

საქართველოს  
საბავშვო ლიტერატურის  
საქართველოს

სამედიცინო  
საბავშვო ლიტერატურა



ISSN 0132-1307

2  
1989



# საქართველო ხელთვიური

2 • 1989

საპარტვილო სსრ კულტურის სამინისტროს  
ყოველთვიური ქურნალი

მთავარი რედაქტორი  
ნოდარ გურგენიძე

საკრედიტო კოლეგია:  
ზურაბ აბაშიძე  
(კასუნიმგებელი მდივანი),  
აკაკი ბაჭრაძე,  
ვახტანგ ბერიძე,  
ნოდარ გაბუნია,  
ლელი გვარამია,  
ვასილ კვიციანი,  
ნოდარ მგალობლიშვილი,  
ზურაბ ნიშარაძე,  
ნათელა ურუშაძე,  
რევაზ ჩხეიძე,  
ანტონ ფულუკია,  
ნიკო შავჭავაძე,  
ნოდარ ჯანაშვილი.

თავარი  
მუსიკა  
მხატვრობა  
კინო  
არქიტექტურა  
ჟურნალისმცემთა  
ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 280029 თბილისი, კაზის ქ. № 18  
ტელ. 95-10-24, 95-13-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შივაჩიძე

საქართველოს კ. ცენტრალური  
კომიტეტის გამომცემლობა,  
თბილისი, 1989





არქიტექტურა

ნოდარ მგალობლიშვილი —  
 არქიტექტურის კირვილი ბინეაღი საპარტოველოში . . . . . 2

თენგიზ მახარაშვილი —  
 „სამინის კრემია“ და „ლომისის კრემია“ ახალგაზრდა ქართვილ  
 არქიტექტორებს . . . . . 119

მხატვრობა

თამარ ჯაფარიძის სურათების გამოფენა . . . . . 45

ავთანდილ ნუცუბიძე —  
 ნადირობა კვილ საპარტოველოში . . . . . 109

ლ. გოლდინი —  
 ჩამოგვხსნათ საზურველი საიდუმლონი? . . . . . 116

სიმონ ქაფარიძე —  
 მორბე პრეფისია . . . . . 123

თეატრი

თამარ ბოკუჩავა —  
 „შიში“ . . . . . 12

ნოდარ ჯურაბანიძე —  
 ინტელექტუალური თეატრის „უცხო“ გვირგვინი . . . . . 27

მიხეილ თუმანიშვილი —  
 სად მიდინან ყველანი ნებაზე? . . . . . 54

მანია ზვედელიძე —  
 „მსოფლიო თეატრი მცირე ფორმატში“ . . . . . 88

ნათელა ურუშაძე —  
 ვინ ანათებს სცენას? . . . . . 99

კინო

იროდიონ ერეშიშვილი —  
 კინოთეატრ „რადიოსის“ ისტორიისათვის . . . . . 39

უცხოური კრემია, ქართული ფილმების შესახებ . . . . . 61

გიორგი გვახარია —  
 ქართული ფილმების რეპროსუკატივი კინემატოგრაფის სამშობლოში 65

მარინე კერესელიძე —  
 ფრაგმენტები ქალაქის ცხოვრებიდან . . . . . 73

ქეთევან ქაფარიძე —  
 „მი ურველთვის დამარცხებულთა მხარეში ვარ“ . . . . . 78

როგორღე როსელინი საზურველს მარტო, ფროიდზე და იოსოზე . . . . . 94

ირაკლი მახარაძე —  
 ვისტირნი, ვისტირნი . . . . . 132

მუსიკა

ლევან ფრუიძე —  
 შთამომავლობა არ გვაპატიებს . . . . . 17

შ. მერაბიძე, მ. კეჭევაძე —  
 დასავლეთ საქართველოს საგალოგელთა ისტორიიდან . . . . . 49

გულბათ ტორაძე —  
 „ჩვენი ერთი ოჯახისანი ვართ“ . . . . . 85

ევგენი მაკავარიანი —  
 „ღამის სერენადები“ — ბიზონინთა-88 . . . . . 92

გიორგი შეთეკაური —  
 „ალავერდი... ალავერდი... სულ ქიფში დავვიგებარდი...“ . . . . . 128

„...როგ ვერ არ მოვკვამარბარ, როგორც რეჟისორი“ . . . . . 146

გრიგოლ რობაქიძე —  
 ფილოსოფიიდან . . . . . 23

ავთო ვარაზი —  
 ფიქრები ხელოვნებაზე . . . . . 113

ძრონიკა . . . . . 156

საგჟოთა  
ხელოვნება

გარეკანის პირველ, მესამე და მეოთხე გვერდებზე: თემო ქაფარიძე — „შავი გიტარა“, „ძველი ნავთის ლამაზა“, „ნატურმორტი ნეფერტიტი“.



# პრეზიდენტის პირველი ბიენალე საქართველოში

ნოდარ მაგლობლიშვილი

მრთი კვირის მანძილზე, გასული წლის 14-დან 21 ნოემბრამდე, თბილისი უჩვეულოდ იყო მორთული. უზარმაზარი აბრები და ფარები, მბრუნავი კუბები, მრავალრიცხოვანი და მრავალფეროვანი აფიშები ქალაქებზე აუწყებდნენ, რომ მიმდინარეობს არქიტექტურის პირველი ბიენალე; რომ ამ ბიენალეზე, ე. ი. გამოფენაზე, რომელიც ჩატარდება ყოველ ორ წელიწადში ერთხელ, მონაწილეობას იღებენ უცხოეთისა და ჩვენი ქვეყნის ცნობილი, მათ შორის ქართველი, არქიტექტორები.

საქართველო ოდითგანვე ხუროთმოძღვრების კლასიკურ ქვეყნად ითვლება. „ვეფხისტყაოსანს“ და „მრავალკამერს“ მხარს უმშვენებს სწორუბოვარი ჭვარი და სვეტიცხოველი. ამიტომ, გასაკვირველი ის კი არ არის, რომ, საქართველო, პირველად საბჭოთა კავშირში, მასპინძელია საერთაშორისო არქიტექტურული ბიენალესი, არამედ ის, რომ დღეს ჩვენს ქვეყანაში არქიტექტორებს სათანადოდ არ აფასებენ. მიუხედავად იმისა, რომ კავშირის მასშტაბით, კერძოდ საქართველოში, ცოტა არ გვყავს უნიკიერესი არქიტექტორი (რაც დასტურდება მრავალი გამარჯვებით პროექტების საერთაშორისო კონკურსებზე), ჩვენი არქიტექტურა უკიდურესად ჩამორჩენილია და ამის მთავარი მიზეზია ჩვენი უილაჯო ეკონომიკა, უბადრუკი სამშენებლო ბაზა, მასალებისა და ტექნიკის უქარაირობა. დღეს, ჩაყოველთაო გარდაქმნის პერიოდში, არქიტექტურული ბიენალეს ორგანიზაცია საქართველოში უნდა მივიჩნიოთ დიდ ნაბიჯად ხუროთმოძღვრების აღორძინებისაკენ. ასე იყო ჩაფიქრებული ეს ღონისძიება, ასე შეაფასეს იგი ჩვენმა საპატიო სტუმრებმაც.

ბიენალე ტარდებოდა იმ საერთაშორისო მოძრაობის მხარის დასაჭერად, რომელიც

საბჭოთა და ამერიკელი არქიტექტორების ინიციატივით დაიწყო და რომელშიც ჩაებნენ თითქმის ყველა ქვეყნის არქიტექტორები. ეს მოძრაობაა — „მსოფლიოს არქიტექტორები, დიზაინერები, დამგეგმარებლები ბერთვული ომის ასაცილებლად“.

ბიენალე ჩაფიქრებული იყო (და ეს იდეა განხორციელდა კიდევ), როგორც ფორუმი, რომელზეც ქართველ არქიტექტორებს და მათ სტუმრებს შესაძლებლობა ჰქონდათ სადღესასწაულო ვითარებაში ეჩვენებინათ, გამოეფინათ თავისი მიღწევები ხუროთმოძღვრებაში. იგი გადაიქცა ღია ტრიბუნად კოლეგების გულახდილი საუბრისათვის, სხვადასხვა აზრისა და შეძენილი გამოცდილების გასაზიარებლად. გარდა არქიტექტორებისა, ბიენალე აქტიური მონაწილეობისათვის მოუწოდებდა სოციოლოგებს, ეკონომისტებს, კრიტიკოსებს, ხელოვნებათმცოდნეებს, ქალაქებისა და დაწესებულებების ხელმძღვანელებს, საერთოდ ყველას, ვისაც თავისი ქალაქი უყვარს.

ამ ღონისძიების ძირითადი იდეაა ხელი შეუწყოს ახალი არქიტექტურული და ტექნოლოგიური აზრის, ახალი სოციალურ-კულტურული ურთიერთდამოკიდებულების განვითარებას, ხელოვნებისა და მეცნიერების სინთეზს. ერთი სიტყვით, არქიტექტურის წინსვლის ახალი მიმართულებების ძიებას აღამაინს საკეთილდღეოდ.

საქართველოს უმაღლესი საბჭოს დარბაზში, საქართველოს მინისტრთა საბჭოს თავმჯდომარის მოადგილემ ზურაბ ლაბაჯუამ საზეიმოდ გახსნა არქიტექტურის პირველი ბიენალე საქართველოში.

ვრცელი სიტყვით გამოვიდა სსრკ არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის პირველი მდივანი, სახელმწიფო პრემიის ლაურეატი, პროფესორი იური პლატონოვი.

„ძალზე მოხარული ვართ, — თქვა მან — რომ ეს დიდებული ფორუმში მიმდინარეობს საქართველოს უძველეს მიწაზე, რომელიც განთქმულია თავისი მდიდარი არქიტექტურული მემკვიდრეობით, გულისხმიერი ხალხითა და სტუმართმოყვარეობით. ულამაზესმა ქალაქმა თბილისმა ფართოდ გახსნა კარი მრავალი სტუმრის წინაშე, რომლებიც ჩამოვინდნენ ჩვენი ქვეყნის სხვადასხვა კუთხიდან, მსოფლიოს მრავალი ქვეყნიდან. ამ რამდენიმე დღის განმავლობაში საქართველოს დედაქალაქი გადაიქცა კოლეგების გულწრფელი საუბრის, პროფესიული აქტივობის, ურთიერთგაგების ტრიბუნად.

შესანიშნავია ბიენალეს დევიზი — „არქიტექტურის ხელოვნება — ხალხს!“ იგი ტარდება საერთაშორისო მოძრაობის — „მსოფლიოს არქიტექტორები, დიზაინერები, დამგეგმარებლები ბირთვული ომის ასაცილებლად“, მხარდასაჭერად. ეს მოძრაობა, რომლის ორგანიზაციული სტატუსი ერთი წლის წინათ ბრაიტონში, ინგლისში განმტკიცდა, სულ უფრო და საკმაოდ სწრაფად ვითარდება. პროფესიონალი არქიტექტორები მეტ პასუხისმგებლობას გრძნობენ ჩვენი ქალაქებისა და მთელი პლანეტის უშიშროებისათვის. ამ მოძრაობაში ბევრი საინტერესო საქმე კეთდება, კერძოდ, ძალიან დიდ, მნიშვნელოვან მოვლენად გვესახება 1989 წლის აპრილში, ისევ საქართველოს მიწაზე, გუდაურში, არქიტექტორებისა და მშენებლების საერთაშორისო ფორუმში, რომელიც ჩატარდება ამ მოძრაობის ღონისძიებით. ვფიქრობ, რომ ეს იქნება ლოგიკური გაგრძელება დღევანდელი ბიენალეს დისპუტებისა, გამოფენებისა და კონკურსებისა. ჩვენ იმედი გვაქვს, რომ მომავალ ფორუმზე მოვიწვევთ თანამედროვეობის თვალსაჩინო მოაზროვნეებს. ესენი იქნებიან ცნობილი ფიზიკოსები, ეკოლოგები, სოციოლოგები, ეკონომისტები, ექიმები და იურისტები. არქიტექტორებთან და ხელოვნების სხვადასხვა დარგის მუშაკებთან ერთად, უნდა ვცადოთ შევქმნათ ორგანიზაციული წინაპირობა კულტურის მოღვაწეთა და არქიტექტორთა მომავალი შეკრებისათვის.

კულტურული კონტაქტების გარეშე ვერ შევძლებთ ჭიროვანად შევაფასოთ არქიტექტურა და განვსაზღვროთ მისი კურორტი



გამოფენის გახსნა. სიტყვას ამბობს სსრკ არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის მდივანი ი. პლატონოვი

როლი და პასუხისმგებლობა ჩვენი მომავლის შექმნაში.

დარწმუნებული ვარ, რომ დღევანდელი ბიენალე, რომელშიც მონაწილეობა დიდი სიხარული და პატივია, მაგალითი იქნება სხვა რესპუბლიკებისა და რეგიონებისათვის, გამოიწვევს ჯაჭვურ რეაქციას და მთელს ჩვენს უზარმაზარ ქვეყანაში თანდათანობით გადავიანაცვლებთ ერთი ბიენალედან მეორესაკენ და მოვესწრებით არქიტექტურის ნამდვილ აღორძინებას.“

სტუმრების სახელით გამოვიდნენ მსოფლიოში სახელმოხვეცილი არქიტექტორი მალტიდან რიჩარდ ინგლანდი და არქიტექტორი კვიპროსიდან, კვიპროსის არქიტექტორთა კავშირის პრეზიდენტი მარკოს ბარგილი.

თავის გამოსვლაში რიჩარდ ინგლანდმა აღნიშნა: „მე ჩამოვედი ძალიან პატარა ქვეყნიდან, მალტის კუნძულიდან. მიუხედავად იმისა, რომ ჩემი ერი მცირერიცხოვანია, ჩვენც გვაქვს გარკვეული მიღწევები. შევაცდები ქართველ არქიტექტორებს გავაცნო, თუ რა კეთდება მალტაზე. ნება მიბოძეთ, მაღლობა გადაუხადო საქართველოს არქიტექტორთა კავშირს მონაპატიეებისათვის ისეთ არაჩვეულებრივ ქალაქში, როგორცაა თბილისი. ჩვენ, არქიტექტორებს, დაგვაქისრეს მომავლის გარეშის შექმნა. უნდა გამოვიყენოთ წარსულის ტრადიციები და გადავცეთ ისინი მომავალ თაობას. მხოლოდ ასე იქმნება ყველა ერის კულტურული მემკვიდრეობა და ასეთი ვითარებაა საქართველოშიც. არქიტექტორებს



სავაჭრო შენობა ლესელიძის ქუჩაზე. პროექტის ავტორები: გ. მათიაშვილი, თ. ხელიაძე, მ. კლექვი-შვილი, დ. ფვანია. (პრეზნა — გრან-პრი)

აკისრიათ პასუხისმგებლობა არა მხოლოდ საკუთარი თავის წინაშე, არამედ მთელი ერის და, მე ვიტყოდი, მთელი მსოფლიოს წინაშეც. ყოველთვის მწამდა, რომ უნდა გავუფრთხილდე ტრადიციებს, ტრადიციას ქმნის ერის თვითმყოფად ენას, რომელიც უნდა იცოდეს თითოეულმა არქიტექტორმა, ყოველმა ჩვენგანმა. მე მიხარია, რომ შევიძინე არაჩვეულებრივი მეგობრები ამ მშვენიერ ქალაქში“.

მარკოს ბარგილა თქვა: „ჩვენმა თაობამ უკვე გახსნა ახალი ეპოქა არქიტექტურის განვითარებაში, უკვე შევუდექით კიდევ ამ ახალი არქიტექტურის შექმნას და მიიღო აღენიშნო, რომ საქართველომ და ქართველმა არქიტექტორებმა ამ საქმეში ძალზე აქტიური როლი ითამაშეს. მათ შესძლეს ეროვნული და ინტერნაციონალური შეხვედრის ორგანიზაცია, რომელიც ესოდენ გვპირია, რადგან ასეთი შეხვედრებისა და აზრთა გაზიარების გარეშე, ვერ შევქმნიდით თანამედროვეობის შესატყვის კონკრეტულ არქიტექტურულ ნაწარმოებს. მე ძალიან მომწონს თბილისი და ყურადღებით ვადევნებ თვალს, როგორ გრძელდება არქიტექტურული მემკვიდრეობის ათვისება, რა ფესვებიდან ამოდის ქართველი კოლეგების თანამედროვე შემოქმედება“.

საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის სახელით გამოვიდა საქართველოს სახმშენის თავმჯდომარე გურამ მირიანაშვილი, საქართველოს მხატვართა კავშირის სახელით — რესპუბლიკის დამსახურებული მხატვარი თეიმურაზ გოცაძე.

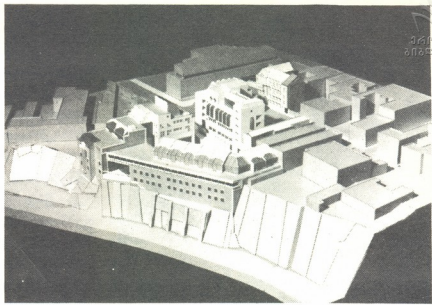
**გამოფენა-კონკურსები**

ბიენალეს პროგრამით გათვალისწინებულ დათვალიერება-კონკურსებს შორის მთავარი იყო არქიტექტურული პროექტებისა და რეალიზაციების კონკურსი, რომლებშიც მონაწილეობდა 120 ნამუშევარი, მათ შორის 80 პროექტი და 40 რეალიზაცია. საერთაშორისო ჟიურის შემადგენლობაში შედიოდნენ: იური გნდოვსკი, სსრკ არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის მდივანი, აუგასტ გულსასი — არქიტექტორი ლიტვიდან, მარკოს ბარგილი (კვიპროსი), ჰორსტ ფონზასევიცი (გფრ), ბრუნო ფლიერი (გდრ), სოტირის პაპადოპულოსი (საფრანგეთი), დავით მახარობლიშვილი — ჟიურის მდივანი, ნოდარ მგალობლიშვილი — ჟიურის თავმჯდომარე.

ჟიურის მოუხდა ძალზე ძნელი და შრომატევადი მუშაობის ჩატარება. 120 სხვადასხვა ობიექტი შეიცავდა არქიტექტურის ყველსფეროს, კერძოდ: განსახლების საკითხები რაიონული გეგმარება, ქალაქთმშენებლობა — საცხოვრებელი სახლები და კომპლექსები; — საზოგადოებრივი ნაგებობანი და კომპლექსები; — საწარმოო ნაგებობანი სოფლის ნაგებობანი და კომპლექსები; არქიტექტურის სინთეზი ხელოვნების სხვა დარგებთან; არქიტექტურული მემკვიდრეობა ყოველი პროექტი გულდასმით იყო განხილული. ბევრი იყო შეკითხვა, აზრთა გაცვლა-გამოცვლა და საკმაოდ მძაფრი კამათი. საბოლოოდ, ჟიურის გადაწყვეტილებით სამი მთავარი პრიზი — „გრან-პრი“ 120 მანეთის რაოდენობით, საპატიო სიგელები



სამკურნალო-პროფილაქტიკური კომპლექსი. ავტორები: ვ. ბახტაძე, ლ. სურვილაძე, გ. ჩინაღლიძე-ვილი, ტ. ლაზარიაშვილი. (ბიენალეს პრემია)



ქვემოთაა  
ბიენალისთვის

მედლები და საქართველოს პირველი ბიენალეს ლაურეატის წოდება მიიღეს:

— თბილისის ლესელიძის ქუჩის რეკონსტრუქცია. ავტორები: გიორგი ბათიაშვილი, მალხაზ ლეკვიშვილი, დავით ქლენტი და თამაზ ხელაია. ეს ნამუშევარი ყიურობ აღნიშნა, როგორც მშენებელი მაგალითი ძველი ქალაქის რეაბილიტაციისა. ავტორებმა წარმატებით დაუკავშირეს არქიტექტურის თანამედროვე ენა ტრადიციულს, მასშტაბის შენარჩუნებით;

— ფეხმავალთა ცენტრი მოსკოვში „კუმინისკი“ რაიონში და ახალ კიროვის პროსპექტზე. ავტორები: ა. გუტნოვი (სიკვილის შემდეგ), ვ. იუდინცივი, ო. ბაევსკი, ვ. კოვალენკო, ა. რამენსკი, ბ. ლევიანტი, ი. შალჩინი, ს. ლობაჩევი. ავტორებმა შემოგვთავაზეს ქუჩა, რომელიც უფრო გამოკვეთილი და სახოვანი გახდა, წარმატებით „გაიღო ხილი“ ურბანიზებულ გარემოში. მისასაღმებელია ცდა „ანონიმური სივრცის“ ტრანსფორმირებისა ჰუმანურ გარემოში;

— ბავშვთა სამეცნიერო-შემეცნებითი ცენტრი „ავენისი“ თბილისში. ავტორები: არქ. თამაზ დალაქიშვილი, დიმიტრი თოფურიძე, ალექსანდრე ჯაფარიძე, სტივ კონგერი (აშშ), ჰარი ტიგერი (აშშ), გრეგორი ფრანტი (აშშ). დიზაინერები — გერა აჯიაშვილი, ზურაბ წერეთელი; ბექა გოცაძის, ირაკლი ვაჩიშვილის, ირინა ფაილოძის მონაწილეობით. ავტორთა მისწრაფება ნათლად გამოხატული ინდივიდუალური არქიტექტურის შექმნაში. ამასთან ერთად, პროექტი საინტერესოა იმიტომ, რომ დამუშავებულია ერთო-

ბლივად, საბჭოთა და ამერიკელთა ჯგუფის მიერ.

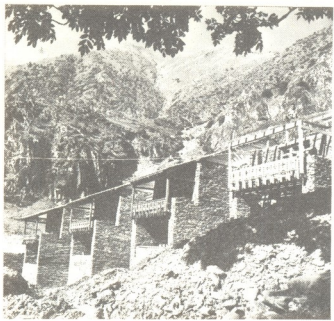
გარდა „გრან-პრი“-სა ამავე კონკურსში გაიცა კიდევ ათი პრიზი, რომელიც შეიცავს ფულად პრემიას, საპატიო სიგელს, მედალს და საქართველოს პირველი ბიენალეს ლაურეატის წოდებას. ამ პრემიებით აღინიშნა შემდეგი ნამუშევრები:

— მაღალმთიანი სოფელი შატილი. საქართველოს მთიანეთის რეგიონალური ცენტრების საცხოვრებელი სახლები. ერობნიანი საცხოვრებელი სახლები. ავტორები: ნ. დვალი, ი. მარგოშვილი, ლ. მკედლიშვილი, დ. მორბედაძე, ზ. ლონდაძე. ყიურობ აღნიშნა მთიან რელიეფთან ახალი არქიტექტურის ადაპტაციის წარმატებული ცდა, სამშენებლო ტრადიციების გათვალისწინებით.

— აფხაზეთის სახელმწიფო მუზეუმის რეკონსტრუქცია-გაფართოება. ავტორები: ნ. დუდუჩავა, გ. ჯანაშია, — ძველი და ახალი არქიტექტურის შერწყმის კარგი მაგალითი გარეგანი მასშტაბში;

— საცხოვრებელი კომპლექსი რთულ რელიეფზე თბილისში. ავტორები: ი. სართანია, გ. ხუბუნაშვილი, ნ. ედიშერაშვილი. პროექტი ხასიათდება მჭიდრო, დაბალი განაშენიანების კარგი გამოყენებით, რთული რელიეფის ათვისებით სტერეოტიპულ მაღლივ სახლებთან უპირატესობით;

— პურის ეროვნულ სახეობათა საცხოობი თბილისში. ავტორები: შ. ბოსტანაშვილი, ვ. დავითაია. საინტერესოა წინადადება ინდუსტრიული პროცესის ტრანსფორმაციისა



შატლი. ავტორები: ნ. დვალი, ი. მარგიშვილი, ლ. მკედლიშვილი, დ. მორბედაძე, ზ. ლონდაძე.  
(ბიენალეს პრემია)

და ობიექტის ადამიანის მასშტაბში გადაწყვეტისა;

— კულტურულ-საევაპრო ცენტრი „ბახმა-რო“ თბილისში, დიდ დიღომში. ავტორები: გ. კურცხალია, დ. კუცია, ბ. პოპიაშვილი, შ. ყავლაშვილი. მრავალსართულიანი განაშენიანების „ანონიმური“ სივრცის ორგანიზაციის საინტერესო ცდა;

— რკინიგზის სამგზავრო სადგური თბილისში. ავტორები: რ. ბაირამაშვილი, ი. ყავლაშვილი, ა. ჯიბლაძე, გ. შვედია, შ. ვაზაშვილი. ობიექტის მთავარ ღირსებულ ყიუჩი მიიჩნევენ ქალაქის არსებული (რკინიგზით გაყოფილი) ნაწილების მთლიან ურბანიზებულ გარემოდ დაკავშირებას არქიტექტურული ფორმების მეშვეობით;

— ბათუმის სპორტული კლუბისა და თოჯინების თეატრის, აგრეთვე ავტორთა მიერ წარმოდგენილი სხვა ობიექტების პროექტები და რეალიზაციები ბათუმში. ავტორები: გ. ვაბაშვილი, თ. ბურჭულაძე, რ. გოგიჩაიშვილი, რ. გოგიტიძე, ვ. გოვაძე, მ. კიკნაძე, თ. კვაჭაძე, მ. მამუკაძე, რ. რამიშვილი, დ. და ლ. ჩილიკიძე. ნაშუაგერების ღირსებაა მოცულობით ნაკლებმნიშვნელოვანი ობიექტების ინდივიდუალური არქიტექტურით გადაწყვეტა;

— გაგრის რესტორან „გაგრიფის“ რეკონსტრუქცია-რესტავრაცია. ავტორები: ექ ცხაკაია (სიკვდილის შემდეგ), კ. ჩხეიძე, ა.

ჩხეტი, რ. ჯანგველაძე. ისტორიულ მონუმენტის წარმატებული რესტავრაცია;

— სამკურნალო-პროფილაქტიკური კომპლექსი თბილისის კლინიკის რაიონში. ავტორები: ვ. ბახტაძე, თ. ლაზარაშვილი, ა. სურვილაძე, გ. კანკალიშვილი. ახალი შენობა კარგადაა ჩაწერილი არსებული განაშენიანების არქიტექტურულ ფორმებსა და მასშტაბში;

— წულუკიძის ქუჩის რეკონსტრუქცია ფეხმავალთა ზონის ორგანიზაციით თბილისში. ავტორები: ო. ბერიანიძე, გ. ვაბუნიანი, გ. სოსანიძე. აღინიშნა, როგორც კარგი ქალაქმშენებლობითი წინადადება, ქალაქის ჩამოყალიბებულ ნაწილთან წარმატებით შერწყმა.

გარდა ამ პრემიებისა, ყიუჩიმ სპეციალური პრიზებით აღნიშნა: ე. ფიფიას და საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტის სტუდენტთა ნაშრომი — „ქალაქის გარემოს ელემენტები — ძველი თბილისის ლითონის კომპოზიციები“; მ. ჯანდიერის „საქართველოს ხის კოშკური და საკულტო არქიტექტურის უძველესი წარმოშობა“ და ა. ფავენიშვილის არქიტექტურული მუზეუმ-ნაქრძალი „ჩაუაში“, სვანური ტიპის საცხოვრებელი კომპლექსი. ეს ნაშრომები აღინიშნა, როგორც ღრმა ისტორიული ანალიზის მქონე, არქიტექტურული ისტორიულ ღირებულებათა დაცვისა და დიდაქტიკური მნიშვნელობის ნიმუშები.

**არქიტექტურული თემათიკის წიგნებისა და სტატიების გამოცემა-კონკურსი.**

ყიუჩის მუშაობაში მონაწილეობდნენ: სიმონ კინწურაშვილი (თავ.-რე), ნოდარ გურაბანიძე (საქართველო); თინა ჩიჩუა (საქართველო), ვლადიმერ ტიხონოვი (მოსკოვი), ვლადიმერ ვლადიმეროვი (მოსკოვი), პაპუნა ძიძიგური (მდივანი), ყიუჩის გადაწყვეტილება:

პირველი პრემია — რუსულან მეფისაშვილისა და ვახტანგ ცინცაძის წიგნის „საქართველო“ (გერმანულ ენაზე);

მეორე პრემია — ლონგინოზ სუმბაძეს (სიკვდილის შემდეგ) წიგნისათვის „ქართული დარბაზის არქიტექტურა“; თენგიზ კვიციანიას წიგნებისათვის „თბილისის არქიტექტურა“, „საბჭოთა საქართველოს არქიტექტურა“ (ნ. მგალობლიშვილთან ერთად); მესამე პრემია — თამაზ ვერსამიას წიგ-

ნისათვის „ძველი თბილისი“, რუსუდან ლორთქიფანიძეს წიგნისათვის „იტალიის არქიტექტურა“.

სპეციალური პრიზებით აღინიშნა ეთერ ფიფას სახელმძღვანელო „შესავალი არქიტექტურულ კომპოზიციასში“, აგრეთვე მისკოვლების — იგორ ნეკრასოვისა და მარიამ ჯანდიერის სტატიები.

განსაკუთრებული პრიზებით ყიურიმ აღინიშნა მალტელი რიჩარდ ინგლანდისა და გერმანელი ბოფინგერების წიგნები.

**არქიტექტურული ფაქულტეტების სტუდენტთა ნამუშევრების კონკურსს** განიხილავდა, აგრეთვე, საერთაშორისო ყიური: ალექსანდრე ჯაფარიძე (თავმჯდომარე), ვლადიმერ იუდინცევი (მოსკოვი), ანდრეი ნეკრასოვი (მოსკოვი), ბორის უსტინოვი (მოსკოვი), ვერნა პუბერი (შვეიცარია), გლენე ვეისი (აშშ), შოთა ბოსტანაშვილი (მდივანი). სტუდენტთა კონკურსი ტარდებოდა თემაზე: „ადამიანი, საცხოვრებელი, გარემო“. კონკურსანტებს მიეცათ სრული თავისუფლება, ამიტომაც ბევრი პროექტი ფანტასტიკური, უტოპიური, ხანდახან არარეალური, მაგრამ ძალიან საინტერესო იყო. ყიურიმ დაადგინა:

პირველი პრემია — ვახტანგ ლეჟავას და თამაზ ჯოჯუას (თბილისის სამხატვრო აკადემია);

მეორე პრემია — ვახტანგ დუჩიძეს (სამხატვრო აკადემია) და გიორგი სულაბერიძეს (საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტი);

მესამე პრემია — ვოიტეკ კლასსას (პოლონეთი, კატოვიცი, „პოლიტექნიკა“).

წამახალისებელი პრემიები — ხათუნა კობაძეს და ნინო ჩხეიძეს (საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტი), აგრეთვე — ქეთევან ჭანტურიას და მიაა ჯავახიშვილს (სამხატვრო აკადემია).

სამივე ამ კონკურსის მასალები გამოფენილი იყო მხატვართა სახლში.

**გამოფენა — ფოტოკონკურსი არქიტექტურულ თემატიკაზე**

გაიხსნა საზეიმო ვითარებაში საქართველოს კინემატოგრაფისტთა სახლში. ყიურიმ, რომელსაც თავმჯდომარეობდა გიორგი სალუქვაძე და რომლის შემადგენლობაში იყვნენ ევგენი ასი (მოსკოვი), ელენე კალანდაძე, ანატოლი რუხაძე, ოთარ თურქია, ალექსან-

დრე კიკნაძე (მდივანი), განიხილა 50-მდე ნამუშევარი. გამოფენის გახსნის წინ ყიურის თავმჯდომარემ, საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის თავმჯდომარის პირველმა მოადგილემ გიორგი სალუქვაძემ თავის გამოსვლაში აღნიშნა, რომ სახვითი ხელოვნების ოჯახში არცთუ დიდი ხნის წინ შემოვიდა ფოტოგრაფია. ბევრისათვის ის საყვარელ საქმედ იქცა, ზოგიერთისათვის კი მოწოდებად და პროფესიად. როგორც პროფესიონალი, ისე მოყვარულნი ასახვევენ თავისი ხალხის ცხოვრებას, აღბეჭდავენ ყველაფერს, რითაც ცხოვრობს და სუნთქავს ადამიანი, რაც მნიშვნელოვანია ჩვენი საზოგადოებისათვის. ყველაფერმა ამაღ განაპირობა ის, რომ ბიენალეს პროგრამაში შევიტანეთ არქიტექტურული თემატიკისადმი მიძღვნილი ფოტონამუშევრების გამოფენა-კონკურსი. გიორგი სალუქვაძემ აღნიშნა, რომ არქიტექტურას საფანჯგულო დანახვა სჭირდება და ყოველგვარი ხერხებით მისი ფირზე აღბეჭდვა არ შეიძლება, კერძოდ, მიუღებლად მიგვაჩნია მკვეთრი რაკურსები, ეგრეთ წოდებული „თევზის თვალი“ და სხვა ფოტოტრიუკები, რომლებიც, შესაძლოა, ფრიალ ეფექტურ შედეგებს იძლეოდეს სხვა ვითარებაში, მაგრამ არქიტექტურის აღსაბეჭდად არ ვარგა. კურიოზია ისიც, რომ ხშირად გამოქვეყნებულ არქიტექტურულ ნაგებობას არ ახლავს ავტორ-არქიტექტორის გვარი და მხოლოდ ფოტოგრაფის გვარი ამშვენებს.

ყიურის გადაწყვეტილებას: პირველი პრემია მიეკუთვნათ თენგიზ კეკელიძეს და ვლადიმერ მოშიაშვილს სერიალისათვის „ძველი თბილისი“;

მეორე პრემია მიიღო ჯგუფმა „თვალსახარისი“ (გია ჯაველიძე, იური მეჩითოვი, მალხაზ კილაძე) ციკლისათვის „დავით გარეჯი“; მესამე პრემია — იური მეჩითოვმა ნამუშევრისათვის „სეკვენცია № 1“ და გოჩა მიქაშვილისა სერიისათვის „შატლი“.

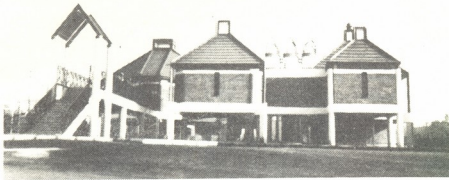
წამახალისებელი დიპლომებით აღინიშნა იოსებ ედიშერაშვილისა და ჯავარ ლომიძის ფოტონამუშევრები.

**არქიტექტურული კრიტიკისა და თეორიის სიმპოზიუმი.**

სიმპოზიუმი ჩაატარა არქიტექტორთა სადისკუსიო კლუბმა. თემები წინასწარ იყო გამოცხადებული:

ქალაქის ისტორიული რაიონების დაგეგმა-





რებისა და რეკონსტრუქციის თანამედროვე მეთოდები;

— ახალი საცხოვრებელი რაიონების თანამედროვე პროექტირება და მშენებლობა;

— თავისუფალი თემა.

სადისკუსიო კლუბის პასუხისმგებელმა მდივანმა ლადო ვარდოსანიძემ აღნიშნა, რომ ბიენალეს მსვლელობაში ცალკე უნდა გამოიყოს სადისკუსიო კლუბის მუშაობა, რომელმაც ერთ-ერთ დასკვნით დღეს მოაწყო „მრგვალი მაგიდა“. პრაქტიკულად კი პროფესიული დისკუსიები ბიენალეს გახსნისთანავე გაჩაღდა და თითოეული კონკურსი, ყოველი გამოფენა მას ახალ-ახალ საზრდოს მატებდა. მით უფრო, დღითიდღე ბიენალეს მონაწილეებს შორის იზრდებოდა ერთად თავმოყრის, აზრთა გაზიარების სურვილი.

ისევე, როგორც მთელი ბიენალე, „მრგვალი მაგიდაც“ არ შემოიფარგლა ზევით ჩამოთვლილი რომელიმე კონკრეტული თემით. მსჯელობისათვის შეთავაზებული ასპარეზი საკმაოდ ფართო იყო: ადამიანი — გარემო — არქიტექტურა. სადისკუსიო კლუბში წინასწარ საგანგებოდ იყვნენ მოწვეულნი ჩვენი ქვეყნისა და უცხოეთის სპეციალისტები. მრავალრიცხოვან მოსკოველ კოლეგებს აქ მეთაურობდა საბჭოთა არქიტექტურის ინტელექტუალური ლიდერი ვიჩეხლავ გლაზინჩევი, ლიტვას წარმოადგენდა ვილნიუსის ისტორიული ნაწილის რეგენერაციის პროგრამის ავტორი აუგის გუჩასი; „მაგიდას“ არ გამოეთიშა არც ერთი უცხოელი სტუმარი, და რაც მთავარია, აუდიტორიაში ბევრი იყო ჩვენი არქიტექტურული ახალგაზრდობა, საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტისა და თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტების სტუდენტები.

უნდა ითქვას, რომ თუ ბოლო ხანს ჩვენში, საბედნიეროდ, გახშირდა არქიტექტურული დათვლიერებები, კონკურსები, გამოფენები, — არქიტექტურული აზრის დახვეწისათვის პირობები ნაკლებად გაგვაჩნია. ამის მიზეზიც და შედეგიც გახლავთ არქიტექტურული თეორიის, არქიტექტურული კრიტიკის ჩამორჩენილობა, ხუროთმოძღვართა ნაკლები სოციალური აქტივობა.

თითქმის ყველა გამომსვლელმა — მათმა რიცხვამა ორ ათეულს გადააჭარბა — აღნიშნა, რომ ჩვენ, არქიტექტორები ჭერჭერობით სრულად ვერ ვიყენებთ პროფესიის შესაძლებლობებს; შევეგუეთ ჩვენი საქმიანობის „მეორად“ ხასიათს სამშენებლო პრაქტიკასთან შედარებით; ბევრი ხარვეზია არქიტექტორთა განათლებაში, მათი საქმიანობის ორგანიზაციაში, ამის შედეგია ჩვენი საცხოვრებელი გარემოს არასრულფასოვნება.

ჩვენი ხალხი ღირსია უკეთესი არქიტექტურისა — ამასვე ითხოვს ჩვენგან ქვეყნის ხელმძღვანელობა. ყველა რესპუბლიკამ, ყველა რეგიონმა უნდა მოქმედოს საკუთარი გზები ეროვნული არქიტექტურის აღორძინებისაკენ, ვინაიდან ხუროთმოძღვრებაში, ისევე როგორც ხელოვნების სხვა დარგებში, ყველასათვის მისაღები „რეცეპტები“ არ არსებობს.

აქ, „მრგვალ მაგიდასთან“ დაიბადა იდეა საქართველოში არქიტექტურის პირველი ბიენალეს მონაწილეთა მიმართვისა ქართული საზოგადოებრიობისადმი, რომელსაც მიმოხილვის ბოლოს გთავაზობთ.

### ჩვენი სტუმრების გამოფენები და საჯარო ლექციები.

გამოჩენილმა უცხოელმა არქიტექტორებმა გაგვაცნეს თავიანთი ნამუშევრები, წაიკითხეს საჯარო ლექციები ფერადი დიაპოზონ-



ტივების (სლიანდების) ჩვენებით. ეს იყო შე-  
სანიშნავი ვაკეითილი ჩვენი ახალგაზრდა  
(და არა მხოლოდ ახალგაზრდა) არქიტექ-  
ტორებისთვის.

განსაკუთრებით საინტერესო იყო მალტ-  
ელი არქიტექტორის რიჩარდ ინგლანდის ნა-  
მუშევართა პერსონალური გამოფენა. ისიც  
უნდა აღინიშნოს, რომ გარდა პერსონალური  
გამოფენისა, რიჩარდ ინგლანდმა ორ დათვა-  
ლიერება-კონკურსში მიიღო მონაწილეობა:  
არქიტექტურული პროექტებისა და აშენე-  
ბულ ნაგებობათა კონკურსში რამდენიმე თა-  
ვისი ნამუშევარი წარმოადგინა, ხოლო არ-  
ქიტექტურულ თემატიკაზე წიგნებისა და წე-  
რილების გამოფენა-კონკურსზე ინგლანდის  
ორი შესანიშნავი წიგნი იყო წარმოდგენილი.  
დაბოლოს, ღრმად შინაარსიანი აღმოჩნდა  
რიჩარდ ინგლანდის საჯარო ლექცია, რომე-  
ლიც მან წაიკითხა კინემატოგრაფისტთა  
სახლში. მალაპროფესიული და, ამავე  
დროს, პოეტური, ფილოსოფიური ლექცია  
შესანიშნავად ითარგმნებოდა ინგლისურიდან  
სსრკ არქიტექტორთა კავშირის მდივნის ვია-  
ჩესლავ გლაზიჩევის მიერ. ეკრანზე ნაჩვენე-  
ბი იყო კუნძული მალტა და ინგლანდის ქმნი-  
ლებანი ამ საოცრად ცხოველხატულ კუნ-  
ძულზე, აგრეთვე სხვა ქვეყნებში.

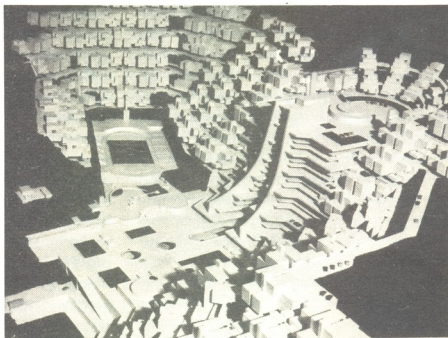
„ჩემი ოცნებაა — ამ სიტყვებით დაასრუ-  
ლა ლექცია ბრწყინვალე ოსტატმა — შეე-  
ქმნა ისეთი არქიტექტურული ნაგებობა, რო-  
მელსაც იტაკად დედამიწა ექნება, სახურა-  
ვად ცა, ხოლო კედლებად ქარი“. და უნდა  
ითქვას, რომ ეს არ არის მხოლოდ ლამაზი

მეტაფორა. მის ნამუშევრებში, რომელნიც  
უხვად იყო ნაჩვენები ეკრანზე, ყველამ უდი-  
ქვა ეს ინგლანდისეული სულისკვეთებზე  
მისწრაფება გარემო ბუნებასთან არქიტექ-  
ტურის ორგანული შერწყმისა. ხალხმრავალი  
დარბაზი თბილად შეხვდა გამოჩენილი არქი-  
ტექტორის გამოსვლას და ხანგრძლივი ტა-  
შით დააჯილდოვა იგი.

მხატვართა სახლში გაიხსნა ცნობილი შეე-  
იციარეული არქიტექტორის იუსტუს დახინ-  
დენის გამოფენა.

ეურნალისტთა სახლში საქართველოს სა-  
ზოგადოების წინაშე წარსდგნენ დასავლეთ-  
გერმანელი არქიტექტორი ჰორსტ ფონ ბა-  
სევიცი და იტალიელი მაქსიმოლიანო ფუქ-  
სასი. თუ საქვეყნოდ განთქმული ფუქსასის  
შემოქმედებას ჩვენ ასე თუ ისე ვიცნობდით  
ლიტერატურით, ფონ ბასევიცის ნამუშევრე-  
ბი განსაკუთრებით საინტერესო იყო, რადგან  
თითქმის არ იყო გაშუქებული ჩვენს პრესა-  
ში. მისი პროექტით მრავალი შენობაა აგე-  
ბული ჰამბურგში. შლეიზენ-გოლშტეინის  
პროვინციაში საშუალო საუკუნეების არაერ-  
თი უნიკალური ციხე-სიმაგრეც მისი პროექ-  
ტებითაა აღდგენილი. ნაყოფიერად მუშაობს  
არქიტექტორი ახალი სიტრანსპორტო სის-  
ტემების პრობლემებზე.

— ჰამბურგის უნივერსიტეტშიც ვასწავ-  
ლი, — თქვა პროფესორმა ფონ ბასევიცმა,  
უპირველეს ყოვლისა, ცვდილობ სტუდენტ-  
ტებს დაეხმარო თავისუფალი ხატვის ჩვე-  
ვების განვითარებაში. არქიტექტორს ყო-  
ველთვის ხელთ უნდა ჰქონდეს ფანქარი და



საცხოვრებელი კომპლექსი  
რთულ რელიეფზე თბილისში.  
ავტორები: გ. ბუხუნაშვილი,  
ი. სართანია.  
კონსტრუქტორი ნ. ედიშერაშვილი



წულუკიძის ქუჩის რეკონსტრუქცია  
(თბილისი) ფეხმავალთა ზონის  
მოწყობით. საპროექტო წინამძღოელი  
ბა. ავტორები: გ. გაბუნია, გ. სო-  
სანიძე, ო. ბერიანიძე.

სუფთა ფურცელი. ყოველი პროექტი ხომ ამით იწყება...

რიჩარდ ინგლანდმა და ჰორსტ ფონ ბასე-ვიცმა შესანიშნავი საჩუქარი დაუტოვეს საქართველოს არქიტექტორთა კავშირს: თავისი მდიდარი, საუცხოოდ შესრულებული გამოფენების მთელი ექსპოზიცია. ამ გამოფენებს ჩვენ ვაჩვენებთ ქუთაისში, სოხუმში, ბათუმში. ამ ქალაქების ახალგაზრდა არქიტექტორებს და სხვა დაინტერესებულ პირთ შესაძლებლობა მიეცემათ შეისწავლონ და შეაფასონ ცნობილი ოსტატების ნამუშევრები.

აბანოთუბანში, ახალგაზრდა მხატვართა კლუბში გაიხსნა კვიპროსელი არქიტექტორის მარკოს ბარგილისა და იტალიელი ალესანდრო დასის გამოფენები.

„მოგესხენებათ, — ამბობს სსრკ არქიტექტორთა კავშირის გამგეობის მდივანი იური გნედოვსკი — ჩვენ არა ვართ განუზღვრებული ხშირი შეხვედრებით მსოფლიოს მაღალი რანგის არქიტექტორ-პროფესიონალებთან. ამიტომ ფრიალ მნიშვნელოვნად მიმართა საქართველოს ბიენალეზე ის მრავალრიცხოვანი შეხვედრები, გამოფენები, საუბრები, რომლებიც ღრმა ინტერესის ვითარებაში, მაღალპროფესიულ დონეზე ტარდებოდა... — ისიც კარგია, — თქვა სსრკ არქიტექტორთა კავშირის მდივანმა ვიაჩესლავ ვალხოჩევმა, — რომ ბიენალე ერთ შენობაში კი არ ჩაიკეტა, არამედ თითქმის მთელ ქალაქს მოედო. ამ გამოცდილებით უსათუოდ ვისარგებლებთ 1990 წელს, როდესაც მოსკოვში ავანგარდისტთა ფესტივალის ორგანიზება მოგვიწევს...“

კინემატოგრაფისტთა სახლში, გარდა რიჩარდ ინგლანდისა, ძალზე საინტერესო ლექციებით, მრავალი სლაიდის ჩვენებით გამო-

ვინდენ: ჰორსტ ფონ ბასევიცი (დასავლეთ გერმანია), ალესანდრო დასი (იტალია), მარკოს ბარგილი (კვიპროსი), სოტირის პაპადოპულოსი (საბერძნეთი), ბრუნო ფლიერი (გდრ), ენ დანიელი და ბერტრან ლემუანი (საფრანგეთი).

მხატვართა სახლში კიდევ ერთი არაორდინარული გამოფენა გაიხსნა: არქიტექტორები ალექსანდრე ჯაფარიძე და მოსკოველები ანდრეი ნეკრასოვი და ვლადიმერ იულინცევი სრულიად განსხვავებულ ამპლუაში მოგვევლინენ — თავისი გრაფიკული ნამუშევრები გავაცანეს. ამ გამოფენასთან დაკავშირებით გვახსენდება დენი დიდროს თვალსაზრისი იმის შესახებ, რომ არ შეიძლება ვენდოთ არქიტექტორს, რომელმაც ხატვა არ იცის. ამ სამეულის გამოფენამ დაგვარწმუნა მათს ოსტატობაში.

#### არქიტექტურული სკოლის პრემია

საქართველოს არქიტექტორთა კავშირთან არსებობს ბავშვთა არქიტექტურული სკოლა, რომლის ხელმძღვანელები ალექსანდრე ჩხეიძე და გია სოსანიძე დიდი ენთუზიაზმით, გულმხურვალედ აკეთებენ მამულიშვილურ საქმეს. ოცამდე ბავშვი ყოველ კვირას იკრიბება, არდადეგებზე ან უქმე დღეებში მოგზაურობენ საქართველოს მიწა-წყალზე და ეცნობიან დიდებულ ქართულ ძეგლებს: ხატავენ, იღებენ ფოტოსურათებს, აკეთებენ ანაზომებს, აღწერენ. სწორედ ამ ბავშვებმა თავის ხელმძღვანელებთან ერთად, მოიარეს ბიენალეს ყველა გამოფენა, ყურადღებით დაათვალიერეს ნამუშევრები, იმსჯელეს და გადაწყვიტეს: საქართველოს ახალგაზრდა არქიტექტორების სპეციალური პრემია გადაეცეს მალტელ არქიტექტორს რიჩარდ ინგლანდს.

ბიენალეს საზეიმო დასურვავზე ეს პრემია და საქართველოს რუკა არქიტექტურული ძეგლებით ბავშვებმა ინგლისურ ენაზე მილოცვით გადასცეს ოსტატს.

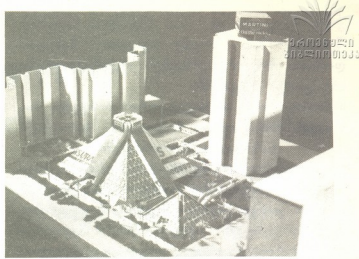
— მე მიპირე ლაპარაკი — თქვა რიჩარდ ინგლანდმა, — ბევრი სხვადასხვა და საქმე-ორ პრესტიჟული პრემიები მაქვს მოპოვებული, მაგრამ ეს პრიზი ჩემთვის ყველაზე ძვირფასია. ვიგრძენი, რომ ტყუილად არ ვცხოვრობ ამ ქვეყანაზე. დიდი მადლობა ყველას...

### კულტურული პროგრამა

არქიტექტურის პირველი ბიენალეს მონაწილეები იყვნენ მცხეთაში, ნახეს დიდბუ-ლი ჯვარი და სვეტიცხოველი, კახეთში და-ათვალაიერეს თელავი, იყალთო, ალავერდი, გრემი, წინანდალი... გაეცნენ ქართულ გან-ძეულობას მუზეუმებში, ფიროსმანის სურა-თებს, ელენე ახვლედიანისა და ლადო გული-აშვილის შემოქმედებას. დაესწრნენ კონცერ-ტებს, მოისმინეს ქართული სიმღერა, დაათ-ვალიერეს თბილისის ძველი და ახალი არქი-ტექტურული ნაგებობანი.

### პრაქტიკული შედეგები

ბიენალეს ორგანიზატორებს გვსურდა, რომ საქმიანი, პრაქტიკული ყოფილიყო ყოველი დღე. ამ ერთი კვირის განმავლობაში უშუ-ალო კონტაქტები დამყარდა უცხოეთის რამდენიმე ცნობილ ფირმასთან. საბერძენ-თის ერთ-ერთი სამშენებლო ფირმისა და ბანკის წარმომადგენლები შეხვდნენ საქა-გრომშენის თავმჯდომარეს იოსებ ხარატი-შვილს. ბერძნები გვთავაზობდნენ ერთი სანი-მუშო სოფლის — 100 სახლის აშენებას. შემგვედირა წინადადებები სახით ი. ხარატი-შვილმა სტუმრებს შესთავაზა შეექმნათ საერ-თო ქართულ-ბერძნული ფირმა, რომელიც ააშენებს რამდენიმე სოფელს ქართველი არ-ქიტექტორების პროექტით, დაამზადებს სოფ-ლის სახლებისათვის სხვადასხვა სამშენებლო დეტალებს. გარდა ამისა, სისტემატიურად მოხდება გაცვლა: ქართველ მშენებელთა ჯგუფი (25-30 კაცი) ისტორიებს და იმუშა-ვენს საბერძნეთში, ასეთივე ჯგუფი ბერძენ-ბისა — საქართველოს მშენებლობაზე. ხელ-შეკრულება დაადო ყველა ფორმალური პროცედურის დაცვით.



საქართველოს კულტურული ცენტრი „ბამბაკო“ დიდ დილოში. ავტორები: დ. კუცია, გ. კურცხალა, შ. ყავლაშვილი, ბ. პოპიაშვილი. (ბიენალეს პრემია)

ფრანგებმა შემოგვთავაზეს შეექმნათ სტუ-დენტ-არქიტექტორთა ჯგუფი, რომელიც შეასრულებს საერთაშორისო დაცვებებს. კვიპროსის არქიტექტორთა კავშირის თავმ-ჯდომარესთან, მარკოს ბარგილისთან (რომე-ლიც არქიტექტორთა საერთაშორისო კავში-რის ახალგაზრდული ასოციაციის პრეზიდენ-ტია) გვექონდა მოლაპარაკება შეგვექმნა ახალგაზრდა არქიტექტორთა საპროექტო გა-ერთიანება, რომელიც ასევე, შეასრულებს საერთაშორისო დაცვებებს... დღეს უკვე შე-გვიძლია პირდაპირ, მოსკოვის ჩასურველად, დავამყაროთ კავშირი უცხოელ კოლეგებთან. ბიენალეზე გადაწყდა, რომ გაისად თბილი-სში და ბათუმში გაიმართოს ახალგაზრდა არქიტექტორთა საერთაშორისო სიმპოზი-უმი, რომელიც ქალაქის დაპროექტების ერთ-ერთ პრობლემას მიეძღვნება.

საქართველოს ბიენალეს გრან-პრის ლაუ-რეატის, მოსკოვის ცენტრის აღსადგინი სა-მუშაოების სახელოსნოს ხელმძღვანელის ვლადიმერ იუდინცევის ზრითი, თუ დღევან-დელი ატმოსფეროთი ვიმსჯელებთ, ბიენალემ იმედები გაამართლა, რაც მთავარია, ასეთ ბიენალეზე არქიტექტურული მოღვაწეობის პერსონალიზაცია ხდება, — სამსჯავროზე გა-მოგვაქვს არა რომელიმე დიდ სახელოსნო-ში შესრულებული პროექტი, არამედ ის, რაც ერთმა არქიტექტორმა ან რამდენიმე თანამოაზრემ შექმნა. პიკასო ამბობდა, — ფსევდოშხატვარი გვიჩვენებს ძიებას, მხატ-ვარი კი ძიების შედეგს. არქიტექტურაშიც ასეა. ვფიქრობ, საქართველოს ბიენალემ ნა-ყოფიერი შედეგები მოგვცა და მათში ერთ-



ერთი მთავარია ის, რომ შეგიძლია საკუთარ შემოქმედებას გარეშე თვალით შეხედო, დაინახო როგორ მუშაობენ არქიტექტორები სხვადასხვა ქვეყანაში.

**საქართველოში არქიტექტურის პირველი ბიენალეს მონაწილეთა მოწოდება ქართველი საზოგადოებრიობისადმი.**

დასრულდა არქიტექტურის პირველი ბიენალე საქართველოში, რომელმაც საშუალება მოგვცა კიდევ უფრო მძაფრად შეგვეგრძნოთ თავი დიდებული კულტურის მემკვიდრეებად, პირუთენელად თვალი გადაგვევლოთ თანამედროვე ქართული არქიტექტურისათვის, მის მომავალში ჩაგვეხედა. კიდევ უფრო განმტკიცდა აზრი, რომ წარსული არ არის მომავლის გარანტია. ქართველ არქიტექტორებს, მთელს ჩვენს საზოგადოებრიობას არ შეიძლება აკმაყოფილებდეს ჩვენი არქიტექტურის ამჟამინდელი მდგომარეობა. უკანასკნელ ათწლეულებში ბევრი რამ დააკარგა არქიტექტურამ, ბევრი რამ დააკლო ჩვენს კულტურას, ჩვენს ყოველდღიურ ცხოვრებას. არქიტექტურა, როგორც შემოქმედება, სამშენებლო კომპლექსის დანამატად გადაგვარდა. არანაშუად დავცა არქიტექტორის საზოგადოებრივი პრესტიჟი; გაწყდა ხუროთმოძღვრული ტრადიციები; მივიწყებამს მიეცა მისი ეროვნული საწყისები; არქიტექტორების აზრი და ნიჭი ვერ პოულობს განხორციელებას. ყოველივე ეს აღიბეჭდება არა მარტო ჩვენი ქალაქებისა და სოფლების, საწარმოო კვანძებისა და საცხოვრებელი მასივების იერზე, სახეზე, არამედ ჩვენი თანამედროვეების და, მით უფრო, მომავალი თაობების ცხოვრების წესზე, ფასეულობათა სისტემაზე, სულიერ სამყაროზე.

ამიტომ ჩვენ, ბიენალეს მონაწილენი, მივმართავთ ქართულ საზოგადოებრიობას, რესპუბლიკის მთავრობას საგანგებო ყურადღება მივაქციოთ ჩვენი არქიტექტურის პრობლემებს. ჩვენი არქიტექტურულ-სივრცითი გარემო ისეთსავე გათვითცნობიერებას, გათავისებასა და მზრუნველობას, ისეთსავე სახელმწიფო პროგრამას საჭიროებს, როგორც ჩვენი ენა, ისტორიისა და კულტურის ძეგლები ან ეკოლოგია. ამაშია მთელი ქართული კულტურის სრულფასოვანი განვითარების საწინდარი, კულტურისა, რომლის უპირატესი მხარე მუდამ ხუროთმოძღვრება იყო.

**მარჯანიშვილის თეატრის**

სცენაზე, რეჟისრმა მედია კუჭუხიძემ დაღვა ალექსანდრე აფინოგენოვის პიესა „შიში“. სპექტაკლი ნაწარმოების სრულიად ახლებურ ინტერპრეტაციას გვთავაზობს, მაგრამ პიესის ასეთმა გაგებამ მისი სუსტი მხარეები გამოამჟღავნა. პიესისათვის დამახასიათებელია შეფარული სიტყვები და საქმის ჭეშმარიტი ვითარების მანიშნებელი ქვეტექსტები, მაგრამ კონსტრუქციულად ალექსანდრე აფინოგენოვის პიესა 30-იანი წლები-სათვის დამახასიათებელი ორთოდოქსული, მტკიცე კლასობრივი მოდელისა და ისტორიის მარქსისტულ-დიალექტიკურ ინტერპრეტაციად აღიარებული მსოფლმხედველობის მიხედვითაა აგებული. ფრჩხილების გახსნისა და მხარეების ურთიერთობის რეალური დაუფარაობით ჩვენებისას კი, ყალბი სტრუქტურული მოდელი შემაფერხებელ ბარიერად გარდაიქმნება. პარადოქსული სიტუაციის წინაშე ვდგებით, პიესაში არსებული მამხილებელი მარცვლის გაშლვლებისა და გაშიფვრის, აქცენტების ისტორიულად და ზნეობრივად სწორი დასმის შედეგად, ჩვენ ვარღვევთ ნაწარმოების სტრუქტურას, სამზეოზე გამოგვაქვს სახეთა არასრულფასოვნება, სქემატურობა, ნაწილობრივი უფუნქციოება. პიესის ამ თვისების შედეგია სწორედ ის გარემოება, რომ რეჟისორს ორჯერ უხდება ძიების რესელობის სცენების ჩვენება — პირველად სოცრეალისტურად, ხოლო შემდეგ — რეალისტურად. მსახიობთა ფიზიკური მოქმედების საშუალებით ერთსა და იმავე ტექსტულურ ქსოვილს ჯერ პაროდული ქღერა ენიჭება, ხოლო შემდეგ კი ტრაგიკული. მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ სცენის ორჯერ



# „ზ ი ზ ი“\*

## თამარ ბოკუჩავა

ჩვენება სპექტაკლის აზრობრივ მხარეს, მისი მხატვრული ზემოქმედების ხარისხს, მისი ფორმის დინამიკურ და პლასტიკურ გამართულობას იმდენს არაფერს სძენს, რომ ამ ხერხის გამოყენების აუცილებლობა იგრძნობოდეს.

იმისათვის, რომ სახეებში არსებული ხარვეზების კომპენსაცია მოხდეს, საჭირო ხდება გარეგნული გროტესკული ხერხების მოშველიება, მდაბიოთა მდაბიურობისა და არისტოკრატიკა არისტოკრატიულობის აქცენტირება.

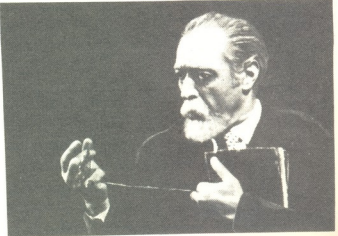
დაპირისპირების ეს საშუალება ზოგჯერ თვითმიზნურადაც კი მოჩანს. ყოფის კონტრასტულობა, საქციელის, მანერების, კერძო გარეგნული თვისებების წვირილმანი დეტალიზაცია, ადამიანთა არსებობის ესთეტიკურ მხარეზე გვამახვილებინებს ყურადღებას, ამ ნატურალისტურად წარმოდგენილი, უხეშად გაშიშვლებული დეტალების დემონსტრაცია ჩვენს გემოვნებას შეუარაცყოფს, შემზარავი სიაშკარავე სენსაციის ტოლფას ზეგავლენას ახდენს ჩვენს აღქმაზე და ბუნებრივ, თითქმის ინსტინქტურად წარმოქმნილ ანტიპათიას იწვევს ამ თვისებების მატარებელ გმირთა მიმართ. ხდება ისე, რომ ზოგჯერ როლის გარეგნული სახასიათო მხარე მის შინაგან სისავსეს ცვლის.

პიესის მოქმედება 20-იანი წლების დასასრულსა და 30-იანი წლების დასაწყისში უნდა მიმდინარეობდეს. ეს ის პერიოდია, რო-

დესაც ჩვენი ისტორიის ერთ-ერთ სამარცხვინო ლაქად მიჩნეული „კულტურული რევოლუცია“ ადამიანობის გზაზე დგება, მეცნიერებაში მოდის „ღირსეული ცვა“, პროლეტარული იდეოლოგიით შეიარაღებული ახლადგამომცხვარ „მეცნიერთა“ არმია. რეჟისორი და მსახიობები ცდილობენ გვიჩვენონ, თუ ვინ მიდის და რანი მოდიან, რა ძალა ეუფლება მეცნიერების სარბიელს და რას უპირისპირებს ძველი პლედის სულიერებასა და გონებრივ რაფინირებულობას. პროფესორ ბოროდინის (ოთარ მელვინეთუხუცესი) მიერ მოქმედების სტიმულების მარტივი და შემზარავი ფორმულირება არსებული სამყაროსადმი სასტიკი განაჩენივით ელერს, ბოროდინის კაპიტულაცია კი აღიქმება როგორც საზოგადოების ხანგრძლივი ლეთარგიის დასაწყისი.

ადამიანის ცნობიერება კომპლექსური წარმონაქმნია მის ჩამოყალიბებაში მრავალი ფაქტორი მონაწილეობს. ისტორიის ცვალებ-

პროფ. ბოროდინი — ო. მელვინეთუხუცესი



\* რედაქცია არ იზიარებს წერილის ავტორის ზოგიერთ მოსაზრებას, რედაქცია კვლავ დაუბრუნდება ამ სპექტაკლს.



სცენები სპექტაკლიდან

ბადობა მხოლოდ ეკონომიკური და პოლიტიკური ცვლილებებით როდი აღინიშნება; ცვლილებებს განიცდის როგორც ზოგადადამიანური, ასევე ინდივიდუალური გონიც. ბედნიერია ის კაცი, რომელიც დამღუბველ გავლენათა მიმართ სასურველ პიროვნულ წინაღობას ინარჩუნებს. საზოგადოების ცნობიერებაზე ზემოქმედებისა და მისი მართვის ბევრი ნაკადი ხერხი არსებობს. მათ შორის ერთ-ერთ უმნიშვნელოვანეს ადგილზე დაშინების თავმოწონე მეთოდი დგას. შიში ის მნიშვნელოვანი ძალაა, რომელიც შლის ჩვენს მეობას, პიროვნულობას, გადადის ჩვენს ქვეცნობიერში, მართლაც გენეტიკურად გარდაგვქმნის და განაპირობებს ჩვენს საქციელს და აზროვნების ტიპს. შიშს ყველა სულიერი ძალის პარალიზების საოცარი უნარი აქვს. ის გვაკეთებინებს იმას, რაც ჩვენს მრწამსსა და პიროვნულ ღირსებას გამორიცხავს, ხოლო როდე-

საც ადამიანი კარგავს საკუთარი თავის რწმენასა და პატივისცემას, ის ადვილად სამართავი ხდება. ადამიანის ღირსების ცნება ხომ ადამიანობის ჭეშმარიტ გაგებას უტოლდება. რა არის ადამიანის პიროვნებად ქცევის საწინდარი? — თავისუფალი არჩევანის უფლება. დემოკრატიული საზოგადოება ცხოვრებისეული გზის, მოქალაქეობრივი მრწამსის, განუმეორებელი ინდივიდუალური მეობის მიგნების საშუალებას უნდა იძლეოდეს, ნებისმიერი ტერორი ანტიადამიანურია, პიროვნების შეურაცხყოფითა და დევნით ის ამდაბლებს ადამიანობის, როგორც გვარის ღირსებას, საზოგადოებას გადაგვარების საფრთხის წინაშე აყენებს.

პროფესორი ბოროდინი ერთადერთი ადამიანია, რომელიც შექმნილი სიტუაციის ანალიზს ითავებს. მოქმედების მსვლელობის პროცესში ის თანდათან აცნობიერებს იმ ვითარებას, რომელშიც მთელი თანამედროვეობა აღმოჩნდა. თანდათან ის ოპოზიციის ცენტრში მოექცევა. მაგრამ ანტისაბჭოთა შეთქმულების არსებობის დეტექტიური მოტივი, რომელიც უხილავი ლანდივით იგრძნობა და რომლის წარმომადგენელია ვარგასოვი (გურამ ხურცილავა), ამდაბლებს ბოროდინის ნაბიჯის მნიშვნელობას, დეტექტიური სიტუაციის ფონზე წარმოებული მოქმედება ზნეობრივი გმირობის ღირებულებას კარგავს, მიმდინარე ინტრიგის ერთ-ერთ შემადგენელ ნაწილად გარდაიქმნება. პიესის ინტერპრეტაციის ძველი რედაქციის მიხედვით კლასობრივი სიბეცით დაბრმავებული ბოროდინი საშიშ კონტრევოლუციონერ ვარგასოვის ხელში მოხერხებულ იარაღად იქცევა. აღწერილ ვითარებაში, იმის მტკიცება, თითქოს, თუნდაც პატივსაცემი ადამიანის სიტყვას რაიმე რეალური ძალა

გააჩნია, თითქოს საბჭოთა „მორალსა“ და ხელისუფლებას შესაძლოა საფრთხე შეუქმნას მართლხელა მეცნიერის თუნდაც ოფიციალურმა და მოტივირებულმა განაცხადმა, აშკარა დემოგოგია იყო. თუ ამ დემოგოგიურ მტკიცებებს კემარტებად მივიჩნევთ, მაშინ ვარგასოვისა და ბოროდინის კავშირი გამართლებულად უნდა ჩავთვალოთ, მაგრამ ბოროდინის განაცხადების რეალური ძალა ხომ სულ სხვა რამეშია, როდესაც ის უარს ამბობს, ლოიალობა გამოუცხადოს მოძალადეებს, მისი პროტესტი მხოლოდ ზნეობრივ გამარჯვებას წარმოადგენს. ბოროდინს, როგორც პატიოსანსა და მოაზროვნე ადამიანს, არ შეუძლია სხვაგვარად მოიქცეს. ოთარ მეღვინეთუხუცესი გადმოგვცემს თავისი გმირის ამ განწყობილებას, ის გვიჩვენებს, რომ პროფესორი ბოროდინი გაცნობიერებულ მსხვერპლზე მიდის. თავის მოწაფესთან, კასტალსკისთან (მაღხაზ გორგილაძე) საუბრისას იგი რბილი ირონიით შენიშნავს: — ხელისმომწერები ძალზე ცოტააო. მან კარგად უწყის ამ ფარატინა ქაღალდის რეალური ფასი. მე ვფიქრობ, რომ საჭიროა კიდევ უფრო მკვეთრად გამოჩნდეს პროფესორისა და მისი თანამოაზრეების მიერ ცნობიერად გაწეული მსხვერპლის ზომა. ლოგიკის თანახმად ეს ხომ ცნობიერი თავგანწირვის მაგალითი უნდა იყოს. შეუძლებელია, რომ მათ სწრაფი დადებითი შედეგის იმედი ჰქონდეთ. სწორედ ამიტომ მე ჩვენება, რომ ვარგასოვის წარმოდგენილი ფიგურა მოცემულ კონტექსტში ბოლომდე გამართლებულად არ გამოიყურება; მას ხომ სავესბით რეალური, მატერიალური მიზნები ამოძრავებს. ეს არის მოხერხებულო, სიტუაციაში გარკვეული, ფხიზელი და მიწიერი ადამიანი. როგორც მოქ-

მედებიდან ჩანს, მას ინფორმატორების ქსელის სადავეებიც უპყრია ხელთ და საჭირო კავშირებიც გააჩნია. მის ზურგს უკან რაღაც უხილავი ძალა იგრძნობა. ვარგასოვის საქმიანობის იღუმალეზა ყველა მის მოქმედებაში გამოსჭვივის; იგრძნობა სწრაფსა და ზუსტ მოძრაობებში, ფხიზელ და დაკვირვებულ გამოხედვაში, დროულ რეაქციებში. პროფესორი ბოროდინი და ვარგასოვი ერთი და იგივე მოვლენის წინააღმდეგ არსებული პროტესტის ორი საწინააღმდეგო ფორმის გამოხატველები არიან. სპექტაკლში, ისევ და ისევ პიესის თავისებურებიდან გამომდინარე, ეს გარემოება იჩრდილება, არ ხდება ბრძოლის ფორმების გამიჯვნა, ვარგასოვის ხაზი მხოლოდ ზედაპირული დეტატიური ელემენტის დონეზე რჩება, თუმცა ჩანასახში ეს ხასიათი გაცილებით უფრო მნიშვნელოვანი პოზიციური მრავალფეროვნების ჩვენების საშუალებებს შეიცავს.

მოქმედება, ერთი შეხედვით, იდილიური სურათით იწყება: პროფესორ ბოროდინის მყუდრო ბინაში საღამო ხანს ჩაის მიირთმევენ. მაგრამ თანდათანობით, სულ უფრო გაზვირებულად გაიფიქრებს საფრთხის ინტონაციასტუმრების ახალი პერსონაჟების შემომატების, მათგან მიღებული ინფორმაციის გაცნობის შედეგად ჩვენს წინაშე თანდათან იხატება ადამიანთა ყოფა, შექმნილი მდგომარეობის აბსურდულობა და მათი სრული უმწეობა ამ ახალი რეალობის წინაშე. პროფესორ ზახაროვს (გიზო სიხარულიძე), თავისი საქმის შესანიშნავ მკოდნეს, იდეოლოგიურ უეცრობაში სდებენ ბრალს. სიტუაციის შინაგან დრამატიზმს მოლოდინის ატმოსფერო განაპირობებს. საღდაც, სამეცნიერო კრებაზე წყდება ასპირანტ გერმან კასტალსკის ასის-



ვალია ბოროდინა — ნ. ჩიქვინიძე, პროფესორი  
ბოროდინი — ო. მეღვინეთუხუცესი

ტენტობის ბედი, მისი კონკურენტია ელენა მაკაროვა (გურანდა გაბუნია) — დაწინაურებული ასპირანტი. ვალია ბოროდინა (ნანი ჩიქვინიძე) საკონკურსო კომისიის წევრებს ელოდება, რომლებმაც მისი ქანდაკება უნდა შეაფასონ. გარეგნული სიმშვიდის მიღმა ყრუ შფოთი იგრძნობა. ვალია ადგილს ვერ პოულობს, არაბუნებრივად მზიარულია, შინაგანად დაძაბული. კასტალსკიც ღელავს, მაგრამ იმდენად, რამდენადაც შეუძლია ილეღვოს და იდარდოს ამ უწყინარმა და მზიარულმა ყმაწვილმა. აქვე, ამავე საღამოს, თითქოს სახელდახელოდ, მწიფდება ბოროდინის გადაწყვეტილება მაკაროვას მიერ შემოთავაზებული წინადადების მიღების შესახებ. ბორო-

დინი გადაწყვეტს გახსნას ადამიანის საზოგადოებრივი ქცევის შემსწავლელი ლაბორატორია, რომელიც მისთვის საინტერესო გზით წარმართავს კვლევას. ვინ არიან მისი კვლევის ობიექტები? უპირველეს ყოვლისა მის ირგვლივ მყოფი ადამიანები: მისი ქალიშვილი ვალია, რომელსაც შემოქმედების უნარი ატროფირებული აქვს იმის გამო, რომ მისთვის უცხო იდეალებისა და მისწრაფებების გარემოცვაშია; მას საკუთარი მსოფლალქმისა და მრწამსის აღარ სჯერა, დაბნეულია, მის შეძრწუნებულ სულში დასადგურებული დისპარმონია მის უღლეურ ქმნილებებში ირეკლება, მის ტონში, გაუბედავ მოძრაობებში სკევის. ის ყველას უღიმის, თითქოს ყველას ებოდიშებოდეს თავისი იერის, გარეგნობის, თავისი საქმიანობის, საქციელისა და თავად არსებობის გამო. ბოროდინის დაკვირვების საგანია ნიჭიერი ასპირანტი კასტალსკი, რომელიც თავის წარმომავლობას წყევლის; ვალიას მეუღლე, პროფესორი ბობროვი (ჯემალ მონიავა), რომელიც ახალ გარემოზე იღებს კურსს, რათა ადამიანური ყოფის ელემენტები მაინც შეინარჩუნოს; პროფესორი ზახაროვი, რომელიც ეთერში გამეფებული გაქვავებული სფეროთი ხსნის შექმნილ მდგომარეობას; ცეხოვოი (გივი ჩუგუაშვილი), რომელიც წარმო-

კლავდია სპასოვა — თ. სხირტლაძე  
ელენა მაკაროვა — გ. გაბუნია







# შთაშოგავლობა არ გვავაბიებს

(ქართული ხალხური საკრავიერი  
მუსიკის უწავეშო მდგომარეობა)

ლევან ფრუიძე

ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკა ეროვნული კულტურის უძველესი და უმნიშვნელოვანესი მონაპოვარია. აკად. ივანე ჭავჭავაძის თაგის ფუძემდებლურ ნაშრომში — „ქართული მუსიკის ისტორიის ძირითადი საკითხები“ (თბ., ფედერაცია, 1938) ჩვეული დამაჯერებლობით ცხადყო ქართული ორიგინალური ხმაერი და საკრავიერი მუსიკის თავისთავადობა, ურთიერთმიმართება და გენეზისი. დიდი მეცნიერი წერს: „ყველა ზემოაღნიშნული მოსაზრება გვაფიქრებინებს, რომ ქართული შებანების გაჩენა-ჩამონაკვეთილობისათვის საკრავს დიდი მნიშვნელობა უნდა ჰქონოდა. მაგრამ ამაზე ლაღრესი მნიშვნელობა საკრავიერს მუსიკას უეკველია ქართული მრავალხმიანობის შემდგომი საფეხურისათვის ჰქონია“ (გვ. 222). მრავალხმიანობის საფუძველს ივანე ჭავჭავაძის ხმეირ მუსიკაში ხედავდა, ხოლო საკრავები ჰარმონიის თავისებურებებს ანპირობებდნენ, რაც მათ განსაკუთრებულ მნიშვნელობაზე მიუთითებს. ამრიგად, მკვლევართა დასკვნა, რომ სასიმღერო შემოქმედებასთან შედარებით, საკრავიერ მუსიკას მეორეხარისხოვანი მხატვრული ღირებულება აქვს, სრულიადაც ვერ გაამართლებს ეროვნული საკრავებისადმი უყურადღებობას და გულგრილობას. ხალხი ვერც სიმღერას შეეღევა და ვერც მის დამამშვენებელ მუსიკალურ ინსტრუმენტებს. ყოფაში ისინი თითქმის თანაბარ როლს ასრულებენ. ვინც

მელობას მიაღეს და გაპროლეტარებს ეშურება. მისი დღეა, ამაღია (ქეთევან კინაძე), ოდესღაც მშვენიერი, დღეს კი ადრე დაბერებული, დაბეჩავებული, ძონძებში გამოწყობილი და შეღახული ღირსებით მზირალი ქალი, მკითხაობით ირჩენს თავს.

მეორე პოლუსზე დგანან დაწინაურებული ასპირანტები ჰუსაინ კიმბაევი (დავით დვალისშვილი) და ელენე მაკაროვა, რევოლუციის ვეტერანი კლავდია სპასოვა (თამარ სხირტლაძე). დავით დვალისშვილის მიერ პაროდირებულად წარმოდგენილი „ნამწყყმსარი“ კიმბაევი მეცნიერებას ეკვიდება, ცოდნის დაუფლებას ლამობს. დაუძლეველი სირთულეების გამო გაბმით ტრანსში იმყოფება, თვალწინ ასოთა კორიანტელი დურბის, რომელიც საეკვოდ წავაგას სერზე გაბნეულ ცხვარს, ამ, ასე ვთქვათ, „ახალი წოდების“ წარმომადგენლები უპირატესად კომედიურ პლანს განეკუთვნებიან. კომიში ნაკლოვანსა და ბოროტადმიანს, რომელსაც ჩვენთვის საფრთხის მოტანა შეუძლია, სასაცილო კუთხით დაგვანახებს, გვიჩვენებს მის სისუსტესა და არასრულფასოვნებას, ამით ჩვენი უპირატესობის გრძობას გავკვიტვიცებს, საკუთარ ძალაში დაგვარწმუნებს. მაგრამ, ჩემი აზრით, ამ კონკრეტულ შემთხვევაში, გადამეტებული შარყირება სცენაზე წარმოდგენილი ტრაგიკული ბრძოლის სიმძაფრეს ანელებს.

პატარა ნატაშას (ეკა მკავანაძე) ხვედრი მომავალი თაობის ბედზე დაგვაფიქრებს, რომელსაც მორალურად არაჯანსაღი, გამრუდებული იდეალებითა და მისწრაფებებით აღსავსე, ანდა გაორებული, გატეხილი ადამიანებით დასახლებულ რეალობაში მოუწყვეს არსებობა.

მღერის, ის უკრავს კიდევ. და თუ ეს ასე არ არის, ასეთი ხელოვანი ხალხის თვალში არასრულფასოვანია. სპეციალისტებმა როგორც არ უნდა ჩათვალონ, მეც ამ შეხედულებას ვემხრობი.

სამწუხაროდ, ბოლო დროს, ქართული საკრავიერი მუსიკა ძალიან გაღარიბდა. სიმებიანი საკრავებიდან ჩვენს ყოფას ჭერჭერობით შემორჩა ფანდური და ჩონგური (ჩამოსაკრავი), ჩანგი (მოსაზიდი), კიანური — კუნირი (ხემიანი);

ჩასაბერი: სალამური (ენიანი და უენო), ლარქემი და სოინარი, გულა-სტიერი და ჭიზონი;

დასარტყმელი: დოლი და დაირა (მ. შილაკაძე, ქართული ხალხური საკრავები და საკრავიერი მუსიკა, თბ., მეცნიერება, 1970, გვ. 13).

ამ სიას თუ ივანე ჯავახიშვილის მონაცემებს შევადარებთ, ნათლად შევიგრძნობთ ქართულ საკრავთა გაქრობის შეუქცევად პროცესს. ბევრი საკრავის არა თუ გამოყენება, არამედ ხსოვნაც წაიშალა. რაც გაღარჩა, ზოგიერთმა, რატომღაც, ჩამორჩენილობის თუ პროვინციალიზმის ნიშნად მიიჩინა. მოვტიანთ ორიოდ დამახასიათებელ მაგალითს:

საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა 1975 წლის 24 ნოემბერს გამოაქვეყნა ცნობილი დადგენილება — „მავენ ტრადიციებისა და წეს-ჩვეულებების წინააღმდეგ ბრძოლის გაძლიერების ღონისძიებათა შესახებ“. დადგენილების ცხოვრებაში გატარებასთან დაკავშირებით, სამსახურებრივი მოვალეობის შესრულების დროს, ვეცნობოდი ადგილებიდან გამოგზავნილ ინფორმაციებს. სამეგრელოს რაიონებიდან თითქმის ყველა ინფორმატორი სასტიკ ბრძოლას უცხადებდა, უაღრესი ჩამორჩენილობის და პრიმიტიულობის მაჩვენებლად მიიჩნევდა მიცვალებულის ჩონგურით დატირებას. ეს უძველესი ჩვეულება მეცნიერულად ნაკლებ შესწავლილია, ალბათ ამანაც განაპირობა მისი სრული შეუფასებლობა და დაგმობა. ჩონგურზე მიცვალებულის საპატუცემლოდ სამგლოვიარო სიმღერის შესრულება, დამახასიათებელი მეგრული ბრწყინვალე მელოდიურობით, უნიკალური მოვლენაა და ჩვენი წინაპრების მაღალი შინაგანი კულტურის შედეგია. მიუხედავად ამისა, იგი რატომღაც მი-

ზანში ამოიღეს, დადგენილება მოიმარტყეს და მის მოსპობას შეეცადნენ. ვაი, რომანეთში მა დამოკიდებულებამ მარად საჭირო ვეცო ეროვნულ მონაპოვარს მოუღო ბოლო. გაკიცხვას და ანათემას ჩონგური და მეჩონგურენი არ იმსახურებენ, არამედ საეჭვო ღირსების ინსტრუმენტებით შეიარაღებული, ვითომდა მუსიკოსმა დასტირება ჭირწილებსა და დაკრძალვებს ასე რომ მოსდებიან, ეს ეროვნული ღონის შეკრებანი ფულის მოხვევის ასპარეზად გაუხდიათ და, რაც მთავარია, კანონმდებლებმაც გვევლინებინა. მათ ქართულ ქორწილსა და დატირებას სახე უცვალეს, ისე არიან გათავხედებულნი, დამოუკიდებლად დაკვრას, ცეკვასა და სიმღერას არავის აცლიან, ყველაფერს იმნაირად წარმართავენ, რომ მაქსიმუმი მოიხვეჭონ. ჩვენ ამ „დეკატატორებს“ არათუ ვემორჩილებით, არამედ ფულის მიცემაში ერთმანეთს ვეჯიბრებით. შემდეგ ტრადიციარბამეულნი და ჯიბეცარიელნი შინ ვბრუნდებით და მთელი უბედურება იმაშია, რომ რასაც ვკარგავთ, ვერ ვაცნობიერებთ. აი, სად უნდა ავტეხთ განგაში, აი რას ჭირდება შეუპოვარი ბრძოლა. ფაქტიურად ჩვენს ხმერ და საკრავიერ მუსიკას ასპარეზი წაერთვა, მონობოლია იმ დასტებმა აიღეს. სახალხო მეჩონგურე, ბუნებრივია, არსად არ არის რეგისტრირებული, ეს დასტები კი ყოველნაირი საჭირო დოკუმენტებით არიან აღჭურვილნი და მისაღწეველი მიღწეული აქვთ. უკრავენ და მღერიან რაც გაუხარდებთ. გემოვნების დამაქვეითებელ მდარე კავთონიას ეწირება მრავალათასწლოვანი ქართული მუსიკის ღირებულება. სწორედ მათი წყალობაა, რომ ხალხური ვოკალური და საკრავიერი ხელოვნება ლამისაა ყოფას მოწყდეს. როგორც წესი, ვერც ერთი ასეთი დასტა ქართულ ხალხურ სიმღერას ვერ ასრულებს, სწორედ ამაზე ითქმის — „ზოგი ჭირი მარგებელია“, დამახინჯებულ შესრულებას შეუსრულებლობა ჯობია, მაგრამ შემოთავაზებული რეპერტუარი ხომ ყოველგვარი ხელოვნების გარეშე დგას?!

საკრავს და სიმღერას მხოლოდ მაშინ აქვს ფასი, როცა ის ცოცხალ ყოფას ემსახურება, მხოლოდ სასცენოდ და სამუზეუმოდ რატომ გავწირებთ ეროვნული მუსიკა და საკრავები?! თუ ჩვენს ხალხს ის აღარ უნდა, ანდა ვერ იცებს, მაშინ ვაი ჩვენი ბრალი, რატომ დავ-

ქვეითდით?! რატომ წაგვიხნდა გემოვნება?! და თუ ეს ასეა, სწორედ ამისთვის უნდა დავა-  
რისხოთ ზარები. სასტიკ ძნელბედობათა  
ეპოქაში, სისხლიან საუკუნეებში რაც შეე-  
ქმენით, ნუთუ დღეს — არანახული მშვიდო-  
ბის ეპოს უნდა დავკარგოთ?! სიმღერით  
ვშრომობდით, ვიბრძოდით, ვლხინობდით,  
სიმღერით ვკვდებოდით და ვიპარებოდით,  
ახლა რატომ ვკარით ხელი ეროვნულ მუსი-  
კას, რომლის ფასი დედამიწის ზურგზე არც  
ერთ ხალხს არ მოეპოვება?!

იმავე სამეგრელოში კარგა ხანია დამ-  
კვიდრდა ერთი თანამედროვე მავნე ჩვეულებ-  
ა, ეგრეთ წოდებული „პანაშვიდის მიყვანა“.   
ქირაობენ რა დამკვერელთა დასტას, ყოველ  
პანაშვიდზე გამართულია ნამდვილი „ვაკხა-  
ნალია“, რომელიც პურობით მთავრდება. ასე  
დამახინჯდა ძველქართული უზაღო ჩვეულებ-  
ა მიცვალებულის ზარით და საკრავიერი  
მუსიკით დატირება, რაც დასავლეთ საქარ-  
თველოში გვიან ხანებამდე შემოინახა, ხო-  
ლო სვანეთში ამ დიდებულ საგალობელს  
დღესაც მოისმენთ, თუმცა ენერგიული  
„პროფესიონალი მუსიკოსები“ იქაც აღწე-  
ვენ და დახვეწილ ხალხურ მუსიკალურ ხე-  
ლოვნებას ავიწროვებენ. სწორედ ამიტომ  
ხსენებული დადგენილება მეცნიერებს ყო-  
ველი ტრადიციის გენეზისისა და გამძლეო-  
ბის ფაქტორების მონოგრაფიულ კვლევას  
ავალდებულებდა, მაგრამ ძალაუნებურად  
უნდა ვაღიაროთ, რომ სწორ და დროულ  
მოთხოვნას მკვლევარებმა მხარი ვერ აუბეს.  
ამჟერად საკრავიერი მუსიკაზე ვსაუბრობთ  
და ფაქტია — შემეცნებითად არ გვაქვს  
განალიზებული თანამედროვე ყოფაში მისი  
როლი და დანიშნულება.

იყო მომღერალი ბუნებიდან მომადლებუ-  
ლი ნიჭია, თანდაყოლილი ხმისა და სმენის  
გარეშე ტყუილად გაირჩები, ხოლო შექმნა  
მუსიკალური ინსტრუმენტი, ეს უკვე ორმაგი  
ნიჭია. ამ ორმაგ ნიჭს ნაყოფიერ ნიადაგს  
უქმნის შთამომავლობით მიღებული ცოდნა-  
გამოცდილება. ვინმემ რომ მოიკალოს და  
საგანგებო კვლევა-ძიება ჩაატაროს, აღმოჩნ-  
დება, რომ საქართველოში ზოგიერთ გვარს  
ნიშავითვე მოსდგამდა მომღერლობა და მუ-  
სიკალური ინსტრუმენტების კეთება. ანბა-  
ნური ჰემოპირტებაა, თუ კაცი მომღერალი  
არ არის, ე. ი. სმენა და ხმა არა აქვს, ის  
სრულფასოვან საკრავს ვერ გააკეთებს. ამ-

რივად, ვინც საკრავებს ქმნის, იგი სულით,  
ხორციით და შთამომავლობით მუსიკოსი უნდა  
და იყოს. ახლა გამოვიჩინოთ ბოლომდე  
გულახდილობა და ვაღიაროთ: როგორ ვექ-  
ცევით იმ ხელმადლიან და ყელმადლიან ოს-  
ტატებს?! ისე, როგორც მოხალატურ ხელოს-  
ნებს, ვავიწროვებთ, ვაჭარიბებთ, ვდევნით...  
ნიშანდობლივია, რომ დღესაც კი, მე-20 სა-  
უკუნის 80-იან წლებში, როცა უშრომელი  
შემოსავლის წინააღმდეგ კანონზომიერი  
ბრძოლა დაიწყო, პრესაშიც კი გაჟონა „მამ-  
ხილბელმა მასლამ“, რომ მავანი და მავანი  
ფანდურს, ჩონგურს აკეთებდნენ და ჯიბეს ის-  
ქელებდნენ.

სხვანაირად ვერ იტყვი, სამარცხენო და-  
მოკიდებულებაა. ვისაც მუსიკალური ინსტ-  
რუმენტის რაიმე გაგებაა, ის უთუოდ დამე-  
თანხმება, რომ ნებისმიერი საკრავის დამზა-  
დებას ქვის კოდვა ჯობია. ეს არის ხანგრძლი-  
ვი, უაღრესად შრომატევადი გარჯა, რაშიც  
ოსტატმა მთელი თავისი შინაგანი, სასიცო-  
ცხლო ენერჯია უნდა ჩააქსოვოს, სხვანაირად  
მუნჯ ხეს ენას ვერ ამოადგმევინებს, საკრავს  
საკუთარი სული თუ არ შთაბერს, ის ღვთა-  
ებრივ მუსიკას ვერ გამოსცემს, ხელოვა-  
ნი ამოდ დაშვებდა. ნუთუ შესაწყნარებე-  
ლია ამ დიდი ეროვნული საქმის მიმდევარ  
პირთა ღვაწლის შეუფასებლობა?! მეფანდუ-  
რე და მეჩონგურე რიგითი ხელოსნისაგან  
ვერ გავვირჩევია, ნუთუ რამდენი საკრავი  
უნდა დაამზადოს მან თავისი სიცოცხლის  
მანძილზე?! ნუთუ იგი ამით გამდიდრდება,  
კაპიტალისტი გახდება?! ზეგარდმო მომად-  
ლებული მაღალი ნიჭის ყივილისა და უდიდე-  
ნი შინაგანი მოთხოვნილების გარეშე, ამ  
საქმეს ხელს არავინ მოჰკიდებს. აქ სარფა  
არაფერ შუაშია, საკრავის კეთება ბუღბუ-  
ლის გალობასავითაა, ბოლოს და ბოლოს, ხომ  
უნდა დავრწმუნდეთ, რომ ეს საქმე სრულ-  
ყოფილი შემოქმედებაა, რომელსაც უაღრე-  
სად სათუთი მოპყრობა სჭირდება. ნებისმი-  
ერი საკრავის შემქმნელი ხელოვანია და ჩვე-  
ნებური მექანიზურე არაფრით არ ჩამოყვარ-  
დება ვიოლინოს სახელგანთქმულ ოსტატებს.

