ ვცდები, იური ბონდარევიმა, არქიტექტორების მიმართ დიდი საყვედური გამოთქვა (მომიტევოს მკითხველმა, ეს მაგალითი ხშირად მომყავს): ახალ, უსახო საცხოვრებელ რაიონებში არ შეიძლება დაიბადოს ნამდვილი პოეტი. ასე რომ, თვითონ მწერლები აცხადებენ, თუ არ იქნება ნამდვილი არქიტექტურა (და ასეთი საშინოოება მეტად რეალურია), არ გვეყოლება პოეტები. დავუმართო, რომ აღარც ნამდვილი მწერლები, მხატვრები და კომპოზიტორები გვეყოლებიან, — ასეთია ვითარება.

საჯაროობა და დაჩქარება. შესანიშნავმა მსახიობმა მიხეილ ულიანოვმა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1987 წლის იანვრის პლენუმზე ზუსტი შეფასება მისცა ერთ ფრიად დიდმნიშვნელოვან ფაქტს. ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური განვითარების დაჩქარების სტრატეგიის რეალიზაციაზე გამოითქვა ორი, შეიძლება ითქვას, საწინააღმდეგო თვალსაზრისი. ეს სრულიად ახალი მოვლენა ჩვენს დემოკრატიაში. აქამდე იყო ყოველთვის ერთი თვალსაზრისი. არავითარ შემთხვევაში არ უნდა დაგვარგოთ ასეთი ვითარება. თუმცა გულწრფელად რომ ვთქვა, ცოტა კი მეუხერხულეა ასეთი ტონით ლაპარაკი საბჭოთა კავშირის 70 წლისთავზე, დემოკრატიაზე. აშკარად თქმა იმისა, რასაც ფიქრობ და გულწრფელი დაცვა შენი შეხედულებისა, შენი თვალსაზრისისა, — სწორედ ესაა ნამდვილი დემოკრატია, მაგრამ როგორც ამ წერილის დასაწყისში ვთქვით, ბევრი არაკეთილსინდისიერი ცინიკოსი, ანდა არაკომპეტენტური, თეთდაჭერებული ობივ-

ტილი, აუგად იყენებს დემოკრატის ამ ბასრიარღს — საჯაროობას.

საჯაროობა არ ნიშნავს იმას, რომ მწერალი არ ეზარება, ყოველ გრაფომანს მუხრის წერილების მთხვევს, ცინიკოსსა და, უბრალოდ, არაკეთილმოსურნეს, ისეთივე უფლებები აქვს გავლენა იქონიოს ამა თუ იმ პრობლემის გადაწყვეტაზე, როგორც პატიოსან სპეციალისტს — პროფესიონალს. შესაძლებელია თუ არა, — საყოველთაო საკრებულოთი გადაწყვეტით საკითხები ოფტალმოლოგიაში, ბირთვულ ფიზიკაში, გულის გადანერგვის ქირურგიაში? ვითომ არქიტექტურაში და ქალაქმშენებლობაში შეიძლება? რა თქმა უნდა, არა! შესაძლებელია, ალბათ, აუცილებელიცაა საჯაროდ განვიხილოთ ზოგადი საკითხები, მაგალითად: გვეჩრდება თუ არა ბირთვული იარაღი? ზნეობრივია და კორექტული თუ არა, გულის ან თავის ტვინის გადანერგვა? მაგრამ ატომგულის გახლეჩა და ქირურგიული ოპერაცია სპეციალისტმა უნდა ჩაატაროს.

ახლახან ჩატარებულ ძალიან დიდ საკავშირო კონკურსზე, რომელზედაც უნდა გადაეწყვიტათ მოსკოვისთვის მნიშვნელოვანი ქალაქმშენებლური პრობლემა, ყოურის შემადგენლობაში მეც ვიყავი მოწვეული. ყოური ორმოცდაათი კაცისაგან შედგებოდა. აქედან 8 კაცი იყო არქიტექტორი. ყოურის თავმჯდომარე იყო საკავშირო სამხატვრო აკადემიის პრეზიდენტი, ფერმწერი ბორის უგაროვი. დანარჩენები იყვნენ მხატვრები, მსახიობები, კომპოზიტორები, მწერლები, ისტორიკოსები, ადმინისტრატორები, გენერლები და კოსმონავტები. ყოურის სხდომებზე არქიტექტორების გამოსვლას ავადებულად უყურებდნენ, ყურადღებას თითქმის არ აქცევდნენ. ვერავითარი გადაწყვეტილება ვერ მიიღეს, უნებლად დაირღვა ყველა წესი და პირობა. კონკურსი ჩაიშალა. უნდა გამოცხადდეს ახალი კონკურსი. თუ ყოურის შემადგენლობა ასეთივე დარჩება, შემიძლია ვიწინასწარმეტყველო — ახალი კონკურსიც ჩაიშლება. საინტერესოა, რა შედეგებს მივიღებდით, ზუსტად ამ ყოურის შემადგენლობით რომ ვანგვეხილა, ვთქვათ, ჩაიკოვსკის სახელობის მუსიკალური კონკურსი? ან კინოფილმში სათამაშოდ მოწვეული მსახიობების კონკურსი? არაკომპეტენტურმა ყოურიმ არაკომპეტენტური გადაწყვეტილება მიიღო.

ამიტომ, ერთი მხრივ, მისასალმებელია,

როდესაც საამჟამოდ, საჯაროდ, სახალხოდ გამოგვაქვს მნიშვნელოვანი საკითხი. უნდა ვიძიებოდეთ, განვიხილოთ, მოვისმინოთ გულწრფელი რჩევები, მაგრამ, მეორე მხრივ, პროფესიული, სპეციალური საკითხები პროფესიონალობა და სპეციალისტმა უნდა გადაწყვიტოს. სხვანაირად ყოველი დარგი, და მათ შორის არქიტექტურა და ქალაქთმშენებლობა ქაოსად გადაიქცევა.

რაც შეეხება დაჩქარებას, აქაც ნათელი საჯაროობა გვმართებს. დაჩქარებული მშენებლობა არ უნდა ავრიოთ ნაჩქარევ მშენებლობაში. თხუთმეტობედ წლის წინათ, როდესაც თბილისის უნივერსიტეტის მათემატიკის ფაკულტეტისთვის მალღოვი კორპუსი აშენდა, გაზეთებში დიდი ასოებით დაიბეჭდა: „ქართულმა მშენებლებმა ეს მალღოვი კორპუსი ვადაზე ორი წლით ადრე დაამთავრეს!“. ისე მოხდა, რომ ამ დროს ამერიკელი არქიტექტორები გვყავდა სტუმრად და როდესაც ეს ამბავი შემთხვევით გაიგეს, ძალიან გაუკვირდათ. ისეთი რა ვადა ჰქონდათ მშენებლებს, რომ ორი წლით ადრე აამუშავესო? ჩვენთან ასეთ სახლს 5-6 თვეში ვაშენებთო. მე ვფიქრობ, ამ ფაქტს კომენტარი არ სჭირდება.

პატარა იგავი: ერთმა მხატვარმა წაიტორა, სურათს ერთ ღღეში ვხატავო და მერე წელიწადნახევარს ვუნდები მის გაყიდვასო. ურჩიეს, სურათის ხატვას ერთი წელიწადი დაუთმე და მაშინ ღღენახევარში გაყიდიო!

იმავე თბილისის უნივერსიტეტის მშენებლობაზე, მე, როგორც კომპლექსის ერთ-ერთი ავტორი, დავესწარი ავტორთა ჯგუფთან ერთად უნივერსიტეტის ფუნდამენტური ბიბლიოთეკის საძირკვლების ჩაყრას. როგორც წესი და ტრადიცია მოითხოვს, საძირკვლებში რამდენიმე მონეტა ჩაეატანეთ (რა თქმა უნდა, არა ოქროსი). შემდეგ ყველამ თავისი მოსაზრება გამოთქვა იმის თაობაზე, თუ როდის დამთავრდება ბიბლიოთეკის მშენებლობა. ავტორთა ჯგუფი საკმაოდ გამოცდილი არქიტექტორებისაგან შედგებოდა. ჩემს უბის წიგნაკში ჩაიწერე მაშინდელი ჩვენი წინასწარმეტყველება. ეს იყო 1971 წელს. ამ ჯგუფში ყველაზე მიაიმტი მე გამოვდექი: ბიბლიოთეკის შენობის დამთავრება (რომლის პროექტირებას მოვანდომეთ თაახლოებით ერთი წელიწადი) დავსახე 1975

წელს. ყველაზე ფრთხილი იყო ბიჭო სებაშვილი, საპროექტო ინსტიტუტის მანქანელი დირექტორი. მან 1978 წელს დავსახელა. 1976-77 წლები დაასახელეს მუშაობაზე, ლ. მეძმარიაშვილმა, ნ. მიქაძემ, ს. რევიშვილმა, მ. ცენტრაძემ. მას შემდეგ გავიდა 16 წელიწადი, — ბიბლიოთეკის შენობა ჯერაც არ არის დამთავრებული.

დაჩქარება მშენებლობაში მე ასე წარმომიდგენია (რა თქმა უნდა, პირობითად, უბნში ანგარიშით): თუ რომელიმე შენობის ასაშენებლად ხნარჯადი ექვს თვეს პროექტირებაზე და ექვს წელიწადს მშენებლობაზე, (პროექტირებაზე ათი კაცი მუშაობს, მშენებლობაზე ათასი), მოვიგებთ სამ წელიწადსა და ექვს თვეს. გვექნება კარგად მოფიქრებული პროექტი და... დანაჩრჩი უკვე მშენებლებზე და სამშენებლო ბაზაზე დამოკიდებული. მაგრამ დაჩქარება მშენებლობაში მხოლოდ ასე შეიძლება განხორციელდეს.

ახალგაზრდა და ხნიერი არქიტექტორები. რამდენიმე სიტყვა ახალგაზრდობაზე, კერძოდ, ახალგაზრდა არქიტექტორებზე. ხნიერ არქიტექტორს ახალგაზრდასთან შედარებით ერთი ფრიალ მნიშვნელოვანი უპირატესობა აქვს: იგი უკვე იყო ახალგაზრდა, ხოლო ახალგაზრდა არქიტექტორი მხოლოდ იქნება ხნიერი. ამიტომ ხნიერ, გამოცდილ არქიტექტორს არ უნდა ავიწყდებოდეს, თუ რას ფიქრობდა და რაზე ოცნებობდა ახალგაზრდობისას და ყველანაირად უნდა ეხმარებოდეს თავის ახალგაზრდა კოლეგებს მათი ნიჭისა და ენთუზიაზმის გამოვლენაში, მათი ხერხების მატერიალიზაციაში. ამავე დროს, ახალგაზრდა არქიტექტორს კარგად უნდა ჰქონდეს შესისხლხორცებული, რომ ეამთა სწრაფ სრბოლაში იგი ძალიან მალე გახდება ხნიერი და, თუკი კარგად იმუშავა, გამოცდილი არქიტექტორიც. არა მგონია, რომ მართებულია დღევანდელი ტენდენცია, — ახალგაზრდული ჯგუფების დაპირისპირებისა გამოცდილ არქიტექტორებთან. მრავლად გვაქვს ფაქტები, როდესაც არქიტექტორი ახალგაზრდობაში დაპროექტებული ობიექტის მშენებლობას ამთავრებს უკვე 40-50 წლის ასაკში. ყოველთვის ვამბობდი და ერთხელაც მინდა გავიმეორო — არქიტექტურის ისტორიაში მნიშვნელობა არა აქვს ახალგაზრდა ხარ თუ ხნიერი. მთავარია, კარგია თუ ცუდი ესა

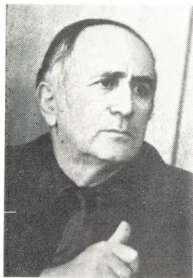
თუ ის ხუროთმოძღვარი, დამოუკიდებლად ასაკისაგან.

* * *

ჩვენს ქვეყანაში მტკიცედაა დასახული ჩვენი საზოგადოების მოღვაწეობის ძირეული

გარდაქმნა. ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ფაქტორად ამ გარდაქმნაში მიმაჩნია არქიტექტურისაკენ შემობრუნება, არქიტექტურისაკენ მიანობის ღირსეული შეფასება.

ტალანტი-მს უკვე სიახლმა



ელგუჯა ამაშუკელი

შემომამდებითი კავშირების საქმიანობის გაუმჯობესების შესახებ სკკპ ცენტრალური კომიტეტისა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს დადგენილებაში აღნიშნულია, რომ საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების შემდგომი განვითარება, საზოგადოების სულიერ ცხოვრებაში მათი როლის გაძლიერება იდეურ-მხატვრული თვალსაზრისით მნიშვნელოვანი ნაწარმოებების შექმნის პასუხსაგებ ამოცანებს უსახავს შემოქმედებით კავშირებს. ლიტერატურისა და ხელოვნების როლზე, მის დიდ მნიშვნელობაზე საზოგადოების ესთეტიკური აღზრდის სფეროში საუბარი იყო ცენტრალური კომიტეტის იანვრის პლენუმზე. ყოველივე ეს ჩვენი ხელოვნების უკეთესი ხვალისდელი დღისაკენაა მიმართული; ხელოვნების ხვალისდელი დღე კი — დღევანდელი ახალგაზრდობაა. ამდენად, თანამედროვე ხელოვნების პრობლემატურ საკითხებზე მსჯელობა მომავლის შემოქმედებაზე მსჯელობაა. ჩვენი დღევანდელი განსახველიც ახალგაზრდა შემოქმედთა საქმიანობა და მომავლის ამოცანებია.

დღეს ყველგან საუბარია ჩვენი საზოგადოებრივი, სამეურნეო და კულტურული ცხოვრების გარდაქმნაზე, ამ გარდაქმნების დაჩქარებაზე. განვითარება თავისთავად ცხოვრების ძველი ფორმებისადმი კრიტიკულ, ანალიტურ დამოკიდებულებას გულისხმობს. გარდაქმნა დღეს ემყარება არა ლოკალურ ღონისძიებებს, არამედ საყოველთაო სახალხო ძალისხმევას, ადამიანთა ყოველდღიური საქმიანობისადმი დამოკიდებულების შეცვლას, და, უპირველეს ყოვლისა, საკუთარი თავისადმი, საკუთარი საქმიანობისადმი.

საქართველოს მხატვართა კავშირის, როგორც შემოქმედებითი ორგანიზაციის, უპირველესი ამოცანაა შეცვალოს თავისი მუშაობის სტილი, დროის მოთხოვნილებების შესაბამისად. დრომ დაგვანახა, რომ საჭიროა თითოეული ხელოვანის მიმართ ჩვენი ორგანიზაციის ყურადღების განმსაზღვრელი ფაქტორი, პირველ რიგში, იყოს მხატვრის მიერ გაღებული სულიერი ენერჯის ხარისხი და მისი მნიშვნელობა ქართული ხელოვნების განვითარებაში. თითოეული ხელოვანის პრე-

ტენზიებს, მოთხოვნებს, ამბიციებს მკაცრად უნდა დაეუბნოს სპირით მისი შრომის შედეგი. დრომ აჩვენა, რომ ყოველთვის არ არის აუცილებელი ხვალინდელ დღეს მივანდოთ ნაწარმოების მხატვრული ღირებულების ობიექტური შეფასება და ამით გავამართლოთ აწმყოში საკუთარი თუ სხვისი უსახობა, შემოქმედებითი უნიათობა. ერთი სიტყვით, გარდაქმნა შინაგან მოთხოვნილებად იქცა.

ყველასათვის ცნობილია, თუ როგორ გაიზარდა რიცხობრივად უკანასკნელ წლებში საქართველოს მხატვართა კავშირი. მის წევრთა რაოდენობამ, ახალგაზრდულ გაერთიანებაში შემავალ მხატვრებთან ერთად, უკვე 1500 ვადააქარბა. როგორი განსხვავებული წარმოდგენაც არ უნდა გვექონდეს ერთმანეთის პროფესიულ-შემოქმედებით შესაძლებლობებზე, ეს რიცხვი რეალურად არსებობს და ყველა მხატვარი თავის წილ ყურადღებას ითხოვს.

დღეს ჩვენთან ბევრს ლაპარაკობენ მხატვრულ-სტილისტურ მრავალფეროვნებაზე, საკუთარი ინდივიდუალური ხელწერის მქონე შემოქმედთა სიმრავლეზე, თავისუფალ მხატვრულ აზროვნებაზე და ა. შ. ერთი სიტყვით, ლაპარაკობენ იმ ფაქტებზე და ტენდენციებზე, რასაც ადგილი აქვს ჩვენს მხატვრულ ცხოვრებაში. უკანასკნელ პერიოდში მოწყობილმა გამოფენებმა ნათლად დაგვანახეს სოციალისტური რეალიზმის ცნების უკიდევანობა. მისი საზღვრების გაფართოებით ჩვენ ლამის მივაღწეეთ უნაპირო რეალიზმის იმ ზღუდეს, საიდანაც გამოჩნდა თანამედროვე პროგრესული მხატვრობის, ყველა ესთეტიკური მიმართულების ავ-კარგი, გამოჩნდა ამ უნაპირობის საშიშროება; ვგრძნობთ, რომ ჩვენი მოძრაობის, განვითარების პერსპექტივა ზოგჯერ უფრო სივრცობრივი და რაოდენობრივია, ვიდრე სიღრმისეული. ქართული სულის ესთეტიკური ფენომენი, უპირველეს ყოვლისა, ეროვნული კულტურის, მისი გენეტიკური წყობის ანარქლია, შევსებული და გამდიდრებული აღმოსავლეთისა და დასავლეთის კულტურის შენაკადებით. მსოფლიოს კულტურულ მემკვიდრეობასთან შეხება, როგორი ტოტალურიც არ უნდა იყოს ეს ინფორმაცია, ისეთი თვითყოფადი ქვეყნებისათვის, როგორიც საქართველოა, რასოდეს ყოფილა საშიში; შეუძლებელია მთებს ბარის გავლენის ემინოდეს, ზეავი ყოველთვის ზემ-

ოდან ეშვება. თუ რაიმე გავლენა ჩვენ-საჩინს მაინც განუცდია, მხოლოდ ზედანაირულად გავლენებით არსი მისი არ ამღვრტრტრტრტრ შეცვლილა. ყოველივე ეს ძველი ქვეშაობა და ამ თემამზე საუბრის სურვილი დღეს თუ ვაგვიჩნდა, მხოლოდ იმიტომ, რომ საყოველთაო ცოდნის საუკუნეში, სტიქიური ინფორმაციის საუკუნეში ახალგაზრდა ადვილად შეიძლება აპყვეს უცხო ცდუნებას, იმ გზაზე აღმოჩნდეს, რომელიც მას საკუთარი სულიერი სასახლის ნაცვლად ვიღაც უცხო გადამთიელის მიერ მიტოვებულ ქოხთან მიიყვანს.

მინდა მათ გასაგონად ვთქვა: ჩვენ, უფროსი თაობის წარმომადგენლები სულ უფრო ხშირად ვნანობთ ახალგაზრდულ ასაკუ უშიზნოდ და უშინაარსოდ დაკარგულ დროს. ვნანობთ იმას, რომ არც თუ ისე იშვიათად გადაგვიღია დღეის გასაკეთებელი საქმე ხვალისთვის, იმ იმედით, რომ ყველაფერს მაინც მოვასწრებთ. სიტყვები „რასოდეს არაფერი გვიან არ არის“ ხელოვნებასთან მიმართებაში უშინაარსო სიტყვებია. რაც მხატვარმა დღეს უნდა შექმნას, მას იგი ხვალ ველარსოდღეს დაუბრუნდება, განწყობა არ მეროდება. დაგვიანებული შეიძლება არ იყოს მხოლოდ გარდაცვალება. ამიტომ მინდა ახალგაზრდობას ერთხელ კიდევ შევახსენო, რომ მხატვრობა, უპირველეს ყოვლისა, ბრძოლაა საკუთარ თავში სულიერი სიმართლის აღმოჩენისათვის, ბრძოლა მარადიული და უწყვეტი. მისი ფორმა—იარაღი კი განცდის სიმართლეა. ქვეშაობიტი ხელოვნება ამიტომაცაა ეროვნული სულით და არა სამოსელით.

ყოველი მხატვრული „ნიში“ თუ ესთეტიკური მიმართულება, უკიდურესი განყენებული აბსტრაქტული ფორმაც კი ეროვნული გენის მატარებელია, როცა მისი საწყისი განცდის სიმართლეა და არა მხოლოდ თვალის სიმართლე. კინემატოგრაფის და ფოტოს საუკუნეში თუ მილიანად არა, ნაწილობრივ მაინც შეიცვალა საზოგადოებრივ ცხოვრებაში სახვითი ხელოვნების ფუნქცია. ხელოვნების სახეს დღეს დროის სასიცოცხლო ამოცანები განსაზღვრავს; დროის მოთხოვნების შენაბამისად მიმდინარეობს ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის სპეციფიკური ნიშანთვისებების გამოკვეთის, ჩამოყალიბების პროცესი. საზოგადოების განვითარების სოციალურ პროცესებს ფერწერა და ქანდაკება, გრაფიკა თუ კერამიკა ისეთი დამაჯერებლობით და ოპ-

ერტიულობით ვეღარ ეხმაურება, როგორც დოკუმენტური კინო თუ ფოტოხელოვნება; როგორც პლაკატი და თვალსაჩინო აგიტაცია. ამიტომაც, მაღალ იდეურობასთან ერთად, განსაკუთრებულად ღირებული განაღ ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის სპეციფიკურ ნიშან-თვისებათა ხარისხი, ფერწერაში — ფერის, ქანდაკებაში პლასტიკური ფორმის და ა. შ., განმასხვრეველი თვისებები ხელოვნების მარადიული ღირებულებისა.

უკანასკნელ პერიოდში ქართულ მხატვრობაში მოვიდა ახალი, ნიჭიერი თაობა, საკუთარი შინაგანი რიტმით, სულიერი ტონალობით, თვითდამკვიდრების რწმენით. ფართო საზოგადოების წინაშე საინტერესო პერსონალური გამოფენებით წარსდგნენ ნიჭიერი ახალგაზრდა მხატვრები: გია ბულაძე და ლევან ჭოლოშვილი, ავთანდილ ლელაძე, მიხეილ იაშვილი და სხვები. მხატვრის სახლში მოეწყო ჭემალ კუხალაიშვილის, ცირა კალანდაძის და გია მირზაშვილის პერსონალური გამოფენები. მაგრამ არც თუ ისე იშვიათად ჩვენ დარბაზებს ვუთმობთ ისეთებსაც, რომელთაც, ნიჭის მიუხედავად, აკლიათ საკუთარი თავისადმი პასუხისმგებლობისა და მომთხოვნელობის გრძნობა. თითქოს ამაში ცუდი არაფერია, რომ ახალგაზრდა მხატვარს სურვილი აქვს ფართო საზოგადოებას ადრეულ ასაკშივე უჩვენოს თავისი შემოქმედება; მაგრამ ის სასიამოვნო მღელვარება, რომელსაც ხშირად მხატვარი თავისი პერსონალური გამოფენის წარმატების მოლოდინში გრძნობს, ზოგჯერ ნაადრევად ქრება. წარმატების ნაცვლად საზოგადოების გულგრილობამ (მოულოდნელმა ჯულგრილობამ, შემოქმედებაში, შესაძლოა, სულიერი აპათია კი გამოიწვიოს. პერსონალური გამოფენა თვითმიზნად არ უნდა იქცეს; მისი მოწყობის სურვილი ხანდახან მულ თუ ახალგაზრდა მხატვარს ყოველ წელს არ უნდა უჩნდებოდეს. მხატვარი არტისტიკა, მაგრამ არა მსახიობი, რომ მან სცენის გარეშე, ტაშის გარეშე ვერ გაძლოს. გამოფენებზე მონაწილეობა აუცილებელია კოლეგების გვერდით. მხატვარი გამოფენებზე იზრდება, გამოფენებზე იკვეთება მისი ნიჭი და შესაძლებლობა. იქ, სადაც არ არსებობს შედარების საძეალება, განვითარებაც არ არის. პერსონალური გამოფენისათვის მხატვარი ისევე უნდა ემზადებოდეს, როგორც ვალ-მობილი მსახიობი ბენეფისისათვის. რა თქმა უნდა, არსებობენ გამონაკლისები, რომელთა

შრომისმოყვარეობა და ტალანტი ამართებს მათ მამაცობას; ასეთები კი ერთგულად არიან. ხშირად გვესმის: დაიკარგა მხატვარი კრიტიკრიუმში! მოდუნდა მომთხოვნელობა! გამოფენებზე გვხვდება სუსტი ნამუშევრები! და ა. შ. ალბათ ბევრმა არ იცის, რომ გამოფენის ექსპოზიციამ არ ხვდება განსახილველად წარმოდგენილი ნამუშევრების ნახევარიც კი. რა თქმა უნდა, სავამოფენო კომიტეტი მეტ სიმკაცრეს უნდა იჩენდეს ნამუშევრების მიღებისას, მაგრამ მის წევრებს, როგორც ადამიანებს, სჯერათ, რომ მხატვრობა ბევრასათვის პროფესიაა და არა ჰობი, რომ მხატვარს, ცისფერი ოცნებების მიუხედავად, მიწაზე უხედავ ცხოვრება და არსებობა. მოგვტყვონ იმ უშეღავათო მკაცრმა შემფასებლებმა, თუ ჩვენ ზოგჯერ ვცოდავთ მხატვრის სასარგებლოდ. პარადოქსია, მაგრამ ხშირად ზედმეტ სიმკაცრეს სწორედ ისინი გვთხოვენ, სიცოცხლეში უფრო მეტად მიწიერი კეთილდღეობით რომ არიან დაკავებულნი და ვარსკვლავიანი ცისაკენ იშვიათად იხედებიან. განა ლიტერატურაში, თეატრში, მუსიკაში, კინოში სხვა მდგომარეობაა? ტყუილად ნურავინ შეეცდება საწინააღმდეგო დავკომპტიკოს. წიგნის მაღაზიები გადაჰედლია ლიტერატურული მაკულატურით; ერთეული სპექტაკლების გარდა, თეატრები ცარიელია, ეგრეთ წოდებული ქართული კინოს ფენომენი, რაზედაც დღეს მსოფლიო ლაპარაკობს, ერთეული ფილმების მხატვრულ სიმაღლეს უკავშირდება და არა გვემით გათვალისწინებულ და გამოშვებულ ას საშუალო ფილმს. არა მგონია თანამედროვე ქართული ფერწერა, ქანდაკება, გრაფიკა თუ გამოყენებითი ხელოვნება ლიტერატურისა და ხელოვნების რომელიმე სხვა დარგის მიღწევებს ჩამორჩებოდეს. არ ყოფილა არც ერთი შემთხვევა ქართული სახვითი ხელოვნების ექსპორტისა, არც ძველისა და არც ახლის, უმაღლესი წარმატება რომ არ რგებოდეს, ოქროსა და ვერცხლის მედლები, პრემიები როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ასევე მის ფარგლებს გარეთ: საფრანგეთში, იტალიაში, ჩეხოსლოვაკიაში, გერმანიაში, იუგოსლავიაში, ბულგარეთში. მათ შორის არიან მხატვრები: თემურ ნინუა, ავთანდილ მონასელიძე, ჯუმბერ ჯიქია, გოგი წერეთლი, დ. თაყაიშვილი და სხვები. არა მგონია მათი წარმატებები ნაკლები მასშტაბისა და მნიშვნელობისა იყოს, ვიდრე ჩვენი მომღერლების, მსახიობების თუ

კინორეჟისორების წარმატებები მსოფლიო ასპარეზზე. სამწუხაროდ, არც თუ ისე იშვიათად აიგივებენ ერთმანეთთან ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის და ჟანრის ფორმის პოპულარობას მხატვრულ ხარისხთან. ამიტომაც არ გვიკვირს თუ ვინმე საშუალო ნიჭის ესტრადის მსახიობი დღეს უფრო პოპულარულია, ვიდრე დიდი კაკაბაძე.

მოუხედავად ზემოთ თქმულისა, ჩვენც სხვებზე არანაკლებ გვაწუხებს უკმარისობის გრძნობა, მაგრამ ისიც ვიცით, რომ ხელოვნებაში ტალანტი ბუნების ფენომენია და ბუნება კი ტალანტის გაჩენას არავის უთანხმებს. ყველაფერი შედარებითია და პირობითი.

განვითარება ხელოვნებაში ნიჭიერებას უკავშირდება. განაზოგადო კონკრეტული ფაქტი, მოვლენა, აქციო იგი ზოგად მშვენიერებად — ეს ჭეშმარიტი ნოვატორობაა. ჩვენ მხარს ვუჭერთ შემოქმედებით სიახლეს, ვიცით ისიც, რომ სიახლეს ხელოვნებაში კანონებით ვერ შექმნი, იგი საკუთარი, თანდაყოლილი კანონებით იბადება; ტალანტი — ეს უკვე სიახლეა. ტრადიცია სწორედ ის გზაა ხელოვნებაში, რომელიც უკუსვლასა და გამეორებას გამოიციხავს. ნოვატორობის ზედაპირულ სურვილს მხატვარი ან აბსურდამდე, ან პლაგიატამდე მიპყავს, ამიტომ დაუსშებელია რა არც შეიძლება, რომ არსებობდეს ორი ფიროსმანი, ორი სარიანი, ორი გუდიაშვილი, ორი ვრუბელი და სხვა. ბუნება არაფერს იმეორებს, მითუმეტეს ბოლომდე შეუცნობელ ისეთ ფენომენს, რაგორიც შემოქმედია. ამას იმიტომ აღვნიშნავ, რომ მოწოდება გარდაქმნისაკენ ხელოვნებაში უპირველეს ყოვლისა, მოწოდებაა, ძველი გამომსახველი საშუალებებისადმი, ფორმებისადმი კრიტიკული დამოკიდებულებისაკენ, რათა შეძლებისდაგვარად განვერიდოთ წარსულის ფორმების მიმართ მხატვრულ ნოსტალგიას და მხარი დავუჭიროთ ჭეშმარიტ სიახლეს; მითუმეტეს, თუ ახალგაზრდა შემოქმედს სჯერა, რომ ხელოვნება, მხატვრობა მისთვის არა მხოლოდ პროფესიაა, არამედ რწმენაც, რწმენის განსჯა კი დიდი ადამიანური ტაქტის გარეშე მკრეხელობაა.

მაგრამ თუ ჩვენ ვერ შევვადგებით პლაგიატს, რომელიც უცერემონიოდ ირგებს საკუთარ ტანზე სხვის საოსოსელს, არ უნდა გაუხვირდეს არავის, თუ ასეთების მიმართ გულგრილნი და შედარებით უყურადღებონი

კიქნებით. სამწუხაროდ, ჩვენს გამოფენაზე მომრავლდნენ ხელოსნები ამ სიტყვის დაპირი გაგებით, რომელთაც ძალუბრითა და ალოსტატურად გაიმეორონ ნიჭიერ ხელოვნებათა ფორმები, ხელწერა. ასეთი ზედაპირული მიბაძვა, აუფასურებს და ღირებულებას უკარგავს იმ მხატვართა შემოქმედებასაც, რომლებიც ავტორისული განცდის სიმართლით და ორიგინალურობითაა გამორჩეული. ასეთების მიმართ ალბათ მომავალში საჭიროა უფრო პირდაპირი და მკაცრი რეაგირება, რათა ტალანტს, ჭეშმარიტ მხატვარს შეეუნარჩუნოთ საკუთარი სახე, ხელწერა, რომლის ხელყოფაც ზოგჯერ აუფასურებს მის მხატვრულ სიმართლეს.

მე არ შემიძლია არ გამოვეტქვა ერთგვარი შიში, შემფოთება იმასთან დაკავშირებით, თუ რა შეიძლება მოჰყვეს ხელოვნებაში საჯაროობისა და დემოკრატიზმის მექანიკურ დაჩქარებას და გარდაქმნას. დემოკრატიზაცია მშვენიერია — წერდა „ლიტერატურაშია განეტყვი“ დრამატურგი ვიქტორ როზოვი. მაგრამ დემოკრატიზაცია, გარდაქმნა, დაჩქარება ისეთ დარგში, როგორიც თეატრია, საერთოდ ხელოვნებაში, სახიფათოა. კოლექტივში, სადაც გაერთიანებულნი არიან განსხვავებული ხელწერის შემოქმედნი, საკუთარი ფსიქოლოგიის ტყვეობაში მოყვნი ფაქიზი ბუნების ადამიანები, ისინი, რომლებიც მტკიცნულად განიცდიან ყოველივეს, მათი გაიგივება სამეურნეო საწარმოების, ეკონომიკის სფეროში მომუშავე ადამიანებთან შეცდომა იქნებოდა. შეცდომაა ტალანტისა და პროფესიის მექანიკური შეთანაბრება. ვერავითარი ძალა, მოწოდება, შეგონება ვერ გარდაქმნის უნიჭოს ნიჭიერად, არაშემოქმედს შემოქმედად. გარდაქმნა აუცილებელია, მაგრამ ხელოვნებაში ის სხვა ფორმით უნდა წარიმართოს — დიდი ტაქტით, ზომიერების ფაქიზი გრძნობით, შემოქმედთა ნიჭისა და მათი პიროვნული ბუნების გათვალისწინებით. სხვა შემთხვევაში შემოქმედებითი კონფლიქტები გარდაუვალია. ის ტრადიციული წინააღმდეგობანი და დაპირისპირებანი, რომელიც თან ახლავს კინემატოგრაფიის, თეატრის, სავრთოდ შემოქმედებითი ორგანიზაციების ცხოვრებასა და საქმიანობას, ლოგოკრიია; არ არსებობს ძალა, რომელიც ყველა შემოქმედს თანაბრად შეუესებდა უკმარისობის გრძნობას და მოახდენდა თითოეული მათგანის სულიერი ენერჯის რეალიზაციას. მოწოდება

დემოკრატიაციისაკენ, გარდაქმნისაკენ, არ არის მოწოდება ვათანაბრებისაკენ, ამიტომ იმ ორგანიზაციაში, სადაც დემოკრატიაციიდან ტალანტის ნიველირებამდე ერთი ნაბიჯია, გონივრული მოქმედება და სიფრთხილეა საჭირო. ამასვე დღეს ხშირადაა საუბარი ცენტრალურ პრესაში. საჭიროა მოიძებნოს მუშაობის ისეთი ფორმა და სტილი, რომელიც შემოქმედ ადამიანებს, განსაკუთრებით ახალგაზრდობას, ერთმანეთთან დააკავშირებს ურთიერთპატივისცემის გრძნობით, ეროვნული ინტერესების ერთიანობით; დააკავშირებს რწმენით, რომ ყველა დარგის მხატვარი მხოლოდ საკუთარ თავზე შეიძლება იყოს მალალი და უკეთესი.

ხელოვნების ზოგიერთი დარგი თავად უწევს საკუთარ თავს რეკლამას და პოპულარობას: ესტრადა, კინო, თეატრი, მონუმენტური ხელოვნება და სხვ. მაგრამ დაზგური ხელოვნება, რომლის პროპაგანდა განსაზღვრული აუდიტორიიდან იწყება, კრიტიკის მეტ თანადგომას და პროპაგანდას საჭიროებს. სხვადასხვა დროს გამარჯვებულ ახალგაზრდა ქართველ მხატვართა შემოქმედების შესახებ თავის დროზე აღინიშნა პრესაშიც, გადაიცა ტელევიზიითაც, მაგრამ მოვლენათა გაშუქება მაინც ჩამორჩება ხელოვნების პოპულარულ ქანრში საშუალო ხელოვნების წარმატების რეზონანსს. ამიტომ საჭიროა კრიტიკა, პრესა უფრო ვრცლად და ანალიტიკურად უნდა მიმოიხილავდეს საერთაშორისო მასშტაბით მიღწეულ წარმატებებს თუ ახალგაზრდა მხატვრის რესპუბლიკური მასშტაბით გამარჯვებას, მიმოიხილავდეს ოპერატიულად და მალაპროფესიულ დონეზე.

უკანასკნელ პერიოდში საგრძნობლად გააქტიურდნენ ახალგაზრდა კრიტიკოსები. შესაძლოა ისინი ჯერ კიდევ უშეცდომოდ არ რეაგირებენ ამა თუ იმ მხატვრულ ფაქტზე, მაგრამ მათი მცდელობა ჩააყენონ ფართო საზოგადოება მხატვრული მოვლენების საქმის კურსში, მხარდასაჭერია და მისასაღმებელი. სასიამოვნო რეზონანსი გამოიწვია თბილისში, აბანოთუბანში მოწყობილმა ახალგაზრდა მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა-გაყიდვამ. საქართველოს კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტის ამ ინიციატივას არ შეიძლება მხარი არ დაუჭიროთ და ურიგო არ იქნება, რომ იგი ჩვენი განყოფილებების შემოქმედებითა ორგანიზაციებმაც დანერგონ თავიანთ რევიონებში.

როგორც ბევრჯერ გვითქვამს, საქართველოს მხატვართა კავშირის შეცდომები და წინელები არ ეუცხოება. ამასთან უფრო მეტებით ჩვენ ხშირად ვისმინთ სამართლებრივ დილემებსაც და ზოგჯერ სუბიექტურ, დაუსაბუთებელ პრეტენზიებსაც.

არცთუ ისე იშვიათად განსახილველად და რეაგირებისთვის ზემდგომი ინსტანციებიდან გვეზიანება ისეთ მხატვართა საჩივრები და განცხადებები, რომელთაც ძირითად სპეციალზად ვაუხდით მხოლოდ სხვათა ლანძღვა, განქიქება და ნიჭიერ შემოქმედთა კომპრომეტირება. ეს მომიჯნათა ის კასტა, რომელიც არც საზოგადოებას, არც მხატვართა ორგანიზაციას და საერთოდ ეროვნულ სახვით ხელოვნებას არაფერს მატებს.

მაინც რა უბიძგებთ მათ ასეთი ნაბიჯისაკენ? რატომ ირჩევენ ისინი მსხვერპლად, თავდასხმის ობიექტად მხოლოდ მალაონიჭიერებას? ყველა ადამიანი მეტ-ნაკლებად პატემოყვარება: მისი ხასიათი, ბუნება არჩეული პროფესიული გზის ანარეკლია, ვხას კი ყველა ადამიანი ცხოვრებაში ყოველთვის შეუცდომლად როდი ირჩევენ. რამდენ ჭეშმარიტ პოტენციურ პოეტს, მხატვარს თუ მუსიკოსს დაუტრულდება უსახელოდ მათში სიცოცხლე მწყემსად და რამდენ პოტენციურ მწყემსს უწვავლება ხელში ფუნჯი თუ ვიოლინი და განმკითხავი არავინ ყოფილა.

პროფესია ლოკალური ცნებაა, პროფესიონალიზმი ხელოვნებაში სულიერი ენერჯის გამჟღავნებისთვის საჭირო, საქმის ღრმად და ოსტატურად დაუფლებას გულისხმობს. ეს, რა თქმა უნდა, იმას არ ნიშნავს, თითქმის მომღერლის, მხატვრის შეფასებისათვის აუცილებელია შენც მღეროდ და ხატავდ, მაგრამ კონსერვატორიაში, აკადემიაში, საერთოდ სპეციალურ სასწავლებლებში ახალგაზრდობის ნიჭის სწორად წარმართვისათვის, მათი პროფესიული დოსტატებისათვის და, ბოლოს, ნაწარმოების ობიექტური შეფასებისათვის, პროფესიული შეფასებისათვის, საჭიროა და აუცილებელი იმ დარგის სპეციფიკის ცოდნა, რომელსაც აფასებ. წინააღმდეგ შემთხვევაში ჩვენი მსჯელობა სავანზე თუ პიროვნებაზე ვიწრო სუბიექტურ შეხედულებებს არ გაცდება. ამას არაფერი ექნება საერთო მოვლენის ობიექტურ არსთან, სინამდვილესთან.

ხელოვნებისმცოდნეობა, კრიტიკა — მეცნიერებაა, იგი პროფესიაა, რომელიც შემოქ-

მედებით ნიჟთან, ინტუიციასთან ერთად დიდ ცოდნასაც საჭიროებს, ფაქტობრივი მასალის ცოდნას, რათა შეგვეძლოს მხატვრული ფორმის სპეციფიკურ თვისებებში წვდომა და მისი განვითარების ევოლუციური გზის ახსნა. შეგვეძლოს თვითმყოფადის გარჩევა სუროგატისაგან და არსებობის, ორიგინალურისა — პლაგიატისაგან.

მსოფლიო დღეს, ისე როგორც არასდროს, სუპერკომუნიკაბელურია, მაგრამ შემოქმედ მიანიც მართლა. ჩვენ ხშირად გვიჩნდება სურვილი გავქვიცოთ მხატვრის ფუფუნებას — მართობას. მხატვრობაში შემოქმედებითი კონტაქტები, მართალია, ამდღერებს მხატვრის პალიტრას გამომსახველობითი საშუალებებით, მაგრამ ზრდის ტალანტის სტილისტური სახის ტირაჟირების საშოშრობებს, მისი მხატვრული სიმართლის გაუფასურებას, თვითმყოფადობის ნიველირების საშოშრობებს, ხელს უწყობს სტერეოტიპული ფორმების აღმოცენებას. ღრმად ვარ დარწმუნებული, სულიერ სფეროშიც რომ ისეთივე დაუნდობლობით, პრინციპულობით მიმდინარეობდეს ბრძოლა უსახო მიმბაძველების და პლაგიატორების მიმართ, როგორც ეს ხდება ყოფაში გამჟღავნებული ქურდების, სახელმწიფო ქონების დამტაცებლების, გადაყიდვების და სხვისი შრომის მიმთხრობლების მიმართ, მაშინ შემოქმედებითი ორგანიზაციები ნაკლებად იქნებოდა ვადატვირთული ისეთი, ე. წ. მხატვრებით, პოეტებით, თუ მუსიკოსებით, რომლებსთვისაც შემოქმედებითი ორგანიზაცია სოცუსრუნველყოფის დაწესებულება უფროა, ვიდრე ინდივიდთა სულიერი ერთიანობის კავშირი. მხატვრის მართობაში მე საზოგადოებისაგან, ახლობლებისაგან ფიზიკურ განდგომას არ ვგულისხმობ. მხედველობაში მაქვს სულიერი მართობა, რომლის გარეშე არ არსებობს შემოქმედის პიროვნული სიმართლე, შემოქმედის უპირველესი საწყისი — განცდის სიმართლე. სოლიდარობა, სულიერი ინტერესების იდენტურობა ხელოვნებაში სიცრუეზე აღმოცენებული გათამაშებული სიმართლეა. ტკივილის, სიხარულის მიბაძვა შეუძლებელია — ეს პიროვნული განცდაა; შემოქმედება არ არის სისხლის გადასხმის ინსტიტუტი, სისხლნაკლულს რომ მიეშველო. სხვადასხვისი სიხარული შეიძლება მხოლოდ გაიზიაროს, სხვის ტკივილს თანაუგრძნოს. ფიროსმანი, ისე როგორც ყვე-

ლა ქვემარტივი შემოქმედი, დიდია ერთგულებით, საკუთარი ტკივილებით, მინდასწრეოვნული სიმართლით, განუმეორებელი და როცა ერთი მხატვარი მეორეს ბაძავს, იძულებს, ეს მიბაძვა სულის ძარცვაა და მძარცველი ამისათვის ისევე უნდა ისჯებოდეს, როგორც ქურდი ისჯება მატერიალურ ყოფაში.

ახალი ხედვა, ახალი აზროვნება ხელოვნებაში არ ნიშნავს იმას, რომ შენი შემოქმედება მხოლოდ პრაქტიკული მიზანშეწონილობიდან უნდა გამომდინარეობდეს. სიხალე — ეს უპირველეს ყოვლისა, შემოქმედის ნათელხილვაა, წინათგრძნობაა; ეს ადამიანის ისეთი უნარია, როცა მას ძალუძს იგრძნოს, დაინახოს არა მხოლოდ კონკრეტული ფაქტი, არამედ ინფორმაციის ქაოსში გამორჩეული ფაქტის სამომავლო, სასიცოცხლო თვისებები და წინასწარ განსაზღვროს შედეგი. აქ კი საკმარისი არ არის მხოლოდ შემოქმედის ინტელექტი, ერუდიცია, ლოგიკა; საჭიროა ცხოველი ინტუიცია, პირველყოფილი და აუმღვრეველი.

ცხოვრებაში სიტყვები რომ სწყვეტდეს ყველაფერს, ადამიანი ამ ქვეყანაზე უბედნიერესი არსება იქნებოდა. კაცობრიობის ისტორიაში, ყველა ეპოქაში საზოგადოებრივი წინააღმდეგობების მიზეზი ისაა, რომ ადამიანთა უმეტესობა სიტყვებით ცდილობს ააშენოს იმაზე უფრო უკეთესი ტაძარი, ერთეულებს სიცოცხლის ფასად რომ უშენებიათ. გაეხსენოთ რამდენი ღონისძიება, მემორანდუმი, დირექტივა, დადგენილება ყოფილა ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრების საჭირობოტო საკითხებისადმი მიძღვნილი; ეკონომიკის, სოფლის მეურნეობის განვითარების, მშენებლობის ხარისხის ამაღლების, ადამიანთა საყოფაცხოვრებო პირობების გაუმჯობესებისადმი მიძღვნილი; მაგრამ დღეს გაირკვა, და გულწრფელადაც ვაღიარებთ, რომ ვაცილებით უკეთესი ყოფილა ჩვენი ეკონომიკა, სასაქონლო წარმოება, მშენებლობის ტემპი და ხარისხი, პრესის ფურცლებზე სიტყვაში გამოხატული, ვიდრე რეალურად აშენებული და არსებული. დროული მოწოდება სიმართლისაყენ, საკარობისაყენ არ არის მშრალი სიტყვებისაყენ მოწოდება. სიტყვა ხელოვნებაში არც ავტორია, არც მარმარილო, არც სანთელი და საღებავი. მხატვრის მართალი სიტყვა მისი შინაგანი სიმართლეა, მხატვრულ ფორმაში განსხე-

ულეზული სიმართლე. არც თუ ისე იშვიათად ეს სიმართლე ხან არქაულ, ხან კლასიკურ, ხანაც მისტიკურ სამოსელშია გახვეული და უჭირს დღევანდლობაზე საუბარი. ახალს უძინელდეს დაამკვიდროს ადგილი ძველის, არსებულის გვერდით. ძველი უბრძოლველად არ თმობს ადგილს. ეს განვითარების ცნობილი დიალექტიკური კანონია და ამასვე დღეს საუბარი ძალიან ბანალურია; მიუხედავად ამისა, აუცილებელია ამ ელემენტარული ქეშმარიტების სწორად გახსენება. აქედან გამომდინარე, საჯაროობა შემოქმედებაში, არც თუ ისე იშვიათად, სინაცრისფრის და სტერეოტიპის საამებლად წარმართულა, არაერთხელ გვსმენია ეს სიტყვები მაღალი ტრიბუნიდან: დრო ითხოვს, დრო საჭიროებს, ვიცხოვროთ და ვიმოქმედოთ დროის შესატყვისად და სხვ. დიახ! ადამიანი კონკრეტულ დროში, კონკრეტული ვითარებიდან გამომდინარე მსჯელობს და მოქმედებს. არ არსებობს არც ერთი სახელმწიფო დოკუმენტი, რომელიც სიმართლისაკენ, პატიოსნებისაკენ, საზოგადოებრივი ინტერესებიდან გამომდინარე პრობლემების გადაწყვეტისაკენ არ მოგვიწოდებდეს, რომ არ გმოხდეს ნეგატიურ მოვლენებს. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, ამ მოწოდების საპასუხოდ, არც თუ ისე იშვიათად შედგენილა ფალსიფიცირებული დოკუმენტაცია მაღალხარისხისადაც აშენებულ სახლებზე, გაუმჯობესებულ საყოფაცხოვრებო პირობებზე, სახელმწიფო გეგმების გადაჭარბებით შესრულებაზე და სხვა. გეორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავის სახეობა დღევანდელ სამხედრო გზაზე გატარებულ ღონისძიებასაც დაიჩანა მოსწორების და შელამაზების კვალი. დაიდგა დაუმთავრებელი ქანდაკებები ფანტასტიკურად მოკლე დროში, უხარისხოდ გაკეთდა საამშენებლო სამუშაოები. ერთი სიტყვით, ზეიმი ჩატარდა. რა თქმა უნდა, სამხატვრო საბჭოს შეეძლო ყოფილიყო უფრო მკაცრი და მომთხოვნო, არ დაედგა დაუმთავრებელი მხატვრული ნაწარმოებები, რომელთა შესაქმნელად სამჯერ მეტი დრო იყო საჭირო, მაგრამ ღონისძიება უნდა ჩატარებულიყო. საზოგადოება სიმართლიანად დარჩა უკმაყოფილო დადგმული ძეგლების დაბალი მხატვრული ხარისხით. დღეს თითქმის ყველა ნამუშევარი თავიდან გაკეთდა და გაკეთდა იმ დროში, რომელიც აუცილებელი იყო მათ შესაქმნელად და დასადგმელად. ზოგჯერ დაჩქარება ხელოვნება-

ში დაგვიანების მაუწყებელია. ბერძენებს ვკუთვნის გამოთქმა: „ქანდაკების მხატვრობა ღირსება, მისი შექმნისათვის დასავსებით დროის ექვივალენტურია“. თუ ქანდაკების შექმნისათვის საჭიროა წელიწადი, იგი ერთ თვეში ვერ შეიქმნება. დაუშვებელია შემოქმედებაში დროის კატეგორიული განსაზღვრა. შემოქმედი თვითონ გრძნობს ფეხმძიმობას და მშობიარობის მოახლოებას. იძულებით, ნაადრევად მხოლოდ მკვდარი ნაყოფი იბადება. საჯაროობა, დემოკრატიზმი აუცილებელია ადამიანის მოღვაწეობას იმ სფეროში, სადაც არსებობს შედარების საშუალება მხატვრობის კრიტერიუმების სახით, საზოგადოებრივი მოწოდების სახით. ტრადიციული ნორმების და მოვლენების სახით. ხელოვნებაში ღირსისანიშნავია ინდივიდუალურობა, სიახლე, განუზომებლობა; სიახლის შეფასების კრიტერიუმი კი თავად სიახლეა, თავისი სასიცოცხლო მნიშვნელობით, რომელიც გამორიცხავს მსგავსებას, განმეორებას. ბუნება არაფერს არ იმეორებს, მითუმეტეს ისეთ რთულ ფენომენს, როგორცაა: პოეტი, მუსიკოსი, მხატვარი, საერთოდ შემოქმედი. დემოკრატიზმი და საჯაროობა ხელოვნებაში მხოლოდ მაშინ იღებს სასურველ ნაყოფს, როცა ზეიმობს პროფესიონალიზმი, სიმართლე. არაკომპეტენტურობა, დილეტანტიზმი ან ახშობს დემოკრატიზმს, ან ახდენს მის დისკრედიტაციას. ისტორიაში მრავლადაა იმის მაგალითი, თუ როგორ დაუმარცხებია ოფიციალურად ხელდასმულ სტერეოტიპს ორიგინალური ნიჭი. შემდეგ იწყება შეცდომების გამოსწორება — ანუ ახალი შეცდომების დაშვება. წინამორბედათა მიერ დაშვებული ტრადიციული შეცდომების გამოსწორების ნიშნით ახალი „სიმართლის“ ქადაგება და ღირებულებათა გადაფასება. მოდის მესამე — ახალი თაობა, რომელიც წარსულის საგნებს, მოვლენებს უბრუნებს თავის ნამდვილ სახელებს და პარალელურად ცდილობს დაიმკვიდროს საკუთარი მე. ცდილობს წამოატევიტოს საზოგადოებისაგან თავის დროზე შეუცნობელი ხელოვანი, ისინი, რომლებიც თავიანთი ორიგინალური ხელწერით შესაძლოა აღიზიანებდა კიდევ ოფიციალურ ხელოვნებაში. არ მახსოვს ვისი სიტყვებია: „ადამიანები ხშირად ცდებიან, არა იმიტომ, რომ არ იციან, არამედ იმიტომ, რომ ჰგონიათ, ვიცითო“. დემოკრატიზმი განუსაზღვრელ უფლებებს არ გულისხმობს. კატეგორიულობა იმ სფეროში, სადაც

ფაქტებთან, მოვლენებთან მხოლოდ დილექტანტური შეხება გაკავშირებს, არა მარტო შენს უმეცრებაზე მეტყველებს, ეგო-მანიაკურ ავადმყოფობაზეც. იცვლება სოციალური ყოფა, შეხედულებები. დრომოჭმულს ცვლის ახალი, რეგრესი — პროგრესი, მარცხს — გამარჯვება და ა. შ. მაგრამ არც თუ ისე იშვიათად ის ადამიანები, რომლებიც თავიანთი საქმიანობით განაპირობებდნენ ამ რეგრესს და შეცდომებს, დღესაც ისე კარგად გრძნობენ თავს, თითქოს მათ განყენებულ დროში უხდებოდათ ცხოვრება და მოღვაწეობა. ოქტომბრის რევოლუციის დღიდან ჩვენს ქვეყანა ყოველთვის ცდილობდა და ცდილობს ახლით შეუცვალოს ოკეანეში შეცურებულ „სახელმწიფო ხომალდს“ დაქანგული, მოძველებული დეტალი, რათა მისი წინსვლა არ შენეღდეს. ეს გონიერული ნაბიჯია და ყოველმხრივ გამართლებული. დღესაც მოწოდება გარდაქმნისაკენ, დაჩქარებისაკენ დროული, აქტუალური მოწოდებაა, მაგრამ აქ აუცილებელია სიფრთხილეც, რათა სიჩქარეში ხომალდს ის დეტალი არ მივხსნათ, რომელიც დროსა და სივრცეში მისი წონასწორობის და სწორი მოძრაობის სიჩქარეს განაპირობებს. ისტორიიდან მრავალი მაგალითი გვახსოვს, განსაკუთრებით ლიტერატურისა და ხელოვნების ისტორიიდან, არა მარტო „დეტალების“ შეცდომით შეცვლასთან დაკავშირებით. იმ შეცდომის შედეგების განხილვაც კი შემწარავია.

ჩვენ ვგრძნობთ სიძნელებს და ამ სიძნელების არსს. საჭიროა ღრმად გაანალიზდეს ყოველივე, რაც ჰბადებს წინააღმდეგობას ჩვენს მხატვრულ ცხოვრებაში და შეძლებისდაგვარად ავხსნათ მათი აღმოცენების მიზეზები. სხვაგვარად, არ არის გამორიცხული, რომ პავლეს ნაცვლად კვლავ პეტრე და ისაჯის და გუშინდელი შეცდომები გავიმეოროთ.

არც ერთ საუკუნეში, არც ერთ ეპოქაში ჭეშმარიტ მხატვარს მხატვრის პროფესია მხატვრული კეთილდღეობისათვის არ აურჩევია. შესაძლოა, შემდგომში მხატვრობას მისთვის მიწიერი ბედნიერებაც მოუტანია, მაგრამ უპირველეს სიხარულს მას მხოლოდ სულიერი სისახეს და კმაყოფილება ანიჭებდა. მხატვარი! როგორ დაკარგა ამ სიტყვამ დღეს თავისი პირველყოფილი სილამაზე, ლამის იგი ადამიანის მაკომპრომიტირებელ სიტყვად იქცეს, მაშინ, როდესაც უფრო წმინდა და ამ-

ღლებული სიტყვა, ვიდრე სიტყვა „მოტეტი ან მხატვარია, ცოტაა. ადამიანის სიყვარულს ცხოველთა არსებობისადმი სიყვარულის მხატვრული გარეგნად და პოეტურად სხვაეებს. არტისტი, მხატვარი — ეს ხომ ჯერ ადამიანის სულის სილამაზის გამოხატულება და მერე პროფესიის მიმანიშნებელი სიტყვა. რაოდენ გულსატკენია, რომ ეს სიტყვა დღეს ზოგიერთი საქმისის, მხატვრობასთან მიკედლებული ვიგინდარების წყალობით ლამის საღანდავ სიტყვად იქცეს, თუ უკვე არ იქცა. რამ განაპირობა ყოველივე ეს? რატომ გახდა ეს უმძიმესი და ურთულესი პროფესია დღეს ასე პრესტიჟული და საყოველთაო მიზიდულობის სფერო? რატომ მიაწყდა ასე მასიურად სამხატვრო სასწავლებლებს ახალგაზრდობა და სამხატვრო-საწარმოო კომბინატებს ნიჭიერი მხატვრებთან ერთად საუკუო რეპუტაციის და მორალის მქონე ადამიანებიც? იყო დრო, როცა სამხატვრო ფონდისაკენ ნიჭიერი მხატვარი არ იხედებოდა, ვინაიდან საგამოფენო დარბაზი ის ადგილი იყო, სადაც ფასდებოდა მისი ტალღები და ნაზღაურდებოდა შრომა მატერიალურად. დღეს თითქოს იგივე ვითარებაა — იპართება გამოფენები და საუკეთესო ნაწარმოებებს, ისევე როგორც ადრე, აფასებს და იმენს კულტურის სამინისტრო. განსხვავება მხოლოდ ერთია — თუ 30 წლის წინათ მხატვართა კავშირში იყო 300 წევრი, დღეს 1300-ია. თანხა მათთან შემოქმედებითი საქმიანობისათვის საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ფაქტურად არ მომატება, თითქმის იგივეა, რაც იყო 30 წლის წინათ. სამაგიეროდ, სამხატვრო ფონდში და მასზე დაქვემდებარებულ კომბინატებში საბრუნავი თანხა 50-ჯერ გაიზარდა. ბუნებრივად მხატვართა ყურადღებამ (და არა მარტო მხატვართა) სამხატვრო კომბინატებისაკენ გადაინაცვლა. ერთი შეხედვით, თითქმის იმაში არაფერია ცვლილება; სად დაიკმაყოფილებს მხატვარი მატერიალურ მოთხოვნებს, რა მნიშვნელობა აქვს, მთავარია მას ქონდეს საშუაო. საქმე ის არის, რომ კულტურის სამინისტროს ხაზით, დაზგური, მაღალი ხელოვნების განვითარებისათვის საჭირო რაოდენობით ხელშეკრულებები ვეღარ უფორმდება ვერც იმ მხატვრებს, რომელთა შემოქმედებაც ჭეშმარიტად იმსახურებს ყურადღებას, და ვერც იმათ, რომლებიც მხოლოდ გამოფენებით ცხოვრობენ. მე ღრმად ვარ დარ-

წმუნებული, ბევრი ნიჭიერი მხატვარი სამხატვრო კომბინატში უარს იტყოდა იმ სამუშაოებზე, რომლებსაც ისინი დღეს იძულებით შოულობენ და ასრულებენ. დღეს, როცა აუცილებელია მუშაობის გარდაქმნა, როცა საუწყებო ორგანიზაციებს მიეცათ უფლება შემოქმედებითად, პრაქტიკული ინტერესებიდან გამომდინარე, თავად გადაწყვიტონ სასიცოცხლო პრობლემები, საჭიროა მოიძებნოს მუშაობის ისეთი ფორმა, რომელიც სამხატვრო ფონდის სისტემაში მბრუნავ თანხას სწორ მიმართულებას მისცემდა და იგი, უპირველეს ყოვლისა, სახვითი ხელოვნების განვითარებას და ჰუმანიტარული ნიჭიერ მხატვართა შემოქმედებას მოხმარდებოდა. ამის შეზადებას წერილს — წინადადებას ზემდგომ ორგანოების წინაშე, რათა დადგენილებამ, რომელიც პარტიამ და მთავრობამ მიიღო

სახვითი ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის, გახდეს ქმედითი და შედეგადაა ქართული მხატვრობის დღევანდელ მდგომარეობაზე უხედავად ბოლო წლებში გამკაცრებული დიდი ფიზიკური და სულიერი ენერჯისა, მინც არ არის იმ დონეზე, თვითკამათილებისა და განცხრომის უფლებას რომ მოგვანიჭებდა. გარდაქმნა აუცილებელია.

მალე გაიმართება საქართველოს მხატვართა XI ყრილობა, რომელიც აირჩევს კავშირის ახალ ხელმძღვანელობას. გამოვთქვამთ რწმენას, რომ ახლად არჩეულნი არ დაიშურებენ ნიჭსა და ენერჯის იმ ნაკლოვანებებსა თუ შეცდომების გამოსასწორებლად, რომლებიც ჩვენ უსათუოდ გავაჩინდა მუშაობაში. დღევანდელი ნიჭიერი ახალგაზრდობა მზად არის შექმნას ქართული სახვითი ხელოვნების უკეთესი ხეაღმდელი დღე.



სიახლენი თეატრალურ სამუშაოში

ჩვენი ჟურნალის კორესპონდენტი ეწვია თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარეს სსრკ სახალხო არტისტს ზიზა ლორთქიფანიძეს და სთხოვა პასუხი გაეცა რამდენიმე შეკითხვაზე.

— ბატონო გიგა, ჩვენი საუბრის დაწყებამდე, სასურველია განვიმარტოთ რა პრინციპულ სხვაობას ხედავთ თეატრალურ საზოგადოებასა და თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის შორის?

— სხვაობაზე თვით სიტყვის ეტიმოლოგიაც მიგვანიშნებს. სიტყვას „საზოგადოება“ კონსტატაციის იერი აქვს, სიტყვა „კავშირი“ კი აქტიურ საწყისს ამჟღავნებს. მართლაც ასეა, თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირი აერთიანებს საბჭოთა კავშირში მოღვაწე ყვე-

ლა თეატრალურ ხელოვანს. იგი ამ მოღვაწეთა ცენტრალიზაციას და კონსოლიდაციას გულისხმობს. ცხადია, იგი უფრო დამოუკიდებელი და ამავე დროს, ძლიერი ორგანიზაცია ხდება. ეს არის თეატრალური ხელოვნების კიდევ უფრო მეტი აღიარების და მისი დემოკრატიზაციისაკენ შემობრუნების თვალსაჩინო დემონსტრაცია. ვფიქრობ, ამ კითხვაზე ამომწურავად რომ გიპასუხოთ, სალაბარაოც აღარაფერი დავგრჩება.

— რა სიახლეებია თეატრალურ მოღვაწეთა წესდებაში?

— ამ შეიკითხვით ჩემთვის ადრეც მოუმართავთ. და ასე განსაჯეთ, რამდენადაც იოლი ამაზე უპასუხო, იმდენად ძნელია გამოსწოვო ის, რაც ძირითადია. თუნდაც ავიღოთ ასეთი ფაქტი: წესდებაში ნათქვამია, რომ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარე და მდივნები შესაძლებელია ზედღებულ მხოლოდ ორჯერ იქნან არჩეულნი. ეს დროის არტულ მცირე მონაკვეთია — ათი წელი. მაგრამ საქმე დროში როდია. მთავარია ის, რომ ამჯერად არჩევნებმა ახალი შინაარსი შეიძინეს. მთავარია ის, რომ თავმჯდომარე და მდივნები ერთი პიროვნების ან პიროვნებათა ჯგუფის მიერ კი აღარ შეირჩევა, არამედ მას ირჩევს მთლიანად თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირი. ალბათ დამეთანხმებით, რომ ეს შედეგია ჩვენს ქვეყანაში მიმდინარე საზოგადოებრივი პროცესებისა, რომელსაც ჩვენ ვარდაქმნა, დემოკრატიზაცია და საჯაროობა ვუწოდებთ. ამიტომ, გარეგნულად არტულ განსაკუთრებული ცვლილებების მიუხედავად, წესდების სულისკვეთება და მისი რეალიზაციის შესაძლებლობა, კოლოსალურად განსხვავდება ძველი წესდებისაგან. და დაბნეულობას იცით რა იწვევს? ის გარემოება, რომ წესდებაში არ არის გამოკვეთილი რაიმე ახალი ღირებულებები. და ეს იმიტომ, რომ ღირებულებების შემუშავება თვით თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირს აქვს მინდობილი. ალბათ გასაგებია, რა განსხვავება ყოფილა ახალ და ძველ წესდებს შორის.

— სავსებით. მაგრამ აქ კვლავ დღის წესრიგში დგება ადამიანის ფაქტორი. მოგესხენებათ, ღირებულებებს იმდენად შევეჩვიეთ, რომ ახლა უამისობა წარმოუდგენლადაც კი მიგვაჩნია.

— უნდა გადავიჩვიოთ. სხვაგვარად რაიმე პროგრესი წარმოუდგენელია. ყველა დროში, ყველა საზოგადოებაში, და მით უფრო, სოციალისტურ ეპოქაში, შეუძლებელია წინსვლა განახლებათა გარეშე. ფაქტი ჩვენს წინაშეა. ახლა ისლა დაგერჩენია იგი ვირწმუნთ და ვიმოქმედოთ. მოგესხენებათ, გარდაქმნებზე საუბარი დღეს ყველა მხრიდან გვესმის, და მაინც, მე მას ასე განვსაზღვრავდი: გარდაქმნების არსი მდგომარეობს იმაში, რომ თითოეულმა საბჭოთა მოქალაქემ, ვილაცის მი-

ერ დაქირავებულად კი არა, იმ საქმის პატრონად იგზმნოს თავი, რომელსაც ეტყვიანობა. სამწუხაროდ, საზოგადოებრივი ქვეყნების იდეა, საოცრად დამახინჯდა დროის განმავლობაში. და სწორედ ამ ცნების რესტავრაცია მიმდინარეობს ახლა, და თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის შექმნაც ამ მოტივით არის ნაკარნახევი.

— წესდების მე-3 პუნქტში, რომელიც კავშირის კომპეტენციას შეეხება, ნათქვამია, რომ კავშირი უფლებამოსილია უხელმძღვანელოს რესპუბლიკის თეატრების ცხოვრების ყველა საჭირობოტო საკითხს, დაწესებული ცალკეული თეატრების კოორდინაციით, და დამთავრებული საერთაშორისო კონტაქტებით. თქვენის აზრით, კავშირის ამჟამინდელი ორგანიზაციული აპარატი გასწვდება ყოველივე ამას?

— კავშირის ამჟამინდელი ორგანიზაციული აპარატი საკმაოდ მძლავრია. იგი ყველა დაბრკოლებას ითვალისწინებს. მაგრამ, ამავე დროს, იგი კავშირის ყველა წევრის აქტიურ მონაწილეობასაც გულისხმობს. ცხადია, ფუნქციები დაყოფილია და ასევე შექმნილია სპეციალური სარევიზიო კომისია მუშაობის ხარისხის და რაოდენობის განსასაზღვრად.

— გარეგნულად არც ეს არის ახალი. თეატრალურ საზოგადოებაშიც დაყოფილი იყო ფუნქციები და არსებობდა სარევიზიო კომისიაც.

— ჰო, მაგრამ თეატრალური საზოგადოების უფლებები საგრძნობლად იყო შეზღუდული. ამჟამად კი, ჩვენს ორგანიზაციულ აპარატს უნარი შესწევს თუ საჭიროდ მიიჩნევს, ძირფესვიანად შეცვალოს რესპუბლიკის თეატრალური ცხოვრება, იქცეს ყოველგვარი რეფორმების ფორპოსტად.

— წესდებაში ბევრი ახალი პუნქტია, ასე მაგალითად, VI განაკვეთის მე-3 მუხლში ნათქვამია: „საბჭოთა კავშირის თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირი, რესპუბლიკების სხვა თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირებთან ერთად, აწარმოებს ახალი საწარმოების და დასახელებული ბაზების მშენებლობას (მათრიცხვში წილობრივ საწყისზე), რაც შემდგომში გადაეცემა რესპუბლიკის თეატრალურ ფონდებს“. განვიმარტებ რას ნიშნავს ეს?

— თუ წინათ განცალკევებულნი ვიყავით, ახლა ვერთიანდებით და, ბუნებრივია, მეტი შესაძლებლობები გვაქვს. ჩვენს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირს ჩაფიქრებული აქვს მაქსიმალურად გამოიყენოს ეს პირობები და კიდევ უფრო გააფართოვოს როგორც საწარმოო, ისე დასასვენებელი ობიექტებისათვის განკუთვნილი ბაზა. გარდა ამისა, ვფიქრობ, ამ მუხლში თვალნათლივ ჩანს, რომ ამჯერად ყოველივე კვლავწარმოების პრინციპებს ეყრდნობა. რაც უფრო მეტს ავაშენებთ, შემოსავალიც უფრო მეტი გვექნება. მატერიალური ბაზა, კი, მოგეხსენებათ, ძალიან ბევრს ნიშნავს.

— წესდებაში გამოკვეთილია ის პუნქტები, რომლებიც გზას უღობავენ კულტურის შემდგომი ორგანიზების ბიუროკრატიულ ჩარევას თეატრალური ხელოვნების საკითხებში. როგორ ფიქრობთ, ჩვენს რესპუბლიკაშიც არის ამის საჭიროება?

— შემიძლია მთელი პასუხისმგებლობით ვთქვა, რომ არა. მიუხედავად ამისა, ბიუროკრატიზმის ყოველგვარი გამოვლინებებისათვის ასეთი წინაღობის შექმნა, დასდევის კარგი საშუალებაა. მოგეხსენებათ, ბიუროკრატიზმი, არაკომპეტენტურობა სიცოცხლისუნარიანი მოვლენა და იგი პერიოდულად თავს გვახსენებს ხოლმე. მის წინაშე კიდევ ერთი ბარიერის აგება, არ იქნება ზედმეტი. დარწმუნებული ვარ, რომ კულტურის სამინისტროს და თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირს არასოდეს არ ექნება უთანხმოება. ფუნქციების გაყოფა და განაწილება, ორივე მხარისათვის სასარგებლო იქნება. რაც შეეხება სპეციალურ საკონფლიქტო კომისიის შექმნას, თუმცა ამ ეტაპზე არც ამის საჭიროებას ვხედავთ, მაგრამ ვინ იცის, ზვალ რა იქნება, ამიტომ ასეთი კომისიის შექმნა მიზანშეწონილად მიმაჩნია.

— რა ევალუბა ცენტრალურ სარევიზიო კომისიას და რითი განსხვავდება იგი წინამორბედთაგან?

ერთი შეხედვით, თითქმის არაფრით. მაგრამ იგი ამჟამად სრულიად სხვა ატმოსფეროში ფუნქციონირებს, და თუ წარსულში მხოლოდ ფორმალურად არსებობდა, დღეს ძალა შესწევს დემოკრატიზმის ყველა პრინციპის გათვალისწინებით, აწარმოოს კონტროლი მთლიანად კავშირის მუშაობაზე, მო-

ახდინოს მისი ანალიზი და გამოიტანოს შესაბამისი დასკვნები.

— რას გვეტყვით უშუალოდ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის აპარატის მუშაობის შესახებ?

— იგი ძირითადად ოთხ ნაწილად იყოფა: შიდა შემოქმედებითი საქმიანობა, რომლებსაც კურირებენ კაბინეტები, მსახიობის სახლის ღონისძიებანი, მეგობრობის თეატრი და საგამომცემლო საქმიანობა ჩვენი გამომცემლობის და ჟურნალ „თეატრალური მოამბის“ სახით. ყველაზე რთული ამ ოთხ რგოლში, მინც კაბინეტების საქმიანობა აღმოჩნდა, მიუხედავად იმისა, რომ მათ აქვთ მკაცრი ვადებით განსაზღვრული და კავშირის ერთობლივი გადაწყვეტილებით შედგენილი გეგმები. როგორც ჩანს, ამ კაბინეტების შექმნის დროს თავიდანვე დაშვებული იყო ისეთი შეცდომები, რომლის გამოსწორება საქმოდ რთული შეიქმნა. ვგულისხმობთ პასიურ როლს, რომელიც ამჟამად ამ კაბინეტებს აქვთ. ისინი კვლავ ნებაყოფლობით საზოგადოებას მოგვაგონებენ. არადა, თუკი ეს კაბინეტები მთელის ძალით ამუშავდებიან, მრავალი სიკეთე შეუძლიათ მოუტანონ ქართულ თეატრს.

ბოლო ხანებში შესამჩნევად გამოცოცხლდა მეგობრობის თეატრი. მაგრამ გასული წლების ხარვეზებმა მას დაუკარგეს ძველი სახელი და ავტორიტეტი. ამჟამად ყველა ღონეს ეხმარობთ, რომ მას დაკარგული ავტორიტეტი დაეუბრუნოთ. ეს კი საკმაოდ ძნელი აღმოჩნდა.

რაც შეეხება საგამომცემლო საქმიანობას, ვფიქრობ ამ საქმეშიც ბევრი საკითხებია მოსაგვარებელი. ქართული დრამატურგიის, რეჟისურის, სამსახიობო ხელოვნების ყველა მნიშვნელოვანი მოვლენა ასახულ უნდა იქნას ჩვენს საგამომცემლო საქმიანობაში. ასევე არ უნდა დავივიწყოთ ისტორიაც, სულ მალე, თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირს თავისი სტამბა ექნება, აღჭურვილი თანამედროვე მანქანა-დანადგარებით, რაც საშუალებას მოგვცემს ჩვენივე ძალებით ვაწარმოოთ საგამომცემლო საქმიანობა. როცა მოვამთავრებთ სტამბის მშენებლობას, მთელი ჩვენი ყურადღება უნდა წარვმართოთ კიდევ ერთი პრობლემის გადასაჭრელად. ეს არის სასტუმროს პრობლემა, რაც მნიშვნელოვანწილად აფერხებს „მეგობრობის თეატრის“

მუშაობას. ვფიქრობ დროა, რომ თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირმა საკუთარი სასტუმრო აიშენოს, რათა არავისზე აღარ იყოს დამოკიდებული და თავისი სურვილის მიხედვით მოიწვიოს თეატრალური დასები. სხვადასხვა თეატრალური მოღვაწეები.

— ვინაიდან თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირს გადაეცა ამდენი უფლება, ბუნებრივია, იგი პასუხს აგებს ქართული თეატრის დღევანდელ მდგომარეობაზე. თქვენის აზრით, რა პრობლემებია ჩვენს წინაშე და რა გზებია გამოსახაზი მათ გადასაჭრელად.

— პრობლემები ძალზე ბევრია. საერთაშორისო არენაზე მიღწეულმა წარმატებებმა თავბრუ დაგვახვევს და ვერც კი ვივრძენით, ისე წამოგვეპარა სერიოზული კრიზისი. ამ კრიზისის ორი შტო აქვს: სამსახიობო ხელოვნების კრიზისი და მასუბრებლის ინდიფერენტობა თეატრის მიმართ.

მიუხედავად იმისა, რომ წინაპრებმა დაგვიტოვეს სამსახიობო ხელოვნების დიდ სკოლა, სამოციან წლებში რეჟისურის დიქტატის მომძლავრებამ, შეიძლება ითქვას. ხაზი გადაუსვა წარსულის მონაპოვარს. იმის თქმა როდი მსურს, რომ ცოტა გვეყავს ნიჭიერი ან სახელოვანი მსახიობები, მაგრამ თვით მსახიობის ცნებამ, როგორც კულტურულმა ფასეულობამ, საგრძნობი დევაღვაცია განიცადა.

ვფიქრობ, რომ ამასვე უკავშირდება მეორე, არანაკლებ მნიშვნელოვანი პრობლემა მასუბრებლის თეატრიდან განხილვისა. თეატრი გასართობი შოუ არ არის, იგი სერიოზული ხელოვნებაა. და მისდამი ინტერესს ხელოვნების ფასეულობასთან შეხვედრა განაპირობებს. თეატრში ასეთი უპირველესი ფასეულობა მსახიობია. მსახიობის ავტორიტეტის ამაღლება თავისთავად უმძლავრესი ბერკეტია მასუბრებლის მოსაზიდად. და რაკი ჩვენი მასუბრებელი გადაეჩვია თეატრისადმი ასეთ დამოკიდებულებას, ზურგი შეაქცია თეატრს.

ცხადია, მარტო ეს არ არის მასუბრებლის გულცივობის მიზეზი. მაგრამ, ჩემის აზრით, ეს პრობლემა ძირითადია. ამიტომ მომხრე ვარ იმ რეფორმებისა, რომელიც თეატრალურ ხელოვნებაში მიმდინარეობს. ვგულისხმობ ექსპერიმენტული თეატრების და თეატრ-სტუდიების შექმნას. შეუძლებელია, რომ ახალი დასების ჩამოყალიბებამ ხელი არ შე-

უწყოს ახალგაზრდობის შემოქმედებითი ძალების გამოჩენას.

— რას გვეტყვით თვით თეატრალური დინარე ექსპერიმენტის შესახებ?

— გამოცდილი თეატრალებიც კი დააბნია ამ ექსპერიმენტმა. დღემდე ვერ გაურკვევიათ რას გულისხმობს იგი. და ეს, კვლავ იმიტომ, რომ აზროვნების ძველი სტილით უდგებიან მას. ამოხსნა კი სრულიად უბრალოა: თეატრის დირექტორმა, მთავარმა რეჟისორმა და სამხატვრო საბჭომ უნდა იხელმძღვანელონ ერთი პრინციპით: როგორ მოიქცეოდნენ, ეს თეატრი მათი პირადი საკუთრება რომ იყოს. აბა, ვცადოთ, ამ თვალთახედვით შევხედოთ ჩვენს აკადემიურ თეატრებს. პირველი, რაც თვალში გვეცემა, ეს არის ფულადი სახსრების ყოველდღიური ხარჯვა. თეატრის რომელი მეპატრონე იყოლიებს მსახიობს, რომელიც ერთ სპექტაკლშია დაკავებული და ისიც სრულიად უმნიშვნელო როლში. ამისათვის მას ჰყავს დაქირავებული სტატისტები. თეატრის რომელი მეპატრონე გადაუხდის რეჟისორს ფულს, თუკი მან სეზონში ერთი სპექტაკლი მაინც არ დადგა. თეატრის რომელი მეპატრონე დაუშვებს, რომ გეგმის შესრულების მიზნით დაიდგას ყოველდღიური სპექტაკლი, რომელიც არც თეატრს არგია და არც მასუბრებელს. ერთი შეხედვით, შეიძლება მოგვეჩვენოს, რომ ასეთი ხელგაშლილობით ხელს ვუწყობთ რეჟერეების ყოველ თეატრში. ძირშივე მცდარი აზრია. ამით ხელს კი არ ვუწყობდით, აუნაზღაურებელ ზიანს ვაყენებდით იმათ, ვისაც სხვაგან ალბათ შეიძლო (ან იქნებ არც შეეძლო) თავის გამოჩენა, თავისი ძალების გამოკვეცვა, თავგამოხატვა. სწორედ ეს არის დათვური სამსახური. დაუსაქმებელი თანამშრომელი საზიანოა ყველა დაწესებულებისთვის, მაგრამ თეატრისთვის იგი პირდაპირ მომავდინებელია. საკვირველია, ვინ, როდის ან რატომ მოშალა ჩვენში თეატრის უდიდესი ტრადიცია, რაც რეჟისორთა და მსახიობთა მუდმივი მოძრაობაში მდგომარეობდა?! როგორ მოხდა, რომ არა მარტო მსახიობები, თვით რეჟისორებიც ისე მიეგაჰყვნენ თავიანთ სამუშაო ადგილს, თითქოს ეს შემოქმედება კი არა, ჩვეულებრივი სამსახური იყოს.

ექსპერიმენტი ბოლოს მოუღებს ამ მანვე ტენდენციას. ხელშეკრულებათა ვადები, და-

სის გადარჩევნები ყოველწლიურად გამოანთავისუფლებს ისეთ ძალებს, რომლებიც სხვა თეატრებს უფრო გამოადგება.

მეპატრონის უპირველესი საზრუნავი, ცხადია, მასურბელთა დასწრებაა. ეს ფაქტორი, თავისთავად ბადებს „ბუნებრივ შერჩევას“, რაც ჩემის ღრმა რწმენით, წინსვლის აუცილებელი ფაქტორია.

ამასთანავე, თანაბრობის პრინციპი, რაც გამოხატულებას ჰპოვებდა შრომის ერთბაშად ანაზღაურებაში, თავისთავად გაუქმდება. მსახიობის შრომა, რომლის თამაშსაც მოჰყავს მასურბელი, გაცილებით უკეთ ანაზღაურდება. ცხადია, ყოველივე ეს კიდევ უფრო გაამაფრებებს კონკურენციას. და თუ კონკურენცია შემოქმედებით ფარგლებს არ გასცდება, ეს მხოლოდ და მხოლოდ სიკეთეს მოუტანს თეატრს.

— **თქვენის აზრით, ეს კანონომიერებანი, საქალაქო და სარაიონო თეატრებზეც გავრცელდება?**

— უთუოდ. თუმცა მათი პრობლემები გაცილებით უფრო ძნელი გადასაწყვეტია. ცოტა ხნის წინათ ვაეცანი საქალაქო და სარაიონო თეატრების სტატისტიკურ მონაცემებს და უნდა ვაღიარო, რომ წამით სასოწარკვეთილებამაც კი შემიპყრო. აი, რა შედეგი შეიძლება გამოიღოს საქმისადმი ბიუროკრატიულმა დამოკიდებულებამ. ზუგდიდის სახელმწიფო თეატრში 30 მსახიობიდან, 16 მოყვარულია, 9 საშუალო სპეციალური განათლებით, მხოლოდ 5 უმაღლესი თეატრალური განათლებით. გორის სახელმწიფო თეატრში 14 მოყვარული, 17 საშუალო სპეციალური განათლებით, 7 უმაღლესი თეატრალური განათლებით. თელავის სახელმწიფო თეატრში 31 მსახიობიდან 4 მოყვარულია, 17 საშუალო სპეციალური განათლებით, 10 უმაღლესი თეატრალური განათლებით. ცხინვალის თეატრის ქართულ დასში 8 მოყვარული, 17 საშუალო სპეციალური განათლებით, 11 უმაღლესი განათლებით. ფოთის თეატრში 11 მოყვარული, 10 საშუალო სპეციალური განათლებით, 7 უმაღლესი განათლებით. ქიათურის თეატრში 10 მოყვარული, 10 სპეციალური განათლებით, 7 უმაღლესი განათლებით. მესხეთის თეატრში 26 საშუალო სპეციალური განათლებით და მხოლოდ 2 უმაღლესი განათლებით. რუსთავის თეატრი ამ მხრივ გამოჩნდის; 48 მსახიობიდან ერთის

გამოკლებით, ყველას უმაღლესი თეატრალური განათლება აქვს. ბათუმის თეატრში 4 მოყვარულია, 14 საშუალო სპეციალური განათლებით, 25 უმაღლესი განათლებით, ქუთაისის თეატრში 10 მოყვარულია, 11 სპეციალური განათლებით, 16 უმაღლესი განათლებით. სოხუმის ქართულ თეატრში 15 მოყვარული, 9 სპეციალური განათლებით, 26 უმაღლესი განათლებით. მხარაძის თეატრში 20 მოყვარული, 9 სპეციალური განათლებით, 10 უმაღლესი განათლებით. ვფიქრობ, ეს მონაცემები კომენტარს არ საჭიროებენ. ცხადია, მსახიობების დაყოფა მოყვარულებად და პროფესიონალებად, საკმაოდ პირობითია. მაგრამ მოყვარულების თვით ყველაზე დიდი ქომაგი დამეთანხმება, რომ უმაღლესი თეატრალური განათლება, ინფორმაციისა და სწავლების უნივერსალური მეთოდების ეპოქაში უნიჭიერეს მსახიობსაც სჭირდება. ბუნებრივია, რომ დღეს, როცა სპექტაკლი მხოლოდ ანსამბლურობის პრინციპზე შეიძლება აიგოს, როცა სპექტაკლს ვერ დადგამ ერთი ან ორი ვირტუოზის შემწეობით, თუ მათ პარტნიორები არ ჰყავთ, მოყვარულების ასეთი სიჭარბე, რაღა თქმა უნდა, საგანგაშოა. და ამჟამად, მთელი ჩვენი ყურადღება აქვთ უნდა წარმოართოს. სხვაგვარად ჩვენ დავკარგავთ იმ თეატრებს, რომლითაც ვამაყობლით წარსულში.

— **ეს ექსპერიმენტი ხომ არ გამოიწვევს მსახიობის უფლებების კიდევ უფრო მეტ შეზღუდვას? როცა ხელშეკრულებას ვადაგაუვა, რეჟისორი ან დირექტორი ერთპიროვნულად გადაწყვეტენ ხელშეკრულების ვადის გაგრძელების საკითხს?**

— არამც და არამც. ხელშეკრულების ვადის საკითხს, ისევე როგორც კატეგორიის, ტარიფკაციის და სხვა საკითხებს, დაკავშირებულს მსახიობის შემოქმედებასთან, გადაწყვეტს სამხატვრო საბჭო. ცხადია, არც ეს არის სუბიექტივიზმის აღმოფხვრის უნივერსალური საშუალება, მაგრამ ობიექტურობის მაინც ხელს შეუწყობს. თუ რა შედეგს მოგვეცემს სამხატვრო საბჭოს საქმიანობა თეატრში, სულ რამდენიმე სეზონში გამოჩნდება და ჩვენც შევიტანთ შესაბამის კორექტივებს.

— **ახალი თეატრალური კლექტივები აამაღლებენ თუ არა პროფესიონალიზმის დონეს ქართულ თეატრში?**

— უთუოდ ამაღლებენ. სხვა საკითხია რამდენად რეალურია ასეთი კოლექტივების შექმნის იდეა. თეატრი ურთულესი ორგანიზაციაა. წარმოუდგენლად ძნელია შრომისუნარიანი თეატრალური კოლექტივის შექმნა. მდგომარეობას ისიც ართულებს, რომ ჩვენ ასეთი კოლექტივების შექმნის არც ტრადიცია გვაქვს და არც მიენიერულად შემუშავებული მეთოდები. ადვილი არ არის შეკრიბო ოცი მსახიობი და ყოველი მათგანის ინტერესები გაითვალისწინო. საქმარისია ერთერთ მათგანს „ტენი გადაუბრუნდეს“, კოლექტივი დაიშლება. როგორც ჩანს, კონტრაქტის პრინციპი აქაც უნდა განხორციელდეს. როგორც ცნობილია, დასავლეთში კონტრაქტის დარღვევა სასამართლო წესით ისჯება. ჩვენც უნდა შემოვიღოთ ასეთი პრაქტიკა.

ახალ დაარსებულ თეატრში უთუოდ იარსებებს მკაფურბლის პრობლემაც. თეატრისკენ მიმავალი გზის დაკვალიანება, საქმიოდ რთული საქმეა. სამეურნეო ანგარიშზე მყოფი თეატრი ვერ გაუძლებს მცირეოდენ კრიზისსაც კი.

მეორეს მხრივ, აქაც იმოქმედებს „ბუნებრივი შერჩევის“ პრინციპი. ძლიერნი „გაუძლებენ“, სუსტნი კი დამარცხდებიან. საერთო საქმე კი უთუოდ მოიგებს.

— როგორც ცნობილია, მოსკოვის საბჭოს აღმასკომმა მიიღო დადგენილება 1987 წლის 1 იანვრიდან ორი წლის განმავლობაში, მოსკოვში ჩატარდეს კომპლექსური ექსპერიმენტი კოლექტიური იჯარით თეატრ-სტუდიების შექმნის თაობაზე. განხორციელდება თუ არა ასეთივე ექსპერიმენტი თბილისშიც?

— ჩემის აზრით, სპეციალური დადგენილების მიღება საჭირო არ არის. თბილისში არსებული თეატრები სავესებით აკმაყოფილებენ მოსახლეობის მოთხოვნილებას. სხვა საკითხია, რომ თუ გამოჩნდა თანამედროვე ახალგაზრდული კოლექტივი, თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირი ყველა ღონეს იხმარს, რათა ისინი არ დარჩნენ ყურადღების გარეშე. თუ სურთ კოლექტიური იჯარით თეატრ-სტუდიის შექმნა, ჩვენ მათ ხელს შევეუწყობთ.

— როგორი იქნება მათი შრომის ანაზღაურების ნორმატივები?

— მთლიანად გავითვალისწინებთ მოსკოვის პრაქტიკას. ჩვენშიც დავაწესებთ დამა-

ტებითი ხელფასის ფონდს, რომელიც გამოვინაზრებთ მოგების მოცულობიდან. დანაკლებს, აგრეთვე, სახელმწიფო ბიუჯეტისგან მოგების მოცულობიდან გადარიცხვის ნორმატივებიც. ამ ნორმატივების გათვალისწინებით თეატრ-სტუდიები დამოუკიდებლად გამოიმუშავენ გეგმებს შემოქმედებით, ეკონომიკურ და სოციალურ სფეროში.

— ჩათვლებიან თუ არა ისინი სახელმწიფო თეატრებად?

— უთუოდ. 1987 წლის 1 იანვრის დადგენილებით, თეატრ-სტუდიები, რომლებიც მუშაობენ კოლექტიური იჯარით თვითდაფინანსების რეჟიმზე, გვევლინებიან სახელმწიფო თეატრალურ-სანაზაობრივ დაწესებულებად. თეატრ-სტუდიების შრომის ანაზღაურების საერთო ფონდს ორი რამ განსაზღვრავს — ტარიფებით დაწესებული ძირითადი ხელფასი და დამატებითი ხელფასი, რომელიც კოლექტივში განაწილდება დამსახურების კოეფიციენტის მიხედვით. ასეთმატივალური დანიტრესება უთუოდ ხელს შეუწყობს პროფესიულ ზრდას. ამ შემთხვევაში, შემოქმედებითი პოტენციალი ძირითადი ეკონომიკური რესურსის მნიშვნელობას შეიძენს. ეს კი სავესებით შეეფერება ქვეყანაში მიმდინარე ვარდაქმნების სულისკვეთებას, როცა შემოქმედებითი შრომა და პიროვნების როლი ვადამწყვეტი ხდება სოციალ-ეკონომიკური დინამიკის შექმნის პროცესში. ლენინი დაუღალავად მოუწოდებდა პარტიას ეპოენა მართვის ისეთი ფორმები, რომლებიც ხელს შეუწყობდნენ შრომისადმი შემოქმედებითი დამოკიდებულებას. ადამიანის ნიჭს, უნარს, იგი სახელმწიფო სიმდიდრედ მიიჩნედა, ხოლო, როგორც ცნობილია, ეროვნულ სიმდიდრეს მოვლა და გაფრთხილება სჭირდება.

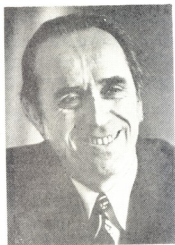
— რა ცვლილებებია მოსალოდნელი საქართველოს თეატრალურ ინსტიტუტში. ნუთუ მასზე არ გავრცელდება ეს სახილევები?

— თვით თეატრებში მიმდინარე პროცესებმა იმდენად წარიტაცეს ჩვენი ყურადღება, რომ თეატრალური სწავლების საკითხი, შეიძლება ითქვას, მხედველობიდან გამოვრჩა. რა თქმა უნდა, რეფორმები აქაც საჭიროა. ინდიფერენტობი, რომელსაც იჩენს

დღევანდელი სტუდენტი თეატრალურ ინსტიტუტში, ვფიქრობ, სამუდამოდ ბარდება ისტორიას. კულტურის სამინისტრო და თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირი სულ მალე შეიმუშავებს უმაღლესი თეატრალური სწავლების ახალ ნორმებს, რომლებიც გაითვალისწინებენ თეატრში მიმდინარე პროცესებს. მოსალოდნელია მრავალი ცვლილება რომელთა შესახებ საუბარი ნაადრევი მგონია.

— შეიცვლება თუ არა თეატრალური კრიტიკაც?

— ერთბაშად, ერთი ხელის დაკვეთის შემთხვევაში დაფრის შეცვლა, შეუძლებელია. ცხადია, დიდი ცვლილებებია მოსალოდნელი თეატრალური კრიტიკის როგორც დანიშნულების, ისე მათი შრომის ანაზღაურების სფეროშიც; მოვლენებს წინ ნუ გავუსწრებთ. პრაქტიკა დაგვანახვებს რა არის საჭირო და ჩვენც პრაქტიკის კარნახით ვიმოქმედებთ.



სამუსიკო ხელოვნების სადღვისო ამოცანები

სულხან ცინცაძე

ჩემი პარტიის დიდი ფორუმის — XXVII ყრილობის სტრატეგიულმა კურსმა, მომდევნო პლენუმების დადგენილებებმა დიდი ძვრები მოახდინეს ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში.

დაიწყო გარდატეხის პერიოდი, რომელიც თითოეული ჩვენგანისაგან მოითხოვს საქმიანად ახალ დამოკიდებულებას, განვლილი გზის გადახედვას და კრიტიკულ შეფასებას. ეკონომიკური, იდეოლოგიური ცხოვრების პრობლემები და ამოცანები უშუალოდ ეხება ხელოვნების მუშავეებს. ჩვენც მოვალენი ვართ ფეხდაფეხ მივყვეთ სინამდვილეს, დღევანდელ დღეს.

გარდატეხის პროცესი მოითხოვს ძველ-ბურად ცხოვრების ინერციის დაძლევას,

ახალი ჩვევების გამომუშავებას, რაც რთულია, ზოგიერთებისათვის კი დაუძლეველიც. ფსიქოლოგიური ძვრების განხორციელება დამოკიდებულია პირად პოზიციაზე, თითოეული ჩვენგანის შეგნებაზე, საქმიანობაზე.

რა მდგომარეობაა ამ მხრივ საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირში?

უდავოდ გვყავს ნიჭიერი კომპოზიტორები, რომელთა ნაწარმოებებმა სახელი გაუთქვეს ქართულ მუსიკას. მათ კარგად იცნობენ და აფასებენ როგორც ჩვენს ქვეყანაში, ასევე საზღვარგარეთ. ჩვენი კავშირის მიერ ჩატარებული არაერთი ღონისძიება, რომლებმაც დატოვეს კვალი ჩვენი რესპუბლიკის სამუსიკო ცხოვრებაში. ფართოვდება შემოქმედებითი კონტაქტები საქართველოს სხვა-

დასხვა რეგიონის შრომელებთან, სამუსიკო სკოლებთან. კომპოზიტორთა კავშირის ავტორიტეტი საშუალებას გვაძლევს ჩავერიოთ და ანალიზი გავუკეთოთ სამუსიკო ცხოვრების სხვადასხვა მოვლენას, — მუსიკალური კოლექტივების ცხოვრებას, ყოველდღიურ პრესაში გამოქვეყნებულ მასალებს, მონაზრდთა ესტეტიკური აღზრდის საკითხებს და სხვა. საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი აკეთებს ყოველივე ამას. მაგრამ თუ ღრმად ჩაუვკვირდებით ჩვენი ორგანიზაციის ცხოვრებას და გავაანალიზებთ მას დღევანდელი მოთხოვნების პრიზმიდან, წარმოჩნდება სერიოზული პრობლემები, რომელთა დაუყოვნებლივ გადაწყვეტას მოითხოვს დრო. ჩვენი ვალია ვემსახუროთ ხალხს, შევქმნათ ისეთი ნაწარმოებები, რომლებსაც მიიღებს და შეიყვარებს ფართო მსმენელი. არც ერთ მუსიკოსს არა აქვს უფლება გამოეთიშოს საზოგადოებას, ჩაიკეტოს საკუთარ ნაკუჭში, წეროს ნაწარმოებები მხოლოდ ვიწრო წრისათვის.

მაგრამ ჩვენ უნდა ვეწყოდეთ არა მხოლოდ წმინდა შემოქმედებით მუშაობას. ჩვენ ასევე აქტიურად უნდა ვმონაწილეობდეთ საზოგადოებრივ ცხოვრებაში და მაღალი პასუხისმგებლობის გრძნობით ვმართავდეთ რესპუბლიკის სამუსიკო ცხოვრების პროცესებს.

ზემოხსენებული ამოცანები, პირველ რიგში, მოითხოვენ კომპოზიტორთა კავშირის მინაგანაწესის გადახედვას, შესწორებებს, დამატებას, შესაძლებელს ახალი პროექტის შექმნასაც და აი რატომ:

ჩვენი კავშირის ზოგიერთი წევრი (კომპოზიტორები და მუსიკისმცოდნეები) წლების მანძილზე იჩენს მიუტყვებელ პასიურობას, როგორც შემოქმედებით, ისე საზოგადოებრივ საქმიანობაში.

არის შემთხვევები, როდესაც კომპოზიტორი ან მუსიკისმცოდნე ამა თუ იმ მიზეზის გამო, გარკვეული პერიოდის განმავლობაში დუმს, ეს შეიძლება გაპირობებული იყოს შემოქმედებითი ძიებებით ან წარუმატებლობით გამოწვეული ფსიქოლოგიური ტრავმით. მაგრამ ყველაფერს აქვს თავისი დასასრული და მუსიკოსი კვლავ უბრუნდება თავის გზას, აგრძელებს შემოქმედებით მუშაობას ახალი განწყობილებით, განვლილი გზის ანალიზით გადიდრებული. მაგრამ როგორ შეიძლება გამართლება მოეუ-

ნახოთ იმ კომპოზიტორთა თუ მუსიკისმცოდნეს, რომელიც წლების მანძილზე (ლოკალურ ათეული წლებისა), არაფერს ქმნის, წინააღმდეგობას უწევს ჩვენს ორგანიზაციის მდგომარეობას ზოგჯერ აბსურდამდე მიდის, — გვიანდლება ამა თუ იმ კავშირის წევრის გვარის გახსენებაც კი. ახლა ასეთი ინერტულობა უნდა ჩაითვალოს უარყოფით მოვლენად. მით უფრო, რომ ასეთი აღმანიები შესაშურ აქტიურობას იჩენენ პირადი კეთილდღეობისათვის ბრძოლაში.

იქნებ ზოგიერთი წევრი ჩვენს კავშირში შემთხვევითაა მოხვედრილი? არც ესაა გამორიცხული, რადგან იყო დრო, როცა კომპოზიტორთა კავშირში შემოსვლა არ წარმოადგენდა პრობლემას.

დღევანდელმა ხელმძღვანელობამ შეიმუშავა მიღების ახალი ფორმა: კავშირში შემოსვლის უფლება ეძლევათ კონსერვატორიის კურსდამთავრებულებს, რომლებსაც აქვთ ორწლიანი შემოქმედებითი მუშაობის სტაჟი. მიღების დროს საფუძვლიანად ანალიზდება ამ ხნის მანძილზე შექმნილი ნაწარმოებები, ეთივალისწინებთ საზოგადოებრივ აზრსაც. აი ფორმამ უკვე გამოიღო დადებითი შედეგი, ვიმედოვნებთ, რომ მომავალში ჩვენი რიგები შეივსება ღირსეული კადრებით.

ხშირია კრიტიკული აზრისადმი არაჯანსაღი დამოკიდებულება. გადაჭარბებული ქება კი დათვურ სამსახურს უწევს შემოქმედს და არ შეიძლება ჩაითვალოს ხელოვნების განვითარების სტიმულად. ნაწარმოებთა შეფასების დროს დაუშვებელია ტენდენციურობა, აპრიორული მსჯელობაც. ჩვენ უნდა ვხელმძღვანელობდეთ მხოლოდ მაღალი პროფესიული კრიტერიუმებით.

სხვათა შორის, ვიცნობთ ისეთ შემთხვევებს, როდესაც კავშირის წევრი ოფიციალურად ითხოვს წოდებებზე ან პრემიებზე თავის თავის წარდგენას. დროა ჩამოვიშოროთ ამბიცია, პრეტენზია ლიდერობაზე, გადავხედოთ ჩვენს პოზიციებს და მაქსიმალურად ვხარჯოთ შემოქმედებითი ენერგია და ძალა მაღალპროფესიული, ღრმა შინაარსიანი სამუსიკო ნაწარმოებების შესაქმნელად.

