

1974/3



საქართველო სულაძე

1974.12

საქართველო სსრ კულტურის სამინისტროს ყოველთვიური ჟურნალი

შორალის გამოსვლა
1921 წლიდან
თბილისი
საქართველოს
სამინისტროს

12/1974

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს ყოველთვიური ჟურნალი

12749

172

შინაარსი

„ანტიმედი-74“	2
საუბარი ნიკოლოზ ივანოვიძესთან	6
ალექსი არგუნი — სალომეა ავეთიანის გულგახი	7
კარლო გოგოძე — დავით რონდელი	9
ნათელა ურუშაძე — აკაკი ხორავა	13
მანანა ახმეტელი — მთარ თამთაყვანისძე	21
ნათელა ალადაშვილი — თეიმურაზ შუბანიშვილი	33
ზურაბ კაკაბაძე — კულტურის ჯოგინდო საიტები	40
ვუა სამოსიძე — საპეტიტოს ხელოვნობის კვლევები	52
ნოდარ ვახუშია — ორი სიმფონიური კონცერტი	58
პაპუნა წერეთელი — გომონებათა ფორმები	62
მთარ ფირალიშვილი — რას ნიშნავს „მეცხრი რეალიზმი“?	65
გიორგი ბარბაქაძის (ქართული კინო დღეს)	72
დინკარული, თეატრი და მასშტაბი	
გიორგი გვიშკორი — მედიუმული მასშტაბი	75
ეთერ გალუსტოვა — მანას რას მიმართაობები	82
თეგინე კვიციანი — თბილისის კალაქთა მემორიალის ფრაგმენტები ქველ სახელწოდებები	86
აკაკი ვახაძე — გომონებათა და დიქციონარი	93
კეთილი	112
შორალის 1974 წლის ნომერების სარჩები	117

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ფოტოგრაფია

მთარის რედაქციის —
თეატრი
სარედაქციო კომიტეტი:
აკაკი ვახაძე,
მანანა ხორავა,
გიორგი ხორავა
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ნოდარ ვახუშია,
ვასილ კიქნაძე,
ნოდარ გულაშვილი,
ზურაბ ნიშანაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რეზა ჩხეიძე,
ანტონ ფულაძე,
ნიკო ვახუშაძე.

ნომერში დაბეჭდილია: მ. ბაბოიას და პ. შევჩენოს ფოტოები და ფოტორეპროდუქციები.

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ბეჭდვითი ცენტრი
თბილისი

რის სხვადასხვა ქალაქისა და რესპუბლიკის საბავშვო და ახალგაზრდული თეატრების წარმომადგენლებმა. სოციალისტური ქვეყნიებიდან კონფერენციის მუშაობაში მონაწილეობა მიიღეს საერთაშორისო ასოციაციის ვიცე-პრეზიდენტმა ი. როდენბერგმა (გდრ), ჩეხოსლოვაკიის, პოლონეთის, უნგრეთის, ბულგარეთის, იუგოსლავიის და მონღოლეთის საბავშვო და ახალგაზრდული თეატრების წარმომადგენლებმა. კაპიტალისტური ქვეყნიებიდან ჩამოვიდნენ „ასიტეის“ პრეზიდენტი, პროფესორი ნათან იკი (აშშ), დ. დელიტილი (კანადა), აგრეთვე საფრანგეთის, იტალიის, ესპანეთის, ინდოეთის, იაპონიის და სხვა ქვეყნების საბავშვო და ახალგაზრდული თეატრების ცნობილი რეჟისორები, მსახიობები და თეატრის კრიტიკოსები.

„ასიტეი“ — 74

კონფერენცია შესავალი სიტყვით გახსნა საქართველოს თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ, საქართველოს და უკრაინის სსრ სახალხო არტისტმა დ. აღუქსიძემ. სტუმრებს მიესალმა საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრი, სსრკ სახალხო არტისტი თ. თაქთაქიშვილი. კონფერენციის მნიშვნელობისა და მუშაობის შესახებ ილაპარაკა კ. შახ-აზიზოვმა.

მომხსენებლები და სიტყვაში გამოსულები ძირითადად შეეხნენ შემდეგ საკითხებს: როგორია მისი მავსურებელი, რა სპეციფიკით გამოირჩევა ახალგაზრდული თეატრის მსახიობი, რა ახალი გზები და საშუალებები არსებობს თანამედროვე თეატრსა და მავსურებელს შორის უშუალო კონტაქტის დასამყარებლად და სხვა.

ქართული მოზარდ მავსურებელთა თეატრის მოღვაწეობაზე, დანიშნულებაზე, რეპერტუარზე, ქართველი ბავშვების მომზადებაზე წარმოდგენის აღსაქმელად და თეატრალური განათლების მისაღებად, თეატრსა და მავსურებელს შორის კონტაქტის დამყარებაზე მოხსენება გააკეთა ხელმოწევათმცოდნეობის კანდიდატმა, თეატრმცოდნე ნ. ურუშაძემ.

ჩვენი ქვეყნის ქალაქების წარმომადგენლებმა კონფერენციაზე ილაპარაკეს თავიანთ მოზარდ მავსურებელთა თეატრების მუშაობაზე, თავისებურებაზე, მავსურებელთან კონტაქტის დამყარებაზე, საშემსრულებელ ხარისხსა და ახალგაზრდული თეატრის მსახიობის სპეციფიკაზე. მომხსენებელთა უმეტესობას მიაჩნია, რომ მოზარდ მავსურებელთა თეატრის მსახიობს განსაკუთრებულ პირობებში უხდება მუშაობა, რადგან მას საქმე აქვს ბავშვებთან, გულწრფელ, უშუალო მავსურებელთან, რომელიც ვერც უკმაყოფილებას ფარავს და ვერც სიხარულს. მათ არ იციან, რას ჰქვია შემწყარებლობა, მსახიობს არ აბავსებენ არავითარ შეცდომას, მოითხოვენ მძაფრ კონფლიქტებს, ბოროტზე კეთილის გამარჯვებას და მსახიობიც ყველაფერ ამას ანგარიშს უნდა უწყევდეს. მან უნდა შეიცნოს ბავშვის შინაგანი სამყარო, ფსიქოლოგია, სულის სი-

13-14 ნომერების თბილისში ჩატარდა საბავშვო და ახალგაზრდობის თეატრის საერთაშორისო ასოციაციის („ასიტეის“) კონფერენცია, რომელიც მოაწიეს საბავშვო და ახალგაზრდობის თეატრის საერთაშორისო ასოციაციის საბჭოთა ცენტრმა, რსფსრ-სა და საქართველოს თეატრალურმა საზოგადოებებმა. კონფერენციაში მონაწილეობის მისაღებად ჩამოვიდნენ საბჭოთა კავშირის, დემოკრატიული და კაპიტალისტური ქვეყნების თეატრების ხელმძღვანელები, რეჟისორები, მსახიობები და თეატრმცოდნეები. კონფერენციის მუშაობაში მონაწილეობა მიიღეს „ასიტეის“ საერთაშორისო ასოციაციის საბჭოთა ცენტრის საპატიო პრეზიდენტმა, რსფსრ-სა და საქართველოს სსრ ხელმოწევის დამსახურებულმა მოღვაწემ კ. შახ-აზიზოვმა, ასოციაციის აღმასრულებელი კომიტეტის წევრმა, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა ი. ვორონოვმა, ხელმოწევათმცოდნეობის დოქტორმა კნენებელმა, რსფსრ სახალხო არტისტმა, სარატოვის თეატრალური საზოგადოების თავმჯდომარემ ი. კისელიძემ, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა ნ. საცმა, საერთაშორისო ასოციაციის საბჭოთა ცენტრის პასუხისმგებელმა მდივანმა კ. გოლოსოვმა, საბჭოთა კავში-

ფაქტზე, რადან ასალგაზრდული თეატრის დაბინ-
ნულება ძირითადად მაინც ბავშვებს სწორად აღზრ-
და, მისი გემოვნების, მისი ესთეტიკური გრძნო-
ბის ჩამოყალიბებაა, რაც შეტანსმეტად ძნელია და
თეატრისა და მსახიობებს სწრაფად უნდა მოახერხონ
სწრაფად იცვლება, რიუკლებმა მათი შინაგან-
ბუნების სტრუქტურა, ისინი ვერცხიან მოვლენ-
ათა სწრაფად ცვლას და უფრო ერთი და
იგივე სპექტაკლის რამდენჯერმე ნახვა აუბან
მხარი ყოველივე ამას. კონფერენციაზე გამო-
ითქვა ისეთი აზრიც, რომ მოხარდ მაყურებელთა
თეატრის მსახიობებს ანაფათი მასხაითრები
სპეციალური ვითარებაში არ უნდება მუშაობა და
მთავარია არა მაყურებლის ასაკი, გულწრფელობა
და ემოციურობა, არამედ მსახიობის პროფესიული
დონე. სპექტაკლის მალე უმსჯერელობა. თუ თეატ-
რი შესაძლებს თავის ასალგაზრდა მაყურებელს
უჩვენოს ყოველმხრივ უნაყოფო სპექტაკლი, ქემე-
რბიტი ხელოვნების ნაწარმად მათი თავისთა-
ვად, ძალდაუტანებლად დამყარდება უშუალო
კონტაქტი თეატრსა და მაყურებელს შორის, მო-
ხარდი თაობაც ისეთი დიდი სიამოვნებით ივლის
თეატრში და შინაგანად ისევე გამდიდრებულ
დაბრუნდება შინ, როგორც მოხრდილთა თეატ-
რის მოყვარულები დადიან ცნობილი რეჟისორისა
და მსახიობების მიერ შექმნილ სპექტაკლზე.

კონფერენციაზე აგრეთვე დასაჯი იყო იმის
შესახებ, რომ ყოველ მოხარდი მაყურებელთა თეატ-
რს უნდა ჰქონდეს საკუთარი სტილი და ჰყავდეს
ამ სტილის შესაფერისი მსახიობები.
თუ გადავხედავთ ჩვენი ქვეყნის თეატრების
ისტორიას, დავერწმუნდებით, რომ ყველა დიდ რე-
ჟისორს, ყველა სახელმწიფო თეატრს ჰქონდა
თავისი სტილი და სკოლა, სადაც მსახიობებსა და
რეჟისორებს თეატრისათვის შესაფერისი პედაგო-
გიური მეთოდებით ზრდიდნენ. ამიტომ აუცილებელ-
თან ყველა წამყვან, აკადემიურ და ცნობილ მო-
ხარდი მაყურებელთა თეატრებთან გაიხსნას სტუ-
დიები, სადაც აღიზრდებიან ასალგაზრდული თეატ-
რის რეჟისორები და მსახიობები. სამწუხაროდ,
ასეთი სტუდიების უქონლობის გამო ბევრი მოხარდი
მაყურებელთა თეატრში თავმოყრილი არიან სხვა-
დასხვაგვარი საშემსრულებლო სტილის მსახიობე-
ბი.

კონფერენციის მონაწილეებმა აღნიშნეს, რომ
დედაქალაქების თეატრებს აქვთ საშუალება თავი
მოუყარონ ერთი სტილის, ერთი სკოლის მსახიო-
ბებს, პერიფერიული თეატრები კი სრულიად მოკ-
ლებული არიან ამ შესაძლებლობას. მათ ქალა-
ქებში სტუდიები და თეატრალური სასწავლებ-
ლები არ არსებობს, ამიტომ ისინი იძულებული
არიან სხვადასხვა ქალაქის სასწავლებლებამთავარ-
ებელი მსახიობები და რეჟისორები მოიწვიონ.
ამიტომ როდულდება პერიფერიული მოხარდი მაყ-
რებელთა თეატრის მუშაობა.

მომხსენებელი თქვა, რომ აუცილებელია
ყურებლის მოზიდვის საკითხის. ხსენებულთა დრო
ნათქვამი, თუ რა დიდი მნიშვნელობა აქვს მოხარდი
მაყურებელთა სპექტაკლების დამაჯერებლობას
გმირთა სახეების მიცვლობას, მათი ხასიათების
ფსიქოლოგიურ მოტივირებას. სპექტაკლის გმირე-
ბი მოხარდიათვის ცხოვრებისეული გმირები უნდა
გახდნენ. ამიტომ აუცილებელია ახლის მიბეზბა
მიმართ ფაქტიზ მიდგომა, მომავალი მოხიბ-
ლებებისა და შესაძლებლობების განსაზღვრა. აზი-
ნათვის კი საჭიროა თეატრებისა და სკოლების
დაახლოება. ბავშვი ჩვეულებრივ, ცხოვრებისეულ
პირობებშიც უნდა ხედავდეს თავის საყვარელ მსა-
ხიობს, შესაძლებლობა ჰქონდეს ესაუბროს მას,
მისცეს კითხვები, დარწმუნდეს, რომ მსახიობსაც
უყვარს იგი. მაგრამ ამის გაკეთება იძულებით მო-
შეიძლება, მაყურებლის თეატრში იძულებით მო-
ხიდავს უარყოფითი შედეგი უფრო მოაქვს, ვიდ-
რე დადებითი. ბავშვს უნდა უყვარდეს თეატრი,
სპექტაკლი და სასწავრობად იგი განსაკუთრებით
უნდა ემზადებოდეს. მარტო მასწავლებელი აქ-
ვერადგინს გააწიებს. მაყურებელს თეატრი თვით
თეატრმა უნდა შეაყვაროს. ამისათვის კი საჭიროა
მსახიობები თვითონ ეწვიონ სკოლებს, შეხვდნენ
თავიანთ მაყურებელს, მოაწიონ განხილვები, დის-
პუტები, აზრთა გაცვლა-გამოცვლა.

ჩვენი კი დღეს ყველაფერი პირიქით ხდება,
ყველაფერი მასწავლებლის კისერზე გადადის. მას-
წავლებელი თეატრში მოდის, დიდი შორიდებით
ეხევეწება მსახიობს დაესწროს სპექტაკლის გან-
ხილვას და ორივე სიტყვა უთხრას მოწაფეებს.
თეატრის აქტიურობის, მსახიობების მაყურებელ-
თან დაახლოების გარეშე დღეს შეუძლებელია
ლუკრის წარმატება. თუ თეატრს სურს ჰყავდეს
მაყურებელი, ამისათვის საჭიროა კარგი სპექტაკ-
ლების დადგმა და მაყურებელთან ახლო კონტაქ-
ტის დამყარება.

კონფერენციაზე ლაპარაკი იყო აგრეთვე მო-
ხარდი მაყურებელთა თეატრის მსახიობთა ასაკისა
და მათი თეატრისადმი დამოკიდებულებებზე. ზოგი-
ერთი მომხსენებლის აზრით, მოხარდი მაყურებელ-
თა თეატრის მსახიობთა ასაკში შესვლასთან ერთად
შემოქმედებით კრიზისისაც განიცდის. როცა სასწავ-
ლებელდამთავრებული ასალგაზრდა მსახიობი მო-
ხარდი მაყურებელთა თეატრში მოდის, იგი ერთ-
შაიზშიაა საცქ, მოსწონს ნორჩი მაყურებელი,
ცთილობს ესთეტიკური სიამოვნება მიანიჭოს ბა-
შვებს, დაეხმაროს მათ ცხოვრების სწორად გაგე-
ბაში და აეთილოზობილური ზნეობრივი თვისებების
გამომოშავებაში. მაგრამ ოცდაათ წელს გადაცი-
ლებულ ზოგიერთ მსახიობს უჭირს საბავშვო სპექ-
ტაკლებში თამაში, სტირდება უფრო ხერხით ასა-
რეზი. სურს შესარულის დიდი, ფერიოზული რო-
ლები და იგი მოხარდი მაყურებელთა თეატრიდან
მიდის. ზოგიერთი მათგანი მართლაც აღწევს
წარმატებას დრამატული თეატრების სცენაზე, მაგ-
რამ ზოგიერთი იმასაც კარგავს, რასაც მოხარდი





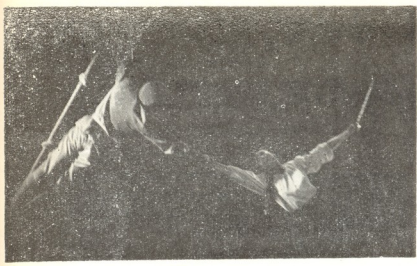
სცენა მოზარდ მაცურებელთა ქართულ თეატრის სპექტაკლიდან „ქამუშაძის გვირგვინი“.

მაცურებელთა თეატრში მიაღწია და სიცოცხლის დასასრულამდე დიდი თეატრების სცენაზე მხოლოდ უმნიშვნელო როლებს ასრულებს. მაგრამ ყველას როდი ემართება ასე. მოზარდ მაცურებელთა თეატრის მსახიობების უმრავლესობა ისე ეგუება თავიდანვე საბავშვო და ახალგაზრდული თეატრის სპეციფიკას, ისე ეჩვენება თავის მაცურებელს, ისეთი დიდი სიამოვნებით ასრულებს ბავშვების წინაშე თავის როლს, რომ მისი მოზარდ მაცურებელთა თეატრიდან მოწყვეტა შეუძლებელია. მსახიობის ერთგულებას თეატრისადმი, კოლექტივისადმი, თავისი მაცურებლისადმი უადრესად დიდი მნიშვნელობა აქვს და სწორედ ასეთი რეჟისორებითა და მსახიობებით დაკომპლექტებული დასი ქმნის თუ სრულყოფილს არა, გულწრფელობით გაჯღნთილ, საინტერესო სპექტაკლს. ჩვენს მოზარდ მაცურებელთა თეატრებში დღესაც ბევრი ხანდაზმული მსახიობია, მათ გააჩნიათ დიდი გამოცდილება, შეჩვეული არიან ახალგაზრდული თეატრის სპეციფიკას, თავიანთ საყვარელ როლებს პროფესიული კეთილსინდისიერებით ასრულებენ, ერთი სიტყვით, უკვე ნაპოვნი აქვთ თავიანთი აქტიორული სახე და იმდენად უყვართ თეატრი, იმდენად საჭირონი არიან ისინი თეატრისთვის, რომ მათ გარეშე მოზარდ მაცურებელთა თეატრის არსებობა წარმოუდგენელია კია. ჩვენი ახალგაზრდა მსახიობები უნდა უფროხილდებოდნენ თავიანთ უფროს კოლეგებს და პატივს სცემდნენ მათ.

კონფერენციასზე ილაპარაკეს აგრეთვე ახალგაზრდა მსახიობის მიერ საკუთარი სახის, აშკარად დასაბუთებელი შესაძლებლობების გააქტიურების მავნე ტრადიციის, — თითქოს ჩვენს თეატრებში ყოველმა მსახიობმა უნდა იპოვოს თავისი სახე, თავისი როლი, თავისი აშკარა და მხოლოდ ამის შემდეგ შეუძლია აქტიურად ჩაებას თეატრის შემოქმედებით ცხოვ-

რებაში. საკუთარი თავის თამაშში, საკუთარი ვიწრო სახის ძიებამ გამოიწვია ის, რომ მსახიობები თანდათან გადაევიწყენ, უფრო სწორად, დაკარგეს გარდასახვის უნარი, რამაც მეტისმეტად დააქვეითა მსახიობის პროფესიული დონე, დაავიწყა ის ანბანური ჭეშმარიტება, რომ მსახიობი მხოლოდ მაშინაა დიდი ხელოვანი, როცა თავის თავზე ბევრს მუშაობს, როცა ცდილობს დიდი ოსტატობით შეასრულოს ყოველგვარი ხასიათის როლი. ყოველი მსახიობი უნდა ცდილობდეს თავისი შემოქმედებით დიაბაზონის გაფართოებას, უნდა შესწავლდეს გარდასახვის, მრავალსახოვნების შეძენის უნარი. წინააღმდეგ შემთხვევაში, იგი დარჩება პატარა, ერთსახოვან მსახიობად და, თუ ბევრს მისთვის შესაფერისი როლი არ აღმოჩნდა, უსაქმოდაც, სწორედ მსახიობთა ერთსახოვნების მიზეზია ჩვენი თეატრების შტატების უსომოდ გაზრდა. მსახიობთა რაოდენობა კი სპექტაკლების ხარისხზე ვერავითარ დადებით გავლენას ვერ ახდენს.

კონფერენციასზე ბევრი რამ ითქვა რეპერტუარისა და საშემსრულებლო ხელოვნების თანამედროვეობაზე. ძველი პიესების ან ადრე ინსცენირებული ლიტერატურული ნაწარმოებების იმ სახით წარმოდგენა, როგორც ავტორსა და რეჟისორს ათეული წლების წინათ ჰქონდათ ჩაფიქრებული, ძველი მხატვრობა, ძველი მუსიკა, ძველი რეჟისორობა, ხასიათების დაუჯერებელი პერიოპიულობით გახსნა, თანამედროვე ბავშვს არ აინტერესებს, არ მოსწონს, რადგან ამგვარ სპექტაკლში მისეული ცოტა რამ არის. პიესის შინაარსი, დღევანდელი ცხოვრებით გამოწვეული პრობლემების სერიოზულობა, ყველა ის მწვავე საკითხი, რაც თანამედროვე ბავშვსა და მოზარდს აწუხებს, თანამედროვე მოზარდ მაცურებელთა სპექტაკლში შელამაზებული, შერბილებული, გაყალბებული კი არ უნდა



სცენა მოზარდ მაყურებელთა რუსული თეატრის სპექტაკლიდან „ბუმბარაში“.

იყოს, არამედ გაფართოებული, მწკვიველ დასმული და სწორად, დროის მოთხოვნილების მიხედვით გადაჭრილი.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრების სცენებზე უკვე იდგმება ჩეხოვისა და გორკის დრამატული ნაწარმოებები, დისტოფისკისა და ტოლსტოის ინსცენირებული რომანები, თანამედროვე საბჭოთა და უცხოელ დრამატურთა სოციალური, მძაფრად რომანტიკული, დიდი პოლიტიკური ხასიათის პიესები და ამგვარ სპექტაკლებს მოზარდი თაობა სერიოზულად უყურებს. მოზარდი თაობისადმი სწორედ სერიოზული დამოკიდებულებაა საჭირო და არა მფარველობითი. სხვაგვარად შეუძლებელია ბავშვის მსატერული ნაწარმოებით დაინტერესება, რადგან თანამედროვე ბავშვის ნდობის მოპოვება არც ისე ადვილია, როგორც ეს ზოგიერთ ჩვენ დრამატურგსა და მსახიობს პგონია. ამიტომ თანამედროვე დრამატურგი, თანამედროვე მსახიობი მაყურებელში თავის თავსაც უნდა გულისხმობდეს. ამას კი იგი მხოლოდ იმ შემთხვევაში შესძლებს, თუ თანამედროვე შემოქმედი იქნება ყველაზე უფრო თანამედროვე, რადგან მოზარდი თაობა თვითონ ატარებს თავის თავში თანამედროვეობის ცნებას. ჩვენ ხშირად შევახსენებთ დრამატურგებსა და მსახიობებს იყვნენ თანამედროვენი, ფეხი აუწყონ დროს, მიაწოდონ ბავშვებს ისეთი სულიერი საზრდო, როგორც მათ განწყობასა და ფსიქიკას შეესაბამება, მაგრამ ამგვარი მოწოდება მხოლოდ დღღალა უღანისა შინა. ამისთვის ჩვენი სტუდიები, ჩვენი სასწავლებლები უნდა ავიყვანოთ ხელოვნების თანამედროვე მოთხოვნილების დონეზე და მაშინ აღარ დაგჭირდება არც მოწოდება და არც ამდენი საუბარი პროფესიონალიზმზე.

პერიფერიული თეატრების წარმომადგენლებმა გამოთქვეს სურვილი, რომ მათ თეატრებში დედა-

ქალაქებიდან დროდადრო ჩავიდნენ გამოჩენილ რეჟისორები, რომლებიც სპექტაკლებსაც უკეთ დადგამენ და რაღაც ახალს შესძენენ ადგილობრივ რეჟისორებს, ხოლო ამა თუ იმ სპექტაკლში მონაწილეობისათვის მოკლე ხნით ეწვიონ მოზარდ მაყურებელთა თეატრების გამოჩენილი მსახიობები, რაც ხელს შეუწყობს მაყურებლის მოზიდვას თეატრში, ვალდებულს გახდის ადგილობრივ მსახიობს აიმაღლოს თავიანი პროფესიული დონე, ითამაშოს ისევე ისტატურად, როგორც სტუმარი ითამაშობდა.

აღინშნა ისიც, რომ იმ ქალაქებს პრესა, სადაც ყოველდღიურად ათობით გაზეთი გამოდის, ძალიან ძნულად აშუქებს მოზარდ მაყურებელთა თეატრების სპექტაკლებს. იშვიათად იმეჭდება რეცენზიები, მაღალმა ტერულ სპექტაკლებიც კი უყურადღებოდ რჩება: თეატრმცოდნეებსა და გაზეთის მუშაკებს. პრესის ამგვარი დამოკიდებულება თეატრისადმი, შემოქმედებითი კოლექტივისადმი ძალზე უმართებულოა, რადგან თეატრს ყოველთვის სჭირდება ტაში, სუბოთ, ვაშნევება, ერთსიტყვით, გულობილი დამოკიდებულება. მაშინ იგი მეტი ხალისით, მეტი მინდომებით იმუშავებს.

ვეერი რამ ითქვა მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობის ინტელექტუალურ მონაცემებზე, განათლებასზე, აქტურ შემოქმედებით ცხოვრებაზე. მოზარდი უნდა გრძნობდეს, რომ მის წინაშე დგას მოზარდები, ბავშვის სულში ჩამწვდომი, ჭეშმარიტად ფაქიზი, ინტელეგენტად ამიანი, რომელსაც შეუძლია მისი დაინტერესება, სულიერად გაზრდა, ისეთი უშნიშვნელო ფსიქოლოგიური ძვრების დანახვა, რაც უფროსებისათვის შეიძლება საინტერესო არც კი იყოს, მაგრამ ბავშვისათვის უაღრესად მნიშვნელოვანია. მსახიობს უნდა შეეძლოს თავისი აზრის წერილობით გამოთქმა, გამართულად

ნიკოლოზ ივანოვიჩიანი

ლაპარაკი, პროფესიული სტატიის დაწერა, კითხვებზე სწორი და დამაჯერებელი პასუხის გაცემა, ერთი სიტყვით, მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობი კარგი პედაგოგიც უნდა იყოს, რადგან თეატრში ისევე ყალიბდება ბავშვი სულიერად, როგორც ოჯახსა და სკოლაში.

მოზარდ მაყურებელთა თეატრის მსახიობი ვალდებულია იზრდოს ბავშვის სულსთვის, მისი ფსიქიკის სწორად განვითარებისათვის. ეს მოვალეობა მას ამავე დროს დიდ პასუხისმგებლობასაც აკისრებს. ამიტომაც არა აქვს მას უფლება დროს ჩამორჩეს, გონებრივად დაჩლუნვდეს, სულიერად გაუხუმდეს.

მსახიობი ხალხის, ერის კულტურული ცხოვრების წარმომადგენელია და ყოველთვის მოწინავეთა რიგებში უნდა იდგეს.

კონფერენციის მონაწილენი დაესწრნენ რამდენიმე სექტაკლს: რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში „ყვარყვარეს“, ქართულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში „ქაშუშაძის გატირებას“, რუსულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში „ბუმბარაშს“ სტუმრებზე დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა პუბლიცისტური პათოსით გასტყავულმა, ოსტატურად დადგმულმა სატირულიმა სექტაკლმა „ყვარყვარე“. მაგრამ კონფერენციაზე ჩამოსული განსაკუთრებული ინტერესით უყურებდნენ ჩვენი ქართული და რუსული მოზარდ მაყურებელთა თეატრების სექტაკლებს. მათ სურდათ პრაქტიკულად განხორციელებული ენახათ ის, რაზედაც კონფერენციის სხდომებზე მსჯელობდნენ. ქართული და რუსული მოზარდ მაყურებელთა თეატრების სექტაკლების წარმატებამ ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. როგორც სამჭოთა, ასევე უცხოელი თეატრალები აღტაცებული იყვნენ პიესებითაც, დადგმითაც და მსახიობთა თამაშითაც. მათმა აღტაცებამ კიდევ ერთხელ ცხადყო, რომ ჩვენი დრამატული და მოზარდ მაყურებელთა თეატრები არაფრით ჩამორჩებიან სსრ კავშირისა და უცხო ქვეყნების ზოგიერთ ცნობილ თეატრებს. ეს სტუმრებმაც გულწრფელად აღიარეს.

კონფერენციაზე ჩამოსული სტუმრები დაესწრნენ სხვა კულტურულ ღონისძიებებსაც, იყვნენ ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიური თეატრში, მოისმინეს ქართული ხალხური სიმღერების კონცერტი, დაათვალიერეს ქართული ხელოვნების მუზეუმი, თბილისის ღირსშესანიშნაობანი, იყვნენ მცხეთაში, დაათვალიერეს ჯვარი და აღტაცებული დარჩნენ როგორც ქართული მიწა-წყლით, ასევე ქართველი ხალხითა და მისი კულტურით.



ლიბრეტისტის დარგის ხელოვნებისა და არქიტექტურის დარგის 1974 წლის სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემია მიეჯიურება ნიკოლოზ ივანოვიჩიანი — მონუმენტური კვლების მხატვრობისათვის „სიმღერა საქართველოზე“ (ბიჭვინთაში) და „ფერისმანის ხსენა“ (ქალქ თბილისში).

ამასთან დაკავშირებით ჩვენი ჟურნალის თანაშრომელმა რამდენიმე კითხვით მიმართა მხატვარს.

— თქვენს შემოქმედებას ფერწერისა და გრაფიკის სხვადასხვა დარგში დიდი ხანია კარგად იცნობს და აფასებს საზოგადოებრიობა. სრულიად დამასახურებელია ის საყოველთაო აღიარებაც, რაც თქვენს მონუმენტურ ფერწერას ხვდართ დაიწყო თქვენი გზა მონუმენტური ხელოვნებისაკენ, რომელი იყო პირველი ნაწარმოებები?

— შეიძლება ითქვას, რომ დაიწყო სტუდენტობის დროიდანვე. თბილისის სამხატვრო აკადემიის დიპლომანტი ვიყავი (ქსავლობი თეატრალურ დეკორაციულ სახელობის მიმართულების სსრ სახალხო მხატვრის ფანაოზ ლაპიაშვილის ხელმძღვანელობით), როცა მოვახატე ორი პანი თბილისის რესტორან „იორში“: შესასვლელში — სიხვის, სტუმარ-მასპინძლობის თემაზე, მეორე დარბაზში კი ქართული არქაული ბარელიეფის მიტიკებზე.

შემდეგი ნამუშევარი სულ სხვა მხატვრულ ამოცანას ისახავდა და მისი განხორციელება ჩემთვის უცხო მასალაში მომხდა. ეს გახლავთ ჭედური აპლიკაციით შესრულებული პანი „როგორღე იყავი“ თბილისის მეტროპოლიტენის სადგურ „ოქტომბერი“.

— ხომ არაფერს მოუთხოვდით ჩვენი მკითხველებს პრემიერული ნაწარმოებების ჩანაფიქრისა და მათი ხორცშესხმის შესახებ?

— ქართულ და რუსულ სახელოვნო ჟურნალებში კარგად იყო გაშუქებული და გაანალიზებული ეს ნამუშევრები. დამატებით რაიმეს თქმა მიძნელებდა.

— როგორია თქვენი უახლოესი შემოქმედებითი გეგმები და ამოცანები?

— მოსკოვში, ქალაქის ცენტრში, მალე აიგება საკავშირო მეცნიერული კინოცენტრის შენობა. შემოთავაზებული მაქვს მოხატულობის სამუშაოს შექმნა. ვეშობადები მომავალი საკავშირო თემატური გამოფენებისათვის და, რა თქმა უნდა, ბევრი მაქვს სამუშაო გრაფიკასა და თეატრალურ მხატვრობაში, რომელიც ძალიან მიყვარს.

ჩვენთვის 1974 წლის 14 სექტემბერი დაუვიწყარი დღეა. სწორედ ამ დღეს შეხედინენ ჩვენი თეატრის ქართული დასის მსახიობები უკრაინის სახელმწიფო, ორდენისა ქალაქ ნიკოლაევის მცხოვრებლებს და თავიანთი ხელოვნება მათ სამსჯავროზე გამოიტანეს.

ერთი თვის მანძილზე დაძაბულად ვმრომობდით, გვესმოდა შეთანხმებული ტაში და აღტაცებული გამოძახილები ჩვენი სპექტაკლების მისამართით... და ყვავილები, ყვავილები. ყველაფერი ეს სასიხარულო სიმფონიასავით დარწა თითოეული მსახიობის, რეჟისორისა და ტექნიკური მუშაკის მესხიერებაში, რომელთაც მონაწილეობა მიიღეს გემთმშენებელთა ქალაქში გამართულ ქართული თეატრალური კოლექტივის გასტროლებში.

მეთექვსმეტე დღეისთვის ტყვიით დაცხრილული დროშა (ეს გახლდათ სპექტაკლ „კიკვიძის“ სუპერფარდა), დივიზისა, რომელსაც მეთაურობდა სამოქალაქო ომის ლეგენდარული გმირი ვასილ კიკვიძე, ნელ-ნელა ადის მაღლა, სინათლის სხივი აშუქებს წარწერას „მე-16 დივიზია“ და მაყურებელი სულგანაბული ელის, რა მიხდება შემდეგ.

და აი, სხვადასხვა მხრიდან სცენაზე გამოდიან ქართველი მსახიობები და მათი კოლეგები, — უკრაინის ქალაქ ნიკოლაევის ნ. ოსტროვსკის სახელობის პრემიის ლაურეატი, მუსიკალურ-დრამატული თეატრის მსახიობები და რეჟისორები. ეს გახლდათ ორი მომხე ხალხის თეატრალური ხელოვნების წარმომადგენელთა დაუვიწყარი შეხვედრა.

გულთბილი მისასალმებელი სიტყვებით დაიწყო ჩვენი თეატრის ნაცნობობა უკრაინელ კოლეგებთან და მაყურებლებთან... სცენა დაცარიელდა. უცერად დარბაზში წელა, სულ უფრო მზარდი ტემპით იჭრება „ტაჩანკის“ ნაცნობი მელოდია. დაიწყო სპექტაკლი „კიკვიძე“. მაყურებლის წინაშე იმლება სამოქალაქო ომის სურათები, ქართველების, რუსებისა და უკრაინელების თავდადება და გმირობა. ამ სპექტაკლში მომხე უკრაინელ მაყურებელს გააცნო გმირული შემართებისა და რომანტიკული სულისკვეთების ქართული თეატრალური ხელოვნება. სპექტაკლში როგორც სარკეში, აირკვლა დაუოკებელი ტემპერამენტი, გულადობა, სამშობლოს სიყვარული, მშობლიური ხალხისთვის თავდადება, ზიზღი კაცთმოძულეთა და მოღალატეთა მიმართ, რაც ასე დამახასიათებელია რუსი, ქართველი თუ უკრაინელი ხალხებისათვის. ამიტომ ჩვენი სპექტაკლი უკრაინელი მაყურებლისთვის გახდა ახლობელი და საყვარელი. უკრაინის ტელევიზიის მუშაკების თხოვნით „კიკვიძე“ მრავალმილიონიან აუდიტორიასაც ვუჩვენეთ.

მაყურებელს ხშირად სჭრიდა თვალს ქარქა-

ხელოვნება აერთიანებს გულს

ალექსი არგუნი

შიდან ამოღებული კიკვიძის ხმლის ეგვიერება, სწორედ იმ ხმლისა, რომლითაც ირ რველოუციის მტრებს ებრძოდა, ხოლო დარბაზში მსხდომი ხანდაზმული ადამიანები, სამოქალაქო ომის ყოფილი მონაწილენი, ფეხზე დგებოდნენ და ტაშს უკრავდნენ არა მარტო ჩვენს მსახიობებს, რომელთაც მშვენივრად გასსნეს გმირთა სახეები, არამედ იმათაც, ვინც სამოქალაქო ომში გმირულად იბრძოდა თეთრი ბანდების წინააღმდეგ.

გასტროლების დღეებში ქების სიტყვები თქვა თეატრის კოლექტივის, განსაკუთრებით სპექტაკლის დამდგმელი რეჟისორის დ. კობახიძის მისამართით.

„კიკვიძე“ გახდა ერთგვარი კამერტონი, რომელმაც მაყურებელი ინტერესით განაწყო ჩვენი სხვა სპექტაკლების მიმართაც. მეორე საღამოს მაყურებელმა ნახა ა. გეწყაძის კომედია „ყარამანი ცოლს ირთავს“. სპექტაკლის ორმა მთავარმა გმირმა — კეჭომ და ყარამანმა — მოხიბლა მაყურებელი. ცხოვრებისეული ხალხური ოუმორი, მახილი თვალთ დანახული ეთნოგრაფიული დეტალები, დაწყებული წნელის ღობით (დგორაციული გაფორმება) და ადამიანთა ურთიერთობით დამთავრებული, რის რეალიზაციაც მსახი-

ობიშმა შესანიშნავი თამაში შესძლეს, მაყურებლის ყურადღების ცენტრში ადმოიწადა. ხოლო მოგვიანებით, როცა თეატრმა (დროის სიმცირის გამო) ვერ შესძლო მაყურებელთა მოთხოვნილების დაკმაყოფილება და განმეორებით ვერ შეეძინა სპექტაკლი, კარამანი და მისი მეგობარი კევცი ცისფერ კვარაზე გამოჩნდნენ და კიდევ მრავალმა ასეული ათასობით მაყურებელმა გაიცნო ეს მხიარული კომედია.

გასტროლების ერთ დღეს, სპექტაკლის დამთავრების შემდეგ, მაყურებელმა გვიხოვეს დადგმვრა საცეკვაო მუსიკა და უეცრად დარბაზიდან სცენაზე ამოტრუნ ჩოხებში გამოწყობილი ვაჟები და ქალიშვილები, ჩვენს მსახიობებს ირგვლივ შემოერთყვნენ და ცეკვა დაიწყეს. ვფხუვწამომდგარი დარბაზი მათ ტაშს უკრავდა.

სწრაფი, ტემპერამენტული ქართველი, აფხაზური და მხიარული უკრაინული ცეკვები უკრაინელი და ქართველი ხალხების მეგობრობისა და ურთიერთგაგების დიდ ზეიმად გადაიქცა. ის დღე ჩვენი თეატრის ისტორიაში დაუვიწყარი იქნება. რადან ნიკოლაევის მოქალაქეებმა სპეციალურად იმ დღისათვის შეიკვრეს ქართული ეროვნული კოსტუმები, რათა ჩვენ მსახიობებთან ერთად ცეკვათ და მათი ხელოვნებით გამოწყვეული სისარული გაეზიარებინათ.

საზეიმო იყო ის დღეც, როცა ვ. დარასელის პიესაში „კიკვიძე“ გენერალ სიტნიკოვის როლი შესასრულა უკრაინის სსრ სახალხო არტისტმა როსტისლავ გავერიკომ. სცენაზე აედრდა ორი ენა — ქართული და უკრაინული.

სერგო პაჭკორიას კიკვიძე პიესისაზე და შეუპოვარი იყო, გავრილკოს სიტნიკოვი კი წარმოსადგეი და თავდაჯერებულად, რომელიც ნერვული სიცილით აღიქვამდა ყველაფერს, რაც ირგვლივ ხდებოდა. სპექტაკლში ერთმანეთს დაუპირისპირდა ორი მსოფლმხედველთა. თითოეული მათგანი იბრძოდა საკუთარი ინტერესებისათვის. ბოლოს და ბოლოს, სამართლიანობამ გაიმარჯვა, აზრთა ამგვარი შეჭიდება სცენური სიმართლით გასწნეს მსახიობებმა, რომეთაგან თითოეული თავის ენაზე ლაპარაკობდა. ორი თეატრალური კულტურის ამგვარმა შერწყმამ ერთ სპექტაკლში კვლავ ცხადყო, რომ ნამდვილი ხელოვნებისათვის არ არსებობს არავითარი ენობრივი ბარიერი.

ცნობილი უკრაინელი მსახიობის ქართულ სპექტაკლში მონაწილეობა დიდი ხნის მეგობრობის ტრადიციული გაგრძელება იყო, რასაც საუკუნეების მანძილზე საფუძველი ჩაუყარეს ჩვენი ხალხების საუკეთესო შვილებმა.

გავიხსენით წარსლის მაგალითები. დავით გურამიშვილისათვის უკრაინა მჭირე სამშობლო იყო. უკრაინული ეთნოგრაფიის შესწავლა პირველად ნიკოლოზ წერეთელმა დაიწყო, ხოლო ლიტერატურათმცოდნე ნიკოლოზ გულაკი იკვლევს შ. რუსთაველის შემოქმედებას. თეორეგარდიე-

ლებისაგან განთავისუფლებული კიევის თეატრის კოტე მარჯანიშვილი ხელმძღვანელობდა დიდი მეგობრობა აკავშირებდათ აკაკი წერეთელსა და უკრაინულ ტრას შეეჩვენა. მეგობრობის დამადასტურებელი იყო აგრეთვე ჯერ კიდევ 1889 წელს უკრაინელი მსახიობების გასტროლები თბილისში სტარციის ხელმძღვანელობით, ხოლო მოგვიანებით ქართულ სცენაზე ისეთი სახელმძღვანელო მსახიობების გამოხვლა, როგორც ივანე გროპიენციკი, დერკანი, მიროსლავსკი და სხვები, ყველაფერი ეს ცხადად მეტყველებს ორი ხალხის სულიერ კავშირზე.

განსაკუთრებით სასიამოვნო და ამაღლებებელი იყო შეხვედრა უკრაინულ კლუბებთან, რომლებსაც სპეციალურად ვუჩვენეთ სპექტაკლები. მათ დიდად მოეწონათ ჩვენი ხელოვნება.

კიდევ ბევრი რამის მოგონება შეიძლება. თეატრის კოლექტივმა ყვავილებით შეამკო საბჭოთა კავშირის ორმოცდათექვსმეტი გმირის — გემთმშენებელთა ქალაქის დამცველ ოლმანცელების ძეგლი. აგავლელა საბჭოთა კავშირის გმირების ვ. ოჩენუენკოსა და ვ. დერმანუენკოს საფლავების ნახვამ; ისინი ხომ აფხაზეთში დაიბადნენ და უკრაინის მიწაში განისვენებენ.

ჩვენმა დასამ ნიკოლაევის ოლქის ბევრი ღირსშესანიშნავი ადგილი მინახუნა, მაგრამ ყველაზე მეტად დავცამახსოვრად ანტიკური ქალაქი „ოლივია“, რომელიც ბერძენებმა ძველი წელთაღრიცხვის II საუკუნეში დააარსეს. ენაზე დიოსკურიის ფული „კოლხიდურა“, რაც მიწმობს ჩვენს შორეულ წინაპართა ურთიერთობას.

დადგა გამოთხოვების დღე. ნ ოქტომბერს საზეიმოდ მორთულ სცენაზე კვლავ გამოჩნდნენ სოხუმელი სტუმრები. ისევ ყვავილები, ტაშ... ნიკოლაევის ოლქის პარტიული კომიტეტის კულტურის მთავარი სამმართველოს უფროსმა ვ. ბონდარენკომ წაიკითხა ამავე ოლქის პარტიული კომიტეტის მიერ თეატრისთვის გამოვზავნილი მისასალმებელი ადრესი: „თქვენი ჩამოსვლა დიდი მოვლენაა ჩვენი ოლქის კულტურულ ცხოვრებაში, იგი ნათელი დადასტურებაა ჩვენი ქვეყნის ხალხთა შორის ურყევი მეგობრობისა და კულტურული კავშირის უენინური დღეისა“.

დიდი სიხარულით შეხვდა ჩვენი კოლმეტივი ცნობას, რომ სოხუმის სახელმწიფო თეატრის ქართული დასი დაჯილდოდა უკრაინის ქალაქ ნიკოლაევის ოლქის პარტიული და აღმსარებლებელი კომიტეტების საპატიო სიგელით.

ამ გასტროლებმა კიდევ უფრო განამტკიცა ქართული და უკრაინული ხალხების მეგობრობა და კულტურული ურთიერთობა.

საქართველოს საბჭოთა სოციალისტური რესპუბლიკის სახალხო არტისტის, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატის, კინორეჟისორისა და სამაგალითო საზოგადო მოღვაწის დავით რონდელი სახელი ორგანულად დაკავშირებული ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის განვითარების ისტორიასთან.

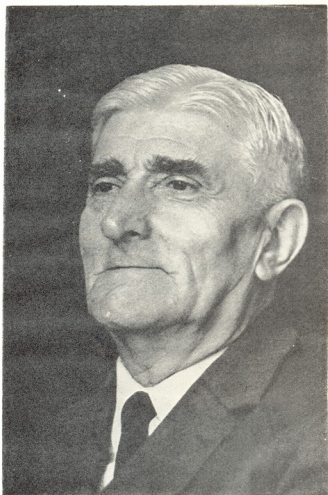
დავით რონდელზე საუბრისას შევძლებელია

ერუღირებული თეორიული სტატეებით იპყრობა და ფართო საზოგადოების ყურადღებას იგდებსა და ფორმის საკითხი მხატვრულ წარმოებაში, საბჭოთა მხატვრის დამოუკიდებელუბა სოციალისტური სინამდვილისადმი, მისი ასახვისათვის საჭირო მხატვრული ხერხების ძიების საკითხი და მარქსისტულად გაგებული და გააზრებული სხვა მრავალი, ამ დროისათვის აქტუა-

70

დავით რონდელი

კარლო გოგოძე



არ გავისწნოთ ოციანი წლები, საბჭოთა საქართველოს ახალგაზრდა რესპუბლიკის სახალხო მეურნეობისა და კულტურის სფეროში მიმდინარე გიგანტური ძვრები, ქართული საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების ჩამოყალიბებისა და განვითარებისათვის გამართული ბრძოლის დამაბული დღეები. დღეები, როცა ქართული მწერლობა მტკიცედ, შემოქმედებითი სიყვარულით ამოუდგა მხარში მის უმცროს ძმას, ქართულ საბჭოთა კინოხელოვნებას, თავისი საუკეთესო წარმომადგენლები წარგზავნა ხელოვნების ამ ახალ სარბიელზე სამუშაოდ, მის მშენებლობაში აქტიური მონაწილეობის მისაღებად.

ოციანი წლების პირველ ნახევარში, ჯერ კიდევ სრულიად ახალგაზრდა დავით რონდელი მახვილი კრიტიკული წერილებითა და ღრმად

ლური პრობლემა, მაგისტრალურ ხაზად მიყვება ახალგაზრდა ავტორის კრიტიკულ-თეორიულ წერილებს, რომელთაც თვალსაჩინო ადგილი უჭირავთ 20-იანი წლების ქართულ ლიტერატურულ კრიტიკაში.

ამ მრწამსითა და მისწრაფებით მოვიდა დავით რონდელი ქართულ კინოხელოვნებაში 1928 წლის დასაწყისში, როცა უკვე დამოუკიდებელ შემოქმედებით მუშაობას იწყებდნენ მწერალთა რიგებიდან გამოსული ნიკოლოზ შენგელაია, სიკო დოლიძე, გიორგი მდივანი, ლეო ესაკია და სხვანი, ახალგაზრდობა, რომელმაც, ნიკოლოზ შენგელაიას სახით, მაღალი ტრინებთან მთელი ხმით განაცხადა: „საკინმრეწვის ახალგაზრდობა გრძნობს თავისი პასუხისმგებლობის მიუღი სიღრმეს მასების წინაშე, რომლებსაც ჩვენი მუ-

შაობით ახალი ცხოვრების მშენებლობა უნდა გაეუადვილოთ. ჩვენ ჯერ კიდევ არა ვართ შესაფერისად ძლიერნი და წინაც ბევრი ორგანიზაციული ხასიათის დაბრკოლება გვხვდება. ჩვენ ვსაჭიროებთ ხალხის მხარდაჭერას, რისთვისაც მივმართავთ მთელ საბჭოთა სასოფადოებრიობას.

ჩვენი მიზანია ვაჩვენოთ ახალი, საბჭოთა საქართველო“.

ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის ახალგაზრდობა, კინოს ძველი თაობის მოღვაწეთა მოწინავე ნაწილთან ერთად, მტკიცე კავშირში, აქტიურ ბრძოლას იწყებს თანამედროვეობის ამსახველი თემატიკის განმტკიცებისათვის, ახალი მხატვრული ფორმის ძიებისათვის ქართულ კინემატოგრაფიაში.

მაშინ უკვე საკმაო ლიტერატურული გამოცდილებისა და ფართო ერუდიციის მქონე დავით რონდელი მხარში ამოუდგა ამ შესანიშნავ კოლექტივს და მისი წარმატებების უშუალო მონაწილე გახდა.

თავის პირველ დამოუკიდებელ დადგამად იგი იყო სახკინმრეწვის სასცენარო განყოფილების უფროსი, სტუდიის მთავარი ლიტერატურული კონსულტანტი, რეჟისორის ასისტენტი სხვადასხვა ფილმზე, მათ შორის ოციანი წლების მეტად

გახსპურებულ ფილმზე — „ახალგაზრდობა იმარჯებს“.

გარეუფალი
კინემატოგრაფიის

მისი პირველი ფილმის — „უგუბზიასა“ გერანზე გამოსვლის შემდეგ თრმოცდახუთმა წელმა განვლო, მაგრამ, ჟამთასვლის მიუხედავად, იგი დღემდე თვალსაჩინო კინემატოგრაფიულ ნაწარმოებად რჩება არა მარტო დამდგმელის შემოქმედებით ცხოვრებაში, არამედ ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის ისტორიაშიც.

ისე, როგორც ამ პერიოდის ფილმები: მიხეილ გელოვანის „ახალგაზრდობა იმარჯებს“, მიხეილ სიკაურელის „ხაბარდა“, ლეო ესაკიას „პოლტვე“, სიკო დლოიძის „ზავათა სამეფოში“, გიორგი მაკაროვის „ჩქარი ნომერი 2“, შაქრო ბერიშვილის „ღრუბელთა თავმესაფარი“, კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“ და სხვა სურათები, „უგუბზიასა“ თანამედროვეობის აქტუალური პრობლემისადმი იყო მიძღვნილი.

ფილმი მაყურებელს მოუთხრობდა იმ დიდი კულტურული მშენებლობის შესახებ, რომელსაც იმ პერიოდში ადგილი ჰქონდა საქართველოა შორეულ სოფლებში იგი წარმოგვიდგენდა სოფლის მშრომელთა შეგნებაში მიზნინარე გარდაქმნების რთულ პროცესებს: კერძოდ, გვიჩვენებდა ახალგაზრდობის როლს ამ დიდი პოლიტიკური მშენებლობის საქმეში.



„დაკარგული სამოთხე“. ა. ხინთიბიძე, ვ. ტყემელაშვილი.
„ჩემი მეგობარი ნოღარი“. ვ. ხარაბაძე, კ. აბესაძე.

დავით რონდელმა თავისი მოღვაწეობის პერიოდში ოცზე მეტი მხატვრული და დოკუმენტურა ფილმი შექმნა. უნდა აღინიშნოს, რომ ამ ფილმთა შორის არ არის არც ერთი ისეთი, რომელიც ცხოვრებისეულ პირობებებს არ პასუხობდეს, თანამედროვე სულისკვეთებით არ ღვდებოდეს.

დ. რონდელის მრავალმხრივსა და მდიდარ შემოქმედებაში გვინდა განსაკუთრებით გამოვყოთ ფილმი „დაკარგული სამოთხე“.

„დაკარგული სამოთხე“ ქართული ლიტერატურის კლასიკოსის დავით კლდიაშვილის მოთხრობების მოტივების მიხედვით შექმნილი კინოსურათია, მაგრამ სცენარის ავტორი და რეჟისორი (სცენარის ეკუთვნის გიორგი მდივანს) თანამედროვე თვალსაზრისით აღიქვამენ ძველ ყოფას. ცდილობენ მხატვრული ლიტერატურული თხზულებების ცალკეული მოტივები კიდევ უფრო გააღრმავონ და გააფართოონ სოციალური მნიშვნელობის მომენტებით, შეავსონ ორიგინალური კომპიდიური სიტუაციებითა და ხასიათებით.

ეს ფართოდ აღიარებული სოციალური ხასიათის კინოკომედია, უკვე 37 წელია უკრანინდ არ ჩამოდის, რაც აშკარად მეტყველებს მის მაღალმხატვრულობაზე. „დაკარგული სამოთხე“ საბჭოთა კლასიკური კინოკომედიების ოქროს ფონდშია შესული.

„პიერი — მილიციის თანამშრომელი“.
ს. თაყაიშვილი და ი. კახიანი.
„არშალა“ კ. ყარალაშვილი.



ჩვენი სასახლბო მებრუნეობის სოციალისტურ რეკონსტრუქცია, საკომუნურნეო მშენებლობის დიდი მოქალაქეობრივი მოვალეობისადაც ჩვენს ხისმგებლობის გრძობა და მორალურ-ეთიკური საკითხი, საბჭოთა პატრიოტიზმი, სამამულო ომი და სხვა, აი, ძირითადი თემატიკა, რომელზეც აგებულია დავით რონდელის კინემატოგრაფიული ქმნილებები.

პირველი ხუთწლებების პერიოდში სოფლად მომხდარი გარდაქმნები ნათლად აისახა ფილმებში: „არშალა“ და „კოლხეთის ჩირაღდნები“, რომლებიც დავით რონდელმა მწერლებს: ილი მოსაშვილისა და გიორგი ჩიქოვანის სცენარების მიხედვით დაღა.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია „კოლხეთის ჩირაღდნები“. იგი სწორედ ომის წინაღობებში გამოვიდა ეკრანზე.

„კოლხეთის ჩირაღდნები“ მხატვრული კინემატოგრაფიული ხერხებით გადმოგვცემდა სურათებს იმ გრანდიოზული, დიდი ეპიკური და კულტურული ნიშნელობის მშენებლობისას, რომელსაც ქართველი ხალხი კოლხიდის ჭაობის ამოსაშრობად ეწეოდა.

კოლექტიური შრომის პროცესში იყვნენ ნაჩვენები ჩვენი მშენებლები, მუშები და კოლმებურნეები.



„კოლხეთის ჩირაღდება“ პირველი კინემატოგრაფიული ნაწარმოებია კოლხეთის სოციალისტურ მშენებლობაზე. ფილმს უდიდესი აღმზრდელი მთელი მნიშვნელობა ჰქონდა გამოსვლის პერიოდში და მის შემდეგაც.

კეილიშობილური საქმისადმი დიდი პასუხისმგებლობის გრძობა, პატივისცემა მისდამი, ვინც საზოგადოებრივად სასარგებლო ღრუბეულებას ქმნის — საბჭოთა ადამიანის დაპაზისათებელი თვისებაა. ამ თვისებისადმი ყოველგვარი საწინააღმდეგო დამოკიდებულება სოციალისტური მორალის მიღმა დგას და საყოველთაო გაკიცხვას იმსახურებს. სწორედ ამ რთულსა და უაღრესად აქტუალურ პრობლემაზეა აგებული დავით რონდელის ფილმები: „პიერი — მილიციის თანამშრომელი“, „ჩემი მეგობარი ნოდარი“, „გუნდის ნაპირებზე“. ამ ფილმების მთავარი მოქმედ პირობები, სულ სხვადასხვა, ერთიმეორისაგან რადიკალურად განსხვავებულ გარემოში მოღვაწე ახალგაზრდები არიან. მათ კარგად იციან დაკისრებული მოვალეობის მნიშვნელობა და მთელი თავიანთი მოქალაქეობრივი შეგნებით ემსახურებიან მას.

ასეთია მილიციის მუშაკი — პიერის მოქმედება ჩვენს ცხოვრებაში ჯერ კიდევ ავა-იქ არსებული ნაძირალების მიმართ, ასეთია ემზაჩისა და თამარის ბრძოლა ერთ დამკვერლის, გულის წინააღმდეგ.

სამივე ფილმი თვალსაჩინო ადგილს იჭერს ჩვენი ახალგაზრდობის ცხოვრებისადმი მიძღვნილ კინემატოგრაფულ ნაწარმოებებს შორის.

დავით რონდელის ფილმი „ჩრდილი გზაზე“ ქართული საბჭოთა კინემატოგრაფიის ომის შემდგომი აღმავლობის პერიოდს განეკუთვნება.

ფილმი დაიდა მწერლების — კონსტანტინე ლორთქიფანიძისა და ემანუელ ფეიერინის სცენარის საფუძველზე, სცენარისა, რომელიც ქართული საბჭოთა კინოდრამატურგიის თვალსაჩინო ნაწარმოებად უნდა ჩაითვალოს.

აქტორებისა და დამდგმელი რეჟისორის მტკიცე შემოქმედებითა სილღადრობამ განაპირობა ფილმის აზრობრივი და მხატვრული მაღალხარისხვნება. სისხლხორცილ სასვე ცხოვრებისეული სახეები, მათ შორის არსებული კონფლიქტი და მძაფრი შეჯახებები, რთული, მეტად დაძაბული სიტუაციები, რაც ლიტერატურული სცენარის ღირსებას შეადგენს, დამდგელი რეჟისორის მიერ მთელი შემოქმედებითი სიმძლავრითაა გადმოტანილი ფილმში.

დავით რონდელი ამ ფილმში გვეკვლინება, როგორც ადამიანის სულიერი სამყაროს დღმა მცოდნე, ფილმის მთავარი გმირების: ნანო მასკაველის, გიორგი ჩიხელის, ლევან გელაშვილის, მოხუცი მწყემსის, მამუკასა და სხვათა მსგავსთ არა ერთხელ შეხვედრის იგი თავისი ხანგრძლივი ცხოვრების მანძილზე, კარგად იცნობს თითოეულ მათგანს. რეჟისორი დიდი დაკვირვებით, სიფრთ-

ხილითა და სიმაბრტყლის გრძობით წარმართავს ამ სახეების განმასხვრცილებელ მსახიობთა მუშაობას. ამიტომ არის თითოეული მათგანის მხარედ დასამახსოვრებელი, რეალისტური, მიმზიდველი, დასამახსოვრებელი.

ფილმში, მოვალეობისადმი პასუხისმგებლობის გრძობის პარალელურად, დასმულია მეორე, არანაკლებ აქტუალური და პრობლემატური საკითხი — საბჭოთა ადამიანის მორალისა და ოჯახის საკითხი. მაღალი თანმიღობის პირს, კერძო ინტერესებით შეზღუდულ, განდიდების ფსიქოზით შეპყრობილ ადამიანს აპარცხებს და სამარცხენო ბოძზე აკრავს ფიზიკურად სუსტს, მაგრამ მტკიცე ხასიათის ქალი. მარცხნობა სულ დაბალი, ამორალობის ტუფში ამოსვრილი ტუფგატყვება. იმარჯვებს სიყვარულის ნამდვილი და ტყუილმარტი გრძობა. დავით რონდელის კინოსურათი „ჩრდილი გზაზე“ სწორედ ამ აზრის აპოლოგეტად გვევლინება.

ფილმის გამოსვლის დღეებში გაზეთი „ზარია ვოსტოკა“ აღნიშნავდა: „კინოსტუდია ქართული ფილმის“ ახალი ნაწარმოები „ჩრდილი გზაზე“ იდურად აქტუალური, მხატვრულად გამართული, საჭირო ფილმია“. ამ შეფასებას შეუძლებელია არ დაეთანხმო.

მეორე მსოფლიო ომი იყო, არა და კიდევ დიდხანს დარჩება ყველა მშვიდობისმოყვარე, პროგრესული მხატვრის მნიშვნელოვან თემად. ყველაზე მეტად ახლოა იგი საბჭოთა ლიტერატურისა და ხელოვნების წარმომადგენელთან, ადამიანებთან, რომლებმაც, თუ ავითონ არა, მათმა აზლოლებმა მაინც გადაიტანეს ომის სინაზე.

დავით რონდელი ერთი იმათაგანია, რომელსაც სამამულო ომმა შემოქმედებითი სიმწიფის ხანაში მოუწარო. ისე, როგორც ყველა მისი კოლეგა, იგიც მთელი თავისი მოქალაქეობრივი სინდისით, მაღალი პატრიოტული გრძობით ისწრაფვის ღირსეულად ასახოს სამამულო ომის თემა.

როგორც ცნობილია, ქართულმა დოკუმენტალისტებმა ომის პერიოდში უდიდესი შრომა გასწიეს — ათათასობით მეტრ ფირზე ასახეს საბჭოთა ხალხის გმირული ბრძოლა, როგორც პირდაპირ ცეცხლის ხაზზე, ისე შურბში, ჩვენი სახალხო მუერნობის ყველა ფრანტზე. დავით რონდელი მაშინ დოკუმენტური ფილმების სექტორის გამგე იყო და უშუალოდ ხელმძღვანელობდა მათ მუშაობას.

ამ თანამდებობაზე მისი მოღვაწეობის პერიოდში შექმნილი კინონარკვევები, თუ კინოფრანკლები, ცალკეული სიუჟეტები, თუ სპეციალური გამოშვებები, მაღალი საბრძოლო შეპართებითაა დატვირთვად პატრიოტული მისწრაფებით ხასიათდება. გამოირჩევა მასივლი პოლიტიკური მიზანდასახულებითა და მხატვრული სრულყოფით.

სამამულო ომის დღეებში დავით რონდელმა არა ერთი საბრძოლო კინოფრანკლი შექმნა, რო-

მელთა უღიდავნი მნიშვნელობა ჰქონდა ფართო მასების პატრიოტული შემართებით აღზრდის საქმეში. გარდა ამისა, ამ პერიოდს ეკუთვნის მისი პოლიემეტრაჟიანი, მაგრამ, თავისი აზრითა და მნიშვნელობით, დიდი მასშტაბის მომცველი კინოსურათი „ხსოვ დაიასის ხსოვნას“. ფილმი მიუძღვნა ესპანეთის ხალხის გამორჩეული შვილის, კომუნისმისათვის გმირი მებრძოლის, ფაშისტური ესპანელიდან საქართველოში გადმოსხვეწილი ხოსე დიასის ცხოვრების უკანასკნელ დღეებს, მის დაკრძალვას.

ფილმის კულმინაციურ მომენტს წარმოადგენს დოლორეს იბარურის მიერ მისი ანანამბრძოლის კუბოსთან წარმოთქმული მგზნებარე სიტყვა.

ვისაც პირველად მოუხმენია, ან ეგრანზე უნახავს ეს გამოხელა, იგი ვერასოდეს დაივიწყებია მას. ეს იყო გულის სიღრმიდან მოხეტიალი ცრემლიანი გოდება არა მარტო ერთი ქალისა მეგობრის საფლავთან, არამედ გლოვა მთელი ესპანელი ხალხისა, რომელმაც საკუთრივ შვილი დაკარგა.

სწორედ დოლორეს იბარურის აჰ მგზნებარე სიტყვამ ათქმევინა ერთ ჩვენს გამოჩენილ მსახიობს: „ვისაც ესუთ მტკიცელების დიდი ხელოვნების საიდუმლოებას ჩასწავდით, მისი შემოქმედებით ჯადოსნური ძალა შეფერძითა. დოლორეს იბარურის სიტყვა მოისმინეთ ფილმში „ხსოვ დაიასის ხსოვნას“.

დავით რონდელი ჯერ კიდევ ომის პერიოდში სიოვ დოლიძესთან ერთად დაგმა საბჭოთა კინემატოგრაფიის შესანიშნავ ნაწარმოებს, ფილმ კონცერტს „ჯურდაის ფარა“.

ფილმის სცენარზე რეჟისორებთან ერთად მუშაობდა ჩვენი სასაქადლო პოეტ გიორგი ლეო ნიძე.

ამ ფილმში, პირველად ქართული კინემატოგრაფიის ისტორიაში, მუსიკალური ფორმის ოსტატური გამოყენებითა ანასა ქართვლი ხალხის გმირული ბუნება, მისი შუდურგველი სასაითი უსტოვლ დამპყრობთა წინააღმდეგ ბრძოლაში გამოიყენეს რა ლეგენდის დრამატურგიული ელემენტები, დამდგმველმა შემქმნელმა უადრესად პატრიოტული, ხალხთა მეგობრობის დიადი გრძნობით ამტკიცებელი, ფართო მასშტაბის კინემატოგრაფიული ტილო, სადაც გმირული წარსული ორგანულად უკავშირდება საბჭოთა ხალხის გმირულ აწყობს. შეგავსად ჯურდაისა და მისა თანამებრძოლებისა, საბჭოთა ჯარისკაცები სამშობლოს დამპყრობთა შესამურად მიეშურებიან.

განსაკუთრებით აღსანიშნავია ამ ფილმის მუსიკალური მხარე. მასში გამოყენებული ვოკალური და ქორეოგრაფიული მომენტები ცალკე საკონცერტო ნომრების სახით კი არ შედის ფილმში, არამედ, როგორც თეატრულად, ისე თავისი სასაითი ლოგიკურად ერწყმის სურათში გადმოცემული ამბის დრამატურული კვანძს, რაც კიდევ უფრო აძლიერებს ფილმის ზემოქმედებით ძალას. ამ მხრივ იგი სრულიად თავისებურია აჰ

ქანის ყველა ფილმ შორის, რომლებიც კი ჩვენს მამულო ომის დღეებში საბჭოთა ქვეყნის კინოსტუდიებმა გამოუშვეს.

„მუსიკალური ფილმი „ჯურდაის ფარა“ ნამდვილი პატრიოტისმის და საბჭოთა ხალხების შეურყეველი მეგობრობის მაღალი იდეით გამსჭვალული ფილმია“ — აღნიშნავდა გაზეთი „პრავდა“.

სწორედ ამ მხატვრული ღირსებებისათვის მიიღო ფილმმა უმაღლესი ჯილდო — პირველი ხარისხის სახელწოდება პრემია.

გაგრძელები დროის შემდეგ დავით რონდელი კვლავ უბრუნდება სამამულო ომის თემას; იგი დგამს ფილმს „ქალიშვილი ოცდაშეშუე საკინედან“, რომელიც ქართული ხალხის საამაუო შვილის ზოია რუხაძის გმირულ ცხოვრებას მიუძღვნა. ფილმში დასაჯერებლად გამოიყენა სახელკომპაჟირული ქალიშვილისა, რომელმაც ზოიას კოსმოდემიანსკაიას, რიგითი ჯარისკაცის მატროსოვისა და სხვათა შეგავსად, თავისი სიცოცხლე საშობლოს შესწირა.

ფილმი კარგად მიიღო მაყურებელმა და შევიდა სამამულო ომის პერიოდის საბჭოთა ახალგაზრდობის გმირული ცხოვრების ამსახავი ფილმების რიგებში.

დავით რონდელი 1951 წელს სპორტულ თემაზე დგამს ფილმს „მწვერვალთა დამპყრობნი“, რომელიც ქართული ალპინისტების ცხოვრებას ეძღვნება.

„ჩამლუქი“ თვალსაჩინო კინემატოგრაფიული ნაწარმოებია, რომელმაც გამოსვლისთანავე მოიპოვა საზოგადოებრივი წარმატება. შემოიპირავდა საბჭოთა, ისე უცხოეთის ეკრანები. მონაწილეობდა საბჭოთა ფილმის კვირეულზე დამასკოსა და ბერლიტში. ამ სტრატეგიის ატორსაც ჰქონდა შესაძლებლობა ეგვიპტის გამოჩენილი კინემატოგრაფისტებისაგან ქაიროში მოესმინა აჰ ფილმის ქება.

ლიტერატურული პირველწყაროს ღრმა გაგებაში, ეპოქის შესანიშნავმა ცოდნამ, მკვერიად ჩამოყალიბებულმა სასაითებმა და რეჟისორის მიერ ოსტატურად გამოყენებულმა მდიდარმა კინემატოგრაფიულმა ხერხებმა, ფილმის წარმატება განაპირობებს.

„ეს არის საინტერესო კინემატოგრაფიული ნაწარმოები, ფართო ისტორიული ტილო, რომელიც დამაჯერებლად ასახავს საქართველოსა და ეგვიპტის ცხოვრებას მეთაურებზე საუკუნეში, — წერდა ჟურნალი „სოფტსკი ეკრან“ და დასძინდა: „განსაკუთრებით აღსანიშნავია ბატალური სცენები, ალი ბეის ჯარების ბრძოლა ნაპოლეონის არმიის წინააღმდეგ პირამიდებთან. ეს ეპიზოდები დამაშვებელია საბჭოთა კინოს საუკეთესო ტრადიციების შესატყვისად“.

ანალოგიურ შეფასებას აძლევდნენ ფილმს სხვა ბეჭდვითი ორგანოები.

ჩვენ ზემოთ ვილაპარაკეთ იმ დიდი დამახავ-



„ჩრდილი ვახუშტი“. დ. ელიავა.
„მამლუქი“. ა. შორავეა.



რების შესაბამის, რომელიც დავით რონდელს ქართული დოკუმენტური კინემატოგრაფიის დარგში მიუძღვის.

დავით რონდელის შემოქმედების მიმოსილვა არ იქნებოდა სრულყოფილი, რომ არ მოეხსენიოთ მისი კიდევ ერთი ფილმი.

ჯერ კიდევ კინემატოგრაფიის მუნჯ პერიოდში დავით რონდელმა შექმნა სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „დადი შესაკრები“. იგი მიეძღვნა საქართველოს ელექტროფიკაციის თემა და წარმოადგენს პირველ სრულყოფილ მხატვრულ-დოკუმენტურ ნაწარმოებს, რომელშიც მთელი სისასებით აისახა საბჭოთა საქართველო ელექტრომუერნიობის სფეროში მიმდინარე განადიოზული ძვრები.

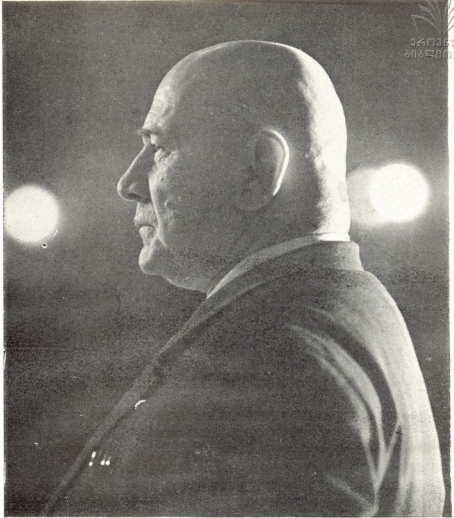
სამწუხაროდ, ეს ფილმი დღეს დაკარგულია. ჩვენი კინომკვლევარების ვალია, იპოვონ და იხრუნონ მისი აღდგენისათვის.

დავით რონდელი იმ ხელოვანთა რიცხვს ეკუთვნის, რომლებსაც ცხოვრების მიზნად დიდ შემოქმედებით შრომასთან ერთად, მრავალფეროვანი სასოვადოებრივი მოღვაწეობა გაუხდიათ.

დ. რონდელი — კინოსტუდიის მუდმივი შემოქმედებითი აქტივის თავმჯდომარე, სამხატვრო საბჭოს წევრი, კინემატოგრაფისტთა კავშირთა გამგეობის წევრი, სასოვადოება „ცოდნას“ კინოსტუდიის მიურთს წევრი, სამხედრო-სამეფო მუშაობის აქტიური მონაწილე იგი წლების მანძილზე ხელმძღვანელობდა შემოქმედებითი სექციას, ეწეოდა პედაგოგიურ მოღვაწეობას, კითხულობდა და კითხულობს ლექციებს კინორეჟისურისა და კინოდრამატურგიის დარგში, კინოხელოვნების სხვადასხვა საკითხზე კინოსტუდიის კინომსახიობთა სკოლის მსმენელებთან, სახელმწიფო უნივერსიტეტის სტუდენტებთან და სხვადასხვა ორგანიზაციის წარმომადგენლებთან.

დიდმა და მნიშვნელოვანმა მოღვაწეობამ განსაზღვრა მისდამი პატივისცემა და დაფასება. დავით რონდელი დაჯილდოებულია შრომის წითელი დროშისა და საპატიო ნიშნის ორდენებით, მრავალი მედლითა და ქების სიგელით.

დაძაბული შემოქმედებითი საქმიანობის ორი მოცდათაა წელმა შინაარსიანად გაიარა. ცხადია, ამ ხნის მანძილზე ბევრი იყო გამარჯვებით აღძრული სიხარული, იყო მარცხით გამოწვეული მწუხარებაც, მაგრამ მთავარი ის არის, რომ სამოცდაათი წლის, შემოქმედებითი ენერგიით სავსე ხელოვანი დღესაც გადამღებ აპარატთან დგას და ვინ იცის მერამდინედ იმეორებს: „მეღმზაღდეთ! ვიწყებთ“.



აკაკი ხორავა

ნათელა ურუშაძე

აკაკი ხორავა საქვეყნოდ ცნობილი მსახიობი იყო, როდესაც გაეცინა. მას უკვე გამოვლილი ჰქონდა ქართული საბჭოთა თეატრისთვის ბრძოლის დიდი გზა, როგორც კორპორაცია „დურუჯის“ წევრს, გადატანილი ჰქონდა სირთულენი, თან რომ ახლდა კორპორაციასა და მარჯანიშვილს შორის მომხდარ განსეტყილებას. თეატრიდან მარჯანიშვილის წასვლაც, ახმეტლის მეთაურობით მუშაობაც, მასთან ერთად მოღვაწეობაც უკვე წარსული იყო, მაგრამ ყველას ახსოვდა... 1930 და 1933 წლებში რუსთაველის თეატრის გასტროლების არნახული წარმატებანი რესპუბლიკის ფარგლებს გარეთ, შემდეგ უახმეტლოდ... ამ დროისათვის აკაკი ხორავას უკვე ნათამაშები ჰქონდა თავისი უმაჯრესი როლების დიდი ნაწილი: კაპიტანი ბერსენევი (ბ. ლავრენივის „რლევა“, 1928 წ.), ანზორი (ს. შანშიაშვილის „ანზორი“, 1928 წ.), არგიშვილი (შ. დადიანის „თეთნულდი“, 1931 წ.), კარლ მითრი (შილერის „ჟანაზე“, 1933 წ.), პლატონ კრემეტი (ა. კორნიჩუკის „პლატონ კრემეტი“, 1935 წ.), არსენა (ა. შანშიაშვილის „არსენა“, 1936 წ.), ოტელო (შექსპირის „ოტელო“, 1937 წ.), გიორგი სააკაძე (ს. შანშიაშვილის „გიორგი სააკაძე“, 1939 წ.), ოლეო დუნდინი (რეჟისურისა და კაცის „ოლეო დუნდინი“, 1942 წ.)... იყო ისრე სახალხო არტიტი (1936 წ.), ისრე უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, რუსთაველის სახელობის საქართველოს უმაღლესი სათეატრო სასწავლებლის — თეატრალური ინსტიტუტის შექმნის ინიციატორი. სწორედ ამ ინსტიტუტის სტუდენტ გახვდა მე 1941 წელს. დღეამ აკაკი ხორავა. დირექტორი — აკაკი ხორავა.

ინსტიტუტი რუსთაველის თეატრის შენობის ბოლო სართულზე მითავსებული. აკაკი ხორავა, ამავე დროს, რუსთაველის თეატრის წამყვანი მსახიობი, შემდეგ კი რუსთაველის თეატრის დირექტორიც იყო. ეს გარემოება დიდად აკავშირებდა თეატრსა და ინსტიტუტს წლების მანძილზე.

როგა ინსტიტუტში მივედი, ეს უმაღლესი სასწავლებელი ორი წლის შექმნილი იყო. იმხანად აკაკი ხორავა ბევრს ზრუნავდა თავის პირმშოზე.

მამინ სასახიობო ფაქულტეტის მხოლოდ რამდენიმე ჯგუფი იყო და ერთი სარეჟისორო. ვიწროდ არ კიყავით. მიუხედავად ამისა, დირექტორს არც ერთი ოთახი კაბინეტად არ გამოუყენებია. დირექცია, კანცელარია, ბუხალტერია მითავსებული იყო იმ დიდ ოთახში მხოვე სართულზე, სადაც ახლა ინსტიტუტის ბიბლიოთეკაა. ამ ოთახის ერთი კუთხე შეშაბანდით იყო შემოღობილი: ფართი იმოდნა, რამდენიც კაროდა საწერი მაგიდისა და ორი სკამისთვის — მომსვლელებისა და დამხვდურისათვის. გალიაში გამოკეტულ ლოშს ჰკავდა ასეთ „კაბინეტში“ მჯდომი აკაკი ხორავა.

ეს ლომი ზოგჯერ მივინვარებდა. უმეტესად დისციპლინის დარღვევის ან კოსმეტის გამოყენების შემთხვევაში. მისი ბუნებისაგან შენობა ზანზარებდა, გეგონებოდა ქვეყანა იქცევაო. მერე ირკვეოდა — ვილაცამ ტუჩი შეიღება ან ბიჭმა გოგოს ხელი გადახვია უბრალოდ. ვერ იტანდა ოდნავ შელაზნანდარებასაც კი. ძალიან უფრთხილდებოდა ინსტიტუტის სახელს. ჰქონდა სუსტი ადვილიც — ცრემლებს ვერ უძლებდა. ჩვენ ეს ვიცოდით, რასაკვირვებია, ესარგებლობდით კიდევ.

პერიოდულად უცნაური, მისამარ უსასტიკესი ბრძანებები ცხადდებოდა. მაკალითად, — ბიბლიოთეკიდან წიგნი მხოლოდ დირექტორის ნებართვით გაიცემს! ამ დროს დირექტორის მაგიდასე სტუდენტთა განცხადებების ზვინები იყო აღმართული, უარის შემთხვევა არაკის ახსოვს. ბიბლიოთეკაფული იშვიათობაა ერთადერთ ვგუშემლარებსაც ეი (რომლებსაც ხელვაშლილი რუსუდან მიქელაძეც კი არ გაიმეჩება), აკაკი ხორავა გაკეპის რეზოლუციას ადგენს... მისი სასტიკი ბრძანებები დიდხანს გერ ინარჩუნებდნენ ძალას.

ინსტიტუტიდან აკაკი ხორავა თეატრში მიდიდა რეპერტოვით. რეპერტოვის შემდეგ ისევე შემოვილიდა ინსტიტუტში. შემოვილიდა საღამოსაც (თეატრალურ ინსტიტუტში საღამოსაც მუშაობენ). ერთი სიტყვით, ყოველ წელს იყო მოსაღვდენელი მისი გაზიჟება. რა იყო ეს? რა თქმა უნდა, უღმდესი პასუხისმგებლობა და სიყვარული საქმიანობა, ახალგაზრდობისადმი.

როგორც აღვნიშნეთ, იმხანად აკაკი ხორავა ძალიან იყო გატაცებული ინსტიტუტით. ეს ყველაფერივე ვლინდებოდა.

სისტემატურად იმართებოდა საჯარო საღამოები — მსატერული კითხვა, სასცენო მოძრაობა, სპექტაკლები. აკადემიურ თეატრს შემურდებოდა ისეთი მაყურებელი, როგორც ჩვენს დარბაზს ავსებდა. რა ზეიმი იყო იმ დღეს ინსტიტუტში! დილიდანვე ყველა ეშვალებოდა. მოახლოვდებოდა თუ არა დანიშნული დრო, ბოლო სართულის კიბის თავთან (მაშინ ლიფტი არ იყო) აკაკი ხორავა იდგა, იქ ხვდებოდა სტუმრებს. ახლა მესმის, რა დიდი აღმზრდლობითი მნიშვნელობა ჰქონდა მომაგალი სცენის ხელოვანობის ამ საზეიმი საღამოებს. მათი საშუალებით თბილისის საუკეთესო საზოგადოება მომავალ მსახიობს პირველივე კურსებიდან ეყნობოდა — იცოდა როგორ მეტყველებს იგი, როგორ ეცვაკავს, როგორ აარჯიშობს. მე გეონია, ამგვარი საღამოებით აკაკი ხორავა შეგნებოდა ჩნდის ვითარებას, რომელიც თეატრალურ ახალგაზრდობას ბუნებრივად უღვივებდა პასუხისმგებლობის გრძნობას. მან იცოდა, რომ ეს გრძნობა ყველა საქმის წარმატების საწინდარია, განსაკუთრებით კი სათეატრო, კოლექტიური საქმიანობისა.

აკაკი ხორავას ნამდვილად ყველაფერი ინსტიტუტისთვის უნდოდა. თბილისში ევაკურირებული მისიკოვის სამხატვრო და მცირე თეატრის მსახიობებიც მან მოიყვანა ინსტიტუტში. სპექციალურ საგნებში მეცადინეობას დაასწრო, აჩვენა სპექტაკლი — ა. ბრუშტეინის „ციხეფორი და ვარდისფერი“ (დადგმა გ. ტოვსტოვოვისა). ვინც იმ დღეს თეატრალურ ინსტიტუტში იყო, მის ცხოვრებაში ერთი მშვენიერი ფურცელი ჩაიწერა. ამას კი აკაკი ხორავას უნდა უმაღლოდეს.

ინსტიტუტთანა დაკავშირებული აკაკი ხორავას — შემოქმედისა და მოღვაწის — ერთი უმნიშვნელოფანისი თვისება. იწიბილია, რომ რუსთავილის თეატრის ე. წ. ჰეროიკალ-რომანტიკული ტენდენცია საწინდარ ახმეტელმა სწორედ აკაკი ხორავას აქტიურილი შესაძლებლობის გამოყენებით აიყვანა უმაღლეს ხარისხში. ეს ტენდენცია წარმოუდგენელია ანზორის. ბერსენევის, კარლ მორისის გარეშე. აკაკი ხორავა თვითონ იყო ასეთი ბუნების და მისწრაფობის მსახიობი. ასეთიო დარჩა იგი ახმეტელის შემდეგაც. ამგვარი თეატრი სწამდა მას სიყოფის ბოლომდე. ამას ადასტურებს მთელი მისი შემოქმედებითი პრაქტიკა და თეორია.

როდესაც 1939 წელს მისი ინიციატივით საქართველოში თეატრალური ინსტიტუტი შეიქმნა, აკაკი ხორავა მაშინ 44 წლისა იყო — ფიზიკური და შემოქმედებითი ჯან-ღონით სავსე კაცი, რომელსაც ნათამაშები ჰქონდა მასტერური, მონუმენტური, გმირულ-რომანტიკული როლები თეატრსა და კინოში. მაგრამ მის მიერ შექმნილი ინსტიტუტის, რომლის დანიშნულებასაც ქართული თეატრის შემოქმედებითი ძალებით მონარაგება შეადგენდა, მუშაობა ამ გზით არ წარუშორავს. ამის პირველი საბუთია იმ პედაგოგთა მსატერული პრინციპები, რომლებიც აკაკი ხორავამ თვითონ მოიწვია სპეციალური საგნების ხელმძღვანელებად: მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობი თ. იაკუბოვსკაია, მთორე სამხატვრო თეატრის რეჟისორი ერმილოვი, ლუწანაჩის სახელობის მოსკოვის თეატრ-

ალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებული, სტახანოვსკის/ახსტამაზე აღზრდილი და ალექსიძე და გ. ტოვსტოვოვი. ვასილევ ადასტურებს ინსტიტუტის სპექტაკლები, რომლებიც დადგომონ გახდა ასე ცნობილი ქართული საზოგადოებრიობისთვის: ა. ბრუშტეინის „ციხეფორი და ვარდისფერი“, გოლდონის „ჭირიანა ქალბები“ და „სასტურის დიასახლისი“; კ. პრინცილის „დრო და კინევის თვანა“; მ. გორკის „მედიონი“ (დადგმა გ. ტოვსტოვოვისა), გოლდონის „საპატარალო აფიშით“, ლეტრაზის „პაწია“, გორკის „მზის შვილები“, კ. სოლოგოვის „ნაზი გულის ბრალია“ (დადგმა და ალექსიძისა). ჩამოთვლილი სპექტაკლებიდან არც ერთი გმირულ-რომანტიკულ მიმართულებას არ განეკუთვნება.

სტახანოვსკისის სისტემაზე აღზრდილი, თბილისის თეატრალური ინსტიტუტის კურსდამთავრებულ ახალგაზრდა მსახიობებსა და რეჟისორებს გაწვავულზე სხვადასხვა თეატრში ანაწილებდნენ. ზოგი რუსთაველის თეატრში ხვდებოდა. 1943 წლიდან (ინსტიტუტის პირველი გამოშვება) მიყოლებული, რამდენიმე წლის განმავლობაში აქ აღმოჩნდნენ მსახიობები: ნ. ჩხეიძე, ნ. ჩახავა, ხ. ყანწალი, გ. გვედჭკორი, ე. მანჯავალიძე, რ. ჩხეიძე, გურ. ხალაძე; რეჟისორები — მ. თუბანი-



შვილი და აკ. დვალიშვილი. სწორედ ისინი, რომელთაც რუს-თავაჯლის თეატრში გმირულ-რომანტიკულიასთვის საპირისპირო, ცხოვრების სინამდვილესთან შედმიწვეებით მიახლოებული ხელოვნების ნაკადი მოიტანეს.

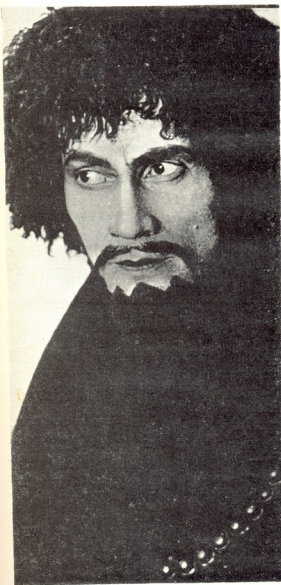
შიქსპირმა ვინმემ იფიქროს, რომ ეს ხდებოდა თავისთავად, ან აკაკი ხორავას სურვილის წინააღმდეგ. ასე შიქსპირმა იფიქროს მხოლოდ იმან, ვინც იმ დროს არ იცნობდა აკაკი ხორავას, ან სულ არ იყო დაკავშირებული ქართული თეატრის ცხოვრებასთან. ჯერ ერთი, აკაკი ხორავა ინსტიტუტის ხელმძღვანელი იყო და ამას, რა თქმა უნდა, მნიშვნელობა ჰქონდა მისივე აღზრდილი კადრების განაწილებისას. მეორე—აკაკი ხორავას ძალა და ავტორიტეტი სულაც არ შემოიფარგლებოდა მხოლოდ სასცენო ხელოვნებით. ჩვენ სრული უფლება გვაქვს ვიფიქროთ, რომ აკაკი ხორავას სურვილის გარეშე იმ დროს რუსთაველის თეატრში ვერაფერს მოხვედებოდა. მან კი იცოდა, რა შემოქმედებითი ტენდენციებით იყო აღჭურვილი ახალგაზრდობა, რომელიც თავს იყრიდა რუსთაველის თეატრში.

გადას დრო. ეს ახალგაზრდობა ფუქს იკიდებს თეატრში, თამაშობს წამყვან როლებს. მავსადაძემ, ამკვიდრებს ახალ ტენდენციას. სენეაზეა აკაკი ხორავაც. თამაშობს ძველსა და

ახალ როლებს, თავისებურად, ძველებურად. სხვაგვარად მას არ შეუძლია. იქნებ ვერც წარმოუდგენია, მაგრამ აქვე, მის უკვერიდობა, სცენაზე მდგომ ახალგაზრდას არ ებრძვის. ქართული თეატრის ისტორიკოსი ვერ დაასახელებს შემთხვევას, რომ აკაკი ხორავას სექტაკლი მოეხსნას რუსთაველის თეატრის ოფის-ლაც დადგენილ შემოქმედებით ხელწერასთან შესაბამისობის გამო. ასეთი სექტაკლები კი იყო: „ახალგაზრდა მწაველებელი“, „ხალისიანი მეგობრები“, „ჩვენებურები“ (დადგმა აკ. დვალიშვილისა), „ადამიანებო, იკავით ფიზულა“, „ფილოსოფიის დოქტორი“ (დადგმა მ. თუმანიშვილისა).

განა არ ხედავდა აკაკი ხორავა, რომ ახალგაზრდა ხელოვანთა ეს ქმნილებები „არსენას“, „დიდი ხელმწიფის“, „ბოგდან ხმელნიციკის“ და სხვა ამგვართა ადრე დადგენილ არხში არ მიეღებოდა? რა თქმა უნდა, ხედავდა. მაგრამ არ ებრძოდა ახალ დინებას. საინტერესოა, რატომ? იქნებ ესმოდა, რომ შეუძლებელია მისი შეჩერება. იქნებ ისიც ახსოვდა, თავის დროზე მისი თათბაროვანი იბრძოდა ახლის დამკვიდრებისათვის... ერთი ცხადია — ახალ თათბარის ანგარიშს უწევდა, სჯეროდა მისი.

ინსტიტუტი 1945 წელს დაგამთავრე. მაშინ საქართველო-



კარლ მთორი.
ანზორი.
ოტელი.



გ. მირიანაშვილის სანაპირა
სანაპირა მისი
ან ლილიანა



ოილიპოსი.

ლილი ხელმწიფე
→

ში თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტი არ იყო გახსნილი. აკაკი ხორავამ მოსკოვის სათეატრო სელონების ინსტიტუტში წაყვალა შემომთავაზა. რა თქმა უნდა, სინარულით დავთანხმდით. ასე აღმოჩნდა მოსკოვში. იქ ერთი ნაცნობიც არ მეგულებოდა, გარდა რამდენიმე ქართველისა, რომელიც ჩემზე ცოტა ადრე წავიდა სასწავლებლად. ესენი იყვნენ: გულნარა ქართველიშვილი, მიხეილ გიგიშვილი და გიგა ლორთქიფანიძე. ისინი დამხვდნენ სადგურზე, თორემ გზასაც ვერ გავიკვლევდი ქალაქში. თან ჩავიტახე დიდი იმედები და აკაკი ხორავას რამდენიმე წერილი. ერთი მათგანი ფატი თვალთვადის სახელზე, აკაკი ხორავამ იცოდა, ალბათ, დღაშევილურად რომ მიმიღებდა ეს შესანიშნავი ქართველი ქალი, რომელსაც ამდენი სიკეთე გუკეთებია ყველა ქართველისთვის, ვინც მოსკოვს ჩასულა და დამხარება დასჭირვებია. ფატი თვალთვადის მადლონელი ვარ მეც იმის გამო, რომ მოსკოველ სტუდენტს წლების მანძილზე მზრუნველი თვალი არ მომშორებია.

მეორე დღესვე გამოცხადდა ინსტიტუტში. მისი დირექტორი მაშინ ცნობილი თეატრმცოდნე ს. მოკულსკი იყო. რომ ვუთხარი წერილი მაქვს-მეთუ აკაკი ხორავასაგან, მსკოვანი მეცნიერი ფეხზე წამოდგა. ასე, ფეხზე მდგომმა ჩაიკითხა ქართველი მსახიობის წერილი. თეატრმცოდნეობის ფაკულტეტის მესამე კურსზე ჩამირცხეს.

აკაკი ხორავა ხშირად ჩამოდიოდა მოსკოვში. უთუოდ დავცვიამხებდა იქაურ სტუდენტებს, მოვიკითხავადა. სტუდენტისთვის, ისიც ომის შემდგომი წლების მოსკოველი სტუდენტისთვის, ნამდვილად ზღაპრული პურ-მარილი იმლებოდა ხოლმე სასტუმრო „მოსკოვის“ ერთ-ერთ ნომერში (აკაკი ხორავა ამ სასტუმროში ჩრდილობდა მუდამ). თუ სახელმწიფო პრემიების კომიტეტის მუშაობაში მონაწილეობის მისაღებად იყო ჩამოსული, პრემიის წარდგენილი წარმოდგენის სანახაავად წავაყვანადა. ეს იყო ერთეული შემთხვევები, როდესაც ჩვენ სხეტეტლად პარტიკიდან ვუყურებდით.

აკაკი ხორავა მეტად მასშტაბური იყო, მეტად შთამბეჭდავი. პირველი ადგილი ბუნებრივად მას ეკუთვნოდა, დაჩემებულად ვერვინი ჩაუთვლიდა. სადაც არ უნდა გამოჩენილიყო, ყურადღების უთუოდ მიიპყრობდა. ბუნება არ ამოღებდა საშუალებას აკაკი ხორავას შეუმჩნეველი დარჩენილიყო.

— მონუმენტურობა, მასშტაბურობა ძალის ნიშანია თავისთავადაც. ამგვარი ძალა ხიბლავს მაყურებელს. თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ ამ გოლიათს მშვენიერი სახის ნაკვებები, მომხიბვლელი დიმილი და ულამაზესი ხმაც ჰქონდა — მაშინ აღარაფერი გააკვირვებს აკაკი ხორავას შესახებ დაწერილი უამრავი აღტაცებელი სტრაიქონი.

როგორც უკვე ითქვა, მას არ შეეძლო შეუმჩნეველი ან უმნიშვნელო ყოფილიყო. ამავე მიზეზით არც რიგითი ადამიანის სცენაზე განსახიერება შეეძლო. მართლაც, მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე აკაკი ხორავა განსაკუთრებულ, გამორჩეულ პიროვნებებს აცოცხლებდა სცენაზე: ან-ზორს, არსენას, კარლ შორას, იოიპოსს, ოტელოს, ივანე მრისხანეს, ვიორჯი სააკაძეს, სკანდერბეგს... საკმარისა გაიხსენო მათი სცენური სიციცხლის წუთები, ან უზრაოდ დახედა ფოტოსურათს, რომ ქანდაკების, თანაც მონუმენტური ქანდაკების ასოციაცია დავგებოთ. ასეთი ქანდაკება შორიდან საცქერელი ნაწარმოებია, რადგან მილიანობაში მისი აღქმა შორიდანაა უძრებესი. ასეთი ნაწარმოები შეაწუქელი განყოფილებით ტვირთავს. აკაკი ხორავას გმირებიც ამგვარ შთაბეჭდილებას ახდენენ. არც ერთი სუსტი, მერყევი, უნებისყოფი ან საკუთარ თავთან მებრძოლი ადამიანი მას არ უთამაშოდა. ივანე მრისხანეც კი სრულიად გაათავისუფლა ავადმყოფური თვისებებისგან — მისი მეფე ივანე ძლიერი ნებისყოფის, უდრეკი სახელმწიფო მოღვაწეა. ასეთად იჩინოდა იგი უდიდესი სულიერი შემქნელების, შვილის გლოვისა და ტირილის წუთებშიც კი.

აქედან გამომდინარე, აკაკი ხორავა არ ილტვოდა მხატვრული მისი დატალური დამუშავებისაკენ. ყალმის ფართო მისიონით სატყავა იგი თავის გმირს, პირდაპირ, გამოკვლიდა. სიფაქიზე, გამჭვირავლება, ნახევარტონები, „ჩქვედინება“ მისთვის დამახასიათებელ საშუალებებად ვერ ჩაითვლება. შეიძლება ითქვას, რომ მისი მხატვრული ქმნილება ინტონაციურად უფრო მრავალფეროვანი და მეტყველი იყო, ვიდრე პლასტიკურად. ეს განსაკუთრებით აშკარა გახდა ჩემთვის იმ დროს, როდესაც მისი ოტელოს სცენური სიციცხლე აღწერე იანმომღვრულად და ასევე თანმომღვრულად გადავიღე ფოტოფირზე სექტაკლის მსვლელობის დროს.



მალღეს ალწვეს. ანტრატქტემ ფოიმი ჯგუფ-ჯგუფად მოსუ-
ინზეთა აღღელებული საუბრები მოისმობა. ჩვენ, ქართველები,
რასაკვირველია, ყოველ სიტყვას ვიჭერით. ყველაზე ხშირად
ისმობა ერთი სიტყვა — „შალიაპინი... შალიაპინი...“ ასო-
ციაციის შინაარსი და მნიშვნელობა განმარტებას არ საკვი-
რებს.

თეატრიდან რომ გამოვიდეთ, ზღვა ხალხი იდგა ქუჩაში,
მსახიობს ელოდებოდა. გამოჩნდა თუ არა აკაკი ხორავა, მის-
კენ გაწვდილი ხელების რკალში მოექცა მყისვე—რას არ
უწვდიდნენ ავტოგრაფისთვის: უბის წიგნაკებს, წიგნებს, სპექ-
ტაკლის პროგრამას, ბილგის — ოღონდ კი ხელი მოეწერა
სამასხუროდ... ხალხის ტალღამ მსახიობი თითქმის ატატე-
ბული მივიყვანა სასტუმროს კარამდე. ჩემი თვალთ ვიხილ ის,
რაც ზოგიერთი დიდი მსახიობის შესახებ წიგნებში წამოიკო-
ხავს და ისიც ყოველთვის დამაჯერებლად არ მომჩვენებია. აი,
თურმე რას ნიშნავს მსახიობის ხელოვნება! ზემოქმედების რა
ძალი შეიძლება ქონდეს მას!

მიუხედავად ამისა, დასაფარი არაა, რომ აკაკი ხორავას
ხელოვნებას ყველა მაყურებელი ერთნაირ შეფასებას არ აძ-
ლევდა. მისი ხელოვნებისადმი სპექტატურად განწყობილი მა-
ყურებელი, ჩემი აზრით, ორ ჯგუფად იყოფოდა: ვინც პრინ-
ციპულად არ მიიჩნევდა ზაგაშინს მასშტაბურსა და პერიო-
კულ ხელოვნებას საუკეთესოდ და ვისაც არ ენება აკაკი ხო-
რავა შთაბრძნების წუთებში. ასეთი რამ კი შეუძლებელი იყო.
აკაკი ხორავას თანამედროვეებმა იცინა, რამდენად განსხვავე-
ბული შეიძლება ყოფილიყო იგი არა სხვადასხვა როლში (ერ-
თნაირი სიძლიერით ყველა როლს არც ერთი მსახიობი არ თა-
მამობს), არამედ თუნდაც იმავე ოკალოს როლში სხვადასხვა
წარმოდგენაზე. იცინა, რომ მისი მხატვრული სახის ხარისხი
დიდად იყო განპირობებული დარბაზის შემაღველით. ყო-
ფილა შემთხვევები, როდესაც ხორავას კარგად დაუწყია რო-
ლი და ცუდად დაუმთავრებია. თუ რაიმე მიზეზით თამაშის
გუნებაზე არ იყო, არც (იქნებ, ვერც) ახანდა თავს ძალის.
ამგვარ ფაქტებს, ჩვეულებრივ გვერდს უვლიან ხომღემ მსახიო-
ბის შემოქმედების განხილვისას. ჩვენც ავეულებით ვგვირს,
რომ აკაკი ხორავას სასცენო მოღვაწეობის ეს ნიშანდობილება
უშუალოდ არ იყო დასაყრდენელი მის აქტიურულ ინდივი-
დუალობასთან.

თეატრი კოლქტორული ხელოვნებაა და სასურველი როლის
განსორციელება მრავალი ვითარებითაა განპირობებული. ამი-
ტომ შემოქმედებითი ოცნების ხორცშენსმა სამკამოდ ინივითა
მოღვაწე მსახიობის ცხოვრებაში. აკაკი ხორავა ამ მხრივ გა-
მონაკლები იყო. მისი მდგომარეობა რუსთაველის თეატრში
(იგულისხმება ამბტეტლის შემდგომი) არც ერთი მსახიო-
ბის მიდგომარეობას არ შეედრებოდა — ის თამაშობდა მხო-
ლოდ იმას, რაც თვითონ სურდა. უფრო მეტიც — თუკი აღარ
მოისურვებდა უკვე განხორციელებული როლის თამაში, არც
ამაში უსურავდა ვინმე. სანამეშოდ გლუმოიის როლის გას-
ხილებაზე საკამარისა (ა. ასტროფისის „ზოგავერ ბრძენიცი
შედეგა“).

ცნობილია, რომ გლუმოიის სახე აკაკი ხორავას შემოქმე-
დებით გამარჯვებათა რიცხვს არ განეკუთვნება. ამას ყველა
ხედავდა, მაგრამ არავის უთქვამს მისთვის, არც არავის დაუ-
წერია. თითონ კი, როგორც ჩანს, გრძნობდა. ამიტომ, განჩნდა
თუ არა მთავრე შემსრულებელი, საერთოდ აღარ მიიღებდა მონა-
წილეობა წარმოდგენაში.

ეს ფაქტი იმავე მეტყველებს, რომ აკაკი ხორავა კრიტიკის
დაუხმებლადაც ვერცხვდა საკუთარ მიღწევებში. იგი კი, შე-
იძლება ითქვას, მთელი თავისი ცნებური მოღვაწეობის მან-
ძილზე მას კრიტიკის სიმწარე არ უგრძნებია.

მწილია ხელოვანის ცხოვრება მხოლოდ გამარჯვებათა თან-
მიღვერბობით ვარსილიდგინო, მით უარს, დიდი ხელოვანისა.
მანდად თუ აკაკი ხორავას შესახებ არსებულ მასალის მიხედ-
ვით ვიმსჯელებთ, გამოდის, რომ ეს ასე იყო. არავის უთქვამს,
მისი როლული მეტადა მონათესავენი არიანო და რომ ამის გამო
თვით ოლტრატრატურული მასალა არ აყენებს მსახიობის წინაშე
განსხვავებულ, უჩვეულო და მოულოდნელ ამოცანებს, რომელ-

აკაკი ხორავას ოტელოს შესახებ ბევრი დაწერილია. მსახიო-
ბის ამ მხატვრულმა სახემ მაყურებლისა და სპეცილისტების
ერთობლივი აღიარება მოიპოვა. აკაკი ხორავას ოტელოს საბ-
ჭითა სცენაზე კლასიკის თანადროული განხორციელების ნი-
შეთა შორის ასაქმლებენ ყოველთვის.

აკაკი ხორავას ინდივიდუალობა ისე მოერგო შექპაირის
ოტელოს ტრავადის მასშტაბს, საერთოდ ამ პიროვნებას, რომ
მიუხედავად არაერთი წარმატებისა სხვა გმირთა განსახიერე-
ბისას, ოტელოს სახეს აკაკი ხორავას უფრო შექმდებოდა მისი
უპირველესი ადგილი უკავია. ხელოვანის ველოა ნაწარმოებთა
მისი ქმნილებაა, მით უფრო მსახიობისას, რომელიც ამ ნა-
წარმოებს საკუთარი სისხლისა და ზორციისაგან ქმნის. მაგრამ
თუ შეუძლებელია, რომ მსახიობი ქმნილებათა შორის ამ ხე-
ლოვანისთვის არსებით ყველაზე კარგად რომელიმე ერთი სა-
ხე გამოხატავდეს, აკაკი ხორავასთვის ეს სახე მისი ოტელია.

1947 წელს ხორავას ოტელიო მოსკოვში ითვალა. მაყურე-
ბელთა დარბაზში თეატრალური მოსკოვის თითქმის ყველა
ვაჟკაცული ბრწყინავდა იმ საღამოს. ჩემი ფიქრით, არც მა-
ნამდ, არც მას შემდეგ აკაკი ხორავას ასე არ უთამაშია ოტე-
ლიო.