ჭიანური — ჭუნირი — ეს საკრავი ყო-  
ფიდან უკვე ქრება. სვანეთსა და მთის რაჭა-  
ში კიდევ გაივრნებთ მის მკვენსარე ჰან-  
გებს, სხეულში ჟრუანტელად რომ დაგივლის  
და ცრემლს მოგადენინებს. თითებზედაც  
აღარ ჩამოითვლება ჭიანურის ოსტატები.



დავიწყებისა და დაფუძვლებლობის ნისლი ბურჯის მათ. ათასში ერთხელ გავგახსენდებიან და როცა გავიგებთ აღარ არიან, სინანული დაგვეფუძვლება. თუმცა მწარე სიმართლეს თვალეში ჩაებნდით და ვალიართ: ბევრი მსგავსი ეროვნული ღირებულება ისე გავვიქრა, არც გავვიგია. ამას სულმნათი ილია „ქართულ გულარზეინობას“ უწოდებდა.

თითქმის 30 წელია რაჭაში გუდასტვირის ოსტატია აღარ იპოვება. ფარაზელ მესტვირეთა შთამომავალი ამას წინათ საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმიდან აპირებდნენ გუდასტვირის ნათხოვრობას, რათა ქორწილში მამაპაპური საკრავით ერთგვარი კოლორიტი შეეტანათ... არადა, ამ საუკუნის დასაწყისში მხოლოდ ფარაზელში 120 მესტვირეს ითვლიდნენ. „ზღვა კოვზით დაიღვავა“ — ნათქვამია, ქართული ყოფის დამამშვენებელ, „არსენას ლექსის“ შემოქმედ მესტვირეთა ასე უმოწყალოდ გადაშენებას, ისევე „ქართულ გულარზეინობას“ უნდა ვუმაღლოდეთ.

ამ რამდენიმე წლის წინათ, ჩვენმა ექსპედიციამ გურია მოიარა. ვერსად მეჩონგურე ოსტატს ვერ წავაწყდით. გამოჩაქისი აცანასა და აკეთში მოხდა, ქართული ხელოსნობა-ხელოვნებით განთქმულ ამ უძველეს სოფლებში ერთი მეჩონგურე აღმოჩნდა, მაგრამ ისე იყო დაშინებული, ვერაფრით ვერ მოვიკარეთ, ამაოდ დავშვრით... მან არ გაამხილა, ჩონგურებს რომ აკეთებდა...

მეფანდურენიც არ არიან უკეთეს დღეში, ამდენად, პისის სათაური „უფანდუროდ სამღერი“ აქედანაც გამართლებულია.

კარგა ხანია ლარკეში და სოინარი სამუზეუმო იშვიათობად იქცა. მესალამურენი ბარბებსა და ხალხის შეკრების სხვა ადგილებში აქა-იქ კიდევ გვხვდებიან, ხოლო სალამურეიანი მწყემსი საერთოდ აღარ მინახავს. დაირის ოსტატიც არ შემხვედრია, მელოენიც იშვიათად გამოჩნდებიან, ოღონდ არაქართველნი...

ასეთია სამწუხარო სურათი ჩვენი ხალხური საკრავიერი მუსიკისა. წყარო საიდან იდენს თუ წყაროსთვალი დაიშრითა?! ქართული მუსიკის შემქმნელი ქართველი ხალხია, ჩვენი პროფესიონალური მუსიკის დიდ წარმატებათა სათავე ხალხური შემოქმედება და თუ ის დაშრა, ეროვნულ ნიადაგს მოვწყვდებით, უნიადაგოდ დარჩენილ მცენარეს

რეს დავემსგავსებთ და მაშინ გვიანდა იქნება თითზე კენჭიანი.

მიკთხველი გაცემული იკითხავს: თუ ამ ეროვნულ საქმეს დღემდე გულშემატკივარი არ გამოუჩნდა?

როგორ არა. ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკის ცნობილი ამავდარია კირილე ვაშაძე — ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, ხალხურ საკრავთა ორკესტრის პირველი შემქმნელი, დირიჟორი და კონსტრუქტორი. მას მხარში უდგას სახალხო ოსტატი ვახტანგ ბლიაძე. საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროსთან არის ხალხური შემოქმედებისა და კულტურულ-საგანმანათლებლო მუშაობის რესპუბლიკური სამეცნიერო მეთოდური ცენტრი, რომელსაც აქვს ხალხურ საკრავთა სექტორი და სახელოსნო. 1986 წლის 2 სექტემბერს საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა და მინისტრთა საბჭომ მიიღეს დადგენილება (№ 592) პროფესიულ-ტექნიკური განათლების სისტემაში პროფესიული და ხალხური მუსიკალური ინსტრუმენტების დამზადების, შეკეთება-რესტავრაციის ოსტატთა კვალიფიციური კადრების მომზადების შესახებ.

მოსწავლეთა ჯგუფები უნდა ჩამოყალიბებულიყო საქართველოს სსრ კულტურის, ადგილობრივი მრეწველობის და საყოფაცხოვრებო მომსახურების სამინისტროთა განცხადების საფუძველზე, მაგრამ არც ერთმა სამინისტრომ განაცხადი არ წარადგინა და დაგენილება დადგენილებად დარჩა. ხალხურ საკრავთა მოჭირანახულები ამჟერადაც უძღურნი აღმოჩნდნენ, ძალამ აღმართი ვერ დახნა...

დადგენილების წინ იყო ასეთი წარმატებული ცდა: 1982 წელს თბილისის 71-ე პროფესიულ-ტექნიკურმა სასწავლებელმა ხალხურ საკრავთა ოსტატების მოსამზადებელი ერთი ჯგუფი — 20 მოსწავლე მიიღო, რომელთაც სასწავლებელი 1985 წელს წარმატებით დაამთავრეს, მაგრამ შესაბამისმა უწყებებმა ვერც ერთი ვერ დაასაქმეს, ერთადერთი ოსტატი ვახტანგ ბლიაძე თავის სახელოსნოში დატოვა, დანარჩენი კი განითესენ. აღმოჩნდა, რომ ხალხურ საკრავს და მის ოსტატს საქართველოში ყურადღება აკლია. ავისტყვასი არ იყოს, ამ დაუმსახურებელ გულცივობას თუ უპასუხისმგებლობას ერთი უბედურებაც თან დაემატა: 1987



წლის 17 მარტს გორგასლის ქუჩაზე მდებარე ხალხურ საკრავთა სახელოსნო ხანძარმა შთანთქა. ორიოდე ოსტატი „ცაწმინდას“ ქვეშ დარჩა — უიარაღოდ და მიუსაფრად. ოთარაანთ ქვრივისა არ იყოს, ხალხურ საკრავთა შესვეურებმა რივის ქალამნები ჩაიცივს, რივის ჭოხი აიღეს და საღაც „ჭერის“ შეწუნება, თხოვნა არავის დააკლეს. ამაოდ დაშვრნენ, ძველი თბილისის განახლებულ უბნებში მათთვის ადგილი არ აღმოჩნდა, ისევ უბინაოდ და უბატრონოდ არიან... არადა, როგორ მოუხდებოდა ძველებურ, ეროვნულ სტილზე მოწყობილი ხალხურ საკრავთა სახელოსნო გინდ რიყეს, გინდ ორთაქალას, გინდ ავლაბარს?!

უცხოელებს და ტურისტებს რომ თავი დაეწებოთ, ნუთუ ჩვენ გვაწყენდა ქართული საკრავები ოჯახში?! დაკვრას აღარ ვჩივით, ბინის ინტერიერში რა შთამბეჭდავ კოლორიტს შექმნიდა! ჰოდა, როცა საკრავები გვექნება, ძალაუნებურად დამკვრელიც გამოჩნდება...

შოტლანდიელი მამაკაცები თავიანთ ტრადიციულ ქვედატანს არ ელევიან და საზოგადოების შეკრების ადგილებში ამ სამოსით თითქოს გამომწვევად დადიან. ჩვენ ძალიან იოლად დავთმეთ ეროვნული ტანსაცმელი, რომელიც ადამიანის ტანის სილამაზეს იგავ-მიუწვდომელი სრულყოფილებით გადმოსცემდა. ასევე ადვილად მოვიძულეთ ჩანგი, ჩონგური, ფანდური, გუდასტიერი, ლარქემი, სოინარი, სალამური, დუდუკი... რომელი ერთი ჩამოვთვალო?! ორიგინალური მუსიკალური საკრავების მრავალფეროვნებით ხომ საქართველოს ვერც ერთი ქვეყანა ვერ შეედრება. საუკუნეთა მანძილზე წინაპართა მიერ რულუნებით შექმნილ ამ უბადლო საგანძურს ასე რად ვატიანებთ?!

ზემოხსენებული მეთოდური ცენტრი შეეცადა ოქროსავეით თვითნაბადი საკრავების ოსტატები აღერიცხა, მხოლოდ რვა კაცის შეკრება მოახერხეს... 15 ოსტატიღა დარჩა — ჰგოდებს კირილე ვაშაიძე. 19 ახალგაზრდა კი ვერ დავასაქმეთ, საყოველთაო გარდაქმნისა და განწმენდის ამ ვითარებაში ნუთუ ეს გვეპატიება?!

შეიძლება გადაუტარებლად ითქვას, ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკის გარეშე ჩვენი ეროვნული კულტურა ბევრს დაკარგავს. მეთოდური ცენტრის მუშაყებმა ხევ-

სურეთში ფანდურის ნაცვლად ბალაოიკა ნახეს, საკრავთა მეფე ჩანგი თვით სვანეთშიც ისტორიის კულტურაზე გახდა. გადაგვარების საშუალო მინიშნება!

კირილე ვაშაიძემ ქართული ხალხური საკრავები თანამედროვე ორკესტრის ქვადრადობის დონეზე აიყვანა. აღმოჩნდა, რომ არ არსებობს არც ერთი სირთულის მუსიკა, რომლის შესრულებაც ქართული ეროვნული ინსტრუმენტებით არ შეიძლებოდეს. სალამურის დაკვრის ვირტუოზმა ომარ კელატი-რიშვილმა არაერთხელ დაამტკიცა ამ საოცარი საკრავის უსაზღვრო შესაძლებლობანი. ამიტომ წინაპართა ნაანდერძე საუნჯეს თვალისჩინივით უნდა გავფურთხილდეთ. ჯერ ერთი, კეშმარიტი ხელოვნების შენარჩუნებას, მომავალი თაობებისათვის გადაცემას ზოგადსაკუბრით პასუხისმგებლობა გვავალებს, მეორეც, ჩვენი შინაგანი ესთეტიკური მოთხოვნილებანი.

დაბოლოს, ანგარიშგასაწევია კომერციაც. ქართულ ხალხურ საკრავთა წარმოებას შესაფერის დონეზე თუ დავყენებთ, მნიშვნელოვან მოგებას მივიღებთ. აქ ორ მიმართულებას უნდა მივიცეს გასაქანი: პირველი უნდა იყოს საკრავთა ხალხური წესით გაკეთების ზუსტად დაცვა, იმ ფორმების, ტემპების, ელერადობის ისე უცვლელად შენარჩუნება, რაც ხალხმა საუკუნეების მანძილზე შეიმუშავა. აქ განსაკუთრებით უნდა ვიზრუნოთ თვითნაბად ოსტატთა გამოვლენასა და მათი მუშაობის პირობების შექმნაზე. ასეთი მადლით მირონცხებული კაცი ყოველმხრივ უნდა დავაფასოთ და ეროვნულ ფასეულობათა შემოქმედების რანგში ავიყვანოთ.

მეორეა ხალხურ საკრავთა სერიული წარმოება. ამ შემთხვევაში გამოირიცხული არ არის მოდერნიზაცია, ექსპერიმენტიც, მაგრამ არ უნდა დავიფიქსოთ, ხელოვნებას თავისი კანონები აქვს და წარმოებას — თავისი. მათ შორის დიდი ზღვარი დევს, რომლის გადალახვა-აღრევა ორივე მხარეს დააზიანებს.

სასურველია, საქართველოს ყოველმა რაიონმა 71-ე საშუალო პროფტექნიკურ სასწავლებელში ხალხური საკრავების ოსტატად მოსამზადებლად თითო მუსურველი მაინც გამოგზავნოს. ისინი უკან დაბრუნდებიან და სახელოსნოს გახსნიან. თითოეულ რაიონში ხალხური საკრავების ერთი სახე-



ლოსნო სამეურნეო ანგარიშზე უსათუოდ იარსებებს. ამით მშრომელთა მომსახურების სფეროს მნიშვნელოვნად გავზრდით, თან ხალხურ საკრავიერ მუსიკას დავიწყებისაგან ვიხსნით.

რა თქმა უნდა, ხალხურ საკრავთა ოსტატების საგანგებო მომზადება ვადაუდებელი საქმეა და ეს პროფტექნიკურ სასწავლებელში უნდა განხორციელდეს, ოღონდ, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, გამოშვებული კადრის დასაქმებისათვის წინასწარ უნდა მომზადდეს პირობები. ჩემი ღრმა რწმენით, საქართველოს არც ერთი ქალაქი და რაიონი არ იტყვის უარს ხალხურ საკრავთა სახელოსნო რომ ჰქონდეს, თუ ამ საკრავებს ჭეშმარიტი ხელოვანი დაამზადებს.

მართალია, კულტურის სამინისტროს მუსიკალურ სამსახურში ხალხურ საკრავებს აკეთებენ, მაგრამ ეს ზღვაში წვეთია. აქვთ უამრავი სიძნელე, უჭირთ მასალა. რაც მთავარია, რესპუბლიკაში არ არსებობს კომპეტენტური ჟიური, რომელიც საკრავის ხარისხს შეაფასებს და მის ღირსებაზე პასუხისმგებელი იქნება. ჟიურიმ საკრავს სათანადო კატეგორია უნდა მიანიჭოს და ამის შესაბამისად განსაზღვროს მისი ფასი, რისი მეოხებითაც ოსტატ-ხელოვანს შრომა შესაფერისად აღუზღაურდება. რამდენჯერმე დაისვა ჟიურის შექმნის საკითხი, მაგრამ ბიუროკრატიული ხავის გადაულახავი აღმოჩნდა. ასეთმა დამოკიდებულებამ განაპირობა ის კურორთული ფაქტი, რომ საქართველო ხალხურ საკრავთა ორკესტრის გარეშეა დარჩენილი. სპეციალისტთა აღიარებით, ასევე მიუტყვევებელია ქართული ცეკვის შესრულება ქართული საკრავიერი მუსიკის გარეშე, რაც ჩვენთან უკვე, სამწუხაროდ, დაკანონებულია. მუსიკოსთა რიცხვის შემცირებით მიღებულ სარგებლობას ეწირება თურმე უბადლო ქართული ცეკვისა და მუსიკის სიმშვენიერე და ჰარმონიულობა. რატომ ვჭირავთ ასე ხელაღებით წინაპართა ნაჭირნახულებებს!

ვიმედოვნებთ, შესაბამისი უწყებანი წამოჭრილი პრობლემებით დაინტერესდებიან და ქართული ხალხური საკრავიერი მუსიკის უნუგეშო მდგომარეობას ზღვარი დაედება. სხვანაირად შთამომავლობა არ გვაპატიებს!

I

როდემსაც თვალს ვავლებთ კაცობრიობის გონებრივ შემოქმედებას, წინ გვიდგება ერთი ძლიერი სურათი-სიმბოლო: სალი კლდის ნაპრალებზე გამოკვეთილი სფინქსი მოლიმარე სახით დაპყურებს მიდამოს, იზიდავს ყოველ არსს თავისაკენ და ეკითხება: აბა, გამომიცანო! აღამიანიც მიეღტვის მისკენ მისგან დაინტერესებული, მაგრამ ცოტა თუ ბრუნდება დაკმაყოფილებული; უმარავესობა — კი, რამდენადაც მას უახლოვდება, იმდენად ბურუსში ვხვდება: სფინქსი სფინქსად რჩება. სახელი მისი არის: მსოფლიო, უნივერსუმი. მრავალი შემოქმედებითი ძალა დაუხარჯავს აღამიანს მის გამოსაცნობლად. რომელიმე ტიტან-ფილოსოფოსს აუგია თვალწარმტაცი შენობა — მეტაფიზიკური სისტემა, — მეტად რთული, მაგრამ ამასთანვე ფრიად მთლიანი, უღრმეს ანალიზით ამოშენებული, სხვა და სხვა ელემენტებით თანდათან გართულებული, მაგრამ მწყობრივ უმაღლეს სინტეზამდე ამართული. მოსულა მერე ტიტანი, გამოუნახავს მასში რაიმე მთავარი ნაკლი, აულია კვერი კრიტიკისა და მტვრად უქცევია იგი; მაგრამ მთავარი ფუძის დანგრევასთან თვითონ შენობა ერთიანად მივგრეულა და მის დანგრეველს ახალის ასაშენებლად ძალა გამოლევია, გამოჩენილა მესამე ტიტანი, უნახავს ეს ნანგრევები, გამოუძებნია მათში კარგი ნაკვეთები — ელემენტები და თავის გეგმით ამ ნანგრევებზე ახალი შენობა აუგია, კიდევ უფრო რთული და კიდევ უფრო მთლიანი, და ასე ამნაირად მიდის წინ კაცობრიულ აზროვნების შემოქმედება.

ერთს უმთავრესს კითხვას ამ კითხვათა გროვაში წარმოადგენდა და წარმოადგენს კითხვა ინდივიდუალობისა. პლატონის იდეა ხომ ინდივიდუალობის გამოსახულებაა, სპინოზის სუბსტანცია მერე და მერე ხომ გაინდივიდუალებულია, ლეიბნიცის მონადა ხომ თვით ინდივიდუალობაა!.. დაეანებოთ თავი მეტაფიზიკას. აიღეთ სოციოლოგია და მორალური ფილოსოფია: აქაც დიდ როლს თამაშობდა და თამაშობს კითხვა ინდივიდუალობისა. მაქს შტირნერის სოციალური ინდივიდუალიზმი,

# ფილოსოფიიდან

## ინდივიდუალიზმი

### კრიგოლ რობაქიძე

ფრიდრიხ ნიცშეს მორალური ინდივიდუალიზმი, ლევ ტოლსტოის რელიგიური ინდივიდუალიზმი — მთელი ეს სისტემები ერთსა და იმავე კითხვაზე არიან აღმოცენებულნი; ინდივიდუალიზმივე იკიდებს ფეხს თანამედროვე ლიტერატურაში და ხელოვნებაში და იღებს სიმვოლიზმის სახეს. ინდივიდუალიზმით არის გაყდენთილი თანამედროვე რუსეთის ფილოსოფია, რომელიც, როგორც თანდათან ინდივიდუალისტური იდეალიზმი, საესეზით მისტიციზმში, ანუ, მის წარმომადგენელთა ტერმინოლოგიით, მისტიურ რეალიზმში გადავიდა.

ინდივიდუალიზმი, როგორც ტერმინი, საუბედროდ, მრავალ ცნებათა გამოშახველია, და მისი სრული კრიტიკა მოითხოვს მის ყოველ სახის განხილვას. მე ვერ შევეხები აქ ინდივიდუალიზმის მრავალმხრივან გათვალისწინებას. ავიღებ მხოლოდ მის ერთს საერთო სახეს — სუბიექტივ ინდივიდუალიზმს, ან უკიდურესს ინდივიდუალიზმს, და ვეცდები ნათელვჰყო, რომ მას, როგორც თანდათანობითს სისტემას, მიჰყავს თავის თავი თვითმკვლელობამდე.

## II

სუბიექტივ ინდივიდუალიზმის გამოსავლელ პუნქტს შეადგენს შემდეგი დებულება: — მთელს მსოფლიოში ყველაფერი ინდივიდუალობას წარმოადგენს; თქვენ ვერ ნახავთ ორ ფოთოლს, ერთიმეორის საესეზით მზგავსს, ვერ ნახავთ ქვიშის ორ კენჭს, ერთიმეორის საესეზით მგვანებულს. თვით ინდივიდუალობა არის ერთხელ მოვლენილი და განუმეორებელი. როგორც ამგვარი, იგი აუხსნელია, მაგრამ თავის მოვლენებით იგი

თავის თავს თვითონვე ხსნის. ადამიანიც ერთგვარ ინდივიდუალობას წარმოადგენს; ამას გარდა, ადამიანთა შორის უმაღლეს განვითარებამდე მიღწეა პიროვნულმა ინდივიდუალობამ, მხოლოდ ინდივიდუალობა არის რეალი, სინამდვილე, სხვა ყველაფერი კი — საეჭვოა. მხოლოდ ინდივიდუალობას შეუძლია მოგვეცეს რაიმე მტკიცე, სუბიექტივი, თვით სუბიექტივიდან გამამდინარებელი.

მართალია ასეთი მტკიცება? რომ დასმულ კითხვას ნათლად მივუგოთ, საჭიროა ფუნქცია ჩვენი აზროვნებისა ერთნაირად მივმართოთ, ანუ საჭიროა, წამოყენებული დებულება მათემატიკურად გავიაზროთ და დავიყვანოთ მის უკანასკნელ ლოლიკურ სკვნამდე: და თუ ამ ოპერაციის შემდეგ, იგი არ ჩავარდა წინააღმდეგობაში სხვა დებულებასთან, მაშინ იგი მართლა გამოვა, წინააღმდეგ შემთხვევაში — ყალბი. ავიღოთ დებულება სუბიექტივ ინდივიდუალიზმისა და მათემატიკურად გავიაზროთ იგი მის უკანასკნელ ლოლიკურ სკვნამდე. მსოფლიოში ყველაფერი ინდივიდუალობაა, ინდივიდუალობაა აბსოლუტური; ხოლო იგი არის აბსოლუტური ინდივიდუალობა იმის გამო, რომ იგი აბსოლუტურად განირჩევა ყოველ სხვა აბსოლუტურ ინდივიდუალობისაგან; გარდა, აბსოლუტურ ინდივიდუალობათა შორის, რომლებშიც სუფევს აბსოლუტური განსხვავება, ყოველად წარმოუდგენელია რაიმე ურთიერთობა ამ სიტყვის ფართო ფილოსოფიურ მნიშვნელობით. სხვა და სხვა მეტაფიზიკურ სისტემებში ინდივიდუალობად მონადა, იდეა, სუბსტანცია გამოდიოდა; ხოლო ყოველი მონადა, იდეა, სუბსტანცია, აბსო-



ლუტად გააზრებული, თვით ამ გააზრებით სდებს მათ შორის აბსოლუტურ განსხვავებას, რომელიც თავის მხრივ წარმოუდგენლად ხდის მათში რაიმე, თუ გინდ აბსოლუტურად მცირე ურთიერთობას; და საჭირო ხდებოდა ხოლმე — ხელოვნურად გაედვით მრავალი მეტაფიზიკური ხიდეები, რომ ეს უფსკრული გაევლოთ და ერთი ინდივიდუალობა მეორე ინდივიდუალობასთან რაიმე დამოკიდებულებაში მოეყვანათ. საუბედურად, ვაგლის დროს ეს ხიდეები სტყდებოდა, და ისევე უფსკრული იჩენდა თავს, უფსკრული, თითქმის აარაობაში გადასული.

ასეთის თანდათანობით უკიდურესი ინდივიდუალობი მივიდა სუბიექტივ იდეალობამდე და ეს უკანასკნელი — სოლოპისიზმამდე. უკიდურესი ინდივიდუალისტი მსჯელობს: მტარებელი შემეცნებისა არის ინდივიდი, „მე“; მაშასადამე, ყოველი შემეცნება ინდივიდუალია. ხოლო ინდივიდისათვის მხოლოდ ინდივიდუალი, ესე იგი, თვითონ იგი, სუბიექტი, წარმოადგენს ნამდვილ რეალს; მაშასადამე, ყოველი ინდივიდუალი სუბიექტივია, ბოლოს და ბოლოს, იგი ამ სუბიექტივიზმს მიჰყავს იქამდე, რომ სხვა ინდივიდი, ანუ სხვა „მე“ საეჭვო რეალობად ეჩვენება. აქ სუბიექტივი ინდივიდუალობი გადადის სოლოპისიზმში. მაგრამ სოლოპისიზმი — ანუ ექვობა სხვის „მე“-ს რეალობაში, არსებობაში — გავიზროთ მათემატიკურად და მივიყვანოთ მის უკანასკნელ ლოგიკურ სკვანამდვრას მივიღებთ? ინტელექტუალ თვითმკვლელობას! სოლოპისტი — თუ კი შეიძლება ამგვარი ტიპის წარმოდგენა — ექვობს სხვის „მე“-ს არსებობაში. ამით მას ნიადაგი ეცლება; მაშინ იგი თავის თავში იძიებს ამ ნიადაგს, მაგრამ აქაც ყველაფერი იცვლება; იგი თავის თავს სულ სხვანაირად იცდის დღეს, ვიდრე გუშინ. მას თანდათან ეცლება ეს უკანასკნელი ნიადაგიც, ერთგვარი პუნქტი დამყარებისა, და იწყებს ექვობას თავის თავშიაც. ექვობა თანდათან იზრდება, — და მისთვის აღარაფერი სუფევს რეალი: იგი მიდის ინტელექტუალ თვითმკვლელობამდე.

ასეთი ტიპი რამოდენიმედ ლეონიდე ანდრეევმა დაგვისახა თავის შესანიშნავ მოთხრობაში: „აზრი“. კერეცნოვი ყველაფერს კითხვას უსვამს, ყველაფერში ექვობს, როგორც უარყოფი, იგი ძლიერია; ხოლო, რო-

გორც კი შემოქმედებას იწყებს, მაშინვე გრძნობს უნიადგობას. თვით ამგვარი უნიადგობა აქარწყლებს ყოველგვარ ნორმას; რომელიც უცილებლივ საჭიროა თვითდადგინებისათვის. (თვით ეს ნორმა მე იგმის არა როგორც ძალდამტანი, არამედ როგორც თავისუფალი აუცილებლობა, როგორც მაგალითად, ლოგიკური აქტი) გამოეცალარა ყოველი ნორმა თვითდადგინებისათვის, კერეცნოვი გრძნობს ინდივიდუალ განკერძობას და შემდეგ ინდივიდუალ ცალიერობას. იგი, როგორც უნიადგო, იცვამს „დიალექტიკის“ მანტიას და ყოველ კითხვაზე, რაგვარადც უნდა იყოს იგი დაყენებული, ჰოსაც ამბობს და არასაც. იგი გადადის ინტელექტუალ არარაობის სფეროში, ანუ მიდის ინტელექტუალ თვითმკვლელობამდე.

შემქმლო კიდევ სხვა მაგალითი მომეყვანა, მაგრამ მოკლე განხილვისათვის, მგონია, ესეც საკმარისია. მოვიყვან მხოლოდ მაგალითს სოციალურ-მორალურ სფეროთგან.

სუბიექტივი ინდივიდუალობი აქაც ნიადაგის გამომკვლეალია. სუბიექტივი ინდივიდუალისტი სწამს მხოლოდ თავისი ინდივიდუალი აქტი. ხოლო თვითდადგინებისათვის აუცილებლივ საჭიროა რაიმე ნორმა, რომელსაც იგი ამ ინდივიდუალ აქტში ეძებს. მაგრამ ეს აქტი იმიტომ არის ინდივიდუალი, ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, რომ ყოველ ნორმას მოკლებულია; და სუბიექტივი ინდივიდუალისტი, რამდენად იგი თავის ვითომ-და ნორმად ინდივიდუალ აქტს იხდის, იმდენად იგი უფრო მეტ და სხვადასხვა ინდივიდუალ აქტამდე მიდის, იმდენად უფრო შორდება ნორმას, იმდენად ნიადაგი ეცლება თვითდადგინებისათვის და იფანტება არარაობაში. წარმოიღვინეთ ინტელექტუალ სფერაში სუბიექტივი ინდივიდუალისტი ნორმის გარეშე, მაგალითად ლოგიკურ აქტის გარეშე, და თქვენ დაინახავთ, რომ იგი იკარგება არარაობის უფსკრულში. ასევე ხდება მორალურ სფერაშიც ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით.

ასეთი ტიპი მორალურ სფერაში რამოდენიმედ დაგვიხატა სტანისლავ ჰშიბიშევიკიმ თავის განთქმულ რომანში „Homo Sapiens“. ფალკი ნამდვილი განზორციელებაა ნიქშეს „ზეკაცისა“ და შტირნერის „ერთადერთისა“. როგორც კერეცნოვი ინტელექტუალ სფე-





რასი ყველაფერს უარპყოფს, ისე უარპყოფს ფაქიცი ყველაფერს მორალურ სფერაშიაც. მან არ იცის არავითარი ნორმა გარეშე ინდივიდუალ აქტისა, ხოლო ინდივიდუალ აქტი მრავალია, ხანდახან ერთი მეორის წინააღმდეგი და, მაშასადამე, ყოვლად შეუძლებელი იყო იქ მას გამოენახა რაიმე პუნქტი დამყარებისა და თვითდადგინებისათვის. აქედან ფაქიცი, ასე რომ ვსთქვათ, იბნევა მრავალ ფაქიკად და ეს უკიდურესი ინდივიდუალისტი გადადის ინდივიდუალ ცალიერობაში — არარობაში. ხოლო არარობას ინდივიდი მიპყავს მის ინდივიდუალობის მკვლელობამდე.

ასეთია მათემატიკურად გაზრებული სუბიექტივი ინდივიდუალიზმი მის უკანასკნელ ლოლიკურ სკენამდე: მას მიპყავს თავისთავი თვითმკვლელობამდე.

III

ინდივიდუალიზმის მეორე მხრივ სდგას უნივერსალიზმი. ყველაფერი ინდივიდუალია, მაგრამ ამასთანავე ყველაფერი ერთგვარია: ჩვენ ვერ ვნახავთ ორ ფოთოლს, სრულიად ერთ-მეორის მზგავსს, მაგრამ ჩვენ ამასთანავე ვერ ვნახავთ ორ ფოთოლს აბსოლუტურად განსხვავებულს. ამ ერთგვარობის გამო-მსახველი არის მსოფლიოს ელემენტთა ურთიერთზედ მოქმედება, ანუ „გაგება“, ამ სიტყვის ღრმა ფილოსოფიურ მნიშვნელობით. ეს „გაგება“, ეს ურთიერთობა მკაფიოდ ისახევის განსაკუთრებით შემეცნებაში. როგორც აღვნიშნე, უკიდურესი ინდივიდუალიზმი, უკანასკნელ წერტილამდე დაყვანილი, წარმოუდგენლად ხდის რაიმე „გაგებას“ ან ურთიერთობას ინდივიდუალობათა შორის. მაგრამ ამ მტკიცებას თვით სინამდვილე ყოველდღიურ ცდაში უარპყოფს. არა თუ ერთი და იმავე სახის ინდივიდები არამედ თვით სხვადასხვა სახის ინდივიდებიც კი „გაგებულბენ“ ერთი მეორეს და აწყობენ ურთიერთშორის განსაზღვრულ დამოკიდებულბებს. ამ ფაქტში ისახება ერთგვარობა ცნობიერებისა საზოგადოთ. აიღეთ, მაგალითად, ადამიანი და ძაღლი. მათ შორის ჩვენ ვბოლუობთ „გაგებულ“ ურთიერთობას. რომ წინააღმდეგი წარმოვიდგინოთ, ეს იგი, რომ წარმოვიდგინოთ ვითომ ძაღლისა და ადამიანის ცნობიერების შუა უფსკრულია, აბსოლუტი განსხვავება, მაშინ მათ შორის

არ ექმნებოდა ადგილი არავითარ ურთიერთობას. რასაკვირველია, ძაღლის ფსიხოლოგიური ორგანიზაცია განსხვავდება ადამიანის ფსიხოლოგიური ორგანიზაციისაგან და ამისათვის მათი ცნობიერებაც ამ განსხვავების გამო „სუბიექტივია“, მაგრამ ეს სულ სხვა კითხვაა და სრულიად არ უარპყოფს ძაღლსა და ადამიანს შორის არსებულ ერთგვარ ცნობიერებას ამ სიტყვის ფილოსოფიურ მნიშვნელობით.

ნათქვამის ასახსნელად მოვიყვან ერთ მაგალითს: ამბობენ, მარსზე ადამიანის მზგავსნი არსებანი ცხოვრობენ, ხოლო, რადგან ისინი სულ სხვაგვარ პირობებში იმყოფებიან, ამისათვის მათ სხვა ფსიხოლოგიური ორგანიზაცია ექნებათ და ჩვენ ვერც კი გავიგებენო. აქ ფლამმარიონმა სთქვა: ჩვენ შეგვიძლია მათთან გეომეტრიულ-ფორმულებით ვილაპარაკოთ, და მართლა; „ფლამმარიონის თქმული სრულებით არ არის სიმართლეს მოკლებული. მართალია, მარსის მცხოვრებთ სხვა სახის ფსიხოლოგიური ორგანიზაცია ექმნებათ, მაგრამ აბსოლუტად ხომ არ იქმნებიან განსხვავებულნი ჩვენგან! ჩვენსა და მათ შორის, როგორც საერთოდ მსოფლიოში, უთუოდ იქმნება რაიმე საერთო, რომელიც შეძლებას მოგვეკის მათთან „გასაგები“ ურთიერთობა (თუ კი „გაუგებარი“ შეიძლება ფილოსოფიურად!) ვიკონიოთ. ეს რაიმე საერთო, ფლამმარიონის აზრით, უფრო სივრცის წარმოდგენაში იქმნება, რომელიც უფრო ზოგადია ყველასათვის, და, მაშასადამე, გეომეტრიული ფორმულები შეგვიძლია ვიხმაროთ, როგორც ჩვენსა და მათ შორის გაწყობილი სიმბოლოები, რომელნიც საერთო ენის მაგვირობას გაგვიწვევენ.

ეს მსოფლიო ფაქტი ცნობიერების ერთგვარობისა. საუკეთესოდ გამოსახული „გაგებულ“ ურთიერთობაში, თავისთავად გულისხმობს ბუნებრივ ნორმის არსებობას, რომელსაც, მაგალითად, წარმოადგენს ლოლიკური აქტი. აიღეთ თუ გინდა ლოლიკური კანონი ერთდაიგივეობის:  $A=A$  ეს კანონი არის ბუნებრივი ნორმა, რომელიც იგულისხმება ყოველნაირ შემეცნებაში. იგი არის ისეთი ნორმა, რომელიც არავითარ სხვისაგან არ გამოიყვანების და თავის თავს თვითონვე ხსნის. ვულგარ ევოლუციონიზმით მისი რისგანმე გამოყვანა ყოვლად შე-

უძლებელია: ლოდიკური აქტი ვერასოდეს ვერ გამოვა ულოდიკოსაგან და არც შეიძლება ვნახოთ ის მომენტი განვითარებისა, სადაც არალოდიკური აქტი გადადის ლოდიკურში. თვით ლოდიკური აქტი არის ბუნებრივ აუცილებელი ნორმა, ხოლო აუცილებელი არაა „ძალდატანებით“, ამ სიტყვის პრაქტიკულ მნიშვნელობით, არამედ თავისუფალი; პირაქით, უბედურება მაშინ იქნებოდა, თუ წარმოვიდგენდით ლოდიკურ აქტივადან თავისუფალ აზროვნებას, თუ კი აზროვნება დაეარქმევა იმ აზროვნებას, რომელსაც ადამიანი არაარაობის უფსკრულში მიჰყავს.

ჩემის აზრით, ასეთი ერთგვარობა ცნობიერებას არის სწორეთ ის, რასაც დიდებული კანტი ტრანსცენდენტალ ცნობიერებას ეძახის. აქ ადგილი არ არის ამის გარკვევას შევუდგე. აღვნიშნავ მხოლოდ შემდეგს: ტრანსცენდენტალი ცნობიერება გამოისახავს ურთიერთობაში, „გაგებაში“. ხოლო მკითხველს არ ეგონოს ვითომ ურთიერთობა ჰქმნიდეს ტრანსცენდენტალს, ვითომ ეს უქანასკნელი მისი შედეგი იყოს სრულიად არა: თვით ტრანსცენდენტალი აუცილებელი პირობაა ურთიერთობისა, ურომლისოდაც ეს უქანასკნელი შეუძლებელია. მაგრამ არც წინააღმდეგი შეგვიძლია ვსთქვათ, ვითომ ტრანსცენდენტალი ჰქმნიდეს ურთიერთობას: ტრანსცენდენტალი მით არის ტრანსცენდენტალი, რომ იგი თვით ურთიერთობაა, მათი განაწილება მხოლოდ განიხილავს ისტრაქციაში თუ არის შესაძლებელი. ურთიერთობა ჰქმნის მხოლოდ ობიექტივობას შემეცნებაში, ან, გერმანელები რომ იტყვიან, Allgemeingültigkeit (Общезначимость, საყოველთაო მნიშვნელობა). ეს კითხვა კი განსაკუთრებულ განხილვას მოითხოვს.

ამრიგად, მსოფლიოში არის ერთგვარობა ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით, რომელიც არისსათვის წარმოადგენს ერთგვარ ნორმას თვითდადგინებისათვის. აქ არის პუნქტი დამყარებისა, რომლის შემწეობით შესაძლებელია ნორმალური განვითარება.

#### IV

მაგრამ არც უკიდურესი უნივერსალიზმია გამოსაყენებელი, თუ მას მათემატიკურად გავიზარებთ და დავიყვანთ უქანასკნელ ლოდიკურ სკვანამდე. მაშინ მივიღებთ რალაც ერთიან მასას, სადაც ყოველი ინდივიდუა-

ლობა ამოწილია, რაც უფრო საშინელია არაარაობამდე მიგვიყვანდა. არსებობს ერთგვარობა, მაგრამ არსებობს ინდივიდუალობაც: ერთგვარობა ინდივიდუალობათა შორის და ინდივიდუალობა ერთგვარობაში. საჭიროა მოვინახოთ ისეთი ხიდი, რომელიც გაიდებოდეს ინდივიდუალიზმსა და უნივერსალიზმის შორის. ჩემის აზრით, ასეთს ხიდს წარმოადგენს სოციალიზმი ამ სიტყვის ფართო მნიშვნელობით. მას უახლოვდება მიხაილოვსკის სოციალური სისტემა, რომლის სუბიექტივიზმი არისო არა ინდივიდუალისტური, არამედ ანთროპოლოგიური და რომლის ინდივიდუალიზმი არის არა სუბიექტივი, არამედ ყოველკაცობრიული. ერთის სიტყვით, სოციალობა არის ის ხიდი, რომლითაც ერთდება ინდივიდუალი ცდა ერთი პიროვნებისა სხვა პიროვნების ინდივიდუალ ცდასთან, სდგება ეგრეთწოდებული სოციალი ცდა, რომელიც შესაძლებლად ხდის კაცობრიულ შემოქმედებას.

ხოლო ყოველთვის უნდა ვიქონიოთ სახეში შემდეგი გარემოება: სოციალობა თავისთან არ არის სუბსტრატი ფსიხო-ფიზიური, რომელსაც შეეძლოს რაიმე „განცდა“. ამ მხრივ, ფსიხო-ფიზიურ რეალობას ანუ სუბსტრატს წარმოადგენს მხოლოდ ინდივიდუალობა და მარტო მას შეუძლია რაიმე განიცადოს. ამისათვის სოციალობას აქვს იმდენად მნიშვნელობა, რამდენად იგი ინდივიდუალობას ავითარებს, წინააღმდეგ შემთხვევაში ჰკარავს თავის ფუნქციას...

ამის მიხედვით სოციალურ მეცნიერების მიმართულება შემდეგი უნდა იყოს: გამოსასვლელი პუნქტი— ინდივიდი, როგორც სოციალური ატომი ანუ ისტორიული ერთეული, შემდეგ — ინდივიდთა მრავალგვარი სახე შეჯუფებისა, როგორც, მაგალითად, საზოგადოება, რომელიც გამომსახველია სოციალობისა სხვა და სხვა ფორმად: კომუნა, ფედერაცია, კონფედერაცია და ასე ქვევიდან ზევით. ბოლოს ისევ ინდივიდი, როგორც „გადამცდელი“ ყოველგვარ შემოქმედების, და მათ შორის სოციალის შედეგისა\*...

გაზ. „ივერია“ 1906. № 5.

\* წერილი ხელმოწერილია ფსევდონიმით — გრ. კავკასიელი.



# ინტელექტუალური თეატრის „უსსო“ გვირაბი\*

თავი V

## ნოდარ გურაბანიძე

საბჭო სეზონის მანძილზე რუსთაველის თეატრის სცენაზე ფრანგი ინტელექტუალის ეან ანუის ორი პიესა დაიდგა, 1988 წელს — „ანტიგონე“ (რეჟ. მ. თუ-მანიშვილი) და 1971 წელს „მედია“ (რეჟ. რ. სტუ-რუ).

ვერ ვიტყვით, რომ ამგვარი არჩევანი შემთხვევითი იყო. არც მ. თუმანიშვილი და არც რ. სტურუა არ განეუთვნებოდნენ შემოქმედთა იმ კატეგორიას, რომლებიც ასეთ გადაწყვეტილებას თავიანთ ესთეტიკურ, ფილოსოფიურ, უფრო ფართოდ — ცხოვრებისეულ პოზიციას არ უკავშირებდნენ. ნიშანდობლივია ისიც, რომ ორივე რეჟისორმა ე. წ. „ინტელექტუალური თეატრის“ წვდომის ერთნაირი გზა განვლეს — ჯერ ბ. ბრეტის პიესები დადგეს, შემდეგ უ. ანუისა. აშკარაა, რომ ჩვენი რეჟისორების სურვილი იყო რაც შეიძლება სრულად მოეცათ „ინტელექტუალური თეატრის“ სახეარო მისი ორი „პოლუსის“ — ბ. ბრეტისა და უ. ანუის — (შემოქმედებითი მეთოდებით ეტაპურ განსხვავებული ამ მწერლების) — სცენური ინტერპრეტაციის გზით.

მე-იანი წლების მეორე ნახევარში ჩასახული ფრანგული ინტელექტუალური დრამა, რომელიც მოგვიანებით დამკვიდრდა თავის სამშობლოშიც კი, საბჭოთა სცენაზე მთელი თეატრალური ეპოქის შემდეგ პოულობს განსხვავებულებას.

ახალი სცენური საშუალებების, სხვადასხვა თეატრალური მიმდინარეობის დაუფლების გზით რუსთაველის თეატრის შემოქმედებითი პალიტრის გამდიდრება აუცილებელი და კანონზომიერი მოვლენა იყო. საბჭოთა თეატრალურმა კულტურამ ბევრი რამ დამკარგა იმის გამო, რომ მისი ყურადღების გარეშე დარჩა „სისასტიკის თეატრის“, „ახსურდის თეატრის“, „დოკუმენტური თეატრის“ ძალზე მნიშვნელოვანი მონაკვარი როგორც დრამატურგიული აწროვნებისა და ტექნიკის განვითარების სფეროში, ასევე წმინდა თეატრალურ (რეჟისურა, მსახიობის ხელოვნება, სცენოგრაფია) საწყაროში ახალი მოვლენების გააზრების პროცესში.

მართალია, ბრეტის და ფრანგი ინტელექტუალების (ყველაზე სახელგანთქმული მათ შორის, ცხადია, ეგ-ზისტენციალისტი სარტრია) მსოფლალქმის სხვადასხვა ფილოსოფიური სისტემები, მხატვრული ორგანიზაციის

პრინციპები და ასევე სხვადასხვა სტრუქტურები განსაზღვრავენ, მაგრამ მათ აერთიანებთ ერთი პრინციპი — მხატვრული აწროვნების რაციონალიზმი. ტ. ბაჩელინის თქმით:

«Существует методологическое различие между произведением, которое исследует предмет с позиций разума и произведением, которое делает сам разум предметом своего исследования», («Современный зарубежный театр», изд. «Наука», 1969 г., стр. 40).

„ინტელექტუალური თეატრის“ ამ ცნობილი საბჭოთა მკვლევარის აზრით, პირველ შემთხვევაში მხატვრული მასალის დამუშავებისას სარგებლობენ გონების კრიტიკულობით და ინტელექტის იარაღით. ასეთი ტიპის მხატვარს იგი უწოდებს შემოქმედს, რომელიც «Разумное исследует и отражает неразумное действительность» (გვ. 40).

ამ გზით იგი გამოიბატვს სინამდვილეს და არა მხოლოდ თავის აზრს ამ სინამდვილეზე, იკვლევს გარე სახეაროს, უპირატესად უღრმავდება ისტორიას, ან შორეულ ქვეყნებში გადააქვს მოქმედება, რათა მისი დაკვირვებანი უფრო მნიშვნელოვანი იყოს გონებისათვის, ვიდრე ყოველდღიური ემპირიის უამრავი ერთტიპიური მოვლენების უშუალობა.

ეს მიმართულება ყველაზე დიდი პოეტური ძალით ბრეტის თეატრში გამოიკვეთა.

მეორე შემთხვევაში — ინტელექტუალი თავისი პროფესიით მოაწროვნა, იგი იკვლევს სწორედ გონების პრობლემებს, როგორც ჩვენი საუკუნის სიტუაციის ტოტალურ პრობლემებს.

«Разум проверяется разумом же, практический разум критикуют с позиций чистого разума» (იქვე, გვ. 41).

ამ ტიპის ინტელექტუალურ დრამატურგებს მიეკუთვნებოდა სარტრი და ანუი.

მეოცე საუკუნის შუა წლებში მიმდინარე კონფლიქტურმა სოციალურ-პოლიტიკურმა მოვლენებმა განსაკუთრებულ სიმძაფრით დააყენა ინდივიდისა და საზოგადოების ურთიერთობა. მთელ ამ კომპლექსს ამ დროის ხელოვნება ტრაგიკული სიმძაფრით ასახავს პიროვნების, ინდივიდუალის გაუცხოებამ (სოციალური თვალსაზრისით) ცნობიერების კრიზისი გამოიწვია, რადგან ადამიანის გონებამ გაიარა თავისი ეს გაუცხოება.

თუ ფრანგი ინტელექტუალებისათვის მთავარი იყო პიროვნებაში პირადი მასუხისმგებლობის გრძობის გაღვივება, ბრეტისათვის გარდაუვალი იყო ადამიან-

\* ფრაგმენტი წიგნიდან „რეჟისორი რობერტ სტურუა“. გაგრძელება. დასაწყისი იხ. უფრო ადრე „საბჭ. სელ.“ № 9, 10, 11, 1988 წ., № 1, 1989 წ.



ნის მიერ ისტორიული სიტუაციის შეცნობა. ამიტომაც, სარტრისა და ანუის დრამატურგიისათვის დამახასიათებელია „ჩაკეტილობა — (სივრცის, დროის, „შეგრძობის“, ყურადღების კონცენტრაცია ინდივიდის შინა სამყაროზე (აღებულია ერთი სიტუაცია), ბრენტისათვის ტიპური ეპური ვაშლილობა, ბროცების, მოქმედებისა და ეპიზოდების სიმრავლე და სერიულობა (აღებულია სიტუაციათა მდინარება). ანუისათვის მთავარია პიროვნების, ინდივიდის ინტერესები, ბრენტისათვის — საზოგადოების, ხალხის.

ბ. ზინგერმანი ამბობდა, რომ ბრენტი «Вовсе не отвергает значения нравственных побуждений человека, но направляет их в другую сторону... Он предлагает людям изменить существующее положение вещей, а не размышлять о том, как при существующем положении вещей нравственно вести себя» («Театр», № 1, 1961).

სამყარო — ბრენტის დრამატურგიაში — ადამიანის ნებისყოფისაგან დამოუკიდებლად არსებობს. ფრანგი ინტელექტუალები კი მიმართავენ სწორედ ადამიანის გონებას და სამყაროს უმორჩილებენ ამ ადამიანის ნებისყოფას (ამიტომაც აქვს ვადაწვევები მინუვენელობა რას იტყვის გმირი კრიზისულ სიტუაციაში, იტყვის „მოს“ და ამით მოახდენს თავის ადაპტირებას მიუღებელ სინამდვილესთან, იტყვის „არას“ და ამით უარყოფს ამ სინამდვილეს).

ფრანგული ინტელექტუალური დრამის გმირი, ეგზისტენციალური გმირია, იგი „უცხოა“, „მოსულია“ (მედვას მითი და მისი ტრაგედია სწორედ უღელგამოქრლია და ტიპის დრამატურგიისათვის), განწირულია, მისი მოქმედება არ ითვალისწინებს წარმატებებს.

ჩვენს რეჟისორებს, როგორც ჩანს, სურდათ არა მარტო ინტელექტუალური დრამის ორი პოლუსი მოეცათ, არამედ ცხოვრების უკიდურესობათა აზრსაც ჩანსწამოშინდნენ. იხე ვ. ბაჩელიას მოყვებობს: «Персонажи Брехта действуют, чтобы жить. Персонажи Сартра (ანუის პერსონაჟებიც, დასძენთ ჩვენის მხართ — ნ. გ.). — Чтобы умереть или убит».

თუ ანუის ანტიგონე იმიტომ მოვივლინა ამ ქვეყანას, რომ უარყოფს კრეონის სახელმწიფოებრივი ხაზართალი და იტყვა „არა“ — რათა მერე მომკვდარიყო, ანუისივე მედია თავისი არსებობის გამართლებას ხედავს იმაში, რომ შური იძიოს, მოკლას და ამით უარი თქვას იაზონის „ცივილიზებულ“ სამყაროზე, რომელიც უპირისპირდება და ანადგურებს პიროვნების შინაგან თავისუფლებას.

ადამიანური ტრაგედიის სწორედ ეს ძირითადი მოტივი ანტიგონეებზეა რობერტ სტურუას. „მედვას“ დადგმის გამო რ. სტურუამ, მაშინ, ტელევიზიაზე გამოხატვისას განაცხადა, რომ იგი დაანტიგონეა ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლის ამ იდეამ, რომელიც უანტიგონე ვადასტოვებს ამ სიტუაციაში. ამ ფრაზამ, რატომღაც მძაფრი რეაქცია გამოიწვია კრიტიკოს შალვა შაქავერიანში, რომელმაც არც ანუი დაინდო, არც ეგზისტენციალიზმი და არც რობერტ სტურუა: „დროა უსუსვადი უოგერითი კრიტიკოსის მიერ ანუის ეგზისტენციალიზტიკური მსოფლმხედველობის შენიღბვის მიზნით წამოყენებული სრულიად უმართებულო დებულება შესახებ იმისა, თითქოს ანუის ანტიგონე

თემაზე დაწერილი პიესები ბოროტების წინააღმდეგ ბრძოლის იდეით არიან გახსენებული და, შესაბამისად, უაზონისა და ნეოფაზონის წინააღმდეგ მძაფრდებიან. ბოროტების წინააღმდეგ საბრძოლველად ერთი სიტუაცია კი არ შეუძლია ანუის ამ პიესებში... რეჟისორს არც კი უძლია რითიმე შეერბილიყინა ავტორის კავთომოდელი, ეგზისტენციალიზტიკური შეხედულებანი. ანუის გმირების ალოგურობა, შინაგან წინააღმდეგობანი და გრძნობათა ბუტყაფორულობა მკვეთრადა ხაზგასმული დადგმაში, იგი მკაფიოდ გამოხატვის თითოეული შემსრულებლის თამაშში“ (ფურს „თეატრალური მოამბე“, № 5, 1971).

ამ ციტატაში თავდაყირა დაყენებული სავთოდ ეგზისტენციალიზმის არსი და კერძოდ, ანუის შემოქმედება, რომელიც ადამიანის არსებობის, მისი სულისმირი ცხოვრების მალაი ნორმების დამკვიდრება (აქვე აღვნიშნავ, ბარე: შ. შაქავერიანის ეს ციტატა ძალზე საუფქვლიანად გააკრიტიკეს ვ. ქართველიშვილმა, ხალტი კობახიძემ და ნ. არველიამე საქართველოს თეატრალურ საზოგადოებაში გამართულ განხილვაზე. 1972 წლის 17 იანვარს). ამგვარი სტატიის გამოქვეყნება მით უფრო საოცარი იყო, რომ უკვე არსებობდა უან პოლ სარტრის, უან ანუის პიესათა თითქმის სრული თარგმანები, რუს თეატრალურდენთა შესანიშნავი გამოკვლევები, დასაბუთი, რაც მთავარია, იმავე უან ანუის პიესის — „ანტიგონეს“ — მიხედვლ თუმანიშვილისეული ბრწყინვალე ინტერპრეტაცია რუსთაველის თეატრში.\*

მ. თუმანიშვილის მიერ დადგმული „ანტიგონე“, სავთოდ ქართული თეატრის ერთ-ერთი საუკეთესო სპექტაკლი, უარტრის სიმძაფრით გამოხატვდა იდეათა დრამას, ორი იდოლოგიის (კრეონი-ანტიგონე) სამკედრო-სახისციკლო დაქაიებას; ორი შურისგებელი ხასიათის (ამ იდეის მატარებელი ხასიათის) ტრაგიკული კონფლიქტს. ეს იყო დრმა ვანცდაზე, დიდ შინაგან ტემპერამენტზე, სულიერი ძალაზე აგებული სპექტაკლი, რომელსაც ნ. ზაქარიამ და წ. კვერენჩილაქი აღმავალი დინამიზმით, თვითდაწვას, თვითგანადგურების შეუბრალებლობით წარმართავენ.

თეატრმცოდნე დ. შუმლაქე ფიქრობს, რომ რ. სტურუას მიერ დადგმული „მედვას“ (მთავარ როლს აქაც წ. კვერენჩილაქი ასრულებდა) პოლემიკური იყო მ. თუმანიშვილის „ანტიგონეს“ მიმართ:

„მედვასი“... „შედარებით სუფთა ხასით იყო წარმოდგენილი იდეათა დრამის ანტილოზიორული, ანტიმომეზური ბუნება, მისი მრავალმასტბანი სტრუქტურა“... მ. თუმანიშვილის „ანტიგონესთან“... „მიმართებაში შეინიშნებოდა რ. სტურუას წარმოდგენის პოლემიკური ხასიათი. ამ პოლემიკას მანინ პიესციკული მნიშვნელობა ქცოდა რეჟისორისათვის. იგი შინადაიხასხავდა ინტელექტუალური თანაგანსჯის გამოწვევას, მედვას პიროვნებად განხორციელების პროცესში, ნაწარმოების ტრაგი-ფარსული ბუნების გამოხლას, მკვერენჩილის გამოხიზნებას, მისი ცნობიერების სტრუქტურაში მყუფუფი ხასციკლო იმპულსების ამოქმედებას და წაღებად ელტვოდა ემოციური თანად-

\* 1972 წელს გამოვიდა იზოლა ბაჩიაშვილის ვრცელი და საინტერესო მონოგრაფია „უან ანუის დრამატურგია“.

გომისა და თანადრობის ვალდებულებას, ხასიათისა და მოვლენის ფსიქოლოგიურ წყადმასს“ (ურუნ. „სახელოთა ხელოვნება“, № 12, 1981).

პირადად მე არ შემიძლია სრულის კატეგორიულობით ვთქვა, რომ რ. სტურუას სექტატალს ანტიემიწური და ანტიილუზიორული იყო. თვით ანუის ეს პიესა ნაკლებად ემორჩილებოდა ანტიილუზიორულ ესთეტიკას. ვიტყვი მეტისა — იგი აგებულია მედეას გონებრივი და სულიერი სამყაროს დიდ შინაგან კონფლიქტზე, გრძნობათა კვიდილზე. შინაგანი თავისუფლებისთვის, არჩევნების თავისუფლებისათვის მებრძოლი გმირი უკვალად წევას ცხოვრების გზაზე და თვითონაც იწევას ხაზარს თავს. მოქმედება, განსჯა, განცდა, კონცენტრირებულია ამ ერთ გმირზე (უფრო სწორად — ამ გმირში იღებს სათავეს) — იგი აზროვნებულია, უკვლად მიმართ კონფლიქტური და პირისპირების გამო. ეს კონფლიქტი ავლენსათვის მიი უფრო ტრაგიკულია, რომ მის არსებობაში თანაარსებობს ორი ურთიერთგამომრიცხავი გრძნობა — სიძულვილი და სიყვარული. მედეას მთელი თავისი სულიის ფიზიკით მსუღბს იაზონი, მაგრამ ვერც მისდამი სიყვარული დაუღწევია ბოლომდე. შეგვიძლია ვთქვათ პირიქითაც — მედეას მთელი თავისი სულის ფიზიკით უუპარს იაზონი, მაგრამ ვერც მისდამი სიძულვილი დაუღწევია ბოლომდე. რაც უფრო შორსაა მიხვას იაზონი, მით უფრო მწვავეა სურვილი მახთან ახლოს ყოფნისა. ამ გამანადგურებელი გრძნობების, ურთიერთგამომრიცხავი ფიქრების ტრაგიკული მსხვერპლთა მედეა.

ამიტომაც მისი განხორციელება ასეთსავე შინაგან კონცენტრაციას მოითხოვს, თვითჩაღმრევებას, მის სულში დაძრული უკველი იმპულსის ფიქსაცია.

სწორედ ასეთი გმირის განხორციელებაა რ. კვერენჩილაძის მოწოდება. მას შემდეგა ტრაგიკულად გამოჩენული ადამიანის ერთიანი ფსიქოლოგიური სურათის შექმნა. რ. სტურუამ კი მას ძალზე რთული ამოცანა დააკისრა, არამეტიც მსახიობისაგან მთელი ფსიქოფიზიკური პარამეტრის გარდაქმნას მოითხოვდა. რეჟისორის სურვილი იყო ანუის ეს ფრანგული ინტელექტუალური პიესა ბრეტის გერმანული ინტელექტუალური თეატრის კანონებით განხორციელებინა. პიესის შინაგანმა ბუნებამ, მისმა სტრუქტურამ დიდი გამძლეობა გამოავლინა და არ მიიღო რეჟისორული „დეტატი“. ამის გარდა მთავარი გმირის — მედეას შემსრულებელია რ. კვერენჩილაძე მთელი თავისი აქტიორული ბუნებით, შინაგანი სულიერი წყობით ამგვარი თეატრის ანტიპოდი. რამდენადაც მის შემოქმედებას და მის პიესის ვიცილობ, იგი არა მხოლოდ ფსიქოლოგიურად არ დებულაბს ამ თეატრს, არამედ მისი პრინციპული მოწინააღმდეგეა თავის შეგნებით, აზროვნების ბუნებითაც. რ. სტურუა, ჩემის აზრით, შეეცა, როცა თავისი არჩევანი ამ მსახიობზე შეაჩერა. შინაგანი კონფლიქტი ამ ორ შემოქმედს შორის გარდაუვალი იყო. აქ არ მხოლოდ ორმხრივი შეგუება, ურთიერთ ადაპტაციაა. რ. კვერენჩილაძის შესრულებაში როლის ის ეპიზოდები იყო ძლიერი, სადაც იგი სრულიად გარდაახებოდა მედეას რლში, სადაც საკიორ იყო ძლიერი ვნებებისა და ტემპერამენტის გამოვლენა, განცდის ტრაგიკულ დაძაბულებამდე მიყვანა. სწორედ ამ ძლიერ მომენტებში სცილდებოდნენ ერთმანეთს რ.

სტურუა და რ. კვერენჩილაძე. იქ სადაც რეჟისორული კონცეფცია მოითხოვდა „გარბისა“, ჩვენებას, და მოკიდებულებას, მსახიობი ფერმტრთადად გამოიყურებოდა, თითქმის ნაძალადევად თამაშობდა, ჩქარობდა სხვა „განცდის ეპიზოდებზე“ გადასვლას. მოკლედ, სწორედ ამ სუსტ მომენტებში „უახლოდებოდნენ“ ერთმანეთს რ. სტურუა და რ. კვერენჩილაძე. ამიტომ სექტატალი მთლიანად ვერ აღწევდა მას ამოცანად ეტყობოდა შინაგან წინააღმდეგობათა კვალი, ამ წინააღმდეგობათა ნაძალადევად შეერთების ნაკერები.

ფრანგული ტრადიციის ერთგული უან ანუი თავისი გმირების კონსტრუირების ახდენს თავის ფილოსოფიური მრწამსის საფუძველზე. ეს ერთგვარად მიჩნვს ერთმანეთისაგან გმირებს, ამჟღის საზღვრებში კეტავს მათ. ამ სექტატალში კი მთავარი გმირი თავის ამბულაშიც იყო და ამავ დროს მის გარღვევასაც ცდილობდა.

რ. სტურუასათვის ამ შემთხვევაში ამოსავალი წერტილი, რითაც იგი ცდილობდა ინტელექტუალური დრამის სიღრმეების წყადმას, იყო გმირების, მედეას, ეპიზონის, ზინგერმანის, მისი „უცხოობა“, „მოსულაბა“, „ხარბაროსობა“. „გაუცხოების ეფექტი“ ამ შემთხვევაში გამოიღოდა როგორც საერთო დრამატული სიტუაციის ამხნეობა, მაგრამ ამ ფილოსოფიურ-სოციალურ მოტივზე მტკიცედ ვერ დაედა „გაუცხოების“ თეატრალური ეფექტი. აქ მსახიობის მიერ შექმნილი სახის დისტანცირება უშაღ ალექსმეობა როგორც პაუზა შესრულებაში, „ჩავარდა“, „ორმო“ მოქმედების განვითარებაში. ამიტომაც ეს ცენურის სახე-პორტრეტი თითქმის გამოსახვის ორგვარი ტექნიკით იყო შესრულებული — ნაწილი ფერწერული სისახებით, მსუყედ იყო გამოკეთილი, ნაწილი — ფერწერითადად გრაფიკული ბინდით დაფარული.

ზ. ზინგერმანის დაკვირვებით, თუ ე. ანუის „ანტიგონეში“ მთელი ქალქია აქოთეული გახრწნილი გვამის სუნით და ანტიგონე ერთადერთი, რომელიც თავისი შეუბღაღავი სიწმინდით ირგვლივ სურნელებას აფრქვევს:

«В «Медее» дурной трупный запах исходит и от героини. Медеея со своими чарами, своей ненавистью, уверенностью, что вечно надо сражаться, что все дозволено, — чужая, она нездешнего происхождения. Может быть, в горах Кавказа, где варвары сражаются врукопашную с барсами, ее страсти, ее фанатизм и ее бестрашие воспринимались бы как нечто естественное, но здесь, под этими мирными небесами, на берегу спокойного моря, ей не место» («Очерки истории драмы 20-го века», изд. «Наука», 1979, стр. 390).

მართლაც, მთელი ქალქი თითქმის იწვოდა ლხინის, ღრეობის, კოცონის კვამლი გახვეული. მაგრამ რა იყო ეს? ქალქის კვამლი თუ მედეას მისწრაფებისა და ზინგერმანის ფარად? სცენაზე დიდხანს იდგა მრუფე სიბნელი და ჩვენი თვალი ძლივს არჩევდა მედეას სხეულსა და მისი ფურგონის კონსტრუქციის (დაუფარავი გადაძაბილი ბრეტის დიდლადა კურავის ფურგონთან — ცხოვრების გზაზე აგორებული ამ მარადიულ სიზმოლო-ნიშნთან. აღეგორია უფრო ნათელი ხედვობა, როცა მედეა ამ ფურგონში შეებმებოდა).

გმირის ეს „უცხოობა“ მკვეთრად იყო გამოვლენი-

ლი მსახიობის ქეშმარიტად ფანატიკურ სიძულვილსა და სიყვარულში, რაღაც არადადამიანურ ვენებიანობაში და ამ ვენების შუებრალღებო თვითგანადგურებაში. მითითური მედეას არსება — ანუ ისეთი, როგორც ბერძნულშია მითმა შემოგვიანა — ახადებოდა მედეა-ქალისაგან (კვენისთი-ვაებით, შამში ავბორცული ინტონაციით იძრობდა თავიდან პარისს და თმაგაგალი ჯადოქარი მისანი დგებოდა ჩვენს წინაშე) და ასევე ჩვენს თავღწინ თვითადწვით ამთავრებდა სიცოცხლეს. ამ ორ უსიღურებობათა შორის გადიოდა ეს ქალი ტანჯვის, თვითგების და შურისგების ვენებით გამწარებულ სიცოცხლეს.

ძონებში თუ ძველ ნაჭრებში ჩამქდარი მედეას არსებიდან შობიარე ქალის ტკივილებით გამოდიოდა „მეორე“ მედეა.

...სცენაზე შემორბის პატარა ბიჭი, რომელსაც მოაქვს იაზონისა და კრეტუსს კორწინების ამბავი. მედეა ღირსეულად ისმენს მომაკვინებელ ახალ ამბავს ნელ-ნელა კლავს თავის თავში იაზონის მოსიყვარულე მედეას და მითხვების წინ არჩევულბრძოვი სიცხადით იხადება ახალი ადამიანი — განთავსულბრძოლა: ძლიერი, შეუღრეკელი და ყველაფრის შემძლე, რომელიც აღარ არის შებოვილი ვალდებულების, სიყვარულისა და მოვალეობის გრწნობით. იაზონი თავისი ნებით ვაწერდა მედეას სამყაროს, დატოვა იგი ხე-მუღამოდ მარტო და ამ სიპარტოვით დაუბრუნა თავის უფლებას“. (ი. ბაჩიაშვილი. „უან ანუის დრამატურგია“. 1972, გვ. 208).

კედლის ძირას, ქალაქის კარბეუსთან კვამლით აბრჩოდებულ გარემოში, ფერადი ნაჭრების გროვავში ფუფუფუთებდა მედეა. ქალაქის ვანაპირა ადგილი, პოლისის კედლის მიღმა გარემო (მხატვარი თიმიზუზუს სუბმათავსი), უკვე მიავანშებდა იმას, რომ მედეა „გარეთაა“, გარყულია, ქალაქი-სახელმწიფოს მიღმა, მარტოა, „უცხოა“ და ახდენდა კანონგარეშე, რადგან ის კანონები, რომელიც „კედლის“ მიღმა მოქმედებდა, მედეაზე აღარ ვრცელდებოდა, აღარ იცვენ მის ადამიანურ ღირსებებსა და უფლებებს (უზარმაზარ, მძიმე კარბეტს გრძელფარჯებანი, შუზარადიანი მხვედელი დარაჯობდენ. თითქმის საკონცენტრაციო ბანაკის კარბეტს იცადენენ, რათა მათი ნება-სურვილის გარეშე არც არავინ შემოსულიყო და არც გასულიყო. ამ კარბიდან შემოდოდა მედეასთან შესახებდრად კრეონტი. (იაზონი კი პირველად კარბეტში ჩატანებულ პატარა კარბიდან). თვით მედეა კი კარბეტის ზღურბლს ვერ სცილდებოდა. ამ უფლებების მოპოვება ახლა დამოკიდებულია თვით მედეაზე, როგორც პიროვნებაზე, რომელიც შინაგანი თავისუფლებისა და არჩვენების თავისუფლებისათვის უნდა იბრძოდეს, თუკი იგი ტრაგიკული გმირია. მან უნდა დაამტკიცოს, ფედონის სიტყვებს თუ მოვიშველებით, რომ „ადამიანის თავისუფალი არ არიან არჩევანისაგან, მაგრამ თავისუფალი არიან არჩევანში“.

ქალაქი ილბენს, ცივილური ცხოვრება ჩქევს კედლის მიღმა, აქ კი, კედლის აქეთა მხარეს, ბარბაროსული ქალისა, დიდა ქალაქის (თ. სუბმათავისა) უშალ თანხედროვე ქალაქ-ურჩხულის სახე გამოხატა ფონად, ვიდრე ანტიკური ქალაქ-პოლისისა. სენის ამგვარი გადქვეტა რევისორის ჩანაფიქრს პასუხობდა: თანამედროვე ურბანისეულ-ცივილურიებული სამყარო

რო პირველი წამლეკავია ადამიანის ინდივიდუალობისა) სანაგვეა, სადაც მედეა გამოორიყავს ბობოქარ-ცხოვრების ტალღებს. შემოღის კრეონტი — ედმონდი დელაშვილი — მძიმე ჰიპოტიდან, რაფინებულთ, დახვეწილი გემოვნებით ჩაცმულთ. ხელში წკლავ უჭირავს, რომელსაც ელევანტურად ხმარობს. ტირანი და უმწიო ქალი, შეუზღუდავი უფლებებით აღჭურვილი მძლეობი და მანქანალი, ცივილიზაცია და ბარბაროსობა უპირისპირდება აქ ერთმანეთს. თავის ძონებში ფეხმორთხმით მქდომარე ხდებდა მედეა ტირანს. ბოშა ქალის სიიავხედით მიეჭრება მედეა კრეონტს და მხარზე ფამილურად დაადებს ხელს — ახლანდელი მდგომარეობის ამ საშინელი კონტრასტის მთხედვად, მედეა ცილიობს აგრწნობის კრეონტს — ჩვენ ტოლები; თანაბარუფლებიანებით ვართო. პირველივე სცენას რ. სტურუა შინაგანი ბძოლით, დაპირისპირება სიმძაფრით ავსებს. მედეას თავხედურად შემოდრეულ ხელს მხრიდან ვერაფრით ვერ იშორებს კრეონტი, გამოუთქმელი, გაუმხედილი ორთაბაროლის მოწმენი ვაჭობი... მედეა, ვითარცა ბაზარისი ისე იქცევა, გაქვლავს გამოხატვებს და გააზრებით შეუტევს რევისორს ამ შემთხვევაში არ აინტერესებს ის, რომ მედეას ძარღვებშიც მეფური სისხლი ჩქევს. რომ იგი დიდგარკოვანია და სხვა, დიდი ცივილიზაციის შიშით. რ. სტურუა ვანგებ ამდაზღებდა მედეას, მანქანე ორივე ფეხით მაგრად აუქნებდა. ეს მედეა არავფრის არ ერიდებოდა — წყველა-კრულით აკლბდა იქაურობას, იფურთხებოდა, საცემრად ირეწდა, მზავი იყო ფრბილებით გამოელადრა ყელის მოწინააღმდეგე თავისი. მედეა ებრძვის კარბეტსა და კედლის მიღმა არსებულ სამყაროს, მის თვალში იქ მცხოვრებნი ცივილიზებულითა ბრბოა, უპირატეო მასა, რადგან თვითველი მათგანი კანონის ანუ ფბიშელი ვანების, პრავბტული ვანების მონაა. თვითონ კი თავისუფალი ნების დამორგუნველი კანონებისაგან. იაზონი — გურამ საღარაძე — და მედეა სიძულვილ-სიყვარულით სამედეოდ გადაქვეტა უფელე კონტრასტულად განაბორციელებენ სხვადასხვა სამყაროს (მშვენიერი მიზანსცენა იყო სპექტაკლში: ნელიხელრაკიებულ მედეასა და იაზონის ერთმანეთისთვის ზურგი მქდოროდ მიუჭებნიათ. ამით პოზში გარინდებულებს მიწყავი დიალოგი. სიხალვე-სიშორის, დაკარგვის და პონეს, ურთიერთტოტოლებსა და განშორების ქლასტიკური ხატო იყო ცხოვრება ეს დგმა. ისინი ლასარაკობდენ თავიანი გმორვების უინტიმეს დეტალებზე. იაზონი ცდილობდა მედეაში სატრფოსა და ქალის ცივილიზებული გრწნობების გაკოცხლებას, მედეა — იაზონში — უკომპრომისო, დიდი მზუნების განბორციელებისათვის მებრძოდ ბუნებას. ორივე ერთმანეთს იყვინენ გადაქდობილი, მაგრამ ერთმანეთისაგან დაშორებულნიც ამავე დროს).

...ორი არსება, რომლებსაც ერთმანეთის მიმართ მხოლოდ უმწიკვლო გრწნობები და სეტყოი სიყვარული ამოძრავებთ; ორი არსება, რომელთა დამოკიდებულებაში გარეგნულად გამჭარალა მამაკაცი და ქალი და მათი ურთიერთობა ორი თანამებრძოლის, ორი პატარა მშის ურთიერთობად გარდაქმნილია. თითქმის იაზონისა და მინასა და მინას არსებობა ცალ-ცალკე დღემოდ მხოლოდ მთელის ნახევარი ნაწილი იყო, თითოეულმა მათგანმა იპოვა თავისი მეორე — აუცილებელი ნახევარი



და ორი ახალგაზრდა ერთ არსებდა იქცა, ერთი ფიქრითა და ერთი ოცნებით განმსჭვავლა. დაუნდობელი ცხოვრების წინაშე ერთ არსებდა ქვეყლა იაზონი და მედვა ერთმანეთის თანამოაზრენი და თანამხარობისი არიან. ისინი ორი პატარა ძმის მსგავსად, სახელადაკაიწეული მთიებზედ თავიანი ცხოვრების გზის კვლავ პატარა, მაგრამ ყველაზე ძვირფას მონა-კვლავ და ორივე მწად არის თავგანწირული დაცვის მეორეს სიცოცხლე, ბედნიერება, სიხარული“ (იხ. ი. ბაჩიაშვილის დასახ. წიგნი. გვ. 218).

მაგრამ ეს არის მოგონებთა თავღწერტაცი პანორამა, რომელიც მათში სხვა გრძნობებსაც აღვიძებს. წამიერად ცოცხლდება ამ ორი ადამიანის არსებამი მინავლენული ვენები. აქ რ. სტურუა ურთიერთ-ლოკოში, „ნახევარი ნაწილის“ მთილად ქვევის სუბ-ინაქციურ სურვილთა აღგზნებულ სურვის ხატვადა — სექსუალური სურვილებით აღგზნებულები მედვა და იაზონი ვენებანი ორგით ტუტებოდენ და სულის ექოთლოშილურ გამოფხიზლების ავბორცულ ზვეენა-აღერსში აქრობდენენ.

მხოლოდ იაზონისადმი სიძულვილში ექებდა მედვა ხსნასა და თავისუფლებას, თითქმის დაიბრუნა კიდეც დაკარგული ოაქისუფლება (ზომ ეუნებნობა ძიძას: „ახლა ყველაფერი დაბთარდა, ბოლო მივღე. ამ ხა-დაშოს, ძიძავ, მე ისევ მედვა ვარ. ო, რა კარგია ხე-დავ, როგორ დავწყარდი, ძიძავ, რა მშვიდად ვსაუ-ბრობს? მე კვადები. ნელა კვლავ რაღაცა ჩემში, რა-ღაცა ვახრჩობ.“). მაგრამ რეესროი აქ სხვანაირად ფიქრობს — სიყვარულთა ასე ავლილად არ ნებდა სიძულვილს, ასე ავლილად არ ხდება მონობიდან თა-ვისუფლებამი გადასვლა, „იკაცის სუნით გაბრუნებულ დედაკიცი, რომელიც დაბნული ძუწახავით იწვა და ელოდა“, ასე ერთის ამოსუნეკით ვერ განთავისუფლ-დება თავბრუდამხვევი სექსისხაგან.

სიყვარულმა უბედურება მოუტანა, სიძულვილმა თა-ვისუფლება, მაგრამ არის კიდეც რაღაცა, რომელსაც ასე ავლილად ვერ შეუძლია მედვა — ესაა ლტოლვა მამაკაცისკენ, იაზონისკენ, ანუ ისევ მონობისკენ. ასე ქანაობს მედვა სიყვარულსა და სიძულვილს შორის. თავისუფლებასა და მონობას შორის, ვიდრე საბოლოოდ არ დაუსხლტება იაზონის სამყაროს და საკუთარ თავს არ დაბრუნდება, ვიდრე თავის არსებობად არ აქ-ვედს მისხავე ნათქვამს: „ო, ზილო ჩემო! რა ხასხასა, რა ტუბილი და სურნელოვანი ხარ. ჩემო სიძულვილო!“...

...მედვაში ზილოს იწვევდა იაზონის ციკლოური საშობის კი. მაწაწაღის სიშმაგით მივარდებოდა ია-ზონს, ტანთ შემოაძარცვავდა თეთრ, მაქმანებთან პე-რანგს და თავის ძონქებში მოხსკრიბა. ეს ტანსცემლი მედვას თავში გარეგანი ინდივიდურო იყო იაზონის კონფორმუზის, მისი შეგუების. ამიტომაც ვერ იტანდა თავისი საყვარელი ადამიანის სხეულზე „ზნეციო-ლობის“ ამ გარეგან ნიშნებს. მხოლოდ ასე უნდა გა-ვიყოთ მედვის მოქმედება ამ სცენაში, რომლის თა-ვისებური (ჩემის აზრით, მცდარი) ინტერპრეტაცია შე-მოგვთავაზა მაშინ შ. მაჭავარიანმა: „როგორც კი თავს იჩენს გრძნობათა და მოქმედებათა ავტორისუფელი აღმოვიფრება, მსახიობობა (შ. კვერენხილაძე, ე. გ.) „შკარად იმნევა, ეყარება არა მარტო გრძნობისა და მოქმედების შესხამისხობა, არამედ უზარალოდ მოქმე-დების საზრანაობაც. ასეა, როცა იაზონთან ხაუბარში,

იაზონისხაგან ლაღატკი ბრალდებული მედვა, წამა-თაც არ შეუშვოთებია სინდის, პირქით, ტანსცემ-ლი შემოაძარცვა იაზონს, ეროტიკული ვისტრუბო-მოინდობა მისი გაღიზიანება (გახსენეთ დაკონკოლ ჩერე-ზში მისი ნებიერი გორაობა) (იხ. თურნ. „თეატრა-ლური მოამბე“, №5, 1971).

სექსუალური პლასტიკურად გამოხატული კონფლიქ-ტი ორ სამყაროს შორის ძალიან ნათლად იყო მო-წოდებული, მაგრამ ეს მაინც გარეგანი ნიშნების, ისეც პლასტიკის დონეზე იყო დარჩენილი და მას აკლდა პიროვნების შინაგანი პროცესების, ანალიზის, ფსიქო-ლოგიური ცხოვრების აუცილებელი პლასტიკა, რის გამოც კონფლიქტმა არსებითად მხოლოდ გარეგნული გამოხატულება მპოვა, ჩვენ ვხედავდით შედეგს და არა პროცესს, რომელიც ამ შედეგამდე მიიყვანდა გმი-რებს. ერთი სიტყვით, აქ არ იყო ინტელექტუალური დრამისთვის დამახასიათებელი იაზონიანი ექსპრესია. თუ ეგზისტენციალური ფსიქოლოგიის თვალსაზრისით შევხედავთ მედვას, მასში აღმოვაჩინთ მის პიროვნულ მინდრეულ გეგმას თვითაღგზნების, თვითგახლებების, ში-ნაგანი სამყაროს გააქტიურებისკენ. მედვას მთავარი სცენები კრონოტონ და იაზონთან ამგვარი გახლებით მიჰყავდა მსახიობს, მაგრამ ეს თავისუფალი არ იყო გარეგნული ეგზალტაციისხაგან.

ფსიქოლოგიის ისტორიის მკვლევარის მ. იაროშევს-კის თქმით, ეგზისტენციალური ფსიქოლოგია „...Провозглашает поход за человека как целостную, уникальную личность во всей полноте ее внутреннего опыта, в ее «открытости» миру и непрерывной самоактуализации... В конструктивном отношении моделям «расщепленного», «фрагментарного» человека экзистенциальная психология противопоставляет идею нерасчлененной личности, ее «Я» (Self), ее «самости» (М. Ярошевский, Психология в XX столетии, изд. Пол. лит., М., 1974 г., стр. 313, 315).

...კვლავ კვამლში იხვეოდა მთელი სცენა. ეს უკვე იყო გრძნული მედვას მიერ გაჩაღებული კოცონი, რომელიც იგი თავის ზავსებთან ერთად იფრტულე-ბოდა... მაგრამ თვითგანადგურების ეს აქტი აღარავის აჩუქებებს, ადამიანები დალილინი არიან თანაგრძნო-ბისა და თანაღმობისხაგან. დესპოტიზმი, ტრანიამ გა-მოფიტა ისინი, ყოველგვარი ადამიანური ჩაპლა მთა-ში, ყოველი კორნითელი ადაპტირებულია სისტემის მიერ, მათ წონასწორობას ვეღარ არღვევს მედვას უკა-ნასწინდელ თავზრდამცემი აქტიც კი...

მატერულ-სახილსტური უთანაბრობით, ერთგვარი შინაგანი წინააღმდეგობითაც კი აღბეჭდილი ეს სექ-ტაკლი, რომელსაც არც თეატრისთვის და არც რეჟი-სორისათვის წარმდება არ მოუტანია, სხვა მხრზე იყო მნიშვნელოვანი. ქერ ერთი: თუ ანუის დრამატურგამ გააფართოვა რუსთაველის თანაგან რეპერტუარის საზღვრები, მისი ესთეტიკური ინტერესების სფე-როში შემოიტანა ახალი ნაკადი, მეორე — ტოტალური რეჟიმის, დესპოტიზმის, ადამიანის შინაგანი თავისუფ-ლების დამორყვნელი მონობის წინააღმდეგ ბრძოლა რ. სტურუას შემოქმედების ერთ-ერთი უმნიშვნელოვა-ნენი, (თუ მთავარი არა) მოტივია, რომელიც ასე მძაფრად გამოიკვეთა მის მიერ ადრე დადგმული „ხე-ილემის პროცესში“, გაგრძელდა „მედვაში“ და დას-



რულეზული სახე მიიღო მის მომდევნო ნაშრომებში. დაბოლოს, თვით რ. სტურუასათვის უკვე აღარ ჩაუვლია ინტელექტუალური თეატრის ამ თვალსაჩინო წარმომადგენლის პიესაზე მუშაობას — მან გაამდიდრა რეჟისორის პარტიტურა, ერთგვარად დააახლოვა თეატრის იმ ესთეტიკურ სამყაროსთან, რომლისკენაც იგი ასეთი შეუპოვარი თანამიმდევრობით მიადოდა, სამყაროსთან, რომელიც თავის თავში იტევს სხვადასხვა სტილის, მანერის, თვით უარის მრავალფეროვან ერთიანობას, ითავსებს შეუთავსებელს და როგორც ამ ბოლო დროს ამბობენ ხოლმე — ეურდენობა შეგნებულ ეკლექტიკაში.

ამ თვალსაზრისით (და მხოლოდ ამ თვალსაზრისით) საინტერესო იყო აგრეთვე, 1978 წელს, რ. სტურუას მიერ დადგმული „ეტივი შტოკმანი“.

პიროვნება და საზოგადოება, დიქტატორი და ხალხი, მათი ურთიერთობის შედეგად წარმოქმნილი სოციალური და ზნეობრივი კლიმატი XX საუკუნის ლიტერატურისა და თეატრის ერთ-ერთი უმთავრესი თემაა. რა ადგილი უჭირავს ადამიანს ავტორიტარულ სისტემაში, როგორ ზდება მისი ფსიქოლოგიური ადაპტაცია, რა გზით ცდილობს ადამიანი თავისი ინდივიდუალულობის შენარჩუნებასა და დამკვიდრებას, როცა მთელი სოციალური გარემო მტრულადაა გაწყობილი მის მიმართ? აი, კითხვები, რომელსაც თავს დასტრიალებენ ასათქმო ევროპული დრამის მამამთავრები, იხსენიდან მოყოლებული, სარტრით და ბრეჰტით დამთავრებული.

სოციალურ გარემოსთან, საზოგადოების ცნობარებაში განმტკიცებულ წარმოდგენებთან ინდივიდის ამბოხი, ასე ძლიერად და დინამიურად გამოხატული ჰენრიკ იბსენის შემოქმედებაში, ჩვენი რეჟისორის ინტერესების სფეროს არ სცილდება. ფ. ენგელსის თქმით, იბსენი, მართალია, ახსავს წრფილი და საშუალო ბურჟუაზიის სამყაროს, მაგრამ ამ სამყაროში «Люди еще обладают характером и инициативой и действуют самостоятельно».

იბსენის გმირები ამ დამოუკიდებელი მოქმედებისათვის არიან გაჩენილი, ისინი ისე იქცევიან, თითქმის თავისუფალი იყვნენ გაბატონებული სოციალური სისტემის მორალისა და ვალდებულებებისაგან და ამ საზოგადოებას უპირისპირებენ თავიანთ თავისუფლებას, პიროვნულ სუვერენობას, რომელიც უპირველესად მათს ინდივიდუალურ ამბოხშია გამოხატული. ძლიერი პიროვნული ნებელობა უპირისპირდება სოციალური წრის (იბსენთან — ბურჟუაზიული საზო-

გადოების) მტკიცე, ავტორიტარიზმით განმტკიცებულ ურთიერთობებს, რომელიც უკველნაირად ცდილობს ამ თავისუფალი ნების მოშობას. «Среда у Ибсена — ШеняШеня б. ШеняШеня — проявляет себя как быт, обыденщина, — и как политическая реальность... В драматургии Ибсена мотивы бытовые и общественно-политические еще не расчленены» (Б. Зингерман, «Очерки истории драмы XX века», изд. «Наука», 1979 г., стр. 191).

ჩემის აზრით, სწორედ ყოფა, როგორც პოლიტიკური რეალობა, რ. სტურუას უპირველესი საგანი იყო. ეს ყოფა იხე შეკავშირებულია სოციალური ურთიერთობის ტრადიციით, ისეა გადაჭლებილი სახელმწიფოებრივ და პოლიტიკურ ძალებთან, ისეა გამოპრქმედილი ისტორიულ კატაკლიზმებში, იმდენი გამოცდილება აქვს შექმნილი, რომ ძალიან ადვილად ახერხებს პოლიტიკური ბრალდების იარაღი მიაკრას პიროვნული თავისუფლების გამოვლენას, ხოლო მეამბოხე ინდივიდს „ხალხის მტერი“ უწოდოს. თვით ცნება „ხალხის მტერი“ (იბსენის „ეტივი შტოკმანის“ პირველი სათაური) ჩვენში მრავალ ასოციაციას (სოციალურს, პოლიტიკურს, ზნეობრივს) აღძრავს და უეჭველია, ამგვარი ასოციაციებისაგან არც რ. სტურუას ეს სპექტაკლი უნდა ყოფილიყო თავისუფალი.

პიესაში არის ერთი მომდებელი, რომლისთვისაც არ შეიძლება ყურადღება არ მიექცია რ. სტურუას. ეს არის სისტემის მიერ ანგაჟირებული ადამიანის მდგომარეობა სოციალურ სიტუაციაში. შტოკმანი — კურორტის ექიმი, სახელმწიფო სამსახურშია, ამიტომ „სისტემის“ აზრით, მას არა აქვს უფლება ჰქონდეს განსაკუთრებული აზრი ან შეხედულებანი (რაც „სისტემის“ სამსახურშია), განსხვავებული „შეკავშირებული უმრავლესობისაგან“. ცალკეული პიროვნება უნდა ემორჩილებოდეს „ერთიან ინტერესებს“ ანუ უნდა ემორჩილებოდეს ხელისუფლებას, რომელიც „საერთო კეთილდღეობის სადარჯიშო დგას“. შტოკმანის მდგომარეობას განსაკუთრებით არათუღებს ის, რომ ამ „შეკავშირებულ უმრავლესობასთან“ ერთად მას ქალაქის პოლიტიკური პარტიებიც უპირისპირდებათ („პარტია — ამბოხს შტოკმანი — ზორტის საკეპი მანქანასავითაა, ყველა თავს ერთ მხასად ფევაგს ამტრუშავდა ამდენი ფარშირებული თავი, სავსე ზორციით, ფაფით და ათასგვარი სისასაკლით“).

რ. სტურუასათვის ამ სპექტაკლში მთავარი იყო ეტივენბინა, რომ მისი გმირი არ ნებდება სიტუაციის ძალ-

დატანებას, რომ მას ვერ ჩაითრებს მემჩანური შემგუე-  
ბლობის კაობი და ბოლომდე შეინარჩუნებს ინდივიდუა-  
ლურ სულს, რა დარტყმებიც არ უნდა მიაყენოს მას  
სოციალურმა წრემ.

იხსენის თანამედროვე კრიტიკოსი შლენტიერი ამ-  
ბობდა: „თუკი საერთოდ ოდესმე სადმე უარსებით  
ვერავ მხატვრულ ნაწარმოებებს, ესენი უტყველად იბ-  
სენის უახლესი დრამები“.

რევისორმა იხსენის ეს პიესა ბრემტისა და ანუის  
ინტელექტუალური თეატრის პრიზმაში გაატარა თით-  
ქოს. პირველივე მოქმედებაში (II სურათი) გამოყენე-  
ბული ბრემტის „გაუცხოების ეფექტის“ არსენალიდან  
აღებული ერთი დეტალი — საპროექციო ეკრანი (ეკ-  
რანს ზშირად იყენებდა „პოლიტიკური თეატრის“ შემ-  
ქმენი — ერვინ პისკატორიც, ბოლო შემდეგ ვს. მეი-  
ერპოლდი და კ. მარჯანიშვილი. მაგრამ ისინი სხვა  
ფუნქციას აკისრებდნენ მას). ეკრანზე განათებული  
იყო წითელი ფანქრით ხაზგასმული იხსენის ამ პიე-  
სის ტექსტის ფრაგმენტები (მაგ. I მოქმედებაში: მრავ-  
ალგზის გადიდებული იყო შემდეგი ნაწყვეტი:  
„მოვსტადი: გუშინ თქვენ ბრძანეთ, რომ ჩვენი სამ-  
კურნალო წყლები მოშაშული, საძაგელი კაობიაო.  
შე კი მგონია, ჩვენი უბედურების მიზეზი სულ სხვა  
კაობი გახლავთ, ის კაობი, რომელშიც მთელი ჩვენი  
ქალაქის ცხოვრება ღაბობა“). II მოქმედებაში: „ამ ქა-  
ლაქში არც ერთი კაცური კაცი არ მოიძებნება, ყველა  
საკუთარ სოროზე ფიქრობს, საზოგადოებრივი ცხოვ-  
რება კი ფიხზეზე მკილიათ“). ტექსტის ეს „მსხვილი  
პლანი“, რომელიც ამოღებული იყო პიესის კონტექს-  
ტიდან, აშკარად მიგვანიშნებდა იმაზე, თუ რა პრობ-  
ლემა აწუხებდა რევისორს. ასე პირდაპირ, გაშიშვ-  
ლბული სახით აწვდიდა რევისორი მკურნებელს თავ-  
ისი დადგმის უმოთავეს აზრს, რომელიც ზოგად ჩვენს  
ეროვულ ტკივილებსაც ეხმარებოდა.



