

საგაერთაო საქართველო

ISSN 0132-1307

გვერდობრივი
პერიოდიკა

12

1985

180 /
1985B

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი





ს ა გ ჭ რ თ ე ა წ ე ლ ტ ვ ნ ე ა

12/ 1985

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური შურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოღარ გურაბანიძე

სარედაქციო კოლეგია:
ბაკაი ბაჭრაძე,
ვასტანგ ბერიძე,
ნოღარ გურაბანიძე,
მერაბ გვიგია
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ვასილ კიკნაძე,
ნოღარ მგალღობლიშვილი
ჯურაბ ნიშარაძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ წულუკიძე,
ნიკო შავვაშაძე,
ნოღარ ჯანაბერიძე.

თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
ძორეოგრაფია
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 880029 თბილისი, კაშხი ქ. № 18
ტელ. 95-10-24, 95-13-24.

მხატვრული რედაქტორი პავლე შევჩენკო

საქართველოს კ კენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა
თბილისი, 1985



ამთბიკა

მურმან დოდელია —
კოლიტიპური კალტურის არსი 19

თეატრი

ელენე თოფურაძე —
ხელოვნების ღირებულებაზე ზედაზე 29
ია გამრეველი —
ბასკლი თეატრალური კონსერვისი შუაგუნდის რეალიზაციის შესახებ 2
მიხედვით კალანდარიშვილი —
დროის რეალური მოთხოვნები 41
მერაბ გეგია —
მსახიობის ფენომენი 51

მუსიკა

ანტონ წულუკიძე —
„ვეფხისტყაოსანი“ ბალეტში 66
„ფოტოკინო“ დედოფალი — 77
ფიქრეტ აბდულაძის მიხედვით —
დიდი ხელოვნების შესახებ 99
გულბათ ტორაძე —
ქიმიკისა და ბანახლების გზით 104
რუსუდან წურწუშია —
საბუნდო სიმღერის ზეიმი 126
ფერენც ლისტი —
შოპანი 132

მხატვრობა

საისონ ლევაია —
ფერწერულად მიტყვეული სახეები 48
ნინო შეტრეველი —
„შუშანიას წამების“ დასურათებიანი 80
ელენე შაქარაიანი —
სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები 85
კ. შიქაძე —
კიდევ ერთი მშვენიერი ალბომი 150

კინო

ნინო ნატროშვილი —
ახალი თეატრი თუ უბრალოდ — ახალბურჯობა? 30
აკაკი ბაქრაძე —
იწამი ბადაბანი 58
ლატერა დულარიძე —
დღევანდელი მსახიობის კინოხელოვნება 113
„ამბავი ივლისის ლაშქრობისა“ — მიი 15
სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიის ახალი ლაურეატები 137
ძრონიკა 153
1985 წლის ნომრების საძიებელი 154

ს ა გ ჯ ო თ ა
ხ ე ლ ო მ ნ ე ბ ა

1985 წ. № 12

გარეკანის პირველ გვერდზე: დ. ხახუტაშვილი — „ბრძოლის წინ“ სერიიდან „ქართლის ცხოვრება“
გარეკანის მესამე გვერდზე: ესკიზი სურათისათვის სერიიდან „ქართლის ცხოვრება“
გარეკანის მეოთხე გვერდზე: თეატრალური პანოს ესკიზი

საქართველოს კაცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა,
თბილისი, ლენინის ქ. № 14, ტელ. 93-93-59.

ბასუდი თეაზრადური სეზონის შედეგები და ახალი ამოცანები

ია გამრეკელი

(საქ. სსრ კულტურის მინისტრის პირველი მოადგილე)

ბასუდი სეზონის მთავარ საზრუნავს დიდ სამამულო ომში საბჭოთა ხალხის გამარჯვების მე-40 წლისთავის ღირსეული აღნიშვნა შეადგენდა.

საიუბილეო რეპერტუარში წარმოდგენილი იყო ქართველ და რუს ავტორთა ახალი ნაწარმოებები, აგრეთვე მოძმე რესპუბლიკების და სოციალისტური ქვეყნების დრამატურგიის ნიმუშები, სხვადასხვა ჟანრის თეატრული ნაწარმოებები, რომლებმაც მრავალფეროვანი და საინტერესო გახადეს დიდი სამამულო ომისადმი მიძღვნილი თეატრალური აფიშა.

არ შეიძლება არ აღინიშნოს ის დიდი მონდობა და შემოქმედებითი ინტერესი, რომელიც გამოიჩინეს თეატრებმა ამ საერთო-სახალხო დღესასწაულის შესახვედრად. უკლებლივ ყველა თეატრმა განახორციელა ამ თარიღისადმი მიძღვნილი სპექტაკლები, რომელთა დავალიერებამ ცხადყო, რომ თეატრების მუშაობა ამ მიმართებით არ ატარებდა ფორმალურ ხასიათს, ყველა საუკეთესო ძალები მობილიზებული იყო მნიშვნელოვან მხატვრული ნაწარმოების შესაქმნელად, და თუ მაინც შეგვხვდა ნაკლებად საინტერესო დადგმები, თითოეულ ასეთ შემთხვევას თავისი ახსნაც გააჩნია. ყველამ კარგად ვიცით,

რომ მიუხედავად კოლექტივის ერთობლივი მცდელობისა, სპექტაკლი ზოგჯერ მხატვრულ ფაქტად იქცევა, ზოგჯერ კი საერთოდ ვერ გაიყურებს.

40 წლისთავისადმი მიძღვნილი სპექტაკლების საერთო ფონზე თავისი მხატვრული მნიშვნელობითა და ღირსებებით გამოვარჩევთ რამდენიმე წარმოდგენას. უპირველესად უნდა აღინიშნოს რუსთაველის თეატრის სპექტაკლი — მ. კვესელავას „ას ერგასის დღე“ (პიესა თ. გოდერძიშვილისა). წარსულის გახსენება, მისი გაკვეთილების კიდევ ერთხელ განჭვრეტა თავისთავად საჭიროა და აუცილებელი, მაგრამ მას ბევრი რამ დააკლდება, თუკი არ ახლავს ფიქრი ახლო მომავალზე. სწორედ ასეთი მასშტაბური, გამჭოლი ხედვით დანახული სპექტაკლი მიუძღვნა თეატრმომისა და მშვიდობის თემას. მან გაიაზრა ნიურნბერგის პროცესთან დაკავშირებული უამრავი დოკუმენტი და თითქმის სამ საათიან სპექტაკლში, სანახაობითი მხარის მხატვრული ღირსებების შენარჩუნებით გვაჩვენა ის, რამაც მაყურებელი განუწყვეტლივ, ყურად-

სტატის საფუძვლად დაედო საქართველოს თეატრალური საზოგადოების მეცხრე პლენუმზე წაკითხული მოხსენება.

19300

ლებს მოდუნების გარეშე უნდა შეიყვანოს ფაშისმის წარმოქმნის, მისი თანდათანობით აღზევების და ბოლოს, საშინელი კრახის ურთულეს პერიოდებში. თეატრის სადღეისო შემოქმედებით სტილისტიკა თავისუფლად იმორჩილებს ზღვა მასალას, ირონიული საბურველი გროტესკული სიმწვაით ახლავს მთელს წარმოდგენას და ლირიკულ გადახვევებში ავტორისეული ფიქრის ჰუმანური ნაკადი ზღვარს დებს ბოროტისა და კეთილის მიჯნაზე. ამ დადგმას წარმატება ხვდა მოსკოვში, დიადი გამარჯვების 40 წლისთავისადმი მიძღვნილი სპექტაკლების საკავშირო დათვალეობაზე. განხილვაზე და ცენტრალურ პრესაში, რეჟისორთან ერთად, საგანგებოდ აღინიშნა მ.ახიობების: რ. ჩხიკვაძის, კ. კაცსაძის, გ. საღარაძის, ა. მახარაძისა და სხვათა აქტიორული ნამუშევრები.

გაგვახარა მოზარდ მაყურებელთა ქართულმა თეატრმა თავისი ნამუშევრით — მ. ჯაფარიძის „ჩვენებურებით“. თამამად შეიძლება ითქვას, რომ რამდენიმე ათეული წლის წინ დაწერილმა ამ პიესამ ახალი სცენური სიცოცხლე შეიძინა. სპექტაკლი შ. გაწერელიას რეჟისურით ყურადღებას იპყრობს, როგორც საინტერესო ფორმით, ასევე აქტიორული ანსამბლით. შ. გაწერელიამ ომისდროინდელი პატარა სოფლის ცხოვრების მაგალითზე, ომის მთელი საშინელების განზოგადებულ სურათი გამოკვეთა და მისი რეჟისორული სტილისტიკისათვის დამახასიათებელ თეატრალურ მოდელში მოაქცია თავისი ჩანაფიქრი. ამ სპექტაკლის ნახვის დროს კიდევ ერთხელ იჩენს თავს ჩვენი თეატრალური ხელოვნების ეროვნულობის პრობლემა — რეჟისორმა და მსახიობებმა ისეთი სცენური სინამდვილე შემოგვთავაზეს, რომელიც ადამიანური ცხოვრების ყოფა, კოლორიტი — იმ დღისათა და ორგანულობითაა მოტანილი, რამაც სასურველი სინთეზი წარმოშვა. სპექტაკლში არაერთი საგულისხმო აქტიორული სახე შეიქმნა, რომელთაგან გამოვყოფდი რევაზ თეატრტიკაძის და ოთარ ბლათურის ნამუშევრებს.

გარდა ამ ორი წარმოდგენისა, ომის თარღისადმი მიძღვნილი სპექტაკლებიდან აღნიშვნის ღირსია: მოზარდ მაყურებელთა რუსუ-

ლი თეატრის სპექტაკლი — ლ. კრუჩკოვსკის „თავისუფლების პირველი დღე“ (რეჟისორი ნ. ჯანდიერი), ჰიათურის თეატრის ნამუშევარი — ვ. აროს „უმალღესი ზომა“ (რეჟისორი ლ. სვანაძე), ზუგდიდის თეატრის დადგმა — ვ. ეყოვის „ბუღბუღების დამე“ (რეჟ. ა. გვაძაბია) და მესხეთის თეატრის სპექტაკლი, ლიტერატურულ-დრამატული კომპოზიცია „არდაბრუნება არ შემეძლო“ (რეჟ. ნ. დემეტრაშვილი). აქვე უნდა აღვნიშნოთ კ. მარჯანიშვილის თეატრის მიერ გასულ სეზონში განხორციელებული ოტია ოსელიანის „ადამიანი იბადება ერთხელ“, რომლის პრემიერა შედგა მოსკოვის მცირე თეატრის სცენაზე და საბჭოთა კავშირის კულტურის სამინისტროს პრემია დაიმსახურა.

საინტერესო ექსპერიმენტად უნდა მივიჩნიოთ დრამატურგ თ. აბულაშვილის და თელავის თეატრის მთავარი რეჟისორის ა. ქანთარას ერთობლივი ნამუშევარი — ახალი პიესა „სიკოცხლემისცილი ტყვე“. ეს იყო ახალგაზრდების თვალით დანახული და გაზრებული ისტორია ომისა, რომლის მოწაწილენი თვითონ არ ყოფილან. აქედან გამომდინარე, ბუნებრივია, პიესა მოკლებული იყო ომის საშინელებათა უშუალო განცდას, მაგრამ ნაწარმოებში სწორად იყო მიგნებული კონფლიქტი ორი მოწინააღმდეგე ბანაკის ზნეობრივი დაპირისპირებისა, რომელშიც გამარჯვებული საბჭოთა ადამიანი გამოდიოდა. კარგი ჩანაფიქრი სამწუხაროდ ბოლომდე ვერ განხორციელდა. მაგრამ თვით ფაქტი რეჟისორისა და ავტორის თანამშრომლობისა მოსაწონი და აუცილებლად მხარდასაჭერია.

ა. კორნეიჩუკის „ფრონტმა“, რომელიც საქართველოში პირველად განხორციელა სოხუმის ქართულმა თეატრმა და პრემიერა უჩვენა მოსკოველ მაყურებელს, გაზეთ „პრავდაში“ გამოქვეყნებულ რეცენზიაში მაღალი შეფასება დაიმსახურა.

მეტად ნაყოფიერად გამოეხმაურა დიად თარღის ჩვენი მუსიკალური კოლექტივებიც.

ცალკე მინდა შეეჩერდე გასული სეზონის კიდევ ერთ საგულისხმო მოვლენაზე. საქართველოს ოთხმა თეატრმა უმასპინძლა უცხოეთის სხვადასხვა ქვეყნებიდან მოწვეულ ხუთ სადადგმო ჯგუფს — ორი სპექტაკლი — ლ.

საქ. სსრ კ. მარჯანიშვილი
სახ. სახ. რეპ. კაბა

კრუჩკოვსკის „თავისუფლების პირველი დღე“ (პოლონელი რეჟისორი ი. ჩერნეცკი) მეტეხის თეატრში და ი. ერკენის „ტოტოტების ოჯახი“ (უნგრელი რეჟისორი ბ. ბაბარტი) თბილისის სახელმწიფო დრამატულ თეატრში — მიუძღვნა გამარჯვების 40 წლისთავის დღესასწაულს. ამ წარმოდგენებით მიიღეს მონაწილეობა აღნიშნულმა თეატრებმა საიუბილეო დათვლიერებაში. გარდა ამისა, იმავე მეტეხის თეატრმა განახორციელა ბ. ბრუტკის ერთ-ერთი ურთულესი, ფილოსოფიური პიესა „გალილეის ცხოვრება“, რომელიც დადგა რეჟისორმა ლ. ტრაუმანმა გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკიდან. კ. მარჩანიშვილის თეატრის სცენა დაეთმო პოლონელ რეჟისორს ბ. ჰუსაკოვსკის, რომელმაც თ. რუჟევიჩის ცნობილი პიესა „კარტოთეკა“ განახორციელა. სიხუმის ქართულ თეატრში კი სლოვაკმა რეჟისორმა ო. შულაიმ დადგა ლ. ბალეკის „ააკაცია“.

თავისთავად ფაქტი, როდესაც ერთი სეზონის განმავლობაში ხუთი მოწვეული უცხოური სადადგმო ჯგუფი ხვდება ჩვენი სცენის ოსტატებს და მათი ერთობლივი მუშაობით იქმნება ახალი სპექტაკლები, რაც კიდევ უფრო მეტად აღრმავებს და აფართოებს თეატრალურ ურთიერთობებს, მრავლისმეტყველი და საგულისხმოა. ასეთი კონტაქტებისგან ჩვენ ბევრს მოველით. მაგრამ, სამწუხაროდ, მოლოდინი ბოლომდე ვერ გავციმართლდა. გაამდიდრა კი სეზონი მათ მიერ შექმნილმა ნაწარმოებებმა? რა შესძინა თეატრების შემოქმედებით მონაპოვარს, რამდენად დააინტერესა ჩვენი მკითხველი? გულახდილად უნდა ითქვას, რომ ხუთი სპექტაკლიდან მხოლოდ მარჩანიშვილელთა ნამუშევარს მივანჩქებდი უპირატესობას, თუმცა, აქაც, საინტერესოდ გადაწყვეტილ წარმოდგენაში მსახიობებს აკლდათ ის ორგანულობა, რაც რეჟისორის სათქმელსა და ჩანაფიქრს ბოლომდე გამოკვეთდა.

რესპუბლიკაში თეატრალური ცხოვრების მაჩასცემას ჩვენი აკადემიური თეატრები განსაზღვრავენ. მათი მაგალითი უნდა აპირებდეს სათეატრო ცხოვრების რიტმს და შემოქმედებით დონეს. ამდენად, გასაგებია, რომ სამინისტროს შესაბამისი სამსახურების მთელი ყურადღება სწორედ აქეთ არის მიმა-

რთული. თეორიულად ეს ასეა, ხოლო ყოველდღიურ პრაქტიკას საგრძნობი კორექტივები შემოაქვს ჩვენი საქმიანობაში.

დადგენილი ჩვენი აკადემიური თეატრების 1984-85 წ. წ. სეზონს. რუსთაველის თეატრმა მხოლოდ ერთი სპექტაკლის „ას ერგასის დღის“ დადგმა განახორციელა. როგორ პირობებშიც არ უნდა უხდებოდეს თეატრს მუშაობა, სეზონში ერთი სპექტაკლი ძალზე მცირეა, თუმცა, წლის ბოლომდე, თეატრი ვარაუდობს გამოუშვას ორი ახალი დადგმა — ვაჟა-ფშაველას „მოკვეთილი“ და ელუარდო დე ფლიპოს „ეს მოჩვევებიანი“. ახალ დადგმათა სიმცირე ამ თეატრში უკვე ქრონიკულ დაავადებად იქცა. სწორედ ამან განაპირობა ჩვენი შეშფოთება და მიგვიყვანა დასკვნამდე, რომ შეგვესწავლა თეატრებში რეჟისორთა დატვირთვის საკითხი. როდესაც სამინისტროს კოლეგიაზე სპეციალურად ვიზილავდით რეჟისორული კადრების მდგომარეობას. საკითხს, განსაკუთრებით გამოიკვეთა რუსთაველის თეატრში შექმნილი სიტუაცია. გამოითქვა მწვავე კრიტიკული აზრი, რომ წლიდან წლამდე ამ თეატრის რეჟისორები თითო დადგმასაც კი არ ახორციელებენ; სწორედ ამით უნდა ავხსნათ თეატრის მიერ გასული სეზონის ახალი დადგმების გეგმის შეუსრულებლობაც. ბუნებრივია, ისმება კითხვა, რით შეიძლება ამის გამართლება? იყო გამოთქმული მოსაზრება, რომ ალბათ რეპერტუარი არ არის წინასწარ სათანადოდ მოფიქრებული და გააზრებული, ან რეჟისორები არ არიან მზად იმისათვის, რისი დადგმის სურვილიც მათ განაცხადეს. ჩვენ კი ვფიქრობთ, რომ ეს ხარვეზები ორგანიზაციული მართვის ნაკლოვანებებიდან გამომდინარეობს. ეს გარემოება თავის მხრივ, იწვევს დასის დიდი ნაწილის დაუსაქმებლობას და, საბოლოო ჯამში, მსახიობთა დასკვალფიციაციას, არაჩანსადი ატმოსფეროს შექმნას. ამის სიმპტომები კი უკვე ჩნდება. სამწუხაროდ, ეს მაგალითი გადაძვლები აღმოჩნდა და თითქმის ანალოგიურ სიტუაციებს ჩვენ სხვა თეატრებშიც ვხვდებით. სწორედ ამიტომ შევაჩერე თქვენი ყურადღება ამ გარემოებაზე. თუ თეატრების ხელმძღვანელები კარდინალურად არ შეცვლიან დამოკიდებულებას თავიანთი დასის სწორი დასაქმების მიმართ, არ შექმნიან პირო-

ბებს რიტმული მუშაობისათვის, შედეგი მეტად სამწუხარო გვექნება.

სხვა საპირისპირო მავალითაც მოვიყვანთ.

მარჯანიშვილის თეატრმა გასულ სეზონში ხუთი ახალი დადგმა განახორციელა. თ. რუფევიჩის „კარტოთეკაზე“ ზემოთ უკვე მოგახსენეთ. დანარჩენი ოთხი სპექტაკლიდან თითოეულ დადგმას თავისი მნიშვნელობა გააჩნია — მათში დასმული იყო გარკვეული შემოქმედებითი ამოცანები, რომელთა გადაჭრა თეატრის ძიებათა ამ ეტაპზე გამოჩნდილი იყო სამომავლო შემოქმედებითი ზრდილობისთვის. ამ თვალსაზრისით თუ შევაფასებთ მარჯანიშვილელთა არცთუ წარმატებულ სეზონს, მაშინ იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ ის ცალკეული აქტიორული მონაპოვრები და რეჟისორული მიგნებები ხორცს შეისხამენ მათს სამომავლო ნამუშევრებში.

კ. გოცის „ლურჯი ურჩხული“, ისევე როგორც „ვაროტა“ და „ეკრიდიკა“, პირველად დაიდგა საქარაველოში. „ლურჯმა ურჩხულმა“ (რეჟისორი მ. კუჭუხიძე) აზრთა სხვადასხვაობაც გამოიწვია და კრიტიკული შენიშვნებიც. თეატრს, მიუხედავად დიდი შრომისა და მონდომებისა, გაუჭირდა გოცისათვის დამახასიათებელი იმგვარი მხატვრული სინთეზის მიღწევა, როდესაც ზღაპრული ფენიშობა, იმპროვიზაციული სილაღე და სცენური სიმართლე ურთიერთს ავსებენ და ქმნიან ერთიან სანახაობას.

„ვაროტაში“ დასმულმა სოციალურ-მორალურმა პრობლემატიკამ მიიპყრო რეჟისორთ. ჩხეიძის ყურადღება — ადამიანი, რომელიც რაიმე კომპრომისზე მიდის, შემდგომ როგორც არ უნდა ეცადოს, კარგავს პიროვნულ ღირსებას, რომლის ანაზღაურებაც შეუძლებელია. რეალისტურ-ყოფითი სცენარი რეჟისორმა პირობითად გადაწყვიტა, რამაც გარკვეული შეუსაბამობა შექმნა მასალასა და აქტიორულ შესრულებას შორის; მსახიობ დღვალისთვის კარგმა თამაშმაც ვერ შეცვალა სპექტაკლიდან მიღებული საერთო შთაბეჭდილება.

ყან ანუის პიესების დადგმის საკმაოდ მოცილება გააჩნია ქართულ თეატრს, ასე რომ, ანუის ნაწარმოების დადგმა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე გამოჩაყლისი არ არის. სპექტაკლი განახორციელა რეჟისორმა გ. თო-

დაძემ, რომელიც დიდხანს ატარებდა „ეკრიდიკას“ დადგმის სურვილს. მისი შემოქმედებისათვის ეს ნამუშევარი, უდავოდ, წინ გადადგმულ ნაბიჯად უნდა მივიჩნიოთ, ხოლო რაც შეეხება თეატრის მასშტაბს და, მით უფრო, ანუის მიხედვით დადგმულ ქართულ სპექტაკლებს (მ. თუმანიშვილისეული „ანტიგონე“, ლ. მირცხულავას „ტოროლა“) ვერ უტოლდება.

სეზონის დასასრულს, გასტროლების წინ, თეატრმა მოამზადა ნ. დუმბაძის ნოველების ინსცენირება — „ისევ ამქვეყნად დავრჩები“ ამ შემთხვევაში, თ. ჩხეიძემ გამოიყენა ლიტერატურული თეატრის პრინციპი შერეული ტექნოლოგიით, როდესაც წმინდა თეატრალურ დადგმას ენაცვლება მხატვრული კითხვა. ყველაფერი ეს მოცემულია მხატვრულ მთლიანობაში. იმ გარემოებამ, რომ ნაწილობრივ თეატრალური ინსტიტუტის სარეჟისორო ფაქულტეტის სტუდენტები ამზადებენ დაქტაკლს, გარკვეული დადი დასევა მას. ყველა მონაწილე მსახიობიც თანაბრად ვერ ძლევს მასზე დაკისრებულ ამოცანას, რის გამოც ინსცენირებაში შემავალი ეპიზოდები არათანაბარი სიძლიერის გამოვიდა. სპექტაკლში გამოვყოფდით მსახიობებს: გივი ბერიაშვილს, კოტე მახარაძეს, თენგიზ არჩვაძეს და გია ბურჯანაძეს.

ა. გრიბოედოვის სახელობის რუსულმა თეატრმაც ხუთი ახალი დადგმა განახორციელა. სამწუხაროდ, გრიბოედოველთა ეს სეზონი ნაკლებად საინტერესო გამოდგა. ვერ აღვლერდა სამამულო ომის თემაზე შექმნილი საკმაოდ გასმაურებული ა. დუდარევის „რიგითი ჯარისკაცები“, პიესას, რომელიც აღსავსეა რემინისცენიციებით, ახალი ინფორმაცია ომის თემაზე მას ვერ მოაქვს; დადგმისას ეს ნაკლი უფრო გამოიყვეთა, ვიდრე ის სიკეთე, რაც პიესას გააჩნია — თანამედროვე კაცის მძვლეობა ომზე და ომის ზნეობრივ სახეზე. სპექტაკლში აღინიშნება რამდენიმე ცოცხალი ეპიზოდი და აქტიორული შესრულებაც, კერძოდ, ახლავარდა მსახიობის ი. მეღვინეთუხუცესის ნამუშევარი.

ი. ოლშანსკის პიესა „მუნჯი კინოს ვარსკვლავი“ იძლევა საშუალებას მსახიობთა შესაძლებლობების გამოსავლენად და, მართლაც, საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი

ნ. ბურმისტროვა საგარეო პაუზის შემდეგ კვლავ მოგვევლინა სცენაზე. იგი ჩვეული ოსტატობით ანახიერებს მთავარ გმირს. მის გვერდით, გარდასახვის შესანიშნავი უნარი გამოავლინა მსახიობმა ლ. კრილოვამ.

როგორც იქნა, თეატრმა ვადალანა თავისი ძალბისადმი უნდობლობის ზღვარი და განახორციელა ა. სუხოვო-კობილინის ურთულესი პიესა „ტარელკინის სიკვდილი“. ეს დადგმა რეჟისორ დ. ცისკარიშვილის დებიუტია ამ თეატრში, სპექტაკლზე მუშაობა კვლავ გრძელდება და ვიმედოვნებთ, რომ დროთა განმავლობაში ის მიაღწევს სასურველ კონდიციას.

აქვე მინდა აღვნიშნო ერთი მომენტი, თეატრის ბიზოლო წლების რეპერტუარში ჭარბობდა კრიტიკული პათოსის შემცველი თანამედროვე პიესები, რომელთა რიცხვს ა. ვაპილოვის „პროვინციული ანეგდოტებიც“ მიეკუთვნება. ახალი სეზონი რაზუმოვსკაიას „დებიით“ დაიწყო თეატრმა. ამ დღეებში წარმოდგენილი იქნება ა. კოტეტიშვილის „გამოძიება“. იბადება კითხვა, რატომ იზღუდავს თეატრი თავს ამგვარი დრამატურგებით? ხომ არ დადგარა ბოზიტორი მოვლენების ასახვისაც? როგორც ჩანს, ამას თეატრის ხელმძღვანელობაც გრძნობს. წინ ვაუწყებ მოვლენებს და ვიტყვი — თეატრმა მოქმენა ასეთი პიესა და თავისი ყურადღება შეაჩერა მ. გარაევას „მე ხომ პატარა კაცი ვარ“, რომელშიც სახიერად და პუბლიცისტური სიმძაფრითა დასმული ჩვენს ქვეყანაში ადამიანის უფლებამოვალეობების საკითხი. პიესას გამჭოლ ხაზად გასდევს ოპტიმიზმი და ადამიანის პიროვნული ღირსებების რწმენა.

კიდევ ერთ მაგალითს მოვიყვან. ვაჭიანურებული სარემონტო სამუშაოებით გამოწვეული ხანგრძლივი უმოქმედობისა და შინაგანი კონფლიქტების შემდეგ, მწყობრში შევიდა და შემოქმედებით მუშაობას შეუდგა სომხური დრამატული თეატრი. ჩანს, კულტურის სამინისტრომ სწორი გადაწყვეტილება მიიღო, როდესაც აქ სარეჟისორო კოლეგია შექმნა და თეატრის ხელმძღვანელობა შეცვალა.

განახლებულ შენობაში თეატრმა რვა ახალი დადგმა უჩვენა მაყურებელს, როგორც თანამედროვე სომხური, ქართული, ასევე კლასიკა. ნაწილი ამ დადგმებისა მას ადრე

ჰქონდა მომზადებული. გ. სუნდუკიანის „პეპო“, ედუარდო დე ფილიპოს „ქურდი სამოთხეში“, ჯ. ფლტერის „როგორ მოვარჯულოთ ცოლი“ მაყურებელმა გულთბილად მიიღო.

საქართველოში დღეს 31 სახელმწიფო თეატრია, ბელორუსიაში, სადაც მოსახლეობა სამჯერ მეტია, მხოლოდ 16 თეატრია. არ ჩამოვთვლი სხვა რესპუბლიკებს — ფაქტია, რომ თეატრების რაოდენობით ჩვენ არამც თუ საბჭოთა კავშირში, არამედ სხვა მაღალგანვითარებულ ქვეყნებთან შედარებით მოწინავეთა რიგებში ვიმყოფებით. ამის მიუხედავად თეატრების ქსელი ჩვენში იზრდება.

ასე თავის დროზე შეიქმნა მეტეხის თეატრი-სტუდია, შეიქმნა როგორც სტუდია, როგორც ერთგვარი სტაჟირების, ან თუ გნებავთ ორდინატურის ფორმა. დროთა განმავლობაში თეატრის ხელმძღვანელობის მცდელობით და ჩვენი წყარუებით იგი გადაიქცა ჩვეულებრივ სარეპერტუარო თეატრად. საჭირო ხდება თეატრის სტატუსის შეცვლა, რაც უფრო მეტ მოვალეობას დააკისრებს შემოქმედებით კოლექტივს. გასულ სეზონში თეატრი, თუ შეიძლება ასე ითქვას, საერთაშორისო საქმიანობით იყო დაკავებული. სხვადასხვა დროს მუშაობდა მოწვეული სადადგმო ჯგუფი პოლონეთიდან და გერმანიის ფედერაციული რესპუბლიკიდან. მეტეხის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელმა ს. მრევლიშვილმა საარბრიუტენში განახორციელა ლევ ტოლსტოის „სენის ამბავი“. გაიკვალა მსახიობები ვარშავისა და მეტეხის თეატრებს შორის, ყოველივე ეს ჩვენი მხარდაჭერითაც ხდებოდა, მაგრამ თეატრმა ვერ შეათავსა შიდა და საგარეო მოღვაწეობა ერთმანეთთან, რის გამოც სეზონი ერთობ უფერული გამოდგა. უფრო მეტიც — სიტუაცია თეატრში დაიძაბა. ჩვენ ვესაუბრეთ კოლექტივს, ერთობლივად გადაწყვიტეთ სამომავლო გეგმები. დასვენა — აქ ჩვენ საჭირო გვაქვს უკვე არა სტუდიისთან, არამედ ახალ თეატრთან. გარკვევას მოითხოვს ტერმინი „ახალგაზრდული“. რითი იქნება ეს თეატრი ახალგაზრდული, რეპერტუარით თუ დასით? ვიმსჯელოთ, ვიკამათოთ ერთად — სამინისტრომ, თეატრალურმა საზოგადოებამ, კომკავშირის ცენტრალურმა კომიტეტმა. ერთი ცხადია, ეს პროცე-



სი სწრაფად უნდა დავამთავროთ, რათა თეატრმა სწორად ჩამოაყალიბოს თავისი ამოცანა და გეზი.

თბილისის დრამატული თეატრისათვის, რომელიც თავისი არსებობის მეხუთე წლისთავს ითვლის, განვლილი სეზონები ერთგვარი მოსამზადებელი ეტაპი იყო დაკვირვებულ და სერიოზული მუშაობისათვის. პირველ ხანებში თეატრს უხდებოდა მატერიალურ-ტექნიკური პრობლემების მოგვარება და ცდილობდა საკუთარი რეპერტუარის შექმნას. მეოთხე სეზონისთვის თეატრმა მეტად სერიოზული ვანაცხადი გააკეთა, შეიტანა რა რეპერტუარში შექსპირის ორი ტრაგედიის მიხედვით („იულიუს კეისარი“ და „ანტონიუს და კლეოპატრა“) შეერთებული მისეული ინსცენირება სახელწოდებით „რომაელები“. ამ სპექტაკლით თეატრმა მონაწილეობა მიიღო კლასიკური დრამატურგიის საკავშირო ფესტივალში.

თეატრი უკვე შედის თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების იმ ფაზაში, როდესაც მისი ხელოვნების შეფასების კრიტერიუმები იქნება მაღალი, მომთხონი და უშედავათო. საჭიროა უფრო ღრმად ვიფიქროთ იმ პრობლემატიკაზე, რომელიც მის მყურებელს ადევნებს — სხვა გზა არ არსებობს.

მაყურებელთა ინტერესების შესწავლამ ცხადყო, რომ საჭიროა და სასურველი ზოგიერთი დრამატული თეატრი მუსიკალურ-დრამატული ქანრის თეატრად გადაკეთდეს. ამას გვეკარნახობს არა მარტო ჩვენი თეატრების ქსელის ქანრული მრავალფეროვნებით შევსება-გამდიდრების ინტერესები, არამედ მოსახლეობაში მუსიკალურ-დრამატული თეატრების პოპულარობა.

რესპუბლიკის მოზარდ მაყურებელთა და თოჯინების თეატრები ვერ აუდიან მაყურებელთა მომსახურებას, ვერ აკმაყოფილებენ ამ მხრივ გაზარდილ მოთხოვნილებებს, ამიტომაც თეატრების ქსელის შემდგომი ზრდა პირველ რიგში უნდა ითვალისწინებდეს მხოლოდ საბავშვო თეატრებს. ამთავითვე მიზანშეწონილი იქნება, თუ მოზარდ მაყურებელთა ქართულ და თოჯინების თეატრების ბაზაზე შეიქმნით მათ ფილიალებს ქალაქ თბილისში.

კიდევ ერთხელ უნდა შევეხო იმ სავალა-

ლო მდგომარეობას, რომელშიც ჩვენი მსაბავშვო თეატრების უმრავლესობა იმყოფება. მე ვგულისხმობ შენობის უქონლობას, აზასახარბიელო მატერიალურ-ტექნიკურ ბაზას. თბილისის მოზარდ მაყურებელთა ქართულ და თოჯინების ქართული თეატრები, რუსთავეის, ბათუმის, ქუთაისის თოჯინების თეატრები სრულიად შეუფერებელ შენობებში მუშაობენ. ეს საზრუნავი წლების განმავლობაში ჩვენი მძივე ტვირთად გვაწევს. მიუხედავად ასეთი პირობებისა, თბილისში ჩატარდა თოჯინური თეატრების საერთაშორისო ორგანიზაციის „უნიმას“ სხდომა, სადაც არცთუ ურიგოდ წარსდგნენ ჩვენი რესპუბლიკის თეატრები. რაც შეეხება ახალი დადგმების გეგმიურ მაჩვენებლებს, თეატრებმა ძირითადად შეასრულეს ვალდებულებები.

მოზარდ მაყურებელთა ქართული თეატრის „ჩვენებურებზე“ უკვე ვილაპარაკეთ; მეორე სპექტაკლი — რ. მამულაშვილის „გამოცდა“ (რეჟ. ლ. ყუფარაძე) თეატრს გამარჯვებად არ ჩათვლება. მიუხედავად იმისა, რომ პიესის თემატიკამ მოზარდი მაყურებლის ინტერესი გამოიწვია, მხატვრული ღირსებებით სპექტაკლი ნაკლებად გამოირჩევა — ცალკეული ეპიზოდები არ არის აკინძული ერთიანი გამჟოლი აზრის გამოსაკვეთად. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ თეატრის წარმატებათა ხვედრითი წონა მოზარდთათვის გამოიხნულ ნაწარმოებებზე მოდის. ე. შვარცის „წითელქუდას“ შემდეგ თეატრს მცირეწლოვანთათვის არცერთი მხატვრულად ღირებული სპექტაკლი არ განუხორციელდება.

მოზარდ მაყურებელთა რუსულმა თეატრმა ექვსი ახალი დადგმა განახორციელა. ამ თეატრის აფიშა უფრო მრავალფეროვნაა — გათვალისწინებულია ყველა ასაკი და ქანრი. მართალია, გვხვდება ამ თეატრისთვის დამახასიათებელი ტრადიციულად საშუალო დონის სპექტაკლები, მაგრამ გასულ სეზონში ახალმა ხელმძღვანელობამ ხელი შეუწყო რეჟისორთა მცდელობას ახლებურად წაეკითხათ კლასიკა და თანამედროვე პიესები. შეიძლება ყველაფერი ერთნაირად ღირებულად არ გამოვიღოდა რეჟისორ გ. კიტაის სპექტაკლში ა. ოსტროვსკის „ზოგჯერ ბრძენიც შეცდება“, მაგრამ სადადგმო ჯგუფის ენთუზია-

ზმი, მონდომება და ახალი გზების ძიება ერთობ მისასაღმებელია. ასევე საინტერესო ჩანაფიქრი შემოგვთავაზა ნ. ჯანდიერმა ლ. კრუჩოვსკის „თავისუფლების ჰორველ დღეში“ და ა. ჩხაიძის „ჩინარის მანიფესტში“. ამჟამად თეატრში დამკვიდრდა საქმიანი, შემოქმედებითი ატმოსფერო, რაც შემდგომ ძიებათა და მიღწევათა საწინდარად უნდა მივიჩნიოთ.

განსაკუთრებით მინდა შევჩერდე მარიონეტების თეატრის საქმიანობაზე. თეატრმა მუშაობა დაიწყო პატარა შენობაში, შემდეგ იქვე შემოიმატა მეორე უფრო ვრცელი და კეთილმოწყობილი შენობა, მაგრამ დღიდან დაარსებისა თეატრის აფიშაზე მხოლოდ ორი დასახელებაა. თეატრს არ აკლია მასურებლის ყურადღება, პოპულარობა, მის ხელმძღვანელს კი ნიჭი და გამომგონებლობა. ამდენად, ჩვენ სრული უფლებით მოველით მისგან ახალ საინტერესო დადგმებს.

ძირითად პრობლემად კვლავ რჩება პერიოდული თეატრების მდგომარეობის ძირეული გაუმჯობესება და გარდაქმნა. ამ მიმართებით ბევრი რამ გაკეთდა, რამაც მნიშვნელოვნად გააუმჯობესა რესპუბლიკის საქალაქო და სარაიონო თეატრების იდეურ შემოქმედებითი ღონე და ორგანიზაციული მუშაობა.

წინა წლებთან შედარებით რესპუბლიკის თეატრები დაკომპლექტდა რეჟისორული კადრებით, რაიონულ თეატრებში სამუშაოდ წავიდნენ თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაკულტეტის მიზნობრივი ჯგუფები. ეს ტრადიცია კვლავ გაგრძელდება, რათა მთლიანად განახლდეს პერიოდული თეატრების დასები.

გასულ სეზონში, ქართული თეატრის დღე აღინიშნა ფოთის თეატრის განახლებულ, კეთილმოწყობილ შენობაში. ქალაქის ხელმძღვანელობის ყოველდღიური მცდელობით ფოთელმა მშრომელებმა მიიღეს ეს შესანიშნავი საჩუქარი. თეატრს, რომელსაც სათავეში უდგას ცნობილი რეჟისორი ლ. მირცხულავა, ფართო შემოქმედებითი პერსპექტივა ესახება. იმედია, თეატრი გაამართლებს პარტიისა და ხელისუფლების ამ დიდ ზრუნვას.

აქ ერთ მეტად რთულ და მტკივნეულ პრობლემაზე მინდა შევაჩერო თქვენი ყურადღე-

ბა. აქსიომა — თეატრი და მისი მნიშვნელობა, კეთილდღეობა, სამამულიშვილო საქმეა. სამწუხაროდ, ჩვენ საქმაოდ ხშირად ვხვდებით საპირისპირო დამოკიდებულებასაც. ზოგიერთი რეგიონების მესვეურთ, ან არ ესმით, ან რაღაც სხვა რამ უშლით ხელს, სათანადოდ შეაფასონ თეატრის მნიშვნელობა საზოგადოების ცხოვრებაში.

ამ აზრის ნათელსაყოფად მოვიყვან რამდენიმე მაგალითს.

მეტად რთულ პირობებში უხდება მუშაობა ბათუმის დრამატულ თეატრს. ვაჭიანურა და თეატრის მოუშადადებლად დაწყებული სარემონტო-სარეკონსტრუქციო სამუშაოები და მათი ახლო მომავალში დასრულების პერსპექტივაც არ ჩანს. დროებითი შენობა, რომელიც თეატრს გამოუყვეს, რემონტში ჩადგა, ასე რომ, მდგომარეობა სავეალაოა. ყოველივე ეს აფერხებს თეატრის მუშაობას. თეატრს ჰყავს საიმედო აქტიორული ძალები, ახალგაზრდა რეჟისურა. ასე მაგალითად, უკვე რამდენიმე სეზონია თეატრში ნაყოფიერად მუშაობს დამდგმელ რეჟისორად მერაბ ლეზანიძე, რომელმაც ამ ხნის მანძილზე არაერთი საინტერესო სპექტაკლი განახორციელა. გასულ სეზონშიც წარმატება ხვდა მის მიერ დადგმულ — ა. გელმანის „პირისპირ“ და შ. შამანაძის „ღია შუშბანდს“. იმედებს ვამყარებთ თეატრის მთავარი რეჟისორის დ. ხინიკაძის ენერგიასაც და მონდომებაზე.

აჭარის ხელმძღვანელებს უნდა დაეინებოთ ვიზუალურად, რომ დაპირებებიდან გადავიდნენ კონკრეტულ საქმეებზე.

თავისებური სიძნელები ახლავს ცხინვალის თეატრის საქმიანობას. თითქმის მთელი წელი გაგრძელდა ოსური დასის მთავარი რეჟისორის დანიშვნა. ამან მნიშვნელოვანი დავი დასვა თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებას. რეპერტუარის რეალიზაცია ცალმხრივად წარიმართა — სამი ახალი დადგმიდან (გ. გაგიევის „საქმრო გაიქცა“, მ. შავლოხოვის „სასიძო“, მ. კაზიევის „კატა-მეფე“) არცერთი არ გამოირჩევა სრულყოფილებით. მ. შავლოხოვის „სასიძოში“ თუმცა შეიქმნა რამდენიმე საინტერესო სახე, მაგრამ რეჟისურა მოქველებული და პრიმიტიულია.

შედარებით ნაყოფიერად იმუშავა ქართულმა დასმა (მთავარი რეჟისორი უ. მინდია-

შვილი). თეატრმა ორი ახალი ქართული პიესა განახორციელა. პირველად დაიდგა ა. გეჭაის „მე ვაგვევადები ქანდაკებლად“, რომელიც სამამულო ომში გამარჯვების მე-40 წლისთვის მიეძღვნა და ლაშა თაბუკაშვილის „შენეც სავალი გზები“.

თეატრის ღირეკციამ ვერ უზრუნველყო შემოქმედებითი ატმოსფეროს შექმნა, ორგანიზაციული და ფინანსური დისციპლინის დამყარება. უახლოეს ხანში თეატრში გადახალისდება ხელმძღვანელობა, რომელმაც უნდა გაითვალისწინოს წარსულის შეცდომები და ახალი ძალებით შეეცადოს გამოასწოროს შექმნილი მდგომარეობა. აქაც ვთხოვთ ოლქის ხელმძღვანელებს მეტი პრაქტიკული დახმარება აღმოუჩინონ თეატრს როგორც საყოფაცხოვრებო, ისე სხვა საკითხების გადაწყვეტილას.

როგორც მოგვხსენებთ, აფხაზური თეატრის შესახებ საკავშირო პრესაში დაიბეჭდა კრიტიკული მასალა, რომლის ძირითადი შენიშვნები თეატრმა უნდა გაითვალისწინოს თავის მომავალ მუშაობაში. თეატრში ამ მხრივ გარკვეული ნაბიჯები უკვე გადაიდგა. გადახალისდა რეჟისურა. მთავარ რეჟისორად დაწინაურდა ახალგაზრდა ვალერი კოვე. მონდა ღირსშესანიშნავი მოვლენა — განხორციელდა შექსპირის „მეფე ლირი“ საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის შარახ ფაჩალიას მონაწილეობით; დაიდგა, აგრეთვე, ბ. ბრეჰტის „დედდლო კურაჟი“, ი. ბონდარევის „ნაპირი“ და ა. არგუნის „ერთი ყლუპი წყალი“. მაგრამ ეს ჯერ მხოლოდ დასაწყისია, რაიმე სერიოზული დასკვნების გაკეთება ნაადრევია.

სოხუმის ქართული თეატრისთვის ყველაზე მნიშვნელოვანი აღმოჩნდა გასტროლები მოსკოვში, რომლისთვისაც ის სავანგებოდ ემზადებოდა. გასტროლებს წარმატება ხელაწილად, განსაკუთრებით მოიწონეს ორი სპექტაკლი — ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“ და კ. გამსახურდიას „დიდოსტატის მარჯვენა“. ცალკე აღინიშნა გ. ქავთარაძის აქტიორული მიღწევა შაილოკის როლში (დ. ალექსიძის მიერ დადგმული „ვენეციელი ვაჭრიდან“). შედარებით ფერმკრთალად გამოჩნდა მ. ბუზნიკის „რიცხვები“. ამ თეატრში

მდგომარეობა საიმედოა და მათგან ახალ წარმატებებს მოველოთ.

ყოველდღე მუშყწარებელი ვითარებაა სოხუმის რუსულ მოზარდ მაყურებელთა თეატრში. არც შენობა, არც ნორმალური შემოქმედებითი სიტუაცია და როგორც ჩანს, არც თუ დიდი სურვილი აფხაზური დასის შექმნისათვის. საჭიროა ადგილობრივი ხელმძღვანელობის, პირველ რიგში კულტურის სამინისტროს უფრო პრინციპული დამოკიდებულება და აქტიური დაქმარება.

აქ ერთ საჭირობორტო საკითხს მინდა შევეხო, თეატრის ხელმძღვანელობისა და ადგილობრივი ხელისუფლების ურთიერთობას. ხშირად ხდება, რომ ჩვენ ვნიშნავთ თეატრის მთავარ რეჟისორს, რასაკვირველია, ადგილობრივ ხელმძღვანელობასთან შეთანხმებით. გარეს დრო და ზოგიერთ შემთხვევაში, მათ შორის ურთიერთობა მწვავედება. ნაცვლად იმისა, რომ მოიძებნოს მშვიდობიანი თანადრსებობის პირობები, უთანხმოება ღრმავდება და რაიონის ხელმძღვანელობა რადიკალურად აყენებს საკითხს რეჟისორის წასვლაზე, რაც ნეგატიურ გავლენას ახდენს თეატრის შემოქმედებით ცხოვრებაზე. ეს მაშინ, როდესაც ჩვენ არცთუ ისე განებივრებულნი ვართ სრულფასოვანი რეჟისორული კადრებით. ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, მთავარ რეჟისორთა ხშირი ცვლა თეატრს უკარგავს საკუთარ მხატვრულ სახეს და მომავლის ზრდის პერსპექტივას.

დღეს ხშირად მიხდება სიტყვა „რთულის“ გამოთრება. მაგრამ ამჯერად მომიწევს მისი თქმა ქუთაისის თეატრში შექმნილ მდგომარეობასთან დაკავშირებით. ნიჭიერი რეჟისორი ი. კაკულია ვერ შეეთვისა კოლექტივს, მიუხედავად იმისა, რომ ამდენიმე უღვალო საინტერესო სპექტაკლი განახორციელა ამ თეატრში. გასულ სეზონშიც ასეთად მიმანია შ. შამანაძის „ღია შუშაბანდი“. საერთოდ კი, ქუთაისელთა განვლილი სეზონი წარუმატებლად უნდა მივიჩნიოთ. ამჟამად თეატრში დაინიშნა ახალი მთავარი რეჟისორი ედგარ ევაჟე, და იმედის თვლით უნდა შევხედოთ მის მომავალს.

ი. კაკულია ახლა გორის თეატრს ჩაუდგასათავეში, რაც კოლექტივის დიდი სურვილიც იყო. წინა სეზონებში თეატრში მუშაობი-

ნენ შ. კობიძე და ქ. ხარშილაძე, რომელთა ნამუშევრები გამოირჩეოდნენ პროფესიონალიზმით, რეჟისორული აზრის სიკმაღლით. ასეთი იყო — ტენესი უილიამსის „ტრამვაისურილი“, ა. ლინდგრენის „ბიჭუნა და კარლსონი“, გ. კლდიაშვილის „ქამუშაძის გაკირვება“, მ. პანიოლის „ტოპაზი“. ეს ამ თეატრში მათი მოღვაწეობის შემოქმედებითი აქტივია, ხოლო რაც შეეხება ვასულ თეატრალურ სეზონს, იგი ნაკლებ ნაყოფიერი აღმოჩნდა.

რუსთავეის დრამატულმა თეატრმა მხოლოდ სამი ახალი დადგმა განახორციელა, მაშინ, როდესაც თეატრში ჰარბი რეჟისორული ძალეობა. თეატრს მართებდა განახლებულ შენობაში მეტი მონღომებითა და ენერჯიკა გაეშალა მუშაობა, ნაცვლად ამისა, შიდა ურთიერთობების გარკვევას მოანდომა უმეტეს დრო. ესეც უკვე ერთგვარ სწეულებად შემოგვეჩვია: თეატრს სათავეში კვლავ გ. ლორთქიფანიძე ჩაუდგა. სეზონის ერთ-ერთ საინტერესო ნამუშევრად უნდა მივიჩნიოთ ა. ოსტროვსკის „შემოსავლიანი ადგილი“. დადგმა განახორციელა გ. ლორთქიფანიძემ. პიესა წაკითხული აქნა ორიგინალურად, თანამედროვეობასთან ახლო კავშირში, შეიქმნა არაერთი საინტერესო აქტიორული სახე. აღსანიშნავია ის გარემოებაც, რომ თეატრმა ორი სპექტაკლი მიუძღვნა სამამულო ომში გამარჯვების 40 წლისთავს — ა. სულაკაურის „ტალღები ნაპირისაკენ მოისწრაფიან“ და მ. ბესტავაშვილის „სურგი“. თეატრმა ორივე ამ წარმოდგენაში თამამად შეიყვანა ახალგაზრდა მსახიობები, რომლებმაც გვიჩვენეს პროფესიული სიმწიფე და ზრდა. მ. ბესტავაშვილის „სურგი“ სპეციალურად ამ თარიღისთვის დაიწერა და გარკვეული ლტერატურული ღირსებებით გამოირჩევა, არც სპექტაკლი გამოდგა ურიკო.

თუ ამ თვალსაზრისით შევხედავთ სხვა სარაიონო თეატრების მდგომარეობას, გაცილებით უფრო კეთილგანწყობილი აღმოსდგნო სუფევს — თელავის, ქიათურის, ფოთის. მახარაძის, მესხეთის თეატრებში. თელავისა და ქიათურის თეატრებს ახალგაზრდა მთავარი რეჟისორები ა. ქანთარია და ლ. სვანაძე უძღვებიან. მათ წინა სეზონებშიც გამოიჩინეს თავი ნაყოფიერი მოღვაწეობით. თეატრ-

ებში მიმდინარეობს გეგმაზომიერი მუშაობა, ახალი გზების ძიება. თელავის თეატრმა ბოლო წლებში შეიძინა ის გამოცდილება, რომელიც მას უფლებას აძლევს შექსპირზე იმუშაოს. თეატრის ორ ახალგაზრდა რეჟისორთან (ა. ქანთარია, მ. ასლამაზიშვილი) ერთად ნაყოფიერად მოღვაწეობს უფროსი თაობის წარმომადგენელი ვ. მოდებაძე.

ქიათურის თეატრში ლ. სვანაძემ შესძლო კოლექტივის დარაზმვა, გაააქტიურა მისი მუშაობა, ამის საწინდარია განვიღო სეზონში განხორციელებული საინტერესო სპექტაკლები. სამომავლოდ, თეატრი ფიქრობს უფრო ახლოს მივიდეს თავისი რეპერტუარით ქალაქის მწრომელების საქმიანობასთან, მათ ინტერესებთან. უკვე დადგა დრო და თეატრის განახლებული შენობაც იძლევა იმის საშუალებას, რომ ქიათურაში კვლავ აღსდგეს საგასტროლო კოლექტივების მიღების ტრადიცია. ამაზე ფიქრი მართებთ როგორც ქიათურის, ასევე დადაქალაქის თეატრებს.

საგარსნობლად გაუმჯობესდა მდგომარეობა სარეჟისორო კადრების მხრივ მესხეთის თეატრში. ამჟამად აქ სამი რეჟისორი მუშაობს. თეატრის ხელმძღვანელს ნანა დემეტრაშვილს კი თავისებური რეკორდი აქვს დამყარებული კოლევებს შორის — ის მალე ერთ თეატრში მუშაობის 20 წლისთავს იზეიმებს! სხვა პრობლემებთან ერთად, ერთ-ერთ მცკივინეულ პრობლემად რჩება დასის სამსახიო კადრებით შევსების საკითხი. მართალია, რეატრალურ ინსტიტუტში პერიოდულად იქმნება მიზნობრივი ჯგუფები მესხეთის თეატრისთვის, მაგრამ მათი ადგილზე დამატება ვერ ხერხდება. ეს სირთულეები რომ არ იდგეს თეატრის წინაშე, ალბათ, უფრო საინტერესო და მრავალფეროვანი იქნებოდა სამი რეჟისორის ნამოღვაწიარი.

თვითკრიტიკით უნდა ვთქვათ, რომ სუგდილის თეატრის შემთხვევაში კი, სულ სხვა პრობლემის წინაშე ვდგავართ — ვერ იქნა და ვერ მოგვარდა თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელობის საკითხი, რომელიც წლებში მანძილზე დღის წესრიგშია. ვერც ენერჯიული რეჟისორის თამაშ მესხის კონსულტანტობამ გააუმჯობესა საბოლოოდ მუშაობა. ვფიქრობთ რადიკალური ზომების მიღება საჭირო. სეზონის რეპერტუარიდან გამოვყო-

ფდი ვ. ექოვის „ბულბულების დამეს“ (რეჟისორი ა. გვაძაბია), რომელიც თეატრმა სამამულო ომში გამარჯვების 40 წლისთავს მიუძღვნა.

მახარაძის თეატრმა საგრძნობლად გამოაცოცხლა მუშაობა. საანგარიშო პერიოდში შეიქმნა რამდენიმე საგულისხმო სპექტაკლი, გაფართოვდა თეატრის მოღვაწეობის არე, თეატრი გავიდა კულტურული ურთიერთობების ფართო ასპარეზზე. ვ. ნემიროვიჩი-დანჩინკოს სახლ-მუზეუმის გახსნამ სოფელ შემოქმედში თეატრი დაახლოვა სამხატვრო თეატრის კოლექტივთან, ურთიერთმეგობრობის საინტერესო გეგმები დაისახა. ქალაქ მახარაძის პარტიული და საბჭოთა ხელმძღვანელობა ყოველმხრივ ცდილობს, რომ თეატრი წარმოაჩინოს როგორც რეგიონის ერთ-ერთი ძლიერი კულტურული ცენტრი.

გასული სეზონი მუსიკალურ თეატრებში, ისევე როგორც ჩვენი ქვეყნის ყველა სხვა კოლექტივის ცხოვრებაში, ფაშისტურ გერმანიანზე გამარჯვების 40 წლისთავის დღეობით აღინიშნა. ამ თარიღთან დაკავშირებით მუსიკალურ თეატრებში დაიდგა გ. ყანჩელის ახალი ოპერა „არა მუსიკა“ (თბილისის ოპერისა და ბალეტის თეატრი), ა. გეჟაძის და შ. მილორაგას „პაემანი ცაში“ ახალი რედაქციით (მუსიკალური კომედიის თეატრი), კონცერტი-სპექტაკლი „მათი საღვებები“ და სულხან ცინცაძის ბალეტი „არდაღვიწყება“ (ქუთაისის ფილიალი).

საქართველოს კვ ცენტრალური კომიტეტის 1982 წლის 22 ნოემბრის დადგენილების შექმნე მომხდარმა რეორგანიზაციამ თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის სახელმწიფო აკადემიურ თეატრში სწრაფად გამოავლინა დადებითი შედეგი. ჯანსუღ კახიძის ენერგიული მოღვაწეობა თავისებურ სტიმულად იქცა მთელი დასის მუშაობის თვისობრივად ახალ სისტემაზე გადასვლისათვის.

მხოლოდ ძალების სრულ სისტემატიზებულ მობილიზაციას შეეძლო ორი სეზონის მანძილზე ათი ახალი ურთულესი დადგმის განხორციელება ასეთ მაღალ შემოქმედებით დონეზე. ამ მუშაობის შედეგების ერთგვარ შეჯამება გახლდათ მოსკოვის გასტროლები. გასული სეზონის 1-14 ოქტომბერს რომ გაი-

მართა. ფრიად სერიოზული გამოახიზილი წელი ამ ღონისძიებას, რაც ნათლად აისახა ჩვენსა თუ საკავშირო პრესაში. ეს ინტერესი, როგორც ჩანს, დღესაც არ დამცხრალა, რადგან საკავშირო ჟურნალებში „სოფეტსკაია მუზიკასა“ და „თეატრში“ ვრცელი სტატიები გამოქვეყნდა ოპერის თეატრის გასტროლების ირგვლივ. წარმატება ზედა თეატრის საბალეტო დასის გასტროლებს ფინეთში. აღიარება მოიპოვეს მიხეილ ლაეროვსკის დადგმებმა „რომეო და ჯულიეტა“, „პორგი და ბესი“ დღეს საბალეტო დასის ხელმძღვანელად მოწვეულია გიორგი ალექსიძე. ეს ახალ შემოქმედებით ამოცანებს სახავს საბალეტო დასის წინაშე. თეატრის ხელმძღვანელობის პოლიტიკის ერთ-ერთ მნიშვნელოვან მიღწევას წარმოადგენს დასის გაახალგაზრდადებვის პრინციპი, ახალგაზრდა შემოქმედებითი ძალების წინ წამოწევა, ზრუნვა მათ პროფესიულ ზრდასა და სრულყოფაზე. ამის რეალური შედეგი იყო მთელი გასული სეზონი, რომლის რეპერტუარის ძირითად საყრდენად სწორედ ახალგაზრდა თაობა იქცა. არადა, სულ ცოტა ხნის წინ საკმაოდ სკეპტიკურად ფასდებოდა ჩვენი თეატრის მომავალი თაობა. დღეს კი თამამად ვლაპარაკობთ პაატა ბურჭულაძის, მარიკა მაღლაფერიძის, ალექს ხომერისის, ჯემალ მდივნის, ნუკრი ნაყეების, თემურ გუგუშვილისა და სხვათა მოღვაწეობაზე. ძალზედ სასარგებლო შრომას ეწევა თეატრში ღირიყორი ავთანდილ მამაცაშვილი. ამ დიდი, თავდაუზოგავი შრომის შედეგია, რომ დღეს ყველა სიხარულით ვულოცავთ განსულ კახიძეს საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტის წოდებას, ხოლო თეატრის 52 თანამშრომელს საქართველოს სახალხო თუ დამსახურებულ არტისტობას. ეს ჩვენი რესპუბლიკის ხელმძღვანელობის გულისხმიერების კიდევ ერთი გამოვლენაა ქართული ხელოვნების მიმართ, რაც ღრმა მადლიერების გრძნობით გვაკვსებს.

მრავალი ორგანიზაციული პრობლემა იქნა დაძლეული თეატრში ზ. მახარაძის გეგმაზომიერი მუშაობით. საგრძნობლად აიწია თეატრში რეჟისურის საერთო დონეც. რაც უდავოდ დაკავშირებულია მ. თუმანიშვილის, რ. სტურუასა და გ. მელივას მოღვაწეობასთან. სასიხარულო ფაქტია ისიც, რომ მიმდინარე სეზონში ქართულ ოპერებს „აბესალომ და

ეთერსა“ და „ქეთო და კოტეს“ მ. თუმანიშვილი და რ. სტურუა განახორციელებენ.

ამ წარმატებების მიუხედავად, თეატრის წინაშე კიდევ ბევრი პრობლემა დგას. უპირველეს ყოვლისა, ეს ეხება მიმდინარე რეპერტუარის ხარისხს. მსაყურებლის პრობლემა თეატრში ვერ გადაწყდება, ვიდრე არ მივალწევთ საპრემიერო სპექტაკლების სტაბილურ დონეს რიგით წარმოდგენებში. უმეტეს შემთხვევაში კი ეს სპექტაკლები ისე მკვეთრად განსხვავდება პრემიერისაგან, რომ ეჭვსაც კი აღძრავენ მსაყურებელში პრემიერაზე პრესაში გამოქვეყნებული შეფასების მიმართ. თეატრს დაფიქრება მართებს სავსატროლო ცხოვრების გააქტიურების თვალსაზრისითაც. უფრო ფართო მასშტაბი უნდა შეიძინოს ჩვენში სახელგანთქმული მსახიობების მიწვევის პრაქტიკამ. ეს გარკვეულ ზეგავლენას მოახდენს თეატრის საერთო დონეზეც და მსაყურებლის გააქტიურების პროცესზეც. საერთო დადებით შეფასებას იმსახურებს მუსიკალური თეატრების გასული სეზონის მუშაობა. ძირითადად შესრულებულია როგორც შემოქმედებით, ისე ფინანსური მაჩვენებლები. ერთგვარი გამრავლდებულების ტენდენცია შეინიშნება მათ რეპერტუარში. თუ წლების მანძილზე ნაკლებად ჩანდა საბჭოთა მუსიკა და რუსული კლასიკა, დღეისათვის ეს ხარვეზი ნაწილობრივ გამოკეთდა. ამ მხრივ საგულისხმოა მუსორგსკის „ბორის გოდუნოვის“, პროფიციის „რომეო და ჯულიეტისა“ და „სამი ფორთხლის სიყვარულის“ დადგმა. სეზონის პირველივე პრემიერა იქნება ჩიკოვსკის „გედის ტბა“. ქუთაისის საოპერო თეატრის ფილიალში განახორციელეს ჩიკოვსკის „ფრანჩესკა და რიმინი“ და ასაფიციის „სიყვარულის შადრევანი“. ეს ტენდენცია ჯერ არ ჩანს მუსიკალური კომედიის თეატრის რეპერტუარში. პრობლემა კი აქტივობებზე რეაგირებას საჭიროებს თეატრის ხელმძღვანელობის მხრივ.

ქუთაისის ფილიალში საკმაოდ სერიოზული დონე იქნა მიღწეული. აქ არის სოლიტა და დირიჟორთა ძლიერი გჯუფი, ამაღლდა გუნდისა და ორკესტრის ხარისხიც, რამაც თეატრს ურთულესი პარტიტურების დაძლევის საშუალება მისცა. ქუთაისის ფილიალ

სარეპერტუარო პოლიტიკაში აგრძელებს თავის მნიშვნელოვან ხაზს — ქართული საოპერო თხზულებების სისტემატურ განხორციელებას, მუშაობს ახალ ნაწარმოებებსა და ძველი საინტერესო ოპერების ახალ მუსიკალურ და სცენურ ვერსიებზე. ამ მხრივ საინტერესო იყო დ. თორაძის „ჩრდილოეთის პატარლის“ ახალი რედაქციით აღდგენა დ. ალექსიძის რეჟისორობით. გასულ სეზონში კი თეატრმა მსაყურებელს უჩვენა შ. მშველიძის მონუმენტური მუსიკალური დრამა „დიდოსტატის მარჯვენა“ ახალი რედაქციით. დადგმა განახორციელეს დირიჟორმა თ. კობახიძემ და რეჟისორმა ვ. ტაბლიაშვილმა. ახალი რედაქციის შექმნას დიდი ღვაწლი დასდო მუსიკათმცოდნე ა. წულუკიძემ. გარდა ამისა, თეატრმა განახორციელა ორი საბალეტო წარმოდგენა — ასაფიციის „სიყვარულის შადრევანი“ და ცინცაძის „არდავიწყება“.

მიუხედავად ამისა, თეატრში არსებული პრობლემები ჯერ კიდევ ბოლომდე დაძლეული არ არის. უპირველეს ყოვლისა, ეს ეხება რეჟისურას. დიდი კვალი დასტოვა თეატრში მოწვეული რეჟისორების პრაქტიკამ, დასთან ისეთი ოსტატების მუშაობამ, როგორც ბიცი დ. ალექსიძე და ვ. ტაბლიაშვილი. თეატრთან თანამშრომლობენ ბალეტმეისტერები ა. ჭიჭინაძე და ბ. მონავარდისაშვილი. ამ ხაზს გააგრძელებენ ქუთაისის დრამატული თეატრის რეჟისორები ე. ევაძე და გ. გაბელია: მაგრამ ის სისტემატური მუშაობა, რომელიც არა მარტო პრემიერებს, არამედ მიმდინარე რეპერტუარს ესაჭიროება, ასე საქმე ვერ მოგვარდება. ამჟამად მზადდება საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსა და ქუთაისის ქალაქის ხელმძღვანელობის ერთობლივი კოლეგია, რომელიც ალბათ ბევრ რადიკალურ საკითხს გადაწყვეტს როგორც ოპერის, ისე ბალეტის თვალსაზრისით. და თუ ჩვენ გეტყვით, რომ ყველა საკითხი ამ თეატრში სათანადო დონეზე წყდება—ეგვივარუშეა, საჭიროა მეტი ყურადღება გენერალური დირექტორისა და თვით ჯ. კახიძის მხრიდანაც.

თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრის გასული სეზონის სპექტაკლებიდან ყურადღებას იმსახურებს თ. მამფორიასა და გ. ცაბაძის მუსიკალური კომედია „მეტეხის ჩრდილიში“, რომლის დადგმა ეკუთვნის თ.

აბაშიძეს. ო. მამფორიას ამ პოპულარულ პიესას დადგმის თავისი ისტორია აქვს დრამატულ თეატრებში. მით უფრო საგულისხმოა, რომ ვ. სალარიძემ შესძლო თავისი ინდივიდუალური ხელწერის შემოტანა და უკვე ტრადიციული სახის თავისებურად გახსნა. ეს როლი ჩვენი მსოფლიო მსახიობის კიდევ ერთი საინტერესო მონაპოვარია. მის გვერდით მეტი პასუხისმგებლობით მუშაობს ახალგაზრდობა.

მაგრამ ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ სუსტად გამოიყოფება სხვა დანარჩენი დადგმები. დიდი ხანია დადგა დრო თეატრმა მოკიდოს ხელი კლასიკური ოპერეტების დადგმას. ჩვენ ღრმად ვართ დარწმუნებული, რომ ეს თეატრის მასს არ გაუჭირდება.

რეჟისორის პრობლემა ხანგრძლივი დროის განმავლობაში იდგა მინიატურების თეატრში. დღეს ეს პრობლემა გადაიჭრა. მთავარ რეჟისორად დაინიშნა ა. ნინუა, რეჟისორად მ. მკვიდრიშვილი. ვფიქრობთ, ეს აუცილებლად იმოქმედებს თეატრის საერთო მხატვრული დონის ამაღლებაზე. მაგრამ, გარკვეული გაჭირვების მიუხედავად, თეატრმა თ. ჩანტლაძის ხელმძღვანელობით განაგრძო წარმატებით მუშაობა გასულ სეზონში. თეატრი პირველად იყო საგასტროლოდ მოსკოვში, აქ მიღწეული წარმატება თეატრის ლენინგრადში მიწვევის საბაზი გახდა.

ფაქტიურად გასტროლებით არსებობს პანტომიმის თეატრი. მას დიდი წარმატება ხვდა ბოლო გასტროლებზე მოსკოვში, როგორც სტუდენტთა ახალგაზრდობის ფესტივალზე, ისე სამხატვრო თეატრის შენობაში გამართულ სპექტაკლებზე. ეს შეფასება ნათლად გამოვლინდა გახეთ „პრავდაში“ გამოქვეყნებულ სტატიაში. მაგრამ შენობის უქონლობა უდიდეს სიძნელეებს წარმოშობს ახალი სპექტაკლების მომზადების თვალსაზრისით. ამით უნდა აიხსნას ის ფაქტიც, რომ თეატრმა გასულ სეზონში მხოლოდ ერთი ახალი სპექტაკლი უჩვენა მაყურებელს.

სიტყვამ მოიტანა და დროა შევეხოთ გასტროლებთან დაკავშირებულ ერთ მეტად მტიკინეულ საკითხს — საგასტროლოდ გასვლა რუსუბელის გარეთ, კერძოდ, მოსკოვში, ზოგიერთი თეატრის ხელმძღვანელისთვის თვითმიზნურ ხასიათს ატარებს. ნაკლები ან-

გარიში ეწევა თეატრის მზადყოფნას ასეთი შემოქმედებითი გამოცდისათვის: ზოგიერთ შემთხვევაში, პირადი ინციტაციით, ჩვენს ზურგს უკან ცდილობენ დაამყარონ უშუალო კონტაქტები, ხოლო ამის შემდეგ ვგვთხოვენ მხარდაჭერასა და ხელშეწყობას. იქმნება უხერხული მდგომარეობა, ვდგებით ფაქტის წინაშე, იწყება სახელდახელო მზადება გასტროლებისთვის და თუკი ერთ-ორი გულთბილი სიტყვა ითქვა მათ მიმართ, თეატრი გამარჯვებულად თვლის თავს და, აქედან გამომდინარე, უჩნდება გაუმართლებელი პრეტენზიები. პრაქტიკამ ისიც კი გვიჩვენა, რომ თეატრს გასტროლებიდან დაბრუნების შემდეგ, როცა იწყება წარმატებათა განაწილება, გაცილებით უფრო უჭირს მუშაობა, ვიდრე წასვლამდე. ასე რომ, საქირია მეტი სიფრთხილე, დაკვირვება და საკუთარი ძალების საღად შეფასება.

მიმდინარე თეატრალურ სეზონს განსაზღვრავს სკკპ XXVII და საქართველოს კპ XXVII ყრილობების ღირსეული აღნიშვნა.

საქართველოს სახელმწიფო დრამატული თეატრები კარგა ხანია შეუდგნენ ამ თარიღისადმი მიძღვნილ სპექტაკლებზე მუშაობას. ზოგიერთი მთვანი უკვე ნახა მაყურებელმა, უმეტესობა მზადების პროცესშია.

საყრილობო რეპერტუარში თეატრებმა შეიტანეს როგორც ძველი აპრობირებული პიესები, ასევე სრულიად ახალი ნაწარმოებები, რომლებიც თეატრთან უშუალო კონტაქტში იქმნებოდნენ. ასეთი პიესებია — ა. ჰიკინაძის „ჩვენი ქვეყნის ერთი დღე“, სადაც წამოჭრილია ხელმძღვანელის და რიგითი თამაშრომლების ურთიერთდამოკიდებულების და მათი პასუხისმგებლობის მნიშვნელობის საკითხი როგორც თვით კოლექტივის საქმიანობაში, ასევე საზოგადოებრივ ცხოვრებაში. პიესაზე ა. ჰიკინაძესთან ერთად მუშაობს რუსთაველის სახელობის თეატრი (რეჟისორი რ. სტურუა).

საინტერესო ჩანაფიქრი წარმოადგინეს დრამატურგმა გ. სანადირაძემ და მახარაძის თეატრის მთავარმა რეჟისორმა ვ. ჩიგოჯიძემ. უკვე შექმნილია პიესა მახარაძის რაინდის სოფელ ძიმიტის კოლმეურნეობის თავმჯდომარის სევერიან მუხაშავერას ცხოვრებასა და

საქმიანობაზე — „რამდენიმე ეპიზოდი თავმჯდომარის ცხოვრებიდან“.

რეჟისორმა ი. კაუქულიძემ კ. ლორთქიფანიძის პუბლიცისტური ნარკვევების მიხედვით შექმნა ის ცენილება — „მთას დაუბრუნდა მთელი“, სადაც წინაა წამოწეული საქართველოს მთიანეთის აქტუალური პრობლემატიკა.

საშმა თეატრმა — კ. მარჯანიშვილის, ლეონიური გომეჯეშვილის რუსულმა მოხარად მასყურებელთა და სოსხუმის თეატრებმა მიმართა: ზოლო წლებში ვასკლერულ პიესას — ა. ჩხაიძის „ჩინარის მანიფესტს“, რომელიც აბაშის ცნობილი ექსპერიმენტის თანხმეირი გამოდგა.

საყრილობო აფიშაზე გამოჩნდება თანაზედროვე რუსი დრამატურგის მ. გარავეას პიესა „მე ხომ პატარა კაცი ვარ“.

ა. ვოლოდინის პიესა „დაწინაურება“ უკვე განახორციელა თელავის სახელმწიფო თეატრმა (რეჟისორები — ა. ქანთარია, მ. ასლამაზიშვილი). აქაც წინა პლანზე წამოწეულია ხელმძღვანელის როლი და მისი მორალურეთიკური სახე.

გარდა ამისა, რესპუბლიკის თეატრებმა საყრილობო რეპერტუარში შეიტანეს ქართული მწერალთა საყოველთაოდ ცნობილი პიესები: ა. ჩხაიძის „ხილი“ („მესხეთის და ზუგდიდის თეატრები), ნ. დუმბაძის „მარადისობის კანონი“ (ფოთის თეატრი), რ. თანუკაშვილის „რაიკომის მდივანი“ (სოხუმის ქართული თეატრი) და სხვ.

ამჟამად მიმდინარეობს მზადება 1986 წლის სარეპერტუარო გეგმების შესადგენად. თეატრები მნიშვნელოვან ადგილს დაუთმობენ კონკურსში გამარჯვებულ პიესებს. მათ მიეკათ წინადადება, მეტი ყურადღება დაუთმონ საწარმოო თემატიკას, მუშათა კლასის, სოფლის მშრომელთა და ინტელიგენციის ცხოვრების ამსახველ ნაწარმოებებს. თეატრები გულმოდგინედ ემზადებიან ილია ჭავჭავაძის იუბილესთან შესახვედრად. იწერება ახალი პიესები, იქმნება ინსცენირებები. საბავშვო დრამატურგიის ჩამორჩენილობის დასაძლევად განათლების სამინისტრისთან ერთად ცხადდება კონკურსი საუკეთესო საბავშვო პიესაზე, ნორჩ მასყურებელთა და თოჯინების თეატრებისათვის.

ერთ-ერთ მტკივნეულ, საყრილობოტო და პრობლემურ საყითხად თეატრების შემოქმედებით ცხოვრებაში რჩება სარეპერტუარო პოლიტიკა. თეატრების სამხატვრო ხელმძღვანელებს ხშირად სჭირდებათ შესხენება, რომ თანამედროვეობის მოთხოვნისაბათა შექმნე უნდა ხდებოდეს რეპერტუარის ფორმირება, შესხენება იმისა, რომ საყრიობა ძირითადი აქცენტის ვადტანა ჩვენი დღევანდელიობის ამსახველ ნაწარმოებებზე, პოზიტირი მოვლენების მხატვრულ ასახვაზე, საზოგადოებრივი აზრის ძირითადი ტენდენციების განზოგადებაზე. სტატისტიკა სწორედ აეთი სპექტაკლების სასარგებლოდ დაზარაკობს.

აუცილებელია მასყურებლის სურველებისა და მოთხოვნისებების შესწავლა, სათანადო სოციოლოგიური კვლევის ჩატარება. საყრიობა ფართოდ გაიშალოს ამ მხრივ მუშაობა, რათა განზოგადდეს, სარწმუნო დასკვნებისა და საყრიო რეკომენდაციების შესუშნავეების საშუალება მოგვეცეს. ჩვენ მოუთმენლად ველით საზოგადოებრივი აზრის შემსწავლელი ცენტრის მიერ ჩატარებული კვლევის შედეგებს.

მასყურებლის დასწრებას დღიად უწყობს ხელს სპექტაკლებისა და თეატრის საქმიანობის სათანადოდ რეკლამირება. ჩვენს მიერ ჟიროვნად არ არის შეფასებული რეკლამის ეფექტური მნიშვნელობა. სარეკლამოსაინფორმაციო თვალსაჩინოების ისეთი საშუალება, როგორც ფოტორეკლამა, არ კვოვებს სათანადო გამოყენებას. აქ თავისი მნიშვნელოვანი წვლილი უნდა შეიტანოს პრესამ, რადიომ და ტელევიზიამ.

ამას წინათ, საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის გენერალური მდივანი ამხ. მიხეილ სერგის ძე გორბაჩოვი შეხვდა სტახანოვური მოძრაობის ვეტერანებს; სოციოლისტურ შეჯიბრებაში გამარჯვებულთ და წარმობეა-დაწესებულებათა მოწინავეებს. ამ შეხვედრიდან ლოზუნგად გაისმა მოწოდება, რომ დღევანდელ ეტაპზე ჩვენი მუშაობისთვის მთავარია რიტმი, ხარისხი და მომჭირნობა. ჩვენი ამოცანაა სახელმძღვანელოდ გავხადოთ ეს მოწოდება და შევეცადოთ პრაქტიკულ საქმიანობაში მისი განუხრელად გავტარება.



„ამბავი იგორის ლაშქრობისა“—800

იშნასკოს გადაწყვეტილებით, მსოფლიო მასშტაბით აღინიშნა 800 წელს „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“ შექმნიდან.

ძველი რუსული ლიტერატურის ამ შედევრის დედააზრი რუსეთის სამთავროთა გაერთიანების იდეაა. პოემაში ასახულია ნოვგოროდ-სევერსკის მთავრის იგორ სვიატოსლავის ძის ლაშქრობა ყივჩაღების წინააღმდეგ 1185 წელს. პოემაში შთამბეჭდავდა ასახული იგორის ლაშქრობის უმთავრესი ზომენეტები: მისი პირველი შეხვედრა ყივჩაღებთან და გამარჯვება, მეორე შეტაკება, მარცხი და იგორის დატყვევება, კიევის დიდი მთავრის სვიატოსლავის „ოქროს სიტყვა“, იგორის მეუღლის — იაროსლავნას გოდება, იგორის გაქცევა ტყეობიდან და სამშობლოში დაბრუნება.

„ამბის“ მშვენებაა სვიატოსლავის მიმართვა მთავრობისადმი.

კ. მარჭის სიტყვით, ძეგლი მოუწოდებდა რუსეთის მთავრებს გაერთიანებისაკენ მონღოლთა შემოსევის წინ.

„ამბავი იგორის ლაშქრობისა“ მეტყველებს XI-XII საუკუნეების რუსეთის მალაქნატორულ კულტურაზე.

„ამბავი“ მრავალჯერს გარდაიქვია პოეტურად ახალ რუსულ ენაზე (ვ. ქუკოვსკი, ა. მაიკოვი, ლ. მეი, კ. ბალმონტი, ნ. ზაბოლოცი და სხვ. პოემის თარგმანისათვის მომზადებული მასალები დარჩა ა. პუშკინს);

პოემა ჩვენი ქვეყნისა და უცხოეთის ხალხთა მრავალ ენაზეა თარგმნილი (მათ შორის, რამდენჯერმე ითარგმნა და გამოიცა ქართულად — ს. ჩიქოვანი, კ. ჭიჭინაძე, თ. ბუაჩიძე...).

„ამბავმა იგორის ლაშქრობისა“ ბიძგი მისცა მრავალი თვალსაჩინო მეცნიერული, ფერწერული, სკულპტურული, მუსიკალური ნაწარმოების შექმნას.

პოეტები არა მარტო თარგმნიდნენ „ამბავს“, არამედ მის სახეებს თავიანთ ნაწარმოებებშიც იყენებდნენ (ა. რადიშჩევი, ა. პუშკინი, კ. რილევი, ა. ოსტროვსკი, ა. ბლოკი, ი. ბუნინი, ე. ზაგრაიცკი, ა. ტიჩინა, მ. რილსკი, მ. ბაქანი);

ა. ბოროდინის „თავადი იგორი“ ერთ-ერთი უთვალსაჩინოესი რუსული ოპერაა.

„ამბის“ სიუჟეტები საფუძვლად დაედო მთელ რიგ ფერწერულ ტილოებს (ვ. შვარცის „იაროსლავნას გოდება“ და „ბოიანი“, ვ. პეროვის „იაროსლავნას გოდება“, ვ. ვასნეცოვის „იგორ სვიატოსლავიჩი ყოვჩალებთან ბრძოლის შემდეგ“ ნ. რერიხის ეტიუდები, ესკიზები და დეკორაციები ოპერა „თავად იგორისათვის“, ა. მაქსიმოვის „წინასწარმეტყველური დაბნელება“, პოემის ე. ფავორსკისეული ილუსტრაციები და სხვ.).

საყოველთაოდაა ცნობილი ამ პოემის ს. ქობულაძისეული მონუმენტური ილუსტრაციები.

სავსებით სამართლიანად წერს თანამედროვე საბჭოთა ფილოლოგიის პატრიარქი აკად. დ. ლიხაჩოვი:

„ამბავი იგორის ლაშქრობისა“ ამოიზარდა XII საუკუნის რუსული კულტურის ნიჟიერ ნიადაგზე. ის ღრმა ფესვებითაა დაკავშირებული ხალხის კულტურასთან, ხალხის ენასთან, ხალხის მსოფლალქმასთან, ის ეხმანებოდა ხალხის იმედებს. ამასთან ერთად, „ამბავში“ მიაღწია თავის გაზაფხულებრივ ყვავილობას რუსული კულტურის საუკეთესო მხარეებზე.

...ხელოვნების და, კერძოდ, ლიტერატურის ისტორია მკვეთრად განსხვავდება საერთო ისტორიისაგან. მისი პროცესი პროცესია არა ცვლილებისა, არამედ საუკეთესო, ქმედითი ფასეულობების დაგროვებისა და შერჩევისა. საუკეთესო ნიმუშები ხელოვნებისა და, კერძოდ, საუკეთესო ლიტერატურული ნაწარმოებები ხალხისა და მისი ლიტერატურის ცხოვრებაში მონაწილეობას განაგრძობენ“.

აი, რატომა ვართ უფლებამოსილნი, რომ „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“, რომელიც XIX-XX საუკუნეების რუსული ლიტერატურის ასობით ქმნილებაში განაგრძობს სიკოცხლეს, ჩავთვალოთ არა მარტო ჩვენი ძველი, არამედ, გარკვეული თვალსაზრისით, თანამედროვე ლიტერატურის მოვლენადაც. ის ცოცხალი და ქმედითია, თავისი პოეტური ენერგიით გვენუსხავს და იდეურად გვზრდის, ლიტერატურულ ოქტატობასა და სამშობლოს სიყვარულს გვასწავლის“.

ვფიქრობთ, რუსული ლიტერატურის ამ ხელთუქმნელი ძეგლის უდიდესი მკვლევარის აკად. დ. ლიხაჩოვის ზემოთ მოყვანილი სტრიქონები კიდევ ერთხელ წარმოაჩენენ იმ ფაქტორებს, რომლებმაც განსაზღვრეს „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“ დიდი ეროვნული — წმინდა რუსული და ინტერნაციონალური

რი — ზოგადსაკაცობრიო მნიშვნელობა, რის გამოც მთელმა კულტურულმა კაცობრიობამ ასეთი ზეიმით აღნიშნა ამ უკვდავი პოემის შექმნის 800 წლის-
თავი.

ეროვნული
ბიბლიოთეკა

პარე მარკინი

პოემის არსია მოუწოდოს რუს თავადებს ერთიანობისაკენ სწორედ კონკრეტულად მონგოლთა ურდოების შემოსევის წინ... მთელი სიმღერა გმირულ-ქრისტიანული ხასიათისაა, თუმცა, წარმართული ელემენტები მასში ჯერ კიდევ ძლიერ შესამჩნევია.

1856

ალექსანდრე პუშკინი

ზოგიერთი მწერალი შეეკვდა ჩვენი პოეზიის ძველი ძეგლის შექველობაში და ცხარედ აღეგზნო. მარჯვე ნაყალბემა შეიძლება უფინი შეადინოს, მაგრამ ქეშმარიტ მცოდნეს კი ვერ მოატყუებს. ვალპოლი არ მოტყუებულა, როცა ჩიტერტონმა მას მოხუცი ბერის ლექსები გაუგზავნა. ჯონსონმა მაშინვე ამხილა მაყფერსონი. მაგრამ არც კარამზინი, არც ერმოლავი, არც ა. ხ. ვოსტოკოვი, არც ხოდაკოვსკი არასოდეს შეეკვეტილან იმაში, რომ „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“ ნამდვილია. დიდი სკეპტიკოსი შლეცერი, ვიდრე „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“ არ ენახა, ეკვობდა ნამდვილი იყო თუ არა ის, მაგრამ, როცა წაიკითხა, გადაჭრით განაცხადა, რომ მას ქეშმარიტად ძველ თხზულებად მიიჩნევდა და ამის დასამტკიცებლად საბუთების მოტანა საჭიროდ არ ჩათვალა — იმდენად ცხადი იყო მისთვის ქეშმარიტება!

თვით სიმღერის მოხზევის სიტყვებს გარდა სხვა საბუთები არა გვაქვს. სიმღერის ქეშმარიტება კი დასტურდება ძველი დროის სულისკვეთებით, რომლის მიბაძვაც შეუძლებელია.

1936

განსარიონ გელინსკი

რუსული ხალხური ეპიკური პოეზიის უძველესი ძეგლი, უეჭველია, არის „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“... ეს ნაწარმოები აშკარად თანადროულია მასში აღწერილი მოვლენისა და მასში აღბეჭდილია პოეტური და ადამიანური სული ძველი რუსეთისა, რომელიც ჯერ არ იცნობდა თათრობის ბარბაროსულ უფელს... „ამბავში“ ჯერ კიდევ შესამჩნევია წარმართული პოეზიის გავლენა: მისი თხრობა უფრო ისტორიულ-პოეტურია, ვიდრე ზღაპრული; თხრობის განსაკუთრებული სიმწყობრით არა, მაგრამ

კილოსა და ენის კეთილშობილებით კი გამოირჩევა... ესაა შესანიშნავი, სურნელოვანი ყვავილი სლავური ხალხური პოეზიისა, ყურადღების, სიუნისა და კრძალვის ღირსი. იმას რაც შეეხება, „ამბავი“ ზუსტად XII ან XIII საუკუნის ეკუთვნის თუ არა და ნაყალბევი ხომ არაა, — ამის კითხვაც კი უცნაური რამაა: ამისთანა კითხვებზე პასუხს ყველაზე უკეთ თვით პოემა იძლევა... იაროსლავნას გოდება სუნთქავს და სახიერდება რამდენადაც მიამიტ, იმდენად გრაციოზული, კეთილშობილური და პოეტური გრძნობითა და სახეებით...

1841

ალექსანდრე გერცენი

...ნესტორის მატინის, აგრეთვე „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“ ენა, არა მხოლოდ დიდი სილამაზით გამოირჩევა, არამედ აშკარად აღბეჭდილია წინახანაში მრავალსაუკუნოვანი განვითარებისა და ხანგრძლივი მიმოქცევის კვალით.

1850

ნიკოლოზ დობროლიუზოვი

ცნობილია, რომ პოემაში „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“ სრულად უფლობს წარმართული მსოფლმხედველობა: ბედის წინასწარ მომასწავებელი ნიშნებით, სიზმრები, ბუნებისადმი მიქცევები — ყოველივე ეს ქრისტიანული სულისკვეთებისათვის მიუღებელია. ამასთან, ეს თქმულება XII საუკუნის მიწურულზე ადრე ვერ შეიქმნებოდა — ამას ამტკიცებს ის, თუ რა ცოტა ახალმა ცნებამ მოასწრო დამკვიდრება ხალხის გონებაში მთელი ორი საუკუნის მანძილზეც კი.

1858

სარგეი მანინი

ძველი მომღერლები, ტრუბადურები, მენესტრელები, მთქმელები და მეზაიანენი ხშირად ცდილობდნენ გადმოეცათ... ფრჩველთა გალობა... დააკვირდით ჰომეროსის სიტყვას, ის ხომ ცხადადაა აღბეჭდილი ხმათა ფრთოსანი უფლისწულებისაგან შეძენილ ოსტატობით. თუ სიტყვა ფრინველია, მისი ხმა ამ ფრინველის ყაშყაში და გალობა ყოფილა.. სახეების მკაცრად გამოთვლილი ჭამით ჩვენი მეზაიანე, ისევე, როგორც ჰომეროსი, გვიყვება მთელ ეპოპეას შემოქმედებით

საქ. სსრ კ. მარკინი!
სახ. სახ. რეპრტ.

სტიკვასთან თავის დამოკიდებულებაზე. ჩვენ ვხედავთ, რომ მის არსებაში ჩაბუღებულია როგორც თავისი თავისადმი, ისე სამყაროსთან დამოკიდებულების მთელი მეცნიერება. თავად ის შეიძლება შევარდნად აფრინდეს ღრუბლების საუფლოში, მინდორში ირმად გაინავარდოს, ზღვაში ქარიყლაპიად გაცურდეს, მაგრამ სამყარო მისთვის არის მარადიული, ურყევად არსი ხე, რომლის ტოტებიც ფიქრთა და სახეთა ნაყოფებს ისხამს.

1918

მარინა ცვათავაზა

საყვარელი წიგნები ამქვეყნად ისინია, რომლებთანაც ერთად თანახმა ხარ დაიწვა: „ნიბელუნგები“, „ილიადა“, „ამბავი იგორის ლაშქრობისა“.

1925

ნიკოლოზ ზაგლოცკი

ახლა, როცა ძველის სულს ჩაეუღრმავდი, აღვსებული ვარ უდიდესი მოწიწებით, გაცუებითა და მადლიერებით ბედისადმი იმის გამო, რომ საუკუნეთა სიღრმიდან ჩვენამდე მოიტანა ეს საოცრება. ასწლეულთა უდაბნოში, სადაც ომების, ხანძრებისა და უღმობელი მოხრების შემდეგ, დგას ეული, ჩვენი ძველი დიდების არც რაიმესთან შესადარებელი ტაძარი. შიშისმომგვრელი, შემამრწუნებელია მასთან მიახლოება. თვალს უნებლიედ სწყურდება მასზე ნაცნობი პროორციების, ჩვენი საერო ძეგლებისათვის დამახასიათებელი ოქროს კვეთების პოვნა. ამოა გარჯა! მასში ის ოქროს კვეთები არაა, აქ ყველაფერი აღსავსეა განსაკუთრებული ნაზი ველურობით, სხვაგვარი, არა ჩვენი საზომით აზომადი მხატვარმა... და დგას ეს იღუმალი ნაგებობა, დგას და არ იცნობს მის ბადალს, და იდგომება საუკუნოდ, ვიდრე რუსული კულტურა იცოცხლებს.

კლასიკურ ლათინურში არის სხმული. ლითონივით მოწკრიალე სტრიქონები. მაგრამ ისინი რაა შედარებით ამ მხურვალე, წარმოუდგენლად კეთილშობილურ ძველ რუსულ ფორმულებთან, რომლებიც ერთბაშად იფრება ჩვენს! უღში და სამუდამოდ რჩება იქ! კითხულობ ამბავს და ფიქრობ: „ღმერთო, როგორი ბედნიერებაა იყო რუსი კაცი!“

1945

მსოფთობა



კულტურის განვითარების განსაკუთრებული ადგილი უკავია სოციალისტურ პოლიტიკურ კულტურას, როგორც კაცობრიობის კულტურული განვითარების უმაღლეს საფეხურს. სოციალისტური კულტურა მოიცავს ყოველივე იმ საუკეთესოს, რაც კაცობრიობამ შექმნა თავისი ხანგრძლივი მოღვაწეობის შედეგად. სოციალისტურ პოლიტიკურ კულტურას თავისი წარმოშობისა და განვითარების საკუთარი ეტაპები აქვს. თავისი განვითარების პირველი ეტაპზე იგი აღმოცენდება იმ კულტურული ღირებულებების ნიადაგზე, რომელიც კაპიტალიზმმა შექმნა, ქმნადობის პროცესში სოციალისტური კულტურა თავის თავში შემოინახავს დადებითს, როგორც განსაზღვრულ მასალას, რომლის გარდაქმნის შედეგად იგი იქნეს ახალ თვისობრივ შინაარსს, ისეთს, რომელიც მიესადაგება სოციალიზმის ისტორიულ მიზნებსა და ამოცანებს. სოციალისტური პოლიტიკური კულტურა განვითარების მომდევნო ეტაპზე უკვე საკუთარ ნიადაგზე ვითარდება, რომელიც, ცხადია, არ ნიშნავს წარსული კულტურის აბსოლუტურ უარყოფას. კულტურის მარქსისტულ-ლენინურ თეორიაში სოციალისტური კულტურის ამ ეტაპს ეწოდება განვითარებული სოციალიზმის კულტურა, რომლის ძირითად ნიშნებზე და მოთხოვნებზე სპეციალურად ქვემოთ შევჩერდეთ.

ჩვენს ფილოსოფიურ, სოციოლოგიურ და ისტორიულ ლიტერატურაში განვითარებული სოციალისტური საზოგადოების უმნიშვნელოვანეს ნიშნებად ითვლება შრომის განუხრელად მიზნინარე განსაზოგადობა, რომელიც სიღრმისეულ პროცესს წარმოადგენს და რომელზედაც სოციალიზმის დროს ემყარება კომუნისტური წარმოებით ურთიერთობების ჩამოყალიბება. ჩვენს ფილოსოფიურ სოციოლოგიურ და ისტორიულ ლიტერატურაში განვითარებული სოციალიზმის ეტაპი ხასიათდება, უპირველეს ყოვლისა, მთელი სახალხო მეურნეობის მასშტაბურობით, უზარმაზარი ეკონომიკური პოტენციალით, რომელიც ეფუძნება მრავალდარგიან ინდუსტრიას, მსხვილ-სოციალისტურ სოფლის მეურნეობას, მოწინავე მეცნიერებას, მუშების, გლეხობის, სპეციალისტების,

კოლიტიკური კულტურის არსი

მურმან დოდელია

სამეურნეო ხელმძღვანელების მაღალ კვალიფიციურ კადრებს. 1936 წელთან შედარებით იმ დარგების წილი, რომლებიც განსაზღვრავენ ტექნიკურ პროგრესს და სახალხო მეურნეობის ეფექტურობას, სამარწველო წარმოების საერთო მოცულობაში გაიზარდა სამჯერ და უფრო მეტად.

შრომის განსაზოგადოებას განვითარებული სოციალიზმის პირობებში თან ახლავს პროცესები, რომლებიც იწვევენ მნიშვნელოვან ცვლილებებს საზოგადოებრივ ურთიერთობათა მთელს სისტემაში და მაშასადამე, ადამიანთა ცხოვრების წესშიც. ეს პროცესებია: 1. ინდუსტრიალიზაცია, რომელიც წარმოების სფეროდან აღწევს ყოფაცხოვრების სფეროშიც. ამ მხრივ დიდად მნიშვნელოვანია საცხოვრებელი ბინის ტიპის შეცვლა, საყოფაცხოვრებო ტექნიკის დანერგვა, ქვეყნის მთლიანი ელექტროფიკაციის ბაზაზე; 2. ურბანიზაცია, რომელიც სოციალიზმის დროს ნიშნავს ადამიანის ცხოვრების გარემოს, მისი ყოველდღიური სასიცოცხლო მოღვაწეობის სფეროების, მოთხოვნებთა დაკმაყოფილების წესების გარდაქმნას, საყოფაცხოვრებო კულტურის საუკეთესო ნიმუშების საყოველთაო გავრცელებას, თავისუფალი დროის რაციონალურ გამოყენებას. ეს ნიმუშები წარმოიშვებიან დიდ ქალაქებში, ამასთან განმსაზღვრელ გავლენას ამ პროცესზე ახდენს ერთი მხრივ, ქალაქსა და სოფელს შორის დაპირისპირებულების დაძლევა, ხოლო, მე-

ორეს მხრივ, საქალაქო ცხოვრების პირობების მუდმივი გაჯანსაღება. 3. საზოგადოებრივი ცხოვრების ინტერნაციონალიზაცია, დამყარებული იმ საერთო ნიშნებზე, რომლებიც ახასიათებს სოციალისტურ საზოგადოებას, რომლისათვისაც უცხოა კლასობრივი და ნაციონალური ანტაგონიზმები. ეს ნიშნები კიდევ უფრო ღრმავდება სულ უფრო ინტენსიური თანამშრომლობით დიდ, საშუალო და მცირე ეროვნულ კოლექტივებში, მოღვაწეობის, მატერიალური და სულიერი ღირებულებების მეგობრული ერთაშორისო ურთიერთგაზიარებით; 4. ინტეგრაცია სოციალური ურთიერთობების სფეროში, რომელიც გამოიხატება მუშათა კლასის, კოლმეურნე გლეხობის და სახალხო ინტელიგენციის სულ უფრო მჭიდრო დაახლოებაში, ქალაქსა და სოფელს შორის, ფიზიკურ და გონებრივ შრომას შორის არსებითი განსხვავების დაძლევით.

განვითარებული სოციალიზმი — ეს არის ახალი საზოგადოების სიმწიფის ისეთი სტადია, როცა საზოგადოებრივ ურთიერთობათა მთელი ერთობლიობის გარდაქმნა ხორციელდება სოციალიზმისათვის შინაგანად დამახასიათებელი კოლექტივიზმის საწყისებზე. აქედან გამომდინარეობს, სოციალიზმის კანონების მოქმედების საზოგადოების ყველა სფეროში მისი უპირატესობების გამოვლენის სრული შესაძლებლობა, ამას ემყარება აგრეთვე, სოციალური სისტემის ორგანული

მთლიანობა და დინამიზმი, მისი პოლიტიკური სტაბილობა, შინაგანი მთლიანობა, ყველა კლასის და სოციალური ჯგუფის ყველა ერისა და ეროვნებების მზარდი დაახლოვება, ადამიანთა ახალი ისტორიულ-სოციალური და ინტერნაციონალური ერთობის — საბჭოთა ხალხის ჩამოყალიბება. ყოველივე ამის საფუძველზე იქმნება ახალი, სოციალისტური კულტურა. მკვიდრდება ახალი, სოციალისტური ცხოვრების წესი.

სოციალისტური კულტურის ჩამოყალიბების პროცესი წარმოადგენს ადამიანის, სახელმძღვანელო, კომუნისტური ადამიანის ახალი ტიპის ფორმირების პროცესს, ადამიანისა, რომელიც მთელი თავისი ჰარმონიული მთლიანობით გამოდის, როგორც ახალი საზოგადოებრივი ურთიერთობების, ახალი სამყაროს შემქმნელი. სოციალისტური კულტურა საშუალებას იძლევა ღრმად გავიზნოთ და წარმატებით გადავწყვიტოთ ადამიანისთვის აუცილებელი პრობლემები, როგორცაა პიროვნული და სოციალური თვითგანსაზღვრულობა თანამედროვე სამყაროში, ადამიანის აქტიური მოქმედება საზოგადოების სრულყოფისა და საკუთარი ძალების განვითარებისათვის. სოციალისტურ პოლიტიკურ კულტურაში ასახულია ადამიანის არსითი ძალების განვითარებულობისა და რეალიზაციის დონე. სოციალისტური პოლიტიკური კულტურა დღეს გამსჭვალავს საზოგადოებრივი ცხოვრების ყველა სფეროს. მათ შორის, ადამიანის პროფესიონალურ საქმიანობასაც. კულტურის ინტენსიური განვითარება სულ უფრო მნიშვნელოვანი ხდება, მისი მიღწევები წარმოადგენენ საზოგადოების სოციალური პროგრესის არსებობის აუცილებელ მაჩვენებელს. განვითარებულ სოციალიზმის პირობებში იზრდება პოლიტიკური კულტურის მიღწევების გავლენა ცხოვრების ყველა პროცესზე, ფართოვდება და იზრდება მისი სოციალურა ფუნქციები, უფრო მეტად იზრდება მისი ზემოქმედების ძალა ახალი ადამიანის ჩამოყალიბების პროცესზე. პოლიტიკური კულტურა, აღებული მის მთლიანობასა და ერთიანობაში აქტიურად ახდენს გავლენას ადამიანთა მსოფლმხედველობაზე, ამდიდრებს მის გონიოს სამყაროს, ქმნის სამყაროს მზარდ ახლებურ დამოკიდებულებას, აყალიბებს ღირებულებითს ორიენტაციებს, ხელს

უწყობს ადამიანის ჰარმონიულ დამკვიდრებას და თვითგანმტკიცებას სოციალურ-საზოგადოებრივ უაროში, იგი ადამიანურებს ადამიანს საზოგადოებას.

