

სტატუტთა ზელთვნიება

ISSN 0132-1307

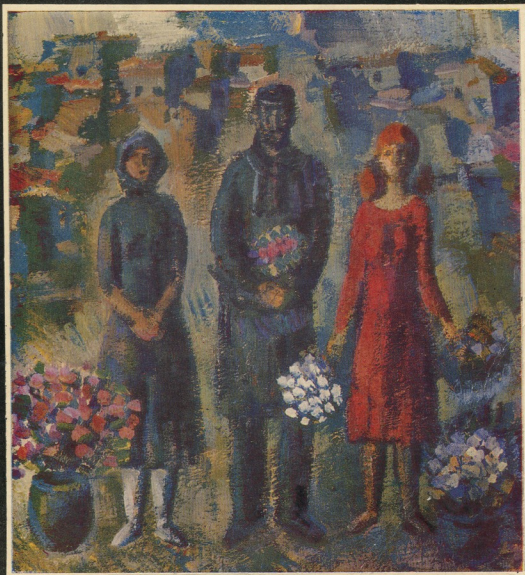
ბრიტანული
ბიბლიოთეკა

6

180/3
1984 d6

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უოველთვიური ჟურნალი

1984





ქართული ბაზრობის
1921 წლიდან

გეოგრაფიული
ინჟინერინგის
აკადემია

ს ა გ ჯ რ თ ე ა ს ე ლ ო ვ ნ ე ა

6/1984

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
ქოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
ნოდარ გუგუშვილი

სარედაქციო კოლეგია:
აკაკი ბაჩრაძე,
ვახტანგ ზერიძე,
ნოდარ გუგუშვილი,
ჯუჯუა თეთრაძე
(პასუხისმგებელი მდივანი),
ვასილ კვიციანი,
ნოდარ მგალობლიძე,
ზურაბ ნიქარაძე,
გივი ორჯონიძე,
ნათელა ურუშაძე,
რევაზ ჩხეიძე,
ანტონ ფულუაძე,
ნიკო შავჭავჭავაძე,
ნოდარ ჯანაშია.

**თეატრი
მუსიკა
მხატვრობა
კინო
არქიტექტურა
კორეოგრაფია
ტელევიზია**

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

მხატვრული რედაქტორი ავღე შევჩენკო
ნომრის მხატვარი ალექსი ხალაზუევი

საქართველოს კვ ცენტრალური
კომიტეტის გამომცემლობა,
თბილისი, 1984

გვ. 1



პართული სამსტრადო ხელოვნების ამაღლებისთვის 2

სასკოლო რეფორმა ხელოვნება ღვიძლი საგნა 7

ჭურბაბ იაშვილი —

ისტრადა 14

ნათელა თავხელიძე —

პართული საფორტეპიანო მუსიკის აღმზრდელი კომპლემენტი . 18

პანორამა 24

გრიგოლ შალანია —

თბილისის ავლომობილი 25

ელგუჯა ამაშუკელი —

მიმდგმა ბრძენობა 29

ეთერ გალუსტოვა —

რომანის სცენური სივცხლე 40

დალი მუშლაძე —

„ობლო“ მარჯანოვილის თეატრის სცენაზი 54

ვახილ კიკნაძე —

ერთი სარეპრეზენტაციო ჩანაწერის ბაგო 72

ნათელა ურუშაძე —

თამარ ფულუკიძის წიგნი „მხოლოდ ერთი სივცხლე“ 75

აკაკი ზაქრადე —

დაფანტული სულბი 83

ეთერ ოკუჩავა —

„ბანდითი აბურის კარხნიდან“ 90

ოლეა თაბუკაშვილი —

რამდენიმე ბაზგავნული წიგნილი იური ზარბიკის 95

ოთარ ევაძე —

ნატო ვარხაძის საზოგადოებრივი 101

ალექსანდრ კამენსკი —

ნიკო ფიროსმანოვილი და მარკ შაგალი — საერთო ნიშნები და
საწილები 108

ვანტანგ ბერიძე —

მობონობი 118

ნოდარ მაღაზონიას კარხნალურ ბაგოფანაზი 128

ალექსანდრე ფოცხიშვილი —

პართული სინგლერატა ტმცხების უცნობი ჩანაწერები 131

სანდრო თუშმალიშვილი —

ბურბაბ შვანია — სამყარო ახლობელი, სამყარო შორეული 134

შოთა ბოსტანაშვილი —

იური სტამბაძის ნახატების ბაგოფანა 140

რედაქციისაგან 142

სამსონ ლევადა, ნანა უიფანი, მარინე ვაჩეჩილაძე —

პროფესიული პრეპრეზენტაციის 144

როენა უენია —

„შიტი საგმი, თბილი ტონები“ 154

პრონიკა 157

5005

საქართველოს
ხელოვნება

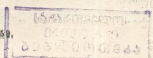
1984 წ, № 6

გარეკანის პირველ გვერდზე: თ. შირაზიშვილი „თუშური მოტივი“.

გარეკანის მეორე გვერდზე: სცენა მარჯანიშვილის თეატრის სპექტაკლიდან „ჩაუოს ხიზნები“.

გარეკანის მესამე გვერდზე: ნატო ვარხაძე, ი. ტორის ფოტო.

საქართველოს კ ცენტრალური კომიტეტის
გამომცემლობის სტამბა,
მ. შ. შ. შ. თბილისი, ლენინის ქ. № 14, ტელ. 98-88-59.



ქართული საესტრადო ხელოვნების აქაღლებისათვის

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური
კომიტეტის ბიუროს 1984 წლის
6 მარტის დადგენილება

რისპუბლიკაში საესტრადო ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური კომიტეტი აღნიშნავს, რომ რესპუბლიკის კულტურის ორგანიზაციები და დაწესებულებები გარკვეულ სამუშაოს აწარმოებენ ქართული საესტრადო ხელოვნების განვითარების დარგში, რაც მძლავრ საშუალებას წარმოადგენს სკკპ XXVI და საქართველოს კომპარტიის XXVI ყრილობათა მიერ დასახული დიდმნიშვნელოვანი ამოცანების განხორციელებაში, მშრომელთა იდეურ-ესთეტიკური და ზნეობრივი აღზრდის საქმეში.

ეს მუშაობა განსაკუთრებით გაძლიერდა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის იენისის (1983) პლენუმის შემდეგ. პლენუმზე ამხ. კ. უ. ჩერნენკოს მოხსენებამ წამოჭრა უმნიშვნელოვანესი ამოცანები, რომელთა გადაწყვეტა კულტურისა და ხელოვნების მუშაკე-

ბისაგან მოითხოვს შემოქმედებითი და საორგანიზაციო მოღვაწეობის პრინციპულად ახალსა და უფრო მაღალ დონეს, სახელდობრ, საესტრადო ხელოვნების აყვანას თვისობრივად ახალ საფეხურზე.

ქართულ საბჭოთა საესტრადო ხელოვნებას მდიდარი ტრადიციები აქვს. სხვადასხვა თაობის კომპოზიტორების, მწერლების, მსახიობების მიერ შექმნილია მრავალი ნაწარმოები, რომლებიც ღირსეულად შევიდნენ საბჭოთა საესტრადო ხელოვნების საგანძურში.

ქართული ესტრადის ბევრი მხატვრული კოლექტივი და ცალკეული შემსრულებელი გახდა საკავშირო და საერთაშორისო კონკურსებისა და ფესტივალების ლაურეატი.

ამასთან ერთად, ცალკეული წარმატებების მიუხედავად, რესპუბლიკაში საესტრადო ხელოვნებას ვერ მივიჩნევთ დამაკმაყოფილე-

ზლად, ამას მოწმობს საესტრადო-საკონცერტო პრაქტიკა, მშრომელთა მრავალრიცხოვანი წერილები, სპეციალისტებისა და პრესის კრიტიკული გამოსვლები.

სერიოზულ ჩაფიქრებას მოითხოვს საესტრადო რეპერტუარის მდგომარეობა. იმ შთაბეჭდიანი სიმღერებისა და მთლიანი თემატური პროგრამების გვერდით, რომლებიც აკმაყოფილებენ მაყურებელთა თანამედროვე მოთხოვნებებს, ესტრადას დიდძალი რაოდენობით მიეძალა დაბალი იდეურ-მხატვრული დონისა და ხარისხის ნაწარმოებები. საკონცერტო პროგრამებში ცოტაა პროფესიონალ კომპოზიტორთა და ლიტერატორთა ნაწარმოებები. ზოგიერთი ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლის რეპერტუარში აღინიშნება მეტისმეტი გატაცება არაპროფესიონალ ავტორთა ნაწარმოებებით. უმეტეს შემთხვევებში მათი სიმღერები სკოდავენ სიღარიბითა და ერთფეროვანი თემატიკით, პრიმიტიული გამომსახველობითი საშუალებებით, საიდანაც ჩანს თანამედროვე საზღვარგარეთული ესტრადის პოპულარული ნიმუშების მიბაძვა და გარკვეული პრეტენზია ეროვნულ თვითმყოფადობაზე.

საესტრადო კოლექტივების რეპერტუარში ჭარბობს შაბლონური ლირიკული თემები, უგაღვლებელყოფილია მოქალაქეობრივი პათოსი, შრომის და აღმშენებლობის, მშენებლობისთვის ბრძოლის თემატიკა, ცოტაა ინტერნაციონალიზმისა და პატრიოტიზმის სულით გამსჭვალული ნაწარმოებები.

ქართულმა ესტრადამ დაჰკარგა სალაპარაკო ენაში მოპოვებული მდიდარი ტრადიციები. ესტრადაზე ნაკლებად იწვევენ თეატრალური ხელოვნების ცნობილ მოღვაწეებს, რაც სალაპარაკო ენარის ისედაც მცირერიცხვან მსახიობებთან ერთად, წარმოადგენს ამ დარგში შექმნილი არადაამაყყოფილებელი მდგომარეობის ერთ-ერთ მიზეზს. საჭიროა სალაპარაკო ენარის ოსტატთა მატერიალური სტიმულირების საკითხების გადასინჯვა.

საქართველოს კულტურის სამინისტროს სარეპერტუარო-სარედაქციო კოლეგია და

საქვილარმონიის ლიტერატურულ-სარეკლამო სამმართველო არ ახდენს სათანადო ზემოქმედებას ახალი, მაღალი-იდეური რეპერტუარის შექმნაზე. მათი მუშაობა ამ მიმართულებით უქიდურესად არაფექტურობს. არ ტარდება კონკურსები ახალი ლიტერატურული და მუსიკალური ნაწარმოებების, ცალკეული შემოქმედებითი კოლექტივების თემატური პროგრამების შესაქმნელად, არ ტარდება ფესტივალები და დათვალვარებები, რომლებსაც დიდი მნიშვნელობა ენიჭებათ საესტრადო ხელოვნების დონის ამაღლებაში და მისი მიღწეების პროპაგანდის საქმეში. მუსიკალურ ნაწარმოებთათვის ტექსტების შერჩევა უმთავრესად ხდება გარკვეული კონტროლის გარეშე.

ჭერაც არაა შექმნილი მკვეთრი და ეფექტური სისტემა ახალგაზრდობის მოსამზადებლად მთელ რიგ საესტრადო სპეცილობათა მიხედვით. ერთადერთი სასწავლო კერა — თბილისის საესტრადო-საციკო სასწავლებელი, სადაც წარმოებს ესტრადისთვის კადრების მომზადება, — ვერ აკმაყოფილებს სპეციალისტთა მომზადების თანამედროვე მოთხოვნილებებს, ამასთან ერთად, სასწავლებლის მუშაობას ახასიათებს სერიოზული ხარვეზები და ნაკლოვანებები. კოლტურის სამინისტრო არ იყენებს ჭეყენის უმაღლეს მხატვრულ სასწავლებლებში ცალკეულ პირთა წარგზავნის პრაქტიკას, მაშინ, როდესაც საქვილარმონიის საესტრადო სამმართველოს 485 მსახიობიდან სპეციალური განათლება მიღებული აქვს 230 ადამიანს, უმაღლესი განათლება კი მხოლოდ 13% საერთო რაოდენობიდან.

შემსრულებელთა კადრების რაოდენობრივი ზრდა არ უზრუნველყოფს თვისობრივ დონეს. საკონცერტო პრაქტიკაში აღინიშნება მკვეთრი სხვაობა ცნობილი მსახიობების ქემმარტ ოსტატობასა და შემსრულებელთა უმრავლესობის დაბალ პროფესიონალიზმს შორის.

ნაკლები ყურადღება ექცევა რესპუბლიკის რეგიონების საესტრადო კოლექტივებს, რომლებსაც რეგულარული კონკრეტული

დახმარება სჭირდებათ როგორც აქტუალური საკონცერტო პროგრამების შედგენის მხრივ, ისე საშემსრულებლო სტილისა და ფორმების ჩამოყალიბების თვალსაზრისითაც.

სუსტადაა გამოყენებული ახალგაზრდობის მასობრივი დროის გატარების ორგანიზაციის ისეთი ფორმები, რომლებიც ატარებენ კომპლექსურ ხასიათს და ერთდროულად ასრულებენ ურთიერთობათა დამყარების, დასვენების, გართობის და განათლების ფუნქციას. ნაკლები ყურადღება ექცევა ამ მიზნით დისკოთეკებისა და სხვა ახალგაზრდული კულტურულ-საანაზობითი ღონისძიებების ჩატარებას.

დიდი პოპულარობით სარგებლობს, განსაკუთრებით ახალგაზრდობაში, ჯაზური ხელოვნება, რაც მოითხოვს ამ უანრისადმი ყურადღების გამახვილებას. ამასთან ერთად, მსმენელთა შორის სათანადოდ არ ტარდება მუშაობა თანამედროვე ჯაზური მუსიკის სხვადასხვა იდეურ-მხატვრული დონის ნიმუშთა სწორი შეფასებისა და ორიენტაციის შემუშავების ხაზით.

უნდა ამაღლდეს ხარისხი ტელე და რადიომუსიკალური გადაცემებისა, რომლებიც ხშირად სცოდავენ როგორც ერთფეროვნებით, ისე საექვთ იდეურ-მხატვრული დონის ნაწარმოებთა პროპაგანდითაც. არასაკმარისად შექმდება ეს პრობლემები რესპუბლიკური ჟურნალ-გაზეთების ფურცლებზე.

უკიდურესად სუსტად მუშავდება საესტრადო ხელოვნების თეორიისა და ისტორიის საკითხები, ხოლო, ამ დარგში არსებული შრომები ვერ უწევენ რეალურ დახმარებას საესტრადო-საკონცერტო პრაქტიკას.

არადამაკმაყოფილებელი მდგომარეობაა შექმნილი საზოგადოებრივი კვების ობიექტებზე მუსიკალური მომსახურების დარგში. საქართველოს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიული საზოგადოება არ იღებს საჭირო ზომებს, რათა ამაღლდეს მუსიკალური კოლექტივების იდეური და საშემსრულებლო

დონე, კოლექტივებისა, რომელთა წევრებს შორის არცთუ იშვიათად ვხვდებით არაკვალიფიცირებულ, ესტრადაზე შემთხვევით მოხვედრილ პირებს.

გაუმჯობესებას მოითხოვს საესტრადო კოლექტივების მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა. ანსამბლის უმეტესობას არა აქვს სარეპეტიციო ადგილი, ცუდად მარაგდებიან ისინი საჭირო აპარატურებითა და მუსიკალური ინსტრუმენტებით, ხმარებაში მყოფი ინვენტარი კი ვერ პასუხობს საერთაშორისო სტანდარტების საშუალო დონესაც კი.

საბჭოთა ქართული საესტრადო ხელოვნების შემდგომი განვითარების მიზნით საქართველოს კპ ცკ ადგენს:

1. საქართველოს სსრ, აფხაზეთის და აჭარის ასსრ კულტურის სამინისტროებს, სამხრეთ ოსეთის საოლქო აღმასკომის კულტურის განყოფილებას:

— მიღებულ იქნას საჭირო ზომები საესტრადო ხელოვნების მკვეთრი ამაღლების მიზნით სკკპ ცკ და საქართველოს კპ ცკ ივნისის პლენუმის (1983 წ.) დადგენილებათა შექმნა;

— დაწესდეს სისტემატური კონტროლი ესტრადის მსახიობებისა და კოლექტივების ყოველდღიურ შემოქმედებით პრაქტიკაზე, მათი რეპერტუარის ხარისხზე, ახალი პროგრამებისა და ნომრების მომზადებაზე;

— ჩატარდეს ორ წელიწადში ერთხელ საესტრადო კოლექტივების რესპუბლიკური და საოლქო დათვალიერება-კონკურსები. ამ დათვალიერება-კონკურსების დაჯამების შედეგად გამოვლენილი საუკეთესო პროგრამები წარმოდგენილ იქნას თბილისში საანგარიშო კონცერტების ორგანიზებისათვის;

— ჩატარდეს 1984-1985 წლებში საესტრადო შემსრულებელთა რიგგარეშე ტარიფიკაცია, მხედველობაში მიღებულ იქნას საკონცერტო მოღვაწეობიდან იმ არტისტებისა და ანსამბლების ჩამოშორება, რომელთა პროფესიული კვალიფიკაცია, საშემსრულებლო ოსტატობა და შემოქმედებითი მო-

ნაცემები ვერ პასუხობენ თანამედროვე სა-
ესტრადო ხელოვნების მოთხოვნილებებს.

— საქართველოს სსრ კულტურის სამი-
ნისტროსთან ჩამოყალიბდეს საესტრადო ხე-
ლოვნების სამხატვრო საბჭო, რომელიც თა-
ვისი ფუნქციებით გაუტოლდება საორგანი-
ზაციო, საკოორდინაციო და მეთოდურ
ცენტრს და რესპუბლიკაში ამ ენარის გან-
ვითარების ხელმძღვანელობას ითავებს;

— კოლეჯის სხდომებზე რეგულარულად
იქნას განხილული საესტრადო-საკონცერტო
მოღვაწეობის საკითხები;

— 1984 წლის პირველ სექტემბრამდე გა-
ირკვეს კადრების მოთხოვნილება საესტრა-
დო მსახიობთა, რეჟისორთა, არანჟირებათა
გამკეთებელთა, ადმინისტრაციულ მუშაკთა,
ხმის რეჟისორთა შორის და საქართველოს
კპ ცკ-ში, საქართველოს სსრ უმაღლესი და
საშუალო სპეციალური განათლების სამი-
ნისტროებთან ერთობლივად, წარმოდგენილ
იქნას წინადადებები რესპუბლიკის ხელო-
ვნების უმაღლეს სასწავლებლებში ზემოთ
აღნიშნულ სპეციალობათა კადრების მომზა-
დების ორგანიზაციის შესახებ;

— განხილულ იქნას რუსთაველის სახე-
ლობის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტიტუ-
ტში 1985 წელს მიღება სპეციალობაზე
„სალაპარაკო ენარის არტისტი“;

— მიღებულ იქნას კონკრეტული ზომე-
ბი თბილისის საესტრადო-საცირკო სასწავ-
ლებელში სასწავლო-აღმზრდელიობითი პრო-
ცესის საფუძვლიანი გაუმჯობესებისათვის,
გადისინჯოს სასწავლო გეგმები, გაძლიერ-
დეს სასწავლებლის ხელმძღვანელი და პე-
დაგოგიური კადრები რესპუბლიკის საეს-
ტრადო ხელოვნების წამყვანი შემოქმედები-
თი მუშაობით;

— პრაქტიკაში დამკვიდრებულ იქნას ახ-
ალგაზრდობის საესტრადო შემოქმედების
სხვადასხვა სახეობათა რესპუბლიკური და
საოლქო დათვალიერებები მხატვრულ თვით-
მოქმედებაში ნიჭიერი შემსრულებლების
გამოვლენისა და სპეციალურ სასწავლო
დაწესებულებებში მათი წარგზავნის მიზ-
ნით.

— ჩატარებულ იქნას 1984 წლის ბოლო-
მდე რესპუბლიკური სამეცნიერო-პრაქტი-
კული ღონისძიება რესპუბლიკის საესტრა-
დო ხელოვნების მდგომარეობისა და განვი-
თარების საკითხებზე;

— რესპუბლიკის შემოქმედებით კავშირებ-
თან და საზოგადოებებთან ერთობლივად ყო-
ველწლიურად ჩატარდეს რესპუბლიკური
კონკურსები ლიტერატურულსა და მუსიკა-
ლურ ნაწარმოებებზე, პირველ რიგში, ცალ-
კეული შემოქმედებითი კოლექტივების თე-
მატურ საესტრადო პროგრამებზე, 1984 წელს
გამოცხადდეს კონკურსი ომის საწინააღმ-
დეგო თემატიკის ნაწარმოებებზე;

— დიდი ყურადღება მიენიჭოს საესტ-
რადო კონცერტების და სხვა კულტურულ-
სანახაობითი წარმოდგენების გამართვის
სტადიონებზე, დიდ საკონცერტო მოედნებ-
ზე, განსაკუთრებული ყურადღება მიექცეს
რესპუბლიკის სოფლისა და მაღალმთიანი
რაიონების მომსახურებას;

— შესწავლილ იქნას ზაფხულში თბილის-
ში გახსნილ ღია საესტრადო კომპლექსის
(„მწვანე თეატრი“) მიერ კულტურულ სანა-
ხაობითი ღონისძიებების ჩატარების საკით-
ხი და 1984 წლის ბოლომდე წარმოდგენილ
იქნას შესაბამისი წინადადებები;

— საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირ-
თან ერთობლივად შესაბამისი საკავშირო ინ-
სტანციების წინაშე დაიყვას საქართველოში
1985 წელს საბჭოთა სიმღერის საკავშირო
ფესტივალის ჩატარების საკითხი;

— პრაქტიკაში დამკვიდრდეს საესტრადო
ენარში მომუშავე ქართველ კომპოზიტორთა
და მწერალთა შემოქმედებითი საღამოების
ჩატარება რესპუბლიკის ქალაქებსა და რაი-
ონებში;

— დაწესდეს მკაცრი კონტროლი საგასტრო-
ლო-საკონცერტო მოღვაწეობაში ჯერ კიდევ
არსებულ გადახრებზე დამტკიცებული პრო-
გრამებიდან და საწარმოო და ფინანსური
დისციპლინის დარღვევებზე;

— საესტრადო კოლექტივებისათვის სათა-
ნადო პირობების შესაქმნელად მიღებულ
იქნას ზომები სარეპერტიციო პროცესის ნო-

რმალიზაციისა და მაღალხარისხოვანი აპარატურითა და ინსტრუმენტებით მომარაგების მიზნით.

2. საქართველოს სსრ მწერალთა და კომპოზიტორთა კავშირებს:

— მოახდინონ საესტრადო კომპოზიტორებისა და დრამატურგების სექციათა აქტიუზირება ახალი ნაწარმოებების შექმნის მიზნით. ფართოდ მოიზიდონ ამ საქმეში ცნობილი მწერლები, პოეტები და კომპოზიტორები, აგრეთვე შემოქმედებითი ახალგაზრდობა.

— მიაპყრონ მუსიკისმკოდნეთა და ლიტერატურათმკოდნეთა ყურადღება საესტრადო ხელოვნების თეორიისა და პრაქტიკის საკითხთა დამუშავებას ამ ქანრის მსახიობთათვის კონკრეტული დახმარების აღმოჩენის მიზნით.

— მკაცრად ადევნონ თვალყური ესტრადაზე შესრულებული ნაწარმოებების იდეურ-მხატვრულ დონეს, არ დაუშვან ამ საკითხში შემარგებლობა.

3. საქართველოს პროფსაბჭოს დაევალოს ზომების მიღება თვითმომქმედი საესტრადო კოლექტივების საშემსრულებლო დონის რადიკალური ამაღლებისათვის, და ამ მიზნით განავითაროს და განამტკიცოს კონტაქტები საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსთან.

— აღმოუჩინოს დახმარება, არსებული შემადგენლობების გათვალისწინებით, საქმილარმონიის მხატვრულ კოლექტივებს კლუბებისა და კულტურის სახლებში გამოსვლის დროს, მუშაობის პირობების გაუმჯობესების მიზნით.

4. საქართველოს სსრ საქტელერადიოს:

— მიღებულ იქნას სათანადო ზომები საესტრადო კოლექტივების პროგრამების იდეურ-მხატვრული დონის გასაუმჯობესებლად, პროგრამების შესადგენად მოწვეულ იქნან მუსიკისა და ლიტერატურის ცნობილი მოღვაწეები.

— გაეწიოს უფრო ფართო პროპაგანდა საბჭოთა საესტრადო ხელოვნების საუკეთესო ნიმუშებს.

— შემოღებულ იქნას გადაცემათა ციკლი ქართული ესტრადის შემდგომი განვითარების პრობლემებისა და პერსპექტივების შესახებ.

5. საქართველოს ალკ ცენტრალურ კომიტეტს:

— რეგულარული შესწავლის საგნად იქცეს, შემოქმედებითი ახალგაზრდობის რესპუბლიკური ცენტრის მეშვეობით, ახალგაზრდა მსმენელთა მოთხოვნილებები, განპირობებული თანამედროვე საესტრადო ხელოვნების დღევანდელი მდგომარეობით.

— საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსთან ერთობლივად მიღებულ იქნას ზომები კვალიფიცირებული კადრების მოსამზადებლად დისკოთეკებისა და სხვა ახალგაზრდული სანახაობით-გასართობი ღონისძიებების მაღალიდეურ დონეზე ჩატარების მიზნით.

— ყოველწლიურად ჩატარდეს სტუდენტი-ახალგაზრდობის საესტრადო კოლექტივების ფესტივალი — დათვალიერებები, გაგრძელდეს პატრიოტული სიმღერის ბიჭვინთის ფესტივალის ორგანიზაციის ტრადიცია.

6. საქართველოს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ საზოგადოებას დაევალოს გადაამწყვეტი ზომების მიღება საზოგადოებრივი კვების ობიექტთა მომსახურე კოლექტივების იდეურ-მხატვრული დონის რადიკალური გაუმჯობესებისათვის, გადასინჯოს მუსიკალური კოლექტივების შემადგენლობა, გააძლიეროს ისინი პროფესიული კადრებით.

7. საქართველოს კპ საოლქო კომიტეტებს, რაიკომებს, ქალაქკომებს დაევალოთ ყურადღების გამახვილება შემოქმედებით კოლექტივების იდეურ მიმართულებაზე, მომთხოვნელობის და პასუხისმგებლობის ამაღლება საკონცერტო-სანახაობითი ორგანიზაციებისა და მხატვრული კოლექტივების ხელმძღვანელთა მიმართ.

8. რესპუბლიკური გაზეთებისა და ჟურნალების რედაქციებს, საქინფორმს დაევალოთ კვალიფიციური მასალების გამოქვეყნება ქართული საბჭოთა საესტრადო ხელოვნების მდგომარეობისა და პრობლემების შესახებ.

სასკოლო რეფორმა ხელოვანთა

ღვიძლი საქმეა

საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის XXVI ყრილობამ, სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1983 წლის ივნისის და 1984 წლის თებერვლის პლენუმებმა წამოაყენეს დებულებანი, რომელთა საფუძველზე შესაძლებელი გახდა სახალხო განათლების სრულყოფისა და ახალგაზრდა ცვლის აღზრდის სტრატეგიული პროგრამის შემუშავება განვითარებული სოციალიზმის პირობებში.

ამ პროგრამის შემუშავების აუცილებლობა თანდათანობით მომწიფდა ჩვენს საზოგადოებრივ ცხოვრებაში, რომლის დინამიური და ყოველმხრივი განვითარება ცხადყოფდა, რომ სკოლა თავის სასწავლო-აღმზრდელობითა სისტემით ვეღარ პასუხობდა გაზრდილ მოთხოვნილებებს. ეს პროგრამა განისაზღვრება თითოეული საბჭოთა ადამიანის, თითოეული საბჭოთა ოჯახის ძირეული ინტერესებით, ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური და სულიერი პროგრესის საჭიროებით.

„ახალი თაობის შრომითი მომზადების ამოცანების სირთულე აშკარაა — წერდა „სოვეტსკაია კულტურა“ (№ 42, 1984 წ.) — გავიხსენოთ, რომ ამ პრობლემას სხვადასხვა დროს ასე თუ ისე, უახლოვდებოდა სკოლა, მაგრამ მისი მთლიანი გადაწყვეტა ვერ შესძლო. ასე „იზრდებოდა“ სკოლა მოსწავლეთა „ცოდნის ჭამის“ თავისებური აქცენტით — შრომითი აღზრდის საზიანოდ. ამან კი, ბოლოსდაბოლოს, ნეგატიურად იმოქმედა მთელ მის საქმიანობაზე. და აი, აშკარად მოიკოკლებდა სკოლა და უკანასკნელ ხანს საზოგადოების სერიოზულ კრიტიკას იწყებდა. შემთხვევით როდი ამბობს ხალხი: «Ученье и труд рядом идут».

ახლა ჩვენს სკოლას, აღზრდის მთელ ინსტიტუტებს ხელთა აქვთ სამოქმედო პროგრამა, რომლის საყოველთაო-სახალხო განხილვამ ცხადყო თუ რამდენად ღრმად აქვს შეგნებული მთელს საბჭოთა ხალხს პარტიის მიერ დასახულ ამოცანათა შესრულების აუცილებლობა, კომუნისმის გზით საბჭოთა საზოგადოების ისტორიული წინსვლის დაჩქარება.

სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1984 წლის აპრილის პლენუმზე სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდივანმა ანხ. კ. უ. ჩერნენკომ თქვა: „საბჭოთა საზოგადოება რომ გულდაჯერებით მიიწევდეს წინ ჩვენი დიადი მიზნებისაკენ, თითოეული ახალი თაობა უნდა აღწევდეს განათლებისა და ზოგადი კულტურის, პროფესიული კვალიფიკაციისა და მკაფილაქივობრივი აქტიურობის უფრო მაღალ დონეს. ასეთია, შეიძლება ითქვას, სოციალური პროგრესის კანონი“.

როგორც ითქვა, ცენტრალური კომიტეტის პროექტი სკოლის რეფორმის შესახებ განიხილა მთელმა ხალხმა. იგი გამდიდრდა ძილიონთა კოლექტიური გონებითა და გამოცდილებით. „ახალი რეფორმის იდეები მთლიანად უხდა განხორციელებას — ასე სევამ საკითხს პარტია. აქ მთავარია სკოლის გარდაქმნის მთელ მუშაობას შევუქმნათ მტკიცე მატერიალური და ორგანიზაციული ბაზა. თანამიმდევრულად განვავითაროთ ერთიანი, შრომითი პოლიტიკური სკოლის ლენინური იდეები თანამედროვე პირობების შესაბამისად. ამასთან, საჭიროა შედევლობიდახ არ გამოგვრჩეს ჩვენი სტრატეგიული ორიენტირი — ყოველშაოივ განვითარებული პიროვნების ჩამოყალიბება“. („პრავდა“, 16 აპრილი, 1984 წ.).

მართლაც, სკოლის რეფორმას საფუძვლად დაედო არა მარტო სოციალისტური საზოგადოების განვითარების უზოგადესი კანონები, პარტიის იდეოლოგიურ-აღმზიდვლობითი მუშაობის უმდიდრესი გამოცდილება, არამედ მეთოდოლოგიური საძუალეებებისა და ხერხების ის დაგროვილი არსენალი, რითაც ესოდენ მდიდარია საბჭოთა პედაგოგია.

შემოქმედებითად იქნა გააზრებული და გაღრმავებული მკარენკოს, სუხომლინსკის, შაცკის, ბლონსკის და სხვათა პედაგოგიური იდეები.

პარტიის ცენტრალური კომიტეტის მიერ შემუშავებული დოკუმენტი აკონკრეტებს მოძუიფებული სოციალიზმის პირობებისა და მისი სრულყოფის ამოცანების შესაბამისად საბჭოთა სკოლის ლენინურ პრინციპს — სწავლებისა და საწარმოო შრომის შეხამებას. რეფორმაში დასახული ამოცანების განხორციელება საბჭოთა განათლების სისტემას მეტ საშუალეებს მისცემს უფრო სრულად დაუკავშიროს სკოლაში სასწავლო და აღმზრდვლობითი მუშაობა რეალურ წარმოებას, შრომის გადაქცევის ეპიზოდური მოვლენიდან — სისტემურ მოვლენად.

მოსკოვის კუბიშევის რაიონის ამომრჩეველებთან შეხვედრაში ანხ. კ. უ. ჩერნენკომ სამართლიანად აღნიშნა, რომ შრომა არასოდეს არ იქნება გართობა, თავშესაქცევი რამ. იგი კომუნისმშიც დარჩება უალრესად სერიოზულ საქმედ. და ეს ბუნებრივია, რადგან მხოლოდ საზოგადოებრივად სასარგებლო შრომა აძლევს აზრს ადამიანის ცხოვრებას. ეს რთული საქმეა და სწორედ ეს სირთულე უნდა დავაძლევინოთ ჩვენს ახალგაზრდა თაობას. ჩავუნერგოთ ბავშვებს შრომისადმი სიყვარული, სრულად ჩავრთოთ აღმზრდვლობით პროცესში საწარმოო შრომის მთელი შესაძლებლობანი — ეს ჩვენი აღზრდის ერთ-ერთი უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა. ამიტომაც სრულიად გარკვევით არის ნათქვამი ამ ისტორიულ დოკუმენტში: „სკოლის საქმიანობის სრულყოფაში პარტია განსაკუთრებულ მნიშვნელობას ანიჭებს შრომისათვის ახალგაზრდა თაობის მოზადების ძირეულ გაუმჯობესებას.“

სწორად დაყენებული შრომითი აღზრდა, სწავლება და პროფესიული ორიენტაცია, მოსწავლეთა უშუალო მონაწილეობა საზოგადოებრივად სასარგებლო, ნაყოფიერ შრომაში სწავლისადმი შეგნებული დამოკიდებულების გამომუშავებაში, პიროვნების მოქალაქეობრივი ჩამოყალიბების, ზნეობრივი და ინტელექტუალური ფორმირების, ფიზიკური განვითარების შეუცვლელი

დაქტორებია. როგორც უნდა წარიმართოს სკოლის კურსდამთავრებულთა შემდგომი ბედი, შრომითი წრთობა მათ საქმიანობის ყველა სფეროში დასრულებათ. დიდი მნიშვნელობა აქვს იმას, რომ ეს კარგად შეითვისონ პრაქტიკულად, საფუძვლიანად აღიქვან მასწავლებლებმა, მშობლებმა, მთელმა საზოგადოებრიობამ“.

უშეშვლად დიდი ისტორიული ხასიათის სოციალური მიღწევა იქნება, როცა ყველა ახალგაზრდა ადამიანი, მათ შორის ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების კურსდამთავრებულები, ჯერ კიდევ შრომითი საქმიანობის დაწყებამდე დაუფულდებიან გარკვეულ პროფესიას. ამგვარად, თანდათანობით ახალგაზრდობის საშუალო განათლება შეიცვება საყოველთაო პროფესიული განათლებით.

ამ პროცესის სრულყოფილად ჩატარებას გადაწყვეტი მნიშვნელობა ექნება არა მარტო ჩვენი სახალხო მეურნეობისათვის, მისი შემდგომი ინტენსიფიკაციისათვის, ქვეყნის ეკონომიური პოტენციალის ზრდისათვის, არამედ თვით ახალგაზრდის პიროვნული თვისებების ჩამოყალიბებისათვის. შრომისადმი კომუნისტური დამოკიდებულება არსებითად არის საბჭოთა ადამიანის მთავარი თვისება. ეს არის იმ საფუძვლის შექმნა, რომელზედაც შენდება როგორც საზოგადოებრივი, ასევე ცალკეული ინდივიდის ცხოვრება. ხალხის საკეთილდღეო, სამშობლოს საკეთილდღეო შრომით ჩამოყალიბდება ახალგაზრდა როგორც თავისი ქვეყნის მოქალაქე. სოციალისტური სამართლიანობის პრინციპებიც ზომ ესაა. მშრომელთა საზოგადოებაში მხოლოდ შრომა განსაზღვრავს ადამიანის პატივსაც, ღირსებასაც და მდგომარეობასაც.

რასაკვირველია, ახალგაზრდა თაობის აღზრდის პროცესში სწავლებისა და შრომის ერთიანობა, გულისხმობს აგრეთვე მის მორალურ, ესთეტიკურ აღზრდას.

საბჭოთა სახალხო განათლების გარდაქმნაში დიდი წვლილს შეტანა შეუძლიათ კულტურის დაწესებულებებს, შემოქმედებით კავშირებს, კულტურულ-საგანმანათლებლო დაწესებულებებს, რომელთა როლი და მნიშვნელობა სულ უფრო და უფრო იზრდება. ეს თვითეული ხელოვანის, კულტურის მუშაის სისხლბორცვეული საქმეა.

ბავშვის გონებისა და გულებისაკენ მიმავალი გზების პოვნაში ხელოვნების როლი განუზომელია.

დიდი რუსი დემოკრატი ნ. ჩერნიშევსკი ამბობდა: «Мы не всегда умеем ценить по достоинству, например, детей — по крайней мере мы вообще слишком мало доверяем им... Мы вообще недовольны книгами для детского чтения: они слишком, извините за выражение, оскорбляют детей недоверчивостью к их уму, отсутствием мысли, притворными сентенциями».

შესანიშნავადაა ფორმირებული ბავშვთა მხატვრულ-ესთეტიკური, ზნეობრივი აღზრდის უმთავრესი საფუძვლები „ზოგადსაგანმანათლებლო და პროფესიული სკოლის რეფორმის ძირითად მიმართულებაში“. აქ, ქვეთავის—„სასწავლო აღმზრდელიობითი პროცესის ხარისხის ამაღლება“ მეთექვსმეტე პუნქტში ნათქვამია:

„უმნიშვნელოვანესი ამოცანაა საგრძნობლად გავაუმჯობესოთ მოსწავლეთა მხატვრული განათლება და ესთეტიკური აღზრდა. საჭიროა ბავშვებს განვუვითაროთ მშვენიერების გრძნობა, ჩამოვუყალიბოთ მაღალი ესთეტიკური გემოვნება, იმის უნარი, რომ გაიგონ და შეაფასონ ხელოვნების ნაწარმოებები, ისტორიისა და არქიტექტურის ძეგლები, მშობლიური ბუნების სილამაზე და სიმდიდრე. ამ მიზნებისათვის უკეთ გამოვიყენოთ ყოველი სასწავლო საგნის, განსაკუთრებით ლიტერატურის, მუსიკის, სახვითი ხელოვნების, ესთეტიკის შესაძლებლობანი, რომლებსაც დიდი შედეგებითი და აღმზრდელი“

ბითი ძალა აქვს. გავაფართოვოთ უმაღლესი სასწავლებლების სპეციალურ ფა-
კულტეტებზე ამ დისციპლინების მასწავლებელთა მომზადება, უზრუნველვე-
ყოთ, რომ ყველა კლასში ესთეტიკური ციკლის საგნებს ასწავლიდნენ კვა-
ლიფიკატორი სპეციალისტები. ამას ხელი უნდა შეუწყონ ხელოვანი ინტელი-
გენციის შემოქმედებითა კავშირმა, კულტურის ყველა დაწესებულებამ. ექს-
პერიმენტული წესით შევქმნათ სასწავლო-აღმზრდელობითი კომპლექსები,
რომლებიც საშუალებას მოგვცემენ ორგანულად შევუხამოთ ზოგადი განათ-
ლება მუსიკალურ, მხატვრულ, ფიზიკურ განვითარებას. სასწავლებლებში,
ბიონერთა სახლებში, კლუბებსა და კულტურის სასახლეებში, ყველანა უნ-
და მოგვარდეს მხატვრული თვითმოქმედების წრეების მუშაობა, მულმივი ყუ-
რადლება დაეთმოს მათს რეპერტუარს. საიმედოდ გადავუღობოთ გზა იმას,
რომ ახალგაზრდობის წრეში შეაღწიოს უდიდებამ, უხამსობამ, მდარე სული-
ერმა პროდუქციამ“.

ბევრი რამ, რაც ამ დებულებაშია ჩამოყალიბებული, საბჭოთა სკოლამ
უკვე განახორციელა და ამ საქმეში, ჩვენთვის საამაყოა ამის აღნიშვნა. —
საბჭოთა საქართველოს ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლამ თვალსაჩინო წარ-
მატებებს მიაღწია.

ამის თაობაზე შესანიშნავად თქვა სკკპ ცენტრალური კომიტეტის პო-
ლიტიბიუროს წევრობის კანდიდატმა, საქართველოს კომპარტიის ცენტრალური
კომიტეტის პირველმა მდივანმა ამხანაგმა ე. ა. შევარდნაძემ რესპუბლიკის
პარტიული აქტივის კრებაზე (1984 წლის 25 აპრილს) — „ცენტრალური კო-
მიტეტის 1984 წლის აპრილის პლენუმის შედეგები და პლენუმის გადაწ-
ვეტილებებიდან, პლენუმზე სკკპ ცენტრალური კომიტეტის გენერალური
მდივნის ამხანაგ კ. უ. ჩერნენკოს მიერ წარმოთქმული სიტყვიდან გამომ-
დინარე პარტიული ორგანიზაციის ამოცანები“:

„სკკპ ცენტრალური კომიტეტის აპრილის პლენუმზე აღინიშნა, რომ
სკოლის რეფორმის შესახებ ცენტრალური კომიტეტის პროექტი გამდიდრე-
ბულია მილიონთა კოლექტიური გონებითა და ცხოვრებისეული გამოცდილე-
ბით. დიდი კმაყოფილებით მინდა ვთქვა, რომ ჩვენი რესპუბლიკის მშრომლე-
ბმა უდიდესი დანტერესებითა და ერთსულოვანი მოწონებით განიხილეს რე-
ფორმის ძირითად მიმართულებათა პროექტის დებულებანი. პროექტი განი-
ხილეს ყველა შრომითს კოლექტივში, თითქმის სამი მილიონი კაცის მონა-
წილეობით, შემოვიდა 150 ათასზე მეტი წინადადება და შეინიშნა...“

რეფორმის დებულებათა განხორციელებისათვის მუშაობა ჩვენში პრაქ-
ტიკულად უკვე დაწყებულია. მინდა აგრეთვე ხაზგასმით აღვნიშნო, რომ
ცენტრალური კომიტეტის პოლიტიბიუროს კომიტეტის შემადგენლობაში, რო-
მელსაც მეთაურობდა ამხანაგი კ. უ. ჩერნენკო, შედიოდნენ ჩვენი რესპუბ-
ლიკის წარმომადგენლები, და რომ პროექტის შედგენისა და საბოლოოდ და-
მუშავების დროს გათვალისწინებულ იქნა საქართველოს კომპარტიის ცენ-
ტრალური კომიტეტის მიერ გაგზავნილი მთელი რიგი წინადადებები ყვე-
ლაზე ფართო განხილვის საფუძველზე. ასე რომ, ამხანაგებო, ამ ჭეშმარიტად
კოლექტიური დოკუმენტის ფორმირებაში თითოეული თქვენგანის შრომის
წილიც არის“.

ექსპერიმენტული წესით, სწორედ ჩვენს რესპუბლიკაში ჩამო-
ყალიბდა მხატვრულ-ესთეტიკური სასწავლებლის კომპლექსური სკო-
ლა, თუ საყოველთაოდ არა, ზოგიერთ სკოლაში შემოღებული იქნა ესთეტიკუ-
რი ციკლის საგნების სწავლება, თეატრალური საზოგადოების მიერ გამოი-
ცა რამოდენიმე მცირე მოცულობის წიგნი თეატრალური ხელოვნების შესა-
სებ (სწორედ მასწავლებელთათვის გამიზნული. სასურველია, რომ ეს გამოცემა,
რომელიც ამ ბოლო დროს საგრძნობლად შეფერხდა, კვლავ აღორძინდეს),
ფართო გავრცელება ჰპოვა საქართველოს განათლების სამინისტროს და კულ-

ტურის სამინისტროს ერთობლივმა ღონისძიებამ „ბავშვები და თეატრი“, ახალგაზრდა თაობის დიდ ინტერესს იწვევს აგრეთვე საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის თაოსნობით წამოწყებული „ბავშვები და მუსიკა“. ყოველივე ამასთან დაკავშირებით უნდა ითქვას, რომ უფრო უნდა გააქტიურდნენ ჩვენი შემოქმედებითი კავშირები, ხელოვნების, ლიტერატურისა და კულტურის მუშაკები, რომელთა მონაწილეობა ამ საქმეში ხშირად ფორმალურ ხასიათს ატარებს (საზეიმო შეხვედრებზე მისვლით ამოიწურება!).

სასურველია უფრო გაფართოვდეს პროგრამა და რეპერტუარი, როგორც „თეატრი და ბავშვები“ ასევე „მუსიკა და ბავშვებისა“, ბევრი რამ, მაგ. სპექტაკლების ცხელ კვალზე დაწერილი რეცენზიების კონკურსი, ზეპირად გამოთქმული შთაბეჭდილებანი — რაც მოსწავლეთა აზროვნებას, წერილს და ზეპირად მეტყველების კულტურას ანვითარებს, — ყოველ უნდა აღდგეს.

ჩვენი რესპუბლიკის სკოლებში უახლოეს წარსულში გაცხოველებული მუშაობა წარმოებდა სხვადასხვა წრეში — დაწყებული ლიტერატურული წრიდან, დამთავრებული სამხატვრო წრით. ამ რგოლში განსაკუთრებით აქტიური იყო თეატრალურ-დრამატული წრეების მუშაობა, რომელშიც ხალისით ებმებოდნენ ჩვენი ცნობილი პროფესიონალი რეჟისორები და მსახიობები. ახლა დრამატული წრეები თითზე ჩამოსათვლელია და იგი ხშირად შეცვლილია ეოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლებით. სამწუხარო ისაა, რომ ამის საფუძველი ზოგჯერ მძლერი და პრესტიჟულია.

ყოველივე ამის შესახებ ამომწურავად ილაპარაკა ამხ. ე. ა. შევარდნაძემ რესპუბლიკის პარტიული აქტივის კრებაზე ა. წ. 25 აპრილს:

„სერიოზული ამოცანები დასახა რეფორმის ძირითადმა მიმართულებებმა მოსწავლეთა მხატვრული განათლებისა და ესთეტიკური აღზრდის გაუმჯობესების დარგში, რომ მათ განუვითარდეთ მშვენიერების გრძნობა, მაღალი ესთეტიკური გემოვნება, უნარი, გაიგონ და დააფასონ ხელოვნების ნაწარმოებები, მშობლიური ბუნების სილამაზე და სიმდიდრე, ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის მისწრაფება.“

ამ მიმართულებით ჩვენს სინამდვილეში ბევრი რამ კეთდება. უმჯობესდება ესთეტიკური ციკლის საგნების სწავლება, ყოველწლიურად ეწყობა კონკურსი ბავშვთა საუკეთესო ნაწარმოებისათვის, მოსწავლეთა საანგარიშო კონცერტები, მხატვრული თვითმოქმედების ოლიმპიადები; ფართოდ არის ცნობილი ბევრი ბავშვთა კოლექტივის შემოქმედება.

სკოლებში, სკოლისგარეშე დაწესებულებებში ნიადაგ იზრდება მხატვრული პროფილის წრეების რიცხვი. დიდ შემეცნებითს როლს ასრულებენ მხარეთმცოდნეობისა და ეთნოგრაფიული სასკოლო მუზეუმები. ქალიშვილები და ქაბუკები აქტიურად, დიდი დაინტერესებით მონაწილეობენ ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა მოვლა-დაცვისა და რესტავრაციის სამუშაოებში.

დიდ მოვლენათა რიცხვი განეკუთვნება ბავშვთა ნახატების გალერეის შექმნა, ნორჩ კინომოყვარულთა სტუდიების ტრადიციული საკავშირო, — არსებითად კი უკვე საერთაშორისო, — ფესტივალი „თბილისური განთიადი“, მუშაობის დაწყება „საბავშვო ბიბლიოთეკის“ ოცტომეულზე, რომელსაც ხუთ ტომად დართული ექნება „საუბრები ხელოვნების შესახებ“, კონსერვაციის ბაზაზე „კლასიკური მუსიკის მოყვარულთა კლუბის“ შექმნა...

...მხატვრულ ნაწარმოებს შეუძლია უდიდესი გავლენა მოახდინოს რეალურ ცხოვრებაზე. და ასეთი მაგალითი ბევრია ჩვენს ცხოვრებაში. გავისხენოთ, რა როლი შეასრულა პიონერული ორგანიზაციის განვითარებაში თემურელთა მოძრაობამ, და ახლა პიონერებსა და კომკავშირელებს, ყველა ბავშვს არანაკლებად ესაქიროებათ მკაფიო, დადებითი, მასტიმულირებელი მავალითები. მშვენიერების, სრულქმნილების სამყაროს გაცნობამ არ შეიძლე-



ბა მოსწავლეებს არ გამოუმუშავოს კარგი გემოვნება, მაღალი ზნეობა, არ დაცვას ისინი ბურჟუაზიული კულტურის გამბრუნელი გავლენისაგან.

მეორე მარჯვ. ესთეტიკურ აღზრდაში საჭიროა თანამიმდევრულობა და პრინციპულობა, შეუწყნარებელია ფსევდოდემოკრატიზმი: აქაოდა, ბავშვები თითონ გაერკვევიან, რა არის კარგი, რა არის ცუდიო. ესთეტიკური განურჩევლობა იდეოლოგიური, მსოფლმხედველური განურჩევლობის ფორმაა, რადგან ყოველი სახის კულტურას იდეური დატვირთვა აქვს. ეს უნდა ახსოვდეს ყველას და, უწინარეს ყოვლისა, ჩვენი პრესის, გამომცემლობების, ტელევიზიისა და რადიოს მუშაებს, ყველა ჩვენს იდეოლოგიურ ინსტიტუტს“.

რასაკვირველია, მოზარდი თაობის ესთეტიკური აღზრდა ძირითადად სკოლაში და ოჯახში მიმდინარეობს (სკოლის რეფორმაში საგანგებოდაა აღნიშნული ოჯახის, მშობლების მნიშვნელობა ამ საქმეში: „აღზრდის ეფექტიანობის ამაღლება დიდად არის დამოკიდებული მოსწავლეების მიმართ ოჯახის, სკოლის, საზოგადოებრიობისა და შრომითი კოლექტივების მოთხოვნების ერთიანობასა და შეთანხმებულ ღონისძიებებზე“), მაგრამ არანაკლები მნიშვნელობა ენიჭება სკოლისგარეშე დაწესებულებების გამიზნულ პროგრამებს ამ მიმართულებით.

აქ არ შეიძლება განსაკუთრებით არ აღინიშნოს საქართველოს ტელევიზიის აქტიური როლი ახალგაზრდობის ესთეტიკურად აღზრდის საქმეში. ახალი თაობის უფართოეს აუდიტორიას მოიცავს მუსიკალურ-საგანმანათლებლო გადაცემები, რომელსაც შესანიშნავი მუსიკოსი ჯანსუღ კახიძე უძღვება. მისი გონივრულად, გემოვნებით აგებული პროგრამები, თვით ჯ. კახიძის პედაგოგიური ალღო, ტაქტი, უშუალოა და არტისტიზმი ჰარმონიულ ზეგავლენას ახდენს ბავშვის სულიერ სამყაროზე, ჩვენს თვალწინ ხდება ბავშვის სულის „ესთეტიკური ამოქმედება“, მშვენიერის, სილამაზის ცრძობის ცალკეობა.

ამ გადაცემის სასიკეთო შედეგები თვალსაჩინოა და ვიმედოვნებთ, რომ იგი კიდევ უფრო გაიზრდება.

ასევე კეთილშობილურ საქმეს ეწევა ქართული ზალხური სიმღერის ბრწყინვალე მცოდნე ანზორ ერქომაიშვილი, რომელმაც ბავშვთა აღზრდის ესთეტიკურ ცენტრთან ჩამოაყალიბა ბავშვთა ანსამბლი „მართვე“, რომლის პოპულარობა ახალ თაობაში საყოველთაოდაა ცნობილი. ამ ანსამბლის წყალობით უამრავ ბავშვს გაეღვიძა ქართული ფოლკლორის შესწავლის სურვილი.

აქვე უნდა მოვიხსენიოთ ნორჩ მხატვართა სახლის მესვეურები, პიონერთა და მოსწავლეთა სასახლის აღმზრდელები.

სამწუხაროა, რომ ამ ფართო მასშტაბის მუშაობაში პროფესიულ ხელოვანთა მცირე ნაწილია ჩაბმული, ისევე როგორც მთელი ძალით არ არის ამოქმედებული მრავალი არასაკოლო დაწესებულება. ამ ნაკლოვანებათა დასაძლევად არის მოწოდებული რეფორმის დებულება (რომლის ხორცშესხმის პერსპექტივა რეალურია): „სკოლისგარეშე დაწესებულებების — პიონერთა სასახლეებისა და სახლების, ნორჩ ტექნიკოსთა და ნატურალისტთა, ტურისტთა სადგურების, სპორტული, სამუსიკო, სამხატვრო და ქორეოგრაფიული სკოლების, საბავშვო ბიბლიოთეკების, პიონერთა ბანაკების — შემდგომ განვითარებას პერსპექტივაში უნდა მოჰყვეს ყოველ რაიონში სკოლისგარეშე დაწესებულებათა შექმნა, რომელსაც საქმიანობის მიმართულებათა ფართო სპექტრი ექნება“.

სასკოლო რეფორმა ითვალისწინებს მოსწავლეთა ზნეობრივი და სამართლებრივი, სამხედრო-პატრიოტული აღზრდის, ეკონომიური სწავლებების სრულყოფას, ყველაფერი ამის საფუძველია მარქსისტულ-ლენინური მსოფლმხედველობის, მტკიცე კომუნისტური რწმენის მქონე შეგნებული მოქალაქის ჩამოყალიბება.

ამას უნდა ემსახურებოდეს სასწავლო-აღმზრდელობითი პროცესის ყველა ელემენტი, სკოლის მთელი საზოგადოებრივი ცხოვრება.

კვლავ უმთავრეს პრობლემად რჩება ახალგაზრდობაში კომუნისტური მორალის განმტკიცება, ზნეობრივი განსპეტაკება. ვ. ი. ლენინი გვასწავლიდა: „საჭიროა, რათა თანამედროვე ახალგაზრდობის აღზრდის, განათლების და სწავლების მთელი საქმე წარმოადგენდეს მასში კომუნისტური მორალის აღზრდას“ (თხზ., ტ. 31, გვ. 348).

ბუნებრივია, რომ მთელი აღმზრდელობითი მუშაობა აგებული უნდა იყოს ცოდნის, რწმენისა და მოქმედების, სიტყვისა და საქმის განუყოფელი ერთიანობის საფუძველზე.

საბჭოთა სახალხო განათლების სისტემის სათავეებთან იდგა დიდი ლენინი. საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტია და საბჭოთა სახელმწიფო თანამიმდევრულად ახორციელებენ ერთიანი, შრომითი, პოლიტექნიკური სკოლის ლენინურ იდეებს.

საბჭოთა განათლების სისტემის შექმნა და განვითარება სოციალისტური ცივილიზაციის დამკვიდრების, თანამედროვე მეცნიერების, ტექნიკისა და კულტურის მწვერვალებისაკენ საბჭოეთის გიგანტური აღმაფრენის ფაქტორია.

„რეფორმა უნდა აიყვანოს ზოგადსაგანმანათლებლო და პროფესიული სკოლის მუშაობა თვისებრივად ახალ დონეზე, აღმოაჩინოს მის საქმიანობაში არსებული ნაკლოვანებანი, უზრუნველყოს, რომ მოსწავლენი უფრო ღრმად ეუფლებოდნენ მეცნიერების საფუძველებს, უნერგავდეს მათ მტკიცე კომუნისტურ მრწამსს, შრომისმოყვარეობას, ზნეობრივ სიწმინდეს, ზრდიდეს ჩვენ, სოციალისტური მრავალეროვანი სამშობლოს სიყვარულისა და მისი დაცვისათვის მზადყოფნის სულისკვეთებით, პროლეტარული ინტერნაციონალიზმის სულისკვეთებით. რეფორმის განხორციელება შესაძლებლობას მოგვცემს ძირეულად გავაუმჯობესოთ მოსწავლეთა შრომითი აღზრდა და პროფესიული ორიენტაცია ნაყოფიერ შრომისთან სწავლების შეხამების საფუძველზე, კვალიფიციურ მუშაკთა კადრების მომზადება პროფესიულ-ტექნიკურ სასწავლებლებში შევავსოთ ახალგაზრდობის საყოველთაო საშუალო, საყოველთაო პროფესიული განათლებით.“ („პრავდა“, 16 აპრილი, 1984).

ესტრადა

ზურაბ იაშვილი

საბჭოთა საესტრადო ხელოვნება დიდი პოპულარობით სარგებლობს და ფართო აუდიტორიის ყურადღებას იპყრობს. იგი ცენტრალური პრესის, ტელევიზიის, რადიოს სპეციალური და სერიოზული მსჯელობის საგანია. ქართულ ესტრადასაც აქვს მდიდარი ტრადიციები, მიღწევები, მაგრამ თუ ყურადღებით გადავხედავთ დღევანდელ მდგომარეობას, — მუსიკალურ ჯგუფებს ან ცალკეულ შემსრულებლებს, ადვილად დავრწმუნდებით, რომ მათ შორის ძალზე ცოტანი არიან ისინი, ვინც გვთავაზობს პროფესიული გამოვებით შერჩეულ რეპერტუარს, მაღალ საშემსრულებლო კულტურას, საკუთარ ხელწერას.

ესტრადის მსახიობთა უმეტესობა, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდობა უკვე ნაპოვნი და მრავალჯერ დამუშავებული საესტრადო ხერხების გადამღერებას ახდენს, მათ შემოქმედებით „აღმოჩენად“ მიაჩნიათ გარეგნული ეფექტები და ტრიუკები (თანამედროვე მუსიკალური ინსტრუმენტების გაზრდილი ტექნიკური შესაძლებლობების წყალობით), „ახლის ძიების“ მოტივირება ვერ ნიღბავს მათ დაბალ პროფესიულ დონესა და საექვო გამოვებას.

საიდან უნდა ველოდეთ ნიჭიერ ახალგაზ-

რდა შემოქმედთა მოსვლას? სად უნდა იწირობოდნენ ქართული ესტრადის მომავალი ოსტატები? ვინ უნდა ზრუნავდეს ქართული ესტრადის ხვალისდელი დღისათვის? რათქმა უნდა, კულტურის ფრონტის ყველა მუშაი, მაგრამ, პირველ რიგში, ხელოვნების სასწავლებლები, რომელთა პირდაპირი მოვალეობაა შემოქმედებითი ახალგაზრდობის აღზრდა.

დავუშვათ, რომ კონსერვატორია და თეატრალური ინსტიტუტი უფრო „სერიოზულ“ მიზნებს ემსახურება, ვიდრე ესტრადისათვის კადრების მომზადებაა. მაგრამ საესტრადოსაციო სასწავლებელს სხვა რა საზრუნავი აქვს, თუ არა ზემოთ დასმულ კითხვებზე პასუხის გაცემა? ჩვენს ამოცანას აღემატება ანალიზი გავუკეთოთ ამ სასწავლებლის მუშაობას, სასწავლო-აღმზრდებლობითი პროცესებისა თუ შედეგების კვალიფიკაციას, მაგრამ ერთი რამ კი ფაქტია: საესტრადო ხელოვნების არც ერთ ქანრში არ ბრწყინავს მათი არცერთი კურსდამთავრებული, უფრო მეტიც, ზოგი ახალგაზრდა სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ ფილარმონიაში ირიცხება, მაგრამ შემდეგ თავის ადგილს პროფესონალთა შორის ვერ პოულობს და უმოქმედოდ რჩება. ეს მაშინ, როცა ფილარმონია კვალიფიციუ-

რი კადრების დიდ ნაკლებობას განიცდის და იძულებულია კონცერტებში დააკავოს ძალზე საეჭვო პროფესიული დონის მსახიობები (ამ ბოლო წლებში საქართველოს კურორტებზე გამართულ კონცერტებში მონაწილე მსახიობთა დიდი ნაწილი პენსიონერები იყვნენ). იქნებ ამაში ფილარმონიაც სცოდავს? ალბათ, დადგა დრო, უფრო ნათლად გავარკვიოთ სასწავლებლისა და ფილარმონიის ურთიერთდამოკიდებულების საკითხი. გამოსაშვებ გამოცდებზე ფილარმონიის წარმომადგენლების დასწრება ამ დაწესებულებათა თანამშრომლობის ძალზე პასიური ფორმაა. ასეთი კონტაქტები სწავლის საწყის პერიოდშივე უნდა დამყარდეს. უფრო მეტიც, ფილარმონია აბიტურიენტთა შერჩევაშიც უნდა მონაწილეობდეს და აქტიურ ძიებას ახორციელებდეს, რათა სასკოლო თუ საკულტო თვითმოქმედი კოლექტივებიდან მოიხილოს ნიჭიერი, პერსპექტიული ახალგაზრდობა. ფილარმონია „დამკვეთის“ როლში უნდა გამოვიდეს და სწავლის პერიოდშიც არ უნდა კარგავდეს კონტაქტს მოსწავლე-ახალგაზრდობასთან. სწორედ უკონტაქტობამ და სრულმა იზოლაციამ მიგვიყვანა იმ მდგომარეობამდე, რომ ჩვენ ფაქტიურად დაკარგეთ საესტრადო ხელოვნების მრავალი ყანრი, კერძოდ, ორიგინალური ყანრი, რომელიც დღეს ძალზე დაბალ, პროვინციულ დონეზეა და ჩავარდნილია შემთხვევითი ხალხის ხელში. იგივე შეიძლება ითქვას საესტრადო ქორეოგრაფიაზეც. დღეს ვერ დავასახელებთ საესტრადო ცეკვების ვერც ერთ შემსრულებელს, რომელიც პასუხობდეს საშუალო დონეს მაინც.

არასახარბიელო მდგომარეობაა სალაპარაკო ყანრიშიც. ნიჭიერი კონფერანსიე, კუმლეტისტი, ფელეტონისტი, პაროდების ოსტატი სანთლითაა საქმბარი. ჩვენ არა გვყავს რუსულ ენაზე გამართულად მოლაპარაკე პროფესიონალი მსახიობი, რომელიც ქართველი ავტორების ნაწარმოებებს ვადაცნობდა რუს და სხვა ეროვნების მაყურებელს. მხედველობაში არა მყავს მხატვრული ნაწარმოების მკითხველები, ვგულისხმობ იმ თითო-ორიოლა ვაიმსახიობს, საკურორტო კონცერტებში რომ მონაწილეობს და

დამსვენებლებს სთავაზობს მდარე „ლიტერატურულ მასალაზე“ აგებულ რეპერტუარს, რომლის თემატიკას არაფერი აქვს საერთო ჩვენი რესპუბლიკის სინამდვილესთან და, რაც ყველაზე სავალალოა, პოპულარული მსახიობების პროგრამებიდან არის შეკოწიწებული. ამას ერთვის შესრულების ძალზე დაბალი დონე, რაც საბოლოოდ გვაძლევს სამარცხვინო სურათს. ადვილი წარმოსადგენია, ასეთი „კონცერტების“ ნახვის შემდეგ, როგორი შთაბეჭდილება შეექმნება ჩვენს რესპუბლიკასა და მის კულტურაზე ამ კურორტების ათიათასობით დამსვენებელს.

თბილისელებს კარგად გვახსოვს, რომ არც ისე დიდი ხნის წინ, ჩვენი პარკებისა და ბაღების ღია თუ დახურულ ესტრადებზე (რაოდენ დასანანიცა, რომ ბოლო დროს ჩვენმა ქალაქმა ბევრი ასეთი საზაფხულო თეატრი დაკარგა) შეგვეძლო გვენახა კონცერტი, სადაც ერთ საღამოს, ერთ პროგრამაში მონაწილეობდნენ ქართული ესტრადის გამოჩენილი ოსტატები: ვასო გოძიაშვილი და პიერ კობახიძე, აკაკი კვანტალიანი და ალექსანდრე გომელაური, გიორგი საღარაძე და სტენიანე ჭაფარიძე, სესილია თაყაიშვილი და სანდრო ჟორჯოლიანი. ყველასათვის ცნობილია თითოეული მათგანის უდიდესი დამსახურება ქართული თეატრის წინაშე, მაგრამ თეატრსა თუ კინოში მოღვაწეობას მათთვის ხელი არ შეუშლია, რათა საყოველთაო სიყვარული და პატივისცემა დაემსახურებინათ ესტრადაზე და ამ ყანრიშიც ეთქვათ თავისა სიტყვა. სამწუხაროდ, ახლა მათი ბაღალი ესტრადაზე არავინაა, ეს მით უფრო გულდასაწყვეტია დღეს, როცა ქართული კინო და თეატრი ასეთ აღმავლობას განიცდის.

რეპერტუარი, ალბათ, ყველაზე მტკივნეული საკითხია დღევანდელი ესტრადისა (ეს ენება ესტრადის ყველა ყანრს). მაღალიდევური, თემატური პროგრამები, სადაც წამოჭრილია აქტუალური პრობლემები, მოქალაქეობრივი უღრუბრობა შეხამებული თანამედროვე სტილისტიკასთან, ჩვენს ესტრადაზე ძალზე იშვიათად გვხვდება. ღვემდე ვერ მოხერხდა მკიდრო კონტაქტის დამყარება მწერალთა კავშირთან, კერძოდ, დრამატურგთა სექციასთან. ფილარმონიას ემსახურება

თითო-ორილა ავტორი, რომელთა ნაწარმოებები არასოდეს ქცეულა ფართო, სერიოზულ განხილვის საგნად. ამის შედეგად წლიდან წლამდე ერთი და იგივე ავტორების ნაწარმოებები სრულდება მუსიკალურსათუ სალაპარაკო ყანრის საესტრადო ჯგუფის მიერ. საიდან მოდის ეს მდარე, უგემოვნო მასალა და როგორ მკვიდრდება იგი საესტრადო კოლექტივების რეპერტუარში? როგორ ახერხებენ შემთხვევითი ავტორები გვერდი აუარონ იმათ, ვინც ვალდებულია კონტროლი გაუწიოს რეპერტუარს?

ამ კითხვებზე პასუხის გაცემა, ქმედითი დახმარების აღმოჩენა კულტურის სამინისტროს სარეპერტუარო კოლეგიისა და ფილარმონიის ლიტერატურული სამმართველოს კომპეტენციაში შედის.

ოღნავ უკეთესი მდგომარეობაა ვოკალურ-ინსტრუმენტულ ჯგუფებში. ამ ყანრში ჩვენ გვყავს რამდენიმე მეტ-ნაკლებად ძლიერი კოლექტივი, რომლებიც აქტიურ საგასტროლო-საკონცერტო ცხოვრებას ეწევიან. ბოლო დროს მეტი ყურადღება ექცევა მათ შემოქმედებით მოღვაწეობას. დაწესდა კონტროლი რეპერტუარზე, ახალი მუსიკალური ნაწარმოებების შეძენაზე, აგრეთვე ახალგაზრდა მსახიობთა მიღებაზე, საკონცერტო პროგრამების გასინჯვაზე გასტროლებზე გამგზავრების წინ და ა. შ. ასეთი კონტროლის შედეგად კულტურის სამინისტროს საატესტაციო კომისიამ და ფილარმონიის სამხატვრო საბჭომ დაშლა რამდენიმე ჯგუფი ძალზე შეზღუდული შემოქმედებითი შესაძლებლობის, უვარგისი რეპერტუარისა და დაბალი პროფესიულ-საშემსრულებლო დონის გამო. ესენი არიან: „დოლური“, „ოქროს ვერძი“, „საყვარელი რიტმები“, „არაკვი“ და სხვ.

სამწუხაროდ, ფილარმონიის საესტრადო სამმართველო დიდად ვერ ეხმარება საესტრადო კოლექტივებსა თუ ცალკეულ შემსრულებლებს. იგი მეთვალყურე-მჩიველის როლში გამოდის, მაგამა ამას თავისი მიზეზი აქვს: თბილისში ამჟამად 8 ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლი მოღვაწეობს, რომლებიც აერთიანებს 150 მსახიობს, საესტრადო მინიატურების 3 ჯგუფია, გვყავს ხალხური ცეკვის რამდენიმე ჯგუფი, ხალხურ საკრავებზე დამკვრელთა ჯგუფი, ორიგინალური ყანრის მსახიობები, სალაპარაკო ყანრის მსახიობები. მუსიკალურ ყანრში მუშაობს 30-ზე მეტი მსახიობი: დუეტი, ტრიო,

მომწერალი-სოლისტები, მათი კონცერტები სტერეოში. ამას ემატება ქუთაისის საესტრადო კოლექტივი „ფაზისი“, ბათუმის საესტრადო კოლექტივი: „ეგრისი“, „როვიერა“ და ანსამბლი.

ერთი სიტყვით, სულ 500 მსახიობია, მაშინ როდესაც საესტრადო სამმართველოში 5-6 კაცი მუშაობს, ასე მცირე შემადგენლობით რაიმე სერიოზულ შემოქმედებით საქმიანობაზე ლაპარაკი კი ზედმეტია.

და თუ პოპულარული ვოკალურ-ინსტრუმენტული ანსამბლები მაინც აღწევენ გარკვეულ წარმატებებს, რაც ერთგვარად ჩრდილავს საერთო მძიმე მდგომარეობას, ეს პირველ რიგში, ამ ანსამბლების ხელმძღვანელებისა და ცალკეული წევრების თავდაუზოგავი შრომის, ფანატიზმამდე მისული საქმის სიყვარულისა და თავდადების შედეგია. სწორედ თავდადება საჭირო, რომ შეძლო რაიმე ღირსშესანიშნავი შექმნა იმ პირობებში, რომელშიც წლების განმავლობაში იმყოფებოდნენ ესტრადის მსახიობები. ძნელია შემოქმედებითი წინსვლა, როცა განიცდი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზის უქონლობას, როცა ძალზე ჭირს ხმის გამძლიერებელი აპარატურითა და მუსიკალური ინსტრუმენტებით აღჭურვა (ის, რითაც გამამრავებს კულტურის სამინისტრო, საერთაშორისო სტანდარტების საშუალო დონესაც ვერ აღწევს), როცა მრავალრიცხოვან საესტრადო კოლექტივებს არ გააჩნიათ არცერთი სარეპეტიციო დარბაზი და მსახიობები პირადი კონტაქტების მეშვეობით ახირებენ „შეიკელონ“ რომელიმე კლუბს, სადაც ნებისმიერ დროს შეუძლიათ შეგაწყვეტინონ რეპეტიცია ან საერთოდ აღარ შეიკელონ. ასევე მწყვედ დავს რეპეტიციის შემდეგ აპარატურის შენახვის პრობლემა (ბოლო დროს ძვირადღირებულ აპარატურის სამი გაცაცება მოხდა და ვერც ერთხელ დამანაჟის დიდგენა ვერ მოხერხდა). ასეთ პირობებში მართლაც თავდადება საჭირო, რომ რაიმე ღირსშესანიშნავი შექმნა.

ამ ბოლო დროს მდგომარეობა ნაწილობრივ გამოსწორდა. ჩამოყალიბდა სადადგმო ნაწილი, რომელმაც დღის წესრიგიდან ერთბაშად ჩამოსხნა ზოგიერთი პრობლემა. ახლა ესტრადის მსახიობებს ნაკლებ უხდებათ ათას წვრილმანზე ფიქრი და წვალება. თითქმის ახლად დაკომპლექტდა სარეკლამო სამმართველო, რამაც, რა თქმა უნდა, გაუადვილა მსახიობებს სარეკლამო საქმის მოგვარება. წამყვან ანსამბლთა საკონცერტო პროგრამების მზადების

პერიოდში აქტიურადაა ჩართული ფილარ-
მონიის მთელი შემოქმედებითი ბირთვი. მა-
გრამ საშუალო კოლექტივებისა და განსაკუ-
თრებით დამწყები ჯგუფების მდგომარეობა
კვალინდებურად არასახარბიელოა კვალი-
ფიციური რეჟისორების ნაკლებობის, სარე-
პერტუარო მასალების სიღარიბისა და სარე-
პეციტიო ბაზის უქონლობის გამო.

ქართული საესტრადო ხელოვნების დღე-
ვანდელი მდგომარეობის გაუმჯობესებისა
და შემდგომი განვითარებისათვის, უნდა შემუ-
შავდეს საფუძვლიანად მომზადებული გრძელ-
ვადიანი პერსპექტიული გეგმა-პროგრამა,
რომელშიც დასახული იქნება ერთობლივი
ამოცანები და ღონისძიებანი კულტურის
სამინისტროს, კომპოზიტორთა და მწერალ-
თა კავშირების, ფილარმონიის, ხელოვნების
საშუალო და უმაღლესი სასწავლებლების
მიერ.

ჩვენი აზრით, საჭიროა შემდეგი ღონისძიე-
ბების ჩატარება:

მოეწყოს დათვალიერება-კონკურსი ყვე-
ლა საესტრადო კოლექტივისა და ინდი-
ვიდუალური შემსრულებლისათვის, ამ ღო-
ნისძიების საფუძველზე საკონცერტო პრაქ-
ტიკიდან უნდა ამოღებულ იქნას სუსტი
პროგრამები და ნორმები, დაბალი პროფე-
სიული კვალიფიკაციის მსახიობთა გამოს-
ვლები.

საფუძვლიანად უნდა იქნას შესწავლი-
ლი ხელოვნების საშუალო და უმაღლესი
სასწავლებლის სასწავლო-აღმზრდელობითი
პროცესი. დადგინდეს რა უშლის ხელს კვა-
ლიფიციური კადრების მომზადების საქმეს
და დაისახოს ამ მიზნების აღმოსაფხვრელი
ღონისძიებანი.

ჩატარდეს თვითმოქმედი საესტრადო კოლე-
ქტივების საქალაქო, რაიონული და რესპუბ-
ლიკური დათვალიერება, რათა რეკომენდაცია
გაეწიოს ნიჟიერ, პერსპექტიულ ახალგაზრ-
დებს ჩაირიცხონ საშუალო და უმაღლესი სა-
სწავლებლებში საესტრადო ხელოვნების
სხვადასხვა ქანრის სპეციალობებზე.

ფილარმონიასთან ჩამოყალიბდეს ახა-
ლგაზრდული შემოქმედებითი ჯგუფები (ყა-
ნრების მიხედვით), სადაც გაერთიანდებიან
ის მსახიობები, რომლებსაც ესაჭიროებათ
კვალიფიკაციის ამაღლება, საკონცერტო რე-

პერტუარის შექმნა. ამგვარი ჯგუფების სა-
ფუძველზე მომავალში შეიძლება ჩამოყა-
ლიბდეს შემოქმედებითი სახელოსნო ტრა-
ტორალ სტუდია.

გამოცხადდეს კონკურსი ახალ მუსიკა-
ლურ-ლიტერატურულ ნაწარმოებებზე. გან-
საკუთრებული ყურადღება მიექცეს სალაპა-
რაკო ქანრს და მთლიანი, თემატური საეს-
ტრადო პროგრამების შექმნას. კონკურსი მი-
ზნად უნდა ისახავდეს მუსიკისა და ლიტერა-
ტურის თვალსაზირო მოღვაწეთა მოზიდვას.
მათი მონაწილეობის ფაქტსაც კი — დიდი
მნიშვნელობა ექნება საესტრადო ხელოვნე-
ბის რეპუტაციის შემდგომი ამაღლებისათვის.

სალაპარაკო ქანრში მდგომარეობის გა-
მოსწორება მოითხოვს რესპუბლიკის თეატ-
რებიდან გამოცდილი მსახიობების მოწვე-
ვას, რაც არ გამოირიცხავს მათ „გადმობრძე-
ბას“ ესტრადაზე. მათთვის უნდა სპეციალუ-
რად შეიქმნას რეპერტუარი. სალაპარაკო
ქანრის მსახიობებისათვის უნდა გამოინახოს
შრომის ანაზღაურების ხელსაყრელი ნორმა-
რაც ხელს შეუწყობდა ამ ქანრის განვითარე-
ბასაც.

საესტრადო კოლექტივებისათვის უნდა გა-
მოიძებნოს სარეპეციტიო დარბაზები.

ეთხოვოს კულტურის სამინისტროს, გა-
ითვალისწინოს მუსიკალური ინსტრუმენტე-
ბისა და ხმის გამამძიერებელი აღჭურვილო-
ბის გაუმჯობესებისა და სწორი განაწილების
საკითხი. მალაზხარისხოვანი ინსტრუმენტა-
რიუმიის მწვევე ნაკლებობა განიციდან პრო-
ფესიული კოლექტივებიც კი, მიუხედავად
იმისა, რომ ამ ბოლო დროს მდგომარეობა
შედარებით გამოსწორდა.

საჭიროა ფილარმონიის საესტრადო სამ-
მართველოს შემოქმედებითი და პრაქტი-
კული მუშაობის გააქტიურება, მისი მონაწი-
ლეობა საესტრადო კოლექტივების დაკომპ-
ლექტებასა და რეორგანიზაციაში, სარეპეცი-
ტიო და საკონცერტო გეგმების შემუშავება-
ში, რათა ამაღლდეს კოლექტივებისა და ცალ-
კეული მსახიობების პასუხისმგებლობა, მათი
იდეურ-ესთეტიკური დონე.

ამრიგად, ქართულ ესტრადას დღეს ბევ-
რი რამ აწუხებს. თუ გადაწყვეტ ზომებს
დროულად არ მივიღებთ, შეიძლება ცოტა
ხანში, როცა ჩვენი წამყვანი ანსამბლები და
სოლისტები დამეშვიდობებიან სცენას, ძალ-



ზე კრიტიკული მდგომარეობის წინაშე აღ-
მოჩნდეთ. მხედველობაში მაქვს ახალგაზრ-
და კადრების მომზადების, თაობათა ცვლის
პროცესი.

ბევრია დამოკიდებული ხელმძღვანელი
და შემოქმედებითი ორგანოების, პირველ
რიგში, კულტურის სამინისტროსა და კომ-
პოზიტორთა კავშირის პოზიციაზე. ამ საქმეში
არ გამოგადგება სუბიექტივიზმი. გსურს
თუ არა გსურს, მოგწონს თუ არ მოგწონს,
დღეს ეს უნარი სულ უფრო პოპულარული
ხდება, განსაკუთრებით ახალგაზრდობაში.
არავის არა აქვს უფლება განზე გადგეს და
გულგრილად უყუროს თუ რითი იკმაყოფი-
ლებს სულიერსა და ესთეტიკურ მოთხოვნი-
ლებებს დღევანდელი ახალგაზრდობა, რი-
მელიც ზვალ ჩვენი ქვეყნის ბატონ-პატრონი
უნდა გახდეს. ამ საქმეში დაუშვებელია
თვითდინება, სტიქიურობა. ყოველმა სანახა-
ობით-გასართობმა ღონისძიებამ ხელი უნდა
შეუწყოს ახალგაზრდების იდეურ აღზრდას,
სულიერი კულტურის გამდიდრებას, მოქალა-
ქეობრივი პოზიციების ჩამოყალიბებას. ამი-
ტომაც, ყოველ გასართობ-სანახაობით ღონის-
ძიებას საფუძვლიანი მომზადება სჭირდება,
როგორც ორგანიზაციულ-ადმინისტრაციული.
ისე პედაგოგიურ-აღმზრდელითი და თუ
გნებავთ, მეცნიერული თვალსაზრისითაც.

ბოლო წლებში თბილისში ბევრი ღონის-
ძიება ჩატარდა საისტრადო ხელოვნების გან-
ვითარებისა და პოპულარიზაციისათვის (სა-
კავშირო ჯახფესტივალი, საისტრადო კოლექ-
ტივების რესპუბლიკური დათვლიერება, პოპ-
მუსიკის საკავშირო ფესტივალი). არცერთ სხვა
ქალაქში არ ჩატარებულა ამდენი ღონისძიება,
მაგრამ რომელმა ჩვენმა კოლექტივმა ისა-
ხილა თავი ამ კონკურსებში? თითქმის არც-
ერთმა. პირიქით, დაგვანახა საისტრადო
ჯგუფებისა და სოლისტების უმწეობა და
რაც მთავარია, საკუთარი სახისა და ხელწე-
რის უქონლობა. მიმბაძველობა კი ხელოვნების
ყველაზე დიდი მტერია. ესტრადა, ის-
ევე, როგორც ხელოვნების ყველა დარგი,
მხოლოდ მაშინ იძენს საკუთარ სახეს, როცა
იგი აღმოცენებულია ეროვნული საფუძვლე-
ბიდან.

ქართული საზოგადოებრივი მუსიკის აღმზრდელითი პრობლემები

ნათელა თავხელიძე

თანამედროვე ეპოქა დიდ მოთხოვნი-
ლებებს უყენებს ახალგაზრდა მუსიკოს-შემ-
სრულებელთა რეპერტუარს. მუსიკალურ ნა-
წარმოებს, რომელსაც სასწავლო სარეპერ-
ტუარო ფუნქცია ეკისრება, უნდა შეეძლოს
სხვადასხვა სახის პედაგოგიური მოთხოვნი-
ლების დაკმაყოფილება. ხელოვნება საერ-
თოდ და კერძოდ მუსიკა, როგორც ცნობი-
ლია, დასაბამიდანვე, ემსახურებოდა გარკვეუ-
ლი საზოგადოების სხვადასხვა მოთხოვნილე-
ბის დაკმაყოფილებას. შუა საუკუნეების
პროფესიული მუსიკა მთლიანად განკუთვნი-
ლი იყო საეკლესიო რიტუალების შესრულე-
ბისათვის და, აქედან გამომდინარე, წმინდა
პრაქტიკულ ფუნქციას ასრულებდა. იგი, რო-
გორც მოსამშენი ან გასართობი საშუალება,
არ არსებობდა, ვინაიდან იმ დროის საზოგა-
დობრივ ცხოვრებაში არ იყო მუსიკის
შესრულების ისეთი შესაფერისი სიტუაცი-
ები, როგორც არის კონცერტები, მუსიკა-
ლური სპექტაკლები და სხვ. ყოველივე ეს
განაპირობებდა მუსიკის გამოყენების პრაქ-
ტიკულ უტილიტარულ ხასიათს. მუსიკა ამ
ფუნქციისაგან მხოლოდ ალორძინების ეპო-
ქაში XVII-XVIII საუკუნეებში განთავისუ-
ფლდა. როგორც დამოუკიდებელმა და სრუ-



ლყოფილმა ხელოვნებამ, მუსიკამ შესაბამისად შეიმუშავა თავისი საკუთარი ყანრები და გამომსახველობითი საშუალებები, ამიტომ მასზე დაკისრებული ფუნქციაც მრავალმხრივი გახდა. გარკვეული უნარის მუსიკა მატერიალურ მოთხოვნებზესაც კი აკმაყოფილებს, მაშინ, როდესაც მას ძირითადად აღმზრდელობითი, დიდაქტიკური ფუნქცია ეკისრება.

მუსიკალური ნაწარმოები თავისი აღმზრდელობითი და ესთეტიკური ფუნქციის მეშვეობით პედაგოგიურ მოთხოვნილებასაც აკმაყოფილებს. სარეპერტუარო ნაწარმოების შეფასება სწორედ ამ თვალთახედვით ხდება. ის მუსიკა, რომელიც ამ მიზნით არის დაწერილი, სასწავლო რეპერტუარში იმ შემთხვევაში ფუნქციონირებს, თუ მისი ამგვარი ფასიელობა მხოლოდ პოტენციაში არ დარჩება და მოხმარების შესაძლებლობა ექნება. მოსწავლისთვის შექმნილი მუსიკა შესრულების შემთხვევაში ახალ რეალიზებას განიცდის და იგი თუ ამ საზოგადოებაში, კერძოდ, მოსწავლისთვის და პედაგოგისთვის ვერ გამოიყენება, დაკარგავს თავის დანიშნულებას, აზრს და იქცევა ბგერების უბრალო ნაერთად, ისევე, როგორც არქიტექტურული ნაგებობა, რომელიც ვერასოდეს ვერ აშენდება, რჩება ქალღმერთ განუხორციელებელი პროექტის სახით.

როგორც მარქსი აღნიშნავდა, „პროდუქტი თავის საბოლოო დასრულებას მხოლოდ მოხმარების შემთხვევაში იღებს, რკინიგზა, რომელზედაც არ მგზავრობენ, რომელიც არ იხმარება, და რომლითაც არ სარგებლობენ— მხოლოდ შესაძლებელი რკინიგზაა და არა ნამდვილი“.

აქედან მოჩანს, თუ რამდენად მნიშვნელოვანია მუსიკალური ნაწარმოების ფუნქციონირება მისი აქტუალიზებისა და შეფასებისათვის.

მართლაც, კომპოზიტორის შემოქმედებისათვის უპირატესობის მიკუთვნება შეიძლება მისი ნაწარმოებების პოტენციური ფასიელობითაც მოხდეს, მაგრამ ნებისმიერი მუსიკალური ქმნილების მომავალ ბეგრად განაპირობებს მისი გამოყენების ხარისხი იმ საზოგადოებაში, რომლისთვისაც იგი არის დაწერილი.

კომპოზიტორი ბ. ბრიტენი ამბობდა: „როდესაც ვქმნი მუსიკას, მუდამ წარმოდგენილ მაქვს მისი შესრულების პირობები, აკუსტიკა, არსებული საშემსრულებლო ძალები, ინსტრუმენტის თავისებურებანი, ბგერის ხარისხი. მუსიკა არ შეიძლება არსებობდეს უჰაერო სივრცეში. იგი მკვდარია მანამ, სანამ არ შესრულდება, ხოლო შესრულება გარკვეულ პირობებს გულისხმობს. ყველაზე ადვილია ისეთი ნაწარმოებების შექმნა, რომლის შესრულებაც ან სრულიად შეუძლებელია, ან არის თითქმის შეუძლებელი. მე მაინც ვამჯობინებ კომპოზიტორმა შეისწავლოს შესრულების პირობები და ამის შესაბამისად შექმნას თავისი მუსიკა“.¹

ბრიტენს, ისევე, როგორც მრავალ სხვა კომპოზიტორს, აინტერესებდა იცოდეს, თუ ვინ არის ის ხალხი, რომელიც მის მუსიკას მოისმენს, როგორც მსმენელის, ისე შემსრულებლის ასაკი, მისი ინდივიდუალური თავისებურებანი და ა. შ.

შეკითხვაზე, თუ ვისთვის ქმნის მუსიკას, სტრაინსკი პასუხობს: „ჩემთვის და ჰიპოთეტური სხვა პირისთვის“.²

ჰიპოთეტური ადრესატი მისთვის საზოგადოების ამა თუ იმ ჯგუფს, გარკვეულ ფენას წარმოადგენს.

თანამედვერ საზოგადოების მუსიკალური ენის ელემენტები ყოველთვის აისახება კომპოზიტორის აზროვნებაში და მის მასალად იქცევა იმ სემანტიურ შესაძლებლობებთან ერთად, რომლებიც მას გააჩნია და, რომელიც მან შეიძინა საზოგადოებრივ მუსიკალურ პრაქტიკაში. ეს მასალა ფორმირების დროს ინდივიდუალურ შერჩევას და თავისებურ გადამუშავებას განიცდის, ინდივიდუალური გადამუშავება ავტორის იმ სოციალური და ესთეტიკური პოზიციების შესაბამისად ხდება, რომლებიც ადრესატის ხასიათზე, მის ორიენტაციასზეა დამოკიდებული.

მუსიკალური ნაწარმოებში ყოველთვის საზოგადოებრივი ცხოვრების ესა თუ ის „ფენა“ არის ნაგულისხმევი და, შესაბამისად, ამ „ფენის“ მოთხოვნილებაც, ამიტომ მუსიკაში, რომლის ადრესატიც ახალგაზრდა შემსრულებელია, მის ესთეტიკურ მზარესთან ერთად პედაგოგიური მოთხოვნილებაც უნდა იყოს გათვალისწინებული. ასეთ სარეპერტუ-

არო ნიმუშებში პირველ ადგილზე დგას რეციბენტი, თავისი ასაკობრივი თავისებურებებითა და მიზანსწრაფვით. სხვა პედაგოგიურ ამოცანებთან ერთად, თანამედროვე მუსიკალური ნაწარმოები უნდა ითვალისწინებდეს თანამედროვე გამომსახველობითი საშუალებების სწორი აღქმის განვითარების აუცილებლობას, ამიტომაც უნდა იგრძნობოდეს. ეპოქის მაჯისცემა, ნებისმიერი ასაკის აღსაზრდელთან საუბარი უნდა წარმოებდეს მისთვის სანტერესო თემაზე, მისთვის მისაღწევ ფორმაში და უეჭველად თანამედროვე ენაზე. საბავშვო მუსიკის ადრეული საუკეთესო ნიმუშებიც სწორედ ამ მიზნით იქმნებოდა. იმ დროისათვის თანამედროვე ენაზე შექმნილ პიესებში მრავალი აღმზრდელობითი ამოცანა იყო დასახული. ბახი, ჰენდელი, ბეთჰოვენი, შუმანი, ჩაიკოვსკი და სხვა კომპოზიტორები თავიანთ შედეგებს ხშირ შემთხვევაში სპეციალურად ბავშვებს უძღვნდნენ. ბახის „პატარა პრელუდიები და ფუგები“, „ინვენციები“, შუმანის „ახალგაზრდობისათვის“, ჩაიკოვსკის „საბავშვო ალბომი“ და სხვა საუკეთესო ნაწარმოებები პედაგოგიური მიზნებისთვის იყო დაწერილი.

ზოგიერთ შემთხვევაში ავტორის მიერ შექმნილი პიესის ადრესატი გამოკვეთილი არ იყო ნაწარმოების დასათაურების, მისი ფორმის ან სტრუქტურის გამო, მაგრამ მათში გადმოცემული მხატვრული სახის, მუსიკალური შინაარსის და ტექნიკური თუ მხატვრული სირთულის თვალსაზრისით ისინი მუსიკალური აღზრდის გარკვეულ ეტაპს შეესაბამებოდა. საფორტიპიანო ლიტერატურიდან ბეიერი ასეთი ნაწარმოების ჩამოთვლა შეიძლება. ასე მაგალითად: ბახის „პრელუდიები და ფუგები“, ბეთჰოვენის „ბაგატელიები“, სონატინები, შობერტის „ეპისოდები, მუსიკალური მომენტები, ვალსები, მენდელსონის „უსიტყვო სიმორები“, ჯონცერტები, პიესები, გრაფის პიესები, დებიუსის „ბავშვთა კუთხე“, რაგონის „ღედა ბატის ზოპარი“, შოპენის, ლისტის და სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებები.

ზოგი პიესა განკუთვნილია გარკვეული საშემსრულებლო ჩივილის გამოთვლით. კომპოზიტორები ამ მიზნით ხშირად ერიოდნენ ყანარს მიმართვად და ზოგჯერ გამიზნულად, ზოგჯერ კი, თავისდაუნებურად, რთული ეტიუდების შესრულებისათვის მოსაზრდებელ ეტაპს ქმნიდნენ. ჩერნის, კლე-

მენტის, მოშკოვსკის, კრამერის და სხვა კომპოზიტორების ეტიუდების რეპერტუარში შეტანა მოსწავლეს შესანიშნავ საშუალებას უზღავდებდა შოპენის, ლისტის, თანამედროვე კომპოზიტორთა ეტიუდების შესრულებისათვის და ა. შ.

თანამედროვე კომპოზიტორების წინაშეც ხშირად იქმნება ბავშვებისათვის განკუთვნილი ციკლების შექმნის აუცილებლობა. მათი მთავარი ამოცანაა ბავშვებს მიმართონ იმავე ინტონაციური და ჰარმონიული „ლექსიკონით“, რომელიც საერთოდ მათი საკომპოზიციო სტილისთვის არის დამახასიათებელი და რითაც ინარჩუნებენ თვითმყოფადობას, განუმეორებლობას. ისეთი საუკეთესო თანამედროვე საფორტეპიანო ციკლები, როგორც არის ბარტოკის „მიკროკოსმოსი“, „ბავშვებს“ და სხვა, ჰინდემიტის „ჩვენ ქალაქს ვაშენებთ“, ორფის კრებული „Schulwerk“, შიმანოვსკის „საბავშვო სიმღერები“, ბრიტენის „ვარიაციები პერსელის თემაზე“, პროკოფიევის „პეტია და მგელი“, „საბავშვო მუსიკა“ და სხვ. ხაჩატურიანის, კაბალევსკის, სვირიდოვის და სხვა კომპოზიტორთა პიესებს უდიდესი პედაგოგიური და მხატვრული ღირსება გააჩნიათ. მათ მიერ გადმოცემული მხატვრული სახე, რომელიც ბავშვის ფანტაზიას შეესაბამება ახალი მუსიკალურ-სტილისტური ფორმების საშუალებით ავტორების ინდივიდუალურ სტილს ეკონომიური, კონცენტრირებული სახით წარმოადგენენ.

ბოლო წლების საბჭოთა საბავშვო მუსიკას შეემატა სლონიმკის, ეშპაის, პირუმოვის, შნიტკის, ბოიკოს და სხვათა მრავალი ნაწარმოები. მათ მიერ გამოყენებული მუსიკის თანამედროვე გამომსახველობითი საშუალებები ბავშვის მუსიკალურ აზროვნებას ამზადებს XX საუკუნის მუსიკის სწორი აღქმისათვის.

საბჭოთა საბავშვო მუსიკის სავანდურში ქართველი კომპოზიტორების ნაწარმოებებსაც თვალსაჩინო ადგილი უკავიათ. მუსიკას ბავშვებისათვის ჯერ კიდევ უფროსი თაობის კომპოზიტორებიც ქმნიდნენ. დ. არაყიშვილს, შ. თაქთაქიშვილს, მ. გოციელს, ვ. ცაგარეიშვილს, თ. შავერზაშვილს, ვ. კურტიდს, ალ. ფარცხალაძეს, და სხვებს მრავალი საბავშვო პიესა აქვთ დაწერილი. მათ შორის ზოგიერთ ნაწარმოებს გარკვეული მხატვრული ღირე-



ბულება აქვს და გარკვეულ პედაგოგიურ მოთხოვნილებას აკმაყოფილებს.

საბავშვო მუსიკის შექმნაში დიდი ღვაწლი მიუძღვით ჩვენს თანამედროვე ქართველ კომპოზიტორებს ო. თაქთაქიშვილს, ს. ცინცაძეს, ა. ბალანჩივაძეს, ა. მაჭავარიანს, ალ. შავერზაშვილს, ს. ნასიძეს, ნ. გაბუნას, რ. გაბიჩვაძეს, ტ. ბაქრაძეს, ბ. კვერნაძეს, რ. ლალიძეს, მ. დავითაშვილს, რ. ქარუხნიშვილს, ნ. მამისაშვილს, დ. ჩხეიძეს, ვ. აზარაშვილს და სხვებს, რომელთა ნაწარმოებები ხშირად ჟღერს ახალგაზრდა შემსრულებელთა კონცერტებზე, როგორც ჩვენს რესპუბლიკაში, ასევე, რესპუბლიკის გარეთაც. მათ მიერ სპეციალურად ბავშვებისათვის მიძღვნილი თუ თავისი სირთულით საბავშვო რეპერტუარისთვის შესაფერისი ნაწარმოებების უმრავლესობამ მნიშვნელოვანი ადგილი დაიმკვიდრეს ბავშვისა და მოზარდის სასწავლო რეპერტუარშიც, საგამოცდო თუ საკონცერტო პროგრამებში. მეტ-ნაკლები სიხშირით სრულდება ო. თაქთაქიშვილის „პოემა“, „მშობლიური სურათები“, „ენგური“ (ეტიუდი), საფორტეპიანო სუიტა, ს. ცინცაძის „პრელუდიები“, ა. ბალანჩივაძის „ნოქტიურნი“, კონცერტები, „ცეკვა“, „ექსპრიმტი“, „რომანტიული სურათები“, ა. მაჭავარიანის „ბურთი“, „ხორუმი“, „ექსპრომიტი“, „ბაღში“, „ბაზალეთის ტბა“, სუიტა ბალეტისა და „ოტელო“, ბ. კვერნაძის „იმპროვიზაცია“, „მუსიკალური მომენტი“, „პოემა“, „სახუმარო“, „12 საბავშვო საფორტეპიანო პიესა“, ნ. ნასიძის „საბავშვო პიესების კრებული“, იმპროვიზაციები, მ. ფარცხალაძის „ფანდლურლი“ (ტოკატინა) „სიმღერა“, „ონავარი“, ნ. გაბუნას „მხედრები“, „საბავშვო პიესების ციკლი“, ალ. შავერზაშვილის „მარში“, „საბავშვო პიესა“, პრელუდიები, ნ. გუდიაშვილის „პრელუდიები“, ვ. აზარაშვილის „სტუმრად ცხოველებთან“, რ. გაბიჩვაძის „ინვენციები“, „ინტერვალების თამაში“ და „სონატინა“. ტ. ბაქრაძის „იმპროვიზაცია ხალხურ თემაზე“, ნ. მამისაშვილის „პრელუდიები“, „პიონერული კონცერტი“, „იმპროვიზაციები“. რ. ლალიძის „რონდო-ტოკატა“, „პრელუდი“, „მუსიკალური მომენტი“, რ. ქარუხნიშვილის „საკეცვაო იმპროვიზაციები“, მ. დავითაშვილის, ნ. ექსანიშვილის, ქ. თუმანიშვილის, დ. ჩხეიძის და სხვა კომპოზიტორთა ნაწარმოებები.