პეტერი — ე. მანჯგალაძე, შტოკმანი — გ. გემეპკორი

რევისორი აანალიზებდა მოვლენათა კავშირ-ურთიერ-  
ბობებს, ამიტომ თავს არიდებდა მეტაფორულობაზე  
და „წმინდა სანახაობით“ ელემენტების სიჭარბეს (ეს,  
ცხადია, არ ნიშნავს იმას, რომ სპექტაკლში არ იყო  
რ. სტურუასათვის დამახასიათებელი მეტაფორული  
აზროვნება და გროტესკი). სტოკმანის სულიერი ევო-  
ლუციის სხვადასხვა სტილის შესაბამისად რევისორი  
კმნია ადექტატურ სცენურ სიტუაციებს, მაგრამ ყვე-  
ლაფერს ეტყობოდა, რომ ეს იყო რევისორის ეკვი-  
ვანსის ნაყოფი, მიღწეული მძლავრი ინტელექტის აქ-  
ტური, უპირატები „მუშაობით“, რომელიც თითქოს



სცენა სპექტაკლიდან  
„ეკიმი შტოკმანი“

საგანგებოდ უფლიდა გვერდს ემოციას. სპექტაკლს  
მხურვალეობა, ტონუსი აკლდა, რის გამოც თვით სტოკ-  
მანის ვეღლაზე მგზნებარე მონოლოგები მკურნებელს  
გულგრილს ტოვებდა. პიესის და სპექტაკლის კულმი-  
ნაციური სცენაც კი — მეტაფორული მნიშვნელობა და  
გროტესკული სიმამფრთო სავსე — მისალოდნელ  
ეფექტს ვერ იწვევდა. ეს ის სცენაა, როცა სტოკმანი  
საჭაროდ გამოდის კაპიტან ზორსტერის სახლში. ავტო-  
რის რემარკა გვამცნობს: „ქალაქის ვეღლა წოდების  
მოქალაქეთა დიდი შერებილობა. ხალხში ჩანს აგრეთვე  
რამდენიმე ქალი და მოწაფე. ხალხი თანდათან ემატე-  
ბა სიღრმიდან, დაბოლოს დაბაზი იხსება“. „ყველა  
წოდება“ სპექტაკლში თავისებურად იყო წარმოდგენი-  
ლი. ერთის მხრივ ეკიმი სტოკმანის მკურნებლობის  
თანამგრძნობნი, მეორეს მხრივ კი ამ საზოგადოების  
ელიტა და ნიშუზში ჩამდგარი შვსამოსიანი მანეკენები,  
თავიანთი გაქვავებული, შემაზრენი, უგამომეტყუე-  
ლო ნაციონალური სახეებით. ვასახელი იყო რევისორის  
და მხატვრის (გოგი მესხიშვილი) მიერ მასის ამგვარი  
გადაწყვეტა: უტყვე, მორჩილი, ბრმა და გაქვავებუ-  
ლი მასა არაბაობას წარმოადგენს, იგი მხოლოდ მოწ-  
მეა ამბებისა და აი, ასეთმა მასამ უნდა გამოუტანოს  
მსჯავრი სტოკმანს (გავისხენთა შერებილობა ფორმუ-  
ლირება: „კრებამ დაადგინა: ჩაითვალს ეკიმი სტოკ-  
მანი“, „ხალხის მტრად“). სცენურად ძალზე გონებამა-  
ხვილურად გადაწყვეტილი ეს ეპიზოდი დასაწყისში  
უეჭველად ახდენდა ეფექტს, მაგრამ მოქმედების გან-  
ვითარებას და მის დინამიზმს ვეღარ მიჰყვებოდა (მა-  
სამანეკენების, ერთნაირი ნიღბებით სახედაფარული





უსიცოცხლო მართონებების ბრწყინვალე სცენა შექმნა რეჟისორმა „ას ერგასის დღეში“). ეფექტი მალე ქრებოდა, რადგან გაქვავებული მანეკენების ნიშან-შეტაფორას ძალზე ადვილად კითხულობდა მყურებელი და ასევე ადვილად მკარავდა მისდამი ინტერესს. სახედაპარატული ადამიანების ამ ფონზე — რეჟისორის ჩანაფიქრით — უფრო მკვეთრად უნდა გამოჩენილიყო სტოკმანის ინდივიდუალური ამბოხის მნიშვნელობა, მაგრამ ეს ასე არ ხდებოდა, ვინაიდან გიორგი გეგეჭკორის მოძრაობა, მოუსვენარი, სიცოცხლით სავსე თოხის სტოკმანის ექსტეზულ უსასუხო და უსულყო მანეკენების შუგვალ სიცივეს, რის გამოც შეამბოხე სულის დაღადისი ყოველგვარი სასასუხო რეაქციის ვარდში რჩებოდა. ექიმ სტოკმანის ამ მძაფრ სიტყვაში რეჟისორი და მხაზიობი აქცენტს აკეთებდნენ არა იმდენად სტოკმანის სულიერ პრისტიკრატიკაში (პირიქით, გ. გეგეჭკორის სტოკმანი უალრესად დემოკრატიული, უშუალო და გულგადახსნილი იყო და თვით ყველაზე მძიმე წუთებშიც კი არ სტოკმანს იუმორის გრძობდა („არასდროს არ უნდა ჩაიცვას კაცმა თავისი საუკეთესო შარვალა, როცა თავისუფლებიან და ჭეშმარიტების დახაცვად მიდის“) განსხვავებით თავის ძმისაგან, რომლის მისამართით იგი ამბობდა: „მე აქ მუდამ თვალწინ მყავდა ისეთი ჩინებული ეგზემპლარი, როგორცაა ჩემი ძმა პეტერი — მოუხეშავი, დახავსებული, თავისი ცრურწმენებით გაუღენთილი...“.

„ღარაშუილი უმრავლესობისადმი“, „მტკიცე უმრავლესობისადმი“ მის სიძულვილზე, რამდენადაც უფრო ღრმა აზრის შემკველ მოვლინაზე, გ. გეგეჭკორი განსაკუთრებით გამოიყოფა სტოკმანის იმ სიტყვებს. რომელიც თეატრში მოსულ თანამედროვე ადამიანის სულს ყველაზე უფრო ძლიერად შეესრავდა: „...მე აღმოვაჩინე, რომ ყველა ჩვენი სულიერი სასიცოცხლო წყარო მარწმულაა, რომ მთელი ჩვენი საზოგადოებრივი, მოქალაქეობრივი ცხოვრება აგებულია სიყრუით მოწამულ ნიადაგზე“. ხაზგასმით გამოყოფდა არა მხოლოდ იმას, რომ „უმცირესობა მუდამ მართალია“, არამედ იმას, რომ „უმრავლესობა არასოდეს არ არის მართალი“.

გ. გეგეჭკორი-სტოკმანის ამ წინეობრივ-პოლიტიკური სიტყვის მთელ პათოსს ერთგვარად ეწინააღმდეგებოდა რეჟისორის მიერ „მოგონილი“ მანეკენების აზრობრივ-სცენური მნიშვნელობა. მართალია, სტოკმანი დაუფრთხვად, ვიტყვოდი ადებულებად, ზოგნარევი ქედმაღლობითაც ლაპარაკობს ბნელ ხალხზე, უფიცთა ბრბოზე, რომელიც გონებრივი არისტოკრატების წარმომადგენლებს უპირისპირდება (სწორედ ამ ბრეყვითა, უფიცთა და დაუფრთხვებლთა ბრბოს მეტაფორულ სახედ წარმოგვიდგებოდა ნიშნები ჩანდგარი მანეკენები), მაგრამ მთელი მისი პროტესტი, მისი მგზნებარე პათოსი მიმართულია საზოგადოების იმ ელიტარული ფენის წინააღმდეგ, იმ ლიბერალური უმრავლესობის წინააღმდეგ, რომელთაც მმართველობის სადავეები უპყრიათ ხელთ და ყოველგვარი პროგრესული, თავისუფალი აზრის ჩახშობას ღამობენ. სოციალური სისტემის მიერ ადაპტირებული მმართველი ფენის მონებად, მათ მანეკენებად ქცეულან, თავიანთი „უფროსობის“ თვით ფაქტობენ, უფროსების მოსაზრებებით სიცხლობენ. ადამიანები, რომლებიც ასე იქცევიან, სულიერ

რ პლებები არიან“. და რაკი ეს ადამიანები აზრის თავისუფლებას ახშობენ, ისინი ამით კეთილ წინეობასაც ებრძვიან, ანუ უწინეონი არიან, რადგან „აზრის თავისუფლება და კეთილი წინეობა თითქმის ერთი და იგივეა“. აი, ამ ხალხს ებრძვის სტოკმანი და არა უსახე მასაც.

სტოკმანის ანტიპოლი, მისი ძმა — კურორტის მმართველი და ბურგომისტრი, რომლის როლსაც ეროსი მანკალად ასრულებდა, ერთგვარი ვარდამავალი „მეტიენტი“ იყო ადამიანის ცოცხალი სახიდან მანეკენებზე. მანკალად-პეტერ სტოკმანის სახეს თითქოს რაღაც ავადმყოფური გამოკეტყველების ნიღაბი ეტრა. მისგანაც მომწუსხველი სიცივე მოდიოდა. ამ თავდაჭრებული, თავის თავში ჩაკეტული ადამიანის მოძრაობაში იყო რაღაც რომოტივისული დაპროვარება, ცოცხალი ადამიანებისგან შორს ყოფნის სურვილი. კონტრასტი ძმებს შორის ნათელი იყო — თუნდაც ამ გარეგნული პორტრეტის მიხედვით, მაგრამ კონფლიქტი სოციალური საშუაროს ამ ბურჯხა და ინდივიდუალურ მეამბოხე შორის ცალმხრივ ხახიას ატარებდა — პეტერ სტოკმანის სახის აბგვარი ინტერპრეტაციის გამო. ბურგომისტრის ყოველი რეალიკა თითქოს მექანიკური იყო, ადამიანურ გრძობებსა და ინდივიდუალურ განცდებს მოკლებული.

მანკალადის პეტერი შემწარავ შთაბეჭდილებას ტოვებდა თავისი უსიცოცხლო, უმორჩაო გამოკეტყველებით, მაგრამ აშკარად ეს სახე გარკვეული ტენდენციის გამოხატულება უფრო იყო, ვიდრე რეალური ადამიანი.

მისის ასეთმა გააზრებამ და სცენურმა გადაწყვეტამ გამოიწვია რეჟისორის ორიგინალური ჩანაფიქრის, მისი საზოგადოებრივ-პოლიტიკური პოზიციის გაფრთხილება, რამაც განაპირობა მყურებლის საგრძნობი გულგრილობა სპექტაკლის მიმართ. მიუხედავად იმისა, ვიმეორებ, რომ სპექტაკლი იყო მწველ პოლემიკური, თანამედროვე ასოციაციების აღმჭრელი მრავალი, უაღრესად დრამატული ეპიზოდებით სავსე. მთელი საიდუმლო იმაში იყო, რომ სპექტაკლის სიმძაფრე ემოციურ გამოხიზლს ვერ მკობებდა ჩვენში, ხოლო თანამედროული შემოქმედება გონებაზე, რეჟისორის აპელაცია მყურებლის აზროვნებაზე ამ მყურებელს სპექტაკლი დატრიალებული დრამის თანამოქმედად ვერ ხიდა ბოლომდე. ერთის მხრივ, ჩვენ ვხედავდით (უფრო სწორად, ვხვდებოდით), რომ ამ სპექტაკლით მრავალ ჩვენთვის საკურორტო, თავისუფალი პრობლემებზე გვიბამდა დიალოგს, მაგრამ მინავლებული გრძობების გამო, ისეთ აქტიურობას არ ვიჩენდით, როგორც ამას სპექტაკლის ავტორები მოელოდნენ ჩვენგან.

სპექტაკლს ეტყობოდა დახვეწილი გემოვნება, გამოირჩეოდა მაღალი თეატრალური კულტურით, შინაგანი ლოგიკით (დაწყებული სცენოგრაფიითა და კოსტიუმებით, დამთავრებული მთავარი გმირების შესრულებითა და რეჟისორული აზროვნების სახიერებით) სცენური კონსტრუქცია — ექიმ სტოკმანის ბინა — ძალზე ადვილად ემორჩილებოდა მეტამორფოზებს მცირეოდენი ცვლილებით იგი ძალდატანებლად გადაიქცეოდა გაზეთ „თავისუფალი სიტყვის“ რედაქციად, კაბინა მარსტრის სახლის ინტერიერად. ნორვეგიული ფიორდების სიმკაცრით სუნთქვდა სცენურ



გარემო, მოშავო-მოხარისხებო ტონი სჭარბოდა საერთო კოლორიტში და უცებ — მოულოდნელი ჭეშქარი — ზორსტრის დარბაზი, ხადაც სტოკმანი თავის უმნიშვნელოვანეს სიტყვას წარმოსთქვადა — ხვრციტა და ზაირთი იყო ხავეი, დეკორაციის მუდმივი ელემენტი — კიბე აქ სხვა ფუნქციას იძენდა — მისი პლატფორმა სტოკმანისათვის ზოგჯერ იმპროვიზირებულ ტრიბუნად გადაიქცეოდა.

რ. სტურუასათვის ეგზომ საყვარელი — სცენური გათამაშების პლასტიკური ინტერმედიის **განმარტვა**

(ანთიანარად უცხო იმბენის თეატრალური ესთეტიკისათვის, ხადაც მთავარია ხასიათის გამოკვეთა და პირდაპირი ინტელექტუალური კავშირი) აქ ორგანულად იყო ჩასმული მოქმედებაში და სტოკმანის ხასიათის გამოვლენის გარდა თავისებურ სიმბოლოურ აზრსაც იძენდა. მხედველობაში მაქვს სცენა გაწით, თავისუფალი სიტყვის<sup>1</sup> რედაქციას, ხადაც ადრე მისულ პეტერს არ სურდა აქ მოულოდნელად მოხსულ თავის მძახთან შეხედვრა და საჩქაროდ გაეცლებოდა იჭარბებდა, მაგრამ რედაქციის მავადი წესილინდრი და ხელჯობი რჩებოდა. სტოკმანი — რასაკვირველია, სცნობდა თავისი ძმის „რესპექტაბელის“ ამ მოუცილებელ ატრიბუტებს — შეხტებოდა მაგიაზე, ცილინდრს თავზე დაადებდა, ხელჯობს შეათამაშებდა და პეტერად „გაგრძობასხებოდა“<sup>2</sup>. ამ თავშეხაქცევ კლოუნადაში მნიშვნელოვანი აზრი იდო — პიროვნების გარეგანი ნიშნები („ინდიკატორები“) სწრაფ უფრო არსებითია, ვიდრე თვით პიროვნების ქეშმარიტი არსება. მაგრამ სპექტაკლი, როგორც ვთქვით, თავისუფალი იყო ამგვარი თეატრალური მისტიკისაკენისა და მეტაფორულობისაგან და თანმიმდევრულად მიჰყვებოდა რეისოსრის მიერ მოფერებულ ლოგოს უწყვეტ ხაზს, მთავარი აზრის პირდაპირი, „შეშლილი“ გადმოცემის ტენდენციას. იშვიათად დაუმარტობდა თავისი დიდი ფანტაზია რეისოსრის ასეთი შეუბრალებლობით, იშვიათად შემოუსაზღვრავს თავისი თეატრალური ხილვების ზორიზონტი ასე მკაცრად. მე ვერ ვიტყვი, რომ მან თავის რეისოსრულ მრწამსს ულალოდა, მაგრამ ზედმეტად ენდო გონების მიერ თეატრალურ „კონსტრუქციას“, რამაც განაპირობა, ალბათ, ამ სპექტაკლის ნაკლები ემოციურობა და ზემოქმედების ძალის შემცირება.

ბრეტტი თავის „პიკურ თეატრზე გატრეკლებული და ბანალური შეცდომების მოკლე სიაში“ წერს, რომ „ეიპსური თეატრი კი არ ებრძვის ემოციებს, არამედ სწავლობს მათ და არ კმაყოფილებდა მხოლოდ მათი წარმოშობით. გონების გათიშვა გრძნობისაგან ბანალური თეატრის ბრალია, რადგან იგი პრაქტიკულად უარყოფს გონებას. ამ თეატრის დამცველები, როგორც კი თეატრალურ პრაქტიკაში მცირეოდენი გონება გამოჩნდება, მაშინვე უცრიან, გრძნობების მოსპობა უნდათ“<sup>3</sup>.

რასაკვირველია, ამ სპექტაკლში რეისოსრის სრულიად არ ჰქონდა განწმარებული გონებისა და გრძნობის გათიშვა (რაც პრაქტიკულად, ალბათ, შეუძლებელიცაა). მაგრამ ერთგვარი პოლიემიური პოზიცია აქ, ასე თუ ისე, მაინც საცნაური იყო: რ. სტურუა სწორედ იმ ბანალურ თეატრს უპირობობდა, რომელიც ემოციურ ეგზალტაციას ანიჭებდა უპირატესობას და ამ თეატრის ოპონენტის სიმკვეთრით სპექტაკლში ინტე-

ლექტუალურ საწყისზე აკეთებდა მახვილს. გონებრივსა და ემოციის ამ დისპარმონიის (და „საბჭოთა მხარის“) შედეგი იყო ის, რომ „იქიმი სტოკმანი“ ვერ იქცა რ. სტურუას ნიჭის შესაფერ სპექტაკლად.

ერთი ნაბიჯი რჩებოდა ამგვარ პარმონიულად სრულყოფილ სპექტაკლად იმ სპექტაკლი რ. სტურუას სახელგანთქმული „უვარყვარე“<sup>4</sup>.

მანამდე კი მან ნ. დუმშაძის „საბრალდებულ დანაკვა“ — იმ ქეშმარიტად „აქტიორული“ სპექტაკლი დადგა.

საოცარია პირდაპირ, რობერტ სტურუას არცერთ სპექტაკლს არ ჰქონია ისეთი ხანგრძლივი სიცოცხლე, როგორც ნოდარ დუმშაძის „თეთრი ბაირადების“ მინიხედი დადგმულ „საბრალდებუ დანაკვანს“<sup>5</sup>. 1974 წლიდან მოყოლებული დღემდე (1988-89 წწ თეატრალური სეზონი) ეს სპექტაკლი მუარადა რეპერტუარში. დაიშალა ამ სპექტაკლის ბრწყინვალე მხაიობული შემადგენლობა, ჩვენს შორის აღარ არიან ერასი მანჯგალაძე და ნოდარ ფირანიშვილი, მიუწევადა სხვათა და სხვათა თვანათი რელები თანდათან „მითკვანს“ რ. ჩიხიკაძემ, ზ. კვერენჩილაძემ, ნ. ფაჩუაშვილმა, კ. კახიკაძემ, ბ. წიფურამ, გ. ხაღარაძემ, გ. ქავთარაძემ...

სპექტაკლმა იცვალა ხავე, მაგრამ ასე ხახეცვლილი კვლავ განაგრძობს სიცოცხლეს. მხოლოდ გიორგი გეგუკორი დარჩა პირველი შემადგენლობიდან და მან შემოგვიანა სწორედ მოგონება სპექტაკლის იმ საერთო სულისკვეთებსა. დღეს ეს სპექტაკლი, პირუთენელად თუ ვიტყვით, მხოლოდ არჩილია ძველი ბრწყინვალეების, საკუთარი თავის დროით გახუნებული ასლი. 1974 წელს რი, მახსოვს, პრემიერის დღეს, ხალხით ვაჰვილიდი რუსთაველის თეატრის მხურვალედ ესალმებოდა სპექტაკლის მოწაწილებს. მაყურებელი შემდგომ დიდახანს აღარ მოჰკლებია ამ წარმოდგენას.

რუსთავის დრამატულ თეატრში უფრო ადრე დადგმული ნ. დუმშაძის ამ რომანის ინსცენირება, ჯ. ლორთქიფანიძის რეისოსრით, პირდაპირ ფანტატიკური პოპულარობით ხარგებლობდა (ბრწყინვალე აქტიორული ანახმბლი იყო დაკავებული აქ: აკაკი ვახაძე, ომედივიტუბუცისი, გ. ბერიკაშვილი, თ. მიახურაძე, ნ. მგალობლიშვილი, ლ. ანათაძე) და მიუხედავად იმისა, რომ მრავალი თბილისელი მაყურებელი ნანახი ჰქონდა ეს სპექტაკლი, ამან კი არ შეანელა ინტერესი რუსთაველთა ნამუშევრის მიმართ, არამედ კიდევ უფრო ვააცხოველა.

ცნობილია რუსმა თეატრალურმა კრიტიკოსმა მ. მიტინმა რუსთაველის თეატრის ამ სპექტაკლს „ლიტერატურნაი გაჭედაში“ (18. 01. 74) „სახაცილო დრამა“ უწოდა.

მართლაც, სპექტაკლის მსვლელობის მანძილზე მაყურებელთა დარბაზი თითქმის განუწყვეტილიც იციწოდა, თუმცა წინასწარი გამოძიების საკნის ბინადართ სამხიარულოდ სრულიადაც არ ჰქონდათ საქმე. ისინი თვანათ წარსულს მისტიროდნენ თუ ინანიებდნენ, ნოსტალგია შეპურბილინი იხსენებდნენ იქით, საკნის კარს მიღმა მშინარე ცხოვრებას.

ამ ინსცენირებას, სხვათა შორის, ძალიან მძაფრი წინააღმდეგობა გაუწიეს იდეოლოგიის ჩინოვნიკებმა. რუსთავის დრამის თეატრის სცენაზე მისი დღეგმა „გამოეპარათ“ თუ წაუტრუეს, მაგრამ დედაქალაქში, შოთა რუსთაველის სახელობის ლინინის ორდენისაქ სახელ-



მწიფო აკადემიური თეატრის სცენაზე ამ სპექტაკლს ყალბურ შემდგარი შეხედნენ (ამას გადატანითი მნიშვნელობით არ ვამბობ: — ცხენოსანი მილიციის გამოცხადებით იმუქრებოდნენ). ისე, კაცმა რომ სთქვას, ამ ფიზიკალური იდეოლოგიის კი ჰქონდათ საქმე საკომპანო: ამ თეატრის სცენიდან პირველად უჩვენებდნენ საზოგადოების სოციალურ ფსიქოლოგიურ მოხვედრულ ადამიანებს (თანაც ციხის საკანონი), ჩვენი ცხოვრების ბნელ მხარეს. გაუბედურებულ, გზასადენილ ადამიანებს, სისხლის სამართლის დამნაშავეებს: ქურდებს, მექრთამეებს, კაცისმკვლელებს, ნაცვლად ჩვენი დღეების პერიოქსისა და არნახული შრომითი ენთუზიაზმისა. ხომ არ იყო სასოწროება „ციხის რომანტიკისა“ და „დამნაშავეთა სამყაროს გაიდოლები“?

???

3. მიტინი ზემოთ ხსენებულ წერილში წერდა: «Сидел рядом со мной профессор, приехавший ненадолго в родной город откуда-то из Белоруссии, явно наслаждался талантливой игрой актеров, динамичной режиссурой, улыбался сольным и тонким шуткам персонажей, ужасался вспышками человеческой скорби, а потом, после спектакля, сказал мне: «А все же зачем надо было показывать эти преступные элементы на сцене театра?». Не хотелось бы сослаться на классические примеры литературы. Но нельзя было не ответить, что театр показал нам не «Элементы», а... людей».

მართლაც, ადამიანის სულიერი ტანჯვის, წამიერი სიხარულის, პირქუსი სასოწრკეთითა და იმედით განათებული განცდების მთელი გამაჰმ შექმნა რეჟისორმა, კიდევ ერთხელ ცხადყო, თუ რა ღრმად და სერიოზულად უფიქრდებიან მის სპექტაკლში მსახიობები თავიანთი გმირების განცდებს და არა თუ უღრმავდებიან, არამედ ჭეშმარიტი თეატრალურობით გადმოგვცემენ სულის ცხოვრების კონფლიქტებს. სპექტაკლის კომპოზიციის და მოქმედების განვითარების ცენტრში იყო „უდანაშაულოდ დამნაშავე“ ზაზა ნაკაშიძე. სწორედ ამ კეთილი და მიმტევებელი ქაბუჯის

თვალთ შევცქეროდით ჩვენი, როსისორის ნებით, ციხის საკანონი გამოწყვედული ადამიანების ბედ-ილაღს. თეატრის ინსცენირების ამ ვარიანტის მიხედვით ზაზა სპექტაკლის მოხრობელიც იყო და მოქმედი გმირიც — მისი დამოკიდებულება სხვა გმირების მიმართ წარმართავდა ჩვენს ურთიერთობას მთელი ამ სამყაროს მიმართაც. ეს სამყარო კი ჩაკეტილი იყო, სივრცითა და დროით განსაზღვრული, გაპირობებული საგანგებო სიტუაციით. მხოლოდ გმირთა მოგონებები თუ გვაკავშირებდა გარე სამყაროსთან, თორემ ყოველთვის, განუწყვეტელივ ამ მიკრო სამყაროსკენ იყო მიმართული ჩვენი მზერა. მოქმედი პირნი გაუმდებობით ჩვენს წინ იყვნენ (თვით ინსცენირების პირობის მიხედვით). საკანს წამიერად თუ სტოვებდა რომელიმე მთავანი, ისიც სხვისი ნების კარნახით. ადგილისა და მოქმედების ეს კონცენტრაცია მსახიობებს განუწყვეტელი შინაგანი ცხოვრების აუცილებლობის პირისპირ აყენებდა. საკანის ნაცრისფერი კედლები (მხატვარი გოგო მესხიშვილი), დიდი რკინის გისოსებიანი ფანჯარა, შავი გრძელი მაგიდა, ძელები, ორსართულიანი ნარები ამ სამყაროს პირქუს სულს, მის მკაცრ, ადამიანისათვის უცხო სასიცოცხლო სივრცის პირობით და ამავე დროს

ლიმონა — კ. კაცისძე, სალარიძე — ე. მანჯგალაძე





რეალურ ნიშნებად იყო ქცეული. ამ გრძელი მაგიდის ირგვლივ თამაშდებოდა ადამიანთა დრამა, ამ მაგიდის ქვეშ შეაგდებდა ხოლმე განრისხებული ლიბონა (კახი კახიძე). სიტყვამრავალ და ამჩატებულ შოშიას (რამაზ ჩხიკავაძე), საკნის ფანჯარასთან მიუყუდი შოშია თავის სევდიან-ლირიკულ თუ კომიკურ აღსარებებს წარმოსთქვამდა. თითქოს ჩაკეტილი, პანოპტიკური სამყარო იყო, მაგრამ აქაც დიდი, გარე სამყაროს ვნებები თამაშდებოდა. თითქოს ამ გარე ქვეყანასთან საკნის ბინადართ სარკმელიდან შემოსული მართალი სინათლისა და მათი ქანმრთელობის გასაგებად მოსული ექთან ნუნუს (ნ. ფაჩუაშვილი) გარდა არაფერი აკავშირებდათ, მაგრამ უხილავი ძაფები მაინც იყო გაბმული ამ დიდ ცხოვრებასთან, რომელმაც ისინი ასე დაუწოდებლად გარიყა. ეს უხილავი და, ვიტყვოდი, იდუმალი ძაფები, ზაზას არსებიდან მოდიოდა (ამ როლს სამი შემსრულებელი ჰყავდა — გ. ქავთარაძე, ს. ლაღიძე და ტ. ყველიძე) და ყველამ არა მარტო გარე ქვეყანასთან აკავშირებდა, არამედ — ერთმანეთთანაც.

„ჩემთვის, მაგალითად, გარდუვალია ვიპოვო საკნის თეატრალა და შევადრთო იგი ინტელექტთან, შენაერთო ემოციონალურად“ — ამბობდა რ. ლაღიძე ერთ თავის ინტერვიუში (გაზ. „სოვეტსკაია კულტურა“ 05. 12. 1980).

აქ „საკნის თეატრალა“ ის იყო, რომ ციხის საკანში პატიმრები აწყობდნენ თვითგასაპართლებს სცენას, სადაც თვითველ მათგანს თავისი ნებით არჩეული როლი უნდა ეთამაშა. ეს თვითგასაპართლება სექტაკლის მამოძრავებელი ძალა იყო, სიტუაციის დამაძაბავი. მოვლადნულ კონფლიქტის სათავე აღმოჩნდა, რომ ადამიანები საკუთარი, დათრგუნული სინდისის ძიების გზას უფრო დამაბულად ეძებენ არა იურისპრუდენციული მართლმსაჯულების პრინციპრ მდგარი, არამედ მათში, როცა „სინდისის სამსჯავროზე“ გამოაქვთ თავიანთი ცოდვა-ბრალი. ყველა პატიმარი უჩვეულო მდგომარეობაში აღმოჩნდა, მათ თავისებური „ციხის თეატრი“ უნდა გაემართათ. ახალი როლები უნდა ეკისრათ წარმოსახვისა და სპონტანური მოქმედების ამ პიესასში, უნდა წარმოეთქვათ ის სიტყვები, რასაც მათ როლი აკისრებდათ. მაგრამ ისინი ამ სიტყვებს არ წარმოსთქვამდნენ. ლაპარაკობენ მხოლოდ იმას, რასაც შინაგანი ხმა ჰქარანახობდათ და ამის გამო ეს „თამაში“



გამცემლიძე — რ. ჩხიკავაძე, კვიციანი — გ. სალარაძე

ულარესად მკაცრი, უკომპრომიზო გამოვიდა. ჩვენს რეჟისორს იმთავითვე ახსიათებდა ზნეობრივი მომთხოვნელობის გამძაფრებელი გრძნობა და ბუნებრივი, მწორედ ამგვარი მაღალი სამსჯავროს წინაშე დააყენა სექტაკლის გმირები. ამ გათამაშებულმა სცენებმა სრულიად ახლებურად გააშთავეს ყოველი მათგანის ხასიათი, ამოატავებდა მათ ქვეცნობიერებაში მიხედალული თუ მიძინებული სინდისი. მაგრამ მთავარი მაინც სხვა იყო: მათ ახლა უკვე ერთმანეთსაც სხვა თვალთ შეხედეს: არა მარტო საკუთარი თავი „გარძნენ“, არამედ სხვებისც ეს უკვე თანაზიარობის, თანალობის ნიშანი იყო და იმედო იმისა, რომ ყველაფერი განწირული არ არის დასაღუპავად.

სექტაკლის ლირიკულ-სევდიანი მოტივი, რომელიც რ. ჩხიკავაძის შოშიას უკავშირდებოდა, თითქოს, ერთგვარად ანელებდა, „არბილებდა“ კომიკურ-გროტესკულ ნაქალს, რომელიც სრულად იყო გამოვლენილი გ. ბეგიკორის — ტიტან გულოიანიისა და ნ. ფიფურას — გოგალის როლებში. რ. ჩხიკავაძის შოშიას თავდაპირველი ცინიზმი და არახეროზულობა შეუმჩნევლად გადადიოდა სევდის, მეღაწეობის ხმაში. საკნის ფანჯარასთან საცოდავად მიუყუდი შოშია მღეროდა (თუ მოსთქვამდა?) გულშიჩამწვდომ მელოდის (კომპოზიტორი ბიძინა კვერნაძე) „მზე ამოვა... გვიან, მაგრამ, გაზაფხულიც მოვა“ — მიხატოდა თავის უზაროდ გატარებულ ცხოვრებას და დაკარგულ დროს. რეჟისორი და მხახიზი მხოლოდ მართალი მინიშნებებით თუ გვაგრძნობინებდნენ, რომ იყო რაღაც არტიკული შოშიას ბუნებაში, მიდრეკილება სხვა ცხოვრებისაკენ, მაგრამ ეს „რაღაც“ მანვე ჩაქალა საკუთარ თავში. სექტაკლის ფინალში, როცა საითათოდ გაყავდათ პატიმრები, საკანი მარტოდ რჩებოდა შოშია, თავის სარკმელთან მიმჭდარი. რკინის გისოსებთან ფანჯარა „ქალაქის“ მხრიდან (ანუ „იმ“ ცხოვრებიდან) წამოსული ცისფერი შუქით ნათებოდა. საკანი ბნელდებოდა და ამ ლურჯ ფონზე გამოკვეთილი, მარტოდ დარჩენილი შოშიას ფიგურა ჩვენში თანაგრძობისა და იმედის ნაბერწკალს აღვივებდა: „მაინც მოვა გაზაფხული“..

ტიტან გულოიანი — გ. ბეგიკორი, შოშია — რ. ჩხიკავაძე





„წარმოდგენილად მიმჩნია, რომ ორი საუკუნის მიჯნაზე მდგარმა ხელოვანმა მთელი შეგნებით არ იზრუნოს იმისათვის, რომ ადამიანები მაღალწინობრივი კატეგორიებით განსჯილდნენ ცხოვრების ყველა ასპექტში. წინეობის ამაღლება, მის განსპეტაკებაზე ზრუნვა ქართული თეატრის ერთ-ერთ ყველაზე აქტუალურ პრობლემად მიმჩნია“ — ამბობდა რ. სტურუა ამ სპექტაკლის დადგმიდან რამდენიმე წლის შემდეგ (გაზ. „თბილისი“ 18. 01. 87). მაგრამ თამამად შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ასეთ მაღალ-წინობრივ პოზიციაზე იდგა იგი 1874 წელსაც და ნ. დუმბაძის რომანის სცენაზე დადგმასაც ამ თვალსაზრისით მიუღდა.

გაზ. „კომუნისტში“ (22. 04. 78) გამოქვეყნდა გ. ბარამიძის რეცენზია ამ სპექტაკლზე — „სიმართლის გამარჯვების რწმენით“, სადაც სხვათა შორის, ნათქვამი იყო: „სიმართლე რომ ითქვას, წინასწარ გვიგონა, რომ რუსთაველის თეატრის სპექტაკლის — „საბრალებო დასკვნის“ სახით აკადემიური თეატრის სცენაზე უთუოდ ვნახავდით „ხანუშას“ რეცეპტით წარმოდგენილ „მიუზიკლ-პოლს“. მით უმეტეს, რომ ნ. დუმბაძის ლიტერატურულ პირველწყაროში („თეთრი ბაირაღები“) აღაგა-ღაგ გამოყენებული ანექდოტური მასალაც იძლეოდა ამის საფუძველს. საბედნიეროდ, ასე არ მოხდა“.

იმდენად ძლიერი იყო შექმნილი სტერეოტიპების ინერციის ძალა, რომ ნ. დუმბაძის ამ რომანში იმის შესაძლებლობას კი ხედავდნენ, რომ იგი რეჟისორს „მიუზიკლ-პოლად“ გარდაექმნა (თანაც „უთუოდ“). მაგრამ, „ხანუშას“ შემდეგ რეჟისორმა ხომ უანრობრივად და სტილისტურად ისეთი განსხვავებული სპექტაკლი-

ბი დადგა, როგორც იყო „სეჩუანელი კეთილი კაცი“, „ხამანიშვილის დედინაცვალი“, „მედია“, „ექიმი სტოკმანი“. 1968 წლიდან („ხანუშას“ პრემიერა) 1978 წლამდე („საბრალებო დასკვნის“ პრემიერა), რ. სტურუამ ევოლუციის რთული გზა განვლო, შტამაად არ უქცევია არცერთი თავისი ორიგინალური მიგნება, არსად არ გაუმეორებია არცერთი ხერხი, განახლების, ძიების ამ მძაფრსა და ხანტერესო პროცესში. მთელი მისი შემოქმედება ყოველგვარი მწამწარეულის, „რეცეპტების“ უარყოფაა და რაღა მაინცდამაინც ნ. დუმბაძის ამ რომანის დადგმისას გამოიყენებდა რაიმე შტამას!

აშკარა იყო, რომ იგი თავის თავს სულ სხვადასხვა უანრში სცდიდა, განუწყვეტლივ ამიღებდა თეატრალურ გამომსახველობითი საშუალებების არსენალს. შინაგანი თვლით იგი უკვე ხედავდა განსხვავებულ ესთეტიკაზე აღმოცენებულ თეატრს, გრძნობდა თვისობრივი ნახტომის აუცილებლობას, ახალი სტილით, სტრუქტურულ ელემენტთა ახლებური სინთეზით შექმნილი სპექტაკლით თავისი შემოქმედების რადიკალური ამაღლების საკიროებას.

ეს შინაგანი მზაობა, შინაგანი მოთხოვნის გავლენის მტანჯველ-სახიზარლო გარდუვალია მოითხოვდა შესაფერის დრამატურგიას და ახლ. თეატრალურ იდეათა საიდუმლოებისათვის ფარდის ახდას.

ასეთი პიესა იყო პოლიკარბე კაკაძის კომედია „უვარეყარე თუთაბერი“.

ასეთი სპექტაკლი იყო რობერტ ჯორჯაძის „უვარეყარე“.

# კინოთეატრ „რადიუმი“ ისტორიისათვის

## იროდიონ ერემიშვილი

**ბავშითმა** „ქუთაისმა“ 1986 წლის 16 ოქტომბერს შემოიღო ახალი რუბრიკა „რადიუმი“, რომელშიც ნათქვამია: „ასე ერქვა ქუთაისის პირველ კინოთეატრს, რომელიც ლეგენდარული ვასილ ამაშუკელის ინიციატივით გაიხსნა 1907 წელს... გვიანდა კვლავ აქლერდეს ეს სახელი, რომლის ქვეშ მკითხველებს შევთავაზებთ მასალებს კინოხელოვნების სიახლეებზე, ეკრანის ამბებზე“.

ახლ რუბრიკას გამოეხმაურნენ მკითხველები, კინოხელოვნების სპეციალისტები. ავტორები შეგვასხენებენ, რომ „1910 წლის 8 სექტემბერს ქუთაისში პავლე მეფისაშვილმა და ტიხონ ასათიანმა გახსნეს საქართველოში პირველი კომფორტული, სტაციონარული კინოთეატრი „რადიუმი“ (დღევანდელი „კომუნა“) და სამუშაოდ მოიწვიეს ვასილ ამაშუკელი, რომელიც სიახლეებით დაბრუნდა მშობლიურ ქალაქში“ („ქუთაისი.“ 1986. 22 ოქტომბერი).

ვ. ამაშუკელი თავის მოგონებაში 1962 წელს („ქუთაისი“, 5 აგვისტო) წერდა: „ქუთაისში კინოს საქმეს საფუძველი ჩაუყარეს საზოგადო საქმით დაინტერესებულმა პირებმა ტიხონ ალექსანდრეს ძე ასათიანმა და პავლე სტეფანეს ძე მეფისაშვილმა“, ხოლო ათი წლის შემდეგ იგი ხაზსასმით აღნიშნავდა: „1911 წლიდან ვმუშაობდი ქუთაისის კინო „რადიუმის“ მექანიკოსად, რომელსაც პ. მეფისაშვილი და ტ. ასათიანი ხელმძღვანელობდნენ („ქუთაისი“, 1972, 13 იანვარი).

ქართული კინოს ისტორიკოსი კარლო გოგოძე მოგვითხრობს: „1910 წელს, როცა კინოოპერატორი ვასილ ამაშუკელი ქუთაისში ჩამოვიდა, მომავალ კინოთეატრ „რადიუმის“ კედლების ამოყვანა თითქმის დამთავრებული იყო. კინოთეატრი „რადიუმი“ საქსპლულატაციოდ გადაეცა 1910 წლის 8 სექტემბერს. „რადიუმის“ მფლობელები

იყვნენ პავლე მეფისაშვილი და ტიხონ ასათიანი“ („ქუთაისი“, 1976, 7 სექტემბერი). ხოლო 1979 წელს მის მიერ გამოცემულ ალბომში „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“, ნათქვამია: „1910 წელს ვ. ამაშუკელი ქუთაისში ჩამოვიდა. იგი მოლაპარაკებას აწარმოებს ამ პერიოდის პროგრესული ინტელიგენციის წარმომადგენლებთან ტიხონ ასათიანთან და პავლე მეფისაშვილთან, მათ მიერ ახლად გახსნილი კინოთეატრის მოსაწყობად“.

ქართული საბჭოთა ენციკლოპედია კი გვაუწყებს, რომ: „ქუთაისში 1912 წელს სამი კინოთეატრი იყო: „მონპლეზირი“, „თამარი“ და „რადიუმი“. ეს უკანასკნელი დაამონტაჟა 1912 წელს ვ. ამაშუკელმა და აქვე უჩვენა თავისი პირველი ქართული სრულმეტრაჟიანი დოკუმენტური ფილმი „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ (ტ. 5. გვ. 522).

როგორც ვხედავთ, ერთი და იგივე საკითხზე გამოთქმულია ურთიერთგამომრიცხავი მოსაზრებანი. ასეთ საპირისპირო დასკვნებს ვხვდებით ყველა წერილსა თუ სტატიაში, რომლებიც გამოქვეყნებულია კინოთეატრ „რადიუმის“ შესახებ. აზრთა სხვადასხვაობაა რაჭა-ლეჩხუმში აკაკის მოგზაურობის შესახებ ფილმის შექმნის თაობაზეც. ვ. ამაშუკელი მოგვითხრობს: „სიაუბილეო კომიტეტის წინაშე დავსვი საკითხი, რომ ეს ისტორიული მომენტი გადამელო ლენტეხეთი თანხმობისთანავე შევუდგე ქი სამზადისს და ბედმა მარგუნა ეს ნაკისრი ვალდებულება შემესრულებინა და მომავალ თაობას შევუნახე მგონისს სიაუბილეო მოგზაურობის მთელი პროცესი და რაც მთავარია, ცოცხალი, მოძრავი აკაკი“ („თბილისი“, 1976, 13 მარტი).

გამოთქმულია მოსაზრება, რომ ლადო ბზვანელის ინიციატივით, ქუთაისის კომისი-



ამ „რადიუმთან“ (მებატრონეები ტიხონ ასათიანი და პავლე მეფისაშვილი) მიიწვია ვასილ ამაშუკელი ფილმის შესაქმნელად („ქუთაისი“, 1971, 29 აპრილი). ჩვენს მიერ მიკვლევული უცნობი საარქივო მასალები და რევოლუციამდელი პრესის ფურცლებზე გამოქვეყნებული ინფორმაცია სხვაგვარად წარმოგვიდგენენ კინოთეატრ „რადიუმის“ შექმნის ისტორიას და მის საქმიანობას.

ქუთაისის ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში დაცული საქმიდან (ფ. 108, საქ. 3948. ფურ. 2) ჩანს, რომ სინემატოგრაფი „რადიუმი“ შეიქმნა 1907 წლის ბოლოს, ხოლო მოქმედება დაიწყო 1908 წლის დასაწყისში. მისი მფლობელები იყვნენ იტალიელი იოსებ სეფასტის ძე პავოლინი და გიორგი ივანეს ძე მაჭავარიანი. კინო მოთავსებული იყო ქალაქის თეატრის (ახლანდელი ოპერისა და ბალეტის თეატრი) გვერდით. ძმები ოცხელების სახლში. ორ პატარა დარბაზში, რომელიც 70-80 მაყურებელს იტევდა („საბჭოთა ხელოვნება“, 1939, № 12, გვ. 58, 1973, № 5, გვ. 86). აქვე იყო მოთავსებული მისთვის საკვირო თბოელექტროსადგური, რომლის საკვამლე მილი დრამატული თეატრის სანიტარული კვანძის სათავსოს კედლებში გადიოდა.

კინოთეატრის გახსნისთანავე გაზეთ „ფონი“ (1909, 20 სექტემბერი) გამოქვეყნდა საჩვენებელი ფილმების კვირეული პროგრამა. რიგით 67-ე ამავე გაზეთში არის ცნობა, რომ სასოფლო-სამეურნეო გამოფენაზე მათ ააშენეს პავილიონი, სადაც უჩვენებდნენ ცოცხალ სურათებს („ფონი“ 1909, 4 ოქტომბერი).

1910 წლის 31 ოქტომბერს დრამატულ თეატრში ხანძარი გაჩნდა. აი, რას წერდა ქალაქის გამგეობას დრამატული საზოგადოების გამგეობის თავმჯდომარე ილია ჩიქოვანი: „31 ოქტომბერს 1910 წელს 11 საათსა და 30 წუთზე საღამოს ქართული წარმოდგენის დროს, თეატრში გაისმა საზარელი ხმა: „ცეცხლი, ცეცხლი, თეატრი იწვისო“. შეშინებული ხალხი დაიძარა ადგილიდან და გასასვლელი კარებისაკენ გაემართა. წარმოუდგენელია ის უბედურება, რომელიც მოსალოდნელი იყო საზოგადოალიაქოთის დროს, რომ თეატრის მორიგე წევრებს და ადმინისტრაციას არ გამოეჩინა

სამავალითო სიმამაცე და არ მიეღო ფრიად ენერგიული ზომები ხალხის დასამშრებლად.

როგორც მერე გამოირკვა, ცეცხლი მართლაც გასჩენოდა თეატრის გვერდით სინემატოგრაფ „რადიუმს“. მიზეზი ცეცხლის გაჩენისა ყოფილა კვარტლით ამოვსება „რადიუმის“ მოტროს კვამლის გასასვლელი მილისა, რომელიც გამოყვანილია ქალაქის თეატრის კედლებში.

ამან დრამატულ საზოგადოებას დიდი ზარალი მიაყენა, რადგან ამ უბედური შემთხვევით დაშინებული ხალხი ძლიერ ერიდება თეატრში სიარულს და ეს მდგომარეობა გასტანს მანამდის, სანამ ქალაქის გამგეობა არ მიიღებს ზომებს, რომ სინემატოგრაფის კვამლის გასავალი არ იყოს გაყვანილი თეატრის კედლებში.

გთხოვთ დაუყონებლივ მიიღოთ ზომები, რომ სინემატოგრაფის კვამლის მილები არ იყოს გაყვანილი თეატრის კედელში. ამით გამგეობა ააცდენს თეატრში მოსიარულე საზოგადოებას მოსალოდნელ განსაცდელს და დრამატულ საზოგადოებას ზარალს“ (ქცსა. ფ. 108, საქ. 3948, ფურ. 3).

„რადიუმის“ მებატრონეები მეორე დღესვე შეუდგნენ ელექტრული სადგურის საკვამლე მილების შეკეთებას, მაგრამ ქალაქის გამგეობამ აუკრძალა მათ სამუშაოთა წარმოება და შეფერხდა კინოსურათების ჩვენებაც, რაც დიდ ზიანს აყენებდა კინოთეატრს და მოსალოდნელი იყო მისი მფლობელის გაკოტრება, რადგან ყოველდღიური ზარალი 100 მანეთს შეადგენდა (ქცსა, ფ. 108, საქ. 3948, ფურ. 5).

ი. პავოლინიმ განიზრახა თავისი საქმის გაფართოება და დაიწყო უფრო დიდი შენობის აგებისათვის ზრუნვა, მოსახერხებელი ადგილის ძებნა. ადგილობრივმა მცხოვრებმა მურადოვმა დაუღო მას ხელშეკრულება იმის თაობაზე, რომ ყოფილ ქარვასლის ქუჩაზე ააგებდა შენობას და მას იჯარით გადასცემდა 10 წლის ვადით. ჩვენს მიერ მიკვლევული საარქივო მასალებიდან ჩანს, რომ „რადიუმის“ შენობის პროექტი ქარვასლის ქუჩაზე ასაგებად დამტკიცდა ქუთაისის საუბერინო სამმართველოში 1911 წლის 28 თებერვალს (ქცსა, ფ. 108, საქ. 4027, ფურ. 102). ამის შემდეგ მურადოვი თეატრის მშენებლობას შეუდგა.

ამ პერიოდში ქუთაისის საგუბერნიო სამ-  
მართველოში მუშაობდა (1908 წლიდან) ტი-  
ხონ ალექსანდრეს ძე ასათიანი, რომელიც  
საკმაოდ დიდი ავტორიტეტით სარგებლობ-  
და. იგი არჩეული იყო ქალაქის გამგეობის  
ხმონად, მინიჭებული ჰქონდა კოლეგიის  
ასესორისა და საგუბერნიო სამმართველოს  
კარის მრჩევლის წოდებები, დაჯილდოებუ-  
ლი იყო წმინდა ანასა და სტანისლავის  
ორდენებით (ქცსა, ფ. 8, საქ. 24). იგი  
იმდენად გაიტაცა კინოს საქმემ, რომ მიზ-  
ნად დაისახა შეესწავლა იგი და შემდეგ-  
ში გაეხსნა საკუთარი, უფრო დიდი და  
კეთილმოწყობილი კინოთეატრი, თუ ამის  
საშუალება გამოჩნდებოდა. ამიტომ დაუახ-  
ლოვდა კინოთეატრის პატრონს ი. პავოლი-  
ნის, მთელ თავისუფალ დროს იქ ატარებ-  
და და კარგად შეისწავლა კინოსაქმის ყვე-  
ლა პროცესი.

1911 წლის გაზაფხულზე, როცა შენობა  
სანახევროდ მზად იყო, ი. პავოლინიმ გადა-  
წყვიტა თავის საქმის ლიკვიდაცია და სამ-  
შობლოში დაბრუნება. მან პირველად წინა-  
დადგება მისცა ტიხონ ასათიანს, შეესყიდა  
კინოს მოწყობილობა და თავის თავზე აე-  
ლო მურადოვთან დადებული ხელშეკრულე-  
ბა. ამის თაობაზე ტიხონ ასათიანი წერდა:  
„მე, რასაკვირველია, დიდი სურვილი მქონდა  
მიმელო ეს წინადადება, მაგრამ არ მქონდა  
ამისათვის საჭირო თანხა და ვერც ვნახე  
ვინმე ისეთი პირი, რომ დახმარება აღმო-  
ჩინა. ბოლოს მიემართე ქუთაისის საურ-  
თეთროს ნდობის საზოგადოების ბანკს,  
რომელმაც პირადად გამიხსნა ამ საქმის მო-  
საწყობად საკმაო კრედიტი და ამგვარად შე-  
ვიძინე პავოლინის ქონება. ამხანაგად მოვი-  
წვიე ჩემი ბავშვობის მეგობარი პავლე სტე-  
ფანეს ძე მეფისაშვილი, შეგუდქმით მუშა-  
ობას და იმავე წელს ოქტომბერში გაგხსე-  
ნით კინოთეატრი, რომელსაც დავუტოვეთ  
ძველი სახელი „რადიუმი“ („საბჭოთა ხე-  
ლოვნება“, 1973, № 5 გვ. 86).

„რადიუმის“ მშენებლობა დამთავრდა  
1911 წლის სექტემბრის ბოლოს, რის შესა-  
ხებ გაზეთი „კოლხიდა“ (1911, № 153, 6  
ოქტომბერი) წერდა: „მალე ქუთაისის ახა-  
ლი გასართობი მიემატება. ეს მესამე ელექ-  
ტროთეატრია — „რადიუმის“ სახელით.  
ამ თეატრისათვის ახალი შენობა ააგეს კლა-  
სიკური გიმნაზიის პირდაპირ. შენობა იმ-



ტიხონ ასათიანი

დენად სრული და რიგიანად მოწყობილია,  
რომ იგი სინემატოგრაფიისათვის კი არა,  
ისეთი პატარა ქალაქისთვის, როგორც ქუ-  
თაისითა, წარმოდგენების გასამართადაც  
ეყოფოდა.

ყოტა კიდევ უფრო რომ მომატებოდა  
ამ ელექტროთეატრისთვის დანიშნულ შე-  
ნობას, იგი ნამდვილად თეატრი იქნებოდა.  
ის, რაც ვერ შესძლო ქალაქმა და ქუთაისის  
საზოგადოებამ, თითქმის მოახერხეს ერთმა-  
ორმა კაცმა.“

გაზეთ „კოლხიდის“ პირველ გვერდზე  
დიდი ასოებით მთელი კვირის განმავლო-  
ბაში იბეჭდებოდა განცხადება: „სულ მოკ-  
ლე ხანში ქუთაისში სავეუო გიმნაზიის პირ-  
დაპირ. ქარვასლის ქუჩაზე მურადოვის შე-  
ნობაში გაიხსნება ელექტროთეატრი „რა-  
დიუმი“. დარბაზის სიმაღლე 11 ალბია (და-  
ახლოებით 11 მეტრი), 400 კაცი მოთავსდე-  
ბა, ზევით ლოჯებს საკუთარი ფოიე აქვს.  
თეატრში ზამთრით სითბო იქნება. ვენტილა-  
ცია სრული. გასავლელი ადგილი როგორც  
უმთავრესი სრული. აგრეთვე რიგთა შუა  
ფართოა და საკმაო. ცეცხლის გაჩენის შიში  
არ არის“ (1911, № 151).

ინჟინერთა კომისიამ, მცირე შეკეთების  
შემდეგ, ნება დართო გაეხსნათ „რადიუმი“,  
რომელმაც მოქმედება დაიწყო 1911 წლის  
22 ოქტომბერს („კოლხიდა“ 1911, № 6, 23  
ოქტომბერი). „რადიუმს“ ჰქონდა პატარა  
სცენა კვირაობით ლექციების წასაკითხად.

1911 წლის 18 სექტემბერს გაიმართა  
სახალხო უნივერსიტეტის გამგეობის პირ-  
ველი კრება, რომელმაც საჭიროდ სცნო  
ლექციების: მოწყობა ახალი სინემატოგრა-

ფის „რადიუმის“ შენობაში („სახალხო გაზეთი“, 1911, № 397).

„რადიუმის“ შენობაში სახალხო უნივერსიტეტის პირველი სხდომა გაიმართა 30 ოქტომბერს. მოხსენებები წაიკითხეს ს. ქვარიანმა და გრ. გიორგაძემ („კოლხიდა“, 1911, 30 ოქტომბერი).

აქ კინოფილმების ჩვენება დაიწყო 1911 წლის 1 ნოემბრიდან. ნაჩვენები იყო კინოფილმები: „ვოლენტერი“ (დრამა). „შვედური გიმნასტიკის ცენტრალური შკოლა სტოკჰოლმში“, „საცოდავი ავადმყოფი“ (კომიკური), „ქარდინალი რიშელიე და ჰერცოგ დე შვერეზის მუფლე“ — ისტორიული სურათი ლუდოვიკო მე-13-ის დროიდან („კოლხიდა“, 1911, № 176). მ. ვ. ლომონოსოვის დაბადების 200 წლისთავთან დაკავშირებით ნაჩვენები იყო კინოსურათი „მ. ვ. ლომონოსოვი (1711-1765)“ და სხვა.

1911 წელს „რადიუმთან“ ერთად მოქმედებდა სინემატოგრაფი „მონაზღვრი“ („დამკვერელი“). რომელსაც ჩარეჟივი განაგებდა. ამავე წლის მარტში მათ მიემატა მესამე ელექტროთეატრი „თამარი“, რომლის მებატრონები იყვნენ სტ. ფირალიშვილი და ბ. კოკოჩაშვილი („კოლხიდა“ 1911, №4, 30 მარტი); 1912 წლის შემოდგომიდან კინოთეატრი „თამარი“ გაუქმდა და მისი დარბაზი მალაზიხედ გადააკეთეს („კოლხიდა“, 1912, № 112). 1915 წლიდან არსებობდა კინოთეატრი „ამპირი“ („მეგობარი“, 1916, № 80).

ტიხონ ასათიანმა 1912 წლის თებერვალში მოიწვია ქუთაისის ქალაქის თეატრის დეკორატორი ს. ქელიძე, რომელმაც „რადიუმის“ სცენისთვის დახატა დეკორაციები, წარმოდგენების გამართვა რომ შესაძლებელი ყოფილიყო („კოლხიდა“, 1912, № 31 11 თებერვალი). ტ. ასათიანმა „რადიუმის“ კინომექანიკოსად მოიწვია ამ საქმის კარგად მცოდნე ვასილ იაკობის ძე ამაშუკელი, რომელსაც საკმაო გამოცდილება ჰქონდა აგრეთვე კინოსურათების გადაღებაშიც. იგი თავის მოგონებაში წერს: „მე თავიდანვე მქონდა განზრახვა შემეძინა აპარატი ადგილობრივი ცხოვრებიდან მოკლემეტრაჟიანი სურათების გადასაღებად და სწორედ 1912 წელს შევიძინე ასეთი აპარატი (გომონი) ბაქოში კერძო პირიდან ვ. ამაშუკელის საშუალებით. ამ აპარატით ვ. ამაშუ-

კელის მიერ ქ. ქუთაისში გადაღებული შემდეგი სურათები:

1. „თეთრი ყვავილის დღესასწაული“ გვირილობა“;
2. „ქუთაისის პანორამა“;
3. „ჭარის ალღუმი“;
4. „სეირნობა ბულვარში“;
5. „ავიატორ ქებურთას გაფრენა“;
6. „საზოგადო მოღვაწის მოსე ქიქოძის იუბილე“;
7. „მსახიობ ლადო მესხიშვილის იუბილე“;
8. „აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“;
9. „აკაკის დასაფლავება“, („საბჭოთა ხელოვნება“ 1973, № 5, გვ. 86)
10. „მუშაობა ფერმაში“;
11. „ექსკურსია ბაგრატიის ტაძრის ნანგრევთან“;
12. „ხონის ძაფსაღებები ფაბრიკა“;
13. „აკაკის მოგზაურობა ქვემო იმერეთში — ქვეტირსა და მუხიანში“; (რ. ჩხეიძე, გ. დოლიძე, „ვასილ ამაშუკელი“, 1986, გვ. 8). აქვე უნდა შევნიშნოთ, რომ ფილმი „აკაკის დასაფლავება“ შეიცავდა სურათებს: „აკაკის სასახლე და ბინა, სამუშაო ოთახი, ეზო, კარმიდამო“, „აკაკის გამოსვენება საჩხერიდან“, „როგორ ეგებება ქართველობა აკაკის ნეშტს რკინიგზის სადგურებზე საჩხერიდან შორაპნამდე“ („სამშობლო“, 1915. 9 თებერვალი).

„სახალხო გაზეთში“ (1912, № 760) მიეკვლით ცნობას იმის შესახებ, რომ ვ. ამაშუკელმა „რადიუმის“ სინემატოგრაფისთვის გადაიღო ცნობილი პედაგოგის, ნიკოლოზ დავითის ძე მაჭავარიანის დაკრძალვის პროცესია.

ჩვენი ვარაუდით ამაშუკელის გადაღებული უნდა იყოს „ქუთაისის მალაროებში მუშაობის სურათები“ („იმერეთი“, 1912, № 67) და „მომწამეთაში დავით და კონსტანტინეს დღესასწაულის ფილმი“ („იმერეთი“, 1912, № 6, 2 ოქტომბერი).

ვ. ამაშუკელის მიერ გადაღებულ მოკლემეტრაჟიან ფილმებს თავის ფოტოლაბორატორიაში ამქადაგებდა ფოტოგრაფი სამსონ გეგეჭკორი.

ვ. ამაშუკელის მიერ „რადიუმისთვის“ გადაღებული ფილმების ჩვენება დაიწყო 1912 წლის ივნისში, რაც ნათლად ჩანს შემ-



ლევნი ინფორმაციიდან: „რადიუმმა“ სიმპატიურ საქმეს მოკიდა ხელი — ჩვენი ცხოვრებიდან სურათების ჩვენებას. ხალხს იზიდავს ასეთი სურათები. ცოტათი მკრთალად გამოდის და მოძრაობა ერთობ სწრაფია, მაგრამ იმედია, თანდათან მეტ სიბეჭითეს გამოიჩინენ „რადიუმის“ გამგენი და ამ საქმეს განაგრძობენ. ვინ მოსთვლის, რამდენი მომხიბლავი სანახაობაა, ბუნების კვალუცი სურათებია ჩვენს ქვეყანაში“ („კოლხიდა“, 1912, 27 ივნისი).



პავლე მეფისაშვილი

როდესაც გადაწყდა აკაკი წერეთლის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში, კრიგოლ რობაქიძეს თხოვეს გაჰყოლოდა მხოვან მგოსანს და მის შესახებ ლექციები წაეკითხა, მაგრამ ეს არ მოხერხდა („სახალხო გაზეთი“, 1912, 6 ივლისი, № 642).

აკაკის მოგზაურობის საორგანიზაციო კომიტეტმა ტ. ასათიანს მისცა კინოსურათის გადაღების წინადადება. გაზეთი „თემი“ წერდა: „სურათების გამო კომიტეტი შეეკრა პირობით „რადიუმის“ პატრონს ტიხონ ასათიანს. როგორც ვავიგეთ, პირობის ძალით, ბატონმა ასათიანმა თვითონ უნდა დაეიტოვოს ერთი ლენტი, თვით ნეგატივი კი უნდა გადასცეს ახლავე ქართულ ისტორიულ და ეთნოგრაფიულ საზოგადოებას. დატოვებული ლენტით „რადიუმს“ უფლება აქვს ისარგებლოს ერთი წლის განმავლობაში. ხოლო წლისათვე მოხსენებული ლენტი გადასცეს იმავე საზოგადოებას („თემი“, 1912, № 85).

აღნიშნულის თაობაზე ტიხონ ასათიანი წერდა: „ვიწინადან აკაკი წერეთელს ჩვენს სასიქადულო პოეტს, მე ძალიან ახლო ვიცნობდი და მუდამ ვიყავი მისი თაყვანისმცემელი მიუხედავად მატერიალური მდგომარეობისა, სიამოვნებით მივიღე წინადადება და აღუთქვი კომისიას, რომ, როდესაც ავანაზღაურებდი ამ სურათის გადაღებაზე გაწეულ ხარჯებს, სურათს გადავცემდი მუზეუმს, რაც პირნათლად შევასრულე კიდევ.“

სურათის გადასაღებად მე ვავაყოლე კომისიას კინოთეატრ „რადიუმის“ მექანიკოსი ვ. ამაშუკელი, რომელმაც დავალება კეთილსინდისიერად შეასრულა („საბჭოთა ხელოვნება“, 1975, № 5, გვ. 87).

წარწერების დამზადების შემდეგ თბილისში ს. ო. ივანიცკიას კინემატოგრაფის „ტიფლისკი კრუჟოკის“ ლაბორატორიაში

სურათი გაამქლავნა და დაბეჭდა ა. დიდმელოვმა.

გაზეთი „თემი“ წერდა: „ტიფლისში ჩამოვიდა ვასილ ამაშუკელი, რომელმაც მოგზაურობა სინემატოგრაფიულ ლენტზე გადაიღო. ბატონი ამაშუკელი ეხლა უკვე საბოლოოდ ამზადებს და ამ ცოტა ხანში ქუთაისის „რადიუმის“ სინემატოგრაფში უჩვენებენ, მერე თბილისში ჩამოიტანებენ საჩვენებლად“ („თემი“, 1912, 31 აგვისტო, № 687).

სურათის დამზადების შემდეგ ტ. ასათიანი წინასწარ შეუთანხმდა აკაკის, თუ როდის შეძლებდა ქუთაისში ჩამოსვლას, რომ დასწრებოდა ფილმის გაშვებას „რადიუმში“. 20 სექტემბერს საღამოს მატარებლით საჩხერეიდან მოზრძანდა აკაკი კოტე აბღუშელიშვილისა და ვარინკა წერეთლის თანხლებით. მგოსანს სადგურზე დახვდნენ ტ. ასათიანი, პ. მეფისაშვილი და ს. დათეშიძე.

„რადიუმის“ შესასვლელი, აგრეთვე სავარძელი ლოჯიაში, სადაც მგოსანი უნდა დაბრძანებულყო, ცოცხალი ყვავილებით მოათეს. რვის ნახევარზე კინოთეატრთან გაჩერდა მგოსნის ეტლი. ხალხმა დასძახა „ვაშა“, ორკესტრმა დაუკრა შესაფერი „მარში“ და „სულიკო“, მგოსანი ლოჯიაში დაბრძანდა. დამსწრე საზოგადოება ფეხზე წამოდგა და გაიმართა ოვაციები. ასეთივე ოვაციები იმართებოდა სენსის დროსაც, როცა ეკრანზე აკაკი გამოჩნდებოდა ხოლმე. ამ სურათისთვის შერჩეულ მუსიკას უყრავდა „რადიუმის“ სიმებიანი ორკესტრი აფანასევის ხელმძღვანელობით, ხოლო ან-

ტრაქტის დროს — სერგო ქუთათელაძის ორკესტრი „კოლხიდა“. სენანის დროს გულაჩუყებული აკაკი მიუბრუნდა ვარინკას და თვალტრემლიანმა უთხრა: „ვარინკა, ხედავ რა ამბავია?“

ქუთაისის შემდეგ ეს ფილმი უჩვენეს კინოთეატრში, სადაც „რადიუმის“ მეპატრონეების დახმარებით მოწყობილი იყო ერთი პატარა კინოთეატრი.

თბილისში კინოთეატრ „ლირაში“ 8.9.10 ოქტომბერს უჩვენეს სურათი „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ („თემი“, 1912, № 92).

ცნობილმა პედაგოგმა და პუბლიცისტმა ლადო ბზვანელმა (ნაცვლიშვილი), რომელიც რაჭა-ლეჩხუმში აკაკის მოგზაურობის უშუალო მონაწილე იყო, ყოველივე აღწერა და ქუთაისში გამოსცა (მესტამბე დომ. შარაშენიძე) 200-გვერდიანი წიგნი „აკაკის მოგზაურობა რაჭა-ლეჩხუმში“ („თემი“, 1912, № 724).

„რადიუმის“ მეპატრონეები ტ. ასათიანი და პ. მეფისაშვილი საქველმოქმედო საქმიანობას ეწეოდნენ. მოვიტანთ რამდენიმე მაგალითს: „ბ-ნ ტ. ასათიანს და პ. მეფისაშვილს 40 მანეთი დახმარება აღმოუჩენიათ ეფროსინე ბობოხიძის ქვრივის ვაჭირვებულ ობლებსთვის“ („იმერეთი“, 1912, № 51). „რადიუმის“ პატრონმა ქართული გიმნაზიის გამგეს, ღარიბ მოწაფეთათვის დასარიგებლად ათი ბილეთი გადასცა უფასოდ“ („იმერეთი“, 1912, № 51).

„რადიუმში“ სენანები გაიმართა ქუთაისის კლასიკური გიმნაზიის მოწაფეთა დამხმარე საზოგადოების სასარგებლოდ“ („კოლხიდა“ 1913, № 19, 28 მარტი).

საქველმოქმედო სენანები გაიმართა ბალახვანში შოთა არუსთაველის სახელობის უფასო წიგნთსაცავ-ბიბლიოთეკის სასარგებლოდ („სამშობლო“, 1915, 5 მარტი); ღარიბ ბავშვთა მზრუნველი საზოგადოების დასახმარებლად („ახალი ივერია“, 1914, № 39).

ვეა-ფშაველას სახელობის უფასო ბიბლიოთეკა — სამკითხველოს მზრუნველი კომიტეტი და სამშენებლო კომისია უფულოთადღეს მადლობას უტყვებდნენ ბ-ნ ტ. ა. ასათიანს საქველმოქმედო სენანების გამართვისთვის („ჩვენი მეგობარი“, 1916, 10 ივნისი).

ტ. ასათიანისა და პ. მეფისაშვილის ხელშეწყობით 1912 წელს კინოთეატრების ხანისნა კინოთეატრში („სიზმარი“), ზონში („კოლხიდა“), შეიქმნა პროექტები საჩხერეში, ფოთსა და ახალ სენაკში კინოთეატრების ასაგებად (ქცსა, ფ. 183, საქ. 44). კინოთეატრების მშენებლობის სამუშაოთა მწარმოებელი ძირითადად იყო ინჟინერი ედმუნდ ფირიკი რომელიც 1913 წელს დაინიშნა ქალაქის არქიტექტორის თანამდებობაზე.

„რადიუმში“ წლების განმავლობაში ნამდვილ კულტურულ ცენტრს წარმოადგენდა. დაკავშირებული იყო ქართველთა შორის წერა-კითხვის გამავრცელებელ საზოგადოებასთან, რომლის განყოფილებაში აქტიურად საქმიანობდნენ ტ. ასათიანის მეუღლე ალექსანდრა ჩხიკვაძე და ვასილ ამაშუკელის მეუღლე ანა მარჯანიშვილი.

„რადიუმში“ მართავდა სხვადასხვა შემოქმედებით შეხვედრას მეცნიერებისა და კულტურის მუშაკებთან. აქ წლების განმავლობაში არსებობდა სახალხო უნივერსიტეტი, სადაც საჯარო ლექციებს კითხულობდნენ გამოჩენილი მოღვაწეები: დ. უზნაძე, ა. ჭანელიძე, ა. გარსევანიშვილი, კიტა აბაშიძე, ს. ქვარიანი, გ. ნათაძე, გ. გიორგაძე, ს. რობაქიძე, გ. ნასარიძე და სხვა.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების გამარჯვების შემდეგ „რადიუმის“ გამგედ 1923 წლის 1 ოქტომბრამდე მუშაობდა ანტონ მეთოდეს ძე ბეჟუაშვილი, ხოლო 1925-26 წლებში „რადიუმის“ გამგედ მოწვეული იყო ტიხონ ასათიანი (ქცსა, ფ. 296, საქ. 2430, ფურ. 6).

აქ მოტანილი ფაქტობრივი მასალების ანალიზიდან ჩანს:

ქუთაისში პირველი კინოთეატრი „რადიუმში“ შეიქმნა 1907 წლის ბოლოს, ხოლო მოქმედება დაიწყო 1908 წლის დასაწყისიდან. „რადიუმის“ მფლობელები იყვნენ იტალიელი იოსებ სევასტის ძე პაუოლინი და გიორგი ივანეს ძე მაჭავარიანი. კინოთეატრი მოთავსებული იყო ქალაქის თეატრის (დღევანდელი ოპერისა და ბალეტის თეატრი) გვერდით მძევი ოცხელების სახლის ორ პატარა დარბაზში, რომელიც 70-80 მაყურებელს იტევდა, მისი მუშაობა შეფერხდა 1910 წლის ნოემბრიდან. ხანძრის გამო.

ფართოდ გავრცელებული მისაზრება, რომ 1910 წლის 8 სექტემბერს ქუთაისში

პავლე მეფისაშვილმა და ტიხონ ასათიანმა  
გახსნეს საქართველოში პირველი კომფორ-  
ტული სტაციონარული 450-ადგილიანი კი-  
ნოთეატრი „რადიუმი“ (დღევანდელი „კო-  
მუნა“), საჭიროებს დაზუსტებას.

კომფორტული სტაციონარული 400-ად-  
გილიანი კინოთეატრი „რადიუმის“ პროექ-  
ტი შედგა 1911 წლის თებერვალში, რომ-  
ლის მშენებლობა დაიწყო მარტში. როდე-  
საც კინოთეატრი სანახევროდ იქნა აგებუ-  
ლი, იგი ი. პავლინისგან შეისყიდა ქალა-  
ქის საბჭოს ხმოსანმა, ქუთაისის საგუბერ-  
ნიო სამმართველოს მდივანმა, კარის მრჩე-  
ველმა ტიხონ ასათიანმა, ხოლო ამხანაგად  
მიიწვია ბავშვობის მეგობარი პავლე მეფი-  
საშვილი, რომელიც იმხანად ბაქოში იურის-  
ტად მუშაობდა. ახალი „რადიუმის“ მშენებ-  
ლობა დამთავრდა 1911 წლის სექტემბრის  
ბოლოს. იგი კინოდანადგარით დაამონტაჟა  
ვასილ ამაშუეკელმა ოქტომბერში, კინოფილ-  
მების ჩვენება კი დაიწყო 1 ნოემბრიდან.

ე. ამაშუეკელმა კინოთეატრ „რადიუმისათ-  
ვის“ მოკლემეტრაჟიანი ფილმების გადაღე-  
ბა დაიწყო არა 1910-1911 წლებში, არამედ  
1912 წლიდან, ხოლო ფილმების ჩვენება  
დაიწყო ამავე წლის ივნისში („კოლხიდა“,  
1912, 27 ივნისი).

ქუთაისში კინოთეატრ „რადიუმთან“ ერ-  
თად მოქმედებდა კინოთეატრები „მონპლე-  
ზირი“ („დამკვრელი“) და „თამარი“, ამ უკა-  
ნასკენელმა მოქმედება შეწყვიტა 1912 წლის  
აგვისტოში. 1915 წლიდან არსებობდა აგ-  
რეთვე კინოთეატრი „ამპირი“.

როდესაც გადაწყდა აკაკის მოგზაურობა  
რაჰა-ლეჩხუმში, საორგანიზაციო კომიტე-  
ტის თხოვნით ტ. ასათიანმა გადაწყვიტა გა-  
დაეღო აკაკის მოგზაურობა, რისთვისაც მოგ-  
ზაურობის მომწყობ კომიტეტს გააყოლა თა-  
ვისი მასალებით ვასილ ამაშუეკელი, რომელ-  
მაც დავალება პირნათლად შეასრულა. შეიქმ-  
ნა სრულმეტრაჟიანი ფილმი „აკაკის მოგზა-  
ურობა რაჰა-ლეჩხუმში“, რომელიც უნიკა-  
ლურ ძეგლადაა აღიარებული.

დღეს, როცა ქუთაისში ბევრი სიახლეა,  
მიმდინარეობს ქალაქის რესტავრაცია-რეკონ-  
სტრუქციის სამუშაოები, მიზანშეწონილად  
მიგვაჩნია კინოთეატრს დაუბრუნდეს პირ-  
ვანდელი სახელი „რადიუმი“ და გაკეთ-  
დეს მისი დამაარსებლების ტ. ასათიანისა და  
პ. მეფისაშვილის მემორიალი.

# თემო ჯაფარიძის სურათების გამოფენა

თემო ჯაფარიძის ნამუშე-  
ვართა გამოფენა, რომელიც ვა-  
სული წლის ოქტომბრის ბოლოს  
თბილისის მხატვრის სახლში გაი-  
მართა, აქ მოწყობილ ექსპოზი-  
ციათა შორის ერთ-ერთი ძალზე  
საინტერესო და გამორჩეული იყო.  
გამოფენამ მხატვრობის მოყვა-  
რულთა და დამთვალიერებელთა  
ყურადღება მიიზიდა იმიტომაც,  
რომ თემო ჯაფარიძის შემოქმე-  
დება არცთუ უცნობი იყო საზო-  
გადოებისთვის: ამ დიდ, პერსო-  
ნალურ ექსპოზიციას წინ უძღროდა  
ადრინდელი გამოფენები — ოცი  
წლის წინ — უცხოეთთან კულ-  
ტურული ურთიერთობის საქა-  
რთველოს საზოგადოების შენო-  
ბაში, 1976 წელს — აკაკი ხორა-  
ვას სახელობის მსახიობის სახლის  
საგამოფენო დარბაზში. წინამორ-  
ბედმა ექსპოზიციებმა დამთვა-  
ლიერებლებს გააცნო ძალზე თა-  
ვისებური სახის მქონე ფერმწე-  
რალი, აქტიური მაძიებელი, რო-  
მელმაც საკუთარი შესაძლებლო-  
ბანი მოსინჯა სახვითი ხელოვნე-  
ბის სხვადასხვა მიმართულებაში  
და გარკვეულ მხატვრულ შედეგ-  
საც მიაღწია. სადღეისოდ კი, ჩა-  
ღირმავებული, გატაცებული შრო-  
მით გამოვლილი შემოქმედებითი  
გზა კიდევ უფრო ნათლად წარ-  
მოგვიდგენს მხატვრის თვითმო-  
ფად სახეს, მის ინტერესებს, გე-  
მოვნებას, სამყაროს ხედვის თა-  
ვისებულებას.

გამოფენაზე წარმოდგენილი  
იყო ყველა პერიოდის ნამუშე-  
ვრები, დაწყებული 1966 წლიდან.





ფესაცმელი გუბეში

როცა თბილისის უნივერსიტეტის დასავლეთ ევროპის ენებისა და ლიტერატურის ფაკულტეტის ინგლისური განყოფილების კურსდამთავრებულს მხატვრობით გატაცების რამდენიმე წლის გზაც ჰქონდა გამოვლილი: ბოლო კურსის სტუდენტმა 1964 წელს უნივერსიტეტის სააქტო დარბაზში თავისი ნამუშევრები წარმოადგინა. ამ გამოფენამ, რომელმაც მნახველთა საერთო ყურადღება მიიპყრო, ახალგაზრდა მხატვარს

თავისი ძალების რწმენა შემატა.

ასე დაიწყო სვლა მხატვრობის პროფესიული სიმაღლეებისაკენ, ოსტატობის დახვეწისა და სათქმელის გამოსახატავად საკუთარი ენის მოსაძებნად. მხატვრობა თემო ჯაფარიძის ცხოვრების აზრად იქცა.

სახვით ხელოვნებაში ახალბედა ფერმწერლის სულ პირველი ცდები გარკვეულ პარალელს პოულობს მის ბოლოდროინდელ, უკვე ჩამოყალიბებულ, თვითმყოფად შემოქმედებასთან. იმ პირველ ცდებში გამჟღავნდა ინტერესი სამყაროსადმი, ადამიანის პიროვნებისადმი, როგორც თავისი შინაგანი არსით განუმეორებელი ფენომენისადმი. ამ განუმეორებლობის ტილოზე გამოსახატავად მხატვარი ეძებს სხვადასხვა საშუალებას, მათ შორის იყენებს ისეთ ხერხსაც, სუფთა დაზგური ფერწერის პრინციპებს რომ სცილდება. კერძოდ, ქმნის ჰორელიეფურ, მოცულობით გამოსახულებებს, რომლებშიც ფერსაც წამყვანი ფუნქცია ეკისრება, სახვითი გამომსახველობის ძიებით გატაცებული ქმნის, აგრეთვე, აბ-



სტრაქტულ კომპოზიციებს, რომლის ნიმუშები წარმოდგენილი იყო 1968 წელს საზღვარგარეთის ქვეყნებთან მეგობრობისა და კულტურული ურთიერთობის საქართველოს საზოგადოების შენობაში. ამ მიმართულების რამდენიმე ნიმუში დამთვლიერებელმა იხილა ბოლო პერსონალურ გამოფენაზეც.

სამოცდაათიანი წლები განსაკუთრებით ნაყოფიერია მხატვრის შემოქმედებით ბიოგრაფიაში. კიდევ უფრო გამოიკვეთა ინტერესი ადამიანის პორტრეტული სახისადმი. ქართულ-ყოფით თემებზე აგებულ სურათებშიც ადამიანური ხასიათების მრავალფეროვნება იზიდავს მნახველის ყურადღებას. ტილოებზე უხვად ჩნდება პეიზაჟური სურათები, ქალაქის ხედები, რომლებიც ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში საკუთარ შინაგან სულიერ განწყობილებას გადმოსცემს. ეს განწყობილება, სურათების ემოციური ტონალობა ძირითადად მინორულია, აგებული მუქ, მიმჭრალ ფერადოვან გამაზე. თემო ჯაფარიძის ფერწერის ეს ნიშან-თვისებები ასახა 1976 წლის გამოფენამ, რომელიც აკაკი



თოვლიან ღამეში



გაშლილი ქოლგა



„საიდუმლო სერობა“



ქალი წითელი ბალიშით

ხორავას სახელობის მსახიობის სახლში გაიმართა.

მხატვრის შემოქმედების აღმავალ ხაზს მიუთითებს მთელი შემდგომი ნამუშევრები, რომლებშიც ასე თვალნათლივ ვლინდება თემო ჭაფარიძისეული მსოფლგანცდა, მისეული აღქმა და ხედვა, ცოცხალი ფორმის პლასტიკისა და კოლორიტის შეგრძნება.

ცირკის კულისებში



მამაკაის პორტრეტი

მდიდრდება და უფრო სხივოსანი ხდება პალიტრა. პორტრეტულ და პეიზაჟურ სახეებთან ერთად მხატვრის შემოქმედებაში ძალზე საინტერესოდ შემოდის ნატურმორტი. თითქოს შემთხვევით წააწყდაო, მხატვარი საგნებს გამოსახავს მოულოდნელი „კომპლექტებით“, მათს ურთიერთმეზობლობაში, ფუნქციურ ულოგიკობასთან ერთად, პოულობს წმინდა საგნობრივი, ფაქტურულ-პლასტიკური და ფერადოვანი კავშირების სილაამაზეს („გაშლილი ქოლგა“, „ნივთები პიანინოს სკამზე“ და მრავალი სხვა).

თემო ჭაფარიძის შემოქმედებითი ხელწერის, სტილისტიკის ნიშნებს მკაფიოდ ავლენს მისი გრაფიკაც, — ასევე მრავალფეროვანი თავისი თემატური მოტივებით, ჩვეულებრივი ყოფითი სცენების ორიგინალური წარმოსახვით. მხატვრის ნამუშევართა ეს სფერო კვლავ მოწმობს შთაბეჭდილებათა სიუხვეს, ინტერესთა ფართო დიპაზონს. ეს კი იმ დასკვნის გამოტანის შესაძლებლობას გვაძლევს, რომ მხატვრის მომავალი პერსონალური გამოფენა კიდევ უფრო საინტერესო იქნება.

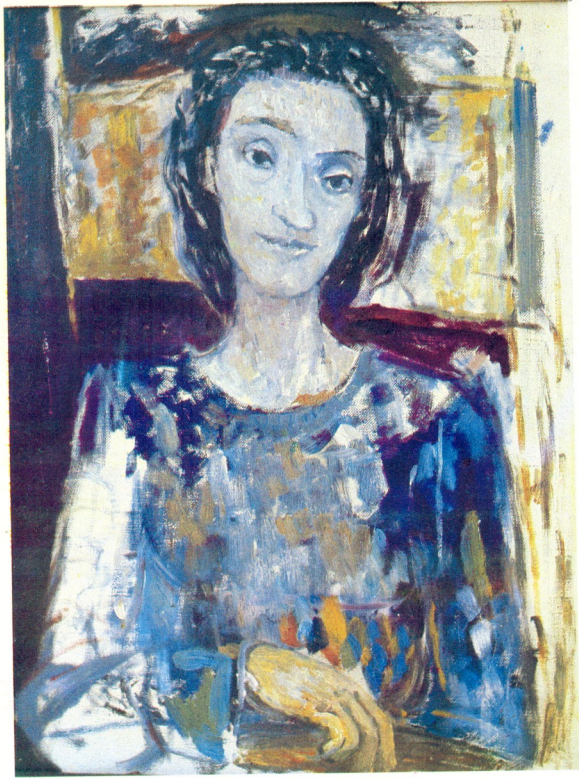




სააღდგომო ნატურმოტი

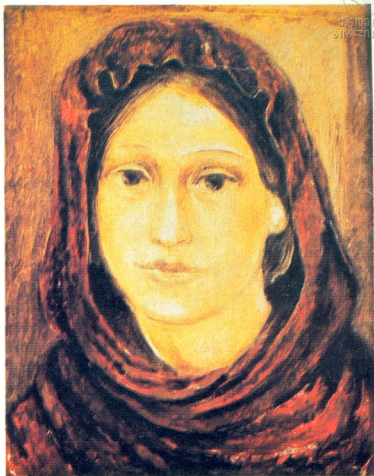
თემო ჭაფარიძე





ქალი შვილი ლურჯ სამოსში

ქალიშვილი წითელი მონახსამით



ქუჩა მთაწმინდასთან







ქალი პაუტოს ძეგის



გაზაფხული

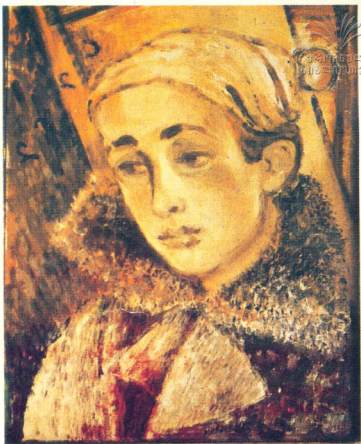


შემოდგომა

თეთრი ხალიჩა ხაწოლზე







მეფის ქალიშვილი

სამხატვრო მუზეუმი





სერჟიძის „ცირკის კლუნსები“

# დასავლეთ საქართველოს საგალობელთა ისტორიიდან

მ. მგერელიძე, მ. კეზევაძე

შემდეგსი ქართული მუსიკის განვითარებაში დიდი როლი შეასრულა მე-4 საუკუნის 30-იან წლებში ქართლში ქრისტიანობის სახელმწიფო რელიგიად გამოცხადებამ, რამაც ხელი შეუწყო ქართული მუსიკალური კულტურის შესანიშნავი დარგის — სასულიერო გალობის წარმოშობასა და განვითარებას. აუცილებელი ვახდა ბერძნული საეკლესიო ტექსტების თარგმნა და შესაბამისი ქართული საგალობლების შექმნა. საფუძველი ჩაეყარა ქართულ პროფესიულ საეკლესიო მუსიკას და მუსიკალურ განათლებას. ქართული გალობა ისწავლებოდა სამრევლო სკოლებში, სემინარიებში და აკადემიებში როგორც საქართველოში, ასევე მის საზღვარგარეთულ ცენტრებში. შემუშავდა სამუსიკო დამწერლობა, შედგა სასულიერო საგალობელთა კრებულები და ა. შ.

დიდი ტრადიციების მქონე ქართულ გალობას მძიმე ეპოქა დაუდგა საქართველოს ეკლესიის ავტოკეფალიის გაუქმების შემდეგ (1811 წ.), განსაკუთრებით კი მე-19 საუკუნის მეორე ნახევარში. ეკლესია-მონასტრებში, სოფლის სამრევლო სკოლებში და ეკლესიებში, სასულიერო სასწავლებლებში და სემინარიებში ნაცვლად ქართლისა თანდათან რუსული გალობა დამკვიდრდა.

ქართული მუსიკალური კულტურის ამ შესანიშნავი დარგის გადამშენებისაგან გადარჩენისა და შემდგომი განვითარების მიზნით ქართველ საზოგადო მოღვაწეთა ინიციატივით 1860 წელს თბილისში დაარსდა „ქარ-

თული საეკლესიო გალობის აღმდგენელი კომიტეტი“, რომლის მიზანი იყო მაგალობელთა გუნდების მეშვეობით საგალობლების ჩაწერა, დაბეჭდვა და მათი პოპულარიზაცია. ეს დიდი ეროვნული საქმე იყო, მაგრამ ამის განხორციელება იმ დროს შეუძლებელი აღმოჩნდა. არ იყვნენ პროფესიონალი მუსიკოსები, რომ საგალობლები ჩაეწერათ და ნოტებზე გადაეტანათ, პროფესიონალ მომღერალთა გუნდების შესაქმნელად არ გააჩნდათ სათანადო მატერიალური ბაზა და არც ნოტების ბეჭდვა ხდებოდა. გარდა ამისა კომიტეტის წევრთა შორის აზრთა სხვადასხვაობა იყო. ერთნი ამტკიცებდნენ, რომ ქართული საგალობლები თითქმის მხოლოდ დასავლეთ საქართველოში შემორჩა. მეორენი უპირატესობას ქართლ-კახეთისას ანიჭებდნენ. ზოგი კი საერთოდ ეჭვის ქვეშ აყენებდა საგალობლების ნოტებზე გადატანის შესაძლებლობას. ყოველივე ამის გამო საქმის განხორციელება დაყოვნდა.

ამავე დროს ქართული გალობის აღდგენის საქმეს ცალკეულმა პირებმაც მოკიდეს ხელი. 1863 წელს დავით ჩიჯავაძე-მხიბილოვმა ნოტებზე გადაიტანა იოანე ოქროპირის წირვა; ეს კრებული „ქართული საეკლესიო გალობის აღმოცენების გარიგრაჟზე... ქართული მუსიკალური კულტურის ძვირფასი შენაძენი იყო“.1

ამავე საქმეს ემსახურებოდა გორის ეპისკოპოსი ალექსანდრე ძამსაშვილი. მან კონტრაქტი დადო რუსეთის საიმპერატორო

4. „საბჭოთა ხელონება“ № 2, 1989



მუსიკალური საზოგადოების თბილისის განყოფილების თავმჯდომარესთან მ. იპოლიტ-ივანოვთან, რომლის თანახმად, ორი წლის განმავლობაში, ნოტებზე უნდა გადატანილიყო 500 საგალობელი.<sup>2</sup>

საგალობლების გამოცემაზე ზრუნავდა ცნობილი საზოგადო მოღვაწე, ეთნოგრაფი, ქურნალისტი და მუსიკოსი ასლან ქამსაშვილი, ამავე განხრით იღვწოდა მ. მაჭავარიანი, ა. მრევლიშვილი. მიუხედავად მცდელობისა, მათ ვერ მოახერხეს კრებულების გამოქვეყნება.

ქართული საეკლესიო საგალობლების ჩაწერისა და გამოქვეყნების საქმე ინტენსიურად განაღდა ვასილი საუკუნის 80-იანი წლებიდან. 1882 წელს მ. შარაძის თაოსნობით თბილისში დაარსდა ამხანაგობა. მისი მიზანი იყო ვანათლებისა და ქართული გალობის ხალხში გავრცელება. იმავე წელს ბაზრის ქუჩაზე (სამწუხაროდ, სახლის ნომერი დოკუმენტში მითითებული არ არის) „მღაბიო ხალხისათვის“ ამხანაგობამ უფასო წიგნთსაყიბავი გახსნა, რომელსაც „კაბინეთი“ უწოდეს, მას „მაქსიმეს კაბინეთსაც“ ეძახდნენ, სხვა ცნობით კი „მართლმადიდებელ ძმათა კაბინეთს“.<sup>3</sup> კაბინეთთან მომღერალთა გუნდიც ჩამოყალიბდა, რომელსაც ხელმძღვანელობდა ქაშუეთის ეკლესიის მგალობელი ესტატე კერესელიძე. მალე ამ ეროვნულ საქმეს სათავეში ჩაუდგა იტალიიდან ახლად-დაბრუნებული მომღერალი, შემდგომში ცნობილი კომპოზიტორი და ქართული მუსიკის დიდი ამაგდარი ფილიმონ ქორიძე. მისი ხელმძღვანელობით „კაბინეთთან“ არსებული გუნდი დაიხვეწა, დაოსტატდა და აღმოსავლეთ საქართველოს ძველი საგალობლების ჩაწერა დაიწყო. საქმე წარმატებით დამთავრდა 1884 წელს. ფილიმონმა გადაწყვიტა დაწყებული საქმის მთელი საქართველოს მასშტაბით დაგვირგვინება და დასავლეთ საქართველოს საგალობლების ჩაწერაც ითავა.