სოციალისტური პოლიტიკური კულტურა მთლიანად შეიძლება განვიხილოთ, როგორც კულტურის ახალი ისტორიული ტიპი, რომლისთვისაც დამახასიათებელია შემდეგი ნიშნები: 1. იგი კრიტიკული და რევოლუციურია, მასში თავს იჩენს შეუფრთხილებლობა ბურჟუაზიული ცხოვრების წესთან, ეწინააღმდეგება სულიერ სიღატაკეს, მეშინაობას, პრაგმატიზმსა და ცხოვრებისადმი მერკანტილურ მიმართებას, ავლენს აქტიურ მიმართულებას და კრიტიკულად ეკიდება ნეგატიურ მომენტებს სოციალურ სინამდვილეში. 2. სოციალისტური პოლიტიკური კულტურა არის ახალი ისტორიული ერთობის — საბჭოთა ხალხის ცხოვრების წესის განვითარებისა და სრულყოფის უმნიშვნელოვანესი ფაქტორი — სოციალისტურმა კულტურამ თავის თავში სინთეზურად მოიცვა მრავალეროვანი საბჭოთა სახელმწიფოს თითოეული ხალხის სულიერი სიმდიდრე და ტრადიცია, ყოველივე საუკეთესო, რაც შექმნილია კაცობრიობის მიერ: 3. სოციალისტურ პოლიტიკურ კულტურაში ახლებურად ვლინდება საერთო საკაცობრიო და კლასობრივის დიალექტიკური ერთიანობა. საერთო საკაცობრიო ამ კულტურაში იმით გამოიხატება, რომ მასში ასახულია მთელი ხალხის რეალური ინტერესები, მისი მიზნები და იდეალები, რეალიზებულია მისი ცხოვრების წესი და სულისკვეთება. ამიტომ მას ჰეგელიანურად ჰუმანისტური ხასიათი აქვს, სოციალისტური პოლიტიკური კულტურის ჰუმანიზმის წყარო უნდა ეძებოთ მარქსისტულ იდეოლოგიაში, რომელიც სოციალისტური კულტურის ბირთვს წარმოადგენს. განვითარებული სოციალიზმი აძლევს შინაგან იმპულსს ჰუმანისტურ ღირებულებებს. მან შესაძლებლობა მისცა მილიონობით ადამიანებს, ეზიარონ ჰუმანისტურ ღირებულებებს, იცხოვრონ ამ ღირებულებებით, განაზოციელონ ისინი სინამდვილეში. კაცთმოყვარეობა და ადამიანისადმი რწმენა სოციალისტური კულტურის მაცოცხლებელი ძალაა. აქედან გამომდინარეობს აგრეთვე მისი რევოლუციური ჰუმანიზმი, რაც მას განსაკუთრებულ ადგილს ანიჭებს კაცობრიობის კულტურაში, სოციალისტური პო-

ლიტიკური კულტურა ადამიანს განიხილავს დინამიკურად, ქმნადობის პროცესში. რა არის ადამიანი, როგორი შეიძლება იყოს იგი. ადამიანი ვაგებულება როგორც ღია სისტემა, რომელიც მისი სრულყოფისა და განთავისუფლების იმედსა და შესაძლებლობას იძლევა. სოციალისტური კულტურის ჰუმანიზმის თავისებურება იმაშიც გამოიხატება, რომ არა მხოლოდ პიროვნება, არამედ ხალხიც აქ წარმოდგენილია როგორც სუბიექტი, რომელიც უშუალოდ მონაწილეობს კულტურის ღირებულების შექმნაში, აქედან გამომდინარეობს მოთხოვნაც, რომ კულტურა უნდა ეკუთვნოდეს მას, რომელიც ამაღლდა შეგნებულნი და შემოქმედებითი ცხოვრების დონეზე. 4. კიდევ ერთი არსებითი ნიშანი აქვს სოციალისტურ პოლიტიკურ კულტურას, როგორც კულტურის ტიპს: ეს არის კოლექტიური კულტურული ქმნადობა; ეკონომიკური ინტეგრაციის საფუძველზე დიდ მნიშვნელობას იძენს სოციალისტური თანამეგობრობის კულტურული ცხოვრების ინტერნაციონალიზაცია, სოციალისტური პოლიტიკური კულტურული მოღვაწეობა, როგორც კულტურული ცხოვრების სოციალური ორგანიზაცია იძენს საერთაშორისო ხასიათს და კოლექტივიზმის ნიშნებს. იგი ხასიათდება კულტურული ღირებულებების გავრცელების მნიშვნელოვანი მასშტაბით, სოციალისტური ქვეყნების კულტურული, მიღწევების ფართო ურთიერთგაცვლითა და ვაზიარებით „იზიდაება ხალხთა ინტერნაციონალური კულტურული ერთობის ახალი ისტორიული ტიპი“¹. ამ კულტურული მოღვაწეობის მთელს სტრუქტურას — კულტურულ ღირებულებათა შექმნას, მათი შენარჩუნების, გაცვლისა და მოხმარების, აგრეთვე კულტურული მოღვაწეობის მეცნიერული ხელმძღვანელობის, კულტურული პოლიტიკის სფეროებს.²

როცა ვლადარაკობთ სოციალისტურ პოლიტიკურ კულტურაზე, ამ შემთხვევაში მხედველობაში გვაქვს არა მარტო ის, თუ რა არის შექმნილი, როგორია რეალიზებული კულტურული სინამდვილე, არამედ ისიც, განვითარების რა ტენდენციას ამჟღავნებს იგი. ამიტომ სოციალისტური პოლიტიკური კულტურის მოდელი შეიცავს არსისა და ჭრარისის ელემენტს, მათს ერთიანობას, მასში მოცემულია არა მხოლოდ ფაქტიური ვითარება, არამედ

მოთხოვნებიც, აუცილებლობაც და შესაძლებლობაც.

აქედან გამომდინარე სოციალისტური პოლიტიკური კულტურის მოდელი შეიძლება დავახასიათოთ შემდგომი ნიშნებით: 1. საზოგადოების ყველა წევრის თანაბარი უზრუნველყოფა კულტურული ღირებულებებისადმი ზიარების თვალსაზრისით. ეს მოთხოვნა განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს განვითარებული სოციალიზმის თანამედროვე ეტაპზე, როცა ადამიანთა ყოველდღიური მოღვაწეობის ხარისხი და მათი სულიერი სრულყოფის აუცილებლობა დამოკიდებულია კულტურული ღირებულებების ზიარებაზე და ათვისებაზე; 2. მშრომელთა ღირებულებითი ორიენტაცია კომუნისტურ იდეალებზე, მეცნიერული და მხატვრული მოღვაწეობის მოთხოვნების ზრდა, ადამიანთა მორალური სრულყოფა; 3. ადამიანებში სოციალისტური პრინციპების ჩამოყალიბება მათი ყოველდღიური ცხოვრების სფეროში, პრინციპებისა, რომლებიც ხელს უწყობენ მომხმარებლობისა და უტილიტარიზმის დაძლევას, ეგოისტური ტენდენციების გადალახვას; 4. სოციალისტური პოლიტიკური კულტურა, რომლის მიზანია ახალი ადამიანის ჩამოყალიბება, უზრუნველყოფს არა მხოლოდ ადამიანის სასიცოცხლო მოღვაწეობის პირობების სრულყოფას, არამედ თვითონ პიროვნების სრულყოფასაც. ამას ემყარება საბჭოთა ადამიანის მუდმივი და განუყოფელი სრულქმნის პროცესი; 5. სოციალისტური პოლიტიკური კულტურა მუდმივად ამდიდრებს პიროვნების სულიერ სამყაროს და ამით ხელს უწყობს ადამიანის მიერ კულტურული ჩვევების აქტიურ ათვისება-დაუფლებას საზოგადოებრივი და პირადი ცხოვრების ყველა სფეროში. აქ საკმე ეხება კულტურული ჩვევების დაუფლება და გათავისუფლებას და არა მხოლოდ მათს ცოდნას, განათლებულობას. ამასთან უდიდესი მნიშვნელობა ენიჭება მთელი ხალხის და თითოეული პიროვნების მაღალი პოლიტიკური კულტურის აღზრდას, სოციალიზმის პოლიტიკური ღირებულებების რწმენად გადაქცევას და ამ ღირებულებებით როგორც სახელმძღვანელო პრინციპებით ცხოვრებას; 6. სოციალისტური პოლიტიკური კულტურის მოდელში უნდა იყოს ასახული აგრეთვე ის გარემოებაც, რომ კულტურა რამდენადმე წინ უსწრებს ცხოვრებას. როგორც ლენინი

ამბობს, იგი უნდა იდგეს მასებზე წინ, უნდა წარმოადგენდეს მათს იდეალს, მიზანს, რომლისკენაც ისინი მიისწრაფვიან და ანხორციელებენ მათ: კულტურა აყენებს მოთხოვნებს, რომლებიც რეალიზებული უნდა იქნას, იგი უნდა იქცეს საგნობრივ სამყაროდ და ადამიანის მოქმედების წესად.

როდესაც ვმსჯელობთ განვითარებული სოციალიზმის ურთიერთობაზე კულტურის პროგრესთან, მაშინ აუცილებლად უნდა იქნას მოაზრებული სოციალისტური პოლიტიკური კულტურის ეს მოდელი, როგორც იდეალი, რომლის განხორციელებას ესწრაფვის საზოგადოების დღევანდელი ტიპი, მიახლოება ამ იდეალთან, მისი განხორციელების ეტაპები წარმოადგენს პროცესს, რომელსაც პროგრესული, აღმავლი ხასიათი აქვს. მამასაღამე, სოციალისტური პოლიტიკური კულტურის ეს მოდელი არის კრიტერიუმი, რომელმაც უნდა გვიჩვენოს, რომ სინამდვილეში ამ მოდელის განხორციელებას აქვს ადგილი. კულტურის პროგრესის ცნება გამოხატავს განსაზღვრულ მიმართულებას კულტურის განვითარებაში, განსაზღვრული იდეალების განხორციელებას. კულტურის სოციალური მისია იმაში მდგომარეობს, რომ იგი ადამიანის ცხოვრებაში შედის როგორც მისი ორგანიზებული ნაწილი, უფრო ზუსტად, როგორც მისი ცხოვრების წესი, აგრეთვე მასში უნდა განხორციელდეს იდეალი, მან უნდა შეიხედოს მომავალში, გვიჩვენოს და გავკვივალოს ახალი გზები, მოახლოვოს მომავალი როგორც იდეალური მიზანი. კულტურის პროგრესის ცნება ამგვარი შინაარსის მქონეა.

თუ განვიხილავთ კულტურის პროგრესს შინაარსის თვალსაზრისით, აღმოჩნდება, რომ იგი გულისხმობს მატერიალური თუ სულიერი ღირებულებების გამოყენების აქტივაციას ადამიანის მიზნებისა და ინტერესებისათვის. კულტურის განვითარებაში პროგრესული არის ყოველივე ის, რაც ქმნის შესაძლებლობებს პიროვნების სულიერი განვითარებისათვის, მისი ცხოვრების სხვაობისა და სისრულისათვის, სამყაროსადმი მისი თავისუფალი მიმართებისათვის. კულტურული პროგრესი არ წარმოადგენს ამა თუ იმ ღირებულებების კუმულაციურ პროცესს, მათ თავმოყრას, პროგრესი ნიშნავს ამ ღირებულებების გამდიდრებას, მისი განვითარების ერთი დონი-

დან მეორე დონეზე გადასვლას, რომელიც (დონე) თავისი შინაარსით და თვისებით უფრო მაღალია. კულტურული პროგრესი ნიშნავს შინაარსი მოიცავს როგორც მის არსებობის მომენტს, ადამიანთა ინტელექტუალურ და ზნეობრივ სრულყოფას, ადამიანის რეალური შესაძლებლობების გაფართოებას, მის სამყაროსთან კავშირების პარამონიზაციას. კულტურული პროგრესის მიზანი და შედეგი არის „სრული, შეგნებულად მიმდინარე და წინამავალი განვითარების მთელი სიმდიდრის შემანარჩუნებელი დაბრუნება ადამიანისათვის თავიდან, როგორც საზოგადოებრივ, ე. ი. ადამიანურ ადამიანთან“³. როგორც მარქსის ამ თეზისიდან ჩანს, საზოგადოებრივი პროგრესი საერთოდ, კერძოდ კი კულტურული პროგრესი გამოხატავს მიმართულებას, მიმართებას ასეთი მდგომარეობისაკენ, როცა მოხდება ადამიანის სრულყოფა, მისი მთლიანობის აღდგენა, ე. ი. კულტურული პროგრესის ძირითადი მიზანი ადამიანისა და მისი ყოფიერების სრულყოფაა. რამეთუ ამ საქმეში განვითარებული სოციალიზმის კულტურამ დიდად მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა, ჩვენ შეგვიძლია ვილაპარაკოთ კულტურის პროგრესზე სოციალიზმის პირობებში საერთოდ.

სოციალიზმის პირობებში კულტურული პროგრესის მასშტაბები, ტემპები და თვისობრივი მხარე მნიშვნელოვნად იზრდება იმ მომენტიდან, როცა სოციალიზმი იწყებს განვითარებას საკუთარ საფუძველზე. ამიტომ შეიძლება კანონზომიერებად მივიჩნიოთ ის, რომ უახლოეს მომავალში განვითარებული სოციალიზმის სრულყოფის კვლად კიდევ უფრო მეტად განვითარდება სულიერი ცხოვრება. 1983 წლის ივნისის პლენუმის დადგენილებაში ნახვასმითაა აღნიშნული: პარტია გამოდის იქედან, რომ მომავალი წლები და ათწლეულები მოიტანენ მნიშვნელოვან ცვლილებებს აგრეთვე პოლიტიკურ და იდეოლოგიურ ზედნაშენში, საზოგადოების სულიერი ცხოვრებაში განვითარებული სოციალიზმი გვევლინება კულტურული პროგრესის ახალი, სოციალისტური ტიპის საფუძველად, პროგრესისა, რომელიც ეყრდნობა ხალხის შემოქმედებითს ინიციატივას.

როგორც ვხედავთ, განვითარებული სოციალიზმის კულტურული პროგრესის არსე-

ბითი მომენტია პოლიტიკური კულტურა, როგორც ადამიანის გონითი მოღვაწეობის განსაკუთრებული ფორმა. პოლიტიკური კულტურა სოციალისტურ საზოგადოებაში წარმოადგენს პოლიტიკური და სამართლებრივი იდეების სისტემას, სულიერ ღირებულებათა განსაკუთრებულ ერთობლიობას, რომელიც გამოხატავს სოციალისტური საზოგადოების ყველა კლასის ინტერესებს, მისწრაფებებსა და რწმენას, მიზნებსა და ამოცანებს საზოგადოების პოლიტიკური სრულყოფის სფეროში. ამ სისტემას მიეკუთვნება აგრეთვე შესაბამისი ორგანიზაციები, მათი მოქმედების პრინციპები, სოციალური აქტივობის ხასიათი და ადამიანთა საზოგადოებრივ-პოლიტიკური მოღვაწეობის ფორმები, მათი მონაწილეობა საზოგადოებრივი საქმეების მართვაში. სოციალიზმის პოლიტიკური კულტურისათვის დამახასიათებელია ისტორიული ოპტიმიზმი, რწმენა იმისა, რომ ადამიანს შეუძლია შეცვალოს სამყარო და მოაწყოს იგი ადამიანის ინტერესებისა და ღირსების შესაბამისად. პოლიტიკური კულტურის განვითარების გადამწყვეტ პირობას და არსებით მომენტს წარმოადგენს ადამიანის უშუალო მონაწილეობა კომუნისტურ მშენებლობაში. ადამიანის მაღალი პოლიტიკური კულტურა განვითარებული სოციალიზმის დროს, მისი მაღალი პოლიტიკური შეგნებულობა, სოციალისტური საზოგადოების უღრმეს ღირებულებებსა და სიმდიდრეს შეადგენს. პოლიტიკური კულტურა განვითარებული სოციალიზმის სულიერ ღირებულებათა სისტემაში ქმნის ორგანულ, შეიძლება ითქვას, მადომინირებელ ელემენტს. პოლიტიკური კულტურის ამადლება, მისი სრულყოფა მოასწავებს ადამიანის სოციალური ღირებულების ზრდას, მაღალ-იდურს და სოციალურად აქტიური პიროვნების ახალი ტიპის ჩამოყალიბებას. სულიერი ღირებულებები არა მარტო ზეგავლენას ახდენს ადამიანის შინაგან სამყაროზე, არამედ მათი მეშვეობით იგი თავის თავს შეიცნობს როგორც სუბიექტს, ახლებურად ზედავს თავის ყოფიერებას. ამ ღირებულებათა მეშვეობით ჭკრეტს მომავალს, რამეთუ ამ ღირებულებებში რეალიზებულია იგი როგორც პიროვნება, მასში განხორციელებულია საკუთარი არ.ითი ძალბი.

განვითარებული სოციალიზმის პოლიტიკური კულტურა იმდენად დიდ ზეგავლენას ახდენს საზოგადოების სულიერი ცხოვრების მთელი სტრუქტურის ცვალებადობაზე, სულიერი პოტენციალის გამდიდრებაზე, რომ მისი გათვალისწინების გარეშე შეუძლებელია შევაფასოთ საზოგადოების ან ეკულუბი პიროვნების კულტურული დონე. სოციალისტური პოლიტიკური კულტურის მიზანია აქციოს მარქსიზმი მოქმედებად, თითოეული ადამიანის სოციალურ მოღვაწეობად. ამიტომ პოლიტიკური კულტურის რეალიზაციის გზა ასეთია: პოლიტიკური ცოდნა — შინაგანად დასაბუთებული პოლიტიკური რწმენა — რეალური სასიცოცხლო მოღვაწეობა, ობიექტივაცია. განვითარებული სოციალიზმის პოლიტიკური კულტურაში შერწყმულია მეცნიერული თეორია და რევოლუციური პრაქტიკა. პოლიტიკური კულტურის ღირებულებები განსაზღვრავს ადამიანთა ცნობიერების არა მარტო შინაარსს, არამედ მათს სოციალურ მოქმედებას, სამოქალაქო საქმიანობის ხასიათს, პრაქტიკული საქმეების მიმართულებას. განვითარებული სოციალიზმის პოლიტიკური კულტურა ქმნის საზოგადოებრივი განვითარების მაღალი იდელების სინთეზს აქტიურ სოციალურ მოქმედებასთან და განამტკიცებს ადამიანში მისწრაფებას იბრძოლოს კომუნისტური იდელების განხორციელებისათვის. იგი გამორიცხავს პოლიტიკურ პასიურობას და სოციალურ გულგრილობას, ადამიანის გონიერ სიზარმაცეს და სულიერ მოღვლილობას, ავითარებს ისტორიული ოპტიმიზმის გრძნობას, მომავლის რწმენას და იმედს, რაც ემყარება ადამიანის უსაზღვრო შესაძლებლობასა და უნარების აღიარებას. პოლიტიკური კულტურა მოიცავს აგრეთვე იდეალურს ერთობლიობას, წარმოდგენებს იმის შესახებ, როგორ უნდა და შეიძლება იყოს მიზანმიმართული საზოგადოებრივი მოღვაწეობა და პოლიტიკური პრაქტიკა. განვითარებული სოციალიზმის პოლიტიკური კულტურა ეფუძნება არა მხოლოდ ისტორიულ ოპტიმიზმს, იდელების განხორციელების იმედს და მასზე დამყარებულ პრაქტიკულ-პოლიტიკურ მოღვაწეობას, არამედ აგრეთვე ჰუმანიზმის იდეალს, რომელიც მთელი საზოგადოებრივი და კულტურული მოღვაწეობის ცენტრში აყენებს ადამიანს, როგორც პირველ ღირებულებას.

- სოციალიზმის პოლიტიკური კულტურა არის ღირებულებების განსაზღვრული ერთიანობა, სისტემა, რომელიც ადამიანთა პოლიტიკური ცხოვრების და მოღვაწეობის პრინციპებს წარმოადგენს. ერთ-ერთ ასეთ მნიშვნელოვან პრინციპად შეიძლება მივიჩნიოთ ინტერნაციონალიზმი, რომელიც განსაზღვრავს კულტურული პოლიტიკის შინაარსს და მიმართულებას, როგორც თვითელი სოციალისტური სახელმწიფოს შიგნით, ისე მთელი სოციალისტური თანამეგობრობის მასშტაბით. განვითარებული სოციალიზმის პირობებში ახალ მნიშვნელობას და სასიცოცხლო ძალას იძენს კლასიკური, ჭეშკრივ ბურჟუაზიულ-კულტურის წიაღში აღმოცენებული, მაგრამ ბურჟუაზიულ პოლიტიკურ პრაქტიკაში ფორმალურად აღიარებული ისეთი პოლიტიკური ღირებულებები, როგორცაა თავისუფლება, თანასწორობა, მშობა, სოციალისტური კულტურის ერთ-ერთი ძირითადი ღირებულებაა სოციალური თანასწორობის პრინციპი. კულტურის სფეროში მისი რეალიზაცია ნიშნავს ყველა მოქალაქისათვის თანაბარი უფლებისა და შესაძლებლობის უზრუნველყოფას, რათა ეზიაროს მსოფლიო კულტურის უმაღლეს ღირებულებებს და ნიმუშებს. სოციალური თანასწორობის პრინციპს ემყარება სოციალური პოლიტიკური კულტურის ისეთი ნიშანი და ღირებულება, როგორცაა, სოციალისტური დემოკრატია, რომელიც მშრომელთა პოლიტიკური ენერჯის მობილიზაციის საფუძველია, აქტიურებს მათს პოლიტიკურ ორიენტირებულობას. პოლიტიკური კულტურა და მისი ღირებულებანი უნდა იქნეს განხილული როგორც მოქალაქეობისა და პატრიოტული გრძნობის მაღალი კულტურა, რომელიც ვლინდება ადამიანის უნარში განსაზღვროს და სრულყოს თავისი მოქალაქეობრივი პოზიცია და მისი ხორცშესხმის გზები. ეს ღირებულებანი ავითარებს მზადყოფნას სოციალური პასუხისმგებლობისათვის როგორც მისი თანამედროვეობის, ისე მომავლის წინაშეც.

განვითარებული სოციალიზმის პოლიტიკური კულტურა ადამიანში ავითარებს შეგნებულ მოღვაწეობას, ე.ი. ისეთ მოღვაწეობას, რომელიც განათებულია საზოგადოების წინაშე მდგომი ამოცანებისა და მიზნების შეგნებით, არა მხოლოდ თავისი პირო-

ვნული ამოცანების, არამედ აგრეთვე მთლიანად საზოგადოებრივი ურთიერთობების მოთხოვნებისა და მიზნების ნათელი შეგნებითა და მაღალი პოლიტიკური კულტურა თავს იჩენს პიროვნული და საზოგადოებრივი ინტერესების ერთიანობისა და პარამონიულობის შეგნებაში და ამ შეგნების შესაბამისი აქტივობის თავისუფალ, შინაგან წინააღმდეგობას მოკლებულ გამოვლინებაში. ისეთი ცენტრალური პოლიტიკური ღირებულებები, როგორცაა თავისუფლება, პიროვნების კონკრეტულ მოქმედებაში შეიძლება გაუფასურდეს, თუ ინდივიდის თვითგანხორციელება ხელს უშლის სხვა პიროვნებას თვითრეალიზაციას, ამიტომ ჭეშმარიტი პოლიტიკური კულტურა გულისხმობს აგრეთვე სხვისი პიროვნების ღირებულებასა და ავტონომიურობის აღიარებას და ზრუნვას მისი უნარების რეალიზაციისათვის. აქ პოლიტიკური კულტურა ერწყმის სოციალისტური მორალის პრინციპების დაცვას და განხორციელებას. სოციალისტური თანაცხოვრების წესი მოითხოვს პოლიტიკური და ზნეობრივი კულტურის შერწყმას პიროვნების მთლიან ყოფიერებაში.

პოლიტიკური კულტურა როგორც კულტურის ერთ-ერთი მხარე ან თუნდაც ნაწილი, წარმოადგენს სხვადასხვა მეცნიერების, კერძოდ, კულტურის თეორიის და პოლიტოლოგიის შესწავლის ობიექტს. საბჭოთა პოლიტოლოგიაში ბოლო ხანს ჩამოყალიბდა რამდენიმე სხვადასხვა დამოუკიდებელი მეცნიერული მიმართულება: 1. პოლიტიკის სოციოლოგია ანუ თეორია; 2. პოლიტიკური სისტემების სოციოლოგია ანუ თეორია; 3. საერთაშორისო ურთიერთობათა სოციოლოგია ანუ თეორია. პოლიტიკის თეორია სისტემატური სახით ამგვარად შეიძლება წარმოვიდგინოთ: 1. პოლიტიკის შესწავლის საგანი, მეთოდოლოგია, მეთოდები და მეთოდოლოგია; 2. პოლიტიკის მიზნები და პოლიტიკური ძალაუფლება; 3. პოლიტიკის სუბიექტები და ობიექტები; 4. მიზნები და საშუალებები პოლიტიკაში; 5. პოლიტიკური სისტემის ელემენტები; 6. საზოგადოებრივ-პოლიტიკური ცნობიერება და პოლიტიკური კულტურა; 7. საზოგადოების წევრთა პოლიტიკური აქტივობა; 8. პოლიტიკური ხელმძღვანელობა და ლიდერობა; 9. პოლიტიკა და მასობრივი ინფორმაციის საშუალებანი. პოლიტი-

კის თეორია ამგვარი სახით ვლინდება როგორც თეორიული დისციპლინა, რომელიც წარმოადგენს პოლიტიკური პროცესების, ცალკეული პრობლემების შესწავლის მეთოდოლოგიურ საფუძველს.

საყოველთაოდ აღიარებულია, რომ პოლიტიკური ურთიერთობების სოციოლოგიის პირველი მთლიანი და განვითარებული სისტემა ჩამოაყალიბა კ. მარქსმა. მარქსიზმისაგან შორს მდგომი პოლიტიკური სოციოლოგიის მიმართულუბებიც კი XIX და XX საუკუნეებში ჩამოაყალიბდნენ ძირითადად მარქსისტული კონცეპციის გავლენით ან მასთან პოლემიკაში. მაგრამ თვითონ მარქსისტული კონცეპცია არ შექმნილა ცარიელ ნიადაგზე, რადგან, როგორც ცნობილია, ინტელექტუალური რევოლუციები მეცნიერებაში არასოდეს არ ხდება ცოდნის წინასწარი დავროვების გარეშე. მართალია, მარქსამდე არ არსებულა პოლიტიკური ურთიერთობის მწყობრი, ბოლომდე ჩამოყალიბებული თეორია ანუ სოციოლოგია, მაგრამ მის ელემენტებს ვხვდებით წარსული საუკუნეების მრავალ საზოგადოებრივ და პოლიტიკურ თეორიაში. ამ თეორიებში მეცნიერები ერთმანეთისაგან მკვეთრად არჩევენ ორ სხვადასხვა ელემენტს, ან უფრო ზუსტად, ორ სხვადასხვა ტიპის თეორიას, რომლებშიც ეს ელემენტები ჰარბობენ: 1. ერთი არის ემპირიული, ახსნილი მეცნიერება, რომელიც იმაზე მსჯელობს, რაც არის; 2. მეორე არის ნორმატული მეცნიერება, რომელიც გამოდის იდეალიდან და მსჯელობს საგნად აქცევს იმას, რაც უნდა იყოს. წინასწარ უნდა ითქვას, რომ წმინდა სახის არც ერთი ეს მეცნიერება არ არსებობს, თითოეულ მათგანში სჰარბობს ან აღწერთი ელემენტები ან ნორმატული ელემენტები.

ისტორიულად ცნობილია, რომ პოლიტიკური ცხოვრების სოციალური ინტერპრეტაციის პირველ ცდებს ადგილი ჰქონდა ძველ ანტიკურ სამყაროში, კერძოდ, საბერძნეთში. მხედველობაში გვაქვს პლატონის პოლიტიკური თეორია, რომელიც გადმოცემულია მის „სახელმწიფოში“. ამ ნაშრომში პლატონმა მოგვცა იდეალური საზოგადოების უტოპია, მაგრამ აქ ამავე დროს ვნახულობთ მთელ რიგ სოციოლოგიურ განზოგადებებს. კიდევ უფრო ახლოს მიდის პლატონი სოციოლოგიურ ინტერპრეტაციასთან თავის ცნობილ თხზულებაში „კანონები“, სადაც მოცემულია მისი დროისათვის რეალისტური სურა-

ბი კაცობრიობის სოციალური და პოლიტიკური ევოლუციის. პოლიტიკის სოციოლოგიური თეორიას კიდევ უფრო განვითარებული ხასიათი შესძინა არისტოტელემ. მან პირველმა საზოგადოებრივი აზრის ისტორიაში გამოიყენა ემპირიული მეთოდი — დაკვირვება და ინდუქცია. ის მსჯელობს იმაზე, რაც არის და ეყრდნობა ფაქტიურ მასალას. საზოგადოებისა და სახელმწიფოს წარმოშობის რეალისტური თეორია მან ჩამოაყალიბა თავის ცნობილ თხზულებაში „პოლიტიკა“.

აღორძინების ეპოქაში განსაკუთრებით ვითარდება კერძო მეცნიერებათა, მათს შორის პოლიტიკური მეცნიერებანიც. ამ სფეროში უნდა აღინიშნოს ნიკოლო მაკიაველი, რომელიც თავისი დროის ყველაზე ორიგინალური მოაზროვნეა. მისი ნაშრომი „მათავალი“ გამოირჩევა რეალისტური თვალსაზრისით: იგი რჩევას იძლევა ერთმანეთისაგან გარჩეული იქნას ის, რაც არის, იმისაგან, რაც უნდა იყოს, და ქმნის ანალიტიკურ, ამსუნელ მეცნიერებას სინამდვილის, კერძოდ, პოლიტიკის და მორალის შესახებ. მისი ზოგადი დებულება ასეთია: არ არსებობს იდეალური წყობა დროისა და სივრცის გარეშე, არის მხოლოდ წყობილება, რომელიც სიტუაციის ადეკვატურია. პოლიტიკური ცხოვრების სოციოლოგიური ინტერპრეტაციის ელემენტები მოცემულია თომას პობსის „ლევიათანში“, სადაც იგი პოლიტიკური ძალაუფლების აღმოცენებას ხსნის სოციალური ფსიქოლოგიის კატეგორიებით. იგი ერთ-ერთი მოაზროვნე იყო, რომელიც სახელმწიფოს, ადამიანის პოლიტიკურ ცხოვრებას იკვლევს რაციონალური მეთოდით, რომელიც თავისუფალია ყოველგვარი თეოლოგიური პრინციპებისაგან. სოციოლოგიურ კონცეპციას ვხვდებით აგრეთვე ჯონ ლოკის თხზულებაში „ორი ტრაქტატი სახელმწიფოს მართვის შესახებ“, სადაც მოცემულია მისი პოლიტიკური მოძღვრება. ლოკმა შექმნა პოლიტიკური ფილოსოფია როგორც XVII ს. ინგლისის რევოლუციის იდეოლოგიური დასაბუთება.

XVII საუკუნეში უნდა აღინიშნოს დავით იუმის თვალსაზრისი, რომელიც უარყოფს საზოგადოებრივი ხელშეკრულების თეორიას და ავითარებს თეზისს, რომლის თანახმად ყოველგვარი სახელმწიფოს სათავეში დგას ძალა, რომელიც გამოიხატება ძალაუფლების

ხელში ჩაგდებაში ანუ დაპყრობაში. პოლიტიკური ძალაუფლების გეოგრაფიულ ახსნას მიმართავენ ისეთი ცნობილი მოაზროვნენი, როგორცაა მონტესკიე, ჰერდერი, ენდშუდნი ბიერკი, ადამ ფერგიუსონი და სხვები. ამ უკანასკნელის აზრით, პოლიტიკურ ცხოვრებაში განვითარების საფუძველს წარმოადგენს არა პარმონია, არამედ საზოგადოებრივი ჯგუფების კონფლიქტი და ბრძოლა.

XIX საუკუნის დასაწყისში ევროპაში ჩამოყალიბდა მრავალი დიდად საინტერესო კონცეპცია, რომლებსაც ავითარებენ ნაპოლეონის შემდგომი რესტავრაციის პერიოდის მოაზროვნეები და მეცნიერები (გიზო, ტიერი, მიშლე). მათ წამოაყენეს სამი ძირითადი იდეა: 1. ისტორიას ადამიანები ქმნიან; 2. რევოლუციები წარმოადგენენ საზოგადოებრივი წინააღმდეგობების შედეგებს; 3. კლასების და სახელმწიფო ძალაუფლების წარმოშობა გამოწვეულია ერთი ტომების მიერ მეორე ტომების დაპყრობით. ამ აზრს ავითარებს აგრეთვე გობინო, დიურინგი და სხვ. პოლიტიკის სოციოლოგიური კვლევის საქმეში უნდა აღინიშნოს ტოკვალის, ოგიუსტ კონტის, სპენსერის თეორიული საქმიანობა. განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს გერმანელი ფილოსოფოსი — ჰეგელი, რომელთანაც პოლემიკაში მარქსმა განავითარა თავისი პოლიტიკური თეორია.

მარქსიზმ-ლენინიზმის თეორიულ სისტემაში, როგორც ცნობილია, პოლიტიკის პრობლემებს ცენტრალური დილი უჭირავს. მარქსიზმის მოძღვრება სახელმწიფოს შესახებ საფუძველს უყრის პრობლემის განხილვის სოციოლოგიურ ასპექტს და აგრეთვე პოლიტიკური ურთიერთობების სოციოლოგია: განსაზღვრავს პოლიტიკურ მოვლენებს. ამის მეშვეობით საზოგადოებრივი მოვლენების ინტერპრეტაცია, უპირველეს ყოვლისა, იქცევა პოლიტიკურ ურთიერთობათა სოციოლოგიად, რომელიც შეისწავლის ამავე დროს პოლიტიკური კულტურის პრობლემებსაც.

პოლიტიკური კულტურა რთული მოვლენაა, ამიტომ მისი შესწავლა შესაძლებელია სხვადასხვა მხრით: ფილოსოფიური, სამართლებრივი, სოციოლოგიური (მაგალითად, კულტურულ-სოციოლოგიური), პოლიტოლოგიური, ფსიქოლოგიური, ისტორიული და სხვა თვალსაზრისით. თვალსაზრისების სიმრავლე და აუცილებლობა გამოხატავს სწო-

რედ მოვლენის მრავალმხრივობას და სრულულს. ლიტერატურაში აღნიშნულია, რომ არსებობს პოლიტიკური კულტურის მრავალმხრივობა მოცხე მეტი განსაზღვრება, რომლებიც ოთხ ტიპად იყოფა, ეს ტიპებია: ობიექტური, ფსიქოლოგიური, ევრისტიკული და ფართო.⁵ პოლიტიკური კულტურის ცნების განსაზღვრების ტიპოლოგია გვაგონებს კულტურის ცნების განსაზღვრებათა ტიპოლოგიას, რომელიც მოცემულია კლავორნის მიერ.

წინასწარ შეიძლება ითქვას, რომ პოლიტიკური კულტურის ცნება ფართოა და ამიტომ ბუნდოვანიც, თუ გამოვალთ იმ მოსაზრებდან, რომლის მიხედვით პოლიტიკური კულტურა იძლევა პასუხს კითხვაზე. როგორია ადამიანის ბუნება? არის თუ არა იგი თავისი არსით ბროიტი ან კეთილი? ჰარმონიულია იგი, კონფლიქტური და სხვა. ამ შემთხვევაში პოლიტიკური კულტურა გამოდის როგორც კატეგორია, რომლის მეშვეობით თეორიულად უნდა გადაწყდეს ყველა სოციალური და პოლიტიკური პრობლემა. აქ პოლიტიკურის ცნება სოციალურის ცნებას ემთხვევა. პრობლემის არსი მდგომარეობს იმაში, რომ პოლიტიკური კულტურა სპეციფიკური საზოგადოებრივი მოვლენაა, რომელსაც საერთო ნიშნებს გარდა აქვს აგრეთვე მხოლოდ მისთვის დამახასიათებელი თავისებურებანი. ფიქრობენ, რომ პოლიტიკური კულტურა არის პოლიტიკისა და კულტურის სინთეზი და ამით მიუთითებენ მის ორ ძირითად სტრუქტურულ ნიშანს.

ჩვენის აზრით, პოლიტიკური კულტურის ის ცნებაა მისაღები და მეცნიერულად ზუსტი, რომელიც ჩამოყალიბდა კულტურის სოციოლოგიაში და რომელიც შემდეგში მდგომარეობს: პოლიტიკური კულტურა — ეს არის ერთობლიობა პოზიციების, ღირებულებების და ქცევის ნიმუშებისა, რომლებიც ეხება ხელისუფლებისა და მოქალაქეთა ურთიერთობას. ამასთან დაკავშირებით პოლიტიკურ კულტურას შეიძლება მივაკუთვნოთ: 1. პოლიტიკის ცოდნა, კავშირი პოლიტიკურ ფაქტებთან, ინტერესი მათს მიმართ; 2. პოლიტიკური მოვლენების შეფასება, შეფასებითი მოსაზრებანი იმის შესახებ, როგორ უნდა განხორციელდეს ძალაუფლება; 3. პოლიტიკური პოზიციების ემოციური მხარე, მაგალითად, სამშობლოს სიყვარული, მტრების სიძულვილი; 4. მოცე-

მულ საზოგადოებაში აღიარებული პოლიტიკური ქცევის ნიმუშები, რომლებიც განსაზღვრავენ, როგორ შეიძლება და როგორ უნდა იქცოდნენ პოლიტიკურ ცხოვრებაში. „პოლიტიკური კულტურა წარმოადგენს ინდივიდუალური პოზიციების და ორიენტაციის ნიმუშს პოლიტიკის სფეროში, რომლებიც თავს იჩენს პოლიტიკური სისტემის წევრად შორის. იგი სუბიექტურია და საფუძვლად უდევს პოლიტიკურ მოქმედებებს. ინდივიდუალური ორიენტაციები შეიცავენ რამდენიმე შემადგენელ ნაწილს: 1. შემეცნებითი ორიენტაციები — ზუსტი ან მცდარი ცნობები პოლიტიკურ ობიექტებზე და რწმენაზე; 2. ემოციური ორიენტაციები—პოლიტიკური ობიექტების მიმართ, ერთგულების მიმართ; 3. შეფასებითი ორიენტაციები — მსჯელობები, შეხედულებები პოლიტიკური ობიექტების შესახებ, რაც, როგორც წესი, გულისხმობს შეფასებითი სტანდარტების გამოყენებას პოლიტიკური საგნებისა და მოვლენების მიმართ.“⁶

ეს განსაზღვრება ფილოსოფიურ და სოციოლოგიურ ლიტერატურაში მიჩნეულია როგორც კულტურის ცნების ყველაზე ფართო დეფინაცია. ზოგიერთი მარქსისტი ავტორი ხაზს უსვამს პოლიტიკური კულტურის შეფასებითს ასპექტს. მაგალითად, პოლონელი ელადისლავ მარკევიჩი თვლის: „რომ პოლიტიკური კულტურის ცნებაში უნდა გაევიგოთ გლობალური კულტურის ის ელემენტები, რომლებიც ეხებიან მოცემული ჯგუფის აღიარებულ ღირებულებას... და მიეკუთვნებიან სახელმწიფოებრივი ძალაუფლების სისტემას“. პოლიტიკური კულტურის პირველი განსაზღვრება არ გამოირჩევა შემდგომ განსაზღვრებებს, არამედ ერთ მთელად აერთიანებს მათ. პოლიტიკური კულტურის ცნება არ შეიძლება დაიყვანოს მხოლოდ და მხოლოდ ფსიქიკურ მდგომარეობამდე. მხედველობაში უნდა იქნას მიღებული აგრეთვე ქცევის განსაზღვრული ნიმუშები, რაც შეესაბამება კულტურის ზოგად გაგებას, პოლიტიკური ქცევა გაგებულია როგორც პოლიტიკური კულტურის ელემენტი⁷.

პოლიტიკური კულტურის კვლევის პროცესში თავს იჩენს ტიპოლოგიის პრობლემა. პოლიტიკური კულტურის ტიპები შეიძლება ჩამოყავალიბოთ განსხვავებული პოლიტიკური კულტურების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე, რომლებიც არსებობენ ცალ-

კულ ქვეყნებში, ზოგიერთი ბურჟუაზიული ავტორი (მაგალითად, ალმონდი და ვერბაქ) აყალიბებს „პოლიტიკური კულტურის“ წმინდა ტიპს და მათგან გამოჰყავს“ პოლიტიკური კულტურის შემდგომი შერეული ტიპი. პოლიტიკური კულტურის წმინდა ტიპებად მათ მიაჩნიათ: 1. „პატრიარქალური პოლიტიკური კულტურა, რომლის განმასხვავებელი ნიშანია ქვეშევრდომთა შორის პოლიტიკური სისტემისა და ინტერესის სრული უქონლობა (აფრიკის ტომთა პოლიტიკური კულტურა); 2. „ქვეშევრდომური პოლიტიკური კულტურა“, რომელიც გამოირჩევა ძლიერი ორიენტაციით პოლიტიკურ სისტემაზე და მისი საქმიანობის რეზულტატებზე, მაგრამ სუსტი ორიენტაციით მონაწილეობაზე პოლიტიკური სისტემის ფუნქციონირებაში; 3. „აქტივისტური პოლიტიკური კულტურა“ („მონაწილეობის კულტურა“), რომელშიც მოქალაქენი აქტიურად დაინტერესებულნი არიან არა მხოლოდ იმით, რას აძლევს მათ პოლიტიკური სისტემა, არამედ იმითაც, რომ მათ შეუძლიათ აქტიური როლი ითამაშონ ამ სისტემაში. ამ სამი წმინდა ტიპის შერევის საფუძველზე, აღნიშნული ავტორების აზრით, შეიძლება აღმოცენდეს პოლიტიკური კულტურის სამი შერეული ტიპი: პატრიარქალური-ქვეშევრდომური, ქვეშევრდომური-აქტივისტური და პატრიარქალური-აქტივისტური.

პოლიტიკურ ურთიერთობათა მარქსისტული სოციოლოგიისათვის პოლიტიკური კულტურის საკუთარი ტიპოლოგიის დამუშავება მნიშვნელოვანი მეცნიერული ამოცანაა ორი მიზეზის გამო: 1. ამგვარი ტიპოლოგია აუცილებელია პოლიტიკური კულტურის ისტორიულად ცვალებადი ტიპების ანალიზისათვის და პოლიტიკური სისტემების ისტორიულ შედარებითი ანალიზისათვის. 2. ამავე დროს ტიპოლოგიას მნიშვნელობა აქვს როგორც ისეთი პოლიტიკური კულტურის ფორმირებისათვის სოციალისტური საზოგადოებაში, რომელიც (პოლიტიკური კულტურა) ყველაზე უკეთ შეესაბამება სოციალისტური დემოკრატიის მოთხოვნილებებს. პოლიტიკური კულტურების ტიპოლოგიის ამოსავალ პუნქტს უნდა წარმოადგენდეს კონკრეტულ-ისტორიული მიდგომა პოლიტიკური კულტურის განხილვისადმი მის კავშირში პოლიტიკურ სისტემასთან და მათ სა-

ფუძვლად მდებარე საზოგადოებრივ-ეკონომიკურ სისტემებთან.

სოციალისტური საზოგადოება ქმნის პოლიტიკური კულტურის თავის საკუთარ ტიპს. სოციალისტური დემოკრატიის პოლიტიკური კულტურა არის ღირებულებისა და ქცევის ნიმუშების ისეთი ერთობლიობა, რომელიც მაქსიმალურად ადევნებულია სოციალისტური დემოკრატიის პოლიტიკური სისტემის განვითარების მოთხოვნილებებისადმი და რომელიც ითვალისწინებს მოქალაქეთა აქტიურ მონაწილეობას ძალაუფლების განხორციელებაში ყველა დონეზე, სოციალისტური წყობილების მოწონებას და აქტიურ მხარდაჭერას მოქალაქეთა მხრივ, პოლიტიკური მოღვაწეობის დემოკრატიულ ფორმებს, რომლებიც საშუალებას იძლევიან გარეგანი და წარმოვადგინოთ შეხედულებები და ინტერესები სოციალისტური სისტემის ფარგლებში, სოციალისტურ კანონიერებას, სოციალისტურ ინტერნაციონალიზმს. ამგვარი პოლიტიკური კულტურა იქმნება თანდათან სოციალისტური პოლიტიკური სისტემის განმტკიცებისა და განვითარების პროცესში.

სოციალისტური წყობილების დროს ერთმანეთისაგან არჩევენ პოლიტიკური კულტურის ორ ტიპს — ძირითადს და მეორეხარისხოვანს. ძირითად ტიპს მიეკუთვნება სოციალისტური დემოკრატიის პოლიტიკური კულტურა, რომელზედაც ზემოთ იყო საუბარი, ხოლო მეორეხარისხოვანს — რელიქტური ავტოკრატიული კულტურა. როდესაც, ამ უკანასკნელზე მსჯელობენ, მაშინ მხედველობაში აქვთ ის გარემოება, რომ სოციალისტური დემოკრატიის პოლიტიკური კულტურის ფორმირება მისი განვითარების ადრინდელ საფეხურზე მუხრუჭდება ბურჟუაზიული პოლიტიკური კულტურის ძლიერი გადმონაშთებით, რომლებიც სრულიადაც არ ჰქრებიან იოლად და მაშინვე, როცა რევოლუციის პროცესში ხდება ბურჟუაზიული პოლიტიკური სისტემის ლიკვიდაცია. ამასთან დაკავშირებით უნდა მოვიგონოთ ვ. ი. ლენინის მოსაზრებები იმის შესახებ, რომ მეფის ბიუროკრატიული სისტემის ტრადიციები ტვირთად აწევს მუშებისა და გლეხების ახლადჩამოყალიბებულ სახელმწიფოს და ამ გარემოებამ შეიძლება გამოიწვიოს უარყოფითი პოლიტიკური მოვლენები სოციალისტურ საზოგადოებაში. ეს მოვლენები,

რომლებიც დიდ დაბრკოლებებს უქმნიან სოციალისტური დემოკრატიის კულტურის განვითარებას, შეიძლება აღიკვეთოს სოციალისტური საზოგადოების განვითარებისა და მომწიფების პროცესში, მაგრამ არა ავტომატურად, მხოლოდ დროის გავლის შემდეგ, არამედ პარტიისა და მთავრობის სწორი პოლიტიკის აუცილებელი განხორციელების საფუძველზე. ამგვარი პოლიტიკის არ არსებობამ შეიძლება გამოიწვიოს ავტოკრატიული პოლიტიკური კულტურის აღმოცენება (რომელსაც ადგილი ჰქონდა, მაგალითად, მაოსიტურ ჩინეთში), რომელიც არ შეესაბამება სოციალისტური პოლიტიკური სისტემის მოთხოვნილებებს და რომელიც ასუსტებს და ამახინჯებს მას. სოციალისტური წყობილების პირობებში მას აქვს დისფუნქციური ხასიათი ამ წყობილების მიმართ, მაგრამ პოლიტიკურ მოღვაწეობაში შეცდომებისა და ტრადიციების გავლენის შედეგად ის შეიძლება ჩამოყალიბდეს როგორც პოლიტიკური კულტურის სახესხვაობა¹. ზოგიერთი ავტორი იმასაც კი აღნიშნავს, რომ ავტოკრატიულმა პოლიტიკურმა კულტურამ შეიძლება გამოიწვიოს თვით სოციალისტური წყობის დეფორმაცია. ამის მაგალითად ისევ მაოსიტური ჩინეთი მოჰყავი. ასეთი ცდების წარუმატებლობა კარგა ხანია დასაბუთებულია, ვინაიდან სოციალისტური პოლიტიკური კულტურის განვითარების გზები და ტენდენციები დიალექტიკურ კანონზომიერებებს ეფუძნებიან და ამდენად მკვიდრ ნიადაგს ამზადებენ სოციალიზმისა და კულტურის პროგრესისათვის.

შენიშვნები:

¹ А. П. Арнольдов. Социалистическая культура: теория и жизнь, М., 1984, ст. 8—9.

² იქვე, გვ. 9.

³ К. Маркс, Ф. Энгельс, соч. т. 42, ст. 116.

⁴ იხ. სკვპ ცკ 1983 წ. ივნისის პუნქტის მასალები, გვ. 12.

⁵ Кеизуров Н. М., Политическая и правовая культура, М., 1983, ст. 11.

⁶ იხ. Ежи Вятр. Социальные политические отношения, ст. 260.

⁷ Политические науки в Польше, Варшава, 1979, ст. 290.

⁸ იხ. Ежи Вятр. დასახ. ნაშრ. გვ. 260.

⁹ იხ. Е. Вятр. დასახ. ნაშრ. გვ. 270.

ხელოვნების ღირებულებითი ბუნება

ელენე თოფურიძე

ცნობილია, რომ ხელოვნება პოლიფუნქციურია, რაც, ცხადია, ქმნის შესაძლებლობას განხილულ იქნეს სხვადასხვა ფუნქციის შესაბამისად: შემეცნებითი, აღმზრდებლობითი, იდეოლოგიური, სოციალურ-ფსიქოლოგიურისა და ა. შ. ყველა ამ ფუნქციის არსი შედარებით იოლად გამოიხატება ცნებით.

შევეხები ხელოვნების მხოლოდ ძირითად ფუნქციას, ანუ მისი ესთეტიკური ღირებულების ბუნებას. აქვე დავძენ, რომ ჩემი ამოსავალი წერტილი იქნება მეცნიერებაში დამკვიდრებული თვალსაზრისი — „ესთეტიკური ვლინდება მხოლოდ ხელოვნებაში“ (ბახტინი). ესთეტიკურ ღირებულებათა ყველა დანარჩენი ფორმა ჰიბრიდულია (ბუნება, მითები, ნახევრადმეცნიერული ესთეტიზებული აზროვნება და ა. შ.) და სერიოზულ საპირისპირო მოსაზრებებს ბადებს — დასაშვებია თუ არა, რომ ისინი მივაკუთვნოთ ესთეტიკურის სფეროს (რაც შეეხება, მაგალითად, ბუნებას, აქ მხედველობაშია მისაღები მისი ონთოლოგიური სტატუსი და ამით განპირობებული ესთეტიკური შემეცნების დროს სუბიექტისა და ობიექტის შესატყვისობა.

ესთეტიკური ღირებულება, რომელსაც მშვენიერების აღნიშვნელი ცნებითაც გამოხატავენ, ვახლავთ ის, რაც აუცილებლობის საფუძველზე „მოსწონს“ ესთეტიკურად განვითარებულ გონებას და რაც იწვევს ჩვენში კმაყოფილების თავისებურ გრძნობას, ანდა, პუშკინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, „ენით გამოუთქმელ ტკბობას“.

ხელოვნების ნაწარმოები „გვაიძულებს“ კმაყოფილების გრძნობით ვუპასუხოთ მას, მოითხოვს, რომ შეფასებისას საყოველთაოდ

გავერთიანდეთ სხვადასხვა ეპოქის, ეროვნების, კლასებისა და ა. შ. სუბიექტური გემოვნებისაგან დამოუკიდებლად. მაგალითად, ის ფაქტი, რომ „ვილგამეში“, ანდა ნეფერტიტე შექმნილი არიან რამდენიმე ათასწლეულის წინათ, სრულიადაც არ აყენებს ჩრდილს მათ ესთეტიკურ სრულყოფილებას.

ზემოაღნიშნული მოწმობს ესთეტიკური ღირებულების ობიექტურ და ავტონომიურ სტატუსს, მიუხედავად იმისა, რომ იგი მხოლოდ მის მიმართ სუბიექტური დამოკიდებულების დროს არსებობს. ხელოვნება, როგორც ზუსტად შენიშნა ბახტინმა, არის „სრულად ახალი ყოფისმიერი წარმონაქმნი“. ეს ახალი ყოფისმიერი სტატუსი აქვს ხელოვნების გორმასაც და შინაარსსაც, თუმცა მათი ერთიანებისაგან გამოყოფა, ცხადია, მხოლოდ მატრიატულადაა შესაძლებელი.

ესთეტიკური ღირებულების არსი, მაგრამ რად რომ ვთქვათ, მთლიანად სულიერია, იდეალურია, არახორციელია, და ამიტომ მხოლოდ ინტუიციით შეიცნობა, რაღაც მეექვსე გრძნობით ანუ, როგორც იაპონელები ამბობენ „სულის სმენითა და თვალით“. ეს ღირებულება არსებობს მხოლოდ „სხეულში“ ანუ ვარკვეულ გრძნობად მასალაში — სიტყვაში, ბგერაში და ა. შ. და ზშირად ამ მასალით გამოხატულ საგნებსა და მოვლენებში. ყოველივე ეს, ანუ ეს „სხეული“ ესთეტიკურ ღირებულებაში არ შედის, პირველად ესთეტიკურ შემეცნებას მასთან არაფერი აქვს საერთო. ამიტომ ხელოვნების „საგნობობას“ უკეთესი იქნება ეწოდოს „ესთეტიკური ღირებულების მატარებელი“ (მ. ს. კავანი).

ესთეტიკის ღირებულების არსს შეადგენს

ის სულიერი მნიშვნელობა, რომელიც მისი აღქმის დროს წარმოიშობა. იგი არა მარტო არავარაუდებელია, არამედ, პრინციპში, უსაგნოა (ოღონდ, არა უმინაარსო).

თუკი ჩვენ ამ სულიერ მნიშვნელობას დავიყვანთ მასალამდე, ანდა საგნამდე და მოვლენამდე, მაშინ ჩვენთვის, ბახტინის სიტყვებით რომ ვთქვათ, სრულიად გაუგებარი გახდება ხელოვნების „ფორმის ემოციურ-ნებელობითი დაძაბულობა“, მისი „მეტრეტად აქტიური ხასიათი“, მისთვის დამახასიათებელი გამონახვის უნარი—ავტორისა და მკერეტელის სახეობრივ დამოკიდებულებას რა-ღაცისადმი, საგნობრივი და მოვლენისმიერი შინაარსის მიღმა არსებულის მიმართ. ჰეგელი შენიშნავდა, რომ როცა მუსიკას ვუსმენთ, ჩვენს წინ არ არსებობს შესაცნობი საგანი, არამედ მოთქმის თვალს ვადევნებთ თავად სულის მოძრაობას, სულის ქმედებას. პრინციპში, მისი მოსაზრება ერთნაირად განეკუთვნება ხელოვნების ყველა სხვა დარგს. ეს მოსაზრება ყველაზე უკეთ შეიძლება ავსხნათ ბუნების მოთხრობის „ნეტარი სუნთქვის“ ლ. ვიგოტსკისეული ანალიზის მაგალითით. ფაბულის ხასიათს განაპირობებს. — შენიშნავს ვიგოტსკი, — „მღვრიე ცხოვრება“. ფაბულის არ გააჩნია არც ერთი ნათელი წერტილი, რადგან პროვინციული ქარაფშუტა გიმნაზიელის ოლია მემჩერსკაიას ცხოვრება დაფუძნებულია ხრწნად ფეხვებზე და ფერცისეით აქვს; უნაყოფოა. მაგრამ ეს მოთხრობა ოლიას ცხოვრებას კი არ გვიამბობს, აქ უმთავრესია თავად „ნეტარი სუნთქვა“. მის მნიშვნელობას გამოხატავს იმ თავისუფლების, სიმსუბუქის, ნეტარების გრძნობა, რომელიც არაფრით არ გამომდინარეობს მოვლენებიდან. მოთხრობაში მოვლენები ისე ემთხვევა ერთმანეთს, რომ ისინი კარგავენ თავიანთ სიმძიმეს, გარდაიქმნებიან ცივი და ნატოფი გაზაფხულის „ნეტარ სუნთქვად“, აიძულდებიან „მღვრიე ცხოვრებას“ სუნთქვის ენას დაემორჩილოს, სუნთქვის ენაზე ამტყველდეს, გაზაფხულის ცივი ქარივით დაქროლოს.

კიდევ ერთ მაგალითს მოვიყვან, ტიო-ნის ჰოკუს:

**Над ручьем весь день
ловит, ловит стрекоза
собственную тень.**

როგორც ზუსტად შენიშნავს ნ. ი. კონრადი, ეს ჰოკუ გამოხატავს „ზაფხულის

დღეს“, მის „სუნთქვას“ (მზის ელვარებას, უქარო ხვტიან დღეს). მაგრამ სწორედ ამის გამოხატველი სიტყვები არ არის ამ „ლოკუსში“ ხელოვნების ღირებულების აღნიშვნისთვის. გნობა, ბუნებრივია, არ გამოირიცხავს მნიშვნელობას, რომელიც უფრო მკიდროდაა დაკავშირებული „საგანთან“. მაგრამ აქ ლაპარაკია სულიერი მნიშვნელობის ესთეტიკურ ღირებულების არსზე, „მოუხელთებელი“ ნეტარი სუნთქვის მსგავსად.

ესთეტიკური ღირებულების ყოფიერება ჩვენი სულისა და გულის ანალოგიურია. ადამიანის შეგნება, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, წარმოადგენს უმაღლეს დონეზე განვითარებული მატერიის პროდუქტს და მხოლოდ მას ეფუძნება, მხოლოდ მისი მეშვეობით არსებობს. თუმცაღა, ჩვენი სული და გული, მთელი არსება არ არის რაღაც „ნაერისფერი ნივთიერება“. ერთია, რატომ და როგორ წარმოიქმნებიან ისინი, და სხვა — თურას წარმოადგენენ. სულის ყოფიერი სტატუსი სულ სხვა რამაა, ვიდრე მისი მატარებელი „სხეულისა“. ამიტომაც ამბობენ გარდაცვლილზე „სული განუტევა“-ო. „სულის მსგავსად ქრება ესთეტიკური ღირებულება, თუკი დავანგრებთ მის „სხეულს“, და „სულის“ მსგავსად იგი არსებობს მხოლოდ სუბიექტთან მიმართებისას, „სხვასთან“, რადგან ჩვენი „სულიც“ მხოლოდ ურთიერთობისა არსებობს, თუნდაც წარმოსახვითი, და ასევე „არახორციელო“ გრძნობით შეიცნობა.

ხელოვნების ღირებულების წარმომქმნელი მომენტების თანმიმდევრისას მოქმედებს ის მექანიზმი, რომელსაც ცნებით ვერ გამოხატავთ და რომელიც არის ის „ოღნავ“, რაზედაც თავის დროზე ლაპარაკობდა ბრიულევი, ხოლო შემდგომ ტოლსტოი.

შესაძლოა, ეს „ოღნავ“ უნდა მოვიძიოთ: შეუცნობელ, ადამიანის ფსიქიკაში დაბადებით არსებულ სტრუქტურაში, რაღაც პრაფორმაში, რომელიც წარმოადგენს რა უნივერსალურ სტრუქტურას, მოქმედებს მუდამ ინდივიდუალურად და ძალზე ასე ინდივიდუალურ ნაწარმოებებში მუდამ ისე ხდება მისი რეალიზება. ვფიქრობ, სხვაგვარად ჩვენ ვერ ავხსნით ე. წ. გენოსის, ანუ ხელოვნების ქმნილებათა ნიჭიერებას, რადგან ჩვენ მას გვიბოძებს ბუნება და მას არ განაპირობებს ადამიანის არც ინტელექტუალური დონე, არც ასაკი, არც ტექნიკური ოსტატობა, რადგან

ეს უკანასკნელი კი არ ქმნის ნიჰს, არამედ სრულყოფს მას.

მე მიმაჩნია, რომ ნაწარმოების ესთეტიკურ ღირებულებას ქმნის სამი მნიშვნელოვანი სისტემა: უნივერსალური, ინდივიდუალური და შინაარსობრივი.

უნივერსალური ანდა ფორმალური ღირებულება შემოფარგლავს ესთეტიკურის სფეროს, ქმნის მის შინაგან სტრუქტურას, მის არსს, რომელიც საერთოა ყველა მისი ფენომენისათვის. პრაქტიკული და შემეცნებითი სინამდვილის ყველა ღირებულ და ანტიღირებულ შინაარსს იგი გარდაქმნის იმდაგვარად, რომ, როგორც ბახტინი წერს „ახალი ღირებულების პლანში“ გადაჰყავს. ეს არის განთავისუფლებული და სრულყოფილი, შინაგანად მშვიდი ყოფიერება — სილამაზეა“.

ეს ღირებულება ფორმალურია იმდენად, რამდენადაც იგი წარმოადგენს ყველა იმ ფენომენს არსს, რომლებსაც მოიცავს მის მიერ შემოფარგლული სფერო. მისი ფორმალურობა, როგორც ჩანს, ბოლომდე უშინაარსო არაა, იგი ემოციურადაა „დამუხტული“ და დინამიკურია. შესაძლოა, ემოციური „დამუხტულობა“ და დინამიკურობა წარმოშობენ სწორედ იმ ზემოაღნიშნულ „ოდნაჲ“-ს, რომელიც ქმნის ხელოვნებას.

მეორე მნიშვნელოვანი სისტემა — ინდივიდუალური ღირებულება თითოეული ნაწარმოებისა. ის დაკავშირებულია ყოველი ხელოვანის ინდივიდუალობასთან, რადგან მას ყოველთვის თავიდან და უშუალოდ უხდება ღირებულებითი დამოკიდებულების დამყარება არაესთეტიკურ სინამდვილესთან და მისი ხელახალი გადაყვანა ახალ ღირებულებით პლანში.

საბოლოო ჯამში, ყოველი ნაწარმოების ობიექტური ესთეტიკური ღირებულება აღბეჭდილია ხელოვანის პიროვნებით და გამოსატყვის ნაწარმოების „განუშვორებელ არსს, მის სულს“, რომელიც წარმოადგენს მთლიანად ბუნებისა და ტიონის სამყაროს, თითოეული მათგანის ქმნილების გასაღებს. ამგვარად, ნაწარმოების ინდივიდუალური ღირებულება ემთხვევა მის არსს, მაგრამ ნებისმიერი სხვა მოვლენის არსისაგან განსხვავებით იგი, როგორც უნივერსალური ღირებულების არსი, ვერ უთავსდება საერთო იდეას და მხოლოდ ინტუიციის სფეროს განეკუთვნება.

ორივე ზემოხსენებულ მნიშვნელოვან სი-

სტემას შემეცნებით, ესთეტიკურ, პოლიტიკურ და ა. შ. ღირებულებათაგან განსხვავებით არა აქვს პოლარული „წყვილები“ ანტიღირებულებანი (მაგალითად, სეცუნიუმიანი ბოროტება, სამართლიანობა და უსამართლობა, თავისუფლება და არათავისუფლება და ა. შ.). ესთეტიკურის სფეროში ყველაფერი — სინახიჩე, ბოროტება, ქვენა გრანობები და მისდაგვარნი (რიჩარდ III, სმერდიაკოვი, ჩიჩიკოვი და ა. შ.) მეტყველებენ „გამოუთქმელი სამოვებების ენაზე, ხოლო ის, რაც არ ზადებს მშვენიერების შეგანძნებას, სხვა ღირებულებათა სფეროს განეკუთვნება (ეთიკურ, რელიგიურ, პოლიტიკურ და ა. შ.) და შეიძლება წარმოადგენდეს როგორც ღირებულს, ასევე ანტიღირებულს.

მესამე მნიშვნელოვანი სისტემა ქმნის ხელოვნების ნაწარმოების ღირებულებას და შინაარსობრივი ღირებულებით არის წარმოდგენილი. მასში ჩვენ ვპოულობთ ღირებულებისა და ანტიღირებულის დინამიკურ პოლარულობას. მათი ძირითადი წყვილებია — მშვენიერი და მახინჯი, ტრაგიკული და კომიკური, ამაღლებული და ქვენა, ხოლო დანარჩენი აზრობრივი ღირებულებანი წარმოადგენენ მათ ქვესახეებს, ანდა სხვადასხვა განსხვავებულ ვარიანტს. ამ ღირებულებათა მემკვიდრეობით ხელოვნებაში წარმოჩნდება ცხოვრება მთელი თავისი სისრულით: სოციალური, პოლიტიკური, შემეცნებითი და სხვ.

ორი წინაღირებულებისაგან განსხვავებით, აზრობრივი ღირებულებანი წამოადგენენ ეკზისტენციის განზომილებათა თავისებურ „დუბლეტებს“, რადგან ტრაგიკული და კომიკური, ამაღლებული და ქვენა, მშვენიერება და სინახიჩე ახსიათებს მასაც, ე. ი. არა ესთეტიკურის, არამედ ყოფიერების სხვა სტატუსს.

ერთიანი ესთეტიკური ღირებულების ამ სამი მნიშვნელოვანი სისტემის ურთიერთკავშირი თავისებურია. ისინი ერთსა და იმავე დროს განუყოფელნიც არიან და შეურწყმელნიც. განუყოფელნი არიან იმიტომ, რომ უნივერსალური ღირებულება „მოიცავს“ ხელოვნების ყველა ნაწარმოებს, ხოლო შესრულებული კი იმიტომ, რომ იგი მოქმედებს ყოველთვის ინდივიდუალურად როგორც მათი ფორმის, ასევე შინაარსის სფეროებში.

მე მათ ურთიერთკავშირს შევადარებ ქრისტიანული სამების დოგმატს: ისინი წარმოადგენენ არსს სამი „იპოსტასის“ ერთი-

ანი ესთეტიკური ღირებულებისა (ერთიანი „უფლისა“), რომლებიც ერთმანეთისაგან განსხვავდებიან არიან, ანუ აბსოლუტურად განიშვლებიან ურთიერთით და ურთიერთთან „შეურწყემლნი“ არიან, ანუ თავის თავში ინახავენ „პიროვნულ დამოუკიდებლობას“.

ზემონათქვამი ნათელყოფს, რომ მომენტების „ურთიერთდამხვევისათვის“ სიღრმისეული მექანიზმი — რომელიც ქმნის ესთეტიკურ ღირებულებას, როგორც ასეთს — ჩვენთვის ბოლომდე შეუცნობელია და მიუღწეველი. ამ თანმხვევას, ლ. ტოლსტოის სიტყვებით რომ ვთქვათ, ქმნის არა „აზრი“, არამედ რაღაც სხვა და მისი გამოხატვა „სიტყვებით ყოვლად შეუძლებელია“, ამის გამო, როგორც მე ვფიქრობ, ესთეტიკური ღირებულების პრობლემა წარმოადგენს აქსიოლოგიური მეტად რთულ პრობლემას.

ადამიანის ყველაზე უფრო მძიმე განცდაა მუდმივი შეგრძნება დროის დინებისა, რომელსაც ის და მისი ახლობლები სიკვდილისკენ მიყავს და ამ დინების შეუჩერებლობა. ჩვენი განვლილი ცხოვრების ყოველი წუთი აღსავსეა უამრავი შთაბეჭდილებით, გრძნობითა და აზრით, ვიმახსოვრებთ კი ძალზე მცირეს. წარსულის აღდგენა, მისი შეჩერება ჩვენს ძალ-ღონეს აღემატება. მას ვიციწყებთ შეგნებულადაც და შეუგნებლადაც, მეხსიერების უუნარობის გამო, რომელიც ვერ იმახსოვრებს ჩვენი სულის მიერ განცდილსა და გადატანილს, სწორედ ჩვენი სულისა, იმიტომ, რომ დროებით ვცოცხლობთ (erleben) და განვიციდით არა მარტო იმას, რაც რეალურად ხდება ჩვენს მიღმა, არამედ იმასაც, რაც გვინდა, რომ იყოს, რადგან ჩვენ გვწამს ჩვენი სურვილის პოტენციური შესაძლებლობისა. ჩვენ ვფიქრობთ, რომ ყველაფერი ეს აგვისრულდება ხვალ, მაგრამ ყველა „ხვალ“ იქცევა „გუშინდელ დღედ“, გადადის წარსულში, და ჩვენ გვეუფლება ჩვენი „მე“-ს ცხოვრების განუხორციელებლობის, აუხდენლობის გრძნობა, ამ ცხოვრების ფრაგმენტულობა, იმიტომ, რომ ყოველი „გუშინდელ დღეში“ მან იცხოვრა არა მთლიანი პიროვნების ცხოვრებით, არამედ „პიროვნების ფრაგმენტებით“.

ცხოვრებისაგან განსხვავებით, ხელოვნება, გარკვეული თვალსაზრისით, „დროის მიღმა“, „ისტორიის მიღმაა“. ეს არის სიცოცხლის რეალური დინებისაგან „გამორთული“, „გაჩერებული“ ცხოვრება ანუ ჩვენი მესხიე-

რებისათვის მოუხელთებელი, თვალსა და ხელს შუა „გაპარული“ დრო. მასში არაა წარსული, მასში „მეუფებს“ ახლა“, „ამჟამად“ არაა“, მაგრამ „ამჟამითიერობა“, „ამჟამითიერობა“ აერთიანებს ჩვენი სულიერი ცხოვრების წარსულს, აწმყოსა და მყოფადს, რადგან ხელოვნებაში ჩვენ ვწვდებით თავისი ღრმა აზრით ყველა ეპოქისათვის საერთო გრძნობებს და განცდებს — სიყვარულს და სიძულვილს, შურს და ღალატს, მარტოობასა და მწუხარებას, რაღაც წმინდათაწმინდის რწმენას, კეთილსა და სამართლიანობის განხორციელების გარდუვალობას და ა. შ. დაბოლოს, ჩვენი წარმავალი სიცოცხლის არსის მუდმივი ძიება (რომელიც აგრერიგად ნათლადაა გამოხატული ჯერ კიდევ „გილგამეშში“). იმ ადამიანების ცხოვრებისეულ განცდებში, რომლებიც ოდესღაც ცოცხლობდნენ, ცოცხლობენ ახლა, რომელთა ცხოვრება ჩვენთვის კი არ იქცა ანონიმურ ყოფიერებად, არამედ ამ ყოფიერებას მათი განუმეორებელი პიროვნული ბეჭედი აზის, ჩვენ „ვიხსენებთ“ და „ვეცნობთ“ ჩვენს საკუთარ თავს და, ამასთან, თითქოს „ვახორციელებთ“ სურვილს. ვიყოთ განფენილნი, მარადიულნი.

ხელოვნების უნარის წყალობით ვცდილობთ ვძლიოთ დროის დინებას, ე. ი. მეტსიმეტად მძიმე ფორმის აუცილებლობას, მის ძალაუფლებას, რომელსაც სიკვდილი და თავდავიწყება მოაქვს.

მისი აღქმისას პიროვნება თავისებურად აღწევს თავისუფლებას და ხდება მისი თვითდამკვიდრება მისთვის პოტენციურად შესაძლებელი, მაგრამ რეალურად შეუძლებელი ცხოვრების ფორმებში.

ჩვენი პიროვნებისა და მისი სულიერი ცხოვრების კავშირი იმასთან, ვისი სახელიც, მართალია, წარჩობა, მაგრამ რომელთა გრძნობები და მისწრაფებანი მარად განავრძობენ სიცოცხლეს, ეს ძალზე აქტიური და „ემოციურად დაძაბული“ განცდა თავისუფლებისა და მთლიანობისა, ეს განცდები, რომლებიც შთაგვაგონებენ ჩვენი გრძნობებისა და მისწრაფებების „მარადიულობის“ რწმენას, ბადებენ სიმსუბუქის, სიცოცხლის, სიამაყარავის შეგრძნებებს და, როგორც ჩანს, წარმოადგენს ხელოვნების ესთეტიკური ღირებულების ჩვენთვის ბოლომდე „გამოთქმული“ ტკობის უმნიშვნელოვანეს კონსტიტუციურ მომენტს.

ახალი თაობა თუ უბრკოლ— ახალგაზრდობა?

ნინო ნატროშვილი

ის ფაქტი, რომ წლების განმავლობაში ქართული დოკუმენტური კინო რეჟისორთა ნაკლებობას განიცდიდა, კინოსაზოგადოებისათვის ცნობილი იყო. მაგრამ, ამ შემთხვევაში რეჟისორთა რიცხობრივი სიმცირე არ იგულისხმებოდა. დოკუმენტურ კინოს სჭირდებოდა სიახლის მომტანი, ინდივიდუალური ხელწერის, მაღალი პროფესიული ოსტატობისა და დონის რეჟისორები. ამიტომ დიდი სიხარული გამოიწვია თეატრალურ ინსტიტუტში კინოსარეჟისორო ფაკულტეტის გახსნამ, მით უმეტეს, რომ 1977 წლის ჯგუფი დოკუმენტური და სატელევიზიო ფილმების რეჟისორებს ამზადებდა (პედაგოგები — ვია ჭუბაბრია და სოსო ჩხაიძე), ხოლო 1978 წლისა — სამეცნიერო-პოპულარული კინოს რეჟისორებს (პედაგოგები — გურამ ჟვანია და მერაბ გაგუა).

მისაღებ გამოცდებზე გამართული კონკურსი გვაფიქრებინებდა, რომ ახალგაზრდათა დაინტერესება დოკუმენტური თუ სამეცნიერო-პოპულარული კინოთი დიდი იყო. ამ ფაკულტეტების სტუდენტთა ერთი ნაწილისათვის თეატრალური ინსტიტუტი მეორე უმაღლესი სასწავლებელი გახდა და

ეს კიდევ უფრო უსვამდა ხაზს ამ პროფესიისაკენ მათ სწრაფვას.

სტუდიაში, მართლაც რომ, ფართოდ გაულო კარი ინსტიტუტდამთავრებულებს და რეჟისორთა შტატში 19 ახალგაზრდა მიიღო. მათი მოსვლიდან უკვე ორი და სამი წელია გასული, თვითნებულ მათგანს ორ-ორი და სამ-სამი ფილმი აქვს გადაღებული. საერთო ჯამში — 40-მდე სურათი.

იქნებ ადრეა დღეს მსჯელობა იმაზე, მოიტანეს თუ არა მათ რაიმე სიახლე, ჩამოყალიბდა თუ არა ეს ახალგაზრდობა ახალ თაობად, იქნებ „თქმა სჯობს არა თქმასა“, იქნებ „თქმითაც დამავდებიან“.

როდესაც 19 ახალგაზრდა, რომელმაც ერთი სკოლა გაიარა, ერთად დაეუფლა სასურველ შემოქმედებით პროფესიას, ერთად მოდის სტუდიაში, სადაც ტრადიციული სპარბოზს ნოვატორულს, ჩნდება იმედი, რომ ეს ახალგაზრდობა მოიტანს თავისი ეპოქის შესატყვის სათქმელს, დაამკვიდრებს ახალ მხატვრულ კრიტერიუმებს, სათანადო ოსტატობით პროპაგანდას გაუწევს თაობის ინტელექტისა და გემოვნების საკადრის იღვას და თავის ადგილს მოიპოვებს ერთმანეთთან თანად-

გომით, მიზნისადმი უღალატო და უკომპრომისო დამოკიდებულებით. ჩამოყალიბდება ახალ თაობად და არჩეულ მისიას შეასრულებს.

მაგრამ როცა ამ ახალგაზრდების მიერ გადაღებულ ფილმთა ერთ ნაწილს ვიხსენებ, ეს აზრი მალაღფარდოვან სიტყვებად მეჩვენება.

რა თქმა უნდა, ჩემი ნათქვამი არ ნიშნავს, რომ ორმოცივე ფილმი მხატვრულად მდარე ნაწარმოებია. უმეტეს სურათებში ჩანს ავტორთა ოსტატობის გარკვეული დონე, ფიქრი და ძიება, სურვილი სიმართლის თქმისა. ეს ფილმები სტუდიის პროდუქციას ამშვენებენ.

მაგრამ მაინც მე ძირითადად მიმაჩნია არა ის, ამა თუ იმ რეჟისორს როგორი ფილმი „გამოუვიდა“, არამედ ის, რომ ყოველ ნაწარმოებში ჩანდეს სიახლე და პირადული დამოკიდებულება იმ თემისა და პრობლემისადმი, რომელიც მათ აირჩიეს. აი, ეს იქნებოდა ის ფარი, რომელიც დაიცავდა მათ ნებისმიერი კრიტიკული აზრისაგან, ვაბათილებდა ნაწარმოების მხატვრულ თუ კომპოზიციურ ნაკლს.

ამის მავალითი იყო გოდერძი ჩოხელის „მეკვლე“. ამ ფილმში ბევრი სიახლე გამოჩნდა, თუმც იგივე თემა, იგივე პრობლემა — საქართველოს მთიანი რაიონების დაცარიელება — კარგად ნაცნობი იყო ქართული დოკუმენტური კინოსათვის. ახალია აქ სწორედ შეურიგებლობა. არა ტირილი და დარდი მთის სიკვდილით გამოწვეული, არამედ ბრძოლა სიკვდილის წინააღმდეგ. რეჟისორმა ხელოვნურად, წარსულიდან მოხმობილი ხმებით შემოიტანა სიცოცხლე მკვდარ სოფელში და ილუზიაში დააფრთხო სიჩუმე და სიცარიელე.

გოდერძი ჩოხელმა ყურად არ იღო მრავალი ადამიანის რჩევა,

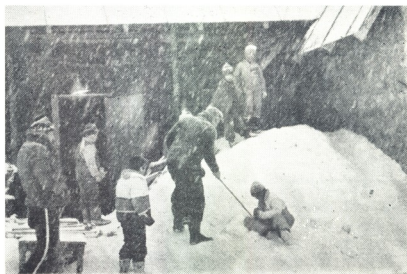
სურათის ბოლო ეპიზოდისათვის მოეშორებინა ნატურალიზმი. ეს მაშინ სიჯიუტედ ჩაეუთვალეთ. ახლა მგონია, რომ ესეც იმ უკომპრომისობის გამოხატულება იყო, რაც მან დაისახა მიზნად. ფილმში მოთხრობილი ამბავი გოდერძი ჩოხელმა პირად ტკივილად აქცია და სწორედ ეს არის მნიშვნელოვანი. მან იცის რა უნდა თქვას და აღწევს კიდევ მიზანს.

„მეკვლეს“ საპირისპიროდ მიიწინააღმდეგა მოვიყვანო რეჟისორ მარინე გეგენავას მიერ გადაღებული ფილმი „მანდილოსნები“, რომელსაც სწორედ პირადი პოზიცია აკლია.

სტუდიამ ახალგაზრდა ქალს შესთავაზა, დაეწერა სცენარი და გადაეღო ფილმი ციკლისა „დედა-შვილობა“. ამ ციკლის მიზანი სათურშივე ჩანს — იგი ჩვენი ერის გამრავლების საკითხებს ეხება. ასეთ ფილმებს დღემდე მამაკაცები იღებდნენ და პირველად ახლა გამოჩნდა სურათის ავტორად ქალი. რა თქმა უნდა, ბუნებრივი იქნებოდა, რომ რეჟისორს საკუთარი პოზიციიდან შეეხედა ამ თემისათვის, თავისი და თავის თანატოლთა აზრი და ფიქრი გავეზიარებინა მაყურებლისათვის.

სარედაქციო კოლეგიაზე სცენარის განხილვისას რეჟისორს მი-

კადრი ფილმიდან „თემის მარცალი“



თითება მიეცა, ყურადღება გაემახვილებინა იმ ფაქტზე, თუ რა დახმარებას უწყებს სახელმწიფო მრავალშვილიან დედებს. რეესისორმა ეს მომენტი ადვილად გადაწყვიტა და ფილმის სათაურის შემდეგ სოციალური უზრუნველყოფის მინისტრის ინტერვიუ შემოგვთავაზა. ეს ინტერვიუ კი ასე იწყება: „ჩვენი პარტია და მთავრობა ყოველთვის განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს დედათა და ბავშვთა მატერიალურ უზრუნველყოფას“. შემდეგ არც ციფრები დავიწყებიათ, არც ახალკანონის განმარტება და არც იმედიაანი სიტყვის თქმა. ასე რომ, ფილმი ჩვენი ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან, რთულ და მწვევე პრობლემაზე, იურიდიულ კონსულტაციად იქცა.

მართალია, რეესისორმა თავი იხუკემა, შემოქმედებითი ჩავარდნა ყველას აქვსო, მაგრამ სანუგეშო ამ სურათში არაფერია — პროფესიული თვალსაზრისითაც იქ მრავალი ლაფსუსია.

ისევ ცოცხს „დედაშვილობა“ დაუტბრუნდები.

მას შემდეგ, რაც დემოგრაფიული საკითხი ჩვენი რესპუბლიკის აქტუალურ პრობლემად გამოცხადდა, სტუდიის პროდუქციონში მომრავლდა სურათები ამ თემაზე. მნიშვნელოვნად მეჩვენება ის ფაქტი, რომ ამ ფილმთა ავტორები, ხშირად, ახალგაზრდები არიან, რომელთაც, მართლაც რომ, მართებთ პასუხი გასცენ ამ პრობლემას.

„ოთხი შვილი — მართლა შვილი“ კ. ალიაშვილის სცენარით რეესისორმა ნიკოლოზ კუზანოვმა გადაიღო. რა თქმა უნდა, ისეთ დიდ პრობლემას, როგორც დემოგრაფიული საკითხია, ერთ ფილმში არამც თუ სრულყოფილი პასუხი არ მოეძებნება, სრულყოფილად ვერც კი წამოიჭრება. მოკლემეტრაჟიანი სურათი, ალბათ,

ერთ კონკრეტულ თემაზე მსგავლობას უნდა ისახავდეს მძნად. მაგრამ, სწორედ ასეთი კონკრეტულობა აკლია ფილმს „ოთხი შვილი — მართლა შვილი“. სურათი ინტერვიუებზეა აგებული და საუბარია ერთშვილიან ოჯახებზე, ბავშვის აღზრდის პრობლემებზე, საყოფაცხოვრებო პირობებზე, საბავშვო სახლებში მიტოვებულ ბავშვებზე, ვანკორწინებებზე, სხვა რესპუბლიკებში გადასახლებულ ქართველებზე. ბუნებრივია, რომ ფილმი სქემატურია, ზოგადი და კონკრეტული აზრის გამოტანა კირს. საუბარია ყველაფერზე და ამიტომ არაფერზე.

„გადარჩენილი ასი სიცოცხლე“ და „სინანული“ (სცენარის ავტორი კ. ალიაშვილი, რეჟისორი გიო ხუციშვილი) ერთ ფილმად გაერთიანდა, რათა შინაარსით ერთმანეთის საპირისპირო ამბებით, ერთი მიზნისათვის მიეღწიათ — დაერწმუნებინათ მასურბელი, რომ მრავალშვილიანობა კარგია, ხოლო უშვილობა ცუდი, რომ ყველაზე დიდი ქონება — შვილებია.

პირველი ნოველა დოკუმენტურ მასალაზეა აგებული და ხელმოკლე, მაგრამ მრავალშვილიან ოჯახს გვაცნობს. მეორე ნაწილი ფილმისა კი მხატვრული კინოს პრინციპებითაა გადაღებული. შერჩეულია ანტიკვარული ავეჯითა და ნივთებით მორთული ბინა, სიმპათიური გარეგნობის ასაკოვანი ქალი, რომელიც კადრგარეთა მონოლოგით (ტექსტს მსახიობი კითხულობს) გვიამბობს თავის უბედურებაზე, რომ არ გათხოვდა და არა ჰყავს შვილები.

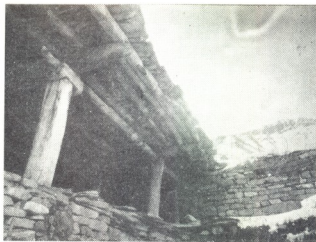
ეს იდეა ლოზუნგით იმდენად პირდაპირ არის ნათქვამი, ავტაცია იმდენად აშკარაა, თანაც ისეთი ყალბი და პრიმიტიული, რომ არა მგონია, მან ზეგავლენა მოახდინოს მასურბელის შეგნებაზე. ამ ფილმებში არ ჩანს ფიქრი

იმ მიზეზებზე, რამაც ერის წინა-
შე ასეთი პრობლემა დააყენა.
ყურადღება არ ექცევა იმ ადამი-
ანთა საყვედურსა და პრეტენზი-
ას, ვისგანაც ინტერვიუს იღებენ,
არ ჩანს მსჯელობა და ავტორთა
აქტიურობა. ისინი მხოლოდ უმი-
სამართოდ მოუწოდებენ, იყოლი-
ონ ბევრი შვილი.

ასევე დიდმნიშვნელოვანი და
საინტერესოა დოკუმენტური კი-
ნოსათვის ეკოლოგიური პრობლე-
მა. სტუდია ყოველწლიურად რა-
მოდენიმე ფილმს უძღვნის ამ
თემას. ახალგაზრდა რეჟისორებ-
მაც ორი სურათი გადაიღეს —
„ერთგულება მიწას“ და „ბუნე-
ზის დაცვა ყველას საზრუნავია“.

პირადად ჩემში გაცოცხლა გამო-
იწვია ფილმმა „ერთგულება მი-
წას“ (სცენარის ავტორები: ვ. კევე-
ლიშვილი, გ. ქუთათელაძე; რეჟი-
სორი — გ. ხუციშვილი). ალბათ
არც შეიძლება მას ფილმი ვუწო-
დოთ. იგი საერთო ხედით გადა-
ღებული ფერადი სლაიდებისა
თუ ფოტოების კრებულია, უხვი
ტექსტუალური კომენტარით. თა-
ვი რომ დავანებოთ ისეთ მოთხო-
ვნებს, როგორცაა პრობლემის
სახიერად წამოჭრა, აქტუალური
ბოზიკია, ავტორისეული ხედვა,
უბრალოდ ეკრანზე ადამიანი თუ
სხვა რაიმე მოძრავი საგანიც კი
არ ჩანს, საშუალო და მსხვილი
ხედიც კი არ არის გამოყენებუ-
ლი. რჩება შთაბეჭდილება, რომ
დიქტორმა წაიკითხა საბრალდე-
ბო ოქმი, სადაც სხვადასხვა ორ-
განიზაციის მიერ ნიადაგის, მიწის
გაბინძურების ფაქტებია ჩამოთ-
ვლილი.

ვერც სურათი „ბუნების დაცვა
ყველას საზრუნავია“ (სცენარის
ავტორები: ვ. კაპარავა, ლ. მაჩა-
იძე, რეჟისორი მ. ყიფიანი) ამარ-
თლებს სათაურს. იგი ბუნების
დაცვის სახელმწიფო კომიტეტის
დაარსების მე-10 წლისთავს ეძ-



კადრი ფილმიდან „მეცლე“

ღენება და საიუბილეო სურათე-
ბის სტერეოტიპია.

ორივე ფილმი ბუნების დაც-
ვის სახელმწიფო კომიტეტის მი-
ერაა დაკვეთილი. ჩვენს სტუდი-
აში ტრადიციულია ავტორთა თა-
ვის მართლება, რომ დამკვეთს
ასეთი სურათი უნდა. მაგრამ არა
მგონია, რომ დამკვეთს მოეწონოს
და მიიღოს ეს ფილმები და უარი
თქვას, დაუშვათ, ვახტანგ მიქე-
ლაძის „კარის გასაღებზე“, რო-
მელიც ამავე თემას ეხება და
მხატვრული პუბლიცისტიკის შესა-
ნიშნავი ნიმუშია.

არ მივაჭკივთ ყურადღება პრო-
ფესიულ ხარვეზებს. არის ამ ფი-
ლმებში რაიმე ახალგაზრდული?
აწუხებთ ეს ორი დიდი პრობლე-
მა ავტორებს? ამ ფილმებიდან
გამომდინარე — არა. მე იმის პა-
სუხიც ვერ ვიპოვე, საერთოდ
ასე ინდიფერენტულად უყურებენ
ისინი ამ საკითხებს, სათქმელი
არაფერი აქვთ, თუ მხატვრული
ძალა არ ეყოთ, სამეტყველო ვნა
არ იციან?

კიდევ ერთი არასასურველი
ტენდენცია.

ფილმზე მუშაობის პერიოდში
ახალგაზრდებს თითქმის ერთსა
და იმავეს მოუწოდებენ — გამო-
იმუშავონ კომპოზიციის გრძნობა.
ეს ნაკლი დაღად აზის მათი ფილ-
მების დიდ ნაწილს. ალბათ საინ-

ტერესო უნდა ყოფილიყო დამწყები რეჟისორებისათვის ისეთი სამუშაო, რომელიც მათ სტუდიამ შესთავაზა, როდესაც გადასადგმად მისცა ხუთწუთიანი ნოველები მეტად გამოკვეთილი და კონკრეტული მიზნით — მოეთხროთ ადამიანზე, რომელმაც სახალხო საქმე გააკეთა. შერიჩა ოთხი ასეთი პიროვნება — ნანა ველთაური, ელენე ოვანუშოვა, ავთანდილ ჩალაძე და შოთა ვეშაპაძე. ვფიქრობ, ეს დავალება საჭირო დონეზე ვერ შეასრულეს, სწორედ ამ მიზეზით, რომ კომპოზიცია ვერ ააგეს, ყველა მხატვრული სამუშაოება ერთი მიზნისკენ ვერ მიმართეს.

სტუდიაში მოსულ რეჟისორთაგან ხუთს სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების ჯგუფი აქვს დამთავრებული და სტუდიის შტატშიც ამ ქანრის რეჟისორებად ირიცხებიან. მაგრამ არც ისინი და არც სხვები სამეცნიერო-პოპულარული კინოთი არ ინტერესდებიან. არის მხოლოდ სამი გამონაკლისი: თ. გურგენაძემ ი. ასათიანთან ერთად იმუშავა ფილმზე „ბიჭვინთა, ფაქტები, პროგნოზები“, კ. გაბრიჩიძემ ს. სტრახოვთან ფილმზე „სისტემა, რომელიც ყველასათვის ხელსაყრელია“ და მხოლოდ ერთმა კახა მელითაურმა ვადაილო დამოუკიდებლად სამეცნიერო-

პოპულარული ფილმი „მოთხრობა“ ნელობა პლიუს ეკონფერენციის სურათში ჩანს ცდა არააშლინა რად, სახალისოდ გვიამბოს ტექნიკურ საკითხებზე, მაგრამ რეჟისორის არჩეული ფორმა, თხრობის ხერხი, არ შეეწივთა თემას, ფორმა ცალკე დარჩა, შინაარსი ცალკე.

კიდევ ერთი საერთო თვისება: — ახალგაზრდები თითქმის არ ცნობენ კომბინირებულ ვადალებებს, მონტაჟურ სტილისტიკას, რომელიც დოკუმენტური კინოსათვის მეტად მომგებიანი და ეფექტურია. გამონაკლისია ა. ქოჭრაშვილის სურათი „ერთი მრავალთავანი“, მაგრამ თხრობის ასეთი სტილი ფილმის ოპერატორის ლ. მიხანაშვილისთვისაა ახლობელი და ვფიქრობ, რომ ამ შემთხვევაშიც იგი იყო ინიციატორი.

ახალგაზრდათა ნამუშევრებიდან ოთხი თემის გარდა, ყველა სტუდიის მიერ შედგენილი გეგმიდან არის. სტუდიის თემატიკა, ორი წლით ადრე იგეგმება და ბუნებრივია, მათი მოვლისათვის თავისუფალი ერთეულები არ იქნებოდა. მაგრამ ორი და სამი წლის შემდეგაც შემოვიდა მხოლოდ 17 განაცხადი, რაც ცხრამეტი რეჟისორისათვის, მე მგონი, ძალიან ცოტაა.

ამ განაცხადებში არის საინტერესო თემები, ზოგში კარგად ჩანს მომავალი ფილმის სახე, ზოგი მხოლოდ რამდენიმე ფრაზას შეიცავს. უანობრივად ძირითადად პორტრეტებია — მხატვრის, გლეხის, მეცნიერის, ექიმის, რაიკომის მდივნის. პრობლემურია მხოლოდ ერთი — ლაშა შონიას „ინტერვიუ დიპლომის დაცვის წინ“ — ახალგაზრდა არქიტექტორთა განუხორციელებელ ჩანაფიქრებზე.

მაგრამ არც ამ განაცხადებში ჩანს ახალგაზრდათა ერთიანი მისწრაფება, საერთო მიზანი, ანდა ახალი, განსხვავებული საკი-

კადრი ფილმიდან „მეკლე“



თხებით დაინტერესება თუ ტრადიციული თემების ახლებური ინტერპრეტაცია.

ვეიქრობ, არ არის საჭირო იმის მტკიცება, რომ დოკუმენტური კინო ძირითადად პუბლიცისტური ხელოვნებაა და მისი მიზანია პრობლემათა ძიება, აქტუალური მოქალაქეობრივი პოზიციის გამოვლენა. თუ იმასაც გავითვალისწინებთ, რომ საუბარი გვაქვს ახალგაზრდობაზე, რაც თავისთავად ძიებისა და ბრძოლის სინონიმია, ცხადი გახდება ის გულისწყრომა, რაც მე გამოვამყლავნე. მაგრამ როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ყველა რეჟისორი არ ადგას იოლ გზას, არ შეჰყურებს სამყაროს იდილიური სიმშვიდით. არის ძიებაც, ცდაც და გამარჯვებაც.

შეიძლება ითქვას, რომ ყველაზე იღბლიანად სტუდიაში ალექსანდრე ქოქრაშვილი მოვიდა. მისი საკურსო ფილმი „უდაბნო“ გვიამბობდა საგარეგოს რაიონის უდაბნოდ წოდებულ ტერიტორიაზე მცხოვრები აზერბაიჯანელი მწყემსის ოჯახზე. ჭურათს ნაკლიც ჰქონდა, მაგრამ თვითონ მასალის გააზრებითა და აღმოჩენილი ფაქტით მეტად საინტერესო იყო. მნიშვნელოვანი იყო ისიც, რომ ახალგაზრდა კაცი დაინტერესდა ამ თემით და მიუხედავად გადაღების მძიმე პირობებისა, ფილმი ბოლომდე მიიყვანა. ხოლო როცა სტუდიას დაევალა უდაბნოს აღდგენისადმი მიძღვნილი ფილმების შექმნა, სწორედ დიპლომანტს შესთავაზეს სტუდიაში გადაეღო სადიპლომო ნამუშევარი.

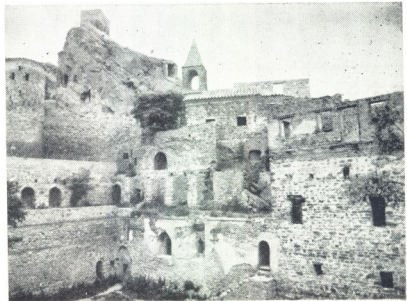
„უდაბნო“ — პირველი ფილმი (ავტორები: ა. თუშმალიშვილი, ა. ქოქრაშვილი) — გზიბლავს ფილოსოფიური გააზრებით, მაყურებელს აიძულებს, იფიქროს შემოთავაზებულ ამბავზე. მოსაწონია ავტორთა ტენდენცია სიტყვით კი არა, გამოსახულებით, მონტაჟის რიტმით, ბუნებრივი ხმით,



თხრობის მანერით შეიქმნას უდაბნოს სული, დახატოს მონოტონური ყოფა. V რესპუბლიკურ კინოფესტივალზე „უდაბნო“ საუკეთესო მოკლემეტრაჟიან ფილმად მიიჩნის სამი წლის პროდუქციამი.

მაგრამ მეორე ფილმმა, ამ ციკლიდან, ვეღარ მიადწია ასეთ მხატვრულ სიმაღლეს. მეტად მნიშვნელოვანმა ფაქტმა — მეგრული ოჯახის მამა-პაპისეული სამკვიდროდან აყრამ და უდაბნოში გადასახლებამ — ვერ შეიძინა საჭირო განზოგადება და დატვირთვა. მგონია, რომ რეჟისორისა და ოპერატორის უპასუხისმგებლობა ამ ფაქტის გადაღებისას, გახდა წარუმატებლობის მიზეზი. თემისადმი ახლებური და მართალი დამოკიდებულება ჩანდა

კადრები
ფილმიდან
„უდაბნო“



ვაჟა ზუბაშვილის საკურსო ფილმში „მთაწმინდა“. რეჟისორმა ამ სურათით გამოამჟღავნა დოკუმენტალისტის ყველაზე საჭირო თვისება — ყოველდღიურსა და ჩვეულებრივში აღმოაჩინოს სერიოზული მსჯელობისა და დაფიქრების საგანი. დაკვირვებით, ზუსტად დაჭერილი დეტალებით დაინახა მომენტის სული, ითქვა სათქმელი. ავტორმა გაითვალისწინა ის ფაქტი, რომ ყველა ჩვენგანის წარმოდგენაში მთაწმინდის დიდებულებისა და სიწმინდის ხატი დევს და მასზე საუბარს თავაარი იპოვებს. ყურადღების ცენტრში მოაქცია ყოველდღიური სიტუაცია



— პანთონი, როგორც ტურისტებისა და ექსკურსანტების მორიგი სანახაობითი ობიექტი. კრიტიკულია რეჟისორის დამოკიდებულება ტურისტების ქცევისადმი, ექსკურსიამბოლოების უზუსტო, ტრაფარეტული კომენტარებისადმი. ამას კომიკური ელფერი დაჰკრავს და სიცილს იწვევს. სწორედ ეს სიცილია ის კონტრასტი, რომელიც ჩვენს წარმოდგენაში არსებულ მთაწმინდის დიდებულ სახესთან დგება.

მაგრამ რეჟისორს ეს მოსაწონი თვისება სტუდიაში მუშაობისას აღარ გამოუჩენია. მის სახელს უკავშირდება სასწავლო ფილმების IX საკავშირო კინოფესტივალის ყიუტის სპეციალური პრიზი

სურათისათვის „წინდებულში რუსულ ენაში“. ფილმი საინტერესოა სიუჟეტით, კეთილსინდისიერი რეჟისორული ნამუშევრით. მაგრამ სწორედ დოკუმენტური კინოსათვის საჭირო და აუცილებელი — მასალისადმი ცოცხალი, ინდივიდუალური დამოკიდებულება — მის შემოქმედებაში აღარ ჩანს.

საყურადღებოა ახალგაზრდა მწერლის ლაშა იმედაშვილისა და რეჟისორ ლევან ბზვანელის დაინტერესება თემით, რომელსაც ისინი ფილმში „გუშინ, დღეს, ხვალ“... შეეხნენ. მნიშვნელოვანია ის ფაქტი, რომ ავტორები თავიანთ თანატოლებს ესაუბრებიან და კრიტიკულად უყურებენ მოდურ მაისურებში გამოწყობილ ახალგაზრდებს, რომელთაც არც კი იციან, რა უხამს თუ სასაცილო წარწერებს დაატარებენ. ავტორები კომიკურად აფასებენ მათ სულიერ სიღარიბეს, მემჩანობას და აღწევენ მიზანს — მაყურებლის სიცილს.

მაგრამ ან მეტრაჟი იყო დიდი, ან თემა იყო პატარა, 20 წუთის განმავლობაში მეორდება იგივე, რაც ფილმის პირველსავე ეპიზოდებში ითქვა და გასაგები გახდა მაყურებლისათვის. ამავე დროს ავტორთა მიზანი ბოლომდე მკაფიოდ ჩამოყალიბებული არ არის — რა აწუხებთ მათ ის, რომ ახალგაზრდობა მოდას ბრმად მიჰყვება? თუ ის, რომ ეს ტანსაცმელი არ უხდებათ? ან იქნებ ის, რაც მილიციის მუშაკის ინტერვიუში ნათქვამი — რომ უტხოური ტანსაცმლით გატაცება ხშირად ქურდობის მიზეზი ხდება?

ნაკლის მიუხედავად, ავტორთა პოზიცია — კრიტიკულად შეხედონ თანატოლთა „გატაცებას“ — მისასალმებელია.

მნიშვნელოვანია იგივე ავტორთა მეორე ნაწარმოებიც — ესეისტური ჟანრის ფილმი „ღობე“.

სტუდიის სამხატვრო საბჭოზე აღინიშნა, რომ მაყურებელს გაუჭირდება ბოლომდე თანმიმდევრულად მიჰყევს და ზუსტად ამოიკითხოს ავტორთა აზრი. მაგრამ ახალგაზრდა შემოქმედთა სურვილი გავსაუბრონ კარჩაკეტილობასა და გაუცხოებაზე და გვესაუბრონ არა სიტყვით, არამედ გამოსახულებითა და მუსიკით, თანაც ამ საუბარში აქტიურად ჩართონ მაყურებელი, მოსაწონია და ქებას იმსახურებს. გამოცდილება მთ ოსტატობას შეჰმატებს და თუ ძიების სურვილიც არ ჩაუქრებათ, ვფიქრობ, მალე უფრო გაბედულ და გამართულ სიტყვას იტყვიან.

ასეთივე სტილის ფილმი გადაიღო რეჟისორმა ვია ბალიაშვილმა — „ბაქანი“ (სცენარის ავტორი ა. ჟენტი). მოსაწონია რეჟისორის სურვილი, კინოდაკვირვებით მოიბოვოს საჭირო მასალა და გაუზიაროს მაყურებელს თავისი საფიქრალი განშორების სევდასა და შეხვედრის სიხარულზე. მაგრამ მასალას განზოგადება აკლია, აკლია შთამბეჭდავად დაჭერილი მომენტები. მაყურებელი რეჟისორის სათქმელს მიხვდება, მაგრამ მასზე ფიქრს ფილმის დამთავრების შემდეგ აღარ გაავრძელებს.

საგანგებოდ მინდა შევეხო ელდარ მდინარაძის ფილმს „თემის მარცვალი“ (სცენარის ავტორი ნ. ლამბაშიძე). ის ფაქტი, რომ ამ რეჟისორმა სტუდიაში მუშაობის ორი წლის მანძილზე ეს ერთი ფილმი გადაიღო, მეტყველებს, თუ რა დიდი სიფრთხილით უდგება იგი საქმეს და რომ მხოლოდ თავისთვის საინტერესო თემას ჰკიდებს ხელს.

დამეთანხმებით, რომ სკოლასთან დაკავშირებული ბევრი საკითხი მწვავედ დგას არა მარტო პედაგოგების, არამედ მთელი საზოგადოების წინაშე. ალბათ ამიტომაც ბოლო დროს დოკუმენტური

თუ სატელევიზიო ეკრანი ხშირად ეთმობა სწავლის პრობლემას.

რეჟისორმა საქმიანად დაიწყო ფილმი და ექსპოზიციაშივე პრობლემა დასვა — როგორ შეეყვართ მოსწავლეს სწავლა? ამისათვის თბილისის 46-ე სკოლის დირექტორი მოიწვია სტუდიაში, აჩვენა დოკუმენტური მასალა, კომენტირება სთხოვა და ასე ვთქვათ, ბუნებრივად მივიდა დასკვნამდე — იმისათვის, რომ ბავშვს სწავლა უყვარდეს, აუცილებელია უყვარდეს მასწავლებელი. ეს პრინციპი დამკვიდრდა 46-ე სკოლაში, რადგანაც იქ პედაგოგებად მოიწვიეს საგანგებოდ ღირსეული, განათლებული და მომხიბლავი ახალგაზრდები. მართლაც, ბავშვებს შეუყვარდათ სკოლა, სადაც საყვარელი ადამიანები ეგულებათ.