სცენაზე კლდესავით იყო ამოზრდილი მავრი მედარტოთა-
ვარი. იგი ვიყავითმის განსახიერებად იყო დაბადებული და
უნაზრის სიყვარული შეიძლო. მქონდა ამ სიყვარულის მურყე-
ვითი რწმუნა. ბედნიერი იყო. შემდეგ ეს ბედნიერება ვერაგო-
ბად დაუშვსხვრია, რწმუნა მურყენა გულმარბალსა და მიზნად
მავრს. ეს იყო მისთვის უდიდესი ტრაგედია. როდესაც გამო-
ირგა, რომ დეწმდინა მართალია, მაგრამ სიცოცხლე მოის-
ხა, ხორავას ოტელიო ბედნიერი დიმიონი შორდებოდა სიყო-
ცხლებს — მისთვის მთავარი დეწმდინის სიმართლე იყო. მთა-
ვარი იყო ის, რომ შეიძლება გვამდეს ადამიანისა.

სცენაზე განცდილი ეს სიცოცხლე ვენეციელი მავრისა აკა-
კი ხორავას ქანდაკ სხეულში იკვეთებოდა, მისი გასაკოცარი
ქვრადობის, დამატყვევებელ სხამთ იღვრებოდა. დარბაზიც
იმ დღეს მთლიანად ხორავას ტყვეობაში იყო.

ეს იყო მართლაც სასწაული. ის სასწაული თეატრისა,
რდელსაც ერთი მსახიობი მრავალ ასეულ დამანათისა ვერად-
ღებს მეუფეა და კონტაქტი ესთეტიკური განცდის დიდ სი-



თა გადაჭარვას ახალ სცენურ ხერხებს მოითხოვს. მხოლოდ მასტრატორი, გმირული, დადებითი პიროვნებების განსახიერება უკვე წაყვდა ხერხებითი კი, ბოლოს და ბოლოს, უსათუოდ გახდება მხატვრული მსგავსების, შემდეგ კი ერთფეროვნების ვამოქონებელი მიზეზი.

ქ. ე. სახასიათო როლებსაკენ, როგორც ჩანს, თვითონ არ ისწარფავდა. საკუთარ პიროვნებასთან განშორება არ იტაცებდა. საკუთარი თვისებების გამოხატვებით მაყურებლის მოკვლელმა აღმათ უფრო მეტ გამოხატებას — მეტ შემოქმედებით სინარულს ანიჭებდა. ამგვარი მსახიობებიც არსებობენ, დიდი მსახიობები. ისინი ვერ ამბობენ უარს პირადი მიმხიზელულობის სისტემატურ მომარჯვებაზე.

აკაკი ხორავას რეპერტუარს თუ გადავხედავთ, შეიძლება ითქვას, რომ მას ყველაზე მეტად იზიდავდნენ გმირები, რომელთაც დადებითი დიდეს ტვირთი აქვთ დაკარგებული. ამგვარი გმირს ნათელი მიზანი აქვს. ამ მიზნის განხორციელებისთვის იბრძვის იგი თავგანწირულად. მაყურებელს უყვარს ასეთი გმირი, რადგან იგი კეთილსიამოვნებას გამოარჯევს არაშემწინებს მას, განადიდებინებს მალა ემოციებს. საკამარისა გავისტონით, როგორ უჭირს მაყურებელს უარყოფითი გმირის გამოკვლევება მსახიობის პიროვნებასადაც. აღბნობ, ამბობს მსახიობთა უმრავლესობა უარყოფითი პერსონაჟების განსახიერებასაკენ არ ისწრაფვის. ამ მხრივ აკაკი ხორავა გამოწავალს არ შეადგენდა. გამოწავალის იმით იყო, რომ მას შეეძლო (და შეეძლო კიდევ) სხვა სახაითის პერსონაჟთა განსხვავება აეცილდინა თავიდან. ვფიქრობთ, მისი შემოქმედებისათვის ამას სარგებლობა არ მოუტანია.

დადებითი გმირის თამაში ძნელია მრავალი მიზეზით: დადებითი გმირი მთავარი გმირია, მასსადავს, შემოქმედებითი ტვირთიც დიდი აწევს. დიდი ტვირთი სცენური სიოცუასლის ხანგრძლივობასაც კულისსობს, გადასატრული ამოცანების მნიშვნელოვნებას და მნიშვნელობა წინააღმდეგობათა გასლახებასაკენ. დადებითი გმირი მოვლენათა ცენტრია, მოვლენები კი დაინახავალი არ ტრავიკული ბუნებისაა. ნათელია, რომ ასეთი გმირის სცენურა განსხვავდება ერთიგვარად დიდ სარგავსად მოითხოვს და მეტყველ საშუალებათა მრავალფეროვნებასაც. წინააღმდეგ შემთხვევაში, სცენაზე მსახიობის ხანგრძლივი ყოფნა მაყურებლისთვის საინტერესო არ იქნება.

მთელი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მანძილზე აკაკი ხორავა უხალყო გმირებისაც ისწარფავდა. იქნებ დარჩა კიდევ განუხორციელებელი რომელიმე სოციალური როლი (მიაკოჰსკი), მაგრამ ეს როლი მისი მონაკვეთების საპირისპირო რომ ყოფილიყო (როგორც ეს ხშირად ხდებდა — მსახიობს სწორედ იმის თამაში უნდა, რას მისი შესაძლებლობების არ პასუხობს) — ვერ ვიფიქრებთ, ამის საბოლოო არ გავაჩანს.

ამგვარად, აკაკი ხორავას თემა — გმირული თემა იყო. ასეთი პიროვნებებსკენ ისწარფავდა იგი და ამორეაქტულდა კიდევ, როგორც ისტორიულ, ისე კლასიკურსა და თანადროული რეპერტუარში. თამაშობდა მხოლოდ იმას, რაც თვითონ სურდა. მიუხედავად ამისა, მის გმირთა სცენურა სიოცუასლის მხატვრული ხარისხი სპექტაკლთან სპექტაკლამდე არიანათანაბრი იყო, უზოგავს სოციალად არათანაბრებს. რატომ? იქნებ იმიტომ, რომ ამ მსახიობის მეტყველი საშუალებებით რთული იყო და რჩეული მაყურებელზე გამიზნული? სრულადაც არა, პირიქით. სპეკილისტიკისთვის იყოღენ საინტერესო, სამი მიერ აღიარებული მსახიობი აკაკი ხორავა ვასაკვები და ახალბედი იყო ყველა მაყურებლისთვის, იმიტომ, რომ მისი აქტიურილი ხერხებით უადრესი სისადავით გამოირჩეოდა. საყვედური, შესაძლებელია, მხატვრულ ხერხთა უფინებრი პირდაპირობის გამო თქვა ვინმეს, რადგან რთული, მრავალფეროვანი სტელბეები, „უქუილები“ და „ქვიდენიანები“ არ იყო დამახასიათებელი მისთვის სცენაზე. ამიტომ, ვფიქრობთ, მხატვრული არათანაბრობის მიზეზი თვით მასში, მის პიროვნებაში ბუღობდა — აკაკი ხორავას შემოქმედებით ძალთა მორავანიზებული, სტიმულატორი არა საერთოდ მაყურებელი, არამედ საინტერესო დამაინტერესებელი დარბაზში ყოფნა იყო.

მსახიობები ამ მხრივაც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან. ზოგიანთვის (სასულკანთქმული, გამოცდილი მსახიობისთვისაც კი) იმის ცოდნა, რომ დესწარწოდენას მისთვის მხატვრული პიროვნება არსებობს, ხელისშემშლელი შეიძლება იყოს. ასეთ შემთხვევებში თეატრში ცდილობენ, რომ ეს ამალელებული თეატორი ცნობით არ გახსნეს მსახიობისთვის. ზოგიანთვის ამგვარი ვითარებას რაიმე განსაკუთრებული, ან დადებითი, ან უარყოფითი მნიშვნელობა არა აქვს, ზოგისთვის კი იმდენად მნიშვნელოვანია, რომ როლის განსახიერების მხატვრული ხარისხი მთლიანად ამაზეა დამოკიდებული. ლ. ლუინილივის ცნებით, ასეთი ყოფილა დიდი რუსი მსახიობი ა. ლუნსკი:

„...მას უსათუოდ ვინმესთვის უნდა ეთამაშა... მისთვის საინტერესო პიროვნებისთვის, ეს ახსნას ანგარიში უწევდა. მხოლოდ ამ გვარს შემთხვევაში თამაშობდა ლუნსკი ნამდვილად. თუ ასეთი პიროვნება დარბაზში არ გეუძლიდა, მიუხედავად და მხოლოდ სიტყვების პურტყუნიდა“.

ლ. ლუინილივის აზრით, ა. ლუნსკის ხელეშობის მხატვრული თეატრთან ნაკელი კი არა, შესაძლებელია, დიდი ღირსებაც იყო. ჩვენს აზრით, ნაკლსა და ღირსებოსთან კი არა, შემოქმედებითი ინდივიდუალობასთან გვევს საქმე. ხელოვანის სულიერი სამყაროს თავისებურ სპექტუარსთან. ბელგიანის იმიტომ, რომ საკუთარ გამბიზანბელს გაერნასთან ერთად, აკაკი ხორავა ასეთი შემოქმედებით მწვერვალს აღწევდა, რომელიც ყველა სპექტაკლზე ერთნაირი ინდივიდობით განსულებული მუერ მსახიობისთვის მიუღწევლია იყო. და ეს მისი შემოქმედებითი ბუნების თავისებურებდან გამომდინარეობდა.

უმაღლესი სათეატრო სასწავლებელი საქართველოში აკაკი ხორავას თაობითი შეიქმნა. წლებების მანძილზე ხელმძღვანელობდა იგი ამ სასწავლო დაწესებულებას. ბოლო წლებში ასწავლიდა კიდევ მსახიობის ოსტატობას (უფრო მეტად უფროსელებთან დგამდა წარბილებას). მასწავლებლობა არ იყო მისი მოწოდება, და თუცა მოწოდებით მასწავლებელი არ იყო (მსახიობის ხელეშობის საიდუმლოებას თვითრეულად არ ანაღიზებდა) მომავალი მსახიობისთვის აკაკი ხორავასთან მუხევედა თაყისთავად საინტერესო და სასარგებლო იყო.

აკაკი ხორავას მიერ თეატრში განვლილ გზას გრაფიკულად თუ წარმოდგინებთ, მწერალბერი ჩვენი საუკუნის 30-50-იან წლებს მიგვანახებინებთ. შემდეგ ხაზი ეშვება. 60-იან წლებში ის ჯერ კიდევ თეატრშია, თამაშობს კინოში, მარჯანიშვილის თეატრშიც კი მიიწვია თთამბრის როლის შესარჩევლად. სუმბათაშვილის „ღალაკში“. მაგრამ დიდ გამარჯვებებს ამ პერიოდში ამას ვხვდებით. არა ერთი და ორი მიზეზი ამპირატორის აქვს: დრო, დასის ახალი შემადგენელი და რეჟისტორი, მაყურებელი, ხანდაზმულობა... აკაკი ხორავას აქტიურილი ინდივიდუალობის მსახიობისთვის კი ასაკი და მასთან დაკავშირებული ფიზიკური ძალების უდექის მნიშვნელობა აქვს. ვფიქრობთ, ამას გარდა, იყო სხვა, იქნებ უფრო მნიშვნელოვანი მიზეზებიც. აკაკი ხორავას, როგორც ყველა ხელეშობის, გულწრფელად სჯეროდა, რომ მისი შემოქმედებით რჩენა ქვემოთრჩია და სცენაზეც მხოლოდ ისე შეიძლო არსებობა, როგორც თვითონ მიაჩნდა მართებულად. სხვა, ახალ შემოქმედებით ლიანდარზე იგი ვერ გადავიდა. არც უცლია. არც მოუხდენიდა. დარჩა ბოლოდღე უღრევი, მეურჩეული. მაგრამ, მრავალთავან განსხვავებით, არ უფიქრია, რომ მისი შემოქმედებითი რჩენა ერთადერთია და ყველადათვის აუცილებელი; რომ ხელოვანება მხოლოდ ერთი გზა უნდა არჩეობოძებო; რომ თეატრი მხოლოდ ისეთი შეიძლება იყოს, მას რომ მოსწონდა და მიაჩნდა სასურველად. ამიტომ არ ემბრობდა იმ ახალ ნაკებს ქართულ თეატრში, რომელიც მისი ინდივიდუალობით შექმნილი ინსტრუქტად წამოვიდა და უძლიერესდენებდა სწორედ იმ თეატრში გაიშალა, სადაც აკაკი ხორავა დედაობად დგა. არ ნიშნავს იმას, რომ პარფისი უმტკიერებელი მიმდინარეობდა. პირიქით, მას თან მოჰყვა მუერ სითრულე, მუერ ტკილეტი, მაგრამ აკაკი ხორავას არც ხელოვნებისთვის უღალაკთა და არც მომავალი თაობისათვის.

დღეს, როცა ოთარ თაქთაქიშვილი 50 წელი შეესრულა, ხოლო მისი ინტენსიური მოღვაწეობა სამ ათეულ წელს მიუახლოვდა, ნათლად წარმოგვიდა კომპოზიტორის შემოქმედების განმსაზღვრელი პოზიციები, მისი მრავალფეროვანი მხატვრული მონაპოვების გამაერთიანებელი თვისებებიც.

თ. თაქთაქიშვილის შემოქმედებითი გზის საწყისები უკავშირდება იმ დიდ სათავეს, საიდანაც აღმოცენდა ქართული პროფესიული მუსიკალური კულტურა, რომლის სადინარები სვენმა კლასიკოსებმა გააკაფეს. სწორედ ამიტომ თავიდანვე გაზეილით ამ არცთუ ისე შორეულ წარსულს და თ. თაქთაქიშვილის შემოქმედებითი საყრდენების მოსაძიებლად ყურადღება შეეჩერეთ ფუძემდებელთა ნამოღვაწარზე. მათ ქართული ხალხური მუსიკის მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციები იმთავითვე მოაქციეს ზოგადეუროპული კლასიკური მუსიკალური აზროვნების უნივერსალურ ყალიბებში და ამით სათავე დაუდეს საპირისპირო კულტურების სინთეზირების პრაქტიკას. ესოდენ რთულ გზაზე უმაღლეს შედეგებს ზაქარია ფალიაშვილმა მიაღწია, რადგან მან არამარტო დაადგინა და დანერგა ქართული მუსიკალური აზროვნებისა და მეტყველების პროფესიული ნორმები, არამარტო დასძლია ამ კულტურებს შორის არსებული ზღვარი და მათ მაქსიმალურ შეუღლებას მიაღწია, არამედ იმიტომაც, რომ სინთეზირების პროცესშივე მხოლოდ ზ. ფალიაშვილმა შესძლო თვით ამ ყალიბების, მისი ხალხების ნერვება, რის გამოც ქართული მუსიკის ეროვნულმა პოტენციალმა ესოდენ მძლავრად იფეთქა მის შემოქმედებაში. ნერვის ეს პროცესი კლასიკურ ტრადიციებთან დაპირისპირებას, მათ აღმოფხვრას როდი იმზნავს. პირიქით, ესაა მათი მაქსიმალური ასიმილირების, შესისხლხორციების შედეგი, რამაც პროფესიული მუსიკალური აზროვნების, მისი მექანიზმების ნეიტრალური ბუნება ჭეშმარიტად ეროვნული სულით, ახალი სიცოცხლით გამსჭვალა.

ასეთსავე დიდ შედეგს, სრულიად დამოუკიდებელი გზით მიაღწია ზ. ფალიაშვილის თანამედროვემ, თვითნაბადმა კლასიკოსმა ნ. სულხანიშვილმა, რომლის დიდი საგუნდო შემოქმედება ხალხური მუსიკის წიაღში იშვა და ჭეშმარიტად პროფესიული სახე მიიღო ამ გადმონერვილა სტანდარტების ათვისება-ასიმილირების გარეშე. საქმე იმაშია, რომ ქართველმა ხალხმა საუკუნეთა მანძილზე თვითონვე მოამწიფა და უმაღლეს დონეზე აზიდა საგუნდო აზროვნების საკუთარი, უაღრესად ორიგინალური სტრუქტურების, გამოწვრილანა ჟანრის თვითმყოფადი ბუნება და მისი უნიკალური ფორმები. ამდენად, ნ. სულხანიშვილს ხელთ ეყურა საგუნდო აზროვნების მთლიანი და მყარია ყალიბები, რომელთა განვითარებით იგი ეროვნული მუსიკალური აზროვნების კლასიკურ კანონზომიერებებთან მივიდა.

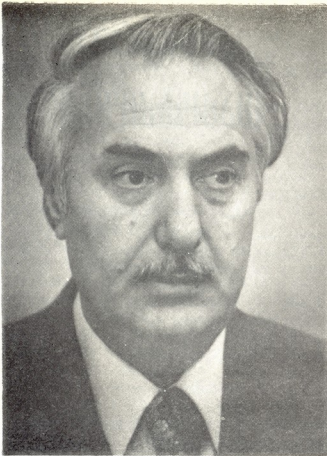
ზ. ფალიაშვილის წინაშე კი სრულიად სხვა ამოცანა იდგა, მიუხედავად იმისა, რომ მასაც ხელთ ეტარა იგივე ყალიბები, რომელთა საფუძველზე მან დანერგა და აღმოაცენა ურთულესი ორგანიზმი — ოპერა, რომლის მრავალსართულიანობა ნაგებობა სხვათა მიერ იყო ნაშენი. ამდენად, აქ საქმე გვაქვს უცხო ჟანრის აბსოლუტური გაქართულების, მაღალხარისხოვანი ეროვნული საოპერო ყალიბის შექმნასთან. ასეთი მაგალითები კი არცთუ ისე ხშირია მსოფლიო

თაქთაქიშვილი

მანანა ახმეტელი

საოპერო ხელოვნების ისტორიაშიც, სადაც ეს ამოცანა გადაწყვიტეს მხოლოდ უდიდესმა ნოვატორებმა.

თ. თაქთაქიშვილმაც იმთავითვე სამავალითოდ მიიჩნია კლასიკოსთა შემოქმედება, იგი მიიღო თავისი შეგნებით გაკაცვა ეროვნული პროფესიული მუსიკალური აზროვნების თანმიმდევრული, კანონზომიერი განვითარების პროცესს და ათანდათან სწორედ ის გეზი აიღო, ზ. ფალიაშვილისა და ნ. სულხანიშვილის შემოქმედებითი პრაქტიკიდან რომ მომდინარეობს. ეს გეზი კი, როგორც აღვნიშნე, ერთი მხრივ, ანგრევს პროფესიული მუსიკალური აზროვნების მექანიზმებს მათი მაქსიმალური ასიმილირების გზით, ხოლო, მეორე მხრივ, წარმართავს ხალხური მუსიკალური აზროვნების, მისი მექანიზმების საფუძვარს, უაღრესად ორიგინალურ სტრუქტურებს. ამ ორნივე პროცესს თ. თაქთაქიშვილი თავისი პოზიციებიდან, მაღალი შემოქმედებითი ოსტატობით, თანმიმდევრულად ახორციელებს თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების მთელ გზაზე. გარდა ამისა, იგი უმოთაგრესად მიმართავს კლასიკური მუსიკალური აზროვნების სტილისტურ სისტემაში ჩამოქმედებულ მოღვლებს, რადგან ღრმად სჯერა, რომ ეს დიდი და სიყოფისუნარიანი კულტურა, მისი განუხაზვრელი შესაძლებლობანი ჯერ კიდევ არაა მაქსიმალურად ათვისებული, დანერგილი და განვითარებული ქართულ პროფესიული მუსიკაში. ამრიგად, მისი მიზანია ქართული მუსიკის იმ კლასიკური სტილისტური სისტემის შედგენილ შენება, რომელსაც ზ. ფალიაშვილმა შეუქმნა მტკიცე ფუნდამენტი და რომელმაც თავისი არსებობის მანძილზე არა ერთი და ორი ფასეულობა შესძინა ჩვენს კულტურას.



ბუნებრივია, რომ ამ დიდმა პრობლემამ მიიყვანა ო. თაქთაქიშვილი ქართული ხალხური მუსიკის არამარტო შემოქმედებითი, არამედ სამემსრულებლო ფსიქოლოგიის საფუძვლიანი შემეცნების, სერუპულოზური შეაწავლისა და შეთვისების ამოცანასთან. რადგან სწორედ აქ ეგულებოდა მას ხალხის მიერ ნაწოთბი მუსიკალური აზროვნების ჭეშმარიტად უნიკალური ეროვნული ყალიბები, რომელთა შემოქმედებითა ათვისებამ უდიდესი შედეგები მოგვცა ზ. ფა-ლაიშვილისა და ნ. სულხანიშვილის დიად ქმნილებებში, აგრეთვე მ. მშველიძის თხზულებებში, სადაც ფშაური კილოს ამეტყველებით სრულიად ახლებურად გამოანათა ეროვნულ-მა სიმფონიურმა მუსიკამ. უფრო მეტიც, ამავე პრობლემამ მიიყვანა ო. თაქთაქიშვილი ქართული კლასიკური პოეზიის ქვეყანაში, სადაც ჩამოყალიბებულია უმაღლესი პოეტური აზროვნებისა და მეტყველების თვითმყოფადი, მძლავრი და ნატიფი ეროვნული ყალიბები. ო. თაქთაქიშვილის ღრმა რწმენით უზუნაესი ქართული ლექსი, მისი მაღლიანი სიტყვა საიმედო საყრდენია ეროვნული მუსიკალური აზროვნების კლასიკური სტილისტური სისტემის მშენებლობისათვის, რაც არაერთხელ დამტკიცებულა შემოქმედებითი პრაქტიკით.

სწორედ ამ სამი კულტურის ურთიერთქმედება დაისახა მიზნად ო. თაქთაქიშვილმა და ამავე პრობლემამ არათუ წარმართა მისი დაუცხრომელი ძიებები, არამედ ხელი შეუწყო კომპოზიტორის შემოქმედებითი სტილის გასწორებულ ევოლუციას. მანვე გადართო ო. თაქთაქიშვილის ინტერესები ინსტრუმენტული მუსიკის სფეროდან, რომელსაც იგი მთელი შემართებით ემსახურებოდა თავისი მოღვაწეობის პირველ პერიოდში, ევოკალურ-სიმფონიური მუსიკის ჟანრებზე. მართლაც, 60-იანი წლებიდან მოყოლებული დღემდე მის შე-

მოქმედებაში უმთავრესი ადგილი საოპერო და კანტატა-ორატორიულ ჟანრებს უჭირავთ.

ქართული მუსიკის კლასიკური სტილისტური სისტემის მშენებლობას ო. თაქთაქიშვილი თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების პირველივე ნაბიჯებიდან შეუდგა. უფრო სწორად, იგი მაშინვე ჩაება იმ საერთო პროცესში, კლასიკოსებმა რომ წამოიწყეს და მომდევნო თაობის კომპოზიტორებმა გაანაგრძეს, ოღონდ, წინამორბედთაგან განსხვავებით, სიმფონიური მუსიკის სფეროში. დღის წესრიგში მთელი აუცილებლობით იდგა ეროვნული სიმფონიური აზროვნების განვითარების გადაუდებელი პრობლემა, რომელიც უკვე 40-იან წლებში ბრწყინვალედ გადაიჭრა ამ თაობის გამოჩენილი მესვეურების შალვა მშველიძისა და ანდრია ბალანჩივაძის შემოქმედებაში. სწორედ მათ შექმნეს ქართული სიმფონიური მუსიკის პირველი ჭეშმარიტად მაღალმხატვრული ნიმუშები (სიმფონია, სიმფონიური პოემა, ინსტრუმენტული კონცერტი), რითაც დასახეს კიდევ მისი განვითარების გზები. ბუნებრივია, რომ ო. თაქთაქიშვილმა შემოქმედებით ასპარეზზე გამოჩენისთანავე მთელი თავისი ყურადღება სწორედ ამ აქტუალურსა და თავისთავად ძალზე ტვეად პრობლემას მიაპყრო და გეზი სიმფონიური მუსიკის ჟანრებისაკენ აიღო. იგი შვიდი წლის მანძილზე ინტენსიურად და ნაკაოფიერად მოღვაწეობდა ამ სფეროში და ზედიზედ შექმნა კიდევ ორი სიმფონია (1949, 1953), საფორტეპიანო კონცერტა (1951), სიმფონიური პოემა „მწირი“ (1956), კონცერტინო ვიოლინოსთვის (1956), რომელთაგან პირველი სიმფონია და საფორტეპიანო კონცერტი სახელმწიფო პრემიებით აღინიშნა.

მოღვაწეობის ეს პერიოდი უაღრესად მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა არამარტო ახალგაზრდა ავტორისთვის, რომელ-

მაც დიდი ფორმის პირველსავე ოპუსებში მთელი სიხანძრით გამოამჟღავნა თავისი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა და იდეურ-ესთეტიკური მიწაში, არამედ ქართული მუსიკისთვისაც, რადგან ო. თაქთაქიშვილმა იმთავითვე, საკუთარი გზა აირჩია და ქართული სიმფონიური მუსიკის ასალ განმტოვებს ჩაუყარა საძირკველი.

უკვე ამ ნაწარმოებებში გამომჟღავნდა ო. თაქთაქიშვილის დამოკიდებულება კლასიკური მუსიკის ტრადიციების მიმართ. მან ამ კულტურის ნაირგვაროვანი და კრისტალურად დახვეწილი სტრუქტურულ-კონსტრუქციული ნაგებობანი აქცია საკუთარი სტილისტური და დრამატურული აზროვნების საშენ მასალად.

სწორედ ამ სახალღვემ წარმოშვა ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებითი ხელწერის განსაზღვრელი თვისებები, რომელთა შორის უმთავრესია ნათელი და სადა მელიოდური აზროვნება, ყოველთვის აღბეჭდილი მკვეთრი სახოვანებით, ემოციური და ფსიქოლოგიური გამიზნულობით, შინაგანად განვითარებადი ბუნებით. ასეთი სატოვანი და მეტყველი მელიოდური კომპლექსები უხვადაა ჩაქსოვილი ო. თაქთაქიშვილის ყოველ ნაწარმოებში, რადგან სწორედ მათ აკისრიათ სასეებით კონკრეტული აზრისა და განცდის გამომხატველი ფუნქცია. ამ ფუნქციონალური თემატური მასალის ორგანიზაციაში, მრავალსახოვანი მელიოდური კომპლექსების შერწყმასა და პირისპირებებში მდგანდება ო. თაქთაქიშვილის მუსიკალური აზროვნებისთვის ესოდენ დამახასიათებელი თვისება — ტყვილე ლოკაჟა. სწორედ ესაა ინტენსიურად რომ წარმატაბის მსატრული სახეების ეტაპური განვითარების რთულ მსვლელობას და მინდათან აღრმატებს, აფართოებს მათ მსოფლშეგრძნების თრავლგვარი ასპექტის ერთდროული შეთავსებით. ამიტომ იყო, რომ მოღვაწეობის პირველსავე პერიოდში ო. თაქთაქიშვილმა მოიხვეჭა არამარტო კომპოზიტორ-მელიოდიტის სახელი, არამედ სიმფონიტი-დრამატურგის ავტორიტეტი, რომელსაც იგი დიმიდნადგ ატკიცებს მთელი თავისი შემოქმედებითი პრაქტიკით.

აქედანვე იღებს სათავეს ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედების კიდევ ერთი თვისება — დედააზრის ისეთიარტი კონცენტრაცია, რომელიც ყოველთვის წარმოქმნის მკვერსდა და გამიზნულ იდეურ კონცეფციებს. ეს კონცეფციები ასვე თანდათან, თუმცა კი დინამიკურად, წინააღმდეგობათა გადალახვის გზით ყაბილდება ნაწარმოებათა მშენებლობის პროცესში. ამიტომაც, ყოველთვის მკაფიოდ იკითხება ო. თაქთაქიშვილის უპროგრამო შთანაფიქრთა შინაარსი.

შემოქმედებითი მოღვაწეობის პირველსავე ეტაპზე გამოიკვეთა ამ იდეურ-ესთეტიკური კონცეფციების ასკი, მათი აზრობრივი მიმართება. ო. თაქთაქიშვილის წინაშე მწყვედე იდგა პიროვნების ფორმირების პრობლემა, რომელიც მან ყველა აღნიშნულ სიმფონიურ ნაწარმოებში წამოჭრა და მრავალმხრივად გადაჭრა. იმ ეტაპზე კომპოზიტორისთვის ეს იყო უშაბრესი შემოქმედებითი ამოცანა, იგი დღესაც მთელი აქტულობით დგას მის წინაშე.

ო. თაქთაქიშვილმა იმთავითვე დაისახა მიზნად თანამედროვე აღამაინის მაღალფორმირი და ინტელექტუალური სახის შექმნა, ჩვენი დროის ინტელიგენტის მსოფლშეგრძნების გამჟღავნება. სწორედ ამ პრობლემამ მიიყვანა იგი ფსიქოლოგიური რეალიზმის სფეროსთან.

უკვე იმ ეტაპზე კომპოზიტორი თავის გმირს სინამდვი-

ლუსთან კავშირში, მასთან ურთიერთობაში ზოდიდა და ცერა რეზიესულ ბილაკებზე წამოჭრილი წინააღმდეგობების განაწარმების უნარიან უვითარებდა. მართლაც, ეს გირი, დამატარებულად საპირისპირო სიტუაციებშია მოხვედრილი, მკვეთრად განსხვავებულ მდგომარეობაშია ჩაყენებული, სადაც იგი არამარტო სხვადასხვაგვარად რეაგირებს და მრავალნაირ თვისებებს ანგდენებს, არამედ ფიქრობს კიდევ ყოფიერების ამა თუ იმ მხარეზე.

თავისი ბუნებით ო. თაქთაქიშვილის გმირი ლირიკოსი პოეტია, რომანტიკოსიცაა, ფეხში და კეთილშობილია მისა სულიერი სამყარო. სწორედ ამ პრიზმიდან განიცდის იგი სინამდვილისეულ მსოფერებს, მღელვარედ ეხმანება საჭირობოროტო შეკითხვებს, რომელთა განუსაზღვრელი რეალის გადალახვა ერთდროულად რთულიცაა და სასიხარულიც. ამ თანარსებებაში მდგანდება ო. თაქთაქიშვილის გმირის მთლიანი და იმპულსური ბუნება, რომლის ემოციური სამყარო გადაჭიმულია უნაზესი ლირიკიდან მზურვალე ოტიმიზმამდე, მშეთიფარე დრამატიზმის გავლით.

ამ რთულ იდეურ კონცეფციებს, რომლებმაც ფსიქოლოგიური რეალიზმის მძლავრი ნაკადი წარმოშვეს ქართულ მუსიკაში, ო. თაქთაქიშვილი თანმიმდევრულად აშენებდა თავის მონუმენტურ სიმფონიურ შემოქმედებაში. ასე შეიქმნა ერთიანი შთანაფიქრთა დაწყვილებულ ნაწარმოებათა მთელი დაჯეი, რომელშიც ინტენსიურად მწიფდებოდა კომპოზიტორის ჰუმანური მსოფლმხედველობა, რაც გამოიხატა მისი გმირის შეუჩერებელი ვეკულითა. ყოველივე ამან უმაღლესი გამოხატულება ჰპოვა ერთნული მუსიკის საეტაპო ნაწარმოებებში — ორ სიმფონიასა და საფორტეპიანო კონცერტში, რომელთა შორის მსგავსებასთან ერთად არსებობს სხვაობაც შექმნილი ჯანრული ეფუფერით: II სიმფონია, ძირითადად, ლირიკულ დრამატულ სფეროშია გარდატეხილი, საფორტეპიანო კონცერტში კი ეს სფერო პერიოზაციას განიცდის.

ამავე ხაზს აგრძელებს და ავითარებს სიმფონიური პოემა „წერი“, პირველი მნიშვნელოვანი პროგრამული ნაწარმოები ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებაში. ამავე სფეროს მიეკუთვნება ჰიკანტური არტისტინობით აღბეჭდილი კონცერტინო ფილინოსთვის.

არის კიდევ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი თვისება, რომელიც ო. თაქთაქიშვილის შემოქმედებას იმთავითვე დაჰყვა — ესაა თვარტლობა, მიღწეული პლასტურად მკვეთრი და შინაგანად დატვირთული მსხლილი პლანებით, რომელთა შენაცვლების დინამიკა ყოველთვის მზარდია, შეუქმნელა. მართლაც, კომპოზიტორს არ ახასიათებს ამისი მოყოლა დაწვრილობით, მივლენების დეტალურად აღწერა, თავდასაყვლების განვითარების თხრობა. იგი ყოველთვის თავის ნაზურებს მკაფიოდ, ზუსტად, ლაკონურად ამბობს, აცხადებს, გადმოსცემს. ეს ანიჭებს მისი მსხვლეობის ტონს ერთგვარ ორბიტორულ პათოსს გამიზნულ ფართო აუდიტორიისთვის, მრავალრიცხოვანი მსმენელისთვის.

შემოქმედებითი ცხოვრების პირველსავე საფეხურზე ო. თაქთაქიშვილმა მთელი სიმწეებით წამოჭრა ერთგუნლობის პრობლემა, რომლისადმი დამოკიდებულებასა და მიდგომას იგი დღემდე აღრმატებს, ართულებს და გარდამქნის კიდევ ინტენსიურად. სწორედ ამ მძაფრად განვითარებულმა ერთგუნულმა გეზმა მიიყვანა კომპოზიტორი მრავალნაირ შედგენთან. ამ შედგენების მიხედვით შეეცდებით მისი შემოქმედები-

ი. გუის დაყოფის ცალკეულ, მაგრამ ერთმანეთისაგან გამოი-
დინარე პერიოდებად.

ო. თავთაქიშვილი პირველსავე პერიოდში შეუდგა საპი-
რისპირო მუსიკალურ კულტურებს (ქართული ხალხური და
ზოგადევროპული) შორის დამაკავშირებელი ხიდის აგებას და
მათი უთითოებულებების პროცესს წინადავად დაუყო კლასი-
კური მუსიკალური აზროვნების ზოგადევროპული სტილისტე-
რი სისტემა, რომელშიც იგი უზადავ აღსოვდა, ნურავადა, ახა-
შენდა ქართული ხალხური მუსიკის წყაიდიდან ამოხილულ სა-
შენ მასალას — ერთნელ კილო-პარმიონულ სტრუქტურებს,
ინტონაციურ კომპლექსებს, რიტმულ ფორმულებს, არ ერთი-
დებოდა ხალხური მელოდიური მასალის ციტრინებას. ერთი
სიგევი, იმ ეტაპზე ო. თავთაქიშვილმა ამ კულტურათა სინ-
თეს მიღწეა ხალხურის შეგუებით პროფესიულ აზროვნე-
ბასთან.

თვით კომპოზიტორის ერთნული სტილის ფორმირების-
თვის, პროფესიული აზროვნების ჩამოყალიბებისთვის ეს იყო
აუცილებელი საფეხური, რომელიც დღეს უნდა მოვიჩინოთ ამ
სინთეზის პირველ სატადავ. ამ სტადავზე ო. თავთაქიშვილ-
მა თავის შემოქმედებას მაგაფი ერთნული კოლორიტი შეს-
ძინა, მაგრამ ამასთანავე ევროპულ-რუსული სიმფონიზმის გა-
ვლენაც გამოაჩინა. ამის გავლა, რომ ო. თავთაქიშვილის
სიმფონიური ნაწარმოებები (კვალაზე საკლებად იმ „შვი-
რი“, რომელიც ღირსეულად აგვირგვინებს მთელ ამ პე-
რიოდს) ვირტუოზული სამეცნურულებო სტილით, დრამა-
ტურგაიული მიმდლებით, თემატური მასალის დამუშავების
ტექნიკით აღძრავენ ასოციაციებს კლასიკური ევროპულ-რუ-
სული სიმფონიზმის ამა თუ იმ ხაზთან, ზოგჯერ ცალკეულ ავ-
ტორთანაც კი.

მაგრამ ეს სრულადაც არ ამცირებს ამ ნაწარმოებთა
ღირსებას, არ აყენებს ზიანს თვით კომპოზიტორის შემოქმე-
დებით ინდივიდუალობას, რადგან ო. თავთაქიშვილი ითა-
ვითვე მეტრად ამყლავნება საკუთარ დამოკიდებულებას,
როგორც ევროპულ-რუსული სიმფონიზმის, ისე ქართული ხა-
ლხური მუსიკის ტრადიციების მიმართ. მთავარი კი ისაა, რომ
უკვე ამ ეტაპზე მან მიაკვლია ამ კულტურათა შენაცვლების
ახალ გზებს, რააც ერთნული სიმფონიური მუსიკის შეუნე-
ლებელი წინსვლა განაპირობა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ იმ პერიოდისთვის დამახასია-
თებელი თავისებურებანი განსაკუთრებით მევერად გამოჩნდა
თვით ო. თავთაქიშვილის შემდგომი შემოქმედების ფორმა,
საიდანაც ნათლად ჩანს თუ რაოდენ შორს წყვიდა კომპოზი-
ტორი ერთნული მუსიკალური აზროვნებისა და ხელწერის
გამომუშავების გზაზე.

თავის მიღავაწეობის მომდევნო პერიოდში ო. თავთაქი-
შვილმა მთელი ყურადღება ვოკალურ-სიმფონიური მუსიკის
პირველუ გადაიტანა და გეზი ქართული ხალხური მუსიკის
სიღრმეებისკენ, ერთნული კლასიკური პოეზიისკენ აიღო. ეს
გზა მისივე სიმფონიური შემოქმედებიდან ამოიხარდა, უშუ-
ალოდ კი სიმფონიური პოემიდან „მწირი“, სადაც კომპოზი-
ტორმა პირველად დაუგავირა ურთიერთს პოეტურ პირველ-
წყაროში ჩასახლებული მალღი იდეა საკუთარ შემოქმედებით
აზროვნებასა და ხალხური მუსიკის ტრადიციებს (ველინსხ-
ძობ დიდ ფორმას, თორემ ვოკალური ღირიკის სფეროში ო.
თავთაქიშვილი მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე მუშა-
ობს. სადღესოდ მას მრავალი რომანი აქვს შექმნილი ძი-

რითადაც ქართველ კლასიკოსთა და თანამედროვე პოეტთა
ლექსების საფუველზე). მას შემდეგ იგი შეუსვენებლად მუშა-
ობს ვოკალურ-სიმფონიური მუსიკის ვეფარში და შემოქმედ-
ებისთვის შექმნილი აქვს: ორი ცოლი ვეფარა და გალავტიო-
ნის რწეულ ლექსებზე (ადრე ეს ნაწარმოებები შეტანილი იყო
ცალმე, „მგოსნების გზა“, რომელიც კომპოზიტორმა მიმარ-
თა ილიას, გიორგი ლუიზიძისა და ირაკლი აბაშიძის პოეზი-
ას (1959), თებრები „მინდა“ (1961) და „სამი ნოველი“
(1967); ვოკალურ-სიმფონიური პოემა „კლდე და მდინარე“
(1962), ორატორიები „ცოცხალი კერა“ (1964), „რუსთავე-
ლის ნაკვალევე“ (1964, რისთვისაც ავტორს მესამედი მიე-
ნიჭა სახელმწიფო პრემია), „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“
(1967), კანტატა „გურული სიმღერები“ (1971), სიუიტა
„მგურული სიმღერები“ (1972). გარდა ამისა ო. თავთაქი-
შვილი გზადავა წერს სხვადასხვა ჟანრის საუნდო და ინს-
ტრუმენტულ ნაწარმოებებს, რომელთა შორის აღსანიშნავია
მთორე და მესამე („ახალგაზრდული“) საფორტეპიანო კონ-
ცერტები, აგრეთვე მუსიკა დრამატული თეატრის სპექტაკლ-
ბისთვის, „ლიდიის მევე“ (რუსთაველის სახელობის თეატ-
რი), „ზამთრის ზედაპირი“ (მსოკოვის სახმატტორო აკადემი-
ური თეატრი), „ანტიგონე“ (კიევის ფრანკოს სახელობის
სახელმწიფო დრამატული თეატრი) და სხვა.

რა თქმა უნდა, საკურნალო წერილი, თუნდაც ვრცელი,
ვერ დიიტებს ამ დიდტანინ ნაწარმოებთა დასახაითებს, მათ
ცალკეულ ანალიზს. მით უფრო, რომ თითოეულ მათგანში ო.
თავთაქიშვილი არამარტო ავრძლებს საკუთარი სტილისტე-
რი სისტემის შენებას, არამარტო აღრმავებს თავის იდეურ-
ესთეტიკურ კონცეფციებს, არამედ ისახავს ახალ ამოცანებას,
რომელთა გადაწყვეტის რელი ერთთავად ფართოღება ტემ-
პონოლოგიური პრობლემების სკალა და კომპოზიტორის შემო-
ქმედებითი მეთოდოლოგიის სფეროც. ამიტომაც, ამჯერად ვეც-
დები გამოვეც მხოლოდ მის ძირთადი მიმართულებები, ნი-
აინი წლებიდან რომ დამკვიდრდნენ ო. თავთაქიშვილის შემო-
ქმედებითი ცხოვრების გზაზე.

ამ მიმართულებათა შორის უმთავრესია ფილოსოფიური
ღირიკისაგან აღებული გეზი, რომლის სათავე ითავივეც ჩაი-
სახა კომპოზიტორის სიმფონიური შემოქმედებაში, ოღონდ იმ
ეტაპზე იგი ჟერ კიდევ ფსიქოლოგიური რეალობის საფარ-
ქვეშ იყო შენიღბული. მომდევნო ეტაპზე კი ო. თავთაქი-
შვილმა ფილოსოფიური ღირიკის ეს სფერო ერთგვარად გამო-
აშკარავა, ამოხარდა საკუთარი იდეურ-ესთეტიკური კონცე-
ციების მსოფმშედგელობიდან და თანდათან დამკვიდრა იგი
ვოკალურ-სიმფონიური მუსიკის ამა თუ იმ ჟანრში.

ო. თავთაქიშვილის წინაშე კვლავ იდგა პიროვნების ფორ-
მირების პრობლემა, რომელიც მან წინა პერიოდში წამოტრა
და გადაწყვეტა სიმფონიურ ნაწარმოებებში. მაშინ კომპოზი-
ტორმა თავისი გმირისგან შთაზროვნე რომანტიკოსის ზრდიდა.
ამჯერად კი ო. თავთაქიშვილმა მოიწაინა მისი შემდგომი
ამაღლება დიდებუებოვანსა და ღრმასზროვან სახემდე. ასეთი
იდეალური პიროვნების, მისი ცოცხალი ანარკიკის მოსაძიებ-
ლად კომპოზიტორმა ქართული პოეზიის დიად ქვეყანას მია-
შურა, რადგან იმ ეგულეობდა მას ამ სრულქმნილი ხატების
რეალური განსახიერება.

ო. თავთაქიშვილმა ქართული კლასიკური პოეზიის გიგა-
ნტებს — ვეფას, რუსთაველს, ნიკოლოზ ბარათაშვილს მიაყე-
რო მზერა და მათგან განავითარა ფილოსოფიური ღირიკის

მინორიტულებს. ამ რთულ გზაზე მან სამი სიმაღლე აღმართა ზედიზედ — ოპერა „მინდია“, ორატორიები „რუსთაველის ნაკვალევზე“ და „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. მართალია, ეს ნაწარმოებები შოკონებელთა ერთი იდეით, მაგრამ თითოეულ მათგანში სხვადასხვაგვარადაა გადაწყვეტილი მოაზროვნე გმირის მუსიკალური განსახლებების პრობლემა. ო. თაქთაქიშვილმა თავისთავად ამ განუსაზღვრელ იდეას ყოველ ნაწარმოებში გაავრცელა განსაზღვრული არე გამოეყო, სადაც დედუაზრის ჩამოყალიბება მსატრელო სახეთა განსაკუთრებულ ქვეჯგუფებში მიმდინარეობს, მათი ურთიერთქმედებისა თუ დაპირისპირების დროს.

თავისი პირველი ოპერა ო. თაქთაქიშვილმა ვაჟს პოეზიის მოტივებზე ააგო და მას „მინდია“ უწოდა. მართალია, ეს ნაწარმოები, ძირითადად აგველისმჭამელის კერტას მიხედვება, მაგრამ კომპოზიტორმა გვერდი აუარა პოემის მსახელოვნებას, რადგან მას არ აურჩევია „გველისმჭამელის“ სენტიმენტალური მიმდინარე გზა. ეს მცენება კი იტევს და მოიცავს მინდიასა და ბუნების ურთიერთშემცნობის, ერთობაზემო მიხედვების დიფერენციურ პროცესის მიუღ შესვლებისას, მისი მრავალნაირი, ყოვლისმომცველი გამოვლინებას. ვაჟს პოემაში ეს სასწაულოქმედება ორმხრივად, თანაც კონტრასტულად მიმდინარეობს და უმაღლეს შედეგს აღწევს ბუნების განაკვეთისა და მინდიას გაზგავლების დიად აქტში, მათ შორის უზუნაქი პარამონიის დამყარების დროს.

ო. თაქთაქიშვილს მიზნად არ დაუსახავს ამ გარდაქმნების ჩვენება, არ განუსრავს ამ დიდებულ ერთიანობის წარმოქმნელი პროლოგონის გამოვლინება. კომპოზიტორი თავის ოპერას იწყებს ამ პროცესის შედეგად, ე. ი. მინდიასა და ბუნებას შორის უვევ დამყარებელი კავშირად და თავიდანვე უძერის, განადიდებს მათ პარამონიას. თუქცა ამ პიქმნიე ო. თაქთაქიშვილი ამვლანებებს თავის დამოკიდებულებას, გეთავაზობს ვაჟსეული პოემის საკუთარ აღქმასა და გაგებას, რაშიც ვარკვეული წვლილი თვით საოპერო ჟანრის სპეციფიკის გათვალისწინებით მიუძღვის. კომპოზიტორი მინდიას პიროვნულ განსაკუთრებულობას ზეკაცური ინსტინქტების გამოვლენით კი არ ქმნის, არამედ მისი სათუთი და მგრძობიარე პოეტური არსების გამოსახეთი. ოპერაში მინდია არც „გრძნეული ძალებით მოვაღებელი“ ყოვლისმცოდნეა და არც „გამეცნიერებელი გლეხი“. იგი მგოსანია, რომელიც მთელი თავისი არსებით სიცოცხლის მშვენიერებას ეტრფის და მთელი თავისი შეგნებით სიკეთისთვის იბრძვის. ოპერაში ბუნებას ასეთივე ფაქიზი ფსიქოფიზიკური წყობის ორგანიზაცია. ისიც მშვენიერების მგოსანია, მჭადგებელია სიკეთის. ამით ო. თაქთაქიშვილმა ხაზი გაუქვა სახეების სულიერ ნათესაობას, გენტიკურ კავშირებს და მათ სახალხოვევ დედუფილური დამოკიდებულების ელფერი მისცა.

დაიხ, ესეც კონცეფცია, თანაც ფრად მნიშვნელოვანი. მთავარი კი ისაა, რომ მასში კომპოზიტორმა თავიდანვე ჩაინერჯა ჰუმანიზმი საწყისი, რომელიც თანდათან დღევდება, წინააღმდეგობათა მთელ ჯაჭვს სძლევის და საბედისწერო დაბრუნებათა გადაღახვის გზით ოპერაში მკვიდრდება. აღსანიშნავია ისიც, რომ ეს საწყისი, თავის მხრივ, ახალი, ანტი-კუმანიტური კონცეფციის აღმოჩენისას იწყებს. ეს კონცეფცია ყალიბდება ფსიქოლოგიური დრამის ატმოსფეროში, სადაც ინტენსიურად ვითარდება კონფლიქტი პიროვნებასა და საზოგადოებას შორის. აქ უვევ დარღვეულია პარამონია,

რადგან, მინდია საპირისპიროდ, ფშავთა ბანაკი მთელ თავისი არსებით სიკვდილის ძლიერებას ეტრფის, მთელი თავისი შეგნებით სიკეთეს ებრძვის.

ერთი სიტყვით, ამ საპირისპირო პოლუსებს, რომელთაც ცენტრში მინდია დასა, ქმნის და აერთიანებს ერთმანეთისაგან ანთრდელი ორი კონტრასტული კონცეფცია—პოზიტიური და ნეგატიური, რომელთა ურთიერთშემცნობისა და შუკახებით ოპერაში მკვეთრი და მთლიანი მრავალურ-იდოლოგიური სისტემა შენდება. ეს სისტემა შეურიგებელ ბრძოლას უქცავდება და ანტრფს საზოგადოებრივი ცხოვრების დრომომულ წარმოდგენებს, ამკვიდრებს სიცოცხლის ხელშეუხებლობის უზუნავს კანონს და ადამიანებს მშვიდობიანი თანაარსების-კენ, ურთიერთმარადეკრისა და თანაგრძობისაკენ მოუწოდებს.

ამირიკო, ო. თაქთაქიშვილმა ვაჟსეული პოემის წაყვანი იდური მოტივების განზოგადება სცადა მინდიას პიროვნებაში. მთავარი კი ისაა, რომ სიკვდილ-სიცოცხლის ფილოსოფიულად ანთრდელი ესოდენ აქტუალური პირობებში პირთულ საოპერო მუსიკაში მან შემოიტანა და მადლ დონეზე გადაწყვეტა.

ბეერი რამ შეიძლება ითქვას ამ ოპერის ღირსებებზე, განსაკუთრებით კი პლასტიკურ მუსიკალურ სტილზე, მის მიერად, მთლიანსა და მრავალფეროვან მელოსზე. იგი გამსჭვალულია სულიერი ცხოვრების მრავალნაირი იმპულსებით, აღბეჭდილია ერთნაირი თვითმყოფადობით. კომპოზიტორის შემოქმედებაში, მის ხელწერაში თავისებური ვარდატება პიროვნული მხრივ, ქართული საკალოზების ბუნება, რომელიც საფუძვლად დაედო ეპიკურ-ორატორიული ხასიათის ამაღლებულ ღირსეულ-პიქმურ სტილს (პროლოგი და ეპილოგი) ხოლო, მეორე მხრივ, საქართველოს მისი კოლორიტულმა მელოსმა, რომლითაც ოპერაში მშვენიერდება ქართიკული რომანტიკით დამუხტული ფსიქოლოგიური დრამის ჟანრული ატმოსფერო.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ხალხური საწყისები ო. თაქთაქიშვილმა არამარტრ შეუქვა ნაირგვაროვან ასოთერ ფორმებთან, არამედ ისინი ორგანულად შეაზარდა საოპერო კანტილენის სპეციფიკურ ბუნებასაც, რითაც საგრძობლად გააფართოვა ერთნაირი არითმული სტილის საღვრები.

მრავალფეროვანია კომპოზიტორის მუსიკალური ენის ლექსიკური ფონდიც. ამიტომაც ესოდენ მკვეთრია გმირთა პოეტური ფსიქოლოგიური პორტრეტები, მსურველთა მათი ხასიათები. სკვათა შორის, ოპერაში არამარტრ სიკეთე და სიწმინდე გააოეტრებული, არამედ თვით ნეგატიური საწყისის გამოშთატველი ძალებიც. ამაში კი არაფერია პარადოქსალური, რადგან პოტიზაციის გზით ო. თაქთაქიშვილმა ხაზი გაუქვა ერთ მეტად მნიშვნელოვან თვალსაზრისს, რომლის თანახმად ოპერაში ანტიკუმანიტური მსოფლომხედველობა ბორტომოქმედების თანდაყოლილმა ინსტინქტმა კი არ წარმოქვა, არამედ იგი შედეგია საუკუნეებში გამოშთატებული, რელიგიად ქცეული ფსიქოლოგიის. ამის გამოა, რომ ოპერაში ფშავთა შეუქვლი სამყარო, მისი გმირები (ხევისბერი, ჩალოლა, შიკა) წარმოგიდგენთ თავისებური მომხიბვლებლობით—აიბტიკური, გმირული ბაოსით, სიწმინდით, რაც აგრერივად ახასიათებს თვით მინდიასაც. ამ გზით ო. თაქთაქიშვილმა შეგნებულად უარყო ნაწარმოებში დღევითი და უარყოფითი პერსონაჟების გამოყოფა-დაპირისპირების პრინციპი.

პროქოტი, მთლიანი, ძლიერი და წინააღმდეგობრივი ხასიათის შეტაკება უფრო მეტად გამაწვავა მათ შორის კონფლიქტს. მით უფრო, რომ კომპოზიტორმა ოპერის იდური სფეროები, გმირთა სახეები ერთმანეთისაგან მკვეთრად გამიჯნა მკაფიოდ ინდივიდუალიზირებული და მალახვარისხვანა ინტონაციურ-ლექსიკური კომპლექსებით. სამკალოთოდ აღენიშნა ბუნებისა და ფსიქოა გუნდებს, მინდიას, შიშასა და ჩალხისა აბებს, ანსამბლებს.

ბევრი რამ შეიძლება ითქვას ამ ოპერის მრავალპლანოვან დრამატურიაზე, მის დინამიკურ მეტამორფოზებზე, მოქმედების მოულოდნელ გარდატეხებზე, განსაკუთრებით კი კომპოზიტორის ორგანიზატორულ ნიჭზე, რომელიც აწინასწარებს, აკავშირებს და ერთმანეთთან მტკიცედ აერთიანებს სრულად განსვავებულ მსოფლმგონიერებასა და ფსიქოლოგიის ნაირგვაროვან გამოვლენებს, ეპოსის, ლირიკის, პეროდიკის, დრამისა და ტრაგედიის შეპირისპირებულ მხარეებს, მონუმენტურ დრამატურული ცენტრებსა და კამერულ-ინტიმურ სცენებსა.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ო. თაქაქიშვილმა ამ ოპერაში ერთმანეთს შეუნაცვლა ანტიკური თეატრის პრინციპები, მასი ეპიკური ტემპერამენტი და კიმნური ტინი (პროლოგი და ეპილოგი) ქართული თეატრის პერიოდულ-რომანტიკულ ტრადიციებს, მის ზეწვეულ პათოსს (ფსიქოლოგიური დრამის კონფლიქტური სცენა).

ყოველივე ამის გამოა, რომ დღითიდღე იზრდება ოპერა „მინდიას“ პოპულარობა, ფართოდდება მისი გავრცელების არეალსადაც ვლადის მანძილზე იგი წარმატებით დაიდგა მოძვე რესპუბლიკების თეატრებში — ენგენასა და მინსკში, ტაქტუასა და რიგაში, ახლახან კი გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკის ქალაქ საარბრუჟენშიც. საინტერესოა ისიც, რომ ამ თეატრებმა შემოგვთავაზეს სპექტაკლის სხვადასხვა-ნაირი მუსიკალურ-სცენური ინტერპრეტაცია, რაც აგრეთვე მეტყველებს ამ ოპერის პოტენციურ შესაძლებლობებზე, მის გაქნებზე. ერთი სიტყვით, ო. თაქაქიშვილმა შექმნა ნამდვილი ოპერა, ეს კი ძალზე იშვიათი მოვლენა ჩვენს დღევანდელ პრაქტიკაში. მთავარი ისაა, რომ მან გააჩვენა რთული საოქროს კონსტრუქციის შემოქმედებითი თვისებისა და ორიგინალური გადააზრების მავალით. უფრო მეტიც, არსებითად, ამ პარტიტურის დანიწყო ხალხურ წყაროებთან კომპოზიტორის დამოკიდებულების შეცვლის ინტელექტური პროცესი, რომელზეც იგი მიიყვანა კლასიკური კონსტრუქციების ასიმულირების, მათი გაქართულების გზასთან. ამის შედეგად ო. თაქაქიშვილის შემოქმედებაში სრულად წაიშალა ენროპულ-რუსული მუსიკის ტრადიციებთან ასოცირების რაიკე კვლი, რასაც ადვილი ჰქონდა მის სიმფონიურ ნაწარმოებებში. ამითვე აიხსნება, რომ პირველსავე ოპერაში ესოდნა ნათლად და მკვეთრად გამოჩნდა კომპოზიტორის შემოქმედებითი ბუნების მთელი არსი, ამიტომვე აღიარეს „მინდიას“ ზ. ფალაშვილის საოპერო შემოქმედების მემკვიდრედ.

სრულიად სხვა ამოცანა დაიასა ო. თაქაქიშვილმა, როცა ირაკლი აბაშიძის ლექსთა წიგნის მიმართა და პოეტური შთაგონების სიღრმეებიდან გახედა შოთას მარადილად აჩრდილს. აქედან, „რუსთაველის ნაკვალევიდან“ შემოესმა მას სვედიან საბურველში შემოსილი დიდი პოეტის იდუმალი ხმა, გულჩათუთული ღაღადისი, ლოცვასავით უმანკო მისი ვედრება. ეპიკური მინოლოგიის თავისუფალსა და მკერძო ფორ-

მსი გადაწყვეტა კომპოზიტორმა იმ ნათელფენილი ხილველს, ხმანებისა და ფერების კათარს, შარავნიდითი რბილფენებმა შოთას დაიდი სულის რატარზის. ორატორიის მთავარ მენტურ ეანრში წარმოსახა ო. თაქაქიშვილმა მშობლიური მიწის დიდებული ხატებანი, პოეტის ანსებაში ერთთავად რომ იწვევენ ამაღლებასა და დაუამებელ ტკივილს.

ფიქრთა უძირი სამყაროში ჩადრბაების გზას დაადა კომპოზიტორი და მგონის გარინდებულთ, თუცა კი მკმუნვარე სულის მოძრაობა ქარული ქორალების აუქქარებელ მინვარებას მიუსადაცა. თავდაჭერილი, დაძაბული თბორიდან მკვეთრად გამოპკოუს ავტორი შოთას უკოდელლ აღსარებაში მასეადმოდულივად გამოინათებებს — პაეროვან ოცნებას, უნაზეს ლირიზმს, ამაღლებულ ტრაგიზმს.

არაფერი ეთობება წინ ფიქრთა ამ შენელებულ მსგეულბობას — არავითარი დაბრუნება, წინააღმდეგობა, შეზღობლება... ეს იყო უწინ, დღეს კი ყრუდ იმისი იმ საზედისწერო ქარტახილდების გამოძახილი. ამის გამოა, რომ ორატორიის მუსიკა შემოუფარგლავი სიერცის შთაბეჭდილებას სტოვებს როგორც თანდათან ამოიყვება გარდასულ დღეთა ზეავივით ჩამოწოლილი ანარეკლებით.

„სადიდებული ვაღბობანი“ უწოდა კომპოზიტორმა ორატორიას, სადაც თვით ვანიდების აქტი მკაცრად, სადად მოკრძალებით მიმდინარეობს. ეს არაა მტკიცედ და მალაფარდოვანი ოდა, აპოთეოზური ხობტა კულტად ქვეელი პირფენების. ესაა ბედისგან განწურული ადამიანის ტრაგიკული კიმინი გამსჭვალული ეპიკურ-გმირული ხატებებით, ლირიკული აღმაფრენებით. ესაა საგალობელთა ფორმით გადაწყვეტილი, ფიქრიდან ამოზრდილი და ოცნებაში გარდაქმნილი ფსიქოლოგიური დრამა, ჩამოლის ზვიადი მიძობაბა უტყვარ სმოკაციების იწვევა: შოთას არსება თითქოს მალდინად მოგმართება, თანდათან ძლიერდება, რეალურდება, შემდეგ ისევ მოსწყდება მიწას და მარადისობის სიერცეს მძლავრად შეუერთდება.

მიძობაბის პირველი ტალადა საორეკტორი შესავალაა და ოთხ საგალობელს („შენ აქ ხარ“, „კვარია“, „ვიც იცის როგორ მელის ვარძია“, „პალესტინა“) მოიცავს და ამკვიდრებს ამაღლებული ეპიკური ლირიკის სფეროს, სადაც შემუშნველად მატულობს თავისთავად მდგრადი დინამიკა, გზადაცა მკვერივდება კოლორიტი, ნელ-ნელა ფართოვდება სავერდის ხმონების მასშობიტი და პალტობა. მოძრაობის ასალი ტალადა სათავეს იღებს მებუთ ნაწილიდან („ო, ენაჯ ჩემო“), სადაც კომპოზიტორი მიმართეს გურულ ხალხურ სიმღერას „მალაჯ ჩემო“ და მას გადმოსცემს ჩონჩურის იმიტაციის ფორზე. ეს ფორმა ქანრული ჩანახატი კვლავაც საგალობელივით ძუერს, რადგან კომპოზიტორი ინარჩუნებს ქორალურ დინამიკასა და კოლორიტს. სხვათა შორის, ქართული ხალხური სიმღერებისა და საგალობლების თავისებურებათა ასეთი შეხვევა-მოდოფიკაცია დამახასიათებელია ორატორიის მუსიკალური სტილი-სათვის (ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია მეორე ნაწილი, რომელშიც ო. თაქაქიშვილი საგალობლის ატმოსფეროში დიდებულ გურულ „მატონებს“ აქსოვს). ამის გამოა, რომ ქანრული ჩანახატი („ო, ენაჯ ჩემო“), ასალი ელფერი მიუხედავად, წინამორბედ ნაწილებთან მაინც არ ქმნის კონტრასტს, რომელიც მხოლოდ ორატორიის მვექსე ნაწილში („გადახველილი“) გამოვლინდება. აქ იძენს, ისიც დროებით, ვითარება რეალური სინამდვილის თვისებებს. მხოლოდ აქ იწ-

ყვება და აქვე მთავრდება მოქმედება გამოსატული საბედისწეურო დარტყმებით, დრამატული წიადსლებით, სასიციცსლო კონფლიქტებით. ეს გარდატეხა ორატორიის ეპიკურ-ლირიკული სტილის გარდატეხას იწვევს ჯერ ამაღლებულ ტრაგიკულში („ოთარი“), ხოლო შემდეგ კი ხატებათა ეს სინთეზი გმირულ შემართებასა და განამადიდებლ პატრიოტულ აღტენებასაც შემოირთხებს („დღეს აღსრულდა შოთა რუსთველი“). მერე კი უკვე ირავს დასარება, განიშუტება, განიწმინდება ყოველივე... აღსარება ნათელფენილი ხილვით მთავრდება.

ამრიგად, ო. თაქთაქიშვილმა მინიმუმტორი ორატორიით „რუსთაველის ნაკვალევზე“ საფუძველი ჩაუყარა ფრიად ორიგინალურ ქარსს — საცალობოთა ფორმით წარმოდგენილ ეპიკურ ფსიქოლოგიურ მონოდრამას. მთავარი კი ისაა, რომ ორატორის თვით ჟანრმა მიიღო ქუმნიონიტად ერთფული სახე, რაც მიღწეულია უძველესი ხალხური საგალობლებისა და ქართული პოეზიის სინთეზით. ამ კულტურათა დაკავშირება კომპოზიტორმა წარმართა ხალხური წყაროების მოდიფიკაციებითა და მათი მისაღებად ბოტკურ აზროვნებასთან, ლექსოწყოების სისტემასთან. ამ სინთეზში ო. თაქთაქიშვილმა პარმონიულად ჩააქსოვა მკვეთრი ორიგინალური თემატური მასალა და მთელი ნაწარმოები საკუთარი ხელწერით, მსატერული აზროვნების ინდივიდუალური თავისებურებებით გამაქტალა.

ფსიქოლოგიური მონოდრამის პრინციპების დამკვიდრება და განვითარება ო. თაქთაქიშვილმა განაგრძო შემდგომ ოპუსში — მონუმენტურ ორატორიაში „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, რომელშიც მან თვისობრივად ახალ შედეგებს მიადწია. ამ ნაწარმოებში კიდევ უფრო გაღრმავდა ეროვნული მუსიკალური და პოეტური აზროვნების შერწყმების პროცესი და სინთეზში ახალ სახეებისა და იდეური მოტივების შემოტანის გზით. აქედან გამომდინარე, ო. თაქთაქიშვილმა მოგვცა ორატორიის ქარის გააზრების ახალი მავალით, თვით ფსიქოლოგიურმა მონოდრამამ კი სრულიად სხვა სახე მიიღო, მიუხედავად იმისა, რომ ნათელია წინამორბედ ნაწარმოებთან მისი კავშირი. ამ ფონზე მკვეთრად გამოიწდა კომპოზიტორის შემოქმედებითი სტილის ევოლუცია, გამომსახველობით საშუალებათა გაფართოება... განსაკუთრებით კი ისაა აღსანიშნავი, რომ პროფესიული მუსიკის სფეროში კომპოზიტორმა ფოლკლორული ფოკალური ანსამბლი შემოიყვანა და ამ გზით ნაწარმოები ჩაინერგა ხალხური საშემსრულებლო სტილის თავისებურებანიც, რაც თვალსაჩინო სახალეა.

ო. თაქთაქიშვილმა ეს ორატორიაც მონოლოგებით წარმოსახა, ისევ საგალობელთა რკალიშ მოქცევა გმირის იდეალური ხატება, კლავავ დიდების სხივით განათა მთარბორება მგონის მთელი არსება. ოდონდ ამჟვრად კომპოზიტორმა ეპიკოსის დიად სულს კი არ უმღერა, არამედ რომანტიკოსის მარად მხურვალე წვლის ამღვრებას სცადა. მან ბედისაგან განწიწული პოეტის წინდა აწრიდლი მარადისობის განსუხალწრელი სივრციდან კი არ გამოიხსო, არამედ მისი უწმიკვლო სახე მიიხვე დაუთვებელი გრძნობებით, მშფოთავრე ფიქრებით მოწწული ლექსებით ამოზარდა.

ეს უკვე აღარ არის მისტერის შარავანდელი მოფენილი, პინდა ქვეული აღსარება, აქ ვერ მხვდებით უსხველო მონონებათა გამონათებებს, გამქრალია გარდასულ დღეთა ანაწრლები... ეს ეკლანი გზაა ობლად მავალი, მიუსვფარი მწირისა... გულს რომ უკლავს კაცთ სიავე, ბრუნვა ბედისა. ეს

მგრძობიარე მგონის ყოვლისმომკველი თვალთ დანახურე წუთისფლია, წარმოდგენილი შმაგი ფიქრებით, საწდარწწერი ხილვებით, მწვენიერი ზმანებებით... აი ეს საწდარწწერი „კვლევი ტაძარი“, იმა იდეაში... „მღვთაანდრე ჭავჭავაძესთან“ (არსებითად კი „ციხის ფერს“), „შემოღამება მთაწმინდაზე“, „მერანი“. კომპოზიტორმა სწორედ ამ უზუნაესი პოეტური სიმბოლოების მუსიკალური განსხვავება განიზრახა და მათი იდეაში თუ ბოიჭარი ხმებით ნიკოლოზ ბარათაშვილის აღწვეული ლტოლვების, კაცური ტკივილების, საწუვარი ოცნების გაღმოცება მოიწვლიდა.

ამტიმაც აგრეირავდ მხურვალე ორატორიაში ჩაქსოვილი ტნტორის მელიოდური რეიტაცია, რომლის მგზნებარე არტისტებიზმად შეგრძნებათა ნარეგვაროვანი იმპულსებით გამსატკევიან — ფაქმალი ლინეზშიდან განცდათა ვესტატურე აღტენებაში, იდემალი სვედინად მქუნარე მოწოდებად.

ეს უკვე აღარაა თხრობა, დღადისი, ვდრება. ეს ამონევატა შემოწოლილი გრძნობების, მოძალბებელი ფიქრების: ამ რომანტიკული მონოლოგებისთვის უცხობა კავშირი, გოგება, შემწრწება, ჩივილი. მთელი ეს საწყარი ფრთამსხმულია ნათელი, ძლიერი, ვავკავტური შთავგონებით.

რთული გზა აირიია კომპოზიტორმა. მისი ამოცანა გაცილებით უფრო ღრმა და ტყავად აღმწობა, ვიდრე პოეტის ტრაგიკული ბიოგრაფიით შთავგონებული მუსიკალური პორტრეტის შექმნა. ო. თაქთაქიშვილმა მიზნად დაისახა ნ. ბარათაშვილის ფილოსოფიურ ლირიკაში ფსევკავტებული იდეური მოტივების გასულდმელება, ამ იდეათა გამომსახველი პოეტური სიმბოლოების პერსონიფიციების გზით.

ამ შთანაფიტრმა მიიყვანა ო. თაქთაქიშვილი როგორც უძველეს ხალხურ საგალობლებთან, რომელთა ამაღლებული მუსიკალური არსება იმთავითვე აქცია თვით სახლბმა ეროვნული ფილოსოფიური აზროვნების თავისებურ ფენომენად, ისე საკვენებში გამპწრობობად ერთფულ სამშსრულელო სტილიან — ქართული სახლის შემოქმედებითი ფსიქოლოგიის ამ მძღავრება და თვითმყოფად გამოვლენებასთან.

ამ პარმონული ერთიანობით (საგალობელი და ქორი) სცადა კომპოზიტორმა ნ. ბარათაშვილის ლქსთა უზუნაესი პოეტური სიმბოლოების გამოსატვა და ამ სიმბოლოვანი ჩასახლებულ ზოგადსაკაცობრიო იდეათა ეროვნული სულის განმტღავებაც. ასე წარმოქმნა ორატორიაში ლქსთა დღდაწირის გამომსახველი, მკვეთრად ინდივიდუალიზირებული მუსიკალური ტყებანი, რომლებიც ორატორიაში განვითარების გზით კი არ ყალიბდებიან, არამედ თავიდანვე მკვიდრდებიან ქორალური კომპლექსების სახით ყოველი მონოლოგის დასაწყისში. მხოლოდ მათი გამოჩენის შემდეგ, საკუნდო-საარეგატრო ატმოსფეროში შემოიჭრება ტნტორის იმპროვიზაციული მელიოდური რეიტაცია, რომელიც უმაღვე მჭიდრო კონტაქტს ამყარებს ამ ამაღლებულ მქღვრად ფონთან, თუმცა ამავე ფონიდან იგი მკვეთრად გამოიყოფა აგებულებითა და სახითათაც.

ასეთი სტრუქტურული ფორმულა უდევს საფუძვლად ყოველ მონოლოგს და თვალსაჩინოდ გამოხატავს კომპოზიტორის დამკვიდრებულბას პოეტურ პირველწყაროსთან. ნ. ბარათაშვილის ლქსთან. ეს დამოკიდებულება კი მომდინარეობს იმ შემოქმედებითი და დრამატურული პრინციპებიდან, ორატორიაში ერთმანეთისაგან რომ გამოიწნა პოეტ და მისი წარმოსახვის ნაყოფი, პირთვნება და იდეა. ასეთი ინდივიდუა-

ლიონაციის გამო ორატორიაში თეთი პოეტუი წარმოდგენილია თავისუფალი მელოდიური რწმინტაციით, რომლის იმპროვიზაციულობა და პლასტიკა სათავეს იღებს ნ. ბარათაშვილის ლექსითწყობიდან, ქართული ხალხური სიმღერის სტილიზებული წილიდანაც. იდეური მოტივების გამოყოფა კი ორატორიაში ევალება ქორის, კაპელის, ორკესტრს. ამრიგად, ყოველი მონოლოგი წარმოდგენს პოეტსა და მის ხილვას, იქცა შორის გამართულ დიალოგს, რომელიც თვითმარდმარების გზით ვითარდება და მოიცავს დიალოგურ ფორმათა ნაირგვაროვან გამოვლინებებს. სამაგალითოდ მოვიყვანო ორატორიის მეორე ნაწილს („ხმა იდუმალი“), სადაც ვითრინთ თავიდანვე გადმოსცემს უნახესა და უღამაზეს ლირიკულ მელოდიას. ამ თემით სცადა კომპოზიტორმა პოეტის შთაბეჭდილებელი ლევატურივი იმპულსის — იდეულად ხმის მუსიკალური განსჯივლება. გუნდის ამაღლებულ გალობაში კი მან თავიდანვე ჩააქსოვა ლექსის შუაგულიდან ამოტანილი ციტატა: „ქვიე, ყმაო, შენ ზეგურ შენი, ვინძლო ოიფრო შენი საშვენი“ ამ-ით კომპოზიტორმა მოახდინა ამ საკვირველი ხმის, მისი შეგონების განსახიერება და მთელი მონოლოგი ამ ხილვასთან პოეტის მულღავრ ურთიერთობით წარმართა. ამავე პრინციპითაა აგებული ყოველი მონოლოგი, რომელთა შორის მგავსებასთან ერთად არსებობს მკვეთრი სხვაობაც, რომელშიც თვით იდეური მოტივის არსითა და მისდამი პოეტის დამოკიდებულებითაც.

ამრიგად, ო. თავქაიშვილიმა ნატივი და ამაღლებული ქორალური სახეებით მოახდინა ნ. ბარათაშვილის ლექსთა იდეური მოტივების პერსონიფიკირება. ამ იდეათა სიდიადის გადმოსაცემა კი კომპოზიტორმა ორატორიას საფუძვლად დაუდო პროექტირების ფრიად რეაგირებული სიხვედრად. ამ სისტემის ძალით ყოველ მონოლოგში წარმოქმნილია მელოდიურ სახეთა ნაირგვაროვანი ავსტატიური პროექციები მიღებულ ქორის, კაპელის, ორკესტრის, სოლისტების მრავალტემპოოვანი ბეგრწერის, მისი განუსაზღვრელი შესაძლებლობების ფუნქციონალური გამოყოფის გზით. ასე მიაღწია ო. თავქაიშვილიმა მელოდიური სახეების, ემოციური და ფსიქოლოგიური საწყისების გაძლიერებას, გაღრმავებას, დრამატიზირებასაც.

აღსანიშნავია ისიც, რომ სწორად, პოეტური სიმბოლიკის თავისებურებასთან გამომდინარე, მელოდიური სახის განვითარებას თან ახლავს ამა თუ იმ კომპონენტის — კოლორატორის, ინდივიდის, პლასტიკის პროექტირება, რაც ისევე ამავე სახესთან ირვევს ასოცირებას. ამით ფართოვდება იდეური საწყისის გავრცელების არე, ძლიერდება მისი შემოქმედების ძალაც. რა თქმა უნდა, ავსტატიური პროექტირების და დიად ორგინალური სისტემა (წინამორბედ ორატორიაში რომ ჩამოყალიბდა და აქ კიდევ უფრო განვითარდა), რომლის პრინციპები სათავეს იღებენ საგალობელთა საშემსრულებლო სტილიდან, საფუძვლად განალიზებებს მოთხოვნას, რაც ამჯერად შეუძლებელია. ამიტომ ამ ეტაპზე დავკმაყოფილებდი მხოლოდ განცხადებით — ორატორიაში „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ ავსტატიური პროექტირების ტექნიკა ტექნიკური შთაგონებითაა აღბეჭდილი და აყვანილია ხელოვნების კატეგორიამდე. სწორედ იგი განსაზღვრავს ამ ნაწარმოების მასშტაბურობასაც. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია შემდეგი ნაწილები: „კოვლე ტაძარი“, „ხმა იდუმალი“, „შემოდამება მთაწმინდაზე“, „მერანი“. ამათგან კი

უპირატესობას მივანიჭებდი ქართული მუსიკის კონტრ-ფილოსოფიური აზროვნების შესანიშნავ ნიმუშს — „შემოდამება მთაწმინდაზე“, რომელიც ტანტორის რეტიკული დრამაზირებად ესმანება სახალხო მიმღერლის სოლო. მისი ხმის უნიკალურმა ტემბრმა და შესრულების თავისებურმა, ფუჯიჭესმა მანერამ უფრო მეტად გააძლიერა ამ დიდებულ მუსიკის ნატივი, ამაღლებული სული და განუზომლად გაავრთოვა ავსტატიური პროექტირების შესაძლებლობანიც.

ბევრი რამ შეიძლება ითქვას ამ ორატორიის მუსიკალურ ღირსებებზე, ნოვატორულ დრამატურგიაზე, სიმფონიზირებულ მელოდიური აზროვნების სიმრეხა და გამომსახველობაზე, მკვეთრსა და ორიგინალურ საორკესტრო პალიტრაზე, სადაც უზავდა ჩაჩხიკიანი მეტყველი და სახოვანი მელოდიური კომპლექსები. ამ მხრივ განსაკუთრებით აღსანიშნავია ლირიკული ინტერმეო — „ალექსანდრე ჭავჭავაძისთან“ (მესამე ნაწილი), რომლითაც კომპოზიტორმა საგალობელთა ატმოსფეროში გაბეჭდილ შემოიყვანა ხალხური მუსიკის ფანი-ინსტრუმენტული ვალსი. მას კომპოზიტორმა მკვეთრად გამოხსული ფსიქოლოგიური ფუნქცია დააავსა და იმ პოეტური ასოციაციის სახე მისცა, ზვეით რომ გვექნდა ლაპარაკი.

ამრიგად, ორატორია „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ წარმოადგენს რინანტიკულ ფსიქოლოგიურ მინორებას, რომელიც კომპოზიტორმა კიდევ უფრო გააღრმავა ეროვნული მუსიკალური წყაროების — ქორალური მოდელისა და ხალხური რეტიკული შემოქმედებით გააღრმავების პროცესი და ამით მიაღწია თვით ფანრის მაქსიმალურ განვითარებას, მისი ამოწურვავი ეროვნული შესაძლებლობების გამჟღავნებასაც.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ქორალური მოდელის ათვისების ეს ო. თავქაიშვილის შემოქმედებაში თანდათან განვიტარდა. ეს გზა სათავეს იღებს ჯერ კიდევ სიმფონიურ პოემაში „მწერი“, ინტენსურად ვითარდება დრამატული თეატრის სპექტაკლში „ოიდიპოს მეფე“, „ანტიგონე“, დიდ შედეგებს ატეხებს ოპერაში „მინდია“ და უშაღლეს გამოსატყულებას ჰპოვებს ფსიქოლოგიურ მინორამებში — „რუსთაველის ნავეალვზე“ და „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“. ამ ორატორიებში ყურადღებას იპყრობს კიდევ ერთი მეტად მნიშვნელოვანი თვისება — ო. თავქაიშვილი გაბედულად წარმართავს სტილისტურად განსხვავებული მუსიკალური პლასტიკის შენაცვლების პროცესს, რაც წარმოქმნის საგალობელთა აკორდულ-ქორალური კომპლექსების, ხალხური სიმღერისა და განვითარებული იმპროვიზაციული მელოდიური რეტიკაციის, მკვეთრად ინდივიდუალიზირებული საორკესტრო ბეგრწერისა და ლექსითწყობის სისტემათა მსოფსა და ორიგინალურ სინთეზს. ორატორიაში „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ კი კომპოზიტორმა დაშრკება-სინთეზირების ამ პროცესში შემოიყვანა კიდევ ერთი კომპონენტი — ხალხური საშემსრულებლო სტილი, რამაც ნაწარმოებში მეტად განახალა და აამაღლა ეროვნულობის ხარისხი.

ყოველივე ეს და ბევრი სხვა რამ ახასიათებს ფილოსოფიური ლირიკის იმ მიმართულებას. ო. თავქაიშვილის შემოქმედებაში ნი-იანი წლებიდან რომ აღმოცენდა და ესოდენ მაღალმატრული შედეგებით დაგვირგინდა.

ნი-იანი წლებშივე ო. თავქაიშვილის შემოქმედებიდან გამოიყო კიდევ ერთი უაღრესად მნიშვნელოვანი მიმართულება, რომლის სფეროში მოექცა ცხოვრებისეული სინამდვილის რეა-

ლისტორი ასახავს ამოცანა. თუმცა ეს გეოცვ იხვე მისივე წინამორბედ ნაწარმოებებიდან, ფიქციოლოგიური რეალისმის სფეროდან ამიოსარდა, უშუალოდ კი თანამედროვე ადამიანის მსოფლმეტრანების წარმოსახვის პრობლემიდან, რომელიც იმ-თავითვე მწვავედ იდგა კომპოზიტორის წინაშე და მისი სიმ-ფონიური შემოქმედების განვითარებას წარმოართავდა.

ამჯერად ო. თავტაქიშვილმა მიზნად დაისახა მხატვრული სახეების კონკრეტისაცია და იმ რეალური ატმოსფეროს წარ-მონახვა, რომელიც იხინი ცოცხლობენ, მოქმედებენ. ამ ამო-ცანამ თავის მხრივც დააკვირრა კომპოზიტორი ვოკალურ-სიმფონიურ მუსიკასთან, რადგან სწორედ სინთეტური ძანრე-ბი ფლობენ და მოიცავენ სახეობების გამაძლიერებელ წაირ-გავარდნას საშუალებებს. ამ საშუალებათა შორის კი ერთ-ერთი ყველაზე ქმედითი კომპონენტია სიტყვა, ლიტერატურული სა-ფუფევილი აბაქტიდელი მადლმხატვრული სახეებით, მკვეთრი იდეური შინაფიქლით. ამ საყრდენების ძიებამ ო. თავტაქი-შვილი კვლავ მშობლიურ ლიტერატურასთან მიიყვანა, ოღონდ ამჯერად მან თანამედროვე ქართული პოეზიისა და პროზის მწვერვალებს მიპარა თავისი შურა და გადაცემით დაეკუ-მარტყაღბა ფრიად საინტერესო ნიმუშები შესცინა ქართულ მუსიკას, მათ შორის ორატორია „ცოცხალი კერა“ და ოპერა-ტრამტიხი „სამი ნოველა“.

მინუმეტორი ორატორია „ცოცხალი კერა“ სიმონ ჩიქო-ვანის პატრიოტული ლირიკის შემოქმედებით შეიქმნა. ეს რეა-ნაწილიანი კომპოზიცია შთაგონებულია სამამულო ომის ქარ-ცეცხლის დღეებით, ოღონდ კომპოზიტორს ნაწარმოები ისე აქვს გაასარებული, რომ იქმნება საბჭოთა ხალხის ცხოვრება-სა და ბრძოლის ამსახველი ორმაგი პანორამა. ერთმანეთთან შეხვედრული და შეპირისპირებული ეს კონკრეტული სფე-როები ამავე დროს სტრეგებენ დასურათებული ფიქრების შთა-ბეჭდილებას სიცოცხლესა და სიკვდილზე. ასეთი შთაბეჭდი-ლება იქმნება იმ ღრმადერინული სიმბოლური მუსიკალურ-პოეტური სახეებით, რომლებიც, ერთი მხრივ, სიცოცხლის მშვენიერებას უღვრინა („ვიანა“, „წყარო“, „ფრესკა“), ხო-ლო, მეორე მხრივ, მწუხარებით განადიდებენ სიკვდილით მო-ცელოდ გმირებს, გულისტკივლით შეჰყურებენ ომის იარებს („ლოშქარშელოსი სიკვდილი“, „მიტოვებული სახლ-კარა“). ამ ლირიკულსა და რეალურ სახეებს შორის მოქმედება მგზნე-ბარე ბატალური სცენა; საიდანაც („ნალარა“) ბრძოლის გმი-რული ვიციხა იხინი. ესოდენ წარსახსოვან ჩანახატებს კი სჭეა-რული ამაღლებული პატრიოტიზმის რკალი გადაჭიმული ორა-ტორიის შესალოდან („ვიან სიტყვა“) ფინალამდე („დაბრუ-ნება“). შთაგონებითაა დაწერილი ამ ნაწარმოების მელო-დიურად შთაბეჭდავი მუსიკა.

სრულიად სხვა-ატმოსფეროში გადაიყვანა კომპოზიტორი მიხეილ ჯავახიშვილის პროზამ, იმ ხასტრმა და ტკედამა მო-თხრობებმა — „ორი განაწინი“ და „ჰილოდო“, რომელთა გმი-რების თავსარდამცემ გულბრწყვილობას გამოჩენილი მწერა-ლი დაუნთქოვლ სტატიონებში შენიღბული გულისტკივრით აღ-წერს. ნადვლიანი მიმოიხიბის ფონზე კიდევ უფრო შემოსარავა უნებლიეთ ჩადენილი ბორკოტროშქმედებიდან, სიკვდი-ლის ბრჭყალებიდან ამოზრდილი პატარა ადამიანების

ტრაგედია. თუმცა სწორედ ეს ტრაგედიაა, მათში პიროვნეაუ-რობი წრილის.

იხვე სიცოცხლესა და სიკვდილს შორის გაღებული მწუხის ხიდი. კვლავ ამ სახეების, საბედისწერი მოვლენების გაგრეშო ტრიალებენ კომპოზიტორის ფიქრები. მით უფრო, რომ მ. ჯავახიშვილის მოთხრობებში ამ სახეებზე უცნაურად შემადრ-წუნებელი სოციალური კლერადობა მიიღეს და ძველი თბილი-სის გარეუნიებისთვის ესოდენ დამასასიათებელი სოფლურ-ქალაქური კოლორითი შეიძინეს. ყოველივე ეს სიბოლავა და იტაცებდა კომპოზიტორს.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ო. თავტაქიშვილმა პირველად მიმართა პროზაულ ნაწარმოებებს, რომელთა სატყევიცა, გან-საკუთრებით არქიტექტონიკის თვალსაზრისით, სასუფეველს აძლევდა საოპერო ძანრის ასლებური გააზრებისათვის, ორი-გინალური დრამატურგიული მოდელის შექმნისათვის. მას გან-საკუთრებით იზიდავდა მოკლემეტრებიან ნაწარმოება მშე-ნებლობის ტექნიკა, რომელიც მოქმედების მაქსიმალურ განვი-თარებას იწვევს მინიმალური დროის ფარგლებში. სწორედ ამ ამოცანამ მიიყვანა კომპოზიტორი ოპერა-ნოველის ძანრ-თან, სადაც მან ეს ტექნიკა დანერგა კონტრასტული დრამა-ტურგიის პრინციპთა გამაძფრებთ, მათი კონფლიქტისების გზით. აღსანიშნავია ისიც, რომ ლირებტო თვით კომპოზიტო-რმა შეადგინა და თავიდანვე უსუსტად გამოიანგარჩა ოპერა-ნოველის ხსარტი და მრავალფეროვანი კონსტრუქცია, რომ-ლის მიზანს წარმოადგენდა მოქმედების მაქსიმალური დინა-მიკავა ნაირგვაროვანი და კონტრასტული, ამასთან კონტ-რაპუნქტულად აბეჭული სიტუაციების განვლის გზით.

ამრევად, ორ ოპერა-ნოველს სასუფეველად დედოფ ერთი დრამატურგიული მოდელი, რომელმაც სიუჟეტურად დამოუ-კიდებელი ნაწარმოებები მთლიან საოპერო ფორმამი განართი-ნა. ეს ერთიანობა კი განპირობებული იყო ფრიად მნიშვნე-ლოვანი შემოქმედებითი ამოცანით. საქმე იმაშია, რომ კომ-პოზიტორის მასშტაბური ოპერის შექმნა სურდა, რის სასუ-ფეველს მ. ჯავახიშვილის მოთხრობათა პრინციპიტკა იძლეო-და, მაგრამ აქ მის წინაშე წამოიჭრა იმ როლი კანონზომიე-რების საკითხი, რომელიც ვანსაზღვრავს თანადიდობას ნა-წარმოების ხანგრძლივობასა და მის მასშტაბს შორის. ამდენ-სად, ოპერა-ნოველის განვითარებისათვის განუყოფელი დროს, რომლის ხანგრძლივობა თვით ძანრის სატყევიცათაა მკაცრად რეგლამენტირებული, შეეძლო იმ მასშტაბის შემცირება, კომ-პოზიტორის შთანთქმის რამ იყვნებაამებოდა. ეს კი ოპერას გამრუტობის სფეროში გადაიყვანა და ამით მისი გამოზნუ-ლობაც უსუსტებოდა. ასეთი წინააღმდეგობის დაძლევა მო-ითხოვდა დროის შესაბამის გახანგრძლივებას. ამ მიზნით ო. თავტაქიშვილმა სიუჟეტურად დამოუკიდებელ მოთხრობებს მოუძებნა შესების საერთო წერტილები, რის სასუფეველსაც კვლავ მ. ჯავახიშვილის ნაწარმოებთა პრობლემიტკა იძლეო-და და მათი განსოვადების გზით ერთი მთლიანი იდეურ-მხა-ტურული კონცეფცია ჩამოყალიბდა. რა თქმა უნდა, ოპერა-ნოველის განვითარებისთვის ეს იყო გადამწყვეტი ფაქტორი. ამ დაკავშირებამ კი საგრძნობლად გააფართოვა თვით ამ კონ-ცეფციის დამკვიდრებისა და მისი განვითარებისთვის საჭირო დრო, რასაც თავისთავად მოჰყვა ნაწარმოების მასშტაბის ზრდაც. ასე მიიღო ო. თავტაქიშვილმა ორატორიანი მინუმენ-ტური ოპერა-ნოველის ფრიად ორიგინალური სახეობა.

მ. ჯავახიშვილის მოთხრობათა მიმართ, ალბათ კომპოზი-

ტორის ინტერესებს ისიც იწყვედა, რომ მწერალი თავის ნაწარმოებებში ხასიათებსა და ატმოსფეროს მკვეთრი, რელიეფური შტრიხებით კი არ ძერწავს, არამედ მდგომარეობას ხატავს ნაირგვარიანი — ფსიქოლოგიური, სოციალური, კრიმინალური ნივთების გამძაფრებით. თ. თავაქიაშვილმაც სწორედ ამ მხარეზე გაამახვილა ყურადღება და თავისი ოპერის მშენებლობა ამ ნიუანსების გამახვილებით, მათი გამწვავების გზით წარმოადგინა. უფრო მეტიც, იგი არც პიპერული-ხაჩიის ხერხს მორიდდა და მოთხრობათა სამყარო თანდათან გადაზარდა კანტულ-იუმორისტულიდან („ორი განაჩენი“) გროტესკულ-სატირულ სფეროში („ჰაროსაკაცე“). ასეთი მიზნულადადის შესაბამისობას იძლეოდა ეს ქმედითი, ტველი და რამატივრეული მოდელი და საოპერო მასშტაბიც, რომელიც კომპოზიტორმა ესოდენ რთული ოპერაციების ჩატარების შედეგად მიიღო. აღსანიშნავია ისიც, რომ გადაჯაჭრების სფეროში მოექცა მ. ჯავახიშვილის მოთხრობათა ანტიკურები, ხოლო პერსონაჟებმა კი ისევე შეინარჩუნეს მათთვის ესოდენ დამახასიათებელი ლაღობრათლი მიამიტობა და გულგონივრობა ლირიზმი. ასეთმა კონტრასტულმა ოპერამ გამძაფრა სოციალური მოტივის ელვარადობა და მკვეთრად გამოაჩინა მოქმედ პირთა ტრავმატივი. ყოველივე ეს თვისობრივად ახალი მოვლა იყო ქართულ საოპერო მუსიკაში. აღსანიშნავია ისიც, რომ ამ ანტიკურ კომპოზიტორი ხატავს მძაფრ, ხატოვანი და ინტენსიური საორგანსტრო ბეგრწერის ნაირგვარიანი საშუალებებით.

ერთი სიტყვით, თ. თავაქიაშვილი დიდ ინტერესს იჩენს მ. ჯავახიშვილის მოთხრობათა ატმოსფეროს მიმართ, რომელსაც მკვეთრად, მრავალფეროვნად ასურათებს. ამავე დროს ამ პანორამის წარმოსადგენად იგი თავისებურ გზას იჩრევს — ყურადღებას ამახვილებს ინდირინდელი ყოფაცხოვრების ამა თუ იმ მხარეზე, მის კონკრეტულ გამოვლინებებზე, საიდანაც მკვეთრად გამოიყოფს ყველაზე უფრო ტიპურსა და სახასიათოს. შემდეგ კი ეს თავისთავად უბრალო, ცხოვრებისეული დეტალები, განსოვადების ძალით, გარკვეულ სოციალურ კატეგორიამდე ასყავს.

სწორედ ამ მხიზნთ, სხვათა შორის, მიმართავს თ. თავაქიაშვილი ძველი თბილისის იმ უცნაურ, თუქცა კი სახიერ ქარგონსაც, რომლის „ფონდში“ უხვადაა შემონახული სიტყვათა სპეციფიკური ლექსიკური ვარიაციები, აგრეთვე სოფლური ინტონირებით დაღმარებული, საოპერო ფანტაზიის გადმოქართვებული რუსული გამოთქმებაც. მაგარი კომპოზიტორი მხოლოდ სიტყვიერი „ფონდში“ როდი გამყოფილდება, იგი ასევე საზრდობს ქალაქური მუსიკალური ქარგონით, მისი კოლორიტული ინტონაციური საქმეებითაც; დღეს ყოველივე ეს გადმონათობა, რომელსაც შემორჩენილი აქვს თავისებური ენა და მომიხილებლობა. მთავარი კი ისაა, რომ მას განაჩნა წარსულთან დაკავშირების უნარიც. მართლაც, ეს გარგონითა „ტრენინგები“ ფსიხე აღდრავენ ასოციაციას ძველი თბილისის მღერად ფონთან, მისი ცხოვრების სხვადასხვა სფეროსთან, სასოვადობების სხვადასხვა ფენასთან. სწორედ ამ „ტრენინგოვით“ ხატავს თ. თავაქიაშვილი ოპერა-ნოველებების ანტიკურს და მთელ სოციალურ ატმოსფეროს სტილიზირებული ცხოვრებისეული ციტატებით აღაპარაკებს მთავარი კი ისაა, რომ ძველი თბილისის სიტყვიერი და მუსიკალური ვარგონიდან, მისი ინტონაციური სახეებიდან, მათი წარმოთქმის მანერადანაც თ. თავაქიაშვილმა აღმოაცნა ერ-

თველი მელოდური დეტალმაიის პლასტიკური ფორმები სწორედ ამ უბრალო საშუალებებით გადაჭრა მან რთულად მოქმედებითი პრობლემები.

პირველ ნოველაში („ორი განაჩენი“) მელოდური დეტალმაიის ყოფითი ფორმების გამოყენებული, რომლებიც, ერთ-ერთი, წარმოქმნიან ფრასულ ქანრულ სურათებს (ბაზრობის სცენა), ხოლო მეორე მხრივ, თავისებური იუმორით სტვალენ იმ სოციალურ ფენას, ბაჩილ, მათე, მამო რომ წარმოადგენენ.

მეორე ნოველაში („ჰაროსაკაცე“) კი ამტყვევებულია ყაზარბული ცხოვრებიდან შემოჭრილი ქარგონული ლექსიკა ადებულთა სამხედრო რევიზიისთვის დამახასიათებელი მრავალი დეტალი. აქ მელოდური დეტალმაიის ფორმებმა სატირული ელვარადობა და სოციალური ქვეტექსტის მნიშვნელობაც შეიძინა. ამის მაგალითია თუნდაც სალდათური „მეტროსკისი“ გამომხატველი გროტესკული მარში ცნობილი სივრცის „Соловей, соловей, пшеничка“-ს მასალაზე, რომელშიც შენაცვლებულია გამოძახილები მონარქისტული პინელი „Боже, царя храни“. თავისებურ ქვეტექსტად იქცა ფრაგმენტი ა. ყარაშვილის პოპულარული რომანსიდან „ისევე შენ და ისევე შენ“, რომლის სენტიმენტალური მოტივიც გროტესკულ-სატირულ ატმოსფეროში კოლაქის ფუნქციასაც ასრულებს.

ოპერა-ნოველებში გროტესკული საწყისი გამოხატულია მახვილგონივრული საორგანსტრო ბეგრწერით. ამასთან იგი ნაწარმოებში უცნაურად კი არ წამოიჭრება, არამედ თანდათან მკვიდრდება, მძაფრდება. გროტესკულ მიზინშეზღვის ჯგუფებით ვერ კიდევ პირველი ნოველის დასაწყისში, მკაფიოდ მულაენდება სასამართლოს ინსცენირებაში, მეორე ნოველაში კი მას უკვე აქტიური დრამატურული ფუნქცია ევალება.

ასევე დიდ ლაკონიზმითა და სიმკვეთრით ხატავს კომპოზიტორი ეპიკოდური პერსონაჟების ნაირგვარიანსა და სხარტ მუსიკალურ პორტრეტებს. ამოთვან განსხვავებით მთავარი მოქმედი პირები (ბაჩილა — „ორი განაჩენი“ და გიორგი — „ჰოლდო“) სახეები ოპერაში თანდათან ვითარდებიან, ღრმადებიან. ინტენსიურად მიმდინარეობს ხასიათების გარდაქმნა ლირიკულიდან ტრაგიკულში. თუმცა სხვადასხვაგვარია მათი ლირიზმიცა და ტრაგიკულიც. ბაჩილას ლირიკა მხიარული ნიუანსებითაა შეფერადებული, გიორგი კი თავიდანვე ამულაენებს განცდათა სიმძაფრესა და სიღრმეს. იგი უფრო რთული ფსიქოფიზიკური წყობის პერსონაჟია.

გმირთა განსხვავებულ ხასიათების წარმოსადგენად კომპოზიტორი მიმართავს ქართული ხალხური მუსიკის სხვადასხვა პლასტებს. პირველ ნოველას სტვალავს ქართლ-კახური ქანრული სასიმღერო და საცეცხლო ფოლკლორის საწყისებით. სოფლის ლინიდან მოდინარე გულდა ინტონაციებით, რიტმებით. ისინი საინტერესოდ ექსპრესიან ქალაქური ცხოვრების ამსახველ ქანრულ კოლორიტს.

მეორე ნოველაში კი თ. თავაქიაშვილი სასიმღერო ფოლკლორის უფრო მალდა ნიმუშებით საზრდობს. მთავარი გმირის მუსიკალურ დახასიათებას, მის ხილვებს წარმოვიკიდრებს ლაშქრულების, სუფრულების, შრომის სიმღერებიდან მომდინარე კეთილშობილი, გაყავებული სახეებით. ეს მალდახარისხებითი მელოდური ნადავ კონტრასტულად ენაცვლება ყაზარბის გროტესკულ ანტიკურს, რითაც მძაფრდება წინააღმდეგობა გმირსა და სოციალურ ატმოსფეროს შორის.

ხალხური სასიმღერო წყაროების თავისებურებებს ო. თაქ-თაქიშვილი აკუსორ ნაირგვარიდან არიოსულ ფორმაში, მკვე-თისა და ლაქონურ რეზიტაციებში და ყოველგვან ასა ორგა-ნულად აკავშირებს მელოდიური დეკლამაციის სტილისტურ ელემენტებთან. ერთი სიტყვა, სიუჟეტურად დამოუკიდებელი ოპერა-ნოველები კრიანდებთან არამარტო დამხმარეების წერტილებით, არამედ კონტრასტული საწყისებითაც, რაც მრავალფეროვნებს წარმოქმნის. აღსანიშნავია ოპერა-ნოველე-ბის კიდევ ერთი გამართანებელი ძალა — მგლოვიანურ ქარ-თველი და, რომელიც კომპოზიტორმა აქცია სოციალური ტრაგედიის სიმბოლოდ. ამ სახეს შემოაქვს ოპერაში ხალხური ტიპილების შემადარწმუნებელი პათოსი. პირველი ნოველის ფი-ნალში დღის გოგება, ხევისურული ადრატების დრამატისმი-თაა გამბოხებული, რომელსაც ვუნდი იტყობს და თავისებურ რეკვიემად გაირადიქმნება. მეორე ნოველაშიც გრძელდება მისა გულამსკენილი ვაება.

„დროშები ჩქარა“ — ვალაქტიონის ამ მჭექარე მოწოდე-ბით მონათლა ო. თაქთაქიშვილმა მესამე ნოველა, მგზნებარდ რომ გადმოსცემს რევოლუციამდელი საქართველოს სოციალ-ურ-პოლიტიკურ აღმავლობას.

ბუნტარული სულისკვეთებით გამსჭვალული ნოველა სრუ-ლიად სხვა დრამატურული მოდელზეა აგებული, დამოუკი-დებელია მისი იდეურ-მხატვრული კონცეფცია და სტერეო-ტიპიზაცია ატმოსფეროც. წინაშეობედ ნოველებს იგი მხო-ლოდ ქრონოლოგიური ლოკის გზით უკავშირდება და გამო-ხატავს იმ სულის შემხუთველი სინამდვილის, მისი პარადოქ-სალური ანტიკრეატიზმის წინააღმდეგ. არის კიდევ ერთი შემოქმედებითი პრინციპი, რომლითაც ეს ნაწარმოები წი-ნაწარმედ ნოველებს ახე თუ იგი ეხმარება — ესაა საპირის-პირი მუსიკალურ-დინამიკური საწყისების კონტრასტული შერწყმა-შეპირისპირების ხერხი, რომელიც ყოფიერ და მახა-სათაველია ო. თაქთაქიშვილის დრამატურული სტილ-ბისთვის და რომელიც ამჯერად ერთმანეთს უნაცვლებს რევი-ლუციური კიშნების მშფოთვარე ენერჯის („მარსელითა“, „ვარშავული“) ქართული ხალხური სიმღერების ამადლებულსა და დაიდ სულს (მეგრული „არჩარა“, „დილაოი ნა-ნა“). ამ მძლავრ სტიქიონს ამოძრავებენ ვალაქტიონის ხატე-ბანი — ლირიკული შედეგური „ქარი ქის“, რომელიც კომპო-ზიტორმა სიმბოლოვან გაიარა და ქვეტექსტად ჩართო ნა-წარმოების საერთო კონტექსტში. ასევე დროულად და მძაფ-რად მხოვანებენ ვალაქტიონის ტრაგიკული ხატებანიც — „მას გახელილი დარჩა თვალები“, „ქალაქში, მტვერში წიქები ბაე-ში“. სწორედ, ეს ლექსები ქმნიან ნაწარმოების სოციალურ ლერქს, თავისებურ დრამატურულ თაღს, რომლის ამოსა-ვალა დაიდ სტიქიონები ლექსისა „დროშები ჩქარა“. ამ-ის გარდა განსაკუთრებულია კომპოზიტორის დამოკიდებუ-ლება ვალაქტიონის პოეტური აზროვნების მიმართ. კარგა ხა-ნია, რაც იგი ეძებს მის მრავალსატოვან სამყაროში შესაღწე-ვად. მასზე შეტყვევლებს ვალაქტიონის რჩეული ლექსების სოაონებში მტკნოლი ვოკალურ-სიმფონიური მონოლოგე-ბის ციკლი, ამ ჟანრის პირველი მნიშვნელოვანი ნაწარმოე-ბი ქართულ მუსიკაში.

აღსანიშნავია, რომ ოპერა „სამი ნოველაში“ თანდათან იკვლავს უბეს — იგი წარმატებით იდგება მოსკოვში, ახლა-ნან ე შედგა მისი პრემიერა ჩეხოსლოვაკიის ქალაქ ბრა-ტისლავაში.

ამრიგად, 60-იანი წლებიდან ო. თაქთაქიშვილის შემო-ქმედებაში ინტენსიურად განვითარდა ფილოსოფიური ტრაგე-დიისა და კონტრასტული სინამდვილის ასახვის ორი პარადო-ლური მიმართულება. ამ გზებზე კომპოზიტორი თვისობრივად განსხვავებულ შედეგებთან მივიდა და მთელი სიცხადით წარ-მოვიდგინა მხატვრული აზროვნებისა და დრამატურული ოსტატობის მრავალმხრივობა აღმოცენებული ეროვნული მუ-სიკალურ-ლიტერატურული ნიადაგიდან, რეალისტური მიფ-ლმხედველობის საერთო სათავედან.

70-იან წლებში ო. თაქთაქიშვილი ქმნის ახალ ნაწარმო-ებებს, მათ შორის მონუმენტურ კანტატას — „გურული სიმ-ღერები“ და სიუიტას „გურული სიმღერები“. იგი კვლავიდე-რებულად ანვითებს ხალხური მუსიკალური აზროვნების სიღრ-მეუბნისევე აღებულ გეზს, რომელიც აგრძელებს რა 60-იანი წლების ძიებებს, ამასთან ერთად მის შემოქმედებაში ახლა პერიოდის დასაბამაც აღინიშნავს.