ზემოთ ჩამოთვლილი მუსიკალური ნაწარმოებების ნუსხიდან ჩანს, რომ ქართველ კომპოზიტორები ბავშვებისათვის ძირითადად მცირე ფორმის პიესებს ქმნიან, პოლიფონური ნაწარმოებები შედარებით უფრო ნაკლებად ვხვდებით, ხოლო ეტიუდები და სონატური ყანრი იშვიათ გამოჩენის წარმადგენს (გვხვდება საფორტეპიანო კონცერტებიც, რომელთა უმრავლესობა მაღალ პროფესიულ დონეზეა დაწერილი და ხშირად სრულდება, მაგრამ მათი რიცხვი არც ისე ბევრია).

ქართველ კომპოზიტორთა მიერ შექმნილი პიესები ერთნაირი პოპულარობით არ სარგებლობს მოსწავლეებში თუ პედაგოგიურ კოლექტივებში. მოსწავლეთა რეპერტუარში ძირითადად ერთი და იგივე ნაწარმოებს ვხვდებით, პიესების უმრავლესობა სრულდება იშვიათად და ესტრადაზე ფეხს ვერ იკიდებს.

ბოლო წლებში დიდი ყურადღება ექცევა თანამედროვე მუსიკის პრობლემებს, სკოლის თუ სასწავლებლის მოსწავლეთა მიერ მათი შესრულების აუცილებლობას. საქართველოს კულტურის სამინისტროს მეთოდური კაბინეტის თუ კომკავშირის ცენტრალური კომიტეტის მიერ მოწყობილი საქალაქო დათვალიერებებისა და კონკურსების პროგრამაში მოსწავლეს ევალება რომელიმე ქართველი კომპოზიტორის ნაწარმოების შესრულება. საბავშვო მუსიკალური სკოლის დამოთავრებისას, ასევე სასწავლებელში შესასვლელ სახელმწიფო გამოცდაზე, პროგრამაში აუცილებლად უნდა იქნეს შეტანილი ქართული საფორტეპიანო მუსიკა. არაერთხელ გამოიკა ქართველ საბჭოთა კომპოზიტორთა საფორტეპიანო ნაწარმოებების კრებული, რომლებიც განკუთვნილი იყო სხვადასხვა ასაკის მოსწავლეთა რეპერტუარის გასამდიდრებლად. მათში შედიოდა, როგორც უფროსი, ასევე ახალგაზრდა თაობის კომპოზიტორთა მცირე თუ დიდი ფორმის ნაწარმოებები. საქართველოს კულტურის სამინისტროსა და სასწავლებლის მეთოდკომისიების მიერ შედგენილი სპეციალური სია, რომელშიც დიდი რაოდენობით არის ჩამოთვლილი იმ კომპოზიტორთა ნაწარმოებები, რომელთა შესრულებაც შეიძლება სამუსიკო სკოლის დამოთავრებისას და სასწავლებელში მისილად გამოცდებზე. არჩევანი დიდი რიცხობრივად



და მრავალფეროვანია თავისი ხასიათით. მაგრამ, მიუხედავად ამისა, როგორც ზემოთ იყო აღნიშნული, კონცერტებზე, კონკურსებში და თუ გამოცდებზე წლიდან წლმდე ერთი და იგივე კომპოზიტორის ერთი და იგივე ნაწარმოები სრულდება.

ძველია ამ ნაყოფანების ამხსნელი ყველა მიზეზის დასახლება, მაგრამ თითქოსდა ყველასათვის ცნობილი ჭეშმარიტებების გახსენებას და ზოგიერთი მიზეზის მომავალში გათვალისწინებას გარკვეული სარგებლობის შოტახა შეუძლია.

მართალია, როგორც ზემოთ აღვნიშნეთ, საქართველოს კულტურის სამინისტროს მეტოღობებზე შექმნილია აქვს ქართველი კომპოზიტორთა ნაწარმოებების სარეპერტუარო სია, რომლის გათვალისწინება, ალბათ ძნელია საქვეშინო კულტურის სამინისტროსათვის სასწავლო პროგრამების შედგენისას (ვინაიდან ეს პროგრამები ძირითადად შეიცავს სხვადასხვა სტილისა და ეპოქის კომპოზიტორთა შედეგებს, სადაც მოამბე რეპერტუარების თანამედროვე კომპოზიტორთა მუსიკა მხოლოდ ეპიზოდურად არის წარმოდგენილი). მაინც უნდა აღინიშნოს ის ფაქტი, რომ სასწავლებლის რეპერტუარის ძველსა და ახალ პროგრამაში (1968, 1975 წ.) და მუსიკალური სკოლის პროგრამებში (1975) ქართული საფორტეპიანო მუსიკა ნაკლებად არის წარმოდგენილი. ქართული საფორტეპიანო მუსიკა მუსიკალური სასწავლებლის ძველ პროგრამაში ისეთი ნაწარმოებებით იყო შემოფარგლული, როგორც არის ა. ბალაჩივიძის კონცერტი № 3 და „ნოქტიურნი“ ფა მინორი, ა. მაჰავარიანის „ბალადა“, ო. თაქთაქიშვილის საფორტეპიანო კონცერტი № 1 და „პოემა“, ა. მაჰავარიანის სუიტა ბალეტურიდან „ოტელო“.

მიუხედავად იმისა, რომ სასწავლებლის ძველი და ახალი პროგრამების გამოცემის პერიოდში (1968—1975 წ.) ქართულ საფორტეპიანო მუსიკას ბევრი მნიშვნელოვანი ნაწარმოები შეემატა, ამ გარემოებამ ახალ პროგრამაში ვერავითარი ასახვა ვერ ჰპოვა. რაც შეეხება სასკოლო პროგრამას, აქ, ერთი შეხებულად, თითქოს უკეთესი მდგომარეობაა, ვინაიდან რიცხობრივად მეტი ნაწარმოებია რეკომენდირებული, მაგრამ მოცემულ პროგრამაში დასახლებული პიესები დიდი ხნის წინათ არის შექმნილი და ძირ-

თადად ერთი და იგივე ავტორის სხვადასხვა კომპოზიციის წარმოადგენს.

მიუხედავად ასეთი გარემოებისა, ზემოთაღნიშნული ხარვეზების არსებობის მნიშვნელოვანი მიზეზები უნდა ვეძებოთ, როგორც რეციპიენტის მოზადების დონეში, ასევე პედაგოგის პიროვნულ თავისებურებებსა და პროფესიულ თვისებებში და თვით ობიექტშიც — ნაწარმოების საშემსრულებლო მხატვრულ ღირებულებაში.

პედაგოგი მოსწავლის რეპერტუარის შერჩევისას ითვისისწინებს, ერთის მხრივ, მოცემულ ეტაპზე მოსწავლის საშემსრულებლო შესაძლებლობებს, ხოლო, მეორეს მხრივ, შესასწავლი ნაწარმოებების მხატვრულ ღირებულებას. ამასთან ერთად, იგი ნაწარმოებს არჩევს თავისი გემოვნებისა და იმ ცოდნა-გამოცდილების მიხედვით, რაც მას გააჩნია. აქედან ცხადია, თუ რა დიდი მნიშვნელობა ენიჭება სამივე მხარეს: მოსწავლეს, მასწავლებელს და შესასწავლ მასალას რეპერტუარის სწორი შედგენისას.

ხშირად მოსწავლე ნაწარმოების შესწავლაზე უარს ამბობს, ვინაიდან მისი მუსიკალური-ინტონაციური მარაგი „ტეზაურუსი“ მეტად ღარიბია, მისთვის უჩვეულოა ნაწარმოების მუსიკალური ენა და ამის გამო შესასრულებელი პიესის მხატვრული სახე მიუწყდომელია. მის მიერ თანამედროვე მუსიკა აღქმა არაადექვატურია და ამიტომ მისთვის მიუღებელიც.

რეციპიენტისათვის მნიშვნელოვან მხარეს წარმოადგენს აგრეთვე ნაწარმოების დროსა და სივრცეში გაშლის პრობლემა. ფორმის მხრივ, შეუყვრელ, ნელ ტემპში დაწერილი ნაწარმოები შესრულების ხანგრძლიობის გამო მოსწავლის აზროვნებისათვის ძნელი დასაძლევია. აქვე უნდა აღინიშნოს ნაწარმოების პედაგოგიურ-საშემსრულებლო და საესტრადო მხატვრული ფუნქცია. ფაქტურული სიძნელეები, რომლებიც ხშირად გამოწვეულია კომპოზიტორის მიერ ინსტრუმენტის სპეციფიკის გაუთვალისწინებლობით, მოსწავლის წინაშე ქმნის გარკვეულ ბარიერს, რაც კიდევ უფრო მწვავედმა ნაწარმოების არასაესტრადო ხასიათის გამო. თუ ასეთი პიესა მდიდარია საკომპოზიციო მიგნებებითა და პედაგოგიური ამოცანებით, საშემსრულებლო ღირებულება არ გააჩნიათ და მათ მხატვრული ფუნქციაც დაბალია. როგორც



ა. ასაფიევი აღნიშნავს, „რაც უფრო ძლიერად იგრძნობა — თუნდაც ურთულეს ინტელექტუალურ-მუსიკალურ ნაწარმოებში — მოცემული ეპოქისათვის განზოგადებული გამომსახველობითი მუსიკალური ინტონაციების წრე, — მით უფრო უეჭველია ასეთი მუსიკის ცხოველყოფილობა და პირიქით, რაც უფრო მეტად სუბიექტურია კომპოზიტორის „ენა“ ინტონაციური თვალსაზრისით, მით უფრო ძნელია და მოკლეა მისი სიცოცხლის ხანგრძლივობა“.³

ერთი მხრივ, სასურველია ქართველმა კომპოზიტორებმა მეტი ყურადღება დაუთმონ საფორტეპიანო პედაგოგიურ რეპერტუარს, რომელიც მაღალ პროფესიულ მოთხოვნებს დააკმაყოფილებს, და რომელიც შექმნილი იქნება თანამედროვე სულსკვეთებით, გამოიცეს მეტი კრებულები, ხოლო, მეორეს მხრივ, პედაგოგებმა მოსწავლეში თავიდან აღზარდონ თანამედროვე მუსიკის აღქმისა თუ შესრულების ჩვევები.

კარგა ხანია, რაც მოძველდა შეხედულება, თითქოს ბავშვის აზროვნებისათვის თანამედროვე მუსიკალური ენა ძნელი გასაგებია და იგი თანამედროვე გამომსახველობით საშუალებებს თანდათანობით, ასაკის შესაბამისად უნდა გაეცნოს. ამ აზრის მიმდევრების თანახმად, მოსწავლე სწავლის დაწყებით ეტაპზე მე-18 საუკუნის ენას უნდა გაეცნოს, ხოლო შემდგომ ეტაპებზე მე-19 საუკუნის დასაწყისის და შემდეგ ბოლო პერიოდის მუსიკას. ასეთი თვალსაზრისით თანამედროვე მუსიკას მხოლოდ უმაღლესი სასწავლებლის პერიოდი მოუწევს. პედაგოგებში ასეთი პოზიცია დიდხანს იყო გაბატონებული, რამაც დიდი ზიანი მიაყენა არა მარტო ბავშვებისათვის შექმნილ მუსიკალურ შემოქმედებას, არამედ მთელი საბავშვო მუსიკალური აღზრდის სისტემას. ამ მხრივ კიდევ ერთხელ უნდა აღინიშნოს ბარტოკის, პროკოფიევის, კაბალევსკის და ბევრი სხვა თანამედროვე კომპოზიტორის ღვაწლი ამ შეხედულების უარყოფაში. თანამედროვე პედაგოგი ვალდებულია სწავლის დაწყების პირველივე ეტაპიდანვე მოსწავლეს გააცნოს თანამედროვე მუსიკის ენა, თვითონ მუდამ უნდა იმყოფებოდეს სათანადო სიმაღლეზე, ამდიდრებდეს თავის პედაგოგიურ რეპერტუარს და

ცდილობდეს მის პრაქტიკაში უკვე გამოცდილი, ბევრჯერ მოსმენილი და კლასში სწავლის ხშირად გავლილი ნაწარმოების ნაცვლად, ახლის, ჯერ კიდევ სრულიად უცნობი მუსიკის შესწავლას და მოსწავლისათვის გადაცემას.

წინა ეპოქის მუსიკის შესრულების გარკვეული ტრადიციები გააჩნია, რომელიც საუკუნეებით არის გამოცდილი, ხოლო თანამედროვე მუსიკის შესრულების ჩვევები ჯერ კიდევ ჩამოყალიბების სტადიაშია, ამიტომ პედაგოგს ხშირად ურჩევნია მოსწავლესთან ისეთი ნაწარმოები გაიაროს, რომელიც ხშირად სრულდება, ჩანაწერებიც არსებობს და, შესაძლოა, თვით მასაც აქვს შესწავლილი კონსერვატორიაში სწავლის პერიოდში. ვიდრე მოსწავლის რეპერტუარში შეიტანოს ახალი, ჯერ კიდევ უცნობი ნაწარმოები, რომლის აღქმა მისთვისაც გაძნელებულია და, შესაბამისად, დიდ შრომას მოითხოვს, როგორც მოსწავლესთან, ასევე თავისთავზე. ზოგ შემთხვევაში პედაგოგი გარკვეულ ნაწარმოებს არ სცნობს მხატვრული ღირებულების მქონედ და ამიტომ თვლის, რომ მისი შეტანა რეპერტუარში ან უსარგებლოა, ან შეიძლება მხოლოდ დამხმარე მასალად იქნეს გამოყენებული.

და ბოლოს, ეს მეტად რთული პრობლემატური საკითხები, რომელთა გადაწყვეტაც მოკლე სტატიაში თითქმის შეუძლებელია, მინდა ისევ ასეთივე სიტყვებით დავამთავრო: „ყოველ ეპოქას და ყოველ კლასს გააჩნია ინტონაციის რაოდენობა, რომელიც იმდენად არის გამჭდარი მათ ცნობიერებაში, რომ ისეთი ნაწარმოების მოსმენა, რომელშიც ჩვეული ბგერადშეთანხმებით ურთიერთმოქმედება დომინირებს ჯერ კიდევ მიუჩვევლზე, უფრო მეტ სიამოვნებას ანიჭებს, ვიდრე ისეთი მუსიკის აღქმა, სადაც ჭარბობს ჯერ კიდევ აუთვისებელი ინტონაციები, რომელთა ასათვისებლად საჭიროა აზროვნების უაღრესად გაძლიერებული აქტიობა“.⁴

თანამედროვე პედაგოგი ვალდებულია გადალახოს XX საუკუნის მუსიკის აღქმის რთული ბარიერი და მოსწავლის რეპერტუარის შედგენისას გაითვალისწინოს თანამედროვე ქართული მუსიკის შეტანის აუცილებლობა. ქართული საფორტეპიანო მუსიკის მნიშვნელოვანი ნიმუშების შესწავლა პედა-



გოგებსა და მოსწავლეებს სარგებლობას მოუტანს ეროვნული მუსიკის თავისებურების, მისი რიტმო-ინტონაციური სფეროს, თვითმყოფადი ჰარმონიული საწყისის ათვისებაში, რაც ბევრად გააღრმავებს და გააფართოვებს მათ მუსიკალურ ლექსიკონს, მუსიკალურ აზროვნებას.

¹ «Музыка и время». М., 1970, вып. I, стр. 20—21.

² Стравинский И. Диалоги. Л., 1971, стр. 223.

³ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., «Музыка», 1972, стр. 358.

⁴ Б. Асафьев. Музыкальная форма как процесс. Л., «Музыка», 1972, стр. 24.

პანორამა

ათასობით შურნალის კვანძანი

თანამედროვე იტალიელი მკითხველი ვეღარ გარკვეულა, ვერ აუღია ორიენტაცია კულტურის სფეროში გამოავალი ეურნალ-გაზეთების ნიადაგში. თუ კვყენის მასშტაბით პერიოდულ გამოცემათა რაოდენობა წელიწადში რვა ათას შუადგენს, აქედან ათასი კულტურის პრობლემებს ეხება.

იტალიური ეურნალების ნაერთი კატალოგის („რევსტერია“) მიხედვით ყოველწლიურად კულტურისადმი მიძღვნილი 437 ეურნალი გამოდის (ახლა „რევსტერიაში“ შეწყვიტა არსებობა, რადგან ანალოგიური კატალოგის გამოცემა დაიწყო ეურნალის გამოცემათა ცენტრმა მილანში). ამ 437 ეურნალიდან 84 ეურნალი აშუქებს კულტურის ზოგად საკითხებს, 60 — კულტურის პოლიტიკის სფეროს, 60 — ისტორიას, 36 — ლიტერატურას, 34 — ფილოსოფიას, 28 — ხელოვნებას, 26 — არქიტექტურას, 23 — პოეზიას, 20 — სალიტერატურო კრიტიკას, 18 — კინოს.

თუ ამათ რიცხვს დაემატებთ მცირე ტირაჟით გამოშვალ რეგიონალურ ეურნალებს, მაშინ მათი რიცხვი ათასს მიაღწევს.

ამდენი ეურნალის გავრცელების საკითხი ფრიად პრობლემურია. წიგნების მაღაზიაში მათთვის ადგილი ცოტაა, ხოლო კიოსკების რაოდენობა (სწორედ კიოსკებში ხალდემა დასტამბული პროდუქტის 25%) ერთობ მცირეა ამ მოსწავლევული ლიტერატურისთვის. ამას ემატება პერიოდიკის (განსაკუთრებით ეურნალების) ძალიან მაღალი ფასები. ყოველივე ამის ერთობლიობით გაწ. „უნიტა“ ხსნის იმ ფაქტს, რომ იტალიელები „თავს იკავებენ კითხვისაგან“.

სამხანაგრო ბალერინები, თეატრები და ბიბლიოთეკები

ესპანეთის მხატვრული გაღერების კრიზისულ მდგომარეობას განიხილავდა კულტურის მოღვაწეთა „მრგვალი მაგიდა“, რომლის თემა იყო „მხატვრები და თანამედროვე გაღერები, კულტურული მემკვიდრეობის შექმნა“.

„მრგვალი მაგიდის“ მონაწილეთა აზრით, ახლანა მიღებული კანონი ისტორიულ-მხატვრული მემკვიდ-

რეობის თაობაზე, ვერ წყვეტს დღევანდელ მხატვრული ცხოვრების პრობლემებს. საქმე ისაა, რომ ეს კანონი ითვალისწინებს კულტურის ძეგლთა დაცვას, მოვლა-პატრონობას, მაგრამ სრულიად უგულვებელყოფილია თანამედროვე ეპოქის კულტურული მემკვიდრეობის შექმნის საკითხი. სურათების გაღერები ცუდ დღეში არიან; კვლავ ძალაში რჩება ხელოვნების ნაწარმოების შექმნიდან გადასახადების ამოღების პოლიტიკა, ამის შედეგად ყოველი ახალი ნაწარმოების შექმნა გაღერისათვის დიდ ეკონომიურ რისკთანაა დაკავშირებული. ამის გარდა ფინანსური შეზღუდვები და გადასახადები ვრცელდება აგრეთვე საზღვარგარეთის გაღერებთან ვაჭრობაში. ყოველივე ამის შედეგად გაღერები უძლურნი არიან მხარე და უპირობო ახალ მხატვრებს და შექმნან თანამედროვე ხელოვნების მრავალფეროვანი კოლექციონარი.

„მრგვალ მაგიდაზე“ შექმნილი მდგომარეობიდან გამოსვალის ერთ-ერთ ზღად დაისახა ის, რომ მხატვრებს ნება მიეცეთ გადასახადების ანგარიშში თავიანთი ნაწარმოები გადასცენ სახელმწიფოს. დისკუსიის მონაწილეთა აზრით, ეს სიახლე სასარგებლო აღმოჩნდება როგორც მხატვრებისათვის, ასევე სურათების სახელმწიფო გაღერებისათვის, რომლებიც ამ გზით თავიანთ ფონდებს ახალ-ახალ ნაწარმოებებით გაამდიდრებენ.

ვითარებას ართულებს ის გარემოება, რომ სახელმწიფო არასაკმაო ფინანსურ დახმარებას უწყევს სამხატვრო გაღერებს, რის გამოც მუზეუმებში არ არის თანამედროვე ექსპანიის გამოჩენილი მხატვრების მნიშვნელოვანი ნაწარმოებები (აქვე დავძენთ: ბევრი ესპანელი მხატვარი საზღვარგარეთ მუშაობს).

დისკუსიის მონაწილეთა აზრით, თანამედროვე ხელოვნების ნაწარმოებთა შეგროვება „როდ კისობთა ხვედრად“ იქცევა და მთავრობის ამგვარ დამოკიდებულებას შეუძლია გამოიწვიოს ხელოვნებისადმი ესპანელთა ყურადღების დაკემა.

ამგვარმა სიმძიმემა ხელოვნების სხვა სფეროშიაც იჩინეს თავი, კერძოდ, ესპანელთა საყოველთაოდ დაპყროვის ინტერესი თეატრისადმი. თვით თეატრები კი მძიმე ეკონომიურ კრიზისს განიცდიან. მაგალითად, შარშან დაიხურა მადრიდის ცნობილი თეატრი „მარკინა“.

(გაგრძელება 39 გვ.)



თბილისის ავღომერაცია

(ქალაქსამშენებლო პოტენციალი —
სოფლის მცხოვრებს)

გრიგოლ მალანია

პარტიველი გლეხი ქალაქს ოდითგან
გვიდება როგორც ტრადიციულ კულტურულ
ცენტრს. რესპუბლიკის ქალაქებისა და
სოფლების სამშენებლო სტრუქტურების გან-
ვითარება მიმდინარეობდა ორი კულტურის
ურთიერთ ზემოქმედებით, რომლის წილშიც
სოფლის მოსახლეობის ტრადიციები მუდამ
ასრულებდნენ არსებითს როლს. რესპუბლი-
კაში შეიქმნა ქალაქების, ძირითადად, რაიონ-
ული ცენტრების ხშირი ქსელი. საერთოდ,
ქართული ხალხისა და კერძოდ, სოფლის
მცხოვრებთა კულტურის განვითარებაში წამ-
ყვანი როლი ეკუთვნის თბილისს.

სამწუხაროდ, ეს ერთიანობა ჯერ კიდევ
საკმარისად არ არის გათვალისწინებული დაპ-
როექტებისა და ქალაქთმშენებლობის პრაქ-
ტიკით, რასაც გარკვეულწილად ასევემ დაღს
უწყებრობა, ვიწრო პროფესიონალიზმი და
მეცნიერული ნამუშევრებისა და მიდგომის
დიფერენციაცია. ამ ნეგატიური მხარეების
დაძლევას ემსახურება საქართველოს არქი-
ტექტორთა შემოქმედებითი ძალები, რომლე-
ბიც გაერთიანებული არიან თბილისის ექსპე-
რიმენტული დაპროექტების ზონალური სა-
მეცნიერო-კვლევითი ინსტიტუტის, საქართ-
ველოს ქალაქთმშენებლობის სახელმწიფო
საპროექტო ინსტიტუტის, საქართველოს სა-
სოფლო მშენებლობის სახელმწიფო საპრო-

ექტო ინსტიტუტის, ქალაქ თბილისის მთავა-
რი არქიტექტურულ-დაგეგმარებითი სამმე-
თველოს, რესპუბლიკის არქიტექტორთა მსგ-
შირისა და სახმშენის კოლექტივებში.

ქალაქის ინფრასტრუქტურით, კულტურით
სოფლის მოსახლეობის ნაყოფიერი მომსა-
ხურების მიზნით ერთობ აქტუალურად გვე-
სახება ავღომერაციისა და სხვა ქალაქსამ-
შენებლო სისტემების კვლევის საკითხები,
რომლებიც რესპუბლიკის ქალაქებსა და სოფ-
ლებს აერთიანებენ. როგორც ქალაქისა და
სოფლის განსახლების უმადლესი ტიპი, ავ-
ღომერაციები განსახიერებენ სახალხო-სა-
მეურნეო, სოციალური და ქალაქსამშენ-
ებლო ხასიათის უბირატესობათა პროგრამას,
მაგრამ მათმა არაორგანიზებულმა განვითა-
რებამ წარმოშვა მთელი რიგი არასასურველი
ქალაქსამშენებლო შედეგები, რომელთა
ლიკვიდაცია იქცა განსახლების გენერალური
და რეგიონალური სქემების, მათი მთავარი
რგოლის — განსახლების მიზანმიმართულ
სისტემათა ფორმირების კონცეფციის —
„დასახლებული ადგილების ჯგუფობრივი სის-
ტემების“ პრერევატივად.

სასურსათო პროგრამის გადაწყვეტისა და
სოფლის მოსახლეობის მომსახურების თვი-
სობრივი გაუმჯობესების მიზნით, დასახლე-
ბული ადგილების ჯგუფობრივ სისტემათა
კონცეფციის შემუშავებისათვის ქალაქთმშ-
ნებლობის დაპროექტების ცენტრალურ სა-
მეცნიერო-კვლევითს ინსტიტუტსა და ქალაქ
თბილისის მთავარ არქიტექტურულ-დაგეგ-
მარებითს სამმართველოში მიმდინარეობს
კვლევა, რათა გადაიკრას საბჭოთა არქიტექ-
ტურის სამი დედნიშვნელოვანი მეცნიერული
და შემოქმედებითი ამოცანა:

— განისაზღვროს დასახლებული ადგილე-
ბის ჯგუფობრივ სისტემათა ეფექტიანი ფორ-
მირების პოზიციებიდან სოფელ ადგილებზე
დედაქალაქის პოტენციალის გავლენის
ზღვრული ზონები; ყურნალ „Архитектура
СССР“-ის რედაქციამ გამოაქვეყნა ჩვენს
სტატია „თბილისის ავღომერაცია, როგორც
განსახლების მთლიანი სისტემა“, რომელიც
პირველი ამოცანის შედეგებს ასახავს;

— უზრუნველყოფილ იქნეს თბილისის,
როგორც უდიდესი ქალაქის, ქალაქსამშენ-
ებლო პოტენციალის მონაწილეობა ამ ზონების
სოფლის მოსახლეობის მომსახურებაში.

— განისაზღვროს ქალაქის გარემოთი სოფ-

ლის მოსახლეობის მომსახურების თვისებრი-
ვი გაუმჯობესებისა და ამ გარემოს ჩამოყა-
ლიბების მართვის გზები.

მეორე ამოცანის — აგლომერაციის მთავა-
რი ქალაქის, ქვეყნის უდიდესი ქალაქისა და
ეროვნული ცენტრის — თბილისის ქალაქთ-
სამშენებლო პოტენციის განვითარების შე-
ფასებამ სოფელი კაცის განვითარებისათ-
ვის მოითხოვა ქალაქსამშენებლო პრაქტი-
კაში დამკვიდრებულ მთელ რიგ წარმოდგე-
ნათა გადაფასება. მაგალითად, ქალაქსამშე-
ნებლო ობიექტების ფუნქციონალური ზონი-
რება და მათი დაყოფა ქალაქწარმომქმნელ
და ქალაქმომსახურე ობიექტებად გენერა-
ლური გეგმების შემუშავებისას; იმ დარგობ-
რივი ორგანიზაციების პასუხისმგებლობა,
რომლებიც ფორმალურად არ არიან დაკავში-
რებულნი სოფლის მოსახლეობის მომსახუ-
რების ფუნქციებთან, მაგრამ მათი განლაგება
მთავარ ცენტრალურ ქალაქში — განსახლების
სისტემის ცენტრში უკვე წინასწარ განსაზღვ-
რავს ამ ფუნქციებს; ქალაქსამშენებლო
პროცესების მართვის ფორმები, რომელთა
მიზანია სოფლის მცხოვრებისათვის ქალაქთ-
სამშენებლო გარემოს გაუმჯობესება.

ამ მიზნით ჩვენ ქალაქის გარემოს ძირი-
თად ქალაქსამშენებლო ელემენტებად ავი-
ღეთ საწარმოები, დაწესებულებები და ორ-
განიზაციები (ქვემოთ — „ორგანიზაცია“),
მათი დარგობრივი კუთვნილება და ფუნქცი-
ები. შემდეგ შევარჩიეთ 1500 ორგანიზაცია
და ანკეტური გამოკითხვისა და დაგეგმარე-
ბითი ანალიზის გზით გამოვავლინეთ მათი
როლი და ფუნქციები სოფელი ადგილების
მომსახურებაში. უფრო მეტიც, მოეწყო ორ-
განიზაციების, განსაკუთრებით იმ ორგანიზა-
ციათა მომსახურებისა და არქიტექტურულ-
დაგეგმარებითი პირობების ხარისხის ანალი-
ზი, რომლებიც მხოლოდ და მხოლოდ ქალა-
ქის მოსახლეობისათვის არის შექმნილი, მა-
გრამ სოფლის მოსახლეობასაც ემსახურება.

კვლევის შედეგებმა ერთხელ კიდევ დაგ-
ვარწმუნეს სოფელი ადგილისა და ქალაქის
ფუნქციონირების ერთიანობაში, რაც ქა-
ლაქსამშენებლო გადაწყვეტილებისა და ქა-
ლაქის მართვის მთელ სიროთულეს განსაზღვ-
რავს. მაგალითად, 1500 გამოკვლეული ორ-
განიზაციისაგან 1325 ემსახურება სოფლის
მოსახლეობას, ან ასრულებს სოფლის მოსა-
ხლეობასთან დაკავშირებულ ფუნქციებს. ამ-

რიგად, თბილისი ემსახურება სოფელ ადგი-
ლებს შემდეგი მასშტაბითა და ზონებით: აგ-
ლომერაციები (ასრულებს 1095 ორგანიზაციას)
1325 გამოკვლეული ორგანიზაციისაგან);
აღმოსავლეთ საქართველოს — 469; მთლია-
ნად რესპუბლიკისა — 701; ამიერკავკასიისა
— 293; სარ კავშირისა — 212.

მაშასადამე, ორგანიზაციები, რომლებსაც
მომსახურების ფუნქციები აკისრიათ, მარ-
ტოდენ საქალაქო ფუნქციებისა და ქალაქის
მართვის ობიექტებს უნდა შეადგენდნენ. და-
პროექტებისა და განვითარების დროს ისინი
უნდა განვიხილოთ არა ქალაქის სისტემაში
შემავალ ქალაქთმომსახურე ორგანიზაციებად,
არამედ ქალაქწარმომქმნელ და სისტე-
მათწარმომქმნელ ორგანიზაციებად, მაშასა-
დამე, მათი ქალაქსამშენებლო არქიტექტუ-
რულ-დაგეგმარებითი მახასიათებელი უნდა
შეესაბამებოდეს სოფლის მოსახლეობის მომ-
სახურების ზონების შესაფერის დონესა და
ხასიათს, ანუ ეკისრებოდეს ქალაქწარმომქმ-
ნელი ფუნქციები, მაგრამ ორგანიზაციათა
მნიშვნელოვანი ნაწილის კლასიფიკაცია ქა-
ლაქთწარმომქმნელ და მომსახურე ორგანიზა-
ციებად, რომლებიც ნორმატიული დოკუმენ-
ტის თანახმად (სამშენებლო ნორმები და წე-
სები) არის მიღებული, არ ემთხვევა ამ ორ-
განიზაციათა ფაქტობრივ როლს ქალაქში.
უმეტესი ნაწილი — 836 ორგანიზაცია —
რომლებიც მოწოდებული არიან ემსახურე-
ბოდნენ მხოლოდ ქალაქის მოსახლეობასა და
ქალაქს, ფაქტობრივად ემსახურებიან აღმოს-
ავლეთ საქართველოს და მთლიანად რესპუბ-
ლიკის აგლომერაციის სოფლის მოსახლეობა-
საც. მაშასადამე, მათი ქალაქსამშენებ-
ლო და არქიტექტურულ-
დაგეგმარებითი პარამეტრები
და სერვისი არ არის წინასწარ
გათვალისწინებული სოფლის
მოსახლეობის მომსახურები-
სათვის.

საკულისხმოა, რომ ამ ორგანიზაციათა უმ-
რავლესობას მომსახურების ფუნქციები აკის-
რია არა იმიტომ, რომ მათი მსგავსი ორგანი-
ზაციები არ არის სოფლად ან უახლოეს ქა-
ლაქში-რაიონცენტრში, არამედ იმიტომ, რომ
საქართველოს სოფლის მცხოვრებთათვის
თბილისი ოდიოთავნე იყო, არის და იქნება
კულტურის ავტორიტეტული ცენტრი, მის
მატერიალურ და სულიერ მოთხოვნილებათა

დაქაოფილების ცენტრი.

ქალაქის, როგორც მთლიანი ქალაქისამდებარე და ეკონომიკური ორგანიზმის, მართვის პოზიციებიდან ერთობ ნიშნდობლივია ის, რომ 1325 ორგანიზაციისაგან მხოლოდ 280 ასრულებს სოფლის მოსახლეობის მომსახურების „იურიდიულად“ განსაზღვრულ, ანუ ამ ორგანიზაციათა ვალდებულებითა და საქმიანობის გეგმით დადგენილ ფუნქციებს. დანარჩენები ასრულებენ ფაქტობრივ ფუნქციებს მხოლოდ იმის გამო, რომ ისინი განლაგებული არიან უდიდეს ცენტრში — დედაქალაქში. მაშასადამე, ქალაქმშენებლებს — დამგეგმარებლებსა და ქალაქის ქალაქმშენებლობითი განვითარებისათვის პასუხისმგებლებს (მთავარი არქიტექტურულ-დაგეგმარებითი სამმართველო) ამოცანად ეკისრებათ მიზანმიმართული ზემოქმედება მოახდინონ ქალაქმშენებლობის საშუალებებით ამ ორგანიზაციათა ფუნქციებზე სოფლის მოსახლეობის გასაუმჯობესებლად.

ქალაქის დაგეგმარების ორგანიზაციაში სოფლის მოსახლეობის მომსახურე ორგანიზაციათა განლაგების ანალიზი მოწმობს, რომ ისინი ფართოდ არის განხილული ქალაქის სტრუქტურაში. მათი კონცენტრაციისა და თავმოყრის დონე ქალაქის დაგეგმარებითი ზონებისა და ელემენტების (ქალაქის ცენტრი, მისი ქვეცენტრები, მთავარი ქუჩები და მოედნები) და, უფრო არეს ყოვლისა, ვაგზლების და ქალაქის გარე ტრანსპორტის კვანძების ცენტრალურობის ფუნქციათა ადეკვატურია, მაშასადამე, ქალაქის მთავარი კომპონენტები თანაბრად ფუნქციონირებენ როგორც სასოფლო კომპონენტები. მათი ქალაქსამშენებლო პარამეტრები კი ძირითადად პროექტდება მოქალაქეებისათვის, ან საერთოდ მოსახლეობისათვის.

ასეთი მიდგომა გავლენას ახდენს აღნიშნულ ორგანიზაციათა ქალაქსამშენებლო მახასიათებლებზე და სოფლის მოსახლეობის მომსახურების კომფორტულობაზე. მაგალითად, სოფელი ადგილების მომსახურე 1325 ორგანიზაციისაგან 776-ს არა აქვს ტერიტორია და ადგილი ჩამომავალი სოფლის მოსახლეობის ტრანსპორტის დასაყენებლად; 438-ს არ გააჩნია საკუთარი ფართობი და შენობები, რომლებსაც იჯარით იღებს სხვა ორგანიზაციებისაგან, სულაც რომ არ ევალებათ სოფელი ადგილების მომსახურება; 784 ორ-

განიზაციის ესაქიროება ქალაქში დაბინავების უფრო ხელშემწყობი პირობები და სათანადო ტერიტორიის მიჩენა, კეთილმოწყობის უკეთესი არქიტექტურულ-დაგეგმარებითი გადაწყვეტები, რათა გაუმჯობესდეს სოფლის მოსახლეობის მომსახურება.

საქიროა მთლიანი, სისტემური მიდგომა უდიდეს ცენტრებში — დედაქალაქებში სოფლის მოსახლეობისათვის არქიტექტურულ-სივრცობრივი გარემოს ორგანიზაციისადმი. ეს მიდგომა უნდა მოიცავდეს შემდეგ ტიპების: საკლვიო, ნორმატიული დოკუმენტების (სამშენებლო ნორმებისა და წესების) შემუშავება, დაპროექტება, რეკონსტრუქცია, კონტროლი ქალაქსამშენებლო ობიექტების მშენებლობისა და ფუნქციონირებისადმი. ვინაიდან სოფლის მოსახლეობას ქალაქის ქალაქსამშენებლო ობიექტებისადმი სხვაგვარი და უფრო მაღალი მოთხოვნები აქვს კომფორტულობის თვალსაზრისით, ვიდრე ქალაქის მკვიდრთ. მაგალითად, თეატრში მიმსვლელ სოფლელებს (ისინი კი თეატრალთა დაახლოებით ნახევარს შეადგენენ) სჭირდებათ: ტრანსპორტის გასაჩერებელი ადგილი, კარგად მოწყობილი და სერვირებული სპეციალური სადგომი მგზავრობის შემდეგ ტუალეტის მისაღებად, ცხელი ბუფეტი კერძების გაფართოებული ასორტიმენტით, სატელეფონო კავშირი და სხვ. უფრო მეტიც, მძიმე სამიწათმოქმედო შრომისაგან მოღლილ და ფსიქოლოგიურად ესთეტიკური და სულიერი ტკბობისათვის განწყობილ სოფლის მცხოვრებს სჭირდება სულ სხვაგვარი კონტექსტის გარემო თეატრში (დამატებითი საუბრები, გამოფენები და სხვ.).

ქალაქის უნივერსალურობა სოფლის მცხოვრებთათვის უნდა უზრუნველყონ სატრანსპორტო საშუალებათა სადგომები, ბუფეტები, ზანმოკლე დასვენების ოთახები და კონსულტაციები, შემნახველი საენები და სხვ.

სასწავლებლებში სტუდენტთა სერთო საცხოვრებლებს უნდა ჰქონდეთ (ზოგიერთებს კი უკვე აქვთ) ოთახება სანახავად ჩამოსული მშობლებისა და ახლობლებისათვის.

ყოველივე ეს ქალაქის თითქმის ყოველ დაწესებულებაში უნდა იყოს გათვალისწინებული სოფლის მკვიდრთათვის არქიტექტურულ-სივრცობრივი გარემოს შექმნისას. მაგრამ ამას ყოველთვის როდი ითვალისწინებენ და ქმნიან. სწორედ ამიტომ დედაქალა-

ქის არქიტექტორები საქართველოს არქიტექტორთა კავშირისა და თბილისის მთავარი არქიტექტურულ-დაგეგმარებათი სამმართველოს ხელმძღვანელობით ქალაქისამშენებლო სტრუქტურების რეკონსტრუქციისა და განახლების დროს ეძებენ შესაძლებლობებს შემორჩენილ ნაკლოვანებათა დასაძლევად და იმ ამოცანების გადასაწყვეტად, რომლებიც სკკპ ცენტრალური კომიტეტის 1982 წლის მაისის პლენუმმა დასახა სოფლის სოციალური განვითარების, სოფლის მცხოვრებთა კეთილდღეობის, კულტურის, სამედიცინო და საყოფაცხოვრებო მომსახურების დონის შემდგომი ამაღლებისათვის, ასეთი მაგალითები მრავლად არის.

მაგალითად, ქ. თბილისის 1 მაისის რაიონში ბაზრას განლაგება-მშენებლობის დროს სოფლის მცხოვრებთა მოთხოვნების შესაბამისად განისაზღვრა გარე ტრანსპორტის, აგრეთვე შეიდასაქალაქო ტრანსპორტის სიხალოვე, სადგომების განლაგება, სასტუმროების გამოყოფა კომპლექსურებისათვის და სხვა დაგეგმარებითი გადაწყვეტება.

მარჯვედ არის გადაწყვეტილი სოფლის მოსახლეობის მოთხოვნები ჯანდაცვის რესპუბლიკური კომპლექსის არქიტექტურულ-დაგეგმარებითი გადაწყვეტებში (ბავშვთა რესპუბლიკური კლინიკა, თერაპიული კომპლექსი, ქირურგიის ინსტიტუტი, მორფოლოგიის ინსტიტუტი და სხვ.).

ასეთი მაგალითები მრავლად არის. მაგრამ პროფესიული საყვედურით უნდა მივმართოთ კოლეგებს, რომლებიც ობიექტების განლაგება-მშენებლობის დროს ხშირად ქალაქისამშენებლო სიტუაციებს ქმნიან. შეიდასაქალაქო ან ქალაქთშორისი ტრანსპორტის მხედველობაში მიუღებლად. აქ არ ითვალისწინებენ არც სოფლის მოსახლეობის მომსახურების დაწესებულებათა გახსნას. აეროპორტის მიწისზედა ტრანსპორტის კომუნიკაციები დაპროექტებული და აშენებულია მხოლოდ თბილისის მოქალაქეთა და არა კახეთის იმ სოფლის მცხოვრებთა მომსახურების უზრუნველყოფის ვარაუდით, რომლებიც მოკლებული არიან მოსახერხებელ კავშირს მათთვის ერთადერთ აეროპორტთან. უხეიროდ არის გადაწყვეტილი გლდანის თეატრის, მარჯანიშვილის ქუჩაზე მდებარე უნივერსიტეტისა და უნივერსიტეტის, ახალი ავტოგაზლის განლაგება-დაგეგმარება და ა. შ.

თბილისის საქალაქო გარემოს განახლების ცდამ და არქიტექტორთა აქტიურმა მონაწილეობამ სასურსათო პროგრამის გადაწყვეტასა და სოფლის მოსახლეობის ცხოვრების პირობების თვისებრივ გაუმჯობესებაში, ჩვენს წინაშე დააყენა მთელი რიგი მეცნიერული ამოცანები. დავასახელებ მათგან ერთს, ჩვენი აზრით, მნიშვნელოვან ამოცანას.

უწინარეს ყოვლისა, მეცნიერული გააზრება სჭირდება ქალაქის გარემოს მიმართ თვით მოსახლეობის მოთხოვნების სპეციფიკას. სოფლის მცხოვრებთა ქალაქის სივრცის მომსახურებისა და კულტურის მომხარების მარტოოდენ სტატისტიკური ერთეული როლია, რომელიც დროებით ჩამოდის ქალაქში და დამატებითი სერვისი ესაჭიროება. აქ მთავარია სხვა, უფრო ღრმა გარემოება—გამოსავლევი ქართველი ხალხის კულტურის ოდინდელი სათავეები, რომლებსაც წარმოაჩენს თვით სოფლის მოსახლეობა, მისი განვითარება და გამარჯვლება. ეს პრობლემა გამწვავდა, ერთი შეხედვით, ისეთი წმინდა საქალაქო პრობლემის გადაჭრისას, როგორც არის თბილისის ძველი უბნის რეკონსტრუქცია ბართაშვილის ქუჩის რევალორიზაციას დროს. ოსტატთა სახელსონოების აღდგენამ მოითხოვა უაღრესად გულისხმიერი დამოკიდებულება შუა საუკუნეთა საქართველოს ტრადიციებიდან მომდინარე, მოქალაქეთა და გლეხთა კულტურული ურთიერთობასა და შრომითი ერთიანობის მიმართ.

როგორა უნდა იყოს ქალაქის გარემო, რათა ხელი შეუწყოს ამ გამდიდრება-დამკვიდრებას? ამის პასუხს მოგვეცემ ფუნდამენტური და პროფესიონალიზმის კვლევა, რომელსაც საეულდაგულო ორგანიზაცია სჭირდება. დასასრულ, გვინდა მხოლოდ ხაზი გაუუსვათ, რომ სოფლის მცხოვრებნი ხალხის კულტურის, მისი როგორც ოდინდელი ძვირფასი, ისე ყველაფერი ტრადიციების თავგამოდებული ქომავნი არიან. რა ქალაქისამშენებლო საშუალებებით მოვახდინოთ შემოქმედება სოფლის მოსახლეობის საუკეთესო ტრადიციებისა და სულიერი პოტენციალის შესაძლებლობისადმი, და არ აღმოვფხვრათ მასში ტექნიკური ნოვაციებით გამოწვეული ზეგავის ეს პოტენციალი? აი, სწორედ ეს ვახლავთ ქართველ არქიტექტორთა, ეთნოგრაფთა და სხვა სპეციალისტთა, აგრეთვე მმართველი ორგანოების ამოცანა.

მეექვსე ბრძობა*



ელგუჯა ამაშუკელი

ე. ამაშუკელი. რეკლუცია

მხატვრის მე — შემოქმედის განუყოფლობაა, მისი ინდივიდუალური თავისებურება. ეს მისი სტილია საკუთარი მხატვრული, ესთეტიკური შეხედულების და მსოფლშეგრძნების გამოხატველი. ის, რაც ერთი ხელოვანის შემოქმედებისთვის არის დამახასიათებელი, შესაძლოა სრულიად უცხო და მიუღებელი იყოს მეორისათვის, მიუხედავად იმისა, რომ მხატვრული შედეგი მოსალოდნელია ორივე შემთხვევაში აღმოცენებული იყოს შემოქმედის შინაგანი განცდის დიდ სიმართლეს. სხვებზე უფრო კარგად თვითონ მხატვარი გრძნობს, როდის არის მართალი საკუთარ თავთან, როდის ჰბადებს „სულიერ პირმშოს“, ან როდის უდგება ძიად სხვის შვილს.

შემოქმედებაში თვითგამოხატვის მრავალი გზა არსებობს, მაგრამ; როგორც ისტორიული მაგალითები გვიჩვენებს, მაღალ სულიერ შედეგს ინტუიციისა და გონების ჰარმონიული მთლიანობა შობს, — ზოგჯერ გონების, ზოგჯერ გრძნობის პრიმატით. ადამიანის ზეაწიული მგრძობელობა — ფერის, ფორმის, ბგერისა და სხვა, მის მიერ შესრულებულ ნაწარმოებში — ხშირად პრიმიტიული საშუალებებითაც ვლინდება და იგი ისევე შთამბეჭდავი, უშუალო და ემოციური, როგორც ბავშვის სიხარული თუ ტირილი. შემოქმედი ადამიანი საკუთარი ვნებების, განცდებისა და ემოციებისაგან განმუხტვისათვის

ან არსებულ სპეციფიკურ საშუალებებს იძენს და იყენებს, ან თვითონ იგონებს ახალ ფორმებს თვითგამოხატვისათვის, სადაც უშუალოდ არის სუბლიმირებული მისი განცდები; გრძნობის პოეტური საწყისი. გზა, რომელიც ადამიანის ვნებებს, შეხედულებებს გარკვეულ არტანებში აქცევს და მისი სურვილისამებრ წარმართავს, — გონით გზაა; ყველა მხატვრული შემოქმედებითი სისტემა, მეთოდი, პრინციპი, იზმები და მიმართულებანი ამ გზაზე აღმოცენდება ხოლმე. მართალია; ყველა ადამიანის საქმიანობას გონება წარმართავს, მაგრამ შემოქმედებაში მშრალი გონების ფენომენს, თუ იგი მოკლებულია ცოცხალ ვნებებს, ინტუიციას, გრძნობას და ემოციებს, არ ძალუძს შვას მაღალმხატვრული, მაღალპოეტური ნაყოფი.

ტიციან ტაბიძეს აქვს ასეთი სტრიქონები:

მე არ ვწერ ლექსებს; ლექსი თვითონ მწერს; ჩემი სიცოცხლე ამ ლექსს თან ახლავს. ლექსს მე ვუწოდებ მოვარდნილ მეწყერს, რომ გაგიტანს და ცოცხლად დაგმარბავს...

ეს შემოქმედის ისეთი სულიერი მდგომარეობაა, როცა იგი თავისი გრძნობების, ვნებების ტალღას გონებით ველარ ერევა, ველარ აკვევს და საკუთარი ფანტაზიით წარმოსახული რეალობის „მსხვერპლი“ ხდება.

ხელოვნებაში ზრებობს გამოთქმა: „ნაწარმოები შექმნილია ერთი ამოსუნთქვით“, ე. ი. ის იმდენად მთლიანი, უწყვეტი და ჰარმო-

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. № 1—5, 1984.

ნული ნაყოფია სულისა, რომ ავტორის ორ-
ეულად შეიძლება მივიჩნიოთ.

უკანასკნელ წლებში საბჭოთა მონუმენ-
ტური ხელოვნება მრავალი საინტერესო ნა-
წარმოებით გამოდიოდა. ჩვენი ქვეყნის ყვე-
ლა კუთხეში აღიმართა სამამულო ომის გმი-
რთა მემორიალები, გამოჩენილ პიროვნებათა
მეტ-ნაკლებად საყურადღებო ძეგლები,
სიმბოლური მონუმენტები და სხვ. ძეგლი
ადამიანის ყველა ეპოქაში იდგმებოდა და
იდგება დღესაც. ნაწარმოების მხატვრულ
ღირებულებას დიდად განაპირობებდა და განა-
პირობებს არსებული სახელმწიფოს პოლი-
ტიკური, სოციალური და საზოგადოებრივი
ინტერესებიდან გამომდინარე მხატვრულ-
ესთეტიკური მიმართულება. ძეგლის, მონუ-
მენტის სიკოცხლსუნარიანობას ყველა ეპო-
ქასა და საუკუნეში მათი მხატვრული სპეცი-
ფიკური თვისებები განსაზღვრავდა, რომლის
გარეშეც ხელოვნებაში არ არსებობს ე. წ.
თემისა და იდეის აქტუალობა.

გრანდიოზული მშენებლობის ეპოქაში იც-
ვლება ადამიანის დამოკიდებულება გარემო
სინამდვილისადმი; ჩნდება ახალი გიგანტური
არქიტექტურული ანსამბლები, საწარმოო ხა-
სიათის, საცხოვრებელი, საზოგადოებრივი
დანიშნულების სამშენებლო კომპლექსები.
ყოველივე ეს ხელოვნებისაგან დღეს სრულიად
ახალ განსხვავებულ შემოქმედებით მიდგო-
მას და დამოკიდებულებას მოითხოვს მონუ-
მენტების, ძეგლების სივრცეში შეტანის და
მათი მხატვრულ-პლასტიკური თვისებისა და
მასშტაბის გადაწყვეტისას. ზოგჯერ მოქან-
დაკე-მონუმენტალისტი ახალ ან არსებულ
არქიტექტურულ გარემოსთან ჰარმონიულ
კავშირს, მასშტაბს ძეგლის ზომით და მოცუ-
ლობით ეძებს; იყენებს დროებით მაკეტს,
რომ დაადგინოს ქანდაკების ობტიმალურ
ზომას. მსოფლიოს ქალაქების დღევანდელი
მშენებლობის მაგალითები მოწმობს, რომ
გრანდიოზულ არქიტექტურულ გარემოში
შეტანილი ახალი მოცულობითი მხატვრული
ელემენტი შეიძლება ორგანოულად ჩაიწეროს
სივრცეში არა ზომით და წონით, არამედ ნა-
წარმოების სპეციფიკური პლასტიკური მხატ-
ვრული თვისებებით — ფორმით, სივრცო-
ბრივი ხასიათით, მისი „შინაგანი ფექტებადი
ენერჯით“, ემოციური ზემოქმედების განე-

რცობის რადიუსით. ამიტომ, ერთსა და იგი-
ვე გარემოში შეიძლება დაიდგას ქანდაკება
მეტრიანიც და ათმეტრიანიც, იმის და-
ვით, თუ როგორია მათი სპეციფიკური პლას-
ტიკური თვისება — ფორმა, მათი მასურ-
ბელზე ემოციური ზემოქმედების ძალა. მაგა-
ლითად, ცატკინის მონუმენტი „დანგრეული
როტერდამი“, მიუხედავად არცთუ ისეთი
დიდი ზომისა, საოცრად მეტყველი და ემო-
ციური ნაწარმოებია. ქანდაკების ტეხილი,
აყურული სილუეტი, მისი პლასტიკური თა-
ვისებურება კარგად გადმოსცემს როგორც
ნაწარმოების მხატვრულ-იდეურ არსს —
დანგრეული ქალაქის ტრაგედიას, ისე მონუ-
მენტის სივრცეში ყველა მანძილიდან თანა-
ბარი „მეტყველების“ უნარს.

სივრცობრივი მასშტაბის მშვენიერი მაგა-
ლითია ა. ანიკუშინის პუშკინის ძეგლი მოს-
კოვში. მიუხედავად იმისა, რომ ქანდაკება
ქალაქის ერთ-ერთი ყველაზე ხალხმრავალი
მაგისტრალის, გორკის პროსპექტის სკვერშია
აღმართული, — ის მაინც ინტიმური, ძალ-
ზე ადამიანური ძეგლია, ამიტომ მის ირგე-
ვლივ მუდამ ხალხმრავლობაა. იგივე შეიძლე-
ბა ითქვას ფალკონის პეტრე პირველის მონ-
უმენტზე ლენინგრადში და ბურღილის მიერ
შექმნილ გენერალ ალვიარის ცხენოსან ქან-
დაკებაზე ბუენოს-აირესში. შეიძლება ქანდა-
კების და სივრცობრივი გარემოს ჰარმონიუ-
ლი მთლიანობის კიდევ ბევრი მაგალითის
მოყვანა.

დღევანდელი მშენებლობების გრანდიო-
ზულ მასშტაბებს შეუძლია მონუმენტი შე-
იწყოს მხოლოდ ზომით და მოცულობით.
ვერავითარი ზომა, მოცულობა ქანდაკებისა
ვირ გაიმარჯვებს მშენებლობის დღევანდელ
გრანდიოზულ მასშტაბებზე. შეუძლებელია
მხატვარმა მონუმენტის ზომით ეძებოს ჰარ-
მონიული კავშირი (ათამბეჯენებთან, — ასეთი
ცადა ყოველთვის უშედეგოდ დამთავრდება.
ქანდაკება, უპირველეს ყოვლისა, ისევე რო-
გორც არქიტექტურული ნაგებობა, ადამიანუ-
რი მასშტაბით იზიდავს ყურადღებას. ადამი-
ანური მასშტაბი ნაწარმოების ზომას კი
არ გულისხმობს, არამედ მოცულობის შემად-
გენელ ნაწილთა ჰარმონიულ მთლიანობას,
ფორმათა ლოგიკურ ურთიერთკავშირს. შე-
იძლება არქიტექტურული ნაგებობა იყოს
უზარმაზარი, მაგრამ უაღრესად ადამიანურ
ინტიმური მასშტაბით, ან პირიქით — არქი-

ტექტურული ნაგებობა პატარა, მაგრამ უმის-
შტაბო, არამყუდრო, ადამიანურია მასშტაბი
ნაგებობის სხეულის დეტალების, მისი უტი-
ლიტარული, ფუნქციური ელემენტების —
სარკმლების, კიბეების, კარების, აივნების
— იდეალურ, ოპტიმალურ ზომას გულისხ-
მობს.

ზოგჯერ დიდი აზრის, განმაზოგადებელი
იდეის გამომხატველი სიმბოლური მონუმენ-
ტი შეიძლება ზომითაც გრანდიოზული იყოს.
საყოველთაო სახალხო თემა განზოგადებულ;
ჰიპერბოლიზებულ ფორმას ითხოვს, რათა
დამაჯერებლად გადმოსცეს მოვლენის არსი.
თემა შემოქმედს კარნახობს შესატყვის ზო-
მას და პლასტიკურ ფორმას. მაგალითად,
არამც თუ ზოგადი თემები — კონკრეტული
პიროვნებების სკულპტურული ძეგლები,
მონუმენტებიც კი ითხოვს ზოგჯერ განსხვავ-
ებულ მასშტაბს და ზომას, გამომდინარეს
პიროვნებათა შემოქმედებით ხასიათიდან.
ასე მაგალითად, ლირიკოსი პოეტის სახის
მხატვრულ ინტერპრეტაციას ვერაფერს შე-
მატებს გრანდიოზული ზომა, რომელიც
ნაწარმოებს, როგორც ლირიკული პოეტური
ფორმითაც არ უნდა იყოს კომპოზიცია ვადაწ-
ყვეტილი, შინაგან სითბოს და ინტიმის წაარ-
თმევს. მე ვერ ვხედავ (რა თქმა უნდა, ეს
სუბიექტური განცდაა) გურამიშვილის, შე-
ლის, ესენისის, ახმატოვას, ბესიკის და სხვა
მათ მსგავს პოეტთა უზარმაზარ ქანდაკებებს,
მაგრამ წარმომიდგენია დიდ მოედნებზე აღ-
მართული რუსთაველის, ტოლსტოის, გოე-
ტეს, მაიაკოვსკის, გალაკტიონის სივრცობ-
რივი მომენტები. ასევე ვერ წარმომიდგე-
ნია ტრუბადურებისა და მინეზინგერების,
აშუღების, ქართული „ვარდბულბულიანე-
ბის“ მომღერლებისა და მეზობლების დიდი
მონუმენტები. როცა მხატვარს და მოქანდა-
კის არ ღალატობს შინაგანი ზომიერების
გრძნობა და ოპტიმალურად გრძნობს მხატ-
ვრული იდეის მასშტაბს, — ის მაღალმხატ-
ვრულ შედეგს აღწევს. ამის მშვიდობიანი მა-
გალითებია: ბურდღლის „მიკოიდიჩის“, ანდ-
რეიკის — „გოგოლი“, მ. ბერძენიშვილის —
„აურამიშვილი“, მ. ანიკოშინის — „პუშკი-
ნი“, შომოდის — „ბელა ბარტოკი“, იმრე
ვარგას — „რანდოტი“ და სხვა მრავალი
ქანდაკება.

როგორც აღვნიშნე, მონუმენტის მასშტაბს,
თემასთან ერთად, მისი დასადგმელი ადგი-

ო. ცაიკინი
დანგრეული
როტერდამი



სკულპტურული
მონუმენტები

ლიც განაპირობებს. არის შემთხვევა, როცა
შეუძლებელია ძეგლთან ახლოს მისვლა და
იგი შორეული წერტილებიდან აღიქმება.
ასეთ შემთხვევაში არა თუ ძეგლის ოპტიმალური
ზომა, მასშტაბია დასადგენი, არამედ
მისი იდეურ-თემატური და პლასტიკური ხა-
სიათიც. აღქმის მანძილი ხშირად კომპოზი-
ციის ხასიათს განაპირობებს. რაც უფრო შო-
რია ეს მანძილი, მით უფრო აუცილებელია,
ქანდაკება იყოს შთამბეჭდავი არა მხოლოდ
წმინდა სპეციფიკური პლასტიკური ღირებუ-
ლებით, ფორმით, არამედ ლაკონიური და აზ-
რის გამომხატველი სილუეტითაც. ამის კარ-
გი მაგალითებია: მუხინას — „მუშა და კოლ-
მეურნე“, ქოჩარის — „დავით სასუნცი“,
შტრობლის „დედა“ და სხვ.

როცა ქანდაკება ისეთ მანძილზე დგას,
რომ მაყურებელს შეუძლია „ხელით შეხე-
ბა“, კომპოზიცია ითხოვს სკულპტურული
ფორმის სრულყოფას, მის სისავსეს, სითბოს,
სიცოცხლისუნარიანობას, დხვეწას. ამის და-
მდასტურებელია მთელი ანტიკური მონუმენ-
ტური ქანდაკება და შუა საუკუნის შედე-
ვრები.

დღეს ბევრს წერენ ხელოვნების სინთეზ-
ზე: ფერწერის, ქანდაკებისა და არქიტექტურ-
ის ჰარმონიულ კავშირზე. როგორც ცნო-
ბილმა ფრანგმა ხელოვნებათმცოდნემ და
არქიტექტორმა მიშელ რაფონმა აღნიშნა,
ამის მიზეზი ისაა, რომ არქიტექტურამ —
დედამ ხელოვნებისა — კვლავ უხმო „შვი-
ლებს“ — ფერწერას და ქანდაკებას. მსოფ-
ლიოს ხელოვნების ისტორიამ არა ერთი და

ორი მხატვრული სინთეზის ბრწყინვალე მაგალითი დაგვიტოვა: პართენონი — ათენში, მედიჩების კაპელა — ფლორენციაში, წმინდა ფრანჩესკოს ეკლესია — ასიზში, სიქსტეს კაპელა — პეტრეს ტაძარში, რომში, როსტროვის კრემლი და სხვ. მხატვრული სინთეზი, უპირველეს ყოვლისა, სტილისტურ-ესთეტიკურ მხატვრულ მთლიანობას გულისხმობს. მონუმენტურ ქანდაკებაში, მხატვრული სინთეზი არქიტექტურასთან სივრცობრივი სტილისტური მთლიანობით ვლინდება, მაშინ როდესაც არქიტექტურაში ფერწერა და ქანდაკება, დაზღური თუ დეკორატიული, ხშირად სამკაულია მისი, მონუმენტური ქანდაკების სტილისტური, პლასტიკური თვისება, როგორც ადრე აღვნიშნე, ხუროთმოძღვრული გარემოთი და ლანდშაფტითაა განპირობებული. მონუმენტის კომპოზიციური და სტილისტური ხასიათი მასშტაბში დგინდება იმისდა მიხედვით, თუ სად იდგება ძეგლი — დასრულებულ არქიტექტურულ ანსამბლში, თუ ახალ სივრცობრივ გარემოში. ამიტომ, მოქანდაკე — მონუმენტალისტი ვიღარ თავის ჩანაფიქრს, მხატვრულ იდეას ხორცს შეასხამდეს (მხედველობაში მაქვს საკუთარი გამოცდილება), მან უნდა წარმოიდგინოს ის გარემო, სადაც უნდა „იკოცლოს“ მისმა ნაწარმოებმა, უნდა წარმოიდგინოს ძეგლის მასშტაბი, პლასტიკური ხასიათი, კომპოზიცია, რათა იგი არსებული თუ მომავალი არქიტექტურული გარემოს პარმონიული ნაწილი გახდეს. პირადად მე ადგილის შერჩევას უდიდეს მნიშვნელობას ვანიჭებ, ხშირად ის მკარნახობს კომპოზიციის მეტყველ გადაწყვეტას, მის პლასტიკას და, თავისთავად ცხადია, — მასშტაბს.

ჩემი ერთ-ერთი ბოლო ნამუშევარი — გამარჯვების მონუმენტი ქალაქ გორში, — სიმბოლური ხასიათის ნაწარმოებია. მისი მხატვრულ-იდეური ფაბულა ასეთია: „ყოველი გმირი ზის თავის რწმენის ლომზე“. ცოცხალ არსებათა შორის ადამიანი უძლიერესია, იგი იმორჩილებს ყოველ უხეშ ძალას და იმარჯვებს მასზე.

გმირის გაიგივება ვეფხვთან და ლომთან ახალი და მოულოდნელი არ არის ქართული ხელოვნებისათვის, პოეზიისათვის. ამის დამადასტურებლად ხალხური შედევი „ვეფხნის და მოყმის ბალადაც“ იკმარებდა, რომ არაფერი ვთქვათ რუსთაველის „ვეფხისტყა-

ოსანზე“, არქიტექტურულ ტაძრებზე, გარკვეთილ რელიეფებზე, ფრესკებზე, გეგმათი წმინდა მამის ტონდოზე და სხვა ნაწარმოებებზე.

როგორც უკვე აღვნიშნე, 1979 წელს ქალაქ გორში ვაიხსნა გამარჯვების მონუმენტი. ამ ქანდაკებაზე ოთხი წელი ვმუშაობდი, — სამი წელი მოდელზე, ორი წელი კი მიმდინარეობდა ტექნიკური სამუშაოები — ჩამოსხმა ბრინჯაოში და არქიტექტურული მშენებლობა (კვარცხლბეგი და მუხეუმი). რას ვისახავდი მიზნად ამ ძეგლზე მუშაობისას? უპირველესი მიზანი ვახლდათ, შემეჩვენა ფორმით ორიგინალური ნაწარმოები, რომელიც წარმოსახავდა ჩვენი სამშობლოს გმირულ ისტორიას და თანამედროვე ერისკაცის ვნებათა სწრაფვას. კომპოზიციაში ხმლისა და ვაზის აქსესუარები (დეტალები) სიმბოლური გამოხატულებაა ქართველი ხალხის გაუთავებელი, მრავალსაუკუნოვანი ბრძოლებისა, ვაზი კი — შრომის და სიცოცხლის. თუ ვაზი გადაარჩა ჩვენი მიწაზე, — სიცოცხლე გრძელდება. ასე იყო წარსულში, ასეა და ასე იქნება მომავალშიც. ლომზე ამხედრებული ჭაბუკი განზოგადებული სახეა გმირისა, რომლის პლასტიკური იერი მსურდა ქართველი კაცის გენის, მისი ფიზიკური და სულიერი თვისებების გამომხატველი ყოფილიყო. მსურდა გადმომეცა დაუმორჩილებლობის, შეუპოვრობის და წინსწრაფვის იდეა. ვაიხსენეთ ვალაკტიონი:

მედგარა!
გამნობამ წინ
რომ გაიწიოს,
მეშინის ვიხი,
მეკამალვის რაიხ?...

გმირის ნებას დამორჩილებული ცხოველი ცხოველთა შორის — ლომი, ასევე პირობითი სიმბოლოა, რომელსაც მხოლოდ ადამიანი, გმირი თრგუნავს და იმორჩილებს. ამავე დროს, იგი იმ ძლიერი რწმენის გამომხატველიც მსურდა ყოფილიყო, რაც გმირს უნდა ახასიათებდეს — „ყოველი გმირი ზის თავისი რწმენის ლომზე“.

მონუმენტის ფორმა, მასშტაბი... გორის ციხის დიდებული ანსამბლითაა შთაგონებული, და ალბათ, უკეთეს ადგილს მის დასადგმელად ვერ წარმოვიდგენდი. ცხადია, სირთულე ახლისა და ძეგლის დაპირისპირებისას აქაც არსებობდა, მაგრამ მე შევეცადე მეპოვ-



ის, რაც არ მაშინჯდება



ვ. ამაშუკელი

იდილია

ნა კომპოზიციაში გადმოგეტანა ის არქიტექტურული სივრცობრივი „მელოდია“, რომელიც გორის ციხის სუროთმოდღერებიდან ისმის. შევძელი თუ არ ყოველივე ეს, — დრო იტყვის, დრო — უტყუარი მსაჯული.

იმავე წელს, მაისში, ქალაქ ფოთში — მალთაყვაში გაიხსნა გმირ მეზღვაურთა მემორიალი. ამ პატარა ქალაქიდან შეიძინა ათასამდე ჭაბუკი წავიდა დიდ სამამულო ომში და იქიდან 2500 ალარ დაბრუნებულა მშობლიურ ქალაქს. მათი გმირობისა და მარადიული ხსოვნის აღსანიშნავად აღიმართა ეს მონუმენტი. მემორიალი სივრცობრივი კომპოზიციაა, სადაც გმირთა უკვდავების იდეა კოლხი ჭაბუკის სიმბოლური ქანდაკებითა გამოხატული, რომელიც ობელისკებად ქცეულ ზღვის ტალღებს შორის დგას და გასცქერის გმირთა სიმბოლურ საფლავებს. მემორიალი მსურდა ყოფილიყო ორიგინალური, მხატვრულად განსხვავებული მსგავს თემაზე შესრულებულს კომპოზიციებისაგან, დაზღვეული ნაცნობი ძეგლების ასოციაციებისაგან (მემორიალის არქიტექტორი — ვ. დავითაია).

თითქმის ექვსი წელი ვმუშაობდით ამ მონუმენტზე. მუშაობისას მრავალი სიძნელე გაივცდა თან, — როგორც ტექნიკური, ისე წინდა შემოქმედებითი ხასიათისა, მაგრამ როცა ძეგლთან თავი მოიყარა ორმოცი ათასამდე აღამიანმა, და მაისის მზიან დღეს საბურველი ჩამოეხსნა კოლხი ჭაბუკის ბრინჯაოს ფიგურას, კიდევ ერთხელ ვირწმუნე,

როგორი მძაფრიც არ უნდა იყოს შემოქმედის ხედვისა და აღქმის უნარი, რა დიდ კულტურულ ინფორმაციასაც არ უნდა იყოს ნაზიარები, მისთვის მთავარი მაინც ცოცხალი კონტაქტებია, რომელიც კონკრეტულ ვითარებაში განაპირობებენ მის სულიერ მდგომარეობას. ენთუზიაზმი საკმარისი არ არის შემოქმედებითი მუშაობისათვის, — რაც უფრო მდიდარია ცხოვრებისეული შთაბეჭდილებანი, მით უფრო დიდია შემოქმედის შინაგანი წარმოსახვის ფსიქოლოგიური საზღვრები, აღქმულისა და ფანტაზიით შექმნილი სინამდვილის დაპირისპირება. ეს იწვევს შინაგან კონფლიქტს, ჩნდება სურვილი ამ კონფლიქტის რაიმე ფორმით ფიქსირებისა. ასე ჩნდება ხელოვანში გაუცნობიერებელი გავლენა ამა თუ იმ ძლიერი შთაბეჭდილებისა, ინფორმაციისა. მართალია, თვითმყოფადობა ტალანტისა დიდ შინაგან იმპულსებზე აღმოცენებული, რომლის სასიცოცხლო ძალა გაცილებით ძლიერია, ვიდრე ძალა გარედან მიღებული ინფორმაციისა, მაგრამ, როგორც ზემოთ აღვნიშნე, ძლიერი შთაბეჭდილება მაინც განაპირობებს მხატვრის სულიერ მდგომარეობას, ხელს უწყობს მისი შინაგანი ბუნების წარმოჩენას. შეხვიდრები საინტერესო ადამიანებთან, მოკვლევებთან, ინფორმაციასთან, პირადად ჩემთვის ყოველთვის სასიამოვნო იყო და სასიამოვნოა დღესაც, თუმცა არასოდეს გამოვიჩინოდი სხვებისაგან განსაკუთრებულ კომუნიკაბელურობით; პირიქით, ხშირად გავკობოდი ბანალურ, ერთფეროვან შეხვიდრებს. მინდა გავისსიერო ზოგიერთ რამ წარსულიდან, რაც დღემდე არ მავიწყდება, მძაფრადაა ჩემს მეხსიერებაში აღბეჭდილი. ადრეულ ასაკში, დაახლოებით 4-5 წლის ვიქნებოდი, პირველად ვნახე კინოფილმი „პაჩი და პატაშონი“. ყველაფერი, რასაც ეკრანზე ვხედავდი, მაშინ სრულ სინამდვილედ აღიქვე და ფილმის დამთავრების შემდეგ გაჭირვებული ძლიერ წამიყვანეს სახლში. დღემდე კარგად მახსოვს ფილმიც და იმ საღამოსთან დაკავშირებული მრავალი დეტალი. რამდენიმე წლის შემდეგ, როცა ეს ფილმი კვლავ ვნახე, მომეჩვენა,

რომ სულ სხვა სურათს ეუყურებდი, სადაც ბავშვობაში ჩემს მიერ უშუალოდ აღქმულ გმირებს — პატის და პატაშონს არაფერი ჰქონდათ საერთო ეკრანზე მოარულ ადამიანებთან.

დღემდე წარუშლელ შთაბეჭდილებად დამჩნა კახეთში სახალხო დღესასწაული „ალავერობა“. მანამდე არსად მენახა ამდენი განსხვავებული ტიპის ადამიანი, ცხენები, ურმები, ყველა ჯიშის და ჯურის ფრინველი და ცხოველი, ყვილ-ხივილი, ცეკვა-თამაში, სიმღერა, ერთი სიტყვით, ეს იყო განუმეორებელი კოლორიტი. თუ ამას დაემატებოდა იმასაც, რომ ჩვენს ფაეტონს გზაზე კოკისპირულ წვიმაში ბორბალი მოძვრა და მე გადაბრუნებული ეტლის ქვეშ მოყოლილი სასწაულით გადავჩნდი, დადებითი და უარყოფითი გმოციების დაპირისპირებამ დააჩრისტალა ჩემს მესხიერებაში ის დაუფიქსარი საღამო.

ბევრი ნაწარმოები შექმნილა ჩვენთან ალავრობის თემაზე ლიტერატურაში, მხატვრობაში, კინოში; მეც ბევრჯერ წარმომიასხავს იგი ჩემი ფანტაზიით გონებაში ისე, როგორც იმ დაუფიქსარი საღამოს აღვიქვი. იმ შთაბეჭდილებას დღემდე ვატარებ, როგორც მხატვრულ იდეას, ოდესმე სიტყვაში ან ტილოზე გადასატანად.

მიყვარს მუსიკა, განსაკუთრებით კლასიკური და საოპერო; სიამოვნებით ვუსმენ კარგ ვახსაც. მაგონდება იტალიელი დირიჟორი ვილი ფერეროს გასტროლები. გარდა იმისა, რომ მან მოხიბლა მუსიკალური თბილისი, კიდევ უფრო დიდი სასწაული მოახდინა: ჩვეულებრივი, ორდინარული სიმფონიური ორკესტრი სულ რაღაც სამი-ოთხი რეპეტიციით, მაგიური ნიჭის წყალობით, ბრწყინვალე ორკესტრად წარუდგინა თბილისის მუსიკალურ საზოგადოებას. მაშინ დავრწმუნდი, თუ რა ძალუქს ჰქმნაირტ ტალანტს. აღტაცებული ტაშს ვუკრავდი დიდ მუსიკოსს და კიდევ უფრო გაკვირვებული მივჩერებოდი თბილისის უსერიოზულეს ადამიანთა და მუსიკოსთა პიროვნულ მეტამორფოზას, თავდადებულებით რომ გამოხატავდნენ აღტაცებას.

„აიდა“ ჩემი უსაყვარლესი ოპერაა. ბევრი კარგი მომღერალი მომიხმენია ვერდის ამ უკვდავ ქმნილებაში. დღემდე წარუშლელია შთაბეჭდილება, რომელიც ჩემზე დასტოვა დონატ დონატოვმა თავისი მხატვრულ-მუსიკალური ექსცენტრულობითა და არ-

ტიტიზმით. წარმატება, რომელიც მას წაღდა ხედა, თვით ენრიკო კარუზოც ვერ შეძლებდა. მთელი საგასტროლო დღეები მისი ძილზე საზოგადოება, ძირითადად ახალგაზრდობა, თავს იყრიდა სასტუმრო „თბილისის“ წინ და დონატოვი სპექტაკლის შემდეგ თავისი ოთახის სარკმილიდან ბისზე იმეორებდა სხვადასხვა არიებს. შეიძლება იკითხოთ, თუ რა იყო მიზეზი მომღერლის ესოდენ დიდი წარმატებისა, რომელსაც ლამის გადააქაზა მსოფლიოს საუკეთესო მომღერლებს: ზინაიდა პალის, ჰერლასი, დიმიტრი უზუნოვის, კოზლოვსკის, ნიკოლო ნიკოლოვის და სხვათა წარმატებას თბილისში. ვფიქრობ. — ფსიქოლოგიური ავანტიურა, საშუალო ხმა, კარგი დრამატული ნიჭი, შერწყმული მომხიბველ სცენურ გარეგნობასთან. სცენაზე ქმნიდა ისეთ ვიზუალურ ეფექტს, რომ მონუსხული, ჰიპნოზირებული მაყურებელი მზად იყო ტაში დაეკრა მომღერლისათვის მაშინაც კი, როცა რადამესი ყოველ რიგით მალა სი ბემოლს არტისტული ყიყილით ამთავრებდა.

ჩემთვის დღემდე გაუგებარია საიდუმლოება ნიჭისა, რომელიც დონატოვის მსგავს ადამიანებს ხელოვნების სხვადასხვა სფეროში ოლიმპზე ასტყორცნის ხოლმე, რა თქმა უნდა, დროებით.

* * *

ძველი გალერეი ანდაზა ამბობს: „თუ შენ იუმორის გრძნობა დაპყარე, ე. ი. გარდაიცვალე“.

ომი უკვე დამთავრებული იყო, მაგრამ თბილისში ისევ მწვავედ იგრძნობოდა საზოგადოებრივი ტრანსპორტის ნაკლებობა. ტრამვაის თუ ტროლეიბუსის ლოდინი ხშირად საათობით გრძელდებოდა, ხოლო შემდეგ, ჩასხდომისას თუ ჩამოსვლისას, მოქალაქეების მიერ დაშვებული იძულებითი უდისციპლინობა, ტრამვაის თუ ტროლეიბუსების საფეხურებზე დაკიდებულ მგზავრთა ჩამოხსნა, უკანა ბაქნიდან ჩამოსულთა დაჯარიმება და სხვა მალიციას დიდ სამუშაოს უჩენდა. ერთი სიტყვით, არ იყო იოლი ვაკიდან ქალაქის ცენტრისაკენ მგზავრობა. ერთხელ აკადემიაში გამოცდებზე მაკვიანდებოდა; დიდი ვინ-ვაგლახით ძლიის მოკახერებ ტრამვაის წინა ბაქნის კიბეებზე დაიდემა. ის იყო დაიძრა ვაგონი, რომ მხარზე



ვილიციის ძლიერი ხელი ვიგარძენი. მოვიხედე და ზურგს უკან მილიციელი იდგა, რომელიც ხელს არ მიშვებდა. ჯერ მეგონა, შესვლაზე მებმარბოდა, მაგრამ როდესაც ორჯერ თავისკენ ძლიერად მომქაჩა, მივხვდი, რაც უნდოდა და ჩამოვედი. ჩამოსვლისას მილიციელმა ფრთხილად, რომ არ „დავშავებულოყავი“, მარცხენა ხელი მკლავეზე მომკიდა, ხოლო მარჯვენა გახუნებულ ქუდთან მიიტანა და დაშტამპული ზრდილობით პასპორტი მომთხოვა. სამწუხაროდ, პირადობის დამადასტურებელი არავითარი დოკუმენტი არ აღმომაჩნდა, არც ფული, რომ ჯარიმა გადამეხადა. ერთი სიტყვით, მილიციელი იმტლებული ვახდა, ჩემი ვინაობის დასადგენად უახლოესი მილიციის განყოფილებაში წავეყვანე. შესვლისთანავე მიჩვენეს ჩემი დანაშაული მოახსენა, ჩემი თავი ჩააბარა და თავად სასწრაფოდ მიაშურა თავის უბანს. მორიგეს მოვახსენე, რომ თბილისის სამხატვრო აკადემიის სტუდენტი ვარ და გამოცდებზე მაგვიანდება. აღელვებულმა წარმოვუდგინე ყველა ჩემი „ღირსება“, თუ ვასაჭირი. მომჩვენეს, რომ ყურადღებით მისმენდა თავჩადუნული, მაგრამ ნაცვლად თანაგრძნობისა. თავი ასწია და მკვახედ მომიგო: დაჯექი მანდ, არ გაწერია შენ შუბლზე სტუდენტი ხარ თუ ნაპოლონი; მაჩვენე საბუთები და გავიგებ ვინცა ხარ; ან დაელოდე უფროსს,

მალე მოვა და საბუთების გარეშე ის გამოიცნობს შენს გვარსო. ისეთი ნიშნის მქონე მელაბარაკებოდა, თითქოს ჩემი სახით მას განსაკუთრებით სახიფათო დამნაშავე ჰყავდა და ვაგებელი და უფროსს სიურპრის უმსაღებდა. ვიგარძენი, მასთან საბუთი ვერაფერს გავხდებოდი; ამოვიღე სახატავი ბლოკნოტი, რომელსაც ყოველთვის ჯიბით ვატარებდი, და უფროსის მოლოდინში ხატვა დავიწყე. მორიგეს შეუმჩნეველი არ დარჩენია ეს და მკითხა: რას წერ შენ მანდო, — განცხადებას უფროსის სახელზე-მეთქი, ვუპასუხე თავაუბლოვ, — წერე და იკითხე! — მითხრა ისეთი ხმით, მივხვდი, ჩათვალა, რომ კიდევ უფრო განიმტკიცა თავისი უფლებები ჩემს თვალში. სამორიგეში დახლებით სამი სათი დავყავი; როცა უფროსი მოვიდა, მორიგემ მოახსენა მას ჩემი დანაშაული და თან დასძინა: უსაბუთოდ დაეხეტება ტრამვიდან ტრამვაიზე... უფროსმა შემომხედა და ვინაობა მკითხა, მეც საჩაროდ ვუპასუხე, მაგრამ მივხვდი, დიდი სენსაცია არ გამოუწვივია ჩემს სახელსა და გვარს. — უფროსო! მგონი, გვიჩვიეს კიდევ, განცხადება და წერათ. უფროსმა მომთხოვა მეჩვენებინა ნაწერი. მე მორიდებულად გავუწოდე ქაღალდი, რომელიც მის თვალწინ ამოვხიე ბლოკნოტიდან. უფროსმა მოულოდნელად ისეთი სიცილი ატეხა, რომ ყველანი გაოცებულნი შეაჩერდნენ, განსაკუთრებით გავკვირებულნი იყო მორიგე. ბლოკნოტში ჩაივსატე მორიგის რამდენიმე შარკი — კარიკატურა; მას საოცრად დამახასიათებელი ფიზიონომია ჰქონდა, განსაკუთრებით — ყურები. უფროსმა ნახატი მორიგეს გადასცა და უთხრა: — აღარც ახლა დაუჯერებ, რომ აკადემიის სტუდენტია? შემობრუნდა ჩემსკენ, თავზე ხელი წამომარტყა და გარეთ გამომისტუმრა. დიდხანს ვხდებოდი და ვაკვირდებოდი რაკეში სიმპათიურ, ყოველთვის ელეგანტურად ჩაცმულ მილიციის უფროსს, რომლის იუმორის გრძობამ და ჩემდამი გაწეულმა სიკეთემ სხვაგვარად დამანახა მისი პიროვნება.

გ. ამაშუკელი.

ცირკი



* * *

ჩემს სახელოსნოს ხშირად სტუმრობდნენ როგორც საბჭოთა, ისე უცხოელი მწერლები, მხატვრები, მეცნიერები და სხვა პროფესიის საინტერესო ადამიანები. რამდენიმე წლის წინ თბილისში შეიღოთან ერთად სტუმ-



რად იმყოფებოდა ცნობილი გერმანელი მწერალი, ნობელის პრემიის ლაურეატი ჰაინრიხ ბიოლი. მან დაათვალიერა ჩემი ნამუშევრები და ყურადღება განაყენებულ თემასზე შესრულებულ ფერწერულ და გრაფიკულ ნამუშევრებს მიაპყრო. დღეს მე ქალაქში მაჩვენეს თქვენი მონუმენტური ქანდაკებები, — მიიხრა მან და იმ ნამუშევრებისათვის დამახასიათებელ პლასტიკურ თვისებებს ამ ტილოებზეც ეხედავო. ცნობილი მწერლისაგან ამ სიტყვების მოსმენა ჩემთვის სასიამოვნო იყო, ვინაიდან რაც მან ფერწერულ ნამუშევრებში შეინიშნა, წწორედ ის ამართლებდა და ამართლებს დღემდე ფერწერაში ჩემს მუშაობას (რა თქმა უნდა, ჩემს თვალში). მართალია, კომპოზიციები, რომლებიც შევასრულე მუსიკალური ასოციაციების გავლენით, თუ წმინდა პლასტიკის თემებზე, გარკვეულ ესთეტიკურ სიამოვნებას მანიჭებს, მაგრამ მათ დამოუკიდებელ მხატვრულ ღირებულებას არ ვანიჭებ. ფერწერა ჩემთვის შტუდირებაა, რომელიც მებმარება სკულპტურული პლასტიკური ამოცანების გადაწყვეტაში. სურათი, რომელიც ჰაინრიხ ბიოლის მოეწონა, საჩუქრად გადაეცემა და მადლობის ნიშნად სულ მალე მისგან ფრიც ბაუმპარტის წიგნი მივიღე. მწერალს ჩემს სახელოსნოში მაშინ თან ახლდნენ ცნობილი ქართველი გერმანისტები: ნოდარ კაკაბაძე და ბუბა ყარაშაშვილი. მათი დახმარებით საშუალება მომეცა შევასრულა კითხვებზე, რომლებიც ბიოლმა დამისვა: ვასწავლი თუ არა ახალგაზრდობას, ვარ თუ არა ხელოვნებაში რევოლუციის მომხრე.

პირველ კითხვაზე ასე ვუპასუხე: ვიდრე დღემდე თავად არ მიპოვნია პასუხი კითხვებზე, რომლებსაც ქანდაკების საიდუმლოება ჩემს წინაშე აყენებს, არ გამჩენია პედაგოგიური მოღვაწეობის სურვილი-მეთქი. ისე კი, რა თქმა უნდა, უკეთილშობილესი მისიაა, ზოგჯერ უდიდესი საკუთარ მუხას და გამოცდილებით უჩვენო ახალგაზრდობას უმოკლესი გზა პროფესიული დაოსტატებისაკენ. თუმცა, როგორც მოგახსენეთ, სურვილი მასწავლებლობისა ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, რომ გაქვს ამის უფლება. მე ვაიხსენე ცნობილი იაპონელი მხატვრის ხოკუსაის სიტყვები, რომელიც 99 წლისა გარდაიცვალა და ნანობდა, რომ კვდებოდა მაშინ, როცა ხატვა ისწავლა. ნათქვამია, ყვე-

ლაზე კარგი მასწავლებელი ხელოვნებაში კარგი მაგალითია. ამიტომ, მე თავად მწერალდემდე ბევრი მასწავლებელი, რომელთაგან ვსწავლობ, და მევენან მოწაფეებიც, რომლებიც, ალბათ, ჩემგან სწავლობენ.

რაც შეეხება რევოლუციის ხელოვნებაში, მხატვარი, რომელიც გონებით მიზნად ისახავს „გადატრიალება“ მოხადინოს ესთეტიკურ აზროვნებაში, — აენტიურისტია, რამეთუ შემოქმედება სულიერი განმუხტვის მოთხოვნისა და არა მიზანი. როცა ვამბობთ, რომ შემოქმედება ბრძოლაა, — ვგულისხმობთ არსებული მხატვრული ფორმების დანგრევას, არა ძალით, რბევით, არამედ ახალი, საკუთარი მწვერვლებისაკენ მიმავალ გზაზე წინააღმდეგობების დაძლევა-გადლაზხვას. რევოლუცია ძველის ნგრევაა: ხელოვნებაში არსებულის ნგრევა წინაპართა სამარხების ხვნის იდენტური აქტია. დააკმაყოფილა თუ არა მწერალი ჩემმა პასუხებმა, — არ ვიცი, ვინაიდან ჩენი საუბარი მალე სულ სხვა თემას შეეხო და ამ საუბარში უფრო მეტი იყო სტუმართმასპინძლობის ფსიქოლოგიით განპირობებული ბანალური ტექსტი — თბილისზე, მცხეთაზე, ქართულ ხელოვნებაზე და სხვა იმპრესიონისტულ შთაბეჭდილებაზე.

* * *

არც თუ ისე იშვიათია შემთხვევა, როცა ხელოვნების საკითხებში თითქოს გათვითცნობიერებული, განათლებული ადამიანი ამა თუ იმ მხატვრულ ნაწარმოებთან დამოკიდებულებაში ამქედანებს ინერტულ, შინაგანად ბასიურ დამოკიდებულებას და მას არ ძალუძს ობიექტურად იგონოს მხატვრული ნაწარმოების — ლექსის, მუსიკის, ქანდაკების მხატვრული არსი; ვერ ამჩნევს იმას, რაც ზოგჯერ ადვილად ხელეწიფება ხელოვნებისაგან შორს მდგარ, მაგრამ შინაგანი კულტურით, მძაფრი ინტუიციით დაჯილდოებულ ადამიანს. ამასთან დაკავშირებით მინდა ვაგვიხსენო ერთი მაგალითი. ვამთავრებთ ვახტანგ გორგასლის ნატურალიზმის მოდელს. ქანდაკების სანახაოდ მოდიოდნენ მივობრები, ნაქნობები, უცნობები, ყველა პროფესიის ადამიანები. დღემდე დაუიოწყარია ჩემთვის ერთი წყნითელი მოხუცი მემწიწის რეაქცია ჩემს ნამუშევარზე. მან შეხედა ქანდაკებას, მომიბრუნდა და მკითხა — იმას მოვესწარიო, დავით აღმაშენებელს

ქეგლს უდგამენო? მე მისთვის არ მითქვამს
 ოას ვაკეთებდი, მაინტერესებდა რიგითი ად-
 ამიხის, გლუხკაცის "შეხედულება ნამუშე-
 ვარზე და აიტომ შევიპატიე სახელსონოში.
 "შენ რა, ძია, იცნობდი დავით აღმაშენებელს?
 — ვკითხე მას. — განა რა ცნობა უნდა,
 ვერა ვხედავ, რომ არსენა არ არის, ოფელა-
 შვილი! შეფეა და, მა ვინ უნდა იყოს... — ეს
 ვახტანგ გორგასალია, თბილისის დამაარსე-
 ბელი, და იმას უდგამენ-მეთქი ქეგლს, —
 ვუთხარი მოხუცს, და ძალიან მესიამოვნა,
 რომ მან კომპოზიციაში იგრძნო და დაინახა
 მთავარი, შეფე — მხედარი, და მისთვის ხე-
 ლი არ შეუშლია ჰიპერბოლიზებულ მხატვ-
 რულ ფორმას, აღქვა ქანდაკება. ჩემთვის
 მნიშვნელობა აღარ ჰქონდა იმას, რომ ვახ-
 ტანგ შეფე მან დავითად წარმოიდგინა და
 აღიქვა. ძაშინ ეს ორი სახე ჩემთვის იდენ-
 ტური იყო. ერთხელ კიდევ დავრწმუნდი იმა-
 ში, რომ თუ ადამიანს ძალუმს იგრძნოს მოვ-
 ლენის არსი და შეუძლია ნაწარმოები მთლი-
 ანობაში აღიქვას, — ის ხელოვანია. და ვინ
 იცის, რამდენი შემოქმედი, დიდი ხელოვანი
 დაბეჭდეს დედამიწაზე მოხუცი მემაწვნი
 მსგავსი ადამიანის სახით.

ხელოვნების ენა მხატვრული სახეებით
 აზროვნება და მას განამტკიცებს არა დეკ-
 ლარაციები, არამედ ფორმის მხატვრული
 დამაჭერებლობა, მისი ფუძეთა ფუძე — ავ-
 ტორის განცდის სიმართლე. ახალი ენა ხე-
 ლოვნებაში ერთ და ორ დღეში არ იქმნება.
 ენა ვითარდება, და ტყუილად დავშვრებით,
 გამოვიგონოთ იგი. არსებობს ახალი აზრი,
 იდეა, თემა, განცდა, გამონახტის ტექნიკური
 საშუალებანი, სტილი. შემოქმედებითი საწ-
 ყისი მეტ-ნაკლებად ყველა ადამიანში არსე-
 ბობს: მას სჭირდება გზა და ამ გზაზე სული-
 ერი განმუხტვისათვის აუცილებელი ოსტატო-
 ბა. ხელოვნების ყოველი დიდი ნაწარმოები
 სამყაროს საყოველთაო ჰარმონიისაკენ სწრა-
 ფვავა. ეს სწრაფვა გამოხატული ლეონარ-
 დო და ვინჩის, ტოლსტოის, ბახის, გოეთეს,
 რუსთაველის და სხვა გენიოსთა შემოქმედ-
 ბაში. ისინი ღმერთები იყვნენ, რომელთაც
 „დროადრო სინათლე შეჰქონდათ კაცობრი-
 ობის დაბნეულობაში, სულიერ ქაოსში და
 ხსნიდნენ ამ ქაოსის მიზეზთა მიზეზს“.

პოეტი, მხატვარი, მუსიკოსი დროის ნა-
 თელმხილველია; ნუ შეგვაშინებს ეს სიტყვა.
 ნათელხილვა არ არის მისტიკური ფენომენი;



ი. გოლუმბინა.

ლევ ტოლსტოი

ის ტალანტის ზეაწეული მგრძობელობა,
 გრძობის სინათლეა და ამ სინათლით შორე-
 ული მოვლენების მხერა-მეგრძნება. ყველა
 კუშმარიტი შემოქმედი, და არა მარტო შე-
 მოქმედი, ყველა ტალანტი გონებისა და
 გრძობის ინტენსივობით, ნეტ-ნაკლებად მა-
 ტრებელია ამ შინაგანი სიმართლისა.

ხალხური სიბრძნე ამბობს: „ცხოვრება
 უსიყვარულოდ ცუდი სიზმარია“. დიას, ლა-
 მაზ სიზმარს მხოლოდ სიყვარულის ნიჭი
 ჰბადებს. „უსიყვარულოდ არ არსებობს არც
 სილამაზე, არც უკვდავება არ არსებობს
 უსიყვარულოდ“, — ამბობდა პოეტი და
 კიდევ აფარებდა თავს მთელი სიცოცხლის
 მანძილზე საკუთარ სულში ღმერთის მიერ
 ავებულ სიყვარულის ტიპარს, ვიდრე მიწი-
 ერმა „სიმძიმე“ არ იმსხვებდა იგი. ფიროს-
 მანს სამარეში აუხდენელ ოცნებად გაჰყვა
 ხის სახლი, სამოვარი და ხელოვნებაზე ინტი-
 მური საუბრის წყურვილი. მარტობა ხე-
 ლოვანისა, თვით „სულის სადღესასწაულო“
 მარტობაც კი, პასუხს ვერ აძლევს იმ კითხ-
 ვებზე, რომლებსაც დრო შემოქმედის წინაშე
 აყენებს და ითხოვს მისგან დროულ, ან დაგ-
 ვიანებულ პასუხს.

განსხვავებულია ლიტერატურასა თუ ხე-
 ლოვნებაში, ერთის მხრივ, და საზოგადოებ-
 რივ ურთიერთობაში, მეორის მხრივ, ჰუმანი-
 ზმისა და კაცთმოყვარეობის ცნება. დაიცვა
 ცხოვრებაში სუსტი, თანაუგრძნო წაქცეულს,
 შეუნდო სისუსტე მეგობარს, საკუთარი სიცი-
 ცხლე გასწირო სხვის გადასარჩენად, — რაინ-
 დული საქციელია და შემოქმედების თემა და

წყარო. მაგრამ დაიცვა სუსტი და მახინჯი ნაწარმოები ხელოვნებაში, ეს ხომ მშვენიერების ღალატია; შეუნდო ყოველივე უნიჭოს, ნიშნავს სამუდამოდ გასწირო იგი სულიერი წამებისათვის; მიუშველო ხელოვნებაში სიმახინჯის დაბადებას, — ანტიჰუმანური აქტია და ა. შ. ამიტომაცაა ჰუმანიტი მშვენიერებისაკენ მიმავალი გზა მძაფრი დაპირისპირებით და წინააღმდეგობებით აღსავსე.

ყოველივე ზემოთ ნათქვამი გაუცნობიერებლად მოქმედებს ხელოვანის ფსიქიკაზე და ცვლის მის მიმართებას სიცოცხლისადმი. იგი იძენს განზოგადებულ, პოეტურ ფორმებს, სახეებს ან წინააღმდეგობათა გამართლებისათვის.

ქაბუა ამირეჯიბის რომანის „დათა თუთაშხიას“ გმირის წარმატება, ჩემის აზრით, იმ დიდმა ჰუმანურმა ფილოსოფიურმა საწყისმა განაპირობა, რომელიც დათას ადამიანურ ბუნებაში ძვეს, სიკეთისა და სიყვარულის შინაგანი მოთხოვნილებების სახით. მაგრამ როცა სიკეთე და სიყვარული დაუნახავია, იგი მალე პასიურ კეთილშობილებად იქცევა. ამიტომ დათა უფრო მორალური შეგონებაა, ვიდრე მოწოდება, იგი უფრო რწმენაა, ვიდრე მიგალითი.

* * *

მაგონდება საუბარი ჩემს მეგობართან, ფილოსოფიის დოქტორთან და პოეტთან, აწ

გარდაცვლილ ზურაბ კაკაბაძესთან. ვიქცევი
 ობდი ნიკოლოზ ბარათაშვილის ძეგლის მო-
 დელზე. ეს ქანდაკება პლასტიკურად და
 განწყობილებით, ხასიათით ადრე ჩემს მიერ
 ძეგბილი ქანდაკებების კონტრასტული გა-
 სიატულეებაა. თუ აღრინდელი ჩემი ნაწარმო-
 ებები თემატიკით, ფორმით ეპიური, ჰეროიკუ-
 ლი იყო, ბარათაშვილის მხატვრული სახის გა-
 დაწყვეტისას სულ სხვა ფორმას მიემართე
 და სადღაც შინაგანად დაფუპირისპირდი კი-
 დეც საკუთარ შემოქმედებას. სწორედ ამაზე
 გვკონდა მაშინ საუბარი მე და ზურაბს.