ამ სკოლის ექსპერიმენტმა კიდევ ერთხელ დაადასტურა ცნობილი ფაქტი. ფილმის ავტორებსაც თითქოს მიავიწყდათ ექსპოზიციაში დასმული კითხვები და იდილიური ურთიერთობების ჩვენებით გაერთნენ. თხრობა გაავრძელეს როგორც კინოჩანახატი ბედნიერ ბავშვებსა და კეთილ მასწავლებლებზე. მაგრამ პრობლემა საზოგადოდ კვლავ ღიად დარჩა, რადგანაც ამ ექსპერიმენტის დანერგვა რთული საქმეა — ასეთივე პედაგოგების მასიური არმიის შექმნა ძალზე გაჭირდება. ფილმი მაყურებლის მოწონებას დაიმსახურებს, მაგრამ შემოთავაზებული პასუხით ნუგეშს ვერ მიიღებს.

მართალია, ფორმის სიახლითა და პრობლემატულობის სიმწვავეთ არ გამოირჩევიან ფილმები: „რატული მოტივები“, „რეპორტაჟი მთავარი ქედიდან“, „ქართული მართლმადიდებლური ეკლესია“, „სასწაული ძაფებზე“, „სიმონ ჩიქოვანი“, მაგრამ ისინი კეთილსინდისიერად, პროფესიულ დო-

ნეზე შესრულებული ნაწარმოებები და ჩანს ავტორთა პასუხისმგებლობა არჩეული მასალისადმი, სურვილი საინტერესო გახადონ ამბავი, მხატვრულად წარმართონ თხრობა. ამ ფილმების გარდა იქნებ სხვაც მოიძებნოს ისეთი სურათი, მასუბრებელს რომ დააინტერესებს და სიმპათიას დამსახურებს.

ის, რომ ზოგი შემოქმედი კარგ ნაწარმოებს ჰქმნის, ზოგი შედარებით სუსტს, რომ ზოგს გზის დასაწყისში აქვს კარგი, ხოლო ზოგი შემდეგ აღწევს წარმატებას, ეს ბუნებრივია, მაგრამ დღეისათვის სტუდიის საერთო პროდუქციიდან განა მკვეთრად გამოირჩევიან ახალგაზრდათა ნამუშევრები ან პრობლემატიკით, ან ინდივიდუალური ხელწერით, ან გემოვნებით? განა აქვთ ამ ახალგაზრდებს მისია და იბრძვიან ამ მისიის შესასრულებლად? და ბოლოს, იქცნენ ისინი ქართული დოკუმენტური კინოსათვის ახალ ძალად, ახალ თაობად?

ჯერჯერობით არა.

და ალბათ, აუცილებელია მომავალი გზის დასახვა. აუცილებელია იმიტომ, რომ ამ რეჟისორთაგან უმეტესობა საქმის მოყვარული, ინტერესიანი და სერიოზული ახალგაზრდაა და დასანანი იქნება, თუკი ისინი საკუთარი სახის გამოვლენას ვერ მოახერხებენ. მე ასეთ გზად მეჩვენება — ერთიანობა, აქტიურობა, შეურიგებლობა. ღრმად მჯერა, რომ ამ თვისებებით აღჭურვილნი ყველა დაბრკოლების დაძლევის შესძლებენ.

დროის რეალური მოთხოვნები

მიხეილ კალანდარიშვილი

საზოგადოების განვითარების თანამედროვე ეტაპზე მდგარ მნიშვნელოვან პრობლემათა შორის შეუცდომლად შეიძლება გამოვყოთ ყველაზე მთავარი — ახალგაზრდა თაობის მორალური სახის ჩამოყალიბებისა და საბჭოთა ადამიანის სულიერი ზრდის პრობლემა. ეს ამოცანა წამოყენებული იყო სკკპ XXVI ყრილობის გადაწყვეტილებებში, აგრეთვე ყრილობის შემდგომ პარტიულ დოკუმენტებში. ამ საკითხების გადაჭრა უკავშირდებოდა ხელოვნების პოტენციურ შესაძლებლობებს, ადამიანის გონებასა და გრძნობებზე მისი ზემოქმედების ძალას.

პარტია უდიდეს ყურადღებას უთმობს საბჭოთა ხალხის მატერიალური კეთილდღეობის ამაღლებას. ყველასათვის ნათელი უნდა იყოს, რომ ამ საქმეში „ცალმხრივი“ მოქმედება ცოტაა. თავისთავად კეთილდღეობა არ არის პიროვნების მორალურ-ზნეობრივი და სულიერი ჩამოყალიბების **გარანტია**. პირიქით, კეთილდღეობამ შეიძლება საკუთარი უპირატესობის საშიში ილუზიაც შექმნას.

ადამიანის სურვილი გაიმდიდროს შინაგანი სამყარო, სწრაფვა სულიერი სრულყოფისაკენ განუყოველია კულტურის მხატვრულ ღირებულებათა აღქმის მისეული უნარისაგან. ეს ღირებულებანი უღვიძებს ადა-

მიანს თანაშემოქმედების, ანალიზის, ნანახის ახსნის სურვილს. მაგრამ მხოლოდ მზადყოფნა ამისათვის უნაყოფოა, თუკი აღმოქმედი არ ძაბავს გონებას, ნებისყოფას, თუ ხელოვნების ნიმუშს **სამომხმარებლო** თვალსაზრისით შეხედავს და მისგან მხოლოდ გართობას, სიამოვნებას და ყველაზე პრიმიტიული ხასიათის საჭიროების დაკმაყოფილებას მოელოდება. მაშინ იზრდებოდა ხელოვნების სიმართლე, სუსტდება მისი განმწმენდი ზემოქმედების ძალა და, პირიქით, იზრდება მისი დამღუპველი გავლენა ადამიანის მხატვრული გემოვნების ჩამოყალიბებაზე.

ეს საერთო დებულება თეატრის ზემოქმედების კონკრეტულ შინაარსს იძენს. ყველაზე უშუალო კონტაქტი მყარდება მისი საშუალებებით მყარდება. ამიტომ პარტია, როდესაც აყენებს ადამიანთა მორალურ-ზნეობრივი სრულყოფილების პრობლემას, დახმარებისათვის ყოველთვის მიმართავს ხელოვნებას და, პირველ რიგში, თეატრალურ ხელოვნებას, ვინაიდან სწორედ თეატრალურ ხელოვნებას ძალუქს, გაანშვენებინოს ადამიანი სულიერად, გააფაქიზოს, გააკეთილშობილოს.

ქართული თეატრის წელთაღრიცხვა ქრისტიანულ ხანაზე უფრო ადრე იწყება. ქართული ეროვნული სცენური ხელოვნების თვითმყოფადი ფესვები თავს იჩენს ხალხის უძველესი, თეატრალიზებული სანახაობების სახით, როგორცაა მაგალითად, ნიღბების იმპროვიზებული თეატრი ბერიკაობა, სამხედრო-პატრიოტული თამაში ყეენობა, სინთეზური სანახაობის უძველესი ტრადიცია სახობა, რამაც განსაკუთრებით ნაყოფიერი ზეგავლენა მოახდინა ეროვნული მხატვრული კულტურის განვითარებაზე. ყოველივე ეს არის უდიდესი სულიერი ფასეულობა, ერის ქვეყნობის ნიჭის საგანძობი, რომელშიც თავმოყრილია ქართველთა განსაკუთრებული პლასტიკურობის, ჩვენი მსახიობის ორგანული და სინთეზური ბუნების საიდუმლო.

ამ ტრადიციების გაგრძელება დღეს თეატრის შემოქმედებითი სახის, ეროვნული თავისებურების შენარჩუნებას ნიშნავს. თუმცა ამ ტრადიციებში განვითარების ერთადერთი წყაროს დანახვა მიზანშეწონილი როდია. თანამედროვე ცხოვრება რთული და მრავალფეროვანია და მისი ასახვის ცდა მხოლოდ

წარსულის მხატვრული საშუალებებით, უნაყოფო საქმეა.

ქართული თეატრალური ხელოვნების დიდი აღმავლობა დაკავშირებულია ეროვნული რეჟისურის ფუძემდებლებისა და რეჟორმატორების კოტე მარჯანიშვილისა და სანდრო ახმეტელის სახელებთან, რომლებიც საბჭოთა პერიოდში მოღვაწეობდნენ. მათი რევოლუციური სულისკვეთებით გამსჭვალული შემოქმედების წყალობით ჩვენმა ხალხმა მიიღო ორი შესანიშნავი, თავისი დროის თანახმიერი თეატრი. ამ თეატრებს აერთიანებდა ბუნებრივი, გმირულ-რომანტიკული სული, მაგრამ ისინი განსხვავდებოდნენ ერთნაირებისაგან მხატვრული მისწრაფებებით, მეთოდებითა და სტილისტიკით.

მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ცოცხალი ტრადიციები დღესაც უშუალო შემოქმედებას ახდენენ თანამედროვე თეატრალურ პროცესებზე. უპირველეს ყოვლისა, უმაღლესი თეატრალური კულტურის ამ ტრადიციებს უნდა უმაღლოდეს თავის წარმატებებს თანაშემდროვე ქართული თეატრი.

ჩვენს საუკუნეს კიბერნეტიკის, კოსმოსის, მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის საუკუნეს უწოდებენ. არანაკლები საფუძველი გვაქვს მას რეჟისურის საუკუნეც ვუწოდოთ. როდენ სასიხარულოა ჩვენი ხალხის მონაწილეობა ამ დროის ეპოქალურ განსაზღვრაში, რაშიც განსაკუთრებით საგრძნობია ქართული კულტურის მოღვაწეთა წილი.

გავიხსენოთ, რომ საერთაშორისო აღიარება რუსთაველის თეატრმა მოიპოვა 1930 წელს, არსებითად მაშინ, როდესაც ეს დრამატული კოლექტივი ჩვენი ქვეყნის საზღვრებს ჯერ არც კი გასცილებოდა. გამოჩენილი ინგლისელი, ფრანგი, გერმანელი, ამერიკელი თეატრალური მოღვაწეების, კრიტიკოსების რეცენზიებსა და გამოხმობებებში, რომლებიც ეძღვნებოდა მოსკოვში, საკავშირო ოლიმპიადაზე წარმოდგენილ სანდრო ახმეტელის სექსტაეტებს, პირდაპირ ლაპარაკი იყო იმაზე, რომ ქართული თეატრი საუკეთესოა მსოფლიოში; ქართველი მსახიობი — იდეალური თავისი ორიგინალურობით და პლასტიკით; ხოლო ახმეტელის რეჟისურა — უნიკალური, სიმფონიური, შეუდარებელი.

ან განა შეიძლება იმის დაიწყება, თუ რა ხშირად იწვევდნენ ახმეტელს ევროპასა და ამერიკაში ტურნეების მოსაწყობად. ამ მრავალრიცხოვანი ნიწვევებიდან გამოვ-

ყოფთ ერთს — ნიუ-იორკის რევოლუციური თეატრის „ვასსარის“ თხოვნას იმის თაობაზე, რომ ახმეტელს თავისი არჩევანით დაედგა სამი თანამედროვე ამერიკული პიესა ამ თეატრის სცენაზე. რა იყო ეს? თუ არა აშკარა მკვერმეტყველური დასტური იმისა, რომ ახმეტელი აღიარებული იყო, როგორც თავისი დროის ჭეშმარიტად რევოლუციური შემოქმედი. ამგვარ ფაქტებში ვხედავთ ჩვენ ქართული სცენური ხელოვნების დღევანდელი წარმატების პირველწყაროს, ეს არის ორმოცი წლის წინანდელი მიღწევების კანონზომიერი გაგრძელება და, რაც მთავარია, ეროვნული თეატრალური კულტურის მაღალი პრესტიჟი.

არ მეგულება საქართველოში ვინმე, გულთან ახლოს რომ არ მიჰქონდეს რუსთაველის თეატრის ტრიუმფალური გამარჯვება — რობერტ სტურუას სპექტაკლების „რიჩარდ III“, „კუკუსიური ცარცის წრის“ სახით. ამასთან არ მეგულება საქართველოში ადამიანი, რომელიც დღეს არ მოელოდეს ამ თეატრისაგან ასევე მაღალი რანგის სცენურ ქმნილებებს — სპექტაკლებს, რომლებზეც თავისუფლად ითქმებოდეს, რომ ისინი განსაზღვრავენ თანამედროვეობის თეატრალურ სტილს.

რასაკვირველია, უნაყოფოა შემოქმედის დაჩქარება. უნდა გვესმოდეს, რომ ზოგჯერ მარცხიც განსაზღვრავს შემოქმედებით აღმოჩენებს მომავალში. თუმცა უფლება გვაქვს მოლოდინში შევეცადოთ და არ დავკარგოთ უკვე მიღწეული პოზიციები, ვიქონიოთ იმედი, რომ სანამ არ გამოჩნდება ახალი საექტაო სცენური ნაწარმოები ჩვენს სცენაზე, შენარჩუნებული იქნება საერთო მაღალი მხატვრული დონე, თანამედროვე თეატრალური პროცესების წინსვლა.

თანამედროვე ქართულმა რეჟისურამ მემკვიდრეობით მიიღო და შემოქმედებითად განავითარა მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ტრადიციები. ამ ტრადიციების მემკვიდრეობითობა აშკარად გამოვლინდა უფროსი თაობის რეჟისორთა ნამუშევრებში, რომლებიც ახლა უკვე 50-70-იანი წლების ქართული თეატრის უახლოესი ისტორიის შესანიშნავ ფურცელს წარმოადგენს: დ. ალექსიძის „ბახტრინი“ და „იოდიპოსი“, მ. თუმანიშვილის „ესპანელი მღვდელი“ და „ანტიგონე“, გ. ლორთქიფანიძის „ფსკერზე“ და „სირანო დე ბერჟერაკი“.

დამიბრია ალექსიძის შემოქმედებით ხელწერა ხასიათდება გმირულ-რომანტიკული პათოსით, დიდებულებითა და აზროვნებით მონუმენტურობით. სრულიად საპირისპირო მისწრაფებებს ავლენდა ყოველთვის მიხილ თუმანიშვილის რეჟისურა. იგი მისწრაფვის დახვეწილი, ბუნებრივი მიზანსცენებისაკენ, ყოველი დეტალის გამოკეთებისაკენ, განსაკუთრებულ ყურადღებას უთმობს პიროვნების სულიერი წინააღმდეგობრიობისა და შინაგანი სამყაროს წარმოჩენას.

გავიდა დრო და თეატრალურ სარბიელზე აკაიფდა ახალი სახელები — რობერტ სტურუა, თემურ ჩხეიძე, მედეა კუჭუხიძე, რომლებიც განსაზღვრავენ თანამედროვე ქართული თეატრის განვითარების ზღას. თვითუფლები ამ სახელის მიღმა დგას საკმაოდ დიდი პრაქტიკული გამოცდილება და ჩვენი სცენური ხელოვნების ისტორიის საექტაო სპექტაკლები. ისეთები, როგორცაა რ. სტურუას „რიჩარდ III“, თ. ჩხეიძის „გუშინდელი“, მ. კუჭუხიძის „პროვინციული ამბავი“ და სხვ.

რობერტ სტურუას აზრობრივად გამკვირვალე, რიტმულად გართულებული „ძალისმიერი“ რეჟისურა, რომელიც ორგანულად ერწყმის ბრეხტის თეატრის პოეტიკას, თავისუფლად ბაძავს შექსპირისეულ მარადიულ ვენებებს, გრიგალისებური ქროლვით შეიჭრა მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნების თეატრალური ცხოვრების შუაგულში. კითხვაზე: რაში მდგომარეობს ასეთი სტილის პოპულარობის საიდუმლო? ერთმნიშვნელოვნად ვერც უპასუხებ. რასაკვირველია საიდუმლო სტურუას ნიჟის განსაკუთრებულ თვისებებში უნდა ვეძიოთ, შემოქმედის მიერ სამყაროს ფართოდ და კრიტიკულად დანახვის უნარში, მის ნებისყოფაში არ გაერთოს წვრილმანებით, ჩაწვდეს და განაზოგადოს ადამიანური ურთიერთობების სიღრმე მის ყოველგვარ წინააღმდეგობრიობასა და გამოვლენის უკიდურესობაში. მომწიფებული პროფესიონალიზმში, აზროვნების მეტაფორიზმი, ტექნიკური ხერხების ფლობის მაღალი დონე გამოარჩევს სტურუას თეატრის სტილს, აძლევს მას უფლებას ბოლომდე გააშიშვლოს მოვლენები.

ძნელია განვკრეტა იმისა, თუ რა მიმართულებით განვითარდება სტურუას რეჟისურა მომავალში. ერთი კი უკვე აშკარაა, რომ გამოსახვის ისეთი ეფექტური და რთუ-

ლი საშუალებები, როგორცაა მაგალითად, პარალელური დიალოგი, მოქმედების თავისუფალი მონტაჟი, ბალავანის გათამაშების სტიქია, პაროდული-სტილიზატორული ტონი — სტურუსს თეატრმა ახლა მოულოდნელ, შესაძლოა, მისი სტილის ჩამოყალიბებულ ნიშნების საპირისპირო მიმართულებითაც უნდა სცადოს. სხვანაირად გარდაუვალი იქნება გამეორებანი და შეფერხდება წინსვლა.

ახში უნდა ვავუსკათ იმ გარემოებას, რომ კლასიკური ნიმუშების (შექსპირი, ბრეხტი) განხორციელებისას თეატრი ბრწყინვალე მხატვრულ შედეგებს აღწევს, თანამედროვე დრამატურგიის (რ. იბრაჰიმბეკოვი, მ. შატროვი) ინტერპრეტაციისას კი ვაცილებით ნაკლებს — მიუხედავად იმისა, რომ საკუთარი სტილის მრავალფეროვანი ხერხების არსენალის გამოყენებით სტურუსს იოლად ავსებს თანამედროვე პიესებს, გადააკეთებს ხოლმე მათ ისე, რომ ზოგჯერ ძნელია მათი ცნობაც კი. მას რაშია საქმე? იმაში, რომ ეს პიესები დაწერილია ძალზე ერთმნიშვნელოვნად, ექვემდებარებიან მხოლოდ გარკვეულ ინტერპრეტაციას და ეწინააღმდეგებიან ნაცად ხერხებს. რეჟისორის მიერ მათთვის თავს მოხვეული სტილი, ყოველივეს ვერ ამართლებს იდეას და სპექტაკლს სასტიკად იძიებს შურს, მანერული გამოდის, რაც პირველ რიგში მსახიობთა თამაშში გამოჩნდება ხოლმე.

ფაშოზზე დიადი გამარჯვების 40 წლის-თავს რუსთაველის თეატრმა ახალი ნამუშევარი „ას ერგასის დღე“ მიუძღვნა (რეჟისორი რ. სტურუსი). სპექტაკლს საფუძვლად დაედო მ. კვესელავას ლიტერატურული ნაწარმოები, გასცენიურებული თ. გოდერძიშვილის მიერ.

რუსთაველეთა სპექტაკლში გადმოცემულია ხელისუფლების სათავეში პიტლერის მოსვლის ისტორია, ფაშოზის დამკვიდრებიდან მის უსახელო აღსასრულამდე. მილიონობით ადამიანთა ტანჯვა-ვაგებით აღსავსე ამ ზვას რეჟისორი ფართოდ წარმოგვიდგენს გამარჯვების 40 წლის დისტანციიდან.

თეატრის „პოლიტიზაციის“ ტენდენციამ, რაც ადრეც შეინიშნებოდა რ. სტურუსის მიერ სხვადასხვა მსალაზე შექმნილ სპექტაკლებში, ამჯერად ამომწურავი განსახიერება პოვა. სპექტაკლში გათამაშებული ამბები დროის მიღმა დგას. ეს და მასზე დაყრდნობილი პო-

ლიტიკის ისტორიული კონკრეტულობა წინა-მოქმინან დადგმის ნამდვილი შინაარსის პრელუსებს. სპექტაკლის შინაარსის სფეროებში ომის თემის გამოქვების საზღვრებს. იგი გამართლებულია აგრეთვე ლიტერატურული პირველწყაროს სიუჟეტით, რომლის ცენტრშია ნაციტების გასამართლება. სტურუსს სპექტაკლი მოუწოდებს მაყურებელს ღრმად ჩაიხედოს ფაშოზის წარმოშობის თავად არსში, იდეაში და შეიცნოს მისი შავნელი სიკოცხლისუნარიანობა.

ექსტრავაგანტური ჰიტლერი — რ. ჩხიკვაძე თვალისმომკრელი ფერის ატლასის პიჯაკში, წარმოდგენის ბოლოს ბიბლიით ხელში ამოძვრება მიწიდან იმისათვის, რომ გვამცნოს ბიბლის ტექსტსა და მის მიერ დარღვიულ სპექტაკლში შორის არაჩვეულებრივი „თანხვედრა“ და ამით მხატვრულად დაადასტუროს „მიხაკისფერი ქირის“ სიკოცხლისუნარიანობა, რომლის „ბაკილა, — ალბერ კამიუს სიტყვით, — არასოდეს არც იკარგება და არც კვდება“.

ტოტალიტარული რეჟიმის საფრთხე, რაც ცინიკურად ამცირებდა პიროვნებას, ინდივიდუალობას უკარგავდა მას, მიჰყავდა „სიტერულ თეატრალობამდე“, რაც თავის მხრივ ურპატრიოტულ ლოზუნგებში იჩენდა თავს, ათრობდა გერმანულს. პათოლოგიურ განცხრომას ჰკვრიდა მათ საკუთარი „ეროვნული უპირატესობის“ შეგრძნება. ყოველივე ეს, სპექტაკლის პირველივე მოქმედებაში გაცხადებულია ნათლად და გამოკვეთილად.

დაძაბულ რიტმში შესრულებული, პლასტიკურად დახვეწილი და კონცეპტუალურად მრავალნიშნა მასობრივი სცენების (I მოქმ.) ემოციური მუხტი უჩვეულო ზემოქმედების ძალით გადაეცემა დარბაზს. პიტლერის შეყვირებებით დაავადებული ერის საყოველთაო გამოყეყიჩებას რეჟისორი გადაწყვეტს, როგორც ტრაგიფარსს, როგორც საერთო ლტოლვას, რაც შეიძლება სწრაფად დაკარგონ ადამიანობა.

სკამებზე საგანგებოდ, მაყურებელთან ზურგით განლაგებული მსმენელები, პიტლერის „აღმგზნები“ შეყვირებისას უეტრად შემობორუნდებიან დარბაზისაკენ. მაყურებლის თვალწინ გაუსახტრებული ადამიანები წარმოსდგებიან, ევითუღს ნიღაბი ფარავს. ზუსტი მეტაფორისა და ამომწურავი გამო-

სანველობის საშუალებით აფასებს რევისორი ამ პროცესს.

არანაკლები ბრწყინვალეებით გამოირჩევა ჰიტლერის დროინდელი გერმანული ხელოვნების პაროდის სცენა და სატირული შინაარსის მთელი რიგი ეპიზოდები, რომელთა „შეი“ იუმორი ერთდროულად აცინებს და აშინებს კიდევ მაყურებელს.

რ. სტურუა ამკვიდრებს რა რევისორის თვითფასოვნებას და ლიტერატურას „ზემოდან“ უყურებს, ახერხებს პიესების სამყაროს შეცვლას მდიდარი ფანტაზიის წყალობით, საკუთარი გამომგონებლობით, აზრის დაუტოვებელი აღმოაფრენს. ზოგჯერ ლიტერატურა ამგვარი დამოკიდებულების გამო შურს იძიებს ამ უმადლესი კლასის „გამომგონებელზე“, ზოგჯერ კი უშეშოდ ემორჩილება და უფლებას აძლევს როგორც სურს, ისე მოექცეს მას. „ას ერგასის დღის“ ინსცენირებული მასალა მოკლებულია მხატვრულ ღირებულებას, თეატრის მიერ დამუშავებულ პიესას ტელეგრაფიული სტილის ბეჭედი აზის და ვერ ჯდება კარგი დრამატურგიის ნორმებში.

მიუხედავად ამისა, ზირველ მოქმედებაში რევისორი ახერხებს და თავს ართმევს მასალას მაშინ, როდესაც წარმოდგენის მეორე ნახევარი, ფინალის გამოკლებით, სტოველს ცნობილ ლიტერატურულ-სცენური კომპოზიციების შთაბეჭდილებას. ეს ალბათ იმიტომ ხდება, რომ რევისორის ფანტაზია, რაც კარგი თანამგზავრია ცოცხალი, საინტერესო, მნიშვნელოვანი იდეისა. მძიმე ტვირთად გადაიქცევა ხოლმე მაშინ, როდესაც რევისორს ახალი სათქმელი არაფერი აქვს, მაგრამ ლაპარაკი აუცილებელია, და ისიც მიენდობა ტექსტს და არა ახალ-ახალ აზრებს.

სწორი ვარ თუ არა, არ ვიცი, მაგრამ მეონია, ანტრაქტის შემდეგ სპექტაკლი რომ აღარ გაგრძელებულიყო, მაშინ ყველაფერი, რაც სტურუამ თქვა მკაფიო, ლაკონური, უკიდურესად კონცენტრირებული ფორმით და სახვითი რევისორის ექვივალენტური საშუალებებით გამოხატა, პირდაპირ გზას იპოვიდა მაყურებლის გულებისა და გონებისაკენ.

სპექტაკლში აქცენტები გადანაცვლებულია და ამიტომ „ას ერგასის დღის“ ისტორია დაჩრდილა მსოფლიო ტოტალური რეჟიმის სურათების ჩვენებამ. რამაზ ჩხიკვა-

ძის უსაზღვრო შესაძლებლობები წარმოადგენაში მაშინ იჩენს თავს, როდესაც ნიღბი ეხდება და შიშვლდება ფიურერისა და სხვათა ლი სახე. საერთოდ სახის უფრო ღრმა გადაწყვეტას აერთულებდა ურიცხვი სტერეოტიპის არსებობა ლიტერატურაში, კინოსა და თავად მსახიობის საკუთარ ბავაჟში. მაგრამ, რევისორის კონცეფციის განხორციელებისას რ. ჩხიკვაძე აღწევდა ცალკეულ განზოგადებებს, რაც აფართოებდა სახის მოცემულ ჩარჩოებს.

არსებითად სტურუასეული დადგმის შემართი ისტორიზმი სრულად ვლინდება, როცა რევისორი და მსახიობები სცილდებიან პიესის სიუჟეტს, განზოგადებენ ისტორიის გაცვეთილებს და აფრთხილებენ კაცობრიობას.

რ. სტურუას მეტაფორული აზროვნების ერთ თავისებურებაზე მინდა შევჩერდე. პირობითი სახეები და გაფორმების დეტალები, რასაც რევისორი იყენებს უხვად და ხშირად არღვეს კიდევ ზომიერებასა და გემოვნებაზე ჩვენს წარმოდგენას, ყოველთვის განაპირობებენ მოვლენებს და მათს პირდაპირ ასახვას სცენაზე. ისინი ისწრაფვიან უყუთეს შემთხვევაში გადაიზარდონ ურთიერთსაწინააღმდეგო თეატრალიზებულ სიმბოლოებში, უარეს შემთხვევაში კი — ორაზროვან ნიშნებში.

რასაკვირველია, შეიძლება ამ ნიშნების დაუკრებელი ასხნა, შეიძლება მათი სრულიად პრიმიტიული განმარტებაც. ერთი-ერთი მათი გამოჩენა სცენაზე კმაყოფილნი გრძნობას ბადებს, გამეორება — საინტერესო პიროს.

„ას ერგასის დღის“ საუკეთესო თეატრალიზებულ სიმბოლოებად მხოლოდ ისინი ჩაითვლება, რომლებიც ახალი დაღრმავრეონია რევისორის მხატვრულ ძიებაში. ამეთია ბიბლია რ. ჩხიკვაძის ხელში — ფაშისტების ბელადის შემბლაღავი (წამბილწავი) უტილიტარიზმის სიმბოლო. ამით ფიურერი პრაქტიკულად საკუთარ მარცხში ეცინეს იდეის გამართლებას. ეს არის ტირი სცენაზე, როგორც ხალხის ფიზიკური განადგურების თვალნათლივ გადმოცემის საშუალება. როგორც სამყაროს სახე, როგორც საკუთარი „ტირი“ რევისორისა, რომელმაც ხელოვნებაში თავისთვის და არა კრიტიკისათვის მო-

სახერხებელი „თავისუფალი მსროლელის“ პოზიცია აირჩია.

სტურუას რეჟისურასთან დაკავშირებულია მეორე პრობლემაც — მისი ზემოქმედება სხვა ქართულ თეატრებზე. ეს ერთგვარად კანონზომიერიცაა. არც ისე იშვიათად სტურუას სტილის ნაშენებს შევიცნობთ სხვა ღვაწლმოსილ რეჟისორთა სპექტაკლებშიც კი. მაგრამ, როცა ამ გავლენის კვალი ახალგაზრდა რეჟისორების დადგმებში გვხვდება, მაშინ სინანულით აღვნიშნავთ — დამწყებმა რეჟისორმა ხელოვნებაში საკუთარი „თავის შეცნობამდე“ რა ადრე აღმოაჩინა თავი თავში რობერტ სტურუა!

დღეს ქართული რეჟისურა აღმავლობას განიცდის. ამას მოწმობს უდავო გამარჯვებები — თ. ჩხეიძის „ჩაყოს ხიზნები“, მ. კუჭუხის შესანიშნავი სპექტაკლი „პროვინციული ამბავი“, რომელთაც ახალი გზები გაკვალეს საშემსრულებლო ხელოვნებაში. საერთოდ ან რო რეჟისორს აახლოებს ესთეტიკური პოზიციების მსგავსება, ანალიტიზმი, ადამიანის სულიერ მისწრაფებათა გამოხატვით უზომო დანტერესება.

მათი შეხების წერტილები ნაწილობრივ თავს იჩენს შემსრულებელთა წინაშე ამოცანების დასამაჟიც. მაგრამ მთავარი, რაც აერთიანებს თემურ ჩხეიძისა და მედეა კუჭუხიძის შემოქმედებითი ძიების პარამეტრებს, იმაში დევს, რომ ისინი ერთგულნი არიან ფსიქოლოგიური თეატრის პრინციპებისა.

თ. ჩხეიძისა და მ. კუჭუხიძის ნებისმიერი, რამდენადმე მნიშვნელოვანი სცენური კომპოზიციის კერად გვევლინება **ადამიანი**, რომელიც იტანება რა საკუთარი სულიერი არასრულფასოვნებით, სრულყოფილებას აღწევს წამების, ნებისყოფისა და შეგნების გმირული დაძაბვის გზით.

ადამიანზე შეხედულება შეადგენს ამ რეჟისორების ხელოვნების ქეშმარიტ არსს. ეს შეხედულება არ არის მოკლებული სიფხიზლეს, კრიტიკულობას, შორსმჭვრეტელობას. თ. ჩხეიძესა და მ. კუჭუხიძეს უყვართ თავიანთი სპექტაკლების გმირები — არასრულყოფილი ადამიანი, უყვართ გულწრფელად. მათ მორალურ-ზნეობრივ ჩამოყალიბებაში ხედავენ ისინი თავიანთი ხელოვნების ძირითად მიზანს. ეს სიყვარული არ არის სენტიმენტალური, მას არც დღეს თეატრში მოდად

ქცეული სკესისისა და ცინიზმის უნარი გააჩნია. ყოველივე ეს ამაღლებს ამ რეჟისორების შემოქმედებას, მოქალაქეობრივ მსახურს ჰუმანურს ხდის მას.

ესთეტიკური პოზიციების მსგავსება არავითარ შემთხვევაში არ გამორიცხავს ამ შემოქმედთა სტილურ თავისებურებას, მათს ფორმალურ და შინაარსობრივ დამოკიდებულებას. თ. ჩხეიძესა და მ. კუჭუხიძეს ყოველთვის გამოდიან ინდივიდუალური სტილიდან. მათი ორიგინალობა გააზრებულია თემატიკის არჩევითა და თეატრალური ენის პრობლემებთან სხვადასხვაგვარი მიდგომით.

თანამედროვე ქართულ თეატრში საშემსრულებლო ხელოვნება ისეთ დონეზეა, რომ ნებისმიერ პოპულარულ დრამატულ კოლექტივს შეიძლება შემურდეს. და ეს მაშინ, როცა ხელოვნების ფანატიკურად თავდადებულ მსახურთა რიგები ბოლო ათ წელწინადში საკმაოდ შეთხელდა. ჩვენს შორის აღარ არიან უმაღლო მსახიობები: სესილია თაყაიშვილი, ავაკი ვასაძე, სერგო ზაქარიაძე, ვასო გომიასვილი, ეროსი მანჯგალაძე, მაგრამ მათი საშემსრულებლო ტრადიციები დღემდე ცოცხლობს ყოველი მსახიობის გულში.

საქართველო მდიდარია ნიჭიერი მსახიობებით, მაგრამ რაც არ უნდა რთული იყოს ახალგაზრდა მსახიობის შემოქმედების ჩამოყალიბების პროცესი, სრული საფუძველი გვაქვს განვაცხადოთ, რომ დღეს ისინი ყველანი ემორჩილებიან რეჟისორს, რომელსაც ეკისრება მსახიობის ძიება და ევალდება არ მოაცილინოს მისი შემოქმედებითი პოტენცია.

გამარჯვების სიხარულით აღინიშნება ვეროკო ანჯაფარიძის ბოლო წლების სცენური ნამუშევრები (ფრაუ ალვინგია—იბსენის „მოჩვენებანი“, ფატი გურიელი — ა. ჩხაიძის „შთამომავლობა“). ვ. ანჯაფარიძის მონაწილეობამ განსაკუთრებული ცხოვრებისეული უტყუარობის ტონი მისცა ამ დადგმებს. მსახიობი ამკვიდრებდა სცენაზე თავის ქეშმარიტ ავტორობას — თავის უფლებას შექმნას და სული ჩაუდგას როლს.

რამაზ ჩხიკვაძის, სცენის ამ ოსტატის უმაღლესი არტისტიზმი, დახვეწილი ტექნიკა, რომელიც გამოხედვით, ყესტით, პოზით, ინტონაციით განაზოგადებს გმირის ცხოვრებას,

დღეს უკვე თავისებურ ფენომენს წარმოადგენს.

რამაზ ჩხიკვაძეზე როცა ვფიქრობ, ვიჯერებ ჩვენი თეატრმცოდნეების ნაწინასწარმეტყველებს, რომ ჩქარა დადგება მსახიობის ეპოქა, როდესაც იგი დაჩრდილავს როგორც რეჟისორულ კონცეპციებს, ისე დრამატურგის იდეებს. ყველა მსახიობი ისე რომ ფლობდეს თავის პროფესიას, როგორც რ. ჩხიკვაძე, მაშინ მსახიობის ეპოქის დადგომა ცხრა მთას იქით აღარ იქნებოდა სავარაუდო. დღეს კი ამ ტენდენციაზე ლაპარაკი ნაადრევად მიგვაჩნია. და თავად რამაზ ჩხიკვაძესაც ვუსურვებთ კიდევ ასამდე როლს რიჩარდისა და აზდაკის დონეზე შესრულებულს და არა მათ ტვიფარს, იმისათვის, რომ გავიზიაროთ ჩვენი თეატრმცოდნეების შორსმჭვრეტელობა.

ზინაიდა კვერენჩილაძის ტრაგიკული ნიჟი, თავის დროზე მეტოქეობას რომ უწყევდა ბერძენ მსახიობ ქალს ასპასია პაპატანასიუსს, უკვე ათი წელია რეჟისორის ყურადღების მიღმა დარჩენილი. ყველამ კარგად იცის თუ როგორი მომთხოვნია ზ. კვერენჩილაძე რეპერტუარის შერჩევაში. გაუგებარია, რომ რ. სტურუა, რომელიც, მასხოვს, პირველ წარმატებებს ამ მსახიობის გულში ჩამწვდომი დრამატიზმის (ე. ანუის „მედეა“) წყალობით იხვეჭდა, არ დგამს სპექტაკლს საგანგებოდ მისთვის. ეს ნიშნავს მსახიობის გაწირვას უმოქმედობით, როცა ზ. კვერენჩილაძეს შეუძლია გაცილებით მეტის ვაკეთება, ვიდრე იმათ, ვინც ყოველდღე თამაშობს ჩვენი პირველი თეატრის სცენაზე (იგივე ითქმის ე. ყიფშიძეზე, რომელმაც დღემდე თავი გამოავლინა მხოლოდ და მხოლოდ სახასიათო როლებში, თუმცა მისი შესაძლებლობები გაცილებით უფრო ფართოა).

განვითარების, წინსვლის ტენდენციებით აღინიშნება საშუალო და მომდევნო თაობათა აღიარებული მსახიობების შემოქმედება. გ. გეგეკორის, კ. მახარაძის, გ. საღარაძის, ს. ჭიაურელის, ა. მახარაძის, ო. მეღვინეთუბუცესის, ნ. მგალობლიშვილის, ი. გიგოშვილის, ნ. ჩიქვინიძის, გ. სიხარულიძის, გ. ვაბუნიას და სხვათა ხელოვნება უკვე კარგახანა საზოგადოების ყურადღებას იქცევს და პრესაშიც ფართოდ აისახება. ამათ გვერდით ორმაგად გვახარებს მოღვაწეობა იმ ახალგაზრდებისა, რომელთაც უკვე გააკეთეს სერიოზული განცხადი.

თეატრალური გამოცხადებისა და მსახიობის დამოუკიდებლობის, ძიებებს ნიშნითაა აღნიშნული: ზ. ყიფშიძის, ლ. კვიციანიძის, მ. ჯინორიას, ნ. ჭანკვეტაძის, მ. ლორიას, მ. კიკალაიშვილის, გ. ბურჯანაძის, ვ. გელაშვილისა და კიდევ ბევრი სხვა მსახიობის სცენური ნამუშევრები. აქ მოტანილი სიის გაზრდა თავისუფლად შეიძლება, რაც უფლებას გვაძლევს ოპტიმისტურად შევხედოთ ჩვენი თეატრის მომავალს.

წიგანები მსახიობთა ხელოვნებაში თვალსაჩინოდ გამოიკვეთა აგრეთვე ხარისხობრივი გადაზრების სფეროში, კერძოდ ეს ეხება მყარი თეატრალური ცნების — ანსამბლური შესრულების — ხელახალ გააზრებას. ამის დასტურია კოლექტიური თამაშის ახალი პრინციპები. ამ ახალი პრინციპების დემონსტრირება იყო „პროვინციული ამბავი“.

ამ სპექტაკლში დაკავებული მსახიობების შესახებ ალტაცებით წერდა ვახუთი „პრაგმა“: „ეს აქტიორული ოსტატობის ნამდვილი ზეიმი, როცა ყოველი რეპლიკა დატვირთულია აზრით. არც ერთი ჟესტი არ არის შემთხვევითი, როცა მათურების თვალწინ ადამიანთა ბედი იხსნება ისე გულწრფელად და სიყვარულით, რომ მათურებელი ერთდროულად ტირის და იცინის კიდევ“.

სცენის ოსტატთა თვითმყოფად საშემსრულებლო ხელოვნებაში პოზიციური ძვრები ხდება, იკვეთება დროის რეალურ მოთხოვნებთან და მნიშვნელოვან სასიცოცხლო პრობლემებთან შემოქმედებითი მისწრაფებების დაახლოების ტენდენციები. ისინი ასახვენ სულიერ და ზნეობრივ ფასეულობებს, ახალგაზრდა თაობის ფორმირების პროცესს, ჩვენი ცხოვრების წესის დამკვიდრებას.

კითხვები თეატრის ირგვლივ გაცილებით უფრო მეტია, ვიდრე ამ სტატიაში წარმოვაჩინეთ. ამასთან, ზოგიერთი მათგანი უპასუხოდ დარჩა, ვინაიდან ამჯერად მნიშვნელოვანი იყო მათი დასმაც კი.

ფერწერულად მეტყველი სახეები

სამსონ ლეჟავა

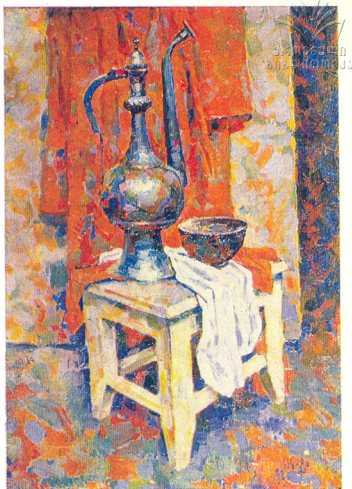
ორმოცდაათიან-სამოციანი წლების ქართველ მხატვართა ასპარეზზე გამოჩენას ჩვენს სახვით ხელოვნებაში საყოველთაოდ ცნობილი, თვისობრივი ხასიათის ცვლილებები მოჰყვა. დ. ხახუტაშვილი ამ თაობის ერთ-ერთი აღიარებული წარმომადგენელია და საკუთარი წვლილიც აქვს შეტანილი ე. წ. „ორმოცდაათიანელთა“ სახის ჩამოყალიბებაში.

სამხატვრო აკადემიაში დ. ხახუტაშვილს ა. წაგლიდნენ ისეთი სახელმძღვანელო მხატვრები, როგორებიც იყვნენ მ. თოიძე, ა. ქუთათელაძე, ს. ქობულაძე, ვ. შუხაივი, ი. გაბაშვილი, კ. სანაძე, გ. სესიაშვილი და სხვ. თავის პედაგოგებს მხატვარი დიდი სიყვარულითა და სითბოთი იგონებს. სადიპლომო ნაშრომი „მხატვრის სახელოსნოში“ (1953 წ.) ახალგაზრდა ფერმწერმა მიუძღვნა მხატვრულ, ლეწლომოსილ ქართულ მხატვრებს. ვახტანგ ბერიძემ წერილში „მხატვართა ახალი ნაკადი“ („საბჭოთა ხელოვნება“ 1954—1—2) აღნიშნა, რომ ეს იყო ქართულ საბჭოთა მხატვრობაში ჩვეულებრივი პორტრეტის პირველი სერიოზული ნიმუში. მანვე მართებულად განჰკრიტიკა, რომ „დ. ხახუტაშვილი, უპირველეს ყოვლისა და უპირატესად, ფერმწერი და, თუ შეიძლება ასე ითქვას, შუქმწერია“.

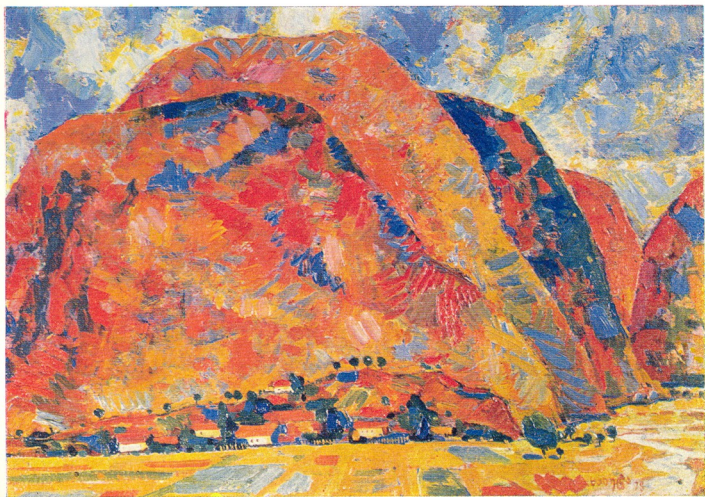
როგორც „ცნობილი“, ორმოცდაათიანე წლების მეორე ნახევრიდან ქართულ ფერწერაში უკვე მკაფიოდ მეღაენდება გაძლიერებული ინტერესი ფერადოვნების გაღრმავება-გამდიდრების მიმართ. რაც აღნიშნული ხანის ერთ-ერთ განმსაზღვრელ ტენდენციად იქცა. მხატვართა ყოველი ახალი გამოფენა საზოგადოების ცხოველ ინტერესს იწვევდა, თვით მხატვრული ცხოვრება კი ძალზე ინტენსიური გახდა.

დ. ხახუტაშვილისათვის, ისევე, როგორც მისი თაობის არაერთი შემოქმედისათვის, არსებით მოთხოვნილებას წარმოადგენდა ფერადოვნების მხრივ მდიდრული ფერწერის შექმნა. ორმოცდაათიანი წლების მიწურულში და სამოციან წლებში იგი ქმნის პაერთა და მზით „გაყდენთილ“ პეიზაჟებს, რამდენადმე „პუანტელისტური“ ხელწერის პორტრეტებს (ცნობილია, რომ იმხანად მსგავს ექსპერიმენტებს ბევრი ახალგაზრდა ფერმწერი მიმართავდა), რთულ, თემატურ კომპოზიციებს. არაიშვიათად ამ კომპოზიციებში ნახატის ტრადიციულობა და ზოგჯერ გარკვეული თხრობითობა ბოლომდე არ უთავსდებოდა ფერადოვნის წყობის აშკარა პირობითობასა და დეკორაციულობას, რის გამოც მხატვარს ხშირად საყვედურობდნენ და „შეუპოვარ პუანტელისტადაც“ კი მონათლეს. სინამდვილეში კი ყოველივე ეს წარმოადგენდა მხოლოდ ოსტატობის სასარგებლო სკოლას, განვითარების აუცილებელ ეტაპს, რომელიც ქართულ ფერწერაში თანდათანობით დაძლიერდა. საერთოდ კი, ერთგვარი „დიპლომი“ იმპრესიონიზმთან, შემდეგ პოსტიმპრესი-

დომიტრი ხახუტაშვილი



ნატურმორტი
წითელი მთები





ორთაბრძოლა
ქართული ხალხური ზღაპრის დასურათება

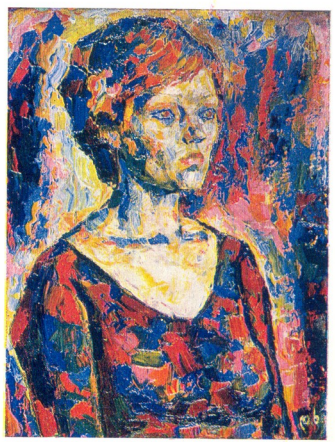
მუნა
მამაკაცის პორტრეტი



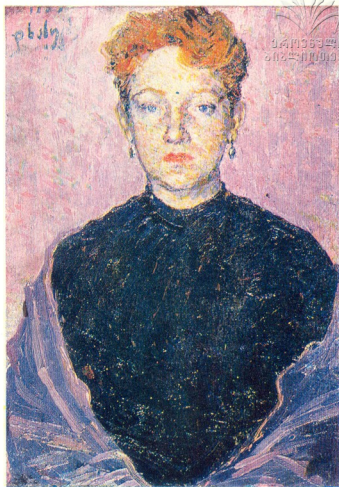


84
ს.ს.ს.

ახალქალაქის პეიზაჟი
კალიშვილის პორტრეტი

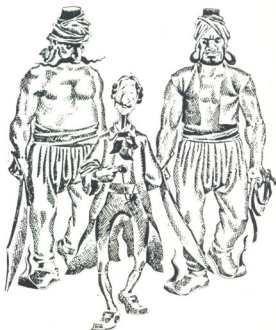


მსახიობის პორტრეტი
სალამო ზღვაზე





ქართული ხალხური ზღაპრის დასურათება
„მიუნჰაუზენის თევზადასავლის“ დასურათება



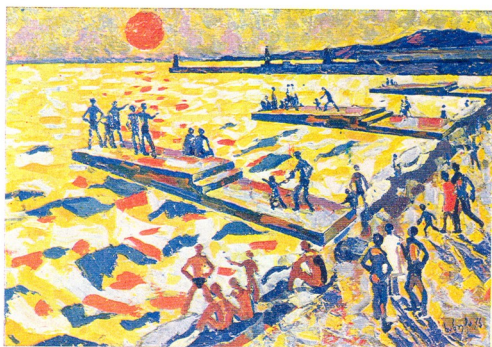


ქართული ხალხური ზღაპრის დასურათება
„მიუნქაუზენის თავგადასავალის“ დასურათება





თ. ლვინერიას პორტრეტი
მზის ჩასვლა



მსახიობის ფენომენი

მერაბ გევია



ორგონი — ა. მახარაძე („ტარტიუფი“)

მსახიობი, რომელზეც საუბარი გვექნება, ჯერ კიდევ არ არის საყოველთაოდ აღიარებული: მისი ფოტოპორტრეტები ჯერაც არ უყიდიათ მსოფლიოს პოპულარული კინოვარსკვლავების გვერდით. თეატრსა და კინოში მის მიერ შექმნილი სახეები, ღირსებისა და მნიშვნელობის მიუხედავად, ჯერ კიდევ არ გვაძლევს უფლებას ამ მსახიობის განვილი გზა შევჯავამოთ. თუმცა, ისიც უნდა გავითვალისწინოთ, რომ მისი სამსახიობო ფენომენი კარიერის დასაწყისშივე რომ გამქლავნებულყო, ახლა არათუ შეჭამების, თვით საბოლოო დასკვნის გამოტანის უფლებაც გვექნებოდა. ამისათვის საჭირო იყო სულ უბრალო რამ — გამართლებოდა, როგორც მსახიობს.

დღეს იგი ნიჭიერების სიმყუდროვიდან მშფოთვარე წარმატებაში გადასვლის მიჯნაზე იმყოფება და ჩემთვის განსაკუთრებით სასიამოვნოა მასზე წერა და ლაპარაკი, რადგან უკვე მომწიფებული მოვლენის პროგნოზირებას, ყოველთვის თან ახლავს რწმენა და სიხარული. სამსახიობო ბედის წყალობა ვახსენე და არკი ვთქვი, რომ ჩემი ღრმა რწმენით, ავთანდილ მახარაძეს არც შეიძლება ასე იოლად „გამართლებოდა“. ასეთი ტიპის მსახიობს არ შეუძლია რაღაც თანმხდომი ფაქტორების წყალობით ფონს გასვლა. მას არც გარეგნობა აქვს განსაკუთრებული და არც სულის ზედაპირზე უძვეეს მთავარი აქტიორული ღირსებები. ავთანდილ მახარაძეს



ივანე გვერდუანიძე
(„სამანიშვილის დედინაცვალი“)

რაძე ის მსახიობია, რომელსაც როლიც საგანგებოდ უნდა შეერჩეს, სათქმელიც გამორჩეული უნდა გამოეძებნოს, და თვით ხელოვნების ოპუსიც რაღაცით უნდა განსხვავდებოდეს ჩვეულებრივი, ტიპური მოვლენისაგან. მხოლოდ ასეთ ვითარებაში ავლენს იგი მთელ თავის შესაძლებლობებს და ჩვენს წინაშე წარმოდგება აბსოლუტურად თვითმყოფად, თავისი ხმისა და ხელწერის მქონე სახვის ოსტატად.

ყველა ხელოვანს აქვს თავისი „ჟამი ელვარებისა“ (გავიხსენოთ გალაკტიონი: „ცხოვრება ჩემი უანკარეს ღვინის ფერია, ელვარებს იგი, სამუდამოდ დაშრება ვიდრე...“). „ელვარების ჟამის“ კანონზომიერება დაუდგენელია და ეს ჟამი, ადრე თუ გვიან, თავისით დგება (კონსტანტინე გამსახურდიას უთქვამს: სახელი სი-

კვილს ჰგავს, როცა საჭიროა, თავად მოვაკითხავს). ამიტომ ხელოვანის ხვედრი ლოდინია მხოლოდ და მას უნდა შეეძლოს ლოდინი, უნდა შეიძლოს, რადგან სწორედ მოლოდინია შემოქმედებით აღზევების უმთავრესი სტიმულატორი.

ამასთან დაკავშირებით, როგორ არ გავიხსენოთ ოსკარ უაილდის „ლირსშესანიშნავი შუშხუნა“. ალბათ გახსოვთ, ერთი კეთილშობილი წარმომავლობის შუშხუნა თავის თავს განსაკუთრებულ ფასს რომ ადებდა, ქადილით, ყიფობით მოძმეთ სული ამოხადა. შურით და ლოდინით გულდამძიმებულმა იმდენი იწუწუნა, იმდენი ცრემლი დვარა, რომ საფანელი დაისველა და ვეღარ აფრინდა. და ეს მაშინ, როცა მის გვერდით, მოკრძალებული (და იქნება ნაკლებად კეთილშობილი) შუშხუნები შხუილით აიჭრნენ ზეცაში, აელვარდნენ ღამის წყვედიადში და თავისი თვალისმომკრები მშვენიერება ქვეყანას ამცნეს.

ავთანდილ მახარაძესაც ჰქონდა ხანგრძლივი პერიოდი, როცა მთლად „უმუშევარი“ იყო. მაგრამ ჩრდილში ყოფნას ისე ურიგდებოდა, როგორც მძიმე გარდაუვალ სახადს (ვინ უწყის, რამდენს ვერ გაუძლია ამ „სახადისათვის“, რამდენს თავი დაუხურდავებია და უმიზნოდ გაფლანგულა). დიალექტიკა აქაც ამბობს თავის სიტყვას. ასეთი „უმუშევრობა“ აალმასებს ხელოვანის ტალანტს, გზას უხსნის არტიტულ გრძნეულობას, მოაზღვავებს პოტენციალს.

ზოგჯერ, განმაურებულ სპექტაკლში, აქა-იქ, მასაც ერგებოდა ხოლმე ერთი-ორი მონასმი! უფლება (გავიხსენოთ „სამანიშვილის დედინაცვალი“ და „გულინდელი“). ეს იყო ხმის მოსინჯვა, ერთი ბგერა ორკესტრის ხმოვანებაში და მადლობა ღმერთს,

არ ყოფილა შემთხვევა, რომ ეს მონასში ავთანდილ მახარაძეს თუ ფერწერული არა, გრაფიკული შთამბეჭდაობის სიმალდემდე მიიწივს არ აეყვანოს. და ეს იყო, ალბათ, მისთვის ის წყარო, დამაშვრალს რომ უდაბნოს გადაატარებს.

თეატრში არც ერთი როლის თამაშზე არ უთქვამს უარი. თვით უსიტყვო როლებსაც ისეთი ენთუზიაზმით და ერთგულებით ეკიდებოდა, რომ გარეშე თვალს იქნებ მოსჩვენებოდა კიდევ, რომ ყოველი როლი თავის ალაგზნებდა მის ფანტაზიას. ეს კი საეჭვოა. სავარაუდოა მხოლო-

ვლობდა (ჩვენ ერთ თაობას განვეკუთვნებით). აი, სად ანებიერებდნენ მას როლებით. აქ ითამაშა მან შაილოკი შექსპირის «ვენეციელ ვაჟარში», მთავარი პერსონაჟები მერიმეს ერთაქტიანი პიესებში, ერთ-ერთი მთავარი როლი «ქუჩის უკანასკნელ მაცანწალაში». მდიდარი სამსახირო ინტუიციით დაჯილდოებული, იგი, როგორც ეს მოქმედ ადამიანებს სჩვევიათ, სიამოვნებით თამაშობდა ყველა ჯურის და ყიდის სექტაკლში, თამაშობდა განურჩევლად და განუითხავად. ზემოხსენებული სახელგანთქმული პერსონაჟების საკმაოდ ზედაპირული წარმოსახვის მიუხედავად, ერთი რამ აშკარა იყო, რომ ავთო მახარაძე ბუნებამ სცენისათვის ჩამოსახა, მსახიობის სული შთაბერა და ასპარეზზე გაასვლელად იხმო და ჩემთვის პარადოქსული ისაა, რომ როლებით განებიერებული ავთანდილ მახარაძე გაცილებით ნაკლებად მომწონდა, ვიდრე როლებს დანატრებული. ამავე სიჭაბუკის წლებში რუსთაველის თეატრში ნათამაშევი ეპიზოდები ჩემზე უფრო დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა, ვიდრე ინსტიტუტში ნათამაშევი დიდი მასშტაბის როლები. ასე იყო თუ ისე, ინსტიტუტის წლებში ჩემი მხედველობის არეს ვერ მისწვდა მისი უმთავრესი ღირსებები.

ცოდვა გამხელოლი სჯობია და — სტუდენტობის წლებში მეც და სხვებიც არაჩვეულებრივის აღმოჩენის მანიით ვიყავით შეპყრობილნი. ალბათ ამიტომაც, ყველას მიერ ნიჭიერად შერაცხილი სტუდენტი ჩვენში არ ბადებდა მაძიებლურ განწყობილებას. ახლა კი, როცა ვინსენებ ავთო მახარაძის კარიერის დასაწყისს, რა თქმა უნდა, ვგრძნობ, რომ გამოცდილება არ მეყო მისი შეფასებისათვის. ასევე, როგ-



ბაჰუნი («გუმინდელი»)

ოდ, რომ ეს როლები იყო პურის ის ლუკმა, წყლის ის ყლები, რამაც წარმატებამდე გააძლებინა და ამიტომ, უნდოდა თუ არა, როცა არაფრისგან სახეს ქმნიდნობით მიიწივს გადაიქცეოდა ხოლმე იმ პიკმალიონად, თავისივე არსებიდან რომ ძერწავს სრულიად ახალ არსებას, ახალ სულს უდგამს და ხორცს ასხამს მას.

ანალიზის თავისუფალი მანერა საშუალებას მაძლევს გადავწყვედო ავთანდილ მახარაძის სიჭაბუკის ხანას, იმ პერიოდს, თეატრალურ ინსტიტუტში რომ სწა-

ორც ღღეს, მაშინაც ხომ ავთან-
დილ მახარაძისათვის ტექსტი არ
იყო მთავარი, მთავარი იყო გმი-
რის სულიერი ატესტატი, თვით
ფსიქოლოგიური ტიპი. და საკმა-
რისი იყო ტექსტი გამმდარყო
სცენაზე მისი ქცევის განმსაზღ-
ვრელი, რომ იგი თვალსა და ხელს
შუა კარგავდა თავის ძირითად
კოზირს — ვიზუალური ზემოქ-
მედების უნარს და იმის გამო,

ბა იმიტომ, რომ ამ სიტყვებისა
და ბგერების უკან არაჩვეულებ-
რივი ინდივიდუალობა დგას.
პიროვნება, რომელსაც აბსო-
ლუტურად ორგანულად შეჰყავ-
ხარ თავის მხატვრულ სამყარო-
ში.

მაგრამ დავუბრუნდეთ კვლავ
ავთანდილ მახარაძეს. თვით ინ-
სტიტუტის წლებშიც კი, ჩვენს
მიერ აგრერივად განებივრებულ-
ად წარმოდგენილი იგი სრული-
ადაც არ იყო მოსვენებული. წი-
ნალმდევობათა გადალახვა მას
არტიტული კარიერის დასაწყის-
შივე „დაენათლა“. შესაძლოა,
ახლა ბევრმა არც იცის, რომ მას
მეტყველების დეფექტი ჰქონდა.
ღღეს, როცა მის ხელოვნებას
მთლიანობაში აღვიქვამთ, მეტყ-
ველების ლფსუსს კი არა, სე-
რიოზულ ნაკლსაც ვაპატიებთ
(არათუ ხელოვნებაში, თვით
სპორტშიც კი არ არსებობს ერ-
თხელ და სამუდამოდ დადგენილ
სტანდარტები. ფეხბურთის ვარ-
სკვლავს გარინჩას ერთი ფეხი
მეორეზე მოკლე ჰქონდა, ხოლო
დაუმარცხებელ პროფესიონალ
მოკრივეს როკო მარჩიანოს —
ნორმაზე მოკლე ხელები).



მარგო — ე. ვასილიევა, ჯაყო — ა. მახარაძე („ჯაყოს ხიზნები“) (მოსკოვის სამხატვრო თეატრი)

რომ მისი, როგორც მსახიობის,
თვითგამორკვევა სულ ახალი
დაწყებული იყო, ჩვენ სწორად
გვისწებობდა მისი ხილვა მის-
თვის არამომგებთან იპოტაში.
და ჩანს, სწორედ ეს იყო დაბ-
ნეულობის მიზეზი.

დიდ მხატვრებს სჩვევიათ ასე.
რაღაც მანქანებით, მასალა მათ
ხელში მეორეხარისხოვან ფაქ-
ტორად იქცევა ხოლმე. განა რო-
ცა ვისმენთ ვაგნერს, ეკითხუ-
ლობთ ჰოფმანს, არ გვავიწყდე-
ბა, რომ ყოველივე ეს მოქსოვი-
ლია ჩვეულებრივი სიტყვებისა-
გან ან ბგერებისაგან? და ეს ხდე-

თავის ნაკლს აეთო მახარაძემ
სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძო-
ლა გამოუცხადა (დემოსთენის
დარად), და აკი დაამარცხა კი-
დეც. მაგრამ ეს ბრძოლა შედგა
და მას თან ახლდა, ერთის
მხრივ, დაუმსახურებელი ტკივი-
ლის, და, მეორეს მხრივ, გამარ-
ჯვებით მოგვირილი ტემბობის წუ-
თები. და როგორც ჩანს, ხელოვნ-
ებაში ასეთი წუთები განსაკუ-
თრებული ნეტარებითაა აღბეჭ-
დილი.

ამრივად, ჯერ კიდევ ინსტი-
ტუტის წლებში ავთანდილ მახარა-
ძემ ფაქტიურად მთლიანად
გამოაველინა თავისი ინდივიდუა-
ლობა. თითქოს-და გვითხრას: მომ-
ხირალმა დაინახოს და მსმენელ-
მა ისმინოს. უფრო მეტიც,

თვით კინემატოგრაფშიც კი (მისი კინოდებიუტი სტუდენტობის წლებში შედგა) მისი გამოჩენა კინოფილმ „მიხაში“, ზედმიწევნით შთაბეჭდავი იყო. ის, რომ ავთანდილ მახარაძის „კინოგენიურობა“ ყველამ ერთხმად აღიარა, ამაზე არაფერს ვამბობ. მთავარი ის არის, რომ ამ ფილმში მან გამოამჟღავნა ნიჭის ერთი განსაკუთრებული თვისება (რაც შემდგომში კიდევ უფრო ნათლად გამოიკვეთა), მხატვრული დეტალის მიგნების არაჩვეულებრივი აღლო. ვისაც ეს ფილმი ნანახი აქვს, უშუალოდ ემახსოვრება სიკოს ცეკვა. ცეკვის დროს მსახიობმა სულ უბრალო შტრიხით, თითების მოძრაობით მთლიანად დაგვიხასიათა თავის გმირი. და აი, მსახიობის ხელებმა გმირის შესახებ იმდენი რამ გვიამბეს, რის მოთხრობასაც თვით დიდი მწერლის კალმით რამდენიმე გვერდი დასჭირდებოდა. ამ თვალსაზრისით ზომ მსახიობის ხელოვნება მუსიკას ჩამოჰგავს, იგი მხოლოდ მხატვრული ხერხებით

აზროვნებს (ჰეგელმა მუსიკას „წმინდა ფორმა“ უწოდა. განა ასეთივე წმინდა ფორმა არ არის სახეც?). ასეთი დებიუტის შემდეგ, თავისუფლად შეიძლება პრეტენზიები გასჩენოდა. აღბათ გაუჩინდა კოდეც, მაგრამ ითმენდა. და აღმოსავლური შეგონების კვალად თუ შეძენილ სახელს ვერაფერს წაუმატებ, ნურც რას მოაკლებ და ესეც სახელით — ოლიმპიური სიმშვილით ეგუებოდა თავის ხვედრს. ცხადია, ჩვენც აქ სამსახიობო ფენომენზე რომ არ გვექონდეს ლაპარაკი (ანუ იმაზე, რაც დამახასიათებელია მხოლოდ ავთანდილ მახარაძისათვის), თამამად ვიტყოდით, რომ იგი დიხანც არ დარჩენილა რეჟისორების ყურადღების გარეშე. ამიტომ ანდეს გოდუნოვი „ივანე მრისხანეს სიკვდილში“, მთხრობელი „ანტონიუს და კლეოპატრაში“, ორგონი და მოლიერი „ტარტიფულში“, მთავარი როლები „სიტუაციასა“ და „ათენიერებენ მიმინოში“ და

თეიმურაზი — ს. ლიუბშინი, ჯაყო — ა. მახარაძე („ჯაყოს ხიზნები“) (მოსკოვის სახეატრო თეატრი)



სხვა და სხვა. მაგრამ ეს როლები ავლენდნენ მისი ღირსებების რომელსავე ერთ მხარეს და ვერ გამოხატავდნენ მას მთლიანობაში. მოუწია მუშაობამ კინოშიც და ტელევიზიაშიც, მაგრამ აქაც მხოლოდ კინოფილმ „ლაზარეში“ შექმნილი ეკრანული სახე გამოხატავდა მის ფენომენს. ეს იყო და ეს. „ელვარების უამი“ კი ახლოვდებოდა და იგი, ჩემის აზ-

ხურებოდი წლების განმავლობაში და რის სამსხვერპლოზე უკვე მიტანილი გაქვს სულიერი სიმშვიდე, სტაბილური ყოფა, მატერიალური კეთილდღეობა და სხვა წვრილმანი თუ მსხვილმანი ცხოვრებისეული მოვლენები. ავთანდილ მახარაძე აბსოლუტურ მზადყოფნაში შეხვდა ამ წამს და ერთგვარად განაპირობა კიდეც ამ არაჩვეულებრივი სპექტაკლის წარმატება. მხედველობაში მაქვს შექსპირის „რიჩარდ მესამე“ რობერტ სტურუას დადგმით, სადაც ავთანდილ მახარაძემ მეფე ედვარდი განასახიერა (ამავე სპექტაკლში შექმნა მან მასხარასა და კენტერბერის, 'არქიპისკოპოსის' სახეები, რაც თავისთავად საგულისხმო ფაქტია). მასსოვს, მაშინ, ცხელ კვალზე, გაზეთ „ლიტერატურულ საქართველოში“ დავებეჭდე რეცენზია, სადაც შევეცადე კიდეც გამოეხატა ჩემი აღტაცება ამ სახის შექმნის გამო, მაგრამ ახლა ვერძნობ, რომ ის ლოკალური შეფასებანი (საკმაოდ თავდაპირველი ჩვენში, საკმაოდ აღფრთოვანებული უცხოეთში) ვერასგზით ვერ გასწვდებოდა თავად ესთეტიკურ მოვლენას, რასაც ამ სახის შექმნა მოიცავდა, და ეს იმიტომ, რომ ჩვენ მოწმენი გავხდით საიდუმლოებით მოცული აქტიორული ტალანტის სრული აელვარებისა. ეს კი, ნებისმიერი ერთი როლის შესრულებაზე მეტია.

თქმა არ უნდა, ეს იყო ვირტუოზული ნამუშევარი, სახე-გროტესკი, ფსიქოლოგიურად ზუსტი, მათემატიკურად გამოთვლილი და ამავე დროს სპონტანური, შექმნილი და ამავე დროს დაბადებული. მაგრამ ეს მხოლოდ სიტყვებია, რომლებიც ვერასოდეს შეცვლიან თვით ხელოვნების ფაქტთან ზიარების მომენტს. და სწორედ ამაშია სცენური ხელოვნების განუმეორებლობა.

ეს იყო ავთანდილ მახარაძის



დღღოფალი ელისაბედი — ს. ყანჩელი, მეფე ედვარდი — ა. მახარაძე („რიჩარდ III“) ქ. სალონიკის (საბერძნეთი) ფესტივალის აფიშა

რით, იყო ბოლო შანსი ავთანდილ მახარაძის სამსახიობო ფენომენის სრული გამოვლენისათვის. აქ სასწორზე იდებოდა ყველაფერი — მისი პროფესიონალიზმი, ნიჭი, თეატრალური იდეები, გამოცდილება. ხელოვნებაში სანუკვარი ეს წამი და ამავე დროს უფსკრულივით საშიში. როგორია, მოგეცეს ბოლო შანსი იმისა, რაც შენთვის სიცოცხლეს უღრის, რასაც უანგაროდ ემსა-

პირველი შეხვედრა რობერტ სტურუასთან, რომლის შემდგომ, ასეთივე გარეგნულად მათემატიკური, მაგრამ შინაგანად შეუცნობადი ფენომენის რეჟისორს აშკარად გაუჩნდა სურვილი, ეს მსახიობი თავისი სპექტაკლის ინტონაციურ-ვიზუალურ კამერატონად ექცია (ამისი ნათელი დადასტურებაა როგორც „რიჩარდ მესამე“, ასევე ახლახანს განხორციელებული „ას ერგასის დღე“). აბსოლუტურად დარწმუნებული ვარ, რომ მათი ძირითადი სათქმელი ჯერ კიდევ წინაა და ეს შემოქმედებითი ალიანსი მომავალში არაჩვეულებრივ ეფექტს გვპირდება.

არ ვიცი რა მანქანებით, მაგრამ ავთანდილ მახარაძის მიერ შესრულებული ჯაყო „ჯაყოს ხიზნებში“, რატომღაც კომპოზიციურად ჩემი წერტილის ბოლოში მოექცა. ეს როლი მან ჯერ ტელესპექტაკლში, ხოლო შემდგომ მოსკოვის სამხატვრო თეატრში განასახიერა. მსახიობის შემოქმედებითი თანამეგობრობა რეჟისორ თემურ ჩხეიძესთან ლოგიკურად წარმატებით დაგვირგვინდა. ჯაყოც ის როლია, რომელიც მსახიობმა ბოლომდე მოირგო, ის სახეა, რომლის წიაღში ამ მსახიობის ფენომენი იკვეთება.

და მაინც, იქნებ შევეცადოთ ავხსნათ ეს ფენომენი? პირველი, რაც მისი ფენომენის გამოკვეთას სჭირდება, ეს არის შესაქმნელი სახის არატიპიურობა.

მეორე, ეს უნდა იყოს როლი, რომელშიც მოცემულია რაღაც დემონიური და მისტიკური.

მესამე, იგი უნდა იძლეოდეს სულიერი გრადაციების გადმოცემის საშუალებას.

მეოთხე, მასზე დაყრდნობით შესაძლებელი უნდა იყოს სახე-ნიღაბის შექმნა.

მეხუთე, იგი პარადოქსული უნდა იყოს.

ასეთია ზოგადად ის კომპონენ-

ტები, რომლებიც ავლენენ ავთანდილ მახარაძის სამსახიობო მონაცემებს.

მაგრამ ეს მისი მონაცემების მხოლოდ ერთი მხარეა. ჯერ კიდევ ბოლომდე არ არის გამოვლენილი მისი კომედიური ტალანტი, რომლის თავისებურებებზე მხოლოდ აპრიორული მსჯელობა თუ შეიძლება. და მსახიობი კვლავ მოთმინებით ელოდება რეჟისორს, სპექტაკლს, როლს.



მახარა („რიჩარდ III“)

ასეთი მსახიობია ავთანდილ მახარაძე. იგი იმ მთავსვლელს ჰგავს, უმაღლესი მწვერვალის დალაშქვრა რომ განუზრახავს და ამიტომ ცხოვრების რიტმად დინჯი სვლა აურჩევია (აქედან გამომდინარეობს მისი პიროვნული სიღარბისლევც). და რაოდენ მომხიბვლელია, როცა ამ დინჯ სვლაში მოჩანს შინაგანი აზარტი და მწვერვალის დაპყრობის დაუოკებელი წყურვილი.

ამ შტრიხების წერის პროცესში მისი სამსახიობო ბუნება მკარნახობდა ტონს, მიზანს, სულისკვეთებას. ეს არც არის გასაკვირი, ჩვენ ხომ ვარსკვლავები ისევე გვჭირდება, როგორც ასტრონომებს, და ბედნიერნი ვართ, როცა მათ ვუჭკერტთ და მათ არსებობას ვადასტურებთ.

ინჟინერი გაღარკინა

აკაკი ბაქრაძე

„სახლბაზრო კომპოზიტორის მოგზაურობა“

ო. ჩხეიძის რომანის „ბორიაუს“ მიხედვით.

სცენარის ავტორები — ე. ახვლედიანი, გ. შენგელაია, დამდგმელი რეჟისორი — გ. შენგელაია, ოპერატორი — ლ. პაატაშვილი, მხატვრები — ბ. ცხაკაია, ნ. შენგელაია, დეკორაციების მხატვარი — გ. ალექსი-მესხიშვილი, მუსიკა — გ. მაღერისა. კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, 1984.

1857 წლის 18 მარტს გულტავ ფლობერი კერძო ბარათით წერდა მადმუაზელ ლერუაიე და შანტ-პის: „ხელოვანი თავის ქმნილებაში ისე უნდა იყოს, როგორც ღმერთი ბუნებაში, უნდა იყოს უხილავი და ყოველადილიერი. მას ყველგან უნდა გრძნობდე, მაგრამ ვერ ხედავდე“. ეს უკამათო სიბრძნე რატომღაც მომდევნო თაობებმა არ გაიზიარეს. ხელოვანი არ გაუჩინარდა თავის თხზულებაში. პირიქით: თავისთავი წინ წამოსწია და გამოჰყო. პუბლი-

კუმს საკუთარი მე-თი დანახული სამყარო შესთავაზა. ყოველი მოვლენა მე-ში გარდატეხილ-არეკილილი წარმოადგინა. როცა გარემყარისადმი ამგვარმა დამოკიდებულებამ საყოველთაოდ მოიკიდა ფეხი, ხელოვნება-მწერლობაში დამკვიდრდა ერთგვარი ერთფეროვნებისა და მოწყენილობის განწყობილება. გაჩნდა ნატვრულთვალავფერიანი სამყაროს ხილვისა. როდესაც ასეთ ვითარებაში ხანდახან იღბალი გაგიღიმებს და წაწყვდები ხელოვნების ამა თუ იმ დარგის ნაწარმოებს, სადაც ავტორი ცდილობს ობიექტურად, ჩაურეკლად ასახოს ადამიანთა ყოფა, თავგადასავალი, ბედი თუ უბედობა, ბუნებრივია, განიცდი სულიერი კმაყოფილების გრძნობას.

ეს გრძნობა დამეუფლა, როცა

* მინსკში გამართულ XVIII საკავშირო კინოფესტივალზე ფილმს ვიურის მთავარი პრიზი და დიპლომი მიენიჭა. პრიზითა და დიპლომით საუკეთესო ოპერატორული ნამუშევრისათვის დაჯილდოვდა ფილმის ოპერატორი ლევან პაატაშვილი.

ვნახე ფილმი „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“. იგი ეკრანიზაციაა ოთარ ჩხეიძის რომანისა „ბორაიყი“.

ჩვეულებრივ ეკრანიზაციის დროს ორი რამ ხდება:

ან პირველწყარო (სულერთია, პროზაული იქნება ეს თხზულება თუ დრამატურგული) ზღუდავს ფილმს, ჩარჩოში აქცევს და უკარგავს კინოთავისთავადობას, ან ფილმი შლის, არღვევს პირველწყაროს მხატვრულ-აზრობრივ ქსოვილს, აგონჯებს მას და, არსებითად, მასურებელი ვერ ხვდება, რა მიზანი ჰქონდა ეკრანიზაციას.

ძალიან იშვიათია ბედნიერი შეთხვევა, როცა არც პირველწყარო ზიანდება და არც ფილმი კარგავს საკუთარ, დამოუკიდებელ კინემატოგრაფიულ სახეს.

„ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაში“ ეს ძნელად შესანარჩუნებელი თანაზომიერება ზუსტად არის დაცული. სცენარის ავტორებს ერლომ ახვლედიანსა და გიორგი შენგელაიას არც რომანის მხატვრულ-აზრობრივი შინაარსი დაუმახინჯებიათ და არც ფილმისათვის მოუკლიათ კინემატოგრაფიული ეშხი. მაგრამ ეს მაინც უნდა ვთქვათ: ვისაც სურს ბოლომდე ჩაწვდეს ფილმის აზრობრივ შინაარსს, მან აუცილებლად უნდა წაიკითხოს რომანიც. ეს აუცილებლობა ნაკარნახევია მხოლოდ ერთი ფაქტორით — დროის პრობლემის გადაწყვეტით.

როგორც ეს ფილმი დაიწყება, ეკრანზეც და მასურებელთა დარბაზშიც მაშინვე ისადაგურებს განწყობილება, რომელსაც ვუწოდებ ავის მოლოდინით სავე მყუდროებას.

მყუდროება სუფევს ყველგან, სადაც კი ახალგაზრდა კომპოზიტორი ნიკუშა ჩაჩანიძე (მსახიობი ლევან აბაშიძე) მიდის და ჩვენც

მივყვებით. მყუდროებაა გიორგი ყანჩაველის ბინაში, ელიზბარ ხეთერელის, ედემია კაფიშვილის, გიორგი ოცხელის, არჯენელების, იტრიელების ოჯახებში. მართალია, ნიკუშას ყველა აფრთხილებს, დიდი ხიფათი მოგელისო, მაგრამ ყმაწვილი ვერ მიმხედარა, მყუდროებით სასუე ქვეყანაში რა საფრთხეა მოსალოდნელი. ვერც მასურებელი ხედავს მომავალ ფათერაკს. თუმცა ირგვლივ გამეფებული სიწყნარე სიმშვიდეს არ გგვრით. პირიქით, ძრწოლვით გავსებთ. მყუდროება ამზადებს ტრავედიას.

რეჟისორი გიორგი შენგელაია და ოპერატორი ლევან პაატაშვილი ჭმნიან პასიური მყუდროების (ანუ მოჩვენებითი სიმშვიდის) და აქტიური ბოროტმოქმედების კონფლიქტს, შინაგან წინააღმდეგობას. შინაგანი ქიშკი ვლინდება იდუმალებით და მყუდროების მოულოდნელი დარღვევით, რაც თანდათანობით ძაბავს ვიარებას.

კომპოზიტორი ნიკუშა ჩაჩანიძე ეტლით ისე ჩადის შიდა ქართლში, ხეეთისს, რომ მგზავრობის უშფოთველ და მშვიდობიან ატმოსფეროს თითქოს არაფერი არღვევს. მაგრამ უცბად, ანაზღად, წყაროსთან აგდია სასიკვდილოდ ნაცემი კაცი.

ექიმ ხეთერელის (მსახიობი ზ. ყიფშიძე), კარმიდამოშიც სიჩუმეა და მდუმარება. აქაც თითქოს არსად ჰაჰანებს საფრთხის ორანი. მაგრამ, უცერად მოასვენებენ ტყვიით შუბლგაზვრეტელ შალვა ხეთერელს (მსახიობი რ. მიქაბერიძე).

ვარაზელების ქონშიც ღამის დუმილია. ჩამიჩუმიც არსაით ისმის. სტუმარ-მასპინძელთა მსალათს თითქოს არაფერი ემუქრება. მაგრამ მოულოდნელად, ერთბაშად თავს ესხმიან ვარაზელთა ოჯახს. პეტრე ვარაზელი და მისი

სტუმრები ძლივს გაუსხლტებიან ხელიდან მომხდურებს.

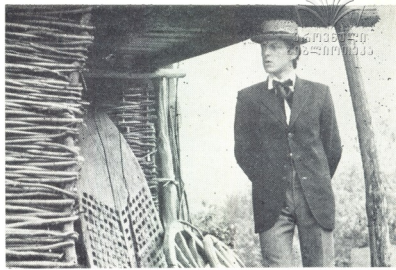
მოსავალს აბინავებენ ძმები იტრიელები. შუადღის სიცხის ლულში მშვიდობიანი შრომის პარმონიაა. ჭრიჭინებელაც კი არ ჭრიჭინებს. მაგრამ უტბად, ანაზღუდულად მათ კარს მოადგება დამსკელი რაზმი. მართალია, ისინი ჯერ მხოლოდ დაპურებას ითხოვენ (თუმცა ეს თხოვნა უფრო ძარცვაა, ვიდრე საზრდელის მიღება), მაგრამ მერე, ცოტა მოგვიანებით, უკვე იტრიელთა დასაქერად მოცვივდებიან.

ეკლესიის ეზოში ფერიცვალობის დღესასწაულია. ხალხი ნადიმობს, იღბენს, იმღერს, ცეკვობთამაშობს. საზეიმო განწყობილებაა, მაგრამ უეტრად, იჩქითად ცეცხლის ალი ამოვარდება. იწვის ეკლესია. ცეცხლი ნთქავს, ანადგურებს ყველაფერს. იწყება ხალხის აწიოკება, გვემა, ხოცვა.

მყუდროების ასეთი მოულოდნელი დარღვევანი, ერთი მხრივ, ამბის მსვლელობას ძაბავს, ამძაფრებს მოლოდინის გრძნობას, ხოლო მეორე მხრივ, გაფიქრებს, გაიძულებს მოძებნო მოვლენათა აზრი.

როცა ამბის მსვლელობას თვალს გავადევნებთ, ცხადად დავინახავთ, რომ მყუდროების თვისება-ხასიათი არ იცვლება. იგი ერთფეროვანია. სამაგიეროდ, იცვლება, იზრდება, მრავალფეროვანი ხდება ბოროტება. ჯერ ცემა, მერე მკვლელობა, თავდასხმა, ცეცხლის მოკიდება-გადაწვა, ტოტალური დაჭერა. ბუნებრივია, ბოროტების გალაღება საერთო სახალხო უბედურებით უნდა დამთავრდეს. გამოდის, რომ მყუდროება-ნიმუში არ ყოფილა არც უვნებლობის გარანტია, არც თავდაცვის საშუალება, არც ბრძოლის ფორმა. იგი ყოფილა ბოროტმოქმედების ხელშემწყობი.

მატყუარაა იღუმალეზაც, რომ-



კადრი ფილმიდან. ნიკუშა — ლ. აბაშიძე

ლითაც გარემოცულია „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობაში“ დახატული ადამიანების ყოფა.

დიდი, ორი თუ სამსართულიანი, სახლი. ოდესღაც მისი პატრონი მდიდარი ყოფილა. ახლა სიღარიბის კვალი ატყვია ყველაფერს. ეზოც გაპარტახებულია, სახლის კედლები და კარ-ფანჯრებიც შელანძული. სულიერის ჭაჭანება არ არის ახლო-მახლო. ნიკუშა ჩაჩანძიე და ლეკო თათაშელი მოადგებიან ამ სახლს. ჩუმად, იღუმალად იღება კარი. გამოჩნდება ახალგაზრდა ფარეში ქალი. მისი ლამაზი სახე მდუმარებს, უტყვია, ნაკვთიც არ ირხევა. უსიტყვოდ მიუძღვის სტუმრებს წინ. ბნელ დერფანში მიჰყავს. მათ სახეებს ოდნავ ანათებს თავლის სანთლის შუქი. ისინი მიდიან დიდხანს, დიდხანს. ელი, რომ შეხვალა სიოდუმლოებით მოცულ გარემოში, მაგრამ ტყუევდები. ითახში, სადაც ნიკუშა ჩაჩანძიესა და ლეკო თათაშელთან ერთად შედიხარ, სამზე მის მარჯობაზე ყავოწყოფი, უპატრონო დედაბერი ევემია კათარელი (მსახიობი ლ. იოსელიანი). რისი სურვილი ან შეძლება უნდა ჰქონდეს ამ ქალს, ვისი ამქვეყნიური წუთები უკვე დათვლილია?

ჯერ ძველი ბეწი არ გახუნებიათ. გალავანი გალავანს ჰგავს, სასახლე — სასახლეს, ეზო-კარი — ეზო-კარს. ეტიკეტაც არ ირღვევა: უფროსმა უფროსი იცის, უმცროსმა — უმცროსი. ოთახებიც ძველებურად არის მორთულ-მოფარდაგებული. არც სიზვიადე დაუკარგავთ, არც საკუთარი ღირებვის გრძნობა. არჩვენელები სტუმარს ისე იღებენ, როგორც მათ გვარს ეკადრება. ასევე გაისტუმრებენ. ოღონდ არაფერში ჩაერთვიან, არაფერს შეცვლიან, თანაირთ კარჩაკეტვობას არ დაარღვევენ... იქნებთან ასე მოწყვიტილი მთელ ქაჩეყანას. თურმე აქაც ცარიელი სიტყვა დარჩენილა: ქალბატონი დედა ბრძანებს. ქალბატონი დედა ბრძანებს... ქალბატონი დედა ბრძანებს... მეტი არაფერი. არჩვენელების იღუმალეზაც სიცრუეა. რა უნდათ? რა უეუქლიათ?

გიორგი ოცხელმა (მსახიობი თ. ჯაფარიძე) განათლება უცხოეთში მიიღო. შინ რომ დაბრუნდა, ქონება, ადგილ-მამული გლეხებს დაურიგა, როგორც გინდათ მოიხმარეთო. არავინ დაუფასა. ახლა მის არსებობას სწორედ ისინი ემუქრებიან, ვის კეთილდღეობაზეც ზრუნავდა. როცა გიორგი ოცხელს ღამით სტუმრად მიადგებიან ნიკუშა ჩაჩანიძე და ლეკო თათაშელი, იგი მათ ვახშამს მიართმევს, მაგრამ თან დააყოლებს: — არ ვიცი, ვინა ბრძანდებით, არც მინდა ვიცოდე... და გაპურებთ, მოგასვენებთ... თუ გზას განაგრძობთ, თქვენი ნებაა, ხელი მოვიმართოთ ღმერთმა, განაგრძეთ, ეწიეთ თქვენს საწადელსა... მე ჩემთავად არც დავიმახსოვრებთ, ვერც გიცნობთ, სადმე რომ გადაგეყაროთ... გიორგი ოცხელმა ხომ არ მიიღო და არ მიიღო სტუმრები ხელგამლით, გულლიად, მის სახლში კიდევ არის ვიღაც, რომელსაც ვერც

ვხედავთ, მხოლოდ ხმა გვემისის:

- ვიღაცები გყოლია... ეგრეთვე...
- ლეკოა.
- რას დაძრწის?
- შემოღამებია და შექმნეფარა.

— დაეტიოს თავის სოფელში... ამ უცნობს გამოჩენაც არ უნდა. არც სხვასთან შეხვედრა სურს. ისიც იღუმალეზას არჩევს. მაგრამ რისთვის? რა მიზნით?

თანდათანობით ნათელი ხდება: ეს იღუმალეზა ბრძოლისათვის მზადებას არ გულისხმობს, იგი გამოვლენაა შიშით დათრგუნვილობისა.

ამ ადამიანებს ენატრებათ თავისუფლება. დიდი სურვილი აქვთ, თავი დააღწიონ გარემოებას, რომელიც მოაქცია დრომ და ულონობამ. გამოვიდნენ ჩიხიდან, იხსნან თავი. მაგრამ არა საკუთარი ძალ-ღონით, არამედ ვიღაცის საშუალებით. ვინ არის ეს ვიღაც, არც მათ იციან. მაგრამ ხომ არ შეიძლება ყველაფერი გაიყინოს, გაქვავდეს, უძრავად იდგეს ერთ ადგილს? ბუნების (და საზოგადოებისა) სიცოცხლის ძირითადი ნიშანი მოძრაობაა, დინებაა. მამსადამე, ეს გაშეშებული, უძრავი ყოფაც უნდა ამოძრავდეს. ამოქმედდეს. გამოჩნდეს ვიღაც, ვინც მოიტანს იმედს, ვინ იცის, იქნებ ხსნასაც. და მყუდროებასა და მოლოდინში უნებლიეთ დაიბადება ცრუ გინცო¹, სუტ-ლიდერით და თვითმარტვია წმიდანით. ყმაწვილ კომპოზიტორს, რომელიც ხალხური სიმღერების ჩასაწერად ჩამოვიდა, მიიღებენ საგანგებო დავალებით გამოგზავნილ შეთქმულად. მართალია, ნიკუშა ცდილობს თვალი აუხილოს ყველას, თქვას სიმართლე, მაგ-

¹ გინცო — იმედი.



რამ ვერაფრით ვერ ახერხებს ამას. არავის სურს დაიჯეროს, რომ ეს ახალგაზრდა კაცი ოდენ იმისათვის არის ჩამოსული, რომ ხალხური სიმღერები ჩაიწეროს. მათთვის ეს ნიღაბია, კამუფლაჟია. არსი კი ის არის, რომ ნიკუშა ჩაჩანიძემ ხალხი უნდა შეკრიბოს, შეაგროვოს, მეომრებს მოუხმოს, ბრძოლის მიზანდასახულება გააცნოს და წინ გაუძღვეს. ფიქრობენ, იგი გიორგი ყანჩაველის დავლებას ასრულებს. გიორგი ყანჩაველი კი კარგახანია არავითარ ბრძოლას არ აპირებს. იგი ერთი იმთავანია, ვინც დამარცხებას შეურიგდა და მყუდროებაში ჩაიკეტა. არათუ ერის საომრად დარაზმვაზე აღარ ოცნებობს, ნიკუშა ჩაჩანიძეს ეხვეწება — სიმღერების შესაკრებად შიდა ქართლში ნუ წახვალ, საშიშია, ქვეყანა არაუღია და ღმერთმა უწყის, რა ხიფათს გადააწყდებიო.

ვერ გაამტყუნებთ „ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობის“ პერსონაჟებს იმისათვის, რომ ისინი ცრუ იმედს ებლაუჭებიან, არარსებული შეთქმულების სჯერათ და მომავალი ბრძოლის ერთ-ერთ ლიდერად ის მიაჩნიათ, ვისაც ამაზე არასოდეს უფიქრია. მუდმივ, გაუთავებელ მოლოდინსა და სასაფლაოსებურ მყუდროებაში არსებობა უკვე აღარ შეუძლიათ. ნათელია: იქნებიან ისინი ასე უსიტყვოდ, უხმოდ, უმოძრაოდ თუ ამოქმედდებიან, იმეზენ, იბრძოლებენ, სულერთია, მაინც სიკვდილი და გადაშენება ელით. დიდიხანია უკვე რაც მათ ბრძოლა-მოქმედება აღარ ძალუძთ. ამიტომ უხარიათ (ზოგიერთს მაინც, თუ ყველას არა) ნიკუშა ჩაჩანიძის გამოჩენა. ახალგაზრდა კომპოზიტორი დასტურია იმისა, რომ საღაღაც სიცოცხლე კიდევ ფეთქავს. ფარ-ხმალი ყველას არ დაუყრია. მაგრამ, მიუხედავად

სიხარულისა, ნიკუშას გაყოლას, გვერდით დადგომას არაეინ აპირებს. ერთადერთი კაცი ბეტრე ვარაზელია (მსახიობი ლ. თურმანიძე), რომელიც იტყვის — თუ თურის იმედი, სულ ცოტა იმედი, ფრჩხილისოდენა იმედი თუ არის, მაშინ დავრჩებიო. დავრჩებიო, ე. ი. ვიბრძოლებო. მართლაც, იგი ერთადერთია ფილმში, ვინც იარაღით ხელში კვდება. სხვებს კი ცხვრებივით გარეკავენ სისაყლაოზე.

ფილმში გამეფებული მყუდროება და მოლოდინი გახსენებით ერთ ძველთაძველ ხუმრობას: როცა საქართველოში რუსეთის მმართველობა დამკვიდრებულა, რომელიღაც ორბელიანი თუ მჩაბელი შინ ჩაკეტილა და გარეთ აღარ გამოსულა. ხანდახან დარაზმებს გააღებდა და იკითხვდა თურმე: კიდევ აქ არიან, არ წასულანო? როდესაც უპასუხებდნენ: — არ წასულან, ყაზარმებს აშენებენო, — გაბრაზებული ისეც ჩაიკეტებოდა და გულმოსული იტყოდა: — ხედავ, შენ, ამ ზამთარსაც აქ აპირებენ დარჩენასო.

მაგრამ დგება წუთი (ზოგიერთისთვის მაინც), როცა დუმილი სვირილს იწყებს, მყუდროება — ხმაურს. ხეთერელების ოჯახში ახალგაზრდა კომპოზიტორის მოსვლამ შალვა ხეთერელისათვის დუმილი ააყვია და მყუდროება აახმაურა. ერთბაშად ირწმუნა, რომ მისი საათი დადგა. ახლა მან, ყოფილმა ოფიცერმა, იარაღს უნდა მოჰკიდოს ხელი და ბრძოლა დაიწყოს. გათავდა, ერთხელ და სამუდამოდ გათავდა, უმოქმედობის დრო. ჯიუტად ჩააცივდა 'კომპოზიტორს — გიორგი ყანჩაველმა ჩემთან რა დაგაბარაო. არც გახსენებია გიორგი ყანჩაველს შალვა ხეთერელი, არც არაფერი შემოუთვლია მის-

თვის. ვერა და ვერა, ვერაფრით ვერ დაარწმუნა ნიკუშა ჩაჩანიძემ შალვა ხეთერელი — თქვენთან არც არაფერი დაუბარებიათ და არც არაფერი შემოუთვლიათო. როცა შალვა ხეთერელი მაინც არ მოეშვა, ყმაწვილმა კაცმა რაღაც, ოდესღაც, ბუნდოვნად განავონი გაიხსენა: — დაარბიეს ხეთერელთა დიდი გვარიო, ორი-ოთხეუ ჯუჯოთეში გაასწროო, იქ მხოლოდ ელიზბარი დაგხვდებო. იმის უფროსი ძმაც უნდა გადარჩენილიყოსო... მაგრამ ის აჟ, საღღაც, თბილისში უნდა იყოსო...

სხვაგვარად გაიგო ეს სიტყვები შალვა ხეთერელმა: თბილისში უნდა იყოსო... მან დედაჩა-ლაქში საიდუმლო მიხმობად ჩათვალა. აღელდა, აცეტდა. ათუსფუსდა ძველი ოფიცერი. მოსიგნება დაკარგა. ღამით ჩუმად ადგა. თაღლიდან ცხენი გამოიყვანა და თბილისისაკენ გამოეშურა. დილით კი მკვდარი მოასვენეს შინ. ასე საბედისწეროდ დამთავრდა შალვა ხეთერელისათვის გმირის, წინამძღოლის მოლოდინი. უსასრულმა ლოდინმა საღი განსჯის უნარი დააკარგვინა, გარემოების ფიზიკურად შეფასების ნიჭი წაართვა, არარსებული არსებულად მოაჩვენა, სუსტი მუსიკოსი ბიჭი დიდი საიდუმლოს მფლო-

ბელად და გმირად წარმოადგენინა.

შალვა ხეთერელის ბედისწერა არის ოდენ პიროვნების უსასრულო მოლოდინის შედეგად ასე შეიძლება დაემართოს მთელ ხალხსაც. ხალხსაც შეიძლება ჯერიოს თავგზა და ის მოეწივნოს, რაც არ არსებობს. გმირად და წინამძღოლად ის იწამოს, ვინც საამისოდ არ გამოდგება. იმას ენდოს, ვინც მოატყუებს და უფსკრულში გადაიჩეხავს. როცა არსებობს სურვილი, ნატურა, მოლოდინი გმირისა და წმინდანისა, ნამდვილი კი არ ჩანს, მის ადგილს ცრუგმირი და ცრუწმინდანი იკავებს. თან სრულად დასაშვებია, რომ ეს ცრუგმირი და ცრუწმინდანი სულაც არ იყოს თაღლითი, ცრუპენტელა, ყალთაბანდი, შეგნებულად ავისმოქმედი, არამედ იყოს უბრალო, გონებასუსტი, მალემრწმენი კაცი. ის პიროვნება იყოს, ვინც რუსის² სიდუხჭირის გამო იოლად იჯერებს, რომ მასაც შეუძლია დიადი მინის შესრულება. ასეთ ადამიანებს, ნებსით თუ უნებლიეთ, დიდი უბედურება მოაქვთ. ამგვარი კაცია ფილმში ლეკო თათაშელი.

ლეკო თათაშელმა არა მარტო

² რუსია — გონება.



კადრი ფილმიდან

ნიკუშა ჩაჩანიძის ლეგენდის შექმნას შეუწყობ ხელი, არამედ საკუთარი საპატიო ადგილიც განსაზღვრა ამ ზღაპარში. მან იმდენად დაიჯერა სიტყვებში, რომ ერთდროულად შეასრულა პროვოკატორისა და წამებულის როლი. როცა დამსჯელმა რაზმმა, ეკლესიის ეზოში, ნიკუშაც შეიპყრო და ლეკოც, თათაშელმა, ერთი მხრივ, დაადასტურა, რომ არსებობდა საიდუმლო დავალება ხალხის ასამბოხებლად და, მეორე მხრივ, თავად დაიბრალა აჯანყების თავკაცობა-მეთაურობა. ნიკუშასაც გამოეჭიქოდა — უბრალო და უდანაშაულოა. შემზარავ წამებს გაუძლო და ბოლოს პათეტიკურად მოითხოვა: — გადამიწყვიტეთ, რაც რო მეკუთვნის, მომიხლეთ ხვედრი, როგორც გენებოთ, ოღონდ კოცონი არ გადამიწყვიტოთ, არც სახრჩობელა არ გადამიწყვიტოთ, არც დახვრეტა არ გადამიწყვიტოთ: მომიკვეთეთ თავი, მეტი რა გინდათ?! მოკვეთეთ თავი და შეშოატარეთ მთელი საქართველო... ალბათ ეგონა, თუ საქართველო ლეკო თათაშელის მოკვეთილ თავს დაინახავდა. ერთსულოვნად და ერთხმად ფეხზე ადგებოდა და იარაღს აისხამდა თავისუფლების მოსაპოვებლად. ლეკო თათაშელის წამებული სული ჩაუნერგავდა დაკარგულ მხნეობას ისე, როგორც ეს ოდესღაც ამო თბილელმა გააკეთა.

მასხარამ წამებულისა და წმიდანის ეკლის გვირგვინი დაიხურა. ეროვნული ტრაგედია ფარსად აქცია. ამ უბედურებაში სულ მცირე შედევას ლეკო თათაშელს ის აძლევს, რომ ილუზიით დაბრმავებული არც ბოლოს გამოფხიზლებულა. თავი მოიკლა დაჯერებულმა, რომ მაღალ მისიას ემსახურებოდა.

ასე აღმოჩნდა ერთმანეთის პირისპირ უღონობით და უძლუ-

რებით დაბადებული ილუზია და საგანგებოდ მოფიქრებული, აწონილ-დაწონილი მზაკვრობა.

დამსჯელი რაზმის უფროსმა ოფიცერმა (მსახიობი ი. ხიზანიშვილი) ჩინებულად იცის, ვინ არის ნიკუშა ჩაჩანიძე, მით უმეტეს, ლეკო თათაშელი. ისიც ნათელია მისთვის, რა რუკაა ის რუკა, რომელიც ნიკუშასა და ლეკოს უპოვნეს. ამ რუკაზე ის მოფლენია აღნიშნული, სადაც ყმაწვილ კომპოზიტორს ხალხური სიმღერების ჩაწერა შეუძლია და არა ის პუნქტები, სადაც აჯანყება უნდა მომზადდეს. მაგრამ რატომ არ უნდა გამოიყენოს ეს ცრუსაბუთი ოფიცერმა იმათ გასანადგურებლად, რომელთა არსებობა მას მოზანშეწონილად არ მიაჩნია? მერე რა, რომ ისინი სახლში არიან ჩაკეტილი, არ მოქმედებენ, გარემოსთან კავშირიც გაწყვეტილი აქვთ, მშვიდად ცხოვრობენ, არაფერს აპირებენ... მათი მყუდრო, ჩუმი, წყნარი არსებობაც საშიშია. საშიშია იმ საზოგადოებისათვის, რომელსაც ოფიცერი და მისი რაზმი ემსახურება. ოფიცერი და მისი მშობელი სჭოგადობა თავისი წეს-ჩვეულებით ცხოვრობენ. ამ საზოგადოებაში ქადაგებენ არ იპაროთო და ქურდობენ, არ იმრუშოთო და ბოზობენ, არა კაც ჰკლავო და ხოცავენ, სხვისი არ ინდომო და ძარცვავენ.

მართალია, კათარვლები, ხეთერვლები, ოცხვლები, იტრივლები, არჯენვლები ხმას არ ამოიღებენ, პროტესტს არ განაცხადებენ, მშვიდად და მყუდროდ იცხოვრებენ კარჩაკეტილში, მაგრამ არც იმას გააკეთებენ, რომ სიტყვით არ იქურდოო იქადაგონ და საქმით მოიპარონ; სიტყვით არ იმრუშოო დაგარიგონ და საქმით იბოზონ; სიტყვით არა კაც ჰკლავო გიჩიჩინონ და საქმით უდანაშაულო და დამნაშავე ერთნაირად

ხოცონ. ამ თვისების გამო არიან ისინი საშიშნი და ხელის შემშლელნი. ამიტომ უნდა განდგურდნენ.

ანადგურებენ კიდევ.

ვერ იხსნა ისინი კარჩაკეტილობამ, დუმილობა, მყუდროებამ. როცა ბოროტი და კეთილი იბრძვის, არჩევანი თავად უნდა გააკეთოს კაცმა, თორემ ძალით გააკეთებინებენ და არა კეთილის სასარგებლოდ.

როცა ქრისტე გოლგოთაზე ჯვარს მიაბრუნებდა, გაუჭირდა, მაშინ ლეგიონერებმა ხელი წაველეს ვიღაც სიმონ კვირინელს, მას აჰკიდეს ჯვარი და აზიდინეს.

სიმონ კვირინელი არც ქრისტეს მომხრე იყო და არც ლეგიონერებისა. იგი თავისთვის არსებობდა, მაგრამ მაინც განაღდეს ჯვარისტეორთის მონაწილე. კიდევ, კარგი, უნებლიეთ ღმერთთაყის ტანჯვის შემსუბუქება დავალა, თორემ შეიძლებოდა იმ ლეგიონერის ფუნქცია დაეკისრებინათ, რომელმაც შუბი ჰკრა იესოს ფერდში.