ო. თაქთაქიშვილის წინაშე კვლავ დგას პროფესიული მუ-სიკალური ჟანრების გაკეთრების პრობლემა, რომელიც წი-ნა პერიოდში, ძირითადად, საკალობელთა აკორდულ-ქორა-ლური მოდლების ათვისებით გადაიჭრა ორატორიებში, „რუს-თაველის ნაქვალევი“ და „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“, ამჯე-რად კი ო. თაქთაქიშვილი ამ შედეგს ხალხური პოლიფონიუ-რი აზროვნების, მისი უნიკალური სისტემის დამკვიდრებით აღ-წევს. იგი ხალხურ წყაროებს სხვადასხვა მეთოდით მიმართავს — აქტიური შემოქმედებით ჩართვით ქმნის კანტატას „გუ-რული სიმღერები“, ხოლო მეგრულ ციკლს ერთგვარი მიხმა-რების გზით ამკვიდრებს საკონცერტო ესტრადზე.

განასაზღვრო და გაფართოვებულა ო. თაქთაქიშვილის ამოცანების სფერო. ამჟამად კომპოზიტორი ახალ მიზანს ისა-ხავს და მთელი გატაცებით მუშაობს ქართველი ხალხის ეთნი-ურ-კულტურული პორტრეტის შექმნაზე.

მას სურს ფოლკლორული აზროვნების სიღრმეებიდან ამო-ზარდოს ერთი ფსიქოფიზიკური პოტენცია, მისი შემოქმედე-ბითი ენერჯია, ესოდენ მძლავრად რომ ფიქვავა სულიერი და მატერიალური კულტურის ძეგლებში, სასოგადოებრივი ცხო-ვრების ამა თუ იმ სფეროში ამ ამოცანას იგი გურული და მე-გრული ფოლკლორის საფუძველზე სხვადასხვაგვარად ანზო-ცეცვლებს. ერთი მხრივ, მიმართავს ნაირგვარიანი გურული სიმღერების სტილისტური ელემენტების განსოვადების გზას. ხოლო, მეორე მხრივ, ახდენს მეგრული სიმღერების თავისებუ-რებათა კონკრეტისაციას ორივე ციკლში კვლავაც შეტყაბს ფოლკლორული ვოკალური ანასმლი, რითაც აგრძელებს ხალხური საწმენარულელო სტილის დამკვიდრების პროცესს პროფესიული მუსიკალური აზროვნების სფეროში. ამასთან ორივე ციკლს საფუძვლად უდებს კონტრასტული დრამატო-გიის პრინციპებს, რომელთა საშუალებითაც ერთმანეთთან ორგანულად აკავშირებს სრულიად საპირისპირო თემატურ საწყისებს. ამ გზით ორივე ნაწარმოებში გადაშლილია ხალ-ხის ცხოვრების მრავალფეროვანი და მკვეთრი სახოვანებით აღბეჭდილი პანორამა.

კანტატა „გურული სიმღერები“ ხუთნაწილიანია. მისი პირველი („ნადრია“), მესამე („ხორში“) და მეხუთე („სა-შუმარი“) ნაწილები გამსჭვალულია გურული ფოლკლორით, თვის ესოდენ დამახასიათებელი დინამიკური ტემპირამენტო-ნიკალური ინტონაციური ორნამენტები, პოლიკონალური კომპლექსებით, სტიქიურად მეორადინლი, მაგრამ შანკავანად

მაცარად ორგანიზებული რიტმული იმპულსებით. ამ ნაწილებში ძალუმად მოსწიქეს დაუკლებელი ეპიკურ-გმირული ენერგია, რომელიც ობიექტიურ მხურვალეობს სჭვალავს ხალხის შრომას, ბრძოლას, მისი გამარჯვების დღესასწაულს.

შემქმედებითი ფანტაზიით წარმართავს ო. თავთაქიშვილი გურული სიმღერების სტილისტურ ელემენტების ბევრწარულ ვარიანტებს პროცესს. ამას მიჰყოფენ თუნდაც კრიმჭულის გადაძახილები კანტატის პირველ ნაწილში. განსაკუთრებით აღსანიშნავია კრიმჭულის ვოკალური ორნამენტების გარდაქმნა ინსტრუმენტულ ფაქტურაში და მათი გამოსატყა საირკვეტრო პალატრით. ანალოგიურად მიქმედებს კომპოზიტორი მესამე ნაწილში, როცა ხორუმის მეკავრისა და შემტვე რიტმულ-ინტონაციურ ფორმულას საირკვეტრო ბევრწარულიდან კონტრაპუნქტად აერცვლებს საგუნდო ქლერადობის ცალკეულ კერებში (ვოკალური ოქტავა და კაპლა). აქ კი თვალსაჩინო სიახლავ ხორუმის ვოკალური მტკანარფოხს. ნაირგვაროვანი ინტონაციური ორნამენტების სინთეზირების მეოთხით აშენებს კომპოზიტორი კანტატის ფინალს, რომელშიც აკვიდრებს ხალხური იუმორის აღმქდილ მულოდირ სხვებს და თანდათან აღლიერებს მათ „ოლი-ფოხსა“, „ხასანბეგრას“, „ვახტანავრის“, „შვიდაცას“ ინტონაციური ნაკადებით.

კანტატის ფერასავე ჟანრულ სცენებთან შენაცვლებული დამტერულად საპირისპირო სფეროები — პოეტურად ამღებულე მერე ნაწილი („დაღულებ გმირთა დატირება“), სადე კომპოზიტორი გურული „ტროიკის“ მასალს კორალური დინამიკით და კოლორიტით აღრმავებს, აფაქიზებს და აძლიერებს კიდევ. ძილისპირულების უნახესი სერუნლებითა ადვილი კანტატის მეოთხე ნაწილი („იგანა“). აღსანიშნავია ისიც, რომ კანტატაში ო. თავთაქიშვილი ანთოვარებს ძალზე კოლორიტულ ბევრწარულ კომცეციასაც, რომელიც აღმოცენებულია ხალხური საკრავების (ჩინგური, დოლი, დილიბიტო, სალაპური, გუდა-სტკირი) იმიტირების ნაირგვაროვანი ხერხებით. ამ სპეციფიკური ტემპებით კომპოზიტორი საგრძნობლად ანახლებს და აძლიერებს ნაწარმოების ფერწერულ პალიტრას. მთავარი კი ისაა, რომ ეს ხაზი რიტმურ დრამატურგიულ ფუნქციას ასრულებს და გზადაგზა რიტმულ კონტრაპუნქტად ენაცვლება კანტატის წყაყვან მელოდურ სხვებს.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ო. თავთაქიშვილი კანტატაში „გურული სიმღერები“ მიმართავს აკუსტიკური პროცესირების იმ ტექნიკას, რომელიც ჩამოყალიბდა მის ორატორიებში „რუსთაველიან საკრავებს“ და „ნიკოლოზ ნარათაშვილი“, ოღონდ ამჯერად იგი უმთავრესად ახდენს პოლიფონიური ბირთვების, ინტონაციური ორნამენტებისა და რიტმული ფორმულების პროექტირებას.

სრულად სხვა გზებით დაუკავშირდა ო. თავთაქიშვილი დიდებულ მეგრულ მუსიკალურ ფოლკლორს, რომლის მიმართ კომპოზიტორის დამოკიდებულება იმდენად ფაქიზი და მოკრძალებულია, რომ იგი თვითონვე ჩრდილავს საკუთარ წვლილსა და მთანაფიქრს. არადა, კომპოზიტორმა იუკვლია რული სამეშაო ჩაატარა, რის შედეგადაც ამ უნიკალურმა საგანძურმა ეთნოგრაფიული სფეროდან პროფესიულში გადაინაცვლა, გზა გაიკვლია ხალხური წილიდან საკონცერტო ესტრადისაკენ. გადაზრდის ეს პროცესი კომპოზიტორმა ისე

წარმართა, რომ მეგრულმა სიმღერამ მთელი სისაფრთხილი წარმართა თავისი პირველქმნილი სიმღინდ და სინატიფიკაციით. ო. თავთაქიშვილმა ამ სიუჟეტში ათი რჩეული ნაწილი გააერთიანა, რომლებიც ერთმანეთისაგან განირჩევიან ფანტიით, თემატიკით, კონსტრუქციით, დინამიკით... მათ შორისაა აგრეთვე სანური „მირანგული“, საფუძვლად რომ დაედო სიუჟეტის მეცხრე სიღრმის („მწუხრი“) და აფხაზური „კარადო“, (მეოთხე სიღრმა). ისინი თავისი უზნებით ენათოლავებიან მეგრულ მუსიკალურ ფოლკლორს. ო. თავთაქიშვილმა ეს ათი სიმღერა ისეთნაირად განალაგა, რომ წარმოიქმნა მთლიანი ციკლური ფორმა გამჭვალული ერთიანი დრამატურგიული ხაზით.

ციკლის გამაერთიანებელი საყრდენები ო. თავთაქიშვილმა გამოჰყო, ერთი მხრივ, საორკესტრო ბევრწარაში, რომლიც ნაირგვაროვანი საშუალებებით იგი აგრეთვე აღლიერებს, ამასვილებს და ამძაფრებს სიმღერათა პარინთელსა თუ ტემპინი ნიუანსებს, რიტმულ ენერგიასა და მეცხრე სახასიათო მტრინებისაც, ხოლო, მეორე მხრივ, სოლისტის ვოკალურ პარტიკაში, რომლის პერსონიფიკაცია კომპოზიტორის ინიციატივით მოხდა. სწორედ სოლისტს დაავალა ო. თავთაქიშვილმა არამარტო ციკლის წარმართველი მელოდური ხაზი, არამედ აქტიური დრამატურგიული და დინამიკური ფუნქციაც. ამით საგუნდო პარტიკა თანხლებასში კი არ გადაინაცვლა, არამედ კონტრაპუნქტული შენაცვლების პრინციპით იგი უფრო მეტად გამოიკვეთა. სოლო ვოკალური ხაზი კი ო. თავთაქიშვილმა აქამდე გაამკვერვა პროფესიული შემსრულებლობის სპეციფიკიდან მომდინარე ნიუანსებით. ამ შემსრულებელ კომპოზიტორმა სამაგალითო სიფრთხილვ გამოიხატა, რის გამოც ძნელია მისი „სიტყვის“ ამოკითხვა ხალხური მტკველების სეროთ ნაკადიდან, რაც ხალხური მუსიკის ტექნიკოლოგიური საშუალებების მაქსიმალური ათვისების შედეგია. უფრო მეტიც, კომპოზიტორი გამიზნულად ახდენს ამავე საშუალებების გამახვილებას, წინა პლანზე წაიშრევას, რთოვე უფრო მეტად ძლიერდება სიმღერათა თვისებები, ხასიათი. აღსანიშნავია ისიც, რომ ციკლში ხელმეუჭებლადა ჩასმული ორადორი სიმღერა — „კარადო“ და „ოლია“.

მინც რა მიზნს ისახავდა კომპოზიტორი, არცავე ქალერი სიმღერების დამუშავების ამგვარი მეოდი იერიწა? ერთული ხალხური მუსიკის პროპაგანდას პროფესიული საშემსრულებლო ხელთების საშუალებით. ეს ის გზაა, ჩვენს ერთენულ მუსიკალურ კულტურას, დიდ ორბიტაზე რომ გაიყვანს და საყოველთაოდ გამოამუშავრებს მის საკანძურს. მართლაც, „მეგრულმა სიმღერებმა“ ადაფრთოვანა პოლანდიულები, გერმანელები, სხვებიც, რომლებმაც ერთნაოდ აღიარეს ქართული მუსიკალური ფოლკლორის უჩვეულო სისაფრთხი და თანადროლობა. თითი კომპოზიტორი კი ახდენს გზამ უფრო ღრმად დააკავშირას ხალხური მუსიკალური აზროვნების ფსიქოლოგიასთან, სადაინც მის წინაშე განსასურველი პირინონტიც გადაიშალა.

ასეთია ოთარ თავთაქიშვილის მრწამსი. მისი ღრმა რწმენით, ქართული პროფესიული მუსიკის განმანახლებელი საშუალებები ერთენული მუსიკის წიაღშია მისაკვლები, მისი უძირო სიღრმეებიდან, ხალხის თვითმყოფად ნაკეთობებიდანა ამოსაჩიდი, რასაც იგი დღენადავ ამტკიცებს მთელი თავისი შემოქმედებითი პრაქტიკით.

პერსონალურ გამოფენაზე, რომელიც 1974 წლის ივლისში გამოიქვემდებარა „მერანის“ საგამოფენო დარბაზში მოეწყო, თავმოყრილი იყო თ. ყუბანეიშვილის ძირითადი ნამუშევრები და დამოუკიდებელია წინაშე სრული სახით წარმოსდგა მხატვარ-გრაფიკოსის მიერ განვლილი შემოქმედებითი გზა.

თაშორის ფესტივალებში მსოფლიო (1957 წ.) ამ ნამუშევარმა პირველი ხარისხის დიპლომი მოიპოვა.

ილუსტრაციებში ჩანს ლიტერატურული ნაწარმოების დასურათების ამოცანისადმი გარკვეული მიდგომა. მხატვარი ყურადღებას ამახვილებს მოქმედ პირთა სახეების შექმნაზე; მისთვის ნაწარმოების სიუჟეტური ქარგის გადმოცემა, მოქმედების ჩვენება კი არ წარმოადგენს ძირითადს, არამედ, პირველ რიგში, უმართა პორტრეტული დახასიათება და მათი ურთიერთობის ასახვა. ამ ამოცანას ემსახურება ილუსტრაციების კომპოზიციური გადაწყვეტა; ძირითადად აქცენტირებულია მსხვილი პლანით წარმოდგენილი ფიგურა, ან ორი-სამი ფიგურით განსაზღვრული ჯგუფი. იოფიქრებულადაა ნაჩვენები ნაწარმოებათვის დამახასიათებელი კონკრეტული გარემო, მცირე რაოდენობის, სულ რამდენიმე საგნის შერჩევის საშუალებით. მაგალითად, ფურცლებზე, სადაც ოთარაანთ ქერიასა და გიორგის ვეზდავთ, ურემი, ქვევრები, საბჭელი, ყორე-ქვის ღობე და ა. შ. ქართული სოფლის სპეციფიკურ გარემოზე მიგვანიშნებს. გარემო პერსონაჟთა დახასიათებას უსაგამს ხაზს.

თეიმურაზ ყუბანეიშვილი

ნათელა ალადაშვილი

ოთარაანთ ქერი, როგორც იგი თ. ყუბანეიშვილმა წარმოგივლინა, გარკვეულ ასოციაციას ქმნის ი. ჭავჭავაძის მიერ გამოკვეთილ მხატვრულ სახესთან. ქალის ფიგურასა და სახის ნაკეთებში იგრძნობა კეთილშობილება, შინაგანი ბუნების მთლიანობა, სასიათის სიმტკიცე. გიორგის საერთო იერსა და გარეგნობაში აღბეჭდილია გასული საუკუნის ქართველი გლეხის ტიპი. „ოთარაანთ ქერი“ ეს ძირითადი გმირები ფსიქოლოგიურად დამაჯერებლადაა ასახული და ემოციურ შემოქმედებას ახდენენ მაყურებელზე იგივეს ვერ ვიტყვით არჩილისა და კესოს სახეებზე, რომლებშიც ი. ჭავჭავაძის გმირთა შინაგანი ბუნება სათრიალდოდ ვერ არის გადმოცემული. ამდენად, ფურცლების მხატვრული დონეც განსხვავებულია.

„ოთარაანთ ქერი“ ილუსტრაციები მხატვრის პროფესიულ მიღწევებზე მიუთითებს წიგნის გრაფიკის დარგში. აღსანიშნავია შესრულების სიფაქიზე. ფორმები მოცულობითად იძიწურება მუქი და ღია ტონების, შექმნილია რბილი გადასვლებითა და საერთო ცხოველბატულობის შთაბეჭდილებას ქმნის. მხატვარი აღწევს შავი ფერის სიღრმესა და ხავერდოვნებას, რაც დამახასიათებელია ლითოგრაფიის ტექნიკისათვის. დამატებით გამოყენებულია მსუბუქი შეფერადება მოყვითალო ან მომწვანო-ნაცრისფერი ტონებით.

შესრულების სასაბითო შემოგანხილულ ილუსტრაციებს ემსაურება 50-იან წლებში შესრულებული გრაფიკული პორტრეტები.

შემდგომში თ. ყუბანეიშვილის შემოქმედების განვითარება ახალ ძიებათა გზით წარიმართა,

უპირველეს ყოვლისა, აღსანიშნავია მხატვრის ნდელი პროფესიონალიზმი, გრაფიკის სხვადასხვა დარგის ტექნიკური ხერხების თავისუფალი ფლობა (ლითოგრაფია, ლინოგრაფიურა, გრაფიკურა პლასტიკზე, ქილოგრაფია) და მათი სპეციფიკის გათვალისწინება.

ფართოა მხატვრის ინტერესთა წრე: ქართული ლიტერატურის კლასიკოსების ნაწარმოებთა ილუსტრაციები, ძველი ქართული არქიტექტურის ძეგლები, საქართველოს დღევანდელი დღე, რომელიც ხორცშესხმულია სოციალისტური მშენებლობის თემაზე შესრულებული კომპოზიციებისა და თანამედროვეთა პორტრეტულ სახეებში.

თ. ყუბანეიშვილის შემოქმედებითი მოღვაწეობა 50-იანი წლებიდან იწყება. თბილისის სამხატვრო აკადემიის გრაფიკის ფაკულტეტის კურსდამთავრებულმა (1952 წ.) სასოფალოებრიობის ყურადღება მიიპყრო ილუსტრაციებით ი. ჭავჭავაძის „ოთარაანთ ქერიასათვის“ (ლითოგრაფია). ასალაგზრდობის სტუდენტთა საერ-



თ. ყუბანიშვილი.
ბაზილიკა დუშეთში.

ილუსტრაცია ვეა-ფშავე-
ლას „აღლდა ქეთელაური-
სათის“.

რამაც გამოხატულება ნაწარმოებთა სხვაგვარ მხატვრულ გადაწყვეტაში ჰპოვა. ფორმათა გან-
ზოგადება, გეომეტრიზირებული ნახატის გამომ-
სახველობა, ფერთა ლოკალური სიმრტყეების
დაპირისპირება ნაწარმოების ემოციურობის საზ-
გასმას ემსახურება. ეს ძიებანი დაკავშირებულია
ქართული საბჭოთა სელოვნების განვითარების
საერთო ტენდენციებთან 50-იანი წლების შუა
ხანიდან, როდესაც მხატვრული ფორმის პრობლე-
მები განსაკუთრებული სიმძაფრით დაისვა. კერ-
ძოდ, ქართულ გრაფიკოსთა ნამუშევრებში აღი-
ნიშნება გამომსახველობის მრავალფეროვანი და
მეტყველი ხერხების ძიება, მისწრაფება, რათა
ნაწარმოებებში გამოვლინდეს გრაფიკული ხე-
ლოვნების სპეციფიკური თავისებურებანი. ამ ძი-



ებითაა აღბეჭდილი მხატვართა უფროსი და სწ-
შუალთ თაობის ნამუშევრები; ისინი მკაფიო-
გამომხატველობის მისაღწევად მიმართავენ მხატვრულ
საშუალებებს, როგორცაა ფორმათა
განზოგადება და პირობითობა, ნახატის სტილი-
ზაცია და გეომეტრიზირება, მეტყველი და ლა-
კონიური კომპოზიციური და ფერადოვანი გადა-
წყვეტა.

აღნიშნულმა ძიებებმა გამოხატულება ჰპოვეს
თ. ყუბანიშვილის შემოქმედებაში. 60-იანი

წლების ნამუშევრები ნათელიყოფნა მსატკრის ინდივიდუალური მანერის ჩამოყალიბებას.

უკანასკნელ ათეულ წლებში განსაკუთრებით გაიზარდა ინტერესი საქართველოს მითანი რაიონების, მათი ბუნებისა და ყოფის თავისებურების ასახვისადმი. ამ ასპექტშიაც განსაკუთრებულ ყურადღებას იქცევს ვაჟა-ფშაველას პიროვნება, რომლის ცხოვრება და შემოქმედება განუყურლად უკავშირდება საქართველოს მითიანეთს.

გენიალური ქართველი პოეტის სახე აღბეჭდილია ქანდაკებაში, ჭედურ ხელოვნებაში, ფერწერასა და გრაფიკაში.

1961 წელს საქართველოში სახეიმოდ აღინიშნა ვაჟა-ფშაველას დაბადების 100 წლისთავი. ამასთან დაკავშირებით, საქართველოს სსრ სურათების სახელმწიფო გალერეაში გაიხსნა გამოფენა. საიუბილეო თარიღისათვის ქართველმა მსატკრებებმა საინტერესო ნამუშევრები შექმნეს, მათ შორის ილუსტრაციები ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებებისათვის.

ვაჟას შემოქმედება შთაგონების წყაროდ იქცა განსხვავებული ტემპერამენტისა და ინდივიდუალური ხელწერის მსატკრებისათვის. ეს სახეობით კანონზომიერია: ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებთა ამაღლებული რომანტიკა, მათში მოცემული შეჯახებანი, გმირთა პერსონაჟების სახეობით უმდიდრეს მასალას იძლევა სახეობით ხელოვნების მსატკრული ენისათვის.

თ. ყუბანეიშვილმა ილუსტრაციები შეასრულა ვაჟა-ფშაველას სამი პოემის — „გველის მჭამელის“, „სტუმარ-მასპინძლისა“ და „აღლდა ქეთელაურისათვის“. ილუსტრაციები, ლინოლეუმზე ამოჭრილი გრაფიკების სახით, ცალკე ალბომად გამოიცა 1961 წელს.

თ. ყუბანეიშვილს ამოცანად არ დაუსახავს პოემების რამდენადმე სრული და თანმიმდევრული დასურათება; თითოეული პოემისათვის შესრულებულია შუუცტიკული, თავსართი და ერთიდან სამამდე ილუსტრაცია. მსატკრამა ყურადღება გაამახვილა პოემების ძირითად, საკვანძო მომენტებზე და მთავარ პერსონაჟთა სახეობის გამომკვეთაზე, მიზნად დაიხასხა პოემების არსის, მათი საერთო განწყობილების გადმოცემა.

„გველის მჭამელის“ შუუცტიკულზე კომპოზიციის მთლიანად ავსებს გაბედულ რაკურსში წარმოდგენილი, მაღლა აზიდული, პირწუში ცხეკოშვები, რომელთა მონუმენტურობა გამახვილებულია კედლების ფონზე გამოყოფილი მცირე ზომის ფიგურების ხილუვებში. კედლების თეთრი და მუქი ფერის კონტრასტები ხაზს უსვამს ნაგებობათა სიმაკცრეს. ამ არქიტექტურას უკვე შეჰკავს მაყურებელი სპეციფიკურ გარემოში. და კვლავ ხაზგასმული კონტრასტია: ხესურთა ჯგუფის ღრეობა დაპირისპირებულია განსატკრებით მდგომ მინდიას ფიგურასთან. ამით სახეობით ხელოვნების ფორმებში განსახიერებულია ვაჟა-

ფშაველას პოემისად გადმოცემული კომპოზიციური ფიგურები ლაიონიური, მაგრამ მეტად მტკვეული შავი ხილუვების სახითაა აღნიშნული.

დანარჩენი გრაფიკები გმირთა სახეობს გადმოცემენ, ან მათ ურთიერთობას ასახვენ. ჩვენს წინაშე არიან მინდია, მინდია და მზია, მზია და სანდუა. შავისა და თეთრის კონტრასტზე აგებული თავსართი ღრმა ფიქრებში წასულ მინდიას გამოსატკრეს. ერთ-ერთი ილუსტრაციაში მინდიას იგნოზოგადებულ სახე წარმოგვიდგება: მსატკრამ იგი გამოსახა შივარსის უსარბაზარი დისკოს ფონზე, ხოლო მის გვერდით მთის ყვაველი მთათაგსა, როგორც სიმბოლო მინდიას კავშირსა ბუნებასთან. გარკვეულ დრამატულ განწყობილებას ქმნის ლაიონიური ფერადიანი დებების დაპირისპირება; საერთო შავი ფონიდან კონტრასტულად გამოიყოფა სახის თეთრი და მოყავისფრო-ტერაკოტისფერი (დისკოს და მცენარე) ლაქები. განსაკუთრებით აქცენტირებულია მინდიას სახე; იგი თეთრია შავი კონტურით გარშემოვლებული, მამის როდესაც თვით ფიგურა ფონს ირწყვინს. განზოგადებული, გეომეტრიზებული, ძარღვიან ნახატით მკვეთრად მოსაზულ სახეში ნებისყოფა და ძალა იგრძნობა.

აღნიშნული ხერხი — შავი ფონიდან ფიგურათა სახეობის მკავიოდ გამოყოფა მსატკრული აქცენტების სახით, მათზე ყურადღების კონცენტრირების მიზნით — განსაკუთრებულ დრამატულ სიმამფრეს აღწევს ილუსტრაციაში, სადაც მინდიასთან ერთად მისი მუდელ მზიაა გამოსახული. ოჯახზე ზრუნვის აუცილებლობა აიძულა გველის მჭამელი მინდია დაეთმო — ხე მოტკრა, ნადირი მოკლა. ამით მან არსებითად უარყო თავისი რწმენა, რის გამოც დაკარგა გრძნეულის ძალა და ცოდნა. მსატკარი მიზნად ისახავს გადმოსტვის პოემის ამ ორი ძირითად გმირის ურთიერთობის დრამატუში, რაც ესოდენი სიძლიერითაა გამოსატკული ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებში. მინდიას სახეზე ღრმა ფიქრის აღბეჭდილი, მზიას სახე ნაღვლიანია და ამავე ღრის მკავერი. კომპოზიციის ლაიონიურობა, გაბატონებული შავი ფერი (შავია ფონი, ფიგურათა ტანისამოსი, ძუნწად გაიცოცლებული დეტალებისა და კონტურის მოყავისფრო ნახატით), მისი კონტრასტული დაპირისპირება სახეობის თეთრ ლაქებთან, რომლებზეც ღრმა ჩრდილები კვლავ შავითაა აღნიშნული — ის მსატკრული საშუალებებია, რითაც მსატკრამ მთლიანის მონუმენტურობასა და დრამატულობას მიადწია, კომპოზიციური აღნაგობისათვის და მასსახიათებლავა ფიგურათა ფარგმენტების სახით გამოიხატა; მთლიანიდან მსხვილბლანიანი კადრია ამოღებული და თითქოს იბიექტივით მიახლოებული მაყურებელთან.

იგივე კომპოზიციური პრინციპი უდევს საფუძვლად ილუსტრაციას, სადაც გამოსახულია



დამწესებულები შვილი, მკაცრად მდგომარეობს (სახის მკაცრი გამოხატულებით). ლაკონური ფერადოვანი გადაწყვეტა აქაც სამი ფერთაა შემოსულები (ხავერდოვანი შავი, კაჟაშა თეთრი და მოყვანიფრო-ტერაკოტისფერი).

ვაჟა-ფშაველას პოემების თ. ყუბანიშვილის-სული ილუსტრაციები, ჩვეულებრივ, ჩარჩოს შავი მსხვილი ხაზებითაა შემოღობული. «ბეჭდის მჭამელის» შემოდსახელებულ სამ ილუსტრაციას ამგვარი მონარობა არა აქვს. აქ თვით ფონი ასრულებს ჩარჩოს როლს, რაც მთლიანობას ანიჭებს კომპოზიციას.

„ალუდა ქეთლურის“ დასურათებისას მხატვარმა საკვანძო მომენტები გამოყოფ. ზოგადი, განყენებული სახაითის შემოცტიტულისა და თავსართის გარდა, იგი ორ ილუსტრაციას შეიცავს. პირველი ილუსტრაცია (ალუდა მის მიერ მოკლული მუკალის წინ) წარმოადგენს, როგორც გარდატეხის მომენტს ალუდას ცხოვრებაში, მიუხედავად ალუდასა და თემს შორის კონფლიქტისა; მეორე ილუსტრაცია (თემის მიერ მოკვდილი ალუდა ტოვებს შატლის) — როგორც ამ კონფლიქტის გარდუკალი შედეგი, მისი კულმინაცია.

პირველი ილუსტრაციის კომპოზიცია ორი ფიგურის დაპირისპირებაზეა აგებული; შავი ფერის ფიგურების მოხაზულობა მკვეთრად გამოიყოფა კაჟაშა თეთრ განყენებულ ფონზე, რომელიც შავი შტრიხებით მოხაზული ნახტითაა გაცხლებული. სწორედ ფიგურებისა და ფონის კონტრასტულ დაპირისპირებაში მთლიანის განმოსახველობა. მაგრამ დრამატული განწყობილება ამ ილუსტრაციაში ისე ძლიერად არ არის გამოვლენილი.

მეორე ილუსტრაციის საერთო განწყობილების შექმნაში განმსაზღვრელ როლს ასრულებს საქართველოს მთიანეთის ტიპიურ ნაგებობათა მკაცრი ფორმები. ისე მიუკვლევად აზიდულან შატლის ციხე-სასახლების რუხი კედლები, თითქოს სალი კლდეების გაგრძელებას წარმოადგენენო. არსად ადამიანის ჭკაბუნა არ არის და ამიტომ განსაკუთრებით ტრაგიკულად შეიგრძნობა კომპოზიციის ქვემო კუთხეში წარმოდგენილი ფიგურები. თავდახრილი, განდევნილი, მაგრამ დაუმარცხებელი ტოვებს ალუდა მშობლიურ სოფელს. ძალზე მეტყველი და ბევრის მოქმედი ფიგურათა შავი სილუეტების ნახტო, მათი შეფარდება ნაგებობებთან, რომელთაც გაბატონებული ადგილი უჭირავს საერთო კომპოზიციურ აღნაგობაში, ნაცრისფერისა და შავის კონტრასტები.

როგორც აღვნიშნეთ, მშუკტიტული წარმოდგენის განყენებულ კომპოზიციას პოემის მოტივებზე. ნაცრისფერ ფონზე, რომელიც კედლის ქვის წყობას აღნიშნავს, კომპოზიციური ისტა-

ტობითაა განლაგებული: ზედა კუთხეში — დედასე მიღწეული მტრის სამი მუხტილი მარჯვენის გამოსახულება (მისი აღაშფოთების სიმბოლო), ხოლო ქვემოთ, როგორც შინაარსობრივი კონტრასტი — ხევისური ბავშვები. მათ შორის გამოიყოფა წითელი ასობით შესრულებული წარწერა — პოემის სათაური. ეს ფურცელი თითქოს ამზადებს მითხველს პოემამდე გადმოცემულა და ღრმა კონფლიქტის აღქმისათვის, რომელიც თემის ადათვისა და ადამიანთა ურთიერთობის შეჯახებაში გამოიწვია.

„სტუმარ-მასპინძლის“ ილუსტრაციებში გამოსახული ქისტების სასაფლაო, პირქუშად აღმართული საფლავის ქვების შავ-თეთრი ლოდებით, შესაფერისი გარემოთა ვაჟა-ფშაველას პოემის დრამატული განწყობისათვის. მშუკტიტულზე — ქეაზე შემდგომი ორბის მუქი სილუეტის ხაზს უსვამს სიმკაცრის განწყობილებას. ამ ფურცელზე, რომელზედაც ღრმა შავისა და ელვარე თეთრის მკვეთრი კონტრასტია შექმნილი, ერთადერთი აქცენტია სათაურის წითელი ფერი.

ილუსტრაციაში, სადაც საფლავის ქვებს შორის, მიწაზე, მოკლული ზვიადურია გამოსახული, საერთო ემოციურ ძვლვადობას დინამიკური ხედვის წერტილიც აძლიერებს. მთელი მიდამი სისხლისფრადაა შეღებილი; სისხლისფერი გამოკრთის ჟოლოსფერ ცაზეც. შავი შტრიხები დასერილი ინტენსიურ წითელ ფონზე განსაკუთრებით ემოციურად შეიგრძნობა საფლავის ლოდების ფანქსტიკური მოხაზულობა, ისევე როგორც გაქცეული აღაშას ფიგურის თითქოს ქარისაგან ატყვებული შავი სილუეტის, ცის კიდევ რომ მიჩანს.

შინაგანი დინამიკურობითაა სავსე „სტუმარ-მასპინძლის“ თავსართი, რომელიც აღაშას წარმოადგენს შავი ნერვული შტრიხებით დაბაზულ თეთრ ფონზე.

ილუსტრაციების ვერტიკალურ ფორმებს უბირისპირდება თავსართების პირიზონტალური ფორმატი, რაც მოწმობს, რომ მხატვარი მათ ტექსტთან დაკავშირებას ითვალისწინებდა.

ვაჟა-ფშაველას პოემებში გადმოცემული დრამატული შეჯახებანი, მისი ტრაგიკული გმირების თუმცა ზოგადკაცობრიული მნიშვნელობის იდეებს შეიცავენ, მაგრამ შეუღლებელა მათი გახარება კონკრეტულ გარემოსთან კავშირის გარეშე. ეს გარემო კი საქართველოს მთიანეთის წარსულია, სპეციფიკური ადამ-წყობითა და ზნე-ჩვეულებებით. თ. ყუბანიშვილის ილუსტრაციებში წარმოდგენილი ნაგებობანი, ციხე-სასახლები და კოშკები კარგად გადმოსცემს ამ ტიპიურ გარემოს. ავტორმა იმოგზაურა მთიანეთში, გააკეთა ჩანახატები. მხატვარი, რომელიც საერთოდ ზოგადი ფორმების გადმოცემის ფიგურებს, მიზნად არ ისახავს ეთნოგრაფიული სიზუსტით გამოსახვას ჩაქმულობა. მაგრამ ყველგან გადმოცემუ-

ლია ტანსაცმლის ხასიათი, როგორც მის საერთო ფორმებში, ისე დეტალებში, ნაქარობის ნახატში (კერძოდ, ხეუსურული ტანსაცმელი).

ამრიგად, თ. ყუბანეიშვილი ილუსტრაციებში სხვადასხვა მომენტზე ამახვილებს ეურადლებას, მაგრამ მათთვის საერთო მიდგომა, საერთო მხატვრული ხერხების გამოყენება დამახასიათებელი. მხატვრისთვის ძირითადია ილუსტრაციებში დრამატული მხარის აქცენტირება, გმირთა სახეების დრამატულ ასპექტში გახსნა. კომპოზიცი-აში იგი გამოსახავს მხოლოდ მთავარს, ძირითადად. მხატვრული ენა უაღრესად ლაბილარულია: კომპოზიციის მონუმენტურობა, ორი-სამი ლოკალური ფერის კონტრასტებზე აყვებული ლაკონიური ფერადონება, განზოგადებული, ასევე ლაკონიური ნახატი. ამ ხერხების მეტყველი გამოყენება მოწოდებს, რომ მხატვარი ოსტატურად ფლობს ლინოგრაფიურის ტექნიკის სპეციფიკურ საშუალებებს. ნახატი ხან მკაფიოა და კუბოვანი (მინდაის სახე), ხან წყვეტილი და ნერგული (მინდაისა და შოიას ფიგურები), ხანაც წმინდა და დინამიკური (აღასას გამოსასულება), მაგრამ ყოველთვის განზოგადებული.

ვაჟა-ფშაველას პოემების ილუსტრაციები მნიშვნელოვანი ეტაპია მხატვრის შემოქმედებით ევოლუციაში. მონუმენტურობის ტენდენცია, ინტერესი მოქმედ პირობა სახეების გამოყვეთისადმი დამახასიათებელი იყო თ. ყუბანეიშვილის ადრინდელი ილუსტრაციებისთვისაც. მაგრამ იქ პერსონაჟების თუ გარემოს ასახვამი თხრობითი ინტონაცია იყო წინ წამოწეული, ხოლო შესრულების მანერა შედარებით უკლდამსებით დამუშავებით გამოირჩეოდა. ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებთა ილუსტრაციები მხატვრის მიერ ახალი, მეტყველი და ლაკონიური მხატვრული ხერხების ძიებას მოწოდებს.

ექვსი ლინოგრაფიურა ამ სერიიდან ექსპონირებული იყო საბჭოთა გრაფიკის გამოფენაზე ნიუ-იორკში 1965 წელს.

მხატვრული ენის ლაკონიზმი კვლავაც დამახასიათებელია მხატვრის შემოქმედებისათვის შემდგომ წლებში. ქართული სურათმოდერნების ძეგლების ამასხველ ფერად ლინოგრაფიურებში გრძელდება განვითარების ის ხაზი, ის მხატვრული მანერა, რომელიც ჩამოყალიბდა ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებთა ილუსტრაციებში. ეს სერია „მეტყველი დუმილი“ ცალკე ალბომის სახით გამოიცა 1964 წელს.

თ. ყუბანეიშვილის ლინოგრაფიურებში საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ძეგლებია აღბეჭდილი: მთიანეთის — ხევისურეთისა და სანჯეთის (ძველი სასლები და კომპები), კლდემი ნაკვეთი ქალაქები უფლისციხესა და ვარძიში, ქართლია შესანიშნავი არქიტექტურული ნაგებობანი — მცხეთის ჯვრის, სვეტიცხოვლის, სამეგრისის ეკლესიები; მიუვალი ციხე-სიმაგრეები (ხერთვისი,

ღორის ციხე), ძველი თილისია ვიწრო კუთხისა საქართველოს სოფლის კოლორიტული კუთხეები. ეს კი სერიას მრავალფეროვნებას ანიჭებს.

მხატვრის მიზანს არ შეადგენდა არქიტექტურულ ძეგლთა შუსტი, დოკუმენტური ფიქსაციისერია შექმნილია ქართული არქიტექტურული ძეგლების მოტივებზე. მათში ძირითადია გარკვეული ემოციების აღძვრა, იქნება ეს სიმკაცრის და სიდიადის, სიძლიერის შეგრძნება თუ ინტემური განწყობილება. ამ მიზანს ემსახურება ხედვის წერტილის არჩევა, ხშირად არქიტექტურის გაბედულ რაკურსებში ჩვენება, ანდა მთლიანად ფრაგმენტის ამოჭრა. არქიტექტურა ზოგად ფორმებში, ყოველგვარი დეტალისაგინის გარეშეა გამოცემული, ასევე — ადამიანთა და ცხოველთა ფიგურები, რომლებიც განზოგადებულ სილუეტებად გამოყოფილი, ხაზს უსვამენ ნაგებობათა მისშებას. ფიგურები, ამასთანავე, ემოციურობის აქცენტირებას, თავისებური კოლორიტის შექმნას ემსახურებიან.

კომპოზიცია მონუმენტურობის შთაბეჭდილებას ტოვებს. ლაბილარულ მანერა შევსაფხვისება ლაკონიური ფერადონები გადაწყვეტა. ქაღალდის თეთრ ფონს კონტრასტულად უპირისპირდება დიდ ლოკალურ სიბრტყეებად მოცემული ორისამი ფერი, რითაც საერთო დეკორატიულია მიღწეული. ძირითადია თეთრ ფონთან შავის დაპირისპირება; ამ ფერებს ემატება ნაცრისფერი, ხან რუსი და მოყავისფერი, ზოგჯერ კი კაშპამა ფერები — წითელი, ყვითელი, ნარინჯისფერი.

ხევისურეთის ხედები უშუალოდ ემსახურება ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებთა ილუსტრაციებს. მატყლის კუთხის ხედს სიმკაცრის იერს ანიჭებს ქვემოდან ზემოთ, რაკურსში ნაჩვენები ციხე-სახლების კედელთა ძლიერი, გლუვი მასივები. განათებულ ნაწილში ნაცრისფერ, ხოლო ჩრდილში შავ მთლიან სიბრტყეებად მოცემული ნაგებობა მკვეთრად გამოიყოფა ქაღალდის თეთრ ფონზე. ქვედა ნაპირთან ხევისურ ბავშვთა ჯგუფის ფრაგმენტი, ერთი მხრივ, აწონასწორებს კომპოზიციას, ხოლო, მეორე მხრივ, აძლიერებს იმის შთაბეჭდილებას, რომ ნაგებობანი მაღალა აზღვდები. ის გარემოება, რომ სქელი შავი ხაზით აღნიშნული ჩარჩო მხოლოდ ნაწილობრივ შემოსაზღვრავს კომპოზიციას, თავისუფალი სივრცის შეგრძნებას იწვევს.

კომპოზიციის შემოსაზღვრის აღნიშნული ხერხი სხვა გრაფიურებშიცაა გამოყენებული.

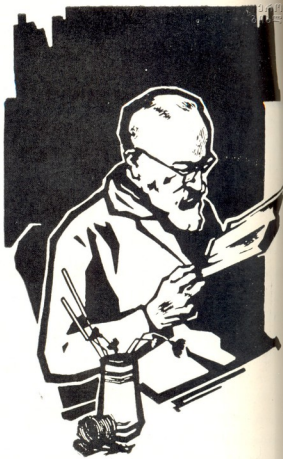
ზემო სვანეთის მაღალმთიანი თემის — უშგულისთვის თ. ყუბანეიშვილმა აირჩია ხედი ზემოდან, რითაც ხაზი გაუსვა სოფლისთვის ყველაზე ტიპურს — ცისკენ ატყორცნილ კომპებს, რომელთა ვერტიკალებიც მხატვრულ დომინანტებად შეიგრძნობიან კომპოზიციამი.

სასვებით ბუნებრივია, რომ თავისებურებითა და სპეციფიკური სიღამაზით მხატვრის ყურად-





ილუსტრაცია ვაჟა-ფშაველას „სტუმარ-მასპინძლისათვის“.



ივანე ბერიტაშვილის პორტრეტი.

ღება მიიპყრო გამოქვამულთა გრანდიოზულმა კომპლექსებმა უფლისციხესა და ვარძიაში. უფლისციხის ამსახველ გრაფიურაზე, გორაკების მოყვითალო-მოყავისფრო ზედაპირზე, თითქოს პირი დაუღიათ გამოქვამულთა მუქ, ღრმა ნაპრალებს (ენერგიული, კუთხოვანი ნახატის სქელი საზებით რომ არის შემოვლებული). მოყვითალო-რუხი კოლორიტი ასახავს ამ ადგილისათვის დამახასიათებელ ხრიკო, მზისაგან გადარეულ ბუნებას.

ვარძიის ხეღში ცალკე მონაკვეთია ამოჭრილი და კვლავ ზოგად საზებში წარმოდგენილი. მაგრამ ფრანგმენტი გადმოსცემს კომპლექსის ხასიათს, ქმნის წარმოდგენას კლდეში ნაკვეთი ქალაქის გრანდიოზულობის შესახებ.

ღრის ციხე აღქმება არა იმდენად, როგორც

კონკრეტული ძეგლის გამოსახულება, არამედ როგორც ზოგადი სახე ძველი საქართველოს მუდავალი ციხე-სიმაგრისა, რომელიც მთის წერს აგვირგვინებს, შერდია მას. კლდე და ციხისებრე ქმნის მთლიან განზოგადებულ აილუტს, რომელიც ეფექტურად მოიხაზება წითელ ფონზე მხატვარმა აქ გამოიყენა შავი და წითელი ფერის დიდი სიბრტყეების გაბედული კონტრასტი, რაც განსაკუთრებულ დეკორატიულობას ანიჭებს გრაფიურას (წითელი ფერის ორი ტონია: მკვეთრი სისხლისფერი და შედარებით ჩამქრალი).

ვიწრო ქუჩა, სახლი მის მონოქურთმებულო აივნით, საერთო საზებში მოცემული, მეტყველად ასახავს ძველი თბილისის ტიპიურ კუთხეს. ამ გრაფიურაშიც კამუკამა ფერადოვნება: თეთრ ფონზე შავს კონტრასტულად უპირისპირდება მკვეთ-



ზაზარი წითელქაღვში.

რადაონი სობრტკეების დაპირისპირება, განუყოფადეული ნახატი. კუთხოვან, გეომეტრიულ ნახატს ვხედავთ ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებულ ილუსტრაციებში, მაგრამ ამ უკანასკნელი სერიისათვის დამახასიათებელია განსაკუთრებით სქელი ხაზებით შესრულებული ენერგიული, კუთხოვანი ნახატი. შესაძლოა, ნახატის ამგვარ ხასიათს მხატვარი განსაკუთრებით უსვამს ხაზს იმის გამოც, რომ ამ შემთხვევაში მისთვის ძირითადია არქიტექტურის გეომეტრიული ფორმების გადმოცემა.

შოთა რუსთაველის 800 წლისთავის საიუბილეო თარიღისათვის თ. ყუბანიევიძემ შესარულა თავსართების კომპოზიციური ფორმით გადაწყვეტილი მცირე ზომის გრაფიურები, რომლებშიაც აგრეთვე საქართველოს ისტორიული ძეგლებია ფიქსირებული.

დაზგური გრაფიკის დარგში აღსანიშნავია თ. ყუბანიევიძის მუშაობა დიდ პორტრეტულ სერიებზე, როგორიცაა ქართული ლიტერატურის კლასიკოსთა — სულხან-საბა ორბელიანის, გიორგი ერისთავის, ვაჟა-ფშაველას, მიხეილ ჯავახიშვილისა და სხვათა (შავ-თეთრი გრაფიურა პლასტიკურ), აგრეთვე საბჭოთა საქართველოს ინტელექციის წარმომადგენელთა პორტრეტების (ფერადი ლინოგრაფიურა) სერიები.

უკანასკნელი სერია, შესრულებული 1967 წელს, აერთიანებს გამოჩენილი ქართველი მეცნიერების — ი. ბერიტაშვილის, ვ. ბერიძის, მხატვრების — ს. ქობულაძის, უ. ჯაფარიძის, მწერალ ლ. გოთუას, კომპოზიტორ ს. ცინცაძისა და სხვათა პორტრეტებს. ამ დიდი ზომის კომპოზიციებში პორტრეტირებული მისი საქმიანობისათვის დამახასიათებელ გარემოშია წარმოდგენილი. გარემო მინიმალურია ძალზე ძუნწად, ლაკონურად, ცალკეული დეტალებითა თუ საგანთა ფრაგმენტებით. ეს საგნები პიროვნების პროფესიაზე, მის საქმიანობაზე მეტყველებენ და შესატყვის ატმოსფეროს ქმნიან. პორტრეტირებული კონკრეტულ ვითარებაშია წარმოსახული, იქნება ეს მუშაობის პირობის თუ უგვარი ჩაფიქრება.

მხატვარი ამ სერიაში უარს ამბობს კომპოზიციის შემოფარგვლას ჩარჩოს საშუალებით და გამოსატყველებს თავისუფლად განლაგებულ ფურცლებზე, რაც სერიას, ერთიანი კომპოზიციურ მიდგომასთან ერთად, მრავალფეროვნებას ანიჭებს. ფიგურების მოხაზულობას, ერთი მხრივ, ქაღალდის თეთრი არე საზღვრავს, ხოლო, მეორე მხრივ, შავი ფერის მილიანი სიბრტყე ქაღალდის თეთრ ფონზე კვლავ კონტრასტულად გამოიყოფა ორი-სამი ფერის დიდი სიბრტყეები — შავი და მის ეგვიდნე ტერაკოტისფერი, მომწვანო-ნაცრისფერი და სხვ. მხატვარი უხორავს მიმართავს ფერის სილუეტებად დადების ხერხს, კონტურის ნახატის გამოყოფის გარეშე, ზოგიერთ ნაწილებში კი, პირიქით, კონტურს მსუყვე კუთ-

რი ყვითელი და ნარინჯისფერი, რაც მცხუნვარე მზის შერბნენებს იწვევს.

შინაარსის მხრივ და კომპოზიციური გადაწყვეტი ერთმანეთს უკავშირდება ორი ფურცელი. მხატვრის მიზანი აღმოსავლეთ და დასავლეთ საქართველოს სოფლის ტიპიური გარემოს აღბეჭდვაა. ამავე მიზნისათვის კომპოზიციისაში ჩაწერილია ადამიანთა სახეებიც, საქართველოს სხვადასხვა რაიონის გლეხკაცთა ტიპებით.

როგორც აღვნიშნეთ, ლინოგრაფიურების ეს სერია განვითარებაა იმ ინდივიდუალური მანერისა, რომელიც ვაჟა-ფშაველას ნაწარმოებთა ილუსტრაციებში უკვე შეაფიო სახით გამოვლინდა. აქაც, პირველ რიგში, მხატვრული ენის ლაკონიურობაა აღსანიშნავი. შთაბეჭდილებას განსაზღვრავს ორი-სამი ფერის კონტრასტი, დიდი ფე-

უმაღლეს დირექტორებად, ვთქვათ, ქონებრივი სიმდიდრე მიაჩნია და მისი ღირებულებად, საქმიანობა სპეკულირების გამოიხატება, იქნებ მას თეთრხელთათმინანი ხელი ზოგჯერ ქრთამ-შიაც კი ვაყუარია და სხვ. ყოველივე ეს თითქმის არ ემეხა კულტურას და ამიტომაც ასეთ შემთხვევაში გამართლებულად მიიჩნია გამოთქმა: „კულტურული სპეკულანტი“. ცხადია, კულტურის ასეთი გავება ერთბაშად ზედადიპრულია. კულტურის ცნების ღრმა და ზუსტი გაგების მიხედვით „კულტურული სპეკულანტი“ ისეთვე წინააღმდეგობრივი გამოთქმაა, როგორც „ირგვალე კეთილგონიერი“.

„კულტურისა“ და „ცივილიზაციის“ ხშირად ერთი და იგივე აზრით მიატოვებ ხოლმე, მაგრამ ფილოსოფიურ-სტრუქტურულ ანსხვავებებში და უპირისპირებებში კიდევაც ერთმანეთს. ყველა არაა თანხან მსოფლიო ტერმინების განსხვავებული ხმაურებისა; მაგრამ ამას არა აქვს ვადამყვედვი მნიშვნელობა, რამდენადაც მინიმალური განსხვავება კაცობრივის პროგრესის ორ ფენასა თუ მიმართულებას შორის უთოოდ გათავალისწინებენ ღირსია — დამოკიდებულად იმისაგან ამ ორ ფენას ორი სხვადასხვა ტერმინით — „კულტურითა“ და „ცივილიზაციით“ — გამოხატავთ, თუ ამ ტერმინებს თანაბარი მნიშვნელობით მოვიხმართ და თითოეულის მნიშვნელობაში ორ განსხვავებულ ფენას ვიკვლით.

გაეთვალისწინოთ ადამიანისა და კაცობრიობის პროგრესის ეს ორი განსხვავებული ფენა და მოხერხებულობისათვის აღვნიშნოთ ისინი „კულტურის“ და „ცივილიზაციის“ განსხვავებული ტერმინებით.

ადამიანი ცოცხალი არსებაა, ბიოლოგიურ ორგანიზმს წარმოადგენს, რეპროდუცირებს, მას ბიოლოგიური საარსებო მოთხოვნილებები გააჩნია და მათს დამკაყოფილებს მიესწრაფვის; იგი მიესწრაფის „ბუნებასთან ნივთიერებათა ცვლის რეგულირებას“. ყოველივე ამით ჯერ არაფერი ვთქვათ ადამიანის სპეციფიკურ არსებაზე, მის განსხვავებაზე ცივილიზაციასთან.

განსხვავება იქედან იწყება, რომ ცხოველი ვეძებს და ჰპოვებს საარსებო პირობებს მზა სახით, ხოლო ადამიანი თვითონ აწარმოებს მათ; საარსებო პირობების წარმოება შეადგენს ადამიანის სპეციფიკას.

ამასთან, ადამიანი აწარმოებს არა იზოლირებულად, არამედ სხვა ადამიანებთან წარმოების ურთიერთობებში უსუსულებს, სხვებთან თანამშრომლობის გზით. სხვაგვარად, ადამიანი წარმოების მიზნით გაერთიანებულია სხვა ადამიანებთან და მათთან ერთად ქმნის ერთ მილანს წარმოების ორგანიზაციას — სასოფაღობებს. ადამიანი არის ამ ორგანიზაციის, სასოფაღობის წევრი, გარკვეულ ფუნქციას ასრულებს ამ ორგანიზაციაში და ასე უზურველყოფს თავის არსებობას.

მაშასადამე, ადამიანი განსხვავებს თავის თავს ცხოველებსაგან იმით, რომ არის თავისი საარსებო პირობების მწარმოებელი და თანაც სასოფაღობი ორგანიზაციაში გაერთიანებისა და მონაწილეობის გზით; ადამიანი სასოფაღობრივი წარმოებელია.

მაგრამ ყოველივე ნათქვამით არ ამოიწურება ადამიანის ღრმა არსება; მარტო თავის „კაპიტალიზმი“ აღნიშნავდა, რომ „ბუნებასთან ნივთიერებათა ცვლის რეგულირება“ ანუ ბიოლოგიურად საარსებო პირობების წარმოება საბოლოო მიზნის კი არაა ადამიანისათვის, არამედ მხოლოდ „სპეციფიკულ ბუნას“ შეადგენს საკუთრივ „ადამიანური ძალის“ განვითარებისათვის, რომელიც არის „თვითმისანი“. მაშასადამე, ბიოლოგიურად

საარსებო პირობების წარმოება და მოხმარება, მარტოს მიხედვით, მხოლოდ ადამიანი სპეციფიკურად ადამიანური ხასიათისა და მხოლოდ მამინ შეადგენს ადამიანის არსებით დებამონობას, როცა განხილულია არა როგორც საბოლოო მიზანი, არამედ როგორც აუცილებელი ბუნა და საშუალება რაღაც სხვაზე. უფრო მაღალი მიზნისათვის, სახელდობრ, „ადამიანური ძალის განვითარებისათვის“.

მაგრამ, სახელდობრ, როგორ უნდა გავიგოთ „ადამიანური ძალის განვითარება“?

ყოველი ცოცხალი არსება მიესწრაფის თავისი თავის როგორც ორგანიზმის შენახვას და განმტკიცებას; ხოლო ამას „ბუნებასთან ნივთიერებათა ცვლა“ ანუ ბუნების საგნების მოხმარება სჭირდება. ყოველი ცოცხალი არსება მიესწრაფება ბუნების საგნების მოხმარებას და ასე თავისი თავის როგორც ორგანიზმის შენახვას და განმტკიცებას. ასეა ადამიანიც — იგივე მოიხმარებს ბუნების საგნებს და ასე განამტკიცებს თავის თავს ბიოლოგიურ ორგანიზმის სახით. ამ მხრივ ადამიანი ცხოველისაგან განსხვავდება არა მიზნის, არამედ საშუალებების მიხედვით; მიზნი ერთია — ბუნების საგნების მოხმარება და ასე თავისი თავის როგორც ორგანიზმის შენახვა და განმტკიცება; ხოლო საშუალებები განსხვავებულია — ცხოველი ისე უზურველყოფს თავის ბიოლოგიურ არსებობას, რომ მზა სახით ჰპოვებს და მოიხმარს საარსებო პირობებს, ხოლო ადამიანი ამავე მიზნს იმით აღწევს, რომ თვითონ, და თანაც სხვებთან თანამშრომლობაში, აწარმოებს ამ პირობებს.

მაგრამ ადამიანი იმდენად განსხვავდება ცხოველისაგან არა მხოლოდ, არამედ იმდენად მიზნის მიღწევის გზებითა და საშუალებებით, არამედ სწორედ თავისი სპეციფიკური ადამიანური მიზნებით; და სწორედ ამ მიზნების განხორციელების მიმართულებით მოძრაობა შეადგენს საკუთრივ „ადამიანური ძალის განვითარებას“.

ის, რასაც მიესწრაფის ადამიანი, რაც მის მიზანს შეადგენს, სცილდება მის საკუთარ ორგანიზმს, ამ ორგანიზმის შენახვად განმტკიცებას, მის კეთილმოწყობას ბუნებაში. ადამიანის მიმართებასა საწყაროსადმი არ არის მხოლოდ და მხოლოდ ამ უპირატესად სამომხმარებლო ხასიათისა ანუ სამომხმარებლო მიზნით განსაზღვრული. ადამიანისათვის საწყაროსთან ახალი სახის მიცემა, მისი გარდაქმნა აგრეთვე თვითმიზანია.

სხვაგვარად, მოქმედება-შემოქმედება მხოლოდ იმის საშუალება კი არაა, რომ მოხმარების საგნები იქნეს მოპოვებული, არამედ აგრეთვე თვითმიზანია. ამაში გვარწმუნებს, მაგალითად, მოწყვეტილის ფენომენი. მოწყვეტილება ხომ ის მდგომარეობაა, როცა სამომხმარებლო საკმის ასე თუ ისე მოვარგებულობის პირობებში მოქმედება-შემოქმედების ნაკლებობის გამო ცუდად ვგრძნობთ თავს, გწუხვართ და უკარ ვისვენებთ ასევე, ადამიანისათვის სხვა ადამიანებთან ურთიერთობა მხოლოდ საშუალება კი არაა იმისათვის, რომ მათის დახმარებით მოხმარების საგნები მოათავსო და ამგვარად ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით თავისი არსებობის განმტკიცებას მიადგინოს, არამედ აგრეთვე თვითმიზანია. ამაში გვარწმუნებს, თუნდაც მარტობის აუტანელი განცდა, რომელიც დროდადრო ყოველ ჩვენთან განსხვავდება ხოლმე სამომხმარებლო საკმის მოკავშირეობის მიუხედავად. ადამიანი ადამიანისათვის არ არის უბრალოდ მსახური და არც გარეგნული პარტნიორი, გარეგნული „თანამშრომელი“ მის „სამეურნეო-სამომხმარებლო საქმეში“, არამედ არის „თანამხედველი“, „თანაგანმცდელი“, „თა-

ნამტრანობები“ და ამ ნიადაგზე „თანამშრომლობა“. ადამიანი არ შეიძლება ბუნებური იყოს მეორე ადამიანთან ამგვარი ურთიერთობის გარეშე; თუმცა ზოგჯერ მან გაცნობიერებული სახით არც იცის ეს. არაჩვეულებრივად შთაბეჭედავია ცნობილი იტალიელი კინორეჟისორის ფედერიკო ფელინის ბრწყინვალე ფილმი „გზა“ მიძღვნილი ამ თემისადმი: მოხეტიალე ცირკის მსახიობი კაცი პარტნიორად აიყვანს ახალგაზრდა გოგონას, საქმეს ასწავლის, გაწირვინს, მასთან ერთად საცოერო სექტაკლებს მართავს სოფლებსა და ქალაქებში და ასე იხასიებს თავს, ავგარებს თავის „სამეურნეო-სამომხმარებლო“ საქმეს. გოგონა არტიტული ბუნებისა და ფაქიზი სულის პარტნიორია, ავითარაშისხავს, თანაგანცდება და თანაგრძნობისადმი, მეგობრობისადმი, შეგონებასა და სიყვარულისადმი განწყობილი; კაცი ხაზგასმით უხეში ბუნებისაა, მხოლოდ უტილიტარისტულ ღირებულებებს ცნობს, ამ თვალთ უხერხებს და ამგვარად იქცევა ახალგაზრდა გოგონასად, უბრალოდ საჭირო ინტენჯირით დააბრუნებს მას სოფლიდან სოფელში, ქალაქიდან ქალაქში, ბოლოს „სკვეთს“ მას ზედმეტად უხეში მოპერობითა და ხმაერთვით და საბოლოოდ „გაცვეთილსა და გამოსაღვინის“ სტუმრებს მასზე. თითონ კი ახალ პარტნიორებს პპოულებს და გზას განაგრძობს. ოღონდ ამიერიდან მას აბეზარ თანამგზავრად უნაზღაურებელი დანაკლისის გაწყდა აედევნება, ამედევნება და ბოლოს იმგვარი ძალით დაეხსნის თავს, რომ „კინის მკვნეტლას“ კაცს თავისი ცხოვრების შუა გზაზე წააქცევს და დაამარცხებს. ფილმის ფინალი მარტობის უზადლოდ დახატული სურათია: უდაბლო დამის ფონზე ზღვის პირად ქვიშაში ჩამდარი ბრეგ მთავაკი „ღიღინას უხერხებს ცას როგორც ვარსკვლავების პირველად ხილვისას შემინებული ცხოველი, მერე მუზის ზღაპრე გადაიტანს და პირველად თავის ცხოვრებაში მისი მკერდიდან აღმოსდება ქვითინი, რომელიც ზღაპრად მას არ შეუძლია“.

მარქსი „ეკონომიურ-ფილოსოფიურ ხელნაწერებში“ ერთმანეთს უპირისპირებს ადამიანის ორ სხვადასხვაგვარ პოზიციას; ერთ მათგანს ახასიათებს როგორც ადამიანისთვის არსებული შეუფერებელსა და არაადამიანურს, ხოლო მეორეს — როგორც საკუთრივ ადამიანურს, ადამიანის არსების გამოშხატელს.

ადამიანი რამისმ რომ აკეთებს, რაღაც პროდუქტს რომ ამზადებს, ქმნის, ეს შეიძლება სდებოდეს მის მიერ ამ პროდუქტის მოხმარებისა და ამგვარად ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით მისი არსებობის შენახვა-განმტკიცების მიზნით; შესაძლებელი იგი ამზადებდეს პროდუქტს, რომელსაც თვითონ არ მიიღებს, არამედ სხვის მიერ მოსახმარად აქვს დანიშნული, მაგრამ იმდენად, რამდენადაც ეს სხვა თავის მხრივ ამზადებს მისთვის მოსახმარ პროდუქტს; იგი ამზადებს პროდუქტს იმ მიზნით, რომ სხვაგვარი სხვის მიერ დამზადებულ პროდუქტში, რომლის მოხმარებაც სჭირდება მას თავისი ბიოლოგიური არსებობის განმტკიცებისათვის. ასეთ შემთხვევაშიც მას სხვა არაფერი აქვს შეუძლებლობა, თუ არა თავისი არსებობა ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით; ყოველივე, რასთანაც საქმე აქვს მას, სხვა არაფერია მისთვის, თუ არა მისი ბიოლოგიური არსებობის განმტკიცების თვალსაზრისით სახმარო ღირებულების მქონე ბუნება, არაორგანულიც და ორგანულიც, უბრალოდ სამეცნიერო-საეკონომიკო მასალა, ისაა, რისგანაც მოხმარების საგნებს ამზადებს, ყოველი პროდუქტი მხოლოდ და მხოლოდ ბიოლოგიურად მოსახმარი საგანია, ხოლო ყოველი მეორე ადამიანი

სხვა არაფერია, თუ არა „საექსპლუატაციო ძალა“, ანუ პროდუქტის მიზნის მოსახმარ საგნებს ამზადებს.

ამგვარ პოზიციადი გამოიხატება ბურჟუაზიულ-კაპიტალისტური ცხოვრების წესი და იგი მარქსის მიერ დახასიათებული როგორც ადამიანის არსების საწინააღმდეგო, ადამიანის გაქცელების მომავალუბელი.

საკუთრივ ადამიანური პოზიცია, რომელიც რადიკალურად უპირისპირდება ზემოაღწერილს, მარქსის მიერ შემდგენილია და დახასიათებულია: ადამიანი რომ მოქმედებს, ქმნის, შემოქმედებით მოღვაწეობს ეწევა, მას შეუძლებლობაში აქვს არა მხოლოდ და არა უპირატესად თავისი ბიოლოგიური არსებობის უზრუნველყოფა, არამედ ის, რომ პროდუქტში ჩასდოს „გაასაგნობრივოს“ თავისი ინდივიდუალობა, პიროვნება და ამგვარად მიანიჭოს მას „საგნობრივი, გრძნობადად დასანახი და ამიტომაც ყოველგვარ გვეჭვ ამალბლებში“ არსებობა. ხოლო პროდუქტში პიროვნების არსებობა ხორციელდება მხოლოდ იმდენად, რამდენადაც ამ პროდუქტთან საქმე აქვთ სხვებს და რამდენადაც ესენი ხედავენ და აღსატურებენ მასში გამოსახულ პიროვნებას; ხოლო ჩემს პროდუქტში გამოსახული პიროვნების სხვები აღსატურებენ მაინც, როცა იგი იმავე დროს ზოგადად-მიანური არსების ასპექტს, ზოგადად-მიანურ მიმართულებას ამტკიცებს. ხოლო ზოგადად-მიანური ასპექტი და მიმართულება ჩემს პიროვნებაში მოსაწავეებს ჩემს მიერ სხვათა ინდივიდუალობისა და პიროვნების დადასტურებას, მათ აღაზრებას ჩემი ინდივიდუალობისა და პიროვნების შემუშები ნაწილის სახით, და, პირველ, ჩემი ინდივიდუალობისა და პიროვნების აღიარებას მათი ინდივიდუალობისა და პიროვნების შემუშები ნაწილის სახით; სხვა აღაქმება ჩემს მიერ არა როგორც საშუალება ჩემი ბიოლოგიური არსებობისათვის, არამედ როგორც ის, ვინც თავის „აზროვნებასა და სიყვარულში მადასტურებს“ მე და, ვინც, პირველ, ამგვარსავე დადასტურებას პპოუებს ჩემში.

ასეთია მოკლედ საკუთრივ ადამიანური პოზიციის დახასიათება მარქსის მიერ.

ადამიანის პოზიციებს ინდივიდუალური განსხვავება სხვაგვარად ასეთნაირადაც შეიძლება გამოითქვას: ერთ შემთხვევაში ადამიანს შეუძლებლობაში აქვს თავისი არსებობა ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით და მისი მოქმედება სხვას არაფერს უნერზებს, თუ არა მისი ამგვარი სახით არსებობის შენახვა-განმტკიცება; იგი სხვას არაფერს არ აკეთებს და არ აღწევს, თუ არა იმის, რომ ამყარებს და ამტკიცებს თავის არსებობას ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით. ხოლო მეორეგვარ პოზიციადი ადამიანი უპირატესად ამტკიცებს თავის არსებობას ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით არსებობის იქეთ, სასხედობრ, ამტკიცებს თავისი თავის როგორც ინდივიდუალობისა და პიროვნების არსებობას პროდუქტში (ერთთო აზრით), აქედან სხვა ადამიანთა ცნობიერებასა და განცდაში, სარქსის სიყვებობი, „აზროვნებასა და სიყვარულში“, საბოლოო ანგარიშით, უსარქსო კაცობრობის ცნობიერების წინააღმდეგ. სპეციალური ფილოსოფიური ტერმინით რომ ვთქვათ, ამ პოზიციისათვის დამახასიათებელია საკუთარი არსებობის „ტრანსცენდირება“ ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით არსებობის იქეთ უსარქსოების მიმართულებით. ეს „ტრანსცენდირება“ უნდადასხვა ასპექტით ვლინდებოდა ხოლმე—ბუნებასთან, საკუთარსა და სხვის შენაქმნ პროდუქტთან, სხვა ადამიანებთან და ა. შ. მიმართებებში. ბუნება ამ პოზიციადი აღიქმება

არა მხოლოდ და არა უპირატესად, როგორც „საქცესლუტა-ციო მასალა“, არამედ როგორც ჩემი შემეხები ნაწილი და ჩემი გაგრძელება, როგორც თანასიცოცხლეა სფერო, როგორც სიცოცხლის წყარო და შემზახელი, ანუ როგორც სწორედ „დედა-მეჩა“; ეს არის ბუნების „თანა-ვანცადა“, „თანა-გრძობა“, „სიმპათიზირება“, რაც საკუთარი ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით არსებობის საზღვრების გადალახვას, „ტრანსცენდირებას“ და ბუნებასთან როგორც სიცოცხლის უნივერსალურ შინაგან გაერთიანებას მოასწავებს. სწორედ ბუნების მიმართულებით „ტრანსცენდირების“ ეს ჩაკუკული წყურვილი იჩენს ხოლმე თავს თუნდაც იმ ტრიკიულურ ფაქტორს, ბუნების ექსპლუატაციას და მოხმარებით ყელაღე სახეს ინტელტურულ: ქალაქის მოხინაღრენი ფანჯრის რაფაზე სასეებით უსარგებლო მცენარეებით „დასახლებულ“ ქოთნებს რომ შემოსდგამენ და რუდენტებით თავს ევლებინა. ამავე აზრისა და მნიშვნელობისა იხიცი, ქალაქში ძალდასა თუ სხვა ცხოველს ყოველგვარი სამყურნო დანიშნულების გათმე რომ გაიმეობრებენ და ოჯახის წევრად გაისდიან და სხვ.

მაგრამ, ცხადია, „ტრანსცენდირების“ ძირითადი მიმართულება არის მეორე ადამიანი როგორც პიროვნება, ადამიანთა საზოგადოება და, ბოლოს, კაცობრიობა როგორც პიროვნება ტრეკალური ერთიანობა. და ეკლდია, როცა ბუნებასთან, მცენარეებსა და ცხოველებთან გაერთიანებით გადაჭარბებული გეტაკება ადამიანებთან გაერთიანების ნაკლებობის, ამ მხრივ უძლიერესი ხარაზე ხორცილდება, რაც, სხვათა შორის, არც თუ ისე იშვიათია. მეორე მხრივ, ისიც გასათვალისწინებელია, რომ სხვა ადამიანების მიმართულებით „ტრანსცენდირებას“, მათთან გაერთიანებას სწორად არასრულფასოვანი, არანააღდვილი და „სურობატული“ სახით აღწევს ხოლმე — ძირითადად სამომხმარებლო საქმიანობათა და საკუთარი ბიოლოგიური არსებობის უზრუნველყოფაზე ზრუნვით რომ არიან გართული ისე, რომ მხეველობაში არა ჰკავთ ერთმანეთს, დროდადრო ერთად შეისვენებენ ხოლმე გამაღ სუფრასთან, მიიჯიანავენ და რამდენიმე გამაზნვეველ სიტყვასაც ესვრიან ერთმანეთს, რათა მეორე ისევე თავდავიწყებით გადაეშვან თავიანთ პირად „სამეურნეო“ საქმეებში. ესაა „ტრანსცენდენცია“ ობიექტის დონეზე. სხვა ადამიანებთან გაერთიანების მცდელობა ზოგჯერ სრულიად მრუდესა და მახინჯ სახეს იღებს — კაცს მოსვენებას არ აძლევს თავისი არსებობის მუხლდელულობა საკუთარი ბიოლოგიური ორგანიზმის ფარგლებით და რადგან ამ ფარგლებების გადალახვისა და, სხვათა ცნობიერებაში შეჭრისა და დამკვიდრების სხვა გზა მოჭრილი ჩანს მისთვის, ძალადობას მიმართავს — იარაღს იკვდებს ხელთ და შიშის მეშვეობით მიმდამი ყურადღების, პატრიცისების, თავყანისყმისა და სხვა-ვარსების პოზში აყენებს გარემომცველთ. ასეთია ყველა ჯუ-ვის მოძალადე მპყრობელის გზა, ასეთი იყო, მაგალითად, ადოლფ ჰიტლერის გზა — ცნობილია, რომ მას ახალგაზრდობისას მხატვრობა სებადა და, ამ მხრივ ბერწი რომ აღმოჩნდა, ფიურერობა იკისრა. მოძალადე მპყრობელი ისაა, ვინც ვერ ძლებს სხვათა მხრივ დიდი ყურადღებისა და აღიარების, სიყვარულის გარეშე. მაგრამ თავის თავში საამისოდ საკმარისი ნიჭი და „ეშში“ რომ არ ეუფლება, აღიარებისა და სიყვარულის მოპოვებას ძალის მიყენებით ცდილობს. სექსუალური ურთიერთობის სიბრტყეზე ეს თავს იჩენს სადიზმის, ხოლო პო-ლიტიკურის სიბრტყეზე — დიქტატორული ტირანიის სახით. სიტყვა გაგვიგრძელდა. ჩვენ ამჯერად გვიანტრეუსება

კულტურის განმარტება, კულტურისა და ცივილიზაციის ურთიერთობის გარკვევა. ამისათვის მივმართო მარქსის მსოფლ-მოსაადამიანის ორი სხვადასხვა პოზიციის შესახებ მარქსის მიერ კონტრულ კონტრტექსტისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია შემდეგი: მარქსი ანსხვავებს ადამიანის მოქმედების ორგვარ მიმართულებას; ერთ-ერთი მიმართულება ესაა ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით არსებობის შესწავლა-განმტკიცებულება ზრუნვა; და ამ მიზნით მოხმარების საგნების წარმოება, რაც ბუნების ძალების შეტანისა და ბუნებრივი მასალის დამორჩილებას გულისხმობს. მეორე მიმართულება ადამიანის, როგორც პი-როვნების, თვითგამოსახლის გზით მისი ბიოლოგიური არსებო-ბის ფარგლებს იქეთ გასვლასა და სიცოცხლის უნივერსუმ-თან, სხვა პიროვნებებთან, საზოგადოებასთან და კაცობრიობასთან როგორც პიროვნებათა მთლიანობასთან შინაგან, სული-ერ-ცნობიერების გაერთიანებაში გამოხატება. ამის მიხედ-ვით ირკვევა ცივილიზაციისა და კულტურის ცნებები, მათი განსხვავება და ურთიერთკავშირი — ცივილიზაცია არის ადა-მინიანსა და კაცობრიობის პროგრესი პირველი მიმართულებით, ხოლო კულტურა — ადამიანისა და კაცობრიობის პროგრესსა მეორე მიმართულებით. ცივილიზაციის მონაპოვარია ყოველი-ღე ის, რაც ბუნების ძალებისა და მასალის დამორჩილებისა და ამგვარად ადამიანის ბუნებაში კვილიზაციას, ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით მისი არსებობის შემსუბუქებისა და განმტ-კიცების ღონეს აძლევს; ხოლო კულტურის სათავე ადამი-ანის იმ თვისებაში ძვებს, ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით სა-კუთარი არსებობის იქეთ ფასს რომ ადებს და ღირებულება ცნობს რაიშეს, ამას რომ გამოთქვამს თავისი განწყობილებე-ბისა და შეხედულებების სახით და ზემოქმედებას ახდენს სხვა-თა ცნობიერებაზე. შინაგან ორიენტაციაზე, თავის მხრივ, ყურად რომ იღებს სხვათა განწყობილებებსა და შეხედულებებს და მზად რომაა მათ მხრივ ზემოქმედების მიღებისათვის; ამგვა-რად მათთან ერთი მიმართულებით ხედვას ან შინაგან გაერ-თიანებას რომ ეჩიბს და აძლევს. კულტურის მონაპოვარია ყო-ველი ის, რისთვისაც მიუღწევია ადამიანსა და კაცობრიობას ამ მხრივ.

ცივილიზაციის მონაპოვარია, მაგალითად, სახსნის და გუ-თანი, მატარებელი და თვითმფრინავი, აბაზანა და ვოტერკ-ლოზეტი და სხვ. ცივილიზაციის მონაპოვარია, სხვა-თა შორის, აგრეთვე სამეურნეო-საქმიანი ურთიერთობისა გა-რეკრულად რბილ მანერებს რომ ამგლავნებენ — ესეც ბიოლო-გიური არსებობის შემსუბუქებას ემსახურება. ხოლო კულტურის პათოსი კლემენტარული სახით ვლინდება საკუთარი ბიოლო-გიური არსებობის თავსაზრისისაგან დამოუკიდებელი ანუ ობიექტური ღირებულებებისადმი ყოველგვარ ინტერესში, ამ მიმართულებით ფიქრისა და ნაფიქრის გაზიარების, ამგვარიან-სხვებთან შინაგანი, სულიერი ურთიერთობისა და გაერთიანე-ბის ყოველგვარ ტენდენციამ; მაგრამ კულტურის მონაპოვარ-ი ძირითადად ზნეობრივი ცნობიერებისა და მოღვაწეობის, ფილოსოფიურ-ჰუმანიტარული აზროვნებისა და მხატვრული შემოქმედების სფეროებში ძვებს.

კულტურასა და ცივილიზაციას შორის აუცილებელი ურ-თიერთკავშირია — კულტურის განვითარება შეუძლებელია ცი-ვილიზაციის გარკვეული დონის გარეშე, ხოლო კულტურული დეგრადაცია პირინტაულ საფრთხეს ქმნის ცივილიზაციისათ-ვის. ადამიანი ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით არსებობს და ასე ეშვება სულიერ-კულტურულ მოღვაწეობას; ამიტომაც ცხა-

ლია, რომ ამ უკანასკნელისათვის ბიოლოგიურადადამიანის ბუნებაში კეთილშესრულის, მისი აუცილებელი არსებობის უზრუნველყოფის გარკვეული დონე. ამასთან თავად სულიერ-კულტურულ ურთიერთობათა ფილიოსოფია მიიხიბვს ბუნებრივი მასალის თავისებურ დამორჩილებას და დამუშავება-გამოყენებას, რაც ცივილიზაციის საქმეა. ასე მაგალითად, პიროვნების თვითგამოსახვა, მის მიერ საკუთარი მიზნების, აზრების, გრძობების და ა. შ. გამოთქმა, მათი გაზიარება სხეულისათვის, საზოგადოებისთვის, კაცობრიობისათვის, შემოქმედების მოხდენა მათს ცნობიერებაზე და ასე მონაწილეობა მათს ცხოვრებაში ისეთ საშუალებებს მიითხოვს, როგორცაა დაბეჭდილი და გამოქვეყნებული წიგნი და სხვ. ხოლო წიგნი და სხვა-ბეჭდვით-გამოქვეყნება ბუნებრივი მასალის (ქაღალდი და სხვ.) დამორჩილებასა და დამუშავებას მოასწავებს. ამდენად ცხადი უნდა იყოს, რომ კულტურული პროგრესი ცივილიზაციის მხრივ პროგრესის ბაზაზე ხორციელდება. მეორე მხრივ, ისიც ცხადია, რომ ცივილიზაცია საფრთხის ქვეშ დგება, როცა ქრება ერთიანობისა და ურთიერთგაგების, სიყვარულისა და ურთიერთანგარიშგაწყვეტის, ურთიერთპატივისცემის კულტურული პათოსი და მის ადგილზე გვიოსტრუი ურთიერთპატივისცემისა და აგრეთისი „ეკულტური“ განწყობილება იკავებს.

იდეალის მიხედვით, კულტურასა და ცივილიზაციას შორის ურთიერთობა პარამნიული სახით იაზრება — ცივილიზაცია განიხილება არა როგორც თვითმზანი, არამედ როგორც აუცილებელი ბაზა „ადამიანური ძალის განვითარებისათვის“ ანუ კულტურული პროგრესისათვის, რასაც, საბოლოო ანგარიშით, თვითმიზნობრივი მნიშვნელობა აქვს. ამიტომაც ცივილიზაცია კულტურული პროგრესის კონტროლს ქვეშდებაგრება.

ცივილიზაცია კულტურული პროგრესის აუცილებელ ბაზას შეადგენს, მაგრამ ამასთან მას შეუძლია კულტურის წინააღმდეგ მიმართოს — თუკი კულტურული პროგრესის კონტროლისაგან თავისუფლდება და კულტურული პროგრესის ამოცანისაგან ანსტაბილიზებული გზით ვითარდება. როცა საზოგადოებისადგილი აქვს მხოლოდ ან უარტატვად ცივილიზაციის მიმართულებით მოღვაწეობს, მაშინ კულტურული დეგრადაცია გარდუვალი ხდება. მხედველობაში აქვთ მხოლოდ ის, რაც ბიოლოგიურ არსებობას სჭირდება და ავიწყდებათ ის, რაც ამის იქნეთ და ამის ზევით აუცილებელია ადამიანისთვის — ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით არსებობის „ტრანსკონფორმაცია“ და სხვა ადამიანებთან, საზოგადოებასთან, კაცობრიობასთან შინაგანი, სულიერ-იდუერი ურთიერთობა და გაერთიანება. მხედველობაში აქვთ ის, თუ როგორ შეიძლება ბუნების ძალებისა და ბუნებრივი მასალის დამორჩილება, მაგრამ მხედველობის გარეშე რჩება ამ დამორჩილების ძირითადი ადამიანური აზრი და მიმართულება. ზედმიწევნით კარგად იცინ, მაგალითად, როგორ შეიძლება წიგნის დაბეჭდვა და გამოქვეყნება, მაგრამ არ იცინ, თუ რა უნდა დაიწეროს და ითქვას ამ წიგნში, რათა მითხველთა გულსა და გონებაზე კეთილი შემოქმედება იქონიოს.

ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით არსებობის განმტკიცების ამოცანა, როცა იგი სულიერ-კულტურული განვითარების ამოცანისაგან ანსტაბილიზებული სახით იაზრება, ხშირად ისეთ დონისძიებას მიითხოვს, რასაც უსლიერ-კულტურული დეგრადაცია მოაქვს შედეგად. ის, რაც ბიოლოგიურ-ორგანული არსებობის თვალსაზრისით მოსახერხებელი და შემამსუხუქებე-

ლი, ხელსაყრელი და მომგებიანი ჩანს, ხშირად ფრიალდება და წამყვანიდა სულიერ-კულტურული დონის თვალსაზრისით იოლი გასაგებია, რომ სიყვარული, თანაგრძნობა, ურთიერთგაგებისცემა, ურთიერთანგარიშგაწყვეა და სხვა „კულტურული გრძობების“ რამდენადმე ყოველთვის ზღუდავენ ბიოლოგიური ორგანიზმის მითხოვნილებებს: ამიტომაც ბიოლოგიური მითხოვნილებების დამკაყოფილების, ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით არსებობის განმტკიცების აბსოლუტობრივული ამოცანა ვერ იმენს „კულტურულ გრძობებს“; სხვა საქმეა, რომ საბოლოო ანგარიშით საზოგადოებასა და კაცობრიობის ბიოლოგიურ არსებობას საფრთხე ემუქრება ამ „კულტურული გრძობების“ გადაგვარების გამო — ბიოლოგიური ორგანიზმის მითხოვნილებებს მხედველობაში არა აქვთ საზოგადოება და კაცობრიობა, მათ მხედველობაში არა აქვთ „საბოლოო ანგარიში“, ისინი „აბლომხედველნი“ არიან: საზოგადოებასა და კაცობრიობის მხედველობაში მიღება და „საბოლოო ანგარიშზე“ ორიენტირება ანუ „შორს ხედვა“ კულტურული ჩვევებია.

ბიოლოგიური არსებობის შემსუხუქებას და გაილების აბსოლუტობრივული ამოცანა იმას მიითხოვს, რომ მეორე ადამიანთან ურთიერთობა თანდათან მანქანასთან ურთიერთობით შეიცვალას — რადგანაც მეორე ადამიანს მანქანისაგან განსხვავებით თავისი საკუთარი პრეტენზიები გააჩნია, რაც ასე თუ ისე უზრუნველბას ქმნის ჩემთვის. და მართლაც, თანამედროვე დასავლეთში მანქანებთან უფრო ნაცლისანად ურთიერთობენ, ვინემ ადამიანებთან. ფრიალ დამასახიათებელია, რომ განვითარებულ კაპიტალისტურ-ინდუსტრიულ ქვეყნებში განაღობი ვატობრებ ხელფაფური ნაკეთობათა და მამაკეობით — არსებობის შემსუხუქებისა და გაილების იდეალით ორიენტირებულ მოქალაქეში სქესობრივი ურთიერთობის პარტნიორადაც ვეღარ ითქმინენ მეორე ადამიანს, აქაც უპრეტენზიო მანქანას არჩევენ.

გასაკებია, რომ ამგვარ პირობებში პროგრესი ცივილიზაციის სახით აღარა კულტურული პროგრესისაწინადირი, არამედ მეტწილად სწორედ კულტურული დეგრადაციისთვის მომასწავებელია. თანამედროვე დასავლეთში ცივილიზაცია მქალაქურად დასცლდა და დაუპირისპირდა კულტურას — აქ ადამიანი ისეა შეიარაღებული ცხოვრების შემამსუხუქებელი და გამაიოლებელი ხელოვნური საშუალებებით, როგორც არასდროს; მაგრამ, მეორე მხრივ, იგი, ფეშენებელური ვოტერკლონების ეს თვითმკაყოფილი მფლობელი და „სექსუალურ ნაკეთობათა“ მადანის კლიეტი, კულტურის დონის მხრივ ისე დაბლა დგას, როგორც იშვიათად მდგარა ადამიანი — იგი აბსოლუტურად ნაკველბია ბიოლოგიური ორგანიზმის სახით საკუთარი არსებობის საზღვრებში.

თანამედროვე დასავლეთის ცივილიზაცია „ეკულტური ცივილიზაციაა“. რაც შეეხება ჩვენს ქვეყანას, აქ რა თქმა უნდა, ცივილიზაციის განვითარებას სხვაგვარი მიმართულება აქვს. მაგრამ აქა-ი ჩვენი ქვეყნის „მიკრორაიონებში“ თავის იქნეს ხოლმე ბურჟუაზიული „ეკულტური ცივილიზაციის“ ჩვევები, რაც კრიტიკულ პოზიციას იმასაუბრებს. სწორედ ამ თემისადამი მიძღვნილი შეკითხვის შესანიშნავი ფილმი „წითელი ძაბველი“; ფილმის მთავარი გმირის სახე ერთი შეხედვით გაუგებრობას იწვევს: საქმისთვის გული ვერ დაგვინდობს, მუდამ მოუყენრდალა, წუხს და უკმაყოფილოა, ერთ ადგილს ვერ

ჩრდობა, დასავლეთობა, ერთხანს ქურდების მანდის წვერიც კი იყო. დიდი ხნის უნახავი დიდა რომ ნახა, უცხოდ იგრძნო თავი და ვერ გასძლო მასთან და სხვ. მიუხედავად ამ უარყოფითი თვისებებისა, მას ავტორი აშკარა სიმპათიებით ეკიდებოდა: რაში თვინობატება ამ კაცის სიმამართლობა? მაყურებელი, ვი-საც „უკულტურო ცივილიზაციის“ პრობლემა განუცდია, იო-ლად მიხვდებოდა, რომ ამ კაცის სიმამართლობა გამოიხატება მის წესრიგში იმის გამო, რომ ადამიანული ერთმანეთს ძირითა-დად საშუალოდ ორგანიზაციის წევრებად და „მოქალაქეებად“ განიხილავენ, ერთმანეთს აფასებენ ოფიციალურ სარბიელზე დაწინაურებისა და წარჩინების მიხედვით, უფრო მეტ ფასად, ცუ-ბზე ფულსა და მატერიალურ-ქონებით კეთილმოწყობას, დე-ცისად ბუნება მხოლოდ და მხოლოდ საექსპლუატაციო მასა-ლად მიაჩნიათ, მათი გართობა და დროსტარება მეტწილად გულის გარეშე, ოფიციალურ-ღრისძიებითი სპიათისაა, ან-და, მეორე მხრივ, ფულით ნაყიდ სექსუალურ ორგანიზაციის გამო-ინახებება და სხვ. და სხვ. ერთი სიტყვით, ფილმის გმირი სიმ-პათიურა იმით, რომ მის საქციელსა და თვალთვალს გამოსჭვი-ვის ღრმად ადამიანური სვედა, უშუალო, შინაგან ურთიერ-ობათადა ნაკლებობის ანუ ადგეულობა „ტრანსცენდენტის“ გამო.

ტექნიკური მეცნიერებანი და ტექნიკა ბუნების ძალების შემეცნიერება და ბუნებრივი მასალის დამორჩილების გზით ად-ამიანის ბიოლოგიური არსებობის ხელშეწყობასა და პირობებს ქმნიან, ადამიანის ბიოლოგიური არსებობის შემ-სუბუქებასა და განმტკიცებას ემსახურებიან და ამშია მათს მნიშვნელობა. გარკვეული აზრით ისინი კულტურის დარგს შეადგენენ — ისინი ადამიანის სულიერი მოღვაწეობანი და თანაც მხედველობაში აქვთ მთელი საზოგადოება და, ბოლოს, კაცობრიობა. მაგრამ მხედველობაში აქვთ საზოგადოებისა და კაცობრიობის წევრთა ბიოლოგიური არსებობა, ბუნებაში მათი კეთილმოწყობა და არა მათი სულიერ-იდუგური ურთიერთობა, ურთიერთწარმართვა და გაერთიანება. ამიტომაც საზოგადოე-ბაში მათი როლისა და მნიშვნელობის ახსოვლტკიცავია ამ საზოგადოების კულტურული დაქვეითების საფრთხესთანაა დაკავშირებული. და, როგორც ეს საყოველთაოდ ცნობილი და აღიარებულია, სწორედ ამას აქვს ადგილი თანამედროვე ბურ-ჟუაზიულ საზოგადოებებში.

ლიტერატურისა და ხელოვნების ნაწარმოები არ არის კომ-ფორტის საგანი ანუ საგანი, რომელიც ბიოლოგიურად სარ-სებო მოთხოვნილებას აკმაყოფილებს და ამგვარად ბიოლოგი-ური ორგანიზმის სახით არსებობის განმტკიცებას ემსახურება; მაგრამ მასში „გასაგნობრივებელი“ ავტორის ინდივიდუ-ალტა, პიროვნება თანაც როგორც ზოგადადამიანური არსების სატარებელი. ამიტომაც იგი პიროვნების საკუთარი პიროვნების „დადასტურებას“ აუდიტორიის აზროვნებასა და სიყვარულ-ში; იგი გამოიხატავს საკუთარ სულიერ-იდურ პოზიციას რო-გორც ზოგადადამიანური არსების, პოზიციის ასაქვება, ამით გა-ნაცდვივნებს საკუთარ პიროვნებას როგორც სხვათა „შემესვბ ნაწილს“ და ამგვარად აღწევს მათთან შინაგან ერთიანობას. ამასთან რამდენადაც ხელოვნების ნაწარმოები შთამაგონებლად გამოსახავს ადამიანის არსებით, საკუთრივ ადამიანურ მისწრა-ფებას „ტრანსცენდენტისაკენ“, ამდენად იგი აუდიტორიაში ადგიძებს ამ მისწრაფებას და ხელს უწყობს ადამიანთა შინა-გან გაერთიანებას.

თანამედროვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში ზედმეტად

დადაპირბულებული ყურადღება ეთმობა ტექნიკური მეცნიერებისა და ტექნიკის განვითარებას; სახელმწიფოებრივ-საზოგადოებ-რივი დაწესებულებანი სათანადოდ აფინანსებენ მხოლოდ მისი მნიშვნელოვანი საქმიანობას, ყოველივე სხვა უღირს საქმედ მიაჩნიათ; ლიტერატურასა და ხელოვნებას არასერიოზულობის ელფერი ახლავს „ბურჟუას“ თვალში. მწერლები და ხელოვნე-რივი წარმომადგენლები მწარად ჩივიან იმის თაობაზე, რომ სა-ზოგადოება მათ განიხილავს როგორც უუნარებსა და მეუთა-ხობრებს — ისინი ხომ არავითარ ღირებულებას არ ქმნიან, თუ-კი ერთადერთი ღირებულება ისაა, რაც კომფორტის დონეს ამაღლებს. ლიტერატურა-ხელოვნებასა და აუდიტორიის შო-რის ადგილი აქვს რადიკალურ კონფლიქტსა და განხეთქილე-ბას, მწერალი და ხელოვანი კაცი საშინელ მარტობას განიც-დის; ხოლო აუდიტორია, თავის მხრივ, სრულა კულტურული გადაგვარებისა და ამის შედეგად აგრეთვე ფიზიკური კატას-ტროფის წინაშე დგას.

ლიტერატურისა და ხელოვნების კრიზისის პირობა თანამე-დროვე დასავლეთში მხოლოდ ის კი არაა, რომ საზოგადოება აღარ ცნობს მასს ღირებულებას, არამედ ისიც, რომ წინობრივ გადაგვარებული საზოგადოების „პეიზაჟი“ ჰკლავს მწერ-ლისა და ხელოვანი კაცის შთავგონებას; ლიტერატურისა და ხე-ლოვნების ნაწარმოები რადიკალურად ყოველთვის გამოსახავს ადამიანს საკუთრივ ადამიანურ მიმართებებში, ხოლო საკუთ-რივ ადამიანური მიმართებები უპირატეს ყოვლისა წინობრივ ურთიერთობებში გამოიხატება. როცა მწერალი და ხელოვანი კაცი ადამიანის წინობრიობის იმედს ჰკარგავს, როცა მას აღ-არ ეიმედება ადამიანის ადამიანობას, მაშინ მის შემოქმედე-ბაში კვდება ადამიანი, რაც თავად ამ შემოქმედების კვდომას უდრის. საზოგადოებაში წინობის დაცემა ლიტერატურისა და ხელოვნების კრიზისის მომასწავებელია. ამიტომაც ხელოვნება-ში კრიზისის დაძლევის, უპირატეს ყოვლისა, წინობრივი აღო-რინება სჭირდება.

თანამედროვე კაპიტალისტურ ინდუსტრიულ საზოგადოე-ბაში მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი, განსაკუთრებით მეც-ნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის დონეზე, მკვეთრად უარყო-ფით გავლენას ახდენს წინებაზე. ხოლო წინება კულტურის კინიტესენციის შეადგენს და ამდენად მასზე უარყოფითი გავ-ლენა საერთოდ უკლებტარაზე, კერძოდ, ლიტერატურასა და ხელოვნებაზე უარყოფით გავლენას მოასწავებს.

მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ატმოსფეროს გავლენა წინობაზე სხვადასხვა ასპექტს შეიცავს; იგი, ეს გავლენა, საკ-მაოდ რთული მოვლენაა და საკმაოდ რთულ ანალიზს მოით-ხოვს. ამჟერად ჩვენს ამოცანას არ შეადგენს ამ რთული მოე-ლენის სრული ანალიზი. არამედ მისი მხოლოდ ერთ-ერთი ას-პექტის განხილვით შემოვიფარგლებით. ჩვენ განვიხილავთ ე. წ. „სციენტისტური ანთროპოლოგიის“ სახეფათო გავლენას წინობრივ ცნობიერებაზე — „სციენტისტური ანთროპოლოგი-ისა“, რომელიც მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესის ნიადაგზე წარმოიშვა და რომელიც თანამედროვე მეცნიერულ-ტექნიკუ-რი რევოლუციის პირობებში განსაკუთრებული გავრცელებ მობიჰვავს.

თავდაპირველად გავაერთიანოთ, რას წარმოადგენს „სციენ-ტისტური ანთროპოლოგია“.

ტექნიკური მეცნიერებანი ოპირირებენ გარკვეული წარ-მოდგენებით, ცნებებით, მეთოდებით ანუ აზროვნების გარკვეუ-ლი წესით. ფიზიკის სფეროში აზროვნების ამ წესის გამოყე-



ნის შედეგად მიღწეული იქნა უსწარმაზარი წარმატებები, რაც თანამედროვე მეცნიერულ-ტექნიკურ რევოლუციამ გამოიხატა — ამ დიდი წარმატებების გავლენით წარმოიშვა უკიდურესი ოპტიმიზმი ტექნიკურ მეცნიერებათა შესაძლებლობების მიმართ, წარმოიშვა ტექნიკური აზროვნების წესის უნივერსალისაციისა და აბსოლუტიზაციის ტენდენცია. იფიქრეს, რომ თუკი ადამიანისა და ადამიანური მოვლენების კვლევა ვერ იძლევა მსავსე ხელშესახებ შედეგებს, ეს მხოლოდ იმიტომ, რომ ამ სფეროში არ არის გამოყენებული აზროვნების იგივე წესი; ამიტომაც საჭიროა ამ წესის დანერგვა აგრეთვე ჰუმანიტარულ დარგებში — ადამიანისა და ადამიანური მოვლენების კვლევის სფეროში. ამავრად, ასროვნების ტექნიკური წესი შეიქმნა ადამიანის კვლევის სფეროში. და „სციენტისტური ანთროპოლოგია“ არის სწორედ კონცეფცია ადამიანის, მისი ყოფიერების ტრანსპორტის თაობაზე, შემუშავებული ტექნიკურ-მეცნიერული აზროვნების წესის მიხედვით.

საქმე ისაა, რომ აზროვნების გარვეული წესის გამოყენება საკვლევი საგნის შესატყვისი ხასიათის გაუისპობის; აზროვნების წესი საკვლევი საგნის ხასიათითაა განსაზღვრული. ხოლო თუკი საკვლევი საგნის ხასიათი არ შეესატყვისება მის მიმართ გამოყენებულ მეთოდებს, აზროვნების წესს, მაშინ ამავარ აზროვნების საგნის სურათის დამახინჯებად იმუყავარ; სწორედ ახგ ხდება ადამიანისა და ადამიანური მოვლენების სფეროში ბუნებათმეცნიერული ტექნიკურ-მეცნიერული მეთოდების უპირატესი გამოყენების შემთხვევაში. ეს იმიტომ, რომ ამ აზროვნების სხედნებელი წესი შეესატყვისება საგანს, რომლის საქციელიც მექანიკურ-მიზეზობრივად და დეტერმინირებული. მექანიკურ-მიზეზობრივად დეტერმინირებული საქციელი არის საქციელი ფაქტიურად არსებულ გარემოებათა ინერციის ძალია და მიხედვით, ანუ ამ გარემოებათა და მხოლოდ ამ გარემოებათა მხრივ განსაზღვრული საქციელი; როგორც ასეთი, იგი არის საქციელი სხვაგვარად მოქცევის შესაძლებლობის გამოტყვის პირობებში. ობიექტ, ფაქტიურად ასე და ეს რომაა მოწყობილი და ფაქტიურად ასეთსა და ასეთ პირობებში რომ იმუყავება, იქცევა ამ ფაქტიურ გარემოებათა მიხედვით; რი, როგორც იქცევა, და მას სხვაგვარად მოქცევა არც შეუძლია. როგორცაა ფაქტიური გარემოებანი (ობიექტის მოწყობილობა, აღნაგობა და გარემომცველი პირობები), ისეთია ობიექტის საქციელი ისე, რომ მამე გარემოებათა მოქცელობისას გამოირყვნილია მისი სხვაგვარად მოქცევის შესაძლებლობა. ხოლო ადამიანის საქციელი არ დაიყვანება მექანიკურ-მიზეზობრივი ტიპის საქციელზე და ამიტომაც ტექნიკურ-მეცნიერული წესითა რომ ვიპარებთ ადამიანს ანუ „სციენტისტურ ანთროპოლოგიას“ რომ ვენდობით და ვუყვრებთ, მხედველობიდან ვუშვებთ ადამიანის პირიციპულ თავისებურებას — ფაქტიურად არსებულ გარემოებათაგან მუფარდდებით დამოუკიდებლობის უნარს. და, სხვათა შორის, სწორედ ამ თავისებურებასა და ამ საქციელოურ უნარს — თავისუფლებას — გულისხმობს წინაობრივი ცნობიერება და წინაობრივი საქციელი თავის აუცილებელ პირობა. „სციენტისტური ანთროპოლოგია“, უარყოფს რა წინაობრივობის ამ აუცილებელ პირობას. ამით ხელს უწყობს ადამიანთა წინაობრივ გადაგვარებას; ვინაიდან ის, თუ რასაც ვფიქრობთ ჩვენ ჩვენს შესახებ, ჩვენი ადამიანური ბუნებისა და არსების წესსავე, თუ როგორ გვესმის ჩვენი ადამიანური უნარები და შესაძლებლობები, ყოველთვის ასე თუ ისე გავდენას ახდენს ჩვენს საცხოვრებო ორენტაციასზე, ჩვენს საქციელზე. ჩვენ ყოველთვის რადაცგვარი მეტად თუ ნა-

კლებად გარვეული წარმოდგენა გვაქვს ჩვენი ადამიანური არსების თაობაზე და საბოლოო ანგარიშით ასე თუ ისე ამ წარმოდგენის მიხედვით ვიქცევთ და წარგზარათვი ჩვენს ცხოვრებას. რაცაა ჩვენი ვფიქრობთ, რომ ჩვენ არ გავგანინა ფაქტიურ გარემოებათაგან დამოუკიდებლად მოქმედების არავითარი უნარი, ანუ რომ ჩვენ არავითარი თავისუფლება არ გავგანინა, მაშინ ჩვენ, ყოველ შემთხვევაში, ნაკლებად ვიყენებთ ამ უნარს — თავისუფლებას; ხოლო რადგან სწორედ ეს უნარი შეადგენს წინაობრივი საქციელის აუცილებელ პირობას, ჩვენ ასეთ შემთხვევაში ვგარავთ წინაობრივ პათოსს, ჩვენი საქციელი და ცხოვრება ნაკლებადაა წინაობრივი ნორმებით ორენტირებული.

ადამიანის შემთხვევაში ფაქტიურად არსებულ გარემოებათა წინაობრივ ბიოლოგიურ-ორგანული ხასიათისა, ხოლო ნაკლებობრივ — სოციალური. ადამიანი ცოცხლი არსებაა, ბიოლოგიური ორგანიზმს წარმოადგენს. ეს ბიოლოგიური ორგანიზმი მიდრეკილია წინაობრივსაკენ, რაც ბიოლოგიურ-სა-არსებო მოთხოვნილებებში გამოიხატება. ამასთან ადამიანი საზოგადოებაში ანუ საზოგადოებრივი „ორგანიზმი“ წიალში ცხოვრობს; ხოლო საზოგადოებრივი ორგანიზმი, თავის მხრივ, მიდრეკილია თვითშენახვისა და თვითგანმტკიცებისაკენ, რაც აგრეთვე შესატყვისი ფუნქციებსა და მოთხოვნებში გამოიხატება. „სციენტისტური ანთროპოლოგია“ ამტკიცებს, რომ ადამიანის საქციელი სახეებით განსაზღვრულია ამ ფაქტიურად არსებულ გარემოებათა — ბიოლოგიური და სოციალური ორგანიზმების, მათი მოთხოვნილებებისა და მოთხოვნების — მხრივ ისე, რომ ადამიანს მათგან არავითარი დამოუკიდებლობა არ გააჩნია. ადამიანი იქცევა ისე, როგორც ამას მოთხოვენ ფაქტიურად არსებულ ბიოლოგიური და სოციალური ორგანიზმები, როგორც ამას მოთხოვენ ამ ორგანიზმების თვითშენახვის ამოცანა; ადამიანს არ ძალუხს მოქმედებდეს რაღაც ამოცანა განსხვავებულის, ამაზე მეტის მიხედვით. რადგან ადამიანი ასეთი და ასეთი მოწყობილობისა და მოთხოვნილებების მქონე ორგანიზმს ფლობს და რადგან ასეთი და ასეთი აგებულებისა და ფუნქციის-მოთხოვნების მქონე საზოგადოებრივი ორგანიზმის წიალში ცხოვრობს, იქცევა სწორედ ამ მოწყობილობა-მოთხოვნილებებისა და აგებულება-მოთხოვნების მიხედვით და მას სხვაგვარად მოქცევა არ შეუძლია. ადამიანი ყოველთვის იქცევა იმის მიხედვით, თუ როგორცაა ფაქტიურად არსებულ ბიოლოგიური და სოციალური გარემოებანი. მართალია, სხვადასხვა შემთხვევაში აქცევილ სხვადასხვაგვარად, ხოლმე დასმული — ხან ბიოლოგიურ ფაქტორებზე, ხანაც სოციალურ ფაქტორებზე; პირველ შემთხვევაში საქმე გვაქვს „ბიოლოგიურ ანთროპოლოგიასთან“, ხოლო მთორე შემთხვევაში — „სოციოლოგიურ ანთროპოლოგიასთან“. თავის მხრივ „ბიოლოგიზმი“ და „სოციოლოგიზმი“ ანთროპოლოგიაში რადენადმე სხვადასხვა ხასიათისა ხოლმე იმის მიხედვით, თუ სახელდობ რომელ ბიოლოგიურსა თუ სოციალურ ფაქტორს ენიჭება უპირატესობა.