მართალია, ქართული საკომპოზიტორო სკოლა აღმავლობას განიცდის, მაგრამ ჩვენი მსმენელი სამართლიანად გამოხატავს უკმაყოფილების გრძნობას, როცა არ ესწრება ქართული მუსიკის კონცერტებს. ამის

მიზეზი კი ისაა, რომ ცალკეული ნიჭიერი ნაწარმოები იძირება უფერული, სტილისტურად ჭრელი, უფორმო, საკომპოზიციო ხერხებით უზომოდ გადატვირთული მუსიკის ნიაღვარში. კრიტიკული აზრიც არ გვეხმარება ქვეშარბიტი ფასეულობების დადგენაში, რაც იწვევს როგორც მსმენელის, ისე თვით შემოქმედის დეზორიენტაციას.

მართალია, მუსიკისმცოდნეობის სექციას დაეტყო ერთგვარი გამოცოცხლება, ჩატარდა არაერთი ღონისძიება, მაგალითად, სატელევიზიო მუსიკალური ფილმების, მუსიკომედიის თეატრის, მუსიკალური პრესის განხილვა, მაგრამ პრესაში მაინც არ იბეჭდებოდა კრიტიკული, ანალიტური სტატიები შესრულებული ნაწარმოებების შესახებ. მაგალითად, ვასილი წლის დამლევს ჩატარდა კომპოზიტორთა კავშირის შემოქმედებითი პლენუმი, რომელმაც წარმოაჩინა ცალკეულ ავტორთა წარმატებები, აგრეთვე სტრუქტურული ხარვეზიც, რაც გამოჩნდა პლენუმის მომზადებაშიც და ნაწარმოებთა შესრულებაშიც, მთავარი კი ისაა, რომ პლენუმმა დაგვანახა ჩვენი მომავალი თაობის — კონსერვატორიის სტუდენტ-კომპოზიტორთა პროფესიული მომზადების დაბალი დონე. ვფიქრობ, მუსიკისმცოდნეებს უნდა აეტეხათ განგავში და გამოეთქვათ კრიტიკული აზრი, რაც, სამწუხაროდ, არ მოხდა. კრიტიკა ვალდებულია ობიექტურად შეაფასოს ნაწარმოებთა ავტარგი, საგნებს თავისი სახელი დაარქვას.

მინდა შევეხო კიდევ ერთ პრობლემას. დღეს აშკარად შეინიშნება ჩამორჩენილობა ისეთ მნიშვნელოვან უბანში, როგორც არის სიმღერა, რომელიც ძალიან უყვარს ჩვენს ხალხს. ბევრმა ჩვენმა კომპოზიტორმა სწორედ სიმღერებით მოიხვეჭა სიყვარული და ავტორიტეტი:

იყო დოო (50—60 წლები), როდესაც ჩვენს სიმღერებს ხალხი იტაცებდა შესრულების პირველი დღიდანვე. მაგრამ კომპოზიტორების მომდევნო თაობა გაიტაცა დიდმა ფორმებმა, თანამედროვე საკომპოზიციო ტექნიკამ, მუსიკალური ენის გართულებამ, ამ ფონზე სიმღერას სულ უფრო ნაკლები ყურადღება ექცეოდა. დღეს კი ახალი პოპულარული სიმღერები, სამწუხაროდ, არ გავგანჩნია. არადა, სიმღერა ხალხის ფართო მასებთან დაახლოების ყველაზე ეფექტური საშუალებაა.

ზოგს რატომღაც ჰგონია, რომ სიმღერა არაპრესტიჟული უნარია, რომ მისი დაწერა ადვილია. ეს ყოველად მცდარი შეხედულებაა. მცირე ფორმაში, სახელდობრ სიმღერაში, ძალიან ძნელია სახოვანი მელოდიური აზროვნების, მაღალი გემოვნებისა და პროფესიონალიზმის გამჟღავნება. ჩვენ უნდა გავამახვილოთ ყურადღება ამ უნარის მდგომარეობაზე, შევქმნათ ყველა პირობა მისი განვითარებისათვის.

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირმა სათავე დაუდო ერთ საინტერესო წამოწყებას, რომელსაც მოწონებით შეხვდნენ ჩვენი წამყვანი კომპოზიტორები და მუსიკისმცოდნეები. მათ დავევალათ საქართველოს სხვადასხვა რაიონის სამუსიკო ცხოვრების შესწავლა, რესპუბლიკის ამა თუ იმ ქალაქში არსებული მუსიკალური სკოლების კურსიტურად, რაც დაგვეხმარება მდგომარეობის გაუმჯობესებაში.

ვფიქრობთ, ასეთი მეურვეობა დადებით ნაყოფს გამოიღებს — დარაზმავს რაიონის, ქალაქის, სოფლის საზოგადოებას, იქ მომუშავე მუსიკოსებს და ხელს შეუწყობს მომავალი კადრების აღზრდას, მათი მომზადების დონის ამაღლებას. რაიონებზე მიმავრებულ მუსიკოსებს ევალებათ სხვადასხვა სახის ღონისძიებების (კონსულტაციები, სახეტორო კონცერტები, ლექციები) ჩატარება სამუსიკო სკოლებში, კლუბებში, კულტურის სახლებში. მათ უნდა უზრუნველყონ მოსახლეობა ნოტებით, წიგნებით, ფირფიტებით...

საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირი განსაკუთრებით დაინტერესებულია საკომპოზიციო ნიჭით დაჯილდოებული ბავშვების აღმოჩენით. გვინდა ყოველნაირად შევუწყუთოთ ხელი მათი ნიჭის გამოვლინებასა და განვითარებას.

ამაში გვესახება საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის ერთ-ერთი ძირითადი ამოცანა, პირდაპირ რომ პასუხობს ჩვენი პარტიის XXVII ყრილობის მოთხოვნებს: „მხოლოდ ხალხის ცოცხალ შემოქმედებაზე, მის გონებაზე, ნიჭსა და შრომაზე დაყრდნობით შეიძლება გადავწყვიტოთ თანამედროვე ეტაპის რთული და მასშტაბური ამოცანები, რომლებიც ჩვენი ცხოვრების ყველა მხარეს ეხება“.

ყველასა და თითოეულის საქმე

ელდარ შენგელაია



იანვარში, მოსკოვში გაიმართა სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის II პლენუმი, რომელიც მიეძღვნა კინოწარმოებისა და ფილმების გაქირავების სისტემის გარდაქმნას სკკპ XXVII ყრილობისა და სსრკ კინემატოგრაფისტთა V ყრილობის გადაწყვეტილებათა შუქზე.

ამ პლენუმს დიდი ინტერესით ელოდა ყველა, ვისაც გულწრფელად აღელვებს ჩვენი კინოს მომავალი. საბჭოთა კინემატოგრაფისტთა ამ მნიშვნელოვან თავყრილობას წინ უძღოდა დიდი მოსამზადებელ სამუშაო: შეიქმნა საბჭოთა კინოწარმოების გარდაქმნის ძირითად მიმართულებათა მოდელის პროექტი, რომელიც რესპუბლიკებში განიხილეს. შარშან, დეკემბერში ყველა კინემატოგრაფიულ პროფესიათა წარმომადგენლებმა თავი მოიყარეს ბოლშევის შემოქმედებით სახლში, სადაც გაიმართა ე. წ. „საქმიანი თამაშობანი“, რომელთა მსვლელობაში შემუშავებული წინადადებები საფუძვლად დაედო კინოწარმოების სისტემის გარდაქმნისა და ფილმების გაქირავების ე. წ. საბაზო მოდელს. სწორედ ამ მოდელის ირგვლივ გაიმართა კამათი სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის II პლენუმზე.

პლენუმის მუშაობის დღეებში ნაჩვენებ იყო ორი ფილმი — ქართველი თენგიზ აბულაძის „მონანიება“ და ლატვიელი იურის ბონდიქსის „ადვილია ვანა იყო ახალგაზრდა?!“, რომლებიც ჩვენმა საზოგადოებრიობამ აღიქვა როგორც მისი სულიერი ცხოვრების, მთელი ჩვენი კინემატოგრაფის მნიშვნელოვანი მოვლენა. ეს სურათები რესპუბლიკურ სტუდიებში შეიქმნა, რაც კიდევ ერთხელ ცხადყოფს, რომ დღეს ეროვნულ კინემატოგრაფიათა როლი საბჭოთა კინოს განვითარებაში წამყვანი თუ არა, ძალზე მნიშვნელოვანია.

ეროვნულ კინემატოგრაფიათა წარმატებები ყველას გვახარებს. ეს წარმატებები ხელოვნების სფეროში ჩვენი პარტიის პოლიტიკის შედეგია. ჩვენ ეს ყველას კარგად გვესმის, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს საქმის მხოლოდ ერთი მხარეა. წლების მანძილზე ჩვენს საუწყებო ხელმძღვანელობას ეროვნულ კინემატოგრაფიათა მიმართ გამოუმუშავდა გარკვეული დამოკიდებულება. იგარესპუბლიკურ კინემატოგრაფს უყურებდა როგორც მეორეხარისხოვან მოვლენას. ამის შედეგად, დღეს-დღეობით, კინემატოგრაფის მატერიალურ-ტექნიკური დონე რესპუბლიკებში საგრძნობლად ჩამორჩება ცენტრალური სტუდიების დონეს. ზოგიერთ ეროვნულ კინემატოგრაფიას საწარმოო ბაზაც კი არ გააჩნია.

უწყებრივი ხელმძღვანელობის არაკეთილგანწყობილებამ რესპუბლიკურ სტუდიათა მიმართ, მათი პროდუქციის გაქირავებისადმი ერთობ დაუდევარ დამოკიდებულებაში იჩინა თავი. ამ პოლიტიკას შე დისკრიმინაციულს ვუწოდებდი. ვფიქრობ, დადგა დრო ყველაფერს თავისი სახელი დაერქვას. გაქირავებას რესპუბლიკურ სტუდიათა ფილმებით მუშაობის არავითარი გეგმა არ გააჩნია. ხშირად იმასაც იმიზეზებენ, რომ ჩვენს ფილმებს მყურებელი არ ჰყავსო. სინამდვილეში კი ამ ფილმებს უბრალოდ არ აწვევენბენ.

რესპუბლიკურ სტუდიათა ფილმები ქვეყნის პროდუქციის 52%-ს შეადგენენ, რაც მთელი კინოწარმოების ნახევარზე მეტია. გაქირავებაში კი საეკრანო დროის მხოლოდ 8% გვეთმობა.

რესპუბლიკური კინოს არსებობის ძირითად საფუძველს გარანტირებული დაფინანსება წარმოადგენს. ეს ის ბაზაა, რომელმაც რესპუბლიკურ კინოს არა მარტო განვითარე-

ბის საშუალება მისცა, არამედ მისი დღევანდელი შემოქმედებითი შედეგიც განაპირობა.

ასეთ პირობებში მივადექით ახალ ზღვარს და წარმოიქმნა მთელი ჩვენი კინემატოგრაფის სამეურნეო ანგარიშზე გადასვლის იდეა, რამაც რესპუბლიკებში კინემატოგრაფისტთა შორის მღელვარება გამოიწვია. სამეურნეო ანგარიში ხომ გარანტირებული დაფინანსების გაუქმებას გულისხმობს. მაგრამ მას შემდეგ, რაც შეიქმნა სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის პირველი დოკუმენტი ჩვენი კინოწარმოებისა და გაქირავების სისტემის გარდაქმნის შესახებ, რესპუბლიკურმა კავშირებმა, მათ შორის საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირმა, აქტიური მონაწილეობა მიიღეს და დიდი წვლილი შეიტანეს მის დაზუსტებაში.

ახლანდელ ეტაპზე მთავარია ყოველმხრივ გავიზროთ თუ როგორ ჩაეწერება რესპუბლიკური კინემატოგრაფიები ახალ მოდელში. ამისათვის პლენუმის მუშაობის დღეებში რესპუბლიკების კინემატოგრაფისტთა კავშირების პირველი მიღენებისაგან შედგა ჯგუფი, რომელმაც ჩამოაყალიბა საკუთარი წინადადებები და შენიშვნები.

საბჭოთა კინემატოგრაფის გარდაქმნის ძირითად პრინციპებად ჩვენ მიგვაჩნია ცენტრალური დაგეგმარების პარამონიული შეთანხმება კინემატოგრაფის ყველა რგოლის შემოქმედებითი და სამეურნეო დამოუკიდებლობის გაფართოებასთან და პასუხისმგებლობის გაზრდასთან; დემოკრატიული საწყისთა განვითარება და განქტაციება და კინოპროდუქსის მართვის სტრუქტურის დეცენტრალიზაცია; სტუდიის, როგორც თავისი პროდუქციის მონოპოლიური მფლობელის, სრული შემოქმედებითი და სამეურნეო დამოუკიდებლობა; კინემატოგრაფისტთა საავტორო უფლებათა დაცვა; კინოწარმოების სისტემაში ხელმძღვანელ თანამდებობაზე (კინოგაერთიანების დირექტორი, სტუდიის სამხატვრო საბჭოს თავმჯდომარე, კინოფაბრიკის დირექტორი) წარმოდგენილ კანდიდატურათა არჩევითობა; პლენუმზე სწორედ ამ პრინციპებით შემოწმდა განსახილველი დოკუმენტის თითოეული აბზაცი, თითოეული დებულება. გამოითქვა საერთო აზრი, რომ ამ პრინციპების მოქმედებისას სრულებით შეუსაბამოა ისეთი ადმინისტრაციული ფორმა, როგორცაა „დანიშნა“.

ფართო მსჯელობა გაიმართა სახელმწიფო დაკვეთების შესახებ. ჩვენმა ჯგუფმა ცენტრალისზმოდ რესპუბლიკურ კინემატოგრაფიითა წარმომადგენლების ჯგუფს) დოკუმენტში შეიტანა შემდეგი პუნქტი: „სახელმწიფო დაკვეთების განაწილებისას გათვალისწინებულ იქნას რესპუბლიკურ სტუდიებში ფილმების წარმოების მოცულობა (52%) ქვეყნის მასშტაბით, ჩვენი აზრით, სახელმწიფო დაკვეთების ნახევარი რესპუბლიკურმა სტუდიებმა უნდა მიიღონ. დღეს სახელმწიფო დაკვეთა მხოლოდ პოლიტიკურ ფილმებზე ვრცელდება. ჩვენი აზრით, სსრკ საბჭოთა სახელმწიფოებრივი დიანტერესებით უნდა წარმართოს მუშაობა არა მარტო პოლიტიკური მიმართულებით, არამედ მხატვრულითაც. სსრკ საბჭოთა უნდა წახალისოს ესა თუ ის კინემატოგრაფიული ჟანრი და სახეობა. განა არ შეიძლება, რომ სახელმწიფო დაკვეთით შეიქმნას საბავშვო ფილმი ან კომედია? დღევანდელ ვითარებაში სახელმწიფო დაკვეთა უნდა იყოს ის იარაღი, რომელიც ხელს შეუწყობს საბჭოთა კინემატოგრაფის განვითარებას როგორც პოლიტიკური, ისე მხატვრული თვალსაზრისით.

ჩვენი აზრით, დოკუმენტში გამოტოვებული იყო მნიშვნელოვანი მომენტი: სსრკ საბჭოთა როლი გარდაქმნის ყველაზე რთულ გარდასავალ პერიოდში. ჩვენ ეს პუნქტი ასე ჩამოვყალიბეთ: „გარდამავალ პერიოდში სსრკ საბჭოთა პასუხს აგებს ჩვენი ქვეყნის ყველა კინოსტუდიის თანაბარ, დროულ და სრულ მატერიალურ-ტექნიკურ, საწარმოო და ორგანიზაციულ უზრუნველყოფაზე, რაც აუცილებელია სრულ სამეურნეო ანგარიშსა და თვითანაზღაურებაზე გადასასვლელად. სსრკ საბჭოთა უნდა გაითვალისწინოს რესპუბლიკური და ცენტრალური სტუდიების არათანაბარი საწარმოო და ტექნიკური შესაძლებლობები და განსაკუთრებული ყურადღება მიაქციოს რესპუბლიკური სტუდიის მატერიალურ-ტექნიკურ უზრუნველყოფას, აანაზღაუროს არასაწარმოო დანახარჯები, რომელიც გააჩნია რესპუბლიკურ სტუდიებს ტექნიკური ჩამორჩენილობის გამო. აუცილებელია აგრეთვე რესპუბლიკურ სტუდიებში ფილმების წარმოების რეალური ნორმატიული ვადების დადგენა“.

ყველაზე დიდი კამათი გამოიწვია რესპუბლიკური კინოკომიტეტების საკითხმა.

ჩვენ გვესმის იმ რესპუბლიკების კინემატოგრაფისტებისა, რომლებიც უარყოფენ ამ ინსტანციას, რადგან იქ კინოკომიტეტები იქცა წმინდა საცენზურო ინსტანციად, რომელმაც არაერთი შემოქმედებით ბიოგრაფია შეიწირა. მაგრამ, ამავე დროს არის რესპუბლიკები, მაგალითად საქართველო, სადაც კინოკომიტეტებს სხვაგვარად ესმით თავისი დანიშნულება და ხელს უწყობენ ჭეშმარიტ შემოქმედებას. ამიტომაც, ხანგრძლივი მსჯელობის შემდეგ, იმ დასკვნამდე მივედით, რომ კინემატოგრაფის მართვის ეს ორგანო რესპუბლიკებში აუცილებლად უნდა არსებობდეს, მაგრამ მას უნდა ჰქონდეს მკაფიოდ ჩამოყალიბებული ფუნქციები და ამოცანები, რათა არ ჩაეროს შემოქმედებით პროცესში. ჩვენის აზრით, ამ ორგანოს უმთავრესი მოვალეობაა შექმნას ყველა პირობა (უპირველეს ყოვლისა, მატერიალურ-ტექნიკური) ეროვნული კინემატოგრაფის განვითარებისათვის.

მნიშვნელოვანი ცვლილებები მოხდება სტუდიათა სტრუქტურაში. ყველა რესპუბლიკის სტუდია ამ ცვლილებებს განახორციელებს საკუთარი თავისებურებების გათვალისწინებით.

რესპუბლიკის კინემატოგრაფიის მართვის სახელმწიფო ორგანოში შეიქმნება საკოორდინაციო ბიურო (ხელმძღვანელთა საბჭო), რომელშიც გაერთიანდებიან სტუდიათა გამგეობების, კინოფაბრიკის დირექციისა და კინოგაქირავეების წარმომადგენლები. ბიუროს მოვალეობა იქნება: საწარმოო დაგეგმვა; არბიტრაჟი, კინემატოგრაფისტთა ტარიფიკაცია.

შემოქმედებითი თვალსაზრისით სტუდია რესპუბლიკის კინოკომიტეტისაგან სრულიად დამოუკიდებელი იქნება. თემატურ გეგმებსა და უკვე გადაღებულ ფილმებს იგი წარადგენს პირდაპირ სსრკ კინოკომიტეტში, რომელსაც უფლება აქვს არ გაუშვას ფილმი ეკრანზე მხოლოდ იმ შემთხვევაში, თუკი მასში დარღვეულია კონსტიტუციური დებულებები.

ყველაზე რთული მომენტი რესპუბლიკური კინემატოგრაფიების ცხოვრებაში არის

ფილმების გაქირაება. გარდაქმნის შემდეგ ფილმების დაზღვევის პროცესში წარმოიქმნება ფილმების დაზღვევის იდეა, რომელიც უნდა მის აზრით, ეროვნულ კინემატოგრაფიის განვითარების მნიშვნელოვანი საყრდენი უნდა იყოს. ბევრი ვიმსჯელოთ თუ როგორი უნდა იყოს დაზღვევის პროცენტი რესპუბლიკური სტუდიებისათვის და ეს პუნქტი ასე ჩამოვყალიბეთ: „დაზღვევა პროპორციული უნდა იყოს ფილმზე გაწეული დანახარჯების წილისა სტუდიის საერთო ხარჯთაღრიცხვაში“.

აუცილებლად უნდა დავანტერგოსთ გაქირაება რესპუბლიკური კინემატოგრაფიების ბედი. ამიტომაც ჩვენ მოვითხოვთ, რომ ეროვნულ სტუდიებს ნება დართონ საკუთარი სახსრების ხარჯზე დამატებით წახალისონ გაქირაება. თუკი ცენტრალური სტუდიების ყოველი ფილმიდან გაქირაება მიიღებს, დაუშვათ, ორ კაპიკს, რესპუბლიკური სტუდიები მას გადაუხდიან სამს. მაშინ გაქირაება დაინტერესდება ჩვენი ფილმებით.

პლენუმზე ფართო მსჯელობა გაიმართა ტელეფილმების წარმოებაზე, შემოქმედებითი კავშირების უფლება-ვალდებულებებზე, სოციალურ სამსახურზე და სხვ.

დღესდღეობით მთელი ჩვენი კინემატოგრაფის ურთულესი გადაუჭრელი პრობლემა ფირისა და კინოტექნიკის ნაკლებობა. ამიტომ შემოვიტანეთ წინადადება მთავრობის წინაშე დაგვესვა საკითხი: საბჭოთა და უცხოურ ორგანიზაციებისა და ფირების მონაწილეობით შეიქმნას კინოფირისა და კინოტექნიკის მწარმოებელი ერთობლივი საწარმოები.

დღესდღეობით თვით რესპუბლიკებში დასამუშავებელი და დასახულებელია კინემატოგრაფის გარდაქმნასთან დაკავშირებული მრავალი საკითხი. ვფიქრობ, სწორედ ახლა თითოეულ ჩვენგანს აქვს შესაძლებლობა გამოავლინოს თავისი მოქალაქეობრივი პოზიცია. დღეს თითოეული ჩვენგანის აქტიობაზე დამოკიდებული ჩვენი კინოს მომავალი. ამ საკითხებზე დროულად უნდა ვიფიქროთ და ვიმსჯელოთ.



რობერტ სტურუა

თეატრის შემოქმედებითი და ორგანიზაციული სტრუქტურის გარდაქმნის აუცილებლობა დრომ მოიტანა, რადგან ის სტრუქტურა, აქამდე რომ მოქმედებდა, ათეული წლების მანძილზე არ შეცვლილა და ჩვენს დროში უკვე მოუქნელი, თეატრალური ხელოვნების შემფერხებელი და ისეთი სტანდარტებისა და შტამების დამწერავი გახდა, რომელთა აღმოფხვრა სულ უფრო და უფრო ჭირს. თითქმის ყველა თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი მსახიობებითაა გადატვირთული. თეატრი გახდა გრანდიოზული ორგანიზაცია, რომლის მართვა დიდ დროს, ენერგიას მოითხოვს. იზრდება ბიუროკრატიული აპარატიც. ვარდა ამისა, თეატრს მართავენ დირექტივებით და ინსტრუქციებით, რაც დიდად აბრკოლებს კრეატიული ხელოვნების განვითარებას, ადუნებს როგორც ხელმძღვანელობის, ასევე შემოქმედებითი კოლექტივის პასუხისმგებლობას. მხედველობაში მისაღებია აგრეთვე თეატრების დაფინანსება, რაც უფრო და უფრო მეტ თანხას მოითხოვს. აი, ამ მიზეზებმა გამოიწვია თეატრის შემოქმედებითად და ორგანიზაციულად გარდაქმნის აუცილებლობა, რასაც, პირადად ჩვენ, მივესალმებით.

ამჟამად ბევრს ნათელი წარმოდგენა არა აქვს, რას ნიშნავს ექსპერიმენტი, რა დადებით ცვლილებებს გამოიწვევს თეატრალურ ხელოვნებაში. მაგრამ ჩვენ ექსპერიმენტს პირველ რიგში იმიტომ ვუჭერთ მხარს, რომ თეატრს მისცემს მეტ შემოქმედებით თავის უფლებას და რაც კიდევ უფრო მნიშვნელოვანია, მას ექნება უფლება თვითონ გადაწყვიტოს ბევრი ისეთი საკითხი და პრობლემა, რომლის გადაწყვეტაც აქამდე შეუძლებელი იყო ზემდგომი ორგანოებისა და დაწესებულებების თანხმობის გარეშე. ზემდგომი ორგანოები, მათი ბიუროკრატიული აპარატი კი

მოქმედებდა არაოპერატიულად, თეატრის სატყვიარი მათ ნაკლებად ტკიოდათ და ამიტომ აბრკოლებდნენ და აფერხებდნენ მის მუშაობას. თეატრი იყო დიდი ბიუროკრატიული დაწესებულების ერთი რგოლი და არა დამოუკიდებელი შემოქმედებითი გაერთიანება. ექსპერიმენტმა კი ჩვენ ხელ-ფეხი გაგვისხნა. ახლა მთლიანად ჩვენზეა დამოკიდებული რეპერტუარის შერჩევა, აღარ გვზღუდავს გეგმა, შეგვიძლია წელიწადში დაეღვათ იმდენი სპექტაკლი, რამდენიც გვინდა და, თუ ამას აუცილებლობა მოითხოვს, იმაზე მეტიც, ვიდრე ვდგამდით და იმაზე ნაკლებიც, გეგმაში რომ გვქონდა. ჭერ-ჭერობით, სანამ ექსპერიმენტი თავის საბოლოო მიზანმდე არ მიგვიყვანია, ჩვენს შემდგომ მუშაობას სავსე პუნქტი განსაზღვრავს. პირველი და ყველაზე მთავარია, მასურების თეატრში მოზიდვა, რაც ჩვენს თეატრს ფინანსურად უზრუნველყოფს, რასაც დღეს უაღრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს. მეორე — თეატრში იქმნება ხელფასის ფონდი და ჩვენ შეგვიძლია ეს თანხა ისე გავანაწილოთ, როგორც ამას შრომის სამართლიანი ანაზღაურება მოითხოვს. უფრო მეტიც, შეგვიძლია მთლიანად არ დავაკომპლექტოთ შტატები და დაზოგილი თანხა გამოვიყენოთ ჩვენი თეატრის კეთილმოწყობისა, საჭირო ბაზის შესაქმნელად და აღჭურვილობის შესაძენად. შეგვიძლია ეს თანხა მოვანაწიროთ ისეთი სპექტაკლის დადგმასაც, რომელიც თავისი სპეციფიკის გამო ძვირი ჯდება. და მესამე — ჭერ-ჭერობით დოტაცია კვლავ რჩება და დარჩება მანამდე, სანამ თეატრი მტკიცედ არ დადგება საკუთარ ფეხზე.

რაც შეეხება იმ სიძნელეებს, რაც შეიძლება გამოიწვიოს ექსპერიმენტის ჩატარებაში, პირველ პერიოდში ასეთი სიძნელეები, რა თქმა უნდა, იქნება. მაგრამ, ჩემი აზრით,

ბევრი ერთმანეთში ურევს ექსპერიმენტის ჩატარებას და კონკურსის გამოცხადებას. ამგვარი კონკურსი უნდა ჩატარდეს უკლებლივ ყველა თეატრში და ამიტომ ექსპერიმენტი აქ არაფერ შუაშია. თეატრში იქმნება სამხატვრო საბჭო, რომელიც აცხადებს კონკურსს და სამხატვრო ხელმძღვანელი ვალდებულია ყოველ წელს კონკურსში გაატაროს მსახიობთა შემადგენლობის 20%. თუ სამხატვრო საბჭო ღია ან ფარული კენჭისყრით დაუჭერს ან არ დაუჭერს მხარს მსახიობს, მაშინ — ესა თუ ის მსახიობი ან მიდის თეატრიდან, ან ხუთი წლის ვადით რჩება, სანამ კვლავ არ მოუწევს კონკურსში მონაწილეობის მიღება, რადგან ხუთი წლის მანძილზე მთელი დასი გაივლის კონკურსს და მისი რიგი კვლავ დგება. ხელშეკრულების ვადა ხუთი წელია და ხუთი წლის შემდეგ ეს ხელშეკრულება ან კვლავ დაიდება, ან გაუქმდება. არ არსებობს მსახიობის დაქირავების არავითარი სხვა წესი. ჩვენ იმის უფლებაც გვაქვს, რომ თეატრიდან წასული მსახიობის ნაცვლად არავინ არ მოიწვიოთ და ხელფასის ეს დანაზოგი, როგორც უკვე ვთქვი, თეატრის საჭიროებისათვის გამოვიყენოთ.

ამჟამად ჩვენს თეატრში 108 მსახიობია. ცხადია, იმ სტუდიასთან ერთად, მცირე დარბაზთან რომ შეიქმნა. ჩემი აზრით, მსახიობთა რაოდენობა ძალზე დიდია. ჩვენს თეატრს თავისუფლად დააკმაყოფილებს 70 მსახიობი და თანხა, რაც მსახიობთა ამ რაოდენობას ვადაჩვენა, შეგვიძლია გავუნაწილოთ დარჩენილებს ან რომელიმე სხვა მსახიობის ჩვენს თეატრში ვადმოსაყვანად გამოვიყენოთ. ასე რომ, ხელშეკრულების პრინციპი, გარდა სახალხო არტისტისა, ლენინური პრემიის ლაურეატისა და უმაღლესი საბჭოს დეპუტატისა, ყველაზე თანაბრად ვრცელდება.

ახლა ძნელია იმის თქმა, თუ რა აზრისაა თვით თეატრის შემოქმედებითი კოლექტივი ექსპერიმენტზე. ცხადია, ეს დამოკიდებულია იმაზე, თუ რას წარმოადგენს თითოეული მათგანი და აქვს თუ არა საკუთარი თავის იმედი, მოერგება მისი ნიჭი იმ მოთხოვნებს, რასაც დღეს თეატრს უყენებენ თუ არა. მაგრამ აქ მთავარი ისაა, რომ ჩვენ მიჩვეული ვართ სტერეოტიპულ აზროვნებას, ვღებულობთ მრავალ დადგენილებებს, ბრძანებებს და მხოლოდ ამის შემდეგ ვცდილობთ ისინი

როგორმე მოვირგოთ, ისე გამოვიყენოთ, როგორც ჩვენ გვადლებს ხელს, რის შედეგადაც ისინი კარგავენ პირველ აზრს, დანებდნენ ნულებას. ჩემი აზრით, ასე მოხდება მხოლოდ მით უმეტეს თეატრში, რადგან თეატრი ისეთი ორგანიზაციაა, რომელიც ადვილად ახერხებს ოფიციალური მითითებების მიღებასა და გადახარშვას. ამიტომ ჭერჭერობით არც მე არ ვიცი და მითუმეტეს დასმა, რა ნაყოფს გამოიღებს ექსპერიმენტი, როგორ სახეს მიიღებს საბოლოოდ, რა რაში გადაიზრდება და რა რას ვერ იღუვებს. მთავარი ისაა, რომ ექსპერიმენტი დაიწყოს და პირადად მე იგი დადებით მოვლენად მიმაჩნია.

ამას წინათ მოსკოვში ვახლდით. ექსპერიმენტის შესახებ უამრავი მასალა წავიკითხე. გავცანი მის სხვადასხვა ვარიანტსაც... ჩვენს ზოგიერთ თეატრს ამის გამოცდილება უკვე აქვს. რადგან ჭერ კიდევ შარშან დაიწყეს ექსპერიმენტის ჩატარება. ახლა ისინი ცდილობენ კიდევ უფრო დაახუსტონ მისი შინაარსი, თავიდან აიცილონ შეცდომები, ექსპერიმენტს რომ მოჰყვა. ექსპერიმენტისადმი ამგვარ დამოკიდებულებას მეც ვუჭერ მხარს, იგი უნდა დახუსტდეს ყოველწლიურად, მაშინ უნდა შევიტანოთ იმგვარი კორექტივები, რაც თეატრისათვის სასარგებლო იქნება. თუნდაც, აი, ასეთი საკითხი. დღეს ჩვენ გვაქვს უფლება ბილეთების ფასის გაზრდისა და დაკლებისა. თუ სპექტაკლი კარგია, შეგვიძლია ბილეთის ფასი 50% გავზარდოთ, თუ ცუდია, მინიმუმამდე დავიყვანოთ. ეს მაყურებლის მოხილვის ერთ-ერთი კარგი საშუალებაა. თუმცა იმასაც ამბობენ, რომ მომავალში თეატრებს უფლება ექნებათ ბილეთების ფასი იმდენად გაზარდონ, რამდენადაც ამას საჭიროდ მიიჩნევენ და იმდენად გააიფონ, რამდენადაც ამას აიტანს თეატრი. ეს იმას ნიშნავს, რომ თეატრის ბილეთის ფასის განმსაზღვრელი მაინც მაყურებელია, მასზე იქნება დამოკიდებული თეატრის დღეგრძელობა და ნაადრევი სიკვდილი.

რადგან ამ საკითხს შევხვხ, ისიც მინდა ვთქვა, რომ ექსპერიმენტი ამა თუ იმ შეკავშირებულ კოლექტივს აძლევს ახალი თეატრის დაარსების უფლებას. მხარს უჭერს ამგვარ ინიციატივას, მაგრამ ეს არ მოხდება ისე, როგორც უწინ ხდებოდა. ჩვენს ქვეყანაში იხსნებოდა უამრავი თეატრი, კერძოდ საქართველოშიც, სახელმწიფო მათ აფინანსებდა, მაგრამ თუ იგი მკვლრად შობილ

იყო, მისი დახურვა, ან გაუქმება მეტისმეტად ჭირდა. ექსპერიმენტში ახალი ისაა, თუ თეატრმა ხალხი ვერ მოიზიდა, თუ თვითონვე ვერ უზრუნველყო საკუთარი თავი, იგი ბუნებრივად იხურება.

რა თქმა უნდა, ექსპერიმენტის ჩატარების დროს ჩვენ გაუთვალისწინებელ მომენტებსაც წავეწყდებით. ასე უცბად და უმტიკვენულოდ არც ერთი დიდი საქმის გარდაქმნა არ ხდება. ამ გაუთვალისწინებელ მომენტებში უფრო მეტად ადამიანების ზნეობრივი პრინციპები იგულისხმება. მოგახსენებთ, რომ თეატრი მაინცდამაინც ზნეობრივი სიწმინდის ინსტიტუტი არ არის და ახლა წარმოიდგინეთ, რა შეხლა-შემოხლას, რა ძვრებს, რა ზნეობრივ რყევას გამოიწვევს ის კონკურსი, როცა კოლეგამ კოლეგას ღია ან ფარული კენჭისყრი- ზმა უნდა მისცეს. უეჭველია, რომ ეს მომენტი ბევრ უსიამოვნებას გამოიწვევს მსახიობთა ურთიერთობაში, განსაკუთრებით თუ კოლექტივში ბევრია ამბიციით შეპყრობილი ადამიანი, თუ მისი მოქალაქეობრივი შეგნება აუცილებლობას ანგარიშს არ უწევს. მაგრამ ის, რაც ზნეობრივ მომენტზე მოგახსენეთ, ექსპერიმენტში ცალკე მუხლად არ შედის, როგორც სხვა მრავალი ზნეობრივი მომენტი. ამიტომ თვით ექსპერიმენტისათვის იგი არც წარმოადგენს სირთულეს. ასეთივე ზნეობრივ მომენტს განკუთვნიება ხელფასის განაწილებაც, შეიძლება ზოგიერთს არასამართლიანად მოეჩვენოს ხელფასის ასე თუ ისე განაწილება, თუმცა ექსპერიმენტის განხორციელებას ვერც ეს შეუშლის ხელს. ეს საკითხები არ ეხება თეატრის შემოქმედებით სფეროს. მათ დამლევას ჩვენ ცხადია შევძლებთ, რადგან ნელ-ნელა აღდგის ავლებით ექსპერიმენტის როგორც კარგ, ასევე ცუდ მხარეებს.

რაც შეეხება იმას, კვლავ მოახდენენ თუ არა დიდ გავლენას თეატრის ცხოვრებაზე ზემდგომი ბიუროკრატიული ორგანოები, ამის შესახებ მე იმის თქმა მინდა, რომ ამ მხრივ ჩვენ საქართველოში სპეციფიკური, განსაკუთრებული მდგომარეობა გვქონდა. ჩვენთან ურთიერთდამოკიდებულებაში ისინი ერთგვარ ლობიერებასა და შემწყნარე-

ბლობასაც კი იჩენდნენ, ადვილად ვახარებდით მათთან მოლაპარაკებას, მხარს გავუჭრდნენ, გვეხმარებოდნენ კულტურულ-სპორტოც და ცენტრალური კომიტეტის განყოფილებაც. ათი წლის მანძილზე მე არ მახსოვს შემთხვევა ჩვენს თეატრში ერთი სპექტაკლი მაინც რომ მოეხსნათ. ცხადია, ცენზურა ჩვენშიც მოქმედებდა, მაგრამ არ გამოუწვევია ისეთი საშინელი ამბები, როგორც რუსეთში ან უკრაინაში ხდებოდა. მაგალითად, მე ვიცი, რომ კიევში რამდენიმე პიესა კატეგორიულად აკრძალეს. მთელ საბჭოთა კავშირში გადიოდა როზოვის „როჭოს ბუდე“, მაგრამ კიევში მისი დადგმა აკრძალული იყო. ანდა ვიან დანელიას ფილმი „ოცდაცამეტი კბილი“, რომლის ჩვენება რატომღაც ლენინგრადსა და კიევში აკრძალეს. მაშინ კულტურის მუშაკებს, ქალაქკომის მდივნებს ასეთი გაუგებარი უფლებები ჰქონდათ. თითქოს კიევის მოქალაქეს არ შეეძლო სხვა ქალაქში ჩასულიყო და როზოვის პიესა ენახა. ასეთი რამ ჩვენში არ მომხდარა. პირიქით, მე ისიც კი მეჩვენება, ახლა უფრო მეტ სიფრთხილეს ვიჩენთ, ვიდრე ამ ათი წლის წინათ ვიჩენდით. რაც ახლა მოსკოვსა და მთელ რუსეთში ხდება, უბრალოდ შესაშურია. დიდ კულტურულ ცენტრში გაცილებით მეტად იგრძნობა თავისუფლება, გარდაქმნებისაკენ სწრაფვა, რადიკალური და კრიტიკული აზრის თამამად გამოთქმა, ვიდრე ჩვენში და ამიტომ მიკვირს კიდევ, რაშია საქმე, რატომ ვართ ასე ჩუმად, რატომ არა ვართ ისეთი გაბედულები, თუნდაც ამ ათი წლის წინ რომ ვიყავით. შეიძლება იმას ვუცდით, რომ მოსახდენი უჩვენოდ მოხდება და ჩვენ მერე გამოვიღებთ ხელს. მაგრამ უბრალოდ და უშრომლად არავითარი კარგ საქმე არ ხდება და თუ ჩვენ თავზე არ ავიღეთ, პასუხისმგებლობა, არც არავფერი მოხდება.

რაც შეეხება თეატრის წარმატებასა და წარუმატებლობას, მის პოპულარობასა და არაპოპულარობას, ამის განსასაზღვრავად მე ჩემი თვალსაზრისი მაქვს. თუ თეატრი ერთსულოვნებითაა გამსჭვალული, თუ შემოქმედებით კოლექტივს პასუხისმგებლობის

გრძობა აქვს და პატივისცემითაა განწყობილი მასურებლისადმი, ერთი სიტყვით, თუ კარგ სპექტაკლებს დგამს და ჭეშმარიტ ხელოვნებას ემსახურება, ასეთ შემთხვევაში ექსპერიმენტს არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. ასეთი თეატრისათვის ექსპერიმენტის დროსაც და უექსპერიმენტოდაც ეს პრობლემა მოხსნილია. ექსპერიმენტი მხოლოდ იმიტომაც საჭირო და სასურველი, რომ უფრო აქტიური, უფრო მალაჩმატერული გახადოს ყველა თეატრი. მაგრამ აქ ისიც უნდა დაესძინო, რომ ჩვენს დროში, როცა გაზეთები უფრო საინტერესოა, ვიდრე სპექტაკლები, თეატრალური ხელოვნებაც უაღრესად რთულ სიტუაციაში აღმოჩნდა, რადგან აქამდე ჩვენთვის საკმარისი იყო სიმართლე გვეთქვა, ჩვენი სინდისი დაგვემშვიდებინა და მნიშვნელობა არ ჰქონდა როგორ, რა საშუალებებით, რა ხარისხით იყო ეს სიმართლე ნათქვამი. ამიერიდან კი ამ საკითხს სხვა პოზიციებიდან უნდა მივუდგეთ. სიმართლე მართო აქტიური და კონფლიქტური მხრიდან კი არ უნდა დავინახოთ, არამედ იგი მალაჩმატერულად, ნამდვილი პროფესიონალიზმის დონიდანაც უნდა გავაშუქოთ. ახლახან მოსკოვში ბევრი აქტუალური, კონფლიქტური სპექტაკლები ვნახე, მაგრამ მათი დადგმისა და შესრულების ხარისხი იმდენად დაბალი იყო, რომ მათი დადგმა ამაო შრომად ჩავთვალე. იგივე ხდება ჩვენშიც. ამ შესაბამისობისათვის რომ თავი დაგვეღწია, ჩვენმა თეატრმა დასადგმელად ისეთი პიესა შეარჩია, რომელიც აქტუალურიც არის და ძალიან ზოგად საკაცობრიო საკითხებსაც ეხება. ეს პიესაა შექსპირის „მეფე ლირი“. მეფე ლირში იმდენი ადამიანური ვნებათაღელვაა, იმდენი ზე და ქვეგრძნობები, იმგვარი კონფლიქტები, იმგვარი მარადიული, გადაუჭრელი საკითხები, რომ თუ მას მართლაც ოსტატურად, მართლაც მაღალი პროფესიონალური მომთხვენელობით დავდგამთ, არაფრით არ შეიძლება აქტუალური არ იყოს.

ექსპერიმენტი კიდევ იმითაცაა მისასაღმებელი, რომ დიდად შეუწყობს ხელს ახალგაზღვრების დაოსტატებას, გააღვიძებს მათში მიძინებულ შემოქმედებით პოტენციალს, თუ მართლა ნიჭიერია, იძულებულს გახდის,

ეს ნიჭი გამოაქვანოს. ასწავლის მასურებლის დაფასებასა და პატივისცემას, პროფესიონალურ პასუხისმგებლობას. თუ ჩვენ თეატრის დასი მართლაც დავიდა და ვკაცვადე, მაშინ აღარ იქნება მსახიობების დახარისხება წამყვანად და მეორეხარისხოვნად, ესა თუ ის ახალგაზრდა მსახიობი წლებს არ გაატარებს მხოლოდ მასობრივ სცენებში მონაწილეობით. თუ ყველაფერი ისე მოხდა, როგორც ვვარაუდობთ, ისინი უფრო აქტიურ მონაწილეობას მიიღებენ სპექტაკლებში, ყველას დაურიგდება როლი, ყველა ისეთ მონაწილეობას მიიღებს სცენური ნაწარმოების შექმნაში, რის უნარიც შესწევს. ეს კი თეატრსაც გაუადვილებს მუშაობას და ადამიანებთან ურთიერთობას, თორემ თეატრის ხელმძღვანელს მართლაც აწუხებს ის მდგომარეობა, რომ თეატრში ახალგაზრდა პროფესიონალი მსახიობი ჰყავს და ვერ გამოუყენებია, როლი ვერ მიუცია, რადგან ამდენი როლი არა აქვს.

ჩვენი თეატრის ერთი დიდი შეღავათი ისიცაა, რომ შეიქმნა ახალგაზრდული დასი მცირე დარბაზთან. ამ დასში მართლაც მხოლოდ ახალგაზრდები არიან გაერთიანებულნი, რომელთაც სჭირდებათ დაოსტატება, „სცენის გრძნობის“ გამოქმნა. ამ დასის წევრებს ჩვენ ხუთი წლის ვადით კი არ დავუდებთ ხელშეკრულებას, არამედ ორი წლის ვადით. თუ ამ ორი წლის მანძილზე მსახიობი ივარგებს, გამოაქვანებს თავის შემოქმედებით მონაცემებს და ნიჭს, მაშინ იგი დარჩება თეატრში, თუ არა და იძულებული გახდება წავიდეს. პირადად მე ძნელად მოსაგვარებელ საქმედ მიმაჩნია მსახიობის თეატრიდან გაშვება, რადგან ჩვენში, როგორც მოგეხსენებათ, ყველას ყავს თავისი მამიდა. აი, ეს არის კიდევ ერთი საკითხი, რომელიც შეიძლება გაუთვალისწინებელ მომენტს მივაკუთვნოთ.

რაც შეეხება საკითხს, შეუწყობს თუ არა ხელს ექსპერიმენტი თეატრალური ხელოვნების საჭიროებას, დემოკრატიზაციას, საზოგადოების ზნეობრივად ამაღლებას, მოქალაქეობრივ პასუხისმგებლობას და პირად ინიციატივას, ამაზე მე მხოლოდ იმის თქმა

შემიძლია, რომ ექსპერიმენტის პირდაპირი დანიშნულება არაა ამ საკითხების გადაჭრა. ყოველივე ეს თავისთავად იგულისხმება, რადგან თეატრის პირდაპირი დანიშნულება ოდითგანვე ეს იყო და ასე იქნება მანამდე, სანამ ამქვეყნად თეატრი იარსებებს. ჩვენი უმთავრესი საზრუნავი ახლა ისაა, რომ ამიერიდან მაყურებელს მიკბულ-მოკბული სიმართლით, მოჩვენებითი აქტუალობით და მოჩვენებითი კონფლიქტებით ვეღარ მოატყუებ. მან უნდა იცოდეს სრული სიმართლე. უნდა ჩაიხედოს მოვლენის არსში, დაინახოს თავისი ნამდვილი სატკივარი, პასუხი იზოვოს; იმ კითხვებზე, რომლებიც თვითონ ვერ გადაუჭრია. დროა ბოლო მოელოს ხელოვნებაში კონიუნქტურისმს, შემგუებლობას, უპასუხისმგებლობას, არაკომპეტენტურობას. ჩვენ ვდგავართ გამოცდის წინაშე. ხელოვნება თავისთავს უნდა მიუდგეს მკაცრად. უნდა ისწავლოს ისეთი აზროვნება, სოციალურ პასუხისმგებლობას რომ აკისრებს როგორც ცალკეულ მსახიობს, ასევე მთელ დასს. სიმართლე უნდა ვთქვათ თამამად, ღიად უნდა ვილაპარაკოთ მწვავე საკითხებზე, იმ პრობლემებზე, მთელ საზოგადოებას რომ აწუხებს და აფიქრებს. მაყურებელი მაშინ მოვა თეატრში, როცა დაგვიჩერებს, ირწმუნებს,

რომ ჩვენ მას პატივს ვცემთ. იმისთვის ვშრომობთ და ვიხარავებით, რომ მან სწავნაზე ნახოს ქვეშაირი ხელოვნება, რომელიც მოისმენს იმას, რაც მას შეძრავს, ვაგლორიაზე, ადამიანური ღირსებისა და მოქალაქეობრივი კეთილსინდისიერებისაკენ მოუწოდებს. თუ ჩვენ ამას შევძლებთ, გვექნება ნამდვილი, ცოცხალი, ცხოვრების ფერხულში ჩაბმული თეატრი, გვეყოლება მაყურებელი, ისიც ცოცხალი, გულისხმიერი, თანამგრძობი. თუ ვერ შევძლებთ, მაშინ ყველაფერი წყლის ნაყვა იქნება, რადგან თუ თეატრი არ დგამს მაღალმხატვრულ სექტალებს, რა საშუალებებითაც არ უნდა ატაროს მან თეატრის სახელი, იგი მაინც მკვდარია.

ამგვარად, ჩვენ მივესალმებით ექსპერიმენტს, იგი დროულ, საჭირო და აუცილებელ ღონისძიებად მიგვაჩნია, ვფიქრობთ, რომ იგი ხელს შეუწყობს არა მარტო ჩვენი თეატრის პროფესიული ღონის ამალვებას და სწორი პოზიციის გამომუშავებას, არამედ ყველა იმ თეატრისა, რომელთაც დღეს მეტრისმეტად უჭირთ. რაც შეეხება იმას, რომ ზოგი თეატრი შეიძლება დაიხუროს, დღეს ესეც საჭირო და აუცილებელია, რადგან მკვდარ თეატრს ვნების მეტი არაფერი მოაქვს საზოგადოებისათვის, როგორც სულიერი. ასევე მატერიალური თვალსაზრისით.

პანორამა

„კულტურული იმპერიალიზმი“ თუ „კულტურების კონკურენცია“?

როგორც ცნობილია, საფრანგეთის ყოფილი კულტურის მინისტრი ჟაკ ლანგი დიდი მასშტაბის კულტურული პროგრამის ერთ-ერთ ძირითად მიმართულებად სახავდა ბრძოლას ამერიკის „კულტურული იმპერიალიზმის“ წინააღმდეგ. კულტურის ახალი მინისტრის ფრანსუა ლიოტინის პოზიცია რადიკალურად განსხვავდება თავისი წინამორბედის პოლიტიკისაგან. ეს დადასტურდა ლიოტინის აშშ-ში მოგზაურობის დროს, როცა იგი შეხვდა თეთრი სახლის წარმომადგენლებს. უ. ლანგს არ შეუინებია იმისა, რომ ამერიკაში, ამერიკელთა ხელისუფლების წინაშე გამოეთქვა თავისი უარყოფითი დამოკიდებულება ამერიკული კულტურის ექსპანსიის გამო. ახლა კი ლიოტინმა პირდაპირ აამა ამერიკელებს: „მე ვოვლი, რომ ამერიკულ და ფრანგულ კულტურათა

შორის არის დიალოგი და არა ომი. ჩვენ ერთმანეთის წინააღმდეგ არ ვილაშქრებთ... ჩვენ კულტურის სფეროში ძლიერაშოილი ქვეყანა ვრთ და აშშ-თან ჩვენ ჩანსალი კონკურენცია გვაქვს“.

ლიოტინს ამერიკა მიაჩნია ხანმოშუო ქვეყნად თანამედროვე კულტურის თვალსაზრისით. იგი ილაშქრებს „კულტურის სფეროში სახელმწიფოს მონაწილეობის ფრანგული ტრადიციების“ წინააღმდეგ და ფართოდ უღებს კარს კერძო სექტორს. სწორედ მან ჩააბარა კერძო მესასუთრეებს ერთ-ერთი სახელმწიფო ტელეხადუბრი და უკონენარად ცდილობს კერძო პირებისა და კორპორაციების გავლენის გაზრდას კულტურისა და ხელოვნების სარბიელზე. ამიტომაც მცირდება კულტურაზე სახელმწიფო ახიგნებანი და კულტურის შემდგომი განვითარება უკავშირდება კერძო კაპიტალის ნება-სურვილს.

(გარძმელება იხ. 63 გვ.)



150

ილია ჭავჭავაძე

გივი მალულარია

ეროვნული მეხსიერება ერთსა და იმავე დროს აბსტრაქციაცაა და უტყუარი საზომიც და ამიტომ როგორი არეულ-დარეული, როგორი დრამატულიც არ უნდა იყოს ამა თუ იმ პიროვნების ღვაწლი ან ესა თუ ის ცხოვრებისეული მოვლენა, რა ბნელი და უკულმართიც არ უნდა იყოს დრო, რომელშიც ამგვარი მოღვაწენი ცხოვრობდნენ ან ამგვარი მოვლენები ხდებოდა, ეროვნული მეხსიერება მაინც ახერხებს დახლართული კვანძების დახსნას, მოგონილისა და ნამდვილის ერთმანეთისაგან გარჩევას, ბნელისაგან ნათლის გამოცალკევებას და პიროვნების ან მოვლენის იმგვარ შეფასებას, როგორსაც სინამდვილეში იმსახურებს.

მართალია, ეს პროცესი რთული, არაერთგვაროვანია და ზოგჯერ დროებითი ინტერესებისა და კონიუნქტურული მოსაზრებების ზეგავლენით მიმდინარეობს, მაგრამ ბოლოს მაინც იწმინდება გაუგებრობისა, უსამართ-

ლობისა, განგებ შეთითხნილისაგან და დიდი პიროვნება ან დიდი მოვლენა იმ დამსახურების მიხედვით ფასდება, როგორც კეშმაროტად მიუძღვის ხალხის წინაშე. ეს პროცესი ილიას მიმართ ჯერ კიდევ მის სიცოცხლეში დაიწყო და ჯერაც არ დამთავრებულა, ჯერ კიდევ ბევრი ნათელი მოეფინება მის შემოქმედებას, ღვაწლს და სიქველეს.

ბერტოლტ ბრენტის პიესაში „გალილეო გალილეი“ შეგირდი ანდრეა ეუბნება თავის დიდ მოძღვარსა და მასწავლებელს: უბედურია ქვეყანა, რომელსაც გმირები არ ჰყავს, რაზედაც გალილეი პასუხობს: არა, უბედური ის ქვეყანაა, რომელსაც გმირები სჭირდებაო. მიუხედავად აზრის სხვადასხვაობისა და წინააღმდეგობისა, ერთიც მართალია და მეორეც. გალილეს იმის თქმა უნდა, რომ ქვეყანა და ცხოვრება ცუდადაა მოწყობილი, ირგვლოვ სიბნელე და შიშია გამეფებული, თორემ ნიჭიერ კაცს იმისათვის, რომ ახალი

იდის, მეცნიერულად დამტკიცებული ახალი აზრის გავრცელება და ცხოვრებაში დანერგვა სურს, არ უნდა იჭერდნენ, არ უნდა აწამებდნენ, კოცონზე არ უნდა წვავენო. და ეს ასეც უნდა ხდებოდეს, ადამიანი რომ გონიერულად, საღად, სამართლიანად უღვდუნეს ცხოვრებას, ცრუმორწმუნეობით და უღუნურობით რომ არ იყოს დაბრმავებული. გალილეის სწორედ ეს აქვს მხედველობაში, როცა თავის შევირდს ეკამთება. მაგრამ თუ ცხოვრებას ისე დავინახავთ, როგორც სინამდვილეშია, თუ ადამიანების, საზოგადოების სხვადასხვა ფენების, ხალხების ერთმანეთისადმი დამოკიდებულებას რეალურად შევხვდებით, მაშინ გალილეიზე უფრო მართალი ანდრეა აღმოჩნდება. სანამ ამქვეყნად არსებობს ჩავგრა, უსამართლობა, უმეცრება, სანამ არა თუ ხალხები, ერთი ადამიანიც კი მოკლებულია თავისუფლებას, მანამდე ხალხს, ქვეყანას ისევე სჭირდება გმირები, როგორც პური არსობისა. ასეთი გმირებუ ხალხს სჭირდება არა მარტო იმისათვის, რომ ბრძოლაში წარუძღვეს წინ, არამედ ზნეობრივად აღამალოს, გაათავისუფლოს შიშისა, უფუნურობისა და უმეცრებისაგან, დაუსახოს გზა და მიზანი. სწორედ ასეთი გმირი და სულიერი წინამძღოლი იყო და არის ქართველი ხალხისათვის ილია ჭავჭავაძე.

ადამიანებს ყოველთვის იზიდავდა და აღელვებდა ისეთი კაცის ბედი, რომელიც შეგნებულად, მიზანდასახულად იღებს თავის თავზე ისტორიულ მისიას, წინასწარ ირჩევს სამოქმედო ასპარეზს, იცის რა უნდა, რისთვის იბრძოლოს. სწორედ ასეთი ბედის კაცი გახლდათ ილია ჭავჭავაძე. იგი მაშინ მოველინა ქართველ ხალხს მოძღვრად და მსხენლად, როცა მეტისმეტად უჭირდა, როცა თავზარდაცემული და დაბნეული იყო. მეცხრამეტე საუკუნეშია ეროვნული განვითარების გზამ მკვეთრად იცვალა გეზი, შეიცვალა არა მარტო ცხოვრების პირობები, ქვეყნის ფუნქცია და ორიენტაცია, არამედ ეროვნული თვითშეგნებაც და ამას ალღოს აღება, გათვალისწინება სჭირდებოდა. შეიძლება ილიას მოსვლა აუცილებლობით უფრო იყო გამოწვეული, ვიდრე შემთხვევითობით, რადგან ხალხს სწორედ მაშინ ევლინება ნამდვილი გმირი და სულიერი წინამძღოლი, როცა ერი სულიერი დაცემისა და გადაგვარების სა-

შიშროების წინაშე დგას. მთელი თავისი ბუნებით, ტემპერამენტით, ენერჯიცი, მოწოდებით ილია მედგარი, მებრძოლეს მხედრობრივი წინამძღოლი იყო და არა ვიწრო, შეზღუდული, მარტო ფიზიკური თავისუფლებისათვის ამბოხებული მამულიშვილი. იგი არანაკლები სიმამფრთით იბრძოდა ერის ზნეობრივი გაჯანსაღებისა, ახალი კულტურული ფასეულობის შექმნისა და უკვე შექმნილის დასაცავად. ილია სწორედ ამ ბრძოლის პროცესში პოულობდა იმ სიმართლესა და ჭეშმარიტებას, მის პოზიციას რომ ამავრებდა როგორც მამულიშვილური, ასევე ზნეობრივ-ეთიკური თვალსაზრისით, მან იცოდა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა ამას არა პირადად მისთვის, არამედ მთელი ერისათვის. ილიას ახალგაზრდობიდანვე, პიროვნებად ჩამოყალიბების დღიდანვე გააჩნდა თავისი მტკიცე, ურყევი პოზიცია, თითქმის ფანტიკურად სწამდა მისი სისწორე და ამიტომ, სიკვდილამდე არ უღალატნია ერთხელ და სამუდამოდ არჩეული გზისათვის. არა თუ არ უღალატნია, მან ამ ბრძოლაში ჩააბა ყველა შეგნებული, განათლებული, ნიჭიერი ქართველი კაცი და წინ წარუძღვა მათ ეროვნული ინტერესების დასაცავად. მისი სიტყვებით რომ ვთქვათ, ამ ბრძოლის მიზანი იყო: „ჩვენის დაცემულის ვინაობის აღდგენა, ფეხზე დაყენება და დაცვა.“

როცა ილიას მიერ განვიღო ცხოვრებას თვალს გააყოლებ, ისეთი შთაბეჭდილება გექმნება, თითქოს შეუძლებელია თვით ილიასა და მისი პოზიციის ერთმანეთისაგან გათიშვა, რაღაც ისეთის გამოყოფა, რაც ილიაში არ იყო მისი პოზიციისეული და მის პოზიციაში—ილიასეული. მთელი თავისი მოღვაწეობითა და შემოქმედებითი ცხოვრებით იგი ისეა შერწყმული და შედუღაბებული საკუთარ თავთან, საკუთარ მრწამსთან და მსოფლმხედველობასთან, ისე ჰგავს იმას, რასაც ამბობდა და აკეთებდა, რომ როცა მის ხასიათზე ან შინაგან ბუნებაზე ფიქრობ, თვალწინ ყოველთვის დაგიდგება მთლიანი, გაუტეხელი, ერთი გრძობითა და აზრით გამსჭვალული პიროვნება. იგი იბრძოდა და იღვწოდა ყოველდღიურად, იბრძოდა თავდაუზოგავად, მკლავმოუღლეად და ის სიმართლე, სიბრძნე და მიზანდასახულობა, რომელთაც თავის თავში ატარებდა და რომელ-

თაც მისთვის ათასგვარი უსიამოვნება, სულ ახალი და ახალი ბრძოლისათვის მზადყოფნის აუცილებლობა მოჰქონდა, კი არ ღლიდა, ფიტავდა და ანაღვლიანებდა, არამედ ძალას მატებდა, ამხნევებდა, საკუთარი პოზიციის სიმართლეში არწმუნებდა.

ბრძოლა, რომელიც ილიამ წამოიწყო ქართველი ხალხის ეროვნული, სოციალური და კულტურული ცხოვრების გარდაქმნისა და განახლებისათვის, უაღრესად მძიმე, ხანგრძლივი იყო, მაგრამ ილიას ამ ბრძოლაში ერთი ნაბიჯითაც არ დაუხვევია უკან, არასოდეს შეშინებია მტრების საზოგადოებრივი ავტორიტეტისა და უფლებამოსილებისა, არასოდეს ჩაუქნევია უიმედოდ ხელი, გული არ გაუტეხია იმის გამო, რომ ზოგს პატარა ხალხების ეროვნული დამოუკიდებლობისათვის ბრძოლა ფუჭ და უიმედო საქმედ მიიჩნდა, ზოგიერთი ეროვნულ დამოუკიდებლობაზე უფრო დიდ მნიშვნელობას ეკონომიკურად დაწინაურებას ანიჭებდა, ზოგი ეროვნული დამოუკიდებლობის საკითხს მეფის მთავრობის დამხობას უკავშირებდა და ასე შემდეგ. ყველაფერი ეს დიდ წინააღმდეგობებსა და შეხლა-შემოხლას იწვევდა, მაგრამ მტრების სიმრავლე და ძალა, არსებული ვითარებით გამოწვეული სიძნელები, ილიას უფრო შეურიგებელს და შემტევს ხდიდა, ვიდრე ბორკავდა და აბნევდა. ბრძოლის დროს იგი შინაგანად ისე იყო მობილიზებული, ხოლო ბრძოლის წასამართავად ისე აღჭურვილი და იმდენად მომზადებული, რომ მის დამარცხებას ვერაფერ ახერგებდა. აქი არც დამარცხებულია და მისი მოკვლის აუცილებლობაც სწორედ ამ დამარცხებლობამ გამოიწვია. სანამ ცოცხალი იყო, სანამ იღვწოდა და მოქმედებდა, მისი ავტორიტეტის შელახვას, მისი ზეგავლენის აღმოფხვრას, მისი „ტახტიდან“ ჩამოგდებას ვერაფერ შეძლებდა საქართველოში. აი, ამიტომაც მიმართეს ძალადობას და გზიდან ჩამოიშორეს.

მიუხედავად იმისა, რომ ილია დინჯი, ჭირთამთხენი, ღრმად მოაზროვნე კაცი იყო, დიდხანს არ დასჭირვებია თავისი ცხოვრებისეული მიზნის მიგნება და ურყევი, შორსგამიზნული პოზიციის გამოიმუშავება. ამას უნდა ვუმაღლოდეთ მის ნიჭს, გონიერებას და როგორც შემოქმედებით ინტუიციას, ასევე პოლიტი-

კურ ალღოს. მან იცოდა, რომ ცხოვრების გადახალისებას, განახლებას სხვაგვარი გზა არ არსებობდა, დროის შესაბამისი ზნეობა, დიდმოქალაქეობრივი კეთილსინდისიერება სჭირდებოდა, იცოდა ისიც, რომ ღრმად უნდა შეესწავლა ის უარყოფითი მოვლენები, რომლებიც ხელს უშლიდა პროგრესს, აბრკოლებდა საზოგადოების განვითარებას და ამისათვის სიკბაბუჯიდანვე ემზადებოდა. მართალია, ილია იმ ერის შვილი იყო, რომელსაც თავისი ნების გამოხატვის უფლება არ ჰქონდა, მაგრამ მაინც სჯეროდა, რომ ადამიანს შეუძლია ისტორიის მსვლელობაზე გავლენა მოახდინოს, იქითკენ წარმართოს, პირადად მას და მის მამულს რომ მოუტანს სარგებლობას.

იმ მიზნების განხორციელებისათვის ბრძოლაში, რა მიზნებსაც ილია ისახავდა, მას არც აღმზრდელი შეიძლებოდა ჰყურებოდა და არც იმგვარი დამრიგებელი, არსებულ ვითარებას რომ გაითვალისწინებდა და მეორეხარისხოვნიდან მთავარს გამოარჩევდა. ამიტომ ილიას თავისი თავი თვითონვე უნდა აღეზარდა, თვითონ გამოემუშავებინა ის თვისებები, მომავალ ბრძოლაში რომ დასჭირდებოდა. გიმნაზიაშიც და უნივერსიტეტშიც ნაკლები გულისყურით სწავლობდა პროგრამით გათვალისწინებულ საგნებს და მთელ თავისუფალ დროს შემოქმედებით მუშაობას და თვითგანათლებლას ახმარდა. ინტერესით ადევნებდა თვალყურს რუსეთისა და დასავლეთ ევროპის როგორც პოლიტიკურ, ასევე კულტურულ ცხოვრებას, კითხულობდა შექსპირს, გოეთეს, ბაირონს, ეცნობოდა სოციალ-უტოპისტთა მოძღვრებებს, სწავლობდა დასავლეთ ევროპის ქვეყნების სოციალურ წესწყობილებას, მათ ისტორიას, ეკონომიკას, საზოგადოებრივი განვითარების ეტაპებს. მსურვალედ უჭერდა მხარს ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობას და ალტაცებული იყო გარიბალდის გმირობით. მისი პიროვნებად ჩამოყალიბება ხდებოდა სწრაფად, ისეთი ტემპითა და ორიენტაციით, მის სულიერ და ინტელექტუალურ მოთხოვნილებებს რომ შესაბამეობდა, იმგვარი სიღრმითა და სიმტკიცით, მის მოქალაქეობრივ და მამულიშვილურ მიზნებს რომ ერთ კვანძად კრავდა. ამას ხელს უწყობდა აგრეთვე მისი შემოქმედებითი მუშაობა: წერდა ლექსებს, პოემებს, მოთხრო-

ბებს, ავარჯიშებდა აზრსა და კალამს და იმას, რაც დაბეჭდვის ღირსად მიაჩნდა, ავხავნიდა საქართველოში და აქვეყნებდა პირველ ქართულ ჟურნალ „ცისკარში“. თარგმნიდა რუსული და ევროპული მხატვრული ლიტერატურის ნიმუშებს, ეცნობოდა ძველი ქართული ლიტერატურის ძეგლებს და ისტორიულ წყაროებს. ამიტომაც გაუადვილდა შემდეგ ცხოვრების რეალურად დანახვა და აღქმა მთელი მისი მრავალსახოვანი ღრამბატული სიტუაციებით, სიმკაცრით და როგორც სასურველი, ასევე არასასურველი ცვალებადობით. საკუთარი თავის აღზრდას, სწორი მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოჩენას დაულაღვი შრომა და ფიქრი სჭირდებოდა. იგი ჭერ კიდევ რუსეთში გამგზავრებამდე აფასებდა ადამიანსა და საზოგადოებაში ორგანიზებულობას, პასუხისმგებლობის გრძნობას და შრომისმოყვარეობას. ამიტომაც აქებდა, ამიტომაც მოიხსენიებდა პატივისცემით თბილისის პანსიონის ერთ-ერთ დამაარსებელს პაკეს, რომელიც მასწავლებელია შორის გამოირჩეოდა მომთხზენლობითა და პასუხისმგებლობის გრძნობით. როცა ილია რუსეთიდან დაბრუნდა, ოცდაოთხი წლის ახალგაზრდა კაცი იყო, მაგრამ სულიერად და გონებრივად ბოლომდე ჩამოყალიბებული, სამშობლოს სიყვარულითა და ბრძოლის ფინით გამსჭვალული მამულიშვილი, რომელსაც საქართველოში უკვე იცნობდნენ როგორც პოეტსა და მოაზროვნეს და ანგარიშს უწევდნენ.

ილია დაიბადა პროვინციაში, როგორც მაშინ ამიერკავკასიის უწოდებდნენ, უფრო სწორად, ამ პროვინციის ერთ-ერთ სოფელში, სადაც სწავლა დაიწყო „ქართულის წერაკითხვითა“, მაგრამ რუსეთიდან დაბრუნებულ გენათლებით, აზროვნების მასშტაბურობით, ამა თუ იმ საკითხისადმი მხატვრული თუ პუბლიცისტური მიდგომით მსოფლიოს მოწინავე კულტურისა და აზროვნების დონეზე იდგა და ასეთი დარჩა სიკვდილამდე. იგი ახალგაზრდობაშივე მიხვდა, თუ კულტურისა და აზროვნების ასეთ დონეს ვერ მიაღწევდა, თავის ხალხს ვერაფერში გამოადგებოდა, ვერ გაუძღვებოდა წინ, ვერ აუხელდა თვალს, ვერ გაუხსნიდა გონებას და სარგებლობის მაგივრად ზიანს მოუტანდა, რადგან არასწორი გზით წაიყვანდა, არასწორ აზრებს შთაავონე-

ბდა. ილიას არა მარტო აინტერესებდა, არამედ თავს მოვალედ რაცხდა, რომ მსოფლიო მოვლენებისა და ცივილიზაციის განვითარებისათვის თვალყური ედევნებინა, მხედველობიდან არ გამორჩენოდა არაფერი მნიშვნელოვანი და საყოველთაო. ყოველი მისი მხატვრული ნაწარმოები, კრიტიკული თუ პუბლიცისტური წერილი ცხადყოფს, რომ ილია აზროვნების სიზუსტითა და მასშტაბურობით, კაცობრიობის მოწინავე პოზიციებზე იდგა და იბრძოდა ისეთივე ჰუმანურა მიზნებისათვის, რა მიზნებსაც კაცობრიობის საუკეთესო ნაწილი ისახავდა. მხოლოდ ეს იყო, რომ კაცობრიობას იგი ქართველ ხალხსაც აკუთვნებდა და რადგან დაჩაგრული ერის შვილი იყო, უპირველეს ყოვლისა, მისი ინტერესების დამცველად გამოდიოდა. ილია ცდილობდა ეროვნული კულტურისათვის ჩამოეშორებინა ყველაფერი, რაც ძალად მოახვიეს თავს, რაც თავისი ბუნებით ქართული არ იყო, რაც ამახინჯებდა, ამრუდებდა ქართველი კაცის ბუნებას, ფსიქოლოგიას, ორიენტაციას და მთელი თავისი განათლება, ერთიანი ფილოსოფიური კონცეფცია ზოგად, გადაუჭრელ პრობლემებზე მსჯელობას კი არ მოახმარა, არამედ მტკივნეული ეროვნული საკითხების გადაჭრისა და ერის სულიერი განახლებისათვის გამოიყენა. ამის გამო მის წინაშე ყოველთვის იდგა შერჩევისა და უგულვებელყოფის პრობლემა და იგი მხოლოდ იმას იწონებდა, რაც ერს სიკეთეს მოუტანდა და უარყოფდა იმას, რაც საზიანო ეჩვენებოდა. ამავე დროს იბრძოდა და იღვწოდა პატიოსნად, კეთილშობილურად. ვერც ერთ მის კრიტიკულ თუ პუბლიცისტურ წერილში ვერ შეხვდებით დემაგოგიას, ინსინუაციებს, ცილისწამებას, შეუთმომშებელი ფაქტების გამოყენებას, ბრძოლას მხოლოდ ბრძოლისათვის ან პირადი ინტერესებისათვის. იგი მხოლოდ საზოგადოების, ხალხის ინტერესებისათვის იბრძოდა და ამ ბრძოლაში ყოველთვის უშუალო და გულწრფელი იყო.

თუ როგორი პრინციპული და შეუთოვარი პიროვნება იყო ილია, რა მიზნებს ისახავდა, როცა სამშობლოში ბრუნდებოდა, როგორი ლოგიკით, რა მასშტაბით აზროვნებდა, ამაზე ცხადად მეტყველებს მისი ერთ-ერთი საუკეთესო და პროგრამული მოთხრობა „მგზავრის

წერილები“, რომელშიც ცხადად ჩანს ილიას ფიქრი, განცდა, ახალგაზრდული გზნება. ჩვენ აქ არ შევეუდგებით მოთხრობის გარჩევას და შეფასებას, მკითხველის ყურადღება მხოლოდ იმ ორ საკითხზე გვინდა გავამახვილოთ, რომლებიც ილიას უკვე გადაწყვეტილი ჰქონდა — ერთია, ენის რეფორმის აუცილებლობის საკითხი, მეორე, ბრძოლის ხასიათისა თუ მეთოდისა.

სანამ ერთო საზოგადო ასპარეზზე გამოვიდოდა, ენის საკითხში ილიას წინაშე ორი რთული პრობლემა იდგა. ერთი იყო ენის განახლების, გათანამედროვეების, დემოკრატიზაციის აუცილებლობა, მეორე, მისი ვაცოცხლება, გააქტიურება, საერთო სახალხო ენად გადაქცევა. ცხადია, აქ ლაპარაკია ლიტერატურულ ენაზე, რომელმაც დაკარგა სახელმწიფო ფუნქცია, ის კომუნიკალობა, ერის ყველა ფენას რომ აერთიანებს, ის აზროვნების დატვირთვა და გამომხატველობის უნარი, საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროს რომ მოიცავს. ქართული ლიტერატურული ენის განვითარების შეფერხება, მისი დაქინება მოხდა არა იმის გამო, რომ ანტონ კათალიკოსმა სამი სტილის თეორია შემოიღო, ერთი კაცის თეორიას ენის განვითარების არც შეფერხება შეუძლია და არც დაქინება, მაგალითისათვის დავით გურამიშვილი და ნიკოლოზ ბარათაშვილიც კმარა, არამედ იმის გამო, რომ ლიტერატურული ენა მოწყდა ფართო საზოგადოებრივს, ხალხს, იგი აღარ ემსახურებოდა ერის აღზრდას, აქტიურად არ იღებდა მონაწილეობას პოლიტიკურ და კულტურულ ცხოვრებაში, არ მდიდრდებოდა ახალი ლექსიკით, თანამედროვე ტერმინოლოგიით და რიგითი პოეტებისა და მთარგმნელების გასართობ, საღალღობო სიტყვიერ მასალად გადაიქცა. ამან კი გამოიწვია ენაში ხელოვნურობის გაბატონება, მანერულობის მოძალება, უშინაარსო რიტორიკა, ერთი სიტყვით, ენას აკლდა ძარღვი, სარბიელი და ზემოქმედების ძალა. თუ ილიას ეროვნული თვითშეგნების გააქტიურება, ქართველი ხალხის საერთო საქმისათვის დარაზმვა უნდოდა, პირველ რიგში ენისათვის უნდა მიეხედნა.

ამის აუცილებლობა სხვა მიზეზითაც იყო გამოწვეული. ილია და მისი თაობა სხვა კატეგორიებით აზროვნებდნენ, სხვა იდეებითა და სულისკვეთებით იყვნენ გამსჭვალულნი და

ახალი აზრების გამოხატვა, მათი იმ სახით ჩამოყალიბება, როგორც ამას დრო მოითხოვდა, მოქნილობასა და თანამედროვე სიტყვიერებას მასალას მოკლებული ენით აღარ შეიძლებოდა. ხალხს სჭირდებოდა ტევადი, უბრალო, ყველასათვის გასაგები ლიტერატურული ენა, რომელიც ამა თუ იმ ფენის საკუთრება კი არ იქნებოდა, არამედ მთელი ერის, მთელი ქართველი ხალხის. ეს კი დიდ რეფორმას, დიდ ბრძოლას მოითხოვდა და ისეთი ძლიერი, ნიჭიერი, შეუპოვარი კაცის ხელმძღვანელობას, როგორც ილია იყო. და მართლაც, ამ საქმეს მაშინ ილიას მეტი ვერაფერს ვაართმევდა თავს. ბრძოლაც მან წამოიწყო და მანვე დაასრულა გამარჯვებით.

ბრძოლის დაწყებამდე ილიას წინაშე კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემა იდგა. იმ კაცმა, ვინც ასეთი საერთო სახალხო საქმისათვის იწყებს ბრძოლას, თვითონ უნდა იცოდეს მშობლიური ენა ბრწყინვალედ და საოცარი სწორედ ისაა, რომ რუსულ პანსიონსა და რუსულ უნივერსიტეტში გაზრდილმა კაცმა, რომელიც ოთხი წელი თითქმის მთლიანად იყო მოწყვეტილი მშობლიურ ქვეყანას, ენა მართლაც ბრწყინვალედ იცოდა. ალექსანდრე ყიფშიძე, ილიას პირველი ბიოგრაფი წერს: „ბადალი არ ჰყავდა ქართული ენის ცოდნაში“.

ილიამ რომ ქართული ენა მართლაც ბრწყინვალედ იცოდა, მართო ნიჭიერებიდან როდი მომდინარეობდა. ეს მის დიდ შეგნებაზე და პასუხისმგებლობაზე მეტყველებს. რა გამოუვიდოდა ილიას, რა ზეგავლენას მოახდენდა თანამემამულეებზე, ენა რომ უხეიროდ სცოდნოდა, ქართველი კაცისათვის კარგი ქართულით ვერ ეთქვა ის, რაც ხალხს სტიკოდა და აწუხებდა. ცხადია, ამით მის ავტორიტეტს და კაცურ ღირსებას ბევრი რამ დააკლდებოდა. ამას ილიაც მშვენივრად გრძნობდა და ეს გრძნობა შემდეგი სიტყვებით გამოხატა „მგზავრის წერილებში“: „როგორ შევეყრებო მე ჩემს ქვეყანას და როგორ შემეყრება იგი მე, — ვიფიქრე. რას ვეტყვი მე ჩემს ქვეყანას ახალს და რას მეტყვის იგი მე? ვინ იცის, იქნება მე ჩემმა ქვეყანამ ზურგი შემომამქციოს, როგორც უცხო ნიადაგზედ გადარგულსა და აღზრდილსა? იქნება ზურგიც არ შემომამქციოს, იქნებ მიმოთვისოს კიდევცა, რადგანაც ჩემში მაინცდამაინც ჩემის ქვეყნის

დვრიტა დადებული. მაგრამ მაშინ რა ვქნა, რომ ჩემმა ქვეყანამ მომიყოლოს და მიამბოს თავის გულისტივილი, თავის გლოვის დაფარული მიზეზი, თავის იმედი და უიმედობა და მე კი, მის ენას გადაჩვეულმა, ვერ ვავიგო მისი ენა, მისი სიტყვა? იქნებ მიმიღოს კიდევ და, როგორც თავისი შვილი გულზედაც მიმიკრას და ხარბად დამიგდოს ყური. მაგრამ მე შევძლებ კი, რომ მას ღვიძლი სიტყვა ვუთხრა და იმ სიტყვით გულისტივილი მოვუჩინო, დაერდომილი აღვადგინო, უნუგეშოს ნუგეში მოვფინო, მტირალს ცრემლი მოვწმინდო, მუშაკს შრომა გავუადვილო, იმ სიტყვით ვისმინო, რომ არის მრავალი ქვეყნები, ჩვენზე უფრო უბედურად გაჩენილი, მაგრამ ჩვენზე უფრო ბედნიერად მცხოვრებნი; და ის თითოეული ნაპერწყალი, რომელიც არ შეიძლება, რომ ყოველ კაცში არ ჟოლავდეს, ერთ დიდ ცეცხლად შევავროვო ჩემის ქვეყნის გაციებულის გულის გასათბობად. შევძლებ კი? შევძლებ გასაგონის ღვიძლის სიტყვის თქმასა?*

გზად მომავალი ილია ჰკოჭმანობს, არ იცის, შეძლებს თუ არა, „გასაგონის ღვიძლის სიტყვის თქმასა“, მაგრამ თვით ზემოთ მოყვანილი ნაწყვეტი ცხადყოფს, რა შესანიშნავად იცოდა ილიამ ქართული ენა ჯერ კიდევ ფართო საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოსვლამდე, როგორ განუახლებია, გაუთანამედროვეებია, გაუდემოკრატიულებია იგი. მან ენაში შეიტანა ახალი გამომხატველობითი ფორმები, გააძლიერა სიტყვის მხატვრული ფუნქცია, დატვირთა შესაბამისი აზრობრივი ნიუანსებით, დახვეწა მისი ინტონაციური უღერადობა და ყველაფერი ეს იმიტომ შეძლო, რომ დიდად განვითარებული ჰქონდა როგორც პასუხისმგებლობის, ასევე ენის გრძნობა. საქართველოში ჩამოსვლის შემდეგ ილია პირველსავე კრიტიკულ წერილში შემდეგ სიტყვებს ამბობს ქართულ ენაზე: „სამი ღვთაებრივი საუწყე დაგვრჩა ჩვენ მამა-პაპათაგან: მამუელი, ენა და სარწმუნოება, თუ ამათაც არ გუპატრონეთ, რა კაცები ვიქნებით, რა პასუხს გავცემთ შთამომავლობას? სხვისი არა ვიცი და ჩვენ კი მშობელ მამასაც არ დაუუთმობთ ჩვენი მშობლიური ენის მიწასთან გასწორებას“.

როგორც ეს ყველა ქვეყანაში და ყველა საზოგადოებაში ხდება, ცხოვრებაში სხვაგვარი იდეების შემოჭრას, მოსალოდნელ გარ-

დაქმნებს და როგორღაც მოგვარებული ცხოვრების აფორიაქებას ინსტინქტურად გრძობენ შემგუებლები, ბიუროკრატები, კონსერვატორები და შეშფოთებულნი ირანშებიანი, ცდილობენ იმ პრივილეგიებისა და უპირატესობის შენარჩუნებას, ცხოვრებაში რომ მოიპოვეს და პირადად მათ აკმაყოფილებთ. იგივე მოხდა საქართველოშიც, როცა ილია და მისი თანამებრძოლები საზოგადოებრივ ასპარეზზე გამოჩნდნენ. მთელი წინა თაობა, მათ შორის ისეთებიც კი, რომლებიც თავის დროის მოწინავე ადამიანებად ითვლებოდნენ, ერთი დროშის ქვეშ გაერთიანდნენ. ილიასა და წინა თაობას შორის ბრძოლამ უპირველეს ყოვლისა, ენის საკითხში იჩინა თავი და ენისადმი დამოკიდებულებამ საზოგადოება „მამებად“ და „შვილებად“ დაპყრო. ეს რომ ასე მოხდებოდა, ილიამ წინასწარ იცოდა და ამიტომ თავიდანვე მძაფრად ჩაება ბრძოლაში. მისი პოზიცია სწორი და გულწრფელი იყო, იბრძოდა საზოგადოების ინტერესებისათვის და თუ ქართველი ხალხისათვის სიკეთე სურდა, ამ ბრძოლაში აუცილებლად უნდა გაემარჯვა, გაემარჯვა ყველას დასახანავად, დამაჯერებლად, რადგან სხვა გამოსავალი, სხვა გზა არ ჩანდა. ამიტომ ილია კონსერვატორების შემოტევას კი არ დაელოდა, თვითონ გადავიდა იერიშზე და სამშობლოში ჩამოსვლისთანავე გამოაქვეყნა ჟურნალ „ცისკარიში“ კრიტიკულ წერილი „ორიოდე სიტყვა თავად რევებს შალვას ძის ერისთავის კოზლოვიდან „შეშლილის“ თარგმანზედა“, რომელმაც დიდი აურხაური, მდორე ცხოვრების აფორიაქება და აზრთა პრინციპული შეხლა-შემოხლა გამოიწვია. კონსერვატორების წინათგრძნობა გამართლდა — მოვიდა ახალი თაობა, მოვიდა ილია და მოიტანა ახალი მამულიშვილური გრძნობა, ახალი ეროვნული თვითშეგნება, მემამოხური სულისკვეთება, რამაც წინა თაობა დააფრთხო და შეაშფოთა.

მეორე საკითხი, რაც ილიას წინასწარ უნდა გადაეწყვიტა და გადაეწყვიტა მტკიცედ, ერთხელ და სამუდამოდ, ეს იყო, ბრძოლის როგორი მეთოდი, როგორი ხერხი აერჩია — დინჯი, ფრთხილი, არც მწვადის დამწველი და არც შამფურის, თუ გაბედული, შემტევი, შიშა და ყოყმანს მოკლებული. ამ საკითხის გადაწყვეტაც კუჟასა და წინდახედულებას მოითხოვდა. მართალია, ბრძოლის ხერხის არჩევას ადამიანის ხასიათი და ტემპერამენტი

განპირობებს, მაგრამ წინდახედული ადამიანისათვის ანგარიშის გასაწევია ისიც, თუ როგორი ვითარებაა შექმნილი ბრძოლის ველზე, რამდენად უჭირს ან ულხინს იმ ხალხს, ვისი ინტერესებისთვისაც იბრძვი, ითმენს ბრძოლის გეკიანურებას დრო თუ არა. დინჯი, ფრთხილი მოქმედება მართლაც ბევრ დროსა და დიპლომატიას მოითხოვს, ილიას კი არც ლოდინისათვის ეცალა და არც დიპლომატიისათვის, რადგან მდგომარეობა უაღრესად მძიმე იყო და დროზე უნდა მიხმარებოდა ხალხს, სწრაფად ამოეძირკვას გამხრწნელი მიზეზები, ერის არსებობას საფრთხეს რომ უქმნიდა. ამიტომ ილიამ ბრძოლის ბაირონისეული ხერხი არჩია და არა გოეთესეული. ეს პრობლემაც სწორად, ბრძნულად გადაწყვიტა, რადგან ჭარ ერთი ბუნებით მოქმედი, მებრძოლი კაცი იყო, მეორეც ბრძოლის ამგვარი ხერხი უფრო შესაბამებოდა იმ ვითარებას, საქართველოში რომ იყო შექმნილი და მის მამულს მეტ სარგებლობას მოუტანდა. ამ აზრს, ამ დიპირისპირებას ილია თვითონ გვიზიარებს „მგზავრის წერილებში“, როდესაც მყინვარწვერსა და თერგს ერთმანეთს ადრის: „დიდებული რამ არის ეგ მყინვარი... მუდამ მშვიდობიანი, მაგრამ ცივი და თეთრი... აბა რად მინდა მისი დიდება? ქვეყნის ყაყანი, ქვეყნის ქარიშხალი, ქვეყნის ავ-კარგი მის მაღალ შუბლზედ ერთ ძარღვსაც არ აატოკებს. ძირი თუმცა დედაშიწაზე უდგა, თავი კი ცას მიუბჯენია, განზე გამდგარა, მიუჟარებელია. არ მიყვარს არც მაგისთანა სიმაღლე, არც მაგისთანა განზედ გადგომა, არც მაგისთანა მიუჟარებლობა. დალოცა ღმერთმა ისევ თავზედ ხელაღებული, გოჭი, გადარეული, შეუბოვარი და დაუმონავი მღვრიე თერგი. შავის კლდის გულიდამ გადმომსკდარი მოდის და მობღავის და აბღავლებს თავის გარემოში. სა. მიყვარს თერგის ზარიანი ხუდილი, გამალებული ბრძოლა, დრტყინვა და ვი-ვაგვალახი. თერგი სახეა ადამიანის გაღვიძებულის ცხოვრებისა, ამაღლებული და ღირსსაცნობი სახეც არის: იმის მღვრიე წყალში სჩანს მთელის ქვეყნის უბედურების ნაცარ-ტუტა. მყინვარი კი უკვდავებისა და განცხრომის დიდებული სახეა: ცივია, როგორც უკვდავება და ჩუშია, როგორც განცხრომა. არა, მყინვარი არ მიყვარს, მით უფრო, რომ მიუჟარებლად მაღალია. ქვეყნის ბედნიერების ქვაკუთხე-

დი კი ყოველთვის ძირიდან დადგებულია, ყოველი შენობა ძირიდან ამაღლებულია. ამიტომაც მე, როგორც ქვეყნის შვილს, ანგავის სახე უფრო მომწონს და უფრო მიყვარს. არა, მყინვარი არ მიყვარს: მისი სიცივე ჰუსუსხავს და სითუფრო აბერგებს: მაღალია! რად მინდა მისი სიმაღლე, თუ მე იმას ვერ აწვევდები და ეს მე ვერ ჩამომწვევდება. არა, არ მიყვარს მყინვარი. მყინვარი დიდ გეტეს მაგონებს, თერგი კი მრისხანე და შეუბოვარს ბაირონსა. ნეტა შენ თერგო! იმით ხარ კარგი, რომ მოუსვენარი ხარ. აბა, პატარა ხანს დადექ, თუ მყარალ გუბედ არ გადაიქცე და ეგ შენი საშიშარი ხმაური ბაყაყების ყიყინად არ შეგეცვალოს. მოძრაობა და მარტო მოძრაობა არის, ჩემო თერგო, ქვეყნის ღონისა და სიცოცხლის მიმცემი...“

ეს ციტატა ასე ვრცლად იმიტომ მოვიტანეთ, რომ გვინდობა კიდევ ერთხელ გაგვესვა ხაზი ილიას მიერ ქართული ენის ბრწყინვალე ცოდნისათვის და ისიც დაგვეანახებინა, თუ როგორი პოეტური სახეებით აზროვნებდა სამშობლოსაკენ მომავალი მწერალი, როგორი ბრძოლის სულსკვეთებითაა გამსჭვალული და როგორია მისი ფილოსოფიური მრწამსი. აქ ისიც გვინდა აღვნიშნოთ, ილია ბაირონის მიმართ კიდევ იმიტომ იყო სიმპათიით განწყობილი, რომ დიდ ინგლისელ პოეტს საიდუმლო კავშირი ჰქონდა გაბმული იტალიელ კარბონარებთან, რომლებიც ქვეყნის დამპყრობლებისაგან გათავისუფლებისათვის იბრძოდნენ, ხოლო ბერძნების ბრძოლას დამოუკიდებლობისათვის, თურქეთის უღლისაგან განთავისუფლებისათვის, ბაირონმა სიცოცხლეც კი შესწირა. ასეთი კაცი, ხალხების თავისუფლებისა და თურქი დამპყრობლების წინააღმდეგ მებრძოლი კაცი, არ შეიძლებოდა ილიას არ ყვარებოდა, რადგან მომავალში მისი ცხოვრების გზა დაახლოებით ასეთი უნდა ყოფილიყო.

ვარდა ეროვნული საკითხისა, ილიას ახალგაზრდობაში ორი დიდი სოციალური საკითხი იდგა ქართველი ხალხის წინაშე და ორივე უაღრესად მწვავედ. ერთი იყო დრომოკმული, ერის განვითარების დამაბრკოლებელი ბატონყმური წესწყობილება და მეორე უსაქმოდ, უმოვალეობოდ დარჩენილი ქართველი თავად-აზნაურობის მომავალი ბედი.

მეცხრამეტე საუკუნეში ბატონყმობამ სა-

ქართველოში ისეთივე მკაცრი და მახინჯი ფორმები მიიღო, როგორც ეს მაშინდელ რუსეთში იყო გაბატონებული. უფსკრული თავად-აზნაურობასა და გლეხებს შორის სულ უფრო ფართოვდებოდა, ისინი მკვეთრი ფენობრივი ზღვრებით ემიჯნებოდნენ ერთმანეთს. გაძლიერდა გლეხობის ექსპლოატაცია, ჩაგვრა, რამაც თავად-აზნაურობა გააბედოვლათა და გააპარაზიტა. სოლომონ პირველის მთავარსარდალი თავადი გიორგი აგიაშვილი თავად ეზიდებოდა წისქვილის ქვებს საკუთარ მამულში და ტივზე გლეხების გვერდით იდგა მათსავით შარვალაკაპიწებული. ჯარს მხოლოდ ნაშინ სარდლობდა, როცა ამის აუცილებლობა დგებოდა. ლუარსაბ თათქარიძემ კი აღბათ ისიც არ იცოდა ხეირიანად, სად ედგა წისქვილი.

ილიას, უპირველეს ყოვლისა, გლეხი კაცის უუფლებობა, ჩაგვრა, შვეიწროება და მისი ნიჭისა და ძალ-ღონის უქმად ხარჯვა აწუხებდა და აშფოთებდა. გლეხობა არა მარტო ერის მარჩენალი იყო, არამედ მისი ყველაზე დიდი ნაწილიც, მისი გამრავლებისა და გაძლიერების უმთავრესი წყარო. ამიტომ ყველაზე მეტად სწორედ მას სჭირდებოდა დაეცვა, გამოფხიზლება, გათვითცნობიერება. ეს იყო გადაუდებელი ამოცანა და ილიაც თავის პირველ მხატვრულ ნაწარმოებებში სწორედ ამ მტკივნეულ საკითხებს ეხება. აქ მან პროტესტის მხატვრული ფორმა იმიტომ აირჩია, რომ იგი მეტ ზეგავლენას მოახდენდა როგორც თავად-აზნაურობაზე, ასევე წერა-კითხვის მცოდნე დაბალ ფენებზეც. და იგი არ შემცდარა. „გლახის ნაამბობმა“ და „კაკო ყაჩაღმა“ მართლაც მოახდინა საზოგადოებრივ აზრზე ჯიღი ზეგავლენა, მართლაც დააფიქრა ბევრი იმ საეკლავლო მდგომარეობაზე, რომელშიც ქართველი გლეხი აღმოჩნდა. იმ დროსაც და შემდეგაც ეს ორი ნაწარმოები, ერთი მოთხრობა, მეორე კი პოემა, არა მარტო თავისი ბუნებრივობით ხიბლავდა მკითხველს, არამედ პრობლემის მწვეველ დასმითაც და გრძნობისა და აზრის სიციხადითაც. ქართულ ლიტერატურაში ამ ნაწარმოებების გამოქვეყნების დღიდან დაიწყო ახალი ერა. მართლა ახალი, მართლა ნოვატორული, რადგან ყოველ სი-ახლეს აზროვნების ახალი კატეგორიები უდევს საფუძვლად და ბევრიც რომ მოინდო-

მო, უამისოდ ძველს ახლად ვერ გარდაქმნი. ეს ნაწარმოებები იყვნენ კრიტიკული რეალიზმის შესანიშნავი ნიმუშები, ექსპლემტიკური ენით ცხოვრებაში და დროის შესწავლას ნებს პასუხობდნენ. ახალი იყო მათში არა მარტო პრობლემა, არამედ ლიტერატურული ენაც, სტილიც და ყოველი ფრაზის როგორც ემოციური, ასევე აზრობრივი დატვირთვა.

ბატონყმობის წინააღმდეგ გალაშქრება. მისი გაუქმებისათვის ბრძოლა სრულიად არ ნიშნავდა იმას, რომ ილია არ იცნობდა ქართველ გლეხს, არ იცოდა, რა უმეცარი, ჩამორჩენალი და გონებაშეზღუდული იყო, როგორ იჩაგრებოდა ეროვნულადაც, სულიერადაც და ფიზიკურადაც. რომ არ სცოდნოდა, ალბათ არც დაწერდა „გლეხთა განთავისუფლების პირველ-დროების სცენებს“, მაგრამ ამ საქმეს შველა სჭირდებოდა და ილიაც ენერგიულად იბრძოდა დაწყებითი ქართული სკოლების გასასხნელად გლეხთა შვილებისათვის, სპეციალური სასოფლო-სამეურნეო სასწავლებლების დასაარსებლად და საერთოდ მთელი ერის განათლების დონის ასამაღლებლად. ამას ადასტურებს თუნდაც ის, რომ ილიამ კრებაზე მოითხოვა თბილისში საარტილერიო სასწავლებლის კი არა, უნივერსიტეტის გახსნა, როცა მეფე საქართველოში ჩამოსვლას აპირებდა და რისთვისაც ერთმა თავადმა კინაღამ ხანჯალი არ გაუყარა მუცელში. ილია გრძნობდა, როგორი დროც მოდიოდა და ამიტომ საერო სწავლა-განათლებას მეტ მნიშვნელობას ანიჭებდა, ვიდრე სამხედროს. იგი თვითონ წერდა პედაგოგიკურ წერილებს, ადგენდა პროგრამებს, მეფის ხელისუფლებისაგან იცავდა ქართულ სკოლას და როგორც ორჯერ ორი ოთხია, ისე ამტკიცებდა, რომ ყმაწვილი თავის ბუნებრივ ნიჭს სხვა ენაზე სწავლით ისე ვერ გამოამყლავნებს, როგორც საკუთარი ენაზე. ილია ამ დარგშიც რაიმე ვიწრო, კონკრეტულ მიზანს კი არ ისახავდა, არამედ ფართოდ, ეროვნული მასშტაბით სვამდა საკითხს და მის გადაწყვეტაში აქტიურ მონაწილეობას ლეზულობდა.

მაგრამ ილია გლეხებს შორისაც ხედავდა სულით ძლიერ, თავმოყვარე, კეთილშობილ ადამიანებს, ისეთებს, როგორებიცაა გაბრიელი, კაკო, გიორგი, მაგრამ მსოფლიო ლიტერატურაშიც კი იშვიათად შეხვდებით ისეთ გლეხის ქალს, როგორიც ოთარაანთ ქვრივია. თითქმის არ არსებობს ისეთი ადამიანური

ღირსება, რომლითაც ეს წერა-კითხვის უცოდინარი ქალი არ იყოს შემკული. სიტყვაჲჲნი წი, საქმიანი, სამართლიანი, ამაყი, მშრომელი, ზნეობრივად უმწიკლო, თითქოსდა მკაცრი, მაგრამ უაღრესად ნაზი დედა, რომელსაც უსიტყვოდ ესმის, რა ცეცხლი ტრიალებს შვილის გულში, ესმის ისიც, რომ ამ ცეცხლის ჩაქრობას არ მოისურვებს ის, ვისკენაც გიორგი ისწრაფვის, ვის გამოც სახლში გული აღარ უდგება, მაგრამ არ უშლის, ქუთს არ არიგებს, ერთი ბეწო საყვედურსაც კი არ ეუბნება, პირიქით, თვითონ მიეგზავნება არჩილთან საქმის მოსაგვარებლად. მხოლოდ მაშინ წამოსცდება დედობრივი საყვედური, როცა გიორგი უკვე გზას ადგას და მისი სიტყვები არ ესმის: „ჩემგან მიდის და პატარა ნალველიც უკან არ ახედებს... განა აქ არა დარჩა რა... სხვაგან მიდის და სიხარული მართო წინ აყურებინებს... განა ყველაფერი იქ არის, სულ ყველაფერი!..“

სულ სხვაგვარ მდგომარეობაში აღმოჩნდა ქართველი თავად-აზნაურობა. ჩვეულებრივ ფეოდალურ სახელმწიფოში თავად-აზნაურობა სახელმწიფოს მართვა-გამგებლობაში ღებულობდა აქტიურ მონაწილეობას და ჯარში მსახურობდა. ქართველ თავად-აზნაურობის დიდ ნაწილს კი ეს შესაძლებლობა მოესპო. ამის მიზეზი ის იყო, რომ ჯერ ერთი, სხვა ერის შვილები იყვნენ, უმრავლესობას არ ჰქონდა მიღებული რუსული სწავლა-განათლება, რაც აუცილებელი იყო სახელმწიფოს მართვა-გამგებლობაში მონაწილეობისთვის და მეორე — აღარც მათი მხედრული გამოცდილება და სიქველე სჭირდებოდა იმ სახელმწიფოს, რომელსაც უზარმაზარი არმია ჰყავდა, სადაც სულ სხვა წესები იყო გაბატონებული, ვიდრე ქართულ ჯარში. ნიკო ნიკოლაძე შემდეგნაირად გვიხანიათებს იმდროინდელი ქართველი თავად-აზნაურობის მდგომარეობას: „ჩვენი თავად-აზნაურობის ბედის შეცვლა გამოიწვია უფრო ღრმა და საფუძვლიანმა მიზეზებმა, მისი ისტორიული როლის, მისი როგორც ერთადერთი სამხედრო ძალის გაუქმებამ. ქვეყნისათვის ბუნებრივი, აუცილებელი და საჭიროა ადგილობრივი თავად-აზნაურების მიერ ქვეყნის დაცვა გარეშე მტრებისაგან. აი, სწორედ ეს ფუნქცია დაკარგა მთლიანად ჩვენმა თავად-აზნაურობამ და ეს როლი რუსეთის კარმა დაისაკუთრა. ამის შედეგად კი თავად-აზნაურობამ დაკარგა პრივილეგირებული ეკო-

ნომიკური მდგომარეობა. ქვეყანას არ ჰქონდა გონივრული საფუძველი იმისათვის, რომ თავად-აზნაურობა შეენახა. თავად-აზნაურობა კი თავის დროზე ვერ მიხვდა, რა კოლონიალური მნიშვნელობა ჰქონდა ამ ცვლილებას. მან ვერ შეძლო შეუგებოდა შეცვლილ მდგომარეობას, არ იცოდა, რომ ბუნების გარდამავალი კანონის ძალით, მიწაზე არსებობის უფლება განუყოფლად დაკავშირებული სარგებლობის მოტანის შესაბამის მოვალეობასთან“.