დასავლეთ საქართველოში ამ მხრივ შემდეგი ვითარება იყო:

1821 წლიდან იმერეთში არსებული ოთხი ეპარქიის ნაცვლად ერთი ეპარქია შეიქმნა და, მსგავსად რუსეთისა, ახალი საშტატო ერთეულები დაწესდა. მგალობლები მხოლოდ ქუთაისის საკათედრო ტაძარში და გელათის

მონასტერში დატოვეს. 30-იან წლებში იქ გალობდნენ: სიმონ, ბესარიონ, სოსო და ოქროპირ კანდელაკები, ვასილ კიკნაძე, დავით და გოგინა დიდებულები, სიმონ ნიშნიანიძე, გოგია და დავით დეკანოზიშვილები, გიორგი და დავით შოთაძეები — „მცოდნენი კარგად იმერულისა საეკლესიო გალობისა“.<sup>4</sup>

მე-19 ს. პირველი ნახევრის იმერეთის საეკლესიო გალობის ვითარების შესახებ საგულისხმო ჩვენებებს შეიცავს ქუთაისის ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში დაცული ერთი დოკუმენტი, რომელიც დათარიღებულია 1846 წლის 13 ნოემბრით. ეს არის მიტროპოლიტ დავითის წერილი საქართველოს ეგზარქოს ისიდორესადმი. ავტორის დასკვნით, „საეკლესიო გალობა, რომელიც ამჟამად აქაურ ეპარქიაში არსებობს — ტაძარებში, მონასტრებში და სასოფლო ეკლესიებშიც ყველგან ერთნაირია“. მისივე განცხადებით, იმერეთში განსაკუთრებული საეკლესიო გალობა არ ყოფილა და არც ის იყო ცნობილი თუ რა დროიდან არსებობდა იგი საერთოდ.<sup>5</sup>

1864 წელს ქუთაისის საკათედრო ტაძართან, საქართველო-იმერეთის სინოდის კანტორის ბრძანების თანახმად, შეიქმნა ქართველ და რუს მგალობელთა გუნდი, რომელსაც საარქიერო გუნდი ეწოდა. მისი პირველი რეგენტი (ლოტბარი) იყო ივანე შავლაშვილი, რომელიც 1867 წელს მიხეილ მაჭავარიანმა შეცვალა. გუნდის წევრები იყვნენ: გრიგოლ ყუბანეიშვილი, გრიგოლ ქიქოძე, ევგენი ომფორია, ეპიფანე კოლანდაძე (დისკანტები), დავით ჩიმაკაძე პლატონ გაბიჩაძე, ივლიანე შოთაძე (ალტები), ფარსადან გიორგობიანი, ალექსანდრე წულუკიძე, რომან ჰიპაძე (ტენორები), ელოზბარ შანიძე, სამსონ ქუთათელაძე დ. მიხეილ ჩარკვიანი (ბანები).<sup>6</sup>

როდესაც ფ. ქორიძემ აღმოსავლეთ საქართველოს საგალობლების ჩაწერა დაამთავრა, 1884 წელს იმერეთის ეპარქიის მმართველს, ეპისკოპოს გაბრიელს (ქიქოძეს) აცნობა, რომ მას სურს დასავლეთ საქართველოს საგალობლების ჩაწერა და დახმარება სთხოვა.

ცნობილია, რომ გაბრიელი ყოველ ახალ პროგრესულ საზოგადოებრივ საქმეთა წა-

მოწყევას ეზმაურებოდა, მხარს უჭერდა და მატერიალურ დახმარებასაც უწევდა.

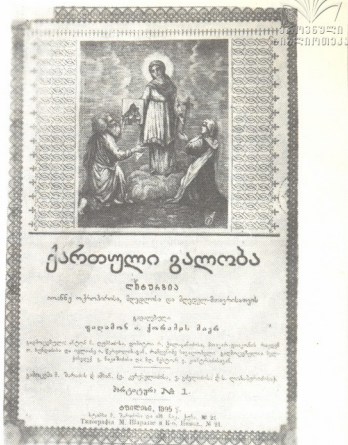
1884 წელსვე, ნოემბერში გაბრიელის ინიციატივით, იმერეთის სამღვდლოების დეპუტატთა მე-16 ყრილობა შეიკრიბა და აქვე „ქართულ-იმერული საეკლესიო გალობის აღმდგენელი კომიტეტი“ დაარსდა. მის თავმჯდომარედ დანიშნა ბლალოჩინი დავით ლაბაშიძე, წევრებად აირჩიეს მიხეილ მჭედლიძე, ერმალოზ ვეფხვაძე, სამსონ შენგელაია, ნიკოლოზ ხუციშვილი, ანტონ ბლანჩივაძე და იაკობ მაკავარიანი.<sup>7</sup>

1885 წლის 30 იანვარს შედგა კომიტეტის პირველი სხდომა, სადაც აღინიშნა, რომ გალობის მცოდნენი გურასა და იმერეთში თანდათან მცირდება და საჭირო იყო საგალობლების დაუყოვნებლივ ჩაწერა და ნოტებზე გადაღება.

კომიტეტმა კონტრაქტი დადო ფ. ქორიძესთან, რომელსაც ნოტებზე უნდა გადაეღო 400 საგალობელი 2400 მანეთად. თანხის შესაგროვებლად გადაწყდა იმერეთის ეპარქიის ყველა ეკლესიისათვის ხუთ-ხუთი მანეთი შეეწირათ<sup>8</sup>, სხვა წყაროებით კი შეძლებული გლეხებიდან 500-თუმანი შეეკრიბათ.<sup>9</sup>

1885 წელს ფილიმონ ქორიძე ქუთაისში ჩავიდა. იქ მას დახვდა საარქიერო გუნდი, რომლის ლოტბარი იყო ანდრო ბენაშვილი, მგალობლები ნიკოლოზ მეძმარიაშვილი, ივლიანე წერეთელი, ივლიანე შოთაძე, ტიმოთე მესხის, ბიქტორ გერსამია, დავით გოცარძე, რაუდენ ტოგონიძე, სამსონ გელოვანი, ნიკოლოზ კუპრეიშვილი, ანტონ სოსხაძე და ნიკოლოზ კანდელაკი. გაბრიელ ეპისკოპოსმა ქუთაისში მას დაახვედრა, აგრეთვე იმერეთისა და გურჯისტანის ცნობილი მომღერლები ჯაბა და ტელემაქ გურიელები, ანტონ, დავით და რაყდენ ხუნდაძეები, ტარასი ტყეშელაშვილი, ივლიანე შოთაძე, ვასილ ქუთათელაძე, დიმიტრი ჭალაგანიძე, ივლიანე წერეთელი, მელიქსედეე ნაკაშიძე და ნესტორ კონტარძე.<sup>10</sup>

ფილიმონ ქორიძე ქუთაისში ამ დროს უკვე საკმაოდ ცნობილი პიროვნება იყო. ფ. ქორიძეს (1829—1911) ქუთაისის სასულიერო სასწავლებელი ჰქონდა დამთავრებული და ბავშვობაში იქაურ საეკლესიო გუნდში მღეროდა. ხოლო 1884 წლის 29 თებერ-



ვალს მის მიერ იქ გამართულმა მგალობელთა კონტრაქტმა უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა ქალაქის მოსახლეობაზე. კონცერტის პროგრამაში მის მიერ ნოტებზე გადატანილი იოანე ოქრობირის საგალობლებიც შედიოდა. საღამოს დასასრულ გაბრიელ ეპისკოპოსს განუცხადებია: „გმაღლობ ჩვენს დიდ მოთავე ქართველებს, რომლებმაც ჩვენს ნიჭიერ ერის შვილს ფილიმონს დახმარება გაუწიეს და უცხო ქვეყანაში სწავლა დაასრულებინეს და მერე მობრუნდა თავის საყვარელ ქვეყანაში და მათი სწავლა-განათლება ჩვენს ხალხს და ერს ძღვნად მოუტანა. ჩვენი ხალხის სიმღერა-გალობა მძლავრი ხმით დასძახა. აწ უნდა აღსდგეს და ჩვენი ხმათა სიმშვენიერე და სიღაღდე სხვა სამეფოთა შორის უნდა იდიდებოდეს... ძალიან საჭიროდ მიმიჩნია, რომ ქართული გალობა ნოტებზე დაიწეროს, რადგან, როგორც მე ვამჩნევ, ჩვენი გალობის მცოდნენი თანდათან მცირდება და ბოლოს და ბოლოს მართლაც დაგვეკარება, თუ ეს ნოტებზე არ დაეწერეთ.“<sup>11</sup>

ფ. ქორიძემ ენერგიული შრომით ორ წელიწადში დაასრულა დასავლეთ საქართველოში გავრცელებული საგალობლების ნოტებზე ჩაწერა. 1887 წლის აპრილში ნო-

ტებზე გადაღებული საგალობლები (400 სა-  
გალობელი 560 ფურცელზე) ჩმერეთის  
ეპისკოპოს გაბრიელს ჩაბარა, „კომიტეტი“  
კი გაუქმდა. ფ. ქორიძეს ჩატარებული შრო-  
მისათვის 2400 მანეთი არგუენს, მგალობ-  
ლებს კი 2000 მან.<sup>12</sup>

დღის წესრიგში დადგა საგალობლების და-  
ბეჭდვის საკითხი. თანხის უქონლობის ვარდა  
საქმეს ართულებდა ისიც, რომ საქართველო-  
ში ნოტების ბეჭდვა არ ხდებოდა. მიუხე-  
დავად რთული მდგომარეობისა ამ ეროვ-  
ნულ საქმეს სათავეში ჩაუდგა ქართული  
წიგნისა და საგალობლების უნაგაო მოამავე  
მაქსიმე როსტომის ძე შარაძე (1859—  
1908 წწ.).<sup>13</sup>

1891 წელს მ. შარაძემ თბილისში დააარსა  
სტამბა, რომელიც იწოდებოდა „მ. შარაძე  
და ამხ. სტამბა“. ამხანაგობაში შედიოდნენ:  
მ. შარაძე, ე. კერესელიძე, ვ. გრძელიძე და  
ი. ზაქარაშვილი. ამხანაგობის წევრები მუ-  
შაობდნენ თანაბრად, სტამბის შემოსავალი  
უნდა მოხმარებოდა საზოგადო საქველ-  
მოქმედო — ქართული ზნეობრივი წიგნების-  
სა და წიგნაკების ბეჭდვის საქმეს, გალობის  
ნოტებზე გადაღებას, გავრცელებას და პოპუ-  
ლარიზაციას. სტამბა მოთავსდა თბილისში  
ნოლინაის ქუჩის № 21 სახლში (ამჟამად კა-  
ლინინის ქ. № 7), სადაც ილია ჭავჭავაძე  
ცხოვრობდა და „ივერიის“ რედაქცია იყო.

მ. შარაძის სტამბაში იბეჭდებოდა სხვა-  
დასხვა ჟურნალ-გაზეთი და წიგნები ქარ-  
თულ, რუსულ და სომხურ ენებზე. აქვე დაი-  
ბეჭდა პირველი ნოტები საქართველოში.  
ნოტების შრიფტის შექმნაში მ. შარაძეს დი-  
დი დახმარება გაუწია ილია ჭავჭავაძემ, რო-  
მელიც მას „ივერიაში“ მუშაობით ახლოს  
იკნობდა. ილია ჭავჭავაძისა და პროფესორ  
ალ. ხახანაშვილის დახმარებით სტამბამ  
1891 წლის 10 დეკემბერს მოსკოვიდან მი-  
იღო სანოტო ნიშნები და შრიფტი.<sup>14</sup> ქართუ-  
ლი გალობის აღდგენის მესვეურებს ამ ფაქტ-  
მა დიდი იმედი მისცა.

1894 წლის 23 ივლისს იმერეთის ეპისკო-  
პოსმა გაბრიელმა თბილისიდან მიიღო წერი-  
ლი, რომელშიც შარაძე ითხოვდა ნოტებზე  
გადაღებულ საგალობლებს, რადგან ადგილ-  
ზე მათი დასტამბვა შეუძლებელი იყო სა-  
თანადო სახსრების უქონლობის გამო. „მხედ-  
ველობაში მაქვს, — წერდა იგი, — რომ ეს

ძვირფასი და უდიდესი ნაშრომი შეიძლება  
შემთხვევით დაიღუპოს, უმოკლესად  
გთხოვთ ნება დამართოთ საკუთარი სახსრე-  
ბით დაბეჭდოთ ისინი და ამით დავაზღვიოთ  
ის ყოველგვარი შემთხვევისაგან“. თხოვნის  
გადაცემას და საქმეზე პირადად მოლაპარა-  
კებას მ. შარაძე ივლიანე წერეთელს ანდობდა,  
გახარებულმა გაბრიელ ეპისკოპოსმა თხოვ-  
ნას ასეთი რეზოლუცია დაადო: „ნებას  
ვრთავ დაბეჭდოს ბ. ნ. ქორიძის შედგენილი  
გურულ-იმერული კილოს საეკლესიო სა-  
გალობლები, მაგრამ ამისათვის ვინწმსაგან,  
განსაკუთრებით ეკლესიისაგან, რაიმე მო-  
თხოვნის ანაზღაურების გარეშე“.<sup>15</sup> გაბრიელმა  
ამავე შინაარსის სპეციალური ცნობა გა-  
უგზავნა მ. შარაძეს.<sup>16</sup>

1894 წლის 30 სექტემბერს ივლიანე წე-  
რეთელმა მ. შარაძისადმი გადასაცემად იმე-  
რეთის ეპარქიის კანცელარიიდან მიიღო სა-  
გალობლების ექვსი რვეული, რომელშიც  
385 საგალობელი იყო (886 გვერდი). აქე-  
დან 294 საგალობელი ჩაწერილი იყო ქ. ქუ-  
თაისში. დანარჩენი კი — გურიაში. 1895 წლის  
11 იანვარს ივ. წერეთელმა მ. შარაძისადმი  
გადასაცემად მეშვიდე რვეული მიიღო 71  
საგალობლით, მოგვიანებით კი მერვე და  
მეცხრე — 48 საგალობლით. სულ იყო 22  
რვეული, ბოლო 14 რვეული ოზურგეთში  
იყო ჩაწერილი. 1893-1908 წლებში ოზურ-  
გეთიდან ფ. ქორიძე ერთ-ერთ წერალში  
იუწყებოდა: „ზვიად ვთხოვ მე ანტონ დუპ-  
ბაძეს ერთ იმისთანა უცხო-უცხო საგალო-  
ბელთა ჭრელები დამაწერინე, რომელიც სხვა-  
არაფერს იცოდეს და დარჩენი შენდა სასახლოდ-  
მეთქი და ვართ ვართობილი ამ შრომით, ახ-  
ლა ამას მოგახსენებთ, რომ სხვადასხვა სა-  
მეფოებში ვყოფილვარ და მომივლია და  
მათი ყველაფერი შემისწავლია, მაგრამ მთელ  
ქვეყანაზე არც ერთ ტომსა და არც ერთ სა-  
მეფოს არ აქვს ისეთი მრავალი, ისე  
რთული, ისე გამტანი, ისე კაცის აღმადგრო-  
ვანებელი წყობილი მუსიკა გალობა და სიმ-  
ღერა, როგორც ამ ჩვენს პატარა საქართვე-  
ლოს ერსა! ამისთვის დღეს და დამეს თავ-  
ვაკლავ მეტის მეტი შრომით, რომ არ დამრ-  
ჩეს ნოტებზე გადაღებული და დაუწერავ-  
სიმღერა გალობის და სხვადასხვა ხმების“.  
მ. შარაძემ საგალობლების ბეჭდვა დაი-  
წყო და 1895 წელს უკვე გამოცა ფილიმონ



ქორძის „ქართული ვალობის“ სამი წიგნი: პირველი ხმა № 1, ბანი № 1, და პარტიტურა № 1. სამივე წიგნს გარედან ეწერა „ქართული ვალობა, ლიტურგია იოანე ოქროპირისა, მღვდლისა და მღვდელმთავრისათვის გადაღებული ფილიმონ ი. ქორძის მიერ“. მასვე აწერია „გადმოცემული: ანტონ ნ. დუმბაძისა, დირიჟირი რ. ჭალაგანიძისა, მთავარდი-აკონის რაჟდენ თ. ხუნდაძისა და ივლიანე წერეთლისაგან. რამდენიმე საგალობელი გად-მოცემულია მეღვთისმეტყველ გ. ნაკაშიძისა და მღ. ნესტორ ე. კონტრებიძისაგან. გამოცემა მ. შარაძის და ამხან. ე. კერესელიძისა, ვ. გრძელ-ლიძისა და ს. ლოსაბერიძისაგან“. ეს იყო ფ. ქორძის, მ. შარაძის და იმერეთის სამღვ-დლოების დიდი დამსახურება. დრო გადი-ოდა, ფილიმონი საგალობლების ჩაწერას განაგრძობდა, მაქსიმე კი — ბეჭდვას. 1899 წელს დაიბეჭდა ფ. ქორძის „მიცვალებულის საგალობელი“, 1901 წელს კი — „საგა-ლობელნი პირველ შეწირულისა, ვასი-ლი დიდისა, მღვდლის კურთხევისა და ქორწინებისა“, ორივე შესრულებული იმე-რეთის ეპარქიის სამღვდლოების ხარჯზე.

1901 წელს მ. შარაძის სტამბა რევოლუ-ციური პროკლამაციების ბეჭდვისათვის დრო-ებით დახსურეს, აღდგენის შემდეგ კი ვადაი-ტანეს მოსკოვის ქუჩაზე № 5, სამსართულიან სახლში. 1904 წელს ფ. ქორძემ იქ დაბეჭდა „აღდგომის საგალობელნი“.

1908 წელს მაქსიმე შარაძე გარდაიცვალა. სტამბის მფლობელ ამხანაგებს შორის უთანხ-მოება ჩამოვარდა. ს. ლოსაბერიძემ სტამბის დასაკუთრება მოინდომა. უთანხმოება იყო ე. კერესელიძისა და ამხანაგობის ახალ წევრს ა. ქუთათელაძეს შორისაც. ამ დროს სტამბის ამხანაგობის წევრ ესტატე კერესე-ლიძესთან მივიდა ქუთათისელი მღვდელი სო-მონ მკვდლიძე, თავი გააცნო ჟურნალ „ში-ნაური საქმეების“ რედაქტორ-გამომცემლად და აუწყა, რომ ქუთათისში დაარსდა „წმინ-და გიორგის ძმობის“ საზოგადოება, რო-მელშიც მრავალი გამოჩენილი საერო და სა-სულიერო პირია გაერთიანებული, და რომ საზოგადოებას ბანკში გააჩნია 1,5 მლნ. მა-ნეთი და სურთ სტამბის შექმნა; მათი მიზა-ნი იყო გამოეცათ ყოველკვირეული ილუსტ-რირებული ჟურნალი, ყოველდღიური ვაზე-თი და სხვადასხვა სახის საეკლესიო წიგნე-

ბი. სტუმარმა ე. კერესელიძეს შესთავაზა სტამბა შეეტანა აღნიშნულ „ძმობაში“, რის-თვისაც დაპირდა ხელფასს და „ძმობის“ დე-ფუნდებულ წევრად დანიშვნას. სტამბას ქუ-თაისში „ძმობა“ წაიღებდა თავისი ხარჯით, ადგილზე კი ე. კერესელიძეს უნდა გაეწყო, რომლის სიცოცხლეში იგი მისივე საკუთრე-ბად რჩებოდა. ე. კერესელიძე დათანხმდა. ბო-ლოს ა. ქუთათელაძესთანაც მოხებრხდა შე-თანხმება და სტამბა წიგნებთან ერთად ქუ-თაისში გაიზავნა.

ქუთაისში თბილისის ქუჩაზე მზად იყო ბინა, რომელიც თერძ კირიჩვისაგან დაეჭი-რავებინათ. ე. კერესელიძემ ერთ კვირაში გააწყო სტამბა და „ძმობას“ ჩააბარა. „ძმობა-ში“ შედიოდნენ: თვით სვიმონ მკვდლიძე, მასწავლებელი ტრიფონ ჯაფარიძე, მისი სი-მამრი დეკანოზი ნესტორ ყუბანეიშვილი და სხვ. აღმოჩნდა, რომ „ძმობას“ 1.5 მილიონზე ნაცვლად, მხოლოდ 1200 მან. გააჩნდა, რაც სტამბის მოწყობაზე დაიხარჯა. უბინაობის გამო წიგნებითა და ნოტებით სახვე 36 ყუ-თი გარეთ ელავა, საიდანაც თერძის ქარგლე-ბი ხშირად იღებდნენ წიგნებსა და ნოტებს და უბრალო გასახვევ ქალაქად ყიდდნენ. სტამბის მუშაობა წარმატებით დაიწყო, მაგ-რამ რამდენიმე წიგნისა და ბროშურის და-ბეჭდვის შემდეგ იგი ვალში ჩავარდა. ამი-ტომ ე. კერესელიძემ თავისი სტამბა ისევ თბილისში გადაიტანა და თავის ძმისწულს ა. კერესელიძეს გადასცა. აქ დაიბეჭდა ფი-ლიმონ ქორძის: „სადღესასწაულო საგალო-ბელნი წირვისა“, რაჟდენ ხუნდაძის „ქართუ-ლი ვალობა. ლიტურგია“, „საეკლესიო გა-ლობა“ და სხვ.

1932 წლიდან სიცოცხლის ბოლო წლები ე. კერესელიძემ ზედაზნის მონასტერში გა-ატარა, როგორც ბერმა. აქ მას შემთხვევით მიაგნო საქართველოს სიძველეთა დაცვის კომიტეტის თანამშრომელმა დ. დავითა-შვილმა, რომელიც ფ. ქორძის გადაღებულ ნოტებს ეძებდა. მოლაპარაკების შემდეგ და-ვითაშვილმა კერესელიძისაგან ჩაიბარა ნო-ტების 32 წიგნი — 5532 გვერდი. კერესე-ლიძემ ჯილდოდ 1500 მან. მიიღო და ყო-ველთვიური პენსიაც დაუნიშნეს. ნოტები და ჩანაწერები კი საქართველოს სახელმწიფო მუზეუმს გადასცეს.<sup>18</sup> ამჟამად ინახება სა-ქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის



აკად. კ. კეკელიძის სახელობის ხელნაწერთა ინსტიტუტში.

ასეთია, ძირითადად დასავლეთ საქართველოში ქართული საგალობლების მოკლე ისტორია, რომელშიც დიდი დამსახურება მიუძღვით გაბრიელ ეპისკოპოსს, ფილიმონ ქორიძეს, მაქსიმე შარაძეს, ესტატე კერესელიძეს, რაჟდენ ხუნდაძეს და სხვებს. ამ დიდი ეროვნული საქმის სრულყოფილი მეცნიერული შესწავლა მომავლის სპეციალისტთა საქმეა.

**შენიშვნები:**

- 1 III. O. Чиджавадзе. Музыкальная культура XIX в. Грузинская музыкальная культура. М., 1987, стр. 185.
- 2 „შუყემსი“, 1884, № 20, გვ. 1.
- 3 გ. შარაძე, ქართული წიგნისა და საგალობლების უანგარო მომავლე, „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974, № 8. შეად. საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის, აკად. კ. კეკელიძის ხელნაწერთა ინსტიტუტი (სხი) ფონ. Q საქ. 860, ფურც. 20-25.
- 4 ქუთაისის ცენტრალური სახელმწიფო არქივი (ქცსა), ფონ. 21, საქ. 488. ფურც. II. იხ. აგრეთვე საქ. 308, ფურც. 4. II, საქ. 966, ფურც. 1-3.
- 5 იქვე, ფ. 21, საქ. 3488, ფურც. 2.
- 6 იქვე, საქ. 8686, ფურ. 11-14.
- 7 იქვე.
- 8 ქცსა, ფ. 21, საქ. 16566, ფურც. 61.
- 9 სხი, ფონ. Q, საქ. 860, ფურც. 18.
- 10 ქცსა, ფ. 21, საქ. 16967, ფურც. 1.
- 11 სხი, ფონ. საქ. 860, ფურც. 20.
- 12 „შუყემსი“, 1887, № 11, გვ. 5, № 13, გვ. 7. № 23. № 1-3.
- 13 დაწ. იხილეთ გ. შარაძე. დას. ნაშრომი „საბჭოთა ხელოვნება“, 1974, № 8. შეად. სხი. ფონ. Q. საქ. 860.
- 14 სხი. ფონდ. Q, საქ. 860. ფურ. 25-30.
- 15 ქცსა, ფ. 21, საქ. 19428, ფურც. I.
- 16 იქვე, ფურც. 2.
- 17 სხი, ფონ. Q, საქ. 860, ფურც. 31-32.
- 18 იქვე. ფურც. 35-60.

აი, დაღა ქუჩებში ჩემი სიარულის დრო ჩემი მასწავლებლების, მეგობრების და კოლეგების საპატივცემულოდ სახლების კედლებზე მიმაგრებულ მრავალრიცხოვან მემორიალურ დაფათა შორის. გუშინ არ იყო განა, ერთად რომ ვიყავით, რეპეტიციებს ვატარებდით, განვიცდიდით, ვკამათობდით მეგობრების ახალ ამოჩენებას და მიგნებებს აღფრთოვანებაში მოვყავდით, ცოტა ცოტა გვშურდა კიდევ მათი, ზოგჯერ წავიჭორავებდით ერთმანეთზე: ახლა კი? ახლა რა დარჩა?! აი, ეს დაფები, სტანდარტული ან კიდევ საგანგებოდ შეკვეთილი, მალე ალბათ მთელი ქალაქი გაივსება ამ დაფებით. ნეტავ რა იქნება მერე, ასე, 50-იოდე წლის შემდეგ?!

როდესაც ჩემი მეგობრები და კოლეგები მიდიან ამ ცხოვრებიდან, ჩემს ირგვლივ წარმოუდგენელი სიცარიელე, სრული ვაკუუმი წარმოიქმნება. ადამიანებს მხოლოდ ჰგონიათ, რომ შეიძლება ერთი ადამიანის მეორეთი შეცვლა. არა, ნამდვილად არა. განა შეიძლება ლადო გუდიაშვილის, ელენე ახვლედიანის, სერგო ქობულაძის, დავით კაკაბაძის, ქეთო მთალაშვილის სხვა მხატვრებით (თუნდაც მათზე უკეთესნი იყვნენ) შეცვლა?! ასეა თეატრშიც.

არსებობს წამიერი სინამდვილე, ვნებათა ღელვა (ემოციების, განცდათა და წყენათა ბადეში მომწყვდეული ადამიანი) და ისტორიული სინამდვილე. ეს თითქმის ბანალური ქეშმარიტებაა, მაგრამ სინამდვილეში, როდესაც მთელი ცხოვრება გაქვს გავლილი, ეს აღმოჩენად იქცევა შენთვის. ვინ რად ღიღის, ვინ რომღე თაროზე დაიმკვდრებს ადგილს? თურმე ეს ყველაფერი მაშინ ზუსტდება, როდესაც ჩვენ აღარა ვართ. მერე თანდათანობით იმკვიდრებს ყველა მისთვის განკუთვნილ ადგილს. კარგნი და ცუდნი, ნიჭიერნი და უნიჭონი, თავხედიც და თავმდაბალიც — უკლებლივ ყველას აქვს მიჩენილი თავისი ადგილი ისტორიაში. დოღო აღექსიძე პიროვნება იყო: არავის ჰგავდა, და მისი განმეორებაც შეუძლებელია.

თეატრალური ინსტიტუტი, რომლის ერთ-ერთი დამფუძნებელი ბ-ნი დოდო იყო, მისი წასვლის შემდეგ დაიბლდა, სხვანაირი

# სად მიღიან ყველანი ნებავ?

## მიხეილ თუმანიშვილი

გახდა. ის ინტელიგენტურობა, თეატრალურობა, ის განსაკუთრებული თეატრალური ტმოსფერო, რაც ბ-ნი დოდოს დროს სუფევდა, დღეს იქ აღარ არის. ახლა ინსტიტუტი საერთო საგანმანათლებლო უმაღლესს დაემსავასა უფრო. თეატრშიც რაღაც გაქრა, ოლონდ ვერ გამოვიდა რა. თეატრი, ალბათ, უკეთესიც ვახდა, ყოველ შემთხვევაში მსოფლიო არენაზე გავიდა,—ის მოიპოვა, რაც აღრე არ ჰქონია, მაგრამ ის თეატრი, რომელიც ჩვენი ქალაქისათვის არსებობდა, ის ძველი, ფარდიანი თეატრი დღეს უკვე აღარ არსებობს.

ყოველთვის, როდესაც მემორიალურ დაფასთან გავივლი ხოლმე, ჩემთვის ხმადაბლა, ისე, რომ ვერავინ გამოვიგოს, ვესალმები ჩემს მეგობრებს. ეროსი! ჭეშმარიტად სახალხი არტისტი! სესილია, უდიდესი მსახიობი! ვასო ყუშიტაშვილი, პიროვნება, მანეტრა! ალექსანდრე ომიძე, გიორგი ჭალარაძე, სალომე ყანჩელი! რამდენი რეპეტიცია, რამდენი განცდა, რამდენი ძიება, გამარჯვება, რამდენი მარცხი! და ეს ყველაფერი ჩემს სახლთან, ცოტა მოშორებით კი დიმიტრი ალექსიძე, ანდა დოდო. ვანა შეუძლია ამ უმეტყველო ლითონის დაფას რაიმე გამოხატოს?!

რეჟისორი, განგების მიერ მისთვის განკუთვნილი დროის მანძილზე ბევრ სხვადასხვა სპექტაკლს დგამს და ყოველ ჭერზე ქანცის გაცლამდე მუშაობს, ყველაფერს, რაც კი რამ აბაღია, შემოქმედებისთვის გაიღებს. ისტორია კი, ეს მკაცრი და წუნია მანდილოსანი, თავის ყულაბაში მხოლოდ საუკეთესოს ინახავს. მის მაგივრად ძნელია მსჯელობა, მაგრამ ჩემის აზრით თავისი ყულაბისთვის აუცილებლად შემოინახავდა ის „ოდიობოს მეფეს“, „ბახტრიონს“ და რაღაც თქმა უნდა, განსაკუთრებულ „საპატარძლოს აფიშიდან“. შესაძლოა კიდევ რაიმეს. ეს იმ რიგის სპექტაკლებია, რომელთა შექმნით თეატრის განვითარების ისტორიაში

განსაკუთრებული ეტაპების ჩამოყალიბება ხდება.

რეჟისორს აქვს სპექტაკლები, რომლებიც შთამომავალთა მახსოვრობაში განსაკუთრებულ კვალს არ ტოვებს, მაგრამ ისინი თავის დროზე გადავსებული მაცურებელთა დარბაზის წინაშე თამაშდებოდნენ, როდესაც მაცურებელი სიცილისაგან იხოცებოდა, აღფრთოვანებული ტაშს უკრავდა, და სპექტაკლის დამთავრებისას თეატრის შესასვლელთან თაყვანისმცემელთა მთელი რიგი დგებოდა. ეს არის სწორედ თეატრი, ამისათვის არსებობს იგი. „პირველი ნაბიჯი“, „ბარათაშვილი“, „პეპო“ და სხვა მრავალი. რა ბედნიერებაა, როდესაც სცენა, ვირტუოზული აქტიორული ოსტატობის აფეთქებებით დაატყვევებს მაცურებელთა დარბაზს და მაცურებლებიც საოცარი ძალით რეაგირებენ, განიცდიან, უხარიათ ან ტირიან.

ბერტოლდ ბრეხტმა გარკვეულწილად მოგვაკოო ის ბედნიერი წუთები, როდესაც სცენაზე მსახიობის იმპროვიზაციის დღესასწაული ჩქეფდა. დღეს სულ უფრო იშვიათად ვხვდებით ასეთი დღესასწაულის მოწმენი. ჩვენ თითქოს უკვე გვრცხვინია მისი ანდა უბრალოდ გადავჩვიეთ მას, აღარ ვიცით, როგორ უნდა შევქმნათ ეს დღესასწაული სცენაზე და ვთვლით, რომ დღეს ის ნაკლებად ინტელექტუალურია. არა და როგორ სიხარულს ანიჭებდა მაცურებელს მედეა ჩახავას, ეროსი მანჭგალაძის და ნოდარ ჩხეიძის ოსტატობა „პეპოს“ პირველ ვარიანტში, როგორ ტიროდნენ და დელავდნენ მაცურებელთა დარბაზში, როდესაც გოგი გეგეჭკორთან ერთად ნიკოლოზ ბარათაშვილის ბედს განიცდიდნენ. ანდა რა სიხარულით და სიყვარულით ხვდებოდნენ იგივე მსახიობს ესპანელ „დონ სეზარ დე ბაზანში“. სულხან ცინცაძის მშვენიერი მუსიკა ქედმალური ესპანეთის სურნელებსა და განწყობას ქმნიდა. ანდა ირ. გამრეკელის ბრწყინვალე დახვეწილი კიბის ხვეული ოქ-



როსვერ ჩარჩოში და ემანუელ აფხაიძის პანდოლფო („საპატარძლო აფიშიდან“). ძველბურთი კომედიური თეატრი!

რა საოცრად ლამაზი იყო ვალიკო დოლიძე — იერემია წარბა „პირველ ნაბიჯში“ და იმავე სპექტაკლში უსიტყო როლში ბადრი კობახიძე. რამდენი წელი გავიდა მას შემდეგ, დავიწყება კი არ შემიძლია. ო. თაქთაქიშვილის ბრწყინვალე ქორალები „ოიდიპოს მეფეში“ მთელ სპექტაკლს არაჩვეულებრივად ზუსტ კამერტონს აძლევდა. ცეცხლის ალები ელავდნენ და ზეცაში აღმართული ფრთხილი ნიკის ფიგურა ადლებული ხალხის გრანდიოზულ სცენას ზემოდან დაჰყურებდა. მათ გააოგნეს მოსკოვი: დაუფიწყარია გონებაშეშლილი ქადაგი — სერგო ზაქარიაძე, ზინა კვერენჩილაძისა და კოტე მახარაძის არაჩვეულებრივად სათნო დუეტი და ფარნაოზ ლაბაშვილის მოყვითალო-ღვინისფერი „ბასტიონში“. ყველაფერ ამაში კი სულდგმულობდა და ცოცხლობდა ბ-ნი დოდო. ბუნებით რომანტიკოსი, შმაგი თეატრალი, იგი ყოფითობაზე ოდნავ ზეაწეული იყო მუდამ და თვით ამ ყოფითობას თეატრალურ თამაშობად გადააქცევდა ხოლმე, იქნებოდა ეს პლენუმი, სხდომა, რეპეტიცია, სუფრა თუ პრემიერა. რამდენჯერ ყოფილა, თავისი მრისხანე გამოსვლა კრებაზე თუ საბჭოზე ბ-ნი დოდოს ხუმრობითა და მხიარული სიცილით დაუმთავრებია.

ახლის ძიების პერიოდში ჩემთვის მისი თეატრალური სტილი, შესაძლოა, მიუღებელიც იყო, შეიძლება მეკამათა კიდევ მასთან, მაგრამ ბ-ნი დოდოს რჩეული სპექტაკლები რომ დიდი ხელოვნებაა — ეს უტყუარი ფაქტია. ეს კი იმდენად იშვიათი მოვლენაა ჩვენს საქმეში, რომ მათი დავიწყება შეუძლებელია. რისთვის ვწერ ამას? მე ხომ თავად არაჩვეულებრივი დაჯინებით, მთელი შემართებით ვეძიებდი ახალ თეატრალურ ფორმებს, ახალ სტილისტიკას? ხოლო ვწერ და განვიცილი იმიტომ, ალბათ, რომ ჩემდაუნებურად აღმოვაჩინე: თუკი ადრე თეატრი თავისი, შეიძლება პრიმიტიული თეატრალური ხიბლით და ჯადოსნურობით, ელვარე მსახიობური თამაშით არაჩვეულებრივ სიამოვნებასა და სიხარულს მგვრიდა, ახლა თეატრი უფრო გონებისმძიერი, ცვი გახდა. თითქოს მას ცხელი სისხლი გამოა-

ცალესო. არადა ემოცია და სიტყვაგამოცე-  
ლილი თეატრი ვის რა ეშმაკად უნდა დაე-  
სიტყვები კი ნამდვილად დავკარგეთ? მს-  
პანეთში გასტროლების დროს ყოველგვარი  
სინქრონული თარგმანის გარეშე ვთამა-  
შობდით და წარმატებაც მივიპოვეთ —  
როგორც ოპერაში, რომელიც ორიგინალის  
ენაზე სრულდება უცხოელთათვის, როდესაც  
დარბაზში არც ერთ კაცს არ ესმის იტა-  
ლიური ან გერმანული. კარგ მუსიკას ისმე-  
ნენ, სიტყვები კი არ ესმით. წინათ პარტერ-  
ში განიცდიდნენ, იცინოდნენ და ტიროდნენ.  
ინტელექტუალურმა თეატრმა კი უფრო  
განებისმიერ განსჯას მივგაჩვიო, თანაგრძო-  
ბისა და სიხარულის განცდა დავგვაკარგინა.  
უწინ ხან ერთ, ხან მეორე თეატრში იმარ-  
თებოდა პრემიერები. მაყურებელი ერთსა  
და იმავე სპექტაკლზე ბევრჯერ დადიოდა,  
მერე სახლში იხსენებდნენ ნანახს, მსჯე-  
ლობდნენ მის გარშემო, ერთმანეთს შთა-  
ბეჭდილებას უზიარებდნენ, ამა თუ იმ  
მსახიობს განსახიერებდნენ. მოკლედ, ნანა-  
ხის მიმართ ძალიან ემოციური დამოკიდე-  
ბულება ჰქონდათ. თუმცა ასაკში შესული  
ადამიანები (მე უკვე მათ რიცხვს ვეკუთ-  
ვნი) ყოველთვის უკმაყოფილონი არიან აწ-  
მყოთი და გუშინდელს მისტირიან. დოდო  
ალექსიდის თეატრი გუშინდელია, შეიძლება  
საღდაც ძველი ყადისაც, მაგრამ მას თეატ-  
რალურობის ის არაჩვეულებრივი ხიბლი  
დაჰკარგა, რაც თამაშის თეატრის ზევდრია  
მხოლოდ. როდესაც „დონ სეზარ დე ბაზა-  
ნის“ რეპეტიციებზე დავდიოდი, ყუარდლე-  
ბით ვაკვირდებოდი, როგორ მოუწოდებდა  
ბ-ნი დოდო მსახიობებს იმპროვიზაციისა-  
კენ, თვითონაც არაჩვეულებრივი ხალისით  
დებულობდა მათში მონაწილეობას. იმპრო-  
ვიზაცია ყოველთვის შეიცავს მოულოდნე-  
ლობის, შეუცნობადობის ელემენტს და მას  
(თუკი ადამიანი ნიჭიერია) შეიძლება გასაო-  
ცარი, სრულიად მოულოდნელი დაბოლო-  
ება ჰქონდეს. აი, სწორედ ამაშია, ჩემის  
აზრით, ბ-ნი დოდოს ნიჭის განსაკუთრებუ-  
ლობა. მას წარმოსახვის უშრეტეი ნაკადი  
ჰქონდა. სცენების ათსნაირი, გაუთავებე-  
ლი ვარიანტები და ვერსიების შეთხზვა შე-  
ეძლო თანაც ახლადწარმოქმნილი ვერსია  
სრულიად სპობდა წინას. ყოველთვის მი-  
კვირდა, როგორ შეეძლო ბ-ნი დოდოს გე-  
ნერალური რეპეტიციის დროსაც კი გაჩე-

რებინა მსახიობები და რაღაც შეესწორებინა, გადაეკეთებინა, ახალი ვარიანტი მოეძებნა.

ბ-ნ დოდოს შეედლო ნებისმიერი ადამიანისათვის, ვინც კი სარეპეტიციო ოთახში იმყოფებოდა, ყური დაეგდო, გაეთვალისწინებინა მისი რჩევა და მაშინვე გამოეყენებინა იგი. ასევე ძალდაუტანებლად, იოლად შეედლო მიბრუნებოდა თავის საკუთარ, ერთხელ უარყოფილ ვარიანტსაც: რეპეტიციებზე ბ-ნი დოდო არც ერთ სხვა რეჟისორს არ ჰგავდა. აქტიურად, ძალზე ხმაურთანად ატარებდა რეპეტიციებს, პარტერიდან ხმამაღლა ისროდა „უხამს“ რეპლიკებს. საკვირველია, მაგრამ მსახიობებს მისგან არასოდეს არაფერი სწყენიათ. ეს ბ-ნი დოდოს განსაკუთრებული სარეპეტიციო სტილი იყო. ძალიან აღვზნებული და აღელვებული გადიოდა რეპეტიციებს, საშინლად განიცდიდა, თვითონაც თამაშობდა, სულ მოუსვენრად იყო. სწრაფად გაიხდიდა პიჯაკს, ჩამოიგლეჯდა პალსტუხს, ჩქარ-ჩქარა აიკაპიწყებდა სახელოებს და ავარდებოდა სცენაზე. ძალიან ბევრს ეწეოდა, სულ წრიალებდა, პარტერიდან წამდაუწყებ არბოდა სცენაზე, შემდეგ კვლავ უკან ბრუნდებოდა, მსახიობებთან ერთად განიცდიდა.

ბ-ნ დოდოს ძალიან უყვარდა, როდესაც გარეშე ვინმე ესწრებოდა მის რეპეტიციას. ახალი მაყურებელი ესმარებოდა მას, ფრთებს ასხამდა მის წარმოსახვას. ამ დროს რეპეტიცია ზოგჯერ კარგავდა თავის არსს და სანახაობად გადაიქცეოდა, სადაც მთავარი მოქმედი გმირი თავად რეჟისორი იყო. დამსწრენი არაჩვეულებრივ სიამოვნებას ღებულობდნენ, მაგრამ ამ წუთებში ყველაზე ბედნიერი თავად რეჟისორი იყო.

ბ-ნი დოდოს გარშემო სულ მუდამ სიცილისა და მხიარულების ატმოსფერო იქმნებოდა, მის გვერდით მყოფი მუდამ კარგ გუნებაზე ღებოდა და მხიარულად იცინოდა. ახლა ჩვენს შორის იშვიათად თუ ვინმე გაიღიმებს ან გაიცინებს, სამწუხაროდ აღარ არის ადამიანი, ვისაც შესწევს უნარი თავის ირგვლივ ასეთი კარგი გუნება-განწყობა შექმნას. თურმე როგორი აუცილებელი ყოფილა ეს ჩვენი პროფესიის ადამიანებისათვის! ბ-ნი დოდოს გარშემო ყოველთვის ღდესასწაული იყო, მაშინაც კი, როდესაც სპექტაკლი არ გამოდიოდა. ბ-ნი დოდო მა-

ლავდა მარცხის სიმწარეს და, მაყურებლის წინაშე თავის დასაკრავად გამოსული, ველთვის საზეიმო განწყობას ჰქმნიდა სცენაზე. მიუხედავად იმისა, რომ მას არასოდეს უთამაშია სცენაზე, იგი თხემით ტერფამდე მსახიობი იყო ყველგან — ცხოვრებაში, რეპეტიციებზე, ყველგან, ყველგან. თავის თავზე ლაპარაკი, ბ-ნმა დოდომ მუდამ ირონიულად იცოდა და თავის პატარ-პატარა „ეშმაკობაზე“ თვითონ ხარხარებდა ყველაზე მეტად, თანაც ხშირად „არშიყად“ მოჰქონდა თავი.

ერთხელ ინსტიტუტში „ჰედა გაბლერის“ ძალზე დაძაბული რეპეტიციის დროს ბ-ნმა დოდომ პარტერიდან უყვირა იზა გიგოშვილს:

— Мало страсти, надо больше страсти. Ты должна думать о мужчине, понимаешь, о мужчине. Мысленно раздевай его, раздевай. Дура, делай все страстной. Я не чувствую страсти. Думай о мужчине, думай обо мне, думай обо мне как о мужчине...

— Потому и не получается.

— Что ты сказала?

— Потому, говорю и не получается, что думаю о Вас, как о мужчине.

— Дура! Хамка! Идиотка!

დარბაზში და სცენაზე ყველა ხარხარებდა. ბ-ნი დოდო — ყველაზე მეტს. მაგრამ მან გაბრაზებაც იცოდა, აღშფოთებაც, საშინელი ნერვიულობაც. მახსოვს, ერთხელ ოპერის კულისებში მან ხელი დასტაცა კრებულს, რომელშიც მისი სტატია არ აღმოჩნდა და ისე მიახეთქა კედელს, რომ წიგნი ნაწილებად დაიშალა. განარისხებული ბ-ნი დოდო საშიში იყო. როდესაც თეატრში უსიამოვნებები იწყებოდა, ბ-ნი დოდო შემიყვანდა ხოლმე თავის კაბინეტში და დიდხანს მარწმუნებდა იმაში, რომ ჩვენ ერთად მეგობრულად უნდა ვიმუშავოთ. მერე ჩვენ ხელიხელგადახვეულნი ერთმანეთს ერთგულებაში ვეფიცებოდით.

დოდო ალექსიძისთან ერთად რამდენჯერმე მომიწია მუშაობამ ინსტიტუტის სპექტაკლებზე „პარიზელი მეძონქე“ (ეროსი მანჭვალაძე და ლენა ყიფშიძე) და „ფიგაროს ქორწინება“. თუმცა სიტყვა მუშაობა ამ შემთხვევაში ცოტა პათეტურად ჟღერს. პირველ შემთხვევაში (როდესაც კოტე მახარაძემ შესანიშნავად ითამაშა ქერუბინო) რეჟისორის თანაშემწის ფუნქციას ვასრულებდი, მეორედ კი ასისტენტად ვიყავი. ამ

დროისათვის ინსტიტუტი უკვე დამთავრებული მქონდა და პედაგოგობას ვიწყებდი. რეპეტიციას მეორე შემადგენლობასთან გავდიოდი. ამ სტუდენტურ სპექტაკლებზე ბევრი რამ ვისწავლე ბ-ნი დოდოსაგან. იმ დროს ინსტიტუტს სრულიად შეცვლილი ჰქონდა იერსახე, დერეფნებში ვიწრო გრძელი ხალიჩები იგებოდა. ინსტიტუტის რექტორი ა. ხორავა სპექტაკლზე ჩვენი ინტელიგენციის საუკეთესო წარმომადგენელთა იწვევდა, ითხოვდა, რომ სტუდენტებს გამოჩინებულად, საუკეთესოდ სცმოდათ, ისე, როგორც ეს იმ დროისათვის იყო შესაძლებელი. ეს ხომ მაინც ომისშემდგომი წლები იყო. სხვა კურსის სტუდენტებს მორიგეობა ჰქონდათ დაწესებული მაყურებელთა დარბაზში, ოლონდ, სანამ სტუმრები არ დასხდებოდნენ სავარძლებში, დასწდომის უფლება არ ჰქონდათ.

დღოდ ქალექსიძემ არაერთი პირველხარისხოვანი არტისტი აღზარდა, მაგრამ მოწაფეები იშვიათად არიან ბოლომდე ერთგულნი თავისი მასწავლებლისა და ხშირად ივიწყებენ, რომ ოდესღაც მათ ვიღაცა ასწავლიდა სიარულს, სიტყვების წარმოთქმას; ივიწყებენ იმას, ვინც აყვარებდა მათი ცხოვრების მთავარ საქმეს.

ერთხელ ბ-ნმა დოდომ თავისი წიგნი მარჯა ასეთი წარწერით: „ჩემს მიშას! ხელოვნებაში ჩვენი რთული და მძიმე ცხოვრების სამახსოვროდ. ჩვენ გვიან ვავაკეთეთ დასკვნები ზოგიერთ ჩვენს მოწაფეებზე, და საერთოდ...“

როდესაც მოწაფეები ვლალატობენ ან აღარა სურთ შენი, როგორც პედაგოგის აღიარება, ამასთან შეგუება — ძალზე მძიმე და მტკივნეულია.

განსაცვიფრებელია თავისი სიღრმითა და არაჩვეულებრივი სისადავით „Советская культура“-ში დაბეჭდილი ბ-ნი დოდოს ბოლო წერილი, ძალიან მნიშვნელოვანი. ყოველგვარ შინაგან ფორიაქს მოკლებული, დამშვიდებული და ჰკვიანური წერილი — ანდერძი მომავალ თეატრს. ეს ხომ მთელი სკოლაა, თეატრში განვლილი ცხოვრების შედეგი.

მეც ისევე, როგორც სხვა რეჟისორები, ყოველთვის ვოცნებობდი იდეალურ თეატრალურ თანამეგობრობაზე, მინდოდა თეატრისათვის თავდადებული კოლექტივი შემექმნა. რეალურად კი ასეთი აწყობილი შემო-

ქმედებითი პროცესი ყოველთვის არ გამოდიოდა, ჰარმონია არ მყარდებოდა. სწავნილად ვბრახობდი, წყობიდან გამოვდრილდი, ვყვიროდი, რაღაცას ხმამაღლა „გქადაგებდი“, მაგრამ ჩემი ყვირილი და „ქადაგება“ არსებითად არაფერს ცვლიდა, თითქმის ყველაფერი კვლავ თავის, შეცდომით მიგნებულ ადგილზე რჩებოდა, როგორც საერთოდ ხდება ხოლმე. რას იზამ, ჩვენ ხომ რეპეტიციებზეც ჩვეულებრივ იმ მსახიობს ვეჩხუბებთ ვინც ესწრება, სწორედ იმით გამო, ვინც იმ დღეს არ გამოცხადდა. საბრალო რეჟისორები! რა ამოა ჩვენი გარჯა და წადილი!

\*\*\*

ერთხელ, დილის მორიგი სპექტაკლის დროს პატარა იუმორესკა ჩავიწერე, სადაც ბ-ნი დოდო მთავარი მოქმედი გმირი იყო.

I. დილაა. მსახიობები აუჩქარებლად, უხალისოდ ემზადებიან სპექტაკლის („ამბავი სიყვარულისა“) დაწყებისათვის. ნახევრადჩაბნელებულ სამსახიობო ფოიეში ბ-ნი დოდოს ფიგურა გამოჩნდა, ჩანს უგუნებოდაა. ის დიდხანს დაძაბულად ათვალიერებს ნუგზარ ანდლულაძეს.

— Почему Вы не загримированны?

— მე ყოველთვის ასეთი გრიმი მაქვს. ბ-მა დოდომ მსახიობს შუბლზე თითი გადაუსვა და სრულიად სუფთა თითი მაჩვენა.

— რას გავს ეს! თეატრში მოსვლა ვერ მოასწარიტ და უკვე...

— У Аполлона нет грима, თავს იმართლებს მსახიობი.

— Как нет грима? Начали сезон и нет грима?!

2. საგრძობლო. აპოლონი ზანტად რაღაცას უკირკიტებს პარიკს. ვაჭახუნდა კარი და შემოვარდა გრივალი.

— Аполлон, в чем дело? До каких пор в театре будет такое безобразие? Отвечай мне, в чем дело? Почему у актеров нет грима? А это что такое, что это за парик, опять халтурите! Аполлон, я Вас спрашиваю, что это за парик? Ты видишь, Миша, в каком театре мы работаем?

Аполлон. объясни пожалуйста, почему у актеров нет грима?

— А что я могу сделать, складчик не дает, — უცებ იფეთქა გრიმირმა.

— ადამიძე, სად არის საწყობის გამგე? რატომ არ არის? ახლავე გამოიძახეთ ჩემთან საწყობის გამგე.



გრივადი კარში გავარდა.

3. სადაღამო ნაწილის გამგის, კრავეიშვილის კაბინეტი. კრავეიშვილი მშვიდად განისვენებს დივანზე, სახეზე აფარებული გაზეთით, რომელშიც მთვარეზე მეორე რაკეტის გაშვების ცნობაა მთელ გვერდზე მოთავსებული. კოლია უდრტივინგვლად წეგს და ხერინავს. ელვისებურად იღება კარი.

— Коля, объясни пожалуйста, до каких пор мы будем терпеть в театре эти безобразия?!

შემოდის ჟორა შერმაზანოვი — სცენის უფროსი მუშა.

— Снимите фуражку! Вы в театре. Выньте руки из карманов! Вы разговариваете с главным режиссером.

შემორბის აქლოშინებული ვახტანგი, დირექტორის მოადგილე: ძლივს უპოვნიათ სადაღაც.

— В чем дело, Вахтанг?! Вахтанг, почему театр провонял уборной? Все коридоры во-ня-ют уборной! Неужели ничего нельзя сделать с этой проклятой уборной? Чему Вы улыбаетесь, Чхиквадзе, чему Вы улыбаетесь? Тому, что Ваш театр провонял как протухшая селедка?!

რამაზ ჩხიკვაძე ვერ იკავებს სიცილს.

— Смеетесь?! Подлец, мерзавец! Всех выгону! Я Вам покажу «Швидкаца!» Кого я вырастил, Миша, кого мы с тобой вырастили? Бандиты, разбойники!

4. სამსახიობო ფოიე. მოკლე ტრუსებსა და მისსურებში გამოწყობილი გოგონები საეარჯიშო რგოლებით ხელში გარბიან სცენაზე გასასვლელად.

— პარტკომი გამოიძახებთ ჩემთან. Коля дорогой, или мы будем работать, или мы должны разойтись!

სად არის თეატრის მთავარი მხატვარი; სად არის თვაძე? რატომ არ არის? რისთვის გავაკეთებ სამსაათიანი მოხსენება, გეკითხებით, ვისთვის, ბებიაჩემისათვის?! ყველას დაგხსნით, ყველას გაგყრით, მეც გამაგდებენ, მაგრამ რუსთაველის თეატრი იარსებებს,

ფოიეში აპოლონი გამოჩნდა.

— აპოლონ, გარკვეით, რატომ არ გაქვთ გრიმი? არა, ამხანაგებო, მე ან გვაკეთებთ თეატრს, ან..

ფოიეში შემორბის რეჟისორის თანაშემწე გივი კვაჭაძე.

— ჩუმაღ, სცენაზე ყველაფერი ისმის.

ყველა გაისუსა. პაუზა. ბ-ნი დოდო გაბუტულივით მიყურებს, თითქოს მეუბნება:

„ხედავ რა ხდება. რეჟისორის თანაშემწე კი ბედავს მითხრას „გაჩუქდილი“. პაუზა სწრაფად გავეცალეთ იქაურობას.

5. ანტრაქტი. ბ-ნი დოდოს კაბინეტი.

— გამოიძახებთ ჩემთან კოლია კრავეიშვილი, ვახტანგი. საამქროს უფროსი, ახლავე! — ტელეფონის მილი მთელი ძალით ეხეთქება აპარატს.

ფრთხილად იღება კარი. „შეიძლება“ შემოდის საამქროს უფროსი, მას სხვებიც შემოყვანენ, კედლებს გასწვრივ სხდებიან.

— ამხანაგებო, ახლა, აი აქ, შეკრებილია მთელი თეატრის ტვინი, გული, ფილტვები, ღვიძლი... — ბ-ნი დოდო თავს ველარ იკავებს და ხარხარებს. — ასე დიდხანს გაგრძელება არ შეიძლება, უნდა ვიზრუნოთ ჩვენს თეატრზე, სეზონი გაიხსნა და საწყობში გრიმი არ არის! — აღერსიანად ამბობს ბ-ნი დოდო.

— საწყობში არის გრიმი — უცებ კატეგორიულად აცხადებს ვახტანგი.

— Как, как есть грим, Аполлон?!

— Есть. Дмитрий Александрович, но только синий грим есть!

— Синий? Как синий?

ბ-ნი დოდო ხარხარებს.

— სხვა არ არის.

— ვახტანგ, რა უნდა უქნას აპოლონმა ამ ლურჯ გრიმს? Обезьянам задницу мазать? Ну чего ты молчишь? — გადარიცხვით მხოლოდ ლურჯს იძლევიან.

— Объясни мне Вахтанг, ты был во время войны комендантом Кенигсберга или еще чего-то, объясни что творится в нашем театре?

ბ-ნი დოდო მშვენიერ გუნებაზეა და ჩვენც მასთან ერთად ვიციინთ, მაგრამ პრობლემის გადაწყვეტა არ შეგვიძლია.

— მიშა, შენი ბრალია ყველაფერი. მსახიობებს აძლევ უფლებას უგრძობოდ ითამაშონ, სპექტაკლებს უფარდოდ დგამ და საერთოდ... არა და, რა თეატრი შეგვეძლო შეგვექმნა ერთად...

ორივენი ვიღიმით.

დიდი ხნის წინათ იყო ეს ყველაფერი.

\*\*\*

საქალაღმწეში, სადაც ჩემთვის ყველაზე მნიშვნელოვან წერილებს ვინახავ, შენახული მაქვს ბ-ნი დოდოს წერილიც, გამოგზა

ენილი მოსკოვიდან, როდესაც ბ-ნი დოდო პუშკინის სახ. თეატრში დგამდა გ. მიდინის პიესას „ტერეზას დაბადების დღე“.

„ჩემო ძვირფასო მიშა! ძალიან გამიხარდა, რომ ვასილევმა, ჩემი ინსტიტუტის მეგობარმა, რომელიც მოსკოვის კომისიას ხელმძღვანელობდა, ასეთი კარგი შეფასება მისცა შენს „ესპანელ მღვდელს“. ერთი კვირის წინ მოვიდა ჩემთან სასტუმროში და თავისი შთაბეჭდილებები გამიზიარა. დიწყო ჩემი „ცხელი დღეები“. რეპეტიციები სცენაზე ვადავტანე. ამ თვენახევრის განმავლობაში დიდი სიყვარული და ავტორიტეტი დავიმსახურე. ძალიან სჯერათ ჩემი, ძალიან ხშირად, რეპეტიციის დროს. მსახიობები ტაშს მიკრავენ. მოსკოვში უკვე ლაპარაკობენ ჩვენს რეპეტიციებზე. ძალიან მიხარია, თანაც ცოტათი ვღელავ. არ არის კარგი, როდესაც წინასწარ ლაპარაკობენ ბავშვზე, რომელიც ჯერ არ დაბადებულა. რა ხანია დამავიწყდა, რა არის ძილი. ნერვები უკიდურესად მაქვს დაძაბული. ერთი თავისუფალი საღამოც კი არა მაქვს. რეპეტიციებს დილა-საღამოს გავდივარ, ღამის პირველ საათზე ვამთავრებ. მეც დავიღალე და ის ხალხიც ვავტანჯე. ისინი მეუბნებიან, რომ ასეთი დატვირთვით აქამდე არასოდეს უმუშავიათ, მაგრამ სხვა გზა არა მაქვს, თეატრი აპრილის შუა რიცხვებში ღონისგრადში უნდა წავიდეს და იქ ოხლოპკოვის თეატრი შესცვალოს. გუშინ რეპეტიციას მ. კნებელი დავსწრო — ძალიან მოეწონა ჩემი ნაშუქვეარი — გადამხეხია და მაკოცა. ეს ყველაფერი კიდევ უფრო მაღელვებს და მანერვიულებს. ცინცაქემ თავისი მუსიკით ყველანი გააგვიყა.

მიშა, ამ დღეებში მოსკოვის ცენტრალურ საბავშვო თეატრში ვნახე როზოვის პიესის „გზა მშვიდობისა“-ს მიხედვით დადგმული სპექტაკლი, შესანიშნავი პიესაა ახალგაზრდობის ცხოვრების შესახებ. თუ IV კურსთან არ დავიწყებ მუშაობას, გირჩევ აიღო ეს პიესა. მერწმუნე არ წაავტებ. მე მგონი ძალიან კარგი იქნება თეატრისათვის. ხორავას უთხარა. მე ავტორს და შახაზიზოვს მოველაპარაკები. თუ ვიშოვი ეგზემპლარს, გამოგიგზავნი. ოხლოპკოვის „ჰამლეტმა“ ჩემზე დიდი შთაბეჭდილება არ დასტოვა, ძალიან კარგია მხატვარი, „სათავურის“ სცენა. ლაერტისა და ჰამლეტის დუეტი და

„ყოფნა არ ყოფნა“ — არ გამოვიდა საერთოდ, მსახიობები ძალიან სუსტები არიან. სამხატვრო თეატრში ძალზე ცუდი სპექტაკლია „ლერმონტოვი“. ვიაციტოვას უნდა, რომ მე ახლავე დავიწყო მის თეატრში («Ленинский комсомол»-ში — მ. თ.) მუშაობა. მართალი გითხრა, ძალიან გამიჭირდება. ძალა აღარ მაქვს, სრულიად დაცარიელებული ვარ, ნეტავი იმის ძალა მეყოს, რომ ასე კარგად დაწყებული საქმე ბოლომდე მივიყვანო. ღმერთმა ქნას, ყველაფერი კარგად დამთავრდეს. დიდი მადლობა „ესასს“ გამო გამოგზავნილი ტელეგრამისათვის. თეატრისა და ინსტიტუტის კოლექტივებს მოკითხვა...

გოცნი ბევრს, ბევრს. შენი დ. ალექსიძე, ძალიან ნახად აკოცე ჩემს მფარველ ანგელოზ რუსუდანს. მოკითხვა ბიბლიოთეკას, ამავე საქალაქო შენახული მაქვს ძალიან სასაცილო ჩანახატები — ბალერინების, სხვადასხვა სახეების, ერთ-ერთი მიეეროპოლიდისა, დანარჩენი, მგონი, ე. გუგუშვილისა და ბ. ნიკოლაიშვილის. ეს ჩანახატები თეატრალური ინსტიტუტის მისაღები გამოცდების დროსაა გაკეთებული. ერთხელ ბ-ნი დოდო ჩვეულებისამებრ ხატავდა, მერე უცებ მომიბრუნდა და ხუმრობით მითხრა: აი, ხომ ხედავ, ვხატავ, ვხატავ და სულ ტყუილად... არავინ მართმევს მუზეუმისათვის... მეც წავართვი, ვთხოვ ხელი მოაწერა და, აი, დარჩა ვკალი. რა საინტერესოა ამ ნაკვლებზე წარმოსახვით აღამიანთა ცხოვრების ცალკეული მომენტები აღადგინო.

ბ-ნი დოდო აღარ არის ჩვენთან. თითქოს გუშინ იყო, რომ ხუმრობდა, ვანიცილიდა, ღელავდა, ბობოქრობდა და უცებ მიყუჩდა, წავიდა. ნეტავ სად მიღიან ყველანი?

ამ სიჩუქეში, ამ სასოწარკვეთილ სიჩუქეში, ქართული რეჟისურის მთელი ეტაპი.

მხატვარს სხვა მხატვრით ვერ შესცვლი. მისი წასვლის შემდეგ შეუცვებელი სიყვარული რჩება. თუმცა არა: — **ხსოვნა!** ისიც მხოლოდ ერთი თაობისათვის. დანარჩენს ნაკვალევით ისტორიკოსები აღადგენენ. და აი, ეს მემორიალური დაფები, სტანდარტული ან საგანგებოდ შეკვეთილი: „აქ ცხოვრობდა გამოჩენილი...“

მე ის ძალიან მაკლია.



# უხსოვრი პრესა ქართული ფილმების შესახებ

შარშან სან-რემოს (იტალია) ხავტორო ფილმების ხერთაშორისო ფესტივალზე თეორის სექციალური პრიზი წილად ზედა ნოდარ მანაგაძის ფილმს „ეი, მაესტრო!“ მიანიჭეს. ფილმი „ამალღება“, რომელიც გადაღებულია 1977 წელს, მაგრამ სულ ახლახან მიიღეს საკავშირო ეკრანზე, წარმოდგენილი იყო კანის 41-ე საერთაშორისო ფესტივალზე პარგრაფში „რეჟისორთა ორკვირული“.

გთავაზობთ მახალებს, რომლებიც უცხოურმა პრესამ ამ ფილმებს მიუძღვნა.

„00, მაესტრო!“

„ქორიერე დელა სერა“ (იტალია), 1988 წლის 29 მარტი

საოცარი ქართული ფილმი სან-რემოში

ხელოვნების სფეროში გორბაჩოვისეული გარდაქმნის ეფექტის შესანიშნავი დადასტურება ფილმი „ეი, მაესტრო!“ საბჭოთა საქართველოდან, რომელიც სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის ახალი თავმჯდომარის — ელემ კლიმოვის თანდასწრებით შემთხვევით არ უჩვენებიათ.

45 წლის ნოდარ მანაგაძის ფილმი „ეი, მაესტრო!“ ღრმად ნოვატორული ნაწარმოებია, ერთი მხრივ, პოეტური ხორცშესხმისა და, მეორე მხრივ, — საზოგადოებრივი მდგომარეობის მკვეთრი მხილების თვალსაზრისით. მისი გმირი — არჩილი ნიჭიერი მუსიკოსია, რომელიც ფორტეპიანოს ამწყობად მუშაობს. ფილმში იგი ნაჩვენებია დროის ძალზე ხანმოკლე მონაკვეთში, რომლის განმავლობაშიც ეს პერსონაჟი გაივლის გზას საზოგადოების სიყრდიდან ადამიანურ ფასეულობამდე.

ინსტრუმენტის აწყობის მსურველთა ძიებაში მოგზაურობა გმირისა, რომელიც გრძნობს თავისი საქმის უზრობას (უცოდველი ბავშვებია თუ უსმენენ მის მუსიკას), არხევს კრიტიკულ სიმებს, როგორც დამანგრეველი ვიბრაცია. ფილმის ერთ-ერთი მთავარი მოტივი ძველი სამყაროს დაკარგვით გამოწვეული ნოსტალგიაა.

ფილმ „ეი, მაესტროს!“ აზრი შეიძლება გამოვხატოთ მეტაფორით — ეს არის ერთგვარი ცდა (ამყარად პესიმისტური) მოშლილი ქართული საზოგადოების და მთლიანად საბჭოთა საზოგადოების აწყობისა, ისევე,

როგორც ამას აკეთებს როიალების ამწყობი არჩილი.

მაგრამ მე ჯერ არაფერი მითქვამს ფილმის მხატვრულ ღირსებებზე, რეჟისორის ორიგინალურ სტილზე, რომელსაც აძლიერებს მონტაჟი, გამოსახულება, ის სურათოვანი კადრები, ხაზს რომ უსვამენ მელანქოლიასა და მარტოსულობას; იმ გარემოსა და ატმოსფეროზე, რომელიც საბჭოთა კინოში წინათ არ უჩვენებიათ. იმედი ვიქონიოთ, რომ ჩვენ კიდევ მივუბრუნდებით ამ ნიჭიერ ნამუშევარს, ალბათ ვინმე გაქირავებიდან ხელს მოპყიდებს ამ სურათს და იტალიევი მაყურებელთა ფართო წრეებს უჩვენებს.

ლეონარდო აუტერა, კრიტიკოსი

„ქორიერე დელა სერა“, 1988 წლის 30 მარტი

პირველი ადგილი ფილად ხვდა...

...სამუშუაროა, რომ თეორის გადაწყვეტილებით ქართველი ნოდარ მანაგაძის საბჭოთა ფილმი „ეი, მაესტრო!“ მეორე ადგილზე აღმოჩნდა. ეს სურათი ფესტივალის ნამდვილი აღმოჩენაა. არა მხოლოდ მისი პოეტურობის, არამედ იმ უქანმოუხედავი პესიმისმის გამო, რომლის მეშვეობითაც ავტორი გვიჩვენებს საბჭოთა კავშირის მიუღებელ საზოგადოებრივ ვითარებას, რომელშიც ადგოლს ვერ პოულობენ ჰუმანიტარი ადამიანური და სულიერი ფასეულობები. ეიორიმ დაკარგა შესაძლებლობა ფესტივალის უმაღლესი პრემიით აღენიშნა ყველაზე მნიშვნელოვანი ნაწარმოები, რომელშიც ძლიერაა გამოხატული სწრაფვა თავისუფლებისაკენ, რაც შესაძლებელი გახდა საბჭოთა კინემატოგრაფის ახალი კურსის წყალობით.



„უნია“ (იტალია), 1988 წლის 30 მარტი  
საპარტიველო — სან-რემოს ლაურეატი)

...ალბათ საბჭოთა ქართული ფილმი ამ  
ფესტივალის აბსოლუტურ ბირველ ადგილზე  
უნდა ყოფილიყო...

კრიტიკოსის ავტორისეული რემარკა: მას  
შემდეგ, რაც დადებითად შევაფასეთ სხვა  
ფილმები, მეტ სითბოს გამოვიჩინეთ ქართუ-  
ლი ფილმის — „ეი, მაესტროსი“ მიმართ.  
მასში ჩვენ აღმოვაჩინეთ ის იუმორი, კინო-  
თხრობის ის თბილი ტონები, ქართული კინო-  
ნოს ბევრი გამოჩენილი ნიჭიერი ოსტატის-  
თვის რომ არის დამახასიათებელი. მანავადის  
მიერ წარმოდგენილ ამბავში ჩვენ დავინახეთ  
ნეგატიური მხარეები, მოუშუშებელი ნეჯ-  
როზები, მთელს საბჭოთა საზოგადოებას და  
კერძოდ, საქართველოს რომ აწუხებს, ფილმ-  
ში მოთხრობილია ამბავი უბრალო წესიერი  
ადამიანისა, რომელიც, ჰემინგუეის სიტყვე-  
ებით რომ ვთქვათ, „ქონება-არქონებას“ შო-  
რის ირჩევს მხოლოდ „ყოფნას“, თავს არი-  
დებს საზოგადოებაში დაწინაურების იოლ  
გზებას და კორუმპირებული სამყაროს მხრი-  
დან აღიარებას. მაშ რა სურს არჩილს, რო-  
მელსაც ადგილი ვერ უპოვინა?...

პირველ კადრებშივე იგი წარმოგვიდგება  
ტანჯულ კაცად, რომელსაც ცხოვრების მწა-  
რე გაკვეთილი გაუვლია, მაგრამ თავი არ  
დაუკარგავს. მასსა და გარემომცველ საზო-  
გადოებას შორის დისტანციაა, ბზარია.  
მიუხედავად ამისა არჩილი ფორტეპიანოს ამ-  
წყობის პროფესიას ირჩევს. იგი უარყოფს  
სამყაროს, რომელშიც კონფორმიზმი და ყალ-  
ბი ფასეულობები გაბატონებულია.

გარკვეული თვალსაზრისით ნ. მანავადის  
ფილმი და მისი გმირი „მოგვაგონებენ ბობ  
რაფელსონის სურათს“, „ხუთ მცირე პიესას“,  
სხვა ასპექტით კი — მიქელანჯელო ანტონიონის  
ემპოქალურ „ძახილს“.

დიდი კინოს მაგალითებს იმიტომ მივმარ-  
თეთ, რათა ხაზი გავგვესვა ნ. მანავადის ფილ-  
მის სტილისტური ელემენტურობისათვის.  
იმედდაკარგული და შემოქმედებითი საქმიანო-  
ბის შესაძლებლობას მოკლებული გმირი  
უბირისპირდება იპოკრიზისს, მომხვეპველთა  
და პარაზიტთა სამყაროს. მას არ უნდა მათ  
რიგებში გათქვფა, ისე სურს ცხოვრება, რო-  
გორც შეუძლია და ესმის... ელემენტა შეიძლე-  
ბა დისკუსია გამოიწვიოს, როგორც, მაგალითად,  
თ. აბულაძის „მონანიება“მ. თვალსაჩინო-

ნო თბილისელ რეჟისორთა მცირე კატეგორიაში  
ნ. მანავადე კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი სახე-  
ლია, რომელიც უთუოდ უნდა დაქინდებულ  
როთ.

„ფილმ“ (პოლონეთი), 1988 წ.  
შსიყვარულში აინი არ არის

სულიერი სიღრმით გზიბლავთ ნოდარ მა-  
ნავადის ფილმი „ეი, მაესტროსი“, რომელიც  
საბჭოთა კავშირში ეგზისტენციალური დრა-  
მების ახალ კატეგორიას განეკუთვნება. გმი-  
რი, რომელსაც არაპროფესიონალი თენგიზ  
ამირტი განასახიერებს, იმედისმოცემი მია-  
ნისტი იყო, მაგრამ უცნობი მიზეზების გამო  
როიალების ამწყობის პროფესია არჩია. მან  
ცოლ-შვილი, სახლი მიატოვა და მარტო მოგ-  
ზაურობს პროვინციაში რალაც შეუძლებელი  
თავისუფლებისა თუ ცხოვრების საზრისის  
ძიებაში. „ეი, მაესტროსი“ ანტონიონის „ძა-  
ხილს“ მოგვაგონებს. ესაა უაზრო შეხვედრე-  
ბით, წუხილითა და უიმედობით აღსავსე მოგ-  
ზაურობა-გაქცევა. მოქმედება სხვა ფილმები-  
დან უკვე თითქოს კარგად ნაცნობი თვალ-  
წარმტაცი, სტუმართმოყვარე და კოლორი-  
ტული ადამიანებით დასახლებული საქართვე-  
ლოს ფონზე ვითარდება, მაგრამ აქ საქართვე-  
ლო მაინც სხვაა. უფრო სევდიანი, აუხდენ-  
ელი ოცნებებით, სისასტიკითა და ძალადო-  
ბით სავსე. სიხალისე და გულითადობა აქ  
მოჩვენებითია. ადამიანთა ქცევაში მიმალუ-  
ლი აგრესია, რომელიც ყოველ წუთს მზა-  
დაა ასაფეთქებლად. ფილმის საკვანძო მომენ-  
ტია, როდესაც როიალის ამწყობისას ჩვენი  
ამწყობი ამბობს, რომ ყველაფერი წესრიგ-  
შია, სინამდვილეში კი რალაცა წესრიგში არ  
არის. მანავადე ძალიან საინტერესოდ აკავში-  
რებს ანტონიონისათვის ტიპურ ურთიერთო-  
ბათა შეუძლებლობის, ადამიანთა გამხოლოფე-  
ბის, გრძნობათა დაცლილობის დრამას ქარ-  
თულ სიურრეალიზმთან, ხედვის პოეტურო-  
ბას — მხატვრული სახის კემპარტიტად აღმოს-  
ავლურ ინტენსიურობასთან. მას შეუძლია წა-  
მიერების, მზერის, განწყობილების, ადამიან-  
ნებს შორის კონტაქტის განუმეორებელი სი-  
ლამაზის გადმოცემა. თითქმის ყოველი მხა-  
ტვრული სახე რალაც საიდუმლოს მატარე-  
ბელია, ბოლომდე არაფერია ნათქვამი. ფილ-



ში არის მართლაც რომ სულისშემძვრელი ფრაგმენტები: აცდნენ ერთმანეთს „მესტრო“ და უტონი ქალი, რომელიც ვილაცის ელის, სახლიდან გამოსვლას არ ჩქარობს. ტყუილად რეკავს ავტომატიდან; შეხვედრა მოხუც მამასთან, რომელიც შვილს ველაძე ცნობს და თავისთვის იმეორებს: რა სათნო ახალგაზრდაა, ნეტა ვინ არის, მე მას არ ვიცნობ; ფანჯრის მიღმა ქალის სევდიანი სახე და ა. შ. სახე მიწის მიღმა თუ ღია ფანჯარაში, რომელიც ვილაცის ეძებს ან ვილაცის აცილებს — ერთ-ერთი წამყვანი მოტივია ამ შესანიშნავი ფილმისა, რომელიც, სამწუხაროდ, ცუდ ფირზეა გადაღებული.

**„ამალღება“**

**„ლე ფილმ „ფრანსეკ“ (საფრანგეთი), 1988 წლის 12 მაისი**

**მიულოდენელი თუ ნაცნობი საპარტიველო?**

ფილმმა, რომლისთვისაც დღიდან მისი შექმნის დაკეტილი იყო კინოდარბაზები, მოსკოვის ფესტივალზე ჩვენების შემდეგ, როგორც იქნა გზა გაიკვლია კანში.

მართლაც დასანანი იქნებოდა, თუკი ვერ ვიხილავდით ამ ჰიმნს, რომელიც თავისუფლებისა და დამოუკიდებლობისაკენ სწრაფვით შეპყრობილი ქართველი ხალხის სადიდებლად შეიქმნა. ამ ფართოეკრანიან, ფერად და ფერწერულ ფილმში, რომელიც საოცრად გვაგონებს ფრესკას, თავი მოიყარა სხვადასხვა პერსონაჟმა, რათა ერთად ებრძოლონ მტერს. ამ ადამიანთა შემხედვარე თქვენ უნებურად მათ გარემომცველ დიდებულ პეიზაჟში აღმოჩნდებით და იგავის სიუჟეტში განვითარებული ამბების თანამონაწილე ხდებით.

**„ფიგარო“ (საფრანგეთი), 1988 წლის 14 მაისი**

**ყოველდღიური საპარტიველო**

ქართველი ხალხის სადიდებელი ჰიმნი, რომლის შვილები უყოყმანოდ სწირავდნენ სიცოცხლეს მშობლიური ქვეყნის ნათელ მომავალს — ამ სიტყვებით წარადგინეს ფესტივალზე რეჟისორ მანაგაძის ფილმი „ამალღება“, რომლის გადაღებაც 1977 წელს დასრულდა და რომელიც დღემდე აკრძალული იყო საბჭოთა კავშირში. რეჟისორის ბევრი უსიამოვნება ჰქონდა „გოსკინოს“ კრიტიკოსებთან, რომლებსაც სურდათ, რომ „ქვეყნის

შვილთა“ როლში გამოყვანილი ყოფილიყვნენ პროლეტარები, რომლებიც ებრძოდნენ (კლასობრივ ბრძოლაში) ფეოდალებს (ქართველებს); მათ ვერ გაეგოთ რომელ ომს და რომელ მტერს გულისხმობდა ავტორი თავის „იგავში“. არის თუ არა ეს ფილმი რელიგიური? ან იქნებ მას ნაციონალური ხასიათი აქვს? მანაგაძემ უმღერა თავისი ერის ერთიანობას, მიუხედავად მისი კლასობრივი შემადგენლობისა, როგორც მშვიდობიან დროს, ისე ომის პირობებში („ჩვენს საქართველოს მუდამ მტერი ესხმოდა თავს“). ბერთან, აზნაურთან, გლენთან, ქვის მთელეთან, ჭაბუკთან ერთად ჩვენ თითქმის თავად ვმოგვხარობთ საქართველოს კურთხეულ მიწაზე, რომელიც ფილმში პირობით დროშია ნაჩვენები, მაგრამ მიუხედავად ამისა, რეალურობა არ დაუკარგავს. ამ ფილმის შემდეგ მანაგაძე იღებდა აქტუალურ სიუჟეტებს, მაგრამ მათ გამო თავის საქართველოზე უარი არ უთქვამს. ახლახან მან მიიღო სან-რემოს ფესტივალის ყიურის სპეციალური პრიზი ფილმისათვის „მესტრო“, რომელიც მოგვითხრობს ერთ უიღბლო პიანისტზე, რომელმაც როიალების ამწყობის პროფესია აირჩია. ბოლოს მას მოხუცები შეიკედლებენ, მოხუცები, რომლებიც ისევე არ სჭირდება არავის, როგორც თვით გმირი. რა არის ეს? ფაქტის კონსტატაცია თუ გაფრთხილება? ქართული კინემატოგრაფი კიდევ მრავალ სიურპრიზს გვიმზადებს.

ალექსანდრე ბურმეისტერი

**„ლიონ ლიბერასიონ“ (საფრანგეთი), 1988 წლის 14 მაისი**

**საპარტიველოს სიყვარულით მთვრალი**

ფესტივალის კინოკლუბში წამყვანი აცხადებს ნოდარ მანაგაძის სურათს „ამალღება“: „ქართული ფილმი, რომელსაც ახლახან თავისუფლება მიანიჭეს“ — ამბობს იგი, თითქმის საქმე მძევალს ეხებოდეს. 1977 წელს გადაღებულმა ფილმმა „ამალღება“, დღემდე შეინარჩუნა აქტუალურობა, ისევე, როგორც შეინარჩუნა სურნელი ქვეყრში შენახულმა ქართულმა ლვინომ, ფილმში მდინარეებად რომ იღვრება. მაყურებელი თვრება კავკასიონის მთებსა და შავი ზღვის სანაპიროს შორის გადაშლილი პატარა, მაგრამ დიდებული მიწის სილამაზით. ფილმის იდეა მომხიბლავი პეიზაჟის ფონზე გვიანი შუა საუკუნეებისათვის დამახასიათებელი რამდე-

ნიმე სახასიათო პერსონაჟის ჩვენებაში მდგომარეობს. ესენია: ბერი-მინიატიურისტი, ქვისმთელი, ღარიბი გლეხი, მამაცი აზნაური. შემდეგ რეჟისორი მოულოდნელად წყვეტს მათ თავიანთ საქმიანობას და იღუპს მტრებთან საბრძოლველად აგზავნის, რათა დასტკბეს ჭაობებსა და შემოდგომის ფერებით აღმოკიდებულ ველებზე თავის პატარა გმირთა ჭირით.

მ. ს.

„ლ' უმანიტი“ (საფრანგეთი), 1988 წლის 18 მაისი

ჰაბაბა-ჰაბაბა ჰართულ მიწას

ხარები ნელა ეწვიან მძიმე ქვებს. ოსტატის საჭრეთელი ამ ქვებს ეკლესიის ორნამენტებად აქცევს. ველზე მხედრები მიჰქრიან. კლდოვან შეერზე ამაყად აღმართულა ციხე-სიმაგრე. ხელიკი მზეს ეფიცება. ეკრანზე თეთრად ქათქათებს სააღდგომო კრავი. ფილმში „ამაღლება“ ერთმანეთში

გადახლართულა მხატვრული სახეები. რომლებიც თავისი ხალხისადმი, თავისი მიწისადმი ადამიანის სიყვარულის თვალსაჩინო სიმბოლოებს წარმოადგენენ. აქ ერთმანეთს ენაცვლება ცალკეული მოთხრობები, რომლებიც გაერთიანებისას ცალკეულ ადამიანთა ბედს აკავშირებენ. ფილმში ვხედავთ ხუთ პერსონაჟს, რომლებიც ომმა შემოკრებად აქცია: ქვის მთელს, რომელიც ქვის ლოდებისაგან ხელოვნების ნაწარმოებებს ქმნის, მიწათმოქმედს, რომელსაც პური მოყავს, ბერს, რომელიც მონასტრის სენაკში ხატავს, აზნაურს, რომელსაც კოლის შერთვა განუზრახავს. ყოველი ეპიზოდი ეროვნული სულითაა გამსჭვალული. სულიერება და მისტიციზმი მსჭვალავს ათი წლის მანძილზე აკრძალულ ამ ფილმს, რომელიც მოგვგვინებს ისეთ ქართულ ფილმებს, როგორიცაა „ფიროსმანი“ და „ნატერის ხე“. ეს არის პანთეისტური და ამავე დროს ღმერთის უარყოფელი ქებათა-ქება ამაყი ქართული მიწისა.

## ქართული კალენდარი

1988 წლის ნოემბრიდან უცხოეთში მცხოვრებ თანამემამულეებთან კულტურული კავშირის საქართველოს საზოგადოების გამოცემა — გაზეთი „სამშობო“

ლო“ ახალი ტიტულით გამოდის. ეს გახლავთ გიგანტოგრაფია სიტყვისა. რომელიც ილია ჭავჭავაძის ხელითაა დაწერილი და რომლითაც 1857 წლის 16 აპრილის შეთხზული ლექსი — „ყვარლის მთებს“ იწეება.

სწორედ ეს ტიტული ამშვენებს ფერად ქართულ კალენდარს, ახალი, 1988 წლის დამდეგს რომ გამოუშვა გაზეთმა „სამშობლო“. ამ ფაქტში არაფერი იქნებოდა და საგანგებოდ აღსანიშნავი, რომ არაორი გარემოება: ჯერ ის, რომ „ეს პირველი შემთხვევაა, როცა ქართული გაზეთი თავის კალენდარს ბეჭდავს საკუთარი გრიფით, საკუთარი ტიტულით. მეორე, განსხვავებით მრავალგვარი კალენდრებისაგან, რომელთა მეოხებით ბევრი დაწესებულების კედლებს ამშვენებს კნუტებისა და ლეკების გამოსახულებანი, „სამშობლოს“ კალენდარი თბილისის ერთ უღამაჯეს ხედს გვიშლის თვალწინ.





# ქართული ფილმების რეტროსპექტივა კინემატოგრაფის საუბრობა

გიორგი გვახარია

საფრანგეთის ეკრანებზე ჯერ კიდევ უჩვენებენ სტივენ სპილბერგის ფილმს „უცხო-პლანეტელი“. კვლავ წარმატებით უჩვენებენ, მიუხედავად იმისა, რომ ფრანგებმა სურათი უკვე სამჯერ ნახეს ტელევიზიით.

მართალია, ფილმი ჩვენს კინოთეატრებში არ გასულა, მის შესახებ უკვე ბევრი დაიწერა საბჭოთა პრესაში. ყველაზე მკაცრი, ყველაზე კონსერვატორი თეორეტიკოსებიც კი აღფრთოვანებული იყვნენ სპილბერგის ფილმის ჰუმანიზმით.

უცხო პლანეტიდან დედამიწას სიმპათიური არსება მოველინება. ცოტა ხანში ეს არსება ამერიკელ ბიჭუნას დაუმეგობრდება. სხვადასხვა პლანეტის მკვიდრთა მეგობრობის ამბავი ყველას — უბრალო მაყურებელსაც და მკაცრ კრიტიკოსებსაც განსაკუთრებით აქტუალური მოეჩვენა.

მეგობრობა და სიყვარული მართლაც ყველაზე მთავარია. მაგრამ რა ვუყოთ ერთ ნიუანსს, რომელიც რატომღაც ყველას შეუმჩნეველი დარჩა. თავდაპირველად უცხო პლანეტიდან ჩამოსული მხოლოდ საკუთარ ენაზე აზროვნებს და ლაპარაკობს. მაგრამ ამერიკელი ბავშვები მას მალე ასწავლიან „ამერიკულ“ ენას და კონტაქტი — საბოლოო კონტაქტი სწორედ მაშინ მყარდება, როცა ეს სიმპათიური არსება „ამერიკულად“ იწყებს ლაპარაკს.

არავის დაებადა კითხვა: რატომ „ამერიკულად“? რატომ არ შეიძლებოდა ბავშვებს შესწავლათ უცხოპლანეტელის ენა. მოენდომებინათ მანც! განა ორი, სრულიად განსხვავებული არსების მეგობრობა და სიყვა-

რული მათ დამსგავსებას გულისხმობს? განა აუცილებელია საკუთარი სახის დაკარგვა, სხვის ენაზე ლაპარაკი მხოლოდ და მხოლოდ იმიტომ, რომ სხვამ გაგვიგოს?

ეს კითხვები ხშირად მეზადებოდა, როცა საფრანგეთის კინოთეატრების ფასადებზე „უცხოპლანეტელის“ სარეკლამო აფიშებს ვხედავდი. და არა მარტო მაშინ...

\* \* \*

ამ რეტროსპექტივისათვის ჩვენ კარგა ხანია ვემზადებოდით. მართლაც, დიდი პატივია — ქართული ფილმების ფესტივალი ევროპისა თუ ამერიკის არა რომელიღაც პროვინციულ ქალაქში, არამედ კინემატოგრაფის სამშობლოში — საფრანგეთში და მის დედაქალაქში — პარიზში. უფრო მეტიც, პარიზის კულტურის „დედაქალაქში“ — პომპიდუს ცენტრში. თანაც უდიდესი რეტროსპექტივა — სამი თვის მანძილზე 97 ქართულ ფილმი.

მანამდე თბილისში რამდენჯერმე ჩამოვიდა რეტროსპექტივის ერთ-ერთი ორგანიზატორი, პროფესორი ჟან რადვანი. თბილისში იყო სტუმრად ჟან-ლუ პასკეიცი, რომელიც კინოგანყოფილებას ხელმძღვანელობს პომპიდუს ცენტრში (ამავე დროს იგი ლა როშელის კინოფესტივალის დირექტორია). მათ თავად აირჩიეს ფილმები რეტროსპექტივისათვის, მოლაპარაკებები აწარმოეს ჩვენი კინოს მესვეურებთან ქართული კინოსადმი მიძღვნილი წიგნის გამოცემასთან დაკავშირებით. და აი, ჩვენ უკვე პარიზში ვართ — რეზო ჩხეიძე, ელდარ შენგელაია, სერგო



რეტროსპექტივის აფიშა

ფარაჯანოვი, ალექსანდრე რეზვიაშვილი, ნანა მჭედლიძე, ლია ქავთარაძე და მე.

როცა სადმე პირველად ჩავდივარ, ძალიან მიყვარს ხოლმე აეროპორტიდან ქალაქისაკენ მიმავალი გზის დაკვირვება. ხშირად ეს ტრასა პირველ შთაბეჭდილებას მიქმნის ქალაქზე. მაგრამ ამჯერად შარლ დე გოლის სახელობის აეროპორტიდან პარიზისაკენ მიმავალი გზა კარგად ვერც კი ვნახე. ავტობუსში უან ლუ პასეკა გადმოგვცა წიგნი, რომელსაც ყველა მოუთმენლად ელოდა. თუმცა ეს წიგნი განსაკუთრებით ალბათ კრიტიკოსებს გვიანტერესებდა — ჩვენ ხომ მის შედგენაში მივიღეთ მონაწილეობა. ამიტომ განსაკუთრებით სასიამოვნო იყო, რომ ამ ფუნდამენტურ გამოცემაში ქართველ კრიტიკოსთა წვრილებს ვხვდებოდით. მიუთმენტეს, რომ ქართველ რეჟისორებს, საერთოდ ქართულ კინოს უკვე კარგად იცნობენ მთელ მსოფლიოში, ქართულ კრიტიკას კი — არა. თუმცა, რაოდენ თვითდაჯერებულადაც არ უნდა ეღერდეს, მე დარწმუნებული ვარ, რომ ჩვენი კინომცოდნეობა და კრიტიკა არაფრით ჩამოუვარდება იგივე ფრანგულს. ამას მაფიქრებინებს ფრანგ კრიტიკოსთა სტატიები, ამას მაფიქრებინებს ეს წიგნიც — „Le cinéma georgien“ („ქართული კინო“).