ვინც ზურაბს ახლოს იცნობდა, დამეთანხმება, თუ რაოდენ დიდი იყო მისი, როგორც მოაზროვნის, ფილოსოფოსის, დიპლომატიის, რაოდენ ღრმა და საინტერესო იყო მისი დამოკიდებულება მოვლენებისადმი, ცხოვრებისეული და შემოქმედებითი ფაქტებისადმი. მე არ შევეხები ზურაბ კაკაბაძის დამსახურებას ქართული ფილოსოფიური მეცნიერების, საერთოდ საბჭოთა მეცნიერების წინაშე. იგი გამორჩეული ფიგურა იყო თავისი უშედავათობით, ნათელი ბუნებით, სიმართლით. ბარათაშვილის ქანდაკებასთან დაკავშირებით ჩვენი საუბარი პოეტის შემოქმედებას შეეხებო. ზურაბი დაინტერესდა, თუ რომელი ლექსებით იყო შთაგონებული ქანდაკება, და რამ განაპირობა პოეტის სახის ჩემეული ინტერპრეტაცია. ზოგიერთი კრიტიკოსი, — აღნიშნა ზურაბმა, — ბარათაშვილს მეამბოხე სულის მებრძოლ პოეტად სთვლის, რომ-

ე. მაკრისი.

რეველუციის მსხვერპლთა ძეგლი





ლის ბუნებისათვის ნიშანდობლივია ყოველივე დრომოქმელისადმი 'მეურთველობა. ს:სიამოვნო იყო, რომ ჩვენ საერთო პოზიცია აღმოგვაჩნდა პოეტის სულიერი მემკვიდრეობის ძეგლსა და ავღნიშნეთ, რომ ბარათაშვილი შინაგანი განცდის, მღელვარების, ადამიანის ბედზე დაფიქრებული პოეტია, რომლისთვისაც არც მსოფლიოს სევდაა უცხო. ამიტომ, შესაძლოა, მისი შედევრი „მერანია“, მაგრამ პოეტის მხატვრული სახის, მისი შინაგანი ბუნების გადმოსაცემად მე უფრო მეტი მომცა ლექსებმა: „ვპოვე ტაძარი“, „სული ბოროტი“, „წარვედ წყალის პირს“... და სხვა. სიცოცხლეზე დაფიქრებული ადამიანისათვის ზოგჯერ უცხოა აქტიურად გამოხატული რევოლუციური პათოსი, მოქმედება, ვინაიდან ადამიანს უმეტესობას უფრო აღელვებს და აინტერესებს პასუხი მოვლენებზე და არა შინაგან მონოლოგებზე აღმოცენებული კითხვები.

პანორამა

თეატრებს აღარ ძალუბთ საკუთარი დანახარჯების ანაზღაურება. განათების, გათბობის, შენობის მოვლის ხარჯებიც კი მათი ეკონომიური შესაძლებლობის ფარგლებს სცილდება, ამიტომაც, რომ თეატრები ზედღზე იხურება. ზემოთ ხსენებული „მარკინას“ იმპრესარიოს და კარაგერს მიანია, რომ ფანების საერთო წრადე, სახელმწიფო დახმარების არაქვებოდა, საგაფხულო თეატრალური ფესტივალების კონკურენციამ (ეს ფესტივალები უპირატესად დია ცის ქვეშ იმართება, ბილეთების ფასი კი უველასათვის ხელმისაწვდომია). განაპირობა თეატრების დახურვის ეკონომიკური საფუძველი („მე ფულიც და ენთუზიაზმიც აღარ მყოფინია“ — განაცხადა მან). ფინანსურ სინელებს ემატება პიესების დაბალი მხატვრული დონე, ძირითადი თავისუფალი დროის არაქვებოდა, ზედმეტად პოპულარული თამაში „ბინგო“ („ლოტოს“ ტიპის თამაში, უაღრესად გავრცელებული თამაშდროვე ესანეთში) და ისიც, რომ ადამიანებს საღამოობით გართვ გამოსვლისა ეშინიათ. აი, დე კარაგერის ინტერვიუდან ამოღებული ფრაგმენტი: „ახლა კაცი იმპრესარიო რომ იუოს, ან ძალიან უნდა უყვარდეს თეატრი. ან ნამდვილი გმირი უნდა იყოს. ასეთი ადამიანები არიან ესანეთში, მაგრამ მათი რიცხვი სულ უფრო და უფრო მცირდება, ვინაიდან ჩვენი პროფესია ესანეთში ხელს არავის არ აძლევს“.

სამხატვრო გალერეებზე (ცნობილია, თუ რა გასაქირს ვანიცდის „პრაოს“ სახელგანთქმული მუზეუმი, რომლის ფონდსაცავების მტკერში და სინესტეში შრავლი შედევრი ფუქდება) და თეატრებზე არანაკლებ უარეს დღეში არიან ბიბლიოთეკები. მათ შორის უფთვ განრთვის კულტურის სამინისტროს ბიბლიოთეკა. ეს ბიბლიოთეკა ერთ-ერთი უდიდესია ქვეყანაში და

ამასთან დაკავშირებით, ზურაბმა ასეთი მაგალითი მოიყვანა: თეატრის კულისებში გამბაზმა ხანძარი შენიშნა. შეძრწუნებულად, ხანზე გამოვარდა და მაყურებელს აუწყა — თავს უშველეთო. ხალხს ეს მორიგი ხუმრობა ეგონა. რაც უფრო ცხარობდა ჯამბაზი, ხარხარი მით უფრო მატულობდა. შენობა დაიწვა... აქედან მორალი: როცა მოვლენის არსის, თუ საკუთარი სულიერი მღელვარების გამჟღავნებისათვის ვერ პოულობ შესატყვის ფორმას, შენ საზოგადოებრივი ინდიფერენტიზმისა და ნიპილიზმის მსხვერპლი ხდები.

ცხოვრებაშიც და შემოქმედებაშიც მთავარი ავტორისეული ფორმის, მოქმედების ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობაა, და არა აქვს მნიშვნელობა, იქნება იგი გამოხატული დინამიური პათოსით თუ მეტყველი სიჩუმით.

(გაგრძელება იქნება)

მისი მიზნე მდგომარეობა შეუფოთებას იწვევს ესანეთის კულტურულ წრეებში.

ბიბლიოთეკა მკითხველებისათვის 1981 წელს გაიხსნა. მისი ფონდი უმდიდრესია, მასში თავმოყრილია უკანასკნელი 50 წლის მანძილზე ესანეთში გამოცემული ყველა წიგნი, მათ შორის ბევრია ისეთიც, რომელიც თავის დროზე ფრანსისტული ცენზურის მიერ იყო აკრძალული. ამთ გარდა აქ არის საზღვარგარეთ გამოცემული დიდძალი ლიტერატურა. მიუხედავად ამ ფონდის უდიდესი ღირებულებისა, ესანეთის კულტურის სამინისტროს ბიბლიოთეკა სახსრების ნაკლებობას განიცდის და თან უხვირო შენობაში მოთავსებული. მრავალი წიგნი დაიღუპა იმის გამო, რომ მათ დროულად არ შეაშველეს ხელი. ბიბლიოთეკას არ ჰყოფინს თანამშრომლები, რომლებიც წესრიგში მოიყვანდნენ ამ უზარმაზარ ფონდს. პატარა სამკითხველო დარბაზ დღეში 250 მკითხველზე მეტის მიღება არ შეუძლია. საველლო ისაა, რომ წელს ბიბლიოთეკის მდგომარეობა კიდევ უფრო გაუარესდება. საქმე ისაა, რომ 1983 წელს ესანეთის თავდაცვის სამინისტრომ შეიძინა ის შენობა, სადაც კულტურის სამინისტროს უდევს ბინა. წელს კულტურის სამინისტრო ახალ შენობაში უნდა გადავიდეს, სადაც, როგორც გაირკვის, ბიბლიოთეკისათვის ვარჯისი დარბაზები არ არის. ფონდები უძრავად აწყვია, რამაც შეიძლება მათი დაღუპვა გამოიწვიოს. გარდა ამისა, არსებობს იმის საშეშრობაც, რომ ასეთ პირობებში მკითხველი საერთოდ ვერ მიიღებს წიგნს.

(გაგრძელება 97 გვ.).

რომანის სცენური სიხვედრე

ეთერ გალუსტოვა

პ. ჯავახიშვილის „ჯაყოს ხიზნები“.

ინსცენირების ავტორები თ. გოლაჩიშვილი და თ. ჩხიძე.

რეჟისორი თ. ჩხიძე.

მხატვარი ზ. მისიჩვილი.

კომპოზიტორი ზ. სიხარულიძე.

პ. მარჯანიშვილის სახელობის თეატრი, თბილისი, 1984 წელი.

მიხილ ჯავახიშვილის შე-
მოქმედებას თემურ ჩხეიძე ადრე-
ვე შეხვდა (როდესაც რუსთავე-
ლის სახელობის თეატრში „ქა-
ლის ტვირთი“ დადგა) და, აი,
რამდენიმე წელიწადია იგი ზე-
დიზედ კვლავ და კვლავ უბრუნ-
დება მწერლის პროზას. რეჟი-
სორ-ხელოვანს გულითადი ერთ-
გულეობით იზიდავს ჯავახიშვი-
ლისეულ გმირთა რთული და
მშფოთვარე სამყარო, ურთიერთ-
საწინააღმდეგო ადამიანურ ბუ-
ნება-ხასიათთა გამოკვლევა, გან-
სჯა იმ ადამიანთა ბედ-იბდობისა,
ისტორიამ თუ ცხოვრებამ განსა-
კუთრებულ, სამიჯნო სიტუაცია-
ში რომ მოახვედრა. ზოგი მათ-
განი, როგორც არის გზაჯვარე-
დინზე მდგარი თემურაზ ხევის-
თავის, აწრიალებულ-შეწუხე-
ბულია იმ აუცილებელი არჩევა-
ნით, რა გზას დაადგეს, რომ ამით
გადაწყვიტოს საკუთარი თავის
კარდინალური, პოლიტიკური თუ
ზნეობრივი საკითხები. ამგვარ
რთულ სიტუაციაში ცხოვრების
გზის გაკვლევას ყველა როდი
ახერხებს, მით უმეტეს, ყველას
არ ხელეწიფება ახალ ადამიანად
გარდაქმნა, ეპოქის მხარდამხარ
დადგომა, საღი ნებისყოფით,
ემოციებით ცხოვრება, სულიე-

რი აღორძინება, ყოველივე იმის
შეთვისება, რაც ასე არ ჰყოფ-
ნის ხოლმე „ჯაყოს ხიზნების“ გმი-
რებს.

რომანში თანმიმდევრულად ვეც-
ნობით ხევისთავთა უკანასკნე-
ლი ნაშეიერის ცხოვრებას, რომ-
ლის ზომიერად შემოფარგლულ,
უზრუნველ თვითდინებაში ჭარ-
ბობს პოლიტიკური მოღვაწეო-
ბისაკენ ლტოლვა, საკუთარი პი-
როვნული თვითდაჯერებული
პეროგატივით გამაგრებული,
ყველაფერი, რაც არ ესადაგებ-
ება მის სოციალურ-პოლი-
ტიკურ ცნებას, იგი იბერტყავს
იმ მტვერით, ტანსაცმელზე შემ-
თხვევით რომ დაეყარა. სამა-
ვიეროდ, საერთაშორისო ვითა-
რების განსჯა თავის სისხლბო-
რულ საქმედ მიაჩნია, შეუ-
ძლია მღელვარე გატაცებით, შე-
უსვენებლად, დაუღუღლად და
თავდავიწყებით გააანალიზოს,
ვთქვათ, შორეული ზანზიბარის
თუნდაც უმნიშვნელო კონფლი-
ქტი და ამავე დროს ბტყურად
ვერ დაინახოს, რაც, თბილისში
მისი სახლის მიღმა ხდება, მით
უმეტეს, ვერ გაერკვეს, რა ამბე-
ბიც ტრიალებს ხევისთავთა საგ-
ვარეულო ნაშინდარის მიწა-წყალ-
ზე, სამოუარაოდ და მოსაველ-

ლად უტიფარ, თავხედ მტაცებელს, ჯაყო ჭიკაშვილს რომ ჩაუგდეს ხელში.

თეიმურაზ ხევისთავს უმშვენიერეს მარგალიტა ყაფლანიშვილზე დაქორწინებამაც კი ვერ გაუხელა გატაცება — ფუჭი ლაყბობით თავის შექცევისა, ვინაობდა საყოველთაო კეთილდღეობაზე ზრუნვის საბაბით რომ სჩადის, პოლემიკა მხოლოდ პოლემიკისათვის. მართალია, თეიმურაზი მიესალმა მის თვალწინ მომხდარ რევოლუციას იმ აზრით, თითქოს ამ რევოლუციის გამარჯვებაში თვითონაც დიდი წვლილი მიუძღოდა, მაგრამ რევოლუციის ჭეშმარიტი არსი და მნიშვნელობა ვერ გაიგო, სინამდვილეს ზურგი შეაქცია და ყოველგვარ საქმეს განუდგა. საკომისიო მალაზიებში — აღრინდელ

კლასთა გარდასული დრამისთვისებურ მუზეუმებად რომ იქცენენ, მისი ექვსთვლიანი ბინიდან გაზიდეს ავეჯი, ხალიჩები, ჯამ-ჭურჭელი, მოგვიანებით კი, ლუკმა პურის საშოვნელად ცოლის ძვირფასეულობაც გაყიდა. სათაყვანებელ წიგნებსაც კი შეელია. ხევისთავი დაუჩივლელად ღარიბ-ღატაკდებოდა, თანდათან ცხოვრების კიბეზე დაბლა და დაბლა ეშვებოდა, თავისი ბედის ვარსკვლავის რწმენას კი წუთითაც არ კარგავდა, ცხოვრებისაგან განდგომა სამართლიანად მიაჩნდა.

ამ მომენტთან. უფრო სწორედ, უკვე სოფლის რწმუნებულად წოდებულ, თბილისში საქმეების მოსაგვარებლად ჩამოსულ ჯაყოსთან შეხვედრით იწყება სცენური თხრობა, რომელიც მარჯანიშვილელთა სპექტაკლის ინსცენირების ავტორებმა შემოგვთავაზეს. წარმოდგენას იწყებს ნოდარ მგალობლიშვილი, აქაც და სატელევიზიო დადგმაშიც თეიმურაზ ხევისთავს რომ ანსახიერებს. მსახიობი გვევლინება სცენის სიღრმეში ზემოდან განათებული კარის ჩარჩოში გამოჩენით. ეს არის ის შემოსასვლელი, წარმოდგენის მსვლელობისას „მოქმედებაში“ ხშირად რომ ჩაერთვება და განსაკუთრებულ აზრობრივ და ემოციურ მნიშვნელობას შეიძენს. რომანის გმირები ცხოვრებაში აქედან შემოვლენ და აქედანვე გავლენ, სხვა შემთხვევაში კი ეს „ცხოვრების კარიბჭე“ შეასრულებს „ეკრანის“ დანიშნულებასაც, სადაც პლასტიკურ გამოხატულებას ჰპოვებენ მათი იდუმალი ფიქრები, ზრახვები, სურვილები, ვნებები, ჭირ-ვარამის განცდები,

მარგო — ნ. ჩიქვინიძე, ჯაყო — გ. ჩუგუაშვილი, თეიმურაზი — ნ. მგალობლიშვილი





სცენა სპექტაკლიდან

სულის კეთილშობილური განწყობილებები.

ნ. მგალობლიშვილის შემოსვლისას მაყურებელი განათებულ სცენაზე ხედავს პირობითი სამყაროს კონტურებს — სამოცი წლის წინანდელი ამბების არენას. სცენური სივრცე, ერთის მხრივ, შემოზღუდულია მალალი ტაძრის ნანგრევებით, სადაც ილანდება გახუნებული, აწ სახედაკარგული ფრესკები, რაც ნიშანდობლივია — აკი თვითონ ჯავახიშვილიც არაერთგზის ასოცირებს ხევისთავთა და მათ მაგვართა ყოფა-ცხოვრებას უსახურ, უხატო ეკლესიასთან, მაშასადამე, იმ ეკლესიასთან, რომელსაც თავისი ღმერთი აღარ გააჩნია. ეს სიმბოლური ტაძარი მარგოსა და ჯაყოს ჯვრისწერისას კონკრეტულ ეკლესიად წარმოგვიდგება. დიაგონალურად ტაძრის კედლის სიღრმეში იჭრება უკვე მეორე, არც ისე მალალი, საცხოვრისი სახლის მასშტაბთან მიხლოებული კედელი, უამრავი პორტრეტით დაფარული. იქვეა გარდასულ ჟამთა ყოფა-ცხოვრების ნივთები — რაღაც ძველი დიდების, ღირსების, სიწმინდე-პატიოსნების და კეთილშობილური წესრიგის — ჯართად რომ ქცეულა. თეიმურაზის მონათხრობით იგი ნაშინდარის შებღალულ დიდებად „ცოცხლდე-

ბა“. ამ კედლის მიღმა იგულისხმება ოთახები, ეზო და შრამელი ნაშინდარის მამულისა, სადაც ჯაყოს ხიზნები უნდა ჩავიდნენ. ჩანს კედლისმიღმა ნაწილი, რასაც რეჟისორი მოქმედების სარბიელად გილად იყენებს ხოლმე, რათა მას განსაკუთრებული დინამიურობა შესძინოს, სივრცე გაუჩინოს სპექტაკლის გმირთა სამოძრაო მარშრუტს და ამავე დროს იმ სარბიელის შეზღუდულობაც გვიჩვენოს. სცენაზე ამ სიმბოლური კედლის გვერდით არის კიდევ ერთი, არანაკლებ სიმბოლური — დამონძილ თოჯზე დაკიდებული საქანელა. აქ თამაშდება ჯერ ჯაყოსა და მარგოს სიყვარულის, მერმე კი — ცხოვრებისა და სიყვარულისაგან მართობისათვის განწირული თეიმურაზ ხევისთავის სცენები. ავეჯიდან სცენაზე უხეშად გაკეთებული მაგიდისა და უჯრებგამოწეული უმოქმედო კომოდის გვერდით დგას ვენური სკამები, სცენურ საერთო ატმოსფეროს რომ აესთეტურებს, სადაც მონაცვლეობით ეკონფლიქტება ერთმანეთს სიუჟეზე — სიფაქიზე-სათნობა, სიმახინჯე — სილამაზე. თუმცა გაფორმების ყველა დეტალი მხატვრულად შემოწმებულია და გულდასმით ეხამება ყველაფერს თავისი სურათხატოვნებით, ორიგინალურია გააზრება ნაშინდა-

რის კედლისა, როგორც სიბრტყობრივი, ხაზობრივი მოძრაობის აზრით, ასევე შინაარსით, მაგრამ სპექტაკლის საერთო სანკით გადაწყვეტა დიდ შთაბეჭდილებას მხოლოდ წარმოდგენის დასაწყისში გვიქმნის იმიტომ, რომ სტატიურია, მოკლებულია დამოუკიდებელ დრამატურგიულ განვითარებას. ამ თვალსაზრისით მეტი მოძრაობა და ევოლუციაა მთავარ მოქმედ პირთა კოსტიუმების ფერიცვალობით, რაც დეკორაციის იმადრულ დანიშნულებას ნაწილობრივ აკომპენსირებს.

• ჯაყოს სამყარო ამ კედლების მიღმაა. იგი ისე გამოჩნდება ხოლმე, თითქოს სიბნელეს გამოეყო. უფრო ხშირად კი სარდაფიდან ამოდის — აქვე იქნება მისი დუქნის დახლი, აქ ჩაიბუდებს თავისი ოჯახით მაშინაც, ხევისთავის მიმულიდან რომ გა-

აქვეებენ, აქედანვე ამოყოფს იგი თავს ფინალურ სცენაში და დანტერესებით დაუდარაჯდება, ჩემი დრო ხომ არ ბრუნდებაო.

მთლიანად სპექტაკლის რეჟისორული გადაწყვეტა გამორიცხავს ყოფითობას, ისტორიული სიმართლის სიზუსტეს, მით უმეტეს, ეთნოგრაფიულობას. მთელი ყურადღება გამახვილებულია ადამიანთა ურთიერთობაზე, სხვადასხვა ცხოვრებისეულ პოზიციათა, პრინციპთა და ზნეობრივ კრიტერიუმთა დაპირისპირებაზე. სპექტაკლის რეჟისორმა ავანსცენაზე გადმოიტანა ამჟამად საჭირობოტოდ შემაშფოთებელი კონფლიქტი ჯაყოს სატანიშმსა (მ. ჯავახიშვილის ფორმულირება) და ბოროტებისადმი ხევისთავის მიერ წინაღუდგომლობას შორის. სწორედ ამგვარი პასიურობა, სხვებისადმი უნდობლობა-ურწმუნობა და ცარიელსიტყვაობა ბადებს ჯაყოსა და ჯაყოსნაირების გადაუშენებლობის იდეას. რაც შეეხება მაყურებლის ინტერესს, აქ რეჟისორი ირჩევს იმ სამკუთხედს, რომლის წახნაგებზეც სხვადასხვა წერტილებად დგანან თეიმურაზი, მარგო და ჯაყო. სპექტაკლის ფონად წარმოჩინდება ყველა დანარჩენი — ნაშინდარის მკვიდრნი, ჯაყოს ერთადერთი ნათესავი ქეშელა (სხვები მხოლოდ სახელით მოიხსენებიან), მღვდელი და ჯაყოს მესამე ცოლი. შემაკეშირებელ რგოლად აქ გვევლინება მღვდელყოფილი ივანე, რომელსაც წარმოდგენაში სხვა ფუნქციური მოვალეობაც აკისრია — იყოს სცენური ამბის მთხრობელი. ივანე ხევისთავთან მოკამათე მუდმივი პარტნიორია, მათი დისკუსიური დავა საზოგადოებრივი ცხოვრების სრულად სხვადასხვა საკიხებზე, ზნეობასა და პოლიტიკაზე, არა მარტო ამხელს ხევისთავის მსოფ-



ლმხედველობას, ამავე დროს გვიქმნის ნაწარმოების თავისებურ თეორიულ ფენას, შრეს, რითაც უკეთ ვხედავთ მიმდინარე მოვლენების მზიან-ჩრდილოვან მხარეებს.

ბუნებრივია, სპექტაკლის ყველა გმირი ერთდროულად არ გამოვეცხადება. პირველად ვხედავთ მხოლოდ თეთრ კვართსა და კალთაგრძელ შავ ტანსაცმელში გამოწყობილ ნ. მგალობლიშვილს, წიგნი რომ უჭირავს, რითაც მიგვანიშნებს, წარმოდგენა ინსცენირებაა და არა პიესა „ჯაყოს ხიზნების“ მოტივებზეო, შემდეგ კი იგი ხევისთავის სახელით ესალმება ქუჩაში შეხვედრილ ჯაყოს. მაგრამ იმის ნაცვლად, რომ გაგრძელდეს ყოფილი მემამულეთავადისა და მისი მოურავის შესვდარის სცენა, ინსცენირების ავტორებმა აქ ჩაურთეს ამბავი მათი აღრინდელი ურთიერთობისა და ნაშინდარის მიწა-წყლის ბედ-იბღბლის, რომელსაც ჯაყო დაეპატრონა. თბრობას აგრძელებენ ივანე (დ. დვალისშვილი) და ნინია (თ. კილაძე). მათ მოჰყავთ მოქმედებაში გმირები: თეიმურაზი (ნ. მგალობლიშვილი) და მარგო (ნ. ჩიქვინიძე), სცენის სიღრმეში რომ საუბრობენ. მოგვიანებით გამოჩნდება ფაფახიანი და უსახელოურ ტყაპუკიანი ჯაყოც (რომელსაც მონაცვლეობით თამაშობენ გ. ჩუგუაშვილი და გ. ციციშვილი).

ქალაქურ სცენაში, ძირითად გმირთა სასტარტო პოზიციაში ძალთა განლაგებას რომ გვიჩვენებს, არ ჩანს სილატაკის აშკარად წარმომჩენი უზადრუკი, ღარიბული პატარა ოთახი, მაგრამ ვხედავთ ჰირ-ვარამთან ბრძოლით დაღლილ, ბედის დარტყმების უხმოდ, დაუჩივლებლად, უღრტვინველად გადამტან და აწ ყველაფრისადმი გულცივ მარგოს. აცვია თალხი კაბა — ცხოვ-

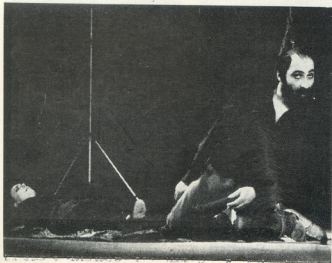


რების ყველა ორმოტივილისათვის მისასადაგებელი. ამ კაბით გამეგზავრება იგი ნაშინდარშიც. თან მხოლოდ ქოლგას რომ იგულეებს. მარგომ კარგა ხანია ისწავლა დუმილი და მსახიობმაც დუმილის მრავალი იერი წარმოგვიდგინა: დუმილი — სულის კივილი, დუმილი — ცდისა, მოლოდინისა და განსჯისა, დუმილი — საყვედურისა და ბრალდებისა, დუმილი, რომლის შემდეგაც გაჩუმება ყოვლად შეუძლებელია და ისიც ალაპარაკდა ისე, თითქოს ხანგრძლივი ფიქრი



სმის ამოღებით დაასრულაო. ალაპარაკების მიზეზი კი დიხანაცქეს მარგოს: ეშინია მომავლის, უკეთურობის წინათგრძნობა უმღვრევს სულს. და, აი, გულზე ცეცხლწაქიდებულ მარგოს თეინურაზი-მგალობლიშვილი, ღონემიხილი და სუსტი კაცი, ნაზიხს ძღვეს რომ ადგამს ოკრობოკრო იატაკზე, თითქოს თავისი სურვილით როდი დადის, ვილაცას ხელის კვრით დაჰყავსო, ფაცი-ფუცით ჩასჩიჩინებს მეუღლეს: დავეთანხმით ჯაყოს მიპატიებებს, წაყვეთ ნაშინდარშიო. სრულიად დავიწყებია ხევისთავს ჯაყოს ადრინდელი თავაშეებულობა და მამაძალღური ხრიკები. გ. ჩუგუაშვილის ჯაყო კი თვითდაჯერებული, ზორბა, ძლიერი ფსიქიკის მამაკაცია, უხეში, თავხედი. პირუტყვეულ საწყისს გარეგნულად იგი თავიდანწევ არ ამჟღავნებს (როგორც ხშირად აღნიშნავს მ. ჯავახიშვილი), მაგრამ მასში იგრძნობა ღრმად დამალული და მთელ სხეულში გამჭდარი ძალგულთვანი, თანაც აგრესიული ნებისყოფის კაცი (ავტორისეულ ჯაყოს უფრო გ. ციციშვილი თამაშობს). ამ ჯაყომ ჩინებულად იცის, რაც სწავლია და მიზნისკენ მოკლე გზით მისვლაც ემარჯვე-

ბა. თავისი გაიძვერული ქმედებით, ყოველ კითხვასა და ცხობრებისეულ მდგომარეობაზე სუხის გასაცემად მზადყოფი, ყველას და ყველაფერს ზომავს იმ თვლით, რამდენად გამოადგება პირადად მას და მგლური გაუმაძღრობით აცხრება. თავის ძალ-ღონეს თოფ-იარაღსაც აშველებს და ირგვლივ ყველას თრგუნავს, რათა მოიხვეჭოს სხვისი ქონება, მუდამ უზომოდ რომ ეხარბება. ჯაყოს დაბადება სოციალური მოვლენაა, იგი რევოლუციის ტალღად ამოატივტივა (მსგავსად ყვარუკიე თუთაბერისა). მას ვეხებებზე ჰკილია ხელისუფლება და კონტროლი, რამეთუ ადამიანებზე ბატონობა თვითონ სწავლია, უნდა საკუთარი სემართლით განსაჯოს ისინი. მ. ჯავახიშვილი ყველაზე ბნელი, თანაც მსუყე ფერებით გვიხატავს მწერლური ალღოთი აღმოჩენილი მტაცებლის ტიპს, რომლისთვისაც ავტორმა ვერ გაიმეტა ადამიანური სითბო, სიკეთე, რაიმეს პატიების მცირე სურვილიც კი. მაგრამ თეატრმა დღეს, ეტყობა, ეს არ იმყოფინა, მით უმეტეს, თ. ჩხეიძემ, „ჯაყოს ხიზნები“ მესამედ რომ დადგა. რეჟისორი არ შემოიფარგლა მართოდენ ფაქტის კონსტატაციით, წარსული; ცხოვრების სურათს სრულყოფილად რომ გვიხატავს. დისტანცია, რომელიც ჩვენს დღეებს ჯაყოს დროინდელ ეპოქას აშორებს, საშუალებას გვაძლევს, მის ფიგურას დინჯად ავხედ-დავხედოთ და ახალი თვლით განვეჭვრიტოთ რომანის ბევრი ეპიზოდი, გვირთა ურთიერთობაც ახლებურად გავშიფროთ, კერძოდ, მარგოსი და ჯაყოსი. ჰოდა, თეატრმაც გადაწყვიტა ჯაყოს სახეში შუქის ჩაზიარება, მის ქაქციელში ქალის სილამაზით თუნდაც დროებითი, მაგრამ გულწრფელი გატაცების



პოვნა, მასში ძლიერი გრძნობით მეორე ადამიანის მომხიბვლელი ძალის აღმოჩენა, ქალში ოცნების გაღვიძების უნარი. სადა-ვოა? უეჭველად! მაგრამ საინტერესოცაა.

ჯაყო სიყვარულზევაიანია, ამის დასტურია მისი მრავალცოლიანობაო, — ავრცობს თავის აზრს თეატრი, აქ გარკვეული თვალსაზრისით შეგვიძლია ვილაპარაკოთ ნაშინდარის ამ დონუქუანის ახალი შეგრძნებების ძიებებზე და სიყვარულით დაუკმაყოფილებლობაზე. მისი მამაკაცური ინტერესების ორბიტაზე მოხვედრილ ქალებს ჯაყო ცოლად ირთავს და ერთხანობას ბედნიერი ოჯახის ილუზიასაც უქმნის — ქმარი, ცოლი, შვილები.. შვილი კი მრავლად ჰყავს, მარგოსთან შეძენილ ვაჟსაც თუ მივათვლით — ათი! შვილები უყვარს, ამყობს კიდევაც შვილებით, რამეთუ ისინი აკმაყოფილებენ მის „დინასტიურ“ პატივმოყვარეობას — ჩემი ჯიში და ჯილაგი არ გადაშენდებო, არასოდეს განადგურდებო და მეც ჩემს შვილებში ვიცოცხლებო.

მარგოზე რალა ვთქვათ? განა ჯაყოს არსებაში მარგოს არაფერი მოსწონდა? თუნდაც გავიხსენოთ მისი ჯან-ლონე, ბრძოლის უნარი, საოცარი ინტელიციით გამაგრებული ცხოვრებისეული აქტიურობა. ჯაყო როგორც კი რომელიმე ცოლისადმი ინტერესს კარგავდა, მუშაპირუტყვად აქცევდა — ორი მოუყვდა, მესამე კი გაავდო. მიუხედავად ჯაყოს ცოლების ამგვარი ბედუქულმართობისა, მარგო მანც მიენდო, იწამა ჯაყო, იწამა, რადგან დაუდგრომელი დრო იყო, მშფოთვარე, ხოლო მერყევი, ახალგაზრდა, სუსტი და ნაზი, დამოუკიდებლობას მოკლებული, უნებისყოფი ქალი ცხოვრებაში დასაყრდენს ეძებდა და ეგონა, ვი-



პოვეო. მამაკაცთან ფიზიკური სიახლოვისას გაიხსნა მარგოს ქალურ გრძნობათა იღუმალი სკივრი, ჯაყოს თავყანისცემამ ცხოვრების პოვნის იმედი გაუჩინა. მართალია, ბოლოს ყველაფერი ბედუქულმართად შეტრიალდა, უფსკრულის პირას თამაშმა მარგოს იმგვარი ზნეობრივი დაცემა გამოიწვია, საიდანაც თავის დაღწევა აღარ ძალუქს, რადგან სხვა ცხოვრებისთვის საჭირო ადამიანი მასში უკვე მოკლეს, მაგრამ მანამდე ხომ შეიძინო აღმადრენის ფასი, ოცნების სიღამაზე, მომხიბვლელობა ძლიერი, მყარად ნაჭედი, გაუბზარავი პიროვნებისა, ხომ იგემა „ბუნების შიშვილი ნყოფი“... აი, თეატრი რატომ ანიჭებს დიდ მნიშვნელობას გზის სცენას, მარგოს ცთუნების სცენას. შორეულად იგი რიჩარდისა და ლედი ანას ბრწყინვალე სცენას გვაგონებს, ოლონდ, ჯაყო ერთობ პრიმიტიულად, მარტივად მოქმედებს. მოეშვაო გლეხნა მზაკრულად ჩამოუვლო, ცბიერული სიყვება მარგოს თითქოსდა სრულიად უაზრო სა-

გონებელზე, წინადადება ჩაა-
წვეთა — შეეთავსებინა შეუთავ-
სებელი, დაფიქრებულიყო, რა
იქნებოდა, მარგო ჯაყოს რომ მის-
თხოვებოდა, იმავ დროს, და-
უხატა მარტივი, სადა სურათი
მშვენიერი, უზრუნველი ცხოვ-
რებისა, თუ როგორ ეთაყვანე-
ბოდა მამაკაცი მარგოს სილამა-
ზეს, რა პატივს მიაგებდა მის გან-
საკუთრებულ ქალურობას.. და,
თუმცა, ნათავადარის ქალი ილი-
მებოდა, იცინოდა კიდევაც ამ
სულელური ვარაუდის გამო, ჯა-
ყომ სწორი ნაბიჯი გადადგა —
მარგო ისე იყო გატანჯულ-დამ-
ცირებული არა მარტო სიღარი-
ბით, იმიტაც, რომ ნამდვილი მა-
მაკატური სიყვარული აკლდა,
შეუძლებელი იყო ჯაყოს შემო-
თავაზებულ ოცნებას არ აპყო-
ლოდა, სხვა ცხოვრებაზე არ
ეფიქრა, ჯაყო წარმოდგენით არ
გაეიდელალებინა, არ დაენახა ქა-
ლისადმი მისი რაინდული სამ-
სახური. სპექტაკლის ავტორები
აქ და ეტაპურად შემდეგაც წარ-
მოდგენის ერთიანი მხატვრულ
სახეთა სისტემისათვის იყენე-
ბენ მეტაფორულ ქარაგმებს,
პლასტიკურ მცირე სცენებს, რო-
გორც გმირთა ფიქრების, მათი
გულის ჭირ-ვარაზისა თუ ხვა-

შიადის ილუსტრაციას. ეს სცენ-
ები, ერთი შეხედვით, სპექტ-
აკლის ძირითად ფაქტურამაჩვენებელ-
ქოსდა არ ესადაგებოდა, ჩანაბრ-
ბული ნომრების შთაბეჭდილ-
ებას ტოვებენ, მაგრამ ფრიად მნიშ-
ვნელოვანი არიან როგორც პერ-
სონაჟთა სულისძვრის გასაგე-
ზად, ასევე მაყურებელზე, თანაც
ყველა კონტრგენტი მაყურებელ-
ზე ემოციური ზემოქმედები-
სათვის. ადრე ნახსენებ ზემოდას
განათებულ კარის ჩარხო-ჭრილ-
ში ჩნდება ეროვნულ-ტანსაც-
მლიანი მამაკაცი (პროგრამ-
ით ჰქვია ქეშელა — მსახიობი
ზ. სტურუა), რომელიც სიმეით
გაჰიმული, ფეხისწვერებზე დგას
და ოსური ცეკვის „სიმდის“
სოლო-მამაკაცივით მოძრაობს,
წყნარად მონარარე, მაგრამ მნიშ-
ვნელოვანი მოძრაობის, რაინ-
დული თავშეკავებისა და კეთილ-
შობილების მიღმა ილანდება
ტემპერამენტი და გრძნობათა
ძლიერება. „სიმდის“ რიტმი
სულის შემძვრელ-ამფორიჰე-
ბელ ემოციას იწვევს. იგი თან-
დათან აძლიერებს და აძლიე-
რებს მომენტის დამაბულობას
— ღამეა, ქალსა და კაცს გზა
„დაეზნათ“ და „იძულებულ“
არიან ველად გაათიონ ღამე.



როგორც ზრდილობიან ადამიანებს სჩვევიათ, ერთმანეთს ძილი ნებისა უსურვეს — მშვიდობის ღამე... ცეკვა, ცეკვა, ცეკვა... მამაკაცი მეტად და მეტად ემსგავსება ვნებათა დემონს, მისი იერი გამოხატავს ველურ სურვილს, ავი ძალის აღზევებას, დაუნდობლობას და, ანაზღად, იხელთებს რა მომენტს, გაგულადებული ჯაყო თავის ძირითად იარაღს გამოიყენებს — მარგოს ძალადობით დაეუფლება. ყველაფერი ეს კი გამოხატულებას ეპიზოდის პლასტიურ დასასრულში პოულობს — ჯაყო მარგოს ფეხში წააღლებს ხელს და ძლიერი აქნევით, თითქოს ცხვარიად, მხრებზე მოიგდებს და მომხდარი ამბით გაოგნებული, სულიანხორციანად შეძრული ქალი მიწაზე ღონემიხილი ეცემა... მოჩვენება უჩინარდება, ადგილს უთმობს რეალურ ჯაყოს...

ქალი ქანცაწყვეტილი დგება და ჭერაც ძლივს მიათრევს ფეხებს, რათა უკვე შემდგომ ეპიზოდში მის შემოსაგებებლად გამოსულ თეიმურაზს შეხვდეს. ქმარს თავისი ჭირ-ვარამი აწუხებს — იგი გულსტკივილით უყვება მარგოს, რა იავარქმინილი და განადგურებულია ნაშინდარი, როგორ შებღალულა ხევისთავთა საგვარეულო რელიკვიები და ვერ ამჩნევს, რომ უქანასნელი, რაიც წმინდანთაგან ერთადერთი შემორჩა — ცოლისა და მეგობრობის ღირსება — ტალახშია ამოღარბული. დამცირებას, შეურაცხყოფას და გულგრილობას ვეღარ უძლებს მარგო და გულშეღონებული ვარდება. გონს მოსაყვანად, გამოსაფხიზლებლად, ჯაყო სახეზე შემოჰკრავს ხელს, მაგრამ ეს სილის შემოკვრას უფრო ჰგავს, ვიდრე ადამიანისთვის დახმარების ჰუმანურ სურვილს. სილამ გაიტკაცუნა, ერთის მხრივ, რო-

გორც გაფრთხილებამ — ენას კბილი მაგრად დააჭირე, კრინტი არაფერზე დაძრაო, მეორეს მხრივ კი — ზნეობრივი დაცემისათვის ანგარიშის გასწორების დასაწყისად სპექტაკლში ხშირია სილის გაწვნა, უხეშობა, ცემატყეპა, ფიზიკური დამცირება — ეს არის გარესამყაროსთან ჯაყოს საურთიერთო ენა, ოღონდ გაძლიერებული დიზიტით, სიმბოლურ ელერადობამდე აყვანილი, როგორც იმ სცენაში, ჯაყო ტერორიზებით მარგოს რომ აიძულეებს, თეიმურაზზე საჯაროდ უარი განაცხადზე. აქ რომანის მიხედვით თუ ნათავადარი ჯაყომ კიბეზე დაგორებით გაავლო სახლიდან, თემურ ჩხეიძემ ჯაყოს მათრახი დააჭერიდა და იგი საღიზმამდე მისული შეუბრალებლობით სცემს თეიმურაზს, თანაც ტყებმა ადამიანის დამცირებით, მისი ფიზიკური ტკივილებით, მორალური სიკვდილით ვერცერთი სულდგმული თუ ძებორციელი ვერ გაუძლებდა ამგვარ ცემას, არათუ ფიზიკურად სუსტი, დაჩივებული ხევისთავი. მაგრამ სცენას განა ვინმე აღიქვამს ნატურალისტურ რეალობად — ეგების, ჩვენ აქ ვესწრებით გენერალურ ბრძოლას, სადაც ერთმანეთს პირისპირ ერკინებიან ქმარი და ცოლის საყვარელი, ქაჯურ-სატანური სიხარბე და ინტელეგენტური უხერხემლობა, ნათავადარი, და ნაყმევი, მეომრული ძალგულოვნება და უმწეობა, იბრძვიან იმ ქალის დასაუფლებლად, სილამაზეს, სიწმინდეს, სათნოებასა და კეთილშობილებას რომ განასახიერებს. ამ იდეალის დაცვა ერთმა ვერ შეძლო, ხოლო მეორემ — ლაფში ამოსვარა.

„ჯაყოს ხიზნების“ მთავარ მამოძრავებელ ძალთა შეჭიდების ამ კულმინაციურ სცენამდე თითოეული გმირი თავ-თავისი



გზით მიდის, უფრო ზუსტად, ორნი — გვერდი-გვერდ, მესამე კი — მათ პარალელურად, ვიდრე ივანე ქარაგმულად არ მიანიშნებს თეიმურაზს, ცოლი გლატობსო და ჭაყოსთან შესაბრძოლებლად არ უბიძგებს. მინამდვილი პირველი მოქმედების დასასრულს, არის საოცრად ლაკონური და ტევადი სცენა-განმარტება, თავის არსში ბევრი აზრობრივი და ესთეტიკური მომენტის გამაერთიანებელი — პარმონისა და თეატრალური ეფექტის ჩინებული მაგალითი.

გზაზე მომხდარი ინციდენტის შემდეგ მარგო შოკირებულია. მისთვის არც ისე ადვილია გუშინდელი ქვეშევრდომის ქვეშევრდომობა, იგი ტანჯვა-წუხილითაა აღსავსე. მარგო-ჩიქვინიძე სავარძელში ზის, და რევისორი აქ კვლავ იყენებს პლასტიკის ენას და იმავე „სიმდის“ რიტმს — ამ მომენტში რაღას არ გამოხატავს მსახიობის იერი — დაქანცულობას და შიშს, ქვეცნობიერ ლტოლვას, ძლიერ ემოციურ სურვილებს და ისევე შიშსა და მოლოდინს... რაღაც ტრანსით ნარნარად აფარფატებს ხელებს, თითქოს ფრთები გამოეხსნა, იცინის და ტირის, ტირის და იცინის, გეგონებით იმ წარმოსახულ ცეკვას აპყვავს, განათებულ ჩარჩო-ჭრილში რომ „პროცედირებს“ (აკი ყმაწვილქალობისას მარგოს ემარჯვებოდა და უყვარდა კიდევაც ცეკვა) და პირგაბადრული ჭაყო ნაზი ალერსით. ფრთხილად, მაგრამ გულმოდგინედ ხელზე ჩაპკიდებს ხელს, საქანელასთან მიიყვანს, შესვამს და ააქანებს. მარგო-ჩიქვინიძე ჭაყოს ძლიერი ხელების წყალობით სულ მაღლა და მაღლა მიფრინავს შთავონებისა და ექსტაზის თავანისყენ, სიმაღლემ თითქოს თავბრუ დაახვიაო, საქანელადან მოსხლეტილი მის წინ

გაშოტილ ჭაყოს გადაემხობა... ისინი შეეკვივრნენ, მარგო მარჯილენებით აპყვავს მთლიანად აქამდე დამალული გრძნობების ამღვლევალებას, თავისი ახალი ცხოვრების ზღურბლზე გადააბიჯა, ცოდვილისა და მოლაღატის გზას გაუყვა.

მეორე მოქმედების პირველივე სცენა ძირითადი სამეულის ძალთა უკვე ახალ ვანლაგებას გვიჩვენებს. სცენური სივრცე თითქოს ორად გაიყო. ერთ მხარეს უხედავთ გარდაქმნილ მარგო-ჩიქვინიძის, წითელკოფტა ჩაცმული საქანელაზე ამაყად რომ ზის და სამკაულებით მორთულ-მოკაზმული ამეცადინებს ჭაყოს, რომელიც თავის მხრივ ასევე გარდაქმნილ-მეტამორფოზირებულია: სუფთად აკვია. პირგაპარსულია და კოსტად თმაშეკრებილი კომპოზიცია ფოტოზე აღბეჭდვას გვთხოვს, რადგან წუთიერი და მალეშობილი გამოდგება იგი მათ ცხოვრებაში. ჭაყოს ანბანის სწავლა დაუფლება კი არ ძალუძს ისევე, როგორც არ ხელეწიფება თავადის ნაცოლარს ჭაყოზე ბატონობა, მისი დამორჩილება. ამ ურთიერთობაში ყველაფერი არაბუნებრივია, ყალბი, ნაძალადევი. გაკვეთილს კი ორივე თვითკმაყოფილებით ამთავრებს და ხელკავით, ამაყად თავაწეული მიდიან, თითქოს მთელ საზოგადოებას, კერძოდ კი, ქმარსა და ყოფილ ბატონ-მეპატრონეს თეიმურაზ ხევისთავს ნიშნისმოგებით დასცინიანო (ერთობ ეამაყება ჭაყოს თავისი სახელისა და თავადის გვარის, ხევისთავის ურთიერთ მისადაგება-შერწყმა, რაც მას სხვისი ღიდეზისა და ისტორიის მემკვიდრეობის უფლებას ანიჭებს. (მაშ რა ქნას, თუ თავისი არ გააჩნია), მაგრამ თეიმურაზი ამგვარ გამოწვევას არც ვარაუდობს. პარა-

ლელურად თამაშდება ეპიზოდი ნაშინდარის გლახებისა, განათლებულ ხევისთავთან მისულებს მიწის მოვლა-დამუშავების საკითხებზე რჩევა-დარიგების მიღება რომ სწადიათ, მაგრამ ეს „წიგნის კია“, როგორც მას მ. ჭავჭავაძის ნათლავს, გლახებს თავგზიანს, გონივრულსა და პრაქტიკულად გამოსაყენებელს ვერაფერს ურჩევს.

ამ ორი ეპიზოდის გადაჯაჭვვა-შეპირაპირებით რეჟისორმა თითქოს მიგვიწვია დასაფიქრებლად, რომ გავარკვიოთ განათლებებისა და განათლებულობის არსი, ისინი ცხოვრების ცოდნას გვაძლევენ თუ ჰგვანან წიგნების იმ დაკეტილ კარადას, რომლისთვისაც გასაღები ვერანაირად მოურგიათ. საზოგადოებისათვის რომელი უფრო საშიშია, ველური ჭაყოს ცხოვრებისეული გამჭირაობა თუ წიგნიერი ცოდნის დიდი მარაგი, რომელშიც გაითქვიფა და ჩაიკარგა ხევისთავის პიროვნება. სპექტაკლის ავტორთა დადებითი იდეალები, უნდა ვიგულისხმოთ, არა ამ უკიდურესობაშია. ისინი მასთან მისასვლელად შერჩევისა და უარყოფის გზას იყენებენ.

თუ მარგოს გავადევნებთ თვალს, დავინახავთ, რა „ვაკაცურად“ მიაქვს ცოდვილის ჭვარი. დავინახავთ, რა გუნებიერად, მშვიდად მოკალათებულა ვენტურ სკამზე და გამომწვევად შეექცევა ვაშლს, გარშემო და ახლო-მახლო კი დადიან სიყვარულით მოუპირავი ჭაყო და უდარდელ-დაუდევარი ხევისთავი. უცებ რომ აღმოაჩინა, ჩემი ცოლი საოცრად გაღამაზდაო. მაგრამ როგორადაც უნდა ეცადის მარგო-ჩიქვინიძე შურისმძიებლის როლში გამოვიდეს, ირკვევა, რომ ფსიქოლოგიურად მზად არ არის გაწყვიტოს ის სულიერი კვანძი, თეიმურაზთან

რომ აკავშირებს. და, აი, მაშინ შეირხევა მასში გრძობა ტრაგიკული დანაშაულისა, ერთგული ქმრისა და მეგობრის წინაშე რომ ჩაიდინა. და მაღლიერების ნიშნად — რომ მას შეუძლია იგი უყვარდეს ყოველნაირი ცოდვილიც და უცოდველიც, ბედნიერიც და უბედურიც, ლამაზიც და და მახინჯიც, — მუხლს მოიყრის და უკონის ხელს. ამიტომაც სცენური თხრობის ბოლოში, უკვე დათრგუნულ-დამცირებულ და სახედაკარგული მარგო, ისეთსავე რუხ ძონძეზიანი, ჭაყოს მესამე ცოლს (მსახიობი მ. ტატიშვილი) რომ ეცვა, თეიმურაზ-მგალობლიშვილს საყვედურის ერთ სიტყვასაც არ ეტყვის, როგორც ამას მარგო რომანში ბედავს. თუმცა ამის თქმა არც არის საჭირო — მთელი მისი იერი, თვითონ მთლიანად, საყვედურია ყველას მიმართ, ვინც ვერ შეაფასა მისი სულის სიმდიდრე და ვერ დაიკვა დაცემისაგან.

და მაინც, რა მნიშვნელოვანიც უნდა იყოს სპექტაკლში მარგოს სახე, რა თავისებურებაც უნდა გავიზაროთ ჭაყო-მარგოს ხაზი, ნაწარმოების იდეურ მიმართულებას ისინი არ განსაზღვრავენ. რომანშიც და სპექტაკლშიც მთავარი ფიგურა ხევისთავია, მისი მსოფლაგება და ცხოვრებისეული პოზიცია. თეიმურაზის ბუნება-ხასიათის ოდიოზურობას გამოხატაქს პათოლოგიური პასიურობა და უნებისყოფობა, თუმცა სწორედ მისი ეს თვისებები უხსნის სხვებს მოქმედების სარბიელს (დრამატურგიული თვალსაზრისით). მ. ჭავჭავაძის იდეალისწინებს რა თავისი „შექმნილის“ განსაკუთრებულობას, რომანის გმირს ჩაუსახლა სულიერი ორეული, რომელთა კონფლიქტიც ხევისთავს აიძულებს გააკეთოს თუნ-

დაც ის მცირედი, რისი უნარიც გააჩნია — დარწმუნდეს ცოლის ღალატში, ჯაყოს თავისი ბრალდება და პრეტენზიები წაუყენოს, მარგოს დაკარგვის შემდეგ კი თვითმკვლელობა გადაწყვიტოს... სპექტაკლში ხევისთავს სხვა რამეც დააკლდა — მშობლიური ქვეყნის პოლიტიკურ ცხოვრებაში ადრინდელი მოღვაწეობა, რითაც ასერიგად ამაყობდა. ხევისთავ-მგალობლიშვილს სულის მოსათქმელი არსად დარჩა — ნათავადარს უყვარდა საგვარეულო კომპლექსი, საიდანაც ნოსტალგიური სევდით გაპყურებდა თავისი მშვენიერი ქვეყნის გაშლილ სივრცეს, ტკბებოდა ქართლის ველის სილამაზით. მართალია, ორეულის ფუნქცია ნაწილობრივ ივანემ იკისრა, მაგრამ იგი არ არის ავი, ბუნებით მომთმენია, მომლოდინე, ამიტომაც აგრესიული ორეულის შეცვლა არ შეუძლია.

რომანის სახისაგან განსხვავებით წარმოდგენაში გვხვდება კი-

დეე ერთი ფიგურა — მღვდელი (მსახიობი ჯ. მონიავე). იგი არის პერსონიფიკირებული ადამიანური ღირსება, ეროვნული სიამაყე. ეს კაცი-სიმბოლო ესწრება ნაშინდარეულთა შეკრებებს, ეკლესიიდან ძალით აგდებას ხევისთავს, რომელიც ისე დაცემულა სულით, საკუთარი ცოლისა და ჯაყოს ჯვრისწერას ჩვეულებრივ მიაყურებლად ესწრება. ვაქტიურად ამ კაცი-სიმბოლოს „გამოაქვს“ ხევისთავისათვის, როგორც ადამიანისა და მოქალაქისათვის, სასიკვდილო განაჩენი და თითქოს ჩვენც ვესწრებით მის „დაკრძალვას“. ხევისთავ-მგალობლიშვილის მთელი სცენური ცხოვრება-არსებობა საოცრად გაჭერებულ-დატვირთულია მოვლენებით, ფინალისკენ კი, შეიძლება ასეც ვთქვათ, გადატვირთულია ფიზიკური ამოცანებით, კონტრასტული ემოციური სცენებით. და მაინც, იქნებ სწორედ ამიტომაც, მსახიობმა ვერ მოახერხა ეცხოვრა სახის მთელი საქირო სისრულითა და აგებულებით, შევესო მთელი ის ცხოვრებისეული სივრცე, მისთვის, როგორც მთავარი გმირისთვის, რომ იყო განკუთვნილ-გამოყოფილი. ხევისთავი-მგალობლიშვილი დაშორდა ავტორისეულ სახეს არა მარტო გარეგნული ნიშნებით — ფიზიკური სიბეცითა და ენაბლუობით, — ცხოვრებისაგან იგი არც ისე დათრგუნულ-დაბეჩავებულია და არც ისე უმწეო. ჩანაფიქრით იგი უფრო თავისი იდებით შეპყრობილი ადამიანია, რომელმაც დაიტოვა უფლება, რაც მოსწონს და რაც არა, ხმამალა ილაღადოს. ივანეა ის ერთადერთი კაცი, ვისთანაც სულიერად ურთიერთობს, მაგრამ, ეტყობა, ბოლომდე გულს იმასაც არ უჩვენებს. ივანესთან კამათისას იგი არც თუ იმდენს

ჯაყო — გ. ციციშვილი



არკვევს და ამტკიცებს, რამდენსაც შეკითხვებზე ეპასუხება და ფუტად ლაყბობს. და მინც პიროვნებად მას ვერ მივიჩნევთ, პატივისცემის ღირსიც არ არის, უფრო მეტად ადამიანის დამამცირებელ! შევოჯდება-სიბრაულს იმსახურებს. იფანატიკონსო შენი რწმენით, იყო შენი იდეით შეპყრობილი, ესეც თავისებური ნიჭიერებაა, მაგრამ აქ არ იგრძნობა ნიჭიერი კაცის დაღუპვა, ტრაგედია მოაზროვნე ადამიანისა, რომელსაც თავისი ნიჭის უნარის შესაფერისად არ ვაუმართლდა, დიდი ცხოვრებით ვერ იცხოვრა, რაგვარ მნიშვნელობასაც იძენდა, ვთქვათ, იგივე ნ. მგალობლიშვილის განსახიერებელი როლი მსახიობისა გორკის პიესაში — „ფსევრზე“. იქნებ ჩვენი დაუცემადობის მიზეზად სხვა მომენტიც მივიჩნიოთ — სპექტაკლი თემურ ჩხეიძის გაცილებით მალე მოუმწიფდა, ვიდრე მსახიობმა თავთავიანთი სახეები დასძლიეს და ჩაფიქრებული მხატვრულ კონდიციამდე მიიყვანეს. აქ აგრეთვე უნდა გავითვალისწინოთ ჩხეიძისეულ სპექტაკლთა თავისებურებაც — ისინი ჩვეულებრივ ძალ-ღონეს თანდათან იკრებენ, პრემიერის შემდეგ კრისტალდებიან და პერსპექტიულად მათ მუდამ ხანგრძლივი სცენური ცხოვრება ებედებათ.

რომანსა და მერმე ინსცენირებაშიც ნაშინდარის გლახთ: სახეები ფერმკრთალია, რეჟისორმა მოქმედებაში ხშირი შემოყვანით ისინი გაააქტიურა, რათა ეჩვენებინა, ჯაყოს თავხედობა-უწესობის მიმართ წინააღმდეგობა თანდათან მატულობს. სულ სამი სოფელია და მსახიობები ვ. კვიციანიშვილი, მ. კეკელიძეშვილი და თ. კლაძე პროფესიული კეთილსინდისიერი-

რებით მუშაობენ, მთელი ძალისხმევით, მაგრამ, ეტყობა, ეს არ კმარა, მათი სახეების სრულყოფილებაზე რომ ვილაპარაკოთ. ამ ჯგუფს აძლიერებს მღვდელყოფილი ივანე კ. მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე მსახიობი დავით დვალისშვილი პირველად გამოვიდა და, უნდა ვთქვათ, წარმატებითაც — არადა, რთული ამოცანა დაეკისრა, ითამაშოს ივანეს ერთობ ჩამოუყალიბებელ-გაურკვეველი სახე, თანაც დაშორდეს ხოლმე მას, რათა წარუძღვეს მოქმედებას, ხშირ-ხშირად გამოიწვიოს ხევისთავი საპაექროდ, მაშინ როცა წარმოდგენის სტილისტიკა არ გავიფიქსირებს ამა თუ იმ საკითხებზე კამათის აღძვრის კონკრეტულ მიზეზს. რთულია, მაგრამ მსახიობმა ყოველგვარი ზღუდე გადალახა სცენური სიმართლისა და პარტნიორის გრძნობის უტყუარი აღლოს წყალობით.

როდესაც სპექტაკლში ერთი როლის ორი შემსრულებელია, კერძოდ, ჯაყოსი, უნებლიედ გვიხდება მათი შედარება, მით უმეტეს, რომ საქმე სხვადასხვა ინტერპრეტაციასთან გვაქვს. თითოეულ მათგანს სპექტაკლის საერთო გამაში თავისი ფერი შემოაქვს, წინა პლანზე აყენებს იმას, რაც ამ სახე-სიმბოლოში მისთვის განსაკუთრებულად მნიშვნელოვანია. თუ გ. ჩუგუაშვილთან დომინირებს ყოვლად შეუფერადებელ-შუქაზმავი აშკარა, დაუფარავი ძალა, გ. ციციშვილთან იგივე ძალა მიჩქმალულ-შეფარებულია მოეშმაყო გლეხის სახეში, გულუბრყვილოდ, მიაბიტურად რომ იქცევა ხოლმე და ერთი შეხედვით ძნელად საგულისხმებელია მასში დამალული უხეში სიმკაცრე და განსაკუთრებული ნებისყოფა. იგი გ. ჩუგუაშვილის ჯაყოსავით ღო-

ნიერი არ გახლავთ და მარგოსათვის ამ კაცისადმი მორჩილება უფრო დამამცირებელი და სამარცხინოა.

ფინალში ორივე ჯაყო თანაბრდება რეჟისორული მიზანსცენით, ყურადღების გამამახვილებელი მუსიკალური ფრაზით (ეს არის პირველი სტრიქონი ცნობილი ხალხური სიმღერისა — „შენ, ბიჭო, ანაგურელო...“ გ. სიხარულიძის ინტერპრეტირებული, როგორც სულისშემძვრელი წამოკივლება). ამ გამაფრთხილებელი, საგანგაშო ინტონაციით — ჯაყო დაუმარცხებელია, დაუთრგუნავია, ის სულ ჩახმახზე დგას, ფხიზლად. მუდამ მზადყოფნაშია, ყოველ ხელსაყრელ მომენტში ცხოვრების ზღვის ტალღას ისევ ზემოთ მოექცეს, ქეჩოში სტაკოს ხელი, წამოტივტივდეს.

რაც შეეხება ფინალს, თავისი ძალოვანებით, მხატვრული სახიერებით, პირველი მოქმედების ფინალს ვერაფრით უტოლდება. აქ გამოტანილი თხრობა სამაგეეროს მიზღვევისა — ისტორიულადაც და ზნეობრივადაც ყვე-

ლა იმას მოიმკის, რაც დაუთმონიაო, მთელ სპექტაკლის სანჯარში შედეგის სააკორდო თვალსაზრისით, შედარებით სუსტად, გაუბედავად აქლერდა, ინერტიულადაც კი. თემურ ჩხეიძის მიერ დიდი ძალისხმევით, ერთიანი ემოციური დაძაბულობითა და მეტაფორული აქცენტებით წაკითხული „ჯაყოს ხიზნების“ თავისთავად მოითხოვს მასშტაბურ ფინალს, რომელიც, ეგების, რომანში არ არის, მაგრამ შეეძლოს ეკარნახა ჩვენს დრო-ჟამს, საიდანაც ხელოვანმა და მოქალაქე თემურ ჩხეიძემ გახედა მ. ჯავახიშვილის შესანიშნავი რომანის პერიპეტებს, მასში ასახულ მოვლენებს.

საერთოდ კი „ჯაყოს ხიზნების“ წარმომჩენი მთელი კოლექტივის გამარჯვება უდავო და თვალსაჩინოა. ყველაზე სასიხარულო კი ის არის, რომ ქართული თეატრი, ქართველი მწერლის ნაწარმოების თავისებური სცენური ინტერპრეტაციით იმარჯვებს. და სწორედ ეს წარმატება მისასალმებელი და დასაფასებელი.

ჯაყო — გ. ციციშვილი,

თემურაზი — ნ. მგალობლიშვილი



„ოტელო“ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე

რედაქციისათვის

რეჟისორ თემურ ჩხეიძის მიერ კოტე მარჯანიშვილის სახ. თეატრის სცენაზე დადგმულმა შექსპირის „ოტელომ“ დიდი გამოხმაურება მოჟო, როგორც თეატრალურ წრეებში, ასევე მაყურებელთა შორისაც. ამ სპექტაკლის გამო მრავალი საგულისხმო აზრი გამოითქვა ჩვენს პრესაში, აგრეთვე მოსკოვში, კიევა და გერმანიის დემოკრატიულ რესპუბლიკაში. ეს მოსაზრებანი ძირითადად ცნობილია ჩვენი ჟურნალის მკითხველისათვის.

იმთავითვე, სპექტაკლის ირგვლივ დაიბეჭდა მრავალი რეცენზია თუ წერილი, სადაც კერძო ხასიათის შენიშვნების გვერდით, არსებითად მაღალი შეფასება ეძლეოდათ რეჟისურას, ტრაგედიის სცენურ ადაპტაციას, მთავარი გმირების შემსრულებელ მსახიობებს, სცენოგრაფიას.

ფრიად საგულისხმოა, რომ კ. მარჯანიშვილის თეატრის ეს ნამუშევარი დადებითად შეაფასეს შექსპიროლოგთა მსოფლიო კონგრესის მონაწილეებმა ვაიმარში, აგრეთვე ვარსის სხვა ქალაქებში: კარლ მარქს-შტადტში, ლაიციგში, ბერლინში (ამ კონგრესთან დაკავშირებულ მასალებს ჩვენი ჟურნალის უახლოეს ნომერში დავსტამბავთ).

ყოველივე ამასთან ერთად უნდა ითქვას ისიც, რომ ამ სპექტაკლზე განსხვავებული აზრით არსებობს, რაც დადასტურდა თეატრალური საზოგადოების პლენუმზე — „თეატრი და პრესა“, აგრეთვე ამავე საზოგადოებაში გამართულ სპექტაკლის საჭარო განხილვაზე.

ერთი იმათგანი, ვინც თავიდანვე განხილვებულ პოზიციაზე დგას, თეატრს ცოლენ დალი მუმლაძეა, რომლის წერილსაც ამ ნომერში ვებეჭდვთ.

მიუხედავად იმისა, რომ ოდებაცა ავტორის მრავალ მოსაზრებას პრინციპულად არ იზიარებს, ჩვენ მაინც შესაძლებლად მივიჩნით ამ სტატიის დაბეჭდვა, რადგან, ჯერ ერთი, აზრთა თავისუფალი გაზიარება, ესოდენ ნიშანდობლივია ჩვენი საზოგადოებრივი ცხოვრებისათვის, კრიტიკის განვითარების საფუძველია და მეორე, თვით ყველაზე მწვევე კრიტიკული წერილიც კი შეიცავს რაციონალურ მარცვალს, რომელსაც გონიერი კაცი თავის სასარგებლოდ გამოიყენებს (ასეთი შემოქმედია სწორედ თემურ ჩხეიძე, რომელსაც თავის სპექტაკლებზე უპირატესად კრიტიკული მოსაზრებანის მოსმენა უფრო უყვარს, ვიდრე ხობისა).

ბამონინილი ფრანგი რეჟისორი მარეშალი შექსპირის „რომეო და ჯულიეტას“ დაწვევილია პიესას უწოდებს იმის გამო, რომ მისი შინაარსი საყოველთაოდაა ცნობილია საზრანგეთში და ყველას თავისი წარმოდგენა აქვს ამ ტრაგედიის გმირებზე, რაც უღარესად აძნელებს პიესის სცენურ ინტერპრეტაციას. საქართველოში ასევე საყოველთაოდაა ცნობილი „ოტელო“. აკაკი ხორავას ლეგენდულ ქცეული გმირის შემდეგ ქართული თეატრი დიდხანს ვერ ბედავდა შექსპირის ამ ტრაგედიასთან შეხებას. დიდი მსახიობის მიერ განსაკვიფრებელი მხატვრული ძალით შექმნილი ოტელოს სახე ქრესტომათიულ, საყოველთაოდ ცნობილ ეტალონად იყო აღიარებული. ამ ეტალონს, ისევე როგორც თავისი დროის ყველა დიდ ქმნილებას, თავისი უპირატესობები ჰქონდა. მიუხედავად იმისა, რომ ახალი სათეატრო ესთეტიკა ახალ ნიმუშებს ქმნიდა და სულ უფრო და უფრო მეტად აფართოებდა ჩვენს წარმოდგენებს ამა თუ იმ გმირზე, ა. ხორავას ოტელო ძალიან დიდხანს რჩებოდა ამ ხასიათის აღქმის ხელშეუხებელ განზომილებად.

შექსპირის ეს ტრაგედია სხვა დიდმა მსახიობებმაც ითამაშეს ჩვენს დროში, მაგრამ მისი წარმოდგენის არსებითად XIX საუკუნის ტრადიცია XX საუკუნის მხოლოდ 60-იან წლებში დაარღვია და აფეთქა ლოთურენს ოლივიეს მომაჯადოებელმა ზანგმა ოტელომ. დექსტერისა და ოლივიეს ამ სპექტაკლს ექსპერიმენტის მნიშვნელობა და პრეტენზია ჰქონდა, თუმცა მისიონერული როლი შეასრულა, რადგან სწორედ მან დაუდო საფუძველი შექსპირის ქმნილებათა სრულიად ახლებური გაზარების იმ მძლავრ პროცესს, რომელმაც უდიდესი გამარჯვებები მოუტანა თანამედროვე თეატრალურ კულტურასა და მათ შორის ქართულ სათეატრო ხელოვნებასაც. რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“-ის საქვეყნოდ აღიარებულმა დადგამმა კიდევ უფრო გაამწვავა საქართველოში შექსპირის ხელახალი დადგმის საკითხი. ცხადია, ახალ შექსპირულ სპექტაკლს მეტოქეობა უნდა გაეწია რუსთაველელთა წარმოდგენისათვის,

ამაღლებულიყო მის მხატვრულ დონემდე; მის აღმოჩენებს გასწორებოდა. ამიტომ თ. ჩხეიძე უღარესად რთული დილემის წინაშე იდგა, როცა „ოტელოს“ დადგმა განზრახა. მან, რა თქმა უნდა, კარგად იცოდა, ქართველი საზოგადოების ცნობიერებაში ახალი შექსპირული სპექტაკლის ფონს, მისი შეფასების კრიტერიუმებს აკაკი ხორავას ოტელო და რობერტ სტურუას „რიჩარდ III“ რომ განსაზღვრავდნენ, მაგრამ მას უსათუოდ ისიც ჰქონდა გათვალისწინებული, რომ სწორედ რუსთაველელთა „რიჩარდ III“ არსებობის გამო უკვე შექმნილი იყო უღარესად ხელსაყრელი ვითარება შექსპირის სრულიად მოულოდნელი და ახალი, მაგრამ მაინც ფსიქოლოგიური, თუ გენეზით, რამდენადმე რომანტიკული ინტერპრეტაციისათვისაც.

თ. ჩხეიძისგან სწორედ ამას მოელოდნენ და მის სასახლოდ უნდა ითქვას, რომ იგი სიძნელეებს არ შეუუებია და მიუხედავად იმისა, რომ მარჯანიშვილის თეატრი, როგორც ამას სავსებით სამართლიანად აღნშნავს პროფ. ნ. ურუშაძე, მთლად მზად არ უნდა ყოფილიყო ესოდენ რთული ამოცანის გადასაჭრელად, რეჟისორმა ის მაინც გამოიყვანა ამ დიდ ასპარეზზე და მისი პოტენციური შესაძლებლობები წარმოაჩინა.

დაიდგა თუ არა „ოტელო“, აზრი მის შესახებ თავიდანვე გაიყო. ოლონდ, მარჯანიშვილელთა წარმოდგენის თაყვანისმცემლებს ის უპირატესობა ჰქონდათ, რომ მათ მოსაზრებებს პრესაში აქვეყნებდნენ, ამ შესაძლებლობას მოკლებული მოწინააღმდეგეები კი კულუარებში იოხებდნენ გულს. ქალაქი ორბანაკად გაიყო. იყო ბრძოლა და დავა. რ. სტურუას „რიჩარდ III“-ის შემდეგ არც ერთ ქართულ სპექტაკლს არ გამოუწვევია აზრთა ასეთი სხვაობა და აჟიოტაჟი, მაგრამ რუსთაველელთა ტრიუმფალური ტურნეებით შეცბუნებული ოპონენტები აშკარად ვეღარ იბრძოდნენ, თუმცა, კრიტიკული რეცენზია, წესის თანახმად, არც მათ გასტროლებამდე „გაპარულა“ პრესაში. მარჯანიშვილელთა გასტროლების წარმატებამ მოსკოვსა და კი-



სცენა სპექტაკლიდან „ოტელო“. ოტელო — ო. მელ-
ვინეთუხუცესი, იაგო — ნ. მგალობლიშვილი

ევში ასეთი შედეგი ვერ გამოიღო. ოპონენტები არ დამცხრალან, მაგრამ ჩვენს პრესას ეს კვლავინდებურად არ დასტყობია. დრო გავიდა. კამათი კი მაინც გრძელდება.

* * *

მარჯანიშვილელთა „ოტელოს“ მხატვრული და იდეური გააზრება, მისი წარმოდგენა ფსიქოლოგიური თეატრისათვის ნიშანდობლივი წიაღსვლების ხერხით არასაკმარისი ძალისა აღმოჩნდა ტრაგედიის უმთავრესი ვნებებისა და უმნიშვნელოვანესი კონფლიქტების გამოსაშკარავებლად. თანამედროვე შექსპირული სპექტაკლისათვის კონსტრუირებულმა მოდელმა მასალის წინააღმდეგობას ვერ გაუძლო და, ამდენად, თეატრმა არა მთლიანად ტრაგედიის, არამედ მისი რამდენიმე თემის, სცენისა თუ ეპიზოდის საინტერესო ინტერპრეტაცია შემოგვთავაზა.

ხელოვნების ფსიქოლოგიის ერთ-ერთი ყველაზე ავტორიტეტული და თვალსაჩინო მკვლევარი, ცნობილი საბჭოთა ფსიქოლოგი ა. ვიგოდსკი აღნიშნავდა: „ცრურწმენა იმის შესახებ, რომ ღრამა გამოხატავს ხასიათებს და სწორედ ამაში მდგომარეობს მისი მიზანი, დიდი ხნის წინ უნდა დაგვეიწყებინა, მკვლევარები რომ სათანადო ობიექტურობით ექცეოდნენ შექსპირის დრამებს.“² მოსაზრებას შექსპირის მიერ განსაცვიფრებელი ხასიათების შექმნის თაობაზე ა. ველახოვი პირდაპირ უწოდებს — ძველ ზღაპრას.“³ მაგრამ ტოლსტოის გარდა ეს ფაქტი არავის არ ამოუხსნია ამომწურავი გარკვეულობით. სწორედ ამიტომ ტოლსტოი თავის მოსაზრებებს

მიიჩნევს სრულიად საპირისპიროდ იმ შეხედულებებთან შედარებით, რომლებიც მთელს ევროპულ სამყაროშია დამკვიდრებული შექსპირის შესახებ. ა. ვიგოდსკი თვლის, რომ „ტოლსტოი სავსებით სწორად შენიშნავს, ღირს რომ იმ მაღალფარდოვანი, ხასიათისათვის შეუფერებელი ენით ლაპარაკობს, რომლითაც მეტყველებს შექსპირის ყველა მეფე“...⁴

იმის მთავარ საბუთად, რომ შექსპირთან არ არის ხასიათები, ტოლსტოი აღნიშნავს: „შექსპირის ყველა გმირი ლაპარაკობს არა თავისი, არამედ ყოველთვის ერთი და იგივე, შექსპირისეული, გამოგონებული, არაბუნებრივი ენით, რომლითაც არა თუ არ შეიძლება მეტყველებდნენ მოქმედი პირნი, არამედ არსად და არასოდეს არ შეიძლება მეტყველებდნენ ცოცხალი ადამიანები.“⁵

ტოლსტოი სწორედ ენას მიიჩნევს ხასიათის შესაქმნელ უმთავრეს საშუალებად. ამიტომ სავსებით მართალია ვოლკენშტეინი, როდესაც ტოლსტოის ამ მოსაზრებათა გამო ამბობს: „ეს ოყო კრიტიკა რეალისტი-ბელეტრისტისათა“⁶ მაგრამ იგი მხოლოდ ამბობს ტოლსტოის აზრს, როდესაც ამტკიცებს, რომ „თვით ტრაგედიის არსის გამოა შეუძლებელი სახასიათო ენა“.⁷ და რომ „ტრაგედიის გმირი ენა — ესაა უაღრესად მკვლარად და მკაფიო ენა, რომელიც ეზმანება ავტორს და აქ არ არის ადგილი მეტყველებისათვის დამახასიათებელი დეტალიზაციისა.“⁸ სწორედ ამით, როგორც ვიგოდსკი სთვლის, „ვოლკენშტეინი გვიჩვენებს, რომ ტრაგედიაში არ არის არც ხასიათი, რადგან ტრაგედიაში ადამიანი ყოველთვის უკიდურესობაში აისახება, ხასიათი კი ყოველთვის სწორედ გარკვეული პროპორციებითა და შეპირისპირებით იქმნება, ამიტომ სრულიად მართალია ტოლსტოი, როცა მიუთითებს, რომ „მოქმედი პირნი შექსპირთან, არამც თუ ისეთ წარმოდგენელ ტრაგიკულ ვითარებაში არიან ჩაყენებული, რომელიც მოქმედების მსვლელობიდან არ გამომდინარეობს და არაა დამახასიათებელი არც დროისა და არც ადგილისათვის, არამედ უფრო მეტიც, ისინი სრულიად თვითნებურად იქცევიან და ეს მათი ხასიათებიდან არ გამომდინარეობს“, მაგრამ, ვიგოდსკის აზრით, სწორედ ესაა ტოლსტოის უდიდესი აღმოჩენა. ტოლსტოი სწორედ აქ მიგვანიშნებს იმ არამოტი-

ვირებულ სფეროზე, რომელიც საერთოდ წარმოადგენს ხელოვნების სპეციფიკურ თავისებურებას.

ტოლსტოი ერთ ფრაზაში მონიშნავს შექსპიროლოგიის უმთავრეს პრობლემას, როცა ამბობს: „შექსპირის გმირები გამუდმებით აკეთებენ და ამბობენ იმას, რაც არა მხოლოდ ნიშანდობლივი არ არის მათთვის, არამედ არც არავისთვისაა საჭირო“.

ვიგოდსკი ჩერდება „ოტელოს“ მაგალითზე, იმისათვის, რომ უჩვენოს რამდენადაა ტოლსტოისეული ანალიზი სწორი და რამდენად შეიძლება იგი იყოს სასარგებლო არა მხოლოდ შექსპირის ნაკლოვანებათა გასაშუქებლად, არამედ მის ღირსებათა დასადსატურებლადაც. ტოლსტოი ამბობს, რომ შექსპირი, რომელიც სესხულობდა თავისი პიესების სიუჟეტებს ადრინდელი დრამებისა თუ ნოველებისაგან, არა თუ უფრო დამაჯერებელს არ ხდოდა გმირთა ხასიათებს, არამედ, პირიქით, ყოველთვის ასუსტებდა და ხშირად სრულიად ანადგურებდა კიდევ მათ. ასე მაგალითად, „ოტელოში“ — შექსპირთან, ოტელოს, იაგოს, კასიოს, ემილიას ხასიათები გაცილებით ნაკლებ ბუნებრივია, ვიდრე იტალიურ ნოველაში. ასევე უფრო ბუნებრივია ნოველაში, ვიდრე შექსპირთან, საბაბი ოტელოს ექვიანობისა... იაგო შექსპირთან თავიდან ბოლომდე ბოროტმოქმედი, მატყუარა, ქურდი, პატივმოყვარე. მისი ბოროტმოქმედების მოტივი შექსპირის მიხედვით უპირველესად განაწყენებაა, მერე ექვიანობა, მერე... მოტივები საერთოდ ბევრია, მაგრამ არც ერთი მათგანი არ არის ნათელი. ნოველაში კი ერთი მოტივია, უბრალო და გასაგები: — ვნებიანი სიყვარული დეზდემონასადმი, გადაზრდილი სიძულვილი ოტელოსა და მის მიმართ, მას შემდეგ, რაც დეზდემონამ უპირატესობა მიანიჭა მაგოს, ის უარჰყო.“

ვიგოდსკი აღნიშნავს: „ტოლსტოი უსათუროდ მართალია, როცა ამბობს, რომ შექსპირმა საკვებით შეგნებულად გამოტოვა და განაადგურა ნოველაში მოცემული ხასიათები“. და რომ ამ ტრაგედიის მიხედვით შეიძლება ვუჩვენოთ რამდენად წარმოადგენს გმირის ხასიათი ურთიერთსაპირისპირო აფექტთა ერთიანობას. „მართლაც, — განაგრძობს ის, — დავაკვირდეთ გმირს ამ ტრაგედიაში... თუ შექსპირს უნდოდა ექვიანობის ტრა-

გედიის წარმოსახვა, მაშინ მას გმირად უნდა აერჩია ექვით შეპყრობილი ადამიანი, დეკავშირებინა ის ისეთ ქალთან, რომელიც უნდოდა საბაბს ექვიანობისათვის და ბოლოს ისეთი ურთიერთობა დაემყარებინა მათ შორის, რომლის დროსაც ექვიანობა სიყვარულის განუყოფელი თანამგზავრად გვესახება. შექსპირი კი სრულიად სხვა რეცეპტით მოქმედებს და თავისი ტრაგედიისათვის ისეთ მასალას ირჩევს, რომელიც პოლარულად ეწინააღმდეგება და არ აადვილებს დასახული ამოცანის გადაჭრას.“¹⁰

ოტელოს მიმნდობლობას (პუშკინის შენიშვნის თანახმად — „ოტელო ბუნებით ექვიანი არ არის, — პირიქით, იგი მიმნდობიაო“) ა. ვიგოდსკი ტრაგედიის ერთ-ერთ უმთავრეს მამოძრავებელ ძალად მიიჩნევს. მისი თვალსაზრისით ყველაფერი სწორედ იმის გამო ხდება, რომ ოტელო უარესად მიმნდობია, მასში არ არის არც ერთი თვისება ექვიანი კაცისა და რომ ზუსტად ამავე ხერხით აგებს შექსპირი დეზდემონას ხასიათსაც. „ეს ქალი არ ჰგავს იმ ტიპის ქალებს, რომელთაც ექვიანობის საბაბი შეიძლება მიეცათ... და სწორედ აქ აღწევს თავის აპოგეას ტრაგიკული ეფექტი, როცა არაექვიანი ოტელო, ექვიანობის გამო ჰკლავს დეზდემონას — ექვიანობას რომ არ იმსახურებს.“¹¹

ამის გამო „ოტელოს“ სტრუქტურული აგებულებისა და მასში წარმოდგენილი ხასიათების ამოხსნა მარტოოდენ ფსიქოლოგიური ანალიზის მეთოდის გამოყენებით თავად ფსიქოლოგებს მიაჩნიათ წარმოდგენილად რთულ საქმედ და ამავე მიზეზების გამო აღნიშნავს ვოლკოვსკი, რომ „შექსპირი ბედრე ამას შესაძლებლად მიიჩნევს ფსიქოლოგებიო.“¹² ხოლო ეიხენბაუმი კი წერდა: „ჩვენ რატომღაც ძალიან გვიყვარს „ფსიქოლოგია“ და „დახასიათება“. გვგონია, რომ მხატვრის მიზანი ხასიათისა და ფსიქოლოგიის გამოხატვაა. ამ დროს იგი სრულიად არ არის დაკავებული ფსიქოლოგიით და ჩვენც, რალა თქმა უნდა, იმისათვის არ ვუყურებთ შექსპირის ტრაგედიებს, რომ გმირის ფსიქოლოგიის შესწავლა გვინტერესებს.“¹³

მითითებული გამოკვლევების შემდეგ, როგორც შექსპიროლოგიაში, ასევე საკუთრივ სასცენო ხელოვნებისადმი მიძღვნილ ნაშრომებში შექსპირული ხასიათების ამოსახსნელი

არაერთი თეორია და თვალსაზრისი შეიქმნა. მიუხედავად იმისა, რომ ამ ნაშრომთა ავტორების მოსაზრებანი უფრო მეტად განსხვავდება ერთობისაგან, ვიდრე ემოხვევა ერთმანეთს, ოტელიო ხასიათის თავისებურება მაინც იმ განზომილებებშია გააზრებული, სადაც დიდგვაროვანი მავრი იმდენადღევა მიმდობი, რამდენადაც ეჭვიანი, იმდენადვე ძლიერი, რამდენადაც სუსტი. ყოველ შემთხვევაში, ყველა ეს თვისება აშკარად იკითხება მის ხასიათში, ოღონდ ამ ხასიათის სცენაზე ამტკველებთა უაღრესად ძნელი საქმე.

ერთია თეორიაში შექმნილი კონცეფცია, სრულიად სხვა რამ არის ცდა. ისინი ხშირად არ ემოხვევიან ერთმანეთს. ცნობილია, რომ სტანისლავსკის ბრწყინვალე რეჟისორულმა ექსპლიკაციამ „ოტელოსათვის“ სცენური ინტერპრეტაციის დროს მარცხი განიცადა. მიუხედავად იმისა, რომ მიზეზებს როგორც თავად სპექტაკლის ავტორი, ასევე თეატრალური ხელოვნების სხვა მკვლევარებიც სხვადასხვაგვარად ხსნიდნენ, ვფიქრობ, უმთავრესი მაინც ის იყო, რომ გენიალური რეჟისორი ფსიქოლოგიური ანალიზის მეთოდით ცდილობდა შექსპირის გმირების გრძობათა ბუნების ამოხსნას. ცხადია, იგი იყენებდა არა მხოლოდ ფსიქოლოგიური თეატრისათვის ნიშანდობლივ ხერხებს, მიმართავდა არა მხოლოდ იმ „მორცხე ფორმებს“, რომელთაც აკადემიკოსი დ. ლიხაჩოვი რუსული ხელოვნების უმთავრეს ქმნაწილად მიიჩნევს, ეძებდა „ეპოურ ქვეტექსტს“, სიმბოლურ გააზრებებს, ანგარიშს უწევდა არა მხოლოდ საკუთარი, არამედ იმდროინდელი სათეატრო ესთეტიკის ზოგიერთ პრინციპსაც, მაგრამ შექსპირის ტრაგედიის ბუნების შთაწვდომისას, მისი ელემენტების ფსიქოლოგიური განჭვრეტისას იგი იმ მდგომარეობაში ვარდებოდა, როგორც რიგი საბუნებისმეტყველო მეცნიერებებისა, რომელთაც შეუძლიათ ორგანული სუბსტანციის დაშლა თავის შემადგენელ ნაწილებად, მაგრამ აღარ შეუძლიათ ამ ნაწილებისგანვე აღადგინონ პირველქმნილი მთლიანობა.

მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე წარმოდგენილმა „ოტელომ“ კიდევ ერთხელ დაადასტურა შექსპირის ამ ტრაგედიის ბუნების შეუთავსებლობა მარტოოდენ ფსიქოლოგიური შიფრით მისი ამოხსნის ცდასთან. და,

მიუხედავად იმისა, რომ თ. ჩხეიძე აქ უხვად იყენებს თანამედროვე სათეატრო ტექნიკის იმ პრინციპებს, რომელიც, ჩემი აზრით, მთლად ორგანული არ უნდა იყოს საკუთრივ ამ რეჟისორის აზროვნების სტილისათვის, მარჯანიშვილები ვერ აღწევენ სასურველ მიზანს, რადგან მასალის წინააღმდეგობისა და სხვადასხვა მანერების ერთმანეთთან ლოგიკური დაუკავშირებლობის გარდა, თვით ამ ტრაგედიის პრობლემების დამუშავებისა და გმირების გრძობათა ბუნების გააზრების სფეროში ოტელოს ოჯახური დრამის მასშტაბს ვერ სცილდებიან. არა — ოჯახური და ზოგადი, საყოველთაო და ზოგადკაცობრიული სპექტაკლში სცენოგრაფიით უფროა შინაშენებული, ვიდრე ამოხსნილი გმირების სცენური სიცოცხლის წესით.

ჩვენ წარმოვიდგინებ ქვეყნების კიდზე გარიყულ, უფერო და უსახო ჯურღმულს. მას ხშირად აღიქვამენ გემის ტრიაშმაღ, ხაფანგად ან სარდაფად, მაგრამ ამ შემთხვევებშიც იგი სრულიად გარკვევით იაზრება როგორც გარემო კაცუნური მიწყვიწრიალისა, სიმბოლო და ხატი იმ ყოფისა, რომელსაც ერთადერთი ლამაზი ნივთილა შემორჩა, მაგრამ ისიც სისხლით გაიცვება სპექტაკლის ფინალში. მიუხედავად იმისა, რომ ეს ნივთი — აქვარიუმი, რომელიც ვენეციური მინის სინატრფეს სრულიად ვერ გადმოცემს თავისი უხეში რეკვიზიტლობის გამო, და კიდევ იმისა, რომ პირადად ჩემთვის პრინციპულად მიუღებელია ოტელოს თვითმკვლელობის ნახევრად ველური (ვენების კბილებით გადახსნა) და ნახევრად პატრიციული, იმპერატორული ჟესტი (გადახსნილ ვენებიანი ხელების აქვარიუმის წყალში ჩაშვებისა) თან იმ საყოველთაოდ ცნობილი მონოლოგის თანხლებით, სადაც ოტელო გვიმხელს, რომ მან ოდესღაც სწორად ასე მოჰკლა ალუპოში ვილაცა თურქი, რაც სრულიად ალოგიკურს ხდის აღნიშნულ სცენას, მაინც, ვფიქრობ, რომ სამეულის დეკორაციულ გაფორმებაში ჩვენ საქმე გვაქვს ცდასთან მ. ბახტინის იმ ცნობილი ფორმულის რეჟისორული და სცენოგრაფიული გააზრებისა, სადაც დიდი მეცნიერი მთელს სამყაროს გვისახავს შექსპირული სპექტაკლის სცენად. ხოლო სამყარო თუ ასე შემზარავად გამოიყურება სპექტაკლში და ჩვენ თავიდანვე, მეორე მოქმედებიდან პროლოგში (და ეპილოგ-

შიც) გადატანილი რეპლიკით გვაუწყებენ, რომ გზა გასაღწევი „არა მოსჩანს-რა: ღელვაა დიდი, ძნელი არის ზღვას და ცას შორის იალქანს შოპკრას კაცმა თვალი“, ამაში არც უცნაური და არც ახალი არ არის რამ. ცნობილია, რომ ყოფიერების ჩვენს წესს ვაცილებით უფრო მძაფრ, შემამფთოებელი და მაზინჯი ანალოგიები აქვს დაძებნილი XX საუკუნის არა მარტო სასცენო ხელოვნებაში. მაგრამ ის კი არის უცნაური, რომ პროფ. ნ. ურუშაძე, რომელიც აღტაცებულია მარჯანიშვილელთა სპექტაკლით, მთლიანად იღებს მის კონცეფციას და თავგამოდებით იცავს — რეჟისორის უფლებას „მხატვრულ პირობაზე“, კოსტუმების ერთფეროვნებას უჩივის და მათი ბრწყინვალეობის ხილვა სურს. იგი წერს: „ძალიან მაკლია კოსტუმების ფერი. სცენაზე რუხი გარეშა“. ნ. ურუშაძის აზრით, „ეს არის მეომარი ადამიანის სამყარო, ტომრებით, ზარბაზნებით, იარაღით. ამ რუხ სამყაროში შემოსულმა დეზდემონამ უნდა მოიტანოს ვენეციის ბრწყინვალეობა, მას კი აცვია თეთრი და შავი“.14 ვაკვადნიერდები და ვკითხავ, — რატომ მხოლოდ დეზდემონას სამოსელი უნდა იყოს აღბეჭდილი ესოდენი ბრწყინვალეებით? განა მხოლოდ ის მოდის „ამ სამყაროში“ ვენეციიდან? და, რაც მთავარია, როგორ უნდა განხორციელდებულყო ნ. ურუშაძის სურვილი იმ „მხატვრულ პირობაში“, რომელსაც თ. ჩხეიძე ვეთავაზობს და რომელიც სრულიად შეგნებულადაა გააზრებული, კინემატოგრაფიული ტერმინი რომ მოვიშველიოთ, „შავ-თეთრ“ ფერში?

ფიქრობ, სამეულის ნამუშევრის ხარვეზები სხვა მიმართებით უფროა საძიებელი. იქ, სადაც თავად არჩეული ხერხი არ არის ბოლომდე გამართლებული, სადაც უხეში ტომრების გროვით ნაძალადევი კომპოზიციები იქმნება (როგორც, მაგალითად, დეზდემონას მკვლელობის ან ცხვირსახოცის სცენაში). სინათლისა და ბგერის მდიდარი პარტიტურა კი ამ ხარვეზებს უფრო წარმოაჩენს, ვიდრე ჩქმალეს მათ, გვიდასტურებს, რომ სცენაზე დადგმული ზარბაზნები, როგორც ამას სავსებით სამართლიანად შენიშნავს პროფ. ა. ანიკსტი, „არ ისვრიან არც პირდაპირი და არც ფიგურალური მნიშვნელობით“.15

ფსიქოლოგიური განჭვრეტისა და ანალიტიური წიაღსვლების ხერხში წარმოდგენილ

სპექტაკლს ალბათ არ შეეფერება უფუნქციო ზარბაზნი და ოტელოს თვითმკვლელობის ზემოთ აღწერილი ალოგიკური სტრუქტურა. პროფ. დ. ალექსიძე, რომელსაც აგრეთვე ძალიან მოსწონს სპექტაკლი, ამბობს: „ჩემი აზრით, რამდენადმე საკამათოა ოტელოს სიკვდილას სცენური გადაწყვეტა. ვეხების გადაჭრა, ისე, როგორც ამას ოტელო აკეთებს“.16 ნ. ურუშაძე კი ფიქრობს, „რომ ეს სპექტაკლისათვის ლოგიკურია. ოტელომ ამ მომენტში უკვე დაკარგა ადამიანობა. მასში გაიღვიძა მხეცმა“. — თუ პირიქით? სწორედ ამ მომენტში, თვითმკვლელობის ამ აქტში ხელახლა, როგორც ნ. გურუბანიძე იტყობდა, „გაკაცდა“ ოტელი. მას მოიბოქმედა სწორედ ადამიანთა და არა მხეცთა მოდგმისათვის ხიანდობლივი რამ — გააცნობიერა თავისი საქციელი და თვითმკვლელობით სცადა დანაშაულის მონანიება. ოტელოს თვითმკვლელობა ისეთივე აშალეებულ რიტუალადაა გააზრებული შექსპირთან, როგორც ოიდიპოსის ძიერი თვალების დათხრა სოფოკლესთან. ტრაგედიის არც ერთსა და არც მეორე გმირს პირადი ადამიანური თვისებებიდან წარმოდგარი ბრალი არ მიუძღვით იმ დანაშაულში, რომელიც მათ ჩაიდინეს, და ეს ყველაზე კარგად მოეხსენება ოთ. მეღვინეთუხუცესს, რომელსაც წილად ხვდა პატივი ორივე როლი ეთამაშა მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე. თუმცა, ხედრმა ის ბედნიერებაც აღარ მიაგო, რომ ორივე მათგანი მისი ელვარე ტალანტისათვის შესაფერ დონეზე განესახიერებინა მსახიობს. მიზეზები ამისა, რა თქმა უნდა, სხვადასხვა იყო. მე ვკლავ „ოტელიოზე“ შევჩერდები. სპექტაკლის უმთავრეს ნაკლად მესახება ის, რომ დამდგმელი კოლექტივი ნაწარმოების სათანადოდ ღრმა თეატრალურ ანალიზს ვერ გეთავაზობს. წარმოდგენაში არ არის ამოტივტივებული არა მარტო ტრაგედიის სიღრმისეული შრეები, არამედ მისი უმთავრესი კონფლიქტიც არაა სათანადო ძალით წარმოჩენილი. ამას გარდა, სრულიად უგულვებელყოფილია ტრაგედიის გმირთა უფლებების მიმართება ფატალურ და ბედისწერისმიერ საწყისებთან.

კარგად ცნობილი კი არის, რომ თუ ღრამაში მოქმედების მსვლელობა დაქვემდებარებულია მოქმედ პირთა ხასიათებზე და გამომდინარეობს მათგან — თუ მისი წარმმართველი კანონები, მისი განმსაზღვრელი და გა-

მოწყვეტი მიზეზები მოქმედ პირთა ხასიათებიდან გამომდინარეობს — მაშინ ჩვენ გვაქვს ტრაგედია ხასიათებისა, მაგრამ თუ მოქმედების მსვლელობა იმორჩილებს მოქმედ პირთა ბედს დამოუკიდებლად მათი ხასიათისა, ატარებს თავის თავში რაღაც ფაქტურს, დაუძლეველსა და ბედისწერისმიერს, მიჭყავს ადამიანები დანაშაულამდე, დაუშვამდე და სხვა იმგვარ ქმედებამდე, რაც მათი ხასიათიდან არ გამომდინარეობს, მაშინ ჩვენ გვაქვს ბედისწერის ტრაგედია.

ამ ორი მიმართების ურთიერთქმედება ნათლად ჩანს „ოტელოს“ მითად განცილი ტრაგედიის ფაბულაში, მაგრამ მოქმედების მსვლელობის და მოქმედ პირთა ხასიათების მრავალგანზომილებიანი კავშირი საერთოდ არაა შეცნობილი მარჯანიშვილელთა სპექტაკლში. ეს უკანასკნელი კი ნაწარმოების ბუნებას ეწინააღმდეგება და კიდევ უფრო თვალსაჩინოს ხდის იმ აშკარა შეუსაბამობას, რასაც ქმნის სპექტაკლში გამოყენებული დედნის კონგენიალური მაჩაბლისეული თარგმანი, სადაც შექსპირის ტრაგედიის სული ფეთქავს და რომლის „მაღალი სტილი“ სრულიად არ შეესაბამება წარმოდგენაში შევსებულად დამუხრუჭებულ ვენებებს, მათი გადანერგვის ცდას მდაბალსა და უხეშ გარემოში, მათ მარტოოდენ ფსიქოლოგიურ მოტივირებას.

მარჯანიშვილელთა „ოტელოს“ ხშირად აღარებენ რუსთაველელთა „რიჩარდ III“-ს. ამ შედარებებს სხვადასხვა მიზნით და სხვადასხვა თვალსაზრისით მიმართავენ. ამ საკითხზე ცოტა მოგვიანებით შევაჩერებ თქვენს ყურადღებას, მაგრამ ერთი რამ ახლავდ უნდა აღვნიშნო. როდესაც რ. სტურუას „რიჩარდ III“-ის ქეშმარიტად ახალი რეჟისორული კონცეფცია უნდა განესხეულებინა სცენაზე, მან თავისი წარმოდგენის სტილის შესაფერი, ზ. კიკნაძის მიერ ბრწყინვალედ შესრულებული თარგმანი გამოიყენა, რამაც არა მხოლოდ რუსთაველელთა თხზულების წარმატებას შეუწყო ხელი, არამედ ქართული სიტყვაჯანმული ხელოვნებაც გაამდიდრა. როოდენ დიდებულოც არ უნდა იყოს მაჩაბლისეული „ოტელოს“ თარგმანი, იგი შინც იმ ეპოქაშია შექმნილი, როდესაც სათეატრო ესთეტიკის სრულიად სხვა პრინციპები იყო გაბატონებული და ივ. მაჩაბელმაც, სწორედ იმიტომ, რომ უნიჭიერესი

მთარგმნელი აღმოჩნდა, კარგად იცოდა აქლო არა მხოლოდ დედნის ენასა და უკვესებებებს, არამედ თავისი დროის თეატრალური ხელოვნების თავისებურებასაც. ეს უკანასკნელი კი სრულიად შეუფერებელი აღმოჩნდა „ოტელოს“ ახალი მოდიფიკაციისათვის და უარესად რთულ ვითარებაში ჩააყენა მსახიობები, რომლებიც მაჩაბლის გენიალური თარგმანის სცენაზე ამეტყველების კულტურას ვერ ფლობენ და სხვა სიმძლეებთან ერთად ტექსტის გამართლების დაუძლეველი სირთულის წინაშეც აღმოჩნდნენ. ეს წინააღმდეგობა ყველაზე ნაკლებად შეინიშნება ოტელოსა და იაგოს დიალოგში II მოქმედებიდან. აღნიშნული სცენა საერთოდ გამოირჩევა სპექტაკლში. იგი ფსიქოლოგიური ნიუანსირების შესანიშნავ მაგალითს წარმოადგენს და მსახიობებზეც მაღალი პროფესიული ოსტატობის დონეზე წარმოსახვენ მას. მაგრამ ასეთ ნიმუშს სპექტაკლის სხვა ეპიზოდებში ვეღარსად ვხვდებით. თავად ამ სცენას კი ვერ ვიტყოდი, დიდად ამშვენებდეს ან ორგანულად უკავშირდებოდეს ოტელოს სარდლობისა და იაგოს მეორეული უნარის წარმოჩენის ცდა, რაც სამხედრო რუკითა და ამ რუკამდე პატარა აღმების სრულიად უაზრო გადალაგებითაა წარმოდგენილი. ჭერ ერთი, ოტელომ უკვე მოიგო ბრძოლა. თურქთა ჯარი ქარიშხალში დაიღუპა; ახალი შეტაკება კი მოსალოდნელი არ არის. მეორეც ის, რომ სწორედ ამ სცენაში იღვიძებს ექვიანობის „მწვანეთვალეა ურჩხული“, რომელმაც უნდა შეძრას და გადარიოს ოტელო, გამოიწვიოს უარესად მძაფრი ემოციური სტრესი. ოთ. მეღვინეთუხუცესის გმირი კი, რა თქმა უნდა, რეჟისორის ნების თანახმად, ამ დროს ზის და ფიქრობს. ამ ფიქრის პროცესის ჩვენებას უნდებოდა და თან მისი შინაგანი მოღვაჯარების ფსიქოლოგიური წყდომაც აქ ცნობილი თეატრალური ხერხის გამოყენებითაა შეცვლილი. მსახიობი ხრის თავს, დღახანსა ასე გარინდელი და როდესაც გაიმართება, სახეზე მოწოლილი სისხლის დემონსტრირებამ უნდა გავვიზილოს გმირის უარესად ინტელუიური სულიერი შფოთვის ხარისხი.