ცხადია, ქართველი თავად-აზნაურობის დაქინებისა და გალატაკების მიზეზი სხვაც ბევრი იყო, ასეთი მნიშვნელოვანი სოციალური ძვრების გამოწვევა ერთსა და ორ მიზეზს არ შეუძლია, მაგრამ ფაქტი ის იყო, რომ თავად-აზნაურობა დაადგა გადაგვარების გზას, იგი ჩამოჩა, ფეხს ვეღარ უსწორებდა ცხოვრებას, ყელამდე ჩაეფლო ვალეში, უსაქმოდ და უადგილოდ დარჩენილი შრომას თავილობდნენ და ამიტომ ან გაკოტრდნენ, ან წვრილ მოხელებად გადაიქცნენ, ხოლო ისინი, ვინც მცირედით კმაყოფილებოდა, საკუთარი კუქის მოთხოვნილების მეტი არაფერი აინტერესებდა — გაპარაზიტდნენ, გონებრივად და სულიერადაც პირუტყვის დონემდე დავიდნენ.

ცხადია, ესეც ერთ-ერთი ეროვნული უბედურება იყო და ილიას არ შეეძლო ამ მწვავე საკითხს არ გამოხსნაუბრებოდა, მკაცრად არ ემხილებინა ის წოდება, რომელსაც თვითონ ეკუთვნოდა, არ ცდილიყო გაიქცხეთა და დაცინვით მისი თავმოყვარეობა გაეღიზიანებინა, არ დაენახებინა ის უზადრუჟი და სავალალო მდგომარეობა, რომელშიც თავდაზნურობა აღმოჩნდა. ეტყობა ლუარსაბს ბევრი პროტოტიპი ჰყავდა საქართველოში, ასეთ ზოგად ტიპად რომ ჩამოყალიბდა, ეტყობა „ლუარსაბიში“ მართლაც ისეთი მოვლენა იყო, რის დაუნახაობა არაფრით არ შეიძლებოდა და რის წინააღმდეგაც ბრძოლა აუცილებელი იყო. ლუარსაბს არავითარი მიზანი არ ამოძრავებდა ცხოვრებაში, არავითარი საერთო ინტერესები არ გააჩნდა და ერს ტვირთად აწვა მხრებზე, უქმად სწოვდა სისხლს.

ილია იყო პირველი ქართველი მწერალი, რომელმაც ლიტერატურაში დაამკვიდრა ნამდვილი სატირა, ისეთი, ფართო საზოგადოებრივ მოვლენებს რომ ეხმიანებოდა და საზოგადოებრივ აზრზე გავლენას ახდენდა. ლიტე-

რატურის ეს ყანრი მის მიზნებსაც ესადაგებოდა, რადგან ნიჭიერი კაცის ხელში ძლიერ იარაღს წარმოადგენდა და მისი დანერგვა საქართველოში აუცილებელი იყო იმ მანკიერი ადათ-წესების, ზნე-ჩვეულებების და მოვლენების წინააღმდეგ საბრძოლველად, ერის განვითარებას რომ უშლიდა ხელს. ილიას არ უყვარდა მცონარეობა, უნდილობა, უმოქმედობა, მისი პოზიცია ყოველთვის აქტიური იყო, ხოლო სატირა თვითონ მოითხოვდა მწერლისაგან საერთო მოვლენის დაუნდობელ მხილებას, გაკიცხვას, დაცინვას, ისეთი შტრიხებით დახატვას, საზოგადოებას რომ შეაძრწუნებს, თავის თავში ჩაახედებს, თავის არარაობას დაანახევებს. ამისათვის კი საჭიროა პოეტური გაზვიადება, მაგრამ ზომიერად, ისე რომ სინამდვილე არ დაამახინჯოს, აღწერილი ამბავი ცხოვრებას არ მოწყვიტოს. ამ თვალსაზრისით ლუარსაბი მართლაც ტიპური აღმოჩნდა და გაზვიადებამ იგი უფრო კოლორიტული გახადა, ვიდრე გაახუნა და გააფერმკრთალა. ილიას ისიც შეეძლო, რომ თავად-აზნაურობის ვადაგვარება დრამატული ან ტრაგიკული ფერებით დაეხატა, მაგრამ სატირა იმიტომ ამკობინა, რომ ბევრად უფრო მამხილებელი, მტკივნეული და შეურაცხმყოფელია. ამით ილიამ თავისი და იმ თანამემამულეების უპირატესობას დაუსვა ხაზი, ვინც საერთო ინტერესებისათვის იბრძოდა. ეს უპირატესობა კი მას იმისთვის სჭირდებოდა, რომ გაკიცხულისათვის სულერთი არ ყოფილიყო, ვინ კიცხავდა მას. ასე მიაღწია ილიამ მიზანს. „კაცია-ადამიანის?!“ დაბეჭდვამ საქართველოში დიდი აურხაური გამოიწვია, აყაყანდნენ ისინი, ვისაც ლუარსაბის ტიპიურობა გულზე მოხვდა, გაიძახოდნენ, ილია ქართველ თავად-აზნაურობას ცილს სწამებსო, ლუარსაბი არარეალურად, გაზვიადებულად დაგვიხატაო, მაგრამ ილია მათ აყაყანს ყურს არ უგდებდა, რადგან „წმინდა იყო განზრახვა და სურვილი მისი“, რაც პირდაპირ გამოთქვა ერთ-ერთ ლექსში:

ჩემზე ამბობენ: „ის სიკვამლე ქართლისას ამბობს, ჩვენს ცულს არ მალავს, ვე ხომ ცხადი სიძულვილია!“
ბრიყვი ამბობენ, კარგი გული კი მაშინვე ცნობს —
ამ სიძულვილშიც რაოდენი სიყვარულია!

იმ პრობლემას კი, თავად-აზნაურობასა და გლეხობას შორის რომ ხილია ჩატეხილი და ამ ხიდს კვლავ გადება, გამოთელება სჭირდება,

ილიამ მეორე მოთხრობა „ოთარაანთ ქვრივი“ მიუძღვნა. ესეც საერთო ეროვნული პრობლემა იყო, რადგან გათიშული ერის ქვრივი-აზნაურობის დარაზმვა გაცილებით უფრო ძნელია, ვიდრე მოტიანის, ერთი ინტერესებით გამსჭვალულის. ილიამ იცოდა, რომ მომავალში ეს მაინც ასე მოხდებოდა, თავად-აზნაურობას უნდა დაეთმო დაუმსახურებელი პრივილეგიები და გლეხობას მეტი უფლებები მოეპოვებინა, მაგრამ ერჩია ეს დროზე, მშვიდობიანად მომხდარიყო და სოციალური თანასწორობისათვის ბრძოლაში რაც შეიძლება ნაკლები სისხლი დაღვრილიყო თანამემამულეთა შორის. მისი აზრით, ეროვნული ენერჯია სოციალურ ბრძოლაში კი არ უნდა დახარკულიყო, არამედ ეროვნულ-განმათავისუფლებელ ბრძოლას მოხმარებოდა. სხვა საკითხებთან შედარებით ეს იყო უპირველესი და უმთავრესი ამოცანა. ამ ამოცანას კი უგლახებოდ თავად-აზნაურობა თავს ვერ გაართმევდა, რადგან მიწის მუშა და რიგითი მეთმარი გლეხი იყო, ამდენად ეროვნული ენერჯიის დიდი დოზის მატარებელიც. ილიამ „ოთარაანთ ქვრივი“ თავადიც და გლეხიც ქართველი ხალხის ისტორიული განვითარების დამახასიათებელ ვითარებაში ჩააყენა და მათი ურთიერთობაც, შეგნებაც და ფსიქოლოგიაც ამ პოზიციიდან დაგვიანახა. არჩილი გრძნობს, რომ საჭიროა თავადსა და გლეხს შორის ახალი ხიდის გადება, ეროვნული ენერჯიის გაერთიანება, გათიშვა და ანტაგონიზმი ერთსაც ვნებს და მეორესაც, ქვეცნობიერად ამას გიორგიც გრძნობს, წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი ვერ გაბედავდა კესოს შეყვარებას, მაგრამ ამგვარ სოციალურ გარდაქმნას, ჯერ ერთი, დიდი ეროვნული თვითშეგნება, ძალა, ეჭყაცობა სჭირდება, მეორეც, ამისათვის მზად უნდა იყვნენ არა მარტო ცალკეული პირები, არამედ მთელი საზოგადოება. მაგრამ როცა საქმე საქმეზე მიდგა, ამისათვის საზოგადოება კი არა, არც არჩილი, არც კესო და არც გიორგი არ აღმოჩნდნენ მზად. ხილა არ გაიღო, არ გამოთელდა, მაგრამ ილიამ მაინც დიდი საქმე გააკეთა იმით, რომ ეს მტკივნეული ეროვნული საკითხი ასე მწვავედ დასვა და მშვენიერ პოეტურ სამოსელში გაახვიდა. „ოთარაანთ ქვრივი“ ქართულ ლიტერატურაში ერთ-ერთი ყველაზე შეკრული, ტყვადი,

კომპოზიციურად სრულქმნილი, ემოციურად დაძაბული ნაწარმოებია, რომელსაც თავიდან ბოლომდე გასდევს დახვეწილი უბრალოება.

ილიას ეროვნული, საზოგადოებრივი და სოციალური იდეალები ყველაზე ცხადად მის პოეზიაში გამოიხატა. აქ იჩინა თავი სულიერი განახლებისა და ცნობიერი ქმედებისაკენ ლტოლვამ, სინამდვილის სწორად, რეალურად დანახვამ, პრობლემასთან უშუალოდ, თავისუფლად მისვლამ. მისი ლირიკული აღსარებები, ეროვნულ-განმათავისუფლებელი ბრძოლის მოტივები, მისი სოციალური ქედრადობის მოწოდებები და მომავლის იმედიანი ჰერეტიკა მკაცრ აზრობრივ საფუძველზე დაფუძნებული და გამსჭვალულია შინაგანი რწმენით. ილიას პოეზიაში იგრძნობა სულიერი მიმის, მოძღვრის, წინამძღოლის ძლიერი ხმა, მისი შემოქმედებითი ენერჯია და ცხოვრების აზრი. ყოველი მისი პოეტური სტრიქონი აქტიური, ნატიფი და მიზანდასახულია, ყოველი მისი ლექსი და პოემა თვისობრივად ახალი, დროის სულისკვეთების გამომხატველი, სიტყვისა და ქმედების გამაერთიანებელი. ილიას საოცრად ეხერხებოდა აზრის ერთფოკუსში თავმოყრა, შეკუმშვა, დამუხტვა. მისი პოეზია სტაბილური, თავიდან ბოლომდე ორგანიზებული და ბოლომდე იდეურია. მას შემდეგ, რაც ილია განთავისუფლდა რომანტიკოსების უმნიშვნელო გავლენისაგან, მისი პოეზია ეროვნულ-განმათავისუფლებელ ბრძოლას დაუკავშირდა და თავისი იდეები ორგანულად მიუხსნადა ხალხის ინტერესებს. იგი ლექსით ეხმებებოდა საზოგადო და პოლიტიკურ მოვლენებს, რომლებიც ეროვნულ-განმათავისუფლებელ მოძრაობასთან იყო დაკავშირებული და ამა თუ იმ ხალხისათვის წარმატება მოჰქონდა. მან სატირა პოეზიაშიც შემოიტანა და ისეთი მახვილი და ბასრი გახდა, როგორც პირობაში. ამის ნიმუშებია: „რა ვაკეთეთ, რას ვჭერებოდით“, „ბედნიერი ერი“, „გამოცანები“, „კიდევ გამოცანები“ და „პასუხის პასუხი“.

თავიდან ილიამ რომანტიკული ლექსების წერას მიჰყო ხელი, სადაც მარტობაზე, სევდაზე, წუთისოფლის მოუწყობლობაზე ჩიოდა, მაგრამ მალე მიხვდა, მისი ტემპერამენტისა და ხასიათის კაცისათვის, მისი გაუბედურებული ერის შვილისათვის ამგვარი ჩივილი, პასიური ჰერეტიკა, უმოქმედობა შეუ-

ფერებელი იყო და რეალური ქმედების, ბრძოლის გზას დაადგა, რასაც, რა თქმა უნდა, კულტურული ქვეყნების ცხოვრებაში მიმდინარე პროცესსაც შეუწყობ ხელი. ნახლებული ენა, პოეზია, ლექსი იმ მიზნების გამომხატველი გახდა, რასაც მოითხოვდა სინამდვილე და არა ილუზია. რომანტიზმის უგულვებელყოფა, სინამდვილის რეალურად აღქმა იყო იმის მიზეზი, რომ ილიამ წარსულსა და ისტორიას ზურგი კი არ აქცია, მარტო უარყოფის გზას კი არ დაადგა, არამედ წინ ყურება, ხალხის მომავალზე ფიქრი მოითხოვა, რაც იმ დროს აუცილებელი იყო „მოკლული სიცოცხლის ძალის“ აღსადგენად.

მას ნულარ ვსტირით, რაც დამარხულა,
რაც უწყალოს დროთ ხელით დანთქმულა.
მოვიკლათ წარსულ დროებზედ დარდი...
ჩვენ უნდა ვსლით ეხლა სხვა ვარსკვლავს...
ჩვენ უნდა მივიცეთ მომავალი ხალხს.

თუ როგორ უყვარდა ილიას სამშობლო, როგორი შინაგანი გზნებით იყო მისდამი განწყობილი, რამხელა ადგილი ჰქონდა მის გულსა და სულში დათმობილი, როგორ იყო გასულიერებული და დედის სახესთან გაიგივებული, როგორ აღამებდა და ათენებდა მასზე ფიქრში, ამაზე ცხადად მეტყველებს მთელი მისი პოეზია, კონკრეტულად კი ამ სიყვარულს ერთ უსათაურო ლექსში შემდეგი სიტყვებით გამოთქვამს:

მას აქეთ, რაკი შენდამი ვცან მე სიყვარული,
ჰოი, მამულო, გამოკრთა მე ძილი და შეკბა!
შენს ძარღვის ცემას მე ყურს ვუვადებ სულგანაბელი,
ღამე თენდება ეგრეთ ჩემი და დღე ღამდება.

მაგრამ ილიას სიყვარული იყო მთელი მისი არსების მომცველი, ურყევი, ქმედითი და ამიტომ მკაცრად იბრძოდა ქართველი ხალხისათვის დამახასიათებელი იმ მანკიერი თვისებების აღმოსაფხვრელად, ისტორიულად რომ გამოჰყვა და რაც ახალმა დრომ, ახალმა ვითარებამ შესძინა. მან იცოდა, ხალხი რომ სულიერად განახლდეს, შესისხლბორცებული უნდა ჰქონდეს ქრისტიანული ზნეობა, უნდა შეეძლოს ტანჯვით განწმენდა. როგორც თითოეულმა პიროვნებამ, ასევე მთელმა ერმა უნდა იცოდეს წინასწარ, რა უნდა, რისთვის ცხოვრობს, რისთვის იღვწის და მის ამ მოღვაწეობას ეთიკურ-ზნეობრივი საფუძველი უნდა

ვაჩნდეს. ის ხალხი, რომელიც ნათელი მიზნისა და ზნეობრივი სრულყოფისაკენ არ იღივლებას, წინ ვერ წვა, ვერ მოიპოვებს თავისუფლებას, ვერ მოუვლის საკუთარ ქვეყანას. ამიტომ იყო ასეთ დიდ მნიშვნელობას რომ ანიჭებდა ილია ზნეობას, პატიოსნებას, მოქალაქეობრივ კეთილსინდისიერებას. მაგრამ ვაჩანსალების გზას რომ დაადგე, უნდა იცოდე რა სწეულებანი, რა მანკიერებანი გპირს და მხოლოდ ამის შემდეგ შეუდგე სამკურნალო საშუალებების ძებნას, თვით ილიას სიტყვებით რომ ვთქვათ „ჩვენი ქირი უნდა ვიცოდეთ, მისი სიკრძა-სიგანი ვაზომილი უნდა გვეკონდეს“ და ილიამ მხოლოდ მას შემდეგ დაიწყო ხსნის ძებნა, როცა ამ ქირს ბოლომდე ჩაწვდა და საჯაროდ ამხილა. აკაკი ბაქრაძე თავის წიგნში „ილია ჭავჭავაძე“ ამის შესახებ შემდეგს წერს: „საქართველოს ბედის მძებნელის დიდი მისია რომ შეესრულებინა. ილიას ზედმიწევნით უნდა სცოდნოდა ჩვენი ხალხის წარსული და აწმყო, ხასიათი და თვისება, ზნე და ჩვეულება, სულიერი წყობა და გონებრივი ავლადიდება.

ფანტიკოსის სიყვარულით და დაუნდობლობით უნდა გაეჩინა, გაეჩხრიკა, აეწონდაეწონა ყოველივე, ასეც მოიქცა. ანატომის გულგრილობით დადო საოპერაციო საჩუქელზე საქართველოს ეროვნული სხეული. არ დაუტოვებია კუნჭულიც კი შეუღოწმებელი და დასვა თავზარდამცემი დიაგნოზი“:

ჩვენისთანა ბედნიერი,
 ვანა არის სადმე ერი?
 მძიმე ყალბით,
 ლამაზ ფანლით
 მორთული და მშვენიერი.
 უწყინარი,
 უჩინარი,
 ქედრეკილი, მაღლიერი:
 უშფოთველი,
 ქვემბრომელი,
 რიგიანი, წესიერი,
 ყველა მუნჯი,
 ვით ჯორ-ცხენი,
 ნახედნი და ღონიერი.
 ჩვენისთანა ბედნიერი,
 ვანა არის სადმე ერი? და ა. შ.

ყველაფერი ეს ილიას იმისათვის სჭირდებოდა, რომ ერის სულიერად ხსნის გზა გამოეჩინა, საქართველოს მომავალი ბედის მკედელი ყოფილიყო, სხვაგვარად ამ სინჯვასა და

ჩხრეკას აზრი არ ჰქონდა და ამიტომ საინტერესოა, რა გზა იპოვა ილიამ, რა დასკვნა მდგ მივიდა. ილია რომ ქრისტიანული ფილიკიას დიდ მნიშვნელობას ანიჭებდა, ახლომდგასა და ხელოვნებას შორის რომ დიდ ნათესაობას პოულობდა და როგორც კერძო პირის, ასევე ერის ხსნას რომ ზნეობრივ სრულყოფაში ხედავდა, ამას ადრეც მიაქციეს ყურადღება, კონსტანტინე გამსახურდიამ კი ეს აზრი ცხადად და დასაბუთებულად გამოთქვა. მაგრამ ეს საკითხი სპეციალურად შეისწავლა აკაკი ბაქრაძემ, ილიას „განდეგილი“ სულ სხვა კუთხიდან დაინახა და შემდეგ დასკვნამდ მივიდა. „როცა პიროვნების სრულყოფის პროცესი დამთავრდება, იწყება ერის ხსნა. ყოველმა კაცმა ხორცია უნდა მისცეს სულისათვის, მაშინ ვახდება შესაძლებელი ერის განთავისუფლება. განდგომილსაც ეს გზა უნდა გაეკვლო. ჯერ საკუთარი სულის ხსნისათვის უნდა ებრძოლა და შემდეგ მიეცემოდა საშუალება მამულზე ეზრუნა. მაგრამ პიროვნების სულის ხსნა არ არის იოლი საქმე. ამისათვის გვარცმულის რწმენა, ნებისყოფა და ენერჯია უნდა ჰქონდეს კაცს. მისი სულის სიმტკიცისა და ძალის პატრონი უნდა იყოს. სხვაგვარად არაფერი გამოვა. რაკი განდეგილს ეს თვისებანი არ აღმოაჩნდა, დაიღუპა კიდევ. ეს საკვდილი სულის სიმტკიცის, ძალის, ენერჯიის, ნებისყოფის აღზრდისაკენ მოუწოდებს მკითხველს“.

აქედან ის დასკვნა უნდა გამოვიტანოთ, რომ ილია თვითონ იყო ძლიერი პიროვნება, რომელიც ზნეობრივი სრულყოფისაკენ ისწრაფოდა და თანამემამულეებსაც აქეთვე მოუწოდებდა. მაგრამ ილიას მიაჩნდა, რომ ძლიერი პიროვნება უნდა იყოს კაცთმოყვარე, ზნესრული, შინაგანად რბილი. იგი უნდა ემსახურებოდეს სიკეთეს, მიეღს თავის ნიჭსა და ძალ-ღონეს ხალხს ანმარდეს და თუ ეს საჭირო იქნება, მისთვის თავის გაწირვაც უნდა შეეძლოს. ასეთ ვაჟკაცს ამშვენებს კიდევ გულთბილობა, რადგან ეს დიდსულოვნების ნიშანია და არა სისუსტისა. ამ აზრს შემდეგი სიტყვებით გამოხატავს ილია ისტორიულ პოემაში „ღმიტრი თავდადებული“:

მართალს ვაჟკაცს ის ამშვენებს,
 როცა გულითაც ღიბილია.
 რკინის კაცის თვალში ცრემლი
 დიდსულოვნების შვილია.

ისტორია, ისეთი ბედუქუდმართი ისტორიაც კი, როგორც ქართველ ხალხს არგუნა ბედმა, დიდი სიმდიდრეა. ესაა ერის განვითარების, მისი სულიერი ქმედების, მისი ღვაწლის აღნუსხვა და შეფასება, რაც გავლენას ახდენს ხალხის ხასიათზე, მის მრწამსზე, მოვლმხედველობაზე და რაშიც ისახება მთელი ერის ნიჭი და უნიკობა, ვაჟაკობა და სიმბდალე, ქმედითობა და უმოქმედობა, თავისუფლების სიყვარული და ქვეშევრდომული მიდრეკილება, ზნეობა და უზნეობა. ამიტომ ილიამ, რომელსაც ეროვნული ცხოვრების ყველა სფერო, ყველა ასპექტი აინტერესებდა, ზედმიწევნით კარგად იცოდა საქართველოს ისტორია, პირველწყაროსაც თვითონ იძიებდა, ამაზე ცხადად მეტყველებს მისი ისტორიული ნარკვევები. ისტორიული საკითხების გაშუქების ან ისტორიული თემის მხატვრულად დამუშავების დროს, ილია ყოველთვის მთელი საქართველოს სახელით ლაპარაკობდა და არა რომელიმე მისი კუთხის. ილია სასტიკი მოწინააღმდეგე იყო ყოველგვარი სეპარატიზმისა და კუთხურობისა. ამიტომ მისთვის საქართველოს ისტორია მთელი ქართველი ხალხის კუთვნილება იყო: „ყოველი ერი თავის ისტორიით სულდგმულობს. იგია საგანძე, სადაც ერი პოულობს თავის სულის ღონეს, თავის სულის ბგერას, თავის ზნეობითს და გონებითს აღმატებულობას, თავის ვინაობას, თავის თვანებას... ერი, ერთის ღვაწლის დამდები, ერთს ისტორიულ უღელში ბმული, ერთად მეგრძობლი, ერთსა და იმავე ჭირსა და ღონისში გამოტარებული — ერთსულოვნებით, ერთგულობით ძლიერია“.

ილიამ ისტორიული თემა მხატვრულ ნაწარმოებსაც დაუღო საფუძვლად და დაგვიტოვა მშვენიერი პოემა წმინდანად შერაცხული ქართველი მეფის დიმიტრის ტრაგიკულ აღსასრულზე. საქართველო მეტისმეტად მდიდარია ტრაგიკული ამბებით, გმირიც და წმინდანიც ბევრი ჰყავს, მაგრამ ილიამ მაინც დიმიტრი თავდადებულზე შეაჩერა არჩევანი. ეს არ შეიძლება შემთხვევითი იყოს, რადგან ყოველი მისი ნაწარმოები უმკაცრესი მიზანდასახულობით იყო გაპირობებული. ჩვენი აზრით, დიმიტრი თავდადებულის მარტივობით ასე ძლიერ იმიტომ დანტერესდა ილია, რომ დიმიტრით ნებაყოფლობით იკისრა წამებულას ხვედრი და მიუხედავად მრავალი მუდარანის

და მისი გადაწყვეტილების საწინააღმდეგო მოსაზრებებისა, თავისი აზრით ბოლომდე გიტანა და თავისი გმირული სულისკვეთებით ეტყობა ეს საკითხი, გმირის თავგანწირვით ხალხისათვის თავის მსხვერპლად გაღება ილიასაც დიდად აინტერესებდა და ამგვარი გმირობა, ამგვარი ზნეობრივი სიღიალე მისი ხასიათისთვისაც ბუნებრივი და დამაპასიათებელი უნდა ყოფილიყო, რადგან ქართველი ხალხისათვის თვითონ იყო პირველი მაგალითის მიმცემი. ამავე დროს ხელეწიფებოდა საზოგადოებრივი საქმეების წარმართვა, მთელი ერის ხელმძღვანელობა, თვითონაც მთელი სიცოცხლე ხალხს ემსახურებოდა და შინაგანად ალბათ მზად იყო თავი გაეწირა სამშობლოსათვის და ასეც მოიქცა. უნდოდა თუ არა და ალბათ უნდოდა მთელი თავისი ცხოვრება ისე წარემართა, რომ სამშობლოს სამსხვერპლობზე მიეტანა თავი, რასაც, ცხადაა, მრავალმა სხვადასხვა გარემოებამაც შეუწყო ხელი. „დიმიტრი თავდადებული“ ისე დაწერილი, მასში იმდენი ილიასეული ნააზრევია ჩაქსოვილი, რომ მსგავსად დიმიტრისა, ხორციელი სიკვდილი ილიასაც არაფრად მიაჩნდა. ბუნებრივ სიკვდილზე უფრო მეტად ილიას აშინებდა სიცოცხლის უქმად გატარება, ამქვეყნიდან უკვალოდ წასვლა. ამ აზრს ილია ერთ-ერთ ლექსშიც გამოთქვამს და დიმიტრი თავდადებულსაც შემდეგ სიტყვებს ათქმევინებს:

არ არს მკვდარი, ვინცა მოკვდეს,
და ხალხს შეწიროს ღღენია,
მკვლად იგი თქმულა, ვისაც აქ
სახელი არ დარჩენია.

ილია არ ეხება დიმიტრის არც აღრინდელ ცხოვრებას, არც ხასიათს, არც მისი მეფობის ნაკლსა და ღირსებას, მთელი მისი ყურადღება გამახვილებულია მხოლოდ ერთ ფაქტზე, ნებაყოფლობით თავგანწირვაზე და აქ იგი კვლავ აყენებს ღმერთთან მიახლოების, ღმერთის მსგავსად მოქცევის პრობლემას, რაც ილიას, ეტყობა დიმიტრიზე ნაკლებად არ აწუხებდა და სურდა ღმერთამდე, უზუნაეს რწმენამდე საკუთარი სულის სიღიადით მისულიყო, მის სულშიც დროზე დამთავრებულიყო ის პროცესი, ადამიანს რომ ხალხისათვის თავის გააწირად ამზადებს და მაც-

ხოვრის ნების თავისუფლებამდე მიჰყავს. ამ აზრს პოემის გმირი შემდეგი სიტყვებით გამოხატავს:

განა თვით ქრისტე-ღმერთსა
გადარჩენა არ ძალ ედგა,
არ ინება და ქვეყნისთვის
ღმერთი იყო და ჯვარს ეცა.

ქართველი ხალხის სულიერი კულტურისა და იდეურ-ესთეტიკური მრწამსის განვითარებისათვის აუცილებელი იყო მყარი საფუძველი ჩაყროდა ნამდვილ ლიტერატურულ კრიტიკას და მულმივმოქმედ ქართულ პრესას, რის გარეშეც მტკივნეული ეროვნული საკითხების დასმა, მათზე მსჯელობა და გადაწყვეტილების ცხოვრებაში გატარება შეუძლებელი იყო. იმ დროს როგორც პრესა, ასევე ლიტერატურული კრიტიკა უკვე წარმოადგენდა იდეოლოგიური ბრძოლის მძლავრ იარაღს და ვის ხელშიც ეს იარაღი იქნებოდა, საზოგადოებრივ აზრზეც ის მოახდენდა გავლენას. გარდა ამისა, იმ წერილობითი ძეგლების გამოუქვეყნებლობა, ქართველ ხალხს მემკვიდრეობით რომ ერგო წილად, ძალზე აფერხებდა მათ შესწავლას, შეფასებას და კულტურულ საგანძურში თავმოყრას. ამ საქმეს კი პრესის გარეშე არაფერი ეშველებოდა. ყველაფერი ეს სასწრაფოდ მოსაგვარებელი, საშურო საქმე იყო და ილიამაც არ დააყოვნა, საფუძველი ჩაუყარა როგორც ახალ ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკას, ასევე იმგვარ პრესას, ქართველ ხალხს რომ სიმართლეს ეტყოდა და სარგებლობას მოუტანდა. ამით ილიამ იმას მიაღწია, რომ ესაუბრებოდა არა საზოგადოების ვიწრო წრეს, არამედ მთელ ქართველ ხალხს. ქართული კრიტიკა და ქართული პრესა ზრდიდა ეროვნული აზროვნების მასშტაბებს, თავის ვავლენის სფეროში ითრევდა საზოგადოების ფართო ფენებს, იწვევდა კამათს, მსჯელობას, განსჯას, მტრობასაც კი.

ისეთ შეუპოვარ და მედგარ კაცს, როგორც ილია იყო, ცხადია, დამფასებლებიც ბევრი ჰყავდა და მოშურნენიც, ცილისმწამებლებიც და მტრებიც, მხოლოდ ეს იყო, ცოცხალს პატიოსნად ბრძოლას, სახალხოდ გამოწვევას ვერ უბედავდნენ და ისეთ შეთქმულებებს უწყობდნენ, თითქოს სახელმწიფოს გამგებელი ყოფილიყო. მიუხედავად ამისა, უაღრესად პრინციპულ ბრძოლაშიც კი

თვით ილია დიდსულოვნებას ნული საქმისათვის თავდადებას და კეთილშობილებას იჩენდა. ისე უფროსნივთობადა თითოეულ ქართველს, როგორც საკუთარ შვილს, ისე ახარებდა ყოველი ქართველის წარმატება, როგორც მოძღვარს შეგირდისა. ამის მაგალითები მის ცხოვრებაში ბევრია და აქ აღარ მოვიტანთ. ილიამ უფრო სწრაფად, უფრო მტკიცედ გააერთიანა საქართველო, ვიდრე ამას ქართველი მეფეები ახერხებდნენ. მან ხალხს გაუქარწყლა „რიცხოვრივი სიმცირის“ გრძობა და მომავლის იმედი შთაუწერა. იგი დემოკრატი იყო მთელი თავისი შეგნებით, მაგრამ ამავე დროს მოითხოვდა ეს დემოკრატია ერების ურთიერთობაზეც გავრცელებულიყო, ჯერ ეროვნული თანასწორობა დაეშვათ და შემდეგ ებრძოლათ სოციალური თანასწორობისათვის. ასეთი იყო მისი დევიზი და სწორედ ეს არ აწყობდათ ილიას მტრებს.

ილიას მოკვლა ქართველი ხალხისათვის არა მარტო ზურგში ლახვრის ჩაცემა იყო, არამედ სულიერი ტრავმაც, იმ ზნეობის ხელყოფა, რის ასამაღლებლადაც ილია მთელი სიცოცხლე იბრძოდა. ასეთი ტრაგიკული ბედი, უკვლოდ არ ქრება და ერის სულსა და მეხსიერებას ნაუღვევად აჩნია. მოკლეს კაცი, რომელმაც მთელი ერის გმირული ხასიათი საშუალოზე გამოიტანა, რომელიც შეუპოვარად ებრძოდა ყველას, ვინც მის ხალხს ცილს სწამებდა, ამცირებდა, ამდაბლებდა, რომელმაც აღმოფხვრა ის უმწეობა და დაბნეულობა, დამოუკიდებლობის დაკარგვამ და სოციალურმა ძვრებმა რომ გამოიწვია, მოკლეს კაცი, რომელმაც ხალხს გზა გაუკაფა სინათლისა, რწმენისა და ბრძოლისაკენ, რომელმაც მისი ისტორია, კულტურა, ხასიათი საქართველოს ფარგლებს გარეთ გაიტანა და ცივილიზებულ ხალხებს გააცნო, მოკლეს იმ დროს, როცა მთელ მსოფლიოში დიდი პოლიტიკური და სოციალური ცვლილებები იწყებოდა. ილიაზე ზედგამოჭრილია სიტყვები, დავით გუგუშვილიმ ვახტანგ მეექვსეზე რომ დაიტყრა:

ვაი, რა ბოძი წაიქცა,
სახლ-კარი თავს დავექცეო!

გაფრთხილი. შენც არ დაგვექცე,
ღვთის მდლსა, მაგრა დექ ცო!

საქართველოს
სამხრეთ-აღმოსავლეთი
საქართველოს



შალვა გვიანიანი

შემოდგომის ნატურმორტი



ქართული
ნაციონალური
ბიბლიოთეკა

არაგვის
უღრმობა

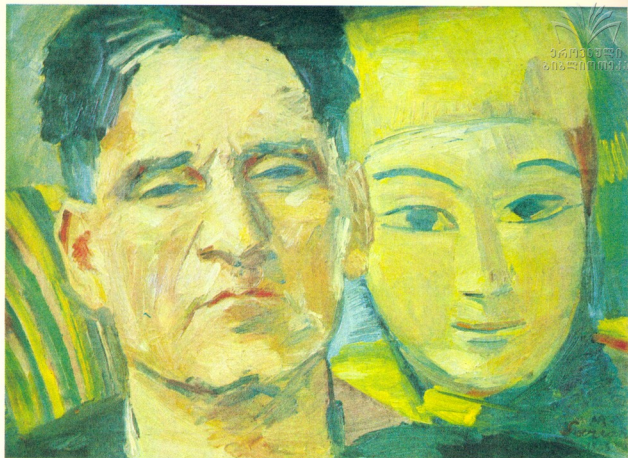


საქართველოს
განათლების



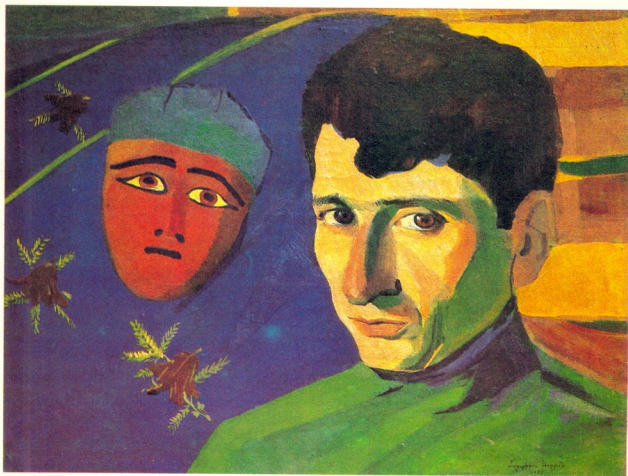


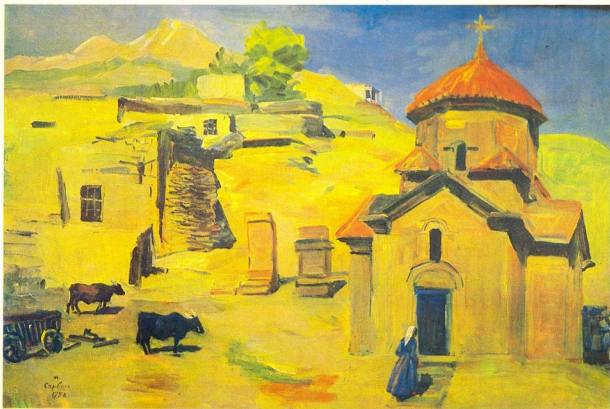




აკვიპორტრეტი ნილით

ელიშე ჩარენცის პორტრეტი





სი მხატვრები ვ. სეროვი, კ. კორო-
ვინი, ი. ლევიტანი, ა. კორინი. მხა-
ტრული გამოსახვის ენით მისი
ადრინდელი ნამუშევრები ფრანგ
იმპრესიონისტებს უახლოვდება.
სურათებში „ოცნებები“, „ზღაპ-
რები“ აღმოსავლური თემა გა-
დაწყვეტილია სხივოსან ფერე-
ბში, რომანტიკულ-ოცნებისეული
განწყობილებით, ეგზოტიკის გან-
ცდით. განსხვავებული, ახალი
ხედა ჩანს „ავტოპორტრეტში“
(1909) და ქალაქის პეიზაჟებში,
რომელშიც შთაბეჭდავია ინტენ-
სიური, დეკორატიული ფერი,
— ნარინჯისა და ლურჯის შეხა-
მებით. ლაკონური ფერებით ვა-
მოცემული ფორმა ზოგად მხატ-
ვრულ სახეებს წარმოსახავს. კო-
ლორისტულ ძიებებს სარიანი ნა-
ტურმორტის ქანრში განაგრძობს
და მასში კიდევ უფრო ფარ-
თო შესაძლებლობებს ნახულობს
მხატვრული ამოცანების გადა-
საწყვეტად.

თბილისში გამართული რეტ-
როსპექტული გამოფენა მხატვ-
რის შემოქმედების ვრცელ პერი-
ოდს მოიცავს — პირველი გრა-

ფიკული ნამუშევრიდან (საქვა-
გებული ხეები“, 1901 წ.) სულ-
ბოლო ნახატამდე — „მთიანეთის
იზაი“, რომელიც სტრუქტურულად
ცოტა ხნით აღრვა შესრულებუ-
ლი. საქართველოს ხელოვნების
მუზეუმში გამართული ექსპოზი-
ციის გამორჩეულობა იმაშია, რომ
ნამუშევრები შეირჩა საბჭოთა კავ-
შირის სხვადასხვა მუზეუმში-
დან — ერევანში, საქართველოს
ხელოვნების მუზეუმიდან და ავ-
რეთვე კერძო კოლექციებიდან.
თბილისელები გაეცნენ სარიანის
ნაკლებ ცნობილ ტილოებს, რომ-
ლებიც ბოლო წლების მანძილზე
მხატვრის ნაწარმოებთა მუზეუმს
გადასცეს საჩუქრად მათმა მფლო-
ბელებმა, მათ შორის საზღვარ-
გარეთელმა თანამემამულეებმა.
ზოგიერთი ამ ტილოთაგან სარი-
ანის შემოქმედების პარიზის პე-
რიოდს მიეკუთვნება. ამ დრო-
ის სურათებიდან კი, როგორც
ცნობილია, ძალზე ცოტაა გადარ-
ჩენილი: 1928 წელს ორმოცამ-
დე ფერწერული ტილო შთანთქა
ხანძარმა გეზზე, რომლითაც მხა-
ტვარი სამშობლოში მოემგზავრე-
ბოდა.

სურათიდან სურათში ინაცე-
ლებს სამყაროს აღქმის ჰაბუკუ-
რი სიმძაფრე და სიმახვილე, სი-
ცოცხლის სიყვარული, მისი
შეგრძნება, როგორც ღვთაებრივი
ზენდიერებისა და მარადიულობისა.
სარიანის შემოქმედების მა-
გიტრალური ხაზთანაა დაკავში-
რებული სომხური ფერწერის ყვე-
ლა ქანრის განვითარება, დეკორა-
ტიული პანოსა და წიგნის ილუს-
ტრირების ხელოვნების წინსე-
ლა. ყველა ამ სფეროში მხატ-
ვარმა სრულად გამოხატა ეროვ-
ნული მსოფლადქმის სული. სა-
რიანისეული ხაზი, მისი ფერწე-
რული მეთოდი და წერის მანე-
რა ეროვნული აზროვნებითაა ნი-
მანდებული. ილია ერენბურგის

სომხეთის სსრ მხატვართა
კავშირის ემბლემა



თქმით, მხატვრის ფესვები სომხეთის მიწაშია, ხოლო მისი ფუნჯის სილაღემ საზღვრები არ იცის. გარკვეული აზრით, სარიანმა გახსნა სამყარო თანამედროვე სომხური პეიზაჟისა, როგორც სამშობლოს ხატის, როგორც ხალხის სულის გამომსხივებლისა.

ოსტატის ქმნილებები, მშობლიური ქვეყნით შთაგონებული, ნათელპყობს ჭეშმარიტად მონუმენტურ, ეპიკურ საწყის სარიანის შემოქმედებაში. გაწონასწორებული ფერადოვანი ლაქებით სურათებში მიღწეულია სივრცისა და სიღრმის შთაბეჭდილება, ფერისა და სინათლის პარმონიკი მაყურებელში ბადებს სიმყუდროვისა და სიმშვიდის შეგრძნებას. თემატურ სურათებში,

სხვადასხვა ქანრის ტილოებში, — პორტრეტი იქნება ეს, ნატურმორტი თუ პეიზაჟი, — სარიანმა შექმნა ნაწარმოებთა მთელი ციკლები, რომლებშიც ჩაქსოვილია მხატვრის ფიჭრი ცხოვრების მარადიულობასა და უწყვეტობაზე. შეიღი სურათისაგან შემდგარი სერია „ჩემი სამშობლო“ გამოირჩევა სახეთა მთლიანობით, მაღალპოეტურობითა და ფილოსოფიური განსჯის სიცხოველით. სიცოცხლის ფილოსოფიური განსჯა იკითხება ავტობორტრეტში „სამი ასაკი“. სარიანმა ექვს ათეულს გადააბიჯა, როცა, დიდი სამამულო ომის მრისხანე პერიოდში, შექმნა თავისი კომპოზიციით ესოდენ უჩვეულო სურათი. ოსტატმა აქ ავტობორტრეტი წარმოსახა სამ ასაკში — სიჭაბუკეში, სიჭარმაგვსა და ხანში შესული — დაბრძენებული, მახვილი მზერით, ამ ნაწარმოების სიმბოლიკა ერთხელ კიდევ ნათელპყობს იმას, რომ ხელოვანის შემოქმედებამ უკან მოიტოვა სიბერეც და ფიზიკური არარსებობაც. სურათი გამსჭვალულია სამყაროს



კრილოვის ივანე-არაკის
ილუსტრაცია

ხედვის სიღრმით, მარადიული სიცოცხლისა და სიყვითის, სილამაზის რწმენით.

მარტიროს სარიანი ავტორია შესანიშნავი გრაფიკული ფურცლებისა, — თ. თუმანიანის, ა. ისააკიანის, ე. ჩარენცის, ფირდოუსის „შაჰნამეს“ და სხვა ნაწარმოებთა ილუსტრაციებისა. მაღალი პროფესიონალიზმითაა აღბეჭდილი მისი ნამუშევრები თეატრალურ-დეკორატიულ ხელოვნებაშიც.

თბილისში მოწყობილ გამოფენაზე განსაკუთრებული ინტერესი დაიმსახურა ქართულ თემებზე შესრულებულმა სურათებმაც — პორტრეტებმა და პეიზაჟებმა („პურის მოედანი“, „ქუჩა თბილისში“, „ქართული ქალი“ — 1917; „დავით ბაღრბაძე პორტრეტი“ 1934; „მოქანდაკე ნიკოლოზ კანდელაკის პორტრეტი“ — 1953 და სხვ.). საქართველოს და თბილისის განსაკუთრებული ადგილი უჭირავს სომეხი ოსტატის შემოქმე-



ქართველი ქალი

დებაში. სულ პირველად იგი საქართველოში ჩვენი საუკუნის დასაწყისში ჩამოვიდა (1915), — ავადმყოფი ჩამოიყვანეს მეგობრებმა. შემდგომში კი აქვე ჩაება შემოქმედებით და საზოგადოებრივ საქმიანობაში, მონაწილეობდა სომეხ მხატვართა ამხანაგობის ორგანიზაციაში, ე. თათევოსიანთან ერთად. 1916 წელს მის მიერ შესრულებული ემბლემა ამ ამხანაგობისა პირველად იყო ექსპონირებული თბილისში. მჭიდრო მეგობრული ურთიერთობა აკავშირებდა სარიანს როგორც სომეხ, ისე ქართველ მხატვრებთან და სხვა დარგის მოღვაწეებთან. ესენი იყვნენ ლ. გუდიაშვილი, ე. ახვლედიანი, თ. აბაკელია, ნ. კანდელაკი, ა. ქუთათელაძე, შ. ამირანაშვილი, გ. ლეონიძე, დ. ბადრიძე და სხვები. თბილისმა მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა სარიანის პირად ცხოვრებაშიც. 1915 წელს, მხატვრული ინტელიგენციის პოპულარულ კაფეში

„ჭიქა ჩაი“, მან გაიცნო ახალგაზრდა მასწავლებელი ლუსიკ აგაიანი და სულ მალე ჯგერჯგერად წერა მასზე წყნეთის პატარა ეკლესიაში. მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ვაჟყვა მას სიყვარული თბილისისადმი, რომელსაც თვლიდა „ერთ-ერთ ყველაზე თავისებურ და ულამაზეს ქალაქად“. ამ ქალაქში იგი ამოუწურავ მასალას პოპულობდა ფერწერისათვის. ფაქიზი სიყვარულითაა გადმოცემული ძველი ქალაქის განუყოფელი კოლორიტი პეიზაჟებში „პურის მოედანი“, „ქუჩა“. ძველი ქუჩაბანდები მხატვრის მიერ დანახულია არა მოგზაურისა და სტუმრის, არამედ თბილისის სურნელების ღრმად შემგვრძნობი ადამიანის თვლით. განსაკუთრებული მეგობრობა აკავშირებდა მარტიროს სარიანს ლადო გუდიაშვილთან. ეს მეგობრობა მჭიდროდებოდა თბილისში, პარიზსა და ერევანში, ჯერ კიდევ 1917 წლიდან დაწყებული — ამიერკავკასიის, საკავშირო და საზღვარგარეთის გამოფენებზე ერთობლივი მონაწილეობით. ერევნის, მ. სარიანის მუზეუმში დატულია მეგობრისთვის ლადო გუდიაშვილის ნახუქარი ტილო „წითელი ირმებით გასეირნება“ (1963).

ორი დიდი ხელოვანი ბოლო ხანს ერთმანეთს კვლავ ესტუმრნენ: თბილისში და ერევანში — სახელმწიფო სურათების გალერეებში გამართული მათი ნამუშევრების ექსპოზიცია მადალი ხელოვნების დათვალეობად იქცა დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70 წლისთავისათვის.

ეკთი ღღე თბილისის თეაზრებში

1987 წლის 12 მარტი

რუსთაველის სახელობის თეატრი

ღღეს რუსთაველის სახელმწიფო აკადემიური თეატრში უჩვენებენ წარმოდგენას — „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის აღმოსავლური საკრავების თანხლებით“ (პიესის ავტორები არიან ა. ჭიჭინაძე და რ. სტურუა). სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორია რობერტ სტურუა, კომპოზიტორი — გ. ყანჩელი, მხატვარი — გ. მესხიშვილი. პრემიერიდან უკვე ერთმა წელმა განვლო და მინც თეატრში მაცურებელი საზეიმო განწყობილებით მოღღს. ასეთი განწყობლება, ალბათ, სხვადასხვა მიზეზით არის გამოწვეული. მაგრამ მთავარი მინც ის არის, რომ რუსთაველის თეატრის ახლად რეკონსტრუირებული შენობის გახსნიდან სულ თენახევიარმა განვლო. თითქმის ხუთი წელი იმყოფებოდა რუსთაველის თეატრი თავის შენობის გარეთ და ისევე როგორც თეატრის ყოველ მუშაკს, მაცურებელსაც ენატრებოდა „ძველ“, საყვარელ შენობაში შესვლა, მითუმეტეს განახლებულსა და გალამაზებულ შენობაში.

სპექტაკლი ექვსი წუთის დავიანებით დაიწყო. ამ სენს ქართული თეატრი ალბათ ვერასდროს მოიშლის. დარბაზში სინათლე ჩაქრა, სცენაზე მსახიობი გამოღღს. ეს იმის მიმანიშნებელია, რომ წარმოდგენის მსვლელობა დაიწყო. დარბაზში ამ დროს წესით სამარისებული სიჩუმე უნდა ჩამოვარდეს, რათა ხელი არ შეეშალოთ მსახიობებს და იმ წესიერ მაცურებელს, რომელიც თავის დროზე მოვიდა თეატრში, დაიკავა თავისი ადგილი და მოემზადა მთელი გულისყურით სპექტაკლის საყურებლად. სამწუხაროდ, თეატრში მოქცევის ეს ელემენტარული წესი ჯერ კი-

ღღე ბევრს არ ესმის. სპექტაკლის დაწყებიდან კარგახნის განმავლობაში პარტერში ვერა და ვერ განელდა ჩოჩქოლი, რამაც ძალზე შემაწუხებელი და არასასიამოვნო შთაბეჭდილება დატოვა. ერთხელ და სამუდამოდ უნდა აიკრძალოს სპექტაკლის დაწყების წმედდე მაცურებელთა დარბაზში, მითუმეტეს პარტერში დავიანებული მაცურებლის შემოშვება. ამისათვის პირველ რიგში უნდა ჩაიკეტოს პარტერში შემოსასვლელი ყველა კარი. 12 მარტს კი, სპექტაკლის დაწყებიდან დაახლოებით ათი წუთის განმავლობაში, ვერ მოხერხდა პარტერში შემოსასვლელი ერთ-ერთი კარის დახურვა. იგი შემაწუხებლად ბრახუნობდა, ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, იმ ღღე კარიდან საშინლად უბერავდა. საბოლოოდ, როგორც იქნა, დარბაზი შეივსო, დაწყნარდა, ჩამოვარდა სიჩუმე და „წესიერ“ მაცურებელს საშუალება მიეცა წარმოდგენის მსვლელობისათვის თვალყური ეღღენებინა.

რას თავაზობდა ამ ღღეს რუსთაველის თეატრი სპექტაკლზე „კონცერტი ორი ვიოლინოსათვის აღმოსავლური საკრავების თანხლებით“ მოსულ მაცურებელს? გართობისა და დასვენების გარდა სერიოზულ, მისთვის მტკივნეულ, თანადროულ პრობლემებზე დაფიქრებასა და დავკვირვებას. ამ სპექტაკლში, თუ შეიძლება ასე ითქვას, წარმოჩენილია ჩვენი საზოგადოების თითქმის ყველა ფენა, თავისი პრობლემებით, თავისი ცუდი თუ კარგი მხარეებით. ეს მეორე მოქმედებაში გარკვეული სურათების სახით არის წარმოდგენილი, რაც ერთგვარ ლოგიკურ, აზრობრივ გაგრძელებად დასურათებას წარმოადგენს პირველი მოქმედებისა.

მეორე მოქმედება, როგორც უკვე აღვნიშნე, ერთგვარ ლოგიკურ, აზრობრივ გაგრძელებად დასურათებას წარმოადგენს პირველი

მოქმედებისა. აქვე სხვასთან ერთად გათამაშებულია ის, რაზედაც, პირველ მოქმედებაში მხოლოდ საუბრობდნენ. აქ ჩართულია აგრეთვე აღმოსავლური არაკები — რომელთა დანიშნულებაა მაცურებლისათვის გარკვეული მორალის გამოტანა. მეორე მოქმედებაში ქმედება რამდენიმე პლანზე ერთდროულად მიმდინარეობს.

საერთოდ უნდა აღინიშნოს, რომ პირველი და მეორე მოქმედება განსხვავებული არის გამოსახვის ფორმით. თუ პირველი მოქმედება ე. წ. ყოფით-რეალისტურ სტილშია გადაწყვეტილი, მეორე მოქმედებაში უფრო მეტად ჰარბობს ბუფონადა, იგი უფრო მეტად გასართობი ხასიათისაა. აქ რეჟისორი რობერტ სტურუა თავის ფანტაზიას აძლევს დიდ გასაქანს. რეჟისორმა სულ რამდენიმე შტრიხით მშვენიერად დაგვიხატა სხვადასხვა ტიპები: მილიციელის, ცოლ-ქმრის, დარაჯის, საყვარლის, ინტელიგენტთა და სხვა.

კიდევ რამდენიმე შენიშვნა მინდა ვთქვა მაცურებლისა და თეატრის ადმინისტრაციის ურთიერთობის გამო. ისევე როგორც პირველი, მეორე მოქმედების დაწყების შემდეგაც

გარკვეული დროის განმავლობაში დარბაზში არ შეწყვეტილა ხმაური და ჩიჩქოლი. პარტერში კვლავ უშვებდნენ დაგვიანებულ მაცურებელს. სპექტაკლის მსვლელობის დროს მაცურებელს ეტყობა გასეირნება მოუწევდა. იგი ერთი ადგილიდან, თითქმის ნახევარდა. ვინ ასწავლა მას თეატრში შუა სპექტაკლის დროს ასე მოქცევა, ვერ გეტყვით. იმ დღის მაგალითით ერთი რამ კი ნათელი გახდა, ქართველ მაცურებელს თეატრში მოქცევის კულტურა აკლია. სპექტაკლში ვახტანგის, არჩილის ვაჟის როლს ორი შემსრულებელი ჰყავს — ი. აფაქიძე და გ. მაგალობლიშვილი. 12 მარტის პროგრამაში ვახტანგის როლის შემსრულებლად აღნიშნული იყო გ. მაგალობლიშვილი, მაგრამ წარმოდგენაში ამ როლს ი. აფაქიძე ასრულებდა. ჩვენი აზრით, ასეთი უზუსტობანი თეატრში არ უნდა დაიშვებოდეს.

მთლიანად კი სპექტაკლი კარგად ჩატარდა.

მარინე ვასაძე

მარჯანიშვილის სახელოვის თეატრი

მრავალჯერ თქმულა და დაწერილა კიდევც, რომ ჩვენთან პრემიერისა და მისი მომდევნო რამდენიმე სპექტაკლის ნახვას თუ მოასწრებ, თორემ შემდეგ ისეთნაირად ირღვევა და იშლება სპექტაკლი, რომ მის ნახვას აზრი აღარა აქვს. ცალკეული გამოჩენისის გარდა, უმეტესად ასეა, არადა, რამდენი საინტერესო, კარგი სპექტაკლი დახარალებულა ამის გამო. ამგვარი არასტაბილურობაა ხშირად იმის მიზეზი, რომ ერთხელ ნახა სპექტაკლს, რამდენიმე წლის შემდეგ ველარც კი იცნობ, იმდენად სუსტი, უბადრუკი და მოსაწყენი სანახაობის მომსწრე ხდება. იმედის გაცრუებასთან ერთად დაქვავები კიდევც, ყოყმანობ, ნუთუ როდესმე მოგწონდა ეს სპექტაკლი და

გაინტერესებდა. შენს გემოვნებასა თუ კომპეტენტურობაში ეჭვი გეპარება. საბოლოოდ კი ერთ დასკვნამდე მიდიხარ, თუ თეატრი ვერ იწარჩუნებს ერთ რომელიმე სპექტაკლს სათანადო მხატვრულ დონეზე, ვერ უფრთხილდება მას, ან მსახიობები გულგრილნი გახდნენ, აღარ აინტერესებთ, აღარ აღელვებთ ესა თუ ის წარმოდგენა, სპექტაკლი უნდა ჩამოვიდეს სცენიდან.

ამგვარი აზრი დამებადა 12 მარტის რიგია: სპექტაკლზე ყოფნისას. მარჯანიშვილის თეატრში ილია ჭავჭავაძის „ასი წლის წინათ“ (დამდგმელი რეჟისორი — თემურ ჩხეიძე, მხატვარი — გოგი ალექსი-მესხიშვილი, კომპოზიტორი — გომარ სიხარულიძე) ხუთი წლის წინათ დაიდგა. სპექტაკლი ილია ჭავჭავაძის სამი ნაწარმოებისაგან შედგებოდა: „ოთარაანთ ქვრივი“, „მგზავრის წერილები“ და „აკაცია-ადამიანი!“ თუმცა სპექტაკლი ჩემთვის მეორე მოქმედების („მგზავრის წერი-

ლები“) შემდეგ მთავრდებოდა. მესამე მოქმედება („კაცია-ადამიანი?!“) ამჯერად მოუხსნიათ. სპექტაკლი ამით უკეთესობა უნდა დასტუბოდა, რადგან რეჟისორული ჩანაფიქრი სწორედ ამ ორ ნაწარმოებში („ოთარანთ ქერივი“, „მგზავრის წერილები“), იკითხებოდა, მესამე მოქმედება („კაცია-ადამიანი?!“) ამოვარდნილი იყო საერთო კონცეფციიდან. მაგრამ, სამწუხაროდ, იმდღევანდელი სპექტაკლი, ადრე ნანახის მკრთალ აჩრდილს: წარმოადგენდა.

ამის მიზეზი კი უპირველეს ყოვლისა თავიანთი საქმისადმი მსახიობების არაპროფესიონალური დამოკიდებულება იყო. მშრალად, მოვალეობის გულისთვის ტექსტის უგემურად წაკითხვის გარდა, მათ „შესრულებაში“ სხვა არაფერი შეინიშნებოდა. ამასთან ერთად საგრძობლად ჩქარობდნენ. ერთმანეთის რეპლიკებს არც კი უსმენდნენ და ამიტომ პარტნიორის ტექსტის პარალელურად მეტყველებდნენ, რაც დისპარმონიულ ჟღერადობას იძენდა. ერთ-ერთმა მაყურებელთაგანმა შენიშნა ამგვარი დამოკიდებულება და ხმამაღლა წამოიძახა: „ეტყობა სახლში ძალიან ეჩქარებათ“. მართლაც, საათნახევარში სპექტაკლიც დამთავრდა.

ძნელი ასახსნელია, რა არის ამგვარი გულგრილობის მიზეზი, სპექტაკლის „სიძველე“ თუ მაყურებელთა დარბაზის არასწორი რეაქციები. როგორც აღვნიშნე, მე ეს სპექტაკლი ადრეც მინახავს და მაშინ აღმაშფოთებელი იყო მაყურებელთა გულგრილობა, სიცივე და სასტიკი ქცევა. ალბათ ამანაც გარკვეული დანი დასვა ამ სპექტაკლისადმი მსახიობების განწყობას. მაგრამ იმ დღეს, 12 მარტს მაყურებელთა დარბაზი (იმ საღამოს მაყურებელთა რაოდენობა ძალზე მცირე იყო) საკმაო ყურადღებით უსმენდა სპექტაკლს და მეტ-ნაკლებად, შეძლებისდაგვარად ზუსტად რეაგირებდა. ოცი წუთის შემდეგ მსახიობების უბასუხისმგებლობა, გულგრილობა სცენიდან დარბაზს გადაედო. დარბაზში საუბარი თუ ხმამაღალი ხველება გახშირდა. ამას სკამების ახმაურება მოჰყვა, ხოლო დამაგვირგვინებელ აკორდად, მცირეწლოვანი ბავშვების დარბაზში სირბილი იქცა. სასიხარულოა, რომ მშობლები მცირეწლოვანი ასაკიდან აჩვენებენ ბავშვებს თეატრს, მაგრამ სპექტაკლებიც გონივრულად უნდა შეურჩიონ. არა მგონია, ხუთი-ექვსი წლის ბავშვებს ილიას პროზა ესმოდეთ

და სიამოვნებდეთ. ამიტომ, ბუნებრივია, მალე მოიწყენენ, თამაშს, გართობას მობინდოვებენ და სხვებსაც ხელს შეუშლიან. მარტო მსახიობებზე, არამედ მაყურებლებზეც მოქმედებს. ამგვარი შემთხვევის თავიდან ასაცილებლად თეატრამაც უნდა იზრუნოს. იმ დღეს ზოგიერთი ბავშვი პირველად იყო თეატრში და ყველა უნდა შეეცადოს, რათა თეატრი ბავშვის წარმოდგენაში, პირველ შთაბეჭდილებებში უღიმამო, მოსაწყენ, დამტანჯველ სანახაობად არ იქცეს, რადგან პირველი სპექტაკლი დიდხანს რჩება მეხსიერებაში.

12 მარტის სპექტაკლი კიდევ რამდენიმე ფაქტით არის აღსანიშნავი. იმ საღამოს სცენაზე იდგა ერთადერთი მსახიობი, რომელიც სრული პასუხისმგებლობით, შეგნებით, მთელი არსებით ასრულებდა თავის მისიას. ერთადერთი მსახიობი, თენგიზ არჩვაძე შევიდებოდა მძიმე ტვირთს. იგი მარტო ებრძოდა პარტნიორებს და მაყურებელთა დარბაზს. თ. არჩვაძის ავტორი დიდბუნებოვანი ადამიანია, რომელსაც კარგად შეუგნია საკუთარი ღირსება. მსახიობისთვის მთავარია არა ტრადიციული „ნამდვილობის“ ილუზიის შექმნა, არამედ ილიას რამდენიმე თვისების წარმოჩენის ცდა. ესენია სიღინჯე, დაფიქრებული შეუპოვრობა, დაუნდობელი სიმარტლის შეუღამაზებლად, დაუფარავად თქმის უნარი, საქმიანი ქადაგება. მსახიობი თითქოსდა სამყაროს ილიას თვალთ ჰვრეტს და ყოველ წიუნანს მაყურებლისათვის გასაგებს ხდის. თ. არჩვაძის ავტორის გარეგნულ სიღარბაილში აზრის მოძრაობა იკითხება, იგი აღესილია მღელვარე ფიქრით, მისი მიმართება მაყურებლისადმი უკომპრომისო შეუპოვრობით არის აღვსილი. ამ თვისებათა ერთობლობა მასშტაბურს ხდის პერსონაჟს და იმ მოვლენებს, რომლებსაც მისი ფიქრი დასტრიალებს. თ. არჩვაძის ავტორისათვის სევდანარევი ირონია წონასწორობის შენარჩუნების ერთადერთი გზაა.

ამას გარდა, ამ სპექტაკლშიც გამოიკვალნენ მსახიობები, ზოგიერთი ახალი შემსრულებელი შევიდა მასში, ნინო კობერიძე (კესო) და გვი ბერიკაშვილი (ლელთ ლუნია). ეს გარკვეულ სიძნელებებთან არის დაკავშირებული. მართლაც, რთულია მომზადებულ სპექტაკლში ახალი შემსრულებლის შეყვანა, როდესაც იგი სხვა მსახიობის აქტიორული და

ინდივიდუალური მონაცემების გათვალისწინებითაა განხორციელებული. უმეტეს შემთხვევაში ეს ოპერაცია მტკივნეული აღმოჩნდება ხოლმე სპექტაკლისათვის. ახლად შესულ მსახიობს თრგუნავს წინასწარ მომზადებული მონახაზი და იგი იძულებულია თავისი წინამორბედის ზუსტ ასლად იქცეს. ამ შემთხვევაში კი ორივე მსახიობ-

მა, საკუთარი საშემსრულებლო მანერადან, ინდივიდუალობიდან გამომდინარე, ვერც ერთი რამ პიროვნული შემატეს პერსონაჟს. ამიტომ, სპექტაკლში ახალი შემსრულებლების შეყვანა, აუცილებლობის გამო იძულებითაა აქტად არ ქცეულა.

გიორგი ცაიანიშვილი

მეტეხის ახალგაზრდული თეატრი-სტუდია

ამ დღეს, უამინდობის გამო, დარწმუნებული ვიყავი, მეტეხის თეატრში მყოფი ნაკლებად მოვიდოდა. ჩანს, თეატრის მოლარეც იგივე აზრის იყო, ვინაიდან მე და ჩემს ამხანაგს სხვადასხვა რიგის ბილეთები მოგვცა და დაგვიმედა: „სულერთია, მყოფი მანაც არ მოვა და ადვილად მოახერხებთ ერთად დაჯდომასო“.

მოგვსენებათ, მეტეხის თეატრ-სტუდიის წარმოდგენები ტაძარში იმართება, რომელიც საყმაოდ მაღალ ადგილას მდებარეობს. ამის გამო აქ სიცივე განსაკუთრებით იგრძნობა. ზოგჯერ თეატრში 20-30 წუთით ადრე მოდის ადამიანი და იძულებულია გაიყინოს, სანამ თეატრის რკინის მძიმე კარი წესისამებრ სპექტაკლის დაწყებამდე 15 წუთით ადრე არ გაიღება. ვფიქრობ, კარგი იქნება, მეტეხის თეატრის დირექციამ გაითვალისწინოს ეს გარემოება და თეატრში ცივი, ქარიანი ამინდის დროს ნაადრევად მოსულ მყოფებს პატივი სცეს და შეუშვას შენობაში. თუმცა, ყოველივე ამის მიუხედავად, გარეთ დგომა თვისებურად საინტერესოც გამოდგა. ისეთი შთაბეჭდილება დამრჩა, თითქოს ამ თეატრში მოხვედრისათვის აუცილებლად საჭიროა პაროლის „სეზამ გაიღეს“ ცოდნა, რადგან მსახიობები იძულებულნი არიან თეატრში მყოფებისათვის განკუთვნილი შესასვლელიდან შევიდნენ (იქნებ საერთოდ არ არსებობს მეორე შესასვლელი, სიდანაც მსახიობები უნდა შედიოდნენ).

მოლარისა და ჩემი ვარაუდი საბედნიეროდ

არ გამართლდა. 8 საათისათვის მთელი დარბაზი მაყურებლით შეივსო. უმრავლესობას ახალგაზრდობა შეადგენდა. ბუნებრივია, ძალიან გამეხარდა, როცა საყველთაოდ გავრცელებული აზრი: მეტეხის თეატრში ნაკლებად დადის მაყურებელი, ამჯერად ტყუილი გამოდგა.

12 მარტს ახალგაზრდა დრამატურგის მამუკა დოლიძის პიესის „მდგმურების“ მიხედვით დადგმული სპექტაკლის რიგითი წარმოდგენა გაიმართა. რიგითი თეატრში არსებული წესის მიხედვით, თორემ სინამდვილეში ეს დღე სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის კანდიდ გურგენიძისა და მონაწილე მსახიობებისათვის შეიძლება ითქვას, ყველაზე მკაცრი გამოცდის ჩაბარების დღედ ჩაითვალოს. წარმოდგენას ესწრებოდნენ გიგა ლორთქიფანიძე, ბადრი კობახიძე, ნათელა არველაძე და ალექსანდრე ჩხაიძე. ამ ადამიანების ყოფნა თეატრში უკვე თავისთავად ნიშნავს ბევრ რამეს და მსახიობებიც, ცხადია, უდიდესი მონდომებით, პასუხისმგებლობით თამაშობდნენ სცენაზე.

ზუსტად ვერ ვიტყვი, რა ნიშანზე „ჩააბარეს გამოცდა“ მსახიობებმა: მ. გომიაშვილმა, პ. ნოზაძემ, მ. იოვიძემ, ვ. ლებანიძემ, პ. ქადაგიშვილმა, ზ. ჭავჭავაძემ, თ. ჩხიკვაძემ, ნ. კოკიაძემ, მ. ჩაჩანიძემ, ბ. ხელაშვილმა, მაგრამ ერთი რამ ნამდვილად ვიცი: თითოეული მათგანი საკუთარი შესაძლებლობის მაქსიმალური გამოყენებით ცდილობდა ეთამაშა დამსწრე საზოგადოების წინაშე, რისთვისაც მაყურებელმა ისინი სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ ხანგრძლივი ტაშით დააჯილდოვა.

ათაბეგ შავიძე

მოჩნდება, რომ ამ კოლექტივის საფუძვალზე და გადასაჭრელი პრობლემები ძალზე მრავალი აქვს.

სპექტაკლის პროგრამაში ვკითხვართ: კომპოზიტორი — თ. ჯაიანი, ლიბრეტოს ავტორი — ვ. გოგოლაშვილი, დამდგმელი რეჟისორი — ფ. ნიკოლაძე, დამდგმელი დირჟორი — პ. დავითაშვილი. მაგრამ ალბათ აქვე უნდა ყოფილიყო აღნიშნული, რომ „მოტაცება ჩვენებურად“ დიდი ფრანგი დრამატურგის, ედმონ როსტანის პიესის „რომანტიკოსების“ ვ. გოგოლაშვილისეულ ვარიაციას წარმოადგენს. სიტყვა ვარიაციას იმიტომ ვხმარობთ, რომ გადმოქართულების ცდა, რომელიც აშკარად შეინიშნება პიესაზე მუშაობისას, ბოლომდე არ არის მიყვანილი. ვ. გოგოლაშვილის დატოვებული აქვს როსტანის პიესის ფაბულა და ზოგიერთი მოქმედი პიესის ტექსტიც კი. მაგალითისათვის შეგვიძლია მოვიყვანოთ თუნდაც ქრისტეფორესა და სტრაფორელის ანალოგიები. მაგრამ როსტანისეული გმირები „ნახევრად გადმოქართულებისას“ ისე არიან მხატვრულად დაქინებული, რომ პიესაში ლოგიკური ურთიერთკავშირები აბსოლუტურად დარღვეულია, გამჭრალია პრობლემატიკა. სპექტაკლში არც ერთი თემა განვითარებას არ პოულობს. ლოგიკისა და დრამატურგიის კანონების მიხედვით, წარმოდგენის თუნდაც ასეთი სტრუქტურიდან აბსოლუტურად ამოვარდნილია ფრანგი მომღერალი ქალის ამალიას ხაზი. ეს ნაწილობრივ ალბათ იმითაც აიხსნება, რომ ამალია ის ერთადერთი ძირითადი პერსონაჟია, რომელსაც, როსტანის „რომანტიკოსებში“ პოლოტიკი არა ჰყავს. სპექტაკლის მუსიკალურ გაფორმებაშიც ყურს სჭრის ნაცნობი ხალხური ქალაქური თუ თანამედროვე თემების ვარიაციები.

სამპტაკლის დაწყებას („მოტაცება ჩვენებურად“) რამდენიმე წუთი აკლია, ზოგიერთ მყურებელსა და ორკესტრის მსახიობთა შორის კი საუბარი მიმდინარეობს. მყურებელთა დარბაზსა და საორკესტრო ორბოში მჯდომ ორკესტრანტებს ჯერ კიდევ წარმოდგენის დაწყებამდე დაუმყარებიათ „უშუალო კონტაქტი“. თეატრალური ეთიკის კანონები კი ბუნებრივია, არ ითვალისწინებს მყურებელთან ასეთი სახის ურთიერთობას. თეატრი თუნდაც ორი-სამი საათის განმავლობაში მაინც უნდა დარჩეს იმ ამაღლებულ და იღვწამულ სამყაროდ, რომელიც მხოლოდ ხელოვნების ენაზე ელაპარაკება მყურებელს. ნახევრად შევსებულ დარბაზში ზუსტად რვა საათზე დაიწყო წარმოდგენა. სპექტაკლის მუსიკალურ უკერძოტურას მთელი ხუთი წუთის განმავლობაში თან ერთვოდა საკუთარი ადგილების ძებნაში გართული დაგვიანებული მყურებლის ფეხის ხმა, ლაპარაკი. საერთოდ, დაგვიანებულ მყურებლის მიმართ მეტი სიმკაცრე მართებს არა მარტო მუსიკალური კომედიის თეატრის დირექტორს, არამედ საერთოდ ქართული თეატრების ხელმძღვანელებს, რადგან ეს თითქოსდა უმნიშვნელო საკითხი დღეს უკვე ერთგვარად პრობლემად იქცა. მყურებელთა სასახელოდ უნდა ითქვას, რომ როცა ყველამ იპოვა თავისი ადგილი და დარბაზი დაწყნარდა, გულისყური და ყურადღება არ მოჰკლებია მსახიობებს. საინტერესოა, რით უპასუხეს ასეთ ინტერესს თეატრმა, რა თქვა ახალი, რომელ პრობლემებზე ილაპარაკა, როგორი სანახაობითი სიამოვნება შემოგვთავაზა. სპექტაკლის მსვლელობისას ტექნიკურ ხარვეზებს ადგილი არ ჰქონია. გუნდის მსახიობთა ოდნავი ინერტულობის მიუხედავად, მთელმა დასმა პირნათლად მოიხადა ვალი მყურებლის წინაშე. მათ უპასუხისმგებლობასა და საქმისადმი არაპროფესიონალურ დამოკიდებულებას ვერ დავწამებთ. მაგრამ ამ დღეს თეატრში გატარებულ საღამოს თუ ზემოთ დასმული კითხვების მიხედვით მივეუდგებით, აღ-

საფუძველი, რომელზეც შეიძლება გარკვეული მხატვრული დონის სპექტაკლი შეიქმნას. მაყურებლის უმეტესი ნაწილი კმაყოფილი წავიდა თეატრიდან, რაც ნაწილობრივ, ალბათ, იმიტომაც აიხსნება, რომ სპექტაკლში მრავლად არის ტრადიციული, შეიძლება ითქვას, „გაცვეთილი“ იუმორი. მაყურებელს არც ტაში დაუკლია მსახიობებისათვის და თავისი ემოციები სიცილითაც გამოხატა. მუსიკალური კომედიის თეატრს ამ საკითხზეც მართებს დაფიქრება. თეატრი უნდა ზრუნავდეს საკუთარი მაყურებლის გემოვნების დახვეწაზე. შემოქმედებითი კოლექტივი, რა თქმა უნდა, არ არის დაზღვეული წარუმატებლობისაგან,

მაგრამ ეს წარუმატებლობა თავიდანვე არ უნდა იყოს განსაზღვრული. სარეპორტაჟო პოლიტიკა თეატრის სახის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ველსი განმსაზღვრელი ფაქტორია. მაყურებელი არ უნდა შევჩვიოთ ისეთ სპექტაკლებს, რომლებიც ვერ შეძლებენ მისი გემოვნების დახვეწა-განვითარებას, რადგან შემდეგ ისეთი რთული და საინტერესო წარმოდგენა, როგორცაა ამავე თეატრის „მევიოლინე სახურავზე“, მისი ცნობიერებისათვის მიუწვდომელი შეიქმნება.

ბახა ბრაბანიჩი

მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრი

ჟოზეფ ბეკმანის, როცა ჩავივლი მოზარდ მაყურებელთა თეატრის ძველი შენობისაკენ, ძლიერი სევდა შემომაწვება ხოლმე. გამტყვრიანებულ ქუჩაში, ხმაურში, დაობლებულივით დგას თეატრის ძველი შენობის შემორჩენილი კედელი. მინის კედელს მიღმა ჩამოკიდებული ძველი აფიშები მალე ჩამოვარდება და მერე ჩვენი თაობა შვილთაშვილებს მოუყვება თუ როგორ შეეწირა ერთი პატარა, ლამაზი თეატრი ახალ მშენებლობას. არადა, რამდენი საოცარი წუთები გვახსოვს ჩვენ. დრო იყო, როდესაც ამ მკვდარი კედლის მიღმა სულ სხვა, განსაკუთრებული სიციცხლე ფეთქავდა. მიხვეულ-მოხვეული დერეფნები, კიბეები და საოცარი ფრიაბული. დღეს, როდესაც უკვე სხვაგან მივდივარ, მეჩვენება, რომ ყველაფერი გამოიცვალა. დაიკარგა ის უჩვეულო გარემო, რომელიც ყოველთვის გვგვდებოდა ხოლმე ძველ თეატრში. იმ შენობასთან ერთად თითქოს სადღაც გაქარეს ჩვენი ბავშვობის წლები.

დღეს, მოზარდ მაყურებელთა თეატრი სტუმრად არის. ეს სტუმრობა ძალზე ხანგრძლივი აღმოჩნდა მათთვის. ხანგრძლივი და ალბათ, მძიმე — ახალი გარემო, ახალი სცენა. დასის წინაშე სირთულე აღიმართა, როგორ შეეგუონ ახალ ვითარებას, მაშინ როცა გამუდმებით პირდებიან ახალ შენობას, აგერ უკვე ხუთიოდე წელია, რაც დასი სტუმრდაა. რასაკვირველია, თავისდაუნებურად მსახიობები მიეჩვივნენ ახალ გარემოს, მაგრამ ეს შეჩვევა განსხვავებულია, რადგანაც არ იყო, იქნება თუ არა ეს შენთვის საბოლოო ადგილსამყოფელი.

მაგრამ, ჩემი აზრით, თეატრი დღესდღეობით გმირულად იტანს ამ ვითარებას. ის, რაც ორგანულად უნდა მოჰყოლოდა შეკედლებული თეატრის მდგომარეობას (რომელმაც ვერ არ იცის, ხვალ სად იქნება), არ ვლინდება სპექტაკლის მსვლელობისას, არ ჩანს საქმისადმი თეატრის მომსახურე პერსონალის დამოკიდებულებაში (ისინი ჩვეული თავდადებათ: „მოქმედებენ“, როგორც სპექტაკლის მსვლელობისას, ისე ანტრაქტის დროს).

12 მარტს თეატრში მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურები“ გადიოდა. ქართული ზღაპრების გმირებით მოხატულ პროგრამებს დაარბენინებდნენ ბავშვები და აყრიაბულელები სპექტა-

კლის დაწყებას ელოდნენ. სპექტაკლი ექვსი წუთით გადაცდა დანიშნულ დროს. თუმც ეს თეატრის ბრალი არ იყო, რადგანაც დავვიანებულ მსახიობებს, თან ისეთ მსახიობებს, როგორც ამ თეატრშია, თითქოს ვერ ვაპირებულე უკან. ამიტომაც ცოტა ხანს კიდევ ელოდებოდა თეატრი თავის ჯიუტ სტუმარს. მაგრამ ოჯახმა, რომელიც უშვებს ზავს და სკოლამ, უნდა იზრუნოს ამის შესახებ, რადგანაც ყოველი ხმაური, თითოეული დავვიანებული მსახიობის შემოსვლა დარბაზში, ხელს უშლის მსახიობს, ხელს უშლის სპექტაკლის ნორმალურ მსვლელობას. მასხოვს, სპექტაკლის დაწყებიდან თხუთმეტობდე წუთის შემდეგაც შემოვიდა რამდენიმე ბავშვი. ეს მაშინ, როდესაც მსახიობები სულგანაბელი უყურებდა სპექტაკლს.

მრავალ პრობლემას ეხება სპექტაკლი. ადამიანის ისეთ ზნეობრივ მხარეს სწვდება იგი. ყველა ასაკის მსახიობისათვის რომ არის მწვევე. მასხოვს მსახიობის რეაქცია და თავის მოტყუებად არ ჩამეთვლება თუ ვიტყვი, რომ რეჟისორ შალვა გაწერელის მიერ ზუსტად გამოჩნული, გამოშვებული დიალოგები ზნეობრივი სიწმინდის, ყოველგვარ სიტუაციაში ადამიანურობის შენარჩუნების საკითხზე „პირდაპირ“ მოქმედებდა მსახიობებზე. ასე რომ, იმ საღამოს თეატრმა თავისი მისია შესარულა.

სპექტაკლის მსვლელობისას მსახიობებლთა დარბაზში, ხანდახან უდაგილო ტაში გაისმოდა. სპექტაკლში არის მიზანსცენაც, როდესაც მთელი სოფელი გამოდის სცენაზე. მსახიობები ნელ-ნელა მოემართებიან სცენის წინა ნაწილისაკენ. ამ დროს კი უკან მსახიობებლთა ერთმა ჯგუფმა მქუხარე ტაში დასცხო, იყო ოვაციები, ბრავოს ძახილი, ატყდა სტენა. იმ ჯგუფს მსახიობის „წესიერი“ ნაწილიც აჰყვა და ის, რომელიც ადრე სულგანაბელი უყურებდა სპექტაკლს და ზოგიერთი ცუდლუტის გამო ჩაერთო ამ საერთო თავაშეებულ ღრიანცელში. კიდევ კარგი, რომ ეს ყოველივე მალე მიწყნარდა. მაგრამ, აი, კვლავ გამეორდა ეს სცენა და დარბაზმა კვლავ დასცხო ტაში. რამდენჯერმე მსახიობებლმა „რეპლიკაც“ მიაწოდა მსახიობს, მიაწოდა ხმაშლიდა, მთელი დარბაზის გასაგონად და რასა-

კვირველია, მსახიობის ყურამდეც მიიღწეოდა მისი ხმა. მოზარდ მსახიობებლთა თეატრში ყოველთვის მოცებს მსახიობის მსახიობები მოქმედება. თათქმის ყოველ საღამოს ამ თეატრის მსახიობი უძლებს: ხმაურს სპექტაკლის დროს, უდაგილო ტაშებს, შეყვირებებს, მსახიობებლთა რომელიმე ჯგუფის წაიკვლავებას, რასაც მოჰყვება ხოლმე სკოლიდან მოყოლილი აღმზრდელის დამტუქსავი ხმა. ამ თეატრის სპექტაკლები და მათ შორის „ჩვენებურები“ არც მხატვრულ-გამომსახველობითი ხერხებით, არც მსახიობების „მუშაობის“ მხრივ, ამ გარემოს შექმნის არავითარ საბაბს არ იძლევა.

ამის მიზეზი სკოლაში და ოჯახში უნდა ვეძიოთ. მე მგონი, უმეტეს შემთხვევაში ამ თეატრის მსახიობებლმა არ იცის, როგორ მოქმედოს. არ იცის სად მოდის, რა არის თეატრი, რისთვის მოდის. ხშირად მგონია, რომ თეატრს ისინი თავისუფალი ქმედების ადგილად მიიჩნევენ. სიტყვა „გართობას“ თეატრში მთელი სიგრძე-სიგანით აღიქვამენ და ყველაფერს ცდილობენ ამის შესასრულებლად. არა და, მან ხვალ-ზეგ სკოლაში რუსთაველი. გიორგი მერჩულე, ილია, აკაკი უნდა წაიკითხოს, წაიკითხოს კი არა, უნდა შეისწავლოს კიდევ. შემდეგ სკოლაში მათ ანალოზსაც მოსთხოვენ: მოსწავლეების რაველებში ზარზეიმით ჟღერს თემის სათაურები: პატრიოტიზმი, პიროვნების თავისუფლება, პიროვნებისა და საზოგადოების ურთიერთობის პრობლემა. ხოლო როდესაც ზოგიერთი მსახიობების ქმედებას უყურებ, იმედი გიცრუდება და ფიქრობ — განა გაიგებს კი ოდესმე ილია ჭავჭავაძის? არ ვიცი, იქნებ მისი გაგება მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია, მაგრამ ჩვენ, ქართველებს გვაწყობს კი, რომ იგი რჩეულთა ხვედრი იყოს?

მე მგონი, მოზარდ მსახიობებლთა თეატრი თავისი სპექტაკლებით ყველაზე მეტად ფიქრობს ამ საკითხის შესახებ. და რაოდენ გულდასაწყვეტია, როდესაც ჩაივლი რუსთაველზე, გაიხედავ მოზარდ მსახიობებლთა თეატრის ყოფილი შენობისაკენ და გაიფიქრებ: ნეტავ ხვალ სად შეაფარებს თეატრი თავს?

მანანა ტურიაშვილი

მოზარდ მავურებელთა რუსული თეატრი

თეატრმა ოპენრის „წითელკანიანთა ბელადი“ უჩვენა (რეჟისორი გ. კოტია). სპექტაკლს ესრებოდნენ გლდანის სკოლების მე-5 კლასის მოსწავლეები. მათ შორიდან მოუწიათ თეატრში მოსვლა. მიუხედავად ამისა, დაგვიანების ერთი თუ ორი შემთხვევა იყო მხოლოდ. დაგვიანებულები ცდილობდნენ ჩაბნელებულ დარბაზში უხმაუროდ შეპარულიყვნენ. სპექტაკლი საკმაოდ ცოცხლად მიდიოდა. განსაკუთრებული აზარტულობით იმ დღეს ჯონის როლის შემსრულებელი, რესპუბლიკის დამსახურებული მსახიობი, სვეტლანა შველიძე თამაშობდა. აყლავდა ხენკიც (სემი — რესპ. დამსახურებული არტისტი ვინოგრადოვი) დაუზარებლად უბამდა მხარს პატარა ბელადს. მავურებელთა დარბაზი მათ მონდომებას უპასუხოდ როდი ტოვებდა. ბავშვები, მეტისმეტი აღტკინებისაგან ფეხზე დგებოდნენ განუწყვეტლივ და ისე შესცქეროდნენ სცენაზე მიმდინარე მოვლენებს. აღვლებულები ხმაურიანად გამოხატავდნენ თავის თანაგრძნობას, მაგრამ მათი აქტიური თანაგანაცხადი დაშვებულის ფარგლებს არ გასცდენია. რიგითი სპექტაკლის კვალობაზე წარმოდგენამ ერთობ წესიერად ჩაიარა. მავურებელთა დარბაზი თითქმის სავესე იყო, მსახიობები კეთილსინდისიერად თამაშობდნენ. სპეციალური სასწავლო ნაწილის საგანგებო თათსნობით ყოველ სპექტაკლზე ირჩევენ რამდენიმე მორიგე მოსწავლეს, რომლებიც თვალყურს ადევნებენ მოსწავლეებს, ანტრაქტის შემდეგ წარმოდგენაზე რომ არ დაიგვიანონ და ბუფეტშიც წესიერად მოიქცნენ. რომელიც სატირიკოსის დაკვირვებით, ადამიანთა გარკვეული კატეგორია, კერძოდ კი მგზავრები, განსაკუთრებით ხშირად და განსაკუთრებით ბევრს ჭამენ. იგი შეიძლება ითქვას თეატრის ახალგაზრდა მავურებელზეც, რომელსაც ბუფეტი თითქმის ისევე იზიდავს, როგორც წარმოდგენა. ბუფეტში წასვლა გართობის აუცილებელი კომპონენტია. ამ მხრივ არც იმდღევანდელი სპექტაკლს

მავურებელი წარმოდგენდა გამოწონის. მათაც მიაგეს საკადრისი მოზარდის, ბუფეტის მენიუს.

ბოლოსაც ზარმა მეორე აქტის დასაწყისის მოახლოება გვაუწყა. ერთ-ერთი პატარა მორიგე გოგონა სამკლავურით ხელზე დარბაზის კარში ჩადგა და გასვლის მსურველებს გარეთ აღარ უშვებდა, თუმცა რამდენიმე, ეტყობა ნაცნობობით, მაინც მოახერხა მისი დაყოლება. ბავშვებს შორის მორიგეობის შემოღება ალბათ სწორი საორგანიზაციო ფორმაა. ეს პატარებს ადრიდანვე აჩვენებს თვითდისციპლინას და პასუხისმგებლობის გრძნობას უნვითარებს. მაგრამ, შესაძლოა პატარა მორიგეების ყურადღება დაკისრებული დავალებით უფროა დაკავებული, ვიდრე თავად წარმოდგენით. მათი ყურადღება გაორებულია და პატარა ორგანიზატორები ისეთი თავდავიწყებით ვეღარ აღიქვამენ სპექტაკლს, როგორც მათი ამხანაგები. ხელოვნებით ტკბობისათვის ხომ ყურადღების სრული თავისუფლებაა საჭირო.

ანტრაქტის დროს პროგრამის შექმნა განვიზრახე, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ ამ სპექტაკლის ყველა პროგრამა უკვე გაყიდულია და წარმოდგენები პროგრამების გარეშე მიდის. ის გარემოება, რომ ყველა პროგრამა გაიყიდა, ძალიან კარგია და შემსრულებლებისა და დამდგმელი კოლექტივის მიმართ ბავშვების ყურადღებაზე თუ არა, იმაზე მაინც მეტყველებს, რომ მათ შეგნებული აქვთ პროგრამის შექმნის აუცილებლობა. მაგრამ ვიდრე წარმოდგენას მავურებელი ჰყავს და იგი თეატრის რეპერტუარშია, ურიგო არ იქნებოდა, რომ პროგრამებიც იყიდებოდეს.

სპექტაკლის დასასრულს ბავშვები დარბაზიდან კლასების მიხედვით დაწყობილები გავიდნენ და ასეთივე წესით მიიღეს პალტოები გასახდელში. ყოველივე თეატრის პერსონალის ფხიზელი მეთვალყურეობის ქვეშ ხდებოდა. ყველაფრიდან ჩანს, რომ თეატრის მუშაკები დიდ ყურადღებას უთმობენ მავურებლის მოწესრიგებასა და ორგანიზაციას. წარმოდგენამ ყოველგვარი ექსცესების გარეშე ჩაიარა.

თამარ ბოკუჩავა

ერთი სეანსი თბილისის კინოთეატრებში

კ/თ „კომპაზვირელი“
14. III. 87. 9.30 სთ.

„თემა“ (მოსვლიში)

სრულდა შემთხვევით კინოთეატრ „კომპაზვირელი“ მახლობლად აღმოჩნდი და შევნიშნე აბრა წარწერით: „14 და 15 მარტს 9.30 იქნება ნაჩვენები მხატვრული ფილმი „თემა“ (რეჟისორი გ. პანფილოვი). რადგან წინასწარ გამოქვეყნებული აფიშები ამის შესახებ არ იუწყებოდნენ, ოდნავ ვაოცებული დავრჩი. ფილმი არ მქონდა ნანახი და ძალიან დამაინტერესა. 14 მარტს დილიდან ვესტუმრე კინოთეატრს. ფილმის სანახავად მოსულ ორიოდე მსუბურებელს კინოთეატრის ჩარახული კარი გაუტრყვევლ მდგომარეობაში აყენებდა. კინოთეატრი სეანსის დაწყებამდე ხუთი წუთით ადრე გაიღო. მოლარე ჯერ არ მოსულიყო. ალბათ სეანსი არ შედგებოდა, ერთ-ერთ მსუბურებელს აღწვოთება რომ არ გამოეხატა და ზემდგომ ორგანოებში დარეკვის სურვილი არ გამოეთქვა. რასაკვირველია, კინოთეატრის მოსახურე პერსონალი შეეცადა მსუბურებელთა უკმაყოფილება გამწვავების გარეშე მოეწესრიგებინა. რადგანაც მოლარის დავგვიანების გამო, ბილეთები გვიან შევიძინეთ, სალაროდან დარბაზამდე მანძილის გადალახვა აჩქარებული ნაბიჯით მოგვიხდა. გაკვრით მოთვალეობებული ფოიე უკეთესის სურვილს ბადებდა. დარბაზში შეღწეულთ იქვე სახელდახელოდ მოსაუხმე ხანშიშესული კონტროლიორი შემოგვეგება... კიდევ ერთხელ შევიგრძენით ახალგაზრდული ენთუზიაზმისა და სიხალისის ნაკლებობა, რომელ-

საც ასე გულუხვად გვიპირდებოდა კინოთეატრის დასახელება. ზედმიწევნით ცივ შეხედრას დაემატა კიდევ უფრო ცივი დარბაზი და საინტერესო ფილმი რომ არა, ალბათ თხუთმეტ წუთში დაეტოვებდი კინოთეატრს.

დანიშნული სეანსის დრო და არასათანადო რეკლამა უკვე წინასწარ განაპირობებდა მსუბურებელთა სიმციერს. მართალია, ფილმის შესახებ სხვადასხვა მოსაზრება არსებობს, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ფილმი მსუბურებელისათვის უინტერესო იქნებოდა. ალბათ აჯობებდა, რომ სეანსი უფრო მოგვიანებით დაენიშნათ. ხომ არ დადგა დრო, რომ კინორეკლამა უფრო მოქნილი იყოს, დღეს ეს პრობლემები მწვავედ დგას არა მარტო ამ კინოთეატრში. ხშირად, ფილმების მოზღვავებულ ნაკადში, მსუბურებისათვის გადაწყვეტილი როლი რეკლამას აკისრია. მის მიერ მოხერხებულად დასმული აქცენტები, ვეფირობთ, კინოგაქირავებისთვისაც მომგებიანი იქნება.

სათანადო რეკლამა, სეანსის მოხერხებულ დრო და დახვეწილი კულტურული მომსახურება საწინდარი იქნებოდა იმისა, რომ გ. პანფილოვის, მ. ულიანოვის, ი. ჩუბრიკოვას ჰუმარიტი ტალანტისა და ოსტატობის თაყვანისმცემელ ქართველ მსუბურებელს დიდ ხელოვნებასთან ზიარების სასიამოვნო წუთები არ მოჰკლებოდა.

ბ. სიხარულიძე



„— დანიწყით ახლა, გახდა უკვე 12 საათი“.

„— ნუ უსტვენ ბიჭო, დაიწყებენ აბა რა იქნება“.

„— წამიღეს ყურები ამ სტვენით, რა არის ეს, რას გავს, რას!“

„— რა ფილმია, ქალბატონო?“

„— თუ არ იცოდი, რას შემოდიოდი?“

„— ძალიან კარგი ფილმია, ორ სერიიანი, ინდური, ქართულად როგორ გადაეთარგმნო არ ვიცი „Если ты не со мной“, მეორე სერია უფრო საინტერესო ყოფილა“.

„— დედა, როგორ ცივა ამ დარბაზში, რა უბედურებაა ეს, ფილტვების ანთებით შეიძლება ვახვიდე აქედან“.

დარბაზში მორიგე ქალი შემოვიდა, მექანკოსს თეთრი ცხვირსახოცით მისცა ნიშანა და ფილმი დაიწყო.

„— აბა თუ დაკეტონ კარი!“

„— ჩქარა გაიარე ბიჭო, ვერ ეხედავ ვერაფერს“.

„— გამოხურეთ კარი, ისედაც ცივა“.

მე-20 წუთზე ფილმის მსვლელობა შეწყდა. ატყდა სტვენა, ყვირილი. კიდევ კარგი, მექანკოსმა დროულად გააგრძელა ჩვენება. კარი იღება და იხურება, გაუთავებლად შემოდინ და ვადინ ახალგაზრდები. ერთ-ერთი სცენაზეც კი ავიდა, გაიარ-გამოიარა და მერე ისევ ჩამოვიდა.

ფილმმა კულმინაციას მიაღწია. ინდური კინემატოგრაფისათვის დამახასიათებელი მე-

ლოდრამა უკვე განვითარდა. დარბაზში აქაიქ ქალებმა ცხვირსახოცი ამოაპარეს ჩანთიდან და სლუკუნით დაიწყეს თვალბის მოწმენდა, მოულოდნელად ბრახუნით გაილო კარი...

„— ზაზა, აქა ხარ?“ — პასუხი არ ისმის.

„— ზაზა, აქა ხარ?“

„— არა, ბიჭო, აქ არ არის“.

„— სად იზრდებიან ეს ახალგაზრდები?“ — აბუზღუნდა ერთი ხანშიშესული ქალი.

ვილაცამ ასანთს გაჭკრა და დარბაზში სიგარეტის სუნი დატრიალდა.

„— ჩააქრე სიგარეტი“ — შეუტია მორიგე ქალმა.

„— აღარ შემიძლია, რა მაგარია ეს სკამი, ველარ ვზივარ“.

„— მალე დამთავრდება, ცოტა დარჩა“.

ფილმის ბოლო კადრები მიდის. ხალხი ადგა და დარბაზს ტოვებს. აქა-იქ დაინტერესებული მაყურებელი ზის, სურს ბოლომდე უყუროს ფილმს. ვილაც ახალგაზრდა კაცი კი მიდის და დარბაზში სინათლეს ანთებს. იძულებული ხარ ადგე და წახვიდე.

არ გეგონოთ, რომელიმე სოფლის კლუბის ამბავს გიყვებოდეთ. არა, ყველაფერი ჩვენი დედაქალაქის კინოთეატრ „მშენებელში“ მოხდა, 18 მარტს დღის 12 საათზე.

დასკვნების გამოტანა თქვენთვის მომინდვია, ძვირფასო მკითხველო.

თ. ჭუთათელაძე

**ხელოვნების მუშაობა სახლის
კინოთეატრი**

17. III. 87. 19 სტ.

„ბანაორწინება იბალიურად“ (იბალი)

სოლოლაკი თბილისის ერთ-ერთი ყველაზე ძველი და ლამაზი უბანია. სწორედ ამ უბანშია ხელოვნების მუშაობა სახლთან არსებული კინოთეატრი. სოლოლაკის პატარა ქუჩები, საუკუნის სხვადასხვა მონაკვეთში აშენებული ნაგებობები საოცარი სილამა-

ზით გამოირჩევიან, კინოთეატრის შენობა კი მათ ფონზე უშნო და უღიმღამო ჩანს. შენობის წინ პატარა ბაღია, მის შუაგულში შადრევანია მოწყობილი, რომელიც ზაფხულშიც იშვიათად მუშაობს და მით უმეტეს 17 მარტს საღამოს 7 საათზე რა აამუ-

შავებდა. „მსახარაძის კლუბში“ (ასე უწოდებენ ამ კინოთეატრს) იმ დღეს გამოჩენილი იტალიელი რეჟისორის პიეტრო ჯერმის „განქორწინება იტალიურად“ გადიოდა, ცნობილი მსახიობების მ. მასტროიანისა და ს. სანდრელის მონაწილეობით. ბილეთები აქ ყოველთვის, ხალხის სიმცირის გამო, ადვილად იშოვება. განცვიფრებს კინოთეატრის ფოიე თავისი სიღარიბით — არც სტენდები, არც ბუფეტი, 2-3 სკამი, ვიწრო გასასვლელი, თავბრუდამხვევი სუნი, საშინელი სიცივე. კონტროლიორის იმედია ჩივილი — ალბათ მალე რემონტს გაგვიკეთებენ და გაზაფხულისათვის ყველაფერი გვექნება. დარბაზში სკამების უმრავლესობა ვაფუჭებულია, დანით დასერილი, ზედ ამოჭრილია სახელები. სეანს 20-ოდე კაცი ესწრება, აქედან ნახევარზე მეტი 3-5 წლამდე ასაკის ბავშვი იყო. ბავშვები სეანსის დროს ლაპარაკობენ, ტირიან, სახლში წასვლას ითხოვენ, მშობლებს კი ფილმი აინტერესებთ, ვერ ელევინ, თვითონაც წუხდებიან და სხვასაც ხელს უშლიან. ამას ისიც ემატება, რომ ხელოვნების მუშაკთა სახლთან არსებული ცეკვის ანსამბლის წევრებიც ამ კინოთეატრის ხშირი სტუმრები არიან. ბავშვები შედიან, გამოდიან, დარბაზს, ერთმანეთს აწვალავენ, ხმამაღლა ლაპარაკობენ. და ასე

გრძელდება მანამ, სანამ, რომელიმე მოტივებიდან გამოსული მაცურებელი არ აუტოვდება. ბავშვებიც, როგორც სჩვენებოდა, ტახანს ჩუმდებიან, მერე კი ისევ ყველაფერი თავიდან იწყება. თითქმის ყველა მაცურებელს თან აქვს მოტანილი მუსესუმზირა, რომლის ჭამასაც ერთი წუთით არ წყვეტენ. ამ ხმაურის თანხლებით მიდის მთელი სეანსი. საშინელი ყინვა ადამიანს ჯერ ფეხებს ართმევს, შემდეგ სხეულის სხვადასხვა ნაწილებს და სახემდე რომ მიალწვეს, უკვე პირადად აფარებულს ფილმის აღქმაც გიჭირს. აინთება შუქი და გულს მოგიკლავს დარბაზის სავალალო მდგომარეობა: ჩაშავებული კედლები, ჩამოგლეჯილი ფარდა, დაუსუფთავებელი დარბაზი. გულნატკენი გამოდიხარ კინოთეატრიდან და ვერ გაგირკვევია, სად, რომელ მცურებულს, ცივილიზაციას მოწყვეტილ მხარეში იყავი საათნახევრის განმავლობაში.

ხელოვნების მუშაკთა სახლის მესვეურებს ამ საკითხზე სერიოზული დაფიქრება მართებთ, რადგან ძნელი წარმოსადგენია, რომ ამ კინოთეატრს ხელოვნების მუშაკებთან რაიმე კავშირი ჰქონდეს.

6. მხეიძე

პანორამა

იხ. 34 გვ.