ასე რომ, წიგნში მთლიანად ჩაფლულმა ყურადღება აღარ მივაქციე პარიზისაკენ მი-

მავალ ტრასას. ამ კრებულმა ერთდროულად გავგზახრა და გული დაგვწყვიტა კიდევ ერთი დაგვწყვიტა არა მარტო იმიტომ, რომ მასში არის ფაქტობრივი შეცდომები, არამედ პირველ რიგში იმიტომ, რომ ჩვენ — ქართველებს ვერა და ვერ მოგვიხერხებია ასეთი კრებულის გამოცემა, არა გვაქვს არც ერთი წიგნი, რომელიც შეიძლება ქართული კინოთი დაინტერესებულ სტუდირას ვაჩუქოთ, და არა მარტო სტუდირას. არა გვაქვს წიგნი ქართულ კინოზე, რომელიც შეიძლება მომავალ თაობებს დაეუტოვოთ. არა გვაქვს ასეთი ქაღალდი, ასეთი პოლიგრაფია, უფრო მეტიც, შეიძლება ითქვას, რომ დაკარგული გვაქვს წიგნის გამოცემის კულტურა... არადა ვიმეორებ, ქართულ კრიტიკას ამის უნარი აქვს.

ეს წიგნი უმალ გამოჩნდა პარიზის მაღაზიებში და, რამდენადაც ციცი, ძალზე სწრაფადაც გაიყიდა. პომპიდუს ცენტრის სალაროებთან კი რამდენიმე კვირით ადრე დაიწყო ბილეთების გაყიდვა ქართული ფილმების რეტროსპექტივაზე. რა თქმა უნდა, რეტროსპექტივის რეკლამაში უდიდესი როლი ითამაშა სწორედ ამ წიგნმა. მაგრამ ისიც უნდა ითქვას, რომ პარიზში უკვე კარგად იცნობდნენ ქართულ კინოს. უფრო მეტიც, ჩვენი ხშირად ვხვდებოდით ქუჩაში, კაფესა და მუზეუმში სრულიად შემთხვევით ხალხს, რომლებმაც საქართველოს შესახებ მხოლოდ ის იცოდნენ, რომ ქართველებს კარგი კინო აქვთ. მაგრამ ნანახი კი ძალიან ცოტა ჰქონდათ. იცოდნენ აბულაძე, იოსელიანი, ფარაჯანოვი, სხვა რეჟისორების შემოქმედებას კი ნაკლებად იცნობდნენ. ამიტომაც იყო, რომ რეტროსპექტივამ უამრავი კინოს მოყვარული მიიზიდა.

ქართული ფილმების რეტროსპექტივის საზეიმო გახსნა ცხრა ნოემბერს შედგა. გახსნისათვის თავდაპირველად მოამზადეს პომპიდუს ცენტრის ერთი, ყველაზე დიდი დარბაზი („გარანსის დარბაზი“), მაგრამ ცენტრის შენობას იმდენი ხალხი მოაწყდა, რომ ნათელი გახდა — ამდენ მაყურებელს ერთი დარბაზი ვერ დაიტევდა. მაყურებლის ნაწილი გადაიყვანეს მეორე დარბაზში. მაგრამ ადგილები მაინც არ იყო. ხალხი ფეხზე იდგა, იატაკზე იჯდა. „გარანსის დარბაზში“ ქართული კინემატოგრაფის შესახებ ფრანგებს უამბო რეზო ჩხეიძემ, მეორე დარბაზში



სიტყვა წარმოთქვა ელდარ შენგელიამ. შემდეგ უჩვენებს ფილმები — თემურ ბაბლუანის „ბელულების გადაღრენა“ და სერგო ფარაჯანოვისა და დოდო აბაშიძის „აშუღ ყარობი“. ჩვენი დელეგაციის წევრებს კიბის საფეხურებზე მოგვიხდა ჩამოჯდომა. დარბაზი საესე იყო ჟურნალისტებით, კინოკრიტიკოსებით — ბევრს თან ჰქონდა წამოღებული კალმისტარი, ფანქარი და აქვე, ფილმის ყურების პროცესში ამზადებდა სტატიას გაზეთისათვის.

მეორე დღეს პარიზში თითქმის ყველა გაზეთი იუწყებოდა ქართული ფილმების რეტროსპექტივის გახსნას. ჩვენს სასტუმროს მოაწყდნენ ჟურნალისტები — მიგვიწვიეს „იუმანიტეას“ და საფრანგეთის ყველაზე სერიოზული, აკადემიური ჟურნალის „კაიე დიუ სინემას“ რედაქციაში. ინტერვიუ აიღეს დელეგაციის თითოეული წევრისაგან, სერგო ფარაჯანოვი საფრანგეთის ტელევიზიით გამოვიდა. მე და რებო ჩხეიძემ თითქმის ერთსაათიანი ინტერვიუ მივეცით საფრანგეთის რადიოს. კითხვები, ძირითადად, ეხებოდა ქართული კინემატოგრაფის გარდაქმნას, თვითანზღაურებაზე გადასვლის პროცესს და რაღა თქმა უნდა, იყო ტრადიციული — რატომ გაქვთ ასეთი კარგი კინო? თითქოს ჩვეულებრივი კითხვაა და ამავე დროს რა ძნელია მასზე პასუხის გაცემა — რამდენი რამ უნდა აუხსნა ფრანგს — ქართული ეროვნული მხატვრული ფორმის თავისებურებების შესახებ უნდა ელაპარაკო, საქართველოს ისტორია გაიხსენო, ჩვენი ლიტერატურა, კულტურა. ჩვენც ვცდილობდით, თუმცა ყველაფრის ახსნა ყველაზე ხანგრძლივ ინტერვიუშიც კი ძალიან ძნელი იყო.

ქართული ფილმების რეტროსპექტივა რამდენიმე მნიშვნელოვან ტენდენციას, მოვლენას დაემთხვა თანამედროვე მსოფლიოში და ამ მოვლენებმა უთუოდ გაამძაფრა ფრანგი მაყურებლის დაინტერესება ქართული კინემატოგრაფით. პირველ რიგში — ესაა ყურადღება საერთოდ, საბჭოთა კავშირის მიმართ. ამის შესახებ უკვე იუწყებოდნენ ცენტრალური გაზეთები, ჟურნალები, მაგრამ მაინც, გულწრფელად უნდა ვთქვა, ბოლომდე არ მკეროდა, გადაჭარბება მეგონა... ინტერესი გარდაქმნისადმი მართლაც უდიდესია — „პრადა“ მართლაც ერთ-ერთი ყველაზე პოპულარული გაზეთია, ხოლო, როცა საფრან-

გეთის ტელევიზია უჩვენებდა საბჭოთა ტელევიზიის გადაცემას ვლადიმერ ვისოცკის აგრეთვე დოკუმენტურ ფილმს „რისკი“, ამბობენ, რომ საფრანგეთში, თითქმის ყველა ოჯახში ტელევიზორი ამ არხზე — მეორე პროგრამაზე იყო გადართული. საბჭოთა კავშირის ისტორიის უკეთ გაგების სურვილი განაპირობებდა აგრეთვე ფრანგების დაინტერესებას ხელოვნების იმ ნაწარმოებებით, რომლებიც აკრძალული იყო 60-70-იან წლებში, და უფრო ადრეც. ფრანგებმა იცოდნენ, რომ ქართული ფილმების რეტროსპექტივაში ჩართული ფილმების ნახევარზე მეტი საერთოდ პირველად უნდა ეჩვენებინათ საზღვარგარეთ (კოტე მიქაბერიძის „ჩემი ბებია“ ოთხჯერ უნდა ეჩვენებინათ რეტროსპექტივის პროგრამით, მაგრამ ინტერესი ამ ფილმის მიმართ იმდენად დიდი იყო, რომ იანვრის ბოლომდე კიდევ ხუთი სენსი დავუმატეს). საფრანგეთში პირველად ჩავიდა სერგო ფარაჯანოვიც, რომელიც აქ განსაკუთრებით უყვართ და რომლის ხელოვნებას აქ ბევრი თაყვანისცემელი ჰყავს (რეტროსპექტივის დაწყებიდან რამდენიმე დღის შემდეგ „კაიე დიუ სინემამ“ ორგანიზაცია გაუკეთა სერგო ფარაჯანოვის ფილმების რეტროსპექტივას, ხოლო ელისეს მინდვრების კინოთეატრებში მოეწყო „აშუღ ყარობის“ პრემიერა). რეკლამას კი საფრანგეთში (ისევე როგორც ყველგან—დასავლეთში) უდიდესი მნიშვნელობა აქვს. და მართალია, ცენტრალურ პრესაში დღეს ხშირად ჩივიან, რომ საბჭოთა ფილმებს ძალიან ცუდი რეკლამა აქვს საზღვარგარეთ, უნდა ითქვას, რომ უკვე ის ფაქტი, რომ ფილმი საბჭოთაა, დღეს, საბჭოთა კავშირით ასეთი, თითქმის ისტერიული დაინტერესების დროს, თავისთავად არის რეკლამა.

მაგრამ კონკრეტულად ქართული ფილმების მიმართ დაინტერესი სხვა მოვლენებმაც განაპირობა.

პარიზში უდიდესი წარმატებით გადიოდა ბერძენი რეჟისორის თეო ანგელოპულოსის ფილმი „ნისლიანი პეიზაჟი“. მართლაც შესანიშნავი ფილმია — ეს სურათი საფრანგეთიდან გამოყოლილი ერთ-ერთი უდიდესი შთაბეჭდილებაა. საფრანგეთის კინოთეატრები მაყურებელს პირდებოდნენ ჩინური ფილმების რეტროსპექტივას (ამბობენ, ამ რეტროსპექტივაზე, რომელიც დეკემბრიდან უნდა და-





იწყოს, უკვე გაყიდული იყო ბილეთები). ასეთი ინტერესი „უცხო“ კინემატოგრაფის მიმართ ბუნებრივია. თუ იმასაც გავიხსენებთ, რომ კანის, ვენეციის, დასავლეთ ბერლინის საერთაშორისო კინოფესტივალებზე სულ უფრო ხშირად ჯილდოვდებიან ფილმები ლათინური ამერიკიდან, ჩინეთიდან, აფრიკიდან, ნათელი გახდება ქართული კინოს მიმართ ასეთი დანიტერესების მიზეზიც. მიუხედავად გასაოცარი ზრდილობიანობისა, ფრანგები პრინციპში ჩაკეტული ხალხია (საფრანგეთში მოგზაურობის დროს ხშირად ვიგონებდი ფრანსუა ტრიუფოს „მეზობელ ქალს“.) მათ თითქოს გულით უნდათ კონტაქტები, სულიერი ურთიერთობა, მაგრამ მათი ცხოვრების რიტმი და რალაც საოცარი რაციონალიზმი ამის საშუალებას არ აძლევს. გარდა ამისა, პარიზს ერთი უცნაური თვისება აქვს — მიუხედავად იმისა, რომ იგი ბიბლიონის გოდოლს ჩამოგავს, აქ, ამ ქალაქში, უცხოც კი მალე „პარიზელი“ ხდება (გამაკვირვა იმან, რომ პარიზში, საერთოდ საფრანგეთში, არსად მინახავს ამერიკული რეკლამები, მაინც და მაინც დიდ პროპაგანდას არ უკეთებენ არც ამერიკულ მუსიკას, ამერიკულ კინოს, და რაც მთავარია, ახლად ჩამოსული ემიგრანტებიც კი ძალზე სწრაფად ეუფლებიან ფრანგულ ენას). ყველაფერი ეს ამძაფრებს რალაც „სხვის“ მიმართ, უცხოს მიმართ ფრანგების ინტერესს, ფრანგების ცნობისმოყვარეობას. კინო, — რომელიც ალბათ ყველა ხელოვნებაზე მეტად, ზუსტად, მთლიანად და შეუცვლელად გამოხატავს ადამიანთა ყოფას, მათ ურთიერთობას — ამ ცნობისმოყვარეობის დაკმაყოფილების საუკეთესო საშუალებაა. მითუმეტეს ქართული კინო, რომელიც მართლაც არა ჰგავს არც ერთ სხვა კინემატოგრაფს — ქართული ხასიათი, რომელიც სხვას არა ჰგავს, ქართული ყოფა, რომელიც სრულიად განსხვავებულია.

ამიტომაც მას შემდეგ, რაც ქართველი კინემატოგრაფისტები გავაცილენ და საფრანგეთში მარტო დავრჩი (საბჭოთა კავშირ-საფრანგეთის საზოგადოების თხოვნით ქართულ კინოზე ლექციების ჩასატარებლად), თავიდანვე ვაღაფწყვიტე, მეცადა ფრანგებისათვის ამეხსნა, თუ რამ განაპირობა ქართული ხასიათის და, შესაბამისად, ქართული კინოს განსხვავებულობა და რაც მთავარია, ვუპა-

სუხო კითხვას, რომელსაც ასე ხშირად ვგვსვამდნენ პარიზში, — რატომ არის ქართული კინო ასეთი კარგი?

ჩემი მარშრუტი საფრანგეთის სხვადასხვა რეგიონს მოიცავდა — საფრანგეთის ცენტრს, სამხრეთ-დასავლეთს, დასავლეთს, ჩრდილოეთსა და აღმოსავლეთს, ბრეტანს, ნორმანდიას, ელზასსა და ლოტარინგიას. პირველი ქალაქი იყო კლერმონფერანი — საფრანგეთის გეოგრაფიული ცენტრი. აქ აჩვენეს „ნატურის ხე“ და „დედუნა“. საფრანგეთ-საბჭოთა კავშირის მეგობრობის საზოგადოების კლერმონფერანის განყოფილებამ თავად იარჩია ეს ფილმები, აქედან „ნატურის ხე“ უმრავლესობას უკვე ნანახი ჰქონდა და ფილმის სანახავად ხელმეორედ მოვიდნენ. დაახლოებით ოცწუთიანი საუბრის შემდეგ უჩვენებდნენ ფილმს, შემდეგ კი იმართებოდა ე.წ. დებატები. აქ, დებატების დროს ფრანგები მთლიანად ამკლავებდნენ თავიანთ ხასიათს — მათ ყველაფერი აინტერესებოდა, კითხვებს — სრულიად განსხვავებულ კითხვებს ზედიზედ გაყრიან, და თითქოს არც ფიქრობენ დაშლაზე, სახლში წასვლაზე. მაგალითად, „დედუნას“ ჩვენება ღამის თერთმეტ საათზე დამთავრდა, დებატები კი პირველ საათამდე გაგრძელდა. არ მეგონა, რომ ფრანგებს ეს ფილმი ასე ძალიან მოეწონებოდათ, აღნიშნავდნენ, რომ ეს საოცრად ნაზი, გამჭვირვალე სურათია, რომ თითოეული კადრი აღსავსეა სიყვარულით და სხვა. რაც შეეხება „ნატურის ხეს“, აქ (რაც ძალიან გამიკვირდა) ემოციები უფრო ნაკლები იყო, უფრო დიდი იყო ფილმის უფანსების, ქვეტექსტების გაგების სურვილი, მაგალითად, ერთ-ერთმა მკაცურებელმა შენიშვნა მომცა: „თქვენ აღნიშნეთ, რომ ეს ფილმი ძალაუფლების, ძალადობის წინააღმდეგ არის მიმართული. მაგრამ ამ თემაზე დღეს ფრანგებიც იღებენ ფილმებს, და თანაც გაუთავებლად. არა, „ნატურის ხეში“ ეს არ არის მთავარი, აქ მთავარი რალაც სხვაა, ჩემთვის უცხოა და მე მივიჩნის ამის გაგებაო“. ამ მკაცრებელს ძალიან ბერი დაეთანხმა. ხედავთ? ისევ უცხოს, გაუგებარის დანახვის სურვილი, რალაც ახალი პრობლემის შეცნობისაკენ სწრაფვა. ფრანგი მკაცრებელი არ დააკმაყოფილა ჩვენმა საუბარმა „ნატურის ხეზე“, განსაკუთრებით ჩემმა დამოკიდებულებამ ფილმში ასახული ეპოქის



მიმართ. მე ვამბობდი, რომ თენგიზ აბულაძე აქ გველაპარაკება ზოგადსაკაცობრიო პრობლემებზე, იმაზე, რაც ყველას გვტყვიან და ყოველთვის გვტყვიან, ისინი კი მიმტკიცებდნენ, რომ ასე არ არის, რომ ფილმი ერთ, კონკრეტულ ეპოქას — რევოლუციის წინა პერიოდის ეპოქას აღწერს, რომ ყველაფერი გაცილებით უფრო კონკრეტულია, რომ რეჟისორი გამოხატავს თავის დამოკიდებულებას რევოლუციის მიმართ და ა. შ.

აი, ასე ვერ შევთანხმდით მე და კლერ-მონფერანელი მაცურებელი. არადა, მის შემდეგ კიდევ რამდენიმე ქალაქში ვიმოგზაურე, ორმოცამდე ლექცია წავიკითხე და ასეთი ცოცხალი, ასეთი გულწრფელი მაცურებელი არსად მინახავს. საერთოდ, აქაური მაცურებელი ძალზე არა ჰგავს ქართველს, ურთიერთობა აქ სხვაგვარია — კამათის დროს გვეკამათებინან, მაგრამ სხვის აზრს პატივს სცემენ და როცა დებატები სრულდება, პოლში თუ კაფეში გვერღებ მოგიჯდებიან და გათავაზობენ დახმარებას, ზოგიერთი შინაც ვეპატივება. გულწრფელად უნდა ვთქვა, ასეთი ურთიერთობები საფრანგეთის სხვა ქალაქებში აღარ მინახავს (აღბათ, ანეეს გარდა). ამიტომ, როცა ჩემი გამგზავრების დრო დადგა და რკინიგზელთა გაფიცვის ამბავი გაიგე, მე მაინც და მაინც გული არ გამიტივხია და კლერმონფერანში დარჩენა გადავწყვიტე, სანამ გაფიცვა დამთავრდებოდა. მაგრამ გამგზავრება აუცილებელი იყო და ამ ქალაქის მკვიდრთა შორის გამოჩნდა რამდენიმე კინოს მოყვარული, რომლებმაც ანეეში ავტომობილით წასვლა შემომთავაზეს (ანეე საკმაოდ შორს არის ამ ქალაქიდან, დაახლოებით 250 კილომეტრია).

ანეეს ცენტრში მდებარე კინოთეატრს, სადაც ქართული ფილმებს უჩვენებდნენ და სადაც ლექცია უნდა წაიკითხა, „400 დარტყმა“ — ფრანსუა ტრიუფოს გენიალური ფილმის სახელი უწოდეს. ასეთი ტრადიცია საფრანგეთში დიდი ხანია არსებობს — არის კინოთეატრები „ატლანტა“, „ტერეზა რაკენი“, „ქანდარის შვილები“, „უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე“, „დიდი ილუზია“ და სხვა. უნებურად გავისხენე თბილისი — განა არ შეიძლება ჩვენც გვქონდეს ჩვენი „ელისა“? ყველაფერი ეს ხომ უფრო უკეთ „შეინახავს“ ქართული კინოს ისტორიას.

ანეეში უჩვენებდნენ „ბელურების გადაფ-

რენას“ და „ქორწილს“. ამ ულამაზესი, ძალზე კომწია ქალაქის პრესამ განსაკუთრებული ინტერესი გამოიჩინა ქართული ფილმების ჩვენების მიმართ. აქ პირველად მიიზიარეს, თუ როგორ ექცევა ფირმა „კოსმოსი“ საფრანგეთის პროვინციებს, როგორ ზრდის თანხას ფილმებზე, (როგორც მოგვიანებით გამოირკვა, ეს იმიტომ ხდება, რომ საკავშირო სახკინო დღითი დღე აძვირებს საბჭოთა ფილმების გაქირავებას საზღვარგარეთ, სარგებლობს რა საბჭოთა კავშირის მიმართ საყოველთაო ინტერესით). რა თქმა უნდა, ფილმების განაწილებაც არ ხდებოდა ისე, როგორც საჭიროა, სხვადასხვა აუდიტორიას ირჩევდნენ ჩემთან შეთანხმების გარეშე, არ იცოდნენ, რა ფილმს უჩვენებდნენ. მაგალითად, „ბელურების გადაფრენა“ რატომღაც უჩვენეს სკოლის მოსწავლეებს — ბავშვებს სურათი ძალზე სასტიკი მოეჩვენათ. ამიტომ დებატების დროს ისინი უფრო მეტს მეკითხებოდნენ გარდაქმნაზე, გორბაჩოვზე, ფრანგული ფილმების წარმატებაზე. საბჭოთა კავშირში, ქართულ სკოლაზე, სტალინზე, ვიდრე თავად ფილმზე. თუმცა ისიც უნდა აღვნიშნო, რომ ბავშვების აუდიტორია საფრანგეთში ყოველთვის კარგია. ისინი არ ხმაურობენ, არ დადიან ლექციის დროს, ძალზე ყურადღებით გისმენენ.

არადა, ანეეს მაცურებელი ძალიან ემოციურია. მიხეივ კობახიძის „ქორწილის“ ჩვენების მეორე წუთიდან აღფრთოვანებულმა მაცურებელმა ტაში დასცხო. მას შემდეგ კი, რაც შარლ აზნავურის სიმღერა გაიგეს, ფრანგები ფეხზე წამოდგნენ და ასე ოვაციებით გააგრძელეს ფილმის ყურება.

ანეეში ბევრი რამ იცოდნენ ქართულ კინოზე. მაგრამ სულ იმას წუწუნებდნენ — ამ ფილმების ნახვის საშუალება არა გვაქვსო. ერთ-ერთმა მაცურებელმა მითხრა: „აი, თქვენ ამბობთ, რომ პარიზში ასამდე ქართულ ფილმს უჩვენებენ. პარიზში საერთოდ ყველაფრის ნახვა შეიძლება. ჩვენში იმასაც ვუწავდით, რომ რევოლუცია მხოლოდ პარიზისათვის მოხდაო. ჩვენ კი ისევ პატრიარქალურ ატმოსფეროში ვცხოვრობთ“. — აი-დღო, და კიდევ მოაწყეთ რევოლუცია, მოითხოვეთ ეს ფილმები-მეთქი“ — ვუბასუხებ მათ. მოგვიანებით გამოირკვა, რომ ქალაქის ხელმძღვანელობამ რამდენჯერმე მიმართა მომზიდუს ცენტრს, პირადად ეან-ლუ პასეკს,

მაგრამ მათ უარი უთხრეს — ეს ფილმები დაკავებულია... (რაც არ არის სწორი — სამი თვის განმავლობაში 97 ფილმს უჩვენებდნენ, შესაბამისად ფილმების ჩვენებაში „ფანჯარა“ იყო, რომლის გამოყენება, ცხადია, შეიძლებოდა).

ანეც შემდეგ ნანტი გავემგზავრე. ნანტი დიდი ინდუსტრიული ქალაქია. ჩემი იქ ყოფნის დროს ეწყობოდა სახელგანთქმული „სამი კონტინენტის საერთაშორისო კინოფესტივალი“, რომელზეც აკრედიტებული ვიყავი. კარგი იქნებოდა ენახათ ტაშვენტის კინოფესტივალის ორგანიზატორებს, თუ როგორ იყო ორგანიზებული იგი. ყოველგვარი ვიგანტომანიის გარეშე, ძალზე მოკრძალებულად. მთავარი მოქმედი გმირი აქ იყო კინო, და თანაც კარგი, მაღალმხატვრული კინო. ფესტივალის ორგანიზატორებს არ შეეშინდათ და ფესტივალის პროგრამაში ჩართეს ძველი ფილმებიც — მიმოგუტის, ოძუს, რომას სურათები. მეც ვნახე რამდენიმე საინტერესო სურათი. მათ უჩვენებდნენ ყველა კინოთეატრში, ყოველგვარი ხელოვნურად შექმნილი დეფიციტის გარეშე.

ნანტი თბილისის დამოზილებული ქალაქია და ამიტომ ბუნებრივია, რომ აქ შედარებით უკეთ იცნობენ საქართველოს. როცა „მონანიებას“ უჩვენებდნენ, 400-კაციან დარბაზში ტევა არ იყო, მიუხედავად იმისა, რომ ბევრს სურათი უკვე ნანახი ჰქონდა. თავის დროზე, საფრანგეთის პრესა განსხვავებულად შეხვდა თენგიზ აბულაძის სურათს, გაზეთი „ლიბერასიონი“ კი პირდაპირ თავს დაესხა\*, მაგრამ საფრანგეთში პრესა ერთ რამეზე „შეთანხმდა“, რომ „მონანიება“ ძალზე საკურო ფილმია, გარდაქმნის ეპოქის კინემატოგრაფის ლიდერია; ხაზს ვუსვამ — პრესამეთქი, საქმე ისაა, რომ ჩემი ლექციების დროს მე გამაკვირვა ერთმა ფაქტმა — საფრანგეთში, თქვენ წარმოიდგინეთ, საკმაოდ ბევრი სტალინისტია. ისინი აღაშფოთა ფილმმაც და ჩემმა ლექციამაც (თუმცა აქაც, ნანტიში ეს აღშფოთება არასოდეს გადაზრდილა შეურაცხყოფაში, სხვისი აზრის უპატივცემ-

ულობაში), მიმტკიცებდნენ, რომ სტალინი ერთადერთი იყო, ვინც ჰიტლერს დაუპირისპირდა, სტალინმა გადაარჩინა მთელი მსოფლიო ფაშიზმისაგან და ა.შ. ყველაზე მეტად ის მივიკრდა, რომ სტალინისტებს შორის იყვნენ საფრანგეთის კომპარტიის წევრებიც. მათი დამოკიდებულება გარდაქმნის მიმართ საერთოდ გასაოცარი იყო — ერთდროულად მხარს უჭერდნენ გარდაქმნას და ამავე დროს, სტალინს ქება-დიდებას არ აკლებდნენ.

ასეთი სიტუაციის შემდეგ კიდევ უფრო გამიძნელდა ლექციების ჩატარება ნანტის კონტრასტულ ქალაქში — რენში. უფრო სწორად, ლექციები რენში კი არ მქონდა, არამედ რენთან მდებარე პატარა ქალაქ — სესონში. ქალაქის მერი აქ მემარჯვენეა, ხელისუფლება მემარჯვენეთა ხელშია, თვით სესონში კი ყველაზე მდიდარი კაპიტალისტები ცხოვრობენ. პროგრამაში იყო 4 ფილმი („მონანიება“, „ამბავი სურამის ციხისა“, აგრეთვე რუსული ფილმები „უბრალო სიკვდილი“ და „ცეცხლში ფონი არ არის“) და სამი ლექცია. არა, აქ არ ყოფილან სტალინისტები, მაგრამ პირველივე ლექციებზე ისეთი კითხვები დამაყარეს, რომ ნანტი სანატრელი გამიხდა. „შეგიძლია თუ არა დაგეხმაროთ უშიშროების აგენტებისაგან თავის დაღწევაში“, „დადევნე თუ არა რენში?“ „როდის დაიწყებენ საბჭოთა კავშირში ლენინის კრიტიკას“ და ა. შ. რენელმა მეგობრებმა, ასოციაციის პრეზიდენტმა ნიკოლ სერომ და მისმა მეუღლემ ანდრე სერომ მიჩიეს... მაინცდამაინც გულწრფელი არ ვყოფილიყავი, რადგანაც შარშან თურმე აქ, სესონში ალექსეი ბატალოვს უთქვამს, მე გამაკვირვა ფრანგულმა კომპარტიამ, რომელიც მგონი ვეღარ იტევს სტალინისტებსო და მეორე დღეს რენისა და სესონის გაზეთები აპრელებულან სტატეებით „ბატალოვი ბრალს დებს ფრანგულ კომპარტიას სტალინისში“, „ახლა თვით რუსებიც კი ამბობენ, რომ ფრანგული კომპარტია სტალინისტურია“ და ა. შ. მე ქმადლობა გადავუხადე ცოლ-ქმარ სეროს, მაგრამ ისიც ვუთხარი, რომ არ შემიძლია ამ სიტუაციაში თამაშიმეთქი, ანდა რატომ უნდა მომეტყუებინა, როცა, მაგალითად, კითხვამ „დამდევნე თუ

\* ფრანგულ პრესაში ფილმ „მონანიებისადმი“ მიძღვნილი მასალების მიმოხილვა დაიბეჭდა ჩვენი ძურნალის 1988 წლის № 9-ში. (რედ.).



არა უშოშროვების კომიტეტის აგენტები“, მე მხოლოდ და მხოლოდ გამაყვრება და ღიმილი მომგვარა.

აჰ, სესონში თურმე ასეთი წესი აქვთ, ჩერ დებატებს მართავენ, შემდეგ კი ფილმს ნახულობენ. მე პროტესტი გამოვთქვი, დებატები შეეწყვიტე. მაყურებელს ვუთხარი: ჩერ ფილმები ვნახოთ და მერე ვილაპარაკოთ-მეთქი. ეს ტაქტიკური ნაბიჯი იყო და როგორც შემდეგ გამოირკვა—სწორი. „მონანიებას“ აქ გაცილებით უფრო დიდი წარმატება გვდა წილად, ვიდრე ნანტში. სესონელთა ხელში მალე მოვიგე. ვუამბე მათ, რომ ნანტში გააკვირვათ თენგიზ აბულაძის დამოკიდებულებამ ეკლესიის მიმართ. „ნუთუ თქვენ გულწრფელად თვლით, რომ ეკლესია, რომელმაც ამდენი ბოროტება დათესა, შეიძლება ქეშმარიტებისა და მარადიულის სიმბოლო იყოსო“—ასე მეკითხებოდნენ ნანტში (საერთოდ, საფრანგეთში მე ისეთი შაბეჭდილება დამრჩა, რომ ათეისტები აქ გაცილებით უფრო აქტიურად მოქმედებენ, ვიდრე ჩვენში). ვგრძნობდი, რომ სესონის აუდიტორია ასე არ ფიქრობდა და აღმოჩნდა, რომ მართალი ვიყავი. დარბაზში სიცილი დაიწყეს თავიანთ თანამემამულეებზე, აღნიშნავდნენ, რომ მათ სწორედ ეს მოეწონათ თენგიზ აბულაძის ფილმში და სწორედ ამან გააკვირვათ — ნუთუ ათეისტურ სახელმწიფოში შეიძლებადა ასეთი ფილმის გადაღება. მე ვუამბე, თუ როგორი დამოკიდებულება აქვს ამჯერად ჩვენს მთავრობას ეკლესიის მიმართ, რომ საქართველოში ძალიან ბევრია მორწმუნე, მათ შორის ახალგაზრდებიც. შემდეგ გაიმართა საუბარი სტალინზე, იმაზე, რომ მთელ მსოფლიოში (მათ შორის საფრანგეთშიც და საბჭოთა კავშირშიც) არიან ფარული სტალინისტები, რომლებიც სიტყვებით ლანძღავენ სტალინს, თავად კი მისივე მეთოდებით ცხოვრობენ — ვერ იტანენ დემოკრატიას, განსხვავებულ აზრს. ვილაპარაკეთ „მონანიების“ ნაკლოვანებებზეც, ვისაუბრეთ ფარაჯანოვზე და შევაძინე, რომ ფრანგებს უფრო მეტად აინტერესებთ ფარაჯანოვის ბიოგრაფია, სკანდალური ცხოვრება, ვიდრე მისი შემოქმედება, მაგრამ მაინც შევძელი გადამეტანა ლაპარაკი შემოქმედებაზე. სესონელებს აინტერესებდათ, თუ რამდენად არის ფარაჯანოვის ესთეტიკა ქართული, არის თუ არა ეს ესთეტიკა

სომხური და საერთოდ, რატომ არის ფარაჯანოვი ასეთი „პროვოკატორი“ თავის შემოქმედებაში, რატომ ქმნის ანტიკონსერვატიული მოკლედ რომ ვთქვათ, სესონის მაყურებელი თანდათან „გადაერთო“ აგრესიიდან და ირონიიდან — „ველური სახელმწიფოს“ წარმომადგენლის მოსმენაზე. სესონის მერი, რომელიც თურმე აქამდე კატეგორიული წინააღმდეგი იყო საბჭოთა ფილმების ჩვენებისა, დებატების დასრულების შემდეგ მივიდა ქალბატონ ნიკოლ სეროსთან, მაღლობა გადაუხდა მას და შესთავაზა გაეგრძელებინათ ქართული ფილმების ჩვენება, მოეწყობა პომპიდუს ცენტრის რეტროსპექტივის მსგავსი ფესტივალი და ა. შ. ასე რომ, მგონი გადავიბირეთ მემარჯვენე მთავრობა.

სენკანტენი პატარა ქალაქია საფრანგეთის ჩრდილოეთში — აქ მოულოდნელი ამბავი მოხდა. იმ დღეს კვლავ გაიფიქრენ ფოსტის მუშაკები და „კოსმოსმა“ პაროზიდან ვერ შოაწყვდინა ელდარ შენგელაიას „შერეკილები“. ფილმი შეცვალეს გლებ პანფილოვის სურათით „თემა“, რომელიც მე ძალიან არ მომწონს და ამიტომ ამ სურათის შესახებ ლაპარაკი გამიჭირდა. როცა ვიგრძენი, რომ ცუდად ვლაპარაკობდი, ისევ სიმართლე ვამჯობინე — ვუთხარი მათ, რომ სურათი არ მომწონს, ისიც ვუთხარი რატომ და... „შერეკილები“ მოვუყვი, თანაც ძალზე დაწვრილებით. მაყურებელს მე მგონი „მოეწონა“ ელდარ შენგელაიას „ფილმი“, რადგანაც აქაც დებატები ორ საათზე მეტ ხანს გაგრძელდა.

ყველაზე ინტელექტუალური და თანაც, ყველაზე ცივი მაყურებელი შემხვდა ნანსიში. ფილმების ჩვენებამდე შევხვდი ნანსის უნივერსიტეტის კინომცოდნეობის ფაკულტეტის სტუდენტებს. ეს ყველაზე სერიოზულ ლექცია იყო, რომელიც თითქმის ორ საათს გაგრძელდა. ნანსიელმა სტუდენტებმა ძალიან კარგად იციან ქართული კინო, სპეციალურად ჩადიან პარიზში, როცა იქ ქართულ ფილმებს უჩვენებენ. განსაკუთრებით უყვართ ოთარ იოსელიანი. როგორი განსხვავებულები არიან ფრანგები! როცა ანქემში მკითხეს ფრანგი რეჟისორებიდან, ყველაზე მეტად ვინ გიყვართო და ვუბასუხე ტრიუფო-მეთქი, ისინი აღფრთოვანდნენ („როგორ, თქვენთან, საქართველოში იციან ტრიუფო?“), აქ კი, ნანსიში, კინომცოდნეებს მგონი გული გაუტყდათ ჩემზე — ტრიუფოს აქ

უყურებენ, როგორც რომელიღაც საშუალო რეჟისორს. სამაგიეროდ, უყვართ რივეტი, გოდარი... ამ მხრივ ნანსიელი კინომცოდნეები ცოტა არ იყოს მაგონებენ მოსკოველ კინონიტელექტუალებს და კიდევ რიგის ექსპერიმენტული კინოს ფესტივალის მომწყობებს. ამიტომ საერთო ენის გამოხატვა მათთან მე ძალიან გამიჭირდა.

ნანსიში წარმატებით უჩვენეს „რობინზონიდა“ და ასკოლდოვის „კომისარი“. აქაც უქმყოფილებამ იფეთქა, როცა ვთქვი, რომ „კომისარი“ არ მომეწონა (ეს ფილმი მე პირველად ვნახე საფრანგეთში). „თქვენ ალბათ ანტისემიტი ხართ“ — მიპასუხეს. მე ვუთხარი, რომ ანტისემიტი არა ვარ, რომ მე მაღიზიანებს, როგორც რუსული, სომხური, ქართული, ასევე ებრაული ნაციონალიზმიც. არ გამივიკრდება თუ ვილაკამ აქ „პამი-ატის“ წევრად დამასახელა. მაგრამ მე ეს არ ძალუღებდა. „კომისართან“ დაკავშირებით პირფერობა არ მეყო — სურათმა მართლაც ძალიან გამაღიზიანა. ჩემი აზრით, უზნეობაა ერთი ერის ნაკლოვანებების ჩვენების ხარჯზე მეორე ერის ღირსებების ჩვენება. საერთოდ, ამ ფილმს ძალიან დიდი რეკლამა აქვს საზღვარგარეთ და შეიძლება ითქვას, სწორედ იმ სურათებს მიეკუთვნება, რომლებიც „ექსპორტისათვის“ კეთდება.

ვფიქრობ, კინოს ისტორია მალე დაივიწყებს ასკოლდოვის ამ სურათს — შეიცვლება პოლიტიკური სიტუაცია და შეიცვლება ამ ფილმის მიმართ დამოკიდებულებაც. იმის დასამტკიცებლად, რომ ანტისემიტი არა ვარ, მე ფრანგებს მათივე ფილმი გავახსენე, სურათი, რომელმაც უდიდესი შთაბეჭდილება მოახდინა ჩემზე — ლუი მალის „მშვიდობით, ბავშვებო!“. ამ ფილმს პარიზის ეკრანებზე უჩვენებენ (რამდენადაც ვიცი, ფილმი შეისყიდეს და მალე საბჭოთა ეკრანებზე უნდა გამოვიდეს). ფილმი გვიამბობს ებრაელ ბიჭუნაზე, რომელიც მეორე მსოფლიო ომის დროს შეიფარა რომელიღაც ფრანგული პროვინციის მონასტერმა. ეს ძალზე უბრალო, სადა სურათი ადამიანის უდიდესი სიყვარულით არის აღსავსე. მაგრამ ფრანგულ კრიტიკას ძალიან ცუდად შეუფასებია ეს ფილმი. საერთოდ, ფრანგულ კრიტიკას ვერ

გაუგებს კაცი. საფრანგეთში ფენომენალური წარმატება აქვს ნიკიტა მიხალკოვის „სტრასი“, „შავი თვლები“, რომელიც, როგორც ცნობილია, უარყოფითად შეაფასა საბჭოთა კრიტიკამ. აქაც ყველაფერი ნათელია — ეს სურათიც „ექსპორტისათვის“ ვაკეთდა. მაგრამ, როგორც უკვე აღვნიშნე, ასეთ სურათებს მხოლოდ დროებითი წარმატება აქვს. ფრანგებს, ყოველ შემთხვევაში, უბრალო მაყურებელს, უფრო ის ფილმები აინტერესებთ, სადაც მეტია ბუნებრივი, რომელთა ავტორებს შენარჩუნებული აქვთ თავიანთი სახე. ვფიქრობ, ასეა ევროპის სხვა ქვეყნებშიც. ეს კი ერთ სერიოზულ პრობლემას სვამს — იციან თუ არა ეს ჩვენმა რეჟისორებმა, ფიქრობდნენ თუ არა ამაზე ფილმის გადღების პროცესში?

მოდით, გულწრფელად შევხედოთ ამ ფაქტს განა ჩვენში ცოტაა რეჟისორი, რომელიც ფილმის გადღების პროცესში უფრო საერთაშორისო ფესტივალის პრიზებსა და უცხოელ მაყურებლებზე ფიქრობს, ვიდრე იმაზე, რომ შეინარჩუნოს თავისი სახე, ცხადია, მე არ მოვითხოვ იმას, რომ ჩვენ ძალით ვაკეთოთ „ქართული“ ფილმები, ჩავიკეტოთ ჩვენს საზღვრებში. კარგი იქნება მხოლოდ, რომ ბუნებრიობა არ დაგვარგოთ, საკუთარი თავი შევინარჩუნოთ, არავის წინაშე არ დავიმციროთ თავი საერთაშორისო ფესტივალებზე გამარჯვების სურვილით. კარგი იქნება ვიყოთ ისინი, ვინც ვართ... და სწორედ ეს გამოგვიყვანს შემოსაზღვრულობისაგან, რადგანაც რაც უფრო მეტად არ დავემსგავსებით სხვას, მით უფრო დიდი იქნება ჩვენს მიმართ ინტერესი. შეიძლება დღეს ვერ გავგვიგონ, კინოფესტივალებზე პრიზები არ მოგვეცენ, მაგრამ ხვალ აუცილებლად გავვიგებენ, და, რაც მთავარია, პატივსაც უფრო მეტად გვცემენ, როცა ჩვენ — ჩვენვე დავრჩებით.

თავად განსაჯეთ, ხომ მოეწყო მანც 97 ქართული ფილმის რეტროსპექტივა. ხომ აქვს უდიდესი წარმატება „ელისოსა“ და „დაკარგულ სამოთხეს“, „შერეკილებსა“ და „დედუნას“, „მიხასა“ და „ნელიონის ნაძვის ხეს“. ხომ აიძულა ამ ფილმებმა იგივე ფრანგები დაინტერესებულიყვნენ მათთვის სრულიად

უცხო სამყაროთი, უცხო ხასიათებით. დიდი, ძალიან დიდი დრო დასჭირდა მსოფლიოს იმისათვის, რომ დაეფასებინა იასუძირო ოძუსა და კენძი მიძოგუტის შემოქმედება. მოსწონდათ კუროსავას ფილმები (რომელთა შორის, აგრეთვე ბევრია „საექსპორტო“), მაგრამ ვერ იგებდნენ იაპონური კინოს ამ კლასიკოსთა ნამუშევრებს. და მაინც — დრო გადის, ადამიანი იზრდება, ვითარდება და დღეს თითქოს ხელახლა აღმოაჩინეს ოძუსა და მიძოგუტის 40-იან წლებში გადაღებული სურათები, აღფრთოვანდნენ მათი თვითმყოფადობით, ბუნებრივობით. თურმე იაპონურ კინოში მარტო კუროსავა არ ყოფილა. თურმე უფრო დიდი რეჟისორებიც მოღვაწეობდნენ, რომლებმაც თავიანთი თავი შეინარჩუნეს.

ასეთია ჭეშმარიტად ეროვნული კინემატოგრაფის ხვედრი. სხვა ხალხებს უძნელდებათ გაიფიქრონ ფილმების „ეროვნული კოდები“ — უძნელდებათ, მაგრამ ბოლოს და ბოლოს მაინც შეძლებენ ხოლმე და აღფრთოვანდებიან, როცა „უცხოში“ საკუთარს აღმოაჩენენ. სწორედ მაშინ მყარდება ალბათ ჭეშმარიტი დიალოგი.

გარდაქმნამ თანდათან მოხსნა ბარიერები და სხვადასხვა ქვეყნის ხალხთან ჩვენი კონტაქტი გააძლიერა. ქართული ფილმები უცხოპლანეტელივით მოვევლინა პარიზს — კინემატოგრაფის დედაქალაქს... და რაოდენ სასიხარულოა, რომ ამ ფილმების აბსოლუტური უმრავლესობა თავის ენაზე „ელაპარაკება“ ფრანგებს, თავის სახეს არ კარგავს. ერთი რამ უნდა ვისურვოთ მხოლოდ, ბარიერების მოხსნამ ჩვენი ენა, ჩვენი თავი არ დაგვაკარგვინოს — მაშინ სხვა რეტროსპექტივებსაც შემოგვთავაზებენ.

ჩვენი თურნალის მომდევნო ნომერში მკითხველებს ვთავაზობთ მასალას ქართული კინოსადმი მიძღვნილი ფრანგული წიგნის შესახებ და ამ წიგნში მოთავსებული ფრანგი ავტორების წერალებს. (რედ.).

# ფრაგმენტები ქალაქის ცხოვრებიდან

მარინე კერესელიძე

„ორომტრიალი“

სენარის ავტორები — ზ. არხენიშვილი, ლ. დოლობერიძე, რეისორი — ლ. დოლობერიძე, ოპერატორი — ნ. ერქომაიშვილი, მხატვარი — გ. მიქელაძე, კომპოზიტორი — გ. ყანჩელი. „ქართული ფილმი“, 1988 წ. თბილისის ეკრანებზე გამოვიდა 1988 წლის ნოემბერში.

„...ხელგნებაში ცხოვრებისეული სიმართლის სიღამაზე თვით სიმართლეთა“.  
ა. ბარაქუსაძე

სამი წელი გავიდა მას შემდეგ, რაც რეჟისორმა ლანა დოლობერიძემ დაასრულა მუშაობა ფილმზე „ორომტრიალი“. ამ სურათმა, შეიძლება ითქვას, მოიარა მსოფლიოს ეკრანები, ტოკიოს I საერთაშორისო ფესტივალზე პრიზიც კი მოიპოვა საუკეთესო რეჟისურისთვის. შარშან შემოდგომაზე ცენტრალური ტელევიზიით შედგა მისი ტელეპრემიერა და მხოლოდ ამის შემდეგ გამოვიდა სურათი თბილისის კინოთეატრების ეკრანებზე. შესაძლოა სწორედ ეს იყო მიზეზი იმისა, რომ „ორომტრიალს“ გაქირავებაში „არ გაუმართლა“. სატელევიზიო ჩვენება რომ არა, დარწმუნებული ვარ, ფილმს ბევრჯერ მეტი მაყურებელი ეყოლებოდა, ვინაიდან ინტერესი მის მიმართ დიდი იყო. ამის თქმის უფლებას მაძლევს შემდეგი ფაქტი: შარშან ზაფხულში თსუ კინოს ენისა და სტრუქტურის სამეცნიერო-კვლევითი ლაბორატორიის სოციოლოგთა ჯგუფმა თბილისის ერთ-ერთი კინოთეატრის აუდიტორიის ანკეტური გამოკითხვა განიზრახა. ერთი სენსისათვის შე-



ვარჩიეთ ეკრანებზე ჭერ გაუსვლელი სამი ქართული ფილმი, მათ შორის ლ. დოლობერიძის „ორომტრიალი“, სენასი (მის აუდიტორიას სრულიად შემთხვევითი მაყურებლები შეადგენდნენ) შეიძლება ითქვას, აწმვავით ჩატარდა. ანკეტის თანახმად, ფილმმა მაყურებელთა დიდი მოწონება დაიმსახურა (ფილმები ზუთხელთაინი სისტემით ფასდებოდა და მაყურებელთა უმრავლესობამ „ორომტრიალი“ „ზუთით“ და „ოთხით“ შეაფასა). არსებობს სხვა აზრიც, სხვაგვარი დამოკიდებულებაც... მე ჩემსას ვაფუზიარებ მკითხველს.

გაზეთ „ეკრანის ამბების“ იანვრის „პრესანკეტაში“ ფილმ „ორომტრიალის“ გასწვრივ სამი „ქულა-ვარსკვლავი“ დავსვი, რაც იმას ნიშნავს, რომ მასში ცალკეულ მიგნებებთან ერთად აშკარა მხატვრული ნაკლებობები, აზრის სტანდარტულობა და მხატვრული გადაწყვეტის მეორადობა დავინახე. შეფასებისას გამოვდიოდი როგორც თვით რეჟისორის შემოქმედებიდან, ისე დღევანდელ საბჭოთა და ქართულ კინოში მიმდინარე მხატვრული პროცესების კონტექსტიდან. ამდენად, ის, რაც ფილმშია ასახული და როგორც არის ასახული ჩემთვის სიახლე არ აღმოჩნდა.

ლანა დოლობერიძემ რომ საკუთარი, სოციალურად და მხატვრულად ორიენტირებული გზა გაკვალა ქართულ კინოში — უეჭვებით ფაქტია. მისი ფილმები ყოველთვის გამოირჩეოდა ზნეობრივ თუ სოციალურ პრობლემათა სიმწვავეთ, თითოეულში იკითხებოდა ავტორის აქტიური მოქალაქეობრივი პოზიცია. ცხადია, სიმწვავე და სითამამე ხშირად ვერ ცვლიდა მხატვრული გააზრების სიღრმესა და დამაჩერებლობას, ფილმები ზოგჯერ სცოდავდნენ დეკლარატიულობით. მაგრამ, ასეა თუ ისე, ლ. დოლობერიძემ ქართულ კინოში დამკვიდრა თავისი თემატიკა, რომელიც სცილდება „ფემინიცენტრიზმის“ ჩარჩოებს და პრობლემათა უფრო ფართო წრეს მოიცავს. უმრავლესობა მისი ფილმებისა შეიძლება მივაკუთვნოთ იმ ნაწარმოებთა რიცხვს, რომლებიც კინომოდერნიზმის განსაზღვრებით „თავისებურად იკვლევენ საერთო ტიპოლოგიურ სიტუაციას, რომლის დროსაც ინგრევა მასობრივი სტერეოტიპი და თავისუფლდება პროცენტების სულიერი რეზერვები“. სოციალოგიიდან აღებული ეს განსაზღვრება — ერთგვარი ფორმულა — შესაძლოა მთლად მისაღები არ იყოს ხელოვნებასთან, განსაკუთრებით რეჟისორის ხელოვნებასთან მიმართ-

თებაში, სადაც ყველაზე მეტად ფასობს გახუ-  
მეორებლობა და საზიერი გადაწყვეტის კონს-  
კრეტულობა. მაგრამ როდესაც ეს ფორმულა  
არსებობს, საინტერესოა თუ როგორ „ითქვი-  
ფება“ და „ქრება“ იგი ფილმის ცოცხალ ქსო-  
ვილში. სწორედ ეს „როგორ“ განსაზღვ-  
რავს ფილმის მხატვრულ დამაჩერებლობასა  
და მისი ემოციური ზემოქმედების ძალას.

მასალის ორგანიზების მოზაიკურ-კალიე-  
დოსკოპური პრინციპით „ორომტრიალი“  
ერთგვარად აგრძელებს ფილმ „რამდენიმე  
ინტერვიუ პირად საკითხებზე“ სტილისტურ  
ხაზს და უკიდურესობამდეც კი მიყავს ამ ათი  
წლის წინ გადაღებულ სურათში აპრობირე-  
ბული ხერხები. თუკი „რამდენიმე ინტერვიუ-  
ში...“ სხვადასხვა ასაკისა და პროფესიის  
მანდილოსანთა სიუჟეტურად მოტივირებული  
მონოლოგები (ფილმის გმირის — ეურნა-  
ლისტ სოფიკოს მიერ აღებული ინტერვიუე-  
ბი) მეტ-ნაკლები მხატვრული დამაჩერებლო-  
ბით ქმნიდნენ გმირის სახის მრავალწახანაგო-  
ვნებას, რადგან თითოეული მათგანის ბედი და  
ხასიათი თვით გმირის ბედის მეტაფორად,  
მისი ხასიათის წახანაგად აღიქმებოდა, „ორომ-  
ტრიალი“ თითქოს ამ ინტერვიუთა გმირები  
„დამოუკიდებლობას“ იძენენ და თავიანთი  
ცხოვრებისეული ამბებით თავად ქმნიან პა-  
რალელური, ერთმანეთის გამაგრებლებელი  
ან ურთიერთდამკვეთი ხაზებისაგან შემდ-  
გარ დრამატურგიულ ქსოვილს, რომელმაც,  
ავტორთა ჩანაფიქრით, ცხოვრების რთული,  
მრავალი წინააღმდეგობითა თუ შემთხვევი-  
ლობით აღსაყვებ სურათი უნდა წარმოაჩინოს.  
აქ არ არის არცერთი მთავარი გმირი. რეჟი-  
სორისათვის ერთნაირად საინტერესოა თითო-  
ეული პერსონაჟი: ოდესღაც პოპულარული  
კინომსახიობი მანანა იაშვილიც (ლ. აბაშიძე),  
რომლის ნიქსა და გარეგნობას დღევანდელი  
ეკრანისათვის გასვლია ყავილი და ცხოვრება-  
მოუწყობელი, შინაბერა მეცნიერ-თანამშრო-  
მელი რუსუდან მაჭავარიანიც (ლ. ელიავა),  
მედიკარი საქმოსანი ანდროსი (გ. ფორცხალავა)  
და განუთურებელი სენით დაავადებული მი-  
სი მეგობარი ქალი ნანა (ნ. ჭანკეტაძე), რო-  
მელიც ანდროს ყოველთვის უყვარდა, მაგრამ  
ცხოვრებისეული გარემოებებისა თუ საკუ-  
თარი სულმოკლეობის გამო ცოლად არ შე-  
ირთო; არის ფილმში მუდამ საკუთარი სა-  
მეცნიერო საქმით დაკავებული მოხუცი პრო-  
ფესორი (ო. მეღვინეთუხუცესი) და მისი სათ-  
ნო მუდულე ქალბატონი ქეთევანი, რომელიც



კადრი ფილმიდან „ორომბრიალი“. რეჟისორი —  
ლევან ერისთავი, მანანა — ლეილა აბაშიძე

მეოცი ცხოვრების მანძილზე მეცნიერი ქმრის სიმყუდროვეს დაარაჯობდა, შვილიც კი არ გააჩინა და ახლა, ხანდაზმულობის უამს, საოცარ მარტოსულობას განიცდის; ცალკე სიუჟეტურ ხაზს ქმნის ფილმის სამი ახალგაზრდა გმირის — მანანას ქალიშვილის სალომეს (ნ. ალექსი-მესხიშვილი), გზაბნეული და რაღაც ბნელ საქმეებში ჩათრეული ყმა-შვილის ბადრისა (ლ. აბაშიძე) და მისი ერთგვარი ანტიპოდის — კეთილშობილი ერეკლეს (მ. ნინიძე) ურთიერთობა; არის კიდევ ერთი მარტოსული — ერთობ უცნაური, მაგრამ საოცრად კეთილი მოხუცი — მანანას დეიდა მათიკო (მ. წულუქიძე) და სულ ნორჩი ანა (ნ. ცეცხლაძე) — ანდროსა და ნანას ქალიშვილი... განსხვავებულია ამ გმირთა ბედი, მათი ცხოვრებაც სხვადასხვაგვარად წარმართება. მაგრამ ფილმი კომპოზიციურად ისეა აგებული, მისი დრამატურგიული სეგმები ისეა მოფიქრებული, რომ მათი გზები ჩვენს თვალწინ გადაშლილ ეკრანის სივრცეში გადაიკვეთება. ავტორთა ნება აქ უფრო დიდ როლს ასრულებს, ვიდრე მოვლენათა განვითარების ცხოვრებისეული ლოგიკა, რაც რეჟისორის მიერ არჩეული სტილისტიკის (ჩანაფიქრის დონეზე მას სურს ასახოს „ცხოვრების ნაკადი“, ცდილობს ბოლომდე მიენდოს რეალობას, ასახოს ცხოვრება ისეთი „როგორც ის არის“), წინააღმდეგ „მუშაობს“ და ხელოვნური იერს ანიჭებს ეკრანზე ასახულ სიტუაციებს... მაგრამ მოლით თანმიმდევრულად მივყვით ვიზუალურ რიგს და

თვალი გავადევნოთ მოვლენათა მსვლელობას:

...თბილისის ხალხმრავალ ქუჩაში ერთმანეთს ხვდებიან მანანა იაშვილი და რუსულდან მაჭავარიანი — ოდესღაც განუყრელ მეგობრებს თითქმის ოცი წელიწადი არ უნახავთ ერთმანეთი. მათი შეხვედრა წინ უძღვის მნიშვნელოვან და არც თუ სასიამოვნო მოვლენებს თითოეულის ცხოვრებაში: სასინჯ გადაღებაზე მიწვეულ მანანას კვლავ უარს ეტყვიან როლზე, ზოლო მუდამ დაბნეული რუსულდანი სიჩქარეში მანქანის ქვეშ ჩაგარდება და სამეცნიერო საბჭოს ნაცვლად, ფეხმოტეხილი, საავადმყოფოში ამოყოფს თავს. მოხდება ისე, რომ იქ მას მანანას ქალიშვილი — სალომე მიაცილებს... თავად მანანა კი, სტუდიიდან უკანმიმავალ გზაზე თავისი ახალგაზრდობისდროინდელ უცნობ თაყვანისმცემელს — ანდროს შეხვდება, რომელიც მას (მეშჩაინ მეუღლის სურვილით, რომელიც როგორც ჩანს, ბროლთან და ანტიკვარულ ავეჯთან ერთად, ქალაქის პოპულარულ ადამიანებთან ნაცნობობის „კოლექციასაც“ აგროვებს) შინ მიიწვევს. წვეულებების შემდეგ, გამომშვიდობებისას მანანა თითქმის უცნობი ადამიანისგან ფულს ისესხებს... მოხდება ისე, რომ ამ ფულს სალომეს მეგობარი ბადრი მოიპარავს... საავადმყოფოში მეგობრის სანახავად მისულა მანანა გაიცნობს რუსულდანის მეზობელ ავადმყოფს — სასიკვდილოდ განწირულ ახალგაზრდა ქალს, რომელიც ანდროს შვილის დედა აღმოჩნდება. ნანას გარდაცვალების



კადრი ფილმიდან „ორომტრიალი“. ანა — ნინო ცეცხლაძე, რუსუდანი — ლია ელიავა

შემდეგ მის პატარა ანას წაყვანას რუსუდანი გადაწყვეტს... წრე ერთგვარად იკვრება...

ფილმის დრამატურგიული ქსოვილის შემადგენელი ამბების, ეპიზოდების, დეტალების, ყოფითი სცენების აღწერა კიდევ დიდხანს შეიძლება. ფილმის რუსუდანის უნებლიედ გებადება კითხვა — რისთვისაა ყველაფერი ეს საჭირო, რისკენაა მიმართული ავტორთა ძალისხმევა, როდესაც ისინი ეკრანზე იმ ყოფას, იმ სიტუაციებს და იმ კონფლიქტებს გვიჩვენებენ, რომლებიც კინოხელოვნებაში მრავალგზის გააზრებული და გადაღებულია? მთუ ისე იმის სათქმელად, რომ „ცხოვრების ორომტრიალში არ არსებობს წვრილმანები — ის რაც დღეს უმნიშვნელოა, ხვალ შეიძლება გადაწყვეტი გახდეს, ის, რაც დაუფიქრებლობის შედეგია, ხვალ შესაძლოა უბედურების მიზეზად იქცეს, ის, რასაც დღეს სიყვარულს ვარქმევთ, ხვალ შესაძლოა სიძულვილი აღმოჩნდეს და პირიქით. მხოლოდ ზღაპრებსა და დამმოდგრაგ ნაწარმოებებშია მკვეთრად გამიჯნული ერთმანეთისაგან კეთილი და ბოროტი, ნათელი და ბნელი, სიცოცხლე და სიკვდილი, სიყვარული და სიძულვილი. სიცოცხლეში კი ისინი უერთმანეთოდ არ არსებობენ, მკიდროდ ჩახლართულან და მათი განცალკევება არც ისე იოლია.“ („ორომტრიალის“ ერთ სარეკლამო ბუკლეტიდან).

რა არის ის მაორგანიზებული საწყისი, რომელიც ქალაქის ცხოვრების ამ ფრაგმენტებს ერთ მთლიანობად შეკრავს, დრამატურგიულ ქსოვილში არსებულ ყველა მოულოდნელობასა და შემთხვევითობას „ესთეტიკურ მიზან-

შეწონილობას“ შესძენს, ეკრანზე ასახულ კრელ ყოფას „მხატვრულ ფაქტად“ არსებობს თუ არა ასეთი საწყისი „ორომტრიალში“? — ეს კითხვა მიგვაბრუნებს ფილმის პროლოგის ერთი შეხედვით უცნაურ კადრებთან, რომლებსაც სურათში ასახულ ამბებთან უშუალო კავშირი არა აქვთ: ეკრანზე ჩნდება სახე ახალგაზრდა ქალისა, რომელიც რაღაცას ეუბნება თავის უხილავ თანამოსაუბრეს, ლაპარაკობს ემოციურად, ეტყობა რაღაცას ძალზე მნიშვნელოვანს ამბობს. მაგრამ ეს სცენა მუნჯია, ჩვენ ქალის სიტყვები არ გვესმის. მალე ირკვევა, რომ ფსიქოლოგიური ლაბორატორია ატარებს ექსპერიმენტს, რომლის თანახმად მისმა მონაწილეებმა უნდა გამოიციონ ის გრძნობა, რომელიც ქალს ალაპარაკებს. ისიც ირკვევა, რომ ხშირად ურთიერთსაწინააღმდეგო ემოციებს ერთი და იგივე მიმიკა შეესატყვისება, რის გამოც მხოლოდ გამომეტყველებით ძნელია იმის დადგენა, თუ რას განიცდის სინამდვილეში ადამიანი... ეს სცენა ერთგვარ რეფრენად გასდევს მთელ ფილმს და მოწოდებულია შექი მოპვინოსა, დამატებითი ფერები შესძინოს ავტორთა ჩანაფიქრს.

რა თქმა უნდა, ეს თავისთავად საინტერესო აზრის შემცველი ეპიზოდია, მაგრამ საქმე ის არის თუ როგორ „მუშაობს“ იგი ფილმზე. ფაქტიურად, რეჟისორი აქ მიმართავს „რამდენიმე ინტერვიუში...“ მიგნებულ ხერხს, რომელმაც მის ბოლო ორ სურათში გარკვეული ტრანსფორმაცია განიცადა. თუკი ლ. ლობზერიძის შემოქმედების პროგრამულ სურათში სიუჟეტურად მოტივირებული რეფრენი (ვგულისხმობ ინტერვიუსებს) ორგანულად ამოიზრდებოდა ფილმის მხატვრული ქსოვილიდან და ამდენად ავტორისეული აზრი თვით სიუჟეტით იყო შენიღბული, მომდევნო სურათში „დღეს ღამე უთენებია“ რეჟისორმა ეს ფუნქცია მოხეტიალე მსახიობთა თემის დააკისრა, რომელიც თავისი სახვით-სტილური გადაწყვეტის, არაკინემატოგრაფიული პირობითობის გამო ფილმის მხატვრული ქსოვილიდან ამოვარდნილი აღმოჩნდა და ამბის ავტორისეული კომენტარის დონეზე დარჩა.

„ორომტრიალში“ დოკუმენტურად სტილიზებული „ექსპერიმენტის“ ეპიზოდი ამ ხერხის უქიდურესი გამოყენებაა. რეფრენი აქ უკვე აშკარა მოკარნახის ფუნქციას ასრულებს, რაც ძარცვავს სიუჟეტს, მხატვ-





რული ნაწარმოებისათვის აუცილებელ იდუმალებას უკარგავს ფილმს და ამავე დროს, გარკვეულ პრეტენზიულობას და ხელოვნურობას სძენს მას.

„ორომტრიალი“ ყოფით დრამატურგიაზე აგებული, თხრობის პროზაულ ფორმაზე ორიენტირებული ნაწარმოებია, რომლის არსა იმაში მდგომარეობს, რომ ცხოვრებამ შეძლებისდაგვარად თავად თქვას სათქმელი, რეჟისორმა და მასთან ერთად მაყურებელმა პოეზია ცხოვრების პროზაში აღმოაჩინოს, ფილმის ყურებისას კი ისეთი შთაბეჭდილება რჩება, თითქოს მისი ავტორები არც ცხოვრებისეულ მასალას ენდობიან და არც მაყურებელს, რომელსაც აქვს ამ მასალის აღქმის, მისი ქვეტექსტების წაითხვის უნარი (თუკი, რა თქმა უნდა, ეს ქვეტექსტები არსებობს).

„ორომტრიალის“ ერთ-ერთი მოტივი (ისევე, როგორც მთლიანად ლ. ლომბერძინის შემოქმედებისა) პარამონის ძიებაა — ადამიანის პარამონისა საკუთარ თავთან, საკუთარ სინდისთან, ახლობლებთან, გარესამყაროსთან. ერთის მხრივ, ამ პარამონის არარსებობისა და მეორეს მხრივ, მისკენ სწრაფვის გადმოსაცემად რეჟისორი ზოგჯერ კინემატოგრაფიულ სახიერებას პოულობს. მაგალითად, ფილმში რამდენჯერმე გვხვდება მინის მიღმა გათამაშებული სცენები, როდესაც მაყურებელს არ ესმის რაზე საუბრობენ გმირები, „მოკარნახე“ რეჟერნი კი უმალ სწორხაზოვნებას ანიჭებს მათ. ასეთი სცენების რიგში შედარებით ორგანული და მხატვრულად მთლიანი გამოვიდა სცენა ციხის „პაემანთა დარბაზში“, როდესაც გამყოფი მინის ერთ მხარეს ყოფი ბადრისა და მის სანახავად მოსული სალომესა და ერეკლეს სახეები ერთ გამოსახულებად აირეკლება მინაზე, რაც ამ ერთიანობის სურვილადაც აღიქმება და მის მოჩვენებით შესაძლებლობადაც...

მაგრამ ფილმში უფრო მეტად სწორხაზოვნება ჭარბობს, რასაც გმირთა საცხოვრებელი გარემოს (მხატვარი გ. მიქელაძე) სწორხაზოვნებაც უწყობს ხელს.

კინოში ყოფითი გარემო უბრალო ფონი კი არ არის, არამედ ეკრანზე შექმნილი კონფლიქტური სიტუაციის მნიშვნელოვანი დრამატული პოლუსი, რომელიც არ შეიძლება არ იყოს სემანტიკური. პროზაული თხრობისათვის („ორომტრიალი“ კი თხრობის სწორედ ამ ფორმისაკენ იჩენს მიდრეკილებას) დამახასი-

ათებელია ყოფითი ანტურაჟის ფართული არა აშკარა სემანტიკა.

ლ. ლომბერძინის ფილმის გმირთა ყოფითი გარემოს სემანტიკა ყველა შემთხვევაში აშკარაა: საქმოსანი ანდროსი და მისი მეზმანი მეუღლის ბინა, რა თქმა უნდა, ბროლის ჭაღებით, ჩინური ლარნაკებითა და ანტიკვარული ავეჯით არის მორთული, ხოლო ფანჯარას რკინის სანდო ცხაური „იციკს“; მარტონელა მეცნიერი რუსუდანის მყუდრო სამყოფელის „ლირსშესანიშნობას“, რა თქმა უნდა, წიგნები და ფირფიტები შეადგენენ; რუსუდანის ხელმძღვანელი მოხუცი მეცნიერის ბინაც „ტიპიურია“ — სხვა ფილმებიდან ნაცნობი ასეთივე გმირის ბინების მსგავსი; ხოლო მანანა იაშვილის ურემონტო, აყრილდაყრილი ბინა ამ გმირის აწეწილი, მოუწყობელი ცხოვრების აშკარა, სწორხაზოვანი მეტაფორაა.

თავისი ფილმის გმირებს ლ. ლომბერძინე მევეთრად გამოხატულ სოციალურ ტიპებად — საზოგადოებრივი ქცევის მკაცრი ფორმულის ვარიანტებად ხედავს. მაგრამ დრამატურგით შემოთავაზებული სიტუაციები ბოჭავენ, გასაქანს არ აძლევენ მათ „ხორცის შესასხმელად“. არცერთი მათგანის ხაზი არ ვითარდება, არ მიდის სიღრმეში და ფაქტიურად, თითოეული მათგანი ნიშნის, ფორმულის დონეზე რჩება. საქმეს ვერ შევლის ვერც შესანიშნავი სამსახიობო ანსამბლი (განსაკუთრებით აღვნიშნავ მასში ლეილა აბაშიძეს და ლია ელიავას, რომლებიც ცდილობენ წარმოაჩინონ თავიანთი გმირების ხასიათის სიღრმისეული შრეები, მაგრამ აღწევენ ამას იმ ზომით, რომელიც ფილმის რეჟისორულ-დრამატურგიული კონცეფციითაა შესაძლებელი). შიშვლდება ქვემა, ფორმულა, რომელიც მხატვრულ სქოვლონი „გათქმევდას“, „დაკარგვას“ ვერ ახერგებს.

ხელოვნურობა და ზედაპირულობა ერთგვარ სიმჩატეს ანიჭებს ფილმის სათქმელს, რომელიც (მომიტევონ ავტორებმა) ბანალურ ქემპარიტებათა დონემდეა დაყვანილი. ეკრანზე ასახული ამბები ემსგავსება შორიდან დანახულ ფრაგმენტებს ქალაქის ყოველდღიური ყოფითი, რომლებიც თავისი სიმართლის ხარისხით ძალზე დაშორებული არიან იმ მრავალსახა, მრავალფეროვანი, ათასგვარი სიართულებითა და წინააღმდეგობებით აღსავსე, ხშირად ამოუხსნელი მოვლენების ჭაჭვი-საგან, რომელსაც ცხოვრება ქვია.



ახალ რუბრიკაში „ოტხმოციანელები“ მკითხველებს გააცნობთ იმ კინემატოგრაფისტთა შემოქმედებას, ვინც 80-იან წლებში მოვიდა ქართულ კინოში, მათთან ინტერვიუსა თუ დალოცვაში შევეცდებით გავიგოთ მათი შეხედულებები ცხოვრებაზე, წარმოვაჩინოთ მათი ესთეტიკური და მოქალაქეობრივი პოზიცია.

# „მე ყოველთვის დაეპარცხებულთა მხარეზე ვარ...“

ქეთევან ჯაფარიძე

1987 წლის კანის ფესტივალის დასკვნითი ნაწილი. ტაბლოზე ინთება „ოქროს კამერით“ დაჯილდოებული ფილმის სათაური — „რობინზონადა, ანუ ჩემი ინვლისელი პაპა“, იქვე — „ქართული რეჟისორი ნანა ჯორჯაძე“.

„ეს იმდენად მოულოდნელი იყო ჩემთვის, — ახალგაზრდა რეჟისორისათვის, რომლისთვისაც ძალზე დიდი პატივია ამ პრესტიჟულ ფესტივალზე მხოლოდ მონაწილეობაც კი, რომ პრიზით დაჯილდოება დაუჭერებელიც კი იყო. მე მიხაროდა, რომ ჩემი გვარის გვერდით გარკვევით ეწერა — ქართველი რეჟისორი. ყველაზე მეტად ის მემამყებოდა, რომ მეც შევიტანე ოდნავი წვლილი ჩემი სამშობლოს სახელის საზღვარგარეთ პოპულარიზაციის საქმეში. დამერწმუნეთ, რომ ეს ლიტონი სიტყვები არ არის. ადამიანი თურმე თავის წარმატებას ყოველთვის ერს უკავშირებს“.

ნანა ჯორჯაძე 80-იანი წლების დასაწყისში მოვიდა ქართულ კინოში. ამას წინ უსწრებდა სწავლა სამხატვრო აკადემიაში არქიტექტურის და ფაქულტეტზე, შემდეგ კი თეატრალური ინსტიტუტში, თენგიზ აბულთაძის და ირაკლი კვიციანიძის სახელოსნოში.

მან თავიდანვე გარკვევით აირჩია თემა — დანაგრეული, საზოგადოებისაგან უარყოფილი ადამიანების ფსიქოლოგიაში წვდომა და მათი სულიერი საწყისის წარმოჩენა. პირველივე მის ნამუშევარში, — საკურსო ფილმში „ტრიო“ მოხეტიალე მუსიკოსების ცხოვრების ეპიზოდები იყო მოთხრობილი. ფილმს არც იუმორი აკლდა, რომელიც შემდგომ სურათში „ატლანტი“ უფრო აშკარად გამოჩნდა.

ანეგდოტზე აგებულმა ამ ფილმმა ტალინში გამართული ახალგაზრდული ფესტივალის მთავარი პრიზი მოიპოვა.

სამყაროს კრიტიკული ხედვა, რომელიც რეჟისორმა ამ ფილმში გამოავლინა, კიდევ უფრო გაღრმავდა მის სადიპლომა ნამუშევარში „მოგზაურობა სოპოტში“.

ფილმი მოგვითხრობს მატარებელში ფოტოების გამყიდველი ორი მაწანწალის ამბავს, რომლებიც პარაზიტულ და უმიზნო ცხოვრებას ეწევიან. მსგავსი სურათი ყოველი ჩვენგანისათვის ნაცნობია, მაგრამ ამ თემაზე ფილმის გადაღება და თანაც ქალის მიერ, დამერწმუნებით, უჩვეულო ფაქტია.

ჩვენი კინემატოგრაფი დიდხანს ცდილობდა გვერდი აეგლო ამ პრობლემისათვის. სამარცხვინოდ ითვლებოდა ჩვენს სოციალისტურ სამყაროში ლუმპენთა არსებობის აღიარება, თუმცა ის, რომ ჩვენ მათ არ ვახსენებდით, არ ნიშნავდა, რომ ისინი არ არსებობდნენ.

ნანა ჯორჯაძე ერთ-ერთი პირველთაგანია, ვინც ამ პრობლემას შეეხო. თვითონ ასე ხსნის ამ მოვლენით დაინტერესებას: „ასეთ ადამიანებს მე ხშირად ვხედავდი ჩემს ბავშვობაში. ისინი მეტად საცოდავად გამოიყურებოდნენ. ზოგი უხელო იყო, ზოგი ბრმა, ზოგიც უფეხო. მაგრამ ერთ მშვენიერ დღეს მე ისინი სადგურის სასაუბმეში დავინახე. სახიარლი ჩვეულებრივ ადამიანებად ქცეულიყვნენ. მათ აღარაფერი არ აწუხებდათ, ჰამდნენ, მღეროდნენ, იცინოდნენ და იქცეოდნენ ისე, როგორც ყოველი ჩვენგანი.“

ამ სურთმა ჩემზე იმდენად ღრმა შთაბეჭ-

დილება მოახდინა, რომ სამუდამოდ ჩარჩა ჩემს მეხსიერებაში და გადაეწყვიტე მათზე ფილმი გადამეღო“.

რეჟისორის აზრით, ამ ფილმის ეპიგრაფად გამოდგებოდა ამერიკელი პედიატრის ბენჯამენ სპოკის სიტყვები: „არასოდეს ზედმეტ სიყვარულს ცუდად არ უმოქმედია ბავშვების სულიერ სამყაროზე და მხოლოდ სიყვარულის უკმარისობა ამახინჯებს მათ სულს“. ფილმიც სწორედ იმ ადამიანებზეა, ვისაც ბავშვობაში აკლდა მშობლების სითბო და სიყვარული.

სურათში საინტერესოდ არის გახსნილი ორი ადამიანის ხასიათი, რომელნიც შემთხვევით გადაეყარნენ ერთმანეთს. ისინი წყვეტილი ფრაზებით საუბრობენ, ერთიმეორეს არც კი უყურებენ, თითქოს არც უნდათ რაიმე იცოდნენ ერთმანეთის შესახებ და სწორედ იმ დროს, როდესაც მათში მეგობრობის ნაპერწკალი ვალდებულება და ადამიანური თვისებები წინ წამოიწევენ, ბედის უკუღმართობა კვლავ გათიშავს მათ და მარტოსული ადამიანი მარტოსულადვე რჩება.

„ისინი ცხოვრების აუტსაიდერები არიან და მე მათ ვაფასებ, რადგან ყოველთვის დამარცხებულთა მხარეზე ვარ“ — ამბობს ნანა.

რეჟისორს სურდა დაენახებინა, რომ ცხოვრების ფსკერზე დასულ ადამიანებსაც ჩვეულებრივი სული აქვთ. მათში არის შენიღბული სიკეთე და კეთილშობილება. მხოლოდ ეს თვისებები მუდამ საძებნი და აღმოსაჩენია.

ეს ფილმი (რომელმაც შვიდი წლის შემდეგ, 1987 წელს, ობერპაუზენის ფესტივალზე რეჟისორს დიდი წარმატება მოუტანა — ხუთი პრიზი დამსახურა: მთავარი პრიზი, „ტილ ულენშპიგელი“ სატირისა და იუმორისათვის, ვატიკანის ევანგელისტების პრიზი, კინოკლუბების ინტერნაციონალური ფედერაციის პრიზი და საყმაწვილო ყიურის დიპლომი) გაერთიანება „დებიუტში“ შეიქმნა, რომელიც იმ პერიოდში ყალიბდებოდა რეზო ესაძის ხელმძღვანელობით. გაერთიანებამ დამწყებ რეჟისორებს ყველა პირობა მისცა ფილმების შესაქმნელად. არ იყო ცენზურა, ახალგაზრდებს შეეძლოთ გაეკეთებინათ ყველაფერი, რაც სურდათ. სცენარები



ნანა ჯორჯაძე

არ მტკიცდებოდა და ყველაფერი იქვე ლოკალურად წყდებოდა.

რამდენიმე ხნის შემდეგ ნანა ჯორჯაძეს ცენტრალურმა ტელევიზიამ შესთავაზა მათი დაკვეთით გადაეღო ფილმი „მომეხმარეთ იალბუზე ასკლაში“. თავისთავად საინტერესო, ჰუმანური იდეის მატარებელი ჩანაფიქრი, რომელშიც ახალგაზრდა ყმაწვილი ინვალიდ მამას ეხმარება აუსრულებელი წადილის ასრულებაში, სრულიად სხვაგვარად წარმოსდგა ეკრანზე. იგი ნანა ჯორჯაძის შემოქმედების დრამატულ ეპიზოდად იქცა. ფილმიდან ამოღებული იყო თითქმის ყველა მნიშვნელოვანი ეპიზოდი, ყოველივე ის, რის გამოც შეიქმნა ფილმი. რეჟისორი იხსენებს: „ერთი ღამის განმავლობაში ჩემი ფილმი ისე დაამახინჯეს, რომ მეორე დღით მე იგი ვეღარ ვიცანი.“

სიკვდილი მიწოდდა. მე განვიციდიდი პირველ რიგში იმას, რომ ჩემი სახელით ეკრანზე უნდა წასულიყო მუნჯი ფილმი — ეს ჩემთვის სრულიად აუტანელი იყო (გათვითცნობიერებულ მკითხველს ალბათ გაახსენდება გასულ წელს ყურნალ „ოგონიოკში“ დაბეჭდილი ელდარ რიაზანოვის წერილი „რატომ წავედი ტელევიზიდან“. — ქ. ჯ.). მე მათ ვთხოვე, რომ ჩემი სახელი მაინც მოეხსნათ ტიტრებიდან, მაგრამ ყოველივე ამია იყო. ეს გახლდათ საავტორო უფლებების უსულგუ-





ჟანრი ლოლაშვილი, ნინელი ჰანკვეტაძე და  
ოპერატორი ლევან პაატაშვილი „რობინზონიდაზე“  
მუშაობისას

ლო უბუღებელყოფა. განადგურებულად ვიგ-  
რძენი თავი. ამ ფაქტის შემდეგ აღარასოდეს  
მქონია სურვილი მეთანამშრომლა ცენტრ-  
ალურ ტელევიზიასთან, თუმც ვიცი, რომ ამ-  
ჟამად იქ ხელმძღვანელობა გამოიცვალა და  
სრულიად სხვა ხალხი მუშაობს“.

ხშირად დიდ ტკივილს დიდი სიხარული  
მოსდევს. ასე მოხდა ნ. ჭორჯაძის ცხოვრე-  
ბაშიც. ასეთი მარცხის შემდეგ მან შეძლო  
მუშაობა და თანაც ისე, რომ დიდი ჯილდო  
მიეღო კინემატოგრაფისტებისათვის ყველა-  
ზე მნიშვნელოვან კინოფორუმზე. კანის  
კინოფესტივალს წინ უსწრებდა სვედლოვს-  
კში ჩატარებული დებიუტების IV კინოფესტი-  
ვალი, რომელზედაც ფილმმა „რობინზონი-  
ადა, ანუ ჩემი ინგლისელი პაპა“ დაიმსახურა  
პრიზი საუეთესო სრულმეტრაჟიანი ფილ-  
მისათვის. ფილმში მოთხრობილია ინგლისე-  
ლი ტელეგრაფისტის ქრისტოფერ ჰიუზის  
ამბავი, რომელიც რევოლუციის შემდეგ სა-  
ქართველოში გაუქმებული ლონდონ-დელის  
სატელეგრაფო ხაზს იცავდა. აქ ვერც ერთ  
ტინანდარტულ ტიპაჟს ვერ შეხვდებით. ინგ-  
ლისელ ჰიუზს ჟანრი ლოლაშვილი ასახიე-  
რებს. მისი სახე სრულიად არ ეთანხმება სა-  
ყოველთაოდ დაკანონებულ ინგლისელის ტი-  
პაჟს. თუმცა რეჟისორი ამბობს, რომ მან ინ-  
გლისურ ჟურნალში „ლონდონი“ ნახა ამ  
მსახიობის გარეგნობის იდენტური ინგლისე-  
ლი კაცის ფოტო (ეს ფოტო ხშირად ჩანს  
კადრში ჰიუზის საწოლის თავზე). გარდა ამი-  
სა, მას წარსულის ადამიანები თანამედრო-  
ვეთა მსგავსად წარმოუდგენია. ამიტომაც  
იგივე მსახიობი ასახიერებს ჰიუზის შვილი-  
შვილსაც.

რევოლუციონერი ნესტორ ნიორაძეც გან-  
სხვავებულია რევოლუციონერის სტერეოტიპ-  
პისაგან. იგი კოხტად ჩაცმული ინტელიგენ-  
ტია, ოდნავ ამერიკანიზებული სახით. ლავ-  
რენტი მგელაძეც არ არის კონკრეტულად  
უარყოფითი გმირი. მართალია, მას ფილმის  
გმირებისათვის მხოლოდ უბედურება და  
სიკვდილი მოაქვს, მაგრამ რეჟისორი ცდი-  
ლობს (ნანა ჭორჯაძის პრინციპი — ბორტ-  
ში მუდამ აღმოაჩინოს კეთილი) დაგვანახოს  
ის, რომ იგი ტრაგიკული პიროვნებაა, უნებ-  
ლიე მკვლელია, რომელიც ასეთად მხოლოდ  
და მხოლოდ ვითარებამ აქცია. ამავე დროს  
მას ფაქიზი სული აქვს და გარკვეულ შევებას  
მუსიკალური ინსტრუმენტების შეკეთებაში  
ჰპოვებს. ლავრენტის არ ესმის, რატომ არის  
იძულებული დაიშალოს და განერიდოს სა-  
ზოგადოებას.

მოზაიკურად წარმოდგენილი 20-იანი წლე-  
ბის მოვლენები გადახლართულია ინგლისე-  
ლი ჰიუზისა და ქართველი გოგონას უილ-  
ბლი სიყვარულის ამბავთან.

რეჟისორმა ყოველივე ეს გადმოსცა გამო-  
სახულების და მუსიკის საშუალებით. ხში-  
რად ვიზუალური მხარე დომინირებს. შეე-  
თეთრი ეპიზოდები ენაცვლება ფერში გადა-  
წყვეტილ ეპიზოდებს ხან სიტუაციისა და  
სიმბოლურ დატვირთვისთან კავშირში, ხა-  
ნაც დაუკავშირებლად, მხოლოდ და მხოლოდ  
ემოციებზე დაყრდნობით.

ფილმის ეპიზოდები „სფუმატოში“ მოცე-  
მულ ფერადოვან ტილოებს გვაგონებს: ნის-  
ლიდან გამოსული კატარა, დღის მზის სხი-  
ვებით ოდნავ განათებულ მამაკაცთა ბუნდო-  
ვანი ჯგუფის ხატოვან კომპოზიციას წარ-  
მოადგენს. მხატვრული კადრების პარალე-  
ლურად მოცემულია ეპოქის დამაოცრებე-  
ბელი ქრონიკალური და ფოტო კადრები.

ფილმში ყოველი დეტალი გარკვეული აზ-  
რობრივი დანიშნულების მატარებელია. კა-  
მერა ხაზგასმით გამოკვეთს საგნებს, გვა-  
ფიქრებს მათ მნიშვნელობაზე — თოფი, რო-  
მელიც თითქმის ყოველ კადრში ტრაგიკული  
ფინალის მომასწავებელია ანდა ვაშლი, რომ-  
ლის ბიბლიური მნიშვნელობაც ქალური სა-  
წყისის სიძლიერეზე მიგვანიშნებს. მართალია,  
ფილმის გმირებიდან მხოლოდ ქალი რჩება  
ცოცხალი, რომელიც სიცოცხლის გაგრძელე-  
ბის სიმბოლოა.

ფილმის გამოსახულების მნიშვნელობა და



მალი დონე პირველ რიგში ოპერატორ ლევან პაატაშვილის დახვეწილი მუშაობის შედეგია. ამასვე ხელი შეუწყო მხატვარმა ვახტანგ რურუამ, რომლის შავ-თეთრი ესკიზები ზუსტად გამოხატავს რეჟისორის მიდგომას და განწყობილებას. ნ. ჯორჯაძეც აღნიშნავს, რომ იგი უფრო ხშირად უპირატესობას ანიჭებს შავ-თეთრ კინოს, რომელიც ბევრად უფრო გამოხატაველია, ვიდრე ფერადი. თუმცა ამჟამად ფერსაც საკმაო დატვირთვა ჰქონდა ფილმში.

ნანა ჯორჯაძე ასე ახასიათებს ფილმის ოპერატორს: „ლევან პაატაშვილი მსოფლიო მნიშვნელობის ოპერატორია. იგი შესანიშნავად გრძნობს და აღქვამს ყოველივეს. მე მას მხოლოდ ვერმეერისეული განათება ვთხოვე და მეტი არაფრის თქმა არ იყო საჭირო.“

მე არ მინდოდა მკვეთრი ტონები და ფერადი კადრები რბილი, პასტელური შეფერილობისა გამოვიდა.

მინდოდა, რომ ფილმი დამსგავსებოდა ძველ ალბომს, დროისაგან გაცრეცილი ფოტოებით, ეპოქის ამსახველი ხედებით. ამაში ძალიან დამეხმარა ბატონი ლევანი.

ეს ჩემი პირველი სრულმეტრაჟიანი ფილმი იყო და ჩემთვის დიდი პატივია, რომ ასეთი დიდი ოსტატი ჩემთან თანამშრომლობას დამთანხმდა“.

ფილმის მუსიკალური მხარე თვით მთავარი გმირის — ჰიუზის შვილიშვილიდან მომდინარეობს. იგი კომპოზიტორია და წერს სიმფონიას, რომელსაც „რობინზონიადას“ უწოდებს. კომპოზიტორ ეზრი ლოლაშვილის მუსიკა მოვლენების აღქმას ამძაფრებს. ასევე დიდი დატვირთვა აქვს სიმღერას ილია ჭავჭავაძის ლექსზე „ჩემო კარგო ქვეყანა“, რომლის მელოდია და ტექსტი ლაიტმოტივად მიჰყვება მთელ ფილმს.

„მუსიკის საშუალებით მე მსურდა ვაღმომეცა განწყობილება იმ მოვლენების მიმართ, რომლებზეც არ მსურდა მესაუბრა სიტყვებით. ჩემი აზრით მუსიკა თავისთავად გადმოსცემდა ჩემს დამოკიდებულებას ამ მოვლენებისადმი. მუსიკის დრამატურგიას ჩემთვის ძალზე დიდი მნიშვნელობა ჰქონდა“.

— ამბობს რეჟისორი.

ასეთივე პრინციპით, ხმოვან და ვიზუალურ

ეფექტზე ააგებს ნანა ჯორჯაძე დოკუმენტურ ფილმს თბილისზე, რომლის გადაღებასაც მომავალში აპირებს. მას სურს ფილმი გააკეთოს არქიტექტურის პოზიციიდან (როგორც ყოფილმა არქიტექტორმა). ფილმში არ იქნება სადიქტორო ტექსტი და ყოველივე ხმის დრამატურგიაზე იქნება აგებული.

ნანა ჯორჯაძე არაფერს ამბობს თავის მომავალ გეგმებზე. მას ბევრი ჩანაფიქრი აქვს, მაგრამ კონკრეტულად რას განახორციელებს, ჯერ არავის უმხელს. თუმცა ცნობილია, რომ კანის ფესტივალზე გამარჯვების შემდეგ მას შესთავაზეს მარინა ცვეტაევაზე ფილმის გადაღება საფრანგეთში, მაგრამ ეს მხოლოდ პროექტია და მისი განხორციელება მხოლოდ მასზე არ არის დამოკიდებული. ამჟამად ძიებაშია და ცდილობს, რომ მისმა შემოქმედებამ გარკვეული კვალი დატოვოს ქართულ კინემატოგრაფიაში.

**ინტერვიუ:**

— ფილმმა „რობინზონიადა, ანუ ჩემი ინგლისელი პაპა“ უკვე თითქმის მთელი მსოფლიო მოიარა. მისი კომერციული ჩვენებები მიმდინარეობდა აშშ-ში, იაპონიაში, ინდოეთში, ესპანეთში, იტალიაში, ავსტრიაში... რიგშია კიდევ რამდენიმე ქვეყანა; სამშობლოში კი დღემდე არ ეღირსა ეკრანებზე გამოსვლა...“

— ფილმი „რობინზონიადა...“ 1986 წელს დაეასრულე. აგერ უკვე 1989 წელია და რაც არ უნდა მტკივნეული იყოს ეს ჩემთვის, ფილმი უკვე დაბერდა, დაკარგა აქტუალობა.

ის, რაც მე მაწუხებდა და რამაც ეს სურათი გადაამღებინა, უნდა თქმულიყო სამი წლის წინ, რადგან მაინტერესებდა როგორც რეჟისორს და როგორც მოქალაქეს, რამდენად ახლოს ვიდექი საზოგადოების პოლიტიკურ შეხედულებებთან და საზოგადოების რეაქცია (დადებითი თუ უარყოფითი) კატალიზატორი იქნებოდა ჩემი შემდგომი მუშაობისათვის. მერწმუნეთ, მე ჩვენი მაცურებლების აზრი უფრო მაინტერესებდა, ვიდრე უცხოელებისა. რა თქმა უნდა, კანის ფესტივალის პრიზი საამაყო და სასიამოვნო ყველა ხელოვანისათვის, მაგრამ სახლში, ჩემიანების ნათქვამ სიტყვას ჩემთვის უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს.

— მინდა, რომ თქვენვე განმარტოთ რამდენად ზუსტად შესძელით იმ რთული დროის გადმოცემა, რომელსაც თქვენი ნაწარმოები ეხება.

— დოკუმენტალურად ეპოქის აღდგენა არ დამისახავს მიზნად. ჩემს იდეას ბიძგი მისცა რამდენიმე დოკუმენტურმა კადრმა, რომელზეც აღბეჭდილი იყო საუკუნის დასაწყისის რევოლუციური ბათუმი.