პროფ. ნ. ყიასაშვილი ამ სცენის შესახებ წერდა: „ოტელოსა და იაგოს ძირითადი დიალოგი, რომლის შესრულებაზე დიდად არის დამოკიდებული გმირის სულიერი ტრაგედი-

ის ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობა, მსახი-
ობის მიერ ღრმად გააზრებულია და ფაქი-
ზად წარმოდგენილი. მეღვინეთუხუცესის
ოტელო ძნელად იჯერებს იაგოს ნათქვამს,
მაგრამ ეს არ არის მისი შესრულების ორი-
გინალურობა. ამას მეტ-ნაკლებად ოტელის
ყველა შემსრულებელი ცდილობს. მთავარი
ის არის, რომ მსახიობი არ აჭარბებს ამ „ძნე-
ლად დაჯერების“ წარმოდგენაში, ხაზს არ
უსვამს იმას, რომ — ძნელად იჯერებს. მე-
ტად ზომიერად უძებნის შესაფერ ხანგრძლი-
ობას დაქვევების პროცესს. ნოდარ მგალობ-
ლოშვილი თავის მხრივ უტრიირების გარეშე
(რის „ცდუნებასაც“ ვერ უძლებს ბევრი ია-
გო) მეტად „დელოკატურად შეაკერებს“
დილოგში თავის ექვევებში დარწმუნებულო-
ბასა და, ამავ დროს, მათი გამოთქმის სიმ-
ძიმისა და უხერხულობის განწყობას, რამაც
უნდა ფსიქოლოგიურად გაამართლოს ოტე-
ლოს სულში „მწვანეთვალეა ურჩხულის“
გამოღვიძების შესაძლებლობა.“¹⁸ მაგრამ,
აღნიშნული ღირსებების მიუხედავად, ამ
სცენაშიც არ იკითხება შეტაკება ადამიანთა
იმ ორ სრულიად სხვადასხვა ტიპს შორის,
ბრძოლა აზროვნებისა და ყოფის იმ ორ სის-
ტემას შორის, რომელთაც თავისუფალი ოტე-
ლო და არასრულფასოვნებით დაღდასმული
იაგო უნდა წარმოგვიდგენდნენ, და რა-
საც უსათუოდ შენიშნავდა შექსპირის შემოქ-
მედების ცნობილი ქართველი მკვლევარი.
არც აქ და არც არსად მანამდე ან შემდგომ
სპექტაკლში არ ჩანს რა სოციალური სინამ-
დღელის პროდუქტს წარმოადგენს იაგო. გა-
ნა ის მართლა „რელიქტია“, წარსულის ისე-
თი გადმონაშთია, რომელიც, როგორც ამას
ი. ვიშნევსკაია გვიმტკიცებს, „უკვე სამუდა-
მოდ გასწირა ისტორიამ“ და თან „სპექტაკ-
ლის კონცეფციის თანახმად?“¹⁹ — თუ პი-
რიქით? — დაუსჯელი ბოროტების სახით:
დატოვა იგი თ. ჩხეიძემ და სწორედ ამით გა-
მოხატა „იაგოზმის“ პრობლემის აქტუალო-
ბა!

წარმოდგენაში სწორედ იაგოს თემაა გან-
საკუთრებით გულმოდგინედ დამუშავებული
და იგი გაცილებით უფრო დიდ ყურადღებას
იპყრობს, ვიდრე ოტელის თემა. თ. ჩხეიძის
სპექტაკლი ისევე, როგორც „ოტელოს“ თა-
ნამედროვე დადგმათა უმრავლესობა, იაგოს
წარმოდგენს მოქმედების მთავარ გმირად,
მაგრამ რეჟისორი არ გვიჩვენებს იმ ზნეობ-

რივ გარემოს, რომელმაც წარმოიშვა იაგო.
მის უკან არ დგას არც სახელმწიფო, არც სა-
ზოგადოება. ამიტომ მარჯანიშვილელთა „ოტე-
ლოს“ კონფლიქტი უფრო პირადული, ლო-
კალური ხასიათისა აღმოჩნდა და ვერ ამაღ-
და ნაწარმოების ტრაგიკულ მასშტაბამდე.

ნ. ურუშაძე აღნიშნავს, თ. ჩხეიძემ ეს
სპექტაკლი იმისათვის დადგა, რათა ეჩვენე-
ბინა „როგორ შეუძლია წვრილმან პირად
პატივმოყვარეობას მოსპოს უძვირფასესი
სულიერი ფასეულობა. ამ შემთხვევა-
ში — სიყვარული, უდიდესი და უიაშვია-
თესი ბედნიერება, რომელზედაც ყველა
ოცნებობს. „ოტელოს“ ამგვარი ახლე-
ბური და ამაღლევებითი წაკითხვით დაუახ-
ლოვა თეატრმა კლასიკური ნაწარმოებზე
დღევანდელ მაყურებელს. იმ წვრილმანი მი-
ზეზების წინ წამოწვითაც, რომლებსაც იმ-
დენად წვრილმანად მიიჩნევენ, რომ სხვა,
უფრო ღრმად მიმალულის აღმოჩენას ცდი-
ლობენ. მართლაც, განაგრძობს ნ. ურუშაძე,
— რატომ ჩაიდინა იაგომ ასეთი საშინელება,
ნუთუ მხოლოდ იმის გამო, რომ ოტელომ
იგი არ დანიშნა თავის თანამეგობარს, რომ
ექვი აქვს ოტელოსა და ემილიას ადრინდელ
სიახლოვეზე, რომ თვითონაც არაა გულ-
გრილი დეზდემონასადმი? დიახ! გვეუბნება
თეატრი, — სწორედ ამიტომ.. რაც უფრო მე-
ტადაა სპექტაკლში წინ წამოწვითი იაგოს მა-
მოძრაებელი სტიმულები, მით უფრო ხაზგას-
მულია ადამიანის წვრილმანი პატივმოყვარე-
ობის შემმუსვრელი ძალა.“²⁰ ნ. ურუშაძე
საესეებით სამართლიანდ მიუთითებს, რომ ეს
თემა ხაზგასმულია სპექტაკლში, მაგრამ
არაფერს ამბობს იმის შესახებ, რომ სწო-
რედ ამ წვრილმან, იაგოს პირადულ ინტე-
რესთა ხაზგასმითაა დაკნინებული ნაწარმო-
ების ტრაგიკული არსი. და თუმცა იაგოს
ზნეობრივი უძღურება, მისი ავადმყოფური
პატივმოყვარეობა აქტუალურ, პრობლემურ
ქერადობას არაა მოკლებული სპექტაკლში
და ნ. მაგლობლოშვილიც ძალზე აქტიურად,
შესაშური პლასტიკურიობით გამოხატავს სპექ-
ტაკლის მთავარ აზრს, ოღონდ თავს ვერ
აღწევს იაგოს მხატვრული სახის რამდენად-
მე ინფერალურ, დემონიურ წარმოდგენას.
თუმცა სპექტაკლის მთავარი თემა მონტანოს
ხასიათშიც პოულობს თავის გამოხატულებას
და, მიუხედავად იმისა, რომ იგი შემდგომ
ალარტ ვითარდება, მ. გუბტია დაქვეითებით

შურააცხოფილო, დაბოლო და, ამდენად, ოტელოსადმი მტრულად განწყობილ ჩინოვნიკს თამაშობს სპექტაკლის დასაწყისში. მას დიდად ეძნელება განმგებლის, იმ რეგალიების გადაცემა ოტელოსათვის, რომელსაც იქვე, სამკაულივით ჰკიდებს ყელზე დეზდემონას თავისუფალი და ჯერ კიდევ ლდი ოტელო, მაგრამ ყოველივე ამას მაყურებელი თურმე მიიხსნის „იმდენად წვრილმანად მიიჩნევს, რომ სხვა, უფრო ღრმად მიმალული ადმოჩენას ცდილობს“. ხოლო რა არის ეს „სხვა“ და „ღრმად მიმალული“, ნ. ურუმაძე არ გვიმხელს.

მარჯანიშვილელთა სპექტაკლი კი უკმარისობისა და დაუქმყოფილებლობის გრძობას ალბათ იმიტომ წარმოშობს, რომ შექსპირის ტრაგედიის მრავალბანიანი სტრუქტურა აქ ერთნაირად განზომილებებში, ცალმხრივად და წარმოდგენილი და მოკლებულია თავის მრავალმნიშვნელოვნებას. ვთქვამთ, შექსპირის ტრაგედიის როგორ თანამედროვე ადაპტაციასთანაც არ უნდა გვექონდეს საქმე, თვით ნაწარმოების წარმმართველი ტენდენცია და მამოძრავებელი ძალა არ შეიძლება მხოლოდ იმის ჩვენებაში გამოიხატოს, თუ როგორ ეწირება მდაბალ ადამიანურ პატივმოყვარეობას დიდი სიყვარული. რაოდენ დიდი და ღრმა აზრები არ უნდა ჩავდეთ სიყვარულის მცენებაში, იგი მაინც ძალზე ცოტა ამ ტრაგედიის გაშიფრვისათვის და მის გაუბრალოებას მოასწავებს.

ბოლოს და ბოლოს, რას შეეხებოდა ოტელოს ტიტანური ძალა? რას დაუპირისპირდა მისი განსაკუთრებული, ჯერაც შეურყენელი შინაგანი სამყარო — მხოლოდ იავოს? მაგრამ იავო რომ ვენეციური ყოფის, მისი საზოგადოების არსებობის წესის „ბრწყინვალე შედეგი“ და არა „უხეიხური შეცდომა“, სპექტაკლში არსად არ იკითხება. არსად არ ჩანს გარემო, რომელმაც წარმოშვა იავო. იენეციოში კი არა მარტო უფაქიზესი მაქმანი, უძვირფასესი ფარჩა და უნატიფესი მინა მზადდებოდა, არამედ ასევე დახვეწილი და რაფინირებული, მაგრამ ძველებურადვე მომავლენიებული ინტრიგები იქსოვებოდა. იავოსეული ინტრიგის შეთხზვას კი არამარტო მისი პირადი მონაცემები განსაზღვრავდა, არამედ ის, რომ „ადრიატიკის მარგალიტის“ გამოაგნებელი ფუფუნებისა და მისი ყოფის კულტურის წილ საზოგადოების უღრმესი

შინაგანი წინააღმდეგობები, შერყეული ობრივი ნორმები და ადამიანის ჩენესანსული კონცეფციის დაშლა და გადაგვარება იმალებოდა. ეს პრობლემა ყველაზე ნათლად თავს სწორედ „სენატის სცენაში“ იჩენს. ცხადია, პატრიციული ვენეცია დასჯიდა მავრ გენერალს მათთვის მიუღებელი ქორწინების გამო და ამდენად, იავოსა და როდრიგოს პირველი გაბრძოლება ოტელოს წინააღმდეგ მარცხით არ დამთავრებულა, ოტელოს სარდლობა და მხედრული ნიჭი რომ არ დასჭირვებოდა ახალი ომით შეპირებულ სახელმწიფოს. კომპრომისი, რომელზედაც მიდის ვენეციის განმგებლობა, საესებით ნათლად წარმოაჩენს მათი მსოფლმხედველობის უტილიტაროზმს, რაც კატეგორიულად ეწინააღმდეგება სახელმწიფოებრიობის იმ ჰუმანისტურ მისიას, რაც ვენეციის რესპუბლიკას ჰქონდა ნატყირით და რასაც აქ ნილაბი აზხადა შექსპირმა.

რა თქმა უნდა, თეატრმოდის კომპეტენციაში არ შედის დავა სპექტაკლის ავტორთან იმის გამო, თუ რატომ ამოიღო ტრაგედიიდან ეს პრინციპული მნიშვნელობის სცენა და დატოვა სხვა სცენები, მაგრამ უსათუოდ უნდა აღინიშნოს, რომ ჩვენს ცხოვრებაში, ჩვენი საზოგადოებრივი ურთიერთობის სინამდვილეში და უფრო ფართოდაც — მთელ ჩვენი საუკუნის ხელოვნებაში მარტოოდინ იავოს პრობლემა არ დგას. აქ თავად საზოგადოებისა და ამ საზოგადოების განმგებელთა საკითხია გაცილებით უფრო მწვავე და მნიშვნელოვანი. ამდენად, საფიქრებელია, რომ მათი ურთიერთხელოვნების და არსებობის წესის კრიტიკული განცდა, მისი გაზრება ჩვენს თანამედროვეობასთან მიმართებაში, გაცილებით უფრო მტკაღ და უახლოვდება კლასიკურ ნაწარმოებს დღევანდელ მაყურებელს“, ვიდრე ეს მოხდა მარჯანიშვილელთა სპექტაკლში.

ნ. ურუმაძე ზომით ციტირებულ სტატიაში „ოტილოს“ ჩხვიძისეულ ინტერპრეტაციას, რომელშიც ინტრიგის საშინელება და „ადამიანის წვრილმანი პატივმოყვარეობის შემმუსვრელი ძალა“ წარმოჩენილი, სრულიად „ახლებურსა და ამაღლებულს“ უწოდებს. იმეორე მოსაზრებას გამოთქვამენ სპექტაკლის სხვა რეკონსტრუქციები.

ნ. ყიასაშვილი წერს: „ოტელო“ მარჯანიშვილის თეატრში შექსპირის ახლებური ქარ-

თული წაკითხვის, მისი თანამედროვე ადაპტაციის იმ ხაზს აკრძლებს, რაც რობერტ სტურუამ დახერგა „რიჩარდ III“ საქვეყნოდ აღიარებული, ბრწყინვალე დადგმით. მხოლოდ არა მექანიკურად, სექტაკლი მთლიანად თემურ ჩხეიძის საკუთარი რეჟისორული კონცეფციის და ხელწერის, შექსპირის დამოუკიდებელი მოდიფიკაციის ნიმუშიაო.“²¹ ნ. გურაბანიძე აღნიშნავს: „ტრაგიკულ მოვლენათა თანმიმდევრობა ვითარდება ისეთი დინამიკურობით, სიმართლით, ისეთი უკიდურესი ძაბვით, რომ ადვილი აღარ რჩება ასოციაციისათვის, შედარებისათვის, ცხოვრებისა და ხელოვნების რაიმე სხვა მოდელის გახსენებისათვის. ეს მოვლენა თავისთავადია, გმირთა ტრაგიკული ტანჯვა და განწყენდა — განუყოფელი და ყოველივე ეს ქმნის ახალ სულიერ სამყაროს, რომელიც თვით შეიძლება ახალ მოდელად გამოდგეს.“²² გულწრფელად უნდა მოგახსენოთ, რომ პირადად მე დამრჩა ადვილი ასოციაციებისთვისაც და ხელოვნების სხვა მოდელის გახსენებისთვისაც. ჯერ კიდევ მეიერჰოლდი უწოდებდა „ოტელოს“ „ინტრიგის ტრაგედიას“ და მერე, ასე შორსაც რომ არ წავიდეთ, ანატოლი ეფროსის მიერ მალაია ბრონნაის თეატრის სცენაზე განხორციელებული „ოტელო“ შეიძლება გავიხსენოთ. შექსპირის ამ ტრაგედიის ეფროსისეული ინტერპრეტაცია სრულიად გარკვევითაა განსაზღვრული რეჟისორის ცნობილ წიგნშიც — „რეპეტიცია, სიყვარული ჩემი!“ ეფროსი წერს: „სწორედ ისევე, როგორც მოლიერის „დონ-ჟუანი“ არაა დაწერილი მომხიბლავ მამაკაცსა და იმ ქალბუზე, რომლებიც მან მოხიბლა და აცდუნა, „ოტელოც“ არაა აგებული ექვიანობასა და მიმნდობელობაზე, ვფიქრობ, „ოტელო“ იმას გვიჩვენებს, თუ როგორდნ საშუაია სიძულვილი და ვერაგობა. რაოდენ საშინელია ინტრიგა...

რა შეუძლია მოიმოქმედოს ადამიანში ღრმად ჩამალულმა ვერაგობამ?

იგი დამანაგრევლია!

მკდარი იდეებიდან წარმომდგარი შეხედულებანი ყველაფერს ანგრევს და ანადგურებს ადამიანში, წარმოშობს შეშფოთებასა და ქაოსს.

გონებაში სულ უნდა გვქონდეს, რომ ეს პიესა ინტრიგის კომპარზეა დაწერილია“.

ა. ეფროსი განაგრძობს: „მაგრამ აღმოჩნ-

და, რომ მე სრულიად არა ვარ ორიგინალური აი, რა წავიკითხე ამას წინათ „ოტელოში“ ერთ კარგ წიგნში შექსპირის შესახებ. „იაგო, ნათქვამია იქ, ყოველწუთს ცვლის ოტელოსადმი თავისი სიძულვილის საფუძვლებს. მიზეზი ხან ერთია, ხან მეორე. ხან სამსახურში არ დააწინაურებს, ხან თვითონ არის შეყვარებული დეზდემონაში, ხან თავის ცოლსა და ოტელოზე ექვიანობს. მაგრამ იაგო, როგორც ამ წიგნშია ნათქვამი, შეუძლია კიდევ ბრავალი სხვა მიზეზის მოგონებაც.

საქმე ისაა, რომ თავისუფალ ოტელოსთან შედარებით იგი მდამალი და არასრულფასოვანი არსებდა. და ოტელო მას სძაგს, თუ გინდაც მარტო მისი სრულყოფილების გამო. თვით სულის სიმაღლეა იაგოსათვის აუტანელი.“²³

შესაძლოა ა. ეფროსის სექტაკლი, რომელიც აშკარად იყო გამოხატული რეჟისორის ზემოთ აღნიშნული თვალსაზრისი, ნანახი არ ჰქონდათ მარჯანიშვილელთა „ოტელოს“ რეცენზენტებს, მაგრამ ამ წარმოდგენის ირგვლივ საქმაოდ უხვი მასალა არსებობს საბჭოთა თეატრმცოდნეობაში და თ. ჩხეიძის „ოტელოს“ „სრულიად ახალი“ „მოდიფიკაციის“ მკვლევარებს, ვგონებ, უფრო მეტი ანგარიში უნდა გაეწიათ მისთვის. მაშინ, ალბათ, აღარ შეუდგებოდნენ იმის მტკიცებას, რომ „გამომსახველი თეატრალური ხერხების თავისებურება“ რეჟისორისა და მსახიობის „სრულიად ახალმა“ და „ორიგინალურმა“ კონცეფციამ განსაზღვრა. და ჩვენც უფრო მეტად გენდობოდით, მაგალითად, ნ. გურაბანიძის მტკიცებას, რომელიც ამ სიახლეს იმაში ხედავს, რომ „იმსხვირობა არა რენეისანსული სიყვარულისა და სამყაროს პარმონიული მითიანობა, „ინგრევა“ არა მონოლოთური პიროვნება, არამედ უძლიერეს სულიერ კრიზისის განიცდის ადამიანი, რომელიც სიყვარულს მიენდო, რომელმაც სიყვარულის მეშვეობით შეიგნო თავისი პიროვნული ღირსებანი, იპოვა საკუთარი თავი, ცხოვრების აზრი, არსებობის გამართლება და მოდუსი... ეს სიყვარული მისი „განკაცებისა“ და მისი ტრაგედიის სათავეა. იგი უაღრესად ადამიანური, პიროვნული, სიკეთესთან შენივთებულია, მაგრამ — და სწორედ ეს არის მთავარი — თავისი სიძლიერის გამო უნიკალურია, და ვინც (იაგო) ამგვარ

სიყვარულს ანგრევს, იგი ამით ებრძვის თვით განკაცებას, სპობს უნიკალურ მოვლენას, რადგან მისი (იაგოს) იდეალაა ნიველირებული, „არასრულფასოვნების კომპლექსით“ შეპყრობილი ადამიანი და საბოლოო ჯამში კი, ამგვარი ადამიანებისაგან შემდგარი მონური საზოგადოება“.²⁴ რაოდენ კარგადაც არ უნდა იყოს დაწერილი ნ. გურაბანიძის სტატიის პასაჟი, ა. ფეროსის წიგნიდან ზემოთ მოტანილი მცირედი ამონაწერიც კი ადასტურებს მარჯანიშვილელთა „ოტელოს“ კონცეფციის „უაღრესი ორიგინალობა“ დიდად რომ არ განსხვავდება ფეროსისეული კონცეფციისაგან, ხოლო რაც შეეხება ოტელოს დიდი სიყვარულის ძალით „განკაცების“ თემას, ვფიქრობ, იგი ნ. გურაბანიძის სტატიაში უფრო მძაფრადაა ნაგრძნობი, ვიდრე თავად სპექტაკლში, რადგან ოტელოს სცენურ სი-ცოცხლეში გამოხატული გრძნობები არა მხოლოდ ვნებათაღელვის შექსპირულ მასშტაბებსაა მოკლებული, არამედ სრულიად ჩვეულებრივი, ყოფითი განზომილებების მასშტაბებშიც ვერ გვაჯერებს თავის „უნიკალურობასა“ და ერთადერთობაში. საქმე ისაა, რომ ამ უაღრესად ტონუსდააწეული სპექტაკლის (მხედველობაში არა მაქვს პროლოგი და ეპილოგი) სტილისტიკაში მაინც იჩენს თავს ყალბი პათეტური ტონი და ეს ხდება სწორედ „მწვანეთვალეა ურჩხულის“ გამოღვიძების ეპის, როცა იატაკზე დამხობილი ოტელო ბრდღენავს, ხელებით სრესს რაღაც უხილავ საგანს და მის ბაგეზე ბუშტებად აქაფებული ვნება ვერ მალავს ტრაგიკულ გიმირის შექმნის იმ პირად გამოცდილებას, რომელსაც ამ შემთხვევაშიც უყრდნობა მსახიობი და რომელშიც ამ გამოცდილებით გამოწვეული შემოჭილობა უფრო გამოსჭვივის, ვიდრე თავდავიწყება ექსტაზში შესული თამაშისა. ოთ. მელენეთუხუცესი აქ ვერ მალდებდა ოსტატობის იმ დონეზე, სადაც ამ ოსტატობის განმსაზღვრელი მექანიზმი არ შეინიშნებოდეს და თან მსახიობის პიროვნების ის ამტკიური ჩართვა ხორციელდებოდა წარმოდგენილ პროცესში, რომელიც უაღრესად ინდივიდუალური, სწორედ მელონიეთუხუცესისეული ოტელოს გრძნობებს განამხელდა სცენაზე.

მართალია, ნ. ყიასაშვილი გვიმეორებს, რომ „ხმის, უესტისა და მიმიკის „დრამატულ ფორსირებაზე“ უარის თქმითაა მიღწეული

„ოტელოს ექვიანობის „სადა-ტრაგიკულ“ რეგისტრში თამაში“ და რომ ეს „მსახიობის ყველაზე მნიშვნელოვანი მონაპოვანა სპექტაკლში“, მაგრამ ცოტა ქვემოთ იგი მი-ინც მიუთითებს: „პათეტური ტონის მოხსნა საერთოდ არ უნდა გულისხმობდეს ტექსტის გაუფერულებას (და ცალკეულ შემთხვევაში დაკარგვასაც კი). ისევე როგორც, ტონის სრულიად აუცილებელი აწევის შემთხვევაში კვლავ არ უნდა იპარებოდეს უკვე დაძლეული ყალბი პათეტურობა“.²⁵ ცხადია, ეს შენიშვნა ოთ. მელენეთუხუცესის შესრულების მანერითაა გაპირობებული, მაგრამ ნ. ყიასაშვილი ამჯერად არ ასახელებს მსახიობს, თან ქვეშარიტებასაც არ უნდა უღალატოს და სწორედ ამიტომ ვარდობა წინააღმდეგობაში. თუ „ყალბი პათეტურობა“ მაინც „იპარება“ შესრულების მანერაში, მაშინ „ოტელოს ექვიანობის „სადა-ტრაგიკულ“ რეგისტრში თამაში“ არ ყოფილა „მსახიობის ყველაზე მნიშვნელოვანი მონაპოვარი“ ისევე, როგორც მისი „განკაცების“ უმთავრესი მოდული არ შეიძლება სიყალბე-შეპარებული სიყვარულის გრძნობა იყოს.

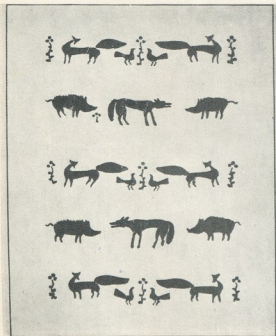
ოთ. მელენეთუხუცესისა და მ. ჯანაშის ვიზორს, ჩემის აზრით, სწორედ აქტიორთა პიროვნული პოტენციის, მათი პირადი ადამიანური განცდის ხიბლი აკლიათ სპექტაკლში, თორემ მათი აქტიორული ინდივიდუალობა საესეებით ნათლად გამოსჭვივის წარმოდგენაში და ისიც ცხადია, რომ მ. ჯანაშის საშემსრულებლო სტილის სისადავე, გულწრფელობა და ემოციურობა, მისი აქტიორული ინტელიგენტობა, სწრაფვა ინტელექტუალური გააზრებისაკენ პრინციპულად განასხვავებს მის მიერ შექმნილ სახეს არა მხოლოდ ქართული სცენის ინფანტილურ, ზედმეტად კდემამოსილ და თითქმის ყოველთვის უსიცოცხლო ქერაკულულებიანი დეზდემონებისაგან. მსახიობს შესანიშნავად მიჰყავს სპექტაკლის ერთ-ერთი უბრწყინვალესი — მკვდრით აღდგომის პირველი სცენა და თუმცა მეც ვიზიარებ პროფესორ ა. ანკიტის მიერ გამოხატულ განცვიფრებას — „მაინც რამდენჯერ უნდა მოკვდეს ერთი სპექტაკლის განმავლობაში დეზდემონა“.²⁶ მიმაჩნია, რომ მარჯანიშვილელთა სპექტაკლის უმთავრესი ღირსება სწორედ ამ პირველ სცენაში იკვეთება განსაკუთრებული ძალით.



მ. შიჩაშვილი.

სოფლის პეიზაჟები





ნახატები, დახურაფუბანი წიგნებისათვის

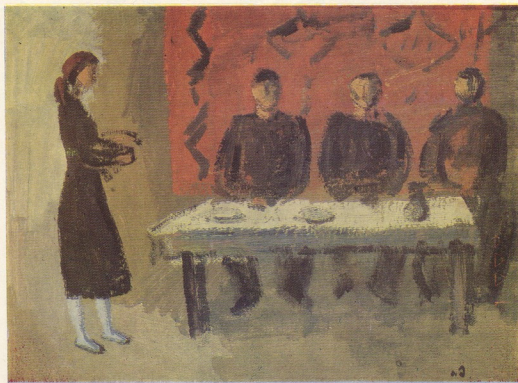


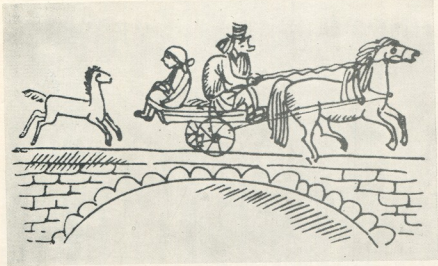
ხმით
საუბრობენ





თუშური სოფლის მოტივები







ნახატები, დასურათებანი წიგნებისათვის





სოფლის პეიზაჟები



ოტელომ უკვე მოკლა დეზდემონა. ბინძური ტომარა დააფარა და სხვა ტომრების გროვაში, იქვე, იატაკზე გაგულა. ამ ტომრებიდან ამოძვრა სპექტაკლის დასაწყისში ბოროტების იარაღი — როდრიგო. იგი გამოიყენა იაგომ და მერე კვლავ იმ ტომრებთან ჩააკვლევინა კასიოს. ამ ტომრებს ამოფარებულ ოტელოს დაანახა იაგომ დეზდემონას ღალატის „საბუთი“ — ცხვირსახოცი. და, თუმცა, ეს ცხვირსახოცი ისევე დემონსტრაციულად დაავადო ავანსცენაზე ნ. მგალობლიშვილმა და მთელი ეს სცენაც ანტი-ილუზორული და არა ფსიქოლოგიური თეატრის ისეთსავე შეუნიღბავ, აშკარა თამაშის ხერხში წარმოგვიდგინა, როგორც „თანამონაწილე“ და „თანამოაზრე“ მაყურებლისათვის თვალის ჩაყვრის ის ექსტი, რომელსაც, როგორც ცნობილია, ნ. მგალობლიშვილის იაგომდე რ. ჩხიკვაძის რიჩარდი მიმარბავდა. ახლა ეს არაა მთავარი, თუმცა, ალბათ ახლავ სჯობს აღინიშნოს, რომ რ. სტურუას სპექტაკლში ეს ხერხი აბსოლუტურად ორგანული და გამართლებული გახლდათ მისი გროტესკულ-ფარსული წარმოდგენის ანტიმიმეზური ბუნების გამო, ხოლო თ. ჩხეიძის სპექტაკლის სტილისტიკისათვის, მისი ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობის მაძიებელი ბუნებისათვის სრულიად შეუთავსებელი და მექანიკური აღმოჩნდა, მაგრამ დავუბრუნდეთ მთავარს. ჩვენ შევჩერდით იმაზე, რომ ტომრების უხეშ მატერიალურობაში გაცხადებულმა სიმბოლომ — ყოფიერების შემქმნველმა ძალამ ვერ დათრგუნა დეზდემონას სიყვარულის ძალა. ამ ძალამ წამოაყენა იგი ფეხზე. კვლავ ოტელოსავე წაიყვანა და კვლავ მის მკერდს მიაყრდნო. მერე კი მოკლა, ოღონდ სიყვარულის ისეთ სიმალეზე, რომ თავად სიკვდილი არც კი უგრძნებია. მან აპატია, შეუნიღო მკვლელობა ოტელოს, თუმცა ვერ გაიგო როგორ შეიძლებოდა მას არ ნდობოდა ოტელო და სხვისათვის კი დაეჭვრებინა. მ. განაშაის დეზდემონა ქვეშეუცნობლად, სულის სუბლიმალური სფეროთი გრძნობს იაგოს უკეთურ ბუნებას, მისი ბოროტების მომნუსხველ ძალას. სპექტაკლის სწორედ ამ პასაჟებში შეინიშნება განხეთქილებისა და შეუთავსებლობის ის განცდა, რომელიც ძვეს სავანთა და მოვლენათა სრულიად ჩვეულებრივ, ყოფით მნიშვნელობათა და მათ ჭეშმარიტ არსში.

„ოტელო“ გვიანდელი შექსპირის მსრფლმხედველობრივი პოზიციებიდანაა დაწერილი მარჯანიშვილის თეატრში. გენიალურდრამატურგი ამ დროს უკვე ძალიან შორს დგას ადამიანის კონცეფციის რენესანსული გააზრებისაგან. იდეალი მისთვის უკვე ისეთი რამ არის, რაც თავის კონკრეტულ გამოხატულებას ვეღარ პოულობს თანამედროვე სინამდვილე დამპოლოდ რამდენადმე, მიახლოებითაა დაკავშირებული თანამედროვე ადამიანთან. მაგრამ „ოტელოში“ ეს თვალსაზრისი მხოლოდ დეზდემონაზე არ ვრცელდება. იგი, როგორც ამას ნ. ყიასაშვილი გვიმთარებს, შექსპირის „ყველაზე სუსტი ნებისყოფის ქალი“ კი არ არის, არამედ ამ ტრაგედიის ერთადერთი იდეალური ხასიათია. სწორედ მის სახეშია გაცხადებული პიროვნების რენესანსული კონცეფცია, რაოგან სწორედ იგი ფლობს აქ თავისუფალ ნებას, ამ ნების წყალობით ახორციელებს თავისუფალ, გახსციფვრებელ არჩევანს (სწორედ ამ არჩევანით უპირისპირდება საზოგადოებას). განაგებს თავის ბედს, უკომპრომისოდ ერთგულებს ადამიანისადმი თანალობის ცნებას (სწორედ ამიტომ ირჩევს ოტელოს), არსად არ ღალატობს სიყვარულის უზენაეს გრძნობას და ღვთაებრივი სიყვარულის დონეზე აყვავს იგი. ოღონდ, „ღვთაებრივი“, აქ, ისიკვე როგორც ყველგან ხელოვნებასა თუ სინამდვილეში, განიცდება არა როგორც რალაც ზებუნებრივი და მიუწვდომელი რამ, არამედ როგორც უაღრესად ადამიანური, სწორედ ადამიანის ბუნებისათვის ნიშანდობლივი თვისება, რომელშიც გასრულებული სახით არის წარმოდგენილი ადამიანის პოტენცია, ანუ ის შინაარსი, პიროვნების ცნებაში რომ ძვეს საერთოდ. დეზდემონას ხასიათის ეს თვისება ასეთი ძალით თუ არ წარმოგვიდგებოდა ადრეულ ან ამჟამინდელ თეატრალურ ხელოვნებაში, ეს ჯერ კიდევ არაფერს არ ნიშნავს, ან სწორედ იმას მოასწავებს, რომ შემდგომი თაობები კიდევ იმდენ რასმე აღმოაჩენენ შექსპირთან, რაც ჯერ როგორც იგი თავად ბრძანებდა, „ფილოსოფოსთ სიზმრად არც კი დასიზმრებიათ“. მარჯანიშვილის თეატრის „ოტელოს“ უმთავრეს ღირსებას პირადად მე იმ ცდაში ვხედავ, სადაც დეზდემონას, სახე ამ იდეალურ ხასიათთან მიხლო-

ებაშია გააზრებული, სადაც მისი მიმტეველები და ყოვლისშემძლე სიყვარული განიცდებდა როგორც ერთადერთი შესაძლებლობა, როგორც ერთადერთი იმედი გადაგვარებული, „შეშლილი სამყაროს“ გადარჩენისა. მაგრამ ყოველივე ეს ჯერ კიდევ არ ნიშნავს იმას, თითქოს თეატრი გვთავაზობდეს დეზდემონას სახის სრულიად ახლებურ ინტერპრეტაციას, და რომ ჩვენ სწორედ ამ სპექტაკლში შევხვდით პირველად ტრაგიკული გმირის ხარისხში აზიდულ „შექსპირის ყველაზე სუსტი ნებისყოფის მქონე ქალის ხასიათს“.

კრიტიკოსი გ. გვერდწითელი გვაუწყებს: მ. ჯანაშიას „დეზდემონა ტრადიციული სიყვარულის, სათნოების, მშვენიერების იდეალთან ერთად პიროვნული ღირსების ღრმა შიგნძრებითაცაა სავსე. სწორედ აქედან იღებს სათავეს ხასიათის სიმტკიცის მიმინშნებელი ის უტრახებო, რაც იოტისოდენადაც არ ვნებს დეზდემონას უპირველეს საწყისს — სიყვარულს. თუ მკითხავთ, კიდევ აძლიერებს მას, რადგან ასეთი ქალის სიყვარული უფრო შთამბეჭდავია. ეს დეზდემონას ხასიათის სრულიად ახლებული ინტერპრეტაცია“.²⁷

ნ. გურაბანიძე აღნიშნავს: „შექსპირიანაში გამოთქმულია აზრი დეზდემონას ქმედითი ბუნების გამო, რომ იგი რენესანსული პიროვნებაა და მას არ აკლია ამ დროის ქალებისათვის შესაფერისი აქტიურობა, სცენაზე მხატვრულად განსხეულებული ეს კონცეფცია პირადად მე პირველად ენახე მ. ჯანაშიას შესრულებით“.²⁸ მსგავს მისაზრებას გამოთქვამს ნ. ყიასაშვილიც. იგი წერს: „თურმე შეიძლება დეზდემონა (მ. ჯანაშია) კეკლუციც იყოს, იუმორით სავსეც და, რაც მთავარია, თამამი, არა ტრადიციულად მორჩილი, საკუთარი უფლებების დამცველი, როცა საჭიროა, მკაცრიც კი ოტელოს მიმართ. (სრულიად ახალი შტრიხი შექსპირის „ყველაზე სუსტი ნებისყოფის მქონე“ ქალის ხასიათში)“.²⁹

დექსტერისა და ოლივიეს მიერ წარმოდგენილი „ოტელოს“ შესახებ რომ არაფერი ვთქვა, სადაც „ბილით უჩაბლოდ ღირსეულ პარტნიორობას უწყევდა ლეგენდარულ, გენიალურ ოლივიეს და უაღრესად აქტიურად

იყო ჩამული ტრაგედიის ჰემმარიტად ახალი კონცეფციის გააზრებაში, რაც, უნდა ვთქვათ, მარტოდენ ოტელოს ხასიათის სწავლასთან გაგებით არ შეიძლებოდა შემოფარგულიყო, კვლავ ა. ფეროსის „ოტელოს“ გავისხენებ, სადაც დეზდემონას ოლგა იაკოვლევა თამაშობდა. ოლონდ ამჯერად თავად ა. ფეროსის მისაზრებებს აღარ შემოგთავაზებთ ამ შესანიშნავი მსახიობის ხელოვნების ნიმუშზე. ხომ შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ა. ფეროსი ტენდენციურია თავისი ერთ-ერთი ყველაზე საყვარელი მსახიობის მიმართ. მე კი აზრებული მაქვს ეფროსისეული ინტერპრეტაცია, ამიტომ ციტატას სხვა, მაგრამ ასევე კარგად ცნობილი წყაროდან მოვიტან.

„დეზდემონას როლი არასოდეს ყოფილა ტრაგიკული, ვიდრე მას არ განახორციელებდა იაკოვლევა. ერთმა კრიტიკოსმა ტყუილად როლი შემოგთავაზა ეფროსის სპექტაკლისათვის გვეწოდებინა — „იაგო და დეზდემონა“. იაკოვლევის შემწეობით მავრის მეუღლე ჰემმარიტად ტრაგიკული გმირი გახდა.

ყველაზე გამოგნებული მიზანსცენა ოტელოსაგან შეურაცხყოფილი დეზდემონას სრბოლა იყო არა ოტელოსაგან შორს, არამედ ისევ ოტელოსაკენ. ფინალში, ტრაგედიის ნასკვის ვახსენისა კვლავ მეორდებოდა დეზდემონას ეს დაუოკებელი მისწრაფება ოტელოსაკენ. ოტელო მას უხეშად კრავდა ხელს, აწნავდა სილას, ის კი განწირულის ძახილით: — „ჩემო ძვირფასო!“, თითქოს ვერც კი გრძნობდა დარტყმებს, სჭრიდა სკინის მთელ სიგრძეს და ისევ და ისევ მისკენ მიჰქროდა. იაკოვლევისათვის არაფერი იყო ეს გვემა, მას სხვა უბედურება აწვალებდა: ოტელოს მავანის ცილისწამებისა სჯეროდა — დაჭერებული კი დაინგრეოდა. იაკოვლევის ოეზდემონას ტრაგედია იყო უმგავნოსა და წერილმანის გამარჯვებაში დიაღზე, უმწეობა ისეთი კაცისა, როგორც ოტელო გახლდათ, იავოს მდაბალი ლოგიკის წინაშე. დეზდემონა იყო ერთადერთი, ვინც ინარჩუნებდა გაუტეხელი სულის სიმალღეს და ამ სიმალღეზე იღუპებოდა.

ტრაგედიის მთელ სიმძიმეს თითქოს თავისი მხრებით ეზიდებოდა იაკოვლევა, თამაშობდა რა არა გმირის ტრადიციულ გაურ-

კვევლობას, არამედ ტრაგედიას ქაოსისა, დისპარმონიისა, ურწმუნობისა, რითაც მოწამლა ოტელო იავომ.

იაკოვლევას ტრაგიკული სისუსტე მოჩვენებითია. მასში იმალება ძალა, რომელსაც შეუძლია წინ აღუდგეს იავოს საკმაოდ მყარ და სიცოცხლისუნარიან ფილოსოფიას და ამჯერ ძალის წყალობით არ უღალატოს საკუთარ თავს. ეგებ იაკოვლევას ფენომენი — ასე „ადვილად მსხვრევადი“ და „მყაფე“ — მისი ქალღმრთობის იდუმალ ძალას გამოხატავს, ერთგულებას შინაგანი სულიერი კანონებისადმი, თავისი ბუნებისადმი, რაზედაც არ მოქმედებს ცხოვრების კოროზია“.³⁰

რეცენზიაში სპექტაკლ „ოტელოზე“ ვ. კომისარევსკი ჩიოდა, რომ ნ. ვოლკოვი ხუთჯერ არ წარმოსთქვამს შორისდებულ — „ო“-ს, ასე უტყველდა რომ შემოინახა თავის თარგმანში ბ. პასტერნაკმა „ო, უბედურებავ! დეზდემონა! იგი მკვდარია. ო! ო! ო! ო! ო!“ მაგრამ იმისათვის, რომ ხუთჯერ წარმოსთქვა ეს „ო“, საჭიროა არა მხოლოდ ინტონაციის, საღებავებისა და გამოხატვის „თანამედროვე ფორმის პოვნა. ამისათვის უნდა ფლობდეს განსაკუთრებულ უნარს, რომელიც ფერად იმავითაა და უნიკალური. ეფროსის თეატრში ხუთი შექსპირული „ო“-ს წარმოთქმა ო. იაკოვლევამ იცის და ამ შემთხვევაში ჩვენ საქმე გვაქვს არა ბეგრაათა განსაკუთრებულ ნაზავთან, არამედ გრძნობათა იმ განსაკუთრებულ შემადგენლობასთან, რაც განაპირობებს კიდევ ო. იაკოვლევას სცენურ სიცოცხლეს“.³¹

შექსპირული ტრაგედიის უმაღლესი ძაბვის გამოხატველ გრძნობათა განსაკუთრებული შემადგენლობა, რომელიც მართლაც უნიკალურია და იშვიათი, არც მარჯანიშვილის თეატრში არ წარმოჩნდა, ჩემი აზრით. სამაგიეროდ, ჩვენ შემოგვთავაზეს ახალი პროლოგი და ეპილოგი. აჰ, ამ პროლოგსა და ეპილოგში ოტელო მავრია, ზოლო სპექტაკლის დანარჩენ, ევრეთწოდებულ „რეტროს“ ხერხში წარმოდგენილ ნაწილში იგი თეთრკანიანია... ოტელოს ამგვარ სახეცვლილებას, რაც უსათუოდ პრინციპული მნიშვნელობისა უნდა იყოს და სპექტაკლის ახალი კონცეფციის გასაღებს წარმოადგენდეს, სრულიად სხვადასხვაგვარად ხსნიან რეცენზენტები. ნ. ყიასაშვილი შენიშნავს: „ოტელო იშორებს

სახიდან მუქ ფერს, რომელმაც ამ ტრაგედიის „იდეური შინაარსის“ გამოფრვის ვმდენი ცდა წარმოშვა. თ. ჩხეიძე არცერთ მხედველს არ იზიარებს. ოტელოს გათიშვა პატრიციული ვენეციური საზოგადოებიდან მთლიანად შინაგანია“.³² გ. მეგრელიძე ფიქრობს: „თვით ის ფაქტი, რომ ოტელო იცილოდეს მუქ გრიმს და მაცურებლის თვალწინ მავრი თეთრკანიანის სახით წარსდგება, — აზოგადებს ოტელოს ტრაგედიას და სპექტაკლის დანიშნულებას. ამ რეჟისორული სგლით კიდევ ერთხელ აქვს ხაზი გასმული გმირთა შინაგანი განწყობის პრიორიტეტს, რასაც მათივე გარეგნული სახე მეორე პლანზე გადააქვს. ამასთანავე, ნაჩვენებია, რომ დეზდემონასათვის ოტელო კანის ფერი არასოდეს ყოფილა ნიშანდობლივი, მის თვალში მავრი ისევე სრულფასოვანია, როგორც მამამისი და ახლო ნათესავები. მაგრამ, ამჯერ დროს, საყურადღებოა პროლოგი და ეპილოგი, სადაც ოტელოს შავკანიანობა მხოლოდ დეზდემონასთან დაუკავშირებოლ ეპიზოდებში ჩანს.

ე. ი. უნდა ვივულისხმობთ, რომ ოტელოს სახის ფერი მნიშვნელოვანია სხვათათვის, მაღალი წრეებისათვის. დეზდემონას კი ეს დეტალი სრულგებობაც არ აღეღებს“.³³ ა. ანიკსტი ამ „დეტალის“ შესახებ წერს: „ეს, თქვენის ნებართვით რომ ვთქვათ, — სიმბოლურობა, გმირის ტრაგედიის ორ მხარეს უნდა აღნიშნავდეს. ბედს შავი რასის ადამიანისა და ბედს საერთოდ ადამიანისა, დამოუკიდებლად მისი ეროვნული წარმოშობისა. მაგრამ ჰიკრდება კი თანამედროვე მაცურებელს ასეთი კარნახი?“³⁴ მარჯანიშვილელთა „ოტელოს“ დანარჩენი მკვლევარები ამ მნიშვნელოვანი საკითხის ირგვლივ არაფერს ამბობენ. ისინი სდუმან. დიდი სიამოვნებით ვუერთდები მათ, რადგან პირადად მე ოტელოს ამგვარი სახეცვლილების აზრს ისე ვერ შთავწვდი, რომ ახსნა მოვუძებნო მას და პატივცემულ მკითხველს ჩემი მოსაზრება მოვახსენო.

ახლა, რაც შეეხება „რეტროს“.

ნ. ურუშაძე წერს: „პირბოა, რომელიც შემოგვთავაზა თ. ჩხეიძემ... შემდეგია. ესაა სპექტაკლი გახსენება. ამიტომ იწყება იგი ბოლოდან. ყველაფერი უკვე მოხდა. დეზდემონა მკვდარია...“ ეს გადაწყვეტა ჩემი აზრით გამართლებულია, რადგან ყველაფერს,

რაც სცენაზე ხდებდა, ნაცემ-ნაგვემი ოტელო იხსენებს: და ის, რასაც იხსენებს, ერთ ჩარჩოში შეიძლება იყოს მოქცეული. სხვათა შორის, ამითვე გამართლებული სპექტაკლის ბრწყინვალე დასაწყისი... მისი „ყოვლად წარმოუდგენელი და უჩვეულო დასაწყისის ტყვეობაში პირველივე წუთიდან ექცევა ყველა. მაშასადამე, განაცხადი მხატვრულ პირობაზე ნათელიცაა და მიღებულიც. რატომ, ამოზე არავინ დაობს.“³⁵

საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში გამართულ სპექტაკლ „ოტელოს“ განხილვისას ნ. არველაძემ სავსებით სამართლიანად შენიშნა, რომ ნაცემ-ნაგვემი ადამიანის თვალსაზრისი და პოზიცია თბილისური არ შეიძლება იყოს და ამდენად ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობის მაძიებელ სპექტაკლში მოვლენების გააზრება „ნაცემ-ნაგვემი“, ეგზალტირებული ოტელოს ხილვების თვალსაზრისით მიუღებელი და გაუგებარიაო. ჩემის მხრით დავტყნ, რომ თუ სპექტაკლის უმთავრესი ნაწილი ანუ ის, რაც „ერთ ჩარჩოშია“ მოქცეული, მართლაც გახსენებაა და ოტელოს მხსიერებაში შემონახული მოვლენების ხატა, მაშინ რთი ახსენება ის, რომ ოტელო იგონებს იმას, რისი მომსრუც თაყად არა-სოდეს არ ყოფილა, რაც არ მშენია და არც არავის არ შეუტყობინებია მისთვის? სპექტაკლი კი სავსეა სწორედ ისეთი სცენებით, რომელშიც ოტელო არ მონაწილეობს და მათში გათამაშებული მოვლენების შესახებ არც არა უწყის. ეგებ ამ ვითარების ალოგიკურობას რეჟისორის მიერ შემოთავაზებული „მხატვრული პირობის“ ის თავისებურება ხსნის, რასაც ნ. ურუშაძე იმ გარემოებაში ხედავს, რომ: „რადგან სპექტაკლი გახსენებაა, ოტელოს მხსიერებაში ამოკიდებულ ეპიზოდებზე განსხვავებულია: ზოგი ძალზე კონკრეტული, ზუსტად იმ ადგილას და ისე მიმდინარე, როგორც ეს მოხდა სინამდვილეში (ოტელო საკუთარ სავარძელში, იაგო სასმისებით ხელში, დეზდემონა — საბედისწერო ცხვირსახოცით და სხვ.), ზოგი — ნაკლებ კონკრეტულია (სილით სავსე ტომარების საფარი, იგივე ტომარები საწოლის ნაცვლად), — განა შეუძლია ადამიანის მხსიერებას ყველაფერი ერთნაირი ძალით შემოინახოს.“³⁶ — ცხადია, არ შეუძლია! მაგრამ ადამიანს იმის წარმოდგენა უფრო არ შე-

უძლია, რაც არ უნახავს, თუ, რა თქმა უნდა, იგი მისანი არ არის. ოტელო კი, ^{საზოგადოებრივი} ვიციტ, ნათელმხილველის თვისებებით არ ჰყავს დაჯილდოებული შექსპირს. ვფიქრობ, ნ. ურუშაძის მიერ მიითითებული დეტალები სრულიად სხვა ფუნქციის მატარებელია სპექტაკლში და ისინი ოტელოს მხსიერების ძალის ამსახველი არ უნდა იყოს, თუ გნებავთ იმ უბრალო მიზეზის გამო, რომ ოტელომ „საბედისწერო ცხვირსახოცის“ ან იაგოს იმ საქციელის შესახებ რომ იცოდეს რამე, სადაც მისი თანაშემწე ახლა უკვე „სასმისებით ხელში“ აჯრძელებს მომავლენებელი ინტრიგის ქსოვას, მაშინ ეს ტრაგედია არ შესდგებოდა და ესოდენ აბსურდული კოდით არ გაიხსნებოდა ფსიქოლოგიური დამაჯერებლობით განჭვრეტელი სპექტაკლი. ეგებ ასეთი გააზრების თავისებურება, როგორც ნ. გუბარანიძე აღნიშნავს, იმაში მდგომარეობს, რომ „თ. ჩხეიძე უკვე სპექტაკლის პროლოგშივე, რომელიც ჩვეულებრივ ინფორმაციულ ხასიათს ატარებს ხოლმე, მაყურებელს სულიერი კომფორტის შესაძლებლობას უსპობს და აღქმის ინერციაზე ნახტომით, პირდაპირ შოკისმომგვრელი მოულოდნელი, შემადრწუნებელი სცენით „ეჯახება“ მას. ხელშეკრული ოტელო—ოთ. მიოვინეთუხუცესი საბელით შემოჰყავთ სცენის ბნელი სიღრმიდან და საღისტური დაუნდობლობით სცემენ შოლტებს. ამ პროლოგშივე გულშეძრული ლოდოვიკო ამბობს: „დეზდემონა, შე საცოდაო“, ხოლო ემილია სასოწარკვეთით შეჰყვირებს: „სულღო მავრო“... „ქუჩის ტალახო“. ამით ერთბაშად დარღვეულია ამ ტრაგიკული გმირებისადმი ჩვენი დამოკიდებულების შკალა და ჩვენც სცენური ცხოვრების უკვე სხვა ესთეტიკურ განზომილებებს მოველით“...³⁷ დახ! სხვა ესთეტიკურ განზომილებებს მოველით, მაგრამ სპექტაკლის დანარჩენი ანუ უმთავრესი ნაწილი ხომ პროლოგისა და ეპილოგის სტილისათვის სრულიად შეუსაბამო, სათეატრო ისთიკის სრულიად სხვა პრინციპების თანახმადაა გააზრებული, რის გამოც წარმოდგენის ჩარჩოს, პირადად მე, აღვიქვამ როგორც სპექტაკლის: საერთო მხატვრული ქსოვილისათვის უცხო თრანსპონტს: და მიუხედავად იმისა, რომ პროლოგისა და ეპილოგის

გის მხატვრულ სტილში, მისი სიმბოლიკის ლექსიკაში სწორედ ის მხარეები უნდა იაზრებოდეს, რაც უკმარისი, ალუსტულელებისა და განუხორციელებელის სახით არსებობს შემოქმედის ქვეცნობიერებაში და რის დასაძევედაც იგი სცენაზე გამოტანილი, მას მიიჯ უნდა შეესაბამებოდეს ის ახსნა, რომელსაც რეცენზენტები უძებნიან ამ სცენებს, და რომლებიც ფრანგული ფოკიზმის სტილს უფრო გვახსენებს, ვიდრე თ. ჩხეიძის მხატვრული აზროვნების მანერას, რომელსაც, ვფიქრობ, არ უნდა შეესატყვისებოდეს ფოვისტათვის დამახასიათებელი მიდრეკილება უაღრესი ეგზალტაციისაკენ, იმპულსურობისაკენ, ვიტალურობისაკენ, მათი გერათწოდებული „ველურობისაკენ“, რაც ემორბეობებელი ჩვეულებრიობიდან გამოვარდნისა და თავის დაღწევის სურვილით იყო გაპირობებული. ამის გამო თავს ნებას მიეცემ კიდევ ერთხელ არ დავეთანხმო პატივცემულ ნ. ყიფიასაშვილს, რომელსაც მიაჩნია, რომ „ჩემის, ბგერის, მიმიკის, ექსტის“ და ა. შ. „დრამატულ ფორსირებაზე“ უარის თქმით არის განსაზღვრული „ოტელოს“ „სადა-ტრაგიკულ რეგისტრში“ წარმოდგენის წარმატება.

„ოტელოს“ მხატვრული ინტერპრეტაცია, ვფიქრობ, ერთი მნიშვნელოვანი პრობლემის წინაშეც გვაყენებს — თუ ამ ბოლო ათწლეულის ქართული სათეატრო ხელოვნების პოეტიკაში ორი უმთავრესი ტენდენცია შეინიშნებოდა, რაც ერთი მხრივ გამოხატული იყო სწრაფვაში დოკუმენტურობისაკენ; უკიდურესი ობიექტივიზაციისაკენ, ფსიქოლოგიური ნიუანსირებისა და გრძნობათა ბუნების ხასიათის ამოცნობისაკენ, რაც ცხოვრების მდინარების უწყვეტობისა და ნამდვილობის, განზრახ არაორგანიზებული სინამდვილის ილუზიის შესაქმნელად იყო მოწოდებული, ხალხი მეორეს მხრივ კი განზოგადების ფართო და პირობითი ფორმებისაკენ, პიპერბოლიზაციისაკენ, სუბიექტივიზაციისა და განსჯისმიერი, საგანგებოდ კონსტრუირებული საწყისებისაკენ, რაც სინამდვილის სცენური გარდაქმნის უკიდურესად მძაფრ და პრინციპულად პირობით ფორმებში იყო განზრებული, ახლა ამ მეორე ტენდენციის ზეგავლენა პირველზე აშკარად თვალშისაცემი ხდება. ცხადია, არ უნდა ვიფიქროთ, რომ შემოქმედის განვითარება გა-

პირობებული იყოს რომელიმე ერთ-ერთ ტენდენციის ნიშანთა გამოვლენით, მისი განუზავებელი თავისებურებების წარმოქმნით. აქ ამ ტენდენციათა ურთიერთზეგავლენა უფრო საინტერესოა, რადგან იგი შემდგომი მრავალარხონიანი განვითარების შესაძლებლობასაც მოიცავს. მაგრამ გასათვალისწინებელი აგრეთვე ისიცაა, რომ ამა თუ იმ მხატვრული ფორმის მიგნება შემოქმედის ინდივიდუალობის, მისი აზროვნების ტემპერამენტის, მისი უაღრესად არსებითი პირადი თვისებებისა და პოტენციის გამომხატველია ყოველთვის. ყველა ქეშმარიტ შემოქმედს თავისი გზა აქვს ხელოვნებაში და მართოდენ საკუთარი სისხლისა და სიცოცხლის ფასადაა მიღწეული ის აღმოჩენები, რომელიც სხვა შემოქმედთან განასხვავებს მას და მხატვრული აზროვნების საკუთარ სისტემას აგებინებს. ამ სისტემის ელემენტების მექანიკურ გადმოტანას, ან თუ გინდათ, მათი ერთობლიობის ნიჭიერ განმეორებას საკუთარი არსებიდან ვანდგომა სდევს თან. საკუთარი თავის ღალატსა და სხვისი გზით სიარულს კი ჭერ ისევე არავისთვის არ მოუტანია სიკეთე, როგორც მიღწეულით ტკობაში არ გამოხატულა შემოქმედებითი აზრის პათოსი.

„ოტელოს“ მხატვრული სტრუქტურა სწორედ იმაზე მეტყველებს, რომ თ. ჩხეიძე გარდაქმნისაკენ მიილტვის, ახალი გზების დაძებნას ლაშობს, თეატრალური კულტურის უახლესი მონაპოვარის თავისებური გააზრება სურს. საფიქრებელია, რომ იგი, ისევე როგორც ყველა დიდად ნიჭიერი შემოქმედი, უსათუოდ განახორციელებს ჩვენთვის ჭერ კიდევ უცნობ შთანაფიქრს, და ეს მით უფრო ადვილი იქნება, რაც უფრო პირუთენელი და ობიექტური იქნება მისი სპექტაკლების ირგვლივ შექმნილი საზოგადოებრივი აზრი.

ამ ბოლო დროს, მიზეზთა სხვათა და სხვათა გამო, თ. ჩხეიძეს სულ უფრო ხშირად მიაკუთვნებენ რეცისორთა იმ კატეგორიას, რომელსაც ნემაროვიჩ-დანჩენკოს ცნობილი ფორმულის თანახმად შეუძლია „მოკვდეს მსახიობში“. და რომ სწორედ მისთვის, როგორც ამას ნ. ურუშაძე აღნიშნავს, „მსახიობია უმთავრესი“.39 გ. გვერდწითელი თავს ვალდებულად თვლის იქვე კიდევ უფრო განავრცოს ნ. ურუშაძის აზრი და დაგვისაბუთოს, რომ: „ამის აღნიშვნა მართლაც საკი-

როა, რადგან შეიძლება ერთი შეხედვით ვინმეს მოეჩვენოს, თითქოს თემურ ჩხეიძემ სანახაობრივი სპექტაკლი შექმნა, რომელსაც რაიმე საერთო აქვს რუსთაველის თეატრის ცნობილ „რიჩარდ მესამესთან“¹. მე შევეცადე მხოლოდ მინიმალურად მეჩვენებინა, რა აქვს საერთო თ. ჩხეიძის „ოტელოს“ რ. სტურუას „რიჩარდ III“-სთან, რადგან ამ სპექტაკლების შედარებითი ანალიზი საგანგებო ცალკე კვლევის საგნად მესახება და იგი ჩემი ყურადღების ობიექტს არ წარმოადგენს. მაგრამ მეც ვთვლი თავს ვალდებულიად (როგორც რ. სტურუასა და რ. ჩხიკვაძის შემოქმედების მკვლევარი) აღვნიშნო, რომ, თუ გ. გვერდ-წითელის ესთეტიკური მოთხოვნილებებისათვის „რიჩარდ III“-ში დაკავებული მსახიობების: მ. ჩახავას, ს. ყანჩელის, ა. მახარაძის, გ. გეგეჭკორის, ჯ. კავსაძის და სხვათა მიერ შექმნილი მხატვრული სახეები, ისეთივე „შთამბეჭდავი“ ძალისა არ აღმოჩნდა, როგორც „ოტელოში“, მაგალითად, რ. ჩხიკვიშვილის (კასიო), გ. გაბუნიას (ემილია), მ. ევუტიას (მონტანო), თ. კილაძის (როდერიგო), ქ. გეგეშიძის (ბიანკა), გ. ჩუგუაშვილის (ლოდოვიკო) მიერ შექმნილი ხასიათები, ეს, ცხადია გ. გვერდწითელის კომპეტენციას შეადგენს, რადგან მის პირად შეხედულებებსა და გეგმონებაზეა დამოკიდებული, მაგრამ არა მგონია ცნობილი ლიტერატორისა და კრიტიკოსის კომპეტენციაში ისიც შედიოდეს, რომ სხვათა შორის, ვითომც აქ არაფერიაო, ისე გამოაცხადოს „რიჩარდ III“ „სანახაობრივ სპექტაკლად“, რომლის საყოველთაო აღიარება თურმე იმან განსაზღვრა, რომ მისი ავტორისათვის მსახიობი არ არის მთავარი და მარტოდენ რეჟისორული ხერხებისა და გამომგონებლობის წყალობით გაუთქვა ამ სპექტაკლმა სახელი ქართულ თეატრალურ კულტურას.

რ. სტურუასა და რ. ჩხიკვაძის რიჩარდის შესახებ არაერთგზის გამომოთქვამს ჩემი მოსაზრებები (იხ. „რობერტ სტურუა“, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1981 წ. № 12, „ესეიზი რობერტ სტურუას ახალი პორტრეტისათვის“, ჟურ. „ლიტერატურნიკა გრუზია“, 1983 წ. № 11, „რამაზ ჩხიკვაძე, ჟურ. „საბჭოთა ხელოვნება“, 1978 წ. № 7, „რამაზ

ჩხიკვაძე — სერიიდან „თეატრის სამყაროში“, 1983 წ.) და, ცხადია, ახლა ვერაფერს ვერ ვიტყვი ჩერდები ამ „ეპოქალური ქმნილების“² შესახებ. ლიზზე, ოღონდ ერთი რამ უსათუოდ უნდა აღვნიშნო: რ. სტურუას სპექტაკლის ერთ-ერთი არსებითი თავისებურება სწორედ იმაში მდგომარეობს, რომ წარმოდგენის გროტესკულ-ფარსული სტრუქტურა, აშკარა, შეუნიღბავი თამაშის ცნებიდან გამომდინარე საშემსრულებლო მანერა, იმპროვიზაციულობა და პაროდულიობა მთავარ როლზე დაკავებული მსახიობის შემოქმედებითი ინდივიდუალობიდან გამომდინარეობს, ამ აქტიორის ხელწერის თავისებურებითაა განსაზღვრული, გაპრობებულია სწორედ ჩხიკვაძისეული, საკუთარი, უკვე ჩამოყალიბებული საშემსრულებლო სტილით, რომლის რაობა პირველად ქოსამრჩეველის სახეში წარმოჩნდა (გ. ნახუცრიშვილის „ჭინჭრაქა“, მ. თუმანიშვილის რეჟისურა, 1963 წ.), მერე, სხვათა შორის, კირილეს მხატვრულ სახეში (დ. კლდიაშვილის „სამანიშვილის დედინაცვალი“, თ. ჩხეიძისა და რ. სტურუას რეჟისურა) და მხოლოდ შემდეგ ყვარყვარეში, აზდაქსა და რიჩარდში იქნა ახალ ხარისხში აზიდული.

„ოტელოს“ დადგმის პრინციპი, ვფიქრობ, სხვა ვითარებას განამხელს. საქმე ისაა, რომ რეჟისორი, რომლისთვისაც „მსახიობია უმთავრესი“, თავისი სპექტაკლის სტილს, საშემსრულებლო მანერასა და ტრაგედიის მთავარი გმირის გრძნობათა ბუნების გამოხატვის ხერხს ამ გმირის განმასახიერებელი მსახიობის ინდივიდუალობას კი არ უმორჩილებს, არამედ პირიქით — თავად ცდილობს ი. მეღვინეთუხუცესის უკვე სრულიად გარკვეული და ჩამოყალიბებული საშემსრულებლო მანერის დამორჩილებას, მის ხელახალ აღზრდას და ეს მაშინ, როცა ოთარ მეღვინეთუხუცესის ხელოვნებამ, მისი არტისტიზმის თავისებურებამ და ხატმა უკვე შეაღწია ხალხის გულში და იქ დაიდო ბინა. რაოდენ დიდი პოტენციაც არ უნდა ჰქონდეს თ. მეღვინეთუხუცესის ტალანტს, ვგონებ, მისი უკვე ცნობილი თვისების ზედმეტი ნიფელირება დიდ გამაჩრველებს ვერ მოუტანს მარჯანიშვილის თეატრს.

აღბათ, დადგა დრო, ო. მეღვინეთუხუცესისათვის და არა მხოლოდ მისთვის, არამედ საერთოდ აქტიორისათვის მეტი თავისუფლების მინიჭებისა თუ მოპოვებისა. ეს თანამედროვე სათეატრო კულტურის ერთ-ერთი ყველაზე აქტუალური პრობლემაა დღეს.

ცხადია, ახლა ვერ შევეუდგები ამ პრობლემის გაანალიზებას და ვერც იმ მისიის წარმოჩენას, რაც თანამედროვე რეჟისორულმა თეატრმა, რომელიც უსათუოდ ისე უნდა იაზრებოდეს, როგორც ერთ-ერთი ეტაპი თეატრალური კულტურის განვითარებაში, უკვე განვლო. მეოცე საუკუნეს რეჟისორის საუკუნე უწოდა გ. ტოვსტონოვოვმა და ისიც კარგად ცნობილია, თუ რა უდიდესი, განსაცვიფრებელი აღმოჩენების წინაშე დაგვაყენა რეჟისორის ხელოვნებამ, მაგრამ ისიც უკვე საკმაოდ ნათელი ვახდა, რომ რეჟისორული ხელოვნების ესოდენი გაძლიერების პროცესმა შებოჭა შემოქმედი აქტიორის თავისუფლება, დააქვეითა მისი მონაწილეობის ხარისხი სპექტაკლის იდეური თუ მხატვრული გააზრების საქმეში. აქტიორი შეეგუა ამ მდგომარეობას, ნებაყოფლობით გადასცა რეჟისორს ის ტვირთიც კი, თავად რომ უნდა ეტარებინა და რამდენადმე დაწყინარდა კიდევ. მაგრამ, საბედნიეროდ, კიდევ არიან ისეთი მსახიობები, რომლებიც შინაგანად ვერ ეგუებიან რეჟისორის ესოდენ დიდ დიქტატს, თუმცა უფრო დიდი თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისათვის სათანადოდ აქტიურად ჯერ ვერ იღვწიან. ჯერ არც ჩვენს თეატრალურ კულტურაში არ არის შექმნილი აქტიორის „თვითგამორკვევის“ შესაფერისი გარემო, რადგან თავად მსახიობის (ცხადია, აქ გამონაკლისი არ იგულისხმება) ინტელექტუალური ძალმოსილება, მისი პიროვნული და მოქალაქეობრივი პოზიცია იმ სიმაღლეზე არ იმყოფება, რომ ახალი მოძრაობის სათავეში დადგეს და ლიდერის როლი შეასრულოს სათეატრო ხელოვნების მომავალი განვითარების გზაზე. ცხადია, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ თანამედროვე რეჟისორული თეატრის უდიდესი მონაპოვარი დავიწყებას მიეცემა როდესმე. არცერთი კულტურა არ

ვიწყებს ეპოქას თავისი განვითარების ისტორიაში. პირიქით, სწორედ ეს ხსოვნა ქმნის „კულტურის“ ცნებას საერთოდ. მაგრამ თანამედროვე ევროპულ კულტურაში მიმდინარე პროცესი „აქტიორული თვითგამორკვევისა“, ტენდენცია არტისტული ხელოვნების სათავეებისაკენ მობრუნებისა, ცხადია, ლოკალური მოვლენა არ არის და მალე გარდაიქმნება მძლავრ ტალღად, ჩვენამდეც მოაღწევს და მის შესახვედრად აღბათ უფრო მეტად უნდა ვიყოთ მზად, ვიდრე ვართ ახლა.

შენიშვნები:

2. 4. 10. 11. ა. ვიგოდსკი, ხელოვნების ფსიქოლოგია, გამომც. „ისკუსტვო“. მოსკოვი, 1966 წ. გვ. 288-291.
3. 5. 9. ლ. ტოლსტოი, თხულებათა კრებული, ტ. 27, მოსკოვი, 1936 წ. გვ. 244-246.
6. 7. 8. 12. ვ. ვოლკენშტეინი, დრამატურგიული ნაწარმოების ანალიზის მეთოდი, გამომცემლობა „ახალი მოსკოვი“, 1923 წ. გვ. 114-118.
13. ბ. ეიხენბაუმი, ახლავაზრდა ტოლსტოი, პრ-ბერლინი, ზ. ი. გრეხინის გამომცემლობა, 1922 წ. გვ. 78.
14. 16. 17. 27. 39. 40. „ოტელოს“ ახალი სიციცხლე მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე“, ვაზ. თბილისი, 1982 წ. 9 ოქტომბერი.
15. 26. 34. ა. ანიკსტი „შექსპირი, მიუხედავად ყველაფრისა“ ვაზ. „იხვესტია“ 1983 წ., 10 ავისტო.
18. 21. 25. 29. 32. 38. ნ. ყიასაშვილი, „ოტელოს“ საინტერესო მოდიფიკაცია, ვაზ. „ლიტ. საქართველო“, 1982 წ. 1 ოქტომბერი.
19. ი. ვიშნევსკიაი, „ოტელო-83“, ჟურ. „ტეატრალნაია ჟიზნი“, 1983, № 18.
20. 35. 36. ნ. ურუშაძე, რეჟისორის უფლება მხატვრულ პირობაზე, ვაზ. „ქართული თეატრის დღე“, 1983 წ., 14 იანვარი.
22. 24. 28. 37. ნ. გურბანიძე, ტრაგიკული სიმძაფრის სპექტაკლი, ვაზ. „კომუნისტი“, 1982 წ. 26 ოქტომბერი.
23. ა. ეფროსი, რეპეტიცია, სიყვარულო ჩემო, გამომც. „ისკუსტვო“, მოსკოვი 1975 წ. გვ. 218-220.
30. 31. თ. სკოროჩკინა, ოლგა იაკოვლევა, ჟურნ. „ტეატრი“, 1982 წ. № 1, გვ. 60.
33. გ. მეგრელიძე, „ოტელო“ მარჯანიშვილის თეატრის სცენაზე, ვაზ. „ახლავაზრდა კომუნისტი“, 1982 წ. № 141.
41. ვაზ. „ტაიში“, ლონდონი, 1982 წ. 30 იანვარი.

ერთი სარეპერტიციო ჩანაწერის გამო

ვასილ კიკნაძე

20-23-იანი წლების დრმა სოციალ-პოლიტიკური გარდაქმნების პროცესში მოხდა ქართული საბჭოთა თეატრის ფორმირება, ზუსტად გამოვლინდა ცხოვრების ძირითადი ტენდენციები მთელი თავისი წინააღმდეგობებითა და სულის შემძვრელი კონფლიქტებით. ქართული ტემპერამენტი კიდევ უფრო ამძაფრებდა მას. თეატრი გახდა დაპირისპირებული შეხედულებებისა და ხასიათების ბრძოლის ასპარეზი. მან მოიცვა საზოგადოების ფართო ფენები, მის ორბიტაში მოექცნენ ისინიც, რომელთაც არსებითად არავითარი უშუალო კავშირი არ ჰქონდათ თეატრთან. ამგვარ ვითარებაში გაართულდა მართალისა და მტყუანის გარჩევა, შემოქმედებითი და წმინდა ადამიანური მოტივების გამოჩენა.

ამ ურთულესი პერიოდის ისტორიას არ ჰქონდა კოსმეტიკური ფურუშარული, არც ფსევდო დალეკილის ამღვრევა, მაგრამ ისტორიის გაკვეთილები, მით უფრო მწარე გაკვეთილები, — ჰუუსის სასწავლებელი უნდა იყოს ახალი თაობებისათვის!

ამჯერად საკითხი ეხება სარეპერტიციო დღიურის ერთ-ერთ ჩანაწერს*. ჩანაწერი გაკეთებულია ალ. ახმეტელის მიერ და დათარიღებულია 1927 წლის 4 აგვისტოთი. ვიდრე ამ ჩანაწერზე ვიტყვოდეთ, მისი წინამძღვარი დიდი მოვლენა უნდა გავიხსენოთ.

როგორც ცნობილია, კ. მარჯა-

ნიშვილი რუსთაველის თეატრიდან წავიდა 1926 წლის ზაფხულში. კ. მარჯანიშვილი და ალ. ახმეტელი ოფიციალურად უკანასკნელად შეხვდნენ სოფ. რიონში 1926 წლის 5 აგვისტოს. ვერ მოხერხდა მათი შერიგება და გაფორმდა განშორების დამადასტურებელი ოქმი (№ 128). ოქმს ხელს აწერენ: კ. მარჯანიშვილი, ალ. ახმეტელი. მოწმეები: ზ. ბერიშვილი და პ. კორიშვილი. ამ ისტორიულ დოკუმენტში წერია: „1926 წლის აგვისტოს 5-ს თანახმად თეატრალური კომისიის თავმჯდომარის ამხ. ლ. ლოლობერიძის წინადადებისა, რომ კონსტანტინე მარჯანიშვილმა და ალ. ახმეტელმა ერთობლივად შეადგინონ მომავალი 1926-1927 წლის სეზონისათვის რუსთაველ-

* დღიურის ჩანაწერი, ორიოდ სხვა დოკუმენტთან ერთად გადმოცდა დ. ანთაძემ. ერთი მათგანი თავის დროზე გამოვაქვეყნე ვურ. „ცისკარში“.

ის თეატრში სათეატრო საქმიანობაში ჩასატარებელი რეორგანიზაციის პროექტი, ჩვენ, კ. მარჯანიშვილისა და ახმეტელის მოწვევების — ზ. ბეროშვილისა და პ. კოროშვილის თანდასწრებით, მივედით იმ დასკვნამდე, რომ შექმნილი ურთიერთუნდობლობის მდგომარეობა — 1. კ. მარჯანიშვილი და ახმეტელი, 2. მარჯანიშვილი და „დურუჯი“, — სერიოზული შემოქმედებით მუშაობის საშუალებას არ გვაძლევს; ამიტომ, პატიოსნად ვაცხადებთ, რომ თეატრალური საქმიანობის ერთობლივი გაგრძელება არ შეგვიძლია. ყოველივე ზემოთ თქმულის გამო მარჯანიშვილი ძალაში ტოვებს თავის უარს თეატრში მუშაობის შესახებ და თეატრალურ კომისიას სთხოვს საქმე გადასცეს „დურუჯს“ ანუ. ახმეტელის მეთაურობით; ალ. ახმეტელიც ძალაში ტოვებს თავის განცხადებას, რომ რუსთაველის თეატრში კ. მარჯანიშვილის გარეშე არ იმუშავენ და სთხოვა კომისიას მიიღოს ახმეტელის განცხადება“.

მაშ ასე. თეატრში დარჩენა არ უნდა არც კ. მარჯანიშვილს და არც ა. ახმეტელს, ვერც ერთად მუშაობაზე შეთანხმდნენ. რისი იმედი ჰქონდა თითოეულს სავარაუდოდ? ახლა ძნელია მათი სულის სიღრმეებში წვდომა, მათი ფიქრების ამოკითხვა, არ შეიძლება პასუხიც ერთნიშნა იყოს, მაგრამ ვარაუდის წესით და იმეამინდელი სიტუაციების გათვალისწინებით შეიძლება ზოგიერთი საკითხის დასმა. მაშინ კოტე მარჯანიშვილის კოლოსალური ავტორიტეტი ჰქონდა, შემოქმედებითი ენერჯით იყო სავსე, თეატრში თითქმის ყველა მისი მოწაფე იყო, წასასვლელი გზაც ბევრი ჰქონდა და რატომ არ უნდა

ეფიქრა, რომ იგი უთუოდ გეგმა ბრძოლას? (თუ ახმეტელს თეატრში დასტოვებდა მხოლოდ შეზღუდული უფლებებით). თეატრის გარეთ მას ხომ ათასგზის მეტი მხარდამკერი ჰყავდა, ვიდრე ახმეტელს? კოტეს იმ ცნობილ 5 აგვისტოს სხდომაზე ახმეტელისათვის განუცხადებია: „მთავარი რეჟისორის წოდებას მე შენ არ გაძლევ. ეს მოვალეობა შენ უნდა მოიხსნა, სრულუფლებიანი ვარ მარტო მე. დასა და რეპერტუარს ვადგენ მე, შენ გეკნება რამოდენიმე დადგმა, მაგრამ როლებების დამოუკიდებლად განაწილების ნებას არ გაძლევ“. სავსებით გარკვევით ჩანს კოტე მარჯანიშვილს იმედი უნდა ჰქონოდა, რომ მის მოთხოვნებს დააკმაყოფილებდნენ.

რალა იმედით წერდა ა. ახმეტელი თეატრიდან წასვლის შესახებ განცხადებას? ახმეტელს ხომ ჯერ არ ჰქონდა დიდი რეჟისორული ავტორიტეტი? მას შემოქმედებითად მარჯანიშვილისთვის არაფრის დაპირისპირება არ შეეძლო, მაგრამ მისი ძირითადი დასაყრდენი „დურუჯი“ იყო. თუ ახმეტელი თეატრიდან წავიდოდა, მას იმედი უნდა ჰქონოდა, რომ „დურუჯელების“ დიდი ნაწილი მის გზას დაადგებოდა. იგი არ თანხმდებოდა დასის შემცირებაზე. თეატრში ხომ ასეთ პოზიციას უდიდესი ძალა აქვს? როგორც ჩანს, ყოველივე ამის (სხვა მომენტებთან ერთად!) გამო ახმეტელი იმედოვნებდა, რომ მას თეატრიდან ვერ გაუშვებდნენ. როცა ორ დაპირისპირებულ მხარეს აქვს თავისი სიმართლე, კონფლიქტი ტრაგიკულ ძღერადობას იძენს. დიხან, დრამატული იყო სიტუაცია, რო-

მელამაც შეძრა ადამიანთა გულე-
ბი.

კოტე მარჯანიშვილი წავიდა
თეატრიდან. ბრძოლები კი გაგ-
რძელდა. მარჯანიშვილს მორა-
ბულურად ამხნევებდა ფართო სა-
ზოგადოება, მთელი ხალხი. იგი
იმედს არ კარგავდა, რომ თეატრ-
ში დაბრუნდებოდა, ახმეტელი
ვერ შესძლებდა მხატვრულ ხელ-
მძღვანელობას, — ეს აზრი მან
გამოთქვა ცოლისადმი ლაფციგ-
ში გაგზავნილ წერილშიც.

მეტად ძვირად ღირსი აღმოჩნ-
და ალ. ახმეტელი. მარჯანიშვი-
ლის წასვლით ათეცად გართულ-
და მისი მდგომარეობა, გამწ-
ვავდა სიტუაცია, ერთბაშად რამ-
დენიმე საკითხი უნდა გადაეჭ-
რა. შესაქმნელი იყო ახალი რე-
პერტუარი, აღსადგენი ძველი
წარმოდგენები, განამტკიცებე-
ლი დისციპლინა (რომელიც ერ-
თობ მოშლილი იყო!). ეს პირ-
ველ რიგში. ამათ გარდა სხვაც
ბევრი იყო თავსატეხი. სულ მალე
თეატრის დასში თავი იჩინა წი-
ნაღმდევრობებმა. ჯერ ფართულად
ხდებოდა დაჯგუფებები, შემდეგ
კი მან ღია ბრძოლის ფორმა მი-
იღო და იგი დაიწყო თეატრი-
დან კოტე მარჯანიშვილის წასვ-
ლის სულ რაღაც ათიოდე თვის
შემდეგ. 1927 წლის ზაფხულში
დასი ბორჯომში წავიდა სამუშა-
ოდ. რეპეტიციები ტარდებოდა
აგარაკზე. 30 ივნისს დასი შეიკ-
რიბა ახმეტელის ბინაზე. განი-
ხილეს თეატრის მდგომარეობა,
მუშაობის პერსპექტივები, დასას-
რულს კი ახმეტელმა „დასის
წევრებს მოაგონა ის ზოგიერთი
არანორმალური მდგომარეობანი,
რომელსაც ადგილი აქვს დასში“.
საჭიროა გაუგებრობებს ბოლო
მოეღოსო, განაცხადა მან. ეს გა-
მაფრთხილებელი განცხადება
დიდ შინაარსს ატარებდა, ბევრ
რამეს გულისხმობდა. ამ ფაქტს

მოჰყვა ის ჩანაწერი, რის გამოც
დავიწყეთ მთელი საუბარი.

„კვავი კვაპანტირაძის“ რეპე-
ტიცია დანიშნული იყო ხუთშა-
ბათს, 4 აგვისტოს, 12 საათზე,
შეიკრიბნენ მონაწილენი. არავინ
იცის, რა საუბარი იყო იმ
დღეს. მხოლოდ ერთია ნათელი.
თემა ეხებოდა დასის მონოლი-
თურობას, რაღაც გაბზარულის
გამრთელებას. ახმეტელმა მოხსნა
რეპეტიცია და სარეპეტიციო
დღიურში თავისი ხელით ჩაწე-
რა (რომელიც პირველად ქვეყ-
ნდება): „ვინიდან, — წერს ახმე-
ტელი, — დასის აქტიორულ ელე-
მენტთა შორის მომხდარმა გან-
ხეთქილებამ მიიღო იმდენად
მწვავე ხასიათი, რომ ერთი მე-
ორეს უნდობლობას უცხადებს
და ეს კი ორგანულად ხელს უშ-
ლის მუშაობას, ვინაიდან ამ-
ის გამო დასის ხელმძღვანელობა
მეტად საძნელო ხდება, ამიტომ
ეცნობოს სადაც ჯერ არს, რომ
ხელმძღვანელი ალ. ახმეტელი პა-
სუხისმიგებლობას ვერ იკისრებს
თეატრის არსებობაზე, რათა
დროზე იქნას ზომები მიღებუ-
ლი. მე, როგორც სამხატვრო ნა-
წილის გამგე და მთავარი რეჟი-
სორი, დღეიდან ვწყვეტ მუშაო-
ბას, ვხსნი რეპეტიციებს, შე-
მაქვს სადაც ჯერ არს განცხადე-
ბა სამსახურიდან განთავისუფლე-
ბის შესახებ“.

ეს დოკუმენტი აშუქებს იმე-
მინდელი თეატრალური ცხოვრე-
ბის ბევრს ასპექტს. კერძოდ, ნა-
თელი ხდება, თუ რა სიტუაი-
აში უხდებოდა ახმეტელს უმარ-
ჯანიშვილოდ პირველი სეზონის
ჩატარება, რა განწყობილება იყო
დასში და რით უნდა აიხსნას ამგ-
ვარი მდგომარეობა. ყოველივე
ეს ცალკე საუბრის თემაა. ჩვენ
მეტად რთული ისტორიის მხო-
ლოდ ერთ მომენტზე შევაჩერეთ
ყურადღება.

თამარ ნაღუკიძის ნიგნი „მხოლოდ ერთი სისოცხლე“

ნათელა ურუშაძე

სატაშჩრიდნანაც ნათელია, რომ ეს წიგნი მემუარულ ლიტერატურას განეკუთვნება. საკუთარ ცხოვრებაზე მოგვითხრობს სახელგანთქმული ქართველი რეჟისორის — სანდრო ახმეტელის მეუღლე, ცნობილი მსახიობი თამარ წულუკიძე, მისი დროის საზოგადოებრივ მოვლენებზე, რაც უნახავს, განუცდია და უფიქრია. ასეთი ნაწარმოები, მოწმის ჩვენების მსგავსად, თავისებური დოკუმენტია. მეორეს მხრივ, გარკვეულწილად სუბიექტურიც, რადგან მოვლენები აღმწერლის პიროვნებითაა შეფერილი. ამიტომაც ზოგჯერ ერთი და იგივე ფაქტი ან მოვლენა განსხვავებულადაა ხოლმე წარმოჩენილი სხვადასხვა ადამიანთა, მოწმეთა თუ მონაწილეთა ავტობიოგრაფიულ ნაწარმოებებში.

მემუარული ლიტერატურა იმითაც გამოირჩევა, რომ გარდასულ დროთა ამბავი და მასში ჩართული ადამიანები ჩვენს წინ წარმოსდგებიან არა მკვლევართა მიერ შესწავლილი, წვრილმანებისა და ადამიანურ სისუსტეთაგან განწმენდილ-განთავისუფლებული, არამედ იმ დროის განუყოფელი სურნელების შენარჩუნებით.

წარსულში ჩაღრმავება თავისებური უკუსვლაა და, ყველა ცდის მიუხედავად, ადრინდელი მაინც იმ დროის „ფარანითაა“ განათებული, როდესაც წიგნი იწერება. გახსენებული წარსული მაინც დაბრტყნებული კაცის თვლით დანახული წარსულია. სწორედ აქ ვლინდება პიროვნება მემუარისტისა — როგორ ხედავს ის თავის წარსულს, რანაირად აშუქებს მოვლენებს, როგორ აფასებს, რა დამოკიდებულებას ავლენს მათდამი. საკუთარი ცხოვრების ამბავსაც კი ვერ დაწერს

კაცი, თუ ეს ცხოვრება სათანადოდ ვერ განიცადა, აზრები თუ არ აწვალებდა. საამბობელიც ხომ უნდა შეარჩიო. შერჩევა — უკვე პოზიციაა; რას მიიჩნევ საკიროდ და აუცი-



ლებლად იმისთვის, რამაც ცხოვრების მიწურულს ხელში კალამი აგაღებინა.

პოზიციაა შენი თანამედროვეების საქციელთა მოტივების განსაზღვრაც, პიროვნების ხასიათთან მათი კავშირი. მოტივი კი ზედაპირზე არ დევს, იგი ამოხსნას საჭიროებს. რაკი ამოხსნაზეა საქმე, ცხადია, ძალიან ბევრია დამოკიდებული მემუარისტის თვალსაზრისზე, მის დამოკიდებულებაზე მოვლენისა თუ პიროვნების მიმართ. ეს დამოკიდებულება უთუოდ ჩაეკსოვება ხოლმე მოწოდებულ ფაქტში და მკითხველის ყურადღებას გარკვეულად წარმოართავს, გარკვეულად განაწყობს მას.

თეატრის ცხოვრება მრავალ ადამიანთა ურთიერთობაა. სცენის ხელოვანის ცხოვრებაში ბევრი რამაა დამოკიდებული ამ ურთიერთობებზე არა მარტო მზა ნაწარმოების შემდგომი ბედ-იღბლის თვალსაზრისით, ურთიერთობანი ბევრს რასმე განაპირობებენ თვით შემოქმედების პროცესში, რომელიც, როგორც ცნობილია, აგრეთვე კოლექტიურია. ამიტომ მემუარული ლიტერატურის მნიშვნელობა თეატრის ისტორიისათვის განსაკუთრებულია. მით უფრო, რომ ხშირად სხვადასხვა მემუარებში ვხვდებით ერთსა და იმავე ფაქტს, რომელიც ხან განსაკვიფრებლად ერთნაირადაა წარმოჩენილი და შეფასებული; ხან კი — განსაკვიფრებელი განსხვავებულობით. ადამიანები ხან ადასტურებენ უკვე თქმულს, ხან უარყოფენ. რაც უფრო ბევრი მოწმე და მონაწილე ავკოწრის ფაქტს (დაე, სუბიექტურად!), მით უფრო კარგად გაეკვევა საქმის ვითარებაში გონიერი მკითხველი, რომელსაც სიმართლესთან მიახლოება აინტერესებს და არა მითქმა-მოთქმა და ჭორები გამოჩენილ პიროვნებათა შესახებ. გაერკვევა იმიტომ, რომ დაინახავს ვისი მსჯელობაა გულწრფელი და საბუთიანი.

თ. წულუკიძის წიგნი, რომელიც მისი ცხოვრების ამბავს მოიცავს, ხუთი ნაწილისგან შედგება (21 თავი). იწყება ბავშვობით და მთავრდება 70-იანი წლების დასასრულით. ახლა ის მინსკში ცხოვრობს. შარშან 80 წელი შეუსრულდა. ორმა საბჭოთა რესპუბლიკამ აღნიშნა ეს თარიღი — საქართველოს პრესამ — მსახიობ თ. წულუკიძისა, ბელორუსიამ კი — მთარგმნელის, მწერლის, კრიტიკოსისა და თეატრალური მოღვაწისა.

თ. წულუკიძის წიგნის უპირველესი დანიშნულება მისი უჩვეულო კომპოზიციაა — ერთადამიანის ცხოვრების ამბავს ეხება. მისი გგონია, რომ მთავარი ამ მონათხრობში მისი პიროვნებაა. წიგნი, მართლაც, ასე იწყება, მაგრამ მაშინვე ამ ამბავში სხვა ადამიანები შემოდის. წიგნის სტრუქტურა ნახატის სახით რომ წარმოვიდგინოთ, მივიღებთ მისი დროის ცხოვრების დიდ მდინარეს, რომლის მცირე შენაკადად მოვიღებთ მხოლოდ მისი ავტორის ცხოვრება. ზოგჯერ ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს საკუთარი ცხოვრების ეპიზოდი მხოლოდ საბაბია იმისთვის, რომ თ. წულუკიძემ გარკვეულ მოვლენისა თუ მასთან დაკავშირებულ პრობლემებისა და ადამიანების შესახებ ილაპარაკოს. მათ ეკუთვნის მისი ყურადღება. ამ პრინციპითაა შერჩეული მოვლენები და ფაქტები, და მათ შორის არსებული შინაგანი კავშირებისკენაც ავტორი ამ კომპასით მიიყვლებს გზას. მუდამ აზუსტებს სად ხდება ესა თუ ის მოვლენა, როდის, რა შეიძლება იყოს მისი მიზეზი. რამდენი რამ გადასდებოდა იას! რამდენ ადამიანს შეხვედრიდა! რა აერთიანებს ამ მოვლენებსა და ადამიანებს? — მაინც თვით თ. წულუკიძის ცხოვრების ძაფი. ამას მოითხოვს ჟანრი და სათაური მისი წიგნისა. მაგრამ აერთიანებს არა პიროვნება მისი, არამედ ის ატმოსფერო, ის „ამინდი“, თან რომ გასდევს მთელ მის ცხოვრებას. ქარი იყო მუდამ მის ცხოვრებაში, ის კი მის საწინააღმდეგოდ მიბაიჯებდა. ქროლები, რაღა თქმა უნდა, განსხვავებული ხასიათის, თვისებისა და ძალის, მაგრამ უპირატესად მაინც ქროდა ქარი და გამძლეობას მოითხოვდა. კომპარული სიზმრებიც კი ქარიშხალთან შეჭიდება იყო. უნდა გაეძლია ბავშვობაში ბაქოს „ნორდის“ შემოტევისთვის, შემდგომ კი უამრავი სხვადასხვა სახის ქარიშხლებისთვის... ეს ტანმორჩილი, ნაზი არსება ყველაფერს უძლებდა. იმიტომ, ალბათ, რომ სულით იყო მუდამ ძლიერი. მისი წიგნიც ადამიანის სულის ძლიერებაზეა. თუმცა, ამაზე არ ლაპარაკობს, ამბავს ყვება მხოლოდ, ჩვენ ვხვდებით, ჩვენ ვგრძნობთ. ბევრისმთქმელია ამგვარი თხრობა.

მემუარისტებს (ზოგიერთის გამოწვევით!) ეუხერხულებათ ხოლმე საკუთარ თავზე ლაპარაკი. ყველა თავისებურად იხდის ბოდიშს. მით უფრო, თუ იგი მნიშვნელოვან

მოვლენებში მონაწილეობს ან გამოჩენილ პიროვნებებთანაა დაკავშირებული. მეორეს მხრივ, თუ მემუარისტი თვითონ სრულიად მიიჩქმალა, მაშინ მოვლენა მისი პიროვნების პრიზმაში აღარ გადაიკვეთება. მაშასადამე, იყარება სპეციფიკა ქანრისა, რომელიც მოითხოვს სიმართლესა და სიზუსტეს. ყოველ შემთხვევაში, აუცილებელ სწრაფვას მისცენ. უზუსტობა დამარწმუნებლობას უკარგავს თბრობას. მაგრამ ისიც ხომ ვიცით, რა რგ ცვალებადია ადამიანის მეხსიერება. ამიტომ ძნელია ისეთი მემუარული ნაწარმოების დასახელება, ფაქტობრივი შეცდომებისგან რომ სრულიად თავისუფალი იყოს. გააჩნია შეცდომას, მთავარია შეგნებულად არაფერი იყოს დამახინჯებული.

რას ვვებულობთ წიგნიდან თვით თ. წულუკიძის შესახებ? შეიძლება ითქვას, ყველაფერს: დაწყებული ბაქოს გიმნაზიის მოსამზადებელი ჯგუფის მოსწავლის ცხოვრებიდან, მოსწავლისა, რომელიც კარგად ხატავდა, კითხულობდა ლექსებს, შემდეგ გახდა ა. ფალავას დრამატული სრუდიის მოსწავლე, რუსთაველის თეატრის მსახიობი, ითამაშა ის როლები მარჯანიშვილისა და ახმეტელის სექტაკლებში, მისი შემოქმედება რომ განსაზღვრეს (ოფელია, მზეთამაზე, ილტანი, ქსენია; ლია, ლამარა, ამალია და სხვ.). შემდეგ — როგორ შეიცვალა მისი ცხოვრება, და, აქედან გამომდინარე, მისი შემოქმედებითი საქმიანობა: როგორ აღმოჩნდა მოსკოვში ჯერ ს. ახმეტელთან ერთად, შემდეგ კი მარტო შორეულ ჩრდილოეთში, როგორ შექმნა იქ თოჯინების თეატრი; როგორ გადაისროლეს მისი ცხოვრების მუდმივმა ჭარიშხლებმა იგი ციმბირში, იქიდან კი ბელორუსიის დედაქალაქში, სადაც დაიწერა მრავალი მისი მოთხრობა, ნარკვევი, თარგმანი რა, ბოლოს — ეს წიგნი.

იქ, სადაც თავის თავზე უხდობა ლაპარაკი, თ. წულუკიძე ჩაბრობს. ერთიბა. რიკენზიებიდან ციტატებსაც მაშინ მიმართავს. თუ აუცილებელია, ჩართული თეატრის შესახებ არსებულ მასალაში ჩახვიდულმა კაცმა იცის, რომ თ. წულუკიძის შესახებ უფრო მეტია დაწერილი, ვიდრე ეს მის წიგნშია წარმოდგენილი. ისეთი შთაბეჭდილებაა, რომ მისთვის გაცილებით მეტად საინტერესო და სასურველია სხვების შესახებ წეროს.

ვისზე აღარ წერს? ოთხმოცზე მეტი ადა-



მიანია ამ წიგნში წარმოდგენილი მის მიერ. ვინ არიან ისინი? ისეთი გამოჩენილი მოღვაწეები, როგორც შ. დადიანი, მ. ქორელი, გ. ჯაბადარი, ა. ფალავა, კ. მარჯანიშვილი, ს. ახმეტელი, ვ. ანჯაფარიძე, უ. ჩხეიძე, ა. ხორავა, ა. ვასაძე, ალ. ლუნაჩარსკი, ვს. მეიერჰოლდი, ე. პისკატორი, ა. გლებოვი, ი. იუზოვსკი, ა. ლაისი და სხვანი. მათ გვერდით უამრავი უბრალო ადამიანია — ბაქოს გიმნაზის მეგარდერობე დედა ფენია, სანიტარი მიხეილ, ოსკარ მამედოვი; რუსთაველის თეატრის გარდერობის გამგე ო. კობახიძე, დედამა, და-ძმა, ნიკიანა, ნათესავეები, მეგობრები... ლხინსა და ქირში მის ახლოს მყოფნი, სადაც არ უნდა ყოფილიყო. თურმე, ყველა ახსოვს, ყველასათვის აქვს შემონახული კეთილი სიტყვა და გულის სიტბო. ყველას დაუფასა მისთვის გაღებული სიკეთე და გულისხმიერება... ამის საპასუხოდ დაუსრულებლად მოაქვს ფოსტას მადლობის წერილები მინსკში, ჩერნიშევსკის ქუჩის № 7 სახლში მცხოვრები ხანდაზმული ქართველი ქალისათვის, იმათგან, ვინც თვითონ გაახარა გახსენებით, უფრო მეტი კი გახსენებულთა ახლობლებისგან — იმის გამო, რომ არ დაეიწყეს მათთვის ძვირფასი ადამიანი. როგორც ჩანს, ადამიანებისადმი ამგვარი დამოკიდებულება დამახასიათებელია თ. წულუკიძისთვის, ამიტომ არ შეიძლება უგულებელვყოთ მისი წიგნის შეფასებისას. მით უფრო, რომ იგი დიდად განაპირობებს შთაბეჭდილებას, რომელსაც ეს წიგნი ახდენს მკითხველზე.