„კომისიების“ დაბრუნება

უკანასკნელ ხანს ამერიკელების ინტერესთა არეში კომისიების „გაცოცხლებული“ გმირები მოექცნენ. ვასულ წელს ამერიკაში გამოჩნდა გამოცემთა ახალი სერიალები სუპერმენზე, რომლის პარალელურად რეანიმირებული იქნენ თითქოსდა კარგა ხნის წინ დავიწყებული გმირები — ბეტმენი (ორდინარეტი), სპაიდერმენი (კაცი-ობობა), უანდერ ვუმენი (ქალი — ხასწაული). ახლებიც გამოჩნდნენ, „უფრო ამბივალენტური გმირები“, ისეთები, როგორცაა ედ მაქსი — ვიეტნამში ნაბრძოლი ჯარისკაცი, ანდა „მცხუნვარე ელექტრა, ავტომატანი მკვლელი“. 1986 წელს გაიყდა კომისიების 250 სხვადასხვა გამოცემა (1985 წელს — 190), 150 მილიონი საერთო ტირაჟით.

კომისიები ახლა უფრო პოპულარულია, ვიდრე ოდესმე.

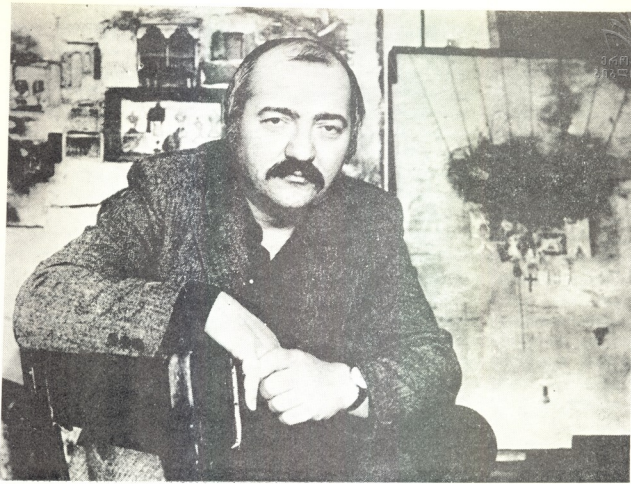
ყოველკვირეული „ტაიმს“ თქმით „სუპერგმირების ეს ნოსტალგიური დაბრუნება, შესაძლოა, ნაწილია იმ

ეროვნული განწყობილებისა, რომლებმაც ააღორძინეს სუპერმენები, ხოლო რემბო პოპსიმბოლოდ აქციეს“.

მაინი წლების დასასრულიდან მოყოლებული კომისიები უოველითის აგებდნენ ბრძოლას ტელევიზიასთან მოზარდი თაობის გულისა და წარმოსახვის დაპყრობისათვის. კომისის მრავალმა პერსონაჟმა ტელეეკრანზე გადაინაცვლა და 70-იან წლებში საქმე იქამდე მივიდა, რომ ისინი გადაშენების კრახის წინაშე აღმოჩნდნენ. მათი აღორძინება ამ 80-ი წლის წინ დაიწყო, როცა დიდ სავაქრო ცენტრებში მათთვის სპეციალური განყოფილებები გაიხსნა.

თუ აღრე კომისიები ორიენტირებულნი იყვნენ ბავშვებზე და უმარწილებზე, ახლა მათი ყურადღების ცენტრში 16-25 წლის ქაბუკები მოექცნენ. შეიცვალენ გმირები, ისინი უფრო დაეგვანენ ცოცხალ ადამიანებს. განჩნდა სოციალური თემები და ისტორიული პერსონაჟები (მაგ. ფირმა „მარველმა“ ფრანცისკ ასიზელის ცხოვრებისადმი მიძღვნილი 750 თახის კომიქსი გაყიდა).

(გაგრძელება 101 გვ.)



რეჟისორი რობერტ სტურუა

მხატვარი მირიან შველიძე



ჩვენი ფოტოჟურნალისაჟი

მოსკოვში ვიქტორ ბაენოვის სახელი დიდი ხანია რაც ცნობილია ხელოვნათა შორის. მისი ნამუშევრები მრავალგზის ყოფილა ექსპონირებული მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნებში გამართულ ფოტოგამოფენებზე.

მის მიერ გადაღებულმა ფოტოსარეკლამო მასალამ, რომელიც „კავკასიური ცირცის წრისა“ და „რიჩარდ III“-ის სცენურ სამყაროს ასახავს, რუსთაველის თეატრთან ერთად მრავალი ქვეყანა: შემოიარა და მრავალათასიანი ტირაჟებით გავრცელდა სხვადასხვა ყურნალ-გაზეთების მეშვეობით.

ვიქტორ ბაენოვს დიდი მეგობრობა აკავშირებს ქართულს



ღირიფორი ჯანსულ კახიძე

თეატრის, სცენოგრაფიის, მხატვრობის თვალსაჩინო წარმომადგენლებთან. ჩვენი ჟურნალის ფურცლებზე ხშირად დაბეჭდილა მის მიერ გადაღებული სლაიდები (მაგ. გ. ალექსი-მესხიშვილისა და „სამეულის“ სცენოგრაფია). იგი პორტრეტის შესანიშ-

ნავი ოსტატია, კარგად გრძნობს ხელოვანის ზუნებას, მისი ხასიათის თავისებურებას, პლასტიკას.

მკითხველს ვთავაზობთ ვ. ბაქენოვის რამდენიმე ნამუშევარს სერიიდან „ქართული ხელოვნების ოსტატები“.



კინოსახიობი დოდო აბაშიძე

ხალხური მრავალხმიანობის შეღარებით შესწავლის პერსპექტივები

ამ რამდენიმე ხნის წინ ბორჯომში ჩატარდა ხალხური მრავალხმიანობისადმი მიძღვნილი სამეცნიერო კონფერენცია, რომლის მუშაობაში საბჭოთა და უცხოელ სპეციალისტებთან ერთად მონაწილეობდნენ ახალგაზრდა ქართველი ფოლკლორისტები. რედაქციამ გადაწყვიტა მათი მოხსენებების გამოქვეყნება.

იოსებ ყორღანიძე

საპარტოვლო ხალხური მრავალხმიანი სიმღერის კლასიკური ქვეყანაა. ეს ცნობილი ფაქტი, რომელიც არ საჭიროებს არგუმენტაციას, აპირობებს ქართულ მრავალხმიანობისადმი ინტერესს. არც ისაა შემთხვევითი, რომ სწორედ საქართველოში ჩატარდა ხალხური მრავალხმიანობის საკითხებისადმი მიძღვნილი პირველი მეცნიერული კონფერენციები საბჭოთა (1984 წ., თბილისი) და საზღვარგარეთელი (1986 წ. ბორჯომი) სპეციალისტების მონაწილეობით. ამ კონფერენციებმა თავი მოუყარა ამ სფეროში მომუშავე სპეციალისტებს, რომელთა შეხვედრა ძალზე ნაყოფიერი აღმოჩნდა და აქტუალური, პერსპექტიული ამოცანებიც დასახა.

ხალხური მრავალხმიანობის მეცნიერული შესწავლა რამდენიმე ათწლეულს ითვლის. ამ სფეროში შეინიშნება ერთი კანონზომიერი მოვლენა — ჩვენი საუკუნის დასაწყისში (20-30 წლის მანძილზე) ხალხური მრავალხმიანობის შესწავლა ხდებოდა აქა-იქ და ქაოტურად. შესაძლოა, ამიტომაც ზოგიერთ ქვეყანაში, სადაც ეროვნულ მრავალხმიანობას შედარებით ადრე მიაქციეს ყურადღება, მრავალხმიანობა მიჩნეული იყო, როგორც

მხოლოდ მათთვის დამახასიათებელი, უნიკალური მოვლენა. ამ მხრივ საგულისხმოა ბულგარული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის მაგალითი. ვასილ სტიონმა, ბულგარული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის ფუძემდებელმა, თავის ნაშრომში „პიპოთეზა დიაფონიის ბულგარული წარმომავლობის შესახებ“ (1925 წ.), დააყენა საკითხი, რომ მრავალხმიანობა, როგორც ერთხმიანი მუსიკალური ტრადიციის განვითარების ახალი, პროგრესული ეტაპი, წარმოშობილი და გავრცელებული უნდა იყოს სწორედ ბულგარეთიდან. მაგრამ როგორც შემდგომი პერიოდის მუსიკალურმა (სამეცნიერო და სანოტო) პუბლიკაციებმა დაგვანახა, მრავალხმიანობა (გამოვლენილი სხვადასხვა ფორმითა და დონით) არსებითად გლობალური მოვლენაა და მოიცავს დედამიწის ვეება რეგიონებს.

მრავალხმიანობის შესწავლაში ახალი ეტაპი დაიწყო ცნობილი გერმანელი მუსიკის-მკვლევ-ფოლკლორისტიკის მარტინ შნაიდერის ორტომეულის „მრავალხმიანობის ისტორია“ (ბერლინი, 1934-35 წწ.) გამოცემის შემდეგ. განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა ამ გამოკვლევის პირველი ტომი, სა-

დაც შნაიდერმა შეაჯერა იმ პერიოდისათვის ცნობილი მთელი ფაქტობრივი მასალა (II ტომი პროფესიული მრავალხმიანობის ჩახახვისა და განვითარების საკითხებს ეძღვნება).

50-იან და განსაკუთრებით 60-70-იან წლებში მუსიკალური ფოლკლორისტიკა გამდიდრდა ახალი გამოკვლევებით, ცნობილი გახდა მრავალხმიანობის ახალი რეგიონები, რომელთა შესწავლასაც ადრე არ ექცეოდა სათანადო ყურადღება. საქმე ისაა, რომ მრავალ ქვეყანაში (განსაკუთრებით — ევროპაში) გავრცელებულია მრავალხმიანობის პატარა კერები, რომლებსაც მუსიკისმცოდნეობის განხილვადნუნ როგორც ევროპული კლასიკური მრავალხმიანობის ზეგავლენით წარმოქმნილ გვიანდელ მოვლენას. ამის გამო ბოლო პერიოდამდე უცნობი იყო მრავალი თვითმყოფადი მრავალხმიანი კულტურა.

რა თქმა უნდა, არ შეიძლება იმის თქმა, რომ დღეისათვის მეცნიერები იცნობენ მრავალხმიანობის ყველა რეგიონს, თუმცა, ბოლო ათწლეულების მეცნიერულმა გამოკვლევებმა, გრამფირფიტებმა და სანოტო კრებულებმა მრავალხმიანობის რუკაზე მნიშვნელოვნად შეავსეს „თეთრი ლაქები“ და საშუალება მოგვცეს ახლებურად განვიხილოთ ხალხური მრავალხმიანობის საკითხები.

ხალხური მრავალხმიანობის ფენომენი მკვლევარებს ჩიხში ამწყვედვდა, უპირველეს ყოვლისა, თავისი გეოგრაფიული განლაგებით. მრავალხმიანობის ტიპოლოგიურად დაახლოებული კერები ზოგიერთ შემთხვევაში ერთმანეთისაგან დაცილებულია მრავალი ათასი კილომეტრით; გარდა ამისა, ხშირია შემთხვევები, როდესაც ერთიმეორის გვერდიგვერდ მცხოვრები ხალხებიდან ერთ-ერთს გააჩნია განვითარებული მრავალხმიანობა, მეორეს კი — შეიძლება არანაკლებ განვითარებული. მაგრამ მონოდიური (ერთხმიანი) მუსიკალური კულტურა. მრავალხმიანობის მონაცემები არ შეესაბამებია ისეთ მნიშვნელოვან ფენომენს, როგორცაა ენა, ისეთ ცნობილ ენობრივ ოჯახებში, როგორცაა ინდოევროპული, ფინო-უნგრული, თურქული ენები. ზოგიერთ ეთნიკურ ჯგუფში ვხვდებით მრავალხმიანობის განვითარებულ ფორმებს, ზოგიერთში კი ვერავითარ კვალს ვერ ვნახულობთ. მრავალხმიანობა არაა და-

მოკიდებული არც რელიგიურ ორიენტაციაზე, არც საზოგადოების ეკონომიკურ-სოციალურ სტრუქტურაზე და კულტურულ განვითარების დონეზე — მაგალითად, უაღრესად განვითარებულ ჩინურ ცივილიზაციაში არ გააჩნდა მრავალხმიანი მღერის ტრადიცია, მაშინ, როდესაც მრავალხმიანობას ბოლო დრომდე ვხვდებით ე. წ. „ქვის ხანის სტადიაზე“ მყოფ პიგმეებში, ბუშმენებში, აბორიგენებში და ა. შ. მრავალხმიანობის ფენომენი არც გეოგრაფიულ პირობებზეა დამოკიდებული — თუ ალბები, კავკასიისა და ბალკანეთის მთები აღსანიშნავია მრავალხმიანობის კერებით, ჰიმალაები, ანდები და კორდილიერები დასახლებულია ერთხმიანი მუსიკალური კულტურის მქონე ხალხებით.

იქმნება შთაბეჭდილება, რომ მრავალხმიანობა სპორადულად ჩნდება, გაუგებარია მისი წარმოშობის მიზეზებიც. ამავე დროს მსოფლიო რუკა მიგვანიშნებს მრავალხმიანობის გავრცელების შინაგან კანონზომიერებაზეც: მრავალხმიანობის არეალები მოიცავს ევროპას (განსაკუთრებით — ხმელთაშუა ზღვის რეგიონს), ცენტრალურ და სამხრეთ აფრიკას, უკიდურეს სამხრეთ აზიას, ავსტრალიას და ოკეანის (მელანეზია, მიკრონეზია, პოლინეზია). მ. შნაიდერს სწორედ აღნიშნულმა განფენილობამ გამოათქმევინა აზრი, რომ მრავალხმიანობა თავდაპირველად გაჩნდა ერთ რომელიმე რეგიონში (იგი ასეთად რატომღაც შუა აზიას მიიჩნევს...) და შემდგომ აქედან გავრცელდა სხვადასხვა მიმართულებით. რა თქმა უნდა, ასეთი მიდგომა (რომლის საფუძველსაც ბურჟუაზიულ მეცნიერებაში მიღებული და დამკვიდრებული „კულტურული წრეების“ თეორია წარმოადგენს) უამრავ წინააღმდეგობას აწყდება, რომელთა განხილვასაც ამჟამად აქ არ შეუვლდება.

მიზანშეწონილია გავიხსენოთ ერთი საყოველთაოდ ცნობილი, მუსიკისმცოდნეობაში ლამის აქსიომატურად მიღებული მოსაზრება, რომ მრავალხმიანობა წარმოადგენს ერთხმიანობის განვითარების ლოგიკურ სტადიას და რომ ყველა მრავალხმიანი კულტურის „წინაპარს“ ერთხმიანობა წარმოადგენდა, ისევე, როგორც საბოლოოდ ყველა ერთხმიანი კულტურა მრავალხმიანად უნდა იქცეს. ეს ერთი შეხედვით უდავო ჭეშმარიტება იმთავითვე ერთ წინააღმდეგობას აწყდებოდა,

რომლის შესახებაც ზევით უკვე ითქვა. მთელ რიგ მოწინავე ცივილიზაციებში არ იყო და არც დღესაა დანერგული მრავალხმიანი მღერის ტრადიცია, მაშინ, როცა მის საკმაოდ განვითარებულ ფორმებს ვხვდებით ზოგიერთ, განვითარების ადრეულ სტადიებზე მყოფ ხალხებში. აღნიშნულმა წინააღმდეგობამ საბჭოთა მუსიკისმცოდნეებს ს. სკრებკოვსა და მ. ხარლას გამოათქმევინა სრულიად საპირისპირო მოსაზრება. მათი აზრით საწყისად უნდა ჩაითვალოს სწორედ მრავალხმიანი მუსიკირების ტრადიცია, ერთხმიანი სიმღერა კი პირველადი, ქაოტური მრავალხმიანობის კრისტალიზების შედეგია, და შესაბამისად, განვითარების უფრო მაღალი სტადიაცაა. აღნიშნულმა მოსაზრებამ, როგორც მოსალოდნელი იყო, ვერ დაიმკვიდრა მტკიცე ადგილი მსოფლიო მუსიკისმცოდნეობაში (ამის მიზეზებიც უამრავია და მათ ჩამოთვლას არ შეუძლებელია), თუმცა, თვით მისი გაჩენაც სიმპტომატური იყო ისეთი რთული და გაუგებრობით აღსავსე სფეროში, როგორიცაა ერთხმიანობისა და მრავალხმიანობის ურთიერთდამოკიდებულება.

როგორც ჩანს, მართებული არაა ერთხმიანობა და მრავალხმიანობა ერთმანეთს დაუუკავშიროთ და განვიხილოთ როგორც განვითარების სტადიები (რომელიმე მათგანის სტადიალური თუ ქრონოლოგიური პრიორიტეტით). ბოლო პერიოდში მრავალხმიანობის კერების შედარებითმა შესწავლამ დაგვარწმუნა, რომ მრავალხმიანობის ფენომენის საწყისებისა და უცნაური გეოგრაფიული განფენილობის საკითხში გასარკვევად არის კიდევ ერთი, მეტად მნიშვნელოვანი სფერო — ანთროპოლოგიური მონაცემები, რომელსაც ჩვენს ყურადღებას დავუთმოთ.

ანთროპოლოგიური მონაცემების უდიდეს მნიშვნელობაზე ისტორიული პროფილის საკითხებში (მაგალითად, ეთნოგენეზისა და ხალხთა შორის გენეტიკური ნათესაობის დადგენაში) ივ. ჯავახიშვილი წერდა ჯერ კიდევ საუკუნის დასაწყისში (1908 წელს, ქართველი ერის ისტორიის I ტომში). ანთროპოლოგიური მონაცემების მნიშვნელობა ძალზე ხშირად გადაიწყვეტია და გვევლინება ამა თუ იმ ლინგვისტური, არქეოლოგიური თუ ისტორიული რეკონსტრუქციების უშუალო „რევიზორად“. მიუხედავად იმისა,

რომ აშკარა თურქულ ენათა ოჯახში გაერთიანებული იაკუტების, აზერბაიჯანელებისა და ბალყარელების ენობრივი სიახლოვეს და ნად დღია მათ შორის გენეტიკური სხვაობა ანთროპოლოგიური მონაცემთა მიხედვით, რასაც ვაღამწყვეტი მნიშვნელობა ენიჭება. XX საუკუნის მეორე ნახევარში, განსაკუთრებით კი 60-70-იან წლებში ანთროპოლოგიამ წამყვანი მნიშვნელობა მოიპოვა ეთნოგენეზის ისეთი მნიშვნელოვანი საკითხის გარკვევაში, როგორიცაა ხალხთა შორის გენეტიკური ნათესაობის დადგენა. ეს უპირველეს ყოვლისა, განაპირობა თვით ანთროპოლოგიის, როგორც ბიოლოგიური მეცნიერების ზუსტი დარგის სპეციფიკამ, მისი მეთოდოლოგიური აპარატის სპეციფიკამ, საერთო კრიტერიუმების გამოჩნდამ და საკითხების კომპლექსურმა შესწავლამ. შესანიშნავი ანთროპოლოგიური სკოლა არსებობს საქართველოში, რომელსაც სათავეში უდგას ამ დარგის ფართოდ ცნობილი სპეციალისტი მალხაზ აბდუშელიშვილი. სწორედ მის სახელთან არის დაკავშირებული საქართველოს მოსახლეობის სხვადასხვა ეთნიკური ჯგუფის თანამედროვე დონეზე შესწავლა და მეტად სპეციფიკური, ე. წ. „კავკასიონური ანთროპოლოგიური ტიპის“ გამოყოფა. ლოგიკური იქნება, თუ ჩვენს მიერ გამოთქმული მოსაზრების (მრავალხმიანობის მატარებელი ხალხებისა და ანთროპოლოგიური მონაცემების დამთხვევის შესახებ) არგუმენტირებას სწორედ საქართველოს მოკლე განხილვით დავიწყებთ.

კარგადაა ცნობილი, რომ ენის მიხედვით საქართველოში გამოიყოფა რამდენიმე ჯგუფი: თვით ქართული, რომელიც აერთიანებს საქართველოს მოსახლეობის სამ მეოთხედზე მეტს, გარდა ამისა — სვანური, მერულური და ზანური. აქ არ განვიხილავთ მათ შორის საკმაოდ მრავალსაფეხურიანი ურთიერთდამოკიდებულებების კარგად ცნობილ სურათს. აღენიშნავთ მხოლოდ იმას, რომ მუსიკალური მონაცემების მიხედვით დაყოფა რამდენადმე სხვა სურათს იძლევა: აჭარლები, გურულები, რაჭველები და იმერლები მრავალხმიანობის სპეციფიკური (კომპლექსურ-პარალელური) ფორმების მიხედვით ერთიანდებიან „სვანურ-მეგრულ“ ჯგუფში, და აღსანიშნავია, რომ ეს დაყოფა შეესაბამება ქართული ეთნიკური ჯგუფების ანთროპოლოგიურ დაყოფას! დასავლეთ საქართვე-

ლოში, სადაც ვხვდებით მრავალხმიანობის კომპლექსურ-პოლიფონიურ ფორმას, გვერცელებულია ე. წ. „კოლხური“, ანუ „პონტური“ ანთროპოლოგიური ტიპი, აღმოსავლეთ საქართველოში კი, სადაც ბატონობს მრავალხმიანობის ბურღონული ტიპი, გვერცელებულია ე. წ. „იბერიული“ ანთროპოლოგიური ტიპი. ისიც ბუნებრივია, რომ მრავალხმიანობის უძველესი ფენების მატარებლებად საქართველოში გვევლინებიან კავკასიონის მთის კალთებზე მოსახლე ეთნიკური ჯგუფები, სამწუხაროდ, წარმოდგენილ სტატიაში არ არის მოხილული ის მასალა, რომელიც ვგაძლევს საშუალებას ღრმად გავანალიზოთ გამოთქმული მოსაზრებები, თუმცა დაინტერესებულ მკითხველს შეიძლება მიეთითოს მრავალხმიანობის ფორმების კლასიფიკაციის მხრივ — დ. არაყიშვილის, გ. ჩხიკვაძისა და შ. ასლანიშვილის, ხოლო ანთროპოლოგიური ტიპების მხრივ — მ. აბდუშელიშვილისა და ვ. ალექსიევის შრომები.

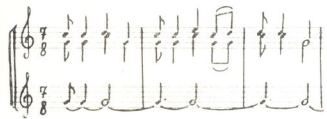
შედარების შემდეგი საფეხური უკვე მთელს კავკასიას მოიცავს. ანთროპოლოგიური მონაცემებით, „კავკასიონურ“ (და პონტურ) ტიპში შედის და, შესაბამისად, გენეტიკურად მონათესავენი არიან (გარდა ქართველებისა, რომელთა გენოფონში მეტნაკლებად შედის ეს სპეციფიკური ანთროპოლოგიური ტიპი): აფხაზები, ბალყარელები, ყარაჩაელები, აღმ. ადიღები, ოსები, ჩეჩნები, ინგუშები, ავარები, დარგინები და ლაკები. ამ ხალხების ფიზიკური, გენეტიკური ნათესაობა ისეთ შორეულ წარსულს უკავშირდება, რომ დღეისათვის მხოლოდ ანთროპოლოგიური და პალეოანთროპოლოგიური მასალის გამოყენებით ხდება მათი საერთო წარმომავლობის სურათის აღდგენა. როგორც ცნობილია, ენობრივად ზემოთ ჩამოთვლილი ხალხები არათუ მონათესავე, არამედ სხვადასხვა ოჯახის ენებს განეკუთვნებიან (ოსები — ინდოირანულს, ბალყარელები — თურქულს და ა. შ.), დიდი მათ შორის ეკონომიკურ-სოციალური, კულტურული, რელიგიური განსხვავებებიც. მით უფრო საყურადღებოა, რომ სწორედ ზემოდასახელებული ხალხების მუსიკალურ შემოქმედებაში ვხვდებით ტიპოლოგიურ სიახლოვეს ქართულ მრავალხმიან კულტურასთან. აქ შეუძ-

ლებელია ლაპარაკი რაიმე ურთიერთგვერდობაზე, რადგან მაშინ გაუგებარი რჩება, თუ რატომ აქვთ მრავალხმიანობა ქართველებს, და არა ამავე რეგიონში, მეზობლად მცხოვრებ ნოღაელებს, კუმიკებს, ლეკებს, თუნდაც აზერბაიჯანელებსა და სომხებს, რომლებსაც ერთმანეთთან აკავშირებდათ მრავალსაუკუნოვანი კულტურული კონტაქტები.

კიდევ უფრო აშკარაა მრავალხმიანობისა და ანთროპოლოგიური მონაცემების დამთხვევა კავკასიისა და ბალკანეთის რეგიონების შორის. მრავლისმთქმელია უკვე ის ფაქტი, რომ ევროპაში ყველაზე განვითარებული ბურღონული მრავალხმიანობის მქონე ეს რეგიონი ანთროპოლოგების მიერ გაერთიანებულია სწორედ კავკასიასთან (იხ. დიდ საბჭ. ენც-ში სტატია „ბალკანურ-კავკასიური რასა“). უფრო მეტიც. ბალკანეთში მრავალხმიანობის რეგიონებია: ჩრდილოეთ საბერძნეთი, მთის ალბანეთი, მთელი იუგოსლავია და სამხრეთ-დასავლეთი ბულგარეთი. ანთროპოლოგების მიერ გამოყოფილია ე. წ. „დინარული რასა“, რომელიც გენეტიკურ ნათესაობას ამჟღავნებს „კავკასიონურ რასასთან“ (ამის საფუძველზე წარმოიშვა ცნება „ბალკანურ-კავკასიური რასა“), ვხვდებთ ჩრდილოეთ საბერძნეთში, მთის ალბანეთში, მთელს იუგოსლავიასა და სამხრეთ-დასავლეთ ბულგარეთში.

გამორიცხვლია, რომ ეს შემთხვევითი დამთხვევებია. ქართველებსა და ჩრდილო კავკასიის ზემოთ აღნიშნულ ხალხებს, როგორც ჩანს, გენეტიკური ნათესაობა აქვთ ბალკანეთის დასახლებულ რეგიონებთან. ამ ნათესაობის ქრონოლოგიურ სათავეებს, ანთროპოლოგების გამოკვლევების მიხედვით, ზემო პალეოლითში მიგვაყვართ! ეს კი თავისთავად აყენებს საკითხს, რომ ამ ხალხების (რა თქმა უნდა, სხვადასხვა დონეზე განვითარებული) მრავალხმიანობის ჩამოყალიბების საერთო ქრონოლოგიური სათავეები არანაკლებ 8-10 ათასი წლისაა! რა თქმა უნდა, არავითარი ისტორიული წყარო ამის შესამოწმებლად კაცობრიობას არ გააჩნია, მხოლოდ ანთროპოლოგიური და მუსიკალური მონაცემების დამთხვევა მიგვითითებს ამ მოსაზრების რეალურობაზე. აქვე იმასაც აღვნიშნავთ, რომ კავკასიის ტერიტორიაზე „კავკასიონური“ ტი-

პის ყველაზე „კლასიკურ“ წარმომადგენლებად ითვლებიან სვანები, ხოლო „დინარული“ ტიპისა — მთის ალბანელები. სამწუხაროა, რომ წინამდებარე წერილში შეუძლებელია მოვიტანოთ თუნდაც თითო მაგალითი ყველა მრავალხმიანი რეგიონიდან. თვალსაჩინოებისათვის, მაინც მოვიყვან ალბანური მრავალხმიანობის ერთ ნიმუშს:



თვით ამ წერილის ავტორისთვისაც ძნელი დასაჯერებელია მუსიკალური ტრადიციების მსგავსი სიმყარე, მაგრამ აღნიშნული ნიმუში იმდენად ახლოსაა სწორედ სვანური სიმღერების (განსაკუთრებით — ფერხულების) მუსიკალურ ენასთან, რომ კოლეგები, მას როგორც წესი, მიიჩნევენ სწორედ სვანური სიმღერის უცნობი ვარიანტის ფრაგმენტად. მრავალხმიანობის ფორმა (ბურღონი), სპეციფიკური აკორდიკა (კვარტები, კვინტები, კვარტკვინტაკორდები) ქართული და ალბანური მრავალხმიანობის სიახლოვეზე მიგვივითებენ.

მრავალხმიანობის პარალელებს კავკასიიდან და ბალკანეთიდან მიყვავართ სხვადასხვა მიმართულებით: დასავლეთით (აქ მრავალხმიანობას ვხვდებით ალბანეთში, რომლის მოსახლეობის სიახლოვე დინარულ რასასთან დიდი ხანია ცნობილია ანთროპოლოგიაში*, ჩრდილოეთით (აქ მრავალხმიანობის „ნაკვალევს“

ვხვდებით პოლსიეში და ბალტიკისპირეთის ზოგიერთ რეგიონში, რომლებსაც ასევე ეწოდება პალეოანთროპოლოგიური აშკარა „სამხრეთ-დასავლეთი“ ფესვები), და რაც ყველაზე უფრო მითულოდნელი იყო — ჩრდილო-აღმოსავლეთით, სადაც განვითარებული, ბურღონული მრავალხმიანობა გვხვდება მორღეაში. ენობრივად მორღეა — ფინო-უგრულ ჯგუფშია გაერთიანებული. ანთროპოლოგიურად — იგი წარმოადგენს „პონტურ ანთროპოლოგიურ ტიპს“. თანაც ამ ტიპის (რომლის თვით სახელიც კი მითითებებს ალბათ მკითხველს შავი ზღვის რეგიონში მცხოვრებ ხალხებთან სიახლოვეზე) ყველაზე აშკარად გამოხატული ნიშნებით გვხვდება მორღეას ერთ-ერთ ეთნიკურ ჯგუფში — მოკვაში, და, რა თქმა უნდა, სწორედ მოკველები გამოირჩევიან მაღალგანვითარებული მრავალხმიანი კულტურით... პონტურ ანთროპოლოგიურ ტიპს ვხვდებით აგრეთვე კომის მოსახლეობაში. აქაც, კომის მუსიკალურ კულტურაში, წამყვანია მრავალხმიანობა (და ისევ — ყველაზე აშკარად, ანთროპოლოგიური ტიპიც და მრავალხმიანობის ტრადიციაც, გამოვლენილია კომის ერთ-ერთ ეთნიკურ ჯგუფში — ე. წ. „კომი-პერმიაკებში“).

ევროპის ჩრდილოეთისაკენ გადანაცვლებამ და ბრიტანეთის კუნძულებზე, სკანდინავიის სანაპიროზე, ისლანდიაში, დანიასა და პოლანდიაში ისტორიულად დადასტურებული მრავალხმიანობის მსგავსი ტოპოლოგიური ფორმების არსებობამ შეიძლება ნათელი მოჰქინოს ანთროპოლოგიაში კარგად ცნობილ აზრთა სხვადასხვაობას. თუკი მუსიკალურ მონაცემებს დავუჯერებთ, მაშინ შეიძლება ლაპარაკი „ჩრდილოევროპული რასისა“ და ბალკანურ-ალპურ-კავკასიურ-პონტური რასების გენეტიკურ კავშირზე. (მით უფრო, რომ მათი მორფოლოგიური მსგავსება არაერთხელ ყოფილა აღნიშნული). მრავალხმიანობის მსგავსი ფორმების არსებობა მნიშვნელოვანი არგუმენტია, როგორც ამ წერილის ავტორთან საუბარში არაერთგზის აღნიშნავთ წამყვან საბჭოთა ანთროპოლოგებს — ე. ალექსეევსა და ი. გომანს.

მრავალხმიანობის მეორე დიდი „ცენტრია“ აფრიკა. ზოგადადრიკული მრავალხმიანობათვისი სტრუქტურულ-კომპოზიციური მონაცემებით განსხვავდება ზემოთგანხილულ

* ჯერჯერობით ძალზე ჰირს მრავალხმიანობის სფეროში პარალელების მოძებნა ისეთ მნიშვნელოვან რეგიონში, როგორცაა ბასკეთი. სამწუხაროა, ჩვენთვის ცნობილი ბასკური მრავალხმიანობის ნიმუშები (იხ. ვ. გვახარიასა და ი. ტაბალუს წიგნი „ბასკური ხალხური მუსიკა“), აშკარად დაეკვირვებულა გვიანდელ ევროპულ მუსიკალურ კანონზომიერებებთან. ამ სფეროში შემდგომ ფოლკლორისტულ მუშაობას (უპირველეს ყოვლისა — ბასკების ყველაზე შორეულ სოფლებში შესაძლებელია, ჯერ კიდევ შემორჩენილი ძველი ხალხური ტრადიციების მატარებელი ჯგუფების სასიმღერო შემოქმედების ნიმუშების ჩაწერას) ახალი მნიშვნელოვანი ფაქტების მოცემა შეუძლია.

ზოგადეფროშული მრავალხმიანობისაგან. „ეფროშული პლასტიკი“ გავრცელებულია მრავალხმიანობის ბურღონული ტიპი, სადაც წამყვანი ხმები იმღერება ინდივიდუალური შემსრულებლის მიერ, ბანი — გუნდის მიერ, ხმებს შორის გაბატონებულია დისონირებული კოორდინაცია (სეკუნდები, კვარტები, სექტიმები). „აფრიკულ პლასტიკი“ კი არ ვხვდებით ბურღონს, აქ მრავალხმიანობის წამყვანი პრინციპი ემყარება კილოში „ნოტის გამოტოვების“ შედეგად მიღებულ პარალელურ სელებს, ხოლო ხმებს შორის გაბატონებულია კონსონირებული კოორდინაცია. (ტერციები, კვინტები, ოქტავეები). ანთროპოლოგიური მონაცემებით ძველი ნეგროიდული რასა ვაცილებით უკეთაა შემონახული ცენტრალურ და სამხრეთ აფრიკაში, ანუ სწორედ იქ, სადაც გაბატონებულია აფრიკული მრავალხმიანი მღერის ტრადიცია (აქ შედის კუნძ. მადაგასკარიც). აფრიკელებს გენეტიკურად ენათესავენ ბიან მელანეზიელები, რომლებსაც მრავალხმიანი მღერის ანალოგიური ტრადიცია აქვთ. გარკვეული შერევა იგრძნობა მიკრონეზიელებისა და ავსტრალიის მკვიდრ მისახლეობაში, როგორც ანთროპოლოგიურ ტიპში, ისე მრავალხმიანობის ტრადიციაში.

ევროპული მრავალხმიანობის ძველ კერებს გააჩნიათ ორი ანთროპოლოგიური პარალელი: 1) მართალია, საბოლოოდ დადგენილი არაა, მაგრამ სხვადასხვა დროს ანთროპოლოგებს აღუნიშნავთ პოლინეზიელების სიახლოვე ევროპეიდულ რასობრივ ტიპთან. მრავალხმიანობის სფეროში ეს სიახლოვე აშკარაა (ამას აღნიშნავდა მ. შნიდერიც) მკითხველს გეოგრაფიულად ესოდენ დაშორებული რეგიონების ტოპოლოგიური მსგავსება გადაჭარბებად რომ არ მოეჩვენოს, მოვიყვან ერთ პატარა ფრაგმენტს კლნძულ სამოსა მუსიკალური შემოქმედებიდან.



2) ანთროპოლოგიურ ლიტერატურაში ახრთა სხვადასხვაობაა ჩრდილოეთ იაპონიაში მცხოვრები აინების შესახებაც. ნაწილი

მკვლევარებისა მათ ავსტრალიოდებს ეკავშირებს, ნაწილი კი — ძველ ევროპეიდებს. მაგრამ ყველა ხაზგასმით აღნიშნავს მათ პრინციპულ განსხვავებას აღმოსავლეთისაა ში მცხოვრებ მონღოლოიდებისაგან. და აი, როგორც ამავე მეტყველებს იაპონელი (აინი) ეთნომუსიკოლოგის ტანომოტო კაჩიუკის გამოკვლევა „აინების ტრადიციული მუსიკა“ (ტოკიო, 1964), აინებისათვის დამახასიათებელი განვითარებული მრავალხმიანობის ტრადიცია უახლოვდება ევროპული მრავალხმიანობის ზოგად ტიპს.

როგორც ჩანს, პოლინეზიელების და აინების მუსიკალური მონაცემების გათვალისწინება დააჩქარებს ამ ხალხების ეთნიკური ისტორიის შესწავლას.

თანდათან იკვეთება მრავალხმიანობისა და ანთროპოლოგიური მონაცემების დამთხვევების შედეგაც: მრავალხმიანობა, როგორც მუსიკალური აზროვნების პრინციპი, დამახასიათებელია ევროპეიდული და ნეგროიდული რასებისათვის. აქ აღარ შეეხებები — თვით ევროპეიდული რასის შიგნით ორი ქვეჯგუფის გამოყოფის მეტად მნიშვნელოვან საკითხს (მეორე, „აარამრავალხმიან“ ჯგუფში შედიან შუა აზიისა და წინა აზიის ევროპეიდები, რომლებსაც მხოლოდ ინტერუმენტული მრავალხმიანობის ტრადიცია გააჩნიათ). დაბოლოს, აღუნიშნავთ კრდევე ერთ ყველაზე გლობალურ ანთროპოლოგიურ და მუსიკალურ პარალელს, რომელიც ანთროპოლოგიურ გეოკულვათა მთელმა კომპლექსმა დადასტურა: მეცნიერებაში ცნობილი სამი დიდი რასიდან (ევროპეიდები, ნეგროიდები და მონღოლოიდები) ახლო გენეტიკურ კავშირში იმყოფებიან ევროპეიდული და ნეგროიდული რასები! — ანუ ის რასები, რომლებსაც, მონღოლოიდებისაგან (და მათგან წარმომდგარი ამერიკანოიდებისაგან), განსხვავებით, გააჩნიათ მრავალხმიანი მუსიკალური კულტურა!

არ მინდა მკითხველი გადავალაო რასოგენეზისა და ანთროპოგენეზის (იდეამიანის წარმოშობის) საკითხების განხილვით, მაგრამ არ შეიძლება არ ითქვას, თუ რაოდენ საინტერესო და მნიშვნელოვანი დასკვნების გაცემა შეიძლება ამ სფეროში მუსიკალური მონაცემების გათვალისწინებით. მრავალხმიანობის საწყისი ეტაპები, როგორც ჩანს, უნდა განვიხილოთ ცნობილი „კომუნიკაციური თეორიის“ შექმნე; როგორც ჩანს, მუსიკალ-

ურ-ვოკალური კომენიკაცია (კომენიკაცი-
ის უძველესი ფორმა, რომელიც, თანამედ-
როვე გამოკვლევებით, ფართოდაა გავრცე-
ლებული მთელს ცოცხალ ორგანიზმებში —
მწერებიდან ადამიანისმავარ მაიმუნებამ-
დე), უნდა წარმოადგენდეს მრავალზმიანი
მუსიკალური აზროვნების წინაპირობას. თუ
ასეა, მაშინ მონოლოიდების წინაპრებში
უფრო ადრე მოხდა დანაწევრებულ სალაპა-
რაკო მეტყველებაზე გადასვლა, რამაც აღ-
მისავლეთ აზიის პირველყოფილ საზოგად-
ოებაში შეასუსტა მუსიკალური კომენიკაცი-
ის როლი. ამჯერად ამის დასასბუთებლად
არ მოვიშველებ პალეონთროპოლოგიურ,
ნეიროლოგიურ, პალეონევროლოგიურ ფაქ-
ტებს. შევეცდები ზემოთმოტანილი მსჯელო-
ბა განვაზოგადო რამდენიმე დასკვნით:

1) მრავალზმიანობა არ წარმოადგენს
„ერთზმიანობის განვითარების ლოგიკურ შე-
დეგს“; მისი ფესვები იკარგება არა მარტო
ათასწლეულების, არამედ ათეულ ათასწლე-
ულების სიღრმეში და ფაქტობრივად ადამიან-
ის წარმოშობის სტადიას უკავშირდება; მრავ-
ალზმიანობას და ერთზმიანობას, შესაბამი-
სად, სხვადასხვა გენეტიკური ძირები აქვთ.

2) თვით მრავალზმიანობაში, ისევე, რო-
გორც ერთზმიანობაში, რა თქმა უნდა, გვაქვს
განვითარების მაღალ და დაბალ დონეზე
მყოფი კულტურები. მუსიკისმცოდნეობაში
კარგადაა ცნობილი დებულება, რომ თავის-
თავად მრავალზმიანობა არ წარმოადგენს
ერთზმიანობაზე უფრო მაღალგანვითარე-
ბულ სტადიას, რაც ვლინდება თვით ქარ-
თული მუსიკალური კულტურის შიგნითაც
(შეადარე, მაგალითად, ერთმანეთს არაყიშ-
ვილის ჩაწერილი „სათამაშო“ და „ურბუ-
ლი“...), ქართული მრავალზმიანობის უნიკა-
ლობაც, რა თქმა უნდა, ვლინდება არა ხმე-
ბის რაოდენობაში (ამ მხრივ მრავალ კულ-
ტურას „ჩამოვრჩებილი“), არამედ კომპოზი-
ციური ხერხების, საკადანსო და მოდულაცი-
ური სისტემების, ხმათავლის კანონზომიერ-
ებების განვითარების მაღალ დონეში, რომ-
ლის მაღალი არ მოიპოვება მსოფლიო მუს-
იტაბით.

3) ჰეტეროფონული მრავალზმიანობა, რო-
მელიც მიჩნეულია ერთზმიანობიდან მრავალ-
ზმიანობაზე გადასვლის შუალედურ სტადი-
ად, ჩემი აზრით, წარმოადგენს პირველადი
მრავალზმიანი და პირველადი ერთზმიანი
მუსიკალური კულტურების შერწყმის შედეგს

(ამაზე პირდაპირ მიუთითებს თვით ჰე-
ტეროფონური მრავალზმიანობის გავრცელებ-
ის არეალები და იმ ეთნიკური ჯგუფების
ისტორიულ ჩამოყალიბების პროცესში)
დაც ვხვდებით ჰეტეროფონულ და უნი-
ფორმ-ჰეტეროფონული მღერის ტრადიციებს);

4, მრავალზმიანი აზროვნების პრინციპი,
როგორც ჩანს, გენეტიკურად განპირობებუ-
ლი ფენომენია. ამ მხრივ ძალზე საყურადღე-
ბოა ზ. ჯაფარიძისა და ი. სტრელნიკოვის
მიერ დადგენილი კანონზომიერება სხვადასხ-
ვა ეროვნების ბავშვების სხვადასხვა ხმოვან-
ზე ტირილის შესახებ. სწორედ გენეტიკუ-
რი სამყაროს შედეგია, რომ მრავალზმიანობა
არ ვრცელდება ეთნიკური (ბიოლოგიური,
ანუ გენეტიკური) პროცესების გარეშე.

დაბოლოს, დასკვნისათვის აღვნიშნავთ:
როგორც ჩანს, დადგა დრო, რომ მუსიკალური
მონაცემები ფართოდ იქნას გამოყენებული
ხალხთა შორის გენეტიკური ნათესაობის
მიგრაციებისა თუ სხვა მნიშვნელოვანი ის-
ტორიული პროცესების განხილვისას, მით-
უმეტეს, რომ როგორც ირკვევა, თავისთავ-
ად, მუსიკა განსაკუთრებული გენეტიკური
სამყაროთი გამოირჩევა. სამწუხაროა, რომ
დღემდე გამოცემულ ისტორიულ (ენათმეც-
ნიერულ, არქეოლოგიურ, ანთროპოლოგი-
ურ) ლიტერატურაში თითქმის ვერ წააწყდე-
ბი მონაცემებს ამა თუ იმ ხალხის
მუსიკალური კულტურის თავისებურებების
შესახებ. წარმოდგენილი სტატიის ძირითად
დანიშნულებასაც სწორედ ის წარმოადგენს,
რომ, ერთის მხრივ, მისცეს სტიმული საქარ-
თველოში შედარებითი ფოლკლორისტიკის
შემდგომ განვითარებას (რომლის ნამდვილ,
ღრმა მეცნიერულ საფუძველზე დაყენებას
დიდი შედეგების მოტანა შეუძლია არა მარ-
ტო მუსიკალური, არამედ, როგორც ვხედ-
ავთ, ისტორიული მეცნიერებებისთვისაც),
და მეორეს მხრივ, ქართველ ენათმეცნიერ-
ებს, ისტორიკოსებს, არქეოლოგებსა და,
რა თქმა უნდა, ანთროპოლოგებს შესთავა-
ზოს „ახალი იარაღი“ ქართველი ხალხის
უმდიდრესი ისტორიული წარსულისა და მა-
ღალი სულიერი კულტურის შემდგომი
კვლევისათვის.

ზუკსეაბი ქორეოგრაფიული ხელოვნების ინსტიტუტი

ალექსანდრე ჩხეიძე, ბარამ ბარამიძე

„ქართულ ბალეტს მსოფლიო აღიარებას მოუტანს ჩვენი ხალხის სილამაზე, თანდაყოლილი გრაცია და პლასტიკურობა, ცეცხლოვანი ტემპერამენტი და კეთილშობილება, თუკი ყოველივე ეს შეერწყმება იმ საოცარ ტექნიკას, რასაც მიაღწია ევროპამ რუსეთის მეთაურობით“.

ა. სუმბათაშვილი-იუენი.

1916 წლის სექტემბერში ცნობილი იტალიელი მოცეკვავე და გამოჩენილი პედაგოგმა მარია პერინიმ თბილისში დააარსა საბალეტო სტუდია, რომელმაც დიდი წვლილი შეიტანა ეროვნული საბალეტო ხელოვნების განვითარებაში. სწორედ ამ თარიღიდან იწყება თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სასწავლებლის ისტორია, რომელსაც გააჩნია ძალზე საინტერესო წინამძღვრები.

ჯერ კიდევ კავკასიის პირველმა პროკონსულმა, 1812 წლის გვირგვინი, მხედართმთავარმა ალექსანდრე ერმოლოვმა თბილისში საფუძველი ჩაუყარა შემოქმედებით თავყრილობებს (ანსამბლეს). მის ბინაზე კვირაში ორჯერ იმართებოდა მეკლისები და ლიტერატურულ-თეატრალური საღამოები. საქართველოში მაშინ პირველად შემოვიდა სამეკლისო ცეკვები, რომლებიც სწრაფად გავრცელდა.

ამავე დროს, გურიის უკანასკნელი მთავრის, გენერალ-მაიორ მამია გურიელის მიერ მსგავსი საღამოები შემოღებულ იქნა ოზურგეთშიც. ევროპიდან გამოიწერეს მუსიკის პედაგოგი და მისი დახმარებით შეადგინეს პატარა სიმებიანი ორკესტრი. ადგილობრივ საზოგადოებას გულმოდგინედ ასწავლიდნენ სამეკლისო ცეკვებს.

1802 წელს თბილისში გაიხსნა პირველი სახელმწიფო რუსული ორკლასიანი სკოლა, რომელიც 1804 წელს გადაკეთდა კეთილშობილთა სასწავლებლად. მეფის მთავრობას ეს სასწავლებელი სჭირდებოდა რუსიფიკაციის პოლიტიკის განსახორციელებლად. რუსულ ყაიდაზე აღზრდილი ადგილობრივი



მკვიდრთა შვილები, სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, უნდა ჩამდგარიყვნენ სახელმწიფო სამსახურში. ამიტომაც მათ ზედმიწევნით კარგად უნდა სცოდნოდათ ზეპურ საზოგადოებაში მოქცევის წესები. ამან ადგილობრივი ხელისუფალნი აიძულა ლიტერატურის, ისტორიის, გეოგრაფიის, მათემატიკისა და სხვა სავალდებულო საგნებთან ერთად სასწავლო პროგრამაში შეეტანათ ხატვა, მუსიკა და სამეჯლისო ცეკვები.

ყოველწლიურად, სასწავლო წლის დამთავრების მერე იმართებოდა „საზოგადო აქტები“ — საზეიმო წარმოდგენები, რომლებიც ჩვეულებრივ მეჯლისით თავდებოდა.

სასწავლებლის ცხოვრებაში აქტიურად მონაწილეობდა გამოჩენილი რუსი კომედიოგრაფი და დიპლომატი, საქართველოს დიდი მეგობარი ალექსანდრე გრიბოედოვი, რომელიც მუსიკისა და ტერპსიქორას თაყვანისმცემელი იყო. 1827 წლის 19 მაისს მეფის ხელისუფლებისადმი მიწერილ მოხსენებით ბარათში გრიბოედოვი წერდა: „სასწავლებლის შენახვასთან დაკავშირებული ყოველწლიური ხარჯებისათვის — (სინათლე, წყალი, დარაჯების, მუსიკოსების და საცეკვაო კლასების დაქირავება, მუდმივი საპირობების ნივთების საყიდლად, სასწავლებლის მოხელეთათვის შემოსა და სანთლების შესაძენად) სასწავლო დაწესებულებათა უმაღლესი წესდების (მუხ. 168) თანახმად, გაცემულ იქნას. გასული წლის შესაბამისად, 850 მანეთი ვერცხლით“¹.

სასწავლებლის შესახებ ჩვენამდე მოღწეული, თუმცაღა ძუნწი ცნობები, განეკუთვნებიან გასული საუკუნის 30-იან წლებს, ამ დროს სასწავლებელი გადაკეთდა პირველ გიმნაზიად. მისი ყოფილი აღმზრდელის, მწერალ იონა მეუნარგიას მოგონებებში ვკითხულობთ, რომ გიმნაზიაში კვირაში ერთხელ, შაბათობით, მუსიკალური ინსტრუმენტების თანხლებით ასწავლიდნენ პოლონეზს, მახურკას, კადრილს, ვალსებს და სხვა. ამ ცეკვებს ასწავლიდა იმდროისათვის ცნობი-



ლი პედაგოგი აღდადანოვი, რომელსაც თბილისში გახსნილი ჰქონდა საცეკვაო კლასი. აღდადანოვი სამეჯლისო ცეკვების გარდა ასწავლიდა „ლექტურს“ გიმნაზიაშიც და თავის კლასშიც.

გიმნაზიის პირველ მოცეკვავედ და „ლექტურის“ საუკეთესო შემსრულებლად დიდი პოეტი ნიკოლოზ ბარათაშვილი ითვლებოდა.

ს. ქიშინიძის წიგნიდან — „თბილისი 40-იან წლებში“ და 1894 წლის გაზეთ — „კავკაზი“-დან (№ 52, 60, 64) ვიგებთ, რომ გასული საუკუნის 40-იანი წლების დასაწყისში თბილისში, რომაშინის ქუჩაზე, ყოფილმა იტალიელმა ბალერინამ ანტონელიმ ქალთათვის გახსნა საცეკვაო კლასი. როგორც ავტორი გვამცნობს, „მშობლები სიამოვნებით აბარებდნენ თავიანთ ბავშვებს, ადგილობრივი ეტიკეტის თანახმად ყმაწვილები საცეკვაო კლასში არ დიშვებოდნენ“.

30-იანი წლების ბოლოს თბილისის გიმნაზიასა და სხვა სკოლებში ცეკვას ასწავლიდა რუსული დრამის ცნობილი მსახიობი და რეჟისორი ვასილი მუხინი.

საქართველოს კლასიკური ბალეტის პიონერად მოველინა თედორე მანოხინი, რომელმაც დიდი ამაგი დასდო თბილისის ოპერისა და ბალეტის განვითარებას. მაგრამ მან სხვადასხვა მიზეზების გამო ვერ შეუწყო ხე-

¹ ი. ენიკოლოფოვი. „გრიბოედოვი საქართველოში“. 1954, გვ. 94.



ირინე და დოდო ალექსიძეების
პლასტიკური ვტიუღი

ლი საქართველოში პროფესიული საბალეტო სკოლის ორგანიზაციას. მიუხედავად იმისა, რომ ჩინებული პედაგოგი იყო და ამიერკავკასიის ქალთა ინსტიტუტში წარმატებითაც ასწავლიდა საბალეტო ცეკვებს.

მისი გამგზავრების შემდეგ თბილისის თეატრში ბალეტმა თანდათან შეწყვიტა დამოუკიდებელი არსებობა და საოპერო სპექტაკლების დანამატად იქცა.

1872 წლის აპრილში, გადამდგარი ოფიცრის ძეგულემ ლიდა ორლოვსკაიამ, დიდი თავადის შვილის ნაცვალის მიხედვის სახელზე დაწერა თხოვნა-პროექტი თბილისში თეატრალური სკოლის დაარსების შესახებ. პროექტში განსაკუთრებული ადგილი ეთმობოდა ცეკვას. მაგრამ საგანგებო კომისიამ ორლოვსკაიას თხოვნა არაპრაქტიკულად მიიჩნია.²

1887 წელს კიევის „საქალაქო თეატრიდან“ მოიწვიეს და თბილისის „სახაზინო თეატრის“ მთავარ ბალეტმეისტრად დანიშნეს „ლა სკალას“ ყოფილი სოლისტი აბდონ ინოჩენცი, რომელმაც შეიღი წელი იმუშავა ამ თანამდებობაზე. (1888 წლიდან 1920 წლამდე კი ინოჩენცი სამეჯლისო ცეკვებს ასწავლიდა კადეტთა კორპუსში, წმ. ნინოს

სასწავლებელში, ვაჟთა პირველ და ქალთა პირველ, მეორე და მეოთხე გონსაგებში. მანვე გახსნა კერძო სტუდია თბილისში იგი დიდი პოპულარობით სარგებლობდა.

90-იან წლებში ინოჩენციმ ცოლად შეირთო თავისი თანამემამულე, თბილისის ბალეტომანთა სათაყვანო მარია პერინი. თბილისში მათ ერთად ჩამოაყალიბეს საცეკვაო სტუდია. 1896 წლის 26 სექტემბრის ვაზეთ „ტიფლისკი ლისტოკში“ გაჩნდა განცხადება, რომელიც იტყობინებოდა, რომ მათი სტუდია „განაგრძობს ყოველნაირი სამეჯლისო და სახასიათო ცეკვების გაკვეთილების გადაცემას. გრიბოედოვის ქუჩა. სახლი მილინოვისა. ყოფილი „მუსიკალური წრის“ შენობა“.

თბილისელ მოზარდებს შორის დღითიდღე იზრდებოდა ინოჩენცების სტუდიაში სწავლის სურვილი. სტუდიის კართან დადგა მშობელთა რიგი.

ამასობაში, გოლოვინის პროსპექტზე (რუსთაველის პროსპექტი) საოპერო თეატრის ახალ, დიდებულად აგებულ თეატრში დაიწყო „რუსული სეზონებიც“ (მსგავსად „რუსული სეზონებისა პარიზში“). თბილისში საგასტროლოდ ჩამოდიოდნენ პეტერბურგისა და მოსკოვის საიმპერატორო თეატრების საბალეტო დასები. ჩვენს სცენაზე გამოდიოდნენ მსოფლიო ბალეტის ვარსკვლავები: მ. ქსენინსკაია, ო. პრეობრაჟენსკაია, თ. კარსავინა, ე. გელცერი, ს. ანდრიანოვი, ვერა და მიხაილ ფოკინები და სხვები. არსებითად, თბილისში ხდებოდა „პარიზის სეზონებისათვის“ მიმზადებული პროგრამის დუბლირება. იდგებოდა ბალეტები ჩაიკოვსკის, გლაზუნოვის, ჩერუნინის მუსიკაზე, პეტრბას, ფოკინის, რომანოვის ქორეოგრაფიით. ნ. რერბის, ა. ბენუსა, ა. გოლოვინის, კ. კორფინის მხატვრული გაფორმებით. ამ ახალ ქორეოგრაფიულ მიმდინარეობას ეწოდებოდა „რუსული სკოლა“, რომელმაც დაიპყრო მთელი მსოფლიო და თბილისის საბალეტო ცხოვრებაც ამომკრავა.

1902 წელს გამოჩენილი მოცეკვავე და ქორეოგრაფი, ქართული და კავკასიური ცეკვების ბრწყინვალე შემსრულებელი ალექსი ალექსიძე (1874—1934) თბილისში აარსებს აღმოსავლური ცეკვების სტუდიას, რომელსაც 1920 წლიდან ეწოდება ქართული ეროვნული ცეკვების სტუდია. ამ კერას ალექსიძე ხელმძღვანელობდა 1934 წლამდე. პედაგოგი-

² საქართ. სახელმწ. ლიტ. და ხელოვნ. ცენტ. არქ. ფონდი 482, აღწერა I, დაცვის ერთეული 31, გვ. 14.

ური მოღვაწეობა მან დაიწყო 1895 წლიდან, საფრანგეთში ტრიუმფალური გასტროლების შერე. ალექსიძემ მიიღო რა თბილისის გუბერნატორისაგან „აზიური ცეკვების“ სწავლების უფლება, ა. ინოჩენცის დახმარებით (რომელმაც მას კერაში ორჯერ დაუთმო თავისი საცეკვაო დარბაზი გრიბოედოვის ქუჩაზე) დაიწყო გულმოდგინე მეცადინეობა. დღითიდღე იზრდებოდა მისი ავტორიტეტი. მალე ალექსიძე ნიკოლოზის ქუჩაზე № 47 ქირაობს საცეკვაო დარბაზს. იგი ოცნებობდა სახელმწიფო ქორეოგრაფიული ტექნიკუმის შექმნაზე. შეიმუშავა კიდევ სწავლების პროგრამა, სადაც სპეციალური დისციპლინების გარდა გათვალისწინებული იყო სხვა საგნებიც, მათ შორის: ანატომია, ცეკვისა და კოსტუმების ისტორია, მუსიკის თეორია, ისტორია და ა. შ.

ალექსიძის სახელი მისწვდა გამოჩენილი ბალეტმაისტერის მიხაილ ფოკინის ყურსაც, რომელიც 1916 წელს ვერა ფოკინასთან ერთად სავასტროლოდ ეწვია თბილისს. ფოკინებმა რამდენიმე გაკვეთილი მიიღეს ალექსიძის სტუდიაში, სადაც აღმოსავლურ ცეკვებთან ერთად ეუფლებოდნენ „ლექტურს“.

ალექსიძის მოწაფეთა შორის იყვნენ: ი. სუხიშვილი, ს. ნონიაშვილი, ა. ჩხლაძე, მ. სულხანიშვილი, რ. ჭოხონელიძე, შ. ჩიარაძე, გ. ალექსიძე, გ. სიხარულიძე, დ. ჩიკვაძე, ი. ქავთარაძე და მრავალნი სხვანი.

დატოვა რა სცენა, მარია პერინიშ 1916 წელს თბილისში დააარსა კლასიკური ცეკვის პირველი კერძო ქორეოგრაფიული სტუდია.

1919 წელს ეს სტუდია გარდაიქმნა სახელმწიფო საბალეტო სკოლად, რომელიც კარგ ხანს კადრებით ამარაგებდა თბილისის საოპერო თეატრს.



ბლბონ ინოჩენცი და ალექსი ალექსიძე

მიხეილ შორტკინის საბალეტო სტუდია



1919 წელსვე უანა მატლიონ-ზალცმანმა თბილისში გახსნა რიტმიკისა და პლასტიკის სკოლა, რომელიც ხელმძღვანელობდა უაქ დალკროზის მეთოდით (იმდროინდელ ევროპასა და რუსეთში განთქმულ ამ სისტემას ეყრდნობოდა რიტმული ტანვარჯიში. მას ბალეტთან საერთო არაფერი ჰქონდა).

თბილისის სახელმწიფო საოპერო თეატრის დირექციამ 1919 წლის სეზონის ბოლოს დიდი სიამოვნებით დაუთმო თავისი სცენა პერინისა და მატინიონ-ზალცმანის საბალეტო სკოლებს, რომლებსაც სასწავლო წლის დამლევს საზოგადოების სამსჯავროზე გამოჰქონდათ თავიანთი მიღწევები.

1919 წლის 21 ივნისს მარია პერინიმ წარმოგიდგინა სამნაწილიანი პროგრამა, ბალეტ-მასტერ ე. სეკერჰინსკის დადგმით. ეს იყო პერინის სკოლის პირველი გამოსვლა დიდი აუდიტორიის წინაშე. შემდეგ უანა მატინიონ-ზალცმანის სკოლამ უჩვენა ორგანოფილებიანი პროგრამა. პირველ განყოფილებაში გამოყენებული იყო უაქ დალკროზის მეთოდი. მეორე განყოფილება მთლიანად ეყრდნობოდა გ. გურჯიევის სისტემას, რომელშიც წარმოდგენილი იყო: „ვარჯიშობანი უძველესი წმინდა ცეკვებისათვის“, სა-

ბალეტო მინიატურა „გმინვა“, ფერხულის ფრაგმენტი ბალეტადან „ჯადოსანთა ბრძოლა“, ნაწყვეტი მისტერიიდან „ვანდენა“

1920—1928 წლებში თბილისში, სადა მატინიონისა და ა. ალექსიძის სკოლა-სტუდიების გარდა, ფუნქციონირებდა რიტმიკისა და პლასტიკის, ევროპული, კავკასიური და აღმოსავლური ცეკვების მრავალი საბალეტო სტუდია. უმეტესობა, ძალზე დაბალ დონეზე იდგა, არ ფლობდა სწავლების მეთოდს.

20-იან წლებში თბილისში არსებული მრავალრიცხოვანი ქორეოგრაფიული კრებიდან გამოირჩეოდნენ მ. შორდინის, ა. ბრავურისა და მ. მოსიქევის სტუდიები, რომლებმაც აღზარდეს მრავალი ცნობილი არტისტი და ბალეტმასტერი, მათ შორის: ვ. გამსახურდია, მ. ბულივინა, თ. ვიხოდცევა, ნ. ჭყონია, დ. მაკავარიანი და სხვები. ამათგან ვ. გამსახურდია, მ. ბულივინა და თ. ვიხოდცევა წამყვან პედაგოგებად მუშაობდნენ თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიულ სტუდიაში დაარსების დღიდან, ხოლო თ. ვიხოდცევა ახლაც განაგრძობს ნაყოფიერ მოღვაწეობას.

უზრადღებას იმსახობდნენ ქართული, კავკასიური და აღმოსავლური ცეკვების ცნობილი შემსრულებლების გ. ალბერტის (შაინოვი), ვ. ხეთაგურის, ვ. არისტაკისიანის სკოლებიც.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე ხელოვნების საქმეთა მთავარ საბჭოში (თეატრის განყოფილებასთან) შეიქმნა ქორეოგრაფიული-საცეკვაო სკოლებისა და სტუდიების სამმართველო, სადაც საქმის ცოდნით განიხილავდნენ ბავშვთა ესთეტიკური აღზრდის საკითხებს.

1923 წლის 9 ივლისის გადაწყვეტილებით უნდა შემოქმედებულიყო თბილისში არსებული ყველა სტუდია და სკოლა. (ეს არ ეხებოდა მ. პერინის სტუდიას). გამოიყო სპეციალური კომისია ა. ინოჩენცის და ნ. ბექთაბეგოშვილის შემადგენლობით, რომელმაც შეისწავლა ეს საკითხი და საჭიროდ სცნო აღამიანცის, ესაიანცის, საფაროვას, სიმხოვიჩის, გოცირიძის სკოლების დახურვა. ამავე მისიით ა. ინოჩენცი გაიგზავნა ბათუმსა და ქუთაისში. ბათუმში დაიხურა ყველა საცეკვაო კერა, ხოლო ქუთაისში დარჩა მხოლოდ ლ. ალვლოვის სკოლა. მოგვიანებით, სპეციალური გამოცდის შემდეგ, აქ გაიხსნა ა. თარხნიშვილის სკოლა.

10
Клуб Проф. СЗОБ
10

БАЛЕТНЫЙ ВЕЧЕР
 УЧЕНИКОВ СТУДИИ
 М. И. ПЕРИНИ
 В ПОСТАНОВКЕ
 ВАХТАНГА
 ЧЕБУКИАНИ
 ПРАЗДНИК В СЕВИЛЬИ
 ЭТЮДЫ ХОРЕОГРАФИИ

В 20 ОТРАСЛЕНИЯХ
 КОМПОЗИТОРСКАЯ, ХАРАКТЕРИСТИЧЕСКИЕ И СОСТОЯТЕЛЬНЫЕ ТАНЦЫ
 НАЧАЛО В 8 ЧАСОВ ВЕЧЕРА
 Улица К. С. Хурцидзе
 ВХОД СВОБОДЕН

ხელოვნების საქმეთა მთავარ საბჭოსთან ინოჩენცის ხელმძღვანელობით შეიქმნა ცეკვის მასწავლებელთა ორთვიანი მოსამზადებელი კურსები, რომლის დასრულების შემდეგ მომავალი პედაგოგები აზარებდნენ გამოცდებს სპეციალისტთა თანდასწრებით. გამოცდა ძალზე მკაცრი იყო. ატესტატი გადაეცა მხოლოდ ოთხ კურსდამთავრებულს. მათ მიეცათ საცეკვაო სკოლების გახსნის უფლება.

1928 წელს განათლების სახალხო კომიტეტთან არსებულმა ხელოვნების მთავარმა სამმართველომ სცადა გაეხსნა თბილისში „საბალეტო ხელოვნების სკოლა“, სადაც ევროპულ, აღმოსავლურ და კავკასიურ ცეკვებთან ერთად უნდა ესწავლებინათ თეორიული საგნებიც. სკოლის პედაგოგები უნდა ყოფილიყვნენ ა. ორლოვსკიაი, ა. ალექსიძე, ა. ინოჩენცი, მაგრამ ეს იდეა ვერ განხორციელდა.

1933 წლის მარტში, ი. სუხიშვილმა დაწერა მოხსენებითი ბარათი თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრის დირექტორის სახელზე. მან წამოაყენა წინადადება თბილისის საოპერო თეატრთან ქართული, აღმოსავლური და ამიერკავკასიის ცეკვების შემსწავლელი ქორეოგრაფიული სტუდიის დაარსების თაობაზე. ნავარაუდები იყო რიტმიკის, პლასტიკის, გრიმის და ქართული ცეკვის თეორიის შესწავლაც. ი. სუხიშვილი თხოულობდა თბილისის საოპერო თეატრის ყოფილი მთავარი ბალეტმაისტერის ი. არბატოვის (მ. პერინის მოსწავლე — შემდგომში სომხეთის სსრ სახალხო არტისტი) მოწვევას. იმავე წლის ბოლოს თბილისის საოპერო თეატრის მთავარმა ბალეტმაისტერმა ვ. გამსახურდიამ მოხსენებით ბარათში დააყენა საკითხი „მუდმივად მოქმედი წმინდა გამოყენებითი საბალეტო სტუდიის“ დაარსების შესახებ და საფუძვლიანად დამუშავებული გეგმაც წარმოადგინა. მაგრამ თეატრმა ორივე წინადადება უყურადღებოდ დატოვა.

ამ ხნის მანძილზე ნაყოფიერად მოღვაწეობდა მარია პერინის საბალეტო სტუდია. პერინიმ იცოდა, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭებოდა ახალგაზრდა თაობის ესთეტიკურ აღზრდას. თავის აღსაზრდელებს იგი უვითარებდა გემოვნებას, სილამაზის, მშვენიერების შეგრძნებას.

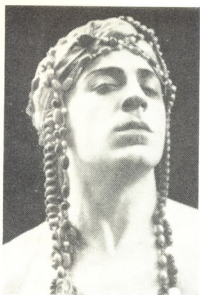


ვახტანგ ჰაბუკიანი და ელენე ჩიკვაიაძე

სტუდიის მუშაობაში აქტიურად მონაწილეობდნენ არა მარტო საბალეტო ხელოვნების ოსტატები, არამედ ცნობილი კომპოზიტორები, დირიჟორები, მხატვრები, რეჟისორები: მ. იპოლიტოვ-ივანოვი, ნ. ჩერეპნინი, ზ. ფალიაშვილი, მ. ბალანჩივაძე, დ. შევარდნაძე, გ. გრინევსკი, ა. წუწუნავა, ი. სერგევი, მ. მორდკინი, მ. დისკოვსკი, ა. ალექსიძე და სხვები.

პერინის შემუშავებული ჰქონდა სწავლების პროგრამა, რომელსაც ეწოდებოდა „ტურინის სამეფო და თბილისის ყოფილი სახაზინო თეატრების არტისტის მ. ი. პერინის საბალეტო ხელოვნების სკოლის სპეციალურ და დამხმარე საგანთა პროგრამა“. პერინის სკოლა-სტუდიაში ისწავლებოდა კლასიკური, სახასიათო, სტილური ცეკვები და ცეკვის მეთოდოლოგია. დამხმარე საგნებიდან: პლასტიკა, მიმიკა (ამჟამად მსახიობის ოსტატობა), შემოქმედება, ცეკვის ისტორია (ამჟამად ბალეტის ისტორია), კოსტიუმის ისტორია, გრიმი.

პროგრამას ესკიზური ხასიათი ჰქონდა. პერინი მთელი არსებით ისწრაფოდა მოსწავლეთათვის მიეცა კომპლექსური ცოდნა. იგი ძირითადად ეყრდნობოდა იტალიურ ქორეოგრაფიულ სისტემას, ამასთან ერთად, ფრანგული და რუსული საბალეტო სკოლის ელემენტებსაც იყენებდა.



ილია აბატოვი

პერინის სკოლა გამოირჩეოდა მაღალი გემოვნებით და ტექნიკით, გრაციოზული ცეკვადობით, მხატვრული გამომსახველობით.

მარია პერინი პედაგოგად იყო დაბადებული. საქართველოს სახალხო არტისტი ირინე ალექსიძე იგონებს, რომ პერინი „კარგად გრძნობდა ყოველი მოსწავლის ინდივიდუალობას, ავლენდა თითოეული მათგანის ნიჭსა და უნარს, სწორად ანაწილებდა ძალებს, ყოველ მოზარდში პერინი ხედავდა ადამიანს თავისი შინაგანი, ინდივიდუალური სამყაროთი“.

სკოლა-სტუდიაში სუფევდა ნამდვილი შემოქმედებითი ატმოსფერო. პერინი უფროს მოსწავლეებს უნვითარებდა პედაგოგიურ ჩვეებსა და გამოცდილებას. მრავალი მისი მოწაფე გაჰყვა პედაგოგიურ გზას (ვ. ჭაბუკიანი, მ. ბაუერი, მ. კახინცი, ლ. გვარამაძე, ი. ალექსიძე, ს. ვეკუა, თ. ვიხოდცვა, ა. წერეთელი, ე. არარატოვა, ს. სარქისოვი და სხვები). იგი თავის მოსწავლეებს ამზადებდა საბალეტმისტერო კარიერისთვისაც, განსაკუთრებით აღსანიშნავია პერინის პედაგოგიური მოღვაწეობის ეს მხარე, რადგან არც ერთი იმდროინდელი საბალეტო სკოლა მიზნად არ ისახავდა ბალეტმისტერების მომზადებას. პერინის სკოლა-სტუდიის მოსწავლეები კი მუდამ ტრიალებდნენ ბალეტმისტერული „სამზარეულოს“ ატმოსფეროში. ყოველ მოსწავლეს ევალეობოდა თავისთვის ცეკვის დადგმა, ხოლო იმ მოზარდებს, რომ-

ლებშიც პერინი ხედავდა ბალეტმისტერულ მონაცემებს, განსაკუთრებული მონაცემებით ამეცადინებდა. პერინის ხელმძღვანელობით აღიზარდა ბალეტმისტერთა მთელი პლეადა, რომელმაც მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა საბჭოთა საბალეტო ხელოვნების განვითარებაში. ესენი იყვნენ ვ. ჭაბუკიანი, ნ. რამიშვილი, ი. სუხიშვილი, მ. არბატოვი, ვ. ერონსკი (ნადირაძე), ს. სერგეევი და სხვ. იმდროინდელ პრესაში ხშირად იბეჭდებოდა რეცენზიები, რომლებშიც მაღალი შეფასება ეძლეოდა მ. პერინის სკოლა-სტუდიის მუშაობას. მოვიყვანთ ფრაგმენტებს „სოგარის“ ფსევდონიმით დაბეჭდილ ოსებ გრიშაშვილის წერილებიდან:

„პერინის სტუდიას ჩვენ უკვე ვიცნობთ, როგორც საბალეტო ხელოვნების ტაძარს. უკანასკნელ წლებში სახელმწიფო ოპერის ახალგაზრდა კადრების საუკეთესო ნაწილს თითქმის მთლიანად პერინის მოწაფეები შეადგენენ.

გაიხსენით თუნდაც ლილია სემიონოვა, რომელმაც ვერ რუსეთში მოახდინა ფურორი, ამჟამად კი საზღვარგარეთს ანკვიფრებს.

დღევანდელი „დილაობის“ პროგრამა ჩვეულებისამებრ საინტერესოდ იყო შედგენილი. პლასტიკური და სახასიათო ნომრები ხშირად ეჯიბრებოდნენ ერთმანეთს. მაყურებლის წინაშე ფრენდნენ მოზარდი ბალერინები ხუთიდან ათ წლამდე. პერინის მზრუნველი ხელი ჩინობდა ყველგან, ისევე როგორც სერგეევისა და არბატოვის ნატიფი მხატვრული გემოვნება. „დილაობის“ გვირგვინად უნდა ჩავთვალოთ უკვე მომთავრებული ბალერინების ოთხეული — ლ. ჩიკაიძე, ლ. ბექთაბეგიშვილი, მ. ბაუერი, ლ. გვარამაძე.

ყმაწვილთა შორის იშვიათი ტექნიკით, ცეცხლოვანი ტემპერამენტით გამოირჩევა ვახტანგ ჭაბუკიანი, ვისაც უთუოდ ელის ბრწყინვალე მომავალი. ამ ნიჭიერ ბავშვს აუცილებლად უნდა მიეჭკეს სათანადო ყურადღება.

მაყურებელს ძალზე მოეწონა პატარა კომიკური სცენა „სტიოპკარასტროპკა“, რომელიც ცოცხლად შეასრულეს და-ძმა დოდო და ირინე ალექსიძეებმა. ყურადღებას იქცევს ირინეს ცეკვის სიმსუბუქე და ელასტიურობა, დოდოს გამომსახველი მიმიკა. ნო-

მერმა „ბისი“ გამოიწვია“. (ყურნალი „ხელოვნება“, № 17-18 1925 წ.)

„დივერტისმენტში განსაკუთრებული ყურადღება მიიპყრო და ტაშივ მოსწყვიტა ლიო გვარამაძემ იშვიათი, მართლაც რომ განსაკვირვებელი ტექნიკით. რაივ მშვენიერნი იყვნენ დ. ჩიკვაძე და ვ. ჰაბუკიანი ცეკვაში „ყმაწვილი პიონერები“. ამ ბედნიერ წყვილს უთუოდ ბრწყინვალე მომავალი ელის.

მაგრამ „დილაობის“ საუცხოო სიურპრიზი გახლდათ **მ. ბაუერი**. ერთი შეორეს სჯორ და მისი გრიმი, შიმიკა, კოსტიუმი, მოქნილობა, სინატიფე.

დივერტისმენტში ახალი ნომერი იყო „ნეაპოლიდ მეთევზე“, რომელიც დიდი გრძობითა და შთამბეჭდაობით შესრულა პერინის ერთ-ერთმა საუკეთესო მოსწავლემ მ. ნახაროვმა.

დოდო ალექსიძის ლეკურმა საზოგადოების განსაკუთრებული ყურადღება დაიმსახურა. პატარებიდან უნდა გამოვეყოთ ირინე ალექსიძე, სიმა ვეკუა, ქეთო ნადარეიშვილი და თამარ რამიშვილი... ვახტანგ ნადირაძე ერთ-ერთი უძლიერესია“. (ყურნალი „ხელოვნება“, № 5, 1925 წელი).

1934 წლის 9 მარტს შედგა პირველი მეცადინეობა სამეურნეო ანგარიშზე გადასული ქორეოგრაფიული სტუდიისა, რომელიც დაარსდა გამოჩენილი ქორეოგრაფის დავით ჯავრიშვილის ინიციატივითა და ხელმძღვანელობით. 1934 წლის აპრილიდან სტუდიაში ირიცხებოდა 80 მოსწავლე. პირველად სტუდიის მუშაობა ექსპერიმენტულ ხასიათს ატარებდა. სახალხო განათლების კომისიარიატმა დ. ჯავრიშვილი მიავლინა მოსკოვისა და ლენინგრადის ქორეოგრაფიულ სასწავლებლებში მუშაობის გასაცნობად. შემდეგ შედგა სასწავლო პროგრამა, რომელსაც მთელი წლის მანძილზე სწავლობდა საგანგებოდ შექმნილი მეთოდური ჩგუფი. იმავე წელს დ. ჯავრიშვილის ქორეოგრაფიულმა სტუდიამ შემოიერთა მ. პერინის საბალეტო სტუდია, რომელიც 1938 წლამდე მისი ფილიალი იყო.

1934—1939 წწ. სტუდია მუშაობდა თბილისის საოპერო თეატრის შენობაში. მეცადინეობა მიმდინარეობდა ორ დარბაზში, სამ წყებად, საღამოს 5 ს-დან 10 სთ-მდე.

1935 წლის 1 იანვარს სასწავლებელს და-

ერქვა სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სტუდია, მას სახელმწიფო ბიუჯეტით გამოეყო წელიწადში 60000 მანეთი. პირველი საჯარო კონცერტი გაიმართა 1936 წლის 25 დეკემბერს იმთავითვე უზომოდ გაიზარდა სტუდიაში შემოსვლის მსურველთა რიცხვი (60 ადგილზე შემოვიდა 670 განცხადება). სტუდიამ გამოაცხადა მისაღები კონკურსი. შემდგომ წლებშიც სტუდია მიღებს აწარმოებდა კონკურსის წესით, რაც იძლეოდა ნიჭიერი, პერსპექტიული კადრების შერჩევის საშუალებას.

ქორეოგრაფიული სტუდია პროგრამის თანახმად მართავდა კონცერტებს, დგამდა საბალეტო სპექტაკლებს, მონაწილეობდა თეატრის დადგმებში. 1935 წლიდან 1940 წლამდე სტუდიამ ჩაატარა რამდენიმე კონცერტი. საკუთარი ძალებით განახორციელა ორი საბალეტო დადგმა: „შეღელუნჩიკი“ (1936) და „კობელია“ (1940). სტუდიის მოსწავლეები მონაწილეობდნენ თეატრის სპექტაკლებში: „გედების ტბა“, „ესმერალდა“, „დონ-კიხოტი“, „მალთაყვა“; ოპერებში: „აბესალომ და ეთერი“, „დაისი“, „ლატავრა“, „ქეთო და კოტე“, „პიკის ქალი“.

მალალი შეფასება დაიმსახურა „შეღელუნჩიკის“ დადგმამ, რასაც მოწმობს იმდროინდელი პრესა. სპექტაკლს დირიჯორობდა ე. მიქელაძე, მხატვარი გახლდათ ს. ვირსალაძე, დამდგმელი ქორეოგრაფი ვ. ივაშკინი.

იმდროინდელმა ვახეთებმა შემოგვიჩინეს ინტერვიუ აღებული ამ სპექტაკლის მონაწილე სტუდენტებისაგან:

ლენა ყოფშიძე: „დღესასწაულად მესახება მონაწილეობა ბალეტ „შეღელუნჩიკში“, სასიხარულოა უჩვენო ყველა დამსწრე ბავშვის, რაც მე და ჩემს ამხანაგებს შეგვასწავლეს სტუდიაში. ჩვენ ვცეკვავთ თეატრის სცენაზე იმიტომ, რომ გვიხარია და გვიყვარს ცხოვრება. „შეღელუნჩიკი“ ლამაზი ზღაპარია. დარწმუნებული ვარ, რომ თბილისელ მოწაფეებს მომავალ წელს კიდევ უფრო წარმატებულნი წარუვლდებიან.“

კოტე მახარაძე: „მე ცხრა წლისა ვარ. ვსწავლობ პირველ სკოლაში. მეორე კლასში გადავედი ფრიადებით. ძალიან მიყვარს ბალეტი და ფიზკულტურა. დეკლამაციისათვის მივიღე პრემია — რადიომიმღები. საბალეტო სკოლაში ვმეცადინებო უკვე ორი წელია. გასულ წელს გამოვედი საერთო ცეკვებში, წელს კი — მონაწილეობა მივიღე

„შეღელუნიკში“. ძალიან კარგია, რომ ვსწავლობ სკოლაშიც და საბალეტო სტუდიაშიც.“

ოთარ სურვილაძე: „ვსწავლობ ფრიალებზე. ძალიან მიყვარს ცეკვა. „შეღელუნიკი“ იმიტომ მომწონს, რომ როცა ამ სპექტაკლში ვმონაწილეობ, ასე მგონია, ჩემს ამხანაგებთან ერთად სცენაზე ჯარისკაცობანას ვთამაშობ.“

ლევონ არუთინოვი: „მიყვარს ცეკვა. ბალეტ „შეღელუნიკში“ ვთამაშობ პრინცის მთავარ როლს. ვიცეკვე ისე კარგად, რომ გორც შემიძლო. თეატრის მაცურებლები ხომ ჩემი ამხანაგები იყვნენ. დარბაზში იმყოფებოდა ჩვენი სკოლის ბევრი მოწაფეც. სასიხარულოა მათ უჩვენო ის, რაც ვისწავლეთ სტუდიაში“. (გაზეთი „ვეჩერნი ტიფლისი“, 1936 წ., 1 ივნისი, № 34).

1939—1940 სასწავლო წელს სტიპენდია დაენიშნა 80 მოსწავლეს, ვარდა ამისა, სტუდიას მიეცა სახსრები მოსწავლეთა ერთდროული დანხარებისათვის. ყოველი სასწავლო წლის ბოლოს 8-10 მოსწავლე იგზავნებოდა კურორტზე.

თანდათან სულ უფრო სრულყოფილი ხდებოდა სპეციალური საგნების პროგრამები. დიდი მუშაობა ჩატარდა ქართული ცეკვის ეგზერცისის შესაქმნელად. ეს გახლდათ ეროვნული კურსის შექმნის პირველი ცდა.

ქართული ქორეოგრაფია სტუდიაში ისწავლებოდა დ. ჯავრიშვილის მეთოდური მითითებების მიხედვით. დ. ჯავრიშვილის მეთოდის ემყარებოდა ჭეშმარიტად ხალხურ ტრადიციებს, რომელსაც იგი საფუძვლიანად სწავლობდა. დ. ჯავრიშვილი ავტორია რამდენიმე ფუნდამენტური გამოკვლევისა: „ქართული ხალხური ცეკვები“, „ქართული ქორეოგრაფიის ჩაწერის პირობითი ნიშნები“ და სხვა.

1937 წელს დადგინდა სწავლების შეიღწლიანი კურსი, პროგრამაში დამტკიცდა შემდეგი საგნები: კლასიკური, ქართული, ისტორიულ-ყოფითი, სახასიათო ცეკვები, რიტმისა, პლასტიკა, მხატვრული ტანვარჯიში, თეატრის ისტორია, ბალეტის ისტორია, მსახიობის ოსტატობა, მუსიკის თეორიის ელემენტარული კურსი, გრიმის ტექნიკა.

1938 წლის სექტემბერში სტუდიის პედაგოგებისა და პედაგოგ-პრაქტიკანტების კვალიფიკაციის ამაღლების მიზნით, ლენინგრადში ჩატარდა ერთთვიანი სემინარი. რსფსრ სახალხო

არტისტმა ა. ი. ვაგანოვამ სემინარზე წაიკითხა ლექცია „კლასიკური ცეკვა და მისი თეორია“. სახასიათო ცეკვების გაკვეთილებს უტარებდა რსფსრ დამსახურებული არტისტმა ვ. ვ. ვ. პუხოვი. კლასიკური ცეკვის 25 გაკვეთილი ჩატარა ნ. ა. კამკოვამ. ვარდა ამისა, ქართველი პედაგოგები ესწრებოდნენ ლენინგრადის ქორეოგრაფიული სკოლის გაკვეთილებს. შედეგებმა არ დააყოვნა: ლენინგრადის სემინარში მონაწილე პედაგოგებმა წლის ბოლოს საგამოცდო კომისიას უჩვენეს მაღალი შედეგი.

1934 წლიდან 1940 წლამდე სტუდიაში მუშაობდნენ შემდეგი პედაგოგები: დ. ჯავრიშვილი (სტუდიის დირექტორი) — მ. პერინი, მ. ბაუერი, მ. კაზინეცი, პ. იორკინი, ა. მედალინსკი, ვ. ივაშკინი, გუდოვი, ვ. ობუხოვი, ი. ბულიგინა, თ. ვიხოდცევა, ნ. რომ-ჩეკინა, ლ. ვიონოვა, ვ. გამსახურდია, ნ. ვოეიკოვა, ნ. ორლოვსკაია, ა. ანდრიაშვილი (მუსიკის თეორია), ე. ყურული (მსახიობის ოსტატობა); ს. სულაკაური (გრიმის ტექნიკა). სტუდიის დირექციამ დაადგინა პედაგოგიურ სამუშაოზე მიეღო კურსდამთავრებულები. სწავლების პროცესს ართულებდა საკუთარი შენობის უქონლობა (ეს საკითხი მრავალჯერ იყო წამოჭრილი სათანადო ინსტანციების წინაშე).

1941—1942 სასწავლო წლის დასაწყისში, კლასიკური ბალეტის პედაგოგად მოიწვიეს სსრკ დიდი თეატრის ცნობილი მოცეკვავი და გამოჩენილი პედაგოგი ელისაბედ გერლტი. მას დაეწავა მეთოდური დაკვირვება კლასიკის გაკვეთილებზე, მუშაობა პედაგოგებთან და ხელმძღვანელობა კლასიკური ცეკვის პროგრამების განხორციელებაზე. ელისაბედ გერლტმა გადამწყვეტი როლი ითამაშა სწავლების დონის ამაღლებაში.

სამამულო ომის მძიმე წლებში ერთგვარად შეიცვალა სასწავლო გეგმა, მაგრამ პედაგოგების ენერგიულმა მუშაობამ და ენთუზიაზმმა სტუდიას არ დაათმობინა თავისი პოზიციები. თეატრის საბალეტო და საიპერო სპექტაკლებში მონაწილეობის ვარდა, სტუდია ხშირად ატარებდა საშეფო კონცერტებს სამხედრო ნაწილებსა და ჰოსპიტლებში.

სტუდიის ცხოვრებაში მნიშვნელოვან მოვლენად იქცა დიდი ოქტომბრის რევოლუციის 30 წლისთავისადმი მიძღვნილი საზეიმო დადგმა, რომელიც განხორციელდა სამა-

მულო ომის თემაზე, შალვა და ოთარ თაქ-
თაქიშვილების მუსიკით, დიმიტრიადის ღირს-
ეობით (მხატვარი ა. ნიკიტინა-ჩერნიშოვა).

40-იანი წლების დასასრულს სტუდიაში
მოვიდა ორი ღირსეული პედაგოგი: მ. გრიშ-
კევიჩი (ლენინგრადის ქორეოგრაფიული
სასწავლებლის პედაგოგი), ი. კამალეტინო-
ვი (თბილისის საოპერო თეატრის წამყვანი
სოლისტი). მალე მ. გრიშკევიჩი დაინიშნა სას-
წავლო ნაწილის გამგედ. მან წარმატებით წა-
რმართა მეთოდური მუშაობა.

ამავე წლებში პედაგოგიურ მოღვაწეობას
შეუდგნენ ს. ვეკუა, გ. დოროფევი, ე. დო-
ლიძე, ა. წერეთელი, გ. გელოვანი, ს. ნინი-
აშვილი, ს. სოლოვიოვი. სტუდიაში ასწავ-
ლიდნენ აკადემიკოსი ვ. ბერიძე, სსრკ სახალ-
ხო არტისტი დ. ალექსიძე, პროფესორები
დ. ჯანელიძე, ნ. ურუშაძე და სხვები.

1960 წლის 12 მარტს თბილისის საოპერო
თეატრში სტუდიის დაარსების 15 წლის აღ-
სანიშნავად გაიმართა სამ განყოფილებიან
კონცერტი, რომელმაც წარმატებით ჩაიარა.

1961 წელს თბილისის სახელმწიფო ქო-
რეოგრაფიული სტუდიის დირექტორად დაი-
ნიშნა დიდი ხელოვანი, სსრკ სახალხო არ-
ტისტი ვახტანგ ჭაბუკიანი.

ჭაბუკიანმა მოსვლისთანავე განახორციელა
მნიშვნელოვანი რეფორმები. მან ხელოვნების
საქმეთა სამმართველოს წინაშე წამოჭრა ორი
მთავარი საკითხი: — სტუდიისათვის საგან-
გებო შენობის გამოყოფა და მისი გარდაქმნა
ქორეოგრაფიულ სასწავლებლად. სტუდიის

პედაგოგიური შემადგენლობა შეივსო კლასი-
კური და დუეტური ცეკვების, ფორტე-
პიანოს, ფარეკაობის და სხვა დისციპლინებში
მასწავლებლებით. ჭაბუკიანმა ჩაატარა მეთოდური
მუშაობა.

1967 წლის 21 იანვარს გამოიცა ბრძანებუ-
ლება — „თბილისის ქორეოგრაფიული სტუ-
დიის თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფი-
ულ სასწავლებლად გარდაქმნის შესახებ“.
ხოლო 1969 წელს თბილისის ქორეოგრაფი-
ულმა სასწავლებელმა მიიღო ახალი შენობა
პლენანოვის პროსპექტზე (№ 68). თანდათან
ყალიბდებოდა „ჭაბუკიანის სკოლა“, რომე-
ლიც ზრდიდა ახალი ტიპის მალაკვალიფი-
ციურ მსახიობებს, როგორც თბილისის სა-
ოპერო თეატრისათვის, ისე მომხმე რესპუბ-
ლიკებისთვისაც.

ვახტანგ ჭაბუკიანმა გამოავლინა შესანიშ-
ნავი პედაგოგიური უნარი. მან ღირსეულად
მოიპოვა ავტორიტეტი სპეციალისტებს შო-
რის, დიდი სიყვარულით სარგებლობდა მო-
წაფეებში, რომლებიც მუდამ მღელვარე-
ბით ელოდნენ მასთან შეხვედრას; მათთვის
დღესასწაული იყო ვ. ჭაბუკიანის ყოველი
გაკვეთილი.

მრავალი წლის მანძილზე ჭაბუკიანს გვერდ-
ში ედგა მ. პერინის მოწაფე — საქ. სსრ დამ-
სახურებელი არტისტი სერაფიმა ვეკუა, რო-
მელიც ლენინგრადის ქორეოგრაფიული
სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, თბი-
ლისის ქორეოგრაფიულ სტუდიაში მუშაობდა
სასწავლო ნაწილის გამგედ, დირექტორის

სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სტუდიის პირველი გამოშვება ცენტრში დ. ჯავრიშვილი,
გ. შურული და ა. ანდრიაძე



მოადგილე, სასწავლებლის მხატვრულ ხელმძღვანელად. 1973—1977 წლებში ს. ვეკუა იყო იმყოფებოდა სასწავლებლის დირექტორის პოსტზე, მან აღზარდა ბალეტის მრავალი არტისტი. 1977 წელს შეიცვალა სასწავლებლის ხელმძღვანელობა. დირექტორად დაინიშნა მუსიკისმცოდნე ზარამ ბარამიძე, მხატვრულ ხელმძღვანელად ჯერ თბილისის ოპერისა და ბალეტის მთავარი ბალეტმისტერი, საქ. სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე გ. ალექსიძე, შემდეგ რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ბ. მონაეარდისაშვილი. სასწავლებლის კონსულტანტობა დაეკისრა საბჭოთა ბალეტის მეტრს ვახტანგ ჭაბუკიანს. დღესაც გრძელდება ამ მოღვაწეთა ნაყოფიერი თანამშრომლობა.

1981 წელს სასწავლებლის მუშაობას გაეცნო მოსკოვის აკადემიური ქორეოგრაფიული სასწავლებლის დირექტორი, სსრკ სახალხო არტისტი ს. ნ. გოლოვკინა, რომელმაც პედაგოგიურ კოლექტივს მისცა მნიშვნელოვანი რეკომენდაციები. გარდა ამისა, მოსკოვის და თბილისის ქორეოგრაფიულ სასწავლებლებს შორის დაიდო ხელშეკრულება შემოქმედებით თანამშრომლობაზე, სპეციალური საგნების სწავლების სრულყოფის მიზნით. მეთოდური მუშაობა მიყენდო ლ. შკუნოვას, რომელმაც დაამთავრა მოსკოვის სახელმწიფო თეატრალური ინსტიტუტის ასპირანტურა.

1985—1986 სასწავლო წელს სასწავლებელს გადაეცა ახალი შენობა (ორჯონიკიძის ქ. № 49), რომელშიც შექმნილია შესანიშნავი პირობები. პროექტის მიხედვით ახლო მომავალში სასწავლებელი მიიღებს სასწავლო თეატრს და კეთილმოწყობილ სკოლა-ინტერნატს.

1983 წლის ივნისში საქართველოს კომპარტის ცენტრალური კომიტეტის დავლებით, საქართველოს ალკ ცენტრალური კომიტეტის ბიუროს დაევალა შეფობა თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიულ სასწავლებელზე. შემუშავდა ქორეოგრაფიული სასწავლებლის შემდგომი მუშაობის გეგმა, რომელიც სპეციალურ დადგენილებაში აისახა.

სასწავლებლის პედაგოგიური კოლექტივი შეუდგა სასწავლო პროცესის გარდაქმნას სწავლების თანამედროვე მეთოდების შესაბამისად.

1977 წლიდან მოყოლებული დღევანდლამდე სასწავლებლის დირექცია ყოველწლი-

ურად იწვევს მოსკოვისა და ლენინგრადის მაღალკვალიფიციტურ პედაგოგ-მეთოდისტებს, რომლებიც ნაყოფიერად მუშაობენ სასწავლებელში.

დღესდღეობით სასწავლებელში ირიცხება შვიდი ეროვნების 214 მოსწავლე და 70 პედაგოგი. მათ შორის არიან თვალმომსილი მოღვაწეები: ვ. ჭაბუკიანი, თ. ვიზოდცევა, ს. ვეკუა, მ. გარსევიანი, ი. ალექსიძე, ა. წერეთელი, რომლებიც ასაკის მიუხედავად ახალგაზრდული ენერგიით გადასცემენ გამოცდილებას მომდევნო თაობებს.

სხვადასხვა დროს სპეციალური საგნების წამყვან პედაგოგებად ნაყოფიერად მუშაობდნენ (ზოგიერთი კი დღესაც მოღვაწეობს): საქ. სსრ სახალხო არტისტები: ვ. წიგნაძე, ზ. კიკალეიშვილი, ა. თათარაძე, ლ. ნითაიშვილი, ნ. არობელიძე, ი. ზარეცი და სხვები.

თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სასწავლებლის კედლებიდან გამოვიდნენ ბალეტის ცნობილი მსახიობები და ბალეტმისტერები: საქ. სსრ სახ. არტისტები: ლ. მითაიშვილი, ი. ჯანდერი, ი. დოლაბერიძე, ნ. არობელიძე, ვ. გუნაშვილი; საქ. სსრ ხელოვნების დამს. მოღვაწეები: გ. ალექსიძე; დამსახ. არტისტები: ე. ჭაბუკიანი, ც. ბალანჩივაძე, რ. არუთინოვა, რ. მაღალაშვილი, თ. სანაძე, ბ. მონაეარდისაშვილი, კ. ლოლაძე, ე. პატარია, ლ. ნადარეიშვილი, ჯ. ბაბკოვა, ვ. ამონაშვილი, ნ. მახათელი, მ. ალექსიძე, რ. აბაშიძე, ვ. აბულაძე და სხვები.

თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიულ სასწავლებელს მიღებული აქვს სხვადასხვა ფესტივალის დიპლომები, სიგელები.

სასწავლებელი ამაყოფს თავისი მოწაფეებით, რომლებმაც სწავლა დაასრულეს მოსკოვის აკადემიური ქორეოგრაფიულ სასწავლებელში და დიდი სახელიც მოიხვეჭეს. ესენი არიან ნინო ანანიაშვილი (თ. ვიზოდცევას კლასი) და ანა ხანიაშვილი (ვ. წიგნაძის კლასი). მოსკოვის სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს თეატრის სცენაზე წარმატებით გამოდის რუსის დამს. არტ. რ. ლოვინა (ს. ვეკუას კლასი). თბილისის სახელმწიფო ქორეოგრაფიული სასწავლებელი კვლავაც მოამზადებს მოცეკვავეთა ახალ შეიქმნას, რომლებიც გააგრძელებენ ვახტანგ ჭაბუკიანის ტრადიციებს და ახალ წარმატებებს მოუტანენ ქართულ საბალეტო ხელოვნებას.

კინო და პრესა

1987 წლის 6 თებერვალს საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამგეობის სამდივნომ გაუარყოფელ სხდომაზე განიხილა საკითხი „კინო და პრესა“. დღის წესრიგში იდგა 1986 წელს რესპუბლიკის ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე კინოსადმი მიძღვნილი მასალების მიმოხილვა. სხდომის მუშაობაში, კინომოდერნიზაციის ერთად, მონაწილეობდნენ განსახილველი გაზეთების კულტურის განყოფილებათა წარმომადგენლები.

სხდომაზე აღინიშნა გაზეთების რედაქციათა მუშაობის დადებითი ტენდენციები, მათი სწრაფვა ჩვენს კინემატოგრაფიულ ცხოვრებაში მიმდინარე მტ-ნაკლებად მნიშვნელოვანი მოვლენების ფიქსირებისაკენ. ამისთანავე, სხდომის მონაწილეთა გამოხატულებაში გამოიკვეთა ის პრობლემები, რომლებსაც წლების მანძილზე ყოველდღიურად ვაწყდებით.

მთერ ოკუპაცია: — რესპუბლიკის სინამდვილეში მიმდინარე პროცესებთან ერთად გაზეთი „კომუნისტი“ ჩვენი კინემატოგრაფიული ცხოვრების მოვლენებსაც ასახავს. ჩემი მიზანია „კომუნისტის“ ფურცლებზე 1986 წლის მანძილზე გამოქვეყნებულ მასალათა განხილვა.

უპირველეს ყოვლისა, მინდა აღვნიშნო, რომ გაზეთი სისტემატურ ხასიათს ანიჭებს კინოსაკითხების გაშუქებას. აქ არის წმინდა ინფორმაციული ხასიათის, სარეცენზიო, ფილმის ან შემოქმედის სააუბილეო თარიღთან დაკავშირებული და სხვა სახის პუბლიკაციები. ამდენად, ერთი შეხედვით, მრავალფეროვნების შთაბეჭდილება რჩება.

გაზეთი „კომუნისტი“ მხატვრულ კინოსთან ერთად ყურადღებას უთმობს დოკუმენტურ კინოს, მულტიპლიკაციურს, სატელევიზიოს, ე. ი. მისი ყურადღების მიღმა არ რჩება კინემატოგრაფიის სახეობრივი განშტოებები.

1986 წლის „კომუნისტის“ რამდენიმე ნომერში გვხვდება პრინციპული, კრიტიკული პოზიციის გამომხატველი წერილებიც.

ყოველივე ამის საფუძველზე მკითხველს შეუძლია დაასკვნას, რომ გაზეთის რედაქცია ჩვენი ეროვნული კინემატოგრაფიის გულშემმატყვარია და ამისთანავე, მიზნად ისახავს მის ყოველდღიურობასა თუ პერსპექტივებზე საქმიან სჯა-ბაას.

მაგრამ, ნებისმიერ საქმიანობაში, რაოდენ კეთილშობილურიც არ უნდა იყოს იგი, უთუოდ მოიძებნება რაიმე ხარვეზი, რაც გვაძლევს შენიშვნებისა თუ სურვილების გამოთქმის საშუალებას.