არც კეთილშობილების გათამაშებამ უნდა მოგატყუოს. როსტომ იტრიელი (მსახიობი თ. ბიჭიაშვილი) და დამსჯელი რაზმის უფროსი თანაკლასელები აღმოჩნდნენ. გაქცევის საშუალებას მოგცემო, შესთავაზა ოფიცერმა როსტომს. უარი თქვა როსტომმა მოწყალებაზე. ოღონდ ეს კი ითხოვა: ნიკუშა ჩაჩანიძე გაუშვით, უდანაშაულოა, არაფერ შუაშიაო. შეუსრულეს როსტომს თხოვნა: ნიკუშა გაუშვეს, მაგრამ რა? როცა დაპატიმრებულებს სასკალოზე მიერეკებოდნენ, ჩაფარმა იცოდა, რომ სათვალავში ერთი აკლდა. დანაკლისი უნდა შეევსო, თორემ დაჭერა-დახვრეტის გეგმას ვერ შეასრულებდა (მოწესრიგებულ საზოგადოებაში,

რისთვისაც იბრძვის ოფიცერი, ყველაფერი წინასწარ არის გათვალისწინებული). ჩაფარმა გზად უღარდელად მიმავალი მეურმე გააჩერა, ურმიდან გადმოავლო და პატიმრების გუნდში შეავლო. სათვალავი გაასწორა და დავალებაც შეასრულა.

რა გამოვიდა ცრუ კეთილშობილებიდან? ერთი უდანაშაულო გაუშვეს, მაგრამ მის ადგილას მეორე კიდევ უფრო ალაღ-მართალი დასვეს. ასეთია ვერაგობა-მზაკრობის „კეთილშობილება“.

...და მიდიან ისინი — კეთილშობილნი, განათლებულნი, ჰქვიანნი, მშრომელნი, ჯიში და ლაზათი ერისა. მაგრამ უღონონი და უქლურნი — მშით გადამწვარ-გადახრუჯულ ხრიოკზე და უღაბნოს მღუმარებას არ არღვევს ჩქამიც კი, ოღონდ ყურში წივის სიტყვები:

„ნუ მიენდობი სიმუხთლეს ბედისა, განსჭვრიტე ჭეშმარიტი, იწამე გადარჩენა, გადარჩენა იწამე, გადარჩენა იწამე. გაჰფანტე აღრევანი გონებისანი, სულმოკლეობა მორჩილებისა, აღამაღლე სული უძველესი ხალხისა, სული უკვდავებისა, სული უკვდავებისა...“

მართალია, რომანის ეს სიტყვები ფილმში არ არის, მაგრამ კონოსურბათი გაუღენთილია ამ სულისკვეთებით.

„ვეფხისტყაოსანი“ ბალეტში

ანტონ წულუკიძე

კომპოზიტორი — ალექსი მავაჰარიანი, ლიბრეტო იუ-რი გრიგოროვიჩისა, ქორეოგრაფი — ოლუპ ვინოკუროვი, მხატვარი — მურაჰ მურვანიძე, დირიჟორი ვახტანგ მავაჰარიანი.

ლენინგრადის ს. მ. კიროვის სახ. ოპერისა და ბალეტის თეატრის დაჯგუფ.

შქპაველი რუსული მუსიკალური თეატრის სცენაზე დაიბადა და დამკვიდრდა ბალეტი „ვეფხისტყაოსანი“. ხანგრძლივი მოლოდინი უძლოდა წინ ალექსი მავაჰარიანის ამ ქმნილების სცენურ განსახიერებას. მოლოდინს მარტოდენ კეთილი იმედები როდი ახლდა, — იმის მიუხედავად, რომ ბალეტის მუსიკას მაღალნიჭიერი ქართველი კომპოზიტორი ქმნიდა და ქორეოგრაფიის ავტორი საბჭოთა საბალეტო ხელოვნების გამოჩენილი ოსტატი იური გრიგოროვიჩი უნდა ყოფილიყო (ლიბრეტოს ავტორად დღესაც იგია გამოცხადებული), რომელიც სსრკ დიდ თეატრში აპირებდა მის დადგმას... ბუნებრივ კითხვებს, არც თუ ნაკლებად — ეკუთვნის აღძრავა „ვეფხისტყაოსნის“ ბალეტად განსახიერების შესაძლებლობა (მონტე-კარლოს სცენაზე ბალეტ „შოთა რუსთაველის“ დადგმის ექსპერიმენტმა, გარკვეული სენსაციის მიუხედავად, რაიმე ფუნდამენტური კვალი ვერ დატოვა; თუმცა მის შექმნაში დიდად ავტორიტეტული ქორეოგრაფი ს. ლიფარი და კომპოზიტორთა ჯგუფი, მათ შორის საუკუნის გამოჩენილი კომპოზიტორი ა. ონეგერი მონაწილეობდნენ).

...ჯერჯერობით ხომ ყოვლისშემძლე კინემატოგრაფიამაც ვერ გაბედა პირდაპირ შებოღდა რუსთაველის პოემას თუნდაც იმიტომ,

რომ მთელი მისი არსი უპირველესად სიტყვაშია გამოხატული, ხოლო სიტყვიერი სამყაროს სრულქმნილი წარმოჩინება ეკრანზე, ცხადია — ურთულესი პრობლემა!

...სპექტაკლი კი შედგა, ამასთან შთამაგონებელი, მასშტაბური, ფუნდამენტური სპექტაკლი. თავიდანვე თვალსაჩინო ხდება მისი ფუნდამენტურობის ამოსავალი თვისება — უწყვეტი, ერთობ დინამიკური სინქრონულობისა... მუსიკისა და ქორეოგრაფიის უკომპრომისო სინქრონულობა თანამედროვე საბალეტო ხელოვნების უპირველესი ნიშანთვისებაა და ამის ეტალონური ნიმუშებიც არაერთგზის გვიხილავს, თუნდაც სხვადასხვა დონეზე, სხვადასხვა ხარისხსა და მასშტაბში. ერთ გარემოებას მივაპყრობდი მკითხველის ყურადღებას: ერთი პრობლემაა, როდესაც ამგვარი სინქრონულობის, თუნდაც მშვენიერი ნიმუშებს ვიხილავთ საბალეტო ქმნილების მცირე ფორმებში, ქორეოგრაფიის ნოველ-ისტურ, აკვარელურ ფაქტურაში, — მაღალი ფილიგრანული ხელოვნებით, ჰარმონიულობით განსხეულებულებში... უკომპრომისო სინქრონულობის სხვა, გაცილებით რთული პრობლემა დგას მაშინ, როცა საქმე გვაქვს დიდმასშტაბიან, ვიტყოდით — გიგანტურ ფორმებთან. ბალეტ „ვეფხისტყაოსანი“ ეს

სინქრონულობა სწორედ გიგანტურ ფორმებშია მიღწეული (ლენინგრადში, თეატრის სამხატვრო საბჭოზე, სპექტაკლის მიღებისას ნათქვამი იყო სიტყვა — ციკლოპური, რაც გადაჭარბებდა არ მიგვაჩნია).

მთელ წარმოდგენას მსპეალავს სიმფონიზმი ამ სინქრონულობისა, უწყვეტლივ დიდ ტალღებზე ვითარდება მუსიკალური დრამატურგია, ქორეოგრაფია, მხატვრობა (დიახ, ესეც ვითარდება და არამარტო კოსტიუმების გამაში, — თვით დეკორაციების დინამიკაში) და თითოეული მათგანის პარტიტურას გამჭოლი განვითარების შეუჩერებელი პროცესი წარმართავს. თითოეული მათგანის პალიტრა ბარაქანია ნაირგვაროვნებით, მსხვილი ფაქტურით და მისი ელასტიური ძვრებით, გარდაქმნებით, ამ ძვრების ელვარებით... რა გახდა მათი დედაზრის ამოსავალი? — უწინარეს ყოვლისა მეტაფორულია. ბალეტ „ვეფხისტყაოსნის“ ავტორები არ გამოედევნენ პოემის სრულ სიუჟეტს, მის პერაპეტებს და რუსთაველის აფორისტულ-მეტაფორული სამყაროს უმთავრესი მომენტები სიმფონიური და ქორეოგრაფიული დრამატურგიის პრინციპებით განასხეულეს. ასე, ბალეტში თვალნათლივ შევივარდით სიყვარულის, მეგობრობის, გმირობის „მსხვილი პლანის“ მეტაფორებს თავიანთი უწყვეტი და ნაირგვარი გამოვლინებებით. სწორედ ამ „მსხვილი პლანის“ მეტაფორებში მუსიკა, ქორეოგრაფია და სცენოგრაფია ერთად „მოძრაობს“.

მრავლისმომცველი, გრანდიოზული მასშტაბისაა მუსიკალური დრამატურგია, რომლის პარტიტურის საწყისივე „ფორმული-სებური“ მკაფიოებით მიგვაჩინებს ჩვენი საუკუნის ახალი მუსიკალური აზროვნების, ტექნოლოგიურ მონაპოვართა სფეროებზე და იქვე, ორიგინალური გარდასახვებით მუსიკა იჭრება ეროვნულ სიღრმეებში. უფრო კონკრეტულად: პარტიტურის ავტორებისთანავე განლაგდებიან სრული თუ არასრული „სერიები“ (დოდეკაფონიიდან მომდინარე), რაც „ორგანიზებული ქაოსის“ სახით აღიქმება და მსმენელშიც კითხვებს ბადებს... მაგრამ იქვე განიღება „აქცეპტული“. შეტორტმანებული ქორალები: მუსიკას შევეყვართ ეროვნული საგალობლების წიაღში მათი საკმაოდ რთული, ისტორიულად ჩამოყალიბებული, დამახასიათებელი პარამონიული კომპლექსებით, ხოლო ქორალებს შემდეგ გადაე-



პროლოგი. ტარიელი — ვ. ალუფი, (ტენტრო)

ყვართ ქართული მრავალმნიშვნელობის, ამ შემთხვევაში ქართლ-კახური „გრძელი სუფრულების“, სახელდობრ „ჩაკრულოსებური“ კონტრასტული ხმების გაშლილი პაექრობის წიაღში, რომლის ბირთვი შემდგომ დინებათა დიდსა და მძლავრ პოტენციას მოიცავს. თვით ხმათა პაექრობის ქართული სტილი ა. მაჭავარიანის მუსიკაში სრულიად ორიგინალური, თანამედროვე ელერადობის ელფერისაა. მთავარია: იგი (ვგულისხმობ „ჩაკრულოსებურ“ მომენტს) იწვევს ახალ მელოდიურ სახეებს, ბადებს ლაიტთემებს, და მათი ქსელი, სიმფონიური დინამიკა, მონათესავე ლაიტთემებითაა შეკავშირებული... ამ რთულ ქსელში შექუფრებანი და გამოთვებანი უტყუარი სტილისტიკური მთლიანობით, უკიდურესად მოპირისპირე საშუალებათა სრული ორგანულობით აჩიან აღბეჭდილი. ეს ა. მაჭავარიანის ამ ქმნილების უტყუარ ღირსებათაგანია. ა. მაჭავარიანის შემოქმედებითი არტისტიზმი და ოსტატობა იმასაც აღწევს, რომ ბალეტის დასასრულს („ბორბოლა სძლია კეთილმან, არსება მისი გრძელია“), როცა კვლავ ჩამოიქუფრება ამჯერად მთლიანი „სერიული ფორმულა“ სრული 12 საფეხურით (რისი ტექნიკაც მისი მომგონის ა. შონბერგის მი-

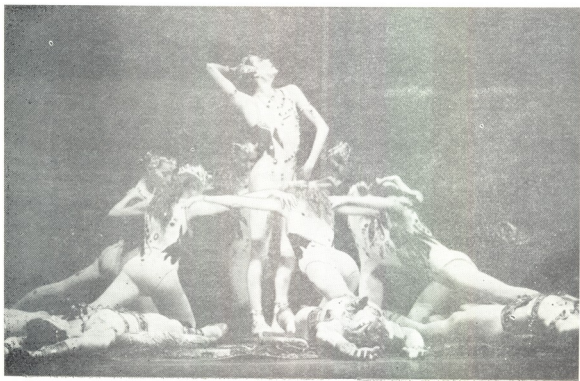
ერ აბსოლუტურად გამორიცხავდა „სერის ტერიტორიაზე“ რაიმე ტონალობის დაშვებას). მისევე აღერადობა მომწესველი ელვარებით გადაერთვება დო-მაჟორის გაცისკროვნებულ დამაგვირგვინებელ აკორდებში. ამ პროცესის სრული უშუალოა, ამასთან ფილოსოფიურ-ეთიკური აღერადობის სხივმოსილი ჩატოვანება ფრად შთამაგონებელია! ეს, რაც შეეხებოდა მუსიკის იმ თავისებურებებს, რომლებიც თითქოსდა მოურიგებელ სტილისტიკურ უკიდურესობათა ეფექტურ მონოლოთურობაში გამოიხატა. მუსიკის პარტიტურას კვლავაც დავუბრუნდებით.

...პროლოგში, ორკესტრის მძიმე ზარების მომდევნოდ, დაქუფრული სერია-გამოცანა ჩამოლაგდება (ამ გამოცანის სასიერებას იმთავითვე ამძაფრებს „მუსიკალური პუნტილიზმი“ ხერხებიც), მათს „მოკრეფა-მოწურვას“ მოტორტმანე, მძაფრად დისონირებული აკორდები მოჰყვება (უფრო ზუსტად — პოლიაკორდები); მათ ფონზე ჰედურად შესრულებული საწყაროს გლობუსი ჩამოეშვება („რომელმან შეჰქმნა საწყარო...“) და ასე შევედივართ რუსთაველის ქმნილებაში... გლობუსის გაუჩინარებისას გამონათდება გაქვავებული, მოწუმენტური ჯგუფური სკულპტურა ურთიერთ გადაკედობილი მამაკაცებისა — რანდებისა... მათი შერხევა გადადის აქტიურ გოდებაში —

ზეატყორცნილი მკლავებით, წელში მკლავური გადატყდომა-გადახნეკვით, რისივეს რესიაც სულ მზარდი ხდება... დაფდფებში ჩნდება რიტმული გადასტომა — გადარტყმები, მამაკაცი ამას წინმკლავის მძლავრი დამიხნებით რეაგირებენ... ორკესტრში ამგვარი გადარტყმები სხვადასხვა ასიმეტრიული ვარიანტებით თანსდევს პარტიტურის ნაირგვარ მომენტებს — მელოდიურსა თუ ქორალურს — და რიტმული ექსპრესიის, ამასთან თავისებური დრეკადი და ელასტიური ლაირტიტმის ფუნქციას ამკვიდრებს მთელ პარტიტურაში.

...რაინდული გოდება („მო დავსხდეთ ტარიელისთვის...“) და პლასტიკური ექსპრესია ჯგუფური სკულპტურის დაურღვევლადვე ძლიერდება. სკულპტურის შუაგულს — ზეამართული ტარიელია, რომლის გმირული ფიგურა თანდათან ინდივიდუალურად იკვეთება. დინამიკის შემდგომი გატზოველება კი ჯგუფური სკულპტურის დაშლაზე მიდის, და ბოლოს — სიყვარულით შეპყრობილი რაინდები მიწაზე განერთხმთან, ხედს უხსნიან და თაყვანს სცემენ ახალ ჯგუფურ სკულპტურას: ამჯერად აქ გადაქდობილი ქალებია, — ამოძრავებისას ისინი ასევე აქტიური შემართებით, ვიტყვადი — გმირულად ჰგოდებენ ხელთა ატყორცნივით, მთელი სხეულის მკვეთრი პლასტიკით, — მათ ცენ-

პროლოგი. ნესტანი — გ. მეზენცევა (ცენტრში)



ტრში ნესტანია... მიჯნურნი შეერთდებიან — ტარიელისა და ნესტან-დარეჯანის დუეტის ჩვეულებრივი დინამიკის გაძლიერება და მათი გაცხოველებული, მრავალგვარი პლასტიკური ექსპრესია გმირული სიყვარულის მძლავრი განსხეულებაა. მთელი ეს პროლოგი — მამაკაცთა და ქალთა — სიყვარულისათვის თავგანწირვის მონუმენტური ემბლემაა.

ყოველი ამოძრავებული თუ დაშლილი ჩვეულებრივი სკულპტურა — ფრესკა ღინამიკის უაღრესობაშია შედგენილი და თვითველი მონაწილის მთელი სხეული აკრობატული ექსპრესიითაა გამსჭვალული. აკრობატული ტექნიკა თავისი ნაირგვაროვნებით უშუალოდ შეჭრილია ოლეგ ვინოგრადოვის ქორეოგრაფიაში და აქტიურ ფუნქციას იკვიდრებს მის მხრივ კლასიკური საბალეტო ლექსიკის განახლებაში. ო. ვინოგრადოვი მხატვრის თვალთა აგებს თავის კომპოზიციებს, მათ შორის სოლო თუ დუეტურ სცენებს და აქ მისი გამომგონებლობა მუსიკასთან უწყვეტ კავშირშია. კლასიკური ლექსიკის ტრადიციული ხერხები ო. ვინოგრადოვს თითქოსდა წინა პლანზე არც გამოაქვს, — ისინი მისთვის არც წარმოადგენენ პანტომიმისაგან ცეკვის გამიჯვნის ძირითად საშუალებას. ნიშანდობლივია, რომ ტრადიციულ „პუნტებს“ ხანგასმულად მიმართავს სიუჟეტური სიტუაციის საგანგებო შემთხვევაში (ასეთია მაგ. „ნახეს უცხო მოყმე ვინმეს“ მოწმე მონასპის დაფეთებული გროტესკული შემოცენა სცენაზე). ო. ვინოგრადოვის ცეკვაში მთელი სხეულის დინამიკაა ჩართული, სადაც ხელების პლასტიკაც უაღრესად აქტიურია. ხოლო „ვერტიკალური შპაგატები“ (ცალფეხზე მდგომთა) და იქიდან გამომდინარე მომართბანი როგორც სოლისტების, ასევე კორდბალეტის ჩვეულებრივი ნორმებია!..

ყოველივე ამით ო. ვინოგრადოვი თავისებურად ეხმიანება თანამედროვე საბალეტო ხელოვნების კანონზომიერებებს. მთელი გამომსახველი კომპლექსი ო. ვინოგრადოვს ორგანულ მთლიანობაში აქვს მოქცეული და მათი დინამიკა ქორეოგრაფიული სიმფონიზმის პრინციპით ვითარდება. გმირული ქორეოგრაფიული სიმფონიზმის დიდმასშტაბიანი ნიმუშია „ვეფხისტყაოსანი“.

ო. ვინოგრადოვი „ვეფხისტყაოსნის“ სცენური სიუჟეტის აგებისას თვალსაზრისით მხატვრული ეფექტით მიმართავს „დროისა და



ნესტანი — გ. გუზენცევა,
ტარიელი — ე. ალივი

სივრცის“ გადალახვის ნაირგვარ მეტაფორულ ხერხებს. ასე, მაგ. „უცხო მოყმე ვინმეს“ სასოწარკვეთილების აწყვეტა და გაშმაგება წარმოჩინდება სცენაზე მყოფ თინათინისა და ავთანდილის თვალწინ. ამ უაღრესად პირობითი სიტუაციაში მხატვრულად აღიქმება სივრცის „შორი მანძილი“, თუმცა ორთავე ეს მხარე სცენაზე თითქმის ურთიერთის პირისპირ იმყოფება! ანდა — ავთანდილისა და ტარიელის შეხვედრისას, როცა უნდობლობა მოეხსნება ტარიელს და გაანდობს ავთანდილს თავის სამიჯნურო თავგადასავალს, ცხადია — ორივეს მხრივ კვლავ იფეთქებს სიყვარულის თემა (აქვე ვაირკვევა, რომ პროლოგში ჩასახული სიყვარულის ლაიტმოტივი საერთო აღმოჩნდება ორთავე მხარისათვის), ხოლო სიყვარულით გაოგნებულ მამაკაცთა ამ მბორგავ დუეტს მოულოდნელად ნესტანი და თინათინი შემოუერთდებიან (!) და გმირთა ბოლოქრობა მეტაფორულ იდილიაში გადაიზრდება! მთელი ეს სცენა კი ასე მზადდება: ტარიელის საძებნელად ველად გაჭრილი, ფათურაკეცადასადილა ავთანდილი მიწაზე დაეშვება და მიიძინებს. ამ დროს შემოიჭრება მძიმე ვარების უკიდურესობაში მყოფი ტარიელი და ბოლოს გულშემოყრილი დაეცემა ველზე... ტარიელი და ავთანდილი გა-

მოფხიზლებიას ურთიერთის პირისპირ აღ-
მოჩნდებიან, და როცა თავდაპირველ უნ-
დობლობას ნდობა შეცვლის (რაც ფრიად
დინამიკური ქორეოგრაფიითაა გამოხატუ-
ლი), მას მოჰყვება II აქტის ზემოაღნიშ-
ნული ფინალური სცენა — მიჯნურთა კვარ-
ტეტი... მთელი ეს სცენა ქორეოგრაფიული
სიმფონიზმის მკაფიო ნიმუშია და მასში სი-
უყეტური მომენტები უაღრესად მკვეთრი
ქორეოგრაფიული ფორმებითაა გამოხატუ-
ლი.

ქორეოგრაფიული სიმფონიზმის კონცეპ-
ტში, ჯგუფურ კომპოზიციებშივე მკაფიოდ
გამოკვეთილია რუსთაველის პოემის მთავარ
გმირების სამოქმედო სარბიელო, — შე-
დგომი ფართოდ გაშლის პერსპექტივით. ეს
ეხება ორთავე — ტარიელისა და ნესტანის,
ავთანდილისა და თინათინის წყვილს. პერო-
იკულ მასშტაბებშია გაშლილი ტარიელისა და
ნესტანის სცენები. ლირიკული ექსპრესიის
ამოუწურავი ელვარებითა და არტისტიზ-
მით, შინაგანი ცხოვრების მძალი შთავო-
ნებულობით არის აღბეჭდილი რსფსრ სა-
ხალხო არტისტის გალინა მეზენცევის ნეს-
ტან-დარჯანი. ეს ექსპრესია დიდ მანძილზე
ვითარდება, პროლოგის ჯგუფური გოდები-
დან დაწყებული — ნესტანის გაოგნებიდან
გამოსვლისა და კეთილის დამამკვიდრებელი
ეპილოგით დამთავრებული. მათი შუალედი
კი საესკა მძაფრი ფსიქოლოგიური, მასთან
შესატყვისი მომხიბვლელი პლასტიკური ამ-
პლიტუდებით, სიყვარულის პოეზიისა თუ
ტყუობაში შეძრწუნების ექსტაზური სცე-
ნებით. გ. მეზენცევა დღევანდელი საბჭოთა
საბალეტო ხელოვნების თვალსაჩინო ძალაა
და რუსთაველის გმირი ქალის განსახიერება
მნიშვნელოვანი ფაქტია მის შემოქმედებაში.

საინტერესო მზარდ ძალად ყალიბდება ახ-
ალგაზრდა ბალერინა ტ. არისკინა, — მისი
ნახვის საშუალება მე მომეცა ერთ-ერთ გენე-
რალურ რეპეტიციასზე, რომელზედაც განსა-
კუთრებული შთავონებით ჩაატარა ქაჯების
ტყუობაში შეძრწუნებული ნესტანის გამო-
ფხიზლების სცენა.

„ფეფხისტყაოსნის“ გენერალურ რეპეტი-
ციებსა და პრემიერას ტრავმის გამო გამო-
ეთიშა ტარიელის ძირითადად გამოხეული
შემსრულებელი ფ. რუზიმატოვი (იგი შემ-
დეგ სექტალებში შევიდა და დიდი საზო-
გადოებრივი რეზონანსიც მოიპოვა) და მისი
ნახვის საშუალება მე არ მქონდა. დიდი დი-



ქაჯთა მეფისწული — ს. ვიხარევი

ნამიკით ასრულებს ტარიელის როლს ე.
ალიევი, რომელიც განსაკუთრებით ძლიე-
რია გოდებისა და ვაშმაგების დრამატულ
მომენტებში.

ლირიკულ-პეროიკულ პლანში ანსახიე-
რებენ ავთანდილსა და თინათინს რსფსრ სა-
ხალხო არტისტები ვ. გულიაევი და ნ. ბო-
ლშაკოვა, ორთავე ექსპონირებული ებოსუ-
რი სილიადით. აქედან — ვ. გულიაევის ავ-
თანდილი მზარდად დინამიკური ხდება და
ასე შეხვდება იგი ტარიელს. ნ. ბოლშაკოვას
თინათინი უფრო მშვიდი ამაღლებულობით,
ამასთან მოჯირითე-ამორძალური ელფე-
რით აღინიშნება. იგი თავიდანვე ისრით ხე-
ლში გამოჩნდება და ნადირობის მეტაფო-
რებსაც ელვარებით განასახიერებს. დიდად
ეფექტურია ქაჯთა მეფისწულის შემსრუ-
ლებელი, საერთაშორისო კონკურსის ლაუ-
რეატი ს. ვიხარევი, რომლის ვირტუოზული
განსახიერება აღბეჭდილია ხალასი ტემპერა-
მენტითა და ექსცენტრიულობით. აქვე აღ-
სანიშნავია ფარსადან მეფის შემსრულებე-
ლი ფ. აბდევი.

ა. მაჭავარიანის პარტეტურაში მასშტა-
ბურ არქიტექტონიკას სიმფონიური დინება-
ნი ქმნიან. ეს დინებანი მსხვილი პლანისაა
და გზადაგზა მრავლისმომცველი ნაირგვარ-
ოვნებით აღინიშნებიან, რაც ამ შემთხვე-
ვაში თანამედროვე ტექნოლოგიური რესურ-

სებისა და ეროვნულ ნიშანთვისებათა სინთეზიდან გამომდინარეობს. ამგვარი სინთეზურობის გზა ჩვენი საუკუნის მუსიკას მრავალგზის, მრავალგვარი სახით გაუვლია. ნაყოფიერებაც და შედეგებიც ერთობ განსხვავებული ყოფილა. ჰემოზონიტი ნაყოფი იქ ყოფილა, სადაც გადალახულა თვითმონური სინთეზები მათი ხელოვნური კვალით, გარღვეული ეკლექტიზმით და ამ ურთულეს პროცესში უტყუარი მხატვრული მთლიანობა და ორგანულობა მიღწეულა. განსაკუთრებული წინააღმდეგობა იქ ჩნდებოდა, როცა ე. წ. „სერიულ ტექნიკასთან“ ჰქონიათ საქმე (მკითხველს შეეახსენებ „სერიული ტექნიკის“ დოკუმატურ არსს: 12 საფეხურიანი ბეგრათმწყვირვის სრულ ჩამორიგებამდე, თუნდაც ნებისმიერი განლაგებით, კატეგორიულად იკრძალებოდა რომელიმე ბეგრის გამეორება, და რა თქმა უნდა — ტონალობისა და რაიმე ტრადიციული მელოდიური სახის გამოყოფა).

ზემოთ აღინიშნა, რომ ა. მაჰავარიანი და ადგა იმ უკიდურესობათა შეჯვარების გზას, ერთ დროს „მოურიგებელი“ რომ იყვნენ. ჩვენთვის აქ მნიშვნელოვანი ის არის, რომ ამ შეჯვარებაში ქართულ სინამდვილესთან გვაქვს საქმე, რომ ქართული ხალხური მუსიკის თვითყოფადი სამყარო საკუთარი სტილისტიკური სისტემის დასრულებულობით გადმოეცა საუკუნეებს და მას თავისივე რთული რესურსები გააჩნია, რომლებიც დღეს საოცრად თანამედროვედ, კვლავაც პერსპექტიულად ქლერა, რომ ამ მხრივ „უცხო დახმარებას“ არ ითხოვენ! ა. მაჰავარიანი გამონაკლისი არ არის იმ ქართველ კომპოზიტორებს შორის, რომელნიც დაადგნენ ეროვნულ ნიდაგზე თანამედროვე ტექნოლოგიის აქტიურად დამყნობის გზას, ამასთან ამ გზაზე შესამჩნევი წარმატებებიც ყოფილა. მაგრამ მე ვიტყვით: ქართულ საბჭოურ მუსიკალურ შემოქმედებაში ჭერ არ გვექონია საქმე ამგვარ სტილისტიკურ უკიდურესებათა ხაზგასმული, ვიტყვი, არტისტული შეჯვარების ესოდენ ტოტალურ, მრავალპლანიან გამოვლინებასთან, როგორცაც ა. მაჰავარიანის „ვეფხისტყაოსანში“ ვხედავთ.

არტისტიზმი და ელასტიურობა უდიდად დამახასიათებელია ა. მაჰავარიანის შემოქმედებითი ნატურისათვის. ეს თვისებანი საშუალებას აძლევს მაღალნიჭიერ კომპოზი-

ტორს უშუალოდ გაითავისოს თანამედროვე მუსიკალური აზროვნების ტექნოლოგიის მრავალი მონაპოვარი. მის პარტიტურაში ფაქტურისა და რიტმის ნაირსახეობა მათ შორის მარტივი თუ ურთულესი (მათი ურთიერთმორიგების ორგანულობა ჩვენი დროის ბევრი კომპოზიტორისათვის „აქტილესის ქელსი“ გამხდარა!), სწორედ არტისტული ელასტიურობით გადადიან ერთიმორეში. ამ ნაირსახეობებშია: დახუნძლული ბეგრათმტევენები (თანამედროვე მუსიკის თეორიაში „მალღივ სტრუქტურებს“ რომ უწოდებენ), რთული ქორალები, მათ შორის პოლიაკორდული (რის საბაბს ქართველ კომპოზიტორს აძლევს უძველესი ეროვნული საგალობლების სტილი), ატონალური „ზონები“ სრული თუ არასრული „სერიული ფორმულებით“, მელოდიისა და ჰარმონიის კონტრასტული, ურთიერთ დისონირებული ნაერთები („შიდა“ კონფლიქტების ჩანასახით), და რაც მნიშვნელოვანია — მათთან თანაარსებობაში მყოფი ტონალურად გარკვეული, ნათელი ხატებანი... მათთან ერთად — რიტმის მძაფრი ნაირსახეობანი, ასიმეტრიები, ლაიტრიტმული ფორმულები, რომლებიც თითქმის ყოველგვარ მუსიკალურ სიტუაციაში გვხვდებიან... ყურადსაღებია: რაგინდ რთული იყოს ზემოთხსენებული „ბეგრათმტევენები“ — პოლიაკორდული თუ კიდევ მეტი — კლასტერებამდე (ორგანიზებული ბეგრაბთბოვა) მისული, ა. მაჰავარიანი ყოველთვის ახერხებს მათში ძირითადი ტონის აქცენტირებას, რისი მეოხებითაც მათგან მალე გამოჰყავს მელოდიური მოტივი მისი გაშლის პერსპექტივით. საერთოდ, ამ პარტიტურისათვის ნიშანდობლივია ტონალობათა თუ ატონალობათა მრავალმხრივი ცვლადობის შემდეგ ტონის მძლავრი, გასხივანებული სახით დამკვიდრება. „ვეფხისტყაოსანის“ პარტიტურისათვის მთლიანად უცხოა სტატიური მომენტები, დამშვიდებულ მდგომარეობაში ვერ ენახავთ თვით საგალობლებიდან მომდინარე ქორალებს, — მათ უფრო მოტორტმანე, „აეცეკვებულ“ მდგომარეობაში ვხედავთ! თვით ქორალური ელბრადობისათვის კუთვნილი სიმშვიდე შეუსვენებლივ ირღვევა რიტმული გადარტყმებით, ლაიტრიტმებით.

ა. მაჰავარიანის შემოქმედებითი ბუნების უპირველესი დამახასიათებელია რომანტიკული არტისტიზმი, რაც, უწინარეს ყოვლისა,

ერთის მხრივ მელოდიურ მღერადობაში, მეორეს მხრივ რიტმიკის სიმძაფრეში აღიბეჭდა. ერთიც და მეორეც შემოქმედებით სიკაბუციიდანვე თან სდევდა ა. მაკავარიანის მუსიკას. მგზნებარება და ელასტიურობა სწორედ მისი მელოდიური არტიტიზმის განუყოფელი თვისებაა. ქართული საბჭოური რომანსის შედევრების — „არ დაიდარდო დედას“, „ცისა ფერსა“ და „შეთამაზის სახეოს“ ავტორის მელოდიური პალიტრა თავიდანვე ითავსებდა ხალხურ დიატონიკასაც და კილო-ტონალურად გართულბულ, ქრომატიული წყობის პლასტიკურ მანერირებას. ეს მელოდიური ნაირსახეობანი, მათი ფაქტურულ-სტრუქტურული განსხვავებებითა და ურთიერთმიმართებით ამჯერად მოექცა დიდმასშტაბიან ორბიტაში. ელასტიურია მელოდიათა აღმოცენებისა თუ გადაზრდის პროცესი სხვადასხვა ფაქტურიდან ფაქტურაში (ამასთან — თვით ფაქტურათა ცვლის პროცესი). უხვად გვხვდება „გუფუფური მღერადობაც“ — ხმათა ერთდროული, აკორდული მოძრაობით, (სახელდობრ ასეთი „გუფუფური კანტილენა“, ფართო ინტერვალიკით, ნესტანის სცენებში ჩნდება) მელოდიების ჩამოყალიბებას ხშირად კონტრასტული ჰარმონიული ფონი ექმნება და მათ კონტრაპუნქტში „შიდა კონფლიქტების“ პერსპექტივაც ისახება. თითქმის ყოველგვარი ბგერათქოვილისაგან მელოდიური საწყისი გამოიზრდება. „ვეფხისტყაოსნის“ მელოდიები ტალღისებური არიან თავიანთი „მოქცევებითა და უაქცევებით“. სწორედ ეს — მცირე თუ დიდი მელოდიური შენაყადების ჩართვა-გამორთვები, მათი „მიმალვა“ და შემდეგ კვლავ ახალი ნაყადები ნაირგვარ ბგერათქოვილში ქმნიან „ვეფხისტყაოსნის“ მთავარ სიმფონიურ ლერძს: მელოდია გვეკვლინება ყოველგვარი ფაქტურის „გამკვეთი“ ფუნქციით, მელოდიურმა ელასტიურობამ „ვეფხისტყაოსნის“ მუსიკა ააცდინა ეკლექტიკურობის იმ საშიშროებას, რომელიც (არცთუ იშვიათად) ჩნდება თანამედროვე მუსიკაში ამგვარი „მრავალსტილიანი“ ნაერთების დროს!

„ვეფხისტყაოსნის“ მელოდიური სიუხვე უმთავრესად ლაიტთემების ევოლუციიდან მომდინარეობს. ამ ლაიტთემებს თავიანთი „მრავალსტილიანი“ განსტოებები აქვთ. ისინი, მოტივური თუ სტრუქტურული მომენტებით ერთიმეორესთან მჭიდროდ არიან დაკავშირებული (სახიერ კონტრასტულობასთან ერთ-

დროულად) და მიუხედავად ზოგი მათგანის განსხვავებული აზრობრივი დანიშნულებისა, არც თუ იოლად გაიმჩნებიან ურთქმნილად გან. თვით ორი ბგერისაგან აღმოცენებული თემების (ნაირგვარი ბგერათფუფებისაგან რომ გამოიზრდებიან) ევოლუციის გზაზე დიდად განვითარებული, წარმატცი მელოდიური პროცესები გაიშლება. პარტიტურაში ცხადად დასაჩახია ის საშუალებანი, რომლებითაც კომპოზიტორი აღწევს სიმფონიურ პროცესებში განსხვავებული მელოდიური სახეების ურთიერთისაგან ამოზრდის სრულ მხატვრულ ეფექტს. ესენია: ორმხრივი სეკუნდური სკლები, ორბგერიანი მოტივებიდან ნაირგვარი მელოდიების გამოყვანა, რომლებიც თვით მათი „მიმალვის“ დროსაც განავრთობენ „წყალქვეშა დინებებს“...

პროლოგშივე — ტარიელისა და ნესტანის სცენებში — ჩნდებიან ძირითადი ლაიტთემები. მათ შორისაა სიყვარულის ლაიტთემა თავისი ორი განსტოებით. დამწყებია — გოდების ელეგიურ-გმირული ჰანგი, რომელიც უშუალოდ ტარიელთანაა დაკავშირებული, შემდეგ იგი გზას უთმობს სიყვარულის იდილიის მოტივს, რომელიც უფრო განზოგადებულ ლაიტთემად ყალიბდება. გოდების პათეტიკური ჰანგი ინტონაციური, მღერად-რეჩიტატიული ბუნებით ფშაური სიმღერა-მოთქმისაგან მომდინარეობს (კლარნეტი, სურდინიანი საყვირი). სკანდირებულ რიტმული პულსაციის ჯიუტი თანხლება (დაფდაფები, ჩელო-კონტრაბასები) მას ქმედითი ენერგიით მსკვლავს. მომდევნო — იდილიის თემა, სხვათაგან განირჩევა საწყისშივე დიატონური წყობითა და გამკვირვალებით (1-ლი ვიოლინოების სეკვენციურად ჩამოშვებული მოკლე მოტივი და იმავე მოტივზე მე-2 ვიოლინოებთან ისევ სეკვენციური დიალოგის ვაშლა).

ამ უშუალოდ ხედებიან ტარიელი და ნე-

№ 1



სტანი. მას შემდგომი ვარიებების, სახელ-
დობრ კილო-ინტონაციური გაფართოების
საბაზს უკვე საწყისშივე ამ გამჭვირვალე მე-
ლოდიისათვის სრულიად კონტრასტული, ალ-
ტერაციებით, ენჰარმონიზმებით დაპირისპი-
რებული ფონი იძლევა (ამგვარი დაპირის-
პირება არაერთხელ შეგვხვდება). ამბავის შე-
მდგომი მსვლელობისას, ეს — სიყვარულის
იდილიური ლაიტემა საგრძნობლად გამძა-
ვრებელი სახით ავთანდილისა და თინათი-
ნის სცენებში გაიფერეს, ამჯერად მათაც
უშუალოდ შეეხება და ამით ლაიტემის მა-
სშტაბსაც აფართოვებს. სიყვარულის თემის
ეს 2 განშტოება აქტიურად ებმება შემდგომ
ვითარებებში.

ორბგერაინი მოტივები, რომლებიც რთულ
ბგერათქსოვილებისაგან არაერთგზის
ამოიზრდება, დასაბამს აძლევენ ახალ, დიდ
მანძილზე გაშლილ მელოდიურ პროცესებს.
ასე ყალიბდება და ყველაზე ხანგრძლივ ვა-
რიანტულ მეტამორფოზებს განიცდის არსე-
ბითი, ფილოსოფიური მნიშვნელობის ლაიტ-
თემა — „სად წაიყვან სადაურსა“, რომლის
ფორმირებას მანამდე თავისი ფესვები გა-
აჩნდა. ასე, ჯერ სინკოპებით აქცენტირებ-
ულნი ორი ბგერისაგან აღმოცენდა ხმათა
იმიტაციური პაექრობა, სადაც „ჩაყრულო-
სებური“ კონტურები გაიფერებს ქორალურ-
სავალობლისებურ ელერადობასთან ორი-
გინალურ სინთეზში („ჩაყრულოსებური“ ხა-
ტებას ფართოდ გაშლილი სახით ვიხილავთ
მოგვიანებით, ავთანდილისა და თინათინის
ამაღლებულ სცენებში).

№ 2

Adagio

Handwritten musical score for No. 2. It begins with the tempo marking 'Adagio' and the instrument 'V. n.'. The score consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system includes dynamic markings like 'pp' and 'p', and articulation like 'trill'. The second system has 'p' and 'f' markings. The third system has 'p' and 'f' markings. The key signature has one sharp (F#).

ამის შედეგად ჩამოყალიბდება ორ-ორა
სეკუნდური ბგერის კითხვა-პასუხი, როგორც
ლაიტთემა — სწორედ ეს თემა, ყველაზე

დიდ პერსპექტივას იღებს „ვეფხისტყაოსნის“
მუსიკალურ დრამატურგიაში, მრავალგზის
ჩაერთვება საკვანძო დრამატულ სიტუაციებში
ში და მრავალგვარი სახეცვლით, ინტერვა-
ლიკის ნაირგვარი გაფართოება-მანევრირე-
ბით თვით კონვულსიურ ატონალურ ვარიან-
ტამდეც აღწევს (ეს უკანასკნელი ნესტანის
წერილში — ჭაჭებთან ტყვეობის სცენაშია,
სადაც მეცო-სოპრანოს ვოკალიზია ჩართული
და ამ თემის კითხვა-პასუხში ნესტანის უსი-
ტყვო ხმას ორკესტრი პასუხობს).

ამ ურთიერთში გადაზრდილ მელოდია-
თა — ლაიტთემათა საკმაოდ რთულ ქსელში
ძნელია რომელიმე მათგანს უპირატესობა მი-
ეცეს სახიერებისა და მხატვრული ელვარე-
ბის მხრივ — ისინი ერთმანეთს „არ უთმო-
ბენ“. მაგრამ მათ ტალღისებურ გრეხილს
მაინც მწვერვალები გააჩნია.

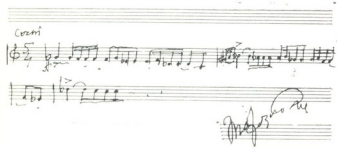
სიმფონიური დრამატურგიის, ლაიტთემე-
ბის ამოსავალი ნიშანთვისებანი, ფილოსო-
ფიურ-ეთიკური ექსპოზიცია უკვე პროლოგ-
შია ცხადად გამოხატული (თუმცა მასში ჯერ
მხოლოდ ტარიელი და ნესტანია წარმოჩინე-
ბული). პროლოგის მკაფიო ჩანასახების ასს-
ნას მთელ შემდგომ მანძილზე შევიგრძნობთ,
საბოლოო სახით კი — ბალეტის ეპილოგში,
პროლოგი და ეპილოგი ამ შემთხვევაში გარ-
კეუული ექსპოზიცია-რეპრიზის მიმართებაში
არაიან. სახელდობრ ეპილოგში დადგინდება
სრული მნიშვნელობა პროლოგის კულმინა-
ციური მომენტისა, რომელიც აღიქმება ლა-
იტთემად „ბოროტსა სძლია კეთილმან“. თავი-
დანვე იგი განწმენდის ხატებითაა განათე-
ბული (კვლავ სეკუნდური, სეკვენციური ჩა-
მოშვებანი სიმებიანებში. ამ ხერხით და არა
ინტონაციით სიმფონიურად უკავშირდება იგი
სხვა თემებსაც).

№ 3

Handwritten musical score for No. 3. It consists of three systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various rhythmic values and dynamic markings.

ერთობ შთამავგონებელია მისი გაშლის პროცესი: გაციკროვნებული, ამაღლებული, მშენებური მელოდია ეფემერასავით გაიფლევს და უცებ მიიმალება (თითქოსდა უკმარისობის გრძნობასაც იწვევს ეს „მიმალვა“). მაგრამ მუსიკის გარკვეული დინამიკური პროცესის შემდეგ ამორტივტივდება ამ მელოდიის ახალი ვარიანტი — ინტონაციურად ტრანსფორმირებული და მკვეთრად აქტივიზირებული („შიდა ბგერების“ გაწმირებით). მთელი ამ პლასტიკის ამოსავალი — ვიოლინოების სრული იდილია ამჯერად ვალტორნების ბობოქრობით დაგვირგვინდება.

№ 4



„მიმალული“ ეფემერა — იდილია უკვე უცვლელი სწევმოსილებით საბოლოოდ დამკვიდრდება ეპილოგში, სადაც ცხადად ამოიკითხება „ბოროტას სძლია კეთილმან“...

მუსიკალური დრამატურგიის დედააზრის, ფილოსოფიურ-ეთიკური მოტივების წარმოჩენ და დამამკვიდრებელ პროლოგა და ეპილოგს შუა, სამი მოქმედების მანძილზე, სათავადასავლო სცენებია მოქცეული, რომლებშიც ფართოდება მუსიკის დინამიკური ამპლიტუდები — ფაქტურათა მძაფრი ცვალებადობის, ელერადობისა და რიტმულ-ტემპობრივი კონტრასტების, ნაირგვარი დატვირთვის ბგერათვარგვათა მოძალებისა და მიყუჩების, იდუმალი პაუზებისა და მათი გადატყდომების თვალსაზრისით. ამ სცენებში ყველაზე უხვადაა თავმოყრილი თანამედროვე მუსიკის ის ურთიერთგანსხვავებული რესურსები და პოლისტილისტიკური ნიშანთვისებანი, რომლებსაც ავტორი მიმართავს. ლაიტემები თუ სხვა მნიშვნელოვანი პანგები ყველაზე აქტიურ, რადიკალურ მოდელიკაციებს ამ სცენებში განიცდიან. — მათი წარმოჩენა და სხვაში გადაზრდა თავისთავად საინტერესო მუსიკალურ პროცესებშია მოცემული. მაგრამ ყოველივე ეს სათავადასავლო-საფთაერაკო სიტუაციებთანა დაკავშირებული და განსხვავებით პროლოგ-ეპილო-

გის სიღრმისეული, მეტაფორული სფეროებისა და მათი ერთიანი სიმფონიური პროცესებისაგან, უმეტესად გარეგნულ დინამიკურ შთაგადაწყვეტილი.

ყოველივე ეს ერთბაშად ქმნის ქორეოგრაფიულ, სანახაობითი კონტრასტების ფართო პანორამას.

ლაიტემების სახეცვლათა მთელ ჯაჭვთან ერთად, განსაკუთრებით ფიგურირებს ქართული ხალხური გუნდების მელოდიურ-პარმონიული ხატებანი, რომლებსაც ა. მაკუვარიანი არსად „ნედლი სახით“ არ იყენებს. ისინი, თითქმის როგორც წესი, კილო-პარმონიულად ჰიპერტროფირებული ვარიანტებით არიან წარმოჩენილი. ეს ჰიპერტროფირება, განსაკუთრებით პოლიკორდული, პოლიპარმონიული საშუალებებით, აღინიშნება თვით ხალხური ძირების თავისთავად რთული პარმონიული კომპლექსების მიმართაც, და ამრიგად, ისინი მკვეთრად ავტორიზირებულ მდგომარეობაში წარმოგვიდგებიან. ამ ხალხურ სიმღერათა შორის, რომლებიც ლაიტემათა გარეშე დგანან, არიან: სვანური „ლაღღაში“, — მისი მკვეთრი ინტონაციურიტიმული ნახატი, პროლოგიდან მოყოლებული, ბგერათმტევენების ნაირგვარი ვარიანტებით, უაღრესად დინამიკურ კონტექსტებში გვხვდება; ასევე სვანური „ლილი“ — განსაკუთრებით შთამბეჭდავია მისი ძლიერი გამონათება ავთანდილისა და თინათინის ნაღარობისა და ტყის იდილის მეტაფორულ სცენებში; „ლილოს“ პანგი მაყნედ გაიფლერს სამხედრო საბჭოს დაწყებისას, საბოლოო ბრძოლის წინ. პროლოგშივე ყალიბდება „მუმლი მუხასას“ საგრძობლად ტრანსფორმირებული მოტივი, ამჯერად — ქორალურ ელერადობაში, სათანადოდ შეცვლილი რიტმიკით, ფართოდ გაშლილი მღერადობით (ლეუნდური სვლები მას აკავშირებს სხვა თემებთან და ამით თავის ქმედით ადგილს იკავებს პროლოგის სიმფონიურ პროცესში). „ჩაქრულოსებურ“ ხმათა პაექრობის ნიშანთვისებათა შესახებ, პროლოგში რომ ჩიისახა, უკვე ვწერდი. შემდგომ, თინათინისა და ავთანდილის სამიჯნურო დუეტების ციკლში, დიდი მელოდიური ტალღების კულმინაციაზე, ხალხური „ჩაქრულოს“ უკვე ნამდვილი პანგი ამობრწყინდება და შარავანდელი მოსავს მთელ ამ სცენებს.

საგანგებო ფუნქციას მთელ ბალეტში ასრულებს მეგრული „არიას“ მოტივი. ამ



სცენა სპექტაკლიდან

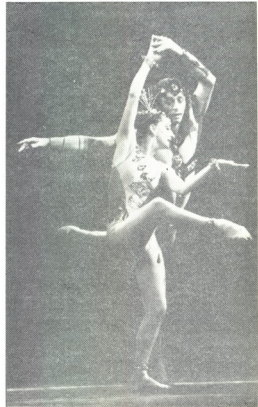
მეტად მჩქეფარე და ცეცხლოვანი საგუნდო სიმღერის რიგი კომპონენტების, უწინარესად ზედა გამყინავი ხმის მძაფრად გროტესკული ტრანსფორმაციით, ამასთან გურული კრიმან-შულისა და ნაირგვარი ოსტინატოების ასევე გროტესკული დანართით წარმოსახულია ქაჩების სტუმრობა — საქორწილო მარში-როკვა სიმე-მყრონიითურთ. თითქოსდა მოულოდნელია ამ შემართული, საზეიმო სიმღერის გამოყენება ამ სიტუაციისათვის, მაგრამ მისი ეფექტი თვალსაჩინოა სწორედ ამ გროტესკული ჰიპერტროფირების გამო, რომელიც საშუალებას აძლევს კომპოზიტორს ამავე პლანში ვაშალოს რიტმიკის, კერძოდ პოლირიტმული ნაირსახეობანი მათთან ხისა თუ სპილენძის საკრავთა ვირტუოზული ფეიერვერკებით, აგრეთვე დაუკავშიროს ყოველივე ამას ამ ხალხური სიმღერისათვის თითქოსდა სრულიად უცხო ორიენტალისტური მოქცევები. ამ მეტად დინამიური პლასტის მოზვევების შემდეგ განსაკუთრებით შთამბეჭდავი ხდება ტარიელის გოდების სცენა ფშაური ჰანგის — ლაიტემის გამძაფრებელი აუღერებით.

პარტიტურა უხვად მოიცავს კლასიკურთან ერთად თანამედროვე ორკესტრის საკრავებს, ტექნიკას და მასში დიდი ოსტატობით, ვიტყვოდი — ეფექტური რაციონალობით არის აწყობილი საკრავთა ჯგუფების ურთიერთკავშირი, მათი კონტრასტები — ფაქტურათა მძაფრი ცვალებადობითა და ქლერადობის ნაირგვარი ინტენსივობით, რის ფონზეც თვალსაჩინო ხდება ყოველი ჯგუფის ცალკეულ

საკრავთა მკაფიო ინდივიდუალიზირება. ვერსაყუთრებით აღვნიშნავ დასარტყმელი ინსტრუმენტების სავანგებო ფუნქციონირებას „მძიმე დაფდაფებით“ — ტემპანეტო და დიდი ბარაბნებით დაწყებული, მსუბუქი ხის „ჩამოსაკვრელებით“ — ლეგნით და მარაკასით დამთავრებული. პარტიტურას განსაკუთრებულ ხატოვანებას ანიჭებს სცენა. სცენა ჯგუფში ჰანგების განფენა — ვილინოებიდან ვიბრაფონამდე და მრავალი სხვა.

ყოველივე ეს, რიტმიკის სწორ და მძაფრ ცვალებადობასთან, ნაირგვარ პოლიმეტრია-პოლირიტმისთან ერთად, დიდი სირთულეების წინაშე აყენებს დირიჟორს. სპექტაკლის მუსიკალურმა ხელმძღვანელმა და დირიჟორმა ვანტანგ მაჭავარიანმა ჩინებულად გაართვა თავი ურთულეს პარტიტურას. მთავარი იყო პარტიტურის ტექნიკური სირთულეების დაძლევისა და საბოლოოდ მისი სახიერი, ემოციური აუღერების ერთდროულობა, სიმფონიური დინამიკის გამოკვეთა, რასაც ვანტანგ მაჭავარიანი ოსტატურად, არტისტული გზებით ახორციელებს. აღსანიშნავია ახალგაზრდა დირიჟორის სოლიდური პროფესიული კონტაქტი თეატრის დიდებულ, მრავლისმხანველ ორკესტრთან. საფუძვლიანი მუშაობის შედეგი ასევე თვალსაჩინო ვახდა

თინათინი — ნ. ბოლშაკოვა,
ტარიელი — ვ. გულაივი





სცენა სპექტაკლიდან

„ვეფხისტყაოსნის“ მთელი მუსიკის ჩაწერისას, — მისი ფირფიტები გამოსულია.

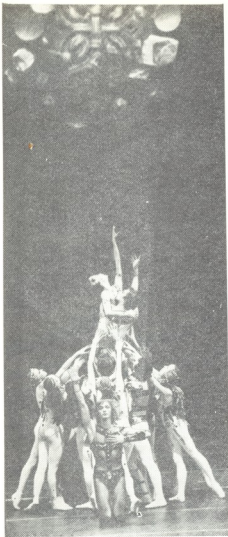
მურაზ მურვანიძის მხატვრობა უწყვეტ ღინამიკაში ვითარდება — დეკორაციების ტაღლისებური დინება (კოსტიუმების გამასთან ერთად) და მათი ცვლა თან სდევს მთელ წარმოდგენას. აქაც ერთმანეთს ენაცვლებიან „პოლიფაქტურები“, მათ შორის — ქედური გამოსახულებანი, მონუმენტური ბარელიეფები თუ წარმატი, მოლივლივე მოფარდავულობანი, რომლებიც ხშირად ტალღისებურად იღვრებიან სცენაზე. ყოველივე ამას თანსდევს ფერებისა და განათების დიდი ელვარება.

შემოქმედებითი ევოლუციის დიდი გზა განვლო ა. მაკავარიანმა. ამ გზაზე ყველაზე რთული პროცესი იქ აღინიშნებოდა, სადაც კომპოზიტორმა მიზნად დაიასხა შემოქმედებითი სიჭაბუკისა და ახალგაზრდობიდან თანდაყოლილი, ეროვნული ფესვებით ნაკვები მგზნებარება „შეეცვარება“ ჩვენი დროის მუსიკის სიახლეებთან. ბუნებრივია, ამ გზაზე წინააღმდეგობებიც შეიმჩნეოდა. რომანტიკული გზებით სხივმოსილი საეიოლინო კონცერტის, ამდაგვარივე ელფერის დიდებული რომანსების, ჯიდად აღიარებული ბალეტის „ოტელოს“ ავტორისათვის მისი ახალი, ექსპერიმენტული ძიებებისას ზოგჯერ „უცხო სხეულადაც“ გამოიყურებოდა ის სიახლეები, რომლებსაც კომპოზიტორი უხვად დაეწაფა „ძველისაგან“ მოწყვეტის ხარჯზე

და აქ თვითმიზნურობის ანარეკლიც შესწავნივეი გამხდარა (თუმცა ამ შუქზე ღრმად ნიშნავი ნაწარმოებებიც დაუწერია). მაგრამ ამ ძიებების დადუღებისას რად გამოიყვება მაღალნიჭიერი კომპოზიტორის შეუპოვარი თანმიმდევრულობა პოლისტილისტიკის ისეთი ორგანული ნაერთების მისაღწევად, სადაც მშობლიური ფესვებისაგან კვლავაც განუყოფელი დარჩებოდა. ამ ძნელ გზაზე „პოლისტილისტიკური დიალოგის“ საოცრად ორიგინალური და მომხიბვლელი ნიმუში იყო თუნდაც მისი საფორტეპიანო პიესა „ფიროსმანის შესანდობარი“, სადაც თბილისური სიმღერის კოლორიტული გულითალობა და თანამედროვე მუსიკალური ლექსიკის „რებუსები“ ურთიერთს ევაჭერებიან, საბოლოოდ კი ერთად მიდიან... ბალეტი „ვეფხისტყაოსანი“ დიდ მასშტაბში, უტყუარი სახიერებით აჯამებს ა. მაკავარიანის მისწრაფებებს პოლისტილისტიკური სიუჟეტის ორგანული მთლიანობისადმი. აქ ა. მაკავარიანი თავიდან ბოლომდე ამ პრინციპის ერთგული რჩება.

„მუსიკალურ რუსთველიანას“ კი დიდმნიშვნელოვანი ქმნილება შეეძინა. ადრეც ადვინიშნე: ამ პარტიტურის მთავარი იარაღი რუსთაველის სამყაროში წედომისა — მეტაფორულობაა, და მუსიკალური დრამატურგია სწორედ იქ არის ძლიერი, სადაც წინა პლანზე არსებითი მეტაფორული მომენტებია. ნიშანდობლივია, რომ ა. მაკავარიანი ხსენებულ პოლისტილისტიკურ რესურსებს მეტაფორული ხედვით აჯგუფებს. ამ პრინციპსაც დიდებულად აგვირგვინებს ეპილოგი — ქაჯეთის ტყვეობაში შეძრწუნებიდან ნესტანის გამოსვლა, ტარიელთან შეხვედრა და გმირთა ბენდიერი აპოთეოზი. ერთობ დრამატული და ამალღებულია აქ მეტაფორული ქორეოგრაფიული პროცესი — ისევ ჯგუფური სცენა, სადაც ტარიელი და ნესტანი, ავთანდილი და თინათინი სიყვარულისა და მეგობრობის ძლევაგამოსილებას აღბეჭდავენ...

ქაჯეთის სცენების გროტესკული ექსცენტიკის, ბატალური ეპიზოდების მძაფრად დისონირებულ გარემოში მძლავრი შუქი შემოიჭრება და ბურუსს გაფანტავს. პროლოგიდან აღორძინდება ისევ „ჩაყრულოსებურ“ ხმათა იმიტაციური პაექრობა — პოლიკოლოების, დასარტყამ საყრავთა გამოძახი-



ეპილოგი

ლით; ისევ „მუმლი მუნასა“ — ქორალური მოდიფიკაციით, დინამიკური „ხიდებით“... ნატიფი ჰარმონიების ეთეროვან ფონზე მომაჯადოებლად ამღერდება ჩელო, — მელოდიაში ა. მაჭავარიანის მშვენიერი რომანსის „მზეთამზის სახელს“ მოტივი გაივლევებს და ვიტყვი — თითქოსდა „პარსიფალური აღზევებით“ განწმენდავს ყოველგვარ ბუროუსს... ბოლოს ჩამოქუფრებულ „სერიულ“ განლაგებასაც დო-მაჟორის ნათელი წაშლის...

„უორგეპიანოს დეროჟადი“

ძალაძე ცვიკაუში (გერმანიის დემოკრატიული რესპუბლიკა) — რობერტ შუმანის მშობლიურ ქალაქში — გიმარტა მუსიკოს-შემსრულებელთა IX საერთაშორისო კონკურსი, რომელიც ამ შესანიშნავი კომპოზიტორის სახელს ატარებს და მაღალი რეპუტაციით სარგებლობს მუსიკალურ სამყაროში. ამ კონკურსის ლაურეატობა დიდ პატივსა და ფართო აღიარებას მოასწავებს ამ წოდების მამიებელი პიანისტებისათვის. შუმანის კონკურსის ლაურეატებს შორისაა გამოჩენილი მუსიკოსი ელისო ვირსალაძე, რომელმაც ცვიკაუში დიდი გამარჯვება მოიპოვა ჯერ კიდევ თავისი შემოქმედებითი მოღვაწეობის გარეგანზე — 1966 წელს, შუმანის სახელობის IV საერთაშორისო კონკურსზე. დღეს ელისო ვირსალაძის სახელი თავის მხრივაც ამალღებს ამ კონკურსის პრესტიჟს.

შუმანის სახელობის მუსიკოს-შემსრულებელთა IX საერთაშორისო კონკურსზე, რომელიც მიმდინარე წლის გაზაფხულზე ჩატარდა, თავი ისახელა ახალგაზრდა ქართველმა პიანისტმა თამარ სიფრაშვილმა, ყიურომ მას პირველი პრემია მიანიჭა. ამ ფაქტმა ერ-



თამარ სიდრაშვილი

თბაშად გაუთქვა სახელი თამარ სიდრაშვილს, რომელმაც კონკურსის შემდეგ მრავალი მოწვევა მიიღო მსოფლიოს სხვადასხვა ქვეყნიდან. მის ხელოვნებას მაღალი შეფასება მისცა გერმანულმა პრესამ. გაზეთი „ნოიეს დოიჩლანდი“ (23 აპრილი 1985 წ.) წერდა: „ფორტეპიანოს დედოფალი გახდა 22 წლის თბილისელი პიანისტი თამარ სიდრაშვილი. მან ცეკაუს სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად შესარულა შუმანის საფორტეპიანო კონცერტი ალბრეხტ შუმანის დირიჟორობით. იგი უკრავდა ტემპერამენტით, გამომსახველობით ფუნქციას ანიჭებდა ყოველ დეტალს, ყოველ ბგერას. თ. სიდრაშვილმა მოხიბლა მსმენელი ვირტუოზულობით, ნაწარმოების არსში წვდომით. იგი კარგად გრძნობს შუმანის კონცერტის სიმფონიურ სუნთქვას და გაქანებას, შთამბეჭდავად დადმოსცემს ამ კომპოზიციის გრამატულ-პეროიკულ თვისებებს. ინტერმეცოში თამარ სიდრაშვილმა გამოავლინა გრძნობათა სიმდიდრე და ზემოქმედების არაჩვეულებრივი ძალა.

თამარ სიდრაშვილის ოსტატობა შეესაბამება საბჭოთა პიანისტური სკოლის უდიდეს ტრადიციებს“.

თამარ სიდრაშვილმა მუსიკალური განათლება მიიღო თბილისის ზ. ფალიაშვილის სახელობის

საშუალო სპეციალურ მუსიკალურ სკოლაში. იგი სწავლობდა პედაგოგ ედიშერ რუსიშვილთან. დღეს ე. რუსიშვილის ნაყოფიერი მუშაობის მიღწევებს ადასტურებს მის კლასში აღზრდილი არაერთი მოწაფე.

„თამარ სიდრაშვილი — თქვა ე. რუსიშვილმა — მკვეთრი შემოქმედებით ინდივიდუალობის მუსიკოსია. იგი ჩემთან სწავლობდა თერთმეტი წელი (პირველი კლასიდან კონსერვატორიაში შესვლამდე). მან იმოთავიფე გამოამყვანა შესანიშნავი მონაცემები. არასოდეს ხიბლავდა გარეგნული ეფექტი. იგი პოეტური სულის მუსიკოსად ჩამოყალიბდა. თ. სიდრაშვილისთვის ახლობელია მოცარტის სამყარო. 10 წლის გახლდათ, როცა საქართველოს კამერულ ორკესტრთან ერთად მშვენივრად დაუკრა მოცარტის მესამე საფორტეპიანო კონცერტი. თ. სიდრაშვილის ხელოვნებისათვის დამახასიათებელია ინტონაციური სიწმინდე და სახოვანება, დახვეწილი ფრაზირება, ფილიგრანული სინატიფე, პედალის კარგი გრძნობა. ეს თვისებები ორგანულად ერწყმის მის ნებისყოფიან ხასიათს, რომელსაც სიროთულებების დაძლევის ყინი ახასიათებს. ნებისყოფას იგი ამჟღავნებდა არა მარტო საკონცერტო ესტრადაზე, არამედ ყოველდღიური მეცადინეობის დროსაც. თ. სიდრაშვილი უფრო რომანტიკული ბუნების პიანისტია. სწორედ ამიტომ, მისთვის ესოდენ ახლობელი აღმოჩნდა შუმანის მუსიკალური სამყარო. შესანიშნავი მიღწევები ჰქონდა მას მხატვრული აკომპანემენტის სფეროში, რამაც თავის მხრივაც შეუწყო ხელი მის ზრდასა და განვითარებას. ახლა თ. სიდრაშვილის ცხოვრებაში იწყება ახალი პერიოდი. ეჭვი არ მეპარება მის მომავალ წარმატებაში“.

თბილისის ზ. ფალიაშვილის სა-

ხელობის საშუალო სპეციალური მუსიკალური სკოლის დამთავრების შემდეგ თ. სიფრაშვილმა სწავლა განაგრძო მოსკოვის ჩაიკოვსკის სახელობის სახელმწიფო კონსერვატორიაში, გამოჩენილი პიანისტის მ. ვოსკრესენსკის კლასში. აი როგორ დახასიათა იგი მ. ვოსკრესენსკიმ: „თამარ სიფრაშვილი ჩემი ერთ-ერთი საუკეთესო მოწაფეა, რომელმაც ინტენსიური მუშაობის წყალობით გამოიმუშავა მაღალი პროფესიული ჩვევები, თამამად შემოიღია ვთქვა, რომ თ. სიფრაშვილი ბრწყინვალე პიანისტია, მისი შემოქმედება ალბედოლია ტემპერამენტით: ვირტუოზულობით, ლირიკული კანტილენის სილამაზით მას ფართო და მრავალფეროვანი რეპერტუარი აქვს. თ. სიფრაშვილს დიდი არტისტის მომავალი ელის...“.

თ. სიფრაშვილმა თავი გამოიჩინა ჯერ კიდევ მოსკოვის კონსერვატორიაში სწავლის დროს. იგა, როგორც წარჩინებული სტუდენტი, გაიგზავნა ბულგარეთში, სადაც წარმატებით გამოვიდა ერთ-ერთ კონცერტში.

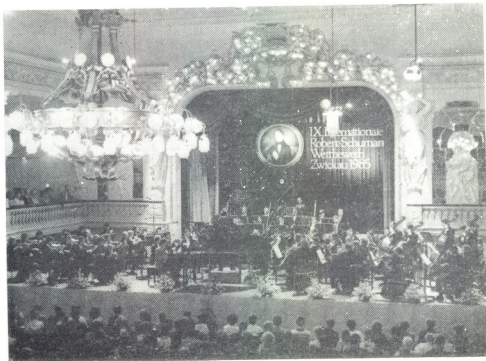
და მიინც, ყველაზე დიდი გამა-

რჩევა თ. სიფრაშვილმა მოიპოვა შუმანის სახელობის კონკურსზე, რომელიც ითვს წელიწადში ერთხელ იმართება და სამი ტურისაგან შედგება. შუმანის კონკურსზე თ. სიფრაშვილმა შეასრულა სხვადასხვა ეპოქისა და სტილის მუსიკა, დაუკრა ბახის, ბეთოვენის, შუმანის, შოპენის, რახმანინოვისა და სკრიაბინის ნაწარმოებები, გააცნო გერმანელ მსმენელებს თ. სიფრაშვილის ტოკატა. თ. სიფრაშვილმა მაღალმხატვრულად შეასრულა საკონკურსო პროგრამის ცენტრალური ნაწარმოებები — შუმანის იუმორესკა, „საბავშვო სცენები“ და საფორტეპიანო კონცერტი.

გაზეთი „ნაციონალ ცაიტუნგი“ (25 აპრილი 1985 წ.) წერდა: „შუმანის სახელობის საერთაშორისო კონკურსის საზეიმო დასურვავზე მსმენელი აღფრთოვანებით შენვდა გამარჯვებულებს...“

განსაკუთრებული წარმატება ხვდა უზომოდ მომხიბლავ თამარ სიფრაშვილს. მან გამარჯვება მოიპოვა პიანისტებს შორის თავისი უზადო პოეტურობის წყალობით.

ამ საღამოს თამარ სიფრაშვილი გამოვიდა ცვიკაუს სიმფონიურ



ნოსიველის
საკონცერტო
დარბაზი

ორკესტრთან ერთად, რომელსაც ალბრეხტ პოფმანი დირიჟორობდა. მან საბოლოოდ მოაჯადოვა: საზოგადოება შემანის კონცერტის ბრწყინვალე შესრულებით“.

კონკურსის დამთავრების შემდეგ თ. სიფრაშვილი მიიწვიეს ლიფციკოში, სადაც მან დიდი წარმატებით შეასრულა, შემანის საფორტეპიანო კონცერტი „გევანდ-ჰაუსის“ სახელოვანტემულ სიმფონიურ ორკესტრთან ერთად. ამ კონცერტს დირიჟორობდა ჯიმს ედვარდ როსი.

გაზეთ „კულტურ-სპორტში“ (29 ივნისს 1985 წ.) გამოქვეყნდა რეცენზია, სადაც ვკითხულობთ: „ახლანახანს, ცვიკაუში, დამთავრდა შემანის სახელობის IX საერთაშორისო კონკურსი.

მისასალმებელია, რომ ამ კონკურსის ლაურეატი თამარ სიფრაშვილი მიიწვიეს „გევანდჰაუსში“, სადაც მან მონაწილეობა მიიღო რ. შემანის 175 წლისთავისადმი მიძღვნილ კონცერტში.

თამარ სიფრაშვილმა (1963 წელს დაბადებულმა) — პირველი პრემიის ლაურეატმა — ყოველგვარ მოლოდინს გადააჭარბა. საქართველოდან ჩამოსულმა ახალგაზრდა პიანისტმა დიდი შთაბეჭდილება მოახდინა. მან მოაჯადოვა მსმენელი უზომო ნიჭიერებით, ტექნიკური თავისუფლებით, სულში ჩამწვდომი პოეტურობით. თ. სიფრაშვილმა კონცერტის ფინალი გამსჭვალა სიცოცხლითა და სიხალისით, ქემპარიტი იმპროვიზაციულობით.

ჩვენ დიდი სიამოვნებით კიდევ ერთხელ შევხვდებით ამ შესანიშნავ პიანისტს...“.

ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია და სარედაქციო კოლეგია ულოცავს თ. სიფრაშვილს ამ დიდ გამარჯვებას და უსურვებს მას შემდგომ შემოქმედებით წარმატებებს.

„მუშანიკის

ნაეპის“

დასურათებაანი

ნინო მეტრეველი

გამომცემლობა „ხელოვნება“ გამოსცა (1983) დიდფორმატიანი წიგნი — იაკობ ცურტაველის „მუშანიკის წამება“, შვიდენახე (შემდგენელი და რედაქტორი თ. ევაძე).

ი. ცურტაველის „მუშანიკის წამება“ ჩვენამდე შემორჩენილი წმინდა ისტორიულ-ბელეტრისტული ხასიათის უძველესი ორიგინალური პავოგრაფიული თხზულებაა. ასეთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოების ილუსტრირება, სრულიად ბუნებრივად, თანამედროვე მხატვარ-გრაფიკოსთა ინტერესები არიან: მამია მალაზონია, ბელა ბერძენიშვილი, სამეული (ოლეგ ქოჩაიძე, ა. სლოვინსკი, ი. ჩიკვაიძე), ზურაბ ნიჟარაძე, თენგიზ მიჩაშვილი, ლევან ცუცქირიძე, ზურაბ ჯაბაძე, ლორეტა შენგელია. თითოეულს 8-8 ილუსტრაცია აქვს შესრულებული, გარდა ლ. ცუცქირიძისა, რომელმაც ექვსი ილუსტრაცია შექმნა. ამის გარდა, კალიგრაფია შესრულებულია მხატვარ გიორგი ნადირაძის მიერ; ტიტული, კონტრტიტული და მშუტტიტული მხატვარ ვახტანგ გაბელიასია, ხოლო გარეკანი მხატვარ სოსო ბახტაძისა,

ამ ბოლო წლებში ინტენსიურად ვითარდება ქართული საბჭოთა გრაფიკა და მისი ერთ-ერთი სფერო — წიგნის ილუსტრაცია, რომელიც ეუფლება ახალ გამომსახველობით ხერხებსა და საშუალებებს. სურათდება და ფორმდება მრავალი ნაწარმოები.

წინამდებარე წერილში შევეცადეთ განვესაზღვრა „შუშანიკის წამებისათვის“ ზურაბ ნიყარაძისა და თენგიზ მირზაშვილის მიერ შესრულებული ილუსტრაციების თავისებურებანი.

ზ. ნიყარაძე რვა საკვანძო ეპიზოდს ასურათებს. მათგან შეეცხებით ორს.

მხატვარი ქმნის პირველწყაროს შესაბამის და, ამავე დროს, საკუთარი შემოქმედებითი ფანტაზიით გამდიდრებულ, განზოგადებულ მხატვრულ სახეებს. პირველი ილუსტრაციით იგი წარმოგვიდგენს ვარსკენს, ახასიათებს მის პიროვნებას.

პეიზაჟის ფონზე წარმოდგენილია ცხენზე ამხედრებული მამაკაცის ფიგურა წელამდე. სხეული ფასშია, სახე კი პროფილში. მარცხენა ხელში ცხენის სადავე უჭირავს, მარჯვენა დონჩუქმყოფილ ხელზე კი შევარდენი უზის. ცხენოსანი რთულ მოძრაობაშია წარმოდგენილი. განიერი მხარბეჭი, მძლავრი კისერი მას ვაეკატურ ხასიათს ანიჭებს. ფიგურა მთლიანად აესებს სურათის ფორმატს, მაგრამ მისი მოძრაობა არ არის შებოჭილი, ის თავისუფლად თავსდება ჩარჩოში.

მხატვარი კომპოზიციას ხაზგასმულად გერტიკალზე აგებს. ვარსკენის მძლავრი ფიგურა, თავისი მასშტაბურობით, ბატონობს მკაცრი მთიანი პეიზაჟის ფონზე, რაც მხატვრულ სახეს ანიჭებს მედგარ, შეუპოვარ ხასიათს.

ფერადოვანი გადაწყვეტა ხასიათდება ერთიანი თბილი კოლორისტული გამით (ყავისფერ-მოყვითალო, წითელი, ღია ვარდისფერი ტონების ერთიანობა). წერის თავისუფალი მანერა, მდიდარი ტონალური გადასვლები, ფიგურისა და ფონის მოცულობიან ფორმათა განზოგადება და ფერწერული ხასიათი, მოძრაობის თავშეკავებულობა და საერთო კომპოზიციური გადაწყვეტის თავისუფალი სიმეტრია მხატვრულ სახეს მნიშვნელოვანებას მატებს.

ვარსკენის მკვეთრად მოტრიკალეზებული კისერი, გრძელი წარბები, ნუშისმაგვარი ფორმის თვალები, გამოწეული ყვრიძალები, კეხიანი ცხვირი, წვრილი ტუჩები, ხუჭუჭა თმა და წვერი მას მკაცრ გამომეტყველებას ანიჭებს. სახის დასახასიათებლად, ვარსკენის დიდგვაროვნობის წარმოსაჩენად მხატვარი მის ხელებს მოსაყვს ხელთათმანებით. ცხენის სადავის მკვეთრ სისხლისფერ ლაქას ვარსკენის მკაცრ სახეში ექსპრესიის ელემენტი შემოაქვს.

მეორე ილუსტრაციაზე ვარსკენისა და სპარსთა მეფის შეხვედრაა გამოსახული. „შუშანიკის წამების“ ილუსტრატორთაგან მხოლოდ ზ. ნიყარაძემ გამოიყენა ვარსკენისა და სპარსთა მეფის შეხვედრის სცენა. ეს ეპიზოდი მიიჩნია მხატვარმა მნიშვნელოვნად. და მართლაც, ამ შეხვედრის შემდეგ იშლება წიგნში მთელი დრამა. ეპიზოდს მხატვარმა საინტერესო გადაწყვეტა მოუძებნა. ნეიტრალურ ფონზე, პროფილში წარმოდგენილია ორი მამაკაცის ფიგურა წელამდე. ეს ფიგურები მთლიანად აესებენ სასურათე სიბრტყეს. სპარსთა მეფე გამარჯვებული, ამაყი, მედიდური სახით ზემოდან დასც-



წ. ნივარაძე.

„შუშანიკის წამების“
ილუსტრაცია

ქერის მის წინაშე ქედმოხრილ ვარსკენს, თითქოს ზეიმობს მასზე. სპარსთა მეფის მხატვრული სახის დახასიათებისას წითელი ელფერი ჭარბობს. ფიგურას, მდი-

წ. ნივარაძე.

„შუშანიკის წამების“
ილუსტრაცია



დრულად მორთული გვირგვინითა და თაჯზე, ერთიანი სილუეტურში ხაზი შემოსაზღვრავს, რაც მას სიმღიერეს მატებს. ინტენსიური ფერადოვანი ელერადობის წყალობით ეს სახე ბატონობს ვარსკენის შავ ტონებში წარმოსახულ ფიგურაზე. მოძრაობის სტატიკურობა, ხაზგასმული ფორმალურობა მეფის ფიგურისა, რომელიც მთლიანად ავსებს კომპოზიციის მარცხენა ნაწილს, ქმნის დაუძლეველი წინააღმდეგობის, შეუვალლობის შთაბეჭდილებას, ბატონობს თავდახრილ ვარსკენზე, რომელსაც მორჩილების ნიშნად მარჯვენა ხელი მეკრდთან აქვს მიტანილი. ვარსკენის სახე უფრო ადამიანურია. მისი სხეულის ბუნებრივი პლასტიკა გაძლიერებულია დრამატული წყნარი რიტმით, ხოლო მოსასახამის ჩამქრალი წითელი და ყვითელი ფერები კონტრასტს ქმნის მეფის სამოსის მკვლერ ცეცხლოვან კოლორიტთან.

ილუსტრაციისათვის ნიშანდობლივია წერის თავისუფალი მანერა, ფართო მონასმები, მდიდარი კოლორიტი. ლაკონიური თხრობის მეშვეობით (მხატვარი მხოლოდ მთავარს გამოსახავს) კომპოზიცია იძენს ერთიან, განზოგადებულ სახეს, მხატვრული სახეები — მონუმენტურობას.

იაკობ ცურტაველი ვარსკენის დახასიათებისას ხშირად ხმარობს მეტაფორებსა და შედარებებს: „მოვიდა მგელი იგი...“, „...ვითარცა მხეცი მიძინვარე...“ და სხვ. მხატვრის გამომსახველობითი ენისათვის არ არის დამახასიათებელი ექსპრესიულობა, ის ვარსკენის სახეს ზომიერების საზღვრებში აჭეუვს.

შუშანიკი წარმოგვიდგება, როგორც ნაწამები და გატანჯული ქალი, თუმცა იგი არასოდეს კარგავს სიმშვიდესა და სინაზეს,

ქალურობას. მისი მხატვრული სახე ამადლებული ხასიათისაა.

ზ. ნიჟარაძის მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები ლიტერატურული პირველწყაროს ერთგულებას მოწმობს, ამავე დროს მხატვარი საკუთარი შემოქმედებითი ფენტაზიით ზრდის მათ გამომსახველობით ძალას, ქმნის სახეთა ახალ სამყაროს.

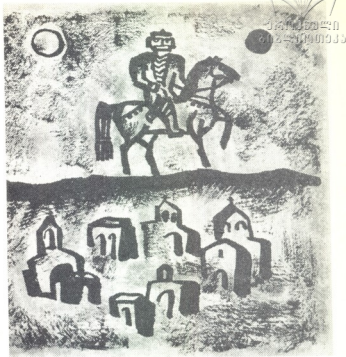
გაწონასწორებული კომპოზიციები, ფერწერულობა და ცხოველხატულობა, დინამიკა და ექსპრესიულობა მეტყველებს ზ. ნიჟარაძის გამომსახველი ხერხების მრავალფეროვნებაზე.

ხშირად ამბობენ ხოლმე — „ნიჟარაძისეული“ ფორმა, „ნიჟარაძისეული“ კოლორიტი. ეს ფორმა და კოლორიტი მართლაც განუმეორებელია, ხასიათდება სიღრმით, სიცხოველით, დიდი გამომსახველობით. ზ. ნიჟარაძე ძირითადად მინც ფერმწერია და ამან გარკვეული კუთხით იჩინა თავი მის ილუსტრაციებში, რომლებიც ქართული გრაფიკის თვალსაჩინო მონაპოვარს წარმოადგენს.

თ. მირზაშვილიც ნაწარმოების რვა ეპიზოდს გამოპყობს. მხატვარი არ მიდის სახეთა დაკონკრეტების გზით, არამედ იაკობ ცურტაველის იდეებსა და განწყობილებას გადმოსცემს ზ. ნიჟარაძისაგან მკვეთრად განსხვავებული დამოკიდებულებით. იგი აგნებს მხატვრული სახეების დახასიათების ახალ ასპექტს.

თ. მირზაშვილი თავისებურად საინტერესოდ ასახავს ვარსკენის სამშობლოში დაბრუნებას, სადილის სცენას, იაკობისა და შუშანიკის შეხვედრებს, შუშანიკის სიკვდილს და სხვ.

ერთ-ერთი ყველაზე შთამბეჭდავი ილუსტრაციაა ვარსკენის სამშობლოში დაბრუნების ეპიზოდი. მოოქროსფრო-მოყავისფრო ფონზე ცენტრში წარმოდგენილია ვა-



თ. მირზაშვილი.

„შუშანიკის წამების“
ილუსტრაცია

რსკენის ცხენოსანი ფიგურა, რომლის ორივე მხარეს, თანაბარი მანძილების დაშორებით, მოცემულია მზისა და მთვარის პირობითი გამოსახულებები ორი რგოლის სახით. მხატვარი ძალზე ლაკონურად გადმოსცემს სათქმელს. პო-

თ. მირზაშვილი.

„შუშანიკის წამების“
ილუსტრაცია



რიზონტალური ზოლის მეშვეობით კომპოზიციას ჰყოფს ორ — ქვედა და ზედა ნაწილად. ამ ხერხით ერთმანეთს უპირისპირებს ორ სამყაროს — ქრისტიანულსა და მუსულმანურს. ნეიტრალური მოქროსფრო ფონი და გამოსახულებების კონტრულული ხაზი, ნახატის ორიენტაცია ქვევიდან ზევით, ორი განზომილების ფარგლებში, განაპირობებს ვაჟონასწორებული, სიბრტყიობრივი კომპოზიციის შექმნას.

საერთო გადაწყვეტის სიმეტრიულობა, გაუბრალოებული, პირობითი ნახატი, კონტურული ხაზის კუთხოვანი ხასიათი განსაზღვრავს კომპოზიციის სტატიკურობასა და დეკორაციულ მთლიანობას. ვარსკენის ფიგურის უხეში, მოუქნელი და მკვეთრი კონტურული ხაზი ხსნის ამ პერსონაჟის შინაგან ბუნებას.

მხატვარმა მეტად თავისებურად ასახა შუშანიკის სიკვდილის სცენა: დანგრეული, წაქცეული ეკლესიები, ხალხის ჭგუფები, პორიზონტალური ზოლი და კვლავ მზისა და მთვარის სიმბოლური გამოსახულებები — ყოველივე ეს მხატვარს თითქმის ფუნჯის რამდენიმე მოსმით აქვს შესრულებული, იგი ოსტატურად გადმოსცემს გამოსახულების დედააზრს, მის დრამატიზმს.

ასახული სცენის დრამატულ ხასიათს განსაზღვრავს ხაზების „უფერეოვან“, „არეული“ რიტმი. მომრგვალებული, პორიზონტალური, დამრეცი ხაზების მონაცვლეობა, მათი მიმართულება ზევიდან ქვევით ქმნის კომპოზიციური გადაწყვეტის დინამიზმს და ბადებს ტრაგიკულ განწყობას. ქვედა ნაწილში გამოსახული ფიგურა თა ჭგუფები, მათი ზომების პირობითი შემცირება სიბრტყეზე, ცენტრალურ ნაწილში — დანგრეული ეკლესიები, მათ ზევით მთის რე-

ლიეფის მოხაზულობა, სულ ზედა ნაწილში ცის ფონი, მზითა და მთვარით, ქმნის უსასრულო სამყაროს სურათს.

თუ ზ. ნიყარაძე იძლევა მხატვრული სახის დასრულებულ დახასიათებას, თ. მირზაშვილისათვის ნიშანდობლივია კომპოზიციური გადაწყვეტის ერთგვარი „დაუსრულებლობა“. ის უპირატესობას ანიჭებს არა მხატვრული სახის ინდივიდუალურ, კონკრეტულ დახასიათებას, არამედ აქცენტს აკეთებს ხაზის ზოგად ექსპრესიულობაზე.

თ. მირზაშვილის ილუსტრაციებისათვის, როგორც აღინიშნა, დამახასიათებელია გარკვეული პირობითობა, „დაუსრულებლობა“, „ესკიზურობა“, რაც განაპირობებს გამოსახულების ხაზობრიობას და სიბრტყიობრიობას. ილუსტრაციებში იგრძნობა ქართული ადრექრისტიანული ხელოვნების ძეგლების, სტელების, რელიეფების სახვითი ენის თავისებურებანი, მხატვრულად გადამუშავებული და საკუთარი ხელწერით აღბეჭდილი. სწორედ ეს განსაზღვრავს ილუსტრაციათა გამოკვეთილად თანამედროვე ხასიათს. მირზაშვილის გრაფიკული ხელწერისათვის დამახასიათებელი სიმბოლურობა კარგად ესადაგება წიგნის ილუსტრაციის სპეციფიკას.

ზ. ნიყარაძემ და თ. მირზაშვილმა განსხვავებული ხედვითა და მხატვრული ხერხებით შექმნეს შესანიშნავი დასურათებანი, რომლებმაც მკითხველისათვის კიდევ უფრო მიმზიდველი გახადა ეს უძველესი ჰაგიოგრაფიული თხზულება, ხოლო ქართული გრაფიკა გაამდიდრა ახალი ქმნილებებით.

სამი ქართული ოთხთავის დასურათების პრინციპები

(XII-XIV სს.)

ელენე მაჭავარიანი

შუასაუკუნეების საქართველოში ხელნაწერი წიგნის შესაქმნელად განკუთვნილი საქმიანობა — ეტრატის დამუშავება, გადაწერა, მოხატვა, აკინძვა, შემოსვა, შეკავშირვა — ხელობად ითვლებოდა. ამ რთულ, თანმიმდევრულ შრომით პროცესში თითოეული ოსტატი ერთმანეთზე იყო დამოკიდებული. საქართველოსა თუ მის ფარგლებს გარეთ არსებულ კულტურულ-საგანმანათლებლო კერებში სხვადასხვა ხელობას დაუფლებული პირები გაერთიანებული იყვნენ ამობაში სამონასტრო ორგანიზაციის წევრებად.¹

როგორც ქართული წერილობითი წყაროებიდან ირკვევა, საქართველოში ძველთაგანვე არსებობდა შრომის დიფერენციაცია, ცნობილია „მხატვართუხუცესის“ თანამდებობა,² კედლის ფერმწერთა შორის მოხსენიებულია „მედის მხატვარი“,³ წიგნის მომხატველთა შორის გამოირჩეოდა „კამარათა მწერალი“ (H—1660). ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერები გვამცნობენ, რომ ხელნაწერის მოხატვაზე მუშაობდა ერთზე მეტი ოსტატიც (მაგ. XIII ს. იენაშის ოთხთავი). რიგ ხელნაწერებში ორნამენტულ შემკულობას გადამწერი ასრულებდა, მინიატურებს კი პროფესიონალი ოსტატი ხატავდა (H—1870).

შრომის განაწილების რთულ ორგანიზაციასთან გვაქვს საქმე განსაკუთრებით მრავალმინიატურებიანი ხელნაწერი წიგნის შექმნის დროს, როცა სიუჟეტური კომპოზიციე-

ბი ტექსტშია ჩართული (ცალკე ფურცლებზე არსებული მინიატურები შეიძლება დამოუკიდებლად, სპეციალური დაკვეთითაც შესრულებულიყო. მაგ. ლენინგრადის საჯარო ბიბლიოთეკაში დაცული X ს. ტბეთის ოთხთავის მოსართავად XI საუკუნეში სამოვლ ეპისკოპოსმა მხარებელთა მინიატურები და კამარები კონსტანტინოპოლიდან გამოიწერა). ასეთ შემთხვევაში შესაძლოა ხელნაწერზე რამდენიმე მხატვარი და რამდენიმე გადამწერიც მუშაობდა. ამის შესახებ ანდერძებში, სამწუხაროდ, მითითებები არ მოგვეპოვება, მაგრამ განსხვავებანი შესრულების მხატვრულ მანერაში, კოლორიტში, ნახატსა და კომპოზიციაში შესაძლებლობას გვაძლევენ გამოვარჩიოთ სხვადასხვა ოსტატის ხელწერა (მაგალითად, რ. შმერლინგი ჯრუჭის II-ოთხთავის მოხატულობაში 4 ძირითად მხატვარს გამოჰყოფს)⁴. ასევე შეიძლება გაირკვეს გადამწერის როლი საილუსტრაციო სისტემის შექმნაში.

IX—XIV საუკუნეების ფარგლებში ქართულ ხელნაწერებში სიუჟეტური კომპოზიციები ახალი აღთქმიდან გვხვდება შემდეგ ხელნაწერებში: ჯრუჭის I ოთხთავში H—1660, სვინაქსარში A—648, ზატყაში A—734, გრიგოლ ღვთისმეტყველის ჰომილიეზში A—109, ვანის ოთხთავში A 1335, ლარგვისის ოთხთავში A 26 და ასევე მრავალი მინიატურით დასურათებულ სამ ხელნაწერში, კერძოდ XII საუკუნის გელათის (Q—908), XII ს. მიწურულის ჯრუჭის II



სურ. 1.
ჯრუქის II
ოთხთავა

(H — 1667) და 1300 წლით დათარიღებულ მოქვის (Q — 902) ოთხთავებში. ამ სამ ხელნაწერში (სხვა ზემოთ დასახელებულ ხელნაწერებში სიუჟეტური სცენები, სვინაქსარისა და ვანის ოთხთავის გარდა, მთელ გვერდს იკავებენ; ყველა შემთხვევაში შერჩეულია ძირითადი სცენები ქრისტეს ცხოვრებიდან) შინაარსის დამასურათებელი მინიატურები ტექსტშია ჩართული და საილუსტრაციო ციკლი თხრობით ხასიათს ატარებს. გელათის, ჯრუქის II და მოქვის ოთხთავებში ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი ისტორია თანმიმდევრულად დაწვრილებითაა ილუსტრირებული და ტექსტში შინაარსის შესაბამის ადგილებშია წარმოდგენილი. აქვე შევნიშნავთ, რომ მოქვის ოთხთავში სრული საილუსტრაციო ციკლი მოცემულია მხოლოდ მათეს სახარების ტექსტში (ამას ქვემოთ შევხებით).

გელათის, ჯრუქის II და მოქვის ოთხთავების დეკორატიული სისტემა შედგება, ერთის მხრივ, ორნამენტული მორთულობისაგან (კამარები, თავსამკალები, საზედაო ასოები) და, მეორეს მხრივ, მინიატურებისაგან (სატიტულო მინიატურა, მახარებელთა გამოსახულებანი და სიუჟეტური კომპოზიციები). ორნამენტული დეკორის შემადგენელი ელემენტები და მათი განაწილება ტექსტში სამივე ხელნაწერში ერთნაირია, მხოლოდ ცალკეული თავების დასაწყისი გვერდი პირველ ორ ხელნაწერში, მოქვის ოთხთავისაგან განსხვავებით, სხვა მხატვრულ არქიტექტონიკას ქმნის. მოქვის ოთხთავში სახარებათა ტექსტებს წინ უძღვის ასო II-ს ფორმის მქონე თავსამკაული. გელათისა და ჯრუქის II

ოთხთავებში თითოეული სახარების დასაწყისში კვადრატული ფორმის თავსამკაულს გვერდის ნახევარზე მეტი უკავია (ცენტრში, ოთხკუთხედილ ამოკვეთილ არეში, მთავრული ასოებით ჩაწერილია სათაური). თავსამკაულის ქვემოთ მარჯვენა მხარეს მინიატურის მოთავსება ტექსტისათვის განკუთვნილ ფართობს კიდევ მეტად ამცირებს. ჯრუქის II ოთხთავის თავსამკაულის ღვეორს ამღიდრებს კუთხეებში ჩართული მედალიონები წმინდანთა წელზევითა გამოსახულებებით. მრავალრცხოვანი მხატვრული საზედაო ასოები, რომლებიც ნუსხურით ნაწერ ხელნაწერ გვერდებს ამკობენ, განსაკუთრებით მრავალფეროვანია ჯრუქის II ოთხთავში ისინი შედგებიან მცენარეთა, ადამიანთა, ცხოველთა და ფრინველთა გამოსახულებებისაგან. გელათის ოთხთავში ინიციალები სტილიზებული მცენარეული მოტივებისაგან წარმოდგებიან (ფიგურული მხოლოდ თავების დასაწყისშია), მოქვის ოთხთავში მთავრული ასოების (ისინი დიდი ზომისა არიან) უმრავლესობას ფრინველთა გამოსახულებანი ქმნიან.

უნდა აღინიშნოს გელათისა და ჯრუქის II ხელნაწერთა მცენარეული სახის ინიციალების მსგავსება დეკორატიული დეტალების მხრივ; ასევე მსგავსია თავების დასაწყისში ზოგიერთი ფიგურული საზედაო ასოს არქიტექტონიკა. ფერადებით დაფარულ ინიციალებში ძირითადია ხაზი. განსაკუთრებით გამომსახველია იგი ჯრუქის II ოთხთავის ინიციალებსა (ეს მომენტი ს. ბარნაეღს შენიშნული აქვს განსაკუთრებით

გრაფიკული წესით შესრულებულ საზედაო ასოებში⁵ და ასევე მინიატურათა ნახატობაში⁶. მრავალგვარი მცენარეული ხევეულებით გამდიდრებისას ინიციალ დინამიურობას იძენს, ხაზი მეტად მოქნილი, ემოციურია, რაც განსხვავებას იძლევა გელათის მკაცრ, თავშეკავებულ ფორმებთან შედარებით (სამივე ხელნაწერი კალიგრაფიული ნუსხურითაა გადაწერილი, მხოლოდ მოქვის ოთხთავი ფორმატით დიდია და გაცილებით მსხვილი ასოებითაა დაწერილი).

ქართული ხელნაწერი წიგნის შემკულობაში XI საუკუნიდან დამკვიდრებული დეკორატიული სტილი, რაც საზეიმო ტიპის ხელნაწერებში ბიზანტიური წიგნის ხელოვნებამ განაპირობა, XII საუკუნეში კიდევ მეტად მდიდრდება (იხ. ამ შემთხვევაში გელათის ოთხთავი) და XII საუკუნის ბოლოს განვითარების მაღალ საფეხურზეა (იხ. ჯრუჟის II ოთხთავი). ეს ხელნაწერები ქართული შუასაუკუნეების წიგნის ხელოვნების განვითარების გზაზე ეპოქის შესაბამის საერთო მხატვრულ-დეკორატიულ ტენდენციებს ასახავენ. 1300 წლით დათარიღებული მოქვის ოთხთავი შესრულების მანერით ამ ხელნაწერთაგან განსხვავებულია, იგი სხვა დროის პროლექტია და მას სხვა

მხატვრული ამოცანები აქვს დასახული რაც, როგორც ქვემოთ დაინახავთ, მინიატურების სისტემაშიც შედარდება. გელათის, ჯრუჟის II და მოქვის ხელნაწერთა ცალკეულ თავებში არსებული მინიატურების გაერთიანების საფუძველზე ჩვენ შევადგინეთ თანმხვედრი იკონოგრაფიული საძიებელი, რომელმაც შესაძლებლობა მოგვცა არა მარტო წარმოგვედგინა ოთხთავის შინაარსის დამასურათებელი ყველა სიუჟეტი, არამედ დაგვეჩვენებინა ისინი ცალკეული თემების მიხედვით. ამ სამი ხელნაწერის საილუსტრაციო ციკლის ურთიერთშეჯერების საფუძველზე კი ორი ძირითადი საკითხი გამოვყავით: 1. სიუჟეტების კომპოზიციური განაწილება ხელნაწერ ტექსტში და 2. შინაარსის დამასურათებელი სიუჟეტების შერჩევის პრინციპი. ხოლო რა მნიშვნელობა ენიჭება ამ საკითხებს მხატვართა შორის შრომის განაწილების შესასწავლად და კერძოდ, სტილისტურად ერთიანი მინიატურების დასადგენად, ამას გზადაგზა შევეხებით (აღნიშნული იკონოგრაფიული საძიებელი IX—XIV საუკუნეების ქართულ ხელნაწერთა მხატვრულ აღწერილობასთან ერთად გათვალისწინებულია დასაბეჭდად).



სურ. 2.
ჯრუჟის II
ოთხთავი

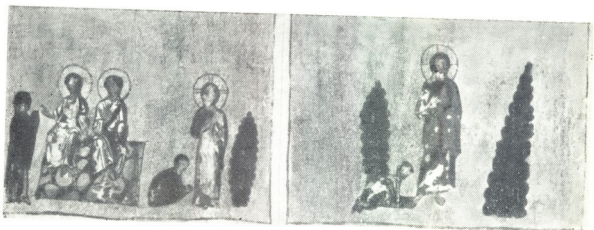


სიუჟეტური კომპოზიციების განაწილების პრინციპი ხელნაწერ ტექსტში. სიუჟეტური კომპოზიციების შერჩევა და განაწილება ტექსტში თვით წიგნის შინაარსმა განაპირობა. ყველა შემთხვევაში მინიატურა შინაარსს მისდევს, მაგრამ მათი კომპოზიციური დაკავშირება ტექსტთან გელათის, ჯრუჰის II და მოქვის ოთხთავებში ერთმანეთისაგან რამდენადმე განსხვავებულ პრინციპებს ექვემდებარება. ამ პრინციპებს თავის მხრივ განაპირობებს მინიატურათა ფორმატი, ტექსტის განთავსება ფურცელზე და კომპოზიციების ჩართვა ტექსტის სათანადო ადგილებში.

გელათის ოთხთავი დაწერილია ფურცლის მთელ სიგანეზე და მინიატურა, როგორც წესი, ტექსტს მარჯვენა განაპირა მხარეს ემხრობა. მინიატურათა ფორმატი, ძირითადად, სწორკუთხა ფორმისაა და ტექსტი, რომელიც მარცხენა მხრიდან ვიწრო ზოლად მიყვება მას, განმარტავს მინიატურას. მინიატურის შინაარსი ზოგჯერ ზედა სტრიქონებსაც მოიცავს. როგორც ჩანს, გადამწერი, რომელიც იწყებს სიუჟეტების შესაბამისი ტექსტის გადაწერას, იქვე ითვალისწინებს კომპოზიციას და სტოვებს კიდევ თავისუფალ ადგილს მოსახატავად. გელათის ოთხთავში მინიატურებს ოთხკუთხა, ტექსტის სიგანის მქონე ფორმატიც აქვთ, როცა კი

სურ. 4.

გელათის ოთხთავი



აქ რამდენიმე სიუჟეტია მოთავსებული (მაგ. 227 v, 235 r), ან მოქმედება ორ რეგისტრად ვითარდება (მაგ. 50r, 109r.) უნდა აღინიშნოს, რომ მინიატურათა კომპოზიციურ განლაგებაში გელათის ოთხთავში ერთიანი პრინციპია დაცული. გელათის დასურათებულ ფურცლებს სიმკაცრე და მოწესრიგებულობა ახასიათებთ. მინიატურა არასოდეს არ გამოდის ჩარჩოს ფარგლებიდან და არც დაწერილი ტექსტის არეს სცილდება. გვერდის საერთო მხატვრულ ანსამბლში, ისევე, როგორც ინიციალებს, მას დამოუკიდებელი ადგილი აქვს მიკუთვნებული.

რაც შეეხება ჯრუჟის II და მოქვის ოთხთავებს, ისინი ორ სვეტადაა დაწერილი, მაგრამ მინიატურათა განაწილება შინაარსის შესაბამის ადგილებში სხვადასხვაგვარია. მოქვის ოთხთავი თავიდან ბოლომდე ერთიან პრინციპს იცავს: ყველა მინიატურა ერთი, სწორკუთხა ფორმატისაა (ზშიზად კვადრატს უახლოვდება), ჩართულია ერთ სვეტში და მის სივანეს ოდნე აღემატება. მინიატურა ყველგან მოცემულია საილუსტრაციოდ შერჩეული ტექსტის დამთავრებისთანავე. ამიტომაც არის შეპირილი მინიატურის ქვედა მარცხენა კუთხეში დიდი ზომის მოხატული ინიციალი, რომელიც თავის მხრივ აბზავით უკვე ახალ ქვეთავს იწყებს. შრომის განაწილებაში აქ ასეთი თანმიმდევრობა უნდა ვიგულისხმოთ: მინიატურის მოხატვამდე სრულდებოდა სახელო ასო (თუნდაც მხოლოდ კონტურით), რომელსაც წინ უძღოდა მინიატურის ფორმატის განსაზღვრა. ტექსტისა და მხატვრობის ასეთი მჭიდრო კომპოზიციური კავშირი უნდა მიგვიითიებდეს იმ გარემოებაზე, რომ აქ გადამწერი და მოხატველი ერთი პიროვნებაა. სამეცნიერო ლიტერატურაში მითითებულია, რომ მოქ-

ვის გადამწერი ეფრემი თვით მინიატურის შემსრულებელიცაა. მინიატურების სტილისტური ანალიზი მიგვანიშნებს, რომ მინიატურის ჩანს, მას საილუსტრაციო ციკლის ნაწილი ეკუთვნის.

ჯრუჟის II ოთხთავში მინიატურის ფორმატი მრავალგვარია. სწორკუთხა მინიატურა ან ერთ სვეტშია ჩართული, ან (მინიატურების თითქმის ნახევარი) ორი სვეტის სივანეზეა გაშლილი. არის შემთხვევები, როცა იგი კვადრატული ფორმისაა და მთელ სივანეს იკავებს, მაშინ ტექსტისათვის მინიმუმი ადგილი რჩება. ზოგიერთი მინიატურის ფორმატი დაწერილი სვეტის სივანეს აღემატება, ან თვით ჩარჩოს ფარგლებია დარღვეული: ხეები, არქიტექტურული ნივთები, ფიგურები შეპრილია ტექსტში, მაგ. კომპოზიცია „ჯოჯოხეთის წარტყვევნა“ გვერდის ქვედა თავისუფალ კიდეზეა მოხატული (251 r), რაც იგიველი ქართული ხელნაწერი/წიგნის მორთულობისათვის გამოხატულობის შეადგენს. ასეთი შემთხვევა აღინიშნება მხოლოდ X ს. მიქაელ მიდრეკლის საგალობელთა კრებულში, სადაც მინიატურა გადამწერის მიერ შინაარსის შესაბამის ადგილას ფურცლის კიდეზე არის გამოხატული (60 r).