თ. წულუკიძის წიგნის მკითხველი მისი ავტორის დიდ ტაქტსაც იგრძნობს აუცილებლად, იმათ მიმართაც კი, ვინც მისგან საყვედურს მაინც ნამდვილად იმსახურებს. ასეთ ძველ ნაწილებსა და მეგობრებს ყველას გასაგონად ეუბნება — თქვენ მიმართ გულში არ მაქვს ზინჯიო. მაგრამ იქ, სადაც მოვლენა სასიცოცხლო მნიშვნელობისაა, არა მარტო მისი და ს. ახმეტელის ცხოვრებისა და შემოქმედებისთვის, არამედ რუსთაველის სახელობისა და საერთოდ ქართული თეატრის ისტორიისთვის, იქ თ. წულუკიძე გაბედულად გვთავაზობს ამ მოვლენის ამოხსნის საკუთარ ვერსიას. ქართული თეატრით დაინტერესებული ადამიანებისათვის ეს მოვლენები კარგადაა ცნობილი, მაგრამ, ჩვეულებრივ, ან გვერდს უვლიან მათ, ან ნაწილობ-

რივ წარმოაჩენენ. თ. წულუკიძე ამბობს იმას, რაც თვითონ სიმართლედ მიიჩნია. დედამა, გან ითქვა იგი ბეჭდურად. ყურადღებამსკი მოითხოვს ჩვენგან.

თ. წულუკიძეს კარგად ესმის პასუხისმგებლობა, რომელიც აკისრია მას ამ შემთხვევაში, ვინაიდან სიმართლე ეხება ქართული თეატრის ცხოვრების დიდმნიშვნელოვან მოვლენებს და გამოჩენილ პიროვნებებს, მაგრამ ვალდებულად მიიჩნია თქვას ის, რაც იცის. პირველ ყოვლისა, იმის გამო, რომ ს. ახმეტელის შესახებ დაიწერა ბევრი რამ ისეთი, რაც ჭეშმარიტებას არ შეესატყვისება და მრუდე სარკეში წარმოგვიდგენს მის პიროვნებას. იმასაც ვულახდილად აცხადებს, — აბსოლუტური მიუკერძოებლობის პრეტენზია არ მაქვს, ვინაიდან ძალიან ბევრჯერ მეტიანა გული და წარსულში მიღებული ჭრილობები ჯერაც არ მომშუშებიაო. არ უარყოფს ს. ახმეტელის შეცდომებსა და გადახრებს (გვ. 145), არც იმას ფარავს, რომ განვილი რამდენიმე ათეული წლის განმავლობაში თვითონაც შეიცვალა და ამის გამო ბევრი რამ სხვაგვარად ესახება ახლა, როდესაც შეუძლებელია ადრე ჩადენილ შეცდომათა გამოსწორება (გვ. 183).

თეატრის ცხოვრებაში მომხდარ მნიშვნელოვან ცვლილებებს, ჩვეულებრივ, გარკვეული სახის კონფლიქტები უძღვის ხოლმე წინ. ქართულ თეატრში თ. წულუკიძის მოღვაწეობის დროს ერთი ასეთი იყო კონფლიქტი მარჯანიშვილსა და კორპორაცია „დღურუჯ“ შორის, რასაც შედეგად მოჰყვა კ. მარჯანიშვილისა და მსახიობთა ერთი ჯგუფის წასვლა რუსთაველის თეატრიდან. საბოლოოდ ყველაფერი დამთავრდა მეორე ქართული დრამატული თეატრის შექმნით, რომელსაც კ. მარჯანიშვილი ჩაუდგა სათავეში. მეორე კონფლიქტი აღმოცენდა ს. ახმეტელსა და რუსთაველის თეატრში შექმნილ ე. წ. „პროტესტანტთა“ ჯგუფს შორის. ის დასრულდა რუსთაველის თეატრიდან ახმეტელის განთავისუფლებით. და რადგან თ. წულუკიძისთვის ეს ორი კონფლიქტია უმნიშვნელოვანესი, მოვლენებით ამ თვალსაზრისითაა შერჩეული: განხეთქილება ვ. ანჯაფარიძისა და კორპორაციის შორის (გვ. 153); მარჯანიშვილის მუშაობა „მეფე ლირზე“. ლირი — ა. ხორავა. მუშაობის შეწყვეტა (გვ. 155); „ლა-მარა“, რომელიც დაიწყო მარჯანიშვილმა,

მაგრამ მისი ავადმყოფობის გამო დაასრულა ს. ახმეტელმა. ორი რეჟისორის განსხვავებულ ხელწერათა აღრევა (გვ. 165). რუსთაველის თეატრიდან კ. მარჯანიშვილის წასვლის შემდეგ მათ მომხრეთა შორის დაუსრულებელი კამათი და ბრძოლები, განსაკუთრებით გამწვავებული გარეშე პირთა მიერ (გვ. 177). ე. წ. „მარჯანიშვილეთა“ მიერ ს. ახმეტელის დევნა, რაც შემოქმედებით კამათთან არ იყო კავშირში (გვ. 177—178). აქ ავტორს არ ჰყავს მხედველობაში კ. მარჯანიშვილის ერთგული მოწაფეები, რომლებიც ღირსეულად იცავდნენ მასწავლებლის შემოქმედებით პრინციპებს. პირიქით, თ. წულუკიძე მოუწონებს მათ ასეთ ერთგულებას (გვ. 216). მას მხედველობაში ჰყავს ის ადამიანები, რომლებიც ორ თეატრს შორის არსებულ შემოქმედებით პაექრობას პირადი ანგარიშსწორებისთვის იყენებდნენ (გვ. 180).

ასეთი დაუსრულებელი პირადული და არა შემოქმედებითი ბრძოლების შედეგად მიაჩნია თ. წულუკიძეს ის უსიამოვნება, რომელიც მოხდა ახმეტელსა და წამყვან მსახიობთა შორის 1935 წ. ბაქოში თეატრის გასტროლების დროს. უშუალოდ ამას მოჰყვა თეატრიდან ს. ახმეტელის განთავისუფლება და მისი დალუპვა. რაც შეეხება იმ უკმაყოფილებას, რომელიც, მსგავსად ყველა სხვა თეატრისა, ამ დროისათვის რუსთაველის თეატრის დასშიც დაგროვდა, თ. წულუკიძეს კონფლიქტის უმთავრეს მიზეზად არ მიაჩნია. თვითონვე ამბობს: ხალხი დაიღალა დაუსრულებელი შემოტევებით და ბრძოლით; მოუწყობელი ყოფით, მცირე ხელფასებით. ამის ნაწილობრივი გამოსწორება შეიძლებოდა კინოსა და ესტრადაზე პარალელური მუშაობით, მაგრამ ახმეტელი მსახიობებს იქ არ უშვებდა. ხელმძღვანელის ფანტიკური ერთგულება თეატრის ღმერთისადმი დასახასიათებლად კარგი იყო, ასატანად — ძნელი. ის კი ნამდვილად ფანტიკოსის თავგანწირვით ებრძოდა ყველაფერს, რაც მსახიობის ყურადღებას თეატრს აცილებდა. ებრძოდა არა მარტო კინოსა და ესტრადას, არამედ „ქიმიკონში“ დროსტარებასაც (გვ. 257—258). ამას ემატებოდა ვილაციის იჰვიანობა, ვილაციის ზედმეტი ნერვიულობა, ამბიკია, ნებისყოფის სისუსტე... ასეთმა წვრილმანებმა გააერთიანა ის ექვსი ადამიანი, რომლებსაც თ.



წულუკიძე „პროტესტანტებს“ უწოდებს (გვ. 259).

ყოველივე ზემოთქმულიდან გამომდინარე, თ. წულუკიძე მიდის იმ დასკვნამდე, რომ ბაქოს გასტროლზე ა. ხორავას ნასვამ მდგომარეობაში გამოსვლა სპექტაკლ „ლამარაში“ — ეს იყო ვილაციის მიერ ზუსტად გაანგარიშებული „სვლა“. იმ „ვილაცია“ თ. წულუკიძე არ ასახელებს. იქნებ, ის ძლიერი პიროვნება რუსთაველის თეატრის კოლექტივის წევრი სულაც არ იყო?! მაგრამ „სვლა“ ერთდროულად ორ ძლიერ ფიგურას ნამდვილად იმსხვერპლებდა: სახელს გაუტეხდა თეატრის უპირველეს არტისტს ა. ხორავას და უთუოდ გამოიყვანდა წყობიდან ახმეტელს, რომელსაც ნასვამობის მიმართ ავადმყოფური რეაქცია ჰქონდა. ასეც მოხდა — ახმეტელმა დაწერა ბრძანება ა. ხორავას თეატრიდან მოხსნის შესახებ. შეიქმნა კრიზისული მდგომარეობა. მთავრობამ გამოყო კომისია. შედეგი — ს. ახმეტელის განთავისუფლება რუსთაველის თეატრიდან.

ცნობილია, რომ ადამიანებს აქვთ სურვილი უმწიკვლოდ შეინახონ ერის გამორჩეულ შვილთა სახელები. ეს სურვილი ზოგჯერ ჭეშმარიტების წყურვილზე უფრო ძლიერიცაა ხოლმე. მაგრამ ისტორიისთვის რომ არსებათი მაინც ჭეშმარიტებაა? ვინ არ იცის, რომ გამოჩენილი მოღვაწის შესახებ მსჯელობისას მთავარი ის არის, რაც მას სასიკეთო შეუქმნია და რამაც გამოარჩია იგი სხვებისაგან. მისი ჩრდილოვანი მხარეები, შეცდომები (რომელთაგან არავინაა დაზღვეული) და ადამიანური სისუსტეები უმთავრესი არაა. ამიტომაც არაა მიზანშეწონილი არამც თუ მათი წინ წამოწყება, იქნებ ვახსენებაც კი, გარდა ერთი შემთხვევისა — თუკი რომილიმე მათგანთან თეატრის ცხოვრების მნიშვნელოვანი მოვლინაა დაკავშირებული. ასეთ შემთხვევაში ჭეშმარიტების გვერდის ავლა შეუძლებელია.

ისიც ცნობილია, რომ ყოველი შემდგომი ნაშრომი, სულ ერთია, სამეცნიერო იქნება ის თუ მიმწერარული, დიდადაა დამოკიდებული იმაზე, რაც ადრე დაიწერა. თანაც, იმავე პერიოდისა და იმავე პრობლემების შესახებ. თ. წულუკიძის მოგონებებშიც ბევრი რამ განპირობებულია იმით, რაც დაიწერა ა. ფევრალსკის წიგნში რუსთაველის თეატრის შესახებ, ექვსტომეულში „საბჭოთა

თეატრის ისტორიის ნარკვევები“ და „საძის მეშუარეობა“.

ა. ვასაძის „მოგონებებისა და ფიქრების“ პირველ ტომში ა. ხორავას თეატრიდან მოხსნის ამბავი ისეა მოწოდებული, თითქოს ბაქოში არაფერი მომხდარა და ამიტომ ვერც მან და ვერც სხვა ვინმემ გაიგო რა უნდა ყოფილიყო ახმეტელის ასეთი სისასტიკის მიზეზი. ადვილი წარმოსადგენია იმ მკითხველის მდგომარეობა, რომლისთვისაც უცნობია თეატრალური წრეებისთვის კარგად ცნობილი ის ინციდენტი. რა უნდა იფიქროს ასეთმა მკითხველმა ს. ახმეტელზე, თეატრის ხელმძღვანელზე, რომელიც სრულიად უმიზეზოდ ათავისუფლებს თეატრიდან მსახიობ-ლიდერს, ყველა მის სპექტაკლში უმთავრესი როლის შემსრულებელს, რომლის შემცველიც დასში არ მოიბოვება, მაშასადამე, რეპერტუარიდან უნდა ამოვარდეს „ლამარა“, „ანზორ“, „რღვევა“, „ყაჩაღები“, „ქართა ქალაქი“!

ჩვენ არ ვიცით, რატომ შეიკავა თავი ა. ვასაძემ სიმაართლის თქმისგან, მაგრამ მის მიერ არასწორად მოწოდებულმა ინფორმაციამ შექმნა იმგვარი ვითარება, როდესაც ს. ახმეტელის საქციელის შესახებ არ უნდა ითქვას, რომ საქმე ვაჟაქვს ფსიქიკის ანომალიასთან, ან უნდა ითქვას სიმაართლე. და თ. წულუკიძემ თქვა იგი. ისიც აშკარად მიგვაჩინა — ა. ხორავას ეს საქციელი განგებ არ ჩაუდენია, ვილაციის ბოროტმა ნებამ გამოიყვანა იგი საყვარელი მასწავლებლისა და მეგობრის საწინააღმდეგოდ. ხომ ცნობილია, რომ ს. ახმეტელსა და ა. ხორავას უყვარდით ერთმანეთი და აფასებდნენ. საძულველს ვინ გახდის წამყვან მსახიობად? ან შეიძლება კაცი არ გიყვარდეს და ისეთი წერილი მისწერო, ამავე წიგნის 263-ე გვერდზე რომაა გამოქვეყნებული?

თუ არსებობს რაიმე სხვა მიზეზი, თუ ვინმეს შეუძლია იმის დამტკიცება, რომ ა. ხორავა არ ყოფილა ნასვამი და ამის დამადასტურებელი ჩანაწერი სარეპერტიკო დღიურში სინამდვილეს არ შეესაბამება, — ეს უთუოდ უნდა ვახდეს ცნობილი. მაგრამ თუ ამგვარი რამ არ არსებობს, — თვალსაზრისი — „იყო, მაგრამ არ უნდა ითქვას“ — განუხორციელებელია. მეტისმეტად მნიშვნელოვანია ის, რაც შედეგად მოჰყვა ამ ფაქტს, თორემ ვის სიამოვნებს ა. ხორავაზე აუგის

თქმა, მით უფრო, რომ შემდგომ არაფერი ამის მსგავსი არ გამოვრებულა მის ცხოვრებაში. მაგრამ რა უყუოთ იმ კაცს, რომლისთვისაც ეს ფაქტი საბედისწერო აღმოჩნდა? რომელიც უღანაშაულოდ ეწამა და დაიღუპა? კიდევ ერთხელ დავწამოთ ცილი? ვინ იყისრებს ამას?

თ. წულუკიძე მოგვითხრობს იმის შესახებ, რის მოწმეც თვითონ იყო და მომხდარი ამბის საკუთარ განმარტებას გვთავაზობს. ეს ყველა მემუარისტის უფლებება. ნუ წარმოვიდგენთ, რომ მის აზრს გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს თეატრის ისტორიისთვის. სხვაც დაწერს მოგონებებს, სხვაც გაიხსენებს ამ და მრავალ სხვა ფაქტსაც. ისიც შემოგვთავაზებს საკუთარ განმარტებას — ან შესწორებას შეიტანს, ან უარყოფს, ან კიდევ ერთხელ დაადასტურებს. ასე თანდათან გაირკვევა და დადგინდება ჭეშმარიტება. მით უფრო, თუ ის მომავალი მოგონებებიც ისევე ნიჭიერად იქნება დაწერილი, როგორც თ. წულუკიძის ეს წიგნი.

რაზეც წერს, ისე კარგადაა მისთვის ცნობილი, თავის დროზე მის თვალსა და სულს ისე აღუბეჭდავს ყველაფერი, რაც ხდებოდა, რომ ზოგჯერ თითო-ორილა ფრაზით შეუძლია შექმნას მრავლისმთქმელი სურათი. ყველა წვრილმანი ცხოვრებისეული სიმართლის მშვენიერებით სუნთქავს. შეუძლია მოძებნოს სიტყვა, რომლისაც გჯერა, რადგან ნაგრძნობია იგი. და რადგან ასეა, ნათქვამში უთქმელის შრეებიც იგრძნობა.

პიროვნება წერის თავისებურებაშიც ვლინდება. თავისებურებას ვერც გამოიგონებ, ვერც მიითვისებ. ის უნდა გქონდეს. თუ, ამასთან, გულწრფელიც ხარ, შენთვის დამახასიათებელი წერის ხერხი ბოლომდე გაგყვება და ყოველი ფრაზა ბუნებრივად მოთარგმნება მის გარშემო ტექსტში, მის ქარგაში ორგანულად ჩაეჭოს. თ. წულუკიძე ბოლომდე ინარჩუნებს თხრობის საკუთარ მანერას. არ შეუძლია იყოს გულგრილი იმის მიმართ, რაზეც მოგვითხრობს. ასეთი ემოციურობა გადამდებია და მკითხველიც მისი თვალით უყურებს ამბავს.

ფაქტებისა და მოვლენების სიუხვის მიუხედავად, აშკარად გრძნობ, რომ კიდევ ძალიან ბევრი აქვს სათქმელი — მეტი უნახავს, მეტი განუცდია, მეტი უფიქრია... აქვს დიდი განძი — მდიდარი ფონდი იმისა, რაც



ცხოვრებამ დაანახვა და გაანდო. დაავალა კიდევ: ბოლომდე ვალმოხდილად თუ გრძნობს, ნეტავ, თავს წიგნის ავტორი? ვინ იცის...

მკითხველი უთუოდ მიხვდება, რომ „მხოლოდ ერთი ცხოვრება“ არაა თ. წულუკიძის პირველი წიგნი. მართლაც, მას წინ უძლოდა ბელორუსიაში გამოცემული რიგი ძალზე საინტერესო და ძალზე განსხვავებული მისი ნაწარმოებებისა, მათ შორის: „თოჯინების თეატრი სკოლაში“, „როცა ფარდა აიხდება“, „ცისფერი ჩირაღდანი“, „შენი პატისანი სიტყვა“, „შთავიგნება“ და სხვ.

რახელად უნდა წერდეს კაცი, თავის თავზეც წერს, მეცნიერიც კი, სხვის ცხოვრებასა და შემოქმედებას რომ იკვლევს და ცდილობს იყოს ზედმიწევნით ობიექტური, საკუთარ მოქალაქეობრივსა და შემოქმედებითს პოზიციას უთუოდ ავლენს გამოკვლევაში. მით უფრო მემუარისტი, რომელიც თავისი ცხოვრების ამბავს მოგვითხრობს. რაც უფრო ხანგრძლივია ეს ცხოვრება, მით უფრო დიდია მანძილი, რომელიც მომხდარ ამბავს მისი აღწერის დროს აშორებს. საკუთარ წარსულსაც კი სხვადასხვა დროს განსხვავებულ ასპექტში ხედავს ადამიანი. ამ წიგნის წერა თ. წულუკიძემ 1970 წ. დაიწყო, მაშასადამე, განვლილი ცხოვრება ვაცოცხლდა სამოცდაათ წელს მიღწეული, მრავალჭირ-გამოვლილი ქალის მეხსიერებაში, რომელიც სულ აღარ გავდა იმ დროის თ. წულუკიძეს, ქართულ სცენაზე, ს. ახმეტელის სპექტაკლებში რომ ცოცხლობდა, როგორც ილტანი, ქსენია, ლამარა, ამალია...

ამის შემდგომი მისი ცხოვრება ანუ მომდევნო ოცდათხუთმეტი წელი უმძიმესი იყო. რა სახის უბედურება არ დაატყდა თავს: დაკარგა თეატრი, უსაყვარლესი მეუღლე და სათაყვანებელი მასწავლებელი, სამშობლო, უახლოესი მეგობრები, ერთადერთი შვილი... და, ყოველივე ამის მიუხედავად, არც გამწარება ეტყობა, არც გაბოროტება. სიცოცხლისა და ადამიანებისადმი სიყვარული შეინარჩუნა. სულით ძლიერი ქალი ყოფილა დიდი ქართული რეჟისორის მეუღლე და მეგობარი თამარ წულუკიძე. ჩვენთვის იგი მაინც ამ თვალსაზრისითაა ყველაზე მეტად ძვირფასი. მით უფრო, რომ მისი წიგნი „მხოლოდ ერთი სიცოცხლე“, შესაძლოა, ს. ახმეტელის სიცოცხლე უფ-

რო ეკუთვნის, ვიდრე თვით თ. წულუკიძისას. აკი მიუძღვნა კიდევ იგი სანდრო ახმეტელის ნათელ ხსოვნას.

ეს წიგნი ბელორუსიაში დაიწერა. იცხოვრობს თ. წულუკიძე. მის სტუმართმოყვარე სახლში დაუსრულებლად გაისმის ზარი: ურეკავენ, მოდიან, ფოსტას მოაქვს და მოაქვს წერილები, მილოცვები, მოწვევები... ყოველის მხრიდან. უნდა მოახერხო, რომ, ასეთი ბიოგრაფიის მიუხედავად, აღდენ ადამიანს ახსოვდე, უყვარდე და პატივს გცემდე.

ხანდაზმულობა არ ეტყობა. არც ახლახან გადართალი მძიმე ავადმყოფობა. ხალისით ლებულობს სტუმარს, გადაუდებლად პასუხობს ყველა წერილს. იცის დოკუმენტის ფისი. ყველაფერი დახარისხებული აქვს და საგანგებო კონკრეტებში მოთავსებული ზედწარწერებით: „გამომახილი ჩემ წიგნზე „მხოლოდ ერთი ცხოვრება“, „რაც დაიწერა ჩემი დაბადებიდან 80 წლის გამო“, „კერძო პირთა მილოცვები“, „საარქივოდ“ და სხვ.

რამდენი რამის მთქმელია თუნდაც ცხოვრების ამგვარი წესი არა მარტო დღევანდელი თ. წულუკიძის გასაცნობად, არამედ იმ თ. წულუკიძისა, ს. ახმეტელის დროის ქართულ თეატრს რომ ამშვენებდა! რამდენ რამე მიხვდება კაცი წარსულის შესახებ იმ ადამიანთა გაცნობით, წარსულიდან რომ მოაღწივს ჩვენამდე, როგორც არ უნდა შეცვალოს იგი დრომ! მით უფრო, თუ ის ნიჭიერი შემოქმედია და საინტერესო პიროვნება, რომელსაც წილად ხვდა რთული და მძიმე ცხოვრება. დევილი და საინტერესო განა არსებობს?

იმისათვის, რომ დაწერო ისეთი წიგნი, როგორიცაა თ. წულუკიძის „მხოლოდ ერთი ცხოვრება“, ასეთი ცხოვრების გზა თვითონ უნდა გაიარო. უნდა გქონდეს ადამიანებისადმი და სიცოცხლისადმი სიყვარულით სავსე დამოკიდებულება, რომელსაც ვერაიენ და ვერაფერი წაგართმევს. კიდევ ყოველივე ამის გამოსათქმელად სიტყვები უნდა მოგეპოვებოდეს.

ძირად დაჟდა თ. წულუკიძეს ასეთი წიგნის დაწერის ოთღება. მან მოიპოვა იგი. და კიოი ერთხელ დაანახვა ყოველას და აგრძნობინა, რა შეუძლია სიმართლეს და ადამიანის სულის ძლიერებას.

დავანტული სულეპი



ქართული წიგნისადმი მიძღვნილი მემორიალური დაფა რომში სალიტა დელ გრილოს მეჩვიდმეტე სახლზე.

აკაკი ბაქრაძე

ლეგენდად ქცევა სინამდვილეს დრო და დრო შეენის!
დღემ უფერულს, უკვდავება თურმე გელოდა!
უგრძესად იქცა უმოკლესი სიცოცხლე შენი,
თავადიშვილო შორეული საქართველოდან.

მოკლეს და მაინც ეგ სიკვდილი სიკვდილს არა ჰგავს.
ალარ დასცალდათ შენი სულის გვემა ტიალებს,
რადგან მოკვდავი უკვე იქვე წამდივლ არაკად.
შენს გმირობაზე რაღა ეთქმის მემატინეს.

პატარა ჭვარი უდაბნოში, ზეცის კარებთან,
შუბლზე კი ორი ნატყვიარი დაგრჩა იარად.
გმირობისათვის ერთი ტყვიაც ზომ იმარებდა,
მაშ, ეგ სიცოცხლე სიკვდილს ორჯერ რად ეწიარა?!

შენ ორი ტყვიით ორჯერ მოკლეს, კაცო ნათელო,
რომ შესწირვოდი შენს საფრანგეთს, შენს საქართველოს!

დღემდე ამ სონეტს საქართველოში არაეინ იცნობდა. არც იმ კაცს, ვისდამიც იგია მიძღვნილი. თუმცა, ამ სონეტის გმირი, 40-იან წლებში, ექვთიმე თაყაიშვილმა ახსენა გაკვირით თავის მოგონებებში: ვიორგი ამილახვარის ვაჟი, იოსებ დადიანის სიძე, გენერალ დე გოლის ადიუტანტი,

რამდენიმე საათის მანძილზე ყვებოდაო დე გოლი მისი გმირობის ამბავს. ეს იყო და ეს. მოგონებებში ამ კაცის სახელიც კი არ იყო მოხსენიებული.

ახლა კი რეზო თაბუკაშვილის ფილმით — „ფურცლები ფრანგული დღიურიდან“ — ყველაფერი შევიტყვეთ. სონეტის ავ-

ტორია ფრანგი პოეტი მორის როსტანი (ქართულად თარგმნა რ. თაბუკაშვილმა). ეძღვნება იგი საფრანგეთის არმიის ქართველ ოფიცერს, კოლონელ დიმიტრი ამილახვარს.

არ შევეუდგები დ. ამილახვარის თავგადასავლის მოყოლას. სჯობს ფილმი ნახოთ. იგი გვიამბობს და გვიჩვენებს კიდევ ლიბიის უდაბნოში დაღუპული ქართველი თავადის და ფრანგი ოფიცრის ცხოვრებას.

რეზო თაბუკაშვილის ფილმებს ორი ძირითადი თემა აქვს: პირველი, ქართველი კაცი უცხოეთში და მეორე, უცხოელი საქართველოს სამსახურში. ცხადია, ამ მხრივ, გამოჩაყლისი არც „ფურცლები ფრანგული დღიურიდან“ არის და არც „პირველად იყო სიტყვა“.

დიდი ნიაბით ადევნებს მაყურებელი თვალს ფილმების მსვლელობას. დრამატურგიულ ანდამატს თავად პრობლემა შეიცავს: როგორ ვლინდება ქართული ენერჯია უცხოეთში? თუ კითხვას დაუყოვნებლივ ვუპასუხებდით, შეიძლებოდა გვეთქვა: ძირითადად ორი მიმართულებით — მხედრული გმირობით და კულტურულ-შემოქმედებითი მოღვაწეობით.

ადრე რ. თაბუკაშვილმა ის ქართველი მეთორბეი გაგვაცნო, რომელთაც კოლანდიასა და იკალიაში უბრძოლიათ. ახლა მათ ფრანგული წინააღმდეგობის მონაწილენიც მიემატნენ. გრძელია მათი სია. ფრანგულ სოფლებსა და ქალაქებშია მათი საფლავები გაფანტული. მაგრამ როგორი პატივისცემით, როგორი რუდუნებით არიან ისინი მოვლილი! ამ საფლავებზე არ ყრია პომპეზური, უხეში, უგემოვნო ქვების გროვა. ყვავილებით არიან ისინი მოჩითული და ნატიფი ძეგლებით დამშვენებული. ნიმუშად

ერთ-ერთ მათგანს გავიხსენებ. პატარა ქალაქ პერიგოში 1943 წელს დახოცილი ქართველი მეთორბეის საფლავზე აღმართულია მარმარილოს ფიციარი... ტყვიებით დახვრეტილი (არქიტექტორი მიკენასი), მეტი არაფერი, მაგრამ ისეთი შთაბეჭდილებაა, თითქოს მოკლული ადამიანის უხილავი სამშინჯელია გაქვავებული.

უფრო უბრალოა სხვა ქართველი ჯარისკაცის, ნაპოლეონ პირველის მამულეის როსტომ რაზმაძის განსასვენებელი ქალაქ დურდანში, მაგრამ სათლად მეტყველებს ისტორიულ უიღბლობას, რომელიც ჯერ კიდევ რუსთაველმა გამოიტერა — სადაურსა სად წაიყვან...

როცა ფილმში ნახავს ერთ მთლიანობად გაიზარებ, მკაფიოდ დაინახავ, რომ რ. თაბუკაშვილი უბრალოდ კი არ ეძებს ფაქტებს, კრებს მათ, არამედ ამფლავებს მოვლენის სულსაც. მაგალითად, უცხოეთში ქართველი მხედრების თავგადასავლით დახატულია სული, რომლის არსი გალაკტიონის სტრიქონების პერიფრაზად ასე შეიძლება გამოითქვას: წვეთი სისხლის არ არის ჩვენში არა ქართული, ძაფი ნერვის არ არის ჩვენში არავაყვაცის.

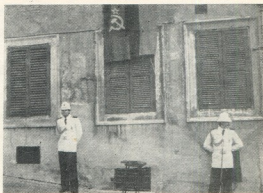
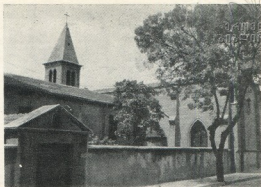
თუ უცხოეთში გადახვეწილ ქართველთა ერთი ნაწილი სხვისი თავისუფლებისათვის ღვრიდა სისხლს (მამულეუკობის უძველესი თემა), მეორე ნაწილი გულმოდგინედ იწეოდა კულტურულ-სულიერ საქმიანობას (ესეც უძველესი თემაა მთაწმინდელობისა). ეს საქართველოს ისტორიის ტრადიციული ფურცელია. ძველი პრობლემაა, რომელიც დღესაც არ არის გადაჭრილ-გადაწყვეტილი.

თუ მე-10 საუკუნეში მხედართმთავარი და ბერი თორნიკე ერთსავე ბრძოლით მოგებულნი საუნჯით აშენებს ლავრას ათონზე,

მე-19 ასწლეულში პეტრე ხარის-
ჭირაშვილი (ვინ უწყის, რა გა-
ჭირვებით და ვაი-ვაგლახით ნა-
შოენი თანხით) სტამბოლში აგებს
ქართულ კათოლიკურ მონას-
ტერს, ხოლო მე-20 საუკუნეში
თამარ წულაძე-ტარასაშვილი, სა-
კუთარი ხარჯით, პარიზში ხსნის
საჯამოფენო დარბაზს — „დარი-
ალს“ (ცხადია, ფული თავზესა-
ყრელად არც მას ჰქონდა). ეს
არ არის მარტო მოღვაწეობის
ერთი და იგივე ფორმა. იგი, რაც
უფრო მთავარია, სულის ერთნა-
ირი თვისებაა, რაც ვერ შეცვა-
ლა ვერც დრომ, ვერც ავბედი-
თობამ, ვერც ისტორიულ-სოცია-
ლურმა პირობებმა: კიდევ ერთ
რამეს მოწმობს ეს თვისება: შე-
უძლებელია შემოქმედებითი სუ-
ლის დაშლა-დარღვევა.

რ. თაბუკაშვილის ფილმების
ერთ-ერთ უპირველეს ღირსებად
ის მიმაჩნია, რომ ისინი, დოკუ-
მენტის ენით, ზუსტად გვიხატა-
ვენ ადამიანის სამშენიველის მუ-
დმივ ლტოლვას შემოქმედებითი
შრომისკენ.

ერთია ნაამბობი, მეორეა ნა-
ნახი. კინოს ორივე შეუძლია.
ჩვენ შეიძლება ბევრი რამ წაგ-
ვეკითხა პეტრე ხარისჭირაშვილი-
ის მოღვაწეობაზე, მაგრამ არასო-
დეს არ გვენახა მისი უანგარო
შრომის — შედეგი. ახლა ყველას
შეუძლია დაათვალიეროს ქართუ-
ლი კათოლიკური მონასტერი
სტამბოლის ერთ-ერთ უბანში —



კადრები ფილმიდან „პირველად იყო სიტყვა“:
ქართული კათოლიკური მონასტერი სტამბოლში.
გამომცემლობა „ამირანის“ (ცოტრახი) თანამშრომ-
ლები იოლანდა მარშევი, ლეა ფლური და რუთ ნოი-
კომი.

ქართული წიგნისადმი მიძღვნილი მემორიალური
დაფის გახსნის ცერემონიალი (რომის შერი უგო ვე-
ტრე, სსრკ ელჩი იტალიაში ნიკოლაი ლუნეცოვი და
რევაზ თაბუკაშვილი).



პომონტეში (ძველი ფერიქო), სასულიერო სასწავლებელი, სტამბა. მათი ნახვით ერთბაშად წარმოიდგინოთ გვეული ღვაწლის სიღიადე. უყურებთ და გიკვირთ: როგორ შესძლო ეს ერთმა ღარიბმა კაცმა, არსებითად მოწყვეტილმა ერსა და სამშობლოს? კაცმა, ვისაც საფუძვლიანად არც კი იცნობს ქართველი საზოგადოება? მაგრამ ყოველს შემძლეა ადამიანი, როცა იცის — რას აკეთებს და რატომ.

იქნებ, ვერც პარიზულ საგამოფენო დარბაზში — „ღარიალში“ — შეგვეხედა ვერასდროს და გვენახა ჩვენთვის აქამომდე სრულიად უცნობი ქართველი მხატვრების — ვერა ფლავის, ვინო ენუქიძის, ფელიქს ვარლამიშვილის სურათები. კინოფილმში „ქეთო და კოტე“ ჰქვიანი ვაჭარი მაკარ კოტრიაშვილი ამბობს — მილიონს კაბიკი რომ დააკლდეს, მილიონი აღარ იქნებაო. მით უმეტეს, ქართული მხატვრობის ისტორია კოჭლი და ნაკლული იქნება, თუ მას მოაკლდება ის, რასაც ქართული ნიჭი ჰქმნის უცხოეთში. იდეოლოგიური ბრძოლა განძის გადაყრას არ გვავალდებს, იგი მოვლენის ახსნას ითხოვს.

ქართველთა უცხოეთში მოღვაწეობის ფაქტების ჩვენებას, რა თქმა უნდა, თავისთავადი ღირებულება აქვს: ავლენს ღვაწლმოსილ პიროვნებებს, მათ საქმიანობას. მაგრამ მართო ამისათვის არ არიან ისინი მოხმობილი ფილმში. უფრო ზოგადი და საერთო დასკვნა გამომდინარეობს მათგან. მტკიცეა ქართველის ეროვნული გამძლეობის უნარი. „ქურთხეული იყავით თქვენ, ვისაც, დიდი ქვეყნების შორეთიდან არ გეცოტავათ საკუთარი ხალხი, ვინც აიცილეთ გადაგვარებისა და გადაჯიშების უკურნებელი სენი“, — მიმართავს რ. თაბუ-

კაშვილი უცხოეთში მოღვაწე ქართველებს. მართლაც დიდაა ეს ფაქტი: მათ დედა არ ანაცვალეს დედინაცვალს. თუმცა, შეიძლება დედინაცვალი უფრო ლამაზიც იყოს, უფრო მდიდარიც, უფრო ღონიერიც და, ვინ უწყის, უფრო ალერსიანიც. ეს მოხდა იმიტომ, რომ უსაზღვროა და უკიდევანო გადახვეწილი შვილის სიყვარული. იგი ამ ტრფობას არა მარტო თავად ინახავს სათუთად, არამედ სხვასაც გადასდებს. ფილმში „პირველად იყო სიტყვა“ შვეიცარიელი ქალი იოლანდა მარშევი ქართულად ეუბნება რ. თაბუკაშვილს (ტექსტი სინქრონულია): „იცით, მე რა ჩამოვიტანე საქართველოდან?.. ქართული მიწა. ვაჟა-ფშაველას საფლავიდან ავიღე მთაწმინდაზე... ცოტა ბატონ კიტას საფლავზე დავყარე და ცოტა შევინახე ჩემთვის!..“

...ცოტა შევინახე ჩემთვის!..

უცხოელი ქალის ამ სიტყვებზე უკეთ რას შეუძლია გადმოსცეს კიტა ჩხენკელის სამშობლოსადმი სიყვარულის ძალაც და მისი სულის თვისება?

პატარა ფაქტიც კი მრავლისმეტყველია. ამერიკული საბეჭდი მანქანის „ვერიტაიპერის“ ფირმა იუწყებოდა თურმე: „ვერიტაიპერი“ ბეჭდავს მსოფლიოს ყველა ენაზე. ეს რეკლამა მართალი იქნებოდა, მანქანას ერთი ხარვეზი რომ არ ჰქონოდა. მას აკლდა ქართული შრიფტი და, ცხადია, ქართულად ბეჭდვა არ შეეძლო. კიტა ჩხენკელი აშშ-ში წავიდა, ფირმას შეეცდომა გაასწორებინა და „ვერიტაიპერმა“ ქართულადაც დაიწყო ბეჭდვა.

არც ისე უბრალო ფაქტია ეს, როგორც ზერელე შეხედვით შეიძლება მოეჩვენოს კაცს. თუ ორტომიანი აქართული ენის შესავალი“ და უნიკალური „ქართულ-გერმანული ლექსიკონი“ (რადილად მნამვენელთაგანი იქნებო-

და, ახლა თბილისში რომ გამოგვეცა იგი!) კ. ჩხენკელის მეცნიერულ ნიჭზე ლაპარაკობს, შემთხვევა, რომელიც „ვერტიკალებს“ უკავშირდება, გვიხატავს მის კაცებრივ ბუნებას.

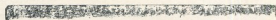
კ. ჩხენკელისა და შვეიცარიელი ქართველოლოგების ურთიერთობას ბუნებრივად მივყავართ. თაბუკაშვილის ფილმების მეორე ძირითად თემასთან — უცხოელი საქართველოს სამსახურში. ეს სამსახური ყოველთვის უანგაროა და სიყვარულს ეფუძნება. დააკვირდით: ქართველოლოგიით თავს ვერ ირჩენ. იოლანდა მარშევი მუსიკის მასწავლებლობით ინახავს თავს. ქართულ საქმეს კი სიყვარულით აკეთებს. არც ქართული გამოცემლობის არსებობა მოგვეცემს ფულად შემოსავალს.

სიყვარული წარმართავდა თავის დროზე ქრისტეფორო კასტელის, როცა იგი ქმნიდა დღეს ჩვენთვის ფასდაუდებელ ალბომს.

სიყვარული აწერინებდა სტეფანო პაოლინის „ქართულ-იტალიურ ლექსიკონს“.

აქაც უწყვეტი კავშირია ძველსა და ახალს შორის. ალბათ, ნიკოლოზ ირუბაქიძე-ჩილოყაშვილს ის ადამიანური ხიბლი ჰქონდა, რაც კიტა ჩხენკელს, რომ იტალიელ ბერებს ესოდენ ღრმა სიყვარული აღუძრა საქართველოსადმი.

ადამიანური ხიბლი შემთხვევით არ მიხსენებია რამდენიმეჯერ,



კადრები ფილმიდან „ფურცლები ფრანგული დღიურიდან“:

ანსამბლ რუსთავის გასტროლები „ოლიმპიაში“. დავით ვერულიაშვილის საფლავი სალვადორეში. ფიროსმანის გამოფენის გახსნა. ფილმის ფინალური კადრი



ს. სორინი

მერი შერვაშიძის
პორტრეტი

„ეინც საქართველოს სიმცირის მიღმა თვალნათლივ და უშურნოდ დანახა მისი სიდიდე“..

როცა რ. თაბუკაშვილის ფილმებს ვუყურებთ, აუცილებლად უნდა მივაქციოთ ყურადღება ერთ გარემოებას: ავტორი მარტო დოკუმენტებსა და ფაქტებს არ გვაცნობს (რაც თავისთავად სრულიად საკმარისი იქნებოდა დოკუმენტური ფილმებისათვის). იგი ხატავს ადამიანებს, მათ ბუნებას, თვისებას. ამით მკაფიოდ ვლინდება ამ ფილმების მხატვრულ-ემოციური ძალა.

მხატვრულ-ემოციურ ზემოქმედებას აძლიერებს ფილმებში ნაჩვენები პორტრეტიცა და სიმბოლური ხატიც.

გაიხსენეთ: ფილმში ვხედავთ საველი სორინის დახატულ ორი ქართველი მანდილოსნის — მელიტა ჩოლოყაშვილისა და მერი შერვაშიძის — პორტრეტებს. ისინი დახატული არიან ყმაწვილქალობაში. სურათებიდან გვიყურებს ორი სწორუპოვარი მშვენიერების ქალწული. ფილმში მათ ხანდაზმულობის ასაკშიც ვნახავთ — ოთხმოცდარვა წლის მელიტა ჩოლოყაშვილის და ოთხმოცდაათოთხმეტი წლის მერი შერვაშიძის. თითქოს გული უნდა დაგწყდეს, გეტკინოს: ხუმრობა ხომ არ არის, რა დრო გასულა: სად ადრე გაზაფხული და სად გვიანი შემოდგომა? მაგრამ განციფრებული რჩებიან: ხანი და ასაკი უძლური აღმოჩენილა მათი სილამაზის შესამუსრავად. ისინი ხანდაზმულობაშიც გაჯადოებენ.

მათი შემყურე, გინდა თუ არ გინდა, ფიქრობ: მაღალი ხორციელი სილამაზე ისევე მარადიული ყოფილა, როგორც მაღალი სულის მშვენიერება. ეს აზრი იბადება ემოციური ზემოქმედების კარნახით.

ყველამ იცის ჩვენში გავრცელებული გაღმობა: გალაკტი-

რადგან არ შევცდები, თუ ვიტყვი, რომ დაუშრეტელ ეხერგიასთან ერთად, მხოლოდ რ. თაბუკაშვილის პიროვნულ ხიბლს შეეძლო მიეღწია იმისათვის, რომ შუა რომში, ვენეციის მოედნის უკან, სალიტა დელ გრილოს მეჩიდმეტე სახლზე, სადაც იყო სტამბა და 1629 წელს დაიბეჭდა „ქართულ-იტალიური ლექსიკონი“, „ქართული ანბანი ლოცვებითურთ“, მიემაგრებინათ მემორიალური დაფა, მათუწყებელი ქართველთათვის ესოდენ მნიშვნელოვანი ფაქტისა, და იგი საზეიმოდ გაეხსნათ. ამისათვის არ კმარა მწერლობა და რეჟისორობა, თუნდაც ნიჭიერი. ამას სხვანაირი გული უნდა. გული, რომელსაც წარსული ისევე სტკივა, როგორც აწმყო. ამ ტკივილის გამო უძღვნის იგი თავის ფილმს იმ უტახოელ მოღვაწეებს,

მერი შერვაშიძე



ონის „მერი“ მიძღვნილია მერი შერვაშიძისადმი (ფილმშიც მეორდება ეს). თავად ქალბატონ მერის კი უთქვამს: არ არის მართალი ეს გადმოცემა. გალაკტიონის ლექსის ადრესატი მე არ ვარო. იქნებ ეს მართლაც ასეა, იქნებ ეს კეთილშობილი მანდილოსნის თავმდაბლობაა, მაგრამ დღეს უკვე ამას მნიშვნელობა აღარ აქვს. ქართველმა ხალხმა ინება, რომ ერთმანეთს დაკავშირებოდა ქართული პოეტური გენია და ქართული ზორციელი სილამაზის გენია. ზოგჯერ ლეგენდა ყველა ფაქტზე ძლიერია. ამ შემთხვევაშიც ასეა. მშვენიერება, სულიერი და ზორციელი, ერთი მთლიანი უნდა იყოს. ამ მთლიანობის დარღვევას ფაქტის დაზუსტება ვერ შესძლებს.

ასე გადაიქცევა რეალური სურათი სიმბოლურ ხატად.

ქართული კლასიკური მწერლობა იცნობს სიმბოლურ ხატებს. საკმარისია გავიხსენოთ თუნდაც აკაკის „ჩონგური — საქართველო“, ვაქას „არწივი — საქართველო“...

ასეთ სიმბოლურ ხატებს, როგორც უკვე ვთქვით, რ. თაბუკაშვილიც მიმართავს.

აღკაზმული, მაგრამ უმხედრო რაში... იგი ბორგავს, ტრიალებს, ვერ ისვენებს და ქუხს სიმღერა — „შავლეგ, შენი თეთრი ჩოხა...“ ეს არა მარტო დაღუპულთა ხსოვნაა, არამედ ახალი მხედრის მოლოდინიც.

უზაჩრმაზარი, ტოტებგაშლილი მუხა, კინოკამერა რომ ეალერსება და ნაირნაირი კუთხით წარმოუდგენს მაყურებელს... გრგვინავს სიმღერა „მუმლი მუხასა...“ უძლეველობის ჰიმნი.

ეს ომახიანი სიმღერები განსაზ-

ღვრავს ფილმების საერთო ვაქაცურ განწყობილებას.

სხვებისათვის არ ვიცით, რამდენად მთავის ამ ომახიანობას და ვაქაცურობას არსებითი მნიშვნელობა აქვს. იგი უპირისპირდება ხელოვნებასა და მწერლობაში გაჩენილ ულიოლაშო, უძლურ, დაკნინებულ-დაგლახებულ პერსონაჟებს, რომელთაც არც სულიერი ძალა გააჩნიათ და არც ხორციელი. ამიტომ მიმაჩნია განსაკუთრებული ღირებულებისა და მნიშვნელობის მქონედ „შავლეგოსი“ თუ „მუმლი მუხასას“ ომახიანი ძალა, ამ სულის მხატვრულ ქმნილებაში გადატანა. ამ ძალის თვინიერ შეუძლებელია იმ სახის წარმოდგენა, რომელიც რ. თაბუკაშვილის ფილმებში ყველგან, ყოველ ნაბიჯზე იგრძნობა, მაგრამ გამოჩენით კი არსად ჩანს. ეს სახე გახლავთ დედა-საქართველო, რომელიც დაეძებს ისტორიული უიღბლობის გამო გადახვეწილ შვილებს.

ერთხელ გიორგი ლეონიძემ მიმართა სულხან-საბას:

**შენ სამყურნალო ბლახებივით
მოგიკრფოდა სიტყვა ქართული, —
რომ იავარქმინოდ სამშობლოს ნაშთად
სიტყვები მაინც გადაგერჩინა...**

რ. თაბუკაშვილი იმ გზაზე დადის, რომელიც ოდესღაც სულხან-საბა ორბელიანმა გაიარა, მაგრამ ახლა საქმე სხვანაირად არის: მშობლის კალთის ქვეშ იყრიან თავს დაფანტული სულელები.



„ბანდიტი აგურის ქარხნიდან“

ეთერ ოკუჯავა

„ბანდიტი აგურის ქარხნიდან“

სცენარის ავტორები — ლ. ჰელიძე, გ. მატარაძის მონაწილეობით, რეჟისორი — გ. მატარაძე, ოპერატორი — ნ. სუხიშვილი, მხატვარი — ქ. შირაშვილი, კომპოზიტორი — ქ. კახიძე.
კინოსტუდია „ქართული ფილმი“, 1955

...შპატრიმლ მინდორში ვარბის და მდევრებისაგან თავის დაღწევას ლამობს ყმაწვილი კაცი. მაგრამ ამოდ. მას მალე დაეწევიან და უღმობლად სცემენ ჭანინანი, მკლავმაგარი კაცები. მით უფრო გამბედავი ჩანს ფხინკო — ფილმის მთავარი გმირი, რომელსაც არ შეეშინდება და დაჩაგრულის შეველას ითავებს. მაყურებელმა არ იცის რა მოხდა, რისთვის სცემენ ჭანოს (ასე ჰქვია ბალახში დაგდებულ ნაცემ-ნაბეგვ ახალგაზრდას), მაგრამ რაკი იგი ერთია სამის წინააღმდეგ — მსხვერპლად მიიჩნევს. ხოლო, როდესაც ფხინკო გამოესარჩლება, შევებითაც ამოისუნთქებს, რადგან ადამიანზე ძალადობა

დასრულდა და მდევრები გაიქცნენ. ჭანოც იღიმება, ე. ი. ყველაფერი კარგად იქნება.

მართლაც, ფხინკო ჭანოს თავისთან წაიყვანს. ჩააცმევს თავის ახალთახალ ლამაზ კოსტიუმს, რომელიც, შესაძლოა, ჯერ თვითონაც არ ჩაუცვამს. ჭანო ახალ სამოსს „შესაფერისი პლასტიკით“ გაატარებს, რაშიც ადვილი ამოსაცნობია ამერიკული ვესტერნის გმირთა პლასტიკა. ახალდამეგობრებულები იცინიან. არ იცინის მხოლოდ თინა — ქალი, რომელიც ფხინკოსთან დახვდა ჭანოს და უშმაღ დააინტერესა იგი.

ასე გაიცნობს მაყურებელი გია მატარაძის ფილმის „ბანდიტი აგურის ქარხნიდან“ მთავარ მოქმედ გმირებს ფხინკოს (გ. ძნელაძე), ჭანოს (ზ. კოლეიშვილი) და თინას (მ. კახიანი) და იმთავითვე დაეუფლება აზრი იმის შესახებ, რომ მოქმედ გმირთა ურთიერთდამოკიდებულება ფილმში ტრადიციული დრამატურგიული სამკუთხედით აისახება. როგორც ფილმის მსვლელობისას გამოჩნდება, ავტორები თავისებურად იაზრებენ დრამატურგიის ამ ტრადიციულ ხერხს. ჭანოს დააინტერესებს თინა. თინასაც მოეწონება ჭანო. ფხინკო კი თინას მეგობარია, მასზე და მის პატარაზე მზრუნველი ადამიანი, ამიტომ მოქმედ პირთა სამკუთხედში მას მეტოქის ადგილი კი არა აქვს მიჩენილი, არამედ ერთგული მეგობრისა. სწორედ ამიტომ, როდესაც შემდგომში შევიტყობთ, რომ ჭანომ მოატყუა და მიატოვა თინა, არაფრად ჩავადლო ფხინკოს მეგობრული თანადგომა და გაიქცა, ფხინკო იქნება სწორედ ის ადამიანი, რომელიც პასუხს აგებინებს ჭანოს თავის უღირს საქციელზე.

ამგვარად, ფილმში „ბანდიტი აგურის ქარხნიდან“ აღძრული ზნეობრივი პრობლემები დრამატურგიულ საფუძველს სიკეთის

დამწერავი, სიმაბრუნებელი
მებრძოლი ფხინკოსა და დაუღებ-
არი, ქალების მოყვარული ჯანოს
ურთიერთსაპირისპირო დამოკი-
დებულებაში ჰპოვებენ.

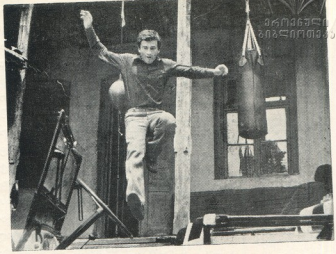
ფხინკო რომ კეთილი ყმაწვი-
ლია და გაკირვების უამს მხარში
უდგას ადამიანს, ფილმის ავტო-
რებმა პირველივე კადრებში დაგ-
ვიანახეს. რაც შეეხება ჯანოს, ავ-
ტორები მკვეთრად არ გამოჰყო-
ფენ მის უარყოფით თვისებებს,
მაგრამ რადენაღმე მაინც მიგვა-
ნიშნებენ მათზე ჯანოს ზედმეტად
თავისუფალი საქციელის მეშვეო-
ბით. ამგვარად, უკვე დასაწყის-
შივე გვექმნება შთაბეჭდილება
გმირების ხასიათობრივ მონაცემ-
ებზე.

დიდი ნიჭია სიკეთე. სიკეთე —
ბუნებრივად არსებული ადამიან-
ის გონებასა და ქმედებაში, სი-
კეთე — ზოგადად არსებული მოთ-
ხოვნილება და ცხოვრების მიზანი,
მალაზნეობრიობის ნიმუში, ადა-
მიანს რომ აკეთილშობილებს
და ამაღლებს. ამ ქეშმარიტების
საფუძველზეა ამოზრდილი ფხინ-
კოს ხასიათი, თუმცა იგი არ არის
გააზრებული სიკეთის იდეალურ
სახედ. ფხინკო ჩვეულებრივი თა-
ნამედროვე ახალგაზრდაა, რომ-
ლისთვისაც სიკეთე მისი არსებო-
ბის ბუნებრივი ფორმაა, ადამიან-
ებისაკენ მისიველ გზას რომ აღ-
ვილად უხსნის. ავტორების აზ-
რით, სწორედ ეს გარემოებაა მი-
ზეზი იმისა, რომ ასე ორგანულად
გვეჩვენება მისი გამოჩენა ქალა-
ქად თუ სოფლად, მთასა თუ ბარ-
ში, ყოველი კუთხის, ნებისმიერი
ასაკისა და სოციალური ფენის
ადამიანთა გარემოცვაში. ამ აზრის
საილუსტრაციოდ ფილმში ვხე-
დავთ, რომ ფხინკოს არც ახალი
ტანსაცმელი ენანება, როცა ეს
ადამიანს სჭირდება და მუდამ
მზადაა დაეხმაროს მოყვასს.
(გავიხსენოთ, როგორ დაიხსნის
განსაცდელისაგან ჯანოს ან რო-
გორ შეენაცვლება ახალგაზრდა

მძღოლს, როცა მას დრამურის რე-
პეტიციაზე აგვიანდება). თვინა
თან მისი ურთიერთობაც ამ
ნითაა ნაკარნახევი.

ფხინკოსა და თინას ერთ ჳერ-
ქვეშ ცხოვრება მოტივირებულია
იმით, რომ ერთ დროს მათი მათუ-
ები თანამოსაქმნი და მეგობრე-
ბი იყვნენ. გარდა ამისა, თინა მარ-
ტოხელა დედაა. მუდამ სევდიან-
ი და თითქოს ცრემლდამშრალი
თვალები გვაფიქრებინებს, რომ
წარსულის ტკივილი მას დღემდე
არ განელეზია. მაგრამ უნდა ვი-
ფიქროთ, რომ ახალგაზრდა ქალი
არ დაკარგულა ცხოვრებაში. მა-
მაკაცური სიძლიერით მუშაობს
იგი სატვირთო მანქანაზე. ამ დე-
ტალს ხაზგასმით გვაწვდიან ფილ-
მში, ალბათ იმიტომ, რომ თინას
განსაკუთრებულობა ერთ კადრში
დავიანახოთ, მოკლედ და სახიე-
რად. სატვირთო მანქანის საქეს-
თან მჯდომი თინა ერთგვარი
შტრიხია პორტრეტისათვის, გა-
მიზნული გმირის სიძლიერის საჩ-
ვენებლად, მაგრამ სიძლიერე
ადამიანში უნდა იკითხებოდეს და
არა მისგან დამოუკიდებლად,
ობიექტურად არსებულ ნიეთში.
მართალია, თინა მარჯვედ მარ-
თავს უშველებელ მანქანას, მაგ-
რამ მისი შენივთება სიძლიერის
ამ „სიმბოლოსთან“ იმდენად შე-
უსაბამოა, რომ უნებურად ვფიქ-
რობთ: ხომ არ ჩრდილავს მოქმე-
დი პირის სამოქმედო სურვილებს
ფაქტის გარეგნული სახე? მაყუ-
რებლისათვის აუხსნელი ხომ არ
რჩება მოვლენათა აღქმის ისეთი
ანგარიშგასაწევი მომენტი, რო-
გორიცაა ფაქტის მიღმა არსებუ-
ლი სიმაბრუნე, ის, რაც ფილმის
თემატიკისა და რაც მთავარაა,
ადამიანის სრულფასოვნად წარ-
მოჩენის საფუძველი იქნებოდა.
თინას მუდმივი მდუმარებისა და
მკაცრი გამომეტყველების გამო
მისი და ფხინკოს ერთად ცხოვ-
რება, სულ ცოტა, მათ არაკომუ-
ნიკაბელურობად აღიქმება. აქე-

დან გამომდინარე, ჩვენთვის გაურკვეველია თინას პასუხი ფხინკოს კეთილგანწყობაზე. მაყურებელი ვერ ხედავს რას სძენს ფხინკოს თანადგომა თინას ცხოვრებას. ერთი სიტყვით, ფხინკოს სიკეთე თინას სახეში არეკვლით არ გამოსცემს სხვის. ამის მიზეზი არ უნდა იყოს სიკეთის თითქოსდა აბსტრაქტული ხასიათი. გ. მატარაძის ფილმში მოქმედი გმირის მეშვეობით შემოტანილი სიკეთის მოტივი იმგვარადაა ჩაფიქრებული, რომ დრამატურგიულ კოლიზიაში აყვრებით მრავალწახნაგოვანად უნდა წარმოაჩინოს როგორც სიკეთის მატარებელი გმირი, ასევე სხვა დანარჩენი მოქმედი პირებიც, ყველა, ვისთანაც მას უხდება ურთიერთობა. მაგრამ მრავალწახნაგოვანება საინტერესო სიტუაციასა და ადამიანის მკვეთრ სამოქმედო პოზიციაში ჩნდება. როგორც ადრე ვთქვი, გ. მატარაძე თავის გმირს გვიჩვენებს შინ და გარეთ მძაფრი ყოფილი სიტუაციების ფონზე. ეს გზა მას სწორედ სიკეთის განვითარებადი ხასიათის საჩვენებლად აღჩნევია. მაგრამ ყოველივე ამასთან ერთად შთაბეჭდილება ნაკლებად დამაჯერებელია, ვინაიდან ფხინკო და მასთან კონტაქტში შემოსული ადამიანები არ გამოიკვეთნენ მოქმედების ფსიქოლოგიური მოტივირებებით. ამის გამო კი მათი ხასიათები ნაკლებად სარწმუნო ჩანს.



კალრი ფილმიდან. ფხინკო — გ. ძნელაუ

უფრო მოგვიტხრობს, ვიდრე ბაწიერი კაცის ზრახვებზე. ავტორების მიერ მომარჯვებული დრამატურგიული დეტალი არ ხსნის სახის არსს. ასევე საეჭვოა ქვეტექსტი, რომელიც იმ ეპიზოდთან იკითხება, როცა ჯანო ფხინკოსთან შეხვედრისას ფეხბურთის ნაცვლად კინოში წასულას არჩევს. ავტორთა აზრით, ბავშვებით დახუნძლულ მანქანაში მკდომი ფხინკო სიმპათიას უნდა იმსახურებდეს თავისი გაღაწყვეტილების გამო, ხოლო წვიმაში გალუმბული მარტოდმარტო მდგარი ჯანო კი დაგმობას.

ფილმის ფინალის გამოცნობა ძნელი არ არის: სიკეთე გაიმარჯვებს. მაგრამ როგორ? ფხინკო მოველინება ჯანოს ვითარცა დღე განკითხვისა. ჯანო, რომელიც ჩვეული იყო სამაგიეროს გადახდის ერთ ფორმას — ცემას — ბოლომდე დათრგუნულია სიკეთის ძალით. თვით სიკეთე კი, ფხინკოს სახით, დაჯილდოებულია: ფხინკომ ჯანოს ძებნის დროს გაიცნო წრფელი და სათნო ქალიშვილი. ალბათ მათი შეხვედრა მომავალი ბედნიერების საწინა-

იქნებ ჯანოზე და მის სახასიათო თემაზე ფიქრობენ მეტი დამაჯერებლობით ფილმის დამდგმელები?

ჯანოს დასახასიათებლად ავტორები გამოჰყოფენ მისი ხასიათის ერთ თვისებას — მუდმივ მზადყოფნას პაემანი დაუნიშნოს ყოველ შემხვედრ ქალს. ამ თვისების დამადასტურებელი ეპიზოდი ჯანოს ყმაწვილურ ანცობაზე

რია. ამ აზრს გვიმტკიცებს მზით განათებული მთა და ბარი, თბილისის ფართო ქუჩების ხედები და ღიმილი, რომელიც კეთილი კაცის მეგზურია.

გ. მატარაძის ფილმში მოთხრობილი ამბავი გამიზნული იყო იმისათვის, რომ მაყურებელს თვალნათლივ დაენახა სიკეთის მშვენიერება და მაჩიკერების სიმახინჯე. ეს იყო ფინანსური იდეური მუხტი. ზნეობრივ თემათა პერსონიფიკირების გზით ფილმს მისაბამებელი ფხინკო უნდა ელიარებინა. სწორედ მას უნდა გაეღვივებინა მაყურებელში ადამიანის სასიკეთო ძალების რწმენა, სიკეთის ქმედების სურვილი. მიუხედავად იმისა, რომ ფილმში ფხინკო მწვავე კონფლიქტის შუაგულშია და თითქოს მისი სამოქმედო ველი ვრცელია, ავტორებისაგან მიკუთვნებული მისია ადგილობრივი დანიშნულებისა გამოდგა. ფხინკოსა და ჯანოს, როგორც მოქმედი პირების სახეებზე დაფუძნებულმა ზნეობრივმა პრობლემებმა ვერ ჰპოვეს ასახვა ფილმის აზრობრივ და სახვით გადაწყვეტაში. სათქმელი სრულად ვერ გამოითქვა.

როგორც სათაურიდან ჩანს, ფილმში ფიგურირებს აგურის

ქარხანა. ქარხანას უკავშირდება ფილმის გმირების ცხოვრებისეული ინტერესები.

ქარხანაში, ჩვეულ პროდუქციასთან ერთად, მატერიალური ძეგლების აღსადგენ უნიკალურ ქართულ აგურსაც ამზადებენ. ფილმიდან ნათელი ხდება, რომ აგურისქარხნელთა კამათის საგანი ხშირად სწორედ პროდუქციაა — პროდუქტია, როგორც მატერიალური ფასეულობა და საბოლოო შედეგი ადამიანის შრომისადმი დამოკიდებულებისა. როგორც ფილმიდან ირკვევა, ერთიცა და მეორეც, აქ მომუშავე ზოგიერთი ადამიანის ზნეობრივი სიმდაბლის გამო, სამიშროების ქვეშაა.

ქურდობისადმი მაყურებელი გულგრილი არ იქნება — ასე ფიქრობენ ფილმის ავტორები და ვარაუდობენ, რომ ამ მოტივით მათ მაყურებლის გონებისა და სულისაკენ გაიკვლიეს გზა. ავტორებს მაყურებლის მხარდაჭერის იმედი მაშინაც აქვთ, როდესაც ფილმში წამოჭრიან საკითხს ქართული აგურის შესახებ. ერთი სიტყვით, ისინი ზუსტად წამოსწევენ იმ თემატურ მოტივებს, რომლებიც მაყურებელში ადვილად მოიპოვებენ გამოძახილს. დინტერესებული მაყურებელი ცდილობს ჩასწვდეს როგორც ქართული აგურის საჭიროების, ისევე ქურდობის არსს, მისი, როგორც მოვლენის ადგილს თანამედროვე ადამიანის ცხოვრებაში. ცხადია, მაყურებლის ინტერესი თემის ზნეობრივ აპექტში აქვთ რეზერვითაა ნაკარნახევი.

ზნეობრივ ხარისხში, და არა უაქტობრივ მაგალითებში, ვინაიდან მხოლოდ ზნეობრივ ასპექტში შეიცნობს იგი როგორც ქურდობის მანიერებას, ისევე გულმოდგინე გარჯაში მყოფი რესტავრატორების საქმიანობას. ამ ინტერესის საპასუხოდ კი მაყურე-

კადრი ფილმიდან



ბელს სთავაზობენ კომედიურ ჩანართებს, რომლებიც ვერ ანიჭებენ ფილმს კომედიური ეანრის კატეგორიას. აღსანიშნავია, რომ ისინი მაშინ ჩნდებიან, როცა ფილმის ავტორები ცდილობენ თავი აარიდონ თანამედროვე ცხოვრებასთან დაკავშირებულ პრობლემურ საკითხებს.

როგორც დასაწყისში აღვნიშნეთ, ფხინკოს კონფლიქტი ჯანოსთან ანუ თვით ფილმის კონფლიქტი ყოფილი დრამის საფუძველზე აღიძრა. ჯანომ უღალატა მეგობრულ გრძობას, უსინდისოდ მოექცა ქალს და გაიქცა. ერთი შეხედვით ნაწარმოების ფაბულაში გამოყენებული კონფლიქტი შორსაა კომიკური განწყობისაგან. თუმცა, რაკილა ვიცით, რომ ყოფილი დრამის საფუძველზე შემდგარი კომედია ნაცადი ფორმაა ეანრისა, ავტორებისაგან არჩეული ეს გზაც ბუნებრივად მივიჩნით, მიუხედავად იმისა, რომ მარტონელა დედის, მუდმივი სევდით შეპყრობილი ქალის შეცდენა და მიტოვება, და აგურისქარხნელთა ყოველდღიური საპირ-

ბოროტო პრობლემატика ავტორების შემოქმედებით ფანტაზიას მოვლენათა დრამატული განვითარებისაკენ უფრო მიმართავდა, ვიდრე მისი კომედიური გადაწყვეტისაკენ.

მაშ, რაში დასჭირდათ ავტორებს ფილმის გაკომედიურება?

ფილმის კომედიური ელფერი სხვა არაფერია, თუ არა თბრობის სიმსუბუქისათვის გამიზნული ხერხი. ხოლო თუ ფილმის სიუჟეტს კიდევ ერთხელ გავიხსენებთ, დავინახავთ, რომ სათქმელის შემსუბუქება სათქმელის დაუმთავრებლობის ნიშანი უნდა იყოს, ან სათქმელიდან თავის არიდების საშუალება. აი, ამიტომ გ. მატარაძის ფილმის გმირების კონფლიქტი, რომელიც წარმოდგენილი იყო ცალკეული სიუჟეტური გადახვევებით, ბოლომდე არ იქნა გაანალიზებული, რის გამოც მოვლენის მხოლოდ გარეგნული სახე დავინახეთ და ინტერესი მის სიღრმეში მიმდინარე პროცესებისადმი დაუკმაყოფილებელი დარჩა.

კადრი ფილმიდან. ჯანო — ზ. კოლეიშვილი



რამდენიმე ბავშვანალი ფერილი იური ზარეცკის

ოლღა თაბუკაშვილი

შემოკლებულ ბედი სხვადასხვაგვარად ყალიბდება. ზოგს სახელი და დიდება ერთ მშვენიერ დღეს, მოულოდნელად დაატყდება თავს. სხვებს წარმატება ყოველდღიური დაუღალავი შრომის პროცესში, თითქმის ფეხაკრეფით ეპარება. ასეთ წარმატებას საფუძვლად უდევს განცილილი მარცხი და გამარჯვებაც, მთელი შემოქმედებითი ცხოვრება, როდესაც უკან მოტოვებულია ნახევარ საუკუნეზე მეტი და აქედან ორმოცი წელი მიეძღვნა ქორეოგრაფიას, ცეკვას, ხელოვნისათვის ცხოვრების არსად, მის სტიმულად, არსებობის მთავარ ნერვად რომ იქცა.

დღეს რომ ჰკითხოთ საქართველოს სსრ სახალხო არტისტს, ცნობილ ბალეტმეისტერ იური ზარეცკის კმაყოფილია თუ არა თავისი შემოქმედებითი ბედ-იღბლით, დარწმუნებული ვარ, მორიდებულად გიპასუხებთ, რომ მოხარულია საქმე ასე რომ აეწყო, ხოლო კმაყოფილება მისი სტიქია არ არის...

მართლაც, ამ ჰკვიანი, დახვეწილი და მრავალმხრივი ხელოვანის შემოქმედებითმა ბიოგრაფიამ შეიძლება გაგაოცოთ, აღგაფრთოვანოთ და გაგახაროთ. განცვიფრებთ იური ზარეცკის დაუოკებელი ენერჯია და შრომისუნარიანობა, აღგაფრთოვანებთ მისი შემოქმედებითი სტიქია, ნატიფი გემოვნება, ნიჭისა და ფანტაზიის მრავალმხრივობა, გახარებთ მისი წარმატება თეატრში, კინოსა და პედაგოგიკაში, ის, რომ იური ზარეცკი უყვართ, პატეს სცემენ და რაც მთავარია, სჯერათ მისი. ენდობიან მის გემოვნებას არა მარტო ხელოვნებაში, არამედ წმინდა ყოფით საკითხებში. ერთი სიტყვით, იური ზარეცკი თვითმყოფადი და რაღა თქმა უნდა, განუმეორებელი პიროვნებაა, მის გარეშე წარმოუდგენელია თანამედროვე თბილისი, ჩვენი თეატრალური და კინოხელოვნება.

რამია მისი შემოქმედებითი და პიროვნული მომხიბვლელობის საიდუმლო? სად იწყება მისი ნიჭიერება? მოცეკვავის, დამდგმელ-ბალეტმეისტერის მონაცემებში, იაულაულავ ძიებასა და შრომაში თუ საქმიანადმი უსაზღვრო სიყვარულში. უნარში მთელა თავისი შესაძლებლობები მოახმაროს ამ საქმეს? ალბათ ერთშიც და მეორეშიც, უფრო ზუსტად კი, მისი სულიერი და ზნეობრივი სამყაროს ჰარმონიაში.

დღეს ბალეტმეისტერ იური ზარეცკის სახელი ამშვენებს არა მარტო ჩართული სპექტაკლებისა და ფილმების აფიშებს. მას კარგად იცნობენ ჩვენი რესპუბლიკის თარგლიზს გარეთაც. იგი ხშირად დგამს სპექტაკლებს ლენინგრადსა და კიევიში, სიერდლოვსკსა და ოდესსაში, ნოვოსიბირსკსა და მოსკოვში. ტაშვენტსა და ბაქოში, მას ყველგან იწვივენ, ისიც ყველგან ასწრებს და ყველგან ძალეების სრული დაძაბვით მუშაობს.

...იური ზარეცკი დაიბადა უკრაინაში, იქვე ეზიარა საცეკვაო ხელოვნების ანბანს. ომ-



რეპეტიციაზე

ის წლებში, ქორეოგრაფიული სასწავლებლის დამთავრების შემდეგ, თავის სამშობლოში მუშაობდა ბალეტის სოლისტად. იური ზარეცის გამოჩენულმა საბალეტო მონაცემებმა, მაღალმა ქორეოგრაფიულმა ტექნიკამ გამოოსახველობის ფაქიზმა შეგრძნებამ და დიდმა შრომისუნარიანობამ იმთავითვე მიიქცია სპეციალისტთა ყურადღება.

მას შემდეგ ოცდათხუთმეტ წელზე მეტი გავიდა. ეს წლები დაკავშირებულია თბილისთან, საქართველოსთან, მის ხალხთან. კულტურასთან და ხელოვნებასთან, რომელსაც იური ზარეცი თავდადებით ემსახურება, როგორც ჭეშმარიტი შემოქმედი და მოქალაქე.

...რეპეტიციები, ტრენაჟი, სპექტაკლები, ფილმები, თეატრალური სცენა და გადასაღები მოედანი, მეცადინეობა თეატრალურ ინსტიტუტში, სადაც იგი უკვე ოცი წელია ასწავლის სცენურ მოძრაობას, ცეკვას, ბოლო დროს კი კათედრასაც ჩაუდგას სათავეში. იური ზარეცის სამუშაო დღე წუთის სიზუსტით არის განაწილებული. იგი ძალზე ორგანიზებული და პუნქტუალურია. მუდამ დაკავებული, მაგრამ ყოველთვის ელეგანტური. იური ზარეცის ყველა რუკვარს და მასაც სიყვარულით პასუხობენ. მან იცის ყოველდღიური შრომისა და დასვენების ფასი, რუკვარს გონებაშეხილი და ნიჭიერი ადამიანები, რადგან თავადაც იუმორის დიდი გრძნობითაა დაჯილდოებული. ძალზე სტუმართმოყვარეა, ჰყავს ბევრი მეგობარი. მი-

სი სახლის კარი მუდამ ღიაა. არც კი ვიცი, გაძლებდა თუ არა იგი უსაქართველოდ ვფიქრობ, ვერ გაძლებდა. საქართველოშიც იგი ძალიან სჭირდებათ.

მიზნად არ დამისახავს ბალეტმეისტერი იური ზარეცის შემოქმედებითი პორტრეტის შექმნა. ვცდილობ დავწერო მასზე ესეც, გამოვხატო ის, რაც ხმამალა ვერ ვთქვი. ეს სტატიაც გავიზარე როგორც რამდენიმე გაუგზავნელი წერილი ხელოვანს, მეგობარს, კოლეგას.

...იური ზარეცის დიდი ხანია ვიცნობ, მისი ქორეოგრაფიული მოღვაწეობის პირველივე ნაბიჯებიდან. მასთან ერთად დავდგი მუსიკალური კომპოზიცია „ეასილი ტიორკინი“ ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის ანსამბლისათვის, რომელსაც დიდი წარმატება ხვდა წილად.

მას შემდეგ ჩვენი შემოქმედებითი ურთიერთანამეგობრობა განმტკიცდა და გაგრძელდა ისეთ სპექტაკლებში, როგორცაა ბრეტის „სამგროშინი ოპერა“ (რუსთაველის სახელობის თეატრი, მოლდავეთის პუშკინის სახელობის თეატრი) „ანტიგონე“ (კიევის ივანე ფრანკოს სახელობის თეატრი და უზბეკეთის ხამზას სახელობის თეატრი) და სხვ.

ჩვენი მრავალრიცხოვანი ერთობლივი დადგმების რუქა მოიცავს საბჭოთა კავშირის მრავალ ქალაქს.

იური ზარეცი — საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი, ამჟამად ქორეოგრაფიული ხელოვნების სახელგანთქმული ოსტატია. იგი შესანიშნავად გრძნობს დრამატული თეატრის ბუნებას. ეს კი იშვიათი ნიჭია.

შემოქმედებითი ფანტაზიის, კარგი გემოვნების, გამოგონებლობის წყალობით იგი ხშირად სპექტაკლის თანადამდგმელიც კი ხდება.

ამ მხრივ ი. ზარეცის ბევრი აქვს გაკეთებული საქართველოს თეატრებისათვის. იგი დიდი ხანია გასცდა რესპუბლიკის ფარგლებს და საბჭოთა კავშირის აკადემიური თეატრების საუკეთესო დადგმათა თანამონაწილე გახდა.

მე მაღლიერი ვარ მისი შემოქმედებითი თანამეგობრობის, ურთიერთგაგებისა და დიდი ნიჭის გამო“.

სსრკ სახალხო არტისტი
დოქტორი ალექსიძე“

...ეს ამბავი ახლახან მოხდა. პროფესორ გიზო ჟორდანიას სამსახიობო სახელოსნოს, სადაც იური ზარეცი — თბილისის შოთა რუსთაველის სახელობის თეატრალური ინსტიტუტის დოცენტი — ატარებს ცეკვის გაკეთილებს, ეწვივნენ სტუმრები — სსრ კინემატოგრაფისტთა კავშირის სამდივნოს გამსვლელი სხდომის მონაწილენი, რომლებიც ეცნობოდნენ თეატრისა და კინოს მსახიობის ალბრადის მეთოდებს. სტუმართა რიცხვში იყვნენ ცნობილი საბჭოთა კინომსახიობები ალექსეი ბატალოვი, ლეონიდ კურაველი, ლიუდმილა შაგალოვა, ჟანა პროხოროენკო და მრავალეროვნადი საბჭოთა კინოხელოვნების სხვა მოღვაწენი.

ი. ზარეცი თავის მოწაფეებთან ჩვეული გატაცებითა და მომთხროვნელობით მუშაობდა. უჩვენებდა, ხევეწადა ყოველ მოძრაობას, შესტს, ხან ჭავრობდა, დაეჩინებოთ ამგორებინება, ხან კიდევ უჩვეულოდ შემცბარი, თვალს აპარებდა სტუმრებისკენ, რომლებიც ყურადღებით ადევნებდნენ თვალს ყოველივეს, რაც აქ ხდებოდა.

და როდესაც ალექსეი ბატალოვი სიტყვებით — „შესანიშნავია, საოცარია“ — გაეპართა ზარეცისაკენ, მას რაღაც ბავშვური სიანკით გაუსწრო ლიუდმილა შაგალოვამ, მივიდა იურისთან და უთხრა: „თქვენ კი, ძვირფასო მასწავლებლო, ვერ მიცანით“. იური ყურადღებით დააკვირდა მას, „ლიუდა!“ ისინი ჩამოვიდნენ მთიდან!“... ამას როგორ დავივიწყებ. გახსოვს, როგორ გასწავლიდა ლეკურის ცეკვას. თითქმის ოცდაათი წელი გავიდა მას შემდეგ, მაშინ კინოში მეც ახალბედა ვიყავი. ეს იყო ჩემი ნათლობა კინემატოგრაფიაში“.

მოგონებას მოგონება მოჰყვა. დრო თითქოს წამით შეჩერდა და ყველა უკან დაგაბარუნა.

დახს, ჩვენ, კინემატოგრაფისტებს დღეს ვერც კი წარმოვიდგენია ფილმი იური ზარეცის გარეშე. თუ არ ვცდები, ჩვენი ჩიყუნის არცერთ კინოსტუდიას არა ყავს მუომივი ბალეტმეისტერი. არცერთი ბალეტმეისტერის ნამუშევართა ნუსხაშიც ვერ ნახავთ ამდენ ფილმს — ოცდათხუთმეტს, მათ შორისა თ. აბულაძის „ვედრება“, ე. შენგელიას „არაჩვეულებრივი გამოფენა“, გ. შენგელიას „ვერის უბნის მელიოდები“ და „ქვიშანი დარჩებიან“, ლ. ლოლობერიძის „ფერისცვა-

ლება“, „აურზაური სალხინეთში“ და „დღეს დამე უთენებია“ და მრავალი სხვა ფილმი და თუ ქართულმა მიუზიკლმა საბჭოთა კინოს ისტორიაში მნიშვნელოვანი ადგილი დამიკვირდა, ეს, უპირველეს ყოვლისა, ცეკვების დამდგმელის — იური ზარეცის დიდი დამსახურებაა.

გიორგი შენგელიას „ვერის უბნის მელიოდება“, რომელმაც დასაბამი მისცა ახალ ეანის ეროვნულ კინემატოგრაფიაში, იმთავითვე მოხიბლ მყაურებელი საცეკვაო პარტიტურის, საცეკვაო ტექსტის საოცარი ორგანულობით ფილმის დრამატურგიული მასალის სტრუქტურასთან.

ი. ზარეცის მიერ დადგმული სახასიათო ცეკვების მკაფიო რიტმმა გაამდიდრა ნაწარმოების არა მარტო ვიზუალური სტრუქტურა, არამედ სიუჟეტური ჩსოვილი, ეკრანზე მიმდინარე მოვლენების ატმოსფერო, განსაზღვრა ფილმის ეროვნული ტემპორიტმი.

მრეცხათა, ხისმპრელთა, ყასათა მასობრივ ცეკვებს და განსაკუთრებით გაზეთის გამყიდველის ცეკვას ზურაბ კიკალეიშვილის შესრულებით აქვს სიუჟეტური ფუნქცია და გადაწყვეტილია „გაცეკვებული მოქმედების“ ხერხით, რომელიც შეფერილია ქორეოგრაფ ი. ზარეცისა და რეჟისორ გ. შენგელიას გამომგონებლობით.

აქ მთავარია კორდებალეტის საოცარი სიზუსტე, ს. ქიაურელის, ვ. კიკაბიძის, კ. კავსაძის, ა. ფრინდლიხის, ორი ნორჩი შემსრულებლის — ი. ნინიძისა და მ. კანკავას ოსტატობა, რომლებიც ი. ზარეცისთან ერთად ყველა საცეკვაო ნომერს ფერსაცეკვინემატოგრაფიულ სანახაობად აქცივენ.

...იური ზარეცი რუსთაველის თეატრში

რ. სტურუა და ი. ზარეცი



1952 წელს მოვიწვიე. სპექტაკლში „ქარიშხლის წინ“ უნდა დაგვედგა ციმბირელ ვაჭართა ორგია, მან ეს დადგმა შესანიშნავად განახორციელა.

მას შემდეგ დიდი დრო გავიდა. იურა იქცა უნიკალურ მშრომელად, იგი დაუღლებლი და აზარტული მუშაობაში, არა მარტო ცეკვის დამდგმელია, არამედ რეჟისორის მარჯვენა ხელიცაა, ზოლო თუ სამუშაოდ გაიტაცა, თანადამდგმელიც, ამ სიტყვის სრული მნიშვნელობით. იგი ზშირად აკეთებს იმას, რაც რეჟისორის მოვალეობაში შედის. ბევრი სპექტაკლი დაგვიდგამს ერთად. მე მუდამ მადლიერი ვარ მისი ნიჭის, შრომისმოყვარეობისა და დრამატული ხელოვნებისადმი უსაზღვრო სიყვარულის გამო. ბევრ ჩვენგანს გაუტურებოდა იურას გარეშე.

სსრკ სახალხო არტისტი
მიხეილ თუშანიშვილი“.

...ფილმზე „აურზაური სალხინეთში“ მუშაობისას იური ზარეციის კარგად ესმოდა, რომ ახალი მხატვრული ფილმი — რეჟისორ ლ. ლოლობერიძისა და დრამატურგ ზ. არსენიშვილის მიუზიკლი გაუღენითლია სატირის, გროტესკის, პაროდის ელემენტებით. ამიტომ საცეკვაო პარტიტურა მოითხოვდა განსაკუთრებულ გადაწყვეტას, გონებაშევიღურ მიგნებებს, ფილმის დრამატურგიული ქსოვილის სოციალური ფენისათვის თავისებური რიტმული გასაღების მოძებნას. ცეკვა ორგანულად უნდა ჩაქსოვებოდა

რეპეტიციებზე



მხატვრულ ზეგანს, სურათის სახელი ^{წესი} ხაზგასმული თეატრალურობისა და პირობითობის გათვალისწინებით.

ი. ზარეციმ ზუსტად გადაწყვიტა მის წინაშე მდგარი შემოქმედებითი ამოცანა. ფილმის საცეკვაო დრამატურგიაში ქორეოგრაფი ეყრდნობოდა სიუჟეტური სვლისა და მხარე დაძაბულობას. კულმინაცია იქცევა ცეკვა ფილმის ფინალში, რომელიც მძლავრი აკორდით აგვირგვინებს მას...

...„იური ზარეცი. ფიქრობ მასზე და ცდილობ წარმოიდგინო ამ პიროვნებას არსი. რითი იზიდავს იგი სრულიად განსხვავებულ ადამიანებს? ...“

ამ კითხვაზე პასუხი ძალზე მარტივია. იური კარგი მეგობარია, თავდადებულია მუშაობაში. და კიდევ, იგი მორიდებულია. ძალზე ადვილია მას აწყენინო, გული ატყინო. აღსაგება იუმორის გრძნობით. არა მარტო სხვების მიმართ, არამედ თავის თავსაც საკმაოდ ირონიულად უყურებს; ყოველთვის ელემენტურია და თვითვე დასცინის თავის უზომო სიყვარულს ლამაზი ტანსაცმლისა და ლამაზი ნივთების მიმართ.

მუშაობისას იგი მზიარულია, ზშირად მრისხანე და უკომპრომისო. ერთდროულად ყვირის, ბრავოებს და ხუმრობს კიდევ. და რაც მთავარია, მისგან ეს არავის არ წყინს, ვინაიდან ყველა ინსტინქტურად გრძნობს, რომ მას ამოძრავებს საქმის სიყვარული, მაღალი პროფესიონალიზმი. ყოველთვის მიაღვივდებოდა იურასთან მუშაობა. მას აქვს უნარი მოგისმინოს, სურს ჩაწვდეს ძირითადი რეჟისორული ამოცანის არსს, გათავაზოს საკუთარ ვარიანტებს, აქვე იგონებს ახალს, თუკი პირველი არადაამაყყოფილებულია... ეძიებს, იტანჯება და სხვასაც ტანჯავს. მახსოვს ფილმის „აურზაური სალხინეთში“ გადაღების დროს არაფრით არ გამოგვდიოდა ერთი ეპიზოდი: უნდა მოგვეძებნა სახუმარო ხალხური სიმღერის პლასტიკური სახე. ვფიქრობდით, ვეძებდით, ეკამათობდით. გვინდოდა გვეპოვა ხალხურ ტრადიციებზე დაფუძნებული მარტივი ნახატი, მაგრამ არაფერი გამოგვდიოდა. ვჯავრობდით, ერთმანეთს ვეღარ ვეჭიანოით და დალილ-გამოფიტულობი გიშლებოდით. ერთხელ, ღამის 12 საათზე, როდესაც ყველამ დაიძინა, ჩვენს მყუდრო თელავურ ბინაში შემოვარდა იურა. შემოვარდა

იმისთვის, რომ შეეტყობინებინა—საუკეთესო გადაწყვეტას მივაგენო. წამოგვავდოდ ლოგინებიდან, ჩვენი სცენარისტი ზაირა არსენიშვილი როიალს მიუსვა, თვითონ კი ცალფეხზე დაიწყო ხტუნვა და წარმოსახვით მეტოქესთან ძიძგილაობა. ძალიან სასაცილო სანახაეი იყო. მზიარული განწყობილება დაგვეუფლა... იმ ღამეს აღარ დავკვიდნია. დავუძახეთ ოპერატორ ლომერ ახვლედიანს და სულის ერთი მოთქმით მოვიფიქრეთ მთელი ეპიზოდი.

აი, ამიტომ მიყვარს იურასთან მუშაობა. და კიდევ იმიტომ, რომ მას ვენდობი.

საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი კინორეჟისორი ლანა ლომობერიძე.

ამ წერილში, როგორც სარკეში, აირეკლა იური ზარეცი. კინემატოგრაფიაში მის მუშაობაზე, როგორც დიდ წვლილზე, ვსაუბრობთ ორი მიუზიკლის მავალითზე, მაგრამ იგი ასევე შეპყრობილია შემოქმედებითი იდეებით მაშინაც, როდესაც საჭიროა მხოლოდ ერთი — კლასიკური, ეროვნული თუ თანამედროვე ცეკვის დადგმა. მისთვის, როგორც იტყვიან, არ არსებობს დიდი და მცირე როლები. ყველა სამუშაოს ერთნაირი პასუხისმგებლობით ეკიდება. ყველაფერი, რასაც ი. ზარეცი აკეთებს, აღბეჭდილია მაღალი ხარისხის ნიშნით, მაღალი პროფესიონალიზმით.

„თუ მეხსიერება არ მღალატობს, არცერთ დრამატულ თეატრში არ შევხვედრივარ ბალეტმეისტერის თანამდებობას. სამაგიეროდ, კარგად მახსოვს ჩვენი ქვეყნისა თუ უცხოელ რეჟისორთა, მსახიობთა და თეატრმკოდნეთა ვაკვირებული სახეები, როდესაც საქართველოს სსრ სახალხო არტისტის იური ალექსანდრეს ძე ზარეცის ვაცნობისას ესმოდათ: „ეს კი ჩვენი თეატრის მთავარი ბალეტმეისტერია“. მართლაც, შესაძლოა არცერთ დრამატულ თეატრში არ არის ასეთი თანამდებობა. ქორეოგრაფს, საჭიროების შემთხვევაში, ესა თუ ის კოლექტივი იწვევს, ისევე, როგორც იწვევს ჩვენს იურის საქართველოს თითქმის ყველა თეატრი, როგორც იწვევს მას გიორგი ალექსანდრეს ძე ტონოზოვი დიდ დრამატულ თეატრში და ა.შ.

მაგრამ რუსთაველის თეატრისათვის იური ზარეცი არსებითი და განუყოფელი პიროვნებაა: ჩვენი თეატრის ყველა სპექტაკლი



რეპეტიციაზე რეჟისორ გ. ლორიოტთან ერთად

მასთან ერთად არის შექმნილი. ი. ზარეცი ის შემოქმედია, ვინც მხატვრებთან, კომპოზიტორებთან, მსახიობებთან, რეჟისორებთან ერთად ქმნიდა რუსთაველის თეატრის დღევანდელ სახეს. და, ალბათ, ყველა ჩვენთაგანის მსგავსად, იგი მომავალშიც ძალას არ დაიშურებს ჩვენი თეატრალური ხელოვნების შემდგომი წინსვლისათვის, განაგრძობს ძიებას და საკუთარი შემოქმედებითი პრინციპების განახლებას.

მაშინაც კი, როდესაც პლასტიკა, ცეკვა, მოძრაობა თითქოს არ ასრულებს არსებით როლს სპექტაკლში, იგი გვეხმარება ეპოქის იმ განუმეორებელი სტილისტიკის, იმ სიტყვით უთქმელი ატმოსფეროს შექმნაში, რომელიც ესოდენ აუცილებელია ამა თუ იმ პიესისათვის, რომელსაც მოითხოვს ესა თუ ის ავტორი.

ჩვენი მთავარი ბალეტმეისტერი არაქართველია. იგი ჩვენს პატარა ქვეყანაში არ დაბადებულა, მაგრამ სამშობლოდ მან საქართველო აირჩია და ჩასწვდა რა ქართული ხასიათის არსს, ერთგულად ემსახურება ქართულ ხელოვნებას.

სსრკ სახალხო არტისტი რობერტ სტურშა.

იური ზარეცის კინემატოგრაფიული მოღვაწეობა მისი მრავალმხრივი ნიჭის ერთი გამოვლინებაა. ხელოვანმა, რომელიც ასე დაუფლა ეკრანის სპეციფიკას, კინოში ოცდაათწლიანი მოღვაწეობის მანძილზე ეთნოგრაფიული ელემენტი — „ცეკვა“ ამა თუ იმ სურათის პლასტიკურ სახედ აქცია.

ყველაფერი, რაც მას დღემდე შეუქმნია, სერიოზულ და პროფესიულ ანალიზს მოითხოვს. ჩვენს წერილში ეს მიზანი არ დაგვიხახავს.

იური ზარეცი ახლაც ქართული თეატრი-

სა და კინოს ცნობილ მოღვაწეებთან ერთად მუშაობს. წინ გველის არაერთი შეხვედრა მის ახალ ნამუშევრებთან სცენასა და ეკრანზე.

„ხშირად მივითბავს ჩემი თავისთვის, რატომ მსიამოვნებს ასე მისთან მუშაობა. ამის მიზეზი ბევრია, მაგრამ მთავარი მაინც ისაა, რომ იური ზარეცის არ ახასიათებს საკუთარი დამოუკიდებლობა. მას მუდამ ახსოვს, რომ თანამედროვე თეატრში ბალეტმეისტერი მთავარი არ არის.

მის ფანტაზიას რეჟისორული იდეა კვებავს, მას აქვს უნარი იყოს არაეფექტური, მაგრამ მნიშვნელოვანი, არსებითი, თავის ყველა აზრს აქტიურული ინდივიდუალობის პრიზმში გარდატეხავს. იგი ყოველთვის საჭიროა, მაშინაც, როდესაც რიგითი მაყურებლისათვის გაუგებარია რა ლაწლი მიუძღვის სპექ-

პანორამა

ბეჟარის „მომავლის მისა“

ისევ, როგორც ყოველთვის, დიდი აჟიოტაჟი გამოიწვია შორის ბეჟარის ახალმა ბალეტმა „მომავლის მისა“. ბეჟარი დიდი ხნის მანძილზე იყო განაწევრებული ფრანგული კულტურის მესვეურებზე ფრანგული ქორეოგრაფიის რეფორმისათვის მისმა უფალმა ახალმა წამოწევაზე სათანადო მხარდაჭერა ვერ მოკავა ფრანგ ხელისუფალთა მხრიდან. თავის მრავალრიცხოვან ინტერვიუებში იგი თავს ეხსმოდნა საფრანგეთის კულტურის მინისტრს ეპ ლანეს, რომელიც დიდ თანადგომას მიჰრდებოდა ბეჟარს, მაგრამ ყველაფერი ცარიელ სიტყვებად დარჩა. შორის ბეჟარი იძულებული გახდა ბელგიაში დაბრუნებულიყო და აქ განხორციელებინა თავისი ქორეოგრაფიული იდეები.

ამიტომაც, ფრანგული პრესის და სპეციალისტების ცხოველი ინტერესი გამოიწვია მისმა ახალმა დადგამმა პარიზში. საყოველთაო აზრით, ეს სპექტაკლი ღირსშესანიშნავი ნიშანს ეტეო იქნება ქორეოგრაფიის ისტორიაში, როგორც ადამიანის თავისუფლებისათვის ბრძოლის ნათელი გამოხატულება. თვით ბეჟარის აზრით, ყოველი პატოსანი ბელოვანი სწორედ ამ თავისუფლებისათვის უნდა იბრძოდეს.

ბალეტის საფუძვლად იქცა ბრაზილიელი პოეტისა და არქიტექტორის კამარის (რომელიც ერთი „წმინდას“ უწოდებდა, მეორეში — „წითელ არქიტექტორს“) პოემა. კამარმა თავად სოსოვა ბეჟარს ბალეტის დადგმა ამ პოემის საფუძველზე, იმიტომ, რომ მისი აზრით, მუსიკა და ცეკვა — ბელოვნების ყველაზე გასაგები უნარებია. „იგი თვით ველურბიბიოესაც მისაწვდომია“.

პოემაში ლაპარაკია რობოტებზე. ბალეტში რობოტი წარმოსიხვას კაცობრიობის განვითარების შიველგზას. ამასთან დეკორაციები მ. ბეჟარმა ერთ-ერთ ინტერვიუში განაცხადა: „ამ სიუჟეტში მეძლეოდა ბედ-

ტაკლში ქორეოგრაფს. ხშირად დგამს ერთი შეხედვით სრულიად უმნიშვნელო მთავარბეგებს, და სწორედ ისინი ქმნიან სცენას, რომელიც ზოლს, სპექტაკლს...

აი, ეს არის ქვეშაირი ოსტატობა.

საქართველოს სსრ სახალხო არტისტი
თემურ ჩხინიძე.

იური ზარეცისთან თეატრში, ქუჩაში, ინსტიტუტსა თუ კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ შეხვედრისას არ მტოვებს განცვიფრება: რა კვებავს ამ ადამიანის ენერჯის, ნიქს, და რაც მთავარია, ჩვენი მიწის, ხალხის, ჩვენი ეროვნული ხელოვნების სიყვარულს. და თავადვე ვგასუბობ ჩემს თავს... ალბათ, ამ მიწის წიაღი, სული და ნიჭი ქართველი ხალხის, რომელსაც მან დიდი ხნის წინ სამუდამოდ დაუკავშირა თავისი ბედი.

ნერი შესაძლებლობა იმისა, რათა გამეღაშქრა ბენისისტური, ნეგატიური, ექსპრესიონისტული, დეკადენტური, „რეტროს“ ხელოვნებისა და ადამიანისა, რომლებიც უგულვებელყოფენ კაცობრიობის წინაშე მდგარ ქვეშაირი პრინციპებს და ტკობიით, საეკო ნონტაღიურობით ეშვებიან ნაციონალისტურ ეპოქას... კამარის პოემის იდეებთან: — რა იქნება რობოტების ერა? ადამიანის აღსასრულის თუ ახალი ცხოვრების დასაწყისის მაუწყებელი? ამ კითხვას ბეჟარის ბალეტი დადებით პასუხს აძლევს.

ბალეტის დადგენა აზრით, „მომავლის მისა“ შორის ბეჟარის ბალეტთა შორის ყველაზე შაკრად აგებული, სიმბოლიტი ყველაზე მდღარი ქმნილებაა. აქ აბსტრაქტული ნახატი ერწყმის სოციოლოგიურ და ფსიქოლოგიურ პრობლემებს, რომლებიც ჩვენი დროისათვის განსაკუთრებით მნიშვნელოვანია, რადგან უფრო და უფრო მწვავედ დგება კაცობრიობის მომავლის საკითხი. „მისაში“ შორის ბეჟარის დეკორაციებანი ბუნებისაგან ადამიანისათვის მნიშვნელოვან ენერჯისა და თავისუფლებასზე, ფიქრი იმ როლზე, რომელიც მის განვითარებაში გონიერება და წეს-ჩვეულებებმა (რომლებიც ადამიანს ადამიანის შესაძლებლობათა მაპარალიზებელ პარობოტთაში) თმასვენს.