რაც არ უნდა უხარისხო იყოს დოკუმენტური კადრები გადაღების თვალსაზრისით, მათ ერთი უღიგესი უპირატესობა გააჩნიათ — ისინი ისტორიის ქრონიკებს წარმოადგენენ.

ახლა ძალიან ვნანობ, რომ ჩემი ფილმიდან ამოვიღე რამდენიმე დოკუმენტური კადრი. ეს, ალბათ, ჩემი სისუსტის ბრალია.

ჩინოვნიკმა „სახკინოდან“, რომელიც ჩემი ფილმის კურატორი იყო, პირდაპირ განაცხადა, თუ გინდათ, რომ რაიმე შანსი გაჩნდეს ფილმის შესაქმნელად, სრულიად უნდა ამოიღოთ დოკუმენტური კადრებო. დღემდე ვერ გამოვიდა, რამ გამოიწვია მისი ასეთი გაღიზიანება.

ეს მართლაც რთული ეპოქა იყო. ახლა ადვილია თქმა, თუ ვინ იყო მართალი და ვინ დამნაშავე, რადგან გამარჯვებულს არ ასამართლებენ; მაგრამ იმ მომენტში ორივე მხარე საკუთარი იდეებისათვის იბრძოდა, საკუთარ იდეებს სწირავდა თავს, და ამდენად, შეიძლება ითქვას, რომ ორივე მხარე მართალი იყო.

ვფიქრობ, ჩემს ფილმში ვაჩვენე, თუ რამდენი სისხლის, უბედურების, დამსხვრეული ბედის, რამდენი სიცოცხლის ფასად დამკვიდრდა ჩვენს ქვეყანაში ახალი ცხოვრება.

მე მინდოდა გამოვსულიყავი არა მსაჯულის როლში, არამედ იმ პიროვნებისა, რომელიც ცდილობს ყოველგვარი მიკერძოების გარეშე, ზუსტად გადმოსცეს ბარკადების ორივე მხარეს მებრძოლთა მსოფლმხედველობა.

— ლაო-ძის უთქვამს: „რაც უფრო მეტია ქვეყანაში კანონი, მით მეტია დარღვევები“. ჩვენთანაც იგივე ხდება.

შევქმნით კანონს. შეეწირება ამ კანონს ასობით ადამიანი, შემდეგ ვაუქმებთ და იმ

უაზროდ განწირული ადამიანების ბედზე უკვე აღარავინ ფიქრობს.

ის, რაც დღეს ჩვენთან ხდება, იმის ნიშანია, რომ ყველას ერთმანეთის ბედი გვაწუხებს; რომ აღარა ვართ ჩაკეტილები ჩვენს საკუთარ ობიექტულურ ნაჭუჭში, რომ გამოჩნდა რთული მიზანი ჩვენი მეობის აღორძინებისა და პატივისცემისა...

— მე მიმანჩია, რომ დღეს თუ ლაბარაკია დემოკრატიაზე და თუ ის პატარა დოზით მაინც არსებობს, შესანიშნავია.

კონცენტრირება მოხდა იმ ენერჯის, იმ ტკივილისა, რაც დაგროვილი იყო ჩვენს ერში, რამაც დაგვანახა, რომ მთლად არ გადავგვარებულვართ და გვაქვს ძალა ერთობისა. მაგრამ ღმერთმა დაგვიფაროს — რომ გაჩნდეს ბრძოლა პირველობისათვის, ლიდერობისათვის, რისი ნიშნებიც თვალსაჩინოა. ჩვენ ისე უნდა ვიცხოვროთ და ისეთი საზოგადოება შევქმნათ, რომ ჩვენი მომავალი თაობა პატივისცემით განიმსჯელოს ჩვენს მიმართ. არ უნდა განმეორდეს ის საზარელი დრო, რომელმაც ლიდერის საამებლად მრავალი მილიონი ადამიანის სიცოცხლე შეიწირა.

მე მჯერა ახალგაზრდების, რომლებმაც ასე მტკიცედ, ასეთი შემართებით დაანახეს ყველა თაობებს, რომ გაჭირვების ყამს შეგვიძლია ერთ მუშტად შეკვრა და ჩვენივე საქმის მოგვარება, მაგრამ მე უკვე ვთქვი და ახლაც ვიმეორებ — არამც და არამც არა ვარ მიმხრე სისხლის ღვრისა და მას, ვინც ამისკენ მოუწოდებს ახალგაზრდებს, არა მგონია ერის კეთილდღეობა აწუხებდეს.

— ჩვენ შევეხეთ ისეთ საკითხს, რომელზედაც დიდხანს შეიძლება იმსჯელოს და იკამათოს ადამიანმა და რახან ახალგაზრდები ვახსენეთ, რა აზრის ხართ თქვენს შემდგომ კინოში მოსული ახალგაზრდა რეჟისორების შემოქმედებაზე, რომლებმაც მოიტანეს ახალი ტიპი გმირისა, რომელსაც თითქოს გააჩნია ნათელი მიზანი, აქვს სურვილი გამოვიდეს ჩარჩოდან, დაარღვიოს ერთფეროვანი ცხოვრების უაზრობა, მაგრამ ყველა ცდა მარცხით მთავრდება?

დღევანდელი ახალგაზრდის სახე, რომელიც აქტიურ მონაწილეობას იღებს ერის საკირბოროტო საკითხების გადაწყვეტაში და იმარჯვებს კიდევ, რატომღაც ჟერჯერობით



არ ასახულა მისი თანატოლების შემოკმე-  
დებაში.

— კინოში გმირი დღევანდელი ახალგაზრ-  
დის სახეს ვერ ასახავს. ეს თვით კინოს სპე-  
ციფიკაშია ჩადებული, ვინაიდან ფილმი კეთ-  
დება მინიმუმ ერთი წლის განმავლობაში.

ყველა ის ფილმი, დღეს რომ ეკრანზე გა-  
მოდის, ორი-სამი წლის წინაა გადაღებული,  
როდესაც ჯერ კიდევ არ იყო ეს მოვლენები.  
დღევანდელი გმირის აქტიურობა, მისი ტკი-  
ვილი, მისი ბრძოლისუნარიანობა რომ და-  
ვიწინახოთ და ეს ყოველივე ეკრანზე აესაზოთ,  
ამას ერთი წელი მაინც სჭირდება. ჩვენ ხომ  
არა ვართ ჟურნალისტები, რომლებიც მო-  
მენტალურად ასახავენ მოვლენებს.

დღევანდელ გმირებზე, ალბათ, ყველა შე-  
მოკმედი იფიქრებს, ყველა ისურვებს, რომ  
გააკეთოს მათზე და ამ მოვლენებზე ფილმი,  
მაგრამ ის გამოვა ეკრანებზე ორი, სამი ან  
ოთხი წლის შემდეგ და დაკარგავს თავის  
აქტუალობას (მე აღარ მინდა გავიმეორო  
ჩემი ფილმის ბედთან დაკავშირებული გუ-  
ლისტკივილი).

— როგორც ვიცით, თქვენ ახლა იღებთ  
დოკუმენტურ ფილმს გრიგოლ რო-  
ბაქიძეზე.

რამდენად არის შესაძლებელი ამ დიდი  
ქართველი მოაზროვნისა და მწერლის შესა-  
ხებ ფილმის შექმნა ჩვენს პირობებში და რა  
სირთულეებს წააწყდით ამასთან დაკავშირე-  
ბით?

— მუშაობა მიხდება წარმოუდგენლად  
რთულ პირობებში, რადგან პირველ რიგში  
მე მინდა აღვნიშნო ჩვენი ფოტო-კინო არ-  
ქივის სავალალო მდგომარეობა. დაკარგუ-  
ლია, განადგურებულია, გაფუჭებულია მთე-  
ლი ჩვენი დოკუმენტაცია. საერთოდ, პიროვ-  
ნებებზე ღირებული დოკუმენტები არ არსე-  
ბობს. ის დოკუმენტებიც კი, რომლებზეც მე  
ორი წლის წინ ვმუშაობდი „რობინზონა-  
დას“ გადაღების დროს, ისინიც კი გამჭრა-  
ლია არქივიდან. სრულიად მომსპარია მთე-  
ლი ისტორიული მასალა, რადგან ფირი აღარ  
არსებობს. ფირს წვავენ, მისგან იღებენ  
ვერცხლს და ქრება ყოველივე, რაც იძლე-  
ოდა ცოტაოდენ ინფორმაციას მაინც ჩვენი  
ახლო წარსულის შესახებ.

არანაირ შემდეგ შექმნილ დოკუმენტებს,  
რომლებიც იწერება და იღებდა არქივებში,  
არა აქვთ ფასი. ქაღალდები იწერება იმ ადა-



კადრი ფილმიდან „რობინზონადა,  
ანუ ჩემი ინგლისელი პაპა“. ქრის-  
ტოფერ პიუზი — ე. ლოლაშვილი

მიანების მიერ, ვინც მშვენივრად იცის იუ-  
რისპრუდენცია, კარგად იცის რა საბუთე-  
ბით შეიძლება დაიზღვიოს და დაიძვრიოს  
თავი და თვითონ სუფთად გამოვლდეს ამ  
საქმიდან, არანაირად არ აგებს პასუხს ამ  
ბინძურ საქმეზე ერის ისტორიის წინაღ-  
მდეგ.

რაც შეეხება თვით ფილმს, დრამატურგ  
ავთო ჩხიკვიშვილთან ერთად ვმუშაობ სამ-  
ნაწილიან დოკუმენტურ ფილმზე გრიგოლ რო-  
ბაქიძის შესახებ, რომელსაც ვიღებ სამეც-  
ნიერო პოპულარული და დოკუმენტური  
ფილმების სტუდიაში, თბილისის სახელმწიფო  
უნივერსიტეტის დაკვეთით. ფაქტურად, ეს  
არის ერთგვარი დაზვერვათი სამუშაო, შემ-  
დგომში მინდა გადავიღო სრულმეტრაჟიანი  
ფილმი მხატვრული ელემენტებით, განაცხადი  
უკვე დევს საქართველოს ტელეფილმების  
სტუდიაში.

ამ ფილმში კი იქნება მხოლოდ ინფორმა-  
ცია გრიგოლ რობაქიძის მრავალმხრივ  
ღვაწლზე, რაც მან შეიტანა ქართულ და  
მსოფლიო კულტურაში.

— უკვე ათ წელიწადზე მეტია, რაც თბი-  
ლისის სახელმწიფო თეატრალურ ინსტი-  
ტუტში სარეჟისორო ფაკულტეტი არსე-  
ბობს. მისი ერთ-ერთი პირველი კურსდამ-



ი. კვირიკაძე და ნ. ჭორჭაძე  
გადასაღებ მოედანზე

თავრებელიც თქვენ ბრძანდებით. ფაქულტეტმა უკვე აღზარდა მთელი პლეადა საინტერესო რეჟისორებისა. გავიდა დრო, როგორ ფიქრობთ, არის თუ არა რაიმე შესაცვლელი სწავლების მეთოდოლოგიაში.

— თეატრალურ ინსტიტუტში კინოფაქულტეტის გახსნა იყო დიდი ეროვნული საქმე და მე ვიცი, რომ ამ საქმეში დილია რეზო ჩხეიძის წვლილი.

ამ ფაქულტეტმა საკუთარი კადრები მოგვცა. მისმა კურსდამთავრებულებმა უკვე შორს გაუთქვეს სახელი ქართულ კინოს. ჩვენი კინოფაქულტეტის სპეციფიკა ის არის, რომ ყველა სტუდენტს, ვინც იქ მიდის სასწავლებლად, არ ეკარგება ინდივიდუალობა. ინსტიტუტში სწავლის დროს მათ ეძლევათ საშუალება გამოავლინონ და აჩვენონ თავისი თავი.

პედაგოგები, რომლებიც იქ ასწავლიან, ჩვენი წამყვანი რეჟისორები არიან და ისინი ძალიან დიდ საქმეს აკეთებენ. ეს ის ხალხია, ვინც თავის დროზე ქართული კინოს სახე შექმნა. ისინი ახლაც ამბობენ თავის სათქმელს. ჩვენი კინოფაქულტეტი ამზადებს არა მარტო რეჟისორებს, არამედ ოპერატორებსაც. ლევან ბატაშვილის სახელოსნომ მოამზადა ბრწყინვალე პლეადა ახალგაზრდა ოპერატორებისა. ყველა ექსპერიმენტატორია, ყველა ენთუზიასტია, ყველა შეყვარებულია თავის საქმეში.

— ქართული კინოს ფენომენზე დღეს ყველა ლაპარაკობს. საზღვარგარეთ, თუ არ ვცდები, ასეთი ფორმულირებაც კი დამკვიდრდა — საბჭოთა კინო და ქართული კინო. ამის ერთ-ერთი დამადასტურებელი

ფაქტია ქართული კინოს დიდი რეტროსპექტივა, რომელიც პარიზში, პომპიდუს სახელობის კულტურულ ცენტრში ჩატარდა. სწავლასაზე თქვენც ბრძანდებოდით.

— დიახ, გახსნაზე იქ გახლდით, მაგრამ არა ქართულ დღეუბანში, არამედ ჩემს საქმეზე. მე დავესწარი ქართული კინოს დღესასწაულს პარიზში. ასამდე ფილმი იყო ნაჩვენები, მაგრამ მათზე ბილეთების შოვნა წარმოუდგენელი იყო. ეს მაშინ, როდესაც, პარიზის კინოთეატრებში ათიოდე მაყურებელი თუ ესწრება ფილმის ჩვენებას და ეს უკვე დასწრებად ითვლება. გულსატკეპია, რომ ამ მნიშვნელოვან მოვლენას არ გამოეხმაურა საკავშირო პრესა.

ძალიან სამწუხაროა, რომ ასეთ მნიშვნელოვან ფაქტს არა აქვს სათანადო რეკლამა.

და კიდევ ერთი, პარიზში ვნახე „მსოფლიო რელიგიის ენციკლოპედია“, რომელშიც კავკასიურ რელიგიას ერთი დიდი გვერდი ეთმობა. მისი ავტორია კავკასიოლოგი გიორგი შარაშიძე, რომელიც წერს, რომ კავკასიაში ოდითგანვე ცხოვრობს ორი ერი — ალანები და სომხები!

რა წყაროთი ისარგებლა ამ კაცმა, რა მეცნიერია, ან რა კავკასიოლოგია იგი, რომელმაც ასეთი უფლება მისცა თავის თავს, დაივიწყა თავისი წარმოშობა, ეროვნული ფესვები და ასეთი დეზინფორმაცია მიაწოდა მსოფლიოს.

მე აღარ მოვყვები მთელი რიგი მსგავსი ფაქტების კონსტატაციას, უბრალოდ, მათ ცებს ჩვენი მეცნიერების ინდიფერენტულობა. რატომ ვართ ჩვენი ისტორიის, კულტურის მიმართ ასეთი გულგრილნი? რატომ ჩვენი მეცნიერები არ აიმაღლებენ ხმას და რატომ არ გამოსცემენ არა ქართულად, არამედ რომელიმე უცხოურ ენაზე ამ ფაქტების გამამაბათილებელი შინაარსის ნაშრომებს?

მთავარია, რომ არ დაიკაროს სულიერი საწყისი, რომელიც ამჟამად აღორძინდა. მე ამას ვხედავ დღევანდელ ბავშვებში, ახალგაზრდებში. ეს ასეც უნდა იყოს. აუცილებლად სულიერად და მორალურად სპეტაკნი უნდა ვიყოთ, რომ შევინარჩუნოთ ჩვენი უძველესი კულტურა.

# „ჩვენ ერთი ოჯახისანი ვართ“\*

## გულბათ ტორაძე

ბასული წლის შემოდგომაზე ქართულმა მუსიკალურმა საზოგადოებრიობამ აღნიშნა ჩვენი ცნობილი კომპოზიტორების, საქართველოს ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწეების, პროფესორების ნიკოლოზ გუდიაშვილისა და ოთარ გორდელის საიუბილეო თარიღები.

როგორც იტყვიან, დრო მიდის და იმ შეუქცევადი ფაქტის წინაშე გვაყენებს, რომ პირველ მათგანს 75 წელი შეუსრულდა, მეორეს კი — 60. არც თუ დიდი ხნის წინ ისინი ჩვენს კომპოზიტორთა სხვადასხვა თაობის წარმომადგენლებად ითვლებოდნენ (რაღა თქმა უნდა, ეს ასეც არის), დღეს კი — ჩემი მასწავლებელი ნიკოლოზ გუდიაშვილი და ჩემი თანატოლი და თანაკლასელი ოთარ გორდელი (ამ სტრიქონების ავტორთან ერთად) უფროსი თაობის წარმომადგენელთა შორის ვირიცხებით, ასე ვთქვათ, „ერთი ოჯახისანი ვართ“, ვსარგებლობ სასიამოვნო შემთხვევით, რომ მივულოცო ჩემს კოლეგებსა და მეგობრებს მათი ცხოვრების ეს ღირსსახოვარი თარიღი, ხოლო მუსიკის მოყვარულთ მოკლედ მოვუთხრო მათ შემოქმედებით გზაზე.

უნდა ითქვას, რომ ბატონ ნიკოლოზსა და ბატონ ოთარს ბევრი რამ ანათესავებს მათი პირადული ადამიანური თვისებების თვალსაზრისით. ორივენი ძალზე გულდია და კეთილგანწყობილი პიროვნებებია, რამაც მათ სამარ-

თლიანად მოუპოვა საერთო სიმპათიები. ორივე მათგანის მუსიკა ნათელი ოპტიმისტური ფერებითაა აღბეჭდილი და შესაბამის განწყობილებას ბადებს...

\* \* \*

ნიკოლოზ გუდიაშვილის შემოქმედება სამამულო ომის პერიოდში მომწიფდა. კომპოზიტორი მუშაობს სხვადასხვა ჟანრში. წერს ოპერებს, ბალეტებს, სიმფონიებს, ოპერეტებს, ინსტრუმენტულ კონცერტებს. მაგრამ ყველაზე მნიშვნელოვანი და მხატვრულად საინტერესო ნაწარმოებები მან კამერულ-საკრავიერი მუსიკის დარგში შექმნა. მელოდიური გამომსახველობით, ეროვნული კოლორიტით, პროფესიული კულტურით აღბეჭდილი მისი ნაწარმოებები უყვარს მსმენელს.

ბატონი ნიკოლოზი თბილისის კონსერვატორიის აღზრდილია (იგი დაამთავრა საფორტეპიანო და საკომპოზიტორო განხრით), თავის მასწავლებლად კი სამართლიანად თვლის გამოჩენილ მუსიკოსსა და პედაგოგს, არაერთი თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორის აღმზრდელს, ლენინგრადის კონსერვატორიის პროფესორს პეტრე რიაზანოვს (პ. რიაზანოვი 30-იან წლებში თბილისში მუშაობდა).

ჯერ კიდევ კონსერვატორიაში გამოამყლავნა ნ. გუდიაშვილმა ინტერესი კამერული ჟანრისადმი. მის მიერ ამ წლებში შექმნილმა რვა საფორტეპიანო პრელუდიამ და პოემამ ვიოლინოსათვის მუსიკალური საზოგადოებრიობის და-

\* მსოფლიო საქადრაკო ფედერაციის დევიზი



დებითი შეფასება დამსახურა. სამამულო ომის დაწყებიდანვე კომპოზიტორი მისი მონაწილე გახდა. კანტატა „კავკასიონში“ აისახა უშუალო შთაბეჭდილებები — ომის მრისხანე დღეებიდან წამოყოლილი გაცდები. 1946 წელს ნ. გულიაშვილმა დაწერა თავისი საუკეთესო ნაწარმოები — საფორტეპიანო კვინტეტი, რომელმაც ფართო აღიარება მოიპოვა ყურადღება მიიქცია 1949 წელს შექმნილმა საფორტეპიანო სონატინამ, რომელიც ქართველი პიანისტების, განსაკუთრებით კი, ნორჩების სასწავლო რეპერტუარში დამკვიდრდა.



ნიკოლოზ გულიაშვილი

ნ. გულიაშვილი იმთავითვე ნაყოფიერად მუშაობდა სხვა ჟანრებშიც. თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრის სცენაზე წარმატებით იდგმებოდა მისი ოპერეტები „შეხვედრა აგარაკზე“, „საჩუქარი“, „სალხინობელი“, „ვახშაშზე“...

დიდი მუშაობა გასწია ბატონმა ნიკოლოზმა დიმიტრი არაყიშვილის მივიწყებული კომიკური ოპერის „დინარას“ აღდგენისათვის. ხელახლა დაწერა პარტიტურა, მუსიკალური ნომრები, რომლებიც არაყიშვილის მუსიკალურ-თემატური მასალის განვითარებას ემყარება.

კომპოზიტორმა შექმნა რამდენიმე საკუთარი ოპერაც, მათ შორის „ქეთევან წამებული“, ხარკი გადაუხადა სიმფონიურ ჟანრსაც... ოთხი სიმფონიიდან გამოირჩევა ტექსელის აჯანყების გმირების — ქართველი მეომრებისადმი მიძღვნილი (№ 3).

განსაკუთრებით უნდა აღინიშნოს ინტენსიური შემოქმედებითი მუშაობა პოლიფონიური მუსიკის ჟანრებში, რასაც უდავოდ შეუწყო ხელი იმან, რომ იგი მრავალი წლის მანძილზე წარმართავს კონსერვატორიაში პოლიფონიის კურსს (მასვე ეკუთვნის პოლიფო-

ნიის ორიგინალური სახელმძღვანელო, რომელიც ამ რამდენიმე წლის წინათ გამოიცა).

პოლიფონიური ჟანრის ნაწარმოებთან გამოირჩევა სიუიტა სიმებიანი ორკესტრისათვის და, განსაკუთრებით, 1972 წელს დასრულებული მონუმენტური საფორტეპიანო ციკლი „24 პრელუდია და ფუგა“, რომელიც თანამედროვე ქართული საკრავიერი მუსიკის საყურადღებო მოვლენად იქცა.

კომპოზიტორის ერთ-ერთი საყვარელი ჟანრია საკრავიერი კონცერტი. მას ეკუთვნის 5 საფორტეპიანო, 2 სავიოლინო და ერთიც სამმაგი კონცერტი ფორტეპიანოს, ვიოლინოსა და ჩელოსათვის. მათ შორის გამოირჩევა საფორტეპიანო კონცერტი № 4 „ჩემი სამშობლოს ველებზე“. ეს არის ჟანრული და ლირიკულ-პეიზაჟური ხასიათის პროგრამული მუსიკალური სურათების ციკლი, რომელიც საქართველოს სხვადასხვა კუთხის თავისებურ მუსიკალურ პანორამას ქმნის, ამაზე მეტყველებენ ქვესათაურებიც — „არაგვის ხეობით დარიალამდე“, „ალაზნის ველებზე“, „გასეირნება რაჭაში“, „კოლხეთი“, ნაწარმოები ერთიანი მხატვრული ჩანაფიქრით გამოირჩევა.

კონცერტებზე ხშირად სრულ-

დება რომანსები და სიმღერები, გუნდები, მათ შორის, „დავითის გოდება“, რომელიც კომპოზიტორმა შექმნა დავით გურამიშვილის ტექსტზე. ეს გუნდი პრემიით აღინიშნა რესპუბლიკურ კონკურსზე, რომელიც გურამიშვილის დაბადების 250 წლისთავს მიეძღვნა.

პოპულარულია მსუბუქი ჟანრის ნაწარმოებებიც: „ფანტაზია ქართულ ხალხურ თემებზე“ საესტრადო ორკესტრისათვის, საესტრადო სიმღერები და რომანსები, რომელთა შორის საუკეთესოა ცნობილი რომანსი „თუ გულწრფელად არ გიყვარვარ“.

კომპოზიტორი დღესაც ნაყოფიერად მოღვაწეობს. ამის დასტურია ბოლო დროს შექმნილი მეოთხე და მეხუთე სიმებიანი კვარტეტები, მეორე საფორტეპიანო კვინტეტი, ორატორია „რწმენა“, საგუნდო ნაწარმოებები... მისი შემოქმედების აღიარების და დაფასების დასტური კი ისიც არის, რომ მეხუთე სიმებიანმა კვინტეტმა და მეორე საფორტეპიანო კვინტეტმა კი 1988 წლის პრემია „ხუთწლედის მატთან“ მოიპოვა.

\* \* \*

ოთარ გორდელმა — განვლო ნაყოფიერი და შინაარსიანი ცხოვრების გზა, აღნიშნული შემოქმედებითი ძიებით, მრავალფეროვანი საზოგადო მოღვაწეობით.

ო. გორდელი თბილისისა და მოსკოვის კონსერვატორიების აღზრდილი და შესანიშნავი პედაგოგების მოწაფეა. თბილისში მის განსწავლას ხელმძღვანელობდნენ პროფესორები ი. ტუსკია (კომპოზიცია) და ა. ვირსალაძე (ფორტეპიანო), მოსკოვში კი — ასპირანტურაში პროფესორი ს. ბოგატირიოვი. ახალგაზრდა კომპოზიტორის შემოქმედებითი მოღვაწეობა ჭერ კიდევ სტუდენტობის ჟამს დაიწყო. 1949 წელს შექმნილი საფორტეპიანო კვინტეტი დღემ-



ოთარ გორდელი

დე ინარჩუნებს თავის მხატვრულ მიზიდველობას. მომდევნო წლებში ი. გორდელმა შექმნა სხვადასხვა ჟანრისა და მუსიკალური ფორმის ნაწარმოებები, რომელთა უმრავლესობას მსმენელთა მოწონება ზედა წილად.

შემოქმედებით მუშაობას კომპოზიტორი უკვე დიდი ხანია უთავსებს საზოგადოებრივ და პედაგოგიურ მოღვაწეობას. იგი იყო საქართველოს კომპოზიტორთა კავშირის მდივანი. 20 წლის მანძილზე სათავეში ედგა საქართველოს მუსიკალურ-ქორეოგრაფიულ საზოგადოებას.

გორდელის შემოქმედებით საღამოზე წარმოდგენილი იყო კომპოზიტორის სხვადასხვა დროს შექმნილი ჟანრულად მრავალფეროვანი ნაწარმოებები: „ახალგაზრდული უვერტიურა“, „ქართული“ და „ვალსი“ სიმფონიური ორკესტრისათვის, კონცერტო ფლეიტისათვის, კონცერტო ფაგოტისათვის, საფორტეპიანო კონცერტი და ვოკალური ბალადა „ძველი სამგორის გმირებს“.

კიდევ ერთხელ სიამოვნებით მოვისმინეთ ჩვენთვის ცნობილი ნაწარმოებები, ინტერესით გავეცანით ახალ ნაწარმოებებს. გვინდა მაინც გამოვყოთ 2 ნაწარმოები — კონცერტონო ფლეიტისათვის და საფორტეპიანო კონცერტი, და არა მარტო მათი მხატვრუ-

ლი მიმზიდველობის გამო, არამედ ამ უტყუარი პროფესიული ოსტატობისათვის, რომელიც მათმა შემსრულებლებმა გამოამჟღავნეს, საზოგადოდ, კონცერტინო ფლეიტისათვის ო. გორდლის საუკეთესო ნაწარმოებია. შკაფიო ეროვნული სტილის, მელოდიურად მდიდარი და გამომსახველი ნაწარმოები, ამავე დროს ფრიად რთულ ამოცანებს სახავს შემსრულებლის წინაშე, ჭეშმარიტად ვირტუოზულ ოსტატობას მოითხოვს მისგან. ამ თვისებით კი უზვად არის დაჯილდოებული ცნობილი საბჭოთა ფლეიტისტი, რუსეთის სფერო სახალხო არტისტი ა. კორნეევი. მის შესრულებაში ორგანულად იყო შერწყმული ორივე — მელოდიურ-გამომსახველი და ელვარე-ვირტუოზული საწყისები. ჭებას იმსახურებს საფორტეპიანო კონცერტის შემსრულებელიც — რესპუბლიკის დამსახურებული არტისტი რ. გორელაშვილი, რომელმაც მოკლე დროის მანძილზე შეისწავლა და ტექნიკურად სრულყოფილად დასძლია ნაწარმოების რთული ფაქტურის სიძნელეები.

სალამოს ერთ-ერთ სასიამოვნო მომენტად მოგვევლინა ის, რომ იუბილარი კომპოზიტორი დირიჟორის ამპლუაშიც წარმოგვიდგა. მან შესაშური პროფესიული ოსტატობითა და განწყობილებით შესრულა თავისი საორკესტრო ნაწარმოებები და აკომპანემენტი გაუწვია კონცერტში მონაწილე სოლისტებს.

დასასრულ მინდა რწმენა გამოვთქვა, რომ ენერგიით სავსე კომპოზიტორები კვლავაც გაგვახარებენ საინტერესო ნაწარმოებების შექმნით, რომლებიც ახალ სიტყვას იტყვიან მათ შემოქმედებითს ცხოვრებაში.

### დსასპლმთ ბერლინი, ევროპის

ეს უაღრესად კოლორიტული და კონტრასტული ქალაქი, წელს 38-ედ აღნიშნავდა ბერლინის საფესტივალო კვირეულს. ქალაქის საფესტივალო დირექცია თანახმად დღეებისა „გადავაქციოთ ბერლინი ევროპის კულტურის ცენტრად“ — უდიდეს ინტერესს იჩენს თანამედროვე მსოფლიოს კულტურული ცხოვრებისადმი და ქალაქში იწვევს ხელოვნების სახელმძოვებელ მოღვაწეებსა და კოლექტივებს, ყველას, ვისაც მნიშვნელოვანი წვლილი შეაქვს თანამედროვეობის სულიერი ცხოვრების სფეროში. ამ უაღრესად გახსნილმა და კეთილგანწყობილმა, იუმორისა და ნატიფი ხელოვნების დამფასებელმა ქალაქმა ამჯერად ქართულ კულტურას უმასპინძლა. ნიკო ფირსმანის 50 ფერწერული ტილო, ჯანსუღ კახიძე და ელისა ვირსალაძე, თბილისის მერიონეტების სახელმწიფო თეატრი, რეზო გაბრიადის პირველი პერსონალური გამოფენით, და ქართული ფილმები იყო ამჯერად საფესტივალო პროგრამაში.

16 სექტემბერს დასავლეთ ბერლინის ერთ-ერთ ძველ უბანში, კანტის ქუჩაზე მდებარე თეატრ „ვაგანტენ-ბიუნეს“ ფოიეში გაიხსნა რეზო გაბრიადის ნამუშევრების პირველი პერსონალური გამოფენა, წარმოდგენილი იყო 42 ფერწერული და 12 გრაფიკული ნამუშევარი. ფესტივალის გენერალურმა ინტენდანტმა დოქტორმა ულიბხ ეკპარდტმა პრესკონფერენციაზე განაცხადა, რომ ბერლინელებს საშუალება მიეცათ კომპლექსში გაეცნოთ ქართული კულტურა. პერსონალურად წარუდგინა ჟურნალისტებს, კრიტიკოსებს, ფერწერის მოყვარულებს რეზო გაბრიადე, როგორც უაღრესად თვითმყოფადი, ორიგინალური მხატვრული სამყაროს მქონე შემოქ-



# „მსოფლიო თეატრი მსიკა უოკაფზე“

(მარიონეტების სახელმწიფო ქართული  
თეატრის გასტროლვაში დასავლეთ  
ბერლინში)



## მაია ხვედელიძე

ფესტივალის აფიშა

მედი. პრესკონფერენციაზე რეზო  
გაბრიაძემ ჟურნალისტებისა და  
კრიტიკოსების მრავალ შეკითხვას  
გასცა პასუხი. მეორე დღეს კი  
უკვე ვაგანტენ-ბიუნეს სცენაზე  
ქართული მარიონეტები აჯადოებ-  
დნენ ბერლინელებს. ბერლინის  
პრესა შესაშური ოპერატიულო-  
ბით აშუქებდა თეატრის საგას-  
ტროლო ცხოვრებას. გადაიცა სა-  
ტელევიზიო სარეკლამო სიუჟეტი.  
თეატრის სალაროს წინ მუდამ რი-  
გი იდგა. სპექტაკლები მაყურებ-  
ლით გაჭედით დარბაზში ტარდებ-  
ოდა. ვულისხმიერ მაყურებელს  
უყურადღებოდ არ დარჩენია არც  
ერთი ჟესტი, არც ერთი ბგერა.  
ერვეული არტისტიზმით, იმპრო-  
ვიზაციულობით ხასიათდებოდა  
რეზო გაბრიაძის ყოველი გამოს-  
ვლა სპექტაკლის წინ და როგორც  
პრესა აღნიშნავდა, თარგმნასაც კი  
არ საჭიროებდა, იმდენად ნათელი  
და გასაგები იყო ყველაფერი ნე-  
ბისმიერი ასაკის მაყურებლისა-  
თვის. ბერლინის ჟურნალ-გაზეთე-  
ბი — „ბერლინერ მორგენფოსტ“,  
„დერ თაგესშპიგელ“, „ფოლკს-  
ბლათ“ და სხვები. — ძალზე თბი-

ლად გამოეხმაურა ჩიტი ბორისა  
(„ჩენი შემოდგომის გაზაფხუ-  
ლი“) ფათერაკებსა და ალფრედო-  
სა და ვიოლეტას სიყვარულის ამ-  
ბავს. გაგაცნობთ ზოგიერთ რე-  
ცენზიას:

„სასცენარო კურსების დამთავ-  
რების შემდეგ რ. გაბრიაძის, სცე-  
ნარის მიხედვით გადაღებულ ფილ-  
მებს დიდი წარმატება ხვდა წი-  
ლად. 1981 წელს მან ინტერესი  
დაკარგა კინოსადმი და მარიონე-  
ტების თეატრი დააარსა. თეატრში  
იგი არ მარტო საკუთარ პიესებს  
დგამს, არამედ მარიონეტების ეს-  
კიზებსაც ქმნის და თოჯინების მე-  
ტი ნაწილიც მისი გაკეთებულია.  
ეგროპულ, განსაკუთრებით კი  
გერმანულ კულტურასთან იგი  
მჭიდროდა დაკავშირებული. იც-  
ნობს კლასტის სტატიას „მარიო-  
ნეტების თეატრის შესახებ“ და  
ბევრ პარალელს პოულობს გერ-  
მანულ და ქართულ რომანტიზმს  
შორის. მივლინებებმა იენასა და  
ვაიმარში, გასტროლებმა მის ქვე-  
ყანასა და საზღვარგარეთ კიდევ  
უფრო გაუფართოვა მას თვალსა-  
წიერი. თეატრის რეპერტუარში

სამი სპექტაკლია. ჩვენთან ნაჩვენები იქნება „ჩვენი შემოდგომის გაზაფხული“ და „აღფრედი და ვიოლეტა“, რომელიც დიუმას რომანის — „ქალი კამელიებით“ — მიხედვით არის დადგმული (გაზეთი „დი ვარპაიტი“).

მეორე რეჟისია (გაზეთი „ფოლკსბლათ“) უფრო დეტალურად, პროფესიულად განიხილავს სპექტაკლებს: „ჩვენი გაზაფხულის შემოდგომა“ თოჯინური ვესტერნია. მოთხრობილია ჩიტი ბორიას თავგადასავალი, რომელიც ბაბუას გარდაცვალების შემდეგ სწორ გზას ასცდება, სასამართლოში ამოჰყოფს თავს, მაგრამ სიცოცხლის ხალისს მაინც არ ჰკარგავს. იგი ბოლოს მონადირის ტყვიით იღუპება. თითქმის შეუძლებელია ამ მრავალპლანიანი მოქმედების ზოგადი შტრიხებით გადმოცემა. აღფრედისა და ვიოლეტას ტრაგიკული სიყვარულის ამბავი მსოფლიო ლიტერატურიდან არის ნასესხები, მაგრამ გაბრიაძესთან იგი თვითმყოფად პიესად გვევლინება. გამოყენებულია ვერდის მუსიკა, არიული პარტიებით გაბრიაძემ სცენაზე მომაჯადოებელი განწყობილების სურათების ინსცენირება მოახდინა. აქ ჩვენ მსოფლიო ლიტერატურას შევხვდით, ქართული კულტურის ტრადიციების მეშვეობით გადმოცემულს. ეს გარკვეულ დაძაბულობას ქმნის, შთამბეჭდავია და საინტერესო. ორივე პიესა ინსცენირებულია დეტალურისადმი დიდი სიყვარულით, ეს შეეხება სასცენო გაფორმებას, ასევე თოჯინებსა და მუსიკას, რომელიც ნაწილობრივ ისტორიულ-ტრადიციული და ნაწილობრივ კი თანამედროვეა. პატარა სცენაზე განსაცვიფრებელი გარდასახვის მოწმენი ვხვდებით: ვხედავთ სამგლოვიარო პროცესიას, ლოკომოტივს, რომლის ყოველი დეტალი დიდი სიყვარულითაა გაკეთებული. ეს ყველაფერი კომბინირებულია ჰკვიანურად გააზრებული სინათლის რეჟისურითაც, რომ მთლიანობაში ამას ყველაფერს იღბლიანი შედეგები შეიძლება ვუწოდოთ. მართალია, გაბრიაძე ქართული კულტურის ფარგლებში რჩება, მაგრამ მასთან ჩვენ ვხვდებით ჯახის ელემენტებსაც, საესტრადო მუსიკას. „ჩვენი შემოდგომის გაზაფხულში“ ერთი ჩიტის ამბავია მოთხრობილი, ამას სიმბოლური მნიშვნელობა აქვს. ეს ჩიტი საკმაოდ ნათელ ადამიანურ შტრიხებს ატარებს. შთამბეჭდავია თოჯინების მიერ შექმნილი სახეები. თოჯინები მრავალპლანიან ინტერპრეტაციას გვთავაზობენ. ძნელი, მაგრამ იღბლიანი რისკია. გაბრიაძემ იცის თავისი საქმე. მუსიკა სპეციულურად დადგმისთვისაა არანჭირბული და კომბინირებულია ხმაურით და თოჯინების „ხმებით“, რომლებსაც ცნობილი ქართველი მსახიობები ახმოვანებენ... მოქმედების უკეთესად გასაგებად პიესები სინქრონულად ითარგმნებოდა. თარგმანი თავისუფალი იყო და ენობრივი მხარე კარგად ესადაგებოდა სასცენო განწყობილებას. ქართული კულტურის უცილობლობისა და ენობრივი ბარიერის არსებობის გამო სამწუხაროდ, ზოგიერთი მეტაფორა დაიკარგა. მთლიანობაში კი ეს იყო ორი საინტერესო, შთამბეჭდავი თეატრალური განცდა, რომელიც მაყურებელმა სიცილით, სცენებს შორის ტაშით, ხშირად ცრემლით და სპექტაკლის ბოლოს ხანგრძლივი ტაშითა და ბრავოს ძახილით დააჩილდოვა“.

დიახ, ქართული მართონეტებით მოხიბლული მადლიერი ბერლინელი მაყურებელი გულდიად იცინოდა და ცრემლსაც უხვად აფრქვედა. „მართონეტების პოეტი“, „მომაჯადოებელი თოჯინების თეატრი საქართველოდან“, „გაბრიაძისთვის ოცნება და სინამდვილე ერთმანეთს ერწყმის“. „მსოფლიო

90

თეატრი მცირე ფორმატზე“ — ასეთი იყო პრესისა და მკაცრებლების საერთო შეფასება. არაერთგზის აღინიშნა რეზო გაბრიადის თეატრის ფერწერულობა, მისი სინატიფე და პოეტურობა. არც მისი ფერწერისადმი დარჩა ვინმე გულფერილი.

„რეზო გაბრიადე წარმოგვიდგაროგორც მწერალი და ფერმწერი. მას შემდეგ რაც მისმა თოჯინებმა მკაცრებელი ოცნების სფეროში წარიტაცეს, იგივეს მოიმოქმედებენ მისი აკვარელები და გრაფიკული ნამუშევრები. გუაშის, ზეთისა და შერეული ტექნიკით შესრულებული მცირე ფორმატის სურათები ზღაპრულად იდეალური სოფლური ცხოვრების მედიტაციებია, რომლებიც დანისლული პალიტრით, ლურჯ-ლილისფერი ან ყავისფერი ტონებით, ვერცხლითა და ოქროთი არაჩვეულებრივად აქცენტირებული. საოცარი ზემოქმედების ფერწერულ-ქანრული სცენები (ისე პოეტურია, ფანტასტიური, თითქოს ბავშვის მიერ იყოს დეტალური სიზუსტით გადმოცემული), სავსეა თავდავიწყებით, სიცოცხლის სიხარულით და ხშირად ნატიფი იუმორით. ესაა გამოფენა მსოფლიო თეატრი 30X40 სმ ფართობზე. ნაწილობრივ ძვირფას ჩარჩოში, ხანაც ძველებურ ხეში ჩასმული ნამუშევრები, რაზეც ოქროს ვარაყი ხალისიანად აღიქმება“ (გაზეთი „ფოლკსბლატი“, ფერწერული თეატრი და თეატრალური ფერწერა).

თეატრის ფოიეში დაწყებული ფერთა ზეიმი სცენაზე გაგრძელდა. სცენაზე გათამაშებული სიუჟეტები კი ფერწერაში პოულობენ ანარეკლს. საგანთა და მოვლენათა, ადამიანთა და ნადირ-ფრინველთა საყოველთაო საკაცობრიო კავშირი, ქართველი კაცის, ქართველი ინტელიგენციის ფაქიზი დამოკიდებულება ყოველი სულიერის მიმართ, მისივე თვისტომთა თუ უცხო ტომელთა მიმართ, სუვერე-



რეზო გაბრიადე

ნობა და ჰუმანურობა, სინათლე და სიფაქიზე გასდევდა წითელ ზოლად ვერნისაქსა და სცენას. ბერლინელებს არც ქართველთა და ებრაელთა ურთიერთდამოკიდებულება დარჩენიათ შეუძრეველი. ერთ-ერთმა ჟურნალისტმა ქალმა საგანგებოდ აღნიშნა სულიერი კავშირი მოხუცი ებრაელისა, — რომელიც უსახსროდ დარჩენილ ბორიას დახმარების ხელს გაუწვდის გაჭირვების ყამს სპექტაკლიდან — „ჩვენი შემოდგომის გაზაფხული“ — ვერნისაქის ერთ-ერთ ტილოსთან — „უღმერთო პიონერი აანთებს ნათურას შაბათს“ — და ამ კავშირის ღრმად ადამიანური ფესვები.

დამთავრდა ბერლინის მრავალფეროვანი, ხალისიანი და შთამბეჭდავი საფესტივალო კვირეული. საკუთარ თეატრს დაუბრუნდნენ თოჯინები. თავის ბუდეს დაუბრუნდა ჩიტი ბორიაც. თან წამოგვყვა მასპინძლების გულისხმიერება, კეთილგანწყობა და სურვილი იმისა, რომ რეზო გაბრიადის ნახატები, ვიდრე ბერლინის, პარიზისა და ნიუ-იორკის გალერეებს ეწვეოდნენ, იქნებ თბილისელებმაც იხილონ ოდესმე მშობლიურ ქალაქში.





# „ლაშის სერენადები“ — ბიჭვინთა-88

## ევენი მაჭავარიანი

დარწმუნებული ვარ, მკითხველი დამე-  
თანხმება — ჩვენი სამუსიკო ცხოვრების ერ-  
თობ უფერული, რომ არ ვთქვათ უღიმღამო  
ყოველდღიურობის ფონზე, ერთგვარ პარა-  
დოქსად გამოიყურება მუსიკალური ფესტივა-  
ლები, ტრადიციად რომ დამკვიდრდა და ზოგ  
შემთხვევაში საგრძნობლად გასცდა მხოლოდ  
შიდა რესპუბლიკურ მნიშვნელობას! თელა-  
ვისა და გორის, ქუთაისისა და უკანასკნელ  
წლებში ბათუმის... სხვადასხვა ამ ფესტი-  
ვალთა სტრუქტურა და მასშტაბი, სხვადასხვა  
ფესტივალების მხატვრული თუ სოციალურ-  
ტექნიკური მიზანდასახულობა. ერთია ექვ-  
გარეშე — საფესტივალო მოძრაობა ჩვენს  
რესპუბლიკაში გამართლებულია არა მხო-  
ლოდ ეროვნული სამემსრულებლო ძალების  
აღმაველობით, ჩვენი მუსიკოსების მაღალი  
პროფესიული დონით, არამედ, ამასთანავე,  
ჩვენი ეროვნული სამუსიკო კულტურის დღე-  
ვანდელი ანგარიშგასაწევი დონითაც. მო-  
დით, ნუ ვიწუწუნებთ დღეს დაკარგული  
მსმენელის გამო. ნებისმიერ შემთ ჩამოთვ-  
ლილი ფესტივალის კონცერტები იმართება  
ხალხით გადატენილ დარბაზებში, რაც მოწ-  
მობს ჩვენი დღევანდელი მსმენელის მაღალ  
მოთხოვნილებებს. პროფესიულად მომზადე-  
ბული მსმენელის გარეშე დღესათვის საქარ-  
თველო ვერ იქცეოდა ფესტივალის რესპუბ-  
ლიკად!

გორის, თელავის, ქუთაისის და ბათუმის  
ფესტივალების ამბავი ფართოდ იყო გაშუ-  
ქებული ეურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“  
ფურცლებზე. დღეს გვსურს წარმოგიდგინოთ  
წლებანდელი — ბიჭვინთის ფესტივალი „ლა-  
შის სერენადები“, რომელიც ყოველწლიურად  
ტარდება 1983 წლიდან. მსოფლიოში მომრავ-  
ლებულ მრავალრიცხოვან ფესტივალებს  
შორის ბიჭვინთის ფესტივალი გამოირჩევა

გარკვეული ტრადიციებით და განვილდ  
წლებში ჩამოყალიბებული განუმეორებელი  
ნიშან-თვისებებით,

ერთ-ერთი მთავარი განმასხვავებელი თვი-  
სება ამ ფესტივალისა იმაში მდგომარეობს,  
რომ მის მრავალფეროვან და ურთულეს პრო-  
გრამებს თავს ართმევს მხოლოდ ერთი (!)  
კოლექტივი — საქართველოს სახელმწიფო  
კამერული ორკესტრი, რომელსაც 1981 წლი-  
დან ჩვენი დროის გამოჩენილი მუსიკოსი,  
საბჭოთა კავშირის სახალხო არტისტი, შოთა  
რუსთაველისა და ზაქარია ფალიაშვილის სა-  
ხელობის პრემიების ლაურეატი ლიანა ისა-  
კაძე ხელმძღვანელობს. სწორედ მას ეკუთვ-  
ნის ამ ტრადიციად ქვეული ფესტივალის  
ჩატარების იდეა. ბიჭვინთაში, რომელიც უკან-  
ასკნელ ხანებში ცნობილია არამარტო უნი-  
კალური საორგანო მუსიკის ფესტივალით,  
არამედ აქტიური საზაფხულო საკონცერტო  
ცხოვრებითაც, კონცერტების დიდი ნაწილი  
ტარდება საკონცერტო დარბაზად გადაკეთე-  
ბულ ძველ ტაძარში.

ლიანა ისაკაძე ყოველწლიურად ამზა-  
დებს საფესტივალო პროგრამებს, აწარმოებს  
მოლაპარაკებებს შემსრულებლებთან, რომ-  
ლებსაც იწვევს ფესტივალში მონაწილეობი-  
სათვის. იგი უმეტესად იწვევს სოლო-შემს-  
რულებლებსა და დირიჟორებს. სხვადასხვა  
წლებში საქართველოს სახელმწიფო კამერულ  
ორკესტრთან ერთად ბიჭვინთის ფესტივა-  
ლებში მონაწილეობდნენ დირიჟორები —  
გენადი როჟდესტვენსკი, საულიუს სონდერ-  
კისი, ერი კლასი, ვიქტორ პოლიანსკი, კურტ  
მაზური, ერიკ ბუერი (შვეიცარია), პიანის-  
ტები: შტეფან შეია, მ. პლეტნიოვი, მარინე  
მდივანი, ალექსანდრე სლობოდიანიკი, ალექ-  
სი ლიუბიმოვი, ვიქტორია პოსტინკოვა, დი-  
მიტრი ალექსევი; მევიოლინეები: ვიქტორ.



ტრეტიაკოვი, ოლეგ კრისა, ტატიანა გრინდენკო, გრიგოლ ეისლონი; ვიოლონჩლისტები ივანე მონიგეტი, ალექსანდრე რუდინი, კო ივასაკი, იუგოსლაველი ვალტორნისტი რადომირ ვლადკოვიჩი, იაპონელი მომღერალი ტამაკო საკური და სხვა. გასულ წელს დაინერგა ფესტივალის კიდევ ერთი ახალი ტრადიცია — ჯახური იმპროვიზაციების საღამო, ჯახის ცნობილი, წამყვანი მუსიკოს-შემსრულებლების მონაწილეობით. აღსანიშნავია, რომ ფესტივალზე მოწვეული მუსიკოს-შემსრულებლები ჩამოდიან არა როგორც გასტროლოიტრები, დამსვენებლები, ორი-სამი გამოსვლის გამო, არამედ, როგორც ფესტივალის სრულუფლებიანი მომწყობ-მონაწილენი, მისი ინიციატორის თანამაზარენი. ფესტივალის პროგრამები წინასწარაა შედგენილი, აწონ-დაწონილი და შემოწმებული. ბიჭინთის ფესტივალის თითოეული პროგრამა ყოველთვის გარკვეულ მუსიკალურ-დრამატურგულ კონცეფციას წარმოადგენს. ამასთან ჩამოსულ მუსიკოს-შემსრულებლებთან კონტაქტში ხშირად აქვე იქმნება ახალი ანსამბლები. ამას გულისხმობს ლიანა ისაკაძე, როდესაც ამბობს: „ერთობლივი მუსიკირებით ჩვენ ვიძენთ შესანიშნავ მეგობრებს, იქმნება თანამაზარეთა მუსიკალური ძმობა და ეს, ალბათ, ყველაზე მნიშვნელოვანია. ჩვენ დავაძყარეთ შესანიშნავი შემოქმედებითი და ადამიანური ურთიერთობა მსოფლიოს მრავალ მუსიკოსთან“. „ჩვენ“ — ეს საქართველოს სახელმწიფო კამერული ორკესტრია. რომელიც ამ უკანასკნელ წლებში ლიანა ისაკაძის მეცადინეობით უმაღლესი რანგის შემოქმედებით კოლექტივად იქცა. სხვადასხვა ინდივიდუალური თვისებათა მქონე ერთსულელოვან თანამაზარეთა ჯგუფად, რომელიც მსოფლიოს მრავალი ქვეყნის მუსიკის მოყვარულთათვის გათვითქმულია ლიანა ისაკაძის განუმეორებელ ვირტუოზულობასა, ტემპერამენტსა და მუსიკალური გამოსახვის უსაზღვრო შესაძლებლობებთან.

გამოგიტყდებით — მე სუბიექტური ვარ ამ კოლექტივის მიმართ, არამარტო საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონიაში ჩემი სამსახურებრივი დატვირთვის გამო. ბევრი ქართული მუსიკოსის მსგავსად მეც ამ კოლექტივის თაყვანისმცემელი ვარ, ჭერ კიდევ 1963 წლიდან, როდესაც მუსიკოს-ენთუზიასტთა ჯგუფი იკრიბებოდა საქართველოს

კომპოზიტორთა კავშირში, რათა გაეზიარებინა კამერული მუსიკირების სიხარული. კარგად მახსოვს ამ კოლექტივის შემოქმედებითი მწვერვალებიც. წარმატებები საკავშირო თუ საერთაშორისო ფესტივალებზე, ბრწინვალე ჩანაწერები, ეროვნული მუსიკის პრობაგანდის მრავალრიცხოვანი აქციები (თემა „საქართველოს სახელმწიფო კამერული ორკესტრი და თანამედროვე ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედება“ იმსახურებს კალაქეკლევას), ბევრჯერ შეესწარებოვარ ამ კოლექტივის უდიდეს წარმატებასა და მსმენელთა აღფრთოვანებას ჩვენშიც და უცხოეთშიც. მახსოვს კრიზისული პერიოდიც...

საქართველოს კამერულ ორკესტრში რამდენიმე ბრწყინვალე სოლისტი მოღვაწეობს, რამდენიმე საკმაოდ ძლიერი კამერული ანსამბლი, დამოუკიდებელ კონცერტებს რომ მართავს ხოლმე; ასევე აღსანიშნავია ქართული ხალხური სიმღერის მოყვარულთა ჯგუფი, რომლის ერთ ფრიალ საპასუხისმგებლო კონცერტს დავესწარი ორკესტრთან ერთად ნორვეგიაში ყოფნისას. ეს საღამო გაიმართა საფესტივალო კონცერტის შემდეგ ქალაქის მაგისტრალური საზოგადოების კლუბში და წარმატებით არ ჩამოუვარდებოდა ძირითად კონცერტს, რომელშიც „ფოლკლორისტებმა“ შესანიშნავად შესარულეს მენდელსონი, შოსტაკოვიჩი.

საბჭოთა კავშირსა და უცხოეთში, შესაძლოა, მოიძებნოს უფრო ძლიერი კამერული ორკესტრი, რომელიც გამოირჩევა უფრო მაღალი ოსტატობით ან დახვეწილი ტექნიკით, მაგრამ საქართველოს კამერულ ორკესტრს გააჩნია ერთი ისეთი თვისება, რომლის გამო იგი არ ჩამოუვარდება მსოფლიოში სადღესოდ აღიარებულ არც ერთ ეტალონს. ეს თვისება ვლინდება თავად მუსიკირებაში, მუსიკის არსის ჩაწვდომაში, მუსიკის თავდავიწყებულ, უსაზღვრო სიყვარულში... აღსანიშნავია აგრეთვე უდიდესი შრომისმოყვარეობა, შრომის გონივრული ორგანიზაცია, კოლექტივის შიგნით არსებული შესანიშნავი მეგობრული ურთიერთობა. ყოველივე ამის გამო ამ ორკესტრს ძალუქს ჩაატაროს ურთულესი პროგრამით გაჯერებული ბახისა და ჰენდელისადმი მიძღვნილი ფესტივალი, ორი-ოლე თვის შემდეგ ბავშვური სილალით იოხუნჯოს უბრეცდენტო ფესტივალზე „მუსიკოსები ხუმრობენ“, პარალელურად მოეზადოს



უცხოეთის გასტროლოებისათვის, ბიჭვინთის მორიგი ფესტივალისათვის „ღამის სერენადები“ და ყოველივე ეს კეთდება ქალბატონ ლიანა ისაკაძის მომხიბლავი ღიმილის თანხლებით, რომლის მიღმა — უმკაცრესი დისციპლინა, მომთხოვნელობა, კომპეტენტურობა, მიზანსწრაფვა...

ქეშმარიტად შემოქმედებითი ძიება, გეგმაზომიერი, ნაყოფიერი მუშაობა განაპირობებს აღიარებას და მუსიკის მოყვარულთა სიყვარულს შინ და გარეთ. ერთი შეხედვით მიუწვდომელი ამოცანების ხორცშესხმასაც თავდაპირველად აფხვნილი სკეპტიკოსის თვალში სწორედ ასეთ განუხორციელებელ ოცნებად გამოიყურებოდა ბიჭვინთის ფესტივალი, სადღესოდ რომ ტრადიციად დამკვიდრდა და თავისი მუდმივი ადგილი დაიკავა ჩვენს სამუსიკო კულტურაში.

დავუბრუნდეთ გასული წლის ბიჭვინთის ფესტივალს. დამსვენებელთა კონტიგენტის გამო ბიჭვინთაში გამართული ყოველი კონცერტი ვარკვეულ წილად უდრის ჩვენი საშემსრულებლო ფილონების პრობაგანდას რამდენიმე ქვეყანაში.

ორიოდე სიტყვა ფესტივალის საორგანიზაციო სტრუქტურაზე. ფესტივალის მომწყობნი არიან: საქართველოს კულტურის სამინისტრო, საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონია, საქტელერადიოკომიტეტი, სკაეშირო გაერთიანება „სოლუზონცერტი“, აფხაზეთის კულტურის სამინისტრო საქართველოს ტელევიზიისა და რადიომაუწყებლობის სახელმწიფო კომიტეტის ფუნქცია არ განისაზღვრება მარტოდენ ვიდოფირზე ფესტივალის კონცერტების აღწესებით და შემდგომ საგანგებო გადაცემების მეშვეობით მათი გაშუქებით. საქართველოს ტელერადიოკომიტეტი მნიშვნელოვნად შველის ამ ფესტივალის ჩატარებას მატერიალურადაც. დიახ, ძნელი დასაჭერებელია, მაგრამ ასეთი მაღალი რანგის ფესტივალი სულ არ არის მომგებიანი იმის გამო, რომ ბილეთების ფასი კონცერტებზე არ აღემატება სამ მანეთს. იმ დროს, როცა საზღვარგარეთის ნებისმიერ ქვეყანაში იგივე ბილეთი იქნებოდა გაცილებით უფრო ძვირი. არადა, ბიჭვინთის დამსვენებლები გაცილებით მეტ ფულს ხარჯავენ სხვადასხვა სახის ატრაქციონებზე. მაგრამ ფასების კომიტეტის აზრით ბილეთის გაძვირება

კრიმინალია, მერე რა, რომ გაძვირდა გენჯინი, სასტუმრო, ტრანსპორტი და სხვა. გვიან გიეროდ, ჩვენში მტკიცე დარჩა — ბილეთის ფასი ფილარმონიულ ღონისძიებებზე... მაგრამ რა ფასად!

საქართველოს ტელევიზია უღრმეს მადლობას იმსახურებს იმიტომაც, რომ უქანასკნელ წლებში რესპუბლიკაში არ ჩატარებულა თითქმის არც ერთი მნიშვნელოვანი სამუსიკო მოვლენა, რომ არ გვევძინო ამ დაწესებულების მხარდაჭერა, მისი თანამშრომლობის საქმიანი, ქმედითი დახმარება. ამჟერადაც ტელევიზიამ დაიწყო გადაცემათა მორიგი ციკლი — „ღამის სერენადები“, რომლის მეშვეობითაც გვაგრძობინა ამ ფესტივალის განუმეორებელი სურნელება, შეგვახვედრა შესანიშნავ მუსიკოსებთან.

აქ უნდა ვახსენოთ კიდევ ერთი ინიციატივა, რომელიც გვეხმარება ფესტივალის ჩატარებაში — ჯერ იყო და, საქართველოს პროფკავშირების რესპუბლიკური საბჭო ყოველწლიურად პოულობდა საშუალებას, რათა გამოეყო საგზურები ბიჭვინთის ფესტივალის მონაწილეთათვის. მოგეხსენებათ ბიჭვინთაში სასტუმროს მდგომარეობა.

უქანასკნელ ორ ფესტივალზე კი რესპუბლიკის აგრომრჩვევა ფესტივალის მონაწილეებს დაუთმო თავისი პანსიონატი, რომელიც ალახაძის საციტრუსო საბჭოთა მეურნეობის ტერიტორიაზე მდებარეობს. აღრეულ წლებში ამ მეურნეობის მუშაკებისათვის საქართველოს კამერულმა ორკესტრმა გამართა რამდენიმე შეხვედრა და საშეფო კონცერტი. თავის დროზე ამ მეურნეობას ხელმძღვანელობდა ცნობილი მოღვაწე, სსრკ სოციალისტური შრომის გმირი აწ განსვენებული გენადი ქირია — მუსიკის დიდი მოყვარული. მას ბიჭვინთის ფესტივალების არცერთი კონცერტი არ გაუცდენია. ჯერ მისი ინიციატივით, შემდგომ კი „საქაგრომრჩვევის“ ხელმძღვანელობის, პირადად ამხ. გ. მგელაძის მხარდაჭერით, პანსიონატ „მზიურის“ მეორე კორპუსი მთლიანად ეთმობა ფესტივალის მონაწილეებს. უნდა ნახოთ, რა საოცარი სიტუაცია იქმნება ხოლმე აქ ფესტივალის დღეებში, თავდავიწყებით მეცადინეობს ერთი დიდი ოჯახი, რომელშიც ყველა თანასწორუფლებიანია. ემზადება კონცერტისათვის ყველა — დიდი და პატარა. დიახ, პატარებიც. აღსანიშნავია კიდევ ერთი ტრადი-



# როგორც როსელინი საზღვროს გარკვევას, ფროიდზე და ანსოვე

„კინემატოგრაფის ისტორიის მზრუნველი ხელით გაშენებულ ხეივანში რობერტო როსელინის სულფურულს ამშვენებს ხოლიდური ეპიპოთა: „ნეოკალიზმის მამა“. — ახე იწყებს დიდი იტალიელისადმი მიძღვნილ თავის გამოკვლევას ფრანგი კინოს თეორეტიკოსი ალენ ბერლანდა.“

„როსელინი თავად ნეოკალიზმი, — თითქოს აწუხებებს მის ნათქვამს პიერ-პაოლო პაზოლინი, — მან „ალმაჩინა“ უოველდლიურ გამოვლენებებში ადებული და იმ წრელების რიტორიკისაგან გამოფრთხილი იტალიური ხინამდელი. იგი იქ იყო, ფიზიკურად ტსრებოდა იმ პროცესს, როდესაც ფაშისმის კრეტინული ნიღბი ჩამოვარდა. იგი ერთ-ერთი პირველთაგანი იყო, ვინც კეშმარტად იტალიის ხანარლო სახე დაინახა.“

როსელინი დგას არა მარტო იტალიური, არამედ მთელი ევროპული კინოს ახალი ისტორიის სათავეებთან. მისმა ფილმმა „რომი ღია ქალაქია“, რომელიც მხოფლიოს ექრებზე ომის შემდგომ გაშლიდა, სრულიად ახლებურად დასვა ექრანისა და რეალობის, ექრანისა და წარსულის, ექრანისა და თანამედროვეობის, ექრანისა და დარბაზში მყოფი ადამიანის ურთიერთობის საკითხი. ეს იყო ის საწყისი, რომელმაც გააწყობა ომის შემდგომი ევროპული კინემატოგრაფი. როსელინი-საგან „ამოვიდა“ მთელი ფრანგული „ახალი ტალღა“, მისმა ფილმებმა დიდი გავლენა მოახდინეს ჯოდარის, ტრიუფოსა და სხვათა შემოქმედებებზე. 1958 წელს როსელინიმ იმოჯაურა ინდოეთში და გადაიღო ფილმი „ინდოეთი“, თავად ეწაიარა აღმოსავლეთის ფილოსოფიისა და ამავე დროს წარუშლელი კვალი დასტოვა ბომბეის დამოუკიდებელი კინოსკოლის რეჟისორთა შემოქმედებაში. როსელინის მიმდებარა წრე დიდა და მრავალფეროვანი, მაგრამ თვით მისი თანამედროვენიც, თავიანთი შემოქმედებით აწარმოებდნენ მასთან დიალოგს (ვისკონტი, ბუნიუელი).

როსელინისადმი მიძღვნილ წერილში ფ. ტრიუფო წერს: „მე მესმის, რომ ახალ ძალზე საზიარო რაზე ვიტყვი, მაგრამ ეს სიზარტლივ: როსელინის სულღ არ უყვარს კინო, ისევე როგორც ხელოვნება. იგი უპირატესობას ანიჭებს ცხოვრებას, ადამიანს. მას არ იტაცებს რომანები, სამაგიეროდ, მთელი თავისი სიცოცხლე აკრავებს მასალას; უოველ ღამე, ვაიენებამდე კითხულობს ისტორიულ, სოციოლოგიურ, სამეცნიერო თხზულებებს. მას ახალი ცოდნის შექმნა უყვარს და ამიტომ დიდ ძალას ახმარს კულტურის პროპაგანდისადმი მიძღვნილი ფილმების გადაღებას.“

სწორედ ამ თვალსაზრისითაა ხანტერესო ფუნდელისტ ჯოვანი დე ბერნარდოს ინტერვიუ როსელინისთან, რომელიც „სინეასტის“ 1977 წ. № 1-ში გამოქვეყნდა.

ცია — საბავშვო ანსამბლის გამოსვლა „მოედანზე“ — ტაძრის გალავანში საფესტივალო კონცერტის დაწყებამდე. განსაკუთრებულია ბრწყინვალე ვიოლონჩლისტი და შესანიშნავი ორგანიზატორის ივანე მონიგეტის ღვაწლი. მას ჩამოაქვს საქართველოში საკრავები და გატაცებით მუშაობს როგორც საქართველოს კამერული ორკესტრის მსახიობების, ისე მოწვეული მუსიკოსების შეილებთან. მათ შორის უკვე გამოიკვეთა რამდენიმე „სოლისტი“, რომელთაგან განსაკუთრებით მინდამ გამოვყო ჩვენი სახელოვანი მეოლონჩის თამაზ ბათიაშვილის პატარა გოგონა — ლიზიკო, მან საქმიოდ სერიოზული განაცხადი გააკეთა სწორედ ბუკნინთაში.

1987 წელს ფესტივალზე დამოუკიდებელი კონცერტი გამართა საქართველოს სახელმწიფო სიმებიანმა კვარტეტმა. ეს იყო ამ შესანიშნავი კოლექტივის ერთ-ერთი საუკეთესო გამოსვლა.

ფესტივალის ერთ-ერთ ყველაზე ძლიერ შეთბეუბილედებად იქცა ბრამსის სექსტეტის შესრულება ლ. ისაკაძის საორკესტრო ვერსიით. ამ ნაწარმოების შესრულებისას ლ. ისაკაძემ კვარტეტისტები — თამაზ ბათიაშვილი, ნოდარ ყვანია, ოთარ ჩუბინიშვილი ჩართო კამერულ ორკესტრში, რითაც გაამდიდრა მისი ხმოვანება. ლ. ისაკაძემ დიდი გატაცებით მოჰკიდა ხელი ამ რთულსა და შრომატევად საქმეს. მან ბრამსის სექსტეტის საორკესტრო ხმოვანებაში მიადრწია შინაგან დამუხტულობას, ლირიზმს, გამომსახველობას. საქართველოს სახელმწიფო კვარტეტის მონაწილეობა შესანიშნავ მეგობრულ და შემოქმედებით აქციად იქცა. მათ მოუხდათ კიდევ რამდენიმე გამოსვლა — ოთარ ჩუბინიშვილმა შევედ პიანისტ სტეფან შეიასა და ლიანა ისაკაძისთან ერთად ჩინებულად წარმოაჩინა მოსტაკოვიჩის ტრიო, ხოლო თამაზ ბათიაშვილი და ნოდარ ყვანია სიხარულით თანამშრომლობდნენ ორკესტრთან კურტ მაზურის დირიჟორობით გამართულ პროგრამაში.

უკვე დაიწყო მომავალი მორიგი ფესტივალის მოსამზადებელი სამუშაოები. დარწმუნებული ვარ, რომ ლიანა ისაკაძე და მისი კოლექტივი ამაყრადაც გაგვანარებენ ჭეშმარიტი ხელოვნებით.

**კითხვა:** უკანასკნელი ათი წლის მანძილზე თქვენ ქმნიდით მხოლოდ განმანათლებლურ ფილმებს დიდი ფილოსოფოსებისა და ისტორიული მოღვაწეების ცხოვრებაზე. რისი თქმა გასურდათ ამ ფილმებით?

**პასუხი:** მე ვცდილობ მხოლოდ და მხოლოდ ნათელი მოვფინო ზოგიერთ საკითხს. საქმე ისაა, რომ 1952 წელს წავიკითხე პედაგოგიკის ერთ-ერთი ფუძემდებლის იან კომენსკის სიტყვა, რომელმაც ბევრ რამეზე ამიხილა თვალი. კომენსკი ამბობდა: „პეპედაგოგია — ხელოვნებათა დედოფალია, მაგრამ სწავლებისას ჩვენ იძულებული ვართ შუამავლებად ურიცხვი რაოდენობის სიტყვები გამოვიყენოთ, რაც ხშირად დიდ გაუგებრობას იწვევს, რადგანაც ის, ვინც გვისმენს, იძულებულია სიტყვები ცნებებად და იდეებად გარდასახოს!“

**კითხვა:** იმის თქმა ხომ არ გასურთ, რომ სინამდვილის ინსცენირება აღარ გაინტერესებთ?

**პასუხი** დიან, სწორედ ამას მოგახსენებთ. მუდამ ცდუნებაზე უარის თქმა მიხდება. ამჟამად მე კი არ აღვწერ, არამედ ვაჩვენებ. მოგიყვანთ მაგალითს. თუკი მე სპილოს ვაჩვენებ, მაშინ ეს იმდენი სპილო იქნება, რამდენი ადამიანიც მისმენს. თუკი მე სპილოს მხატვრულ სახეს ვაჩვენებ, მაშინ ეს უქვევლად სწორედ ის სპილო იქნება და არც ერთი სხვა. პირდაპირი ვიზუალური საშუალებებით სწავლებას თუ ჰოახერხებთ, პრობლემები აღარ გექნებათ. კომენსკი ამას ჯერ კიდევ 1600 წელს ამბობდა. დღეს ჩვენს ხელთ უამრავი ტექნიკური საშუალებაა, მაგრამ ვანა ვქმნით მხატვრულ სახეებს? არა, ჩვენ ვქმნით ინდივიდუალური პროცესების ილუსტრაციებს — ფსიქიკურსა და სიტყვიერს. მხატვრული სახე — ფაქტების წმინდა სახით მოწოდებაა, „მათ შესახებ“ რაიმე დიალექტიკური მსჯელობის გარეშე. ჩემი ფილმები — ფაქტებია. მე ვაჩვენებ მხოლოდ ფაქტებს და არა იმას, რასაც მე ამ ფაქტებზე ვფიქრობ. ბევრისთვის ეს მიუღებელია, ბევრი კი ჩემს ფილმებს გატაცებით უყურებს.

**კითხვა:** ალბათ ამიტომაც არ იღებთ მსხვილ ხედებს, მხოლოდ საერთო ხედებით კმაყოფილდებით და იშვიათად მიმართავთ მონტაჟს?

**პასუხი:** დიან, ამიტომ. არ მსურს სინამდვილის ფალსიფიკირება და ამ მხრივ წარმატე-

ბებსაც მივალწვი. უამრავ ცდუნებას ვებრძვი. ერთ მაგალითს მოგიყვანთ. ჩემს უკანასკნელ ფილმში „მესია“, რომელიც ქრისტეს ცხოვრებას მოგვითხრობს; არის ეპიზოდი, სადაც იესოს მიწას მიიბარებენ: სახარების თანახმად იოსებ არიმათიელმა „დაღვა იგი ახალსა მისსა საფლავსა“. მაგრამ როდესაც იესოს განაჩენი გამოუტანეს, იოსებ არიმათიელი სინედრიონში — იუდეველთა უზენაეს სასამართლოში იმყოფებოდა. წარმოდგინეთ, რა დიდი იყო ცდუნება იოსებ არიმათიელი მსხვილი ხედით გადაემეღა! მაგრამ მე ეს არ გავაკეთე, ვინაიდან მხატვრული სახე გონებაჭერებითი გამოვიდოდა იგი ხაზს გაუსვამდა, მაყურებელს თავს მოახვევდა ჩემს აზრს. მე უარს არ ვამბობ საკუთარი თვალსაზრისის დამკვიდრებაზე. მე უარს ვამბობ ფილმის სხვაგვარად გადაღებაზე.

**კითხვა:** არ მიგაჩნიათ, რომ განმანათლებლური და სანახაობითი ელემენტების გაერთიანება გაზრდიდა თქვენი ფილმების მაყურებელთა რიცხვს და უკეთეს შედეგს მოიტანდა?

**პასუხი:** რას გულისხმობთ სანახაობითში? სენსაციურს? სენსაციურობა — უპირველესი ტყუილია. სიმართლესთან ტყუილით ვერ მიხვალთ. მე ვფიქრობ, რომ ჩვენ სანახაობის ახალ ტიპს უნდა მივუახლოვდეთ. რამ შეიძლება გავგიტაცოს ცოდნაზე მეტად! შეაძლოა მე გიყის შობაქმდილებას ვტოვებ: ბრძენკაცად. თავის მოჩვენების პრეტენზია არ მაქვს.

იან კომენსკი საოცარ რალაციებს წერდა. ჩეხოსლოვაკიაში ვეწვიე იმ ადგილებს, სადაც ის ცხოვრობდა. იქ ყოფნისას ჩემს თავს ვეკითხებოდი: „მოახდინეს თუ არა მათ კულტურული რევოლუცია?“. „სიტყვა „რევოლუციაში“ მე ცვლილებებს ვგულისხმობ, მაგრამ ცვლილებები ვერ მოხდება უპირველესად კულტურული სტრუქტურის შეცვლის გარეშე. შარშან, საბჭოთა კავშირში ერთ-ერთ მიღებაზე კულტურის მინისტრს იგივე კითხვა დავუსვი და მან მიპასუხა: „ჩვენ საკმარისი დრო არ გვქონდა, მაგრამ აუცილებლად ქავაკეთებთ ამას“.

ვფიქრობ, არსებობს დიდი და ფართოდ გავრცელებული გაუგებრობა. საშუალება რომ გვქონდეს იმ ფაქტობრივი მონაცემების გამოყენებისა, რომლითაც მეცნიერებამ უ-



რუნველგვეყო, უთუოდ შევძლებდით კაცობრიობის პრობლემების გადაწყვეტას. მაგრამ აუცილებლად დაგვეკირდებოდა ყველაფრის შეცვლა. დღესდღეობით ასეთია ჩემი მრწამსი და მე ვმუშაობ, რათა მისი გადმოცემის საუკეთესო საშუალებები ვიპოვო. სხვებს წარმატება სწყურიათ, მე კი ვთვლი, რომ წარმატება მხოლოდ და მხოლოდ ორნამენტია.

**კითხვა:** თვლით თუ არა, რომ თქვენი შრომა საზოგადოებისათვის სასარგებლოა?

**პასუხი:** ეპეიც არ მეპარება. შესაძლოა, ჯერ ვერ გამოიგეს, მაგრამ დარწმუნებული ვარ, რომ სასარგებლო საქმეს ვაკეთებ. შესაძლოა, ჩემი მეთოდი სწორი არ არის, მაგრამ ეს გზა უთუოდ სხვა გზებზე გავიყვანას.

**კითხვა:** გავიგე, რომ ამზადებთ სურათს კარლ მარქსზე...

**პასუხი:** დიახ. მას შემდეგ, რაც ამ ფილმზე მუშაობას შევეუდექი, რუსებმაც გადაწყვიტეს მარქსზე ფილმის გადაღება. რუსები მუდამ მარქსიზმ-ლენინიზმზე ლაპარაკობენ, მაგრამ არსადროს არ მეტყველებენ თვით მარქსის ენაზე. ერთ ამბავს მოგიყვებით. ერთხელ მარქსსა და ფრიად პატივისცემე კომუნისტს ვეიტლინგს შორის მწვავე კამათი გაიმართა. ვეიტლინგი მუშათა კლასის წარმომადგენელი იყო. იმხანად კი კომუნისტები მხოლოდ ინტელექტუალები იყვნენ. დაიწყო დისკუსია. ვეიტლინგი ძალდატანებით რევოლუციას უჭერდა მხარს, მარქსი არ ეთანხმებოდა. იგი დარწმუნებული იყო, რომ კლასობრივი განსხვავების მოსპობის ერთადერთი გზა ცოდნის გავრცელებაა. ვეიტლინგი არ ეთანხმებოდა: „უაზრობაა იმაზე ფიქრი, რომ თქვენ შეცვლით სამყაროს განათლებული მოციქულების საშუალებით, რომლებიც ელაპარაკებიან ცხვრის ფარას“. დიდი ხნის კამათის შემდეგ მარქსმა უთხრა: „აი, შენს გვერდით ზის რუსი. მე ვფიქრობ, რომ რუსეთი სწორედ ის ადგილია, სადაც შენ შენი იდეებით უნდა გაემგზავრო, იმიტომ, რომ ამ ქვეყანაში აბსურდული მოციქულებს აბსურდული მოწაფეები გაუჩნდებათ“. იგივე ჰქონდა მხედველობაში ენკელსს, როდესაც თქვა: „მსოფლიოს ორი ქვეყანა, სადაც არ იქნება სხვა გადაწყვეტილება, გარდა გააფთრებული ბრძოლისა — რუსეთი და ინდოეთი, რადგანაც ამ ორ ქვეყანაში უწინდებურად არსებობს აღმოსავლური დესპო-

ტიზმი“. სიტყვა „რევოლუციაში“ მარქსი გულისხმობდა ცვლილებას და არა ძალადობას.

**კითხვა:** დიახ, რე-ევოლუცია ნიშნავს ახალ ევოლუციას.

**პასუხი:** რა თქმა უნდა, ეს სიტყვა 1797 წელს მონტესკიემ შემოიტანა. მანამდე ამ სიტყვით ვარსკვლავის გარშემო პლანეტის მოძრაობას აღნიშნავდნენ. მარქსისთვის სიტყვა „რევოლუცია“ ცვლილებას ნიშნავს. მან მოიგონა ტერმინი „სამრეწველო რევოლუცია“, რათა სამრეწველო ცივილიზაციის შემოსვლა აღეწერა.

სამყარო გაყოფილია ადამიანებად, რომლებსაც უყვართ მარქსი და ადამიანებად, რომლებსაც სძულთ იგი, მაგრამ არც ერთნი და არც მეორენი არ იცნობენ მას. მაგალითად იტალიაში, მემარჯვენე პარტიების საარჩევნო კომპანია მარქსის ათეიზმთან დაკავშირებული სადავო საკითხის თავის სასარგებლოდ გამოყენებას ცდილობს, მაგრამ თვით მარქსი ათეიზმის წინააღმდეგი იყო, ეს კი არავინ არ იცის. მის ამ წინააღმდეგობას რთული დიალექტიკური მიზეზები ჰქონდა. მარქსი ღრმად რელიგიურ ებრაულ ოჯახში დაიბადა. მის გვარში ოცდაერთი რაბინი იყო. როდესაც პრუსიელებმა ებრაელთა დევნა დაიწყეს, მარქსის მამამ მთელი ოჯახი ქრისტეს რჯულზე მონათლა. ამის შემდეგ ისინი ებრაელებად აღარ ითვლებოდნენ. ეს იყო პოლიტიკური თავდაცვის აქტი.

მარქსი მკაცრად აკრიტიკებდა ყველა რელიგიურ სტრუქტურას, რომელიც ხელი სუფლებს სამსახურში იყო, მაგრამ ათეიზმს განიხილავდა როგორც სხვა რელიგიას, როგორც ცრურწმენას. იგი ყოველგვარი ცრურწმენის, ყოველგვარი დოგმების წინააღმდეგი იყო, იგი ამბობდა, რომ ადამიანისათვის დიდი მნიშვნელობა აქვს კვლევა-სა და ცოდნის დოგმების გარეშე. აი, რატომ იყო იგი ათეიზმის წინააღმდეგი. კონტექსტიდან სმოგლეჯილი საყოველთაოდ ცნობილი ციტატა „რელიგია ხალხის ოპიუმი“ა, ძლიერ განსხვავდება სრული ციტატისაგან, მასში ნათქვამია: „რელიგია ჩაგრული სულისათვის ამოსუნთქვაა, უგულო ქვეყნის გულია, უსულო სიტუაციის სულია. იგი ადამიანებისათვის ოპიუმი“ა. განა ამ სიტყვებს სულ სხვა მნიშვნელობა არა აქვს?!



**კითხვა:** დიახ, ეს ნიშნავს ბედუკუღმართი სამყაროსაგან განთავისუფლებას.

**პასუხი:** ცოტა ვინმემ თუ იცის კიდევ ერთი რამ — მარქსი თითქმის ყველა გვერდზე ქება-დიდებას ასხამს კაპიტალიზმს. „კომუნისტურ მანიფესტში“ კი მან თქვა, რომ კაპიტალიზმი პროგრესული ტექნოლოგიის ინიციატორია და აქედან გამომდინარე, იგი ზრდის წარმოებას, რაც ყველა ადამიანისათვის დიდ თავისუფლებას გულისხმობს. იგი ოცნებობდა უკლასო და უმთავრობო საზოგადოებაზე. კაპიტალიზმს იგი მხოლოდ იმას საყვედურობდა, რომ კაპიტალიზმმა ფული საშუალებიდან მიზნად აქცია.

**კითხვა:** თქვენი ფილმი მარქსზე ამერიკის შერთებულ შტატებში თუ იქნება ნაჩვენები?

**პასუხი:** არ ვიცი. მათ იყიდეს ჩემი ფილმი „მესია“, მაგრამ გაქირავებაში იგი რატომღაც არ მოხვდა. მგონი, ისინი ძლიერ შეშინდნენ.

**კითხვა:** რატომ?

**პასუხი:** ვინ იცის. ძნელი დასადგენია ვის რა მოსდის თავში.

არის კიდევ ერთი რამ, რაც ჩვენ არ ვიცით — სახარება. ის, რაც ჩვენ კატოლიციზმმა გვასწავლა, სულ სხვა სახის მანიპულაციაა. დაუფიქრდით, რა დიდი უნდა იყოს ადამიანებში ღმერთის რწმენა, როდესაც ძველ აღთქმაში კითხულობთ: „თქვენ ყველა ღმერთები ხართ, რამეთუ ერთი მამის შვილები ხართ“.

**კითხვა:** როგორც ვიცი, იტალიაში თქვენს „მესიას“ კომუნისტური კომპანია არჩი გააქირავებს.

**პასუხი:** დიახ, ეს ასეც იქნება, ოღონდ ვატიკანის სრული თანხმობით. ამერიკელებს ფილმის მონტაჟში ჩარევა სურდათ, მაგრამ მე ნება არ მივეცი.

**კითხვა:** მაშინ შესაძლოა, რომ ეს სურათი ამერიკის შერთებულ შტატებში საერთოდ არ უჩვენონ.

**პასუხი:** ჩემთვის სულერთია. იცით, ჩვენს დროში წარმატება ერთს ნიშნავს მხოლოდ — სოციალურ სტრუქტურაში შესვლის უფლების მოპოვებას და იქ თავისი პატარა ადგილის პოვნას.

**კითხვა:** როგორ ფიქრობთ, შესაძლებელია თუ არა დასავლეთში უკლასო საზოგადოების აშენება?

**პასუხი:** მხოლოდ და მხოლოდ კულტურული რევოლუციის (გზით).

**კითხვა:** თქვენ ფიქრობთ, რომ შესაძლებელია ისეთი საზოგადოების აშენება, რომელშიც მთავრობას არ ექნება გაბატონებული მდგომარეობა?

**პასუხი:** ეს პრინციპი ედო საფუძვლად ამერიკულ რევოლუციას. თომას პენმა თქვა: „მთავრობა — აუცილებელი ბოროტებაა“. მას არ უთქვამს: აუცილებელი სიკეთეო. მარქსმა თქვა: „დემოკრატიის ილუზიაზე უარესი დიქტატურა არ არსებობს“. ჩვენ სწორედ ასეთი დიქტატურის პირობებში ვცხოვრობთ — ბურჟუაზიის დიქტატურის პირობებში.

**კითხვა:** თვლით თუ არა ფსიქონალიზს მეცნიერებად?

**პასუხი:** დიახ, ეს მეცნიერებაა, მაგრამ მას საკუთარი ნება-სურვილის შესატყვისად იყენებენ. აქ თქვენ შეეხეთ ძირეულ საკითხს — მსოფლიოში ცოდნისა და კულტურის მთელი სტრუქტურა ეგოსა და სუპერეგოს შორის დიალექტიკური ორთაბრძოლის პირობებში ვითარდებოდა. იყო მესამე ძალაც, რომელსაც ვიღაცამ ოდესღაც დემონიური უწოდა. სწორედ ეს ძალა იყო ქვეცნობიერი. კარნავალის დროს ადამიანები თითქოს სარკველს ხსნიდნენ და გულს იოხებდნენ. კარნავალის შემდეგ სარკველი ისევ იხურებოდა და ყველა კმაყოფილი რჩებოდა. ფროიდმა აღმოაჩინა ქვეცნობიერი, რომელიც მისი წყალობით მეცნიერულ ფაქტად იქცა. ქვეცნობიერმა დემონიურის ადგილი დაიკავა. დღეს ჩემის აზრით, ქვეცნობიერს ზედმეტად დიდი მნიშვნელობა ენიჭება და სრულებით მივიწყებულია ისეთი ტრადიციული ცნებები, როგორცაა ეგო და სუპერეგო. მაგრამ ესეც ყრვნის და აღარბებს აზროვნებას. მე ფროიდთანა ვარ, მაგრამ სასტიკი წინააღმდეგი ვარ ფროიდიზმისა.

**კითხვა:** მინდოდა მეკითხა მსახიობებთან თქვენი დამოკიდებულების შესახებ. თქვენ ერთხელ ბრძანეთ: „დადწმუნებული ვარ, რომ მსახიობებთან თანამშრომლობა უშუქძლებელია“. რატომაა უშუქძლებელი?

**პასუხი:** ისეთ ფილმებში, როგორიც ჩემია, შეუქძლებელია. კარლ მარქსის როლზე გრეგორი პეკი რომ ამერჩია, მაყურებელი მასში დანიახავდა გრეგორი პეკს, რომელიც კარლ მარქსს თამაშობს და არა თვით კარლ მარქსს. მაგრამ ამ როლზე ყველასათვის უცნობი მსა-



ხიობი რომ ავიყვანო, მაყურებელი მასში უფრო დაინახავს კარლ მარქსს. ამის გარდა მსახიობი ზღუდავს ჩემს თავისუფლებას, რადგან იგი საკუთარ კარიერაზე ზრუნავს...

**კითხვა:** რატომ მიატოვეთ ექსპერიმენტული კინოცენტრის პრეზიდენტის პოსტი?

**პასუხი:** როდესაც ექსპერიმენტულ კინოცენტრში მოვედი, სკოლა უფასო იყო, სახელმწიფოს ყოველწლიური სუბსიდია კი 500 ათას დოლარს შეადგენდა. ჩვენი ხარჯები 482 ათას დოლარს აღწევდა. ხელფასი უნდა გადაგვეხადა პედაგოგებისათვის, თანამშრომლებისათვის, მუშებისათვის, ყოველთვიურად 100 დოლარს ვუხდიდით თითოეულ სტუდენტს, ამასთანავე დღეში ერთხელ კვება უფასო ჰქონდათ. ამგვარად, რჩებოდა 8 000 დოლარი. როგორ ფიქრობთ, შესაძლებელია უხელმძღვანელო სკოლას, როდესაც ხელში 8 000 დოლარი გიჭირავს?

მე იქ გარკვეული სამუშაო ჩავატარე, რომელიც, იმედია, უკვლოდ არ გაქრება. მე სპეციალიზაციის წინააღმდეგი ვარ და ამიტომ მეცადინეობები სპეციალიზაციაში სამ თვემდე შევამცირო. ამის შემდეგ სტუდენტებს შეეძლოთ საკუთარი ფილმების გადაღებას შესდგომოდნენ... მე ყოველთვის ვეუბნებოდი სტუდენტებს: „მე აქ იმისათვის ვარ, რომ თქვენი თავისუფლება უზრუნველვყო, ნურაფერს მეკითხებით — მე არ შემოძლია რაიმე გირჩიოთ, თქვენ საკუთარ გზას უნდა მიაგნოთ“. ასე რომ, მათ საკუთარი კინოს კეთება უხდებოდათ, სკოლა კი დარწმუნებული უნდა ყოფილიყო, რომ მის მიერ გაცემული ფული მათი ფილმების გადაღებას ხმარდება.

**კითხვა:** ამგვარად, თქვენ მხატვრული თვითგანვითარების მომხრე ხართ და არა სწავლების ტრადიციული მეთოდის მიმდევარი.

**პასუხი:** თუკი თქვენ რაიმეს ასწავლით, თქვენ შეიძლება გააზვიადოთ ეს ან დაანგრით. კაცობრიობის სიმდიდრეს ყველა ადამიანის ინტელექტითა ჯამი შეადგენს. ყოველი ადამიანის ტვინი უნიკალურია. ერთს პრაქტიკოსის ბუნება — აქვს, მეორეს — შემოქმედისა, ზოგს მდიდარი წარმოსახვა დაამატა განგებამ, ზოგს შთავგონება, ზოგს ირონია და ზოგს დრამატიზმი — ყველაფერი ეს ადამიანის ინტელექტის წახნაგებია.

მასალა მოამზადა **მარინე კარასელიძემ**.

# ვინ ანათებს სცენას?

## ნათელა ურუშაძე

მედიცინაში ცნობილია, რომ სინათლე, გარემოს განათების თავისებურება ადამიანის ნერვული აქტიურობის ძლიერი ბიოლოგიური სტიმულატორია. ეს იმითაც დასტურდება, რომ მხოლოდ განათების ცვალებადობითაც კი შეიძლება შეეცვალოს თურმე ადამიანს დამოკიდებულება როგორც არსებული ვითარებისადმი (სიცოცხე, სიბოლო, ხმაური), ისე შრომითი საქმიანობის მიმართაც (ამბალლოს ან დააქვეითოს მისი შრომითი უნარიანობა).