ჯრუჟის II ოთხთავის ტექსტში მინიატურების განლაგების დროს ასეთი პრინციპია დაცული: მინიატურა წარმოდგენილია მისი შესაბამისი შინაარსის დამთავრებისა და, ასევე, შემდგომი ქვეთავების თხრობის შემდეგ, მაგ. კომპოზიცია „ქრისტე მუხუერეთა და ცოდვილთა შორის“ (27 V), რომელიც ასურათებს მათეს სახარების მეცხრე თავის მეათე და მეთერთმეტე ქვეთავებს, წარმოდგენილია მხოლოდ შეჩვიდმეტე ქვეთავის შემდეგ. ნიშანდობლივია სწორედ ის გარემოება, რომ ჩვენს მიერ შევკრებულ ამ ხელნაწერში ერთმანეთისაგან განსხვავებული, ხელო ყოველ მათგანში ერთიანი პრინციპია დაცული, რაც თავის მხრივ არ გამოირიყავს იმის შესაძლებლობას, რომ დეკორატიულ სისტემას (ორნამენტულსა თუ სასურათოს) ერთი პირი, კერძოდ, გადამწერა აწესრიგებდა. შესაძლოა, რომ იგი, ამავე დროს, მინიატურების მოხატვამდე ლებულობდა მონაწილეობას. XIV ს. ერთ-ერთ ხელნაწერის ანდერძიდან ვგებულობთ, რომ ავგაროზ ბანდაისძე წიგნის ხელოვნებისათვის საჭირო ყველა ხელობას იყო დაუფლებული (A—575, გვ. 311).

სურ. 5. გელათის ოთხთავი



ჯრუჰის II ხელნაწერში მინიატურათა ფორმატის მრავალგვარობა, შესაძლოა, გამოწვეული იყო იმით, რომ გადამწერი, რომელსაც უნდა სცოდნოდა შუასაუკუნეების ხელოვნებაში გამოშუშებული იკონოგრაფიული ნორმები, სარგებლობდა სხვადასხვა ორიგინალით (მაგ. ვანივი მინიატურების გამოხატვის დროს ხელთ ჰქონდა ისეთი მოხატული ნიმუში, რომელიც ტექსტის მთელ სიგანეზე იყო დაწერილი), მაგრამ აქ მხედველობაში მისაღებია თვით გადამწერის ინდივიდუალური შემოქმედებითი ხასიათი შინაარსის შესაბამისი კომპოზიციების შერჩევითა და განაწილების დროს.

გელათისა და ჯრუჰის II ხელნაწერებში ძველია ერთზე მეტი გადამწერის ხელის გარჩევა. ივ. ჯავახიშვილი, როდესაც ვხვება გადამწერთა შორის შრომის მოწესრიგების საკითხს, აღნიშნავს, რომ „სათითაოდ გადამწერელთა გარდა ჯგუფობრივი გადამწერლობაც იცოდნენ და რომ ერთი გადამწერი გადამწერის ხელმძღვანელი და უფროსი უნდა ყოფილიყო“.⁸ ცნობილია ისიც, რომ ხელნაწერთა შემსრულებლები პროფესიონალი, ერთი სამწიგნობრო სკოლის წევრის ხელოვნებას დაუფლებული ოსტატები იყვნენ. ქართულ ხელნაწერთა ანდერძ-მინაწერებში იშვიათად მოგვეპოვება ცნობები ხელნაწერის სადაურობაზე ან ოსტატ-შემსრულებელთა ვინაობის შესახებ. მოქვის ოთხთავის მომგებელის მინიატურაზე არსებული წარწერა (328 r) გვამცნობს ხელნაწერის დამკვეთის — დანიელ მოქველ ეპისკოპოსის სახელს, ხოლო მათეს სახარების

103 r გვერდებზე ტექსტის ხელით შესრულებულ მინაწერში ეფრემია მოხსენიებულია: „ქრისტე ძეო და სიტყუაო ლმთხელნი მიღხინე ფრიად ცოდვილსა ეფრემიას რაგმების ვახსნიო). ერთადერთი ანდერძი, რომელიც ჩართულია ჯრუჰის II ოთხთავში ქრისტეს სავარძლის ორნამენტულ ნახატში, მოიხსენიებს ვინმე მიქაელს (180 V). ს. ბარნაველს იგი ერთ-ერთ მომხატველად მიაჩნია. მიქაელი, როგორც ჩანს, გადამწერი და, ამავ დროს, დეკორატიული სისტემის შემქმნელიც უნდა ყოფილიყო.

* * *

შინაარსის დამასურათებელი სიუჟეტების შერჩევა. ქართული ხელნაწერი წიგნის მინიატურები ჩვეულებრივ ტექსტის შინაარსს ასურათებენ. ცალკეული სიუჟეტური სცენები, რომლებიც იშვიათად გვხვდება ხელნაწერის ორნამენტულ შემკულობაში, დეკორატიული ხასიათის მატარებელია (მაგ. ლაფსკაღდის, ვანის ხელნაწერები). ასევე გამოჩნდება ბიბლიური სიუჟეტი „ვეშაპის მიერ იონას შთანქვა“, რომელიც მოქვის ოთხთავში ასო „ანს“ ქმნის (269 v). რაც შეეხება რამდენიმე კომპოზიციას ძველი აღთქმიდან, რომელიც ჯრუჰის II ოთხთავისა (61v, 176v, 206r) თუ გელათის (229r) საილუსტრაციო ციკლშია ჩართული, შინაარსს მისდევს, რამდენადაც იგი ქრისტეს წინასწარმეტყველების ან ქადაგების ტექსტანაა დაკავშირებული (სურ. 1).
სასურათო ციკლი გელათში (მახარებელთა და სატიტულო კომპოზიციის ჩათვ-



სურ. 6.
ჯრუჰის II
ოთხთავი



ლით) 254 მინიატურას ითვლის (თუ ვისმაც უნდა ლუკას სახარების ამჟამად დაკარგული სატიტულო ფურცლის 145 r—v მიხედვით, მას ერთი ან ორი მინიატურა უნდა აკლდეს). ჯრუჭის II ოთხთავში ამჟამად 340 მინიატურაა (დაკარგული ფურცლები, რომლებიც ქაღალდით იქნა აღდგენილი, შესაძლოა მინიატურებსაც შეიცავდნენ), რაც შეეხება მოქვის ოთხთავს, აქ 159 მინიატურა უკლებლივ არის მოღწეული.

სამი ხელნაწერის მიხედვით შედგენილი თანხვედრი იკონოგრაფიული საძიებლის საფუძველზე დაჯგუფებული თემები შემდეგია: შესავალი, ქრისტეს ცხოვრების საილუსტრაცია ციკლი, ქრისტეს სასწაულები, განკურნებანი, იგავები და, ასევე, იოანე ნათლისმცემლის ცხოვრების ამსახველი სიუჟეტები. ტექსტის თანმიმდევრული დასურათების დროს, შინაარსის დაწვრილებითი თხრობის შედეგად, ერთი ამბავი ზოგჯერ რამდენიმე კომპოზიციითაა გადმოცემული. ჯრუჭის II ოთხთავში ეს სცენები უმთავრესად დამოუკიდებელი მინიატურების სახითაა წარმოდგენილი. მაგ. „ქრისტეს წინაპრები“, „დაბადებით ბრმის განკურნება“, „ლაზარეს აღდგინება“ და სხვ. ქრისტეს ქადაგებანი და სწავლებანი, ასევე, სამი და ოთხი მინიატურითაა გადმოცემული (ნიშანდობლივია, რომ ერთი ამბის დამასურათებელ მინიატურებში აღინიშნება სტილისტური მსგავსება, ერთი ოსტატის ხელწერა), ზოგჯერ ერთ მინიატურაზე რამდენიმე სცენას

ვხვდებით: მაგ. „განრღვეულის განკურნება საბანელსა ამას“ 211 v, „ამბავი კეთილი სამარტელის შესახებ“ 158 v (სურ. 2), „უძლები შვილის ამბავი“ 172 r—v და სხვ. გელათის ოთხთავში მრავალი მაგალითი შეიძლება დავასახელოთ, როცა ერთ მინიატურაზე რამდენიმე სცენა („ხალხის დაპურება“ 50 r, 238 r, „სასწაული კანაში“ 227 v, „ქრისტე და სამარტელი ქალი“ 231 v, „დაბადებით ბრმის განკურნება“ 248 v, „ლაზარეს აღდგინება“ 255 r) ან ორი სხვადასხვა კომპოზიციის (18 r, 132 v, 150 r, 229 r, 230 v, 211 v) გაერთიანებული (ერთ გვერდზე განლაგებული რამდენიმე მინიატურა დანომრილი გვაქვს). საინტერესოა, რომ გელათის ოთხთავში ჩამოთვლილი მინიატურები შეიცავენ სწორედ იმ სცენებს, რომლებიც ჯრუჭის II ოთხთავში ცალ-ცალკეა წარმოდგენილი (და თანაც ერთი ხელითაა შესრულებული), რაც თავის მხრივ საერთო მხატვრული ნიშნულის არსებობაზე უნდა მიგვანიშნებდეს. თუ რა მხატვრული ხერხებით აერთიანებს გელათის ხელნაწერის ოსტატი კომპოზიციებს (ასეთი მაგალითები განსაკუთრებით ხშირია იოანეს სახარებაში), ამაზე შემდგომ შევიჩრდებთ.

რაც შეეხება მოქვის ოთხთავს, აქ ერთი მინიატურა ერთ სიუჟეტს მოიცავს. შეიძლება მხოლოდ რამდენიმე მაგალითი დავასახელოთ, როცა ტექსტის შინაარსს ერთმანეთის თანმიმდევრული ორი მინიატურა ასახავს: „წინადაცვეთა“ 168 v, 169 v, „ბრმის განკურნება“

285 v, 288 r და სხვ. ერთადერთი შემთხვევა აღინიშნება ტექსტის დაწვრილებითი თხრობისა: გეთსამანიის ბალში ქრისტეს სამგზის ლოცვის ამბავი (მათე 26, 30—46) 9 მინიატურის საშუალებითაა გადმოცემული (90 v—92 r).

მოქვის ოტრატი არჩევს ძირითად, აუცილებელ კომპოზიციებს სახარების სასურათო ციკლის შესაქმნელად. მაგ. პეტრეს განდგომის ამბავი ორი ძირითადი კომპოზიციითაა გამოხატული მთელს სახარებაში (95 r და r.). აქ ერთ შემთხვევაში შერჩეულია მომენტი, როცა მამალი ყვივს, ხოლო მეორე შემთხვევაში პეტრე ტირის. ქრისტეს წინაპრები (მათე 1, 1—16), რომლებიც ჯრუჭის II ოთხთავში ოთხ კომპოზიციას მოიცავს, მოქვის ოთხთავში ერთ მინიატურაზეა მოცემული. აქ 42 ფიგურის წელზევითა გამოსახულება (აღამიდან მოყოლებული ღვთისმშობლისა და ქრისტეს ჩათვლით) 6 მწკრივადაა განაწილებული. ამ მწკრივებსა და ჯრუჭის II ოთხთავის მინიატურებს შორის ფიგურების განაწილებაში შინაარსის მიხედვით შესაბამისობა არსებობს, რაც თავის მხრივ ილუსტრირების გარკვეული ტრადიციის არსებობაზე უნდა მიგვითითებდეს. იოანეს დასჯის ციკლს, რომელიც ასე დაწვრილებითაა სხვა ხელნაწერებში მოთხრობილი, მოქვის ოთხთავში ერთ მინიატურაზე ორი ძირითადი მომენტი — იოანეს თავის კვეთა და მოციკვავე საღამო (51 v) ასახავს.

ოთხთავის ცალკეული თავების (4 სახარების) შინაარსის იდენტურობამ გამოიწვია სიუჟეტური კომპოზიციების განმეორება. ერთი და იგივე ამბავი შეიძლება ოთხივე თავში შეგვხვდეს, მაგრამ არის სიუჟეტები, რომლებიც შინაარსის მიხედვით მხოლოდ ერთ რომელიმე სახარებაშია წარმოდგენილი: მაგ. თეოფილეს (ღვთისმოყვარეს) მონსწინება ლუკას სახარების შესაგებში, ლაზარეს აღდგარება იოანესთან და სხვ. აღსანიშნავია ისიც, რომ თითოეული თავი განსხვავებულად იწყებს ქრისტეს ცხოვრების ისტორიას. მაგ. მათთან — საუფლო დღესასწაულთაგან შობა, მარკოზთან — ნათლისღება, ლუკასთან — ხარებაა წარმოდგენილი; იოანეს სახარებაში კი მოცემულია იოანე ნათლისმცემლის მოსვლა უდაბნოში.

მინიატურაზე გადმოცემული სიუჟეტი

ზოგჯერ სახარების რამდენიმე ქვეთავს მოიცავს, ზოგჯერ კი ქვეთავის ერთი ნაწილი ილუსტრირებული: იხ. ჯრუჭის II, 424-425-426-427-428-429-430-431-432-433-434-435-436-437-438-439-440-441-442-443-444-445-446-447-448-449-450-451-452-453-454-455-456-457-458-459-460-461-462-463-464-465-466-467-468-469-470-471-472-473-474-475-476-477-478-479-480-481-482-483-484-485-486-487-488-489-490-491-492-493-494-495-496-497-498-499-500-501-502-503-504-505-506-507-508-509-510-511-512-513-514-515-516-517-518-519-520-521-522-523-524-525-526-527-528-529-530-531-532-533-534-535-536-537-538-539-540-541-542-543-544-545-546-547-548-549-550-551-552-553-554-555-556-557-558-559-560-561-562-563-564-565-566-567-568-569-570-571-572-573-574-575-576-577-578-579-580-581-582-583-584-585-586-587-588-589-590-591-592-593-594-595-596-597-598-599-600-601-602-603-604-605-606-607-608-609-610-611-612-613-614-615-616-617-618-619-620-621-622-623-624-625-626-627-628-629-630-631-632-633-634-635-636-637-638-639-640-641-642-643-644-645-646-647-648-649-650-651-652-653-654-655-656-657-658-659-660-661-662-663-664-665-666-667-668-669-670-671-672-673-674-675-676-677-678-679-680-681-682-683-684-685-686-687-688-689-690-691-692-693-694-695-696-697-698-699-700-701-702-703-704-705-706-707-708-709-710-711-712-713-714-715-716-717-718-719-720-721-722-723-724-725-726-727-728-729-730-731-732-733-734-735-736-737-738-739-740-741-742-743-744-745-746-747-748-749-750-751-752-753-754-755-756-757-758-759-760-761-762-763-764-765-766-767-768-769-770-771-772-773-774-775-776-777-778-779-780-781-782-783-784-785-786-787-788-789-790-791-792-793-794-795-796-797-798-799-800-801-802-803-804-805-806-807-808-809-810-811-812-813-814-815-816-817-818-819-820-821-822-823-824-825-826-827-828-829-830-831-832-833-834-835-836-837-838-839-840-841-842-843-844-845-846-847-848-849-850-851-852-853-854-855-856-857-858-859-860-861-862-863-864-865-866-867-868-869-870-871-872-873-874-875-876-877-878-879-880-881-882-883-884-885-886-887-888-889-890-891-892-893-894-895-896-897-898-899-900-901-902-903-904-905-906-907-908-909-910-911-912-913-914-915-916-917-918-919-920-921-922-923-924-925-926-927-928-929-930-931-932-933-934-935-936-937-938-939-940-941-942-943-944-945-946-947-948-949-950-951-952-953-954-955-956-957-958-959-960-961-962-963-964-965-966-967-968-969-970-971-972-973-974-975-976-977-978-979-980-981-982-983-984-985-986-987-988-989-990-991-992-993-994-995-996-997-998-999-1000-1001-1002-1003-1004-1005-1006-1007-1008-1009-1010-1011-1012-1013-1014-1015-1016-1017-1018-1019-1020-1021-1022-1023-1024-1025-1026-1027-1028-1029-1030-1031-1032-1033-1034-1035-1036-1037-1038-1039-1040-1041-1042-1043-1044-1045-1046-1047-1048-1049-1050-1051-1052-1053-1054-1055-1056-1057-1058-1059-1060-1061-1062-1063-1064-1065-1066-1067-1068-1069-1070-1071-1072-1073-1074-1075-1076-1077-1078-1079-1080-1081-1082-1083-1084-1085-1086-1087-1088-1089-1090-1091-1092-1093-1094-1095-1096-1097-1098-1099-1100-1101-1102-1103-1104-1105-1106-1107-1108-1109-1110-1111-1112-1113-1114-1115-1116-1117-1118-1119-1120-1121-1122-1123-1124-1125-1126-1127-1128-1129-1130-1131-1132-1133-1134-1135-1136-1137-1138-1139-1140-1141-1142-1143-1144-1145-1146-1147-1148-1149-1150-1151-1152-1153-1154-1155-1156-1157-1158-1159-1160-1161-1162-1163-1164-1165-1166-1167-1168-1169-1170-1171-1172-1173-1174-1175-1176-1177-1178-1179-1180-1181-1182-1183-1184-1185-1186-1187-1188-1189-1190-1191-1192-1193-1194-1195-1196-1197-1198-1199-1200-1201-1202-1203-1204-1205-1206-1207-1208-1209-1210-1211-1212-1213-1214-1215-1216-1217-1218-1219-1220-1221-1222-1223-1224-1225-1226-1227-1228-1229-1230-1231-1232-1233-1234-1235-1236-1237-1238-1239-1240-1241-1242-1243-1244-1245-1246-1247-1248-1249-1250-1251-1252-1253-1254-1255-1256-1257-1258-1259-1260-1261-1262-1263-1264-1265-1266-1267-1268-1269-1270-1271-1272-1273-1274-1275-1276-1277-1278-1279-1280-1281-1282-1283-1284-1285-1286-1287-1288-1289-1290-1291-1292-1293-1294-1295-1296-1297-1298-1299-1300-1301-1302-1303-1304-1305-1306-1307-1308-1309-1310-1311-1312-1313-1314-1315-1316-1317-1318-1319-1320-1321-1322-1323-1324-1325-1326-1327-1328-1329-1330-1331-1332-1333-1334-1335-1336-1337-1338-1339-1340-1341-1342-1343-1344-1345-1346-1347-1348-1349-1350-1351-1352-1353-1354-1355-1356-1357-1358-1359-1360-1361-1362-1363-1364-1365-1366-1367-1368-1369-1370-1371-1372-1373-1374-1375-1376-1377-1378-1379-1380-1381-1382-1383-1384-1385-1386-1387-1388-1389-1390-1391-1392-1393-1394-1395-1396-1397-1398-1399-1400-1401-1402-1403-1404-1405-1406-1407-1408-1409-1410-1411-1412-1413-1414-1415-1416-1417-1418-1419-1420-1421-1422-1423-1424-1425-1426-1427-1428-1429-1430-1431-1432-1433-1434-1435-1436-1437-1438-1439-1440-1441-1442-1443-1444-1445-1446-1447-1448-1449-1450-1451-1452-1453-1454-1455-1456-1457-1458-1459-1460-1461-1462-1463-1464-1465-1466-1467-1468-1469-1470-1471-1472-1473-1474-1475-1476-1477-1478-1479-1480-1481-1482-1483-1484-1485-1486-1487-1488-1489-1490-1491-1492-1493-1494-1495-1496-1497-1498-1499-1500-1501-1502-1503-1504-1505-1506-1507-1508-1509-1510-1511-1512-1513-1514-1515-1516-1517-1518-1519-1520-1521-1522-1523-1524-1525-1526-1527-1528-1529-1530-1531-1532-1533-1534-1535-1536-1537-1538-1539-1540-1541-1542-1543-1544-1545-1546-1547-1548-1549-1550-1551-1552-1553-1554-1555-1556-1557-1558-1559-1560-1561-1562-1563-1564-1565-1566-1567-1568-1569-1570-1571-1572-1573-1574-1575-1576-1577-1578-1579-1580-1581-1582-1583-1584-1585-1586-1587-1588-1589-1590-1591-1592-1593-1594-1595-1596-1597-1598-1599-1600-1601-1602-1603-1604-1605-1606-1607-1608-1609-1610-1611-1612-1613-1614-1615-1616-1617-1618-1619-1620-1621-1622-1623-1624-1625-1626-1627-1628-1629-1630-1631-1632-1633-1634-1635-1636-1637-1638-1639-1640-1641-1642-1643-1644-1645-1646-1647-1648-1649-1650-1651-1652-1653-1654-1655-1656-1657-1658-1659-1660-1661-1662-1663-1664-1665-1666-1667-1668-1669-1670-1671-1672-1673-1674-1675-1676-1677-1678-1679-1680-1681-1682-1683-1684-1685-1686-1687-1688-1689-1690-1691-1692-1693-1694-1695-1696-1697-1698-1699-1700-1701-1702-1703-1704-1705-1706-1707-1708-1709-1710-1711-1712-1713-1714-1715-1716-1717-1718-1719-1720-1721-1722-1723-1724-1725-1726-1727-1728-1729-1730-1731-1732-1733-1734-1735-1736-1737-1738-1739-1740-1741-1742-1743-1744-1745-1746-1747-1748-1749-1750-1751-1752-1753-1754-1755-1756-1757-1758-1759-1760-1761-1762-1763-1764-1765-1766-1767-1768-1769-1770-1771-1772-1773-1774-1775-1776-1777-1778-1779-1780-1781-1782-1783-1784-1785-1786-1787-1788-1789-1790-1791-1792-1793-1794-1795-1796-1797-1798-1799-1800-1801-1802-1803-1804-1805-1806-1807-1808-1809-1810-1811-1812-1813-1814-1815-1816-1817-1818-1819-1820-1821-1822-1823-1824-1825-1826-1827-1828-1829-1830-1831-1832-1833-1834-1835-1836-1837-1838-1839-1840-1841-1842-1843-1844-1845-1846-1847-1848-1849-1850-1851-1852-1853-1854-1855-1856-1857-1858-1859-1860-1861-1862-1863-1864-1865-1866-1867-1868-1869-1870-1871-1872-1873-1874-1875-1876-1877-1878-1879-1880-1881-1882-1883-1884-1885-1886-1887-1888-1889-1890-1891-1892-1893-1894-1895-1896-1897-1898-1899-1900-1901-1902-1903-1904-1905-1906-1907-1908-1909-1910-1911-1912-1913-1914-1915-1916-1917-1918-1919-1920-1921-1922-1923-1924-1925-1926-1927-1928-1929-1930-1931-1932-1933-1934-1935-1936-1937-1938-1939-1940-1941-1942-1943-1944-1945-1946-1947-1948-1949-1950-1951-1952-1953-1954-1955-1956-1957-1958-1959-1960-1961-1962-1963-1964-1965-1966-1967-1968-1969-1970-1971-1972-1973-1974-1975-1976-1977-1978-1979-1980-1981-1982-1983-1984-1985-1986-1987-1988-1989-1990-1991-1992-1993-1994-1995-1996-1997-1998-1999-2000-2001-2002-2003-2004-2005-2006-2007-2008-2009-2010-2011-2012-2013-2014-2015-2016-2017-2018-2019-2020-2021-2022-2023-2024-2025-2026-2027-2028-2029-2030-2031-2032-2033-2034-2035-2036-2037-2038-2039-2040-2041-2042-2043-2044-2045-2046-2047-2048-2049-2050-2051-2052-2053-2054-2055-2056-2057-2058-2059-2060-2061-2062-2063-2064-2065-2066-2067-2068-2069-2070-2071-2072-2073-2074-2075-2076-2077-2078-2079-2080-2081-2082-2083-2084-2085-2086-2087-2088-2089-2090-2091-2092-2093-2094-2095-2096-2097-2098-2099-2100-2101-2102-2103-2104-2105-2106-2107-2108-2109-2110-2111-2112-2113-2114-2115-2116-2117-2118-2119-2120-2121-2122-2123-2124-2125-2126-2127-2128-2129-2130-2131-2132-2133-2134-2135-2136-2137-2138-2139-2140-2141-2142-2143-2144-2145-2146-2147-2148-2149-2150-2151-2152-2153-2154-2155-2156-2157-2158-2159-2160-2161-2162-2163-2164-2165-2166-2167-2168-2169-2170-2171-2172-2173-2174-2175-2176-2177-2178-2179-2180-2181-2182-2183-2184-2185-2186-2187-2188-2189-2190-2191-2192-2193-2194-2195-2196-2197-2198-2199-2200-2201-2202-2203-2204-2205-2206-2207-2208-2209-2210-2211-2212-2213-2214-2215-2216-2217-2218-2219-2220-2221-2222-2223-2224-2225-2226-2227-2228-2229-2230-2231-2232-2233-2234-2235-2236-2237-2238-2239-2240-2241-2242-2243-2244-2245-2246-2247-2248-2249-2250-2251-2252-2253-2254-2255-2256-2257-2258-2259-2260-2261-2262-2263-2264-2265-2266-2267-2268-2269-2270-2271-2272-2273-2274-2275-2276-2277-2278-2279-2280-2281-2282-2283-2284-2285-2286-2287-2288-2289-2290-2291-2292-2293-2294-2295-2296-2297-2298-2299-2300-2301-2302-2303-2304-2305-2306-2307-2308-2309-2310-2311-2312-2313-2314-2315-2316-2317-2318-2319-2320-2321-2322-2323-2324-2325-2326-2327-2328-2329-2330-2331-2332-2333-2334-2335-2336-2337-2338-2339-2340-2341-2342-2343-2344-2345-2346-2347-2348-2349-2350-2351-2352-2353-2354-2355-2356-2357-2358-2359-2360-2361-2362-2363-2364-2365-2366-2367-2368-2369-2370-2371-2372-2373-2374-2375-2376-2377-2378-2379-2380-2381-2382-2383-2384-2385-2386-2387-2388-2389-2390-2391-2392-2393-2394-2395-2396-2397-2398-2399-2400-2401-2402-2403-2404-2405-2406-2407-2408-2409-2410-2411-2412-2413-2414-2415-2416-2417-2418-2419-2420-2421-2422-2423-2424-2425-2426-2427-2428-2429-2430-2431-2432-2433-2434-2435-2436-2437-2438-2439-2440-2441-2442-2443-2444-2445-2446-2447-2448-2449-2450-2451-2452-2453-2454-2455-2456-2457-2458-2459-2460-2461-2462-2463-2464-2465-2466-2467-2468-2469-2470-2471-2472-2473-2474-2475-2476-2477-2478-2479-2480-2481-2482-2483-2484-2485-2486-2487-2488-2489-2490-2491-2492-2493-2494-2495-2496-2497-2498-2499-2500-2501-2502-2503-2504-2505-2506-2507-2508-2509-2510-2511-2512-2513-2514-2515-2516-2517-2518-2519-2520-2521-2522-2523-2524-2525-2526-2527-2528-2529-2530-2531-2532-2533-2534-2535-2536-2537-2538-2539-2540-2541-2542-2543-2544-2545-2546-2547-2548-2549-2550-2551-2552-2553-2554-2555-2556-2557-2558-2559-2560-2561-2562-2563-2564-2565-2566-2567-2568-2569-2570-2571-2572-2573-2574-2575-2576-2577-2578-2579-2580-2581-2582-2583-2584-2585-2586-2587-2588-2589-2590-2591-2592-2593-2594-2595-2596-2597-2598-2599-2600-2601-2602-2603-2604-2605-2606-2607-2608-2609-2610-2611-2612-2613-2614-2615-2616-2617-2618-2619-2620-2621-2622-2623-2624-2625-2626-2627-2628-2629-2630-2631-2632-2633-2634-2635-2636-2637-2638-2639-2640-2641-2642-2643-2644-2645-2646-2647-2648-2649-2650-2651-2652-2653-2654-2655-2656-2657-2658-2659-2660-2661-2662-2663-2664-2665-2666-2667-2668-2669-2670-2671-2672-2673-2674-2675-2676-2677-2678-2679-2680-2681-2682-2683-2684-2685-2686-2687-2688-2689-2690-2691-2692-2693-2694-2695-2696-2697-2698-2699-2700-2701-2702-2703-2704-2705-2706-2707-2708-2709-2710-2711-2712-2713-2714-2715-2716-2717-2718-2719-2720-2721-2722-2723-2724-2725-2726-2727-2728-2729-2730-2731-2732-2733-2734-2735-2736-2737-2738-2739-2740-2741-2742-2743-2744-2745-2746-2747-2748-2749-2750-2751-2752-2753-2754-2755-2756-2757-2758-2759-2760-2761-2762-2763-2764-2765-2766-2767-2768-2769-2



ან რამდენიმე კომპოზიციის გაერთიანების შემთხვევაში შემდეგი მხატვრული ხერხებია გამოყენებული: 1. რამდენიმე სცენას, ორიართუად განლაგებულს, აერთიანებს ერთი საერთო ოქროს ფონი. კომპოზიციები მექანიკური შეერთების შთაბეჭდილებას სტოვებენ. ისინი ჩარჩოს გარეშეა, ერთმანეთისაგან დამოუკიდებელია და დაცლებულია ისე, რომ თითოეულს გარს უღლის ოქროს ფონი (სურ. 3). გარდა ამისა, მინიატურა კედელზე ჩამოჭრილია, რაც ასევე მიგვითითებს უკვე არსებული კომპოზიციური სქემის გადმოტანაზე (229r, 230v, 273v). 2. ორი კომპოზიცია გაერთიანებულია არქიტექტურული ნაგებობების საშუალებით. სასურათო ცენტრში თითოეული კომპოზიცია შენობებითაა ერთმანეთზე მიდგმული. თითოეული მათგანი დამოუკიდებელი კომპოზიციაა მოქმედების ცენტრით (18r, 81v). ქრისტე, როგორც ძირითადი პერსონაჟი, ორივე კომპოზიციაშია წარმოდგენილი. სასურათო სიბრტყეზე კომპოზიციების განივი განლაგების დროს მაგ. ქრისტეს მარია მაგდალინელთან გამოცხადების სცენაში კომპოზიციის დეტალი, კერძოდ ხე, ოსტატმა შეერთების ადგილას, მარცხენა მხრიდან, ჩამოაცილა (274v), რასაც შეეწირა ამ კომპოზიციის სიმეტრიულობა (სურ. 4). იგივე სცენაში, რომელიც აქვე ცალკეც არის განმეორებული,

ქრისტე დგას ცენტრში ორ ხეს შორის (275r). ასეთივე სიმეტრიული კომპოზიცია გვაქვს ქრისტეს გამოცხადების სცენაში. დედებთან მათეს სახარებაში (86v), 3. ფიგურების განლაგება ქმნის ორ დამოუკიდებელ კომპოზიციას ე. ი. მეორე, დროით მომდევნო, სცენის პერსონაჟები (23r, 23v) წარმოდგენილია ზურგმჯექივით (სურ. 5) მარჯვნივაკენ მიმავალნი (ჩვეულებრივ, კონკრეტული ადგილის დატოვება გამოისახება მოძრაობის მარცხნიდან მარჯვნივ აღებული მიმართულებით. საინტერესოა, რომ ჯრუჲს II ოსტატმა ეგვიპტიდან უკან დაბრუნება საწინააღმდეგო მიმართულებით გაიასრა (13v). ზემოაღნიშნული მაგალითების განხილვის შედეგად შეიძლება დავასკვნათ, რომ მექანიკური გაერთიანების ყველა შემთხვევა განპირობებულია ისეთი მხატვრული ირიგინალის არსებობით, სადაც კომპოზიციები დამოუკიდებლად იქნებოდა წარმოდგენილი. რამდენიმე სცენის მექანიკური გაერთიანების შემთხვევები, ძირითადად, იოანეს სახარებას ახასიათებს. აღსანიშნავია, რომ იოანეს სახარების ტექსტში ოსტატის მხატვრულ მანერაში შეინიშნება გაცილებით ბატარა ფიგურები (შეადარეთ, მაგალითად, მარკოზის ოთხთაჲის მინიატურებს), თეთრანარევი საღებავის ჭარბად ხმარება და ბევრი დამახასიათებელი დეტალი (მაგ.

ქის წყობა, დეკორატიული ხეები). შეადარებ „5000 კაცის დაპურების“ კომპოზიცია (238r) სხვა სახარებებში წარმოდგენილ იმავე სცენას (50r, 109r, 175v). აქ ერთნაირი კომპოზიციური წყობისა და დეტალების გადმოცემის დროს ცხადად ჩანს, როგორ გამოირჩევა ოსტატის ხელწერა კოლორიტისა თუ ნახატის დამუშავების ტექნიკით. ბევრი დამახასიათებელი დეტალი შეინიშნება ერთ თემაზე დაწერილ, მაგრამ სხვადასხვა ოსტატის მიერ შესრულებულ მინიატურებში (მაგ. ეშმაკეულის განკურნებაში ავაღმყოფის დგომის პოზა დახრილი თავითა და ძირს სოლისებურად ჩამოშვებული თმებით, ნავის ფორმა და პეტრეს პორტრეტული სახე), რაც იმაზე მიგვიითხებს, რომ ერთიდაიგივე იკონოგრაფიული სქემებით სხვადასხვა ოსტატები სარგებლობდნენ.

სიუჟეტის შინაარსის ინტერპრეტაციაში ჯრუჭის II ოთხთავი, სხვა ხელნაწერებისაგან განსხვავებით, დიდ თავისუფლებას იჩენს. მაგ. „პეტრეს დაქვეების“ სცენა, რომელიც მოსდევს სიუჟეტს — „ქრისტეს სლვას ზღუასა ზედა“ (მათე 14, 28—31), დასურათებულია მარკოზისა და იოანეს (სურ. 6) ტექსტშიც (94 v, 214 r), მაშინ როდესაც ამ სიუჟეტის შესახებ აქ არაფერია ნათქვამი. ბევრ შემთხვევაში თავისუფლადაა გააზრებული კომპოზიციები, რის შედეგადაც იკონოგრაფიული თვალსაზრისით საინტერესო, მრავალი დეტალით გამდიდრებული სცენები ვაჟქს. მაგ. „ეშმაკეულის განკურნების“ სცენაში ფეხმოტეხილიც არის ჩართული (160v), „ერის ნათლისღებაში“ ნათლისღების მოლოდინში ზოგი ფეხთ და ზოგი ტანთ იხდის (203r) და სხვ.

ჯრუჭის II ოთხთავი შემოქმედებით ინდივიდუალობას ავლენს არა მარტო შინაარსის ილუსტრირების დროს, არამედ ორნამენტული ნახატის, მხატვრული მანერის, კომპოზიციური გადაწყვეტის (თხრობის გავრცობის ვარიანტების დამუშავებით) თვალსაზრისითაც და ეს ინდივიდუალური შესაძლებლობანი ეპოქისათვის დამახასიათებელი მხატვრული სტილის ჩარჩოებში თავსდება. მინიატურებში, რომლებიც ტექსტის მთელ სივანეზეა გაშლილი, მოქმედება თავისუფლად ვითარდება. იქმნება შესაძლებლობა იმისა, რომ ფიგურები განლაგდნენ ბუნების მდიდრულ პეიზაჟში ან მრავალფეროვანი არქიტექტურული ანსამბლის ფონზე.

მთელ რიგ შემთხვევებში ხეები კიდევზე ჩარჩოს მაგივრობას სწევს, იჭრება ტექსტის არეში. იმ მრავალ თავისებურებაზე, რომელიც უკავშირდება სტილისტურად თიანი მინიატურების გამოვლენას (როგორც აღინიშნა, რ. შმერლინგი ჯრუჭის II ოთხთავში მინიატურათა დაჯგუფებისათვის უპირატესობას ანიჭებდა სხვაობებს ნახატის, კომპოზიციისა და განსაკუთრებით კოლორიტის მხრივ), გარკვეული მნიშვნელობა ენიჭება ასევე სიუჟეტების შერჩევისა და მათი განაწილების პრინციპს, რაც კიდევ მეტად გამოიკვეთა ხელნაწერების ურთიერთშეჯერების შედეგად.

მხატვართა შორის შრომის განაწილების პრინციპის დადგენა ძნელია, როცა ერთმანეთს, და თანაც ხშირად, სხვადასხვა ოსტატის ხელი ენაცვლება, როგორც ეს ჯრუჭის II ოთხთავშია. რ. შმერლინგმა აქ გამოკყო „რამდენიმე მაღალნიჭიერი, მკაფიო შემოქმედებითი ინდივიდუალობის მქონე ოსტატი“. ერთ-ერთ ასეთ წამყვან ოსტატად მას მიაჩნდა ს. ბარნაველის გამოკვეთილ გამოვლენილი მიქაელი. მხატვართა შორის შრომის განაწილების შესახებ კი აღნიშნავდა: „არ მელაუნდება ისეთი სისტემა, რომ ცალკეული რვეულები, ანდა გვერდები განაწილებული ყოფილიყო ცალკეულ ოსტატებს შორის. ეს გარემოება ამტკიცებს, რომ კოლექტივის წევრებს მჭიდრო ურთიერთობა ჰქონდათ, შესაძლოა, მათი მუშაობა წარმოებდა ერთ საერთო სადგომში და არა ცალკეულ სენაკებში“ (იხ. მეორე და მესამე თეზისი ზემოთ აღნიშნული მოხსენებისა).

ჩვეს მთელ განხილული საკითხების საფუძველზე მინიატურათა სტილისტური გაერთიანების მრავალი მაგალითი შეიძლება დავასახელოთ. უპირველეს ყოვლისა, აღვნიშნავთ, რომ ერთი სიუჟეტის რამდენიმე, დამოუკიდებელი მინიატურით, დასურათების დროს ერთი ხელწერა შეინიშნება. მაგ. 4 მინიატურით გამოხატული ქრისტეს წინააპრები (9v—10v), განკურნების 5 სცენა (138r—140v), პეტრეს განდგომის სცენები (244r, 245r, 245r), ქრისტეს სწავლებანი (163r, 163v, 164r, 165v) და ა. შ. მაგრამ მინიატურების თანმიმდევრულ განლაგებაში ხშირად არის ჩართული სხვა ოსტატის მიერ შესრულებული კომპოზიციები, რაც მინიატურების ნებისმიერი შერჩევის პრინციპზე მეტყველებს. მაგ. ს. ბარნაველის

მიერ მიქაელის ხელით შესრულებული მინიატურები 167V—180V გვერდების ფარგლებშია გამორჩეული (აქედან რამდენიმე განკურნების სცენა). მათ შორის კი სხვა ხელით შესრულებული მინიატურებიცაა ჩართული (მაგ. 170r, 170v, 178v). მიქაელის ხელს შეიძლება სხვა ადგილას განლაგებული მინიატურებიც მიეწეროს (მაგ. 14r, 26r, 80r, 80v, 126v, 167r).

როგორც ზემოთ იყო მითითებული, გელათის ოთხთავში ერთ მინიატურაზე გაერთიანებული ორი ან რამდენიმე კომპოზიცია ჯრუჭის II ოთხთავში ცალ-ცალკეა წარმოდგენილი და ისინი ერთი ხელთათხაა შესრულებული. აქ დავასახელებთ ერთმანეთის მომდევნო წყვილ კომპოზიციებს (ფრჩხილებში გელათის შესაბამისი მინიატურაა დასახელებული): 11v და 12r (18r₁), 119r—v (138r), 129v₂ და 130r (150r), 206r—v (229r), 207r₁ და r₂ (230v), 114v₁—v₂ (132v), 190r₁—r₂ (211v). ამ ორი უკანასკნელი შემთხვევის დროს (სურ. 7) მინიატურები გვერდიგვერდ აღიან ჩართული სვეტებში და განივი კომპოზიციის შთაბეჭდილებას სტოვებენ. სირაპი დერ-ნერსესიანს დასახელებული აქვს კონსტანტინოპოლში გადაწერილი XI ს. ბერძნული ხელნაწერი და მისი პარალელები, სადაც მინიატურები გვერდის მივლ სივანეზე ვაშლილ ტექსტში განივადაა ჩართული⁹.

ერთდღიანივე თემაზე, მაგარი სხვადასხვა თავებში შესრულებული ერთი სტილის მინიატურებიც აღინიშნება ჯრუჭის II ოთხთავში: შობის კომპოზიცია მათესთან (12v) და ლუკასთან (129v₂). მწყემსების ხარების სცენაც დამოუკიდებელ მინიატურაზე (130r) იმავე ხელთათხაა შესრულებული. როგორც ჩანს, ერთ თემაზე წარმოდგენილი მინიატურების შესრულება ერთი ოსტატის მიერ ძველთაგანვე იყო ცნობილი. X საუკუნის ჯრუჭის I ოთხთავის (H—1660) ოსტატის თევდორეს მიერ შესრულებული სამივე სიუჟეტური კომპოზიცია განკურნების სცენებია.

სტილისტურად ერთიანი მინიატურების შერჩევის სისწორეს კოლორისტულ, საფერწერო და იკონოგრაფიულ თავისებურებებთან დაკავშირებული მრავალი დეტალიც ადასტურებს. მაგ. ტანისამოსისა და არქიტექტურული ნაგებობების დამუშავება ორ-

ნამენტული მოტივებით (ზოგჯერ ოქროს ფონით), შენობების მეტად საინტერესო მრავალფეროვანი კონსტრუქცია, ესტეტური ხეების მრავალგვარობა, ნიადაგის მუქი ფერები. თუნდაც ისეთი დეტალი, როგორიცაა დიდ მედალიონში ჩასმული ქრისტეს ფიგურა 82v და 89r მინიატურებს აერთიანებს.

ოსტატთა წარმომავლობის დასადგენად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ქართული მიწაწერების არსებობას მინიატურებზე. მნიშვნელოვანია სწორედ ის, რომ ქვემოთ დასახელებული მინიატურები თვით მინიატურებშია ჩართული. ერთ-ერთი, ს. ბარნაველის მიერ ამოკითხული ანდერძი, მიქაელის მოხსენიებით („ქრისტე შეიწყალე მიქაელ და დაიცე“) ჩართულია ქრისტეს საგარბლის ორნამენტში (სურ. 8) „მიღიღარი ზაქეს მოქცევის“ მინიატურაში (180v), მეორე წარწერა კი, ასევე ს. ბარნაველის მიერ წაკითხული, წარმოდგენილია „გალილეაში სამეფო კაცის ძის“ განკურნების სცენაში (210v). ავადმყოფის საწოლზე მიწერილია „არდაბაჟა“, რაც მისივე განმარტებით ნიშნავს აივანს უმოაჯიროდ (იხ. ზემოთ დასახელებული ნაშრომი, გვ. 638).

ჯრუჭის II ოთხთავის ორ მინიატურაში, სადაც გამოსახულია იოანე ნათლისმცემელი, გრავილზე, რომელიც თვით იოანეს უტირავს, ასომთავრულით ჩაწერილია სიტყვები მათეს სახარებიდან „აჰა ესერა ცუელი...“ (მათე 3, 10). ერთ შემთხვევაში იოანე წარმოდგენილია მარკოზის სახარების თავ-სამკაულში: მისი წელზევითა გამოსახულება ჩართულია მედალიონში (80r), ხოლო მეორე შემთხვევაში ქადაგების სცენაში (80v). აღსანიშნავია, რომ ეს ორი მინიატურა თავის მხრივ სტილისტურად შეიძლება გაიართიანოთ მიქაელის მიერ შესრულებულ მინიატურებთან. ამის საფუძველზე კი შეიძლება დავასკვნათ, რომ მარკოზის სახარებისა და ასევე ოთხთავის სხვა თავსამკაულებიც (ყველა თავსამკაული ერთ სტილშია გადაწყვეტილი) მიქაელის მინიატურია, რაც ადასტურებს ჩვენ მიერ ჯერ კიდევ აღრე გამოთქმულ ვარაუდს, რომ მიქაელი, ჯრუჭის II ოთხთავის ერთ-ერთი წამყვანი მხატვარი, გადაწერი და, ამავე დროს, წიგნის დეკორატიული სისტემის შემქმნელია და რომ თავის მხრივ გადაწერი ორნამენტული მორთულობის შემსრულებელია (ტექსტისა და ორნამენტული დეკორის მქიდრო

კავშირის ნათელსაყოფად მითითებულა გეჟონდა იოანეს სახარების თავსამკაულში შექრილი მოხატული მთავრული „ამის“ ნოხსულობა (201r).¹⁰ აღნიშნულ ვითარებას შესასაუქუნების ქართული ხელნაწერი წიგნის ოსტატთა შორის შრომის განაწილების საკითხის შესწავლად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება.

გელათისა და ჯრუჭის II ხელნაწერთაგან განსხვავებული და თავის მხრივ ორიგინალური სასურათო სისტემა შექმნილი მოქვის ოთხთავში. აქ, როგორც აღინიშნა, მხოლოდ მათეს სახარების ტექსტია ილუსტრირებული. პირველსავე სახარებაში თავმოყრილია ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი ძირითადი სიუჟეტები (მარტო მათეს სახარების ტექსტში 98 მინიატურაა წარმოდგენილი, მაშინ როდესაც ჯრუჭის II ოთხთავში 92, ხოლო გელათში 75 კომპოზიციაა). დანარჩენ სამ თავში კი დამატებულია ის სცენები, რომლებიც მათეს სახარებაში არ არის ილუსტრირებული, ან მათეს ტექსტის შინაარსი ამის საშუალებას არ იძლეოდა. სხვა თავებში განმეორებულია მხოლოდ რამდენიმე სიუჟეტი და ისიც ძირითადად საუფლოს დღესასწაულთაგან (მინიატურათა რაოდენობა სახარების თავებში ასეა განაწილებული: მათესთან 98 მინიატურა, მარკოზთან 6, ლუკასთან 26 და იოანესთან 24).

რაც შეეხება მოქვის ოთხთავში თემების მიხედვით სიუჟეტების შერჩევას, აქ, ძირითადად, ქრისტეს ცხოვრების ამბებია მოთხრობილი (მისი მოქმედებანი), თუმცა ყველა თემიდან არის აღებული კომპოზიციები (მაგ. აქ ერთი იგავია მხოლოდ დასურათებული, მაშინ როდესაც ჯრუჭის II ოთხთავში 15, ხოლო გელათში 3 იგავი გვხვდება). შეიძლება დავასახელოთ სიუჟეტები, რომლებიც სხვა თავებში არ მეორდება (31r, 52v, 176r) ყოველივე ამან განაპირობა ის გარემოება, რომ მოქვის ოთხთავში სიუჟეტების რაოდენობა თითქმის იდენტურია მინიატურებისა და რომ ამ მხრივ იგი არ ჩამოუვარდება ორ სხვა ხელნაწერს, სადაც ტექსტის დაწვრილებითი თხრობისა და სხვა სახარებებში სიუჟეტების განმეორების გამო მინიატურათა რაოდენობა გაცილებით მეტია.

სიუჟეტების შერჩევის ზემოაღნიშნული პრინციპის საფუძველზე მოქვის ოთხთავის ოსტატმა მთლიანობაში წარმოადგინა ხელნაწერის სასურათო ციკლი. ოთხივე სახარების

შინაარსის ურთიერთშეჯერების შედეგად მან ერთიანი და თანაც სრული სისტემა შექმნა (ამიტომაც აღინიშნა, რომ მხოლოდ ორი სისტემა მხოლოდ და მხოლოდ პირის მიერ ჩაფიქრებული და შედგენილი შეიძლება იყოს). სახარების სისტემის ამგვარი გადაწყვეტის შედეგია, რომ ოსტატი გვერდს უვლის ცალკეული თავის დასაწყისის ტრადიციულ ინტერპრეტაციას. როგორც აღინიშნა, გელათისა და ჯრუჭის II ოთხთავების მიერ სამ სახარებაში თხრობა იწყება ზემოაღნიშნული საუფლო დღესასწაულების მიხედვით (თუმცა გელათი და ჯრუჭის II ოთხთავები უფრო შორიდან იწყებენ თხრობას, მაგ. შობის წინ მოცემულია იოსების სიზმარი, მოგვების მოსვლა და ა. შ.) XII—XIII სს. დათარიღებული ვანის ოთხთავი A — 1335, სადაც პირველი სამი სახარების წინ მახარებელთა მინიატურებში იგივე საუფლო დღესასწაულებია ჩართული, იოანესთან წარმოადგინა „ყოვლისაგანის წარტყევენას“, რის საფუძველზეც სიმბოლურად (ტექსტი აქ დაუსურათებელია) იკრება ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი ციკლი. სისტემის ამგვარი გადაწყვეტა, რომელიც მოცემულია ბერძენი ოსტატის მიერ შესრულებულ ვანის ოთხთავში (ხელნაწერი თამარ მეფის მიერაა დაკვეთილი), კონსტანტინოპოლში ვხვდებით ამავე პერიოდის მრავალ ბერძნულ ხელნაწერში.¹¹ ამ ხელნაწერებში, როგორც ვხედავთ, ქრისტეს ცხოვრების ამსახველი ციკლის ერთიანობა (თუმცა სიმბოლურად) გამოიხატა იოანეს სახარებაში აღდგომის კომპოზიციის ჩართვით. ამ მხრივ მოქვის ოთხთავის სასურათო სისტემა კიდევ უფრო შორს მიდის. ამ ხელნაწერის ოსტატი, რომელიც მათეს სახარების ციკლს თავების მიხედვით მხოლოდ ავსებს, სხვა სახარებებში აღარ უბრუნდება ამბების ხელმეორედ თხრობას, იძლევა იმ სიუჟეტებს, რაც მათეს სახარების ტექსტში არ არის, ხოლო ერთიანობის პრინციპის კიდევ უფრო სრულყოფისათვის იოანეს სახარების ბოლოს, „ამაღლებისა“ და „სულიწმინდის მოფენის“ შემდგომ, ამატებს საუფლო დღესასწაულის კიდევ ერთ, ბოლო კომპოზიციას, კერძოდ „ღვთისმშობლის მიძინების“ სცენას (იგი „სულიწმინდის მოფენის“ კომპოზიციასთან ერთად გამოხატულია ხელნაწერის ბოლო გვერდზე 327r);

რომელიც არც სხვა თავებში და არც სხვა ხელნაწერებში არ გვხვდება.

საილუსტრაციო ციკლის თანმიმდევრულ თხრობას ემოციურობა და დრამატიზმი არ აკლია. 9 მინიატურის სახით დასურთებულია მათგან სხარების ტექსტი 26, 30—46 (სულ 16 ქვეთავი), რომელიც ქრისტეს ცხოვრებაში ახალ პერიოდს იწყებს. ეს არის საიდუმლო სერობის შემდეგ მოწაფეებთან ერთად ვეთსამანიის ბაღში მისი მწუხარება და ურვა მიმცემელისა და მოახლოებული სიკვდილის უამის მოლოდინში. ქრისტეს სამგზის ლოცვა შეპყრობის წინ, რომლის შემდგომ უნდა დაიწყოს მისი ვნებების პერიოდი, ძლიერი აქცენტია როგორც შინაარსობრივად, ისე ვიზუალურად განხორციელებული. ეს ერთადერთი სიუჟეტია, რომელიც ასე დაწვრილებითაა ილუსტრირებული ხელნაწერში. ამ სიუჟეტის შესაბამისი მინიატურები არც სხვა ხელნაწერებშია ასე ერთად თავმოყრილი. ორ გამწვანებულ გვერდზე 6 მინიატურის გამოხატვა ერთადერთი გამონაკლისია ამ სამ ხელნაწერში. სულიერი განცდები, რომელიც ქრისტეს დაჩოქილ მავედრებელ პოზაშია აღბეჭდილი და ამ ემოციური ფიგურის რამდენჯერმე განმეორება იმ შინაგანი დაძაბულობის გამოხატულებაა, რაც უკვე ეპოქის დამახასიათებელ თავისებურებებს ასახავს და რაც სხვა შემთხვევებშიც ვლინდება. მაგ. მომენტის ფიქსირება, რაც აშკარად არის გამოხატული მთელ რიგ სცენებში (იხ. შეშინებული პეტრეს ფიგურა განდგომის სცენაში 95r, ან ქრისტეს მოწაფეების ჯგუფი ლედვის ხის წინ 72r), თავის მხრივ ფიგურების ემოციურობას განაპირობებს. ასევე განცდებით სავსენი არიან ავადმყოფები განკურნების სცენებში 56r, 64v, შემკრთალია ზაქარია ანგელოზის ხარებით 163r და სხვა ფიგურებისათვის დამახასიათებელი ეს ექსპრესიულობა და ემოციურობა XIV საუკუნის ფრესკული მხატვრობის ძეგლებში გვხვდება, რაც პალეოლოგების ეპოქის თავისებურებად არის მიჩნეული¹². როგორც ვხედავთ, მოქვის ოთხთავში გამოხატული ზემოაღნიშნული პრინციპები ახალი ეპოქის მოთხოვნებს ესადაგება.

სამი ხელნაწერის სასურათო სისტემის დანახაათების დროს (სიუჟეტების შერჩევის თვალსაზრისით) საინტერესოა სატიტულო კომპოზიციის შერჩევის საკითხიც. გელათი-



სურ. 9. მოქვის ოთხთავი

სა და ჯრუჭის II ხელნაწერ ტექსტებს დასაწყისში დაერთვის „ვედრების“ კომპოზიცია და თანაც მსგავსი იკონოგრაფიული დეტალებით. „ვედრების“ კომპოზიციის გამოხატვა სატიტულო ფურცელზე თავის მხრივ ქართული ფრესკული მხატვრობისათვის დამახასიათებელ ტრადიციას წარმოადგენს (ეს სწორედ იმ ვარემობაზე უნდა მიგვიითიებდეს, რომ სასურათო სისტემა ქართული ოსტატის ჩანაფიქრია). კედლის სასურათო დეკორში მიღებული იერარქიული სისტემის თანახმად გუმბათში ჯვარი გამოისახება, ხოლო აღმოსავლეთის კონქში „ვედრება“, რაც ბიზანტიური მხატვრული დეკორისაგან განსხვავებულია. ბიზანტიური ეკლესიების მოხატულობაში, ისევე, როგორც ხელნაწერთა დასაწყისში წარმოდგენილია ქრისტე ან ქრისტეს ამაღლება¹³. ო. პოდობედოვას აზრით გელათში გამოხატული „ვედრების“ სემანტიკა უფრო გაუმენდის იდეას უკავშირდება, ვიდრე ვედრების მომენტს საშინელი სამსჯავროს დროს.¹⁴

მოქვის ოთხთავის ბოლოს წარმოდგენილი სატიტულო ფურცლის კომპოზიცია გამოხატავს ღვთისმშობლის წინაშე დანიშნულ მოქველ ეპისკოპოსის მუხლმოდრეკილ

ფიგურას ვედრების პოზაში. ლეთისმშობელს (იგი გაცილებით დიდი ზომის ფიგურაა დამკვეთთან შედარებით) მარცხენა ხელში ბავშვი უჭირავს, ხოლო მარჯვენა მფარველობის ნიშნად გაწვდილი აქვს დანიელისაყენ. ამ ტიპის კომპოზიციები გვხვდება როგორც ქართული ხელოვნების ძეგლებში¹⁵, ასევე ბიზანტიური ეკლესია და წიგნის მხატვრობაში.¹⁶ ის გარემოება, რომ მინიატურა, რომელიც თავისი შინაარსით სატიტულო კომპოზიციის წარმოადგენს, ხელნაწერის ბოლოსაა მოთავსებული (328რ), შეიძლება აიხსნას იმით, რომ იგი ცვლის ვადამწერის ანდერძს დამკვეთის მოხსენიებით, რომელიც ჩვეულებრივ ტექსტს ბოლოში დაერთვის. მინიატურაზე წარწერა ვაკეთებულიცაა: „დანიელ მოქველ მთავარებისკობოზი“ (ქარაგმების ვახსნით). დამკვეთი ვედრების პოზაში გამოსახულია ლეთისმშობლის წინაშე, რომლის სახელზეცაა აშენებული მოქვის ეკლესია.¹⁷ მოქვის ოთხთავში საილუსტრაციო სისტემის დამამთავრებელი კომპოზიციის — „ლეთისმშობლის მიძინების“ წარმოდგენა შესაძლოა ამ გარემოებითაც იყოს ახსნილი (ანალოგიურ შემთხვევას ვხვდებით XVII ს. ყანაეთის ჟამნ-გულანის დამკვეთის მინიატურაზე, სადაც ევდემოზ ქსნის ერისთავთ-ერისთავი მიაართმევს ხელნაწერს ლეთისმშობელს, რომლის სახელობისაც არის ყანაეთის ეკლესია, H—1452, 339v).

ამრიგად, ამ სამი ხელნაწერის საილუსტრაციო სისტემის დახასიათებისა და მათი ურთიერთშეჯერების შედეგად გამოვლინდა მეტად მდიდარი მასალა, რომელსაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭება ხელოვან ოსტატთა შორის შრომის ორგანიზაციის შესწავლის საქმეში შუააუკუნეების დასურათებულ ხელნაწერის შექმნის დროს.

შენიშვნები:

1 შ. მესხია, საისტორიო ძიებანი, ტ. I, თბილისი, 1982, 136 გვ.

2 ს. ყაუხჩიშვილი, მცხეთა-სამთავროს ახლად აღმოჩენილი ბერძნული წარწერა, მოამბე, ტ. VI, № 6, 1943.

3 Н. Аладшвили, Г. Алибегашвили, А. Вольская, Росписи художника Тевдоре в Верхней Сванетии, Тбилиси, 1966.

4 Р. Шмерлинг, Мастера т. н. «Второго Дружского кодекса», Тезисы доклада XIII научной сессии Института истории грузинского искусства, Тбилиси, 1958, стр. 15.

5 ს. ბარნაველი, ჯრუჭის მეორე კოდექსის წარწერა, მოამბე XXI, № 5, 1955, გვ. 638.

6 გ. ალიბეგაშვილი, პალეოლოგოსთა ხეყრუეების ტრადიციები და ადგილობრივი მხატვრული ტენდენციები XIII-XIV სს. ქართულ სამინიატურო ფარწერაში, ქართული ხელოვნების ისტორიის ინსტიტუტის XXVII სამეცნიერო სესიის თეზისები, თბილისი, 1984, გვ. 23.

7 Р. Шмерлинг, Образцы декоративного убранства грузинских рукописей, Тбилиси, 1940, стр. 61; Н. Кондаков и Д. Вакрадзе, Опись памятников древности в некоторых храмах и монастырях Грузии, СПб, 1890, стр. 76—79.

8 ივ. ვავაძეშვილი, ქართული პალეოგრაფია, თბილისი, 1940, გვ. 56.

9 Sirarpie der Nersessian, Two slavonic parallels of the Greek tetraevangelion. Paris 74, Byzantine and armenian studies, t. II, Louvain, 1973, p. 39—50.

10 ელ. მაკავარიანი, ვადამწერსა და მხატვარს შორის შრომის დადანილების საკითხებისათვის ხელნაწერი წიგნის მხატვრული კომპოზიციის შექმნის დროს, ხელნაწერთა ინსტიტუტის მრავალთავი, IV, 1976, გვ. 23, 31.

11 H. Buchthal, An illuminated Byzantine Gospel book of about 1100 A. D. Special Bulletin of the National Gallery of Victoria, Melbourne, 1961. Italo Furlan, Codici greci illustrati, della Biblioteca Marciana, Milano; J. Hutter, Corpus der Byzantinischen Miniaturenhandschriften. Band I. Oxford Bodleian Library I. Stuttgart 1977, 236—239.

12 И. Чичинадзе, Роспись церкви св. Георгия в селении Сори (Рача), IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983, стр. 8., И. Лордкипანიძე, О некоторых художественных особенностях росписи в Убиси, IV Международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1983, стр. 10.

13 ელ. მაკავარიანი, ქართული ხელნაწერის წიგნის დეკორატიული სისტემის განვითარება (IX—XIV სს.), ხელნაწერთა ინსტიტუტის მრავალთავი, VIII, 1980, გვ. 54—55.

14 О. Подобедова, Программа декора Гелатского евангелия как отражение идейных движений второй половины XII века, II международный симпозиум по грузинскому искусству, Тбилиси, 1977, стр. 11.

15 L'art au Caucase par J. Mourier, Bruxelles, 1907, p. 68.

Н. Аладшвили, Об изображении ктиторов в монументальной скульптуре Армении и Грузии (V—VII и X вв.), II международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, 1978, стр. 11.

16 J. Spatharakis, The Proskynesis in Byzantine Art. Bulletin Antike Beschaving, 1974.

17 თ. ყაუხჩიშვილი, ბერძნული წარწერები საქართველოში, თბილისი, 1951, გვ. 30; А. Павлинов, Путевые заметки, МАК, вып. III, 1893 г., стр. 14.



დიდი ხელოვანი*

ფიქრეტ აბულჰასიმოვი

უზეირ ჰაჯიბეკოვი

ჩვენი ქვეყნის მუსიკალურმა საზოგადოებრიობამ საზეიმო ვითარებაში აღნიშნა დიდი კომპოზიტორის, საბჭოთა მუსიკალური კულტურის გამოჩენილი წარმომადგენლის უზეირ ჰაჯიბეკოვის 100 წლისთავი.

1 უ. ჰაჯიბეკოვის — აზერბაიჯანული პროფესიული მუსიკის კლასიკოსის შემოქმედებამ და მეცნიერულ-თეორიულმა შრომებმა მშობლიური ხალხური მუსიკალური შემოქმედების შესახებ, უდიდესი როლი შეასრულა აზერბაიჯანული მუსიკის ფორმირებაში და ფართო პერსპექტივები დაუსახა მთელი ახლო აღმოსავლეთის მუსიკალური ხელოვნების განვითარებას.

ძნელია მოიხებნოს აზერბაიჯანული პროფესიული მუსიკალური კულტურის რომელიმე სფერო, რომლის ჩამოყალიბება არ ყოფილიყოს დაკავშირებული ჰაჯიბეკოვის სახელთან. სწორედ ჰაჯიბეკოვმა ჩაუყარა საფუძველი თანამედროვე ეროვნული მუსიკის მთელ რიგ კანონებს, შექმნა რა აზერბაიჯანული ოპერის, ოპერე-

ტის, კანტატის, ინსტრუმენტული და საგუნდო მუსიკის, სარომანსო და სასიმღერო შემოქმედების მალაღმბატჯარული ნიმუშები.

უზეირ აბდულ ოლი ჰაჯიბეკოვი დაიბადა 1885 წლის 18 სექტემბერს სოფელ აჯაბედში. ბავშვობის წლები მან ქალაქ შუშაში გაატარა. შუშას ატმოსფერო, მისმა მდიდარმა მუსიკალურმა კულტურამ გადამწყვეტი როლი შეასრულა მომავალი კომპოზიტორის თვითგამოვლენის პროცესში. ქალაქი შუშა ამიერკავკასიასა და ახლო აღმოსავლეთში ცნობილი გახდა XIX საუკუნის მეორე ნახევრიდან. ამ პერიოდში აქ სწრაფი ტემპით ვითარდებოდა ლიტერატურა და მეცნიერება, საფუძველი ჩაეყარა აზერბაიჯანული ხელოვნების ტრადიციათა განვითარების ახალ ეტაპს. შუშას მომდერლების შემოქმედება ფართოდ იყო ცნობილი მეზობელ აღმოსავლურ ქვეყნებში. შუშ: საუკეთესო სკოლა გახლდათ მუსიკოსთათვის. სწორედ აქ ჩაესახა უ. ჰაჯიბეკოვს მგზნებარე სიყვარული მუსიკისა და მშობლიური ფოლკლორისადმი.

პირველდაწყებითი განათლება უ. ჰაჯიბეკოვმა მიიღო მედრესში.

*წერილი დაწერილია სპეციალურად ჩვენი ჟურნალისათვის.

შემდეგ სწავლობდა ქ. შუშას სკოლაში. 1899 წელს უ. ჰაჩიბეკოვი საქართველოში ჩამოდის და შედის გორის სამასწავლებლო სემინარიაში. გორის სემინარია იმხანად დიდ როლს თამაშობდა ამიერკავკასიის ხალხთა განათლებელ საქმეში. საერთო საგანმანათლებლო საგნებთან ერთად უ. ჰაჩიბეკოვი აქ ეუფლება მუსიკალურა ცოდნის საწყისებს, სწავლობს დაკრას სხვადასხვა მუსიკალურ ინსტრუმენტზე. წარუშლელი შთაბეჭდილება მოახდინა მასზე იმდროინდელი თბილისის მუსიკალურმა ცხოვრებამ. ეპკვარეშეა, რომ ყოველივე ამან დიდად შეუწყო ხელი მომავალი კომპოზიტორის შემოქმედებითი მისწრაფებების ჩამოყალიბებასა და გამოვლინებას.

გორის სემინარიის დამთავრების შემდეგ უ. ჰაჩიბეკოვი იწყებს პედაგოგიურ მოღვაწეობას შუშას მახლობლად მდებარე სოფელ გარტუტას დაწყებით სკოლაში. 1905 წლიდან კი გადადის ბაქოში და მასწავლებლობს მენავთობეთა სოფელ ბიბი-ეიბატში. ამ პერიოდში ჰაჩიბეკოვი აქვეყნებს თავის პედაგოგიურ ნაშრომს — არითმეტიკული ამოცანების კრებულს და პოლიტიკური, იურიდიული, სამხედრო და სხვა ტერმინთა რუსულ-თათრულსა და თათრულ-რუსულ ლექსიკონს.

1905 წლის რევოლუციამ უდიდესი ზემოქმედება მოახდინა ამიერკავკასიის რევოლუციური მოძრაობების აღმავლობაზე. პროგრესულად განწყობილი ინტელიგენცია დიდ ინტერესს იჩენს პოლიტიკური ხასიათის მოვლენების მიმართ. გამოცოცხლება შეინიშნება იმდროინდელ აზერბაიჯანულ ლიტერატურასა და ბაქოს კულტურულ ცხოვრებაში.

ბაქოს მუშათა კლასი დგება ამიერკავკასიის პროლეტარული მასების გმირულ ავანგარდში, აწარმოებს მწვავე ბრძოლას მეფის

რუსეთის თვითმპყრობელური პოლიტიკისა და ეროვნული ბურჟუაზიის წინააღმდეგ. გაბატონებული წრეები, ბურჟუაზია, რეაქციული ძალები ყოველნაირად ცდილობდნენ პროგრესულად განწყობილი ინტელიგენციის მიერ წამოწყებული განმანათლებლური მოძრაობის ჩახშობას. სწორედ ამ პერიოდში იწყება უ. ჰაჩიბეკოვის შემოქმედებითი მოღვაწეობა.

უ. ჰაჩიბეკოვმა ბრწყინვალე ნიჭი გამოავლინა ჟურნალისტიკასა და პუბლიცისტიკაში, მუშაობდა როგორც მთარგმნელი, ფელეტონისტი და რედაქტორი. ჰაჩიბეკოვის ერთდროულად, ინტერესების სიფართოვეზე თვალსაჩინოდ მეტყველებენ მისი მრავალრიცხოვანი სტატიები.

1907 წელს უ. ჰაჩიბეკოვი მუშაობს პირველი აზერბაიჯანული ოპერის „ლეილი და მეჯნუნის“ შექმნაზე. ეს ოპერა შედგება ოთხი მოქმედებისა და ექვსი სურათისაგან. მას საფუძვლად უდევს ფიზულის ამავე სახელწოდების პოემა. კომპოზიტორმა ბრწყინვალედ განსასაზიერა ლიტერატურული პირველწყაროსათვის დამახასიათებელი თვისებები — მალალზოვეტური მეტყველება, გმირთა მდიდარი სულიერი სამყარო, ფილოსოფიური ლირიკის ამალელებულობა.

ფიზულიმ გენიალური სიდიადით აღბეჭდა უძველესი აღმოსავლური ლეგენდის სახეები, ლეილისა და მეჯნუნის წმინდა სიყვარული, რომელიც დაუპირისპირდა შუა საუკუნეების დესპოტიზმს, ფეოდალურ-პატრიარქალურ ჩვევებსა და რელიგიურ ფანატიზმს.

ჰაჩიბეკოვმა გამოიყენა ტრადიციული საოპერო ფორმები (უერტიურა, დუეტი, ტრიო, გუნდი), მაგრამ ოპერაში ვერ შეხედებით რეჩიტატივებს, არიებსა თუ არიოზოვებს, საორკესტრო ანტრაქტებს. გმირთა სულიერი სამყაროს დახასიათება უმთავრე-

სად სწარმოებს მულამების საშუალებით. ამიტომაც, ოპერაში წამყვანი როლი ენიჭება ხანანდეს და თარზე შემსრულებელთა ხელოვნებას. თარის ფუნქცია აქ მეტად მნიშვნელოვანია. იგი განსაზღვრავს მოქმედების განვითარებას. თარზე სრულდება როგორც სოლოები, ისე აკომპანემენტი.

თავის დროზე ბუჩქუფიზიული იდეოლოგიები, კულტუროლოგიები, სასულიერო პირები ყოველნაირად ცდილობდნენ აზერბაიჯანელი ხალხის კულტურის, მისი იდეურ-ესთეტიკური მისწრაფებებისა და მხატვრული ტენდენციების დაკნინებას. ასეთ მსჯავრს არ გადაურჩა არც ჰაჯიბეკოვის ოპერა.

უ. ჰაჯიბეკოვის თანამებრძოლმა მუსლომ მაჰომადევმა, სასტიკად გაილაშქრა რეაქციული ძალების წინააღმდეგ ეროვნული კულტურის, ხალხური ტრადიციების დასაცავად.

ოპერა „ლეილი და მეჯნუნის“ პრემიერა შედგა 1908 წლის 12 (25) იანვარს. ჰაჯიბეკოვის ოპერამ იმთავითვე მოიპოვა მშრომელი ხალხის აღიარება და მხურვალე სიყვარული.

მრავალი წლის შემდეგ უ. ჰაჯიბეკოვი წერდა: „...აზერბაიჯანელი ხალხი მოუთმენლად ელოდა თავის სცენაზე „ლეილი და მეჯნუნის“ დაბადებას. ამ ოპერაში ჭეშმარიტად ეროვნული მუსიკა კლასიკურ სიუჟეტს დაუკავშირდა“.

ოპერა „ლეილი და მეჯნუნმა“ განაპირობა უ. ჰაჯიბეკოვის შემდგომი შემოქმედებითი გზის განვითარება. 1908-1912 წლებში ჰაჯიბეკოვი ჰქმნის ოპერებს „შაჰ სენემ“, „რუსტამი და ზოხრაბი“, „შაჰ აბასი და ხურშიდბანუ“, „გარუნე და ლეილა“, „ასლი და ქერემი“, ოპერეტებს „ცოლქმარი“, „ის თუ არა, ეს“.

მუსიკალური განათლების გარმავეების მოზნით უ. ჰაჯიბეკოვი 1911 წელს მიემგზავრება მოსკო-

ვოში და შედის პროფესორ ნიკოლაის მიერ დაარსებულ მუსიკალურ კურსებზე. 1913 წელს უ. ჰაჯიბეკოვი შედის პეტერბურგის კონსერვატორიაში. პეტერბურგში სწავლის პერიოდში ქმნის იგი თავის ერთ-ერთ ყველაზე მნიშვნელოვან ნაწარმოებს—მუსიკალურ კომედიას „არშინ მალ ალან“, რომლის პრემიერა შედგა ბაქოში 1913 წლის 25 ოქტომბერს. „არშინ მალ ალანის“ ლიბრეტო, ისევე როგორც იმ პერიოდში შექმნილი სხვა მუსიკალურ-თეატრალური ნაწარმოებების ლიბრეტოები, თვით ჰაჯიბეკოვს ეკუთვნის. მისი სიუჟეტი აღებულია ქალაქ შუშას ცხოვრებიდან. ამ ნაწარმოების მთავარი იდეაა ქალთა თავისუფლება. ისევე როგორც ორ წინამორბედ ოპერებში, უ. ჰაჯიბეკოვი „არშინ მალ ალანშიც“ დასცინის საზოგადოებრივი ცხოვრების მანკიერ მხარეებს.

მსმენელებს ჭეშმარიტ სიხარულს ანიჭებს „არშინ მალ ალანის“ გულშიჩამწვდომი მელიოდინურობა, მუსიკალური ენის სიცხადე და მისაწვდომობა, ემოციური სიმდიდრე და ხალხურობა.

„არშინ მალ ალანი“ თარგმნილია 56 ენაზე, წარმატებით დაიდგა 100-ზე მეტი თეატრის სცენაზე. იგი ოთხჯერ იქნა ეკრანიზებული. სექტაკლებსა და ფილმებს ყველგან დიდი წარმატება ხვდა წილად. შეიძლება თამამად ითქვას, რომ „არშინ მალ ალანმა“ მოიპოვა საყოველთაო აღიარება და ჭეშმარიტად ინტერნაციონალური ძღვერადობა.

უ. ჰაჯიბეკოვის შემოქმედებაში ახალი პერიოდი იწყება აზერბაიჯანში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების დღიდან (1920 წ.). კომუნისტური პარტიის ხელშეწყობითა და მხარდაჭერით უ. ჰაჯიბეკოვის მოღვაწეობა ფართო მასშტაბს იძენს და დიდ წარმატებებსაც აღწევს როგორც მხა-

ტვრული შემოქმედების, ისე მუსიკალური განათლების სფეროში.

საბჭოთა ხელისუფლების დამყარებისთანავე უ. ჰაჯიბეკოვი აუალიბებს მუსიკალურ სკოლას, რომელიც სულ მალე გადაკეთდა მუსიკალურ სასწავლებლად, სადაც სწავლება მიმდინარეობდა მშობლიურ ენაზე. მოგვიანებით უ. ჰაჯიბეკოვი დაინიშნა ბაქოს სახელმწიფო კონსერვატორიის პრორექტორად, შემდეგ რექტორად. უ. ჰაჯიბეკოვი სამართლიანად ითვლება აზერბაიჯანული მუსიკალური განათლების ფუძემდებლად. მან მთელი თავისი ცოდნა და გამოცდილება მოახმარა ეროვნული მუსიკალური კადრების აღზრდის საქმეს.

1926 წელს, ბაქოს კონსერვატორიის კედლებში, უ. ჰაჯიბეკოვი აყალიბებს პირველ აზერბაიჯანულ საგუნდო კოლექტივს. 1936 წელს კი მისივე მესვეურობით აზერბაიჯანის ფილარმონიის ბაზაზე იქმნება სახელმწიფო საგუნდო კაპელა. 1931 წელს უ. ჰაჯიბეკოვი აზერბაიჯანის რადიოკომიტეტთან აარსებს ხალხურ მუსიკალური ინსტრუმენტების ორკესტრს. პირველ ხანებში ამ კოლექტივების რეპერტუარი ეყრდნობოდა ხალხური მუსიკის ნიმუშებს, დამუშავებულს უ. ჰაჯიბეკოვის მიერ.

უ. ჰაჯიბეკოვი, რომელიც საფუძვლიანად იცნობდა მშობელი ხალხის მუსიკალურ კულტურას, შემოქმედებითი მოღვაწეობის დასაწყისშივე მოითხოვდა ევროპული მუსიკალური კულტურის შესწავლას, ეროვნულ-ხალხური და ეროვნული ტრადიციების სინთეზს.

უ. ჰაჯიბეკოვი — თეორეტიკოსი და მუსიკათმცოდნე — პირველივე ნაბიჯებიდან დღის წესრიგში აყენებდა ისეთ პრობლემებს, როგორცაა ევროპული მუსიკის შესრულება და ინტერპრეტაცია ხალხურ ინსტრუმენტებ-

ზე და ხალხური მუსიკის ინტერპრეტაცია ევროპულზე. იგი ღრმად იყო დაინტერესებული ინსტრუმენტთა ბგერათა რიგის ტემპერაციის საკითხებით, ბგერათა სისტემისა და ტემბრული პალიტრის გამდიდრება-გაფართოების ამოცანებით. ჰაჯიბეკოვი მრავალი წლის მანძილზე სწავლობდა თარის შესაძლებლობებს, მანვე მოამზადა „თარის ბგერათა რიგის რეკონსტრუქციის პროექტი“. ჰაჯიბეკოვმა ბრწყინვალედ დაამტკიცა თარზე მსოფლიო მუსიკის აელერების შესაძლებლობა. უ. ჰაჯიბეკოვმა შეიმუშავა ხალხურ ინსტრუმენტებზე კლასიკური მუსიკის შესრულების პრინციპები და მეთოდოლოგია.

უ. ჰაჯიბეკოვის დიდ დამსახურებად უნდა მივიჩნიოთ აზერბაიჯანული ხალხური მუსიკის, კანონზომიერებების, მულამათა სტრუქტურისა და კილოთა სისტემის მეცნიერული შესწავლა.

1927 წელს უ. ჰაჯიბეკოვმა მ. მაჰომადევიან ერთად გამოსცა აზერბაიჯანული ხალხური სიმღერების კრებული.

1945 წელს მან დაასრულა თავისი კაპიტალური შრომა „აზერბაიჯანული ხალხური მუსიკის საფუძვლები“, რომელზეც მუშაობა დაიწყო ჯერ კიდევ 20-იან წლებში. ამ შრომით მან საფუძველი ჩაუყარა აზერბაიჯანულ მუსიკათმცოდნეობას. დღეს ეს წიგნი აღიარებულია მთელი ახლო აღმოსავლეთის მუსიკალური მეცნიერების დიდ მონაპოვად.

1937 წელს უ. ჰაჯიბეკოვი ამთავრებს მუშაობას თავის შესანიშნავ ოპერაზე „ქოროლი“, რომლის პრემიერა შედგა ამავე წლის 30 აპრილს და დიდი წარმატება მოუტანა კომპოზიტორს. ეს ოპერა დღესაც სარგებლობს ფართო მსმენლის სიყვარულით. „ქოროლი“ სამართლიანად აღიარეს აზერბაიჯანული პროფესიული მუსიკის მწვერვალად. ამ

ოპერის სიუჟეტი მოგვიხრობს აზერბაიჯანელი ხალხის ბრძოლაზე უცხოელი დამპყრობლებისა და ადგილობრივი ფეოდალების წინააღმდეგ, ქოროლის გმირობაზე. ამ ნაწარმოებით უ. ჰაჯიბეკოვმა თვალნათლივ დაამტკიცა, რომ ხელოვნების ქმნილების უმშაბრიტ ფასეულობას განაპირობებს ეროვნული ფორმის და ინტერნაციონალური შინაარსის ორგანული მთლიანობა. ამ ოპერის მუსიკალური აზროვნების საყრდენები დევს ხალხური შემოქმედების წილში. მდიდარია ამ ნაწარმოების გამომსახველობითი საშუალებების პალიტრა, მწყობრია და ვამართული მისი მუსიკალური დრამატურგია. „ქოროლის“ უკერტიურა, ცალკეული სიმფონიური ეპიზოდები, არიები, ანსამბლები, საგუნდო სცენები წარმოადგენენ საბჭოთა საოპერო ხელოვნების შესანიშნავ მონაბოვარს. კომპოზიტორის მიერ ბრწყინვალედ იქნა გადაწყვეტილი საოპერო ჟანრის დრამატიზაციის პრობლემა, სიმფონიურ ორკესტრში ხალხური საკრავების გამოყენების ამოცანა, ხალხურ-ეროვნული და ევროპული მუსიკალური ფორმების სინთეზირების პროცესი.

1938 წელს აპრილში „ქოროლი“ დიდი წარმატებით შესრულდა მოსკოვში, აზერბაიჯანული ხელოვნების დეკადის დროს, გამოჩენილმა საბჭოთა მუსიკოსებმა, პრესამ და ფართო მსმენელმა მაღალი შეფასება მისცეს აზერბაიჯანული პროფესიული მუსიკის ამ მარგალიტს.

დიდი სამამულო ომის წლებში უ. ჰაჯიბეკოვი ქმნიდა პატრიოტული სტოლიკეებით გამსჭვალულ ნაწარმოებებს, რომლებიც საბჭოთა ადამიანებს თავდადებული ბრძოლისაკენ მოუწოდებდნენ და უნერგავდნენ მათ ნათელი, ბედნიერი მომავლის რწმენას. ფარ-

თოა უ. ჰაჯიბეკოვის მიერ სამხედრო-პატრიოტული თემატიკაზე შექმნილი ნაწარმოებების წიგნის მარშები, სიმღერები, ტატები უმღერიან საბჭოთა ადამიანების გმირულ შემართებას, აზერბაიჯანული ვოკალური მუსიკის ოქროს ფონდშია შესული დიდი პოეტის ნიზამის ლექსებზე შექმნილი რომანსები: „უშენოდ“, „სატრფო“ და სხვა.

1945 წელს, დიდი სამამულო ომის დამთავრების აღსანიშნავად უ. ჰაჯიბეკოვმა დაწერა „ჰომინი გამარჯვებას“. ამავე წელს შექმნა აზერბაიჯანის სსრ სახელმწიფო ჰომინი.

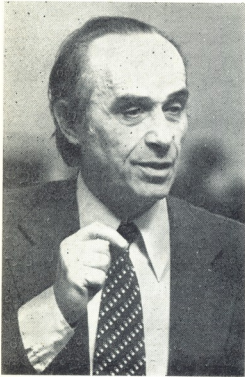
ტიტანურმა შემოქმედებითმა და საზოგადოებრივმა მუშაობამ შეაჩუკა უ. ჰაჯიბეკოვის ჯანმრთელობა. იგი გარდაიცვალა 1948 წლის 23 ნოემბერს ხანგრძლივი და მძიმე ავადმყოფობის შემდეგ.

უ. ჰაჯიბეკოვი დაჯილდოებული იყო შესანიშნავი ადამიანური თვისებებით. ყველა, ვინც იცნობდა ამ ხელოვანს, მოხიბლული იყო მისი უზომო კეთილშობილებითა და სათნოებით.

კომუნისტურმა პარტიამ და საბჭოთა მთავრობამ ღირსეულად დააფასა მისი ღვაწლი. იგი იყო სსრკ სახალხო არტისტი, ორჯონის სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, სსრკ უმაღლესი საბჭოს დეპუტატი, აზერბაიჯანის მეცნიერებათა აკადემიის აკადემიკოსი.

დღეს, უ. ჰაჯიბეკოვის სახელს ატარებს რესპუბლიკის კულტურის 45 ობიექტი, მათ შორის ბაქოს სახელმწიფო კონსერვატორია და სიმფონიური ორკესტრი.

უწიერ ჰაჯიბეკოვის სახელი სამუდამოდ აღბეჭდილია საბჭოთა მუსიკალური კულტურის ისტორიაში. მისი შემოქმედება მარად იცოცხლებს და შთააგონებს მსმენელთა თაობებს!



სულხან ცინცაძე

ქიზისა და ბანახლების გზით

გულბათ ტორაძე

ბმპრისატმვის ალბათ მოულოდნელია, რომ სულხან ცინცაძეს 60 წელი შეუსრულდა. ამის მიზეზი მხოლოდ კომპოზიტორის ახალგაზრდული ჰაბიტუსი როდია. ჩვენს მენსიერებაში ხომ ახლაც ცოცხალია შთაბეჭდილება ჭაბუკი კომპოზიტორის ნათელი შემოქმედებითი დებიუტისა (პირველი კვარტეტი), რაც „გუშინ“, თუ „გუშინწინ“ შედგა.

ეს არ იყო მეტეორის გაკიფება, არამედ „პირველი სიდიდის“ ვარსკვლავის დაბადება ქართულ მუსიკალურ ჰორიზონტზე, ვარსკვლავისა, რომელიც თანაბარი კაშკაშა სინათლით ანათებს ოთხი ათეული წლის მანძილზე.

არის კიდევ ერთი მიზეზი ამ „დროითი ცთომილებისა“: ცინცაძის მთელი შემოქმედება ახალგაზრდული შემართებითა და დაუდგრომლობით სუნთქავს, გამსჭვალულია დინამიზმითა და მიზანსწრაფულობით, მისთვის უცხოა პასიური ჰერეტიკის, შინაგანი მოღუულებისა თუ ინერტულობის ნიშნები.

არაფერია არაბუნებრივი იმპი, რომ ცინცაძის შემოქმედებაში ვხვდებით მეტ-

ნაკლები ღირებულებისა და, თუ გნებავთ, წარუმატებელ ნაწარმოებებსაც, მაგრამ ვერ ვიპოვნით ვერცერთ ტაქტს, რომელშიც არ ფეთქავდეს პულსი, არ ისმოდეს მუდამ ძიებაში მყოფი შემოქმედის გულისცემა.

კომპოზიტორის პირველი ნაბიჯებიდანვე ვადევნებ თვალს მის შემოქმედებას, ვეხმაურები მეტ-ნაკლებად ყველა მის მნიშვნელოვან ნაწარმოებს (დაწყებული 1956 წლიდან, როდესაც მოსკოვში ჟურნალ „სოვეტსკაია მუზიკაში“ და ამავე სახელწოდების წიგნში დაიბეჭდა ჩემი წერილები) და მუდამ მაოცებდა მისი ნიადაგ მაძიებელი სულის საბეცვლა.

ცოტა მოიძებნება ჩვენში კომპოზიტორი, რომელსაც ასეთი მკვეთრი და, ამავე დროს, ძალზე თანმიმდევრული, ორგანული შემოქმედებითი ევოლუცია განეცადოს (ხაზს ვუსვამ — ევოლუცია და არა, მოულოდნელი და ამდენად — ერთგვარად პარადოქსული მეტამორფოზა).

კოლოსალური დისტანციაა, ვთქვათ, ცინცაძის I და X კვარტეტებს შორის (მათ ერთმანეთისგან ამორებს 37 წელი), მაგრამ

აკავშირებს ევოლუციის გამჭოლი ხაზი, რომელზეც მიივებებით არის ასხმული 10 კვარტეტი — მისი საკომპოზიტორო ოსტატობის კინოტესენცია და მხატვრული ინდივიდუალობის ყველაზე კონცენტრიული გამოვლინება. იგი გვზს აძლევს და, გარკვეული აზრით, განსაზღვრავს კიდევ კომპოზიტორის შემოქმედებითი განვითარების მთელ პროცესს.

განვილია დიდი და შინაარსიანი გზა, აღსავე ყოველდღიური, გატაცებული შრომით, შექმნილია სხვადასხვა ჟანრის დიდძალი ნაწარმოები, რომლებმაც ფართო აღიარება მოუპოვეს ს. ცინცაძეს საბჭოთა კავშირში და მის ფარგლებს გარეთაც.

ეს წერილი, ცხადია, ვერ დაისახავს მიზნად გამოჩენილი კომპოზიტორის მთელი სისრულეთა და სიღრმით წარმოჩინებას. შევეცდები მხოლოდ გამოვყო მისი შემოქმედებითი გზის ძირითადი ეტაპები, საყრდენი ნაწარმოებები, მთავარი ტენდენციები, მუსიკალური სტილის უმთავრესი ნიშნები.

ს. ცინცაძის შემოქმედება ჟანრობრივი მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. აღიარება პოვეს მისმა სიმფონიებმა, ბალეტებმა, ინსტრუმენტულმა კონცერტებმა, ოპერებებმა, კინომუსიკამ და სხვა, თუმცა ვირტუოზო ოსტატისა და დახვეწილი ესთეტიკური კულტურის მქონე ხელოვანის სახელი მას, პირველ რიგში, სიმებიანმა კვარტეტებმა და საკვარტეტო პიესებმა შეუქმნეს. აი, მუსიკა, რომელსაც დრო ვერაფერს აკლებს, მუსიკა, რომლითაც ქართული ხელოვნება ღირსეულად წარმდგარა ნებისმიერ, თვით ყველაზე მაღალ საერთაშორისო ფორუმზე.

ს. ცინცაძემ ჩელიუდ დაკვირის შესანიშნავი სკოლა გაიარა (თბილისსა და მოსკოვში) ისეთ ცნობილ სპეციალისტებთან, როგორებიც იყვნენ პროფესორები: კ. მინიარი და ს. კოზოლუპოვი. რამდენიმე წლის მანძილზე (1944—1946) იგი უკრავდა ახლად დაარსებულ საქართველოს სახელმწიფო სიმებიან კვარტეტში და სწორედ აქ გამოუმუშავდა მას საკვარტეტო სტილის ფაქიზი შეგრძნება, რაც ასე გამოადგა შემდგომში.

ს. ცინცაძის, როგორც კომპოზიტორის დაბადება, ძალზე მოულოდნელად, თითქოს

სპონტანურად მოხდა. 1947 წელს, საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის კონკურსზე გაიმარჯვა მანამდე უცნობი, 22 წლის კომპოზიტორის სიმებიანმა კვარტეტმა — ეს ფაქტურად მისი პირველი ნაწარმოები იყო. ამ წარმატებამ მიიყვანა ს. ცინცაძე მოსკოვის კონსერვატორიის საკომპოზიტორო ფაკულტეტზე, — პროფესორ ს. ბოგატაიროვის კლასში. ორიოდ წლის შემდეგ კი მოვიდა საკავშირო აღიარებაც: ს. ცინცაძეს — II კურსის სტუდენტს, II კვარტეტისა და 3 საკვარტეტო მინიატიურისათვის სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემია მიენიჭა.

ცოტას ჰქონია ასეთი ბრწყინვალე შემოქმედებითი დებიუტი, რომელსაც უმაღლვე გამოაჩინა ახალგაზრდა კომპოზიტორის თვითმყოფობა და პროფესიული სიმწიფე.

შემოქმედებითი გაზაფხულის ამ დაუეციყარი დღეების შესახებ ყველაზე უკეთ მოგვითხრობს თვითონ კომპოზიტორი: — „ჩემი პირველი ნაბიჯები კომპოზიციაში დაკავშირებულია იმ პერიოდთან, როდესაც მე საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტში ვუკრავდი. ეს იყო 1944—1946 წლებში. პირველი ჩემი გაუბედავი ცდა წარმოადგენდა დიმიტრი არაყიშვილის „დავლურის“ მუსიკის ტრანსკრიფციას სიმებიანი კვარტეტისათვის. მას მოჰყვა ხალხური „საქიდაოს“ დამუშავება, ხოლო შემდეგ კი სხვა საკვარტეტო მინიატიურებიც. უნდა გითხრათ, რომ მე, დამგონი ჩემი კოლეგებიც, მაინცდამაინც მაღალი აზრისანი არ ვიყავით ამ პიესებზე. ყოველ შემთხვევაში, მათი საჯარო შესრულება მოხდა უკვე მაშინ, როდესაც მე დავანებე თავი კვარტეტში მუშაობას. ნამდვილად ფრთხვი შემასხა ჩემი პირველი დიდი ფორმის ნაწარმოების — პირველი სიმებიანი კვარტეტის გამარჯვებამ საქართველოს კომპოზიტორთა კონკურსზე 1947 წელს, რის შემდეგაც გადავწყვიტე შეესუსტოყავი მოსკოვის კონსერვატორიის საკომპოზიტორო განყოფილებაზე, სადაც ჩემი ხელმძღვანელი გახდა პროფესორი ს. ს. ბოგატაიროვი. ამ უკანასკნელთან ერთად მინდა მაღლობით მოვიხ-

¹ გამოუქვეყნებელი ინტერვიუდან, რომელიც ამ სტრატეგიის ავტორმა აილო კომპოზიტორისაგან 1970 წ.



სენიო აგრეთვე პროფესორი ს. მ. კოზოლუპოვი, რომელთანაც მე ჩელოს სპეციალობით ვსწავლობდი. იგი ყოველმხრივ უწყობდა ხელს ჩემს ვატაცებას კომპოზიციით. მისი რჩევით დავწერე პირველი საეილონჩელო კონცერტი, რომელიც შემდეგ შევასრულე გამოცდაზე და პროფესორ კოზოლუპოვის კლასის კონცერტზე. მალე დავიწყე მუშაობა მეორე სიმებიან კვარტეტზე, რომელიც 1948 წელს დავამთავრე. ხოლო, როდესაც ორი წლის შემდეგ, მეორე კვარტეტისა და საკვარტეტო მინიატურების შექმნისათვის მომანიჭეს საბჭოთა კავშირის სახელმწიფო პრემია, საბოლოოდ გადავწყვიტე მთლიანად მიმძღვნა თავი კომპოზიციისათვის, ერთადერთი, რაც მალონებდა — ეს იყო ის, რომ შემოქმედებითი მუშაობით გადატვირთულობის გამო იძულებული ვაგხდი გამოეთხოვებოდი ჩემს „პირველ სიყვარულს“ — ჩელოსს“.

რაც შეეხება იმ გარემოებას, რომ I კვარტეტი აღარ შესრულებულა 2 ათეული წლის მანძილზე, კომპოზიტორის სიტყვებით, ამის მიზეზი ის ვახლდათ, რომ იგი უქმაყოფილო იყო მისი ფორმისა და სტილის ცალკეული დეტალებით, ახალ-ახალი ჩანაფიქრები კი დროს აღარ უტოვებდნენ იმისათვის, რომ დაბრუნებოდა თავის პირმშობს და მხოლოდ 1970 წელს, როდესაც კომპოზიტორის ქაბუჯური ოპუსი განახლებული სახით წარმოსდგა მსმენელთა წინაშე, ჩვენთვის ნათელი ვახდა არა მარტო მისი თავისთავადი მხატვრული ღირსებები, არამედ მისი, ასე ვთქვათ, „იმპულს-ფუნქცია“ ცინცაძის, როგორც კომპოზიტორის შემდგომ ფორმირებაში.

I კვარტეტი თავისებური შემოქმედებითი „განაცხადია“, რომელსაც კომპოზიტორი დამაჯერებლად „ანაღლებს“ მომდევნო წლებში, იგი შესანიშნავი, ფართოდ აღიარებული II კვარტეტის ღირსეული წინამორბედი. ბევრი ის თვისება, რომელიც ტიპური ხდება ცინცაძის შემოქმედებითი სტილისათვის თითქმის მთელ მომდევნო ათწლეულში, უკვე აქ იჩენს მკაფიოდ თავს.

ეს გარემოება კი გვაკვლავს დავუთმოთ მას ყურადღება, მით უმეტეს, რომ ამ ნაწარმოებს, რომელმაც თავის დროზე პატარა ფურორი მოახდინა, ფაქტურად არავითარი

გამოძახილი არ ჰქონია ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებაში.

შეცდომა იქნებოდა იმისი თქმა, რომ ცინცაძის პირველი კვარტეტის შექმნის მომენტისათვის ამ ქანაში ჩვენში სრული სიკარიელე სუფევდა (მოვიფიქროთ, თუნდაც, შ. თაქთაქიშვილის 1931 წ. შექმნილი I სიმებიანი კვარტეტი, რომელიც ერთხანს საკავშირო ესტრადაზეც უღერდა). მაგრამ, როგორც ვიცით, ქართული საბჭოთა მუსიკის განვითარების პირველ ეტაპებზე, დომინიური ადგილი სხვა ქანებმა დაიმკვიდრეს, ხოლო კამერულ-ინსტრუმენტული ქანრი აღმოჩნდა „ღრმა პერიფერიაში“ და მხოლოდ სპორადულად თუ იჩენდა თავს. ამ უკანასკნელის სისტემატური, უწყვეტი ისტორია, ომისშემდგომ პერიოდებიდან იწყება და ფართო შარავნაზე იგი სწორედ ცინცაძეს გამოჰყავს თავისი I და, განსაკუთრებით კი, მე-2 კვარტეტებით (საწყის ეტაპზე მნიშვნელოვანი როლი შეასრულეს აგრეთვე ნ. გუდიაშვილისა და ა. შავერზაშვილის ნაწარმოებებმა).

ს. ცინცაძის პირველი კვარტეტების შემოქმედებით წინამძღვრად უნდა მივიჩნიოთ იმდენად არა ეროვნული პროფესიული ტრადიციები, რამდენადაც ხალხური მუსიკა — ფართო გაგებით — როგორც ძირითადი მასაზრდოებელი ინტონაციური წყარო და მუსიკალური პოეტის განმსაზღვრელი მხატვრული ფაქტორი. ქანრის კლასიკური ტრადიციების ათვისების თვალსაზრისით კი, პირველ რიგში, ბოროდინისა და ჩაიკოვსკის კვარტეტები უნდა მოვიხსენიოთ. მხედველობაში გვაქვს ფაქტურის ორგანიზაციისა და კომპოზიციის აგების ცალკეული პრინციპები, ზოგჯერ საკვარტეტო ინსტრუმენტობის ხერხებიც, რამდენადმე საერთო ემოციური ტონუსიც.

ყველაზე მნიშვნელოვანი კი, როგორც მუდამ, როდესაც საქმე გვაქვს ნამდვილად ნიჭიერ თვითმყოფ მხატვრულ მოვლენასთან, — ეს არის არა მარტო სინთეზის ორგანულობა, არამედ, პირველ რიგში, მისი ორიგინალობა. უკვე I კვარტეტის შესახებ თამამად შეიძლება თქვას ამის თქმა.

ცინცაძის პირველი სამი კვარტეტი შეიძლება ერთ დიდ ციკლად გავაერთიანოთ. ისი-

ნი ერთ მხატვრულ სფეროს წარმოგვისახავენ. მსგავსება შეინიშნება თემატიკაში, ინტონაციურ ენაში, თვით კომპოზიციაშიც კი. მათი საერთო ხასიათი ქანრულ-ლირიკულია, სჭარბობს ნათელი პოეტური განწყობილება, ლაღი, ცხოველმყოფელი სახეები. ამ კვარტეტების მუსიკა რიტმებითა და ინტონაციებით, ჰარმონიული საქცევებით, ზოგჯერ თვით ტემბრული კოლორითაც კი თითქოსდა ქართული ხალხური სიმღერის წილშია დაბადებული. მუსიკის რაღაც განუმორბელი საერთო არომბატი ხიბლავს მსმენელს. და თუ ყველა ეს თვისება განსაკუთრებულ სისრულითა და მხატვრული სრულყოფილებით მე-2 და მე-3 კვარტეტებში გამოვლინდა, პირველ კვარტეტს, როგორც მათ წინამორბედს, უდავოდ ეკუთვნის საპატიო ადგილი კომპოზიტორის შემოქმედებაში და შეიძლება ითქვას, საზოგადოდ ქართულ კანრულ-ინსტრუმენტულ მუსიკაშიც (ისტორია ხომ მუდამ განსაკუთრებით აფასებს „პირველთ“), აქ უკვე დადგენილია ნაწარმოების არა მარტო ქანრული ტიპი და ემოციური ტონუსი, არამედ მთელი ციკლის სტრუქტურა და ცალკეული ნაწილების კომპოზიციაც (I — ლირიკულ-ქანრული ალევრო, II — ქანრულ-სახასიათო სკერცო, III — ლირიკულ-საოცნებო ნელი ნაწილი და IV — მორარულ-დინამიკური ფინალი), აგრეთვე საკვარტეტო ინსტრუმენტობის ცალკეული ხერხები.²

მეორე კვარტეტი — რე მაჟორი, წარმოადგენდა ქართულ კანრულ-ინსტრუმენტული მუსიკის დიდ შენამენს, ქართული საკვარტეტო ქანრის პირველ სრულყოფილ ნიმუშს. ეს ნაწარმოები, საკვარტეტო მინიატიურებთან ერთად, გვევლინება პირველ საკვანძო უწყქმად კომპოზიტორის შემოქმედებით განვითარებაში, მისი ოსტატობის სინთეზად, რომელშიც გამოხატულება ჰპოვა ტიპურმა ზოგადმხატვრულმა თვისებებმა, სტილისტურმა და კომპოზიციურმა ხერხებმა. უზაღო გემოვნება, მოცარტისეული სიწმინდე და სინატიფე, ფორმის პლასტი-

კურობა, სტილისტური მთლიანობა, ხმათა-სვლის ბუნებრიობა და ლოგიკურობა — აი, რა გამარჩეველ ამ შესანიშნავ ნაწარმოებს.

ამავე წლებშია შექმნილი მინიატიურების ორი ციკლი სიმებიანი კვარტეტისათვის და სავილონჩელო პიესების ციკლი. ისინი ენათესავენბიან კვარტეტებს როგორც თავისი თემატიკით, ისე ინტონაციური სტილით. ეს პიესები ნამდვილი პატარა მარგალიტებია: — უპირატესად, ქართული ხალხური ყოფის სურათები — „საჭიდაო“, „მწყემსური“, — „ურმული“, ან „მიკროსკოპული“ სკერცოები — „ინდი-მინდი“, „სახუშარო“, ან კიდევ უშუალო და გულწრფელი ლირიკული სიმღერები „ლაღე“, „სიმღერა“, „გაფრინდი შვეო მერცხალო“. კომპოზიტორი ხშირად მიმართავს ხალხურ სასიმღერო და საცეკვაო თემებს, ოსტატურად ახდენს ხალხური საკვარტების — ჩონგურის, დუდუქის, სალამურის ხმოვანების იმიტაციას.

ცინცაძის შემოქმედებითი მოღვაწეობის პირველ პერიოდს ამთავრებს მე-3 კვარტეტი (1950 წ.), რომელიც თავისთავადი მხატვრული ღირებულებით არ ჩამოუვარდება მე-2 კვარტეტს, მაგრამ იგი საღდაც მაინც თავისი წინამორბედის გადამღერებას წარმოადგენს, ეს უფრო, უკვე მოპოვებული პოზიციების შემომტკიცებაა, ვიდრე პრინციპულად ახალი, წინ გადამღეული ნაბიჯი (ამასვე შემდეგ ვიტყვით მე-7 კვარტეტზეც). ვეფქრობ, რომ თავის დროზე კრიტიკოსები (მათ შორის ამ სტრიქონების ავტორიც ერთგვარად აჭარბებდნენ, როდესაც ამ კვარტეტში პრინციპულად ახალი თვისებებს ნახულობდნენ). ცხადია, ეს არ იყო პირდაპირი ასლი მე-2 კვარტეტისა. მაგ. მე-3 ნაწილში, რომელიც ცინცაძის შემოქმედების ერთერთი ყველაზე შესანიშნავი ფურცელია, იჭრება მანამდე უჩვეულო, თითქმის ტრაგიკულად მძაფრი ინტონაციები, მაგრამ არსებითად მე-3 კვარტეტი უკვე შემუშავებული მოდელის ვარიანტს უფრო წარმოადგენდა, ვიდრე ახალი ტიპის ნაწარმოებს.