კრიტიკოსების დასკვნით „სასწაული“ იმაში მდგომარეობს, რომ მ. ბეჟარის ბალეტში გამოქმნილი კრული ყველაისათვის ნათლადაა გასაგები და ამავე დროს უაღრესად წარმატებულ სანახაობაშია გაშლილი. აქ საინაურია მოცე დაეითა აბოლუტურად ორიგინალური მოძრაობანი და შესრულების მაღალი ტექნიკა. გასული საუკუნის ტრადიციისაგან განსხვავებით, ეს ბალეტი, თავისი შემადგენლობით, მხოლოდ „მამაკაცურია“. ბალეტში მრავალი სხვადასხვა მელოდიაა გამოყენებული, დაწყებული მოცარტის მუსიკიდან (ჯერტურიაში) დამთავრებული აფრიკული ტამბამებით.

(გაგრძელება 117 გვ.)

ნატო ვაჩნაძის საზოგადოებაში

ნათარ ეგაძე



უვარლიდან თელავისკენ გავემართეთ. კაკლის ნორჩი ნარგავებით ჩარიგებულ გზას მივდევდით. პირმოცემენტებულ თაღთან შევდევით, „ციხისთავის წყარო“ ერქვა: „მადლი ბქენ — დაგიხსომებენ!“ — ნათქვამია. ამის ამშენებელი ერთხანს უვარელსაც თავ-კაცობდა და მას გლუხაკაცობაც გაჰყოლია, კაკლის სივანი გაუბარებიათ, თვითონ რა ხანია აღარ არის, მგზავრები კი ახსენებენ.

უველა ის უგვარსახელო კაცებიც წარმოვიდგინეთ, საქართველოს წარსული რომ უშენებიათ, ციხე-კოშკები აუღიათ, არხები გაუკრიათ, საგალობლები შეუქმნიათ და ქართული სიტყვაც უღაღებიათ.

ნატო ვაჩნაძემაც მანქანას იმით მხარეს გაახვევინა და დანარჩენებიც მოგვეყენა. ჩვენი კორტეჟი თავ-დღლმართს ახვევა, მძიმედ მიბობღავდა, ტუის ჩრდილებში მიიკლანებოდა. მერე სამივე ძრავა ათუხთუხდა, აქლოშინდა და ბოლოს სულაც ხმა ჩაუწყდა. მანქანები გამოჩნდნენ. საურმე გზა კი ზევით მიიწვიდა, ხარ-კამერის ნავალი სჩანდა. ჩვენც ფეხით უნდა აგვევლო. ქეთევან მაღალაშვილი დაგველაღა და მუხის ჩრდილში მოიკეტა — „გული ამომივარდაო“. ნინა დორღაიკაც — ქმარს ვეღარ გამოვედევნებო. მბრლოებმაც თავთავიანთ მანქანებთან ჩაიჩოქეს, და თანაც, ორი დავარდნილი მანდილოსნის ჩაფარ-მცვე-

ლობაც დაიჩემეს, დანარჩენები კი მთის ფერდს შევევით, რომ ტყეში შეფარებულ ნეკრესის საყდრისათვის თვალი შეგვევლო.

ნატო ვაჩნაძე გიმნაზიის მოსწავლესავით ხალისობდა, ბავშვობაში ნანახსა და გავონილს ახლა ჩვენც გვიამბობდა, კიტი ჩოლოყაშვილიც ნავალი ყოფილა და ორი კახელი გრაცია ტუის ფერებივით მიჰქრდა და ერთმანეთს ასწრებდა მთაში გახიზნულ წარსულზე მოყოლას. უფრო კი სლავა რიხტერისაკენ იხრებოდნენ, შორი საუქუნების საყდრისაკენაც ახედებდნენ და იმღუმლების დუღუნსაც ასმენინებდნენ.

ავალწიეთ. ღრმა ხევე გადამურე ნეკრესი დანგრეული დაგვეხდა და გული ჩაგვეწყდა. წარსულის დიდებული მედიდურობის ნაცვლად აწყოში ნაღვლიანად შემოხიზნული კედლები გვეურებდნენ — ქუდმოხდილი, ფერდებშეცვინული, მუხლებმოტეხილი, თვალბეგამოხრილი, მხრებჩამოყრილი, ნაცემი, ნაბეგვი და დათრგუნული, საუქუნების გამოღწეული ქვითკირის ლანდი.

ნატომ და კიტიმ ქალარა მდუმარებას ირგვლივ შემოუარეს. ჩვენც შემოგვატარეს და შემოგვტარეს:

— მიუღლოში დგას, მტერმა მაინც მიავნო!..

— დასწვეს, დაანგრეს, მაგრამ მიხი სახელი მაინც ვერ გააქრეს.

— პირველი ქართველი ქრისტიანი მეფე მირიანის შვილიშვილთა, ბაკურისა და მირდატის დროის შემართანეც იხსენიებს ნეკრესის სახელს.

* დასასრული. იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 4-5, 1984.

— მეოთხე საუკუნით ათარიღებენ ძველი და ახალი თაობის მკვლევარები.

— ასეთი სამწავლიანი ბაზილიკა და უფრო დიდოსხვადაც ბევრია კახეთში.

— შუამთაშიც ვინახულებთ, გზა იქით გვიდევს.

— ვანძაძის მერვე საუკუნის ბაზილიკა კი გვერდით დაგვჩანს.

— ჩემი შიშობლიური გურჯაანის ორგუმბათიან ყველაწმინდასაც ავცდილი. შინ ცოცხლობის გზით ვბრუნდებით, — დანანა ნატომ, მაგრამ დაგვიპირდა:

— გაისაღე მინც განახვებთ!

...სწორედ ვასულებმა შორიდანვე დავინახეთ მაღალ ქედზე აწოდული გრემის ეკლესია. მალე ახლოც მივუდგით, რაყედ ქცეულ მდინარე ინწობის კალაპოტში ფონი მოჰყებენ და მეორე ნაპირზე გადავდებით. შემაღლებული ბეჭობიდან დიდებული ძეგლი დაგვუარებდა.

— მთავარანგელოზთა ეკლესიაა. კახეთის მეფე ლევანის უფია. მგონი 1505 წელს. აი, ის კი, მეფის სახანის კოშკია! — გაიშურა ნატომ ხელი და ჩვენი ცნობისმოყვარე თვალები ხან გრემის წოწოლა გემბათს შეჰყურებდნენ, ხან კი მთის ძირში დახუდრებულ სოფელს დაჰყურებდნენ. ჩვენს გარშემო იღო შამაანის პაქანებით დანჭერილი და მიწის პირიდან აღგვილი სატახტო ქალაქი.

მე და ნატოს უმცროსი ვაჟი გიორგი შენგელაია გრემქალაქის ნახსარებზე აუფუყეთი, ძველი ახანობის თაღოდეგ გუმბათებს გადაუარეთ, ქულბაქებად შერქმული საფაქრო დუნების თაღთან ოთახებში შევიხედეთ, საქარავნო ეზო-ბაყების ადგილები მოვიარეთ, მერე წოწოლა ეკლესიის კარსაც შევედით, ოკროდე მეტრის სიმაღლის ვიწრო და ციცაბო კიბებით ზევით ავედით, მაღლიდან გადმოვიხედეთ და ლევან მეფის დროინდელი კახეთის სამეფოს დედაქალაქის წარსული დიდებულება ხელის გულზე დადებულად წარმოვიდგინეთ.

პატარა გიორგიმ დედას გაუღიმა და ანიშნა, — მეფის კოშკზე ავალო.

ქეთევანმა თვალთ გააყალბა:

— ხაყვარული ბიჭია, შეცა გგავს და მამასაც!

— ნეტო, მამას დაემგვანოს; ლამაზა და ძლიერს. ბერის უყარდა. ბუნებამ მომიხივდლომა დაანათლა, გაერგნობაც მოსდევდა, სიტყვა უჭირდა, კალამი იმარტებოდა, თვლიც ბასრა ჰქონდა. არჩევდა მაკდურსა და მოკეთეს. ცანცარა მოლაყებესა და ნიჭირ მოუწრენ. ყველას თავისას უხდოდა, არაფერს შეარჩენდა, არც თავად დაჩარგავდა უსამართლოდ ვინმეს, როცა განრისხებით ესმოდნენ — უურადლებით უსმენდა, მოთმინებას როდი ჰპარგავდა, არ წამოხტებოდა, ემოციას არ აჰყვებოდა, თუმცა შინაგანად ფიცხი იყო. ეს თვითონაც იცოდა და ხასიათს თავადვე ითოკავდა. ნებე ამარტვებინებდა, მაგრამ სხვებს მაინც არ ამცირებდა.

ნატომ შეიღოს გახედა. გაეღიმა. ეამა, ლამაზი ბიჭი ეწრდებოდა. მერე ისევ მიორღებდა, დადუმდა და ჩვენც დაგვადუმდა. დაგვადონა, იმ დანგრეულ ნაქალაქარს გადავახედა, გრემის ძირში დაფენილი სოფელ ენისელის ნისლიანი წარსულიც გავაჯანსა, მჭუჭე აღაძლამებული მდინარე ინწობი დაგვანახა, თვითონ კი გრემის ეკლესიის ძირში იმ ბებერი პანტის და-

რუნჩხულ და წამებულ ტოტებს ახედა და უკვლავს გასაგონად ყრულ ამოხდა:

— ანდერს გიტოვებთ... გრემში დაამკრძალეთ... პანტის ძირში...

— ეგ, რა სპევი, ნატო?!

— რამ გაფიქრებინა, ქალო?!

ნატო გარინდული იქდა. მერე გულაღმა გადაწვა, დვითოური თვალები ცას ააჰყრა, ზეცა გაალამაზა და შეგვეყვინა:

— შემისრულეთო!..

— ნეტავი, ერთი შენც! — აფთხოდა ელენე.

— გაუნება წავისხლინი! — დაემდურა ქეთევანი.

— გაუგებარია — გაიოცა სლავან.

— ამისრულეთ-მეთქი! — უფრო ყრულ და შემამარუნებლად გაიმეორა ნატომ.

ყველას შეგვაცოვა.

გველნაკებნებით წამოვიშალენით, ერთმანეთის შეხედვა გავფიქრებდა. დახლა დავეშვით. გრემის ძირში მოშლოდინე მანქანებში მდუმარედ შევლადით, მდინარე ინწობის ნაპირი გადავტოვეთ, გრემის ციხე-ნაქალაქარი უკან მოვიტოვეთ, მაგრამ ის პანტის ხე თვალიდან მინც ვერ მოვიშორეთ.

თითქოს საშლოვანობა პარკოსიას მივყუბოდით. ნატო გვერდით მექდა. მანქანა მისი იყო, მაგრამ საქვსთან აღარ მივუშვი. თვალები უბრწყინავდა, წინ არ იუბრებოდა, გრემისაკენ იხედებოდა. აღზოთ, გულში იმ საზინულ სიტყვებს იმეორებდა.

მწევანე წინანდლის ცენტრში აღქვსანდრე ჰავკავადის სახლს ჩავუარეთ. ნატომ ნინო ჰავკავაძის ეპიტაფის სიტყვებშია გამოიყოლა: «Почему пережила ТАНЯ, ЛЮБОВЬ МОЯ?» მერე გამოუტყვა, გაგვიღიმა და ენა ამოვკვამდვირდა.

ნადიკვარს გავუსწორდით. ქეთევან მაღალაშვილმა ძმის ოჯახში შეგვიწვია. მარდამ მანდლოსნებმა სვედლი დოქტორი მოარბენინეს. ნატომ ძალად გამოართვა, წიღადელი ჩვენი დადარდანიებით უბერხულობა იტრძნო და ცივი წყლით გული გაგვითბო, კაცებს თავზე დოქი დაგვიპარტყვა და გაუბუტულებს თითო „მადლოხა“ მინც დაგვტოვა. შეუვრდებოდა, რას ვიწამდით, მდუმარეობა უფრო გუწვავდა. მერე ქეთევანსაც სუფრის გაშლაში მიეშველა და სლავა რიხტერს ახარა:

— ზალაში შემოდი, წითელი ხის ფორტეპიანო დგას.

სლავა სამი ღღის უნახავ ინსტრუმენტს მიუქდა. ანტი კლავიშების ახმინება მონატრებოდა, თითების მოთიფვა მოუნდა, დაფერფლულ საუკუნეთა დღეღუნთ დაღლილს თავისი სალოცო პანტების აღმერება მოსწურებდა, მაგრამ ისედაც მწითლად სახეზე მჭარბნობარე უურის ბიბილოები იმ წითელი პიანინოს ფერად გაუწითლდა — სიმბმეწყობილი ფორტეპიანო ყალბტონზე აუდარებდა.

დაღლილად ვიყავით. რიხტერის მოსმენის იმედიც გაგვიქრა, თუმცა წითელი პიანინო გაკვირვებულნი იდგა: „რა მოხდა, ორი ან ოთხი სიმე თუ ტყუის. და, საერთოდ, სკროპოს კი? აქამდის რომ არავის შეუწრნებავს? უცრადდენ და არ ჩიოდენენი“. მერე სულიერი სიმშვიდისა და სმენის მოსაფერებლად უუჩე საუბარი ავაწუეთ მუსიკაზე და მუსიკოსებზე, უცხოურ და ქართულ ინსტრუმენტებზე, თბილისის ფარჯიას გამოშვებულ „ზაქი-პიანინოები“ გაკვირდეთ:

— ცოდვია, საქართველოდან უტყობოში გაგვიქონდეს საექსპორტოდ მუსიკალური ინსტრუმენტისათვის ძვირფასი ხის მასალა, თავად კი უტყობი პიანინოებს ვუშვებდეთ.

— ახალი საქმეა. ხელოსნობა გვაკლია, სიმღერა დღისა ვიცით, დაცრა კი გვიჭირს.

— ჩვენი კონსერვატორია ამასაც გამოგვისწორებს. ახალგაზრდობა გულთი ეტანება ფორტეპიანოს კლასში. დღი მიაღებება.

სალამოს თელავის თეატრში წავიდეთ, სექტაკლის შემდეგ მსახიობებმა გრიგოლ კვიციანიშვილმა და ქეთევან ნიკოლაშვილმა ოქახში მივივარყვეს. თეატრის მსახიობებმა ბურბუთაშვილმა, ახვლედიანმა, კუტუბიძემ და თელავში სექტაკლის მისაღებად ჩამოსულმა რეისორმა პავლე ფრანგიშვილმაც პატივი დაგვდეს და გვიან ღამემდე ჩვეთან დაშვებს. რა თქმა უნდა, იქაც ნატო ვაჩნაძე დედოფლობა და გარემორტყმულ საზოგადოებას ახალისებდა, ხელოვნებისა და მოქალაქეობრიობის შემყავშირებელი სიტყვა-პასუხი ისმოდა, ერეკლეს დროის შაბხლის თეატრის სახელი გვესმოდა, მარჩანიშვილისა და ახმეტელის ცხოვრების მღვდვარებას გაიჩინა...

მერე დილას ფოტოგრაფი ტორი მოვიდა და ნატოს სურათები მოგვართვა.

ნატოს ფოტოებზე გადაღების დღე და წელიც ეწერა. თუ ამ სურათებით ვიმსჯელებთ, ნატო თელავს ბევრჯერ სწევია. ტორსაც ხან სტუმრობისას, ხან გვერდ ვაღივსება გადაუღია და ისეთი გაღვირვა შეუქმნია, რომ კინოსტუდიის მუხუშმსაც შეენატრებოდა. მაგრამ ერთი იყო იმ მრავალში უმშვენიერესი: ნატოს ვარდი უფროვან და ძნელა გარჩევა — ყვავილი ამკობდა ვაჩნაძიანთ ქალს, თუ ნატო აშუშებდა ვარდის სილამაზეს. ეს სურათი ტორმა სლავა რისხტარს აჩუქა. მერე დილას სუფრასთან გამოჩინებული ნატო ერთხელ კიდევ მოიხელა, ფოტოგრაფი მიუღდა, ათიოდ კადრი ჩაეკა, იმდენივე „ხარკოც“ დააყოლა, ბოლოს „სამსემ ხარკოც!“ დაამატა.

...თელავის უნიკალური ჭადრის ხანახავად მივდიოდით. თავდაღმართზე დავეშვით და ბებერ ჭადრს მივაღვეით. იქაურების მოგონებითა და გადმოცემით მარჩანიშვილსა და ახმეტელს მკლავები გაუშლიათ, ჭადრის ძირს შემოხიზნებიან და მისი წილოვანების გამოცნობა უცლიათ. ილიასა და აკაკისაც იმ ჭადრის ჩრდილში სიბრძნის სიტყვა უთქვამთ და პატარა კახიც ცხენზე ამხდრებული შეჩერებულა, რომ მისი ფეხვების სიმაგრეს დასხსებოდა, რანაირ დროებას არ აუღელაუღლია იმ ჭადრის წინ, მაგრამ ხე ხედ დარჩენილა, სიცოცხლე — გაშლიუბის მოწვევად დამკვიდრებულა. პატივითა და მოკრძალებით იხვეოდნენ თაობები, ბერდებოდა და იკურებოდა, მაგრამ თავიკი შექრდილით ადამიანების მახსოვრობაში ღრმად იჭრებოდა, შრილა გრილობის ასვენება, დახუცდილი ტოტებით წვიმისაგან იფარავდა, თვითონ დრო-ჟამს ისრუტავდა, გამყვლე-გამორმეულს კი სიცოცხლის ხანგრძლივობის იმედს ახსურებდა, ცხოვრების აღმართ-დაღმართზე ასვლა-ჩახვლას აჩვენებდა, მუხლს უმაჯრებდა, წუთისოფლის თვალწვედომის სურვილს უზრდიდა და ძალს მატებდა.

ნეტა, ვინ დარგო ის ჭადარი, რას გამოიცინობ! ან,

იქნებ ეს ხე კაცური მაღლის უკვადვებისათვის თავისით აიყარა, აიწვია და ხალხის მძიმე წარსულის შრილა მატიახედ იქცა. დღი შინაგანი მტკვალეულობა დაპყლიათ მატერიალურ და ეკოლოგიურ მტკვალეულებს. ამითაც ხელი შეაშემს იმას, ვინც ისტორიულ სიძველეს ანგრევს და ცხოვრების სიბრძნის ცოცხალ მოწმე ხეს მოჭრის! უვიღავური სიკეთეა, რაც ადამიანს ბუნებასთან აახლოებს, წარსულს თანამედროვეობასთან ამშობილებს.

— სწორედ ახტო ძმობას მიუძღვნა სვიატოსლავ რინტერმა კონცერტი თელაველი მოსწავლეებისა და მასწავლებლებისთვის, უფასოდ რომ გამართა.

თელავიდან ჭერ აღავერდისაკენ გავწიეთ, მერე შუამთის აღმართს ავყვეით, ნატოს დაპირებული ზაჩილიცა ვნახეთ და ცივგომბორით ქართლში გადმოვედი.

* * *

თბილისს რომ მოვუახლოვდით, ტაფობ ადგილას ჩაძირული „მლაფე ტბა“ გამოჩნდა, შესახედავად პატარა, მაგრამ დასამახსოვრებელი დღი. მანქანები ტყვიდან გამონაპირებული ხეების ჩრდილში შევყარეთ. ჩვენს წინ მწვანედ ამბინებული გორაკები გაწოლილიყო, თბილისელები რომ მახალის მათს ეძახიან. თელაველების გამოტანებულმა საჯვალამც თავი შეგვახსენა და ჩრდილში სახელდახელო სურა გავშაღეთ. სლავამ ბევრი იწრიალა, მუსიკა რამდენჯერმე იცვალა და ბოლოს მაინც როიალთან მუდამ რუსულად წელში გამართულმა თურქულ უკლავე მოიკა და მტვრეში მოიხარა. ნატო გვერდით იქდა, ქეთევანი ზურგიით მიპყულებოდა. მე მაღალათ ტიქტორის ზეწეურად ვსურტავდი და ნატოს სოქახო ორი უანწი მერქიფიფის უკლავე თელაურ ნუნუას ვარიგებდი. თამადად იხევ ვაჩნაძიანთ რძალი გვედგა. ნატომ ნაპერწყლიანი თვალები იმ „მლაფე ტბას“ გახედა და დალოცა:

— გამოვა, თბილისელებს ამ ადგილას მოუწყვიათ პირველი პირველმანისობა. მოდიო, იმით გაუმარტოი — მართლი ბრძანებაა, 1899 წელს. მომდევნო წელს კი მერეცა, — დავუმოწმე მე.

— ისიც გამოვიდა, ორენე მისხობა, მუშებთან ერთად; ისტელიგენტებიც თავაკობდნენ.

— დიან, სოსო კულაშვილი, ვანო სტურუა, ზაქარია ჩოღრიშვილი, მიხო ბოჭორიძე.

— მიკერძობაში ნუ ჩამოშრთმევთ, მხატვრისაც გაუმართავს ხელი! — შეახსენა ქეთევან მაღალაშვილმა.

— ეგ საიდან მოიტანე! — გაიკვირა ელენე ახვლედიანმა.

ქეთევანმა დაიმორცხვა, მერე მაინც გაამხილა:

— ერთხანს გამოიტაცა ქართველი რეკლუციონერების ცხოვრებაში. პირველი მისობის მეთაურების ნაპირტეტების დახატვა მოვიწადინე. ჰოდა, თქვენ ხართ ჩემი ბატონი, მჭარაძის გვარიც შემხვდა. მხატვარი ყოფილა, კობა კაცო, ლაშაიანი წვერულავაშვით, კინკრისოზე გადავარცხნილი თმით. მაღალსა და ნათელ შუბლზე სიკეთე ეფინა, ჰკვიან თვლებში რწმენა ედგა. ასე ჩანდა ფოტოსურათზე. სწორედ იმ მხატვრის მოუხატავ პირველი მაისის დროში შარქის პორტრეტითა და გამარჯვებისკენ მომწოდებელი სიტყვებით.

...რისხტარმა გულის ჩიბიდან ტორის ნაჩუქარი ფოტო ამოაძრდა და გაუწოდა:

— დედოფალს, თქვენი ავტორგრაფი მიხომეთ!
— შენც კარგი „პაროლი“ ხარ, სლავა, ორი დე-
დოფლის—მადლაშვილისა და ვანძაძის შუა ზიხარ! —
გაუცინა თავის დიდგვაროვან ქმარს ნინო დორლი-
აძმა და ყველას გვენიშნა.

— ორი თავადის ქალი გვერდს უშვებებს მუსიკის
დერტის და მართლაც, „პაროლი“ ვითომ რატომ არ
დაემგვანება?! — შეაშველა ელენე ახვლედიანმა.

ნატოს ტურნე ღიმილი დაეფინა და ჩაიხუტებუბა.

— ასე ვისხედით მაშინაც. შე აქეთ ვიჭკეპ, იქით —
თამარ ქავეჯაძე. სტალინმა ჩაგვილაპარაკა:

— რა დრო დაღაჯა — უბრალო კაცის შვილი თა-
ვადის ორ ასულს შუა ვწვიარ...

მერე ნატომ სხვაც გაიხსენა:

— სურფის ვუხსენებდი. სტალინმა შენიშნა, რომ
კირილე პაქორობა დროდადრო სურფიდან წამოდგებო-
და ხოლმე, ანდრეი ედანოვთან მიდგებოდა, ჭიქას
მიუჭახუნებდა, ტურნეს მიიტანდა, მას დააკვირვებდა.
თვითონ კი ერთი ულტანის მარწმუნეთი თავის ადგილს
უბრუნდებოდა. მოსკოვში ქართული ხელოვნების დე-
კადის დამთავრების შემდეგ ედანოვს, თურმე, სანდრო
კავსაძის აღმოსავლეთ საქართველოს მომდერალთა

გუნდი ღვინვრადში მიუფრევია. კირილესაც მონდო-
მება დასავლეთ საქართველოს მომდერალთა გუნდი
ღვინვრადში ჩასვლა, ამიტომ წამდაუწუმ ედანოვს უწ-
კარუნებდა ჭიქას და მიიღო კიდევ ღვინვრადში სა-
სურველი მიწვევა. სტალინს კირილეს ონიხე არ გა-
მოეპარა და გვერდით მჭდომ სერგო ორჭონიკიტს ქარ-
თულად რაღაც გადაულაპარაკა. მერე დინჯად წამო-
დგა, ოთხის ამაღლებულ ადგილზე ერთი საფეხურით

ავიდა, ტკბილედ უღიანა მაგდიდან ხილთი სავსე ბრ-
ლის ვაზა გადმოაპირქვევა, ერთი ბოთლი ქართული
ღვინო ჩასცალა, ჩვენსკენ გამოიხებდა და ჩუმად თქვა:

— პაქორობა! ედანოვი მიდღეგრძელებ!

კირილემ თავი მოიწონა. ვაზა დასცალა.

მერე სტალინმა ვაზაში მერტე ბოთლიც ჩასცალა

და ჩუმად უთხრა:

— ახლა მეც მაღღეგრძელებე...

კირილეს გაუკვირდა, მაგრამ გაღიმიებული სახით ისიც

დასცალა.

სტალინმა კირილეს თვალბეში ჩახებდა და მშვიდად

უთხრა:

— ახლა შენ და ედანოვი ბარი-ბარში ხართ!

თბილისში ყველანი კარგ გუნებაზე დავბრუნდით.
მერე იმ უქმეებს ცხელი სამუშაო დღე მოჰყვა. ოთხ
მთის ტრადიციულად სახელმწიფო სესზე ხელმოწერა
ტარდებოდა, ფაბრიკა-ქარხნებსა და დაწესებულებებში
მიტინგები მოეწყო და ხალხის ერთსულოვანი ხელმო-
წერის შედეგები „პრავდის“ სტენოგრაფიისკენ გადაე-
ცი. მეორე დღეს კი კონცერტატორიის დიდ დარბაზში
საბანსაზე რიხტერის სილო კონცერტზე წავიდო.

დარბაზი გაიქვდა. რიხტერს კი უტრაკიც არ ჩაეცვა.
ნერვიულობდა, კულისების გვერდითა არტისტულ ოთ-
ახში ბორიალობდა, მე რომ დამინახა, გაეხარდა და შე-
მეკობხა:

— სხვებს ვერ ვხედავ!

— მოვლენ...

სლავა „სხვებში“ იმათ გულისხმობდა, ვისთანაც

ერთად სამი დღე შემოხებდავ მოგზაურობაში გაატა-
რა. იმათაც კი, მართლაც ჭერ არავინ ჩანდა მუნდელ
და ყველა ყოფილიყო. ელენე ახვლედიანის მარჯვ
სტუმარი ვახლდათ, მის სახლ-სახელოსნოში ცხოვრო-
ბდა პერფუკიას ქუჩაზე, თავის მეუღლეს ნინა დორ-
ლიათთან ერთად. თვითონ ერთი საათით ადრე მოსულა
კონცერტის დაწყებამდე, მეუღლეს თავი უქმეოდ
უგარძნია და შინ დარჩენილა, თუმცა, დაპირებია,
ცოტას მოვლენდებოდა და მოვალე. რიხტერა ამან
ძლიერ დააღიანა.

ამინდი კი მშვენიერი იდგა. გაზაფხულის მზე ისევე
ანათებდა, როგორც ალაზანზე, ყვარელში, თელავში,
ციკლოპორზე, მაგრამ წაწირვად ანეთი სიასქაშე არ
ძლივდა საკონცერტო ხარის განწყობილებას. კონსერ-
ვატორიის დარბაზში დღის შუქიც შემოდოდა და
დვთაბერბი მუსიკის იდუმალებას ინტენსირობის ელ-
ფერს ართმებდა. აუდიტორიას ისეთი მოთბევილება
რჩებოდა, თითქმის დღის კონცერტზე მთავოდენე, სა-
ღამო-კონცერტის განწყობილებას არ უხდებოდა. პი-
ანისტი კი წინასაკონცერტო ექსტაზში იყო და ვერ
ურიგდებოდა, რომ სამი დღის ერთად ყოფის შემდეგ
შეჩვეულსა და გულში შესაღებულ ხალხს უნდა ხე-
დავდა. ახვლედიანი და დორლიაკი შესაძლოა სულაც
არ მოვიდნენ. განსაკუთრებით მეუღლის დაუსწრებ-
ლობა აღონებდა და წამდაუწუმ სასამსახურო კიბის
ვიწრო კარისაკენ იხედებოდა. საიდანაც საღამოს
შუქი იჭრებოდა, მაგრამ მას მომლოდინე ადამიანების
სახეები არ მოუვებოდა. მერე, უცებ, ადგილიდან მოს-
წყდა, კიბზე დაეშვა, სასამსახურო კარი გაიჭრა და
გაქპრა.

საარტისტო ოთახში დორლიაკი და ახვლედიანი
შეშოვიდნენ. უცებ ვერ მიხვდარიყვენენ, რა მოხდა:

— სლავა სად არის?

— არ ვიცი!

აღღეღებული კარისკაცი შემოვარდა:

— რიხტერი სასამართლოს ქუჩით მიზის. „პაქარ-
ნიკი“ დავადენენ, თქვეც არ მომიკვდეთო...

ნატო ვანჩაძეც შემოვიდა და გულგახეთქით მოგვა-
ხალა:

— არსენს ქუჩაზე თვალი მოვკარი, დავუძახე, არ
მიხებდა. რა მოხდა?!

— არაჲ, მოძებნეთ! — აწრიალდა ახვლედიანი.

— ჩემი ბრალია. კონცერტზე ერთად მოვდივართ
ხოლმე...

მე მანქანით გავეკიდე, არსენას ქუჩაზე გავვიდი, ვი-
დასა ცენო:

— ყფიანის ქუჩით მიდის...

ჩემმა მძღოლმა მანქანა მიატარიალა, მთაწმინდის ძირ-
ში დავკეითო.

— სლავა, კონცერტი გეწყება!

ხელი მოკვიდე. მანქანაში ჩავსვი. „ჩვენები“ პანა-
შეიღვე მოსულბესავით იდგნენ და ელოდნენ. მეც
უხმოდ გაუკაღენ, შიდა კართ სცენიდან დარბაზში
გავიღენ და ლოჯიაში დასხდნენ. სლავამ ფრკი ჩა-
იცვა, ერთ წუთს გაირინდა, თავი მაღლა ააგდო, ტუ-
ჩები მოკუმა, თვალები ცაში აჰყარა, მუსიკის სამყა-
როში გადაერთო, აჩქარებულად განიერთ ნაბიჭვით
კულისებში გავიდა და დარბაზში დაიჭუხა.

სვიატოსლავ რიხტერი რიხტერობდა, მომაქადოვე-
ბელი ბგერები დარბაზის კერს არხევდა.

გაფხუხული მიიღია. ზაფხული დადგა. გაზეთი „პარავ-
ლიდან“ ერთმა ჩემმა მეგობარმა კაცმა დამირეკა:

— ბესლანამდე მატარებელი მივდევარ. ცოლით! სა-
ქართველო სახმებდრო გზით ვაპირებ. დერბენტ-ბა-
ქოს გზაზე ნამყოფი ვარ.

— ორჯონიკიძეში დაგხვდები!

ჩემი მეგობარს ესიამოვნა. შუალაშით გავედი, დი-
ლით ადრე მოხულ მატარებელს დავეხვდი. ქალაქში
დუქნები არ გაეღოთ. სიონამდე წაუხმებულად ვიპა-
რეთ. ჩემი ბიძაშვილის ლევან ევაძის ცოლიერში შე-
ვიარეთ. სეთურიძეების ოჯახმა დირსებითა და თბილად
მივგებო. ჩემი რძალი და დედამისი საქმეს შეუდგნენ,
ფეკილი გასცრეს, ქვაბებს შეშა შეუკეთეს. კაცებმა
საკლავი დაკლეს, მეგობრებიც მიეხმარნენ. ქალები
ქალებს უხვადგენ შესწავავსა და გამოსაცხობში, კა-
ციბო პოლიტიკასა და მეურნეობაზე ვსაუბრობდით,
შესაბარეს აბრუნებდნენ, ხორცსა კეპავდნენ და სახინ-
კლე ცოცს ზედდგენ.

ჩემი მეგობრის მეუღლე ლამაზი ქალი ჩანდა და,
თანაც, პოლიტიკაში დრამად ჩაქდაარი. სუფრის გაშ-
ლამდე წამდაუწუმ სამზარეულოში იხედებოდა და და-
საქმებულ მასინძელ ქალებს გულწრფელად თანაუგ-
რძნობდა:

- აი, აი, აი! რა დღეში ხართ ქართველი ქალები.
- რითა ვართ ურიგოთ?!
- კაცები არ გეხმარებიათ!
- რა კაცის საქმეა დიაცის ხელობა.
- ჩემს კაცს დიასახლისობაც შევასწავლე. როცა
ეკძის გაკეთებას მორჩებით, ლეკციას წაგიკითხვთ.
- რაზე?
- ემანსიპაციაზე!
- სუფრა ვიშალა. ქალებმა ხინკალი ამოჰყარეს. კაცი-
ბი დავწყურდით. სტუმარმა დრო იხელთა და კაცებზე
ჭავრი იყარა.

— წინდა წულის ფეოდალიზშია, ქალები კაცებს
გვერდით არ უხებდართ! ჩამორჩინილები ხართ. ამას
ლექციასი გეტყვით!..

პურმარილი ჩაგვშხამდა. რძალი და მისი დედამთი-
ლი შემეცოდა. ჩემი მეგობარი კაციც.

თბილისში ჩამოვედით. შინ მივიყვანე, დავახვენი,
ჩემი რუსი მეუღლე საქმეს შეუდგა. სტუმარმა სამ-
ზარეულოშიც შეიხედა. მისაც ჰკითხა — რატომ
ქმარი არ გეხმარებო? ამან უფრო დაამუხხა.

შინ ცხელდა. ნატო ვანჩაძეს და ბესო ედენტს
დავურეკე, ფუნქციონორზე მივიწვიე. ოჯახურ სუფ-
რაზე, მოხატულ სახანკეტო დაბრაზში ვიხსენიეთ,
ვეფხისტყაოსნის სიუჟეტური ილუსტრაციებით მო-
ლაპარაკებულ კედლებსა და პლაფონს შევექვიროდით.
გმირივლად შევექცეოდით. მერე ნატო ვანჩაძეს ვთხო-
ვე:

— უარი არ მოთხრა, თამაღობა გამიწვიე, არ შემარ-
ცხვირო უცხო ქალთან. დამირწმუნე, რომ მუნჯი ქა-
ლები არ გვისხებდართ!..

ნატო მიმიხვდა. დამეთანხმა. სიყვით, ნიჭი, სიღამა-
ზე, სიღალე ზომ არ აკლდა და ისეთი სადღეგრძელო-



ები დააფრქვია, რომ ბესო ედენტს კი განაცვიფრა
და გაახარა. როცა პერსონალურ სადღეგრძელოზე
მორჩა, განოგადებულაც შემოგვთავაზა:

— ეს ქალურ სილამაზესა და ქუცას გაუმარჯოს,
ჩემთვის უსვენარლეს კინოსახიობების ლიწოვოვ ორ-
ლოვასა და ვერა მალინოვსკისა სახით. ერთი ევრო-
პელი სახეა, მეორე კი — სლავური მშვენიება.

- მალინოვსკია, რა სახსენებელია?!
- რუსული კინოს ვარსკლავია.
- შეუგნებლობაა ამის თქმა.
- რა საბუთი?
- მისი ვარსკლავი ჩაქრა, რეპრესირებულის ცო-
ლია!

ვწელას ხმა ჩავგვიყვდა. გუნება შეგვეცვალა. კა-
ხურს გემო წაუხდა. მეგობარი კაცი თანაგრძნობით
მიუყურებდა: „მე რაღა ვნა, სულ ასეთ დღეში ვარო“.

ავიშაღენით. სტუმარს არც ასეთ ქალთა საერებუ-
ლო მოეწონა. სოფელ სიონში ევაძის ცოლის თინე-
ერება დამიწუნა, მოაწმინდაზე ვანჩაძით რძლის სი-
თამაშეს განურისხდა.

- გზად ბესო ედენტს ვუთხარი:
- ასეთ ემანსიპირებულ სტუმარს შინ ვეღარ შე-
ვუშვებ, ცოლსაც გამყრის.
- ასეც მოვექციე, ნასტუმრო „თბილისის“ ლუქსში
დავახინავე. ძილი ნებისა ვუსურვე, თვად კი უშვ-
ნებო დავვიძინე.
- დილით ნატო ვანჩაძეს გავახსენე, რომ ვარძიაში
გამოყულას დამპირდა და მართლაც ერთ საათში მან-
ქანით მომადგა.

ბორჯომში ჩავედით, მინერალური წყლების წყარო
ვანაზე, ვაგემე, არ მოეწონა. არც ჩვენ მოგვწონდა
დუბელა დასალეცია, მაგრამ ბოთლებში ჩამოსხმულის
გემოს ავტორიტეტით იმასაც ვურიგდებოდი.

ახალციხისკენ გავწვიეთ. რაიკომის მდივნის ძებნისა
შვილის ოჯახმა მიგვიპატიოა. კიდევ კარგი, რომ მისი
მეუღლე სუფრასაც უნდა და სამზარეულოშიც ასწ-
რებდა ტრიალს. ჩემი მეგობრის ცოლს საკითხოც წა-
ერთვა, ემანსიპაციაზე ლექციას ვეღარ წაიკითხავდა.

ვარძიისკენ გავწვიეთ, უხერო გზებმა უმოწყა-
ლად გავრწიეს, დავიღალეთ, დავიქანეთ, მაგრამ რო-
ცა მთაში კაცის ხელით გამოთლილი ქალაქი-სა-
ოცრება ვნახეთ — დავივიწყეთ სიონიც და ფუნქცი-
ლორც. მოხიბლული დავდიოდით დარბაზიდან დარ-
ბაზში, კიბიდან კიბეზე გადადიოდით და ფანჯრიდან
ფანჯრებში ვიხედებოდით.

— აი, აქ საერებულო იყო თამარის ფრესკით, იქ
სასადლო, მანდ, ალბათ საძილე ოთახი, აქაც იარა-
ღის შესანახი ადგილი, გვერდით, შესაძლოა, საკუქნაო,
მალღა თანხებიანი კედლებით სააქიმო და ავთოიკი,
განაპირად კი წყარო ამოდის, მასხადამე, ახლო-
მახლო სამზარეულოც იქნებოდა.

— სამზარეულოც! — გააცეცა თვალები ჩემი მე-
გობრის ცოლმა და ცივ წყალში თითი ჩაჰყო. ბედზე
ახლო-მახლო იმდროინდელი ქალის ლანდიც არ ჩან-
და, თორემ ჰკითხავდა, — მართლა ისეთი იყო ქა-
ლის მეგობარობა, როგორც თქვენი პოეტა რუსთა-
ველი წერდაო? — „ძე იყოს, თუნდა ზვადია!“

მეორე წელს ჩემი მეგობარი კაცი მოსკოვში შემშ-
ვდა. კინემატოგრაფიის სამინისტროში გადასულიყო
სამუშაოდ. კირველ ცოლს გასცლოდა.



მერე ის ქალი მოსკოვში ნატო ვაჩნაძესაც შეხვედრიდა და უხარებია:

- მაღინოვსკაია რეპლიტირებულა!
- შაშადადე, მეც?
- რა თქმა უნდა, თამადაც...

ნატოს გაეღიმა და მითხრა:

- სად გამოხდებნეთ ისეთი სტუმარი?

* * *

არც ის საღამო მავწყუდებია, წვეულებაზე ვიყავი გამოჩენილი კიროვგის ეგნატე ფიფას ოჯახში, სადაც ზორამ იკრებოდნენ ზოლდე თბილისის შემოქმედებითი ინტელიგენციის ცნობილი წარმომადგენლები, რუსეთიდან ჩვენს დედაქალაქში საგანგებოდ ჩამოსული მუსიკოსები, მომღერლები. მაშინ პეროვსკაიას ქუჩაზე ცხოვრობდა და ამჟამად საგანგებოდ მოწვეული სტუმრები ყავდა, მაგრამ წვეულების საბაბს ფარავდა.

დიდ დარბაზში ყველა ნაცნობი აღმოჩნდა — მხატვრები მაღალაშვილი, ახვლედიანი, გუდიაშვილი, შუხაბეი, მწერალი კონსტანტინე გამსახურდია, აკადემიკოსი გიორგი ახვლედიანი, ოჯახის ახლო მეგობრები — ნინო ჩიჭოვანი, ლატუშა და გუგული ყუფინაძე, იმხანად ორი დიდი თანამედროვის მქონე, საქართველოს საგარეო საქმეთა და საქართველოს კინემატოგრაფიის მინისტრი გიორგი კიკნაძე, რაღა თქმა უნდა, ნატო ვაჩნაძეც. დიასახლისს ავალა ფიფას შვიი ზავერდის დეკორაციული კაბა ამშვენებდა და მთელ წვეულებას პეწსა და ბრწყინვალეებს აფრქვევდა. ქუჩისპირა ედუარდს ორ ფანჯარას შუა დიდი ზომის პორტრეტი ეიდა. ეს დიასახლისის ტუპი იყო, იგივე კაბაში და ისეთვე თმავარცხნილობით. ეგნატე ფიფა პორტრეტთან მიდგა და დინჯად და ხასიაშოვნო ზმით მოგვმართა:

— დღეს ამ პორტრეტის ნათლობა გვაქვს, როგორ მოგვწონ?

ქეთევან მაღალაშვილს მორცხვად გაეღიმა:

— შე გაედვიარა!..

— თავმდაბალი ავტორია, — გააყულა თბილი დიმილი ეგნატემ.

ყველანი წამოხდებოთ, პორტრეტთან ახლო მივდეთ და ავხაზავდით:

- დიდებულია!
- ბრწყინვალე!
- ფსიქოლოგიურადაც დამაქრებელი!
- ლამაზია!..
- სურათი, თუ ნატურა? — აგვიტაცა ელენემ.
- ორივე! — დაგაქერა აკადემიკოსმა გიორგი ახვლედიანმა.

— პორტრეტმა ნატურა უცდავეო, ქალბატონმა ვალამა კი ქალბატონი ქეთევანი ააშაღლა, — დამატა გამსახურდიამ.

— დიახ, ერთმანეთის დარია! — შეუერთდა გუდიაშვილი.

— ნამეტანი კარგია! — მოკლედ მოსკრა გუგული ყუფინაძე.

მართლაც მშვენიერი რამ იყო, ეფექტური, ენის გადმოშორებული. ოქროსფერი ღრმა ჩარჩოფენი მშველდილი დიდებულია იშვიათბოდა.

— დედოფალია! — მოეხვია ვალია ფიფას ნატო ვაჩნაძე.

— დედოფალი, მხოლოდ თქვენა ხართ, ნატო! — მოეფერა ლამაზი ქალი ულამაზესს.

— სისულელეს ნუ ამბობ, რის დედოფალი, რა დედოფალია! ნამდვილი ობონი გერია, ზოლუშკაა, — გაანჩხლა ელენე ახვლედიანი.

— რა ვარჩუბებს, ქალო, პორტრეტს მიწუნებ? — იკითხა ოთახში შემობრუნებული ავტორმა.

— კარგად იცი, რაც მარჩუბებს. გერია, აბა, რაა?! რა ხანია აღარ გადაუღიათ. კიდევ იტყობ, შავ ვარსკვლავზე არ გაჩენილაო. კინემატოგრაფიის მინისტრი კი თავისთვის ზის და კრინტაკა არა სჩაჩვენს. არავინაც არ ფიქრობს ნატოს ბედზე. ვის სცალია მისთვის!

გიორგი კიკნაძის ნერვიულად გაეღიმა. ელენე ახვლედიანის ხასიათი იყოდა და არ გაუკვირდა, მისი რა ბრალი იყო! მართალია, ორი მინისტრის თანამდებობა ექრა, მაგრამ რეისორები თავად ზდებოდნენ მინისტრები, როცა საქმე როლებს განაწილებაზე მიდგებოდა ზოლდე. ელენე ახვლედიანი სიმართლეს ამბობდა, მაგრამ მისამართი ეშლებოდა.

...იმ დღებში საქართველოს კინემატოგრაფიის მინისტრად გადაიყვანეს.

...მიხეილ ჭიაურელია „მოსფილმის“ პავლიონები და მთავალიტრებიანა, ქართული კინორეისორი მიხეილ კალატოზიშვილი გამაცნო — ის ერთ-ერთ პავლიონში ახალი სურათის ენოზოდებს იღებდა. ჩემთვის მოულოდნელად იმ დღეს თბილისიდან ჩამოსული ნატო ვაჩნაძე იქ იყო და ჭიაურელმა პირდაპირ მოსკოვში მცხოვრები ქართველი ინჟინრის დანელას ოჯახში წავიყვანა. მასპინძლის მეუღლე მერა ანჯაფარიძე, ვერიკო ანჯაფარიძის და, მ. ჭიაურელთან ახისტენტრეებისადამა მუშაობდა. მიხეილის ვაჟი, მოსკოვის კინემატოგრაფიის ინსტიტუტის კურსდამთავრებული რამაზ ჭიაურელიც მოვიდა და გემრიელი სადილი შეიქმნა კინოხელოვნების უგემური პრობლემებითაც, ჩემთვის რომ პრაქტიკული სემინარის ხარჯებლობა მოჰქონდა. მიხეილ ჭიაურელმა ნატო ვაჩნაძის თანდასწრებით დამარიავა:

— აი, ერთი უნდა დაიწყო. ახლგაზრდა კინორეისორების ბრიგადაში შევიყვანე — რამაზ ჭიაურელი, გიგა ლორთქიფანიძე, რევაზ ჩხეიძე, თენგიზ აბულაძე და ოთარ ჭიაურელი. სამხატვრო ხელმძღვანელად შე ჩავეუბნე. „რეფინისტკოსანს“ დადგამენ. სამი წლის შემდეგ ერთი კარგი ფილმი გექნება.

— ერთი?!

— ერთი, მაგრამ მასშტაბური! დიდმა რეისორმა განაგრძო:

— ნუ გგონია, ვინც „რეიკს“ დაამთავრებს, მაშინვე კინორეისორად დადგება და დამოუკიდებლად გამოუშვებს ფილმს. ნელ-ნელა უნდა შეაჩვიო. ყველა კინოინსტიტუტში მიიღტვის. მერცხე შეცდა, ჩემი რამაზის წამხედამა თავისი შვილი „რეიკში“ შეიყვანა.



ნა. კარგი ინჟინერი გამოვიდოდა. მამის ტრადიციას დიდი მნიშვნელობა აქვს. რამაშს რას უყურებ, მამა გამოჩნდები რევისორი ჰყავს. ვიას მამა კი კარგი ინჟინერია.

მე ვუსმენდი...

— ნატო ვაჩნაძის ქალი, — შენც პატრონობა გინდა. რაღაც უნდა გიშველოთ. ოთარაანთ ქვრივზე კი ფაქრს შეეშვი. შენი ამბულა არაა.

მე კვლავ ვუსმენდი და იმ „რადიცი“ გამოცონებაზე ვფიქრობდი.

...კინემატოგრაფიის სამინისტროს შენობაში მხარადის ქუჩის მერვე კომერსი შედგა პარტიის ცკვას მიერ მოწვეული კინომოღვაწეთა აქტივის რეზიუმეობრივი კრება; რომელმაც მოიწონა კინოფილმების ორწლიანი გეგმა.

ნატო ვაჩნაძე მეწვია, მაგრამ შევინაშენე, რომ სრულიად სხვა იყო, ისევე უხმო, მოკრძალებული, როგორც ვერადეობდა ხოლმე ჩემს წინამორბედ სხვა ხელმძღვანელებს. მე გამხნევება ვცაღე და ვთხოვე:

— რომელი როლით გააგრძელებთ მოღვაწეობას, ქალბატონო ნატო?

— რა სცენარების მომზადებას აპირებთ? — აქეთ შემეკითხა და შეე ჩამოვთვალე:

— გრიგოლ აბაშიძის „განახლებულ კოლხეთს“. აკაკი ბელიაშვილის „რუსთავს“, მარიკა ბარათაშვილის „პერიქანას“, ლევან ასათიანის „ნიკოლოზ ბარათაშვილს“, ალექსანდრე ქუთათელის „ინტერვენტებს“, იოსებ გრიშაშვილის „იეთიმ გურჯას“, პავლე ხუტუას „საქარია ფალიაშვილს“, შალვა კაშმაძის „ვანო სარაჩიშვილს“, ალექსანდრე სამსონიას „ბეტრე ბარათაშვილს“, აკაკი წერეთლის „ბაში-აჟუს“, კონდრატე თათარაშვილის „მამულქას“, ილია ქვეციავაძის „ოთარაანთ ქვრივს“.

— ოთარაანთ ქვრივსაც?! — გაიკვირა ნატომ და დანდელების ოჯახში მოსმენილი სიტყვები გაახსენდა, მოიღუშა და თავი ერთთბაღ დაიმშვიდა:

— ჭერ სცენარის დაწერაზე წავიკათ სამი წელი, იმდენივე მოსკოვში დამტკიცებაზე!

— ფიქრი ნუ გაქვთ, საკავშირო ხელმძღვანელობამ სცენარების საბოლოო დამტკიცების უფლება დაგვტოვა.

— მაშ, გილოცავთ! — ეგვანარეაღ შემომხედა ნატომ.

— თქვენც გილოცავთ.

ნატომ ამოიხვნეშა. ვერ მივხვდი — ჩემი გეგმის სთამამე აფიქრებდა. სხვების დაპირების განუზოროცილებლობა აეჭვებდა თუ თავისი ვარსკვლავის უიღბლობა აწინებდა.

სამწუხაროდ, სამივე ახდა. კინემატოგრაფიის სამინისტრო გაუქმდა, კინოსცენარების საქართველოში საბოლოო დამტკიცებას ხაზი გადაეხვა, კინოსტუდია „ქართულ ფილმს“ ემბლემა მოუშალეს უცნაური მოტივით — „ვის და რატომ ემუქრება ატორბეული ვეფხვიო“! მე გაზეთ „ზარია ვოსტოკას“ რედაქტორად გადამიყვანეს, ნატო ვაჩნაძე კი კვლავაც ურთლოდ დარჩა.

ჩემი კინომოღვაწეობის ეპოპეა საინის ბუშტივით გასკდა. ყოველწლიურად ხუთი-შვიდი მხატვრული ფილმის ლიტერატურულად, ტექნიკურად, ისრინდულად შექმავული რეალური გეგმიდან ორი სურათი — მარიკა ბარათაშვილის „პერიქანა“ და აკაკი ბელიაშვილის „რუსთავი“ მხოლოდ ორი წლის შემდეგ გამოვიდა. „ბაში-აჟუსი“ და „ფალიაშვილის“ სამი წლით დაუყოვნა, „ოთარაანთ ქვრივი“ ოთხ წელიწადს იცდიდა, „მამულქი“ კი — ხუთსაც.

მე დავაღებულა დავტრი. მან მაინც არ დამაკლო უურალბაღა: ვახუშტის დღე იყო. შორტული ცურვიდან დაბრუნებულ თავის მეუღლეს ლენინგრადის ნათესადგურში დაუხვდა და კახეთში მოგზაურობის ყველა მონაწილეს სუვენირები ჩამოგვიტანა. პარადოქსი დავმართა: „პარავის“ კორესპონდენტის მძლოლს პარკერის ავტოკალამი აჩუქა, საქართველოში „პარავის“ საკეთარ კორესპონდენტს კი — ინდური არაუი „რო ნეგრიტა“. აბბათ, პირველი არ დაწერის, მეორე კი არ დაწერსო. ასეც მოხდა. ჩემი ყოფილი მძლოლი რახანია უხმარად ინახავს ნატოს ნაჩუქარ ავტოკალამს. მე კი სათუთად ვინახავ ნატოსეულ არაქს. რომსა თუ ვისკის ჩაღის ბაბთებშემოქერილი ბოთლი ოცდაათი წელია გაუხსნელი მიღვას, მაგრამ — დახეთ საოცრებას — სამი თთის დადებაზე აორთქლდა! მაინც გრადლ ადგილას ვინახავ, რომ სანამ თვალი გუქარის, სულ არ გამოქერს. ან, იქნებ, სქობდეს, გურჯანანი ნატო ვაჩნაძის სახლ-მუზეუმს გადავცე...

იმ საშინელ დღეს კი თავის მეუღლე ანატოლი კაქარავის ისევე ახალ შორტულ ნოსრობაში გასაცილებდა მოიჩქარადა, და რა იყოდა, რომ სამუღწამოდ დედაშვიდობებოდა. თბილისში გამოფინდა, მაგრამ სამეგრელოს თავზე გადმოფერინილი, ნიკოლოზ შენგელაიას მშობლიურმა მიწამ მიიზიდა და ნატოც ფერფლად იქცა. რა იყო ეს — ფტალური გარღუვალობა, თუ ლამაზი მსახიობის უიღბლობა?

მთელი თბილისი, მთელი საქართველო ატირდა.

საქართველომ თავისი პირველი კინოვარსკვლავი გლოვით მიახვენა დედუბის პანთეონში.

ნატოს ერთმა მეგობარმა დიდად მსახიობმა კეთილი შურით მითხრა, ზღვა-პროცესიას რომ მივყევობდი: „საწული! სულ ნატრობდა კიდევ ერთხელ ეთამაშე დიდი როლი. შეისრულა ამისთანა დაქრამლვა არცერთ ქართველ ქალს არ ღირსებია.“

რა ბედნიერი იქნებოდა, რომ სახალხო გლოვის გადმოცემში ეს დიდი როლი სიცოცხლეშივე ეთამაშა. მაშინ ის ზღვა-ხალხიც ნატოს ტაშს დაუკრავდა, დიდ მადლობას ეტყოდა ფილმის დამდგემლ რევისორსაც და კიდევ ბევრ სხვა ვინმეს...

დასრულდა ნაწყეტები ოთარ ევაძის წიგნისა „მოთხრობები, ნოველები, ესეები, პიესა“, რომელსაც გამომცემლობა „ხელოვნება“ ბეჭდავს.

ნიკო ფიროსმანაშვილი და მარკ შაგალი

—საერთო ნიშნები და სანყისები

ალექსანდრ კამენსკი

ნიკო ფიროსმანაშვილის და მარკ შაგალის სახელების შეპირისპირება უცნაურად და არცთუ საესეებით კორექტულად შეიძლება მოგვეჩვენოს მეცნიერული თვალსაზრისით. მართლაც, ამ ორი დიდი მხატვრის შემოქმედება ხომ სრულიად სხვადასხვა ეროვნული კულტურის ნაყოფია. მათი ნამუშევრების სტილისტიკას არაფერი აქვს საერთო. შაგალის მდელვარე, წყვეტილი, უსასრულობისკენ მისწრაფებელი დინამიკა ფიროსმანის მშვიდ და სრულეზულობას და პლასტიკურ სიცხადეს უპირისპირდება.

თუმც კი ზოგჯერ ამ ორ ოსტატს აახლოებს მათი შემოქმე-

დების შეფასება, როგორც XX საუკუნის „პრიმიტივისტული“ მიმართულების წარმომადგენლებისა. ასე, მაგალითად, ახლახანს გამოცემლობა „ნაუკას“ მიერ გამოცემულ კრებულში „პრიმიტივი და მისი როლი ახალი და უახლესი დროის ხელოვნებაში“ ფიროსმანისა და შაგალის შესახებ წერილები ერთმანეთთან მეზობლობენ. კრებული აშუქებს ჩვენი საუკუნის ხელოვნების სხვადასხვა მოვლენის მიმართებას ხალხურ-მხატვრულ შემოქმედებასთან და ამ თვალთახედვით მათი შეპირისპირება გამართლებული ჩანს.

მაგრამ ტერმინი „პრიმიტივი“



ნ. ფიროსმანაშვილი, კრწანისი შაგალი, ხეივანი ქარისკაცი

დასახელებულ ოსტატებს ვერ მიესადაგებოდა. გენიალურმა ნიჭიერებამ ფიროსმანი დიდად აამალა ტიპიური „პრიმიტივისაგან“. მისი ნაწარმოებების სიღრმესთან, ძალასა და კოლოსალურ ექსპრესიასთან შედარებით, შეიძლება ითქვას, პრიმიტიულად გამოიყურება ასობით და ათასობით ორდინარული ქმნილება „განსწავლული“ ხელოვნებისა. რაც შეეხება შაგალს, თავის იმ ნაწარმოებებშიც კი, რომლებშიც, სრულიად პროგრამულად, სამყარო გამოხატულია სიზმრისეული, გულუბრყვილო-ზღაპრული სახით, „ამ ქვეყნად სულ ახლა მოვლენილი არსების თვალთ“ (თუკი თვით მხატვრის სიტყვებს მოვიშველიებთ), იგი ვირტუოზულად არტისტულია. თავის თანამედროვე ფერწერულ კულტურაზე დაფუძნებული მისი ხელოვნება კოლორიზმის ჭეშმარიტად მაღალ მწვერვალებს სწევდა. ასე რომ, ამ ოსტატის მიმართაც ტერმინი „პრიმიტივი“ სრულიად უმართებულა.

მაგრამ არსებობს მხატვრული განვითარების უფრო სიღრმისეული და არსებითი კატეგორიები,



რომლებიც, გარკვეული აზრით, ფიროსმანისა და შაგალის სიახლოვეს ავლენს. აქ უთუოდ უნდა მიეთითოს ორივესათვის სახასიათო პირად თვისებაზე: ერთი და მეორეც სტიქიური ნიჭიერების ოსტატია, ეპოქის სულის, მისი ფარული იმპულსებისა და საწყისების უკიდურესად განვითარებული ინსტინქტური შეგონებები.



მეოცე საუკუნის ფსიქოლოგის სახსიათო ნიშანი, კერძოდ მხატვრულ აზროვნებაში კი გახლდათ სამყაროს ახლებურად, მთლიანობაში, მისი ყოვლისმომცველი კანონზომიერებით დანახვის მძაფრი სურვილი. ცნობილ გამოფენებზე „პარიზი-მოსკოვი“, „მოსკოვი-პარიზი“, რომლებზეც ფიროსმანსაც და შავალსაც თვალსაჩინო ადგილი ეკირათ ექსპოზიციაში, უბრალოდ, მთელი სიყვადით ჩანდა მხატვართა გატაცებული სწრაფვა სამყაროს თავისებური, ახალი მოდელის წარმოსახვისკენ. ეს ჩანს, მაგალითად, სეზანის, პიკასოს, კუბისტების ნაწარმოებებში. აღნიშნული მოვლენა განსაკუთრებით სახასიათოა რუსების ლიტერატურისა და ხელოვნებისათვის. ამ თვალსაზრისით, გავიხსენოთ ტატლინის კოშკი, რომელიც ჩაფიქრებულია როგორც ახალი სამყაროს სახე; პეტროვ-ვოდკინის მიერ შემუშავებული სფერული პერსპექტივის თეორია, რომელმაც ხელი შეუწყო იმას, რომ თითოეული მისი სურათი აღიქმებოდა როგორც მთელი სამყაროს სივრცის ნაწილი; ლენტულოვის ზოგიერთი კომპოზიცია, რომელშიც რუსული ქალაქების პეიზაჟები თითქოს ნაწილ-ნაწილ იშლებოდა და ხელახლა იწყობოდა, წარმოქმნიდა აქამდე უცნობ პლასტიკურ და სახეობრივ კონსტრუქციებს; ოციანი წლების დასაწყისის სარბინისეული სურათები, სადაც მხატვრის მშობლიური მხარე ზეციური სიმაღლიდანაა დანახული, სამყაროს თავისებურ, შორეულ, მასშტაბურ-პანორამულ პეიზაჟს წარმოადგენს.

ამ გატაცებულ, სამყაროსეულ ფორმათქმნადობაში ზოგიერთი ავტორი ხალხური ხელოვნების ტრადიციებს მიუახლოვდა — შუასაუკუნეების ფრესკების, ხატების, მინიატურების პოეტიკას,

რომლისთვისაც ძალზე ნიშანდობლივია მსოფლალქმის ამგვარი ტენდენცია და ეს არც შემთხვევითი იყო. ისტორიის უამრავი მაგალითი ადასტურებს, რომ არსებითი სოციალური ძვრების პერიოდებში მსოფლშეგარძნების, კერძოდ, სახეობრივი აზროვნების სისტემების ღრმა გარდაქმნები მხატვართა ყურადღებას წარმართავს ფოლკლორისაკენ, შორეული პოეტური არქეტიპებისაკენ, როგორც ყოველი ხელოვნების ამოსავალი სტიქიისაკენ, და ეს სრულიად კანონზომიერი და, გარკვეული აზრით გარდუვალიცაა.

ხალხურ მხატვრულ აზროვნებასთან ღრმა სიახლოვე, რაც თანამედროვეობას თავისებურად აკავშირებს სიცოცხლისეული პარამონიის ხალხურ-ფილოსოფიურ კონცეფციებთან, საერთო ნიშ-

შავალი.

ახალბედა მევიოლინე





შაგალი.

რაბინი

ნებით აკავშირებს ისეთ, ერთი შეხედვით განსხვავებულ ფერმწერლებს, როგორც არაან ფიროსმანი და შაგალი.

დავიწყით ფიროსმანი. ბევრ მის კომპოზიციას პანორამული ხასიათი აქვს, სურათის ცალკეული ფრაგმენტები არა ამა თუ იმ კონკრეტულ მოვლენაზე მოგვითხრობენ, არამედ საერთოდ ცხოვრებაზე. ისეთ ტილოებში, როგორიცაა „ალაზნის ველი“, „რთველი“, „საეკლესიო დღესასწაული ბოლნისში“ და მსგავსი ხასიათის ნამუშევრება, უამრავი სცენა და საგნობრივი დეტალი სრულიადაც არ არის გაერთიანებული საერთო ფაბულური ხაზით ან თანმიმდევრული კავშირის სხვა ფორმებით. რა არ ხდება, მაგალითად, „რთველში“! წარმოსახულია მევენახე გლეხების მუშაობის სხვადასხვა სტადია, ტაბოტით მიმავალი, ყურძნით დატვირთული ურემი, შორს მხედარი ყვითელ ცხენს მიაჭენებს, და, რა თქმა უნდა, აქვე სალხინო სუფრაა გაშლილი. „საეკლესიო

დღესასწაული ბოლნისში“ უამრავ სხვადასხვა სიუჟეტურ სიტუაციას შეიცავს, და არცერთი მათგანში თხვევაში ისინი ერთმანეთს არ უკავშირდებიან. ამ სურათების პეიზაჟური ფონი არ წარმოადგენს რეალურ გარემოს, გამოხატული სცენების სამოქმედო ერთიან სივრცეს, თითოეულ ცალკეულ ჯგუფს ან ფიგურას, ასე ვთქვათ, თავისი ტერიტორია აქვს, რომლის პირობით საზღვარს მიღმა სხვა განზომილება ერთი ჯგუფის პერსონაჟები ვერც ამჩნევენ რა ხდება სხვა ჯგუფში და არავითარ მიმართებაში არ არიან ერთმანეთთან.

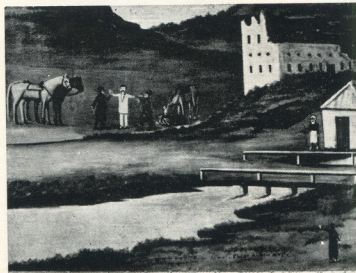
კომპოზიციაში დეტალებისა და ნაწილების ასეთი შეფარდება ძალზე მოგვაგონებს შუასაუკუნეების პოეტიკის ზოგიერთ თავისებურებას, — თემატიკით გაერთიანებულ ცალკეულ ნაწილებს. სწორედ ასეთი „შინაარსობრივი მთლიანობა“ განსაზღვრავს ფიროსმანის სურათების პოეტური სისტემის მთლიანობასაც, მათში მხატვრულ მოქმედებას აქვს ერთგვარად დაფარული, აზრობრივი „შეხების წერტილი“, განსაკუთრებული შინაგანი კანონი, რომელიც აწესრავებს სახეობრივი შინაარსის საერთო განვითარებას.

თუმც კი ფიროსმანთან სრულიად არაფერი აქვს საერთო მარკ შაგალის ნამუშევართა სიუჟეტურ-თემატურ მოტივებს, გარემოს, მოქმედებათა ხასიათს, შაგალის სურათები, განსაკუთრებით ადრინდელი, მოქმედების ასეთივე „შინაგანი კანონს“ ემორჩილება, ფიროსმანთან რომ ხედავთ. გავიხსენოთ შაგალისეული ნამუშევრები ათიანი წლებისა: „მე და ჩემი სოფელი“, „ჭარას-ჯაცი სვამს“, „რუსეთი, სახედრები და სხვანი“, „დედობა“ და სხვა. მიუხედავად გამოსახულებათა უცნაური მრავალფენიანობი-

სა, როცა „მხატვრული სახე შე-
სულია მხატვრულ სახეში“ (ბ.
პასტერნაკი), ამ სურათებს გააჩ-
ნიათ სიუჟეტურ-კომპოზიციური
განვითარების მკაცრი პრინციპი.
სურათების გმირების მიერ თუ
ავტორისეული მხატვრული მე-
ტყველებით შეთხზული ეს თავი-
სებური მოთხრობები შეადგე-
ნენ მთლიან სისტემას, რომელიც
ფოლკლორულ-ზღაპრული ტიპი-
სა ცალკეულ ნაწილებად გაფან-
ტული თავისი თხრობითი დეტა-
ლებით. შავალის ზღაპრულ-პი-
რობითი კომპოზიციების ფერა-
დოვანი კალიდოსკოპი, ამასთან,
ხშირად წარმოგვიდგება არა რო-
გორც ერთიანი ცხოვრებისეული
მთლიანობის ცალკეული ნაწილე-
ბი, არამედ წარმოსახვაში ერთ-
დროულად ამოტივტივებული
ცხოვრებისეული ფრაგმენტები,
ოცნებები და ფიქრები. ასე, მა-
გალითად, სურათში „მე და ჩემი
სოფელი“ თხრობა მიმდინარეობს
ახალგაზრდა გლეხის გამოსახუ-
ლებიდან, რომლის პროფილი ტი-
ლოს მარჯვნივაა აღბეჭდილი. მა-
გრამ ეს ობიექტური პორტრეტი
არ არის, არამედ სიმბოლური ნი-
ღაბია, შეპირისპირებული ძრო-
ხის განწირულად მორჩილ თავ-

თან. ამ ორ სახეს აახლოებს უმ-
წეობა, ბედისწერის ბრმა მორ-
ჩილება და თითქოს ათანაბრებს
კიდევ ერთმანეთთან ცხოვრები-
სეული მდგომარეობის იერარქი-
აში.

კომპოზიციის საყრდენ ღერძე-
ბად ქცეული ამ ორი თავის ირგ-
ვლივ სურათის მთელი მოქმედე-
ბაა ორგანიზებული. ცალკეული
ფიგურები, ნაგებობანი, საგნობ-
რივი დეტალები აქ იმგვარი სა-
ხით და იმგვარი თანმიმდევრობი-
თა აღბეჭდილი, როგორც ისინა
წარმოუდგენია მთხრობელს. ამი-
ტომაც თავისებურად გამართლე-
ბულიცაა და გასაგებიც „გვერდი-
თი ასოციაციები“: ძროხის თავის
მალმა მოჩანს მოწველის სცენა;
მოშორებით, — გლეხი საკუთარ
თავს ჰკრეტს — მხრებზე შემო-
დგმული ძნით ბრუნდება მიწ-
რიდან, ფიქრობს თავის მეუღლე-
ზე, რომელიც მის წინაშე თავდა-
ღმაა წარმოსახული, — იგი ზომ
გლეხის ფიქრია, შინაგანი სახეა
და არა მიმდინარე მოქმედების
კონკრეტული პერსონაჟი. ასევე
აგებული, მაგალითად, სურათი
„ჯარისკაცი სვამს“, რომელზეც
ერთდროულად გამოხატულია
თვით მთხრობელი-ჯარისკაცი და



ნ. ფიროსმანაშვილი. საეკლესიო
დღესასწაული კახეთში

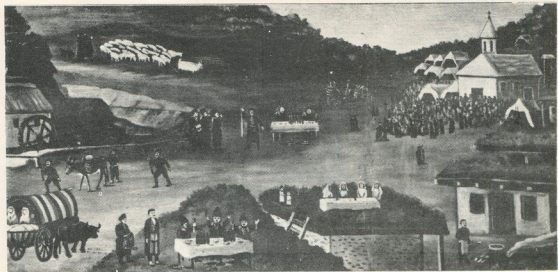
შავალი. მევიოლინე

მისი კონკრეტული მოქმედება, მისი მოგონებანი მშობლიურ სოფელზე, ოცნება მიჯნურთან შეხვედრაზე და სხვა. აქ უჩვეულოდაა შერწყმული უბრალოება და ვირტუოზული არტისტულობა, ასეთივე პარადოქსულობა ახასიათებს ოსტატის სხვა უამრავ სურათს, მათ შორის ცნობილ ნამუშევარს „ავტობორტზე“ შვიდი თითით“, რომელშიც გმირი გარემოკუთვლია საკუთარი შთაბეჭდილებებით, ფანტაზიით, მოგონებებით. ამასთან, დეტალთა უმრავლესობას ავტონომიური ხასიათი აქვს და მხოლოდ საერთო ჯამით წარმოქმნის მთლიან კომპოზიციურ-თხრობით სისტემას. ყველა ეს გადაადგილება, შეერთება, ურთიერთგადასვლები სინამდვილესა და წარმოსახვას შორის ქმნის სურათების იმ ზღაპრულ-ჯადოსნურ ატმოსფეროს და მათ საერთო პანთეისტურ ზეშთავგონებულობას, ასე რომ ახასიათებს ფოკლორულ, ხალხურ-გროტესკულ აზროვნებას.

ასე აზროვნებდა ფიროსმანიც. მხოლოდ ძველ ხალხურ ტრადიციებთან და პროტოტიპებთან სიახლოვით თუ ავხსნით მისი ნაწარმოებების მრავალ განსაკუთრებულ



ბულობას, აი, მაგალითად, ასეთი „უცნაურობა“: ფიროსმანი თავის სურათებს და ფირნიშებს თითქმის ყოველთვის დუქნებისთვის ხატავდა, მაგრამ არასოდეს გამოხატავდა მათ შინაგან სათავსოებს, სალხინო მოქმედებები სურათებში უეჭველად გარეთ, ბუნებაში მიმდინარეობდა.



ასანგის ასეთი განსაკუთრებულობა ყოველად შეუძლებელია შეფასდეს ახალი დროის ფერწერისათვის ნიშანდობლივი ნორმებისა და კანონების თვალსაზრისიდან. ხალხური და შუასაუკუნეობრივი ხელოვნების პოეტიკა კი საამისოდ სრულიად გარკვეულ ახსნას გეთავაზობს. დიდი ხანია შემჩნეულია, რომ XII-XVI საუკუნეების რუსეთის, საქართველოს, სომხეთის ხალხურ ოსტატთა — ფრესკების, ხატების, მინიატურების ავტორთა ნაწარმოებებში ისტორიული მოვლენები და სხვა სცენები ყოველთვის ნაგებობათა გარეთაა ნაჩვენები. ერთხანს მიჩნეული იყო, რომ მხატვრებს, უბრალოდ, არ ძალუძდათ ინტერაერების გამოხატვა. დღეს მეცნიერება სრულიად სხვას ასაბუთებს. აკადემიკოსი დ. ლიხაჩოვი წერს: „ეს იმიტომ ხდება, რომ მხატვარი განსაკუთრებულად აღიქვამს სამყაროს მოვლენებს. იგი ყველა მოვლენას დიდი მასშტაბით ხედავს, ერთგვარი პანორამული ხილვით. ფერმწერი ისე ფართოდ მოიცავს სივრცეს, რომ ინტერიერის გამოსახვა, ცხადია, შეუძლებელი ხდება“ (დ. ლიხაჩოვი, „ძველრუსული ლიტერატურის პოეტიკა“, მ. 1979, გვ. 49).



შავალი.

ვიტებსკის თავზე

სებს მას თავისი ფერებითა და მუსიკით. ამგვარივე ისტორიულ-მხატვრული წყაროები კვებავდა მათი ნაწარმოებების სხვა ელემენტებსაც. ასე მაგალითად, ცალკეული დეტალებისა და ნაწილების პროპორციული შეფარდება ფიროსმანის სურათებში იგება ნატურის მოდელთან არა მკაცრი შესატყვისობით, არამედ სიუჟეტური და ფსიქოლოგიური მნიშვნელობისაგან მათი დამოკიდებულებით. მაგალითად, მოქიფე თავადების ფიგურები „კახეთის ეპოსში“ მკვეთრადაა გადიდებული გამოსახულების სხვა ნაწილებთან შედარებით. თანამესუფრეთა ჭგუფები უკანა პლანზე სურათში „ვირის ხიდი“ უფრო დიდი ზომებითაა მოკეპული, ვიდრე სულ წინა პლანზე გამოხატული, ნავეებში მსხდომი მხიარული საზოგადოება. მასშტაბების გადიდება-შემცირება ფიროსმანთან ჩვეულებრივი მოვლენაა და ზოგჯერ უცნაურ შთაბეჭდილებასაც სტოვებს თავისი ფანტასტიკური ზომებით. მხატვრისათვის ეს თავისებურა ფიგურული და საგნობრივი ფორმულებია. რომლებიც, ამავე დროს, სისხლსავსეობას და გამოსახვის

მრავალგვარობას ინარჩუნებს. ასევე, — მარკ შაგალი თავის უმრავლეს ნაწარმოებებში გამოსახულებებს ავებს ეგრეთწოდებულ კომპოზიციური ღერძის პრინციპით. მაგალითად, 1912 წლით დათარიღებულ „ახალბედა მევიოლინეში“ მთავარი პერსონაჟი მთხრობელია, მის ირგვლივ კი გამოხატულია ყოველივე, რაზეც კი იგი ფიქრობს და ოცნებობს, რასთანაც დაკავშირებულია მისი სანუკუარი ხილვები და მუსიკალურა სახეები, — მშობლიური ქუჩა, ახლოველი ადამიანები, პეიზაჟები. მოგონებანი, ასოციაციები მესხიერებაში წამოტივტივდებიან სწრაფად, თანმიმდევრული სიუჟეტური კავშირების გარეშე. ამასთან კადრებისა და დეტალების სუბორდინაცია განსაზღვრულია მხოლოდ მათი ფსიქოლოგიური მნიშვნელობით თხრობაში. მთლიანს აქ წამდაუწუმ ცვლის ნაწილები, მინიმუმბანი, სიმბოლური კადრები.

ცნობილია, რომ ეს სახეთპოეტური სისტემა, რაც ფიროსმანისა და შაგალის ნაწარმოებებში გვხვდება, ხელოვნების უძველეს ეპოქას, ხალხური აზროვნების ფორმებს ახასიათებს. „ძველრუსულ ფერწერაში, — წერს

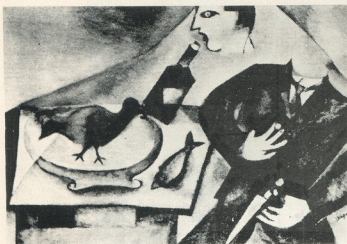
მ. ალბატოვი, — თითოეული ხაზი, განსაკუთრებით ადამიანთა ფიგურები მკაფიოდაა შემოღობული, რათა თვალნათლივი გახდეს თუ რა არის გამოხატული. მაგრამ რამდენადაც გამოსახულება გათანაბრებულია ნიშანთან, ნიშანში გამოიკვეთება საგნის სტრუქტურა“. (მ. ალბატოვი, XI-XVI საუკუნეების ძველრუსული ხელოვნების განძეულობა, მ. 1971).

„მსგავსებასა და არამსგავსებას“, ნატურისეულ შთაბეჭდილებასა და წმინდა იმპროვიზაციას შორის მოქმედი ფიროსმანი და შაგალი ცალკეული საგნის ფერით მახსიათებელს თუ საერთო კოლორიტს ავებენ ძალზე თავისუფლად. სრულიად გამორიცხულია, რომ ფიროსმანმა რომელიმე დეტალს მისცეს გამოწვევად შეუფერებელი ელფერი — რაღაც კაპრიზის გამო — „მე ასე ვხედავ“. მხატვარი ყველა შემთხვევაში გულწრფელია და ცხოვრებისეული სიმართლისაკენ ისწრაფვის. სწორედ ამიტომაც გაურბის იგი პირდაპირ მსგავსებას, ფერის ნატურისეულ სიზუსტეს. მის სურათებში სახიერ ფერს ვხვდავთ და არა ნატურის ფერს.

ასეთივე განსაზღვრა მიესადაგება მარკ შაგალის სურათების კოლორიტსაც. სინამდვილისაგან მიღებულ პირველ შთაბეჭდილებას იგი მუდამ სახეს უცვლის და ახალ აზრს ანიჭებს. ამასთან ერთად, კოლორიტის ელერადობას განმსაზღვრელი როლი ენიჭება. მაგრამ არ იქნებოდა სწორი იმის მტკიცება, რომ როცა მწვანე სახეებს, წითელ წვერულვაშს და ყვითელ თავებს ხატავდა, ამას ერთგვარი არტიტული თავნებობა უბიძგებდა. როცა შაგალი რაციონალური გულუბრყვილო გატაცებით სახეს უცვლის საგნების ფერებს ნატურისაგან განსხვავებით, იგი ხაზს უსვამს გარეგნუ-

შაგალი.

ლოტი.



ლისაგან, ყოველდღიურ-ჩვეულე-
 ბრივისაგან თავისუფლებას. მაგ-
 რამ ფერმწერის სურათებში ეს
 ფანტასტიკური ყოველთვის ეყრ-
 დნობა რეალურ დეტალებს და
 დაკვირვებებს, რომლებიც უჩვე-
 ულო კომბინაციებში იყრის თავს.
 შავალისკული წარმოსახვების სა-
 ერთო სურათი, რაც არ უნდა სა-
 ოცარი იყოს იგი, მაინც ნათელი
 საგნობრივი კონკრეტულობით
 გამოირჩევა და, რაც მთავარია,
 ღრმა ცხოვრებისეული აზრით.
 თითოეულ მის ნამუშევარს გააჩ-
 ნია ძირითადი განწყობილება, გა-
 მჭოლი მუსიკალურ-პოეტური
 თემა, რომელსაც ფერის ექსპრე-
 სია ემსახურება. „გოლგოთაში“
 (1912) სიცოცხლის ბობოქარი ძა-
 ლების მაცნე ზალასი ფერები
 გვაჯადოვებს, „დაბადებაში“ კი
 (1911) რბილი, ვერცხლისფერი
 შუქი ციმციმებს მშობიარე ქა-
 ლის საწოლთან. ხალისიანად მო-
 ციკაულ ფერები საზეიმო-რომან-
 ტიკული განწყობილებით ავსებს
 სურათს. ფიროსმანის „დიდ ნა-

ტურმოტვი“ მუშაბის შავი
 ფერი გამოყენებულია როგორც
 ნეიტრალური გარემო, რომელ-
 ზეც მხატვარი სილამაზისა და
 სრულყოფილების მიუფებას ამ-
 კვიდრებს. სუფრის ტრადიციულ
 დეტალებს აქ სრულიად და-
 კარგული აქვთ ჩვეულებრივი
 ფუნქციური მნიშვნელობა. ეს
 საგნები დიდებული, სულა-
 დგმულია, და მხოლოდ კონ-
 ტურით მოხაზულნი არა იმ-
 დენად მადის აღმძვრელია, არა-
 მედ სილამაზის გრძნობას განგვა-
 ცდევინებს, ცხოვრების ჰარმო-
 ნიული წყობის სიხარულს შეგვა-
 გრძნობინებს. აბსტრაქტული და
 კონკრეტული მომენტების ორი-
 გინალური შეთავსება ამ სურათ-
 ში ისეთ მუსიკალურ-პლასტი-
 კურ კომბინაციად ყალიბდება,
 შთამაგონებელ-საზეიმო სამყა-
 როს სახეს რომ იღებს და რომ-
 ლის ანალოგია არ მოიძებნება
 ახალი დროის ხელოვნებაში.
 აი, სწორედ ამგვარ, თავისე-
 ბურ ზეიმურობაშია, ალბათ, ის

5. ფიროსმანაშვილი.

ვირის ხიდი.





განსაკუთრებული საწყისი, რომელიც, მუსიკალური კონტრაპუნქტის დადგარად, სრულიად სხვადასხვა, გარეგნულად ისეთ არამსგავს ორ მხატვარს აერთიანებს, როგორიც არიან ფიროსმანი და შავალი. აქ საუბარი არ არის მსუბუქ მხიარულებაზე, — ორივე ოსტატთან ზომ ფარულ-დრამატულ, მშფოთვარე და თვითტრაგიკულ ემოციურ ელფერებასაც ვაწყდებით, მათი თანამედროვე ეპოქის ცხოვრების წინააღმდეგობრიობიდან რომ მომდინარეობს. მაგრამ ამ დიდი მხატვრების იმ ნაწარმოებებშიც კი, რომლებშიც დრამატიზმი სრულიად თვალნათლივი და ზოგჯერ მკვეთრიცაა, მშფოთვარებისა და სულიერი დაძაბულობის მიღმა ძალუმაღ იკვლევს გზას საოცარი და ყოვლისმძლე სასიცოცხლო ენერჯია — სამყაროს მარადიული სილამაზის წყარო. ფიროსმანმა და შავალმა ხელოვნებაში მოიტანეს განსაკუთრებული, რთული პოეტიკა, რომელიც, სა-

ბოლოოდ, მრავალსაუთუნოვან ხალხურ-მხატვრულ ფილოსოფიულ აზვად დაფუძნებული და დაკავშირებულია ყოფიერების შეუცვლელი ჰარმონიის ურყევ რწმუნასთან. სილამაზზე, თავისუფლებებზე ეს ხალხური წარმოდგენები მხატვართა ნამუშევრებში სრულყოფილად ეწვნის შუასაუკუნეების უნატიფეს სულიერ-ესთეტიკურ გამოცდილებასაც და ახალი სინამდვილის რთული სულიერი გამოცდილების ნიშნებს. თანამედროვეობა და „ძველრწმენა“, ცხოვრების ცოცხალი გამოძახილი და შორეული მშობლივი ტრადიციები აქ შეერთდა და წარმოიქმნა კვში-მარიტად მშვენიერი, ზეიშური მხატვრული სინთეზი. აა, რატომ მიეკუთვნება ნიკო ფიროსმანისა და მარკ შავალის შემოქმედება ყველაზე მაღალ და ყველაზე ადამიანურ ფასეულობებს, რომლებიც კი მეოცე ასწლეულის კულტურამ შექმნა.

ბანორამბ

ორმოცწლიანი პირობები

სახელგანთქმული ესპანელი მხატვარი ხოან მირო (რომელიც ოთხმოცი წლის ასაკში გარდაიცვალა გასული წლის მიწურულს — 25 დეკემბერს) ორმოცი წლის მანძილზე თავის სამშობლოში ფაქტიურად ბო-ეოტირებული იყო. ვაჟ. „იუმანიტე“ გამოაქვეყნა საფრანგეთის კომუნისტური პარტიის მიერ გამოთქმული სამიზმარი, სადაც ნათქვამია: მიროსთან ერთად წავიდა სიურრეალიზმის ერთი პიონერთაგანი, ერთი იმ მხატვართაგანი, რომლებიც მსოფლიო კულტურას ამდღერებენ ახალი ფორმების, ხაზების, ფერებისა და მასალის მარადიული ძიებით“.

ს. მიროს უფყარდ: ხოლმე თქვა: „მე ფეხებით მიწაზე ვდგავარ და ვგრძნობ მის სიმკვრივეს, თავი კი ზეცისკენ მაქვს აღმართული და ჩემი შურა არასოდებს არ ყოუნდება ცასა და მიწას შორის არსებულ საგნებზე, გენებათ ეს იუოს მტეწარს, ბორცვის თუ ხახლი“. მის შესახებ შესანიშნავად თქვა ცნობილმა შვეიცარიელმა სკულპტორმა და ფერმწერმა ალბერტო კაკომტომ: „ომდენად ჭეშმარიტი მხატვარი იყო მირო, რომ საკმარისი იყო ტილოზე მას სამი ფერადი ლაქა დაედო, რომ ეს ტილო სურათად ქცეულიყო“.

მართლაც, მიროს თავისი განსაკუთრებული ადგილი ეკრა თანამედროვე ხელოვნებაში. იგი იყო პოეტური ფერწერის შემქმნელი და ხელოვნებათმცოდნე ანდრე

ფერმიიეს აზრით, „მირომ თავისი ფუნქი შეუცნობლი-საკენ მიმართა და შექმნა საკუთარი სამყარო“ მათთვის, რომელნიც არ ცნობენ საშუალო გარეგნულ სახეს. მან შესძლო გამოხატა ის, „რაც ყოველმა ჩვენთანაგანმა ბავშვობიდან თავის გულში შემოინახა“. იგი ერთადერთი მხატვარი იყო, რომელმაც ბევრი რამ ისენ-ხა პიკასოსაგან, მაგრამ მისი მიზნაშველი კი არ გამხ-დარა.

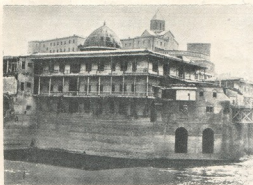
პარადოქსი ისაა, რომ ჩვენი საუკუნის პირველი ნახევრის ერთ-ერთი უკანასკნელი და დიდი მხატვარი მისი სამშობლოს გარეთ უფრო იყო დაფასებული. მხოლოდ სიკვდილმა დააბრუნა იგი თავის სახელგანთქმულ წინაპართა წიაღში.

შენაშური „რენასანსი“

ის ფაქტი, რომ სხვადასხვა ქვეყნის ხელოვანთა ნაწარმოებებში ეროვნული განსხვავების ნიშნები თანდათანობით იზღბება და მხატვრული სამყარო ერთსახოვანი ხდება — ამერიკელ ხელოვნებათმცოდნეთა ერთ ნაწილს „ხელოვნებას რენესანსად“ კი შიანია. კერძოდ, ასეთი შეფასება მიიღო ნეოექსპრესიონიზმის ევროპულ მხატვართა ამაწინანდელმა გამოფენამ.

აქამდე დასავლეთის მხატვართა უმრავლესობას ნიუ-იორკი მხატვრული სამყაროს სატახტო ქალაქად მიარჩ-

(გაგრძელება 127-ე გვ.)



ქარვასლა შეტების ძირში, მტკვრის მარცხენა მხარეს.

მობონებები*

ვახტანგ ბერიძე

2. მავნიდელი თბილისი

მცინანი წლების ე. ი. ჩემი მოწაფეობის დროინდელი თბილისი დღევანდელ ქალაქთან შედარებით ბევრად უფრო პატარა იყო ტერიტორიითაც და მოსახლეობითაც (1926 წლისთვის დაახლოებით 300000-მდე იქნებოდა, ე. ი. ახლანდელზე თითქმის ოთხჯერ ნაკლები). ახლანდელი ახალგაზრდა თბილისელები ძნელად წარმოიდგენენ, რომ ჩვენი დედაქალაქის მავნიდელი „ინდუსტრია“ შედგებოდა — თუ არ ჩავთვლით რკინიგზის სახელოსნოებს — თამბაქოს, ტყავის გადამამუშავებელი, ფეხსაცმლის, სახერბო, გრებილი ავეჯელოებისა და საპნის ფაბრიკებისაგან, აგურისა და კრამიტის ქარხნებისაგან და მათი რაოდენობაც თითქმის ჩამოითვლებოდა. არსებითად, ეს ჯერ კიდევ რევოლუციამდელი შემკვიდრებოდა იყო და სხვა არაფერი. მაშინ თბილისს ადმინისტრაციული და კულტურული ცენტრის მნიშვნელობა ჰქონდა — უკვე არსებობდა რამდენიმე უმაღლესი სასწავლებელი — გარდა უნივერსიტეტისა, რომლის წიაღშიაც ჩაისხა პოლიტექნიკური, სამედიცინო და სასოფლო-სამეურნეო ფაკულტეტები (ისინი მალე გადაიქცნენ დამოუკიდებელ ინსტიტუტებად), კონსერვატორია და სამხატვრო აკადემია (1925 წლის ცნობებით აკადემიას 18 მუდავაგი და 150 სტუდენტი ჰყავდა მხოლოდ!). რამდენიმე თეატრი (ოპერისა და რუსთაველის თეატრებს გარდა — „წითელი თეატრი“ ახლანდელი მარჩანიშვილის სახელობის თეატრის შენობაში, რამდენიმე საკლუბო მუსათეატრი), ზუთი თუ ექვსი კინოთეატრი, ორი თუ სამი სამეცნიერო-საკვლევო ინსტიტუტი, არქივი, სურათების გალერეა; მუზეუმების სისტემა ჯერ კიდევ სრულიად ჩამოუყალიბებელი იყო; უნივერსიტეტის შენობაში შეცუდლებული, რევოლუციამდელ შექმნილი მუზეუმები — წერა-კითხვის გამავრცელებელი საზოგადოება, ძველი ქართული ხელოვნებისა, სიმძლევთა (ხელნაწერების კოლექციით), ისტორიულ-ეთნოგრაფიული-მოკლდული იყო ექსპოზიციებს, მხანავლთათვის მიუწვდომელი რჩებოდა, ისევე როგორც „საქართველოს (ყოფ. კავკასიის) მუზეუმი“. საინტერესო მოშაობას

ენწოდა ქალაქის მუზეუმი, რომელსაც ამ საკმის დიდ ენთუზიატი ნიკოლოზ ბაძრიაშვილი ეღვა სათავეში იქ ინახებოდა თბილისის კომუნალური მეურნეობის ისტორიის მასალები: ამას გარდა, ამ მუზეუმის შეკეთებით სწორედ იმ წლებში შეასრულეს მშვენიერი სურათები (ქალაქის სხვადასხვა კუთხის ხედვები) აღმკსანდრე ციმაკურიძემ, ბორის ფოკელმა და დავით გველსიანმა. მაგრამ საგამოყენო დარბაზები არც ამ მუზეუმს გაჩნდა, ისიც საწყობით იყო (მას ეკირა ყოფილი თეოდოსის ეკლესია რუსთაველის პროსპექტზე, სადაც ახლა კომკავშირის ისტორიის მუზეუმი); არსებობდა რამდენიმე სამეცნიერო საზოგადოება, მათ შორის აღიდა აქტიური „გეოგრაფიული საზოგადოება“ (მეტრიკულად განყოფილებას ხელმძღვანელობდა გიორგი ნიკოლაძე);* პოპულარული იყო ბოტანიკური ბაღი რომელშიაც მაშინ ვიწრო გვირაბით შედიოდალი — ეს ერთგვარ რომანტიკულობას მატებდა ბაღს.

მავნიდელი თბილისი აქტიური შემოქმედებითი ცხოვრებით გამოირჩეოდა: მხატვრებსა და მწერლებს რამდენიმე დამოუკიდებელი და დაპირისპირებული ორგანიზაცია ჰქონდათ, გამოდიოდა ძალიან ბევრი გაზეთი და ლიტერატურული ეურნალი (მათი ტირაჟების სიმცირე ახლა ეუცხოება კაცს), საზოგადოება ცხოველინტერესით ეკიდებოდა რუსთაველის თეატრის ყოველ ახალ დადგმას, ოპერა მუდამ სავე იყო, იმართებდა მშვენიერი კონცერტები — უმეტესად ჩამოსული მუსიკოსები გამოდიოდნენ, ქართველი შემსრულებლები (თუ არ ჩავთვლით მომღერლებს) მხოლოდ მაშინ ჩნდებოდნენ (ერთადერთი ქართველი დირიჟორი იყენ;

* რამდენადაც მახსოვს, ამ განყოფილებას, რომელიც თვით საზოგადოებასთან ერთად ჩამოყალიბდა 1924 წელს, ექნა „მთავალი-მგზავრისნობის განყოფილება“. ის იყო იმ ხანებში ქართველი ალბინიზმის ორგანიზატორი, თუმცა პირველი ნაბიჯები (მყინვარწყურზე ასელა) უკვე წინა წელს გადაიდგა. ძალიან პოპულარული იყო მაშინ ორი მოხევის — გახა წიკლაურისა და იაგორ კახალიკაშვილის — სახელები: ესენი იყენენ პირველ ქართული ალბინისტური ექსპედიციების მეგზურები მათ შესახებ ბევრს წერდნენ, იაგორ კახალიკაშვილიც თვითონაც წერდა და ბევრადედა ლექსებს. მისი ქალიშვილი ელენე ჩვენს ჯგუფში სწავლობდა.

* გაგრძელება. დასაწყისი იხ. „საბჭოთა ხელოვნება“ № 5.



ქარვასლა მეტეხის ხიდან, შტეტკის მარჯვენა ნაპირზე.

ფალიაშვილი იყო). კარგად მახსოვს ბეთხოვენის გარდაცვალების 100 წლისთავისადმი მიძღვნილი კონცერტი ოპერის თეატრში 1927 წელს. ფალიაშვილის დირიჟორობით შეასრულეს მეტეხზე სიმფონია, ანახტასია ვირსალაძემ კი დაუკრა მებუთბე საფორტეპიანო კონცერტი. მაგრამ ვირსალაძე ძალიან იწვიათად ჩნდებოდა ესტრადაზე. და განა მართო მუსიკოსება: სანამ ჩვენმა საკუთარმა უმაღლესმა სამხატვრო სისწავლელებმა—სამხატვრო აკადემიამ, უნივერსიტეტის, შემდეგ პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტმა თავისი პირველი კურსდამთავრებულები არ გამოუშვეს, ქართველი მხატვრების რაოდენობაც მცირე იყო, ქართველი არქიტექტორი კი არც არსებობდა სიმონ კლდიაშვილის გარდაცვალების შემდეგ. მაგრამ სწორედ ოცნა-ოცდაათიანი წლების მიჯნიდან არაჩვეულებრივი სისწრაფით დაიწყო ხელოვნების დარგში ჩვენი ეროვნული კადრების გამარჯვება, და არა მართო ხელოვნებისა, არამედ ტექნიკისა და მედიცინის უკეთესი დარგებიც, მედიცინაშიც. — მე შემომჩრა 1929 წლის „ქეიშის კალენდარი“, რომელშიაც საქართველოს ექიმთა სრული სია არის დაბეჭდილი: ქართველების რიცხვი ნახევარზე მეტია, მაგრამ სულ რამდენიმე წლით ადრე მათი პროცენტი გაცილებით ნაკლები იყო. ახლა ძნელი წარმოსადგენიც კი არის, რამდენი რამ გაეთდა რევოლუციის მომდევნო 10-15 წელიწადში ეროვნული სამეცნიერო და ტექნიკური შრომების, ხელოვნების, ეროვნული საშუალო და უმაღლესი სკოლის, კულტურული დაწესებულებებისა და ორგანიზაციების, ქართული სახელმძღვანელოებისა და ტერმინოლოგიის დაფუძნებისა; და განვითარებისათვის. ჩვენ კი, მაშინდელ მოწაფეებს, ასე გვეჩვენა, რომ ეს ადვილად და თავისუფლად მოხდა, ჩვენ ხომ ვერ წარმოვიდგენდით რეალურად, რა ტიტანური შრომა იყო თავიდანვე გაწეული, თუნდაც მხოლოდ საშუალო სკოლის გაეროვნებისთვის.

ერთ-ერთი დამახასიათებელი გარკვეული შტრიხი ახალი ცხოვრების დამკვიდრებისა ისიც იყო, რომ გამოდებით დაიწყო ქუჩებისა და მოედნების ძველი სახელების შეცვლა. განა ნიშანდობლივი არ არის, რომ რევოლუციამდელ თბილისში არ არსებობდა ქართველი მოღვაწის სახელობის ქუჩა? ვაკეუბადისა და ორბელიანის ქუჩებს ეს სახელი ეწოდათ იქ მდებარე მიწა-პამულდების მესპატრონეთა გვარების მიხედვით, ჩერქეზოვი — ჩერქეზიშვილი მუნიციპალური მოღვაწე იყო და ამიტომ გაიმეტეს მისთვის ერთი ქუჩა. ძველ თბილისში, რა თქმა უნდა, იყო რუსეთის სამიჰტარატორო საგვარეულოს წევრთა სახელობის „სავალდებულო“ ქუჩები (ისევე, როგორც იმპერიის ყველა ქალაქში) — ნიკოლოზისა, ალექსანდრის, მიხეილისა და სხვათა. აგრეთვე მთელი „ხერია“ მეფისნაცვალთა („ნამეტნიკების“) ქუჩების — გოლოვინის პროსპექტი, ციციანოვის (ე. ი. პავლე ციციშვილის) აღმართი, ტრიშვიცის, გულოვინის, ერომოლოვის, პასკევიჩის, როშენის, ბარიატინსკის ქუჩები, ვორონცოვის ხიდები, გენერლების სახელობის ქუჩები და რამდენიმე — დიდი რუსი შტრეტების სახელობისაც.