მასადას, „სციენტისტური ანთროპოლოგია“ უარყოფს ადამიანის უნარს გადალახოს ფაქტიურად არსებულ ბიოლოგიურ და სოციალურ გარემოებათა ინერცია და მოქცეს მათგან დამოუკიდებლად. ხოლო ძნელი არაა იმისი ჩვენება, რომ ადამიანის საქციელი სახელად ღირებულებათა მიხედვით და განსაკუთრებით კი თიკურ ღირებულებათა მიხედვით თავის აუცილებელ პირობად ადამიანის სწორედ ამ უნარს გულისხმობს.

მივაკითხო ყურადღება: ღირებულების სახით ჩვენ ხომ მხედველობაში გვაქვს ხოლმე რაიმე იმისაგან დამოუკიდებლად, ფაქტურად არსებობს იგი თუ არა. მაგალითად, ჩვენ მშვიდობა მიგაჩნია დადებით ღირებულებად, კიდევც რომ დაიარსეს და ფაქტურად აღარ არსებობდა. ჩვენ ღირებულებად მიგაჩნია რაიმე აგრეთვე იმისაგან დამოუკიდებლად. ხელს უწყობენ თუ არა მის განხორციელებას ფაქტურად არსებული გარემოებანი; მშვიდობა ჩვენთვის დადებითი ღირებულება მაშინაც, როცა შესაძლოა ფაქტურად იმია მოსალოდნელი. სასებით ცხადია, რომ თუკი რაიმე ვაღიარებ დადებით ღირებულებად, ამ ჩვენს აღიარებში არაფერი შევიცვლება, კიდევც რომ ფაქტური გარემოებანი ხელს არ უწყობდნენ მის განხორციელებას. იმისათვის, რომ რაიმე იყოს „კარგი“ ან „ცუდი“, საჭირო არაა, რომ იგი არსებობდეს ფაქტურად ანდა რომ მისი განხორციელებისაგან მივყავდეთ ფაქტურად არსებულ გარემოებებს თავისთავად, თავისიანი ინერციით. სხვა საქმეა, რომ დადებითი ღირებულება იმგვარი ვითარების სახით წარმოვადგებთ, რომელიც ჩვენგან ფაქტურ განხორციელებას მოითხოვს; მაგრამ დადებითი ღირებულების სახით იგი აღიარებულია ფაქტური განხორციელებისაგან დამოუკიდებლად.

ამგვარად, ღირებულების სახით ჩვენ ვაღიარებთ და მხედველობაში გვაქვს ხოლმე რაიმე როგორც შესაძლებლობა განსვადებით ფაქტურაგან და აგრეთვე იმისაგან, რისი განხორციელებისაგან მივყავართ ფაქტურად არსებულ გარემოებებს თავისთავად, თავიანთი ინერციით. ამიტომაც ნათელი უნდა იყოს, რომ ღირებულების მიხედვით ჩვენს საქმიან განსვადება უბრალოდ ფაქტების, ფაქტურ გარემოებათა ინერციით განსაზღვრული ანუ მექანიკურ-მიზეზობრივი საქციელისაა.

ღირებულებების პოზიციასი ფაქტები, მათ შორის ფაქტურად არსებული ბიოლოგიური და საზოგადოებრივი ორგანიზმები, წარმოვადგებთ როგორც ღირებულების მატარებელნი. ხოლო ღირებულებანი განიყოფიან დადებით და უარყოფით ღირებულებად და თანაც იერარქულ დამოკიდებულებაში იმყოფებიან ერთმანეთთან — ერთნი უფრო მაღალ ღირებულებებს წარმოადგენენ, მეორენი — უფრო დაბალს. დადებითი ღირებულებანი იმგვარი ვითარებების სახით წარმოვადგებთ, რომლებიც თავიანთი განხორციელებას თუ განხორციელებულობაში მხარდაჭერას მოითხოვენ ჩვენგან, ხოლო უარყოფითი ღირებულებანი — იმგვარი ვითარებების სახით, რომლებიც ჩვენგან უარყოფით დამოკიდებულებას, წინააღმდეგობის გაწევას იმსახურებენ. უფრო მაღალი ღირებულებანი ჩვენგან უპირატესობის მინიჭებას ანუ პირველ რიგში მხარდაჭერას მოითხოვს, ხოლო ნაკლებ მაღალი ღირებულებანი — ნაკლებ, ასე ვთქვათ, მეორე რიგში მხარდაჭერას.

რამდენადაც ღირებულების სახით ჩვენ ვაღიარებთ რაიმეს ფაქტური განხორციელებულობისაგან და აგრეთვე იმისაგან დამოუკიდებლად, თუ რამდენად უწყობენ ხელს მის განხორციელებას ფაქტურად არსებული გარემოებანი, ამდენად ცხადია, რომ ის, რაც ფაქტურად არსებობს ან რის ფაქტური განხორციელებისაგანაც მივყავართ ფაქტებს, ფაქტურად არსებულ გარემოებებს, შეიძლება აღმოჩნდეს უარყოფითი ღირებულების მატარებელი, ხოლო ის, რაც არა უარსობის ფაქტურად და მის განხორციელებასაც წინააღმდეგობას უწყვენ ფაქტური გარემოებანი — დადებითი ღირებულების მიხედვით რომ ვიქცევით, ღირებულებით რომ ვართ ორიენტირებუ-

ლი, ვმოქმედებთ ფაქტურად არსებულ გარემოებათა საყრდენად, აღმდგომი მიმართულებით — ჩვენ მათს ინერციას კი არ შევიწყობით და ვემორჩილებით, არამედ სწორედ წინააღმდეგობას ვუწყობთ მათ.

სასებით ცხადია, რომ ღირებულების პოზიციასი ჩვენ განვიხედით ჩვენს თავს ფაქტურად არსებულ გარემოებათაგან დამოუკიდებლად მოქმედების უნარისა და მოთოდების მქონედ. ყოველივე ეს კიდევ უფრო გასაგები გახდება, როცა ღირებულების საერთოდ განხორციელდება, სახელდობრ, ზნეობრივი ღირებულების ანალიზზე გადავალთ.

ზნეობრივი ღირებულებების სიკეთე როგორც დადებითი და ბოროტება როგორც უარყოფითი ღირებულება. ზნეობრივი ღირებულებების — სიეთისა და ბოროტების — მატარებელი არის ადამიანი, რამდენადაც მას მიმართება აქვს საერთოდ ღირებულებებთან, რამდენადაც მას უნარი აქვს მოიქცეს ღირებულებების მიხედვით და განახორციელოს ისინი. ადამიანის ზნეობა ღირებულებისადმი მის მიმართებასა და მის მიერ ღირებულებათა განხორციელების აქტებში მდგომარეობს; და ადამიანის ზნეობრივი დონე იმითი განისაზღვრება, თუ ღირებულებათა როგორი ცხრილით, ღირებულებათა როგორი იერარქიით ხელმძღვანელობს, თუ როგორ ღირებულებებს ახორციელებს იგი. სიკეთე პოზიტიური და უფრო მაღალი ღირებულების რეალისაციასი გამოისატება, ხოლო ბოროტება — ნეგატიურ და ნაკლებად მაღალი ღირებულების განხორციელებასი.

ზნეობრივ პოზიციასი ჩვენ მხედველობაში გვაქვს ღირებულებათა გარკვეული იერარქია და ფაქტები, მათ შორის ფაქტურად არსებული ბიოლოგიური და საზოგადოებრივი ორგანიზმები თავიანთი მოთხოვნილებებთან და მოთხოვნებთან, წარმოვადგებთ როგორც ძალის მქონენი არა უშუალოდ, არამედ რამდენადაც ღირებულების მატარებელნი არიან. როგორც ასეთი ისინი დგანან ღირებულების სხვა მატარებელთა რიგში და მათთან ერთად იძენენ ძალას ღირებულებათა იერარქიის მიხედვით. უკვე ამიტომ ისინი მოკლებული არიან უპირატესად გამსაღვრელ ძალას. უფრო მეტიც, ზნეობრივ პოზიციასი ჩვენ, უმაღლესი ღირებულებები რომ გვაქვს მხედველობაში, ამასთან ისიც უთუოდ გვაქვს ხოლმე მხედველობაში, რომ ფაქტურად არსებულ ბიოლოგიურსა და სხვა გარემოებებს თავისთავად, თავიანთი ინერციით სრულიადაც არ მივყავართ ღირებულებათა განხორციელებისაგან, არამედ, პირიქით, თუკი მათ გავყვებით, ისინი საპირისპირო მიმართულებით, სახელდობრ, დაბალ ღირებულებათა რეალისაციასი მივდგრევენ. სწორედ ამიტომ ზნეობრივი ღირებულება, სიკეთე, აპელირებს ახდენს ჩვენს ნებისადმი როგორც ბიოლოგიურ-ორგანულს და სხვა უბრალოდ ფაქტურ გარემოებათა ძალის წარმოქმნილ მიდრეკილებათა მიმართ „დისტანციის დაკავების“ ჩვენი უნარისადმი. სასებით აშკარაა, რომ ზნეობრივი ცნობიერებას მხედველობაში აქვს ჩვენი ნება როგორც „ორგანო“ იმისად მიუხედავად მოქმედებისა, საითაც მივდრეკენ და გვიბიძგებენ ბიოლოგიურ-ორგანული და სხვა ფაქტურად არსებული გარემანი გარემოებანი. შესაძლოა ცდებოდეს კანტი, როცა გადაამწყვეტ მნიშვნელობას ანტიკეთ მიდრეკილებათაძენი წინააღმდეგობის გაწევას, ხელადაც არ მასში ზნეობის სასუფეხდმდებელ მომენტს; შესაძლოა, მართალი იყო მასქ შელერი, როცა კანტის ამ მოსაზრებას არ იზიარებდა და აკრიტიკებდა. ზნეობის საწყისი ალბათ მიდრეკილებათადა-



მისინაღმდეგობის გაწვევას და სამართ. ორგანოში¹, ნება-
ში, კი არ ძვეს, არამედ უმაღლეს ღირებულებათა გრძობა-
ში; ხოლო მიდრეკილებათაში ნების წინააღმდეგობის მხო-
ლოდ ამ საფუძველზე, უმაღლეს ღირებულებათა გრძობის სა-
ფუძველზე აქვს ზნეობრივი მნიშვნელობა და გამართლება. მაგ-
რამ: მეორე მხრივ, უგუველია, რომ ზნეობრივი ღირებულება
სრულად განსაკუთრებული აქტებშია მიმართავს ნებას რო-
გორც ბიოლოგიურ და სხვა უზარალო ფაქტორებზე, ვიდრე
თა ძალით აღძრულ მიდრეკილებათაგან თავგუგავების უნარს.

შემდეგ, რაიმე შესაძლო აქტი ზნეობრივად ღირებული აქ-
ტის სახით რომ გვაქვს მხედველობაში, ჩვენ ამასთან პასუხის-
მგებლობას ვგრძობთ ამ აქტის გამო. ხოლო შესაძლო აქტის
გამრ პასუხისმგებლობის გრძობის თავის პირობად იმას გუ-
ლისხმობს, რომ იგი, ეს აქტი, უზრუნველყოფილი არაა უზ-
არაოდ ფაქტორებად არსებულ გარემოებათა ძალით და, რომ,
მამასადამე, იგი ამავე გარემოებათა ნიადაგზე, ამავე ფაქტო-
რებში პირობებში შეიძლება არც იქნას ჩვენს მიერ რეალურად
ღირებული. სხვაგვარად, პასუხისმგებლობის გრძობა, რომელიც გა-
სუფყოფილია ზნეობრივი ცნობიერებისაგან, გულისხმობს ირო-
სა და იმავე პირობებში, ერთსა და იმავე ფაქტორებზე გარემოე-
ბათა ნიადაგზე ასე და სხვაგვარად მოქცევის ჩვენს უნარს.

ზნეობრივი დანაშაულის ჩადენისას ჩვენ პასუხს აძობთ
და ვიცავთ ერთმანეთს, ხოლო საპირისპირო შიშობიათაში
ჩვენ ვაჩვენებ და წაგაჩვენებ ხოლმე ერთმანეთს. ყოველი ის
პასუხისმგებლობის გრძობის მსგავსად და მასთან აკვირვო
გულისხმობს ჩვენს თავისუფლებას ანუ იმას, რომ ჩვენ ერთსა
და იმავე პირობებში, ერთსა და იმავე ფაქტორებზე გარემოე-
ბათა ნიადაგზე სხვადასხვაგვარად შეგვიძლია მოვიქცეთ.

დაბოლოს — ადამიანის ზნეობა, როგორც ათქვით, ღირე-
ბელთა იერარქიაშია მის მიმართებაში გამოიხატება, მი-
ს ზნეობრივი ღირე იმით განისაზღვრება, თუ ღირებულება-
თა როგორი ცხრილით ხელმძღვანელებს იგი — მაღალ ღირე-
ბულებას ახორციელებს თუ დაბალს. და ზნეობრივ ცნობიერე-
ბას მხედველობაში აქვს ღირებულებათა იერარქია, სადაც ადა-
მიანს მხედველობა მაღალი ადგილი უკავია, ვიდრე ნივთი-
სა და ცხოველებს. ზნეობრივ ცნობიერებას მხედველობაში
აქვს ადამიანი როგორც თვისობრივი უპირატესობის მქონე არ-
სება, ამიტომაც ადამიანზე კეთილი ითქმის მხოლოდ იმ შემ-
თხვევაში, თუკი მეორე ადამიანს უკართა სსრრრრ როგორც
ნივთთა და ცხოველთაგან პრინციპულად გამორჩეულ არსებას.

ხოლო ადამიანის თვისობრივი უპირატესობა ნივთთა და
ცხოველთა წინაშე ისაა, რომ იგი გარდაქმნის ბუნებას ღირე-
ბულებათა მიხედვით და ქმნის კულტურას; მაგრამ ბუნების
გარდაქმნა ღირებულებათა მიხედვით, არა თქმა უნდა, გულისხ-
მობს ადამიანის თავისუფლებას, თავისუფალ-აქტიურ მოქმე-
დებას და მოღვაწეობას.

ამგვარად, ადამიანის ზნეობა ყოველ თავის ასპექტში გუ-
ლისხმობს აუცილებელ პირობად თავისუფლებას როგორც ფაქ-
ტორად არსებულ გარემოებათა ინერციის გადალახვისა და
მათგან დამოუკიდებლად მოქმედების უნარს.

გავეხირობათა თავიდან ასაცილებლად აქ საჭიროა გავაყ-
თოთ ზოგიერთი დაუსტებავი;

ფაქტორ გარემოებათაგან ადამიანის დამოუკიდებელ მოქ-
მედებაზე რომ ვლაპარაკობთ, ცხადია, გველისხმობთ არა აბ-
სოლურტურ, არამედ მხოლოდ შეფარდებით დამოუკიდებლობას.

ფაქტორ გარემოებათაგან ადამიანის აბსოლუტური დამოუკი-
დებლობის ანუ ადამიანის აბსოლუტური თავისუფლების მტკა-
ცება სრულად უაზრობა; ადამიანს, ცხადია, არ შეუძლია თავისუფ-
ზე რადიკალურად ფაქტორ ვითარებებს; მას შეუძლია ავეთოს
ის, რაც თავისთავად არ გაკეთდებოდა ფაქტორ ვითარებათა
ინერციით, ამდენად იგი დამოუკიდებელია მათგან. მაგრამ იგი
მოქმედებს ყოველთვის ფაქტორ ვითარებებზე დაყრდნობით.
მათი აღმორჩილი შესაძლებლობების მიხედვით და აკეთებს
იმას, რის საშუალებასაც აძლევს ისინი. ამდენად მისი მოქმე-
დება მხოლოდ შეფარდებითად არის ფაქტორ ვითარებათაგან
დამოუკიდებელი. ადამიანის მოღვაწეობა საბოლოო ანგარიშ-
ით უმისრეს რაღაცას მტკა, მეორე მხრივ, ადამიანის ბიოლოგიური
ორგანიზმის შენახვა და განმტკიცება და რაც მხედველობა-
ში აქვით მისი ბიოლოგიურ საარსებო მოთხოვნებებს; ამდენად
იგი, ეს მოღვაწეობა, დამოუკიდებელია ფაქტორის ბიოლოგი-
ური ვითარებებისაგან. მაგრამ, მეორე მხრივ, ადამიანის ყო-
ველგვარი მოღვაწეობა გულისხმობს თავის პირობად მისი ბიო-
ლოგიური ორგანიზმის შენახვას და განმტკიცებას, ამ შენახ-
ვასა და განმტკიცებებზე ურუნავს და, მეორე, იგი ეს მოღვა-
წეობა ხორციელებს იმ ფარგლებში, რის საშუალებასაც იძ-
ლევდა ორგანიზმი, ხორციელებდა მასზე დაყრდნობითა და მისა
საშუალებებით. ასევე, ადამიანის მოღვაწეობას მხედველობაში
აქვს ხოლმე რაღაც იმავე მტკა, ვინც მოცემულ საზოგადოე-
ბრივი ორგანიზმის² უზარაოდ შენახვა და განმტკიცება და
რაც მხედველობაში აქვს მოცემულ საზოგადოებაში დადგენილ
წესებსა და ნორმებს; მაგრამ ამასთან ადამიანი მოცემულ სა-
ზოგადოებაში რომ ცხოვრობს, რაღაცგვარად უთუოდ ემორ-
ჩილება მის წესრიგს და თავის მოღვაწეობას ახორციელებს ამ
საზოგადოებაში აღმოჩენილი შესაძლებლობების ფარგლებში,
მასში მოცემული საშუალებებით.

რამდენადაც ადამიანის მოღვაწეობა ხორციელებდა ფაქტი-
ურად არსებული ბიოლოგიური და სოციალური ორგანიზმების
დაზარე, მათზე დაყრდნობით, მათი საშუალებებითა და მათში
აღმოჩენილი შესაძლებლობების ფარგლებში, ამდენად იგი,
ადამიანი, დამოუკიდებელია მათგან. მაგრამ რამდენადაც ადა-
მიანის მოღვაწეობა საბოლოო ანგარიშით უმისრესს და აღ-
წევს რაღაცას იმაზე მეტს, ვინც რაც მხედველობაში აქვით
ფაქტორებად არსებულ ბიოლოგიური და საზოგადოებრივი
ორგანიზმების საარსებო მოთხოვნებებს, ფუნქციებსა და
მოთხოვნებს, ამდენად ადამიანი ამ შეფარდებითი აზრით და-
მოუკიდებელია მათგან.

კიდევ ერთი რამ საჭიროებს საგანგებო დაუსტებას;
ჩვენ ვთქვით, რომ ღირებულებათა იერარქია და-
მოუკიდებელია ფაქტორისაგან, ფაქტორ ვითარებათაგან და
ამიტომაც ჩვენი საქუელი ღირებულებათა იერარქიის მიხედ-
ვით ანუ ჩვენი ზნეობრივი საქციელი ფაქტორ ვითარებათაგან
შეფარდებითი აზრით დამოუკიდებელ საქციელს მოასწავებს.
ამასთან ჩვენ, რა თქმა უნდა ვიცით, რომ ღირებულებათა იე-
რარქია და, აქედან, ზნეობრივი ცნობიერება ისტორიის სხვა-
დასხვა პერიოდებში, სხვადასხვა საზოგადოებაში რამდენად-
მე სხვადასხვაგვარია ხოლმე. გამოიძის, რომ ღირებულებათა
იერარქია და, აქედან, ზნეობრივი ცნობიერება ყალიბდება ფაქ-
ტორად არსებულ სოციალურ-ისტორიულ ვითარებათა ძალით
და, მამასადამე, ადამიანის ზნეობა მათგანაა დეტერმინირებუ-
ლი.

რა თქმა უნდა, ზნეობის სოციალურ-ისტორიული გაპირო-

ბეჭულობა, მისი დამოკიდებულება ფაქტორად არსებულ სოციალურ-ისტორიულ ვითარებათაგან სასებით უწყველი და უდგო ფაქტა. მაგრამ საქმე ისაა, ეს გაპირობებულობა და დამოკიდებულება აგრეთვე არაა აბსოლუტური ხასიათისა, არამედ შეფარდებითი ხასიათისა და ამიტომაც უშუალოდ ზნეობრივი ცნობიერების შეფარდებით დამოუკიდებლობას ფაქტორად არსებულ ვითარებათაგან.

ამასთან დაკავშირებით გავსახსენო, რომ მარქსი ლაპარაკობდა ადამიანის არსებაზე მისი ფაქტორი არსებობისაგან განსხვავებით. იგი ამბობდა, რომ კაპიტალიზტურ საზოგადოებაში ადამიანის ფაქტორი არსებობა წინააღმდეგობაშია მის ადამიანურ არსებასთან, ხოლო მომავალ, კომუნისტურ საზოგადოებაში გადაილახება ეს წინააღმდეგობა და ადამიანის ფაქტორი არსებობა მისი არსების შესაბამისი იქნება. კაცობრიობის ისტორია მარქსს წარმოადგენდა კჷნა და როგორც მოძრაობა ადამიანის ადამიანური არსების გამოსაღ და რეალიზაციის, ანდა, სხვაგვარად, „ადამიანური ძალის განვითარების“ მიმართულებით. ხოლო „ადამიანური ძალის განვითარება“, მარქსის მიხედვით, არავითარ შემთხვევაში არ დაიცვენება „ბუნებისათან ნეოთიერებათა ცვლის რეგულირებაზე“, ანუ ბიოლოგიურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებაზე. სხვადასხვა ეპოქასა და სხვადასხვა საზოგადოებაში ანუ განსხვავებულ სოციალურ-ისტორიულ პირობებში, ამ პირობების შესატყვისად, ადამიანის არსება სხვადასხვა დონეზეა ხოლმე გამოვლილი და რეალიზებული, ფაქტორად არსებული სოციალურ-ისტორიული პირობები სასებით განსაზღვრულ ფარგლებში აყენებენ ადამიანის არსების გამოსაღ და რეალიზაციის, „ადამიანური ძალის განვითარებას“. ამიტომაც ადამიანის არსების გამოსაღ და რეალიზაციის ყოველივე სოციალურ-ისტორიულად გაპირობებული და განსაზღვრული, მათგან დამოკიდებული სახე და ხასიათი აქვს. მაგრამ რამდენადაც, მეორე მხრივ, ადამიანის არსება არ ემთხვევა ფაქტორ არსებობას, ფაქტორად არსებულ ვითარებაზე და რამდენადაც ადამიანი და კაცობრიობა თავიანთ მისწრაფებებში ადამიანური არსების სრული და ადეკვატური გამოსაღ და რეალიზაციისაკენ საბოლოო ანგარიშით გადალახავენ ხოლმე არსებული პირობების მხრივ განსაზღვრულობას, მათს ინერციას, გარდაქმნიან მათ და აღწყვეენ ადამიანური არსების გამოსაღ-რეალიზაციის უფრო მაღალ დონეს. ამდენად ადამიანური არსების ეს გამოსაღ და რეალიზაცია დამოუკიდებელია (რა თქმა უნდა, მხოლოდ შეფარდებითი აზრით) ფაქტორად არსებული ვითარებებისაგან. ამ კონტექსტში საჭირო იქნება გავისახნოთ მარქსის დებულება იმის თაობაზე, რომ თუკი „ადამიანები გარემოებათა პრობლეტებს წარმოადგენენ, მეორე მხრივ, თვითნი გარემოებანი გარდაქმნიებიან და „იცილებიან სწორად ადამიანების მიერ“. ადამიანების მიერ გარემოებათა გარდაქმნა სხვაგვარად არ შეძლება ვიანხროთ, თუ არა ისე, რომ იხინი თავიანთ მოქმედებაში შეფარდებითი აზრით დამოუკიდებელი არიან არსებულ გარემოებათაგან.

რამის გარდაქმნა ამ რამის წინააღმდეგობის დაძლევა, მისი ინერციის გადალახვას და, ამდენად, მისგან დამოუკიდებელ მოქმედებას მოასწავებს. ადამიანი გარდაქმნის ბუნებრივ პირობებს და ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი ამ პირობებისაგან შეფარდებითი აზრით დამოუკიდებლად მოქმედებს. მაგრამ როცა ეს გარდაქმნა ბიოლოგიური ორგანიზმის მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების მიზნით ხდება, მაშინ ადამიანის მოქ-

მდგამა ამ მოთხოვნილებებითაა განსაზღვრული ადამიანი ბუნებრივ პირობებს გარდაქმნის ხოლმე აგრეთვე საზოგადოებრივი „ორგანიზმის“ მოთხოვნების მიხედვით — ამ მხრივ ადამიანი მისი მოქმედება ამ მოთხოვნებით ანუ მოცემული სოციალური პირობებითაა განსაზღვრული. მაგრამ ადამიანი გარდაქმნის აგრეთვე სოციალურ პირობებს და შესაძლოა ეს ხდებოდეს ბიოლოგიურ მოთხოვნილებათა უკეთ დაკმაყოფილების ანუ ხელნებისათან ნეოთიერებათა ცვლის უფრო მაღალ დონეზე რეგულირების მიზნით. ასეთ შემთხვევაში ადამიანის მოქმედება, შეფარდებითი აზრით დამოუკიდებელი რომაა მოცემული სოციალური პირობებისაგან, ამასთან საბოლოო ანგარიშში ბიოლოგიური მოთხოვნილებებითაა განსაზღვრული. მაგრამ ადამიანი საბოლოო ანგარიშით გარდაქმნის ბუნებრივსა და აგრეთვე არსებულ სოციალურ პირობებს, ადამიანური ძალის განვითარებას მიზნით, ხოლო „ადამიანური ძალის განვითარება“ არავითარ შემთხვევაში არ დაიცვენება ბიოლოგიურ მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილებაზე — მარქსის მიხედვით, ბუნებისათან ნეოთიერებათა ცვლის მაღალ დონეზე რეგულირებათი თვისობა კი არაა „ადამიანური ძალის განვითარება“, არამედ საამისად მხოლოდ „აუცილებელ ბაზას“ შეადგენს.

სე რომ, ადამიანის მოღვაწეობა, რომელიც საბოლოო ანგარიშით არის მოქმედება „ადამიანური ძალის განვითარების“ მიმართულებით, შეფარდებითი აზრით დამოუკიდებელია ფაქტორად არსებულ ბიოლოგიურ და სოციალურ ვითარებათა და გარემოებათაგან.

მაგრამ რა კავშირშია ყოველივე ეს ჩვენს მტკიცებასთან ზნეობას, ზნეობრივი საქციელის ფაქტორად არსებულ ვითარებათაგან და გარემოებათაგან შეფარდებითი დამოუკიდებლობის თაობაზე? საქმე ისაა, რომ ზნეობრივი ცნობიერებას საბოლოო ანგარიშით მსვლელობაში აქვს სწორად ადამიანური არსების გამოსაღ და რეალიზაცია, „ადამიანური ძალის განვითარება“, საბოლოო ანგარიშით ეს შეადგენს სიკეთის შინაარსს. ამიტომაც თუკი, როგორც ვთქვით, „ადამიანური ძალის განვითარება“ შეფარდებითი აზრით დამოუკიდებელია ფაქტორად არსებულ ვითარებათა და გარემოებათაგან, ეს იმას ნიშნავს, რომ ამგვარი დამოუკიდებლობით ხასიათდება აგრეთვე ზნეობა, ზნეობრივი ცნობიერება და შესატყვისი საქციელი.

როგორ უნდა ვიანხროთ კონკრეტულად ადამიანის არსების მიმართება ფაქტორ არსებობისათან, ამის დამაკმაყოფილებელი გარკვევა ერთობ რთული საქმეა, რასაც გავკავართ ჩვენ მოცემული, შედარებით უპრეტენზიო, ამოცანის გარკვევად; ჩვენ ამგვარად მხოლოდ იმისი თქმა გინდოდა, რომ რამდენადაც ადამიანის არსება, „ადამიანური ძალა“ არ ემთხვევა ფაქტორ არსებობას და ამ არსების გამოსაღ და რეალიზაცია, „ადამიანური ძალის განვითარება“ არ დაიცვენება იმაზე, რაც ფაქტორად არსებულ ვითარებათა და გარემოებათა ინერციით ანუ მოღვენათა მექანიკურ-კაუზალური მსვლელობით მიიღება, ამდენად ადამიანის ზნეობა, ზნეობრივი საქციელი თავის აუცილებელ პირობებს ადამიანის თავისუფლებას როგორც ფაქტორ ვითარებათა და გარემოებათა ინერციის გადალახვისა და, მათსადაც, შეფარდებითი აზრით მათგან დამოუკიდებელი მოქმედების უნარს გულისხმობს.

მართლაც, თუკი ადამიანი მხოლოდ და მხოლოდ საკუთარი ბიოლოგიური ორგანიზმის მოთხოვნილებებისა და მიღწეული კიდეების ანუ ბიოლოგიური ფაქტორების მიხედვით იქცევა და წარმართავს თავის ცხოვრებას, ჩვენ ასეთ ადამიანს ვერ

მიგრაციული წნეობრივად სრულფასოვან ადამიანად, ზნობრივად სრულფასოვანი არც ისაა, ვინც მხოლოდ და მხოლოდ იმის მიხედვით წარმართავს თავის საქციელსა და ცხოვრებას, საიდან მისდრეკენ და უბიძგებენ უბრალოდ არსებულ საზოგადოებრივი ვითარებანი და გარემოებანი იმისად მიუხედავად, თუ სახელდობრ რომელი და რაკვარი საზოგადოებაა ეს. რა თქმა უნდა, ადამიანი ზნობრივად არსრულფასოვანია, თუკი იგი, ვთქვათ, ფაზისტურ საზოგადოებაში რომ ცხოვრობს. უპირობოდ მიჰყვება, უპირობოდ და ასრულებს ამ საზოგადოებაში არსებულ დაწერილსა და დაუწერელ კანონებს, წესებსა და ნორმებს. სხვათა შორის, პროგრესულ საზოგადოებაშიც ადამიანის ზნობრივი სრულფასოვნება გულისხმობს მტკს, ვინც არსებული პირობებისადმი, მათი ინტერესსადმი უბრლო მიდევნება; პროგრესულ საზოგადოებაშიც ადამიანს მიუთხოვება მშველლობაში ჰქონდეს „ადამიანთა ძალის“ შემდგომი განვითარება და ამის შესატყვისად არსებული პირობების გარდაქმნა-გაუმჯობესება. ხოლო, ცხადია, თუკი ადამიანი ფიქრობს, ზრუნავს და მოქმედებს „ადამიანრი ძალის“ შემდგომ განვითარებასა და შესატყვისად არსებული პირობების გარდაქმნა-გაუმჯობესებაზე, ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი მუშარდებითი აზრით დამოუკიდებლობას იჩენს ამ პირობებისაკენ.

დაბოლოს — ადამიანი არ შეიძლება იყოს ზნობრივად სრულფასოვანი და კეთილი, თუკი იგი მხედველობიდან უშეგებს ადამიანის თვისობრივ უპირატესობას ნივთთა და ცხოველთა წინაშე და თუკი, მაშასადამე, მხოვე ადამიანს ისე ეპყრობა როგორც ნივთსა და ცხოველს ანუ როგორც საშუალებას საკუთარ მიზნობრივებათა და მიზანთა დასაკმაყოფილებლად, ხოლო თუკი მას მხედველობაში აქვს ადამიანის თვისობრივი უპირატესობა, ეს იმას ნიშნავს, რომ იგი აღიარებს ადამიანს როგორც ბუნების გარდაქმნელსა და ახალი სამყაროს, კულტურის სამყაროს, შემოქმედს, და, მაშასადამე, თავისუფალ არსებას.

„სციენტისტურ ანთროპოლოგია“ უნდა, რომ ადამიანის საქციელი ახსნას მხოლოდ და მხოლოდ მისი ორგანიზმის ფაქტორი მოწყობილობით და, მხოვე მხრივ, ფაქტურად არსებულ გარემომცველი პირობებით. ხოლო ასეთი საქციელი სხვა არაფერია, ამო არა შექმნიერ-აქტომატური ფუნქციონირება. სწორედ ამიტომ ამ ანთროპოლოგიური კონცეფციის მიხედვით ადამიანი უკეთეს შემთხვევაში ცხოველს, უარეს შემთხვევაში კი ნივთს, მანქანას უთანადრება. ხოლო მანქანას სხვა მნიშვნელობა არა აქვს, თუ არა ის, რომ კომფორტის საშუალებაა. მანქანას არ შეუძლია დამისახუროს თავისთავადი ობიექტებისა და თვითმიზნის სახით აღიარება და ამიტომაც არ შეიძლება გასდეს ჰუმანიტარ ადამიანური სიყვარულის და პატივისცემის საკვინი. ხოლო ცხადი უნდა იყოს, რომ ზნობრივად ადამიანის სწორედ ამგვარ აღიარებას გულისხმობს.

ადამიანი განხილული მანქანური შესაძლებლობების თვალსაზრისით, განხილული როგორც კომფორტის საშუალება, რა თქმა უნდა, ჰკარგავს თვისობრივ უპირატესობას; უფრო მეტიც, იგი თანამედროვე სრულყოფილი მანქანების წინაშე გამოიყურება როგორც ნაკლები და არასრულფასოვანი არსება; და შემთხვევითი არაა, რომ თანამედროვე კაპიტალისტურ ინდუსტრიულ საზოგადოებებში მანქანებს უფრო მეტად აფასებენ და მეტ პატივსაცემენ, ვიდრე ადამიანს.

„სციენტისტურ-ანთროპოლოგიური“ იდეები, აღმოცენე-

ბუნები ბუნებათმცნიერებისა, ტექნიკისა და ინდუსტრიის დიდი განვითარების ნიადაგზე, ვერ ეტყვიან განდობილთათვის განკუთვნილ სპეციალურ წიგნებში და მსგავსავენ მასობრივ ცნობიერებას თანამედროვე კაპიტალისტურ საზოგადოებაში. ისინი ეწინააღმდეგებიან რა ზნობრივი ცნობიერების პირიქცაპებს, ხელს უწყობენ ადამიანთა ზნობრივ გადაგვარებასა და დაცვას.

თანამედროვე კაპიტალისტური საზოგადოების ყურადღების ცენტრში დგას ინდუსტრიის განვითარება, ხოლო ადამიანი პერიფერიაში მოექცა, იგი ზედმეტად განსაზღვრული და დამოკიდებული აღმოჩნდა „ინდუსტრიულ გარემოებათაგან“. ადამიანი განიხილება არა როგორც ინდუსტრიის განვითარების საშუალება, როგორც მანქანა, რომელიც ინდუსტრიის შეკვეთების შესასრულებლად და დანიშნული. ადამიანის სწორედ ასეთი პერიფერიული ლეგონარება აისახება და, მხოვე მხრივ, მტკიცდება „სციენტისტურ-ანთროპოლოგიური“ იდეებით.

ჩვენს სოციალისტურ საზოგადოებაში ადამიანი ყურადღების ცენტრში მოექცა, მან პერიფერებიდან ცენტრში გადაინაცვლა. მაგრამ ამასთან უნდა გვახსენავს, რომ „სციენტისტურ-ანთროპოლოგიური“ იდეები აღარ ასახავენ და აღარ შეეფერებათ სოციალისტური საზოგადოების ადამიანს. ამიტომაც ჩვენ უნდა ვიზრუნოთ იმაზე, რომ ჩვენში მეცნიერულ-ტექნიკური პროგრესი წარმართოს ბუნებათმცნიერული და ტექნიკური აზროვნების წესის აბსოლუტიზაციასა და შესატყვისას, „სციენტისტურ-ანთროპოლოგიური“ ტენდენციების გარეშე.

სხვათა შორის, ადამიანის თაობაზე „სციენტისტურ-ანთროპოლოგიური“ მხედველებების დაძლევის საქმეში ხელოვნებას ერთობ ეფექტური როლი შეუძლია თამაშოს — ვერ ერთი, მატერიალი შემოქმედების მდგომარეობაში ადამიანი განსაკუთრებულ სიღმდით ამფლავებს თავის თავს „სციენტისტურ-ანთროპოლოგიური“ სურათისაგან განსხვავებული სახით და, მხოვე, ხელოვნების ნაწარმოებში ადამიანი, საბოლოო ანგარიშით, სწორედ ამ სახითაა წარმოდგენილი; წარმოდგენილია არა იმ აზრით, თითქოს ხელოვნება სასურველ ილუზიას ქმნის ადამიანის თაობაზე — ხელოვნებისეულ პოზიციაში დანიხება ის, რაც ნამდვილად არის ადამიანი თავისი არსებითი შესაძლებლობების მიხედვით, მაგრამ რაც პრინციპულად დაფარული რჩება ტექნიკური წესით აზროვნებისათვის.

მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ატმოსფეროს უარყოფითი გავლენის ნეიტრალიზაციის ამოცანა ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ღონისძიების სახით ტექნიკურ მეცნიერებათა და ტექნიკის გადაჭარბებული პროპაგანდირების ხარჯზე ხელოვნების პროპაგანდირებასა და, შესატყვისად, განვითარებას მოითხოვს.

ვაჟა
სამსონიძე

სამსხმ, ისევე, როგორც მთელი მესხეთი, მდიდარია ისტორიული ძეგლებით. სად არ შეხვდებით წარსულის ნაშთებს: გაუცატრიელებულ ხეებში თუ უზარმაზარ კლდეებზე, ტყეებსა თუ ბაღებში, მთაში თუ ბარად... მარტო ურავლის ვიწრო და ტყით დაბურულ ულამაზეს ხეობაში, ერთი მესხი მოხუცი მელექის გიგა მასისრაძის გადმოცემით, ორმოცამდე სოფელი ყოფილა. ყველა მათგანს ჰქონია თავისი ეკლესია თუ ციხე, ან ორივე ერთად. დღესთვის აქაური ისტორიულ ძეგლების უმეტესობა დანგრეულია. იგივე ითქმის სამცხე-მესხეთის სხვა ძეგლებზეც. ყველა ძეგლს ვერ მიმოვიხილავთ, შევხებით მხოლოდ უმნიშვნელოვანესს, სამცხნოერ ლიტერატურაში კარგად ცნობილ ძეგლებს.

აქაური. აწყური ძეგლ დროში ციხე-ქალაქი ყოფილა. აქ ჯერ კიდევ VIII-IX საუკუნეებში საეპისკოპოსო ტაძარიც არსებობდა. ისტორიულ წყაროებში იგი მოხსენიებულია როგორც „მესხთა დიდებული საყდარი აწყური“.

აწყურსა და მის მიდამოებს დღესაც კარგად ატყვია გარდასულ დროთა სიღაღის ნაკვალავი. შესყურებ ზედ მტკვრის პირას, უზარმაზარ კლდეზე აღმართულ დიდი ციხის ნანგრევებს და გაცივებს მისი სიმტკიცე და მიუვალობა. აქ ბუნებისა და ადამიანის ნახვავი ისე შერწყმა ერთმანეთს, რომ ვერც კი შეამჩნიებ, სად მთავრდება კლდე და სად იწყება ციხის კედელი.

აწყურის ციხიდან რამდენიმე მეტრითაა დაშორებული სამცხის მეორე საოცრების — ღვთისმშობლის ტაძრის ნანგრევები. ვიებერთელა ეზო-შემოგარენი სახეა ჟამთა სიავისაგან დაქცეულ-დანარცხებული თლილი, ჩუქურთმიანი ქვებით, ლოდებით. საბარაოდ გაბნეულან ეს ძვირფასი ჩუქურთმები. გვაოცებს ტაძრის ნანგრევები, მაგრამ რა სანახავი იქნებოდა იგი თავისი პირვანდელი სახით! აწყურის კათედრალი (საეპისკოპოსო ტაძარი) ყველაზე დიდი იყო მთელ სამცხეთელოში. ფართობით იგი სვეტიცხოველსაც კი ჭარბობს — წერს „სამცხის სურთომოქცრების“ ავტორი, პროფესორი ვახტანგ ბერიძე.

XVI საუკუნის მიწურულს სამცხის აღზევებული ათაბაგების სეპარატისტულმა პოლიტიკამ მესხეთი საქართველოს ჩამოაშორა ეკლესიურ-

დაც. მესხეთის სასულიერო ცენტრად აწყური იქცა. აქ იჯდა ამაყი კათალიკოსი მაწყვერელი.

1283 წლის ძლიერმა მიწისძვრამ დიდი ზიანი მიაყენა მესხეთს, მრავალი ისტორიული ძეგლი დაინგრა, მათ შორის — აწყურის ტაძარიც. იმ დროის მემკვიდრე „ქამთაღმწერელი“ ასე აგვიწერს ამ სტიქიურ უბედურებას: „საფუძვლითურთ შეიძრა ქვეყანა და შემტყუნდა ესოდენ, რომელ დაიქცეს საყდარი და მონასტრნი, ეკლესიანი, ციხენი, სახლნი, ნაშენენი მოხრდეს... საყდარი აწყურისა დაიქცა, რამეთუ ყოვლად-წმიდა აწყურისა ღმრთისმშობელი, ლიტანიობით შესუნებული, საშუალო საყდრისა ესუნა, გუმბათი ჩამოიგრა და ვითარცა ქუდი კაცისა ესრეთ თავსა დაერთქა და დარჩა უნებლად ძლიერებითავე მისითა... სამცხეს ურიცხვი სული მოსწყდა და ყოვლად საყდარი, ეკლესია და ციხე არსად დარჩა დაუქცევარი“.

აღდგენილი აწყური არც შემდეგ საუკუნეებში ყოფილა მშვიდად. მეტრები ანგრევდნენ, მესხები კი კვლავ აღადგენდნენ.

აწყურის ციხე და ტაძარი დიდებული სანახავი ყოფილა ვახუშტი ბაგრატიონის დროსაც (XVIII ს.): „მტკვრის კიდულზე სამხრთი არს აწყვერი, ქალაქი და ციხე დიდშენი... აქა არს ეკლესია დიდშენი, მშვენიერად ქმნილი, გუმბათიანი, ყოვლად-წმიდის ღვთის-მშობლისა... აქ არს სიდი მტკვრისა ზედა“. — წერს დიდი ისტორიკოს-გეოგრაფოსი.

აქა-იქ მეგრდმენგრეული და ქონგურებმორღვეული ციხე დღეს კვლავ მყარად დგას კლდეზე, ტაძარი კი სრულიად გაბარცულია და გუმბათი-ჩამოქცეულია. ტაძარი დაინგრა თურქთა ბატონობის ბოლო წლებში. ნაწილი მისი გათლილი, ჩუქურთმიანი ქვებისა ზოგიერთ მოსახლეს თავისი საცხოვრებელი სახლის კედლებისთვის ჩატანებია.

თისმეღი. თისლის მიდამოებში რამდენიმე ისტორიული ძეგლია. მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია ორი ეკლესია (ერთი — გუმბათიანი, მეორე — უგუმბათო) და ორი ციხე. გუმბათიანი ეკლესია, რომელიც სოფლიდან სამხრეთ-აღმოსავლეთით, კილიმეტრ-ნახევარზე, ტყეში მდებარეობს, ძალიან დაზიანებულია. მის-

თვისაც თითქმის მთლიანად შემოუძარცვავთ ქვის პერანგი. თლილი, ჩუქურთმიანი ქვები თისლელთა საცხოვრებელი სახლების კედლებშია ჩატანებული. პროფ. ვ. ბერიძე ამ ძეგლს XIV-XV საუკუნეებით ათარიღებს.

ამავე პერიოდისაა თისლის მეორე (უგუმბათო) ეკლესიაც, რომელიც იქვე, ცოტა მოშორებით, კლდოვანი ხეობის სიღრმეში მდებარეობს. ეს ეკლესია შედარებით უკეთესად არის დაცული. კედლები უჩუქურთმო, მაგრამ გემოვნებით გათლილი ქვებით არის ნაშენი. ეკლესია შიგნიდან მოხატული ყოფილა, რაზეც მეტყველებს გადარჩენილი მხატვრობის ნაწილი.

ციხეთაგან ერთი დგას გუმბათიანი ეკლესიის იატვე, მაღალ კედლეზე, ხოლო მეორე—გუმბათო ეკლესიის ახლოს, ისიც მაღალ, ფრიალო კლდეზეა აღმართული. ორივე ციხე დაზიანებულია.

სასუნიძე. საყუნეთის გუმბათო ეკლესია XV ან XVI საუკუნისაა. ნაგებია გულმოდგინედ გათლილი ქვისაგან. დასავლეთის კედელზე, სარკმლის ზემოთ, გათხარებულია დიდი ჩუქურთმიანი ჯვარი. შესასვლელისა და სხვა საკმელების საპირე ქვებით მოჩუქურთმებულია. ეკლესია გაღმურულია ქვის ფიქლებით. ერთ-ორ ადგილას ეს ფიქლები ამოვარდნილია. შეკეთებას მოითხოვს საძირკველიც. საერთოდ კი ძველი კარგად არის დაცული. საყუნეთის ეკლესია აღრიცხულია, როგორც ქართული კულტურის ძეგლი და ამიტომ მისი უკეთ დაცვის მიზნით, აგრეთვე იმისათვის, რომ მის ეზოს არ აბინძურებდეს სოფლის პირუტყვი, საჭიროა შემოიღობოს მავთულის ბადით.

ბიძიძე. ბიეთის გუმბათიანი ტაძარი წინუბნის ხეობაშია, გურგულს ზემოთ, გორაკებით გარშემორტყმულ დაბლობ ადგილას. ირგვლივ ფიჭვნარია. ტაძარი აგებულია XIV საუკუნეში, ამჟამად ძალზე დანგრეულია, ჩამოქცეულია გუმბათის დიდი ნაწილი, კამარები, დასავლეთისა და სამხრეთის კედლების ზემო ნაწილები. ნანგრევებით სასჯა ეკლესია და მისი შემოგარენი. გადარჩენილი კედლები უხვად არის შემკული ჩუქურთმებით. აქვს წარწერებიც... აღსანიშნავია აღმოსავლეთის კედელზე, სარკმლის ზემოთ გამოსახული დიდი მოჩუქურთმებული ჯვარი. ტაძრის

გუმბათი რამდენიმე წლის წინათ ჩამოინგრა. დროზე რომ მიშველებოდნენ ბიეთს, ეს არ მოხდებოდა. ტაძარი ნახევარმდგა ჩაფლული თავის-სავე ნანგრევებში.

პირველ რიგში საჭიროა ტაძრის ეზოს გაუმენდა (რათა კედლები უკეთ გამოინდეს) და გადარჩენილი კედლების გამაგრება...

ასლიციხეში, გამსაკურთხები მის ძველ ნაწილში — რაბათში, მრავალი ისტორიული ძეგლია. რაბათის ციხე-სიმაგრე, რომელშიც სამცხის ათაბაგების სასახლე იყო, ერთ-ერთი უდიდესია საქართველოში. ვახუშტი ბაგრატიონი ახალციხეზე, სხვათა შორის, ამბობს: „არს ციხე ქალაქის თავს... ქალაქი არის მოზღუდელი ციხიდან ქეთიკირის სამის ზღუდით“. ციხე მრავალჯერ დანგრეულა და მრავალჯერაც აღუდგინათ. დღეისათვის იგი საგრძნობლად არის დაზიანებული, გალავანი აქა-იქ მორღვევია, ქონგურები ჩამოქცეულა, სამი შესასვლელიდან ორი (ერთ მათგანს „ორიციხე“ ჰქვია, დასავლეთის მხარეზეა ორ კლდეს შორის) შეკეთება-გამაგრებას საჭიროებს.

ციხეში სხვადასხვა დანიშნულების რამდენიმე ნაგებობაა. მათ შორის აღსანიშნავია ჯაყელთა სასახლისა და კოშკის ნანგრევები. აქვე ყოფილა მდიდარი, ხელნაწერი წიგნების ბიბლიოთეკა, რომელიც ახალციხის ალების შემდეგ პასკვიჩის პეტერბურგში წაუღია.

ახალციხის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის, ხსენებული ციხე-სიმაგრის ტერიტორიაზე გადმოსვლამდე დიდად დაზარადა რაბათის ძეგლები. სათანადო სიმაღლეზე არ იდგა ძეგლთა დაცვა და კონტროლი ამ დაცვის მიმართ, რის შედეგადაც დატაცებულ-გაყიდულა მრავალი დამუშავებული ქვა. თითქმის დანგრეულია ქვის ნახევარცილობეტრანი კიბე, რომელიც იწყება კლდის ძირშივე, რკინიგზასთან, მიოკლავება ზეფით, დასავლეთის მიმართულებით და შედის ციხის ყველაზე მაღალ და გამაგრებულ ნაწილში, შიდა ციხეში.

ამას წინათ ძეგლთა დაცვის სამმართველოდან იყვნენ სპეციალისტები, რომელთაც ადგილზე შეისწავლეს მესხეთის ზოგიერთი ძეგლის, მათ შორის საფარის, წყნობის ეკლესიის მდგომარეობა და შეადგინეს მათი სარესტავრაციო გეგმა.

რამათის ციხის ტერიტორია უნდა გაიწმინდოს. გასაწმენდი და შესაკეთებელია აგრეთვე აქაური (ციხის გარეთ მდებარე) ძველი გუმბათიანი აბანოები. ეკლესიათაგან ზოგი მთლიანად დანგრეულია, ზოგიც — ნახევრად. ყველაზე უკეთეს მდგომარეობაშია 1865 წელს აგებული წმ. მარინეს გუმბათიანი ეკლესია.

რამათის ღირსშესანიშნაობათა შორის აღსანიშნავია „მესხური დარბაზი“. მისი კედლები მორთულია ხეზე ამოკვეთილი ჩუქურთმებით.

ში ქაიხოსრო ათაბაგის მუდულუკა, დედისიმედს თეგლი უგუმბათოდ აღუდგენია. ეკლესიის მესხურ-სასვლელი, სარკმლები, შენობის ფასადები ჩუქურთმებულია. კედლებზე ვხვდებით წმინდანების, წმინდანი მხედრებისა და ქალების რელიეფურ გამოსახულებებს. აქვს წარწერები, მათ შორის ეკლესიის აღმდგენელის, დედისიმედის წარწერაში მესხეთისა და ქართლის რამდენიმე ისტორიული პირია მოხსენიებული. ეკლესია გადახურულია ქვის ფიქლებით. ძეგლის მცველი



ვალს ეკლესია. X ს.

წყობის ეკლესია. XIII ს.

დარბაზის კონუსისებური გუმბათი („მერცხლის-ბუდრი“) თორმეტსაფეხურიანი ყოფილა. ასლაკი 5 თუ 6 საფეხურზეა წაკვეთილი. დარბაზი გადახურულია ხის მასალით (ფიცრით), რომელსაც მიწის სქელი ფენა აწვეს. საჭიროა სახურავის (ერდოს) შეკეთება, რის გაკეთებაც არ ძალუძს დარბაზის დღევანდელ მფლობელს, 87 წლის გიორგი ბალიაშვილს. კარგი იქნებოდა ხსენებული დარბაზის შექმნა და მისი მუზეუმის ფილიალად გადაკეთება (ამის შესახებ ადრეც იყო ლაპარაკი), ან გადაეცეს იმას, ვინც უკეთესად დაცავს ძეგლს. ეს დარბაზი ალბათ ერთერთი საუკეთესო და მნიშვნელოვანია საქართველოში. მეტიც, თავისი აგებულებით, გადახურვით, ჩუქურთმებით ყველასაგან განსხვავდება.

პალმ. სოფელ ვალს ცენტრში X საუკუნის ეკლესია დგას. თავდაპირველად იგი გუმბათიანი ყოფილა. XVI საუკუნის მეორე ნახევარ-

თქმით, ეკლესიის სახურავი თბილისელებმა შეაკეთეს, მაგრამ წვიმის დროს წყალი მაინც ჩამოდის და კედლები ფუჭდება. სხვა მხრივ ძეგლი კარგად გამოიყურება, ჯეროვანად არის დაცული. სპსარ. ძველ დრელსა და ანდრიაწმინდას შორის, ურავლის ხეობაზე დამავალი პატარა და ციცაბო ხევის ზემო ნაწილში, ხელოვნურად დაბაჰნებულ ადგილას მდებარეობს საფარის სახელგანთქმული მონასტერი. აქ სხვადასხვა დროისა და დანიშნულების მრავალი ნაგებობაა თავმოყრილი: წმ. საბას ტაძარი და სამრეკლო, მიძინებისა და წმ. გიორგის ეკლესიები, რამდენიმე სამლოცველო, სამცხის ათაბაგთა სასახლის ნანგრევები, ნასახლარები, გამოქვაბულები, ციხე-კოშკები გალავნითურთ, წყაროები და სხვ. საფარის მონასტრის ტერიტორია, მისი შემოგარენი დაფარულია შერეული ტყით. მონასტრის ტერიტორიაზევეა შემორჩენილი ასწლიანი, კავეულ-

რეკონსტრუქციის, თუთისა და კაკლის ხეები. ირგვლივ მთებია...

აი ამ მთათა უბენი, ამ ზღაპრულ წიწვნარში 700 წელია ამაყად დგას წმ. საბას დიდი, გუმბათიანი ტაძარი, რომლის შესახებაც ვახუშტი ბაგრატიონი წერდა: „ამ ხევზედ (ვახუშტი „ღრელოს-ხევის“ უწოდებს მას) არს საფარას მონასტერი, შეწვიერად დიდშენი, გუმბათიანი, ყოვლად წმიდისა. ეს იყო შემკული ყოვლითა საქელესისა და წმიდათა ნაწილებითა, და დაეფლ-

ლი, უნდა ჩამოირეცხოს ზოგირით, „დამთავალიერების“ მიერ ტაძრის (აგრეთვე მონასტრის სხვა შენობათა) კედლებზე საღებავებით მიწისფერ-მინაჯდამებით. ადღეს კედლების შიგნით ძველი მხატვრობა.

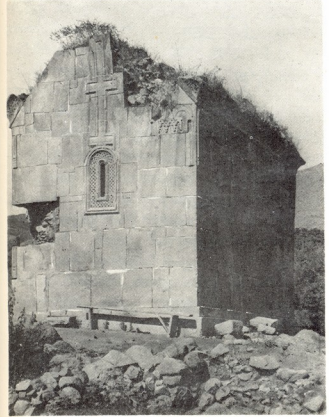
წმ. საბას ტაძარზე პატარა, მაგრამ მასზე სამი საუკუნით ძველი მიძინების ეკლესია, რომელიც მთავარი ტაძრის სამხრეთის კედელზეა მიმჯვინილი. იგი უგუმბათია. დაკვირვებული თვალი შეამჩნევს, რომ კუთხე, რომელსაც ქმნის სამხრეთისა და დასავლეთის კედლები, რამდენადმე დაბლაა დაწეული. ძველს ახლავე უნდა მიხედვა, რომ კუთხემ მეტად აღარ დაიწიოს და კედლები არ გადასკდეს.

ამ ორიოდე წლის წინათ დასავლეთის მხრიდან საძირკველი ჩაქცევია წმ. გიორგის ეკლესიას. იგი მიძინების ეკლესიასთან ახლო დგას. აქვს წარწერები, ჩუქურთმები (ვახის მტკვნები...). ძველი მნიშვნელოვანია და თუ დროზე არ ამოვუშენეთ საძირკველი, მთლიანად ჩაიქცევა.

საფარასკენ მიმავალი გზა შეაკეთეს, მაგრამ იგი ამ უმნიშვნელოვანესი ძველისათვის მაინც ვიწროა.

წმ. სპირიტოს. წყობაში ორი უგუმბათო ეკლესიაა: ერთი სოფლის ცენტრშია, ხევის თავზე, მეორე — სოფლის განაპირას, ხევის გაღმა. უფრო მნიშვნელოვანია სოფლის შუაგულში მდებარე ეკლესია. იგი XIII საუკუნეშია აგებული; პატარაა, მაგრამ დამაზი. ნაშენია თლილი ქვით.

ეკლესიის შესასვლელი, სარკმელების თავზე გამოსახული ჯვრები და სხვა ნაწილებიც ღამაშ ჩუქურთმებშია ჩამჯდარი. ჩრდილოეთის კედელი შუა ნაწილში თითქმის მთელ სიმაღლეზეა გაბზარული. შუა ნაწილშივე ჩამოჭრილი ეკლესიის სახურავიც. შენობას მეტ შნოსა და იერს მატებდა კედლების კუთხეებში ჩატანებული ქვები, ყურძნის მტკვნების გამოსახულებით, მაგრამ, 1966 წელს ეს ქვები წაართვეს წყობის პატარა ტაძრის და ახალციხეში, რუსთაველის მოედნის კედელში ჩაქოვეს. მოედანი კი დამწვენიდა, მაგრამ ძველი დაზარალდა. კარგი იქნებოდა ხელი არ გვეზო მისთვის, და თუ მიზინდამიანე წყობის ეკლესიის სამკაულები მოგწონდა, ასლები, დავეშვაღებინა (ამასი სპეცილისტები არიან), ან სხვა დანერგულ-გაუკავრიებელი ეკლესიების ჩუქურთმისანი ქვები გამოვეყენებინა. ასეთი ნაგებობები ხომ უამრავია მესხეთში! ახლა ეს ხევისპირას მდგარი ეკლესია რვევამდვა მისული. დასანანი, რომ წყობის ამ პატარა მარგალიტმა დაქცეულ ეკლესია-მონასტერთა ხვედრი გაიზიაროს ჩვენს დროში. ისდა დავგრძენია სანუ გეშოდ, რომ ძველთა დაცვის სამმართველოს ამ ეკლესიის შენობის აღდგენაც ჰქონია განსაზღვრული.



დნენ ათაბაგნი, და აწ არს ხუცის ამარ“.

XIII საუკუნის ბოლოს ბექა მანდატურთუხუცესის მიერ მამის სიცოცხლეშივე და მის სახელზე აგებულია წმ. საბას ტაძარი (საბა იგივე სარგის ჯაყელია, ბექას მამა) დღესაც დიდებულად გამოიყურება და შვეულ კედლებზე ამოყვანილი საძირკვლით, მაღალი, მოვარდისფრო კედლებით, მდიდრულად მოჩუქურთმებული შესასვლელებით, სარკმელებით, გუმბათის ყელით, ისტორიული ფრესკებითა და წარწერებით, მთელი თავისი აზოვანებითა და სილამაზით წარსულელ შთაბეჭდილებას ტოვებს მნახველზე.

საფარა სამცხის ისტორიულ ძველთა შორის, შეიძლება ითქვას, ყველაზე უკეთესად არის შემონახული. მიუხედავად ამისა, საბას ტაძარს მაინც სჭირდება მზრუნველი ხელი. პირველ ყოვლისა, უნდა შემოწმდეს, შეკრდეს და გამაგრდეს ციბათო კედლებზე ამოყვანილი კედელ-საძირკვე-

სმ. სპირიტოს. ხეობის მიდამოებში არსებულ ძველთა შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია ორცე-

ფის ციხე საამოცველო-სამრეკლო. ციხე მდებარეობს ხევის გამოღმა, ხეობსა და ურაველს შორის გადასასვლელის თავზე. ეს ნაგებობა უფრო კომპური ფორმისაა: ციხეზე პატარაა, კომპუზე — დიდი. ციხის აღმოსავლეთი კედელი ნახევრამდენა გაბზარული, შესასვლელის ირგვლივ ქვები მოურღვევით, არა აქვს სახურავი. ციხე მყარად დგას ნიადაგზე.

სოფლის ბოლოს, ბაღებში, თითქმის ერთიმეორეზეა მიშენებული ეკლესია და სამრეკლო.



საფარის მონასტრის მთავარი ტაძარი. XIII ს.

ეკლესია მთლიანად დანგრეულია. გადარჩენილი კედლები დაბალია. უფრო საინტერესოა სამრეკლო. იგი ორსართულიანია. ნაგებია რუხი, მომწვანო და მოწითალო ქვით. სამრეკლოს ქვედა სართული სამლოცველო ყოფილა (აღბათ გვერდითი ეკლესიის დანგრევის შემდეგ). გადარჩენილია გუმბათის თაღის ნაწილი. ეზოში მრავალი ჩუქურთმისანი ქვა გვხვია. სამრეკლოს სარკმელები, აგრეთვე ორივე სათაულის კარნიშები მოჩუქურთმებულია. შიგნით, ერთ-ერთი სარკმლის ორივე მხარეს ჯვრების რელიეფებია გამოსა-

ხული. იქვეა მშენებლების — ოლიმპიასა და წმ. ბარბაქუს წარწერაც. ხეობილები ამ სამრეკლოსათვის წმ. ბარბაქუს ეკლესიას მრეკლონა პრპოფ. ვ. ბერიძის აზრით, სამრეკლო XV-XVI საუკუნეებში უნდა იყოს აგებული.

აბბა. ურავლის ხეობაში მრავალი ისტორიული ძეგლია. მათ შორის ყველაზე უმნიშვნელოვანესია აგარის მონასტრის კომპლექსი, რომელიც მდებარეობს სოფელ ურავლის ზემოთ, 5-6 კილომეტრის მანძილზე, მდინარის მარჯვენა მხარეს, მთის ფერდობზე დაბაქნებულ ადგილას. აქ რამდენიმე საეკლესიო ნაგებობაა თავმოყრილი. მათგან ყველაზე მთავარია X საუკუნის დიდი უეუმბათო ეკლესია. „აგარის მთავარი ეკლესია ერთი უდიდესი ერთნაგებობაა, რომელიც საკართველოში... მიუხედავად იმისა, რომ აქ მხოლოდ ერთი უეუმბათო დარბაზია, აოცებს მნახველს თავისი დიდებულებით“ (გ. ბერიძე, „სამცხის ხუროთმოძღვრება“). ხალხური გადმოცემით, შოთა რუსთაველს აგარის მონასტერში მიუღია პირველდაწყებითი განათლება.

ეკლესია თლილი ქვით არის ნაშენი, მდიდრულადაა მორთული ჩუქურთმებით, ფრესკებით, წარწერებით. კედლები მყარად დგას ნიადაგზე, სახურავი ოთხ-ხუთ ადგილას ჩამოგრებულია. ტაძრის სამი შესასვლელიდან ერთი მთლიანად ამოოლილია, მეორე — ნახევრად, მესამე, რომელსაც საპირე ქვები აკლია, სხნილია. ტაძრის სამხრეთიდან მიშენებული აქვს „ღრეფანი“, რომლის სახურავი მთლიანად ჩამოტყვეულია, ხოლო სამხრეთის კედელი შუა ნაწილში დიდ ფართობზეა გამონგრეული.

მთავარი ტაძრის ირგვლივ რამდენიმე, ნაწილობრივ დანგრეული ეკლესია-სამლოცველოა, არის სამრეკლოც. შედარებით უკეთეს მდგომარეობაშია „ტრაპეზი“ (ბერების სასაბილო), რომელიც შედგება ერთი დიდი დარბაზისაგან და მასზე მიდგმული სათავისაგან. ამ შენობასაც აქვს ჩუქურთმები და წარწერა, რომლის მიხედვითაც იგი აგებულია XI-XII საუკუნეთა მიჯანზე. შენობა გადახურულია. სახურავი ორ-სამ ადგილას ჩანგრეულია, ხოლო შიგნით თაღ-კამარისა და კედელ-სვეტის ქვები აკლია...

ჰმინტა. ჰკინტა-ელაწმინდის ზემოთ, ტყის პირას, მთის თავზე მდებარეობს მოწორისის ეკლესია. XVIII საუკუნეში ეს ძეგლი სასაიმოვნო სანახავი ყოფილა. ვახუშტი ბაგრატიონი მის შესახებ წერს: „ჰკინტას არს მონასტერი კეთილი, შეენიერშენი და აუ უქმი“. ახლა ამ სიტყვებს ვეღარ გავიმეორებთ, ეკლესია ძალზე დაზიანებულია. ამჟამად იგი შენობის ჩონჩხსა წარმოადგენს. გულმოდინედ ნათალი ქვის პერანგი, ჩუქურთმები, ფრესკები ეკლესიას უკვე აღარ გააჩნია. მხოლოდ ეზოში გვხვია ორი თუ სამი ჩუქურთმისანი ქვა, რომელიც სამხრეთის კედლის სარკმილიდან ჩამოვარდნილია. ჰკინტის მონასტ-

რის სხვა ნაგებობანიც (ღარანი, ეკვდრი, შენობა-სათავსოები) მთლიანად დანგრეულია.

ქრისტიანობის პირველ საუკუნეებში უნდა იყოს აშენებული ანდრიაწმინდისა და ოხერას მოწყოლო კუთხი ნაშენი ეკლესიები. ანდრიაწმინდის ეკლესია შედარებით კარგად გამოიყურება, ის დიდ მფარველობას უწევს ადგილობრივი ცხოვრებლები მასწავლებელ მიხეილ ინსპირაციის მესვეურებით. რაც შეეხება ოხერას ეკლესიას, იგი მართლაც ოხრად, უპატრონოდ არის მიტოვებული. მისი დასავლეთის კედელი შესასვლელი-თურთ და ჩრდილოეთის კედელი საჩემლითურთ გაუპარკავთ, ქვები წაუღიათ...

მრავალი ისტორიული ძეგლია ადგიენის რაიონშიც. მათ შორის ყველაზე მნიშვნელოვანია ზარზმის მონასტერი, ჭულეს გუმბათიანი ეკლესია, ოქროს ციხე... ესენი XIII-XIV-XV საუკუნეებში აუშენებიათ. თუმცა ზარზმაში მანამდე (დიდი გუმბათიანი ტაძრის აგებამდე) ყოფილა მონასტერი, სადაც ჩვეუდა ლეტერატურული ცხოვრება, იწერებოდა წიგნები: საკმარისია თქვას, რომ ძველი ქართული მწერლობის ერთ-ერთი შესანიშნავი ძეგლი „სურამიონ ზარზმელის ცხოვრება“ სწორედ აქ დაიწერა IX-X საუკუნეთა მიჯნაზე.

ჩუქურთმებით, ფრესკებითა და წარწერებით შემკობილმა ზარზმის გუმბათიანმა ტაძარმა თითქმის დაუზიანებლად მოაღწია ჩვენამდე. თვალსა და გულს უზარია მისი მთლიანობა, ახოვანება და სილამაზე. ტაძრის გვერდით დგას ამავე ხანებში აგებული ოსასართულიანი სამრეკლო — ერთი უძველესთაგანი საქართველოში და, იმავე დროს, ერთი უდალესთაგანიც (ვ. გერბიძე). ზარზმაში, გარდა სხენებულ გუმბათიანი ტაძრისა და სამრეკლოსი, არის კიდევ ორიოდე პატარა ეკლესია-სამლოცველოს ნანგრევი.

ზარზმის ისტორიულ ძეგლს, მართალია, ჰყავს თავისი მცველი, მაგრამ ეს არ კმარა. საჭიროა მონასტრის ტერიტორიის დაუყოვნებლივ შემოღობვა.

ყურადღება უნდა მივაქციოთ ჭულეს ტაძრის მდგომარეობასაც. ჭულეს ტაძარი სიდიდითა და მხატვრული ღირსებით თუმცა ვერ შეედრება საფარისა და ზარზმის მთავარ ტაძარს, მაგრამ მნიშვნელოვანია იმით, რომ იგი დღეისათვის მასშტაბში გადარჩენილი მესამე გუმბათიანი ეკლესიაა და შეიცავს ისტორიული პირების ამსახველ ფრესკებსა და წარწერებს.

მესხეთში ზალბი „კაკეთის ციხეს“ უწოდებს ხან თმოგვს, ხან ხერთვისს, ხან ოქროს ციხეს. ესენი, მართლაც, ერთიმეორეზე დიდი, მაღალი და მიუვალი ციხეებია. პროფ. ვ. ბერიძე, რომელსაც ფეხით აქვს შემოვილილი მთელი სამცხე და არაერთი ნაშრომი მიუძღვნა მის ისტორიულ ძეგლებს, ოქროს ციხეზე წერს, რომ იგი „ერთ-ერთი ყველა-

ზე დიდი ციხეთაგანია საქართველოში“. ოცნსეკამბოიანის ხეობების დარაჯი — ოქროს ციხესანგრძლივი ბრძოლების გარკვეულში გამოდგინდა, ამიტომ, ბუნებრივად, უნებდად არც ის მოსულა ჩვენამდე — ძველი საგრძნობლად არის დაზიანებული. მიუხედავად ამისა, უზარმაზარ კლდის მასივზე შენდარი ეს ბუმბერაზი დიდებული სანახავია დღესაც.

მთონი, არსად საქართველოში ისე სავალალო მდგომარეობაში არ არის წარსულის ნაშთები, როგორც მესხეთ-ჯავახეთს. მერედა, რა მრავალადაა ისინი აქ! ბევრი მათგანი ძალიან ძველის შთაბეჭდილებას ტოვებს და დღესაც უნებობა ჩვენი ისტორიკოსებისათვის. შევისწავლოთ, გავწმინდოთ, აღვადგინოთ, მიგუროთ, დავიცვათ ჩვენი ყველა ისტორიული ძეგლი!

ორიოდე სიტყვა ახალციხის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმზეც. იგი 37 წელია, რაც არსებობს. მის საგანძურში მრავალი საინტერესო ექსპონატი და ძვირფასი ზღნაწერია დაცული. მუზეუმში მოწყობილი გამოფენები ყოველთვის იმსახურებდა დამთვალიერებელთა მოწონებას, ინტერესს. 1972 წლის გაზაფხულზე ჩვენი მუზეუმი გადავიდა ქალაქის ძველი ნაწილის (ბაბათის ციხის) ტერიტორიაზე, რეკონსტრუირებულ ორსართულიან შენობაში. ახალი შენობის ფართობი ბევრად აღემატება ძველისას. მუზეუმის მუშაებს, სამუშეოში საჭიროების ფართო სპარეზი გადაგვეწვია. ამგვარად ახალი სტაციონარული ექსპოზიციის მოწყობაზე ვმუშობთ. მაგრამ როგორი კარგიც არ უნდა იყოს ჩვენი მომავალი გამოფენები, საცქვია, იმდენი დამთვალიერებელი ვგვადგეს, რამდენიც ძველ შენობაში გვყავდა. ამის მიზეზი, გარდა იმ შორი, აღმართ-დადმართ და მიხვეულ-მოხვეული გუნისა, რომელსაც მუზეუმში მივყავართ, ისიც არის, რომ დღემდე ნაბიჯიც არ გადადგმულა ქალაქის ძველი და ახალი ნაწილების დამაკავშირებელი საბაგირო გზის მოსაწყობად. ასევე შეჩერებულია ბაბათის ტერიტორიაზე ტურისტული ბაზის მშენებლობა.

ფერისხედა არქეოლოგიური ბაზის გახსნაც ახალციხეში, რაც ბევრ ახალსა და ძვირფას მასალას შესძენდა ჩვენს მუნიციპალიტეტს, ხალხს. მესხეთ-ჯავახეთის ტერიტორიაზე უამრავი ნასოფლარი, ისტორიული ადგილია. მისი მიწისჩვეუთი კი ბევრ საიდუმლოებას უნდა იტყვდეს. საჭიროა ამ საიდუმლოებათა გამოძიებაც. არქეოლოგიურ გათხრებში ჩვენი მუზეუმიც მიიღება მონაწილეობა და რამდენადმე სამუშეოში ფონდებსაც შეივსება.

დაბლობს, მუზეუმის სახელწოდების შესახებ. ვინაიდან ახალციხის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმის სამოქმედო ზონაში მესხეთის სამეფო რაიონი შედის, მუზეუმს უნდა გამოეკალოს სახელი და ეწოდოს მესხეთის მხარეთმცოდნეობის მუზეუმი.





დირიჟორი ვანსულ კახიძე.

ორი სივფონიური ჰონესრტი

ნოდარ გაბუნია

პანსულ პასიძის სახელთან დაკავშირებული ერთ-ერთი ყველაზე საოცარი მეტამორფოზი, რომელიც კი უკანასკნელი ათეული წლების მანძილზე განუცდია ქართული ფილარმონიის სიმფონიურ ორკესტრს.

ჯ. კახიძემ მიმდინარე წელს მეორედ გახსნა სიმფონიური მუსიკის სეზონი. ან მცირე დროში ჩვენ არსებითად ახალი კოლექტივის დაბადებას შევესწარით, რადგან ორკესტრის მხოლოდ მაშინ აქვს ფასი და მნიშვნელობა, როცა იგი შედის. თორემ სხვაგვარად აბა რა აზრი აქვს ესტრადაზე მის გამორჩენას?

როგორ მიაღწია არტიტმა ასეთ გარდაქმნას? ახალს არაფერს ვიტყვი, თუკი აღვნიშნავ — თავისი ნიჭით! მაგრამ ასეთი განმარტება იმას ჰგავს, როცა ერთ უცნობს სხვა უცნობით გამოხატავენ. არადა, ძნელია ამ მოვლენის სხვაგვარი, უფრო საფუძვლიანი ასხნა. თუმცა დირიჟორის ხელოვნებას, რომელიც „მედიუმის“ მსგავსად მუსიკის „სულს“ იწვევს და მას მსმენელთან ალაპარაკებს, უთუოდ უნდა გააჩნდეს რაღაც ფიზიკური პარამეტრები. მაგრამ დირიჟორსა და ორკესტრს შორის დამოკიდებულება იმდენად რთულია, რომ მისი მექანიზმის ამოხსნას უმთავრესად ქვეცნობიერად ცდილობენ.

მართლაც, დირიჟორს შეიძლება ბრწყინვალე სმენა გააჩნდეს, მაგრამ მუსიკალური ფანტაზია აკლდეს. ასეთ შემთხვევაში ბევრს ნუ მოელოთ მისგან, ან პირიქით, მხოლოდ და მხოლოდ მუსიკალური ფანტაზიით შეიარაღებული არტიტი უძღურდება თავისი იდეების რეალიზაციის დროს. უფრო მეტიც, შესაძლოა დირიჟორს ერთიც გააჩნდეს და მეორეც, მაგრამ მოკლებული იყოს არტიტულ ნებისყოფას.

ასეთი მუსიკოსი ვერ დაიმორჩილებს ორკესტრს, ვერ ჩააგონებს მას თავის მუსიკალურ იდეას, ვერ გაუძღვება საშემსრულებელ ხელოვნების საოცარ „ლაბირინთებს“. გარკვეული აზრით დირიჟორი დამდგმელ-რეჟისორადაც გვევლინება. ბოლოს, ნუ გაიკვირებთ და ნუ ითაკილებთ იმასაც, რომ დირიჟორს სჭირდება სამუხრუნეო მუშაის ალღო და ცოდნა, რადგან ძალიან ხშირად მას უხდება ურთიერთობის დამყარება გაცილებით უფრო უხემ „მატერიალთან“, ვიდრე მუსიკალური ბეგრაა.

საოცარია, მაგრამ ყოველივე ეს და ბევრი რამ სხვაც უხვად გააჩნია ჯანსუღ კახიძეს.

ისე კი, ამ თვისებებში უპირატესობას მაინც მის მხატვრულ ალღოს მივანიჭებდი.

როგორც ჩანს, სწორედ ამ ალღოზეა დამოკიდებული სხვადასხვა ელემენტის მყარი ურთიერთდაკავშირება, უფრო მეტიც, თვით დამაკავშირებელი ელემენტების არჩევაცა და დადგენაც.

პოეტრი პოლ ვალერი წერს: „რომ აღმოჩინო (ჩვენ ვიტყვით: რომ შექმნა, ნ. გ.), ამისთვის შენში თითქოს ორი პიროვნება უნდა იყოს გაერთიანებული. ერთი ურთიერთს უკავშირებს, მეორე კი ირჩევს იმას, რაც მის სურვილს შეეხებაა-ნიება, რაც მიანიჩა უფრო მნიშვნელოვან და პირველის მიერ დამყარებული ურთიერთკავშირიდან“.

მათემატიკოსს ჰუანკარეს აზრით, აღმოჩენა (ჩვენ: შემოქმედება) არჩევანია. ასეთ არჩევანს ხელმძღვანელობს მენიერული (ჩვენ: მხატვრული) სილამაზის გრძნობა.

მოცარტი ერთ-ერთ წერილში აღწერს: „როცა კარგად ვგრძნობ თავს, კარგად ვარ განწყობილი, ვმოგზაურობ გვი-“



პატივით, ან ვსვირნობ კარგი საუზმის შემდეგ, ან კიდევ ღამით, თუკი არ მეძინებთ, მრავალი აზრი მეწვევა ხოლმე, თავისუფლად, ძალდაუტანებლად. საიდან ჩნდებიან? ამის შესახებ არაფერი ვიცი. აზრებს, რომლებიც უფრო მომწონს, მესსიერებში ვინახავ, ვმღერი კიდევ. ყოველ შემთხვევაში, სხვები ასე მეუბნებიან. ერთ მგლოდიას რომ ამოვიჩრქვე, მაღლ მას მეორეც უერთდება — კომპოზიციის, კონტრაპუნქტის, ორკესტრობის მოთხოვნათა შესაბამისად.

რა საგულისხმო მსგავსებაა ამ აზრებს შორის! დირიჟორიც ასეა. იმ უთვალავ ფონიურ „კავშირებს“ შორის, რომლებსაც ბეგრები ერთმანეთთან ამყარებენ, იგი იმას ირჩევს, რაც უფრო „მყარად“, მიზანშეწონილად მიაჩნია, ამ არჩევანს კი ხელმძღვანელობს გრძნობა სილამაზისა.

ჯ. კახიძე უხვადაა დაჯილდოებული სილამაზის გრძნობით და, რაც მთავარია, ამ გრძნობას ფესვები ეროვნულ ნიშანზე აქვს ღრმად გადგმული. შესაძლოა, ამით აიხსნება, რომ ჯ. კახიძე იზიარებს მგლოდიკის ვოკალურ კონცეფციას, რომლის მიხედვითაც ყოველგვარი მგლოდია უნდა იმდენჯობდეს აუცილებლად. მართლაც, არტისტი ყოველთვის ცდილობს აამღეროს ამა თუ იმ მნიშვნელობის მუსიკალური მასალა, აამღეროს ვალტორნის, ვიოლინოსა თუ სხვა საკრავისთვის განკუთვნილი მგლოდია. მისი იდეალაა მთლიანად „მღერადი“ მუსიკალური ქსოვილი. სხვათა შორის, ამ თვისებაში ძალზე მკაფიოდ იჩინა თავი ვერდის „რეკვიემის“ შესრულებისას. სწორედ დიდი იტალიელი მესტროს ამ შედეგით გაიხსნა წიგლს სიმფონიური მუსიკის სეზონი.

სულის მოსასხნებელ მესას ხანგრძლივი და მდიდარი მუსიკალური ისტორია აქვს. აღრიხილი ნიმუშები XVI საუ-

კუნის დასაწყისში გვხვდება, უპირველეს ავტორთა შორის აღსანიშნავია პალესტრინა, ორლანდო ლასო, XIX საუკუნის კომპოზიტორთაგან კი — ბერლიოზი, დგორჯაკი, სენ-სანსი, ფორე, ბრუენერი და სხვები. ვერდის „რეკვიემი“ მხატვრული ღირსებებით გვერდს უმშვენებს ტემპირიტ შედეგებს: მოცარტის „რეკვიემსა“ და ბრამსის „გერმანულ რეკვიემს“.

ცხადია, ჯუზეპე ვერდის ეს ქმნილება ერთულეს საშემსრულებლო ამოცანებს მოიცავს. საქმეს ისიც ართულებს, რომ გუნდისა და ორკესტრის ამ უზარმაზარ „სიმფონიაში“ „ჩაქარგულია“ ფანტასტიკური, ვირტუოზული ტექნიკით დაწერილი ვოკალური ანსამბლები. ამ „სამშაგის“ საშემსრულებლო სირთულის დაძლევისთვის აუცილებელია არა მარტო ნამდვილი ნიჭი, არამედ ვოკალის ღრმა ცოდნაც. განსაკუთრებით აღსანიშნავი და შთამბეჭდავია, რომ ასეთ რთულ პირობებში ჯ. კახიძე უშუალო მუშაობისას ახერხებს. ჩემი აზრით, სწორედ ეს შეადგენს საშემსრულებლო ხელოვნების ქვეშაირტ ანს. მუშაობისას ის, რაც ცოცხალ მუსიკალურ „კსოვილს“ განასხვავებს მისი უსულო მოდელისგან, ორიგინალს რეპროდუქციისგან.

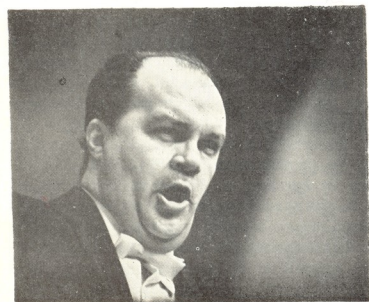
ქებას იმსახურებს მშვენიერი, მაღალპროფესიული სომხური კაპელა (ხელმძღვანელი ჩეკიჯიანი), ჩვენს ორკესტრთან საოცრად ბუნებრივი ანსამბლი რომ შექმნა. თქმა არ უნდა, არც ცნობილი სოლისტები საჭიროებენ რეკომენდაციებს, რადგან ყოველი მათგანი სარგებლობს მაღალი რეპუტაციით. მაგრამ სოლისტების მიმართ ერთი პრეტენზია მაინც მაქვს, თუმცა ამაში არც ერთ მათგანს არ მიუძღვის ბრალი. საქმე იმაშია, რომ ვოკალური ანსამბლი საშემსრულებ-



მაყვალა ქასრაშვილი.



ნინა ისაკოვა.



მარკ რეშტიანი.

ლო სტილის მხრივ ოდნავ ეკლექტიკური მოშეწევაა. ტენორ ვ. ატლანტოვის „ბელ-კანტო“, გარდა იმისა, რომ ბუნებრიობის „არომატს“ იყო მოკლებული, არც თუ ისე მკაფიოდ ზოდა მ. რეშტიანის სასილღურო მანერას, რომელიც „პირის გოდუნოვის“ პერსონაჟისთვისაა შედგამოჭრილი. ეტყობოდა, რომ მაყვალა ქასრაშვილს იმ საღამოს დებიუტი კჰონდა ვერდის „რეკვიემში“ — ოდნავ აკლდა არტისტული რწმენა. აკადემიური თვალსაზრისით, ყველაზე „გამართულად“ მანც ალტი — ნ. ისაკოვა გამოიყურებოდა. გამოვთქვამ ამ მოსაზრებებს და თან ვგრძნობ, — რაღაც სასიამოვნო ემოციას განვიციდი. ზშირად მემართება ასე, — რაიმე განცდა სასიამოვნო, ან პირიქით, საწყენი თან მდევს მთელი დღის განმავლობაში, მაგრამ სანამ არ დამამძიმებს, არ შემაწუხებს, არც ვცდილობ გავერკვე — რამ წარმოშვა იგი. ახლაც ასეა, — სასიამოვნო განცდა დამებადა მაშინ, როცა ვოკალური ანსამბლის მიმართ პრეტენზია გამოვთქვი. ზუნებრივია, რომ ჩავფიქრდი. მივხვდი: რა დრო დადგა — სოლისტების ვერჩი და ორკესტრის გაქმე. ჩვენში, როგორც წესი, სოლისტების დონე უფრო მაღალია, ვიდრე კოლექტივებისა. ალბათ სწორედ ის მესიამოვნა, რომ პირველ რიგში კოლექტივის ქება მომიხდა და არა სოლისტებისა.

ახლა ორიოდ სიტყვა ბეთჰოვენის IX სიმფონიაზე. თქმა არ უნდა, IX სიმფონიის დადგმა დიდი მნიშვნელობის კულტურული მოვლენაა. ჯ. კახიძემ ამ დიად ნაწარმოებში თავისი ნიჭის კიდევ ერთი მხარე გაგვიხსნა — იგი აქტიური ინტერპრეტატორის როლში წარმოგვიდგა. მან დაგვანახა ღრმა გააზრების უნარი, დაგვარწმუნა, რომ შესწევს ძალა თავისი ინტუიციის აყვანისა ცნობიერების დონემდე. ჯ. კახიძემ მოსამზადებელ პერიოდში ნამდვილი

ვლადიმერ ატლანტოვი.





კვლევა-ძიება ჩაატარა. შეისწავლა დიდძალი მასალა, ყოველივე, რაც ასე თუ ისე უკავშირდებოდა IX სიმფონიის საშემსრულებლო ტრადიციებს. ამ ნაწარმოების განსაკუთრებულ სირთულეს განაპირობებს არა მარტო შინაარსის სიღრმე და კოსმიური მასშტაბები, არამედ პრაქტიკულ-ტექნიკური სასაბუთის სირთულეები, ამ ტიტანურ ქმნილებასთან შეჭიდებისას რომ წამოიჭრებინა შემსრულებელთა წინაშე. საქმე იმაშია, რომ IX სიმფონია საორკესტრო „რეტუმირებას“ მოითხოვს. ამ მხრივ იგი არ შეადგენს გამონაკლისს. ასეთივე ბედი წარსულის მრავალ მუსიკალურ შედევრს ეწია. ამის მიზეზი ისაა, რომ თანამედროვე საორკესტრო ინსტრუმენტარი თავისი ტექნიკური შესაძლებლობებით არსებითად განსხვავდება იმდროინდელისგან. მაგალითად, ადრე ლითონის ჩასაბერ საკრავთა ბგერითი არსენალი შემოფარგლული იყო ნატურალური რიგით. დღეს კი, სრულყოფილი ტექნიკური აღჭურვილობის გამო, ლითონის ჩასაბერ საკრავთა მთელი დიაპაზონი ქრომატიკულად შევსებულია. ცხადია, ბეთოვენის ვერ დაავადებდა საკრავს ნებისმიერი ბგერის გამოცემას ასეთი დიაპაზონის ფარგლებში. ისიც ცხადია, რომ ამით ინსტრუმენტთა შორის ძნელდებოდა დინამიკური ბალანსის შენარჩუნება-დაცვა. ასეთი სიმნულეები მრავალადაა IX სიმფონიის პარტიტურაში. ამას ისიც უნდა დავმატოვო, რომ ბეთოვენს ყურთასმენა სულ უფრო ინტენსიურად აკლდებოდა (ბუნების საოცარი პარადოქსი!) და

შესაბამისად სუსტდებოდა მისი უშუალო კავშირი რეალურ ბგერით გარემოსთან.

ამის გამოა, რომ IX სიმფონიის თითქმის ყველა ინტერპრეტატორი, რიპარდ ვაგნერიდან დღემდე, ამ უნიკალური პარტიტურის რედაქტორადაც გვევლინება. ყოველ მათგანს თავისი მხატვრული მრწამსი გააჩნდა და ხშირად საკუთარი მეთოდოლოგიური პრინციპებიც.

სხვათა შორის, დაახლოებით იგივე სურათია ბეთოვენის საფორტეპიანო შემოქმედებაშიც. ხშირია შემთხვევა, როცა მელოდიური განვითარების ხაზი ბგერათა დიაპაზონის „ფიზიკურ“ საზღვარს აღწევს. მელოდიური მოძრაობის ინერცია თითქოს იმავე მიმართულებით მოქმედებს, ბეთოვენის კი იძულებულია მელოდიის ეს მონაკვეთი, ოქტავით ქვევით გამოიტანოს და ამით ხაზი გაწყვიტოს. დღეს ზოგი პიანისტიც ასეთ მელოდიურ ხაზს აგრძელებს ფორტეპიანოს გაფართოებულ შესაძლებლობათა შესაბამისად, ზოგი კი მოწინააღმდეგეობით იცავს ტრადიციას. ორივე შემთხვევაში ვლინდება ინტერპრეტატორის მხატვრული მრწამსი.

ვინ მოთულის, რამდენია ისეთი შემთხვევა, როცა დიდი ბეთოვენის მუსიკალურ აზრებსა და მათ ინსტრუმენტულ განხორციელებას შორის ყრუ კედელი აღმართულა.

ცხადია, ჯ. კახიძეს არ შეეძლო IX სიმფონიის ამ „წინა ისტორიის“ უგულებელყოფა. ისევე არჩევანი. დაუსრულებელი არჩევანი!

შოამბეჭდვები იყო I ნაწილის ინტერპრეტაცია — თავად-ჭერილი, შინაგანი ნებრგიით დამუხტული ტემპით. შოამბეჭდვები იყო II ნაწილი. არტისტმა თითქოს ომი გამოუცხადა ტრადიციას, რომელიც მოითხოვს სვერცის ემოციების შევსებას, ტაქტის, ზომიერების დაცვას. ჯ. კახიძე სვერცის დინამიკური საზღვრები შორს დადიატანა და ემოციას საშუალება მისცა ვულკანივით ამოხეთქილიყო. გაიხსნეთ ლიტაგრები „ფორტისინო“! III ნაწილი — *adagio molto e cantabile* ოდნავ ჩრთხარდ მომეჩვენა. მას ერთგვარად ავლდა შინაგანი სიმშვიდე. შესაძლოა, დირიჟორი იძულებული იყო წინ წამოეწია ამ ნაწილის ტემპი, — გაითვალისწინა რა ირკეტრის რეალური შესაძლებლობანი. ზოგს ჰგონია, რომ ნელი დაკვრა ადვილია. სინამდვილეში პირიქით ხდება. რაც უფრო ნელა ამბობ, მით უფრო მეტი უნდა გქონდეს სათქმელი! ამ ნაწილის მუსიკა უთუოდ საჭიროებს უმაღლეს ბეგნი-თსა და საშემსრულებლო კულტურას. ჩვენი ორკესტრი დღეს ყოველგვარი ქების ღირსია, მაგრამ ჩვენივე სისუსტე იქნება. თუ კარგის მეტს ვერაფერს დავინახავთ. სიმფონიის ფინალი თანხლებს რომ აპოთეოზად იქცა. დარწმუნებული ვარ, იმ წუთებში მთელი დარბაზი მოიცვა სისარულია და მეგობრობის იმ გრძნობამ, რომლისკენაც შილერის ოდა მოუწოდებს და რომელიც თავის მხრივაც უკვდავყო ბეთშოვენის გენიალურმა მუსიკალურმა ქმნილებამ.

ჯანსუღ კახიძემ უკვე ბევრს მიაღწია. მან საკონცერტო დარბაზებში ფართო აუდიტორია მიიზიდა.

მის მიერ განხორციელებულ მუსიკალურ დადგამათა უბრალო ჩამოთვლაც კი თვალსაჩინოდ მეტყველებს დიდ შედეგებზე. ბერლიოზი — ფანტასტიკური სიმფონია, ჩაიკოვსკი — IV სიმფონია, სტრავენსკი — „კურთხეული გასაფხული“, მოცარტი — სიმფონია სოლ-მინორი, ბადნი — სიმფონია № 86, რაველი — „დაფნისი და ქლოა“, ვერდი — „რეკვიემი“, ბეთოვენის — IX სიმფონია, ა. მაჭავარიანის, დ. თოჩაძის, რ. გაბაიჩაძის, გ. ყანჭელის, ფ. ლლონტის სიმფონიები და მრავალი სხვა!

შესაძლოა, ასეთმა მასშტაბებმა ზოგმი ეჭვის გრძნობაც კი დაბადოს. პირადად მე კი სულ სხვა აზრის ვარ.

„სშირად „დიდები“ იმიტომაც გვეჩვენებენ უფრო „დიდებდა“, რომ მათ წინაშე მუსლოდორეკილი ვარ და ისე შევყურებთ... მას წამოვადგეთ, წელში გავიმართოთ...!“

თავის დროზე ეს სიტყვები წარმოთქვა კამილ დემულენმა. შესაძლოა, ფრანგული რეჟოლუციის მოღადადის ამ სიტყვებში „დიდები“ უფრო „მოღივებს“ ნიშნავდეს. მაგრამ დამერწმუნებთ, მანამდეც და მის მერეც იგივე შეგლო წარმოეთქვა ბევრ სხვასაც, თანაც ამ „ნიუანსის“ გარეშე — მაგალითად, ყველა იმას, ვისაც თავისი ნიჭის სჯერა, სწამს, რომ ფორტუნა სწორედ მას არ უღალატებს, დიდი სურვილები, მისწრაფებები ამოძრავებს, ეინი აწუხებს და ძალაც ერჩის. ასეთია ჯანსუღ კახიძე — დირიჟორი.



პაპუა წერეთელი 20 წელი შეიზრდა და მას ბევრი სასიკეთო ქმნილება გაუწვია ქართული კულტურისათვის.
უფრად „საპოთა ხელოვნების“ რედაქცია ულოცავს პაპუა წერეთელს დაბადების 70 წელს და უსურვებს ხანგრძლივ სიცოცხლეს და ჩანართ-ლობას.

მამონდშა ქართული ხელოვნების დეკადა, რომელიც 1937 წელს შედგა მოსკოვში. მასსებს, როგორი დიდი მონღომეით ემზადებოდა მთელი საქართველო, რათა დირსეულად წარმდგარი ამ დეკადაზე. იგებობდა კოსტიუმები, მზადდებოდა დეკორაციები, საგულდაგულოდ გადიოდნენ რეპეტიციებს.

ამ დეკადაზე ჩემისთანა ასალგაზრდა და თანაც საზოგადოებისათვის უცნობი კაცის მოხვედრა ძალიან ძნელი იყო. ამასთანავე ეს გარკვეულ თანხებდაც საჭიროებდა.

ბედმა გამიღობა, იმ წელს დიდი ჯაფა დამადგა, ჩემი სასუკვრი ოცნება კი ამისრულდა. ცოტათოდნი თანხა დავაგროვე, შევიკრე კარგი კოსტიუმი და მოდერნალთა გუნდებს გაეყვე მოსკოვში.

შესანიშნავად დავიცვიდა მოსკოვი. ყველგან სახეიმი განწყობილება იგრძნობოდა. სივლაც გაიხედავდა, ტრანსპარანტები და აფიშები იყო გამოკიდებული. ბილეთების მაძიებლებთანაგ ხომ მოსვენება არ ჰქონდა კაცს.

სამწესაროდ, ვერფართო მოვახერხე საოპერო წარმოდგენებს დაესწრობოდი. ისე კი ყველა ამბობდა, ჩვენი ოპერები: „ახესალომ და ვთერი“, „დაისი“, „ქეთი და კოტე“ და „დაარეჟან ციბორი“ დიდი რეზონანსი წავიდათ. დირიჟორ ვევენი მიქტაძეს ემდლიერებოდნენ ძალზე.

ხალხური სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლებიც დიდი წარმატება ხვდა წილად. გამოდიოდნენ ად. მოსალეთ და დასავლეთ საქართველოს ცეკვის და მწირობერეთა ანსამბლები, რომლებსაც ხელმძღვანელობდნენ სანდრო კაცასაძე, კირილ პაჭკორია, ავქსენტრ მეველიძე.

როცა „სოლიოკ“ შესრულდა, ვიდაცამ ქანდარიდან ავქსენტრ მეველიძე — დაიძახა. მეგრელიც გამოვიდა და მდამლად დაუკრა თავი საზოგადოებას.

გაციფიქრე, ნეტა ამ სიმღერის შემქმნელს, ბიკოლაჩემ ვარიცა წერეთელს ერთი წუთით მაინც შეახედა, „სოლიოკს“ როგორი ატტაციებით უკრავტაშს მოსკოვი-მეთქი.

მოსკოვში ქართული დეკადის დღეების დამ-

„ოტკლოს“ წარმატება აქცედი იყო. ხალხი ერთხმად გაიძახა: „ხორაჟა! ხორაჟა!“
 ფიციში იქაურა მსახიობების დიალოგს მხოლოდ კარი ყური:



ბაპუნა წერეთელი

თავრების მერე ჩვენი სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლები ლენინგრადს ეწვივნენ. მე რა მომაცილებდა მათ და მსახიობებთან ერთად აღმოჩენილ ლენინგრადში. იქ კი დღეასდა ჩემი გულშემატკივრობა და მათი სრულუფლებიანი წვერი გაგხდი.

არც ლენინგრადს დაუკლია ჩვენთვის ყურადღება, არც მსახიობები იზოგავდნენ თავს. ყოველ საღამოს ესტრადაზე ერთმანეთს ცვლიდნენ უმშვენიერეს ქალ-ვაჟთა წყვილები. გასაცარი მომღერლები: ნიკო ხურცივა, კონსტანტინე ლორთქიფანიძე, ლადი ბაბილუა, ძმები გიგუშა და დათა კავსაძეები, მოცეკვავეები: კონსტანტინე გოგიაძე, დავით ჩიკვაძე, მარინა და თინა მხეიძეები, თამარ ციციშვილი, ანა ანდრონიკაშვილი, ალექსანდრა თიბიძე, ნინო კალანდაძე და სხვანი.

ჩვენი მსახიობები არ იცილებდნენ ერთგულ ტანსაცმელს, ასე ჩნდებოდნენ ქუჩაშიც, ბანკეტებზეც, რესტორანშიაც და თავიანთი მშვენიერი შესახედაობით თუ ქვეით ხიბლავდნენ ხალხს.

ლენინგრადში ძალიან მიეწონათ ჩვენი „ქართული“, „ფერული“, „ხორში“, სვანური ცეკვები და სხვა. აგრეთვე „მრავალკამიერი“, „ჭონა“, „იმერული მგზავრული“, „სიატურა“ და რასაკვირველია, „სულიკო“.

იქაურები ქათინაურების თქმას არ აცდიდნენ ერთმანეთს. მასხოს ერთხელ გამოჩინილ მოცეკვავე სერგეევს გაგუზიარე ჩემი აღტაცება მისი ცეკვის გამო „ბაღისხარის შადრევანში“. — რას ამბობთ, მითხრა, რა დროს ჩემზე ლაპარაკიაო. თუ ცეკვაზე მივდა საქმე, თქვენ ხომ ჭაბუკიანი გაყავთ.

* * *

1939 წ. რუსთაველის თეატრს გავეყვი გასტროლებზე უკრაინაში. მასინ მე ამ თეატრის მუზეუმის გამგედ ვმუშაობდი, თეატრის სალიტერატურო ნაწილს ლევან ასათიანი ხელმძღვანელობდა, სწორედ მისი რეკომენდაციით მიმიღეს თეატრში.

დიდის პატივით დაგვხვდნენ ხარკოვში, ამ მშვენიერ ქალაქში, წარმატებით უჩვენეს „თოფიანი კაცი“ და „არსენა“.

— Ну что, хороший актер Хорава?
 — Хороший, это мало.—изумительный!
 ბევრჯერ მინახავს, ვინ მოსოვლის რამდენჯერ, აკაკი ამ როლში, მაგრამ ასეთი შესანიშნავი, როგორც იმ დღეს, — არასოდეს.

გამოედოდილი ქარხნებშიც სატრაქტორო ქარხნის მუშებმა დიდი ინტერესით უყურეს „არსენას“. შევხვდით წითელარმიელებსაც.

ხარკოვის შემდეგ ოდესაში გადავინაცვლეთ. შესანიშნავად მოვიგეღეს. სადგურზე კაცულა დაგვხვდნენ. მილოცვებისა და სიტყვების შემდგომ ავტომობილში ჩავგხსენა და კორტკეი თეატრისაკენ გაემართა, მის შენიბას გარს შემოუარა. ასეთი რამ უარესებებმა მხოლოდ ერთხელაგას მოუწყეს.

ოდესის საოპერო თეატრის შენიბა შესანიშნავია. როგორც ამბობენ, იგი ერთ-ერთი საუკეთესოა ევროპაში. მართლაც დაუვიწყარ შთაბეჭდილებას სტოებს. მაგრამ ერთს კი შევინიშნავ, ამ მართლაც და მშვენიერი თეატრის სცენა ისე მოუწყობილი იყო ტექნიკურად, რომ ჩვენი მუშები რის ვიცავლახით, ხელით აბრუნებდნენ თბილისიდან ჩამოტანილ „წრეს“.

„არსენა“ აქაც კარგად მიიღო მაყურებელმა. ისეთი გულისყურით უსმენდნენ, თითქმის ტექსტი მათ ნაცნობ ენაზე ყოფილიყოს დაწერილი. განსაკუთრებული წარმატება ხვდათ ხორავასა და გასაძეს. ამბობდნენ: საოცარი აქტიორები არიანო.

ბევრი რამ ვნახეთ, გული მხოლოდ ერთ რამზე მეთანადრება: უკრაინაში ვიყავი და ვერ წავედი და ვერა ენახე ის ადგილები, სადაც დაიეთ გურაღიშვილი ცხოვრობდა. მართლაც მიუტყვებელი შეცდომა მომივიდა.

ოდესის შემდეგ გასტროლები იკვირე გავაგრძელებთ.

გულთბილი სიტყვებით, მუსიკითა და ყვავილებით შევხვდნენ. მშვენიერი სიტყვით მოგვმარბა მიკოლა ბაჟანა.

ბევრი საინტერესო სახლი გავიცანი იქ. არასოდეს დამაიწყებია, მაგალითად, ზესვედრა გამოჩენილ მოქანდაკე მერკუროვთან. ერთ დღეს მუზეუმის სანახავად წავედი. დაკეტული დამხვდა. ამ დროს მუზეუმის კარს მანქანა მოადგა. იქიდან მაღალი, სათვალისანი გაცივადმოვიდა. ისიც შეწუხდა, მუზეუმი რომ დაკეტული იყო. შემოთავაზა, წავიყვანთ სადაც გნებავთო. გამიხარდა. ვთხოვე კივის — პერსონის ლავარში წავეყვანე, გზაში გამორკვა, რომ ეს იყო მერკუროვი. ბევრი ვილაპარაკეთ ხელთნებაზე, ქანდაკებაზე, თეატრზე. რა თქმა უნდა, უფრო მეტს ის ლაპარაკობდა, მე კი ყურს ვუვებდი.

რამდენიმე საათი გავატარე ამ საინტერესო

ადამიანთა, ჩემთვის ეს იყო დღევანდელი შესვენება, რასაც ძალიან იშვიათად არგუწყვის ხოლმე ბედი ადამიანს.

კიევი უნახე აგრეთვე გამოჩენილი სომეხი მსახიობი ვაჰრამ ფაფუზიანი. მიუხედავად იმისა, რომ თამაშობდა ძალიან ცუდ შენობაში, სადაც აკუსტიკა არ ვარკობდა, შეტისმეტად მიმეწონა მისი მეტყველი მიმიკა, დიდი ტემპერამენტი. საოცარი იყო „ცხვირსახოცის სცენაში“. რა ემართებოდა ამ კაცს: მამ ყველაფერი ტყუილია, ცხვირსახოცი დუღდმონას ჰქონია, ინახებოდა მის სინარულით გაცისკრონებულ სასუფე. მაგრამ აი, ცხვირსახოცს დახედავდა. ეს ხომ ის არ იყო, მისი ნაწუქარი, მაშინ უნდა გენახათ ოტელო-ფაფუზიანის გამძიმინვარება. მთელ სპექტაკლში ასეთი იყო.

წინა დღით ჩვენებს დებატიკნათ. ეთქვა: „სირცხელი არ იქნება, ამ აქეთ-იქით ხეტიალში ამომძებრეს სულიო“. გადახევა თურმე ვასაძეს და უთხრა: ოტელო მიიდა შენთან ერთად ვითამაშოთ.

კიევი შეხვდნარ მოგვიწყვეს იქაური გაუთეუბის „სოფეტკაია უკრაინასა“ და „კომუნისტის“ რედაქციებმა. აქ იყვნენ ი. გამრეკელი, ლ. ასათიანი, ა. ვასაძე, ა. ხორავა, ე. აფხაიძე.

სიტყვები წარმოთქვეს ბ. ბაჟანმა, მწერალმა კაჩერგამ, ა. ხორავამ.