მე-3 კვარტეტის და მინიატიურების მე-2 სუბტილის შემდეგ ცინცაძე თითქმის 5 წლის მანძილზე აღარ მიუმართავს საკვარტეტო ქანრისათვის. მაგრამ იგი დაძაბულად მუშაობდა თავისი შემოქმედების იდეური და მხატ-

² კვარტეტები უფრო დეტალურად გარჩეული გვაქვს 10 წლის წინ დაწერილ წერილში („საბჭოთა ხელოვნება“ 1975, № 11).

ერული ჩარჩოების გაფართოებაზე, გაღრმავებაზე, მუსიკალური სტილის გადახალისებაზე. იგი წერს ნაწარმოებებს ახალ ენა-რებში, ეძებს უფრო მძაფრ და თანადროულ საკომპოზიტორო ხერხებს. ძიების ეს პროცესი პირველ ეტაპებზე მუდამ როდეს გვირგვინდებოდა სათანადო მხატვრული შედეგით. ამ პერიოდში შექმნილ ნაწარმოებებში (ოპერა „ოქროს საწმისი“, საფორტეპიანო ფანტაზია და სხვ.) ჯერ კიდევ ვერ ვხვდებით სტილისტურად ერთიან, მხატვრულად მთლიან ნაწარმოებებს, ნოვაციები ჯერ კიდევ არ ატარებენ ორგანულ ხასიათს.

კომპოზიტორმა თითქოს რამდენიმე ხნით დაკარგა ის საოცარი შინაგანი ჰარმონიულობა, გაწონასწორებულობა, თუ გნებავთ, კლასიკური მთლიანობა და სიწმინდე, რომელიც მისი საკვარტეტო ოპუსებისათვის იყო დამახასიათებელი.

სულ უფრო ეუფლება მის შემოქმედებით სულ მოსტაკოვიჩის მძაფრი მუზა, უდიდესი ინტერესით ეცნობა ბელა ბარტოკის — მომავალში მისი ყველაზე საყვარელი კომპოზიტორის შემოქმედებას.

ამ პერიოდის ნაწარმოებებს შორის ყველაზე საინტერესოა I სიმფონია სი მინორი (1954), თუმცა იგი ერთობ არათანაბარი თავისი მხატვრული ღირსებებით.

სიმფონია ინტერესს იწვევდა ცინცაისათვის მანამდე უჩვეულო დრამატული კონცეფციით, ინტონაციური ენის მკვეთრი გადახალისებისა და გაფართოების ცდით. კომპოზიტორმა გამოავლინა საორკესტრო რესურსების ოსტატური ფლობა, მაღალი ტექნიკური „აღჭურვილობა“. სიმფონიის პარტიტურა მრავალფეროვნებით და კოლორიტულობით გამოირჩეოდა. ამავე დროს სიმფონიას აკლდა დრამატურული და სტილისტური მთლიანობა, აშკარად აჩნდა გავლენების დალი (ჩაიკოვსკი, პროკოფიევი, მოსტაკოვიჩი).

ამავე ხანებში ცინცაემ მიმართა მისთვის ახალ ე. წ. გამოყენებით უნარს. დაწერა ჩინებული „ესპანური“ მუსიკა რუსთაველის თეატრის სპექტაკლისათვის „დონ სეზარ დე ბაზანი“ და „ესპანელი მღვდელი“ და მუსიკა კინოფილმ „ჭრიჭინასათვის“, რამაც საყოველთაო პოპულარობა მოუპოვა. ჭრიჭინას

ქეშმარიტად ფრთოსანმა სიმღერამ მოიარა (უფრო სწორი იქნებოდა გვეთქვა: „მოიბრინა“) მთელი ჩვენი ქვეყნის ეკრანები და საკონცერტო ესტრადები. მის მჩქეფარ და ცქვიტ მუსიკაში საკვირველი ოსტატობით არის დახატული მ. ბარათაშვილის პერსონაჟის სახე.

კომპოზიტორის პირველივე ცდამ სასიმღერო უნარში ბრწყინვალე შედეგი გამოიღო. ეს რომ არ იყო მხოლოდ შთაგონების მომენტის შემთხვევითი ნაყოფი, დაამტკიცა მისმა მომდევნო ნაშუქებებმა კინომუსიკის დარგში („აბეზარა“, „ბაში-აჟივი“, „ჯარისკაცის მამა“ და სხვ.), თუმცა ჭრიჭინას სიმღერა მაინც დარჩა განუმეორებელ მიღწევად.

50-იანი წლების მხატვრულმა ძიებებმა დასრულებული გამოხატულება ჰპოვეს მე-4 სიმებიან კვარტეტში (ფა მაჟორი), რომელიც ამ უნარში ხუთწლიანი პაუზის შემდეგ დაიწერა (1955 წ.). სხვათა შორის, ეს მისი უკანასკნელი ტონალური კვარტეტია.

იგი მოფიქრებულია როგორც დრამატული ნაწარმოები, რომლის მძაფრი მუსიკალური შინაარსი ფართოდ გაშლილ და განვითარებულ ფორმაშია განსხეულებული. აქ კვალიც აღარ რჩება წინა ინსტრუმენტული ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელი მინიატიურობის, უნარული სიმყუდროვისა და კამერულობისა. თუ ადრე კომპოზიტორის შექმნელებითი „ობიექტივი“ უპირატესად გარემომცველი სინამდვილისაკენ იყო მიმართული — აქ აქცენტი გადატანილია ადამიანის შინაგანი სამყაროს გახსნაზე, სულიერ კონფლიქტებზე. კვარტეტის მუსიკა მღელვარე, ინტენსიური, იგი თავიდანვე იტაცებს მსმენელს განვითარების მიზანსწრაფულობით, ხალასი ექსპრესიით და შეუნელებელი დაძაბულობით. კომპოზიტორი ხშირად მიმართავს პოლიფონიურ „ხერხებსა და საორკესტრო ელვადობის იმიტაციას. კვარტეტში ჭარბობს „დამუშავებით“ საწყისი, რომლითაც გამსჭვალულია თვით ექსპოზიციური განაკვეთები.

აღსანიშნავია ისიც, რომ კვარტეტში (კერძოდ მე-2 ნაწილში — სერადოში) პირველად ცინცაძის კამერულ-ინსტრუმენტულ შე-



მოქმედებაში იჭრება გროტესკული ელემენტები.

ყველა ეს თვისება კიდევ უფრო მკვეთრად ვლინდება მომდევნო კვარტეტებში.

შემდგომ წლებში ცინცაძე ბევრსა და ინტენსიურად მუშაობდა სხვა მუსიკალურ ჟანრებში, აფართოებდა თავისი შემოქმედების სტილისტურ, თემატიკურ და ინტონაციურ სპექტრს, რაც ნათლად გამოვლინდა 50—60-იანი წლების მიჯნაზე შექმნილ ნამუშევრებში: ბალეტ „დემონში“, მე-2 სიმფონიაში, მე-5 სიმებიან კვარტეტში.

...1959 წ. ვ. ჰაბუკიანის წინადადებით ცინცაძე შეუდგა მუშაობას ბალეტ „დემონზე“ (ამ დროისათვის იგი იყო ავტორი საბავშვო ბალეტისა — „ცისფერი მთის განძი“, რომელიც დაიდგა თბილისში). ლერმონტოვის უკვდავი პოემა თავისი სკულპტურული ფერადობითი სახეებით, დრამატული სიმბაფრით, მოქმედების ლოკალური კაცასიური ფონით მიმზიდველ პერსპექტივებს უსახავდა მას. პარტიტურა ერთ წელიწადში დაიწერა (სწრაფი მუშაობა, შემოქმედებითი პროცესის ინტენსიურობა საზოგადოდ დამახასიათებელია ცინცაძისათვის). პრემიერა 1961 წლის გაზაფხულზე გაიმართა და სპექტაკლს 7 სეზონის მანძილზე წარმოადგენდნენ, მაგრამ ბალეტმა მინც ვერ გაამართლა ის დიდი იმედები, რომლებსაც მასზე ამყარებდნენ, რისი მიზეზიც იყო ზოგიერთ ეპიზოდში (მე-7 სურათი) სტანდარტული ქორეოგრაფიული გადაწყვეტა.

სპექტაკლის ყველაზე ძლიერ კომპონენტს შეადგენდა მუსიკა: დინამიკური, კოლორიტული, ეფექტურად გაორკესტრებული, მაგრამ თავისი ძირითადი ნაწილით იგი აღიქმებოდა, როგორც საბალეტმაისტერო პარტიტურის ილუსტრაცია. ამით არის გამოწვეული, მაგალითად, ის გარემოება, რომ მთავარ გმირთა ლაიტმოტივები არ იქცნენ ფართო სიმფონიური განვითარების სტიმულად. ამისათვის კომპოზიტორს არ მიეცა სათანადო „სივრცე“.

„დემონის“ მუსიკის ღირსებები, ვფიქრობ, იმასაშუალებს იმას, რომ კომპოზიტორი დაუბრუნდეს ბალეტს და შექმნას მისი დრამატურგიულად უფრო სრულყოფილი რე-

დაქცია გამჭოლი სიმფონიური განვითარებით.

ცინცაძის მე-2 სიმფონიას (1962) მისი წინამორბედისაგან მ წელი აშორებს, და მასში მკვეთრად აისახა ის შემოქმედებითი ევოლუცია, რომელიც ამ წლებში განიცადა კომპოზიტორმა. ესაა სწრაფვა მუსიკალური ენის მეტი ექსპრესიულობისა და ამავე დროს ინტონაციური განზოგადებულობისადმი, მხატვრული შინაარსის დრამატიზაციისადმი, გამომსახველ ხერხთა სიმბაფრისა და სიახლისადმი. ხოლო თუ უფრო კონკრეტულ სტილისტურ ნიშნებს შევხებით — ესაა ფაქტურის პოლიფონიზაციის ტენდენცია და მონოთემატიზმის პრინციპის დამკვიდრება, რაც დამახასიათებელი ხდება კომპოზიტორის თითქმის ყველა მომდევნო ინსტრუმენტული თხზულებისათვის. მე-2 სიმფონიაში საგრძნობია ონეგერისა და შოსტაკოვიჩის საორკესტრო პარტიტურების გავლენა. საცეკვაო საწყისის დიდი როლი სიმფონიის ბევრ ეპიზოდს პლასტიკურ სახეიდანებს ანიჭებს, რამაც მუსიკის რიტმული სტრუქტურის სიმდიდრესთან ერთად დაბადა აზრი ქორეოგრაფის ენაზე მისი ამტყვევებისა. მართლაც, მე-2 სიმფონია სამეზის დაიდგა საბალეტო „პოემის“ სახით: მოსკოვში სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის მუსიკალურ-დრამატული თეატრის სცენაზე, თბილისსა და ქუთაისში (ბალეტმაისტერი ყველგან — ა. ჯიჭინაძე).

60-იანი წლების ცენტრალური ნამუშევრები — მე-5 (1962) და მე-6 (1966) სიმებიანი კვარტეტები — მთელი საბჭოთა მუსიკის მიღწევებად აღიარეს. ორივე შევიდა ჩვენი ქვეყნის ცნობილი საკვარტეტო კოლექტივების რეპერტუარში და წარმატებით სრულდება საბჭოთა კავშირისა და უცხოეთში.

ემოციური შინაარსით, სტილისტური ორიენტაციითა და ვირტუოზული ოსტატობით ეს კვარტეტები ახალ ეტაპს წარმოადგენენ ცინცაძის შემოქმედებაში, თუმცა არ აღიქმებიან ისე ადვილად და ბუნებრივად, როგორც მათი წინამორბედები. ორივე ნაწარმოებში შეინიშნება ბარტოკისა და შოსტაკოვიჩის საკვარტეტო სტილის ცალკეული ელემენტების შემოქმედებითი ათვისება.

სტრუქტურულად ეს კვარტეტები განსხ-

ვაკებულა: მე-5 — ხუთნაწილიანი, მე-6 — ერთნაწილიანი; მარამ მათ ანათესავენს დაძაბული დინამიკური პულსი, ინტონაციური და პარმონიული ენის სიმპაფრე, პოლიფონიურობით გამსჭვალული ფაქტურა და, ცხადია, თვით მხატვრულ სახეთა სისტემა, რომელშიც დრამატული და გროტესკული ელემენტები შეთავსებულია რაფინირებულ ლირიკასთან (თუ პირველ სამ კვარტეტში არ იყო მკაფიოდ გამოხატული ზღვარი ლირიკულ და ჟანრულ სახეებს შორის, აქ ხდება მათი პოლიარიზაცია: ლირიკა — ნატივ ინტელექტუალურ იერს იძენს, ხოლო ჟანრული საწყისი — გროტესკში გადაიზრდება). ორივე კვარტეტში ვხდებით 60-იანი წლების ნაწარმოებებისათვის დამახასიათებელ ტენდენციას: გაფართოებული ტონალური სტრუქტურა შეთავსებულია მკაფიოდ გამოხატულ კილოურ საყრდენებთან.

მე-5 კვარტეტში, რომელიც მოცულობით ყველაზე დიდია ცინცადის კვარტეტებს შორის, დამატებით შეიძლება აღინიშნოს პარტიტურის თითქმის სიმფონიური მასშტაბურობა და ორკესტრული ფერადოვნება, დამუშავებითი ელემენტის (თვით ექსპოზიციური ნაკვეთებიც კი) და ოტინატური რიტმული ფიგურების სიჭარბე.

ქართული ინსტრუმენტული მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე სარეპერტუარო ნაწარმოებად უდავოდ გვეჩვენება ცინცადის მე-5 კვარტეტი. იგი კომპოზიტორის შემოქმედებაში „ახალი ტალღის“ დამკვიდრების ზენიტში შეიქმნა და მასში სტილისტურად დასრულებული და გამოკვეთილი სახით გამოვლინდა თვისებები, რომლებიც, ვარკვეული აზრით, ნიშანდობლივია ს. ცინცადის 60-იანი წლების ყველა ნაწარმოებისათვის. კვარტეტი არსებითად მონოთემატურია. მუსიკის მხატვრულ-ემოციური სიმდიდრე და ფაქტურის მრავალბანანიანობა იქმნება შესავლის თემის განუწყვეტელი ტრანსფორმაციის შედეგად. კვარტეტის არქიტექტონიკაში კი შეინიშნება ციკლურობის ელემენტები.

1970 წ. პირველად შესრულდა ცინცადის მე-7 სიმებიანი კვარტეტი, რომელიც ბ. ბარტოკისადმი მიძღვნილი და, შეიძლება ითქვას, ყველაზე მეტად „ბარტოკისეულია“ მის კვარტეტებს შორის. იგი მე-5 და მე-6 კვარ-

ტეტების ხაზს აგრძელებს სტილის, მუსიკალური ენისა და თვით მხატვრულ სახეთა წყობის მხრივ. საინტერესოა აღინიშნება მხოლოდ ფორმის გადაწყვეტაში. იგი სამნაწილიანია (ერთადერთი შემთხვევა ცინცადის კვარტეტებში). კვარტეტში ცინცადე ერთგვარად იმეორებს იმ ტექნიკურ ხერხებს, ინტონაციურ და რიტმულ საქმეებს, ფაქტურის ფორმირების პრინციპებს, რომლებმაც თავი იჩინეს მის უშუალოდ წინამორბედ ნაწარმოებებში. ამიტომაც, რომ მიუხედავად ჩვეული ოსტატობისა, რომლითაც იგი დაწერილია, მე-7 კვარტეტი რამდენიმე დაუქმყოფილებლობის გრძნობას იწვევს.

ყურადღებას იმსახურებენ 60-იან წლებში შექმნილი სხვა მნიშვნელოვანი ნაწარმოებებიც — მე-3 სიმფონია და ინსტრუმენტული კონცერტების „ტრიადა“, რომელიც შედგება სავიოლინჩელო (1964), სავიოლინო (1968) და საფორტეპიანო (1969) კონცერტებისაგან. პირველი მათგანი შევიდა გამოჩენილი მუსიკოსის — დ. შაფრანის რეპერტუარში (ადრე ცინცადემ მას თავისი სავიოლინჩელო პიესების ციკლი უძღვნა).

ნაწარმოებთა ამ ჯგუფში მუსიკალურად ყველაზე საინტერესოა სამნაწილიანი სავიოლინო კონცერტი (1968 წ.). იგი აღბეჭდილია თვისებებით, რომლებიც ასე თუ ისე ნიშანდობლივია ცინცადის ამ პერიოდის ყველა ნაწარმოებისათვის: განვითარება მასში შედგება საწყისი თემატური მასალის პოტენციური „მხატვრული ენერჯის“ გამოვლინებისა და მისი თვისობრივი გარდასახვისა, ვირტუოზული ფაქტურა გამსჭვალულია დამუშავებითი საწყისით, პოლიფონიურობით, რიტმიკა მრავალფეროვანია (კერძოდ, გამოყენებულია „ხორუმის“ რიტმიც) და რთული, შეიცავს პოლირიტმიის ელემენტებს. მისთვის დამახასიათებელია თავისუფალი ატონალური სტრუქტურა ძუნწად ჩაქსოვილი ქართული კილო-ინტონაციური საქმეებით. ამავე დროს, აქ უფრო რელიეფურად, ვიდრე ამ პერიოდის სხვა ნაწარმოებებში, გამოვლინებულია ლირიკული საწყისი (I ნაწილის დამხმარე პარტია და მთელი II ნაწილი — ფრიად გამომსახველი მუსიკით), რომელიც გაწონასწორებულია მის კონ-



ტრასტულ მოტორულ-დინამიკურ სტიქიას-თან.

თბილისსა და საბჭოთა კავშირის სხვა ქალაქებში არაერთგზის შესრულდა ცინცაძის მე-3 სიმფონია (1969), რომელიც მკაფიოდ წარმოგვიდგენს ამ პერიოდისათვის დამახასიათებელ ტენდენციებს სიმფონიურ ჟანრში. ფორმის შეკრულობა, განვითარების დინამიზმი, მუსიკალური ენის სიმკაცრე გამოარჩევს ამ ნაწარმოებს.

ვ. ი. ლენინის დაბადების 100 წლისთავს ცინცაძემ უძღვნა ორატორია „უცკვადეობა“. შეიძლება ითქვას, რომ ეს იყო ერთ-ერთი საუკეთესო ნაწარმოები, რომელიც ამ თარიღისათვის დაიწერა საბჭოთა კავშირის მასშტაბით. იგი არ ატარებს „პარადულ-ოფიციალურ“ ხასიათს და ესთეტიკურად გამდიდრებულ საფუძველზეა ამოცნენებული. ორატორია გადაწყვეტილია მოწვემენტური „პლაკატური“ ჟანრის ტრადიციებში. მისი მხატვრული სახეები ლაკონიური და მკაფიოა. კომპოზიტორი ფართოდ იყენებს მასობრივი სიმღერის, ნანინას, სამგლოვიარო მუსიკის სტილისტურ და ჟანრულ თავისებურებებს. დრამატურგიული „თაღი“ აქ ვადასროლილია ტრაგიკულად დაჰიმულ I ნაწილსა და სახეიმი-აპოთეოზურ ფინალს შორის. გამჭოლი ლაიტმოტივს როლს აქ ასრულებს ინტონაციურად შეცვლილი „დიეს ირეს“ თემა (შუა საუკუნეების სამგლოვიარო მელოდია), რომელიც თითოეული ნაწილის ხასიათის შესაბამისად სხვადასხვა ემოციურ ელფერს იძენს.

ორატორია გამსჭვალულია მოქალაქეობრივი და ეთიკური პათოსით და აღბეჭდილია მხატვრული სახოვანებით.

1971 წელს ცინცაძემ ერთხელ კიდევ სცადა თავისი ძალები საოპერო ჟანრში (მის პირველ ოპერას „ოქროს საწმისი“ სცენა არ უხილავს), დაწერა ერთაქტიანი ოპერა „განდევილი“. თუმცა პრესაში გამოქვეყნდა რამდენიმე ფრიალ კომპლიმენტარული რეცენზია, მაგრამ ასეთ შეფასებას ჩვენ ვერ გავიზიარებთ.

საიუბილეო წერილებში არ არის მიღებული კრიტიკული მახვილის მომარჯვება, მაგრამ — „მოყვარეს პირში უძრახეო“. ისეთი ხელოვანი, როგორც სულხან ცინცაძეა, არ საჭიროებს მამამბლური „გუნდრუკის კე-

ვას“, მით უმეტეს, რომ მის სამაგალიტო რა დასამალია, იშვიათ თვისებას შეადგენს „იმუნტიტეტი“ კრიტიკისადმი. თქმა არ უნდა, ოპერა „განდევილი“ დაწერილია ავტორისათვის ჩვეული ოსტატობით, კომპოზიციის უახლესი ხერხების გათვალისწინებით, მაგრამ.. „შთაბეჭდილება იქმნება, რომ ცინცაძე აქ ნაკლები წინააღმდეგობის გზით წავიდა, როდესაც კურსი აიღო „სიტუაციურ“ მუსიკაზე. მან შექმნა ჭეჭა-ჭუხილის „შთაბეჭდავი სურათი. მაგრამ ამოცანა № 1-ოპერის მთავარი გმირის — განდევლის ფსიქოლოგიურად ღრმა და რელიგიური სახის შექმნა გადაუწყვეტელი დარჩა. მის პარტიაში ჭარბობს უფრო გარეგნული ხასიათის შტრიხები. კომპოზიტორმა არ ისარგებლა ბოლომდე მკვეთრი დრამატურგიული კონტრასტის შექმნის შესაძლებლობით: — მწყემსი ქალის პარტია არ იქცა ახალ ნათელ მხატვრულ პლასტად ოპერის მუსიკალურ ქსოვილში. დიდებული საგალობლის — „შენ ხარ ვენახის“ მასალა, რომელსაც მიმართავს კომპოზიტორი, არაა რეალიზებული მთელი სისრულითა და სიმდიდრით.

ცხადია, რომ ყველა ეს შენიშვნა გაკეთებულია, ასე ვთქვათ, უმაღლესი კრიტიკული კრიტერიუმით, მაგრამ ისეთი ოსტატის მიმართ, როგორც სულხან ცინცაძეა, სხვაგვარი მიდგომა სათაკლოც იქნებოდა.

70-იან წლებში ცინცაძე კვლავ არაერთგზის მიმართავს მუსიკალური თეატრის ჟანრს, წერს ბალეტებს: „ანტიკური ესკიზები“ (1974) და „დალი და მონადირე“ (1977). ორივე დაიდგა, მაგრამ ამ ერთგვარად ცივ და აკადემიურ პარტიტურებს წარმატება არ ხვდათ. ვაცელობით უკეთესი ხეადრი ეწია 1982 წ. მოსკოვის სტანისლავსკისა და ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახ. თეატრში დადგმულ ბალეტ „რივარესს“ (ე. ვოინიჩის რომანის „კრაზნას“ მიხედვით. ბალეტმაისტერი ა. ჰიჭინაძე), რომელმაც მომთხონი მოსკოველი მასურებლის მოწონება დაიმსახურა (ამ დროისათვის სპექტაკლების რაოდენობამ 100-ს გადააჭარბა). კომპოზიტორმა დამატებულად გადაჭრა მუსიკალურ-თეატრალური ჟანრის უმთავრესი პრობლემა: მკაფიოდ ინდივიდუალიზებული პერსონაჟები მოქმედებენ დინამიკურ სცენურ სიტუაციებში. „რი-



ვარესის³ მუსიკა სახოვანი და თეატრალურია, ექსპრესიულ-გამომსახველი და სანახაობითი საწყისები მხატვრულ მთლიანობაშია მოცემული. ბალეტის მუსიკა ძალიან დემოკრატიულია და ფართო მსმენელისათვის მისაწვდომი, ამავდროულს, უკომპრომისოა მხატვრულ-პროფესიული თვალსაზრისით. კომპოზიტორის ინდივიდუალური ხელწერა ორგანულადაა შერწყმული ცეცხლოვანი იტალიური საცეკვაო რიტმიკისა და მგზნებარე კანტილენურობის ნაირფეროვან გამოვლინებებთან.³

ბოლო ათწლეულში ცინცაძის უმაღლესი შემოქმედებითი მიღწევები კვლავ მის საყვარელ საკვარტეტო ჟანრთანაა დაკავშირებული. შემთხვევითი არაა, რომ მე-8 კვარტეტისათვის (1974) მას ზ. ფალიაშვილის სახელობის პრემია მიენიჭა, მე-9-სათვის (1978) შ. რუსთაველის სახელობის პრემია, და დარწმუნებული ვარ, ჯილდოს გარეშე არც მისი მე-10 კვარტეტი (1984) დარჩება.

ჩანაფიქრით საქვებით განსხვავებული ეს სამი ნაწარმოები — დახვეწილი, ვირტუოზული საკომპოზიტორო ოსტატობის ნათელი მაგალითებია.

კომპოზიტორი გეთავაზობს საკვარტეტო ფორმის გადაწყვეტის მორიგ ორიგინალურ ნიმუშებს. შინაგანი დრამატიზმითა და დინამიკური პულსაციით აღბეჭდილი მე-8 კვარტეტი — ერთნაწილიანია და შეიცავს 10 ეპიზოდს (თავისუფალ ვარიაციას), ტრაგიკულად მკმუნვარე მე-9 კვარტეტი (იგი მიძღვნილია დიდი საბჭოთა კომპოზიტორის დ. დ. შოსტაკოვიჩის ხსოვნისადმი) სხვა მომენტებთან ერთად, საინტერესოა იმით, რომ მისი თემატიკაში აღმოცენდება შოსტაკოვიჩის ინიციალების (DSCH) მუსიკალური გაშიფვრის საფუძველზე (ე. წ. მუსიკალური მონოგრამა). აქვე ხდება ციტირება შოსტაკოვიჩის მე-8 კვარტეტის სკერცოს თემისა.

მე-10 კვარტეტში კი, რომელშიც ცინცაძე კვლავ უბრუნდება 4 ნაწილიან ფორმას, ყურადღებას იპყრობს, ერთის მხრივ, მისი „ტოტალური“ პოლიფონიური სტრუქტურა და, მეორეს მხრივ, თითქოსდა მივიწყებული,

შემოქმედებითი სიკაბუჯისეული მხატვრული სახეებისადმი დაბრუნება (ცხადია, თანამედროვე ტექნოლოგიურ დონეზე).

სულმოუთქმელი მუშაობა ს. ცინცაძის დამახასიათებელი თვისებაა. ამიტომაც მისი თხზულებების კატალოგი ესოდენ ვრცელი და მრავალფეროვანი. ამჯერად შეუძლებელია ყველა ნაწარმოების განხილვა, მიუხედავად მათი ღირსებებისა. ასეთებია, მაგალითად, ს. ცინცაძის ოპერეტები „აბლაბუდა“ და „სიმღერა ტყეში“ (კიდევ ერთი საინტერესო მხარე კომპოზიტორის შემოქმედებისა), რომლებმაც თავისი მძაფრი სატირულ-გროტესკული სახეებით, განვითარებული მუსიკალური ფორმებით შეუწყვეს ხელი ქართული ოპერეტის ჟანრულ-თემატიკური დიაპაზონის გაფართოებასა და პროფესიული დონის ამაღლებას. აღსანიშნავია, აგრეთვე, ბოლო წლების მისი კაპიტალური ნაშრომები — მე-4 (1979) სიმფონია, საფორტეპიანო ციკლი — „24 პრელიუდი“ და სხვ. სულ ახლახან კი კომპოზიტორმა დაამთავრა ოთხნაწილიანი სიმფონია (მისი პრემიერა შედგა ოდესაში).

გამოჩენილი ქართველი კომპოზიტორი სულხან ცინცაძე თვალსაჩინო საზოგადო მოღვაწე ვახლავთ. 1965—1984 წლებში იგი თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის რექტორია, სადაც მას მიჰყავს სპეციალური საკრავმცოდნეობის კლასიც (პროფესორია 1972 წლიდან), მრავალი წლის მანძილზე იგი ხელმძღვანელობდა საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის კამერული მუსიკის სექციას. ს. ცინცაძე სსრკ კომპოზიტორთა კავშირის გამგეობის წევრია, 1984 წლიდან კი სათავეში უდგას საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირს. მაღალი შემოქმედებითი ავტორიტეტის მუსიკოსს იშორად იწვევენ საერთაშორისო კონკურსების ჟიურის წევრად როგორც საბჭოთა კავშირში, ისე საზღვარგარეთ.

დღეს ს. ცინცაძე შემოქმედებითი ძალების გაფორმების ხანაშია. ექვს გარეშეა, რომ იგი კვლავაც გაახარებს თავისი ნიჭის მრავალრიცხოვან პატივისმცემლებს ახალი შესანიშნავი ქმნილებებით.

³ „რივარესის“ მუსიკა განხილულია ჩვენს წერილში („საბჭოთა ხელოვნება“ 1983, № 4).

დღევანდელი ესპანეთის კინოხელოვნება*

ლატავრა დულარიძე

წარსულს ჩაბარდა ის დრო, როცა კინო-კრიტიკოსები და ჟურნალისტები თავის ჩანაწერებს ესპანურ კინოზე, ჩვეულებრივ, იწყებდნენ იმის განცხადებით, რომ მას არც თუ ისე ხშირად გამოაქვს საერთაშორისო და საფესტივალო ეკრანებზე სერიოზული მსჯელობის ღირსი ნაწარმოებები. უფრო მეტიც, იმასაც წერდნენ, რომ კინოხელოვნების ისტორიისათვის უცნობია ესპანურ კინემატოგრაფად წოდებული მოვლენა. ესპანური კინოს ეს მყარი საარჩევნო პოზიცია ევროპულ და მსოფლიო კინოსთან მიმართებაში შეარყია ჯერ ლუის გარსია ბერლანგასა და ხუან ანტონიო ბარდემის, ხოლო მოგვიანებით კარლოს საურასა და მის მომდევნო თაობათა რეჟისორების ფილმებმა.

ესპანური კინო, რომელიც მრავალი წლის მანძილზე სავალალო მდგომარეობაში იყო ჩავარდნილი, უკვე აღარ არის „იდუმალი თეთრი ლაქა“ ევროპის კინემატოგრაფიულ რუკაზე.

არადა, სიტუაცია უიმედო ჩანდა. 60-იან წლებში, როცა ყველა ქვეყნის კინემატოგრაფში შემოქმედებითი აღმავლობა შეიმჩნეოდა, ესპანური კინოს მისამართით გაიკონცხდით მხოლოდ გამანადგურებელ შეფასებებსა და ეპითეტებს: „შეჩვენებული კინო“, „ინფრა-ხელოვნება“, „სიცარიელე“. აქ შექმნილი ფილმები, ყანრის მიუხედავად, მოსაწყენი ერთფეროვნებით გამოირჩეოდნენ. ერთმა

თვალსაჩინო ესპანელმა კინოკრიტიკოსმა — ა. სანჩესმა ასე დაახასიათა ეს სიტუაცია: „თუ კვირის განმავლობაში ოთხი ესპანური ფილმის ნახვა მომიხდა, ჩემს თავს ვეკითხები: ნამდვილად ოთხი ფილმი ვნახე თუ ოთხჯერ ერთი და იგივე?“

მართლაც, ფრანკოს მრავალწლიანი დიქტატურის დროს მთელი მსოფლიოსაგან იზოლირებულ ქვეყანაში, სადაც გამეფებული იყო შიში რეჟიმის წინაშე, ხოლო ხელოვნებას, მკაცრი ცენზურის გარდა, თვით ატმოსფეროც ბოჭავდა, კინო იგუდებოდა და არ ძალუძდა საზოგადოებაში რამდენადმე მნიშვნელოვანი პოზიციის დაკავება. კინო გადაქცეული იყო სანახაობად, რომლითაც ფრანკისტული რეჟიმი მის მიერვე გამოწვეული სულიერი სიღარიბისა და კულტურული ჩამორჩენილობის დაფარვას ან შელამაზებას ცდილობდა. ფრანკისტული კინოს თემატიკა და ყანრები საშუარეული სიმყარით გამოირჩეოდა. საზოგადოებრივი გაწყობილება მასზე ვერავითარ ზეგავლენას ვერ ახდენდა. უფერულობა და ხელოსნური სიმდარეე დიდხანს იყო ესპანური კინემატოგრაფის მთავარი ნიშანი. არცაა გასაკვირი, რომ ფრანკიზმის დროს მასურებელს ესპანური ფილმები თავისად არ მიაჩნდა. იგი არ აღიქვამდა მათ როგორც ეროვნული სულისკვეთების და გენიის ნაყოფს, იმ უბრალო მიზეზით, რომ ეკრანზე გამოდიოდა მხოლოდ ის, რაც ცენზურით იყო დაშვებული, რაც მასურებელს ცხოვრების რეალური პრობლემებისაგან მოწყვეტდა, მსუბუქ და უწყინარ გასართობს

* მოსკოვლი კინომოდნის ეს წერილი სპეციალურად ჩვენს ჟურნალისათვისა დაწერილი.



„ეპილოგი“

მისცემდა, ჩხაპარულ, შეღამაჩებულ სამყაროში ჩაძირავდა. ამას კი, არაფერი ჰქონდა, საერთო ნამდვილ სამყაროსთან, რომელშიც ის ცხოვრობდა.

მხოლოდ ცალკეული ფილმები დრო და დრო თუ გაარღვევდნენ ხოლმე ცენზურის ბადეებს და საერთაშორისო ფესტივალების პრიზებსა და აღიარებას იხვეჭდნენ კიდევ. მათ შემქმნელებს კი სამშობლოში, ხშირად, რეპრესიები და სხვადასხვაგვარი უსიამოვნება ელოდა.

მას შემდეგ, რაც შეიქმნა მაშინდელი ესპანეთის სოციალური და კულტურული შეფერხების ამსახველი ფილმები: — ბარდემის „მთავარი ქუჩა“, „ველოსიპედისტის სიკვდილი“ და ბერლანგას „ვეთილი იყოს თქვენი მობრძანება, მისტერ მარშალ!“ და „ჯალათი“ — მრავალმა წელმა გაწვლილ. ქვეყანაში ძირეული ცვლილებები მოხდა. ბოლო რვა წლის განმავლობაში, ფრანკისტული რეჟიმის დამხობის დღიდან ესპანური ყოფის ყველა დარგი მღელვარე მოვლენებმა მოიცვა.

ამა წლის მოსკოვის კინოფესტივალზე ფაშინზე გამარჯვების 40 წლისთავისადმი მიძ-

ღნილ რეტროსპექტივაზე ნაჩვენებ ფილმში — მანუელ გუტიერეს არახონის „შავი გუნდი“ კამუსის „წარსულის დღეები“. ერთსა და იმავე წელს შექმნილი ორივე ფილმი წარმოდგენილი იყო საბჭოთა კავშირში (მოსკოვში, თბილისსა და ნოვოსიბირსკში) ჩატარებულ ესპანური ფილმების პირველ კვირეულზე (1979 წ.).

კვირეული გაიხსნა მარიო კამუსის ფილმით „წარსულის დღეები“. ფილმის მოქმედება ხდება ჩრდილო ესპანეთში 1945 წელს, სამოქალაქო ომის დამთავრების ექვსი წლის შემდეგ. მთის პატარა სოფელში ჩამოდის ახალგაზრდა მსწავლე ბილი ჩალი. მან იცის, რომ სადღაც აქ ფლანგისტებს რესპუბლიკელთა რაზმი ეძებდა. რაზმში მისი საქმრო ანტონიო იმყოფება (ამ როლს თამაშობდა ფლამენკოს ბრწყინვალე შემსრულებელი, გამოჩენილი ქორეოგრაფი ანტონიო ვადესი). მთელი ფილმი ესაა ძიება, ზოლოდინი, იმედი, ბოლოს შეხვედრა და კვლავ განშორება, ალბათ, უკვე სამუდამოდ.

ამ სურათის ნახვის დროს მთავარი და მეტად ძლიერი შეგრძნება ახალი დროის სუნთქვა იყო. გასაკვირი იყო, რომ ქვეყანაში მომხდარი გარდაქმნები ასე სწრაფად, შეიძლება ითქვას, წამსვე დაეტყო ესპანურ ფილმებს. ცვლილებები ყველფერს ეხებოდა. მარიო კამუსი, ერთი იმათაგანი, ვისაც ესპანური „ახალი ტალღის“ ყველაზე პერსპექტიულ და საიმედო წარმომადგენელთა შორის ასახელებდნენ, თავის დროზე იძულებული იყო კომერციული ფილმებითა და მუსიკალური კომედიებით ერჩინა თავი. მისი ფილმი „ილაპარაკონ!“ (პოპულარული ესპანელი მომღერლის რაფაელის მონაწილეობით) ჩვენს ეკრანებზეც გადიოდა.

ცვლილებები, რა თქმა უნდა, პირველ ყოვლისა სიუჟეტებში აისახა, მაგრამ სიხალე თავისთავად — სიუჟეტებისა და მხატვრული სტრუქტურებისაგან დამოუკიდებლად იგრძნობოდა: ეს იყო ახალი, თავისუფალი მსოფლშეგრძნება. გასაგებია, რომ ცვლილებები იყო იმის პირდაპირი ანარეკლი, რაც თვით ესპანეთში ხდებოდა. რალა თქმა უნდა, იქ, ესპანეთში, ეს კიდევ უფრო ნათლად შეიმჩნეოდა და თანამედროვეთა განცვიფრებას იწვევდა. არგენტინელი მწერალი ხულიო კორტასარი, რომელიც ესპანეთს 1977 წლის ზაფხულში ეწვია, წერდა: „არ-

ჩვენების მეორე დღეს (ეს იყო პარლამენტის პირველი თავისუფალი არჩევნები — ლ. დ.) ბარსელონაში ჩამოვედი თუ არა, ქუჩაში გავიდა სასაირონოდ. ვუკეპრდი ადამიანთა სახეებს, ყურს ვუგვდებდი საუბრთა ნაწყვეტებს, შეძახილებს, მისალმებებს, ხუმრობებს და ვამიხნდა სურვილი კარგად მომეფშენი-ტა თვალში... ცვლილებები დაუჩერებელი იყო. ესაა რაღაც ბავშვური ზეიმი, რომელსაც დიდები იხდიან. ყველგან ბორკილებისაგან გათავისუფლების სასიხარულო გრძნობა სუფევს...“

ღიას, ესპანეთი განიცდიდა და აქამდე განიცდის დიდ ძვრებს.

ფრანკოს დიქტატურა იყო ერთადერთი ფაშისტური დიქტატურა, რომელიც კი არ დაემხო, არამედ ბუნებრივად მოჰამა თავისი დრო. ქვეყანა, რომელმაც ორმოც წელი შიშის, დამცირების, ფარისევლობის, სულიერი დამონებისა და ყოველგვარი შეზღუდვის ნიშნით იარსება, ეიფორიას განიცდიდა. იგი ზეიმობდა თავისუფლებას, რომელიც მას გადაბერებული კაუდილიოს სიკვდილმა უბოძა. ალბათ, გადაჭარბების გარეშე შეიძლება ითქვას, რომ ესპანეთისა, და მთელი ევროპის ისტორიაში არც ისე ბევრი იყო მონარქი, ვისაც ძალაუფლება ასეთ ხელსაყრელ ვაშს ხვდა წილად, როგორც 1931 წელს დამხობილი ალფონსო XIII-ის შვილიშვილს, 37 წლის უფლისწულს ხუან კარლოს ალფონსო ვიქტორ მარია ბურბონ-ი-ბურბონს, 1975 წლის 22 ნოემბერს, ფრანკოს სიკვდილის

დღესამე დღეს რომ აყურთხეს ესპანეთის მეფედ ხუან კარლოს I-ის სახელით.

ესპანელებს ეჩვენებოდათ (და ეს უსაფუძვლო), რომ, როგორც იქნა, მოესწათ მრავალსაუკუნოვანი შეჩვენება — ცუდი მთავრობა, რის გამოც ასი წლის წინ ინგლისელი მოგზაურის რიჩარდ ფორდის მიერ ჩაწერილი ანეკდოტი ასე მოგვითხრობს: ოდეს წმინდა მეფე ფერდინანდ III, მიცვალების შემდეგ, ღვთისმშობლის წინაშე წარსდგა, მან თავისი საყვარელი ესპანეთისათვის ზეთი, ღვინო, ბური, მზიანი ცა, გულადი ვაჟკაცები და ლამაზი მანდილოსნები, სიგარები, წმინდა ნაწილები, ნიორი და ხარები ითხოვა. ყოველივე ეს ქვეყანამ უხვად მიიღო. ბოლოს ფერდინანდ III-მ ღვთისმშობელს კარგი მთავრობაც სთხოვა. „არა, ეს შეუძლებელია, — უპასუხა ღვთისმშობელმა, — ესეც რომ ებოდის ესპანეთს, არცერთი ანგელოზი აღარ გაჩერდება ზეცაში.“

მიუხედავად იმისა, რომ ფრანკოს სიკვდილისა და დიქტატურის გაუქმების შემდეგ ცოტა დრო გავიდა, უკვე შეიძლება საუბარი ახალ პირობებში ესპანური კინოს განვითარების რამდენიმე ეტაპზე.

პირველი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, იყო ეიფორიის ეტაპი, რომელიც უკლებლივ ყველაფერში იჩენდა თავს. კინო, მრავალი ცნობილი მიზეზის გამო, ყველაზე გვიან გამოეხმაურა ცვლილებებს, მაგრამ ეს დაგვიანებული რეაქციაც მეტად სწრაფი და მრავალსახოვანი აღმოჩნდა. კინოს ცენზურის

„ტასიო“



გაუქმებამ, რაც 1977 წლის 1 დეკემბრის ბრძანებულებით მოხდა, მსოფლიო კინემატოგრაფისაგან რამდენიმე ათწლეულის მანძილზე იზოლირებულ ესპანელებს საშუალება მისცა ენახათ კლასიკური ნაწარმოებები და ბევრი აკრძალული სურათი. ესპანეთი ეცნობოდა ლუის ბუნუელის საკუყნოდ ცნობილ ფილმებს, ფელინის, კიზენშტეინის ნაწარმოებებს. 1977 წელს ლუის ბუნუელმა პირველად მიიღო ჯილდო სამშობლოში — სან-სებასტიანის ფესტივალის ყოფრემ მას სპეციალური მთავარი პრიზი „ოქროს ნიჟარა“ მიანიჭა მთელი შემოქმედებისათვის.

მაგრამ ცენზურის გაუქმებასთან ერთად გაჩნდა ერთგვარი განურჩევლობა და საკომერციო პროდუქციის სერიოზულ ფილმებში არევის ტენდენციაც.

ფრანკოს სიკვდილის შემდეგ საცნებოთ ლოგიკური იყო თავისუფალი ხელოვნების ძლიერი ნაკადის მოლოდინი, მაგრამ იგი არ გამართლდა. ესპანურ კინოს არ აღმოაჩნდა უცხოურ, მეტწილად, ამერიკულ სურათებთან თავისუფალი კონკურენციის ძალა. ესპანური ფილმების წარმოება და გაქირავება ძლიერ შემცირდა.

ამგვარად, დემოკრატიული მმართველობის პირველი ოთხი წელიწადი ესპანური კინოსათვის საწყენი და საესეებით მოულოდნელი მარცხით აღინიშნა.

1980 წლიდან მოყოლებული, მას შემდეგ, რაც მიღებულ იქნა ახალი კანონი, რომელიც გამჭირავებულ ფორმებს აუცილებელი წესით ავალბებდა კინოთეატრების პროგრამებში ესპანური ფილმების შეტანას, დაიწყო ეროვნული კინემატოგრაფიის საწარმოო და მხატვრული აღმავლობა.

ბოლო ხუთი-ექვსი წლის მანძილზე ესპანურმა კინომ მეტი პრიზი მიიღო, ვიდრე მთელი წინამორბედი ისტორიის განმავლობაში. განმტკიცდა ცნობილი ოსტატების ლუის გარსია ბერლანგას, ხუან ანტონიო ბარდემის, კარლოს საურას, ბასილიო მარტინ პატინოს ავტორიტეტი. გამოჩნდა და საერთაშორისო ასპარეზზეც აჯღერდა ახალი სახელები: ხოსე ლუის გარსია, მარია კამუ-სი, გონსალო სუარესი, მონტქსო არმენდარისი, ფერნანდო ტრუება, რობერტო ბოდეგასი, პილარ მირო და მრავალი სხვა.

1983 წელს ამერიკის კინოაკადემიის პრემია „ოსკარი“ საუკეთესო უცხოური ფილმისათვის პირველად მიიღო ესპანელი რეჟისორის სურათმა (თუ არ ჩავთვლით ლუის ბუნუელის ფილმებს „ბურჟუაზიის კრძალული ხიბლი“ და „ეს ბუნდოვანი ნდობის კინემატი“), რომლებსაც, შესაბამისად, 1973 და 1977 წლებში მიენიჭა ეს საპრესტიჟო ჯილდო). დაჯილდოებული ფილმი იყო ხოსე ლუის გარსის „თავიდან დაწყება“. იმავე წელს დასავლეთ ბერლინის კინოფესტივალზე მთავარი პრიზი „ოქროს დათვი“ მიენიჭა მარია კამუსის ფილმს „სკა“ (თვალსაჩინო მწერლის კამილო ხოსე სელას ესპანეთში პოპულარული რომანის მიხედვით). ერთი წლის შემდეგ, კანის ფესტივალზე დიდი წარმატება ხვდა წილად ამავე რეჟისორის მომდევნო ფილმს „წმინდა უცოდველი“ — თანამედროვე ესპანური პრიზის ერთ-ერთი ყველაზე თვალსაჩინო წარმომადგენლის მიგელ დელობესის რომანის ეკრანიზაციას. მსახიობებმა აღფრედო ლანდამ და ფრანსისკო რაბალმა, რომლებიც ამ ფილმში თამაშობდნენ, გაიყვეს პრემია მამაკაცის როლის საუკეთესო შესრულებისათვის. ასეთივე პრემია საურას ფილმში „ოჩოფენები“ მონაწილეობისათვის 1984 წლის ვენეციის კინოფესტივალზე წილად ხვდა მსახიობს ფერნანდო ფერნანდ გომესს. საერთაშორისო ტრიუმფი თან სდევდა კარლოს საურას ფილმების „სისხლიანი ქორწილის“ და განსაკუთრებით „კარმენის“ ჩვენებას, ანტონიო ვადესისა და ფლამენკოს შემსრულებელთა მისი გჯუფის მონაწილეობით.

შეიცვალა დამოკიდებულება ესპანური ფილმების მიმართ თვით ესპანეთში. მაყურებელმა, რომელსაც ფრანკოს მმართველობის წლებში თავისი ეროვნული კინემატოგრაფიისადმი უნდობლობის მყარი რეფლექსი გაუჩნდა, პატივისცემა იგრძნო თავისი კინოს მიმართ.

1981 წელს პირველად ქვეყნის ისტორიაში, ესპანურმა სურათმა სალაროს შემოსავლით გააწრო ბევრ ფავორიტს და ყველაზე პოპულარული ფილმების სიის სათავეში მოექცა. ეს იყო რეჟისორი ქალის პილარ მიროს სურათი „დანაშაული კუენკეში“, რომელსაც საფუძვლად დაედო ნამდვილი ამბავი ცრუ დაშენით დაპატიმრებული ორი გვიანისა, რომლებსაც წამებით აიძულეს თავიანთ თავზე აეღოთ დანაშაული, რომელიც არ ჩაუდგინათ. კომერციულად სარგებლიანი 15 სურათის რიცხვში მოხვდა აგრეთვე ლუის გარსია ბერლანგას „ეროგ-

წული საკუთრება“, რომელიც ამასხარავებს მათ, ვინც ახალ პირობებშიც ცდილობს ხელიდან არ გაუშვას მოზრდილი ლუკმა.

ეს ფაქტები მოასწავებდნენ მეტად მნიშვნელოვან მომენტებს ესპანური კინემატოგრაფიის აღორძინების პროცესში.

ესპანური კინო სხვა ევროპული ქვეყნების კინემატოგრაფიებისაგან განსხვავებული გზებით ვითარდებოდა. სწავლაზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი იყო ის, რომ ესპანური კულტურა ათწლეულების განმავლობაში მკაცრი იზოლაციის პირობებში იმყოფებოდა.

ფრანკომ თავის დროზე გამოსცა კანონი, რომელსაც, დაცინვით, „ორთოპედიულს“ უწოდებდნენ. ეს კანონი მაქსიმალურად ზღუდავდა ესპანეთში უცხოური სურათების შემოტანას. ამ გზით ცდილობდნენ მიშველებოდნენ სუსტ, ყოველმხრივ უმწეო, „რაჭიტანს“ (ბარდემის სიტყვით) ეროვნულ კინემატოგრაფიას. თავის მხრივ, რეჟიმისადმი მორჩილებით დალდაძენილი ფილმები, რა თქმა უნდა, ვერ იპყრობდნენ უცხოელი მაყურებლის ყურადღებას. გამოჩინების შემთხვევები მხოლოდ ხაზს უსვამდნენ ამ მდგომარეობას.

ფრანკისტული რეჟიმი არა მარტო თემატურ და იდეოლოგიურ ასპექტში ბოჭავდა კინემატოგრაფისტებს. ის, სხვათა შორის, ესპანური სურათების ფორმალურ მხარეზეც ახდენდა ზეგავლენას, და ხელი შეუწყო სპეციფიკური სტილის გამომუშავებას, რომელსაც უკიდურესად „დაშიფრული“ ენა ახასიათებს.

არ შეიძლება ამ მოვლენის ცალმხრივად შეფასება. მან უეჭველად დადებითი შემოქმედებაც იქონია ესპანურ კინემატოგრაფზე, შესძინა რა განსაკუთრებული ტენდენცია და ძალა ყველაზე ნიჭიერ ფილმებს.

კარლოს საურა (ერთ-ერთი იმათგანი, ვინც გაუძლო და გაიმარჯვა წამგებიან სიტუაციაში), რომლის ფილმები — „ბანდიტის დატრეპა“, „გამოზარდე ყორნები“, „განცხრომის ბალი“, „კუზინა ანხელიკა“ (პირდაპირ ან გადაკრულად მიმართული ფრანკიზმის წინააღმდეგ) აკრძალული იყო, წერდა: „სიძინელები, ჩვენს ქვეყანაში რომ ელიან ადამიანს, რომელსაც სიმართლის თქმა სურს, თითქმის დაუძლეველია... ამან მიიძულა, მეძება გამოხატვის სხვა, უფრო გართულებული საშუალებანი, და ამის ბუ-



„ონოფეები“

ნებრივი შედეგი იყო ყოველი კინემატოგრაფიული სახის მეორე, ზოგჯერ კი მესამე მნიშვნელობის აღმოჩენა“.

ლუის ბუნუელმა — უდიდესმა ესპანელ რეჟისორთა შორის — რომელიც ფრანკიზმის პერიოდში უცხოეთში იყო გახიზნული და მექსიკაში გარდაიცვალა, სამშობლოში მხოლოდ სამი ფილმი გადაიღო: 1932 წელს — „ლას ურდეს“ („უპურო ქვეყანა“), 1961 წელს — „ვირიდიანა“, 1970 წელს — „ტრისტანა“. სამივეჯერ იგი განსაკუთრებულ სირთულეებს შეხვდა ცენზურასთან: დოკუმენტური ნარკვევი „ლას ურდეს“ აკრძალული იყო „ესპანელთა ეროვნული ღირსების შეურაცხყოფისათვის“ და, არსებითად, არც კი გამოსულა ქვეყნის ეკრანებზე; „ვირიდიანამ“ დასძლია სირთულეები პრევენციული ცენზურის მხრიდან (ე. ი. წინასწარი ცენზურისა, რომელიც ხორციელდება დადგმის წინა პერიოდში და დადგმის დროს, და არა დადგმის შემდეგ. ეს არის ცენზურის წმინდა ესპანური სახეობა, რადგან ყველა ევროპულ ქვეყანაში ცენზურა აძლევს ან არ აძლევს ვიზას უკვე დასრულებულ ფილმს, და არავითარ შემთხვევაში არ ერევა შემოქმედებით პროცესში), მაგრამ კანის ფესტივალზე მისი ჩვენებისა და მთავარი პრემიის „ოქროს პალმის შტოს“ გადაცემის შემდეგ, დიდი სკანდალი ატყდა, რომელიც კინემატოგრაფიის ეროვნული ცენზორი მანუელ დირექტორს სიჩარდოს ფასად დაუჯდა. 1970 წელს „სენიორა ანასტა-

სიამ“ (ასე უწოდეს ესპანელებმა საცენზურო კომიტეტს) კვლავ გამოიღო თავი და შეეცადა ხელი შეეშალა „ტრისტანას“ დაღვინებისათვის ტოლედოში, რასაც მოითხოვდა რეჟისორი, რომლის სახელის ხსენებაც კი, ფრანკოს პირადი განკარგულებით, მთელი ათი წლის განმავლობაში ესპანეთის პრესას აკრძალული ჰქონდა.

1964 წლის ერთ-ერთ თავის ინტერვიუში ბუნებელი ამბობდა, რომ, თუმცა სძულს ცენზურა, ხშირად დავალებული ყოფილა მისგან მის მიერ ამოღებული სცენების ახალი, უფრო დახვეწილი და ზუსტი ვარიანტებით.

„აღბათ არ არის საჭირო იმის თქმა, რომ მე ცენზურის, აზრთა თავისუფალი გამოხატვის შეზღუდვის წინააღმდეგი ვარ. — უთხრა მან ინტერვიუერს. — მაგრამ უცნაური რამ მემართება ხოლმე: როცა პროდიუსერი სრულ თავისუფლებას მაძლევს და იმის ვაკეთება შემძლია, რაც მსურს, გამოფიტულად ვგრძნობ თავს. მე მჭირდება მუდამ რაღაც დაბრკოლებებთან ბრძოლა, რაღაც სიძნელების გადალახვა. აკრძალვა ზოგჯერ სასარგებლოც კი არის: ეს სტიმულს მაძლევს. მაშინ იძულებული ვხდები ვეძებო რაღაც ვადაწყვეტილებები, რათა ეს ვთქვა, რაც მიზნადა, ოღონდ სხვანაირად. მაგრამ კიდევ ვიმეორებ, მე ცენზურის მოწინააღმდეგე და სრული თავისუფლების მომხრე ვარ“.

ესპანელებმა იმდენად დიდხანს იცხოვრეს ტოტალიტარული რეჟიმის პირობებში, რომ ერთგვარად შეეწყვნენ კიდევ შეზღუდვებს. ხუან ანტონიო ბარდემი იმეორებს ბუნევის აზრს, როდესაც ამბობს, რომ „თავისუფლების შეზღუდვას, რა პარადოქსალურიც არ უნდა იყოს ეს, თავისი უპირატესობაც აქვს — სასურველი აზრის ღიად გამოთქმის შეუძლებლობა სტიმულს აძლევს მხატვრული ხერხების ძიებას სათქმელის, ცხოვრებისეული კრედოს გამოსახატავად... მაგრამ პირადად მე თავისუფლება მირჩევნია“.

მაგრამ ცენზურის პირობებთან ამ გამოუღებულ შეწყობას, დასაშვები თუ დაუშვებელი გზებით მისი არიდებისა თუ მოტყუების აუცილებლობას შეუძლებელია „ცული პირიც“ არ ჰქონოდა. ბევრი რეჟისორისათვის საცენზურო შეზღუდვები ახალი ხერხების ძიების საბაზი ხდებოდა, მაგრამ ეს, ზოგჯერ, ხელკვანის თავისუფალ, მართალ შეხედულებას ცხოვრებაზე გადააქცევდა ხოლმე ცენ-



„მარადიული ცეცხლი“

ზურასთან ერთგვარ თამაშად, რომელშიც რეჟისორი მთელი ძალით ცდილობდა არც თუ ისე ჭკვიანი „სენიორა ანასტასიას“ გაბრიყვებას. იმ შემთხვევებში, როცა ეს თამაში სრულყოფილობას აღწევდა, ფილმი ემსგავსებოდა რებუსს, რომლის გამოცნობა არ ძალუძდა არა მარტო თავისი სიბეცითა და „ხესისუფლით“ (ილია ერენბურგის გამოთქმად) განთქმულ ცენზურას, არამედ მაყურებელსაც. შეიქმნა კინემატოგრაფიული ეკვივალენტი ხელოვნების ილაპარაკო ისე, რომ არაფერი თქვა.

ასე რომ, ესპანელებმა ფრანკოს დროთაგან მემკვიდრეობით მიიღეს ეზოპესეული — ქარაგმული ენა, ზოგჯერ ბუნდოვანი, გაურკვეველი, რომელიც თან ერთვოდა ვართულებულ კინემატოგრაფიულ ენას და დახლართულ სინტაქსს.

ამა წლის მისში ესპანური კინოს კვირეულზე წარმოდგენილ ფილმებსაც, ამა თუ იმ ზომით, ატყვია ამ სტილისა და მანერის კვალი. ფილმ „თალითების“ დამდგმელმა ახალგაზრდა რეჟისორმა მიგელ ერმოზომ მოსკოვში გამართულ პრეს-კონფერენციაზე აღნიშნა, რომ ესპანელმა კინემატოგრაფისტებმა ხელი უღწია აილონ ანგვარ მანერაზე. „ფრანკოს დიქტატურის დროს, — თქვა მან, — გაჩნდა „წამისყოფის“, ნართაულების ტენდენცია, რომლებიც ცენზურას უნდა გაეშვა. 1975 წლამდე მაყურებლისათვის საუკეთესო რეჟისორი იყო ის, ვინც გამოგონებაში იყო მარჯვე. ანლა, როცა კინემატოგრაფისტებს თავისუფლება მიეცა — ქარაგმები აღარ გამოგვადგება. საჭიროა კარგი ფილმების გაკეთება“.

საკუთარი, სპეციფიკურად ესპანური პრობლემების გარდა, რომლებიც მრავალწლიან

ეს ვარემობაც არაა მისთვის უმნიშვნელო. „ეპილოგი“, კინემატოგრაფიული ფორმის მეშვეობით, რომელშიც რეალური თხრობა შეთავსებულია იმის ჩვენებასთან, რაც მწერლის შეგნების ზედაპირზე ამოტანილი, ის ცდილობს დაამკვიდროს ლიტერატურისა და კინემატოგრაფის ურთიერთშელწევის იდეა.

„ეპილოგი“ აღნიშნულია ბოლო ათწლეულის ესპანური პროზისა და კინემატოგრაფის მრავალი თავისებურებით. ფილმში მეტად ბუნებრივად ერწყმის ერთმანეთს თხრობის სიმკაცრე, სიმშრალე (რაც თავს იჩენს როგორც სახვით, ისე სიტყვიერ წყობაში) და ბოზოქარი ფანტაზია.

გონსალო სუარესის შემოქმედებას დიდად აფასებდა გამოჩენილი არგენტინელი მწერალი ხულიო კორტასარი. „გონსალო სუარესს, — წერდა ის, — კინოსა და ლიტერატურის მეშვეობით მიეყვართ გამონაგონის უკიდურეს ზღვრებთან, რათა ბიძგი მოგვეცეს, რომ ვიფიქროთ სინამდვილეზე, რომელიც გვეკუთვნის, და მომავალზე, რომელიც უკვე არსებობს“.

1984 წლის კანის ფესტივალზე „ეპილოგი“ ნაჩვენებ იყო „რეჟისორთა ორკვირეულის“ ფარგლებში და მიიღო რამდენიმე არაოფიციალური ჯილდო: სიჭაბუკის პრემია, კულტურისა და სანახაობათა სამინისტროს პრემია, და აგრეთვე პრემია საუკეთესო უცხოური ფილმისათვის.

კვირეულის დროს შედგა შეხვედრა რეჟისორ ხოსე ლუის გარსისთან.

ხოსე ლუის გარსი ერთ-ერთი ყველაზე საინტერესო ესპანელი რეჟისორია. მის ხელოვნებას თან ახლავს ფსიქოლოგიური სიმანვილე და სიღრმე, განსაკუთრებული ყურადღება სულიერი პროცესებისადმი, რომლებიც ძნელად ემორჩილებიან ანალიზს, თუმცა კი დიდ ინტერესს წარმოადგენენ კინემატოგრაფისათვის, თუკი ის ჭეშმარიტად ეზრუნული მნიშვნელობის პროცესების გააზრებას ცდილობს. მსოფლიო ეკრანისათვის ეს ახალი სახელი (კვირეულზე წარმოდგენილმა გარსის ფილმმა „თავიდან დაწყება“, როგორც უკვე აღვნიშნეთ „ოსკარი“ მიიღო) ცნობილია „ჩენთანაც“, რადგან ესპანური კინოს პირველ კვირეულზე ამ რეჟისორის ორი ფილმი იყო წარმოდგენილი. პირველი მათგანი — „მარტოობა განთიადისას“ პოპულარული მსახიობის ხოსე საკრისტანის

მონაწილეობით — მოგვითხრობს ახალგაზრდა ჟურნალისტისა და რადიოკომენტატორის ხოსეს ბედზე, რომელსაც უკიდურესი მიყვას ღამის მუდმივი პროგრამა ~~შეასრულებს~~ ლათათვის — „მარტონი განთიადისას“. თვით ხოსეს პირადი ცხოვრებაც არ არის რიგზე — მეუღლეს უკვე ორი წელია გასცილდა. მისი ახალი ნაცნობი, მასზე ბევრად ახალგაზრდა და თანაც სხვაგვარად უყურებს ცხოვრებას. ამ ორ ქალთან ურთიერთობა, აიძულეს ხოსეს მსხვა ადამიანი გახლენ, და იგი — ისეთივე სპორტივული ფინალში, როგორც ფილმის დასაწყისში იყო — მანც სხვანაირ ადამიანად წარმოგვიდგება.

ამავე რეჟისორის მეორე სურათი — „მწვანე მდელოები“, კიდევ ერთი მეტად პოპულარული მსახიობის ალფრედო ლანდას მონაწილეობით, ნაჩვენებ იყო წინა კვირეულზე. ფილმი მოგვითხრობს არასასიამოვნო უიკენდზე, რომელიც მთის პატარა სოფელში მსხვილი ფორმის პასუხისმგებელი და დაწინაურებული მუშაკის ოჯახმა გაატარა.

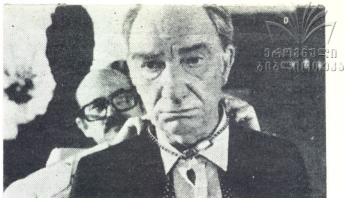
პარასკევ სალამოს ცოლ-შვილთან ერთად იგი მთაში მიემგზავრება, განვადებით შეტენილ განმარტოებულ სახლში. ორ მომდევნო დღეს არც სიხარული მოაქვს, არც მოსვენება. მეტიც, ამ უიკენდს შედეგად მოჰყვება გარეგნულად მშვენივრად აწყობილი ცხოვრების შინაგანი მოუწესრიგებლობის შეგრძნება და... ხანძარი. მისი მეუღლე (მსახიობი მარია კაზანოვა) ცეცხლს წაუკიდებს ლამაზ, მყუდრო პატარა სახლს, რომელიც მისთვის დამყაყებელი მეშჩანური კეთილდღეობის სიმბოლოდ და პირდაპირ განსახიერებდაც იქცა. რამდენადმე სწორხაზოვანი რემინისცენია მიქელანჯელო ანტონიონის ფილმიდან „ზაბრისკი პოინტ“ (რომლის ფინალშიც ასეთივე ამბავი ხდება, ოღონდ მთავარი გმირის — დარიას წარმოდგენაში) თვალნათლივია და არც არის მოულოდნელი, რადგან „მარტოობა განთიადისას“ და „მწვანე მდელოები“ ხოსე ლუის გარსის პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმებია, მანამდე კი იგი ცნობილი კრიტიკოსი იყო, 60-იან წლებში რამდენიმე წიგნი დაწერა კინოზე. ანტონიონი მისთვის უდავო ავტორიტეტი იყო.

გარსის ფილმი „თავიდან დაწყება“ ესაა მოთხრობა ინტელიგენტზე, ესპანელზე, რომელმაც 1938 წელს დატოვა სამშობლო, ამერიკაში საუნივერსიტეტო წრეებში თვალსა-

ჩინო მდგომარეობას მიაღწია და ნობელის პრემიის ლაურეატიც გახდა. ახლა კი, სასიკვდილოდ დავადებული, პირველად რამდენიმე ათეული წლის შემდეგ ჩამოდის ესპანეთში, მშობლიურ ქალაქში, სადაც ცდილობს იმ ხანაში დაბრუნდეს, როდესაც ახალგაზრდა იყო, უყვარდა ერთი ქალი, რომელსაც ახლა კვლავ ხვდება. ისინი უყვებიან ერთმანეთს თავის ცხოვრების ამბავს, ერთად ფიქრობენ იმაზე თუ როგორ შეიძლება წარმართულიყო იგი, ისინი რომ ომის დრამატიკულ მოვლენებს არ გაეყარა.

დაკარგული წარსულის ძიება, ახლის აღმოჩენა ესპანურ კინემატოგრაფის ერთგვარ აკვირებულ იდეად იქცა. ამა წლის ვენეციის ფესტივალზე ესპანეთი წარმოდგენილი იყო კონკურსში სურათით „დაკარგული სამოთხე“, რომელიც გადაიღო ერთ-ერთმა ყველაზე გამბედავმა ესპანელმა რეჟისორმა ბასილიო მარტინ პატინომ. ესპანელი რეჟისორების ნაკლებად „იბლანინა“ თაობის წარმომადგენელს პატინოს, ფრანკოების უკანასკნელ წლებში, სრულიად ჰქონდა უკომუნო ფილმების გადაღების საშუალება. რამდენიმე ხანი მან ციხეში გაატარა როგორც პოლიტიკურმა პატიმარმა, მერე კი ძველი ფილმების რესტავრაციას მიჰყო ხელი. 1977 წელს პატინომ დაამონტაჟა ფილმი „კაუდილიო“, რომელშიც ამხილა ფრანკოზში, გამოიყენა რა თავის დროზე რეჟიმის განდიდების მიზნით გადაღებული ოფიციალური კინოქრონიკა. ახალგაზრდა რეჟისორის გონსალო ვრალდეს ფილმთან („რასა, ფრანკოს სული“) ერთად, რომელიც წარმოადგენდა 1941 წლის ფილმის „რასის სულის“ გადამონტაჟებას (ამ ფილმის სცენარის ავტორობა მაშინ თვით კაუდილიომ ითავა, ხოლო მისი ახლო ნათესავი და „კარის“ რეჟისორი ხოსე ლუის სენს დე ერედია ამ ფილმის დამდგელი გახლდათ), ბასილიო მარტინ პატინოს ფილმი „კაუდილიო“ პირველი ნაბიჯი იყო ფრანკოზების იდეოლოგიის მხილების საქმეში.

პატინოს ახალი სურათი „დაკარგული სამოთხეც“ დაკავშირებულია ფრანკოს რეჟიმისადმი დამოკიდებულების პრობლემებთან და იმ დრამებთან, რომლებიც ესპანელებს სამოქალაქო ომმა დაატეხა თავს. ფილმი მოგვითხრობს ლტოლვილ რესპუბლიკელთა ქალიშვილებზე, რომლის მშობლებმაც რესპუბლიკის დამარცხების შემდეგ დატოვეს სამშობლო. როცა დედის გარდაცვალების ამბავს



„სტიკო“

შეიტყობს, იგი ბრუნდება მშობლიურ კასტილიაში და ახალ, დემოკრატიულ ესპანეთს აღმოაჩენს.

ისევე როგორც ფილმი „თავიდან დაწყება“, „დაკარგული სამოთხეც“ გმირის თითოეულ ნაბიჯს გვიჩვენებს მისი ესპანეთში ყოფნის დროს. იგი პირისპირ აღმოჩნდება მწარე და გამოუსწორებელ ვითარებასთან — დედის დაკარგვა და მასთან გამოთხოვება, საკუთარი სიბერე, რომელიც სამშობლოში, საიდანაც იგი სულ ახალგაზრდა წავიდა, განსაკუთრებით მწვევედ იგრძნობა. მრავალი წლის განშორების შემდეგ იგი კვლავ ხვდება მეგობრებს, ნათესავებს და მისთვის თითქმის უცნობი, სრულიად შეცვლილი სამშობლოს აღმოჩენის სიხარულს განიცდის.

ესპანეთში მომხდარ მოვლენათა მორევში ჩათრეული ადამიანების ბედისადმი ინტერესი ბევრი თანამედროვე სურათის სიუჟეტის არჩევანში იგრძნობა.

კვირულის დროს ყურადღება მიიპყრორმა ფილმმა — „ვალენტინა“ და „აისის ქრონიკა. 1919“, რომელთა დადგმა რამონ ხ. სენდერის რომანის „აისის ქრონიკის“ მიხედვით რეჟისორმა ანტონიო ხოსე ბეტანკორმა განახორციელა.

რომანისა და ორივე ფილმის გმირია ხოსე გარსესი, რომელიც 1939 წელს ესპანეთიდან ათასობით სხვა ლტოლვილთან ერთად, აღმოჩნდა საკონცენტრაციო ბანაკში, სამხრეთ საფრანგეთის დაბა ანჟელესში, სადაც იგი, ცდილობს რა წინ აღუდგეს ტრაგიკულ გარემოებებს და სულიერი ძალა შეინარჩუნოს, მოგონებათა დღიურს წერს.

მოგონებებს 1911 წელში გადაეყვართ. ხოსე გარსესი ივანებს თავის ბავშვობას, რომელიც ჩრდილო ესპანეთის ერთ ლამაზ სოფელში გაატარა; ოჯახს, სადაც უფროსი

შეილი იყო; თავის პირველ სიყვარულს — პატარა გოგონას ვალენტინას; გულკეთილ და გონიერ მოძღვარს — მამა ხოაკინს (მის როლს შესანიშნავად ასრულებს ენტონი კუინი) — ერთადერთ უფროსს, ვისაც იგი თავისი სულისა და გულის ყველაზე ღრმა საიდუმლოებას ანდობდა და ვინც ასეთ ნდობაზე ნიადაგ გაგებითა და მიტყეებით პასუხობდა.

თორმეტი წლის პატარა პეპეს ადამიანური ბუნების ჩამოყალიბების ლოკალური ამბავი რეესისორისათვის იქცევა საშუალებად აჩვენოს ფილმში ზოგადი ღრმა პროცესები, რომლებმაც ესპანური საზოგადოების დაშრევა და დაშლა გამოიწვია და რომელთა საბოლოო ტრაგიკული შედეგი 1936—1939 წლების სისხლისმღვრელი, ძმათამკვლელი ომი, ფაშიზმის დროს დაღუპული მილიონი ესპანელი, ორი მილიონი პატიმარი და დიქტატორ ფრანკოს თითქმის ორმოცწლიანი ერთპიროვნული, ჭეშმარიტად აბსოლუტური მმართველობა იყო.

ფილმი „აისის ქრონიკა. 1919“ „ვალენტინას“ გაგრძელებაა ახლა გმირები — პეპე და ვალენტინა წამოიზარდნენ, ბავშვები ჭაბუკად და ქალიშვილად იქცნენ. ოჯახურ ვითარებათა გამო ისინი დაშორებულნი არიან — იმ დროს, როცა მდიდრდება და ღონიერდება ვალენტინას ოჯახი, ლტაკდება და კინდება პეპე გარსესის ოჯახი. და-ამეზში უფროსს, პეპეს, ერთი გავლენიანი ნათესავი წაიყვანს თავისთან სარაგოსაში, და იქ აფთიაქართან შეგირდად მიაბარებს.

აქ, სარაგოსაში, იწყება პეპეს დამოუკიდებელი ცხოვრება. თავისი ოთახის ფანჯრიდან იგი პირველად დაინახავს დაპყრილ ადამიანს, რომელიც დემონსტრაციის დახვედრის

შემდეგ ტროტუარზე რჩება; აქვე, როცა უხილავი ძალის წყალობით პოულვან კაფეს, სადაც საიდუმლოდ იკრიბებოდა ალფონსი XIII-ის მმართველობის ფილი მუშები და ჯარისკაცები.

ოდესღაც ნაპოლენს უთქვამს: „როცა იძვრის ესპანეთი, იძვრის მთელი ევროპა“. ფილმში „აისის ქრონიკა. 1919“ ეს ძვრა ძლივს იგრძნობა, ხოლო ევროპა სულაც არ ხედება ავტორთა ხედვის არეში, მაგრამ ფილმში არის ყველაზე მოუხელთებელი და ასახვისათვის ძნელი რამ — დროის ეპოქის შეგრძნება, რომელიც პირველი მზარებით, ძველი საყრდენების ნგრევით იყო აღნიშნული. ფედერეიკო გარსია ლორკამ, რომელიც ამ წლებში ისეთივე ჭაბუკი იყო, როგორც ფილმის გმირი პეპე გარსესი, გონებაბახვილურად და მწარედ ამ საყრდენებს „cosas putrefactas“* უწოდა.

რამონ ხ. სენდერის რომანი ეკუთვნის ქანრს, რომელმაც გავრცელება ჰპოვა ფრანკოს შემდგომ ესპანეთში და მეცნიერულ ფანტასტიკასთან ანალოგიით „ისტორიული ფანტასტიკის“ სახელწოდება მიიღო. ასეთი რომანები, როგორც წესი, ისტორიულ პიროვნებათა დღიურების სახითაა დაწერილი. ამ ქანრის ბეგრი სხვა ნაწარმოებისაგან განსხვავებით, სადაც სწორად დარღვეულია ისტორიული პერსპექტივა და ავტორი, ზოგჯერ, გარკვეულ უტაქტობასა და მოუთრდებლობასაც კი იჩენენ, აგებენ ვარაუდებს და ერთმანეთში ურევენ რეალურ ფაქტებს რეალურად არსებულ ადამიანთა ცხოვრებიდან და გამოგონილ „ფაქტებს“, „აისის ქრონიკის“ გმირის მიღმა არ დგანან ისტორიული პიროვნებები. დღიურის ფორმის გამოყენებით რამონ ხ. სენდერმა მოგვიტოვა ბედზე, რომელიც ტიპიური იყო პეპეს თანატოლი ათასობით ესპანელისათვის.

მაყურებელთა მოწონება თან სდევდა კვირეულის პროგრამაში ჩართული კომედიების ჩვენებას. ორ მთვანში — „როგორც კაცი კაცს“ და „სტიკო“ — მთავარ როლებს ასრულებს ესპანეთში დიდად პოპულარული მსახიობი და ცნობილი დრამატურგი ფერნანდო ფერნან გომესი, რომელიც ბევრს მოღვაწეობს თეატრშიც და კინოშიც. „ესპანურ თეატრში“ 1982 წელს დაიდგა მისი პიესა „ნელოსიპედები საზაფხულოდ“, რომელიც

* დამალი რამ (ესპ.)

„შემთხვევა კუინკაში“



მოგვიხსრობს მადრიდელთა ერთი ოჯახის ცხოვრებაზე სამოქალაქო ომის დროს. გასულ წელს რეჟისორმა ხაიმე ჩავერიმ ამ პიესის მიხედვით გადაიღო ფილმი.

ფერნანდო ფერნანდ გომესს უკვე მრავალი წლის მანძილზე იღებენ კინოში. ერთ-ერთი მისი ბოლო ნამუშევარი კარლოს სა-ურას ფილმში „ოჩოფეხები“ 1984 წელს ვენეციის ფესტივალზე კრიტიკის სპეციალური პრემიით აღინიშნა.

„როგორც კაცი კაცს“ ორი „მეამბოხის“ მეგობრობის ამბავს მოგვითხრობს: მისი გმი-რები არიან ხანშიშესული ლიტერატურის მასწავლებელი, რომელიც შეიღასა და რძალს გამოეცეკა, რადგან მათ გადაწყვიტეს, მისი პენსიაზე გასვლის შემდეგ, ის მოხუცებულ-თა სახლში გაგზავნონ, და ბიჭი, რომელიც მშობელთა შორის უთანხმოების გამო, თავს მარტოდ გრძობს. კარლიტო გადაწყვეტს შეცვალოს თავისი ცხოვრება და თავისი-ნებს დიდ უნივერსალში სეირნობის დროს გაეშქვევა.

ღამე, მადრიდის კომერციული ცენტრის საწყობში ლტოლვილნი ხვდებიან ერთმა-ნეთს. ორი მეამბოხე მალე გამოხახავს საერ-თო ენას. იწყება ბედნიერი ცხოვრება მალა-ზიის „კულიებს“ მიღმა. მეგობრებს არაფე-რი აქვთ სამღურავი — ყველაფერი, რაც სჭირდებათ, მათ ხელთაა (მალაზია ხომ უნი-ვერსალური!). დღე-ღამეში ორჯერ მათ შე-უძლიათ სასეირნოდ გასვლა: დღილი — მადრიდის ქუჩებში, ღამე — უკაცრიელ უნი-ვერსალში. თანაც მათ ნამდვილი მეგობრობა, სრული ურთიერთგაგება აკავშირებთ.

ამ ფილმმა მოგვაგონა ძველებური საბავ-შვო წიგნები დიდი სურათებითა და მოკლე წარწერებით, რომელთა სსუეტები თავშესაქ-ცევ ამბავსა და ჭკუის სასწავლებელ აზრს აერთიანებდა. არსებობდა, ფილმს „როგორც კაცი კაცს“ კომიქსის პრინციპი უდევს სა-ფუძვლად. როგორც ნებისმიერი კომიქსი, არც რეჟისორ რამონ ფერნანდესის სურათი აცხადებს ფსიქოლოგიური სინატივის პრე-ტენზიას. იგი კმაყოფილდება მხოლოდ ამა თუ იმ სიტუაციაში აღმოცენებულ განწყობილებათა აღნიშვნით. სამაგიეროდ იგი თავშესაქცევია და მას რბილი იუმორი გა-მოარჩევს. ორი მეგობრის ღამის მოგზაურო-ბანი კომერციულ ცენტრში მინეკენებსა და დახლებს შორის, ვიტრინებიდან შემოჭრილ რეკლამების მოვერცხლისფრო შუქზე; მა-

თი სეირნობა მადრიდში, შეხვედრა კრიშკას მიმდევართა ჯგუფთან, მიწვლა მკითხავთან (რომელსაც ეგზოტიკურად წარ-სმის) შანხაი-ლილი და არანაკლებ ეგზოტიკურ-რი გარეგნობა აქვს) და უშუალოდ მონაწი-ლეობაც კი შუქისა და ხმის „ეფექტების“ შექმნაში მისი მარჩიელობის მეტი დამაჯე-რებლობისათვის, — ყოველივე ეს რეალუ-რისა და ფანტასტიკურის, ზღაპრულისა და სასაცილოს ნარევის ატმოსფეროს ქმნის.

მოხუცი მასწავლებელი-პენსიონერის და ხუ-თი წლის კარლიტოს ურთიერთდამოკიდებუ-ბას რეჟისორმა და მსახიობებმა — მხტოვან-მა ფერნანდო ფერნანდ გომესმა და ყველა-სათვის უცნობმა ბიჭუნამ ხორხე ნოვერამ მისცეს ტუნებრივი და მართალი ტონი, რის წყალობითაც მთელი სიუჟეტი არა მარტო მისაღები, არამედ საინტერესოც კი გახდა.

ფილმ „სტიკოს“ სცენარი დაწერილია სუ-რათის რეჟისორის ხაიმე დე არმინიანის (ახ-ლახან ჩვენს ეკრანებზე გადიოდა მისი ფილ-მი „ბუდე“) და ფერნანდო ფერმან გომესის მიერ. ეს არის ესპანური ყაიდის ტრაგიკო-მედია იუმორისტულდენციის პროფესორზე, სუ-ლით ხორცამდე ინტელიგენტზე, რომელიც თავისი ნებით იღბლიანი ბიზნესმენის მონა-ხდება. სავალალო ფინანსური მდგომარეო-ბა აიძულებს დონ ლეოპოლდოს, რომელსაც ზედმეტსახელად სტიკოს უწოდებენ, ბიბლი-ოთეკა გაყიდოს. მისი ყოფილი მოწაფე გონ-სალეო ბარსენა ხელში ჩაიგდებს წიგნების ძვირფას კრებულს და მონა-ინტელექტუალ-საც შეიძესს. ამის მაგიერ მან მხოლოდ უნდა აჰამოს და ჩააცვას პროფესორს სიცოცხლის ბოლომდე. დონ ლეოპოლდო მისთვის წერს სტატეებს და მოხსენებებს, ეხმარება მსახუ-რებს სამზარეულოში, ზრდის ბავშვებს. მა-ლე ის მთელ ოჯახს შეავყარებს თავს, ყველა საქმე მისი წყალობით მიიარბული და საინტი-რესო ხდება. თანდათანობით პატრონი ამ უგვან სიტუაციის მონად იქცევა. ახლობელთა თვალში ის საზარელ ურჩხულს ემსგავსება, მას, როგორც საზოგადო მონათმფლობელს, რისხვით აღსაცევ ბრალდებებით მიმართავენ პოპულარული გადაცემის რადიოკომენტატო-რები. ბოლოს, სასოწარკვეთილებამდე მისუ-ლი ბარსენა მანქანაში ჩაისვამს სტიკოს და გზად წასვლას სთხოვს, მაგრამ ხელშეკ-რულების გაუქმება არც თუ ისე ადვილია და სტიკო უარს ამბობს.

„სტიკო“ და მიველ ერმოზოს „თალლითე-

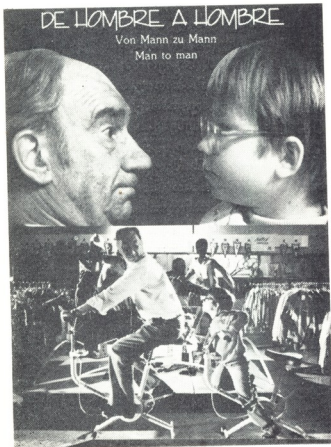
ბი“ კომედიურ ფორმაში მნიშვნელოვან სო-
ციალურ პრობლემებს ეხებიან.

„თალითები“ მიგელ ერმოზოს პირველი
ფილმია. ის უკვე ნაჩვენები იყო გასული
წლის კანის ფე ტივალზე სპეციალურ ციკლ-
ში „ესპანური კინო“, წარმოდგენილი იყო
ლათინური ამერიკისა და ევროპის ბევრ ქა-
ლაქში გამართულ კინოკვირეულებზე, ფილ-
მი მოწაწილეობდა კონკურსში „ობერა პრი-
მა“ („პირველი ნამუშევარი“) კარლოვი ვა-
რის ფესტივალზე, აგრეთვე სეტას ფესტი-
ვალზე, რომელიც ჩატარდა დევიზით „კინო
მეგობრობაზე“. თვით ესპანეთში 1983 წელს
სურათი ლუის ბუნუელის პრემიით აღინიშნა.
ჯილდოები მიიღეს აგრეთვე მსახიობებმა
ფრანსისკო რაბალმა და მისმა პარტნიორმა
არტურო ფერნანდესმა.

მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ლაპარაკია
რალდ შედევრზე ან განსაკუთრებულ მოვ-
ლენაზე: როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ბოლო
წლებში ესპანელებმა უამრავი მეტად საპ-
რესტიტოო ჯილდო მიიღეს.

„თალითები“ ესაა კომედია მამაკაცურ
მეგობრობაზე, რომელსაც, ასე ვთქვათ, გან-
საკუთრებული გარემოებანი განამტკიცებს.
ეს მეგობრობა იწყება ციხეში, სადაც ფილ-

„როგორც კაცი კაცს“



მის ერთ-ერთი გმირი პირველად მოხვედება
„ფლიე-ბიო“ და ლამაზი ცხოვრების
ვარული გონსალო ნაქურდალი ანტონიო
ტის, სურათებისა და ხატების გასწავლის
წყალობით უზრუნველად ცხოვრობს. „ბატო-
ნი“, რომელიც მას სამუშაოს აძლევდა, გონ-
სალოს ციხიდან დახსნას პპირდება, თუ კი
ის ჩუმად იქნება და არავის გასცემს. გონსა-
ლოს ღუმლის ის უხვად ანაზღაურებს: ად-
ვოკატის მეშვეობით გონსალო ყოველ შეხ-
ვედრაზე პაკეტით ფულს ღებულობს.

მაგრამ ფულის ფლობა და თეთრი სვიტ-
რით კოპწიაობა ციხეში, თურმე, საკმაოდ სა-
ხიფათო საქმეა. ქურდაბაცავების ჯგუფი მის-
გან კონტრიბუციას ითხოვს და გონსალო
იძულებულია შეასრულოს მათი მოთხოვნა.

სწორედ ამ დროს მას ძველი რეციდივისტი
ქურდი ხინესი გამოეხარჩლება. გონსალო
რწმუნდება, რომ ასეთი მეგობრის გვერდით,
როგორც ხინესია („ხინეს ხინენს ვალერა“ —
მხოლოდ ესპანელმა იცის საკუთარი სახელის
ასე ამაყად წარმოთქმა), რომელზეც არ
ვრცელდება ციხის სიმკაცრენი და აკრძალ-
ვები, მას შეუძლია მშვიდად დაელოდოს
განთავისუფლებას.

ასე იწყება მეგობრობა, რომელიც კულმი-
ნაციას აღწევს შაშინ, როდესაც ციხის და-
რაჯები გონსალოს ლეიბის ქვეშ ნაჯახს უბ-
ოვნიან. ამის გამო მას დამატებითი სასჯელი
ელის, და მასინ ციხის უფროსთან ხინესი
მიდის, რათა ყველაფერი — როგორც ეს
თავმოწმონე რეციდივისტს შეშვენის — თა-
ვის თავზე აიღოს.

პატიმართა ყოფის სცენები და ჩანახატე-
ბი საუკეთესოა ფილმში. ისინი გადაღებუ-
ლია სტილის, იუმორის ფაქიზი გრძნობით.
ტიპაის ნაირფეროვნება და სიზუსტე გახ-
და იმის საფუძველი, რომ ფილმს ლუის ბუ-
ნუელის პრემია მიენიჭა.

გახარებული მეგობრები ხინესის საკანში
იზეიმებენ გონსალოს განთავისუფლებას, და
ამ მომენტში არავის ეპარება ეჭვი, რომ გან-
თავისუფლების შემდეგ მათი მტკიცე, ვაჟკა-
ცური მეგობრობა გაგრძელდება და კიდევ
უფრო განმტკიცდება.

ციხიდან გამოსვლის შემდეგ, გონსალო,
უპირველეს ყოვლისა, გამოიცვლის ბინას,
რომლის მისამართიც სამუდამო მეგობრობის
საწინდრად მისცა ხინესს. ის ქალაქგარეთ

მყუდრო ვილაში მოეწყობა და იქიდან დრო და დრო ჩამოდის ქალაქში თავის საქმეებზე. თუმცა საქმეები არც თუ ისე ბრწყინვალედ მიდის: „ბატონმა“ შემცველი გამოუტყებნა და აღარ აპირებს კეთილშობილური დუმილის ანახალურებას; ხოლო ცალკე წამოწყებული საქმე — XIII საუკუნის ხატის გაყიდვა — თითქმის დასაწყისშივე ჩაიფუშა.

მალე ვილაში ხინესი გამოცხადდება. გონსალოს ეს სულაც არ ახარებს. ციხეში ხინესი მეფე და ქომაგი იყო, აქ კი იგი ბნელი წარსულის მქონე დაბალი წოდების კაცია, რომელსაც ძალუმს ჩრდილი მიაყენოს გონსალოს. თავისი უბოლოო ჩაჩვეით ის საქმეებს უფუჭებს მასპინძელსა და მეგობარს, არც ჯიბეგარის ძველ ხელობას თაკილობს. თანაც მისი თავიდან მოშორება შეუძლებელია: ეს გულს არაფერზე იტყბს, არაფერი სწყინს, თავს ზოგჯერ ოღნავ დამნაშავედ გრძნობს, და მისი ერთგულება მეგობრობის კოდექსის მიმართ საპასუხო ერთგულებას გულისხმობს.

მეგობართან მორიგი ჩხუბის შემდეგ ხინესი კვლავ გამოჩნდება, რათა კრიტიკულ მემენტში საფრთხე იგრძნოს, იშვიათ ნივთთა მყიდველში გადაცემული პოლიციელი იცნოს, გონსალო ძალით ჩასვას მანქანაში და თვალსა და ხელს შუა გაუსხლტას პოლიციას.

ორი თაღლითის (რომელთაგანაც ერთი ესპანური საზოგადოების დაბალ, ხოლო მეორე — მდიდარ შრეებს ეკუთვნის) ანეკდოტური მეგობრობის და მათი გამუდმებული მარცხის ამბავი მოწმობს იმას, რომ სოციალური პრობლემების განხილვა ნებისმიერ სოციალურ ჭრილში და ნებისმიერი ქანრის საშუალებით შეიძლება, და რომ კომედია სოციალურ წინააღმდეგობათა ჩვენების შესანიშნავი ფორმაა.

ფილმის წარმატების მნიშვნელოვანი ფაქტორია მასში ერთ-ერთი ყველაზე შესანიშნავი და სახელგანთქმული ესპანელი მსახიობის ფრანსისკო რაბალის მონაწილეობა. ხინესის როლის შესრულებისათვის მან 1983 წელს სან-სებასტიანის ფესტივალის პრემია მიიღო, ხოლო მისი პარტიზორის არტურო ფერნანდესის ნამუშევარი კულტურის სამინისტროს ეროვნული პრემიით აღინიშნა.

თავის დროზე ფრანსისკო რაბალმა სახელი მოიხვეჭა როლების შესრულებით ლუის

ბუნუელის ფილმებში „ნახარინი“, „ვერდიანა“, „დღის ლამაზმანი“, ანტონიო ძურლიონის, კლოდ შაბროლის სურათებში, ხოლო ლა კი ბევრს თამაშობს ესპანურ კინოში, რომლებიც ეროვნული კინემატოგრაფიის სახეს განასაზღვრავენ.

უნგრელ რეჟისორ ზოლტან ფაბრის უთქვამს, რომ სრულს ეპოქები, როცა კაცი, ელემენტარულად წესიერი რომ დარჩეს, გმირი უნდა გახდეს.

ესპანელმა ხალხმა გადაიტანა ეს საშინელი პერიოდი.

მასთან ერთად კინემატოგრაფმაც. ნამდვილი კინემატოგრაფისტი რომ ყოფილიყო, სულიერი სიდიადე, სითამამე და ვაკეაცობა უნდა გამოგეჩინა. ლუის გარსია ბერლანგამ, ხუან ანტონიო ბარდემმა, კარლოს საურამ, მანუელ სუმერსმა, ბასილიო მარტინ პატინომ და მრავალმა სხვამ თავისი დადგმული თუ დაუდგმელი ფილმებით, მთელი თავისი მოღვაწეობითა და ცხოვრებით დაამტკიცეს, რომ მათ შეაწყვეთ უნარი წინ აღუდგნენ რღვევას.

მაგრამ, ესპანური კინოს ისტორიამ ისიც დაამტკიცა, რომ ეროვნული სკოლა ვერ ჩამოყალიბდება და ვერ მომაგრდება ასეთ პირობებში.

და თუმცა, ესპანელთა წარმატებების მიუხედავად, ჯერ კიდევ ძნელია საუბარი ეროვნულ კინემატოგრაფიულ სკოლაზე, გზა მისი შემდგომი ჩამოყალიბებისაკენ ვაკეალუღია.

იმიტომ რომ, როგორც მართებულად აღნიშნა კვირეტულზე ჩამოსული ესპანელი კინემატოგრაფისტების დედეგაციის მეთაურმა, ეროვნული ფილმოთეკის დირექტორმა ხუან ანტონიო პერეს მილიანმა „ახლა ყველა რეჟისორს შეუძლია ლიად, დეცენის შიშის გარეშე აღძრას ნებისმიერი პრობლემა, გამოთქვას თავისი დამოკიდებულება სინამდვილისადმი ნებისმიერი კინემატოგრაფიული საშუალებით“.



საგუნდო სიმღერის ზეიმი

(საკადემიური საგუნდო
 შემსრულავლობის პრობლემაზე)

რუსუდან წურწუშია

დღეს საქართველოში მუსიკალური ფესტივალებზეა თუ ზეიმების ნაკლებობას ვერ დაიჩივლებთ. უფრო მეტიც, მათმა სიმრავლემ საზოგადოების გარკვეული ნაწილი კრიტიკულადაც განაწყო: გვაქვს კი საქმე საზეიმოდ, — კითხულობენ სკეპტიკოსები, — როდესაც მუსიკალურ ყოფაში ბევრი რამ მოუგვარებელია, როდესაც უამრავი პრობლემა არსებობს და მათი გადაჭრის გზები ჯერჯერობით ვერ გვიპოვნია? ერთი შეხედვით, მართებული კითხვაა — პრობლემებიც ბევრი გვაქვს და ჩვენი მუსიკალური ყოფის დაუყოვნებლივ მოწესრიგებაც, სამწუხაროდ, შეუძლებელია. მაგრამ თუ საკითხს ცოტა ჩავუღრმავებდით, აღმოჩნდება, რომ უკანას-

კნელი წლების მუსიკალური ცხოვრების უმნიშვნელოვანესი მომენტები — სხვადასხვა სახის მასშტაბური „მუსიკალური ღონისძიებები“ სწორედ რომ ქართულ სინამდვილეში არსებული პრობლემების გადაჭრისაკენ იყო მიმართული და ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ზუსტად უპასუხებდნენ დასმულ ამოცანას — პრობლემა გადაჭრისაკენ უფრო მეტი მუსიკას, საბჭოთა და მსოფლიო მუსიკალური ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს, აფართოებდნენ საქართველოს კულტურული ცხოვრების გეოგრაფიას და, რაც მთავარია, იპყრობდნენ საზოგადოების ყურადღებას და ამით ხელს უწყობდნენ მსმენელთა აუდიტორიის ზრდას. შეიძლება ითქ-



ვას, რომ მაღალი საშემსრულებლო დონის, უკეთესი რეკლამისა თუ კიდევ რაღაც სხვა (შესაძლოა, ობიექტური, სოციალურად გაპირობებული) მიზეზების გამო საქართველოს სინამდვილეში ძირითადად სწორედ ფესტივალებსა და დათვლიერებებზე ხორციელდებოდა ის პარმონიული ურთიერთობა, ჩვენში დღეს მუსიკისადმი საზოგადოებრივი და მოკიდებულების იდეალურ გამოხატულებად რომ შეიძლება მივიჩნიოთ. ამასთან ისიც უნდა აღინიშნოს, რომ მუსიკალური ცხოვრების ნორმალურ მაჯისცემას ფესტივალების თუნდაც მოწესრიგებული რიტმიც ვერ უზრუნველყოფს. პირიქით, კონცერტების საფესტივალო ციკლები კიდევ უფრო აშკარად გეგარძნობინებენ ხოლმე ამ მაჯისცემის დროდადრო მოდუნებას, გამოაშუქებენ ჩვენს მუსიკალური ყოფის ხარვეზებს, ხოლო ზოგჯერ მათი დამოუკიდებელი გზასაც გეკარნახობენ.

სწორედ ასე მოხდა გორში გამართული საგუნდო სიმღერის ზეიმიზეც. იგი ამ წლის მაისის ბოლოს ჩატარდა და მრავალი მიზეზის გამო მიიპყრო როგორც სპეციალისტების, ისე მუსიკისმოყვარულთა ყურადღება. სანამ ამ მოვლენის ყველაზე მნიშვნელოვან მხარეს — სამომავლო პერსპექტივებსა და შესაძლო „მარგი ქმედების“ საკითხს შევეხები, უურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ მკითხველებს უნდა მოვუთხრო იმის შესახებ, რამაც მის ორგანიზატორებს უფლება მისცა საგუნდო მუსიკის კონცერტების ციკლისათვის ზეიმი ეწოდებინათ.

ძნელი მისახვედრი არაა, რომ გორში საგუნდო ზეიმის მოწყობის მთავარი წინაპირობა აქაურ სამუსიკო სასწავლებელში გოგონათა კამერული გუნდის არსებობამ შექმნა. ამ ე. წ. „სასწავლო“ გუნდმა, მისი ხელმძღვანელის — საქართველოს სსრ დამსახურებული არტისტის შალვა მოსიძის წყალობით, მაღალპროფესიული კოლექტივის რეპუტაცია მოიპოვა და საქართველოს კომპაზიორის პრემიის ლაურეატიც გახდა. „მოსიძის გუნდი“, როგორც მას ჩვეულებრივ უწოდებენ, ერთნაირად ხიბლავს სპეციალისტებსაც და მუსიკისმოყვარულებსაც, რადგან მისი ხელოვნება ესთეტიკურად ჭრულყოფილია, ერთდროულად დახვეწილიც და მისაწვდომიც. შეიძლება ითქვას, რომ არსებობის 15

წლის მანძილზე გუნდს წარუმატებელი მოსვლა არ ჰქონია არც შინა და არც გარეთ, თუმცა ხშირად წარმდგარა მსმენელის წინაშე სტატუსით უფრო სოლიდური კოლექტივების გეგრდით. მაღალი შეფასება მიიღო მან ვასულ წელსაც, ქ. ვლადიმირში გამართულ საგუნდო მუსიკის საკავშირო ფესტივალზეც, რამაც მრავალი შესანიშნავი წამოწყების მოთავეს, გორის სამუსიკო სასწავლებლის დირექტორს, ხელოვნების დამსახურებულ მოღვაწეს ალექსანდრე კაპარავას გორში მისთვის ფესტივალის ჩატარების რეალური შესაძლებლობა დაანახა.

გორის ზეიმის მონაწილეთა შორის ავტორიტეტული კოლექტივები აღმოჩნდა — საერთაშორისო კონკურსების ლაურეატი, ნოვოიბირსკის სახელმწიფო ფილარმონიის კამერული გუნდი და საერთაშორისო ფესტივალების ლაურეატი, ვლადიმერ-სუზდალის მუზეუმ-ნაკრძალის კამერული გუნდი, რომელთაც რსფსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეები ბ. პევეზნერი და ე. მარკინი ხელმძღვანელობდნენ, რაც, ცხადია, შემთხვევითი არაა და მასპინძელთა — გორელი გოგონების კამერული გუნდის აგრეთვე მაღალ ავტორიტეტზე მეტყველებს. არსებობდა ამ სამმა კოლექტივმა განსაზღვრა გორის საგუნდო ზეიმის საშემსრულებლო დონე.

ნოვოსიბირსკის სახელმწიფო ფილარმონიის კამერული გუნდის შესახებ ამ ცოტახნის წინ ჩვენში ვიწრო სპეციალისტების გარდა თითქმის არავის სმენოდა. ამიტომ ყველასათვის სასიამოვნო მოულოდნელობად იქცა 1985 წლის აპრილში „კომუნისტის“ ფურცლებზე ნოვოსიბირსკის ცენტრალური გაზეთიდან გადმობეჭდილი რეცენზია, საიდანაც ცნობილი გახდა, რომ იქაურმა კამერულმა გუნდმა ბ. პევეზნერის ხელმძღვანელობით დიდი წარმატებით შეასრულა ი. კეპაყამაძის საგუნდო ციკლი „ძველი თბილისის სიმღერები“. 24—25 მაისს კი ნოვოსიბირსკელებმა უკვე თბილისში გამართვის კონცერტი. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის დიდ საკონცერტო დარბაზში ისინი თითქმის იმავე პროგრამით გამოვიდნენ, რომლითაც რამდენიმე დღეში გორის ზეიმზე წარდგნენ — რუსული კლასიკა, რუსი საბჭოთა კომპოზიტორები, დამუშავებული



ხალხური სიმღერები და ი. კეჭყაძის დასახელებული ციკლი. ამ გამოსვლებმა მართლაც დაგვარწმუნა იმაში, რომ ბ. პევეზერის კამერული გუნდი დღეს რუსეთის ფედერაციის ერთ-ერთი საუკეთესო კოლექტივია, აღზრდილი რუსული აკადემიური საგუნდო შემსრულებლობის მდიდარ ტრადიციებზე. ეს ნათლად ვლინდება ნოვისობირსკელეების მიერ შემოხლებული რეპერტუარის — როგორც კლასიკის, ისე ფოლკლორის ინტერპრეტაციაში. განსაკუთრებით მოგვხიბლა იმ შინაგანმა თავისუფლებამ, რომლითაც აღბეჭდილი იყო ა. მუროვისა და ვ. კალისტრატოვის მიერ დამუშავებული „ციმბირული სიმღერების“ (კონცერტი სოლისტების, გუნდისა და ხალხური ჩასაბერი საკრებუნთის) შესრულება. ერთი შეხედვით, ისეთი შთაბეჭდილება გრჩებოდა, თითქოს ღირიყორი უშუალოდ არც კი მონაწილეობდა მუსიკირების პროცესში — ოდნავ გვერდზე გამდგარი, გარეშე მეთვალყურის პოზითა და ღიმილით, იგი თითქოს მხოლოდ თავისთვის აღნიშნავდა ტაქტს, მაგრამ გუნდის მომღერალთა უხადო ოსტატობის შეგრძნებასთან ერთად არ გტოვებდა ამ საინტერესო ციკლის ბგერადი სამყაროს მაღალი მოწესრიგებულობის შეგრძნებაც, რის გარეშე საზოგადოდ წარმოუდგენელია კოლექტიური შემსრულებლობა.