ახლა, უკვე ოცნა წლებში, ქალაქის გეგმაზე ერთ-

ბაშდ გაჩნდა ჩაბრუნების, სულხან-საბას, ბესიკის ბარათაშვილის, აკაკი წერეთლის, მარბლის, ვეა-ფშეკლის, ნინოშვილის, დავითაშვილის, კუნძაძის, გორკაძის, ფურცელაძის, ბარნოვის (მისხვე სიცოცხლეში) ქუჩები; ეს ცოტა რამ არ იყო: ჩვენ საკუთარი დედ-ქალაქის ქუჩებში დავდიოდით! ბუნებრივია, ერთ-ერთ მთავარ ქუჩას ლენინისა ეწოდა, ერთ-ერთ ხიდს მარტინისა, რამდენიმე ქუჩას — მსოფლიოს პროგრესულ მოღვაწეთა, რუს, სომეხ, აზერბაიჯანელ რევოლუციონერთა და საბჭოთა საქართველოს პირველ ხელმძღვანელთა სახელები. და ისიც ნიშანდობლივია, რომ თავიდანვე ერთ-ერთ ქუჩას ძველ თბილისში (არღუთისხეობის) დიდი სომეხი მწერლის, თბილისის მკვიდრის ოვანეს თუმანიანის სახელი დაერქვა. არ ვიცავი იყო თბილისის ქალაქის საბჭოში ტერორისტების თავყანისმცემელი, მაგრამ, მე მგონია, საბჭოთა კავშირის არც ერთ ქალაქში არ მოიძენებო იმდენი ტერორისტის სახელობის ქუჩა (ქართველებისაც და რუსებისაც), რამდენიც თბილისშია.

მე მენანება, რომ ზოგ შემთხვევაში სახელები შეცვლა დაუფიქრებლად ხდებოდა (მაშინაც და ბევრად უფრო ახანაც); ძველ თბილისში ზოგი ქუჩის სახელწოდება ახანაც ქალაქის ისტორიას, უფროსა, ზრდას — იმ სოფლების სახელებსაც, რომელთაც ქალაქი თავისი გაფართოების პროცესში ნთქავდა, ან — როგორც ეს ძველ ქალაქში იყო — იმ საქმიანობის რომელსაც იმ ქუჩებში ეწეოდნენ (ვერცხლის ქუჩა, ბაშბის რიგი და სხვ.); ვერეს რაიონში ქუჩების სახელები ისე იყო შერჩეული, რომ რაღაც მთლიანი ან-სამხლი იქმნებოდა, დაკავშირებული საქართველომ სამხედრო გზასთან: არაგვის, ფასანაურის, მლეთის, ლარსის, კობის, ყაზბეგის, დუშეთის ქუჩები... აი ეს ყველაფერი უნდა დაგვედრო, ქალაქი უკეთ შეინარჩუნებოდა უფროს კოლორიტს.

ბევრი რამ შეიცვალა მას შემდეგ თბილისში — მის გარეგნობაშიც და უფროსშიც. თანამედროვე ქალაქი ბუნებრივია ზრდას, ამ ზრდის კანონზომიერებას, უპირველეს ყოვლისა კი თვით ცხოვრებაში მომხდარმა არსებითმა ცვლილებებმა ღრმა კვალი დაამჩნია თბილისის, ისევე, როგორც აჩვენებს სხვა ცოცხალ ქალაქსაც. შეუდარებლად დაწინაურდა კეთილმოწყობა სახშილად (ამ სიტყვის ნამდვილი მნიშვნელობით) გამრავლდა ტრანსპორტი. ახალი უბნების მშენებლობასთან ერთად აუცილებელი გახდა ძველი, ისტორიული და ჩამოყალიბებული ქალაქის მოწესრიგებაც, მის-

„მორგება“ ახლებურ მოთხოვნებზეთან. ეს მოთხოვნა სხვადასხვაგვარად, გარდუვალ ნგრევას, რომელსაც ჩვეულებრივ „გაფართოებას“ ვუწოდებთ ხილვად ქუჩისას, მოედნისას). მაგრამ, სამწუხაროდ, ეს „გაფართოება“ უოველთვის კარგად მოფიქრებული და გაანგებულად არ იყო, ბევრი რამ იხეივად ვაჩვენებთ, რის შეზარალებულ საჭიროც იყო და შესაძლებელიც თბილისის თბილისური სახის შესანარჩუნებლად. და დღეს, როდესაც მთელი მსოფლიო თითქოს ნოსტალგიან შეიპყრო, როდესაც ყველგან გაფაციცებით ცდილობენ ისტორიული უბნების დაცვა-აღდგენას, რომ ქალაქების სრულ გაუპიროვნებას გადაარჩინონ, ჩვენ იძულებულნი ვართ ზოგჯერ სტოლინიზაციას დავაჩვენებთ და იმის ნაცვლად, რაც შეიძლება და დღესაც ორიგინალის სახით გვქონდა — იმიტაციას მემორათით (ბოლო დროს ამ მხრივ ბევრი რამ სასიკეთო გაკეთდა და კეთდება, პრინციპულად დიდად მნიშვნელოვანი გარდატეხა მოხდა ძველი ქალაქისადმი დამოკიდებულების მხრივ)).

ცხადია, იმ წლებს თან გაჰყვა არა მარტო ზოგადად ქუჩა ან მთელი უბნებიც, არამედ თვით ცხოვრების მანერა „მანერაც“, ცხოვრების რიტმიც და ტემპიც, თან გაჰყვა ბევრი „მოქმედი პირიც“ — თბილისის ტიპური პერსონაჟები, რომლებიც განუყოფელი იყვნენ ანიჭებდნენ ქალაქს (არა მარტო უარა-ჩინებლები და კინტები, არამედ ბევრი სხვაც). ესეც ცხადია, სოციალური ევოლუციის შედეგად მოხდა. ცნობილია, რომ XIX საუკუნე არსებითი (გაღმწეველი) გარდატეხის ხანა იყო თბილისის (ისევე როგორც მთელი საქართველოს) ცხოვრებაში. ეს იყო ხანა, როდესაც შუა საუკუნეების გაღმწეველურ მულა ფეოდალურმა ქალაქმა დაასრულა არსებობა, როდესაც კაბიტალიზმის შემოჭრასთან ერთად გაჩნდა ახალი ობიექტები — ქვრ სახელმწიფოები, და წერტილი საწარმოები, მერე ფაბრიკა-ქარხნები, რკინიგზა, ბანკები, უნივერსალური მაღაზრები, ბევრი ახალი შინაგან მანამდის არარსებულ და ახლადშემოსილ დაწესებულებათათვის, სკოლები, სახელმწიფოები, თეატრები. უფრო გვიან — კინოთეატრები; გაჩნდა ახალი უბნები, უკვე შეტანალებად წესიერად დაეგმილი პარალელური ქუჩებით — მთელი სოლოლაკი, რუსთაველის პროსპექტი და მისი მიმდებარე უბნები მოაქმინდის კალთებიანად, ვერე, გაღმა — ჩუღურეთი, ავლაბარი, მიხეილის (ახლანდელი პლენაროვის) პროსპექტი და მისი პარალელური ქუჩები რკინიგზის სადგურამდე, მერე ნაძალადევიც — ეს ყველაფერი XIX საუკუნის მანძილზე და XX-ის პირველ წლებში გაშენდა. ამასთან ერთად ზედმოდა ძლიერი აზიური. აღმოსავლური გავლენით აღებულელი ქალაქის გავრცელება, უფრო სწორად, მისი დაბრუნება ევროპულ კულტურის წიაღში, მას შემდეგ, რაც იგი ძალით იყო მოწყვეტილი მას სამი საუკუნის მანძილზე. აგრძელებს მამადიანი მემკობლების მძლავრობის წყალობით.

ეს ცვლილება, ეს „გადაქცევა“ ზანგრძლივი და რთული პროცესი იყო, მიუხედავად იმისა, რომ უკვე XVIII საუკუნეში მოწინავე ქართველობას, ინტელიგენციას სახეებით შეგნებულ ქმონდა არსებითი რეფორმების, ექრძოდ, ევროპისადმი „კარის გაჭრის“ სასიცოცხლო აუცილებლობა...

ცვლილებები ცხოვრების ყოველ სფეროს შეეხებოდა. ეს ცვლილებები „შინაგანი“ იყო და „გარეგნული“ შეიცავდა საცხოვრებელი სახლის არქიტექტურის, ქუჩის, ჩაქმულობის, იცვლებოდა ადამიანები, უოველადიერი ცხოვრების ნორმები, ავღილი წარმოსადგენია, რომ ალექსანდრე ქავკავაძის ხალისი, ის წიგნი რომელსაც ორბელიანები, ბარათაშვილები, სხვა და რომელიც ქართველები და მათი არაქართველები ნომ-მეგობრები შეადგენდნენ, ამ მხრივ დიდად დასალოებელი იყო ევროპულ ნორმებთან; უკვე არსებობდა იტალიური ოპერა, ხელახლა შექმნა ქართული თეატრი... მაგრამ „შვედი თბილისიც“ მთელი გასულ საუკუნის მანძილზე მტკიცედ იყო ფიხვადგებული — აი ის ძველი თბილისი, რომელსაც ვაჟა-ფხაძის უბანი შეადგენდა, თავისი შენაბარით, ვაჟარ-ხელისანთა რეგებით, თათისი მოედნით თუ „შათიან-ბარათი“; ქარხნებით, იმ გროზაშვილისეული „ლიტერატურული ბოქმით“, ხმაურით, ყუანითა და ფერადოვნებით, ყვენაობით, ახანოებით, რომლებიც თავისებური კლუბების როლსაც ასრულებდნენ, საუთონი ფარგონით, სამიქტეონებით, ფიროსმანის სურათების მოქმედი პარტიით... ის ძველი თბილისი, რომელიც „შავალღვარის სოციალური, ეროვნული, კულტურული „შეკარების“, მრავალი სხვადასხვა ფენის ორგანული შერწყმის შედეგად შეიქმნა... თბილისი, რომელშიაც, რა თქმა უნდა, ბევრი რამ იყო საერთო აღმოსავლეთთან, მაგრამ მოლიდად მანც განუმეორებელი რამ იყო, მხოლოდ თბილისური, სხვისაგან გამორჩეული... ეს ყველაფერი არსებობდა იმ „კულტურული“ თბილისის გვერდით, რომელიც ჩვენი ეროვნული ისტორიისა და სულიერი ცხოვრების უმნიშვნელოვანეს ფურცელს შეადგენს — სასწავლებლების, სამეცნიერო საზოგადოებებისა და დაწესებულებების, მწერლობის, „ივერის“, „დროების“, „კვალის“, თეატრების გვერდით არსებობდა ეროვნულ-დამაბრავსუფლებელი და რევოლუციური იდეებისა და ბრძოლის პარალელურად XIX საუკუნის შუა წლებში ერთი რუსი ფურნალისტ-თბილისის ერთ-ერთი გაზეთში წერდა — თბილისის ორხანა იანსია, ერთი სახის აზიისკენ მიმართულ მეროით კი ევროპისკენ... XIX საუკუნის თბილისური პრესა, მოგზაურთა ნაწერები სავსეა ამ ევროპეური, პირთ აზიისკენ მიქცეული, თბილისის აღწერით — გარედად მსხულთ, ცხადია, იგი უფრო მეტად იზიდავდა და აინტერესებდა, ვიდრე ევროპული ქალაქი“. ასე იყო ბევრად უფრო გვიანაც, XX საუკუნის ოციან წლებშიაც კი**.

* იმდროინდელი ქალაქის ცოცხალი სურათის წარმოსადგენად ძვირფასი და, არსებითად, ერთადერთი წყაროა ალ. როინაშვილის, დ. ერმაკოვისა და ზოგა სხვა ფოტოგრაფის მიერ დატოვებული უმდიდრესი ფოტოკოლექცია. ნეგატივები ხელაგენების სახელმწიფო მუზეუმში ინახება, ხოლო ფოტოანაბეჭდები, ალბომები, ერმაკოვის მიერ ფრად უსისტემოდ შედგენილი — ს. ჯანაშვიას სახელობის სახელმწიფო მუზეუმში. ამით უნდა დავუმატოთ გრიგოლ გაგარინისა და ნიკანორ ჩერნეცოვის ჩანახატები და კიდევ რამდენიმე მხატვრის სურათები XIX საუკუნის შუა წლების თბილისისა.



მე თვითონ ამგვარ თბილისს მხოლოდ „კულში მო უყვარა“ მაგრამ მასთან რეალური კონტაქტი, ცხადია, არ მქონია — პატარა ვიუჟა; თანაც მამაჩემიც, ძალიან დაშორებული იყო ამ ბოჰემურს უოფას, რო მელც სრულიად არ იყო უცხო ქართველი პოეტებისა და მხატვრებისთვის, მაგრამ მაინც მასსოვს, თუმცა კი ბუნდოვანად, ვიწრო შუკები ვაჭრებისა და ხელოსნების დუქნებით შუა ბაზრის მიდამოებში — „ბაშბის რიგა“, „ბუნელი რიგა“, სხვა „რიგები“... და კიდევ მატროა ისე ვიწრო იყო, რომ ახალ პირობებში მისი „მოთმენა“ აღარ შეიძლებოდა.

შუა ბაზარი (ახლა ლესელიძის ქუჩა) პირველი თბილისური ქუჩაა, რომელიც გაფართოვებს. გაფართოებას ემსხვერპლა ერთი სომხური ეკლესია XVIII საუკუნისა, თავისუფლების (ახლანდელი ლენინის) მოედნიდან სულ ახლოდ მტკრზე ამშართული. მანამდე ეს ქუჩა, ფეოდალური თბილისის ერთი მაგისტრალთაგანი, მართლაც ისე ვიწრო იყო, რომ ახალ პირობებში მისი „მოთმენა“ აღარ შეიძლებოდა.

თავისუფლების მოედანი, რევოლუციამდე ერევნის მოედნად წოდებული (პასკევიჩის მიერ 1828 წელს ერევნის აღების სასიკრავად), ახლანდელზე ბევრად უფრო პატარა იყო; მისი შუა ადგილი ეკირა XIX საუკუნის 50-იანი წლების დასაწყისში იტალიელი არქიტექტორის სულოვიჩის მიერ აშენებულ ქარავსს. თავდაპირველად ამ ქარავსლის შუაგულში სოპერო თეატრის დარბაზი იყო, მხატვარ გაგარინის მიერ გაფორმებული და აღქმანდრე დიუშას მიერ დიდად შექმნილი „კავკასიაში მოგზაურობის“ წიგნი. 1874 წლის ხანძრის შემდეგ ქარავსლა უთეატროდ აღადგინეს და ასევე იდგა 1930 წლამდე. შიგ უამარკა პალატა იყო. ერთ-ერთი ეკუთვნოდა განთქმულ მცხეთელ მუევაკილეს მიხეილ მამულაშვილს და სახელად ერქვა „სოლოდორონი“ („სიკრის შუე“).

რუსთაველის პროსპექტი მაშინ მოედნიდან კი არ იწყებოდა, არამედ მთავრობის სახახიდან, რომელშიაც ახლა პოინერთა სახახია, რევოლუციამდე კი მეფის საცდლის — მთავარმმართველის რეზიდენცია იყო. მოკლე მონაკვეთს მოედანსა და პროსპექტს შორის სახახლის ქუჩა ერქვა, იგი პროსპექტზე უფრო

ვიწრო იყო. არც ერთი მაშინდელი შენობა ამ ქუჩისა არ გადარჩენილა. იქ, სადაც ქუჩა პროსპექტს ხვდებოდა, თუ პროსპექტიდან შეებდებო, მარცხნივ, ფეოდალურ სიძნულეთს კამოანთ საუღარი, მაშინდელი თავისი სტრუქტურით შედარებით ახალი შენობა; მის გაუფლებზე მთელ ქუჩა XIX საუკუნის მიწურულს სახასრთლიანა „შემოსავლიან“ სახლებს ეკირა; პირდაპირ კი, სადაც ახლა ახალი უნივერსიტი და მტკრის სადგურია, შედარებით უნივერსიტეტის სახლებს შორის იდგა ერთი მნიშვნელოვანი შენობაც, ის, რომელშიც ჯერ კიდევ რევოლუციამდე ქართული თეატრი და სხვა კულტურული ორგანიზაციები იყო მოთავსებული; აქ საინტენსიო იყო ამპირული ნაგებობის ნაშთი — მხატვრი კოლონადა ქუჩის კორპუსის მეორე სართლის და გადგრებისა — წინანდელი ქარავსლა. თვით თეატრი უფრო ახალი იყო, ჩვენი საუკუნის ათიანი წლებისა. გაუგებარი მიზეზის გამო ის ძველი თეატრი დაანგრეეს, თუმცა დასანგრევე ააფრები სჭირდა, დაანგრეეს ის კოლონაც, რომელიც განსაკუთრებით მენანება.***

*** ამ ქუჩასთან და თეატრთან დაკავშირებით კიდევ ერთი დამატებითი მოგონება: ბევრად უფრო გვიან, ომის წლებში, ერთხელ საპარიკმაზეროში შევედი საღამო ხანს — ოპერის პირდაპირ, სადაც „ჩემი“ პარიკმაზერი ნიკო ვ-მე შემუშობდა. ხალხი ცოტა იყო. ნიკო დიდხანს „მიღმამზებდა“ თმის და თან ხელოვნებზე გვეკონდა საუბარი. საუბარი რადიოგადაცემამ გამოიწვია, მერე, აღარ მასსოვს როგორ, თეატრის ამბებზე გადავედი. ნიკო მიამბობდა:

— ერთხელ იქ ჩაველი, იქ, მარჯანიშვილის თეატრ რომ არის, „ურთელ აკოსტაზე“ — აქებდნენ, აი, უშინგი ესეთი და ესეთი... სულ არ მამეწონა... მე რომ ლადო მესხიშვილი მინახავს, მერე ვინ მამეწონებ? ძალიან პატრონული კაცი იყო ლადო... მე იმ დროს დეარტოვზე ვმუშობდი, იმ, ბერლემონი რომ იყო, ვრანტუბი, იმასთან... შვლიო კონსულა ჰყავდა... იქვე, გვერდზე, ლოტის საკანდიტო იყო, პირდაპირ კიდევ თეატრი... რომ მოვიდოდა, აბაზს რომ ხახუნის მისცემდა, ორ შურსაც ჩვენ გვიტოვებდა. ერთხელ ვუთხარი, ნუ შეწუხებდი-მეთქი... არაო, თქვა, ეჰ, მე კი ვიცი, როგორ უნდა თქვენი პატივისცემა, მაგრამ რა ექნაო... თავად-აზნაურობისა უცაყოფილო იყო — სულობით ხელს არ გვიწყობენ... ფიქ! იმით რომ ისეთი ხელის შეწყობა ჰქონოდათ, ახლა რომ აკეთ არტისტებსა... აუჰ! ერთხელ ენახე, ლადო კისს რომ თამაშობდა... ლოცაში ადელგეიმები ისხდნენ... ზომ გაგიგიათ, მშები რომ იყენენ, რაფალო და რობერტ ადელგეიმები... ჰო და, რომ მორჩა, გადავიხვიენენ და გადააკონცენს...

— სხვა მსახიობებსაც იცნობდით, კოლოა? — ვკითხე მე

— ვიცნობდი, მაშ! კოტე მესხი, ყიფიანი, შათირი-შვილი, საშა იმედაშვილი, გელევანოვი... ველობობა ძალიან ხშირად დავდიოდი ხოლმე თეატრში.

— და ვასოს არ იცნობდით, აბაშოძე?

— ვასოს? როგორ არ ვიცნობდი! — სისართული წამოიძაბა ნიკომ და შემდეგ ისეთი ხმით, რომელშიათ თითქოს სინანულიც ერთა, მოგონების სიტკბოებაც და სიამაყეც, დუმბატა: — ეეჰ, რაც მე ის მიპარსია!

** ამ მხრის დამახასიათებელია თუნდაც ოსიბ მანდელშტამის 1920 წელს დაწერილი და, მგონი ჩვენში ნაკლებად ცნობილი ლექსი, რომელშიაც არის ასეთი სტიქიონები:

«Мне Тифлис горбатый снится,
Сазандрий зvon звенит,
На мосту народ толпится,
Вся ковровая столица,
А ввиу Кура шумит.
Над Курюю есть духаны,
Где вино и млный плов,
А духанчик там румяный
Подает гостям стаканы
И служить тебе готов.
Кახетинское густое
Хорошо в подвале пить, —
Ты в прохладе, там в покое
Пейте вдоволь, пейте двое,
Одному не надо пить». და სხვ.



მეტეხის ერთ-ერთი ხიდი.

მთავრობის სასახლის ბაღს მაშინ აგურის გალავანი ერტვა და ქუჩიდან მხოლოდ ხის კენწეროები ჩანდა. თვით გალავანზე ფოტო-ვიტრინა ეკიდა: ურთხანს საქართველოს მთავრობის წევრების ფოტოპორტრეები იყო გამოფენილი.

საქართველოს მუზეუმის შენობა, ჭერ კიდეც რვეოლუციამდე დაწებულა (მაშინ „კავკასიის მუზეუმი“ იყო), დაუმთავრებელი იდგა. აგურის დიდი მასივი შუ. ნაწილში ბეტონის ორი სვეტი — მიწარებით: თავდაპირველად პროექტის თანახმად ფასადი სპარსული მიზნითის მსგავსი უნდა ყოფილიყო, მოქიპული ფერადი აგური მშობირკეთებული (კიდეც კარგი, რომ

შპ-ისმილის მიზნითი XVI საუკუნისა, მეტეხის სიღ-თან.



გადავურით ამ ფასადს). უზარმაზარი უცლური სარკმლები — დათხრილი თვალბივით... საღმრთო: მუშინოდა კიდეც ამ სახლის წინ გავლულ კიდეკეთესა წლების მიჯნაზე მუზეუმში დამთავრდა ნიკოლოზ სვერდოვის პროექტით — ეს უველაზე უკეთ გააზრებული ცდა იყო უროვნული მოტივების გამოყენებისა ახალ შენებლობაში და დამახასიათებელი ნიმუში ჩვენს ხუროთმოძღვრების მამონდელი საფეხურისა.

სულ სხვაგვარი იყო მაშინ ის ადგილი, სადაც ახლ. კინოთეატრი „რუსთაველია“. ქუჩის პირას ჭერ კიდე იდგა ძველი მაუკტახბატი (იმ დროს უკვე — ქალაქის კომუნდატურა). კლასიციზმის ერთი პირველი შენობა-თაგანი თბილისში, აგებული XIX საუკუნის პირველ ათეულ წლებში: ორსართულიანი შენობა ორივე სართლის სიმაღლის მძლავრი ტოსკანური კოლონადით. მისი უკან მიწის პატარა მონაკვეთი ეჭირა კალუუნის ეკლესიას. ის, რომელსაც მე მოვუსწარი, XIX საუკუნის შუა ათეული წლებისა იყო — „ხახვისთავიანა“ გუმბათით. უფრო ადრინდელი ქართული ტაძრისა, სამწუხაროდ, აღარავითარი კვალი აღარ იყო ოღუ მაშინ (1850-ში დაანგრის).

ახვევ სრულიად იცვალა სახე ქუჩის მონაკვეთმ. მობირდაპირე მხარეს, სადაც ახლა მთავრობის სახლია. მაშინ აქ, იდღ, რკინის გალავანშემორტყმულ ეზოში, იდგა ერთი უღაზოთი, ამორფული ეკლესია, სამხედრო ტაძარი (რატომაც მას ქართულადაც უყვალა „სობოროს“ ეძახდა), XIX საუკუნის ოთხმოციან წლებში აგებული რუსეთის შიგარ კავკასიის სრული დაპარობის ძეგლად. არსებობდა, ახეთივე „ძეგლად“ იგულისხმებოდა ახლანდელი სურათების გაღერეა, ისიც იმდროინდელი: თავდაპირველად მას „დიდების ტაძარი“ („ხრამ საღვი“) ერქვა (დროის-ისტორიულ მუზეუმს წარმოადგენდა. მხოლოდ რვეოლუციის შემდეგ გადაიქცა იგი ეროვნულ გაღერეად.

სამხედრო ტაძარი, რომელსაც უყვლანი ადიქვამდენ ცარიზმისა და იმპერიალიზმის უველაზე შკაფიო სიმბოლოდ, 1930 წელს დაანგრის — არავითარი მხატვრული ღირებულება მას არ გააჩნდა, ეს იყო ეკლექტიკური, ცული გემოვნების შენობა იმ „სტილისა“. რომელსაც მაშინ „რუსულ-ბიზანტიურს“ უწოდებდნენ. თუ არ ვცდები, საბჭოთა წლებში, დაანგრევამდე, იქ საჭარო ბიბლიოთეკა თუ მიხი რაღაც ნაწილი იყო მოთავსებული. ჩვენ, პირველი სკოლის პატარა მოწვევები, ხშირად გადავბრბდით ტაძრის ეზოში, მთა უფრო, რომ იქ იდგა კაცი აპარატით, რომელშიაც სხვადასხვა ხაინტერესო სურათს გვიჩვენებდა, სათანადო, ფრიად ლაკონიური და მეტყველი კომენტარებით („ესეცა ვენეცია, სუ წყალში დგას“, „ესეცა ალპის მთები, შოგ არის ცბელი და მთავე წყლები“; „ესეცა საღვკი — სიბირშია ეგა, ვინც მთავრობაზე რამერუმე ამბობდა, სუ იქ იყო“; „ესეცა მანტე-პარლო... მილიონიკები, ლორადები, ზაგრანიცაში რომ მიღან სუ იქ დაღიან, კარტს თამაშობენ, აგებენ, იღებენ“, და სხვა).

ქვაშეთის ჩასახვევში, ახლანდელი ჭორჭაძის ქუჩაზე, ბუკინისტები ბინადრობდნენ. მათ შორის, თუ არ ვცდები, ცნობილი სოსიკო მეტკვილაძეც.

პირველი სკოლის წინ, სადაც ახლა ილიასა და აკაკის ძეგლი დგას, პატარა ეზო იყო, სკოლის სახპორტო დარბაზით და ურუ კედლით ქუჩის მხარეს. მოგვი-

ნოდ აქ ააშენეს ერთსართულიანი საბავშვო უნივერ-
სატი, რომელიც მინცადაამინც ვერ ამშვენებდა პარს-
სტებს, ისევე როგორც ვერც „მიფინის სახლი“ ქვა-
წყეთის წინ. ორივე ეს იაფფასიანი შენობა ბევრად
უფრო გვიან, მხოლოდ ომის შემდეგ დაანგრიეს —
ეს ადგილი, ცხადია, დამშვენდა, მაგრამ სკოლა უფრო
იდ დარჩა. გალერის გარეგნობამ კი უფრო ადრე
იკვალა სახე, თუმცა არც ისე არსებითად: მას თვაი-
სებური გალავანი ჰქონდა — გადაჭარადინებული
ზარბაზნები და მათ შორის გახმული ქაჭვები (ძველი
ცნობარის მიხედვით, ეს თურქული ზარბაზნები იყო—
ალბათ ნადავი?). ეს გალავანი მოაკლეს, ისევე,
როგორც ფასაღზე ჩამწკრივებული წარწერებიანი დ-
ფები.

მე მახსოვს ნინოშვილის ძეგლის გახსნა — ეს 1922
წელს იყო, რაკი სკოლიდან წავიყვანეს ცერემონიაში
მონაწილეობის მიხედვად.

მაშინ ჯერ კიდევ არ იყო კავშირგაბმულობის სახ-
ლი, „ზარია ვოსტოკასა“ და მარქსიზმ-ლენინიზმის
ინსტიტუტის შენობები (პირველი 1930 წელს აშენდა,
მეორე 1938-ში დაამთავრეს). იმ კუთხეს, სადაც ახლა
მათ ტელეგრაფი და სასტუმრო „ივერია“ დგამბა
(რომ აღარაფერი ვთქვათ ახალ მოედანზე), მაშინ ბევ
რად უფრო ინტიმური სახე ჰქონდა: ქუჩა აქ უზვევდ-
და პარსსტეტზე აქეთენ მომავალი შორიდანვე ხედა-
ვდა ძველებურ ხისიანიან სახლს და ძველ ფოსტას
იჩსართულიან ყვითელ შენობას, რომელიც პარსსტეტ-
ტის ღერძისდმი დიაგონალურად იდგა და მაშინ არ-
სებულ სამხედრო ქუჩის ზაზს მისდევდა. გასული საუ-
კუნის კუჩა წლებს ეს ნაგებობა უპრეტენზიო, მაგრამ
მანც უსასიციელოს ნიშნით აღბეჭდილი, არველდო
აღედ რაიონიანა პოტა იყო — ახლანდელი ავტო-
სატრანსპორტო სადგურების წინაპარი (მაშინ, ცხადია,
ავტომობილების როლს ეტლები და „დროშები“ ას
რულებდა, მაგრამ ამას მე არ მოვწერებავარ).

„ზარია ვოსტოკას“ აშენებამდე ის ადგილი გამო-
ყენებული იყო ღია კინოთეატრად. მეზობელ სახლში
ცხოვრობდა მამას მეგობარი, ცნობილი პედაგოგ-
გეორგი ჭუმბურიძე. არაჩვეულებრივად გულთბილ-
კაცი იყო და მიყვარდა. მაგრამ შათან სტუმრობ-
მიტომაც მებალიხებოდა, რომ იმათი საკრწლებიდან
კინოს ეკრანი ჩანდა.

მარქვენა ნაპირზე ქალაქი, არსებითად, უნივერსიტე-
ტთან თავდებოდა. რაღა იყო უნივერსიტეტს იქით?
მინდორი, წყნეთის გზა, თითო-ოროლა საცხოვრებელ
სახლი (ერთ-ერთს წოწოლასაბურავიანი მრგვალი კოშ-
კიც ჰქონდა) და, სულ ბოლოს, შორს, ყოფილი სასუ-
ლიერო სემინარიის შენობა (შემდეგ ზგი სასოფლო
სამეურნეო ინსტიტუტს გადასცეს). მთავარი ქუჩის —
აწინდელი ოლია კაჭავაძის პარსსტეტის — მიმართუ-
ლება მაშინ მხოლოდ ისახებოდა.

საქართველოს სამხედრო გზა იწყებოდა ახლანდელ
აბრეშუმის ფაბრიკის კოტა ზემოთ: ვიწრო გზა ერთ-
ბაზად ეშვებოდა და მდინარე ვერტზე აშენებულ ძველ
(XVII საუკუნის) აგურის ხიდზე გადადიოდა. იქეთ
დაქაობებული საბურთალო იყო (ა) ქაოზის ამოშ-
რობაზე ფიქრი მხოლოდ 1922-დან უკაიწყო). არავითარ
„გმირთა მოედანი“, არავითარი „ჩელუსკინელთა
ხიდი“ — ეს ადგილი მტკვრისგან კლდით იყო გაყო-
ფილი.



XIX საუკუნის 50-ან წლებში აგებული ქარვასლა თა-
ვისუფლების (ახლანდელი ლენინის) მოედანზე.

გალმა: დიდუბეში გერმანელთა კოლონია, ერთსარ-
თულიანი სახლები ძალიან მაღალი ორკალთიანი სახუ-
რავებით, რომლებშიაც დიდი სხენი იყო მოწყობილი.
ერთელ სკოლიდან ექსკურსიაზე წავიყვანეს იქაურო-
ბის სანახავად.

არავითარი სანაპიროები. მეტეხის ხიდებს გარდა:
მხოლოდ ოთხი ხიდი: ზუზრანისა, რომლის ადგილსაც
ახლა ბარათაშვილის ხიდი, ყოფილი ვორონცოვისა
(ახლა — მარქსისა) — დიდი და პატარა, და ვერისა
ამთგან ყველაზე ძველი ვორონცოვის ხიდები იყო.
XIX საუკუნის შუა წლებისა, ყველაზე ახალი, 1912
თუ 1918 წელს აგებული, ზუზრანისა; ეს ლიონის-
ხიდი იყო, დაციდული კონსტრუქციისა და რკინიგზის
ხიდს ჰგავდა.

ბარათაშვილის ქუჩა (მაშინ ამასაც ზუზრანისა ერქვა)
იმდენად ვიწრო იყო, რომ აუცილებელი გახდა მისი

ქალაქის კომენდატორის (ძველი პუტტეპატის) შერაბა
რუსთაველის პარსსტეტზე, კინოთეატრ „რუსთაველის“
ადგილზე.





სამხედრო ტაძრის შენობა რუსთაველის პროსპექტზე, ახლანდელი მთავარბის სახლის ადგილზე.

გაფართოება, რაკი იგი დატვირთულ სატრანზიტო არტერიად იქცა. სამწუხაროდ, მაშინ დაინგრა (სხვა სახისავალი არ იყო!) უმწვენიერესი ძველი თბილისური სახლი უნიკალური აივით, რომლის ფართობიც ბინისას სპარბობდა.

რაცეუ: ძველი განაღვიანება, XIX საუკუნის შუა წლებიდან და მეორე ნახევრისა, თბილისური სახლების თავისებური დამახასიათებელი ვარიანტებით. მტკვრის ადიდების დროს იქაურობას მუდამ წყალი ფარავდა. ძალიან დახანანია, რომ რიყის განაშენიანების დანგრევისას ერთი კვარტალი მაინც არ გადაარჩინეს (მე მქონდა ასეთი წინადადება, რომელიც უყურადღებოდ დარჩა). აქ შეიძლება თავისებური ტურისტული კომპლექსის გამართვა.

მე მოვსწარი წისქვილებსაც ვორონცოვის ხიდის მიდამოებში და თვით ვორონცოვის ძეგლსაც, მისი სახელობის მოედანზე (ახლა რომ მარჯვსა ჰქვია). თუ არ ვცდები, ეს იყო საერთოდ თბილისში დადგმული პირველი ძეგლი (1867 წელს გაიხსნა).

მაშინ ქუჩებში სად იყო ამდენი ბე! რუსთაველის პროსპექტზე ყველა შენობა ზამთარ-ზაფხულ ჩანდა. მთაწმინდაც ხროკი იყო, მის თებზე კი ჯერ კიდევ ის პატარა შენობა იდგა, რომელიც 1905 წელს დამ თავრდა, ფუნქიკლორის ხანთან ერთად. მთა ბევრად უფრო დიდად გვეჩვენებოდა.

რუსთაველის პროსპექტი მაშინ, ისევე, როგორც დღეს, ყველაზე მიმოწვეული ადგილი იყო თბილისში, ყველაზე საუკარელიც ყველა თბილისელისთვის. მა ვერც ერთი სხვა ქუჩა ვერ უწყვედა მეტოქეობას. ხშირად მიფიქრია, რა შეადგენდა მის ამ მიმოწვეულ ძალას? ულბათ ის, რომ იგი ჰარმონიულია, გადაპარბეზათა გარეშე; საზეიმოდ არის და სადღესასწაულოც, მაგრამ ყოველგვარ ოფიციალურ „გოროზ“ სიცივეს მოკლებული, იმავე დროს — ინტიმურია, ცოცხალი, „თბილი“... „საქმიანი“ და სახალისოც... ე. ი. „აღა-შაღურია“, და მოვარც ხომ ეს არის...

როგორც ახლა, მაშინაც აქ იყო დიდი მაღაზიები. მათ შორის წიგნის მაღაზიებიც (უფრო მეტი, ვიდრე ახლა: რუსთაველის პროსპექტისა და ჭავჭავაძის ქუჩის კუთხეში, არა მარტო მარცხნივ, არამედ მარჯვნივაც; კონსერვატორიის ასახვევთან, ახლა რომ კომპოზიტო-

რთა კავშირია, იმ სახლში); აქ იყო ორივე უმთავრესი თეატრი — ოპერისა და რუსთაველისა, და სარ პოპულარული. კინოთეატრი, რომლებიც ჰაგაგენდსავე საკუთრებით გვიყვარდა: „მინიონი“ ახლანდელი პროსპექტში „თბილისის“ მიწისქვეშა სართულში, შესასვლელით ჭოჩიაშვილის ქუჩიდან (განსაკუთრებით ინტერესი იყო, მის დარბაზს ამწვენება ეკლდებზე ჩამწკრივებული ფერადი პორტრეტები მსოფლიო კინოვარსკლავებისა ოვალურ ჩარჩოებში), „არფისტო“ (ნება რას ნიშნავს ეს სიტყვა?) — ახლანდელი კულტურის სამინისტროს შენობაში (მერე მას „სპარტაკო“ ერქვა. მის დარბაზში ჩემზე დიდ შთაბეჭდილებას ახდენდა მოზრილი ატლანტების სულატურული ფიგურები), „სოლი“ იქ, სადაც შემდეგ დიდხანს იყო ქართული მოზარდ მაყურებელთა თეატრი; აქ იყო სურათების გალერეა, რომელიც ხელოვნების მუზეუმის ფუნქციას ასრულებდა, და საქართველოს მუზეუმზე რომელიცა უველაზე ადრე გაიხსნა ზოლოდოვის განყოფილება (მარჯვენა ფრთაში). როგორ მინახდა რომ ეს განყოფილება აღარ არსებობს მაშინ იქ მიწუბილი იყო „ცოცხალი სურათების“ მხვავები დღეს ცნებები: ცხოველები მათს ბუნებრივ გარემოში, ე. ი. სათანადო პოზით დაუენებული ფიტულები, მათ გარეშე კი ბუტფორულად, მაგრამ ძალიან ოსტატურად გაკეთებული „ბუნება“ — ქალა, კაობი, გორაკები — ბუტფორიას ერთგული კედლების მოხატობაზე; ამ ფიტულების დახელოვნებული ოსტატი (ტაქსიდერმისტი) იყო გერმანელი კრელი. ჩემი მოწვევობის დროს დიდი ხენსაცია გამოიწვია ავეკლის მახლობლად ვეფხვის გამოჩენამ და მისმა მოკლამ — ეს 1922 წელს მოხდა. იმ ვეფხვის ფიტულს, სათანადო გარემოცვით საპატო ადგილი ექირა ამ განყოფილებაში და განსაკუთრებით ცხოველ ინტერესს იწვევდა. ამ ზოლოდოვრ მუზეუმს დიდი პოპულარობა ჰქონდა მოსოველში.

ჩემთვის რუსთაველის პროსპექტი ზოგი საიდუმლოს შემცველი იყო (და არის). მაგალითად, მაინტერესებს, რატომ იყო ყველაფრის შერე ხალხი მის იმ მხარეს (იმ ტროტუარზე), რომელიც მთაწმინდისკენა, მიუხედავად იმისა, რომ ორივე თეატრი, სამივე კინოთეატრი, მუზეუმი და გალერეა მეორე მხარეს მდებარეობდა. რატომ იყო იმ ხალხრაკალ მხარეს განსაკუთრებით ბევრი ხალხი მაინც ერთ გარკვეულ მონაკვეთზე — ბესიკის ქუჩიდან ჭავჭავაძის ქუჩამდე... და სულ მთლად გაუგებარი რამ, რატომ იყრიდა უფარავი ჩიტი თავს მხოლოდ იმ ბუტზე, რომლებიც ოსტატურათა სახლის წინაა და იქ ჰქონდათ გამაყრუებელი ფიკალიზილი, სხვაგან კი არხად ჩანდნენ. ეს „საიდუმლოც“ ჩემთვის რაღაც რომანტიკულობას მატებად ამ ლამაზ ქუჩას.

რუსთაველის პროსპექტზე მთელი ქართველი ინტელიგენცია შეგძლოდ განხა — ასე იყო თეატრალური წლების პირველ ნახევარშიც. თავისი თეატრების წინტრიკალულებდ მხახიობები. დღე არ იქნებოდა, რომ აქ მოხეირნე მწერლები არ შეგხვედროდნენ — ან მწერალთა კავშირისკენ მიმავალი, ან იქიდან დაბრუნებული, ყოველთვის აუტჩავებელი, მსოფლიო — რუსთაველის პროსპექტის გულა სწორედ საუბრის ერთ-ერთი ფორმა იყო... ტიცინ ტაბიძე გრიბოედოვისა და ჭავჭავაძის ქუჩების კუთხეში ცხოვრობდა

ლო კიანელი და ნიკო ლორთქიფანიძე იმავე კავკაზაძის ქუჩის ზემოთ, მთაწმინდის ძირში, მიხეილ ჭავჭავაძის სახლი და დავით კლდიაშვილი ვერის დაღმარებულ, ვასილ ბარნოვი „საკუთარ ქუჩაზე“... მაგარამ იხინიც, ესაც სოლოლაკში ჰქონდა ბინა — გერონტი ქიქოძე, პაოლო იაშვილი, ვახტანგ კოტეტიშვილი, გიორგი ლეონიძე — ვერ მოიკლებდნენ სიამოვნებას — რუსთაველის პროსპექტზე წელა, ტაატიო სვლას, თითქმის ამ ქუჩით ტკობახს... ბევრჯერ მინახავს აქ ერთად დავით კლდიაშვილი და ვასილ ბარნოვი — ამ ორი ცოცხალი კლასიკოსის დანახვა აუღელვებლად შეუძლებელი იყო (დავით კლდიაშვილის უმთავრეს მოთხოვნებს ხომ სკოლაშიაც ვსწავლობდით, დავითის უმცროსი ვაჟი ვაგო კი ჩემი კლასის ამხანაგი იყო. ომში დაიღუპა). ბარნოვს ბიბლიური ვარგვინა ჰქონდა — გრძელი, თითქმის თავისუფალ ტალღებად მიშვებულ, სრულიად თეთრი წვერი, მიქელანჯელოს მოსეხავით, ძველბუფური პენსენე, ქვაბურა ქუდი, შავი პალტო... მოძრაობა — დინჯი, აუღელვებელი. დავითი — პატარა, ჩია კაცი, მოძრაგი, მღელვარე, ცოცხალი სახით, მასთან სრულ კონტრასტს შეადგენდა... როცა მამასთან ერთად მივდიოდით რუსთაველის პროსპექტზე, ყოველ ნაბიჯზე ვჩერდებოდით — მისი ნაცნობება გვხვდებოდნენ, მწერლებიც, მეცნიერებიც, პედაგოგებიც, ზოგი ვერ კიდევ ქუთაისის დროინდელი მეგობარი ან ნაშოწაფარია... მამა ძალიან აქტიური და „კონტრაქტორი“ ადამიანი იყო... იწყებოდა ურთიერთ მოკითხვა, ზშირად ეს საუბარი მართლაც შინაარსიანი და საინტერესო იყო — ყოველთვის ერთგვარი კულტურის საკითხებს ეხებოდა... ახლა ზოგჯერ მთელ პროსპექტს ისე ჩაუვილი, რომ ერთ ნაცნობ სახეს ვერ დავინახავ... ცხადია, არც ნაცნობები გადაშენებულან, არც, მით უფრო, მეცნიერებისა და ხელოვნების მოღვაწენი, მაგრამ შეიცვალა ცხოვრების რიტმი, გაიზარდა ქალაქი, მანძილები, ყველას გვექაჩება მანქანაზე ასვრ მეთაი და ბევრნი, მგონი, საერთოდ გადავივიწყენ ფეხით სიარულს... ცხადია, რუსთაველის პროსპექტზე ახლაც ბევრი ხალხია, უფრო მეტიც, ვიდრე წინათ, მაგრამ მანაც ის ფუნქცია ქართული ინტელექციის „ბულვარისა“ მან დაკარგა...

მამინ არც ავტობუსები იყო და, მით უფრო, არც ტროლეიბუსები და ტაქსი; მხოლოდ ტრამვაი — სახელმწიფო კომუნალური ტრანსპორტის ერთადერთი სახე, და ეტლები. თავისუფლების მოედნიდან რუსთაველის პროსპექტის, ვერის დაღმარობის (ახლა ელბაქისისა რომ ჰქვია), ვერის ხილისა და პლებანოვის პროსპექტის გავლით სადგურამდე დადიოდა №1 და №2; პუშკინის ქუჩითა და ვორონცოვის ხილით სადგურისკენვე. №3; მოედნიდან უნივერსიტეტამდე №4 მეთხებ ნომერი არსებობდა თუ არა, არ ვიცი.

რუსთაველის პროსპექტის შუა ხაზზე ჩამწკრივებულ იყო ორმხარეს მკლავებგადაშლილი სვეტები ტრამვაის მივითულებისთვის, რაც ახლანდელისგან განსხვავებულ იერს ანიჭებდა ქუჩას (რუსთაველის პროსპექტზე ტრამვაის ხაზები 1937 წელს მოიხსნა — ტრამვაი ტროლეიბუსმა შეცვალა). ტრამვაის ვაგონები დია იყო, ვაგონის მთელი სიგანის სკამებით დაყოფილი. კონდუქტორი მოძრაობდა ვაგონის ორ მხარეს ვაგონულ ბულ საფეხურებზე. ბოლო სადგურზე სკამების ზურ



სურათების ეროვნული გალერეა ძველი გალანთოტორს (ყოფ. „ლიდების ტაძარი“) რუსთაველის პროსპექტზე.

გებს გადაატრიალებდნენ და ვატმანი ერთი ბაქინიამ მეროეზე გადავიდოდა.

ავტომანქანები ღამის თითებზე დაითვლებოდა. მგონი, მხოლოდ მთავრობის წევრებს ჰქონდათ, ალბათ რაღაც დაწესებულებების უფროსებსაც; იყო შავი სახაცილო ფორდები, რომლებიც „პლემბერა“ მანქანებად მიგვარნდა; იყო წითელი ფიატები, ბენცები და „არისტოკრატა“; პაკარდები, კადილაკები, მერსედესებიც. სულ რამდენიმე ცალი.

მეეტლებში — ერთადერთი კორპორაცია, გარდა კურტიანი მუშებისა, რომელსაც შენარტუნებული ჰქონდა ტანსაცმლის „ფორმა“ — კოქებადღე ფერადი კაბა, ერთიანად წვრილად დანაოქებული, ფართო წითელი ქაჩარი, თავისებური ქუდი. მე ყველა მეეტლემ („მეფიკონი“) მონუმენტურ ფიგურებად წარმომიდგებოდა. „ლინიეიკები“ იყო... ბუნდოვანად მახსოვს ქუჩაში მანქანებისა და ეტლების მარჯვნივ სიარული არც შემოიღეს, მაგრამ რომელ წელს იყო, ვეღარ ვიგონებ.

აი ვინ შეადგენდა კიდევ თავისებურ კომუნალურ „მომხაზურ“ პერსონალს, რომლის ვარგუც მაშინდელ თბილისს ვერ წარმოადგენს კაცს:

ხსენებული კურტიანი მუშები — მხოლოდ ქურთები. არსებითად ეს იყო ტვირთის გადაზიდვის ძირითადი საშუალება. მიჰქონდათ ზურგზე მოკიდებულ კარად, მაგია, სევირი, სკამები — ესენი თითო მუშას; მიჰქონდათ როალიც — ეს უკვე რამდენიმე კაცს, და მათი ყუყუნისაგან ყურთახსენა ადარ იყო...

ძველი ფოსტის შენობა რუსთაველის პროსპექტზე, იქ, სადაც ამჟამად ახალი მოედანია.



დღლით: სახერხებია წყნეთი მემწვენები (წელ ში ოდნავ გამოყვანილი მაღალი წვრილი ქილებით, ახლა ასეთი ქილები მხოლოდ იმ ოჯახებში მინახავს, სადაც ხალხური კერამიკის შეგროვება ერთგვარი მოხია); მერძეები — დღლით ამათი ძაბილი გვადიქმბდა... შემის გამოვლდებოდა და მხერხავები, ხალიჩების მრცხავები. რვეოლუციამდელი ქუჩის ფარგონი ჩერ კიდევ ცოცხალი იყო და ამიტომ ეწოდა უოველ დღე გაისმოდა: „სტარია ადრე პაუპაიუ“, „სტარია ვსტავ ლიაოუ, აუოშის შუშები“, „პაი, უღლი, ნახშირები, ხაროში უღლი“, ან „ტორიტ ნაფი-ნოენიცი“... ეს მღესავები დღე სიამოვნებას გვგვრიდნენ ხავშებზე. თან დაქმნდით საღესი „მანქანა“ — ფეხით ატრიალდებდნენ ბორბალს, ღვედი ამძრავებდა ხალის ქვას, დაწებეს ხანაერწლები სცვიოდა... შემოდგომდნენ მერარდებიც, ზოგს „მარჩილი“ თუთიყუშეც ჰყავდა, რომელიც — როგორც ლატარიაში — ამოიღებდა შენთვის ბილეთს, რომელიც შენი „მოსავალი“ ეწერა... მთავარი სიხარული მაინც „პეტრუსეკა“ იყო, ე. ი. ერთგვარი მინი-თოჩინების თეატრი, რომელიც აგრეთვე კარდაკარ დაიდოდა...

ნების წინა იყო და კერძო მღაზიები არსებობდა. აუტონის თვალში ხედვებდა ფართოლენის მაღაზიის ძატრონი, წარმოუდგენელი სისქის კაცი აღშვანგი, მაინც ძალიან მოძრავი, მიუბედავად სისქისა; მახსოვს ვინმე რაბანოვის, სპარსეთის ქვეშევრდომის, მაღალი ადამიანის ტიპი და მისი კვანძისა და მისი კუთხეში; ამ მაღაზიასთან გავსა გულის ფანცქალით ველოდი — იყოფდა თუ არა რასმე დედა; ძალიან მიზიდავდა „საკანცელარია“ მაღაზია რუსთაველის თეატრისა ქვემო სართულში — „ბლან ე ნოარ“, ფაბერის ფანქრები და რბილი საშლელი. მაგონ იმ დროიდან შემომჩნა ასეთი მაღაზიების მიყვარული.

ქუჩის ცხოვრების „რეპერტუარი“ თვალსაჩინოდ ადგოდი ეტერა სამგლოვიარო პროცესიები. მაშინ ამ პროცესიების გამართვა შესაძლებელი იყო — ეტლემისა და მანქანების მცირე მოძრაობას ეს არ აფერხებდა. სახლიდან სასაფლაომდე მიცვლებულს ფეხით მიჰყვებოდნენ (სასაფლაოები ხომ ახლი იყო — ახლანდელი კიროვის პარკის ადგილას, მეორე — მაღლა. მთის ფერდელზე, გოგებაშვილის ქუჩის ზემოთ; გაღმა — კუიკისა). პროცესიას წინ უძღოდა გვირგვინების გრძელი რიგი, ზოგჯერ დროშაც, თან ახლდა სახლზე ორ

კისტრი. ასე რომ, გავსენების ამავე მეორე-მესამე ქუჩაზედაც კი უყვლა იგებდა, თან ახლდა აგრეთვე კატაფალი (ჩვეულებრივ მას ხალხების უწოდებდნენ) — მიცვლებულს დასაცვენებელი თევზისებური კონსტრუქცია — ვლარჩინილი ნაძერჩი ხეცებისგან დაკრული იყო, ჩუქურთმებით, გუმბათით, სხვებით ბაროკული სახითისა. მეგონა, თითქმის ოთხტარის თეატრის ღრვა ჩამოსხნეს და მაგარობდნენ.

კომუნალური მოწყობლობის მხრივ მაშინ თბილისი ღერა კიდევ ძალიან ჩამორჩენილი იყო. ქუჩების განაწილება ახლად, ასფალტი მხოლოდ სოლოლაკის (კიროვის) ქუჩაზე მახსოვს, იქვე და რუსთაველის პარსპექტივ ტროტუარების მცირე მონაკვეთზე კერამიკული ფილები ეკო (ძალიან მოწონდა, თორემ როგორ მებაზოვებოდა საპირე წლის შემდეგაც). ტელეფონის ნომრები სამციფრისანი იყო, რა თქმა უნდა, მაშინ ავტომატური ტელეფონი არ არსებობდა, არ იყო არც ცენტრალური გათბობა, არც გაზი. საოქაო მეურნეობაში, სამწარეულოში, მთავარი „მანქანები“ იყო ნავთურა, ე. წ. პარმუსი და სამოვარი... მახსოვრადობს პირველი ნაბიჯებიც — ქუჩებში რომ დადგებოდა ხმაელმაღლაპარაკები, სახლებში კი „საუბრებისანი“ რადიო ვქმნდა (ერთხელ ამ საუბრით მოვიხსენე მაიაკოვსკი — ლექსს კითხულობდა).

ჩემი მოწვევების დროინდელი დიდი მოვლენა, სწორედ კომუნალურ მეურნეობასთან დაკავშირებულ იყო ზაქვის გახსნა. ახლა ზაქვის, რომელსაც 1922 წლის სექტემბერში ჩაეყარა საფუძველი, სათამაშოსვით ჩანს უზარმაზარ ელექტროსადგურებთან შედარებით. მაგრამ მაშინ მას სიმბოლური მნიშვნელობა ენიჭებოდა. 1927 წელს, როცა იგი საზეიმოდ გაიხსნა, მის შესახებ წერდნენ პოეტები, მელიტონ ბალანჩაძემ შეიხუა „კანტატა ზაქვის“, იხატებოდა სურათები, საქართველოს მუზეუმის მთავარი კიბის კედელზე 233გენ ლანხერმე დახატა დიდი სურათი „ზაქვის საძირკლის ჩაყრა“ (მერე წაშლეს). მაშინ — ეს ჩამჩრა მესხიერებაში — წყალსაცავი საქართველოს სამხედრო გუნს ზაზამდე აღწევდა; მერე მდინარის მიერ ჩამოხრანილმა შლამმა ამოავსო მისი დიდი ნაწილი.

მაშინდელი თბილისის პერსონაჟები, მაშინდელი ჩვეულებები, ყოფის თვისებებურება კარგა ხანია აღგავა პირისაგან მიწისა და ახალი თაობებისთვის სრულიად უცნობია. სხვაგვარად, ცხადია, არც შეიძლება ბოდა მომხდარიყო, მაგრამ თბილისმა ძველი ინტერპრობა, „შინაურლობა“ კი გამოუზარუნებლად დაკარგა... ახლა მართკ იმ პატარა ქუჩაზე, სადაც ზევსოვრობ, ყოველდღე იმდენი მანქანა აივლის და ჩაივლის, რამდენიც მაშინ მთელ თბილისში არ იყო. მაშინ კი, 1926-ში როცა იქ დაესახლდით, ზუბალაშვილის (ახლანდელ აბაკოვლის) ქუჩაზე ბაბაია ოზრდობდა...

ახლაც, როცა დრო მაქვს, სოლოლაკის ქუჩებში სახეტიალოდ მივდივარ მარტო. სოლოლაკიც უკვე ძველი, ისტორიული უბანია, ისევე როგორც რუსთაველის პარსპექტი და მოაწმინდის კალთები. ამ უბნებზე წარსულის სურნელება აქვთ, ყოველი უცნული რაღაცას მოგაგონებს, რაღაც გაინდას აღგიძრავს. აქ რეულებური აიენიანი სახლებიც გადარჩა (უმშვენიერესი სახლები — ლერმონტოვის, ენგელისი, კოჩრის).

ძველი თბილისური სახლი (აღარ არსებობს) ბარათაშვილის ქუჩაზე





დავითაშვილის, მანაბლის, ჭაფარიძის, ძერენისკის ქუჩებზე, მოაწინდის ძირში, მაგრამ იმ სახლებსაც, რომელთაც არც ისე დიდი ხნის წინათ ცხვირის ვუბრუნებდით, როგორც ვალექტორის, უკვე თავისებურად მომხიზვებლობდა აქვთ, იმავე დროს, მცირე გაპონაღლისით, ამ „რენესანსულ“ და „ბაროკულ“ ფასადებს უფანაც თბილისური გეგმები, ევოს აივნები და შუშანადები იმალება, ეს სახლებიც თბილისურია.

იმ ქუჩებში რომ დადგავარ, ნოსტალგია მიპყრობს, ბავშვობის მოგონებები მიცხოვრებლებს. მაშინ, აი იმ დროს, რომლის შესახებაც ზემოთ იყო საუბარი, იქაც, როგორც მთელ ქალაქში, მეტი მყუდროება და სიმშვიდე სუფევდა. ამა მარტო ერთ ევოში მცხოვრებნი მეზობლები, არამედ ქუჩის გაღმა-გამოღმა მცხოვრებნიც ერთმანეთთან ახლო გაცნობდნენ თავს, ვადალა-სარკვება სულ ადვილი იყო — ქუჩები ხომ ვიწროა, სარკველი სასკველს უუტრები და აივანი — აივანს.

როგორც ყველა ბავშვს, მეც მიყვარდა სარკველებში შეჭვრება, ცხადია, საღამოობით, როცა შვინი შუქი-ინთებოდა... ყველაგან, ყოველ სარკველში თითქოს უაღვე პატარა სამყარო წარმოიდგებოდა, ცხოვრებას მცირე უჩრდელ, თავისი ავ-კარგით, სიხარულითა და საზრუნავით... დიდი ახაუგებები, „გრებილი“ ავეგი-კარდები, კომოდები, შერბები, სურათები მოვარაუდებენ ჩარჩობაში, ან გარდასული თაობის წარმომადგენელთა გადიდებული ფოტოგრაფიები, ხალიჩები,

ფარდები, „ბურჟუაზიული“ ინტელიგენტური ბინების შემუშავებული, ტრადიციული გარემო.

ახლა ყველა სახლიდან ტელეგადამცემები მენსიერულ-ტექნიკური რევოლუციის ხანაში ბავშვს რამ შექანისებულა... მაშინ ფორტეპიანოს ხმა ისმოდა ხშირად. და რატომღაც, როცა ის სურათებზე წარმოიდგებდა (საღამოს რომ ვიკვირიტებოდი სხვის ბინებში), მათ თან ახლავს ბაბის პატარა მენსიერ ანა-მადიდენა ბაბის ალბომიდან, ან მოცარტის სონატა დო-მეორე, რომელთაც მონდომებით უკრავდა მუსიკალური სკოლის რომელიმე პატარა მოწაფე... ეს ხმოვანი აღომანებენტი ჩემს მეხსიერებაში განუყოფელია იმ ძველი უბნების მყუდრო საღამოებისგან.

თბილისშიაც, სხვა ქალაქებშიაც, ძველი ქუჩების ადამიანური მასშტაბი და პროპორციები შირჩნობს! თუმცა დღევანდელი ქალაქთმების (ტრანსპორტი) ის ქუჩები გამოსადგავარა... მაინც იქ უკეთ ვგრძნობ თავს, ადამიანთან უფრო ახლო, ადამიანთა შორის — ვიდრე დიდი ქალაქების ახალ უბნებში, სადაც ქუჩები ტრიალი მინდორივით ფართოა და ადამიანი ქიანვეკეღლავით დაკარგული. ის ძველი უბნები, ის ძველი სახლები, რომლებიც უკვე რადენიმე ათეული წლი (ზოგჯერ საუკუნეზე მეტის) ცხოვრების ცვაღს ატარებს, ჩემთვის ცოცხალი არსებებებით არის, ჩვენ შორის თითქოს რაღაც უსიტყვო, მაგრამ გულითადად დიალოგი იმართება...

ბანორაპა

დათ. აქ თავმოყრილი იყო თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმები. გავრცელებული აზრის თანახმად ომისშემდგომ პერიოდის თითქმის ყველა მხატვრული მიმდინარება — დაწყებული აბსტრაქტული ექსპრესიონიზმიდან და მინიმალისტიკური თუ კონცეპტუალური ხელოვნებდან, ისახებოდნენ და ვითარდებოდნენ ნიუ-იორკში. ევროპული სახვითი ხელოვნება, თითქმისა, კულში მისჩანაწლებდა ამერიკულს. ახლა, თვით ამერიკული ხელოვნებათმოდენთა აზრით, სიტუაცია შეიცვალა. ევროპის მრავალი მუზეუმი არათუ ჩამორჩება ამერიკულს, არამედ წინ უსწრებს უახლოესი მხატვრული მიმდინარებების ასახვას. ამერკად, როგორც ევროპაში, ასევე ამერიკაში, გაბატონებულია ნეოექსპრესიონიზმი. აი, აქ, პირველი არიან დახაღულთ გერმანელი და იტალიელი მხატვრები. მათი ნამუშევრები ერთგვარი რაქციანა მინიმალისტიკა და კონცეპტუალური ხელოვნების „ცოვ“ და ზედმეტად გართულებულ სტილში. ამ მხატვრებმა ხელოვნებაში მოიტანეს თამაში, ზოგჯერ ტლანქი მანერა ხატვისა.

მაგრამ ამ ფორმალურ სიახლეს შინაარსი გამოცდილი აქვს: სურათების სიუჟეტები ხაზგასხულად პრიმიტიულია, ან მითოლოგიური სიუჟეტის რემინისცენცია, რომელთაც ავტობიოგრაფიული მოტივები ერთვისის თან.

ბორცვებს შორის დახეტებთან. ფრანჩესკო კემენეტეს ტილოები იტალიურ ტაძართა გამოხუზებულ ფრესკებს მიაგავს).

ამ ფორმალურ საშუალებათა ძიების ერთიანმა ტლდამ ნეოექსპრესიონიზმში წალეკა ეროვნული თვითნულოვადობის ყველა თვისება.

მრიბინალური ბანოფენა

პორტრეტული ფერწერის გამოფენებს ნაკლებად ეტანება ხალხი. და აი, ბარსელონაში გაიმართა მეტად ორიგინალური გამოფენა „XX საუკუნის დასასრულას პორტრეტები“, რომელშიც თექვსმეტი თანამედროვე ენაქნელი მხატვრის ნამუშევრები იყო გამოფენილი.

გამოფენის ექსპოზიციის ავტორებმა გადაწყვიტეს რაღაც ახალი და ცოცხალი ნაკადი შეეტანათ ამგვარ პორტრეტულ გამოფენებში, სადაც სატაკია და შხებენი სჭარბობს. ამისათვის მათ ამორჩიეს ერთი უცნობი ქალი-ნატურა და გამოფენის მონაწილე თექვსმეტ მხავეარს შეთავაზეს მისი პორტრეტის დახატვა. ამის შედეგად შეიქმნა სხვადასხვა სტილი შესრულებული 16 ტილო. დაწყებულმა მიპერკრედილიდან, ფოვიზმით დაბთვრებული, გარდა ამისა, ყოველ მხატვარს გამოფენაზე თვისი ავტობიოგრაფიკული უნდა წარმოედგინა. სანტერესო შედეგი მიიღეს გამოფენის ორგანიზატორებმა: მყუდრებულა თითქოს „შეიხდეს“ მხატვრის შემოქმედებით სახელმსოში და ნათლად წარმოედგინა არსებული სხვადასხვა ტენდენციები.

ერთი უცნაურობაც ახლავს ამ გამოფენას: გამოფენილი სურათები არ იყიდება, რაც ესანეთში სრულადად უჩვეულო რამაა. სამაგიეროდ, მას სხვა უტილი ტარული მიზანი აქვს: გამოფენამ უნდა ითამაშოს ახალი შექვეთების კატალაზატორის როლი.



ნოდარ მაღაზონიას პერსონალურ გამოვლენაზე

ნოდარ მაღაზონიას ნამუშევართა პერსონალურ გამოვლენაზე, რომელიც ამ რამდენიმე ხნის წინათ მხატვრის სახლში გაიმართა, ბუნებრივია, ბევრი რამ ნაცნობი იყო დამთვალეებელსათვის, — მხატვარი ხომ ისეთ სფეროებში მოღვაწეობს, ვამრავლებას და ტირაჟირებას რომ გულისხმობს. მითუმეტეს საპასუხისმგებლოა შემოქმედის მისია, მით უფრო დიდია მომთხოვნელობა როგორც საკუთარი თავისადმი, ისე სხვოვადოებისა — მხატვრისადმი. ხელოვნის ამ რთულ და საბატიო ამოცანას ნოდარ მაღაზონია წარმატებით ართმევს თავს შემოქმედებითი გზის დასაწყისიდანვე. გავიხსენოთ, თუნდაც, საგულისხმო ფაქტი — 1957 წელს ახალგაზრდა მხატვარს პირველი ხარისხის დიპლომი და სპეციალური პრემია მიე-

ნიჭა პლაკატებისათვის „ეს არ მოხდება“ და „ჩვენ ერთად გავიზრდებით“. პლაკატმა — „ეს არ მოხდება“ პრემია დაიმსახურა ბერლინში 1960 წელს მოწყობილ საერთაშორისო კონკურსზეც „მშვიდობა ხალხებს“. შემდგომშიც ნოდარ მაღაზონიას საპლაკატო ხელოვნებას მრავალგზის ზედა აღიარება არა მარტო საქავეშირო, არამედ საერთაშორისო გამოფენებზე. ამ გამარჯვებათა მარტო ჩამოთვლაც კი ვრცელსიას მოიცავს. მათ შორის განსაკუთრებით აღსანიშნავია იტალიაში მოწყობილი ტურისტული პლაკატის XII საერთაშორისო გამოფენაზე (1978) ორი უმაღლესი ჯილდოს მოპოვება — დამთვალეებლებისა და კონკურსის ყიურისა. ეს გახლდათ პლაკატების სერია „ეწვიეთ საქართველოს“.



Ladies and Gentlemen! Intourist

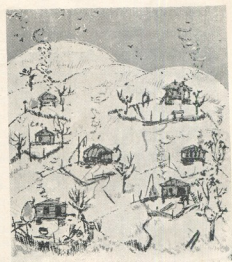
If you have not been lucky to see any of our guest performances in England, West Germany, Mexico, Greece, Yugoslavia, France, Italy, Switzerland or Scotland, don't be upset. Come to Tbilisi and see us at the Rustaveli Drama Theatre.

RICHARD III

ნოდარ მალაზონიას ტალანტის მრავალმხრივობა ჯერ კიდევ სულ ადრე, თბილისის სამხატვრო აკადემიაში სწავლის წლებში (1949-1955) გამოჩნდა. აგერ უკვე ოცდათხუთმეტი წელია ჟურნალ „ნიანგის“ ფურცლებზე ქვეყნდება მალაი გრაფიკული ოსტატობით, ამავე დროს თავისთავადი ხელწერით გამოჩნეული მისი სატირული ნახატები. 1957 წლიდან კი იგი ამავე ჟურნალის მთავარი მხატვარი-რედაქტორი და სარედაქციო კოლეგიის წევრია.

შემოქმედის ფართო დიპაზონს ავლენს მალაზონიას მრავალრიცხოვანი, მალაზონატრული ნამუშევრები დაზღურ, სარეკლამო და წიგნის გრაფიკაში, ფერწერაში. ყველა ამ სფეროში

ფოტოკადრი
სალამო
თეატრალური აფიშა
ზამთარი



მხატვრის მიერ შექმნილი ნაწარმოებები გამოირჩევა ლაკონიური და ხატოვანი სახეითი ენით, იქნება ეს პეიზაჟური ფერწერული მოტივი, თუ ფოლკლორულ მასალაზე შექმნილი, თბილი იუმორით გამსჭვალული სურათები. ამ ხასიათის ნამუშევრების მთელ სერიებს კარგად იცნობს ფართო საზოგადოებრიობა სხვადასხვა დროის გამოცემებიდან „ჩემი სოფლის სურათები“, „წარსულის სურათები“. ცალკეა აგრეთვე გამოცემული პლაკატების ციკლი „დიდი სამამულო“, ალბომი სერიიდან „საბჭოთა კარიკატურის ოსტატები“. აქ უნდა აღინიშნოს მხატვრის ნიჟის კიდევ ერთი მხარე: მრავალი წელია „ნიანგის“ ფურცლებზე ვეცნობით მალაზონიას პროზაულ იუმორისტულ ნაწარმოებებსაც, რომლებიც სხვადასხვა წლებში „ნიანგის“ ბიბლიოთეკის სერიითაც გამოიცა: „40 სანთელი“, „უცნობი კუპეში“, „ვალსი“, „ბანქო“.

და კიდევ ერთი სფერო მხატვრის შემოქმედებითი მოღვაწეობისა: ფოტოგრაფიკა. ამ სახის ნამუშევრებშიც ნოდარ მალაზონია გვევლინება მახვილი თვალისა და ფაქიზი პოეტური ხედვის ხელოვანად, რომელიც ყოველთვის პოულობს სხვათაგან გამოჩეულ საკუთარ სათქმელს და ეს სათქმელი ხშირად უტოლდება კიდევ მხატვრული ტილოს ელერადობას.

ნოდარ მალაზონიას ინტენსიური, შთაგონებული შრომა სახეითი ხელოვნების სხვადასხვა სფეროებში კვლავაც ბევრ გამარჯვებას პირდება ქართულ მხატვრობას.

კონა მიქაძე

ისტორიის საკმაოდ ვრცელი მონაცემთა მანძილზე ქართული სულიერი და მატერიალური კულტურის განვითარების ძირითადი ხაზი ევროპული გზით მიემართებოდა. ამ გზაზე გვხვდება მრავალი შესანიშნავი ფაქტი, რომლებიც ნათელს ჰფენენ ეროვნული კულტურის მივიწყებულ ფურცლებს. ევროპისაკენ მიმართული ბილიკების გაჭრაში, სხვათა შორის, ხელს გვიწყობდა რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიაც, რომელიც XVIII საუკუნის მიწურულიდან საქართველოში აგზავნიდა თავის წევრებს მეცნიერული მუშაობის წარმართვის მიზნით. ჩვენს მიწაწყალზე სხვადასხვა დროს მუშაობდნენ ისეთი ცნობილი მეცნიერები, როგორებიც იყვნენ იოანე გუდდენშტეტი, ქრისტინა სტევენი, იულიუს კლაპროტი, ანდრეას შეგერნი. განსაკუთრებულ ყურადღებას იმსახურებს რუსეთის მეცნიერებათა აკადემიის წევრ-კორესპოდენტი ქრისტინა სტევენი, რომელიც დაინტერესებული იყო საქართველოს სოფლის მეურნეობის, კერძოდ კი მეაბრეშუმეობის მდგომარეობის შესწავლით. მაგრამ, როგორც მისი საარქივო მასალებიდან ჩანს, იგი, ამასთან ერთად, დიდ ინტერესს იჩენდა ქართული ენის, ლიტერატურისა და კულტურის ისტორიისადმი.

ქრისტინა ქრისტინანს ძე სტევენი წარმოშობით შვედი იყო. იგი დაიბადა 1761 წელს ფინეთში, ვიბორგის გუბერნიის ქ. ფრიდრიხსჰაფენში. ფინეთი მაშინ რუსეთის იმპერიაში შედიოდა. ფინეთის მცხოვრებნი უმადლესი განათლების მისაღებად მოეშურებოდნენ პეტერბურგში.

სტევენიც ასე მოიქცა. 1799 წელს მან მედიცინის მეცნიერებათა დოქტორის ხარისხით დაამთავრა პეტერბურგის სამხედრო, სამედიცინო აკადემია და დაინიშნა პეტერბურგის სახმელეთო პოსპიტალის ექიმად. მაგრამ იგი თავს ანებებს ამ სამუშაოს და ინიშნება კავკასიის ხაზის მეაბრეშუმეობის მთავარი ინსპექტორის ბიმერშტეინის მოადგილედ.

1800 წელს, მარტში, ბიმერშტეინთან ერთად, სტევენი გამოემგზავრა კავკასიაში, სასადაც 1800 წლამდე მუშაობდა — სწავლობდა აქაურ ფლორას.

ქართულ სიმღერათა ტექსტების უხრობი ჩანაწერები

ალექსანდრე ფოცხიშვილი

საქართველოს რუსეთთან შეერთების შემდეგ ბიმერშტეინის გამგებლობაში მოექცა საქართველოც, სადაც 1803 წელს სტევენნი ინსპექტორად დაინიშნა.

1804 წელს სტევენნი საქართველოში ჩამოვიდა. რუსული ადმინისტრაციის დამყარების შემდეგ იგი პირველი მეცნიერია, რომელმაც მოიარა მთელი აღმოსავლეთი საქართველო, შეისწავლა ჩვენი მცენარეული სამყარო (მან პირველმა აღწერა ქართული ზამბახი), გაეცნო სოფლის მეურნეობის მდგომარეობას და დასახა მისი განვითარების გზებიც.

სამეცნიერო სამყაროსათვის სტევენნი, პირველ რიგში, ცნობილია, როგორც შესანიშნავი მებაღე. ყირიმში, ფრანგი რიშელის მიერ ჩაყრილი ნიკიტის ბაღი მან მსოფლიოში სახელგანთქმულ წალკოტად გადააქცია. ამ ბაღის მცენარეული სამყაროს შესავსებლად სტევენმა იმოგზაურა მსოფლიოს მრავალ ქვეყანაში, იგი ამ ბაღის სიყვარულით 1815 წლიდან სიმფეროპოლში ცხოვრობდა, პენსიაში ვასკლის მერე კი სამუდამოდ იქვე დასახლდა.

1836 წელს სტევენს სიმფეროპოლში ეწვია მისი თანამემამულე, რუსეთის აკადემიის წევრი, ფილოლოგი ანდრეას შეგერენი, რომელიც იმხანად სამეცნიერო მივლინებით ამიერკავკასიაში იმყოფებოდა.

სტევენმა შეგერენს გადასცა მთელი თავისი არქივი, რომელშიც დაცული იყო საქართველოში შეგროვილი მასალები — აღმოსავლეთ საქართველოს მახრებას კამერალური აღწერილობები, ჩანაწერები ქართული ენის ლექსიკისა (რუსულ-გერმანული თარგმანებით), ქართული ფოკლორის რამდენიმე ნიმუში (გერმანული ტრანსკრიბციით), იოსებ ვეტციკის წერილების დედნები, და ბოლოს, იმდროინდელ თბილისში გავრცელებული ქალაქური სიმღერების ტექსტები. ამჟამად ეს მასალები ინახება საკავშირო მეცნიერებათა აკადემიის ლენინგრადის ფილიალის ა. შეგერენის არქივში. ჩვენს ხელთაა მასალების მიკროფილმები, საიდანაც ვახდენთ სიმღერათა ტექსტების პუბლიკაციას.

I

ვარ დამწვარი და დაგული შენთინა —
ზამთარი და გაზაფხული შენთინა.
გულიდან არა მშურს სული შენთინა,
ქვეყნის საქონელი, ფული შენთინა
ნახუდი მონა ვარ — ყული შენთინა.

ვარ დამწვარი და დაგული შენთინა —
ზამთარი და გაზაფხული შენთინა.

ბნელში ანათებ როგორც ფანუსი,
მოვიხდა ზარის ტანისამოსი,
მთავრე ხარ, ანათებ საღამოსი,
რადგანაც ყოველს ღამეს შენ გაქვს ნაშუნი;
ღიქვებს ვიტყვი შე ქებული შენთინა.
ვარ დამწვარი

ი. გრიშაშვილმა თავის წიგნში „საიათნოვა“ პირველი ლექსიც საიათნოვას მიაწერა და იგი მისი სიმღერების პირველ კრებულში შეიტანა.

მაგრამ როგორც გ. ლეონიძემ დაამტკიცა, პირველი სიმღერის ტექსტის ავტორია სტეფანე მკერვალი. ამიტომაც საიათნოვას სიმღერების ბოლო გამოცემაში (ვგულისხმობ 1963 წლის გამოცემას) იგი აღარ შეუტანიათ.

კარგა ხანს უცნობი იყო მეორე სიმღერის ტექსტი. 1971 წელს მკვლევარმა მ. რაფაემ გამოაქვეყნა ამ სიმღერის დამახინჯებული, არასრული ვარიანტი აკად. კ. კეკელიძის სახ. ხელნაწერთა ინსტიტუტის შრომათა კრებულში „მრავალთავი“.

დღემდე უცნობი იყო მეოთხე სიმღერის ტექსტი.

ცნობილია, რომ აშუღები სიმღერათა ტექსტებში (მეტწილად ბოლო სტროფში) ათავსებდნენ თავიანთ ფსევდონიმებს. ამას აკეთებდა როგორც საიათნოვა, ისე სტეფანე მკერვალიც, რომლის ფსევდონიმის — მეჯღუმის (მაჯუნის, მიჯნური) საფუძველზე გ. ლეონიძემ დაადგინა პირველი სიმღერის ავტორი.

მეოთხე სიმღერის ტექსტს ავტორის ფსევდონიმი არ ახლავს (როგორც ჩანს, სიმღერის ტექსტი ნაკლულია, მას აკლია ბოლო სტროფი ან სტროფები). ვის ეკუთვნის იგი? საიათნოვას, სტეფანე მკერვალს თუ ვინმე სხვას? იმდროინდელ თბილისში ზომ მსავს სიმღერებს მრავალი საზანდარი მღეროდა.

ზემოთ მოტანილი სიმღერათა ტექსტებიც ძალიან გვანან ერთმანეთს, დაბალია მათი ლიტერატურულ-მხატვრული დონე, რაც მათს პოპულარობას სრულიადაც არ უშლიდა ხელს.

როგორც ჩანს, მთავარი იყო სიტყვიერი ქსოვილი, რომელსაც უნდა გადმოეცა „დამწვარი“ თუ იღბლიანი მიჯნურის ვანცდები, რასაც ვირტუოზი-მომღერლები დიდის ოსტატობით გამოხატავდნენ და ამით ჩრდილავდნენ ტექსტების სისუსტეს.

საფიქრალია, რომ სტევენმა ცოტად თუ ბევრად ქართული ენაც იცოდა. მაგრამ ეს ჩანაწერები მას არ ეკუთვნის. საქმე ისაა, რომ რველის წინა გვერდებზე, სადაც სიმღერების ტექსტებია ჩაწერილი, მოცემულია ამავე ტექსტების ბჭკარედით შეს-

რულებული გერმანული თარგმანი, რამდენიმე გერმანული სიტყვის თავზე იმავე ხელით მიწერილია შესატყვისი ქართული სიტყვები. გარდა ამისა, ქართულ ტექსტშიც გვხვდება გერმანული სიტყვა «etv», რაც ნიშნავს „დასხვა“-ს, რომელიც ხშირად მონაცვლეობს მის ქართულ ექვივალენტთან. როგორც აქედან ჩანს, ჩამწერმა კარგად იცოდა ორივე ენა — ქართულიც და გერმანულიც. ეს მოსაზრება დაადასტურა გერმანელმა ქართველოლოგმა პროფ. ჰინც ფეინრიხმა, რომელმაც ჩვენი თხოვნით გაშიფრა გერმანული ხელნაწერი და დაადგინა, რომ თარგმანი პროზაულია და შესრულებულია საკმაოდ ოსტატობით.

ისმის კითხვა, იქნებოდა კი იმდროინდელ თბილისში (ჩანაწერი 1811 წელსაა შესრულებული) კაცი, რომელიც ასე კარგად ფლობდა გერმანულ ენას?

ჩანს, ყოფილა.

როგორც აღვნიშნეთ, იმავე მასალებში ინახება სტევენისადმი 1811 წლის 15 ივნისს თბილისიდან მიწერილი იოსებ გეტციის ბარათების დედნები, სადაც, სხვათა შორის, ვკითხულობთ: „ძალიან კარგი იქნება, თუ რითიმეტი დაასაჩუქრებთ იმ ახალგაზრდა ქართველ მასწავლებელს, რომელიც შეგპირდათ, რომ შეაგროვებს იმ რამდენიმე ძველ სიმღერას, დღესაც რომ მღერიან ქალაქელი ქართველები.“

მე გთხოვთ, მისთვის იშოვოთ რაიმე წიგნი, თუმცა ამისათვის საჭიროა, მას ვკითხოთ, თუ რას მოისურვებდა. მაგრამ ახლაც ვერა ვაგვიგებ, რადგან იგი ქალაქიდან გასულია.

უკვე ერთი კვირაა, რაც ყველა მცხოვრებმა დატოვა ქალაქი, იმის გამო, რომ აქ შავი ქირია“.

როგორც ჩანს, ლექსები ჩაუწერია ვინმე ახალგაზრდა ქართველ მასწავლებელს, რომლის ვინაობის დადგენა მეტად ძნელია. იქნებ, იგი შეგირდი იყო იმავე გეტციისა (წარმომოხებით აესტრიელისა), რომელიც თბილისში იერიკლეს მიერ სავანებოდ იყო მოწვეული.

აღსანიშნავია, რომ ეს თარგმანი ქართული სიტყვის გერმანულად გადაღების პირველი ცდაა და, ამდენად, მეტად მნიშვნელოვანია ჩვენი ისტორიისათვის.



გურამ ქვანია— სამყარო ახლობელი, სამყარო ზორაუდი

სანდრო თუმშალიშვილი

ბუჩხამ ქვანიამ ამქვეყნად ორ-მოცდაათი წელი იცხოვრა. ნახევარი — ოცდახუთი წელი ქართულ წიგნწიგნებს ემსახურა: თეატრს, კინოს, ტელევიზიას. განსაკუთრებით — სამეცნიერო-პოპულარულ კინოს... მისი შემოქმედება კვლევის საგანი ადრეც იყო და კვლავაც იქნება, ოღონდ დღეს არა. დღეს გურამ ქვანიას გახსენება. თბილისელი კაცის პიროვნების, მისი სამყაროსი — „შორეთლის და ახლობელის“. ასე ერქვა მის ყველაზე დიდ ფილმს...

„...მამაჩემის გარდაცვალების შემდეგ, თითქოს რაღაც ზეძალა მამფარველობს: ყოველწუთიერ თან მსდევს, მებმარება, გზას მიკვლევს, მკარნახობს...“

სულ ახლახან კი, თითქოს ფიზიკურად შევიგრძენი, რომ ცხოვრების გზა გასავლელი ჯერ კიდევ დიდია, და რომ უთუოდ გავაკეთებ ჩემს მთავარ საქმეს — დავწერ „ჩემს“ წიგნს, გადავიღებ „ჩემს“ კინოს...“

დღიურში ამ ჩანაწერიდან სამი წლის თავზე — 1983 წლის 27 აგვისტოს გურამ ქვანია გარდაიცვალა. და ყველაფერი მასზე ამერიიდან — წარსულში გადავიდა...

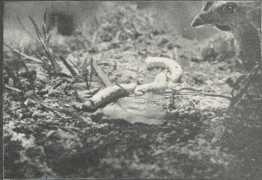
გურამ ქვანიამ დაწერა „თავისი“ წიგნი — მისი საკანდიდატო დისერტაცია პირველი დიდი შრომა ჩვენს დოკუმენტურ კინოზე; და გადაიღო „თავისი“ ფილმი — ერთნაწილიანმა „აბრეშუმმა“ გურამს საბჭოთა სამეცნიერო ფილმის ყველაზე დიდი ჯილდო — ლომონოსოვის სახელობის პრემია მოუტანა.

უცნაურად მოულოდნელი კაცი იყო. რა წუთს რა მოუვიდოდა აზრად (არადა, იმავე წამს უნდა შესდგომოდა „აზრის“ რეალიზაციას), კაცმა არ იცოდა. უცნაურადც გავიცანი.

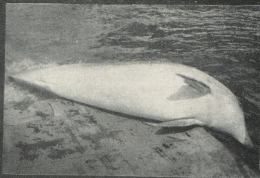
სამოცდაათი წლის შემოდგომა ღამეს, მოსკოვში, ლენინგრადის გამზირით შინ ვბრუნდებოდი. წვიმდა, — ნახევარი საათის გზაზე კაცი რომ არ შემოგხვდება ქუჩაში, — ისე. — ეს ვილაყა, — ვიფიქრე, — ისეა გაღმომდ-

გარი შუა გზაზე — ჩვენებური იქნება. დავიმგზავრე — ქვანია (გვართ კი ვიცნობდი მანამდეც). ერთ ქუჩაზე გვიცხოვრია, — მეზობელ სახლებში... ის იყო და მას მერე თითქმის ყოველდღე ვხვდებოდი ცამეტი წლის განმავლობაში: თბილისშიც მეზობლად ვცხოვრობდით, ერთ სტუდიაში ვმუშაობდით, საერთო ხაცნობ-მეგობრები, გეგმები, საფიქრალი... მეგონა, ყველაფერი ვიცოდი გურამზე, რომ არა დღიურები, მის სიცოცხლეში ყველასათვის უცნობი. (—სანდრე, რა მე რომ მოხდეს, რვეულებია ზენოთა თაროზე...).

არ კი გვეცნობია ქვანია... ის ქვანია, უღარდელი, თვითნება, ნიჭიერი და მოუსვენარი, რომელიც ისე ცხოვრობდა, როგორც მას მიაჩნდა საჭიროდ, ჩხირკედელაობდა, ქეიფობდა, ხან კინოს იღებდა და ხან ტაქსის საპეს ატრიალებდა, ხან ქუთაისში იყო და ხან კამჩატკაზე, სცენარისტიც იყო, რეჟისორიც, ოპერატორიც, პედაგოგიც, მეცნიერიც, ჟურნალისტიც, კიდევ, რამდენი, და... მაინც, მარტო ის არ ყოფილა ქვანია. ახალა მივხვდი, რატომ შეეძლო, საქმეზეც სადღაც მიმავალს, შეეჩერებინა დეზერტირის ბაზართან მანქანა, მთელი ხელფასი ტყემალსა და წიწყაში მიეცა და გამჭრალიყო 3—4 დღით, რომ მერე ნაცნობ-მეგობრებისთვის სამლიტრიანი ქილებით აჯიკა-ტყემალი ჩამოერივებინა; რატომ აძლევდა თავს ნებას — მიეტოვებინა კინორეჟისურა და ტაქსის მძღოლი გამხდარიყო; რატომ სწორედ მას შეეძლო ერთ ღამეში მოევლო მთელი თბილისი —



კადრები ფილმიდან „აბრეშუმი“



სად ღამის თათარიახნი, სად მეჭი-
სე დილის ოთხ საათზე, სად ჩემი
ჯანა მზის ამოსვლისას; რატომ
მაინცდამაინც იმ პატარა, ბარო-
ვის ქუჩაზე გადმოკიდებულ აი-
ვანზე შეიძლებოდა (გინდა დღე
და გინდა ღამე) ისეთი კერძის
გასინჯვა, წიგნში თუ შეგვხვედ-
რია მხოლოდ... და რატომ იყო
მუდამ მის სახლში ამდენი
ხალხი...

„27. II. 1982. მოსკოვი.
ონკოლოგიური ცენტრი.
...საქართველოში იცხოვრო,
ქართულად ილაპარაკო, ფან-
ჯარაში შენი ქუჩის ხმა გეს-
მოდეს, ყოველ დღე უყურო
ახლობლებს, მეგობრებს...
იყო ჯანმრთელი...
ნუთუ ოდესმე სხვა მინატ-
რია?..“

ფიქრები. იმედები. ფილმები.
კამეტი ფილმი შექმნა ჟვანიამ.
საშუალოც, კარგიც, ძალიან კარ-
გიც. ქართული სამეცნიერო კი-
ნოს მიერ საკავშირო ფესტივა-
ლებზე მოპოვებული ოთხი მთა-
ვარი პრიზიდან ორი — გურამ
ჟვანიასია. ორი ლომონოსოვის
პრემიიდან — ერთი. საქართვე-
ლოს ტელევიზიის ბოლო წლების
ყველა „ხლაფორთიან“ გადაცემა-
ში ჟვანია ურევია. სამეცნიერო-
პოპულარული კინოს სპეციალის-
ტების პირველი ქართული გამო-
შვების ხელმძღვანელი გურამ
ჟვანია იყო...

საკმარი იყო? — არა. კიდევ
რალაც ფანტასტიური პროექტები,
გადასაყარავი ექსპედიციები,
არარეალური სცენარები. და, რაც
მთავარია — ხალხი, ხალხი...

კადრები ფილმიდან „გასროლა რიკო-
შეტი“



ლი“ — თეატრალური ინსტიტუტის დიპლომანტ გურამ ჟვანიას ნამუშევარი. მაშ, თეატრის ტელევიზია.

ტელერეჟისურამ გაიტაცა გურამი. (შიგადაშიგ — რადიოდღემები). ნელ-ნელა „წავიდა“ საქმე, პირველი წარბატებებიც გამოჩნდა... ტელევიზია? არა და არა, კვლავ ახალი — შრომები, პუბლიკაციები, რეჟურატები. დისერტაციის დაცვა. და მხოლოდ ახალა — კინო.

ფილმებს გურამი ჯერ კიდევ ტელევიზიაშიც იღებდა. სატელევიზიო დოკუმენტურს ფილმებს. საგრამ რეჟისორის ცნობისძოყვარე, დაუდებარ ბუნებას, როგორც ჩახს, სხვა სურდა. ალბათ. ამიტომ აირჩია სამეცნიერო-პოპულარული ფილმი: ძიებების, ექსპერიმენტების, ჰიპოთეზების სამყარო..

„აბრეშუმი“ გურამმა ოპერატორ იური ბარამიძესთან ერთად 1972 წელს გადაიღო. ლამაზი, ელევანტური, ჰკვიანი სურათი „აბრეშუმი“. მის შემდეგ კიდევ თერთმეტი სურათი იყო: „ტელევიზორი, ძროხა და ინდაური“. (1974, ამ სურათმა, ისევე როგორც „აბრეშუმი“, საკავშირო ფესტივალის პირველი პრიზი მიიღო); „სამყარო ახლობელი — სამყარო შორეული“, რომელიც „ლენინაუფილმში“ დადგა 1957 წელს („...ანილინით, ცისფრად შევლებე უდაბნოს დიდი ნაკერი... ახლა, ეს ვარსკვლავები რომ ანათებს, თითო ერთოთახიანი ბინის ხელა. „ჩემი“ ქვიშა ვერცხლისფრად ბზინავს... კარგი ეპიზოდი იქნება „იყო და არა იყო რა, იყო ერთი უდაბნო“... არა და, ცოტა ხნის შემდეგ რა მიუწვდომელი იქნება ყველაფერი ეს... „12. 5. 1974. სირაპული); „გასროლა რიკოშეტით“, „ზღვა რომ უყვარდე“ — რატომღაც დოკუმენტური ფილმი; დაბო-

„20. 11. 1982. მოსკოვი. ონკოლოგიური ცენტრი. „შენ, ჟვანია, ხალხმა მეტი გაგიკეთა, ვიდრე იმსახურებ... თუ ვადარჩი...“ 13. III. 1983.

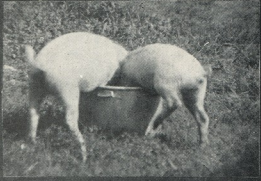
„...5 თვე და 8 დღეა, რაც მწევარ. რით გადაეუნადო მადლობა ამ ხალხს? შევძლებ? როდის? რამდენი რამ გაუფასურდა ამ ხუთ თვეში...“

გურამ ჟვანიას შრომითი ბიოგრაფია 1956 წელს, ტყიბულის ლენინის სახ. მალაროს სამთო საამქროში დაიწყო. აქ საამქროს უფროსის მოადგილედ გაანაწილეს კურსდამთავრებული, გეოფიზიკოსი. დავიწყებას მიეცა უნივერსიტეტის უცვლელი კონფერანსიეს, დრამწრის რეჟისორისა და მსახიობის გურამ ჟვანიას შემოქმედებითი ოცნებები. გეოფიზიკა.

ექვსი წელიც არ იყო ვასული დ. თბილისის მოზარდ მაყურებელთა: თეატრის სცენაზე დაიდგა ა. რიბაკოვის „კროშის თავგადასავა-



ლოს, გურამის მეცამეტე თბილისში
 „ინფორმაციული ნეგოციაციები“
 დააბოლოვეს და შეერეს მისმა
 ოპერატორმა ნოდარ ფალიაშვილმა
 და ასისტენტმა ლენა შერენცმა...



კადრები ფილმიდან „ტელევიზორი, ძროხა და ინდაური“

კადრები ფილმიდან „ზღვას რომ უყვარდე“

ყველა თავის ფილმში (პირველ რიგში — სამეცნიერო-პოპულარულ სურათებში) გურამმა ჩვენი სამეცნიერო ფილმისთვის უცხო ქანრების (კომედიის, სატირის, დრამის) ელემენტები შემოიტანა. ყოველივე ეს, რასაკვირველია, ნაწარმოების ფორმისა და ხმოვან რიგსაც ასვამდა თავისებურ, „ქვანიასეულ“ დას: ნატიფი გემოვნებით შეკაზმულს, კინემატოგრაფიულად მოულოდნელს, ცხოვრებისეულად გარდაუვალს. ასეთია ინდაურების სელექციის ეპიზოდი, რომელიც გურამმა და ნოდარ ფალიაშვილმა მულტდაზგაზე ფრინველთა ბუმბულის რიტმული განლაგება-შეხამებით, ანდა, იმავე ფილმში („ტელევიზორი, ძროხა და ინდაური“) ძველებურ, მოოქროვილ ჩაჩოტებში სხვადასხვა ჯიშის ინდაურების „პორტრეტების“ მოთავსებით განასახიერეს; ასეთია აბრეშუმის პეპლის „გედის სიმღერა“ „აბრეშუმში“, წყლის კიების ცეკვა „სამყაროში...“

„...ქართველი კაცი საქართველოში უნდა ცხოვრობდეს“. ამ სიტყვებს გურამი ძალიან ხშირად იმეორებდა, მაგრამ ყოველი ქართველი კაცისთვის ეს მცნება თავისთავადია ოდითგან, და ამიტომაც არ ვაქცევთ მანცდამანც ყურადღებას. მერე ეთერში მისი სატელევიზიო პროგრამა „თბილისი — ჩემი სიყვარული“ გამოჩნდა. ბევრს ეს სათაური ზედმეტად პრეტენზიულად მიაჩნდა... რა ვიცი, ძალიან ზუსტად კი ერქვა იმ გადაცემას „თბილისი — ჩემი სიყვარული“: ყოველი ქალაქის ნაგლეჯზე, უბის წიგნაკებში, დღიურებში, ძველ გაზეთებზე — ყველგან

წერდა (მექანიკურადაც) — „თბილისი, თბილისი...“ ახალი კალმისტარი გაუჩნდებოდა (თუ ძველში ჩაასხამდა მელანს) — მოსინჯავდა: „თბილისი, თბილისი“... აუცილებლად — დაწყვილებულად, თითქოს ეცოტავებოდა ერთხელ თავისი ქალაქის სახელის დაწერა; ისინჯებოდა ფირი თუ მიკროფონი — „თბილისი, თბილისი...“ პირველი თოვლი — გადათეთრებულ აივანზე — „თბილისი, თბილისი...“;

...და სულ ბოლო ჩანაწერი მის დღიურში, — თითქოს სხვისი ხელით შესრულებული;

„...თითქმის ერთი თვეა, აღარ მიწერია. დავიღალე. მერე, როდესმე, დავეწერ აუცილებლად — რას ნიშნავს „ღამე ონკოლოგიურში“..“

მგონი, რალაც მძიმე გამოცდა მეღის... არ ჩაიჭრე, ევანია...

დღეს მითხრეს — უნდა გაგწეროთო, სახლში.

— თბილისში, ევანია, თბილისში...“

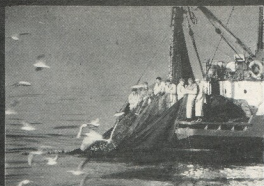
17. 5. 1983, მოსკოვი“.

...რამდენი რამის თქმა ვერ მოვახერხე, ჩემს მეგობარზე... ვერ მოვიტანე აქ ის, რაც ყველაზე საოცარი იყო მასში — მისი აზრები (იდეები?), ყოველთვის ისე მოულოდნელად მოჭრილ თუ აფეთქებული, — შენსას ვერ გაუსწორებდი; საკვირველი ავტოგრაფები (ვისი არას) მისი ოთახის კედლებზე; ყველაფრის გადაკეთების მანია („ეს მაგიდა ძალიან მრგვალია ჩემი სამხარეულსათვის!“ — და შუაზე იხერხებოდა იმავე წუთს ის მაგიდა — „ახლა კი, გთხოვთ ჩვენს ნახევრადმრგვალ მაგიდასთან, ბატონებო...“)

მის ფილმებზეც ხომ ვერაფერი ვთქვი...

თუმცა, ფილმების ნახვა ყოველთვის შეიძლება.

აღდგენა და ნახვა.



რედამციონსაგან

ახლბზარდ კრიტიკოსის დავით ანდრიაძის (განათლებით იგი მხატვარი, ფილოლოგი და ესთეტიკოსია) წერილები „ფიქრები საგამოფენო „სეზონის“ მიწურულში“, რომელიც ჩვენი ჟურნალის მესამე და მეოთხე ნომრებში დაიბეჭდა, ავტორის რიგით მეხუთე წერილია ამ ჟურნალის ფურცლებზე გამოქვეყნებული. ოთხი წლის წინათ, 1980 წლის პირველ ნომერში დაბეჭდილი მისი პირველი კრიტიკულ-მიმოხილვითი სტატია „საშემოდგომო გამოფენა — პრობლემები, ამოცანები“ ამელაგნებდა დ. ანდრიაძის არა მხოლოდ ღრმა დანტერესებას ქართულ მხატვრობაში მიმდინარე პროცესებით, არამედ მოწმობდა ამ პროცესთა კრიტიკული ანალიზის გაბედულ ცდასაც. მაგრამ ერთია დანტერესება და გაბედულება, მეორეა ის, თუ რამდენად და რა დონეზე აღწევს კრეატივების მიკვლევას ახალგაზრდა კრიტიკოსი და რამდენად დამაჩერებელია მოვლენების მისეული შეფასება. ანდრიაძის როგორც აღრიხდელი, ისე ამ ბოლო წერილის ღირსებად რედაქციას მიაჩნია ავტორის პირდაპირი, ობიექტური პოზიცია ნაწარმოებზე მსჯელობისას, დაკვირვებისა და ანალიზის უნარი, ეურნალისტური ნიჭი, რაც ასე აუცილებელია კრიტიკოსისთვის და რაც ასე მშვეიათა არა მხოლოდ ხელოვნებისმცოდნეთა შორის, არამედ თეატრმცოდნეთა, მუსიკისმცოდნეთა თუ კინომცოდნეთა შორის. მაგრამ ღირსებებთან ერთად დ. ანდრიაძის ამ პირველ, უთუოდ რთული ამოცანებისა და მიზანდასახულების შემცველ წერილებს ახლავს ნაყოფანებანიც, რაც მდგომარეობს ნააზრვის ზოგჯერ ხელგანუვრ გართულებაში, უცხოური, ფილოსოფიური ტერმინოლოგიის კარბად მომხარებაში, რაც არა მხოლოდ აძნელებს აზრის ამოცნობას, არამედ უბრალოდ, ზოგჯერ აუცილებელიც არ ჩანს განსახილველ მოვლენასთან მიმართებაში. მის წერილებს ვნებს, აგრეთვე, ერთგვარი კატეგორიულობა მსჯელობისას, რაც კრიტიკულ მათოსს ზოგჯერ ძალიან მწვავე და, ერთი შეხედვით, ტენდენციურ-აგრესიულ ხასიათს აძლევს. სინამდვილეში, თუ ღრმად ჩაუვიკრდე-ბით, ეს არის მხოლოდ მისწრაფება მეტი არგუმენტრებისა და კრიტიკული აზრის გამახვილებისაკენ. დროთა ვითარებაში, ალბათ, ავტორი განთავისუფლდება ამ „საუმაწვილო სენისაგან“.