1958 წელს (კვლავ ჩემი ინიციატივით) დავესწარი ჩვენი ხელოვნების კიდევ ერთ დღესასწაულს — ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების დეკადს. სამხატვრო აკადემიაში გაიხსნა ქართული ხელოვნების გამოფენა. ცალკე გამოფენა ჰქონდა ლადო გულიაშვილის. მოსკოვის სახოგადოებას ძალიან მოეწონა მისი შემოქმედება.

მოსკოველები გულითადად შეხედნენ ქართულ სიმღერისა და ცეკვის ანსამბლს. ლიტბარს რომ ვუყურებდი, უნებურად წინა დეკადს მაგონდებოდა. მაშინ ამ გუნდის ლიტბარები იყვნენ სანდრო კავსაძე და მისი უმცროსი ვაჟი დათა, ახლა კი იმავე დარბაზში იმავე გუნდს მშვენიერად ხელმძღვანელობდა ანზორ კავსაძე, სანდროს უფროსი შვილის გიგუშას ვაჟი.

დასკვნით საღამოზე თავი გამოიჩინეს ქართული ხალხური ცეკვის ანსამბლმა¹. მე იმ წარმოდგენებს ვერ დავესწარი, რომლებშიც ა. ხორავა და ე. მანჯგალაძე თამაშობდნენ. მითრეს, ხალხმა აღტაცებით მიიღო სპექტაკლი. სამაგიეროდ, ენახე ზაქარიაძის იოდისპოსი. ეს იყო ნამდვილი ტრიუმფი, აათ-ნახევრის განმავლობაში ხალხი დაძაბული ყურადღებით ადევნებდა თვალს სო-

ფოკლის ტრაგიდიის მსვლელობას. წარმოდგენილი დამთავრდა, ხალხს წასვლა არ უნდოდა, დიდხანს არ იშლებოდა. ისხდნენ თავიანთ ადგილებზე და განუწყვეტლივ უკრავდნენ ტაშს გამოძახებას და „ბრავოს“ ძახილს ბოლო არ უჩანდა.

საერთოდ, ქართულ საღამოებს უდიდესი წარმატება ჰქონდა. ბილეთების შოვნა ძალიან ჭირდა. მინამებ, რომ ერთ-ერთ დაწესებულებაში მხოლოდ ერთი ბილეთი მიუტანიათ, და, თურმე, ლატარიით გაუთამაშებიათ.

ასეთივე დიდი წარმატება ხვდათ ჩვენს მუსიკოსებსაც.

ერთ საღამოს მოსკოვის სასტუმროში შეხვდა ალექსი მაჭავარიანი და ბალეტ „ოტელოზე“ წამიყვანა დიდ თეატრში. თეატრის დარბაზი გაქვდილი იყო. თეატრის წინ კი გავლა არ შეიძლებოდა, წარმოდგენას ესწრებოდა მუსიკისა და ბალეტის დიდი მცოდნე ბელგიის დედოფალი ელისაბედი, მრავალი უცხოელი. ბალეტს წარმოუდგენელი წარმატება ჰქონდა. ჭაბუკიანი 13-ჯერ გამოიძახეს.

ენახე თამარ წერეთელი და მისი ქმარი, წარმოდგენას ესწრებოდნენ, ხარობდნენ ჩვენების წარმატებით. თამარი მშვენიერად გამოიყურებოდა, იმ დროს იგი ისევ წარმატებით მღეროდა.

მსახიობთა სახლში ვაიმართა ვერიკო ანჯაფარიძის საღამო, დიდძალი ხალხი დაესწრო, დარბაზში ტევა ადარ იყო, მთელ თეატრალურ მოსკოვს იქ მოყვარა თავი.

ი. ზავადკიმ ვ. ანჯაფარიძეზე თქვა: «Верико Анджапаридзе не только замечательная грузинская актриса, она великая актриса». შემდეგ ვერიკომ თამაშა ნაწყვეტები პიესებიდან „ანტონის და კლეოპატრა“ და „ხეები ზეზუერად კვებებია“.

ერთ დღეს გიორგი ლეონიძემ და მე გადავწყვიტეთ ლონის მონასტერში წაგვეყვანა დეკადის მონაწილენი.

მოდი, — მიიხრა გიორგიმ, — მე თავმჯდომარე ვიქნები, შენ კი ჩემი თანამეწყვე და ეს საქმე მოვაწყობო.

თქმა მისი იყო, დატრიალება კი ჩემი. წავედი ფილარმონიის ირექტორ გუგული ყიფიანთან, დამპირდა, ზევ თორმეტ საათზე „შეიდგაცა“ და მე სასტუმროში ვიქნებოთ, ფოტოკორესპონდენტებიც შევიბარებ.

ლონის მონასტერი უკვე არქიტექტურის მუზეუმად იყო ქცეული.

ჩემი სტუდენტობის დროს ვიყავი აქ. არჩილის და ვახუშტის საფავეებს გუშანით მივაგენით და ყვავილებით შევაკეთე. ბაქარის და სხვების სარკოფაგების მსგავსი საფლავის ქვები კი რატომღაც ეწოთო გაეტანათ. ველისის მარჯვენა მხარეს ალაყაფის კართან.

ახსნა-განმარტებას გიორგი ლეონიძე იძლეოდა.

ქონრალ „სტორჩესტოვს“ ფურცლებზე შეტად საინტერესო დისკუსია გაიშალა ცნობილი ესთეტიკოსის მ. კავანის სტატიასთან დაკავშირებით, რომელიც ეხება სოციალისტურ რეალიზმში ორი მიმართულების — „მკაცრად რეალისტურისა“ და „რომანტიკულის“ არსებობას („სტორჩესტოვ“, 1973, № 11). საკითხის ამგვარად დაყენებისათვის კავანმა არსებითად საბაზად გამოიყენა თერთმეტი ლენინგრაძელი მხატვრის ნამუშევართა 1972 წლის გამოფენა, რომელიც თავისი რომანტიკულობით ღირსშესანიშნავ მოვლენად მიიჩნია. კავანი აღნიშნავდა, რომ უკანასკნელ წლებში რომანტიკული მსოფლშეგრძნება მომძლავრდა ამიერკავკასიის, ბალტიისპირეთის, შუაზაისის და რუსეთის რესპუბლიკათა მრავალი მხატვრის შემოქმედებაში, რის უტყუარ დადასტურებასაც ბოლო პერიოდის გამოფენები წარმოადგენენო.

რომანტიკული ხელოვნების ნიშნებად კავანი ასახელებს „პოეტურობის, ლირიზმის, ფერწერულობის, დეკორატიულობის, მეტაფორულობის, ფილოსოფიური განზოგადებისა და სიმბოლურობის აქტიურ გამოვლენას. „რა თქმა უნდა, — წერს იგი, — ფერწერას, გრაფიკასა და ქანდაკებას შეუძლია სხვა არანაკლებ მხატვრულად ღირებული ამოცანები დაისახოს და გადაწყვიტოს, როგორცაა... „ეპიკურობა“, „პროზაული თხრობა“, „სიუჟეტურობა“, „ფსიქოლოგიური დრამატურგია“, „სავნობრიობა“, რომელთა ამოსავლად კავანი ასახელებს სინამდვილისადმი „რაციონალისტურ, ლოგიკისტურ, ტექნიკისტურ“ მიმართებას. ამ ორიენტაციის ხელოვნათათვის დამახასიათებლად იგი მიიჩნევს აგრეთვე ჰერმედეზიკული ტრადიციებისადმი დოგმატიკურ დამოკიდებულებასაც. ასეთი ნიშნების მქონე ხელოვნებას იგი „მკაცრ რეალიზმს“ უწოდებს და განმარტავს, რომ ხელოვნების ამ ორიენტაციამ მაყურებლის გემოვნების ცალმხრივი განვითარება გამოიწვია. ხოლო როცა ასეთი კრიტიკიულებით ვრუბელისა და პეტროვ-ვოდკინის შეფასება ხდებოდა, საგალოლო დასკვნებამდე მივდიოდითო.

კავანს მიაჩნია, რომ „მკაცრად რეალისტურისა“ და „რომანტიკულის“ ერთდროულად არსებობაში ცუდი არაფერია, ისინი ერთი მეორეს აგებენ და სოციალისტური რეალიზმის მთლიან დინებას წარმოადგენენო. ამასთანავე, კავანი რომანტიკული მიმდინარეობისადმი თავის სიმპატიებს ოდნავაც არ მალავს.

პირველ ყოვლისა, ძნელია ე. წ. „მკაცრი რეალიზმის“ როგორც ცნების გაზიარება, რამდენადაც, იქ, სადაც შემოქმედებით პროცესში „სიმკაცრე“ ჩაერევა, მისი უცვლელი თანმშლები ნიშანი დოგმატიზმია, ხოლო სადაც დოგმატიზმია, იქ შემოქმედების ნორმალიზება საეჭვოა. თუ ეს ასეა, კავანს თავისი ავტორიტეტული სიტყვა უნდა ეთქვა დოგმატიზმის წინაპირობათა შესახებ და რომ ხელოვნების ასე წარმართვა უსარგებლოა. ან, თუ სჯერა, რომ „მკაცრი რეალიზმი“ „რომანტიკულ მიმდინარეობასთან“ „მეზობლობაში“ ისეთ გარდასახვას ახერხებს, რომ დოგმატიზმში არ ვარდება, სახიფათო შემოქმედებით გზასთან არ გვეჭინა საქმე. ასეთ შემთხვევაში კი რეალიზმის ცნებისათვის ზედსარაავ სახელად „მკაცრის“ დამატებას გამართლება არა აქვს.

ლოგაიკური აზროვნების ისეთი ოსტატი, როგორც კავანია, ასე ადვილად ვერ შეცდება. როგორც ჩანს, მან სათქმელი განზრახ სანახევროდ თქვა, რათა ამით პრობლემისადმი ინტერესი გაუღვივებინა. ასეც მოხდა. მას უკვე გამომეშაურნენ, მაგრამ, ჩვენის ფიქრით, ეს მხოლოდ დასაწყისია, რად-

**რას ნიშნავს
„მკაცრი
რეალიზმი“***

ოთარ ფირალიშვილი

* იხილეთ კამათის წესით.

გან კავანი მემოსამეტად მტკიცეულ საკითხს შეეხო. ამდენად ასე მთორითა და იოლად ამ საკითხებზე შეთანხმება ვერ მოხერხდება. მაგრამ ისტორიის ლოგიკა უღმობელია, იგი თავის საქმეს აკეთებს.

ვიდრე სხვა, უფრო სერიოზულ საკითხს შევეხებოდით, ეპიკურის კავანივეულ თვალსაზრისზე გვინდა შევეჩვიოთ. მან რომანტიკული მიმართულებისაგან „მკაცრი რეალიზმის“ განმასხვავებელი ნიშნებს შორის ეპიკურმა დაასახლა. ჩვენის ფიქრით, ნაწარმოების ეპიკურობა რომანტიკულ განწყობას არ გამოირჩევას და რომანტიკა მხოლოდ ლირიკული ხანისის ნიშანი არ არის. რომანტიკული გზებზე დიდი ისტორიული გარდატეხის ექვს ჰაგას, რიკული, როგორც სოციალური განწყობა, ლირიკაში ავტორის მკერ საკუთარ სულში „ქვერტიტ“ თუ სორცილელება, ეპიკურ ქმნილებაში გარესამყაროს მასშტაბურ სახეებში სახიერდება და რომანტიკულ ეპოსად გვევლინება. ამის შესანიშნავი ნიმუშებია: თამარ აბაქელიას „შუისისებვა“, ვალენტი თოფურდია „გამარჯვება“, შოთა მიქაბერი „სამშობლო გემასი“ და მრავალი სხვა. ამ ხასიათის ნაწარმოებებში რომანტიკული გზებზე გამოთქმული სიღრმისეული ადამიანური ინტერესები მილიონიან მასებში ბოლოსმდე გამოძახის.

კავანის სტატიაში ყურადღებას იქცევს ხელოვნებაში „რომანტიკული ორიენტაციის“ ბედ-იბოლის დახასიათებაც. მისი შეხედულებით, ომამდელ პერიოდში, აკრეფე თვით ომისა და ომის შემდგომ წლებში, „რომანტიკული ორიენტაციის“ განვითარებისათვის სათანადო პირობები არ არსებობდა. ისინი, თითქმის, მხოლოდ ბოლო ათეულ წლებში შეიქმნა. კავანს, თუოღად, ისევ და ისევ შეხედველობა აქვს რომანტიკული მსოფლმეტრების ლირიკული და არა ეპიკური ზღანი. ეპიკურ პლანში რომანტიკული მსოფლმეტრებზე ჩვენში მუდამ დიდი ყურადღებით სარგებლობდა. რომ არაფერი ვთქვათ ზემოთ უკვე ნახსენებ ჭანდაკებათ შესახებ, საკავანისა გავიხსენოთ ის ფაქტი, თუ როგორ აღფრთოვანებია შესვლა საზოგადოება ლდო გუდასშვილის ომის თემზე შექმნილ გრაფიკულ სერვისს. მისი ბრწყინვალე ლირიკისადმი სათუთი ყურადღებისათვის ეს სათანადო ისტორიული „ამინდი“ ჯერ არ იყო. საზოგადოებრივი და პოლიტიკური განვითარების ყოველი ეტაპი მხატვრის თავის მოთხოვნებს უყენებს და ამ კუთხითვე აფასებს მის შემოქმედებას. ასე რომ, ამგავად, ჩვენის სახელომწიფოს ირგვლივ სოციალისტური ძალების აღზევების პირობებში, რომანტიკული მსოფლმეტრების ლირიკულ გამოვლინებასაც თუ სათანადო ყურადღება ვთმობა, ისტორიის კანონზომიერებებში ჩანსედულ ადამიანს არ უნდა აკვირვებდეს.

სამჭოთა სახვით ხელოვნებაში ორ ურთიერთისაგან საკმაოდ განსხვავებულ ორიენტაციის არსებობის შესახებ შეხედულება ორიგინალური არ არის, მაგრამ ეს აზრი ასე პირდაპირ და კატეგორიულად არავის გამოუთქვამს. კავანის სტატიაში სწორედ ამიტომ გამოიწვია ესოდენ დიდი ყურადღება და ხმაური. მაგრამ ავტორი ფაქტობრივ მდგომარეობის კონსტატაციას არ გასცდენია. ასეთი მნიშვნელოვანი ესთეტიკისისაგან კი მოსალოდნელი იყო თითოეული ორიენტაციის იდეოლოგიურ საფუძველთა განაღწევა და დიფერენცირებულად გარკვევა, თუ რითმელი როგორ მხარდაჭერას იმსახურებს.

საკითხის ისტორიისათვის კავანმა გაიხსენა გორკის და ფადეევის თვალსაზრისი სამჭოთა ხელოვნებაში რეალიზმისა და რომანტიზმის სინთეზის შესაძლებლობის თაობაზე. მაგრამ

მან არ განამარტა ცნებათა — „რომანტიზმისა“ და „რომანტიკულს“ შორის განსხვავება. კამათში მონაწილეთა სტატეგიების მიხედვით ეს უნებლიედ გამოიყვანდა, რომ საჭოთა-ხელოვნებათმცოდნეობაში დღემდე ძლიერია თვალსაზრისი რეალიზმის რომანტიზმთან სინთეზირების შესახებ. როგორც ჩანს, ზოგიერთი ჩვენთავანი ანგარიშს ვერ უწევს იმ გარემოებას, რომ საჭოთა ლიტერატურისმცოდნეობისა და ხელოვნებათმცოდნეობის გაირიყვარე თუ შეიძლებად სერიალური მსჯელობა რეალიზმის სინთეზირებულ მე-19 საუკუნის დასაწყისის ისტორიული აუცილებლობით აღმოცენებულ რომანტიკულ თან, დღეს უკვე ამისი განმეორება, მეტი რომ არ ითქვას უხერხულია.

კავანის სტატეგის არსი შემდეგში მდგომარეობდა: სოციალისტური რეალიზმის „მკაცრი რეალისტური“ ნაკადი ეწყარება ეპიკურილი სინამდვილის ინტელექტუალურ წვდობადა ცხოვრებას ასახავს „უტყუარად“, ისე, როგორც ის არის, ანუ ყოფით ფორმებში, ხოლო „რომანტიკული“ უგულებელყავს ეპიკურილი სინამდვილის გულმოდგინე განმეორებას, ფართოდ იყენებს ფანტაზიის განმარტავებულ უნარს და პირობითობასა მიუღ სისხმებს. მაგრამ კავანი საკუთრე „რომანტიკულ“ მიმართულებას „მკაცრი რეალიზმისაგან“ გამოარჩევს ისეთი ნიშნებით, ურთობისოდაც ვერც „მკაცრი“ და ვერც „ნაკლებ მკაცრი“ ხელოვნება, თუკი ის ნამდვილად ხელოვნებაა, ვერ იარსებებს. აი როგორია ეს ნიშნები:

«...романтическое мироощущение, — წერს კავანი, — отвечает духовным запросам, потребностям устремлениям советского человека не в меньшей мере, чем строго реалистическое. Эмоциональный порыв, способность переживать трагедии мироздания и одновременно углубляться в интимнейшие сферы внутреннего мира личности; способность человека ощущать свою слитность с природой и одновременно утверждать духовность как высшее и специфически человеческое качество, доверие к воображению, фантазии, мечте и утверждение высокой ценности их созидательных, творческих возможностей — все это и многое другое, характеризующее романтическое мироощущение, не исключают, а дополняет другую ориентацию сознания — ориентацию на познание реальности в том виде, в каком она конкретно существует, особое доверие, оказываемое разуму, мысли, здравому смыслу».

გამოდის, რომ ე. წ. „მკაცრი რეალიზმის“ ამოსავალი ყოფილა სინამდვილისადმი არა მხატვრულ, არამედ მხოლოდ ინტელექტუალურ დამოკიდებულება და სინამდვილეს იგი წარმოადგენს ისე, როგორი კონკრეტული სახითაც არსებობა მამე დროს, თუ რაიმე სიკეთე შეიძლება გააჩნდეს ხელოვნებას, ყველაფერი „რომანტიკულ მიმართულებას“ დაურქმეობია. „მკაცრი რეალიზმი“ კი კონკრეტული სინამდვილის გონივრული განმეორების ანაზარა დარჩენილა.

კავანის თვალსაზრისი, რომ ხელოვნებაში ამ ორიენტაციათა თანაარსებობა გამართლებულა ერთიმეორისა გამარავალფეროვნების მოტივით, მოთხოვნა სათანადო დასაბუთებას. ოდენ დასაბუთება ნაყოფს მოგვეცემს იმ შემთხვევაში, თუ ეს მოხდება სახვით ხელოვნების „ეპიკო“ თეორიის საფუძველზე და არა მის ვარქმე. სასქემით ვასაგებია, რომ ამ პოზიციებიდან მსჯელობა მოკამათებებს უჭირთ, რადგან თეორიის ეს მცენიერება მხოლოდ ჩამოყალიბების პროცესშია, მაგრამ რა დონეზეც არის, მისი უგულებელყოფა დაუწყებელია, რადგან



სტოლუნების განვითარების დღევანდელ ეტაპზე წარმოქმნილ პრობლემათა გაუმჯობესება „წმინდა“ ესთეტიკის, ინტორის ან კრიტიკის ფუნქციის არ არის. იგი, პირველ ყოვლისა, საკითხი ხელოვნების „კერძო“ თეორიის საქმეა, რომელიც თავისთავად იყენებს ხსენებულ დარტათა სასაუბრებს. მე სწორედ ამ კუთხით შევეცდები დისკუსიაზე აღძრული საკითხების გაუმჯობესებას.

ერთ ძირითად პრობლემას „მეცერი რეალიზმისა“ და რომანტიკული რეალიზმის ერთდროული არსებობა წარმოადგენს, მეორეს — შესვლულმა მათი ურთიერი გამოადრების შესახებ. მესამეს კი იმის გარკვევა, თუ რომელ მათგანს უნდა ეფუძვლებოდა უპირატესობა. ამის გარეშე კი, ჩვენი ფიქრით, ამ პრობლემებზე მსჯელობას გამართლებას ვერ მოუძებნი რაზრი ექნება ფაქტების კონსტატაციას, თუ მათ სათანადო შეფასებას არ მოვახდენთ? შედსართავი სახელი „მეცერი“ ლოგოტიკურად მიუთითებს? ასეთი შედარებითაა გაზარება იმას ნიშნავს, რომ რეალიზმის ორ მიმართულებას შორის ერთში სრული დომინანტობა თუ არა, დომინანტიურ ტენდენციას მაინც იგულისხმებს? ეს თუ ასეა, მაშინ, როგორ წარმოვიდგინოთ დომინანტიურის მიერ არადომინანტიური განაყოფიერება?

ჩვენი ფიქრით, მოკამათებმა ეს დაუშვებს „ყრულის ნელ-ნელა ვადლობის“ ტაქტიკური მოსაზრებით. რაც გარკვეულ წრეებს მრავალი წლის განმავლობაში ჰქონდათ უპირატესობა, რა თქმა უნდა, იმის ერთი ხელია მოსმით ურყოფა დად სიმძვინვარებთან არის დაკავშირებული. ძველია ისინი დაარწმუნო მათი შესვლულბების სიმცდარეში. გარდა ამისა, განა დისკუსიას შეუძლია უცვლილ გარდატეხა მოახდინოს ისეთი მხატვრის, ხელოვნებისმოყვანის თუ მოყვარულის შესვლულბებში, რომელიც აზროვნება, მსჯელობას ისე, როგორც თავიდან ურწმუნია და დიდი ხნის მანძილზე ფიქრითრბული გემოვნებითი განწყობა შემუშავებია?

ესაიდა, ჟურნალი „ტვირთვების“ დისკუსიას თანაბარი წინაშელობა აქვს ყოველი რესპუბლიკის ხელოვნების მოღვაწეთათვის, რადენადაც მასში აღძრული საკითხები ყველას აღუღებს. მართალია, ჰართულ ხელოვნებისმოყვანებშია „მეცერი რეალიზმის“ სახელით აზავის მოუხსენებია სახითი ხელოვნების ის ნაკადი, რომელიც არსებითად იგივე ნიშნებით მსასათლებოდა, რითაც კავანა ახანათებმა, მაგრამ იგი კარგა ხანს მხატვრული აზროვნების აშკარა დაბრკოლებას რომ წარმოადგენდა, საქმეში ჩახედულ ადამიანებს ეჭვი არ გაბრუნდია.

ასლა, ჩვენდა საბედნიეროდ, მხოვანი ემპირიზმი, რასაც „ტვირთვების“ დისკუსია „მეცერი რეალიზმი“ იხსენიებს, ჰართულ ხელოვნებაში იმდენად მაინც არის დაძლეული, რომ დროებითისა და ნორმების დამწესებლის ფუნქციები ჩამორთობილი აქვს. მაგრამ ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს, თითქმის იგი აკადემიზმის „მალაი“ პოზიციებიდან გულწრფელი ნიჭიერების წინააღმდეგ ძალმობრებაში არ მქადანდებოდეს და ჩვენი ხელოვნების განვითარებას ხელს არ უშლიდეს.

ნიშანდობლივია, რომ ე. წ. „მეცერი რეალიზმი“ დასაყრდენს, როგორც სხვა რესპუბლიკებში, ისე ჩვენთანაც სამხატვრო სასწავლებლებში პოულობს. ეს ერთგვარი რეაქციაა იმ „პას აყოლილი“ ახალგაზრდობის საპირისპიროდ, რომელმაც ამისთანა „ჩამორჩენილი“ მხატვრად ჩათვლიდა, მიდგომისნიშნადმი თავისი „ასლო ნაცნობობა“ თუ არ ვგომოჩინა. მოსწავლისა და მასწავლებლის ასეთი დაპირისპირება, საშუა-

როდ, ხატვისა, ფერწერისა თუ ძერწვის სწავლების მეთოდისა მთერ უკიდურესობისაკენ გადახრას იწვევს, რაც „ნატურის“ მორჩილად განმორჩენილ გამოხატებას. ეს კი ასახლებად რდობათა აქტიური შემოქმედებითი ძალების დაბრკოლებას ნიშნავს. ზოგა შეიძლება ვთხროს, თითქოს სწავლების ასეთი მეთოდი ნაკლებად მავნეა, ვიდრე მოდერნიზმის ბრმა მიმბადველობა. ახალგაზრდობისათვის ორივე მავნე და ბრჩევანი შესამე უფრო სწორ მეთოდზე უნდა შეხედეს.

ჩვენი ოდნავადც არ გვაკვირვებს, კავანმა სოციალისტური რეალიზმის იმ ფრთისადმი რომ გამოხატა თავისი სიმბათი-ები, რომელიც დამოკიდულად გამოირჩევა სინამდვილისადმი რომანტიკული პრინციპიტულებით. ოღონდ არ შეგვიძლია დავეთანხმოთ მას, თითქოს XX საუკუნის 70-იანი წლების ხელოვნებაში ჯერ კიდევ გამართლება ჰქონდა მიმართულებას, რომელიც სინამდვილისადმი პოეტური დამოკიდებულბისაგან დაცილებულია და „რეალიზმის“ სახელს მაინც „ომსახურებს“. პოეტური დამოკიდებულების გარეშე ხელოვნება არ არსებობს, ხოლო რეალიზმი „მეცერი“ იქნება თუ „ნაკლებად მეცერი“. ხელოვნების გარეშე ვერ იარსებებს. ეს ჰქმნარიტება კავანმა არაიჯუხ ნაკლებ არ იცის. მაგრამ ასეთი შეუსაბამობა ალბათ იმისათვის დადუშვა, რათა მსჯელობის საგნად გახდეს იმ საკამოდ ფსევდოქადარი შეხედულების უმართებლობა, რომელიც ცდილობს არაპოეტური ხელოვნების სიღიადღში დავგარწმუნოს.

ძველად იტყოდნენ: „ყველა გზა რომში მიდისი“. სწორედ ასეა ჩვენი ხელოვნების პრინციპულ ნაკლოვანებათა ძიების საქმეც. ის შეუსაბამობები, რაც თვით დისკუსიის მსვლელობაში შევანდაბა და პრაქტიკულად არსებობს შემოქმედებისთვის, მსაწავლო, თუ ხელოვნებათმცოდნეობის სფეროებში, შემდეგი ძირული გავერთობებიდან მომდინარეობენ:

ამაგვან ერთი უძირთადგვია სამყაროს შექმენებასთან ხელოვნების დამოკიდებულების საკითხი. ვიდრე ამის სხვადასხვა ასპექტს შევეჩვებოდეთ, არ შეიძლება არ აღინიშნოს ცნებების უმართებულ აღრევის შესახებ, რაც თითქოს ნორმადაა ქცეული ხელოვნებათმცოდნეობის. მხედველობით მაქვს ცნება „შემქმედება“ ერთი და იგივე წინაშეგლობით ხმარება შენითერებისა და შემოქმედების მიმართ. მწერალს, მხატვარსა თუ კომპოზიტორს, ბოტანიკოსს თუ ფიზიკოსს ბუნების „შემქმენება“ თანაბრად ნიშნავენ. რა მტკიცება უნდა, რომ მეცნიერების თანაბრად ნიშნავენ. ეს მტკიცება უნდა, რომ მეცნიერების თანაბრად ნიშნავს ყველა თვისებისა. მაგრამ ეს არ ნიშნავს, თითქოს ბუნებისმეტყველის მსგავსად, მხატვარიც ბუნების შემქმენებას ისახავდეს უშუალო მიზნად.

ბუნებისადმი ხელოვნების დამოკიდებულება ორფენოვანია: ერთ-ერთი მეთოანი ინტელექტუალური და შემეცნებითია, რადენადაც საბუნებისმეტყველო მეცნიერებათა მიღწევების ათვისებას ეხება. აღდენად, ხელოვანი „ომხმარებელი“ უფროა, ვიდრე მომბოვეული.

ხელოვანს ბუნებისადმი დამოკიდებულების ისეთი რაკურსი აქვს, რომელიც არსებითად განსხვავდება ბუნებისმეტყველების დამოკიდებულებისაგან. ჰქუა-ჰუხილისადმი მიმართების ცნობილი მაგალითი რომ გავისენთო, ნათელი გახდება ეს აშკარა განსხვავება: მაშინ, როდესაც ჰქუა-ჰუხილი ფიზიკოსისათვის ატმოსფეროში მიმდინარე ელემენტური განმუხტებაა, მხატვრისათვის — ფრთითი კონტრასტების ელემენტური სანახაობა, კომპოზიტორისათვის — ხმიერი კონტრასტების საოცრება. ამავე დროს, შესაძლებელია, არც მხატვარსა და არც კომპოზიტორს არა თუ შემეცნებელი, საკმარისად გაეცნობი-

რბულივ არ ქონდით ქვეა-ქული, როგორ ფიჭვიანი კვლევის საგანი იგივე თქმის დიდი სოციალური წინააღმდეგობებისადმი ხელოვნების დამოკიდებულებას შესახებაც. როგორც ყოველთვის, აქაც მისი მიზანრიგია ესთეტიკურია და იგი თავის თავში შეიცავს სამყაროს „გაცნობიერებას“ ან „მხატვრულ წვდომას“, შედარებით ნაკლებად კი „შემეცნებას“.

შემეცნებების სამყაროს გაეცნობიერების ორი ეტაპის გარჩევა შეიძლება მოხერხდეს: ერთში უნდა იკვლიდნენ მხოლოდ სინამდვილისადმი ხელოვნების დამოკიდებულებების ე. წ. „პროფიგურატიული ეტაპი“. მეორეში — უკვე წამოყალიბებული ნაწარმოები, როგორც სამყაროს შესახებ ინფორმაციის გარკვეული ფორმა, ანუ, აღმქმელი სუბიექტის „შემეცნების“ წყარო (სხვათა შორის, ხელოვნებაში „შემეცნებაზე“ როცა მსჯელობენ, რატომღაც, უმეტესად სწორედ ეს მეორე ასპექტია აქვე მხედველობაში). მაშასადამე, ერთი საქმეა, თუ რამდენად აქვს გაცნობიერებული მხატვარს გარესამყაროს რთული სოციალური, პოლიტიკური, თუ ბუნების ცვალებადობის პროცესები, ხოლო მეორე საქმეა, თუ რამდენად შეიძლება გამოდგეს მხატვრული ნაწარმოები „მომხმარებლისათვის“ იმავე პროცესების გაცნობიერების წყაროდ.

სულ ორიოდ წლის წინ, მწერლის მიერ სამყაროს შემეცნების სახეობებს „ვობისი ლიტერატურის“ ფურცლებზე შემოხტ. მოტილიოვა. მან წამოაყენა დებულება მწერლობაში, „ბოლომდე შეუმეცნებელი“ სამყაროს ასახვის უფლებამოსილების შესახებ, „მხატვარი (რომელიც სხვათა ნაწარმების დასუსტებით კი არ გამოყოფილდება, არამედ დამოუკიდებლად აზროვნებს), რომელსაც ეპოქის დიდ სოციალურ კონფლიქტებში თავის ადგილი მკვიდრად და ურყევად აქვს სხასდაული, — წივის მოტილიოვა, — ადამიანის ცხოვრების სხვადასხვა სფეროში სვდება რთულსა და თვითონ მისთვის ბოლომდე გაურკვეველ პრობლემებს, რაში გარკვევაც საკუთარ ნაწარმოებში ცდილობს. იგი არც თუ იშვიათად აწყდება იმეთ საკითხებს, რომელზეც შევნიშვებ, ან (კერძოდ — ო. ფ.) ისტორია ჯერ ვერ იძლევა საბოლოო პასუხს“¹. ამ მსჯელობის საფუძველზე მოტილიოვამ წამოაყენა თეზისი სოციალისტურ რეალიზმში „შემეცნებელი სამყაროს ასახვის უფლების“ შესახებ.

ჩვენს ლიტერატურასა თუ ხელოვნებამოცილებობაში კარგად რომ იყო გათვალისწინებული ის განსხვავება, რაც სინამდვილის შემეცნებასა და სინამდვილისადმი მხატვრულ დამოკიდებულებას შორის არსებობს, და რაც ქართულ ესთეტიკურ ლიტერატურაში დიდი ხანია გაირკვა², მაშინ სინამდვილის შემეცნებლობაზე მსჯელობაც სრულიად უსაფუძვლო და გაუმართლებელი გამოჩნდებოდა: ახლა კი მოტილიოვას აზრი ჯერაც პრინციპულად მნიშვნელოვან თვისადაა მიჩნეული³.

კულტურის ისტორიიდან განა რომელიმე ქმნილების დასახელება მოხერხდება სამყაროს შემეცნების ეპოქალურ დონეს ენციკლოპედიური სისასიით რომ ემყარებოდეს? რამდენად არასაყაროა და სასოვადღებრივი ცხოვრების შემეცნება: არასოდეს ჩერდება, იგი პროცესია და შეიცავს უამრავ შედარებით ქვეშარტილებს, რომელთა დაზუსტება და ახსნა-

ტურ ქვეშარტილებად ქცევა არასოდეს შეუწყდება. ასე რომ არც ერთი ეპოქის მწერლისა თუ მხატვრის შემეცნების დონე ახსოვლურთ არ ყოფილა და ვერც იქნებოდა. მხატვრული ეპოქის ხელოვნანი მუდამ „ბოლომდე შეუმეცნებელ სამყაროს“ ასახავდა. ჩვენი ეპოქის დიდ სოციალურ კონფლიქტებში თავისი ადგილის მკვიდრად მონახვა კონფლიქტების არსებობა ჩაწვდომის ისეთ ხარისხს ნიშნავს, რაც ხელოვნის ეპოქებურ პოზიციას გარკვეულობას ანიჭებს. ხოლო ეს თუ მიღწეულია, მისთვის ფარეოლოგიის, „სატრონომის“ ან თუნდაც თვით სოციალური მეცნიერების ლაბირინთებს ში „ბოლომდე“ ჩაწვდომა, არა თუ აუცილებელი არ არის შესაძლოა ხელისშემშლელიც კი აღმოჩნდეს.

მხატვრული ნაწარმოები, როგორც „შემეცნების“ წყარო, პოპულარული ასპექტია და იგი იმდენად ანგარიშსასაწყვი რამდენადაც მხატვარს ეპოქის რთული სოციალური კონფლიქტების მიმართ შეუძლია თავისი, მსჯავარი“ გაჯივრებით და ასე თუ ისე, „საკუთარი“ პოზიციისაგან გადაგაბიროთ.

ამდენად, როდესაც მხატვრული ნაწარმოები შემეცნებითა ღრმედვლებაზეა ლაბარაკი, ეს ასპექტი უფრო მეტადაა ანგარიშსასაწყვი.

მხატვრული ნაწარმოები „შემეცნებითი“ ფუნქციის შესახებ ყველაზე პრინციპულსა და უზრთველად თვალსაზრისს წარმოადგენს მისი საშუალებით უმოკერული და ბიოლოგიური სამყაროს საგნათა გაცნობიერება. ასეთ შემთხვევაში ნაწარმოებს მხოლოდ ცნობარისა და ინფორმაციის მნიშვნელობა ენიჭება. „მკაცრი რეალიზმის“ მიმდევართა უძირათაღესა შეცდომა ხელოვნებისათვის სწორედ „ცნობარის“ ფუნქციის მინიჭებაა.

ყველაზე სამწუხარო ის არის, რომ „მკაცრი რეალიზმის“ მოყვადგებს თავიანთი პოზიცია ორთოდესალურ მარქსიზმად მიანიჭა და თვითდაჯერებულები ზოგჯერ სხვათა დარწმუნებასაც ახერხებენ. სინამდვილეში მათი ფილოსოფიური ამოსავალი ემპირისტული მატერიალიზმისა და ობიექტიური იდეალიზმის ნაერთია. რამდენადაც ისინი გრძნობდ-საგნობრივ სინამდვილეს ყოველივეს ამოსავალად მიიჩნევენ, მატერიალიზმის ნივადავზე დღანან მაგარმ რადგანაც იდეებისა და აბსტრატირების როლს შემოქმედებაში არსებითად უგულებელყოფენ, დიალექტიკური მატერიალიზმის პრინციპებს სცილდებიან (როგორც ცნობილია, ემპირისტული მატერიალიზმი მე-18 საუკუნეში განვითარდა. იგი მარქსიზმის კლასიკოსებში ცალმხრივობის გამო უარყვეს). სხვათა შორის, ემპირისტული მატერიალიზმი, ხელოვნების დარგთა შორის, ყველაზე უკეთ მოკალათებას სწორედ სახთვის ხელოვნებაში ახერხებს, მისი სპეციფიკური ფიგურატივობის გამო.

ე. წ. „მკაცრი რეალიზმს“ შეხვედრის წერტილები მოეძებნება ობიექტიური იდეალიზმის გარკვეულ მიმდინარეობასთან, კერძოდ იმ მიმდინარეობასთან, რომლის თვალსაზრისით მშენიერება სამყაროში ადამიანისაგან დამოუკიდებლად არსებობს, ხოლო მხატვარს არსებითად „გამოღობის“ ტექნიკის დაუფლების მეტი არაფერი მოეცნებება. ზოგჯერ თვალსაზრისით, მშენიერების ობიექტურად არსებობის აღიარების მოტივით, ქვეშარტილად მარქსისტული ჰგონია. როგორც ჩანს, ამ თვალსაზრისის გამზიარებლბეს აიწყებებთ, რომ მშენიერება იდეა და მას ადამიანისაგან დამოუკიდებელი არსებობა არა აქვს. მშენიერების ობიექტურად, ადამიანისაგან დამოუკიდებლად არსებობის მალაირებლბეს ალბათ არც კი ჰგონიათ, რომ უნებლიეთ ობიექტურ იდეალიზმს უახლოვდებიან, მათ,

¹ «Вопросы литературы», 1972, № 5, стр. 47.
² ე. წ. კვებაძე, ესთეტიკის საკითხები, თბ. 1958, გვ. 104—121.
³ იხ. მაგალითად, «Вопросы литературы», 1974, № 7, стр. 5.

როგორც ჩანს, ბოლომდე კარგად არა აქვთ შემუცხვებული, რომ სოციალურად იდეა, და მათ შორის მშვენიერებას თუ სილამაზის იდეა, ადამიანის რთული სოციალური აქტივის მონაპოვარია; იგი ადამიანს ეკუთვნის და მის გარეშე არსებობს არ შეუძლია. ესტეტიკოსთა და ხელოვნებთმცოდნეთა ეს ფრთხილ მშვენიერებას პლატონსა და პეტროვიჩის მატერიული სამყაროს გარეთ კი არ იგულისხმებ, არამედ ბუნების თვისებებს მიიჩნევენ და პტონის, რომ ეს საკმარისი საფუძველია იმიტირებელი იდეალისმიზისაგან მკვეთრად გამოიჯიხისათვის. ნაგრამ თვითონ ის გარეგნობა, რომ მშვენიერება სოციალური არსების ადამიანის გარეთ ეგულება და მას ბუნებისაგან დიალექტიკურ ერთიანობაში წარმოშობილ ადამიანურ იდეად არ განიხილება, ეს მარქსიზმი კი არა, მისი ვულგარისაციაა.

ასეთ თვალსაზრისზე მდგომობა მთავარი შეცდომა ისაა, რომ ისინი ბუნებას, როგორც ადამიანის სილამაზის გრძნობის ჩამოსახველსა და მუდმივ სტიმულატორს, ხელოვნების სოციალური ფუნქციისაგან საკმარისად ვერ ანახვავებენ. მათი წარმოდგენით, მშვენიერება ბუნებაშია დაბუდებული, ადამიანი კი სუფთა დაფაა, რომელზეც ბუნების მშვენიერება აიწველება. ვერ თვალისწინებენ, რომ მას მერე, რაც „ადამიანმა ოთხზე ფორხების ნაცვლად ფეხზე დაიწყო სიარული და აკაფარა იდეები გაიხიდა“ (მ. გორკი), მას მშვენიერებას იდეა წარმოექმნა, რომელიც თანდათან ბუნებრივ მოთხოვნილებად გადაიქცა. ახლადდაბადებული ბავშვიც კი სულ სუფთა დაფა არ არის. იგი მიექცევა, თამაშობს რიტმობა: მასში შთამომავლობითაა გადმოცემული რიტმის გრძნობა და საჭიროდ შემოქმედებისადმი შინაგანი მზაობა. ამ ფენომენს აკადემიკოსმა დ. უნსაქემ ბავშვის „ფუნქციონალური ტენდენცია“ უწოდა, ხოლო პროფ. ვ. ქვანაძისა, სახეებით მართებულად იგი ესთეტიკის პირობებებს მოესაბედა.⁴

ემპირისტული რეალისმის⁵ წარმომადგენლებს თითქმის სჭირდებათ შესენება, რომ ხელოვნება გამობატავს არა ბუნებისა და საგნების ინტერესებს, არამედ სოციალურს, სასოციალურებს, ადამიანურს; რომ ხელოვნანი საგნებას და მოღვენებს მიმართავს არა თვითმიზნურად, არამედ ადამიანური ინტერესების გამოსათქმევლად. ხელოვნების ფუნქცია ადამიანური იდეების ქადაგებაა. ამ მიზნის მისაღწევად იგი ფანტაზიის ძალას მიმართავს და ბუნების ემპირიული ნორმების გადაკეთებას არ ურიდება. ასეთი „გადაკეთება“ ოდითგანვე უშთავრება პოზიტურ-ესთეტიკურ ხელოვნებას ენსაზრებობად, მაგრამ იმიტირების ეპოქის სიბი დადგარის დროს, როდესაც „გადაკეთების“ ნეგატიური ასპექტი მოჭარბდა და „სომისინჯის“ ესთეტიკას დაიღო საფუძვლად. მათგან პირველ სინამდვილის ტრანსფორმაცია ეწოდება, მეორეს კი დეფორმაცია. „მკაცრი რეალისმი“ მიმდევრთა ბრძოლა დეფორმაციის წინააღმდეგ უნებლიეთ ტრანსფორმაციასაც იწირავს, როგორც ყოველგვარი ტექნიკური ხელოვნების პრინციპი. ასეთ ვითარებაში ფანტაზიის, განსოვადებისა თუ ტიპისციის შესახებ დაპირაკი ლიტონ სიტყვად რჩება. შემოქმედებაში ემპირისტული მეთოდის შეუსაბამობის აღიარებას და დაძლევის, ჩვენის აზრით, ხელს უშლის მცდარი შეხედულება, თითქმის ხელოვნება შექმენების სფერო იყოს; რომ იგი სინამდვილისადმი

მიმართებაში ვითომც მცენიერებისაგან არსებობდა არ გამოიწეროდეს, თავისი რაგურის არ ჰქონდას. ამავე დროს არსებობს მკვი არ ეპარება, რომ ხელოვნება არ იკვლავ არაფერს, არაფერს მისი სახეცა სიღრმისადად ადამიანური ინტერესების განადრული ესთეტიკური იდეალების მიხედვით გამოითქმა. ბევრი ჩვენგანი ცნება „სინამდვილე“ მაინც მიმართებულად განმარტავს, სინამდვილის მცენიერულ და სინამდვილის მსატერულ ასახვას შორის პრინციპულ-შინაარსობრივ განსხვავებას ვერ ხედავს.

მცენიერებაში „სინამდვილე“ თვითონ მცენიერის ემოციებისაგან თუ დამოკიდებული არ არის, „სინამდვილე“, როგორც ხელოვნების საგანი, ასეთი დამოუკიდებლობით არ არსებობს, „მსატერულ სინამდვილემ“ იგულისხმება თვითონ ხელოვნისე. უფრო მიახლოებით, ესაა კონკრეტული ხელოვნების მიერ თავისებურად აღქმული რეალთა. კიდევ მეტეც, ესაა ობიექტური რეალთის შესახებ გამოთქმული მსატერული შეხედულება პრინციპული, მოქალაქობრივი, სინამდვილად ადამიანური ინტერესების მიხედვით. ხოლო ვინაიდან ნაწარმოების საფუძველს წარმოადგენს არა ის, რაც თავისთავად არსებობს, მსატერის ნებასერეილისაგან დამოუკიდებლად, არამედ ის, რისი თქმაც სრულად არსებულს შესახებ, ატვობთ თავისი ნაწარმოების სრული „უფალია“. როგორც განზრახვაც აქვს, სათქმელს ჩამოაყალიბებს. ასეთი „თავებისობის“ უფლებას მსატერს აძლევს ის იდეური მიზანსწრაფვა, რაც ეს საზოგადოებრივი ურთიერთობის რთულ პერიოდებში აღდგნია. მაშინ, როდესაც მცენიერებისათვის საგნებს ფაქტობრივად არსებობა აქვს, მსატერული ნაწარმოების კომპონენტებს შეიძლება ასეთი არსებობა არ განაჩნდს, მაყურებელზე გარკვეული ზეგავლენის მოხდენისათვის შეიხსნის იფენე. ძველ ბერძნებს აზრად არ მოუვიდოდათ, რომ კონტარების არსებობა მცენიერული მტკიცების სანად ექცათა. ადამიანის მცენიერულ კრიტერიუმებით არ შემოიწმებია ადამიანის სახერად გარდაქმნის შესაძლებლობა; ცხრაიავანი დევეების თემაზე შექმნილი მსატერული ნაწარმოები სოლოგოთა კვლევების შედეგად არ წარმოშობილა.

არ არის საჭირო მავალითების კორიანტლის დაყენებისათვის, რათა მათელი გახვედს, რომ ცნება „სინამდვილეს“ ხელოვნებაში ემპირიულ-ობიექტური არსებობის მნიშვნელობა არ აქვს. ამ ელემენტარულ ტექნიკურებას არაკრთი ხელოვნებისმცოდნე ივიწყებს და „მსატერულ სინამდვილეს“ ემპირისტული კრიტერიუმებით „ამოწმებს“.

მსატერათა ის კატეგორია, რომელსაც კვანი „მკაცრი რეალისტების“ სახელით იხსენიებს, სწორედ ისინია, რომლებსაც „მსატერული სინამდვილე“ ბუნების ამ საზოგადოებრივი ცხოვრების ასლებად მიჩნიათ. მათი თვალსაზრისით, მსატერული ემპირიულად არსებულს გადმოხატავს და „გამოა“ ხელოვნებაში. ასეთ „ხელოვნებაში“ გადამწყვეტი გადმოხატვის ტექნიკაა და, აზღუნად, ნაწარმოების დორებულების ერთადერთი კრიტერიუმი აკადემიური განსწავლულობის ღონეა. ასეთი კრიტერიუმით თვითურეს უნიტობას შეიძლება „უპირატესობა“ მიეცეს უკეთ შთავაზნებით სახე ფორმისათან შედარებითაც კი. ამითივე იყო გამოწვეული ლადო გუდამიშვილის უარესად გრთეული და ობტინიზმით დასავსე შემოქმედების დეკადენტობად მიჩნევის შემთხვევები. ესაა საგნების აკადემიურად განმარტების თავის თავში დაჯერებულ შეხედულებულ „კონცეფცია“, რომელიც მარქსისტულ-ლენინური ესთეტიკის მომაგის გულწრფელი სურვილით, მის უნებლიე ვულ-

4. დ. უნსაქემ, ზოგადი ფსიქოლოგია, თბ. 1940, გვ. 493, შ. ვაბელოა, ვ. ქვანაძის, ესთეტიკურის სოციალური არსი, თბ. 1965, გვ. 196-207.



გარჩევის ეწვეა. სრულებითაც არ არის სავალდებულო, რომ ხელოვნების მსაკულის თვითონაც შექმლის მხატვრული შემოქმედებით მოღვაწეობა, მაგრამ კონკრეტული ხელოვნების ენა უნდა ფლობდეს, ამ ენაზე უნდა აზროვნებდეს. სულწაბრად, სახვითი ხელოვნება, თავისი ფიგურატულობის გამო, ზოგ ჩვენგანს, ყოველმხრივ „დასაგებ“ დარგად მიაჩნია; მუსიკის არაქმისათვის მსიკალური ყური რომ აუცილებელია, ცხვე არ აქვრება, სახვითი ხელოვნების აღქმისათვის კი ჰგონია, რომ მხატვრული თვალის „აუცილებელი არ არის“. რომ სახვითი ხელოვნების ქმნილებას ყოველგვარი ნორმატული ანატომიური თვალის „ეკონომიკა“ აღიქვას. ეს შეხედულება ხელოვნების მთავარ ფუნქციად ინფორმაციის მიწვევას ემყარება. მართალია, სახვითი ხელოვნების მრავალი პირველ-სარკისოვანი ნაწარმოების დასახელება შეიძლება, რომელთა ერთ-ერთ ნიშანს ინფორმაციულობა წარმოადგენს. მაგრამ, ჯერ ერთი, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ ინფორმაციულობა სახვითი ხელოვნების ძირითადი თვისებაა, და მით უმეტეს, არც იმას, თითქმის იგი ადამიანის მოღვაწეობის სპეციალურ-სათვის უცხოა და სახვითი ხელოვნებისათვის კი სპეციფიკური და უშთაერებო. ხოლო ვინც ასე ფიქრობს, იგი იღვას მნიშვნელობას უგულებელყოფს და მის ფუნქციას სიუჟეტის მიაჩნის. ამავე დროს დარწმუნებულია, თითქმის სიუჟეტის „წაკითხვა“ მხატვრული ფენომენის აღქმა-შეფასებისათვის სასებებით საკმარისი პირობაა.

დიდი ხანია ცნობილია, რომ ჭეშმარიტი ხელოვანი, როდესაც ბუნების რომელიმე კონკრეტული მონაკვეთის სილამა-ზეუე „მოვიხირობს“, მას გადმოცემს არა ისე, როგორც იგი მხატვრის ნება-სურვილისაგან დამოუკიდებლად არსებობს, არამედ ის, როგორც თვითონ მხატვარს ესახება. რეციტიანტის მდგომარეობაში მხოლოდ უკიდურესად პასიური ნიჭი შეიძლება აღმოჩნდეს. ნიჭიერი მიმართება აქტიურ შემოქმედებას გულისხმობს, იგი ბუნების კონკრეტულ მონაკვეთის აღმქმელი ესთეტიკაა, მაგრამ თვით აღქმა რეციტიანტული კი არა, არამედ აქტიური ინტენციის სასიათისაა. ანუ, სხვა სიტყვებით რომ ითქვას, მხატვარი ფოტოაპარატის ობიექტივით კი არ გადმოცემს, რაც არის და როგორც არის, არამედ იმას, რასაც ექ თავისი სულიერი მდგომარეობის შესაძლარს და საინტერესოს გულისხმობს. ამდენად, მხატვრული ნაწარმოების ამოსავალი მხატვრის სოციალური განწყობის პირადული მიმართება და არა ბუნება თავისთავად.

ბუნებისადმი ადამიანური დამოკიდებულება საერთოდ სოციალური ინტერესების გამოვლინების სფეროა. მაგრამ იგი ერთნაირი არ არის გეოლოგიისათვის, აგრონომისათვის, ასტრონომისათვის, ანდა მეტყვევებისათვის. კულტურის სათანადო დონეზე არც ერთ მათგანს არ უნდა აკლდეს ბუნებისადმი ესთეტიკური დამოკიდებულება, მაგრამ ბუნებისადმი ხელოვანის ესთეტიკური დამოკიდებულება, მაინც განსაკუთრებულია — მის სოციალურ პოზიციას მკვეთრად ესთეტიკური რაკურსი ახასიათებს.

სინამდვილისადმი მხატვრის ესთეტიკური რაკურსი ე. წ. „მეკერი რეალიზმი“ არ უარყოფს. მაგრამ საქმი ისაა, რომ სინამდვილისადმი ხელოვანის ესთეტიკური დამოკიდებულება მას ესმის, როგორც ემპირიულად არსებული საგნების „მარჯვედ განმეორება“ და „შეღამაზება“. პეისაჟისტებს შორის მარჯვედ განმეორებულია კატეგორიაში შეიძლება დასახელება შიშვინისა, ნაწილობრივ ბარბიზონის სკოლის მეთაურის თ. რუსოსი. განმეორების უარყოფელია შორის კი ისეთი

ნიჭიერი პეისაჟისტებისა, როგორც იყო კუნჯი, ლევიტანსკი კორი და სხვ.

ჩვენი დროის მხატვრებს შორის მარჯვედ განმეორებულია თა ყველაზე ტიპური წარმომადგენელი იყო ლეტიკონი. რა არის მარჯვედ განმეორებულია ძირითადი ნიშანი? ესაა სინამდვილის გარეგნული „სწორი გადმოხატვა“. უარყოფითადაც ძირითადი ნიშანი კი არა სწორი, არამედ საინტერესო ხატვაა.

როგორც ვხედავთ, სწორი ხატვა და საინტერესოდ ხატვა ერთი და იგივე არ არის. შეიძლება ნახატი სწორად წარმოედგინდეს ემპირიულად არსებულ საგნებს, მაგრამ არავითარ მხატვრულ იდეას არ განასახიერებდეს და ამიტომ ინტერესს არ იწვევდეს. სხვა კი ობიექტურად არსებულ საგნებს ასხვა-ფერვად და დიდ ინტერესს იწვევდეს. ამის საილუსტრაციად საკმარისია დავასახელით მიქელანჯელოს, გიოსის, რუბენის და მრავალ სხვათა ფიგურები, რომელნიც ნორმატული ანატომიის პროპორციებს ძლიერ არიან დაცილებულნი, ანუ მხატვრული ტრანსფორმაციის (და არა დეფორმაციის) ბრწყინვალე ნიმუშებია.

რით არის გამოწვეული სინამდვილისადმი ასეთი ორგანიზაციული დამოკიდებულება? რატომ საქმით არ უწევს „მეკერი რეალიზმი“ ანგარიშს კლასიკური მემკვიდრეობის გამოვლილებას. ვიდრე ამას ვუასახებდეთ, უნდა შევიხიროთ, რომ „მეკერი რეალიზმი“ წარმომადგენლები „გეგარწმუნებენ“ თითქმის სინამდვილის გარდასახვას ემხრობიან და ამას ჩვეულებრივ განმარტავენ როგორც „კონკრეტული ტიპურის დანახვის უნარს“. მაგრამ ვერ თვალისწინებენ, რომ გვირის განსახიერებისათვის ბევრად მეტე მოქმედება საჭიროა, ვიდრე კონკრეტული ტიპურის „დახასია“. ერთი საქვე შენ „ხელოვნება“ და მეორე კი სხვადასხვა დაანახებულ და არწმუნებულ კონკრეტული ტიპურის ხილვის უნარის იმას ნიშნავს, რომ შენ, როგორც ხელოვანი, ახერხებ იმას, რასაც სხვა ვერ ახერხებდა. როგორ გინდა, ის, რასაც სხვა ვერ ახერხებდა, კონკრეტული სასიკური განმეორებით, ანუ მხატვრული გადაჭარბების გარეშე და ანახავ?

ქართულ ხელოვნებათმცოდნეობაშიც ბევრჯერ შეხებიან რეალიზმის პრინციპებს და ეტალონად გიგო გაბაშვილის შემოქმედება დაუსახელებიათ, იმ მოტივით, ვითომც ტიპობის ინტელისტიკური განმარტების, ანუ „ტიპობის რეალიზმით ვითარებში ასახვის“ ნიმუშად შეიძლება იმის მიჩნევა. ეს თვალსაზრისი ობიექტურ ვითარებას არ ემყარება. გიგო გაბაშვილი თავისი დროის უდიდესი ქართველი ოსტატი იყო. მისი დიდი დამსახურება ისიცაა, რომ მიუხედავად მოწვევით მარცხენე ახალგაზრდობის იგი ცოცხალი სინამდვილისადმი პატივისცემის სერიოზულ მაგალითს აძლევდა. ამ თვალსაზრისით, გაბაშვილმა რეალიზმის ხელოვნების განმარტებისადმი დიდი როლი შეასრულა. მაგრამ ეს სრულებითაც არ უნდა აძლევდეს ვინმეს საფუძვლად, რომ გაბაშვილის შემოქმედება ქართული სახვითი ხელოვნების განვითარების საბოლოო ინსტანციად წარმოადგინოს. მით უფრო, რომ მას აკადემისტურ-მა აღზრდამ რეალიზტური მეთოდებიდან ძირეული ნიშნები დაკლავ. საკმარისია გავისენთო, რომ ვესურვოთ თანხვედრით მისი სურათები, რომლებიც მრავალი დღისგან გამო მ დროს მსოფლიოს ყველაზე დიდი აკადემისტების შემოქმედებასაც კი არა თუ გაუტოლდებიან, გადაჭარბებენ კი-

დღე, ხეკსურეთის ტიპურ სასუფრე იძლეოდა. ხეკსურული ტრანსპორტი გამოწვობილი თბილისის „შუბარხელი“ პერსონაჟები ხეკსურეთისათვის სრულდება არ არის ტიპურნი. აქედან ცხადია, რომ ენგელისეული ფორმულა მკვლევარს შეიძლება ლტობს სიტყვად შემორჩეს, ცოცხალი სინამდვილისადმი ხელოვანის მიმართებას სწორად თუ ვერ ვათავსავს წინაშე. ესეც რომ არ იყოს, დღევანდელი მსოფლიოს დაძინულ სოციალურ და პოლიტიკურ წინააღმდეგობებში, სინამდვილის სრულად უმოწყობელი, ენთორგანული ასახვა საერთოდ ანაქრონიზმია. ჩვენს ეპოქა მხატვრების წინაშე იმპულსურ პრობლემებს აყენებს, რაც უნდა იყოს არსში წვდომით ხორციელდება. ამასთანავე, არა თუ ხეგატიური, პოზიტურ-ესთეტიკური ხელოვნება ე ტრადიციულ ჩარჩოებში ვერ ეტყევა. ისე თანამად ტრანსფორმირებულ სინამდვილეს ძველი დროის ვერცხვად ქანდაკებაში ვერ ვიხილავთ, როგორც ეს გამოვლინებულია, მაგალითად, ბურდელის „ბეთიფენში“, გუსტავ შუმას „ბრონცის ძეგლი“, მუხტრეივის „ინდიელში“, ბერტინიფიციის „მედალი“, ამოშველის „რევოლუციისში“ და ასე შემდეგ.

ასეთ გარდატეხათა ფონზე, ანუ როცა ეპოქის მატერული მაკოსმოსი ვერაფრითა კონსერვატონს ვერ იმთავს, ტრადიციულ ფორმას ვერ ეტყევა და ტრადიციის განვითარების საფუძველზე ახალს, უფრო მეტყველ სახეობრივ პრინციპებს უსწავლავს, უსწავლავს საგნთა განმორება („раздвоение вещей“) აშკარა ანაქრონიზმია. იგი ეპოქალურ მხატვრულ ღირებულებათა კრიტერიუმად ვერ გამოდგება. მაგრამ ეპოქის ახლებურ მაკოსმოსს ვინ ჩივის, ე. წ. ეპიპირისტული კონცეფცია შემოქმედების ისეთ საფუძველზე უგულებელყავს, როგორცაა ადამიანური ინტერესების მატერული განხორციელებისათვის ეპიპირისტის მიზნობრივი ტრანსფორმაციის ფუნქცია.

ხელოვნება სიღრმისეული ადამიანური ინტერესების მხატვრული თქმა. ასეთი ინტერესები საგნების წყაპობრივ არ იკითხებიან, ბუნებაში შუაზარეული ფორმით არ არსებობენ. ამდენად, მათი პირდაპირი განსწორება ადამიანური ინტერესების აუსახელებლად მიგვიყვანდა. მოვლენათა გარეგნობის შეუცვლელად განმეორების მხარდაჭერა ამავე დროს ნიშნავს მოვლენების და მათი არსების მარქვისტული სწავლების უგულებელყოფასაც. როგორც ცნობილია, მოვლენათა გარეგნობა არსების (сущность) წყაპობა ხერხდება, მაგრამ მოვლენის გარეგნობა ყოველთვის არ ემთხვევა მის არსებას, არსება და მოვლენა ერთმანეთს რომ ემთხვეოდეს, მაშინ ყოველგვარი მეცნიერული ხელშეტი იქნებოდა — აღნიშნავდა ნ. ბორსი. შესაძლებელია ვინმე ფიქრობდეს, თითქოს ეს დებულება მხოლოდ მეცნიერულ შემეცნებას შეეხება და სინამდვილის მხატვრულ წყაპობას არა. ეს ასე არ არის. ხელოვნური მოვლენათა გარე ფორმებში ტერტრეს მხატვრულ არსებას, რომელიც შესაძლებელია არახელოვანიათვის სრულიად შეუმწვევლი რჩებოდეს.

„მხატვრული არსების“, „მეცნიერული არსებისაგან“ განსხვავების დადგენა ხელოვნების თეორიის ურთულესი პრობლემა და საკუთარლო სტატის მოცულობა მისი გახსნის საშუალებაა ვერ იძლევა აღნიშნავ მხოლოდ, რომ მხატვრულ არსება სოციალური ბუნებისაა. ერთსა და იმავე საზოგადოებრივ მოვლენაში ხელოვნებას ერთი მეთრის საპირისპირო არსების წყაპობა შეუძლია: იმის მიხედვით, თუ როგორია ობიექტისადმი მისი ადრევე შემუშავებული სოციალური და პირადი

განწყობა. რამდენადც მხატვრული არსება ხელოვნების მიუქტრებადმი განწყობითაა განსაზღვრული, ამდენად იგი-მხატვრული, ისტორიულად ცვალებადია. მაშინ, რომ ეტყვიან, ბუნებისმეტყველებაში არსების კვლევების თვით ანტიგონისტური პოლიტიკური თრეიტაციის მიყენებებში ერთსა და იმავე კანონს მოვიყენებამდე მიყავს, ხელოვნებაში ერთსა და იმავე საზოგადოებრივი მოვლენის არსება შეიძლება ერთი მეთრის საპირისპიროდ სახიერდებადღეს.

მაგალითად, სამამულო ომის დღეებში ფაშისტების მხარეზე გადასული რომელიმე მეთრის, როგორც ბიოლოგიური, ანატომიური ან ფიზიოლოგიური მოვლენა, სხვა ადამიანებთანა პრინციპით თუ არ გამოირჩევა, საზოგადოებრივად არსების მიხედვით მათგან დამატრეულად განსხვავებულ შეფასებას დებულობდა. ჩვენთვის თუ იგი ზღვის მომეტრელი იყო, ფაშისტებში სასაიზონო ემოციებს იწყევდა; ანირი-გად, ერთი და იგივე მოვლენის არსება სულ სადასახა შეფასებას იმსახურებს იმის მიხედვით, თუ როგორ პოპოციაზუა ესა თუ ის შემეცნებელი. ამ მხრივ ხელოვნება ყველა სხვა სფეროზე უფრო მახვილ შემეცნებელი და მსაყრდენელია.

მოთქვანათ კიდევ ერთი მაგალითი: დაჩარხულის და შეურაცხყოფილის გამოხარულებას, წესით, თათქოს, ფიზიკურად არა სუსტი, ანამედ ძლიერი ადამიანი უნდა ეისრულებდეს. მაგრამ პრაქტიკულად ყოველთვის ასე არ ხდება. პირიქით, შესაძლოა ფიზიკურად ძლიერს მაყრებლის ძალეში არ აღმოაჩნდეს და გულგრილი მაყრებლის როლი ამაო-ბინოს. სამაგიეროდ, გამოსარჩება იყოს მისი ასეთი სუსტი გარეგნობის ადამიანსა, რომლისაგანაც ამას არც მოვლოდი და ვერც მოითხოვდი. როგორც ვედავთ, აქ მოვლენისა და არსების „შეუსაბამობისთან“ გვაქვს საქმე: გარეგნულად ძლიერი, სულთააბამი აღმოჩნდა, სუსტი კი — პირიქით. მსგავსი მაგალითის მოტანა მრავლად შეიძლება. ისინი ეპიპირისტული პრინციპით, ანუ არსებაში ჩაუწყობილად რომ ასახო, ფიზიკურ ტუმპირებებს აღნიშნავ, მორალურს კი უგულებელყოფდა ის ადამიანები კრიტიკები, რაც უმოთავრათა ხელოვნებაში, სრულიად უგულებელყოფილი აღმოჩნდება. ტუმპირიტა ხელოვნის (და არა ფოტოაბარატის) ამოსავალია არსებისაგან მოჩვენებითი ნიშნები, არამედ არსება. რამდენ ხორცშესხმისათვის იგი „ენპირიული სიმართლეს“ ესთეტიკური ტრანსფორმაციის წინაშე დგება, რათა „არსებითი სიმართლე“ განახორცილოს.

აქ იქნება სწორედ სახვითი ხელოვნების ძირეული „გაჭირება“ — ფიზიკურად ძლიერის სულიერი სიკვლხის, ხოლო ფიზიკურად სუსტის რაინდული შემართების უნარის ნათელ-საყოფად ისეთ ტრანსფორმაციას მიაგნოს, რომ თითოეულის მკაცრი სახიერება შეძლოს.

ყველაზე მარტივი ხერხი, რასაც ეპიპირისტები მიმართავენ, ესაა გმირების პირისახეთა გამომეტყველების კონტრასტული დაპირისპირება.

არსების ამ დონეზე გახსნას თეატრალური ხელოვნებაც ახერხებს. კიდევ მეტიც, თეატრალურ ხელოვნებას თავისი სპეციფიკა იმის საშუალება აძლევს, რომ გმირის ხასიათი დროში და ნამდვილ მოძრაობაში განავითაროს. სახვითი ხელოვნება დროში მკაცრად შემოსაზღვრულია, „მომენტურია“ და აპის გამო ეპიპირისტული მათოდით შექმნილი ნაწარმოები ისეთ დონეზე „იყინება“, რასაც მე-19 საუკუნეში „ცოცხალ

სურათს“ უწოდებდნენ. ეს აკადემიზმის უხეირო მეთოდის შედეგია. სამწუხაროდ, დღეს ზოგიერთი ჩვენთაგანი ქართულ ხელოვნებას სწორედ აკადემიზმის მანიკური მეთოდისავე უწოდებს და „რეალიზმის მწვერვალად“ მიიჩნევს.

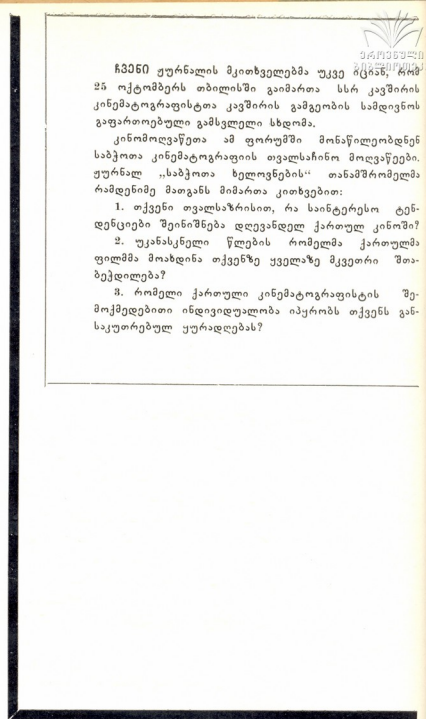
ამასთანავე, ჩვენში, არაერთი ხელოვნებათმცოდნე და მხატვარიც კი მოიპოვება, რომელიც თეატრალური ხელოვნებისაგან სახეთი ხელოვნების განმასხვავებელ ნაწინებს მანიკ და მანიკ ვერ არჩევს და „ცოცხალი სურათების“ დღნე სახეთი ხელოვნებისათვის საკმარისი ჰგონია. საქართველოში, სადაც მხატვრულ აზროვნებას ისეთი ტიტანური სინაღლისათვის მიუღწევია, როგორცაა არქიტექტურაში — მცხეთის ჯვარი (VI—VII ს.), მინიატურაში — ასტრონომიული ტრაქტატი (XII ს.), ფრესკებში — ყინფისის მისატულობა (XII—XIII სს. მიჯნა), ხოლო ჩვენს დროში ფორისმანის, ლადო გულდამივილისა და მრავალ სხვათა ხელოვნება, „ცოცხალი სურათების“ დონის მხატვრული აზროვნების ზენიტად მიჩნევა, სულ ცოტა, ქართული ხელოვნების შესაძლებლობათა არა მარტო გათვალისწინებლობაა, არამედ პროფანაციაც.

სოციალისტური რეალიზმის მამამთავარი შაქინ გორაკი საბჭოური კულტურის გარიჟრაჟზეც კი ბევრა ფიქრობდა „მხატვრული გადაჭარბების“ საკითხებზე ლიტერატურაში. „მხატვრული გადაჭარბება“ ყოველგვარი იდეური ხელოვნების აუცილებელი ნიშანთვისებაა, მაგრამ მას განსაკუთრებული მნიშვნელობა სწორედ ჩვენს დროში ენიჭება, როცა სოციალური წინააღმდეგობანი ესოდნე ძლიერა გამოკვეთილი.

სახეთი ხელოვნებას ამ მხრივ სანახაობრივი ხელოვნების ყოველ დარგზე მეტი საშუალებები გააჩნია. შაქინ, როდესაც თეატრალურ ხელოვნებაში შთაბეჭდილების გაძლიერებისათვის გმირს ნორმალური ანატომიის სახლფრებს ვერ გადააკლვებ, სახეთი ხელოვნებაში ამის ზღვა საშუალებები არსებობს. მათი გამოყენება დამოკიდებულია იმაზე, თუ იდეის ხორცშესხმისათვის რამდენად ნიჭიერად იყენებს მხატვარი ემპირიულ მასალას. ხოლო თუ არ იყენებს, ეს შეიძლება გამოწვეული იყოს არა მარტო უხეირო შემოქმედებითი მეთოდით, უნიჭობით, არამედ უიდეურობითაც.

მაგრამ ეს ისე არ უნდა გავივით, როგორც დეკადენტური დეფორმაციის მიმბაძველებს ესმით. სოციალისტურ რეალიზმში სინამდვილის ტრანსფორმაცია პროგრესული სამყაროს იდეოლოგიის გამოვლენებაა. იგი პოზიტიურ-ესთეტიკურ პოეზიის ემყარება, სიმახინჯის ესთეტიკას პრინციპულად უარყოფს და სამყაროსადმი პოზიტიური მიმართების უძველეს ტრადიციებს ანეთიარებს. სულ სხვაა მადეფორმირებულ ბურჟუაზიული ხელოვნების სოციალური უხეირო. იგი გარგუნულად „გპარიალებულ“, მოჩვენების წყროგში მასინჯი არსების ინტუიტიური წვდომაა. ხელოვნათა გარკვეული ნაწილი კაპიტალისტურ სამყაროს მოჩვენებით წესრიგსა და ბზინვარებაში ადამიანის დამცირებასა და გადაგვარების არსებას ჩაწედა და ასახებს ძირითად საგნად გაიხადა. ეს საკითხიც ქართულ ფილოსოფიურ აზროვნებაში მშვენიერადაა გაშუქებული.⁵ თუმცა, ზოგიერთი ჩვენგანი ამ როულსა და დრამატოზმით აღსაყვ ეპოქალური მოვლენის შემცენებას მის შეუმცენებელ დაცინვას ამჯობინებს.

იქ, სადაც ხელოვნებას სოციალური იდეის მიზანდასახუ-



ჩვენში თურნლის მეთხველებმა უკვე იცნა, რომ 25 ოქტომბერს თბილისში გაიმართა სსრ კავშირის კინემატოგრაფისტთა კავშირის გამეობის სამღიენის გაართობელი გამსვლილი სხდომა.

კინომღაწეოთა ამ ფორუმში მონაწილეობდნენ საბჭოთა კინემატოგრაფიის თვალსაჩინო მოღვაწეები. თურნად „საბჭოთა ხელოვნების“ თანამშრომელმა რამდენიმე მთვანს მიმართა კითხვებით:

1. თქვენი თვალსაზრისით, რა სანატრესო ტენდენციები შეინიშნება დღევანდელ ქართულ კინოში?
2. უცანსენლი წლების რომელმა ქართულმა ფილმმა მოახდინა თქვენზე უვლზე მეტური შთაბეჭდილება?
3. რომელი ქართული კინემატოგრაფისტის შემოქმედებით ინარეოდებოდა იპყრობს თქვენს განსაკუთრებულ ყურადღებას?

ლება წარმართავს, ჭეშმარიტი მხატვარი მოვლენათა ქერქის განმეორებით ვერ დაკმაყოფილებდა. იგი იდეის კარნახით ტენდენციურად ეძებს მოვლენის არსებას და ემპირიული ფაქტების მიზანდასახულ ტრანსფორმაციას ეწევა. ხოლო სადაც ტილისა თუ მარმართლოში ფაქტი პირდაპირა განმეორებული, იქ სულ ტყუილად დაწევენ ძეხნას იდეას.

ე. წ. „მყარი რეალიზმის“ უმართებულ ფაქტოლოგიურ „პრინციპში“ კი მოჩნს ხელოვნების მაკასტრ არბეული „პოეზიის“. ნაცულად იმისა, რომ მან ყურადღება მოვლენის არსებასადე გაამახვილოს, იგი მოვლენის გარეგანი ხედის უტყუარ განმეორებას სოციალისტური რეალიზმის მეთოდად გვაცნობს. გარგუნულად მიმჩი დეკლ მოვლენაში ბოროტად არსებობს, ან პირიქით, გარგუნულად მცირეში მნიშვნელოვანი არსების გამოვლენა და ასახვა განაშესაძლებელია ფაქტის ტრანსფორმაციის გარეშე?! ეს არც შესაძლებელია და არც საჭიროა მხედველობაში თუ არ მივიღებთ მხოვან ემპირიზმსა და ნატურალიზმს, ისტორი-

⁵ მხედველობაში გვაქვს ზურაბ კაკაბაძის «Человек, как философская проблема», 1970, стр. 55—61.

მეზობრის აზრი



სარაი პარასიოზი,

სსრ კავშირის სახალხო არტისტი,
სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი,
კინორეჟისორი.

1. ქართული ფილმები ხშირად „გვიძულებენ“ სამყარო გავიზიაროთ და შევიგრძნოთ ჩვენი საოცარი საუკუნის შესატყვისად. ხელოვნების დანიშნულებაც სწორედ ესაა. ქართულ კინოში სამაგალითოა ეროვნული კულტურის ორგანული შეთავსება თანამედროვე ფორმების მეცნიერულ ძიებებთან, შთამბეჭდავ კინოენასთან. კარგია,

რომ ამ ესტაფეტას ღირსეულად იღებს დღევანდელი ახალგაზრდა თაობა. რა თქმა უნდა, ვველისსმობ მხოლოდ მის მოწინავე ძალებს.

2. სახელდახელოდ, ერთი რომელიმე ფილმის გამორჩევას არ გვისრულობ. საერთოდ კი ბოლო წლების ბევრი ქართული კინოსურათი მომეწონა და დამამახსოვრდა თავისი აზრობრივ-ემოციური შემოქმედებით, მაღალი ოსტატობით.

3. განსაკუთრებით მახარებს ჩემი ყოფილი მოწაფეების შემოქმედებითი ზრდა. მახარებს ის, რომ თითოეული თავისი ინდივიდუალური თავი-

ას არ ახსოვს ხელოვნების არც ერთი მიმართულება, რომ სინამდვილის ტრანსფორმაციისათვის ზურგი შეებრუნებინოს.

ქუმარბიტი ხელოვნება მოვლენის გარე ქვეყნის ასახვით ვერ დაკმაყოფილდება. იგი მოვლენის სიდრმეს ჭერტს და მისდამი თავის პოზიტიურ ან ნეგატიურ დამოკიდებულებას წარმოგიდგენს.

მისი ყველაზე საპატიო ფუნქციაც სწორედ ეს არის, თუნდაც უკიდურეს გროტესკამდე აღწევდეს.

ამრიგად, სინამდვილისადმი პოეტური დამოკიდებულების მასშტაბი მოვლენების არსებაში წვდომის სიღრმით მიიმართება და მისი ტემპი ჩვენს ეპოქაში კი არ კლებულობს, არამედ მატულობს, რამდენადაც თვითონ ჩვენი ეპოქა შინაგანი სოციალური წინააღმდეგობითაა აღსავსე. მას კი ცხოვრების ზედაპირის გულბრყვილო დათვალეობით ვერ ჩაწვდები. ამ რთულ ვითარებებში გარკვევა და მართებული გეზის აღება ხელოვნებათმცოდნეობის უპირველესი ამოცანაა, ხოლო იმისი მცდელობა, რომ ისტორიის ბორბალი უკან დაატრიალო და ხელოვნება ეპოქალური სირთულეების წყდომიდან გულბრ-

ყვილო ეთნოგრაფიზმისაკენ, ან უიდეო ემპირიზმისაკენ გადახარო, გარდა იმისა, რომ დროის ფუჭი კარგვაა, უმართებულო ცდაა, რომ ხელოვნებაში დიალექტიკური მატერიალიზმის პოზიციას მატერიალისტური ემპირიზმის ცალმხრივი პოზიციით შეცვალო.

ზოგიერთ ჩვენგანს მთელი სიღრმით არ ესმის: ხელოვნებია სოციალური ფუნქცია და მისი უშუალო დამოკიდებულება თანადროულობის იდეურ და ესთეტიკურ მიზანსწრაფვასთან. ასეთი მოღვაწეები ასახვის ლენინურ თეორიაში გულისსმობენ სინამდვილის ემპირისტულ განმეორებას და არა შემოქმედებით აქტივობას, შემოქმედებით ჩარევას. ეს კი, ჩვენი ფიქრით, იმით ემართებათ, ვინც ასახვის ლენინურ თეორიას ხელოვნების პარტიულობის ლენინსავე მოძღვრებასთან ორგანულ მთლიანობაში ვერ იაზრებენ და სინამდვილისადმი პოეტური, რომანტიკული დამოკიდებულების ნაცვლად, მხარს უჭერენ ხელოვნებაში სინამდვილის გარეგნურობის პასიურ განმეორებას, რასაც „მკაცრი რეალიზმის“ შარავანდელი მოსავევს.

სებურებით იპყრობს ყურადღებას, ყველა ერთად კი მეტად მნიშვნელოვან საზოგადო საქმეს აკეთებს.

ძალიან მომწონს მიხეილ კობახიძის მცირე-

მეტრაჟიანი ფილმები. მოუთმენლად ველოდები მის ახალ ნაშრომებს.

გულწრფელად ვაღიარებ, რომ მე ბული ვარ ქართულ კინოზე.

ლიჯია ავლახიანი,
კინომსახიობი.

1. ჭეშნარიობა, პოეტური ამაღლებულობა და მოქალაქობრივი „მე“-ს განმტკიცების ტენდენცია ახასიათებთ ქართულ ფილმებს. თბილისში, და საერთოდ საქართველოში, პირველად ვარ, მაგრამ ახლა, როცა ჩამოსვლისთანავე შევიგრძენი თუ რა რეალური გამართლება ჰქონია ყოველივე იმას, რაც აქამდე მხოლოდ წიგნებითა და ფილმებით ვიცოდი, კიდევ უფრო შემი-

ყვარდა საქართველო. ქართული კინო განუყოფელია ქართველი ხალხის პოეტური ბუნებისაგან.

2. „ქორწილი“, „იყო შაშვი მაგლობელი“, „შერეკილება“... ცუდი ფილმების შესახებ წინასწარ ინფორმირებულნი ვარ ხოლმე და მათ შეგნებულად აღარ ვნახულობ, რათა ჩემი საუკეთესო შთაბეჭდილება შევინარჩუნო ქართული კინოს მიმართ.

3. როგორც მსახიობს, აქცენტები მსახიობებზე გადამაქვს. მომწონს სოფიკო ჭიაურელი, გოგი ქავთარაძე, ვასო ჩხაიძე და კიდევ ბევრი სხვა...

მარლან ხაშიძი,

რუსეთის სფსრ ხელოვნების
დამსახურებული მოღვაწე,
კინორეჟისორი.

1. მე თბილისში გავიზარდე და კარგად ვიცნობ ქართულ კინოხელოვნებას. ჩემთვის განსაკუთრებით ახლობელი და გასაგებია ჩემი თაობის კინოოლეკების ტენდენციები. უახლესი ქართული კინოს გარდამტეხი პერიოდი თენგიზ აბულაძისა და რეზო ჩხეიძის „მაგდანას ლურჯათი“ იწყება. აღსანიშნავია, რომ ჩვენი მომდევნო თაობისა და სრულიად ახალგაზრდა ქართველი კინემატოგრაფისტების შემოქმედებითი ცხოვრება საუკეთესო, ლოგიკური შედეგია იმ

გარდამტეხი პერიოდისა, როცა მკაფიოდ იჩინა თავი რეალისტური ტრადიციებისადმი შემოქმედებითმა დამოკიდებულებამ და გაბედულმა ექსპერიმენტებმა.

2. ყოველთვის მნიშვნელოვან მოვლენას წარმოადგენენ თ. აბულაძის, რ. ჩხეიძის, ძმები შენგელაძეების, ო. იოსელიანის, ლ. დოლობერიძის, მ. კოკოჩაშვილის ფილმები.

3. ქართული კინოდამატურგია საინტერესო გზით მიემართება. რეჟო გაბრიაძე და სულიკო ჟღენტი მნიშვნელოვანი ძალეობა ქართული კინოსთვის. ბუნებრივია, როცა დრამატურგია საინტერესოა, საინტერესო გზით ვითარდება რეჟისურაც და სამსახიობო ხელოვნებაც.

სამიონ ფარიდონი,
კინორეჟისორი.

1. დღევანდელ ქართულ კინოში შეინიშნება ფართო შესაძლებლობები ამაღლებულის, ტრაგიკულისა და კომიკურის ერთად არსებობისა. საერთოდ, უნდა ითქვას, რომ ტრაგიკომედია ნაკლებადაა შესწავლილი კინომცოდნეთა მიერ, თანაც, ქართული კინოს გარდა, ამ ჟანრს არხად ისე ფართოდ არ დაუკავებია მნიშვნელოვანი ადგილი ბოლო წლების პრაქტიკაში. ეს მეტად საყურადღებო მოვლენაა, შექსპირული მასშტა-

ბებისაკენ სწრაფვის საუკეთესო გამოხატულებაა.

2. თენგიზ აბულაძის, რეზო ჩხეიძის, ოთარ იოსელიანის, ელდარ შენგელაიას, მერაბ კოკოჩაშვილის ფილმები, რამდენადაც მათში განსაკუთრებით მკვეთრად მქალაქდება ტრაგიკომიკური ჟანრის ფართო შესაძლებლობები. უფროსი თაობიდან ამ მხრივ საუკეთესო მაგალითებს წარმოადგენენ ნიკოლოზ შენგელაიას, მიხეილ ჭიაურელის, დავით როინდელის, სიკო დოლიძისა და შოთა მანაგაძის ფილმები. არ მინდა დავარდყო სტუმრის ეტიკეტი. ამიტომ, ამჯერად აღარ ვა-



სახელები ბოლო წლებში იმ ქართულ ფილმებს, რომლებიც არ მომეწონა. მით უმეტეს, რომ ისინი არ განსაზღვრავენ თანამედროვე ქართული კინოს დონეს.

მიხაილ კაზნაძე,
ლიტერატურის კრიტიკოსი.

1. ქართული კინო ახლა იმ სიმწიფის ასაკშია, როცა მხატვარი ვლინდება მთელი თავისი ინდივიდუალური შესაძლებლობებით და ეროვნულისა და ინტერნაციონალურის ერთიანობაში წარმართავს შემოქმედებით ცხოვრებას. ასე რომ, ქართველი კინემატოგრაფისტები ეროვნულ ხასიათში გამოხატავენ მთელ ჩვენს სოციალისტურ, საზოგადოებრივ თვისებებსაც. ისინი ყურადღების ცენტრში აყენებენ ჩვენი საზოგადოებისათვის საჭირო პრობლემებს.

„სხვისმა შეიღებმა“ შემოგვარუნა მკაცრი რეალიზმისაკენ, ბავშვური სიწმინდისა და მშვენიერებისაკენ, ყველაზე უბრალო და ამავე დროს ყველაზე ადამიანური, მასობრივი ხელოვნებაკენ.

„გიორგობისთვე“ ხასიათიკაა და მდგომარეობაც, ოპტიმიზმიცა და მანკიერი მხარისადმი ირონიული დამოკიდებულებაც. ეს კი უკვე დამახასიათებელია მხოლოდ მიღწევათა უმაღლეს დონეზე მდგარი კინოხელოვნებისათვის. ამ სიმწიფის ლოგიკური ნაყოფია „იყო შაშვი მგალომელი“, რომელიც სრულიად ახალ ხასიათს გვიჩვენებს სოციალისტურ საზოგადოებაში. ვია — ეს ზნეობრივი კატალიზატორია, დროის წარმავლობასთან შერკინებული გმირია.

მაია ბარკვაძე,
კინომცოდნე.

1. იმ ესთეტიკურ ძიებებს, დღეს რომ მკაფიოდ შედარდება ქართულ კინოში, ღრმად აქვს ფესვები გადგმული სახელოვან წარსულში. ქართველი კინოოპირფეხების რეალისტური ტრადიციები ბრმად კი არ გრძელდება, არამედ შემოქმედებითად ვითარდება. მოვიდა ნიჭიერი ახალგაზრდობა და თან მოიტანა დროის შესატყვისი თავისი მღელვარე სულისკვეთებაც.

2. გულსატკეპია, რომ თამაშ მელიაევა სწორედ თავისი ნიჭის გაფორქქვის პერიოდში გა-

3. ცხადია, იმ ავტორებს გამოვარჩევა, რომელთა ფილმებიც მომწონს: ისევ თენგიზ აბულაძეს, ისევ რეზო ჩხეიძეს, ისევ ოთარ იოსელიანსა და ელდარ შენგელაიას.

ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ქართული კინო წარსულის ამსახველი ფილმებითაც ჩვენი თანამედროვის სულ ჩასწვდა („არ დაიდარდო“, „შერეილები“, „მთვარის მოტაცება...“).

2. მომწონს „არ დაიდარდო“, „ყველაში ჩემი სატრფოსათვის“, „ნერგები“, „შემოდგომის მზე“, განსაკუთრებით კი — „იყო შაშვი მგალომელი“; ქართული კინოსთვის შემთხვევით და მხოლოდ გასართობ ფილმებად მიმჩნევა „მოიტაცეს თამარ ქალი“, „მხარული რომანი“ და „ჩარი-რამა“.

3. განსაცვიფრებელი ნიჭის შემოქმედი იყო სერგო ზაქარაძე. მიყვარს და ბერსაც მოველი თენგიზ აბულაძისაგან. ყოველთვის სასიხარულო შედგეს მოველი რეზო ჩხეიძისა და სულიკო ქლუტის შესანიშნავი დუეტისაგან. მომწონს ლანა ლოლბერიძის ფილმები. ოთარ იოსელიანმა უკვე ღირსეული ადგილი დაიკვიდრა თანამედროვე საბჭოთა კინოსტატებს შორის.

სასიხარულოა, რომ იზრდებიან საიმედო ახალგაზრდებიც. მე ენახე მათი ორნაწილიანი ფილმები. ისინი ბევრს გვირდებიან.

ახალგაზრდა ქართველი კინემატოგრაფისტები „გალობას“ ჭეშმარიტი „ბულბულებისაგან“ სწავლობენ. ეს კი უფრო უკეთესი ხვალისდელი დღის საწინდარია.

მოკლად ქართულ კინოს. ბედნიერებაა, რომ მისმა მეგობრებმა ღირსეულად დაამთავრებინეს მას უკანასკნელი სიტყვა—ფილმი „მთვარის მოტაცება...“ ახლანა მანახი ფილმებიდან კარგი შთაბეჭდილება დატოვა ჩემზე თემურ ფალავანდიშვილის ფილმმა „მზე შემოდგომისა“, ელდარ შენგელაიას „შერეილებმა“ და გიორგი კალატოზიშვილის „ციმბირელმა პაპამ“. მეტს მოველოდი მერაბ კოკოჩაშვილისაგან. სხვა ახალი ფილმი ჯერ არ მიხანავს.

3. ყველას თავისი ღირსება გააჩნია. პირადად მე დიდი თაყვანისმცემელი ვარ თენგიზ აბულაძისა და რეზო ჩხეიძის შემოქმედებისა.



დ. ორლოზი,

სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს
კინემატოგრაფიის სახელმწიფო კომიტეტის
შთავარი სასენატრო-სარედაქციო კოლეგიის
შთავარი რედაქტორი.

1. ცხოვრებისეულ პროცესებში წვდომა კარ-
ნახობს ქართველ კინემატოგრაფისტებს იმ პრობ-
ლემებს, საზოგადოებრივი ცხოვრების წინსვლას
რომ უდევს საფუძვლად. დღევანდელ ქართულ
კინოს ახსიათებს მოვლენის ღრმა განჭვრეტა და
არა ახალი ამბების გარეგნული ფიქსაცია.

2. კინემატოგრაფისტები თვითონვე აღიარე-
ბენ, რომ ძალიან ძნელია ფილმებში იმ გმირთა

დმიტრი პისარაძე,

ქურნალ „სოვეტსკი ვერანის“
შთავარი რედაქტორი.

1. ქართული კინოს მიერ წელიწადში გამო-
შვებული შვიდი ფილმიდან ორი თუ სამი ყო-
ველთვის მოვლენაა. თავისთავად ეს ფაქტი უკ-
ველ ბეჭდს ნიშნავს და ქართული კინოც ამით იმ-
სახურებს განსაკუთრებულ ყურადღებას.

2. ჩვენი ქურნალის მკითხველებმა კარგად
იციან, თუ რა ფართო ადგილს ვუთმობთ ყო-
ველთვის ქართულ კინოს. არათუ ვგრანზე გამო-
სულ ფილმს, ხშირად წარმოებაში ჩაშვებულსაც

ბრიგოლ როსალი,

სსრ კავშირის სახალხო არტისტი,
კინორეჟისორი.

1. მწვავე პრობლემური საკითხები დგას თა-
ნამედროვე ქართული კინოს ყურადღების ცენტრ-
ში. ქართველი კინემატოგრაფისტები სამართლი-
ანად გაურბიან მყივრალა, შიშველ ტენდენ-
ციურობას. რა თქმა უნდა, გამონაკლისებიც
არის, მაგრამ, საუბრისთვის, ისინი არ განსაზ-
ღვრავენ დღევანდელ ქართულ კინოს.

2. „გიორგობისთვე“, „მთავრის მოტაცება“,
„ნერგები“ ყურადღებას იპყრობენ თავიანთი

ვ. მოსალოვი,

ლენინური პრემიის ლაურეატი,
კინორეჟისორი.

1. ნათლად იგრძნობა, რომ სკკპ ცენტრალუ-

სახეების შექმნა, რომლებიც მისაბაძი უნდა გას-
დნენ. თითქოს ამოიწურა დადებითი გმირის ყვე-
ლა ეპითეტი. და მაინც, სასიამოვნოა ჩვენი
მხატვარი დადებით გმირს ახალი მხრიდან გვი-
ჩვენებს. ამ მხრივ საყურადღებოა ო. იოსელია-
ნის „გიორგობისთვე“, რ. ჩხეიძის „ნერგები“;
ხოლო ისეთ ფილმებში, როგორცაა „ლევან ხი-
დაშელი“ და „ანარკლი“, ვფიქრობ, რომ და-
დებითი გმირის სახე სტანდარტულად და უფე-
რულად გამოიყურება.

3. ზოგადად არავინაა ისეთი, რომელიც რაიმე-
თი მაინც არ იპყრობენ ყურადღებას. კონკრე-
ტული პასუხისაგან ჯერჯერობით თავს ვიკავებ.

კი ვესმარებთ. ზოგჯერ ურთიერთ საპირისპი-
რო რეცენზიებსაც გვტყდავთ ამა თუ იმ ფილმის
პრობლემური მნიშვნელობის გამო. ასე მოვიქე-
ციით, მაგალითად, ლ. ლოღობერიძის ფილმის
„როცა აყვავდა ნუშის“ მიმართ. ასეთი მიდგო-
მა, ჩვენი აზრით, ხელს შეუწყობს ობიექტური
შეხედულების დადგენას. მე, როგორც რედაქტო-
რი, ჩვენი ქურნალის რედაქციის პოზიციები-
საგან განსუყოფელი ვარ. ამ პოზიციის კი მძლავ-
რდება რომელიმე ფილმისადმი პირადად ჩემი
სიმპათია თუ ანტიპათია.

3. ის, რაც მეორე კითხვასთან დაკავშირე-
ბით ვთქვი, მესამე კითხვაზეც ვრცელდება.

მასშტაბურობით. ბევრი რამ საგულისხმოა ლანა
ლოღობერიძის ფილმში „როცა აყვავდა ნუში“.
ძალიან მომეწონა ო. იოსელიანის „იყო შაშვი
მგალობელი“.

3. ისეთი საინტერესო რეჟისორი, როგორც
მიხეილ კობახიძე, დიდხანს არ უნდა სდუმდეს.
მისი ყოველი ფილმი ჩვენთვის დიდ ღირებულე-
ბას წარმოადგენს. კარგია, როცა მტკიცდება
დრამატურგისა და რეჟისორის შემოქმედებითი
თანამეგობრობა. რ. გაბრიაძე და ე. შენგელია,
ს. ქლენტი და რ. ჩხეიძე ამის საუკეთესო მაგა-
ლითებს იწილვიან.

რი კომიტეტის დადგენილების „საბჭოთა კინემა-
ტოგრაფიის შემდგომი განვითარების ღონის-
ძიებათა შესახებ“ შესასრულებლად ქართველი
კინემატოგრაფისტები თავიანთ ნიჭსა და ენერ-





გის არ იშურებენ. კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ საკმაო ყურადღებას უთმობს თანამედროვე თემაზე ფილმების შექმნას. გულწრფელი არ ვიქნებოდით, არ შეგვენიშნა ისიც, რომ ზოგიერთ თანამედროვე თემაზე შექმნილ ფილმს დიდი პრობლემური მნიშვნელობა აქვს, მაგრამ აკლია სათანადო მხატვრული ღირებულება. მხედველობაში მაქვს ფილმი „ანარეკლი“ და „ლევან ხიდაშელი“. ამ ფილმებში ჩამოყალიბებულია ხასიათები, გმირები უფერულნი და სტერეოტიპულნი არიან.

2. მომწონა „შერეკილები“, „იყო შაში მგალობელი“. საყურადღებოა „მთვარის მოტა-

ცება“, „შემოდგომის მზე“. უკმაირისობის გრძობას ბადებს ფილმი „გზა მშვილობისა, ჯაკობ მასში სათანადოდ ვერაა გაშუქებული ხასიათისა ადამიანის ხასიათის ჩამოყალიბების დიდმნიშვნელოვანი პრობლემა.

3. სიამყავს და სიხარულს გვეგვრის ყველას, ვისაც უყვარს ქართული კინემატოგრაფი, ოთარ იოსელიანის, გიორგი და ელდარ შენგელიანის წარმატებები. ვსარგებლობ შემთხვევით და მინდა დიდებულ ქართულ კინემატოგრაფს გულითადად ვუსურვო მომავალი გამარჯვებები. ეჭვი არაა, ქართული კინო თავისი მდიდარი წიაღიდან კვლავ წარმოქმნის ახალ ტალანტებს.



ალექსი ბაბალოვი,

რუსეთის სფსრ სახალხო არტისტი, სახელმწიფო და სრულიად საკავშირო ლენინური კომპაქვირის პრემიების ლურჯეტი.

1. განუმეორებელი ინდივიდუალური თავისებურებების, თვითმყოფადობისაკენ მისწრაფების ტენდენციებით იპყრობს ყურადღებას ქართული კინო. ყოველი მხატვრის შემოქმედებითი ხელწერის სრულყოფისათვის აუცილებელ პირობად მიიჩნია, თვითმყოფადობა. ქართულ ფილმებში საოცარი ძალითაა დაცული დრამატურგიული, რეჟისორული, ოპერატორული, სამსახიობო ხელოვნების მთლიანობა.

2. მომწონს „იყო შაში მგალობლის“, „შერეკილებისა“ და ბევრი სხვა ფილმის ის საუკეთესო სცენები, რომლებშიც მაღალ დონეზე დგას სამსახიობო ხელოვნება...

3. ამ კითხვაზე მიმძიმს პასუხის გაცემა, რადგან მე უფრო მეტად ვცნობ ქართულ ფილმებს, ვიდრე მათი ავტორების შემოქმედებით ბიოგრაფიებს. ამასთანავე მიიჩნია, რომ ქართული კინო თავისი მრავალფეროვანი და მკვეთრი თავისებურებითაა მნიშვნელოვანი, ყოველი ახალი სახელი ახალი ინდივიდუალური თავისებურებით ავსებს და ამდიერებს ქართულ კინოს.



ა. აბაბალოვი,
კინოკრიტიკოსი.

1. ქართველი კინემატოგრაფისტები კარგად ერკვევიან საზოგადოების განვითარების კანონებში, ისწრაფვიან ძირითადი ყურადღების ცენტრში მოაქციონ ჩვენი თანამედროვის სახე, საუკეთესო ადამიანური თვისებები. ქართული ფილმი ეკრანიდან გაბედულად აძევებს რეალურობის მოძველებულ მოდელს და საინტერესო სიახლეებს გვთავაზობს.

2. ქართული კინოს თემატური მრავალფეროვნების მიუხედავად, კინოსტუდია „ქართულ

ფილმს“ დიდი ხანია არ მიუმართავს რეჟოლუციური თემისათვის და თუ მხედველობაში არ მივიღებთ სიუჟეტური და რეჟისორული ხასიათის ცალკეულ ხარვეზებს, ფილმ „ციმბირელი პაპას“ ავტორებმა წარმატებით დაძლიეს სიძნელეები. ისე კი, განსაკუთრებით მომწონს საერთოდ ქართული ფილმების პოეტური მეტაფორუზიმი, ამაღლებულობა და ჯანსაღი პათეტიკა, რომელსაც, სამწუხაროდ, მოკლებულია ფილმი „ლევან ხიდაშელი“.

3. არავინ მეგულება ისეთი, რომელიც რაიმე ღირსებით არ იპყრობდეს ყურადღებას.

როგორც ცნობილია, თეატრი სინთეტური და კოლექტიური ხელოვნებაა. სპექტაკლს ქმნიან დრამატურგი, რეჟისორი, მსახიობი, მხატვარი, კომპოზიტორი, ქორეოგრაფი და ის, ვისთვისაც ყველაფერი ეს კეთდება — მაყურებელი. თეატრი სწორედ სინთეტურობით და კოლექტიურობით განსხვავდება ხელოვნების სხვა დარგებისაგან. წარმოდგენა ყოველთვის თამაშდება მხოლოდ და მხოლოდ მაყურებლის წინაშე, მაყურებელი სპექტაკლის მონაწილეა, ამიტომ მისი ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტია. სასცენო ხელოვნების ეს აუცილებელი პირობა ჯერ კიდევ ანტიკური ხანიდანაც ცნობილი, ამის შესახებ ორი აზრი არ არსებობს.

უპეისნავლოთ მაყურებელი

ისმება კითხვა, როგორი უნდა იყოს თანამედროვე ქართული თეატრი, რით უნდა იზიდავდეს მაყურებელს? დღევანდელი ქართული თეატრი, უპირველეს ყოვლისა, უნდა იყოს ეროვნული, უნდა ეყრდნობოდეს დიდ ლიტერატურას, უფრო სწორად, დიდ დრამატურგიას, ეგზოტელს თანამედროვეობის აქტუალურ საკითხებს და ყველაფერი ეს სცენურად უნდა იყოს აყვანილი უმაღლეს პროფესიულ დონეზე. გვინდა მოვიყვანოთ შექსპირის სიტყვები „კამლეტიდან“: „თეატრის აზრი უწინაც ეს ყოფილა და დღესაც ის არის, რომ ბუნებას სარკვედ გაუხდეს, სათნობას მისი სახის მტკველევა აჩვენოს, ბიწიერებას მისი უმსაგესობა, დროებასა და ხალხს მათი ვითარება და ნაკვალევი“.

გიორგი გეგეჭკორი

აი, ჭეშმარიტი აზრი და დანიშნულება ყველა დროის თეატრისა.

„ამ ბოლო დროს ხშირი ლაპარაკი გაიმართა ჩვენის ქართულის თეატრის თაობაზედ. უჩივიან, ცოტა ხალხი დადისო, და მართალიც არის. მართალია ჩვენდა სამწუხაროდ, მაგრამ ამის მიზეზს მოძებნა უნდა, და თუ შესაძლებელია მოსპობაცა“.

ილია ჭავჭავაძე.
„ქართული თეატრი“
(1881 წ. ნოემბერი, „შინაური მიმოხილვიდან“).

ჩვენმა დიდებულმა ილიამ ასე განსაზღვრა თეატრის არხი: „ამის გარდა, სცენა იგივე შოკოლაა, რომელიც ცხოველის სურათებით ელაპარაკება კაცის გულსა და ჭკუასა, იგი ამ თავის თვისებით კაცის გუნებაზედ უფრო მედგრად მოქმედებს, ვიდრე სხვა რამე. ამ მხრივ არის იგი სანატრელი, ამ მხრით არის იგი კაცის გრძობისა და ჭკუის გამაფრთხილებელი, გაწმენდი. სცენა ხალხის მწვრთნელი, ხალხის გამწრდელი უნდა იყოს და ამასთან, იმისთანა შემამკცერარც არის, რომ უკეთეს მხარეს ადამიანისას ფეხს ადგმეონებს, ფრთას აშლეინენებს, უკეთესი შემამკცერარი, უკეთესი დროს-გასართობი, სულისა და გულის ამამალელებელი, სხვა ისეთი — არა ვიცი რა, სცენის მეტი“.

დისკუსია „თეატრი და მაყურებელი“, რომელიც ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ ფურცლებზე გაიშალა, ეხება ძალზე საინტერესო, აქტუალურ და, მე ვიტყვოდი, საგანგაშო საკითხებს. ამგვარი დისკუსიების პერიოდულად წამოწყება კანონზომიერ და უცილობელ საჭიროებად მიგვაჩნია. იქნებ კამათში, აზრთა გაცვლა-გამოცვლაში დადგინდეს ჭეშმარიტება, გამოჩნდეს თეატრისა და მაყურებლის მომავალი ურთიერთობის უკეთესი გზები და საშუალებები.

აკმაყოფილებს კი დღევანდელი ქართული თეატრი შექსპირისა და ჭავჭავაძის მოთხოვნებს? მთელ ქართულ თეატრზე არას ვიტყვი, კონკრეტულად, მხოლოდ რუსთაველის სახელობის თეატრს შევეხები: უკანასკნელი 3-4 წლის მანძილზე რუსთაველის სახელობის სცენაზე დაიდაგ შემდეგი პიესები: დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, შ. დადიანის „გუმწინდელი“, ა. ცაგარლის „ხანშა“, ლ. ქიქელიძის „გვიდი ბიგვა“, პ. კაკაბაძის „ყვარყვარ თუთაბერი“ და „კოლმურნის ქორწინე-

* გაგრძელება. დამაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №№ 2-17.

ბა, კ. ლორთქიფანიძის „კოლხეთის ცისკარი“, ნ. დუმბაძის „მზანი და მუ“, ა. სპარალკოვი დასკვნა“, მ. ელიოზიშვილის „ბებერი მუხურ-ნევი“, ა. ჩხაიძის „ხდილი“, თ. ჭილაძის „მოუ-ლოდნელი სტუდენტი“, „დავიწყებული ამბავი“, რ. თაბუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“, ი. დვო-რეცკის „უცხო კაცი“, ბულგაკოვის „მოლოდინი“, ტრუსტის „ოვანე მრისსანეს სიკვდილი“, ანუის „ანტიგონე“, ა. შედრა, რასინის „ფედრა“, მილერის „სეილემის პროცესი“, ლორკას „ბერ-ნარდა ალბას საბლი“, შუჰჰაისრის „იულიუს კეი-სარი“ და „რომეო და ჯულიეტა“.