შესაძლოა, პარადოქსულად გეჩვენოთ, მაგრამ რუსული საშემსრულებლო სკოლის ტრადიციამ, ჩემი აზრით, ყველაზე მეტად, სწორედ ქართველი ავტორის ნაწარმოების ინტერპრეტაციაში იჩინა თავი. ი. კეჭყაძის „ძველი თბილისის სიმღერებისადმი“ ჩვენში უკვე გამოშუშავდა საესეებით კონკრეტული დამოკიდებულება — ვადაუპარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ იგი განსაკუთრებული პოპულარობით სარგებლობს ქართველ მსმენელთა ყველაზე ფართო წრეებში, და ეს მხოლოდ მისი მუსიკალური მასალის დემოკრატიული ხასიათით არაა გამოწვეული. ერთგვარად გაცვეთილი ქალაქური მელოდიების კეჭყაძისიეულ დამუშავებაში ქართველმა კაცმა ყველაფერთან ერთად თბილისური ფოლკლორის ცრონული ძირების აღორძინება და იმის გამომზეურება დაინახა, რაც მრავალი სთავიდან მომდინარე ერთხმად

ჰანგებში ქართულ წყაროს შეგვიძინებნეს. კეჭყაძის ციკლის პარტიტურისათვის ღია არა იმდენად მასში უხვად და ოსტატურად გამოყენებული თანამედროვე გამომსახველობითი ხერხების გამო (რომელთაც უკანასკნელ ხანს ზოგიერთი ქართველი კომპოზიტორი, სამწუხაროდ, თვითმიზნურად მიმართავს), რამდენადაც ამ მუსიკის რთული ეროვნულ-ფსიქოლოგიური ხასიათის გამო, შესრულებისას ღირიყორისაგან აუცილებლად რომ მოითხოვს შესაბამისი მახვილების სწორად დამსას.

ამ თვალსაზრისით, ვფიქრობ, სანიმუშოდ გამოდგება „ძველი თბილისის სიმღერების“ გ. მუჩიშვილისეული ინტერპრეტაცია და არა მარტო იმიტომ, რომ ეს ციკლი აქამდე მხოლოდ საქართველოს სახელმწიფო კაპელის შესრულებით მოგვისმენია. მისი პრემიერა 1976 წელს შედგა და თითქმის 10 წელია, ჩვენს კაპელას რეპერტუარში აქვს. ამ ხნის მანძილზე ი. კეჭყაძის მუსიკას უდავო მხატვრული ღირსებების გამო მიმზიდველობა არ დაუკარგავს, თუმცა პრემიერის შემდეგ ბნელი აღმოჩნდა თავად შესრულების ხარისხის შენარჩუნება. და მაინც, თავის საუკეთესო გამოსვლებში კაპელა ახერხებდა გადმოცემა პარტიტურის ყველა ნიუანსი თუ არა, მისი საერთო ემოციურ-ფსიქოლოგიური ტონალობა მაინც. ეს ტონალობა, პირველ რიგში, მუსიკალურ-ბგერადის იმ კონტრასტული, მაგრამ თავდაპირილი ფერადონებით გვხიბლავდა, ასე რომ მოგვწონს, მაგალითად კ. ივანტოვის ძველი თბილისის მოტივებზე შექმნილ ფერწერულ პანოში. გ. მუჩიშვილის ინტერპრეტაციაში მშვენიერად იყო შეხამებული ჟანრულის მკვეთრად სახასიათო სურათოვნება და აღმოსავლური მგრძობილობისაგან დაცლილი ღირიყულის ერთგვარი კდემამოსილება.

ბ. პევეზერის მიერ შემოთავაზებულმა ინტერპრეტაციამ ი. კეჭყაძის პარტიტურის სხვა მხარეები გაგვიხსნა — ნოვისობირსკელი ღირიყორი ოსტატურად ფლობს საგუნდო ბგერწერას და ამიტომ ნატიფი ფრაზირებით, რაფინირებული სონორისტიკით და პოლიფონიური შრეების ერთდროული „გამოშუქებით“ უფრო სრულყოფილად მყლერ მუსიკალურ ქსოვილს ქმნის. ბ. პევეზერის მიერ წარმოსახული მუსიკალური სამყარო



შესაძლოა, ფსიქოლოგიურად უფრო დახვეწილია, ვიდრე გ. მუნჯიშვილისა, მაგრამ ამავე დროს, ნაკლებად ადექვატური თავად ი. კაჟაყმაძის მიერ შექმნილი სახიერებისა, სწორედ აქ იჩინა თავი რუსი მუსიკოსის მიერ ქართული მუსიკის ორიენტალური აღქმის ტრადიციამ.

სხვათა შორის, აღმოსავლური (უფრო ზუსტად, არაევროპული) სახეების, და მათ შორის ქართულის აღქმა-გარდასახვის კლასიკური ტრადიციის ერთგვარი შეზღუდულობის შესახებ პირველმა (და, ვგონებ, გერჯერობით ერთადერთმა) აღნიშნა ისეთმა ავტორიტეტულმა საბჭოთა მეცნიერმა, როგორცა ვ. კონენი.¹ მისი აზრით, სხვადასხვა მიზეზების გამო (იგი ამ მიზეზებსაც განმარტავს) XIX საუკუნის რუსი კლასიკოსების სმენამ ვერ აღიქვა ის განსაკვიფრებელი ხალხური ჰარმონია, რომელიც ქართულ მრავალხმიანობას, გერკვეულ თვალსაზრისით, შუა საუკუნეების ევროპულ ორგანუმს ან ადრეული რენესანსის პოლიფონიას ამსგავსებს. ი. კეჟაყმაძის საგუნდო ციკლში სწორედ რომ ქართული „ორგანუმი“ აპირობებს ცალფა ქალაქური ჰანგების ეროვნულ-ქართულ იერსახეს. ამიტომ ცალკეული მელოდიური საქცევების დაძინებული გამოკვეთა-ხაზგასმა ჰარმონიული საყრდენის შესუსტების ხარჯზე, როგორც ეს ბ. პევენერის ინტერპრეტაციაში მოხდა, „ძველი თბილისის სიმღერების“ ემოციურ-ფსიქოლოგიურ ატმოსფეროს რუსულ-მუსიკისათვის დამახასიათებელი ტრადიციული ორიენტალური გააზრების კვალს აჩენს.

საშემსრულებლო პოზიციათა სხვაობა, ალბათ, შეიძლება ბუნებრივად ჩათვალით (თუმცა, ჩემი აზრით, ყველაზე ნაკლებ სასურველი იყო ამ კონკრეტულ შემთხვევაში), მით უფრო, რომ ასეთი რამ მელაუნდება არა მარტო სხვა ეროვნული, არამედ მშობლიური კულტურის სხვადასხვაგვარ ინტერპრეტაციაშიც და ამის მაგალითი გორშიც გვქონდა. ვლადიმერ-სუზდალის მუზეუმ-ნაყრძალის კამერული გუნდის რეპერტუარში იყო ვ. კალისტრატოვის მიერ დამუშავებული რუსული ხალხური სიმღერა — „ორობი პატარაღლის საქორ-

წილო მოთქმა“. ე. მარკინის გუნდი ამოყვანილია გუნდი და შესაძლოა, ამიტომ ველოდით ხალხური სახეების ნატურასთან მიხალოებულ წარმოსახვას, მაგრამ მოხდა პირიქით — ბ. პევენერი თავის სახელმწიფო კოლექტივში „ციმბირული სიმღერების“ შესრულებისას სავსებით გააზრებულად იძლევა ინტონირების ხალხური მანერის რებროდუცირებას, მინიმალური „რეესორული“ ჩარევით აცოცხლებს ყანრულ სცენებს, ცდილობს შეძლებისდაგვარად მთავახლოვდეს „ნატურას“. ე. მარკინი კი მოყვარულთა გუნდში ხალხური სახიერების შეგნებულ გაშუალებას, ფოლკლორული ინტონირების სტილიზაციის ხერხს მიმართავს. „რეესორული“ ჩარევის მიზანი უკანასკნელ შემთხვევაში ხალხური ყანრულყოფითის გაპოეტურება, გაიდელაებაა. შესაძლოა, ამაში თავს იჩენს იმ შესანიშნავი მუზეუმ-ნაყრძალის სულიერი ატმოსფეროს ზეგავლენა, რომელშიც ვლადიმერები ცხოვრობენ და მუშაობენ. ყოველ შემთხვევაში, ვლადიმერ-სუზდალის გუნდთან და მის ხელმძღვანელთან პირველივე შეხვედრისთანავე თვალში გეცემა განსაკუთრებული თაყვანისცემა, რომლითაც აღბეჭდილია მათი დამოკიდებულება ყოველივე მშობლიურისა და, კერძოდ, რუსული სიძველებისადმი. ეს პოზიცია მელაუნდება გუნდის საშემსრულებლო სტილშიც. ე. მარკინის წარმოსახვაში ხალხური „პატარაღლის მოთქმა“ და XVII საუკუნის უცნობი რუსი კომპოზიტორის „სახეიმო კონცერტის“ (სამი გუნდისათვის) სახეობრივი სამყარო ერთსადაიმავე სიბრტყეზეა განფენილი, თუმცა დირიჟორი განსხვავებულ ელფერით და ერთობ შთამბეჭდავად გეაწვდის ერთის „გათამაშებულ“ ტრაგიზმს და მეორის „სტერეო“ ეფექტებს.

როგორც ვხედავთ, გორის საგუნდო სიმღერის ზეიმში რესპუბლიკის გარედან მოწვეული სრულიად განსხვავებული მხატვრული პოზიციის ორი კოლექტივი მონაწილეობდა. ისინი სტატუსითაც განსხვავდებიან ერთმანეთისაგან, მაგრამ ერთი რამ კი უთუოდ აერთიანებთ — როგორც მომღერლები, ისე მათი ხელმძღვანელები თავიანთი საქმით სულდგმულობენ, მუსიკის აქტურება (როგორც სარეპეტიციო, ისე საკონცერტო) მათთვის სასიცოცხლო მნიშვნელობის უაღრ-

¹ В. Конен. Значение вневосточных культур для музыки XX в. кн.: Этюды о зарубежной музыке, М., 1975.



სად საბასუხისმგებლო პროცესია, რომელიც დიდ ძალი-ხმევას, სულიერ და ფიზიკურ ძალთა დიდ მობილიზაციას მოითხოვს. ეს ენერჯია ერთ შემთხვევაში აკადემიური სა-ენმარულბლო დონის მიღწევა-შენარჩუნებას ხმარდება, ხოლო მეორეში — საკუთარი მუსიკალური სამყაროს გაშუალებულ გამოხატვას. ალბათ ამიტომ, მოყვარულთა გუნდისათვის უფრო ორგანული აღმოჩნდა რუსული რეპერტუარი. ამანე განაპირობა ბახის კანტატის ერთგვარად თავისუფალი ინტერპრეტაცია, რომლის აღქმას, სხვათა შორის, დიდად შეუშალა ხელი როიალის ტემბრულად შეუფერებელმა, და ამასთან, უხარისხო თანსლებამ.

ასეა თუ ისე, შესაძლებელი იყო ბ. პევენერისა და ე. მარკინის გუნდების საშემსრულებლო დონეს გორის სიმღერის ზეიმზე „არახელსაყრელი“ ფონი შეექმნა დანარჩენებისათვის, ე. ი. „ადგილობრივი“ მონაწილეებისათვის. მით უფრო, ადვილი არ იყო ნამდვილი წარმატების მიღწევა. ძნელი წარმოსადგენი როდია, როგორ ვგულშემატკივრობდით თავად გორელ გოგონებს, აჭარის სახელმწიფო კაპელას (ხელმძღვანელი აჭარის ასსრ დამსახურებული არტისტი ს. მიქალტაძე), საქართველოს მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების კამერულ გუნდს (დირიჟორი ზ. მარინოვსკაია), რუსთავის სამუსიკო სასწავლებლის გოგონათა კამერულ გუნდს (ხელმძღვანელი თ. ჭანელიძე), საქართველოს მქს-ის გორის გამგეობის ვაჟთა გუნდის „გორი“ (ხელმძღვანელი რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი მ. მცურავიშვილი), ერთადერთ ეთნოგრაფიულ კოლექტივს, რომელიც ხალხურ სიმღერას წარმომადგენლობდა! ბუნებრივია, დიდი იყო სურვილი, ჩვენი საგუნდო შემსრულებლობა (აკადემიურს ვგულისხმობ, თორემ ქართული ხალხური სიმღერა, ჩვეულებრივ, თვითონაც მშენიერად შეცლის თავს) — სათანადო სიმაღლეზე წარმოჩენილიყო, რადგან, გულწრფელად რომ ვთქვა, ჩვენთვის ზემო არ შედგებოდა, თუ მასპინძლები საკუთარი წარმატებებითაც არ ვაგვახარებდნენ.

ამიტომ იყო განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი, რომ გორელმა გოგონებმა მაღალი პროფესიონალიზმი და შესრულების მაღალი კულტურა, ამასთან, დამოუკიდებელი მხატვ-

რული პოზიცია და საკუთარი მნიშვნელობის სამყაროს სიმდიდრე გვიჩვენებს: ჩვენთვის მნიშვნელოვანი იყო მათი ხელოვნების სტუმარბისეული შეფასება, „უმალღესი კლასის კოლექტივი“ რომ უწოდეს „შალვა მასისის გუნდს ატენის სიონში გამართული კონცერტის შემდეგ. ეს არ იყო სტუმარ-მასპინძლობის ხარკად გაღებული ქათინაური, რადგან მატილაც მწყობრი ინსტრუმენტებით ედერდა გუნდი, ამაღლებული და ლალი სულით აქცეზდა ტაძრის იდეალურად სრულყოფილ ესთეტიკურ და აესტეკურ გარემოს. ერთი სიტყვით, გორის სამუსიკო სასწავლებლს გოგონათა კამერულმა გუნდმა და მისმა ხელმძღვანელმა კიდევ ერთელ თვალნათლივ დაგვანახეს, რომ მათი ხელოვნება ყველაზე მაღალი პოზიციაზედან შეფასების შემთხვევაშიც გამორჩეული მხატვრული მოვლენა და არა მარტო აკადემიური შემსრულებლობის ნოკალურ კრიტერიუმად გამოდგება, არამედ ლეზბიერ ფონზე ღირსეულად წარმოაჩენს ეროვნული კულტურის ამ სფეროს.

აზრივად, გორში საგუნდო სიმღერის ზეიმი მართლაც შედგა და ეს არსებითად ნოვოსიბირსკის, ვლადიმირისა და გორის გოგონათა კამერული გუნდების წარმატებულმა გამოსვლებმა განაპირობეს. მაგარი აქ ვამეფებულო საზეიმო ატოსფეროს შექმნას კიდევ ერთმა და არანაკლებ მნიშვნელოვანმა ფაქტორმა შეუწყო ხელი — შესანიშნავმა გორელმა მსმენელმა, უფრო ფართოდ კი გორელმა მშრომელებმა, რომელთა მხურვალე თანადგომას ვგაძნობდით ყველაზე და ყველაზე — მონაწილეებიც და სტუმრებიც, საკონცერტო დარბაზში და მათთან შეხვედრის დროს. ზემოის ემსლემებით იყო დამშენებული ქალაქი და, წარმოიდგინეთ, ადგილობრივი მრეწველობის ფართო ასორტიმენტის სუვენირული ნაწარმიც. ატენის სიონთან ერთად დღესასწაულში მონაწილეობდა უფლისციხის თეატრონიც, თითქოს სპეციალურად გუნდური მღერისათვის მოწყობილი ჩვენი წინაპრების მიერ (აქ გამართული იმპროვიზებული კონცერტი სტუმრების ერთ-ერთი ყველაზე ძლიერი შთაბეჭდილება გახლდათ). გორის ბამბეულს კომბინატისა და საკონსერვო ქარხნის მშრომელების, ქალაქის აქტივის, საქალაქო პარტიული და აღმასრულებელი კომიტეტების ცხოველი დაინტერესება გა-



მომეღავენდა იმ პრაქტიკულ დახმარებაშიც, რომელიც მათ გაუწიეს სამუსიკო სასწავლებლის კოლექტივსა და მის დირექტორს ორგანიზაციული საკითხების მოგვარებაში.

ყოველივე ზემოთქმულის გამო იქცა საგუნდო სინღერის ზეიმი გორში საყოველთაო-სახალხო დღესასწაულად.

ახლა კი იმის შესახებ, თუ რა პრობლემები დგას ქართული აკადემიური საგუნდო შემსრულებლობის წინაშე და რა პერსპექტივები დადგანანა გარუღმა ზეიმმა.

გულახდლად რომ ითქვას, პრობლემები ძალიან ბევრია და ისინი დღეს არ წამოჭრილან. დავიწყოთ იმით, რასაც ერთი შეხედვითაც ადვილად ვამჩნევთ და რაც სამართლიანად იწინეს დაუკმაყოფილებლობის გრანობას — ჩვენი აკადემიური პროფილის საგუნდო კოლექტივების „სამშემსრულებლო ფორმი“. გორში მუსიკალური და ქორეოგრაფიული საზოგადოების კამერული გუნდი როგორც რეპერტუარის, ისე ხარისხის თვალსაზრისით, როგორც იტყვიან, ცუდი თვით-მოქმედების დონეზე გამოვიდა, აჭარბის სახელმწიფო კაპელის გამოსვლა ხომ სრულებით არ შეეფერებოდა მის მაღალ სტატუსს! ეს არც შეითხვევითადაა იყო და, სამწუხაროდ, არც შემოუღონებლობა. ვეფიქრობ, დღესდღეობით ჩვენს სახელმწიფო კაპელასაც გაუჭირდებოდა ნოვოსიბირსკელთა გვერდით გამოსვლა. ბოლოსდაბოლოს, როცა აკადემიური საგუნდო შემსრულებლობის პრობლემებსა და სირთულეებზე ვეფიქრობთ, პირველ რიგში, სწორედ კაპელა გვეყავს მხედველობაში, ოღონდ ვერიდებით ამის აღიარებას. პირადად მე, არა იმდენად იმიტომ, რომ არ მინდა ვაწყენინო მის ხელმძღვანელს, რომლის იმედისმომცემ დებიუტს 1976 წელს „სოვეტსკაია მუზიკა“ ფურცლებზე თვითონ გამოვეხმაურე (1976 წ. № 4), არაედ იმიტომ, რომ ღრმად ვარ დარწმუნებული, მას (და არც სხვა ვინმეს) ერთპიროვნულად არ ძალუძს გადაწყვიტოს ჩვენი კულტურის ამ სფეროში ათეული წლების მანძილზე დაგროვილი პრობლემები. ამის ხელაღებით მოთხოვნა გ. მუნჯიშვილისაგან მხოლოდ საქმეში ნაკლებად ჩახედულ კაცს შეუძლია.

მდგომარეობას ვერ გამოასწორებს ვერც თელავის სემინარ-ფესტივალზე გუნდის ცნო-

ბილი დირიჟორების მოწვევა, როგორც კარგად იუზუფოვიჩი გვთავაზობს („სოვეტსკაია მუზიკა“, 1985, № 3), რადგან როგორც აღვნიშნე, ქართულ საგუნდო შემსრულებლობაში დღეისათვის იმდენმა შემოქმედებითმა თუ ორგანიზაციულმა პრობლემამ მოიყარა თავი, საქმეს არც მინინის მოწვევა უშველის და არც დუმილისა, თუ ჩვენ თვითონ არ გავერკვივით, რა და რატომ ვეკვირს, რა არის ობიექტური მიზეზებით გამოწვეული და რა — სუბიექტური: თუ თვითონვე არ შევეცადეთ ამ ობიექტურ-სუბიექტური ხელისშემშლელი მიზეზების მთლიანად თუ არა, ნაწილობრივ მაინც დაძლევა და ამისათვის გადაუდებლად და თანმიმდევრულად არ მივიღოთ აუცილებელი ზომები.

პირველი, და ყველაზე ძნელად დასაძლევია, ობიექტურად არსებული მიზეზი, ჩემი აზრით, ის ინერცია ვახლავთ, რომელიც ჩვენშია ჩადებული და რაშიც „ბრალი“ ჩვენს ეროვნულ სიამაყეს — ქართულ მუსიკალურ ფოლკლორს მიუძღვის. ქართული ხალხური მრავალხმიანი გუნდური (ან-სამბლური) სიმღერის უნიკალობა დღეს აღიარებული ფაქტია, მაგრამ თავის დროზე ამ უნიკალობის ბუნების არასწორმა გაგებამ ერთგვარად შეაფერხა აკადემიური საგუნდო შემსრულებლობის განვითარება.

დაიხ, საქართველოში ყოველი მეორე მღერის ყოველგვარი პროფესიული განათლების გარეშე (უფრო მეტიც, ზოგიერთები თხზავენ კიდევ და მათ „შემოქმედებას“ ხშირად მთელი სერიოზულობით უწევს პროპაგანდა ჩვენი ტელევიზია); დაიხ, ჩვენს ქალაქურ თუ სოფლურ ყოფაში ფრიად გვერცელებულა ანსამბლური მუსიკირება, რომელიც ზოგჯერ ისეთ სრულყოფას აღწევს, პროფესიონალებს შეშურდებთ. მაგრამ საკითხავია, რას ვუწოდებთ ამ შემთხვევაში სრულყოფილს, რა არის ყველაზე მომხიბლავი ამგვარ მუსიკირებაში? სრულყოფილია მომღერალთა იმპროვიზირების უნარი, რომელიც შეღავნდება სპეციფიკურად ეროვნული პარამონიული წყობისა და პოლიფონიური ფაქტურის ფარგლებში, ხოლო მომხიბლავი — ამ პროცესის ძალდაუტანებლობა და ბუნებრიობა, რომელიც აუცილებლად სულაც არ გულისხმობს ხმათა განსაკუთრებულ სინქრონულობას. მაგრამ ეს ფოლკ-



ლორია, გინდა ძველი, მრავალ საუკუნე გა-
მოვლილი გლეხური იყოს და გინდაც დღევან-
დელი, ქალაქური, „ტფილისურისაგან“ თვი-
სობრავად განსხვავებული, სოფელშიაც რომ
შეაღწია და აქტიურად დამკვიდრდა. კაცმა,
რომელიც ასეთი მუსიკირების ტრადიციებ-
ზე აღიზარდა, ასეთ მუსიკალურ გენს ატა-
რებს, გარკვეული ფსიქოლოგიური ბარიე-
რიც უნდა დამოიღოს, რომ შემოღოს ჩაერ-
თოს კოლექტიური მუსიკირების იმ სპეცი-
ფიკურ პროცესში, აკადემიური საგუნდო
შემსრულებლობა რომ ეწოდება.

საქართველოში აკადემიურ საგუნდო შემ-
სრულებლობას უფრო ხანმოკლე ისტორია
აქვს, ვიდრე ევროპული შემსრულებლობის
სხვა ფორმებს, რაც აგრეთვე თბიქტურმა
ვითარებამ განაპირობა. სხვათა შორის, პრო-
ფესიულ მუსიკალურ განათლებას საქართვე-
ლოში XIX საუკუნის 70-იან წლებში სწო-
რედ საგუნდო კლასებით ჩაეყარა საფუძვე-
ლი. მაგრამ ნიშანდობლივია, რომ შემდეგ
ინტენსიურად განვითარდა შემსრულებლო-
ბის ყველა ევროპული ფორმა, გარდა გუნ-
დურისა. საფორტეპიანო, სავიოლინო და ა. შ.
შემსრულებლობა, სიმფონიური და საოპერო
დირიჟორობა ახალი ქართული პროფესიუ-
ლი მუსიკალური სკოლისათვის ადამიანის
სულიერი მოღვაწეობის იმ სფეროებს წარ-
მოადგენდნენ, რომელთაც ეროვნულ სინამ-
დვილში საკუთარი ტრადიციები არ გაა-
ჩნდათ. სხვა კულტურული ტრადიციის ათ-
ვისება თავდაპირველად ჩამოსულ სპეცია-
ლისტ-მუსიკოსებზე დაყრდნობით ხდებოდა.
მუსიკირების უცხო პრაქტიკის ათვისების
სიროტულე გაცნობიერებული ჰქონდათ იმ
პირველ ქართველ პროფესიონალ შემსრუ-
ლებლებსაც, რომლებმაც ჯერ თავად გაიარეს
საფუძვლიანი წვრთნა რუსეთისა თუ ევ-
როპის სხვადასხვა მუსიკალურ ცენტრებში,
ყოველმხრივ დაუფლნენ მათთვის უცხო
სააზროვნო სისტემას და შემდეგ, სამშობლო-
ში დაბრუნებულებმა სხვათა აღზრდას მი-
ყვეს ხელი.

რაც შეეხება აკადემიურ საგუნდო სიმ-
ღერას, კულტურის განვითარების ამ ეტაპ-
ზე მისკენ განსაკუთრებული ლტოლვა არ
შეინიშნებოდა, რადგან ქართველ პროფესიო-
ნალ მუსიკოსებს იმეამად სხვა, უფრო მნიშ-
ვნელოვანი საზრუნავი ჰქონდათ: ერის უძ-

ვირფასესი სავანძურის — ქართველ
ხური სიმღერისა და სასულიერო მუსიკის
გადაარჩენა. საგუნდო კონცერტების რბერ-
ტურაში რუსული და ევროპული კლასიკა
ფრამენტულად ჩნდებოდა. 1927 წელს თბი-
ლისში ბეთჰოვენის IX სიმფონიის ისტო-
რიული საუბილეთო აქტებზე, როგორც ცნო-
ბილია, არსებითად, „ერთჯერადი გამოსული-
სათვის“ მზადების წესით განხორციელდა და
ამდენად არ შეიძლება აკადემიური გუნდუ-
რი შემსრულებლობის სერიოზული ტრადიცი-
ის დამადასტურებელ ფაქტად ჩაითვალოს.

ასე რომ, აკადემიური საგუნდო სიმღერის
ისტორია ჩვენში არსებითად 1930-იანი
წლებიდან დაიწყო, როდესაც მოსკოვის კონ-
სერვატორიის კურსდამთავრებული ქორმა-
ისტერი გიორგი ხახანაშვილი სათავეში ჩა-
უდგა ჯერ რადიომუსიკელობის, ხოლო შემ-
დეგ სახელმწიფო აკაპელა. დღეს ჩნე-
ლია თბიქტურად დაადგინო, როგორი იყო
აკადემიური შემსრულებლობის დონე 30-
50-იან წლებში. ამაზე შეიძლება ვიმსჯე-
ლოთ მხოლოდ იმდროინდელი გამოხმაურებე-
ბით, რომლებიც გვარწმუნებენ, რომ კულ-
ტურის ამ სფეროშიც დიდი წარმატებები
გექონია. ალბათ, რადიოს რამდენიმე სა-
ფონოდ ჩანაწერიც ვერ მოგვეცემს რეალურ
წარმოდგენას მაშინდელ მდგომარეობაზე,
რადგან ჩაწერისას რამდენიმეჯერ შეგიძლია
დაუბრუნდე ერთსადაიმევე ეპიზოდს, ცოც-
ხალი საკონცერტო პრაქტიკა კი, ცხადია,
„შეცდომის გასწორების“ საშუალებას არ
იძლევა. ამრიგად, ჩნელია პრობლემათა იმ
წრის, დახუსტება, რომელიც მაშინ იდგა
ეროვნული აკადემიური საგუნდო კულტუ-
რის წინაშე. მაგრამ თუ მომდევნო ათწ-
ლეულებს (60—80-იანი წლები) მიხედ-
ვით ვიმსჯელებთ, შეიძლება დაეუშვათ,
რომ ეროვნული პროფესიული შემსრულებ-
ლობის ამ სფეროსათვის სხვა, მაგალითად,
ქართული პიანისიმის მაშინდელი მწვერვა-
ლები მიუღწეველი იყო. ლოგიკა მარტივია:
საფორტეპიანო შემსრულებლობამ 20-50-იან
წლებში რუსულ და ევროპულ ტრადიციებ-
ზე დაყრდნობით ისეთი ეროვნული ტრადი-
ცია შექმნა, რომელმაც პიანისტური (პედა-
გოგიური და საშემსრულებლო) სკოლის ჩა-
მოყალიბება უზრუნველყო. იმ სერიოზული
სინელებების მიუხედავად, რომელიც დღე-



რსათვის წარმოშვა პროფესიული მუსიკალური განათლების არცთუ ბოლომდე გააზრებულმა „გამასიურებამ“ (სამწუხაროდ, რაოდენობრივი ზრდა ყოველთვის არ გულისხმობს ხარისხობრივს), ერთი რამ უდავოა — დღეს ქართული პიანისტური სკოლის მიღწევები საერთაშორისო მასშტაბებით განიზომება და ეს არის მის მიერ განვლილი სახელოვანი გზის ლოგიკური გაგრძელება. იტყვიან — ერთია ინდივიდუალური შემსრულებლობა და მეორე — კოლექტიური. ეს უკანასკნელი მრავალი სხვადასხვა ფსიქიკის, ტემპერამენტის, ნიჟისა და განსწავლულობის ადამიანთა შემოქმედებაა, რაც უთუოდ განაპირობებს შესრულებლობის ამ ტიპის სირთულეს. მიუხედავად ამისა, ყველა ტიპის ეროვნული სამემსრულებლო სკოლის განვითარებას მსგავსი კანონზომიერებები ახასიათებს, როგორც ამას ქართული სიმფონიური და საოპერო დირიჟირების სკოლის მავალითიც ადასტურებს (გავისენოთ, ამ სკოლის სათაგნებთან ივანე ფელიაშვილი და ევგენი მიქელაძე იდგნენ, დღეს კი მას ჯანსუღ კახიძე წარმოადგენლობს).

შესაძლოა, ვინმე არ დამეთანხმოს, მაგრამ, სამწუხაროდ, ჩვენი აკადემიური შემსრულებლობის ეროვნული სკოლის ასეთივე წარმატებით ვერ დავეცივნებით. უფრო მეტიც, საერთოდ ძნელია ლაპარაკი პროფესიული კულტურის ამ სფეროში ეროვნული სკოლის არსებობაზე, ვინაიდან სკოლას ქმნის არა ცალკეულ შემსრულებელთა რაოდენობა, არამედ ისეთი შენობებზე პრიციპების ერთობლიობა, აწმყოშიც რომ აქტიურად მკლავდებიან და მომავალშიც ასევე აქტიურად პროდუქციურები. დღეს ამ პრინციპების უქონლობის გამო, ჩემი აზრით, ცალკეულ პირებს ბრალს ვერ დავდებთ, რადგან ასეთი ვითარება, როგორც ჩანს, იმ გარემოებათა გაუთვალისწინებლობამ განაპირობა, დღეს რომ ადვილად ვხედავთ, ხოლო თავის დროზე ძნელი განსაჭვრეტი იყო. დღეს ყველა კარგად ხედავს განსხვავებას ქართული ხალხური და ევროპული პროფესიული საგუნდო მუსიკირების ტრადიციებს შორის. ამაზე მეტყველებენ ის კრიტიკული შენიშვნებიც, რომლებიც უკანასკნელ ხანს გამოითქვა ხალხური სიმღერის შემსრულებლობის მიმართ. ვიცით, რას მოვითხოვთ ეთნოგრაფიული აქსამბ-

ლებისაგან. ასევე ვიცით, რა უნდა შევქმნათ ელთ ჩვენს აკადემიურ საგუნდო კლასიკურებსაც, მაგრამ რატომ არ ძალუთ მათ თანამედროვე მსმენელის მოთხოვნათა დაკმაყოფილება — ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა, როგორც ირკვევა, შეუძლებელია. მთავარი, რაც მათ აკლიათ, ჩემი აზრით, პროფესიული კოლექტიური მუსიკირებისთვის დამახასიათებელი სპეციფიკური შინაგანი დისციპლინა და ორგანიზებულიობაა. ცხადია, ქართული ხალხური მრავალხმიანი სიმღერის შესრულება მადლორგანიზებულ აზროვნებას მოითხოვს. მაგრამ ამ შემთხვევაში ორგანიზაციის ლოგიკური ისტორიულად ჩამოყალიბებული ფენომენია, რომელსაც ხალხური შემსრულებელი ქვეცნობიერად ატარებს, იგი მკლავდება ინდივიდუალური ნიჭში, ალღოში, ინტონირების თავისებურებებში, ემორჩილება არა სხვის (ლოტბარის) ნებას, არამედ მუსიკალური განვითარების ობიექტურ კანონზომიერებებს, გარკვეული თვალსაზრისით სპონტანურია, ამწუთიერი და, ამდენად, ცვალებადიც, ე. ი. განსხვავებული ყოველი ახალი შესრულების დროს.

პროფესიული კოლექტიური მუსიკირების პროცესი სხვა ხასიათის ორგანიზებულობასა და შინაგან დისციპლინას გულისხმობს. მომღერლებისაგან იგი მოითხოვს სხვისი ნების დამორჩილების უნარს, დირიჟირისაგან კი — მრავალი ადამიანის ერთი მხატვრული მიზნისაკენ წარმართვისა. თუ დავამატებთ, რომ აკადემიური გუნდური სიმღერა ხალხურისაგან სრულიად განსხვავებულ, სპეციფიკურ ინტონირებას ითვალისწინებს, შეიძლება დავასკვნათ: საქართველოში აკადემიური საგუნდო შემსრულებლობის კულტურა რომ შექმნილიყო, პირველ რიგში, გუნდის მომღერლების პროფესიულ აღზრდაზე, მათ მიერ ახალი მუსიკალურ-სააზროვნო სისტემის გათავიებაზე, ე. ი. გარკვეული თვალსაზრისით ქართველი კაცის „მუსიკალური ფსიქოლოგიის“ გარდაქმნაზე უნდა გვეზრუნა მკრეხელობაში რომ არ ჩამომართვან, დავაზუსტებ: ბოლოს და ბოლოს, რამდენი აკადემიური საგუნდო კოლექტივი შეიძლება არსებობდეს საქართველოში? ალბათ, დაახლოებით იმდენი, რამდენიც სიმფონიური ორკესტრია. ამრიგად, ლაპარაკია არა ხალ-



ხური საზოგადოებრივი სისტემის, ეროვნული მუსიკალური ფსიქოლოგიის მასიურ გარდაქმნაზე (ამიტან ღმერთმა დაგვიფაროს), არამედ სულ რაღაც სამიოდ ასეული სპეციალისტის აღზრდის აუცილებლობაზე და მათი რიგების დროდადრო შეესებაზე, დაახლოებით ი.ე. როგორც სიმფონიური ორკესტრის მსახიობებს ვამზადებთ, შესაძლოა, კიდევ უფრო შეზღუდული რაოდენობით, რადგან სიმფონიური ორკესტრის მსახიობის პრაქტიკული საქმიანობის სფერო შეიძლება უფრო ფართო იყოს, ვიდრე გუნდის მომღერლისა. მასიურად კი ხალხური სიმღერა უნდა იწვევებოდეს — ოჯახში, სკოლაში, თვით-მოქმედ წრეებში: მას უნდა მღეროდეს ყველა — არა ესტრადისათვის, არა ტელევიზიისა და უცხოეთში გასტროლებისათვის, არამედ ისე, შინაგანი მოთხოვნილების გამო. მაშინ, ალბათ, შევძლებდით იმ ოცნების განხორციელებას, თითქმის ყველას რომ გვაწვავდეს, ვისაც კი ბალტიისპირული საგუნდო ზემოების ტრადიციების შესახებ გაგვივია.

პარადოქსი იმაში როდია, „მომღერალი საქართველოს“ შეილება აკენიდან რომ არ დაპყვებათ აკადემიური სიმღერის ჩვენები, პარადოქსული ისაა, რომ ჩვენმა ეროვნულმა კულტურამ ევროპული შემსრულებლობის ყველა ფორმა სამაგალითოდ აითვისა, ხოლო აკადემიური საგუნდო შემსრულებლობა — ე. ი. ის, რაც არა მარტო უნდა აეთვისებინა, არამედ თავისი უმდიდრესი ხალხური ტრადიციების საფუძველზე კიდევ უნდა განვითარებინა, ნამდვილი პროფესიონალიზმის გზასაც ვერ შეუყენა.

მაშ ასე, ვინ და სად ამზადებს გუნდის პროფესიონალ მომღერალთა კადრებს? არა-ვინ და არსად (მხედველობაში მისაღები არ არიან სამუსიკო სასწავლებლების ვოკალური განყოფილების კურსდამთავრებულები, რომლებიც არსებითად ფორმალურად იღებენ გუნდის მომღერლის კვალიფიკაციას, რადგან სოპერო სცენის მომავალ ვარსკვლავობაზე ფიქრით შეპყრობილნი ყოველნაირად არიდებენ თავს სასწავლო გუნდში სიმღერის სავალდებულო პრაქტიკას). აი, სად იჩინა თავი ჩვენი სასიმღერო ტრადიციების უნიკალობის არასწორმა გაგებამ. ქართველ კაცს გუნდში სიმღერა არ გაუჭირდებაო და

1930-იან წლებში პირდაპირ გუნდში მღეროდა კორების მომზადება დაიწყეთ. რამდენიმე წელია, მუსიკალური კულტურა აქ თუ ისე იყენებს გუნდის დირიჟორთა იმ უზარმაზარ არმიას, თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიამ და სამუსიკო სასწავლებლებმა რომ აღზარდეს ამ 50 წლის მანძილზე, პრაქტიკულად მათ დიდი სარგებლობის მოტანა შეუძლოთ (განსაკუთრებით მაშინ, როცა, როგორც ამბობენ, „კადრები გეიჭირდა“) და მოიტანენ კიდევ, მათი უმეტესობა მუშაობს სამუსიკო სკოლებში, სასწავლებლებში სოლფეჯიოს პედაგოგებად, ხელმძღვანელობენ ბავშვთა და მოზრდილთა, სხვადასხვა შემადგენლობისა და ტიპის გუნდებს, ასწავლიან სიმღერას ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში (უკანასკნელ ხანს ისინი პედაგოგის სახელობის პედაგოგიური ინსტიტუტის შესაბამისი ფაკულტეტის კურსდამთავრებულებმა შეაფიქროვეს, თუმცა ვერ ვიტყვი, რომ ამით სიმღერის სწავლების საქმეს რაიმე ეშველა), ამზადებენ სხვადასხვა დაწესებულებების თანამშრომლებისაგან შედგენილ გუნდებს სხვადასხვა სახის ოლიმპიადებისა და დათვლიერებებისათვის, ასწავლიან ქართულ, აგრეთვე სხვადასხვა ეროვნების ხალხთა სიმღერებსაც და კომპოზიტორების მიერ შეთხზულსაც, თანხლებთაც და თანხლების გარეშეც... ერთი სიტყვით, გუნდის დირიჟორის კვალიფიკაციის სპეციალისტი ისეთი უნივერსალია, შეუძლია ნებისმიერი ასაკის, მონაცემებისა და განათლების კაცს ნებისმიერი რეპერტუარი ამღეროს.

ახლა ვნახოთ, ასეა თუ არა სინამდვილეში?

ერთი შეხედვით, ჩვენს სასწავლო დაწესებულებებში — კონსერვატორიაშიც და სამუსიკო სასწავლებლებშიც ყველაფერი კეთდებოდა ამისათვის: სტუდენტი (მოსწავლე) სწავლების მთელი პერიოდის მანძილზე, მუსიკალურ-თეორიული და სხვა აუცილებელი თუ დამხმარე დისციპლინების გარდა ეუფლებოდა სალირიკორო ჟესტს, ეცნობოდა გარკვეული რაოდენობის, მარტივიდან ურთულესამდე საგუნდო ნაწარმოებებს, მათ შორის ხალხურ სიმღერებს, ეფექტურად დირიჟირობდა მათ ორ როლიდან, თითქმის ზეპირად იცოდა ამ ნაწარმოებების ცალკეული ხმები, აკორდიკა, არც თუ ცუდად ერკვეოდა მათს ფორმაში, ასრულებდა პარტი-

ტურებს ფორტეპიანოზე, უკეთეს შემთხვევაში კარგად კითხულობდა პარტიტურას ფურცლიდან, ვოკალის პედაგოგთნ ამუშავებდა ხმას და სახელმწიფო გამოცდისათვის ამზადებდა პროგრამას გუნდთან, რომელიც ამ რეპერტუარს წლების მანძილზე ასრულებს კურსდამთავრებულმანათიანებს. მათს უფროსად გადატვირთულ სასწავლო პროცესში ადგილი აღარ რჩებოდა მთავარისათვის, იმისათვის, რაც საქართველოში გუნდის დირიჟორმა აუცილებლად უნდა იცოდეს, რაც მას: აუცილებლად ესაჭიროება თავის საქმიანობაში — ხალხურ და აკადემიურ გუნდთან მუშაობის პრაქტიკული ჩვევები, მუშაობის ისეთი მეთოდია, რომელიც მათ არა მარტო თეორიულად განუმარტავს, თუ რა განსხვავება ინტონირების ფოლკლორულ და აკადემიურ ტიპებს შორის, არამედ კონკრეტულად შეასწავლის, როგორ უნდა მიღწიოს გუნდში ამა თუ იმ მანერით სიმღერისას სასურველ შედეგს; მან უნდა ისწავლოს პროფესიულ საგუნდო სტილთა ისტორია და თეორია, მაგრამ ამასთან უნდა მიიღოს საკვებით კონკრეტული ცოდნა იმის შესახებ, როგორ იმღერება ძველი მუსიკა, კლასიციზმის ტური, რომანტიკული თუ იმპრესიონისტული სტილის ნაწარმოები, კიდევ უფრო ზუსტად, ერთი სტილის სხვადასხვა წარმომადგენლის მუსიკა... გამორჩენილ ხელოვანთა ინტერპრეტაციების გაცნობით იგი ასევე უნდა იფარა თვითმოდის თავის მუსიკალურ თელსაწერს, როგორც ამას აკეთებენ პიანისტები, ჩევიოლინეები, სიმფონიური და სოპერო დირიჟორები. გუნდის დირიჟორს ყველა ეპოქისა და სტილის საკუთარი ბგერადი იდეალი უნდა ჰქონდეს და მათი განხორციელებისაკენ მიისწრაფოდეს.

მაგრამ ვინაიდან ჩვენში გუნდის დირიჟორს მუშაობა არსებითად არაკვალიფიციური მომღერლებთან უხდება, განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი, პრაქტიკულად ძნელად დასაძლევია მომენტი მაინც იმ გზებისა და ხერხების შესწავლა, რომლებიც მას დაეხმარებოდა მომღერალთა საშემსრულებლო ტექნიკით აღჭურვისა და საკუთარი მუსიკალური იდეალის ხორკმესხმასში, რადგან სხვაგვარად მისი ყველაზე ორიგინალური ჩანაფიქრიც კი მხოლოდ იდეალ ღარჩება და მსმენელამდე ვერც მიაღწევს.

იქნებ ასეთი სწავლების პროცესში სტუდენტის ნამდვილი მოწოდება გამოიკვეთოს და კურსდამთავრებულთა ერთგვარი დიფერენცირებაც მოხდეს — ვის შეიძლება მიენიჭოს აკადემიური გუნდის დირიჟორის კვალიფიკაცია და ვის — ხალხურისა, ზოგიერთმა კი იქნებ ვერც ერთის უფლება მოიპოვოს და ვერც მეორესი (განსაკუთრებით ნაადრევად მიმანჩია ასეთი კვალიფიკაციის მინიჭება საშუალო სპეციალური სასწავლებლის კურსდამთავრებულთათვის), რადგან დიდი პასუხისმგებლობა იყო დირიჟორი და ხელმძღვანელობდნ კოლექტივს. ეს მხოლოდ რჩეულთა ხვედრია.

როგორც ვხედავთ, ჩვენში აკადემიური შესრულებლობის ნამდვილი პროფესიონალიზაცია არსებითად ვერ არ მომხდარა (ჩემოვთრებ, თითო-ორთა კარგი სპეციალისტი საქმეს არ შეეღის). ცხადია, ასეთ პირობებში არ შეიძლება ყველა ცოდნა კავლის ხელმძღვანელობას მოჰკითხო. მით უფრო, რომ იგი წარმოადგენს შერეული ტიპის ერთადერთ დიდ სახელმწიფო კოლექტივს რესპუბლიკაში და მოვალეა სავანმანათლებლო მიზნით სისტემატურად იქონიოს რეპერტუარიში მსოფლიო და მრავალეროვნული საზღვრთა საგუნდო ლიტერატურის კლასიკურა და თანამედროვე ნიმუშები, ეროვნული კლასიკა, პროპაგანდა გაუწიოს თანამედროვე ქართველ ავტორთა ღირსეულ ქმნილებებს, სტიმული მისცეს ეროვნული პროფესიული საგუნდო მუსიკის განვითარებას... ყველამ კარგად ვიცით, რომ სახელმწიფო ყველა ამას ვერ ახერხებს. ეროვნულ რეპერტუარს ასე თუ ისე კიდევ უფლის, განსაკუთრებით დიდი და უმაღლური შრომის გაწევა უხდება საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის შემოქმედებით პლენუმებისათვის, როცა უმოკლეს ვადაში სწავლობს სრულად ახალ პროგრამას, საიდანაც უხარისხობის გამო რეპერტუარში თითქმის არაფერი რჩება.

შემოქმედებით პრობლემებს წმინდა ორიგინალიზაციული ხასიათი აქვთება — ხანდაზმული მომღერლების პენსიაზე დანსახურებულად გაცილება და კავლის შევება ახალგაზრდა მალაკვალიფიციური კადრებით შემადგენლობის გადახალისება-გაუმჯობესებაში მისნით კონკურსის პრინციპული პოზიციებიდან ჩატარების სირთულე და სხვ. და სხვ. ყვე-



ლა პრობლემის ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანს, და, ალბათ, ამის აუცილებლობა ამჯერად არც არის, რადგან შექმნილი ვითარების სირთულე ისედაც ნათელია. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ დღეს პრაქტიკულად არ არსებობს პრობლემა, რომლის გადაჭრის ძალა არ შესწევდეს ეროვნულ კულტურას, თუ ყველა, ვინც ჯერ არს, სათანადო დინტერესებს გამოიჩენს. მაგალითად, განა სიმფონიური ორკესტრის მსგავსად თავისი კაპელია არ უნდა ჰყავდეს ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტს? აქარაში სახელმწიფო კაპელია რომ უნდა არ ებობდეს, ამაში ეჭვი არავის შეაქვს, მაგრამ ნუთუ შეუძლებელია მისი უკეთ დაკომპლექტება თუნდაც ბათუმის სამუსიკო სასწავლებლის კურსდამთავრებულთა ძალეებით? ან კიდევ: გორში საგუნდო მუსიკის ზეიმთან დაკავშირებით გამართულ პრესკონფერენციაზე ვლადიმირ-სუხდალის გუნდის ხელმძღვანელმა ე. მარკინმა ხაზი გაუსვა საგუნდო შემსრულებლობაში ბავშვთა სტუდიური აღზრდის მნიშვნელობას. ვფიქრობ, შესაძლებელია ამ გამოცდილების გადმოღება, ოღონდ ჩვენში ბავშვთა სტუდიური მოძრაობის ძირითად მიმართულებად ხალხური სიმღერის შესწავლა უნდა იქცეს. მაშინ ხალხური პროფილის მრავალ სტუდიასთან ერთად საქართველოში აკადემიური პროფილის რამდენიმე სტუდიის შექმნაც შეიძლება, რითაც საფუძველს ჩავუყრით გუნდის კვალიფიციური მომღერლების აღზრდას.

კადრების მომზადების გაუმჯობესებაზე ფიქრობს თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის საგუნდო სადირიჟორო კათედრაც. სადაც უკანასკნელი 2-3 წლის მანძილზე გარკვეული კორექტივები შეიტანეს სასწავლო პროგრამაში — გაზარდეს გუნდთან, მათ შორის ხალხურ გუნდთან მუშაობის პრაქტიკა ერთი წლით, შემოიღეს მუსიკალური ტილოების ფაქულტატურული სწავლება. მაგრამ, ცხადია, მდგომარეობის რადიკალურად გამოსწორება მხოლოდ ამით შეუძლებელია. როგორც ჩანს, დადგა დრო, როდესაც მთელი სერიოზულობით, კომპლექსურად უნდა იქნას განხილული აკადემიურ შემსრულებლობასთან დაკავშირებული ყველა სკოტინი, ვადაიჭრას არა ერთი საწალო-მეთოდური თუ ორგანიზაციული ხასიათის პრობლემა.

საკუთრივ შემსრულებლობის სფეროშიც გებრსაკენ არის მიმართული იქნასოცხეობა. რომელიც საგუნდო-სადირიჟორო კათედრას გორში გამართულმა საგუნდო სიმღერის ზეიმმა უქარნახა. როგორც ცნობილია, საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის, აწ განსვენებულ ვახტანგ ფალიაშვილის თაოსნობით კათედრა თითქმის ათი წლის მანძილზე ყოველწლიურად აწყობდა საგუნდო მუსიკის ზეიმს, თავისთავად საინტერესო იდეა იყო: კურსდამთავრებულები თავიანთი კოლექტივებით ანგარიშს აბარებდნენ მათს აღმზრდელ კონსერვატორიას. მაგრამ მოხდა ისე, რომ თანდათან ამ დათვლიერებამ პარადული ხასიათი მიიღო და საგუნდო შემსრულებლობის ხარისხის ამაღლების სტიმულად ვერ იქცა — პრესტიჟისათვის საქმარისი იყო თავად მონაწილეობის ფაქტი, ხოლო თვითმკაყოფილების ატმოსფერო არავის განაწყობდა გულახდილი საუბრისათვის დაბალი საშენსრულებლო დონისა თუ სხვა შემოქმედებითი პრობლემების ირგვლივ. ერთი სიტყვით, ტრადიცია ვერ შეიქმნა, რადგან ჩვენი მუსიკალური კულტურის საერთო კონტექსტში კონსერვატორიის საგუნდო მუსიკის ზეიმები ვერავითარ ფუნქციას ვერ ასრულებდნენ. ამიტომ ვადაწყვიტეს საგუნდო-სადირიჟორო კათედრაზე ამიერიდან კონსერვატორიაში ორ წელიწადში ერთხელ მოაწყონ საგუნდო კოლექტივების კონკურსი, სადაც ავტორიტეტული ყოფილი მონაწილეთაგან საუკეთესოებს შეარჩევს გორის საგუნდო სიმღერის ზეიმზე წარსავაზნად. გაითვალისწინებენ აკადემიური საგუნდო შემსრულებლობის ყველა ფორმას — თითო დიდ და კამერულ შერეულ გუნდს, მამაკაცთა, ქალთა, და ბავშვთა თითო კოლექტივს წილად ხედება პატივი გორში გამოვიდნენ ჩვენი ქვეყნის, ახალი მომავალში კი, შელახლოა, მოამე სოციალისტური ქვეყნების გამოჩენილ მუსიკოს-შემსრულებლებთან ერთად. ცხადია, ხელოვნება სპორტი არ არის, მაგრამ შეჯიბრის იდეა არც მისთვისაა უცხო. თუ ეს ჩანაფიქრი განხორციელდება, მაშინ კონსერვატორიის კონკურსიცა და გორის ზეიმიც უთუოდ იქცევა ქართული აკადემიური საგუნდო შემსრულებლობის აღმავლობის მსლავერ სტიმულად.



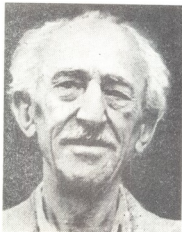
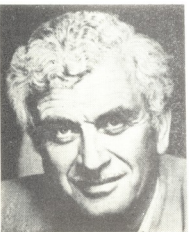
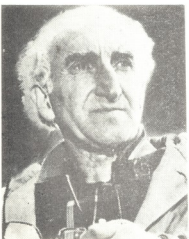
საქართველო
ზინაიტიძე

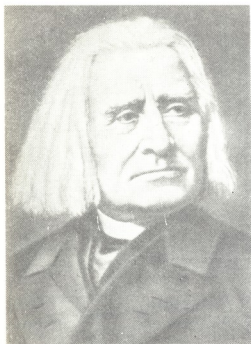


სსრ კავშირის სახელმწიფო პრემიის ახალი ლაურეატები

1985 წლის სსრკ სახელმწიფო პრემია მიენიჭა კინოსტუდია „ქართული ფილმი“ შექმნილი ფილმის „ცისფერი მთები“ ანუ დაუჯერებელი ამბავი“ შემოქმედებითი ჯგუფის წევრებს: სცენარის ავტორს — მწერალ რამაზ ზეიზვილს, დამდგმელ რეჟისორს — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტ ელდარ ზენგელიანს, ოპერატორს — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტ ლევან პაბთაშვილს, მხატვარს — გორის ცხაპანის, მთავარი როლების შემსრულებლებს — სსრკ სახალხო არტისტ სესილია თაყაიშვილს (სიკვდილის შემდეგ), საქართველოს სსრ დამსახურებულ არტისტ ვასილ კახნიაშვილს, დალესტნის ასსრ დამსახურებულ არტისტ რამაზ გიორგოზიანს, საქართველოს სსრ დამსახურებულ არტისტ ნიჰანა საყვარელიძეს.

ქურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ სარედაქციო კოლეგია და რედაქცია ულოცავენ ახალ ლაურეატებს ამ მაღალ ჭილღოს და უსურვებენ შემდგომ შემოქმედებით წარმატებებს.





ფერენც ლისტ

მ მ კ ე ნ ი *

პროფიციენტი ქალი გასაოცარი. აღტაცების მომგვრელი, თაყვანისცემის ღირსი არსება! ბალსაკმა რამდენიმე ანტიუფებისგან შენდგარი სტრიქონით დასტავა ამ ქალის სახე და აღტაცების საზღაური გადაუხადა „უცხო ქვეყნის ასულს, ანგელოზივით მოყვარულს, დემონივით ენებთან, ბავშვივით გულუბრყვალს, მოსუივივით გამოცდილს, მამაკაცივით გონიერს, ქალივით გულსხმიერს, გიგანტივით ჩიომედებს, დედანავით ტანჭულსა და პოეტით მეოცნებებს.“

ბერლიოზს, შექსპირული ყაიდის გენიოსს, ვინც ნებისმიერ უკიდურესობას სწვდებოდა, ბუნებრივია, უნდა ეგრძნო ის მომხიბვლელობა, ის ენითოქმელო სწევნიერება, რაც ანათებდა, აელვარებდა, აჯადოებდა, ახებტავებდა მოკუნის პოეზიას, რაც ძალუმაღლედ უდერდა მის მუსიკაში. უოველივე ამას ბერლიოზმა ნაწევრად აღმოსავლური წარმოშობის ქალების divines chateries (ღვთაებრივი, კატისებური სინაზე) უწოდა; დასავლეთის ქალებისათვის ამგვარი სინაზე უცხოა: ისინი შეტისმეტად ბედნიერი არიან ამ სინაზის მწუხარე საიდუმლოს ამოახსნელოდ. მართლაც, divines chateries, გროსა და იმავე დროს ხელგაშლილიცა და ძუნწიც, ბუნდოვანი მღელვარებით ავხებენ შეყვარებულ გულს და უჩინებო, უიაქნო ნავივით ატორტმანებს, პოლონელი მამაკაცი განებვიერბულია დღის აღერისით, დის სინაზით, მეგობარი ქალის თანაგრძნობით. ნიი კერპისა და ქალღერტის — საცოლის მომხიბვლელობის ცვტრით! ეს წმინდა ქალები ნაზი აღერისით მამაკაცებს სამშობლოსათვის საწამებლად განაშაადებენ; აქედან გამოდინარე, ჩვენთვისაც ნათელი ხდება, თუ რატომ მიაჩნია პოლონელს

ხვა ერის ქალთა კელეცობა უხეშობად და უხამსობად და ოდნავი პატივმოყვარეობითაც კი, რასაც უოველი პოლონელი ქალი იმსახურებს და ამართლებს კიდევ, რატომ ავხადებს ხოლმე: Nicma jak Polki (პოლონელ ქალს ბადალი არა მკავსო).

ამ divines chateries-ს იღუშალება პოლონელ ქალებს ხელშეუხებლებს, სიცოცხლეზე ძვარფასებს ხდის. იქითი პოეტის შემოქმედებითი ფანტაზია, როგორც შატობრანია, რომელსაც სიქაბუეის უძილო და განთანგეულ ღამეებში მოსვენებას არ აღევედა ხატება ქალისა — დემონისა და ქალოქრისა — მოულოდნელ მსკავსებას პოულობს თექვსმეტი წლია პოლონელ გოგოსა და იმ ძნელად წარმოსადგენ უკან შორის, რომელიც „ერთდროულად ცოდილიცაა და უმანოც, არაფერი იცის და თან უკვე უველაფერი გამოუცდიდა, ერთდროულად ქალწულიცაა და ნაჩუერიც!“ ესა „ოდალისისა და ვალკირის ნაწავი, სხვადასხვა ასაკისა და სიღამაშის ქალთა ქორო, განსაზიერება ძველი სილუდიანსა... ახალი ფლორა, თავისუფალი წელიწადის დროთა უღლისაგან...“ პოეტის თვითონვე აღიარებს, რომ ამ ხილვით მოხიბლულმა და მოვრბამა, ვეღარ გაბედა მისი ხელმეორედ განიშობა, შატობრანი ბუნდოვანად, მაგრამ შეუშდებლად გერბობდა, რომ ამ ხატების თანდასწრებით უკვე ვეღარ იქნებოდა უწინდელი სედიანი რენე, და ამ ხატების ნება-სურვილის შესაბამისად თავადც გარბდებოდა, ამაღლებოდა, გარდაიქმნებოდა; მაგრამ, როგორც სუქტი აღნიშნა და, ხანწუხაროდ, შეეშინდა თავბრუდამხვევი სიმაღლეებისა, შატობრანიები ლირატურულ სკოლას ქანან, და არა ხალხს, პოლონელ მამაკაცს კი სრულებითაც არ ეშინია საყუთარ დაში დაინახოს ქალოქარი, ანდა წელიწადის დროთა უღლისაგან თავისუფალი ახალი ფლორა! ის მას თაყვანს

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 9, 10, 1985 წ.

სცემს, თავს ევლება და თუ დაქირდა, სიცოცხლესაც გასწირავს მისთვის... ეს სიყვარულია სწორედ, უბრალოდ, უბრალოდ რომ ცდილობს სიკვდილში არ გადაიხარლოს ეს ძილი, ახე ახანგრძლივებს სიყვარული ხალხის სიცოცხლეს, ახე ურადიანდება აღსასრულს და ასე ანაადებს მამულის სახელოვან ადვოკატს.

უსათუოდ უნდა ვაღიაროთ ისიც, რომ ყველა სხვა ხალხთაგან მხოლოდ ერთადერთმა ეგრძინო შეუდარებელი იდეალი იმ მშვენიერ დევნილ ქალებში, რომელთაც, თითქოს, ყველაფერი ართობდათ, მაგრამ არაფერი ანუგეშებდათ. ეს ხალხი ფრანგი ხალხი გახლდათ. ერთადერთმა ღან შეანჩნია პოლონეთის ასულებში უცნობი იდეალის განთავსება, პოლონეთისა, რომელიც „პოლიტიკურად მკვდარი“ იყო იმ სასოგადოების თვალში, სადაც პოლიტიკოს ნესტორთა სობრძნე „ევროპული წინასწარობის“ დამკვიდრებას ესწრაფვოდა და ხალხებს „გეოგრაფიულ ცნებებზე“ აღქვამდა! სხვა ხალხებს ექვიც არ განჩინათ, საერთოდ თუ შეიძლებოდა დაენახათ რამე აღტაცებისა და ღრმა თაყვანისცემის ღირსი მეჭლისთა ამ ნომბილავ სილფიდებში, საღამოობით შეუდარებლად მზიარულნი რომ ჩანდნენ, დილაობით კი საყურთხეველთა ფერთობით გართობულნი უნუგეშოდ ქქთინებდნენ; შევიცარაჩვე გავლისას ეტლის ფარდებს რომ ჩაქოშვებდნენ ხოლმე, რათა იქაური მთავარიანი ადგილები არ დაენახათ და უარესად არ დაფლეთვოდათ მშობლიურ ტრამალთა უსასრულობაში შეეკარებულნი სულთ.

გერმანელები პოლონელ ქალებს დაუდევრობას საყვედურობდნენ — უფულისყუროდ ეკიდებთან შეისავლისა და გასავლის დიად ბურჟუაზიულ ცნებებსო. ამ ბრალდების უყენებდნენ ისეთ ადამიანებს, ვისი გონებაც, ვისი ყოველი სურვილიც, ნებისმიერი გრძობაც *l'ivoir* (ფლობის) სიძულვილისა და *l'être* (არსებობის) გადარჩენისაკენ იყო მიმართული, ვინც მილიონინა ქონებას უტოვებდა გაუშადაო გამარჯვებულს, ვისაც ბავშვობიდან ესმოდა მამათა შეგონება: „სიმიდრე მარტო იმითა კარგი, რადაკის გაუების შესაძლებლობას რომ გაძლევს და განდევნის ღროს საყრდენად გამოგადგებიაო...“

იტალიაში ხომ საერთოდ ვერაფერი გაუგეს ამ ქალებს, რომელთა ინტელექტუალური კულტურა, კითხვის სიყვარული, ცოდნისაკენ დაუოკებელი სწრაფვა და მამაკაცური ერთლიცა, თავისუფლად ერწყმოდა აფორიაქებულ ძუ ღომის მოძრაობათა იმპულსურობას, ძუ ღომისა, რომელსაც ფოთლის ყოველი შერბევა თავისი ლექვევისათვის ავისნომასწავებელი ჰგონია.

პოლონელი ქალები ვერც ღრუჭდნენა და ვენაში იკიდებდნენ ფეხს და ვერც კარლსბადსა და ემსში; პარიზში ფარულ იმედებს დაქებდნენ, რომში — გამხმხვევებულ რწმენას, მაგრამ თანგრძნობას მაინც ვერსად პოულობდნენ; არც ლონდონში სახლდებობდნენ და არც მადრიდში, რადგან იქელი არა ჰქონდათ, თუქის ნაპირებზე გულითად სიმათათს ვიპოვით, ანდა სიღის შთამომავლნი გაგვიწყვენ რაიმე დახმა-



ფრედერიკ შოპენი

რებასო ინგლისელები მეტისმეტად ცივიბი იყვნენ, ესანელები — მეტისმეტად შორეულნი.

მხოლოდ ფრანგმა პოეტებმა და მწერლებმა აღმოაჩინეს პოლონელ ქალთა გულელები ხალხდებულნი ის საწყარო, რომელიც არცერთი სხვა ერის ქალთა გულელებში არსებულ საწყაროს არა ჰგავდა. თუმცა, ამ საწყაროს მკვდრითი ადვოკატის განჭრეტა ფრანგებმაც ვერ მოახერხეს; ვერ მიხვდნენ, რომ ასაკითა და სიღამაზით განსხვავებულ ქალთა ქორთა ზოგჯერ თუ ოდალისკის აღუშალად მიმზიდველი ხიბლის პოვნა შეიძლებოდა, — ეს უპირატესად ბრძოლის ევლზე მოკვებულ საშაული გახლდათ; თუ ამ ქალებში გაქოროდა კიდევ ვალერიის იერი, — ამ იერს ბადებდა იმ სისხლის ანაოიქლი, რომელიც აგერ უქვე მთელი საუკუნის მანძილზე ტბორავდა მათ სამშობლოს! პოეტები და მწერლები ვერ ჩანსვდნენ ამ იდეალის არსს, მის სრულ უბრალოებას. ვერც კი წარმოედგინათ, დამარცხებული, ბრკილადდებული და ფეხით გათელილი ხალხი პოეტისს თუ განცხადებდა აღმაშოთებელი უსამართლობის წინააღმდეგ, ქრისტიანულ გრძნობათა სახელით. რაში ჰპოვებს გამოხატულებას ეროვნული გრძნობა? იქნებ პოქნაში? ან, იქნებ სიყვარულში? ვინ არის ამ გრძნობის განმმარტებელი? იქნებ პოეტები, ან იქნებ ქალები? თუმცა, თუ პარიზის უმაღლესი წრის ყველა პირობითობასთან მეტისმეტად შეგუებულმა ფრანგებმა ინტოიტურად ვერ ამოიცნეს ის გრძნობები, რომელთა საშინელი ძალაც ჩაიღვ-პაროლდა სარავოსას ქალებში დაინახა (ამაოდ რომ იცავდნენ საკუთარ ევრას „უცხოელთაგან“) — მათვე ნაიცი იმდენად იმოქმედა ამ ტიპის ქალთა მომზივლულობამ, ღამის ზებუნებრივი ძალებიც კი მიანიჭეს მათ. ცალკეულ ნიშან-თვისებებით მეტისმეტად აღჭუნებული პოეტური წარმოსახვა ამ ნიშან-თვისებებს ისევე უწოზოდ ადი-

დებდა, როგორც შავთვალწარბა და მარგალიტის კბი-
ლებიანი პროტეების კონტრასტების მნიშვნელობასა
და გარდასახვის ფარას აწვადებდა. გრძნობებით
დაპირდაპირი ფრანგული პოეზია თვლიდა, რომ პო-
ლონელი ქალის ღირსეულად აღწერისათვის საქმა-
რისი იყო მისთვის ერთი ნუჟა ძვირფასი, გაუთლედ-
ი, ფრანდ-ფერადი ქვეპიჯო შეუფერქვათ ანდ-
ლებული და უთავბოლო ეპითეტები. ეს ეპითეტები
მართლაც ძვირფასია, მათი მრავალფეროვანი ბრწყინ-
ვალეობა, მათი წინდაწინ მოუფიქრებელი უთავბოლო
შავიოდ აღსატრებს თუ რა ლიბრ შობაზედღობ-
ბას აწვდენდენ პოლონელი ქალები, რომელთა ღირ-
სებებიც ახლობელი იყო ფრანგული გონებისათვის;
თუმცა, ნიუხედავად ამისა, ისიც უნდა ითქვას, რომ
პოლონელი ქალთა ხასიათის ქემფარითი ამოცნობა მხო-
ლოდ მაშინ შეიძლება, როცა მათი გმირობა გულ-
დაწ გულს უშუალოდ გადაეცემა.

გარდასულ დღეთა პოლონელი ქალი — გამარჯვე-
ბული რაინდის მამაცი თანამგზავრი — სხვა დასა-
დებულად მხოლოდ პოლონელ ქალთან, დამარცხებული
გმირის მანუგაზედულ ანგელოსთან შედარე-
ბით. სწორედ ასევე განსხვავდება თანამედროვე პო-
ლონელი მამაკაციც ძველი პოლონელისაგან. ოდეს-
ღაც პოლონელი ქალი პირველ რიგში პატივცემული
პატრიცი გახლდათ. გაქრისტიანებული რომაული მატ-
რონა, ნებისმიერი მათგანი — მდიდარი თუ ღარიბი,
სოფლიო თუ ქალაქი, თავის პალატებისა თუ თავის
მინდვრის დედოფალი. — *grande dame*
(თავმოწინე ქალბატონი) იყო, თანაც, უფრო მეტად
საზოგადოებრივი ღირსეულად მოპოვებული მდგომარე-
ობის, ვიდრე სისხლის კეთილშობილების თუ ღებრის
სიძველის გამო. თუმცა, უნდა ითქვას, რომ კანონი
მეტადე მფარველობას უწყებდა მთელ სუსტ წესებს
(სწორად ეს სქესი, ცხოვრების სახედისწერო სუბი-
ტი, გაძლიერებული კიდევაც), სხებთან ერთად „დე-
დებულ ნემამულ ქალბასაც“, ვისაც პატივისცემითა
და მოყვარეობით *biogolowa*-ს (თეორთავიანებს)
იძახდნენ, რადგანაც გაბოვილი ქალები თავს იბუ-
რავდნენ და ლოცბა იფარავდნენ თითოერი, ფაშუშა
ნაქმანებანი ქულით, რაც ერთგვარი უმანკო-ქრისტიან-
ული ანალოგია იყო მუსულმანური, შეურაცხყოფი-
ლი და ბარბაროსული ჩადრისა. ნაგრამ, სხებზედ და-
მოკიდებულება და არათანაბრულებიანობა, რასაც
სწორად ვერც გუიხდა ცხოვრების საერთო ყაიდა და
ურთიერთობათა ხასიათი, მაინც კი არ ამცირებდა ქა-
ლებს, არამედ უფრო მეტად აღაძრავდნენ, რადგან
ინგვარი ყოფის წყალობით, ინტერესთა უხეში შეხლა-
შემოსლისაგან დაშორებული სულიც წმიდად ენახე-
ბოდათ და ცდუნებისაგანაც უკეთესად იყვნენ და-
ცულნი.

თუ ქალს უფლება არა მგონდა დამოკიდებულად
განეყო ქონება, არ გაჩნდა სრული თავისუფლება, —
მეორეს მხრივ, არც მოტყუება ემუქრებოდა. არც
თავდაზოგულება და არც კეთილი სახელის შეხლავა.
ამიტომაც, მოგებულიც რჩებოდა და გარკვეულ უპი-
რატელობასაც იძენდა — იმ უფიქრფასე უპირატესო-
ბას, რისი ყოველი ღრსებაც შესანიშნავად ესმოდა
ბოროტების ვაჟ პოლონელ ქალთათვის დახშული
იყო; ხილო ფიზიკური მეურვეობისადმი საკუთარ მორ-
ჩილებას, რაც განსაზღვრულ ჩარჩოებსაც კარნახობ-
დათ, პირად ცხოვრებაში თითქმის შეუწუღდავი ძა-

ლუფლების მოპოვებით ანაზღაურებდნენ. მათ ხელში
იყო ოჯახის მთელი ღისება, მათვე იყო დამოკიდებული
შინაური კერის სიამბუქოობა, სწორედ ისინი მხარს
ნებლობდნენ ან ღირსეულ და მნიშვნელოვან მხარს
საიღიანც თავიანთი კეთილშემოყვლე, სიმშვიდის მომ-
ფენ გაულენას ავრცელებდნენ საზოგადოებრივ საქმე-
ზედაც. ისინი ხომ აღიერებო სიყვარულიანვე მა-
მების თანამებრძოლები ხდებოდნენ, იცოდნენ მათა
ასავალ-დასავალი, მათი საწუხარი თუ გასაქირი და
თავიანთი რესპუბლიკის ღირსეული საქმეებიც მშე-
ვირად მოეხსენებოდათ; ქალები იყვნენ საკუთარი
ძმების უპირატესობა მესალმებლები, სწორად საუერ-
თესო მეგობრებიც მთელი ცხოვრების მანძილზე.
ქმრებისთვის და ვაჟიშვილებისთვის აჩაბრთხელ ქვე-
ულან ფარულ, უაღრესად ერთგულ, გამკრიან და გა-
ბუნდ მრჩეველებად, პოლონეთის ისტორიის და ძველ-
თაძველ ადათთა სურათებმა შემოვიწინახეს უპირავი
შვადლით ამ მამაცი, ქვეყანი ცოლებიან, ისეთი ცო-
ლებიან, რომელთა ბრყინავად წარმომადგენელიც
ინგლისა შემოგვითავაჟა 1688 წელს, როცა ღორღმა
რახელმა სასამართლო პროცესზე, სასიკვდილო გა-
ნაჩინი რომ ემუქრებოდა, საკუთარი ცოლის გარდა
სხვა ადვოკატი არავინ ისურვა.

თუ არა პოლონელი ქალის ის ძველთაძველი ტიპი,
რომელიც სერიოზულობითა და ნაწი ბუნებით გამო-
ირჩეოდა, რომლისთვისაც უცხო იყო უხეშობა და
სიკახება, ექვადავ არ იცოდა შემოორკავი ფარისე-
ლობის არსებობა, დაზღვეული იყო ყოველგვარი
აუადმყოფური პატივმოყვარეობისაგან და მუდამ თა-
ვისუფლად მოაზროვნედ რჩებოდა, — ვერც თანამედ-
როვე პოლონელი ქალის ტიპი შეიქმნებოდა. თანა-
მედროვე პოლონელმა ქალმა ბების ამაღლებულ
იდეალს ფრანგული გრაციო და სიხილსაც დაუმატა,
ფრანგულ ყოფას კი მაშინ გაეცნო, როცა ვერსა-
ლურმა აღდა-წესებმა მთელი გერმანია წაწევა და
ვისლამდე მოაღწია! ეს სახედისწერო თარიღი იყო
მართლაც, ვიღვრება და რეგენობის ეტოკამ პო-
ლონეთის ძალა განაოაკლეს და მისი დამბობის მიზე-
ზედაც იქცნენ. მონტესკიეს აზრით, მამაკაციები ღრ-
სებანი თავისუფალი სახელწიფოს ერთადერთი საყრ-
დენია და აკი სწორედ ეს ღირსებანი განაპირობებდ-
ნენ კიდევ პოლონეთის ძლიერებას რვა საუკუნის
განმავლობაში. მამაკაცურ ღირსებათა დაკარგვასთან
ერთად, პოლონელებმა საშრობლოც დაკარგეს. პოლო-
ნელ ქალებს უფრო მეტიც რწინა ახასიათებთ,
ფულისადმი გულგრობილი არიან, რადგან ფულთან
იშვიათად აკვთ საქმე და მისი ფასი არც კი იციან;
წინებრავდაც სეტყანი არიან ნაულისადმი თანდაყო-
ლილი, ინსტინქტური ზაზღის წყალობით და ამიოკო-
მატ, უკეთესად უმალიანდებოდნენ კიდევ მეტოქემეტ
საღუწის გადამდებ სენს. რელიგიან, ღირსებებმა,
ენთუზაზმმა და ოცნებებმა დაბადეს ამ ქალებში
წმინდა ფერმეტები, რომლის შემოქმედებობათა უნდა
აღორძინდეს ნათი მშვენიერი სამშობლო! მამაკაცებს
ეს ესმით; იმდენად კარგად ესმით, შხად არიან გად-
მერთობი ყველაფერი მომხიბლივი, რაც კი ამ ქალებს
ახასიათებს; ქალებს, რომელთაგანაც ნებისმიერს შე-
უძლია შესახობს: ჩემთვის სხვა არაფერია არ არსე-
ბობს; მათი ვედრებით გულმომბალი წევა საშრო-
ბლოსთან ერთად, პირველყოფილ სახესაც დაუბრ-
უნებს პოლონეთის შვილებს!

პოლონელმა პოეტებმა, რა თქმა უნდა, სხვა ერის პოეტებს არ დაუთმოს თანამემამულე ქალბატონის იდეალური სახის ნათელი ფერებით დახატვის სატივი, ყოველმა მათგანმა უძებრა, ყოველმა მათგანმა განადიდა მის ქალი, ჩასწვდა მის საიდუმლოს, ნეტარმა განიცადა მისი სიხარულის გამო და მოწიწებით შეაგროვა მისი ცრემლიც. თუ „გარდასულ დღეთა“ ლიტერატურის ისტორიაში ყოველ ნაბიჯზე ხვდები ანტიკურად კეთილშობილ, ღირსეულ მატრონას, როგორც შვეიცერიის კამრის ანაბეჭდს ოქროსფერ, დროის ტალღებით გადარეცხილ ქვიშაზე, — უახლესი პოეზია უკვე თანამედროვე პოლონელი ქალის იდეალს ხატავს, უფრო ანაღვლებულს, ვიდრე შეეძარბებულ პოეტს ოდესმე სიზმრად მოჰლანდებია, პირქელ პლანზე იკვეთება გრაჟინას ეპიურად მეფური სახე, ვალენდორის მარცხისული და იღუმელი საცოლის კეთილშობილი პაროფი; როსა „პოადებიდან“, ზოსია „პან თადეუ-შიდან“, — ხოლო მათ გარშემო, მომხიბლავ და სულისშემძვრელ ქალთა ნათელი გარია! ისინი ყოველ ნაბიჯზე გვხვდებიან: ვარდის ბუჩქების შორის ჩაკარ-გულ ბილიკებზე, რაც ეგვროს ბუნებრივია იმ ქვეყნის პოეზიისათვის, სადაც სიტყვა „პოეტი“ კვლავინდებურად „წინასწარმეტყველივით“ ვლერს; აუჯავებულ ალბელის ბაღებში, ფურცლებით აზუსტებულ მუხის ქაღალდში, ბრწყინვალე ყვავილანობის, მდიდრულ აპარტმენტებში, სადაც წითელი ბროწეულის ხეები, თეთრი, ოქროსფერნაყოფიანი კატუსები, პერუს ვარდები და ბრაზილიური ლიანები ყვავიან — ხშირად შეგიძლიათ იხილოთ თითქოს ნაბობა ვეიკოს ფუნქით დახატული სახე. ჩამავალი შუის ნეწამული სხივები შუგს ჰყვინენ მომწვანო ფერის წყალში არეკლილ მძიმე ნაწნავებს; თმა ნათელი შარვანდელივით ადგას სახეს, რომელზედაც ქერ მხიარული ღიმილი ააღებქვიდრ, მაგრამ ამ ღიმილს მიღმა მოაჯალ მწუხარებათა წინათგარძობა იმდებდა!

როგორც ადრეც ვთქვით, შეიძლება საუბრო იყო, შოპენის თანამემამულეებთან უფრო ახლო ნაცნობობა იმ გრძნობათა ინტელტური წვდომისათვის, რა გრძნობებითაც შოპენის მასურებეც ისევე განსხვავდული, როგორც მრავალი სხვა ნისი კომპოზიცია, თითქმის ყოველი მასურეც სიყვარულის იმგვარივე კეთილსურნელბითაცა სავსე, რასაც შოპენის პრელუდებიც, ნოქტურნებიც, ექსპრომპტიც აფრქვევენ და თან, რიგრიგობით ასახავს შემოაგონებული და წმინდა ვნების ყოველ ახალ ფაზას: ქვეცნობიერ კეკლავებს, გულთხად მიდრეკილებათა შეურჩეველ ჩასახვას, ფანტაზიის მიერ დახატულ სახეთა კარვეულ ფერბულს, მოსკვდინებლად მოქმანციველ სიხარულს, დაბადებისთანავე რომ კვდება; მასურებეც სავსეა შავი, გლოვის ვარდებითაც და შემოადგომის თოვლივით თეთრი ყვავილებითაც, მარტო თავიანთი მორთილვარი ფურცლების სურნელებით რომ მოგვგვრიან სევდას და სიოს ოდნავ დაბერვარეც კი სწუდებიან სუსტ დეროეებს; აქ უთაინათო ნაწარსლები კრთიან და შეუქნა ჰყვინენ ცხოვრების ამაოებას, ზოგიერთი იმ მკვდარი ხის მსგავსად, რომელნიც მხოლოდ სიბნელეში ანათებენ. აქ მეფობს უწარსული და უმომავლო სიხარული, ისეთივე შემთხვევითი შეხვედრის გამოწვეული, როგორი შემთხვევითობაც ორი უშობის ვარსკვლავის შეხვედრაც; აქაურობა სავსეა ილუზიებით, აუხსნელი, ვინინი ნადრეკილებებით, ნახევრად მკვავე

ზოგოვის კიბლის მომპურად და შინც სასამოვნიო სიმკვავეს რომ გვავს. უსასრულოდ მრავალფეროვანი გრძნობების ესკიზები კემშარბიცი, ღრმა პოეტიკი სხივს იძენენ, იმათი თანდაყოლილი სიღრმისეული მწიფე იზის, დახვეწილობისა და სინტირის გაცნობის მიხედვით ამ გრძნობებს განიცდის; ზოგჯერ ოდნავ მინიშნულთა აკორდი სწრაფ არეგეიოში უეცრად სახეიშო მგლო-დიად იქვედა და ამ მგლოდის მგზნებარე და ძლიერი ზოდელუატეობა აღტაცებულ გულს მარადისობისაყენ მიმართულ ვნებარე ელასარაკებინან!

შოპენის მრავალრიცხოვან მასურებეში მოციტო და განწყობილებათა საოცარი მრავალფეროვნება მეფობს. ზოგ მათგანში დეტების უღარბის იმისი; სხვათა მსუბუქ საცეკვაო ბგერებში შეიძლება გაარჩიო ძლივს გასავონი შრიალი მარნაშისა და ვარსისა, მარა-ოების შარიშორი, ოქროსა და ძვირფასეულობის წყარალი. ზოგი მასურეცა თითქოს, შეგლისზე გამეფებულ ვეცეკურ სიხარულსაც ვენიბატავს ქა ამ სიხარულში ვარულ მდელვარებასაც სასიფერო ლაშქრობის წინ; ცეკვის რიტმებს შორის ოხვრა მოისმის, ნაწი მითი წარმოუქმული გამოსამშველობებელთა სიტყვები, ზოგჯერ დაფარული ცრემლიც გამოკრებება ხოლმე. სხვა მასურებეში შეიძლება სევდა, ტანჯვა და გულისგატეხა დავინახოთ, ზეიშის დროსაც რომ არ სტოვებს მოზეიშებებს; ზოგჯერ ნაზურებეში ფარული ძრწოლა, შიში და შემცდარი სიყვარული ვაი-ელეებს ხოლმე — ექვიანობით შეპყრობილი, დამარცხების შეგრძნებით ავანგაზებული, ტანჯული, მაგრამ ღირსეულად ამტანი ტანჯვისა. ზოგჯერ სიშმაგე და გონდაეარგებლობა ქარბობს და საიდნადაც უყვეც მოვანდილი სულმეხუთული მგლოდა, უსანე ვაბრუნდება ხოლმე სუსტად, არათანაბრად შეფთქაო — გასახებთად გამზადებული და სიყვარულით სასიკვდილოდ დატყობი გულივით. ზოგჯერ უფრო შორეული წინწლებების მოახლოებულ ხმარსაც არჩევს, როგორც გარდასახულ იდებებს განმობახლოს. თან მგლოდის რიტმი ისეთი ბუნდოვანი და ისეთი მორთილვარე, თითქოს ორი ნორჩი მიწური ცის კანარაზე მარტოსულად მოვიავე ვარსკვლავს ასცქერისო.

შოპენის პირტოზოზობა

ჩვენ ვისაუბრეთ კომპოზიტორსა და მის ქმნილებებში აფერებულ უკვდავ გრძნობებზე; ვისაუბრეთ პირტოზობაზე, სადაც კომპოზიტორის გენმა, ხან გამარჯვებულმა, ხან კი მარცხანცილილმა, ბრძოლა გამოუტანდა მწუხარებას, სინამდვილის საწინააღმდეგარეს, რომლის ზეცასთან შერიგებაც ხელოვნების ერთ-ერთ მიზას შეადგენს; ვაიხსენებ ნაწარმოებები, სადაც ისე მოიყარა თავი შოპენის ქაბუტობისღირინდებლა მოგონებებმა, იღუმალმა მისწრაფებებმა, საერთოდ ყველაფერმა, რამაც შოპენის გული მოხიბლა თუ წარმოსახვა ააფრთოვანა — როგორც ცრემლმა ქვეცნობიში; ამ წარმობებებში კომპოზიტორმა გადაბოჯა ჩვენი შეგრძნებების ფარგლებს — მეტისმეტად ბლავს მისი მანერისთვის, — გასცდელ მისთვის უღარესად უფერულ ჩვენს წარმოდგენებს და დრადებს, ორვადებს, ნიშნებს, ოყენადების საეყროში შეაბოჯა. აღბათ უნდა გველდაპარავა შოპენის საშემსრულებლო ნიჭზეც, თუკი, რა თქმა უნდა, გამბედაობა გვეყოფოდა, თუკი მოვა-

ხერხებდით გავგეოვლებინათ ყველაზე უფრო ინტერესურ, უაღრესად პირად მოგონებებს დაკავშირებული გრძნობები, თუკი ამ გრძნობებს სათანადო ფერებსაც მოუუნახავდით.

შაგრაძე, სანაღოს ძალს ვერცა ვგრძნობთ და თანაც, არც გვგონია, ჩვენი მცდელობა რაიმე შედეგს თუ გამოიღებს. განა შეგვიძლია შოპენის პოეტური ნიჭის აუნხნელი მომხიბვლელობა ვაგრძნობინოთ იმათ, ვისაც შოპენისთვის საკუთარი უფროსი არ მოუხსენია? ეს მოუხსენებელი და სულში ჩამწვდომი მომხიბვლელობა ეგზოტიკურ მცენარეთა არმატას ჩამოგავს, ვერგებინა თუ *calla ethiopicana*, რომელიც სურნელებას მხოლოდ იმ შერნობებში აურჩევებს; სხაც ნაყოფად რიგეა ხალხი, რადგან ბრძოლა და ჩახუთულ პაერში მოხვედრილი, რასაც მხოლოდ ავჯავიულო ტუბეროზებისა და ცაცხლწაკლებული ფისის სუნი უძღებს, მაშინათვე განქარდებიან ხოლმე.

წარმოასახლოს ძალითა და ტალანტის ქაჯანებით, მივირთვა კავშირსა და ხშირი მხევედრების წყალობით „la Feé aux mielées“ („ცუროდენათა ფერიასთან“) თუ „le Latin d'Argai“ („არგაულ სულთან“), „Séraphine“ („სერაფინასთან“) თუ „Diane“ („დიანასთან“), რომელნიც ჩურჩულით განადობდნენ ხოლმე თავიანთ წუხილსა და გაწოქემულ ოცნებებს, — შოპენის სტილი რადაცით მოგვაგონებდა ნოდის სტილს. ვისი წიგნებიც ხშირად იწეო შოპენის სატუმრო ოთახის მაგიდაზე, პოლონელი კომპოზიტორის ვალსების, ბადაღებისა თუ სევერციების დიდი ნაწილი ინახავს მოგონების სწრაფწარმავალ პოეტურ სახეზე, თავის მხრივ ანათივე წწარწარმავალ ხილვის შედეგად რომაა წარმოქმნილი. შოპენი ამ ხილვებს აღივალებს, ზოგჯერ იხეთ დახვეწილ და ნატივ იერსაც ანიჭებს, იჭირებს, ეს ხილვი ჩვენს ხალხს არც განეუთვნებინა, რაღაც ფერული საშუალებად არაან აღმოცენებულნი; პოეტური ხილვები და სახეები გვიხმედუნდნენ უძღინების, ტიტანიების, არილების, დელოუალ მახების, ძღვეამოსილი და ქირვეული ობერონების, — მოვლედ, პაერის, წყლისა და ცეცხლის ყველა იმ გენიის საიდუმლოებებს, ვისთვისაც, ჩვენი არ იყოს, უფრო არ არის არც უწარესი იდეისგაცურება და არც მძიმე ნაღველი.

როცა ამგვარი შთაგონება ეწვეოდა ხოლმე, შოპენი სრულიად განსაკუთრებულად უყრავდა, მიუხედავად იმისა, თუ რა ენარის მუსიკას ასრულებდა: საცეცხლის თუ მეოცნებე ხასიათისა, მასურებასა თუ ნოქტიურსს, პრელუდიასა თუ სევერცოს, ვალსსა თუ ტარანტულს, ეტიუდსა თუ ბალადს, ამ ნაწარმოებებს რაღაც არარსებულ, უჩვეულო კლირისა, გაურკვეველ სახეს აძლევდა, მფეთქავს, ლამის არამატერიალური ხასიათის, სრულიად უწონადო ვიბრაციებით ტირთავდა, თითქოს გრძნობათა ორგანოების ჩაურევლად რომ წემოქმედდნენ ჩვენს არსებზე. ზოგჯერ, შოპენის მოხმენისას, თათქის ვინმე შევარებულად პერის ფეხების ბაყენი მოგესმოდა: ცაცხ; სხვა დროს — საღამანდის სამოიოით ხვეწრივად და მშხინავი მოღვლივით; ხან შვიდღებოდა გაგერჩია ღრმა სასოწარკვეთის ბეგრები, თითქოს განსაწმენდელში მოხვედრილი სული სათანადო, აუცილებელი ლოცვის სიტყვებს ვერ პოულ-

ობს საბოლოო ხსენსათვის. ხანდახან, მისი თორების წყალობით, პირქუში, გამოუვალი უმიწოდოა შემდგომად ხოლმე, თითქოს პაერისის ჩაკეტილ ფიქსკარი კვდებოდა თქვენს თვალწინ, სახეზე აქვეყნებოდა, რადგან განდევნას ისევ სკევილი ერჩია, რადგან მაინც ვერ აიტანდა *Venezia la bella*-სთან (შშვენიერ ვენეციასთან) განაწიებას.

შოპენი სახუმარო ხასიათის ფანტაზიებსაც ქმნიდა; ხალხისთ გააცოცხლებდა ხოლმე კატარა სცენას ეს კალის სტილი და ფანტასტიკური ფიქტურები, გონებაშავილი და დამწივავი, უაღრესად მიღიდანის მუსიკალური სიმბავილით, ფიჩხის კონებებით აფრქვედნენ სიბრძნისა და ინგლისური იუმორის ნაქრქველებს, ერთიო ანდავარი გონებაშავილური იმპროვიზაციათაგანი შეოგვიანხა მეხუთე ეტიუდმა, რომელიც მხოლოდ შავი კლავიშებით სრულდება — მხიარულობის ეამს, შოპენიც ხომ მხოლოდ გონების მაღალ კლავიშებს ეხებოდა შოპენს უყვარდა ჭეშმარიტი ატიციზმი და ამიტომაც გაურბოდა ვულგარულ, უხეშ მხიარულებას, უხეშ სიცოცხლეს, — ისევე გაურბოდა, როგორც ამასრუნე, შხამიან მხეცებს გაურბიან ხოლმე, რომელიც ერთი მიხედვით, მეტისმეტად გრძნობიარეა და ნაწი ბუნების ადაზიანებელ გულისრევას იწვევს.

დიდი ხელგანის თავისი სამეწარმელო ოსტატობით ისეთ აღტაცებას, თრთოლვასა და მოკრძალებას ჰგვრიდა მსმენელს, როგორც იპურობს გულს ზებუნებრივ არსებებთან სიაღვრისას, იმათთან სიაღვრისას, ვისი სიაღვრისას ამოხსნავ, გაგებავა და აღქმავ შეუძლებელია. როცა შოპენი უყრავდა, მელოდია მხვირთებული ტალღის ქრღვე მოქვეული ნავითი ტორტანებდა, ანდა, პირიქით, ოდნე, ბუნდოვანდ იყვეთობდა ჩვენს ზღმუხსაზე და გრძნობდა სამქაროში უყვრად გამოჩენილ პაეროვან ზილვასათი, თავდაპირველად ამ მანერას, რომელიც განსაკუთრებულ დაღს ამწნედა შოპენის ვირტუოზულ დავრას, თვითონ კომპოზიტორი *tempo rubato*-ს უწოდებდა: ორქოფულ, წყვეტილ ტემპს; მისი სახეობი მოქნილი იყო, ერთდროულად მკაფიოცა და მერყევიც, მითროლავრე, როგორც ქარისგან გამღიერებული ალი, როგორც თბილი პაერის მსუფთქი ქრავით ადღვებელი ჭეჩილი, როგორც ხეთა კენწერობები, რომელთაც ძლიერი ქარი აქეთ-იქეთ ახლის.

შაგრაძე, ამ ტურმინმა საქმეში ჩახედულთ ახალი აზფერი ფთხრა, ხოლო უმეცართ ვერაფერი გააგებინა. ამიტომაც, შემდგომში შოპენი უკვე აღარც დაუროთავდა ხოლმე ამ განმარტებით მიითთებას თავის ნაწარმოებებს, რადგან სჭეროდა, გამგები თავისითაც გაიგებდა „არაწესიერების წესს“. შოპენის ნაწარმოებები შესრულებული უნდა იქნას, აქცენტორებისა და რიტმიკის თვალსაზრისით, გარკვეული მერყეობით, იმ *morbidzza*-თი (სიმსუბუქით), რომლის საიდუმლო ამოხსნაც ძელი იყო, თუკი მრავალქერი არ მოსუხნენი თავად შოპენს. შოპენი თითქოს ცდილობდა ესწავლებინა ეს მანერა თავისი მრავალრიცხოვანი მოწაფეებისათვის, განსაკუთრებით თანამეოღელებისათვის, რომელთათვისაც სხვებზე მეტად სურდა დაედევან საკუთარი შთაგონებების მომხიბვლელობა. თანამეომეღელებიც, განსაკუთრებით კი ქალები, შესანიშნავად ზედებოდნენ იმას, მით უმე-

ტეს, რომ საერთოდაც გამოირჩეოდნენ გრძნობისა და პოეზიის საკითხებში გარკვევის გასაცარი უნარი. მასწავლებლის ჩანაფიქრთა წვდომის თანდაყოლილი ნიჭი ებმარებოდათ უკეთ ედევნებინათ თვლი კომპოზიტორის განწყობილებითა ლეჟვარდოვანი ტალღების ყოველგვარი სახეცვლილებისათვის.

შოქენმა ძალიან კარგად იცოდა, ზემოქმედებას რომ ეერ ახლდა ბრძოზე, არ შეეძლო მასების შეძერვა; ამ ტუვის ზღვის ტალღები, რომელნიც ყოველნაირი ცუცხლის ზემოქმედების ემორჩილებიან, მანაც შეტისმეტად მძიმე გასარღვევნი არიან. მუშაობისთვის მძღვარი მკლავებია საჭირო გამდნარი ღლითონის ჩამოსახმელად ყალიბში, სადაც მან სათანადო ფორმაც უნდა მიიღოს და გარკვეულ აზრსა თუ გრძნობას შეახას ხორცი. შოქენი გრძნობდა, ბოლომდე მხოლოდ მსმენელთა ძალზე ვიწრო წრეს რომ ესწოდა მისი, იმ ხალხს, ვინც მზად იყო დაუფიქრებლად უნან გაჰყოლოდა, სადაც არ უნდა წასულიყო, მასთან ერთად წვევდად სფეროებს, ხათილაც, ძველების წარმოდგენით, სიღლის ძვლისგან ჩამოსხმულ, აღმასებით მოკვივლ კვეტებთან, ათასფერი ცუცხლით განათებულ ბუნებრივ სიზმართა კარბებს მიყუარაო. შოქენი სიხარულით შეაბიჯებდა ხოლმე ამ კარბებში, რომლის საიდუმლო გასაღებიც გენიოსებთან ინახება. ჭადონსური კარბების გავლით სხვებსაც შეუძლებოდა იღუმალ საოცრებებში, წარმეტვ ზუანართა, ახდენლ სიზმართა ქვეყანაში, ოღონდ, ზღურბლის გადალახვა, მანაც მარტოოდენ განდობილთა ხეუდრს შეადგენდა!

შოქენი ზარხით მიიწრაფოდა ფანტასტიური სფეროებისაკენ და თან რჩეული მეგობრები მიზნად აქცევდა. ამ სფეროებს უფრო დაგიდევდათ და აფასებდა, ვიდრე უწიკადური ხელოვნების ოღონოჩობი ბრძოლის ველებს, ხალაუ საქმაოლ ხშირად შეიძლება აღმოჩნდეს ბრიყვი და მუყებარა. შემთხვევით გამარჯვებულის ტყვეოსაში, რა, მართალია, მხოლოდ ერთ დღეს გრძიდებოდა, მაგრამ ეს ერთი დღეც უკარა შრომებისა და ასფოდლეობის მიზნდრის გასაიფლად, ასოლინის წმინდა კალისაენ მიმავალი გზის ჩახახერგა! ამ დღეს „იბლიან მეომარს“ თავი მეფეთა სწორი ჰგონია, ოღონდ, მიწიერ მეფეთა სწორი, ეს კი ძალზე ცოტაა ფანტასტიისათვის, რომელსაც ცის დვთაებებთან და მათა მწვერვალების ბინადარ სულელებთან აქვს საქმი.

თუმცა, ამ სფეროში ყველაფერი მოდის კარბების ხელშია, მოდას კი წარმართავენ მწარმოებლები, რეკლამები აწონებენ, ძაბიკობა, — ეს მოლა თან საევეო წარმოშობისადა და ორარტოვანიც არაა, თუკი კეთილშობილი, მაღალი წარმოშობის მოდაც ყოველთვის ბრიყვია, საევეო მშობელთა შთამომავალზე რაღა უნდა ვთქვათ?! ნატიფი, მხატვრული გემოვნებით დაჩრდილებული ადამიანები, რასაკვირველია, ზუნებრივი ზიზღით გაურბიან ბაზრობათა პერსულესთან ბრძოლას, ხელოვნების თავადად გადაცმული, ჩვეულებრივ ტეტისავით რომ ცდილობს კეტის დარტყმით დასცეს ძირს საჭურველში ჩამგდარი რანდენ, დიად გმირობათა მარადიული შაძიებელი. თუმცა, ამგვარ არარობასთან კიდილი აღბობი უფრო ნაკლები ტანჯვა, ვიდრე ის, ხანჯლის დარტყმის ნაყვლად, წვრილ-წვრილი ნესტებით რომ დაგზგუნდებავს გაშიფდელი მოდა, ორპირი, გაქნი-

ლი, თავზედი კურტიანის, ოლიმპოზე მაღალი წარსალონების გახსნის პრეტენზიას რომ აცხადებს, კარდას სურს, სახმელი მებას თასიდან წრფივად დასვას, სირცხვილისგან გაწიფებული, დაცხვადი მკრელობას ვენერას ან მინერვასა სისხოს. მაგრამ, ამოდ! არც უმაღლეს სიღამაზეს ძალდეს, დარჩილილს მოდის თალიღითური მოთხოლობა და, შიფელი თავისი ძღვევაოსიღების მიზრდელად, არც სიბრძნეს შეუძლია გალოგოიჩის ხელიდან ჭამაზური ჩაღლის საჩჩრიალო, რომლისგანაც მოდას თავისი კვერთხი შეუფიწრებია. გასაკარში ჩავარდნილ უყვდევების ქალღმერთს ისღა დარჩენია, აღმფოთებულმა მეაკიის ზურგი უნან გაიძვერას. ახლაც იქვეა და მაშინ, იმ მეორესაც ჩამოეხანებნა ხოლმე დაბერილი, ვულკანოდან ლუფოდან ფრეფარტილი და ამ დაძარანულ, უკბილო ბებერს სამარცხვინოდ აძვევენ ოლიმპოდან, სამარადისოდ ივიწყებენ მის არსებობას.

შოქენს ღამის ყოველდღიურად შეეძლო თვლი ედევნებინა საევეო მოდის რომელიმე ნებიერის დრამატული, უფრო ხშირად კი კომედიური, თითქმის ბუფონადამდე მიხული დავიდარბისათვის, თუმცა, მაშინ „არტისტული იდლებიან ანტრეპრენიორების“, მეტნაკლებად უცნაური, იშვიათი ცხოველების დამტარებულებისა და იმ თალიღითების თავებოდა, რომელიც მასურებელს „კარაობისა და ბაჟის შეჭრების ერთადერთ მაგალითს“ სთავაზობდნენ, მანაც არ მიდიოდა თავგასულობის ისეთ საზღვრებამდე, როგორც შემდგომში. მიუხედავად ამისა, სპეკულაცია უკვე მაშინაც ხშირად ეცხმობდა გა მუშების სამყოფელს და ვინც მუშებთან იყო დაახლოებული, ვინაუც დეკარგული სამშობლოს შენდევ მათსავით ადარაფერი უყვარდა, რა თქმა უნდა, ძრწოლის განიცდა უწმინდლური ძალის წინაშე. ამ ძალისმიერი დანორგუნეული შთაბეჭდილებით გუნებადამიძებულმა პოეტმა-მუშისთვის ერთხელ მეგობარ არტისტს, ვინც შენდგონში ხშირად გწოდებდა ცენაზე, ასე უთხრა: „არ შემოიხილა კონცერტების გამართვა, რადგან სრბო მაშინებლ და მისი გახშირებული სუნთქვა მალორნობს; მისი ზურგა სელ-ღებს მიბორკავს და ვმუნდებები უტვხ სახეთა წინაშე; შენც კი, სცენისათვის ხელ დაბადებული და დარბაზს თუ ვერ დაიპერობ, ისეთ რაღაცებს ეყველთვის გამოიჩახე, თავში რომ ჩასებო მასურებელსო“.

თუ თავიანთი ვილინიობის, არტებისა და ფორტეპიანოების სიმებზე აცეკვებული ვირტუოზი არტისტების კონცერტციას არ მივიღებთ მხედველობაში, უნდა ვთავაობოთ, რომ შოქენი მანაც ყოველთვის ცუდად გრძნობდა თავს „დღით მასურებლის“ წინაშე, არასოდეს არ იცოდა, რას მიითხოვდნენ მისგან; და ევეებებსა თუ გაოკებ; იმ სიმაოუნებას, კენ უნდა გაეტავა, სადაც გაიშვიათებული პერარ ჭანსაუ, ლუფთა ფილტვებს აფართოებს, თუ გიგანტური, ნოზიემე აღმოჩენებით უნდა გავაენებინა წერილმანებს გამოკიდებული მსმენელი. ეს კონცერტები იმდენად ფიჭურად არ ქანცვდა შოქენს, რამდენადც მის მოკეტურ სულს აღიზანებდა. და როდესაც ნუბაოფლობით ამბობდა ხოლმე უარს ხმაურის წარმატებულ, უარის ნიშმა, რაუც მინავანი წინა იმადებოდა, პოლონელი პიანისტი ნათელა გრძნობდა თანდაყოლილ უპირატესობას (როგორც ყვე-

ლა, ვისაც საკუთარი ნიჭი იმ დონემდე განვითარებდა, როცა წარმატება ახიდან ასხვე შემთხვევაშია უზრუნველყოფილი, მაგრამ საკმაო გამოძახილი ვერ მოულოდბო იმის დასადასტურებლად, მართლა რომ ესმოდათ მისი, არ გაანდა მშვიდი რწმენა, მართლა დირხელად რომ აყავებდნენ. შოპენს საკმაოდ ახლოდან ენახა ბრბოს აღტაცება და კარგადაც იცნობდა აი ურჩხულს, ხან ცხოველური აღღოთი დაჭიდებულს. ეს გულბრკილი და კეთილშობილურად აღტაცებულს, უფრო ხშირად კი — ახირებულს, ჰირვეულს, ჭიუტს, უგანურს, რალაციანარად ველურსაც, რომელიც უაზროდ ერიობა და უაზროდ ღიზიანდება, ბრკევილა შუშებითაა აღტაცებული და უურაღიანს არ აქცევს მჭირფას ქვევს, სისულელეზე ბრახობს და სიგიჟემდე უყვარს უხამსი მლიქვნელობა, არადა უცნაურია, ახე კარგად იცნობდნენ ბრბოს, გემწონდათ მისი და მინც ვერ ძღმებდნენ უშიშოდ. შოპენს ხშირად ავიწყდებოდა ბრბოს ველური თვისებები, სიბრალულს მგვირვანად გრძნობები ამ დიდი ბავშვისა, რომელიც გულბრკევილად ტირის, წუხს და აღტაცებულია ათანანარა გამოხაგონით ტანჯვისა თუ ექსტაზების შესახებ.