შევეცდები ჩემს შენიშვნა-სურვილებში კონკრეტული ვიყო:

1. გაზეთის ერთწლიან პუბლიკაციებში, სადაც, როგორც აღვნიშნე, თვალსაჩინოა მრავალფეროვნება, შედარებით ღრმა დაკვირვების შემდგომ ერთფეროვნებასაც აღმოვაჩნთ, მაგალითად, იმ რუბრიკებში, რომლებიც მუშაობისას ჩავინიშნე. ეს გახლავთ გახსენება, რეკლამა, რეცენზია, მხატვრულ, დოკუმენტურ და მულტიპლიკაციური კინოსადმი მიძღვნილი ინფორმაციები თუ ინტერვიუ-საუბრები, სადაც ჩანს ფაქტის კონსტატაციის ცდა და ნაკლებ თვალსაჩინოა გაზეთის იდეურ-შემოქმედებითი ორიენტაცია.

2. გაზეთის ფურცლებზე რამდენჯერმე ვხვდებით ერთსა და იმავე ხელოვანს, მაშინ, როდესაც წლის მანძილზე გაზეთში შემოქმედ-პიროვნებათა წარმოდგენის ნაკლებობაა.

რა თქმა უნდა, ფილმის „მშობლიურა ჩემო მიწავ“ დამდგმელი კოლექტივის ლენინური პრემიით დაჯილდოება აღსანიშნავა და მისალოცი ფაქტია; ამას ემსახურება კიდევ გ. ლებანიძის წერილი „სიტყვა კომუნისტზე“, რომელიც ფილმის ლენინური პრემიაზე წარდგენას აუწყებდა მკითხველს. უკვე პრე-

მიით დაჯილდოების შემდგომ გამოქვეყნდა საქინფორმის ცნობა სათაურით „ალიარება“ და ვ. მარდალავიშვილის „ალალ იყოს“, „მშობლიური ჩემი მიწა“. ცხადია, ამ შემთხვევაში წერილთა რაოდენობა არ განციფრებს. ამასთან დაკავშირებით მხოლოდ იმის თქმა მინდა, რომ ზოგ შემთხვევაში როგორც მისოცვის, ისე საერთოდ წერილის ტონი შესაფერი უნდა იყოს ისეთი მაღალი ჯილდოსი, როგორც ლენინური პრემიაა.

ორი პუბლიკაცია ეხება ირაკლი გოცირიძის, მულტგაერთიანების მთავარ რედაქტორს. ერთი მათგანია თ. წიკლაურის წერილი „საუბარი ერთობლივ ფილმზე“, სადაც ჩვენ მულტიპლიკატორთა და ქართველ კინემატოგრაფისტთა ერთობლივ ნამუშევარს გვაცნობენ. იგი ვადაიზრდება ი. გოცირიძის დიოტირაპში იმ საფუძველზე, რომ იგი სცენარის ავტორია. მეორე წერილია — (ამას მინდა განსაკუთრებული ყურადღება მივაქციო) „კინოს დღეს“ (27. VIII) გამოსულ ნომერში დასტამებული თ. ყაზბეგის საუბარი ი. გოცირიძისთან, ფილმის „სენათის საგანძურის“ შესახებ. იქვე, რამდენიმე სტრიქონით არის აღნიშნული კინოკრიტიკის დარგში გამართული კონკურსის შედეგები.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო, რომ მე, პირადად, ირაკლი გოცირიძის საწინააღმდეგო არაფერი მაქვს, მაგრამ განა გაუგებრობის შეგრძნებას არ იწვევს ის ამბავი, რომ გაზეთის ფურცლებზე ვერ ვხვდებით ჩვენს მოწინავე კინორეჟისურას, მით უფრო კინოს დღეს?!

მაგრამ იქნებ გაზეთი ფილმების რეცენზიების საშუალებით გვაცნობს ჩვენს წამყვან კინომოღვაწეებს? ამისათვის 1986 წელს გამოქვეყნებულ რეცენზიებს გადავხედოთ.

3. გაზეთში დაბეჭდილია რამდენიმე რეცენზია. მათ შორის მწერალ მარიკა ბარათაშვილის, დრამატურგ გ. ხუხაშვილის და კინოკრიტიკოს გიორგი დოლიძის წერილები ფილმებზე: „სანამ წვიმა გადვიდვდა“, „ბაგრატიონი“ და „ერთ პატარა ქალაქში“.

თავს ნებას მივცემ და არ გავიზიარებ რედაქციის მოსალოდნელ შემოკამათებას იმ საკითხის გამო, თითქოს კინომოცოდნეებს არ მოაქვთ წერილები და ამ მიზეზით უმარავი ფილმი რეცენზიის გარეშე რჩება. ჩვენ კარგად ვიცით, რომ არსებობს ავტორების მო-

წვევის პრაქტიკა, რასაც რედაქცია, ამ შემთხვევაში უგულვებელყოფს.

რაც შეეხება გამოქვეყნებულ რეცენზიებს ხარისხს, მთლიანად ვეთანხმები ელდარ შენგელაიას მიერ საქართველოს კინემატოგრაფისტთა VI ყრილობაზე გამოთქმულ შენიშვნებს „კომუნისტში“ დაბეჭდილი წერილის „მხედართმთავრის დაბრუნების“ შესახებ, რომლის ავტორია გ. ხუხაშვილი. ხოლო ფილმისადმი ჩემი დამოკიდებულება მე იმავე ყრილობაზე გამოვთქვი და ვიცი რა ჩემი კოლეგების აზრიც, მიმაჩნია, რომ ფილმზე „ბაგრატიონი“ შეუძლებელი იყო დადებითი ხასიათის რეცენზიის გამოქვეყნება და მით უფრო ასეთი არადაამაკმაყოფილებელი დონისა.

მარიკა ბარათაშვილის წერილი „ფიქრები წვიმიან დღეს“ თითქოსდა ესეისტური ხასიათისაა, მაგრამ აქვე ფილმის შეფასების სურვილსაც ვამჩნევთ, რაც ავტორის ფილმისადმი სუბიექტურ განწყობილებას უფრო შესაბამება და ფილმის მაღალმატერულ ღირებულებებში ნაკლებად გვარწმუნებს.

რაც შეეხება კინომოცოდნე გიორგი დოლიძის წერილს „ერთ პატარა ქალაქში“, მე პირადად არ ვიზიარებ ფილმის ამგვარ შეფასებას, უფრო მეტიც, იგი ჩემთვის სრულიად მიუღებელია, მაგრამ ვთვლი, რომ ეს არგუმენტი არ არის და ამდენად ჩემი დამოკიდებულება ფილმისადმი ნაკლებად მნიშვნელოვანია.

ცხადია, ყოველ ჩვენთაგანს თავისი აზრი აქვს ფილმზე, წერის თავისებური მანერა და თუ რედაქციამ საჭიროდ ჩათვალა ამ და ზემოხსენებული წერილების გამოქვეყნება, ალბათ, ამაშიც არის ერთგვარი კანონზომიერება. ჩვენთვის სწორედ ეს არის საინტერესო! რა მიზანს ისახავს დაბალი მხატვრული ღირსების ფილმების ქება? რატომ უწევს პროზაგანდას რესპუბლიკის პირველი გაზეთი მდარე კინობროდუქციას?

4. 1986 წელი კინემატოგრაფისტთა საყრილობო წელი იყო და სწორედ ამასთან დაკავშირებით დაიბეჭდა კინობროცესების ამსახველი წერილები: „თანამედროვეობის პოზიციიდან“ — 13. X, რომელიც საქინფორმის მიერ საქართველოს კინემატოგრაფისტთა VI ყრილობის ამსახველი წერილიც იყო და კომენტარული ხასიათისა ვახლდათ. შემდგომ, „კინოხელოვანთა დიდმნიშვნელოვანი ამოცანები“ — ე. შენგელაიასთან „კომუ-

ნისტის“ კორესპონდენტის საუბარი; „ეკრანა და დრო“ — საქინფორმის ვრცელი წერილი, სადაც ჰარბობდა ზოგადი ფრაზები, წარმატებების ამაღლებული პათოსით მოწოდების სურვილი.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ის, რომ ამგვარი ზეაწეული ტონი ერთგვარი ნორმის სახით დამკვიდრდა ჩვენს პრესაში.

საქინფორმის წერილი ეხებოდა ახალგაზრდული ფაქტობრივების ხელმძღვანელის ო. გვასალიას ანგარიშგებას ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტების მუშაობის შესახებ. როგორც ჩანს, ვრცელი, პროცესთან მეტ-ნაკლებად დაკავშირებული წერილებით, გაზეთის რედაქცია ფიქრობდა ერთგვარი ცარიელი ადგილების შევსებას, რომელიც კინოპროცესის ასახვაში შეიძინებოდა, მაგრამ მათგან მიღებული შთაბეჭდილება ვერ გასცდა ზოგად-დირექტიულ ხასიათს და ცხადია, პროცესის ამსახველ სურათად ვერ გადაიქცა.

5. 20 თებერვლის „კომუნისტი“, კერძოთ ვ. მარდალეიშვილის წერილი „მზიური ველი — ახალგაზრდების საფიზნო“ — ახალგაზრდა შემოქმედთა სიმპოზიუმის მუშაობაზე მოგვითხრობს და აქვე, ცხადია, რამდენიმე აზრად დაეთმო კინოს დღეს.

1986 წელს მე თავად გახლდით ბაკურიანის სემინარის მონაწილე და კინომცოდნე ლელა ოჩიაურთან ერთად ერთ-ერთი მომხსენებელიც. გარდა ამისა, კინოს დღეზე ჩამოსული „აქ“ კინემატოგრაფისტთა კავშირის მდივანი გ. დვალისვილი და კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მთავარი რედაქტორი გ. დონანაშვილი დამეთანხმებინან, რომ ამ შეკრებაზე საქებარიც იქცა და საკამათოც მრავლად გამოითქვა. ვ. მარდალეიშვილის ინფორმაციით კი გაზეთის მკითხველმა შეიძლება იფიქროს, რომ შეკრება იმით იყო ღირსშესანიშნავი, რომ მასზე დავგმეთ მხოლოდ გ. მატარძის ფილმი „ყველაზე სწრაფები მსოფლიოში“. ეს არასწორი ინფორმაციაა.

ამ სახის ხარვეზების გაცნობიერება, გარდა არასწორი ინფორმაციულობისა, სხვა დასკვნებამდეც მიგვიყვანს. მაგალითად, არაკომპეტენტობა, პიროვნების უპატივცემულობაც კი. შედეგი — რეჟისორის განაწყენება და მკითხველის შეცდომაში შეყვანა.

6. ზემოთ აღვნიშნე, რომ რამდენიმე ნომერში გვხვდება პრინციპული, კრიტიკული

წერილები. ამ ორი წერილის ავტორები არიან კინოკრიტიკოსი მ. კერესელიძე („მეტი პასუხისმგებლობა და პრინციპულობა“) და დიპლომატიური სამეცნიერო პოპულარული და დოკუმენტური ფილმების სტუდიის რედაქტორი ნ. ნატროშვილი („რომ იყოს მართლაც „მემბრანა““). მათი წერილები თვალნათლივ ცხადყოფენ, რომ გაზეთისთვის მეტი სარგებლობა მოაქვს პროფესიონალ კრიტიკოსს და თუ რედაქცია ითანამშრომლებს კრიტიკოსთან, რომელიც თავის კომპეტენტურ აზრს იტყვის გამოსაქვეყნებელი მასალის დაგეგმარებისას, ვფიქრობ, რომ ეს მკითხველისათვისაც სასარგებლო იქნება და რედაქციისათვისაც, ვინაიდან ამ გზით გაზეთი აიცდენს ზოგ უხერხულობას. მაგალითად, გაზეთის რუბრიკაში „გახსენება“ საუბარია ორ შემოქმედზე — ამაშუკელზე და მიქაბერიძეზე. დასანანია, რომ კ. მიქაბერიძის ღვაწლი ამოიწურება ინფორმაციით კინოს სახლში ჩატარებული საღამოს შესახებ. პროფესიონალ კრიტიკოსთან თანამშრომლობით კი გასახსენებელიც მეტი აღმოჩნდება და გახსენების ფორმაც არ იქნება ინფორმაციული.

ასევე ნაკლები იქნება შეცდომები იმ სახისა, როგორც გვხვდება წერილში „პაველ ბლიახინი, ივანე პერესტიანი და „წითელი ეშმაკუნები“ — ავტორი რ. დავიდავი. აქ „საფურ მოვილას“ ნაცოლად „საფურ საფლავე“ მოხსენებული. „საფურ მოვილას“ კი ზუტორის სახელია და ამავე დროს ფილმის სათაური. აქვე, შირვანშაჰის კი არა — არამედ შირვანსკაიას, პიროვნეს ატელივ და არა პირონის და ა. შ.

ვფიქრობ, რომ კინოკრიტიკოსი უფრო მართებულად დაგეგმარებს ჩვენს ერთადერთი საზეიმო დღის საგაზეთო ნომერს, აგრეთვე სწორ გეზს მისცემს ფილმების რეკლამას, რომელიც ძალზე მნიშვნელოვანია მასურბელთა მიზიდვის საქმეში და რომლის რუბრიკაც არსებობს გაზეთში, მაგრამ სათანადო შთაბეჭდილებას ვერ ახდენს. მინდა გამოეთქვა იმედი, რომ გაზეთის რედაქცია დაგვეთანხმება კინოკრიტიკოსთან თანამშრომლობის საკითხში.

გაზეთ „კომუნისტთან“ ბოლო დროს ჩემი თანამშრომლობის გამოცდილების საფუძველზე მინდა განსაკუთრებით აღვნიშნო, რომ დაუშვებლად მიმაჩნია ავტორთან შეუთანხმებლად წერილის გადაკეთება. ერთი აბ-

ზაცის, ერთი წინადადების ან თუნდაც ერთი სიტყვის ამოღება ხშირად აზრს უცვლის წეროლს. რა თქმა უნდა, გაზეთს თავისი მოთხოვნები აქვს, მაგრამ შესწორებები და კორექტივები უნდა შევიტანოთ მხოლოდ ურთიერთშეთანხმებით!

ყოველივე ზემოთქმულის საფუძველზე მიმანია, რომ გაზეთ „კომუნისტის“ რედაქციამ თავისი პუბლიკაციების თემატური გეზი კინობროცესის საკვანძო საკითხებისაკენ უნდა მიმართოს, დაუკავშიროს ჩვენი ცხოვრების სინამდვილეს და გამიზნოს თავისი პოზიციები კინოხელოვნების, როგორც ჩვენი სინამდვილის მხატვრული ასახვის ერთ-ერთი მძლავრი საშუალების ხარისხობრივ შეფასებაში.

ზურაბ აბაშიძე: რასაკვირველია, ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის ცხოვრების სურათის წარმოჩენა ყოველდღიური გაზეთის მიზანს არ წარმოადგენს. ამდენად, ბუნებრივია, მისი ამოცანა ამ ცხოვრებისათვის დამახასიათებელი ძირითადი პროცესების, უმნიშვნელოვანესი მოვლენების გაშუქებით არის შემოფარგლული.

ასეთი შეზღუდულობა, ცხადია, დიდ სიძნელეებს უქმნის კულტურის სფეროში მომუშავე რედაქციის უზრუნველყოფას. ამავე დროს, იგი შეიცავს სიკეთეს, სპეციალურ გამოცემას რომ არ გაჩნდია, რადგან უზრუნველი ან აღმანახი ვალდებულია შეეხოს ყველაფერს, რაც ხდება ხელოვნების ამა თუ იმ დარგში. მისგან განსხვავებით, პოლიტიკურ ბეჭდვით ორგანოს საშუალება აქვს (და მოწოდებულიც არის ამისათვის) კინემატოგრაფიულ მოვლენებს შორის შეარჩიოს მხოლოდ ისინი, რომლებსაც გააჩნია დიდი საზოგადოებრივი უღერადობა, წარმოადგენს ინტერესს მთელი რესპუბლიკის მოსახლეობისათვის, ხოლო როცა საქმე ცალკეულ ეკრანულ ნაწარმოებებთან გვაქვს, ცხადია, ადგილი უნდა დაეთმოს დიდი მხატვრული ღირებულების კინოფილმებს, რომელთა ადგილის პროგნოზირება ეროვნულ კინოხელოვნებაში, კრიტიკული აზროვნების თანამედროვე დონის წყალობით, დღეს, როგორც წესი, შესაძლებელია.

ამ კრიტერიუმებით ვხელმძღვანელობდი, როცა ხელი მოვიკიდე გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ 1986 წლის ნომრებში დაბეჭდილი კინომასალების მიმოხილვას.

უდავოა, რომ გაზეთი არცერთ მასშტაბურ მოვლენას არ ტოვებს გაუშუქებლად. ასე, მაგალითად, საქართველოს კინემატოგრაფისტთა VI ყრილობის გახსნის დღეს მთელი გვერდი დაეთმო კინოს, საერთო სათაურით „ცხოვრებით შობილი ხელოვნება“. დაიბეჭდა კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ დირექტორის რ. ჩხეიძის, სტუდია „მემარია-ნის“ დირექტორის ჯ. ამირეჯიბის, საქტელეფილმის სამხატვრო ხელმძღვანელის მ. კოკოჩაშვილის საანგარიშო ხასიათის წერილები. ამავე გვერდზე ორი მცირე ზომის სვეტი დაიკავა ინტერვიუებმა კინორეჟისორებთან ლ. ლოღობერიძესთან და გ. შენგელაიასთან.

როგორც ცნობილია, 1986 წელს ლენინური პრემია მიენიჭა ფილმ-დოკუმენტური ჩემო მიწა“ დამდგმელს. „ზარია ვოსტოკამ“ ამ მოვლენასაც მიუძღვნა ვრცელი წერილი. ფართოდ გამოეხმაურა გაზეთი სსრკ სახალხო არტისტის, კინორეჟისორ რ. ჩხეიძის 60 წლისთავს.

საინტერესო ფორმით, მაგრამ ჩემის აზრით, რამდენადმე შეზღუდულად გააშუქა გაზეთმა საბჭოთა კინოს დღე: თავიანთი შემოქმედებითი გეგმები მკითხველებს გაუზიარეს კინორეჟისორმა რ. ესაძემ, მწერალმა რ. ჭეიშვილმა, მსახიობებმა გ. ჭოხონელიძემ და ნ. ჭანკეცაძემ.

რა სურათი გვაქვს მნიშვნელოვანი იდეურ-მხატვრული ღირებულების ნაწარმოებთა წარმოჩენის მხრივ. წლის განმავლობაში „ზარია ვოსტოკამ“ გამოაქვეყნა ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატის კ. წერეთლის ვრცელი რეცენზიები — თ. აბულაძის „მონანიებაზე“ და რ. ესაძის „ნიელონის ნაძვის ხეზე“. უზრუნველს ი. ფრიდკინას წერილი მიეძღვნა გ. ლორთქიფანიძის ფილმს „ერთ პატარა ქალაქში“, რომელიც მთელი ყურადღება დაეთმო სურათის პოლიტიკურ მნიშვნელობას, მასში დასმული პრობლემების აქტუალურობას, საზოგადოებრივ უღერადობას, რაც შეეხება ფილმის მხატვრულ ღირებულებს, ამ თემაზე საუბრისაგან ავტორმა თავის შეკავება არჩია.

მიუხედავად იმისა, რომ „ერთ პატარა ქალაქში“ ქართული ხელოვნებისათვის საეტიპო არ არის, გაზეთმა მას კიდევ ორი პუბლიკაცია მიუძღვნა.

მცირე ზომის მასალებს შორის ყურადღებას იპყრობს ის კორესპონდენციები, რომლებიც გაზეთის ფურცლებზე შემთხვევით მოხვედრილი გვეჩვენება. მაგალითად, ინფორმაცია იმის შესახებ, რომ მოსკოვის კინოთეატრ „როსიაში“ გაიმართა ფილმ „ჩინგინის“ პრემიერა. სურათი კინოსტუდია „მოსფილმში“ გადაღებული, მისი რესპუბლიკურ გაზეთში მოხვედრა კი, როგორც ჩანს განპირობებულია იმით, რომ „სურათისათვის მუსიკა დაწერა ქართველმა კომპოზიტორმა ირაკლი გაბელმა, რომელიც უკვე მეოთხედ მუშაობს ალექსანდრე ზარხისთან.

ამგვარი მასალები წლის განმავლობაში კიდევ რამდენიმე გვხვდება გაზეთის ფურცლებზე და ძალაუვნებურად გებადება აზრი, რომ მათთვის და გადასაღებ მოედანზე გაკეთებული ზოგიერთი ილუსტრირებული რეპორტაჟისათვის გამოყოფილი საგაზეთო ფართი მეტად ეფექტიანად შეიძლება იყოს გამოყენებული უფრო მიზანმიმართული კინოპროპაგანდისათვის. ამ მხრივ კი, ზოგიერთი დასახელებულის გარდა, არის რამდენიმე საგულისხმო მასალა, რომლებიც საერთო, მყარ სისტემის არარსებობის გამო, ერთის მხრივ იპყრობს ყურადღებას, მეორეს მხრივ კი შესაძლოა, რამდენადმე იკარგება, ნაკლებად შესამჩნევი რჩება მკითხველისათვის.

ერთ-ერთ ნომერში გაზეთი გვაუწყებს ე. შენგელაის „ცისფერი მთებისათვის“, როგორც წლის საუკეთესო უცხოური ფილმისათვის პოლონელ კინემატოგრაფისტთა კავშირის პრემიის მინიჭების ამბავს. გაზეთი არ შემოიფარგლა მხოლოდ ამ ფაქტით და გამოიყენა კარგი საინფორმაციო საბაზი სხვადასხვა კინოფორუმებზე სურათის მიერ მოპოვებული ჭილდოების ჩამოსათვლელად.

„ზარია ვოსტოკამ“ თავის მკითხველებს ამცნო აგრეთვე ბაქოში საბავშვო ფილმების საკავშირო კვირეულზე ორი ქართული ფილმის — „ჩიორასა“ და „დედუნას“ წარმატების შესახებ და აქაც დაასახელა პრიზები, რომლებითაც ეს სურათები ადრინდელ დათვალიერებებზე — ალმა-ათასა და მინსკში აღინიშნა.

დებიუტის თემას მიეძღვნა წერილი, რომელმაც აფხაზი რეჟისორის ვიჩისლავე აბლო-

თიას ფილმ „სუვენირზე“ მოგვითხროს ასევე ცალკეულ შემთხვევად რჩება რეჟისორ-დოკუმენტალისტი თეიმურაზ დოლიდისა და მისი დებისადმი მიძღვნილი ო. თაბუკაშვილის სტატია. ეს მხოლოდ დოკუმენტური კინოს ოსტატებს როდი ეხება: გაზეთის ფურცლებზე საერთოდ იშვიათად ჩნდება კინოს მოღვაწეთა შესახებ დაწერილი ნარკვევები, ინტერვიუები, დიალოგები. ამასთან თითქმის არ ჩნდება პრობლემები. წლის განმავლობაში ამ მხრივ მხოლოდ ერთი საგულისხმო მასალა დაიბეჭდა — კ. წერეთლის სტატია, რომელიც კინოგაქირავების მწვევე საკითხებს მიეძღვნა.

სამწუხაროდ, შარშან „ზარია ვოსტოკას“ ფურცლებიდან გაქრა რუბრიკა „კინომიმოხილვა“, რომელიც გაზეთის მუდმივ კინომომოხილველ კ. წერეთელს მიყავდა.

ეს ყოველივე მიუთითებს იმაზე, რომ ჯერ ვერ მიადწია სასურველ დონეს კინომცოდნეებისა და გაზეთის რედაქციის მუშაკთა ურთიერთთანამშრომლობამ. მხოლოდ მკიდრო კონტაქტი მოგვცემს იმის შესაძლებლობას, რომ შევიქმნას მყარი სისტემა, რომელიც უზრუნველყოფს ფაქტებისა და მოვლენების სწორ შერჩევას, კინონაწარმოებების პირუთვნელ, ობიექტურ შეფასებას, ღირსეულთა სახელების წარმოჩენას.

ლელა ოჩიაიშვილი: ბოლო ორი წელია გაზეთი „თბილისი“ ახალი სახით წარსდგა მკითხველის წინაშე. მე არ ვგულისხმობ მხოლოდ ახალ ფორმატს, რამაც თავისთავად გარკვეული როლი შეასრულა გაზეთის სახის შეცვლაში. იმის თქმა მსურს, რომ გაზეთის დიდი მნიშვნელოვანად ამაღლდა, დაიხვეწა და გაუმჯობესდა რეპერტუარი. იმატა პროფესიონალ ავტორთა რაოდენობამ და მათ ნამუშევართა რიცხვმა. მკითხველი უკვე იცნობს მათ, ვინც რეგულარულად თანამშრომლობს გაზეთთან და მათი ხელმოწერით გამოქვეყნებულ სტატიებს უკვე მიზანდასახულად კითხულობს. რედაქციის ეს პოზიცია — მუდმივ ავტორთან თანამშრომლობა სწორ და მნიშვნელოვან პოზიციად მიმაჩნია. თუმცა ამ შემთხვევაში შეინიშნება არათანასწორობა და უსისტემობა.

რაც შეეხება კონკრეტულად კინოს, „თბილისი“ ცდილობს შეძლებისდაგვარად გააშუქოს და მკითხველს გააცნოს ჩვენი კინოპროცესის ღირსშესანიშნავი მოვლენებიც და ზოგ შემთხვევაში, რიგითი ფაქტებიც.

კინო ხელოვნების ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული დარგია. საზოგადოების მისადმი ინტერესი განსაკუთრებით დიდია. ამიტომაც მკითხველი ყოველთვის გულისყურით ეკიდება ყველა მასალას, რაც კინემატოგრაფისტს შეეხება. გაზეთის სპეციფიკა ითვალისწინებს ყველა სახის მკითხველის გემოვნებას და მოთხოვნილებას. კინომასალა ყველა სახის კინომოყვარულისათვის უნდა იყოს გათვალისწინებული. ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობ, რომ პროფესიონალი კინომცოდნე უფრო მეტ სარგებლობას მოუტანს საზოგადოებას, ვიდრე საქმეში ნაკლებად ჩახედული ჟურნალისტი ან ფილოლოგი.

ამასთან, პრესის უპირველეს დანიშნულებას ხომ საზოგადოების, მასობრივი მკითხველის კულტურული დონის და გემოვნების დახვეწა წარმოადგენს. მდარე ხარისხის პროდუქცია ამ მიზნისათვის არ გამოდგება.

პრესა — ინფორმაციის საშუალებაა. არც ამ შემთხვევაში ვამბობ რაიმე ახალს, მაგრამ პროფესიონალიზმი ასეთ დროსაც შენარჩუნებული უნდა იყოს და უმჯობესია არ ამოიწურებოდეს მშრალი ცნობებით.

მე არ გვულისხმობ ინფორმაციას იმის შესახებ, რომ ამა და ამა დღეს შედგება (ან შედგა) ამა და ამა რეჟისორის ფილმის ჩვენება ან შეხვედრა მსახიობთან და ა.შ., არც რომელიმე რეჟისორის დაჯილდოებას, ან ფესტივალზე გამარჯვების მაუწყებელ ცნობებს: მაგალითად, „პიონერფილმი — ჟურნალისტებთან“ (მზია გიორგაძე), „ქეთი დოლიმე ჟურნალისტთა სახლში“ (მზია გიორგაძე), „ელისა“, „ვედრება“, „ალავერდობა“ — მირანდა ტყემელაშვილი. ყრილობის დელეგატი ელ. შენგელაია.

ეს ეხება ავტორის მიერ ხელმოწერილ ინფორმაციას, ახალი ფილმების ეკრანზე გამოსვლის ან პრემიერის შესახებ. ამაზე კონკრეტულად ცოტა ქვემოთ ვიტყვი.

1986 წლის ნოემბერში მასალები კინოს შესახებ საკმაო რაოდენობით გვხვდება. მაგრამ რაოდენობა არც ამჯერად განსაზღვრავს ხარისხს. ამასთან დაკავშირებით მინდა გამოთქვა რამდენიმე შენიშვნა.

გაზეთში აქტიურ და საინტერესო თანამშრომლობას ეწევა კინომცოდნე ტატა თვალპრელიძე, რომლის რეცენზიებიც, დარწმუნებული ვარ, მკითხველის ყურადღების მიღმა არ დარჩენილა. მისი რეცენზიები ფილ-

მებზე „მონანიება“, „ლაქა“, „საფეხური“, გარდა იმისა, რომ საზოგადოებას აცნობენ გასული წლის მნიშვნელოვან კინოწარმოებებს, პროფესიონალის მიერ დაწერილი წერილებია. მასვე ეკუთვნის კრიტიკული რეცენზია ბუბა კიკაბიძის ფილმზე „ნამდვილი მამაკაცი“. აქვე მინდა აღვნიშნო, რომ ჩვენი პრესა ძირითადად გვერდს უვლის კრიტიკული ხასიათის წერილებს. ამაში არც „თბილისი“ გამოიხატის.

გაზეთის იმავე ნომერში, სადაც ტ. თვალპრელიძის ეს კრიტიკული რეცენზია დაიბეჭდა, ვხვდებით სხარტ ფელტონს ვია მატარაძის ფილმზე „ყველაზე სწრაფები მსოფლიოში“. „ოლოლო“ გაზეთის ერთ-ერთი საინტერესო რუბრიკათაგანია, ხოლო „ლექტორიუმმა“ თავის დროზე საზოგადოების მოწონება დაიმსახურა. თუმცა, სამწუხაროდ, კინოს შესახებ ყველაფერი ამით დამთავრდა.

ასევე დიდი გამოხმაურება მოჰყვა წერილებს რუბრიკით „ვინც კმნის კინოშედეგებს“ ინგმარ ბერგმანისა და აკირა კუროსავას შესახებ... მაგრამ დაბირების მიუხედავად, არც მათ მიუღიათ სისტემატური ხასიათი, რაც ასევე დასანანია.

ჩემი აზრით, გაზეთს ნათლად გამოკვეთილი პოზიცია უნდა გააჩნდეს. გაზეთში ასეთი შემთხვევებიც გვხვდება: მავანი რეჟისორის ფილმზე ჯერ გამანადგურებელი რეცენზია იბეჭდება, მერე კი, თითქოს მოსაბოდიშებლად, მასთან ვრცელი ინტერვიუ ქვეყნდება. „თბილისში“ ორ ასეთ მასალასთან გვაქვს საქმე (ინტერვიუები ვია მატარაძესთან და ბუბა კიკაბიძესთან).

გაზეთის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან ღირსებად მიმაჩნია მის ფურცლებზე გამოქვეყნებული ინტერვიუები. საზოგადოებას აინტერესებს არა მარტო ფილმი ან რეცენზია, არამედ საუბარი შემოქმედთან. გაზეთს დაბეჭდილი აქვს საუბრები რევაზ ჩხეიძესთან, გიორგი შენგელაიასთან, სოსო ჩხაიძესთან. მათ გვერდით წარმოდგენილი არიან ახალგაზრდა რეჟისორებიც: დათო სიხარულიძე, თემურ ბაბულუანი.

შესანიშნავი მასალა გამოქვეყნდა კინემატოგრაფისტთა ყრილობის წინა დღეს — ინტერვიუები თბილისელ მოქალაქეებთან: გასტონ ბუაჩიძესთან, ფიქრია ზანდუკელთან, თამაზ ნატროშვილთან, ქეთევან ხმალაძეს-

თან, მიახ ინსარქიქსთან, მამუკა დოლიქს-
თან. მათი პასუხები მეტყველებენ საზოგა-
დობის აქტიურ დაინტერესებაზე კინემა-
ტოგრაფით. გარდა ამისა, შეიცავენ მრავალ
საჭირო და ყურადსაღებ აზრს. სასურველია,
რომ მსგავს პუბლიკაციას ვაზენდა მომავალ-
ლშიც არაერთხელ დაუთმოს ადგილი.

ინტერვიუებზე საუბრისას მინდა აღვნიშ-
ნო მარინე მაისურაძის ნამუშევრები, რომ-
ლებიც უდავოდ იმსახურებენ ყურადღებას
(სოსო ჩხაიძე, რეზო ჩხეიძე) და ლევან თო-
ფურაძის ინტერვიუ თემურ ბაბლუანთან.

რაც შეეხება დოკუმენტურ კინოს და
მულტიპლიკაციას, მასალა მხოლოდ ინფორ-
მაციის სახით არის მოცემული და ისიც საკ-
მაოდ შეზღუდული რაოდენობით.

ფაქტია, რომ ჩვენში მაყურებელს კინო-
დოკუმენტალისტიკა ნაკლებად იზიდავს. პრე-
სამ სწორედ მას უნდა გაუწიოს პროპაგანდა,
რათა დაინტერესოს, მოხიბლოს, მოამზადოს
მაყურებელი. ჩვენ გვყავს საინტერესო დო-
კუმენტალისტები, მათ უკვე რამდენიმე ახალ-
გაზრდა თაობაც შეემატა. ამასთან გვყავს კი-
ნომცოდნეები, რომლებიც საინტერესოდ
წერენ დოკუმენტური კინოს შესახებ.

გაზეთი დროდადრო აწვდის მკითხველს
სხვადასხვა სახის ინფორმაციას უცხოური
კინოს შესახებ. (ცხადია, აქ ტატა თვალჭრე-
ლიძის წერილები რუბრიკით „ვინ ქმნის კი-
ნომედევებს“ არ იგულისხმება).

ამ ინფორმაციებში ზოგჯერ („ინტერვიუ
გიორგი შენგელიასთან“ და „კანის ფესტივა-
ლი“) გვხვდება შეცდომები. ზოგჯერ არაზუს-
ტია ფილმის სათაურის თარგმანი (მაგალი-
თად, „მოჯადოებული სიყვარული“ კი არა
„ჩაღოქრული სიყვარული“, კატრინ დენევა
კი არა კატრინ დენევი. იგი ფრანგი მსახიობია
და მის გვარს, ცხადია, სლავური დაბოლოება
არ შეიძლება რომ ჰქონდეს). იგივე ინფორ-
მაციაში გვხვდება — საბჭოთა რეჟისორები
კაცია და გოროხოვა. აქ, გარდა იმისა, რომ
ინცილილები არ არის, არც გვარებაა სწორად
მითითებული. ვერც ერთმა ჩემმა კოლეგამ
ასეთი საბჭოთა რეჟისორები ვერ გაიხსენა.

გაზეთში აქა-იქ გვხვდება საკავშირო
პრესის ფურცლებიდან გადმობეჭდილი მა-
სალები — „პასუხისმგებელია საუკუნის წი-
ნაშე“ — ჰენრიხ ბოროვიკი, „დღე და საუ-
კუნე“ — მ. სალუქვაძე, ვ. სინელნიკოვი.

ბორის ბერმანის პატარა წერილი გად-

მობეჭდილია გაზეთიდან „მოსკოვსკი მთ-
ვოსტი“. აქ ვკითხულობთ, რომ „ალ. რეზნა-
შვილი ფილმ „ქრონიკებამდე“ ცნობილყოფილ
როგორც ოპერატორი“. შეიძლება ვთქვათ, რომ
ზუსტ თარგმანთან გვაქვს საქმე და იქმნება
მცირეოდენი გაუგებრობა, შესაძლოა ავ-
ტორმა არ იცის, რომ მანამდე რეჟისორი იყო,
როგორც რეჟისორმა გადაიღო „ნუცა“ და
„მწვანე მდელი“. ყოველ შემთხვევაში, მაყუ-
რებელს არ უნდა შეექმნას შთაბეჭდილება,
რომ „საფეხური“ რეჟისორ რეზნაშვილის
მესამე ფილმია. ამასთან, რა აუცილებელი
იყო ამ წერილის გადმობეჭდვა, რომელიც
რეჟისორზე განსაკუთრებულს არაფერს გვე-
უბნება, და თანაც გაზეთმა უკვე დასტამბა ტ-
თვალჭრელიძის წერილი მისი ფილმის „სა-
ფეხურის“ შესახებ, სადაც მთლიანად მიმო-
იხილა ალ. რეზნაშვილის შემოქმედება.

გაზეთ „თბილისს“ ყოველდღე მოუთმენ-
ლად ელის ათასობით მკითხველი. ამიტომ
ჩემს მიერ გამოთქმული შენიშვნები მხო-
ლოდ ერთი მიზნითაა ნაკარნახევი, რომ ის,
რაც გვხიბლავს და გვიყვარს, ის, რასაც
ყოველდღე ველოდებით, უკეთესი გახდეს.

ნიმუ მხმინძ: გაზეთ „ვეჩერნი ტბი-
ლისში“ ერთი შეხედვით ქართული კინემატო-
გრაფი ფართოდ არის გაშუქებული. აქ უხვად
არის ინტერვიუები, რეპორტაჟები გადასაღე-
ბი მოედნებიდან, მილოცვები, ყრილობის
მასალები, რეცენზიები. მაგრამ მართს, მოუ-
ხედავად მასალის სიუხვისა, იქმნება ისეთი
შთაბეჭდილება, თითქოს გაზეთის რედაქცია
სერთოდ არ არის საქმის კურსში რა ხდება
ქართულ კინემატოგრაფიაში. გაზეთში იშვი-
ათად თუ შეხვდებით პროფესიონალი კინო-
მცოდნის გვარს. გაზეთში წარმოდგენილი
მასალა პირობითად შეიძლება სამ ჯგუფად
დაიყოს. ესაა:

1. რეპორტაჟები გადასაღები მოედნიდან
და მილოცვები;
2. ინტერვიუები კინოს სხვადასხვა მუშაკ-
თან;
3. რეცენზიები ფილმებზე.

რა თქმა უნდა, ფილმის ავ-კარგზე საუბა-
რი მაშინ, როდესაც ფილმს მხოლოდ იღებენ,
ძნელია, ამიტომ ვასაგებიც არის რეპორტა-
ჟების ტრადიციული ჩონჩხი. ამ ასპექტებზე
მე ჩემს ყურადღებას არ შევაჩერებ.

საყურადღებოა გაზეთში დაბეჭდილი ინ-
ტერვიუები, მათ შორის ინტერვიუები მ. კო-

კოჩაშვილთან, ნ. მკედლიძესთან, ლ. ლოლო-
ბერიძესთან, რ. ჩხეიძესთან, გ. დოჩანა-
შვილთან. მაგრამ ეს ინტერვიუები ვერ ახდე-
ნენ საჭირო ზეგავლენას მკითხველზე.

ადამიანს ინტერვიუს ართმევ მაშინ, რო-
დესაც რაღაც გაინტერესებს და ამ საინ-
ტერესო თემაზე ელი ასეთსავე საინტერესო
საუბარს. ამ მხრივ აზრის სიცხადით, სათქმე-
ლის კონკრეტულობით გამოირჩევა მ. კოკო-
ჩაშვილის ინტერვიუ „ვიყოთ გულახდილე-
ბი“, რომელშიც არის საუბარი საქ. ტელეფი-
ლემების სტუდიაზე, მის პროდუქციაზე, პრო-
ბლემებზე, მომავალ გეგმებზე.

რედაქციას აქვს საინტერესო რუბრიკა
„სობესენდიკ“ („მოსაუბრე“). ამ რუბრიკაში
წარმოდგენილია საუბარი რეჟისორ ნ. მკედ-
ლიძესთან, მაგრამ ინტერვიუერის ყურნა-
ლისტ ს. გველესიანის კითხვები, მისი საუბა-
რი მკედლიძესთან არ სცილდება კომპლი-
მენტებს, ზოგადი ფრაზებით კინოს პრობლე-
მებზე მსჯელობის მცდელობას. იგივე შეიძ-
ლება ითქვას ინტერვიუზე რეჟისორ ლ. ლო-
ლობერიძესთან. თუ ვაზეთს არა აქვს საშუა-
ლება გამოაქვეყნოს მოცულობით და შინაარ-
სით დიდი ინტერვიუები, მაშინ, ალბათ უმ-
ჯობესია საერთოდ უარი სთქვას და მოძებ-
ნოს რაღაც სხვა ფორმა.

1986 წლის კინოსტუდია „ქართული ფილ-
მის“ პროდუქციაზე საუბრობენ ვაზეთის
ფურცლებზე რ. ჩხეიძე და გ. დოჩანაშვი-
ლი. ო. მელითაურის ინტერვიუში ლაპარაკია
ფილმებზე „ერთ პატარა ქალაქში“, „ბაგრატი-
ონი“, „ნეილონის ნაძვის ხე“, „მეველუდი“,
„ვინ არის მეოთხე“, „ბატონი ავანტიურისტე-
ბი“, „ყველაზე სწრაფნი მსოფლიოში“. ჩა-
მოთვლილი ფილმებიდან მხატვრულ ნაწარ-
მოებს, ჩემის აზრით, მხოლოდ „ნეილონის
ნაძვის ხე“ წარმოადგენს. ინტერვიუდან კი
ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს კინო-
სტუდიაში შეიქმნა ორი ისტორიულ თემაზე
გადღებული შედეგო, ორი ასეთივე მა-
ღალმხატვრული კომედია, დეტაქტივი, თანა-
მედროვე პრობლემებზე მწვეველ მოსაუბ-
რე ფილმები.

რა თქმა უნდა, როდესაც ახალ ფილმებზე
საუბრობ, სურვილი გაქვს მას გაუკეთო რეკ-
ლამა, მაგრამ არ უნდა დაევიწყყოთ ფილმის
ნამდვილი ღირებულება, რადგანაც შემდეგ,
მართლაც მნიშვნელოვან ნაწარმოებს ეკარ-
გება ფასი. ვაზეთს მეტი პრინციპულობის

გამომჟღავნება უნდა შეეძლოს, ^{მას უნდა}
ჰქონდეს საკუთარი მოქალაქეობრივი პოზი-
ცია. საინტერესო ინტერვიუებად ^{არც მსოფლიო}
ჩაითვალოს იგივე ს. გველესიანის ინტერვი-
უები სემიონოვთან და კინომცოდნე დომინ-
თან. ორივე ინტერვიუ ახლოს დგას კინოს
პრობლემებთან და საინტერესო მხრიდან
გვეცნობს მოსაუბრე რეჟისორს და კინო-
მცოდნეს.

„ვეჩერნი ტბილისი“ დიდ ადგილს უთ-
მობს ქართული მულტიპლიკაციის 50 წლის-
თავს. ამასთან დაკავშირებით, ვაზეთში გა-
მოქვეყნებულია ი. ბეგიზოვას წერილი, რომე-
ლიც მიმოიხილავს ქართული მულტიპლიკაცი-
ის განვითარების 50 წლიან გზას და სავაზე-
თო წერილით შემოსახვებულ ჩარჩოებში,
შედლებისდაგვარად, მკითხველს სრულ შთა-
ბეჭდილებას უქმნის ამ გზის შესახებ.

ვაზეთის ფურცლებზე დიდი ადგილი
ეთმობა თ. აბულაძის ახალ ფილმს „მონანე-
ბა“. აქ არის არა მარტო ინტერვიუები ჩვენი
საზოგადოებრიობის წარმომადგენლებთან,
არამედ კინომცოდნე ვ. ბოკოვიჩის საინტერ-
ესო წერილი „სინდისის გამოცდა“. არის
რამდენიმე რეცენზია ფილმებზე, მაგრამ ისი-
ნი თავისი დონით არაფერს ახალს არ მატე-
ბენ ქართულ კინემატოგრაფს.

ქართველ კინემატოგრაფისტთა ყრილო-
ბა, რომელიც გამოირჩეოდა აზრის სიცხა-
დით, კრიტიკული პათოსით, სადაც ბევრი
სიმართლე ითქვა, ვაზეთში მხოლოდ ჯილდოე-
ბის ჩამოთვლით, ერთმანეთისადმი დიდი-
რამბების მიძღვნიტ შემოიფარგლა, პრობლე-
მებზე საუბარი კი უკანა პლანზე გადატანი-
ლი.

კიდევ ერთხელ ვიმეორებ — „ვეჩერნი
ტბილისში“ წლიურ პუბლიკაციებს რომ ეც-
ნობი, ისეთი შთაბეჭდილება გრჩება, რომ რე-
დაქციას არამარტო ქართული, არამედ საკავ-
შირო კინოს პრობლემებზე არ სმენია რაიმე.
ვაზეთის მკითხველს კი ისეთი შთაბეჭდილე-
ბა რჩება, რომ ჩვენს კინემატოგრაფში ყვე-
ლაფერი რიგზეა.

საჭიროა მეტი პრინციპულობა, კონკრე-
ტულობა, არჩეული მასალის მიმართ. ყველა-
ფერზე ისაუბროს, იმსჯელოს, ჩემის აზრით,
შეუძლია მხოლოდ სპეციალურ ყურნალს,
ვაზეთი კი მოცულობის სიმცირის გამო მხო-
ლოდ მნიშვნელოვანს და საინტერესოს უნდა
ზექცადვდეს. რედაქცია აქტიურად უნდა თანა-

შპრომოლოზდეს პროფესიონალ კინომცოდნე-
ბთან, ჰყავდეს თავისი კინომომხილველე-
ბი, რომლებიც მეტი პასუხისმგებლობით მოე-
კიდებიან ამ საქმეს. მაშინ ექნება გაზეთს თა-
ვისი პოზიცია.

პაატა იაკაშვილი: ვინც გაზეთ
„ახალგაზრდა კომუნისტს“ ხშირად კითხუ-
ლობს, დამერწმუნება, რომ ჩვენს კინოხელო-
ვანებს მის ფურცლებზე დიდი ადგილი აქვს
დამთმობლია. არ მომხდარა ისეთი მნიშვნელო-
ვანი მოვლენა, რომ გაზეთი არ გამოხმაურე-
ბოდეს. კინოხელოვნებისადმი უდიდესი ყუ-
რადლება მისთვის დამახასიათებელი გახდა.

ახალგაზრდა კინოხელოვანთა მიმართ გა-
ზეთი განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენს,
თუმცა განსაკუთრებული აქ არაფერია, რად-
გან გაზეთი ახალგაზრდულია და ასეთი დამო-
კიდებულება სრულიად ბუნებრივია.

განსახილველ წელს გაზეთმა კინოს შესა-
ხებ 30 წერილი და ინფორმაცია გამოაქვეყნა.
გაზეთს საკუთარი კინომომხილველი
ჰყავს და ამ პუბლიკაციათა ნახევარი სწო-
რედ მას — ჟურნალისტ ნანა თუთბერიძეს
ეკუთვნის.

ეს წამოწყება მეტად ყურადსაღებია. ამით
გაზეთს საშუალება ეძლევა სისტემატურად
მიაწოდოს მასალა კინოხელოვნებით დაინტე-
რესებულ მკითხველს, გაარკვიოს იგი კინო-
ცხოვრების წიაღში მიმდინარე პროცესებში,
სწორად მიმართოს მკითხველის ყურადღება
და ამით გარკვეულწილად ხელი შეუწყოს მა-
ყურებელს.

მიმოხილვით წერილებში ბევრი ითქვა
მიმდინარე კინოპროცესებზე, მის მრავალმ-
ხრივობაზე. ასე მაგალითად, წერილებით —
„პარიზი მილოცვასა და სურვილებს შორის“,
„ქართული ფილმები მსოფლიო კინოფორუ-
მებზე“, „კინოექსკურსია ობერპაუზენსა და
ალმა-ათაში“ მიმოხილველი გვაცნობს იმ
შეფასებებს, რაც ქართულმა ფილმებმა მიი-
ღეს გასულ წელს საზღვარგარეთ როგორც
ფესტივალებზე, ასევე უცხოურ პრესაში.

სხვა წერილებში — „XI ხუთწლიანი კი-
ნომატეანი“, „ორიოდ შტრიხი“, „როცა ცხო-
ვრების გზაზე ფეხს წამოკრავ რამეს“,
„ძახილი აღფრთოვანებული სულისა“, „მშობ-
ლიური მიწის თანამედროვე გმირი“ — ავ-
ტორი გვესაუბრება ახალ ქართულ ფილმებ-
ზე, საერთოდ სიახლეებზე ჩვენს კინოცხოვ-
რებაში. წერილებში ჩანს ავტორის პირადი

დამოკიდებულება ამა თუ იმ მოვლენის მი-
მართ, იგი გვაწვდის სხვადასხვა სახის ინფორ-
მაციას.

ერთი სიტყვით, კარგი და საკვირო წამო-
წყებაა.

სურვილის სახით კი, იი, რა მინდა ვთქვა:
გაზეთის ფურცლებზე გამოქვეყნებული მიმო-
ხილვითი წერილები ტრადიციული კინოჟურ-
ნალისტკის ნიმუშებია. ჩვენი ქვეყნის ცხოვ-
რების ყველა სფეროში და კერძოდ, კინემა-
ტოგრაფში მიმდინარე ვარდაქმნების პირო-
ბებში ასეთი პუბლიკაციები ვეღარ აკმაყოფი-
ლებენ დღევანდლობის მოთხოვნებს. მკით-
ხველის (რომელიც ამავე დროს მაყურებელიც
არის) აზრის სწორი ორიენტირებისათვის სა-
სურველია, რომ მიმოხილველის მასალები
უფრო კრიტიკული, კინოცოდნეობითი ხასია-
თისა გახდეს. ეს საშუალებას მოგვცემდა თა-
ვი და გვეღწია ემპირიკობისაგან, რაც, სამ-
წუხაროდ, გარკვეულწილად ამ მასალებს
ახასიათებს ხოლმე.

მიმოხილვითი წერილების გარდა, გაზეთ-
ში კინოს გამო ბევრი სხვაც დაისტამბა კინო-
მცოდნისა თუ არაკინომცოდნისა. ამ უკანას-
კნელთა რიგს მიეკუთვნება გიორგი ჯორჯაძის
წერილი „ნათელში იყავ, საქართველოს მე-
ჭურჭლეთუხუცესო“. წერილისადმი ყურად-
ღება აღვიძრა გულწრფელმა დამოკიდებუ-
ლებამ. ავტორმა ის დაწერა, რაც შეიგრძნო
და განიცადა, თუმცა ისიც უნდა ითქვას, რომ
არც წმინდა საეციფიკური მომენტები დარჩე-
ნია შეუმჩნეველი, წერილი მაინც გულწრფე-
ლი უშუალობის გამო იქცევს ყურადღებას.
ბევრი არაკინომცოდნე რომ ასე წერდეს მკი-
თხველისთვისაც კარგი იქნებოდა და იმ
ფილმისათვისაც, რომელზედაც იწერება.

რაც შეეხება კინომცოდნეების თანამშრო-
მლობას, ეს გასულ წელს რამდენიმე წერი-
ლის დასტამბვით გამოიხატა, გიორგი დოლი-
ძემ გამოაქვეყნა წერილი ივანე პერესტიანის
ფილმ „ორ მეგობარზე“, რომლითაც ფილმის
შექმნის ისტორია გვაცნო მკითხველს. ქართუ-
ლი მულტიპლიკაციური კინოს საიუბილეო თა-
რიღს მიუძღვნა თავისი რეცენზი წერილი მა-
რინე კერსელიძემ. წერილში განხილულია
ჩვენი მულტიპლიკაციური კინოს განვითარე-
ბის ეტაპები და ტენდენციები, წარმოჩენი-
ლია წარმატებების თუ მარცხის მიზეზები,
ახალგაზრდა რეჟისორების მოსვლა და მათი
საქმიანობა. უნდა დავეთანხმო ავტორს, რომ

ბოლო წლების ბევრ ქართულ ფილმში ეროვნული სული ნაკლებ შეიგრძნობა. ეს გადასაწყვეტი პრობლემაა, თუმცა, როგორც ავტორი აღნიშნავს, ძიება ამ მხრივაც მიმდინარეობს, უფრო მეტად ახალგაზრდა მულტიპლიკატორთა შემოქმედებაში.

საქართველოს სამეცნიერო პოპულარულს და დოკუმენტურის სტუდიის 1985 წლის პროდუქციის განხილვას მიუძღვნა თავისი წერილი ნინო ნატროშვილმა. მის წერილში ნათლად წარმოჩინდა სტუდიისა და კერძოდ, ახალგაზრდა დოკუმენტალისტების წინაშე დასმული პრობლემები.

შარშან ჩატარებულ ტრადიციულ კინოფესტივალ „ამირანს“ ვრცელი წერილი მიუძღვნა გიორგი გვახარია, რომელიც ამ ფესტივალის ყიურის წევრი იყო. აქაც უნდა დავეთანხმო ავტორს — მიუხედავად იმისა, რომ მთავარი პრიზი ამ ფესტივალისა ჩვენ დავგვრჩა, ჩვენი კინოსკოლა და ახალგაზრდა რეჟისურა, სამწუხაროდ, სრულფასოვანი ფილმებით ვერ წარსდგა მაყურებლის წინაშე.

გასულ წელს გაზეთმა რამდენიმე ინტერვიუ დასტამბა, მათ შორის რევან ჩხეიძესთან კინემატოგრაფისტთა ყრილობის წინ და მასში ერთგვარად შეჯამებული იყო სტუდიის მუშაობა და განხილული იყო მომავლის გეგმები.

ასეთივე ხასიათისაა ინტერვიუ სათაურით: „დრო, დრო აღნიშნე“, დოკუმენტური და საინჟინერო-პოპულარული ფილმების სტუდიის მთავარ რედაქტორთან მიხეილ სალუქვაძესთან.

ჩემის აზრით, მეტად საინტერესო და სასარგებლო იყო ჩვენი ახალგაზრდობისათვის პოლემიკა, რომელიც გაზეთის ფურცლებზე მოჰყვა გიორგი გვახარიას წერილს, ოცნება მშვიდობიან ბრძოლაზე“.

დაისტამბა კოლექტიური წერილი — „კრიტიკა აუცილებელია, მაგრამ...“ და ზ. აბაშიძის წერილი „მშვენიერი ერთობისათვის“.

გამოეთქვამ იმედს, რომ საქმიანი დისკუსიები პროფესიულ საკითხებზე ახალგაზრდული გაზეთის ფურცლებზე კვლავაც გაგრძელდება. გაზეთი უფრო აქტიურ კონტაქტს დაამყარებს პროფესიონალ კინომცოდნეებთან და ყურადღების მიღმა არ დატოვებს ჩვენი კინემატოგრაფიული ცხოვრების სხვადასხვა უბანზე მიმდინარე პროცესებს, ფაქტებს,

მოვლენებს, გამარავალფეროვნებს მასალის მიწოდების ფორმებსა და ქანრებს.

ლიდო ჯაპახიშვილი: არ შეიძლება 1986 წლის გაზეთ „მოლოდიო გრუნისი“ ფურცლებზე დაბეჭდილი თითოეული მასალის ანალიზს. შევეცდები წარმოგიდგინოთ გაზეთის მუშაობის საერთო სურათი.

საქმე იმაში კი არ არის, თუ რა პერიოდულობით, ან ოდენობით იბეჭდება პრესის ფურცლებზე მასალები კინოს შესახებ. ამ მხრივ გაზეთს ვერ ვუსაყვედურებთ. მაგრამ რამდენად შეესაბამება გამოქვეყნებული მასალა დღევანდელ მოთხოვნილებებს?

გაზეთის ერთ-ერთი მიზანი ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდაც არის.

ესთეტიკური აღზრდა კი გემოვნების აღზრდასაც გულისხმობს. ამისათვის ხელოვნების ნაწარმოებზე, კერძოდ ფილმზე, მხოლოდ ინფორმაციის მიწოდება არ კმარა. სწორად ახალგაზრდა ჯერ მზად არ არის აღიქვას ხელოვნების ნაწარმოები, მას ამაში დახმარება სჭირდება...

სამწუხაროდ, გაზეთში არ იბეჭდება წერილები, რომლებიც თანამედროვე კინოპროცესს ასახავენ. ავტორები იფიწყებენ უპირველეს ამოცანას და მხოლოდ ფილმის შინაარსის გადმოცემით კმაყოფილდებიან.

არის შემთხვევები, როდესაც საექვო მხატვრული ლირსებების ფილმებს დადებითი რეცენზიები ეძღვნება.

რამდენიმე სიტყვით რუბრიკების შესახებ: გაზეთში დაბეჭდილ ყველა წერილს სხვადასხვა რუბრიკა აქვს, იმ შემთხვევაში კი, როდესაც წერილები ერთი და იგივე ხასიათისაა. ალბათ საჭიროა ფიქრი ახალი ფორმების ძიებაზე.

მაგალითად, რუბრიკებით „Снимается кино“, «Тихо, идет съемка», «Снимается фильм» — გაზეთში სამი მასალა მოთავსებული: „გორკის სახელობის კინოსტუდიაში იგორ ვოზნენსენსკი იღებს ფილმს „სად არის თქვენი ვაჟი?“, მიმდინარეობს ამერიკული ტელეკომპანიის ფილმის „სსრკ პორტრეტის“ გადაღებები. „ვრძელდება რეზო ჩხეიძის ფილმის „დონ კიხოტის“ გადაღება“. მართალია, ახალგაზრდა მკითხველს აინტერესებს თუ რა სიახლეა ჩვენი ქვეყნის გადასაღებ მოედნებსა თუ სხვა ქვეყნების კინოსტუდიებში, მაგრამ, ჩემი აზრით, არც ის იქნებოდა ინტერესს მოკლე-

ბული, გაეგო თუ რა ხდება ჩვენი რესპუბლიკის სამ კინოსტუდიასა და თეატრალური ინსტიტუტის სასწავლო სტუდიაში.

სასიხარულოა, რომ ჟურნალისტი რამდენიმე შევითხვით მიმართავს ჩვენს სახელოვან რეჟისორს და აცნობს მკითხველს მის მოსაზრებებს ახალ ფილმზე, მაგრამ ნუთუ საქართველოში 1986 წლის მანძილზე მხოლოდ ერთ ფილმს იღებდნენ?

რამდენი ახალგაზრდა რეჟისორი მუშაობს თავის პირველ სრულმეტრაჟიან სურათზე, რამდენი საკურსო და სადიპლომო ფილმი იქმნება თეატრალური ინსტიტუტის კინოფაკულტეტზე — ალბათ, ამ ფაქტებისათვის გაზეთის რედაქციას გვერდი არ უნდა აეცლო.

აქვე აღვნიშნავ, რომ რუბრიკა „Снимається кино“, ჩემი აზრით, არასწორია. კინო რთული სიტყვის ნაწილია და მიუთითებს კინემატოგრაფიასთან კავშირზე. მაგალითად: კინოთეატრი, კინოწარმოება, კინოხელოვნება და სხვა. კინოწარმოები კი ფილმი. ამიტომ სწორი იქნება, თუ ვინმართ „Снимается фильм“. ეს მხოლოდ კეთილი რჩევაა.

რუბრიკები „Информация“ და „Кино-рецензия“ ამ შემთხვევაში, რომელზეც ქვემოთ მოგახსენებთ, თითქმის არაფრით არ განსხვავდება ერთმანეთისაგან. გვიადვილებს შედარებას ისიც, რომ ორივე შემთხვევაში საუბარია გ. ლორთქიფანიძის ფილმზე „ერთ პატარა ქალაქში“.

18 იანვრის გაზეთში გამოქვეყნდა ინფორმაცია. რაღა საჭირო იყო ამავე ფილმზე რეცენზიის შეკვეთა, თუ იგი თითქმის არაფრით არ განსხვავდება ინფორმაციისაგან და მოცულობითაც მხოლოდ ერთი აბზაცით აღემატება მას? შეკვეთილი რეცენზია ავტორის (კინომკოდნე ლ. ოჩიაური) დაუკითხავად შეიკვეცა და სახე იცვალა.

იგივე დამოკიდებულება გამოიჩინა რედაქციამ ამავე ავტორის წერილის „Ключ к успеху — глубина“ მიმართ, რომელიც ქართველი კინემატოგრაფისტების მიერ ბოლო ხუთი წლის მანძილზე შექმნილ პროდუქციას გვაცნობს.

აქვე აღვნიშნავ, რომ ეს ორი შემთხვევა, როდესაც რედაქციამ კინომკოდნეს მიმართა.

ჩემი აზრით, დაუშვებელია ავტორისეული პოზიციის შეცვლა, რეზენციის ან წერილის შემოკლება იმ აბზაცისა ან მონაკვეთის ხარჯზე, რომელიც ძირეულად ცვლის აზრს და თუ

ამას რაღაც აუცილებლობა მოითხოვს, ეს ავტორთან შეთანხმებით უნდა მოხდეს. წინააღმდეგ შემთხვევაში წერილი საერთოდ უნდა გამოქვეყნდეს.

«В кино по пятницам» — მოვეწონებებს 26 სექტემბრის ნომერი და ჩვენი ქალაქისათვის მეტად საინტერესო და სასიხარულო ფაქტს გვაუწყებს: გაიხსნა კინოთეატრი „სტუდენტური“. მის ფუნქციებსა და რეპერტუარზე გვესაუბრება თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის კინოფაკულტეტის დეკანი გიორგი დოლიძე. ამ საინტერესო წამოწყებას გაზეთი დროულად გამოეხმაურა და რატომღაც მალე მიივიწყა, რომ ამას უნდა მოჰყოლოდა წერილები, დისკუსიები, ახალი სახელები, ახალი ფილმები და საინტერესო შეხვედრები შემოქმედებითი ახალგაზრდობის იმ ბირთვთან, რომელიც ქართული კინოს მომავალია.

გაზეთის ერთ-ერთ „აფიშაში“ ვკითხულობთ:

«В кинотеатре «студенческий» зрители увидят также курсовой художественный фильм «Старая кровать» выпускника театрального института, первого Абхазского кинорежиссера Вячеслава Аблотия».

აბლოთიას თეატრალური ინსტიტუტი კინოს განხრით არ დაუმთავრებია. მან დაამთავრა ორწლიანი უმაღლესი სარეჟისორო კურსები (გ. დანელიას სახელოსნო). გარდა ამისა, გაზეთი მხოლოდ აფიშით არ უნდა შემოფარგლულიყო და უნდა გაეცნო მკითხველისათვის პირველი აფხაზი კინორეჟისორის შემოქმედება. მას უკვე გადაღებული აქვს სრულმეტრაჟიანი მხატვრული ფილმი „სუვენირი“.

ზემოთ მოგახსენეთ, რომ ზოგჯერ საექვეო მხატვრული ღირსების მქონე ფილმებს დადებითი რეცენზიები ეძლევა.

ნ. ბროლაძე წერილში «Этот веселый и яркий мюзикл» (17.05.86) წერს: «Приключенческая направленность в фильме, веселость, однако тесно и нерушимо связаны с драматическими коллизиями, позволяющими выходить на философские общения».

ასე თუფასებას აძლევს ავტორი მუსიკალურ ტელეფილმს „არგონავტები“.

ახალგაზრდულმა გაზეთმა დადებითი შეფასების შემცველი წერილი „Герои и воины“ (ავტორი — ჩერნიაევა) მიუძღვნა გიული ჭობონელიძის ფილმს „ბაგრატიონი“, მაშინ, რო-

დესაც, უყურადღებოდ დატოვა თ. აბულაძის „მონაწილე“, ა. ცაბაძის „ლაქა“ და სხვ., რომლებიც არა მარტო წარდგენის, არამედ პროფესიული შეფასებისა და დისკუსიის საგანი უნდა გამხდარიყო.

აღვნიშნავ, რომ გაზეთში მთელი წლის მანძილზე წარმოდგენილია სამი მსახიობი: მესტირიანი, აღვეროვა და აბდულოვი.

საქართველოში სტუმრად მყოფ სსრ კავშირის კინემატოგრაფისტთა კავშირის მდივანთან ვ. დიომინთან საუბარში, რომელიც ყურნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ გამოქვეყნდა, კინომცოდნე ო. თაბუკაშვილმა აღნიშნა: „ქართული კრიტიკა ერთგვარი აზარტით ადევნებს თვალს ახალგაზრდა კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებით ზრდა-განვითარებას, ქართული ახალგაზრდული რეჟისურის პრობლემებს წელს მიუძღვნა საგანგებო კონფერენცია.

ამ პრობლემებზე იყო საუბარი საქართველოს კინემატოგრაფისტთა VI ყრილობაზე, პრესაში დაიბეჭდა პოლემიკური წერილები, ჩვენს კრიტიკოსებს შორის არსებობს აზრთა სხვადასხვაობა“.

სამწუხაროდ, გაზეთში არ დაბეჭდილა პოლემიკური წერილები. კრიტიკოსთა აზრთა სხვადასხვაობაზე ლაპარაკი ზედმეტია, რადგან მთელი წლის განმავლობაში, როგორც უკვე აღვნიშნე, რედაქციამ მხოლოდ ორჯერ მიმართა კინომცოდნეს.

შეიძლება თქვან, რომ არსებობს სხვა რესპუბლიკური გაზეთები, ყურნალები „საბჭოთა ხელოვნება“, „ახალი ფილმები“ აღმანახი „კინო“, სადაც იბეჭდება წერილები კინოს სხვადასხვა საკითხზე. მაგრამ ჩემი აზრით, ისეთ ინტერნაციონალურ რესპუბლიკაში, როგორც საქართველოა, სწორედ რუსულმა ახალგაზრდულმა გაზეთმა არ უნდა აუაროს გვერდი ამ მოვლენებსა და ფაქტებს.

აქვე აღვნიშნავ, რომ შაბათობით გაზეთის ერთი გვერდი ეთმობა შეხვედრას საინტერესო პიროვნებებთან რუბრიკით: «В субботу вечером». ერთ-ერთი შეხვედრა შედგა საბჭოთა კავშირის გმირთან, ომის ვეტერანთან რეჟ. ყივულენკოსთან. ჩემი აზრით, ახალგაზრდულმა გაზეთმა ამ შემთხვევაში სწორი არჩევანი არ გააკეთა. ყივულენკოს საკავშირო პრესაც გავაცანობდა, ჩვენს გაზეთს კი, უკეთესი იქნებოდა მკითხველისათვის გაეცნო რომელიმე ჩვენი ქართველი კინოხელოვანი.

ზემოთ თქმული არ ნიშნავს, რომ გაზეთს

მთელი წლის განმავლობაში არაფერი გვეცემებოდა. იგი გამოეხმაურა ყველა თორღს, საქართველოს კინემატოგრაფისტთა VI ყრილობას, საბჭოთა კინოს დღეს, ქართული მულტიპლიკაციის 50 წლისთავს. იყო საინტერესო შეხვედრა რეჟისორ ო. ლითანიშვილთან (ავტორი ე. ელიავა), ლ. შონიასთან.

განსაკუთრებით მინდა აღვნიშნო ყურნალისტ. მარგვეტას წერილები. იგი გამოიჩინა მასალის არჩევის უნარით, მისი წერილები მაღალი პროფესიული დონისაა.

დაიბეჭდა ორი წერილი მეტად საინტერესო კინოპროფესიაზე, იმათზე, ვინც არ ჩანს ეკრანზე: გრიმიორზე და კასკადიორზე.

დოკუმენტალისტებისა და მულტიპლიკატორების სამართლიანი აზრით, პრესა ხშირად სცოდავდა მათს წინაშე. ამჯერად კი გაზეთმა რამდენიმე დოკუმენტური და მულტიფილმი წარადგინა და მათი ავტორებიც გავაცანო.

ვფიქრობ, მომავალში გაზეთმა უნდა გადაახალისოს თავისი მუშაობა (გგულისხმობ კინოპროცესის ასახვას), უფრო ღრმა კონტაქტები დაამყაროს ჩვენს კინომცოდნეებთან და კინოკრიტიკოსებთან, მათთან კავშირში გაამრავალფეროვნოს მასალის მოწოდების ფორმები და ყანრები.

ვფიქრობ, „მოლოდიოე გრუზიის“ რედაქციამ უნდა მიმართოს გაზეთ „ახალგაზრდა კომუნისტის“ მავალითს და თვეში ერთხელ ან ორჯერ გარკვეული ადგილი სპეციალისტ კინომომხილველს დაუთმოს.

ტატა მხვალაშვილი: — „ლიტერატურული საქართველო“ სოლიდარული და საინტერესო გაზეთია და ყოველთვის სასიამოვნოა, როცა მის ფურცლებზე კინოს საკითხებიცაა გაშუქებული. სამწუხაროდ, ეს არც თუ ისე ხშირად ხდება. მე კარგად მესმის, რომ „ლიტერატურული საქართველო“ მწერალთა კავშირის ორგანოა და მან უპირველეს ყოვლისა, ლიტერატურული ცხოვრება უნდა ასახოს. მაგრამ თუ დავუყვირდებით, რა ყურადღებას უთმობს გაზეთი სახვით ხელოვნებას, მუსიკას, თეატრს, შეგვიძლია მხოლოდ სინაზული გამოვთქვათ, რომ კინოხელოვნებას მის ფურცლებზე ნაკლები ადგილი ეთმობა.

რა თქმა უნდა, ეს ჩვენი, კინოკრიტიკოსების, ბრალეცაა, მაგრამ ისიც ხომ ფაქტია, როცა გაზეთი ინტერესს იჩენს გარკვეული კინემატოგრაფიული მოვლენის მიმართ, პოულობს კიდევ საინტერესო ავტორებს (მხედ-

ველობაში მაქვს გოორგი გვახარაის რეცენზია „ნიელონის ნაძვის ხეზე“ ანდა მარინე კერესელიძის წერილი იტალიურ ფილმზე „რვაფეხა“).

1986 წელს გაზეთმა კინოს 14 წერილი მიუძღვნა, მათ შორისაა რამდენიმე მოკლე ინფორმაცია, რამდენიმე ვრცელი რეცენზია და კინემატოგრაფისტთა კავშირის თავმჯდომარის ელდარ შენგელაიას საანგარიშო მოხსენება. მისასაღმებელია ის ფაქტი, რომ გაზეთმა რუსული პრესიდან გადმოიბეჭდა მასალა ფედერიკო ფელინის, ლუის ბუნუელის შესახებ, „ლიტერატურაშია გაზეთიდან“ თარგმანა კორა წერეთლის პრობლემური წერილი, რომელიც ფილმების გაქირავებას ეხებოდა.

ახლა კონკრეტულად მინდა შეგხვრდეთ 1986 წ. გამოქვეყნებულ ორ ვრცელ რეცენზიაზე. ორივეს ავტორი ავთანდილ გველესიანია. ერთი მათგანი ეძღვნება ფილმს „ერთ პატარა ქალაქში“, მეორე — ალექსანდრე რეხვიაშვილის სურათს „საფეხური“.

პირველი რეცენზიის („ერთ პატარა ქალაქში“) უმეტესი ნაწილი სურათის შინაარსის გადმოცემას ეთმობა, როცა ვსაუბრობთ მხატვრულ-პუბლიცისტური ხასიათის ფილმზე (სხვათა შორის, რეცენზიაში არცერთი სიტყვა არ არის ნათქვამი ფილმის უანრის შესახებ), რომლის სიუჟეტი თავისთავად ნათელია, შინაარსის დაწვრილებით გადმოცემა მიზანშეწონილად არ მიმაჩნია. დიდი ადგილი დაეთმო ფილმის შინაარსის გადმოცემას რეკავზ ჯათფიძის რეცენზიაშიც ფილმ „მონანიებაზე“, რომელიც იმავე გაზეთში დაიბეჭდა. მაგრამ „მონანიება“ რთული, მეტაფორული, ასოციაციებით აღსავსე კონონაწარმოებია და ბევრი ეპიზოდი მართლაც მოითხოვს განმარტებას, ამიტომ ასეთ შემთხვევაში შინაარსის გადმოცემა, ეპიზოდების ახსნა-განმარტების მიზნით, გამართლებულია. მაგრამ სურათში, სადაც ძირითადი აქცენტი გადატანილია სხვადასხვა ფენის ადამიანების მიერ საზოგადოებრივი მოვლენების გარკვეულ შეფასებაზე, დაწვრილებით მოყვლა ყველასათვის გასაგებობი სიუჟეტისა პრინციპულად გაუმართლებელია ისევე, როგორც კონკრეტული ანალიზის გარეშე გამოხატული სახოტობა პათოსი. ასე შეიძლება დაეკარგოთ მკითხველის ნდობა, გაღიზიანება გამოიწვიოთ თვით ფილმისა და მასში მონაწილე მსახიობების მიმართ.

უფრო დაწვრილებით მინდა შევეხო ა.

გველესიანის რეცენზიას ალექსანდრე რეხვიაშვილის ფილმზე „საფეხური“, რადგან მინდა ნია, რომ თვით რეცენზიაში გაბნეული სიტყვები ერთმანეთთან შეუსაბამო მსაღმარებლად, ურთიერთგამომრიცხავია. რეცენზიას „სრულქმნის საფეხურები“ ჰქვია. ამავე დროს, ავტორი წერს, რომ ალექსი „...დიალექტიკას მოკლებული პერსონაჟია...“ უფრო ადრე კი ავტორი სავსებით სამართლიანად ახასიათებს რეხვიაშვილის კინემატოგრაფს, რომელიც მისი სიტყვებით, „...ცხოვრებასავით მტკივნეულია, შეუვალი, რთული და ჭეშმარიტი“. არ შეიძლება არ დაეთანხმო რეცენზენტის ამ აზრს, მაგრამ როგორ შევუთავსოთ ამას მისი შემდეგი პრეტენზიები: „და თუ ფილმის გმირები ინტრიგის მოკლებულია, თუ მოიხუტებას ღრამატურგს, სიუჟეტი; ინტრიგა, მაჟურებლის ცნობისმოყვარეობას ნაკლებად დააკმაყოფილებს“ და რომ „... ფილმი „საფეხური“ ცოტა მეტ ემოციურობას საჭიროება“. ვიდრე ამ შეფასებას ბოლომდე გავყვებით, ვკითხოთ რეცენზენტს, რატომ თხოულობს იგი ამ ფილმში მძაფრ სიუჟეტს, ინტრიგას? აქი თავად წერს: „ახალ ფილმში აზრის შინაგანი მოძრაობა იკითხება“—ო. თუკი ფილმში „აზრის შინაგანი მოძრაობა“ არსებობს, მაშ როგორ შეიძლება იმის თქმა, რომ თავისი პერსონაჟების „...მისწრაფებები თუ ტკივილები კონორეჟისორმა ნაკლებად გაითავისა და მოთვალთვალის როლს უფრო ასრულებს. ვიდრე ღრმა ანალიტიკოსისას“. რეცენზიის ავტორს აშკარად სურს მხარი დაუჭიროს რეხვიაშვილის ახალ ფილმს, ცდილობს შეაქოს იგი, მაგრამ ამავე დროს რეჯისორისათვის მომაკვინებელ დასკვნებს აკეთებს: „...ჩვენც თითქოს ვთვლივთ გრძობების და ემოციების აღმძვრელი სიტუაციის მოლოდინში“—ო, უფრო ადრე კი თვითონ აღნიშნავდა, რომ „... „საფეხური“ არ გახლავთ გასართობი სანახაობა და არც ღრამატურგიული წიაღსვლებით ნაჯერი კონონაწარმოები“.

დაიხ, ეს სწორედ ასეა, მაგრამ მაშინ რატომ უყენებს ა. გველესიანი მას პრეტენზიებს სხვა ესთეტიკის საფუძველზე შექმნილი ნაწარმოებების პოზიციებიდან? ყველასათვის ცნობილი ჭეშმარიტებაა, რომ შემოქმედი მის მიერვე შექმნილი სამყაროს კანონებით უნდა შთფასდეს. ა. გველესიანი „საფეხურის“ რედაქტორია. მიუხედავად ამისა, მას ერთი სიტყვით არ აღუწინავეს ალექ-

სისა და მოხუცი მიხეილის მეტად მნიშვნელოვანი ურთიერთობა. სწორედ მიხეილი უბიძგებს ალექსის „სრულქმნის“ საფეხურისაკენ, მხოლოდ მიხელს უმხელს ალექსი თავის წუხილებს და სულის აფორიაქებას. არაადეკვატურად არის დახასიათებული ფილმის სხვა პერსონაჟებიც. „მათ ვერც ზედმეტ თავმოყვარობას და ვერც კდემამოსილებას წაართმევთ; ბევრ რამეზე საკუთარი აზრები, შეხედულებები გააჩნიათ, ქცევაში და აზროვნებაშიც ავტონომიას ამკობინებენ. შეიძლება ამიტომაც თანამოაზრეები ნაკლებად ჰყავთ“. ეს ფილმისა და მისი პერსონაჟების არასწორი დახასიათებაა. სურათი სწორედ იმიტომ არის მაღალმოქალაქეობრივი (ხაზგასმულად ვხმარობ ამ სიტყვას), რომ რეჟისორი მთელი სიცხადით გვიჩვენებს ამ პერსონაჟთა „საკუთარი“, სწორედ „ავტონომიური აზრის უქონლობას, მათ სწობიზმს, უაზრო ყოფასა და საუბრებს, მოჩვენებით თანაგრძნობას, გარგნულ, უშინაარსო ფუსფუსს. რეჟისორი თამამად იძალდებს ხმას სწორედ ასეთი უიდეალო და უმიზნო ყოფის წინააღმდეგ და ამას მაღალოსტატურად წარმოაჩენს ეკრანზე, ოღონდ არა „...მოქმედების თითქმის დოკუმენტური მანერით“, როგორც ამას გველესიანი გვეუბნება, არამედ სწორედ აბსოლუტურად საპირისპირო სტილისტით — ეკრანზე იგი ქმნის პირობით სამყაროს, რომელშიაც შეამოქმეტ აშკარა „ატრაქციონები“, ზოგჯერ ქმნის აბსურდულ სიტუაციებს, მიმართავს გროტესკსა და ექსცენტრიკს, რაც ძალიან შორსაა „დოკუმენტური მანერით“ თხრობისაგან.

კრიტიკოსის ერთ-ერთი ფუნქცია მაყურებელსა და ფილმს შორის შუამავლობაა, განსაკუთრებით მაშინ, როცა საქმე გვაქვს რთულ ფილმთან. ასეთი რეცენზიით კი შეიძლება უფრო დავაზნით მაყურებელი და ხელი შევეუშალოთ ისედაც რთული კინონაწარმოების სწორ აღქმაში.

1987 წლის პირველსავე თვეებში გაზეთმა მკითხველს შესთავაზა ორი მეტად საინტერესო წერილი — აკაკი ბაქრაძის „რესტავრაცია თუ რეკონსტრუქცია“ და მარინე კერესელიძის „ციცფერი ეკრანის შუქ-ჩრდილები“. იმედი გვაქვს, რომ გაზეთი კვლავაც დაინტერესდება პრობლემური ხასიათის წერილებით და თავის მკითხველებს მრავალფეროვან მასალას შესთავაზებს.

ნიმუ ნატროშვილი: „ახალი ფილმები“
საინფორმაციო გამოცემა და გარეგნული მომხიბვლელობით, ინფორმაციულად მდიდართა და შინაარსობრივი სისხარტით უნდა გამოირჩეოდეს. ჟურნალის დანიშნულებაა პოპულარიზაცია გაუფიოს ქართულ კინემატოგრაფს და იმ საბჭოთა და უცხოურ ფილმებს, რომლებიც რესპუბლიკის კინოეკრანებზე ვადის. „ახალი ფილმები“ სამეურნეო ანგარიშზეა და აქედან გამომდინარე, მისი რეალიზაცია არსებობის ერთ-ერთი აუცილებელი პირობაა. ამიტომ მან ფართო საზოგადოების გემოვნებაც უნდა დააკმაყოფილოს.

1986 წლის პირველი ხუთი ნომერი ვასილ მკედლიშვილის რედაქტორობით გამოვიდა. რედაქტორმა მოსვლისთანავე დაარღვია ტრადიციული ფორმა და ერთგვარად კოლაჟური ტიპის, სახალისო ინფორმაციით მდიდარი ჟურნალი შექმნა. თუ ამ რედაქტორის მიერ გამოშვებული ერთეული ნომრები ყურადღებას და მოწონებას იმსახურებდა, გასული წლის ხუთ ნომერზე თვალის ერთი გადავლებითაც ნათელი ხდება, რომ ამ გამოცემაზე მსჯელობა, ალბათ, ბევრად ადრე უნდა მომხდარიყო. რომ აღარაფერი ვთქვათ ჟურნალის დანიშნულებასა და სპეციფიკაზე, ახალ ფილმებში ბევრი ისეთი მასალა დაბეჭდილი, რასაც კინოსთან არაფერი აქვს საერთო. მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს:

მე-3 ნომერში მოთავსებული ორი განაცხადი „დოკუმენტური ფილმის ლიტერატურული სცენარისათვის“ ალბათ უპრეცედენტო შემთხვევა ასეთი ტიპის ჟურნალისათვის.. მე-5 ნომერში დაბეჭდილია წერილები სათაურით „ციცფერი ტრიო“ კინოში“ და „ბურთი, სიყვარული და ფანტაზია“. პირველი მოგვითხრობს ამ ტრიოს დაბადების შესახებ, გვახსენებს მის წევრებს, ჩამოთვლილია ქვეყნები, სადაც იმოგზაურებს და სხვათა შორის აღნიშნულია, რომ მათზე გადაღებულია სატელევიზიო ფილმი. და რომ „დავით აბესაძემ მონაწილეობა მიიღო მულტფილმ „ტყის კვარტეტის“ (სოფლის მშენებლები) გახმოვანებაში“.

ჯერ ერთი, ზემოაღნიშნული სატელევიზიო ფილმი რამდენიმე წლის წინაა გადაღებული, მეორეც, წერილის, რომელსაც ერთი მთლიანი გვერდი უჭირავს, ასე შექაჩურად კინოსთან დაკავშირება, მართებული არ არის.

„ბურთი, სიყვარული და ფანტაზია“ მოცულობით უფრო ვრცელია. იგი ცნობილი ფე-

ხბურთელის ვლადიმერ ბარჩაიას ბიოგრაფი-
ასა და გარეგნობასაც კი აგვიწერს და შემ-
დეგ, წერილის ავტორი შალვა ქირია ფეხბუ-
რთელს კინოზე ესაუბრება. ამ საუბარში ბე-
ვრი რამაა არახუსტი და დილექტანტური, მა-
გრამ განსაკუთრებით ერთი ფრაზაა „დასა-
მახსოვრებელი“: „ექვი არაა, რომ ახლო მო-
მავალში ჩვენი კინოდოკუმენტალები
შექმნან ნაწარმოებებს — ა. ხორავას, ს. ზა-
ქარიძის, ს. თაყაიშვილის, შ. ლამბაშიძის,
გ. შავგულიძის, ა. კვანტალიანისა და სხვათა
შესახებ“. საქმე ისაა, რომ ა. კვანტალიანის
გარდა, ყველა მსახიობზე უკვე კარგა ხანია
გადაღებულია ფილმები და ისინი ტელევი-
ზიითაც რამდენჯერმე გადაიკა. სპეციალურ
ჟურნალს ასეთი შეცდომა ალბათ არ უნდა
მოუვლიდეს.

მე-6 ნომრიდან (რედაქტორი ს. ნიკოლეი-
შვილი) ჟურნალის სტრუქტურა არსებითად
შეიცვალა და იგი სადა და საქმიანი, ტრადი-
ციული ხაზის გამგრძელებელი გამოცემა გა-
ხდა.

უდავოა, რომ ასეთი ტიპის, საინფორმაციო
ჟურნალისათვის უმთავრესია გარეგნული მო-
მხიბვლელობა. მაგრამ „ახალ ფილმებს“ მძი-
მე დაღად აზის პოლიგრაფიის დაბალი დო-
ნე. წლების წინ, როდესაც ამ გამოცემის გა-
რკენი მალღი ხარისხის ქალაღზე იბეჭდე-
ბოდა, საზოგადოებას პირველ რიგში სწორ-
ედ გარეგნული სიმშვენებით იზიდავდა.
ახლა კი, უხარისხო ქალღლის გამო, ხშირად
კარგი მხატვრული და ტექნიკური დონის
სლაიდები, სრულიად უფერული და უინტე-
რესო ჩანს, ამიტომ ემოციას არ იწვევს არც
ფოტორეპორტაჟები გადასაღები მოედნიდან,
რომლებიც მე-10 და მე-11 ნომერშია მოცე-
მული. ჩანაფიქრი საინტერესოა, მაგრამ
გამოსახულება უბრალოდ არ ჩანს.

თემატურად პროპორციულად იბეჭდება
ინფორმაციები და წერილები ქართული მხა-
ტვრული, მულტიპლიკაციური და დოკუმენ-
ტური ფილმების ირგვლივ. მოსაწონია ლ.
ოჩიაურის, გ. გვახარიასა და ი. ჭალაღონია წე-
რილები — ქართულ და უცხოურ კი-
ნოზე, ინტერვიუები მსახიობებთან, რეპორ-
ტაჟები გადასაღები მოედნიდან და სხვა. გა-
ჩნდა წერილები დოკუმენტურ კინოზე, დიდი
ადგოლი დაეთმო მულტიპლიკაციური კინოს
50 წლისთავის მზადებას და მე-12 ნომერი
მთლიანად იუბილეს მიეძღვნა. ვფიქრობ,

რომ მკითხველი „ახალ ფილმებს“ ისე არ გა-
დასდებს ვერღზე, თაღისთვის საინტერესო
ნასალა რომ არ ნახოს.

მაგრამ ჟურნალის ინდივიდუალური,
ლებური სახე ჯერ არ ჩამოყალიბებულია. მხა-
ტვრული გავორმება თუ შინაარსი ხშირად
არ იწვევს ემოციას, მასალას აკლია შთაბეჭ-
ქდაობა.

ვფიქრობ, შემოკლებული სახით შეიძლე-
ბოდა გამოქვეყნებულიყო შოთა ნოზაძის მო-
ზღონებები. მანერულია ზურაბ ქაფიანიძის
ინტერვიუ თენგიზ არჩაღესთან. შეცდომე-
ბია უცხოელ მსახიობთა თუ რეჟისორთა შე-
სახებ გამოქვეყნებულ მასალებში. ზოგჯერ
დიდი დავიანებით მოღის ინფორმაცია.

მე-10 ნომერში „ახალმა ფილმებმა“ მისცა
ინფორმაცია, რომ რეჟისორი დ. სიხარული-
ძე იღებს მულტიპლიკაციურ ფილმს „ბაბაჯა-
ნა“. მე-12 ნომერში კი სათაურით „ქართული
მულტიპლიკაციური ფილმი“ გაშლოდად და-
იბეჭდა კადრები ფილმიდან შესაბამისი ტე-
ქსტით. ბუნებრივია, მკითხველი იფიქრებდა,
რომ ეს დ. სიხარულიძის ახალი ნამუშევარი
იყო. სიმანღვილეში კი მე-12 ნომრის „ბაბა-
ჯანას ქოშები“ დიდი ხნის წინ გადაღებული
დიაფილმია. ეს ახალგაზრდა რეჟისორის მი-
მართ უტაქტო დამოკიდებულებაა.

„ახალი ფილმების“ ავტორთა შორის პრო-
ფესიონალი კინოკრიტიკოსები ნაკლებად ჩა-
ნანს. ჟურნალში კარგი სკოლის გავლა შეუ-
ძლიათ ახალგაზრდებს, ისინი კი რატომღაც
არ ფიგურირებენ. მათგან მხოლოდ ერთის,
ზ. ცირამუას წერილს ვხვდებით.

ჟურნალი აქვეყნებს მომავალი თვის სარე-
პერტუარო ფილმებს. ჩემი აზრით, საფუძ-
ვლიანი და გამართლებულია ჟურნალის გა-
დაწყვეტა, რომ რეპერტუარზე მცირე
ინფორმაცია მისცეს. ტექსტუალურ მასალას
თან ერთვის კადრები ფილმებიდან. მაგრამ
ხშირად გაურკვეველია, რომელი ფოტო რო-
მელ ფილმს ეკუთვნის. რადგანაც რეპერტუ-
არის ბეჭდევა აუცილებელია, იქნებ გამოიყოს
ტრადიციული ადგილი და ფორმა ამ მასალი-
სათვის.

საბოლოოდ კი ვფიქრობ, ჟურნალის რედა-
ქციამ მუშაობა იმ მიმართულებით უნდა წა-
რმართოს, რომ „ახალი ფილმები“ გარეგნუ-
ლად მომხიბლავი, შინაარსით სხარტი და ინ-
ფორმაციულად მღღარა გამოცემა გახდეს.

ბიორბი ბზახარი: — გაზეთი „ეკრანის

ამბები“ საქართველოს სახელოს ფილმების გამჭირავებელი კანტორის ორგანოა. გაზეთი კვირაში ერთხელ (კვირაობით) გამოდის. ეს ორენოვანი გამოცემაა. ორი გვერდი (პირველი და მეორე) ქართულ ტექსტს უკავია, დანარჩენი ორი კი — რუსულს. გაზეთის ამოცანაა გააცნოს მაყურებელს თბილისის კინოთეატრების რეპერტუარი და ახალ ფილმებს სათანადო რეკლამირება გაუკეთოს... მოკლედ რომ ვთქვათ, „ეკრანის ამბები“ კინოფიკაციის უნდა ემსახურებოდეს, უნდა ეხმარებოდეს მას, ამა თუ იმ ფილმით დაინტერესოს მაყურებელი... ესაა გაზეთის მთავარი ამოცანა. ჩემის აზრით, გაზეთი ამ მთავარ ამოცანას თავს ვერ ართმევს.

საქმე იმაშია, რომ ფილმების რეკლამირებას, ახალი ფილმების ანოტაციებს ეკრანის ამბების ფორმატის ძირითადი ნაწილი უკავიათ. ეს ანოტაციები, ცნობები ახალი ფილმების შესახებ, როგორც წესი, ვადმბეჭდილია ჟურნალ „ნოვე ფილმიდან“. ეს ჟურნალი კი, როგორც ცნობილია, ეროვნული კინოაუდიტორიების თავისებურებებს არ ითვალისწინებს. ალბათ დამეთანხმებით, რომ ამა თუ იმ ფილმს განსხვავებული რეკლამირება სჭირდება მოსკოვსა და ალმა-ათაში, რიგასა და თბილისში.

ფიქრობ, ურიგო არ იქნება, თუკი „ეკრანის ამბები“ რედაქცია ჟურნალ „სპუტნიკ კონსტრუქტორს“ გამოცდილებას მიმართავს და ერთ თვეს ე. ი. ოთხ ნომერს დაუთმობს ერთ კრიტიკოსს, რომელსაც მიმდინარე რეპერტუარის რეკლამირება დაევალება. თითოეულ კრიტიკოსს წინასწარ ეცოდინება, თუ რომელი თვის რეპერტუარი უნდა გააშუქოს, მიიქნება მისი მატერიალური სტიმულირების ფორმები და ფილმების რეკლამირება უფრო პროფესიონალურ ხასიათს მიიღებს. მაშინ თავს ავარიდებთ გაუგებრობას, რომელსაც „ეკრანის ამბების“ შარშანდელი ნომერში წავაწყდით, როცა ფართოდ იყო რეკლამირებული ფილმი „ბაგრატიონი“, ხოლო ბევრ სერიოზულ სურათზე მხოლოდ მშრალი ინფორმაცია დაიბეჭდა.

საერთოდ, კინომცოდნეებთან თანამშრომლობის პრობლემა „ეკრანის ამბებში“, მისმა რედაქციამ უახლოეს ხანში უნდა გადაწყვიტოს, შეიძლება ჩვენც ნაკლებ ყურადღებას ვუთმობთ ამ გაზეთს, მაგრამ განა დასამალია, რომ არც გაზეთის რედაქცია იჩენს სათანადო

აქტიურობას. ერთი წლის განმავლობაში გაზეთში თითქმის არ დაბეჭდილა პროფესიონალი კრიტიკოსის წერილი. გაზეთის რედაქციამ ვეცდებით ცოცხალ, საინტერესო მასალებსაც (მაგალითად, საუბარი მსახიობ ვასილ ლანოვისთან, ვინენბერგის წერილი ვლადიმერ ვისოცკთან, ამავე ავტორის საუბარი ზინოვი გერდტან, მისივე რეპორტაჟი ელდარ რიზანოვის ფილმის გადასაღები მოედნიდან, შეხვედრები იან სტრეიჩთან). განსაკუთრებით საინტერესოდ არის დაწერილი ედიშერ გიორგაძის წერილი ჭკეკუბანზე (ურიგო არ იქნება, თუკი რედაქცია მომავალშიც გაუხსნის კარს კინოხელოვნებით დაინტერესებულ ჩვენი ინტელიგენციის წარმომადგენლებს).

ამგვარად, ჩამოთვლილი წერილები არაქართულ კინოხელოვნებას ეხება. ეროვნული კინემატოგრაფისადმი მიძღვნილი მასალა გაცილებით უფრო ღარიბია. შედარებით საინტერესოა ვერა ქართლელის დიალოგი მსახიობ აბესალომ ლორიასთან და სალომე ზვიადაძის წერილი ახალგაზრდა რეჟისორ დათო ნაცვლიშვილზე. სხვა წერილები ქართულ კინოზე, განსაკუთრებით კი რეპორტაჟები ქართული ფილმების გადასაღები მოედნიდან ძალზე ზედაპირულია. ერთის მხრივ, გაზეთი ცდილობს მხედველობიდან არ გამოიჩინოს კინემატოგრაფიული ცხოვრების არცერთი სახალე. (მაგალითად, „ეკრანის ამბები“ სისტემატურად აჭკვევს ინფორმაციას თბილისის კინოს სახლის ღონისძიებების შესახებ), მაგრამ მომავალში სჯობს გაზეთმა პროფესიონალიზმზე იფიქროს.

დაბალია არა მარტო ქართული კინოსადმი მიძღვნილი წერილების დონე, ძალიან სუსტია, ზედაპირულია და ხშირად შეცდომებითაა სავსე წერილები საზღვარგარეთულ კინოზეც. ფრანსუა ტრიუფოს შემოქმედებისადმი მიძღვნილ წერილში, ავტორმა ვერა ქართულმა ტრიუფოს ფილმის „მეზობელი ქალის“ ქართული განსაზღვრა, როგორც „რეტროდენტეკტივი“, მისი „მხიარული კვირადღე“ კი, როგორც „პოლიტიკური კომედია“... ასეთ უხემ შეცდომებამდე შეიძლება მივიყვანოს არაპროფესიონალიზმმა. ამავე ავტორის ინფორმაციაში ტაშკენტის შარშანდელი კინოფესტივალის შესახებ, სათაურით „ჩაიზე, ვაშლის ბაღში“ თითქმის არაფერია ნათქვამი კინოფესტივალზე ნაჩვენები ფილმების შესახებ, უფრო მეტი ყურადღება ეთმობა „სალო-

ნურ“ საუბრებს თბილისელი მაყურებლისათვის ნაკლებად ცნობილ კინემატოგრაფისტებთან. აი, ერთ-ერთი ასეთი საუბრის ნიმუში:

— ჯემა, ჯემა! (წერილის ავტორს მხედველობაში ჰყავს ჯემა ფირსოვა — გ. გ.) მოდიო ჩვენს მაგიდასთან. მიირთვით ჩაი, მწვანე ჩაი, გეამებათ 40⁰-იან სიცხეში“ — მიიპატია ბატონმა რამაჩანდრანმა ახალგაზრდა ქალი, რომელმაც ბაღში ჩაიარა“.

ინდური კინოსადმი მიძღვნილ წერილში ერთობ უცნაური რუბრიკით „ქვეყნიერებისა და ხალხთა კინო“, დიდი ადგილი დაეთმო რაჯკაპურსა და მის ნათესაობას, ხოლო ისეთი ისტატებისათვის, როგორც სატიაჯიტ რეი ან მრინალ სენია, ადგილი არ დარჩა.

განსაკუთრებით სცოდავს გაზეთი ინფორმაციის თვალსაზრისით. როგორც წესი, ინფორმაცია გადმობეჭდილია საბჭოთა ენციკლოპედიიდან... და გაზეთი ამასაც ვერ ახერხებს უშეცდომოდ. მაგალითად, ამას წინათ გაზეთმა ყურადღება დაუთმო „ფრანჩესკო რიზის შემოქმედებას“ — ეს ბეჭდვის შეცდომა არ გეგონოთ, ეს სახელი და გვარი, რომელიც ორ რეჟისორს ფრანჩესკო როზისა და დინო რიზის აერთიანებს, გაზეთის რუსულ ნაწილშიც მეორდება. ან კიდევ 1987 წლის ერთ-ერთ ნომერში გაზეთი გვარწმუნებს, რომ გიორგი შენგელაიას ფილმმა „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ გფრ-ში გამართულ XXVI საერთაშორისო კინოფესტივალზე „ვერცხლის დათვის პრიზი მოიპოვა“. ამ პრიზით ფილმი სულ სხვა სახელმწიფოში — დასავლეთ ბერლინში აღინიშნა, ასეც რომ იყოს, ფრაზა მაინც უხერხულია. ეს იგივეა, რომ ვთქვათ: „ფილმმა საბჭოთა კავშირში გამართულ XXVI კინოფესტივალზე პრიზი მოიპოვა“.

ასეთი შეცდომები გაზეთის ინფორმაციაში ხშირია. არადა, „ეკრანის ამბები“ სწორედ ინფორმატორი უნდა იყოს. ამ მხრივ კარგია გაზეთის წამოწყება — ალ. გვენცაძის მიერ შედგენილი კინოკალენდარი. მაგრამ აქაც

უცნაურობას ვაწყდებით, მაგალითად, გეტყობინებენ, რომ „15 წლის წინ ეკრანებზე გამოვიდა ფილმები „მე გამომძვინვარე“ ან „ბურთი და მოედანი“... (???)

„ეკრანის ამბების“ რედაქციას მეტი შეთანხმება მართებს თბილისის კინოფიკაციის სამმართველოსთან, მაგალითად, გაზეთი ხშირად იძლევა ცნობას ამა თუ იმ ფილმის ეკრანებზე (ორშაბათიდან!) გამოსვლის შესახებ, მაგრამ იქვე დაბეჭდილ რეპერტუარში ამ ფილმს ვერ ვხვდავთ (უკანასკნელი ასეთი მაგალითია რუმინული ანტიფაშისტური ფილმი — „შეხვედრა“). ეს, ცხადია, აბნევს მაყურებელს. გარდა ამისა, გაზეთი დიდ ადგილს უთმობს ახალი დოკუმენტური ფილმების ანოტაციას, მაგრამ სად უნდა ვნახოთ ეს ფილმები, გაუგებარი რჩება.

„ეკრანის ამბები“ კინომოყვარულთა ერთადერთი გაზეთია ჩვენში. კარგი იქნება, რომ მომავალში, კინოკრიტიკოსების მოწვევასთან ერთად, გაზეთმა აქტიურად ითანამშრომლოს, ვთქვათ, საჯარო ბიბლიოთეკის უცხოეთის განყოფილებასთან. აქ ზომ უამრავი ინფორმაციაა მსოფლიო კინოზე, რომელიც გადაუთარგმნელი დევს... კინოს მოყვარულებს ეს მასალა უთუოდ დაინტერესებს.

მომავალში არ უნდა შეიქმნას ისეთი შთაბეჭდილება, თითქოს მასალები მხოლოდ გაზეთის შესავსებად იბეჭდება. ეს გრძნობა სამწუხაროდ, „ეკრანის ამბების“ კითხვისას ხშირად გვებადება.



II ნახევრიდან XIII-XIV საუკუნეთა მიჯნამდე

ზოგადი დახასიათება

ვახტანგ ბერიძე

საპარტაშლოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტი ამაჟღერებს ავტორთა კოლექტივის ნაშრომს — ქართული ხელოვნების ისტორიის მრავალტომულს, რომელიც მოიცავს ჩვენი ეროვნული ხუროთმოძღვრებისა და სახვითი ხელოვნების ყველა დარგს.

აქ ვბეჭდავთ განვითარებული შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრებისადმი მიძღვნილი ნაწილის დასკვნით თავს მრავალტომულის III ტომიდან.