როგორც ხედავთ, ჩვენს თეატრს აქვს მაღალი ხარისხის ლიტერატურის დაშვებების ტენდენცია, რეპერტუარს ვერ დაგვიდგურებოთ, მაგრამ როგორია დღევანდელი? სამართლიანობა მოითხოვს იქნას, რომ რუსთაველის თეატრი კარგა ხანია ადგას სანდქტერუს ძიებების გზას. მნიშვნელოვნად გაიზარდა სადადგმო კულტურა. ჩვენს სინამდვილე თანამედროვე მოქალაქეობრივი პოზიციებიდანაა დანახული. აქტუალური საზოგადოებრივი საკითხები მრავალფეროვანი, მაღალმხატვრული ხერხებითაა გადაწყვეტილი.

ასე რომ, ამ მხრივ საგანგაშო არაფერი გვაქვს, მაგრამ როგორია რეჟისურის პროფესიული დონე და მსახიობთა საშემსრულებლო ხარისხი? რუსთაველის თეატრმა თავისი წარმოდგენები უცხო ქვეყნებში გაიტანა და დიდი წარმატებები შეაწვდომა. ეს ყველაზე უტყუარი დადასტურებაა თეატრის რეჟისურისა და მსახიობთა მაღალი პროფესიული კულტურისა. როგორც ვხედავთ, ყველაფერი თითქოს რიგზეა. მაშ რატომ გახდა ჩვენთვის სანატრლო სახე დარბაზში, რატომ ვერ გაიგონებთ ჩვენს სალაროსთან სიტყვებს „ხედვეტი ბილეთი ხომ არა გაქვთ“, როგორც ეს მოსკოვის თეატრების სალაროებთან გვესმის. მართალია, მოსკოვში 7 მილიონზე მეტი მოსახლეა და ყოველდღიურად ქალაქში ნახევარი მილიონი კაცი ჩადის, მარტო ისინი გაავსებენ თეატრებს, მაგრამ იგივე რომ ხდება ლენინგრადში, კიევი და სხვა ქალაქებში. ბალტიისპირეთის რესპუბლიკებში, მაგალითად, სპექტაკლზე დასასწრებად ხალხი სხვა რაიონებიდან, ქალაქებიდან და უცხოეთიდანაც კი ჩადის.

თბილისი მოსახლეობის მიხედვით საბჭოთა კავშირის ერთ-ერთი უდიდესი ქალაქია, უკვე მილიონს გადააჭარბა, ჩვენს დედაქალაქშიც ათასობით ადამიანი ჩამოდის ყოველდღიურად, მაგრამ ისინი რატომღაც ქართული თეატრის სპექტაკლებზე დასასწრებად ბილეთებს არ ეძებენ, რაც იმის მაჩვენებელია, რომ ამის მოთხოვნა არაა აქვეთ.

მინდა აღვნიშნო კიდევ ერთი არასასურველი ფაქტი, რაც ჩვენს პრაქტიკაში დაინერგა. ეს გახლავთ ბილეთების საწარმო-დაწესებულებების

ბუმბი იძულებითი გავრცელება. ზოგჯერ ბილეთების ნისბიდანაც კი უტოვებენ მაყურებელს და ფულს შემდეგ არბრუნებენ. ჩემის აზრით, ბილეთების თების გავრცელების ამგვარი მეთოდი როგორც თეატრისათვის, ასევე მაყურებლისათვის დამანაცირებელია. ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქოს მაყურებელი ძალით მოიპოვებენ თეატრში. გარდა ამისა, მაყურებელი შეგვიან ამ მეთოდს იცის, რომ ადრე თუ გვიან სამსახურში მორთმევენ ბილეთს და თავს აღარ იშუბებს იმისათვის, რომ ბილეთი სალაროში შეიძინოს. ზოგჯერ ასეც ხდება, ბილეთები გავრცელებულია, წარმოდგენა კი ნახევრად ცარიელ დარბაზში მიმდინარეობს. როგორც ვხედავთ, ბილეთების იძულებითმა გავრცელებამ სასურველი შედეგი არ გამოაღო. ამიტომაც მაყურებლის თეატრში მოსაზიდავად სხვა გზები და სხვა მეთოდები უნდა გამოიხატოს.



ახლა კონკრეტულად ვიფიქროთ, როგორია მაყურებლის დასწრება თბილისის თეატრებში? პრემიერაზე ან მიმდევრო ორ-სამ სპექტაკლზე შეიძლება ანშლაგიც კი იყოს, შემდეგ მაყურებელი თანდათან კლებულობს და ბოლოს წარმოდგენა ნახევრად ცარიელ დარბაზში მიმდინარეობს. რა თქმა უნდა, არსებობენ ობიექტური მიზეზიც იმისა, რაც მაყურებელს ხელს უშლის რეგულარულად იაროს თეატრში — ეს გახლავთ ტელევიზორი, კინო, სპორტული სანაშაობები, დროის სუფრასთან გატარება და სხვა, მაგრამ ჩვენ ვივლით თეატრში მაყურებლის მოუხსევლოების სუბიექტურ მიზეზებში გავერკვეთ. ერთი ძველი ნაწინი შემხედვარე, დავაწმომისილი კაცია, ბეცნიერი, ინტელიგენტი. ჩვენს საუბარში ერთმა რამ გამოთავა: მითხრა, ავერ უკვე 10-15 წელიწადია, თეატრში არ ვყოფილვარო. საშინლად მეწყინა. გავიფიქრე, ნუთუ 15 წლის მანძილზე ერთი ან ორი თავისუფალი საღამო არ აღმოაჩნდა, რომ თეატრში მოსულიყო, ნუთუ ამ ხნის განმავლობაში მისი მოსაწონი ჩვენს სცენაზე არაფერი დაიდგა-მეთქი?

ოღია ჭაჭუცავი დიდი მწერალი, საზოგადო მოღვაწე და მკვლევარი იყო და, მიუხედავად ამისა, თეატრში სასიარულოდ მაინც პოულობდა დროს. თეატრის სიყვარული და მხარის დაჭერა თავის მოვალეობად მიიჩნდა. რატომ არ უნდა ჰქონდეს ქართველ კაცს, თუნდაც საკმაოდ გამოიწინილს, იმის სურვილი, რომ თეატრში ერთხელ სპექტაკლს დაესწროს. თუკი მცენერი, ინტელიგენტი თეატრში არ დადის, რაღას უნდა ველოდეთ საშუალო განათლების ან განუათლებელი კაცისაგან. ჩვენი თეატრი ოთხჯერ იყო სასტუდენტო — რუმინეთში, გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში, პოლონეთში და გერმანიის ფედერაციულ რესპუბლიკაში. ამ ქვეყნებში მაყურებლის წარმოდგენაზე დასწრების საკითხი საერთოდ არ არსებობს. ყურადღება მივაქციე იქაურ მაყურებლის ერთ განსაკუთრებულ თვისებას,



ეს მას მასურების თეატრში თავის დაქვეა. ჩვენი ყოველი სპექტაკლის დამოატრების შემდეგ თითოეული მასურებელი თავის სავამტელში იქ- და და ასე გვიყვავდა ხანგრძლივად ტამს, მად- ლობას ვიცხდიდა ჩვენ, წამომდგენაში მონაწი- ლე მსახიობებს, ამას იგი თავის მოვალეობად თვლიდა. პირველად ვიფიქრე, სტუმრები ვართ და გვანვიფიქრებენ-მეთუ, მაგრამ როდესაც მათი თეატრის წამომდგენებს დავესწარი და იქვე იგი- ვე განმეორდა, ჩემთვის ყველაფერი ცხადი გახ- და. მასურებელი პატრის სცენა და მადლობას უხდოდა თეატრს, რეჟისორს, მსახიობებს. ამგვარ- ი დამოკიდებულს თეატრისადმი მას, როგორც წამომდგენის ერთ-ერთ კომპონენტს, როგორც წამომდგენაში მონაწილეს, თავის აუცილებელ მოვალეობად მიიჩნდა. აპლოდიმენტები პატრის- ცემის, მადლობის ნიშანი და მსახიობებს ამაზე დიდ საიმეოვნებას არაფერი არ ანიჭებთ.

ახლა ვიკითხოთ როგორ იქცევა თბილისელი მასურებელი წამომდგენის დამოატრების შემდეგ? როგორც კი ფარდა დაეშვა, ჩვენი მასურებელი თავპირისმტრევეთი გარბის გარდერობისაკენ. თავის დასაკრავად სცენაზე გამოსულ მსახიობებს უხალისოდ, ღრან-ღრან თუ აღირსებს ვინმე ტამს. ამასთანავე ეს ხდება სასოვადობისა და კრიტიკის მიერ აღიარებულ ისეთ სპექტაკლებ- შოც კი, როგორცაა „ანტაგონი“, „სეილემის პრეცედენტი“, „სამანიშვილის დედინაცვალი“, „გუ- შინდელი“ და „ბერნარდა ალბას სახლი“. თე- ატრში, საკრებულოში, სასოვადობაში თავის დაქვეა მოზარდ თბილის ბავშვობიდანვე უნდა ასწავლონ, სკოლებში და უმაღლეს სასწავლებ- ლებში უნდა სთაუფრონ, როცა მათ საკეთილ- დღეოდ, მათ სასწავლებლად, გასართობად ან და- სატკობად ვინმე ირჯება, ნიჭსა და ენერჯიას სარჯავს, ამისათვის საჭიროა სამაგიეროს გადახ- და, მადლობის თქმა. ამ რამდენიმე წლის წინათ ხმა დაიბნა, თბილისში ჩამოიხდა, „სეილემის პრეცედენტი“ ავტორი, ამერიკელი დრამატურგი, არტურ მილერი. იგი მართლაც ჩამოვიდა და რუსთაველის თეატრში მისი პიესის მიხედვით და- დგმულ სპექტაკლს დავესწარი. მასურებელი აღა- ფრთოვანა წამომდგენამ, ტამსაც დიდხანს გვიკ- რავდნენ. იმ საღამოს თეატრში ზეიმი იყო. რით უნდა აიხსნას ეს? სრულიად უზარალოდ აქ თავი იჩინა ჩვენმა უხუთრო თვისებამ — წამედურობ- ბამ. მასურებელთა უმრავლესობას არტურ მილე- რის ნახვა სურდა, აინტერესებდა, როგორ მიი- ლებდა სასელმოსვეტილი დრამატურგი სპექ- ტაკლს, არ სურდა სენსაციას დაკლებოდა, მეორე დღეს ხომ უნდა ეთქვა ნაცნობ-შეგობრებში, წუხელ წამომდგენას დავესწარი და გამიჩინელი ამერიკელი დრამატურგი მილერი ვნახე. ისიც სათქმელია, რომ ჩვენი სპექტაკლი „სეილემის პრეცედენტი“ არტურ მილერის ჩამოსვლამდეც და

მას შემდეგაც არანაკლები წარბაქებით იდგმებო- და, მაგრამ თითქმის ცარიელ დარბაზში.  1971 წელს რუსთაველის თეატრში  სპექტაკლები წამომადგინა საგასტროლოდ სა- ქართველოში მონაწილმა გერმანიის დემოკრა- ტიული რესპუბლიკის სახელგანთქმულმა ბრეხ- ტის თეატრმა „ბერლინერ ანსამბლმა“. ყოველ საღამოს დარბაზი გაუვლილი იყო. ყოველი წარ- მოდგენის დამოატრების შემდეგ ჩვენი თბილისე- ლი მასურებელი სავარძლიდან აუდგომლად ხან- გრძლივად სურავდა ტამს, ისე ხანგრძლივად, რომ სპექტაკლში მონაწილე მსახიობები ილუ- ბოდნენ კიდევ თავის დაკვრით. რა თქმა უნდა, ქართველებს სტუმრის მიღება, დახვედრა და გასტუმრება ჩვევად აქვთ, მაგრამ საკუთარმა თე- ატრებმა რა დაუბავს. გარწმუნებთ, ჩვენ თეატ- რები ბევრ საინტერესო სპექტაკლებს დგამენ და არანაკლებ ნაყოფიერი რეჟისორები და მსახიობება გვყავს. მაგრამ როგორც ამბობენ, შინაურ მივლელს შენდობა არა აქვსო.

ჩემთვის ცნობილია, რომ ბალტიისპირეთის რესპუბლიკების თეატრების სპექტაკლებს ყველა ასაკის უამრავი მასურებელი ესწრება, განსაკუთ- რებით კი ახალგაზრდობა. როგორ მიაღწიეს ამ- ის ბალტიისპირეთის რესპუბლიკების თეატრებმა? ამ რესპუბლიკების სკოლებში და უმაღლეს სას- წავლებლებში ახალგაზრდობის ლიტერატურის, ხელოვნებისა და თეატრის მიმართ დიდ სიყვარულსა და პატრისცემას უნერგებენ. ამ საბავიო, პატრიოტულ საქმეს ემსახურებინა პედაგოგები. საშუალო სკოლის 7-8-9-10 კლასების მოსწავ- ლეებმა და ასევე უმაღლესი სასწავლებლების სტუდენტებმა იციან, რომ საკლასო წარში, სა- კონტროლო სამუშაოს ან გამოცდაზე აუცილებლად შეხვდებიან სავალდებულო ან თავისუფალი თემა პირობითად ამგვარი ხასიათისა: „როგორ გიყვართ თეატრი“, „რომელი მსახიობი (კომპო- ზიტორი, მხატვარი, ოპერა, აიშფონია) მოე- წონათ და რატომ“. ამიტომ მოსწავლეები და სტუდენტები ვალდებულნი არიან იარონ თეატ- რებში, სიმფონიურ კონცერტებზე, გამოფენებზე, სიმფონიურ კონცერტებზე თეატრში სიარულს, სიმფონიურ კონცერტებზე და გამოფენებზე დას- წრება ჩვევად ექცევათ, ჩვევა კი მოთხოვნილე- ბად.

მასურების აღზრდა, ახალგაზრდებში კულ- ტურული ჩვევების გამომუშავება, მასურების მოთხოვნილების შესწავლა, აუცილებელია. ახალ თეატრალური სფეროს გახსნასთან დაკავში- რებით გაზვიო „სოვეტსკაია კულტურა“ აქვეყ- ნებს თეატრების ხელმძღვანელთა პასუხებს სხვა- დასხვა კითხვაზე. ერთ-ერთი კითხვა ასეთია: „როგორ სწავლობთ თეატრში მასურებელს? შეს- წავლის შედგენი და მათი პრაქტიკული გამო- ყენება?“ კითხვაზე პასუხობს ესტონეთის ქ. ტარ- ტუს „ანემუნისკა“ თეატრის მთავარი რეჟი-

სორი კარელ ირდი: „მაყურებლის მესაჯღა
„ვანემიონიში“ თხუთმეტი წლის წინ დაიწყო.
ამის შესახებ ბეერი დაიწერა ცენტრალურ და
ადგილობრივ პრესაში, ჩვენი მასალებიც ფართო-
დაა ცნობილი, ამიტომ მეოთხედზე ადარ შევ-
ჩერდებით. ვიტყვიტ მხოლოდ მუშაობის შედეგებზე.
ჩემი მისი წყალობით, რომ შედამიწვენი დეტა-
ლურად ვიცით მაყურებლის სტრუქტურა, მისი
მოთხოვნილება და ინტერესი, ჩვენ შეგვიძლია
უდიდესი სისუსტი დაგვეგზოთ რეპერტუარი. ამ
მუშაობაში დიდ დამხარებას გვაძლევს ტარტუს
სახელმწიფო უნივერსიტეტისა და ესტონეთის სსრ
აკადემიის მეცნიერ-თანამშრომლები. ბოლო სე-
ზონში ძალიან ხშირად ჩვენი თეატრის სამივე
დარბაზში წარმოდგენებზე აწვლია (კვირაო-
ბით კი დილისა და საღამოს წარმოდგენებს თო-
ბი ათასი მაყურებელი ესწრება). ეს ყველაფერი
გამოწვევია მაყურებლის შესწავლამ, რეპერტუა-
რის შეგნებულად დაგეგმვაში“.

კარელ ირდი თავის წიგნში „ვიქტორები თეატრ-
ზე“ დიდ ადგილს უთმობს თეატრისა და მაყუ-
რებლის ურთიერთობის პრობლემას. ქვეთავში,
„იციზობდ შენს მაყურებელს“, ფართოდაა გაშუ-
ქებული ესტონეთის თეატრის მუშაკთა პრაქტი-
კული ღონისძიებები მაყურებლის აღზრდისა და
მოზიდვის შესახებ. მივიტანი ერთ ციტატას:
„თეატრში პირველად შემოსული მაყურებელი
განსხვავდება იმ მაყურებლისაგან, რომელიც მე-
ლა წარმოდგენას ესწრება. პირველად მოსულს
იზიდავს და აინტერესებს ყველაფერი, რაც სცე-
ნაზე ხდება, უფრო გამოცდილ მაყურებელს კი
სჭირდება რაღაც ახალი, უფრო მეტად მხატვრუ-
ლი. ეს ანბანური ქვეშაობაა“.

„თეატრში მესამედ წასვლა ნიშნავს იმას, რომ
ათი წლის მანძილზე ადამიანი წვლიწადში ათ-
ჯერ იყო თეატრში. ამტამად ჩვენს ქვეყანაში ამ-
გვარი ადამიანების რიცხვი დიდია. ესტონეთში
მილიონ სამასათასი მოსახლეა, მათგან თეატრ-
ში ყოველწლიურად დადის მილიონ ოთხასათასი
მაყურებელი. ამიტომ მკვეთრად ისმება საკი-
ობი სცენური ნაწარმოებების ახალი ფორმის და
შინაარსის ძიებისა. მაყურებელი შეიძლება დაი-
ყოს ჯგუფებად, არა თეატრში მათი დასწრების
რაოდენობის მიხედვით, არამედ ასაკის, სქესის,
განათლების, ტემპერამენტის და ა. შ. ლოგიკა
გვიტარნახებს, რომ რაც უფრო მეტია პატარა
ქალაქში მაყურებელთა რაოდენობა, მით უფრო
მრავალფეროვანია მაყურებელთა შემადგენლო-
ბა. ამიტომ „თეატრის ასორტიმენტი“, რომელ-
საც თეატრი თავის მომხმარებელს სთავაზობს,
ამისდა შესაბამისად უნდა ფართოვდებოდეს“.

როგორც ვხედავთ, ესტონეთში მაყურებლის
შესწავლის პრობლემა კარგა ხნის წინათ დაიწყო
და ამჯერად გადაჭრილია. თეატრის ხელმძღვანე-
ლობა აქტიურად, მიზანდასახულად სწავლობდა
მაყურებლის ფსიქოლოგიას, მოთხოვნილებას,

საკუთარს და კულტურულ ღირებულებებს. ამ
საკითხების გადაჭრაში თეატრის ხელმძღვანე-
ლებს დიდ დახმარებას უწევდნენ სოციოლოგები
და მეცნიერ-მუშაკები. იქნებ როგორმე ჩვენშიც
დანიერგოს მაყურებლის შესწავლის ამგვარი ერ-
თობლივი ტრადიცია. ეს დიდი მისია, უპირ-
ველეს ყოვლისა, უნდა ითავოს თეატრის ხელმძ-
ღვანელობამ, საშუალო სკოლების პედაგოგებმა
და უმაღლესი სკოლების პროფესორ-მასწავლებ-
ლებმა. სოციოლოგიის მიწოდებები უნდა იყუ-
ნენ ინიციატორს, რომ დაეხმაროს თეატრებს მაყუ-
რებლის შესწავლაში.

კონკრეტულად თეატრისა და მაყურებლის ურ-
თიერთობის გარკვევა და მაყურებლის თეატრში
მოზიდვის საკითხის გადაწყვეტა ჩვენ ასე წარ-
მოვიდგენია: ამ საქმით, უპირველეს ყოვლისა,
უნდა დანიტრესდნენ თეატრები, კულტურის სა-
მინისტრო, თეატრალური საზოგადოება, განათ-
ლების სამინისტრო, უმაღლესი და საციალოური
საშუალო განათლების სამინისტრო, მხატვართა
კავშირი, კომპოზიტორთა კავშირი. ამ დაწესებუ-
ლებათა ხელმძღვანელების გადაწყვეტილებით
უნდა შეიქმნას ავტორიტეტული კომისია ან
ჯგუფი, რომლის მუშაობაში, სოციოლოგების
გარდა, ჩართული იქნება საშუალო და უმაღლე-
სი სკოლების პედაგოგები. ამგვარ კომისიას შე-
უძლია შეიმუშაოს და დასახოს კონკრეტული ღო-
ნისძიებები მაყურებლის შესასწავლად და თეატრ-
ში მოსასივად.

ამ საქმეში საზოგადოება, კულტურული და-
წესებულებები უნდა დაეხმაროს თეატრს, რად-
გან თვით თეატრსაც უამრავი რთული პრობლე-
მა აქვს გადასაჭრელი: როგორი უნდა იყოს თა-
ნამედროვე ქართული თეატრი? რა საკითხებს უნ-
და აშუქებდეს და როგორი მხატვრული ხერხე-
ბით? ვინ უნდა იყოს თეატრის მთავარი ძალა-
რევისორი თუ მსახიობი? რას ნიშნავს სარეჟი-
სორო კოლეგია? უნდა ჰყავდეს თუ არა საქარ-
თველოს ორ მთავარ წამყვან თეატრს სამხატვრო
ხელმძღვანელი, ან მთავარი რეჟისორი? და ა. შ.

იმედია, უურნალი „საბჭოთა ხელოვნება“ გაა-
გრძელებს დისკუსიას და იმ უამრავ საჭირობო-
ტო საკითხს, რაც დღეს ჩვენს თეატრებს აწუ-
ხებს, მთელი ქართველი ხალხის მსჯელობის საგ-
ნად გახდის.



ქანრს რას ვემართლებით!

ეთერ გალუსტოვა

სკლაროსთან წარწერა გვაუწყებს: „ყველა ბილეთი გაყიდულია“. ტელეფონის ხშირ წვრილს ადმინისტრატორი ერთფეროვანი გულგრილობით ეპასუხება: „სამწუხაროდ, არა გვაქვს. ვერადრით ვერ დაგვხმარებთ“.

მამ ასე, თეატრში აწვლავია. მაცურებელი დარბაზში გაანგარიშებულზე მეტიც კია. სურათი თითქოსდა იდეალურია — მაცურებლის პრობლემა გადაწყვეტილია, ყველა ფინანსური გეგმა შესრულებულია. მაგრამ თუ ღრმად დავეუკიროდებით და განვსჯით, გამოირკვევა, რომ მაცურებელთა სავსე დარბაზი — ეს მხოლოდ რიცხობრივი მაჩვენებელია. ამაზე მნიშვნელოვანია მაცურებელთა დარბაზის სოციოლოგიური რენტგენოგრაფია. აქ ერთად იბადება რამდენიმე კითხვა: ვინ დადის თეატრში? ხშირად დადის თუ შემთხვევით? რა უფრო მოსწონს მაცურებელს, რა უფრო ესადაგება მის სულიერ კრედიტს? მაცურებელთა ინტერესები რა გზისაქვე უბიძგებს თეატრს? როგორი უნდა იყოს იგი, მაცურებელი რომ არ შემოუღიოს და მისი სულიერი მოთხოვნები მუდმივად დააკმაყოფილოს? არსებობს თუ არა, ასე ვთქვათ, საშუალო მაცურებელი? თეატრმა გეზი როგორ მაცურებელზე აიღოს?.. ეს კითხვები, და არა მარტო ეს, ადლებებს ამყამად თეატრის მესვეურთ არა მარტო საქართველოში, ყველგან. მაცურებლის პრობლემა ნიშანდობლივია მოსკოვის თეატრებისათვისაც, თუმცა აქვე უნდა დავსინათლო, რომ ზემოთ მოყვანილი მაგალითი უფრო ტიპური, ვთქვათ, მოსკოვისათვის, ვიდრე თბილისისათვის.

მოსკოვის თეატრალურ სინამდვილეში „მაცურებლის წარმატების“ ცენზა-გაგება ერთობ პირობითია. ამ შემთხვევაში კიდევ უფრო ძნელია დავსვათ თანასწორობის ნიშანი მაცურებელით გადამჭედლ დარბაზსა და ნაჩვენები სპექტაკლის მხატვრულ ღირსებას შორის. როდესაც მოლდაველი დრამატურგის იონ დრუკს ბიჭისა, „ჩვენი სიყრმის ფრინველები“ მოსკოვის მცირე თეატრმა დადგა, ავტორმა განაცხადა: მაცურებლის აქტივობის ქეშმარატი მიზეზი, არ ვიცი, ჩემი დრამატურგიული პირმშოს სიკეთესა და წარმატებას მივაწერო თუ მოსკოვის უძველეს თეატრში მოხვედრის სურვილს. ეს მეტად საგულისხმო სიტყვებია.

თბილისელებიც ვიცნობთ რამდენიმე რეკორდსმენ სპექ-

ტაკლს. ისინი პირველი დადგმიდან დღემდე, ავტო უკვე მრავალი სეზონია, აწვლავებით მიდის. მაგრამ, ამ შემთხვევაში, მოსკოვის და თბილისის ხალხით გატყდილ დარბაზთა შორის განსხვავებაა. რამდენადაც ძნელია მოსკოვში მაცურებელთა სიმამრების წესტი განსაზღვრა, იმდენად უფრო ადვილი შესამჩნევია თბილისელი მაცურებლის ცალკეული სპექტაკლები-სადმი ლტოლვა, ცალკეული დადგმებით გატაცება.

შეგეხთ ორ სპექტაკლს — ხალხმა კარგა ხანია რომ შეიყვარა, ხოლო თავის დროს კრიტიკა არც თუ ისე გულთბილად შეხვდა და დღემდე მიანიჩა ისინი მდარე ხარისხის, მხატვრულად მჭლე და უკუმონო თეატრალიობის ნიშნულად. ესენია „ხანუმა“ და „ძველი ცოდველები“. რუსთაველელთა და მარკანიშვილელთა აკადემიური თეატრების მოქმედ რეპერტუარში ჩნდებიან და ქრებიან სხვა დასახელებანი, ესენი კი უცვლელად რჩებიან მათ აფიშებზე და ალბათ ამ წარმოდგენების ნახვის სურვილი კიდევ დიდხანს არ გახვლდება. ზოგმა იქნება ორ-სამჯერაც კი ნახოს. მაცურებლის ლტოლვის ასეთი გაუწელებლობა გასაკვირია მით უფრო, რომ „ძველი ცოდველები“ აღბეჭდილია კინოფირსზე და ჩაწერილია გრამაფონის ფირფიტაზე, „ხანუმა“ მთლიანად და ნაწყვეტებად აჩვენებს ტელევიზიით, ორივე სპექტაკლის მუსიკალური ნომრები და სიმღერები გადავიდა ხალხში, შეიტანეს ვოკალური და ინსტრუმენტული ანსამბლების რეპერტუარში...

კ. მარკანიშვილის თეატრის მოსკოვიური გასტროლების დროს, საფუხლის უჩვეულო, სულსშემხუთველი სიხის დროს, „ძველი ცოდველები“ მცირე თეატრის სცენაზე რამდენჯერმე წარმოადგინეს და დარბაზი ყოველთვის ისე იყო გატყდილი, როგორც იტყვიან, ნემსი არ ჩაწარდებოდა. ხოლო ლენინგრადში ტელევიზიით გადაცემისათვის მოვლი საგასტროლო რეპერტუარიდან სწორედ ეს წარმოდგენა ამირჩიეს.

ახლა „ხანუმა“ ამბავს აღარ იკითხავთ? რუსთაველის თეატრის შემდეგ იგი ლენინგრადის დიდ აკადემიურ თეატრში დადგა სამჭოთა კავშირის სახალხო არტისტმა გ. ტოპტანოვგომს. სამჭოთისის ხალხთა დრამატურგიის საკავშირო ფესტივალზე ამ სპექტაკლმა უმაღლესი ჯალღი დაიმსახურა. ლენინგრადის მერე „ხანუმა“ დაიდაოფიდასა და ტაშკენტი, სვერ-



დროსა და სამარყანდში ცავარის კომედია, ვიკანქე-
ლის მუკიასთან ერთად, გრძელ სცენურ გუნს გუყვება, დაიწყო
მისი ახალი სიოცოლედი. და ალბათ ეს უკვე კარგა ხანს არ გა-
წყდება, „ხანუმა“ ცეცხლი კიდევ დღედას და განსაზღვრავს.

რამ გამოიწვია ეს? სად ვეძებთ მაყურებელთა ასეთი ერთ-
სულენების საიდუმლოს გასაღებში? სად იმალება ამგვარი
თეატრული სიყვარულის სტიპილიზაცია, გემოვნების და
ესთეტიკური კრიტიკურობის მიზეზი? რა ხშირად ვიმეორებთ
ვერე ჩვეულებრივ ფრანსას: ჩვენი სასოგადოების წევრთა გა-
ზრდილ სულიერ მოთხოვნილებებს თანამედროვე თეატრი უკ-
ლარ ამყოფილებს და იქვე ვიყოფებთ, მისი შინაარსი მი-
წვევით, „ხანუმა“, „ძველი ვოდევილები“ და მისი მსგავსი
სპექტაკლების (როგორცაა, ვთქვით, „გამათი“, „თანამოსამ-
ახურნიც“), თუ იმავე ტიპის კინოფილმების, მაგალითად,
„კვანასკნელი ტანგოსი“ ხანგრძლივ, გარკვეული თვალსაზრის-
ით, სკანდალურ წარმატებებსაც?

ღიპს, მაყურებელს „ხანუმა“ და „ძველი ვოდევილები“
უყვარს და საჭიროა ამავე სერიოზული დაფიქრება. არ კმარა
დაუწეროთ უპრეოციუთი რეკენზია, შეკარგებით „ხანუმა“
მაყურებელი ყურებით, აქაოდა, შენ „რუსთაველის თეატრისა“
არა ხარო, თვითონ სპექტაკლი კი ქარაფშუტულად მსუბუქ,
საჭეო გემოვნების და „არაჯანსაღი“ (!) იუმორის წარმოდ-
გენად მიფანტოთ, როგორც სოციალ კრიტიკოსი ჯ. ლენინჯილია
(„საბჭოთა ხელოვნება“ № 2). იქნებ ამგვარ შეფასებამ არც
თუ ისე ცოტა იყოს სიზარითვე, მაგრამ სპექტაკლის ნეგატიურ
შეფასებას კიდევ რომ გავცნოს, მაყურებელს, რაკი წარმოადგე-
ნა შეიყვარა, მასზე სიარულს როდი დაწყევლებს. პირიქით, გამო-
რიცხული არ არის, რომ კრიტიკის ქარცხენში გატარე-
ბულმა სპექტაკლმა მაყურებლის ინტერესი უფროც აღაზაროს
და გაამახვილოს.

„ძველი ვოდევილები“ და „ხანუმა“ (რუსთაველთა დად-
გებით) დრამატურული არსით ერთმანეთს ენათესავენ — მა-
თი საფუძველი ვოდევილურია. ამიტომაც აქ უდემტიკა ლაბა-
რაკი ფსიქოლოგიურ სიღრმეზე, რთული მასალების შექმნაზე,
მით უმეტეს, რომ ორივეს სიუჟეტი რეგულაციამდელი საქარ-
თელის ცხოვრებიდანაა აღებული, როცა წოდებრივი დაქვე-
თება და ენობრივი აღრევა ხლდობდა. ვოდევილი არც შეიძლება
იყოს დრამატოვანი, ფსიქოლოგიურად რთული, დიდთემიანი
— ეს არის მისი „თანდაყოლილი“ ცოდვაც და ლიტერატურ-
ული ღირსებაც.

საქმი ეს არის, რომ ვოდევილს უძველესი სცენური ღირ-
სებები გააჩნია და ამავე დროს განსახიერების თავისებური
სიძნელეები: მის შემსრულებელ მსახიობს ერთად მოიხოვნივა
გულწრფელობა, ვოდევილური პლასტიკა, მომხილავი უშუა-
ლობა, მუსიკალური სიღრმე. იმპროვიზაციის ნიჭი და, რაც მთავარ-
ია, მსატრული ტაქტი და გემოვნება. თუ ეს უკანასკნელი
არ გააჩნია ან ნაკლებად აქვს, შესაძლოა ვოდევილური წარმო-
დგენა ერთობ მდარე და უსახიერო კამოვიდეს. პოდა, აქ საქ-
მე სიუჟეტს ან თვითონ ვოდევილის ძანრს კი არ ესება, რო-
გორც ჯ. ლენინჯილია ფიქრობს. თუ ასე განსჯით, შექმნილი
„ოდევილი“, ალბათ, ტრივალურად მოგვეჩვენება, ხოლო „სამ-
ლეტი“ — პრიმიტიულ დეტაქტივად. თუ არ გავითვალისწი-
ნებთ მოხრობების და მისი სამყაროს გემოვნებას და კვი-
ლიოციკას.

ნუთუ პატივცემულ კრიტიკოსს სერიოზულად ჰქონია, რომ
არსებობს ცუდი და კარგი ძანრები, შეგვიძლია ისინი კატე-

გორიზმად გავსვალავით და თითოეულ დრამატურულ სპე-
ტრატურის სერიაში მჭრეობში განსაზღვროთ ადგილი მიუყ-
ვინით? ცუდი ტრავედი, მაგალითად, განა კარგ ვოდევილზე
კეთებისა? უდემტიკი არ იქნება, თუ აქვე ვოლტერის მნიშვნე-
ლოვან აზრს გავისვენებთ, რომელსაც ყველაზე დიდ ტირან-
დ, მთავარ ტრავედიმად მიანდა თეატრში მოწყვეტილობა და არა
ის, თუ რა ძანრის ნაწარმოებს დავამდა იგი. მართლაც, ვის
მოუვა აზრად, კრებილიონის ანდა გრიფუის ამტყამად სრუ-
ლად დაევიწყებულ ტრავედიები მათი ძანრის გამო უდიდეს
ნაწარმოებად მიიჩნიოს, ჩიხოვის ვოდევილები კი, იმავე მი-
ზეზით, უსახიო უგემოვნობის ნიმუშად, ანდა რაღაც ცარიელ
თავსაპართო რაიმედ? წარმოიდგინეთ, როგორ გადარბიდე-
და ბიოგრაფია ზოგიერთი მსახიობისა (მაგალითად, ვ. აბაში-
ძისა და მისი კოპირტისა), მის რეპერტუარს ვოდევილური
სახეები რომ გამოვკლოთ. ის კი, ვინც თეატრის ისტორიაში
ვოდევილურ მსახიობადაა ცნობილი, ალბათ სულ უნიჭოდ უნ-
დად გამოგვეცხადებინა და საერთოდ მსახიობის სახელი არც
უნდა გვეწოდებინა.

ცუდი ვოდევილი მაყურებლის გემოვნებას ისევე რყვინის,
როგორც ცუდი ტრავედი. თეატრში (და არა მარტო თეატრ-
ში) მთავარია ხარისხი, საინტერესო აზრი და მსატრული დო-
ნე. ძანრები კი, რაც უფრო მეტი და მრავალფეროვანი გვექ-
ნება, მით უფრო კარგი და სასიხარულოა, ასეთი სიმდიდრე ვის
მოსაპრებინა!

ზოგჯერ ეს უსამართლოდ, სალანძღავის გაგებით ეხმა-
რობთ სიტყვა მელოდრამას და მელოდრამატულს, ისევე, რო-
გორც ვოდევილსა და ვოდევილურს, ვივიწყებთ და თითქმის
ყველაზე უფრო დემოკრატიულ, მძაფრ-მოცუბო, მართალია,
გულწრფელოდ, მაგრამ ამავე დროს გულწრფელ ძანრს, რო-
მელსაც ფრიად თვალსაჩინო კვალი დაამჩნია მისი მომყოლი
მიოლი დრამატურების განვითარებას, დაწყებულს რომანტი-
კული დრამიდან, ჩვენი თეატრების დღევანდელი რეპერტუ-
რის პიესებამდე.

ეს მოხდა იმიტომ, რომ ვოდევილსა და მელოდრამას ვერ
თიამაშებ რიგინად, თუ არ გავაჩნია მაღალი პროფესიული
კულტურა და სტილის შეგრძნება, თუ არ განასახიერებ ვო-
დევილურად მკაფიოდ, მელოდრამატულად მძაფრად, ემო-
ციურად მცირელი მსატრული გადახვევა, გაუკულმართება.
უტაქტობა ანდა, უარესი, მაყურებელზე თამაში, ყველაფერი
ეს არა მარტო ამ ძანრის, მთლიანად თვითონ თეატრული
ხელოვნების ნეგატიურ მხარედ შემობრუნდება ხოლმე. ასეთ
შემხიხვევაში, როგორც იტყვიან, ძანრი თვითონ იძიებს შურს
მისადმი უპატივცემლობის გამო.

ცოდავ გამხელელი სჯობს, „ძველი ვოდევილები“ და „ხა-
ნუმა“ თვით ან სპექტაკლების ძანრული სტილიზაციის ეს-
თეტიკურ მართობს არღვევენ. ხშირად ამის მიზეზი უკონტრო-
ლობა მსახიობთა სურვილისა — ხალხს, რაც შეიძლება, თავი
მიუვაწრონო. აი, აქ გვმართებს კვლავ გავისვენოთ, რომ ხელო-
ვნებაში მთავარია ზომიერების გრძნობა.

მიუხედავად ამისა, ორივე წარმოდგენას მიზიდულები
დიდი ძალა გააჩნია — ლამაზი სანასობა, ცალკეულ შემს-
რულებელთა ფრიად ნიჭიერი, ოსტატური თამაში და ისეთი
მნიშვნელოვანი თვისება, როგორცაა დრამატურული ნაწა-
რმოების, მისი სცენური განსახიერების ყველა კატეგორიის
ძალდაუტანებელი, იოლი აღქმა. „ხანუმა“ და „ძველი ვო-
დევილები“ წარმოდგენების დროს სცენა და მაყურებელთა

დარბაზი ერთი სულისკვეთით იმსკავლება, რადგან მაყურებელი სცენიდან იღებს იმ ესთეტიკურ საზრდის, თავისუფლად რომ ითვისებს, თითქმის შამშარეულად. მაშასადამე, ამ შემთხვევაში თეატრი საუბრობს ყველაზე მატიკურ, სცენურ გამომსახველობის ყველასთვის გასაგები ენით, რომელიც მაყურებლისგან მსატრეული ერუდირების და ესთეტიკური გონიერების განვითარების არავითარ საგანგებო მომზადებას არ მოითხოვს. გარდა იმისა, რომ ეს ორივე სპექტაკლი ადვილი აღსაქმელია, მათ განაჩნათ კიდევ ერთი მიზმი: დღევანდელი ადამიანისთვის — სცენაზე, რომელზემაც მოწაწილოებენ ვასო ძიძიშვილი, ერისი მანჯალაძე, რამაზ მჩხევანი, სალომე ყანჩელი, ელენე ყიფშიძე, მარინე თბილული და კიდევ რამდენიმე მსახიობი, გამოირჩევა სცენური თამაშის თვალსაჩინო მიზმი: ვადელობით, მშვენიერებით, მთელი თავისი ზეიშური ბუნებით, გადაღმები თეატრალურობის პირველყოფილი უმანკობის ქმედითი სისახლით, რაც მსახიობური ბუნების უმდალესი გამოვლინებაა, ესე იგი, იმისა, რითაც თეატრი მსატრეული მუშების ოჯახიდან გამოირჩევა. ტყუილად, სწორედ ამ თვისებამ განაპირობა იტალიური ნიღბების კომედიის მრავალსაუკუნოვანი პოპულარობა და ცხოველმყოფელი სიცოცხლე.

ჩვენი თეატრების დღევანდელი რეპერტუარიდან განა რამდენ წარმოდგენას დავასახლებთ, რომლის ძირითადი ღირსებაც დაფუძნებულია სახათების რთულ ფსიქოლოგიურ განმტკობაზე, სულის მოძრაობაზე, ადამიანის ცოცხალ გრძნობა-ემოციათა ქმედით გასსანაზე? განა სხირად ვართ ჩვენ მოქმე აქტიორული აღმოჩენებისა — ტემპერამენტის აღსკვებისა, დიდი გულწრფელობისა, ინტენსიური აზრისა, სცენური მშვენიერებისა და პარონიის კანონებით შექმნილი ხელოვნებისა? არა, ჩვენ ამას სხირად ვერ ვესაძლებთ, პირიქით, ეს ჩვენთვის იმეიათა ხილია. რომ ჩამოთვალათ ბოლოდროინდელი ათი სულისა განმავლობაში ქართულ სცენაზე თუ რა მნიშვნელოვან დაგასაჩინო სასცენო შექმნის მსახიობებმა, ათამდეც ვერ ავალთ.

მსახიობური გარდასახვა, ღრმდასახვენება თანამედროვე თეატრში უფრო შემთხვევითობად იქცა. ვიდრე კანონზომიერ აზმად. რეჟისორები გაიტაცა სპექტაკლის ფორმის საერთო საკითხებმა, მოსწარმელების ესთეტიკამ, ისინი სწირად ივიწყებენ მსახიობს, როგორც თავისი აზრების მთავარ და შეუცვლელ გადამცემს, სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის ყველაზე საიმედო უზაგალს. ამავე მიზეზით, მსახიობი-შემგომელი, რეჟისორის თანაავტორი, სპექტაკლის ყველა დანარჩენ კომპონენტებთან პირველი, იქცა რეჟისორის ჩანაფიქრის ილუსტრატორად, მისი მსატრეული ნება-სურვილის უზარალო შემსრულებლად.

რეჟისორული გოლუნტარიზმი ზოგჯერ ეწინააღმდეგება პიესის დრამატურული შინაარსს და სპექტაკლში დაკავებული მსახიობთა ნების ბუნება-სახასიათ უპირისპირდება. რუსთაველის სახელობის თეატრის ისეთ განხორციელებულ სპექტაკლებშიც კი, როგორცაა „გუმინდლინი“ და განსაკუთრებით „ყვარყვარა“, ყვარყვარის როლის შემსრულებელ რამაზ ჩხვიანიანს გამოვლებით, მსახიობებს შევიცილია მევეტოთი უფრო კეთილმინდისიერი ერთგულება, რომ ისინი პროფესიულად აჩვენებენ იმას, რაც რეჟისორმა მათ გმირებს სცენაზე მოუხაზა სამომქმდოდ, ვიდრე გრძნობათა ცოცხალი დაბადება, ცინცხალი აზროვნება, მაყურებელს სიხარულს რომ ანიჭებს მუდამ. ყველას გულზე დაგებებულა ის განსაკუთრებული

ლი შთაბეჭდილება, თ. ჩხვიანის რეჟისორობით დადგმულ სპექტაკლმა „გუმინდლინი“ რომ მოგვანიჭა — აქ ვერაფერად მატრეული მასლის ორიგინალური ინტერპრეტაციის სცენური ენის მეტაფორულობა, რეჟისორული მიგნებები, აზრობრივი აქცენტების მიულოდნელი ფიგურირება... მაგრამ ვინც ეს სპექტაკლი რამდენჯერმე ნახა, თუნდაც მისმა აღფრთხილებულმა თანამოაზრე — მაყურებელმა, დაგვეთანხმება, რომ მთელი და მესამე ნახვისას უნებლოდ უნებლოდ და ინტენსივით. ძირითადად ემოციური მგზნებარება — დამუხტვა-გამოიქცა პიესის რეჟისორულმა გააზრებამ, შემდეგ სპექტაკლში კი მიულოდნელობის ფეკტი მოხსნა, პირველი აღმოჩენის სიხარული გაქრა, რადგან მსახიობები ვერაფერს უმატებენ იმას, რაც სპექტაკლის ავტორს ეწადა, თავის თამაშს ასალი ფერებით ვერ ამდიდრებდნენ, იმ წუთიერი ორგანული მოქმედებით ვერ აცოცხლებდნენ, რომ ასალი სცენური სახის დაბადება გვეხილა ჩვენ. ამგვარად, დაიკარგა სცენისა და მაყურებელთა დარბაზის კონტაქტი, ამოვირდა დაბაყავი-შორებელი რგოლი — ცოცხლად მოასოფენე, ემოციური წმინდა წყლის თეატრალური მსახიობი. მისი ადგილი დაიჭირა ერთ ყალიბში მოქცეულმა პროფესიონალმა, ამ სიტყვის ვიწრო გაგებით.

ახლა კი კვლავ „ხანუმას“ და „ძველ ვოდვეილებს“ დავუბრუნდეთ. მათ ესწრება, და თანაც სიამოვნებით, ყოველგვარი მაყურებელი, ისეიციც კი, თეატრის ზღურბლზე პირველად რომ გადააბიჯა. პოდა, გვაქვს ჩვენი უფლება, „ხანუმას“ მაყურებელს „არარუსთაველის“ უწვლდით, როგორც ამას კრიტიკოსი ჯ. ლენიჯლია გვიკეთინებს? აბა, ვისი არიან, რომელი თეატრალური ქვეყანაა მოვიდნენ? ვისი პატრონობის იზრფილდნენ, ვინ აძლევდათ გეზს? ანდა რუსთაველის სახელობის თეატრის სპექტაკლები იქნებ მხოლოდ მიცურერიცხოვნი, რჩეული ელიტისათვის იმართება? ისიც საკითხია, რუსთაველთან რომელი სპექტაკლები მოსწონთ მათ? რომელზე დადიან ვატყვებთ? იქნებ იმ მაყურებლისთვის, რომელიც პატივს სცემს რუსთაველის სახელობის თეატრის ხელოვნებას, სავალდებულო არაა იარის „თავის“ თეატრში, მუდმივი კავშირი იქონიოს მასთან, დაინტერესდეს მისი შემოქმედებით ცხოვრებით? აბა, რატომბა ნახველად ცარიელი დარბაზი იმ სპექტაკლებზე, უფლება რომ აქვთ. იწოდებოდნენ რუსთაველურად იმ რანგის თვალსაზრისით, აქ თეატრის რესპუბლიკის კულტურულ ცხოვრებაში მდგომარეობის მიხედვით რომ უჭირავს?

აი, ერთ კონკრეტულ საკითხზე შეგვრდეთ. მაყურებელთა გარკვეული რიცხვი რუსთაველის სახელობის თეატრში დადის მხოლოდ „ხანუმაზე“. სხვა სპექტაკლზე ქელი რომ შეუვდით, მაინც არ შევა. როგორია თეატრის პოზიცია და უნითირობა „ხანუმას“ „მუშტართან“? თეატრი მის თავიერი და მომორებას ან ხელახლა აღზრდას ცდილობს თუ ასეი აუდიტორიის გაფართოებაზე უზრუნვეს? როგორ პარადოქსულად არ უნდა მოგვეჩვენება, თეატრი უნებურად (გნებათ — იძულებით) „ხანუმას“ მაყურებლის ნება-სურვილზე თამაშობს. ჯერ ერთი, თეატრი სრულებითაც ან ფიქრობს რეპერტუარიდან მის ამოღებას, პირიქით, განაახლა დეკორაციები (უფრო აკადემიური მხატვრობით), განაახლა დადგამაც და უფრო მეტიც — ცნობილი თბილისელი მატჩაკლის თავყანისმცემლებს პიირდება მისი თავდადასავლის გაგრძელებასაც კი, აგრეთვე თავად ფანტაზიების და აკოფას მოგ-



საურობას სასლავარგოთ, ვეროპაში, კერძოდ, პარიზში. გეოტიხები, რომენი მასურებლისთვის ზრუნავს და იღვწის თეატრი ასე გულშოდგიხევი, ვისი გულის ჰოგებას აპირებს? მსატრულად სადავო, შულახული რეპუტაციის წარმოდგენის, ბედგოული „ხანუშას“ მაცურებლის გულის მოგებას? ამის ზედგვ ვის და-ვარქვათ „რუსთაველულთა“ მაცურებელი, ვინ გახსასურვავს ამ თეატრის სარეპერტუარო გზას, ვინ ქმნის ისი სულგოვების ამისდგ?

ჰოდა, ამის ზემდგ განა შვეგიძლია ჩვენ, „ხანუშას“ და „ქველი ვოდევილებს“ სენური არსებობის უფლება წავარ-თვათ? სიცოცხლე აუკურალოთ? ალბათ ეს ორივე სპექტაკ-ლი იქნებ აუგად არც არავის მოესწენებია, რუსთაველია და მარჯახამიშვილი თეატრების რეპერტუარში რომ ბოწყინავდ-ნენ მაღალმსატრული, ღრმაზრგოვანი, პირველხარისხოვანი, ასე ვთქვათ, შუგ-სპექტაკლები, და მასთან შერწყმული დიდი მასშტაბის მსახიობური ნაშეშვეგიძი. სამწუხაროდ, ასეთი სპექტაკლები ძალიან ცოტაა. ამის ბრალიცაა, რომ „ხანუშას“ და „ქველი ვოდევილებს“ წარმატება იმდნად მგაფიოდ ჩასს, თვალშიც კი გვეჩრებია.

ცაგარის კოჰედიამ უკვე 28 აწმლაგი გადაიგორა მხარე. პირობებია რომ ვთქვათ, იგი ნახა თბილისის სცხო-რებთა მეთოხედმა. ამ სუბიმი ბოლის „ხანუშას“ ნახისა გე-ხება ყოველ მესამე თბილისელს და, ალბათ, შოვა დრო (თუ სპექტაკლი რაიმე შემთხვევითი მიწეზით არ ჩამოვიდა სცე-ნიდაც,) როდესაც პრაქტიკულად საქართველოს დედაქალაქ-ში ვეღარ იპოვით ადამიანს, რომელსაც რუსთაველულთა ეს წარმოდგენა არ ექნებოდა ნახისა. აი, საინტერესო, უკველი სურათი! სხა რთელ სპექტაკლზე შვეგიძლია იგივეს თქვას!

ვინ არის „დამხმამე“ „ხანუშას“ და „ქველი ვოდევილე-ბს“ ასე ხანგრძობელი წარმატების? თეატრი თუ მაცურებელი? მწარმოებელი თუ მიმხმარებელი? ვფიქრობთ, ასე ეო-თი... ან — ორივე ერთად, თანაბარი უფლებით. როდესაც ამ წარმოდგენებს თამაშობენ მარჯანიშვილის და რუსთაველის თეატრები, დარბაზი მაცურებლით რომ არ იჭედებოდეს, კარ-გა ხანია ისინი მოქმედი რეპერტუარიდან ამოვადგეოდნენ. და მინც სამწუხარო ის კი არ არის, „ხანუშას“ და „ვო-დევილებს“ მაცურებელი ზღვასავით რომ აწყდება, არამედ სხვა ამბავი, იგი მთლიანად რომ იღვწის მათ, უყოყმანოდ, უკამათოდ, გახსურულად. არავითარი გაბორჩევა, არავითარი კრიტიკული განაღლიხება, ნახისა ხელოვნება, ამ შემთხვევა-ში, მხოლოდ ასეგენებს მაცურებელს, ასე ვთქვათ, სიამოფებას ანიჭებს, ეს არის დიდი, ეს.

ამ მაცურებელმა ხელოვნებასთან ურთიერთობა ვერ ის-წავლა, ურთიერთშემოქმედების არსს ვერ ჩასწვდა, ვერ ის-წავლა მისი გაგება, მხოლოდ ნახვით დაკმაყოფილდა. მერღა, აქ მხოლოდ რეკენზიები, ლექციები და მაცურე-ბელთა კონფერენციები გვიმეფის რაგმს? სრულბითაც არ ვფიქრობ, ახალი ჰემშარიტება აღმოვაჩინო, მგარამ ერთი რამ უდავოა: ხელახალი აღზრდა უფრო რთული და ჩნელია, ვიდრე თავდაპირველი აღზრდა.

ამას იმიტომ ვამბობთ, რომ იდეალურმა მაცურებელმა თვითონ უნდა შეანგლოს ყურადღება და, მით უმეტეს, სიყ-ვარული, ასე ვთქვათ, ცარიელი, წმინდა წყლის გასართობი წარმოდგენებისადმი. მას უნდა გაუჩნდეს უფრო დიდი და

მნიშვნელოვანი, უფრო მსატრული მოთხოვნებთან, ფაქ-ში გემოვნება და გახსჯის უხარო.

მერედა, განა თავისით გაუჩნდება მაცურებელს ეს ყველ-ფერი? ვინ უნდა აღზარდოს მაცურებელი და როდის, რა სას-კის? ადამიანის მსატრული აღზრდა უნდა დაიწყოს ისინი-შიდაწვე და უნდა დაიწყოს მთელი ფროსბით, ადამიანის ყო-ველმხრივი პიროვნული განვითარების აღზრდასთან ერთად. ეს საქმე უნდა ითავონ სკოლამ, ოჯახმაც, თვითონ მსატრა-ლურ-სახანაბოთმა ორგანიზაციებმა და მუშეუმების შექვეუ-რებმაც. ამ მხრივ, პირველი სიტყვა, რა თქმა უნდა, თოჯი-ნენისა და მოზარდ მაცურებელთა თეატრის ცეკუობით. ყვე-ლასე მტედა მათ შეუძლიათ ბავშვების შეასკურდონ არა მარ-ტო ხელოვნების ანბანში, არამედ, ელემენტარული ართიმეტი-კული მოყედეების გავლით ისინი მრავალპლანინან, როულ-კოხფოტიკათა ალგებრამდე მიიყვანონ, ხელოვნების ულა-მასეუ ფორმაში გავაგულ თეატრის, მსატვრობის, ქანდაკე-ბის, მუსიკის ალგებრამდე. უფროსთა წყალობით მშვენიერე-ბის სასყარობი მხოვედილი ბავშვს უნდა შეეძლოს თავი-სუფალი ორიენტირება, ეს სამყარო ერთდროულად უნდა და-ინახოს და მისი მსც გაიგოს, ნახისთ არა მარტო დატე-ბეს, გაიგოს კიდევ იგი, შოახდინის თავისუფალი ასოცირება, შევირისაპირება, გახსჯის და გამზარჩის სილამაზიდან უკე-თესი მშვენიერება. თუ ეს ეთება თეატრს, გავზარდით მასში მაცურებელი — თახათიოთო, მაცურებელი — თანამოაზრე. უაითოდ წარმოდგენა ვერ შეასრულებს თავის მაღალსიო-რივ და ესთეტიკუო დაიშნულეას.

საველით სამართლიანად იქეცენაც, მაგალითად, ესტონე-თის გახათლებისა და საბავშუო თეატრების შესვეურ-შოღვა-წენი, როდესაც პარალელულად, ერთიანა ძალით ცდილობენ, შოაყწადელი დიდ ხელოვნებას აზიარონ. ბალკინაპირთის რესპუბლიკებში ცვლავლ საინტერესო რევისორები მოზარდ მაცურებელთა თეატრებში მუშაობენ, ბავშვების აუდიტორიას-თახ ურთიერთობა მათ უდდეს სიამოფებას ანიჭებს. ახლა თეატრის ერთთვიურის ამბებს აღარ იკითხაბათ სკოლებში, თითქმის ყველა კავვეთლზე ასალავზრდაბის უღვევივებ თეატრის სიყვარულს, მშვენიერების გრძნობას, რა ფორმი-თაც ეს უნდა გათვლინდეს იგი, აწყობენ მსატრალურ ვიქ-ტორინებს, შემოიღეს წერიტი სამწაოები თეატრალურ თე-მაზე.

განა ამვედ მიზანს არ ემსახურება პოლონიეთის სახალხო რესპუბლიკაში კინემატოგრაფიის მსოფლიო შედევრების სახელმწიფოლოებში სისტემატიური ჩვევები? ასე იზრდება მაცურების გემოვნება და მსატრული განათლება.

ბევრჯერ ითქვა: იყო ჰემშარიტი მაცურებელი — ესეც ხელოვნებაო. ასეთი დიდი მაცურებელი იშვავდა იბადება, მას სწავლით ზრდიან.

ციოხელი თეატრალური ხელოვნების სამყაროს კარი ფართოდ უნდა გავუღოთ ჩვენი ქვეყნის ახალგაზრდა მოქ-ლაქეებს, მათი სიბავუკის, თეატრის და მთელი სასოვადლე-ბის სასიციველი და სახედნეოროდ

„მომუშადაბლად, გნებათა აღუწნებლად, უშრომლად და მდღეობი ყინიანი ლტოლვის გარეშე, მშვენიერების გრძნო-ბის საკუთარ არსებამ განუვითარებლად, ხელოვნების გე-რკანენ ეზიარება.“ — ანდერძიეთი დაგვიტოვა მ. ბელინსკიმ.



ურბანისტული კვლევის სახელწოდებები

თენგიზ კვიციანი

მომხმ საუკუნე, ტექნიკურ რევოლუციასთან ერთად, ქალაქების არანახული ზრდა და გარდაქმნა მოიტანა. დაუთვლებელი ურბანიზმი, სამწესობარო, ზოგჯერ იმსხვერპლებს ხოლმე წარსულის ნაკვალევს — ისტორიულ ან არქიტექტურულ ძეგლებს, ცალკეულ ნაგებობასა თუ მთლიანად ვრცელი უბნების შესასაუკუნეობრივ განაშენიანებას. კაცობრიობამ შეიგრძნო ეს სამაშროება და დღეს ისტორიული ძეგლების შემონახვა ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანეს პრობლემატანია ქალაქების რეკონსტრუქციის გეგმებში. ჩვენმა საუკუნემ, გარემოს კარდინალურ გარდაქმნასთან ერთად, მეტად გააცოცხლა ინტერესი წარსულისადმი. კაცობრიობამ შთამაგონებელი ისტორიის მრავალი კვალი დატოვა დედამიწაზე და მათ შორის — არქიტექტურულ თუ არქეოლოგიურ ძეგლებზე, რომლებიც ასახავენ თავიანთი დროის სოციალურ შეხედულებებს, მატერიალურ-ტექნიკურ შესაძლებლობებს და მორალურ-ესთეტიკურ მისწრაფებას. ამასთან, ხალხის ისტორიის ძვირფას ნაკვალევს ვპოულობთ სხვადასხვა გეოგრაფიულ სახელწოდებებში (ქალაქები, სოფლები, მათი უბნები, ქუჩები, მოედნები, ცალკეული ნაგებობები).

სახეცვლასთან ერთად, ძველი ქუჩები და უბნები ხშირად სახელსაც იცვლიან ხოლმე. სამწესობარო, ზოგიერთ შემთხვევაში, ეს მეტად ნაჩქარევად ხდება. ვლადიმერ სოლოუხინს ცნობილ ნარკვევებში, „წერილები რუსული მუზეუმებიდან“ (ქურანალი „მოლოდია გვარდია“, 1966 წ., № 9) მოყვას მ. ი. კალინინის სიტყვები კიბის უფსღის ნკსოვრებლებისადმი: „მე სრულიად შედმეტად მიმანია უფსღისათვის ჩემი სახელის დარქმევა. ჩვენთან ისედაც ყველაფერს თავიდან არქმევენ სახელებს. მე ვთვლი, რომ ძველი დასახელებები უნდა შემოინახოთ. ნაჩქარევი გადარქმევანი არაფრით არ არის გამოწვეული და უსარგებლოა.“ და შემდეგ: „ეს მიზანშეუწონელია პრაქტიკულად და გარკვეულად უპრაქტისმულთაა წარსულისადმი“. ცხადია, ლაპარაკია არა ყოველგვარ დასახელებაზე — ყველას შემონახვა მხოლოდ იმ ნიშნით, რომ იგი ძველი, უსწრო იქნებოდა. აქ ივლისისმება ისეთი სახელწოდებები, რომლებიც გარკვეულ ისტორიულ მოვლენას ან ტრადიციას ასახავენ. ასე, მაგალითად, ვერცხლის ქუჩის დასახელება შუასაუკუნეების თბილისის ფრაგმენტია და ამჟამათა ქუჩებია თუ უბნებად განლაგების წესს გადმოვცემს. ისევე, როგორც კომკავშირის ხეივნის სახელწოდება მისი მშენებლების უინაობაზე მიუთითებს.

ერთ დროს ჩვენში (არა მარტო თბილისში) ქუჩებისა და მოედნების გადარქმევის „ეპიდემია“ იყო. ზოგიერთი ქუჩის დასახელება რამდენჯერმე შეიცვალა. ერთი კურიოზული შემთხვევა მაკონდება: დღევანდელ ნიკო ნიკოლაძის ქუჩას უწინ მარტის ქუჩა ერქვა. შემდეგ სახელწოდება დააკონკრეტეს და აბრაზე განდნა „მ მარტის“ ქუჩა. გადიდა ხანი და „მ მარტი“ შეიცვალა „ანდრე მარტი“. როგორც ხედავთ, „მარტი“ ყველა ვარიანტში გვხვდება. წარმოიდგინეთ ჩემი გაოცება, როდესაც თბი-





ფრანგენტიბი არქიტექტორ რევაზ ბერაძის ნახატებიდან „ველი თბილისი“.

ლისს ერთ ძველ რუკაზე მოგვყენა ამ ქუჩის პირვანდელ დასახლებას: „ვაჭარ მარტუას ჩიხი... რა თქმა უნდა, ამ ქუჩის დასახლება უნდა შეცვლილიყო. ზემოთ წიყვანილი შემოსხვევა კი იმას მოწმობს, რომ ამ საქმეს ზოგჯერ მექანიკურად გადავწყვეტდით.“
 ზოგიერთი ძველი, ისტორიული დასახლება მტკიცედ დამკვიდრდა, სხვანი ოპონდათან დაიწვეკება ველგვიან. ამასთან, მეტად ძნელია რაიმე კანონზომიერებას მიაკვლიო. რატომ შემორჩა, ვთქვათ, „ზემელი“ ან „ვერა“ და მივიწყებულა „გარდისუბანი“, ხშირად გაივრებოთ „სალაქას“, „კუკუას“, „ვორონცოვის ხიდს“ და ხმარებინდან გი გამოვიდა „კალოუბანი“ და „მუხრანის ხიდი“. ხშირად ქუჩასა თუ მოვლას ორი სახელი აქვს — ერთი ახლად დარქმეული, ოფიციალური და მთერ — ტრადიციული, თათბიდან თათბაში გადაცემული.

დღეს ასალგაზრდა თბილისელი ანაზად იმეორებს ძველ სახელწოდებებს — „მთაწმინდა“, „დიდუბე“, „ნაძალადევი“ და ხშირად არ აქვს განსებობებულნი თუ რა აზრია ჩაქსოვილი ამ დასახლებებში. ჟურნალ „ცისკრის“ 1974 წლის მეორე ნომერში გამოქვეყნდა გრიგოლ ზარდალიშვილის მეტად საინტერესო წერილი — „ტოპონიმური ტიპოუბები“, სადაც ბევრი ძველთბილისური დასახლება იყო მოგვანილი. ვთავაზობთ თბილისის ზოგიერთი ახალი ისტორიული დასახლების განხარტებას, რომელიც აღნიშნულ „ეტიუდებში“ არ არის მოხსენებული.

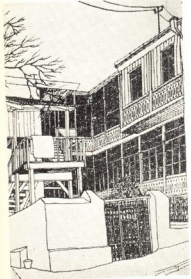
ა ვ ლ ა ბ ა რ ი — თბილისის ერთ-ერთი ვრცელი უბნის დასახლება არაზული „სავალი-ბარ“ ისაგან არის წარმოქმნილი, რაც სასახლის მიდამოს ნიშნავს, (იგულისხმება ისანში განლაგებული მეფეთა სასახლე და კათალიკოსის რეზიდენცია). პირველად სიტყვა „ავლაბარი“ 1398 წლის ერთ-ერთ სიგელში გვხვდება. ავლაბარს ისანის სამხრეთ-აღმოსავლეთით მიმდებარე ტერიტორია ეკავა და აქ დასახლდნენ სომხეთის ქალაქ ანიდან გადმოსხვეული ბაგრატი IV მეუღლის თანამემამულენი. შემდგომში ავლაბარის სახელწოდება ისანზეც გავრცელდა.

ა ვ ჭ ა ლ ა — მდინარის ახლოს განლაგებული, გუგული ჭაობებით დაფარული ტერიტორია შიშს ჰკვირდა ადამიანებს. ხალხში გავრცელებული იყო რწმენა, რომ ამ მილდამოებში ავი აულები ბინადრობდნენ. მეზაურები ცდილობდნენ სწრაფად გასცლიდნენ ამ ადგილს, რომელსაც უძველესი დრიიდან „ავი ჭალის“ სახელი ეწოდა. „ზამთრისა მოწყვასა ფალანგებითა მათითა ჩამოდიან ავჭალას (პაჭვალას) დიდოში (დიღუბას)“ — მოგვიხსრობს დაკითხვამდინარის ისტორიკოსი, როდესაც იგი დიდი თურქობის დროის (1095-97 წწ.) ამბებს აღწერს („ქართლის ცხოვრება“ 1942, გვ. 206).

ა ნ ჩ ი ს ხ ა ტ ი — ასე ეწოდება წმინდა მარიაპის (ზარის) ეკლესიას, რომელიც აგებულია ვახტანგ გორგასალის მემკვიდრის — ანჩი უჯარმელის მეფობის დროს VI ს.). პანილიკური შენობა დღევანდელი შავთელის ქუჩაზე გამოდის. ამჟამინდელი სახელწოდება, რომელიც ეკლესიამ XVII საუკუნეში მიიღო, იმ ხატის პატივისცემაცაა, რომელიც აქ გადმოიტანეს ანჩის კათედრალური ტაძრიდან (ანჩი იმყოფებოდა კლარჯეთში — იმდროინდელი საქართველოს სამხრეთ პროვინციაში). კარგი ხატი დაცულია თბილისის ხელოვნების მუზეუმში. განსაკუთრებით გამოირჩევა ხატის მოზარციობა, რომელიც კარული ჭედური ხელოვნების ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშიაგანია. მისი ავტორია განიჭებული ქართველი ოქრომჭედელი ბექა ოპიზარსი, რასაც მოზარციობის ქვედა ნაწილზე მოთავსებული წარწერა მოწმობს.

ა დ ლ ი ს ი — ამ ტოპონიმის ძირის — „დელი“ მნიშვნელობაზე ერთიანი აზრი არ არსებობს. ზოგი მას აზერბაიჯანულ სიტყვა „დელი“ — სთან აკავშირებს. ზოგიერთი კი იმ აზრსაა, რომ (ვინაიდან ეს ტერიტორია ძველ დროს ტყით იყო დაფარული) შესაძლოა, ახლანდელი დასახლება „ძელისაგან“ მოდიოდესო. სხვები ფიქრობენ, რომ იგი „მდელისაგან“ უნდა მომდინარეობდესო.

ა დ ი დ უ ბ ე — ადგილის დასახლება წარმოდგენილია ორი სიტყვისაგან — „დიდი დუბე“. ეს უკანასკნელი ვაკე ადგილს ნიშნავდა. საბა ასე განმარტავს თავის „სიტყვათა კონიაში“: „დუბე -- დაბალი ადგილი“. „ქართლის ცხოვრებაში“ დიდუბე მოხსენებულია თამარ მეფის ქორწილთან დაკავშირებით (1189 წ.), რომელიც მან დიდუბის ქალაქკარეთა რეზიდენციაში გადაინადა; თუმცა ეს დასახლება უფრო დაკარინდელ — IX საუკუნის სიგელშიაც გვხვდება. შუა საუკუნეებში აქ არსებობდა დასახლება, სადაც განლაგებული იყო მეფის სასახლე, ეკლესია, ბაღები და სარწყავი არხი. საქართველოში მოგზაურობისას (1770-72 წწ.) რუსეთის აკადემიის აკადემიკოსმა გიულდენშტედტმა ნახა ნანგრევები ცისხიმბარისა, რომელიც XVIII საუკუნის





ნის 30-იან წლებში უნდა ყოფილიყო აგებული ლეკთაგან დასაცავად, იქ, სადა ახლა „დინაზია“ სტადიონია (თ. ბერიძე „კავარუნები სოფლების იატორი“ თბილისი, 1971). გასული საუკუნის 70-იან წლებში დიდებუ თბილისის შეუერთდა.

ერევანის შოუდანი — ასე ეწოდებოდა დღევანდელ ლენინის მოედანს ერთი საუკუნის მანძილზე XIX საუკუნის ოციანი წლებიდან). ეს სახელწოდება მოედანმა მიიღო 1827 წელს რუსი ჯარების მიერ, გენერალ პასკევიჩის მეთაურობით, ცხე-ქალაქ ერევანის აღების დასაჩინავეად.

ვაკე — ამ უბანმა დასახელება შედარებით წყნარი რელიეფის გამო მიიღო. „ვაკე — ქუყანა ბრტყელი“ (საბა). ვაკე ქალაქის შედარებით ახალი უბანია. ჩვენი საუკუნის დასაწყისში გარაჯიხეზე საცალფეხო ხიდი იყო, ხევის გადაღმა კი მიწი-წვლებული მიწიერი. ვაკის დასახელება თბილისის ოფიციალურად 1907 წელს შეუერთდა.

ვარდისუბანი — თბილისის იმ უბანს ეწოდებოდა, რომელიც დღევანდელი ჯანაშვილის (ყოფილი ვარდისუბნის), ყაზბეგის, თარხნიშვილის ქუჩების მიდამოებს უკავია. აქ ადრე ამავე დასახელების სოფელი იყო. არსებული ცნობებით, ეს ტერიტორია ასკილის ბუნქებით ყოფილა დავარული და, ალბათ, სწორედ ამიტომ მიიღო ეს პოეტური სახელწოდება. ქალაქური განაშენიანება აქ გასული საუკუნის 80-იან წლებში იხსება.

ვორონცოვის ხიდი — მისი მნიშვნელობა (იმ ადგილზე, სადაც ახლა კ. მარქის სახ. ხილია) 1853 წელს დამთავრდა. მშენებლობას ხელმძღვანელობდა ქართველი ინჟინერ-ჰიდრაულიკოსი ქაიხოსრო მაკრატონ-მუხრან-ბატონი. ხიდს ოფიციალურად მიხეილის სახელი უწოდეს, მაგრამ ხალხმა ეს დასახელება არ მიიღო. თბილისელები მას „ვორონცოვის ხიდს“ უწოდებდნენ, ვინაიდან გენერალმა მ. ვორონცოვმა მტად ქმედითა მოსაწილეობა მიიღო მის მშენებლობაში.

ზემელი — დღევანდელი რუსთაველის მოედნის ერთ-ერთ კუთხეში ძველად აფთიაქი იყო, რომელიც ვინმე ზემელს ეკუთვნოდა. სახელწოდებაც აქედან მოდის.

ისანი — ასე ეწოდება თბილისის იმ ნაწილს, რომელიც ძველთაგანვე მტკვრით მარცხენა ნაპირზე, მეტეხის მიმდებარე ტერიტორიაზე, წარმოიშვა. და ცინხიამაგვით იყო გარშემორტყეული. სწორედ ამით იხსენება მისი დასახელებაც, რომელიც არაბულიდან მოდის და გამაგრებულ ადგილს, ცინხიამაგრეს ნიშნავს. (ესა ეს უბანია, რომელიც დღეს მოქცეულია შაჰნიანის ქუჩის დასაწყისს, მეტეხსა და მეტეხის კლდის შორის).

კალა — თავდაპირველად ასე ეწოდებოდა V საუკუნის თბილისის იმ ნაწილს, რომელიც ძველთაგანვე გალავნით იყო შემოსაზღვრული წაკვისწყლის მარცხენა ნაპირზე ნარიყალას ქვეით. მატთანე აღნიშნავს, რომ პიტაბში მოვიდაო „ტტილისად და კალად-ცხედელ“. შემდგომში, ქალაქის გაფართოებასთან ერთად, ეს დასახელება გადავიდა ქალაქის ყველაზე ვრცელ უბანზე, რომელიც მტკვარს, ნარიყალასა და დღევანდელი პუშკინისა და დადიანის ქუჩების საზის შიგნით მიდებარებულ და კვდელთა იყო შემოფარგლული. სიტყვა „კალა“ — „ქალაქი“ არაბული „კალაჰ“-იდან უნდა მომდინარებოდეს და ჩვენი არაბების ბატონობისას შემოვიდა. სიტყვა „კალაჰ“ გაგრძელებულია მიუღ აზიაში.

კალოუბანი — ასე ეწოდებოდა XIX საუკუნის თბილისის იმ ტერიტორიას, რომელიც დღევანდელი პიონერთა სასახლის, მუზეუმისა და სალაღას შორის იყო მოქცეული. სასახლის წინ (უწინ იგი მფისნაცვლის სასახლე იყო) შიშინის მთორე მხარეს, კალოუბნის წმ. გიორგის ეკლესია იყო. თემურ-ლენგის ბრძანებით კალოუ პაუკეები მოვაროვებს და ეჭვრებით გაითელეს.

ზოგიერთის აზრით (დ. გვრიტიშვილი, შ. მესხია — „თბილისის ისტორია“, 1952) ეს სიტყვა „კალაუბანიდან“, ე. ი. კლას უნიდან“, „ქალაქის უნიდან“ არის ნაწარმოები. უფრო სწორი კი პლატონ ისელიანის განმარტება უნდა იყოს. კალოუბნის ეკლესია უწინ მცხეთაშიც ყოფილა. მისგან შემორჩენილი ხატზე მითაქცეული წარწერა მიუთითებს, რომ ეკლესია იმ ადგილზე იდგა, რომელიც მფის კალის ეკლესია. კალოუბნის სახელწოდება სხვაგანაც ყოფილა. ამგვარად, თბილისის უბნის და ეკლესიის დასახელება ძველად ამ მიდამოებში განლაგებული კალოსგან უნდა მოდოდეს.

კომკავშირის ხეივანი — სალაღას მთის ფერდობზე, კოჯრის გზიდან ქალაქის ძველი გალავნის გასწვრივ მდებარე ხეივანი ჩვენი საუკუნის 30-იან



წლებში გააშენეს თბილისელმა კომპაგნიორებმა და სახელწოდებაც მათი ღვაწლის აღსანიშნავად დაერქვა.

კ უ კ ი ა — დღეს ასე უწოდებენ მტკვრის მარცხენა ნაპირზე, საბჭოს ქუჩის გადაღმა, ფერდობზე შეფენილ ქალაქის უბანს. ადრე კი, გასული საუკუნის პირველ ნახევარში, სოფელი კუკია მტკვრის ნაპირას იყო განლაგებული, დაახლოებით დღევანდელი კ. მაჭუხის, ვლბაქიის ხიდებსა და საბჭოს ქუჩას (ძველ აგაკლის გზის) შორის. ვახუშტი ბაგრატიონის რუკაზე იგი ახალსოფლის სახელწოდებით არის აღნიშნული, ხოლო გიულდენშტედტი მას კუკიას უწოდებს (1771 წ.). ეს სოფელი არაერთსელ გაუკაცრიელდა მტრების შემოსევის გამო. იგი ქალაქს ოფიციალურად 1824 წელს შეუერთეს, თუმცა კიდევ დიდხანს ინარჩუნებდა სოფლის სახეს.

„კუკიას“ ტოპონიმის განმარტებას იძლევა თ. ბერიძე თავის ნაშრომში „საგარეუბო სოფლების ისტორია“ (თბ., 1971). ფიქრობენ, რომ თბილისის სოფლის დასაქულება გადმოსულია თრიალეთის სოფელ კუკიიდან, საიდანაც XVIII საუკუნის 40-იან წლებში მოსახლეობა ვადმოსახლდა ახალსოფელში. „კუკია“, როგორც ტოპონიმი, პირველად სწორედ თრიალეთში გვხვდება. თ. ბერიძეს მოჰყავს ენოზოგრაფიულ კოფაში შემორჩენილი სიტყვა „კუკი ვიხვი“. აქ „კუკი“ ადამიანის გამომსახველი თოჯინას სახელწოდებაა, რომელსაც ქართველი ტომები მიწათმოქმედებასთან დაკავშირებულ რიტუალებში იყენებდნენ.

ლ უ რ ჯ ი მ თ ნ ა ს ტ ე რ ი — XII საუკუნეში, თამარის მეფობის დროს არის აგებული და მდებარეობს დღევანდელი ნიკო ნიკოლაძის ქუჩის ბოლოში. სახელწოდება მიიღო მილურჯო ფერის მოჭიქული ფილებსაგან, რომლებითაც თავდაპირველად იყო გადახურული.

ლილო — ის კარგნობა, რომ თბილისის უბნების დასახელება, ზოგჯერ ამ ადგილებში განლაგებული წარმოების ხასიათიდან მომდინარეობდა, ვგავიქერიებებს, რომ ქალაქის ამ საგარეუბნო სოფელში საღებავის წარმოებას მისდევდნენ, რამაც დასაბამი მისცა უბნის დასახელებას.

მ ა მ ა დ ა ვ ე თ ი — ასე უწოდებენ თბილისელები მთაწმინდის კალთაზე მკუბარე ეკლესიას და მის მიდამოებს. VI საუკუნეში ეს ადგილი სამყოფლად აიწიდა დავითმა — ერთ-ერთმა ცაყვტ ასურელ მამათაგან, რომლებმაც საქართველოში ქრისტიანობის გავრცელების მზია იკისრეს. დავითმა აქ სამლოცველო და საკაბი ააგო. ეს ეკლესიის მიერ წმინდანად აღიარებული ის დავითია, რომელიც მალე თბილისიდან გადაიხვეწა გარეუბის უდაბნოში და იქ კლდეში გამოკვეთილი მონასტერი დააარსა. ალბათ იოსელიანის ცნობით, მთაწმინდის იმ ადგილს, სადაც დავითის სამლოცველო იდგა, IX საუკუნეში ღვთისმშობლის ეკლესია. ააგეს, 1592 წელს კი იგი ხელახლა ააშენეს ათონის წმინდა მთის სახელით ათონიდან მოსულმა ბერებმა. ეს ეკლესია შემდგომში დიდხანს იდგა დანგრეული და 1810 წელს ანტონ მყოფრე აქ ახალი ააგო. 1817 წელს, გენერალ ერმოლოვის ბრძანებით, ეკლესიისაკენ მიმავალი ზილივი გზად გააფართოვეს. ეკლესია, რომელმაც ჩვენამდე მთაღწია, გასული საუკუნის 70-იან წლებშია აშენებული.

მ თ ა წ მ ი ნ დ ა — საქართველოში მრავლადაა მაგალითები, როდესაც ქრისტიანულ ტაძრებსა და მათ მიდამოებს საბერძნეთისა თუ პალესტინის „წმინდა ადგილების“ სახელწოდებებს ანიჭებდნენ (ათენი, ანტიოქია, ნიჭოზია, კაბენი და სხვ.). თბილისის საერთო ხედში გაბატონებულმა მთამ, ისევე როგორც მის კალთაზე აგებულმა ეკლესიამ, მთაწმინდის სახელი მიიღო ათონის „წმინდა მთის“ პატესაცემად. ამ დასახელების წარმოშობა IX საუკუნეს უნდა მიეკუთვნებოდეს, როდესაც ათონის მთაზე ქრისტიანული მონასტრები და სამლოცველოები (მათ შორის ქართულიც) ჯერცვლდა. ცნობას იმის შესახებ, რომ თბილისის ამ მთის სახელწოდება ათონის „წმ. მთიდან“ მოდის, ვახუშტი ბაგრატიონი გვაწვდის.

მ ე ტ ე ბ ი — არსებობს ამ სახელწოდების წარმოშობის სხვადასხვა ვერსია. მარდენი და კალაბროტი თვლიდნენ, რომ „მეტეხი“ განხეთქილებას ნიშნავს; თითქოს შახნავაზმა იგი ააგო იმის მოსანანიებლად, რომ უშიშვოდ დაარღვია შვილობა მეზობელ სამფლობელოსთან. მაგრამ უფრო ზუსტი უნდა იყოს ამ სიტყვის ეტიმოლოგიური განმარტება, რომელსაც პლატონ იოსელიანი გვთავაზობს. მასი აზრით, ეს სიტყვა ბერძნული „მეტეჟ(ხ)“-იდან მოდის, რაც სასახლის ადგილსამყოფელ ნიშნავს. მეტეხის ღვთისმშობლის ეკლესია ადრევე ქართველ მეფეთა კარის ეკლესია იყო.



ამ სახელწოდებით იცნობდნენ ლეონიძისძობის ცეცხლისასაც ქართლში, რომელიც ერთვე სასახლისეული (კათოლიკოსისა) იყო.

მუხრანის ხიდი — XIX საუკუნის პირველ ნახევარში „მუხრანის ხიდსა“ გარკვეულ ადგილდებარებობას უწოდებდნენ (დღევანდელი ბართაშვილის ხიდის მიდამოებში, მტკვრის მარჯვენა ნაპირზე), თუმცა იმ დროს აქ არავითარი ხიდი არ არსებობდა. საქმე იმაშია, რომ აქვე, მტკვრის მახლობლად, სალაღაიდან წამოსული „ვანანთ ხევის ბოლოში, მცირე ხიდი იყო გადებული. ვინაიდან მის გვერდით ნახევარ ბატონის სახლიც იდგა, ხილმა „მუხრანის“ სახელწოდება მიიღო. ეს ხიდი ვახუშტი ბაგრატიონის ნაწიგებია აქვს თბილისის რუკაზე, ოღონდ მაშინ მას „ქვემო კარის ხიდი“ რქმევია, შემდგომში კი „მუხრანის“ სახელწოდება მიიღო. მას შემდეგ, რაც ავანანთ ხევი თათით გადახურა და ხიდიც მოისპო, ძველი სახელწოდება ამ ადგილს მანინე შერა. უფრო ზეტიც, XIX საუკუნის მეორე ნახევარში აქ მტკვარზე გადასასვლელი ბორონი იყო მოწყობილი, რომელიც „მუხრანის ხიდის ბორონი“ ერქვა.

1911 წელს, დაახლოებით იმ ხაზზე, რომელზეც ბორონი მოძრაობდა, ე. პატონის პროექტით ააგეს ლითონის ხიდი. მასზე სახლმა კვლავ გააგრძელა „მუხრანის ხიდი“ სახელწოდება. ეს ხიდი 1935 წელს ახალმა, ორიარუსიანმა ბართაშვილის სახელობის ხიდმა შეცვალა.

ნავთობქალი — მცირე კუთხეა ნავთულში. სამხრეთ-აღმოსავლეთით მას მტკვარი საზღვრავს, ხოლო ჩრდილოეთით და ჩრდილო-აღმოსავლეთით პატარა მდინარე — ორხევი ჩაუღის. ჭალის დასახელება აქ მიკვლეული ნავთის საზღვის ნიშნებიდან წარმოიშვა.

ნავთული — ამ ტერიტორიაზე ძველთაგანვე ნავთობის მცირე საბადოები იყო. ვახუშტი ბაგრატიონი აღნიშნავს: „ხოლო ტფილისის სამხრეთ-აღმოსავლეთით არს ნავთული. მუნ დის ნავთი კიდგა მტკვრისასა. არამედ წყლის მიხსლოვით მრავალი არ იღებოს“. თბილისის ამ უბნის ინტენსიური განაშენიანება გასული საუკუნის 80-იან წლებში დაიწყო. აქ ამ დროს სამხედრო უწყებები და პოსტბიკალი იდგა.

ნარიყალა — „ნარიყალა-ციხე“ არა მარტო თბილისის ციხესიმაგრეს, არამედ ციხის, სურამის, ანანურის, ბორჯომის, გრემისა და სხვა ციხეებსაც ჰქონდა. „ნარიყალა“, „ნარიყალისაგან“ უნდა იყოს წარმომდგარი და „უმცროსი“, „მცირე“ („ნარიყ“ მონღოლური სიტყვაა და უმცროსს შეესაბამება) ციხეს უნდა იწინააღმდეგოს, „მცირე“, ანუ „ნარიყალა-ციხე“ განსხვავდებოდა ციხე-სიმაგრის „ნარიყალისაგან“, ანუ „თავადი (თავარი) ციხისაგან“ (დ. გვრიტიშვილი, შ. მესხია, — თბილისის ისტორია, თბ., 1952).

ნაძალადევი — ეს სახელწოდება დღევანდელი ლენინის რაიონის დიდი ნაწილის შემოირა. ქალაქის ეს ნაწილი აღმოცენდა გასული საუკუნის 80-იან წლებში. რკინიგზის მუშები აქ ხელისუფალთა და მიწათმოქმედთა დაუკითხავად (ნაძალადეკად) აშენებდნენ მცირე საზღვებს. ოფიციალურმა ხელისუფლებამ ამ უბანს „ნაძალადევი“ შეარქვა და არავითარ ყურადღებას არ აქცევდა მის კეთილმოწყობას. სტიქიურად აღმოცენებული ნუშათა დასახლებები („ნახალოვნი“ რუსეთის იმპერიის სხვა ქალაქებშიაც წარმოიშვა.

ორთბალი — დასახელება თურქული სიტყვიდან — „შალედი კუნძული“ უნდა იყოს წარმოქმნილი (ხ. ბადრიაშვილი, „თბილისი“, თბ.; 1952). ასე ერქვა კუნძულს, რომელიც დღევანდელი 300 არაკველს ხიდის მიდამოებში, მტკვრის ორ ტოტს შორის იყო მოქცეული. შემდგომში ეს დასახელება ამ კუნძულის პირდაპირ, მტკვრის მარჯვენა ნაპირზე განლაგებულ ტერიტორიაზეც გაგრძელდა. ეს უბანი X-XII საუკუნეებში ხელისუფლებით იყო დასახლებული, მაგრამ მონღოლების შემოსევების შემდეგ აქ მოსახლეობა გაქრა და ეს ტერიტორია (კუნძულიც) ბაღებით დაიფარა. ორთბალის განთქმულმა ბაღებმა ჩვენს დრომდე მიაღწიეს. სანაპიროს მწყობრების შემდეგ კუნძული აღარ არსებობს.

რიყე — გასული საუკუნის დსაწყისში ბართაშვილის ხედის (მანინე — „მუხრანის ხიდის“) ქვემოთ მცირე კუნძული იყო მტკვრის ძირითად კალაპოტსა და მარცხენა ტოტს შორის. მდინარის ეს ტოტი ყოფილი პეტრიწის ქუჩის ადგილზე გადიოდა. გასული საუკუნის 20-იან წლებში მდინარის ტოტი გაშენდა და დარჩა. აახელდახელოდ გამაგრებული სანაპირო საცხოვრებელი სახლებით განაშენიანდა, ხოლო ამ ადგილს — მდინარის ყოფილი ფსკერს — თბილისელებმა „რიყე“ უწოდეს. მთავარი ქუჩის ძველი დასახელებაც — „რიყის ქუჩა“ აქედან წარმოიშვა. რიყის უბანი



ს ა ბ უ რ თ ა ლ ო — ძველად, როგორც ამას დასახელებაც გვიჩვენებს, თბილისის იმ ეს უბანი სხვადასხვა სპორტულ თამაშობათა ასპარეზი იყო. საინტერესოა ვახუშტი ბატონიშვილის ცნობა ამ ტერიტორიის შესახებ: „გარნა ვერე წყნითაჲდ წაღორცთა შემეული და მრავალი მის სამხრით არს ველი საბურთაღისა. ამას შინა ყოფილა რე ეერიდამ მოტანილი და აწ უმისოდ უნაყოფო არს“. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ „... აწ უნისოდ უნაყოფო“ საბურთალოში ძველად ბაღები უნდა ყოფილიყო, რომლებიც მდინარე ვერედანს გამოყვანილი არხით ირწყვებოდა.

ს ა ლ ა ლ ა კ ი — გადმოცემით, „ციხის ბაღის“ (დღევანდელი ბოტანიკური ბაღის) მოსარწყავად არაბების ბატონობის ხანაში აკვედუკი აუშენებიათ თუ აღდგენიათ. ამ საწყევლ არხს არაბულად „სულუ-ლაჰ“-ი ჰქვია და, როგორც ჩანს, ეს სახელწოდება მის მკვებზე ნაკადულზე და შემდგომ მთაჯე გაერთეულა. უფრო გვიან ეს სახელწოდება მთის ძირას მოქცეულ ნაკვეთსაც დაარქვეს (ხ. ბადრიაშვილი, „თბილისის“, თბ., 1934). დღევანდელი სალაკი ძველთაგანვე ბაღებითა და ბაღებით იყო დაფარული. ამ ბაღებმა გასული საუკუნის 40-50-იან წლებამდე მოაღწიეს, როდესაც სალაკის ინტენსიური განაშენიანება დაიწყო. ბაღების მცირე ნაშთები აქაიქ დღესაც შეგვხვდებათ შიდა ეზოებში. დღევანდელი გაანაშენიანება ძირითადად 1870-1900-იან წლებში ჩამოყალიბდა.

ს ი ო ნ ი — თბილისის ღვინობის კათედრალურ ტაძარს VI საუკუნეში ჩაეყარა საფუძველი. შენობის დღევანდელი სახე შუა საუკუნეებშია ჩამოყალიბებული. საკათედროში მრავლად გვხვდება დასახელებები, რომლებიც პალესტინის, თუ საბერძნეთის ე. წ. „წმინდა ადგილების“, ან ტაძრების დასახელებებს იმერებზე (აიონი, ანტიოქია, მთაწმინდა და სხვ.) აქვს ერთ-ერთ ასეთ მაგალითთან გვაქვს საქმე. თბილისის კათედრალური ეკლესიის დასახელებაც იერუსალიმის სიონიდან მომდინარეობს. აღსანიშნავია, რომ „სიონი“ მარტო თბილისში როდია (სამშვილდე, ბონისი, ააქნი და სხვ.).

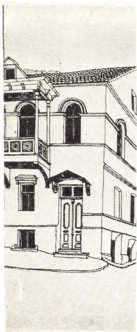
ს ო დ ე ბ ე ლ ი — VI საუკუნეში ირანელებმა დღევანდელი ინის ტერიტორიაზე სოფლების ტომი დაასახლეს, საიმიჯო დასაყრდენის შექმნის მიზნით. ამგვარად, ამ ტერიტორიამ თავისი უძველესი დასახელება სოფლების ტომისაგან მიიღო, რომელიც არაბების ბატონობისას „ისითა“ შეიცვალა.

ს ტ ა მ ბ ო ლ ის კ ო შ კ ი — თბილისის ციხისმაგარის კომპლექსის უმთავრეს ნაგებობათა შორის ვახუშტი ბაგრატიონი „სტამბოლის გოდოლს“ (კოშკს) მოიხსენიებს. ფრანგი მოგზაური ჟან შარდენი, რომელიც თბილისში 1673 წელს ჩამოვიდა და მისი აღწერა დაგვიტოვა, გადმოგვცემს, რომ ეს კოშკი 1576 წელს ოსმალებმა ააგეს. ასეა თუ ისე, ოსმალებს, როგორც ჩანს, მართლაც გარკვეული წვლილი შეუტანიათ მის აშენება-გადაკეთებაში და ამით უნდა აისხნას კოშკის სახელწოდების წარმოშობაც.

ფ უ ნ ი კ უ ლ ი ო რ ი — ზოგჯერ თბილისელებისაგან გაიგებთ — „ფუნიკულიორზე“ ვიყავით დასახელებლად და გულისხმობენ მთაწმინდის პლატოს. სინამდვილეში კი „ფუნიკულიორი“ სალიანდაგო-საბაგრო გზის ამსახველი ტერმინია, რომელიც ბაგირის ლაიხნობი სახელწოდებიდან (funiculus) არს წარმოქმნილი. 1905 წლის 27 მარტს ასეთი ვაზა-ფუნიკულიორი გახსნა მთაწმინდის ფერდობზე. იგი აიკო ინჟინერ ლ. ბლაზის პროექტით და მსოფლიოში ერთ-ერთი ყველაზე მარტივი საბაგრო გზათაგანია.

ქ ვ ა შ ვ ე თ ი — რუსთაველის პროსპექტზე გამოსული დღევანდელი ეკლესია 1910 წელს ააშენა არქიტექტორმა ნ. ბილფელმა. ადრე აქ გვიო ამოღებინეს მიერ 1742 წელს აგებული წმინდა გიორგის ეკლესია იდგა, რომელსაც თბილისელები ასევე „ქვაშეთს“ უწოდებდნენ. სახელწოდება გადმოტანილია იმ უძველესი საეკლესიო ნაგებობიდან, რომელიც ამ ადგილზე უკვე VI საუკუნეში იდგა. ამგვარად, ეს სახელწოდება ამ ადგილზე აშენებულ რიგით მესამე ეკლესიაზე გავრცელდა. პლატო იოსელიანს ასეთი ლეგენდა მოჰყავს: ჯერ კიდევ დავით გარეჯელის (რომლის სახელსაც ატარებს მთაწმინდის კალთაზე მდგარი ეკლესია) სიცოცხლეში იმ მიწაძარის ერთ-ერთი მონაწილე, რომელიც დღევანდელი ქვაშეთის ეკლესიის ადგილზე იდგა, ფეხმძიმედ გამხდარა. ამ „კოდვით“ აღმოჩენილი სასულიერო სასამართლოსათვის მანდუნების მიერ მოსყიდულ მონაწილს მცდუნებლად მამა დავითი დაუსახლებია. დავით





თავი გაუმართლებია და თბილისიდან გარეჯს წასულა. ცილსმწამებელმა მონასტრმა კი ბავშვის მაგიერ ქვა შობა. აქედან წარმოსდგა მონასტრის სახელწოდებაც ვეთი“.

ღ რ მ ა დ ე ლ ე — ამ უნის დასახლება მის ტერიტორიაზე ხუცის არსებობით აიხსნება. „ღელედ ითქმის ხევი მივირ“ (საბა).

შ უ რ ს ც ი ხ ე — ფიქრობდნენ, რომ ეს ნარიყალას ადრინდელი დასახლებებაა. მის წარმოშობას ასე განმარტავენ: IV საუკუნეში საქართველოს სპარსელები შეღრესიენ და ვინიდან ქვეყნის იმდროინდელ დედაქალაქს — მცხეთას ვერაფერი დააკლეს, თბილისის ტერიტორიაზე გამაგრდნენ და ციხესიმაგრე ააგეს, რომლის სიმძლავრე მცხეთას უნდა შემურებოდა. მაგრამ, როგორც ირკვევა, სახელწოდების წარმოშობა ხელოვნურია და გაუმგებობით უნდა აიხსნას. ფაქტიურად, თბილისის ციხესიმაგრის ციტადელის ეს სახელწოდება ვახუშტი ბაგრატიონმა შემოიღო იმის გამო, რომ პან ლონის მროველის ცნობა — „აღაშენა ჳრისთაჲმან სპარსთაჲმან ტყაილისს კართაა შორს ის ციხედ მცხეთისა“ — წაიკითხა „... შ უ რ ს ც ი ხ ე ლ მცხეთისა“; აქედან — მის მიერ მოცემული სახელწოდება: „შურის ციხე“.

ყ ო ჩ ი - ყ ა ლ ა — ანთი სახელწოდებით იყო ცნობილი თავდაცვითი კედელი ქალაქის სამხრეთ საზღვარზე. სახელწოდება თურქული „ყოჩი ყალა“-დან უნდა მომდინარეობდეს, რაც საბრძოლო სიმაგრეს ნიშნავს. ირაკლი მეორის მიერ აღდგენილი კედელი სპარსელებმა კვლავ დაანგრეს 1795 წელს.

ჩ უ ლ უ რ ე თ ი — დღეს დასახლება თურქული სიტყვიდან — „ჩუღორ“, „ჩუღურ“ — უნდა იყოს ნაწარმოები, რაც ხევის, ფერდობს ნიშნავს. შიდა კახეთის ზოფერთი სოფლას დიალექტიკურ ლექსიკაში დღემდე შემინახულია სიტყვა „ჩუღურეთი“ — ჩამორცედილი მთის ფერდობის აღსანიშნავად. ამგვარ ფერდობებზე მცხერი ბუქნარია და ტყე იზრდება. ვახუშტი ბატონიშვილი სწორედ ასე წარმოგვიდგენს მუღურეთის რელიეფს თბილისის 1735 წლის გეგმაზე (თ. ბერიძე — „საგარეუბნო სოფლების ისტორია“, თბ., 1971). 1707 წლის ხიგელში ნახსენებია სოფელი „ჩუღურთ“. ვახუშტის გეგმის მიხედვით, ამ სოფელს სამი მხრიდან ხევი ერტყა, ხოლო მეოთხედან მწკვარი ჩაუდიოდა. ე. წ. ავჭალის გზა სოფელს ორად ყოფდა (ავჭალის გზა მაშინ იმანის კარიბჭესთან იწყებოდა და დღევანდელი საბჭოს ქუჩის ხაზს გასდევდა). გასული საუკუნის 20-იან წლებში სოფელი თბილისს შეუერთდა. იმ დროიდან ჩუღურეთში თბილისის მექონთეთა საწარმოების დიდი ნაწილი იყო განლაგებული. ამას ქუჩების დასახლებებიც მოწმობენ: კოკის, დოქის, მექონთეთა (დღევანდელი მისე თოიძის ქუჩა).

ხ ა რ ფ უ ხ ი — ძველი დროიდან მტკვრის მარჯვენა ნაპირზე, აბანოების უბნის ზემოთ, სოფელი იყო განლაგებული, რომელიც არაერთხელ დარბეულა და დიდი ხნით შეუწყვეტია არსებობა. 1807 წელს აქ დასახლდნენ ლეკების მიერ დარბეულ სოფელ წალასყურიდან გადმოსული გლეხები. უფრო გვიან ეს ადგილი სხვადასხვა ჯურის დამნაშავეთა და კონტრაბანდისტთა თავშესაფრად ქცეულა. 1819 წელს, სამოქალაქო გუბერნატორი სოფენი გენერალ ერმოლოვს უპატიკვდა: „...ხსენებულ სოფელს თავსაშაფარი გაიჩინეს ბოროტმოქმედებმა და სხვადასხვა სახის უპაშორტო ხალხმა“ და რომ „...შეხვდი იმ ადგილებში საზღვარგარეთიდან ჩამოსულ პირებს საქონლის ფუთებით“ — თ. ამ რაპორტის შემდეგ, წესრიგის დაზარალების მიზნით, სოფელი ხარფუხი 1819 წელს თბილისს შემოუერთეს.

ხ უ დ ა დ ო გ ი ს ტ ყ ე — ამ სახელწოდებით მოაღწია დღემდე მტკვრის მარცხენა ნაპირს ფერდობზე გაშენებულმა მწვანე მასივმა. 1893 წელს ქალაქის სათათბიროს წევრის, ექიმ ნიკო ხუდაღოვის ინიციატივით, სასაზირო მიწაზე, ნაძალადგვის საზღვარზე, ტყის გაშენება დაიწყო. თბილისელებმა ტყეს იმთავითვე ხუდაღოვის სახელი შეარქვეს.



მართ კლასიკოსებზე დაყრდნობით თეატრი ფონსა ვერც
გავა. თანამედროვე მაყურებელი თეატრში იმისთვისაც მო-
დის, რომ მის მტკივნეულ კითხვებს პასუხი გასცე, თვალა-
ჩინოდ დაანახო ის ზნეობრივი, პოლიტიკური, სოციალური
და ფსიქოლოგიური ატმოსფერო, რომელშიც ის იმყოფება.
განკურნო იმ ტკივილებისაგან, რომელიც მას აწუხებს და
გაამხნევო, დააიმედო, გზაზე დააყენო სხვადასხვა სინემა-
თა დასაძლევად.

სათქმელად ადვილია, მაგრამ რეპერტუარის შექმნა
თეატრში ყოველთვის ძალიან ძნელი იყო. მაგრამ ამავე
დროს გულზე ხელუბი თუ დაიკრიფე და ავტორთან არ იმე-
შავე, არაფერი გამოვა.

მარჯანიშვილმა საკმაოდ კარგი მაგალითი მოგვცა იმი-
სა, როგორ უნდა იქვეოდეს თეატრის რეჟისურა და ხელმ-
ძღვანელობა ამ უმძიმესი პრობლემის გადასაწყვეტად: თუ
საინტერესო და ჯანსაღი მარცვლი აღმოაჩინე პიესაში და
პერსპექტივაში ზედავ მის სახეს სცენაზე, მაშინ ავტორს
უნდა ამოუდგე მხარში და დაეხმარო თავისი დრამატული
ქმნილების სრულყოფასა და გაუმჯობესებაში. დრამატურ-
გიული ხალტურა ყოველთვის უნდა განასხვავოს რეჟისორ-
მა დრამატურგიული სისუსტისაგან. ხალტურას ყოველთვის
უნდა ერიდო, ყოველთვის უნდა განდევნო თეატრიდან. რაც
შეეხება მწერლის დრამატურგიულ გამოუცდლობას, აქ აუ-
ცილებლად უნდა დაეხმაროს რეჟისორიც და მსახიობიც თა-
ვისი პროფესიული ცოდნით, თავისი სცენური გამოცდილებით.
რუსთაველის თეატრის ძიებები თანამედროვე რეპერ-
ტუარისათვის მიმდინარეობდა საბჭოთა კავშირის ინდუს-
ტრიალიზაციისა და საკოლმურნეო მოძრაობის რთულ
ვითარებაში. ქვეყანა გადადიოდა ცხოვრების „ახალ რეჟიმებ-
ზე“ და ამ მნიშვნელოვანი ეტაპის ამასხველი დრამატურგი-
ული ნაწარმოებები საქართველოში არ გაგვჩნდა. ცხადია,
ჩვენც რუსული დრამატურგიის შემყურე დავრჩით.

პირველი ასეთი პიესა, რომელიც ახმეტელმა ჩვენი თე-
ატრის რეპერტუარისათვის აირჩია, იყო კირიშინას „ლიანდა-
გები გუგუნებენ“.

ამ პიესას შოთა აღსაბაძე დავამდა. ვასია ნოვიკოვის რო-
ლი კი მე მქონდა დაკისრებული. შოთა აღსაბაძე ვახტანგ
მჭედლიშვილის სტუდიაში აღზრდილი რეჟისორი იყო, ხოლო
სტუდიის დამთავრების შემდეგ ერთხანს სამხატვრო თეატრ-
ში დარჩა როგორც პრაქტიკანტი და სამხატვროულების რე-
პეტიციებს ესწრებოდა. ამგვარად, ბუნებრივია, რომ მას
ფსიქოლოგიური-ყოფითი თეატრის პრინციპებზე სურდა და-
ედგა ჩვენთან თავისი პირველი სპექტაკლი. მან მსახიობებს
როლის დამუშავების მრავალი ახალი ხერხი შემოგვთავაზა.
განსაკუთრებით ბევრს ჩემთან მუშაობდა, როგორც მთავარი
როლის შემსრულებელთან და თავისი სიყრმის მეგობართან.
თუმცა მასთან მუშაობა მრავალმხრივ საინტერესო იყო, მაგ-
რამ ამასთანავე უნდა აღვნიშნო, რომ ჩვენ უკვე სხვა პრინ-
ციპებზე ჩამოყალიბებული მსახიობები ვიყავით და ბევრა-
რამ ჩვენთვის შინაგანად მიუღებელი რჩებოდა რეპეტიციე-

მოგონებები და

წიქრები*

აკაკი ვასაძე

* დამასრული, დამაწყობი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ №№ 4-11.