რაც უფრო ნაკლებს ფიქრობდა ხოლმე ეს „დელიკატური გენიოზი“, ეს სპირიტუალიზმის ენაურთული „დიდი მაყურებლის“ დაკურობაზე, რაც უფრო მეტად უჭრებოდა მისდამი შიში, მით უფრო მეტადაც მოსწონდა. ვერაფრის დიდებით ვერ შეეგუებოდა აზრს რომ შეიძლებოდა ხელი მოსკარვდა სწორედ ამ მაყურებლის თანდასწრებით, ერთ-ერთ იმდაგვარ იშვიათ ორთანძოლაში, როცა არტისტი, ტანისობის მამაცი მონაწილისა არ იყოს, ხელათმანს ესტრის და საბრძოლველად იწვევს უკვლას, ვინც სამათიოდ გახდის მისი გულისსწორის, ანუ იგივე მისი ხელოვნების სილამუზესა და პირველობას. შოპენი ალბათ ხშირად უმეორებდა საკუთარ თავს და არტული უსაფუძვლოდაც: ვიწრო წრეში, ჩემს „მცირე მაყურებელს“ რომ შეადგენს, ვინა უფრო მეტად არ დამაფასებენ და უფრო მეტად არ ვეუვარები, თუკი ამ წრის ფარგლებს გარეთაც გამარჯვებული გაივალო? ალბათ ეკითხებოდა კიდევ საკუთარ თავს, სამწუხაროდ, სამართლიანად, რადგან აღამიანთა შეხედულებანი ძალზე მერყეობა, ხოლო გრძნობები კი ცვალებადი: ნაგლებზე ხომ არ ვეუვარები, ნაკლებად ხომ არ დამაფასებენ მგზნებარ თუავანისმცემლებიც კი, თუ სხვაგან დამარჯებულს ფიციდებო? ლაფონტენმა მართებულად შენიშნა: „დელიკატური ადამიანები — უბედურნი არიან!“

ახე და ამრიგად, შოპენმა კარგად უწყოდა საკუთარი ნიჭის ბუნების მოთხოვნები და ამიტომაც, მშვიდად გამოდიოდა საჯაროდ. ენასა და მოუწმეში 1831 წელს გამართულ რამდენიმე სადებიუტო კონცერტს თუ არ მივთვთ მხედველობაში, ამის შეწვევ, პარჩხსა და ლონდონში კონცერტებს უკვე დათანხმობდა მართლაც და არც ხანგრძლივ საკონცერტო მოგზაურობებში წასვლა შეეძლო სუსტი განმარტობის გამო. დროდობოთ ავადმყოფობა მეთისმეტად უმწვევებოდა, ბევრ ძალას კარგავდა ხოლმე და სერიოზული სიფრთხილის გამოჩენაც უხდებოდა; მაგრამ, ზოგჯერ სულის მოქმის საშუალებ-

აც ეძლეოდა, მის ცხოვრებაშიც დგებოდა სიმშრესა და წონასწორობის ეამი, რაც გარკვეულად ადონირებდა. ავადმყოფობა არ აძლევდა შესაძლებლობას სახელი გაეთქვა სასახლეებსა და ევრაზიის ქალაქებში — ლოსანონიდან პეტერბურგამდე, შტეტერბულიყო საუნფერსიტეო ქალაქებში, სამწველად კონცერტში, მის ერთ ვგებობათავანით, ვისა ერთმარცვლიანმა გვარმაც, რუსი იმპერატორის მიერ ტემში აუზმუნზე ამოიხსულმა, იმპერატორის დიდი კაცო ამ პატარა ქალაქში რამ ჩამოყვანია! მიუხედავად ამისა, განმართლობა ხელს ვერ უშლიდა ხშირად დეკარ თავის წრეში; ავადმყოფობა ხომ უფრო სახანო იყო, ვიდრე საფუძველი საკონცერტო მოღვაწეობისაგან თავის შეკავებისა, ათანის კრისა თუ მითქმანოთქმის თავიდან ასაცილებლად.

რა დასამადა, თუ შოპენი იტანებოდა, როცა მონაწილეობას არ ღებულობდა სახალხო საზეიმო ტურნირებში, სდაც ტრიუმფატორს საუველდო ოვაციით აჩილოდებდნენ, თუკი ორგუნავდა თავისი თითოსდა გაროულობა — მხოლოდ იმითი, მტრისმეტად დიდი იმედი რომ არა აქონდა იმისა, რასაც ფლობდა და არ შეეძლო იოლას გასულიყო უმისლო, რაც აკლდა. „დიდი მაყურებლის“ წინაშე შიშით განსკვალული, შესანიშნავად ხელვდა, რომ „დიდი მაყურებელს“ არა მარტო თავად სჭეროდა საკუთარი აზრი, არამედ სხვესაც აიძულებდა ამ აზრის გამოჩენას, მამნი როცა „მცირე მაყურებელი“ — სალონების სამყარო — ისეთი მსაჭულა, რომელიც უპირებდნენ ყოვლისა საკუთარ ავტორიტეტს არ აღიარებს; თუ სალონებში დღეს საქმეველს უკმევერ რომელიმე დვთავებს, ხვალ შეიძლება საერთოდ უარყონ იგი. „მცირე მაყურებელს“ აშინებს გენოსის ექსცენტრულობა, აკრთობს დიდი ინდივიდუალობის, დიდი სულის, დიდი გონების სითამაც; საქმარისად თაიდაჭრებულად არ არის, რათა საკუთარი გზის მამიებელი შთაგონების შინაგანი მოთხოვნილებებით გამართლებული სითამამე აღიაროს, ხოლო ისეთი სითამამე უყომანოდ უარყოს, რომელიც განსაკუთრებულს არაფერს გამოხატავს, მხოლოდ და მხოლოდ წერილმანი ვნებებიდან თუ „მოწირობიდან“ გამომდინარეობდა და თვალის ასახვევად, სარფთან საქმეში მეთი ფულის მოსახვევადა გამოიწული.

სალონთა სამყარო იმდენად განსხვავებულ პიროვნებებს უყრის თავს, მათი ანტიპოდებად მონათვლაც კი არავის მოეჩვენებოდა უცნაურად, ამ სამყარომ ჯერ კიდევ არ იცის დამოუკიდებლად, ფედეტონისტი დაუხმარებლად ფიქრი; ფელეონისტი მისთვის ისეთივე მსაჭულია ხელოვნების საკითხებში, როგორც მღვდელი — რწმენის საკითხებში. სალონთა სამყარო ვერ ანსხვავებს ვარსკვლავებისკენ მიმართულ დიად მოძრაობებს, გრძნობათა ბობოქარ მიწრაფებებს, — იმ ძადად ვაგვადებული მოძრაობებისაგან, რომელიც აღმოცენდებიან ხოლმე წრისლმანი თავმოყვარეობისადმი, ეგოისტური თვითმყოფილებისადმი, ყოველდღიური ბორკებისადმი, დახვეწილი მანიერებისადმი, მოღუერი უგნებისადმი,

1 ამ შემთხვევაში ლოსანს საკუთარი თავი ჰყავს მხედველობაში.

გამოყვებული დემორალიზაციისადმი ბილწი მლიქვნელობის შედეგად. მისთვის მიუღებელია დიდი იდეების უბრალოდ, უფექტოდ გამოხატვა აქ ქედს უხრის ძველი სტილის გადმონაშთებს, გადაბერებული ჭკრივების გემოვნებას, იმ ჭკრივებისა, თვლიც რომ უფრო მიუღებელია განუწუპიძელი ცვლილებებისათვის ხელკვების სფეროში.

როგორმე თავი რომ აარილოს იმ პოეტი-მხატვრის გრწმობათა ქემშარბიტების დირსულ შეფასებას, ვისი ვარსკვლავით ენ-ესნა ამოდის ხელოვნების ცის კამარზე, როგორც რომ გადარჩერს ხელოვნების სერიოზულად აღქმას, თავი რომ არ შეიწუხოს გარკვეული შორსმჭვრეტელობის გამარჩენით, ანდა იმაზე ფიქროს, რამდენად ნიჭიერია ეს თუ ის ახალგაზრდა, იმედის მომცემი ხელოვანი და რამდენად შესწევს უნარი იმედების გამართლებისას, სალონთა სამუარო განუწყვეტელი ენაბრება, უფრო სწორად რომ თქვათ, ჭრიალად უკავიან გზას, საშუალო ნიშის ადამიანებს, ვისგანაც არავითარი უხერხულობის გამოწვევი სიახლედ არ ემუქრება. Keine Genialität (არავითარი გენიოლობა) — აი, სალონთა სამუარო დღევინ. თავიანთი მხრივ, საშუალო ნიშის ადამიანებსაც არაფერი აქვთ საწინააღმდეგო, როცა ზემოდან დასცქერიან, არაფერი დაშვდება, თუკი საერთოდ ვერც შეამჩნივთ მათ, ისინი უბრალო შეცდომას არ დაუშვებენ, მაგრამ ქემშარბიტ ბრწყინვალეობითაც ვერასოდეს გაიზბრყინებენ!

ნაქმმა „მცირე მყურებელმა“ ერთ მშვენიერ დღეს შეიძლება ვისიმე წარმატებაც განაჩირობოს, მაგრამ ეს წარმატება, გინდაც თავბრუდამხვევი, უფრო ადრე მოაზრდება, ვიდრე წარმატებულს ვარდისა და მიხაკის ფურცლებით შეზავებული, ქაფიანი ქაშშირის დვინო გამოჩნდებოდეს. ეს წარმატება ეფემერულია, სუსტი, არამუდური, არარაფორი, ყოველ წუთის საპირთქლებლად გაწირული, რადგან ხშირად არაინ უწყის, რაზეა დაფუძნებული. ხოლო რაც შეეხება მყურებელთა ფართო აუდიტორიას, რომელმაც ასევე ხშირად არ იცის, რატომ და რითაა აღტაცებული, შემარული, დამუხტული თუ უბრალოდ გახალისებული. — მას, ყოველ შემთხვევაში, „მოცდივები“, ანუ ისეთი ხალხი მინც მოეძვება, ვინც იცის, რას ლაპარაკობს და რატომ ლაპარაკობს სწორედ ასე, რასაკვირველია, თუკი მათაც შურის მორიელი არ დაეგონათ და არ აძულებთ, პეროს ზღაბრის ბოროტ ფერისაზე, ყოველ სიტყვას შმახინან გველები და სიცრუის გომბეშობები ამოაყოლონ, ქემშარბიტების თვალმარგალიტისა და სურსათული ყვევლების ნაცვლად, როგორც პატრიცეული ქალბატონი იუსტიციის დადგენილი წესი მოითხოვდა!

შოქენს, ეტყობა, არაერთხელ და ალბათ ფართული გულისტკივილითაც უყთხავს საკუთარი თავისათვის: შეიძლება თუ არა სალონების ჩრეულ საზოგადოებას, თავისი ძუნწი აქლოდისმენებით, იმ მასებში შეცვლად, რომელნიც შოქენმა ნებაყოფლობით მიატოვა და ამით საკუთარ თავს უნებლიე განდგომა მიუსჯა! ვისაც შოქენის ფიქრთა ამოცნობა შეეძლო, იმასაც შეაძლებოდა, თუ რამდენჯერ ურბამდა შოქენს, არავის რომ ესმოდა მისი, მარტო რომ იყო ამ წარმოსადგ, თმდაკულულებულ, თავზე პომადეაგაგოესილ ბატონთა წრეში, გულამოღებულ და სურნელოვან კაბებში

გამოწყობილ ამ მოზიზილავ ქალბატონთა შორის, შოქენი კიდევ უფრო ნაღებდა იყო დარწმუნებული, კარგად და ბოლომდე თუ უგებდა საკუთარ მცირერიცხოვანი მსმენელიც, ყოველივე ამის უკვე შედეგად უკმაყოფილებად გახლდათ; შეიძლება თავად შოქენისათვის ამ უკმაყოფილებით ქემშარბიტ წყარო არასამარისად ნათელიც იყო, მაგრამ უკმაყოფილება მაინც განუწყვეტელი უღრღნიდა სულს. შოქენს ლამის თვალშისაცემად ენაბუშუბოდა ქრულ და ქალბატონთაქმული ქება. რაკილა დირსული, დამსახურებული ქება მისევე ფართო ტალღებდ არ მიედინებოდა, ცალკეული შექებანიც უკვე მოსახერხებლად ეჩვენებოდა, მიზანს ამცდარად მიაჩნდა, თვლიდა, რომ ამგვარი შექება მხოლოდ და მხოლოდ წმინდა შემთხვევითობის წყალობით თუ გამოხატავდა საქმის ქემშარბიტ არსს — მხატვრის გამკრიახ მჭერას არ უქირდა ამის შემჩნევა დანამულ, მაქმანებთან ცვირისახოცთა თუ კეკლუც, რიტმულად მოქანავე მართათა მიღმა...

შოქენი ზრდილობიანი ფრანგებით იწორებდა თავიდან კომპლიმენტების მოკარგვით, მაგრამ აბუზარ მტერის; კომპლიმენტები, მისი აზრით, ხელოვნური ევაკულების იმ თავგულს ჰგავდნენ, ლამაზ ხელებს რომ ამომიბდნენ და საშუალებას არ აძლევდნენ მიწვდებოდნენ ხელოვანს. თუკი კაცს გარკვეულ დაცვარების უნარი ექონდა, ზრდილობიან ფრანგებს მიღმა, შოქენის აზრსაც იოლად ამოიკითხავდი: მას არამც თუ არასაქანარისად (peu), არამედ ცუდადაც (mal) ფასებდნენ. ამიტომაც ერჩინა, თუკი საერთოდ არ შეაუზებდნენ, საკუთარ ხილვებთან, ფანტაზიებთან და ოცნებებთან განმარტოებულს. შოქენი თვითონვე იყო ხუმრობის კარგი შემფასებელი და არც გონებაშახვილობა აქვდა საიმიოდ, ეინფესათუის სარკაზმის სახაბი მიეცა; ამიტომაც, არასოდეს გხვეულა დანაგრული გენიოსის მოსახსნაში. ერთი შეხედვით კმაყოფილი, დახვეწილად ზრდილობიანი, ეთილმოსურნი, — ისე ისტატურად მაღალად კანონიერი სიამაყის შეღებვას, რომ ვერავის ვერაფერს ზვდებოდა. თუმცა, სულ უფრო და უფრო ძნელდებოდა მისი დაყოფილება, რათა ფორტეპიანოს მისეულმოდა და რამე შეესრულებინა, ასე კი, უპირატესად, მისთვის არასასურველი თუ არასამარისი ქემის ასაცილებლად იქცეოდა და არა ჭამრთელობას გაუარესების გამო (შოქენი ნაკლებად როდი იტანებოდა ფიჭურად, როცა შინ, განმარტოებით, საათობით უჭდა ხოლმე ფორტეპიანოს, ანდა როცა გაკვთობდნენ უტარებდა მონაფეებს, ვისთან მეცადინეობაც არასოდეს შეუწყვეტია).

გულისტკივილით უნდა აღვნიშნოთ, რომ უქველად უპირატესობა არტისტისა, ვისაც თავისი რჩეული აუდიტორია ჰყავდა, მოტიანად ქარწყლებდებოდა, რადგან ეს აუდიტორია ძალიან ძუნწად ავლენდა სიმართლას და სრულიად უძლური იყო ქემშარბიტად შეფასებისა როგორც, ეგრეთ წოდებული, „თავისთავადი სილამაზე“, ისევე ხელოვნების გამომსახველობითი ხერხებიც. სალონთა შეფასებანი მეტი არაფერია, გარდა მარადიული მიუბე-მოუბიგისა (e'ternels à-peuprès) როგორც სენე-ბევემაც აღნიშნა თავის ერთ-ერთ ფელეტონში, მის ფელეტონებს ხომ დამცინავი და მოსწრებული შენიშვნებით ყოველ ორშაბათს აღტა-

ცვაში მოჰყავდა მკითხველი! უმაღლესი საზოგადოება მხოლოდ და მხოლოდ ზედპირულ შთაბეჭდილებებს ეძებს, რადგან არ გააჩნია არავითარი წინასწარი ცოდნა, არავითარი მგზნებარ და გაუწელებელი ინტერესი არც აწმყოში და არც მომავალში; იმდენად სწრაფმავალ შთაბეჭდილებებს ესწრაფვის, რომ ეს შთაბეჭდილებები შეიძლება უფრო ფიზიკური სფეროსათვის მიგვეუფლებინა, ვიდრე სულიერისათვის. უმაღლესი საზოგადოება მეთისმეტად დაკავებულია უკვლადიური წვრილმანი ინტერესებით, პოლიტიკური ინიციტივებით, ლაშაჰ ქალბის წარმატებებით, უპირატელო მინისტრებისა და მოხალისე ავეუების ოხუნჯობებით, მორიგი ელვანტური ქორწილით, ბავშვების ავადყოფობით, არალეგალური კავშირ-ურთიერთობებით, ცილისწამების მაგვარი ავსიტუაობითა და ავსიტუაობის მსგავსი ცილისწამებით; უმაღლესი საზოგადოება პოეზიისა და ხელოვნებისაგან მითხოვს მხოლოდ იმ ემოციებს, სულ რამდენსავე წუთს რომ გრძელდებიან, ერთი საღამოს განმავლობაში მთლიანად ამოიწურებიან და მეორედ დღევანდელ სამარადისო დავიწყების ბურუსში ინთქმებიან!

და ბოლოს, უმაღლეს საზოგადოებაში შინაურ ხალხად გვევლინებიან პატრიოტურად, ქლესა არტიტებით, რომელთაც აღარც სიამაყე ახსოვთ და აღარც სიმტკიცე. უმაღლესი საზოგადოება მათთან ურთიერთობით ირყენის გემოვნებას, კარგავს უმანკობას, ორიგინალობას, განცდათა პირველყოფილ უშუალოებას და უკეთილვით ამის შედეგად, უკვე აღარც იმის გაგება შეძლება, რისი გამოქმდე მსხვილი ყალბის მხატვარსა თუ მაღალი რანგის პოეტს სურს, და არც იმის შეფასება, რამდენად მისაღები და მოსაწონია გამოხატვის მათუელი მანერა. აპიტომაც, რაც არ უნდა ამაღლდეს უმაღლესი საზოგადოება, — მაღალი პოეზია, მაღალი ხელოვნება მაინც მთლიანად ბატონობს მასზე! მაღალი ხელოვნება კედლებზე წითულ ბარუსმუგადარკურ ხალხურ ოთახებში ითხოვება, გონებას კარგავს ღია კვითელ თუ მარგალიტით ცისფერ საღონებში. ამას ყველა ქვეშარტი მხატვარი გრძნობს, თუმცა ყველას არ ძალუძს ამის ბოლომდე გააზრება. ერთი საკმაოდ ცნობილი ვირტუოზი, ვისთვისაც სხვაზე უკეთ იყო ნაცნობი ვარტუოცტის სინაფილიუმში ინტელექტუალური თერმომეტრის სინდიის მულოდენული ნახტომები, ვინც შეჩვეული იყო საკმაოდ გრილ, ზოგჯერ გამოშვლ ტემპერატურასაც ეი, ხშირად იმეორებდა: „Ala cour il faut être court!“ („სასახლეში მოკლედ უნდა იღაარაო“). მეგობართა წრეში ამასაც დასძინდა ხოლმე: „სასახლეოა ბინადართათვის მთავარი ჩვენი მოსმენა როდია, მთავარია, ჩვენ იმათთან რომ ვუკრავთო!.. მათთვის სულ ერთია რისი თქმა უნდა მუსიკოსს, ოღონდ ეი მუსიკის რიტმმა გაულიზიანოთ თითები და რომელიმე, ძველი თუ ახალი ვალის მოაგონოთო.“

თანაც, პირობითი ბრწუნვალეობაც (glacé), რითაც უმაღლესი საზოგადოება გულმოდურად ფარავს ხობებს (როგორც სადესერტო ხილს ფარავს სარკალათი), არაბუნებრივობაც, პირფერობაც, ქალბის პარანკიაობაც, ახალგაზრდა ემწელების პირმოსონ და შურთან უპრადლებიანობაც. სინამდვილეში მზად რომ

არაინ ევლში ეცნენ ყველას, ვინც შეეცილებოდა თავისკენ მიიპურობს რომელიმე ლამაზმანის შერქსა თუ საღონური მისის უპრადლებს, უკეთუფრევეს, მეთისმეტად უგუნურია, მეთისმეტად უპრადლებს წრეფელი, ბოლოს და ბოლოს, მეთისმეტად ხელოვნურიც პოეტის დასაკმაყოფილებლად. რიცა უყოფი, ერთთავად რაღაც თალღითობებში ჩაფლული პიროვნებები, თავი „სერიოზულ ხალხად“ რომ მოაქვთ, კეთილს იწებებენ და დამქენარ, სკეპტიკურ ბავებებს მოწონების სიტუვას დააცდენინებენ, რითაც, მათი აზრით, პატრესაც კი მათგენს პოეტს, სინამდვილეში, ამგვარი დიდებულ მოწეულებით სრულენითაც არ გამოხატავენ პატივისცემას, რადგან ქება აზრისგანადაცდილი, იმას აქებენ, რასაც არტიტა ყველაზე ნაკლებად აფასებს საკუთარ ხელოვნებაში და ყველაზე ნაკლებად სცემს პატივს.

უმაღლესი საზოგადოების შემხვდარე პოეტი უფრო იმში რწმუნდება, ამ საზოგადოების არკეთ ნების რომ არ შეეცლება მუშების სამეფოში. ქალბი, გრძნობათა აშლის შედეგად გონებას რომ კარგავენ, ოღნავადაც ვერ სწვდებიან ვერც იმ იდეალს, რომელსაც პოეტი უმღერის, და ვერც იდეებს, რომელთა გამოხატვა ენად მშვენიერების დახმარებით; ხოლო მამაკაცებისთვის, თორი ქალსტუტები რომ წაუტყრათ ევლში, იქნებ ასე მაინც მივიცილო ქალბის უპრადლებოა, არტიტო კარგად გაწრთინე აკრობატა და მეტი არაფერი, რა შეიძლება უთხრას მწემოზინას ასულების მშვენიერა ენამ. ან აპოლონ მუსაგეტის აღსარებებმა ამ ცაცებსა და ქალბებს ბავშვობიდანვე მარტოდენ იმ ინტელექტუალურ განსრობებს რომ თვლიან სასიამოვნოდ, რომელნიც უხამსობასთან მეზობლობენ და საყვედლოდ მიღებული მუსიულეო წესიერების პრანკია ფორმებით არაინ შეიძლებულიწ! პასტიკური ხელოვნების სვეროში განურჩევლად ყველას ხიბლავს bric-à-brac (ზიხილიპილოები), საღონების ეს ქვეშარტი კომპარი; ვისაც მხატვრული ალღო საერთოდ არ გააჩნია, აქ გემოვნების შემფასებლად ითვლება; აქ უსუსურ ყალთაბანდს ეთაყვანებიან, „ფაიფურისა და ბროლის“ თვითარკეია დმერთს, და ერთმანეთს არ აცლიან კომეკიანი ხედების, ღვარქნილი ვინიეტების, მანერული მემონების უტემუნი მჭდანებლების დაპატრეებას. ხოლო მუსიკაში, ღიდი გასავალი აქვთ ადვილად დასაღღუსებელ რომანსებსა და ათასნაირ „pen-sées fugitives“ („ლოდ აზრებს“), რომელთა დაკვრაც გაუწაფავ ბავშვებსაც არ გაუჭირდება.

სიმარტოვის შთაგონებებს მოწევეტილი მხატვარი, ამ შთაგონებებს მხოლოდ იმ შემთხვევაში დაიპრინებს ხელახლა, თუკი საკუთარი ალიტერობის დაინტრეტებსას შესძლებს, უფრო სწორად, თუკი აულიტორია გულგრილი არ დარჩება და გაითავისებს ყველფურს, რაც კი რამ საუკეთესო გააჩნია მხატვარს, მის კეთილშობილურ მისწრებებსაც, მის ამაღლებულ წინათგრძნობებსაც, მის უანგარო ოცნებებსაც, მის დიდებულ ნატვრასაც და იღუმალ ხილვებსაც, ყოველივე ის, გაუგებარიცაა და უცხოც ჩვენი თანამედროვე საღონებისათვის, სადაც მუნა მხოლოდ უნებლოედ თუ შეიძლება, რააა მამწნავე სულ სხვა სიკრცევებს მიაშურის. მუსხასთან ერთად შთაგონებაც ქრება და ამ შთაგონებას უკვე ვეღარაფრით დაიბ-

რუნებს არტიტი, ვერც წამახალისებელი ღმობით, რომელიც მართოდენ მოწუნილობისაგან თავის დაღწევის სურვილითა აღჭრელი, ვერც ურწმუნო და უჯლო, ერთიანად გამოცარიელებული დილომატიების ცივი შიგით, დილომატიებისა, რომლებიც უფრო მტად რომელიმე კომერციული ხასიათის ტრაქტატის რეცეპტებსა თუ გამოგონებისათვის პატენტის მიწიქებელ ექსპერტებსა ჰგვანან. მხატვარი მუდამ მოწოდების სიმაღლეზე რომ იდგეს, თავისი აუდიტორიაც რომ გაიტაცოს ღვათბირი ცეცხლით, *l'estro poetico* (პოეტური შთ.ღებები) განათებული მწვერვალებისაქენ, უნდა გრძნობდეს კიდევ, ძმწროლის რომ ჰგვირის, აღიღვებს თავის გრძნობებს, მსმენელში უნდა პულიბოდის თავისი გრძნობების გამოსახილს; ისევე უნდა მიუძღოდეს უსასრულობისაქენ, როგორც ფრინველთა გუნდს მიუძღვება ბელადი უფრო მშვენიერი ნაპირებისაქენ.

ზგადად თუ ვიტყვით, მხატვარი ყველაზე მოგებულში მაშინ დარჩებოდა, როცა „განათლებულ პატრიოტთა“ საზოგადოებაში იტრიალებდა: უფრუფდ მებტრმა უსაფუძვლოდ როდი შესძახა ერთხელ, როცა მშვენიერების რაობის განმარტება მოსურვა ექსპრომოტი — „მშვენიერი ისა, რაც განათლებულ პატრიოტის მოსწონის!“ ეს პატრიტი, რადა თქმა უნდა, სოციალური მდგომარეობის შტრიხი, თავისუფალი უნდა ყოფილიყო ყოველგვარი ანგარტების მოსაზრებებისა და უხეში მიდრეკილებებისაგან, ბურჟუაზიულად რომ ითვლებიან, რადგან სწორედ ბურჟუაზიას უპყრია ხელთ ერის მატერიალური ინტერესები; სწორედ პატრიოტის დანიშნულებაა, არა მარტო გაიგოს, არამედ მხარი დაუჭიროს, გზა გაუყავოს და წამახალისოს ნებისმიერი გამოვლენა იმ იშვიათი, გმიროული, დახვეწილი, უანგარო გრძნობებისა, რომელთა წარმოჩენა და სრული სინათლით გაბრწყინება კურთხეულ ქმნილებებში, ხორცშესხმაცა და ამტყუვლება — ხელოვნების მიზანია. მხოლოდ ხელოვნებას შეუძლია ამ გრძნობათა გამოხატულება, განსახიერება, ზეადამიანური ძალით აღწერა, განდიდება; მხოლოდ ხელოვნებას ძალედს ამ გრძნობათათვის მიწერილი უყვავების ამოთაოჩის შექმნა! ასეთი უნდა ყოფილიყო თეზისი. მაგარამ, თუ ანტიომისისაც განვიხილავთ, სამწუხაროდ, ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ არტიტი, იშვიათი გამოწველების გარდა, ვაქილებით უფრო ნაკლებს იგებს, ვიდრე მკარგავს, თუკი თანამედროვე დიდებულთა საზოგადოების მიტრამსენება. რომ აღარაფერი ვთქვათ იმ მოხერხებულ ექსპლუატაციას, რასაც არტიტი არსტიტორტიული ციების თვისა და ბოლოში ერთნარად განიცდის, ამ საზოგადოებაში ის იმდენად წვრილმანდება, ბოლოს გამართობის როლსდა ასრულებს მხოლოდ.

სასახლეთა კარზე, უხსოვარი დროიდან მოყოლებული, ილუმინატი პოეტები და არტიტები. მათი ქუმარტი და ღირსეული დაფასების საქმე ათასი ჭურის მცეცხატებსა აქვთ მინდობილი, რადგან მაჩანათ, რომ იმპერატორის ღმობილი, მეფის ქება, უავგუსტისის დალიცვა, ბრილიანტის ქიმიისთავი თუ საქინძი, სრულიად საქმარისი — საქმარისი თუ არა, საქმარისზე მეტოც გაზღავთ — აქარგული დროის; ცეცხლოვანი ტალანტისა და სასიცოცხლო ძალების ასანაზღაურებლად, ყველაფრის ასანაზღაურებლად, რასაც ნების-

მიერი არტიტი კარგავს გადამხუვაგი შვის ცენტრების საზილოვისას. ფირდოუსა, სპარსული პომელონსა, შებირებული სურის მონტების ნაცვლად, ათას/საილენძის მონეტა მიიღო, შაპის გამოსახულებებისა იგავთმწერალი კრილოვი, ეზოსხე ბადალ ვაგუშვიტი ამბობს, თუ როგორ არიობდა ოცი წლის განმავლობაში ცხოველთა მეფის ცივიცი და როგორ დაუბრუნებმარქანებულს გასაბრჭყელი მიღებული თხილი, რადგან გასაბრჭყელი მიღებისას აღარცერთი კილი აღარ შტრინოდა თხილის გასატეხი.

სამაგიეროდ, ფინანსურ მეფეთა და თავადთა წრეში, სადაც ნამდვილ დიდებულთა მანერებს უფრო ამსახრებენ, ვიდრე ბაჰაენი, სადაც ყველაფერი ნაღდ ფულად ნაზღაურდება (კარლოს მეხუთეს საყუთარი თამასუქები შესთავაზეს ბუნრის ასანთებად, როცა მან მოწყალება მიიღო და თავის ბანკრის ეტლურმა), — პოეტი და არტიტი დროულად იღებს ჰონორარს და სიბერემდეც ყველაფერი უჭრუნველყოფილია. როტი-შილდ) (დეკაპოფილდეთ მხოლოდ მისი მოხსენიებით) თავისი ბრწყინვალე წამოწყების მოწაწილედ აქცია როსინი, რის შედეგადაც კომპოზიტორმა დიდი სიმღერები მოიხვეყა. ამ შავალით, რომელსაც მრავალი პრეცედენტი ჰქონდა, უფრო მცირე ყალიბის მრავალი როტილენტი და როსინი მისდევდა, არაერთმა არტიტმა ამქობინა იაფუასიანი შექმნილი სავსე, ოზივირანი ქოთანია — ამბროზიას, ღმერთების სიკვებს, რადგან ამბროზია ვერც კუქს გაგიძლიბს, ვერც ტანსაცმელს გაჯახლებს და, რადა თქმა უნდა, ვერც სხვერის გასათობად და განსათობლად გამოიღებება რა შედეგი მოსდევს ყველაფრის ამას? სასახლე ისევე ფიტავს არტიტის გენიასა და ტალანტს, პოეტის შთაგონებასა და წარმოსახვას, როგორც ბრწყინვალე ქალთა სილამაზის ატრავება ფიტავს მამაკაცის ვუკაცობასა და ნებისყოფას. მდიდართა ბურჟუაზიული საყარო მატერიალური კეთილდღეობის სიჭარბით აღრჩობს არტიტისა და პოეტს, ქალბი და კაცბი ამ საყაროში გასუქებაზე უკეთესს ვერაფერს ახერხებენ და იქამდე სუქდებიან კიდევ, ვიდრე მართლა არ დაასკდებიან იაპონური ფაფურის თეფშებს. ასე და ამგვარად, ძალაუფლებისა და სიმდიდრის პირველი და ბოლო უკეთებების ფუფუნება თანაბრად დამლუპველია იმ არსებათათვის, ვინც „საბედისწეროსა და მშვენიერის“ თავისებური ნიშნით არიან აღბეჭდილი, ვინც, ძველ ბერძენთა აზრით, მიწიერი სიამეთა განაწილებისას ღმერთს გამორჩენია და სანაკვლოდ განსაკუთრებული უფლებით დაუჭილდობენ — უშუალოდ მიმართონ მის საბრძანებელს ყოველთვის, როცა კი მშვენიერ მისწრავებებს აწყვიებინა, მაგრამ, ეს არსებები სხვებზე ნაკლებად როდი ემორჩილებიან მანე ცდუნებებს; ამიტომაც, დიდებულებსა და უმაღლეს საზოგადოებას პასუხი უნდა მოვთხოვით იმათი სახელითაც, ვისაც ღუპავენ და აღარჩიბენ კლუშის მძიმე პორტიერებს მიღმა. ხოლო როცა ბუნების ამ რჩულად ავიწყლებთ საყუთარი უფლება, უშუალოდ მიმართონ ცათა მმტრობელს. მაშინ უფრო სამართლიანი იქნებოდა, თუკი მათთან ერთად იმათაც განეხილდით, ვისაც უკეთეს საყაროდან მოღწეულ მხათა მოსმენა არ შეუძლია, ვინც ტალანტის შთაგონებას ოდნავდაც კი არ სცემს

პატვის და მხოლოდ ტლანტის ექსპლუატაციით კმაყოფილება.

სასახლის კარზე ადამიანები მტრისმეტად დაბნეულნი არიან საიმიხოდ, რათა მუდამ თვალი ადევნონ არტისტის აზრს, პოეტის ფანტაზიის ქროლვას; მტრისმეტად დაკავებულნი არიან, მათ კეთილდღეობაზე, მათ სოციალურ მოთხოვნილებებზე საფიქრლოდ (რისი პატივაც შეიძლება, რადგან თავისთავად იგულისხმება); არტისტსა და პოეტს დაუნდობლად დაუსინდისოდ უწვევენ ექსპლუატაციას გართობის, თავის მოწონების პატივმოყვარეობის გამო. თუმცა, ზოგჯერ მაინც დგება ვაში როცა სასახლის კარზე ისე მიიღებენ ხოლმე პოეტსა და არტისტს, როგორც სხვანაირად ზღაპრულად, და მრევლ ისე აჩივლებს მათ, როგორც სხვა არავინ — ეს დიდებული წამი, ხვედრი ძალზე მცირდობდა და მცირდობდა, შემდგომში უკვე უპურქარახვით, პოლოარული ვარსკვლავით ანათებს სხვათა თვალი და ყველას მგონია, ჩემთვისაც ანათებსო. მაგრამ, სამწუხაროდ, მართლა ასე როდია საქმე.

მეტორები, რომელნიც ჩქარობენ თავიანთი პატვმოყვარული მიდრეკილებების დაქმნაფულვებას და საკუთარ ღირსებას გადაყრილი ფულით ზომავენ, ტყუილად აცეცებენ თვალებს და ტყუილად ვაძვან სმეწას, — ისინი ვერასოდეს ჩასწვდებიან ვერც მაღალ ნაწიხსა და ვერც მაღალ ხელოვნებას. იმდენად არიან ეგრეთწოდებული დაღებიით ინტერესებით ვარკოლნი, დროც აღარ რჩებათ, რათა გემო გაუგონ თავანწარების პირქუშ სიამოვნებას, უმადურობასთან შერკინებული სიკვლის წმიდათაწმიდა აღშფოთებას, ღირსების მიერ მოთხოვნილსა და ენთუზიაზმით გასპეტაკებულ მსხვერპლს, ფორტუნის მოქულებასებლი კეთილშობილი ზოგად, მეაცრ ბელთან თამამ შეგახებას — მოკლედ, ყველა იმ გრძობას, რომელნიც მაღალ პოეზიასა და დიად ხელოვნებას ანაზრდობენ და რაფერი იციან ორმაგი ბულდოგების წიგნიდან ნასესხები იმგვარი ცნებების შესახებ, როგორიცაა შიში, კეთილგონიერება თუ სიფრთხილე. პოეტსა და არტისტს უხამსობის საამებლად უწვევენ ექსპლუატაციას, რაც ამდაბლებს და ზოგჯერ თავსდასაც ასხაშს ორვისს.

მაგრამ, თუკი ტახტიდან ნატყორცნმა შუის სხივმა შეიძლება მიზანს ვერ მიადწიოს, თუ ოქროსა და ბანკის ბილეთების წვიმა მუხსან დააინერბოს, — განა გასაკვირია, ასეთი ალტერნატივის არსებობისას არტისტმა და პოეტმა მაინც მორალური ან ფიზიკური შიშიშილი და სიცივე აირჩიოს, სრულ სიმარტოვეში დარჩეს, თავისი ბუნების საწინააღმდეგოდ, რომელიც რწმენის მოსაპყვებლად, სითბოს, ადამიანურ გამოძახილს, ვინმესათვის გულის გადამწლას მოითხოვს, — და არ იმღეროს იმათ წინაშე, არ გაუმზილოს თავისი უმწვენიერისი საიდუმლოებანი იმათ, ეინც მოსმენით კი უსმენს, მაგრამ არაფერი ესმის მისი? განა გასაკვირია, თუკი ხელოვანი შექსპირისა და კამოენის ხვედრს აირჩევს და არ მოისურვებს ცრუ იმედებით საზრდოობას, არ აყვება არასწორად მიმართულ და ამტომაც უმაქნის აღტაცებას, გონების დაკარგვამდე არ გამოძღება და არ დაეცემა პირუტყვის დონემდე? გასაცარი ისაა, ბევრი ტლანტი რომ არ მოიქცა ასე, ბევრი იმ-

დენად დაინნდა, ქალების ბრწყინვალეობა და ოსტანტანთა ხელობის უყანონო შემოსავალი ამჯობია გავმტრებებულ სიცოცხლესა და სიმარტოვეზე სიკვდილის ხოლო თუ მსგავსი მოვლენები უმწვენიერებს ხელმოცარედ ხელოვანთა ხასიათის სისუსტეს უნდა მიეწეროს! წარმოსახვის ძალით დაკიდობებული პოეტის და არტისტების წარმოსახვებზე თამაშს ემორჩილებიან, რომელიც ხან ზეცამდე აღამაღლებს მათ, ხან კი სასახლის ბრწყინვალეობასა და ბანკითა სიმდიდრეს მიაქაპვას და ქეშმარიტი მოწოდებისაყენ მიძაულ გზას უღობავს.

ყოზეფ დე მესტრმა სწორი აღლო გამოავლინა, როცა მწვენიერების ქეშმარიტ დაფასებლად განათლებული პატრიოტი მიიჩნია; ოღონდ, აზრი მხოლოდმდე არ მიუყვანა. თავისთავად, არისტოკრატის ამოცანას სრულებითაც არ შეადგენს ინგლისური მანერით მომეროსის კომენტარების წერა, ამა თუ იმ, დავიწყებულ არაბ პოეტსა თუ ხელოვანთა აღმოჩენილ ტრუბადურზე მონოგრაფიების შექმნა, მთელი ცხოვრების განმავლობაში ფიდაისის, აქელისის, მიქელანჯელოს, რაფაელის შემოქმედების კვლევა, საინტერესო მიებათა წარმოება ყოველ დე არეს, ორლანდო დი ლოსოს, მონტვერდის, ფეოსა თუ სხვათა და სხვათა შემოქმედების შესახებ. არისტოკრატის მოვალეობაა, არავის დაუმისოს თავისი ეპოქის ენთუზიასთან, თანამედროვე თაობის მიწარადებების, გრძნობათა აშლის, თანაგრძნობის სწორი გზით წარმართვა და ხელმძღვანელობა, ხელმძღვანელობა იმისა, რაც იდუმალ, თუ შეიძლება თქვას, გადამდებ გამოხატულებას პოულობს მუსიკასა და დრამატურგიაში, მხატვრისა და მოქანდაკის ხილვებში! მაგრამ, არისტოკრატამ მხოლოდ პოეზიასა და ხელოვნების მფარველობით შეიძლება ამიზარაუნოს აგვარი ხელმძღვანელობა. სწორედ შეიძლება, შემთხვევითი გემოვნების კარნახით არ უნდა გაუწიოს დახმარება არტისტსა თუ პოეტს. კარგი იქნებოდა, საკუთარ წრეში არისტოკრატის ისეთი ნახლი შემოერება, ვისაც თავისი ქვეყნისა თუ გვარის ისტორიაზე, ცალკეულ მეცნიერებებზე უარესად, არც ნაკით ხელოვნებათა ისტორია ეცოდინებოდა; ეცოდინებოდა ხელოვნების დიდი ეპოქები, დიდი სტილები, მათი უკანასკნელი სახეცვლილებანი, მათი მერტოქობის ქეშმარიტი მიზეზები და შედეგები, მიმართულებათა თანამედროვე ბრძოლები... ყოველივე ამის ცოდნა დიდებულ მფარველს აცილებდა მხატვრული ორთოგრაფიის წინაშე დაწვეული უამრავ შეცდომას, ის უკვე აღარ გამოთქვამდა გულუბრყვილოდ უმეტრულ შეზღუდულებებს, რომელნიც, არტისტთან თუ პოეტთან თვით ყველაზე ხანმოკლე საუბრის დროსაც კი, არა მარტო სინტაქსის, არამედ ზოგჯერ მთელი გრამატიკის კანონებსაც არღვევენ. ეს კი ისეთი საფრთხეა, ვერსად დაემალები, არტისტის გამაფორინებელი თუ პოეტის მოვლაცხმოყოფელი რაიმე განუყენებელი მსჯელობის შერაბა.

ცუდი არც ის იქნებოდა, ამა თუ იმ წმინდა ტრადიციის კარნახით, პატრიოტი ზოგლით თუ აარიდებდა თვალს იაფფასიანი ხელოვნების იმ წვრილმან მოვლენებს, რომელნიც უხამსი სიმღერების, ფორტეპიანო-

ზე მსუბუქი ვდარწინის, გაფერადებული ფოტოგრაფიის, ბილწი ქანდაკების, ათასგვარი დახატული, ნამღერი თუ დაკრული სისულელის სახით იქმნება არტისტთა სამარცხილოდ; კარგი იქნებოდა, ყველაფერი ეს სადმე შორის მოესროლოთ, იმ უფრო მოკრძალებულ სახლთა ბინადრების გასართობად, რომელთა საღარბზობებსაც საუკუნოვანი ღერბები არ ამშვენებს. კარგი იქნებოდა, გონიერი ტრადიციის გაუღწიონ, პატრიის მხოლოდ და მხოლოდ მაღალი პოეზია და დადა ხელოვნება მოსწონებოდა, ხელოვანი ამოკეთების გაეწია მუყარაობა, ვინც უკეთილშობილეს გრძნობებს უმღერიათ, იმ არტისტებს დახმარებოდა, ვინც გმირობას ანსახიერებენ, — სრულყოფილ დელიკატურობას, იდეალურ სინაზეს, უწამლეს სიყვარულს, უზენაეს ყოვლისმომცველობას, უანგარო ერთგულებას, ნებაყოფლობით თავგანწირვას — ყველაფერი იმას, რაც ადამიანის სულს უმაღლესი სისხეტავის სფეროს ზეარებს, თავისუფალ ეკონისტური და ეპიკურული მისწრაფებებისაგან, მატერიალური თუ გჯუფური ინტერესებით გაჩენილსა და ნასაზრდოებს საზოგადოების სხვა კლასებში. მეცნიერების სფეროშიც კი, მიღრევილებით ყოველთვის როდი არიან საქმარისად თავისუფალნი უსამართლო გაიზიანებისაგან და მოულოკავი პატივიყოფარობის სურვილებისაგან, რის გამოც ვერ აღწევენ მაღალი პოეზიისა და დაიდი ხელოვნების ნათელ მწვერვალებს.

პატრიის არც დესპოტური, არაქანსალი, ფსკერიდან ამოზრდილი მიოდს უაზრო უღლისაგან გათავისუფლება აწუენდა, რომლის ბნელ წარმოშობასაც ხშირად იფიქებენ ზოლმე, თვალისდაუხამამებლად უღრტყენვლად ემორჩილებიან, — არადა, ეს ხომ ექსტრავაგანტური თარგის „კოსტიუმის“ უხამსი გართობის მოღაღი იმგვარი მანერების მოდა, რომელთაც არაფერი აქვთ საერთო კეთილშობილური აღზრდის ჩვევებით და ქვეყნითიქმის არაფრით განსხვავდებიან „კეთილი პარაზული ბუტურუების“ მანერებისაგან. ბოლოს და ბოლოს, ისიც არ იქნებოდა ურიგო, ქეშმარიტ სიმაღლეზე მდგომ პატრიის კვლავ დადებრუნებინა თავისი ბუნებრივი უფლება „ტონის მიცემისა“, მართლად დაენერგა „კარგი ტონი“, რომლის არსებობით ნიშანიც პატრიისცემისა და მოკრძალების ჩანერგვა იმ მოაზროვნე ადამიანთა მიმართ, ვინც დაპატივებულად მსჯელობს და, ამავე დროს, საყოფარო მოდაც გააერთიანდებინა სალონთა მრავალრიცხოვან პანორგის ჯგუში, მოშიბლავი არაორბებიისაგან რომ შედგება, რომელნიც რჩეულ აუდიტორიასა და მემკვიდრეობით მიღებულ, სარფიანად დაბანდებულ რენტებს განაგებენ.

თუმცა, გინდაც შოპენთან დაკავშირებით საქმე სხვაგვარად ყოფილიყო, არა ისე, როგორც სინამდვილეში მოხდა, გინდაც მთელი სისხვსით განეცადა დადება, ეგზალტირებული აღბაცება, რასაც ქეშმარიტად იმსახურებდა ამ სახელგანტქმულ სალონებში, სადაც თითქოს, გამეფებული უნდა ყოფილიყო კარგი გემოვნება, ამ უმაღლეს საზოგადოებაში, რომლის წევრებსაც ჰგონიათ, იმ ცოშისაგან არა ვართ მოხეილინი, რითაც დანარჩენი მოკვდენიო, შოპენ-

იც, სხვა მრავალივით, ყველაგან, ყველა ერსა და ენაში ბრწყინვალე ტრიუმფით რომ მიეღო, ნაცვლად ათასობით აღმულებულ მსმეველს რომ ეცინო და ელიარებინა, — მიუხედავად ამისა, არც მის წარმატებთა ჩამოსათვლილად მაინც არ შეეჩერებოდით მისი მოღვაწეობის ამ მხარეზე.

განა სჭირდება ყვეოლები უქცნობი დაფნის გვირგვინების ღირს შუბლს? მარადიული დიდებისათვის განუყოფელ სამარცხთან აღბთა არავის მოაგონდება წარაუწარმავალი სიმათიები თუ შემთხვევითი ხობტა. შოპენის ქმნილებებს წოლად ერგობ, შორეულ მომავალშიც მაინცონ ხალხებს სიხარული, სიძვეიდე, მაკურნებელი ემოკები, რასაც ხელოვნების ნაწარმოები ნერგავს იმ ტანულ, შეწუხებულ თუ მოქანცულ, მტკიცე თუ მორწმუნე სულში, რომლისკენაც არის მიმართული და ანგვარად გამოაქვს სააშკარაოზე შეიღმევი კავშირი ამაღლებული ბუნების ადამიანთა შორის, დედანიწის რაც არ უნდა დაშორებულ კუთხეში, რომელ ეპოქაშიც არ უნდა ცხოვრობდნენ ისინი — დუმილის ეპშს თანამედროვეთა მიერ ცულად ამოცნობილი და ძალიან ხშირად არასწორად გაგებულნი მაშინაც კი, როცა საკუთარ აზრს ხმაშაულა გამოსთქვამენ!

„გვირგვინი სხვადასხვაგვარიო, — ამბობდა გოეთე; — ზოგი გვირგვინის დაწნა სულ ადვილად შეიძლება ერთი ხანშიულე გასიონების დროსაცო“. ამგვარი გვირგვინებიც გვევრთან აღბაცებს თანალო სურნელოვანი სინორჩით რამდენიმე წუთის განმავლობაში, მაგრამ ჩვენ ვერ ვაზედავლით მათ დაწკობას სხვა გვირგვინთა გვერდით, რომელნიც შოპენა დაიმსახურა დეულაღვი და განსაკუთრებული შრომის, ხელოვნების ღრმა სიყვარულის, ემოციათა მძაფრ განცდის ფასად, რომელნიც ახე რევიოფოლად გამოხატა საკუთარ ქმნილებებში. შოპენი წერილშინი სიხარბით არ ეტლვოდა მსუბუქ გვირგვინებს, რითაც არაერთი ჩვენთაგანი თავსაც მოიწონებდა; მთელი ცხოვრების მანძილზე ის დარჩა წმინდა, კეთილშობილი, კეთილ, თანამგრძნობ ადამიანად, ვინც აღსავსე იყო ერთი, მიწიერ გრძნობთაგან უკეთილშობილესი გრძნობით — სამშობლოს სიყვარულით; შოპენმა ჩვენს შორის აჩრდილივით გაიარა და ეს აჩრდილი პოლონეთის მთელ პოეზიას იტევდა. მოღაღ, ჩვენც ღირსეული მოწიწება გამოავლინოთ მისი ხსოვნისადმი. ნუ დაუწუნავთ ხელოვნური ყვავილების გირლიანდებს! ნუ მივუძღვინთ ძუნწ, მსუბუქ გვირგვინებს! მისი საფლავის კართან ხომ ჩვენც საკუთარი გრძნობების აღმალლება გვმართებს.

თარგმანი ზ. პილბაქი

(გაგრძელება იქნება)

СОВРЕМЕННАЯ
ГРУЗИНСКАЯ
КЕРАМИКА

კიდევ ერთი
მუზეუმიერი
ალბომი



თანამედროვე ქართული მხატვრული კერამიკის აღიარება უკვე დიდი ხანია შორს გასცდა როგორც რესპუბლიკის, ისე საკავშირო მასშტაბსაც. ეროვნული სახვითი ხელოვნების ეს დარგი საყოველთაო ინტერესს იმსახურებს. ამის ერთ-ერთი ნათელი დადასტურებაა გამომცემლობა „სოვეტსკი ხულოენიკის“ მიერ რუსულ-ინგლისურ ენაზე გამოცემული ალბომი „თანამედროვე ქართული კერამიკა“. საგულისხმოა, რომ ალბომის შემდგენელი და შესავალი წერილის ავტორია მხატვარ-კერამიკოსთა ერთ-ერთი გამორჩეული წარმომადგენელი, თვითმყოფადი ოსტატი ალდე კაკაბაძე, და უკვე ეს გარკვეულწილად განაპირობებს ამ გამოცემის მხატვრულ-მეცნიერულ ღირებულებას.

„ხელების სიმღერას, ცეცხლის ხელოვნებას, ადამიანის სულის მუსიკას უწოდებენ მხატვრები თავიანთ შემოქმედებას — ძნელს, წარმტაცსა და ხელოსნობიდან უპველესს — კერამიკას.“ — აქ იწყებს ალდე კაკაბაძე ალბომის

შესავალ წერილს, რომელშიც მოკლედ, მაგრამ თვალნათლივად მოცემული ქართული კერამიკული ხელოვნების განვითარების სურათი.

ავტორი მსჯელობას იწყებს კერამიკის ძირითადი მასალის — თიხის შესახებ, აღნიშნავს მის პლასტიკურ-ტექნიკურ თვისებებს, როგორც საქერწი ნედლეულისა და როგორც ტერაკოტის (გამოწვის შემდგომ). ამ სპეციფიკას კი



გ. აბაშიძე.
თასი



შ. ნარიმანაშვილი.
მარანა

ოსტატურად ფლობდნენ და ითვალისწინებდნენ ძველი ოსტატები, რომელთა ნახელავი მაღალი მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევა. ამას მოწმობს უძველესი ქალაქების, — ვანის, მცხეთის, რუსთავის, დმანისისა და სხვა დასახლებული რაიონების არქეოლოგიური გათხრების შედეგად მიკვლეული მრავალფეროვანი კერამიკული ნაკეთობანი. საბჭოთა საქართველოს მხატვრები — წერს იგი — გულდასმით სწავლობენ საუკუნეების წიაღში მიმავალ ამ ხელოვნებას, ეროვნულ მხატვრულ ტრადიციებზე დაყრდნობით ისინი ქმნიან თანადროულ ნიმუშებს, ძირეულ, შემუშავებულ ტექნოლოგიას ამდიდრებენ მეცნიერებისა და ტექნიკის უახლესი მონაპოვრებით.

ს. სულხანიშვილი
დეკორატიული სურა



ვ. ქართველიშვილი მარანი

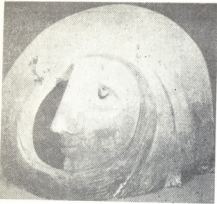
რ. იაშვილი.

დეკორატიული
ფილა „სახიობა“



როცა თანამედროვე კერამიკულ ხელოვნებაზე საუბრობს, ა. კაკაბაძე აღნიშნავს იმ ხალხურ ოსტატთა ღვაწლს, ვინც ჩვენამდე მოიტანა შესანიშნავი სამეთუნეო ხელოსნობა, ქცეული ჰემპარიტად მაღალ ხელოვნებად. იგი მკითხველს აცნობს მცირა მემკვიდრე საუკუნის დასასრულისა და მეცხრამეტე საუკუნის დასაწყისში საქართველოს სხვადასხვა კუთხეში ხალხურ მეთუნეობა სახელოსნოების მოღვაწეობას.

საქართველოში საბჭოთა ხელოვნების დამყარებიდან, თბილისის სამხატვრო აკადემიის დაარსებიდან იწყება ქართული კერამიკის განვითარება პროფესიული, მეცნიერული გზით. კერამიკის ფაქულტეტზე იმავითვე ნაყოფიერად მიმდინარეობდა მასალების ათვისების პროცესი, რეკონსტრუქციის ძიება, კერძოდ ადგილობრივი ნედლეულის ქართული ფაიფურისათვის. ამ წლებში ყურადღება, ძირითადად, ამ მასალაზე იყო გადატანილი. ომის შემდგომ წლებში ძიებათა მიმართულება გაფართოვდა, იგი უძველესი მეთუნეობის ტრადიციათა



ნ. ციციშვილი

„კოსმოსი“

გზით წარიმართა აკადემიის პე-
დაგოგების — დ. ციციშვილის,
ზ. მასისურაძის, ნ. გომელაურისა
და სხვათა ხელმძღვანელობით
სტუდენტები გატაცებით აწარმო-
ებდნენ ექსპერიმენტებს ანგობის,
ფერადი და აღდგენითი ჰიქურის,
ჰიქურქვედა მოხატულობის ტექ-
ნიკის შესასწავლად. ახალგაზრდა
კერამიკოსმა რეზო იაშვილმა,
ხანგრძლივი ძიების შემდგომ, აღ-
ადგინა ქართული კერამიკის უძ-
ველესი ტექნიკა — წითელი თი-
ხის შებოღვისა და შავკრიალა
ნაკეთობის მიღების ტექნიკა. ამ

დ. ნაკაშიძე

დეკორატიული ლარნაკი



მხატვრულმა-ტექნოლოგიურმა ხე-
რხმა — აღნიშნავს ა. კაკაბაძე,
ჩამოაყალიბა თანამედროვე ქარ-
თული კერამიკის გამორჩეული,
თავისებური სახე, თუმცა, რა
თქმა უნდა, მხატვართა შემოქმე-
დება და ძიებები მარტო ამ ტექ-
ნიკით არ შემოფარგლულა.

ქართული კერამიკა დღეისათვის
ფართოდაა დამკვიდრებული ხა-
ლხის ცხოვრებაში, ბინებსა და
საზოგადოებრივ ინტერიერებში,
გზებსა და გზატკეცილებზე, კე-
რამიკაში ხორციელდება ფერადი
მონუმენტური პანოები, იქმნება
დეკორატიული ლარნაკები არქი-
ტექტურული ნაგებობებისათვის,
მცირე პლასტიკის ნიმუშები... კე-
რამიკული ხელოვნება სახვითი
ხელოვნებისა და არქიტექტურის
ორგანულ ნაწილად იქცა.

აღნიშნავს რა ამის შესახებ,
წერილის ავტორი შენიშნავს, რომ,
სამწუხაროდ, ალბომში ვერ შე-
ვიდა ქართველ კერამიკოსთა მიერ
შექმნილი მრავალი თვალსაჩინო,
მონუმენტური ფორმის ნაწარ-
მოები.

გამოცემაში წარმოდგენილია
თბილისის სახელმწიფო სამხატ-
ვრო აკადემიის მიერ აღზრდილი
სამოცდაათზე მეტი მხატვარი —
სხვადასხვა თაობის წარმომადგე-
ნლები. მათი ნამუშევრები გვაც-
ნობს უკანაღმებელი ქართული
კერამიკის ჩამოყალიბების გზას,
განსხვავებულ ინდივიდუალობათა
შემოქმედების ნიმუშებს. ალბომი
უხვდაა ილუსტრირებული ნა-
წარმოებთა ფერადი რუპორულქ-
ციებით, რომლებიც ისევე რო-
გორც მთელი გამოცემა (რუდაქ-
ტორი ს. კუპეტროვა, მხატვარი
ს. ლიფტოვი); მხატვრობა-პოლი-
გრაფიულად მაღალ დონეზეა გან-
ხორციელებული.

ბ. შიპაძე



ე. ფოჩხიძე
დეკორატიული ლარნაკი



ბ. ჩიხლაძე
პარანი

ქრონიკა

● **პარსაჰის** გამომცემლობამ გამოსცა მცირე ფორმატის წიგნი ცნობილ პოლონელ მხატვარ ზიგმუნტ ვალიშევსკიზე, რომლის შემოქმედების პირველი პერიოდი საქართველოსთანაა დაკავშირებული.

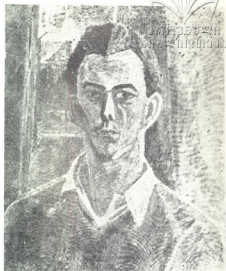
ზიგმუნტ ვალიშევსკი 1807 წელს დაიბადა პეტერბურგში. მამისი ვლადიმერი ინჟინერი იყო, დედა — მიხაილა რაგულსკაია რუსეთში დამკვიდრებული ემიგრანტის ქალიშვილი. 1907 წელს ოჯახი კავკასიაში გადასახლდა. ბათუმში ზიგა და მისი და მეცადინეობდნენ ხატვის სკოლაში, სადაც მათი ოჯახის მეგობარი ნ. სკლიფასოვსკი ასწავლიდა. ზიგმუნტი უკვე აღრეულ ასაკში ამჟღავნებს განსაკუთრებულ შემოქმედებით მონაცემებს და ნ. სკლიფასოვსკი მისი ნახატების სპეციალურ გამოფენასაც კი აწყობს სახელწოდებით „საოცარი ბავშვი“.

როცა სკლიფასოვსკი საცხოვრებლად თბილისში გადავიდა, ვალიშევსკის ოჯახიც თბილისში

დამკვიდრდა. ზიგა კავსაძის ხელოვნების წამახალისებელ სასწავლებელში შედის და ბორის ფოგელის კლასში მეცადინეობს, ამასთან ბევრს მუშაობს მხატვრულ თეოგანთვითარებაზე. მოსკოვის სამხატვრო გალერეებისა და მუზეუმების გაცნობამ, აგრეთვე მის ოჯახთან დაახლოებულ მხატვრებთან ურთიერთობამ მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ზიგმუნტის შემოქმედებით განვითარებაში. ამ პერიოდში იგი აქტიურად მონაწილეობს ნიკო ფიროსმანის ნამუშევართა მოძებნასა და შეკრებაშიც.

1914-1917 წლებში ვალიშევსკი ნებაუჯოლობით ირიცხება ჯარისწილეთში და მიემგზავრება რუსეთ-გერმანიის ომის ფრონტზე. სანგრებში იგი ხატავს საბრძოლო ეპიზოდებს, ქმნის პორტრეტებს.

1919 წელს, ომგადახდილი მხატვარი თბილისში ლ. გულიაშვილთან, დ. კავაბაძესთან და ს. სულდვიციანთან ერთად აფორმებს რესტორან „ქიმიკონს“, ხატავს ქართული თეატრის ფარდს. 1917



ზ. ვალიშევსკი ავტოპორტრეტი

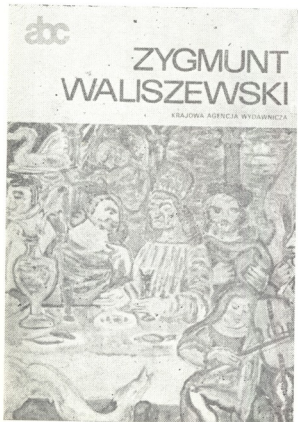
წელს გაიმართა მისი პლაკატების, ხოლო 1920 წელს დაზღური ნამუშევრების პირველი გამოფენა, მხატვარი აქტიურად მონაწილეობს კოლექტიურ გამოფენებზეც.

1921 წელს ვალიშევსკი სამშობლოში დაბრუნდა და კრავოვის სამხატვრო აკადემიაში შევიდა. ამ დროს იგი უკვე აღიარებული მხატვარი იყო და უველას ყურადღებას იქცევდა შემოქმედებით ინტერესთა და ტალანტის გამოჩენულობით. ამ პერიოდში შექმნა მან ბალზაის პორტრეტი, როკუნციკ შთაბეჭდივად გაღმოსცა დიდი მწერლის შემოქმედებით ძლიერება. ვალიშევსკის ბევრი ნამუშევარი ასახავს მისი თანამედროვე აღმოჩენების ყრუას, სიარად დახვეწების, გაათობის, თვისსუბიექტის გარემოში. ეს ნაწარმოებები ხსნიალდება ერთგვარი გროტესკულობით, ფართო ფერწერული ხედვით.

1921-1931 წლებში ვალიშევსკი საუბრანეთში ცხოვრობს, 1921 წლიდან კი ისევ სამშობლოშია. საკუთარი მსოფლაქმითა და ხედვებით მკაფიოდ აზღებდალი მისი ხელოვნება საკოველთაო ინტერესს იმსახურებს. მხატვარი ახალი პოლონური მხატვრობის ერთ-ერთ თვალსაჩინო წარმომადგენლად გვევლინება.

კრავოვის, პოზნანის, კრავოვი მუზეუმების თავმოკრილია მხატვრის მრავალი ნამუშევარი, მათ შორის საქართველოში შექმნილი სურათები.

ბ. შარშაძე-წილიძე



ქრნალ „საგჰოთა ხელოვნების“ 1985 წლის

ნომრების სპიიხეული

საგჰოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVII ყრილობის შესახებ

„ადამიანში ადამიანის აღორძინებისათვის“ (მოწინავე)	9
გამრეკელი ია — გასული თეატრალური სეზონის შედეგები და ახალი ამოცანები	12
გვახარია გიორგი — აეტორი, გმირი, იდეალი	9
ბონდარჩუი სერგეი, პრიაშნიკოვი ალექსეი — დაყოვნება მომავლინებელთა (პიესა)	3
გურაბანიძე ნოდარ — დრო და რეჟისორი	6
დოდელია მურმან — კულტურა და იდეოლოგიური ბრძოლა	1
კიკნაძე ვახილ — თეატრი ეძებს გმირს	6
უშიშვნილოვანსი ეტაპი (მოწინავე სტატია ქურნალ „კომუნისტი“ გამოქვეყნებული სტატიის გამო)	4
შემოქმედებითი ძიების პროგრამა	2
მომიანი წლების ქართული კინო	11

გარკნიგ-ლენინიზმის მსთებრიკის საპითხეზი, თანამედროვეობა და ხელოვნება, ფილოსოფია, სარედაქციო სტაბიჩიზი

საინფორმაციო ცნობა საგჰოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის პლენუმის შესახებ	3
სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალური მდივნის ამხანაგ მ. ს. გორბაჩოვის სიტყვა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1985 წლის 11 მარტის პლენუმზე	3
სკკპ ცენტრალური კომიტეტის, სსრ კავშირის უმაღლესი საბჭოს პრეზიდიუმის, სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭოს მიმართუა კომუნისტურ პარტიას, საბჭოთა ხალხს	3
საქართველოს კომპოზიტორთა VII ყრილობას — საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის მიმართუა	3
საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტის და საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს დადგენილება 1985 წლის შოთა რუსთაველის სახელობის სახელმწიფო პრეზიუმის მინიუმების შესახებ	4
ამოცანების მასშტაბი (საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს 1984 წლის მუშაობის გამო)	4
დოდელია მურმან — კულტურის ცნების საკითხისათვის	5
დოდელია მურმან — პოლიტიკური კულტურის არსი	12

ენუქიძე გურამ — ვიზუალური ქართული მუსიკალური კულტურის ხელოვნდელ დღეზე (საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის VII ყრილობაზე წარმოთქმული სიტყვა)	3
თოფურიძე ელენე — ხელოვნების ღირებულებითი ბუნება	12
მებუვიშვილი ზელომან — ლიტერატურის პარტიკულოზის ლენინური პრინციპი	11
„მოწინავე რესპუბლიკას — მოწინავე მუსიკალური კულტურა!“ (საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის VII ყრილობის საორგანიზაციო სხდომის ანგარიში)	3
სსრ კავშირის სახელმწიფო პრეზიუმის ახალი ლაურეატები	12
ფაცაცია გერმანე — ადამიანის არსის გაცხადება ხელოვნებაში	6
ქართული თეატრის დღე	2
ჩვენს ქურნალს სადღისო ამოცანები (მოწინავე სტატია)	10

ღიადი გამარჯვების 40 წლისთაპი

„ამირანი-84“ (სტუდენტური ფილმების რესპუბლიკური ფესტივალი)	2
არველაძე ნათელა — სამაშულო ომის თემა მიხეილ თემანიშვილის შემოქმედებაში	5
ბერუაშვილი ნატალია — „გამარჯვება“ (მოქანდაკე მერაბ ბერძენიშვილის მემორიალური ანსამბლი „გამარჯვება“ ქუთაისში)	2
გვახარია გიორგი — ომი ეკრანზე: ტრადიცია ბადებს ძიებას	5
გვეცაძე ალექსანდრე — საქართველოს კინოლოკუმენტალისტები დიდ სამაშულო ომში	5
გურაბანიძე ნოდარ — „ადამიანი იბადება ერთელ“ (მარკანიშვილის სახ. თეატრ-საპექტაკლი)	1
თაბუაშვილი ლეილა — შემოქმედების მღელვარე თემა (დადი გამარჯვებისადმი მიძღვნილი რესპუბლიკური ვანდელა. ფერადი ჩანარები)	5
თეატრალური ფესტივალის სახე (დადი გამარჯვებისადმი მიძღვნილი დრამატული თეატრების რესპუბლიკური ფესტივალი)	7
კოვანიშვილი ნერაბ — ქართული კინოს მომავალი (სტუდენტური ფილმების რესპუბლიკური ფესტივალი „ამირანი-84“)	2
მანაგაძე ალექსანდრე — იმ ქარცეცხლიან დღეებში	5

მალულარია გივი — თავისუფლების პირველი დღე (მეტეხის ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის სპექტაკლი) 2

მტრობა ანგრედა, სიყვარული აშენებდა (მოწინავე) 1

პაპაძე გიორგი — ზაქარია ფალიაშვილის სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრი დიდი სამამულო ომის წლებში 5

სოლოვოვი ხერგეი — სწავლებს შედეგი (სტუდენტური ფილმების რესპუბლიკური ფესტივალი „ამირანი—84“) 2

ხუხაშვილი გიორგი — ამავი წუთისოფლისა, ომისა და ჭარისკაც ჭიპილასი (პიესა) 4

თეატრი, დრამატურგია, სახალხო თეატრები

ალექსიძე დიმიტრი — მომავლის თეატრი დღეს იქმნება 6

ანდისი ლევ — გმირის ახალი კონცეპცია (ალ. ჩხაიძის პიესებზე „ჩინარის მანიფესტი“ და „სამიდან ექვსამდე“ მიხედვით) 3

ანჯაფრადე ვერიკო — რასაც ვასცემ, შენია 6

არგუნი ალექსი — ამალღებელი ესთეტიკური გრძნობის მსახიობი (აფხაზი მსახიობი, რეჟისორი, დრამატურგი შარახ ფაჩალია) 3

არველაძე ნათელა — რეჟისორის პორტრეტი (მარჯანიშვილის სახ. თეატრის რეჟისორი დავით ანდღელაძე) 1

არველაძე ნათელა — ვასო აბაშიძის თეორიული მონაზრებანი 2

ბათიაშვილი გურამ — ზამთრის პირზე ბუღაძეშვიტის თეატრებში (შეხვედრები თეატრალურ ბუღაძეშვიტთან) 3

ბათიაშვილი გურამ — სიკეთით სავსე კალთა (მოგონებანი ნოდარ დუმბაძეზე) 16

ბესტავაშვილი ანაიდა — „ძალა აღმამფრენი ზეცად“... (შენიშვნები რეზო გაბრიაძის შემოქმედებაზე) 8

ბალუსტოვა ეთერ — სოხუმის თეატრი მოსკოვში 8

ბეგაძეკორი მანანა — თეატრალური ინტერპრეტაციის მრავალსახეობა 8

გეგია მერაბ — ჩვენებურების სამყაროში (მოზარდ-მაყურებელთა ქართული თეატრის სპექტაკლი) 7

გეგია მერაბ — მსახიობის ფენომენი (ავთანდილ მანაძე) 12

გურაბანიძე ნოდარ — „ას ვრგას-ს დღე“ 7

თეატრი ნიღბების დღესასწაული (ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ კორესპონდენტის ინტერვიუ გრიბოეფოვის სახ. თეატრის მთავარ რეჟისორთან გიზო ყორღანიასთან) 8

თუმანიშვილი მიხეილ — საუბარი რეჟისორობის მსურველებზე 6

კაკაურიძე ნანული — ბრეტტი და გერმანელი მღერ-მერი იაკობ ლენცი 6

კალანდარიშვილი მიხეილ — დროის რეალური მოთხოვნები 12

კალანდაძე მერაბ — ფრიდრიხ შილერის დონ კარლოსი და ისტორია 9

კიკნაძე ვახილ — ერთი წერილის გამო (პასუხი მ. კა-

ლანდარიშვილის წერილზე „სანდრო ამბეტელი და XX საუკუნის თეატრალური მიმდინარეობანი“ 1

კირვალიძე ლალი — თოჭინები ზეიმობენ (თოჭინების ქართული თეატრის 50 წელი) 1

კობეცი იური — იშვიათი ზეიმი (ზ. კვიციანიშვილის შემოქმედება, ემილი დიკინსონი. „ამპერსტის მშვენება“) 1

მალულარია გივი — კიდევ ერთი სპექტაკლი (ამიერ-კავკასიის რესპუბლიკების თოჭინების თეატრების მეორე ფესტივალი თბილისში) 1

მალულარია გივი — გალილეის ცხოვრება (ერთი თეატრის ორი სპექტაკლი. ბ. ბრეტტი. მეტეხის ახალგაზრდული თეატრ-სტუდიის სპექტაკლი) 4

მალულარია გივი — შირვანზადეს ჭეშმარიტი („ავი სული“ თბილისის სომხურ თეატრში) 4

მახარაძე კოტე — ილუსტრაციებიდან სცენაზე, სცენიდან ეკრანზე („ანა კარენინა“) 10

მეგრელიძე გუზაზ — თანამედროვე ახალგაზრდა გმირი სცენაზე 4

მეგრელიძე გუზაზ — კომუნისტის სახე 20-30-იანი წლების ქართულ თეატრში 8

მიაკოვა ი. — ცხოვრების შეცნობა (ლ. როსტებს პიესა „პრემიერა“ მოსოვეტს დრამატული თეატრის სცენაზე) 4

მუმლაძე დალი — რამაზ ჩხიკვაძე 4

ტოვსტონოვოვი გიორგი — აღმოჩენის პორიზონტები 5

ქართველიშვილი ვახტანგ — თეატრალური ინტელექტუალიზმის სივრცე და დრო 5

ქვარანი თამაზ — პირველი ქართული თეატრალური ვახუთი (ვახუთ „თეატრის“ 100 წელი) 7

ყოველიძე ვს კანონზომიერია (თეატრმკოდნე გ. კოყუხივას ინტერვიუ რობერტ სტურუასთან) 10

შვანგირაძე ნინო — ასეთი იყო (აკაკი ხორავას დაბადების 90 წელი) 8

ჩეთითი რაბენა — თეატრალური ელემენტები ოსურ ხალხურ ზეპირსიტყვიერებაში 2

ხუციშვილი სოლომონ — შეხვედრები და ჩანაწერები (დავით გამყრელიძე) 3

ჯანელიძე დიმიტრი — კომპოზიცია „სახიობა“ 10

პიესები

ბაძალა თამაზ — ლუხა ჩაუშვი, ანგელოზო! 6

ბრეტტი ბერტოლტ — დედა კურაყი და მისი შვილები (თარგმანი ჯორჯანელისისა) 8

თაბუკაშვილი ლაშა — შენსკენ სავალი გზები 7

იონესკო ეყენი — ქაჩალი მომღერალი ქალი (მთარგმნული დავით ქაჩაბერი, მისივე შესავალი წერილით) 2

მამაცაშვილი გიორგი — მერვეს მოლოდინში 5

მეტრელანიკი მორის — ბრძენი (თარგმანი გ. ეციხაშვილისა. მისივე შესავალი წერილით) 2

სამსოხაძე ლაშა — შეუღამისას 1

სახვითი ხელოვნება, არქიტექტურა, არქეოლოგია

აბესაძე ირინე — გულწრფელი საუბარი მაყურებელთან (შალვა მაყაშვილის პერსონალური გამოფენა) 9

აბრამიშვილი გურამ — ლეწვლისილი მეცნიერი (პარ-მენ ზაქარაძის დაბადების 70 წელი) 8

ალიბეგაშვილი გაიანე — მალალი ხელოვნება (სერგო ქობულაძის შემოქმედება) 1

ამაშუაელი ელვაჯა — მრწამსის ერთგულება (მოქან-დაჯე ბოა-ს ციხეზე) 4

ახოაძე ქეთევან — ემირ ბურჯანაძის გამოფენაზე 11

ბერიძე გივი — არქიტექტურული შემოქმედება: პრო-ბლემაები, მიზნები 10

ბერიძე ვახტანგ — მოგონებები 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

ბეღელაძე ნინო — ლირიკოსი ფერწერალი (ნეკო-ლოზ თაბუჯაშვილის შემოქმედება. ფერადი ჩანა-რითი) 11

ბოსჩანაშვილი შოთა — თბილისის საღვთისმშობლის რიტუალების სასახლე 8

გოციროვი გიორგი — საქარწკლო სარკე 5

დავითიან ვახტანგ — მსოფლიო ბენინალე ინტერ-არხ-85 — არქიტექტურის ზეიმი 9

დომიტრი შვეგრანდაძის გახსენება 11

დრავიშვილი ნანა — გზის გადასახედზე (თ. ფიცხელაუ-რისა და ჯ. მირზაშვილის შემოქმედება) 3

თაბუჯაშვილი ლეილა — ფერებზე გარდასახული სუ-ლი (რენო თურქია, ფერადი ჩანართი) 3

თაბუჯაშვილი ლეილა — ქართული ბუნების სუნთქვა (მხევილ ხეტირა, ფერადი ჩანართი) 10

თულუაშვილი ელენე — დეკორატიული გრაფიკის და პედაგოგი (ლადო ქუთათელაძე) 9

თუმანიშვილი დიმიტრი — გიორგი ჩუბინაშვილი (და-ბადების 100 წელი) 11

უცხაძე სვეტლანა — სანკრო ფერთა ელვარება (ფ. ლაბიაშვილი, ფერადი ჩანართი) 9

უკრესელიძე ნ. — მოულოდნელობის ეფექტი (სერგი შავგულაძის პერსონალური გამოფენა) 10

უნივერსალური ქეთევან — ქართული მხატვარი ფე-ლიქს ვარლა — მონპარნასის მკვიდრი 4

უნივერსალური სიმონ — ხუროთმოძღვრის შემოქმედე-ბა (ვ. დავითაძის პერსონალური გამოფენა) 2

უბიძე თამარ — კოლხეთის მეფის სამეფო კვერთხი 2

უხუცესოვა ერასტ — „მისი ფერწერა თეატრალურია, თეატრი კი — ფერწერული“ (გ. ალექსი-მესხიშვილი, ფერადი ჩანართი) 4

უზარადა ვახტანგ — რას ვგასწავლის იერუსალიმის ჯვრის მონასტრის შობათაშვილი ფერსკა 8

უკანაძე დალი — მხატვარი ელარა კვეცი 8

უღუკვა სისონ — ფერწერულად მუშაველი, სახე-ები (დ. ხაბუტაშვილის შემოქმედება. ფერადი ჩა-ნართი) 12

ლომთათიძე გიორგი — კულტურის საკრედიტაციო-რეგული (იბრაჰიმ სონულუაშვილის დაბადების 100 წელი) 10

მანია ელენე — თბილისური ეზოს ტრანსფორმაცი-ები 3

მასხარაშვილი გიორგი — ირაკლი ოქროპირიძე (დაბა-დების 70 წელი) 7

მასხარაშვილი გიორგი — ალექსანდრე შერვაშიძის ნა-მუშევრების გამოფენა თბილისში 10

მანაშელი კიტი — ქართული ხელოვნების გამოჩენილი მკვლევარი (რენე შერტონგი) 2

მანაშელი კიტი — ხალხური ტრადიციის ძალა (და-დესტინული მხატვრის ზ. უმაღლავას ნამუშევრების გა-მოფენა) 10

მაკაჯარიანი ელენე — სამი ქართული ოთხხაზის (სა-სურათება XII—XIV სს.) 17

მასხარაშვილი თენგიზ — ახალგაზრდა ქართველი არქი-ტექტორთა შემოქმედება (სტუდენტთა ნამუშევრები) 17

საერთაშორისო და საკავშირო კონკურსების შედე-გები 1

მეტრეველი ნინო — შუშნიკის წამების დასურათე-ბანი 12

მიქაძე კ. — წიგნის სიყვარულით (მინიატურული წიგ-ნების კოლექციონერი ომარ სირაძე) 10

ნოდია დინარა — ქართული გრაფიკის ხელოვნულ დღეზე ფიქრით (ქართული გრაფიკის რესპუბლიკური გამოფენა. ფერადი ჩანართი) 2

ოღნაშვილი მანანა — ბუკნინის ბაზილიკის მოზაიკების სიმბოლიკა 5

პაპუაშვილი ნუგზარ — ერთი არქიტექტურული ტერ-მინისათვის (ეგვტერი) 3

სახანაძე როლენა — ფერადოვანი ტილოები (კახი ობ-ოლშვილის ნამუშევრების გამოფენა) 9

ურუშაძე ნათელა — ირინა შტენბერგი (ფერადი ჩანა-რითი) 8

ქარაია ინგა — შობამუქდავი ტილოები (ო. დურმიში-ძის ნამუშევრების გამოფენა. ფერადი ჩანართი) 1

ქარაია ინგა — ზურ გოლავა (ფერადი ჩანართი) 7

ქარაიაშვილი მანანა — ვინ იყო მონაზონი ქრისტინე? 7

უჩაჩაველი ნანა — მხატვარი და საზოგადო მოღვაწე (დმიტრი შვეგრანდაძის დაბადების 100 წელი) 9

შავგულაძე ეთერ — ნატიფი ხელოვნება (ცალა და მიხეილ ცალქალამანიძეების პერსონალური გამო-ფენა) 6

შავგულაძე ეთერ — სამყარო რეალური და ილუზორი (გ. ბულაძისა და ლ. ჭოლოშვილის ნამუშევრების გა-მოფენა) 9

ჩიჩუა თინათინ — ძველი განჯის გზა — უძველესი ქუ-ჩა თბილისში 11

ციციშვილი ეთერ — ქართული დიზაინის ისტორი-იდან 3

ცხოვრებაზე გიორგი — დიზაინის ისტორიის საკითხი-სათვის 10

ჩხარტიშვილი ამირან — ორი მხატვრის პერსონალურ გამოფენაზე (შ. ნორაძე, რ. მახარაძე) 8

ძველი თბილისის რეკონსტრუქცია და რეგენერაცია (ინტერვიუ არქ. გ. მათიაშვილთან) 11

ძუცვა ირინა — ლადო გუდიაშვილის თეატრალურ-დეკორატიული მოღვაწეობის უცნობი ფურცელი 3

ჭავჭავაძე გიორგი — ავთანდილ ვარაზის პორტრე-ტული ხელოვნება (ფერადი ჩანართი) 6

ჭავჭავაძე ალექსანდრე — მოთხილამურე არქიტექტორ-თა დიდი ასპარეზობა 6

ჭიშკარიანი რეზბერ — საქართველოს მღვიმეების სა-ოცარი სამყარო 8

მუსიკა, პორაფორაფია

ახალუმაშვილი ფიქრეტ — დიდი ხელოვანი (უზნეირ ჰაიბეკოვის დაბადების 100 წელი) 12

ახტელაძე მანანა — თბილისის საოპერო თეატრის მოს-კოვური გასტროლები 2

ახტელაძე მანანა — მუსიკალური სიურპრიზების ხუთი საღამო 9



ამხეტელი მანანა —თეატრის აბსოლუტურობა და
 ავტონომიურობა უნდა ვაღიაროთ...“ (ალმანახ „კრი-
 ტიკაში“ გამოქვეყნებულ წერტილის პასუხი) 4
ბალანჩივაძე ელისაბედ — მუზეუმი ერთი წლისაა
 (ხალხური ინსტრუმენტების სახელმწიფო მუზე-
 უმი) 5
ბარამიძე იენხა — ქართული ვოკალური ციკლების ზო-
 გიერთი თავისებურება 7
ბერძენი ირაკლი — პერსპექტივის გათვალისწინებით
 (მუსიკალური განათლების პრობლემები) 4
ბერძენიანი ლეონარდ — გულახდილი საუბარი კლდო-
 ვან მთებში (პოლემიკური ეტიუდი) 7
გარაუანიძე ედიშერ — ფიქრები ქართული ხალხური
 სიმღერის შემსრულებლობაზე 1
გარაუანიძე ედიშერ — ხალხური სიმღერის მოპირნა-
 ხელე (გრაფიკო ჩხიკვაძის დაბადების 85 წელი) 6
გოგოლაშვილი ვახტანგ — ქართული ფილარმონია (და-
 არსების 80 წელი) 8
დავითაშვილი მერი — მუსიკით აღზრდა 7
დავლიანიძე ედიშერ — ქართული საფორტეპიანო მე-
 სიკის სათავეებთან 10
ერკომაშვილი ანზორ — ჩვენი ქულების მფუშალი
 (მომღერალ ნოკო ზურციას შემოქმედება) 10
ევში ანდრეი — ფოლკლორიდან „საკეთარ სიტყვა-მ-
 დე“ (ექვსი მონოლოგი ჯაზზე) 1
ჯიფუასი ნატალია — ოპერის თვითმყოფადობა. (თბი-
 ლისის საოპერო თეატრი საკავშირო ჟურნალების ფორ-
 ტკლებზე) 11
თაქთაქიშვილი იოსებ — ქართული სიმღერა მღერობა
 მის სულში (პ. გონაშვილის გარდაცვალების გამო) 11
იუზეფოვიჩი ვიქტორ — ორი კვირა ქართულ საოპერო
 თეატრთან (თბილისის საოპერო თეატრი საკავშირო
 ჟურნალების ფორტკლებზე) 11
ილია ილიას ძე სუხიშვილი (გარდაცვალების გამო) 4
კრაზოვსკაია ვერა — შემოქმედებითი გზის სთავი-
 თან (გორგ ბალანჩინის შემოქმედების ადრეული პერი-
 ოდი) 1
ლევ-ანოხინი ბორის — ძიება (თბილისის საოპერო
 თეატრის საბალეტო დასის გასტროლები მოსკოვში) 1
ლისტი ფერენც — მოპენი 9, 10, 12
ორჩონიძე გვი — თანამედროვე ქართული მუსიკა
 ესთეტიკისა და სოციოლოგიის პრობლემათა შექ-
 ზე 4,8
ორჩონიძე გვი — ვახტანგ ჭაბუკიანი (დაბადების
 75 წელი) 5
ორჩონიძე გვი — ჩანსელ კახიძე 10
ყორდანია იოსებ — ქართული ხალხური მრავალხმი-
 ნობის საკითხისათვის 2
ყორდანია ნუგზარ — ბანის როლი გურულ პოლიფო-
 ნიურ სიმღერაში 6
როლანი რომენ — პენდელი 9
სლონიმსკი სერგეი — ქემპარიტი ჯაზი უპირისპირდება
 მუსიკალურ შტამებს (ექვსი მონოლოგი ჯაზზე) 1
ტორაძე გულბათ — გამოჩენილი ქართველი მუსიკათ-
 მკონე (ლადო ლონაძე) 9
ტორაძე გულბათ — ძიებისა და განახლების გზით
 (სულხან ცინცაძე—60) 12
ფინჩაძე მირა — „არადიოწყება“ (ს. ცინცაძის ბალეტი.
 თბილისის საოპერო თეატრის ქუთაისის ფილიალის
 სცენაზე) 9
ყანელი გია — ჯაზის გრძნობა თანდაყოლილია (ექვსი

მონოლოგი ჯაზზე) 1
უიფანი ირაკლი — პირველი ქართულ ესტრადულ
 ქართველს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის საექსპერი-
 მენტული კოლექტივი) 9
შეიციერი ალბერტ — ბახი 6
შნიტკე ალფრედ — საპიროა ძიება, საპიროა ცვლილე-
 ბა (ექვსი მონოლოგი ჯაზზე) 1
შედრინი როდინ — ჯაზი მუსიკის უზრუნველს იმას,
 რაც მან დაპყარა დროთა განმავლობაში (ექვსი მონო-
 ლოგი ჯაზზე) 1
ხარტუშვილი თამარ — პედაგოგი და საზოგადო მოღ-
 ვაწე (ლარისა ქუთათელაძე) 7
წულუაძე ანტონ — „ვეფხისტყაოსანი“ ბალეტში
 (ა. მუჯაყარიანის ბალეტი ლენინგრადის კროვის
 სახ. თეატრის სცენაზე) 12
წურწუშია რუსუდან — ბახისა და პენდელის ფესტი-
 ვალი 6
წურწუშია რუსუდან — საგუნდო სიმღერის ზეიმი 12
ხარაძე ედემია — „ხორითი ვალობა ქართული ხმები-
 სა“ თეატრში (ლ. მესხიშვილის მიერ დადგმული პირ-
 ველი სპექტაკლი მუსიკის თანხლებით) 2
ხაჩატურიანი არამ — რატომ მიყვარს ჯაზი (ექვსი მონო-
 ლოგი ჯაზზე) 1
ხუთისიაშვილი მანანა — არტურ ონეგერის დრამატული
 ორატორია „ფრა დ'არკი კონცხე“ 7
ხუჭუა პავლე — სახელოვანი იუბილარი (საქართველოს
 სახელმწიფო სიმფონიური ორკესტრის 60 წელი) 4

პართული ხელოვნება საზღვარგარეთ

მსახიობი თეატრია თავად (პოლონურ ჟურნალ „პოპია-
 ზინის“ კორესპონდენტის საუბარი რამაზ ჩხიკვაძეს-
 თან) 7
რევაზ გაბრიაძის ახდენილი ოცნება (გაზეთი „ქივი
 ვარშავი“) 2
„ფორტეპიანოს დედოფალი“ (პიანისტი თამარ სიფრა-
 შვილი) 12
**„ქართველი იოსელიანის მიერ მოწყობილი ფრანგული
 დღასწავლა“** (საფრანგეთისა და იტალიის პრესა კი-
 ნოფილმ „მთავრის რჩეულის“ შესახებ) 4

კინო, ტელევიზია, ფოტოხელოვნება

ბალახუვი ალექსი — შექმნის ოსტატი (ფოტორე-
 პორტიორი დავით დავიდიოვი) 9
ბაქრაძე აკაი — იწამე გადარჩენა (კინოფილმი „ახალ-
 გაზრდა კომპოზიტორის მოგზაურობა“) 12
ბეგოვია ირინა — ქართული მულტიმედია: პრობ-
 ლემები, ტენდენციები, ძიება 4
ბოჟოვიჩი ვიქტორ — ფრანგული კინო და ეროვნული
 მხატვრული ტრადიციები 1
ბოჟოვიჩი ვიქტორ — ავტორისეული საწყისის დამკვი-
 დება (მარსელი პრესტის პოეტია და კინო) 10
გვანარია გიორგი — დღევანდელი დღე და მარადიული
 სიცოცხლე (ახალი ფილმები) 7
გველხიანი ლევან — „დღე შემდეგ“ — დღე უკანა-
 სკენელი (ამერიკული კინოფილმი „დღე შემდეგ“) 5
დულარაძე ლაბარა — თანამედროვე ესპანეთის კინო 12
ეიზენშტეინი სერგეი — „აღმარენის ტენდენცია“, დე-
 გას „მომანავე ქალები“ 11

ვართანოვი ანრი — დღე და ღამე (კინოფილმი „დღეს ღამე უთენებია“)	6
იაკაშვილი პაატა — საკუთარი თავის ძიებაში (კინოფილმი „გზა“)	4
კახურაშვილი დემურ — ფოტოხელოვანის 100 სურათი (ხურობა დათუაშვილის ნამუშევრების გამოფენა)	2
ლერნიძე ნიკო — ტელევიზია — გუშინ, დღეს, ხვალ	11
კერესელიძე მარიანე — კინოსახიობის ტვირთი (ლია ელიავა)	5
კოკლაშვილი ლამარა — „ათას ხმაში შენი ხმა“ (აკაკი წერეთლის ხმის რადიოჩანაწერი, იშვიათი ჩანაწერების ფონდი)	3
კლემინი ნაუმ — დედისეული წილის პრობლემა	11
კუჭუხიძე ირინე — დაუჩერებელი, მაგრამ... (კინოფილმი „ისტეფი მთები ახუ დაუჩერებელი ამბავი“)	2
კუჭუხიძე ირინე — თანამედროვე ქართული კინოს ახალი ტენდენციები	1
ლორენს ოლივიეს აღსარება (ფრაგმენტები წიგნის „სახიობის აღსარება“)	6
„მთვარის ფაფორტები“ და მ-ის ავტორი (ფრანგული პრესა ოთ. იოსელიანის ფილმის შესახებ)	11
ნატროშვილი ნინო — სიხარულის ერთი წამი (გ. ხარაბაძის შემოქმედება)	10
ნატროშვილი ნინო — ახალი თაობა თუ უბრალოდ ახალგაზრდობა?	12
ნაკაში ვაკე — ოთარ იოსელიანის „მთვარის ფაფორტები“ ანუ შესაბამისობის ქსელი	11
ოკუჯავა ეთერ — სიმწიფის მიჯნასთან (კინორეჟისორ ბუბა ხოტიაშის შემოქმედება)	5
პაწოლიანი პიერ პაოლო — პოეტური კინო	7
ფოტოხელოვანის თვალთ (ბონდო დადვაძის ნამუშევრების გამოფენა, ფოტოჩანართი)	3
ქიქოძეძე ლია — სიყვარული უღვეს საფუძვლად (მერაბ კოკრაშვილის დაბადების 50 წელი)	4
ლოლობერიძე ირინე — „კინემატოგრაფთან აღარაფერი მაკავშირებს“ (დრიკ ბოგარდის შემოქმედება)	8
შენგელაია ელდარ — ჩემი მეგობარი მერაბ კოკრაშვილი (დაბადების 50 წელი)	4

ვილი (დაბადების 50 წელი)	4
შილოვა ირინა — შენიშვნები ამერიკული კინოშეხვედრის შესახებ	2
კიკინაძე ლეილა — ეახტანგ რურუა	2

ახალი წიგნები, ბიბლიოგრაფია, ჩვენი პუბლიკაცი

დადიანი შალვა — ასეთი მოქმედა უყვარს თეატრს	5
კასრაძე ოთარ — მოსკოვში დაბეჭდილი ძველი ქართული წიგნები	9
კიკნაძე ვასილ — დიდნიშნულთა გამოკვლევა (დ. ჯანელიძის „ქართული თეატრის ისტორია“, 1982 წ.)	3
ლორაია ნანა — მერე პასუხისმგებლობა (ე. ლონდარიძე „ქართული საბავშვო მუსიკა“)	6
მიქაძე კ. — ალბომი ეძღვნება დინარა ნოდის შემოქმედებას	3
მიქაძე კ. — კიდევ ერთი მშვენიერი ალბომი (თანამედროვე ქართული კერამიკა)	12
სერგო ზაქარაძის ჩანაწერები	11
შალვა დადიანის საარქივო მასალები	9

სკოტბი და ხელოვნება

მახარაძე კოტე — რეჟისორი... მწვრთნელი... და მათი ხელქვეითნი	6
---	---

ხელოვნებათმცოდნეობა

ჯაკობი ლეოპოლდი — დღეუბებიდან (თარგმანი ზაჩანა ბრეგვაძისა)	9, 10, 11
--	-----------

სხვადასხვა

გოგიძე შალვა — ზამთრის სისახლის კომენდანტი (ივანე რატიშვილი)	11
„ამბვი იგორის ლაშქრობისა“ — 800	12
პანორამა — 2, 3, 6, 7, 8, 9, 11	
ქრონიკა — 3, 4, 5, 7, 9, 10, 12	

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)
 № 12, 1985
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

Ия Гагрელი

ИТОГИ ПРОШЛОГО СЕЗОНА

Автор обозревает и анализирует прошедший сезон грузинского театра в преддверии XXVII съезда КПСС, отмечая как достоинства, так и недостатки в работе разных театральных коллективов республики (стр. 2).

«СЛОВУ О ПОЛКУ ИГОРЕВЕ» — 800 ЛЕТ

Печатаются высказывания выдающихся деятелей искусства и литературы о гениальном

произведении древнерусского эпоса «Слово о полку Игореве» (стр. 15).

Мурман Доделия

СУЩНОСТЬ ПОЛИТИЧЕСКОЙ КУЛЬТУРЫ

Автор статьи анализирует роль и значение социалистической политической культуры в истории культурного развития человечества и рассматривает ее как процесс становления человека нового, коммунистического типа (стр. 19).

Елена Топуридзе

ЦЕННОСТНАЯ ПРИРОДА ИСКУССТВА

В статье речь идет об основной функции искусства, о природе эстетической ценности, как таковой (стр. 29).

Нино Натрошвили

НОВОЕ ПОКОЛЕНИЕ ИЛИ ПРОСТО МОЛОДЕЖЬ?

В статье речь идет о творческих проблемах молодых грузинских кинодокументалистов — выпускников кинофакультета Тбилисского государственного театрального института им. Руставели, сделавших свои первые самостоятельные шаги на профессиональной студии (стр. 33).

Михаил Калаидаришвили

РЕАЛЬНЫЕ ТРЕБОВАНИЯ ВРЕМЕНИ

Статья представляет собой попытку обобщения исктовых проблем грузинского сценического искусства. В ней затронуты вопросы режиссуры и актерского мастерства, дана оценка отдельным спектаклям, выявлены основные тенденции поступательного развития современного театрального процесса. (стр. 41).

Самсон Лежлага

ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ЖИВОПИСНЫЕ ОБРАЗЫ

Статья о творчестве талантливого, многогранного живописца и графика Дмитрия Хлехутаншвили. Художник, ныне профессор Тбилисской государственной Академии художеств, прошел интересный путь исканий и становления. В номере печатаются цветные и черно-белые репродукции его работ (стр. 48).

Мераб Гегия

ФЕНОМЕН АКТЕРА

Вниманию читателей предлагаются театроведческие эскизы к творческому портрету талантливого грузинского актера театра и кино Автандила Махарадзе (стр. 51).

Акакий Бакрадзе

ПОВЕРЬ В СПАСЕНИЕ

В статье речь идет об идейном замысле нового художественного фильма «Путешествие

молодого композитора», снятого на киностудии «Грузия-фильм» кинорежиссером Шингелая (стр. 58).



Антон Цулукидзе

БАЛЕТ «ВИТЯЗЬ В ТИГРОВОЙ ШКУРЕ» В ЛЕНИНГРАДСКОМ ТЕАТРЕ ИМ. КИРОВА

В статье проанализирована музыкальная партитура и сценическое воплощение нового балета композитора А. Мачавариани, успешно поставленного на сцене Ленинградского академического театра оперы и балета им. Кирова (стр. 66).

«КОРОЛЕВА ФОРТЕПИАНО»

Под рубрикой «Грузинское искусство за рубежом» печатается сообщение о присвоении молодой пианистке Т. Сирашвили звания лауреата IX международного конкурса музыкантов исполнителей им. Шумана в г. Цвикау (стр. 77).

Нино Метревели

ИЛЛЮСТРАЦИИ К «МУЧЕНИЧЕСТВУ ШУШАНИК»

Издательство «Хеловнеба» выпустило в свет сочинение Якова Цуртавели «Мученичество Шушаник». Книга богато иллюстрирована разными художниками, в том числе З. Нижарадзе и Т. Мирзашвили. Совершенно разный подход к стабразжению образов призведения определяет стилистику изобразительного языка каждого из этих художников. В статье дается анализ этой стилистики (стр. 80).

Елена Мачавариани

ПРИНЦИПЫ ИЛЛЮСТРИРОВАНИЯ ТРЕХ ГРУЗИНСКИХ ЧЕТВЕРОГЛАВОВ (XII—XIV вв.)

На основании сопоставления декоративной системы трех богато украшенных грузинских четвероголов — Гелатского Q-908 (XII в.), Джручского II H-1667 (конец XII в.) и Моквского Q-902 (1300 г.) автор выдвигает гипотезы, касающиеся композиционного распределения миниатюр в тексте, подбор сюжетных композиций и значение принципов иллюстрирования для определения стилистически единых миниатюр. Данные рукописи дают богатый материал для изучения организации труда между мастерами византийского искусства при создании средневекового иллюстрированного кодекса. (стр. 85).

ВЫДАЮЩИЙСЯ ТВОРЕЦ

Статья посвящена 100-летию со дня рождения основоположника азербайджанской профессиональной музыки Узейра Гаджибекова. Автор прослеживает жизненный и творческий путь замечательного композитора (стр. 99).

Гулбат Торадзе

ПУТЕМ ПОИСКОВ И ОБНОВЛЕНИЯ

Статья посвящается творчеству композитора С. Цинцадзе, которому недавно исполнилось 60 лет. Автор анализирует произведения С. Цинцадзе, созданные в различных жанрах музыкального искусства (стр. 104).

Латавра Дуларидзе

СОВРЕМЕННОЕ КИНО ИСПАНИИ

Статья знакомит читателей с современным испанским кинематографом. Фильмы, представленные на неделе испанского кино в СССР рассматриваются на фоне тех процессов, которые происходят в стране после смерти Франко (стр. 113).

Русудан Цурцумия

ПРАЗДНИК ХОРОВОЙ ПЕСНИ

(Проблемы академического хорового исполнительства)

В статье рецензируются концерты хоровой музыки, состоявшиеся на горнйском праздни-

ке хоровой песни. В связи с этим события автор, на основе творчества академических коллективов, рассматривает проблемы хорового исполнительства в Грузии (стр. 126).

НОВЫЕ ЛАУРЕАТЫ

Печатается сообщение о присвоении высокого звания лауреатов Государственной премии СССР творческой группе создателей художественного фильма «Голубые горы или неправдоподобная история» — автору сценария Р. Ченшвили, режиссеру Э. Шенгелая, оператору Л. Пааташвили, художнику Б. Цхакая, актерам: С. Такашвили (посмертно), В. Кахнашвили, И. Сакварелидзе и Р. Гиоргиани (стр. 137).

Ференц Лист

ШОПЕН

Журнал продолжает печатать книгу Листа о Шопене в переводе Зазы Чиладзе (стр. 138).

К. Микадзе

ЕЩЕ ОДИН ПРЕКРАСНЫЙ АЛЬБОМ

Издательство «Советский художник» издало богато иллюстрированный альбом «Грузинская советская керамика», составителем и автором вступительного очерка которого является одна из замечательных представительниц грузинских художников-керамистов, самобытный мастер Алда Какабадзе. В рецензии на этот альбом дается высокая оценка изданию (стр. 150).

ავტორთა საუკარგოდ
ჟურნალ „საპოთა ხელოვნების“ რედაქცია
აცხადებს, რომ ერთ თბახსებ მებში გოცულოვის
სტატიები დასაბავდალ არ მიიღება.

გადაეცა წარმოებას 21. 10. 85 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 19. 12. 85 წ.
საბეჭდი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108/16
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბახი 10,5
სააღრიცხვო-სავაომეცელო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 2432. უკ 14679. ტირაჟი 6000.

ჟურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოჯია
და ი. კვაკვატიაძის ფოტოები.
ჩვენი ჟურნალის ა. წ. 4-12 ნომრებში
დაბეჭდილი რეპროდუქციების ფერადი
სლაიდები ევსთენის გ. ხამაშურიძეს.



653/5

ფანსი 1 225 70 553

საქართველოს
ხელოვნება



050330 70177