ძეგლები, რომლებიც ზემოთ განვიხილეთ, მიეკუთვნება შუა საუკუნეების ქართული ხუროთმოძღვრების მეორე აყვავების ხანას, ე. წ. გარდამავალ პერიოდს რომ მოჰყვა და სამ საუკუნეზე ცოტა მეტ ხანს გაგრძელდა. ეს სახელწოდებები ერთგვარად პირობითია: გარდამავალი ხანაც — ესეც ხაზგასმული იყო (იხ. II ტომი) — აგრეთვე შემოქმედებითი ცხოვრების ინტენსივობითა და დამაბულობით, მხატვრული ძიებით ხასიათდებოდა და ქართული არქიტექტურის ისტორიაში მისი ადგილიც მნიშვნელოვანია. თუ მის მომდევნო საუკუნეებს ჩვენ მაინც გამოვყოფთ, როგორც „დიდი ხელოვნების“ ხანას, ეს იმიტომ არის, რომ ამ დროს, ისევე როგორც V-VII საუკუნეებში, მხატვრულად ჩამოყალიბებული ძეგლები შეიქმნა, ხოლო ახალმა სტილმა სავესებით გამოკვეთილი, დასრულებული სახე მიიღო.

ქვეყნის გაერთიანების ეპოქა ხელოვნებაშიც, კერძოდ ხუროთმოძღვრებაშიც, კონსოლიდაციის ხანაა, ხანა ზოგადეროვნული ხუროთმოძღვრების საბოლოო დამკვიდრებისა. ცენტრალურ პროვინციებში იქმნება მასშტაბითა და საზოგადოებრივი დანიშნულებით უმნიშვნელოვანესი ძეგლები, რომელთა სახის შემუშავებაში საქართველოს ყველა მთავარ

ისტორიულ ნაწილს შეჰქონდა თავისი წვლილი. წინა ტომში დავინახეთ, რომ ადრევე, საქართველოს პოლიტიკურ გაერთიანებამდე, ყველა ქართულ სამეფო-სამთავროში შენდებოდა ტაძრები, რომლებიც ერთიანი ეროვნული ნიადაგის არსებობას მოწმობდა. ახლა შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ადგილი აქვს ურთიერთგამდიდრებას, სხვადასხვა კუთხის მონაპოვართა ურთიერთგამსჭვალვას. ისევე, როგორც უკვე გარდამავალ ხანაში, სწორედ ხუროთმოძღვრული ძეგლები წარმოგვიდგება, როგორც ერთ-ერთი უტყუარი საბუთი ქართული ეროვნული კულტურის მიერ საქართველოს მთელი მიწა-წყლის „დაპყრობისა“, სხვადასხვა — თვით შორეული, განაპირა — პროვინციის „ქართულობისა“.

იმავე დროს ისიც უნდა ითქვას, რომ თვით ქვეყნის ცენტრალური ნაწილების ძეგლთა შედარება მოწმობს ამ ნაწილებში ზოგი ადგილობრივი თავისებურების შენარჩუნებას: კახეთის, ქართლისა და იმერეთის ტაძრები მხატვრული გადაწყვეტის მხრივ სავესებით იდენტური არ არის.

მეორე მხრივ, ეპოქის დამახასიათებელი ისიც არის, რომ „გენერალური ხაზის, თუ შეიძლება პირობითად ითქვას, „დედაქალაქური“ ხუროთმოძღვრების პარალელურად ამ დროს არსებობდა პროვინციული განშტოებებიც, რომლებიც გამოირჩეოდა საეკლესიო შენობათა უფრო მცირე მასშტაბით, ეკლესიათა ტიპების საკუთარი რეპერტუარით, ლოკალური თავისებურებებით, რომლებიც ნაწილობრივ ადგილობრივი საშენი მასალის სპეციფიკით აიხსნება, ნაწილობრივ ძველი



ადგილობრივი სამშენებლო ტრადიციებით (მაგალითად, ციკლოპური მშენებლობის ძველისძველი ტრადიციით თრიალეთში), ხშირად კი სწორედ პროვინციულობით, ცალკეულ შემთხვევაში — ოსტატობის ნაკლები დონითაც. ასეთ განშტოებულად წარმოგვიდგება სვანეთის, ხსენებული წალკა-თრიალეთის, ადრეულ საფეხურზე — ჭავჭავთის, ქართლის მთიანეთის მასობრივი მშენებლობა (მასობრივს იმიტომ ვამბობთ, რომ ამ პროვინციებში — ზოგში მაინც, მაგ., თრიალეთში, ჭავჭავთში — გვხვდება „მთავარი ხაზის“ ნიმუშებიც); განხილული ეპოქის საწყის საფეხურზე გარკვეულ თავისებურებას ინარჩუნებს აფხაზეთის ხუროთმოძღვრული სკოლა, რომელიც X-XI საუკუნეების მიჯნიდან მაინც კარგავს თავის სპეციფიკას და ზოგადად ქართულ არქიტექტურაში ითქვიფება.

შემოთ ნაჩვენები იყო, რა წილი მიუძღვის ტაო-კლარჯეთს ზოგადქართული ხუროთმოძღვრების ახალი საფეხურის შემუშავებაში. აქ ვხვდებით პირველად საფასადო სიბრტყეების დეკორაციული თაღედით მორთვის ჩამოყალიბებულ სისტემას, ზოგ სხვა ხუროთმოძღვრულსა და დეკორაციულ მოტივს, რომლე-

ბიც შემდგომ საქართველოს სხვა ნაწილებში ვრცელდება. მაგრამ არ უნდა დაგავიწყდეს, რომ ვერც ალავერდის კათედრალი, ვერც ბაგრატიის ტაძარი, ვერც სვეტიცხოველი ვერ შეიქმნებოდა, შესაფერისი ნიადაგი ადგილობრივ რომ არ არსებულყო. კახეთშიც, ქართლშიც და იმერეთშიც უკვე მტკიცე საამისო ტრადიციები არსებობდა, რომლებიც მხოლოდ მდიდრდებოდა ურთიერთგავლენით. ქართლსა და კახეთში მთელ წინა ხანაში ინტენსიური მშენებლობის არსებობას მოწმობს თუნდაც დავით გარეჯის გამოქვაბულთა გრანდიოზული კომპლექსი, ბევრი სხვა ძველი ორივე პროვინციისა; ხოლო ექვსაფსიდიანი ეკლესიის ტიპი, უმეტესად გავრცელებული ტაო-კლარჯეთში, თითქმის პარალელურად აღმოცენდა კახეთსა და იმერეთში (ბოჭორმა, კაცხი); შეიძლება ბევრი სხვა მაგალითის დასახელებაც.

ეპოქის დასაწყისში, XI საუკუნის პირველ ნახევარამდე ჩათვლით, ეკლესიის გეგმების რამდენიმე სახესხვაობა მაინც არსებობს, თუმცა შენობის გარეგნობა ყველა შემთხვევაში უკვე საერთო წესებს ექვემდებარება — მცირე ვარიანტებით, რომლებსაც პრინციპუ-

ალავერდის ტაძარი
XI ს. I მეოთხედი. ხედი სამხრეთ-აღმოსავლეთიდან



ლი მნიშვნელობა არა აქვს. XI საუკუნის პირველსავე ნაშუაგეარში უკვე ყალიბდება გუმბათოვანი ეკლესიის საბოლოო სტერეოტიპი (სწორკუთხედი, მის ფარგლებში მოქცეული საკუთხევის აფსიდით, დანარჩენი სამი სწორკუთხედი მკლავით, ორად-ორი თავისუფლად მდგომი ბოძით, რომლებსაც — ბემის კუთხეებთან ერთად — ეყრდნობა გუმბათის ყელი). ეს სტერეოტიპი მომდევნო საუკუნეების მანძილზე იარსებებს, როგორც ძირითადი ტიპი ქართული გუმბათოვანი ეკლესიისა — თვით ძველი ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების ბოლო საფეხურებამდე. იმავდროს, თუ გარდამავალ ხანაში ჩვენ მივალვინ იყო პროცესი ადრინდელი სტილის გარდაქმნა-გადაზრდისა სხვა სტილად, ახლა, როგორც აღვნიშნეთ, ეს უქანასკნელი უკვე სავსებით ჩამოყალიბებული სახით წარმოგვიდგება. ეს საშუალებას გვაძლევს დავინახოთ: ა) რა შეინარჩუნა წინა ეპოქებიდან ახალმა ეპოქამ, სხვაგვარად რომ ვთქვათ, რა დარჩა, მიუხედავად სტილთა ცვლისა, როგორც კონსტანტა, როგორც მუდმივი ეროვნული თავისებურება, და რა მოიტანა ახალმა ეპოქამ ახალი სტილის შემუშავებასთან დაკავშირებით; ბ) როგორ შეეფარდება ამდროინდელი ქართული ხუროთმოძღვრება სხვა ქვეყნების ხუროთმოძღვრებას. ბუნებრივია, შესადარებლად უნდა ავიღოთ ის ქვეყნები, რომელთა ხუროთმოძღვრებასაც ქართულის ანალოგიური ამოცანები ჰქონდა ამოსახსნელი, ჰქონდა ქართულთან შეხების წერტილები და, ასე თუ ისე, ურთიერთკავშირიც.

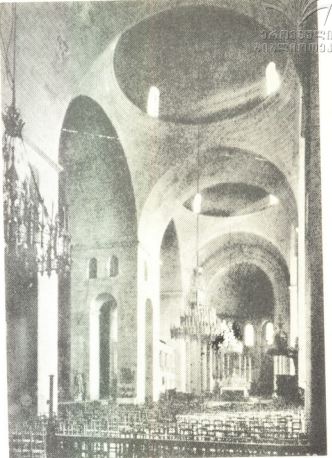
სანამ ამ საკითხებს შევეჩებოდეთ, უნდა აღინიშნოს შემდეგი: ახალ ეპოქაში, რომელიც ზემოთ განვიხილეთ, ქართული საეკლესიო ხუროთმოძღვრების წინაშე იმდენი კონსტრუქციული, იდეური, ფუნქციური პრობლემა აღარ იდგა, რამდენიც პირველი ქრისტიანული ეპოქის არქიტექტურას ჰქონდა ამოსახსნელი. ეკლესიის „შინაარსობრივი“, ფუნქციური მხარე უკვე ათვისებული და დაძლეული იყო, თუმცა, შესაძლებელია, ზოგი სადგომის (მაგალითად, საღაჯენისა და სამკვეთლის) ფუნქცია საბოლოოდ სწორედ ამ დროს დადგინდა; პრინციპულად უკვე ერთხელ და სამუდამოდ იყო დადგენილი მთავარი კონსტრუქციები და ასევე ბუნებით იყო მოცემული და დადგენილი ძირითადი საშენი მასალა; ქართველი ხუროთმოძღვრისთვის იმ დროს ტრადიციული

და არა ახალი იყო ფასადის მხატვრული გადაწყვეტის პრობლემა, რომელიც უკვე V-VII საუკუნეების ეპოქაში ეროვნულად, გარდამავალი ხანის ბევრი ძეგლებში უნდა იქონიებდეს, რომ ეს ამოცანა არც მაშინ ყოფილა დაიჭირებული (გავიხსენოთ სამშვილდის, გურჯაანის, წიქოლის, ოპიზის, ხანძთის ეკლესიები, ექსავსილიანი ეკლესიებიც); მაგრამ გარკვეული კრიზისი ფასადმა მაინც განიცადა, როცა კედლის გარემოპირკეთება თლილი ქვით — შეიცვალა ნატეხი ქვის წყობით, გაქრა ორნამენტაცია და რელიეფები; ასე რომ, X საუკუნის მეორე ნახევრიდან მაინც საჭირო გახდა ფასადის, როგორც დასრულებული მხატვრული ორგანიზმის, უფლებათა საბოლოო აღდგენა, მიიუფრო, რომ ფასადის „გაფორმებას“ ახლა ისეთი ყურადღება მიექცევა, როგორც არასოდეს ექცეოდა.

მაშ, რა დარჩა უცვლელი ახალ ეპოქაში? გვემის განვითარება ცენტრალური კვადრატის გარშემო (მიუხედავად გვემათა ვარიანტებისა), ძირითადი საშენი მასალა და კონსტრუქციები (თლილი ქვა, კამარა, თალი, გუმბათი, კონქი, ბოძი, ქვის ან კრამიტის ორკალთიანი სახურავი); წრომის ტაძრიდან მომდინარე საერთო სტრუქტურა ჯვაროვან-გუმბათოვანი ტაძრისა: წახნაგოვანი, „სტერეომეტრიული“ ფორმების საფეხურებად ზრდა ქვემოდან ზემოთ (წახნაგოვნებასა და „კუთხოვანებას“ ახლაც ხელს უწყობს ის, რომ კამარების სიმრგვალე გარედან დაფარულია ორკალთიანი სახურავებით, გუმბათის გადამხურავი კონუსით ან პირამიდით. გამონაკლისი თითო-ოროლაა, ისიც მხოლოდ გუმბათის სახურავს ეხება — იხ. ოშკი); საერთო აგებულებისა და დანაწევრების სრული მკაფიოობა, ნაწილთა ლოგიკური ურთიერთკავშირი და ურთიერთშეპირობებულობა; კომპაქტურობა და ლაკონიზმი, რომელიც საბოლოო სტერეოტიპის ძეგლებში აუცილებლობის ფორმულამდე მიყვანილი: მიღწეულია მიჯნა, რომლის შემდეგაც აღარ შეიძლება ძირითადი კორპუსის არც ერთი კომპონენტის გამოკლება ან მომატება ისე, რომ ამან მთელის დარღვევა არ გამოიწვიოს: ყველა ნაწილი აუცილებელი და „გარდაუვალი“; ეს არ არის სიხალე, არამედ უკვე მანამდის (თუნდაც მერეთის ჯვრის ტიპის ძეგლებში) მიღწეულის ლოგიკური გაგრძელება; ახლაც

მკაფიოდ არის გამოვლენილი ერთი დომინანტი — ერთადერთი ყელიანი გუმბათი, რომელიც ავეირგვინებს, თავის გარშემო იკრებს და იმორჩილებს შენობის ყველა სხვა ნაწილს შიგნითაც და გარეთაც: ზომიერების გრძნობა, რაც თავს იჩენს პროპორციებში (უკვე სხვა პროპორციებში), მორთულობაშიც — თუმცა მისი ხასიათი და ხვედრითი წონა შეიცვალა; მოუხედავად მომხდარი ცვლილებებისა, კედლის საფასადო სიბრტყის მნიშვნელობა — მისი ძალი-სა და შეუვალობის შთაბეჭდილება; თლილი ქვის წყობის ხასიათი — მისი თავისუფლება და სიტხოველე (სხვადასხვა ზომის კვადრები ერთი სიმაღლის რიგში, თვით რიგების სიმაღლეთა სხვადასხვაობა — წინააღმდეგ სტანდარტული ზომის კვადრებით წყობისა); საერთო მონუმენტალობა და დიდებულება, შეხამებული ადამიანურ მასშტაბთან, საერთოდ „ადამიანურობასთან“, რამდენადაც ეს შეიძლება ითქვას ხუროთმოძღვრულ ნაგებობაზე; რაციონალური საწყისისა და პოეტურობის შეთავსება; დასასრულ, გარემო ბუნებასთან ორგანული მხატვრული კავშირი — ძეგლის „ჩაწერა“ ბუნებაში და არა კონტრასტული დაპირისპირება მასთან.

რა არის ახალი, ვარდა ეკლესიის განსხვავებული სახის საბოლოო ჩამოყალიბებისა? გვემის ფუნქციური გადაწყვეტის დეტალები: თუ IV-VII საუკუნეებში საკურთხეველი უშუალოდ არ უკავშირდებოდა პასტოფორიუმებს, X საუკუნიდან ეს წესი უმეტესად ირღვევა: საკურთხეველი ან ორივე პასტოფორიუმს უკავშირდება, ან მხოლოდ სამკვეთლოს (და არავითარ შემთხვევაში მხოლოდ სადიაკვნეს); გამოჩაყლის ცოტა; აღირინდელ ხანაში სადიაკვნე და სამკვეთლო უაფსილო იყო (გამონაკლისი — ბანა), ახლა ყველა აფსიდი აქვს (გამონაკლისი ებოქის ბოლოს გვეხდება — ზარზმა). როგორც ჩანს, ამ დროს უკვე სავალდებულო იყო კანკელის დადგმა ყველა ეკლესიაში. სავალდებულო არ იყო, მაგრამ მაინც ფართოდ ვრცელდება საკურთხეველის აფსიდში ნახევარწრიული ნიშების გაკეთება; უმეტესად ორი კეთდებოდა, სიმეტრიულად, ზოგი იატაკის დონიდანვე, ზოგი უფრო მაღლა; არის რამდენიმე შემთხვევა ნიშების მწკრივის გაკეთებისა.



საფრანგეთი, პერიგე, სენ-ფრონის ტაძარი

საუკუნეებში, XII-ის დასაწყისში უმთავრესი ძეგლების დიდი მასშტაბი, მათი ფართო სოციალური ფუნქცია, რაც უშუალოდ არის დაკავშირებული ქვეყნის ვითარებასთან — მისი გავრთიანების უკანასკნელ ეტაპთან, დიდ ეროვნულ აღმავლობასთან; ახლებური პროპორციები, რომელთა მთავარი დამახასიათებელია აზიდულობა, ვერტიკალურობის ზრდა — ეს თავს იჩენს კორპუსისა და, განსაკუთრებით, გუმბათისყელის ამაღლებაში სიგანესა და დიამეტრთან შედარებით.

ფასადთა მორთულობის მნიშვნელობის მკვეთრი ზრდა — დეკორის ერთიანი კომპოზიციური სისტემის შემუშავება, გავრცელება და დაკანონება; შემდეგ მისი ევოლუცია, რომელიც გარკვეულ კანონზომიერ საფეხურებს გაივლის.

შენობის მასების მკაცრ ტექტონიკურობასთან ერთად, მკაფიოდ გამოხატულია ცხოველხატულება. ამის მაჩვენებელია: დამატებითი მასების (კარიბჭეების, ეგვტერების) გამარჯვება და მათი თავისუფალი განლაგება; პირველ ეტაპზე — თვით ძირითადი მასების მეტი მოძრაობა (შეგრილი

ებოქის პირველ საფეხურზე — X-XI

გვერდის მკლავები), ზოგი კონსტრუქციული ნაწილის დეკორაციული ინტერპრეტაცია (ხერხულა კარნიზები, ფრონტონების მწკრივები, მათი ხელოვნურად გამრავლება; მდიდრულად მორთული და გართულებული პროფილის მქონე ბაზისები და კარნიზები), ფასადის ელემენტთა (მაგალითად, კარ-სარკმელთა) თავისუფალი (არასიმეტრიული) განლაგება ცენტრალური ღერძის მიმართ; დეკორაციული თაღების თავისუფალი რიტმი (ნიკორწმინდა, წეროვანი), შემდეგ — ამ თაღების თემაზე ნამდვილი „გრაფიკული ფანტაზიების“ შექმნა; საფასადო კედლის ფერის აქტივიზაცია — მეტი ფერადოვნება, ზოგჯერ — კონტრასტული ფერების ჩართვა საერთო ფონში.

ტაძრის ინტერიერში — ფორმათა ხაზოვანი, „გრაფიკული“ მკაფიოობა და შემოსაზღვრულობა, დასრულებულობა ადგილს უძიობს მორავ, „სრიალს“, ერთმანეთში გარდამავალ სიბრტყეებს (კერძო მაგალითი: ტრომპების შეცვლა აფრებით). შიგნით კედლები და კამარები ერთიანად იფარება მხატვრობით, რომლის არსებობას გულისხმობს არქიტექტურა.

საერთო დეკორაციულობის ერთ-ერთი კომპონენტია ქვაზე ზაკვეთი ჩუქურთმა, რომელიც მაღალ განვითარებას აღწევს და დიდ მნიშვნელობასაც იძენს. უმთავრესი ძეგლების დამახასიათებელია ჩუქურთმის დიდი სიუხვე, მრავალფეროვნება და შესრულების არტიტიზმი — მაღალ ტექნიკურ ოსტატობასთან და მტკიცედ შემუშავებულ ნორმებთან ერთად, იმპროვიზაციული თავისუფლების შთაბეჭდილება. ორნამენტი არა მარტო ფასადთა მორთულობის უმნიშვნელოვანესი კომპონენტი, არამედ ტაძრის შიგნითაც აღწევს მდიდრულად მოჩუქურთმებული ქვის ან თაბაშირის კანკელის, მოჩუქურთმებული ბაზისებისა და იმპოსტების სახით; ზოგ ეკლესიას ხის მონარატებულ კარიც ჰქონდა. ეპოქის დასაწყისში, ერთი საუკუნის მანძილზე, დიდ როლს თამაშობს ფასადთა სკულპტურული მორთულობაც. ჩუქურთმები, რელიეფები, ფრესკები (იშვიათად მოზაიკაც) დიდად ზრდიან საერთო დეკორაციულ ეფექტს.

იმავე დროს, ეს დეკორაციული სიმდიდრე ვერც შიგნით და ვერც გარეთ ვერ ჩქმალავს შენობის წმინდა არქიტექტურულ, სტრუქტურულ მხარეს; იგი საერთო მთე-

ლის არსებითი შემადგენელი ნაწილია, მაგრამ ვადამწყვეტ მნიშვნელობას ზინც ძეგლის ხუროთმოძღვრული ფორმების განვითარებაში აღნაგობა ინარჩუნებს. ძეგლის მნიშვნელობა, როგორც მდიდარიც არ უნდა იყოს მისი მორთულობა, იწყება არა მორთულობით, არამედ საკუთრივ არქიტექტურით, საერთო აგებულებით. ამ მხრივ ნიშანდობლივია, რომ ის ძეგლებიც (სულ რამდენიმე), რომლებიც მოკლებულია სპეციფიკურ დეკორს (მაგ., აფურის ტიმოთესუბანი, ყინცისი), ან მდიდარ ჩუქურთმას (ალავერდი), არანაკლებ ქართულია (უფრო სწორად, მხოლოდ ქართულია), ვიდრე უხვად მორთული ძეგლები.

ამ დროის ძეგლები მოკლებულია სპეციფიკურ „შუასაუკუნეობრივ პირქუშობას“ და სიმკაცრეს, რაც ახასიათებს ბევრ რომანულ ძეგლს (თუნდაც გერმანიის „სამიშერით ტაძრებს“) და ზოგ სომხურ ძეგლსაც. ქართული ძეგლებისთვის უცხოა მისტიკური განწყობილება, თუმცა, უეჭველია, მათი ხილვა, მათ შიგნით ყოფნა მლოცველთ: სარწმუნოებრივ განწყობილებასა და გაცნობებს უძლიერებას (ეს ხომ ეკლესიის უპირველესი დანიშნულება იყო). დღეს ისეთი შთაბეჭდილება გვრჩება, რომ ამ შენობებს საერთო ხასიათი დაკარგავთ; უმნიშვნელოვანესი ძეგლები, კიდევ უფრო მეტად, ვიდრე აღრინდებები, საზეიმო, სადღესასწაულო განწყობილებას ქმნიან, სიხალისის და სიხარულის განცდას ჰბადებენ. საკმარისია გავინსენოთ ოშკი, იშხანი, ხახული, კუმურდო, ალავერდი, ბაგრატიის ტაძარი, სვეტიცხოველი, სამთავრო, სამთავისი, ნიკორწმინდა, ხცისი და სავანე, გელათი, ბეთანია, ქვათახევი, ფიტარეთი და ბევრი სხვა. ეს არქიტექტურა კი არ თრგუნავს ადამიანს, არამედ სულიერად ამაღლებს მას. გარკვეული თვალსაზრისით ეს ქართველთა ეროვნულ ფსიქოლოგიასაც უნდა მიეწეროს, მათს დამოკიდებულებას სარწმუნოებასთან და თვითღმერთთან. იმავე დროს, საეკლესიო ნაგებობათა ამგვარი ხასიათი სავსებით ბუნებრივი ჩანს იმ ეპოქაში, რომელსაც „რუსთაველის ეპოქას“ ვუწოდებთ და რომლის ერთი არსებითი ნიშანთაგანია ცოცხალი, რეალური ადამიანისადმი და მიწიერი არსებობისადმი ცხოველი ინტერესის არსებობა. ეს, ცხადია, მანც არ გვაძლევს მოვლენათა და

კულტურულ-სულიერი ვითარების ზედმეტი მოდერნიზაციის უფლებას.

როგორია შეფარდება სხვა ქვეყნების ხუროთმოძღვრებასთან? შესაძარებლად ავიღებთ ბიზანტიას, სომხეთს, რუსეთსა და რომანულ ევროპას.

ა) ჯერ საეკლესიო ნაგებობათა მასშტაბის შესახებ. X-XI საუკუნეთა უდიდესი ქართული ტაძრები სიდიდით ბევრად ჩამოუვარდება დიდ რომანულ კათედრალებს, მაგალითად, ვერმანის „სიამპერიო ტაძრებს“ (შპაიერს, მაინცს, ვორმსს), სხვა რომანული ქვეყნების ძეგლებსაც. მაგრამ იგივე ქართული ტაძრები ზომით ბევრად სჭარბობს მათ თანამედროვე ბიზანტიურ, მით უფრო ბერძნულ, ეკლესიებს (გარდა აღარარსებულ „ნეასი“ და ვენეციის სან-მარკოს ტაძრისა). ეს ეკლესიები, უმეტესად, ემსახურებოდა მცირე მონასტრებს, ან სამრევლო ეკლესიები იყო — ინტიმური სამლოცველოების ხასიათისა; სომხური ეკლესიებიც (გარდა ანისის კათედრალისა) დიდ ქართულ კათედრალებზე ნაკლებია სიდიდით. ასევე რუსული ეკლესიების უმეტესობაც. მაგრამ გამოიყოფა კიევის, ჩერნიგოვის, ნოვგოროდის, ვლადიმირის რამდენიმე ძეგლი, რომლებიც მასშტაბით უახლოვდება დიდ ქართულ ტაძრებს. XII საუკუნის დასასრულისა და XIII საუკუნის ქართული ძეგ-

ლები დაახლოებით ისეთივეა, როგორც ბიზანტიური და სომხური ეკლესიების ტესობა (საუბარია მხოლოდ გუმბათიანი ძეგლებზე).

ბ) ცნობილია, რომ აღრინდელ ხანაში ქართულსა და სომხურ საეკლესიო ხუროთმოძღვრებაში ვხვდებით გარკვეულ თემატიკურ თანხვედრებს გეგმისა და ფორმების მხრივ. გავისენოთ ბაზილიკები, ჯვარის ტიპის ძეგლები, „ჩახაზული ჯვრის“ ტიპი, ტეტრაკონქი, ჩასმული წრიულ გარშემოსავლელში. ახლა ქართული და სომხური ეკლესიების გეგმები სრულიად განსხვავდება ერთმანეთისაგან. მხოლოდ თითო-ორულა სომხური ძეგლი სცილდება „გენერალურ ხაზს“ და ქართულთან ნათესაობას ამჟღავნებს. ასეთია ანისის კათედრალი (988-1001), რომელიც ქრონოლოგიურად ბაგრატის ტაძარს ემთხვევა. — მას ოთხი გუმბათქვეშა ბოძი აქვს. ეკლესიების ძირითადი მასა კი მიეკუთვნება საქართველოში უცნობ ან ძალიან ნაკლებად გავრცელებულ ტიპებს. ეს არის კუბულპალეს ტიპი (მარმაშენი, კეჩარუსი), ან გარედან სწორკუთხა, შიგნით კი ჯვარისებრი ეკლესიები, რომელთა კუთხის ნაწილები კედლებით არის გამოთიშული მთავარი ჯვარისებრი სივრცისგან (სანაინი, ჰაღბატი, გეპარტი, ჰარიჯი და სხვ.); ამას გარდა, სომხეთში ფართოდ არის გავრ-

სტამბოლი, ზეირე-ჯამა



ეკლესიური ხუროთმოძღვრული თემა, რომელიც არასოდეს არ არსებულა საქართველოში: ე. წ. ვატიკი.

ბიზანტიაში გუმბათოვანი ეკლესიების იმხანად გავრცელებულ ოთხ უმთავრეს ტიპთან ქართული ეკლესიები გარკვეულ სიახლოვეს ამკლავნებს (მხოლოდ გეგმის მხრივ!) მართო „ჩახაზული ჯვრის“ ტიპთან; სხვა ტიპები — კუთხის ტრომპებიანი ეკლესია (დაფნი, ხოხობის ლუკასის კათოლიკონი), ან ეკლესია, რომელშიაც ტრომპებზე დამყარებული გუმბათი ნაოსის მიერ სივანეს სწვდება (ქიოსის ნეა-მონი, ბერძნული კუნძულების ზოგი სხვა ეკლესია) — ძალიან დაშორებულია ქართული ეკლესიების გეგმებს. ქართული ტრიკონქები (ოშკი, ბაგრატიის ტაძარი, ალავერდი, უფრო მცირე ძეგლები) არსებითად განსხვავდება ათონური ტრიკონქებისაგან, თანაც ეს ტიპი ჩვენში XI საუკუნის პირველ ნახევარში წყვეტს არსებობას, მაშინ როდესაც ბალკანეთის ქვეყნებსა და რუმინეთში მას კიდევ დიდხანს უჭირავს დიდი (ზოგან — წამყვანი) ადგილი.

დასასრულ, ამ ეპოქაში, თუმცა კი არც მაინცდამაინც ხშირად, შენდებოდა ბაზილიკებიც (XIII საუკუნის ეკლესიები არტაში), მაშინ როდესაც საქართველოში, უკვე XI საუკუნის მიჯნიდან, მათი ხსენება გაქრა.

XI-XIII საუკუნეთა ყველა რუსული ეკლესიის გეგმა, არსებითად, ერთსადაიმევე ტიპის — „ჩახაზული ჯვრის“ — ვარიანტს წარმოადგენს: ყველა ოთხი გუმბათქვეშა ბოძი და შვერილი აფსიდები (ერთი ან სამი) აქვს. ყურადღებას იპყრობს კიევისა და ნოვგოროდის ეკლესიებში ბოძების დიდი სისქე. მათ ბევრად მეტი ფართობი უჭირავთ, ვიდრე მათი თანამედროვე ქართული ეკლესიების ბოძებს. რუსეთის ეკლესიათა გეგმების ევოლუციის საერთო ხაზი, გარკვეული თვალსაზრისით, ენათესავება ქართული ეკლესიებისას: ეკლესიის გეგმა დროთა განმავლობაში კი არ რთულდება, არამედ უფრო მარტივი, ნაკლებ დანაწევრებული ხდება, მოკლდება და კვადრატს უახლოვდება (უფრო მეტად, ვიდრე საქართველოში). არსებითი განმასხვავებელი ნიშანია XI საუკუნის რუსული ეკლესიების მრავალგუმბათიანობა.

როცა დასავლეთ ევროპას მივმართავთ, უნდა გვახსოვდეს, რომ იქ — საქართველო-

საგან განსხვავებით — დიდი მნიშვნელობა მოიპოვეს ეკლესიებმა, რომლებშიც ჩე-ლიკიები (წმინდანთა ნაწილები) იყვნენ დატყვევებული. რელიკიების კულტი იმდენად გავრცელებულია, რომ ხატების კულტსაც გადააჭარბა (მაგ., სანტი-იაგო და კომპოსტელა ესპანეთში). ამ ნაწილების თაყვანისცემად მომლოცვენი (პილიგრიმები) შორიდანაც მოდიოდნენ. მომლოცვეთა მასას უწყვედა ანგარიში მრავალი ეკლესიის აღმოსავლეთის ნაწილის გეგმა: საკუთბეგელის ირგვლივ გაკეთებული გარშემოსავლელი სხივისებრ განლაგებული მრავალი ეგვტერით, რომლებშიც სწორედ წმინდა ნაწილები იყო დატყვევებული. ასეთი საკუთბეგელები სრულიად უცხოა ქართული ეკლესიებისთვის.*

რომანული ეკლესიების უმეტესობა თავისი ტიპით დიდად განსხვავდება ქართული ეკლესიებისგან. ამიტომ მართებული იქნება, თუ შესაძლებლად ავირჩევთ გუმბათიან ტაძრებს, რომელთა ხვედრითი წონა რომანულ ხუროთმოძღვრებაში გაცილებით ნაკლებია, ვიდრე ქართულში. ავიღოთ, მაგალითად, ალავერდის ტაძარი და ანგულომის სახელგანთქმული კათედრალი XII საუკუნის დასაწყისისა საფრანგეთში. ერთბაშად აღმოვაჩინთ არსებით სხვაობას. ანგულომის ტაძარი თითქმის ორჯერ უფრო გრძელია, ვიდრე ალავერდისა — ეს უკანასკნელი კი ერთი ყველაზე გრძელთაგანია საქართველოში (შესაბამისი ზომები დაახლოებით 74 და 42 მეტრი). მაგრამ ეს აიხსნება არა მხოლოდ და არა იმდენად მასშტაბთა განსხვავებით, არამედ თვით გეგმათა აგების ხასიათით, არსით. რომანული ტაძრის გეგმა აგებულია რიტმულად, თანაბარი მნიშვნელობის მქონე ელემენტთა მრავალჯგონის განმეორებით; მართალია, ერთი ოთხ გუმბათთაგანი, რომელიც მკლავების შეჯვარდინების ადგილზეა, გამოყოფილია — მას ყელი აქვს, მაგრამ ის მაინც ვერ თამაშობს იმ გაბატონებულ როლს, რომელიც ქართული ტაძრის გუმბათს განეკუთვნება. პრინციპუ-

* არ უნდა ვიფიქროთ, რომ რელიკიების კულტი საქართველოსთვის საერთოდ უცნობია. საკმარისია გავიხსენოთ, რომ თვით სეპტიცხოველიც რელიკიასთან — ქრისტეს კვართთან — არის დაკავშირებული. რამდენიმე სხვა ცნობილ ეკლესიაში ინახებოდა წმინდანთა და მოწამეთა ნაწილები. მაგრამ ჩვენში ამას არ მოუხდენია გავლენა საეკლესიო უნებების გეგმათა თავისებურებაზე.

ლი თვალსაზრისით, ანგულემის გეგმისა და, მით უფრო, უგუმბათო რომანული ტაძრების გეგმათა ხასიათი არ შეიცვლება, თუ მათ კიდევ უფრო გავაგრძელებთ მსგავსივე ელემენტების დამატებით (ამ მხრივ დამახასიათებელია საბლონოსს ხუთგუმბათიანი ეკლესია საფრანგეთშივე).

ქართულ ტაძარში, გავრძელებული გეგმის მქონეშიც, როგორც გ. ჩუბინაშვილი აღნიშნავდა, სივრცის აღქმა სიმულტანურად (ერთდროულად, ერთბაშად) ხდება: მთელი ინტერიერი, როგორც უკვე ითქვა, თითქოს „თავმოყრილია“ ერთადერთი დომინანტის — გუმბათის — გარშემო. კანონზომიერია, რომ იგი მოთავსებულია აუცილებლად ორივე ღერძის ცენტრში, მათს გადაკვეთაზე — იგი თანაბარზომიერად ავრცელებს თავის გავლენას შენობის ყველა ნაწილზე. ალავერდი, ბაგრატი ტაძარი, სვეტიცხოველი, სამთავისი, გელათი, ქვათახევი არ შეიძლება უფრო გრძელი იყოს, ვიდრე არის — ეს დაარღვევდა ქართული ტაძრის ხასიათს. შესაძარბლად შეგვიძლია დავასახელოთ ბევრი სხვა მაგალითიც: სუიაკის, კაორის სენტ-ეტიენის, გრან-ბრასაკის სენ პიერ-ე-პოლის, პერიგეს სენ-ფრონის ეკლესიები—ყველა საფრანგეთშია (უკანასკნელს ჯვარისებრი გეგმა აქვს, მაგრამ ერთნაირი გუმბათების მწყკრივის არსებობა ისეთსავე შთაბეჭდილებას ქმნის, როგორც ზემოთ დასახელებულ შენობებშია).

რიტმული კომპოზიციის მკაფიო გერმანული მაგალითებია მაინცის, შპაიერის, გრომსის, ლიმბურგის, ებერბახის ტაძრები და მანჩესტერის სხვა, საქართველოში მხოლოდ ერთი მაგალითია — ოზიზის ეკლესია, — რომელიც დასავლეთის მკლავის სიგრძით და რიტმული დანაწევრებით ენათესავება (თითქოს წინ უსწრებს) რომანულ ინტერიერებს. დამახასიათებელია, რომ ეს ერთადერთი ამგვარი კომპოზიცია საქართველოში და ისიც გარდამავალ ხანას უკავშირდება.

ზემოთქმულთან დაკავშირებით ისიც შეიძლება დაუმატოთ, რომ ყველაზე მეტად უცხო ქართული ხუროთმოძღვრებისათვის არის მუსლიმანური მიზგივების აგების პრინციპი — ელემენტების უსასრულო, მონოტონური განმეორებით, თითქოს შემოუფარგვლელი სივრცით (ვგულისხმობთ არაბული ქვეყნების მიზგივებს, მაგ., კორდოვისა, მარაკეშისა, რაბატისა, იბნ-ტულუნისა დამასკოში, და სხვ.).

ამგვარად, ქართული ტაძრის ინტერიერის ხასიათი, დაკავშირებული გეგმის სპეციფიკასთან, ნათელია. საინტერესოა ინტერიერის ხუროთმოძღვრული დამუშავების შედარებაც, თუნდაც იმავე რომანული ინტერიერების დამუშავებასთან.

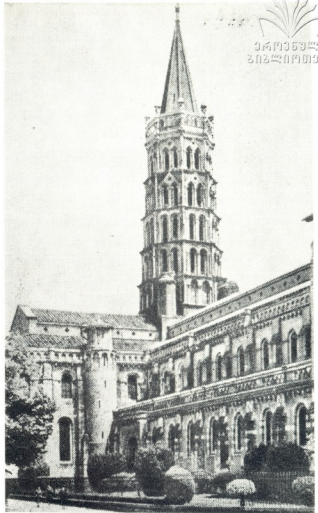
ქართული ტაძრების ერთ-ერთი დამახასიათებელი კონსტრუქციაა პილასტრები, რომლებიც ზემოთ საბჯენ თაღებად გადაიქცევა —



არტა, „პანაგია პარიგორიტისა“

ნებით ან ადამიანთა ცალკეული ფიგურებით (ბილდესპაიმი, ცილისი), რომლებიც ჭერის წერილ დანაყოფებშია ჩასმული (აქ სრულე-ბით არ არის მონუმენტური-ფრესკული მხატვრობის შთაბეჭდილება, თითქოს ჭერზე აკრული პატარა სურათებია).

ბიზანტიურ ეკლესიებში შივა სივრცის ხასიათი აგრეთვე სრულიად განსხვავებულია ქართული ინტერიერებისაგან. კუთხის ტრომპებთან ეკლესიებში შინაგანი სივრცე მთლიანად დამორჩილებულია ძალიან ფართო და შედარებით დაბალი გუმბათის მიერ — იგი თითქოს მთლიანად ხურავს მთელ ინტერიერს; გუმბათქვეშა კვადრატი აბსოლუტური დომინანტია. მისი მომიჯნავე ნაწილები, მათ შორის ჯვრის მკლავებიც, მხოლოდ მცირე დანაშაულებად აღიქმის. ისიც სპეციფიკური და არსებითია, რომ ტრომპები სივანით მკლავებს უსწორდება, ხოლო მოცულობით თითქმის კონქებს უდრის, ასე რომ, გუმბათი ეყრდნობა რვა თანაბარი სივანის, ერთ დონეზე მდებარე თაღს; ტრომპი აქ დამხმარე დამატებითი კონსტრუქცია კი აღარ არის. არამედ ინტერიერის ერთი ყველაზე თვალსაჩინო, აქტიური ელემენტია.



ტულუზი. სენ-სერნენის ეკლესია

ნეა-მონის ტიპის ეკლესიებში (კუნძულეებზე — ჭიოსსა და კვიპროსზე) ერთიანი კვადრატული სივრცე მართლაც მთლიანად (გარდა საკუროთხევლისა) გადახურულია გუმბათით. ყველა ამ შემთხვევაში სრულიად არ არსებობს, ან არ იგრძნობა სივრცევი ღერძი, ყველგან ერთიანი კვადრატული სივრცის შთაბეჭდილება; ხოლო გუმბათი თავის გარშემო კი არ „იკრებს“ ინტერიერის სხვა ნაწილებს, როგორც ქართულ ეკლესიებში, არამედ მთლიანად ზედ ეფარება მათ.

არსებითად ასეთივე კვადრატული სივრცე იქმნება ჩახაზული ჯვრის ტიპის ეკლესიებშიც, სადაც გუმბათქვეშა კვადრატის ოთხსავე კუთხეში, გუმბათქვეშა კოლონებს უკან, თითო ერთნაირი, ძალიან მცირე, დამოუკიდებლობას მოკლებული კვადრატული კომპარტიმენტია, და არა ისე, როგორც ქართულ ეკლესიაში, სადაც სამხრეთ-დასავლეთისა და ჩრდილო-დასავლეთის კუთხეებში მინც რამდენიმე წაგრძელებული (დიდ შენობებში — უფრო დამოუკიდებელი) სადგომებია. ჩვენი ძეგლებისათვის უჩვეულოა, რომ გუმბათი ზშირად ეყრდნობა არა მძლავრ ბოძებს, არამედ წვრილ კოლონებს და მათზე

დაბეჭნილ შედარებით მასიურ თაღებს. მოზაიკებიან ეკლესიებში მოზაიკა საერთო შთაბეჭდილებისათვის ვადამწყვეტია, მით უფრო, რომ კედლები მკვეთრად იყოფა მოზაიკიან (ზემო) და უმოზაიკო (ქვემო) ნაწილებად. ასევე უცხოა ქართული ძეგლებისა და ქართული გემოვნებისათვის ეკლესიის კედლის მოპირკეთება მარმარილოს ფილებით.

ბერძნულ (ათონურ) ტრიკონქებს ქართულთაგან არსებითად განასხვავებს დასავლეთის მკლავის კულდოკვეცილობა. მას აფსიდი არა აქვს (თითქოს ჩამოჭრეს), ამის გამო ყველა სხვა მკლავზე უფრო მოკლეა და დასავლეთის კედელი თითქმის აჯდება (და „აწევება“) გუმბათქვეშა კვადრატს. ხოლო რაკი საკუროთხეველი კანკელით არის გამოთიშული, ასეთ ინტერიერში თვალისთვის განივი ღერძი სჭარბობს კიდევ სიგრძივს. ამას გარდა, ყველა ათონური ტრიკონქის აუცილებელი ნაწილია დასავლეთის დიდი ნართქსი, რომელიც ზოგჯერ არც ჩამოუყარდება ფართობით საკუთ-

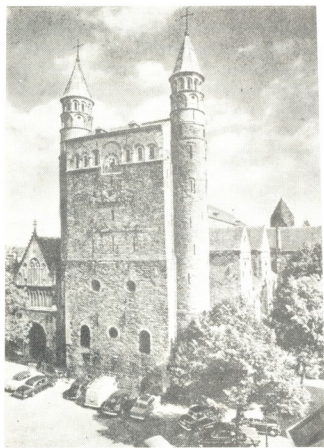
რი ეკლესიას; მას შეიძლება ერთი ან ორი გუმბათიც ჰქონდეს, მრავალ შემთხვევაში კი წინ უძღვის პორტიკი.

გ) ზემოთ შევეხეთ ამ ეპოქის ქართული ეკლესიების გარეგნულ იერს. აღვნიშნეთ, რომ მათ ახასიათებს წახანგოვანი ფორმების საფეხურებად ზრდა, კომპაქტურობა, ლაკონიზმი, შენობის ნაწილთა ურთიერთშეპირობებულობა და აუცილებლობა, მათი დაქვემდებარება ერთი მკაფიო დომინანტის — ერთადერთი ყელიანი გუმბათისთვის, საერთო აღნაგობის ტექტონიკურობა, იმავე დროს, ცხოვრებატულობისა და დეკორაციულობის წინ წამოწევა, ფასადთა შემუშავებული და დადგენილი დეკორაციული სისტემა, ფრიად მდიდარი ქვაზე ნაკვეთი ჩუქურთმა, თლილი ქვის მძლავრი კედლის ეფექტი, ფასადთა ზედაპირების ნათელი ფერადოვნება, პროპორციების ზომიერება, საერთო იერის სიხალისე, მასშტაბის ადამიანურობა.

ახლაც შედარებას მივმართოთ.

სომხური ეკლესიები: როგორც ისტორიული განვითარების თვალსაზრისით, ისევე X-XIII საუკუნეთა ძეგლებშიც, შენობათა გა-

ნიდერლანდი, მასტრიხტის ეკლესია



რი სტრუქტურის მხრივ აქ ყველაზე მეტად ანალოგია ქართულ ხუროთმოძღვრებასთან. სხვა ერთთა ჯვარისებრი მასა, ორკალთა კონუსურ რაველი, ფრონტონები, ყელიანი კონუსური კონუსური ან პირამიდული სახურავით (უფრო მეტია მრგვალი გუმბათისყელი, ვიდრე წახანგოვანი). არის ზოგი მაგალითი, რომლებიც ენათესავება ქართულ ძეგლებს — ანისის ტაძარი და ბახტაგეის საგვარეულო ეკლესია იქვე. მაგრამ X-XI საუკუნეთა სომხური ეკლესიების უმეტესობა განსხვავდება ქართული ეკლესიებისგან საერთო „განწყობილებით“, რისთვისაც გადამწყვეტი მნიშვნელობა აქვს ფერადოვნებას, პროპორციებს, კედლის სიბრტყის ხვედრით წონას. სომხური ეკლესიების დიდი უმეტესობის ფასადები (საერთოდ მთელი შენობა) უფრო მუქია, ზოგჯერ ძალიან მუქიც, თითქმის შავი და ქანკანარევი, რაც საკმაოდ ცხოველხატულ. მაგრამ პირქვე იერს ანიჭებს მათ (გვხვდება ძალიან მკვეთრი ფერის, მაგალითად, იოდისფერი ფასადებიც — ეს, ცხადია, ბუნებრივ საშენ ქვასა და მოკიდებულ). ამას ხელს უწყობს პროპორციებიც: თვალს ხვდება მეტი მასიურობა, „ბლოკურობა“ ტაძართა კორპუსებისა, რომლებშიც შუა ნაწილები ისე მკაფიოდ არ გამოიყოფა გვერდის ფრთებისგან, როგორც ქართული ეკლესიებში, აგრეთვე გუმბათის ყელთა მასიურობაც; ყელი ზოგან დაბალია (სანაინი, ახპატი), ზოგან მაღალი, მაგრამ დიდი დიამეტრის მქონე, რაც იმის შედეგია, რომ ეკლესიებს გვერდის მკლავები არ გააჩნია (მარმაშენი, არიჭი). ამას გარდა, ძალიან ბევრია დიდი დიამეტრის გუმბათისყელი, რომელშიც მხოლოდ ოთხი სარკმელია და, ბუნებრივია, მეტია კედლის ზედაპირი (შეადარე მაშინდელი ქართული ეკლესიებს 8-10-12-14 სარკმლიანი გუმბათები).

სომხეთში მეტია დეკორაციული თაღებით შემუშავებული ეკლესია (მათ ემატება გავრცელები) და ამიტომ უფრო მეტადაც კი იკრძობება მასიური კედლების ზედაპირთა ძალა და „შეუღწევლობა“. X საუკუნის სანაინსა და შალბატში, ბევრ სხვა ძეგლშიც, ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, რომ შენობები განზოგადებულ მასათაგან, სულ რამდენიმე დიდი ბლოკისგან შედგება. უფრო გვიან დანაწევრება და მორთულობაც მატულობს, მაგრამ უმეტესად მაინც შენარჩუნებულია კედლის პირქვეში ძილის ეფექტი.¹

საერთო შთაბეჭდილებისთვის დიდად მნიშვნელოვანია სომხური სამონასტრო ან-

სამბლების ერთი თავისებურება: როცა ან-სამბლოში რამდენიმე შენობაა — ერთდროულ-ლი, ან სხვადასხვადარიონდელი — ჩვეულებ-რივ ცდილობენ ისინი უშუალოდ დაუკავში-რონ ერთმანეთს. ამის შედეგად გამოდის თა-ვისებური აგლომერაცია: ზოგჯერ ამა თუ იმ შენობის მასას მეორე შენობა ეფარება. ეკ-ლესიები, სამლოცველოები, ეკლესიის ზომისა ან უფრო დიდიც, გადასასვლელები, სამრეკ-ლოები, განსხვავებული გეომეტრიული ფი-გურების შეხამება, სახურავთა სხვადასხვა მხარეს მიმართული კალთები — ეს ყველაფე-რი რთულსა და ცხოველხატულ, თუმცა კი შეკრულ საერთო სურათს ქმნის. დამახასია-თებელი ნიშნუებია სანაინის, პალბატის, გოშა-ვენჭის მონასტრები. ბევრი სხვა: მათ შვიძ-ლებსა შევადართო ოშკი, ხახული, გელათი, ზარზმა, სადაც ყოველი ნაგებობა განცალკე-ვებულა (საფარაში ეკლესიები და სამლო-ცველოები რომ მიტყუებულა — ეს ადგი-ლის სივიწროვით აიხსნება).

ბიზანტიური ეკლესიები: საერთო სტრუქ-ტურა ქართული ძეგლებისა, რომელიც ზემ-ოთ აღწერეთ, ბიზანტიაში შედარებით ადრე ხდება ცნობილი. ეპისკოპოს ეკლესია IX საუკუნისა (საქმოდ პროვინციული) გარეგ-ნულად ტიპს წმინდა სახით წარმოგვიდგენს, თუმცა ეს „ჩახახული ჯვარი“ არ არის. საბე-რანეთის XI-XIII საუკუნეების ზოგ ძეგლე-ში სტრუქტურა ასე თუ ისე ნათლად იკი-თხება (მაგალითად, ტრაპიზონის ეკლესიებში). საერთოდ კი მასების დანაწევრება მკაფიო არ არის, ხან იმიტომ, რომ ჯვრის მკლავები არ არის საკმარისად გამოვლენილი, ხან რა-დაც დამატებითი ფორმებისა და გუმბათები-ანი მინაშენების ვაო (პანავია კალკონი თესალონიკეში). როგორც ქართული ხუროთ-მოძღვრებისათვის არსებითად უცხო მაგა-ლითი შეიძლება დავასახლოთ კონსტანტი-ნოპოლის (სტამბოლის) ეკლესიები ფენარი-ისაჯამი და ზვირე-ჯამი, სადაც ცხოველხა-ტული, მაგრამ საქმოდ ამორფული მასებია დახვავებული.

ორი მომენტია საგანგებოდ მოსახსენებე-ლი: რაც მეტად ვუახლოვდებით XIII-XIV საუკუნეებს, ბიზანტიური ეკლესიების მასე-ბი რთულდება გუმბათებისა და ევტერე-ების გამრავლებით, ე. ო. აქ ქართული ძეგლე-ბის განვითარებასთან შედარებით შებრუნე-ბული პროცესია; არსებითად განსხვავდება ქართული და ბიზანტიური ეკლესიების პრო-პორციები. სულ რამდენსამე გამონაკლისს თუ არ ჩავთვლით (მოციქულთა, წმ. თევდო-

რეთა, წმ. სოტერის ეკლესიები ათენში და ზოგი სხვა), ყველა ეკლესიის მასიური და ხშირად მიმე პროპორციები აქვს სარკვევით არა მარტო კუთხისტრომბებისანი ეკლესიები, რომელთაც ძალიან ფართო დიამეტრიანი გუ-მბათისყელი აქვთ, არამედ სხვებიც. სურათი არც პალეოლოგოსთა ხანაში იცვლება, თუმ-ცა აქაც არის ზოგი გამონაკლისი. პარიგორი-ტისანი ეკლესია არტაში, XIII საუკუნის და-საწყისისა, შეგვიძლია დავასახლოთ ნიშუ-შად, რომელიც, პოლარულად უპირისპირ-დება ქართული ეკლესიის აღნაგობას; მისი მასა კუბურია, დაუნაწევრებელი.

რა თქმა უნდა, სხვაგვარ შთაბეჭდილებას ხელს უწყობს მომრგვალებული, კამარათა მოხაზულობის მიმყოლი სახურავები, რომლე-ბიც თუმცა არა ყველგან, მაგრამ მაინც ხში-რად გვხვდება; გუმბათისყელის აუცილებე-ლი ნახევარსფერული გადახურვა, ამას გარ-და, საქმოდ ხშირად გუმბათისყელის კარნი-ზის მიერ თაღოვანი სარკმლების მოხაზუ-ლობის განმეორება, დასასრულ, თვით ფაქტ-გუმბათების სიმრავლისა.

რომანული ეკლესიები: რეგიონების მიხე-დვით უმარავი ვარიანტი არსებობს — გუმბა-ციანი და უგუმბათო (უმეტესად) ეკლესიები, ჩვეულებრივ ბაზილიკური ტიპისა, როტონ-დები და სხვა. ზოგი მათგანი ფორმების სიმა-რტივითა და სიმკაცრით, პროპორციების ზო-რტივებით, კონკრეტული ფორმებითაც (წახ-ნაგოვანი გუმბათისყელით, განაწი მკლავე-ბით) გარკვეულად ენათესავება ქართულ ეკ-ლესიებს, მაგრამ მათაც ბევრი განმასხვავებე-ლი ნიშანი აქვთ.

ქართული ეკლესიის თავისებურების უკ-ვით საჩვენებლად ჩვენ ავირჩევთ ნიშნუებს, რომლებიც სრულიად უპირისპირდება ქარ-თულ მაგალითებს.

1 ეს არ ნიშნავს, რომ სომხეთში სხვაგვარი ძეგლები არ მოიძებნება. XII-XIII საუკუნეებში იქ შენდება მრავალაფსიდინი ეკლესიები (რომლებიც საქართვე-ლოში XI საუკუნის დასაწყისის შემდეგ წყვეტს არსე-ბობას) — ქალწულის მონასტერი, შუყუშის ეკლესია ანისში, რომელთა დამახასიათებელია სიმსუბუქე და ხაზგასმული დეკორატიულობა. მაგრამ მრავალაფსიდინი ეკლესიებს შორისაც გვხვდება ნიშნუი, რომელიც სწო-რედ პროპორციების მხრივ კონტრასტს შეადგენს ქარ-თულ ნიშნუებთან: მაცხოვრის ეკლესია ანისში, 1035 წლისა.

(გაგრძელება შემდეგ ნომერში)

თანამედროვე ქართული კინო: აზრები, ლაკვირვაებები... მკასრი მონახაგის ბარეში

ირინე კუჭუხიძე

ამჟამად მიზნად არ ვისახავ თანამედროვე ქართული კინოპროდუქციის ანალიზს. მკითხველს, ქართული კინოს გულშემატკივრებს მიიწოდება ზოგიერთი დაკვირვება და მოსაზრება გავუზიარო, შემოგვხაზო, აგრეთვე, რამდენიმე საკითხი, რომელთა გათვალისწინება და გაანალიზება, ჩემი აზრით, თანამედროვე ეტაპზე აუცილებელი და აქტუალურია.

საბჭოთა კინოს განვითარების პროცესში და კერძოდ ცალკეული ეროვნული კინემატოგრაფიების განვითარების გზაზე, თავს ჩიენენ ხოლმე ერთობ ზოგადი კანონზომიერებანი, დამახასიათებელი გარკვეული ჯგუფის ხელოვანთა შემოქმედებისათვის. ეს ფაქტი ზედმიწევნით მნიშვნელოვანია კინოპროდუქციის გაგებისათვის და მისი იგნორირებით, ან, თუნდაც, ნაკლები მნიშვნელობის მინიჭებით, ჩვენ უქმნით საშიშროებას გავლარობით და გაუაღებლობით ისეთი ცნებები, როგორცაა „ფორმათა მრავალსახეობა“, „სტილური მრავალფეროვნება“...

თანამედროვე ხელოვნებაში ძნელი არ არის შემჩნევა ტენდენციისა სინთეზისაკენ. ხშირად, მნიშვნელოვანი მხატვრული ნაწარმოები აღნიშნულია მხატვრული ქსოვილის საოცარი სიძლიერით, რომელშიც პარამონიულადაა შეკავშირებული სხვადასხვაგვარი ხერხები, სხვადასხვა ინტონაციები. და მაინც, თუნდაც ამ თვალსაზრისით, ყველაზე რთულ ნაწარმოებში, ყოველთვის შეიძლება იმ სტილური დომინანტის აღმოჩენა, რომელიც მთელ ამ სტრუქტურას აყალიბებს, უზრუნ-

ველყოფს ნაწარმოების მხატვრულ ერთობანობასა და მთლიანობას, მიუხედავად მისი შემადგენელი სტრუქტურული ერთეულების სიმრავლისა.

ამგვარად, ლაბარაკია ხელოვნების ტიპოლოგიის პრობლემაზე, რომელიც რთულია, ვინაიდან თავის საუკეთესო ვარიანტებში უნდა გამოდინარეობდეს იმ პოსტულატიდან, რომ ხელოვნების ნაწარმოები მრავალსაფეხურიანი და მრავალშრიანი სტრუქტურაა, რომელიც ვერ მოთავსდება ერთმნიშვნელოვან ტიპოლოგიურ ბადეში; ხოლო, მეორეს მხრივ, განსაკუთრებულია, რადგან ის ნაწარმოების მიმართ ავთენტიკური არ არის. ამიტომაც, ამგვარი კვლევის მასალად კინომცოდნურ ლიტერატურაში, ხშირად, იმ ფილმების გვერდით, რომელთა მხატვრული ღირებულება ეჭვგარეშეა, ვხვდებით აგრეთვე ისეთ ნაწარმოებებს, რომლებიც ან არასრულყოფილია, ან დაბალი მხატვრული ღირებულებისაა, მაგრამ თვალსაჩინოდ გამოხატავენ გარკვეულ ტენდენციებს.

ხელოვნების განვითარების პროცესი უწყვეტი ნაკადია და მისი კვლევის დროს ამა თუ იმ ეტაპის სრული იზოლირება ბევრ რამეს გაუგებარს ხდის, სინათლეს კი არ ჰვენს სურათს, არამედ პირიქით, — აბუნდოვნებს. ამიტომ ჩვენ თითქმის ყოველთვის გვიხდება წინამდებარე პერიოდების გახსენება. მათი თავისებურებათა დაზუსტება, დროის დისტანციიდან გარკვეული კორექტივების შეტანა და ახლო წარსულთან მიმართებაში უახლესი ეტაპების ნიშან-თვისებათა გარკვევა.



საბედნიეროდ, 60-70-იანი წლების ქართული კინოს რაობა, მისი ძირეული ტენდენციები საკმაოდაა განხილული კინომოციდენტების მიერ. ამიტომ, ვეყრდნობი რა არაერთი ანალოზის დასკვნებსა და შედეგებს, კიდევ ერთხელ აღენიშნავ, რომ ამ პერიოდის ერთობ ზოგად ტიპოლოგიურ მახასიათებლად შეიძლება მივიჩნიოთ უფრო ინტენსიური განვითარება იმ მიმართულებისა, რომელიც ეყრდნობა ლირიკულ-რომანტიკულ განზოგადების ფორმებს, მიდრეკილებას მაქსიმალურად ტევადი, განზოგადებული ხასიათის შექმნის ხერხებისადმი.

ჩვენ ისიც არაერთგზის აღგვინიშნავს, რომ ქართული კინოს ის ეტაპი, რომელიც მეტწილად შემოაღწიწილმა ტენდენციამ შექმნა, დასრულებულად შეიძლება მივიჩნიოთ, რაც, ცხადია, იმას არ ნიშნავს, რომ ამ ტენდენციისათვის დამახასიათებელი ფორმები და ყანრები უკვე აწმყო ეტაპზე არ გვაძლევს ან მომავალში არ წარმოშობს ახალ მოდიფიკაციებს. ეს საესებით მოსალოდნელი და ამავე დროს, სასურველიცაა. თვით ეს ესთეტიკა კი არ იქნა ამოწურული, ფორმამ (ვთქვათ, იგავის ფორმამ) კი არ განიცადა კრიზისი, არამედ სიტუაციამ, შექმნილმა მიმბაძველთა წყალობით, რომელთათვის, ფაქტობრივად, უცხო იყო რა სხვათა მიერ მონახული და შექმნილი საყარო, ინერციით მაინც თავის მიზნებს აპრობირებულ ესთეტიკას უსადაგებდნენ.

საზოგადოდ ეს პრობლემა მწვავე და ყურადსაღებია, რადგან კინემატოგრაფში კიდევ უფრო მეტად, ვიდრე ხელოვნების სხვა რომელიმე დარგში, დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სტანდარტს, ნიმუშს. ამიტომ სტილური გადამღერებები და მიმბაძვები კინემატოგრაფში საკმაოდ გავრცელებული მოვლენაა. ამასთან დაკავშირებით, ალბათ, ერთ მომენტზე უნდა შევაჩეროთ ყურადღება.

კინოფილმის შექმნა დღევანდელ პირობებში დაკავშირებულია რთულ საწარმოო პროცესთან. მოყვარულიც კი დამოკიდებულია საშეფო ორგანიზაციებზე და ისეთ ტექნიკურ სირთულეებთან აქვს საქმე, რომელთა დაძლევა მხოლოდ ერთ პიროვნებას არ შეუძლია.

მხატვრულ ფილმს ქმნის კინოფილმის წოდებული ფაბრიკა. ამ ფაბრიკაში მოსვლა, დამკვიდრება და ფილმის შექმნელის ხარისხის მიღება, ოსტატად კურთხევა ადვილად მისაღწევი საქმე არ არის. ეს იმას ნიშნავს, რომ ამ ხარისხს მრავალ მსურველთაგან მხოლოდ ერთთულები აღწევენ.

კარგია ეს, თუ ცუდი? ვიდრე ამ კითხვას გაცემდე პასუხს, გავარკვიოთ ამ თვალსაზრისით სხვა სახელოვნო დარგებში არსებული მდგომარეობა.

ყველაზე უფრო რთულ, ტევად და მნიშვნელოვან დარგს თუ ავიღებთ განსახილველად — მწერლობას! — მაშინ თვალწინ დაგვიდგება სულ სხვა სურათი: ლექსის, პოემის, მოთხრობისა და, თუ გნებავთ, რომანის დაწერაც კი, ფაქტობრივად, შეუძლია ყველა მსურველს.

არსებობს სასწავლებლები, სადაც ამზადებენ ლიტერატურის სპეციალისტებს, მაგრამ სასწავლებელი, რომელიც კისრულობდეს მწერლის მომზადებას და რაიმე გარანტიას იძლეოდეს ამ მხრივ, არ არსებობს. საფუძველი ამ დაუწერელი კანონისა არის ის, რომ დიდი ხანია ყველასათვის ნათელია: მწერლობა არ შეიძლება შეისწავლოს კაცმა. ნამდვილ მწერალს ნიჭი განგების ძალით ეძლევა და მას ცხოვრება აყალიბებს მწერლად.

მწერლობაში მოსვლა და დამკვიდრება, ცხადია, მხოლოდ ლექსების და მოთხრობების წერასთან არ არის დაკავშირებული. მრავალი საფეხურის გავლა ჭირდება მწერალს, ვიდრე საკუთარ ხმას ხალხს გააგონებს, მაგრამ ერთი რამ ფაქტია: თვით მწერლობის ნიმუშის შესაქმნელად საჭიროა მხოლოდ ნიჭი, მოწოდება, შეგნება იმისა, რომ აუცილებლად უნდა წერო, დრო და დღევანდელ პირობებში საესებით ხელმისაწვდომი ქალაქი და ფანქარი. ისე, უქაღალდოდაც შეიძლება თხზვა და ამის დამადასტურებელია არა მარტო ფოლკლორი, არამედ, თუ გნებავთ, ისეთი სწორუბოვარი, ავტორისეული ქმნილებები წარსულისა, როგორცაა ვთქვათ, ჰომეროსის „ილიადა“.

მწერლობის მაგალითი სრულიად საყარო-სია იმ ფაქტის აღიარებისათვის, რომ კინოს

შემქმნელის ნიჭით დაჯილდოებული კაცის გზა კინოკამერამდე, მწერლის გზისგან განსხვავებით, ძალიან მკაცრი და რთულია.

ასეთი კაცი, ადამიანი ჯერ უნდა მოხედეს უმაღლესი სასწავლებლის სათანადო ჯგუფში, რაც ადვილი საქმე არ არის და მრავალ შემთხვევაში ბასთან არის დეკლარებული; შემდეგაც, თუკი შეძლო სპეციალური სასწავლებლის დამთავრება, არაერთი და ორი ორგანიზაციული ხასიათის დაბრკოლება აღიმართება მის გზაზე.

გამოდის, რომ საზოგადოება ჯერ-ჯერობით კინოკამერამდე უშვებს მხოლოდ იმას, ვინც კონკურსთა მთელ რიგს გაივლის, ეს კი იმას ნიშნავს, რომ მხატვრულ კინოს ქმნის ადამიანი, რომელმაც ელიტარული გზა გაიარა, რომელიც უკვე კარგა ხანია მოქცეულია პროფესიონალთა აქქარში, ცხოვრობს ამ გარემოცვის სულიერი ცხოვრებით და ხშირად ის, რაც მას საკუთარ ნაზრევად დანოცნებრად მიაჩნია, სინამდვილეში თავზე აქვს მოხვეული გარემოცვისაგან.

რა თქმა უნდა, ეს არ არის სახარბიელო ფაქტი. ალბათ ამის გამოა, რომ კინოში შეუძლებელია მოხდეს ისეთი რამ, როგორც იყო, ვთქვათ, პოეზიაში ანა კალანდაის შემოსვლა — უეტრად საზოგადოებამ გაიცნო საესებით ჩამოყალიბებული დიდი პოეტი. ცუდი ის არის, რომ კინორეჟისორს „გასაქციევი“ გზა არა აქვს. ახალგაზრდა მხატვარს, რომელსაც, ვთქვათ, არ მოსწონს სამხატვრო აკადემიის გარემოცვა, შეუძლია წავიდეს იქიდან და მარტომ გაიკაფოს გზა, უფრო მეტიც, შეიძლება ნიჭიერი კაცი ისე ჩამოყალიბდეს დიდ მხატვრად, რომ უმაღლეს სასწავლებელს საერთოდ არ გაეკაროს.

მარტობა, საკუთარ თავთან ჭიდილი — ეს მეტად საჭირო და ხშირად აუცილებელი პირობები საკუთარი გზის, საკუთარი სტილის მოსანახვად, როგორც წესს, ფილმის შემქმნელს არა აქვს. მას მეტად მძიმე პირობებში უნდება საკუთარი გზის მონახვა. ეს ფაქტი ნიჭს მოკლებულ, მაგრამ ენერგიულ ადამიანებს ხელს უწყობს გზის გაკავებაში, რადგან ისინი ადვილად ეთვისებიან საწარმოო პროცესს, მაგრამ ჭეშმარიტად ნიჭიერი ადამიანისათვის ძალიან ძნელი ხდება კინოფაბრიკის რეჟიმისა და ორგანიზაციული დაბრკოლებების გადალახვა სერიოზული დანაკლისის გარეშე.

უნიჭოს კომპრომისი არ ვნებს, პირადად ხელსაც კი უწყობს: კომპრომისის შედეგად მისი პროდუქცია ემსგავსება საერთაშორისო ალო დონის პროდუქციას, რომელსაც არავითარი ბარიერი წინ არ ხედება. ხოლო ნიჭიერი კინოხელოვანისათვის კომპრომისი დამლუპველია — კომპრომისის შედეგად ის არც თავის თავს ჰკავებს ხოლმე და აღარც სხვას.

ეს ყოველივე თქვა იმის გამო, რომ ნათელი გახდეს: კინოწარმოებაში ძნელია საკუთარი სათქმელით მოხელა კინოკამერამდე. ამ სათქმელს კამერამდე მრავალი კომენტატორი უჩნდება და კამერამდე წვალებით მიხსული რეჟისორისათვის კიდევ უფრო ძნელი ხდება სათქმელის (ხშირად უკვე ძნელ გასარკვევია ვისი სათქმელის) ბუნებრივად, ძალდაუტანებლად თქმა, ე. ი. საკუთარი სტილის შობა.

ამიტომ, უმეტეს შემთხვევაში სტილი, მანერა ქმნისა კი არ ებადება რეჟისორს, არამედ ამ მანერას, სტილს ის აკოწიწებს უკვე არსებულ, აბრბირებულ სტილთა ელემენტებისაგან.

არის წმინდა საწარმოო დაბრკოლებებიც კინოფაბრიკას არ შეუძლია მუშაობა საწარმოო გეგმის გარეშე. ამ ფაქტს ვერ აუხვევს ვერც ის თვით ყველაზე მეტად პრივილეგირებული ოსტატიც კი. ცხადია, ტოლსტილის რომ საწარმოო გეგმა ჰქონოდა, ოც-ოცჯერ ვერ გადააწერდა თავის რომანებს.

გარკვეულ ეტაპზე რეჟისორი იმ მასალისა ტყვე ხდება, რომელიც აღმოაჩნდა და მონტაჟის დროც მას რეგლამენტირებული აქვს. რა თქმა უნდა, ეს მხოლოდ ხელს უშლის ხელოვანი და ამ ხელისშემშლელი ფაქტორებისაგან კინოწარმოების განთავსებულზე კი, ჯერჯერობით, თითქმის უშუქლებელია.

როდესაც პარიზის მსოფლიო გამოფენისათვის იწყებენ ეიფელმა კოშკი ააგო. მას და ამ საქმის მესვეურთ სურდათ ეჩვენებინათ ფრანგული სამრეწველო პოტენციის მასშტაბი — რკინისაგან აიგო კოშკი, რომლის სიმაღლეც დიდხანს სარეკორდო იყო.

ეს კოშკი თანამედროვეებმა აღიქვეს როგორც სიმახინჯე, მაგრამ გამოფენის დახურვის შემდეგ კოშკი არ დაუშლიათ, რადგან, ეს კოშკი იყო სიანჭინრო საოცრება და სწორედ ამ ფაქტმა განსაზღვრა მისი ხუროთმოძღვრული თავისებურება და მომხიბვლე-

ლობა. ამ მოვლენამ აქცია ეს კოშკი პარი-
ზელთა საყვარელ ძეგლად და პარიზის სიმ-
ბოლოდ.

ტექნიკური ზღვარი — რეკორდი — თა-
ვისთავედ შობს ესთეტიკურ ფენომენს. ამ
გარეობებს ეყრდნობა „ჰოლივუდი“, როგ-
ორც კინოწარმოება. ამ თვალსაზრისით უნა-
ყოფთა ჰოლივუდთან ჰიდილი, მაგრამ მიუ-
ხედავად ამისა, საბჭოთა კინოში არაერთხელ
ყოფილა ამის ცდები.

ისეთი მძლავრი კინოფაბრიკაც კი, როგო-
რიც „მოსფილმა“, ცხადია, ტექნიკური აღ-
ჭურვილობით და სადადგმო პოტენციით „ჰო-
ლივუდს“ ვერ შეედრება, მაგრამ „მოსფილ-
მმა“, როგორც იტყვიან, წელებზე ფე-
ხი დაიდგა და მიხნად დაისახა განხორციე-
ლებინა არნახული მასშტაბის ბატალური
სცენები, როდესაც ს. ბონდარჩუკი „ომსა
და მშვილობას“ იღებდა, ამაში უდავოდ იკი-
თხებოდა ჰოლივუდის სტილური გავლენა.
ბუნებრივია, რომ ეს ცდა შეუძენველი და
სათანადო ჯილდოთი აღუნიშნავი არ დარჩა
ამერიკაშიც. ეს მაგალითი იმის მაუწყებე-
ლია, რომ კინოწარმოებას შეუძლია იყოს
ისეთი დიქტატორი, რომელიც ესთეტიკურ
მიმართულებას, ე. ი. გარკვეულ სტილსა
ქმნის.

თუ დავეჭვრებით, სასაცილო და გან-
წირულია წინასწარვე ცდები ქართული კი-
ნომოეზიკლის შექმნისა, კოსტუმირებული
კინოგიგანტის დადგმისა და ფაფურაკებიანი
სათავგადასავლო ფილმის გადაღებისა, მაგ-
რამ ასეთი ცდები მაინც იყო. გამოდის, რომ
ტექნიკურად განვითარებული, დიდი სადად-
გმო პოტენციის კინოფაბრიკები თავის
სტილურ გავლენას ახვევენ არა კერძოდ ამა
თუ იმ კინოხელოვანს, არამედ მთელ კინო-
ფაბრიკასაც კი.

ამით მე იმის თქმა კი არ მინდა, რომ ეგ-
რეთწოდებული „დაბალი ქანრები“, გასარ-
თობი, თუ გნებავთ, „კომერციული“ რეპერ-
ტუარი დაეგმოთ და უარვყოთ. პირიქით,
დღეს, როდესაც რეალურად დაისახა კინო-
წარმოების სტრუქტურის გარდაქმნის აუცი-
ლებლობა, ჩვენს კინოსტუდიას, მის ხელმძ-
ღვანელობას და თვით კინოსტატებს, აღ-
ბათ მოუხდებათ დავიკრება და ძიება გზე-
ბისა, თუ როგორ გადაჭრან ე. წ. „სალა-
როს“ ფილმების პრობლემა, ვფიქრობ, ძიე-

ბები იმ მიმართულებით უნდა წარმოებოდეს,
რომ სერიოზულ, პრობლემურ, ექსპერიმენ-
ტულ ნაწარმოებთა გვერდით, მრავალხარისხიანი
შევეძლოთ ათვისება და განვითარება ისეთი
ქანრებისა, რომლებიც, ერთის მხრივ, ორგა-
ნული იქნება ჩვენი ეროვნული ესთეტიკური
ბუნებისათვის, მეორეს მხრივ, იქნება რეა-
ლიზებული არსებული ტექნიკური ზღვის პი-
რობებში და ამავე დროს ფართო მაყურებ-
ლის გარკვეულ ტენდენციებსა და ინტერე-
სებს დააკმაყოფილებს.

ამგვარად, ვებრუნდები იმ აზრს, რომ კინე-
მატოგრაფში კიდევ უფრო მეტად, ვიდრე
ხელოვნების სხვა რომელიმე დარგში, დიდ
მნიშვნელობა ენიჭება სტანდარტს, ნიმუშს,
ამიტომ სტილური მიზანძვები კინემატოგრა-
ფში ერთბაშად გარკვეული მოვლენაა.

ქართულ კინემატოგრაფში, თვით მის მო-
წინავე და ისტორიის მიერ სავსებით ობიექ-
ტურად აღიარებულ საექტაპო ფილმებშიც კი
უხვად ვხვდებით, რბილად რომ ვთქვათ,
მსოფლიო კინოს როგორც ტექნიკურ მილ-
წევათა სტილურ გადამღერებებს, ისე მხატ-
ვრული ხერხების გადამონერგვას.

თუ გავიხსენებთ 50-იან წლებში ქართული
კინოს განახლების პროცესს, უთუოდ უნდა
ვალაიროთ, რომ ამ პროცესს ახასიათებდა
ერთგვარი მიმბაძველობა იტალიური ნეო-
რეალიზმისა სახვითი რივის თვალსაზრისით.

ამ დროს იყო სწორედ, რომ ნატურაზე
გასული ოპერატორები და რეჟისორები
ელოდებოდნენ ხშირად არა მხეს, არამედ ეგ-
რეთწოდებულ „იტალიურ ლამეულ ცას“.
იმდროინდელ ფილმებში უხვად არის ასეთი
კადრები: შავი ღრუბლებით დამძიმებული
ცა და მთვარე, რომელიც დროდადრო გა-
მოკრთის ამ ღრუბლებიდან.

საკმაო სტილური გავლენა იქონია ჩვენს
კინემატოგრაფზე გაბრიელ ფიგეროას შემო-
ქმედებამაც. აქაც სახვით რიგს არ გასცილე-
ბია ეს გავლენა. საოპერატორო ხელოვნება
მხოლოდ ოპერატორის ნიჭზე არ არის და-
მოკიდებული. ოპერატორს სჭირდება ტექნი-
კური აღჭურვილობა და, რაც მთავარია, მა-
ღალი ხარისხის ფირი. ამ მხრივ არცთუ სა-
ხარბიელო მდგომარეობაში მყოფი ქართუ-
ლი კინო მაინც ცდილობდა გატოლებოდა
მსოფლიო სტანდარტებს და ამას აკეთებდა

ხშირად საინტერესოდ, უფრო ხშირად მდარედ, მოწაფურად.

ღამაბტბით სტილიზაციის შესახებ

ცნობილია, რომ ვარლამოვმა, რომელიც ძალიან მსუქანი იყო და ერთის მაგივრად ორი სკამი სჭირდებოდა, რეპეტიციებზე უთხრა მეიერჰოლდს: — Ну-ка, Мейерхольд, стилизуй меня!“

„სტილიზაცია“, „სტილიზატორობა“ — შეეხედოთ ამ ცნებებს ვარლამოვისული ირონიის გარეშე და დაეინახავთ, რომ, ფაქტობრივად, ყველა შემოქმედი, ყველა მხატვარი ეწევა იმას, რასაც შეიძლება სტილიზატორობა ეწოდოს.

სტილი სხვა არაფერია, თუ არა გამომსახველ საშუალებათა ის ერთობლიობა, რომლის შემწეობითაც შემოქმედი ქმნის თავის ნაწარმოებს. საიდან იქმნება ის ერთობლიობა გამომსახველი საშუალებებისა, რომელიც ჩვეული, ტიპური ხდება ამა თუ იმ შემოქმედისათვის? ამის პასუხად შეიძლება ითქვას შემდეგი: ყველა შემოქმედს, იმ წუთამდე, რომელ წუთსაც დაიწყო ნაწარმოების შექმნა, ჰქონდა წარსული, ე. ი. რაღაც მოსწონდა, რაღაც არ მოსწონდა. რაღაც მოსწონდა იმდენად, რომ თვლიდა მისაბაძად, ე. ი. კლასიკურად და ა. შ. შექმნის მომენტში ის არ არის თავისუფალი ამ „წარსულისაგან“ და ნებისთ თუ უნებლიედ ეს გამოცდილება, ერუდიცია, შთაბეჭდილებები გავლენას ახდენენ მისი შემოქმედების ნაყოფზე.

შემოქმედს თითქმის ყოველთვის გააჩნია ერთგვარი „სტილური პროგრამა“, ე. ი. მას სურვილი აქვს თავისი სათქმელი თქვას იმ სტილში, რომელიც მას მისაბაძად მიაჩნია. ასე მაგალითად. ვან გოგი დიდხანს ბაძავდა მილეს. ფაქტობრივად, ის სტილიზატორობას ეწეოდა, მაგრამ მისი საკუთარი ნიჭისა და მილეს სტილში მუშაობის „ახირებული“ სურვილის შერწყმამ მოგვცა ისეთი ნაყოფი, რომელიც სულაც არ გვაგონებს მილეს სტილს. ეს მოხდა იმიტომ, რომ ვან გოგს ჰქონდა ძლიერი ინდივიდუალური შეგრძნება ბუნებისა, სამყაროსი და ეს გარემოება სულაც არ ათავისუფლებს მას „სტილიზატორის“ „დამამცირებელი“ როლისაგან. საქ-

მე ის არის, რომ ვან გოგს ოდნავ ნაკლები ნიჭი რომ ჰქონოდა, მაშინ მისი „სტილიზაციის“ ნაყოფი იქნებოდა ის, რასაც ვინმე უწოდებდა „სტილიზაციას“ ვუწოდებთ.

ერთი სიტყვით, მე იმის თქმა მიინდა, რომ ნიჭიერი, ნაკლებად ნიჭიერი და სავსებით უნიჭო შემოქმედნი ხშირად ერთნაირ, პრიციპულად ერთნაირ პროცესს გაივილიან ხოლმე. სახელდობრ, შემოქმედების დაწყებამდე დაგროვული ცოდნის, გამოცდილების ერთდროიანი და შთაბეჭდილებათა ბაზაზე არჩევენ. ადგენენ იმ არსენალს, რომელიც მათ დასახული მიზნისათვის საუკეთესოდ მიაჩნიათ. ე. ი. წინასწარგანზრახვით ბაძავენ გარკვეულ სტილურ ეტალონებს, ხეყენ მათ, განახლებენ ანუ მოდერნიზაციას უკეთებენ ამ ეტალონებს. ყოველივე ეს სტილური ვარჯიშია, რომელიც სრულდება იმით, რომ მიიკეთესკი, მაგალითად, ახერხებს არა მარტო საკუთარი, არამედ ფუტურისტთა მთელი ჯგუფის, როგორც ერთგვარი „სტილური პარტიის“ მიერ მოქმენილი და აღიარებული ეტალონის შემწეობით შობოს ისეთი პოეზია, რომელიც უკვდავია და სცილდება ფუტურისტების ჩარჩოებს, და ამავე დროს, ასეთ რამეს ვერ ახერხებს, ვთქვათ, დავით ბურლიუკი ან სხვა რომელიმე ფუტურისტი.

შეგნებულად თუ შეუგნებლად ყველა — უკლებლივ ყველა ხელოვანი სტილამშენებლობას ეწევა, და, როგორც წესი, ნიჭიერი ხელოვანი ქმნის იმას, რაც სცილდება სტილიზაციის ჩარჩოებს; ნაკლებად ნიჭიერი ხელოვანის სტილიზატორობა კი მხოლოდ „სტილიზაციას“ წარმოშობს. ეს კი ხდება იმიტომ, რომ ნიჭიერი ხელოვანი, მიუხედავად იმისა, რომ გარკვეულ, მემკვიდრეობით მიღებულ სტილურ ეტალონს ემორჩილება (ან, რაც იგივეა: ხეყნავს გარკვეულ სტილურ ეტალონს, ან, რაც იგივეა: განახლებს გარკვეულ სტილურ ეტალონს, ან რაც იგივეა: შეპყრობილია სავსებით ახალი სტილური ეტალონის მოქმენის ყინით), საბოლოოდ მაინც ინარჩუნებს გულწრფელობას იმ დოზით, რომელიც აუცილებელია იმისათვის, რომ არ გაწყდეს მხატვრისა და ცოცხალი სამყაროს, ბუნების კავშირი.

ბავშვების შემოქმედება იმიტომ გვაღელვებს, რომ მასში გულწრფელობის დოზა ძალიან დიდია და სტილურ ძიებებს კი ბავ-

შეგები საერთოდ არ ეწევიან შეგნებულად!—
შეუგნებლად ისინიც ემორჩილებიან შთაბე-
ჭილებებს, ე. ი. ცოდნას.

გაუხათლებელი, პრიმიტიული მხატვარი
გაელვებს იმიტომ, რომ ის დამოუკიდებე-
ლია და რაკი ერთდღიან არა აქვს, ამიტომ
არავითარი სტილური ეტალონების ვასალი
არ არის. განათლებული, პროფესიონალი ხე-
ლოვანისათვის ძნელი ხდება საკუთარ ერუ-
დიციაზე მალა დადგომა. ამისათვის დიდი
ნიჭია საჭირო და განსწავლული ხელოვანი
გენიას უნდა ფლობდეს, რომ გულწრფელო-
ბაში გაუტოლდეს პრიმიტივს.

ერთი სიტყვით, პირდაპირ ბუნებისაგან
გაკვეთილების მიღება ძალიან ძნელი რამ
არის და ამის უნარს ამჟღავნებენ მხოლოდ
ბავშვები, პრიმიტივი შემოქმედნი და გან-
საკუთრებით ნიჭიერი, გენიალური პროფე-
სიონალი მხატვრები.

ამრიგად, სტილიზაცია და მოდერნიზაცია
არის ის, რაც ყოველთვის თან სდევს ყო-
ველგვარ შემოქმედებას. ფაქტობრივად, ყო-
ველგვარი შემოქმედება, როგორც ფორმა-
ლური პროცესი, ყოველთვის არის სტილი-
ზაცია და მოდერნიზაცია — ან ერთი, ან
მეორე და ან ორივე ერთად.

სტილი ევოლუციის გზით იქმნება. ახალ
სტილს ყოველთვის შობს ახალი მსოფლმხე-
დველობა. ყოველი ახალი მსოფლშეგრძნე-
ბა ირჩევს ესთეტიკურ იდეალს. ამ იდეალის
მიხედვით ვითარდება სტილი, ე. ი. ხდება
უკვე არსებული სტილური სტრუქტურების
სტილიზაცია და მოდერნიზაცია. სტილიზა-
ცია ანუ არსებული სტილური მოდელის მი-
ბაძევა იმდენად გავრცელებული და კანონ-
იზირებული პროცესია, რომ ბოლოს მომწი-
ფდა საესებით ახალი სტილის შექმნის პა-
ტივმოყვარული სურვილი. ამის შედეგად
დაიბადა ის, რასაც პირობითად უწოდებენ
„მოდერნს“. არსებითად „მოდერნი“ სუპერ-
სტილიზაციაა, რადგან წარმოადგენს სტილ-
თა მექანიკური შერწყმის ნაყოფს.

ჩვეულებრივ „სტილიზატორის“ თუ „მო-
დერნიზატორის“ სახელით ჩვენ ვნათლავთ.
ხოლმე იმ შემოქმედთ, რომელთა ნიჭიც ვერ
ახერხებს გათავისუფლებას, ე. ი. ი-
ძველი რეალობის სტილიზაციით ახალ
რეალობის შექმნას.

საქმე ის არის, რომ სტილიზაციის ნაყო-
ფი მაშინ, როცა გენიოსი ან ტალანტი ეწევა
სტილიზაციას, ანუ საკუთარი სათქმელისა-

თვის სტილური ჩარჩოების ძიებას, არის ახ-
ალი რეალობა — ახალი სტილური რეალო-
ნი და აგრეთვე სტილიზაციის ნაყოფი.
მაშინ, როცა საშუალო ნიჭის უსწრებელი
ოსტატი ეწევა სტილიზაციას, არის ის, რა-
საც ჩვეულებრივად ვუწოდებთ „სტილიზა-
ციას“ ანუ მიბაძვას, ან მდარე მიბაძვას. და
აქაც არსებობს გრადაციები: არის „სტილი-
ზაცია“, რომელიც შეიძლება ჩაითვალოს ხე-
ლოვნების ნიმუშად (მიბაძვის შედეგი!) და
არის „სტილიზაცია“, რომელიც უკვე აღარ
შეიძლება ჩაითვალოს ხელოვნების ნიმუ-
შად, რადგან მდარე მიბაძვას წარმოადგენს.

* * *

სტილურ ძიებათა თვალსაზრისით ქეშმა-
რიტ ორიგინალობასა და თვითმყოფობას
მიადწია ისეთმა რეჟისორმა, რომელმაც,
ალბათ, გაითვალისწინა რა (არ ვიცი შეგნე-
ბულად, თუ ქვეცნობიერად) ის, რომ აღჭურ-
ვილი არ იყო მოწინავე ტექნიკით, სრული-
ად უბრალო და სადა ტექნიკური ხერხე-
ბის გამოყენებით შეძლო აღმოეჩინა ახალი
სახეითი სამყარო.

ოთარ იოსელიანმა თავის ფილმებში თბი-
ლისური ყოფა აღბეჭდა ისე, რომ ეს კა-
დრები იქცა გარკვეულ სტილურ მიმართუ-
ლებად. ეკრანზე ასახულმა თბილისურმა ბი-
ნებმა, ამ ბინებში მდგარმა ავეჯმა, სხვა აქსე-
სუარებმა და ადამიანის პორტრეტებმა ეკ-
რანიდან მხატვრობაში გადაინაცვლეს. ამ-
გვარად, აქ პირიქით მოხდა: მხატვრობამ კი
არ მისცა დასაბამი ო. იოსელიანის „თბილი-
სურ“ კადრებს, არამედ ო. იოსელიანის
ფილმებიდან მხატვრობაში გადავიდა ესთე-
ტიკური ხატი იმდროინდელი თბილისური
ყოფისა. ასეთი ორიგინალობისათვის, სახე-
თი რიგის თვალსაზრისით, არცერთ ქართველ
კინოხელოვანს არ მიუღწევია.

ცნობილია, რომ ეგრეთწოდებული „ლარა-
ბი თეატრი“ ხშირად უფრო დიდი წარმატე-
ბით პოულობს ხოლმე საკუთარ გამომსახვე-
ლობით მანერას, ვიდრე ის, რომელსაც მე-
ტი არჩევანის საშუალება აქვს. როგორც
ვიცი, ეს ვიღარაა თავის განუმეორებელ
სადადგმო მანერას მიაგნო მაშინ, როცა დასი
ფინანსურ გაჭირვებას განიცდიდა და იძუ-
ლებული იყო უდეკორაციოდ დაედგა სპექ-
ტაკლები. ბრეხტის სადადგმო ესთეტიკაც
ბევრწილად მატერიალურმა ხელმოკლეო-
ბამ განაპირობა.

ოთარ იოსელიანი სწორედ იმიტომად დიდი რეისორი, რომ სწორი „სტრატეგია“ აირჩია იმ გარემოცვაში, რომელშიც ხედება ნებისმიერი რეისორი, როდესაც იწყებს ფილმის დადგმას „ქართულ ფილმში“, მხედველობაში მაქვს ამ სტუდიის სადადგმო პორტენციალი. სწორმა ორიენტაციამ ბევრად განაპირობა რეისორის დამოუკიდებელი სტილი. ეს კი იმაში მდგომარეობდა, რომ ოთარ იოსელიანისთვის მთავარი იყო არა ის, რასაც თავისი ფილმების შექმნამდე შეხვდა კინემატოგრაფში, არამედ ის, რასაც თავად აღიქვამდა ცხოვრებაში, აღიქვამდა ხელოვნანის თვალთა და გონით. ცხადია, ის იმდენადვე იცნობდა მსოფლიო კინოს ნიმუშებს, როგორც სხვა მისი კოლეგები, მაგრამ მის შემოქმედებას, სხვებისაგან განსხვავებით, ბიძგს აძლევდა არა რომელიმე კინომიმდინარეობა, არამედ თვით ცხოვრება. ამან განაპირობა ის, რომ შავ-თეთრ ფორზე გადაღებული მისი ფილმები, უკიდურესად სადა ტექნიკური და მხატვრული საშუალებებით გაცილებით უფრო თანამედროვეა, ვიდრე, მხატვრული და ტექნიკური თვალსაზრისით თანამედროვეობას გამოკიდებული არაერთი მისი ქართველი და რუსი კოლეგის ნაწარმოები.

მთლიანობაში კი ქართული კინო განვლილ პერიოდში თავისთავად მოვლენად, ფენომენად აქცია, ჩემი აზრით, არა ტექნიკურმა და სადადგმო დონემ, არა წმინდა სტილურმა აღმოჩენებმა, არამედ კონცეფციურმა თავისებურებამ.

ქართული კინო ფართო ასპარეზზე გავიდა და აღიარება ჰპოვა მაშინ, როცა მან მოახერხა ქართველი ადამიანის გააზრება ისე, რომ ეკრანული ქართველი კაცი აღმოჩნდა როგორც ქართველი, ისე არაქართველი მკაცრების ყურადღების ცენტრში თავისი. ეკრანზე დაფიქსირებული, ორიგინალური მსოფლმხედველობის წყალობით. ახირებული ადამიანები, მეოცნებენი — აი, ის გმირები, რომლებმაც რეზონანსი შეუქმნეს ქართულ კინოს.

ქართულმა კინომ იგავური ფორმა აქცია ისეთ კინემატოგრაფულ მიმდინარეობად, სტილად, რომელმაც მოგვცა, მართალია, არამომწურავი, მაგრამ მეტად კოლორიტული სახე ქართველი ადამიანისა. ცხადია, აქ არ იგულისხმება ანეკდოტებზე აგებული ის ფი-

ლემები, რომლებსაც იგავური კინოს პრეტენზია აქვთ.

ისეთი კინოგმირი, როგორც ^{საბჭოთა} კინო-ორგი მახარაშვილი, სააზროვნო გარდატეხის შედეგი გახლდათ. მხედველობაში მაქვს შემდეგი: გარეგნული პორტრეტი, რომელიც შექმნეს რეისორმა და მსახიობმა, აქ სავერდით არატრადიციული იყო ქართული კინოსათვის. ტრადიციული და უფრო მეტიც, თითქმის ბანალური იყო ამ სახის პათოსი, მაგრამ მახარაშვილის გარეგნობა, რომელმაც ფილმის პრემიერის დღეებში შოკშიც კი ჩაავლო მკაცრებელთა დიდი ნაწილი, ის სტილური აღმოჩენა გახდა, რომელმაც გავრცელებულ დადებითობას ქვეშარტი იღვალის ხარისხი იმინიჭა.

აქ უფრო არ იქნება გავისხენოთ გიორგის ვეის პორტრეტული გარეგნობა. თუმცა, გოდერძი მხოლოდ ერთხელ ჩნდება ეკრანზე, მაგრამ მისი სწორი ნაკვთები, ეგრეთწოდებული ლამაზი გარეგნობა იმდენად მექანიკური, ტრაფარეტული არჩევანის შთაბეჭდილებას ტოვებს, რომ არავითარ ეფექტს არ ახდენს და ეჭვიც კი გიჩნდება: საჭირო იყო თუ არა მისი ჩვენება. მაგრამ ისევ გიორგის დაუბრუნდეთ. ამ ულამაზო, თითქმის კარიკატურული გარეგნობის გიორგის მახარაშვილში იდეალური გმირის თვისებების თავმოყრამ, უფრო სწორად კი — თანდათან აღმოჩენამ ისეთი ფეთქებადი ძალის, ქვეშარტი ლაზათით სავსე ხატება შექმნა, რომ შემდეგ, დიდხანს, კარგი გარეგნობის მამაკაცებს და ქალებსაც კი ქართული ეკრანისაკენ გზა გადაეკეტათ. ეს, რა თქმა უნდა, არასასურველი გადაჭარბება იყო, მაგრამ აქ თვით მახარაშვილის სახეს არა აქვს ბრალი. სწორედ მახარაშვილის ეკრანულმა გარეგნობამ საბალოდ ჩასცა ლახვარი „უელამაზებასა და კეკლუცობას ქართულ კინოში“.

ეს გეზი, ცხადია, უფრო ადრე აიღო ქართულმა კინომ, მაგრამ მახარაშვილის სახემ ეჭვითაუნელი გახადა ამ გეზის სიჯანსაღე. მან დიდი სტიმული მისცა იგავური ფორმის განვითარებას ქართულ კინოში, და ამ ფორმამ კი მოგვცა არა ერთი და ორი შეუღამაზებელი, დიდი ხელოვნების სიმართლით დადალული ეკრანული სახე.

იგავური ფორმის ანეკდოტამდე დაყვანის ფაქტებიც იყო ქართულ კინოში, მაგრამ სტილური ხერხები ყოველთვის უფასურად

ბა ზოლმე ხელოსანთა ხელში და ესთეტიკის თვალსაზრისითაც აქ არც საინტერესო და არც სავანგაშო არაფერია: ეს იყო კინოწარმოების შლაკი, ინერციით ნაშობი და კინოხელოვნებასთან საერთო არაფერი ჰქონდა.

ძნელია იმის თქმა, რომ ახალ ეტაპზე თანამედროვე ქართულმა კინომ ნათლად გამოაწვინა ახალი, ჩამოყალიბებული სახით წარმოდგენილი ტენდენციები. მიუხედავად ამისა, მაინც შეიმჩნევა ისეთი ნიშანთვისებანი, რომელნიც შეტყველებენ ამ ეტაპზე მისი მხატვრული განვითარების თავისებურებაზე, მასში მიმდინარე ერთგვარი ძიებისა და განახლების პროცესზე.

კინოს ისტორიაში ათას გარდამავალი პერიოდები, თუ კინემატოგრაფის განვითარების წინამდებარე ეტაპზე შესაძლებელი იქნა კინოგამოხატვის განსაკუთრებული ფორმის მოძებნა, შეიქმნა ეროვნულად თვითმყოფადი ხასიათების ვალერეა, თუ კინემატოგრაფმა მოახერხა ესაუბრა მყურებელთან მნიშვნელოვან სოციალურ-ხეობრივ პრობლემებზე და ამასთან გამოავლინა მიდრეკილება გარკვეული ფორმების, ჟანრებისა და სტილური სტრუქტურებისადმი, რომელთა ჩარჩოში შეიქმნა მხატვრულად ღირებული, სრულყოფილ ნაწარმოებთა არაერთი ნიმუში, მაშინ შემდგომში, წესისამებრ, ძალაში წემოდის ან ინერცია, ან განვითარების ახალი გზების ძიება — ძიება ახალი თემების, ახალი გმირების, კონფლიქტების, ახალ ფორმების და გამოხატვის საშუალებებისა.

არაფერია გასაკვირი იმაში, რომ ამ რთული პროცესის თანახმად ხდება დიდი ნაკადი მეორადი, ზედაპირული, ზოგჯერ კი პროფესიულად მდარე სურათებისა.

ასე მაგალითად, ბოლო წლებში შექმნილი სხვადასხვა ჟანრის ფილმები, ისეთები როგორცაა „სამიდან ექვსამდე“ (რეჟ. ვ. კვაჭაძე), „ყველა კომეტა როდი ქრება“ (რეჟ. დ. აბაშიძე), „ერთ პატარა ქალაქში“ (რეჟ. გ. ლორთქიფანიძე), „მაცივარში ვილაც იჯდა“ (რეჟ. გ. მგელაძე), „ვიდრე წვიმა გადივლიდეს“ (რეჟ. ქ. დოლიძე) — ეძღვნება ჩვენს ცხოვრების მწვავე სოციალურ-ხეობრივ საკითხებს. მათში წარმოდგენილია სხვადასხვა თაობის, სხვადასხვა მისწრაფებების ადამიანთა ხასიათები, რომლებიც საზოგადოებრივად აქტიურ მოღვაწეობაში, ან ყოფით-ოჯახურ სიტუაციებში მოქმედებენ. თუმცა,

სამწუხაროდ, ყველა შემოადინებული ფილმი და კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ კიდევ არაერთ ბოლო წლების ნაწარმოებში აქტიუალური მორალურ-ეთიკური პრობლემები ჩვენი თანამედროვეობისა არანაირად არ არის გადაწყვეტილი მხატვრულობის თვალსაზრისით, მთლიანობაში ფილმების სახე სქემატური და უინათოა.

ამაზე ყურადღება იმიტომ შევაჩერე, რომ ჩვენ ჯერ კიდევ ვუშვებთ შეცდომას, როდესაც ფილმებზე, რომლებშიც ჩვენი საზოგადოებრივი განვითარებისათვის საჭირობოტო თემა ვერ ხორციელდება სათანადო მხატვრული განსახიერების დონეზე, ვმსჯელობთ მხოლოდ აქტუალობის კრიტერიუმით.

ასეთ დროს, ალბათ, დავიწყებულნი ვგაქვს ის ქვეშარჩება, რომ ხელოვნების ხარისხობრივი მხარე განუყოფელი და განუცალკევებელია მის პირველსაწყისთან — იდეურობის, შინაარსიანობის, მხატვრის საზოგადოებრივი და მოქალაქეობრივი პოზიციისაგან. ხშირია შემთხვევები, როდესაც თვით ავტორები მხატვრულ ღირებულებათა უგულვებელყოფას თითქოს ამართლებენ თემის აქტუალობით, მასალის სიხალბით. ამგვარი გულუბრყვილო-პარადოქსალური წარმოდგენები, თითქოს მხატვრულობა და ნაწარმოების პრობლემატუალური აქტუალობა, იმის თემატიკის სიხალბე და განსახიერების სრულყოფილება უკუპროპორციული სიდიდეებია, ყოველთვის იყო და კვლავაც გაუმართლებელი დარჩება.

საბედნიეროდ, ქართულ კინოში აშკარაა ის ტენდენციაც, რომელიც გვაუწყებს ინტენსიური ძიების ცდებს როგორც კონცეფციური, ისე ჟანრულ-სტილური გადაწყვეტის სფეროში. ხშირად, კინემატოგრაფის სიმწიფის ნიშნები უფრო ადვილად მკლავდება თანამედროვე ხელოვანთა სტილურ ძიებებში, იმ ნიშნებში, რომლებიც კინოთხრობის, ჟანრული გადაწყვეტის და კინოენის სფეროს განეკუთვნება.