ბის დროს! მიუხედავად ამისა, მთელი დასი და მეც დიდი საიმპონებოთ ვემუშობოდი მანამდე, სანამ სცენაზე არ გადავიდოდა ჩვენს წინაშე არ დადგა განზოგადების, ტიპიზაციის და გარდასახვის პრობლემა.

აქ უკვე არავითარი რეპეტიციები არ შევლოდა საქმეს! ვგრძნობდი, სულ ერთი ბეჭე რაღაც მაკლდა, რომ ვასია ნოვიკოვის სახე გამეცოცხლებინა. სულ ერთი ბეჭე რაღაც! მაგრამ ცხოვრებაში ის ერთი ბეჭე ვერ ვიპოვე და უკმაირისა შეგრძნება მორღნიდა და მაწავლებდა, მაძულებდა საკუთარ თავსაც და პიესასაც. ისე მივედით პრემიერამდე, რომ ვერაფერი მოვუხერხებ თავს, მხოლოდ პრემიერის შემდეგ მივხვდი. (უფრო სწორად, რამდენიმე სპექტაკლის შემდეგ), რატომ არ გამოძლიოდა ეს სახე:

ვასია ნოვიკოვი — მუშათა კლასის წარმომადგენელი — დღეობს მემანქანე იყო. საქმე ისაა, რომ მე ამგვარ ტიპებს არც ცხოვრებაში ვიცნობდი და არც ლიტერატურულად, რომ შემძლეოდა განმეცადა მისი შინაგანი საყარო. პიესა კი ისეთი მაღალმატრულ არ გახლდათ, რომ აღესილიყვი ნოვიკოვის ცხოვრებით.

პამელტის „ცნობა“ არ არის საჭირო, ის ყველა ხელოვანის სულში ზოგადდ არსებობს. დიდი დრამატურგის გმირები, ზოგადი გმირებია, მასშტაბური გმირებია, შინაგანი ცხოვრების გმირებია. ვასია ნოვიკოვი კი ყოველი ტიპი იყო. მე მისი გრძობათა საყარო, მისი ცხოვრებისეული სახე ვერ განვიცადე. ამიტომაც, მე შეეკმეძინე ჩემს გონებაში სექსმა ამ ტიპისა და ვცადე მისი ასლის სცენაზე პრაქტიკულად გაეტანა. აი ეს იყო ჩემი შეცდომა. თეთონ ვამჩნევი, რომ სცენაზე მაძალდედა, ხელოვნურად ვემუქმებოდა.

ას საქმეს მისი აღარაფერი უშვებო, მაგრამ ამ მარცხს ერთი კარგი სამსახური გამოვიჩინე: მომავალი მუშაობისათვის ეს მწარე გაკვეთილი გახდა ჩემთვის. წინასწარ აკვიატებული, წინასწარ ხელოვნურად გამოვანილი და გონებით შექმნილი სექსმაგან არასდროს არ უნდა მეცადა მხატვრული სახის შექმნა. მაშინ კიდევ ერთხელ, სამუდამოდ დაგრწმუნდი, რომ მართო რაციონალური ხერხით, მართო გონებისეული მიგნებით თეატრში ვერაფერს გახდება ხელოვანი და გერასდროს ვერ შექმნის ნამდვილ მხატვრულ სახეს.

მეორე თანამედროვე პიესა, რომელიც იმ პერიოდში დაგვიდო, ეს იყო ხოზოას კომედია „ხეობების პატარა“.

უფრო იტლიანია აღმოჩნდა კუკური ბატარძლის მიერ დადგენილ ამ სპექტაკლში ჩემი მონაწილეობა პრისტიტუორე გახვლებილის როლში. პიესაში გამასხარავებული იყო იმ ქართულ ემიგრანტთა ცხოვრება სასულვარგარეთ, რომლებიც საქართველოში მუქობასობრებად და უსაქმურებად ითვლებოდნენ და იქაც მასხარებად დარჩნენ. ქრისტიტუორე გახვლებილი წარმოდგენილი იყო ქართული ათისტურარტიის ნაბოლოად, პრაქტიკულად უმწეო კაცად, რომელიც მიიჯვრული იყო უსაქმურ ცხოვრებას. სასულვარგარეთ იგი მოხვდა საქონსების, კომინისტორების წრეში მისი ქვისლის დრიგინდის რეკომენდაციით. დრიგინიძე დაავალბს ქრისტიტუორე

ურ გახვლებილს ხოჭოების მოვროვებას დლისას გამართოვად. გარდა ამისა, დრიგინიძე ამ სცენადე ბატონისტიკულ გამოყიფების თავის სასიყვარულო ინტრიგაშიც. ერთის მიხედვით, პიესა სათავადასკელო ფარის უფრო წარმომადგენელია, ვიდრე სოციალურ სატირას ჩვენს ემიგრანტებზე.

სატირულ-კომედიური სახი ამხეტელის შემოქმედებაში, მისი რეისორული მოღვაწეობის დაწყვიდან არ შეინიშნებოდა და მისდამი მიდრეკილებას იგი არც ამ ეტაპზე ამტკიცებდა. საერთოდ, მის შემოქმედებით ძიებებში ძირითადდ მიწიშენტიური გმირული თემები დამკვიდრდა. იმ წლებში და, შემდეგაც, კომედიური სახის სპექტაკლებს რუსეთისთვის თეატრში კუკური ბატარძიძე დამადა. სპექტაკლებში უშთავრესად გამოყავდა სახასიითო მსახიობები: ნიკო გოციონიძე, ნატალია ჯავახიშვილი, ნინო ალექსი-მესხიშვილი, ბუჭუკა შავიშვილი, მიხეილ სარაული, სანდრო ჟორჯიანიძე, ემანუელ აფხაიძე და ვასო გოძიაშვილი. მე უკვე საკამო გამოცდილება მიქნდა კომიური როლების შესრულებაში. და, რატომ უნდა, მეც ხშირად მიყენებდა, როცა თავისუფალი ვიყავი. ქრისტიტუორე გახვლებილის სახემ თავიდანვე დამაინტერესა.

კუკური ბატარძის რეპეტიციები ცოცხლად მიმინარათ. თუმცა, სულ მთლად ჩვენს ნებაზე არ ვიყავი წარმოდგენილი, — სანდრო ამხეტელი შევიდო-რვა რეპეტიციის შემდეგ დაგვედავდა ხოლმე. თუ რაიმე სანტიტერუსი შეინიშნავდა, დიდი ხნითაც შემოგვისასხლდებოდა. საოცარი გუმინა და გამჭრიახი თვალის ჰქონდა სანდროს. ისეთ საჭირო ადგილზე გამასხივლებდა მსახიობის ყურადღებას, რომ ერთბაშად წამოვებებოდი მის მიერ გადმოვადებულ ანუხსნებ და ისიც ამოგვნიდავდა. ამოგვეყვდა, სხვადასხვა ნიშნის შემოვთავაზებდა. ასეთ დროს მუშაობდა უფრო ხალისისი იყო.

„ხოჭოების დოლის“ უკვე მათვე რეპეტიცია მიმდინარეობდა, მაგრამ მე არაფერი გამოძლიოდა. საქმე ისაა, რომ კონკრეტული გამოსახვის ფორმა, აქამდე, რამე ერთი უშანდობლივი, დამასასათეფელი ტრინის ვერ მომეხასა. კუკურიცა და მეც ოფლში ვიწურებოდიოთ, რადაცეებს ვივინებოთ, ერთსა და იმავე ადგილზე ვივივინებოთ, ვვიდებით სხვადასხვა ვარიანტებს, მაგრამ ამაოდ. ის იყო რეპეტიცია უნდა დაგვეთავაზებინა, რომ კარი სანდრომ შემოაღო. შევხვედ თუ არა სანდროს, უკვე გამასხნდა ერთი ტიპი, ბაქის ყოფილი მრწველი, არისტორარტი და ინტელიგენტი კაცი, რომელიც ახალ ვითარებაში ხელმისიყარული დარჩა, მხოლოდ კოპწია მისრა-მისრა შემორჩენილი ძველი სალონური ცხოვრებიდან და უსუსურად, სასიცილოდ გამოიყურებოდა. სანდროს და მე მასთან ერთ ოჯახში ვიკვიეფინა იმა კიდევ, სადაც იმ კაცმა ფოქატროტი იცეკვა. რაც მოავარია, მის ცეკვა გამასხნდა... ჰოდა, მაშინ გადავწყვიტე მისი ცეკვის სცენა გამთამაშებინა. (სპექტაკლში კი იყო მეჯვრის სურათი, მაგრამ მე იქ არ უნდა მეცეკვა). სასურაფოდ მივმართე ჩვენს კონცერტმესატრეს თინა ჯაფარიძეს, იმ მრწველისთვის დამასასათეფელი ინტონაციით: — თინა შეუდარებელი, მიმეხმარე, რამე ფოქატროტი დამიკარო... აბა, ბატონებო, ბუჭო, ნება მომიცით ქრისტიტუორე გახვლებილი წარმოვიდგინოთ, როგორ ცეკვავს თავის მუელუსთან. დღვას გვევიცებით, ბუჭო, ყველას მოგვწონებთ... აბა, ჰქა! თინა ჯაფარიძემ ფოქატროტი დასცხო, მე კი ცეკვა დავიწვიე თანდათან აზარტული შედეგით, თან ვისხუნენ იმ ტიპს, თან იმ-

1. მარჯანიშვილმა თანდათანობით ჩვენ ჩამოგვყავალბა, როგორც პურილი-რომანტიკული თეატრის მსახიობები და ჩვენთვის უფრო ახლო ექნებოდა პირობითი და სინთეტიკური თეატრის პრინციპები, ვიდრე ყოფითი-ფსიქოლოგიური თეატრის.

პროვიზორებს ვუწვი, ფოქსტრატის რიტმზე ელასტიურად ვიგრიხები, კუნთებს ხან ვაღუნებ, ხან ვაბავე. ჩემდა უნებურად სახე მარცხნივ მომეღრცა, ტანი კი მარჯვნივ კიდურები წამბარბივით მერწყვა დროდადრო. სახსრები თითქოს ძაფით მქონდა შეგრთებული, როგორც სათამაშო თოჯინებს... ჯერ არ დამესრულებინა ცეკვა, რომ სანდრო წამოვარდა და მიბრძანა ხელახლა ყველაფერი თავიდან გამეიმორებინა.

- იცანი? — ვკითხე სცილით.
- გაიმეორე-მეთქი. დროზე გაიმეორე!
- მითხარი, თუ იცანი?
- რას ლაპარაკობ? მოდელზე უკეთესი ხარ! აბა, გაიმეორე, რაც მოვარია, ეპილეპტიკური მოძრაობები არ გაზორგრეს.

მეც გაიმეორე ეს ეკივილი. რა თქმა უნდა, უფრო დახვეწილად და უფრო მრავალფეროვნად და თან, თვითონ ვერ ვფარავ სიხარულს. მივაგენი! როგორც იქნა, ფორმას მივაგენი! როგორც იქნა, სახის მიხედვით განცდა გარეგნულად გამოვიჩინე! განვავრძეთ რეპტიკია და, უკვე ტექსტიკ უშუალოდ მოჩუჩუნეს! დაიბ, იმ ერთმა პატარა დეტალმა მიიღო სახე გამასხნევიან და შემდგომი რეპტიკიებიც სულ სხვა ხალისით, სულ სხვა გემუბნით წარმოიშობა.

ქრისტეფორე გახვლეპილის როლი დიდი წარმატება მხვდა წილად.

ასეთივე წარმატება მხვდა აგრეთვე კუკური პატარბის მიერ დადგენილ სპექტაკლში „ღვარძლი“ (ესეც თანამედროვე საბჭოთა პიესა გახლდათ იალცევის მიერ დაწერილი). „ღვარძლი“ მე გუნდავეის როლს ვთამაშობდი. ამ სახის შევრღლებაში სრული გარდასახვა შეეძლო და სახის ტიპისა ვიყიხს მივიღე იმდენად მწვავე, მკვეთრ ფორმებში, რომ ჩემი პარტნიორები საღდაც წონასწორობასაც კი კარგვინდნო ზოგჯერ სცენაზე ჩემი გამოჩენისა და რეპლიკის დროს. ამ როლის თამაში დიდი სიამოვნებას მინიჭებდა, რადგან სრულად ვფლობდი საკუთარ თავს გუნიავეის სახეში.

ვერავითარი ჯილდო ვერ შეედრება შემოქმედებით კმაყოფილებას და იმ სიხარულს, როცა მსახიობი მხატვრული სახის მსატკბებს მოვლინას და როლს ეფუძნება, როცა იცის, რომ სწორად წარმართავს სახეს და მაცურებელიც დაპყრობილი ძაყავს!

და რაოდენ სამწუხაროა, სუსტი პიეთის გამო რომ შრომა წყალში გეყრება!

გახვლეპილიცა და გუნიავეიც ჩემი ერთ-ერთი საუკეთესო როლებია. და მათ ადრე გარდაცვლილ უსაყვარლს შვილებით ვიგრაფებ ახლა. ისინი უსტკმა პიეთებმა მომიკვია! თავისი მხატვრული ღირსებით, ეს ორი სახე არც ერთ ჩემს საუკეთესო როლს არ ჩამოუვარდება. თუმცა, სულ წყალში გადაყრებულადაც არ ვთვლი, რადგან მათი თამაშით გარკვეული გამოხედვება შევიძინე და გარკვეული ტრადიცია შევქმენი ჩემთვის, როგორც მსახიობისათვის.

ამავე პერიოდში სარეჟისორო კოლეგია მდამავალა, საკომლენერო თემანე რაიმე პიესა გამოცემენა და დამეცდა. იანსიკის პიესაზე უკეთესი „დღევანი იწრთობინა“ ვერაფერი გიპოვებ და სანდრო შანშინაშელს გადავვიცი გადახსნა-ჭარბულბოდა. სანდრომაც სასწრაფოდ შესასრულა ჩემი ოხრონა. პიესას „ყამირი“ დაარქვა და ხასიათებიც შეხვალა. როგორც დამწყებ რეჟისორს, დიდი იმედი მქონდა იმ

ნიჭიერი ასალგაზრობისა, რომლებიც ჩვენს თეატრში 1925-26 წლებში მოვიდნენ: ხესილია თაყაიშვილი, ვასო გომიშვილი, პიერ კობახიძე, ვანო ლალიძე, ივანე აბაშიძე, ვლადიმერ ალაღოვიანიძე, ემანუელ აფხაიძე, გიორგი საღარაძე და სხვები. მათონ პედაგოგიური მოღვაწეობაც მახლოვებდა და მხატვრული დივალბიც. ემანუელ აფხაიძე და ივანე აბაშიძეც ჩემე სიყრბის მეგობრები იყვნენ. თავიდანვე ყველა მათანი მოწამდინებული იყო აღმზარებულა.

ირაკლი გამრეკლმაც ისეთი დეკორაციები შექმნა, რომ მთელი დაღვას მიმართება განსაზღვრა. მისი დეკორაციები იმდენად იყო ყოფაცხოვრებითი, რამდენადაც იღებს ამოხსნას დაბნ რებობა: სცენის კუთხით ააგო გაუთლილი ხის მსრბრბისგან აგებული ჯვრიანი სამრეკლო, რომლსაც თანამედროვე პირობებში სამეთაულებრივად გამოიყენებდნენ: სამრეკლოს ჭერზე ზარი ეიდა: შუაში ასასვლილი ხის კიბე აღმართულიყო. საბრუნავ წრეზე დაზვა წნელის ღობით იყო ნაღისებრად შემოვლებული. დასვაზე არიერ სცენიდან სასწიე ხიდი ეშვებოდა. ამ ხიდის საყრდენი კედელი გულბურ ქიხის ინტერიორად გადაიქცეოდა... მხატვრის მიერ დეკორაციის ამგვარი გადაწყვეტა მიკარნახებდა, რომ სპექტაკლი ყოველი მიზანსცენა დრამატული სიტუაციიდან გამოიშინარე ამეყო.

ამ სპექტაკლზე მხოლოდ იმიტომ შევაჩერე ყურადღება, რომ ვეითი რამ უნდა აღენიშნო: რაც პოპულარულ მსახიობს ენატებოდა მაცურებლობისგან, ის რეჟისორს არ ენატებოდა, რადგან მსახიობზე ვეითი როლია დამოკიდებული, ხოლო რეჟისორზე — მთელი წარმოდგენა. ამიტომ დამწყები რეჟისორი ყოველთვის ფრთხილად უნდა იყოს. დიდი ოსტატის გვერდით რეჟისორად მუშაობამ არ უნდა გააყოყნოინოს ახალგაზრდა კაცი, თორემ დამოუკიდებლად რომ შეუდგება მუშაობას, ყველაფერი ცხადად გამოჩნდება.

ჰოდა, გულახდლად თუ ვიტყვი, ჩემი პირველი რეჟისორული ნაწარმოები სრულიად არ ჰგავდა ჩემს პირველ აქტიურულ ნამუშევარს (ამებალომ საღამოთაის როლს, „ირინეს ბედნიერებაში“). აღმოჩნდა, რომ ვერ ვიყავი მომწოდებული დამოუკიდებელი რეჟისორული მოღვაწეობისათვის და დავმარცხდი დივეცი. რას ვუსაყვედურებ ჩემს თავს? ბევრ რამეს და, უპირველეს ყოვლისა, იმას, რომ ჩემს საყვარელ ახალგაზრდა მსახიობებს ვერ მივებმარებ იმდენად, რამდენადაც ჩემი ხელის შეწყობა და თვალყურის დევნება სჭირდებოდათ.

რეჟისორული ჩვენება სხვა ყოფილა, ხოლო აქტიორული კიდევ—სხვა! სულ სხვაა როდესაც სახეში აქტიორის ორგანული დაბანებობა ხელს უწყობს და სხვა, როდესაც მას მზამზარეულ სახეს სთავაზობს. წინასწარ განსაზღვრულია საკუთარ თავში რეჟისორმაც და აქტიორმაც ენთნაობდა უნდა შეებრძოლოს. რეჟისორის მარტო საკუთარი ხილივით არ უნდა იყოს შეპყრობილი, მსახიობსაც უნდა მიჰყვებოდეს და ისეთ სიტუაციებს უქმნიდეს, რომ მსახიობმა თვითონ იპოვოს სახე რეჟისორმა ბოლომდე არასოდეს არ იცის და არც უნდა იცოდეს. რა და რამდენის გაკეთება შეუძლია მსახიობს. თუ წინასწარ იცი ყველაფერი, თუ თავიდანვე განსაზღვრულია შენთვის მსახიობის შესაძლებლობები, მაშინ მუშაობაც არ ღირს მსათან, არც საინტერესოა.

ყველაფერ ამას მხოლოდ შემდგომ მივხვდი. თუმცა, წა-



რუმატებლობა არ შუამოსა. უფრო ბეჯითად შევედრეთ ჩემს თეორიულ მომზადებას რევმისურში, უფრო ბეჯითად ჩაეუკვეთა თეატრალურ ლიტერატურას.

ქუთაისის თეატრის გასტროლოგი მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით

ქუთაისიდან კოტე მარჯანიშვილის მუშაობის შესახებ ბევრი რამ გვსწავნიდა. ამ ახალი თეატრის გასაოცარ ამბებს მარტო გაზეთებიდან კი არ ვიგებდით, არამედ სპექტაკლების დამსწრეთაგანაც.

მეგობრები აღტაცებით გეოყებოდნენ კოტეს მიერ დადგმულ სპექტაკლზე „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ?“, ახალ სცენურ სამუშაოებზე, მსახიობთა შესანიშნავ თამაშზე, კინოს გამოყენებაზე „პოპლაში...“, ტომასის როლი უშანგის წარმატებაზე და ვერიკოს არაჩვეულებრივ ცვაკვზე უსიტყვო როლი... ბევრს ლაპარაკობდნენ იმაზეც, თუ როგორ გამოაკვდა თამაშად კოტე მარჯანიშვილს სცენაზე ახალგაზრდა წახიბთბები: გიორგი შავულები ტომასის როლში, ბ. შოუს „ქანა დარკში“ კაკო კვანტალიანის გამოვლენაზე და სხვა.

რა იყო აქ გასაკვირი? განა ეს უზარმაზარი ოსტატი მოიხვეწებდა ისე, რომ ახალ-ახალი ძალები არ შემომეტკბინა ქართული სცენისათვის, ან ახალი გამომსახველი სამუალებების უფრო ადრე მიგნება დაეთმო ვინმესთვის? ქანის გამოცნობა გაუჭირდებოდა თუ დრამატული ქმნილების ხელახალი კომპოზიციის შექმნა?

ჩვენ გვიამბობდნენ გუცაოვის „ურიელ აკოსტას“ საოცრებებზე, იმაზე, თუ რა ოსტატურად დადგა მან შალვა დადიანის „კაკალ გულში“ და კარლო კალაძის „როგორ“. ყველაფერს ვიგებდით თბილისში, მაგრამ იმან, რაც ჩემი თვალით ვნახე, ყოველ მოლოდინს გადააჭარბა.

1929 წლის გაზაფხულზე ქუთაისის სახელმწიფო დრამატული თეატრი მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით თბილისს ეწვია.

იმ გასტროლების შესაფასებლად არ კმარა ეპითეტი — „ტრიუმფალური“, საოპერო თეატრში ყოველი მათი წარმოდგენა ბრწყინავდა. ჩემს თვალს არ გამოპარვია, რომ მარჯანიშვილის შემოქმედებაში საიხლის გრძობა კიდევ უფრო გამაზვიდა და გაღრმავდა და რომ კინოში მუშაობის მისთვის უკმაოდ არ ჩაუვლია. მან ისეთი კუხიდან შემოიტანა და დრამატულ ქსოვილში ეს ახალი კომპონენტი, რომ მანამდე და არც ვის შემდეგ, ჩვენში კინო ასე ორგანულად არავის გამოუყენებია. „პოპლა, ჩვენ ვცოცხლობთ“ — ეს იყო კოტე მარჯანიშვილის, მხატვარ ანათა კაკაბაძის, უშანგი ჩხიძისა და, საერთოდ, მთელი ახანაშვილის ბრწყინვალე გამარჯვება, ეს იყო უაღრესად თანამედროვე სპექტაკლი, რომელიც ყველა სატახტო ქალაქის თეატრის სცენას დაამსვენებდა.

მარჯანიშვილის მიერ დადგმული „ურიელ აკოსტა“, უშანგი ჩხიძისა და ვერიკო ანჯაფარაძის მონაწილეობით, ხომ იმ დროისათვის უდიდეს მხატვრულ მოვლენას წარმოადგენდა სამტრედიო თეატრალურ ხელოვნებაში. ამ პიესას მარჯანიშვილმა გასაოცარი სიღრმე, გასაოცარი ტრეგედიული ფლერადობა მიანიჭა და ფსიქოლოგიური სიზუსტით, შინაგანი სიმართლით სპექტაკლში ერთმანეთს დაუპირისპირა უარყოფითი და დადებითი მოვლენები.

ურიელი—უშანგი ჩხიძე, ივითი—ვერიკო ანჯაფარაძე, დე სილვა—შალვა დადიანი, დე სანტოს—ალექსანდრე კანდელაკი, ყველანი ახდენდნენ ქართული თეატრის უდიდესი რული ხელოვნების უბრწყინველს დემონსტრირებას.

პეტრე ოცხელის დეკორაციები და კოსტიუმები, გრაფიკული ფორმის სიზუსტით, კიდევ უფრო ამაზებლებდა სპექტაკლის დედაზრს და კიდევ უფრო მომზიბავდნენ ხდიდა მას.

თამარ ვახვახიშვილის მუსიკაც ხომ შესანიშნავად განსაზღვრავდა მთელი სპექტაკლის რიტმს და ტემპს.

ეს სპექტაკლი წარმოადგენდა იმ ბუნდოვრ და უშიშვართეს შემხვედრად თეატრალურ ხელოვნებაში, როცა ფორმა კანონზომიერ გამოსახულებას წარმოადგენს სპექტაკლის არსისა.

ყოველი მიზანსცენა სპექტაკლში, ყოველი აქტიორის თამაში, ყოველი დეკორატიული შტრიხი, ყოველი მოძრაობა, მეტყველება, მიმიკა, — ყოველივე ეს ერთ მთლიან, მკაცრ სტილს ქმნიდა.

შალვა დადიანის კომედიის „კაკალ გულში“ დადგმით კოტე მარჯანიშვილმა კიდევ ერთხელ გამოავლინა თავისი რევმისურული მწკფავრ ბუნება.

ამ სპექტაკლის შესაქმნელად მან მიმართა ყველა სცენურ გამომსახველობით სამუშაოს და ისეთ სიმსუბუქეს, ისეთ სწრაფ მუსიკალურ-დინამიურ გადასვლებს მიაგნო, რომ მისი მწახვედრე თითქოს უშუალო მონაწილე ხდებოდა ამ მიმართულ სანახაობას. ყოველი მოქმედებიდან გამოსჭვივდა რეჟისორის მაღალკოფეციული გულტურა. მართალია, ამ სპექტაკლის ყველა კომპონენტი ვერ ამართლებდა რეჟისორის მიერ დასმულ ამოცანას, მაგრამ მტკივნეულ დინამიურ რიტმი გარეგნულად მაინც აიძულებდა ზოგიერთ მსახიობს ზოგადი შთაბეჭდილება შეექმნა თეატრალურ უშუალობის და დელსასწავლისა.

ბერნარდ შოუს „ქანა დარკში“ მომხიბლა, გამოაცა და განახარა კაკო კვანტალიანმა თავისი კომედიური ნიჭით. რა უცებ გაზრდილა?! რა უცებ დაოსტატებულა?! აი რას ნიშნავს ნამდვილი რეჟისორის ხელი და თვალი!

საინტერესოდ იყო დადგმული კარლო კალაძის პიესა „როგორ“. ბატონმა კოტემ აქაც ოსტატურად გამოიყენა კინოს სამუალებები.

მაგრამ სასყებო მთელოდნელი იყო ჩემთვის ის, რაც ბატონმა კოტემ მოასწავა, „ყვარყვარე თუთაბერი“ როლი უშანგის გამოყვანილი. ეს იყო ნამდვილი თანხასაცა არა მარტო ჩემთვის, არამედ მთელი თბილისელი მაყურებლისთვისაც.

პოლიკარე კაკაბაძემ „ყვარყვარე თუთაბერი“ ჩვენი ეროვნული დრამატურგია ფართო ლიტერატურულ გზაზე გამოიყვანა. მან კონკრეტულ გარემოში ისეთი ცოცხალი, განზოგადებული ტიპები შექმნა ყვარყვარე მეთუარობით, რომ ისინი არასადროს წარიშლებანი და მუდამ იცოცხლებენ ქართულ სცენაზე თუ მათ ყოველ ეტაპზე ახლებური, ნიჭიერი თვალთ შეხედვრად და გაიზარებენ თეატრის მოღვაწეები. და არა მარტო ქართულ სცენაზე. „ყვარყვარე თუთაბერი“ ევროპულ სცენაზეც მწვენივრად განხორციელდება.

უშანგი ჩხიძემ ყვარყვარეს როლი გარდასახვის კლასიკური ნიმუში გვიჩვენა. მან ხუთივე გრძობით აღჭურვა თავისი სცენური სახე. განსაკუთრებით ყურს, თვალსა და

ნათესა გამოიყენებდა ხოლმე სცენაზე ამა თუ იმ დრამა-ტული სიტუაციის შევსებისას. უშანგი ისეთი ოსტატობით, ისე ორგანულად დადიოდა ერთი მდგომარეობიდან მეორეში, რომ უსოფოდ მათეებდა, მიპყრობდა. ის კი არ აზრობდა, რა არ ამზიარებდა და ახარხარებდა მაყურებელს, არამედ ტანს ამხილებდა, ამგვარ ტანზე აფიქრებდა ყველას და უნებურად გულისტკივლი იწვევდა ჩვენში, უნებურად იწვევდა ცხოვრებისეულ ასოციაციებს. მის თამაშში გროტესკის, ალფერისისა, და სიმბოლოკის ნასახივ არ იყო. ის კი არ თამაშობდა გმირს, არამედ ცხოვრობდა სცენაზე ყველაფერს სახით. არავითარი ძალდატანება, არავითარი ხელოვნურობა, — მხოლოდ სიმართლე, უმუალობა და გულწრფელი განცდა! საოცარია, ასეთივე იყო იგი კამლეტში. უშანგი ყვარყვარე, მისი კამლეტის მსგავსად, ადამიანური იყო მისი აგანადაც და გარეუჩნადაც. იგი ორივედან თამაშობდა ადამიანს. ამ გარდასახვის კი უდავოდ აღწევდა როლის შთაბრძნობის მეშვეობით. ასეთი დიამეტრულად საპირისპირო სახეების შექმნა სიმართლითა და ოსტატობით, უშანგის დიდ აქტიორულ პოტენციალზე მეტყველებდა, მის ნამდვილად ფართო დიაპაზონზე. ამიტომ იყო ყვარყვარე უშანგის უდიდესი, უბალო წარმატება სცენაზე.

და განა მართკ უშანგი ჩხვიძე?! „ყვარყვარე თუთაბერი“ იყო ნამდვილი ანსამბლური სპექტაკლი. შალვა დამბაშიძე — ქუჩარას როლში და კაკო კვანტალიანი — ყაყუტაში, ცუკრილა წუწუნავა — ლირსას როლში და სხვა ეპიზოდური როლები შემსრულებელნი ღირსეულად უშემგებდნენ მხარს უშანგი ჩხვიძეს.

მხოლოდ ერთი რამ ვერ ამესხანა, — მარჯანიშვილის ჯადოსნური ხელი რომ აკლავდა ამ სპექტაკლს ბოლომდე! ამის მიუხედავად ისრა შემოძლია მივიჩნიო, დიდოსტატი ოლბათ ისე იყო შეზღუდული „დროით“ და „ფეხებით“, რომ სპექტაკლის სრულყოფიდა და ნატიფად დაგეწა ვერ მიაწვრო... როდემოდ გაგრძელებდა ეს უგუური მართვა თეატრალური ხელოვნებისა?! თეატრის ხელმძღვანელს ხომ ცოცხალ ადამიანებთან, მით უმეტეს არტისტებთან აქვს საქმე და არა თოჯინებთან, არა რობოტებთან. ვიღაც ავად გასდა, ვიღაც ვერ არის შემოქმედებით გუნებაზე, ვიღაც მოკვდა, ვიღაც გებუტება, ვიღაც გაგემქცევა და შენც, „ამოგარდნილი“ მსახიობი ღირსეულად უნდა შესცვალო ან ისევ „ფორმამი ჩაყეფო“. ამას კი დრო სჭირდება, საკამო დრო და ნერვები. ბიუროკრატიული წესრიგისათვის კი ასეთი დრო სათავაშობ არ ითვლება, — თეატრში ბევრია ასეთი „ცარიელი წუთები“. ხელმძღვანელი და რეჟისორი განიპრობიორია ხომ არ არის, რომ მხოლოდ თავის ნება-სურვილის მიხედვით „თამაშობს“ მსახიობი? და თვით რეჟისორიც ხომ ადამიანია?! ასეა თუ ისე, სამწუხაროდ, რჩება ის ფაქტი, რომ დღგეგმარება ერთა შესაძლებელი შედეგის ხილვა კოტე მარჯანიშვილის რეჟისორისა. მით უმეტეს, რომ პოლიკარზე კაკაბაძის „ყვარყვარე თუთაბერი“ მოითხოვდა პრინციპულად ახალ გამოშახვულ საშუალებებს. პარადიქსალური ფაქტია! შალვა დადიანის „კაკალ გულში“ გაცდილებით უკეთ იყო დადგმული. ამ უფრო სუსტი პიესის სცენურ განხორციელებას რეჟისორმა არაფერი დააკლო მაშინ, როცა „ყვარყვარეში“ ჯამო რაოდენობით იყო გამოუყენებელი ან ცარიელი ადგილები. თუმცა, ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ ანსამბლის ბრწყინვალე თამაში ყველაფერს ფარავდა!

დასა, საოცარი ხელოვანი იყო ბატონი კოტე. ხიოლას სრულიად უნიშვნელო პიესას, თავისი რეჟისორული ხილველით ისეთ სიმაღლეზე ასწევდა, რომ უდასურველი ანგელოზებით არ უნდა მივიჩნიოთ გამოთქმა, მას რომ მოესურვებინა, ტელეფონის წიგნსაც პიესად გადააქცევდა და აქიდან საინტერესო სპექტაკლს შექმნიდა... დასა, მოულოდნელი იყო კოტეს მიერ ამ შესანიშნავი პიესის ასე დაუმოაზრებელი სახით გამოხატვა სცენაზე მაშინ, როდესაც უშანგი ბრწყინვალე კვარყვარეს როლში. მართლაც მოულოდნელობებით არის აღსაყვადი დიდი ხელოვანის შემოქმედებით ცხოვრება!

ასევე მოულოდნელი და საოცარი იყო ჩემთვის ისიც, რომ თვითონ უშანგი ვერ აფასებდა თავის წარმატებას ამ როლში. იგი შემთხვევითობას აწერდა თავის წარმატებას და არა გამიზნულ, მძაფრ, რთულ შემოქმედებით შრომას. აღბათ მართლაც ასე იყო, მაგრამ ეს ხომ სრულიად არ უსულელებუყოფდა აქტიორის ღირსებას და მნიშვნელობას. უშანგის ერთი რამ რჩებოდა შემოქმედებით პროცესიდან — უნებური მიგების მომენტი, უცვარე წვდომა, რაც გარეგნულად შემთხვევით მოვლენას ემსგავსება, შინაგანად კი ხელოვანის ტალანტით, მისი უნართ ანის განპირობებული უშანგის ავიწყლებდა ის გარემოება, როდესაც აქტიორი თავისი ბუნებრივი მონაცემებით, თავისი ინტუიციით მთვრებდა ხოლმე როლს და ისე ძალდატანებულად თამაშობს, ისე სრულყოფილად თამაშობს, რომ სარვესსაც ვერსად ვერ მოუნახვად. უშანგი სცენაზე თითქოს არც თამაშობდა! ეს კი უდიდესი მიღწევაა! მაყურებელს ხომ სასუბეთი ამ აინტერესებს, ორ დღეში თუ ორ წელიწადში შეძლო ხელოვანმა მსატრული სახის სრულყოფილად შექმნა.

მაყურებელმა კი აღტაცებით მიიღო უშანგის ყვარყვარე, მიეღო ეს სპექტაკლიც და, საერთოდ, კოტე მარჯანიშვილის ყველა სპექტაკლი. გულისტკივლით მინდა აღვნიშნო, რომ პრესამ სხვა სპექტაკლებთან შედარებით, სათანადო ყურადღებაც არ დაუთმო „ყვარყვარე თუთაბერს“. იმდროინდელი კრიტიკის სამარცხვინოდ უნდა აღინიშნოს, რომ მან ვერ შეაფასა და ვერ შენიშნა ავტორისა და მსახიობის მიერ სწორად დაწახული და სწორად შესრულებული მსატრული სახეები. თუქათა — პიესის სიმწვევამ შეაბუნათა, უშანგიმ რაღა დააშავა?!

ამ გასტრელებმა ჩემში დიდი შემოქმედებითი იმპულსი გამოიწვია. ყოველთვის უნდა უნდა მეჩვენებოდა, როდესაც სხვების, მით უმეტეს მეგობრების და ქართული თეატრის ზეაწვევისათვის მოღვაწე სახლის გამარჯვება და გამოზრწვინება ზოგიერთებს აბრაზებდა და ბოღბავდა. ბევრს, ძალიან ბევრს რატომღაც არ უნარია სხვისი გამარჯვება და ჰგონია, თუ სცენაზე სხვა ვარსკვლავმა გამოიბრწყინა, მისი ვარსკვლავი ამით გაფერმკრთალდება. სულმოკლეობისა და განსუჯლობის მიზეზიცაა. ცაზე ერთი ვარსკვლავი რომ იყოს, აბა, რა გამოიხდებოდა ამით. უსარმაზარი მოვარე ვერაფერს გააწყობს ვარსკვლავების გარეშე.. და ყველა ვარსკვლავს თავი კი განსაკუთრებული, თავისთავადი დანიშნულება აქვს, რომელსაც მეორე ვარსკვლავის არსებობა ვერაფერს წაართმევს. როგორც ცაზე ერთი ვარსკვლავი ვერ დაიჭერს მეორის ადგილს, ასევე სცენაზე — ერთი ნიჭიერი, ორიგინალური მსახიობი მეორის ადგილს ვერ დაიკავებს. ყველან თავ-თავითი ადგილი და მნიშვნელობა აქვს... ამ მხრივ საოცარი იყო ჩვენი უშანგი, — ახარდროს დაუმაღლიდა ამასანეს მილოცვას,

წარმოადგენს დასაწყისს და მთავარ პარტიებს აღნიშვნას. ზოგიერთი კულსებში მილიციას ან ტელეფონით დატრეკავს კი არა, მეგობრის წარმატებულ სპექტაკლზე დასწრებასაც თავილით შემოქმედებით დაპირისპირებულიობის გამო. პირადად მე, ყოველი მსახიობის წარმატება და გამობრწყინება შემოქმედებით იმპულსითა და იმ იმდელი მაყსებს, რომ ესე იგი მეც შემომოლა უფრო მივსივს გაკეთება; ესე იგი მეც ვალდებული ვარ უფრო მეტი ვიმუშაო.

ქუთაისის თეატრის სპექტაკლებით აღდროთვანებული, ყველაფერის გაუმწიფებლად მოუთხოვრებლად რუსთაველის თეატრის მსახიობებს და უწინარეს ყოვლისა, ჩვენს ხელმძღვანელს. რუსთაველის თეატრის დასი ხომ რაღაც უაზრო პროტესტის ნიშნად არ ესწრებოდა მარჯანიშვილის სპექტაკლებს. ახლაც უნამოთვეულად მიმანჩია, რომ სანდრო ამხელვლი მარჯანიშვილის, ძველი მეგობრების (თუნდაც განმდგარი მეგობრების) არც ერთი სპექტაკლით არ დაინტერესებულა. რა მოხდებოდა, ერთი დადგმა მაინც ენახა. დარწმუნებული ვარ, ის ისეთი ნიჭიერი და ისეთი გრძნობის კაცი იყო, რომ იმ წარმოდგენის ნახვა გუნებას შეუცვლიდა.

მე უწინდებურად ვაგრძელებდი ქუთაისელთა სპექტაკლებზე დასწრებას და თანდათან ვრწმუნდებოდი ჩვენი ხალხის მიერ გამოთქმული ანდაზის სისწორეში: ბებერი ხარის რქა აღმართავს სხავსო! ბრწყინვალე იყო კოტე მარჯანიშვილი, ბრწყინვალე იყო მთელი დასი, ბრწყინვალე იყვნენ წამყვანი მსახიობები. ამ გასტროლებმა კიდევ ერთხელ ამაძრწუნებინა ქართული თეატრის დიდ შესაძლებლობებში, ქართველ აქტიორის დიდ პოტენციაში.

ბრძოლა ისევ თანამედროვე
რეპერტუარისათვის

როდესაც „რღვევითა“ და „ანზორით“ რუსთაველის თეატრმა დაამტკიცა, რომ შეუძლია თანამედროვე პიესების მაღალმატერულ დონეზე განხორციელება, მაყურებელიცა და მთავრობაც მოითხოვდა ჩვენგან იდუარ, თანამედროვე სპექტაკლებს. ჩვენც, რა თქმა უნდა, ვიყავით ამით დაინტერესებულნი და, პიესების ნაკლებობის მიუხედავად, განავარძობდით ბრძოლას თანამედროვე რეპერტუარისთვის.

ამ მხრივ 1929-30 წლის სეზონისთვის ავირჩიეთ შემდეგი პიესები: კიორხონის ვიოლეტა ოცდაექვსი კომისარზე — „ქატი ქალაქი“, სლავიანსკის — „პროტესტი“ (კუკურის პატარძელს გადაეცა დასადგმელად) და კიორხონის — „საქუმის კაცი“ (შოთა აღსაბაძეს გადაეცა დასადგმელად).

1929 წლის ზაფხულს სანდრო ამხელვლმა სარეისოსიო კოლეგიაზე გამოვიყენებდა, რომ ქუთაისის თეატრიდან ჩვენთან გადმოსვლა სურდა ალექსანდრე იმედაშვილს და ნუნუ მაჭავარიანს. ალექსანდრე იმედაშვილს ყველა პატეს ცემეწილი და ნუნუ მაჭავარიანი კი. მიუხედავად იმისა, რომ სათანადოდ ვერ შემოჩინა ქართული თეატრის სიტორიას, მეტად ნიჭიერი მსახიობი ქალი გახლდათ. (სამწუხაროდ, იგი სათანადოდ ვერ გამოიყენეს რეისოსიოებმა, კონკურენტებიერ ბევრი აღმოუჩნდა და, ამას გარდა, თავისებური, — პირდაპირი და მშფოთარე ხასიათის ქალი გახლდათ და ზოგიერთ სიტუაციას ვერ ვგუებოდა ხოლმე). ვინ იტყოდა მათ გადმოსვლავ უარს?!

სანდრო ამხელვლმა იმედაშვილთან მოლაპარაკება მე დამავალა. მესიამოვნა, მაგრამ იქვე კრებაზე თქვეი, რომ,

რასაც დავიბრძობი იმედაშვილს, თუ არ მივუსრულებოტის ოდენს და დაუთმობს არავის-მეთუ. საკმაოდ კარად ვიგნობდი იმედაშვილს და ვიციდი მისი ხასიათის ამაყობა ალბათ „მაგეტის“ დადგმა კოტე მარჯანიშვილმა გადაიფიქრა, რაზედაც იმედაშვილი დიდი ხანი იყო ოცნებობდა, და ძირითადად ეს იყო მიზნუი ქუთაისიდან მისი წამოსვლისა; „მე უნდა ვიყოვ. მოლაპარაკების დროს, რა შემიძლია შევთავაზო და რითი უნდა შემოვიფარგლო“, — ვუთხარი სანდრო ამხელვლს. სანდრო ამხელვლმა მოკლედ მიმოიტრა: „თუ კლასიკურ პიესას დავდგამ, მთავარ როლზე ისიც იქნება დანიშნული“. ამის შემდეგ, მე იმედაშვილის ბარათს ველიდი, უნდა მყოფდნოდა, სად მოისურებდა ჩემთან შეხვედრას მოსალაპარაკებლად.

ერთი კვირის შემდეგ ქუთაისში შეხვედრით ერთმანეთს. იმედაშვილი პირთუნული კაცი იყო და არც მიკბულ-მოკიბული ლაპარაკი უყვარდა.

— ხომ იცი, აკაკი, ახლა მე ისეთ ასაკში ვარ, რომ სამუშაოთი უნდა ვიყო დატვირთული. წელიწადში ერთხელ, ან ორ წელიწადში ერთხელ მაინც ახალი კლასიკური როლის თამაში უნდა შემაძლებინოს სანდრო ამხელვლმა, თორემ „ურთელ აკისტაში“ დე სანტოს ჯერ კიდევ ლადოსთან ერთად ვთამაშობდი ცხრას სამი წლიდან...

— ის მაინც სხვა სპექტაკლი იყო.
— კი, სხვა სპექტაკლი იყო, არც ვახვანიშვილის მუსიკა შემხარებოდა წყველის სცენაში, მაგრამ მაყურებელი მაშინაც მამოვილი იყო ჩემი თამაშით და, ლადოსთან ერთად, მეც მიტრავდნენ ტაშს.

— მუსიკამ რა გავიფუტავ?
— შენ ის მითხარი, რა გამიკეთა? კარგი ერთი, თუ ძმა ხარ, „ჰამლეტიში“ მონილოვები შენ და უშანგის მუსიკაზე ავიწყობ კოტემ?

— არც უნახიათა ყოფილა. მაგრამ ახლა ამას მოვეშვათ, თქვენთან მასლაბო რა ჯობს, მაგრამ საქმესაც გადაეწვიდე. მოვესხნებათა, ამ შემთხვევაში ოფიციალურად გამოგზავნავს მოსალაპარაკებლად... ბატონო საშა, თქვენა ყოფნა დასში, სადაც არ უნდა ბრძანდებოდეთ, სანტერფესა არა მარტო კლასიკური სახეების შექმნით, არამედ იმ დიდი პროფესიული კულტურით, დიდი გამოცდილებით, დიდი კონიით, რომელიც რეისოსიოებმა. ჩვენთვის, ახალგაზრდებშიათვის, აგრეთვე რეისოსიოებმა, თქვენთანა ადამიანის სუფრში ყოლა არა მარტო სასურველია, არამედ აუცილებელიც. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, თქვენი სასცენო მეტყველება ყოველი ჩვენგანისთვის სანიშნუა და ამ საქმეშიც ბევრი დავგარჩა თქვენგან შესაქენი. ჰოდა, ბევრი რომ არ გაავარძლებოტ, მე დავაღებულ მაქვს სანდრო ამხელვლსაგან გადმოცემით, რომ სულთა და გულით ვეგებებით თქვენს გადმოსვლას რუსთაველის თეატრში და ჩვენს შემოქმედებით კოლექტივში როგორც წამყვანი მსახიობი ითვამებოტ. თუ რამე კლასიკურ სპექტაკლს დავდგამო, მთავარ როლს თქვენ ითამაშებოტ. ახლა კი, ავარაკს დავახვედრებს სოფელ ტბაში, იქ სასაილო საკუთარი გვაქვს. თან ვისვე ნებოტ, თან ვემუშაბოტ... ერთი სიტყვით, გელოდებით!

— მელოდით. თხოთმეტი ივლისისთვის ჩამოვალ. მოკითხვა შენთან და სხვენას, ვისაც ვასოვარ.
დავემშვიდობე ალექსანდრე იმედაშვილს, და როცა გამო-

ლი, მაშინ დამარცხა თავიმი, თუ რა მიმივ დანაკლისი იქნებოდა მისი წასვლა მარჯანშვილის დასისაიგის.

ქეთისიში, რა თქმა უნდა, უმანგი და შალვა ღამამაში-ძე ვინახებულ. მათაც იცოდნენ, იმედპევილი გადმოსვლას რომ აპირებდა. ამის შესახებ, არც აუგი და არც დასტური არ უთქვამთ. ცდლობდნენ, არც დასის შინა ცხოვრებაზე ულაპარაკათ. თუმცა, ორივე სიტყვით მაინც გამოთქა-ს წუბილი და უკმაყოფილება, რომ კოტეს თეატრში ეთიურ-წიგნობრივი მხარე მიშვეული ჰქონდა. „ასეა, ჩემო ძმაო, — ეუბნები ორთავს, — თეატრის დასის შინაში უნდა იყოს მტკილე ძალა, თორემ მარტო ხელმძღვანელი რას გააწყობს“.

ალექსანდრე იმედპევილი მოსკოვშივე ჩავაბით რეპრეტურში, — „ქართა ქალაქში“ რესიდენტ ტომსონის როლზე დანიშნა. „ქართა ქალაქში“ მე უნდა მეთამაშა აშულის როლი, აკაკი ხორავას — გორიანის როლი.

ჩემს შემოქმედებით ბიოგრაფიაში გარკვეული ადგილი დაიკავა აშულის სახეზე მუშაობა კირონის „ქართა ქალაქში“. ამგვარი ტიპი მანამდე არ მეთამაშა და, მეზინ, საინტერესო გამოიყვანდა ეს სახე სცენაზე. კომპოზიტორ ვანო გოციოლის მოწოდებულმა სიმღერამაც (შექმნილმა აზერბაიჯანულ ხალხურ მოტივებზე) დიდად შემეწყვი ხელი, რომ ეს ეპიზოდური როლი, ფართო მასშტაბის ტრაგიკულ პერსონაჟად გადაემქცია. საერთოდ, მე ყოველთვის ვცდლობდი. ეპიზოდური როლი ისე შემქმნა, რომ თავისი ეფექტურობით და შთამბეჭდაობით მთავარ როლზე არანაკლები ყოფილიყო. მოკლედ რომ ვთქვა, ეპიზოდურ როლებს, მე არანაკლები გავლენისმქონებით ვეცდებოდი, ვიდრე მთავარ როლებს, რის გამოც, სცენაზე ისინი მეტ მნიშვნელობას იძენდნენ, ვიდრე პიესაში ჰქონდათ. ამის გამო, არაერთხელ შეაგარა გამოთქვამთ საყვედური მთავარი როლებსის შემხრებლებს, ხელს გვიშლისო (განსაკუთრებით „ღვარძლში“, როდესაც მთავარი როლების შემხრებლებმა პირდაპირ სისხფეს ამბეტელს, ჩემი ბოლო რეჟიაჟა ამოღო ფინალური სცენიდან, რაზედაც ახმეტელმა უპასუხა: — შეეცადეთ თქვენი თამაში დაუპირისპიროთ! ამას იმიტომ ვამბობ, რომ მსახიობები ხშირად უგულისყურად ევიციებიან ეპიზოდურ როლებს და ჰკონიათ, მხოლოდ მაშინ შეძლებენ თავის გარმიჩნებს, თუ მთავარ როლს ითამაშებენ. მსახიობის შესაძლებლობა კი უსიტყვო როლშიაც შეიძლება გამოჩნდეს!)

გარკვეულ მხარეებზე წარმატებას მიიღევი „ქართა ქალაქში“ აკაკი ხორავამ, ეთიურ დეიოთამევილმა. იმედპევილი, რა თქმა უნდა, კარგი იყო რესიდენტ ტომსონის როლი, მაგრამ პიესა საშუალებას არ აძლევდა თავისი ტემპერამენტის ბოლომდე გადაეშალა სცენაზე. ტომსონის ტექსტში საადის ღმრველი იყო ჩართული და იმედპევილი, თავისი ბრწყინვალე მეტყველებით და მძაფრი განცდით, შესანიშნავად ეთიულობდა მათ. ნამდვილად ამოსწია ეს როლი იმედპევილმა.

ამ სექტაკლში ირაკლი გამრეკელი შეეცადა ბაქოს ნავთის წარმოების თემა დეკორატულ მხატვრობაში გადაეწყვიტა ლაოთიურად, მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს ცდა მხოლოდ ცალმხრივ განხორციელა.

სამაგიეროდ, სადრო ამბეტელს საოცრად შთამბეჭდვად და ორიგინალურად ჰქონდა გადაწყვეტილი სამი ეპიზოდი მიზანსცენებში: უკანასკნელი მიტინგის სცენა, დახვრეტის სცენა და ფინალური სცენა.

...მაშულისფერ კასრებზე განლაგებული ოცდაექვსი კომისარი ერთ მთლიან მონოლითურ ქანდაკებას კომპლექსურ მიგაგონებდათ. ისინი აღმართულიყვნენ როგორც განსხვავებული მრისხანება, რომელიც უტყვევად ძველ სამყაროს და ყველა პურის გამყიდველს. (უკანასკნელი მიტინგის მიზანსცენა)... პანორამის უკან, არიერსცენის მესამე აივანზე, მუსიკის მხებზე, ჯარისკაცებით გარშემორტყმული კომისარების გალა მთავრე (რომლებიც დასახვრეტად მიჰყავდათ), ხოლო დაბლა, იმავე დროს, მბრუნად დასვავზე, რამდენიმე მუშა აშულის მეთაურობით კომისარებს დავეტყვებით (კომისარებს შორის ხომ აშულის ვაჟი, ხანლარიც ერთია). ამ მიზანსცენაში მარტო მე მიქონდა უფლება ერთი სიტყვა მეთქვა — „ხანლარი“. შვილის სახელს რამდენიმეჯერ ვიმეორებდი ძემის პროცესში. ამგვარად, რეჟისორმა ორი მიზანსცენა ერთდროულად ამოქმედდა სცენაზე. — ავანსცენაზე და არიერსცენაზე. ამბეტელის მიერ შექმნილი მსხვილი პლანისა და უკანა პლანის ერთობლივად ამოქმედებამ, ერთობლივ რიტმში მთავარ ჩვენებას, კინოს გამყვინების გარეშე, უღრმესი შთაბეჭდვლად დასტოვა მაყურებელზე. (დახვრეტის სცენა და ფინალი). ...ბოლოს, როდესაც შვილს ვეღარ ვიპოვნე, მე ჩათვალე მთავარი მასუთან კასრზე ფეხამოყვებით და დაღუპულ შვილს სიმღერით დატკბობდი. ეს იმდენად დაამაღლებელი სცენა იყო, რომ ყოველ წარმოდგენაზე დარბაზიანდ სლუკუნი მესმოდა...

სამწუხაროდ, მიზანსცენების აწყობის ამგვარი პრინციპი, რომელსაც ამბეტელმა აქ გუმანიტ მიავაგო, შემდგომ დადგებებში აღარ გამოიყენებია არც მას და არც სხვა რეჟისორებს.

ჩვენს სცენაზე განხორციელებულ კაიჭურის პიესაში „საქმის კაცი“, განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ირაკლი გამრეკელის ბრწყინვალე დეკორაციები. ირაკლი გამრეკელმა ვერ გააფრინა დეკორატულად სლავიანის „პროტესტი“. ორივე რიგით სპექტაკლებზე შეიძლება ჩაითვალოს, რადგან არც მსახიობებს და არც რეჟისორს იქ ამაფერი ღირსშესანიშნავი არ შეუქმნიათ.

სლავიანის „პროტესტი“ იმედპევილი თამაშობდა გამომგონებელი შუშის როლს. შინაგანად მან ეს სახე მშვენიერად განახორციელა, ცოტა გარეგნობა და სახე უშლიდა ხელს. ამ სპექტაკლში თამაშობდა აგრეთვე ჩვენს თეატრში ახლადგამოსული მსახიობი ქალი ნუნუ მატყარიანი. ეპიზოდური როლი ჰქონდა და ამიტომ ვერ შეძლო სასმებით გამოემქვანებინა თავისი აქტიურიული შესაძლებლობები. როგორც მასსუსე, მეტი როლი მისთვის არ მიუციათ. მცირე ხანს კიდევ დარჩა ჩვენს დასში და, როცა შესულა, ურთულვით დარჩნა და თანაც ზოგიერთებს არ სთამაშებდა მისი თეატრში ყოფნაც, მალე წავიდა რუსთაველის თეატრიდან.

ამბეტელმა იმედპევილი შეიყვანა „ანზორში“, კაპიტან ნეჟელასოვის როლზე. კარგად ითამაშა იმედპევილმა ნეჟელასოვის როლი. მისი ნეჟელასოვი შინაგანად დამაჯერებელი იყო და მძაფრი დრამატუზით აღსავთ.

...ასე ამბეტელმა, მიუხედავად იმისა, რომ ამ სეზონში „რდევისა“ და „ანზორის“ მსგავსი შედეგები არ შეეკმინა, მაყურებლის მოთხოვნას მაინც ვაკმაყოფილებდით და სათანადო მხატვრულ დონეზე ვახორციელებდით ჩვენს სცენაზე თანამედროვე რეპერტუარს.

1930 წელს, გაზაფხულზე, მისკოვში გაიმართა საბჭოთა კავშირის თეატრების ოლიმპიადა. ოლიმპიადაზე ჩვენი თეატრი იქნა მიწვეული. კოტე მარჯანიშვილმა უარი თქვა ოლიმპიადაში მონაწილეობის მიღებაზე, რადგან დაგეგმილი ჰქონდა გასტროლები უკრაინაში და რუსეთის ქალაქებში. მათი გასტროლები ქ. სარკოვიდან დაიწყო და მისკოვში უნდა დასრულებულიყო ჩვენზე რამდენიმე ხნით ადრე.

ამგვარად, ორი ქართული თეატრი თითქმის ერთდროულად გადიოდა რესპუბლიკის სასტუმროებს გარეთ და, რაც მთავარია, ორივე თეატრი უნდა წარმდგარიყო „თეატრალური მუქის“ — მისკოვის საზოგადოებრიობის წინაშე. ამგვარად რამ პირველად ღმებოდა ჩვენი ორის თეატრალური ცხოვრების ისტორიაში. ეს თავისთავად გახლდათ დიდი საპასუხისმგებლო მოვლენა. მისკოვურებით ჩვენთვის, რადგან დიდოსტატ მარჯანიშვილის, რუსეთში ამ სასულგანთქმული და აიღარებულა ხელოვანის ხელმძღვანელობით ქართული თეატრის მიერ ბრწყინვალედ ჩატარებული გასტროლების შემდეგ, რუსთაველის თეატრს უნდა ეჩვენებინათ თავისი შემოქმედება სრულიად უცნობი ხელმძღვანელობითა და სრულიად უცნობი მსახიობებით. მარჯანიშვილის საქმეტაკლებს, — „ურეელი ავოსტა“, „პოპულა, ჩვენ ვიცვლდებით“, „ყვარეყარი თუთიაბი“, „კაკალ გულში“, „როგორ“, „ცხვირის წყარო“ და „ხანძარი“ (პანტომიმა), — თეთი ლუნაჩანსკიც კი გამოეხმაურა აღტაცებული წერილით, სხვა უამრავი კრიტიკოსის, თეატრმცოდნის აღფრთოვანებული რეცენზიებზე რომ არ გავიხსენოთ.

ჯერ მარტო ოლიმპიადაზე მონაწილეობის პასუხისმგებლობაც გვეყოფოდა თავის სატესად, ახლა კიდევ მარჯანიშვილის შემდეგ ჩასვლა როგორი იქნებოდა?!

საოლიმპიადო რეპერტუარი ასეთი დამტკიცდა: „ანზორი“, „არღვევა“, „ჰარათა ქალაქი“.

1930 წლის ხუთ ივნისს თოვლის ფანტელით შევცვხვდა მისკოვო საგზაფხულად გამოწყობილ ჩვენს კოლექტივს. ურეელი ამინდი ურეულად თბილად შეხვედრამ გააქარწყალა, რომელიც მეორე სამხატვრო თეატრის წინაშეში მოგვიწვივდა და სიცოცხე გათოშობილი მოგვასულიერა. მეორე სამხატვრო თეატრის ვესტიბულები მისასალმებელი სიტყვებით შეგებებდა ნიკოლოზ ბერენსეივი, რომელსაც კბიებზე მოაჯივრების გასწვრივ ჩაემწყურებებინა მთელი დასი ყვავილებით ხელში. ზვიტია ფთიევი შემოვიტყებინე ოლიმპიადის კომიტეტის თავმჯდომარე ფელქს კონი, ცნობილი ხელოვნებათმცოდნე პროფესორი მორიზოვი, ცნობილი უზბეკელი მოცეკვედი და მონღოლელი ქალი თამარ-ხანუ და სხვა ამხანაგები... რუსული სამოყარი, სახელდახელოდ გაწყობილი სუფრა, ღია გული, გულთბილი სიტყვები და, როგორც იტყვიან, მეგობრულ ვითარებაში ჩატარდა ჩვენი შეხვედრა. მცირე ხნის შემდეგ, კარგი ნაცნობეივით გავუხდით ერთმანეთს. სამადლობლო სიტყვით ჩვენგან სანდრის ახმეტელი გამოვიდა. თავის სიტყვაში დამხვდურებს უამბო ჩვენი თეატრის მიზნები და შემოქმედებითი ცხოვრების მოკლე ისტორია.

როდესაც ყველანი დაბინავდით, მიიღე იმის ფიქრში და იმაზე საუბარში გაეატარეთ, თუ როგორი გამოდგებოდა ხვალნიდელი დღე ჩვენთვის. ცხადია, მეტისმეტად ველადობდით, როგორ მივიღებდა მისკოვის საზოგადო-

ება თუნდაც სხვა ეროვნულ თეატრებთან შედარებით. მარჯანიშვილის შემდეგ ჩვენი პრესტიჟის დაცვაზე რომ ვნათქვამი ვიქნათ). ველადობდით, რომელ ადგილზე აღნიშნავდით მოდით და ოლიმპიადაზე და სხვა რესპუბლიკების თეატრებს შორის. ყველა ხომ მონაზადებელი და შემართული ჩამოვიდოდა ჩვენსაკენ, ისინიც კი, ვისაც არ ჰქონდა თეატრალური კულტურის ტრადიცია. თუმცა გვეყავა, რომ გამარჯვება ჩვენ უნდა მოგვეტყობინა. მარტო გამარჯვების სურვილი და ჭინი როდი გვიმტკიცებდა გამარჯვების რწმენას. ამას თავისი საფუძველიც ჰქონდა: ჯერ ერთი, საგანგებო რეპერტუარის თანადროულობა და, მეორე, ჩვენი საქმეტაკლების ორიგინალურობა, თავისთავადობა.

ძლივს-ძლივს დაეატყეთ „ანზორი“ დეკორაციები მეორე სამხატვრო თეატრის სცენაზე. ესეც ჩვენი გამოუცდლობის ბრალი იყო, თორემ, განა არ შეიძლებოდა თბილისშივე შევცვტყო სამხატვროვლების სცენის გაბარებები და წინასწარ გადაგვეკეთებინა დეკორაცია. მომავლისთვის, რა თქმა უნდა, ყველა დაგვიმასობრეთ ეს ნიციდენტი და შემდეგმ გასტროლების დროს, ასეთი შეცდომა აღარ მოგვსვლია. სინათლის დაყენების საქმეში იქაური გამნათებელი დაგვეხმარა და, უნდა ითქვას, მისკოვში უკეთ გვექონდა განათებული „ანზორი“. ამას ასლიც აპარატურა უწყობდა ხელს. რეპერტორი დირექციის ლოგოში მოგათავსეთ.

პირველსავე წარმოდგენაზე მღი გაიგოს მეორე სამხატვრო თეატრის დარბაზი, რომ ფსევ დასადგომ ადგილსაც ვერ იპოვდა კაცი. თეატლური მინდობა მელდებებინა საქმეტაკლისათვის და, იარსუკი ვერ მოვეწყვე, ისე გამნათებლია ჯისურში მოვთავსდი. ყოველი მასურებლის ხელში თეთრად ელვავდა საქმეტაკის ლიპეტრო, — ეს ერთადერთი მასურულება იყო მაშინ, რომ მიესის შინარის გვეყო. ვთავაღიერებ პარტერის წინა რიგებს და ლოჟებს და ვლდებავ: სხედან მისკოვის გამორჩეული მსახიობები, რეჟისორები, კრიტიკოსები, თეატრმცოდნეები...

და აი, ხდება ერთი აუწერელი დღესასწაული. — დაუჯერებელი წარსატება ჩვენი თეატრის! ეს იყო ნამდვილად ლეგენდარული გამარჯვება! ჩვენს ყოველ სცენურ მოძრაობაზეც კი მასურებელი საოცრად უშუალო რეაქციით დასტოვობდა და ტანთი გეგაილოდებდა. მასობრივი სცენების დინამიზმი, პლასტიკა და რიტმი ზომ ტანის გრავალს იწვევდა დარბაზში.

მისკოველი პრესამ, თეატრმცოდნეებმა და თეატრის მუშაკებმა, ჩვენს შემონაქმედში ამოიცნეს და აღნიშნეს ერთნული სულის, ერთნული სტლის მძაფრი გამოვლინება, რომელიც თავისი უშუალობით, სიმკაცრით, ლაკონიურობითა და მონუმენტურობით დაუბრისპირდა სხვა თეატრების დავარწნილ ესთეტიზმს და ფორმალზმს. იმჟამად, არც ერთ სხვა ეროვნულ თეატრს არ ჰქონდა ასეთი მაღალმალტურუნულად და იღურადაც გამართული ორიგინალური, ერთნული საქმეტაკლები. ქართული თეატრი, რუსთაველის სახელობის თეატრი აღიარებული იქნა ფორმით ერთნული, შინაარსით კი სოციალისტური ხელთვნების, საბჭოთა კავშირის შემავალი ეროვნულ თეატრული ხელთვნების ლიდერად.

პირდაპირ უნდა ვთქვა: გამარჯვებისა კი გვეყავა, მაგრამ ასეთ ტრიუმფს, ასეთ აღიარებას არ ველოდით. კოლექტივიც შინაგანად არ იყო შემზადებული ამგვარი წარმატების ღირსეული, კეთილგონიერი აღქმისათვის და ზო-



ბერძნის სისარლისაგან თავბრუს კი დაფხავ და სასაცილო პრეტენზიები წაუყენეს ხელმძღვანელს, რომელიც თავის მხრივ საპირისპიროდ მოქმედებდა. პირველად მაშინ მიხვდა, რომ წარმატებასაც და წარმატებულობას ერთნაირად შეუძლია მიზალის კოლექტივის შემოქმედებითი ერთსულოვნება, თუ იგი მტკიცე საზოგადოებრივი, ეროვნული და ეს-თეტკური იდეალებით არ არის შეკრული. ხელმძღვანელს და დახის წყაყვე ბირთვის შორის უკვე მოპოვებული გატარების დასარტყის განაღდ საბედისწერო ბზარი, რომელსაც ორივე მხარის ურთიერთსაპირისპირო მოქმედება (მეტრისმეტრი გალაგება და მეტრისმეტრი პირქუშობა) კიდევ უფრო აძლიერებდა. თითოეულს თავისი თავისთვის სურდა მიეწერა გამარჯვება და ნაკლებად ფიქრობდნენ იმაზე, რომ ქართული კულტურის მომავალ კეთილდღეობასა და მომავალ გამარჯვებულ ერთსულოვან ტრუნალს.

მოსკოვში ტრუმფალური გამარჯვების შემდეგ, მაშინდელ უკრაინის დედაქალაქ ხარკოვში გამოვიჩინე გატარო-ლებით. იქაც დიდი წარმატება გვება წვილდა.

მაგრამ შინ რომ ჩამოვედით მხრებგაშლილი და პირ-მიმდამარი, რატომღაც გაავითრებული შეგვება ქართული თეატრალური კრიტიკა და საზოგადოებრიობა.

ამას ის უსამოვნებაც დაუბო, რომ ნიკო გოცირიძე, ვასო გომიაშვილი, პიერ კობახიძე და სესილია თყაიშვილი წყვილდნენ რუსთაველის თეატრიდან და მარჯანიშვილის თეატრში გადავიდნენ სამუშაოდ.

ოლივიადის შემად

სანდრო ასმეტელი თამარ წულუკიძეს დაქორწინდა. მათ ქორწილს თეატრიდან მხოლოდ სამი დღეა დავსწავლი: სანდრო შანშიაშვილი, მიხეილ ლორთქიფანიძე და შერსუნონის საშადაის არ შევგვამოვარ.

ასმეტელს ანგარი გვემები ჰქონდა: მოსკოვში ოლივიადის დღეებზე, ჩვენს სპექტაკლს საზღვარგარეული სტუმრები, თეატრალური მოღვაწეები და ანტრეპრენიორები დაესწრნენ, ძალიან მოუწონათ ჩვენი წარმოდგენები და შემოუთავაზებიათ საზღვარგარეთ გატაროლების მოწოდება (კერძოდ, ამერიკაში). ჰოდა, სანდრო ასმეტელი აპირებდა, სექტემბრიდან მოლაპარაკება დაეწყო საგარეო საქმეთა მინისტრთან ჩვენი გატაროლების თაობაზე ამერიკაში და ევროპაში. ამისთვის, მან დაგვაჯალა, სანდრო შანშიაშვილსა და მე, „ანსორის“ ახალი რედაქციის პრეკტი შევედგინა. ასეთი პერსპექტივით დაუბორდილთ ერთმანეთს ზაფხულში.

...მე ზაფხულს მე პირველად დავთანხმდი თეატრის ახალგაზრდა მსახიობებს მათთან ერთად საესტრადო კონცერტებში მიმელო მონაწილეობა. მოგაშადალ გალაკტიონის „ეპოპეა“, სანდრო შანშიაშვილის „ოცდაექვსი კომისარი“ (განო გოკიელის მუსიკალური გაფორმებით), ტიციან ტაბიძის „თუ ჩემი ძმა ხარ...“, სალხური ბალადა „ვეფხისტა და მოყვის სიმღერა“, იოსებ გრიშაშვილის „იორილი ჩვენს უბანში“, შექსპირის „ჰამლეტიდან“ კლავდიუსის მონოლოგი და სამოგზაუროდ წავეყვო ბრიგადას.

ჩვენს მხატვრულ ბრიგადაში მონაწილეობდნენ: ემანუელ აფხაიძე თავისი იუმორისტული ფელეტონებით, სტეფანე ჯაფარიძე და გიორგი სადრაძე თავიანთი მუსიკალური იუ-

ორგანებით, მოძღვრალი მიხეილ ყვარელაშვილი, მაშინ კიდევ სულ ახალგაზრდა მუსიკოსი რევაზ გაბიჩიავა და სხვები.

ქართული თეატრის საზღვარგარეთ გასვლის საკითხი, ჩვენი საზოგადოების ყველა ფენას აინტერესებდა. დიდი ავიოტევი იყო თბილისში. რა და რა საგანტროლო ვარიანტი არ შემოვიგონეთ და არ შემეცანათ თითოეულმა ჩვენგანმა და ყველამ ერთად. ახალი თეატრით იჯდა მოსკოვში. ჩვენ კი, თბილისში, „ანსორის“ ახალი ფინალი დაგაზნადეთ და კიდევ გავითამაშეთ სცენაზე. უსაქმურობა რომ არავის დაუწყებინება დახისთვის, ორი თვეთი კახეთის კოლმეურნეთა მხატვრული მომსახურების მიზნით ბრიგადები შევემენით. კახეთში საცხოვრებელ ბაზად ახტალის ბარაკები ავირჩიეთ, საიდანაც ხან მატარებლით, ხან „ტრაკეტი“ და „ლინიეკეტი“ კახეთის სოფლებს ვეწვევიდით ხოლმე კონცერტებით.

კარგა ხანს არაფერი მოდიოდა მოსკოვიდან საინფო. მხოლოდ 1931 წლის თებერვალში, ასმეტელმა წერილით გავაცნობა, ორა-სამი ამერიკელი რეჟისორი და ანტრეპრენიორი ჩამოვა თბილისში და „ანსორი“ აჩვენეთ სარეპეტაციო დარბაზში. ჩვენც სასწრაფოდ გადავეწეთ თეჯირები სარეპეტაციო და საკონცერტო დარბაზებში.

სტუმრები მართლაც მალე ჩამოვიდნენ და ჩვენც, უკრინოდ, მაგრამ სათანადო ტანსაცმელითა და ორგესტრის თანხლებით ორთავე სპექტაკლი ვაჩვენეთ. იმათ აღტაცებას საზღვრად არ ჰქონდა.

მოკლედ, რაც შეგვეძლო მოვაწონეთ თავი, მაგრამ ამის შემდეგ ერთი კვირა იყო გასული მხოლოდ, რომ ასმეტელი დაბრუნდა მოსკოვიდან და გეთხრა, ჯერჯერობით არ გვიშვებო.

1931 წლის 11 მარტს, როგორც იქნა, გავსენით თბილისში თეატრალური სეზონი „ანსორით“, რომელსაც მოყვა „რდევვა“, „ქართა ქალაქი“ და „ღვარძლი“.

შეიღ თვით თეატრის კარების გამოხურვა, იმის გამო, რომ საზღვარგარეთ საგანტროლოდ ვემზადებოდით, — მძიმე ტვირთად დააწვა დასს, ჩვენს ისედაც სუსტ და მოუწესრიგებელ კვონომიერ მდგომარეობას. ამას გარდა, მიელო წლის განმავლობაში არც ერთი პრემიერა არ გამოვიგვივა, რაც გაკვირვებასა და უკმაყოფილებას იწვევდა ჩვენს მომხრებშიც, თორემ მოწინააღმდეგეები ხომ გვლანძვადენდნენ და ამ შემოქმედების შეჩერებას ხელმძღვანელისა და კოლექტივის გამოხრებას აწერდნენ. განსაკუთრებით პრესა იყო ულმოზელი ჩვენს მიმართ და ყოველი მცირე საბაბიც საკმარისი იყო, რომ თეატრის ხელმძღვანელთა გაეკვირვინათ: „როდმდის აპირებ რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელობა თავისი სცენა უაზრო საცდელ მინდვრად გადაქციოს... როდის მიაწვდის რუსთაველის თეატრი მუშა-მასურებელს თანდროლოების ამასველ, შესაფერის სპექტაკლსო“ და სხვა.

სასწრაფოდ შევედგეთ თეატრის შიგნით შემოქმედებითი ცხოვრების გამოფხიცვებას და გამაძფრებას. უპირველეს ყოვლისა, რა თქმა უნდა, პიესების შერჩევა დაიწყო.

წყვილითვე წავეყვო დადიანის „ეთონლი“ და ფრად მოგვეწონა. პიესა ნამდვილად შეეფერებოდა ჩვენი თეატრის სტილს და შეეიტანეთ კიდევ რეპერტუარში. ასმეტელმა „ეთონლიდში“ თანადამგებელად ამყვანა.

მიერ ხანში გაბედული რეჟისორული ექსპოზიცია და-
ვაგოშვიდ კომპოზიტორ იონა ტუცკიასთან ერთად და სან-
დროს წინაშე წარედგებიან ჩვენი ჩანაფიქრით. ამ ჩანაფიქ-
რის მიხედვით, მიიღეს სპექტაკლი უნდა ყოფილიყო ძირი-
თადად ხალხური მუსიკალურ-ტრაგიკული სანახაობა. სან-
დროს დიდის მოწონებით შეხვდა ჩვენს ექსპოზიციას და გვი-
თხრა, სასწრაფოდ შეუდგენო მუშაობას. იქვე დაგადგინეთ,
პიესის რომელ ნაწილს თუ მხარეს დამუშავებდა სანდრო
და, რომელს კიდევ მე გადმომიცემდა დასამუშავებლად. სანდ-
რომ მე დამავალა მონაწილეობა მიიღო ბაპების, ასალგაზრ-
დათა გუნდის და სეანური „ყენისონის“ სიტყვიერი მასალის
დამუშავებასა და სცენარე განხორციელებაში. ყველაფერ
დანარჩენს თვითონ გააკეთებდა და მსატყარონაც, რა თქმ
უნდა, თვითონ იმუშავებდა. ასე გავანაწილეთ ჩვენი მოვა-
ლეთიანი ამ სპექტაკლის შექმნაში.

ყველაზე ადრე იონა ტუცკია შეუდგა მუშაობას. მუსი-
კალური გაფორმებით ასე გატაცებული იშვიათად მინახავს.
ყოველ მუსიკერდისას, „თეთნულზე“ დამიწყებდა ლაპარაკს.
— აკაკი, იღოდე, ძალიან საინტერესო თემა უნდა გან-
ვახორციელოთ. ასეთი თემა იშვიათად შესვლება განსაკუთ-
რებით მუსიკოსს რეჟისორულადც ძალზე საინტერესოდ მე-
ჩვენებდა. მიიღო ბაპის ძველ ბერძნულ მითოსს ჰავას. მიიღო
პიესაში მხოლოდ არაგიდის როლი მუხამუშება. თუ სანდრო
უფრო დამაჯერებლად დააქონინებს, უფრო დასვეყნიებს ამ
სახეს ბატონ შალვას... აი ისე, გოგონს რომ აქვს დახატული
მულიოიფის სახე, კარგი რამ იქნება. არგიდის მარცხი მისი
მსოფლმხედველობიდან უნდა იყოს გამომდინარე. თუ ბუ-
ლიონოს კუთხის კბილ კლავს, არგიდის ძველი ადით-წესების
განუკურნებელი სენი სჭირს. არგიდის ვერ ასხერხებს ვერც
ბაპების ადით დაღწევის თავი და ვერც ლაპოლისა და მი-
სი სიძის გვერდში ამოდგომა შეუძლია...

— მეც აგრე ვფიქრობ, ჩემო იონა, მაგრამ რამდენად და-
გვანანდებდა ავტორი, რამდენად დაგვიჯერებს. ხომ იცი, რო-
გონი თავისი თანამკამა. მით უნებეს სხვა გაჯიქდება, როდ-
ესაც მარჯანიშვილმა არ მოუწონა პიესა. შალვა ახლა ცდებდა
პიესა გადაკეთებულად აჩვენოს საზოგადოებას.

— ეცადეთ მოსი, აკაკი, სანდროსაც უთხარი, შალვას
მეგობარარაო.

მე მართლა ვთხოვე ბატონ შალვას, ბაპების სიტყვიერი
მასალაზე თქვენი მადლიანი კალამი ერთხელაც გაკარი-
შეთეო, მაგრამ მან თავისი ჩვეული თავაზიანი კოლოთი უარი
მითხრა:

— რაც შემიძლო, გეთყავა, გავაკეთე. ახლა თქვენ იცით
და, თქვენმა ვაჟაკობამ.

„თეთნულის“ გარდა, რეჟისორმა შოთა აღსაბამე ში-
ლორის „ყარაღლების“ საინტერესო რეჟისორული ექსპოზიცია
წარუდგინა სანდრო ამბეტელს, რომელიც კოლეგიაზე ერთ-
ხმად მოწონებული და მიღებული იქნა. „ყარაღლების“ თარ-
გმნა შანაშაშვილს დაავალეთ).

აკურთხე ბატონი დავით კლდიაშვილის ნაწარმოებების
მიხედვით „შემოდგომის აზნაურების“ ახალ სასცენო კომ-
პოზიციასზე მუშაობდა სერგო კლდიაშვილთან ერთად.

აღიო მირცხულავამ შემოგვთავაზა თავისი პიესა „გან-
გამო“, რომელიც საკოლმეურნეო თემაზე იყო დაწერილი. ამ
პიესას სანდრო ამბეტელმა მოჰკიდა ხელი. რეჟისორად კუ-

კური პატაროები აიყენა და სასწრაფოდ შეუდგა მის გან-
ხორციელებას.

სანდრო ამბეტელმა „განგამოს“ სიუჟეტზე ისეთი იმ-
პროვიზირებული სცენები შექმნა, ისე შეავსო ყოველი გვი-
ზოდი, რომ მთელი ნაწარმოები გამოთავისუფლდა მხიარუ-
ლი კომედია-ნარკვევის ფორმა მიანიჭა. ამ სპექტაკლით ნა-
წილობრივ დაგადმუთე კრიტიკოსები.

როგორც უნებოთ აღვნიშნე, იონა ტუცკია დიდის გატა-
ცებით მუშაობდა „თეთნულზე“ მუსიკაზე და, მართლაც,
მან ისეთი სიღრმით და გემოვნებით გადაამუშავა სეანური
ფოლკლორი, ბაპების ლოცვისა და წარმართული ცეკვების
ისეთი მუსიკალური კომპოზიციები შეკრა, რომ სოფოკლეს
სპექტაკლსაც ეუ დაამშვენებდა. ამ სცენების რიგში დამ ტემ-
პი დიდ შობაგედობებს ასდენდა მაყურებელზე და ყოველი
პერსონაჟის მასხობებმაც ადვილად აითვისეს. მითითებულ
პერსონაჟის ხასიათის გამოკვეთაში საოცრად გვიხმარებდა
მუსიკალური ელემენტი. მუსიკა აუცილებლად, თრავალი კომ-
პონენტს წარმოადგენდა ყოველი მიზანსცენისა, ყოველი
მოძრაობისა, მუსიკა წარმოადგენდა ამ სცენებში არა რაიმე
თანმხმარებელ ელემენტს ან რაიმე სცენური მოვლენის ილუპ-
ტრაციას, არამედ ბაპების (სყანი სუცების) სამეტყველო და
სამოქმედო უზთაყრეს საშუალებებს, მათ სამოქმედო ენას,
მათი იტყვევლების ინტონაციების განმსაზღვრელ ძალას.
ასეთი იყო ბაპების ქორალი გულაასანისა და ლაპოლის დაწ-
ყველის სცენაში თუ ასალგაზრდობის ქორალთან გააპაქრე-
ბა- შეტყვევების დროს. რაც შეეხება ყვერბის სცენას, რომე-
ლიც იონა ტუცკიას მიერ სამ ნაწილიანი სონატის ფორმით
იყო დაწერილი, იგი წარმოადგენდა „თეთნულის“ კულ-
მინაციურ მომენტს.

ბაპების სტრუქციანი გუნდი მყავლათ მსახობებს: მისე-
ლი მიხმამებს, დავით ხუციშვილს, გიორგი ასანაშვილს და
ალექსანდრე კუპრაშვილს. ასალგაზრდობის გუნდი მიჰყავ-
დათ: კლისაბედ ვანჩაძეს, ემანუელ აფხაიძეს და გიორგი
საბარაძეს. არგიდის თამაშობდა აკაკი ხორავა, ხოლო გულა-
ასანს — გიორგი დავითაშვილი. მისობრივ სცენებში მთელი
დასი იყო დაკავებული თავისი მაღალი ეოგალური და სას-
ცენო მოძრაობის კულტურით. მიიღი დასი გატაცებით, თავ-
დავიწყებით მუშაობდა. დამდგმელებს ისეთ იმპულსს ვეა-
ლღვენდ მათი ერთსულოვნება და დაინტერესება, რომ ქო-
რეოგრაფებს გარეშე დაკლდით და დაქვეყნეთ კიდევ ცხვივს
სცენები და პანტომიმური ეიზოდევიც.

იმდენად გავიცატავა სპექტაკლის გარეგნულ გამოსახუ-
ლებაზე, ფორმაზე მუშაობამ, რომ პიესის სუსტი და დადგ-
მის შინაგანი სუსტი მხარეების დასაძლევად ვერც ერთმა
ვერ მივცალებო. ეს მაშინ არაფრით არ გვეპატოვოდა, რად-
გან ამოც საინტერესოდ და უჩვეულოდ გამართულ სპექტაკლ-
ში, წესით, ყოველი სისუსტე უნდა გაგვესწორებინა. სპექტა-
კლი უჩვეულოდ და საინტერესო გამოვიდა, მაგრამ არა სრულ-
ყოფილი. ჩვენს მოწინააღმდეგეებსაც ეს უნდებოდა და კრი-
ტიკაც (ბევრი სახაროთიანი) არ დაგვივანეს. ასლაც
გულისტიკიოლით ვისსენებ „თეთნულის“ სანახვერდო წარ-
მატებას, რადგან ბევრი მამაფერი, შემოქმედებითად საყვე სა-
ათები და დღემეი შეგვიღლევა მისთვის.

ბრწყინვალე სანახავო იყო „თეთნულში“ ირაკლი გამ-
რეკელის მიერ შექმნილი დეკორაციები, — ძირითადად ხუ-
თი სეანური კოპისიგან შევრული კომპოზიცია, შუაზე რომ

ხსენებდა და კონსულის მსგავს ყინლოვან მითს ძირიდა, მისნასწავნი და თანავებული ხელმძაპრობილი პაპებით მორთული დაზვა მუსიკის რიტმზე მდიდურად მისრიალებდა პირველ პლანზე. ირაკლი გამრევებმა, ძირითადად, სამი დაზვა მოგვცა, რომლებზეც მოხერხებულად იქნა აწყობილი თეოლი სპექტაკლი.

ეს წარმოდგენა, მიუხედავად ცალკეული ხარვეზებისა, თავისი ფორმით არაჩვეულებრივ ზეგავლენას ახდენდა მაყურებელზე.

საერთოდ, კარგად წავიდა ყველა სპექტაკლი.

უნდა აღვნიშნო, რომ მარჯანიშვილის ხელმძღვანელობით მუშაობის დროს, ჩვენნი თაობა შემოქმედებითად ისე დაუსლოვდა, ისე შეთევსა ერთმანეთს, რომ თავზე პატარა მინიშნებაც საკმარისი იყო რაიმე რთული სასცენო ვითარების გასარკვევად. სრულიად სხვადასხვა ინდივიდუალობის, სხვადასხვა ამბოლის მსახიობები სცენაზე ადვილად ვიპოვობოდი საერთო ენას. ეს თვისება ჩვენს თაობას შევერჩა გათიშვის შემდეგაც, — არა მარტო მსახიობებს, არამედ რეჟისორებსაც. ასეთი იყო ჩვენს შემოქმედებით მუშაობაში სანდრო ასბეტელეც. მაგრამ წლიდან წლამდე მასში, როგორც სხვათაგანსეულ პიროვნებაში, მის სახიათში მტკიცე ელემენტები სხდებოდა. თანდათან სულ უფრო გაღვივებულ იყო. მისი სახიათის შეცვლა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებით არ იყო იმდენად განპირობებული, რამდენადაც პირველი ცხოვრებით და იმ ატმოსფეროთი, რომელშიც იგი მოქცა. დაბს, მისი სახიათის შეცვლა და ჩვენს დამოკიდებულ შემთხვევით მოხდა არ გახლდათ, — ეს მოვლენა განპირობებული იყო თეოლი რიგი გარემო მიზეზებით, რაც ჩვენდა სამწუხაროდ, ძალზე გვიან გაგვივით. თუმცა, ადრეც რომ გაგვიყო, მაინც ვერაფერს გაავსოვბოდი.

შილერის „ჰაჩალაში“

პირადად მე თეატრალურ ლიტერატურაში არ შემხედვარია, რომელიმე თეატრის იმეგვარად ამოეწიოს, აღმადლებინოს და აშკარად თვალსაჩინო გაქმადოს შილერის „ჰაჩალაში“ მგზნებარება, ტემპერამენტი, გაბედული და მოქალაქეობრივი პათოსი, როგორადაც ეს რუსთაველის თეატრის კოლექტივმა შესძლო 1933 წელს. ჩვენი სპექტაკლი ასეთებით ამართლებდა ამ პიესის სათაურის ეფადაზს — „in tirannos“ ანუ „ტირანების წინააღმდეგ“.

თავიდანვე ვიტყვი, რუსთაველის თეატრის ეს სპექტაკლი თავისი დიდიმედიანობით გაუთანასწოვდა შილერის „ჰაჩალაში“, როგორც მხატვრულ ფენომენს. ამგვარი რამე კაძალზედ იშვიათად ხდება იმ სიტუაციაში, როდესაც სცენას შილერის მსგავს კლასიკოსთან და გენიალურ პოეტთან აქვს საქმე.

ეს იყო ნამდვილი თეატრალური სასწაული.

და მე ბედნიერი ვარ, რომ სანდრო ასბეტელთან და ირაკლი გამრეველთან ერთად ამ სასწაულის მიხედვითი ვლენულობით მონაწილეობას. ამ შეიძლება შოთა ალაბაძის, როგორც ამ სპექტაკლის რეჟისორის, დიდი ღვაწლიც არ აღვნიშნოს. მან მრავალი სანტერესო იდეა შემოგვთავაზა. და, რა თქმა უნდა, აკაკი ხორავას კარლ მორიან...

ჯერ ძალიან მოკლედ, ზოგადად მიმოვიხილავ, თუ როგორ იდგმებოდა შილერის ეს პიესა.

შილერმა შესანიშნავად იცოდა თავისი პიესით ვის წინააღმდეგ ილაშქრებდა. „მე ვწერ ისეთ წიგნს — წერდა იგი თავის მეგობრს, — რომელსაც ჯალათის ხელით დასჯავენ“... მაგრამ ჯალათის ხელმა ვერ შემუსრა ეს ნაწარმოები, და პიესამ თავით შილერის სიყოფისმედე დაიწყო თავისი უკვდავი არსებობა სცენაზე.

ეს მოხდა 1782 წლის 13 იანვარს. მანგენის თეატრში. ძმებით მორორების, კარლოსისა და ფრანცის როლები განასახიერეს მამინდელმა უდიდესმა აქტიორებმა ბეკმა და ინფლანდმა, ამ ტრაგედიაში რეჟოლუციური სულისკვეთებით აღვსილი გერმანია მუქურავ ხშით აგუენდა. თუმცა ისიც უნდა აღვნიშნოთ, რომ შილერმა მხოლოდ კარლ მორის მიაკუთვნა მაღალი მოქალაქეობრივი თვითშეგნება, ხოლო მისი თანამებრძოლებისათვის უცხო გახდა საზოგადოებრივ მოვალეობათა იდეები. პიესაში მხოლოდ კარლ მორისა გამოყვანილი მაგალ პიროვნებად მასა, რომელიც კარლ მორის მხარს უჭერს, წარმოადგენს მის დამჭერად და უკუწერბრბოს, შილერი მორის ტრაგედიაში მხოლოდ ცხოვრების საშინელებაში კი არ ხედავდა, არამედ მის მარტობაშიც. შილერის კარლ მორი — ეს არის მარტოსული. თუმცა: შილერის მიერ დასატული კარლ მორის მარტობას რეალური საფუძველიც ქონდა, რადგან გერმანულმა განმანათლებლობამ და რევოლუციურმა რომანტიზმმა, როგორც ვითხრობ, ვერ დაამყარა კავშირი ხალხთან და პრაქტიკულად უღონო აღმოჩნდა რაიმე მადური სოციალური მოძრაობა გამოეწვია, რაიმე მასფრი გარდატეხა მოხდინა. პიესის დასასრულს კარლ მორი აღიარებს რა თავის უღონობას, — რომ მას მარტო არ ძალუქს რაიმე შესცვალს, — მოულოდნელ დასკვნად მიდის: იმის მაგივრად, რომ გადალახოს მარტობა, იგი გემბოს თავის აჯანყებას და უაზრობას თვლის ყოველგვარ შებრძოლებას; მორი თავს ანებებს პრაქტიკულ მოქმედებას, ფვლობა მეტაფიზიკურ მსჯელობებში და არწმუნებს თავისთავს, რომ მისი ჩარევა ქვეყნის საზოგადოებრივ ცხოვრებაში თავიდანვე ყოფილა გაწინრული და უაზრო. თავის მოწყობილ აჯანყებას გაუმართლებლად სიოლის არა იმიტომ, რომ საკმარისად ძლიერი, მიზანდასახული და მასწავლი ვერ არის იგი, არამედ იმიტომ, რომ აღმიაბის ყოველგვარი ჩარევა დადგენილ წესწყობაში და მისი დამხმარევა — უკანონობა, უკანონობა, რადგან ამ შემთხვევაში ირვევდა მსოფლიო ჰარმონია, რომელიც აღამიათა ნების გარეშე მაღლდნა არის წინასწარ განსაზღვრული და თავისთავად ვითარდება... ამგვარად, ფინალურ სცენაში, მეტაფიზიკაში — მორალის გამარჯვებას შეიძობს მგზნებარე რეჟოლუციონერზე. რას მიეწერით შილერის მიერ ამგვარი ეფინალის შექმნა, —მწერლის კომპრომისულ გამოსვლას, თუ მის ფილოსოფიურ მრწამსს. თუ გავივივლისწინებით იმდროინდელ გერმანულ ფილოსოფიას, შილერი ვერც აღზრდილ და ვერც მსოფლმხედველობით ვერ იქნებოდა პოლიტიკური რევოლუციის მომხმე.

მანგენის გერმანულ თეატრშიც და მსოფლიოს ყველა სცენაზე ეს პიესა ამ სულისკვეთებით იდგმებოდა. არც იდგურად და არც მხატვრულად იგი არავის გაუაზრებია სხვაგვარად. კარლოსისა და ფრანცის როლები მსოფლიო ცნობილ მსახიობთა საგასტროლო რეპერტუარში დამკვიდრდა.

რეჟოლუციამდელ ქართულ სცენაზე, როგორც ადრე აღვნიშნე, ფრანცის როლის უბედლო შემსრულებელი იყო დაუ-

ვიყვარო ლალო ალექსი-მესხვილი, სოლო კარლოსის როლისა — მგზნებარე ტემპერამენტის მქონე ალექსანდრე იმედავილი.

ლალო მესხვილი, როგორც რომანტიული სკოლის შეუდარებელი წარმომადგენელი, ფრანს სცენაზე წარდისახავდა სულითაც და ხორციტად მახინჯს, კოჭლს, კუხიანს, მწიითურს, ლაბლანდური ცხვირითა და პოეტურტატური ტრეჩებით, რაც მაყურებელს გასათიარ შთაბეჭდილებას ახდენდა. როცა თექვსმეტი წლის კაბუკმა პირველად ვნახე ბატონი ლალო ფრანსის როლში, მის მიერ შექმნილი სახე მთელი კვირა მისიზმრებოდა და შიშის ურთულას მგვირდა. ალექსანდრე იმედავილი კარლოსის როლისთვის გარეგნობით (პირდაპირ რომ ვთქვათ) არ იყო შესაფერის, მაგრამ შინაგანად ისე ძლიერად თამაშობდა მთორე სურათში, ისე მგზნებარედ წარმოსთქვამდა მონოლოგს, პასტორთან თავის მრისხანე სიტყვას და ფიცს მამამისის გვაშითან, რომ ეს ჩია კაცი დევადა აღინთებოდა სცენაზე. ჩემის აზრით, ვერც რომბერტ ადლუგიემი და ვერც ისტუქვიე კარლოსის როლში ალექსანდრე იმედავილის ვერ შეედრებოდა.

არც ვიდრესტატ ლადოსა და არც ბატონ ალექსანდრეს ამ როლებში თავისი ტემპერამენტი არ დაუზოგავთ და მათის წყალობით, რევოლუციამდელ ქართულ სცენაზე შიღების „ყაჩაღები“ ერთ-ერთი უსაკვარლესი წარმოდგენა იყო ფართო მაყურებლისათვის.

მაგრამ დავუბრუნდეთ „ყაჩაღების“ დადგმის ისტორიას რუსთაველის თეატრში, რომლის მზადებას 1931 წლის შემოდგომაზე შეუდგეკით.

სანდრო ახმეტელმა და მისმა თანადადმგებელმა შოთა აღსაბაძემ მიიჩნდომეს მთორების ოჯახური ტრავედის ფონზე ეჩვენებინათ მოწინავე ადამიანებისა და ხალხის ბრძოლა ტრანსის, ბორჭალოსა და ყუველგვარი მხელი ვენების წინააღმდეგ. მათ განიზრახეს სპექტაკლში გადმოეყათ გერმანული „შტეტისი“ და ქართლის“ მოძრაობის რევოლუციური სული, რის გამოც ადადგინეს პიესის პირველი სახეწოდება — „in tirannos“ და ამ მოსაზრებით მთელი რიგი სცენები გააკეთეს ისე, რომ ძირითადი ფაბულა არ დაურღვევიათ.

რეჟისურამ პირველი სცენა ასე გადააკეთა: მაქსიმოლიან მორთის ოჯახში დიდი დღესასწაულია. ავადმყოფმა მოხუცმა, თავისი პირმშობს დაბადების დღის აღსანიშნავად, სასახლეში მოაწყო ქვეშევრდომთა მიღება და ზეიმის სასახლის პოეტები ლექსებს უძღვნიან კარლოსს, რომელიც ახლა სტუდენტია და ლაიაცგიმი იმყოფება, იქ სწავლობს. მოხუცის ყურთამენჯის ატვობის კარლოსის დაწინაულის ამალიას სიმღერაც. კარლოსი თუმცა იქ არ არის, მაგრამ მასზე ფიქრით და სავყარულით არის აბიჯული მორთის სასახლე.

ვანი გოციელის მომხიბვლელად მგლოდიური მუსიკა ამ სცენას უზურუნელი სიმყუდროვითა და სილადით აესტება. ავადმყოფობით დასუსტებული და საყვარელი შვილისადმი გრძნობათრული მოხუცი საყარძელში ჩაიძინებდა თუ არა, ამალიას ნიშნაზე ქვეშევრდომნი თავს მდაბლად დაუკრავდენ მძინარე ბატონს და წასასვლელად რომ მიტრიალდებოდნენ, უცებ ატყფებოდა დაფაფვის ცემა, რომელსაც თანდათან უურთდებოდა ხისა და თითბრის სასული საკრავების დაბალი ხმები. რაღაც ავის მიმანიშნებელი ეს მუსიკა უფრო და უფრო მაღლა სცემდა, მატლუბობდა და, ერთბაშად შეს-

წყდებოდა... მცირე პაუზა, და ამ მოლოდინული პაუზის ტრეს გამოდიოდა ფრანს მთორი, რომელიც სამინაო ტანსაცმელში იყო გამოწყობილი და მარცხენა ხელი გრანდილდოდა: „მთორსა უკან ამოფარებულე იტრა“. ფრანსი — შესასვლელად გამხსნა, დღვანტური, გერმანეთი-ოცი წლის ასაღვანარდა, ყიველგვარი ფიზიკური ნაკლოვანებების გარეშე; თავისი გარგნობით, სასახლის გარეშეში ჩამოვიდებულ ვინმე ახალგაზრდა და სასტიკრატის ერთ-ერთი სურათს უფრო მოგვიანებდათ იგი, ვიდრე ბორტების მახინჯ გამოსახულებას. მუსიკის უკვლეო შეწყვეტა, იმავე დროს იმის ნიშანიც იყო, რომ მისი ყველა მოქმედი პირი წამით ადგილიც გამოშვებოდა, და ფრანსიც მკვეთრი მოტრიალების შემდეგ, მისი მზერით გამსჭვალულეს, შიშით და მოწიწებით, უხერხულობის გრძნობითაც, სცენა დაეტოვებინათ (მე ხომ ჩემი მზერით ესაყვედრებოდა და შმაგად იმასაც მივანიშნებდი, — მამ, კარლოსია ყველაფერი და, მე აღარაფერი?).

...ფრანს მარცხენა ხელში, ზურგს უკან, როგორც დანა ისე უჭირავდა გრანდილს. ფრანსის პირველივე გამოსვლა ყოველთვის ისეთ იმპულსს მძალედა, რომ ფიზიკურ თვითშეგრძნებას, რომ მოქმედებაში ჩართვისას მე საცხებით ვიშორებდი პროფესიულ დღევას და განვიციდიდი სხვა, განსაკუთრებულ მღვლარებას, რომლის შედეგად სახეში გარდასასვლას ვაძულებდი.

რა იყო ამ ვითარების საიდუმლო?

საქმე ისაა, რომ ფრანსს ყალბი წერილი უჭირავს ხელში, რომლის შედეგაზეც რამდენი ჭირის ოფლი დაღვარა, რამდენი უძლიერ ვადათაა. ამ წერილით მის უნდა არა მარტო ცილი დასწამოს კარლოსს და მამის გულიდან ამოგლოჯოს პირმშობსადმი სიყვარული, არამედ თვითონ მამაც მოკლას. მიხუცი მამა ხომ ვერ გაუძლებს კარლოსის ორგულობას და დალტვს. პატავიეფერე უმცროსი ვაჟისთვის ამ წერილს უნდა გადაეწვიტა მთელი მისი მომავალი ცხოვრების საკითხი და სცენაზე მისი მღვლარება ამიტომაც გამართლებულია. ეს გააშუქება გააშუქებდა ხოლმე ჩემს წარმოსახვას და მოქმედებისკენ მიმიძებნა. მე ისე განავაწყობდი ჩემს წარმოსახვას, რომ პირველადი დღევა აქტიორული, ფრანსის მღვლარებად გადამქცია.

სწორი ფსიქო-ფიზიკური აღქმა და მიზნის ზუსტი დასახვა მესმარებოდა, რომ როლი მოძრაობაში შემეგრძნო და გამეზარებინა. ყოველივე ეს ჩემს მეტყველებას დინამიკურად ანიჭებდა და სასცენო სხეს მოქნილსა და პლასტიკურს ხდიდა. ყველაფერი ეს ჩემში ავიძიებდა რწმუნის როლიანადმი. მე თანდათან ვეუფლებოდი როლს. შთაგრძნობისა და თანაგანცდის შემეშობით ვეთვისებოდი ფრანსის სულიერ სამყაროს, თანდათან ფრანსის „ქურქში“ ვჭვრებდი და, ამ გზით, მე უკვე გრძნობდი ფრანსს „საკუთარ თავშიც“. გავაცილებდი რა ქვეშევრდომებს, ამალიას მარჯვენა ხელით გზას გადაუჭრიდი და თითქმის ჩერნულით, დიდის თავმეკაკებით დავიწყებდი დილოვს. ჩემს შინაგან მღვლარებას, მიზლოდ თითოეული ფრანსის ბოლის, მოსხლტელი ინტონაციებით გამოავიქვანებდი.

ეს იყო ჩემი პირველი დაზვერვა, კარლოსზე ცილისწამებას თუ როგორ შესვლდებოდა ამალია?! მივიღებდი თუ არა კატეგორიულ უარს ამალიასაგან, ვაცივებდები თუ არა, რომ მისი გული მხოლოდ კარლოსს ეკუთვნის, — მერე, როდესაც ამალია გავიდოდა, გააფრთხელები გვსლს გადმოვანთხებდი

ამ ცხოვრების „საკოვარე ქველმოქმედებას“; გამოვლენილი ჩემს ნიპოლისტურ, ცინიკურ დამოკიდებულებას ყოველგვარი სიკეთისა და რწმენის მიმართ და, ამის შემდეგ, საკუთარ შეხედულებაში თვითდარწმუნებულო, მამას ძილს უხეშად დაუფრხობობდი. მე მზად ვიყავი დამეხარა ჩემთვის სასწრაფო მისი მისიუცი, მაგრამ თავიუკავებთ, რბილად, გულში ჩამწვდომი ხმით ვაცნობები ვითომდა ლაიკიკიდან მოსულ წერილის ამბავს, — ვითომ კარლოსმა ლოთობითა და გარყვნილებით შეატყვისა მითრების გვარი, ვითომ იგი პასუხისგებაშიც არის მიცემული და სხვა... ამრიგად, ცილისწამება ხორცს ისხამდა მოქმედებაში.

პირველი აქტის მეორე სურათი სარდაფში, ლუდხანაში მიმდინარეობდა, სადაც უნდა ემოქმედნა კარლოსს და მის ამხანაგ სტუდენტებს.

სარდაფის დაბალ თაღებ ქვეშ გუგუნებდა თავისუფლების რევოლუციური ჰანგები, რომელსაც მღეროდა სტუდენტები ახალგაზრდობის პასურათი უაღრესად მონუმენტური იყო. ახალგაზრდა სტუდენტები ატლეტებს ჰგავდნენ, რომელთაც თითქოს თავის მხრებით ეჭირათ სარდაფის თაღები.

როგორც ხედავთ, პიესის ეს ორი სურათი დამდგმელებს სულ ახალი, გაუტკეპნავი გზით მიავიდა.

მეორე სურათი იწყებოდა სტუდენტური ლაღი სიმღერით და გადდიოდა თავიუკვეტილ ღრობაში, სიცილსა და ხარხარს — სტუდენტები ისხნებდნენ კარლოსის ძაღლის და-მარტვის სამეგობრაო პროცესისა. მაგრამ, აი ლად ხუმრობას უგერად შესწყვეტდა კარლოსის გულგამეშირავი ყვირილი, რომელიც გამოწვეული იყო მამის მრისხანე წერილით, ამ სურათის მეორე ნახევარი დადხანს არ გამოდიოდა არც რეჟისურას და არც აქტიორებს...

შევენიერად იწყებოდა მეორე აქტის პირველი სურათი ფრანცის მონოლოგით — „რა რიგ გრძელდება?! ექვით თითო-სი იმედს იძლევა და სურს იგი გამოთარუნოს...“ ეს მონოლოგი მიმდინარეობდა მუსიკის თანხლებით, მუსიკა კიდევ უფრო ამხანაღებდა მოქმედების აღფრხნებულ და დაბალურ რიტმს.

...ფრანცს დებადა ჯოჯოხეთური აზრი, — მას სურს ჩაავსოს ერთ-ერთ თავის ასლო ნაცნობ აზნაურს, ამალია-ზედ უიმედოდ შეყვარებულ ჰერმანს, რომ მან ბრძოლის ველიდან დაბრუნებულ თავისიკაცი გაითამაშოს და უთხარს მამას — მითრს, ვითომ ჰერის თვალით ნახა კარლოსის და-ლუპვა. ვითომ კარლოსმა ვერ აიტანა მამის წყევლა და ძალით შეაღდა თავი მტრის ჯარს. ამ გზით უღლიდა ფრანცს მოხუცი მამა მოეკლა, ხოლო ამალია სასოწარკვეთაში ჩაგდო. ფრანცი აზნაურ ჰერმანს, ამ საქმის გაკეთებისათვის, ხომ ამალიას ხელს დაპირდა.