ჩვენ კი არ ვიცით ყოველდღიური ცხოვრებიდან თუ რა მნიშვნელობა აქვს განათებას ადამიანის დასვენებისა თუ გუნება-განწყობილებისათვის? განა მხატვრული ლიტერატურა მცირე მასალას გვაწვდის ამის შესახებ? ერთი მონაცემით გავიხსენოთ ო. ჭილაძის რომანიდან „ყოველმან ჩემმან მპოველმან“:

„...ურუქელები გაუბედავად მიჰყვნენ ქრატების მოფარფატე სინათლეს უკან, უპატრონოდ მიტოვებული სახლებისაკენ რომ იხრებოდა, იკლანკებოდა და იბრძოდა მოტაცებულ გოგოსავით, ძალით რომ მიჰყავთ მომტაცებლებს მისთვის უცხო, მისთვის სახიფათო ქვეყანაში. ურუქელები ანას ნათქვამმა კი შეაშინა, მაგრამ ჭიანც ვერ მოისვენებდნენ, ცნობისწადილი რომ არ დაეკმაყოფილებინათ და საკუთარი თვალთ არ ენახათ დაჭრილი თათარი. სინათლემ ფრთხილად, გაუბედავად შეახო მოცახცახე თითები ხის ძირას შეყუყუელ თათარს, თანდათანობით გამოაცოცა იგი წყვილიდიდან, მაგრამ თათარმა მაინც იგრძნო მისი შეხება და კბილებდაკრეკილმა გამოხედა, თუმცა თვლების ნაცვლად ორი ბინდჩამდგარი ხერელი გას-

ჩენოდა. ხეს თავი გაანება, იდგა სინათლის-  
კენ შემობრუნებული და მძიმედ სუნთქავ-  
და.“<sup>1</sup>

ს. ეიზენშტეინი თურმე მომავალ რეჟი-  
სორებს სთავაზობდა — განათების საკითხი  
ისეთ ლიტერატურულ მასალაზე გააანალი-  
ზეთ, როგორცაა, მაგალითად, ე. ზოლას  
„პარიზის სტომაქი“. გადაიკითხეთ ბაზრის  
აღწერა და დაინახავთ, რომ ე. ზოლა მუშა-  
ობს როგორც ბრწყინვალე განათებელი.<sup>2</sup>

მხატვრობაში განათების მნიშვნელობას,  
ალბათ, შეხსენებაც არ ესაჭიროება, იმდენად  
ცნობილია მისი სახვითი ფუნქცია — მას  
ასახულის მოხატვის ძალაც აქვს და განწყ-  
ობილების შექმნის ძალაც. შემთხვევითი  
არაა ვ. შუხაევის ეს მოგონება:

„არ მინდოდა მაქსიმ გორაკის პორტრეტი  
ნატურიდან დამეხატა, მეჩვენებოდა, რომ  
ასეთი პორტრეტები შემთხვევითი ხასიათი-  
სა და ნაკლებმასხასიათებელი. მიყვარდა შე-  
მამზადებელი ჩანახატები, რადგან ისინი მაქ-  
ლეგდნენ საშუალებას შემესწავლა თავის  
ფორმა, სახის დამახასიათებელი თავისებურე-  
ბანი, მიმეგნო იმგვარი განათებისათვის, რო-  
მელიც გააძლიერებდა ან შეასუსტებდა სხე-  
ულის ამა თუ იმ ნაწილებს. მერჩივნა ამგვა-  
რი სამუშაოს საფუძველზე დამეწერა პორტ-  
რეტი, რომელიც გადმოსცემდა ტილოზე  
აღამიანის არსს.“<sup>3</sup>

ცხადია, გამომსახველობისა და აღმქმელ-  
ზე ზემოქმედების ასეთ ძლიერ საშუალება-  
ზე ვერ იტყოდა უარს სცენის ხელოვნება,  
მით უმეტეს, რომ გარდა უძველესი დრო-

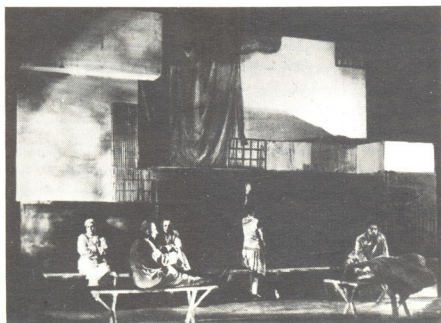
ის თეატრისა, ამ ხელოვნების ნაწარმოები  
დღის სინათლეზე არ იბადება. განათებ-  
ვისა სიცოცხლე სცენაზე. თუ ერთხელ მაინც  
იხილავ დეკორაციას სცენური განათების გა-  
რეშე, უმალ მიხვდები, თუ რას ნიშნავს გა-  
ნათება. მხოლოდ განათებას, მის შუქ-ჩრდი-  
ლებსა და მიმოქცევებს აქვს ძალა სრულად  
წარმოაჩინოს სცენოგრაფია.

1910 წელს ვს. მეიერჰოლდი წერდა: „არაა  
საკირო მაყურებელთა დარბაზის სრულ სიბ-  
ნელეში ჩაძირვა არც ანტრაქტის, არც მოქ-  
მედების მსვლელობის დროს. უახვანა სინათ-  
ლე თეატრში მოსულ აღამიანებს საზეიმო  
განწყობილებით ავსებს.“<sup>4</sup>

მეოთხედი საუკუნის შემდეგ კი მან ასე  
შეაჯამა საკუთარი ძიებები ამ დარგში:

„ნატურალისტურმა თეატრმა იცოდა მხო-  
ლოდ ვაფანტული შუქის გამოყენება. ჩვენ  
მოვიტანეთ თეატრში რემბრანდტისტული გა-  
ნათება, რომელიც ათვისებული იყო იმპრე-  
სიონისტების მიერ. იმპრესიონიზმს არ ეში-  
ნოდა კონტრასტებისა და მართლმავარობის-  
გან მოჩვენებითი აცდენისა.“<sup>5</sup>

როდესაც თეატრალურ განათებაზე ვლა-  
პარაკობთ, იგულისხმება როგორც მაყურე-  
ბელთა სამყოფელი (ფოიე, მაყურებელთა  
დარბაზი), ისე სცენა, რაც, ცხადია, უმთავრე-  
სია. ერთიც და მეორეც ვაპირობებულია  
როგორც თვით ხელოვნური განათების სა-  
შუალებებით, ისე თეატრალური ნაგებობით  
და სცენის ტექნიკური აღჭურვილობით. მას  
შემდეგ, რაც სცენის ხელოვნათა ასპარეზი  
ლია ცისქვეშეთიდან გადახურულ შენობაში

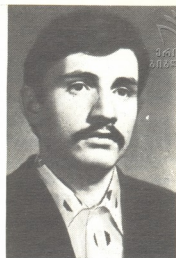


სცენა სპექტაკლიდან  
„პოპლა, ჩვენ ვიცოცხლობთ“





ელექტრო საამქროს უფროსი  
ჭ. წულეისკირი



ვ. მაკარაშვილი

ანუ სცენა-ყუთში მოექცა, საგანგებო განათების საჭიროებაც წამოიჭრა — რამაც საჭირო გახდა, სოფიტებიც, გვერდითი და ქვედაშუქიც, — სცენის სიღრმე სინათლის არაერთ წყაროს ითხოვდა.

თეატრის ისტორიიდან ცნობილია, რომ XVI—XVII საუკუნიდან სცენური განათების ერთადერთი საშუალება იყო ზეთის სანთებელი და სანთელი. ადვილი წარმოსადგენია, რა სიძლიერის შეიძლება ყოფილიყო ამგვარი განათება, როგორი სუნი იდგა დარბაზსა და სცენაზე, როგორ იღრციებოდა სანთელი და ილგენებოდა სცენაზეც და დარბაზშიც, რა ადვილად ქრებოდა ალი ოდნავი ნიავისგანაც კი. XIX საუკუნის ბოლომდე თეატრების უმრავლესობა ასე ნათდებოდა. ამგვარი განათება. ცხადია, არც მართვას ექვემდებარებოდა სპექტაკლის მსვლელობის დროს და ხანძრის საშიშროებაც მუდმივად არსებობდა. ვინ მოთვლის, რამდენი თეატრის შენობა დამწვარა სინათლის ამგვარი წყაროს წყალობით.

მოგვიანებით სანთლით განათება გაზის ფარნით შეიცვალა. მისი გამოყენება უფრო მრავალფეროვანი იყო, სამაგიეროდ, იმდენი სახის სხვადასხვა ნაწილი ახლდა თან, რომ მისი ადგილმდებარეობის შეცვლა ძალიან კირდა. მდგომარეობას ისიც ართულებდა, რომ გაზი არა მარტო ანათებდა შენობას, არამედ ათბობდა კიდეც — სცენასა და დარბაზში ტემპერატურა ზოგჯერ 40—50 გრადუსს აღწევდა თურმე.

პირველი თეატრი, რომელიც რუსეთში გაზით განათებაზე გადავიდა, იყო პეტერ-

ბურგის ე. წ. ახალი თეატრი. ეს მოხდა 1825 წელს. ამისათვის აშენდა გაზის საგანგებო სადგური და გამანაწილებელი მოწყობილობა. მიუხედავად ამისა, გახსნიდან ორი თვის შემდეგ ეს თეატრი დამწვარა. ვ. კრივერის მოგონებებიდან ვიცით, რომ იმხანად მხატვარ ა. სკაბაევსაც გამოუგონია არცთუ ისე რთული აპარატი, რომლის საშუალებითაც შესაძლებელი იყო გაზის შუქის გაძლიერება-შესუსტების რეგულაცია.<sup>6</sup>

გაზით განათების შემდგომი საფეხური — ელექტროგანათებაა. ის დაკავშირებულია რუსი ფიზიკოსის ვ. ვ. პეტროვის სახელთან. მან გამოიგონა ე. წ. ელექტრონული შვილდი — სინათლის პირველი ელექტრონული წყარო თეატრში. გასული საუკუნის 60-იან წლებში დედაქალაქის თეატრებში, განსაკუთრებით საოპერო და საბალეტო წარმოდგენებში გამოყენებული იყო შვილდის ფორმის ჩარჩოზე დამაგრებული ნათურები, რომლის სვეულებით შეიძლებოდა ცისარტყელას, ელვის, ჩანჩქერისა და სხვა ამგვარის ეფექტის მიღება. 1876 წელს პ. იაბლოჩინმა შექმნა თავისი ცნობილი ელექტრო-სანთელი. რუსულ თეატრში ის გამოიყენა ვ. ჩიკოლეტმა, რომლის წყალობითაც უკვე 1878 წელს პეტერბურგის დიდი თეატრის მაყურებელთა დარბაზში დაიდგა შვილდი ფარანი იაბლოჩინის სანთლებით. 1880 წელს ჟურნალი „ელექტრიჩესტვო“ (№№ 11 და 12) ელექტროტექნიკოსი ნ. ჩიკოლეტი აქვეყნებს „შესანიშნავ სტატიას, სადაც მოუწოდებს თეატრებს გადავიდნენ ელექტროგანათებაზე. მანვე შე-

იმუშავა რამპის ორიგინალური კონსტრუქცია რამდენიმე სარკით, აგრეთვე ფერადი შუშის ფირფიტები, რომელთა წყალობით წამიერ იცვლებოდა სცენის განათების ფერი. 1883 წელს იმავე ნ. ჩიკოლევა შეიმუშავა და გამოაქვეყნა „ელექტრონული განათების ტექნიკური წესები თეატრისათვის“.

პეტერბურგისა და მოსკოვის თეატრების სრული გადასვლა ელექტროგანათებაზე თითქმის ათ წელს გრძელდებოდა (1884—1893). თავდაპირველად ელექტროფიცირებული იყო პეტერბურგის მარინის თეატრი (1885), შემდეგ — მოსკოვის დიდი საოპერო და მცირე დრამატული თეატრი (1893).<sup>7</sup>

საქართველოში თეატრალური ელექტროგანათება შემოღებულ იქნა 1887 წელს, რადგან სწორედ ამ წელს ადმინისტრატორი ფორკატი პრესის საშუალებით ამწვიდებს მაყურებელს — ელექტროგანათების გამო არავითარი საშიშროება არაა მოსალოდნელი.<sup>8</sup>

თანამედროვე თეატრში გამნათებელი ესაა ადამიანი, რომელიც სპექტაკლის მხატვრის მიერ შექმნილ სცენურ გარემოს ანათებს მხოლოდ ამ წარმოდგენისათვის დადგენილი განათების „პარტიტურის“ მიხედვით. მაგრამ ჩვენში ეს მოხდება მხოლოდ კ. მარჯანიშვილის სათეატრო რეჟორმის შემდეგ. მანამდე, საუკუნის დასაწყისშიც კი, თეატრის გამნათებელი ერთხელ განათებდა დარბაზსაც და სცენასაც წარმოდგენის დაწყებამდე და ერთხელ ჩააქრობდა სინათლეს მისი დამათვრების შემდეგ. ქუთაისის თეატრის გამნათებელი ივანე ნაჭყებიაც მოხვდა თეატრალთა მოგონებებში:

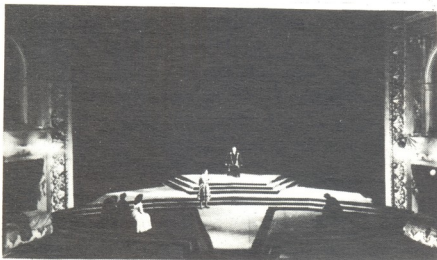
„...ასფალტით მოგებულ ვიწრო დერეფ-

ნიდან გრძელ პარტერში შევდიოდით. პარტერს მთელ სიგრძეზე, მიღმა-მოღმა დაბალი ლოქები მისდევდა. ყოველ ლოქაში ერთი ლამაზა ეკიდა. მოქმედება რომ დაიწყებოდა, ყვალროხიანი, თავზე თეთრჩაბალახ-ჩამოფხატული მოხუცი დარაჯი ივანე ნაჭყებია ლოქებს ჩამოუვლიდა, იმდენად დაუწყევდა ლამპის პატრუქებს, რომ დარბაზში ჩამობნელდებოდა და ნავთის მხრჩოლავი სუნით აივსებოდა იქაურობა.

ანტრაქტების დროს, რაც საკმაოდ დიდხანს გრძელდებოდა, ივანე ისევ დაუვლიდა დარბაზს და პატრუქებს ამოუწყევდა... ივანე ნაჭყებია დარბაზის მომვლელი იყო“<sup>9</sup> მაგრამ არა მარტო დარბაზისა, არამედ სცენისაც.

რამპის გასწვრივ მოთავსებული ლამპებით მიღებული განათების რეგულაცია, ცხადია, არ იყო ადვილი საქმე, განსაკუთრებით ისეთ მომენტებში, როდესაც სცენაზე სინელები იყო საჭირო. ასეთ შემთხვევაში ყველა თავისებურ გამოსავალს ეძებდა. ავჭალის აუდიტორიაში, მაგალითად, მოკარნახის ფანჩატურის გასწვრივ მის ორივე მხარეს (ფანჩატური ცენტრში იყო მოთავსებული) წინდაწინ იყო თურმე გამზადებული გრძელი ფიცრები. საჭიროების ქამს მოკარნახე ფრთხილად ააყირავებდა ამ ფიცრებს და სცენაც საჭირო დროით ბნელდებოდა. მერე დაუშვებდა ამ ფიცრებს და სცენა კვლავ განათებული იყო<sup>10</sup>.

თუ ლამაზა ამოსვლას იწყებდა და ქვარტლი სცენასა და დარბაზს ედებოდა, მაშინ სხვა გზა არ იყო — მელამპე გამოდიოდა, ჩაცუქდებოდა რამპის წინ და უხმაუროდ, ისე, რომ არც მსახიობებისთვის შეეშალა



სცენა სპექტაკლიდან „როცა ასეთი სიყვარულია“



ხელი და არც მაცურებლისათვის, ჩაუწევდა ხოლმე პატრუქს.

ძველ თეატრში მელამზე იმდენად აქტიური და საჭირო ძალა იყო, რომ პ. კამენსკის პიესაში „დიდი მსახიობი ანუ დებიუტანტი მსახიობი ქალის სიყვარული“, რომელიც საგანგებოდ პ. კარატიგინისათვის დაიწერა, ასეთი მოქმედი პირიც კი არის.

როგორც არ უნდა იყოს, მისკოვის სამხატვრო თეატრის შექმნამდე სცენური განათების დანიშნულება მხოლოდ იმაში მდგომარეობდა, რომ თანაბარი შუქით გაენათებინა მსახიობები და დეკორაცია იმ საშუალებით, რაც ამა თუ იმ თეატრს ვააჩნდა. არავითარი სხვა დანიშნულება მას არ ეკისრებოდა.

რადგან რეჟისორის თეატრმა საგანგებო, თანაც საუკეთესო მხატვრების მოწვევა იწყო, განათების ფუნქციაც სახეობრივი განდა, თვით მხატვარი კი მრავალი ახალი წინააღმდეგობის გადალახვის აუცილებლობის წინაშე აღმოჩნდა. მას უნდა გაეთვალისწინებინა, რომ ელექტრონის შუქი ჩაბნელებულ დარბაზში მსხდომთა წინაშე სცენაზე მოთავსებულ საგნებს წარმოაჩენს დღის სინათლისგან განსხვავებულად. რომ არსებობს სცენის იატაკი, რომელიც რამბისაქენ ოდნავ დამრეცია, კულისები, მოძრავი წრე და ა. შ. და ა. შ. ყოველივე ამას გათვალისწინება უნდა იმისთვის, რომ მაცურებელი დარბაზის ყველა ადგილიდან ხედავდეს იმას, რაც სცენაზეა და რაც იქ ხდება.

იმ ახალ შემოქმედს, რომელსაც რეჟისორი ჰქვია და რომელიც ფაქტიურად დაეუფლა XX საუკუნის თეატრს, სექტაკლის მხატვრული მთლიანობისათვის ძველი თეატრისათვის სრულიად უჩვეულო დადგომით-სანახაობრივი ამოცანების გადასაწყვეტად განათებაც ესაჭიროებოდა, ვინაიდან იგი უძლიერესი იარაღია. თანდათან ირკვეოდა მისი შესაძლებლობები: თურმე განათების თავისებურებას, შუქის ფერს განსხვავებულად შეუძლია წარმოაჩინოს სცენოგრაფიაში ჩართული სხვადასხვა ქსოვილი. თურმე სინათლეს, რომელიც მსახიობში გარკვეულ განწყობილებას ბადებს, შეუძლია მოქმედი პირის სულიერი მდგომარეობას გადმოცემა. თურმე განათების წყალობით შეიძლება ძალზე შეამცირო სამოქმედო მო-

ედანი და ისე მიუახლოვო მსახიობი მაცურებელს, რომ მისი სახის ყოველი კუნთის მოძრაობაც კი საჩინო გახდეს. თურმე დანადგარისა და სამოსელის ფერის შერჩევისას უთუოდ უნდა გაითვალისწინო როგორ განათდება შემდგომ სცენა, რადგან ეს ფერი განათებაზედაცაა დამოკიდებული. განსაკუთრებით კი სამოსელი, რომელიც მოძრავია და მიზანსცენით გათვალისწინებული გადაადგილებისას ხან რამბის შუქში ხვდება, ხან სოფიტების, ხან სინათლის სხვა წყაროსი. ცუდ განათებას საუკეთესო მხატვრის ფერწერა შეუძლია გაანადგუროს. ვს. მეიერჰოლდის მოწაფეები იხსენებენ, რომ სარეპეტიციო მუშაობის იმ ეტაპზე, როდესაც სცენაზე ავეჯი და რეკვიზიტი გამოიტანებოდა, ჯერ კიდევ მიზანსცენათა დადგენამდე, რეჟისორი შუქს აყენებდა. მას მიაჩნდა, რომ როლზე მუშაობის ისეთ მნიშვნელოვან ეტაპზე, როდესაც მსახიობი სარეპეტიციო დარბაზიდან სცენაზე გადადის, განათება დიდი დახმარების გამწვევია საჭირო შემოქმედებითი შინამდგომარეობის შესაქმნელად.<sup>11</sup> შუქის დაყენებას, ე. წ. სამონტაჟო რეპეტიციებს ხომ ეს რეჟისორი უდიდეს ყურადღებას უთმობდა. სიცოცხლის ბოლო წელსაც კი ასე წერდა: „განათებაზე ჩვენში რატომაც უკანასკნელ წუთს იწყებენ ფიქრს... ეს დაუშვებელია. სამონტაჟო რეპეტიციები პირველ ადგილზე უნდა წამოვიწყოთ, რადგან განათების საკითხი ძალზე სერიოზული საკითხია“.<sup>12</sup>

თურმე სცენის განათების პრინციპი იმითაცაა გაპირობებული, თუ რა შემოქმედებითი უნარის პატრონია მსახიობი, რომელსაც ანათებ — მისი მთლიანი განათება მხოლოდ მაშინაა დასაშვები, თუ ამ მსახიობს შესწევს ძალა სრულად დაიპყროს დარბაზის ყურადღება. თუ ეს ასე არაა, მაშინ შუქი მსახიობის მაცურებელზე ზემოქმედების გამძლიერებელი კი არა, თავისთავადი ეფექტი იქნება მხოლოდ. ეს ყოველივე თანდათან იმდენად ნათელი გახდა, რომ გამოჩენილმა ფრანგმა რეჟისორმა ფ. ემეიემ ისიც განაცხადა: სინათლე, განათება დეკორაციაზე მეტად მნიშვნელოვანია და დროთა მანძილზე გასწევს კიდევ მის მაგივრობასო.<sup>13</sup>

თქმა არ უნდა, ყველა რეჟისორი განათების ამა თუ იმ პრინციპს კონკრეტული სექტ-





მხატვარ-გამნათებელი  
კიმი დუდაშვილი

ტაკლის საერთო სადადგმო თავისებურები-  
დან გამომდინარე ირჩევს. ზოგი მხატვარი  
და რეჟისორი (ისინი ერთად ანათებენ სპექ-  
ტაკლს) ფუნჯის მსგავსად ხმარობენ სინათ-  
ლეს და სასწაულებსაც ახდენენ. ზოგნი განა-  
თების მომარჯვებით ეპიზოდის დრამატულ  
დაძაბულობას აძლიერებენ იმით, რომ სცენ-  
ის მოწყობილობის თითო-ოროლა დეტალს  
გამოყოფენ. მათ ვლ. ნემიროვიჩი-დანიჩენკო  
«კოლორისტულ ლაქებს» უწოდებდა. მართ-  
ლაც, ერთი ლამპის შუქითაც შესაძლებელი  
ყოფილა ეპიზოდის არსის წარმოჩინება. ერ-  
თი ასეთი ეპიზოდი სამხატვრო თეატრის  
სპექტაკლიდან «დიდების გამყიდველნი»  
(დადგმა კ. სტანისლავსკისა) აღწერილი აქვს  
ცნობილ კრიტიკოსს პ. მარკოვს:

«...პიესის მსვლელობით ბურჟუა საქმო-  
სანთა კომპანია ცდილობს უკვალოდ დაკარ-  
გული ჯარისკაცის წერილი წინასაარჩევნო  
მიზნებისათვის გამოიყენოს თავის სასარგებ-  
ლოდ. მოქმედება ხდება სალამოს. გარეთ  
წვიმს. სტანისლავსკიმ შესთავაზა ეპიზოდში  
მონაწილე მსახიობებს გაეხადათ ნამიანი პი-  
ჯაკები, სველი შარვლის ტოტები აეწვიათ და  
პერანჯის სახელოებიც აეკაიწებინათ, —  
და ერთი ლამპის ბუნდოვანი შუქით განათე-  
ბული მრგვალი მაგიდის გარშემო მსხდომი  
ეს ნახევარდრამული საქმოსნების ხროვა  
ბანდიტებად აღიქმებოდა».<sup>14</sup> როგორც ვხე-  
დავთ, განათების წყალობით ეპიზოდი სახე-  
ობრივ მეტყველი ხდებოდა სცენაზე.

სინამაის წყარო შეიძლება ერთი ბეწო

იყოს და თანაც წამიერი, როგორც მაგალი-  
თად, სიბნელეში ანთებული ასანთი ან პი-  
პიროსი. მ. კედროვმა და მხატვარმა ვ. ტატ-  
ლონმა ა. კრონის «ღრმა დაზვერვაში» უდაბ-  
ნოში ივლისის მცუნვარების ატმოსფეროს  
გადმოსაცემად ასეთ ხერხს მიმართეს: სპი-  
ლენძის ტაშტი წყლით აავსეს და მხოლოდ  
ის გაანათეს.

ეს. მეიერჰოლდის თვალსაზრისი სცენუ-  
რი განათების შესახებ სხვაგვარი გახლდათ.  
1936 წელს, უკვე დიდად გამოცდილი ოსტა-  
ტი ასე წერდა: «სინათლე მუსიკის მსგავსად  
უნდა მოქმედებდეს მაყურებელზე. განათე-  
ბაშიც უნდა არსებობდეს ტაქტები, ხოლო  
საერთო მისი პარტიტურა სონატის პრინ-  
ციპით შეიძლება იყოს შეთხზული. ჩემთვის  
არ არსებობს განსაზღვრა: ლურჯი შუქი —  
მთვარეა, ყვითელი — მზე. მე შემიძლია მსა-  
ხიობის სახე მარჯვნიდან ლურჯი შუქით გა-  
ვანათო, მარცხნიდან კი — ყვითელი შუქით,  
თუკი ეს მისი გმირის შინასამყაროს გამოე-  
ლენისათვისაა საჭირო. თუ ამ მიზნით მსა-  
ხიობის ცხვირის წვერის განათებაა საჭირო.  
მე ამასაც გავაკეთებ. ძირითად შუქად ყვი-  
თელ ფერს ვირჩევ, რადგან ყველაზე მეტად  
ის იწვევს სინათლესთან ასოციაციას... ჩემი  
ოცნებაა შევქმნა სცენაზე ღამე ლურჯი სი-  
ნათლის მოუშველიებლად. ყველაზე დიდი სიბ-  
ნელე — ყველაზე დიდი სინათლე... როდე-  
საც ბნელა, მაშინ ადამიანში მისდამი წინა-  
აღმდეგობის იმპულსი იღვიძებს და იმისთ-  
ვის, რომ თავი დააღწიოს სიბნელეს, მისი  
თვალეები უფრო მეტად ბრწყინავენ. სიბ-  
ნელეში მყოფი ძალდი თითქოს სხეულის  
ყველა ნაწილით ასჩივებს შუქს. მსახიობმა  
თავისი თამაშით უნდა დაგვანახოს, რომ  
სცენაზე ბნელა».<sup>15</sup>

ეს. მეიერჰოლდი სინათლის ყოველნაირ  
წყაროს იყენებდა: სანთელსაც, დამწვარი  
ქალაღლის ალსაც, სამხედრო პროექტორ-  
ებსაც, რომლებიც სცენაზეც იდგა, კული-  
ნებშიც და მაყურებელთა დარბაზშიც. იყე-  
ნებდა ათსანაირი კომბინაციით: ხან ქსოვი-  
ლის უკანა მხრიდან, რათა ადამიანებისა და  
სავნების სილუეტები გამოეკვეთა, ხან რამპის  
სრული გამოთიშვით, რადგან იცოდა, რომ  
ჩაუბნელებული პროსცენიუმი ზრდის მსა-  
ხიობსა და მაყურებელს შორის არსებულ  
მანძილს.

ქან ვილარმა მის მიერ დადგმულ „ღონ-  
ქუანში“ ერთ მრავალსანთლიანი შანდალი  
გამოიყენა მხოლოდ და მისგან მომდინარე  
შუქით შექმნა ის განწყობილება, რომელიც  
ესაპირებოდა ბოლო სცენისათვის, როდესაც  
ქვის სტუმარი უნდა შემოვიდეს.

ა. ტაიროვმა თავისი სპექტაკლისათვის  
„მაშინა“ მხატვარ ვ. რინდინთან ერთად  
ისურვა მანქანათა სამყაროში ჩაკარგულ ელენ  
ქონსის ცხოვრების ტრაგიკში განათების  
მოშვლებით ეჩვენებინა. სცენის გამნათებ-  
ლელ გ. სამოილოვის დახმარებით, რომელიც  
საერთოდ უდიდეს მონაწილეობას იღებდა  
ა. ტაიროვის სპექტაკლებში, მან შუქით შექ-  
მნა სცენური კათამბეჭენები და ქუჩები ანუ  
სამყარო, აღამიანს რომ კლავს.

სულ სხვა მიზანს ისახავდა განათება იმავე  
ა. ტაიროვის მიერ დადგმულ ა. ოსტროვს-  
კის „ქუქა-ქუხილი“. იმ მომენტში, როდესაც  
კატერინამ ცოლად უნდა აღიაროს, მთელი  
სცენა ივსებოდა წითელი ფერის სინათლით,  
რომელიც თანდათან ძლიერდებოდა. ამის  
გამო კატერინა თანდათან ფითრდებოდა და  
მაყურებლის თვალწინ ცარცის ფერი ედე-  
ბოდა.

მოსკოვის სამხატვრო თეატრის მსახიობ  
ბ. პეტკერის ცნობით, კ. მარჩანიშვილი, მუ-  
სიკალური რეპეტიციების მსგავსად, განა-  
თების რეპეტიციებსაც სპექტაკლზე მუშაო-  
ბის დაწყებისთანავე აწარმოებდა: „სპექტაკ-  
ლის ყველა კომპონენტის მომზადებას კ.  
მარჩანიშვილი ისეთსავე ყურადღებას აქ-  
ცევდა, როგორც მსახიობთან მუშაობას.  
სპექტაკლის განათება წარმოუდგენელია ყო-  
ველი მისი ეპიზოდის რიტმის თავისებუ-  
რების გათვალისწინების გარეშე. სპექტაკ-  
ლის განათება მსახიობთან ერთად უნდა  
სუნთქავდეს — ეს თითქმის სიტყვა-სიტყ-  
ვითი ფორმულაა მარჩანიშვილისა. ამიტომაც  
ის გამნათებელთანაც ისევე მუშაობდა სა-  
კირო რიტმზე, როგორც მსახიობთან.“<sup>16</sup> გა-  
ნა ამის დასტური არაა ქუთაისისა და ბათუმის  
თეატრში დადგმული მისი სპექტაკლი „ჰოპ-  
ლა, ჩვენ ვცოცხლობთ?!“.

ე. ტოლერის ეს პიესა მრავალი მცირე  
ზომის ეპიზოდისაგან შედგება. ხშირად იცე-  
ლება მოქმედების ადგილი. ამბები, რომლე-  
ბიც ხდება გმირთა ცხოვრებაში მღელვარება,

მოითხოვს დინამიკას. ჰოდა, დ. კაკაბაძის  
სწორკუთხა მოედნების მეშვეობით მოქმე-  
დების ადგილის შეცვლა წამიერ ხდებოდა  
მოძრავი სინათლის წყაროს მეშვეობით.  
რადგან მოედანი მცირე ზომისა იყო და  
მოქმედების დროს მხოლოდ მოედანი იყო  
განათებული, ირგვლივ კი ბნელოდა, სცენები  
კინოკადრებს ჰგავდა. ხოლო რადგან კინო-  
კადრის ასოციაცია დაიბადა, ეკრანის გა-  
მოყენებაც შეიძლებოდა. კინოფირის სცე-  
ნაზე გამოყენება კი იმის უფლებასაც იძ-  
ლეოდა, რომ წარმოდგენის ქსოვილში თა-  
ნამედროვე ტექნიკის სხვა საშუალებებიც  
ჩართულიყო. ეს იყო რადიო და ელექტრონი,  
ხმა და შუქი. გამოყენებული იყო სარკე-  
ბიც. ამ სარკეებში ირეკლებოდნენ კული-  
სებში მომდინარე ეპიზოდები (ამ სპექტაკლ-  
ში მოქმედ პირთა საცხოვრებელი მხოლოდ  
სცენით არ შემოიფარგლებოდა. ისინი ზოგ-  
ჯერ კულისებშიც გადიოდნენ, რამპასაც გად-  
მოლაზავდნენ).

„ჰოპ-ლას“-ს განათების შესახებ გვიამბობს  
ყველა, ვისაც კი ეს წარმოდგენა უნახავს.  
გვიამბობენ იმ უთვალავი კომბინაციის შე-  
სახებ, რომელიც განათების წყალობით იქმ-  
ნებოდა დ. კაკაბაძის მხოლოდ ერთი რუხი  
ფერის კუთხოვანი კონსტრუქციისაგან. ეს  
განათება მსახიობთა ცოცხალ სხეულებთან  
ერთად ხან ხაზებს ამტყვევებდა, ხან სიბრ-  
ტყეებს. სინათლის მოუხვეწარი სხივი ზოგ-  
ჯერ მხოლოდ ცალკეულ ადგილს გამოაჩენ-  
და, ელვის სისწრაფით დაჰქროდა, სცენის  
ყველა კუნჭულს აღწევდა, უწვრილმანეს დე-  
ტალს აცისკროვნებდა და ასე ქმნიდა  
მსხვილ ხედს“. ხან კი სცენა მთლიანად ნათ-  
დებოდა და აღიქმებოდა როგორც „საერთო  
ხედი“.

ამ მოძრავი სხივის გარდა, „ჰოპ-ლა“-ში  
განათების სხვა წყაროც იყო — მოძრავი  
სარკის ბურთი, რომელიც ნაირფერად ასხი-  
ვებდა. ამ ბურთის შუქზე დეკორაციაც და  
მიზანსცენის სკულპტურაც, რალა თქმა უნ-  
და, სულ სხვანაირად გამოიყურებოდა.

არსებობდა სინათლის კიდევ ერთი წყა-  
რო — ეს იყო ციხის მავთულხლართიანი  
სარკმელი, რომელშიც მზის სხივი ისრებად  
იპარებოდა და ანათებდა აღამიანებს, სიკე-  
დილის განაჩენს რომ ელოდნენ. სინათლის

სხივი ცალკეულ საგნებსაც ანათებდა. უ. ჩხეიძის ცნობით, ასეთი განათების წყალობით ბუტაფორიული ნივთებიც კი ზღაპრული სილამაზის ძვირფასი ფაიფურის და ბროლის ქურქვლის ემსგავსებოდა. შექმწერა უწოდა უ. ჩხეიძემ ამ სპექტაკლის განათებას.

მ. თუმანიშვილი იმდენად ძუნწ და სადა საშუალებებს ირჩევს ხოლმე სპექტაკლის განათებისას, რომ ზოგჯერ შემხნველიც შეიძლება დაგვჩჩხეს. სანიმუშოდ გავიხსენოთ ერთი ეპიზოდი პ. კოპოუტის პეისიდან „როცა ასეთი სიყვარულია“, რომელიც მან რუსთაველის თეატრში დადგა (მხატვარი დ. თავაძე): პეტრუსი და სტიბორთან შესახვედრად მიმავალი ლიდა შემთხვევით შეეყარნენ ერთმანეთს ვაცლავის მოედანზე, ქუჩის გადასასვლელთან. ლიდა და პეტრო არ ელოდნენ ამ შეხვედრას. გაცივებულებს უნებლიედ ამოხდათ გულის სიღრმიდან ერთიმეორის სახელები. სწორედ ამ დროს შექნიშანი, რომელიც გადასასვლელზე მოძრაობას აწესრიგებს, წითლად განათდა. ძნელი არ არის მიხვდე: აქ საფრთხეა, რაღაც საფრთხე. სანამ ამ ავტომატურ შექნიშანში შემდეგი ფერის დრო მოაღწევდა, ლიდამ უკვე მოასწრო იმის თქმა, რომ პეტრის ჩამოსვლის გამო მან მოსვენება დაკარგა. პეტრიმ ჰკითხა „დრო თუ გაქვსო“, ლიდამ უპასუხა — „არა... მე უნდა“, — შექნიშანი მწვანედ განათდა. ქუჩის მეორე მხარეს გადასვლა შეიძლება, ლიდაც გადავა, ალბათ, და აღარავითარი საფრთხე არ ელის. მაგრამ ლიდამ გადასვლა ვერ მოასწრო, ვინაიდან პეტრი კვლავ შეხვედრას თხოვდა, არ უშვებდა — საქმეები სწრაფად მოავგარეო, რამდენი გაქვსო მოსაგონებელი... როდესაც მის დაყინებულ შეკითხვაზე „მოხვალ?“ მან უპასუხა „არ ვიცი... შეიძლება...“ შექნიშანი ყვითლად განათდა. მაშასადამე, საფრთხე ნახევარ გზაზე შეჩერდა...

არაფერი ამის მსგავსი ავტორს არ დაუწერია. პეისაში ლიდას და პეტრუსის ეს შეხვედრა, რემარკის მიხედვით, ხელის ჩამორთმევით თავდება, წარმოდგენაში კი შექნიშნის ყვითლად მოელვარე ნათურით. ჩვენ არ ვიცით, რომელი ფერი აკიაფდება მის შემდეგ. არც ის ვიცით, როგორ მოიქ-

ცევა ლიდა — თავისუფლად გადავა მწვანე ნიშანზე, თუ არ შეხედავს საფრთხის წყებელ წითელ ნათურას და ქუჩას გადალახავს?...

განათება სპექტაკლის ფინალის განუყოფელ ელემენტადაც შეიძლება წარმოგვიდგეს, როგორც თ. ჩხეიძის მიერ ახლახან დადგმულ „ვერაგობასა და სიყვარულში“ (მხატვრები — „სამეული“). რეჟისორის სათქმელი ნათელია: ბოროტი ძალა საშინელია თვით ბოროტმოქმედისათვისაც. ვინაიდან აღმინანს ანადგურებს მასში. მთელი ძალით გამოვლინდა ეს სათქმელი პირველი მოქმედების ფინალურ ეპიზოდში, რომელიც უძლიერესია წარმოდგენაში. არა იმიტომ, რომ რეჟისორმა შემდგომ ასეთი ძალით ხმა ვეღარ აღიმალა, — მხოლოდ აქ მიიჩნია მან საჭიროდ ხმის ამაღლება. ყველაფერი, რაც შემდგომ უნდა მოხდეს — უშეგინიერეს არსებათა მსხვერპლად შეწირვა — თანდათან შესრულდება, ხედაბლა, ზოგჯერ კი უხმოდ, ღიმილითაც კი... ასეთია სპექტაკლის არქიტექტონიკა. ამიტომაც ასე ბუნებრივად იბადება მისი ფინალი: სცენის სიღრმეში **ოდნავ განათებული** ცხაურიანი ფანჯარა, მის უკან კი ლუიზას მოხუცი, უბედური დედა — ერთადერთი, ვინც ვაღარჩა. მართალია, ცხაურს უკანა იგი, მაგრამ ხომ არის... მინც ხომ არის... იმიტომ, რომ უძლიერესი ვერაგობაც კი საბოლოოდ ვერ მოსპობს სიყვარულს, — ვერ სძლევს ბოროტი კეთილს... მაშ, რა სიზუსტით უნდა იყოს განათებული ეს ფანჯარა სცენის სიღრმეში...

თეატრის მხატვრისათვის სადადგმო წაწილის ყველა საამქრო ერთნაირად საჭიროა და მნიშვნელოვანი, მაგრამ სცენის გაფორმების პროცესში ზოგი მათგანი განსაკუთრებით ახლობელია. მათ შორის ელექტროსაამქრო და ოსტატი გამანათებელი. მას მოეთხოვება არა მარტო ცოდნა ელექტრობისაწყობებისა, რომლებიც მის ხელთაა, არამედ სცენური განათების განსაკუთრებული შეგარძნების უნარიც. როგორც მხატვარი უნდა ფლობდეს ფერისა და სინათლის გრძობას, ისე გამანათებელს უნდა ჰქონდეს უნარი მხატვართან და რეჟისორთან ერთად დაადგინოს და დაფიქსიროს ეპიზოდისათვის საჭირო განათების თავისებურება და ის



ტექნიკა, რომელიც ამგვარი განათების მიღებისთვისაა აუცილებელი. მან კარგად უნდა იცოდეს ქსოვილისა და დანადგარის ფაქტურა, როგორ ლებულობს ის განათებას. ყოველ ახალ შემოქმედებით ამოცანას, მისთვის შესაფერი ტექნიკა ემსახურება.

განათების პარტიტურაში ყველაფერი ზუსტად უნდა იყოს მითითებული — სინათლის სხივის მიმართულება, ფილტრის ფერი, სიძლიერის ცვალებადობა, შეცვლის მარტივად ნიშნები. ყველა ეს მითითება თავმოყრილია „პარტიტურაში“, რომელიც ხელთ აქვს ელექტროსარეგულაციო ჭიხურში მყოფ მთავარ გამნათებელსა და მის დამხმარეთ.

გამნათებლები მათზე დაკისრებულ ამოცანას ასრულებენ ზუსტად დადგენილი და რეპეტიციებზე არაერთგზის შემოწმებული „პარტიტურის“ მიხედვით, რომელიც სპექტაკლის მხატვარსა და რეჟისორთან ერთადაა შემუშავებული. მაგრამ იმისთვის, რომ ამგვარი „პარტიტურა“ შეასრულო, დაუფლებული უნდა იყოს შენს ხელთ არსებულ სინათლის წყაროთა მარაგს, უნდა შეგეძლოს მათი მართვა და ძალიან კარგად უნდა იცნობდე სპექტაკლს. უფრო მეტი საგანგებო უნარი უნდა გქონდეს მასში ჩართვისა, რაც, მუსიკალური სმენის მსგავსად, სინათლის გამორჩეულ შეგრძნებას ვარაუდობს. განათება ხომ ათანხაირია არა მარტო შუქის სიძლიერით, არამედ მისი შეყვანა-გამოყვანის თვალსაზრისითაც: შუქი ხან თანდათან უნდა მოეფინოს სცენას, ხან ელვისებურ უნდა შეიჭრეს მასში. ამას გარდა, სინათლის საშუალებით დღეს სცენაზე ცეცხლის ალიც მიიღება, ღრუბელიც, თოვლიც, წვიმაც, მოქმედების ადგილის შეცვლაც სულ ადვილია. განათების „პარტიტურაში“ ყველაფერი ზუსტად უნდა იყოს მითითებული — სინათლის წყარო, მისი ფერი, სიძლიერე, მიმართულება, ხანგრძლიობა.

ყველა ნამდვილი რეჟისორი ზრუნავს განათებაზეც და გამნათებელზეც. ხომ ცნობილია, რომ ჩავიდა თუ არა ქუთაისში, მარჯანიშვილმა მიმართა ცნობილ ელექტროტექნიკოსს. ერთ-ერთი დიდი წარმოების მთავარი ინჟინერს ა. ბარიკოვს თეატრალური განათების ტექნიკური მოწყობილობის თაობაზე. ა. ბარიკოვი მოსულა თეატრში, ის ისე მოუჯადოებია მარჯანიშვილსა და საერთოდ თე-



გიორგი მამულაშვილი.  
(რუსთაველის თეატრი)

ატრს, რომ მთელ თავისუფალ დროს აქ ატარებდა. თავის ცოდნაც მოახმარა მას რამდენიმე სპეციალისტიც მოუშადა. თ. ვახვახიშვილის მოგონებიდან: „რეპეტიციაზე მარჯანიშვილს ა. ხარიკოვი მოჰყვა. ა. ხარიკოვი — ეს კიდევ ერთი ენთუზიასტია, რომელსაც მზე და მთვარე მარჯანიშვილზე ამოსდის. ქუთაისში პასუხსაგებ სამუშაოზე მოიწვიეს, ის კი თეატრს არ შორდებოდა. ა. ხარიკოვი გამომგონებელი ინჟინერია და ჩვენც რაღაც არაჩვეულებრივი გასანათებელი აპარატები გამოგვიგონა.“<sup>17</sup>

რეჟისორისა და მხატვრის ჩანაფიქრი განათებელმა უნდა შეასრულოს ყველა რიგით სპექტაკლში, რომელსაც უკვე აღარც რეჟისორი და აღარც მხატვარი არ ესწრებიან. სპექტაკლის მუდმივი „დამწერნი“ მხოლოდ მისი მონაწილეები არიან. ამიტომ ისინი გრძნობენ ასე კარგად იმის ღვაწლს, ვინც ანათებს სცენას, როდესაც იქ მათი გმირები ცხოვრობენ. ამიტომ ასხენებს თავის მონებებში ა. კონენი მოსკოვის კამერული თეატრის გამნათებელ ბ. სამოილოვს, რომელიც 1920 წელს ელექტროტექნიკური ინსტიტუტისა და ფერწერის სკოლის დამათვრების შემდეგ მივიდა კამერულ თეატრში (ახლა მოსკოვის ა. პუშკინის სახელობის თეატრი) მხატვარ-გამნათებლის თანამდებობაზე. ვინ მოთვლის, რამდენი რამ გამოიგონა

მან თეატრისთვის: მზე და მთვარე, ვარსკვლავები, ელვა, ცისარტყელა. ნაშრომიც კი დაუწერია „განათება სცენაზე“. აყენებდა საკიბს იმის შესახებ, რომ საჭიროა შეიქმნას სასწავლებელი, სადაც თეატრალურ გამანათებლებს მოამზადებენ, ჰგრეფვე თეატრალური განათების შემსწავლელი ექსპერიმენტური ლაბორატორია სასინჯი სცენითა და ახალი აპარატურით.<sup>18</sup>

განსაცვიფრებელია სინათლის ოსტატების ერთგულება თეატრისადმი. თითქმის ნახევარი საუკუნეა მოსკოვის მ. ერმოლოვას სახელობის თეატრში მუშაობს ოსტატი-გამანათებელი **ი. ბიკიჩიანო. ა. ანტიპოვამ** თავისი ცხოვრების ოცდაათი წელი გაატარა კ. სტანისლავსკის და ვლ. ნემიროვიჩ-დანჩენკოს სახელობის მუსიკალური თეატრის განათების პულტან, სადაც 240 მარტო სახელურია, ყოველ მათგანს კი ხუთი პროექტორი აბარია. თბილისის **ზ. ფალიაშვილის** სახელობის ოპერისა და ბალეტის თეატრის მთავარი მხატვარ-გამანათებლის **ვ. ვლახოვის** შესახებ ამ ცოტა ხნის წინ **გ. მატუაშვილის** სტატია გამოქვეყნდა გაზ. „თბილისში“. ასეთივე თავდადებათ მუშაობდნენ რუსთაველის სახელობის თეატრში წლების განმავლობაში **ტ. გრიგორიანი და გ. შამულაშვილი**. ახლაც მუშაობს **ვ. არუთინოვი**, მარჯანიშვილის თეატრში **კ. დუდაშვილი**. ეს ის კ. დუდაშვილია, რომელმაც ბაქოში ვასტროლების დროს შემთხვევით გაწყვეტილი მავთული, რომელსაც „ოიდიობს ჰეფის“ დანადგარი ელექტროდენის საშუალებით უნდა აემოძრავებინა, ხელით შეაერთა. თავგანწირვის დალიღესაც ემჩნევა მის ხელებს. ინჟინერ-გამანათებელმა **ვ. მაჭარაშვილმა** მხოლოდ რამდენიმე წელი იმუშავა თელავის თეატრში. ადრე წაივდა ამქვეყნიდან, მაგრამ დღესაც ყველას ასოვს ეს თავაზიანი და დაუზარელი ახალგაზრდა, რომლის გამოგონილი განათების საშუალებანი კვლავაც ემსახურებიან მის საყვარელ საქმეს.

...დამთავრდა წარმოდგენა, ცოტა ხნის შემდეგ ელექტროგანათების გამგებელი იძლევა ნიშანს იმის შესახებ, რომ მალე გამოირთვება შუქი სცენასა და მსახიობთა საკაზმულოებში. ასეთია თეატრის შემოქმედებითი საქმიანობის დასასრულის ბოლო ნიშანი, მას გამანათებელი იძლევა.

ყურნალი „ტეატრ“-ი ბოლო წლებში სულ უფრო მეტ ყურადღებას უთმობს ექსპერიმენტულ პერსონალს, მათ შორის, რაღა თქმა უნდა, გამანათებლებსაც. ჩვენც გვმართებს ყურადღება ამ საქმის ჩვენებური ოსტატების მიმართ თუნდაც იმისათვის, რომ სრული იყოს ქართულ სცენოგრაფიაზე ჩვენი წარმოდგენა.

#### შენიშვნები:

- 1 ო. კილაძე. „ყოველმან ჩემთან მოგენლმან“. „საბუთო საქართველო“, თბ., 1976. გვ. 31—32.
- 2 А. Попов. Воспоминания и размышления о театре. ВТО. М., 1963, стр. 191.
- 3 Сб. Горький и художники. Искусство. М., 1964, стр. 45.
- 4 Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 1, Искусство, 1968, стр. 197.
- 5 იმავე ნაშრომის მეორე ტომი, გვ. 497—498.
- 6 იხ. В. Кригер. Актерская громада. Искусство. М., 1976, стр. 118.
- 7 ამის შესახებ იხ. И. Левитин. Из истории театрального освещения. Журн. «Театр», 1953, № 5.
- 8 იხ. გაზ. „ივერია“, 1887, 4 დეკემბერი.
- 9 მ. გარიყული. თეატრალური მოგონებანი. „ხელოვნება“. თბ., 1959, გვ. 29.
- 10 იხ. ნ. გოციოძე, მოგონებანი. „ხელოვნება“, 1949. გვ. 30.
- 11 Л. Варпаховский. Наблюдения, анализ, опыт, ВТО, 1978, стр. 21.
- 12 Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, т. 2, Искусство, 1968, стр. 447.
- 13 Ф. Жемье. Театр. Искусство, 1958, стр. 87.
- 14 П. Марков. Правда театра. Искусство, 1965, стр. 29.
- 15 Мейерхольд. Статьи, письма, речи, беседы, ч. 2, Искусство, М., 1968, стр. 499—500.
- 16 Б. Петкер. Это мой мир. Искусство, М., 1968, стр. 139.
- 17 თ. ვახუაშვილი. თერთმეტი წელი მარჯანიშვილთან. ხელოვნება. 1976. გვ. 89.
- 18 ამის შესახებ იხ. ყურნ. „Театр.“ 1952. № 6.

# ნადირობა ქველ საქართველოში

## ავთანდილ ნუცუბიძე

საქართველოს მდიდარ ფლორასა და ფაუნას უძველესი დროიდან მიუქცევია ადამიანის ყურადღება. იშვიათია რეგიონი, სადაც არ გამოვლენილა ამის დამადასტურებელი ქვის ხანის არქეოლოგიური ძეგლი.

ამ ძეგლებზე იშვიათადაა გამოვლენილი ანკესი, ჰარბუნი და სხვა სათევზაო იარაღები. ეს იმით აიხსნება, რომ საქართველოს ყველა კუთხეში ღღემდე შემორჩა ვირტუოზულობამდე აყვანილი, თევზაობის უძველესი სახეობა—ხელაობა. არცთუ იშვიათად, კარგი მონღლავე ბადითა თუ ანკესით მოთევზავებს სკობნის კიდევ.

წინამდებარე სტატიის შიგნით ალგადინოთ წინაქრისტიანულ ხანაში ნადირობასთან დაკავშირებული ადათ-წესები. საამიოდ არცთუ უხვი, მაგრამ საკმაოდ ხელმოსაყდრ არქეოლოგიური მონაპოვარია დაგროვილი.

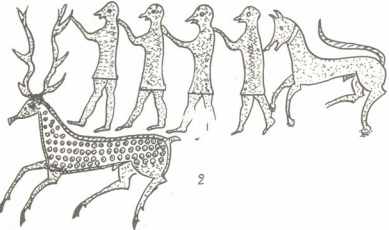
სპეციალური ლიტერატურიდან კარგადაა

ცნობილი, რომ ამ ნიმუშებზე ძირითადად ნადირობის, მეურნეობისა და ბრძოლის სცენებია გამოსახული.

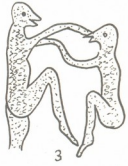
თრიალეთის უძველესი ვერცხლის თასის კვლურებაზე გამოხატულია სცენა ნადირობის დაწყებამდე. მონადირეები რიტუალს ასრულებენ, რითაც ხარკს უხდიან ტყის, ნადირობის და სხვა ღვთაებებს თუ ავ სულეებს (სურ. 1). ისინი მათ შესთხოვენ წარმატებას მომავალ ნადირობაში (ამ თემაზე ქართულ ეთნოგრაფიაში მდიდარი მასალები მოიპოვება). გამოსახულია 24 მონადირე, რომლებიც სკამზე (ტახტზე) მჯდომი ღვთაებისაკენ მიემართებიან თხოვნით. აქვეა ორი ძალი, მორჩილების პოზით, ღვთაებისაკენ მიბრუნებული. რიტუალური მსვლელობა რომ ნადირობას უკავშირდება, ამაზე მიუთითებს თასის ქვედა ფრიზში გამოსახული ირმებს და სხვა სანადირო ობიექტები. მონადირეთა რიტუალური მსვლელობა დინამიკურია, მას-



1



2



3





ში იხატება ღვთის წინაშე ტრადიციული მორჩილება და თხოვნა.

მსგავსი რიტუალურ მწკრივში მსვლელობაა გამოსახული სათოვლე-ნაბაღრევი ადმოჩენილ ბრინჯაოს გრაფირებულ სარტყელზე (სურ. 2). მონადირეთა მსვლელობა კიდევ უფრო დინამიურია და თითქმის რიტუალურ ცეკვას გამოსახავს (ხორუმი). მონადირეთა მიზანი რომ ირმის მოკვლაა, ეს კარგად ჩანს დეტალიდან: მწკრივის წინამძღოლი ხელით ეხება ირმის რქას. მსგავსად თრიალეთის ვერცხლის თასისა, აქაც მონადირეების გვერდითაა საყელურიანი ძაღლი, რომელიც რიტუალში მონაწილეობს.

სათოვლე-ნაბაღრევის სარტყელზე მონადირეთა მოძრაობა გარკვეულ რიტმს გამოსახავს, ორი მონადირე რიტუალურ ცეკვას აშკარად სიმღერა-შეძახილთან ერთად ასრულებს, (სურ. 3). იგივეს ვხედავთ სამადლოში აღმოჩენილი კრატერისა და დერგის მოხატულობაზე (სურ. 4, 5), მონადირეები ფერხულში არიან ჩაბმულნი და უთუოდ ტაქტისმიერ სიმღერა-შეძახილს ემორჩილებიან (სულხან-

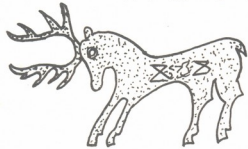
საბასა და ნ. ჩუბინაშვილის ლექსიკონებში ცეკვასთან დაკავშირებული მრავალი ტერმინია: როკვა, ბუქნა, ფერხისი, ფერხული, ფერხული ვაყთა, ჩაკუკვით (ბუქნით) როკვა და სხვ.) მონადირეები, ჩანს, ცერულსაც ცეკვავენ (ცერულით ცეკვა ძვ. წ. VIII-VII სს სპარსეთში გავრცელებული ყოფილა).

საყურადღებოა ერთი გარემოება: არც ერთ რიტუალში მონადირეები არ არიან აღჭურვილი იარაღით (მშვილდისარი, შუბი და სხვ.). როგორც ჩანს, ესეც გარკვეულ წესს უკავშირდებოდა; ღვთაებასთან სათხოვნელად მიმავალ თუ სხვა რელიგიური ადათ-წესის შესრულების დროს მონადირეს იარაღი არ უნდა ჰქონოდა.

რიტუალის შესრულებისას მონადირეები ღვთაებებს, გარდა წარმატებისა, შესთხოვდნენ „შინ მშვიდობით მისვლას“, — მათ ხომ მრავალი ხიფათი ელოდათ. სამთავროს სარტყელის ერთი დეტალიდან ჩანს, რომ მონადირეს დათვები გადაპყრიან (ერთი მათგანი დაპყრილი ჩანს). ისინი გააგებულნი მისდევენ მას (სურ. 12). იგივეა გამოხატული სხვა სარტყელის გრაფურაზე. ერთ-ერთ დეტალზე მონადირეს კლანჭებიანი მხეცი დასხმია თავს და ცდილობს ფარი მოიშველოს (სურ.13). ამიტომაც ნადირობის დაწყების წინ მონადირეები ღვთაებათა წინაშე რელიგიურ წესჩვეულებათა შესრულებაში უეჭველად ჩაურთავდნენ ტყის ავი სულებისაგან (მხეცებისა-



6



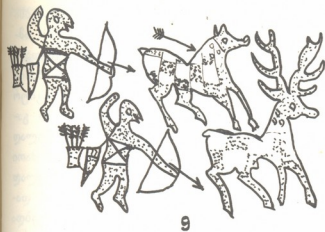
7



8

გან) თავდაცვის რიტუალს. ეს ავი სულები მრავლად არიან გამოსახულნი ბრინჯაოს გრაფირებულ სარტყელებზე და მონადირის მტრებად არიან წარმოდგენილნი. (სურ. 12, 13, 14).

მკვლევართა ნაწილი მიიჩნევს, რომ ამ ნიმუშებზე ღვთაებებია გამოსახული და ისინი,



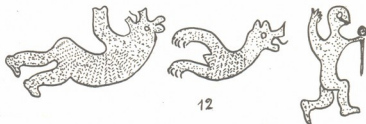
9



10



11



12



13

უმეტესწილად, ცხოველთა ან ფრინველთა ნიღბებით არიან შემეკლნი.

ფეიქრობთ, ეს ვარაუდი მცდარია. ღვთაებები არავის ევედრებიან, ისინი თვითონ ღებულობენ ხარკს. აქ გამოსახულნი არიან რიგითი მონადირეები. ისინი იძულებულნი იყვნენ წადილის შესასრულებლად თუ შიშის დასათრგუნავად ნაირგვარი ტოტემი და კერბი გამოეგონათ, რომლებიც მოგვიანებით ღმერთებად იქცნენ (ფ. ენგელსი). თავიანთ მიერვე წარმოსახულ ღვთაებათა წინაშე შიში და მოკრძალება უჩნდებოდათ და მათ პატივსაცემად ნაირგვარ რიტუალებს ასრულებდნენ.

ასევე, ვერ გავიზიარებთ თვალსაზრისს მონადირეთა თუ ღვთაებათა ნიღბებით შემკობის შესახებ. ისინი, ტრადიციულად, სქემატურად პროფილში არიან გამოსახულნი. ზოგიერთ მათგანს აშკარად ეტყობა თმა და წვერი (სურ. 1, 6, 10, 15, 16). თლის სარტყელზე გამოსახულ მხედარს ცხენის აღვირზე მტრის მოკვეთილი თავი უკიდია (სურ. 10), მოკვეთილ თავს მხედარი ნიღაბს არ გაუკეთებდა.

მოკვეთილ თავს მხედარი ნიღაბს არ გაუკეთებდა.

საერთოდ, დასტურდება, რომ ადრეულ რკინის ხანაში, ცენტრალურ ამერიკაკასიაში გრავირებული ბრინჯაოს სარტყლების რამდენიმე სახელოსნო (სკოლა) არსებობდა, სადაც გამოსახვის ერთიანი, ტრადიციული ხერხები ჩამოყალიბებულა: ადამიანები თითქმის ყველგან პროფილში, წაგრძელებული სახით არიან გამოსახულნი, ძირითადად პირმოკუმულნი, რამდენიმე შემთხვევაში კი პირი ღია აქვთ. ჩანს, ხელოსანი ცდილობს საკიროების შემთხვევაში მონადირე ამეტყველოს; ნადირობის დროს „ყიყინა დასცა“ (სურ. 6, 10). პურობის დროს ერთმანეთს საღვებრძლოთი მიმართავენ, ან მღერაინ (სურ. 15). ცხოველებს ხახადაღებულს გამოსახავენ, როცა ექსპრესიის გადმოცემა სურთ. დაჭრი-

ლი არჩვი (ნიაბორი, ჭვირანი?) შველას ითხოვს (სურ. 11), ვაავებული დათვები ღრიალებენ (სურ. 12), ჭიჭი (ვეფხვი, ავაზა?) ბრღღენვით უტევეს მონადირეს (სურ. 13) და ა. შ.

ნადირობა მიმდინარეობდა ცხენზე ამხედრებითაც. (სურ. 6, 7, 9, 10). მონადირის ძირითადი იარაღი მშვილდ-ისარი ყოფილა (სურ. 6, 9, 10). იშვიათად შუბებითაც ნადირობდნენ (სურ. 7), ახლდათ ნადირზე დაგეშობი ძაღლები (სურ. 1, 2, 8, 16). მონადირე ცდილობდა ნადირი ცოცხლადაც დაეჭირა (სურ. 11). მარალინ-დერესის სარტყელზე ერთი მონადირე შველს ისარს კისერში არტყამს (კლავს), ხოლო მეორე ცდილობს ირემი ფეხში დაჭრას (სურ. 9). ანალოგიური სცე-

ნები — ნადირის მოკვლა და დაჭრა მრავლად გვხვდება ბრინჯაოს გრავირებულ სარტყელეებზე. საყურადღებოა თლის სარტყელეზე გამოსახული მონადირე, რომელსაც მშვილდ-ისარი კაპარპში უღევს. იგი ცილობს ცხენდაცხენ დაეწიოს ირემს და რქებზე ჯოხზე მიბმული თოკი ჩამოაცვას (სურ. 10).

ნადირობის წარმატებით დამთავრების შემდეგ იწყება მონადირეთა ნადიმი (სურ. 15, 16, 17), ძირითადად იმ ღვთაებათა პატივსაცემად, რომლებსაც შესთხოვეს დახმარება. ცხადია, სუფრაზე უეჭველად უნდა ყოფილიყო ნანადირევის ხორცი. ეს კარგად ჩანს თლის სარტყელიდან (სურ. 15), რომელზეც მონადირეებს შორის ორი თასი და ნანადირევის ორი ბარკალია გამოსახული. ერთი მონა-

იღენტური სასმისები უჭირავთ ღვთაებებსა/ თუ მონადირეებს. (სურ. 1, 15, 16, 17) ამ გვარი თასები არცთუ იშვიათად გვხვდება გვიანი ბრინჯაოს — ადრეულ რკინის ხანის ცენტრალური ამიერკავკასიის არქეოლოგიურ კომპლექსებში (სურ. 18). ისინი წელში გამოყვანილი, მოხდენილი და უმეტესწილად მდიდრულად ორნამენტირებულია, რაც მათი პარადულობის მანიშნებელია და უეჭველად სარიტუალო სასმისებს წარმოადგენს. ამ დანიშნულებას, იშვიათად, კათხაც ასრულებდა (შეად. სურ. 17, 18), თასის იღენტურია ორყურა ჭურჭლები, რომლებიც თლისა და ჩაბარუხის სარტყელეებზეა გამოსახული თასებთან ერთად (სურ. 15, 16).

თრიალეთის ვერცხლის თასი განკუთვნილი უნდა ყოფილიყო იმ რიტუალურ წეს-ჩვეულებათა შესასრულებლად, რომელიც მასზეა გამოსახული (სურ. 1). ეს თასი მიკვლეულია ყორღანულ სამარხში, რომელშიც დაკრძალული უნდა ყოფილიყო მონადირე, — ამ სასმისის მომხმარებელი. ასევე, ბრინჯაოს გრავირებული სარტყელები იმ მებრძოლ-მონადირეთა სამკაული იყო, რომლებიც თვით იყვნენ სანადირო თუ საბრძოლო (რიტუალების) სცენების მონაწილენი.



14



15



16



17



0 5



18

დირე ბარკალს დანით ჭრის, მეორე კი ორყურა ჭურჭლით თასებს ავსებს სასმელით (ღვინით).

რაც შეეხება სასმისს — თასს, ყურადსაღებია, რომ გამოსახულებებზე ერთი და იგივე—



# ფიქრები ხელოვნებაზე

უცნაურია ამ ჩანაწერების ისტორია. იგი დაიწყო დიდი ხნის წინათ, როდესაც საოცრად მოკრძალებული მხატვარი პირველ ნაბიჯებს დგამდა და თავის იმედებსა და ოცნებებს მხოლოდ ქალაქის უზიარებდა.

მას რამდენიმე ბლოკნოტი ჰქონდა, სხვადასხვა ფერის და ზომის. ამ ბლოკნოტებში მისთვის საუკვარელი მწერლების, მხატვრების და კომპოზიტორების გამონათქვამებს აგროვებდა. იმ გამონათქვამებს, რომლებიც მის ხელს ეხმებოდნენ და არჩეული ზღის სისწორეში არწმუნებდა.

შემდეგ ამ გამონათქვამებს თავისივე უმატებდა. ოღონდ ბლოკნოტებში კი არა, ქალაქის ნაგებობებზე, სივრცის კოლოფებზე, ესკიზების არშიებზე, ყოველივე იმაზე, რაც უცრად ხელთ მოხვდებოდა, რათა შეეჩერებინა მოუხვედარი ფსიქიკის სწრაფი კადრები, დაეფიქსირებინა ყოველივე ის, რაც ხელს უფროაქვებდა.

ასე შეიქმნა ავტოსენილი ფიქრთა ჩანაწერები, მისი ხელის დღიურები, რასაც არ შეხვდებით ამ ფურცლებზე: ყოველდღიური პროზაიზმების მიღმა არსებულ სასუფევებს და „მხოლოდ მგრძობიარე ყურთათვის“ აღსაქმელ ხმებს; გადაუღებელ ფილმებს და დაუდგამელ სპექტაკლებს; ფერად, სიურეალისტურ სიზმრებს და ასოციაციური ხატოვანებით გამორჩეულ „ხილვებს“.

მისთვის ყველაფერს სხვა მნიშვნელობა ჰქონდა, განსაკუთრებული, განუმეორებელი, მაღალი ხულიერებით გამორჩეული.

წინამდებარე პუბლიკაცია ძალზე მცირე ნაწილია იმ ჩანაწერებისა, რომლებიც შემოგვინახეს ამ ფურცლებში. იმედი მაქვს, იგი ავტოსენილი ხმის გაგების კიდევ ერთი საშუალება იქნება მისი ახლობლებისა და მეგობრებისათვის და აღზათ თავისებურ ინტერესს გამოიწვევს იმათშიც, ვისაც სურვილი აქვს ეზიაროს ვარაუხეულ სამყაროს.

## მანანა ხვთისიაშვილი

ფერწერა იყო ჩემთვის დიდი გლენისა და არა სიმღერა არტისტისა სცენიდან.

არა ლამაზი, არამედ „მახინჯი“ უნდა აქციო მშვენიერად.

ხელოვნება არის იქ, სადაც სულიერება და გრძნობაა.

ყოველი მხატვრული ნაწარმოები საუბარია მაყურებელთან. აბსტრაქტული ფერწერა როდი ნიშნავს სიუჟეტის უქონლობას.

ჰგავდეს შენი მუშაობა ფრინველთა ფრენას. როგორც კი იფიქრებ როგორ უნდა გააკეთო, აღარაფერი აღარ გამოვა.

ერთი ხაზიც კი გატარებული თუნდაც არა მხატვრის მიერ, უკვე შეიცავს შინაარსს.

ფერწერა უნდა იყოს სიცოცხლის დამამკვიდრებელი, ხოლო თუ დეკორატიულია, მაშინ სიხარულით სავსე — მანქვის, ძალდატანების, ავტაციის გარეშე.

თუკი რაიმე გვალევეებს ხელოვნების ნიმუშში, ეს ჩვენი ბავშვობაა, ჩვენი კი ვეძებთ კომპოზიციას, მონასმს და სხვა მის მაგვარს, განწყობილებასაც კი.

როცა მხატვარს არაფერი აღელვებს და შინაგანად დაცარიელებულია, იგი მყურებელზე ძლიერი ზემოქმედების სურვილით იწყებს გარეგნული „ხრიკების“ ძიებას.

დამწუხრებულობა და ზეცისკენ მიპყრობილი მზერა ჭერ კიდევ როდია მისტიკა.

არ მჯერა იმ ცუდად მოწყობილი სათბურებისა, სადაც უცოდინრებსა და დილეტანტებს დრესირებული მხატვრების ახალი სახეობის გამოყვანა სწადიათ.

რაც უფრო დიდია მხატვარი, მით უფრო მეტად „ტყუის“ იგი ფერწერაში და გვაჭერებს.

ძველი ოსტატები „გვკარნახობენ“.

სურათების ხელმოწერა სისულელეა გარკვეული თვალსაზრისით. გაიხსენე უსახელო ტაძრები, ფრესკები, ტილოები.

მხატვარი განიცდის, ზოგჯერ თავს იკლავს. მერე ვინმე ახარისხებს, იარლიყებს ადებს. ავიწყდებათ, რომ იგი ტაძარს აშენებს!

თუ გასურს პატიოსნად იცხოვრო, უნდა ისწრაფო, იწვალო, შეცდე, დაიწყო და მიატოვო, კვლავ დაიწყო და ისევ მიატოვო, მუდმივად იბრძოლო და გარდაისახო, ხოლო სიმშვიდე — სულიერი საძაგლობაა.

ამცირებენ სამუშაო დღეს, რათა რაც შეიძლება მეტი იმუქთახორონ. რა შეიძლება შეეღაროს შრომის სიხარულს — უმოქმედობა?

თავისი საქმის დიდოსტატი მისთვის უცხო სფეროში შეპკრის მცდელობის დროს გარდაისახება... გონებაჩლუნგად.

ყოველი ახალი აღმოჩენა შემდგომ ჩვეულებრივ ამბავად იქცევა, აღარავის აღელვებს. მაგრამ ეს აღმოჩენა თავისთავად აუცილებელია. დღეს არავის უკვირს ბორბალი. თავის დროზე კი ეს იყო რალაც სასწაული. დღეს ის არავის აკვირვებს, მაგრამ უიმი-სოდ არაფერია ტექნიკა. ასევე კუბიზმიც. იგი იქცა საშუალებად, დასაწყისში კი იყო მიზანი. ასევე ვიკოლაეი. როცა მაქსიმალურად გინდა გადმოსცე ნივთის ფაქტურა, სტრუქტურა, რათა გააძლიერო ნახატის ზემოქმედება და ამის საშუალებას არ გაძლევს საღებავი, ხმარობ კოლაჟს და არა ეფექტის მოხდენის თვალსაზრისით ან ორიგინალობის გამო.

მასალა (მაგალითად, შარვალი) კი არ უნდა განადგურდეს, არამედ შეინარჩუნოს თავისი მატერიალურობა და გარდაისახოს ხარად, ცხენად და ა. შ. ხოლო თუ მასალა კარგავს თავის ფაქტურას, მაშინ რაღა აზრი აქვს მის გამოყენებას?

ნატურმორტი ადამიანის ისეთი პორტრეტია, რომელშიც იგი კი არ აისახება, არამედ შეიგრძნობა.

ნატურმორტის წერისას გახსოვდეს, რომ საგნებს შორის სივრცე ისევე მნიშვნელოვანია, როგორც თვით საგანი.

მსგავსად იმისა, როგორც გაღიზიანებს რეპროდუქცია ორიგინალთან შედარებით, ასევე სურათიც, რომელიც ახდენს ბუნების იმიტირებას.

რებროდუქციების შეგროვება სოკოების კრფას წააგავს, რაც უფრო მეტს კრფენ, მით უფრო ღრმად შედიან ტყეში და გამო- უცდელნი იკარგებიან.

დაიხსომე, რომ რებროდუქციე- ბით გამოწვეული ეფექტები მო- მაბეზრებელია.

როდესაც რაიმეს აღწევ შენი მოწოდების გზაზე, რაოდენ სასა- ცილო ხდება ცხოვრებისეული წყენის გახსენება.

შენი ცხოვრება უნდა იყოს აუხსნელი. იმას, რასაც ახსნი, გან- მარტავ — აქცევ მატერიალ. აუბ- სნელია სიყვარული, შემოქმედე- ბა.

ყოველდღიური გარემო, რომე- ლიც თავისი უმნიშვნელობით თითქოს არ იწვევს ემოციებს, მა- ინც იჭრება ჩვენს ფსიქიკაში. იქ- ნება ეს ასანთის კოლოფი თუ უადგილოდ დაგდებული ნებისმი- ერი საგანი; ჩიტების კიკიკი თუ ნაგვის მანქანის ნაბათი; გაფუჭე- ბული ონკანის გაუთავებელი შუ- ილი თუ მიტოვებული ძაღლის ყმულილი...

კარგი იქნება თუკი ხანდახან მაინც ადამიანი ჩაიწერს სიტ- ყვებს, რომელთა მნიშვნელობა ბავშვს არ ემის (მაგალითად, შუ- რისძიება, ბოროტება, ვერაგობა) და იფიქრებს — საჭირონი კი არიან ისინი?

ყველაფერი, რაც ჩვენს გარშე- მოა, უნდა დაბერდეს. დღეს ნივ- თი, საგანი აღარ ბერდება. იგი ინგრევა, ისპობა. სიბერეს კი თა- ვისი გაგრძელება ჰქონდა. ხე რომ დალპებოდა, მიწას ანოყიერებდა და მის ადგილას ახალი ამოდო-

და. დღეს კი... ასფალტი, პლას- ტმასა, სილიკატი, რომელნიც მხოლოდ შხამავენ გარემოს.

სულიერი განცდები ამდიდრე- ბენ ადამიანს და გონების განათ- ლებამდე მიჰყავთ, ფიზიკური კი აცარიელებენ და ზოგჯერ აბო- როტებენ კიდევ.

რატომ არ მჭერა რუოსი? თუ იგი მორწმუნე იყო, მაშ რად ნალ- ვლობდა „ამა სოფლის“ მიტოვე- ბას?

რემბრანდტის შუქ-ჩრდილი? მასთან ჩრდილიც ხომ ისეთივე სხივის შემცველია, როგორიც შუქი.

მხატვარი უნდა ესაუბრებოდეს ბუნებას.

ნუ დაიხმარ ნურავის ბუნების გარდა. ბოლომდე გამოხატე შენი დამოკიდებულება გარემოსადმი. ენდე შინაგან გრძობას. არავითა- რი ეჭვი და რიდი.

მხატვარი რჩევას უნდა სთხოვ- დეს ბუნებას, რომელიც უსასრუ- ლოა, მაშინ როდესაც ყოველი მხატვრის ცოდნასა და უნარს თა- ვისი ზღვარი აქვს.

მხატვარი ვერასოდეს ვერ შეი- მეცნებს ბუნებას ბოლომდე, ვინა- იდან თუკი იგი ამას შესძლებს, უზენაესს გაუტოლდება და... გარ- დაიცვლება.



# ჩამოვსნათ საზურველი საიდუმლოს?

ლ. გოლდინი

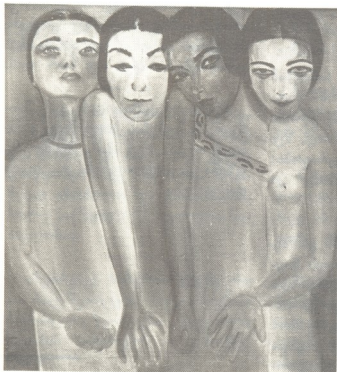
(ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი)

დიდი მხატვარი, როგორც კემშარიტი ხელოვნება, ყოველთვის ინახავს საიდუმლოს. და რაც არ უნდა ზუსტი იყოს სამყაროს შესახებ მისი ცოდნა, რაც არ უნდა მართალი იყოს მიკვლეული პასუხები, ნამდვილი ხელოვნება უცილობლად ბადებს ახალ კითხვებს, ახალ ძიებათა წყაროდ გვესახება. მაგრამ სიღრმის, არსის წვდომა ისევე გადაულახავი და უსასრულოა, როგორც შემოქმედებითი აქტის საიდუმლოება. სად ვეძიოთ მხატვართა მანიფესტურად ხმამაღალი მიზნების იდუმალ მოტივთა შეცნობის გასაღები? ცხადია, თუ ფსიქოანალიზის უნარი გავვაჩნია, ცოტას როდი შევიტყობთ ქვეცნობიერებაში, ბავშვურ შთაბეჭდილებებში, ოჯახურ გარემოსა და მეგობრებთან ურთიერთობაში ჩახედვისას. მაგრამ დიდი ხელოვანის პიროვნება ყველაზე მკაფიოდ იხსნება მშობლიურ მიწასთან, თავის დროსთან კონტექსტში.

ეს კემშარიტება ახალი როდია და მის დასადასტურებლად, რა თქმა უნდა, საქართველოში ჩემი ჩამოსვლა სრულიადაც არ იყო სპორი. მაგრამ თავს ნებას მიეცემ გავიმზილო სრულიად გარკვეული დასკვნა: სინამდვილესა და მისი შემოქმედებითი გამოხატვის ურთიერთკავშირის ესოდენ ნათელ გამოხატულებას სხვაგან არსად შევხვედრივარ.

გასულ წელს ბედნიერება მქონდა დაესწრობოდი თელავში ჩატარებულ მუსიკალურ ფესტივალს და მსურს ჩემი შთაბეჭდილების არსი გამოვხატო ფესტივალის ორი მონაწილის მცირე დიალოგის შუქზე. ერთ-ერთმა სტუმარმა, რაფინირებულმა ესთეტიკმა, ქართველმა, რომელიც მოსკოვიდან იყო ჩამოსული, კახეთის პეიზაჟით აღტაცებულმა წამოიძახა: „როგორი ეგზოტიკაა!“ სამუდამოდ დამამახსოვრდა მანანა ახმეტელის პასუხი: „ეს ეგზოტიკა როდია. ეს — სამშობლოა!“

ჩემი სულები



დარწმუნებული ვარ: სწორედ სამშობლოს, ნიადაგის, ტრადიციის გრძნობა ასაზრდოვებს ქართული ხელოვნების მარადმწვანე ხეს, უფრო მეტსაც ვიტყვი — მთელი რესპუბლიკის სულიერ სამყაროს. და რამდენადაც სამშობლო მშვენიერია არა მხოლოდ მასთან გენეტიკური კავშირის გამო, არამედ იმიტომაც, რომ მოიცვა ესთეტიკურ ღირებულებათა მთელი სიმდიდრე, ცნობილ აფორიზმს — „ყოველი ქართველი პოეტია“, შეიძლება თავისუფლად დაემატოს „და მხატვარიც“.

ასრად მინახავს იმდენი ღიმილი, რამდენიც საქართველოში. ადამიანებს უამრავი პრობლემა აქვთ. ეს პრობლემა საზეიმოდ განწყობილი სტუმრისთვისაც კი სახილველია. მაგრამ ღიმილი ყველგან იფრქვევა. საკუთარი ღირსების გამახვილებული შეგრძნება. ერო-

ვნული ტემპერამენტისათვის სახასიათო გაცხარება თუ პატივისცემის, კეთილგანწყობის გამოხატვა — ყოველივე ეს ნათლად აისახება ქართულ ხელოვნებაში!

საქართველოში ჩამოსვლამდე ქართულ ხელოვნებას ვიცნობდი მხოლოდ ერთი — მუსიკალური მხრიდან. უკვე მრავალი წელია არ გამიცდენია ლიანა ისაკაძის, ელისო ვირსალაძის, ჭანსულ კახიძის, ეთერ ანჯაფარიძის კონცერტები. ვესწრებოდი ისაკაძისა და კახიძის მიერ გამართულ ფესტივალებს ბიჭვინთაში. ქართველ მუსიკოსებზე არაერთხელ დამიწერია, თანამედროვე ქართველ მხატვრებს კი, არსებითად, აღრე არ ვიცნობდი.

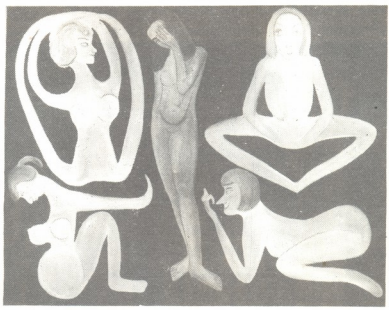
ბოლო წლებში, საერთოდ, იშვიათად შევდივარ საგამოფენო დარბაზებში. მეტისმეტად ხშირად განვიცადე განხიზვლა იქ წარმოდგენილი ნაწარმოებებით — მათი უმწეობისა და სიცარიელის, განმეორებების, ცუდად შენიღბული გაბედულებისა და ნოვატორობის გამო. მოსაწყენი ვახდა ბევრი აღიარებული ოსტატის ცქერა, ვერ გვახარებენ ვერც ავანგარდისტები, რომლებიც, როგორც იქნა, მოესწრენ თავისუფლებას, მაგრამ, ჩანს, ვერც ამ გამოცდას გაუძლეს. ვფიქრობ, შეზღუდულ გარემოში, აულიარებელნი ისინი უფრო საინტერესონი იყვნენ. ჩემი აზრით, უძრაობის წლები ხელოვნებაში ისე დამლუპველად არ გამოვლინდა, როგორც ფერწერაში.

თბილისის მხატვრის სახლში, რუსთაველის პროსპექტზე, წინასწარ დაქვეებული შევედი — ამგვარი განწყობა შემიქმნა რეკლამის



ნანა თათიკაშვილი

მამ, რომელიც საგნობრივი ხელოვნების დასათვლიერებლად გვიწვევდა. გადაჭრით ვიტყვი — გამოფენამ საინტერესო და რამდენადმე სევდიანი შთაბეჭდილება დატოვა. თუმცა დარბაზში ლაპარაკი იყო საგანთა მეორე სიცოცხლის შესახებ, მე კი იმაზე ვფიქრობდი, აღამიანს მეორე სიცოცხლე რომ არ გააჩნია. ჩემი მეგობარი თამაზ ჩაჩავა — პოეტი, მთარგმნელი, ფერწერულ ტილოთა შემგროვებელი, ფილოსოფოსი — მისტროსი, მეცნიერი — კარდეოლოგიც — სხვა საქმიანობიდან თავისუფალ დროს, მკაცრი მომთხოვნელობის მიუხედავად, ნანახით გაცეხებული და გახარებული იყო. გაოგნებული დამთვლიერებლები მე გამოფენაზე ვერ ვიხილე. ამ წერილს მოსკოვში ვწერ და ვფიქრობ: როგორი რეაქ-



გოგონას სიზმარი

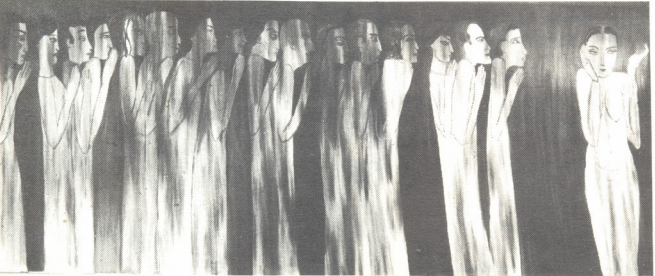
ცია იქნებოდა იქ? ჩემი აზრით, დედაქალაქში ამ ექსპოზიციის ჩვენება ჯერ ნაადრევია.

მხატვრის სახლში მკაცრად რეალისტური ხელწერაც იყო წარმოდგენილი. დარბაზებში იხილავდით ყველაფერს: ფილოსოფიური განსჯისა თუ ჟანრის, ტექნიკის მხრივ ყურადსაღებს. არ იყო მხოლოდ უინტერესო, უგულვლოდ შესრულებული ნამუშევრები.

მესამე სართულზე კი მე დავათვალიერე ნანა თათიკაშვილის ტილოები. მოგვიანებით მიამბეს მათი ავტორის — ახალგაზრდა მსახიობის შესახებ, რომელიც მეუღლის ტრაგიკულმა დაღუპვამ დიდხანს მიაჩაპვა საწოლს. სიზმრად უნახავს — მეუღლე ეუნება — აიღე ფუნჯი და დახატე — განიკურნები. ნებისყოფა იყო თუ ტალანტი — ხატვამ ავადმყოფობაზე გაიმარჯვა. სადღეისოდ კი შეიქმნა მრავალი, დიდი ზომის ტილო. ფსიქოლოგისთვის — უნიკალური შემთხვევაა. ნანას გამოფენის ორგანიზაციაში დაეხმარა ცნობილი ქართველი მხატვარი ჯიბსონ ხუნდაძე. მადლობა მას!

ასე გადაეჩაპვა ერთმანეთს ნანას ბედში ტრაგედია და წარმატება. მის შემოქმედებაში მკაფიოდ არ ემიჯნება სიკეთე ბოროტებას, დანაკარგი — შენაძენს, აზრი არ აქვს ცდას ამ სურათებში გამოვყოთ ცოდვილი წმინდანთაგან, წაწყმედა განწმენდისაგან. მთავარი ის არის, რომ მხატვარს ძალუძს გადალახოს ატომიზაცია, ადამიანის გაუცხოება, აჩვენოს მისი განუყრელი კავშირი სამყაროსთან, ცხოვრების წინააღმდეგობრივი სვლა.

გამოცხადება



ადამიანი ამ ტილოებში უკიდურესობამდე გაშიშვლებულია, იგი ყოველგვარი ნიღბისა და მიმიკრიის გარეშე წარმოგვიდგება, მიუხედავად იმისა, სამოსი ფარავს თუ შიშველია. ფსიქოლოგები ხშირად დაობენ: დასაშვებია თუ არა თავდაცვის ნგრევა, თუნდაც კეთილსურვილებით, დამამშვიდებელი ილუზიები, საჭიროა თუ არა ადამიანმა სრული სიმართლე იცოდეს თავის თავზე. გაშიშვლებული ქეშმარიტება ბევრს არ იზიდავს.

თათიკაშვილის შემოქმედება, ჩემი აზრით, გაუცხოებულია ჩვეულ ტრადიციებთან, მიმართულებებთან. აქ ვერ შეხვდებით დამოძღვრას, დიდაქტიკას. იგი არ მოგვიწოდებს, არ გვემუქრება, არ გვაფრთხილებს. ყოველივე ამის წინააღმდეგ ჩვენ მკაცრი იმუნიტეტი გვაქვს გამომუშავებული. მხატვარი არც იმას ცდილობს — მაყურებელი თან გაიყოლიოს, მხოლოდ სიმართლის შესაძლებლობას დაგვანახებს თავისუფალი არჩევანის პირობებში.

მთელი გულწრფელობის მიუხედავად, თათიკაშვილის ნამუშევრები არ არის მონოლოგიური აღსარება, მათთან შეიძლება დიალოგის გამართვა, თუკი, რა თქმა უნდა, მოსაუბრე გულისხმიერია.

ჩემი შთაბეჭდილება ახალბედა მხატვრის შემოქმედებაზე მინდა დავასრულო ამ გამოფენის შთაბეჭდილებათა წიგნში ერთ-ერთი დამთვალეობის — მ. ჩლაიძის ჩანაწერით: „ისეთივე სიწმინდით, ძალითა და თავისუფლებით, შენს ფერწერაში რომ ვლინდება, გააგრძელე გზა“.



# „ათენის პრემია“ და „ლოოსის პრემია“ — ახალგაზრდა ქართველ არქიტექტორებს

თენგიზ მახარაშვილი

ქართულ არქიტექტურულ უმაღლეს სკოლას, რომელიც საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტისა და თბილისის სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტების შემოქმედებით ძალებს აერთიანებს, ფესვმაგარი ტრადიციები აქვს. ეს ტრადიციები ეყრდნობა ნიჭიერ თაობებს, რომლებმაც არაერთხელ გაგვახარეს თავიანთი გამარჯვებებით, რესპუბლიკურ, საკავშირო თუ საერთაშორისო კონკურსებში. მხოლოდ ბოლო ათწლეულში სტუდენტ-არქიტექტორთა დიპლომების საკავშირო კონკურსზე სხვადასხვა ხარისხის პრემია მოიპოვა ქართული არქიტექტურული სკოლის 130-ზე მეტმა წარმომადგენელმა.

წარმატებები განსაკუთრებით ხელშესახებია გახდა მას შემდეგ, რაც ჩვენმა სტუდენტებმა 60-70-იან წლებში დაიწყეს საერთაშორისო კონკურსებში მონაწილეობის მიღება. სტუდენტთა ნამუშევრების მსოფლიო დათვალიერებაში მონაწილეობა მეტად საპატიოა. პროექტმა უნდა გაუძლოს საკმაოდ მრავალსაფეხურიან და რთულ კონკურს რესპუბლიკურ და საკავშირო, შემდეგ კი საერთაშორისო მასშტაბით. საინტერესო იქნება თვალის ერთი გადავლევით გავიხსენოთ ძველი, ხოლო უფრო დეტალურად შევჩერდეთ ბოლო წლების საერთაშორისო წარმატებებზე.

1967 წელს პრაღაში, არქიტექტორთა IX მსოფლიო კონგრესზე, სტუდენტთა ნამუშევრების კონკურსში მთავარი — „ათენის პრემია“ დაიმსახურა ვლადიმერ ცინცაძის პრო-

ექტმა. მომდევნო X კონგრესზე (ბუენოს-აირესი) კი იგივე დიდი წარმატება ხვდა დემურ ელოშვილს, რომელსაც „ადოლფ ლოოსის“ პრემია მიეკუთვნა. წამახალისებელი პრემიები მოიპოვეს გიორგი მურმანიშვილისა და თენგიზ ჩილინგარაშვილის პროექტებმა.

1975 წელს, მადრიდში XII მსოფლიო კონგრესზე ორგანიზებულ სტუდენტთა ნამუშევრების კონკურსზე წარმატება ხვდა გივი ქობულიას პროექტს.

უნდა აღინიშნოს, რომ 60-70 წლებისთვის დამახასიათებელი ბიუროკრატიული შეზღუდვების გამო ვერც ერთმა ჩვენმა საერთაშორისო პრემიის ლაურეატმა სრულად ვერ მიიღო მოპოვებული პრემია. მაგალითად, „ადოლფ ლოოსის“ პრემია ითვალისწინებდა ავტორის ერთწლიან სტაჟირებას საბერძნეთში, მაგრამ დემურ ელოშვილს სრულიად აშკარად ხელი შეუშალეს საბერძნეთში გამგზავრებაში. ხელოვნურმა შეზღუდვებმა ძალზე ავნო ჩვენი ნიჭიერი ახალგაზრდობის კვალიფიკაციის ამღობებისა და დაოსტატების საქმეს.

კონკურსების ტრადიცია გაღრმავდა და გაძლიერდა 80-იან წლებში. 1983 წელს პარიზში ჩატარდა საერთაშორისო კონკურსი დევიზით „არქიტექტურა მომხმარებლის სამსახურში“. იგი მოწოდებული იყო გამოეყენებინათ ისეთი საცხოვრებელი სახლის ტიპები, რომლებიც სრულად უპასუხებდნენ ადგილობრივ ბუნებრივ-კლიმატურ და ეროვნულ-ყოფით თავისებურებებს. გარდა ამისა, კონკურ-

სის პრობემები ითვალისწინებდა მკიდრო კონტაქტებს და თანამშრომლობას მომხმარებელთან პროექტირებისა და მშენებლობის პროცესში.

საერთაშორისო ყიურამ განიხილა მსოფლიოს 44 ქვეყნიდან წარმოდგენილი 200-მდე პროექტი. აქ ფრანგ არქიტექტორთა ასოციაციის პრეზიით აღინიშნა თბილისის სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტის სტუდენტების ა. აბაშიძის, ი. ვაჩიშვილის, დ. მამაცაშვილის და რ. ოვანესიანის პროექტი. ავტორებმა შეძლეს ძალზე ნათელი და მკაცრი გრაფიკული საშუალებებით გადმოეცათ ასაწყობი საცხოვრებელი სახლის პროექტირებისა და მშენებლობის ძირითადი პრინციპები. სახლის კონსტრუქციები მრავალი არქიტექტურულ-გეგმარებითი და მოცულობითი გადაწყვეტის მიღების საშუალებას იძლევა. აღსანიშნავია, რომ მშენებლობისა და პროექტირების მთელი ტექნოლოგია ავტორებმა იუმორისტული ნახატების სერიის გამოყენებით გადმოსცეს.