სწორედ ამ მხრივ გადაიშლება ჩვენს თვალწინ სურათი მრავალფეროვნებისა და განსხვავებულ ჟანრულ-სტილურ მიმართულებათა თანაარსებობისა.

„თუში მეცხვარის“ მხატვრული დოკუმენტალიზმის, „ცისფერი მთების“ ყოფითი ფარსულობის, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ რეტროსპექტიული სტილიზაცი-

გიორგი შენგელაიას შემოქმედებითი გზა. ვგონებ, ყველაზე მეტად რთულად, წინააღმდეგობრივად და არათანაბრად ვითარდება ერთი შეხედვით შეიძლება კიდევაც მოგვეჩვენოს, რომ რეჟისორი არათანმიმდევრულია, სადაც ქაოტურადაც მოქმედებს, როგორც თემატიკის არჩევის თვალსაზრისით, ისე ეპიკურ-სტილური ძიებების მხრივ.

მიუხედავად ამისა, საკმაოდ მრავალგვაროვან და ხარისხით განსხვავებულ ფილმებში შეიძლება აღმოვაჩინოთ, თუკი უფრო მიჯრით დავაკვირდებით, რეჟისორის შემოქმედებითი თავისებურების საერთო ნიშნები.

შესაძლოა, ამან პარადოქსულად გაიქურდოს, მაგრამ გ. შენგელაია თავის უფრო მეტად მნიშვნელოვან სურათებში („ფიროსმანი“, „ქვიშანი დარჩებთან“, „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“) აგრძელებს გზას, რომელიც „ალავერდობით“ დაიწყო. ეს არის ერთობ დიდი ყურადღება დოკუმენტისადმი, ე. ი. სკრუპულოზური შესწავლა და ცოდნა ცხოვრებისეული მასალისა, ეპოქის, გარემოსი, ატმოსფეროსი, ყოველივე იმისა, რამაც განსახიერება უნდა პპოვოს მის მხატვრულ ქმნილებებში.

„ალავერდობისაგან“ და „ქვიშანისაგან“ განსხვავებით, სადაც თვით ცხოვრებისეული პლასტიკა, უშუალო დაკვირვებანი წარმოადგენენ იმ დოკუმენტურ მასალას, რომლის საფუძველზე აკონსტრუირებდა გ. შენგელაია თავის ეკრანულ ხატებსა და გამომსახველობით სტილისტიკაში ე. წ. „დოკუმენტალიზმის“ ესთეტიკის ერთგული რჩებოდა, ბოლო ფილმი „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“ თავისი სულისკვეთებით და სტილური პარამეტრებითაც უფრო ახლოს დგას „ფიროსმანთან“. აქ ჩვენი საუკუნის 10-იანი წლების სინამდვილე წარმოგვიდგება როგორც ამ შეაბნეული და შფოთიანი ეპოქის რეკონსტრუირებული, აღდგენილი და სტილიზებული რეალობა.

მოგზაურობას — როგორც გამოცდას, ძიებას, ცხოვრების შეცნობასა და დროის მსვლელობას — ავტორები იყენებენ როგორც პირდაპირი, ისე მეტაფორული მნიშვნელობით, რათა თვითაც ეძიონ და გვაზიარონ იმ ღირებულებებსა და ადამიანურ თვისებებს, რომელთა წყალობით კაცი თავის რთულ გზაზე არ დაკარგავს თავის თავს, რადგან ადამიანური ღირსება და საკუთარი

დანიშნულების ცნობიერება თან ახლავს მოგზაურობის და ე. ი. ცხოვრების გზის მანძილზე.

ვფიქრობთ, აქაც, ისევე როგორც „ფიროსმანში“, რეტროსპექტიული სტილიზაცია სტილის ორგანიზაციის ძირითად პრინციპს წარმოადგენს. მაგრამ თუკი საზოგადოდ რეტროსპექტივიზმი გულისხმობს აზროვნებას ძველი ხელოვნების ფორმებით („ფიროსმანის“ შემთხვევაში მხატვრულ პირველსახეს თვით ფიროსმანის ფერწერა წარმოადგენდა), მაშინ ამ ფილმის სახიფათო სტრუქტურა ბევრწილად იქნება ასახული ეპოქის სხვადასხვაგვარი დოკუმენტების ზედმიწევნითი შესწავლის შედეგად გარემოს მოხაზვაში, ინტერიერების, პეიზაჟების შექმნაში, კოსტიუმების, ქვეყნის მანერების დამუშავებაში, ტიპაჟთა შერჩევაში, უნდა ვიფიქროთ, რეჟისორი ეყრდნობოდა წარსულის სხვადასხვა დოკუმენტთა (ლიტერატურული, ფერწერული, ფოტო — და კინოდოკუმენტთა) ღრმა ცოდნას.

ყოველივე ეს ბადებს არა მარტო მაქსიმალური უტყუარობის შეგრძნებას, არამედ ქმნის ფილმის საოცრად ფერწერულ ქსოვილს, რომელსაც ძალუძს წმინდა ესთეტიკური ხერხებით გამოხატოს ბევრად უფრო მეტი როგორც განწყობილების, ისე ატმოსფეროს სიზუსტის თვალსაზრისით, ვიდრე ცალკეული ეპიზოდებისა და ხასიათების წმინდა დრამატურგიულმა სვლამ.

მიუხედავად შემოქმედებით მიდრეკილებათა საკმაოდ მრავალგვარობისა ქართულ კინოში, მაინც თამამად შეიძლება ითქვას, რომ 80-იანი წლების ჩვენი კინემატოგრაფისათვის კვლავ აქტუალური რჩება ხასიათთა ტიპიზაციის, მათი სოციალურ-ფსიქოლოგიური სიღრმის პრობლემა.

მართლაც, თუ თვალს გადავავლებთ დღევანდელი კინოპროცესის პანორამას, შეგვიძლია შევნიშნოთ ახალ აზრთა მიმართულებები, ამოვიკითხოთ ახალი თემები აშკარა აგრეთვე მისწრაფება თანამედროვე ცხოვრების და ისტორიის უფრო ფართო წვდომისაკენ, და მიუხედავად ამისა, საკითხი რეალისტური ფსიქოლოგიზმისა თანამედროვე დონეზე ჯერ კიდევ მწვავე პრობლემად რჩება ქართული კინოაზროვნებისათვის.

მხატვრული ნაწარმოების გმირები, როგორც სოციოლოგები იტყოდნენ, ჩვენი რე-

ფერენტული ჭგუფის სისხლსავსე წვერები უნდა იყვნენ. მაგრამ იმისათვის, რომ ისინი ასეთები გახდნენ, საჭიროა გარკვეული პირობები. უპირველესად ისინი უნდა შეიქმნან ოსტატის ხელით, ისე ნიჭიერად და მართლად უნდა იყვნენ დახატულნი, რომ საესებით შეძლონ კონკურენცია გაუწიონ რეალურად არსებულ ადამიანებს. საქმარისი: ოდნავი დამახინჯება სიმართლისა, ყალბი ინტონაცია, ყალბი პათოსი (რაც ჯერ ძალზე ხშირად იკითხება ქართულ ფილმებში!) და თანამედროვე მაყურებელი არ შემოუშვებს მათ თავის შინაგან სამყაროში, თავის რეფერენტულ ჭგუფში.

აი, კიდევ ძალზე მნიშვნელოვანი პრობლემა: სიმართლის პრობლემა ხელოვნებაში. სწორედ ადამიანისა და საზოგადოების შესახებ სიმართლის ჩაწვდომის გზაზე აღწევდა და კვლავაც აღწევს ჭეშმარიტ მხატვრულ აღმოჩენას საბჭოთა კინოხელოვნება და კერძოდ ქართული კინო, რომელიც მრავალეროვანი საბჭოთა კინოს ერთ-ერთ უძლიერეს რგოლს წარმოადგენს.

ეს გზა რომ ძნელია — ყველამ იცის და არა მარტო იმიტომ, რომ საზოგადოდ არ არის ადვილი გზა ჭეშმარიტებისაკენ, არამედ იმიტომაც, რომ ყოველთვის მოიძებნება ძალები, რომლებსაც ურჩევნიათ იარონ ინერციით, არ გააზნიათ სურვილი და უნარი ძიებისა, სიმართლეში ჩაწვდომის, მისი გააზრების და შეფასების.

აგრეთვე სულ უფრო ხშირად ვფიქრობთ ამჟამად კონფლიქტებზე — არა მარტო ჩვეულ, „გარეგნულ“ დრამატურგიულ კონფლიქტებზე, არამედ შინაგან კონფლიქტზე, რომელიც თან ატლავს განვითარებად, მაძიებელი სულის ადამიანის ცხოვრებას, დაძაბულად მოაზროვნე ცნობიერებას.

ასეთი გმირებიც — შინაგანად რთული და უჩვეულო ადამიანები, რომლებიც თვით ცხოვრების მოვლენათა წინააღმდეგობრიობას და სირთულეს გამოხატავენ, ჯერჯერობით იშვიათობაა ქართული ეკრანისათვის.

ამგვარად, ვიმეორებ, დღეს ქართული კინოს ერთ-ერთ აქტუალურ პრობლემად ისახება საკითხი ხასიათთა ტიპიზაციის, მათი სოციალურ-ფსიქოლოგიური და ფილოსოფიური სიღრმის შესახებ.

როგორც ცნობილია, ამჟამად საქართველოში ორი კინოფაბრიკაა — „ქართული ფილმი“ და სატელევიზიო ფილმების ფაბრიკა. ამ ორი სტუდიის პროდუქცია არ არის მკვეთრად განსხვავებული. სატელევიზიო ფილმები (როგორც კარგი, ისე ცუდი) არსებითად კინოფილმებს წარმოადგენენ და მათი სპეციფიკური გამოყოფისათვის საერთო კინოპროდუქციიდან არავითარი საფუძველი არ არსებობს. ტელეფილმსა და კინოფილმს შორის სერიოზული ესთეტიკური სხვაობა ან საერთოდ არ არის, ან ჯერჯერობით არ არის.

გაცილებით უფრო მკვეთრად გამოიყოფა საერთო ეროვნული კინოპროდუქციიდან „ქართული ფილმში“ არსებული გაერთიანება: „დებიუტის“ პროდუქცია. კიდევ უფრო რომ დავაზუსტო, — ახალი თაობის რეჟისორთა ფილმები.

ჯერჯერობით ახალგაზრდა კინოხელოვნთა შემოქმედებითი ცდები და შედეგები ავლენენ უპირატესად ჟანრული მრავალფეროვნებისაკენ სწრაფვას. ახალი თემებიც ჩანს, მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ თემებმა სტილური ტენდენციები ვერ შეეს, ხოლო ზოგიერთ ხელოვნურ, მოწაფურ ექსპერიმენტებს სერიოზული მნიშვნელობა არ შეუძენიათ. ისინი უფრო ახალგაზრდობის ხარკის მოხდაა იმ ინფორმაციის წინაშე, რომელიც მათ ჯერ ვერ გადაუხარშავთ.

დღეს უკვე აშკარაა, რომ ასეთ ხელოვნურ ექსპერიმენტს წარმოადგენდა, მაგალითად, ფილმი „რად სტვენს ბუღბული?“ (რეჟ. გ. პეტრიაშვილი), სხვა პლანში, მაგრამ არსებითად ასეთივე ხელოვნურობის შთაბეჭდილებას სტოვებდა „ირის ბერიკა“ (რეჟ. გ. ჭყონია), რომლის ავტორი სწორედ სტილურ-ფორმალური ძიებებით იყო გატაცებული...

ასეთი მაგალითების გავრცობა კიდევ შეიძლება, მაგრამ მე მინდა ყურადღება გადავიტანო იმ ტენდენციაზე, რომელიც აშკარად გვამცნობს ქართულ კინოში ახალი, აუთვისებელი თემების შემოტანას.

უფრო ადრე ასეთი ფილმების რიგს განეკუთვნებოდნენ რეჟისორ ნ. ჯორჯაძის „მოგზაურობა სოპოტში“, თ. ბაბლუანის „ბელუ-

რების გადაფრენა“, ვ. ჩოხელის „ბაკურხე-ველი ხევსური“ და სხვ.

შემდგომში ამ ტენდენციამ აშკარად იჩინ-თავი ისეთ ფილმებში, როგორცაა „ახალი წელი“ (რეჟ. კ. მელითაური, დ. შენგელიძე), „ლაქა“ (რეჟ. ა. ცაბაძე), რომლებმაც ცხო-ველი ინტერესი და მსჯელობა გამოიწვი-სწორედ იმით, რომ ახალგაზრდა რეჟისორ-მა ყურადღება მიაპყრო ქართული კინოსა-თვის უცხო ცხოვრებისეულ მასალას, თით-ქმის განუსაზიერებელ თემატიკას, რასაც, როგორც წესი, თან ახლავს ახალი ხასიათის, ახალი ტიპის დახატვის ცდა.

პირველი ნამუშევრები გარკვეულწილად ყოველთვის გამოხატავენ ავტორების ინდი-ვიდუალობას, ასე თუ ისე ნათელს ხდიან მათი ნიჭისა და აზროვნების მასშტაბს. მაგრამ რეჟისორული სტილისა და მანერის თვალ-საზრისით საბოლოო განსაზღვრებასა და მსჯელობის საშუალებას პირველი ნამუშე-ვრები, ცხადია, არ გვაძლევენ. ეს ბუნებრი-ვიცაა, რადგან თვით საკუთარი ხელწერის, საკუთარი ეკრანული სამყაროს მონახვა რთუ-ლი და ხანიერი პროცესია. ძალზე იშვიათია მაგალითები, როდესაც ხელოვანი თავიდანვე ქმნის ფილმს, როგორც დასრულებულ, მთლიან და ინდივიდუალურად თვითმყოფ სტილურ მოდელს.

მუხუნავად ზემოთქმულისა, ზოგიერთი ახალგაზრდა ხელოვანი პირველივე ფილმით მოიპოვებს ზოლმე თავის ადგილს ეროვნულ კინემატოგრაფიულ სამყაროში. ვფიქრობ, უკვე შესაძლებელი და ეგებ აუცილებელიცაა ზოგიერთი უკვე ნიჟიერად აღიარებულ ახალგაზრდა ქართველი რეჟისორის შემოქ-მედებითი გზის გაანალიზება. ასეთები არი-ან, მაგალითად, თ. ბაბლუანი და ვ. ჩოხელი. საჭიროდ და აუცილებლად ეს იმიტომ მიმა-ჩნია, რომ პირველ ფილმებთან შედარებით მათი შემდგომი ნამუშევრები ბევრად უფრო სუსტი და დასაფიქრებელიცაა. თ. ბაბლუ-ნის შემთხვევაში სჩანს აგრეთვე ყოველად გაუმართლებელი პასიურობა. რატომ ხდება ასე? რაში უნდა ვეძიოთ მიზეზები? — ეს, უთუოდ, დროულ ანალიზსა და პროგნოზი-რებას ითხოვს.

მთლიანობაში, ჯერჯერობით შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ახალგაზრდა თაობის მიერ მო-ტანილი სიახლე ქართულ კინოში, უმთავრე-

სად, თემატიკის სფეროს განეკუთვნება ^{არა} აგრეთვე ქანრული მრავალფეროვნების ^{არა} მიდრეკილებას გამოხატავს. ^{არა}

ქართული კინო ახალ ეტაპზე უღდავოდ გა-ფართოვდა, სივანში გაიზარდა ანუ გამდიდ-რდა ახალი თემებით, ქანრებით...

რაც შეეხება უფროსი თაობის ოსტატებს, იმათ, ვინც დღეს-დღეობით ქართული კინო-ხელოვნების მთავარ ბირთვის შეადგენს, მათ მისწრაფებებში შეიძინევა კინორომანის შე-ქმნის ტენდენცია. აქ უნდა დავაზუსტო, რომ „კინორომანის“ შექმნის ტენდენციას მე ვუ-წოდებ იმას, რომ ფილმის ავტორები აღარ კმაყოფილდებიან გარკვეული პრობლემის ფონზე ადამიანის ხასიათის ჩვენებით და ცდილობენ უფრო შორს წაივინდნენ: სახელ-დობრ, მათ აშკარად ეტყობათ სურვილი ცხოვრების შესახებ დასკვნის, მსჯელობის გამოტანისა.

ელდარ შენგელიამ „ცისფერი მთები“, მაგალითად, დადვა რეზო ჭეიშვილის მოთ-ხრობის საფუძველზე. უკვე ამ მოთხრობაშია ის ტენდენცია, რაც ფილმმა კიდევ უფრო საცნაური გახადა. აქ არ არის ნახშირი ტრა-დიციული რომანის ხერხები, მაგრამ ეს არც კლასიკური მოთხრობაა. ფილმში ნაჩვენებია ცხოვრების ციკლი, რომელიც დაუსრულებ-ლად შეიძლება მეორდებოდეს და ეს ციკ-ლი, ე. ი. — ცხოვრება მხოლოდ კომედიურ პრიღმაში კი არ არის დანახული, მხოლოდ გაკიცხული კი არ არის, არამედ მსჯავრდა-დებულნიცაა.

ლანა ლოლობერიძის ფილმი „დღეს ღამე უთენებია“, რომელშიც ერთი გმირის ცხოვ-რებაა ნაჩვენები ახალგაზრდობიდან ღრმა მოხუცებულობამდე, ფაქტიურად ერთი გმი-რის ბედის აღწერა კი არ არის, არამედ ცხოვრების აზრის ძიებას წარმოადგენს. ავ-ტორები აუჩქარებლად ვეზიარებენ იმ აზრს, რომელიც მათ ცხოვრების შესახებ ჩამო-უყალიბდათ.

რეზო ჩხეიძემ აირჩია იგივე გზა: პარტი-ული ხელმძღვანელის, ხალხისა და ანტიხალ-ხური ძალების ურთიერთობის ფონზე მას სურს გამოთქვას თავისი მთავარი აზრი ცხოვ-რებაზე. აშკარად ასეთივე სურვილი ამოძ-რავებდა თენგიზ აბულაძეს, როდესაც გა-დაიღო „მონანიება“.

ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს ამ აღიარებული ოსტატებისთვის უკვე აზრ-დაკარგა წმინდა კინემატოგრაფიულმა პრობ-ლემაში. თავის დროზე ყოველ მათგანს, ისევე როგორც დღეს ახალგაზრდობას, ხში-რად, იწყებდა რა ახალი ფაღვლის გადალე-ბას, უფრო აღელვებდა „როგორ“, ვიდრე „რა“.

რ. ჩხეიძემ, მაგალითად, დიდი ხანია ამო-იღო თავის: არსებიდან „როგორ“ ჯერ კი-დევე „ჯარისკაცის მამის“ გადაღების დროს. მან ხელი აიღო სპეციალურად ნაძებ რა-კურსებზე და სხვა წმინდა გამომსახველობი ეფექტებზე.

თ. აბულაძეს, თუმცა შემორჩა სიყვარუ-ლი საკადრო არქიტექტონიკისადმი და ესთე-ტიზმისადმი, მაგრამ ბოლო ფილმში გაცი-ლებით უფრო მეტად არის დაკავებული თა-ვისი მოქალაქეობრივი მრწამსის გამოხატვით. „მონანიებაში“ ის ზრუნავს იმისათვის, რომ

მის მიერ გამოტანილი დასკვნები, თუმცა ც-ბუბლიცისტური სიციხადით, მაგრამ ^{არქონული} ^{სპეციფიკური} სიციხადით იყოს ნათქვამი.

ამგვარად, დღეს ქართული კინო თავისი განვითარების ახალ ეტაპზე, ერთგვარ გარ-დატეხის ეტაპზე იმყოფება, ახალი გზების ძიების პროცესშია. ეყრდნობა რა განვლილ ეტაპებზე მოპოვებულ ტრადიციებს, მასშ-მწიფდება გარკვეული ტიპის შემოქმედები-თი აზრთ-განწყობილებანი, არიან ინდივი-დუალობები, რომლებიც თავის შინაგან კა-ნონზომიერებათა თანახმად ვითარდებიან, არის, აგრეთვე სხვადასხვა სახის გამონა-კვლიები...

მწელია იმის თქმა, რომ ახალ ეტაპზე უკ-ვე გამოიკვეთა გარკვეული და ჩამოყალიბე-ბული ახალი ტენდენციები, თუმცა მათი ნიშ-ნები სახეზეა და ალბათ არაერთი ხასიათის კვლევის საგანი იქნება ქართულ კინომცოდ-ნეობაში.

პანორამა

იხ. 101 გვ.

პოლივუდი — პენტაგონი

იპო დრო, როცა პოლივუდსა და პენტაგონს შორის გულცივი დამოკიდებულება სუფევდა. პენტაგონს ეჭვის თვალით უყურებდა სამხედრო თემაზე პოლი-ვუდის სტუდიებში შექმნილ ფილმებს. ამერიკის სამ-ხედრო ხელისუფალთა უნდობლობა განსაკუთრებით გამოვლინდა „ინოვაცი“ „ოფიცერი და ჯენტლმენის“ მიმართ. ამ ფილმის მთავარი გმირის (რომლის როლ-საც რიჩარდ ჯერი ასრულებდა) ზოგიერთი საქციელი და რომანული თავგადასავლები სამხედრო ხელისუ-ფალთა უკმაყოფილების საბაბი გახდა. სამხედრო საზ-ღვაო ძალების ხელმძღვანელობამ უარი სთქვა ფილმის კონსულტატობაზე. ფილმის გამოსვლის შემდეგ (1982 წ.) პენტაგონი მიხვდა თავის შეცდომას. საზღვაო ოცი-კერის „სამხედრო ოფისერმა“ ხელი შეუწყო სამხედ-რო საზღვაო აკადემიის მსმენელთა 20 პროცენტის ზრდას. ამ გარემოებამ მნიშვნელოვანი როლი შეასრუ-ლა პოლივუდისადმი პენტაგონის დამოკიდებულების მკვეთრად შეცვლაში, ზეტაც, ამერიკული კინოსაჟარ-ოსს ამ ციტადელში შეიქმნა აშშ-ის არმიების კონსულ-ტატური სამხედრო უწყებანი, რომელნიც ვალდებულ-ნი არიან განიხილონ სამხედრო თემატიკაზე შექმნილი ფილმების სცენარები.

პენტაგონსა და პოლივუდს შორის დამყარებული ეს „შემოქმედებითი“ კავშირი, რასაკვირველია, თანამედ-როვე პოლიტიკური სიტუაციითაა განპირობებული. მილიტარისტული და შოვინისტური ფსიქოზის აღმავ-

ლობის ხანაში ბურჟუაზიული იდეოლოგიები განსაკუ-თრებულ მნიშვნელობას ანიჭებენ მასობრივ ინფორმა-ციითა საშუალებებს, და პირველ რიგში, კინოხელოვ-ნებას.

პენტაგონის „ხელი“ განსაკუთრებით გამოჩნდა ტომ სკოტის ფილმში „ას“-ი, რომლის მთავარი გმირი, მა-ალგაზრდა პილოტი (ტომ კრიუსის შესრულებით) თა-ვისი გამანადგურებელი-ბომბდამშენის F-14 მართვი-სას არა მხოლოდ ნამდვილ მამაკაცად დგება, არამედ ქუშმარტ ეროვნულ გმირად გადაიქცევა. იტალიური უოველკვირეულის „ეუროპოს“ მიმომხილველის შე-ნიშვნით ეს არის „თავხედური პეროიკო-პატრიოტუ-ლი ისტორია, რომელიც სახსრად F-14-ებსა და საბჭოთა „მიგებს“ შორის გამარაღული საპირო დუელით“.

სადაღმეო ჭკუფმა ყველაფერი გააკეთა იმისათვის, რომ ფილმი სამხედრო საპირო ძალების ხელმძღვანე-ლობას მოსწონებოდა. სცენარიდან ამოშალეს მთავა-რი გმირის სასიუვარულო თავგადასავლებიც კი, რათა ეჭვის ქვეშ არ დაეყენებინათ მისი მორალური სახე. ეს იყო აუცილებელი მსხვერპლი, რადგან საპირო ძა-ლების დახმარების გარეშე შეუძლებელი იქნებოდა ფილმის გადაღება. ამიტომაც ამ ფილმის კინოვარსკი-ლავეზად იქცნენ ზებეგითი ბომბდამშენი — გამა-ნადგურებელი F-14 და შავადგადაღებილი, წითელ-ვარსკვლავიანი F-5 (ვითომდა საბჭოთა „მიგები“), მოუხედვად იმისა, რომ მსახიობ ტომ კრიუსს წარმატება ხედა წილად.

(გაგრძელება 134 გვ.)

დავით კაკაბაძე და 20-იანი

წლების დიზაინი

იდა ხელაძე

იშვიათია ხელოვანი, რომელიც თეორეტიკოსიც და შემოქმედიც იყოს ერთდროულად, საინტერესო თეორია ჰქონდეს და, ამავ დროს, ხელოვნებაში ყოველი ახალი წამოწყების ლიდერთა შორის გამოირჩეოდეს. დავით კაკაბაძის შემოქმედება ამის მაგალითია.

როცა ვეცნობით მის თეორიულ ნააზრევს, მხატვრული პრაქტიკის ნიმუშებს, მოღვაწეობას სხვადასხვა სფეროში, ვერწუნდებით: დ. კაკაბაძის მემკვიდრეობის შესწავლა ხელოვნებათმცოდნეობის ფარგლებს სცილდება და სხვადასხვა სპეციალისტთა ყურადღების ცენტრში ექცევა.

რთული და წინააღმდეგობებით აღსავსეა შემოქმედებით სარბიელზე დავით კაკაბაძის გამოსვლის ხანა. ეს იყო დრო, დიდი სოციალურ-ეკონომიკური ძვრების, პოლიტიკური გარდატეხისა, შესაბამისი ცვლილებებით სულიერ და მხატვრულ ცხოვრებაში; დრო, როდესაც სამრეწველო გადატრიალების კვლადკვალ სამეცნიერო-ტექნიკურმა პროგრესმა იმძლავრა, გაჩნდა ახალი მასალები, კონსტრუქციები, ახალი ფორმები; დრო, როდესაც რუსეთში, ევროპასა და აშშ-ში დიზაინერული ხელოვნება მწიფდება. სამეცნიერო-ტექნიკურმა რევოლუციამ შვა დიზაინი მისთვის სახასიათო სინთეზური, კომპლექსური ბუნებით.

20-30-იანი წლები — უმნიშვნელოვანესი ეტაპია მხატვრულ-საკონსტრუქტორო და დიზაინერულ მოძრაობაში.

რუსეთსა და გერმანიაში ერთდროულად არსდება პირველი დიზაინერული სკოლები:

უმაღლესი სამხატვრო ტექნიკური სახელოსნოებით, საფუძველი ეყრება „მწარმოებელთა“ მოღვაწეობას.

გერმანიაში მსოფლიო მნიშვნელობის დიზაინერული კერის „ბაუჰაუსის“ შექმნით ფუნქციონალიზმი უმაღლეს სტადიაში შედის. საფრანგეთში ლეგენდარული ლე კორბუზიე ორნამენტის უჩვეულო ინტერპრეტაციით და მოცულობით-სივრცითი კონსტრუქციების სითამამით ახალ ეტაპს ქმნის ხუროთმოძღვრებასა და დიზაინში.

არქიტექტურისა და დიზაინის თეორიაში ჩვენი ასწლელის ოცნანი წლების სტილი განისაზღვრა ლე კორბუზიეს ერთა ლიგის შენობით და ვალტერ გროპიუსის „ბაუჰაუსით“.

ვალტერ გროპიუსი „ბაუჰაუსის“ მოღვაწეობას ფორმათქმნადობის ისეთი უნივერსალური მეთოდების და პრინციპების შესამუშავებლად წარმართავდა, რაც საერთო აღმოჩნდებოდა როგორც არქიტექტურისათვის, ასევე დიზაინისათვისაც. ვალტერ გროპიუსის არქიტექტუროცენტრიზმი საგნობრივ სამყაროში ფორმათა სტილიზატორული სიყალბისა და ზედმეტობისაგან განთავისუფლებას ნიშნავდა.

არქიტექტურა მას შემოქმედების ყველა სახეობათა შერწყმის საშუალებად წარმოედგინა, ვალტერ გროპიუსის ფორმულა, რითაც „ბაუჰაუსი“ მუშაობას შეუდგა, მდგომარეობდა არქიტექტურის, სკულპტურის და ფერწერის სინთეზში.

მაღე „ბაუჰაუსმა“ მსოფლიო რეზონანსი მოიპოვა. ყოველი ქვეყანა თუ დიდი ხელო-

ვანი თავისებურად გამოეხმაურა ახალ ხელოვნებას. ამ ტალღის მიღმა არ დარჩენილა არც დავით კაკაბაძე — ფიზიკა-მათემატიკის ფაკულტეტის კურსდამთავრებული და პროფესიონალი მხატვარი, რომლის შემოქმედებაში ხორცი შეისხა („ბაუპაუზის“ ძარღვ) ხელოვნებისა და ტექნიკის ერთიანობის იდეამ.

პროგრესულად მოაზროვნე დავით კაკაბაძისათვის — ტექნიკის, სამრეწველო ხელოვნების პრინციპების, არქიტექტურის, ესთეტიკის თეორიის მცოდნისათვის — არ არსებობდა ალტერნატივა: ან ხელოვნება, ან ტექნიკა. მას შეგნებული ჰქონდა საზოგადოების განვითარების ობიექტური კანონზომიერება და, აქედან გამომდინარე, მხატვრულ-ტექნიკური სინთეზის ახალი ტიპის გარდღეულობა.

ტექნიკიზმის, ე. წ. „მაშინიზმის“ ხანაში ხელოვნება კულტურის კეშმარჩ მოდელად ესახებოდა, ცხოვრების გამართლებას მხოლოდ ხელოვნებაში ხედავდა, ცხოვრების აზრის განმტკიცების ერთადერთ საშუალებად და „კაცობრიობის ისტორიის მეტად მნიშვნელოვან მოვლენად“ მიიჩნევდა. დავით კაკაბაძეს ღრმად სწამდა ახლად გარდაქმნილი ცხოვრების ნაყარნახევი ახალი ხელოვნების საჭიროება. ამავე დროს, ხელოვნების პროგრესი ვერ წარმოედგინა ტექნიკის მიღწევათა გამოყენების გარეშე. ყოველი ახალი მატერიალური საშუალებით — წერდა იგი — შეიძლება შეიქმნას ხელოვნების ახალი დარგი, ესა თუ ის ფორმა ხელოვნებაში.

თანამედროვე ცხოვრება პოზიტიური შემეცნების გზით მიდის და მხოლოდ ის ხელოვნება აღწევს რსულ განვითარებას, რომლის მატერიალური საშუალება საკმარისად განვითარებულია და ცხოვრებასთან შეფარდებული, — ფიქრობდა იგი. დავით კაკაბაძის მხატვრულ პრაქტიკაში შეივსო ხელოვნება, ტექნიკა და მეცნიერება. იგი, ისევე, როგორც მისი თანამედროვე კულტურის მოღვაწენი, ოცნებობდა ადამიანის და საგნობრივი გარემოს პარმონიაზე, რაც ხელოვნების გარეშე, ცხადია, წარმოუდგენელი იყო. უფრო მეტიც, ნებისმიერი შრომის პროცესი და საგანთა წარმოება ხელოვნანის მონაწილეობის გარეშე, „ბარბაროსო-

ბად“ ესახებოდათ იმდროინდელ მხატვრებსა და დიზაინერებს.

ეს იყო დრო, როდესაც რომანტიკული თეტიკამ გზა დაულოცა ცხოვრებისეულს. ხელოვნების და ტექნიკის, ხელოვნებისა და წარმოების, ხელოვნების სხვადასხვა სახეობათა ერთიანობის იდეას ატარებდა როგორც „ბაუპაუზი“ გერმანიაში, ასევე „კუხტემპსი“ რუსეთში (ე. წ. მწარმოებლები). დავით კაკაბაძე, რომელიც იმხანად ევროპაში იყო მივლინებით, ეზიარა „ბაუპაუზის“ და ფუნქციონალისტების იდეებს. ფრანგი თეორეტიკოსის ანტუან პიერ ვალიენის მიერ დავით კაკაბაძე მოხსენიებულია მსოფლიოში სახელგანთქმული დიზაინერების გვერდით. როგორც იყვნენ: ელ. ლისიცი, ვასილ კანდინსკი, ოსკარ შლეშგერი, ვან დორენი, ლასლო მონაოლი-ნაგი, კარლ მაესი და სხვები. „თუმცა ზემოთ ჩამოთვლილი ხელოვნანი — აღნიშნავს ვალიენი — სხვადასხვა რასას და ქვეყანას ეკუთვნიან, მაგრამ მათი ნაწარმოების ბრწყინვალეობას, „კომპოზიციის სიფართოვეს“, „ხაზების ფსიქოლოგიას“, „ფერთა ემოციას“ აპყავს ჩვენი სული და ფიქრი აზრის მიუწვდომელ სიმაღლემდე. მათ შექმნეს ყველაზე ტრადიციული და კეთილშობილური მიმართულება ახლის მიძიებელთა და მინიჭეს ხელოვნებას ნამდვილი სახე, მოძებნეს მისი ნამდვილი დანიშნულება და სამუდამოდ გაამდიდრეს თავისი ეპოქა... ვიწრო გზით მიაღწიეს ხელოვნების ავანგარდის პირველ რიგს“.

ზემოთ ჩამოთვლილი მხატვარ-დიზაინერები „ბაუპაუზიში“ მოღვაწეობდნენ. ყველა მათგანს აერთიანებდა ერთგულება „ბაუპაუზის“ პრინციპებისადმი (შეიძლება სადავოდ გვეჩვენოს, მაგრამ აბსტრაქტული ხელოვნება მათთვის სავალდებულო ეტაპი გახლდათ შემოქმედებითი ევოლუციის რთულ გზაზე).

დავით კაკაბაძე იმ დროისათვის შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში იმყოფებოდა, ხოლო ევროპა კატალიზატორის როლში აღმოჩნდა მისთვის. ევროპაში მიღებული გამოცდილება საჭირო იყო მისი, როგორც დიდი შემოქმედის მსოფლგაგების ფორმირებისათვის.

20-იანი წლების რუსეთში სავნობრივი გარემოს ფორმირებადობის და ახალი კონსტრუქციების ძიებას ძირითადად „მემარ-

ცხენა“ მხატვრები ეწეოდნენ, და თუ ევროპაში ამ პროცესის მოთავენი არქიტექტორები იყვნენ (გერმანია — გრობიუსი, საფრანგეთი — ლუ კორბუზიე), რუსეთში თავდაპირველად ლიდერობა მხატვრებს ხვდათ. ხოლო მოგვიანებით არქიტექტორებიც ჩაერთვნენ. ასე თანდათანობით ჩაისახა რუსული კონსტრუქტივიზმი, რომელმაც იმდროინდელი ხელოვნება მოიცვა.

ღერძი, რასაც კონსტრუქტივიზმი დაეფუძნა—მიზანდასახულობის პრინციპი ვახლდათ. „ყოველი საგანი, — წერდა დავით კაკაბაძე — რომელიც კი წარმოადგენს დღევანდელი ცხოვრების ნამდვილ სახეს, მკაფიოობით და მიზანშეწონილობით ხასიათდება... ჩვენ ვხმარობთ მარტივ, კარგად გაკეთებულს, უკიდურესად მიზანშეწონილ და ეკონომიურ საგნებს“. კონსტრუქტივიზმი უარს ამბობს არსებულ ნორმებსა თუ შტამპებზე და ამოსავლად იღებს არა წმინდა ფორმას, როგორც ასეთს, არამედ იმ ფაქტორებს, რომელნიც ქმნიან ფორმას. კერძოდ: მასალა, ფუნქცია, წარმოების პროცესი, კონსტრუქცია, აღქმის პირობები და სხვა.

კონსტრუქტივიზმი ხელოვნების სისტემაში (არქიტექტურა, გამოყენებითი ხელოვნება, პოლიგრაფიული გრაფიკა, პოეზია, თეატრი) წარმოჩინდა, როგორც ტექნიკის ახალ შესაძლებლობათა ათვისება საგნობრივ ფორმებში — მიზანდასახული კონსტრუქციების სახით, ისეთი მასალების გამოყენებით, როგორცაა ლითონი, მინა, ხე.

დავით კაკაბაძე რუსული კონსტრუქტივიზმის აღმოცენებას ახალი აზროვნების, ახალი ცივილიზაციის და კულტურის სისტემაში სრულიად ლოგიკურად მიიჩნევს, ფრანგული კუბიზმის, იტალიური ფუტურისმის, გერმანული ექსპრესიონიზმის მსგავსად. „ახალი გზების ძიებამ მოგვცა სხვადასხვა მიმართულება და იდეოლოგია მხატვრობაში, რომელთა მიზანია ახალი, ძლიერი ხელოვნების დამკვიდრება“ — აღნიშნავდა დავით კაკაბაძე. ცნობილ მიმართულებათა გარდა, ხელოვნებაში ჭარბობდა მრავალგვარი „იზმები“, რომელიც, მისი ინტერპრეტაციით, შედეგი იყო მხატვრულ კულტურის შედარებით დაბალი დონის, — ერთის მხრივ, ხოლო მეორეს მხრივ — მხატვრული აზრის გაურკვევლობისა. მისი აზრით, სწორედ ასეთ მდგომარეობაში იმყო-

ვებოდა იმდროინდელი რუსეთი. ამ პირობებში კონსტრუქტივიზმი, თავისი უტოლარტალე ბუნებით, რუსეთის მოევენებდა. გორც გამკეთებლის დისციპლინა და ეკონომიკური დაეკამათებინა მასების გამოცემა ტექნიკურად სრულყოფილი, კარგად გაკეთებული საგნებით.

კონსტრუქტივიზმის ესთეტიკამ დიზაინის მომავალზე, მის შემდგომ ეტაპებზე ცხოველყოფილი ზეგავლენა იქონია. რუსმა კონსტრუქტივიზტებმა (როდჩენკო, ვანი, ვინზბერგი, პოპოვი და სხვები) პრაქტიკულად ხორცი შეასხეს „მწარმოებლების“ ზოგიერთ ნაზრევს და იდეას.

კონსტრუქტივიზმისა და მისი წარმომადგენლების პროგრესული მისია, ბურჟუაზიული ნირისათვის დამახასიათებელი მოჩვენებითი ფუფუნების ფონზე — საგნობრივ ფორმათა მკაცრი სისადავის წარმოჩენაში მდგომარეობდა. კონსტრუქტივისტებმა თანამედროვეობას შესთავაზეს ახალი დანიშნულების მოხერხებული საგნები, სამუშაო სპეცტანსაცმლის საუკეთესო მოდულები. აღიარება მოიპოვა მათმა პლაკატურმა სტილმა, წიგნის გრაფიკამ, ფოტომონტაჟებმა. რადიკალური ცვლილებებით შეიკრუნენ ისინი თეატრალურ ხელოვნებაში. ტრადიციული დეკორაციები შეცვალეს ისეთი დანადგარებით, რითაც მსახიობებს მოქმედების ახალი პირობები შეუქმნეს.

ასეთი სპექტაკლები რუსეთში მეიერჰოლდის და ტაიროვის სახელთანაა დაკავშირებული. საქართველოში კი მარჯანიშვილის, დავით კაკაბაძის, ირ. გამრეკელის და სხვათა მონაწილეობით შეიქმნა.

აღსანიშნავია, რომ იმხანად მსოფლიოში სახელგანთქმული დიზაინერების უმრავლესობა თეატრში მოღვაწეობდა. თეატრი — სიერციით — საგნობრივი გარემოს ახლებური ორგანიზაციისა და ექსპერიმენტების ძლიერ უჯრედად ესახებოდათ მათ. დავით კაკაბაძე „ახალი ფორმების იმ მძაბვლეთა“ გვერდით არის მოხსენიებული, რომელნიც „ბაუჰაუსის“ მექანიკურ თეატრს თავკაცობდნენ (ოსკარ შლეგერი და ლასლო მონჰოლი-ნადი).

„ბაუჰაუსის“ თეატრის სცენაზე ყოველი საგანი მეტყველებდა და თავისი ემოციურ-აზრობრივი დატვირთვით, სპექტაკლის თავისებური პერსონაჟი, თანამონაწილე ხდე-

ზოღა. საინტერესოდ იყო წარმოჩენილი მივითების „სულიერი“ დიპლომატიის გამოყენების: მრავალფეროვანი ცდები, საგნების გამოთავისუფლება ყოფითი, უტილიტარული ფუნქციებისაგან.

ვერობადი დაბრუნებული დავით კაკაბაძე კოტე მარჯანიშვილთან ერთად დიზაინერულ მსოფლგაგებით ეძლევა სცენოგრაფიულ ხელოვნებას. ჩვენი რწმენით, თეატრში მან პირველმა გაატარა დიზაინის ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი პრინციპი — სივრცითი საგნობრივი გარემოს ორგანიზაცია „ადამიანური ფაქტორის“ მაქსიმალური გათვალისწინებით. დავით კაკაბაძის, — მხატვარ-დიზაინერის მუდმივი საზრუნავია მსახიობის მოძრაობა, მოქმედება.

მხატვარმა, ცხადია, ანგარიში უნდა გაუწიოს დრამატურგს, რეჟისორს, მსაჯურებს, მაგრამ (ასე ფიქრობდა დავით კაკაბაძე) პირველ რიგში მსახიობს... ყველაფერი აქტიორისათვის, სპექტაკლში მთავარი მსახიობი.

მოცულობით-სივრცითი ფორმების ორგანიზაციას იგი უფარდებდა როგორც პიესის იდეურ ჩანაფიქრს, ასევე და უფრო მეტად აქტიორის მოქმედებას, რომელიც, მიხედვით, თავისუფალი და გაშლილი უნდა ყოფილიყო. დავით კაკაბაძის მიერ ერთ-ერთ შეხედვით თითქოსდა უჩვეულოდ ინტერპრეტირებულ საგნობრივ გარემოში, — აღნიშნავდნენ აქტიორება — ყველანი ძალიან კარგად ვგრძნობდით თავს. ყველაფერი მათემატიკური სიზუსტით იყო გააზრებული. მხატვარ-დიზაინერი მიზანს აღწევდა ყოველი დეტალით, რეკვიზიტით, დეკორაციით, სამოსელით და ნებისმიერი დანიშნულების საგნების, ნივთების მკაცრი ლაკონური მინიშნებით, საოცარი განათებით, რომელსაც მისმა თანამედროვეებმა „შუქწერი“ უწოდეს. კაკაბაძისეული ვიზუალური სამყაროთი (მინიმალური საგნებით, მაქსიმალური ეფექტით, საოცარი ანსამბლურობით) გუფელბოდით მთლიანობის განცდა. კრიტიკა აღნიშნავდა კაკაბაძის სპექტაკლების კონსტრუქციულ გადაწყვეტას ეკონომიური და ფუნქციური მიზანდასახულების პრინციპით, რაც ესოდენ მნიშვნელოვანია მხატვრული კონსტრუქციებისას.

ეს იყო განაცხადი ჭეშმარიტ დიზაინზე, ხოლო დ. კაკაბაძის რანგის დიზაინერს ყო-

ველი დრო და ქვეყანა ინატრებდა. მისი ხევეითი არ უნდა იყოს ის ფაქტი, რომ დავით კაკაბაძის სამაგიდო წიგნად მრავალფეროვნების ხანის ტიტანის ლეონარდო და ვინჩის შემოქმედება და ტრაქტატები იქცა. ლეონარდოს ხომ დიზაინის პიონერად აღიარებენ, რამდენადაც საოცრად აერთიანებდა თავის თავში მხატვარს და კონსტრუქტორს, გამოიგონებელსა და ტექნიკოსს, სკულპტორსა და მათემატიკოსს.

როცა სხვადასხვა სფეროში დავით კაკაბაძის მოღვაწეობას ვეცნობით, კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით მის დიზაინერულ ერუდიციას.

დიზაინერის პროფესიის განსაზღვრისას, თეორეტიკოსები პირველ რიგში ხაზს უსვამენ უნივერსალიზმს. დავით კაკაბაძე სწორედ ასეთი იშვიათი შემოქმედი იყო, რომელიც ყველა სფეროში ქმნიდა.

დავით კაკაბაძის შემოქმედებაში დიდი ადგილი ეთმობა ფორმის მოცულობითი გამოსახვის ძიებას. მან დამოუკიდებლად მიაგნო უსათვალო სტერეოკინოს შექმნის პრინციპს. დაახლოებით ორი წლის თავდაუზოგავი შრომის შემდეგ იგი აღიარებს: ყველა ჩემი შესაძლებლობა დამყარებულია მკაცრ მეცნიერულ თვალთახედვაზე და ვფიქრობ, რომ სასურველ შედეგს მომიცემის. თავდაპირველად იგი ეცნობა მხედველობის ფიზიოლოგიის საკითხებს, ვიზუალური აღქმის პრინციპებს, რეაქციის სისწრაფეს, მხედველობის შესაძლებლობებს და ა. შ. როგორც ირკვევა, მან თითქმის ერგონომიული კვლევა ჩაატარა ამ მიმართულებით.

დიზაინის პრაქტიკაში (თუმცა დიზაინის საბოლოო დეფინიცია არ გავაჩნია) ანბანურ ჭეშმარიტებადაა მიჩნეული ის გარემოება, რომ მხატვარ-კონსტრუქტორმა უნდა იცოდეს ეპოქის, საზოგადოება, უნდა შესძლოს პროგნოზირება და მხოლოდ ტექნიკის ცოდნით შეიარაღებულმა, მეცნიერული რეკომენდაციების საფუძველზე განახორციელოს მხატვრული პროექტირება.

დავით კაკაბაძე ახალი ცხოვრების პირობებში, ეპოქის შესაბამის გამომსახველობით საშუალებებს ეძებდა. ოთხი წლის განმავლობაში იკვლევდა სტერეოკინოაპარატისათვის საჭირო მოწყობილობას. ატარებდა ექსპერიმენტს, ოპტიმალური მოდელის დასადგენად, საბოლოო გამარჯვებამდე კიდევ იყო

ეტაპი დასაძლევია, წინ იყო არაერთი ექსპერიმენტი. ამ საკითხის საბოლოო გადაწყვეტისათვის — ივანებს იგი — ჩემს მიერ მიღებული ზერზეზიდან საუკეთესოს არჩევისათვის აუცილებელია შევუდგე ამ შესაძლებლობების ექსპერიმენტს“.

დავით კაკაბაძემ უსათვალო სტერეოკინემატოგრაფის იდეას ხორცი შეასხა ყველა შემადგენელი კომპონენტით: გადაღებიდან დემონსტრირებამდე. როგორც აღნიშნავენ, კაკაბაძისეული აპარატი ორიგინალური იყო იმითაც, რომ იგი სიბრტყეზე რელიეფის ასახვის მხატვრულ მოთხოვნას ითვალისწინებდა.

პარიზის ოპტიკურმა ინსტიტუტმა მოიწონა აპარატი, რომელიც შემდგომ ევროპის რვა სახელმწიფოში შეისყიდა.

ეს იყო დრო, როდესაც ევროპის ქვეყნების უმრავლესობა დიზაინერული პროდუქციით თავს იწონებდა. ჩვენმა თანამემამულემ მიიპყრო ყურადღება, როგორც თავისი ფერწერული ტილოებით და კოლაჟებით, ასევე საგნების პროექტირებითაც.

კაკაბაძისეული სტერეოკინოაპარატის ლაკონური ფორმა ლოგიკურად გამომდინარეობდა ხელსაწყოების დანიშნულებიდან. ამ შემთხვევაში შეგვიძლია გავიხსენოთ მისივე მსჯელობა ფორმათქმნადობის რთული პროცესის ირგვლივ: „ფორმა ისახება მხოლოდ დიდი ხნის და მუყაითი შრომის შედეგად... ყოველი საგნის ნამდვილი ფორმა ინდივიდუალურია“ — აღნიშნავდა იგი.

ფორმის არქიტექტონიკა კაკაბაძესთან ყოველთვის განსაკუთრებული და ორიგინალურია. იგი გამომდინარეობს ნაკეთობის შინაგანი კონსტრუქციის ორგანიზაციიდან. აპარატის ფუნქციონირება გაპირობებულია მისი ელემენტების განლაგებით, მოცულობით-სივრცითი სტრუქტურით. კაკაბაძის თეორია ფორმის შესახებ ხორცის ისხამს პრაქტიკაში. „ფორმა — წერდა იგი, — არის საგნის არსებითი ნაწილების ერთმანეთში შეთვისებულობა. ყოველი საგანი ისახება მისი გარეგნული ფორმის სიბრტყეების, ფერადობის, წონის და მდგომარეობის გააზრუნებული შეგნებით“.

სავარაუდოა, რომ სტერეოკინოაპარატი არ არის ერთადერთი ობიექტი, რომელიც მან დააპროექტა, სტერეოკინოზე ფიქრი არ შეწყვეტია სამშობლოში დაბრუნების შემ-

დეგაც. და რაკილა ჩვენში სამისო სიკეთეები იმხანად არ იყო, მის თხოვნას თაობაზე უარი ეთქვა.

სადღესოდ დიზაინის პრაქტიკის ტრენსმოკლებული არ უნდა იყოს დავით კაკაბაძის თეორიული მოსაზრებები ფორმის, ფერის და სინათლის შესახებ.

ცნობილია, დიზაინერული პროდუქცია ფუნქციონალური და ესთეტიკური მომენტების ორგანული მთლიანობით ფასდება. ესთეტიკური ციკლში დომინირებს ის პარამეტრები, რომლებიც უშუალოდ შემოქმედებენ პარმონიულ, სრულყოფილ ფორმას. საბოლოო ჯამში ესთეტიკური ციკლში გამოიკვეთება ზედაპირის პლატიკური გაფორმება და შეფერილობის საკითხი.

პლასტიკური გაფორმება ფორმის ელემენტების განლაგებაზეა დამოკიდებული: მოცულობით-სივრცითი სტრუქტურა, სიბრტყე, ხაზები და ის მოტივები, რომელთაც სტატიკურობა ან დინამიკურობა ახასიათებთ, ყოველივე წესრიგში მოდის კომპოზიციით, რიტმით, სიმეტრიით ან ასიმეტრიით.

„პლასტიკური ფორმის“ შექმნის აუცილებელ პირობად დავით კაკაბაძე „ხაზის და ფერადობის შეგნებას“ მიიჩნევს. „ხაზი ფორმას სახაეს“, ხოლო „ფერი და ფერადობა გრძნობების გამომსახველია“. სწორედ ამიტომ, მსჯელობს მხატვარი-თეორეტიკოსი, „ფერი ჩასახული უნდა იყოს ფორმაში“ თავიდანვე, ე. ი. შერწყმული უნდა იყოს ორგანულად ფორმასთან ჩასახვის მომენტადან. „წინააღმდეგ შემთხვევაში, — ასკვნის იგი — პლასტიკური ფორმა ვერ შეიქმნება“. საინტერესო ცნობებს იძლევა ფერთა ზოგეირთი თვისების და მათი გამოყენების შესახებ, თუმცა ძალიან შეკუმშულად და ძუნწად მსჯელობს ფერებზე, რომელთაც უმეტესწილად ახასიათებს, როგორც „დინამიური სიღრმავის“ გადმოსაცემ საშუალებას. ძიების შედეგად იგი ასკვნის — „სიღრმავის“ გადმოცემა შესაძლებელია მარტო ფერადობის საშუალებით, ხაზების სისტემის გარეშე. ამგვარი გადმოცემით ესთეტიკური ვანცდა უფრო ღრმავდება. მხატვარი ცდას ატარებს და ყოველი ექსპერიმენტის შემდეგ ასკვნის: თუ ფერები დალაგებულია სურათის სიბრტყეზე ნაჯერობის, სატურაციის ძალის მიხედვით და კიდევ გან-

საკუთრებული წესით (მხედველობაში აქვს ანალოგიური, პოლიკრომატული, კონტრასტული პარმონია და ა. შ.), ამ შემთხვევაში ფერი, რამდენადაც უფრო ნაჭერია, იმდენად სიბრტყის სიღრმეში გვევლინება.

ავტორი მიგვანიშნებს, რომ ფერთა ეს თვისებები ადრეულ ეპოქებში ცნობილი გახლდათ როგორც მხატვრებისათვის, ასევე ფიზიკოსებისათვის, რის დასტურიცაა პელამპოლისის და მაქსუელის ცხრილები, მათი ფერთი სქემები.

დავით კაკაბაძე ფერთა თვისებებს ახლებურად გაიაზრებს „მხატვრული სიღრმის“ გამოსაცემად, „პლასტიურ რელიეფს“ სავალდებულოდ მიიჩნევს როგორც ფერწერაში, სადაც მას ქმნიდა ფერადოვანი სიბრტყეების კონტრასტული მონაცვლეობით, ასევე ხელოვნების სხვა დარგებშიც, კერძოდ კიხემატოგრაფში, სტერეოკინოს საშუალებით.

დავით კაკაბაძის თეორიულ და პრაქტიკულ ძიებათა შორის ფუნდამენტალურად სივრცის პრობლემა გვესახება. ამ საკითხს კვლევისას, ჩვენი აზრით, მხატვარი დიზაინის პრობლემატიკასთან მიეცა.

სივრცის პრობლემა, ყველა დროის დიზაინისათვის აქტუალურ პრობლემად რჩება. დიზაინის ცნობილი ტრიადა: „ადამიანი — სავანი — გარემო“, დავით კაკაბაძესთან ადამიანი-სივრცის პოსტულატით შეიძლება გამოიხატოს. იგი სივრცით საზღვრავს ყოველ საგანს, ფორმას, სივრცე—არსებობის პირობა და ფაქტორი ადამიანების შინაგან მოთხოვნილებად ქცეულა მასთან და თუ სავანი ან მისი ზედაპირი არ იწვევს სივრცის განცდას, იგი უსიამოვნო შეგრძნებას ბადებს — ასკენის მხატვარი.

დავით კაკაბაძის (ისევე როგორც მხატვარ-დიზაინერისათვის) მუდმივი საზრუნავია — „დიდი სივრცე“, „ფორმის მოცულობითი ასახვა“, „სიღრმის ილუზია ბრტყელ ზედაპირზე“.

ბრტყელ ზედაპირზე სივრცის გადმოსაცემ საშუალებად იგი, სხვათა შორის, მიიჩნევს ორნამენტს: „ორნამენტით შეიძლება ვადმოიცვს ამა თუ იმ ეპოქის პლასტიკური შინაარსი“.

აღლოს უღებდა რა „მაშინიზმის“ ეპოქას, ტექნიკური პროგრესით შექმნილ ვითარებას,

ახალ მატერიალურ საშუალებებს, ორნამენტის სახეცვლილების მიზეზს დროის ფაქტორით ხსნიდა.

პლასტიკური ორნამენტის და ფორმის დეკორატიულობის წინააღმდეგ ბრძოლამ მწვავე ხასიათი მიიღო მე-20 საუკუნის დასაწყისში.

ფუნქციონალიზმის იდეებით გატაცებულმა არქიტექტორებმა და დიზაინერებმა ექვემდებარეს ორნამენტის საჭიროებას. საკითხისადმი ასეთმა მიდგომამ, კერძოდ, შენობათა და სხვადასხვა დანიშნულების საგანთა ორნამენტისა და დეკორატიული დატვირთვისაგან გამოთავისუფლების იდეამ ერთგვარი შემობრუნებითი ეტაპი შექმნა. საინდენაც სათავეს იღებდა ფორმების ე. წ. „გაჯანმრთლება“, „განწმენდა“ შემკულობით ტენდენციებიდან.

ფუნქციონალიზმის იდეები რელიეფურად გამოიკვეთა ლუიზ სალივენის და ადოლფ ლოსის შემოქმედებაში. სალივენი კატეგორიულად მოითხოვს ყოველგვარი ორნამენტის მინიმუმამდე დაყვანას. ადოლფ ლოსის სტატიას, „ორნამენტი და დანაშაული“, რომელიც ლე კორბუზიეს მიერ დაარსებულ, პერიოდულ გამოცემის კრებულში იყო მოთავსებული („ესპრი ნუვო“-ს № 1-ში, 1919 წ.), გაეცნო დავით კაკაბაძეც.

საინტერესოა ის ფაქტი, რომ ევროპაში მოგზაურობის შემდეგ, ლე კორბუზიე 1919 წელს საბოლოოდ მკვიდრდება პარიზში (ეს ის პერიოდია, როდესაც ქართველი მხატვრები, ჩვენი სამაყო ხუთეული მივლინებით ჩადის პარიზში და მაშინვე ერთვება მისი კულტურული ცხოვრების ცენტრში). ლე კორბუზიეს თაოსნობით იქმნება ზემოხსენებული ორგანო „ესპრი ნუვო“ (ახალი აზრი). ჟურნალი სისტემატურად აშუქებს არქიტექტურისა და დიზაინის საჭირობოროტო პრობლემებს. ლე კორბუზიე ჟურნალის ფურცლებზე მოუწოდებს თანამედროვეობას შემკულობითი ტენდენციების წინააღმდეგ არქიტექტურაში, ა. ლოსის სტატიაში „ორნამენტი და დანაშაული“ მან საკუთარი, ახლობელი იდეები და განწყობილებები შეამჩნია.

სტატიის ძირითადი პრინციპები შემდეგში მდგომარეობდა: ვეძიოთ სილამაზე მხო-

ლოდ ფორმაში, ორნამენტისაგან დამოუკიდებლად, მას თითქმის ფორმულა გამოყავდა — კულტურის განვითარების მიხედვით ორნამენტი ქრება საგნების ზედაპირიდან თანამედროვე არქიტექტურა მოკლებულა ყოველგვარ ორნამენტს, მომავალი ქალაქის კედლები ნაცრისფერი და გამლლი იქნება.

დავით კაკაბაძის შრომამ „ხელოვნება და სივრცე“ თუმცა შეკუმშულად, მაგრამ არსებითად, დაიტია ყველა ის საკითხი, რომელიც იდგა იმდროინდელი არქიტექტორების წინაშე. აღნიშნული შრომა, როგორც თავად დავით კაკაბაძე აღნიშნავს, უსასრობის, ახალი ასოების შეკვეთის შეუძლებლობისა და ბევრი დამატაკოლებელი მიზეზის გამო, იბეჭდება შემოკლებით პარიზში. იგი სინანულს გამოთქვამს იმის თაობაზე, რომ ასოების შრიფტობრივი გამოსახვა ვერ აკმაყოფილებს ეკონომიკას, თვალთპივიენის და სხვა მოთხოვნებს.

ეცნობა რა ა. ლოოსის ანტიორნამენტულ კონცეფციას, დავით კაკაბაძე ხაზს უსვამს იმ გარემოებას, რომ სწორედ ა. ლოოსის თეორიის შედეგია არქიტექტურის ერთგვროვნება და სიღარიბე. „ამაირი კედლები ანტიპლასტიურია და არქიტექტურული ფორმის დამახინჯებას მოასწავებს. ორნამენტი — დასძენს იგი, — როგორც ერთი საშუალება სივრცის გადმოცემისა — არქიტექტურის და ყოველი საგნის სულია, მის გარეშე არქიტექტურა არ არსებობს. შიშველი და ნაცრისფერ ზედაპირიანი შენობა არ შეიძლება ჩაითვალოს ხელოვნების ნაწარმოებად. მზატვარი აგრძელებს მსჯელობას, მსჯავრი გამოაქვს არსებული მიმდინარეობისათვის ხელოვნებაში, ამავე დროს, არსებული სიტუაციის გამართლებასაც ეძებს: „ვინაიდან გამოიკვალა ცხოვრების პირობები, რის გამოც შეიკვალა ადამიანის „გრძნობებისა და გაცდების შინაარსი“, ამიტომ სივრცის ემოციური გამოსახვა სხვა ფორმებში ხდება“...

ამგვარად, ასკენის დავით კაკაბაძე, „დღევანდელ ძიებათა მიზანი ახალი ფორმების შექმნა და მათი საბოლოო განმტკიცება გახლავთ ხელოვნებაში“.

როგორც ირკვევა, ორნამენტის მინქმამდღე დაყვანა და ფორმათა გეომეტრიზაცია ახალი მასალებით და ფუნქციების განკარახველი.

დავით კაკაბაძე ქართული ორნამენტის გენეზისიდან ამოდინდა, როდესაც დაუშვებლად მიიჩნევდა „არქიტექტურის და ყოველი საგნის სულის“ — ორნამენტის დანაშაულად მიჩნევას.

მისი თვალსაზრისი 70-იანმა წლებმა საცებით დაადასტურა. თანამედროვე არქიტექტურამ და დიზაინმა, ცნობილმა ემოციონალიზმის სახელწოდებით, პაექრობა გაუმართა ფუნქციონალურ კონსტრუქტივიზმს. ახალი მიმდინარეობის ლიდერები თვზისს — „ორნამენტი დანაშაულია“ უპირისპირებენ თვზისს — „ფუნქციონალიზმი და უორნამენტობა“ დანაშაულია. ემოციონალისტური დიზაინი გმობს მკაცრ გეომეტრიულ ფორმებს, სწორ კუთხეს და სწორ ხაზებს. მათი გაგებით, თანამედროვე დიზაინში უნდა იხეიმოს ემოციონალურმა საწყისმა, რომელიც არაბუნებრივად იყო დაშული ფუნქციონალიზმის ეპოქაში, და რომ ორნამენტული, პლასტიკური და სივრცითი ტენდენციები დიზაინში — არის სწრაფვა სულიერი ღირებულებებისაკენ, რომანტიკისა და პოეზიისაკენ.

დავით კაკაბაძემ თავისი თეორიული შრომით, თითქოს წინასწარვე, პასუხი გასცა ორივე იზმს. ქართული ორნამენტი და ქართული ჩუქურთმა მისი ხანგრძლივი ფიქრის და კვლევის საგანი გახლდათ. დავით კაკაბაძის არქივში ინახება დაუმთავრებელი შრომა ორნამენტზე, რომელსაც საფუძველი ჩაუყარა ჯერ კიდევ პარიზში ყოფნისას.

როდესაც ვეცნობით დისკუსიის მასალებს ორნამენტის ირგვლივ, კიდევ ერთხელ ვრწმუნდებით, თუ როდენ მასშტაბური და თანამედროვეა დავით კაკაბაძის მეგკვიდრობა. ხელოვანის ფენომენი ვიზუალური კომუნიკაციის სფეროშიც გამკლავნდა, რასაც ადასტურებს მისი გატაცება ფოტოგრაფიით, წიგნისა და ინფორმაციული გრაფიკით, კოლაჟებით და აპლიკაციებით, აბსტრაქტული ხასიათის დეკორატიული კომპოზიციებით, შრიფტით, წიგნის ახალი მკე-

ტებით, საქართველოს გერბის დეით და ა. შ.

სხვადასხვა დროს, დავით კაკაბაძე საკავშირო სამეურნეო გამოფენებისა და რევოლუციური დღესასწაულების მხატვრული ორგანიზატორიც იყო, 1948 წლიდან სარეკლამო ბიუროს ხელმძღვანელი გახლდათ. მისი რეკომენდაციით სრულდებოდა სარეკლამო-აგიტაციური ხასიათის ღონისძიებები. არ შეგვცდებით, თუ ვიტყვით, რომ სწორედ ასეთი მონაცემების შემოქმედი შეძლებდა ჩვენს დროში ე. წ. ვიზუალური სტილის დამკვიდრებას ვიზუალურ-სინთეზური ანბანების წყალობით.

პანორამა

იხ. 126 გვ.

„ას“-ის პრემიერა დაამთხვიეს აშშ-ს საზღვაო ავიაციის ასოციაციის 75 წლისთავს. აშშ-ის სამხედრო საზღვაო ძალების მინისტრმა ჯონ ლემანმა გრანდიოზული ბანკეტიც კი გაუმართა გადამღებ ჭკუფს.

ამერიკელი ყოველკვირეულის „ვილიჯ ვოისის“ მიმომხილველი აღნიშნავს, რომ „სამხედრო საზღვაო ძალებისა და „ას“-ის შემქმნელთა ჭკუფის თანამშრომლობა ორივე მხრისათვის ხელსაყრელია: ლემანს კარგად ესმის, რომ მისი პერსონის იდენტიფიკაცია „ას“-თან გაცილებით მეტს მისცემს მას, ვიდრე ნებისმიერი პროპაგანდა“. თავის მხრივ გადამღებმა ჭკუფმა მიიღო 2 ავიამშობი „ენტერპრაიზი“ და „რეინჯერი“ (მათი ღირებულება რამდენიმე მილიარდ დოლარს შეადგენს), 20 ზებგერითი F-14 (თითოეულის ღირებულება 37 მილ. დოლარით), თორმეტი F-5 (თითოეულის ღირებულება 20 მილ. დოლარით). მთელი ეს ძვირადღირებული ტექნიკა პენტაგონმა თითქმის უფასოდ დაუთმო. ჰოლივუდს. მაგრამ ამ ორი უწყების „შემოქმედებითი კავშირი“ ამით არ ამოწურულა. სამხედრო კონსულტანტებად ფილმში მონაწილე პილოტები იყვნენ. ამგვარად, პენტაგონი ფაქტობრივად არის განმახორციელებელი „არაპირდაპირი, ფარული ცენზურისა“.

ანტისაბჭოთა სულისკვეთებით გაუღწეილი ფილმის „შემოჭრა ამერიკაში“ („უანტანტიკურ-სათავგადასავლო მოთხრობა საბჭოთა არმიის აშშ-ში შემოჭრას“) უშთავრესი და უაქტიურესი სპონსორი იყო ამერიკის სახმელეთო ჯარების სარდლობა. ვინაიდან სამხედრო თემატიკაზე შექმნილ ფილმებს დიდი სამხედრო ტექნიკა

ლიბრატორა



1. დ. კაკაბაძე. ხელოვნება და სივრცე, 1924 წ. პარიზი.
2. დ. კაკაბაძე. პარიზი, 1920-23 წწ., 1924 წ. პარიზი.
3. ავტობიოგრაფია, დაწერილი 1939 წლის 10 ივლისს. სათვართო მუხუფშის არქივი.
4. ა. მარგველაშვილი. უსათვლო სტერეოკინოს გამოგონებელი. „შეცნიერება და ტექნიკა“. 1978. № 2.
5. ე. ოუტკავა. დავით კაკაბაძე და კინემატოგრაფი, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1977, № 10, გვ. 91.
6. ნ. სტეფანიანი. დავით კაკაბაძე. „სკოლა და ცხოვრება“. 1980. № 8.
7. ნ. ურუშაძე. დავით კაკაბაძე თეატრში. თბილისი, 1982.
8. ი. ხელაძე. ფუნქციონალიზმის ესთეტიკა. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1983. № 3.

ესაპირობათ, რეჟისორები და პროდიუსერები იძულებულნი არიან კომპრომისზე წავიდნენ და მხედრონის გემოვნების შესაბამისად შეცვალონ სცენარები. ვიეტნამის ომისადმი მიძღვნილი ფრენსის კოპოლას ფილმის „ქვების ბაღების“ (რადიკალურად უპირისპირდება ამ ფილმის კონცეფცია რეჟისორის აღრინდელ ფილმს „აპოკალიპსისი დღეს“. სხვათა შორის, ამ ფილმის გადაღებისას კოპოლამ პენტაგონს სამხედრო ვერტმფრენი სთხოვა, მაგრამ ცივი უარი მიიღო. ახლა კი...) დაფინანსებაზე პენტაგონმა გაიღო იმზელა თანხა, რომელიც ჯონ უაინის განმარტებული ფილმის „მწვანე ბერებების“ ხარჯებას კი აჭარბებს. სულ ახლახან ოლევერ სტოუნის ფილმმა „ოკუელი“ (კვლავ ვიეტნამის ომის შესახებ) ოთხი „ოსკარი“ მიიღო. მაგრამ იგი გადაიღო არა ჰოლივუდმა, არამედ ერთმა პატარა, კერძო ინგლისურმა ფირმამ, რადგან პენტაგონის ცენზურამ მას „ვეტო“ დაადო, სამაგიეროდ, მხარი დაუჭირა ანტივიეტნამურ, ანტიკომუნისტურ ფილმს „ჰანოი-ჰილტონი“.

იმათვის კი, ვისაც ახსოვს 60-70-იანი წლები, როცა კინოხელოვნებას პენტაგონთან კავშირი სამარცხვინო საქმედ მიაჩნდა, ფრიად გასაკვირია ჰოლივუდის ახლანდელი კურკური სამხედრო უწყებასთან. „ეუროპეოს“ თქმით „ეს ფილმები ვნებიან სიყვარულში გადაიზარდა“.

(გაგრძელება 140 გვ.)

სულხან ხინცაძის ახალი ნაწარმოებები

გულბათ ტორაძე

ჯამრ ორი წელიც არ არის გასული, რაც ჩვენმა მუსიკალურმა საზოგადოებრიობამ აღნიშნა გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორის სულხან ცინცაძის დაბადების 60 წლისთავი. ამ თარიღისადმი მიძღვნილ კონცერტებზე შესრულდა გასულ წლებში დაწერილი მისი ცნობილი ნაწარმოებები, რომელთა გვირგვინად მოგვევლინა შესანიშნავი X სიმებიანი კვარტეტი (1984). საიუბილეო წერილებში აღინიშნა კომპოზიტორის ნიჟარ დაგ მაძიებელი სულის სახეცვლა, შემოქმედებითი პულის დაუცხრომლობა, ახალგაზრდული შემართება. ამის შემდეგ გასული დროის მცირე მონაკვეთში ს. ცინცაძემ კიდევ ერთხელ გაგვაკვირვა თავისი შემოქმედებითი აქტიურობითა და საკომპოზიტორო შრომის ქმედითი პროცესით, მაღალი პროფესიული კულტურის განუყრელ და აუცილებელ თვისებას რომ შეადგენს. საკმარისია ითქვას, რომ „პოსტსაიუბილეო“ პერიოდში ს. ცინცაძემ, თითქოსდა თავისი საკომპოზიტორო ნიჭის უბერებლობის დასადასტურებლად ზედისხედ გამოიტანა მსმენელის სამსჯავროზე ორი დიდტანიანი ნაწარმოები: V სიმფონია („რემინისცენციები“, 1985) და ვოკალური ბალადა „მესაფლავე“ (1985), ხოლო კიდევ ორი: „24 პრელუდია ვიოლინოსათვის“ (1986) და XI სიმებიანი კვარტეტი (1987) თავის პირველ შემსრულებელს ელის. ნაყოფიერება, რომელიც ალბათ თვით ახალგაზრდა სულხან ცინცაძესაც შეშურდებოდა!

„მესაფლავე“ და V სიმფონია უკვე შესრულდა და ჩვენც სწორედ მათ შესახებ გვექნება საუბარი ამ წერილში.

დიდი ინტერესით მოველოდით „მესაფ-

ლავის“ პირველ შესრულებას. როგორ მხატვრულ გადაწყვეტას აირჩევდა კომპოზიტორი დიდი პოეტის განთქმული ფილოსოფიური ლექსის ძალზე ტრევადი აზრობრივი და ემოციური შინაარსის ვადმოსაცემად, როგორ ფორმას მოუნახავდა მის ფრიალ სპეციფიკურ მონოლოგიურ კომპოზიციას, როგორ ვოკალურ სტილს მიანიჭებდა უპირატესობას? აი კითხვები, რომლებიც ადელვებდათ კონცერტზე მოსულ მსმენელებს. მათ შორის იყვნენ თანამედროვე ქართული პოეზიის თვალსაჩინო წარმომადგენლები: პოეტი-აკადემიკოსი ი. აბაშიძე, მ. ლებანიძე, ჯ. ჩარკვიანი.

გალაკტიონის „მესაფლავის“ ღირსეული მუსიკალური განსახიერება პირველხარისხოვანი მხატვრული სიძნელის ამოცანაა (ქართველი კომპოზიტორები, საზოგადოდ, ჯერაც დიდ ვალში არიან გ. ტაბიძის პოეზიასთან) და მით უფრო საგულისხმოა წარმატება, რომელიც წილად ხვდა ცინცაძის ბალადას. ეს არის ღრმად თანამედროვე ნაწარმოები თავისი სტილით, მუსიკალური ენით, მხატვრულ სახეთა სისტემით (ეს თვისება საზოგადოდ გამოაჩვენებს ცინცაძის შემოქმედებას). ალბათ, არ შეეცდებით თუ ვიტყვით, რომ კომპოზიტორმა ერთგვარად გადააწვავს პოეტური პირველწყაროს მხატვრული აქცენტები და მას მკვეთრად გამოხატული დრამატული, ზოგან კი, თითქმის ექსპრესიონისტული და დამიოზული იერი მიანიჭა (ლიტერატურული ტექსტის ამგვარი „გადაზარება“ ცხადია, კომპოზიტორის მხატვრული პეროგატივია). ნაწარმოები მოფიქრებულია, როგორც დრამატული მონოლოგი და, ვფიქრობ, ასეთი ქანობრივი განსაზღვრება უფ-

რო შეეფერება მას, ვიდრე „ბალად“ (ამ უკანასკნელის აუცილებელი თვისება მელოდიური კონცენტრულობაა. ამჯერად ამას არ ისახავდა მიზნად კომპოზიტორი, იგი სხვა გზით მიდის). ნაწარმოების დრამატული გადაწყვეტის შესაბამისად ავტორი მიმართავს ვოკალურ რეჟიტაციას, დეკლამაციურ სტილს.

გალაკტიონის უკლებლივ მთელი ლექსის ტექსტის გამოყენებამ ბუნებრივად განსაზღვრა მუსიკალური ფორმის ვრცელი მასშტაბი (ნაწარმოები 24 წუთი გრძელდება), ამას კი, კომპოზიტორის მიერ შერჩეული გზის — დეკლამაციური ინტონირების პირობებში, შეიძლება შეექმნა მონოტონურობის საშიშროება. ამიტომ ავტორი დროდადრო „ახავებს“ მუსიკალურ ქსოვილს მოკლე ლირიკული პლასტებით და ახალი ინტონაციური მასალით — შუასაუკუნეების ცნობილი მელოდიის — „დიეს ირეს“ („რისხვის დღე“) ფრაგმენტით. ეს მელოდია სამგზის გაისმის (ორჯერ ფორტეპიანოს პარტიაში, ერთხელ — მომღერალთან), ძალზე ბუნებრივად ერწყმის მუსიკის საერთო სტილისტურ „ატმოსფეროს“ და თან კონტრასტის დრამატურგიულ ფუნქციასაც ასრულებს.

ნაწარმოების დინამიკური ხაზი სისტემატური აღმავლის პრინციპს ემყარება, რამდენიმე ტალღისაგან შედგება და კულმინაციას აღწევს დასასრულისათვის, რასაც მოსდევს მოკლე, ნაღვლიანი რეზიუმე.

ს. ცინცაძის „მესაფლავე“ გამჭოლ განვითარებაზე აგებული. ისევე, როგორც გალაკტიონის ლექსიც, ეს არის ძალზე თავისებური „ცალობრივი დიალოგი“ ავტორის უხილავ თანამოსაუბრესთან. ფაქტურად კი — მონოლოგი, რომლის მუსიკალურ-ისტორიული ძირები შუბერტის გენიალურ „ორეულს“ უკავშირდება. უდავოა ისიც, რომ კომპოზიტორი იყენებს მე-20 საუკუნის მუსიკაში დამკვიდრებული ყანრის — მონოპერის (იგი სწორედ შემოხსენებულ დრამატურგიულ და სტილისტურ პრინციპებს ემყარება) გამოცდილებას.

გამჭოლი განვითარების ხერხი, ცხადია, გამოირიყვას ფორმის დანაწევრებასა და შუალედურ კადანსირებას, მაგრამ ცინცაძის „მესაფლავეში“ მკაფიოდ გამოიყოფა გალაკტიონისეულ განთქმულ რეპრიზაზე ან მის ვარიანტებზე აგებული ექსპრესიული ფრაზა („მესაფლავე, შენ ამბობ რომ...“)

იგი დასაწყისში გაისმის, როგორც თანხლებური დრამატული „მოტო“, შემდეგ მეროდება, სულ უფრო მძაფრ ემოციურ ხასიათში აყვანილი, და ამით თითქოს რამდენიმე „ქვეთავად“ მიჯნავს კომპოზიციის სტრუქტურას, მის ერთიან ხაზს.

საბოლოოდ კი, შეიძლება ითქვას, რომ ს. ცინცაძემ შექმნა საინტერესო, ფრიალ შთამბეჭდავი ნაწარმოები.

ბალადის შემსრულებლად მოგვევლინენ ახალგაზრდა მომღერალი ოთარ კუნჭულია და პიანისტი ელენე ძამაშვილი. ო. კუნჭულიამ გასულ წელს დაამთავრა კონსერვატორია (თ. მუჟილდიანის კლასით). მშვენიერი ბუნებრივი მოწოდებებით და არტისტული სიმწიფე ახალგაზრდა მომღერლის შემდგომი წარმატებების საწინდარია. (თბილისის გარდა ო. კუნჭულიამ „მესაფლავე“ ტაშვენტში გამართულ კონცერტზეც შეასრულა).

აქ გვინდა პატარა წიადსვლა გავაკეთოთ და მოვიგონოთ ჩვენგან უდროოდ წასული ნიჭიერი მომღერალი და ჩინებული ადამიანი — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი ნიკოლოზ ნაღობაძე, რომელიც უნდა ყოფილიყო ცინცაძის ბალადის პირველი შემსრულებელი. მან მოამზადა ნაწარმოები და ფიზიკე კი ჩაწერა იგი. საჭარო შესრულება კი აღარ დაცალდა, ეს მისი გედის სიმღერა იყო...

მუსიკის მოყვარულებს, ვფიქრობთ, დაინტერესებს იმის შეტყობა, რომ „მესაფლავე“ თავის სარეპერტუარო გეგმაში შეიტანა ჩვენმა სახელოვანმა მომღერალმა პაატა ბურჭულაძემ, რომელიც ალბათ ახლო მომავალში წარმოსდგება მსმენელთა წინაშე ამ ნაწარმოების შესრულებით. ჩანს, პაატას საოცრად მასშტაბური ხმისა და საშემსრულებლო მანერის გათვალისწინებით, კომპოზიტორმა გადაწყვიტა ბალადის საფორტეპიანო თანხლების გაორკესტრება და შექმნა საორკესტრო პარტიტურა. უნდა ვიფიქროთ, რომ ამით ცინცაძის ისედაც ძალზე დრამატული და პლასტიკურად გამოკვეთილი ნაწარმოები კიდევ მეტ სახოვანებას და „სიმფონიურ“ ჟღერამლობას შეიძენს. ეს იქნება ნაცნობი მუსიკის ხელახალი დაბადება!

ვიდრე V სიმფონიის განხილვას შევეუდგებოდეთ, რამდენიმე სიტყვით მის წინამორბედ სიმფონიებზე.

თქმა არ უნდა, რომ ს. ცინცაძის მაღალი საკომპოზიტორი რეპუტაცია პირველ რიგ-

ში, ბრწყინვალე სიმებიან კვარტეტებს ემყარება, მაგრამ მისი სხვა ჟანრის ნაწარმოებებიც ხომ უტყუარი მხატვრული ღირსებებითაა აღბეჭდილი! მათ რიცხვს უდავოდ მიეკუთვნება ცინცაძის სიმფონიებიც.

დღეს, მართალია, ცოტას თუ ვინმეს ახსოვს პირველი სიმფონია (1953 წ.). მაგრამ ამ ნაწარმოებს „სამიჯნო“ ადგილი უყავია გამოჩენილი კომპოზიტორის შემოქმედებით ევოლუციაში და უკვე თუნდაც ამით არის მნიშვნელოვანი. ჩვეულებრივ, ცინცაძის შემოქმედების მკვლევარებს ასეთი შემოქმედებითი „შემობრუნების“ პუნქტად ცნობილი IV სიმებიანი კვარტეტი (1955) მიაჩნიათ, მაგრამ იგი ხომ 2 წლით გვიან დაიწერა სიმფონიაზე! სიმფონია კი მისი მხატვრული მოუმწიფებლობის მიუხედავად, იმ რადიკალური სტილიზტურ-ტექნოლოგიური განახლების პროცესის პირველ მერცხლად მოგვევლინა ქართულ მუსიკაში, რომელიც ფართო ფრონტით 60-იანი წლებიდან გაიშალა. შემთხვევითი არ იყო ის ცხარე დისკუსია, სიმფონიის განხილვისას რომ გაიმართა (სიმფონიის ყველაზე აქტიურ დამცველად და მისი ნოვაციების მომხრედ გივი ორჯონიკიძე, აგრეთვე ამ სტრუქტურების ავტორი გამოვიდნენ).

II სიმფონიაში (1962) მკვეთრად აისახა შემოქმედებითი ევოლუცია, რომელიც ამ წლებში განიცადა კომპოზიტორმა (მუსიკალური ენის მეტი ექსპრესიულობის და ინტონაციური განზოგადებულობისადმი სწრაფვა, ფაქტურის პოლიფონიზაციის ტენდენცია და მონოთემატიზმის პრინციპის დამკვიდრება). ცინცაძის სიმფონიათაგან იგი ყველაზე ცნობილი გახდა, რადგანაც, ქორეოგრაფულ ენაზე ამეტყველებული (საბალეტო „პოემის“ სახელწოდებით) სამგზის დიდგა საკავშირო და რესპუბლიკურ სცენებზე, არაერთგზის შესრულდა III სიმფონიაც (1969), რომელშიაც განახლების შემოხსენებული ტენდენციები კიდევ უფრო გამოკვეთილად და ოსტატობის მხრივ დახვეწილად გამოიხატა. ქართული სიმფონიური მუსიკის ეფემტურ და ოსტატურ ფურცლებს ეკუთვნის დასარტყამ საკრავთა ექვსსმებიანი ფუგატო სიმფონიის ფინალში, წინ რომ უსწრებს სახეიმი კულმინაცია.

ამ სიმფონიებთან შედარებით ერთგვარად ჩრდილში მოექცა მე-4 სიმფონია (1979), თუმცა იგი ოსტატის ხელითაა დაწერილი,

ორიგინალურია მისი დრამატურგიული ახსნა-გობაც (პრელიუდების ციკლი).

თითქმის 6 წლიანი პერიოდი, რომელიც წინ უსწრებდა V სიმფონიის შექმნას, აღნიშნული იყო კომპოზიტორის შემოქმედებითი სტილის პერმანენტული სახეცვლით, ოსტატობის სრულყოფით (ეს ხომ დაუსრულებელი პროცესია!) რამდენიმე კაპიტალური ნაწარმოების შექმნით. მათ შორის გამოირჩევა ბალეტი „რივარესი“ (იგი 1982 წლიდან — დღემდე იდგმება მოსკოვის კ. სტანისლავსკისა და ვ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის თეატრში და სპექტაკლების რიცხვმა 100-ს გადააჭარბა) და, განსაკუთრებით, მისი ნამდვილი შედეგები — X სიმებიანი კვარტეტი, რომელმაც საყოველთაო აღიარება პპოვა, ასე რომ, V სიმფონიის შექმნის პერიოდი დამთხვავდა ს. ცინცაძის შემოქმედებითი „პარაბოლის“ მორიგ ახალ და მაღალ „ხვეულს“.

აი, ასეთ ავტორისეულ კონტექსტში უნდა იქნეს განხილული ცინცაძის ახალი სიმფონია. მაგრამ ამასთან ერთად აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ქართული სიმფონიური მუსიკის ზოგადი ევოლუციური პროცესები და სერიოზული მიღწევები 70-80-იან წლებში, რომლებიც დაკავშირებულია როგორც უფროსი, ისე განსაკუთრებით, საშუალო თაობის, კომპოზიტორთა შემოქმედებით მოღვაწეობასთან.

გასაკვირი იქნებოდა, რომ ახლისადმი ისეთი გამახვილებული გრძნობის მქონე კომპოზიტორი, როგორც ს. ცინცაძეა, განზე დარჩენილიყო იმ ტენდენციებისაგან, რომლებიც ასეთი სიმკვეთრით წარმოჩნდნენ ამ პერიოდში. მხედველობაში გვაქვს მუსიკალური ენის შემდგომი „გამწვავება“ და აშკვედროს რაფინირება, საორკესტრო პალიტრის მაქსიმალური დიფერენცირება, საკომპოზიტორო ტექნიკის უახლესი ხერხების მოზიდვა, ხოლო პრობლემატიკის თვალსაზრისით — განმაზოგადებელი და მრავალასპექტიანი ჩანაფიქრის მქონე ნაწარმოებების შექმნა რთული ფილოსოფიური კონცეფციითა და სოციალურად აქტუალური თემატიკით.

ამ ტენდენციებმა მეტ-ნაკლები მკაფიოებით თავი იჩინა ცინცაძის სიმფონიებში და, კერძოდ, საანალიზო—მეხუთეში. ამდენად ეს უკანასკნელი ორგანულად „იწერება“ დროის კონტექსტში, თანამედროვე ქართული სიმ-

ფონიური მუსიკის შთამბეჭდავ პანორამაში. ახლა კი — უფრო კონკრეტულად V სიმფონიის შესახებ. შევეცადოთ განვსაზღვროთ მისი მხატვრული რაობა, ესთეტიკური და სტილისტური აზრისი. დაიწყოთ მისი ყველაზე თვალშისაცემი თვისებით, რომელიც მას ცინცაძის დანარჩენ სიმფონიებში გამოარჩევს. იგი პროგრამულია.

ამის შესახებ მეტყველებს სიმფონიის ქვესათაური — „რემინისცენციები“ და ყოველი ნაწილის სათაურებიც: 1. „ფიქრები“, 2. „ბავშვობის წლები“ (გორული პანგები), 3. „მოგონება“, 4. „მედი“. პროგრამულია, როგორც ვხედავთ, აქ არაა თანმიმდევრულად სიუჟეტურ-ლიტერატურული ტიპისა და ნაწილების სათაურები განზოგადებულ ხასიათს ატარებს. წარსულისადმი მიმართვა, პრუსტიესული რეტროსპექცია — შედარებით ახალი მოვლენა კომპოზიტორის შემოქმედებაში, რამაც პირველად, ოღონდ უფრო ეპიზოდური მასშტაბით, X სიმებიან კვარტეტში იჩინა თავი.

სიმფონიის ჩანაფიქრი რეალიზებულია, ერთის მხრივ, „მოგონებათა მუსიკაში“ (მე-2-3 ნაწილები) და, მეორეს მხრივ, ფილოსოფიური მკვრეტელობისა (I ნაწილი) და ეთიკური დამკვიდრების (მე-4 ნაწილი) ასპექტში. ასეა თუ ისე, სიმფონიის ოთხივე ნაწილის პრობლემატიკა და ემოციურ რემინისცენციათა მრავალგვაროვნება ავტორის სულიერი „მეობის“ პრიზმაშია გარდატეხილი, რაც ნაწარმოებს ძალიან პირადულ, თითქმის ავტობიოგრაფიულ ხასიათს ანიჭებს. ეს მომენტი უთუოდ უნდა იქნეს გათვალისწინებული სიმფონიის ქანობრივი ბუნების განსაზღვრისას. პირდაპირ უნდა ითქვას, ძნელი ამოცანაა, რადგანაც ცინცაძის სიმფონია არ ეკუთვნის სიმფონიური დრამატურგიის არცერთ ტიპს, მისი წმინდა სახით. მასში სინთეზირებულია სიმფონიის სხვადასხვა „გვარობრივი ნიშნები“, ნაწარმოებში თანაარსებობენ ლირიკული, მედიტაციური-ფილოსოფიური და ქანრული საწყისები. ამ უკანასკნელთან დაკავშირებით საჭიროდ მიგვაჩინა პატარა კომენტარის გაკეთება.

როგორც ცნობილია, შემოქმედებითი სიჭაბუკის ქამს ცინცაძემ თავის ნაწარმოებებში (პირველი 3 სიმებიანი კვარტეტი, საკვარტეტო მინიატურები) მოგვცა ქანრული თემატიკის გადაწყვეტის სრულყოფილი ნიმუშები, ხალხური ყოფის ელვარე ინსტრუმენ-

ტული სურათები, დღესაც რომ არ დაკარგავთ თავისი პირველქმნილი სინოლიტის სიკისკასე. მაგრამ კომპოზიტორის შემოქმედებით ევოლუცია იმდამდარად წარიმართა, რომ ქანრული-ყოფითი თემატიკა მთლად გამოდევნა მხატვრულ სახეთა მაქსიმალური განზოგადებისა და ინტეგრაციის ტენდენციამ. შემოქმედებითი სიჭაბუკის მოტივებს კომპოზიტორი თითქმის 30-წლიანი ინტერვალის შემდეგ დაუბრუნდა საკვარტეტო მინიატურების ბოლო სერიაში (1979), ხოლო, რაც შეეხება სიმფონიის ქანრს, პირველად სწორედ V სიმფონიაში პოვა განსახიერება ხალხურ-ყოფითმა თემატიკამ. რაღა თქმა უნდა, იგი ახალ თვისობრივ ხარისხშია აყვანილი და წარმოგვიდგება არა როგორც კონკრეტული „რელია“, მუსიკალური „ქანრული ჩანახატი“, არამედ სწორედ რომ, გარდასულ დროთა გახსენება და მხატვრული რეტროსპექცია. ხალხური ყოფისა და მხიარულების სურათს, რომელიც სიმფონიის მეორე ნაწილშია დახატული, ვადაფარებული აქვს დროითი დისტანციის ფლერი და მუსიკა, ასე ვთქვათ, წლების სიღრმიდან მოისმის...

ვადადევნოთ თვალი მუსიკალური აზრისა და ფორმის განვითარებას სიმფონიაში. არსებითად, მასში შენარჩუნებულია კლასიკური სიმფონიური ციკლის სტრუქტურულ-დრამატურგიული პრინციპები. ასე, მაგალითად, მე-2 ნაწილი (Presto) აშკარად გამოხატული სკერცოა, მე-3 ნაწილი (Tenendo) — ადაიოს (ან ანდანტეს) ფუნქციას ასრულებს, ხოლო მე-4 ნაწილი (Allegro assai) — ტრადიციული ფინალისა (პარალელედი, ცხადაა, მაინც ერთგვარად პირობითია).

რაც შეეხება პირველ ნაწილს (Andante) მას მართლაც თითქმის არაფერი აქვს საერთო კლასიკურ ალგორითთან — არც ტემპი, არც დრამატურგია და არც განვითარების პრინციპები (ჩვენს დროში ეს აღარავის აკვირვებს) და მაინც იგი არ არღვევს ნაწარმოების აღქმას, როგორც ისტორიულად ჩამოყალიბებული სიმფონიური სტრუქტურისა.

I ნაწილის პროგრამულ ჩანაფიქრსა და მის შესაბამის სათაურს („ფიქრები“) საცხებით შეესატყვისება დინჯი ტემპი და განვითარების ვარიაციული მეთოდი, რომელიც ვადმოგვცემს აზრთა თანმიმდევრულ გაშლას, ერთიმეორეში ლოგიკურ გადასვლას, „ანალიზისა და სინთეზის“ შეუწყვეტელ პრო-

ცეს. კომპოზიციური თვალსაზრისით ეს ნაწილი კლასიკური (მკაცრი) სტილის ვარიაციებს უახლოვდება, რომლებშიც თემის სტრუქტურის გარდა, შენარჩუნებულია ხოლმე მისი მეტრი და ჰარმონიული გეგმა. მუსიკის ემოციური ტონი მკუმენარე, თავშეკავებული, შინაგანად დაძაბულია, კულმინაციის მომენტში კი — დაძაბულობა ძლიერ დინამიკურ გამოხატულებასაც იღებს. კულმინაციას ემოციური ტალღის უაქცევა მოსდევს და ბოლო ვარიაცია (კოდა) კითხვის ნიშნით ამთავრებს I ნაწილს.

II ნაწილის ჟანრობრივი ბუნების სპეციფიკურობის შესახებ უკვე გვქონდა საუბარი, როგორც ითქვა, ესაა ბავშვობის შორეულ წლებში ნახულისა და გაცნდილის გახსენება, „მოგონება საქიდაოზე“.

ეს შეგონება განსაკუთრებით მკაფიო ხდება იმ ეპიზოდში (პარტიტურაში იგი ციფრი 23-ით არის აღნიშნული). როდესაც, კომპოზიტორის მითითების შესაბამისად, მე-3 და მე-4 საყვირებზე და დოლზე დამკვრელები დროებით კულისებში ვაღიან და მათი საკრავების ხმა შორიდან, თითქოსდა **Con sordino** მოისმის.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს ვირტუოზული საორკესტრო ოსტატობა, რომლითაც შესრულებულია ეს ნაწილი. პარტიტურა ელავს და ბზინავს და, ამავე დროს, შენარჩუნებულია წარმოსახული სურათის ილუზორულობა, მსმენელისაგან დაშორებულობა.

სიმფონიის მე-3 ნაწილი „მოგონება“ აგრძელებს წინა ნაწილის ხაზს იმ თვალსაზრისით, რომ მისი მხატვრული სახეებიც წარულისადაში მიქცეული და თემატური აღუზიებითაც უკავშირდება მას, ამავე დროს დინამიკური წყობითა და ემოციური შინაარსით სრულ კონტრასტს შეადგენს მე-2 ნაწილის მიმართ. ის იყო მკვირცხლი სკერცო; ეს კი თვითნაღრმეგებული, ოღნავ ნაღვლიანი (როგორც ეს საზოგადოდ „მოგონებათა მუსიკას“ შეეფერება) ანდანტე (ტემპის ავტორისეული განსაზღვრა — **Tenendo** — თავშეკავებულად). თუ წინა ნაწილის მუსიკა მსმენელს ხიბლავდა საორკესტრო ტემბრების ელვარებით, ჟანრული კალორიტულობით, „მოგონება“ — მუსიკალური აზრის დინების ლოგიკურობითა და პოლიფონიური ქსოვილის მრავალფეროვნებით იქცევის ყურადღებას.

„მოგონების“ მკუმენარე თემა, რომელიც ნაწილის თითქმის პირველსავე ტაქტებში უჩლიბდება, ფუგისებრ განვითარებულს განიცდილის (თავდაპირველად სიმებიანთაგანსა და მუსიკაში, შემდგომ კი მთელ ორკესტრში). დაძაბულად, დიდის ექსპრესიით ჟღერს კულმინაცია (აქ ოთხივე საყვირთან „გამომწვევად“ ისმის საჭიდაოს ნაცნობი მოტივი), რასაც უმაღლ მოჰყვება მოკლე დასასრული. საინტერესოა, რომ „მოგონების“ ბოლო ტაქტებში ისახება მომდევნო (ფინალური) ნაწილის თემა, რაც ინტონაციური მთლიანობით კრავს მე-3 და მე-4 ნაწილებს და ხაზს უსვამს თემატური მასალის ეკონომიურობისადმი (ხშირად-მონოთემატურობისადმი) მიდრეკილებას, რაც საზოგადოდ დამახასიათებელია ცინცადისათვის.

მე-4 ნაწილი — „იმედი“ (**Allegro assai**) — უკვე თავისი სათაურით მიგვანიშნებს მუსიკის ხასიათზე და დრამატურგიულ ფუნქციაზე. იგი შემოქმედის ეთიკური მრწამსის დამკვიდრების სიმბოლოა (უნებურად გვაგონდება ბეთჰოვენის „სალაპარაკო რვეულებში“ არაერტოზის ფიქსირებული — **Hoffnung** — იმედი!). მუსიკის განვითარება აღმავალი დინამიკური ხაზით ხდება და კულმინაციას დასასრულისათვის აღწევს. მთავრდება კი ნაწარმოები ისევე, როგორც იწყებოდა. მუსიკა შორიდან მოისმის და დასარტყამ საკრავთა ყრუ ხმოვანება პუნქტირულ რიტმულ ფონზე მას იღუმალების იერს სძენს.

ისევე როგორც მთელს სიმფონიაში, აქაც ძალზე დიდი როლი ენიჭება რიტმულ საწყისს — ლაიტრიტმული ფორმულის მოდიფიკაციებს და პოლიფონიური პლასტების დაშრევეების პრინციპს (აქაც ვხვდებით ფუგირებულ ეპიზოდებს, პარტიტურის ც. 58).

ს. ცინცადის V სიმფონია უდავოდ საუკეთესოა მის სიმფონიებს შორის. ბევრ საერთო თვისებასთან ერთად, რაზედაც ზემოთ გვქონდა საუბარი (მიდრეკილება თემატური ინტეგრაციისადმი და მონოთემატიზმისადმი, ფაქტურის პოლიფონიზაციისადმი, რიტმული ვარიაციებისადმი), ეს სიმფონია პარტიტურის ქეშმარიტად დიდოსტატური კლასით გამოირჩევა. ტემბრული პალიტრის სიმდიდრით და ელვარებით იგი აჭარბებს კომპოზიტორის სხვა სიმფონიურ ნაწარმოებებს. როგორც ზემოთ ითქვა, V სიმფონია საინტერესოა მასში ცინცადის კამერულ-ინსტრუმენტული

შემოქმედების (კვარტეტები და საკვარტეტო მინიატურები) ზოგერთი თვისების (ჯანრული თემატიკა, ინსტრუმენტული ტემბრისათვის ჟანრულ-სახასიათო ფუნქციის დაკისრება) „გადმონერგვით“, რაც მუსიკას მეტ საზოგადოებას, ცხოვრებისეულ კონკრეტულობას სძენს.

სულხან ცინცაძის V სიმფონია უდავოდ დაიკავეს თვალსაჩინო ადგილს თანამედროვე ქართული მუსიკის პანორამაში.

როგორც წერილის დასაწყისში ითქვა, კომპოზიტორის შემოქმედებით პორტფელშია კიდევ ორი დიდტანიანი ნაწარმოები: „24 პრელიუდია“ ვიოლინოსათვის და XI სიმებიანი კვარტეტი, რომლებიც, შესაბამისად, გადაცემული აქვთ შესარულბლად ლიან ისაკაძეს და საქართველოს სახელმწიფო სიმებიან კვარტეტს. პირველი მათგანი აგვირგვინებს პრელიუდიათა ციკლების თავისებურ ტრიადას (ადრე დაიწერა და შესრულდა ასეთივე ციკლები ფორტეპიანოსა და ჩელოსათვის), მეორეთი კი, ეპვი არაა, კიდევ ერთი ახალი მარგალიტი შეემატება ცინცაძის კვარტეტების ძვირფას მძივს. ჯერ ვერთყვართ მისი მუსიკის შესახებ და მკითხვე-

ლის ცნობისმოყვარეობის დეკლარაციას იმით თუ შევძლებთ მხოლოდ, რომ შემოქმედებებით: ახალი კვარტეტი ერთმანეთს და თავისი სტრუქტურითა და დრამატურ-გოული გააზრებით ცნობილ VI კვარტეტს უახლოვდება. მოუთმენლად ველით მის აუღერებას საკონცერტო ესტრადაზე.

ზედმეტი თავმდაბლობა იქით იყოს. პირდაპირ ვთქვათ: დღეს სულხან ცინცაძე საკვარტეტო ჟანრის ერთ-ერთი საუკეთესო ოსტატია საბჭოთა მუსიკაში და არა მარტო საბჭოთა მუსიკაში...

დაბოლოს, კიდევ ერთი სერიოზული ნამუშევრის შესახებ, რომლითაც დაკავებულია ამჟამად კომპოზიტორი. ეს არის ბალეტ „რივარესის“ ეკრანიზაცია, რომელსაც აზორციელებს კინოსტუდია „ქართული ფილმი“. ცინცაძემ საფუძვლიანად გადასინჯა პარტიტურა, დაწერა რამდენიმე ახალი მუსიკალური ნომერი, ფაქტურად, შექმნა თავისი ბალეტის ახალი ვერსია.

ინტერესით დაველოდებით გამოჩენილ ქართველი კომპოზიტორის ახალი ნაწარმოებების პრემიერას.