ახალგაზრდა ხელოვნებათმცოდნეები, რომლებიც ჟურნალის ამ ნომერში დ. ანდრიაძის ეკამათებთან, პირველყოფისა, არ არიან მართებული იმაში, რომ მას ტენდენციურობაში დებენ ბრალს: „ვენაშთ მაინც რა პრინციპები უღევს საფუძვლად ავტორის დამოკიდებულებას მხატვართა მიმართ და რა უფრო კარობს მასთან — ობიექტური კრიტიკა თუ ერთგვარი გალიზინება?...“ „დაგვიჩანს შთაბეჭდილება, რომ მან შეარჩია „განანადგურებელი“ ობიექტები და, ამის ერთგვარი შერბილების მიზნით, ზოგიერთი სხვა მოქანდაკის ღირსებები ასევე ცალმხრივად გამოკეთა...“ „განსაკუთრებული ენერჯია გამოავლინა კრიტიკოსმა ფერმწერთა ახალგაზრდა თაობის „განადგურებაში“...“ „მსგავსი გამოხდომის სრული უნაყოფობა ჩვენთვის თავისთავად ცხადია...“ „ახალგაზრდა მხატვართა წრეში მიმდინარე პროცესების ანალიზის ნაცვლად, დ. ანდრიაძე უმეტესად ბრალდებას გვთავაზობს...“ და სხვ. შესატყვისად, სასასუბო წერილის ავტორების „ტონიც“, ძირითადად, „ფიქრების“ ავტორის ერთგვარი გამოწვევი პოზიციითაა გაპრობებული. მაგრამ მოასახუბებში სწორედ თვითონ ვერ აცდნენ ტენდენციურობას, რაც არა მხოლოდ მათი კრიტიკული თვალსაზრისების წინააღმდეგობრობაში იხატება, არაუდ და ანდრიაძის თვალსაზრისთა მცდარ ინტერპრეტაციაშიც. მივაჭივით უტრადლება წერილის დასათაურებას: „პროფესიული კრიტიკისათვის“, და დასკვნას: „საშუაზაროდ, დ. ანდრიაძემ ვერ დაგვარწმუნა, რომ მისი პროფესიული მომზადება ანიჭებდეს მას ქართული ხელოვნების

მოვლენათა ესოდენ მკვახედ გაკრიტიკების უფლებას“ (რაც შეეხება მკვახე კრიტიკას, რაგორც უკვე ითქვა, ნაფულისხმევია ტენდენციური, წინასწარ მიზანმიმართული კრიტიკა). თუ ანდრიაძისეული მსჯელობანი არაპროფესიულია, მაშინ რატომ არის მასთან გამართული პროფესიული დანჯა, და მეტიც, რატომ ეთანხმებიან და იზიარებენ ავტორები რაც მის თვალსაზრისს. და ანდრიაძე რომ კარგად არის ჩახედული იმ სფეროში, რომელზეც წერს, ეს სრულიად უეჭველი და აშკარა მის წერილებში. დავა, ალბათ, უნდა წარმართულიყო არა არაპროფესიულობის აღმოჩენის გზით, არამედ მსჯელობის სიმეცადრის გამოაშკარავებით, ეს კი საპასუხო წერილის ავტორებმა ბოლომდე მაინც ვერ განახორციელეს. ვანობთ — ბოლომდე, ვინაიდან მთელ რიგ პრობლემურ საკითხთან დაკავშირებით რედაქციას უფრო დამაჭერებლად მოსახუბეთა თვალსაზრისი მიაჩნია, რაც საკითხში კი „ფიქრების“ ავტორის პოზიცია უფრო პრინციპული და სწორი ჩანს. აქვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ რედაქციამ არ გაიზიარა ანდრიაძისეული თვალსაზრისი მოკანდაკეების — ბ. ავალიშვილის, ბ. ციხაძის, გ. შვაცაბაიას, რ. ნაროუშვილის და ზოგიერთი სხვა მხატვრის შესახებ, მაგრამ დაუტოვა ავტორს სათქმელი მკითხველთა და პროფესიონალებთა განსასჯელად. სწორედ ამიტომ აქვეყნებს ჩვენი ჟურნალი საპასუხო პოლემიკურ წერილს, რომელშიც ბევრი მართებული შენიშვნა გაეთუხუბა, მაგრამ მთლიანობაში ამ წერილს მაინც აკლია არგუმენტაცია, — ავტორები ხშირად მოკლედ მოკლედ საუბრობენ საუვედურებითა და გაიკვირებენ იფარგლებიან. მაგალითად, დ. ანდრიაძის ვრცელ მსჯელობას თ. გოცაძის ბოლოდროინდელ ნამუშევარზე ვერ პასუხობს ამგვარი ლაკონური რეპლიკა: „თ. გოცაძის ესოდენ ცხარე კრიტიკა დამაჭერებლობას კარგავს თუნდაც იმის გამო, რომ თვით დ. ანდრიაძე აქ მოუღებელ გამოთქმას „ესთეტიკურ ჩაფიქრებას“ მიმართავს“. ან: „გაკვირვებას იწვევს ავტორის ტონი ე. კალანდაძეზე საუბრისას. ნუთუ ეს უაღრესად სერიოზული პროფესიონალი, რომლის დიდი დამსახურება უახლესი ქართული ფერწერის განვითარებაში ყველაზეაშკარაა, იმსახურებს ესოდენ უსამართლო „შეგახებას“? მსგავსი განხილვის სრული უნაყოფანა ჩვენთვის თავისთავად ცხადია“.

ჭერ ერთი, ამ წერილში ე. კალანდაძეზე არ არის საუბარი. ლაპარაკია უმცროს კალანდაძეზე, რომელმაც, ავტორის აზრით, შემოქმედებითად გაუთავისებლად გადმოიტანა თავის ტილოებში ფერწერული პრინციპი, სახასიათო ე. კალანდაძის ძიების აღრინდელი პერიოდისათვის. საერთოდ, რა თქმა უნდა, აჯობებდა „ფიქრების“ ავტორს ყოველივე ეს უფრო სხვა ფორმით გადმოეცა, რათა „ნებისმიერად“ არ ამოკითხულიყო არსებითად სწორი თვალსაზრისი, მაგრამ ესეც ანდრიაძის წერილებში „საერთო სტილიში“ და მის მიერ აზრის ნათლად, გამოკვეთილად გადმოცემის სურვილზე მიუთითებს.

საპასუხო წერილის ავტორები რატომღაც საქიროდ არ მიიჩნევენ ახალგაზრდა მხატვრების კრიტიკას: „ახალი თაობის მხატვრებს რომ მრავალი ხარვეზი აქვთ, ეს მათზე უკეთ არავინ იცის. მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ იგივე თაობამ მოიტანა სწორედ სათავისო პრობლემები, გამოავლინა საკუთარი პოზიცია, რაც უკვე გარკვეული თვისობრიობის მუწყებელია“. დ. ანდრიაძე ხომ მთელი თაობის მისამართით არ მსჯელობს, იგი ეხება მხოლოდ ამ თაობის ზოგიერთ წარმომადგენელს, მათი შემოქმედების ზოგიერთ მხარეს, ძიების ხასიათს, ოსტატობის ხარისხს. თუ საპასუხო წერილის ავტორები გაოცებას და აღშოფოტებას გამოიქვამენ დ. ანდრიაძის რიგი დებულებების გამო, ამჯერად უკვე ჩვენ გვაოცებს მათი პრინციპული პოზიციის აშკარა წინააღმდეგობრიობა: „დ. ანდრიაძე მართალია, როცა სტილის ორგანულობას ცოცხალ გამოცდლებსთან ნაზიარებ საშუალოს უკავშირებს. იგი ზოგჯერ, არცთუ უსაფუძვლოდ, ახალგაზრდებთან საკუთარს მაგერა უცხო მხედრეობას ამჩნევს, ინტენსიური სულიერი ძაბვის ნაცვლად კი ფლემატურ ილიდებზე მიუთითებს. მაგრამ ყოველივე ეს ლიტონ განცხადებებს უფრო გავს, ვიდრე კონკრეტული ანალიზის შედეგს. ცხადია, მსგავსი განცხადებანი არც იძლევა საბოლოო დასკვნების გამოტანის საშუალებას და ერთთავად, ვფიქრობთ, ყველას არც უნდა ეხებოდეს“.

ამრიგად, როცა ობიექტურნი არიან, საპასუხო წერილის ავტორები უნებურად აღიარებენ კიდევ დ. ანდრიაძის პროფესიონალიზმს და იზიარებენ მისი თვალსაზრისის მართებულობას, მაგრამ თვითონვე „ლიტონ სიტყვებად“ ტოვებენ თავისსავე დასკვნებს, რამდენადაც ბრალდების დასაბუთებას არც ცდილობენ.

ახლა უკვე მითხვებებმა განსაჯონ ორივე წერილის ავ-კარგი.

პროფესორი კრიტიკისათვის

(დ. ანდრიაძის წერილის „ზიკრებაი
საგამოფენო „სეზონის“ მიწურულში“
შესახებ)

სამსონ ლეჟავა, ნანა ყიფიანი,
მარინე გაჩეჩილაძე

შურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ № 3 და № 4-ში გამოქვეყნდა დ. ანდრიაძის „ფიქრები საგამოფენო „სეზონის“ მიწურულში“, რომელშიც ავტორი ვრცლად შეეხა უკანასკნელი ხანის მხატვრული ცხოვრების მრავალ პრობლემას.

დასაძალი არაა, რომ სადღეისო სამხატვრო კრიტიკა ჩვენში საკმარისად ჩამორჩენილია. ცხადია, მისი ამოძრავების, გამოცოცხლების თუნდაც მცდელობა გარკვეულად ღირებულებას აქვს. ოღონდ გააჩნია, კრიტიკული „პათოსი“ რამდენად პროფესიულ დონეზე იქნება გამოხატული.

თავიდანვე უნდა აღვნიშნოთ, რომ ახალგაზრდა ავტორმა საკმაოდ რთული ამოცანა დაისახა — შეძლებისდაგვარად, შეეცადა იმ ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო ტენდენციებსა თუ მოვლენებში გარკვევას, რომლებიც ახასიათებს სადღეისოდ ქართულ სახვით ხელოვნებას.

დ. ანდრიაძემ განიხილა ქანდაკების, დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების, ქედურობის, გრაფიკისა და ფერწერის საკითხები.

პირველ ყოვლისა, ჩვენთვის რამდენადმე გაუგებარი დარჩა ნაშრომის აგების პრინციპი. კერძოდ, ავტორი მოქანდაკებს შედარებით კონკრეტულად ეხება, ქედურობაზე ძალზე მოკლედ საუბრობს, მხატვრული მინის ანალიზისას უფრო ზო-

გად პრობლემებზე ამახვილებს ყურადღებას და სხვ. ვფიქრობთ, ამგვარი მიდგომა ქმნის არათანაბარ პროპორციას. რიგ შემთხვევაში, განსახილველი მხატვრების შერჩევაც ნებისმიერ შთაბეჭდილებას ახდენს. ყოველივე ამის გამო ნარკვევს აკლია თანამიმდევრულობა და სიმკაცრე. ამას გარდა, მიგვაჩნია, რომ დ. ანდრიაძე ერთობ თამამად და მოურიდებლად მსჯელობს იმგვარ საკითხებზე, რომლებიც გაცილებით ღრმა დაფიქრებასა და საფუძვლიან ცოდნას მოითხოვს.

იმავე დროს, ახალგაზრდა კრიტიკოსი მართებულ დაკვირვებებსაც ვეთავაზობს. მაგრამ ისინიც ხშირად იჩქმალემა ხელოვნური კონსტრუქციებით, ერთგვარი ტერმინოლოგიური „ქაოსით“. საჭიროა, რომ პროფესიონალიზმის მომთხოვნი კრიტიკოსი თავად იყოს სამაგალითო ამ მხრივ.

ვნახოთ მაინც, რა პრინციპები უდევს საფუძვლად ავტორის დამოკიდებულებას მხატვართა მიმართ, რა სჭარბობს მასთან — ობიექტური შეფასება თუ ერთგვარი გაღიზიანება.

დასაწყისში ავტორი საკმაოდ მართებულად შენიშნავს, რომ გამოფენათა რეგულარული მიმოხილვა ჩვენში სანატრელი გახდა. ალბათ სადღეისოდ, იგი საკუთარ თავს ამ საქმის პიონერადაც მიიჩნევს. ეს მნიშვნელოვანწილად შეეფერება კიდევ სიმართლეს, რადგან ასეთი მასშტაბის მიმოხილვა ჩვენს

პრესაში კარგა ხანია აღარ შეგვხვდებოდა. მაგრამ მაინც კრიტიკული წერილის ავტორი, ვფიქრობთ, იეიწყებს, რომ არსებობენ სხვებიც, რომლებსაც თუ საგამოფენო სეზონი არა, თუნდაც ცალკეული გამოფენები განუხილავთ და მათს საფუძველზე აღძრულ თეორიულ საკითხებსაც შეხებიან. თუმცა ცხადია, ეს არაა მთავარი. მთავარია ის, თუ წერილის ავტორი რა კრიტერიუმებით შეეხო მხატვრული მოვლენების ერთობ ფაქიზ წრეს.

უმჯობესია, ფეხდაფეხ მივყვეთ ავტორს და ამ გზით შევეფასოთ მისი მოზრდილი ნაშრომის ღირსება-ნაკლოვანებანი. დავიწყეთ ქანდაკების საკითხებით.

მართალია (და ცნობილიც არის), რომ თუ ფერწერაში არსებობს შედარებით უკეთ დადგენილი ენართული საზღვრები, ეს ნაკლებად შეეხება ქანდაკებას. სწორია ისიც, რომ სადღესობა ჩვენშიც ზოგჯერ მიმდინარეობს ქანდაკების ენართა ინტეგრაცია, ასევე ი. ნიკოლაძისა და ნ. კანდელაკის „ხაზის“ გაერთიანება და სხვ. (თუმცა არც ეს უკანასკნელი შეხედულებაა მთლად ახალი. იგი თვით ქართული ქანდაკების განვითარებამ დაამკვიდრა). საყურადღებოა გ. ზაქარაიას „მაიაკოვსკის“ ანალიზიც, რომელშიც დ. ანდრაძე ხედავს ქანდაკებაში პორტრეტის ენარის საზღვართა დაძლევის მაგალითს. მაგრამ როგორც კი შემდგომში ავტორი შეეხო კონკრეტულ მხატვრებს, დაგვრჩა შთაბეჭდილება, რომ მან შეარჩია „გასანადგურებელი“ ობიექტები, და, შესაძლოა, ამის ერთგვარი შერბილების მიზნით, ზოგიერთი სხვა მოქანდაკის ღირსებებიც ასევე ცალმხრივად გამოკვეთა. უდავოდ მართალია იგი, როცა ყურადღებას ამახვილებს რ. გაეჩილაძისა და ნ. ვოიტკევიჩის ნაწარმოებთა მხატვრულ ღირსებებზე, მაგრამ იმავე დროს ვიჭირს დავუჭეროთ მას, რომ რ. ნაროშვილის ფიგურულ კომპოზიციებზე საუბარი საერთოდ შეუძლებელი იყოს. გარკვეულ ეტაპზე თუნდაც ჰ. მურის პრინციპთა გაზრება (და არა „ეპიგონური ზრახვა“) ერთგვარად „ეხმარება“ ამ მოქანდაკეს შინაგანი ტენდენციის ფორმის უკიდურესი განზოგადების გამოხატვაში. მსგავსი ათვისება უფრო აუცილებლობითაა ნაკარნახევი,

რადგან ქართულმა პლასტიკამ, ცხადია, უნდა შეიმეცნოს და თანდათანობით ორგანულად გაითავისოს კიდევ პლასტიკური ხელოვნებისათვის ის არსობრივი პრინციპები, რომლებიც ჰ. მურთან მძლავრად გამოვლინდა. კრიტიკოსს უნდა ესმოდეს, რომ ურთულეს მხატვრულ მოვლენათა მყისიერი გადახარშვა შეუძლებელია.

სრულიად გაუგებარი დარჩა, თუ რის საფუძველზე განსაზღვრა ავტორმა ჩვენში ერთ-ერთი საუკეთესო მოქანდაკის, გ. „შევა“ ცხაბასი „ნიჭის, გაქანებისა და შესაძლებლობათა“ საზღვრები. აღარაფერს ვამბობთ ბ. ავალიშვილსა და ბ. ციბაძეზე, რომელთა დამსახურებაც ქართული ქანდაკების განვითარებაში თვალსაჩინოა. ცხადია, კრიტიკული ანალიზის უფლება ჩვენთვის არავის წაურთმევია, მაგრამ ბ. ციბაძე როდია იმ რანგის მოქანდაკე, რომელსაც შეიძლება დაბრალდეს მხოლოდ პლასტიკური ფორმის მატარებელი ობიექტის, და არა მისით გამოხატული მხატვრული ფორმის შექმნა. არაფრისმთქმელია ამ შემთხვევაში აზრი, რომ ბ. ციბაძისეულ „ასპინძას“ „აკლია პლასტიკური სახის შინაგანი ხარისხი, რაც ენართულ ამორფულობას იწვევს და განარიდებს ქანდაკებას იმ სტრუქტურადქმნადი ნიშნებისაგან, რომლებმაც თავი უნდა მოიყარონ სახის შინაგან დრამატურგიაში“. ვფიქრობთ, მსგავსი ფსევდოანალიზით ვერაფერი დასაბუთდება. რით დაგვარწმუნებს თავის შეხედულებაში ავტორი, როცა თვითვე არამართებულად აწყვილებს გამოსახულებასა და ცნებას. რატომ აძღვეს თავს ნებას იგი ილაპარაკოს ბ. ციბაძის პრინციპულ შეცდომებზე?

გაუგებარია, კ. ტაბატაძისეულ „არქიტექტორ ვ. დავითაძის პორტრეტში“ როგორ გამოვლინდა პიროვნული საწყისი პლასტიკურ მასათა დიფერენციაციით და მისი სივრცობრივი ცეზურებით ასევე გაურკვეველია „ქართულ-ტექტონიკური სიტუაციის მოდიფიცირება“.

კატეგორიულობა და შეუმცდარობის პოზა, საწყუხაროდ, დამახასიათებელია კრიტიკოსისათვის, რაც არასწორ დებულებებში აშკარავდება. ცხადია, რომ უნდა ვიხმაროთ მაგ. არა „ფერწერისა და ქანდაკების ენართული

დაცალკევება“, არამედ სახეობრივი, რადგან ფერწერა და ქანდაკება ხელოვნების სახეებია და არა ენარები. ჩანს, თანრის სადღეისოდ ისედაც გასარკვევად ერთლი ცნება ავტორისათვის ბუნდოვანი დარჩა.

სათუო მოგვეჩვენა კრიტიკოსის განცხადება იმის შესახებ, რომ თურმე „ამ ბოლო დროს სკულპტურული ექსპოზიციები თოჯინების გამოფენებს დაემსგავსა“. რას ვვთხოვს იგი, მაინცდამაინც საგამოფენო დარბაზთა დიდი ზომის ქანდაკებებით გადატვირთვას? ექვს არ უნდა იწვევდეს, რომ მთავარია საექსპოზიციო ქანდაკების ხარისხი და არა მისი ფიზიკური ზომები.

ამას გარდა, გაუმართლებელია ა. მონასელიძეზე საუბრისას „დახუჭუჭების“ ხმარება, რასაც, ვფიქრობთ, კავებში ჩასმაც ვერ შევლის.

მიუღებელია გამოთქმა „კონცეპტუალური ოსტატი“. ცხადია, უნდა იყოს კონცეპტუალური მიმდინარეობის წარმომადგენელი. უმჯობესი იქნება, ჩვენი აზრით, ასევე კ. გრიგოლიას „ზეამოცანათა“ განსაზღვრისას უფრო თავშეკავებული ტონი.

დეკორაციულ-გამოყენებითი ხელოვნების საკითხებზე მსჯელობისას ავტორი ეხება თანამედროვე კერამიკის ფუნქციისა და დანიშნულების პრობლემას. იგი ერთხელ კიდევ უბრუნდება დღევანდელ კერამიკაში გამოვლენილ მასალისა და ფორმის, ფუნქციისა და ფორმის ერთგვარ კონფლიქტურობას, ყურადღებას ამახვილებს იმაზე, რომ დღეს კერამიკა არაიშვიათად უფრო ესთეტიკური ობიექტია, ვიდრე კონკრეტული ფუნქციის მქონე ნივთი, რომ დამოუკიდებელი ფორმისადმი სწრაფვა და „უნიკალურობის“ ტენდენცია „სკულპტურულ“ მიმართულებასაც კი ამკვიდრებს კერამიკაში. ყოველივე ეს ძირითადად თითქოს სწორია, მაგრამ მაინც რჩება ბევრი დასახუტებელი საკითხი.

თუკი ავტორს გააზრებული აქვს თანამედროვე კერამიკის ზემოაღნიშნული სხვაობა მისი პირვანდელი, და სავსებით შესაძლოა, უფრო სრულქმნილი ნიმუშებისაგან, მას არ უნდა ეპარებოდეს ექვი, რომ თანამედროვე კერამიკა კარგად გრძნობს თავს საგამოფენო ექსპოზიციოში, რადგან ნაწილობრივ მაინც, იმთავითვე საექსპოზიციოდაა გამიზნული. ნაკლებად „კარგად იგრძნობს თავს“ საგამოფენო ექსპოზიციოში კერამიკის პირვანდელი

ფორმები, მაგრამ მხოლოდ ნაწილობრივ დანდრიაძე ხომ თვითონაც ამბობს, რომ ადრე ქურკულს ინტერიერის შემკობის მიზნით იყენებდნენ. იგი ლაპარაკობს, მართალია, მის მეორად, მაგრამ „გამოფენად“ უნარზე.

საბოლოოდ კი უნდა ითქვას, რომ სადღეისო კულტურისათვის დამახასიათებელი ტენდენცია ხელოვნების ძეგლთა საშუაურო ექსპონატებად გადაქცევისა, გულისხმობს კიდევ მათ საგამოფენო შესაძლებლობათა წარმოჩენას, კერამიკის უტილიტარული მხარის ქრობის ხარჯზე, მის სხვა „განზომილებაში“ გადართვას. ამით, ცხადია, კერამიკის (ეველისხმობთ უფრო მის პირვანდელ ფორმებს) პირველქმნილი არსი იბღალბება, მაგრამ ესთეტიკური მხარე — (თუმც კი ცალმხრივად), წინ მოიწევს. ნივთი, ამგვარად, იძენს თვისობრივად სხვა ფუნქციას.

საბოლოოდ, დ. ანდრიაძის ლოგიკით, გამოდის, რომ რადგანაც გამოფენაზე ექსპონატებისა უქმდება კერამიკაში „ნივთის, ხელსაწყოთა და ქმნილების სამეტიანიზობა“, ამიტომ იგი ფიქციად იქცევა. მაგრამ, ვფიქრობთ, კერამიკა „ახალი“ სახითაც გვაწვდის სულიერ ინფორმაციას. ელემენტარულად, გამოფენაზე (დროებით), ანდა მუზეუმში (მუდმივად), კერამიკა, გობელენი თუ სხვ. კარგავს ერთ ფუნქციას და იძენს მეორეს.

აქვე დავუმატებთ, რომ საკმაოდ უმართებულა მხოლოდ ო. ვეფხვიასა და გ. მირზოევის ნამუშევართა საგანგებო ანალიზი, მაშინ როდესაც ა. კაკაბაძის, ნ. ბოტკოველის, კარგარეთელისა და სხვათა ნაწარმოებნი თითქოს „თავიდანაა მოშორებული“. საშუალო თაობის მხატვართა მიერ შექმნილი კერამიკა ძალზე მნიშვნელოვანი ეტაპია ამ დარგის განვითარებაში. ჩვენ შენდობით კი არ უნდა აღვნიშნოთ მათ მიერ „სისხლითა და ოფლით“ მოპოვებული „კერამიკის ეროვნული ფორმები“ და ვაპატიოთ მათ „ამ ენის ერთგულება“, არამედ რეალურად აღვიქვათ და თუნდაც მოკლედ შევაფასოთ განვითარების ის გზა, რომელიც ამ დარგმა განვლო ორმოცდაათიანი წლებიდან დღემდე, რითაც რეალურად დავანახებთ მკითხველს საშუალო თაობის დამსახურებას. მათი მოღვაწეობის გარეშე ხომ არც გვექნებოდა საშუალება გვესაუბრა კერამიკაში შედარებით ახლად ჩასახულ მიმდინარეობაზე.

აქვე შევასხენებთ დ. ანდრიაძეს, რომ ხე-

ლოვნების ნებისმიერი ქვეშაობის ნაწარმოებში ყოველთვის უნიკალურია. ეს შეხებება თვით ხალხური ხელოვნების ანონიმურ ნიმუშებსაც, რომლებშიც თითქოს „დადგენილ“ მოტივთა განუმეორებელი ვარიაციებია წარმოჩენილი. მით უფრო ეხება ეს თანამედროვე მხატვარს. ამიტომაც დასაზუსტებელია აზრი, რომ თითქოს უნიკალურობით გატაცებასთან უნდა იყოს დაკავშირებული კერამიკის ენობრივი სისტემის გადახალისების ცდა. აქ აღბათ უფრო სხვა პროცესი ვლინდება. კერძოდ, თუ საშუალო თაობის კერამიკოსებთან ძირითადი იყო, როგორც დეკორაციული, ისე მომხმარებლური მხარის შემცველი, კერამიკის კლასიკური სახე — ჭურჭელი, მისი განვითარების პროცესში გამოიკვეთა მასალის მდიდარი შესაძლებლობანი, და საბოლოოდ, გაჩნდა „სკულპტურულობის“ გამოვლენის მოთხოვნა, რაც უკვე გულისხმობდა ნივთის წინასწარგანსაზღვრული ფუნქციის თანდათანობით უარყოფას. ყოველივე ეს კი სულაც არ გამორიცხავს კერამიკული ჭურჭლის უნიკალურობას.

ამრიგად, „სკულპტურული“ მიმართულება არის არა იმდენად კერამიკის გადახალისების მავალითი, არამედ უფრო სტილის ევოლუციის ლოგიკური შედეგი.

გობელენის პრობლემებზე საუბრისას ავტორმა მართებულად მიუთითა მისი ზოგიერთი წყარო. გარკვეულწილად, თითქოს სწორია აგრეთვე ისიც, რომ ზოგჯერ ჩვენს გობელენში თავს იჩენს არა მისი ძირეული მასალისმიერი ენის გამოვლენა, არამედ ხელოვნების სხვა სახეების (თუნდაც ფერწერის) ენის წარმმართველობა. მაგრამ ირკვევა, რომ საკითხთა აღნიშნული წრე გაცილებით კონკრეტულ ანალიზს ითხოვს, რომლის დროსაც მკვლევანდება ერთი შეხედვით თითქოს „შეუვალი“ ქვეშაობების სულ სხვა თვალთ დახაზვის შესაძლებლობა.

დღევანდელი ვითარება ქართული გობელენის განვითარებაში იძლევა იმაზე გაცილებით რთულ სურათს, ვიდრე ეს დ. ანდრიაძის განსაზღვრებებშია მოცემული. გობელენი ჩვენში უკვე საკმაოდ მრავალფეროვანია და ბევრი ავტორი მიმართავს სწორედ სიბრტყობრივ ავებას, მასალის დეკორაციულ თვისებათა წარმოჩენას. სხვები მისდევენ შედარებით ტრადიციულ გზას, მაგრამ თითქმის არც ერთი ოსტატი არ იზღუდავს თავს ცალმხრი-

ვი მიდგომით. ეს ეხება, ე.წ. „არდაროლასი“, რომელიც ავტორია „ფერწერულის“ გარდა, რომელიც ხაზგასმულად პირობითი კომპოზიციებისა. ახალგაზრდა კრიტიკოსი იეიწყებს, რომ ყანდარელი, როგორც ცნობილია, არსებითად გობელენის დამაარსებელია ჩვენში და რომ, ბუნებრივია, მას ამ ახალი დარგის ზოგჯერ ერთგვარად განსხვავებულ შესაძლებლობათა მისაზრველად მოუხდა. ჩვენი აზრით, უარობული გობელენის ტრადიციისადმი ევოლუციური დამოკიდებულებაც უმართებულა. ყოველივე ეს კი გვაფიქრებინებს, რომ გობელენის, როგორც ხელოვნების გარკვეული დარგის პრობლემებს უფრო კონკრეტულად უნდა შევხებით.

მეოცე საუკუნის გობელენის ძირეული სხვაობა მისი ტრადიციული ფორმებისაგან კარგად აქვს დახასიათებული თვით განსახილველი წერილის ავტორს. მართლაც, სწორედ მას შემდეგ, რაც მხატვარმა გააერთიანა „კომპოზიტორი“ და „პიანისტი“, მოხდა გობელენის სრულყოფილობის დაფუძნება, თუმცა ეს, ცხადია, არ ნიშნავდა მისი ტრადიციული ფორმებიდან მომდინარე გამოცდილების უარყოფას.

ჩვენში გობელენი სულ ოციოდე წლის წინ დაეკვივრა. მიუხედავად ამისა, დღეს უკვე არსებობს „ქართული გობელენის“ ცნება. განვითარების კონკრეტული გზების სიმრავლესთან ერთად, ქართული გობელენი ხასიათდება ერთიანი ნიშნებით. თუ მასალით არა, კომპოზიციური სტრუქტურით მაინც. იგი დაკავშირებულია ტრადიციულ ქართულ ფარდაგთანაც, და მნიშვნელოვანწილად, აღმოსავლურ ხალიჩასთანაც, რომელსაც ჩვენს ყოფაში ასევე დიდი ადგილი ეკავა. მაგრამ ხაზგასმითაა აღსანიშნავი, რომ საქართველოში გობელენი ითვისებს იმ დიდ და ძირეულ ტრადიციას, რაც ევროპული გობელენის მხატვრულ თავისებურებებში ვლინდება. სწორედ აღნიშნულ წყაროთა ერთობლიობა განსაზღვრავს დღევანდელი ქართული გობელენის სახეს.

აღსანიშნავია, რომ თემატურობა გობელენის ხელოვნების ერთ-ერთი ნიშანია. ამ მხრივ, ქართული გობელენის თემატურობა არ მომდინარეობს, (როგორც დ. ანდრიაძე უმეტესწილად მიიჩნევს) მხოლოდ დაზგუზი ხელოვნებიდან. ეს არის მისი ტრადიციული, კონკრეტულად კი სწორედ ევროპულ გობელენ-

თან საზიარო თვისება. თუ ჩვენ ხელოვნებით ვთქვით უარი ევროპული გობელენის გამოცილებასზე, უარვყავით მისი ენა და მიემართეთ თავისთავად უიარესად მნიშვნელოვან წყაროებს — ქართულ ფარდაგს, თექასა და ქეჩას, ეს მხოლოდ და მხოლოდ გობელენის ხელოვნების გაღარიბების, მეტიც — მისი გაუფასურების ტოლფასი იქნება.

მოკლედ, გობელენის ხელოვნებისათვის, საკუთრივ მისი მასალისათვის დამახასიათებელი მრავალგვარი შესაძლებლობანი. მისაღებია როგორც შედარებით პირობითი, „განყენებული“, ისე ფიგურატიული, „სიუჟეტური“, — ფერწერული“ კომპოზიციების შექმნა. გააჩნია მხატვრის მისწრაფებას, მის კონკრეტულ ამოცანს.

დ. ანდრიამე, ჩვენი ფიქრით, მაინც ცალმხრივად მოუწოდებს მხატვრებს გობელენის სიბრტყობრივი სტრუქტურის დასაცავად (გავიხსენოთ ისიც, რომ თანამედროვე ფერწერაც კარგად იცნობს სიბრტყობრივობის ცნებას). ფერწერასთან ხომ გობელენს იმთავითვე გარკვეული სიახლოვე ახასიათებდა. (გობელენი, საერთოდ, დაზგური და დეკორატიული-გამოყენებითი ხელოვნების მიჯნაზე დგას).

მთავარია, ჩვენ გვახსოვდეს, რომ არ უნდა იქნას დაკარგული საკუთრივ გობელენისეული მასალის სპეციფიკა, არ შეიბღალოს პირობითობის ის „დოზა“, რომელიც თვით თემატიკური გობელენისათვისაც აუცილებელია. ამაში კი არსებითია მასალის ფაქტურის როლი. გობელენის მასალა, წინააღმდეგ დ. ანდრიამის შეხედულებისა, სრულიადაც არ უარყოფს არც პერსპექტივას, არც პლანებს. უბრალოდ, საჭიროა, რომ ეს გამომსახველობითი საშუალებანი დაემორჩილოს სიბრტყობრივი გობელენის დეკორატიულ, პირობით ხასიათს.

რაც შეეხება ლითონმქანდაკელობისადმი მიძღვნილ ნაწილს, ჩვენ შეგვიძლია ვუსურვოთ ავტორს მეტი მოკრძალებულობა და ტაქტი, ნაკლები კატეგორიულობა. კრიტიკოსმა უნდა აღინიშნოს არა მხატვრის „ხელოსნური აზროვნების დონე“, „მოუქნელობა“ და სხვ. არამედ გულდასმითი ანალიზით დაამტკიცოს საკუთარი აზრი, მისაღები ვახადოს იგი არა მარტო მეთხველისათვის, არამედ თვით მხატვრისათვის. თუმცა, ლითონმქანდაკელობის

ძალზე მტკივნეულ საკითხს დ. ანდრიამე ტომლაც მხოლოდ გაცვირთ შეეხო.

მხატვრული მინის პრობლემაზე ანდრიამე მხატვრული მინის პრობლემაზე არსებითად უარყო ჩვენში ამ შედარებით ახალი დარგის თუნდაც ელემენტარული მონაპოვარი. მისი „შეხედულებით, მინა „ჯერჯერობით სტილისტურ-ტექნოლოგიური მასალის საგნობრივ წრედში მოქმედებს და იშვიათად ქმნის დამოუკიდებელ სახეობრივ მოტივებს“. ჩვენი აზრით, ამგვარი ცალმხრივი შეფასება ბოლომდე მართებული არაა. შეიძლება მხატვრული მინის ავტორებს აკლდეთ „ფორმის თამაში კონფიგურაციულ: საწყისი, არტისტიზმი...“, მაგრამ ამის მიღწევა ასე ადვილიც არ არის.

თუ ჩვენ გვსურს, რომ ზოგადი ანალიზის ჩარჩოებს ავცდეთ და რეალურად შევფასოთ ქართული მხატვრული მინის საჭირობოროტო საკითხები, უნდა ვაღიაროთ, რომ მინის ახალგაზრდა ოსტატთა გამოფენის ჯერჯერობით არასაკმარისი ძალა მომდინარეობდა არა იმდენად ექსპოზიციის გაუმართაობიდან, არამედ უფრო მეტად იმ ობიექტური სიძნელეებიდან, რომელთა წინაშე დგანან მხატვრული მინის ქართველი ოსტატები. მიზეზთა გაურკვევლად შედეგებზე კატეგორიული მსჯელობა ნაკლებად ღირებულია. ცხადია, არც ისაა მთავარი, რომ ავტორები აბსტრაგირებულ მოცულობებთან ერთად, ჭურჭელსაც ქმნიან. ჭურჭელიცა და აბსტრაგირებული მოცულობაც შეიძლება შესრულდეს კარგად ან ცუდად. მართალია, მინის ოსტატებთან სადავო ბევრი რამ შეიძლება გვექონდეს, მაგრამ იმანაც არ უნდა დაგვაეჭვოს, რომ მათ საკმარის პოტენცია აქვთ. თავისთავადობის მეტ გამოვლენას კი უდავოდ აფერხებს ის, რომ ავტორებს ხშირად უწევთ ნაწარმოებთა რუსეთისა თუ უკრაინის ქარხნებში დამზადება. რის გამო, იქნებ ძალაუფლებრივადაც კი, არაა გამორიცხული ამ ქვეყნების მხატვრული მინის ერთგვარი გავლენა, რაც სრულიადაც არაა დასაძრახისი და გამოცილილების მისაღებად სასარგებლოც არის. ეს ხომ ის ქვეყნებია, რომლებსაც თანამედროვე მხატვრული მინის დამზადების გაცილებით დიდი ტრადიციაც აქვთ და იმგვარი ტექნოლოგიური ბაზაც, რომელიც ადგილობრივ ოსტატებს მასალის შესაძლებლობათა ბევრად უფრო თავისუფალი რეალიზაციის საშუალებას აძლევს.

ის ხარვეზები და შემადგენელი გარემო-



ებანი, რაც დღეს მტკიცებულად აღიქმება ქართული მხატვრული მინის ანალიზისას, დროებითად მიგვაჩნია. მათი დაძლევა შესაძლოა და აუცილებელიც არის. მთავარია, ამ ეტაპზე, ქართული მხატვრული მინის ოსტატათვის სათანადო სამუშაო პირობების შექმნა. მხოლოდ ამის შემდეგ შეიძლება მათ ანაწარმოებთა მკაცრი კრიტერიუმით შეფასება და იმის უფლებების მოპოვებაც, რომ დეკორაციული ხელოვნების ამ დარგის წარმომადგენლებს ეროვნული ხელოვნების (მათ შორის მრავალსაუკუნოვანი ქართული მხატვრული მინის) ათვისებისაკენაც მოვუწოდოთ, და (ალბათ უკვე შემდგომ ეტაპზე) გაბედული მოდერნიზაციისაკენაც.

ამგვარად, გაუმართლებელია მინის ქართველ ოსტატთა ხელალებით კრიტიკა. თუკი ამ დარგის ენთუზიატებს სათანავე შეეჩვენება ჩანადიქრის განხორციელებისაკენ სწრაფვა, ეს მხოლოდ საზიანო იქნება და პირუთენელი კრიტიკის ნიღაბიც ვერაფერს უშველის. როცა დ. ანდრიაძე აღნიშნავს, რომ „ვერც ერთმა მონაწილემ ვერ შეძლო გამოველნა გარკვეული პოზიცია“, მას ავიწყდება ამგვარი მაქსიმალიზმის ნაკლები ფასეულობა, რადგანაც ავტორის მიდგომა შეფასების მცდარ კრიტერიუმზე მეტყველებს — არსებითად, ახალი მოვლენის შეფასება ხდება დაღვინებული მოვლენის პოზიციიდან. ძნელია ავტორას შეგონებათა მოსმენა, როცა იგი ამგვარ რასმე ვითარებაში: „მინის გამჭვირვალე მასა ის კონტინუუმი, რომლის შინაგან სივრცეში, როგორც ფოკუსში, აირეკლება მასალის მდიდარი ემოციური ფაქტურა“. „ემოციური ფაქტურა“ არ არსებობს. მდიდარმა ფაქტურამ შეიძლება გამოიწვიოს ემოცია, რაც სულ სხვა მოვლენაა. ვფიქრობთ, ვერაფერს შეიძენს მინის მხატვრული დამუშავების ოსტატებს იმის მითითება, რომ მათ უნდა გამოიმუშაონ „მინათბლასტიკური მსოფლგანცდის თანამედროვე ეროვნული ტიპი“. ბუნდოვანია, „მასალის საგნობრივი წრედის“ მნიშვნელობაც.

ვფიქრობთ, ხელოვნების ნებისმიერი დარგის გამოფენა დამთვალეობის მისამართზე გაცილებით უფრო მეტად ითვალისწინებს სწორად ხელოვნების მოყვარულთა მიზიდვას. ამ მხრივ, ცხადია, არც დეკორაციულ-გამოყენებითი ხელოვნების დარგი — მხატვრული მინა, წარმოადგენს გამონაკლისს, ავ-

ტორის შევახსენებთ იმასაც, რომ მინის მასალებით შესრულებული ღირსეული მაცურებელი უპირველესად, იწყვეს მისი მხატვრული სეზონით დაინტერესებას. მომხმარებლის პოზიცია აქ მაინც მეორადია.

დავუმატებთ, რომ მხატვრულ მინაზე საუბრისას ერთ წინადადებაში სხვადასხვა რიგის მოვლენების — „ესთეტიკური ხარისხისა“ და „სივრცული მასშტაბის“ გაერთიანება გაუმართლებელია.

დეკორაციულ-გამოყენებითი ხელოვნების ანალიზის შემდგომ, დ. ანდრიაძე ეხება ფერწერისა და გრაფიკის პრობლემებს.

გრაფიკისადმი მიძღვნილ ნაწილში ერთობ გართულებული „სიტყვათქმნადობის“ ფონზე, უკეთეს შთაბეჭდილებას სტოვებს ლ. ზამბახიძის ნაწარმოებთა ანალიზი, მაგრამ როგორც კი ავტორი იწყებს სხვა მხატვრებზე საუბარს, და განსაკუთრებით, ეხება თეორიულ საკითხებს, მისი ენაც და აზროვნებაც კვლავ ბუნდოვანი ხდება.

ვფიქრობთ, მიუღებელია „მნიშვნელოვანი“ ტონით საუბარი იმაზე, რაც მკითხველისათვის დიდი ხანია ცნობილია. ყველამ იცის, მაგრა დანიშნულება აქვს გრაფიკაში ორიგინალს და მის ტრადიციულ ანაბეჭდს, გვაეკუთვნება, რომ ესტამპი გამოფენაზე შევიწროვებულად გრძობდეს თავს. პირადად — გამოფენებზე მკაფიოდაა გამოკვეთილი ესტამპის ჩვენში საკმაოდ მაღალი დონე. ასევე, ნაკლებად დამაჯერებელია შემდეგი აზრი: „თანამედროვე საექსპოზიციო პოლიტიკა ვკაიბულებს შევხედოთ ესტამპს არა მხოლოდ ისეთს, როგორც ის არის თავისთავად, არამედ ისეთსაც, როგორადც გამოიყურება საგამოფენო კონტექსტში, ამგვარ მხეტივთა უნდა გაუწიონ ანგარიში თავად გრაფიკოსებმა, თუ სურთ, რომ მაცურებელთან დიალოგი საგამოფენო დარბაზშივე გამართონ“, ცხადია, გასათვალისწინებელია გამოფენის მოთხოვნებიც, მაგრამ არა იმდენად, რომ მხატვარმა შემოზღუდოს თავისი შესაძლებლობანი იმაზე ფიქრით, თუ როგორი შესახედაობა ექნება სამომავლოდ მის ესტამპს სურათების გალერეაში. სათუოდ მოგვეჩვენა აგრეთვე სრულფასოვანი საგამოფენო ნიმუშებზე შეჩერება, რომლებსაც დამოუკიდებელი კამერული ღირსებაც ექნებათ. მიგვაჩნია, რომ „საგამოფენო“ და „კამერული“ ღირსებები

ნაწარმოების მთლიანი და განუყოფელი მხატვრული ღირსების ნაწილია.

გაუგებარია ცნობილი გრაფიკოსის გ. წერეთლის ნაწარმოებთა „დროით — სივრცულ პლურალისმზე“ საუბარი. ამასთან, ავტორი ლოგიკურ წინააღმდეგობაშიც ვარდება. ერთი მხრივ, იგი ამბობს, რომ გ. წერეთლის „წელწადის დრონი“ პრინციპულად არაკამერულია, და თითქმის იქვე მიიჩნევს ამ სერიას დამოუკიდებელი კამერული ღირსების მაგალითად: ვეფქრობთ, ასევე, რომ ფორმათა გეომეტრიზაციის კვალობაზე თავისთავად ვერ მიიღწევა ემოციური განცდის კონცენტრირება, ხოლო ამ გზით კი — ფორმალური და შინაარსობრივი „პარამეტრების“ შერწყმა. საბოლოოდ, გ. წერეთლის ამ მართლაც ღირებული სერიის ამგვარმა ანალიზმა მკითხველისათვის მისი თვისობრიობა გაურკვეველი გახადა.

არ იქნებოდა ურიგო, ავტორს განემარტა, თუ რას ნიშნავს შემდეგი: „ჩენი ესტამპების უმეტესობა ერთი შეხედვითაც კი ზედმიწევნით სერიოზულია და პირქუშიც. მათში თითქმის არაა გამქლავებული სააზროვნო მასალასთან რაიმე დისტანციურ-გაუცხოვებელი მიდგომა“.

გაუმართლებელია ნ. შალიკაშვილის ნაწარმოებთა „უფუნქციო კონსტრუქციად“ მონათვალა, რადგანაც ეს არასგზით არ ეხება მის ნაწარმოებთა პროფესიულ დონეს. ავტორი ვერც მხატვრის „აზროვნების მულტიპლიკაციურობაში“ გვარწმუნებს. შესაძლოა, ეს შეხედულება მისი ბიოგრაფიის ცოდნიდან უფრო მომდინარეობდეს. ამას გარდა, არც სხვადასხვა რიგის ცნებების, გროტესკული ტიპაჟისა და ბრტყელი დეკორატიული სივრცის ერთ კონტექსტში მოტანაა მისაღები.

როდესაც რომელსავე მხატვარს ვაკრიტიკებთ, უპირველესად, მყარად უნდა დავასაბუთოთ ჩენი მოსაზრება. ეს დ. ანდრიაძემ საჭიროდ არ ჩათვალა მ. მაღაზონიას „სამანოშვილის დედინაცვლის“ შეფასებისას. მან ავტორს, ფაქტიურად, იუმორის უქმარისობა და სასიცოცხლო ენერჯის უქონლობა მიაწერა.

უცნაურად ქლერს გრაფიკის თვისებად „სივრცის მარგანიზებელი როლის“ გამოცხადება. იმწმებს რა პ. ფლორენსკის, დ. ანდრიაძეს, ეტყობა, ავიწყდება, რომ ეს განსაზღვრება ლოგიკურია ამ მეცნიერის კონ-

ცეპციის ფარგლებში. პ. ფლორენსკის აზრით, რაკი ხელოვნების იდეალურმა მხატვრმა იყო, გრაფიკა ცალმხრივი რაციონალისტური აზროვნების ანალოგიური ჩანდა. მაგრამ ცალკე აღებული ეს დახასიათება გაუგებარია — სხვა რომელი ხელოვნება არ მოქმედებს სივრცეზე?

ყველაზე მკაფიოდ ავტორის მიდგომა სწორედ ფერწერის პრობლემათა გააზრებისას წარმოჩნდა. დავიწყით იქიდან, რომ თ. გოცაძის ესოდენ ცხარე კრიტიკა დამაჯერებლობას ჰქარავს თუნდაც იმის გამო, რომ თვით დ. ანდრიაძე აქ მიუღებელ გამოთქმას — „ესთეტიკურ ჩაფიქრებას“ მიმართავს. ა. პოპიაშვილის ნამუშევრებში ავტორმა „ერთიანი ფერთი ბლოკები“ შენიშნა და ა. პოპიაშვილისათვის „ფერთი მასალის კრისტალიზაცია“ მიიჩნია აუცილებლად, თ. ხუციშვილს კი მან მოსთხოვა „ოცნების „ლურჯი ფრინველის“ ფრთათა გრძნული შრიალი“. ყოველივე ეს, ცხადია, ტერმინოლოგიურად და აზრობრივადაც გაუმართავ, ზოგჯერ კი „უცნაურ“ შთაბეჭდილებას ახდენს.

გაკვირვებას იწვევს ავტორის ტონი ე. კალანდაძეზე საუბრისას. ნუთუ ეს უღარესად სერიოზული პროფესიონალი, რომლის დიდი დამსახურება უახლესი ქართული ფერწერის განვითარებაში ყველასათვის აშკარაა, იმსახურებს ესოდენ უსამართლო „შეფასებას“? მსგავსი გამოხდომის სრული უნაყოფობა ჩვენთვის თავისთავად ცხადია.

განსაკუთრებული ენერჯია გამოავლინა კრიტიკოსმა ფერმწერთა ახალგაზრდა თაობის „განადგურებაში“. ფაქტიურად, მან საესეებით უარყო ამ თაობის რაიმენაირი მონაპოვარი. იმავე დროს, თვით დ. ანდრიაძის განსაზღვრებებში სრულიად შეუთავსებელი შეხედულებები ვლინდება. იგი აღნიშნავს, რომ ახალგაზრდებს შესწევთ თავის სურვილთა ხორცშესხმის „ძალა და უნარი“ და იმავე დროს ამბობს, რომ ისინი „არ იძლევიან მხატვრულ სააზროვნო მოტივეებზე თუ უბრალოდ ოსტატობაზე რაიმე სერიოზული... მსჯელობის საშუალებას“.

დ. ანდრიაძის მსჯელობაში, ვეფქრობთ, ხშირად უფრო წინასწარ შემუშავებული შეხედულებები მტლავნდება, ეს კი ამა თუ იმ მოვლენის სირთულეში გარკვევის შესაძლებლობას უმეტესწილად გამოორიცხავს. თუ ჩვენ გვსურს ახალგაზრდა ფერმწერთა თაო-



ბის პრობლემათა წვდომა, უმჯობესი იქნება მათი თანამიმდევრული გააზრება.

ახალი თაობის მხატვრებს რომ მრავალი ხარკები აქვთ, ეს მათზე უკეთ არააინ იცის, მაგრამ ფაქტია ისიც, რომ იგივე თაობამ მოიტანა სწორედ სათავისო პრობლემები, გამოავლინა საკუთარი პოზიცია, რაც უკვე გარკვეული თვისობრიობის მახასიათებელია. ეს კი უდავოდ, „არალაცას“ ნიშნავს.

ახალგაზრდების საქმოდ დიდი ნაწილი დაინტერესებულია მხატვრული ფორმის მაქსიმალური დატვირთვითაც და ინდივიდუალური მხატვრული სამყაროს დამკვიდრებითაც — ე. ი. მათი მისწრაფებები სავსებით შეჭვდერის პროფესიონალის სტატუსს. ამის მაგალითია თუნდაც უკანასკნელი საგაზაფხულო გამოფენა, რომელზეც ი. სუთიძემ, გ. ბუღაძემ, ლ. ლაღიძემ, ჯ. კუხალაშვილმა, გ. ექვეკვარამე, ი. ფარჯიანმა (დ. ანდრიასის აზრით, არსებითად მხოლოდ ის იმსახურებს ყურადღებას) და მრავალმა სხვამაც დაადასტურა, რომ ბევრი ნიშნით, ისინიც განსაზღვრავენ დღევანდელი ქართული სახვითი ხელოვნების საქმარისად მალალ დონეს. ეპოკონებად ახალგაზრდების მონათვისას, ჩანს, მეტი დაფიქრება იყო საჭირო, ძალიან კარგადაა ცნობილი, რომ მსოფლიო ხელოვნების ამა თუ იმ მონაპოვრის აღქმა და გაზიარება სრულიადაც არ ნიშნავს ეპიგონობას. მსგავსი ეტაპი მრავალმა მხატვარმა გამოიარა, ჩვენშიც და სხვა ქვეყნებშიც.

უცნაურად ქღერს ავტორის „მოთხოვნა“, რომ მხატვრებს ზოგად ღირებულებებზე — ოცნებაზე, მშვენიერებაზე, სულზე, ჰარმონიაზე — მეტად სიმართლე ესაჭიროებათ. ეს იმგვარი მოთხოვნაა, რომელსაც ვერ არბილებს რამდენიმე ლიტონი ფრაზა. მხატვარს, ვფიქრობთ, ისევე ესაჭიროება ჰარმონია, მშვენიერება და სულიერება, როგორც სიმართლე. ამგვარი დაცალკეება მხოლოდ გამარტივებული მიდგომის ნაყოფია.

ახალი თაობის შეფასებისას ავტორს, ჩვენი აზრით, საკითხი ამგვარად უნდა დაესვა: რა მოიტანა ახალგაზრდების თაობამ და რა სიმწლეუთა დაძლევა უხდება მას?

ახალგაზრდებისათვის, ვფიქრობთ, ძირითადად დამახასიათებელია მისწრაფება თვითშემეცნებისადმი, შინაგანი სირთულისადმი, სულიერებისადმი. მათ არ აკმაყოფილებთ მხოლოდ ესთეტიკურად მეტყველი ფორმა

და ცდილობენ დიალოგის გამართვას და მხოლოდ მხატვრობის ცალკეულ მიმდინარეობებთან, არამედ თითქოს „მთელ სამყაროსთან“. ეს გულისხმობს ინტიმურ დამოკიდებულებას სხვადასხვა ისტორიულ ეპოქათა სულიერ მონათვართან და ერთგვარ რეტროსპექტიულობასაც, რომელიც მიგვაჩინა აზა იმდენად მოდად, არამედ უფრო წარსულის ღირებულებათა შეგრძნება-გაცოცხლების ცდილობად. ყოველივე ეს რომანტიზირებულ ელფერს სტენს მათს მხატვრობას. ავტორებს იზიდავთ ასოციაციური სიმდიდრე, სახეობრივი დატვირთულობა, მეტაფორულობა, სიმბოლურობა. ზოგჯერ თვალსაჩინოა ინტერესი განყენებული, „აბსტრაგირებული“ მხატვრული სახეებისადმი, რისი განხორციელებაც მხატვრებს სურთ ფერადოვანი მასალის თვისობრიობის გახსნით, მისი აქტივაციებით.

თაობის მიერ არჩეული გზა როდია იოლი. მათი ინტერესთა სფეროც და მოთხოვნაა დიაპაზონიც თვალსაჩინოდაა გაზრდილი, ხოლო საკმარისად მომცველი მისწრაფებების რეალიზაცია ძალზე რთულია — არსებობს უზარმაზარი ინფორმაციის გადახარშვის სირთულეთა გამო ეკლექტიზმის საფრთხეც. და მაინც, ახალგაზრდები ჯიუტად ეძებენ საკუთარი სამყაროს დამკვიდრების გზებს, აელენენ ღრმა გააზრებისა და წვდომის სურვილს. მართალია, ზოგჯერ მიმართავენ სხვადასხვა „სტილისტურ ხერხებს“, მაგრამ მათი დაძლევის პროცესში თანდათანობით უახლოვდებიან საკუთარ, პიროვნულ სტილს.

ცხადია, სხვა საკითხია, რამდენადაა განხორციელებული მათი ღირებული მისწრაფებანი, მაგრამ ბევრ მხატვართან, საკმაოდ ფართო თვალსაწიერის გარდა, ჩანს დაინტერესება იმგვარი თემებითა და მოტივებით, რომლებიც თუ უკვე დღეს არა, ხვალ შესაძლოა გამამდიდრებელიც გახდეს ქართული ხელოვნებისა. ყველაფერი ეს, ვფიქრობთ, არც ისე ხელწამოსაკრავია, როგორც ეს დ. ანდრიასის ჰგონია.

მოკლედ, ახალგაზრდობის მისწრაფებანი სამომავლოდ უდავოდ პერსპექტიულია და ჩვენ უკვე დღესაც გვაქვს გარკვეული მონაპოვარი. ახალგაზრდა მხატვართა წრეში მიმდინარე პროცესების ანალიზის ნაცვლად, დ. ანდრიამე უმეტესად ბრალდებებს გვთავაზობს. როცა ლაპარაკობს მათს ეფემერულობაზე, ზედაპირულობაზე, სუმბურულო-

ბაზე და სხვ. იგი ამგვარ, როგორც ჩანს, ეფექტურ პარადოქსად ჩაფიქრებულ დიაგნოზსაც აყალიბებს. სწორია: „ფერის იქით სავანი არ ჩანს, სავანის იქით კი ფერია გამჭრალი“. მსგავსი „ქონგლირება“, ვფიქრობთ, არაფრისმომტანია.

დ. ანდრიაძე მართალია, როცა სტილის ორგანულობას ცოცხალ გამოცდილებასთან ნახიარვე სამყაროს უკავშირებს. იგი, ზოგჯერ, არც თუ უსაფუძვლოდ, ახალგაზრდებთან საკუთარის მაგიერ უცხოის მიკედლებას ამჩნევს, ინტენსიური სულიერი ძაბვის ნაცვლად კი ფლემგატურ ზილვებზე მიუთითებს. მაგრამ ყოველივე ეს ლიტონ განცხადებებს უფრო ჰვავს, ვიდრე კონკრეტული ანალიზის შედეგს. ცხადია, მსგავსი „განცხადებანი“ არც იძლევა საბოლოო დასკვნების გამოტანის საშუალებას და ერთთავად, ვფიქრობთ, ყველას არც უნდა ეხებოდეს.

ვფიქრობთ, უმართებულთა თუნდაც, გბულაძისა და ჯ. კუხალაშვილის კრიტიკა. გბულაძე უკვე საკმაოდ სერიოზული ფერმწერია იმისათვის, რომ მას გოეთეს, ვანერის, მალერის „მითო-ფილოსოფიური რეფლექსიების“ (თავისთავად წინააღმდეგობრივი გამოთქმად) ნაცვლად მათი „ზღაპარ-ილუსტრაციების“ (?) შექმნა დაეწამოთ. ახალგაზრდა მხატვარი მთელი არსებითაა დაინტერესებული ხელოვნებათა სინთეზის პრობლემებით, ფერის სიმბოლური დატვირთვის ამოცანებით, „განწყობილების დრამატიზაციით“. მას ალბათ მოუწევს ბევრი მუშაობა საკუთრივ მხატვრულ ფორმის სრულყოფაზე, მაგრამ უდავოდ, მისი მისწრაფებანი სირთულეთა შეუპოვარი დაძლევისავენ, ფერწერის შინაგან ამოცანათა ღრმა შემეცნებისავენ არის მიმართული.

ჯ. კუხალაშვილის ნაწარმოების რეალური ანალიზის ნაცვლად, დ. ანდრიაძემ შემოგვთავაზა „კარნავალური ფამილოზაცია“, „სტორიზებადი კლასიფიკაცია“ და სხვ. ნამუშევარი, არსებითად, მსგავს გამოთქმათა ნიაღვრში ჩაძირა, და ბოლოს, ჯ. კუხალაშვილი პრიმიტივისტად გამოაცხადა. სინამდვილეში კი, ამ უკვე საკმაოდ დაღვინებული პროფესიონალისათვის დამახასიათებელია სხვადასხვა მიმდინარეობათაგან მისთვის განსაკუთრებით ორგანული ტენდენციების განიხილება, რაც სულაც არ ნიშნავს პრიმიტივისმს მაშინაც კი, თუ იგი მართლაც ით-

ვისებს ეროვნულ ხალხურ პრიმიტივისტურ დავეთანმეებით ავტორს იმაშიც, ვფიქრობთ, კუხალაშვილის „პრიმიტივისტული“ დიების“ მოძაეალი საეჭვო იყოს, რომ მას აკლდეს განცდის სიწრფელე და ემოციის ხარისხი. ცხადია, ჯ. კუხალაშვილსაც მოეძებნება მისავალი ხარვეზი, მაგრამ მთავარია, რომ ახალგაზრდა მხატვარს უდავოდ აქვს თავისი სამყარო: მის მიერ ყოველდღიურ, თითქო ყოფით სიტუაციებში დანახულია და მთელი სიწრფელით გამოხატული ფარული დაძაბულობის, ერთგვარი შეშფოთების მოუხელთებელი განცდა, რომელიც აერთიანებს ერთმანეთისაგან გაუცხოებულ, „უცნაურ“ პერსონაჟებს. ყოველივე ეს, ერთგვარი, თითქო „არასაგანგებო“ ხელწერითაა მოწოდებული, გამოირჩევა ზომიერებით და მნახველზეც საკმაოდ ღრმა ემოციურ ზემოქმედებას ახდენს.

დ. ანდრიაძე მოძღვრავს აგრეთვე თ. თათანაშვილსაც, „ასწავლის“ მას, რომ ამ მხატვრისათვის აუცილებელია „წინ წამოსწიის კონკრეტული განცდა და მელანქოლიური კაემნის ნაცვლად, წარმოსახოს არა მანეკენური გრიმისა, არამედ ადამიანური ტიცივილი“. გარდა იმისა, რომ წინადადება აქ გაუშართავია, მიუღებელია ესოდენ კატეგორიული, „რეცეპტისებრი“ პრეტენზიები.

გამანადგურებელ „დარტყმად“ აღიქმება ავტორის განცხადება ახალგაზრდების შესახებ. მისი შეხედულებით, ახალგაზრდების აზროვნება არასრულია, კოლორიტი — უფერული, ფაქტურა — მშრალი, სივრცე — შემოზღუდული. ჩანს, საშუალება რომ მისცემოდა, ამ „რიგს“ კრიტიკოსი უსასრულოდ გააგრძელებდა.

უკეთეს მდგომარეობაში არც ზოგადად დადებითად შეფასებული მხატვრები აღმოჩნდნენ. ი. ფარჯიანს მაგალითად, ავტორი საყვედურობს ფერითი და პლასტიკური ხატის შინაგანი ლოგიკის მდგრადობის ნაკლებობას გარეგანი კონსტრუქტიული სიმწყობრისას. საინტერესოა, ფერით-პლასტიკური ხატის შინაგანი ლოგიკა როგორ ასცდა გარეგან სიმწყობრეს, ე. ი. ისევ და ისევ წესრიგს?

საბოლოო ჯამში, როგორც ხედავთ, ახალგაზრდობის მთელი მისწრაფებანი ავტორმა, საკმაოდ უსამართლოდ და დაუსაბუთებლად, სიცრუედ მიიჩნია.

ცხადია, ობიექტური კრიტიკის წინააღმდეგ არავინ ილაშქრებს, მაგრამ ხელაღებით უარყოფითი „კრიტიკა“ უფრო განქიქვბას ჰგავს. ექვს არ იწვევს, რომ საჭიროა მოვლენის დინჯი ანალიზი, ღირსებებზე — პოტენციალურსა და რეალიზებულზე — შეჩერება და ნაკლოვანებებზე ტაქტიანი და გააზრებული მითითება. მხოლოდ ამ შემთხვევაში იქნება შეფასება საფუძვლიანი და დამაჯერებელი.

კრიტიკის მიზანი, უდავოდ, ზოგ შემთხვევაში მაინც, მხატვრის გამოფხიზლებაა. სხვა თვალთ დანახული სიმართლე მხატვრისათვის ხშირად სასარგებლოც არის ხოლმე. მაგრამ ცხადია ისიც, რომ ჩვენ საქმე გვაქვს პიროვნებებთან და არა დ. ანდრიადის „კუთვნილ“ საზოგადოებასთან. დ. ანდრიადეს რატომღაც ავიწყდება, რომ მის მიერ „სიმაართლის მღალადებელი“ გამოსვლა, რომელიც მას ალბათ საქმისათვის სასარგებლოდ მიაჩნია, შეიძლება შემობრუნდეს საპირისპირო შედეგით. როდესაც იგი გველაპარაკება ადამიანური ტკივილის გამოხატვაზე, ალბათ არ უნდა ივიწყებდეს თანაგანცდის აუცილებლობას, მეტად ითვალისწინებდეს მხატვრის ძალზე მგრძობიარე ბუნებას.

დ. ანდრიადე მოუწოდებს სიმაართლისაკენ, უბრალოებისაკენ. ჩანს თუ არა თვით მასთან ამგვარი მიდგომა? მისი ნაშრომის ძალზე პრეტენზიული სათაურიც და ფრაზოლოგიის საკვირველად გართულებული, ზოგჯერ კი მცდარი ნიმუშები, ჩვენი აზრით, საპირისპიროს ამტკიცებს. მოვიტანთ ზოგიერთ მათგანს: „სავამოფენო სეისმოგრაფი“, „გადმომღერება“, „კომპოზიციის პლასტიკური სუნთქვა“, „პლასტიკურ-საზოგადოებრივი სიტუაცია“, „სახვითი მეტყველების ფორმა, ანუ შინაარსი“, „შინაგანი ფორმა, ანუ მეტაფორული აზროვნება“, „რბილი ფერწერული ემანაცია“, „ქანთული ფაქტურა“, „ფერის აქუსტიკური სისრულე“ და მრავალი სხვა.

გაოცებას იწვევს დ. ანდრიადის მიმართვა ახალბედა ავტორებისადმი იმგვარი ტონით, როგორც თვით უხუცეს „მეტრასაც“ კი არ შეეფერება, არათუ თავად ახალბედა კრიტიკოსს. ამგვარი პრეტენზიების არსებობისას მით უფრო მიუღებელია მის მიერ სუგესტიის „შთაგონებასთან“ გაიგივება, მაშინ როცა ეს ცნება სწორედ „ჩაგონებას“ გუ-

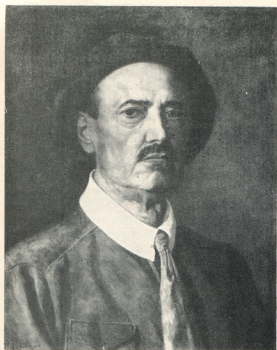
ლისხმობს. ასევე მცდარია თუნდაც კავებში მოტანილი „ინტელექტუალიზმისა“ და მონაგონის გათანაბრებაც. სათუთა, ხეივანი ღობითან დაკავშირებული და ექსპრესიონიზმის წინამორბედი ვან-გოგის შემოქმედების მიჩნევა „თვალხილულ“ სინამდვილესთან შემობრუნების მანიშნებლად, რაც მ. ჰაიდენგერის, საფიქრებელია, არცთუ ზუსტად გაგებული აზრის მოშველიებით ხდება. რას იტყვის ავტორი ამის შემდეგ, თუნდაც ჯოტოს შესახებ?

შემდგომში მაინც, დ. ანდრიადემ, ვფიქრობთ, მეტი ყურადღება უნდა მიაქციოს შინაგან შეუსატყვისობებს. გავიხსენოთ, რომ, მაგალითად, იგი ხან გამოკვეთს კერამიკაში მისი უტილიტარული მხარის არსებით როლს, ხან კი მოითხოვს კერამიკის მოღერნობას. მსგავსი შეცდომები ნაშრომში მრავალგან გვხვდება.

განსახილველი წერილი თვალნათლივ გვარწმუნებს, რომ „აბსტრაქტული ცნებები და პოეტოზმები ინტელექტუალური სნობიზმის ხელში“, უდავოდ, „საკმაოდ საშიშია“ არა მარტო ხელოვნებისათვის, არამედ კრიტიკისათვისაც. დ. ანდრიადის თითქოს მართებული შენიშვნებიც კი ნამდვილად ღირებული მხოლოდ იმ შემთხვევაში გახდებოდა, სათანადო დონეზე გამოთქმული და არგუმენტირებული რომ ყოფილიყო.

ჩვენ ვიმედოვნებთ, რომ დ. ანდრიადის აგრესიულობა უფრო მეტად დაუღვინებელი ახალგაზრდული „ყოვლისმცოდნეობის სენის“ გამოვლენაა. ამგვარი ახალგაზრდული სენისაგან არავინაა დაზღვეული, მაგრამ არა მარტო სასურველი, არამედ აუცილებელიც არის სხვათათვის წაყენებული პრეტენზიები რამდენადმე მაინც შეეფერებოდეს საკუთარ შესაძლებლობებს. სამწუხაროდ, დ. ანდრიადემ ვერ დაგვარწმუნა, რომ მისი პროფესიული მომზადება ანიჭებდეს მას ქართული ხელოვნების მოვლენათა ესოდენ მკვახედ გაკრიტიკების უფლებას.

„მზით სავსე, თბილი ზონები“



დ. გურამიშვილი

ავტოპორტრეტი

როენა ყენია

მეცხრამეტე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართველ მოღვაწეთა შორის ერთ-ერთი გამორჩეული ფიგურაა მხატვარი და პირველი ქართველი პროფესიონალი კრიტიკოსი სახვით სელოვნებაში დავით ალექსანდრეს ძე გურამიშვილი. მიუხედავად მცირე შემოქმედებითი შემგვიდრებობისა, მას საპატიო ადგილი უჭირავს ქართველ მხატვართა შორის.

დავით გურამიშვილი 1858 წელს 25 თებერვალს დაიბადა სოფელ ქვემო ავჭალაში. დედამისს, ქეთევან თუმანიშვილს, მეტად განათლებულ ქალს, დიდი წვლილი მიუძღვის შვილების სათანადო აღზრდაში. პოეზიის სიყვარული დავითსაც გამოჰყოლია და ილია ჭავჭავაძე მას ხუმრობით „დავით უმცროსს“ ეძახდა.

თეატრის იმდროინდელი ქუჩურუმის, ვასო აბაშიძისათვის დავითი, თურმე, პამფლეტებსა და ლექსებს თხზავდა, რომელთაც მსახიობი „სადივერტისმენტო“ საღამოებზე კითხულობდა.

დავითის ბავშვობამ გურამი-

შვილების ულამაზეს მამულში „გურამიანთ კარში“ განვლო.

„გურამიანთ კარი“ ორ ოჯახად ცხოვრობდა, ერთი ნახევარი ალექსანდრე გურამიშვილის ოჯახს ეკავა, მეორე — თადეოზ გურამიშვილისას.

დავით გურამიშვილი თბილისის ვაჟთა I გიმნაზიაში სწავლობდა. იგი ჰაბტუკი ჩაება ხალხოსანთა რევოლუციურ მოძრაობაში და კონსპირაციული დეველებით ციურისხს იქნა გაგზავნილი, ა. - დაც უფრო აღრე მისი და ოლღა ჩავიდა სასწავლებლად. ოლღა ქართველ ხალხოსანთა ერთ-ერთი აქტიური წევრი იყო.

ციურიხიდან დავით გურამიშვილი ჰარიზში ჩავიდა. აქ იგი უდიდესი ინტერესით ეცნობა მსოფლიო კულტურის მონაპოვარს, რაც აღვიძებს მასში შემოქმედს და პროფესიული გზით წარმართავს მხატვრობისადმი მის ინტერესს. სამშობლოში დაბრუნებული აკეთებს იუმორისტულ ჩანაბატებს და კარიკატურებს, რომელთაც იუმორისტულ ილუ-



სტრიკებულ - ყურნალ-გაზეთებში აქვეყნებს. სამწუხაროდ, დღემდე ვერ მივაკვლიეთ „ფალანგასა“ და „ობზორში“ დაბეჭდილ ნამუშევრებს, რომელთა შესახებაც ცნობები მოგვაწოდეს მისმა შემკვიდრებმა — ქალიშვილმა ქეთევან გურამიშვილმა და დის-შვილმა რუსულან ნიკოლაძემ. არ არის ცნობილი როგორი ფსევდონიმებით აქვეყნებდა მხატვარი ამ კარიკატურებს.

„ფალანგაში“ გურამიშვილი ბეჭდავდა სატირულ ფელეტონებსაც, რომლებშიც საზოგადოების მანკიერ მხარეებს ამოთრახებდა.

კარიკატურის ხელოვნებით გატაცებამ გამოაოცლია და განავეითარა ახალგაზრდა მხატვრის კრიტიკული ნიჭი. ყურადღებას იქცევს ამ პერიოდში გამოქვეყნებული კრიტიკული წერილების მთელი სერია ქართულ თეატრზე, მოგვიანებით კი ქართული სახვითი ხელოვნების შესახებ. 1880 წელს გაზეთ „ობზორში“ გამოქვეყნებულ წერილებში დ. გურამიშვილი იმ დროისათვის მეტად ყურადსაღებ აზრს გვაწვდის თეატრის დანიშნულების, რეპერტუარის შერჩევის, მსახიობთა თამაშის, მაყურებლის აღზრდისა და ბევრი სხვა, თეატრისათვის მნიშვნელოვანი საკითხის შესახებ. ამ წერილებიდან ნათლად ჩანს მხატვრის ერუდიცია, თეატრალური ხელოვნების ღრმა ცოდნა.

ცნობილია მისი ღვაწლი ქართული დრამატული საზოგადოების ჩამოყალიბებაში, რომლის გამგეობის თავმჯდომარედ იქნა არჩეული 1895 წელს.

პეტერბურგში ყოფნის დროს გურამიშვილი გაეცნო უნგრელ მხატვარს მიხაი ზიჩს, რომელიც „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათებაზე მუშაობდა და ტიპაქისათვის მასაც იყენებდა. ზიჩიმ ყურადღება მიაქცია მის ნამუშევრებს და

ურჩია შესულიყო მიუნჰენის ხატვრო აკადემიაში.

გურამიშვილის შემოქმედებაში ყველაზე ნაყოფიერი პერიოდი მიუნჰენში სწავლის პერიოდია. მართალია, არ დაუსრულებია აკადემია. მხოლოდ სამი წელი ისწავლა, მაგრამ აქ შეასრულა თავისი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფერწერული ნამუშევრები, აქ მოიპოვა აღიარება. სამწუხაროდ, მისი ტილოები 1917 წელს დაიღუპა კრონშტადტში, სადაც მისი ქალიშვილი ქეთევანი ცხოვრობდა.

1912 წელს მოწყობილ მის სურათების გამოფენას პრესამ მაღალი შეფასება მისცა. „გურამიშვილის სურათები გამოირჩევიან კოლორიტულობით, გაბედული და ფართო მონახმებით... კეთილშობილი, ნაზი, მზით საგსე და თბილი ტონებით. განსაკუთრებით აღსანიშნავია „ქართველი მებრძოლი“. ეს სურათი მთელი საქართველოს ისტორიის განსახიერებაა. იგი მეტად შთამბეჭდავია და ღრმა აზრით სავსე. ძლიერად, ოსტატურადაა შესრულებული, ურიგო არ იქნებოდა საქართველოს ხელოვნების მუზეუმს რომ შეეძინა, მისი ადგილი მხოლოდ იქ არის“, — წერდა გაზეთი „ზაკავახსკაია რაჩ“, 1912, № 294.

დღეს ეს სურათი მართლაც ამშვენებს საქართველოს ხელოვნების მუზეუმის დარბაზს.

1916 წელს დაარსებულ ქართველ მხატვართა საზოგადოების გეგმა დავითმა შეადგინა. 1924 წელს იგი აირჩიეს მხატვართა კავშირის საპატიო თავმჯდომარედ.

მეტად საინტერესოა გურამიშვილის მოღვაწეობა ქართული სახვითი კრიტიკის სფეროში. საზოგადოებრივ საქმიანობაში აქტიურად ჩაბმული მხატვარი ხშირად გადასდებდა ხოლმე ფუნჯს, მაგრამ მხედველობიდან არ არჩებოდა არაფერი, რაც ხდებოდა ქართულ ხელოვნებაში.



მხატვრის ქალიშვილი, 1925.

იმ მცირერიცხოვან, მაგრამ მეტად საინტერესო კრიტიკული წერილების მიხედვით, რომლებიც XIX-ე საუკუნის მეორე ნახევრის ქართულ სახვით ხელოვნებას ეხება, იგი შეიძლება მივიჩნიოთ ქართული სახვითი ხელოვნების პირველ კომპეტენტურ კრიტიკოსად. კრიტიკოსი მამია დუდუჩავა მაღალ შეფასებას აძლევს გურამიშვილის მოღვაწეობას ამ დარგში და მას ქართული სახვითი კრიტიკის ფუძემდებლად თვლის. იგი აღნიშნავს, რომ გურამიშვილის „წერილები ფერწერის ღრმა ცოდნით, მაღალი პრინციპულობით, ნაწარმოებთა მახვილი, ღრმა განხილვი-

თა და მხატვრის შემოქმედების ყველა ნიშანდობლივი თვისების აღნიშვნით ხასიათდება. ამ წერილებმა, რომელთა საფუძველს ეროვნული რეალიზმის პრინციპების დაცვა შეადგენს, მნიშვნელოვანი როლი ითამაშა ახალი ქართული ხელოვნების განვითარებაში და, რაც აგრეთვე მნიშვნელოვანია, მათი სახით დ. გურამიშვილი გვევლინება როგორც ქართული სახვითი კრიტიკის ფუძემდებელი“ (მ. დუდუჩავა, „სახვითი ხელოვნება, ლიტერატურა, ესთეტიკა“. ნაწილი პირველი, თბილისი, 1973 წ. გვ. 35).

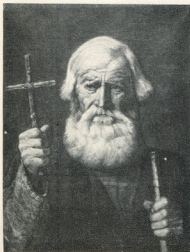
სიცოცხლის ბოლო წლებში გურამიშვილი ძირითადად პორტრეტულ ენარში მუშაობდა. მხატვარი ღრმა დაკვირვებით ძეგლავს ადამიანთა სახეებს, განსაკუთრებით იზიდავს მდიდარი შინაგანი სამყაროს მქონე ადამიანების ასახვა, მოდელის ფსიქოლოგიური დახასიათება და ესწრაფვის საამისოდ შესატყვისი მხატვრული ენის მისადაგებას.

ამ მხრივ ყურადღებას იპყრობს მისი „ავტოპორტრეტი“, სადაც გარეგნულ მსგავსებასთან ერთად, მთელი სიღრმითაა გახსნილი მხატვრის სულიერი სამყარო.

სურათზე გამოსახულია შუახნის მამაკაცი, ჩაფიქრებული, გადაღლილი. მეტყველი თვალები, სანდომიანი იერი მის მაღალ ადამიანურ ღირსებებზე და შინაგან ძალაზე მეტყველებს.

მშვიდია პორტრეტის კოლორიტი, რომელიც მხატვრისთვის ჩვეულ მოიისფრო-მონაცრისფრო გამაშია გადაწყვეტილი. ერთმანეთში გარდამავალი ტონები გამდიდრებულია მოცისფრო, მომწვანო, მოვარდისფრო ნიუანსებით. ავტოპორტრეტი ერთ-ერთი საუკეთესო ქმნილებაა მხატვრის შემოქმედებაში. იგი თითქოს შეგამებაა, გამოხატულებაა მხატვრის მიერ მრავალფეროვნად განვლილი ცხოვრების გზისა.

ხეივანბერი, 1912



ქრონიკა

შვილის პლაკატი — გიორგიევსკის ტრაქტატის 200 წლისთავისადმი მიძღვნილი სერიიდან, ნ. ცინცაძის „ლილა“.

● ბრადიციული „მხატვრის კვირეული“ წელს თბილისში ბავშვთა სურათების გალერეაში გამოფენის — „სიმწიფის კვიანაზე“ — გახსნით დაიწყო. კვირეულის დღეებში გაიმართა საქართველოს მხატვართა კავშირის გამგეობის გაფართოებული პლენუმი. მოხსენებით „მხატვრული შემოქმედება და კრიტიკა“ გამოვიდა საქართველოს მხატვართა კავშირის კრიტიკისა და ხელოვნებათმცოდნეობის სექციის თავმჯდომარე გ. მახარაშვილი. სიტყვებით გამოსული ხელოვნებათმცოდნეები, მხატვრები შეეხებნენ პრესის ფურცლებზე ქართული მხატვრობის გაშუქების საკითხებს, აღნიშნეს, რომ სამხატვრო კრიტიკა ჩამორჩება შემოქმედებით პრაქტიკას.

საქართველოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში გაიხსნა „საგაზაფხულო გამოფენა“, გამოფენაზე ციკლიდან „ბალთა მეგობრობა“ — წარმოდგენილი იყო საბჭოთა კავშირის უმაღლესი სამხატვრო სასწავლებლების კურს დამთავრებულთა სადიპლომო ნამუშევრები.

გაიმართა მხატვრების შეხვედრები მოსწავლეებთან, მუშებთან, ამიერკავკასიის სამხედრო ოლქის მებრძობთან. მოეწყო „ლია კარის“ დღე მხატვართა სახელოსნოებში, თბილისის სამხატვრო აკადემიაში, საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში, ხალხებსში — მხატვართა ნამუშევრების გამოფენა-გაყიდვა.

დედაქალაქის კინოთატრებში ნაჩვენები იყო ფილმები მხატვრებზე.

● კვირეულის დღეებში გამოვიდა ერთდროული გაზეთი „მხატვარი“. იგი იხსნება ე. ანაშუკელის წერილით „მომავლის ამოცანები“, რომელიც აჩვენებს საქართველოს მხატვართა კავშირის განვლილი მუშაობის შედეგებს და აშუქებს მომავლის ამოცანებს. რუბრიკით „ჩვენი კალენდარი“



გაზეთი ბეჭდავს ც. კუბიანიძის, გ. ბარამიძის, გ. ხუციშვილის, კ. მაჩაბლის, თ. ტიულდიანის სტატიებს, რომლებიც ეძღვნება ქ. მაღალაშვილის, ი. გამრეკელის, ნ. კანდელაკის, გ. ქუთათელაძის, ს. ვირსალაძის, გ. სესიაშვილის ცხოვრებასა და შემოქმედებას.

საქართველოს სსრ მხატვართა კავშირის აფხაზეთის, სამხრეთ ოსეთის, აჭარისა და ქუთაისის განყოფილებებში გაერთიანებული მხატვრების მოღვაწეობაზე მოცულობრივად ამ კავშირების თავმჯდომარეები ს. გაბელია, ბ. სანაკოვი, ხ. ინიაშვილი, ჯ. ფაჩუაშვილი.

გაზეთში დაბეჭდილია თ. კობახიძის წერილი „ახალგაზრდა შემოქმედთა სენიანარზე“, ლ. გიორგობიანი — „საკავშირო პლენერი თერჯოლაში“, ა. შაძლარაშვილის — „მხატვრის დიდი სახლი“, ლ. ტყემალაშვილის — „ხელოვნების მენიერული პოპულარიზაცია“, ს. ლევაია — „საქიროა სამხატვრო ფურნალი“, ა. კუბიანიძის — „ბავშვთა ხელოვნების საწყაროში“, თ. გოცაძის — „მხატვრის სახლის დღევანდლობა“ და სხვ.

გაზეთში დაბეჭდილია 1988 წელს პრემიარებული, საუკეთესო ნამუშევრებად მიჩნეული ნაწარმოებები: ჯ. გვირგაძის ტრიტიქი „სიმღერა თბილისზე“, თ. ქართველი-

● სამპარტიზლოს სურათების სახელმწიფო გალერეაში გაიმართა ქართველ თვითმომქმედ მხატვართა და დეკორაციულ-გამოყენებითი ხელოვნების ოსტატთა ნამუშევრების რესპუბლიკური გამოფენა.

თემატურად და ენარობრივად მრავალფეროვანმა ექსპოზიციამ, რომელზეც ათასზე მეტი ფერწერული და გრაფიკული ნამუშევარი, ქანდაკება და დეკორაციულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუში იყო წარმოდგენილი, ნათელყო, რომ თანამედროვეობით შთაგონებული თვითმომქმედ ოსტატები თავიანთ ნაწარმოებებში ფართოდ და საინტერესოდ ასახავენ დღევანდელი ადამიანის ყოველდღიურ ცხოვრებას, საქართველოს სხვადასხვა კუთხის პეიზაჟებს, ნატურ-მორტებს... ძველ და ახალ თბილისს მიუძღვნეს თავიანთი ფერწერული ნამუშევრები მუშა გ. დემეტრაშვილის, პენსიონერმა დ. ნავროზაშვილმა, მილიციის პოლკოვნიკმა ზ. შავგულიძემ... პორტრეტების სერია წარმოადგინა ექიმმა ბ. კობალაშვილმა.

ზისგან გამოკვეთილი პორტრეტების, ნიღბების, დეკორატიული კომპოზიციების, საოჯახო ნივთების აბტორები ავლენენ ფორმის, პლასტიკის გრძნობას, მაღალ ტექნიკურ ოსტატობას. დამთავალიერებელთა დიდი ინტერესი გამოიწვია აგრეთვე ლარნაკებმა, სურებმა. სერვიებმა, რომლებიც ნათლად მტკიცებდნენ მათი შემქმნელების ფანტაზიას და გემოვნებას. ხალხური ტრადიციების განვითარებაზე. ამ მხრივ განსაკუთრებით გამოირჩა ხევსურის ოსტატების ნაქსოვი გობელენები, ეროვნული ნაწარმის მკვლელები, საფენები, ფარდაგები...

ხალხური შემოქმედების ამ ახალმა დოთავალიერებამ მრავალი ახალი სახელიც გააცნო ფართო საზოგადოებრიობას, უკვე ცნობილ ხალხურ ოსტატთა ხელოვნებაშიც კვლავ დიდი ენთუზიას გამოიწვია და მიანიჭა სახვითი ხელოვნების მოყვარულთ.



● სბალბზრდულ კლუბ „ამირანის“ დიდ დარბაზში ერთი თვის მანძილზე გამოფენილი იყო ახალგაზრდა მხატვრის მიხეილ იაშვილის ნამუშევრები. ეს პირველი პერსონალური გამოფენა ბოლო წლებში შესრულებული სურათებისაგან შედგებოდა და მ. იაშვილის იმ გზებზე, ძიებებსა და მიღწევებზე მოგვითხრობდა, რთაც სახიათდება მისი საქმიანობა ამ პერიოდის მანძილზე.

თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის (კინოს მხატვრობის განხრით) დამოავრების შემდეგ მ. იაშვილმა უკა ქაფარიძის სახელოსნოში გააგრძელა



სწავლა, რამაც კიდევ უფრო შეუწყო ხელი მის შემოქმედებითი ჩამოყალიბებას.

წამყვანი ადგილი გამოფენაზე (ისევე, როგორც საერთოდ მ. იაშვილის შემოქმედებაში) ნატურმორტს ეკუთვნის, უპირატესად ყველიებიან ნატურმორტებს. „ვარდები“, „იაპონური ყვავილები“, „ჰაინრიხი“, „თაიგული“ აღბეჭდილია დახვეწილი გემოვნებით, გამოირჩევა საინტერესო კოლორით, მხატვრული გადაწყვეტის ორიგინალობით.

მ. იაშვილი ხატავს იმას, რაც ყველაზე უფრო მოსწონს, რაც ყველაზე უსუსტად გადმოსცემს მის განწყობას. ეს კარგად ჩანს აგრეთვე პორტრეტებში, კომპოზიციებში, სხვადასხვა ნივთებისაგან შემდგარ ნატურმორტებში, თვითრალურ ექსპოზებში.

კონკრეტულ ადამიანთა პორტრეტების გარდა მ. იაშვილის ნამუშევრებს შორის ხშირად შეხვდებით მხატვრის ფანტაზიით შექმნილ, ზოგადი ბასიანის პორტრეტებსაც, როგორცაა „პირბადიანი ქალი“, „ქალი“, რომელსაც მხატვარი ძველი არისტოკრატის წარმომადგენელი მანდილოსნის სახეს წარმოგვიდგენს.

მ. იაშვილი ზოგჯერ მხატვრულად იყენებს სხვადასხვა საგანსაც. მაგალითად, „თენი“ მაქანებიან, პლასტმასის თხელ ხელსაწმენდზეა დაწერილი. საერთოდ გამოფენაზე წარმოდგენილი მისი ნამუშევრები უშუალო, გრძობიერი სამყაროა, რომელსაც აშკარად ატყუა მძიმეელი, მოაზროვნე შემოქმედის სული.

ლელა ორიანური

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)
№ 6, 1984
ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР

О ПОВЫШЕНИИ УРОВНЯ ГРУЗИНСКОГО ЭСТРАДНОГО ИСКУССТВА

В журнале печатается постановление ЦК КП Грузии о повышении уровня грузинского эстрадного искусства (стр. 2).

ШКОЛЬНАЯ РЕФОРМА — КРОВНОЕ ДЕЛО ТВОРЦОВ

Передовая статья журнала посвящена школьной реформе. В ней подчеркнута, что партия особое внимание уделяет делу ко-

рениого улучшения подгтовки к труду молодого поколения. В связи с этим речь идет о роли творческих работников, о тех мероприятиях, которые проводятся в республике для улучшения художественного образования и эстетического воспитания учащихся (стр. 7).

Зураб Яшвили

ЭСТРАДА

В статье речь идет о творческих и орга-

низационных задачах, стоящих перед современной грузинской эстрадой (стр. 14).

Натела Тавхелидзе

ВОСПИТАТЕЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ГРУЗИНСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ

Автор рассматривает проблемы учебного репертуара грузинской фортепианной музыки (стр. 18).

ПАНОРАМА

Под рубрикой «Панорама» журнал продолжает освещать кризисные явления искусства и культуры Запада (стр. 24).

Григол Малания

ГРАДОСТРОИТЕЛЬНЫЙ ПОТЕНЦИАЛ — ДЛЯ СЕЛЬСКОГО ЖИТЕЛЯ

Развитие городов и сел республики, их градостроительных структур всегда шло под воздействием единой культуры народа, его городской и сельской сфер. Сегодня весьма актуален вопрос исследования агломерации и других градостроительных систем, объединяющих города и села (стр. 25).

Элгуджа Амашукели

ШЕСТОЕ ЧУВСТВО

Журнал продолжает печатать цикл статей народного художника Грузинской ССР, скульптора Э. Амашукели, в которых автор рассматривает проблемы творчества (стр. 29).

Этери Галустова

СЦЕНИЧЕСКАЯ ЖИЗНЬ РОМАНА

В статье рецензируется спектакль театра им. Марджанишвили «Обеал», поставленный по роману М. Джавахишвили режиссером Т. Чхеидзе (стр. 40).

Дали Мумладзе

«ОТЕЛЛО» НА СЦЕНЕ ТЕАТРА МАРДЖАНИШВИЛИ

Спектакль «Отелло», поставленный на сцене театра им. Марджанишвили, получил широкий резонанс. О нем писали в тбилисской, московской, киевской прессе и в прессе Германской Демократической Республики.

В статье театроведа Д. Мумладзе дается широкий анализ этого спектакля. Автор за-

нимает иную позицию в оценке спектакля, чем остальные театроведы и знакомит читателей со своей точкой зрения (стр. 54).

Василий Кикнадзе

ОБ ОДНОЙ РЕПЕТИЦИОННОЙ ЗАПИСИ

Автор публикует одну репетиционную запись известного грузинского режиссера С. Ахметели и на основе анализа этой записи знакомит читателей с положением творческого коллектива театра им. Руставели в 30-ые годы (стр. 72).

Натела Урушадзе

КНИГА ТАМАРЫ ЦУЛУКИДЗЕ «ВСЕГО ОДНА ЖИЗНЬ»

Рецензируется книга воспоминаний известной актрисы грузинского театра, супруги и соратницы выдающегося режиссера Сандро Ахметели Тамары Цулукидзе (стр. 75).

Акакий Бакрадзе

РАЗБРОСАННЫЕ ДУШИ

В статье речь идет о новых документальных фильмах лауреата премии им. Руставели, драматурга и режиссера Реваза Табукашвили «В начале было Слово» и «Страницы из французского дневника» (стр. 83).

Этери Окуджава

«БАНДИТ С КИРПИЧНОГО ЗАВОДА»

В статье рецензируется новый художественный фильм «Бандит с кирпичного завода», поставленный на киностудии «Грузия-фильм» режиссером Г. Матарадзе по сценарию драматурга Л. Челидзе (стр. 90).

Ольга Табукашвили

НЕСКОЛЬКО НЕОТПРАВЛЕННЫХ ПИСЕМ ЮРИЮ ЗАРЕЦКОМУ

Статья посвящена творчеству народного артиста ГССР, балетмейстера Юрия Зарецкого (стр. 95).

Отар Эгадзе

В ОБЩЕСТВЕ НАТО ВАЧНАДЗЕ

Воспоминания автора о звезде грузинского экрана Нато Вацнадзе печатаются в связи с 80-летием со дня рождения актрисы (стр. 101).

Александр Каменский

НИКО ПИРОСМАНАШВИЛИ И МАРК ШАГАЛ — ЧЕРТЫ И ИСТОКИ ОБЩНОСТИ

В статье дается научный анализ общности черт и истоков творчества великих художников — представителей различных национальных культур — Нико Пироманашвили и Марка Шагала (стр. 108).

Вахтанг Беридзе

ВОСПОМИНАНИЯ

Журнал продолжает печатать воспоминания известного грузинского ученого, доктора искусствоведения, профессора В. Беридзе. Этот многоплановый фундаментальный труд знакомит читателей с многими аспектами истории грузинского искусства, освещает ее узловые, существенные моменты, достижения и результаты научно-исследовательской деятельности поколений грузинских искусствоведов (стр. 118).

Кона Микадзе

**НА ВЫСТАВКЕ РАБОТ
НОДАРА МАЛАЗОНИЯ**

В статье дается общий обзор творчества многогранного графика и живописца Нодара Малазonia большая персональная выставка работ которого недавно была экспонирована в «Доме художника» (стр. 128).

Александр Поцхишвили

**НЕИЗВЕСТНЫЕ ТЕКСТЫ ГРУЗИНСКИХ
ПЕСЕН**

Автор знакомит читателей с неизвестными текстами грузинских песен, которые на ряду с немецкими переводами датированными 1811 г., обнаружены в архиве А. Шегрениа (Ленинградский филиал Академии наук СССР) и отмечает их историческое значение (стр. 131).

Сандро Тушмалишвили

**ГУРАМ ЖВАНИА — МИР БЛИЗКИЙ,
МИР ДАЛЕКИЙ**

Статья посвящена памяти безвременно ушедшего талантливого грузинского документалиста, заслуженного деятеля искусств ГССР, лауреата премии им. Ломоносова Гурама Жвания (стр. 134).

Шота Бостанашвили

РИСУНКИ ЮРИЯ СТАМАТЕЛИ

Юрий Стаматели по профессии физик, рисование — его увлечение, но в этой сфере он достигает значительных профессиональных высот, чему свидетельство персональная выставка работ Ю. Стаматели, экспонированная в выставочном зале Грузинского Политехнического института (стр. 140).

**Самсон Лежава, Нана Кипиани,
Марина Гачечиладзе**

**КРИТИКА ДОЛЖНА БЫТЬ
ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ**

Пolemическая статья молодых искусствоведов является откликом на напечатанную в нашем журнале (см. №№ 3—4, 1984) статью Д. Андриадзе «Размышления в конце выставочного «сезона».

В редакционной статье рассматриваются положительные и отрицательные стороны авторов общекритических выступлений (стр. 142).

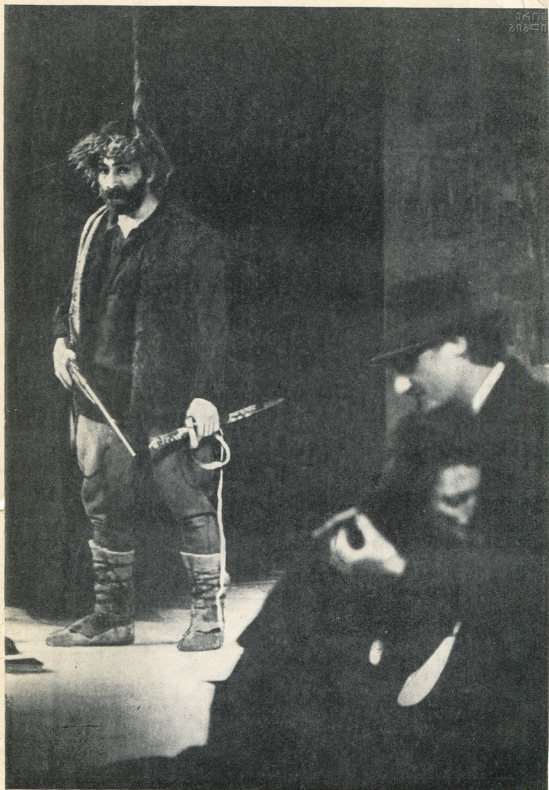
Розна Кения

ХУДОЖНИК ДАВИД ГУРАМИШВИЛИ

Статья посвящена творчеству художника-живописца конца прошлого и начала нашего века Д. Гурамишвили. Несмотря на небольшое количество его художественного наследия, Гурамишвили занимает почетное место в истории грузинского изобразительного искусства (стр. 154).

გადაცემა წარმოებას 20. 04. 84 წ.
ხელმოწერილია დასაბუქლად 14. 06. 84 წ.
საბუქელი ქალაქი 5,25
ქალაქის ფორმატი 70×108/16
ფიზიკური ნაბუქელი თაბახი 10,5
საარტიკულო-საგამომცემლო თაბახი 19,75
შეკვეთა № 956. უე 13094. ტირაჟი 6000.

ჟურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვი,
პ. შეჩენკოს, ი. კვანტარაძის ფოტოები.



3560 1 206. 70 353.

658/27

საქართველოს
ბიბლიოთეკა



0560360 70477