და, აი, ჯარისკაცის სამოსში გადაცმული ჰერმანი აცნობებს მოხუც მითრს ამ სასრულ ამბავს.

სასახლის კედლები აზანზარდნენ ტირილით, კენესით, ყვირილით: „მოკვდა!“ „მოკვდა!“.. ამ საერთო გულვის ფონზე კი გაისმოდა დაფადფის ცემა და უკვე ნაცნობი მუსიკა მსტიკნავი ფლეიტებით, — ეს ხმები ფრანცის გამარჯვების სიხარულს გადმოსცემდა. მუსიკა წვილით აღნიშნავდა ვერავალი განზრახვის გამარჯვებას და მე, როგორც მონოლოგის ამის მკვლელო, წარმოთქვამებდი შემარბილებელ მონოლოგს: „მოკვდა, მოკვდა, გაიძახიან!.. ახლა მე ვარ ბატონ-პატრონი!.. მიელი სასახლე იძვირს, მოკვდაო! სიტყ-

ვას არ დავასრულებდი, თითქოს წაით პატიონ ვეკვდი რეორტიკ ქორი დავასრულებდი მოხუცი მითრის გეგმის და კვილებზე გამოეცინიდი: „მაგრამ... ვაი თუ სინანული და დავრწმუნდებოდი თუ არა, რომ მოხუცი არ იძვირს და არც სუნთქვს, თავლებს ყალბი მოწყობებით ორთავე ცვრით დაღუპუტადი და ძილისპირულივით წაიღუდუნებდი: „დაიასეც სინანული... ისეთი ძილით, რომლის შემდეგ დაღამენი-ობისას აღარ ეტყვიან!“ წაშირი სიწყინადა და ჩიღნელი ბოროტების უკრამა შენისამ, ცალ მუსულზე დაქოქილი ფრანცი, ტასტისკენ უზრგით ისრლო?.. „აბა, ვინ გაბედას პირში მითხარს, მამის მკვლელოო?!“ მერე, გაემათებოდი წელში და უკვე დარბაზში შემოსულ ქვეშევრდობა მისამართით წარბოთქამბი: „მორს ჩემგან მორიღიუბისა და ქველმოქმედების ნიღაბო! ახლა თქვენ ნახავი შიშველ ფრანცსა და შემდრწუნდებით! ჩემი წარბები თქვენ ჩამოაწყვეტათ, როგორც შავი ღრუბლები!.. ჩემი სახელი ამ მთებზე გაიფევებს, როგორც კულანი ვარსკვლავი!.. და ვაი მას! — აქ საყდირასა და ვალტრანების გამყინავი ხმები დაემატებოდა ფისარმონიის ხმებს და სამხაგად გაბედილივინა და ფრანცის ყურადლობას „და ვაი მას!.. ეს ფრანს ამოიმარტებოდა მიუკრებელ, მრისხანე, შემაძრწუნებელ მწვერულად, რაც საშუალებას მადელოდა თანდათან ხმადაბლა განმეგრძო, დამემთავრებინა მონოლოგი: „ვისაც თვალს მოკვავ ლოყეწვითობს, ჯანსაღს ღიმილით! მე თქვენ ხორცში დღესებს ჩაგირჭობთ და მათხას ეტყვიანებთ. სიღარიბის ფერმიხდილობა და მონური შიში იკებნა ჩემი ლოვების ფეი და ამ ლოვებით შეგმოსავთ ყველა!!!!“.

და თითქოს ღონდაცლილი მედიდურად საგარქელში ჩავეშვებოდა.

...ბრწყინავლედ ჰქონდა ახმეტელს ჩაფიქრებული მეორე აქტის მეორე სურათიც, კრთვ წოდებული, „პოპქმას ტუის“ ანუ ყაჩაღების უზნავის ჩვენება. კარლოსის რაზმის უსასვენად, შვიგლებრების მიერ მოყვანილი რეკრუტები, უზნაზარა შავი ხის შავ ტრეტებზე ჩამოსხდებოდა და როგორც არწივები უთვალთვალდნენ ერთადერთ იქ მისასვლელ გზას. შხატვარ ირაკლი გამრეკვლის მიერ დაკოპატულიად გაფორმებულ ბოქმიის ტყეს, ორიგინალიობით, მხატვრული განსოვადების თასტატობითა და მასწებატობით ვერაფერს ვერ შევადარებ.

ასევე, სვენური თვალსაზრისით, ბრწყინავლედ იყო მართალი მესამე აქტის პირველი სურათიც, ფრანცის მიერ მოწყობილი უციმი სასახლეო ტახტზე მისი ადლის აღსანიშნავად.

პოლიონების მუსიკის ხმაზე კიბებზე ჩამოდებულ ნიღბიანი წყვილები: მკაცი მითრბობა, — თითქოს მანკვევები. ტემპი განგებ შენელებული, სხეულები უსიციცსლო, ატმოსფერო უსულო... ადამიანები თითქოს ძალას ატანდნენ ემოტრავათ, მოცეკვავეთ თითქოს ფესები არ ემორჩილებოდათ. ყველაფერი ეს სამგლოვიარო პროცესის იერს აკუთვნებდა ფრანცის მიერ მოწყობილ საზეიმო მეჯლისს. ამ ფონზე მხოლოდ ერთადერთი ფრანცი დაფრხნავდა. ამ უხალისო, უსულებული ნიღბების ფონზე მხოლოდ ფრანცი დაპქროდა გამაგებოდა და როგორც ქორი თუ სკავი აფრიალებდა თავის მოსახსამს, გარედან შავს — შიგნიდან ცისფერს. წინასწარ ზეიმობდა გამარჯვებას, აბუქად იგებდა პასტორ მისურს. მაგრამ, აი, მოხუცი გაკვრით შეხვით თუ არა ფრანცის მიერ



ჩანსილი ცოდების, ქვეშ ნიადაგი ეკუთვნოდა, დაბნეული სა-
ვარძელში ეშვებოდა და თავს მოსასხამით იფარავდა. სასა-
ხლის ახალ მფლობელს სტუმრები ვიწრო წრით გარს შემო-
ერთებოდნენ. მათი თვალების მრისხანე ელვარება ნიღბიდა-
ნაც გაიპოვებოდა და ყოველი მხრიდან ფრანცისადმი იყო
მიმართული...

რამდენადაც პიხის სიღრმეში შევიდოდი, იმდენად
რთულდებოდა წინ სვლა, მომავალსწრებულ უკან დახევად
განვიღობი სტენების ხელახლა გადაქექვას ვინ მოხთვლიდა?
ხშირად, რეპეტიციებზე უნებურად იმართებოდა კამათი. კა-
მათი კარგია, თუ რაიმე დასვენებელ მიგვიყვანს. მაგრამ აშ-
კარა იყო, რეჟისურა ისეთ მაკარ კიდულს მიადგას პიხისში,
რომ მის გარღვევას ჯერ კიდევ დიდი დრო და მოვიქრება
დასჭირდებოდა. გადიოდა ხანი და სანდრო ამხეტელი ათა-
სში ერთხელ თუ შემოვივლიდა „in tirannos“-ის რეპეტიცია-
ზე. შოთა აღბახმა კი განვლილ სტენებს დაუსრულებლივ
გავამორებინებდა...

მეორე სურათის, ვვინებ, ასმათე რეპეტიციაზე, კარ-
ლოსმა — აკაკი ხორავამ მიიღო თუ არა მამამისის მრის-
ხანე წერილი — წყველა, ისეთი შემზარავი ხმით დაიკვი-
რა, რომ ყველამ უნებლიეთ შესწყვიტა მოძრაობა და მკვეთ-
რად მოტირალივდა კარლოსისკენ ისე, თითქოს უნდოდათ
შეეტყოთ, რა იყო მიზნუში მათი ამხანაგის გულგამგირავი
ყვირობისა? კარლოსი, მცირე პაუზის შემდეგ, სწრაფად
არბოდა კიბეზე ისეთი მოძრაობით, თითქოს ამოხტომა უნ-
დათ უფსკრულიდან. ეს ეპიზოდი კიდევ უფრო აღვივლებდა
ტრაგული მტკნარებას. მაგრამ ვითომც არაფერი მომ-
დარაო, რეპეტიცია არ გაგრძელებულა, რომ ეს შემთხვევით
ნაპოვნი ეპიზოდი კიდევ ერთხელ გაემეორებინათ, დამაჯ-
რებინდა და დახევეწათ მსახიობის მოძრაობა. სარეპეტიციო
დრო ამოიწურა და დავიშვებოდა კიდევ.

დას, რეპეტიცია კი დასრულდა, მაგრამ ამ პატარა ეპი-
ზოდმა ისეთი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე, ისეთი ბიძგი
მისცა ჩემს ფანტაზიას, რომ კიდევ დიდხანს ფორში წასუ-
ლი დავმობრალივდი სარეპეტიციო დარბაზში. ბოლოს, დამ-
ლაგებულმა ქალმა გამომიყვანა ფიქრიდან.

შინ წავედი, მაგრამ ფიქრი ამ სურათზე არ მშორდებო-
და. გუშინათ ვგრძნობდი ამ პაწია ეპიზოდის დიდმნიშვნე-
ლობას, სურათიდან სურათზე მატერული გადასვლის გაა-
მართავდა.

ამაზე ფიქრმა ძილიც კი გამოიფრთხო... მეითხველი აღ-
ბათ იტყვის, „რა მოხდა ამისთანა?“ კარლოსი სწრაფად აე-
არდა კიბეზე ისეთი მოძრაობით, თითქოს ამოხტომა უნდო-
და ღრმა ორბოდან?“ სწორედაც რომ დიდი რამ მოხდა!
წინა სურათებში ამდენი გაბანჯილებული, დაბნეული ეპი-
ზოდების შემდეგ, რომლებიც თანდათან მალდა სწვედნენ
მოქმედებას, კარლოსის ტრაგედიაც ასეთი ამაღლებელი
მსხვილი პლანით რომ არ ყოფილიყო გადმოცემული, ჩვენ
მისგან მხოლოდ ფსიქოლოგიურად სწორად გამართული მო-
წოდების დეკლამაციად შეგვჩვენებოდა ხელთ. ან კარლდის
მიერ საკუთარ უბედურებაზე ჩივილი, და არა ზოგადად
გერმანელი ახალწარდობის მოწოდება თავისუფლებისა და
განახლებისათვის. სანდრო ამხეტელის ჩინაფორმის მიხედ-
ვით, კარლოსი ერთი იმ მრავალთაგანია, ვინც ცხოვრების
უკუღმართობით გამოწვეულ გულსტაკივილს, ამხანაგებთან
ერთად ღვიწისა და შინაგან ამოხმობ ამხობს. ამხეტელის

ჩინაფორმი კარლოსი მისი ამხანაგების თანახმარა და
ტომ, უფრო ადვილად შეეძლო მას შემოვიკრიბა თავის გარემო-
ში თანამებრძოლნი. ამ გავებით, ამხეტელმა კორექტურა გაუკ-
ეთა შიღრის კარლოსს, რომელიც პიხის მიხედვით ზნეო-
რები, მატირალივდა და ამრობრავად მეტისმეტად მაღლა
დასა ამხანაგებთან შედარებით, მეტისმეტად განყენებულა
მათგან.

ამგვარად, კარლოსში ჩვენ თუ გვებად თუ „ქარიშხლისა და
შეტევას“ ეპიქის გერმანული რეგულაციური სულისკვეთებით
აღვსენებული ახალგაზრდობის წარმომადგენელს, ასევე კანონ-
ზომიერი იქნება ფრანცი წარმოებისათთ არა რაღაც უნიკა-
ლურ საორბებად (თავისი ამორალური მისწრაფებებით), არა-
მედ უნდაღვიწი წირიდან გამოსული ტიპაპურ არამზადად, რო-
მელიც ცილობს საგვარეულო ტახტის ხელში ჩაგდებას. სა-
კუთარი თავის დასაცავად, გარკვეულ სიტუაციებში, იგი მოთ-
რების შეიდანის წლის შეუძლავად დიდდებაც გამოიყენება.
ვინ გახდაღვს ხელი შეპოს მას, როგორც მოორს? ვინაგინ!
მაგრამ „მისი მკვლელს“ და „მამის მკვლელს“ ვინ დაინ-
დავს, ვინ შეივარავს, ვინ მიეშრობა?

და, აი, მე გავიფიქრე: სწორედ მოზრის მხილების შემე-
დეგ, კარგი იქნება, რომ მოზვიმთა ავის მომასწავებელ მზე-
ლის ვერ გაუძღვდებო ფრანცი და ზაფხანში გაპიწილ თავივი-
ვით მოკუნტული, თავს თავისავე მოსასამთივე რომ დიფა-
რავდეს. ვინ კი რომელიდაც ნიღბიანი წყვილი შეეფთებო-
დეს და ისევ სავარძელს მივარდებოდეს. მერე ისტერიული კი-
ვილით მოიწოდებდეს, იცვერო! მაგრამ ყველა უძრავად დგას,
თუმცა მესვცა ვანაგრძობს დაკვირს. ფრანცის წინ გასაზე აღ-
მართულ წყვილს კი დემონსტრაციულად მოსასხამი ძირს და-
უვლიდა, გამომწვევად მისმერება მას და ადვილდენ ფეხს არ
იხველიდა... მაშინ, გააფთრებულს ფრანცი მივარდენ ამ მრის-
ხანე რღებუნთ, მანდილოსანი უნათრეს ათი-თორმეტი საცე-
კვო ტაქტით და, რადგან ის უძალიანდება, დაანარცხებს ია-
ტაქზე. თითონ კი, მაყურებლისკენ ზურგიან შტრანაღებულნი,
თითქოს მათობის ცემით აიძულებს ყველას იცვერო. მცირე
პაუზის შემდეგ კი ამაყად გაივიღს მოცეკვავეთა შორის და
გავა დარბაზიდან.

ხილვები არ მასვენებენ — სისმარწიაც და ცხადწიაც...
მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი შინაგანი დაძაბულობა საცე-
ვით შეესაბამებოდა ფრანცის სახეზე ჩემს ხილვებს, ჯერ კი-
დეგ ყოყმანობდი რეჟისორისათვის გამემტდენებია ჩემი ფიქ-
რები და სურვილები. კარგა ხანს, ასე საკუთარ წვეწმი ვიხარ-
შებოდი...

ოდღათორმეტი-ოცდაცამეტი წლის სეზონის პირველი ნა-
ხეიარი უკვე იწურებოდა, რუსთაველის თეატრს კი შალვა და-
დიანის „თეთრულის“ შემდეგ ახალი არაფერი დაუდგამს...
„ინ ტილანოსის“ რეპეტიციები ჯერჯერობით იმის სა-
ბუთს არ იძლეოდა, რომ წლის ბოლომდე მოასწრებდა ჩვენი
რეჟისურა მის დადგმას. ორ სახელმწიფო თეატრს შორის გა-
ჩაღებულ მწვეკვ ბრძოლას, უამრავი გაუთვლანისწინებელი დრო
მიქონდა, ვინაგარავად სულმერ სიმშვიდეს. საკვირველია, კი-
დეგ როგორ ხერხდებოდა ნამდვილი საქმიანი ატმოსფეროს
შემქნა თეატრში?

დასი ყოველთვის და ყოველ დროს ჭრელია განათობისა
და ნიჭის მხრივ. უნიჭოს, ხელისანს ჩვენს საქმეში ყველაფე-
რი წინასწარ აქვს გარკვეული, — სად ტაში უნდა დაუკრას
მაყურებელმა, სად რა ეფექტი მოახდინოს, — ყველაფერი

იყის წინასწარი რატომ? იმიტომ რომ მისთვის წარმატება და წარუმატებლობა ერთია. არც ერთს არ განიციებს! მას ჰგონია, ყოველთვის კარგად თამაშობს. ამისთანა ხელოვანს რად უნდა ნიჭიერი მიმბრუნებელი ხელმძღვანელი? უნიჭოს ჰგონია, შენ ოღონდ დიდ ტექსტიანი როლი მიყვი და უხელმძღვანელოდაც იოლად გავა მაყურებელთან.

ნიჭიერ მსახიობსა და ნიჭიერ რეჟისორს უერთმანეთოდ ცხოვრობს არ შეუძლია თანამედროვე თეატრში! ყველა ნიჭიერი ხომ არ იქნება ეს ხომ ცხადია! ნიჭიერი კაცი რამდენიმეა დასში! უმარავლესობა შრომის მოყვარე, საშუალო ნიჭის მქონე და უნიჭოები არიან! ასეთ დასში, ნიჭიერი ხელმძღვანელი უნიჭოებსა და საშუალო შესაძლებლობის მქონეთ არ შეგვიშენებს ნიჭიერებს. პირიქით, მათ შორის შეძლებისდაგვარად, პრაქტიკულად დაამყარებს ჯანსაღ შემოქმედებით დამოკიდებულებას, საქმით განმატიციებს მათ მეგობრობას! (თუმცა, ეს ძალიან ძნელია)!

ნიჭიერი რეჟისორები და მსახიობები, პრაქტიკიდან ვიცით, ზნორად უშვენი არიან ცხოვრებისეული საკითხების გადაწყვეტაში. მათი „მოხერხებულობა“ შესახებ არა ერთი და ორი ანგულოტი მოგვიხმენია. მათ სულში უხეში ფათურის შედეგად კი ბევრი განადგურებულა და დაცემული, ძნელად თუ უწამოდგარა. თეატრში მარტო ხელმძღვანელი კი არ უნდა ზრუნავდეს კოლექტივზე, არამედ გულისხმიერი განმანებნიდან შემდგარი კოლექტივიც უნდა მხარში აიშოვდეს ხელმძღვანელს.

საქმის გამართლებული, დაბრკოლებების შემცირებული რუსთაველის თეატრსა და მის ხელმძღვანელს შინ და გარეთაც ბევრი ჰყავდა და, ამიტომ, რეპეტიციოზე თავს ძალას ვატანდით, როგორმე დადგმის გამოშვების დრო მოგვეასლოვინა.

მასხოვს, ერთ საღამოს სანდრო ახმეტელს თავის კომბატში დავიბარტახებულ და ჩემი ჩანაფიქრი ფრანცის შესახებ გავუზიარე. მან ყურადღებით მომისმინა და მიხოვა, ნათქვამი გამეზოგინებდა. მეც ხელახლა ვუამბე ჩემი მოსაზრება. დავამთავრე თუ არა საზარაკი, წამოდგა სანდრო და, იქვე, ფრანცის სცენა მოზერის წასვლის შემდეგ თვითონ გაითამაშა. ორ-ათვე ისე გავგიტაცა სხვადასხვა ვარიანტების ძიებამ, რომ მის კაბინეტში დამის სამ საათამდე შემოვიჩრთა. „დილას ადრე მოდი თუ კაცი ხარ! შენი სცენებიდან დავიწყებ რეპეტიციას!“ — მითხრა სანდრომ და სახლებში წავიდით.

დილით ადრე გამოვცხადე რეპეტიციასზე. სანდრო და შოთა აღსაბამე ერთად შემეობინენ სარეპეტიციო დარბაზში და დავიწყებულ შესაშვ აქტის რეპეტიციას:

კვლავ პოლონეზის ხმაზე დაიწყეს ნიღბოსანმა წყვილებმა სახუციმთ-სამელოვიარი სვლა. კვლავ ფრანც მითრი თავისი ამალით მსუბუქად დაემშვება კიბეებზე ტახტთან, დადგება იქ და მსახური, უკვე როგორც პერეოტეს, დღინით სახეე ჰქვას მიაწვდის. მოზურთან შეკამათების სცენა ისევე ჩავატარეთ, როგორც წარსულ რეპეტიციასზე და, უკვე, მოზერის რეპლიკის შემდეგ — „კარის ეწოდება მაისი მკვლელობა და მეორეს ძმის მკვლელობაო“, — მე იმგვარად გავიარე რეპეტიცია, როგორც წინა დამით მივითათიბრე და დავადგინეთ ასმეტელმა და მე. პარტნიორებისათვის ახალი მიზანსცენები მოულოდნელი იყო და დაიბნენ. სანდრო კი შეძახილებით მოუწოდებდა, რეაგირება მოეხდინათ ჩემს მიმქედებაზე.

დავასრულეთ ეს ეპიზოდი თუ არა, მსახიობები ახმეტელის გარს შემოეხვივნენ და ულოცოდებდნენ.

ამ რეპეტიციასზე გადაწყდა სპექტაკლის ბედი. უნდა აღენიშნო, რომ ეს ჩემი პირველი შეხვედრა არ იყო ამ როლთან. ჯერ კიდევ 1921 წელს, ბათუმში, როგორც დამოხილბეზული ჯარისკაცი, მე ადგილობრივი თეატრის დასში მიმიწვიეს და დამავალეს ოთხი რეპეტიციით მიხეილ გელოვანი შემეცვალა ფრანცის როლში, რადგან იგი მიუღიანებულად ავად გახდა. რა თქმა უნდა, ტექსტი ზეიბრად ვისწავლე, მაგრამ მაშინ სცენაზე ურასაგებო ვერ დავფიქრე ჩემი აქტიურილად უშვობა, ვთამაშობდა რა სხვისი ჩანაფიქრით და სხვის მიზანსცენებში.

ამ მწარე გავიქოლის შემდეგ, გასაგებია, როგორის გატაცებით ვიმუშავებდი ამ როლზე, როდესაც ვხედავდი ჩემი რეჟისურის გაბედულ ჩანაფიქრს ამ ტრაგედიის განსახორციელებლად, როდესაც ყოველი მიზანსცენა ჩემზე ეწვობოდა. და, შემდეგ სცენებშიც ადვილად ვახერხებდით მიზანსცენების დალაგებას და სცენურ საქციელთა გამართლებასაც.

მესამე აქტში, პირველი ეპიზოდის შემდეგ, მეორე გამოსვლის დროს რომ შოში ჩამხვობო (რომოდვე თანდათან ეუფლებოდა ფრანცს), ხელში ჰქვა დღინით გამოვლენილი. დავინახავდი რა უპატიოსნეს მსახურს, დანიელს (ლადო ადამიძე), დადევებუროდი და ვაბრადლებდი ამალიოსთან შეიქმულებს. მოხუცი ფიცულობდა, უღანაშაულო ვარო. ფრანცისა და დანიელის ამ კამათის დროს ახალი ნიღბოსნები გამოჩნდებოდნენ დარბაზში, სრულიად უცნობი ნიღბები. ამ ახალი ნიღბების ჩამოჩენა საბოლოოდ დაარწმუნებდა ფრანცს შეიქმულების არსებობაში და იგი ზარდაცემული გარბოდა კულისებში.

მესამე მოქმედების პირველ სურათში, ჩემს მესამე გამოსვლას, განსაკუთრებული გატაცებით ვთამაშობდი. ამ ეპიზოდში კარგად შეზარბომებული ფრანცი, სასახლად აცხადებდა, ამალიოს თავის საცოლედ. შილორანო, აიუსი, ეს სცენა ბალში მიმდინარეობს და მასში სხვა მოქმედი პირები არ მონაწილეობენ. რეჟისურამ კი ეს სცენა ზეიბის სცენაში გადმოიტანა და განიზრახა მისი ჩატარება სტუმრების თანდასწრებით. ეს ვითარება შემსრულებლებისაგან მოითხოვდა შესაბამის რეაგირებას, შინაგან გამართლებას. სულ სხვაა, როდესაც ფრანცს ამალია ხილს ვააწნავს ბაღში და უსლ სხვაა, როდესაც საჯაროდ შურტაცყოფას მიაყენებს. აქ ფრანცის გაცოფება აპოგეას აღწევდა: მივარდებოდა ამალიოს, უსლოდა მისი საჯაროდ შურტაცება, კაბის მოხიზვება... ამ დროს ამალია გააფთრებულად ფრანცს ჰქარქმიდან დაშნას ამთართმეგდა, რაც იქ მყოფთათვის ნიშანი იყო იარაღზე გაკრთა ხელი და ფრანცის წინააღმდეგ აღემართათ... შემინებული ფრანცი შემტბოდა სავარტელუ და, მის უაზრებლ მიყრდნობილი, ცვიის ხმით დაიკვირებდა: „აბა, ვინ გაზედაც მოიბრუნის შეიდასი საკუენის შემბალავ დიდებას ხელი შეასხება?“ და როდესაც ეს სასოწარკვეთილი ყვირილი ხალხს შეაჩერებდა, ამალიაყ ამ ყოყმანში დაშნას გადაცხადებდა ხელდას და პირველ დამხობილი აქვითინდებოდა. ხოლო ფრანცი, გადაჩრებოდა რა ამ ხიფათს, ფრთხილად ჩამოდიოდა საკვარტელად, ფხვით ნიადაც მოსწრავდა და მოწყვეტით ჩაჯდებოდა სავარტელში.

ჩემი უკანასკნელი სურათი სპექტაკლში ფრანცის თვითმკვლელობის სცენა იყო:

შიშის ფურიებით დღენილი ფრანცი სცენაზე გამოვარდებოდა გამომშლებული დაწნით და მარცხენა ხელზე დასვე-

ული მისასახლში. მიორნიავდა რა კიბეებზე სასოწარკვეთილი კვილით, შევიქმნებთ საფურხზე შეჩერდებოდა, რომელ-ზედაც რაღაც ჩრდილი გზას გადაუღობავდა... სასოწარკვე-თი ბღავილით, მოცელოლივით დავეცივდა. მაგრამ შემდგომ-ში, ღონედაცლილი ძლიერ-ძლიერ წაზოდებოდა, დაშნის წვევით ჩრდილ შეამოწმებდა და როგორც კი დარწმუნდე-ბოდა მის უხეხულობაში, გაუბედავი ნაბიჯებზე: ფხვარეფით სავარძელს მიაწვრებდა.

...სიყვარული უკან კი უკვე ყარაღების ხმები გუგუნებდა. ისინი სასახლის ციხე-სიმაგრეებს შემორტყმოდნენ. ეს კარლოსის შურისმგებლობის რაზმი იყო.

...ფრთხი ჩავედოდა რა სავარძელში, მარტენა ფეხს ქვეშ ამოიდგინა, გაიყინებდა ამ პიჯაში და გარდნა ყო-ველ შეძახილს ჟრფოლა-კანკალით უბასუხებდა... რამდენიმე წამით სიწყნარე ჩამოვარდებოდა... დარბაზში ახლა მხოლოდ ძველი მასხური, დანილია და დარჩენილიყო, რომელიც თავის ბატონიშვილს სასტიკად კიცხავდა. ამ სცენაში გამჭრიახი თვალის მქონე რეჟისურის წყალობით, ყოველი მოძრაობა და ყოველი ნაბიჯი დაშვებულად და განსაზღვრული იქონდა. განსაკუთრებით კარგად ვგრძნობდი თავს, (ე. ი. ჩემი გმი-რი), როდესაც დანიელის ფეხსით, როგორც პაწია ბაშუვი მოვეწყობიდი და ვებეჭებოდი, ელოცნა ჩემთვის... თან ჩემს მიერ ნივთს საშინელ სიხმარს ვუამბობდი, თან ხელებს ვეკო-ნინავ ძველ მასხურს, მუსლიმურად ვვედრებოდი, და იმა-ვე დროს ვემუქმებოდი კიდევ; თან საკუთარ შიშს დავცინო-დი და სიცილიდან მზარე ქვიითიწე კადავდივდი. მერე ვიხოვ-დი საბარბო მიხუტეს, აეღო დაშნა და მოვეკლი... მტკიცად რა უარს იყო, დაშნას ტარით იატაკზე აქეთ-იქით დავათრე-ვი, მისი ბასრი წვერი კი ხელში მეჭირა. შემდეგ, უკვე გავი-მართობიდი, ავირბენდი საფურხებზე, მაგრამ წინსაწვრობას დაკავრავდი და იქვე დავეყმობი. იწეროვით ორ საფურხზე ჩამოვარდებოდი, ისევ სწრაფად წამოებებოდი, დაშნის წვერს მუცელზე მივიდებდი, ტარს სავარძელის ზურგს მივავრ-დებოდი, მივლის ტანით ვითომ დაშნის წვერს დავეყმობდი, და, შემდეგ, მთელი სიბრტყით პირველ იატაკს დავასკდებო-დი და ჩავეწყნარებოდი.

სამეტკალის მანიძლზე, ყველა ვიზიკურ ამოცანას ისე-თის რწმენითა და აღმაფრენით ვასრულებდი, რომ საუბებით არ ვგრძნობდი დაღვას და რომ ეთხატა, მაშინვე დაუსკე-ნებლიე შეექმნებდი როლის თავიდან თავის. რა თქმა უნდა, ყველაფერ ამას ვალწვევდი ყოველდღიური ვარჯიშითა და მკაცრი რეჟიმის მეშვეობით.

ქართულმა თეატრმა შილერის ეს ტრაგედია „ჰლასობ-რივი სოლიდარობისა და ერთიანობის დემონსტრაციად გადა-აქცია“, ამბობს გ. ბოიაჯევი თავის წიგნში: „სოფოკლე-დან პრეტამდე...“

ჩვენს დროში, საბჭოთა სცენაზე კარლოსი უფრო გაბედუ-ლი და მტიციე უნდა ყოფილიყო, და ასეთიც გახლდათ სწო-რედ აკაკი ხორავა ამ როლში.

პიესაში ასეთივე იდეური და მხატვრული დატვირთვა ქონდა ფრანკ მორისის როლს, — როგორც ანგარების, პირ-ფერობისა და ბორტომოქმედების ცოცხალ განსახიერებას.

რასაკვირველია, ზემოთ ნათქვამი საკმარისი არ არის იმისთვის, რომ სრულად აიწეროს „ქარიშხლისა და მტკიცის“ ავტორის ამ პირველი ნაწარმოების ბრწყინვალე განხორციე-ლება ქართულ სცენაზე, მისმა ერთ-ერთმა უშუალო მინაწი-

ლეზე, მტიცი ვერაფერი ვერ ვიციხედ და თუ ღირსეულად წარმოიგნასხეთ ყველაფერი, მაპატიე მკითხველო!

რაც შეუძება ამ სამეტკალის მომსწრეთ და მხატვრულსა (ჩვენებს და ჩვენი რუსთაველის გარეთაც), ვინაც კი უნა-სავს ჩვენი „in tyrannos“, ალბათ, არასოდეს დაგვიწყდებათ.

პირველი წარმოდგენა ამ სამეტკალისა 1933 წლის თე-ბერლის პირველ რიცხვებში შესდგა. თექვსმეტი წარმოდგე-ნა შესუვენებულ იქნა გამგებულ... წარმატება იმდენად დი-დი იყო, რომ მაყურებელი ერთი თვით ავირ იძენდა ბი-ლეთის მორიგ წარმოდგენაზე.

1933 წლის რუსთაველის თეატრის სესონი ამ ერთად-ერთმა დადგამა განასაზღვრა.

მართალია, ვერც „თეთნული“, ვერც „ანზორი“ მასმ-ტაბურობით ვერ გაუტოლდებოდა შილერის „ყარაღებს“. მაგრამ მხატვრული ფორმის მხრივ „ანზორიც“ და თვით „თეთნულიც“ არ ჩამორჩებიდა ამ უდიდეს მწვერვალს ქარ-თულ სათეატრო ხელოვნებაში.

„In tyrannos“-ი კანონზომიერი გავრცელება და შედეგი იყო რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების წინა პე-რიოდისას.

სწორედ ამ ზემოთ ჩამოთვლილმა ნაწარმოებებმა განსა-ზღვრეს რუსთაველის თეატრის შემოქმედებაში გმირულ-რო-მანტიკული მიმართულება.

ამ დროს ქართულმა სათეატრო ხელოვნებამ და, საერთოდ, საბჭოთა თეატრმა აუნაზღაურებელი დანაკლისი განიცადა მოსკოვში მოულოდნელად გარდაიცვალა ქართული თეატრის რეფორმატორი, დიდოსტატი კოტე ჩარჯანიშვილი.

მასწავლებლისა და მოწოდის მწვევე ბრძოლით გამოიწე-ულმა ვითარებამ, რა თქმა უნდა, ხელი ვერ შევქვიშავა, ჩვენი საყვარელი მამა და მასწავლებელი, დიდი კოტე დრმა მწუხარ-ებობით გავეციემინა და სიხანული განვეყვავა მისი უფრ-ფლის წინაშე იმის გამო, რომ ჩვენი გამოუვადლობით უფრ-ფლის, გამოუსწორებელი ცოდვა ჩავიდინეთ, როდესაც რუს-თაველის თეატრიდან მის წასვლას შევეურივდით. მისმა ტან-ჯულმა სულმა აპატის მის გარჩილ ყველა მოწოდეს.

ბასტროლიები მოსკოვსა და ლენინგრადში

რუსთაველლები დამსახურებულად ვეზიმობდით დიდ გა-მარჯვებას და მოწადინებულნი ვიყავით მოსკოვისა და ლე-ნინგრადის თეატრალური საზოგადოებრივანაც მიგვედო ამის დასაცურე. უფრო პირდაპირ რომ ვთქვათ, ამ დიდი თეატრა-ლური ქალაქებისათვის ვინდოდა ერთხელაც გვეჩვენებინა, რა თეატრი გქონდა.

თავიდანვე ვიტყვი, რომ 1933 წლის რუსთაველის თეატ-რის საზოგადოებრივ თეატროლები მოსკოვისა და ლენინგრადში ტრიუმფალური იყო.

მოსკოვისა და ლენინგრადის პრესა ფართოდ გამოიხმაუ-რა ჩვენს სამეტკალეს და განსაკუთრებით, „in tyrannos“-ს. გახუთებით ერთხმად აღიარებდნენ ქართული თეატრის, წარ-მოდგენათა საოცრებას. „In tyrannos“-ი კი ამგვარად შე-ამკეს: „რუსთაველის თეატრმა შილერი ორთველებიდან ჩა-მოსხნა“, „რუსთაველის თეატრმა შილერი შექპირის დო-ნემდე აღმავლა“, „მოხადნა შილერის შექპირისაცა“, „ამ ტრაგედიას მისცა რეგულიციური ფლერადობა“, „სამე-

სხვა გამარჯობა და გააფართოვებ სპის ჩარჩოვით“ და სხვა.

ჩვენი სექტაკლების არაჩვეულებრივად ცოცხალი მიმედებდა, ყოველგვარი ლიბრეტოებისა და რადიოდანადგარების გარეშე (საბუნდოროდ, სექტაკლის ტექსტის გადასაცემად მაშინ რადიოდანადგარები პრაქტიკაში არ იყო შემოღებული), უშუალოდ იპყრობდა მაყურებელს. ჩვენი თამაშის წყალობით ენობრივი ბარიერი საკუბით მოხსნილი იყო მსახიობსა და მსმენელს შორის.

მოსკოველი და ლენინგრადელი პროფესიონალი თეატრალეზი, კრიტიკოსებიც, მსახიობებიცა და რეჟისორებიც, „ინ ტირანოს-ის“ სხვის შემდეგ, ერთხმად გვიჩვენებდნენ შექსპირისკენ აგველო გზით.

ამჯერადაც, ჩვენს გასტროლებს უცხოური პრესა გა-მოქმედა. დიდ მოწონებას იმსახურებდა „ახოსორი“... გაუთავებელი თვადიებით ხვდებოდნენ ადრე ნახაბი მსახიობების პირველ გამოჩენას სცენაზე და მათ გასკლას სცენადან. სამწუხაროდ, შალვა ღაღანიას „ეთუნულმა“ გამარჯვება ვერ მოიპოვა. განსაკუთრებით პიესის აღნაგობას აკრატეკებდნენ მოსკოველები.

დაუვიწყარია რუსთაველის თეატრის გასტროლები ლენინგრადშიც. სექტაკლები მცირე საოპერო თეატრში მიმდინარეობდა. იმავე დროს, მოსკოვის მხმსატრეო თეატრის გასტროლები ნარვის კულტურის სასლში იმართებოდა. დაუვიწყარია ჩემთვის ალექსეი ტოლსტოის გაცნობა ირაკლი ანდრონიკაშვილის მეშვეობით. კომპოზიტორი იონა ტუსკიას მეშვეობით ლენინგრადის კონსერვატორიის პროფესორ-მასწავლებლები დიდ ინტერესს იჩენდნენ ჩვენი სექტაკლებითა. სექტაკლებს არ აკლდებოდნენ მცირერიცხოვანი ლენინგრადის ქართული სტუდენტობა, მეცნიერნი და მოსამსახურენიც. მათ შორის გვეწვია გამოჩენილი პროფესორი ნიკო მარი. მაყურებლის დასწრების მხრივ ლენინგრადი არ ჩამორჩენია მოსკოვს. მოსკოვის პრესის გამომხატვრებამ ლენინგრადელულებს გაუღვივა ჩვენთან ინტერესი, თორემ რეკლამის ამარა რომ დაგერჩინილიყავით, ალბათ ცარიელ დარბაზში მოვიხდებოდა თამაში.

რუსთაველის თეატრის წარმატებამ მოსკოვსა და ლენინგრადში ყველა ჩვენს მოლოდინს გადააჭარბა. არასოდეს არ გვინახავს თეატრს ასეთი წაწარა შესდგომოდეს მაყურებლის აღტაცებული ყვირილისა და მესურნებ ტანსაცმან. სრულიად უცნობი ხალხი, კრიტიკოსებიც, მსახიობებიც მოდიოდნენ კულსებში, საპირფარეოებში და გვეხვეოდნენ, გვეოცნიდნენ, გვილოცავდნენ... ფოტორეპორტიორები სიმახუროდ გვართმევდნენ, ტანსაცმლის გადაცმას არ გვაცდიდნენ. სექტაკლის შემდეგ, როგორც წესი, აკავი ხორავასა და მე სამასი-ოთხასი თყავანისმცემელი ქალი და ვაჟი გვაცდიდებდა სასტუმრომდე, თან, ავტორაფებს ვეზობოდნენ ლიბრეტოებსა და პროგრამებზე.

სანდრო ახმეტელი ამ გასტროლების შედეგად უცებ აღმონდა სათეატრო ხელოვნების მწვერვალზე.

თეატრში შემოქმედებითი (ცხოვრების მოღვაწეა. საიუბილეო ღლიაგი. საბაღისწიარო შეცდომათა ჯადოსნულ წრეში

მაგრამ ტყუილად არ უთქვამს თურმე ქართველ ხალხს, დიდ აღმარის დიდი დამართი მოსდევთ.

შემდგომ სეზონში რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების მაჯისცემას მოდუნება დაეტყო.

ვენციანოვის „ინტერვიუა“ და შკვარციის „ბაკში“, (გუგული ბუნჩაშვილის მიერ გადმოქართულებული „ნახაჭვარის“ სახელოდებით), რუსთაველის თეატრის ამ ტკაპის შემოქმედებისათვის, რა თქმა უნდა, დიდად არაფერს წარმოადგენდა. რომ იტყვიან, ამ სექტაკლებს სათეატრო ამინდის შექმნა არ შეუძლია. ასეც მოხდა, მიუხედავად ზოგიერთი მსატრელი სახეთა აღიარების მაყურებლის მიერ. ასე მაგალითად, „ნახაჭვარში“ ჩემი პილტრეუკაკიძე ძალთან შეიყვარა ქართველმა მაყურებლებმა; აგრეთვე „ინტერვიუაში“, აკავი ხორავას მიერ განსახიერებელი აღის პატარა ეპიზოდური, უსიტყუო როლი. 1933-34 წლის სეზონის შემოქმედებითი ცხოვრება, უფრო თეატრისათი წლის თემბილეს შუადღის მოვანდომო.

სანდრო ახმეტელის კატეგორიული მოთხოვნითა და წინადდებით რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი ცხოვრების წელთაღრიცხვა ოცდაათით წლიანდ დავიწყეთ და არა კოტე მაჩაჯანიშვილის „უფუტე“ თეხუნანდანი (1922 წ.) ცხადია, თეატრის დასი და ქართული საზოგადოება ამ საიუბილეო თარიღზე ერთი აზრისა არ იყო, მაგრამ სანდრო ახმეტელის მოთხოვნა უბუნლეს თარიღის შესახებ შემდგომმა ორგანოებმააც დადასტურეს.

...ოცდაათმხმეტი წლის სეზონში თბილისის საგასტროლოდ ეწვია მოსკოვის სახელმწიფო ებრაული თეატრი გამოჩენილი მსახიობების მიხეილისა და ზუსკინის მეთაურობით. განსაკუთრებული წარმატება ჰქონდა სექტაკლ „ვენიამინ მეთრამეტეს მოგზაურობას“. მიხოელის ვენიამინის როლში და, საერთოდ, მთელი ანსამბლი, ჩვენს მსახიობებს უმეორას, როგორც განუმეორებელი ლეგენდა. დახვეწილი თავისი ფორმით და შინაარსით, მიხეილისსა და ზუსკინის აქტიორული ხელოვნება უაღრესად მომხიბველი იყო. ეს იყო ფორმით ეროვნული და შინაარსით სოციალისტური საბჭოთა სათეატრო ხელოვნების დიდი ზეიმი, დიდი გამარჯვება.

ძველ თბილისელ თეატრალეებს, მე ვვიკითხე, არ დაევიწყებთა ებრაული თეატრის გასტროლები, რომელიც დიდი მოწონებით მიიღო ქართველმა მაყურებელმა.

1934 წლის სეზონი ჩვენი საოპერო ხელოვნების აღმავლობითაც აღინიშნა: მთავარი დირიჟორი ევენი მიქელაძე, მთავარი რეჟისორი — ალექსანდრე წუწუნავა, მხატვარი — სოლიკო ვირსალაძე, მომღერლები ეკატერინე სიხაძე, მერი ნავაშიძე, ნადეჟდა ცომიაია, ნადეჟდა ხარაძე, ნიკო ქუშინიაშვილი, დავით ანდლუაძე, დავით ზარდია, ვეჟე ამირანაშვილი, დავით გამრეკელი, შალვა ცირილიაძე და სხვა. ასეთი დიდოსტატები დებულობდნენ მონაწილეობას საოპერო ხელოვნების ახალი ტრადიციების შექმნაში, ეროვნული საოპერო ხელოვნების განმტკიცებაში.

არ შეიძლება არ გაიხსენო „დაისის“ ახალი დადგმა ევენი მიქელაძის დირიჟორობით, ალექსანდრე წუწუნავას რეჟისორობითა და სოლიკო ვირსალაძის მხატვრობით. ჩემის აზრით, ეს იყო პირველი სრულყოფილი წაკითხვა ამ ოპერისა, სადაც დირიჟორი, რეჟისორი, მხატვარი და მონაწილეები ერთ მთლიან მუსიკალურ დრამას წარმოსახავდნენ. ხალხური „ხატობის“ ფონზე, თითქმის საქართველოს ყოველი კუთხე იყრიდა თავს და შემოსულ მტერს ერთხმად უპასუხებდა. ეს იყო ეროვნული სულის აღწევა. დადგმა-



საქართველოს
ქართული ენის
საქართველოს
საქართველოს

მი ხალხის როლი წინ იყო წამოყვანილი. წამოყვანილი მას მინიჭეს დამდგმელებმა და გმირების საქციელსაც ოპერაში ხალხი განსაზღვრავდა. ასაღმა მუსიკალურმა ფინალმა ეს ოპერა უსაჩირო ფალიაშვილის გენიალურ ქმნილებას — „ახესალომ“ და ეთორს“, თავისი მუსიკალური დრამატურგიით გვერდში ამოუყენა. ქართული მუსიკალური წარმოდგენის იმ დიდი დღესასწაულის მონაწილეობი იყვნენ: მაღალაზი — ნიკო ქუთათაშვილი. მათ — ევატრინიეს სისხაძე, მერი ნაკაშიძე, ნადეჟდა ხრბაძე, კაიოს — პეტრე ამირანაშვილი, დაკით გამოხდელი. ეს იყო პირველი მაღალმატრული საოპერო წარმოდგენა, რომლის მსგავსი მანამდე ჩვენს ოპერაში არ მიხანავს...

და ი, მოახლოვდა რუსთაველის თეატრის საიუბილეო დღეები. ამ დღეებზე დიდ იმედებს ვაძაპრებდით მთელი კოლექტივი. ეს იქნებოდა ერთგვარი დათავალიერება ჩვენი შემოქმედების, რომელიც, ანუ გვეგონა, ჩვენს მატერიალურ მდგომარეობასაც გააუმჯობესებდა. ჩვენი მატერიალური მდგომარეობა, ჩვენი ხელფასები უბედურეუი იყო და სრულიად არ შეესაბამებოდა ჩვენს შრომას და საკავშირო მოვლობას. მეტის მითმვნა შეუძლებელი იყო. ასეთი ხელმოკლეობა უკვე ელემენტარულ თავმჯიყვარობაზეც მოქმედებდა.

საიუბილეო კვირეული სპექტაკლ „რევუით“ დაიწყო. მაყურებელთა დარბაზში, ფოიეში, საკონცერტო დარბაზში გამოფენილი იყო მეგობრული შარვები, სატირა, იუ-მორი იმ მსახიობებზე, რომლებიც იმ საღამოს მონაწილეობდნენ. გამოფენილი იყო აგრეთვე ყველა დადგამის მაკეტები, ესკიზები, მთელი დასის ფოტო-სურათები. მოავარ ფოიეში ჩამოყიდებულ იყო გადიდებული ფოტო-სურათი, რომელზეც აღბეჭდილი იყო სტალინის დასწრება მისოკრემი რუსთაველის თეატრის გასტროლებზე. საიუბილეო კვირეულში მაყურებლებს ვაჩვენებ: „ანზორი“, „in tirannosა-ი, „ქართა ქალაქი“. მოსოკოდან, უკრაინიდან, სომხეთიდან, აზერბაიჯანიდან ჩამოვიდნენ ცნობილი კრეატივობები, თეატრის მოღვაწეები ჩამოვიდნენ სტუმრები საქართველოს რაიონებიდან, თბილისის ქარხნებიდან დელეგაციები... საჩუქრები... მილოცვები...

საიუბილეო სმდროსზე მარჯანიშვილის სახელობის თეატრიდან არც წარმომადგენელი ჩანდა, არც მილოცვის დეპუტა გამოუგზავნიათ. ორ თეატრს შორის არსებული დაცაბული ვითარება ვერც იუბილემ შეანალა.

ამ საბედისწერო იუბილემ ჩვენი დასის გათიშვაშიც ერთ-ერთი გადამწყვეტი როლი ითამაშა. სასულანთქული ერთსულენება რუსთაველის თეატრისა გაქპრა. ეჭვმა, ცილისწამებამ, მამუზარობამ უკვე გაიდაფა ფეხი. უკმაყოფილება სულ უფრო და უფრო იზრდებოდა დასში.

ალექსანდრე იმედაშვილი თეატრიდან წავიდა, სანდრო შანშიაშვილი იშვიათად გვეკარებოდა.

ყოველივე ეს თითქმის უწინმეტო ფაქტებია, მაგრამ თეატრალურ ცხოვრებაში უბრალო აღამანაური დამოკიდებულებების დარღვევასაც კი საკალოდ შედეგი მოსდევს. თეატრის მუშაკი ძალიან მტკივნეულად განიცდის ყოველგვარ ცხოვრებისეულ სიტუაციას. თეატრის ცხოვრებაში მცირე ზღვარი გაიდება ხოლმე გაზვიადებულსა და ნამდვილამაზეს შორის. ყოფილი ქართველი „ოფედელები“ სასტიკად

ესხმოდნენ თავს რუსთაველის თეატრის ხელმძღვანელს. მათ არც სანდრო ამბეტელი რჩებოდა ვალში.

ყოველდღიური ავტობიოგრაფიული ჩვენი თეატრის გახეხვითი დამუშავებად მოქმედებდა თეატრის მუშაობაზე, მისი რეპერტუარის შედგენაზე. ასლა სანდრო უკვე ერთპიროვნულად იღებდა პიესებს დასადგმულად და ერთპიროვნულადვე იწუნებდა. ასეთ ვითარებაში მე, როგორც რეჟისორი, ვმუშაობდი სიმონ თეარაძის „შლეგეს“, ეკუერი პატარები სერგო კლიაიშვილის „შემოდგომის აზნაურების“ გადაკეთებაზე აგტორთან ერთად, სანდრო ამბეტელი და შოთა აღსაბაძე შექპირის „იულიუს კეისარის“ რეჟისორულ ექსპოზიციაზე; რუსული პიესებიდან ხან ერთი რეპეტირდა რეპერტუარში ხელმძღვანელს, ხან მეორე, ხან მესამე და ვერც ერთზე ვერ გაჩერდა, ვიდრე კორნეიჩუკის „პლატონ კრეკელი“ არ გაიყენო, მაგრამ ეს პიესაც მუდის ქვეშ ამოსდო. მოვეფიეთ სუყველა, დიდი და პატარა როგორც მთავრად მოვეწყვედიეთ შემოქმედებით ჩიხში. რეპეტიციებიც უხალისოდ, უღიმღამოდ მიმდინარეობდა. სანდრო ამბეტელმა ჯერ მორიდებით და შემდეგ უფროსად გამოთქვა ჩვენთან საყვედურები: ვითომ, უკვე უფროს მსახიობებს დიდი როლების მიღების მეტი არაფერი გვაქვსება. მან მოულოდნელად უნიათობაც დაგვაპარა, „გამოწურული ლიმონებივით ხართ და ახალი აჭვება არ შეგძლიათ“. ზოგ რამეში სანდრო ამბეტელი მართალი იყო. იმ სიმადლეზე აწევი ხელი მსახიობებმა, განსაკუთრებით „in tirannosა-ი, რომ იმაზე დიდის გაცეოთება არც იყო ავიდლი საქმე გახლდათ. მაგრამ განა სანდრო თითონაც არ იყო დადლილი?

დავით ონიანიშვილის ახალი თარგმანით შექპირის „იულიუს კეისარის“ წვიცაითხებ. თარგმანი ზუსტი იყო, მაგრამ ივანე მაჩაბლის თარგმანს ვერ შეედრებოდა. საოცარია. ასეთი დიდი კულტურის ქმნილ დავითის როგორ გამოჩნა მხედველობიდან ის ამბავი, რომ ყველაზე დიდი ქება და მოწონება ივანე მაჩაბელმა ოლივერ უორდენობისაგან სწორედ „იულიუს კეისარის“ თარგმანის გამო მიიღო. ცხადია, მაჩაბლისეულ თარგმანს დაეგამდით, მაგრამ ეტყობოდა, სანდრომ გული ამაზედაც აიყრუა... მთელი ზაფხული, სოფელ ტბაში აღდგენით სამუშაოებს ვასრულებდით.

სანტრეფსო მუშაობა ვერც თბილისში ავაწყეთ.

სიმონ თეარაძის პიესას „შლეგეს“ ზოგი რამ ნაკლი ქონდა, რაც ვერა და ვერ დაკამუშავეთ, ვერც მე და ვერც ავტორმა, სპექტაკლიც არ გამოვიდა მსატერულად გამართული.

ასალს რასაც კი მოგვიდებდით ხელს, ერთი კვირის მეტს მასზე მუშაობას ვერ ვაგრძელებდით და, დახტობდით ერთი პიესიდან მეორეზე.

1926 წლიდან მოყოლებული ისეთი უსაქმურობა და დაბნეულობა, როგორც 34-35 წლის სეზონში განვიცადეთ, რუსთაველის თეატრში არასოდეს არ გვეჩინია.

სარეჟისორო კოლეგია შემთხვევიდან შემთხვევიმდე იკრიბებოდა. მსატერული დისციპლინა საცემბო მითმალა. საღამო არ ჩატარებულა ისე, რომ სპექტაკლზე დადგენილი მიზანსცნა ან ტექტიც, ამა თუ იმ მსახიობის მიერ არ შეეცდოდა. მოლოდ, დისციპლინით განთქმული რუსთაველის თეატრი შიგნიდან იშლებოდა... სულ უფრო და უფრო გვიძნელდებოდა სანდროსთან პირისპირ შეხვედრა და უწინდებურად, მეგობრულად საქმის გარკვევა. ამას ვსწინდით

მისი წლების მანძილზე დაძაბული მუშაობისაგან გადაღლილი, იმ უსიამოვნებით, რომელიც თან ახლდა შემოქმედებით ცხოვრებას თეატრში. თუმცა, მღელვარების გარეშე რომელი თეატრი არსებობს ქვეყანაზე, რომ ჩვენი ყოფილიყო. განა ეს ჩვენზე უკეთ არ იცოდა სანდრომ? უმღელვარე კიდევ ის იყო, პირადი ინტრიგები შემოიჭრა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაში.

ბაქოში გასტროლებზე, რამდენიმე კაცი მისგან სასუბითი იზოლირებული დავრჩით. რამდენადაც დიდის წარმატებით სარგებლობდა ჩვენი გასტროლები აზერბაიჯანის დედაქალაქში, იმდენად ავითვალისწინა სანდრომ. ბანკეტებზეც აღარ მოვიდოდა და აქ მყოფ საჩუქისორო კოლეგიის წევრებს გეხებოდა რიგრიგობით მთელი თეატრის სახეილი გენაპარაკა და მადლობა გადაგვხადა მასპინძლებისათვის. სანდრო ჩვენთან პირისპირ შეხვედრას და აწანა-განმარტებას გაურთობდა.

ბაქოში გასტროლების შემდეგ, 5 ივლისს, თბილისში დაბრუნდით. 6 ივლისს თეატრში გამოცხადდით შევბუღების ასალეზად. აკაკი ხორავამ სენსაციური ბრძანება გამაცნო — იგი თეატრიდან იყო მოხსნილი. ვერც თვალებს და ვერც ყურებს ვერ დავუკერე. სანდრო ამხეტელის კაბინეტისაკენ გავეკანდი. გზაზე პავლე კანდელაკი შემომეგება და მითხრა: — დავალებული მაქვს გადმოგცე, რომ სტუდიის ხელმძღვანელობიდან და სარეჟისორო კოლეგიის წევრობიდან განთავისუფლებული ხარ, ხოლო როგორც მსახიობს გტოვებთო. იმსაც გირჩევ, ახლა ნუ შეხვალ მასთანო.

ჩემს სიცოცხლეში რა მოულოდნელობა არ გადამხდომია თავს, მაგრამ ასე არ დავბნეულვარ, როგორც მაშინ დავიბენი.

გულმოკლული მივედი სახლში და ჩემს ანეტას ვუამე, რაც მიზდა.

დავკეკი და მოკლე განცხადების ბარათი დავწერე სანდროს სახელზე. მე გაბრაზებული ვწერიდი პირდაპირ: თუ ჩემი ინიციატივით შექმნილი სტუდიის ხელმძღვანელობასა და ჩემს უპრეტენზიო რეჟისორულ მუშაობას შენს ხელქვეით ზიანი მოჰქონდა, — ჩემი მსახიობად დატოვება რაღა საჭიროა-მეთქი.

განცხადება კონვერტში ჩავდე და იმავე პავლე კანდელაკს ვთხოვე სანდროსთვის გადაეცა. მერე ავიღე შევბუღების ფული და სახლში წავედი.

ამ ამბავმა გარეთაც გამოჟონა. ნაცნობები ისე გვაბეზრებდნენ თავს აუარება შეიკითხვებით, რომ გარეთ გამოსვლა გვეზარებოდა. სანდროსაგან შერისხულები ემანუელ აფხაიძის ბინაზე ვეკრებოდით ხოლმე. იონა ტუსკია ქვიშხეთში წავიდა დასასვენებლად კოლეჯიდან თბილისში დარჩნენ ირაკლი გამრეკელი, კუკური პატარიძე და შოთა აღსაბაძე.

მე დღესაც სწორად მიმაჩნია, რომ აკაკი ხორავას, როგორც უნიჭიერს მსახიობს და ჩემს პარტიორს მხარი დავუჭირე. აკაკი ხორავა ხომ მან მოიყვანა თეატრში? მან წააქეზა იოჰანანის როლში, მან გამოიყვანა ფართო შემოქმედებითი გზაზე?

ამას მოჰყვა გადაწყვეტილება რუსთაველის თეატრის რეორგანიზაციის შესახებ.

მისდა მეორე გამოუსწორებელი შეცდომა რუსთაველის თეატრში, როდესაც კოტე მარჯანიშვილის უნიჭიერესი მო-

წავე — სანდრო ამხეტელი გაათავისუფლეს. მაშინ არაფერი იცოდა, მის გარეშე რა გზით წარიმართებოდა შემოქმედებითი ცხოვრება ამ უდიდესი რომანტიკულ-გმირულ თეატრისას.

და ბოლოს, მინდა აღვნიშნო: ყოველივე, რაც აქ დავწერე, ჩემს სუბიექტურ მოსაზრებებს წარმოადგენს, — დავწერე ისე, როგორც მე მესმოდა და მესმის. ზოგი წვრილმანის აღნიშვნას ჩვენს თეატრალურ კუროზებში თავი ავაღრიდე (ვგონებ ისედაც მეტისმეტად გულახდილად მოგიყვებით კვლავად). თუმცა, ადამიანური ცხოვრების პარადოქსალურობა იმაზეც ვლინდება, რომ პატარა შემთხვევები დიდ ძვრებს, საბედისწერო მოვლენებს გამოიწვევენ ხოლმე და პატარა კაცუნები და პატარა ადამიანები მღვებებს წაჰკიდებენ ხოლმე ერთმანეთს.

მიუხედავად ყოველგვარი კუროზებისა, მარჯანიშვილისა და ამხეტელის პერიოდი ქართულ თეატრალურ ხელოვნებაში ორ უბრწყინვალეს და დღემდე მიუწვდომელ მწვერვალად დარჩა. მოხდა ის, რაც ხდება ხელოვანისა და ყოველი მოღვაწის ცხოვრებაში: კაცი მიწას ბარდება, ხოლო სული და ნამოღვაწარი მომავალ თაობებს გადაეცემა, როგორც ტრადიცია და როგორც ლეგენდა.*

* აკაკი ვასპის „მოგონებები და ფოტობი“ ჩვენს ეურნალში დაბეჭდა შემოკლებით.

ხალხი არტისტი დამარცხდა
ხელევა.

21 ოქტომბერს კონცერტი გამართეს ლენინგრა- დელმა სტუდენტებმა, რთ- ლმა და მრავალფეროვნა პროგრამამ გამოავლინა ახალგაზრდა მამულრალთა თვალსაჩინო პროფესიული დონე და ვოკალური მონა- ცემებზე მათ წარმატებით შესარულეს საოპერო არი- ბები და ვოკალური ლირი- კის ნიმუშები.

ლენინგრადალი სტუდენ- ტები დაესწრნენ პედაგო- გების ნ. ანდულოვის, ვ. დავიდოვასა და ვ. ქართვე- ლიშვილის მიერ ჩატარე- ბული და ვაკევილიებს.

ლენინგრადალმა და თბი- ლისებმა სტუდენტმა ერთობლივი ძალებით გამ- არტეს კონცერტები გორში, ბორჯომში, თელავსა და ხილნალში.

ნ. ბარდაშვილი

ქ რ ო ნ ი კ ა

● **თბილისის** ვ. სპარ- კიშვილის სახელობის სა- ხელმწიფო კონსერვატო- რიის შემოქმედებითი ურ- იერთობა აქვს დამარე- ბული ლენინგრადას, ბუ- დაპეტის, ვიამარის, პრა- დის კონსერვატორიებთან. მიმდინარე წლის გაზაფხუ- ლზე ჩვენი სტუდენტი-ვო- კალისტები ესტუმრნენ ლე- ნინგრადას ნ. რომსი-კორა- საკუვის სახელობის სახე- დმწიფო კონსერვატორიას, სადაც წარმატებით გამარ- ტეს ორი კონცერტი და

დაესწრნენ პედაგოგების ლია გაკევილიებსაც. ახლახან ლენინგრადალი სტუდენტები საპასუხო ვი- ზიტით ჩამოვიდნენ თბილი- სში, 19 ოქტომბერს კონ- სერვატორიის დიდ საკონ- ცერტო დარბაზში, საოპერო სტუდიის სცენაზე, სტუმა- რთა პატავისა, ცრემლ- ბოთა საღამო, რომელზე- დაც წარმოდგინდნენ ოქნა II აქტი %, ფალაშვილის ოპერადან „დაიხი“, ნაწუ- ვეტიები ვერდის ოპერიდან „ოტელი“ და პუჩინის ოპე-



სვენა საიპირთა ნაწყვილი- დან „ოტელი“.

რიდან „ბოქმეა“, ღირთეო- რი საქართველის სსრ სა-

● **მთავრების** ამაღლე- ბული განცდა, მომენტის სიღიაღე, იდუარო შინაარ- სის მწიფელოვანება საფუძვლად უდგის საქარ- თველის სსრ სახალხო მხა- ტვრის რომბრტ სტურუას უველა მონუმენტურ ნამუ- შევარს და მათ შორის მის ახალ კომპოზიციასაც „ბა- სიანის ომის წინ“.

პანი ახალციხის მხარეთ- მცოდნეობის მუხეუმის- თვის დაიწერა და მისი ში- ნარისის შერჩევაც უთუ- ოდ გამართლებულია. ტი- ლოზე მართლაც რომ დი-

დებული ისტორიული მო- მენტია აღბედილი: ვარ- ძიის ტაძრის წინ თუჩქ დაამპრობლებთან შესარ- კინებლად ვაზა: აღებული ქარველის მხედრობა თა- მარ მეფის წინაშე წაშდგა- რა, აქ არიან ამირსპასა- ლარი ზაქარია მხარგრძე- ლი, დავით სოსლანი, რო- მენსაც მეფემ საქართვე- ლოს დროსა ჩაბარა და მისი მეთაურობით ლაშქარ- ბა ბასიანისკენ გაისტუმრა; აქვე არიან მშობი — ივანე და შალვა ახალციხელები... კომპოზიცია, ტრიპტიქის

მხგავსად, სამი ძირითადი ფრაგმენტისაგან შედგება, მარცხენა ხალხლო ლაშქ- რია, ცენტრში — თამარი, ზედამართული ხელმეობით მეომრებს საბრძოლველად რომ მოუწოდებს, მარჯვნივ — მხედართმთავრი.

პანის ერთი შეხედვის- თანავე შეიცნობა სტურუა- სეული ზედწერა, ფერწე- რული შესაქულების სი- ლაღე და ხამუბუქე. მო- ქმედ გვირგვინ არ აკლიათ არც ისტორიული კონკრე- ტული ზედწერა და დამატრე- ბლობა, არც შინაგანი სიკო- ცხლე. მათ გარეგნულ იერ- შში, მშვიდ, თავშეკაცე- ბულ მოძრაობაში თუ მე- ომრულ შემართებაში ნათ- ლად იკითხება მომენტის განცდა. ოქროსფერი მო- ცილუ ფერებით დაწერი- ლი ტაძრის სადა ფონზე მკაფიოდ, ლამაზად ეღერს ბერსიანთა სხვადასხვა ფერის სამოსი, დაწერილი ფართოდ დაწერილმანების გარეშე.

რომბრტ სტურუას ახა- ლი ნამუშევარი მხატვრის ახალ შემოქმედებით წარ- მატებად უღდა მივიჩნით,

● 25 ოქტომბერს გა- მოჩინილი ქართული საბე- ლოთა თეატრალური მხატვ- რის, ხელოვნების დამსახუ- რებელი მოღვაწის ირაკლი გამრეკელის სახლ-მუხეუმე- ში თავი მოიყარეს ცნობი- ლმა თეატრალურმა მოღ- ვანებმა, მხატვრებმა, პრე- სის მუშეებმა.

აქ თეატრალური საზო- გადობის ინიციატივით გაიმართა მხატვარი ირაკ- ლი გამრეკელის დაბადე- ბის 80 წლისთავის დღე მი- ძღვენილი სხდომა, რომე- ლიც გახსნა სსრ კავშირის სახალხო არტისტმა აკაკი ვასამემ.

ირაკლი გამრეკელის ცხოვრებისა და შემოქმე- დების შესახებ ილაპარაკე ხელოვნების დამსახურებუ- ლმა მოღვაწემ შ. კვახხა- ძემ.

მოგონებებით გამოვიდ- ნენ საქართველოს სსრ სა- ხალხო მხატვრები ფ. ლა- პიაშვილი და დ. თაყაი,





● **ამბს წინაშე** ჩვენს დღეაქალაქს ესტუმრა ესტონეთის საბალეტო დასი, რომელიც მრავალფეროვანი რეპერტუარით წარდგამაყურებლის წინაშე. თავიდანვე მიპყრეს ყურადღება ქორეოგრაფიულმა პროგრამებმა, რომლებშიც ტოლფასოვანი ადგილი ეთმობა როგორც კლასიკურ, ისე თანამედროვე და ეროვნულ საბალეტო დღეგებებს.

აღსანიშნავია ისიც, რომ ესტონელები ერთ პროგრამაში ერთმანეთს უნაცვლებენ სტოლისტურ და

შევეთიად განსხვავებულ ერთაქტიან ბალეტებს, ამის მაგალითია თუნდც ის პროგრამა, რომელშიც გაერთიანებულია პოდანის ვარიაციები, ბელა ბარტოკის „შშვეიცრის მანდარინი“ და ბოზე-შერდინის „კარმენი“. ამავე პრინციპზეა აგებული შემდეგი პროგრამაც, რომელშიც შესულია ქორეოგრაფიული სიმღონია ბახის „საშობაო ორატორიის“ მიხედვით, პროკოფივის ბალეტი „მე შეცდომილი“ და თანამედროვე ესტონელი კომპოზიტორის არკო პიარტის

„ლაბირინთი“, დადგმული მისივე მეორე სიმღონის საფუძველზე. აქედანვე ჩანს, რომ ამ საბალეტო დასის შემოქმედებაში თანარსებობს თანამედროვე საბალეტო სკოლების ორი მიმართულება — ქორეოგრაფიული და ქორეოგრაფიული პლასტიკის ღღეროში, რომლის განსხვავებაც ცდილობენ ეროვნული საცეკვაო ელემენტების გამოყენებით.

ამასთან ერთად სტუმრებმა წარმოადგინეს თანამედროვე ესტონელი კომპოზიტორის იანო ტამბერგის სამაქტიანი ბალეტი „იოსებტეტა“, რომელიც აღ-

მოყენებულია ხალხური ქორეოგრაფიის თავისებურებათა საფუძველზე, რაც ამ სპექტაკლს თვითმყოფადობას ანიჭებს.



საბალეტო დღეგებები განახორციელეს ესტონეთის სარ ხელფანების დამსახურებულმა მომღვაწეებმა — ბალეტმეისტრმა მიაა მურდემამ და მანტარა მარილი კიულამ. საბალეტო პროგრამები სრულდებოდა კლანის საოპერო თეატრ „ესტონიას“ სიმფონიური ორკესტრის მანდინთანაწარების ფონზე (დირიჟორი ესტონეთის სსრ ხელფანების დამსახურებული მოღვაწე ერი კლასი).

● **11 ნოემბრის** შესრულდა 50 წელი დიდი ქართველი მომღერლის ვანო სარაჯიშვილის გარდაცვალებიდან. ამ თარიღის აღსანიშნავად თბილისის % ფალანგის სახელობის საოპერო თეატრის ბაღში, ვ. სარაჯიშვილის საფლავთან თავი მოიყარეს მისმა თაყვანისცემლებმა, ნათესავებმა, მეგობრებმა. მომღერლის საფლავი ყვავილებით შეამკეს თბილისის ვ. სარაჯიშვილის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიის პროფესორ მასწავლებლებმა და სტუდენტებმა.

● **მიმდინარე** წელს ფართოდ აღინიშნა ა. პუშკინის დაბადების 175 წლისთავი. სწორედ ამ თარიღს მიეძღვნა კონსერვატორიის სტუდენტთა კონცერტი, რომელიც გაიმართა სოლო სიმღერის კათედრის ინიციატივით, პროგრამაში იყო პუშკინის ლექსებზე დაწერილი რომანსები, ახალგაზრდა მომღერლები ასრულებდნენ გლინკას, რიმსკი-კორსაკოვის, კიუის, გლახუნოვის, მერტერის, ო. თაქოპიშვილის, ა. შვერწაშვილისა და სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებებს.

კონცერტში მონაწილეობდა კონცერტმეისტერი, პროფესორი მარია კაშოვა.

● **ბუღალაშვილის** გამოყენებით ხელფანების მუზეუმში გაიხსნა ქართული პედაგოგებისა და გამოყენებითი ხელფანების გამოყენება, რომელიც მოეწყო უნგრეთისა და საბჭოთა კავშირის მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საზოგადოებათა ინიციატივით.

ექსპოზიციისთვის გაიგზავნა ჰედერობის, კერა-

მიის, ხეზე კეთილობისა და ხალიჩების ნიმუშები, სულ 40-მდე ქართველი მხატვრის 160 ნამუშევარი. უნგრეთიდან გამოდგნა გადიანაცულების იუგოსლავიაში, ქ. ბელგრადის დეკორატიული ხელფანების მუზეუმში.

● **ბსლბან** ქალაქ ჩიკაგოში ტრადიციულ საერთაშორისო კინოფესტივალზე გაიგზო შენგელაას ფილმს „ფირისმანი“ მიენიჭა ფესტივალის მთავარი ჭილღო.

«АСИТЕЖ—74»

13-14 ноября в Тбилиси проходила конференция международной ассоциации детских и молодежных театров «Аситеж», которая была организована советским Центром детского и молодежного театра и театральными обществами РСФСР и Грузинской ССР.

В работе конференции приняли участие видные советские и зарубежные театральные деятели.

Автор рассказывает об этой конференции, дает краткий обзор зачитанных докладов и выделяет вопросы, наиболее злободневные для современного театра. (стр. 2)

БЕСЕДА

С НИКОЛАЕМ ИГНАТОВЫМ

Государственной премии СССР 1974 г. в области литературы, искусства и архитектуры удостоен художник Николай Игнатов. Премия присуждена ему за две монументальные росписи — «Песня о Грузии» в Пизугиде и «Посвящение Пиромани» в Тбилиси. В связи с этим публикуется интервью корреспондента журнала с художником. (стр. 6)

Алексей Аргуи

ИСКУССТВО ОБЪЕДИНЯЕТ
СЕРДЦА

Статья информирует о гастролях грузинской труппы Сухумского Государственного театра имени С. Чанба в Николаевской области Украинской ССР. Встречи с украинским зрителем, прошедшие в теплой, радужной атмосфере, автор рассматривает как продолжение давнишних традиций

дружбы и любви между украинским и грузинским народами.

(стр. 7)

Карло Гогодзе

ДАВИД РОНДЕЛИ

Имя народного артиста Грузинской ССР, лауреата Государственной премии, кинорежиссера и общественного деятеля Давида Рондели органично связано с историей развития грузинского советского кинематографа. 50 лет творческой жизни прошли содержательно и плодотворно.

И ныне 70-летний мастер полон творческой энергии, стоит у съемочного аппарата и, кому ведомо, в который раз повторяет: «Приготовьтесь! Начали!» (стр. 9)

Натела Урушадзе

АПАКИИ ХОРАВА

Автор рассказывает об общественной деятельности А. Хоравы, об его актерском даровании и личных качествах. Приведены интересные сведения о том, как он руководил созданным им же самим театральным институтом, в каких взаимоотношениях был с людьми, с молодежью, каким авторитетом пользовался в театре. (стр. 15)

Манана Ахметели

ОТАР ТАКТАКИШВИЛИ

Статья посвящается творчеству народного артиста СССР, лауреата Государственной премии, ком-

Натела Аладшвили

ТЕМУРАЗ КУБАНЕИШВИЛИ

Творчество заслуженного художника Грузинской ССР, профессора кафедры графики Тбилисской государственной Академии Художеств Теммураза Кубанеишвили пользуется признанием не только в Грузии, но и за ее пределами.

На персональной выставке, которая экспонировалась в июле 1974 года в выставочном зале издательства «Мерани», были представлены его основные работы и таким образом перед посетителями ясно предстал пройденный путь художником - графиком. (стр. 33)



Зураб Какабадзе

НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ КУЛЬТУРЫ

Обычно термины «культура» и «цивилизация» употребляются в одинаковом значении. Однако философы порой различают их, имея в виду различные слои и аспекты человеческого прогресса. «Цивилизация» в подобном употреблении слова означает прогресс в отношении технического комфорта, «культура» же — духовный прогресс.

Достижения культуры, главным образом, выражаются в нравственном сознании, философско-гуманитарном мышлении и художественном творчестве.

В идеале взаимоотношение культуры и цивилизации мыслится как гармоничное. Однако цивилизация может выйти из под контроля культуры и направиться против нее. Именно это и наблюдается в настоящее время на Западе.

Современная западная цивилизация крайне «бескультурна» и антикультурна.

В условиях «бескультурной цивилизации» современного Запада катастрофически снижается нравственный пафос и обесценивается искусство, эстетическое отношение к миру.

Один из аспектов «антикультурной» направленности современной капиталистической индустриальной цивилизации выражается в развитии и распространении т. н. «сциентистской антропологии». «Сциентистская антропология», утверждая механически - каузальную детерминированность человеческого поведения, отрицает пред-

лагаемую нравственным сознанием способность человека вести себя относительно независимо от фактически наличных обстоятельств, т. е. вести себя свободно. Тем самым она подрывает основу нравственного сознания. «Сциентистские - антропологические» идеи отражают состояние человека в капиталистическом обществе — состояние отчуждения.

Один из эффективных способов преодоления влияния «сциентистских - антропологических» идей заключается в развитии и популяризации искусства — ибо в художественном творчестве и художественных произведениях человек наиболее ярко проявляет себя со всеми своими специфическими человеческими способностями и особенностями. (стр. 40)

Важа Самсонидзе

АРХИТЕКТУРНЫЕ ПАМЯТНИКИ САМЦХЕ

Статья посвящена вопросам защиты и ухода за историческими памятниками Самцхе-Месхети. Автор выделяет самые значительные, хорошо известные в научной литературе памятники, рассказывает об истории их строительства и описывает их состояние сегодня. В. Самсонидзе отмечает, что в Самцхе имеются старейшие памятники, неизвестные до сего времени историкам. Изучить их, восстановить и организовать надлежащий уход за ними — это дело всей нашей общественности.

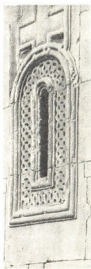
Необходимо ускорить создание в Ахалцихе археологического базиса — территория Месхет-Джавакheti хранит множество археологических памятников.

Плодотворно работает Ахалцихский краеведческий музей, здесь имеются интересные экспонаты и рукописи, много у него и посетителей, но необходимо благоустроить дорогу, ведущую к новому зданию музея. Следует ускорить и строительство туристической базы. (стр. 52)

Нодар Габуния

ДВА СИМФОНИЧЕСКИХ КОНЦЕРТА

Высокую оценку дает автор творчеству Грузинского Государственного симфонического оркестра, его художественного руководителя и главного дирижера Дж. Кахидзе. С успехом прошли концерты оркестра в начале текущего сезона. Особенно выделяет автор исполнение «Реквиема» Верди и IX симфонии Бетховена. (стр. 58)



СТРАНИЦЫ
ВОСПОМИНАНИЙ

Публикуются воспоминания замечательного грузинского деятеля Папуны Церетели, которому исполнилось 70 лет. (стр. 62)

Отар Пиралишвили

КАК ТОЛКОВАТЬ
«СТРОГИЙ РЕАЛИЗМ»

В отличие от бытующего в нашем искусствовании мнения о существовании в советском искусстве одновременно т. н. «строгого реализма» и собственно романтического направления, автор считает, что вообще невозможен реализм вне романтического отношения художника к действительности. По его мнению реализм в искусстве подразумевает не копирование, повторение реально существующих явлений, а проникновение в их суть, что немислимо без поэтического, романтического переживания жизненных процессов, социальной и вообще живой действительности. (стр. 65)

МНЕНИЕ ДРУГА

Грузинское кино сегодня

25 октября в Тбилиси состоялась выездная пленум секретариата союза кинематографистов СССР.

В работе этого пленума кинодеятелей участвовали видные представители советского кинематографа. Сотрудник нашего журнала побеседовал с некоторыми из них о положении грузинского кино. В журнале публикуется эта беседа. (стр. 72)

ДИСКУССИЯ
«ТЕАТР И ЗРИТЕЛЬ»

В дискуссии участвуют театровед Этери Галушова и народный артист Грузинской ССР Георгий Гегечкори.

В статье «При чем жанр?» Э. Галушова рассматривает спектакли «Ханума» — театра им. Руставели и «Старые водоводы» — театра имени Марджанишвили. «Изучим зрителя» — под таким названием публикуется статья Г. Гегечкори, в котором ставится вопрос посещаемости зрителями спектаклей театра имени Руставели. Автор, выявляя положительные и отрицательные стороны в творчестве театра, пытается найти субъективные и объективные причины равнодушия зрителей к ряду постановок. (стр. 78)

ФРАГМЕНТЫ
ГРАДОСТРОИТЕЛЬСТВА
ТБИЛИСИ В СТАРЫХ
НАЗВАНИЯХ

Автор знакомит читателей со старыми названиями тбилисских кварталов, церквей, площадей, мостов, архитектурных строений и историй их возникновения. Многие из этих названий забыты, но старожилы их помнят и, упоминая ту или иную площадь или улицу, прибегают и к традиционным, и к официальным названиям. (стр. 86)

Акакий Васадзе

«РАЗМЫШЛЕНИЯ
И ВОСПОМИНАНИЯ»

Мемуары А. Васадзе, публикуемые в журнале продолжают главы: «Современные пьесы в театре имени Руставели», «Гастроли Кутаисского театра под руководством Марджанишвили», «Снова за современный репертуар», «Театр им. Руставели на Олимпиаде», «После Олимпиады», «Разбойники» Шиллера, «Гастроли в Москве и Ленинграде» и, наконец, «Творческий спад, юбилейные дни, в заколдованном кругу роковых ошибок».

Как видно уже из названия глав, автор рассказывает много интересного и значительного из жизни грузинских, советских театров. (стр. 93)

ქერნალ „საგჯობთა ხელოვნების“ 1974 წლის სარჩევი

მატკისისტულ-ლენინური მსთეპნიკის საკითხეპი, თანადეროვეობა და ხელოვნება, სარედაქციო სტატიევი

ბადუდეგელი ამოცანები	10	საკა ცანტრალურ კომიტეტს (საქართველოს კომპოზიტორთა მეხუთე ყრილობის მიმართვა)	7
მეპაძე ოთარნი — ვ. ი. ლენინი — ხელოვნების ხალხურობისა და პარტიულობის შიამაგონებელი	4	შაროვეა ბატინანი — ვ. ი. ლენინი და ტრადიციისა და ნოვა- ტორიის პრობლემა 20-იანი წლების თეატრში	4
თვილისისა და სოხუმის მფარლებიანი და ხელოვნების მუ- შათა შეხვედრა აფხაზეთის მფრომელეებთან	6	შეპარდნაძე ედუარდი — სოციალისტური რეალიზმის ლიტერ- ატურისა და ხელოვნების ახალი წარმატებისაკენ	6
ინანკოპულა ფოტულა — ხუნტა ვერ მოსაობს ელადის ხე- ლოვნებას	4	ჩხვინი ეპოქის გონება, ღირსება და სინდისი (მწერალთა და კრიტიკოსთა სრულიად საქავშირ შემოქმედებითი თათ- ბირი თბილისში)	4
პაპაბაძე ზურაბნი — კანტის ესთეტიკური კონცეფციის ინ- ტერპრეტაციისათვის	7	ძიმიგური პაბბ — ფურცილები ქართული ლიტერატურული პრესის ისტორიიდან (წერილი მეორე)	1
საბაგოთა აბგშირის კომპონისტური პარტიის ცანტრალურ კომიტეტს (მწერალთა და კრიტიკოსთა სრულიად საქავ- შირ შემოქმედებითი თათბირის მონაწილეთა მი- მართვა)	4		

საქართველოს ალკა XXX ჟირობა

ახლობა მამიანი — კადრები და პერსექტივები	2	ორჯონიძე გიპი — სიტუვა ახალგაზრობას	2
თაქათიშვილი ოთარნი — ახალი მწვერვალებისაკენ	2	სანიკიძე სერგო — ახალგაზრდა ენოლუიასტები მესხეთის თე- ატრში	2
იგილაშვილი კობანი — „ჩენი უნდა მოვამზადო ჩენი ცვლა“	2	საქართველოს კომედიმირეთა დიდი ფორუმი	2
კუპუხიანი ირანი — პირველი ცდები და შთაბეჭდილებები	2	საქართველოს კომედიმირის პრემიის ახალი ღაურეატები	2
ლალში რავეანი — ჩემს თანატოლებს	2	ძველი და მარად ახალი ხელოვნება (ინტერვიუ ა. შალიკაშ- ვილიან)	2
მეპაპარინანი ნინო — დიდი შემოქმედების სათავესთან (მ. ჯა- ნაშია)	2		

ქართული საგჯობთა კულტურის დღეები საბარბიუკანში

ალექსიძე დიმიტრი	9	კუპრაპა პახტანანი	9
ბარბიუკანი ირაკლი	9	წულუკიანი ანტონი	9
ვერმანული პრესა ქართული კულტურის შესახებ	9	პარხალაშვილი ზურაბნი	9
თაბაქაშვილი რავეანი	9	ვილადი თაბაჯი	9
თაბათაშვილი ოთარნი	9		



აბაბამი ზურაბი — ხელოვნება და მისი აუდიტორია . . . 2
 აბაბამი ზურაბი — კულტურის ზოგიერთი საკითხი . . . 12

კანდელაკი მელქორე — ინფესტირული საუკუნის ხელოვნება
 ფანჯიჩიძე გურამი — მუშათა კლასი და ხელოვნება . . . 1

თეატრი, დრამატურგია

ალექსანდრე დიმიტრი — თეატრის XIII საერთაშორისო დღე
 „ახიტყვი-74“ . . . 12
 ბათიანური გურამი — შემოღობიდან ზაფხულამდე (1973-74
 წლებს სეზონი მარჯანიშვილის სახელობის თეატრში)
 ბარბიძე შოთა — იროდიონ ცვლოშვილი და ქართული თე-
 ატრი . . . 8
 ბალსტოვა მთერი — თეატრი და აღზრდის პრობლემა („სა-
 და ხარ სოფლო?“ მოზარდ მსაუბრებელთა ქართულ თე-
 ატრში) . . . 2
 ბაქრაძე აკაკიმონი — საინტერესო სპექტაკლი (ქუთაისის
 თეატრის ვასტროლები თბილისში „რაკოპის მიდევანი“)
 გიორგი ტოტხრონოვი — შემოქმედებითი საღაობი
 გომიციანი იმედი — მეგობრობა გლობლემა (ბათუმის თე-
 ატრი ბელეგრეთში) . . . 2
 გუგუშაძე ლია — სამი სცენური ვარიანტი (წ. დუბაჰის
 „საბრალდებო დამკვირვებელი“, რუსთაველისა და
 ს. შაუმიანის სახელობის თეატრების სცენებზე) . . . 1
 გურაბაშვილი ნოდარი — ყვარყვარე (რუსთაველის სახელო-
 ბის სახელმწიფო აკადემიური თეატრის სპექტაკლი) . . . 7
 ვახაძე პაპი — მოგონებები და ფიქრები . . . 4-12
 ვაშაშვილი შოთა — რაფიელ ერისთავის დრამატურგია . . . 11
 თეატრალურ კრიტიკოსთა საკავშირო შეკრება . . . 8
 ლაშინა ნათელა — ვახტანგ მეტელოშვილი . . . 8
 მაღლაღარი გივი „რომეო და ჯულიეტა“ (რუსთაველის სახ.
 სახელმწიფო აკადემიური თეატრის დადგმა) . . . 11
 მთელიანი ბაბო — თეატრი და აღზრდის პრობლემა („სადა
 ხარ, სოფლო?“ მოზარდ მსაუბრებელთა ქართულ თე-
 ატრში) . . . 2
 მუშაძე ალექსანდრე — მუნჩი რაინდი . . . 6
 რასაძენი სანთლასკი — გამარჯვებული მოცარტი . . . 6
 რამიშვილი შოთა — გერმანული პიესები ქართულ სცენაზე
 რუხაძე ნოდარი — ტრადიცია და ნოვატორობა (ცდრის შე-
 კმის 25 წლისთავი თეატრი და კინო) . . . 10
 საბაძენი არბანი — ქართული მონიხვე საზოგადოების შე-
 ხედულებანი პეტროს ადამიანზე . . . 10
 შარვაში ნათელა — როლიდან სცენურ სახემდე . . . 1
 შარვაში ნათელა — რა ძალა აქვს მსაუბრების სიყვარულს
 შარვაში ნათელა — აკაკი ხორავა . . . 12
 შანდრაძე ლეონტი — მოლოდინი და ქართული თეატრი . . . 3
 ცინციშვილი გიორგი — ელისაბედ ჩერკეშვილი . . . 1
 ცინციშვილი გიორგი — შალვა დადიანი და ქართული თეატრი
 იმედი ვადა — როცა სცენაზე აქტორული პრობლემა . . . 11

(ვ. ფანჯიჩიძის „თავალი პეტროსიანი“ მარჯანიშვილის სახე-
 ლობის სახელმწიფო აკადემიური თეატრში) . . . 2
 დი ს კ უ ს ი ა :
 აბრამიშვილი გიორგი, კალენდარშიველი ალექსანდრე
 — თეატრის შემოქმედებითი სახე და სადაღისი ამო-
 ცანები . . . 4
 ალექსანდრე იმედი — რეჟისურის ეთიკის ზოგიერთი
 საკითხი . . . 6
 ალექსანდრე დიმიტრი — ქართული თეატრის პერსპექტივები
 აქარის ასსრ კულტურის სამინისტროსა და ბათუმის ი. ჯავ-
 ჰიძის სახელობის სახელმწიფო თეატრის წარმომად-
 გენელთა საუბარი . . . 2
 ბათიანური გურამი — საღისესული ფიქრები . . . 3
 ბაბაძე პაპი — მტვი პრინციპული . . . 2
 ბალსტოვა მთერი — ვანის რას ვეშარობებით! . . . 12
 ბავაშვილი გიორგი — შევისწავლოთ მსაუბრებელი . . . 12
 გუგუშაძე მთერი — სახუბის მთლიანის ელვაგამშენებელი
 ქარხნის მუშა-მოსამსახურების, პარტიული და კომკავ-
 შიროული მუშაკების შეხედულებებით თეატრისა და მსა-
 უბრების პრობლემებზე . . . 8
 თუხაშვილი გივი — თეატრი და მთლიანი მსაუბრე-
 ბელისა და სცენის შორის . . . 9
 მაღლაღარი თენგიზი — ბავშვს ზრდის ოჯახი, სკოლა,
 თეატრი . . . 3
 მაღლაღარი ვახტანგი, მაცნეპუბლიკაციური გურამი — შე-
 მოქმედებითი შემართობა . . . 4
 სოხუბის ს. ჯანას სახ. სახელმწიფო დრამატული თეატრის
 ავანგარდი და ქართული დასების წარმომადგენელთა
 საუბარი . . . 3
 უნაწყოშილი ნოდარი — მსაუბრების პრობლემა . . . 2
 შარვაში ნათელა — რისთვის მოღის მსაუბრებელი თე-
 ატრში . . . 7
 ფიქსი ვ. გუნიას სახ. თეატრის თანამშრომელთა და ქალა-
 კის ინტელიგენციის წარმომადგენელთა საუბარი . . . 10
 ლიონილი ჯანასი — „ხანდაში“, „კველი ვოდევილიში“
 და მსაუბრებელთა დრამაში . . . 11
 ჩხიძე ჯიბანი — თეატრი, რეჟისურა, მსაუბრებელი . . . 2
 ცინციშვილი გიორგი — სხვადასხვა სახელმწიფო დრამატული
 თეატრის მუშაკებისა და ქალაქის ინტელიგენციის წარ-
 მომადგენელთა საუბარი . . . 5

სახვითი ხელოვნება, არქიტექტურა,
 არქეოლოგია

აბასაძე ირინე — ვახტანგ ონიანის სახელოვნოში . . . 4
 ანთიმე-მილნაპა მინანა — ჩავაშის ზურთომიძეველი ან-
 სამლი . . . 4
 ალაღაშვილი ნათელა — ქანდაკება მველ საქართველოში . . . 7
 ალაღაშვილი ნათელა — თიხურა უზანეთში . . . 12
 ანდელაძე ნუბარე — აკადემიკოს ვახტანგ ბერიძე . . . 6
 აფსიანი ვადა — მისი სოფელი დღეს და ხველ . . . 11
 აქარის ასსრ მხატვართა გამოფენა სოხუმში (ფოტოჩანართი)
 ბერიძე გივი — შემოქმედებითი კოეჯის სხედებები . . . 11

ბერიძე ვახტანგი — ქართული ხელოვნება და მუა საუკუ-
 ნების დასავლეთი . . . 8
 ბოკუჩავა ნუბარე — დგანა და.., ელიან . . . 4
 ბელოვიანი პაპი — დეკორატი . . . 3
 ბელოვიანი ნინო — დიმიტრი ერისთავის ნახატები . . . 2
 ბელოვალი იმედი — მინიატურული მხატვრობის ისაანუ-
 რი სკოლა დღეს . . . 11
 ლიონილი გივი, კალენდარშიველი დიმიტრი — არქიტექტურ-
 ლი ფორმა-წარმოქმნა და დიზაინი . . . 8



თაბაჯანშილი ლილია — ფერწერა — თემა, ჩანაფიქრი, ფორმა	2
თაბაჯანშილი ლილია — ახალი შეხედვრა მხატვართან (ლ. ბაიანგივის ნამუშევრების გამოყენება)	4
თაბაჯანშილი ლილია — „საგაფხულო“ გამოყენება	7
თაბაჯანშილი ლილია — ერვანდ ქორაჩის შთაგონებული ხელოვნება	8
თაბაჯანშილი ლილია — გულდა კალაძე	10
თბილისში გაიხსნა მაქსიმ გორკის ძეგლი	4
თითობრივად გვიძი — თბილისის სამხატვრო აკადემიის 50 წლისთავი	6
კვიციანიველი ქაზანი — თენგიზ შირვაშვილი	6
კვიციანიველი თენგიზი — არქიტექტურა და ბუნება	4
კვიციანიველი თენგიზი — თბილისის ქალაქთმშენებლობის ფრაგმენტები ძველ სახელწოდებებში	12
კინაძე გულნარა — XVII საუკუნის ვერცხლის ქურჭული ოდნობიდან	1
კობახიძე ელენე — მხატვრული კერამიკა და სასოფლო-მეურნეობის ინტერიერი	3
ლელუა ნათელა — ეკლავ ახალგაზრდული შემართებით (მ. ვაბიძის შესახებ)	3
ლომთაძე თეიმურაზ — ქუთაისის ქალაქმშენებლობის ისტორიიდან	4
მაჩაბელი კირი — ალდე კაკაბაძე	10
მაღალაღიანიველი ნოდარი — ქართული ჭიშკარი პოლიანდრში	5
მეაღიანიველი ელისაბედი — ქართული მხატვრების გამოყენება ბელგიაში	4
მინარაძე ზურაბი — ბავშვთა ნახატების გამოყენებაზე	6
ნორსანიძე ვლადიმერი — ლაღო გულდაშვილი (ფსიქოლოგიურის პორტრეტი)	3

მინარაძე გიორგი — მონაპოვები და ამოცანები	3
რეზია ღარბაჯანი — მხატვარი დიზაინერი (ე. ბურჯანაძე)	12
საინტერესო გამოყენება („მუდამ მზადყოფნაში“)	12
სამსონიძე მება — მამუკის ხუროთმოძღვრული ძეგლები	10
სანიკიძე თამაზი — სანდრო ზოტირელი	1
საშუმოვგომო გამოყენებაზე (ფუტონჩანარატი)	7
სიგუა ლემპსანდრა — ფრესკული ფერწერა ნიკო ნიკოლაძის სახლ-მუზეუმში	7
სუმბაძე ლონგინოზი — საქართველოს მთიანეთი (ხუროთმოძღვრული ტრადიციები და თანამედროვე პრობლემები)	1
ფინალურიველი ოთარბი — რას ნიშნავს „მკაცრი რეალიზმი“?!	12
ფრანკო ლევანი — კურთხევები და ძეგლები რაკა-ლეგნოში	8
ფრანკო ლევანი — კაცი კაცითა, ღმერთი კაცითა	8
ქალაქიანი ანტონი, ჯანაშიაშვილი თინათინი — ხალხური ხუროთმოძღვრების მუსეუმში	8
ქართული არქიტექტურის საკითხები (მრავალი მაგალითი ქართული ქანდაკების განვითარების გზა (მხატვართა კეისერის პლენში))	9
ჟივიანი ნინა — ქაბუკი ფარაონი და მისი აუღლანა	2
ჩიკოშვილი გიორგი — არქიტექტურის არსის გაგებისათვის ნიკაშიძე გიორგი — მხატვრული და სექტაკლები	10
ჩხარტიანიველი ამირანი — ლელვის ფოთლო	5
ცანივილი სარგისი — ვეფხური მოტივები (გ. ონიანის ვეფხუ-ფრესკის ძეგლი)	2
ხუციანიველი გიორგი — იმპრესიონიზმის ასი წლისთავი	5
წამითელი მანანა — თანამედროვე სასკოლო ნაგებობათა მხატვრული სახე	8
ჯანაშიაშვილი თინათინი — ფუნქცია — ფორმა — გარემო	3
ჯანაშიაშვილი ნოდარი — ქართული მხატვართა ამოცანები	3
ჯანაშიაშვილი ზაზუნა — ტარიელე მხატვარი	3

მუსიკა, კინომოგრაფია

აბაჯანშილი მანანა — მეტი უკრადლება საბავშვო მუსიკის ამიერკავკასიის მუსიკალური ფესტივალი	4
ახმეტელი მანანა — ლენინგრადის კორეოგრაფიული მინიატურების დანი თბილისში	11
ახმეტელი მანანა — მილანის საოპერო თეატრი „ლა სკალა“ გასტროლები მოსკოვში	5
ახმეტელი მანანა — ოთარ თაქაიშვილი	8
ბალანჩინიძე ანდრია — ქართული მუსიკა ხუთი წლის მანძილზე	12
ბაგრატიანი დიმიტრი — სიტყვა ჩემს მასწავლებელზე (ანასტასია ვირსალაძე)	1
ბაბუნი ნოდარი — ორი სიმფონიური კონცერტი	3
ბანიჩილაძე გივი — ქუთაისის საოპერო თეატრის ამოცანები დუბინსკი რუსისისკანი — საქართველოს სახელმწიფო სიმფონიური კვარტეტი	11
ვირსალაძე ელისა — დაუფიქარი (ანასტასია ვირსალაძე)	11
ვლასნაძე ლევი — დიდი და ღამაში სულის ადამიანი (ანასტასია ვირსალაძე)	8
თაბაჯანშილი ოლღა — მუსიკა — ფილმის აზრობრივი კომპონენტი	10
ისაბაძე ელდარი — პაბლო კაზალსი	1
კამბე სპიტლანა — აფხაზური მუსიკის წარმტებები და ამოცანები	2
კონტაძე მერაბი — საქარეები, მუსიკოსები, გონიერება	3

მოგონებები სახელოვან კომპოზიტორზე (დ. არაყიშვილის დაბადების 100 წლისთავი)	3
მომსარგავნიველი ნაბო — კონცერტები და პრესა	10
მშველიძე მება — ქართული მუსიკის დიდი მოამაგე (დ. არაყიშვილის დაბადების 100 წლისთავი)	3
ნაღობაძე ირა — „განსაუბრებელი პედაგოგიური ტალანტისაოვის“ (ს. ჟივია-ვახუშტის)	3
ნანიძე სულხანი — რამდენიმე სიტყვა თანამედროვე მუსიკის შესახებ	5
რუსნაშვილი ანატოლი — ანდრია ბალანჩინაძის საფორტეპიანო კონცერტები	10
საქართველოს კომპოზიტორთა V ურლოზაზე (ყრილობის ანგარიში)	1
სსრ კავშირის კომპოზიტორთა V ურლოზა	5
ურუშაძე მერაბი — მუსიკის სახელე	7
ვახუშტაძე მერაბი — ქართული ნახატი ფილმი და სუსიკა	5
ვახუშტაძე ნინა — მუსიკა 1972-73 წლების ქართული მხატვრული ფილმებში	4
ვახუშტაძე მერაბი — ქართული წიგნისა და საგალობლების უნაგარო მოამაგე (მეკსიმე შარაძე)	8
წინაგონი გიორგი — ტოპ-მუსიკა მოქმედების	11
წულაძე ანტონი — კრადეციის ერთგული და ნოვადარი (შ. მშველიძის დაბადების 70 წლისთავი)	7
წულაძე რუსუდანი — გოგონათა ანსამბლი	11
ხუბუა პავლე — ვერა დულუოვა	3
ჯანაშიაშვილი ნოდარი — საოპერო სტუდიის ამოცანები	3

კინო, ტელევიზია

ალექსიანიველი ალექსი — ცოცხალი ლენინი	1
ამირაჯიანი ნათი — ალექსანდრე უსახვიე და ქართული კინო	10

არსენაშვილი კარლო, ხოშორია ოზარი — ძიების გზით (ე. სულაიაძე)	1
--	---



ბარბინძე ბიძი — დიდი უკრაინელი კინორეჟისორი (ახლ. დო- ვერნოს დაბადების 80 წლისთავი)	9
ბაბრამძე პაპაი — როგორ დაიკარგა „აპრილი“	9
ბოჭვაშა ბიძი — კოტე მარჯანიშვილის დაუდგმელი კინო- სცენარები	4, 8
ბეგრადშიშვილი ბუბანი — ფიქრები 1978 წლის ქართულ ფილმებზე	7
დღანინი პაპული — ორი საღამო ნიკოლოზ ჩერკასოვთან თბაქაშავში ოვლა — ამგდარი ხელვაანი (პ. ჭიათურე- ლის დაბადების 80 წლისთავი)	3
მთაწარიძე ბებია — „უელსაბში სატრფოსათვის“	4
პაპაშაძე ლედი — მწერლის კინოსცენარები (შ. დადიანის დაბადების 100 წლისთავი)	3
	11

პინასმა ლედი — როგორ იცოცხა კაცისა (კინოფილმი „შე- რეკლები“)	
კლდისპირა სერგო — ნატო ვანაძე	8
მარბიძე დედანი — სახვითი ოსტატობა ფილმში მეგობრის შპრი (ქართული კინო დღეს)	12
სეფიანიშვილი ომარ — მიზეზის მხილება და ხელვაანის შეუმცდარი პროგნოზი (ფელია ულაღის ორა ფილ- მის შესახებ)	5
ქართული მწერელი და კინო (მრეკლი მაგია)	6
ჩხინძე რაზო — სიტყვა მეგობარზე (თ. აბულაძის დაბადე- ბის 50 წლისთავი)	8
წამართლი კობა — დიდი აბაშოძე	11

ინტერვიუ, დიალოგი

მთაწარიძე ბებია — საუბარი სესილია თაყაიშვილთან	1
ინტერვიუ ნიკოლოზ სლინგოსთან	2
დილოგი (ოთარ ლორთქიფანიძე — ნუნუ ქოჩიაძე)	3
ინტერვიუ გიორგი უორდინასთან	5

დილოგი (ო. მეღვინეთუხუცესი—მ. გეგია)	10
დილოგი (გ. ბარბაქაძე—მ. შ. აბუტელი)	11
საუბარი ნიკოლოზ ივანოვთან	12

ახალი წიგნები, კვლევები

ბარბინძე ბიძი — მონოგრაფია ნიკოლოზ შენგელაიანე	11
ბაბრამძე პაპაი — „რღვევა“ რუსთაველის თეატრში	9
ბეგრადშიშვილი ბუბანი — სიახლე — ხსნა თუ ფიტრი (ნ. გუ- რაბანიძე — „მრავალსახეობა თეატრისა“)	1
ბიორბაძე ელიზბერი — პირველი ქართული ფოტოგრაფი (პ. ტაბიძე ალექსანდრე როინაშვილი)	3
ბიორბაძე ელიზბერი — აღმსახი „ფრესკა“	10
დავითიანი მირი — სანდრო ახმეტელის წერილები	9
დოლიძე ბიორბი — ქართული კინო ცხოვრების კვლავიკვლ (ვ. ცომაია — „ქართული კინო ცხოვრების კვლავიკვლ“)	3
ელიანიშვილი ნანი — „თამარ ჭავჭავაძე“	6
ინანიშვილი ლუარსაბი — ცნობილი მუსიკოსისა და პედაგოგის	

წიგნი (გ. თაქაიშვილი — „საქართველოს სახელმწი- ფო სიმეზანი კვარტეტისა და საფორტეპიანო ტრიოს ისტორიისათვის“)	2
პაპაშაძე ლედი — უშანია ჩხეიძისა და სერგო ზაქარაიძის მიმოწერა	1
პაპაშა თამარი — ნაშრომი მარქსისტულ-ლენინური ესთე- ტიკის საკითხებზე (ნ. ჯამი „ესთეტიკის ნარკვევები“)	7
სიმონ ჩიქოვანის გამოუქვეყნებელი სიტყვები	6
„ქართული საბჭოთა დრამატული თეატრის ისტორია“	10
მამუკაშაძე ნინო — „სტეფანე“ ესთეტიკა ქართულ ენაზე	1
ჯაბახიშვილი ნათელა — ზაქარია ფლიაშვილის წერილები ივანე ჭავჭავაძისთან	1

სხვადასხვა

ალიმონაძე ლედი — კოტე ყიფიანი	3
აფხაზეთის სახალხო პოეტი დიმიტრი გულია (დაბადების 100 წლისთავი)	9
ბალაბუშვილი ალექსი — ოთარ თურქია	7
გამრინელი პოეტი, პროზაიკოსი, დრამატურგი (ტრ. აბაშიძის დაბადების 60 წლისთავი)	8
ინანიშვილი შუქარა — ფოტოლოკუენტების წყაროთმოდ- ნებითი მნიშვნელობა	4
პაპაშაძე ინანიშვილი — იაპონიის მშვენიერ შობილი	10

პინასმა ლედი თინათინი, ბიორბაძე თინათინი — ჭადრაგის ქართული ფიგურები	9
მილორბაძე ლევანი — დავით ნახუციანიშვილი	8
შარბაძე შარბი — პოეტის თუ შპის პორტრეტი?	11
წამართლი პაპაშა — მოგონებთა ფურცლები	12
ჩხინძე ნინო — მოღვაწე ქალბი	3
ვილაძე თამარი — ალექსანდრე ყაზბეგი (დაბადების 125 წლისთავი)	10

მაგარული რედაქტორი ალექსი ბალაბუშვილი.

ხელმოწერილია დასაბეჭდად 15/1-75 წ. უფ 07506.
შეჯ. 4175. ტირაჟი 6.000. ფიზიკური ნაბეჭდი ფურცელი 15.
სააღრებელო-სამომცემლო 19.75. ფასი 1 მპ.



საქართველოს კვ. ცენტრალური
კომიტეტის გამოცემლობა.
თბილისი, 1974.

საქართველოს კვ. ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა.
თბილისი, ლენინის ქუჩა, № 14, ტელ. 33-93-59.