პანორამა

ნ.ბ. 134 გვ.

„რე-ათწლეული“

ცნობილია ამერიკელების მისწრაფება დროის განსაზღვრული პერიოდების სხარტი დახასიათებისაკენ. ისინი ირჩევენ ერთ რომელმე სიტყვას და იარაღიყვით მიაკრავენ ეპოქას. მაგ. ჰუვეისის ისტორიაში დარჩა ტერმინი „წითელი ოცდაათიანი წლები“. განვილილი 70-იანი წლები ლიტერატურაში დამკვიდრდა, როგორც „მე-ათწლეული“, როცა გაბატონებული იყო ე. წ. „ნარციისიტული“ კულტურა. 80-იან წლებს უკვე უწოდეს „რე-ათწლეული“. ჟურნალ „ესკვირ“-ის მიმომხილველი წერს: „80-იანი წლები ეს არის ამერიკული კულტურის გამეორების, აღდგენის, გადაკეთების წლები. „რე-ათწლეული“ არის არა „მე-ათწლეულის“ უბრალო გამეორება, არამედ მრავალი წინა ათწლეულის გამეორება. „ფიქრობენ, რომ 1980-იან წლებს საკუთარი სახე და საკუთარი სტილი არა აქვს. დიახ, ეს ასეა. მაგრამ მას აქვს სახე და სტილი ყველა სხვა დანარჩენი ათწლეულებისა, ყოველ შემთხვევაში იმ ათწლეულების მაინც, რომლებიც კინოფილმებში და ფირფიტებზე აღიბედიან“. „რე-ათწლეული“ გვთავაზობს ყველაფერ

იმის განდიოზულ ელექტრო რევიუს, რაც ადრე უნახავთ და მოუსმენიათ. გამოდის, რომ 80-იანი წლები „წარსულის ქსეროქსია“, ძველის, განვილილის უჩვეულო წარმოსახვა. „დროსთან ეს თამაში“ მას შედეგაზადა ყველაზეათვის ხელმისაწვდომი, როცა განდა ვიდუოტექიკა, როცა, ვთქვათ, დილის გადაცემები, სურვილისამებრ შეგიძლია რამდენიმეჯერ გაიმეორო დღის მანძილზე. „ელექტრონულ საზოგადოებაში ცხოვრებამ ყოველი ჩვენგანი დროში მოგზაურად გადააქცია, ჩვენ ვმოძრაობთ ილუზიორულ, სიმბოლურ სამყაროში“ — წერს „ესკვირი“. ამის გამო დაირღვა კონტაქტი ადამიანებს შორის, ისინი გათიშულნი, დეორგანიზებულნი არიან.

ფეხმოკიდებული იყო აქსიომა, რომ წარსული — ეს არის პრილოგი, რომ „ხვალ ყველა დარდი შორეულ განცდად მოგვეჩვენება“, მაგრამ ადრე აღმიაჩნეს არქონდათ ასეთი განუსაზღვრელი შესაძლებლობა უახლოეს წარსულში ჩაღრმავებისა და მისი ხელახალი განცდისა. „ტილევიაზი ეროვნული „დროის მანქანა“, წარსული „დროის მანქანა“ მისი პირშეოა 80-იანი წლები. დავაქიროთ ხელი ვიდეოს დილაკს და გავაცოცხლოთ

9 მაისი

დიდ საბავულო

ოშუი

საბჭოთა ხალხის

გამარჯვების

დღეა!



სანორაბა

1971 წელი, წამიერად გაიღეღებს ჩვენს წინ მუხლებს ზევით გადაპირილი კაბები, კიდევ ერთხელ დავაპიროთ ღლიაკს ხელი, გავაცოცხლოთ 1955 წელი... და ა. შ... ამ სამუაროში აღარ არსებობს ცნება „დღეს“, „მანინ“, „ახლა“ — ეს ტელევიზიის სამუაროა. გუშინდელი საპირობორტო საკითხები წარსულის ნოსტალგიად გამოგვეცხადებინა. არ მოგწონთ 1987 წელი? მაშ, გადართეთ რომელ წელზედაც გნებავთ“.

„ჩვენი კულტურა — განაგრძობს ურნალი — არის „კულტურა შეცვითი“. შეგვიძლია შევეუკეთოთ ნებისმიერი წელი, თვე, დღე, არჩევანი უსასრულოა. ამიტომაც ადამიანები უმეტეს დროს ტელევიზორებთან ატარებენ.

„რე-აწწლეული“ კონუნეკაციური რეკოლუციის კაბელური და თანამგზავრული ტელეხედვის ბიოპროდუქტია. თანამედროვე ცივლიზაცია, ამერიკელებს აიძულებს იცხოვრონ „იმიჯის“ ტყვეობაში. „ჩვენ არ გვაწუხებს, რომ როლანდ რეიგანი სრულიად არ არის ის კაცი, როგორადაც იგი გვეჩვენება. ჩვენთვის მთავარია, რომ როგორადაც გვეჩვენება, სწორედ ისეთი მოგვწონს იგი. როლანდ რეიგანი თითქოსდა ძველი

ფილმების ნიმუშების მიხედვითაა შექმნილი... გამოიღოს, რომ იგი ნამდვილი პრეზიდენტი კი არ არის, არამედ მსახიობია, რომელიც თამაშობს პრეზიდენტის როლს და პრეზიდენტის ეს ძველმოდური იმიჯი მოსწონთ ამერიკელებს“. წარსული დროის კერაებს ბაძავენ როგორც პრეზიდენტები, ასევე როკ-მუსიკის ვარსკვლავები. მაგ.: ძალზე პოპულარული მომღერალი მადონა ურუნდნაირად ცდილობს გარეგნულად შერილინ მონროს დაემგვანოს. 80-იანი წლების ურნალები კი ცდილობენ 30-იან და 40-იან წლებში გამომავალ ურნალებს მგავდნენ. „რეტრო-აწწლეულიში“ ორიგინალიბა და თვითმყოფადობა ძველმოდურად გამოიურება. ჩვენი დროის უმთავრესი მუსიკალური ინსტრუმენტია — სინთეზატორი, პოპ-არტის ძირითადი ფორმა — კოლაჟი. ძალიან პოპულარულია ძველი მელოდები და ძველი ფილმები. თვით მოდაც კი ცდილობს დაუბრუნდეს 50-იანი წლების ელემენტურობას. ამ ნოსტალგიურ გრძნობებს უმოწყალო ექსპლოატაციას უწევს რეკლამა. მაგრამ ამ გრძნობების კომერციალიზაციას სრულიადაც არ მივყავართ ძირებთან, უეშმარტ ხელოვნებასთან და უეშმარტ აღიარებასთან.

მხატვრის გახსენება

მარინე გაჩეჩილაძე

საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარმა, რუსთაველის პრემიის ლაურეატმა, პროფესორმა ლადო გრიგოლიამ ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ისტორიაში ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი დაიკვიდრა. იგი იყო ხელოვანი, რომლის შემოქმედების გარეშე წარმოდგენილია ქართული წიგნის ხელოვნების განვითარება. გარდა წიგნის გრაფიკისა, მისი შემოქმედება მოიცავს ქანდაკებას, დაზგურ გრაფიკას, სარეკლამო აფიშა-პლაკატებს, ექსლიბრისს.

ლ. გრიგოლია დაიბადა აბაშის რაიონის სოფელ სეფიეთში 1903 წლის 28 აგვისტოს. დაწყებითი

განათლება სოფლის სკოლაში მიიღო. 1918-19 წლებში ქუთაისის რეალურ სასწავლებელში სწავლობდა, შემდეგ კი ბათუმის ჰუმანიტარულ ტექნიკუმში.

1924 წელს ლ. გრიგოლია თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის აგრონომიულ ფაკულტეტზე შევიდა, მაგრამ ხატვისადმი ინტერესმა დაძლია და 1925 წლიდან თბილისის სამხატვრო აკადემიის ქანდაკების ფაკულტეტის სტუდენტი იყო. იაკობ ნიკოლაძე დიდად აფასებდა ყმაწვილის ნიჭს და თავიდანვე ხედავდა მასში დიდი მომავლის მქონე ხელოვანს. სტუდენტობის წლებშივე გამოამყდუნა ინტერესი სახვითი ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მიმართ, ქანდაკების პარალელურად 1926 წლიდან სწავლა განაგრძო გრაფიკის ფაკულტეტზე. აქ მას ცნობილი პედაგოგები იოსებ შარლემანი და ევგენი ლანსერე ასწავლიდნენ.

ლადო გრიგოლია თბილისის სამხატვრო აკადემიის კურსდამთავრებულთა პირველი თაობის წარმომადგენელია. 1933 წელს იგი აკადემიაში მიიწვიეს ი. შარლემანის ასისტენტად, მუშაობას იწყებს გრაფიკის ფაკულტეტზე თავისი ყოფილი პედაგოგების გვერდით. 1935 წლიდან დოცენ-

ვაჟა-ფშაველა



9 მაისი

დიდ საბავულო

ოფში

საბჭოთა ხალხის

გამარჯვების

დღეა!



პანორამა

1971 წელი, წამიერად გაიღუვებს ჩვენს წინ მუხლებს ზევით გადაპირილი კაბები, კიდევ ერთხელ დავაპიროთ დილაკს ხელი, გავაცოცხლოთ 1955 წელი... და ა. შ... ამ სამყაროში აღარ არსებობს ცნება „დღეს“, „მთხინ“, „ახლა“ — ეს ტელევიზიის სამყაროა. გუშინდელი საკვიბოროტო საკითხები წარსულის ნოსტალგიად გამოგვეცხადებიან. არ მოგწონთ 1987 წელი? მაშ, გადართეთ რომელ წელზედაც გნებავთ“.

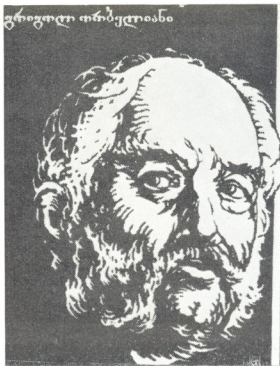
„ჩვენი კულტურა — განაგრძობს ჟურნალი — არის „კულტურა შეცვითით“. შეგვიძლია შევუცუთოთ ნებისმიერი წელი, თვე, დღე, არჩევანი უსასრულოა. ამიტომაც აღამიანები უმეტეს დროს ტელევიზორებთან ატარებენ.

„რე-აქტუელი“ კომუნიკაციური რეკლუციის კაბელური და თანამგზავრული ტელეხედვის ბიოპროდუქტია. თანამედროვე ცივალიზაცია, ამერიკელებს აიძულებს იცხოვრონ „ნიიჩის“ ტყვეობაში. „ჩვენ არ გვაწუხებს, რომ როლანდ რეიგანი სრულიად არ არის ის კაცი, როგორადაც იგი ვეჩვენება. ჩვენთვის მთავარია, რომ როგორადაც ვეჩვენება, სწორედ ისეთი მოგვწონს იგი. როლანდ რეიგანი თითქოსდა ძველი

ფილმების ნიშუშების მიხედვითაა შექმნილი... გამოდის, რომ იგი ნამდვილი პრეზიდენტი კი არ არის, არამედ მსახიობია, რომელიც თამაშობს პრეზიდენტის როლს და პრეზიდენტის ეს ძველმოდური ინიჯი მოსწონთ ამერიკელებს“. წარსული დროის კერძებს ბაძავენ როგორც პრეზიდენტები, ასევე როკ-მუსიკის ვარსკვლავები. მაგ.: ძალზე პოპულარული მომღერალი მადონა უოელნაირად ცდილობს გარეგნულად მერილინ მონროს დაემგვანოს. 80-იანი წლების ჟურნალბეიცი კი ცდილობენ 30-იან და 40-იან წლებში გამოჩვეულ ჟურნალბეიკს მგავდნენ. „რეტრო-აქტუელი“ ორიგინალობა და თვითმყოფადობა ძველმოდურად გამოიყურება. ჩვენი დროის უმთავრესი მუსიკალური ინსტრუმენტია — სინთეზატორი, პოპ-არტის ძირითადი ფორმა — კოლაჟი. ძალიან პოპულარულია ძველი მელოდები და ძველი ფილმები. თვით მოდაც კი ცდილობს დაუბრუნდეს 50-იანი წლების ელევანტურობას. ამ ნოსტალგიურ გრძნობებს უმოწყალო ექსპლოატაციას უწევს რეკლამა. მაგრამ ამ გრძნობების კომერციალიზაციას სრულიადაც არ მივყავართ ძირებთან, ჰეშმარიტ ხელონებისთან და ჰეშმარიტ აღიარებასთან.

ტის მოვალეობის შემსრულებელია, 1941 წლიდან დოცენტი, ხოლო 1947 წლიდან პროფესორი. აქტიურ პედაგოგიურ მუშაობასთან ერთად წერდა თეორიულ ნაშრომს „ქართული აკადემიური შრიფტი და მისი ვარიაციები“. ამ ნაშრომში მხატვარი ანზოვადლებდა შრიფტზე პრაქტიკული მუშაობის შედეგებს.

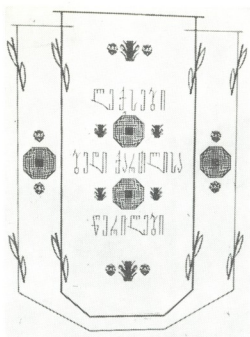
პერიოდი, როდესაც ლადო გრიგოლია შემოქმედებით ასპარეზზე გამოვიდა, შემოქმედებითი ძიებების პერიოდი ქართულ ხელოვნებაში. განსაკუთრებული ყურადღება ეთმობა წიგნის ხელოვნების განვითარებას. 1934 წელს ლადო გრიგოლია აფორმებს თეიმურაზ I-ის ნაწარმოებთა კრებულს და აქედან დაწყებული მაღალნაყოფიერად მუშაობს წიგნის გრაფიკაში. მის მიერ გაფორმებულია ასობით წიგნი, ქართველ კლასიკოს მწერალთა მრავალი საიუბილეო და რიგითი გამოცემა, პოლიტიკური თუ მეცნიერული ლიტერატურა. განსაკუთრებით აღსანიშნავია რუსთაველის „ვეფხისტყაოსნის“ გაფორმება. ლადო ქუთათელაძესთან ერთად 1937 წელს ლადო გრიგოლიამ რუსთაველის საიუბილეოდ შექმნა „ვეფხისტყაოსნის“ მხატვრული მაკეტი. მაღალმხატვრულად გაფორმებულმა ამ წიგნმა მნიშვნელოვანი ადგილი დაიკავა ქართული გრაფიკის ისტორიაში. საყურადღებო იყო ვახტანგისეული „ვეფხისტყაოსნის“ 1937 წლის გამოცემაც. ამ განმეორებითი გამოცემისათვის აკავი



შანიძემ ლადო გრიგოლია მიიწვია. აღსაღვენი იყო თითქმის თითოეული ასოს ნიშანი თუ ორნამენტი. მხატვარმა ძალზე რთული

გრიგოლ ორბელიანი
სუპერი წიგნისათვის
საზედაო ასოები

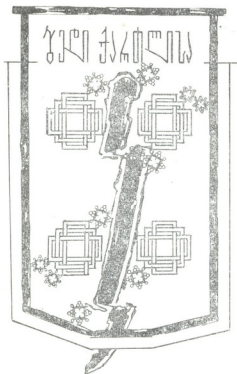
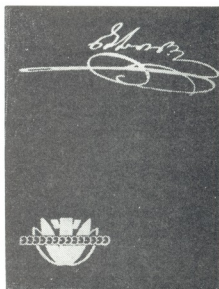




ფორმა ლ. გრიგოლაძის მიერ შექმნილი ქართული წიგნის ბიბლიოგრაფიული მხატვრული მაკეტი (1940 წ.). „ქართული წიგნის“ ბიბლიოგრაფიის მრავალტომეულის გამოცემას ძალზე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა, მასში თავმოყრილი იყო ყველა გამოცემა, რომელსაც ქართული ბეჭდური წიგნის ისტორია მოიცავს. წიგნის გაფორმების სახეიშო, ეროვნული ხასიათი უპასუხებდა ამ გამოცემის მიზანს. ამავე წლებში გამოვიდა აკაკი წერეთლის შვიდტომეულის პირველი ტომები, დამუშავებული მდიდრული, მაქმანისებრი კომპო-

და შრომატევადი სამუშაო ჩაატარა შრიფტის აღსადგენად და საჭირო კლიშეების დასამზადებლად. გარდა იმისა, რომ მხატვარმა აღადგინა ძველი ტექსტი და ორნამენტი, ახალი გამოცემისათვის შექმნა ყდა, ფორზაცი და სატიტულო ფურცელი, რომლებიც წიგნის შიდა გაფორმების ხასიათს დაუქვემდებარა.

მნიშვნელოვანი გამოცემები გაა-



ზიციებით. თანამედროვე ენაზე ამეტყველებული ულამაზესი ქართული ორნამენტები ხიბლავს მნახველს. მსგავსი ხასიათისაა 1945 წელს გამოცემული ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის საიუბილეო გამოცემა.

ლ. გრიგოლაძის სახელთანაა დაცემიერებული მრავალი შემდგომი, დღეს კარგად ცნობილი, შესანიშნავი გამოცემა: ნიკოლოზ ბარათაშვილის პოეზიის მეორე საიუბილეო გამოცემა (1968 წ.). ილია ჭავჭავაძის თხზულებათა საიუბილეო გამოცემები (1947 წ.), ქართული პოეზიის ანთოლო-

გოლიასეული ქართველ მწერალთა პორტრეტების სერიაც.

ლ. გრიგოლიას სახელთანაა დაკავშირებული ქართული სათეატრო აფიშის აქტიური განვითარებაც. 1957 წელს მოსკოვში ქართული ხელოვნების დეკადისათვის მზადებისას, ლ. გრიგოლია, ამ დროს უკვე დიდი გამოცდილების მქონე ხელოვანი და პედაგოგი, ხელმძღვანელობდა ახალგაზრდა მხატვარ-პლაკატისტებს, რომელთა ნამუშევრებმა, როგორც ცნობილია, საერთო აღიარება დაიმსახურა. სადეკადო აფიშა და ლტობი თეთრ ლაღო გრიგოლიამ შეასრულა, რომლის დეაწლი 1958 წელს „საპატიო სიგელით“ აღინიშნა.

ლ. გრიგოლიას შემოქმედებაში მნიშვნელოვანი ადგილი უჭირავს ექსლიბრისის ხელოვნებას. 1954 წელს, ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა მხატვარი მონაწილეობს ლოს-ანჯელესში გამართულ ექსლიბრისის საერთაშორისო გამოფენაზე, სადაც მის ექსლიბრისის საკუთარი ბიბლიოთეკისათვის საპატიო დიპლომი მიენიჭა.

შემოქმედების ადრეულ წლებში მხატვარმა შეასრულა რამდენიმე მცირე ზომის სკულპტურული პორტრეტები, რომლებიც ემოციურობითა და ლირიზმით გვხვბლავენ. განსაკუთრებით შთამბეჭდავია შოთა რუსთაველის პორტრეტი. წმინდა ნინოს მცირე ზომის ქანდაკება სიმბოლიურადაა გააზრებული და მონუმენტური ძლერადობით ხასიათდება. მხატვარს შექმნილი აქვს აგრეთვე უამრავი ჩანახატი რუსთაველის თემაზე, პორტრეტები, ძეგლის პროექტები და სხვა.

მხატვრის მემკვიდრეობის არანაკლებ საინტერესო ნაწილია ჩანახატები, რომლებსაც იგი მთე-

ლი შემოქმედების მანძილზე ქმნიდა. ისინი ავლენენ გრიგოლიას გრაფიკული ხელწერის დახვეწილობას და სიზუსტეს.

ლ. გრიგოლიას განსაკუთრებული წვლილი აქვს შრიფტის ხელოვნების განვითარებაში. როგორც აღვნიშნეთ, 1930-იანი წლებიდან მოყოლებული, აკადემიაში მუშაობის პირველივე დღეებიდან, იწყებს სერიოზულ მუშაობას ამ სფეროში და წერს თეორიულ ნაშრომს ქართული აკადემიური შრიფტის შესახებ. წლების მანძილზე მეცნიერულად შეისწავლა თითოეული ასოს ნიშანი და შექმნა როგორც ორხაზოვანი, ისე ოთხხაზოვანი შრიფტის სისტემის მთლიანი გარნიტური.

ლაღო გრიგოლია ფართოდ გასწავლული და მრავალმხრივი ინტერესების მქონე პიროვნება და შესანიშნავი პედაგოგი იყო. მან აღზარდა ქართველ გრაფიკოს მხატვართა მთელი თაობები. ახალგაზრდის ნიჭისა და შესაძლებლობების გამოვლენის ალღო ჰქონდა და ამასთან ძალზე მომთხოვნი და სამართლიანი იყო, გამოირჩეოდა საოცარი თავმდაბლობით. ყოველთვის მიაჩნდა, რომ მის შემოქმედებას ზედმეტად აფასებდნენ. ასე შეაფასა მისთვის შოთა რუსთაველის პრემიის მინიჭებაც.

ლაღო გრიგოლიას ხელოვნება დღესაც საეტალონოა წიგნის გრაფიკოსთათვის, მისი შემოქმედება კვლავაც მკვლევართა ღრმა ინტერესს იმსახურებს.

ჩანაწერები ჩემი ფიქრებისა*

სერგო ზაქარიაძე

ღიღი, ძლიერი და კანონზომიერია ქართველი ხალხის მიდრეკილება ხელოვნებისადმი. ერის თვისებები ხდის ხალხს ხელოვნების ბუნებრივ წყაროდ და მუდამ ჭარბად ამშვენებს და აღამაზებს ქართველი ადამიანის ცხოვრებას.

თვით სახელმწიფო სადარბაზო რიტუალი, მთის თემის წესი, ჩვევა და ადათი, ზეიმი ქორწინებისა, ზარი დატირებისა, ქართული სუფრა — მოქარგული ბრძნული თქმებითა და ვალექსილი ოდებით, რუბაიებით, დამშვენებული მრავალზმიანი სიმღერებითა და მხარგაშლილი ქართული ცეკვებით, აგრეთვე სულის სადიდებელი ლოცვა-წირვა, მამულის დაცვა, რაინდული თევგანწირვა ძმადნაფიცისათვის, ტრფიალი სიყვარულისა — ყოველი ეს იყო და არის სილამაზისა და სინატიფის, უმწიკვლო ხელოვნების თავისებური სიმბოლო.

თუ ქართველი ადამიანი სხვა ერის წარმომადგენელთაგან სილამაზის სიმბოლოდა აღიარებული და ჩვენს მიწა-წყალსაც წარმტაცი მაღლი აცხია, საკვირველი არ არის, რომ ამ გარემოში მყოფი ადამიანის სულიერი მოთხოვნები ხელოვნებისადმი სწრაფვაში ვეძიოთ.

აღბათ ამით აიხსნება, საქართველოს პოეტების ქვეყნად რომ სახავენ.

ქართველი კაცი ბუნებით პოეტია, ბუნების შვილი, მისი მომღერალი და ხელოვნების განუყოფელი ნაწილი.

ქართველი ხალხის მრავალ თვისებას აქვს თეატრალური იერი. თეატრალობა საუკუნეთა მანძილზე კვებავდა და ასაზრდოებდა ქართველი კაცის სულიერ მოთხოვნებს — ბერიკაობისა და ჩრდილების თეატრონი, ყვენობა — მათი ფორმა და შინაარსი.

აი, ეს ხალხში დაგროვილი საუკუნოვანი

განძი, ჩვევები და ადათები ზრდიდნენ, წვრთნიდნენ და აკეთილშობილებდნენ ქართველ ადამიანს.

იშვიათია მუსიკალობასა და პლასტიურობას მოკლებული ქართველი კაცი.

ჩვენში ყოველთვის დიდი იყო მიდრეკილება თეატრისადმი, მაგრამ მის ისტორიას დროაღრო წყვეტილები და დაშორებული მანძილები აქვს ქვეყნის სისხლიანი ბრძოლების შედეგად.

ერეკლეს დროინდელი თეატრის შემდგომ ისევ ბურუსითაა მოცული ქართული თეატრის ისტორია. შემდგომ არცთუ ხანგრძლივი გ. ერისთავის თეატრი. შემდგომ ისევ სიჩუმე და „მამებსა“ და „შვილებსა“ შორის გაჩაღებული კამათის პერიოდში ილიასა და აკაკის ხელშეწყობით ბალავარი ეყრება იმ ქართულ თეატრს, რომელმაც დღემდე მოაწილწია.

როგორც კი ერის ცხოვრების კანონზომიერებამ მოითხოვა, ილიას მიერ ჩაყრილ ბალავარზე ყლორტებზე იფეთქა და ამოიზარდა ოთხი ხალასი ნიჭი: მაკო და ვასო, ნატო და ლადო.

მათს მოღვაწეობასა და შრომას ია-ვარდით მოფენილი გზით არ უვლია, მაგრამ საოცარი შრომისა და უდიდესი სიყვარულის შედეგად ყოველ სიმნელეს სძლიეს და გზა გაუკაფეს მომავალს.

ისტორია მოგვითხრობს, რომ ქართული თეატრის ამ ოთხ დედაბოძს გამოუჩინდნენ უღლის გამწვანეცი: კოტე ყიფიანი, კოტე მესხი, ასიკო ცაგარელი, ვალერიან გუნია, ალექსანდრე ყაზბეგი...

თეატრის არსებობის წყარო — რეპერტუარი თანდათან გაიზარდა ილიას, აკაკის, ივ. მაჩაბლის, ასიკო ცაგარელის, ვასო აბაშიძის, კოტე მესხის, ვალერიან გუნიას შემწეობით.

შეიქმნა ორიგინალური დრამატული ნაწარმოებები, ბევრი ითარგმნა და გადმოქართუ-

* გაგრძელება. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 1, 3, 1987 წ.

ლდა. თეატრის რეპერტუარი შეივსო შექსპირის, მოლიერის, ბომარშესა და სხვათა პიესებით.

ჩვენი თეატრის დამწყებ უდიდეს შემოქმედთა ნამოღვაწარი სტიქიური იყო, ყოველგვარ მომზადებას მოკლებული. მათ თანდათან, გზადაგზა უხდებოდათ წვრთნა და დაოსტატება.

მათი დიდი ნიჭის წყალობით ქართულმა თეატრმა პროფესიული ნიადაგი შეიქმნა.

ქართული თეატრი მყარად დადგა ორივე ფეხზე: ეროვნული კულტურის კერად იქცა და სულიერი საზრდო გახდა მაშინდელი ქართული საზოგადოებისათვის.

თეატრი ფეხდაფეხ მისდევდა ცხავარებას და აქტიურ მონაწილეობას იღებდა ქართველი ხალხის ეროვნულ-განმათავისუფლებელ და სოციალურ ბრძოლაში.

ნუცა ჩხვიძეს არაერთხელ უთქვამს ჩემთვის: „რა გიჭირთ დღევანდელ მსახიობებს! სანამ სცენაზე გამოხვალთ, როლი თითქმის ნათამაშევია რეჟისორის, მხატვრის, კომპოზიტორის, სინათლის, ბუტაფორიის თუ ქორეოგრაფის მიერ.“

ჩვენი დროის მსახიობს არავინ და არაფერი არ უქმნიდა გარემოს.

გარემოს მსახიობი თვითონ ქმნიდა მაყურებელზე ზეშთაგონების საშუალებით და მაყურებელსაც სჯეროდა, რომ ეს სასახლეა და არა დახეული ფარდა, ეს ზეციური ფერიების ხმაა, მაგრამ თქვენ არ გესმით და ა. შ.

მაყურებლის ყურადღება აქტიორზე იყო მიჯაჭვული და სცენის მოწყობილობას ყურადღებას არ აქცევდა.

მსახიობის გარდა სცენაზე არაფერი იყო“.

ალ. იმედაშვილი იკონებს: გოგის (ნ. შიუკაშვილის პიესა „მსხვერპლი“-დან) პირველი მოქმედების ბოლო მონოლოგს ამ როლის ყველა შემსრულებელი ვშლიდით — ყალბი და სცენიდან არ ითქმებოდა.

მას მხოლოდ გიორგი არადელი-იშხნელი კითხულობდა და შესანიშნავადაც გადმოსცემდაო.

ალ. იმედაშვილის მიერ მოცემული უ. შექსპირის ტრაგედიების „ოტელოს“, „ჰამლეტის“, „მეფე ლირისა“ და „მაკბეტის“ პერსონაჟთა შინაგანი სამყაროს ანალიზი დიდი განძია ყველასათვის. განსაკუთრებით კი იმ

მსახიობებისათვის, რომელნიც ამ გმირების შესრულებას შეეცდებიან სცენაზე.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია მარტოველი როვნების, მისი სულიერი სამყაროს ნედვა, რაც ღრმად და საინტერესოდაა ახსნილი. ამ მდიდარ პარტიტურაზე შეიძლება აიგოს დიდი აღამიანის ტანჯვითა და წამებით აღსავსე ცხოვრება.

ალ. იმედაშვილი გასაოცარი ოსტატობითა და კანონზომიერებით მისდევს მაკბეტის სულის ფორიაქს, მის სულიერ ბრძოლას, მის მისწრაფებებს, ბრძოლას სურვილების შესრულებისათვის და ნათელ სურათს იძლევა იმისას, თუ როგორ იქცევა უპატიოსნოდ პატიოსანი აღამიანი, როგორ თანდათან ხდება უმწყიკლო აღამიანი ბოროტების მონა. ეს ხდება უდიდეს ძალთა, ისეთი გრძობების ბრძოლის შედეგად, მხოლოდ რჩეულ პიროვნებებს რომ ახსიათებთ ხოლმე.

ალ. იმედაშვილი სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლას სიყვითესა და ბოროტებას შორის განმარტავს ჰუმანურად მოაზროვნე შემოქმედის პოზიციიდან. ამიტომ ტრაგედიის დასასრულს ბოროტებაში ჩაფლული მისი მაკბეტი უფრო ძლიერი მეომარია, ვიდრე დასაწყისში. იგი მორევში მცურავი, სიყვდილთან შეუპოვად მებრძოლი ტიტანია!

ალ. იმედაშვილი მაკბეტს განსჭკრეტს როგორც გმირს და ანალიზისას ნამდვილ ოსტატად გვევლინება.

შეუძლებელია ქალაღზე გადავიტანო ის, რაც ენაზე და განვიცადე 1941 წლის ივნისში გრიბოდვის სახელობის თეატრის დარბაზში, სადაც სექტაკლებს მართავდა თბილისში საგანბროლოდ ჩამოსული ქუთაისის თეატრი.

უ. შექსპირის „მეფე ლირის“ წარმოდგენისას, მთელმა დარბაზმა სცენური ჯადოქრობის ძალა შევიგრძენით, ძალა, რომელიც სულიერად დაგშლის ნაწილ-ნაწილად, შემდგომ კი სრულიად სხვა გრძობებითა და თვისებებით აღჭურვილსა და გამდიდრებულს აგაწყობს. უხილავი ძალა, რომელიც სულს უერთდება, გწმენდს, გაფორიანებს და სანთელივით ანთებული რჩება შენში სიცოცხლის ბოლომდე.

ლირის როლს ალ. იმედაშვილი ასრულებდა.

განსაკუთრებით შთამბეჭდავი იყო ლირისა და კორდელიას სცენა, როდესაც ტყეში მოხ-

ეტიალუ ლირს კორდელია შეიფარებს. სცენა შემდეგნაირად იყო აწყობილი: ლოგინში მწოლიარე ლირი თვალს ახელს, ვერავის სცნობს, ვერც მამხვდარა სად იმყოფება, უაზროდ ათვალერებს მისი საწოლის ირგვლივ მყოფ ადამიანებს. ლირის მზერა წააწყდება საწოლთან მდგომი კორდელიას მოსიყვარულე თვალებს. ლირის მზერა მასზე შეჩერდება და ხვდება თუ ვინ შეიფარა იგი. წამოიწევს ლოგინზე, ნელა გადმოდგამს საწოლიდან მოხუც ფეხებს, ფრთხილად დაეშვება კორდელიას წინ, პატიებას სთხოვს და გულშეწუხებული ვარდება იატაკზე. ნელი ტემპით იხურებოდა ფარდა.

მთელ სცენაში მხოლოდ ორი სიტყვა ისმოდა — დასაწყისში კორდელია წარმოსთქვამდა „იღვიძებს“ და დასასრულს ლირი — „მაპატიე“.

არასოდეს დამავიწყდება დატანჯული მამის სევდიანი თვალეები, დაჩოქება და უშუალოდ წარმოთქმული „მაპატიე“.

სცენა საოცარ შთაბეჭდილებას ახდენდა.

შემოქმედების ეს წამი წლებს უდრის.

სამარისებური სიჩუმე იყო დარბაზში, თითქოს თეატრი დაცარიელდა.

გავხტე ჩემს გვერდით მჯდომ რეჟისორ ვახტანგ ტბელიაშვილს. ისიც მიცქეროდა, მაგრამ ერთმანეთს ვერაფერი ვუთხარით. მერე თავი ჩავლუნე და გავიგნებული ვიჯექი. ვიგრძენი, რომ რაღაც მოხდა ჩემში, მაგრამ ვერ გამეგო კი რა.

მინდოდა რაღაც მეთქვა, შემოქმედნა, ხმა ამომეღო და ვერ ვახერხებდი.

გამიგია, ჩქარი მდინარის მორევში თუ მოხვდა ადამიანი, ვერც ხელს გაანძრევს და ვერც ფეხს. წყალი ნაფორტევით დაატრიალებს, ჭერ ქვევით ჩაიტანს, შემდგომ კი ზემოთ ამოაგდებს და მარჯვე კაცი, თუ ამ დროს ამოძრავდება, მორევს თავს დააღწევს.

მეც ასე მომივიდა. გრძნობათა მორევი ხან ქვემოთ მიმაქანებდა და ხან ზევით მისროდა. მერე ერთი ღრმად ამოვისუნთქე და ვთქვი: „ეს რა ენახე, კაცო!“

დარბაზში არავინ განძრეულა. მყუერებლები მხოლოდ ანტრაქტის დროს უზიარებდნენ ერთმანეთს შთაბეჭდილებებს.

მაშინ ვიგრძენი თუ რაოდენ ენითუთქმელი, აუწერელი ტიტანური ძალა აქვს ხელოვნებას.

აღ. იმედაშვილი წლების მანძილზე ვიქრობდა ლირის სცენურ სახეზე. თავის მოგონებებში აღნიშნავს: „ჯერ კიდევ უხელახალი და ვიყავი და ლირიც ახალგაზრდას ვხედავდი დოიდაო“.

ჩემის აზრით, აღ. იმედაშვილს შემოქმედებითი სიმწიფე აკლდა. სიმწიფის ხანა ზოგ მსახიობს ახალგაზრდობაშივე უდგება, ზოგს მოგვიანებით, ზოგი კი მოუწიფებელი სტოვეებს სცენას.

შემოქმედებითი სიმწიფე მძიმე შრომისა და ჯაფის შედეგად მოდის ხოლმე — თუ შრომას ნიჭი, გონება და გუჰანიც ახლავს.

ეს სიმწიფის ხანა ყველაზე ადრე ჩვენს პლეადაში უშანგისთან მოვიდა.

აღ. იმედაშვილი ადრე დაღვინდა, უფრო სწორად რომ ვთქვა, ადრე დააცილეს სცენას.

ორმოცი წლისა იყო, როდესაც მაშინდელი თეატრალური კულტურის მთავარ ძარღვს ჩამოაცილეს.

მათალია, შემდგომში ერთი სესონი ქუთაისში მუშაობდა კ. მარჯანიშვილთან, ორი სესონი რუსთაველის სახელობის თეატრში იმუშავა, შემდგომ ისევ ქუთაისში, ჭიათურაში — მაგრამ ეს უკვე მისი შემოქმედების ნაფლეთები იყო.

ერთი სიტყვით, მას, როგორც მსახიობს, უკეთესი ბოლო ეკუთვნოდა.

თუმცა ნაწილობრივ თვითონაც მიუძღოდა ბრალი. მეტად თავისებური კაცი იყო; დაურიდებელი, პირდაპირი და უცერემონიო.

კ. მარჯანიშვილი კ. გუცოვის „ურთელ აკოსტას“ სცენებს ამუშავებდა. მეორე მოქმედებაში რაბინების წყევლის მიზანსცენა ასე ჰქონდა აწყობილი: დე სანტოსი ახლოს იდგა ურთელთან და ისე წყევლიდა. ამ სცენით კოტე კმაყოფილი არ იყო.

სცენაზე მომუშავე მსახიობებს შეეკითხა: რატომ არ გამოგვის წყევლის სცენაო.

ვერავინ ვერ ახსნა.

შემდეგ იგივე კითხვა დაუსვა დე სანტოსის როლის შემსრულებელს აღ. იმედაშვილს.

აღ. იმედაშვილმა უპასუხა: „ურთელი ჩემთან ძალიან ახლოს დგასო“.

კოტეს გავხარდა. მაშინვე დაიწყო მუშაობა სცენაზე — დე სანტოსი-აღ. იმედაშვილი სცენის ერთ მხარეს დააყენა კულისებთან, უშანგი-ურთელი სცენის მეორე მხარის

კულისებთან. წყევლის დროს დე სანტოსი წყევლის ტექსტის ყოველ სტროფზე თანდათან მიდიოდა ურეილისაკენ.

წყევლის სცენამ ძლიერი ემოციური დატვირთვა მიიღო.

ალ. იმედაშვილი „ურეილ აკოსტას“ მეორე მოქმედების ძლიერი და მოქმედი ძარღვი იყო. დე სანტოსის სიტყვები „გადმოუვლინე, შენ უფალო, ისრაელის ძეთ მადლი, მშვიდობა“ იმდენად მოგვწონდა, რომ მე და სერგო ჭელიძე სასცენო კოსტიუმებზე ჩვენს ტანსაცმელს ვიცვამდით, ჩუმად ავდიოდით ქანდარაზე, ვისმენდით იმედაშვილის მიერ წარმოთქმულ ამ სიტყვებს, ბედნიერნი მაშინვე ვტოვებდით ქანდარას და გრიმის გასაყეთებლად გავბრბოდით.

ალ. იმედაშვილი თავის მოგონებებში იხსენებს თუ როგორ მიიღო მონაწილეობა რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლ „ყაჩაღებში“ და საკუთარ მარცხს რეპეტიციების გაუფელელობითა და ჩანმრთელობის სისუსტით ხსენს.

მე ვესწრებოდი ამ სპექტაკლს და მივხვდი: ალ. იმედაშვილის კარლოსს არაფერი ჰქონდა საერთო ალ. ახმეტელის რომანტიულ სპექტაკლთან. მისი გმირი სტილისტურად ვერ ეთვისებოდა სპექტაკლს. ამიტომაც ყველაფერი კანონზომიერად უშლიდა ხელს.

სპეციალურად მას სანახავად მოსული აუდიტორია გაწვილებული დარჩა. რამდენადაც დიდი იყო სურვილი მისი კარლოსის ნახვისა, იმდენად გულგრილი გახდა მაყურებელი მსახიობის მიმართ თვით სპექტაკლის მსვლელობის დროს.

ალბათ, ამით აიხსნება ის ფაქტი, რომ, როცა გამოაცხადეს ალ. იმედაშვილის შეუძლოდ გახდომის განცხადება კარლოსის როლს აკაკი ხორავე გააგრძელებსო — დარბაზში მყოფნი მქუხარე ტავით შეხვდნენ.

თბილი და მიმნდობი მაყურებელი შეუბრალებელი ხდება, როცა მის სურვილებს ვერ დააკმაყოფილებ.

ალ. იმედაშვილს შემოქმედებითი მომხიბვლელობა ჰქონდა. აკაკი ხორავას — სცენური მომხიბვლელობა.

უშანგი ჩხეიძეს — ერთიც და მეორეც.

ვასო აბაშიძე თურმე გასაოცრად ითვისებდა დიალექტს, განსაკუთრებით კი ქალაქურ

ეილოკავს. მას ქალაქური დიალექტის სახეობებით თბილისის მთელი სოციალური ფენის დასურათება შეეძლო: ცილინდრის სოვდაგარისა, ვაჭრისა, რომელსაც ვაჭრება არ გაუხდია, მოქალაქისა — წიწკიანი ქედის. ხელოვანის, სირაჯის, მედროვისა და სხვა მრავალი. მსახიობი ყოველ გმირს თავის მოქცევასა და თქმის იერს შეურჩევდა ხოლმე. სხვადასხვაობა სიტყვის წარმოთქმის თავისებურებებით შეჰქონდა ლაპარაკში და მაშინდელ მოქალაქეთა მთელ გალერეას ქმნიდა.

მან მხოლოდ ერთხელ განასახიერა ქართული გლეხი — ბესო ა. სუმბათაშვილის პიესაში „ღალატი“ და ისიც ქალაქური დიალექტით ალაპარაკა.

რუსთაველის სახელობის თეატრში კ. მარჯანიშვილის მიერ დარგული ხე ალ. ახმეტელმა გასხლიპა მასზე სულ სხვა ჯიშის მცენარის დასამყნობად.

კოტე მარჯანიშვილის მოსვლამ დიდად წაასწია წინ ქართული თეატრალური კულტურა, დიდმა შემოქმედმა ქართულ თეატრს პროვინციული იერი მოაცილა და მსოფლიოს საუკეთესო თეატრებს გაუტოლდა.

ამას ვერ შესძლებდა იმ დროს ქართულ თეატრში მომუშავე ვერცერთი მოღვაწე. ამიტომ იყო კ. მარჯანიშვილის გამოჩენა მოვლენა და მადლი ჩვენი სცენისათვის.

კ. მარჯანიშვილის ღვაწლი იმდენად დიდი იყო ჩვენი თეატრის მიმართ, რომ ქართული თეატრის ისტორია შეიძლება ორ პერიოდად დავეყოთ: კ. მარჯანიშვილამდე და მარჯანიშვილის შემდეგ.

ამაში გამოიხატა მისი დაუფასებელი ღვაწლი ქართული თეატრის მიმართ.

კ. მარჯანიშვილს სპექტაკლებში აქა-იქ გამოჩნდებოდა ხოლმე ეროვნულ სახეთა ლანდები, მაგრამ ეს ძალიან მცირე ნაწილი იყო ერის სულიერი მოთხოვნების დასაკმაყოფილებლად.

ეროვნული თეატრალური ფორმების ძიების საკითხში ალ. ახმეტელის შემოქმედება უფრო აქტიური იყო, ქმედითი.

ეროვნული თეატრის გამომსახველი ფორმების ძიებათა გზაზე ალ. ახმეტელს ლარივით სწორად არ უმოძრავია: ჩავარდნებიც ჰქონდა და ზეაწეულობაც.

ეროვნული თვისებების ძიებათა ნათელი გამოვლენა იყო მისი სპექტაკლები „ანზორი“

„ლამარა“, „თეთნულდი“. ამ პერიოდში რეჟისორის მთელი ყურადღება წარმართული იყო ქართველი ადამიანის ბუნების გამოვლენისაკენ გარეგანი პლასტიურობის გზით. იგი იმდენად ვაიტაცა ადამიანის გარეგნული მოძრაობის პარტიკულამ, რომ მეტყველებამ, ადამიანის სულიერი მოთხოვნებიდან და აზროვნების გამოხატვის საშუალებამ მეორე პლანზე გადაიწია.

სცენურ მეტყველებაში მას ბგერებისა და კილოვების შეხამება უფრო აინტერესებდა, ვიდრე სიტყვა. სიტყვას ქლერადობისათვის უფრო იყენებდა, ვიდრე ლოგიკური აზროვნების გადმოსაცემად. თუმცა კი რიტმულ მოძრაობასთან დაკავშირებული ბგერების ურთიერთშეხამება უჩვეულო და დიდი ესთეტიკური სიამოვნების მომგვრელი იყო. სცენაზე ყველაფერი საერთო — ემოციურ განწყობას გამოხატავდა. მაგ. „ლოცვა“, „შური“, „ღრეობა“, „რისხვა“ და ა. შ.

აღ. ახმეტელი ბუნებისაგან ისეთი ნიჭით იყო დაჯილდოებული, რომ დასცლოდა, სცენური მეტყველების ხარვეზსაც დასძლევდა. მისი სპექტაკლი „ყაჩაღები“ („ინ ტირანოს“) ამ მხრივ წინ გადადგმული ნაბჯი იყო.

მაღალი სცენური აზროვნებით, შინაგანი სიძლიერით, უდიდესი ტემპერამენტით, გასაოცარი პლასტიურობითა და ეროვნულ თვისებათა გამოვლინებით წარმოდგენილი ბაგების სცენა („თეთნულდი“ — შ. დადიანის) სამუდამოდ დარჩა ჩემს მეხსიერებაში.

პლასტიკურ მოძრაობასთან შეხამებული, ერთმანეთთან საოცარი მუსიკალაობით შერწყმული გრძელი და მოკლე ბგერები — კომბლების მწყობრ კაკუნთან შეწყობილი — უდიდეს ემოციურ ზეგავლენას ახდენდა.

ეს იყო ლოცვასთან და გოდებასთან შერწყმული ფანტიკოსების შერისხვა.

გენიალური სცენა იყო. რეჟისორული ოსტატობის შედეგია. სპექტაკლ „რდევია“-ს ფინალში წითელი დროშა მაყურებელთა დარბაზის იარუსიდან ხომალდისაგან მიფრიალებდა.

სპექტაკლი ისეთ სიმაღლეზე აღიოდა, სცენაზე ისეთი ცეცხლი იყო დანთებული, რომ ცრემლმორეული მაყურებელი სპექტაკლის მონაწილეებთან ერთად მათს თავზე გადაფრენილ წითელ დროშას დიდის იმედითა და აღტაცებით შეჰყურებდა და მათთან ერთად გაიძახოდა ვაშას.

ეს დიდი ქლერადობის სპექტაკლის შესანიშნავი დაგვირგვინება იყო.



აღ. ახმეტელის მთავარი ყურადღება მისი ბრვი სცენებისაკენ იყო წარმართული.

მის მიერ შექმნილი მასშტაბური მასობრივი სცენები კომპოზიციურად საინტერესო იყო, პლასტიური და მეტყველი.

შთაბეჭდილებასაც დიდს სტოვებდა. ინტიმური სცენები მის სპექტაკლებში ეფექტურ მასობრივ სცენებს უთმობდნენ პირველობას.

რეჟისორმა ფ. შილერის „ყაჩაღებში“ დიალოგები მასობრივი სცენის ფონზე ააგო. მასა დიალოგის განუყოფელ ნაწილად აქცია. მასა ავსებდა და ამთავრებდა ორი გმირის მიერ წამოწყებულ კამათს თუ მსჯელობას.

სადაც მისახერხებელი იყო, აღ. ახმეტელი მონოლოგსაც კვცავდა, ან ანაწილებდა, რათა სპექტაკლში ნაულები ინდივიდუალური სცენები ყოფილიყო (კარლ მოორის მონოლოგის „ადამიანი, ადამიანი“... ტექსტის ნაწილი სხვადასხვა ყაჩაღებს ათქმევინა).

კარლოსის როლმა ინდივიდუალობა დაჰკარგა და „ყაჩაღებს“ შეედლბა. კარლოსის როლმა მთლიანობა „ყაჩაღებთან“ შერწყმაში ჰპოვა.

კარლოსი აღ. ახმეტელის სპექტაკლში იმ ამბოხებულ სტუდენტების მეთაურია, რომელნიც „ახალი გერმანია“ ოცნებით ცოცხლობდნენ. დამდგმელის თვალს და ყური იქით იყო მიმართული, რომ ეს ძალა, ძველის დამანგრეველი ეს მუშტი, ერთიანი ყოფილიყო, მთლიანი.

ვლ. ალექსი-მესხიშვილისა და ვ. აბაშიძის დროის თეატრის მსახიობთა ხმები რომ გვერდნდეს ჩაწერილი — დიდი ბედნიერება იქნებოდა. ზუსტად გვეცოდინებოდა თუ როგორ გადმოსცემდნენ გმირის ბუნებას სცენური მეტყველების საშუალებით, თორემ მათს ზელოვნებაზე საუბრისას უფრო ვმარჩიელობთ, ვიდრე წარმოვიდგენთ.

უშანგი ჩხეიძემ ერთხელ მითხრა: ჩემზე იმდენი რამე გამოგონია, რაც სიზმარშიც კი არ დამსიზმრებიაო.

გიორგი შავგულიძემ სხეულის პლასტიურობით უდიდეს ზეგავლენას ახდენდა მაყურებელზე. იგი პლასტიურობის ისეთივე დიდა

ისტატი იყო, როგორც ვასო აბაშიძე კილო-
კავის.

ამიტომ იგი დიდის ყურადღებით უვლიდა
თავის სხეულს და მუდამ მზად ჰქონდა — რო-
გორც საკრავი კარგ მუსიკოსს.

შესანიშნავად იცოდა ტანის შემოსვაც. ისე
სწორად და თავისებურად, დიდი მხატვრის
თვლით შეურჩევდა; ხოლმე თავის სცენურ
გმირს კოსტიუმს.

ყოველივე ამას აკვირვებდა ნამდვილი
ფსიქოლოგი მხატვრის მიერ შექმნილი პორ-
ტრეტიც — გრიმის შერჩევის ვირტუოზიც
იყო.

გიორგი შავგულიძე, როგორც შემოქმედი,
პირველად „არსენაში“ დაიბადა კ. მარჯანი-
შვილის რეპერტიკიაზე, „კინტოს ცეკვა“-ზე
მუშაობის დროს.²

კ. მარჯანიშვილმა მთელ მის შემოქმედებას
მამონი მოუძებნა საფუძველი, როდესაც უკ-
არნახა „გულიაშვილის ცეკვა“.

ჩემი ბავშვობის მოგონებანი ქ. ბაქოსთან
არის დაკავშირებული.

სახლს, სადაც ჩვენ ვცხოვრობდით, „ქარ-
თველების ეზოს“ ეძახდნენ, რადგან მხოლოდ
ქართველი რკინიგზის მუშები ცხოვრობდნენ.

ცხრაას ხუთი წლის რევოლუციის მარცხ-
მა ვერ გასტეხა რევოლუციურად განწყობი-
ლი რკინიგზის მუშები, მათ შორის მამაჩემიც.
ისინი თითქმის ყველა არალეგალური ორგა-
ნიზაციის წევრები იყვნენ, ყველას საერთო
საქმე აწუხებდა და მზად იყვნენ თავი გაე-
წირათ ნუშათა განთავისუფლებისათვის
ბრძოლაში.

ხშირად ვყოფილვარ მამასთან სამსახურში
და ვისმენდი მსჯელობას რევოლუციურად
განწყობილი ე. წ. „ახალი თაობის“ წარმომად-
გენელთა შესახებ, და რაც მთავარია, შე-
ვიგობენი ის ზეაწეული პულსაცია, ამ „ახალი
თაობის“ წარმომადგენლებს რომ ჰქონდათ.

რკინიგზის ყველა ქართველი მუშა-მოსამ-
სახურენი „ქართველთა შორის წერა-კითხ-
ვის გამავრცელებელი საზოგადოების“ ბაქოს
ფილიალის წევრები იყვნენ. რკინიგზის დეპო-
სთან ახლოს თავისი თეატრი ჰქონდათ და
თვითონ მართავდნენ სცენისმოყვარეთა წარ-
მოდგენებს. ბევრჯერ მიწახვეს მათი წარმო-
დგენები, სადაც მამაჩემიც იღებდა მონაწი-
ლეობას. რეპერტუარი ძირითადად შედგენი-
ლი იყო მუშათა ცხოვრებისა და რევოლუცი-

ური ბრძოლების ამსახველი პიესებით „მუ-
ში“, „გაფიცვა“, „ნომერი 21 ჯვრით“, „სი-
რიდონ მცირეშვილი“ — ინსცენირებული
ნატე ნინოშვილის ნაწარმოებიდან და სხვ.

აუდიტორიაც ქართველი მუშებისაგან შე-
დგებოდა.

ჩემზედაც გადმოდოდა ამ პატარა დარბა-
ზის უშუალო ლეღვა და დიდ შთაბეჭდი-
ლებას ახდენდა. ვიჯექი ამ გავარჯერებულ
დარბაზში და ჩემს სიხარულსა და მღელვა-
რებას საზღვარი არა ჰქონდა.

მამის ამხანაგები საღამოობით ხშირად იკ-
რიბებოდნენ ჩვენთან და მე, დერეფანში მწო-
ლარეს, მესმოდა მათი მსჯელობა, კამათი და
სიძლიერა:

„სადა არის გათენდება, აღსდექ, მუშე, შენ!
შენი შრომაც დაფასდება, ნუ გძინავს, შენ!“

ჩვენს ოჯახში ხშირად მოდიოდა ჩემი ნათ-
ლია, რევოლუციონერი გიორგი ბასილია,
რომელსაც პოლიცია დაედებდა. მას რამდენ-
იმე პასპორტი ჰქონდა თავისი ვინაობის
დასაფარავად. ეს პასპორტები დედაჩემისთ-
ვის მიუბარებია და დედასაც კედელზე დაკი-
დებული სურათის უკან ჰქონდა დამალული.

ერთხელ, ღამით, ხმაურმა გამომაღვიძა. გა-
ვახილე თვალები და ჩვენს ოთახში უცხო
ხალხი დავინახე. დედაცა და მამაც გაუნძრე-
ვლად იდგნენ კედელთან. უცხო პირები ყვე-
ლაფერს სინჯავდნენ: კარადებში იხედებოდ-
ნენ, წიგნებს ფურცლავდნენ.

ეტყობოდა დიდი ხნის მოსულები იყვნენ
— მთელი ოთახი სულ ანგრეული იყო.

ასე გაგრძელდა დიდხანს. ყველაფერი გაჩ-
ხრიკეს, ვერაფერი იპოვეს და წავიდნენ. სუ-
რათის უკან არ შეუხედავთ.

როდესაც დომენტის სცენურ სახეზე ვმუ-
შაობდი, გიორგი ბასილია მაგონდებოდა.

მე ვფიქრობ: მუშათა წრეებში რომ არ
ვყოფილიყავ, მათი ჰაერი არ მესუნთქა (ბა-
ქოშიც და შემდგომაც, ზესტაფონშიც), მათი
წუხილისა თუ სიხარულის თავისებურებანი
არ განმეცადა, ალბათ ჩემი დომენტის³ არ იქ-
ნებოდა იმ მხატვრული სიმაღლისა, რისი
შექმნაც შეეძელი.

მგონია, შევძელი დომენტის სცენური სა-
ხის შექმნა და ეპიზოდური როლებიდან ერთ-
ერთ საინტერესო სახედ ვაქციე.

გულწრფელად უნდა ველიარო, რომ დიდი
განსხვავებაა თანამედროვე ცხოვრებისეულ
გმირსა და სცენაზე შექმნილ თანამედროვე

გმირს შორის. თუ სცენურ გმირთა პროტოტიპებს უწინ ცხოვრებაში ეძებდნენ — დღესათვის ეს საქმარისი აღარ არის. დღევანდელი გმირი რთული სინთეზის პროდუქტია, აბსტრაქტული, ფილოსოფიური სამყაროს შემცველი.

თუ მსახიობმა დღევანდელი ადამიანის ეს რთული შინაგანი სამყარო ვერ შეიქნო, თავის შემოქმედებით შემეცნებაში არ დახვეწა და თავისი ცოდნის, გამოცდილებისა და ინტელექტის პროდუქტად არ აქცია — ვერ შექმნის მნიშვნელოვან სცენურ სახეს.

სამწუხაროდ, ჩვენი შემოქმედების მთელ პოტენციალს დღევანდელი გმირის გარეგნული იერის წარმოსახვაში ვხარჯავთ, მის არსს სწორხაზოვნად ვწყვეტთ, არითმეტიკულად, მაშინ, როდესაც მეცნიერებსა და ტექნიკის სამყაროში დღევანდელი გმირი, ადამიანი, რომელმაც დაანგრია ყველა ჩვეული კანონის საზღვარი, ადამიანი, რომელმაც ხატოვნად რომ ვთქვათ, დედამიწის მიზიდულობის ძალას ვადაბიჯა, უმაღლესი მათემატიკის კანონებით განხილვას მოითხოვს.

უმაღლესი მათემატიკის მცნება კი ჭვრეტრობით ხელოვნებაში მიუღწეველია და თუ ამ საზომით შექმნილი გმირი გამოჩნდა სცენასა თუ ეკრანზე, აღვიკვამთ როგორც მოულოდნელობას, იშვიათობასა და სტიქიურობას.

დღევანდელი მყურებლის ფსიქოლოგია დიდგანს განსხვავდება ჩვენი საუკუნის დასაწყისის მყურებლის ფსიქოლოგიისაგან, მაშინდელი მყურებელი მიაბიტი იყო, უშუალო. მასზე უდიდეს შთაბეჭდილებას ახდენდა სცენაზე დამკვიდრებული შეხედულებები — კეთილს კეთილის სახე უნდა ჰქონდეს, ბოროტს კი — ბოროტის; კეთილშობილი გმირი — ურიელ აკოსტა გარეგნობით ლამაზი უნდა ყოფილიყო, ბოროტი ფრანც მოორი კი — მახინჯი.

ქართული სცენის ბუმბერაზი შემოქმედი ლადო მესხიშვილი, რომლის მიერ შექმნილი ფრანც მოორის სახე ქართული თეატრის ისტორიაში ხელოვნების უმაღლეს ნიმუშადაა აღიარებული, ფრანც მოორის მონოლოგში, როდესაც ღმერთს საყვედურობდა თუ რატომ არ არგუნა მას ლამაზი თვალები, არაფერს ამბობდა კუხსა და კოჭლ ფეხზე.

ეს შეუსაბამოა არ აწუხებდა არც მყურებელს და არც პრესაში არ აღუწინავს არც

ერთ რეცენზენტს, შეუსაბამოა შილდრის ტექსტსა და მსახიობის მიერ წარმოთქმულ ტყუებს შორის.

აქაკი ვასაძე, თუმც ლადო მესხიშვილის ლოვენების დიდი მოტრფიალე იყო, ვერც კუხს დაიდაგამდა და არც ფეხს დაიკოკლებდა.

„ყაჩაღებზე“⁴ მუშაობისას კ. მარჯანიშვილმა უთხრა უშანგი ჩხეიძეს „ფრანცი გარეგნობით უღარესად დახვეწილი უნდა იყოს, ბრწყინვალე, ხოლო სული ჯოჯოხეთური ექნებაო“.

ლ. მესხიშვილის ფრანცსა და აქაკი ვასაძისა და უშანგი ჩხეიძის ფრანცს 20 წელი აშორებს ერთმანეთისაგან, აქ. ვასაძისა და უშანგის მიერ შექმნილი სახიდან დღემდე 30 წელი გასული.

ეს 30 წელი კი თავისი სისწრაფით საუკუნეს უდრის.

ჩვენს სცენაზე კარნახით დაწერილი უამრავი ძველი რეცეპტია, რომელთა ბადეშიც მთლიანდაა გახვეული ახლახან ფეხადგმული შემოქმედი.

ამ „რეცეპტებს“ ერთის მხრივ დიდი სარგებლობა მოაქვს, მეორეს მხრივ კი უდიდესი ზიანი. ისინი ალამაზებენ ახალფეხადგმულ შემოქმედს, მაგრამ სულს ვერ წვდებიან და ვაი იმას, ვინც მათს მარწუხებში სამუდამოდ დარჩება.

ძნელია ხელოვნებაში სხვისი კარნახით არსებობა.

ვაი იმ შემოქმედს, რომელსაც ავიწყდება, ან თავს არიდებს თავისი სულიერი სამყარო შექმნას ხელოვნებაში.

ვაი მას, ვინც საკუთარ მე-ს ძველი რეცეპტებით აგებს, რეცეპტებით, რომელიც თავის დროზე პროგრესულნი იყვნენ, მაგრამ დღევანდელობას არაფერში ადგება. დიდი დროა გასული წარსულის შესანიშნავ სახეთა და ჩვენს შორის. ამიტომ ვერ ვიცხოვრებთ ძველის კარნახით, რომელიც ჩვენს დღევანდელ ცხოვრებასა და მის მოთხოვნებს არ შეესაბამება.

აუცილებელია საკუთარი ბილიკის ძიება, ბილიკისა, რომელიც შეიძლება შემდგომ მომავლის დიდ გზატკეცილად იქცეს.

შემოქმედება უღარესად ინდივიდუალურია, განუმეორებელი. იგი ყოველ შემოქმედში იბადება და მასშივე კვდება.

სცენური შემოქმედების გამომსახველობითი ფორმების ძიებისას შეცდომები გარდუვალა.

ეს შეცდომები იმ ხელოვანისათვისა მომავალდებელი, ვინც დროის მნიშვნელობას ვერ გრძნობს, ვინც უმოძრაობის ჭაობში იძირება.

მოძრაობაში მყოფი შემოქმედისათვის შეცდომები ბიძგია ზრდისაკენ.

ამიტომ მინდა ყველას მოვუწოდო — ნუ შეჩერდებით, უნდა ეძიოთ, წინ უნდა ისწრაფოთ! წინ, წინ, მუდამ წინ!

ასიღორა დუნკანი თავის დღიურებში დაწვრილებით აღწერს თუ როგორი ალერსიანი და ყურადღებიანი იყო მის მიმართ მისი ქმარი — პროფესიით მსახიობი, როდესაც რომეოს როლს ამზადებდა და როგორი შემამჩნუნებელი გახდა ოჯახურ ურთიერთობებში, როდესაც რიჩარდ III-ის როლზე დაიწყო მუშაობა.

ამ ფაქტის გახსენებით მინდა განვმარტო, თუ რას ნიშნავს, როდესაც მსახიობის გონება დღე-ღამის განმავლობაში განუწყვეტლივ როლის ირგვლივ კონცენტრირებული, მასთან ერთად ცხოვრობს, სძინავს და აზროვნებს. შემოქმედი ადამიანის ამ თვისებას ფსიქოლოგები უწოდებენ „განუწყვეტელ ფიქრს ერთსა და იმავე საგანზე“. ფენომენალურ შედეგს აღწევს მსახიობი თუ ამ მდგომარეობაშიღვე მივიღა.

მხოლოდ ისაა, რომ არავის შეუძლია თავის თავს უბრძანოს შეიქმნას მსგავსი განწყობა. მსახიობმა ყველაფერი უნდა იღონოს, რომ ასეთი განწყობის სურვილი თავისით დაიბადოს. ვინც ამას შესძლებს — უამრავი აზრი დაებადება რომელიმე ცალკე სცენის თუ მთელი სპექტაკლისათვის. ამ თვისების გამო მუშაობით მსახიობს შეუძლია შექმნას მასთან ერთად სცენაზე მცხოვრებ პერსონაჟთა მთელი გალერეა.

ეს თვისება კანონზომიერად შეიძლება მოვიდეს მხოლოდ და მხოლოდ დიდი და დაუღალავი შრომის შედეგად. და თუ მოვიდა, მხარში ამოუდგება მსახიობს და მისი შემოქმედებითი ცხოვრების გზაც ხსნილი იქნება.

ამ თვისების მქონე მსახიობები კი თითოეულ ჩამოსათვლელნი არიან, ერთეულები.

უშანგი ჩხეიძემ მიამბო:

„ურჩელ აკოსტას“ პრემიერის შემდეგ ჩემს

აპირფარეშოში, გრიმს რომ ვისწნიდი, კოტე მარჯანიშვილი შემოვიდა, ჩემს გვერდს დაჯდა, შემომხედა, მხარზე ხელი დამკრავდა და მითხრა: „ამ როლს შესანიშნავად იმსახურებ“ შემდეგ შეასრულებო“.

მე ძალიან კარგად ვიცოდი, როგორც ვასრულებდი ურჩელის როლს, მაგრამ ამ ნათქვამმა გული ჩამწყვიტა.

ურჩელის როლზე მე და კოტემ ვერ ვიმუშავეთ. ჩენს სცენებს გადადებდა ხოლმე და მეუბნებოდა: „ამას ჩვენ ცალკე დავამუშაებთო!“

ეტყობა კოტე კმაყოფილი არ იყო ჩემს მიერ შესრულებული ურჩელით“.

1960-1961 წ.წ. სეზონი რუსთაველის სახელობის თეატრში იხსნება „ბახტრიონით“ 10 სექტემბერს. თეატრის დასი შევებულებიდან 9 სექტემბერს ბრუნდება და მსახიობს, ყოველგვარი მომზადების გარეშე, პირდაპირ მაყურებელთან მოუწევს შეხვედრა.

არადა, რამდენი რამეა სპექტაკლში შესაკეთებელი, აღსადგენი და გასახსენებელი, შესასწორებელი და ხელახლა დასადგმელიც კი. ბევრ რამეს შემატებდა სპექტაკლს რამდენიმე დღის მუშაობა: წინ წასწევდა, დახმეწედა, გაწმენდა მთელ რიგ სცენებს.

სპექტაკლის ავტორს რეჟისორ და ალექსიძეს შესაძლებლობა მიეცემოდა მონაწილეთა წინაშე გასული წლის სპექტაკლების სრულყოფილი ანალოზი გაეკეთებინა, მოაცილებდა სპექტაკლს ყოველგვარ ტექნიკურ ხარვეზებს და სპექტაკლის ყოველ მონაწილეს დარბაზივდა, წინ წასწევდა მათ შემოქმედებითად, საწყისშივე შექმნიდა პასუხსაგებ გარემოს.

ახალ შემოქმედებით სეზონს — არაშემოქმედებითად ვიწყებთ.

შემოქმედებითი დეტალის შექმნას, რომელიც უმთავრესად უტექსტო ფიზიკური მოქმედებით გამოიხატება (დაცემა, დაჯდომა, ტირილი, სიცილი, რაიმეს აღება, საწამლავის დალევა, მოგერიება და სხვა მრავალი), ოდი მნიშვნელობა აქვს როგორც მაყურებელზე შემოქმედების, აგრეთვე თვით მსახიობისათვის, რადგან იგი ხშირად ასაზრდოებს მომდევნო, უადრესად საჭირო სცენას.

შექმნილი დეტალის გამოვრება კი იმდენჯერ შეიძლება, რამდენჯერაც იგი ახლად და-

ბადებულის სახეს ატარებს. როგორც კი მსახიობი ერთხელ მიგნებულის მექანიკურად გამეორებას იწყებს, დეტალს შემდგომი ნაკვეთის მასულდამუღებელი თვისება ეკარგება და ამდენად ზეგავლენის ძალასაც კარგავს.

ქეშმარიტი ხელოვანი დოკმად არ გაიზნის ერთხელ მიგნებულს და ყოველ სპექტაკლზე ახალი ელფერიით გაამდიდრებს უკვე მიგნებულს, სულ უმნიშვნელო თვისებებზეც კი საკმარისია, რათა უკვე ნაზონმა კვლავ სიახლის ელფერი მიიღოს. ცვლილებას კი მსახიობს იმ დღის განწყობა და სურვილები კარნახობს.

რატომ თამაშობენ წამყვანი მსახიობები კოტას?

ეშინიათ, ვაი თუ როლი არ გამოვიდესო. როლის მომზადებას დიდი შრომა სჭირდება, ზოგი მსახიობი კი ნაკლები შრომით ცდილობს სცენური სახის მიგნებას.

ის კი ავიწყდება, რომ როგორც ვიოლინოს დამკვრელს სჭირდება ვარჯიში, რათა ინსტრუმენტს ეღერადობა არ დაეკარგოს, ისე მსახიობს სჭირდება შრომა და სისტემატური ვარჯიში.

მაგრამ თუ სიზარმაცემ დასძლია — გულს იკეთებს: „ჩემს ავტორიტეტს ამოვეფარები და ვინ რას დამაკლებსო“.

წარსულის თეატრალურ ტალანტებსაც ჰქონდათ გამარჯვებებიცა და ჩაყარდნებიც. ასეთია შემოქმედის გზა. თუმცა კი ზოგი მარცხი შეიძლება ბევრ გამარჯვებას ჯობდეს.

ჩემი ლირი.⁵

1. ნანახის შთაბეჭდილებანი:

ჰამლეტი — უშ. ჩხეიძე, გიორგი დავითაშვილი, ვაჰან ფაფაზიანი.

ოტელო — ალ. იმედაშვილი, აკ. ხორავა, შ. ლამბაშიძე, ვ. ფაფაზიანი, ბაბკენ ნერსისიანი, ბ. ლიონიძე, ნ. ოსტუევი, ლოურენს ოლივიე.

მაკბეტი — ალ. იმედაშვილი, სკოფილდი.

ლირი — ალ. იმედაშვილი, აკ. ხორავა, სკოფილდი.

2. თარგმანი და მისი ისტორია.

3. პიესის დედაზრი — ადამიანთა უთანასწორობის ტრაგედია.

4. სიბრძნის უგუნურობა და სიგიჟის სიბრძნე.

5. ლირის სიმღერა.

6. ადამიანთა სულიერი ქონდრისკაცობა.
7. ემოციებზე აგებული სახეები თუ სპექტაკლი? გონებაში შექმნილი პერსონაჟის სახელ ქცევა და მისი შემდგომი რეალიზაცია. ინტუიციასე დაყრდნობით თუ გონებით შექმნილი სახე?

შექსპირის სახეების თანამედროვეობის შესაბამისი ხედვა, გადაწყვეტა და რეალიზაცია.

8. ფარდის ახდამდე ჩემს მიერ გონებაში წარმოდგენილი ლირის ცხოვრება.

9. შემოქმედების საოცარი საიდუმლოს კარს იქით შესვლა და ბორიალი.

10. ჩემი ლირის აბსოლუტური თავისებურებანი. საკუთარი ასოციაციები. შინაგანი და გარეგანი ხედვის თავისებურებანი.

11. ჩვენი სპექტაკლის ტრაგედია.

12. ლირის სახეზე მუშაობამ უდიდესი ზეგავლენა იქონია ჩემზე; ამ მუშაობას დღესაც განაგრძობს გონება. იგი ვახდა საზომი ყოველი შემდგომი ნამუშევრისა.

კრიტიკულ წერილსა თუ სტატიაში ყოველთვის უნდა იგრძნობოდეს მაღალი გემოვნება, ერუდიცია და კრიტიკის ობიექტის ღრმა ცოდნა.

სპექტაკლზე დაწერილი ზოგი რეცენზია იმდენად დაბალი ღონისაა, რომ კრიტიკის ობიექტები იცინიან თავისი ჰუუსის დამრიგებლის უვიცობაზე.

ასეთ კრიტიკას ჩალის ფასი აქვს.

რატომ ნახა ბესარიონ ბელინსკიმ მოჩალოვის ჰამლეტი რვაჯერ და არა, ვთქვათ, ექვსჯერ, ან ათჯერ?

ალბათ მოჩალოვის მიერ შექმნილი ჰამლეტის სახის ანალიზი სწორედ რვაჯერ ნახვას საჭიროებდა.

კრიტიკოსიც ერთნაირად როდი აღიქვამს ნანახსა და გაგონილს. მის შინაგან განწყობაზე ბევრი რამაა დამოკიდებული, იმასაც კი მნიშვნელობა აქვს თუ საიდან უყურებს იგი სპექტაკლს — პარტერის ბოლო რიგებიდან თუ ქანდარიდან, სათვალეებით თუ მონოკლით.

მართალია, ისე როგორც პროფესიონალ მსახიობს, კრიტიკოსსაც შეუძლია საკუთარი სულიერი განწყობის ორგანიზაცია, მაგრამ მსახიობიც ხომ ხშირად ვერ ახერხებს ყოველ სპექტაკლში ერთნაირი მხატვრული დამაჯერებლობით გაითამაშოს როლი. ყოველი

ცალკეული მსახიობის განწყობა სპექტაკლის ყოველი მონაწილის შირად განწყობაზეა დამოკიდებული. იმაზეც, თუ როგორ შეხმატებულდებიან მათურებელი და სპექტაკლის მონაწილენი.

მაშინ როდემდის უცადოს რეცენზენტმა, სად ეძიოს სპექტაკლის სრულყოფილი ვარიანტი?

ყოველ სპექტაკლს, როლის აღმსრულებელ ყოველ მსახიობს აქვს ის საშუალო, რომელიც ყოველგვარი განწყობის გარეშეა სცენაზე, რითაც იხილება, კმაყოფილება ან უკმაყოფილოა მათურებელი.

ეს ნორმალური და კანონზომიერი მოვლენაა.

მაგრამ როდესაც საქმე შემოქმედებით ნაწარმოების ანალიზს შეეხება, იქ მეტი დაკვირვება, მეტი სიფრთხილე და პასუხისმგებლობის მეტი გრძნობაა საჭირო.

კრიტიკოსის ეს დიდი პასუხისმგებლობის გრძნობა აიძულებდა ბ. ბელინსკის რვაჯერ ენახა მოჩალოვის ჰამლეტი და შემდგომ ჩამოეყალიბებინა თავისი შეხედულებანი სცენის შემოქმედის ნამუშევარზე.

ბესარიონ ჟღენტი დიდი მკოდნე იყო ჩვენი თეატრისა, მკაცრი და მოსიყვარულე.

იგი ფეხდაფეხ მისდევდა ჩვენი თეატრის უღლის გამწვევთ.

ჩემი სცენაზე მუშაობის პერიოდში არ ყოფილა შემთხვევა, რომ ბესარიონის მიერ პრესაში გამოქვეყნებული სტატიების, რეცენზიებისა თუ საჯაროდ წარმოთქმული სიტყვის გამო, სადაც კი იგი ჩემს მიერ სცენაზე შექმნილ სახეს შეხებოდა, ოდნავ მაინც მგრძნობ ტკივილი მისი უდიგრი და უხეში შეფასებით, ან ანალიზით, რომელსაც სარგებლობის მაგიერ ზიანი მოაქვს აქტიორისათვის და თავის პირდაპირი დანიშნულების ფუნქციებს სცილდება.

მას არაერთხელ მიუთითებია ჩემი აქტიორული ხერხებისა და საშუალებების ნაკლოვანებებზე, არ დათანხმებია როლის ინტერპრეტაციას, მაგრამ ყოველივე ამას ისეთი სიყვარულით, სიფრთხილითა და დიდი ტაქტით აღნიშნავდა, რომ მისი კრიტიკული აზრი ხოტბასავით ძვირფასი იყო ჩემთვის.

მისი მგრძნობიარე შენიშვნები ბევრჯერ

დამხმარებია მივმგებდარიყავი და შეცდომა გამომესწორებინა.

მან, როგორც ქეშმარიტმა კრიტიკოსმა, იცოდა თუ ვის რა ხერხით დასაქმებულა რადგან ყველასადმი ერთნაირი მიდგომა სარგებლობას არავის მოუტანს — ზოგი უმნიშვნელო საყვედურსაც მიხვდება და თუმცა მტკივნეული იქნება მისთვის, მაღლობსაც გულწრფელად ეტყვის კრიტიკოსს.

ზოგს კი, თუ კარგად არ ჩასძახე, ვერ გონებს.

ბუნებაში არსებული შვიდი ფერის ურთიერთშეხამებით ქმნიან მხატვრები შედეგებს, არიან მხატვრები, რომელნიც ფერს ვერ ხედავენ.

რამდენიმე წლის წინ ვატკიანის ფრესკებში ლურჯი ფერის 366 ნიუანსი აღმოაჩინეს თურმე.

აბა, შეადარეთ რა დიდი განსხვავებაა მხატვართა შორის — ერთნი შვიდ ფერსაც ვერ შეიგრძნობენ, მეორენი კი ლურჯი ფერის 366 ნიუანსის გამოყენებით ქმნიან ნაწარმოებებს.

ასეა კრიტიკოსიც, მისი პროფესიული დონე ფერთა ხედვის რაოდენობით, შეუმჩნეველის შეგრძნებითა და დანახვით განისაზღვრება.

პროფესიონალი ამით დგას მაღლა იმ მათურებლისაგან, თეატრის გარდერობში სპექტაკლის დამთავრების შემდგომ თავის აზრს რომ უზიარებს ნაცნობ-მეგობრებს.

ხდება ხოლმე ისიც, რომ რეცენზენტი ანტრაქტების დროს ცდილობს შეაგროვოს სხვის მიერ გამოთქმული აზრები, შთაბეჭდილებანი და თავისად გაასაღოს პრესის ფურცლებზე.

ვაი, იმ რეცენზენტს, რომლის მიერ ჟურნალ-გაზეთებში გამოქვეყნებული რეცენზიაც გარდერობის რეცენზენტთა მაღლა არა დგას.

ჩვენში ასეც ხდება ხოლმე: თუ ვინმემ რომელიმე სპექტაკლზე საქები რეცენზია გამოაქვეყნა და ამას მეორემაც დაუმატა — აზრი უკვე შექმნილია და ბეჭდვის სხვა ორგანო იძულებულია იგივე აზრი გაიმეოროს. მესამე ავტორმა საწინააღმდეგო აზრის გამოხატველი რეცენზია რომ წარუდგინოს რედაქციას, ან გადააკეთებენ, ან არ დაუბეჭდავენ.

ამიტომ არის, რომ ზოგიერთი რეჟისორი, ან მსახიობი უდარესად ენერგიულად მოქმედებს, არაფერს ერიდება, რათა მათი ნამუშევრის შესახებ პრესის ფურცლებზე საწყის-შივე შეიქმნას დადებითი აზრი. და თუ ამას

მიადწნია, ამოისუნთქავს და იტყვის: „საწინა-
აღმდეგო აზრის მქონენა ახლა წავიდნენ და
კულტურებში რამდენიც უნდათ, იმდენი იყ-
ბედნონო“.

თეატრის მოღვაწეთა მსგავსი საქციელი
თანდათან ფეხს იკიდებს ჩვენში და დიდი ზი-
ანიც მოაქვს.

პრესის ფურცლებზე აზრთა გაცვლა-გამო-
ცვლა და დევა რომ იბეჭდებოდეს, გაცილე-
ბით სასარგებლო და კარგ შედეგს გამოიღ-
ებს: კამათში აზრი გამოიკვეთება და რეცენ-
ზიის ავტორნიც მეტი პასუხისმგებლობით
მოუკიდებიან საქმეს. შემთხვევითი რეცენ-
ზენტების რიცხვი კი შემცირდება.

სცენის მუშაკთა მსგავსად, მათი ნამუშევრ-
ის საჯარო შემფასებელ-კრიტიკოსისაც მოეთ-
ხოვება თავისი საქმის ღრმა ცოდნა და მაღა-
ლი პროფესიონალიზმი.

ბევრი რამ არის დამოკიდებული მის გე-
მოვნებაზე, ცოდნის დონეზე, დანახვისა და
შეგორების უნარზე. მას ხომ მრავალი ადამი-
ანის გემოვნების ფორმირება ევალება!

ამიტომ ვინც მათ პრესის ფურცლებს უთ-
მობს, დიდი გულისყური და უდიდესი პას-
უხისმგებლობა ექისრება.

ზერელე შემფასებელი ზერელედ მსჯე-
ლობს.

ზერელე მსჯელობისას კი რეცენზენტი და-
მდგმელი ჩგუფის წევრთა ჭკუის დამრიგებ-
ლის პოზიციაზე დგება და თავი ბევრად უფ-
რო გონიერი ეჩვენება, ვიდრე კვლევის ობი-
ექტი.

თითქმის ასი წლის წინათ დაბადებული სი-
ახლე, რომელმაც მწვერვალს, ჩემის აზრით,
მოსკოვის სახმატერო თეატრში მიადწნია,
დღეს ისტორიის განვლილი ეტაპია.

ერთ საუკუნეს თუმცა უქმად არ ჩაუვლია,
განვილ ეტაპით გატაცებამ კი ბევრი იმსხ-
ვერპლა.

ჯერ კიდევ გასული საუკუნის ბოლოს ილ-
ია ჭავჭავაძემ თავის „მგზავრის წერილებში“
მყინვარისა და ბობოქარი თერგის შედარე-
ბისას, მოძრავ თერგს არგუნა უპირატესობა—
მოდრაობა და მხოლოდ მოძრაობა არისო უპ-
ირველესი.

დიდი ილიასათვის ნათელი იყო მოძრაობის
ძალა.

ჩემთვის გაუგებარია იმ ხალხის ცხოვრება
ხელოვნებაში, რომელნიც წარსულს შევყვინ-
ფეთიშდ და მას მისტირიან. პარკენული
შინაღმართთა
ამიტომ უდიდეს პატივს ვცემ ყველას, ახ-
ალგაზრდასა თუ ხნიერს, ვინც იტანჯება, ეძ-
იებს, მოძრაობს, ვინც თავდაუზოგავად ხარ-
ჯავს დროსა და ენერგიას ახლის საძიებლად.

არასოდეს დამავიწყდება 1951 წლის 28
აპრილი.

ამ დღეს გენიოს შემოქმედს შევხვდი.
სეიატოსლავ რიხტერი რახმანინოვის მეო-
რე სიმფონიას ასრულებდა.

კონცერტის მსმენელნი უდიდესი შემოქ-
მედებითი წვის მოწმენი გავხდით, წილად
გვხვდა ბედნიერება ვზიარებოდიოთ მას.

თვით შემსრულებელი ამ ქვეყნად არ იყო,
მიწას აცილებული საღაღაც ცის ტალღებში
ცურავდა.

მსგავსი ბედნიერების წუთები იშვიათია
ცხოვრებაში.

შენიშვნები

1. ალ. იმედაშვილი, „მოგონებანი“, „ლიტ. და ხელო-
ვნება“, 1963 წ.

2. „არსენას ლექსი“ — ხალხური თქმულებაა ვას-
ციანურებული, დადგმა კ. მარჯანიშვილის, მხატ. ლ. გუ-
ლიაშვილი. 1931 წ. მარჯანიშვილის სახ. თეატრი.

3. „ნაპერწყლიდან“ — შ. დადიანის, დადგმა გ. ძუ-
რულოს, მხატვ. ვ. სიღამონ-ერისთავი. 1937 წ.; მარ-
ჯანიშვილის სახ. თეატრი.

4. ფ. შილერის ტრაგედიაზე „ყაჩაღები“ კ. მარჯა-
ნიშვილი მუშაობდა. ფრანკ მოორის როლს ასრუ-
ლებდა უშ. ჩხეიძე, კარლ მოორისას ს. ზაქარიძე, სპე-
ქტაკლი არ შემდგარა.

5. „მეფე ლირი“ — უ. შექსპირის, დადგმა მ. თუ-
მანიშვილის, მხატ. კ. ივანტოვი. 1966 წ. რუსთაველის
სახელობის თეატრი. ს. ზაქარიძე უკმაყოფილო იყო
მის მიერ შესრულებული ლირის როლითაცა და სპე-
ქტაკლითაც. თვლიდა რა, რომ სპექტაკლში ვერ მო-
ხერხდა ჩანაფიქრის პრაქტიკული განხორციელება,
რეჟისორ მიხ. თუმანიშვილს სთხოვდა დაბრუნებოდ-
ნენ „მეფე ლირზე“ მუშაობას.

იხ. М. Туманишвили. «Режиссер уходит из теат-
ра», стр. 248, М., «Искусство», 1983 г.

● **მოსკოვის** საერთაშორისო ფორუმის „უბირთვო მსოფლიოსათვის, კაცობრიობის გადარჩენისათვის“ მონაწილე, ცნობილი დასავლეთგერმანელი რეჟისორ-დოკუმენტალისტი მონიკა მაურერი ფორუმის დახრულების შემდეგ თბილისს ესტუმრა.

„13 წლის ვიყავი, როდესაც ვნახე „ბერლინერ ანსამბლის“ სპექტაკლი „კავკასიური ცარცის წრე“ და მის შემდეგ საქართველო ჩემთვის საოცნებო ქვეყანა გახდა. ამიტომ, როგორც კი შესაძლებლობა მომეცა, გადავწყვიტე, გავცნობოდი მას და ქართველებისათვის გამეცნო ჩემი ფილმები“ — ასე ახსნა რეჟისორმა ქალმა ჩვენი რესპუბლიკის ნახვის განსაკუთრებული სურვილი.

მთელს მსოფლიოში დიდი აღიარება მოიპოვა მონიკა მაურერის ფილმებმა, რომლებშიც ამაღელვებელ დაამიანურ პრობლემებზეა საუბარი. ვიეტნამი, ჩილე, ლიბანი — აი, ასეთია მისი შემოქმედებისა და ცხოვრების რამდენიმე ეტაპი. რეჟისორს აქტიური ცხოვრებისეული პოზიცია აქვს. თავისი სურათებით იგი უსამართლობას ებრძვის, ხალხთა შორის მშვიდობასა და თანამშრომლობას ქადაგებს. მაგრამ ყველას როდი მოსწონს ნიჭიერი ოსტატის მწვავე, მამხილებელი ტონი. ბევრჯერ ცდილან თავიდან მოეცილებინათ იგი. ამიტომ რამოდენიმეჯერ თავსაც დაესხნენ, ემუქრებოდნენ, შანტაჟს უწყობდნენ.

70-იანი წლების შუა ხანებში მონიკა მაურერმა თავისი ბედით მტკიცედ დაუკავშირა არაბი ხალხის ბრძოლას პალესტინაში. ამ დროის ფილმები თვალნათლივ გვიჩვენებდნენ იმპერიალიზმისა და სიონიზმის მიერ შექმნილ მძიმე სიტუაციას ახლო აღმოსავლეთში. 1982 წლის ზაფხულს უკვლავ „სტელე“ თვეები ისრაელის მიერ ოკუპირებული ბერიუთის ცეცხლის ხაზზე გაატარა. მონიკამ

გადაიტანა შიმშილი, უწყულობა, უსინაილობა, მაგრამ შექმნა ფილმი, რომელმაც მთელ მსოფლიოს აჩვენა ისრაელის სიონიზმის აგრესიული სული და მისი ვანდატონელი მფარველები.

მაურერი ბევრს მოგზაურობს. ჩვენს ქვეყანაში სტუმრობის დროს ხაზოგადობებს გააცნო ბოლო ორი ფილმი „რატომ?“ და „ომის ლაზორატორია“.

ცნობილ პალესტინელ პოეტს, დრამატურგსა და პუბლიცისტ აბელ რახბან ბსისუსთან თანამშრომლობით შექმნილი 25 წუთიანი ფილმი ბრალს სდებს მათ, ვინც ხელს უშლის მშვიდობის დამკვიდრებას ახლო აღმოსავლეთში. ფილმის ავტორები ყოველ კადრში შეითხვას იძლევიან: რატომ ხდება ასეთი საშინელი ბოროტება ოდესღაც მშვიდობიან მიწაზე? და ყოველი კადრით პასუხობენ კიდევ ამ კითხვას: დანაშაული ისრაელსა და შეერთებულ შტატებს აწევთ.

შედეგი კი ასეთია: ბეირუთი-აღმოსავლეთის ერთ-ერთი უღამაზესი ქალაქი დღეს ნანგრევებადაა ქცეული; არაბავშვური სევდა უდგამთ თვალებში პალესტინელ ბავშვებს; გრძელი რიგი გაქიმულა კასრებთან, რომლებიდანაც ძლივს შესაძენავი ნაქალი მოწან წყარებს წყალი, თუმცა იქვე აუზის კამკამა წყალში უჭრუნველად ცურავენ ოკუპანტები.

ფილმი „რატომ?“ დამაჭრებლად გვაჩვენებს, რომ პალესტინის პრობლემა კვლავ მთელი სიმძაფრით დგას.

„ომის ლაზორატორია“ — ამ ფილმის შექმნისას ერთი მიზანი ამოძრავებდა რეჟისორს. უნდოდა ჩვენებინა, რომ პენტაგონისათვის მთელი პლანეტა უკვე დიდი ხანია საცდელ პოლიგონად იქცა, ხოლო გამოცდის ობიექტი ძირითადად სამოქალაქო მოსახლეობაა.

ფილმი ხიროსიმისა და ნავასაკის დაბომბვის, ვიეტნამში მომწამვლელი ნივთიერებების მოფრ-

ქვევის, ლიბანი ფოსფორის ბომბების ჩამოყრის ამჟამინდელი მდგომარეობით იწყება. ერთმანეთისაგან ათწლეულობით და ათასობით კომორტობით შორს მდგარი მოვლენები ერთიანდებიან ასი ათასობით მსხვერპლთა ადამიანურ ტრიკლემბოთა და ტანჯვით, მაგრამ მათ ხვდა რამეც აერთიანებთ — ამ ტრაგედიების მიხედვით ამერიკული იმპერიალიზმი.

„ფილმით „ომის ლაზორატორია“ — თქვა მონიკა მაურერმა ქართველ კინემატოგრაფისტებთან შეხვედრისას — მე დასავლეთ ევროპის ქვეყნებში ვმოგზაურობ, სხვადასხვა აუდიტორიის წინაშე გამოვდივარ. ჩემი მიზანია ადამიანებს მოვუბორო მისართლე ბირთვული კატასტროფის შესახებ, მოვუწოდო იბრძოლონ ომის გამჩაღებელთა წინააღმდეგ, ახლა დასავლეთ ევროპაში ახალი ამერიკული რაქეტების განლაგება ხდება. ეს ფაქტი ინიღბება როგორც „თავდაცვის საჭიროება“, მაგრამ, ჩემი ღრმა რწმენით ვერც ერთი დასავლეთევროპული ევრო იქნება დარწმუნებული, რომ ხვალ პენტაგონი მის ქვეყანას არ აქცევს საცდელ პოლიგონად და რომ ტრაგედია მას და მის შვილებს არ შეეხებათ. ამიტომ საღად მოაზროვნე ადამიანს არა აქვს უფლება მნიშვნელოვანი პოლიტიკური პროცესებიდან განწე იდგეს. ყველას ვაღია იბრძოლოს ომის წინააღმდეგ.

საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირში მონიკა მაურერი ქართულ დოკუმენტურ და სატელევიზიო ფილმებსაც გაეცნო და ლანა დოლობერიძესთან, ელდარ შენგელაიასთან, გივი დვალთვილთან, მერაბ კოკოჩავილთან, ნიკოლოზ დროზდოვთან შეხებარნი აღნიშნა, რომ იმ მსუბერების, რაც მან ნახა, განადგურება ერთ წუთში შეიძლება, ამიტომ დედამიწის სხვადასხვა კუთხეში მცხოვრები ყოველი ადამიანი თანაბრად უნდა წულდეს ამ საკითხებზე.



Нодар Мгалоблишвили

АРХИТЕКТОРЫ СЕГОДНЯ

Проблемная статья председателя Союза архитекторов Грузии о насущных проблемах сегодняшней грузинской архитектуры, об отношении строителей и общественности к творчеству архитекторов (стр. 3).

Элуджа Амашукели

ТАЛАНТ — ЭТО УЖЕ НОВИЗНА

Председатель Союза художников Грузии знакомит читателей с творческими и организационными проблемами, стоящими перед художниками Грузии (стр. 10).

НОВШЕСТВА В ТЕАТРАЛЬНОМ МИРЕ

Печатается диалог корреспондента журнала с председателем Союза театральных деятелей Грузии Гигой Лордкипанидзе (стр. 18).

Сулхан Цицадзе

НАСУЩНЫЕ ЗАДАЧИ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

В статье речь идет о роли Союза композиторов в процессе перестройки (стр. 24).

Эльдар Шенгелая

ДЕЛО ВСЕХ И КАЖДОГО

Первый секретарь правления Союза кинематографистов Грузии Эльдар Шенгелая знакомит читателей с некоторыми положениями т. н. «базовой модели» перестройки советского кинематографа (стр. 27).

Роберт Стураа

МЫ СТОИМ ПЕРЕД ИСПЫТАНИЕМ

Известный грузинский режиссер Роберт Стураа делится с читателями своими соображениями об эксперименте, который начали осуществлять в некоторых театрах страны (стр. 30).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления искусства и культуры Запада (стр. 34).

Гиви Магулария

ИЛЬЯ ЧАВЧАВАДЗЕ

Статья посвящена 150-летию со дня рождения великого грузинского писателя и общественного деятеля Ильи Чавчавадзе (стр. 35).

Серго Закариадзе

ЗАПИСИ МОНХ МЫСЛЕП

Под рубрикой «Наша публикация» печатаются записи мыслей о театральном искусстве выдающегося актера Серго Закариадзе (стр. 47).

Ирина Дзуцова

НЕУВЯДАЮЩЕЕ ИСКУССТВО МАРТИРОСА САРЬЯНА

В связи с выставкой работ выдающегося армянского живописца Мартироса Сарьяна, автор статьи знакомит читателей с творческим путем художника. В номере печатаются цветные репродукции его работ (стр. 49).

ОДИН ДЕНЬ В ТБИЛИССКИХ ТЕАТРАХ

Впечатлениями от спектаклей театральных коллективов столицы республики делятся молодые театроведы (стр. 53).

ОДИН СЕАНС В ТБИЛИССКИХ КИНОТЕАТРАХ

Под рубрикой «Один сеанс в тбилисских кинотеатрах», которую ведут молодые кинокритики, речь идет о материально-техническом состоянии кинотеатров и культуре кинообслуживания (стр. 61).

Иосиф Жордания

ПЕРСПЕКТИВЫ СРАВНИТЕЛЬНОГО ИЗУЧЕНИЯ НАРОДНОГО МНОГОГОЛОСИЯ

Доклад, зачитанный на конференции, посвященной народному многоголосию, которая недавно состоялась в Баку. В работе этой конференции, наряду с советскими и зарубежными специалистами, принимали участие и грузинские фольклористы (стр. 67).

Александр Чхеидзе, Барам Барамидзе

СТРАНИЦЫ ИЗ ИСТОРИИ ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО ИСКУССТВА

В статье повествуется история Тбилисского государственного хореографического училища, которое недавно отпраздновало свое 70-летие (стр. 74).

КИНО И ПРЕССА

Печатается стенографический отчет расширенного заседания секретариата правления Союза кинематографистов Грузии совместно с секцией теории и критики и сотрудниками республиканских и городских газет и журналов, посвященного вопросам взаимоотношения кино и прессы (стр. 85).

Вахтанг Беридзе

ГРУЗИНСКОЕ ЗОДЧЕСТВО СО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ X ВЕКА НА РУБЕЖЕ XIII—XIV ВЕКОВ

Печатается заключительная глава исследования о грузинском зодчестве развитого средневековья — часть из издания коллективного труда много-томника, который охватывает историю грузинского зодчества и все отрасли национального изобразительного искусства (стр. 102).

Ирина Кучухидзе

СОВРЕМЕННОЕ ГРУЗИНСКОЕ КИНО: МЫСЛИ, НАБЛЮДЕНИЯ... БЕЗ СТРОГОГО ОБОЗНАЧЕНИЯ

Автор делится своими наблюдениями и соображениями по поводу современного грузинского кинопроцесса и ставит ряд вопросов, учет и анализ которых на современном этапе считает необходимым и актуальным (стр. 114).

Ида Хеладзе

ДАВИД КАКАБАДЗЕ И ДИЗАЙН 20-ЫХ ГОДОВ

В свете развития дизайна в Европе и России, автор рассматривает творчество выдающегося грузинского живописца Давида Какабадзе, его творческие взгляды, дизайнерское мышление в сценическом искусстве (стр. 127).

Гулбат Торадзе

НОВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ СУЛХАНА ЦИЦИАДЗЕ

В статье анализируются новые произведения известного грузинского композитора Сулхана Цициадзе — баллада «Могиляшк» (на текст Г. Табидзе) и V симфония (стр. 135).

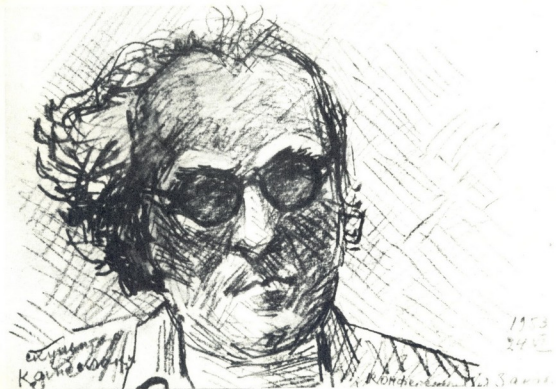
Марина Гачечиладзе

ПАМЯТЬ О ХУДОЖНИКЕ

Статья посвящена творчеству замечательного грузинского графика, большого мастера шрифта, воспитателя поколений грузинских графиков Ладо Григolia (стр. 142).

გადაეცა წარმოებას 23. 03. 87 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 04. 05. 87 წ.
საბეჭდო ქაღალდი 5,25
ქაღალდის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
საღარიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65
შეკვეთა № 781. უე 08349. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია 8. ზაბოვის და
ო. კვანტრიძის ფოტოები.



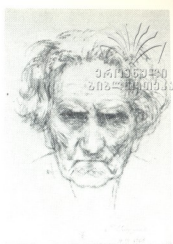
საქართველო
განმანათლებლო
სისტემა

1953
24

განმანათლებლო
სისტემა



მარტიროს სარიანის უჭკნობი ხელოვნება



ირინა ძუცოვა

ავტობორტრეტი

სოციალისტური შრომის გმირის, ლენინური და სახელმწიფო პრემიების ლაურეატის, სსრ კავშირის სახალხო მხატვრის მარტიროს სარიანის ხელოვნება, მისი ელვარე ტილოები პირველად როდი ესტუმრა თბილისს. შესანიშნავი სომეხი მხატვრის ნამუშევრები საქართველოს სურათების გალერეაში გამოიფინა მრავალი წლის წინათ, 1955 წელს. მაშინ თვით მარტიროს სარიანიც ესტუმრა თბილისს და გალერეაში მოსული, კოლეგებითა და თაყვანისმცემლებით გარშემორტყმული, თავისი პიროვნებით ისევე აჯადოებდა ირგვლივ მყოფთ, როგორც კედლებიდან მომზირალი მისი ტილოები.

ამჯერად სარიანის ხელოვნების მასპინძელი საქართველოს ხელოვნების მუზეუმი იყო. აქ გაშლილი ფართო ექსპოზიცია (64 ფერწერული და 56 გრაფიკული ნამუშევარი) ერთნაირად შთაბეჭდავი აღმოჩნდა სხვადასხვა თაობებისათვის. იმათთვისაც, ვინც პირველად იხილა მხატვრის ორიგინალები და იმათთვისაც, ვისაც, შესაძლოა, მანამდეც ბევრჯერ განუცდია ამ ქმნილებების ღრმა ესთეტიკური ზემოქმედება. სარიანის ნაწარმოებების ექსპოზი-

ცია თბილისში, ისევე როგორც ლაღო გუდიაშვილისა სომხეთის სურათების გალერეაში — ამავე პერიოდში, — ეროვნულ თვითმყოფად კულტურათა ურთიერთგაზიარების კიდეც ერთ ნათელ დადასტურებად იქცა.

მარტიროს სარიანმა (1880-1972) თავის მრავალრიცხოვან ტილოებში გასაოცარი სიმართლითა და პოეტური ძალით ასახა სამშობლო ბუნების დიდებული სილამაზე, მისი მომაჯადოებელი თავისებურება, თავის თანამემამულეთა გულუხვი და კეთილი სამყარო, მაღალი სულიერი ღირებულება. სწორედ ამიტომაც, იმთავითვე მოიპოვა აღიარება. ხელოვანის შემოქმედებითა ცხოვრებამ გაიარა სამშობლოს განვითარებასა და ჩამოყალიბებასთან, მხატვრული და საზოგადოებრივი ცხოვრების აყვავებასთან მჭიდრო კავშირში. ახალი, გარდაქმნილი საბჭოთა სომხეთი იყო სარიანის, როგორც მხატვარ-მოქალაქის შთამაგონებელი, მისი ნაწარმოებების ულვეი თემა.

სამხატვრო განათლება მარტიროს სარიანმა მოსკოვში მიიღო. ფერწერის, ქანდაკებისა და ხუროთმოძღვრების სასწავლებელში მას ასწავლიდნენ ცნობილი რუ-