შემდეგი მნიშვნელოვანი სტუდენტური კონკურსი შედგა სტოკჰოლმში 1983 წლის შემოდგომაზე. სტუდენტებს უნდა დაეპროექტებინათ საგასტროლო თეატრი სხვადასხვა ქვეყნიდან ჩამოსული კოლექტივებისათვის და, ამასთან, გაეთვალისწინებინათ თავიანთი ქვეყნის სპეციფიკა. ეს რთული ამოცანა წარმატებით გადაწყვიტეს თბილისის სამხატვრო აკადემიის არქიტექტურის ფაკულტეტის სტუდენტებმა ვ. აჯაიშვილმა, ვ. ვაჩანაძემ, პ. კომაიძემ და რ. ოვანესიანმა, რომელთა ორიგინალური პროექტი პირველი ხარისხის დიპლომით აღინიშნა. მათ მიერ შემოთავაზებული პროექტი კარგად ერწყმის თბილისის ძველ განაშენიანებას და თეატრალიზებულს ხდის მიმდებარე სივრცეს. გეგმარება ითვალისწინებს სცენის და დამხმარე სათავსების ტრანსფორმაციას, ღია სივრცეების, ტერასების შიდა ეზოების გამოყენებას თეატრალიზებული წარმოდგენებისათვის.

მნიშვნელოვანი საერთაშორისო წარმატება მოიპოვეს საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტის სტუდენტებმა ვიორჯი კიანაძემ და ლევან მუხუღლიანმა. მათ გამარჯვეს ქ. სერჟი-პონტუანის ზაფხულის უნივერსიტეტის III საერთაშორისო კონკურსზე, რომელიც 1986 წელს ჩატარდა. ჩვენი ახალგაზრდების მომდევნო

წლების გამარჯვებებიც ამ ქალაქთანაა დაკავშირებული. ამიტომ მოკლედ შევჩერდებით კონკურსის მნიშვნელობაზე და ჩვენს წილად თავისებურებებზე.

ქ. სერჟი-პონტუანში პარიზის ერთ-ერთი თანამგზავრია, სამასი ათასი მცხოვრებით. საინტერესოა, რომ მისი ტერიტორია თითქმის პარიზის ტოლია და, ბუნებრივია, მრავალი რთული და საინტერესო არქიტექტურულ-ქალაქგეგმარებითი პრობლემა აქ გადასაწყვეტი.

სერჟის მომავლით დაინტერესებული ქალაქის მესვეურები, არქიტექტორები, საზოგადოებრიობა აქტიურად მონაწილეობენ მის პროექტირებასა და მშენებლობაში. ამისათვის აქ თითქმის ყოველ წელს ტარდება სხვადასხვა რანგის კონკურსები და სემინარები. სტუდენტური კონკურსების მიზანიც ნათელია: მასპინძლებს სურთ თავიანთი ან სხვა, პარიზის თანამგზავრი ქალაქების სწორი განვითარებისათვის ახალგაზრდული კონკურსების სერიით მოიპოვონ სხვადასხვა საინტერესო არქიტექტურული იდეა და პრაქტიკული წინადადება.

ორგანიზატორები ნახევარი წლით ადრე, მსოფლიოს წამყვან არქიტექტურულ სკოლებს უგზავნიან კონკურსის პროგრამას, სადაც მითითებულია კონკრეტული დასამუშავებელი თემა. შესრულებული პროექტით სტუდენტები ჩადიან ქ. სერჟიში, სადაც ამ ნამუშევრებს განიხილავს სპეციალური ყიური და აყალიბებს პრინციპულ საკითხებს. შემდეგ სტუდენტები ერთიანდებიან ცალკეულ ინტერნაციონალურ ჯგუფებად და ამუშავებენ ახალ საკონკურსო დავალებას კონკრეტულ თემაზე. კონკურსის თემა ყოველწლიურად იცვლება. დაახლოებით სამი კვირის მუშაობის შედეგებს აჯამებს ავტორიტეტული ყიური. ბოლო 5 წლის მანძილზე ამ კონკურსში მონაწილეობა მიიღეს 14 ქვეყნის 33 უმაღლესი სასწავლებლის სტუდენტებმა.

ამრიგად, გიორგი კიანაძემ და ლევან მუხუღლიანმა თავიანთ უცხოელ კოლეგებთან ერთად საინტერესოდ გადაწყვიტეს საკონკურსო თემა — ქ. მელენსერონის სარეზერვო ტერიტორიის (2000 ჰექტარი) დაგეგმარება.

გაითვალისწინეს რა პარიზის სიახლოვე და მასთან მოხერხებული საავტომობილო და საარკინიგზო კავშირები, ჩვენმა ახალგაზრდებმა ყიურის შესთავაზეს საინტერესო ქალაქგეგ-



მარბითი ძღვეა — შექმნან ქალაქი-ბალი, რომლის ცენტრს წარმოადგენს ეგრეთწოდებული „ატრაქციონების პარკი“. პარკის ტერიტორია 20 ჰექტარია და ითვალისწინებს მთლიანად პარიზის რეგიონის ზანმოკლე დასვენებისა და გართობის მოთხოვნებს. პროექტი ოთხი ქალაქგეგმარებითი ზონისაგან შედგება — ატრაქციონების პარკი, საცხოვრებელი 50 ათასი კაცისათვის, ადმინისტრაციულ-კულტურული და სავაჭრო ზონა, შრომითი დასაქმების ზონა. საკმაოდ დიდი ტერიტორია უკავია (50 ჰექტარი) ეგრეთწოდებულ „თავისუფალ ზონას“ ადამიანების სპონტანური მოღვაწეობისათვის.

მატერულ მიგნებათა და სივრცული გააზრების თვალსაზრისით განსაკუთრებულ ინტერესს იწვევს „ატრაქციონების პარკი“. აქ ჩვეულებრივი რეგულარული ქუჩების ქსელი შეცვლილია მწვანე არქიტექტურით, წაბლის ხეივანებით, რომლებიც ქმნიან მწვანით შემოსაზღვრულ კვადრატულ სივრცეებს (200X200). სწორედ ეს მწვანეკედლებიანი სივრცობრივი უჯრედები წარმოადგენს მომავალი „ატრაქციონების პარკის“ არენებს.

კონკურსის ორგანიზატორებმა მაღალი შეფასება მისცეს პროექტს: „ქალაქის ასეთი სტრუქტურის შექმნა, რომელსაც მისეული დომინირებული მოწოდება აქვს, მოწმობს ავტორთა განსაკუთრებულ ურბანისტულ ხედვასზე. ხომ არ არის სწორედ ეს შემოთავაზებული სტრუქტურა ჩვენს მიერ დასმული ამოცანის სწორი პასუხი?“

მიუხედავად დიდი შეფასებისა და მიღებული პრემიისა, ისევ და ისევ ბიუროკრატული მიზეზების გამო, ავტორებმა ვერ შეძლეს კონკურსის დასკვნით ტურში მონაწილეობის მიღება, რომელიც ზაფხულში, ერთი თვის განმავლობაში იმართება საფრანგეთში ქ. სერჟი-პონტუაზში. კონკურსზე პირადი მონაწილეობის გზა, სრული პროგრამით, ჩვენი სტუდენტებისათვის მომდევნო, 1987 წელს გაიხსნა, რაც უთუოდ ჩვენს ქვეყანაში მიმდინარე დემოკრატიზაციისა და საქაროობის პროცესის შედეგია. ქ. სერჟი-პონტუაზის საერთაშორისო სტუდენტურ კონკურს-სემინარში საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტის სტუდენტებმა გიორგი სულაბერიძემ და ირაკლი აბაშიძემ მორიგ წარმატებას მიაღწიეს, დაიმსახურეს მეორე პრემია და ფულადი ჯილდო.

კონკურსის თემა იყო ახალი ქალაქის სენკანტენის სამრეწველო რაიონის ახალი ცენტრი. სტუდენტებს ერთ რაიონში 250 ჰექტარზე სამი სხვადასხვა ტიპის (საცხოვრებელი, სამრეწველო, რეკრეაციული) ნაგებობა უნდა დაეპროექტებინათ, ამასთან ერთად, უნდა გადაწყვეტილიყო განსხვავებული ფუნქციების შერწყმა ერთმანეთთან, ახალი ტექნოლოგიის, თანამედროვე არქიტექტურულ-დაგეგმარებითი და სატრანსპორტო საშუალებების გამოყენებით.

ავტორებმა დიდი ყურადღება მიაქციეს არსებულ ქალაქგეგმარებით სიტუაციას, გარემოს დაცვას, მწვანე მასივების შენარჩუნება-განვითარებას. მათ დიდი ტაქტით და სიფრთხილით განალაგეს ახალი კომპლექსები ჩამოყალიბებულ ქალაქგეგმარებით არეალში, კარგად გაითვალისწინეს მთლიანად ქალაქის მასშტაბი.

პროექტში არქიტექტურულ-ვიზუალურ აქცენტს ქმნის საგამოფენო კომპლექსი (სადაც საფრანგეთის თითოეულ პროვინციას ცალკე პავილიონი ეთმობა), რომელიც პარიზიდან მომავალი ავტოსტრადის გასწვრივია განლაგებული.

კიდევ უფრო შთამბეჭდავი გამარჯვება მოიპოვეს საფრანგეთში ქართულმა სტუდენტებმა 1988 წელს. კერძოდ, პირველი პრემია და ფულადი ჯილდო მოიპოვეს თამარ კვესიტაძემ და ლევან ლომინაშვილმა; მეორე პრემია და ფულადი ჯილდო წილად ხვდა ნინო ჩხეიძეს; მესამე პრემია კონკურსზე არ იყო დაწესებული. მნიშვნელობით შემდეგი წამახალისებელი პრემია მოიპოვა გოგა გელაშვილი. ამასთან ეს პრემია მიეკუთვნა არა მთელ ჯგუფს, არამედ მარტო გოგას, მისი საკონკურსო მასალის საუკეთესოდ გადაწყვეტისათვის.

ამრიგად, საქართველოს პოლიტექნიკური ინსტიტუტის სტუდენტებმა კონკურსის ყველა მთავარი პრემია დაისაკუთრეს და თავისი ნიჭითა და შრომისმოყვარეობით ფრანგი სპეციალისტების ყურადღება დაიმსახურეს.

წელს კონკურსის ორგანიზატორებმა ახალგაზრდებს შესთავაზეს თემა: კულტურა, დასვენება პრინციპით — აკეთე, რაც გენებოს, კონკურსი გულისხმობდა ქალაქის არქიტექტურულ-გეგმარებითი მთლიანობის ისეთი საპროექტო ვარიანტების ძიებას, რომელიც განსხვავდება ქ. სერჟის, პარიზის სხვა თანა-



მგზავრი ქალაქებისაგან. სწორედ ამ ამოცანის გადაწყვეტისას მოიპოვეს შარშანდელი შთამბეჭდავი გამარჯვება ქართველმა ახალგაზრდებმა.

სტუდენტებს უნდა დაეპროექტებინათ კულტურისა და დასვენების ცენტრი, ატრაქციონისა და ნეგლის პარკის შემაერთებელ ლერძზე.

პირველი კვირის განმავლობაში სტუდენტებისათვის ეწყობოდა ექსკურსიები, ლექციები, საპროექტო ტერიტორიის შესწავლა. ამ ხნის განმავლობაში მათ უნდა შეერჩიათ და კარგად გაეცნოთ თავიანთი მომავალი ჯგუფის წევრები.

მალდ ონეზე გადაწყვიტეს საკონკურსო ამოცანა თამარ კვესიტაძემ და ლევან ლომინაშვილმა, რომლებიც, როგორც მუდღელეები, ერთ ჯგუფში მუშაობდნენ.

ქალაქის ტერიტორიის ერთიანი სივრცობრივ-არქიტექტურული და ფუნქციური გააზრებისათვის პროექტში შემოთავაზებულია სამანქანო გზათა ქსელი, რომელიც მდინარე უაზის ირგვლივ მდებარე ხუთ ზონას ერთმანეთთან დააკავშირებს. კულტურისა და დასვენების ზონაში ქალაქის ისტორიული ძეგლების ჩართვის მიზნით ნევილის რკალის თითქმის მთელ სიგრძეზე დაპროექტებულია ბულვარი. მირაპოლისი, ანუ საბავშვო ატრაქციონების ზონა, და სარკინიგზო სადგური, რომლებიც ერთმანეთისაგან მოშორებით მდებარეობს, დაკავშირებულია ღია საბაგირო გზით, რომელიც, გარდა სატრანსპორტო ფუნქციისა, მთელი საპროექტო ტერიტორიის ზევიდან აღქმის საშუალებას იძლევა.

გარდა აღნიშნულისა, აგტორებმა ქალაქის ტერიტორიაზე განლაგეს კულტურის ცენტრები, პორტი, ორი უნივერსიტეტი, ცირკის სოფელი, დაკიდებული ბალები და ა. შ.

ქალაქის თავისებურ მუსიკალურ სიმბოლოს ქმნიან მის ხუთ ნაწილში დადგმული ზარები, რომლებიც ერთსა და იმავე დროს, სხვადასხვა ტემპრით ეხმიანებიან ერთმანეთს.

ნ. ჩხეიძის პროექტში, აღნიშნულ ტერიტორიაზე, შემოთავაზებულია კულტურის, დასვენებისა და გართობის ცენტრი, რომელიც მთლიანობაში წარმოადგენს მუზეუმს ღია ცის ქვეშ. აქ სხვადასხვა სახის და მასშტაბის

ნაგებობანი განლაგებულია მთელ საპროექტო ტერიტორიაზე. ზონებს შორის ურთიერთკავშირი ხორციელდება ფუნქციონალური ფერენცირებული და კარგად ორგანიზებული გზებისა და ბილიკების, აგრეთვე მონორელსის საშუალებით.

ცენტრის კომპოზიციურ-ფუნქციურ ღერძად ჩაფიქრებულია ე. წ. წითელი გზა, რომელიც, რელიეფის ცვალებადობასთან ერთად, იცვლის მიმართულებას და გაივლის ხან მიწის ზევით რამდენიმე მეტრზე, ხან მიწის დონეზე, ხან კი მიწის ქვეშ. მისი დაკიდებული ნაწილიდან კარგად შეიძლება მთელი მუზეუმის აღქმა, რაც ამდიდრებს საერთო შთაბეჭდილებას.

გარდა მუზეუმისა, ტერიტორიაზე დაპროექტებულია გართობის ზონა ცირკით, თეატრონით და ღია სათამაშო მოედნებით. მდინარე უაზის სანაპიროები და სერჟი ნევილის ტბორები სპორტულ-გამაჯანსაღებელი და დასვენების ზონისთვის არის გამოყოფილი, ხოლო ნევილის პარკის ტერიტორიაზე განლაგებულია რესტორნები, კაფეები და გართობის სხვა ობიექტები. ზონების არქიტექტურულ-სივრცობრივი და ფუნქციური კავშირი ერთ მთლიან არქიტექტურულ ორგანოზმს ქმნის.

ასე რომ, ამ ბოლო წლებში საერთაშორისო კონკურსზე წარგზავნილი არც ერთი ქართველი სტუდენტი-არქიტექტორი უბრემოდ არ დაბრუნებულა და ამ გამარჯვებებს, შეიძლება ითქვას, ტრადიციული ხასიათი ეძლევა. მაგრამ მიმაჩნია, რომ ყველაზე მნიშვნელოვანია ის, რომ მასპინძლებმა, ფრანგმა არქიტექტორებმა კარგად გაიცნეს ქართული არქიტექტურული სკოლის შესაძლებლობანი, დამყარდა მეგობრული, საქმიანი ურთიერთობა ქ. სერჟის საზაფხულო უნივერსიტეტისა და პოლიტექნიკური ინსტიტუტის არქიტექტურის ფაკულტეტებს შორის. გარდა სტუდენტებისა, ქ. სერჟის საზაფხულო უნივერსიტეტის მუშაობაში მონაწილეობის მისაღებად, როგორც ყოველ წევრი, მიწვეული იყო საქართველოს არქიტექტორთა კავშირის მდივანი პროფესორი ვახტანგ დავითაია, მან აქ წაიკითხა ლექციების სერია ქართული და საბჭოთა არქიტექტურის განვითარებაზე, ჰქონდა საავტორო გამოსვლები სტუდენტთა და პროფესორ-მასწავლებელთა წინაშე. დიდი



წარმატებით სარგებლობდა მისი ნამუშევრების პერსონალური გამოფენა, რომელიც ამჟამად საფრანგეთის ქალაქებში მოგზაურობს.

სიამოვნებით უნდა აღინიშნოს, რომ საქართველოს პოლიტიკური ინსტიტუტის ხელმძღვანელობამ ყოველმხრივ შეუწყო ხელი სტუდენტ-არქიტექტორთა კონკურსზე გამგზავრების სხვადასხვა რთული ორგანიზაციულ-ფინანსური საკითხის გადაწყვეტას.

ამრიგად, მშრალი ციფრებითაც კარგად ჩანს, რომ დღეს ბევრი ნიჭიერი ახალგაზრდა არქიტექტორი იზრდება და მოღვაწეობს ჩვენს რესპუბლიკაში. ქართველ ხუროთმოძღვართა შემოქმედებითი პოტენციალი არაფრით ჩამოუვარდება ხელოვნების სხვა დარგების პოტენციალს, მაგრამ პრაქტიკული შედეგები საკმაოდ მოკრძალებული გვაქვს, რადგან არქიტექტურული პროექტის რეალიზება პირდაპირაა დაკავშირებული ქვეყნის განვითარებასთან. არქიტექტურაში, როგორც სარკეში, ისე აირეკლება ქვეყნის სოციალურ-ეკონომიკური მდგომარეობა. დღეს ამ სარკეში ბევრი პრობლემა ჩანს (ბინების მწვავე უკმარისობა, სამშენებლო ინდუსტრიის სუსტი განვითარება, თანამედროვე და ტრადიციული სამშენებლო მასალების დეფიციტი, მშენებლობის დაბალი კულტურა და ხარისხი, კვალიფიციური მუშახელის დეფიციტი, ობიექტის ექსპლუატაციის დაბალი დონე და არქიტექტორის მუშაობის ორგანიზაციული მოუგვარებლობა), რომლებიც ცალკე განხილვის საგანია. ეს პრობლემები ძალზე დაბლა სწევს არქიტექტურას, როგორც ხელოვნებას ჩვენს პრაქტიკულ მოღვაწეობაში. აქედან გამომდინარე, ჩვენს ხუროთმოძღვრებს უჭირთ თავიანთი იდეების შემოქმედებითი პოტენციალის რეალიზება. ეს გაჭირვება ჩვენს ქალაქებსა და სოფლებსაც ეტყობა.

იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ ჩვენი ქვეყნის დემოკრატიზაციის პროცესში თანამედროვე ეტაპზე ნიჭიერ ახალგაზრდებს კიდევ უფრო მეტი საშუალება მიეცემათ შემოქმედებითი პოტენციალის გამოსავლენად, როგორც შინ, ასევე საზღვარგარეთ.

# მეორე პროფესია

სიმონ ჯაფარიძე

**ქართულმა საზოგადოებამ** დიდი ზემოთ აღნიშნა თბილისის სახელმწიფო უნივერსიტეტის დარსების 70 წლისთავი. 1918 წლიდან დაწყებული, ქართული მეცნიერებისა და განათლების ამ დიდებული კერის შექმნის თარიღი ჩვენში აღინიშნება, როგორც ეროვნული დღესასწაული. ასე იყო გასული წლის ოქტომბერშიც, როცა ზეიმში მონაწილეობის მისაღებად თბილისის ეწვია უამრავი სტუმარი. მათ შორის ბევრი უცხოელი.

საიუბილეო თარიღს მიეძღვნა მხატვრის სახლში გამართული, უნივერსიტეტის საზოგადოებრივ პროფესიათა ფაკულტეტის სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების განყოფილების სტუდენტთა, კურსდამთავრებულთა და პედაგოგთა ნამუშევრების გამოფენა. ფერწერის, გრაფიკის, ქანდაკების, გამოყენებითი ხელოვნების 250-დე ნაწარმოები წარმოადგინა ოთხმოცმა ავტორმა.

გამოფენის გახსნაზე ფაკულტეტის ერთ-ერთმა ორგანიზატორმა და პირველმა ხელმძღვანელმა, საქართველოს დამსახურებულმა მხატვარმა მამია ახობაძემ აღნიშ-

ნა ის ღვაწლი, ქართველი საზოგადოების ბევრ ღირსეულ წარმომადგენელს რომ მიუძღვის უნივერსიტეტის ამ ახალი შემოქმედებითი კერის შექმნაში.

სახვითი ხელოვნების განყოფილებას ბედნიერი გზა დაებედა. უნივერსიტეტის სახელოვან მოღვაწეთა რიგებს შეუერთდა პედაგოგ-ხელოვანთა ნაკადი, ვისაც დაეკისრა ახალგაზრდობის სულიერი სამყაროს გამდიდრება, მათი შემოქმედებითი ნიჭის განვითარების ხელის შეწყობა.

განყოფილებას საფუძველი ჩაუყარეს და მისი პოზიციები განამტკიცეს სხვადასხვა თაობის პედაგოგმა-მხატვრებმა: ო. ფირალიშვილმა, ე. ბაღდავაძემ, მ. ახოვაძემ, ჯ. ხუნდაძემ, გ. ნარმანიამ, ვ. შერპილოვმა, ნ. ურუშაძემ, გ. ცერაძემ, ს. ჭინჩიხაშვილმა, გ. როინიშვილმა და სხვებმა. ზოგიერთი მათგანი დღესაც უწინდელი გატაცებით აგრძელებს მუშაობას ახალგაზრდებთან. პედაგოგთა ახალი თაობაც მოვიდა: სახვითი და გამოყენებითი ხელოვნების განყოფილების გამგე გ. ასათი-

ნი, სტუდიის კურსდამთავრებულნი — ი. ჭრელაშვილი, თ. ხარაბაძე, ა. არდაბიევსკი.

ბევრმა კურსდამთავრებულმა მხატვრობა ძირითად გზად აირჩია: რ. კუპრეიშვილმა, ლ. გიორგობიანმა, ა. ნიჭაბაძემ, გ. მამოტოვმა, ლ. დადიანმა, ი. ოცხელმა, თ. ხარაბაძემ სამხატვრო აკადემია დაამთავრეს. ისინი დღეს მხატვართა კავშირის წევრები არიან. ახალგაზრდა მხატვართა და ხელოვნებათმცოდნეთა გაერთიანების წევრები ვახდენენ მ. კიკნაძე, ა. ბიწაძე, ვ. მუჭირი და სხვები. უნივერსიტეტის სტუდიის კურსდამთავრებულნი ნაყოფიერად მუშაობენ როგორც ძირითადი სპეციალობით, ისე შემოქმედებით ასპარეზზე.

არსებობს ორ ათეულ წელზე მეტი ხნის განმავლობაში მრავალი ახალგაზრდა ეზიარა ხელოვნების რთულსა და მრავალფეროვან სამყაროს. გამოფენაზე მხოლოდ ერთი ნაწილის შემოქმედება იყო წარმოდგენილი, მაგრამ ისიც, რაც გამოიფინა, განსჯისა და გააზრებისათვის საკმაო მასა-

გამოფენის კუთხე





ლას იძლეოდა. აკი შეღავათების გარეშე, ხელოვნების მაღალი კრიტერიუმებით შეაფასა ეს ვერსისაჲი საქართველოს მხატვართა კავშირის თავმჯდომარემ ელგუჯა ამაშუყელმა. ამიტომ იყო, რომ დამთვალეერებლები ინტერესით, გულისყურით აკვირდებოდნენ, აანალიზებდნენ გამოფენის ექსპონატებს.

„ოსტატთა“ და „შეგირდთა“ ნამუშევრები ერთიან ექსპოზიციას იყო წარმოდგენილი.

ამ პატარა წერილში მიზნად არ ვისახავთ ექსპოზიციის დეტალურ განხილვა-შეფასებას, ვესურს მხოლოდ ზოგადი შთაბეჭდილების გაზიარება განვიღო გზაზე, რომელსაც, ცხადია, სრულყოფილად მიიწე ვერ ასახავდა უნივერსიტეტის მეორადი ფაკულტეტის წარმომადგენელთა ნამუშევრების ეს პირველი გამოფენა.

მრავალი ავტორი შეიძლება მოვიხსენიოთ, ვისი შემოქმედებაც გამოირჩეოდა სახვით-ტექნიკური ოსტატობით, შესრულების მანერის თავისებურებითა და საინტერესო მხატვრული ჩანაფიქრით. ფერწერულ ტილოებს შო-

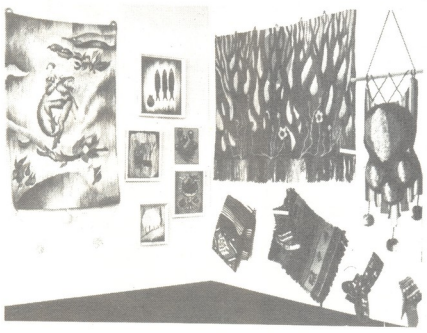


ლ. გელეიშვილი დები

რის, ამ თვალსაზრისით, ყურადღება მიიქცია ვ. ასათიანის სამმა ნამუშევარმა („ინტერიერი“, ნატურმორტები), ზ. ბეჭიშვილის სურათმა „აინშტაინი“, ლ. გელეიშვილის ტილომ „დები“, მ. ელიოზიშვილის ნატურმორტებმა, ზ. ლობჯანიძის, პ. სარუხანაოვის, მ. ბარამიძის, მ. სოლოლაშვილის, რ. მნაცაკანოვისა და სხვათა ნამუშევრებმა.

ყურადღება მიიქცია მოქანდა-

გამოფენის კუთხე



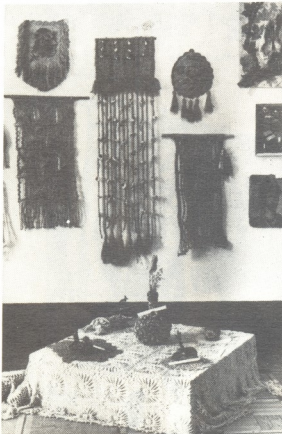


მ. ელიოზიშვილი ნატურმორტი

კეთა და გრაფიკოსთა მთელმა რიგმა ნაწარმოებებმა, რომელთა ავტორები არიან როგორც პედაგოგები, ასევე კურსდამთავრებულნი და სტუდენტები.

ძალზე საინტერესოა იმ ავტორთა შემოქმედებაც, რომლებიც გამოფენაზე გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშებით იყვნენ წარმოდგენილი. ამ ნამუშევრებს, რომელთაც გამოფენის ცალკე განყოფილება ჰქონდა დათმობი-

გამოფენის კუთხე



ლი, ხალხურ ოსტატთა მიერ შექმნილი ტრადიციების ღირსეულ გამგრძელებელთა ფაქიზი ხელი და დახვეწილი გემოვნების კვალი აჩნია. აქ შეხედებით ეროვნულ მოტივებზე შექმნილ ნაქარგობას, ქსოვილებს, ვაზებულ ნივთებს, მინისა და ხის ჭურჭელს, აპლიკაციებს, ეანრული ხასიათის ნაეთობებს, დეკორატიულ კომპოზიციებს...

მაყურებლის ინტერესი დაიმსახურა, დ. გოგებაშვილის, ხ. ჩოხელის, ე. სამუშიას ვაზებულ ნივთებს; ეროვნულ ხალხურ გამოყენებით ხელოვნებას საიმედო და მრავალრიცხოვანი მიმდევრები რომ ჰყავს, ამაზე მეტყველებდა ლ. სალიანის, დ. არაბულის, ნ. ამირანაშვილის, ე. ნიკობაძის, მ. რაზმაძის, გ. ალოვეასა და სხვათა ნაქსოვები; ე. გვენცაძის, თ. ფიცხელაურის, ე. ნიკოლეიშვილის, რ. როგაეას ნატიფი ნაქარგობა.

ნ. ბაგინსკაიას გემოვნებით შეუქმნია ბავშვის ტანსაცმლის მოდელები და სამოსის მორთულობანი. კომპოზიციური ორიგინალობით, ნატიფი ფორმით გამოირჩევა ბროლის ჭურჭელი ლუდისა და ზინკლისათვის, რომლის ავტორია დ. ლელაძე.

ნიუარებისა და ზღვის კენჭების გამოყენებით ახალი მხატვრული იერი მიუცია ლ. ლასარეიშვილს ლარნაკისათვის „საყვავილე“. უწვრილესი ფერადოვანი მძივებით შეუქმნია ე. გიგინეიშვილს შოთა რუსთაველის პორტრეტი.

ორიგინალურად გადაუწყვეტია ქ. ბერიძეს მხატვრული ჩანაფიქრი ბუნებრივი მასალის გამოყენებით სურათში „სვანეთი“.

ფერწერულ კომპოზიციებს ქმნის რ. დვალი ოსტატურად შესრულებული ნაქარგვებით („ფოთლები“, „ჯვრის მონასტერი“, „ნატურმორტი“, „ყვავილები“, „მირზანის პეიზაჟი“).





# „ალავერდი... ალავერდი... სულ ქაიფში დაბვიბერდი...“

ანუ ერთხელ კიდევ უაღრესად უსუსური, ყოვლად უპემოვნო ფსევდონიმდარების შესახებ

## ჭორგი შეთეკური

ბმმრწმარ თქმულა და დაწერილა მდარეზე მდარე, საოცრად დაბალი დონის პრიმიტიული, უღიმღამო სასიმღერო ტექსტების შესახებ, რომლებიც მინიმალურ მხატვრულ და სტრუქტურულ მოთხოვნებებსაც ვერ აკმაყოფილებენ. ასეთ უფერულ ტექსტებში მხოლოდ ცივი, უსისხლო, ბანალური (ზოგჯერ არათანაბარმარცვლიანი) ტაეპებია გართმული და აქ რითმებიც ტლანქ, მოუქნელ, გაცვეთილ, არასრულყოფილ ხასიათს ატარებს. ფაქტიურად კი ამგვარი ტექსტები ლიტონსიტყვაობისა და ლიტონრითმაობის ცუდ ნიმუშს წარმოადგენს და საბოლოო ანგარიშით მათი პოეტური დონე საერთოდ არავითარ ღირებულებას არ შეიცავს.

შეიძლება ამგვარ ტექსტს კარგი მუსიკა ახლდეს და ამ მუსიკამ თავისი „ჰარმონიული ხმიერებისა და ძლიერების“ მეშვეობით ტექსტის უმწეობის ამა თუ იმ ინტენსიობით „გამოსყიდვას“ კიდევ სცადოს და ეს ყოველივე ასე თუ ისე, მეტად თუ ნაკლებად კიდევ მოახერხოს. თანაც თავისი განსაზღვრული დადებითი როლი მომღერალმაც ითამაშოს, — მან სიმღერა წარმატებით შეასრულოს და ამრიგად, როგორც კარგმა მუსიკამ, ისე სიმღერის კარგმა შესრულებამ უსუსური ტექსტის ნაკლი თუ ხარვეზი შეძლებისდაგვარად „დაფაროს“, ამ მხრივ ამ „დისპროპორციის“ ერთგვარი „კომპენსაცია“ მოახდინოს.

ესე იგი, ამ სამგანზომილებიან სისტემაში: სასიმღერო ტექსტი — სასიმღერო მუსიკა — სიმღერის შესრულება პირველი განზომილე-

ბის (სასიმღერო ტექსტის) უბადრუკობა შემდგომმა ორმა განზომილებამ (სასიმღერო მუსიკამ და სიმღერის შესრულებამ) გარკვეულწილად უნდა გამოასწოროს. მაგრამ, სამწუხაროდ, ამ დროს ხშირ შემთხვევაში დაუფარავი მაინც საიმედოდ ვერ იფარება და პრიმიტიული ტექსტი სიმღერას მაინც უარყოფით ბალანსად მიეთვლება და ამით კი სიმღერის საბოლოო მთლიან ეფექტს ბევრი რამ აკლდება. ზოგჯერაც ამ დროს სიმღერის შესრულებისას ისე მკვეთრად შეიგრძნობა კონტრასტი: „სიტყვა სხვაა, მღერა სხვაა“, რომ ეს ზღვარი მაინც სიმღერის თვალსაჩინო ბზარად აღიქმება.

მაგრამ როდესაც სიმღერის ზემოხსენებულ საივე განზომილება უარყოფით შეფასებას იმსახურებს, — ესე იგი, არც სასიმღერო ტექსტი ვარგა, არც ამ ტექსტზე დაწერილი მუსიკა და არც თვით სიმღერის შესრულება, მაშინ ამ უარყოფითი მუსიკალური „სამკუთხედის“ მიმართ რა გონივრული გამოსავალი არსებობს?

გამოსავალი აქ ის არის, რომ ასეთ სამჯერადმინუსიან ვაი-სიმღერას ხალხში გასავრცელებლად საზოგადოებრივი ასპარეზი არ უნდა დაეთმოს. ამით კი პატივი უნდა მივავით ხალხის თუნდაც ელემენტარული მუსიკალური კულტურის დონეს, მსმენელთა თუნდაც ელემენტარულ ესთეტიკურ გემოვნებას, თორემ თუ ელემენტარული მუსიკალური დონიდან მკვეთრად დაბლა დავეშვებით, მაშინ ნებისით უნებლიეთ მასობრივი მსმენელის



ესთეტიკურ გემოვნებასაც ძალზე ვაზარალებთ იმ მხრივ, რომ მას უკიდურესად გაავარსებებთ.

აქ კი თავის სოციალურ ფუნქციის სათანადო დონეზე ვეღარ შეასრულებს ხელოვნების ისეთი ფართოდ პოპულარული დარგი, როგორცაა სიმღერა.

მაგრამ, სავალალოდ, ამ სფეროს ერთ-ერთ განშტოებაში მოვლენათა განვითარება უკანასკნელ ხანს დიდაც რომ არასწორი და არასისტრეველი ტენდენციით მიმდინარეობს და ეს კი არ შეიძლება ჩვენს შემოფოტებასა და უქმყოფილებას არ იწვევდეს.

მე აქ კერძოდ მხედველობაში მაქვს ე. წ. ფოლკლორად მონათლული ხელოვნურად შეკოწიწებული, უშინაარსო ფრაზებით „შეკაზმული“ მყვირალა „ჰანგების“ ერთი ჯგუფი, სადაც არა მარტო რაიმე ხელოვნება, არამედ უბრალო ხელოსნობაც კი არ შეინიშნება. და მით უფრო გასაკვირია და გულსატკენი, რომ ჰემმარიტი მუსიკისთვის ეს სრულიად უცხო სხეული ხალხურ სიმღერად სადღება.

დასანანია, რომ ასეთ ცრუსიმღერებს დიდი გასავალი აქვს საზოგადოებრივ ტრანსპორტში (მატარებელი, ავტობუსი, თვითმფრინავი), იმას კი აღარ კითხულობენ, სიამოვნებთ თუ არ სიამოვნებთ მგზავრებს ამგვარი ფსევდოსიმღერები, რომლებიც ფაქტიურად უშნო, ყურისწამლები, მონოტონური ბლავილი და ღრიანცელია და მათ ნამდვილ ხალხურ მუსიკასთან საერთო არაფერი აქვს.

აი, ამის ერთი კონკრეტული შემთხვევა, რომელიც ამას წინათ თავს გადამხდა:

შემოდგომის ერთ მშვენიერ დღეს „იკარუსის“ მარკის ავტობუსით თბილისიდან ერთ-ერთ რაიონში მივემგზავრებოდი. ეს ავტობუსი დიდუბის სადგურიდან მაშინ გადის, ცხრას რომ 15 წუთი აკლია, ხოლო დანიშნულების ადგილს კი დაახლოებით 12-ის ნახევარზე აღწევს, ე. ი. მთელი ამ გზის გავლას თითქმის სამი საათი ანდომებს. ჰოდა, მძღოლმა ქალაქიდან გასვლისთანავე რომ ჩართო ყოვლად უგემოვნო ვიი-სიმღერები, ბოლო სადგურამდე აღარც გამოურთავს. ერთი წუთი პაუზა არ გაუკეთებია, იგი განუწყვეტლივ მაგნიტოფონის კასეტებს აბლავლებდა და აბლავლებდა... მთელი სამი საათის განმავლობაში ვილაც ლოთი-შფოთის ნამთვრალევი, ზრინწიანი ხმა ავტობუსში ჩარიგებულ მგზავრებს გამუდმე-

ბით კანდიერად თავზე სულ ვაი-ვაის დასძახოდა (უფრო სწორად დაძბლაოდა და დასძახოდა)... თვითმარქვია მომღერლის არცთუ ჩამწვარი ხორხიდან რამდენი „ვაი“-ც ამოხავლებდა, იმდენჯერ ეს „ვაი“ მგზავრებში შემზარავი ექოსავით „უი“-ს გამოსცემდა...

ცხადია, ეს ყოვლად უქულტურო მომსახურება გახლდათ, — გინდათ თუ არ გინდათ ეს უდიერი კაჯაფონია ისმინე და ითმინეთო. მეტი რალა ექნათ, მგზავრებიც ისმენდნენ და ითმენდნენ, ითმენდნენ და ისმენდნენ ამ მღვრიე ბგერებისა და მღვრიე ჰანგების უხეირო „შენადნობს“. თვალსაჩინოებისთვის მოვიყვან ამ არაფრისმთქმელ ფსევდოსალექსო ტაეებებს:

გოგოვ, გოგოვ, შავთვალა,  
რომ ვიცოდე, რას მემართლები,  
მოდი, მოდი, გელოდები  
შენი ეშხით დამწვარი.

ან კიდევ:

ალავერდი, ალავერდი,  
სულ ქეიფში დაგვიბერდი,  
შენი ჰირიმე, მეკრდგანიერო,  
ლიბტა! ლიბტა! ლიბტა! ლიბტა!

სხვა „ნიმუში“:

გოგოვ, გოგოვ, შავთვალა,  
ხელის გულზე დაგატარებ,  
ცივ ნიავს არ მოგაკარებ  
რას გამირბიხარ, მოიხედე გოგო!

სხვაგან კი ტრადიციული ხალხური სატრფიალო ლირიკის ეროსტროფიანი ლექსის შინაარსი ჰაიპარა უქულმართული შესრულებით ასევე უქულმართულად არის გაგებული:

სიყვარული არ იქნება,  
არ იქნება ძალათა,  
როგორც წავა, ისე მოვა,  
მოვა თავისთავადა.

სტროფის ბოლო ორი ტაეები სინამდვილეში ამნაირი ხასიათისაა:

როგორც მოვა, ისე წვა,  
წვა თავისთავადა.

პირდაპირ გაცეკბას იწვევს, რომ აგერ უკვე მეოცე საუკუნის უკანასკნელი ათწლეუ-

ლის მიჯნას მივადექით და მაინც ზოგ-ზოგან კვლავ ამგვარ უგემურ და უგუნურ მუსიკალურ „უღუფას“ გვთავაზობენ და თან გვიკვირებენ გემრიელია, გემრიელი! მიირთვიეთ.

ჩერ კიდევ 1884 წელს დაწერილ ლექსში პოეტი ვახტანგ ორბელიანი „შუა ბაზრის კილოს“ ბოჭქმურ სიმღერებს გმობდა და განაქიქებდა. იმის შემდეგ საუკუნეზე მეტო გავიდა და ნათე ამ ხნის მანძილზე ჩვენც ხალხის მუსიკალურმა კულტურამ თუნდაც ერთი ნაბიჯი არ წადგა წინ, რომ ამ ხალხს აქა-იქ კვლავ ქუჩურ ვაისიმღერებს არ ასმენინებდნენ და მათი ესთეტიკური გემოვნების შერყვნასა და დამახინჩებას არ ესწრაფოდნენ.

... იმ დღეს რაიონიდან უკან დაბრუნებისას თბილისისაკენ მომავალ სხვა ავტობუსს გამოვყვივ. ვიფიქრე ამ „ავტობუსში“ მაინც მოვისვენებ, იქნებ აქ მაინც სიმშვიდე იყოს ანდა იქნე? აქ მაინც უკეთესი სიმღერები მოგვასმენინა და ისიც არა დიდი ხნით-მეტოქი. მაგრამ თურმე მწარედ მოგტყუვდი. აქაც მძლოლმა იგივე „მუსიკალური პროგრამა“ შემოგვთავაზა, ოღონდ ორიოდ „სიმღერა“ იყო შეცვლილი...

...გზად როდესაც ავტობუსში განუწყვეტლივ „ფსევდოსიმღერებს“ აბლავლებენ, ამით მგზავრს გამუდმებით საგზაო სიმშვიდე და მყუდროებას ურღვევენ, მოსვენების საშუალებას არ აძლევენ, გზად ბუნების შთაბეჭდილებათა აღქმაში ხელს უშლიან, საგზაო ფაქტორის გაღვივების უნარს ართმევენ. მის ფაქტორთან და ოცნებებთან არ ტოვებენ... ამ დროს ზოგს შეიძლება სრულებითაც არ ემღერება და მისი განწყობილება აბსოლუტურად სხვა საწინააღმდეგო ხასიათის „ტალღაზე“ მომართული... რატომ უნდა ვაძალბედეთ მგზავრს იმას, რაც მას საერთოდ არ სიამოვნებს... რა დააშავა მგზავრმა, საათობით აბსურდული და აბურდულ-დაბურდული ვაისიმღერების მოსმენით ნერვები რატომ უნდა ავუწყწოთ, სული რატომ უნდა ამოვხადოთ, გუნება-განწყობილება რატომ უნდა მოვუწამლოთ...

ეს ერთი. მეორეც, როდესაც ავტობუსში ფსევდომუსიკა გულის გამაწვრილებლად გაპკივის და მგზავრთა ურთიერთშორის ჩვეულებრივი ტონით საუბარს ფარავს, ამ დროს იქ მყოფნიც თავის მხრივ იძაბებიან და იძულებული არიან თვითონაც ხმამაღლა ილაპა-

რაკონ, რათა ერთმანეთის სიტყვები გაიგონონ. სწორედ ამ მიზეზით მგზავრთა სალონში განუწყვეტელი ყიყინი ისმის. ეს კი აქ მსხდარი ხალხის ფსიქიკის ზედმეტ გადაქცეულობას იწყევს.

მესამეც. არსებობს სპეციალური სამედიცინო ტერმინი პერსევერაცია, რაც ერთი და იმავე მოქმედების უპირავერე უნებლო განმეორებას ნიშნავს. ამას კი თავის ტვინის დაავადება თუ დაღლილობა მოსდევს.

ასეთ შემთხვევებში თავისებურ სამუსიკო პერსევერაციასთან გვაქვს საქმე, როდესაც ერთი და იგივე ეგრეთ წოდებული სიმღერა მრავალჯერ სრულდება და ეს კი, ვიმეორებ, მგზავრთა გონების მკვეთრ გადალას იწყევს. აქ თავს იჩენს მობეზრების ფაქტორი. ადამიანს ბოლოს საუცხოო სიმღერაც ბეზრდება თუკი იგი ძალიან ხშირად მეორდება და ამრიგად, ყოველგვარ ზღვარს სცილდება. აქაც ყოველივე რეგლამენტსა თუ ზომიერებას საჭიროებს. თუ ესა თუ ის სიმღერა ჩვეულებრივ სულ რაღაც სამიოდ წუთს გრძელდება, მაშინ რატომღა უნდა დავაძალოთ მგზავრებს ერთი და იგივე ფსევდოსიმღერები სამი საათის განმავლობაში ისმინონ (უფრო შორი მარშრუტის ზოგიერთ ავტობუსზე ეს ცრუკონცერტი ალბათ დროის უფრო დიდ მონაკვეთს მოიცავს)...

ე.წ. მობეზრების ფაქტორთან დაკავშირებით არ შემიძლია ერთი ფაქტიც არ აღვნიშნო უშუალოდ ჩემი „პრაქტიკიდან“: საქართველოს რადიოს აქვს საგანგებო გადაცემა „პიკის საათი“. ამ გადაცემაში ძალზე ხშირად მეორდება როგორც ჩვენი, ისე საზღვარგარეთელი ერთი და იგივე სიმღერები (ხანდახან ყოველ მეორე, მესამე დღესაც კი). ამ სიმღერებიდან ბევრი უაღრესად არასერიოზული ხმაურისაა, ფრიად სუსტია და პრიმიტიული. მე ისე მომყრბდა ეს ერთი და იგივე უსუსური სიმღერები, რომ ხშირად მხოლოდ „პიკის საათის“ სიტყვიერ ტექსტს—ინფორმაციებს ვისმენ, ხოლო ამ გადაცემაში როგორც კი უხეირო სიმღერა იწყება, რადიოს მაშინვე გამოვრთავ.

მეოთხეც. ავტობუსის მგზავრთა არცთუ მცირე ნაწილი უსმენს საქვეყნოდ სახელმწიველი კომპოზიტორების — ფალიაშვილის, ჩაიკოვსკის, მოცარტის, ბეთჰოვენის და სხვ. პირველხარისხოვან ოპერებს, უსმენს კამერუ-





ლი მუსიკის ნაწარმოებებს, უსმენს საუკეთესო ხალხურ სიმღერებს და ა. შ. და ამის შემდეგ განა ალოგიზმი ანდა ცინიზმი არ არის, როდესაც ასეთ მგზავრებს ლოთურ-ბაზრული ღრიანცელის მოსმენას ვძაღლებთ. ეს იმას ნიშნავს, სუფთა, კამკამა წყაროს დაღვეის შემდეგ ადამიანებს მღვრიე ღვარცოფის დაღვევა „შეფთავაზოთ“ და მერე ამაში არის კეთილგონიერული კანონზომიერება?

რასაკვირველია, ასეთი ვაი-სიმღერები თვით ავტობუსის რომელიმე მძღოლის მდარე სუბიექტურ ესთეტიკურ გემოვნებას გამოხატავს, მაგრამ საკითხავია, რატომ ხელმძღვანელობს იგი ამ შემთხვევაში ძირშივე მცდარ, „პრინციპით“: „რაც მე მომწონს, თქვენც ის მოიწონეთ“ და ამ „პრინციპის“ საფუძველზე ავტობუსის სამ თუ ოთხ ათეულ მგზავრს მის მიერ „რეცენზირებული“ ვაი-მუსიკალური მონაჩმბიხით უმასპინძლებდა. რატომ არ უწყევს ანგარიშს ამ მგზავრთა მუსიკალური კულტურის განსხვავებულ და ზოგ შემთხვევაში ამაღლებულ დონეს?

ყოველივე ამის შემდეგ გვანტერესებს: ნუთუ საავტომობილო ტრანსპორტის სამინისტროს სისტემაში არ არის რაიმე სექტორი თუ განყოფილება, რომელსაც სპეციალურად მგზავრთა კულტურული მომსახურების წარმართვა-ორგანიზაცია ევალება. აქ კი მგზავრთა საგზაო-მუსიკალური მომსახურების საკითხებიც ივარაუდება, კერძოდ კი საქალაქთაშორისო თუ სარაიონთაშორისო ავტობუსებში გადასაცემი გარკვეული ტიპის მუსიკალურ ნაწარმოებთა შერჩევა-რეკომენდირება. რატომ არის ეს საქმე სტიქიურად, თითქმის ბედის ანაბარა მიტოვებული, მძღოლების პირად ინიციატივაზე და მათ სიმპათია-ანტიპათიაზე დამყარებული? ეს გარემოება, როგორც ჩანს, რაციონალურ მომენტებს არ ითვალისწინებს, ხოლო მგზავრებისთვის დღენი-აღაგ და ყოველ მარშრუტზე უწყსრივო კააფონიის, ვაი-სიმღერული დომხალისა და აბდაუბდის შეჩეჩება, სხვა რომ არა იყოს რა, თანამედროვე მოქალაქის განვითარებული ესთეტიკური გრძნობების აბუჩად ადგება.

თუ მართლაც გვსურს მგზავრთა მუსიკალური მომსახურება, ხომ გვაქვს ამ კატეგორიის არაერთი საყურადღებო ნიმუში — ხალხური თუ ინდივიდუალური რეპერტუარის ნაწარმოებები, პოპულარული ნაწყვეტები ოპე-

რებიდან და ა. შ. პირდაპირ რომ ითქვას, საკუთრივ ხალხური სიმღერების ნიჭიერი მსრულებლის ადგილს რატომ უნდა ვუთმობდეთ ვიღაც შემთხვევითი ელემენტების „ტინის შერყევამდე“ თუ „ცნობიერების დაკარგვამდე“ აბორგებულ ფსევდომელოდურ გახელებებს.

სიტყვამ მოიტანა და ამნაირი და ამისთანა თვითმარტყაა მომღერლები „ალავერდი, ალავერდი, სულ ქეიფში დაგვიბერდი“-ს წალმა-უეკლმა ძახილით დაეჩინებულ პროპაგანდას უწყევნ (თაბაც საჯაროდ, ხალხში!) ალკოპოლოზმს, ლოთობას, უთავბოლო ღრეობას, სუფრომანის, ქარაფშუტულ დროსტარებას და ა. შ. და ეს მაშინ, როდესაც სულ ახლახანს სადირექტივო ორგანოებმა მიიღეს საგანგებო დადგენილება ლოთობისა და ალკოპოლოზმის წინააღმდეგ ბრძოლის ვაძლიერების შესახებ. და ჩვენს საზოგადოებაში ტარდება უკომპრომისო ღონისძიებანი ამ მწვავე სოციალური სენის აღმოფხვრის მიზნით.

ამასთან ისიც უნდა დავძინოთ, რომ ჩვენი უმდიდრესი ხალხური შემოქმედების უხეზად გაპრიმიტიულება, გაშარეება და გაუხამსება არავითარ შემთხვევაში მოსათმენი და შესაწყნარებელი არ არის.

ხალხური სიმღერა გზაბანეული ლოთისა თუ ვიღაც უგვანო ვიგინდარების საძიძგნი და საიჯიგნი არ უნდა გახდეს.

ხალხური ხელოვნების უმშვენიერეს ქმნილებას — სიმღერას ხალხის სულის უსათუთესი სიმების თრთოლასაც ეძახიან.

ხალხის სულის ამ უსათუთეს თრთოლას კი ასეთივე უსათუთესი დამოკიდებულება ესაჭიროება.

ხალხური სიმღერის სიდიადეს, სინარნარეს, სიწმინდეს ყველგან და ყოველთვის თვალის ჩინივით უნდა გავუფრთხილდეთ.

# ვესტარნი, ვესტარნი...

## ირაკლი მახარაძე

ვესტარნი — ამ სიტყვის გაგონებისთანავე თვალწინ გვიდგება კოვბოები, ინდიელები, შმაგი ჭირითი, ჩხუბი, სროლა, ამერიკის „ველური“ დასავლეთის დიდებული პანორამები...

გადმოცემით ვიცით, თუ რა დიდი ზეიმი იყო ამერიკული კინოფილმებისა და კერძოდ, ვესტერნების გამოჩენა საქართველოს ეკრანებზე ომამდე და ომის შემდგომ პერიოდშიც. ეს აღფრთოვანება და ცხოველი ინტერესი არ იყო კულტის პერიოდის გალაქული ფილმებით დაღლილი მყურებლის რეაქცია. არა! ვესტერნი საქართველოში დღესაც ასევე აღიქმება. ალ. ყაზბეგის, ვაჟა-ფშაველას, კ. გამსახურდიას, კ. ლორთქიფანიძის, ლ. ქიაჩელის და სხვათა ლიტერატურაზე აღზრდილი და ასეთი საოცარი ისტორიის მქონე ერი ვერ დარჩებოდა გულგრილი შთაბეჭდავი სათავგადასავლო სანახაობის წინაშე, რომლის განუყრელი კომპონენტებია — ერთგულება, ვაჟკაცობა, სიჩაუქე...

მე ვიცნობ ხალხს, რომელთაც ყოველდღე შეუძლიათ უყურონ „შესანიშნავ შვიდეულს“ და ყოველ ნახვაზე შეუწელებელი ინტერესით ადევნონ თვალი, ახლიდან განიცადონ ფილმის გმირებთან ერთად მათი თავგადასავალი. ასე რომ, ვფიქრობ, მასალები და ცნობები, რომელსაც წლების მანძილზე ვაგროვებდი, საინტერესო იქნება ქართველი კინომოყვარულებისთვის.

კოვბოი ფართოფარფლიანი ქუდით, დეზებიანი ჩექმებითა და თქოზე ჩამოკიდებული კოლტით, როგორც ამბობენ, მიკი მაუსთან ერთად ამერიკის ყველაზე ადვილად საცნობი სიმბოლოა.

კოვბოი სულ პირველად გამოჩნდა სცენაზე მელოდრამებში, რომელთა მოქმედება ამერიკის საზღვრისპირა რაიონებში ხდებოდა. შემდეგ ის უფრო ფართოდ გახდა ცნობილი ფრედერიკ რემინგტონისა და ჩარლზ რასელის ნახატებისა და სკულპტურების წყალობით. ცნობილი კოვბოისა და მსროლელის „ბუფალო“ ბილი კიდის მიერ შექმნილმა საციკო სანახაობამ კი კოვბოის მთელ ამერიკასა და ევროპაში გაუთქვა სახელი.

კოვბოისა და „ველური“ დასავლეთის მართ დიდი ინტერესი თავდაპირველად ადრია მთელ ამერიკაში გავრცელებულმა იაფმა ბულვარულმა რომანებმა „ველური“ დასავლეთის ცნობილ პერსონაჟებზე, ჟურნალებში გამოქვეყნებულმა გამოგონილმა ისტორიებმა მათ ყოფაზე. ავტორებმა, რომლებიც ყოველმხრივ აღამაზებდნენ მათ საქმიანობას და ცხოვრებას, მყარად ჩაუნერგეს მკითხველს ის აზრი, რომ „ველური“ დასავლეთი დაუსრულებელი და ამაღლელებელი თავგადასავლებით აღსავსე სამყაროა. ერთი ჟურნალის რედაქტორს ისიც უთქვამს: „თუ ლეგენდა რეალურ ფაქტებს არ ემყარება, მაინც ლეგენდა დაბეჭდეთ“. ერთ ასეთ რეალურ ავტორს ვილბურ ოლსენს ანსახიერებს განთქმული რეჟისორი სემ ბეკინამ მონტე ჰელმანის ფილმში „ჩაინა 9, ოქტომბერი 37“.

1865 წლიდან 1890 წლამდე „ველურმა“ დასავლეთმა ბევრად მეტი ლეგენდა და თქმულება წარმოშვა, ვიდრე მთელმა ამერიკის ისტორიამ.

ამერიკული კინემატოგრაფი თავისი ჩასახვის პირველი დღეებიდანვე მიხვდა თუ რა

უძირო ოქროს საბადოს წააწყდა. პირველ ვესტერნად და საერთოდ პირველ სათავგადასავლო ფილმად ითვლება ამერიკელი რეჟისორის ედვინ ს. პორტერის მიერ 1903 წელს გადაღებული „მატარებლის დიდი გაძარცვა“. ამის შემდეგ ვესტერნი, როგორც ჟურნალი „ლაიფი“ წერდა, „მსოფლიო მასშტაბით ორიგინალურ ამერიკულ ხალხურ ოპერად იქცა“. მართლაც არ არსებობს სხვა კინოჟანრი, ასე მკიდროდ რომ იყოს დაკავშირებული თავისი ქვეყნის ისტორიასთან (აღსანიშნავია, რომ იმ წელს, როცა ეკრანებზე პირველი ვესტერნი გამოვიდა, ორმა ინგლისელმა ბანდიტმა გაძარცვა საფოსტო მატარებელი და დიდძალი ნადავლი წაიღო. ასეთი შემთხვევები კი ხშირი იყო იმდროინდელ ამერიკაში).

ტრადიციულად ვესტერნების მოქმედება ხდებოდა 1850-90 წლებს შუა. ამერიკის შეერთებული შტატების ისტორიის ეს პერიოდი მოიცავს სამოქალაქო და ინდიელთა ომებს, დაკოტასა და კალიფორნიის ოქროს ციებ-ცხელებას, რკინიგზის მშენებლობას, ფერმერების, ემიგრანტების, ავანტიურისტთა და სხვა ჯურის ხალხთა მიერ დასავლეთის დიდ ათვისებას.

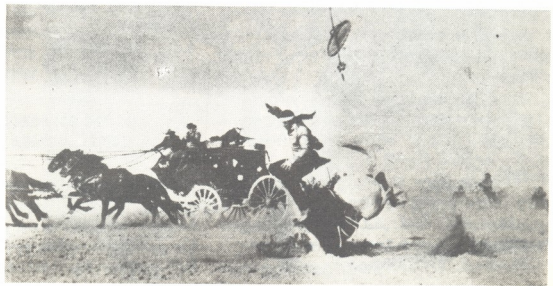
ვესტერნის განვითარებაში ალბათ დიდი როლი ითამაშა იმანაც, რომ თეთრ სახლში იჯდა ყოფილი კოვბოი — თეოდორ რუზველტი. პრეზიდენტი დიდად ეზნარებოდა ძველ კოვბოებს, შერიფებსა და მსროლელებს. ასე მაგალითად, მან ვაშინგტონში ჩამოიყვანა

და და გაზეთში სამუშაოდ მოაწყო დასავლეთის ცნობილი შერიფი ბეტ მასტერსონი. აღსანიშნავია, რომ ცნება „კოვბოური ფილმი“ ჩვენი შექმნილია. ვესტერნის ამგვარი გაგება ამერიკელისთვის უცხოა. ყველა ფილმი შექმნილი „ველური“ დასავლეთის თემაზე არის ვესტერნი — ინგლისური სიტყვიდან West — დასავლეთი.

ვესტერნი, როგორც ცნება, ძალიან ტევადია. თვით სიტყვა „ვესტერნი“ ბევრს არაფერს გვეუბნება იმიტომ, რომ ეს შეიძლება იყოს ეპიკური ტილო რკინიგზის მშენებლობაზე, „ველური“ დასავლეთის ათვისებაზე, შეიძლება იყოს მიუზიკლი, დრამა, კომედია, დეტექტივი, ფანტასტიკა და სხვა. და ეს თავისთავად მეტყველებს იმაზე, თუ რა მრავალფეროვანი და მდიდარია ვესტერნის ენარი.

პირველ ვესტერნებში (და საერთოდ შემდგომაც) მოქმედება მიმდინარეობდა მკაცრად განსაზღვრულ სიუჟეტურ ჩარჩოებში და ყველა გმირს თავისი საკუთარი ფუნქცია ჰქონდა მინიჭებული. ისინი მოქმედებდნენ დაუწერელი კანონების მიხედვით და გამოირჩეოდნენ კიდევაც (ყოველ შემთხვევაში, ადრეულ ვესტერნებში) თავისი ჩაცმულობით: „კარგ ბიჭებს“ თეთრი სამოსი ეცვათ, „ცუდ ბიჭებს“ კი შავი. ისიც უნდა დავამატო, რომ, როგორც წესი, „კარგი ბიჭები“, წესიერებისა და სიმართლის დამცველები, იმარჯვებდნენ „ცუდ ბიჭებზე“.

კადრი ფილმიდან „ლილიანის“







კადრი ფილმიდან „ერთი მუქა დოლარებისათვის“.  
ზურგით — კლინტ ისტუდი, თეთრ პერანგში —  
ჯან მარია ვოლონტე

პირველი ასეთი „კარგი ბიჭი“ იყო გილბერტ ანდერსონი, მეტსახელად „ბრონზო ბილი“ — ფლეგმატური ვოდვეილის მსახიობი, რომელმაც უამრავ მუნჯ ვესტერნებში მონაწილეობით გაითქვა სახელი. იგი შეცვალა ულიამ ჰარტმა, რომელიც იმის გარდა, რომ ცხენზე ჯდომა და ლასოს სროლა შეეძლო, ნიჭიერი მსახიობიც იყო. 1923 წელს მისი ფრანგი კრიტიკოსები წერდნენ, რომ ჰარტი იყო პირველი ნამდვილი სახასიათო გმირი კინოში. მას მოჰყვა ტომ მიქსი, ბრწყინვალე კასკადიორი, თავისი განუყრელი ცხენით (სახელად ტონი). მიქსი ითვლება ყველაზე საუკეთესო მხედრად კინოს ისტორიაში და მას ქამრის ბალთაზე ეწერა „ამერიკის მთავარი კოვბოი“. (50-იანი წლების ბოლოს ამერიკის ტელევიზიის მიერ ჩატარებულ გამოკითხვაში ყველაზე პოპულარული ვესტერნის მსახიობის შესახებ. ხმათა უმრავლესობით დასახელებული იყო ტომ მიქსი, რომელმაც ბევრ სახელგანთქმულ მსახიობს აჯობა).

30-იან წლებში გამოჩნდნენ მომღერალი კოვბოები, რომელთაც დიდი პოპულარობა მოიხვეჭეს — ჯინ ოტრი, როი როჯერსი, ტექს რიტერი, მაგრამ მუსიკალურ ვესტერნებში უფრო მეტი გიტარაზე დაკვრა და სიმღერა იყო, ვიდრე სროლა. როი როჯერსზე კი ამბობდნენ, რომ „მას შეუძლია აკოცოს თავის ცხენს, მაგრამ ქალს — არასოდეს“.

30-40-იანი წლები იყო ვესტერნის ტრიუმფი

ფის წლები და ამ პერიოდში გამოჩნდნენ რენდოლფ სკოტი, ჰარი კუპერი, ჯეიმს უარტი, ჰენრი ფონდა, ჯონ უეინი, ვესტერნის ბრწყინვალე რეჟისორების პლეადა — ჯონ ფორდი, ჰოვარდ ჰოუკსი, დელმორ დივისი, რაულ უოლში... ამ უანრის ისტორიას ამშვენებენ ისეთი შედეგები, როგორც „გადახურული ფურგონი“ (რეჟ. ჯ. კრუზე, 1924 წ.), „დლიფანსი“; „ჩემი საყვარელი კლემენტინა“ (ორივეს რეჟ. ჯ. ფორდი), „სიმარონი“ (1960 წ. რეჟ. ე. მანი), ტრადიციული ვესტერნის სიუჟეტურ ხაზს — „კარგი ბიჭი“ „ცული ბიჭის“ წინააღმდეგ — იყენებდნენ ისტორიულ ფილმებში — „როგორ იყო ათვისებული დასავლეთი“ და „იუნინო პასიფიკი“.

40-50-იან წლებში ვესტერნების მთავარ გმირებად მოველინენ სუსტი სქესის წარმომადგენლები, მშვენიერი მსახიობი ქალები — მარლენ დიტრიხი, ჯეინ რასელი, მერილინ მონრო. მაგრამ ვესტერნებმა თავიდანვე განამტკიცეს ის თეორია, რომ ეს მამაკაცების სამყაროა, სადაც კაცი არის მთავარი მამოძრავებელი ძალა და ქალი კი დამატებაა, რაც ხშირად იწვევდა ქალთა ემანსიპაციის მომხრეთა აღშფოთებას.

მაგრამ იქმნებოდა ისეთი ფილმებიც, რომლებიც უხვევდნენ ტრადიციულ უანრის გზიდან. ეს იყო „შეინი“ (1953 წ. რეჟ. ჯ. სტივენსი), „ნაშუადღევს“ (1952 წ. რეჟ. ფ. ცინემანი). მაგრამ ასეთი ვესტერნები იშვიათობა იყო და კლასიკური ვესტერნი რჩებოდა სტილიზებულ ნაწარმოებად ზნეობრივ თემზე. თითქოს ვერავითარი ძალა ვერ შეარყევდა იმ მყარ ფუნდამენტს, იმ დაკანონებულ, ხელშეუხებელ წესებს, რითაც სურთქავდა და საზრდოობდა ვესტერნი, მაგრამ დადგა 60-70-იანი წლები და სწორედ ამ პერიოდში შექმნილ რამოდენიმე ნაწარმოებზე მინდა გავამახვილო ყურადღება, ვინაიდან, ეს იყო ახალი ეტაპი ვესტერნის ისტორიაში.

### „სპაგეტი-ვესტერნი“, სერჯიო ლეონე, კლინტ ისტუდი

ევროპა, კინემატოგრაფის გაჩენის პირველი დღეებიდანვე ყველაფერში ჰოლივუდს ბაძავდა. საუკუნის დასაწყისშივე ვესტერნების გამოშვება ფრანგულმა ფირმა „გომონ-მა“ დაიწყო. მას მიბაძეს იტალიურმა და

გერმანულმა ფირმებმა და უკვე 70 წელზე მეტია ხან ერთ და ხან მეორე ქვეყანაში ჰაბანწყვეტით ცდილობენ შექმნან ვესტერნის რაც შეიძლება ზუსტი ასლი. ამ ცდებობის უშედეგობაში და უსუსურობაში გვარწმუნებენ ჩვენი ქვეყნის ეკრანებზე გამოსული გერმანულ-იუგოსლავური, რუმინული და საბჭოთა „ვესტერნები“.

სულ სხვა სურათი იყო მაშინდელ იტალიაში, როდესაც ეკრანებზე გამოჩნდა რეჟისორ სერჯიო ლონენის ვესტერნები („სპაგეტი-ვესტერნები“, ასე დაცინვით შეარქვეს მათ კრიტიკოსებმა), რომლებსაც აშკარად ეტყობოდათ პროფესიონალის ხელი. ამ ფილმებმა სერიოზული კონკურენცია გაუწიეს ამერიკელ ვესტერნებს.

ლონემ ვესტერნების გადაღება უკვე საკმაოდ მოწიფულ ასაკში დაიწყო. დღეს იგი საქვეყნოდ ცნობილი რეჟისორია, რომელიც ოცნებობს სტალიონებისხელა კინოდარბაზებზე, უზარმაზარი ეკრანით (50X20 მ), სადაც 20000-ზე მეტ მაყურებელს ექნება მისი ფილმების ნახვის საშუალება.

მაგრამ 1964 წელს ლონემ მეორეხარისხოვან რეჟისორთა ჯგუფს ეკუთვნოდა. მაშინ იტალიის ეკრანებს ნიაღვარივით მიაწყდა ამერიკული კინოფილმები და იტალიელმა კინომწარმოებლებმა არ იცოდნენ რა დაეპირისპირებინათ ჰოლივუდის ნაწარმისათვის. სწორედ ამ დროს ლონემ იტალიური კინოფირმა „ტიტანუსი“ ხელმძღვანელებს შეს-

თავაზა მიემართათ სრიკისთვის — გაეკეთებინათ არა მარტო ვესტერნის ასლი, არამედ გაესაღებინათ ფილმი როგორც ამერიკული! ფირმის ხელმძღვანელობა მაშინვე დათანხმდა. იმავე წელს გამოჩნდა ვესტერნი „ერთი მუჟა დოლარებისათვის“, რომლის ტიტრებში არ იყო არც ერთი იტალიური გვარი, თვითონ რეჟისორი ბობ რობერტსონის ფსევდონიმს ამოეფარა, ხოლო ერთ-ერთი მთავარი როლის შემსრულებელი, მაშინ უცნობი მსახიობი ჯან-მარია ვოლონტე — ჯონ უელსის სახელით წარსდა მაყურებლის წინაშე. საინტერესოა, რომ ინგლისურ ვარიანტში ვოლონტე თავის გმირს თვითონვე ახმოვანებდა.

ფილმმა გამოსვლისთანავე ძალიან დიდი აღიარება მოიპოვა; ფილმის შემოსავალმა 1964-65 წწ. 600 მლნ ლირს მიაღწია, ხოლო 1967 წ. ამერიკაში გამოჩენისთანავე 13 მლნ. დოლარი მოიტანა. ასეთი დიდი წარმატების შემდეგ ტიტრებში ჯგუფის ყველა წევრმა თავისი გვარები ისევ იტალიურზე გადაიკეთა.

მაინც რამ გამოიწვია ფილმის გარშემო ასეთი აჟიოტაჟი? თითქოსდა ახალი არაფერი არ მომხდარა. მოქმედება ხდებოდა ვესტერნისათვის დამახასიათებელ პატარა ქალაქში თავისი მთავარი ქუჩით, ბანკით, სალუნითა და ა. შ. ფილმის პერსონაჟებიც შესატყვისად იყვნენ ჩაცმულნი, მაგრამ ფილმიდან ფილმში ათასჯერ გამეორებულ ტრადი-

კადრი ფილმიდან „პატარა დიდი აღმიანი“ — ბრძოლა ლოთო ბიგ პორთან





კადრი ფილმიდან „კარგი, ცუდი, ბოროტი“ — ილია უოლასი და კონტრ ისტეული

ციულ გარემოში მყოფი გმირების მოქმედება სცდებოდა ვესტერნის დაკანონებულ ჩარჩოებს.

კრიტიკოსებმა თავიდანვე გაილაშქრეს ლენეს წინააღმდეგ იმ საფუძველზე, რომ თითქოს მისი ვესტერნები სიმართლეს არ შესატყვისებდა, მაგრამ აღმოჩნდა, რომ სერჯიო ლენემ უფრო მეტი იცოდა „ველურ“ დასავლეთზე და საერთოდ ვესტერნზე, ვიდრე ბევრმა მისმა კოლეგამ. ლენეს მიერ ნაჩვენები „ველური“ დასავლეთი არ იყო ის დასავლეთი, რომელსაც მანამდე უჩვენებდნენ უთვალავ ვესტერნებში, ეს იყო მეტრისმეტად ბოროტი და ამზარზენი სამყარო თავისი მიგდებული, ნახევრად დანგრეული სალუნებით, მტერიანი, ჭუჭყიანი ქუჩებითა და არცთუ ისე სიმპათიური მაცხოვრებლებით. კინომოდენ ა. სურისი წერდა: „ამ კინომეკობრის ფილმების შემდეგ ტრადიციული ვესტერნი უმარბო პუდინგად მოგაჩვენებთ.“

„აღამიანს დასავლეთიდან. — ამბობდა იტალიური რეჟისორი — არაფერი საერთო არა აქვს იმ ადამიანთან, რომელიც გვიხატავენ პოლიეუდელი რეჟისორები და სცენარისტები. რეალური დასავლეთი იყო ძალადობის, შიშისა და ველური ინსტინქტების სამყარო და როდესაც ხალხი მსაყვედურობს, რომ ჩემი ფილმები ძალზე პესიმისტურია, მე მოვუთხრობ კოვბოური მითოლოგიის ერთ-ერთ ყველაზე ცნობილი, თეატრზე უფრო თეატრი გმირის შესახებ. ამ გმირს ჰქვია... უიატე ერბი (ცნობილი შერიფი და მსროლელი — ი. მ.). მას ორმოცდაათზე მეტი კაცი ჰყავს მოკლული. რომელთაგან უმ-

რავლესობამ ტყვია ზურგში მიიღო. ზუსტად ასე კლავდნენ ხალხს დასავლეთში. ვინმე ცდილობდა ყოფილიყო კეთილშობილი კოვბოურ-მითოლოგიური გაგებით (თუმცა მე არ მჯერა, რომ ასეთები არსებობდნენ), ის მაშინვე სასაფლაოზე ამოჰყვოდა თავს, იქამდე სანამ რაიმე გმირულ საქციელს ჩაიდენდა!... კანონი იმათ მხარეზე იდგა, ვინც უფრო ძლიერი, უფრო სასტიკი და უფრო ცინიკური იყო“.

სერჯიო ლენემ ვესტერნის ტრადიციული სქემა სულ თავდაყირა დააყენა. მან უფულებელყო მისი ძირითადი კანონი, რომლის თანახმად მთავარი გმირი აუცილებლად სიმართლისთვის თავგამოდებული მებრძოლია და ის აუცილებლად იმარჯვებს. მან თავისი პერსონაჟებისათვის თავისი საკუთარი კანონები შემოიღო, თითქმის ისეთივე, როგორც შერიფ ბეტ მასტერსონს ჰქონდა დამწყებ მსროლელთათვის. აი, რას ურჩევდა მასტერსონი: „მთავარია პირველმა ისროლო და არ ააუცინო. ყოველთვის გახსოვდეს, რომ რევოლვერი მოსაკლავად არსებობს ამ ქვეყანაზე, ამიტომ ყოველთვის მზად გქონდეს იარაღი!... თუ გინდა, რომ შეიარაღებული კაცი გააჩერო... ეცადე მოარტყა იქ, სადაც ქამრის ბალთაა... და თუ შენ დანდობ და დროზე არ ესვრი, ის შენ ნამდვილად არ გინდობს“. ამგვარი იდეებით შეიარაღებული ლენეს გმირები ერთი ვესტერნიდან მეორეში გადადიოდნენ.

კლასიკური ვესტერნის გმირები უმთავრესად მარტოხელა ადამიანები არიან, რომელთაც თავისი ადგილი ვერ უპოვიათ, სხვათან კონფლიქტშიც შედიან. მაგრამ საზოგადოება მაინც ყოველთვის მზადაა ისინი თავის რიგებში მიიღოს. ლენეს გმირებს კი ყოველგვარი კავშირი აქვთ გაწყვეტილი სხეულებთან და თუ ვინმესთან კონტაქტში შედიან, ისიც მხოლოდ ანგარებით, თავისი საქმის სასარგებლოდ.

კლასიკურ ვესტერნში მთავარი გმირი შეიძლება მრუდე გზით წავიდეს, დანაშაულიც ჩაიდინოს, მაგრამ შემდეგ ყოველ ღონეს იხმარს, სიცოცხლესაც კი დასთმობს, ოღონდ შეცდომა გამოასწოროს და სახელი არ გაიფუტოს. რაღა თქმა უნდა, ბოროტმოქმედებაზე და უსინდისობაზე იგი არასდროს წავა, ან დანაშაულს თუ ჩაიდენს, ისიც მხოლოდ სიმართლის გულისათვის. „ცუდი ბიჭი“.



როგორც ერთ-ერთი მთავარი გმირი ვესტერ-  
ნის გაჩენიდან არსებობდა. უილიამ ჰარტის,  
უოლეს ბირის, ლი მარვინის და სხვათა მიერ  
დახატული გმირები იყვნენ არა გამოუსწო-  
რებელი და თავზეხელაღებული ავაზაკები,  
არამედ ადამიანები, რომლებსაც ჰქონდათ  
სიყვარულისა და სიბოძის გამომჟღავნების  
უნარი, შეეძლოთ გამოსწორების გზაზე დამდ-  
გარიყვნენ. ლონეს გმირების შესახებ ამაზე  
ლაპარაკიც ზედმეტია. მათ არავითარი პრინ-  
ციპები და კეთილშობილური მოტივები არ  
ამოძრავებთ.

ფილმს „ერთი მუჰა დოლარებისათვის“  
მოჰყვა რამდენიმე ვესტერნი, რომელთაგა-  
ნაც აღსანიშნავია „რამდენიმე დოლარით  
მეტ“ (1965 წ.) „კარგი, ცუდი, ბოროტი“  
(1967 წ.) და „ერთხელ დასავლეთში“  
(1969 წ.).

სერჯიო ლონეს პირველი სამი ვესტერ-  
ნის შექმნაში ძალიან დაეხმარა ამერიკელი  
მსახიობი კლინტ ისტვუდი, რომლის მეშვე-  
ობითაც ტრადიციული ვესტერნის გმირის  
მიმზიდველობას რეჟისორმა და მსახიობმა  
მათი გმირის გულგრილობა და ცინიზმი და-  
უპირისპირეს.

კლინტ ისტვუდი, უდავოდ ნიჭიერი მსა-  
ხიობი, დასახელებულია ყველა დროის ყვე-  
ლაზე პოპულარულ კინოვარსკვლავად. ის  
უკვე თითქმის 20 წელია, რაც ყველაზე შე-  
მოსავლიან ამერიკელ მსახიობთა ათეულში  
შედის. 1955 წლიდან მისი 40 ფილმის შე-  
მოსავალმა 1,5 მილიარდ დოლარზე მეტი  
მოიტანა. ამჟამად ისტვუდი პატარა ქალაქ  
კარმელის მერია.

კლინტ ისტვუდმა თავისი კარიერა სტუ-  
დია „უნივერსალში“ დაიწყო. იქიდან მოხ-  
ვდა ტელევიზიაში და 1959 წლიდან 1966  
წლამდე მონაწილეობდა სატელევიზიო ვეს-  
ტერნის სერიალში (ასეთი ვესტერნები 60-  
იან წლებში მრავლად კეთდებოდა ამერიკის  
ტელეკომპანიებში) სახელწოდებით „ნედლი  
ტყავი“. სულ მონაწილეობა მიიღო 250 სე-  
რიაში, რამაც გარკვეული პოპულარობა მო-  
უხვეპა.

1964 წელს ისტვუდს შესთავაზეს როლი  
ფილმში „ერთი მუჰა დოლარებისათვის“,  
რომლის გადაღება იტალიასა და ესპანეთში  
მიმდინარეობდა. ისტვუდი ჯერ უარზე იდგა.  
მაგრამ სცენარი რომ წაიკითხა, მაშინვე აკი-  
რა კუროსავას ფილმის „მცველის“ სიუჟეტი



კლინტ ისტვუდი ფილმში  
„ბანდით ყოზი უელსი“

იცნო („... როდესაც რამდენიმე წლის წი-  
ნათ „მცველი“ ვნახე, ვიფიქრე. — ეს ნამ-  
დვილი ვესტერნია-მეთქი“ — იხსენებს მსახი-  
ობი) და დათანხმდა. აღსანიშნავია, რომ პირ-  
ველად ამ როლზე მიწვეული იყო ჩარლზ  
ბრონსონი, რომელმაც უარი განაცხადა, მაგ-  
რამ შემდგომ მაინც ითამაშა ლონეს ვეს-  
ტერნში „ერთხელ დასავლეთში“.

ასე რომ, ე. წ. იტალიური ვესტერნის მა-  
მის, სერჯიო ლონეს ფილმებში მონაწილე-  
ობამ ისტვუდს საქვეყნოდ გაუთქვა სახელი  
და მისი „უსახელო მამაკაცი“ ალბათ ერთ-  
ერთი ყველაზე პოპულარული პერსონაჟია  
მის კინოკარიერაში.

ვიტორიო დე სიკამ ისტვუდს „ახალი ჰა-  
რი კუბერი“ უწოდა და მართლაც, ისტვუდი  
თამაშის მანერით წააგავს ცნობილ მსახიობს.

შემდგომი სერჯიო ლონემ ისტვუდს  
სხვა ვესტერნებში მონაწილეობა შესთავა-  
ზა, მაგრამ „ეს უკვე მეტისმეტი იყო“ მსა-  
ხიობისათვის. იგი ამერიკაში დაბრუნდა და  
თავად მიჰყო ხელი რეჟისორობას — დადგა  
სხვადასხვა ჟანრის 11 ფილმი, მაგრამ ვეს-  
ტერნს მის შემოქმედებაში მაინც პირველი  
ადგილი უჭირავს. ამიტომაც უწოდეს ისტ-  
ვუდი დიდი კინოკოვბოის — ჯონ უეინის  
მემკვიდრე.

მოკლედ შევეხები 70-იან წლებში შექ-  
მნილ მის ყველაზე ცნობილ ნამუშევრებს:  
„მაწანწალა მთებიდან“ (1973 წ.) და „ბანდი-  
ტი ყოზი უელსი“ (1976 წ.).

ორივე ფილმში მთავარი გმირი, რომელ-  
საც თვით ისტვუდი ანსახიერებს, გაბო-  
როტებულია მის გარშემო მყოფ ადამიანებზე.  
ფილმში „მაწანწალა მთებიდან“ პატარა  
ქალაქის მესვეურთა ერთი ჯუფტის მიერ და-  
ქირავებული არამზადები სიკვდილის პირას  
მიიყვანდნენ ადგილობრივ შერიფს, რადგან  
ის მათ ხელს უშლიდა სხვადასხვა მაქინაცია-



დასტინ ჰოფმანი 121 წლის  
ჯეი კრების როლში

ების ჩატარებაში. შერიფი თითქოს კვდება  
კიდევაც...

გავა ხანი და ქალაქს სიკვდილის ანგელო-  
ზივით მოველინება ტყავის ლაბადაში და  
ფართოფარფლიან ქედში გამოწყობილი უც-  
ნობი შურისმაძიებელი. უარესად დამაჯე-  
რებლად დადგმულ ჩართულ ეპიზოდებში,  
როცა სამი ბანდიტი მათრახებით უსწორდე-  
ბა შერიფს, მაყურებელი ნელ-ნელა ამჩნევს  
მომავლევსა და უცნობს შორის რალაც  
მსგავსებას, თითქოს ეს უკანასკნელი მკვდრე-  
თით აღმდგარი შერიფია. აღქმის ეს თავისე-  
ბური ალტერნატივა საოცრად მოქმედებს,  
მაშინაც კი, როცა ფინალში, მთელი რიგი  
შურისმაძიებლური აქტების ჩატარების შემ-  
დეგ, ვხედავთ ქალაქიდან მიმავალ უცნობს,  
რომელიც აუჩქარებლად ჩაუვლის შერიფის  
საფლავს...

მეორე ვესტერნის გმირი უბრალო ფერ-  
მერია, რომელსაც ბანდიტები ცოლ-შვილს  
მოუკლავენ და სახლს გადაუწვავენ. მოქმე-  
დება სამოქალაქო ომის დროს ვითარდება.  
ის ხდება ჯარისკაცი-მორაოდორი და კანო-  
ნისაგან დევნილი ბანდიტი.

ფილმში ნაჩვენებია თუ რა მოუტანა ომმა  
შტატებს — აღვირახსნილი ბანდიტობა, ქურ-  
დობა, მკვლელობა. და ყველა ბოროტებათა  
ფონზე ჩანს კლინტ ისტველდის შურისძიე-  
ბის ენით შეპყრობილი გმირი. ის უსწორ-  
დება ათობით ბანდიტს, თავისი ცოლ-შვილის  
მკვლელებსაც და სჯის ბოროტებას, როგორც  
მას გაეგება.

ფინალში ის გადაარჩენს ახალგაზრდა ქალს  
(მსახ. სონდრა ლოკი, ცხოვრებაში ისტვე-  
ლდის მეუღლე), შეუწყვარდება და ისევ უბ-

რუნდება თავის უწინდელ ცხოვრებას  
ფერმერობას.

ამ სურათის შემდეგ კლინტ ისტველდს თით-  
ქმის 10 წლის განმავლობაში ვესტერნი არ  
გადაუღია. მხოლოდ 1985 წელს გამოჩნდა  
მისი ახალი ფილმი „ფერმერთალი მხედარი“,  
რომელშიც მოთხრობილია უცნობზე, მეტსა-  
ხელად „მქადაგებელი“, რომელიც ერთ პა-  
ტარა ქალაქში ოქროსმაძიებელთა ჯგუფს  
ბანდიტებისაგან დაიცავს.

თუ „მაწანწალა მთებიდან“ და „ყოზი  
უელსი“ თავისი სტილისტიკითა და ფორმით  
ლეონეს „სპაგეტი-ვესტერნებს“ წააგავდა,  
„ფერმერთალი მხედარი“ უფრო უახლოვდე-  
ბა ტრადიციული ვესტერნის სქემას.

ამერიკაში ფილმს ძალიან დიდი წარმატე-  
ბა ჰქონდა, თუმცა ზოგიერთი კრიტიკოსი  
აღნიშნავდა, რომ ისტველდს უფრო მეტის  
გაკეთება შეეძლო.

ლეონეს და მოგვიანებით ისტველდის ფილ-  
მებს მოჰყვა უამრავი ვესტერნი, რომლებიც  
ტუპისცილივით წააგავდნენ ერთმანეთს,  
მთავარი გმირი ხან ტყვიამფრქვევით (რო-  
გორც ფრანკო ნერო ფილმში „ჯანგო“), და  
ხან სხვა იარაღით ურიცხვ მეტრს ანადუ-  
რებდა და სისხლის ტბებს აყენებდა. ტიპა-  
ჩების შტამში კლინტ ისტველდის, ჯან-მარია  
ვოლონტესა და ლეონეს სხვა გმირებისაგან  
იყო ნასესხები.

### „სისხლიანი ბალები“

ვიეტნამის ომმა ამერიკის იმდროინდელ  
საზოგადოებაში დაბნეულობა და ყოველ-  
გვარი ილუზიების გაქარწყლება გამოიწვია.  
ასეთმა განწყობილებამ გავლენა იქონია კინე-  
მატოგრაფზეც. რეჟისორებმა და სცენარის-  
ტებმა ახლებურად გაიაზრეს იქამდე დოკ-  
მალ ქცეული ვესტერნის ქეშმარიტებანი —  
დასავლეთის ათვისება გმირი პიონერების  
მიერ, ინდიელთა მიმართ დამოკიდებულება  
და მორალურ საწყისებზე შექმნილი კლა-  
სიკური ვესტერნი, სადაც თეთრკანიანის სა-  
მართალი იმარჯვებდა.

ვიეტნამელი ხალხის მიმართ გაჩაღებულ-  
მა აგრესიამ ახალგაზრდობას დაუყარა  
რწმენა ამერიკის პეროიკული წარსულისად-  
მი, რაზეც ასე მყარად იყო დაფუძნებული  
ვესტერნი. 60-იანი წლების ბოლოს გამო-  
ჩნდა სულ სხვა პოზიციიდან დანახული და

შექმნილი ფილმები „ველური“ დასაჯლეთის შესახებ.

კინომოდანები აღნიშნავდნენ, რომ ვესტერნმა, როცა 60-იან წლებში შეაბიჯა, დაკარგა თავისი ადრინდელი მიმზიდველობა და ხშირ შემთხვევაში, „სისხლში ბანაობდა“.

ალბათ, არც ერთ ვესტერნს არ გამოუწვევია ერთდროულად ამდენი რადიკალურად საწინააღმდეგო აზრი, როგორც აწ განსვენებული რეჟისორის სემ პეკინპას ფილმს „ველური ბანდა“ (1969 წ.).

პეკინპამ თავისი იტალიელი კოლეგის გამოცდილება შეისისხლხორცა და უფრო მეტად განავითარა. მან ვესტერნს უფრო რეალისტური სახე მისცა, დაუნდობელი გახადა, მწარე სინამდვილესთან ახლოს მიიყვანა. „აქამდე არასოდეს ვესტერნის „მამაცური“ რიტუალები — სმა, ლამაზმანებთან არშიყი, ბრძოლა — კინოში არ ყოფილა ნაჩვენები ასეთი დაუნდობელი ნატურალიზმით...“ — წერდა ამერიკელი კრიტიკოსი დევიდ დენბი. უფრო მეტიც, პეკინპას შემოქმედებაში ნათლად იკითხებოდა „ტრადიციული ვესტერნის“ დასასრული.

სემ პეკინპას ვესტერნში ცხენებმა გზა დაუთმეს ავტომობილს, კოლტებმა ტყვიამფრქვევს, მარტოხელა გმირმა კი თავზეხელაღებულ ჯარისკაცებსა და ბანდიტებს.

თუ კლასიკურ ვესტერნში სიკეთე ებრძვის ბოროტებას, „ველურ ბანდაში“ ბოროტება ბოროტებას ებრძვის და „კარგი ბიჭი“ — იქ არ არსებობს.

სემ პეკინპას მთავარ გმირებად გამოყვანილი ჰყავს მკვლელები. თუ სერჯიო ლეონის

გმირებს მაინც ჰქონდათ რაღაც დადებითი თვისებები, პეკინპას პერსონაჟების ნახევრულად შემდეგ ამის იმედი მთლიანად ამოგეწურებათ (ერთადერთი დადებითი თვისება მეგობრობის გრძობაა, რაც ბოლოს იმსხვერპლებს კიდევაც მათ).

სემ პეკინპა დაიბადა კალიფორნიაში. მან ძალიან კარგად იცოდა „ველური“ დასაჯლეთის ისტორია, ამაყობდა ამით და ინტერვიუებში აცხადებდა, რომ მისი პერსონაჟები გამოგონილი არ არიან, რომ ის ასეთ ხალხს ნამდვილად იცნობდა.

როგორც ამბობენ, იგი მართლაც წააგავდა თავის გმირებს თავისი დაუდგრომელი, უკომპრომისო ხასიათით, რითაც ცუდი რეპუტაცია მოიპოვა ჰოლივუდში.

თავისი კარიერის დასაწყისში ის ბევრს მუშაობდა ტელევიზიაში მრავალსერიის ვესტერნებზე. კინოშიც მან ყურადღება მიიპყრო რამდენიმე კარგად გაკეთებული ვესტერნით, თუმცა ის სხვა ქანრის ფილმებსაც დგამდა. ყველაზე სუსტი მათ შორის — ფილმი „ბადრაგი“ ჩვენს ეკრანებზეც გადიოდა.

„ველური ბანდის“ მოქმედება ხდება 1913 წელს ტეხას-მექსიკის საზღვრის ორივე მხარეს, პანჩო ვილიას მეთაურობით გაჩაღებული განმათავისუფლებელი ომის დროს. პეკინპა დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს აშშ-ს და მექსიკის კულტურის დონის შედარებას და პრიორიტეტს — სულიერს და ფიზიკურს — ის ამერიკელს ანიჭებს. მის კონცეფციას, ცოტა არ იყოს, რასისტული სუნიც კი ასდის.



კადრი ფილმიდან „ველური ბანდა“





„ბუჩ კესილი და სანდენს კილი“. მარცხნიდან: რობერტ რედფორდი, ქეთრინ როსი და პოლ ნიუმენი გადღების დროს

ჯარისკაცების ცნობილ ბანდას დასდევენ პოლიციის მიერ დაჭირებული ე.წ. „სკალპებზე მონადირენი“, რომლებიც ამასთან ერთად ხარბად ეძებენ ადამიანთა გვამებს და შემთხვევას არ უშვებენ ხელიდან, რათა რაიმე გამოსარჩენი ნახონ. ოქროს კბილი იქნება თუ ჩექმა. ამ დევნაში ისინი გადავლენ მექსიკაში...

ვისაც კი უნახავს „ველური ბანდა“, ვერასოდეს ვერ დაიფიქვებს ფინალურ ეპიზოდს. როდესაც ფილმის ცოცხლად დარჩენილი ოთხი გმირი მიემართება მექსიკელი ჯარისკაცების გარნიზონის შუაგულში ამხანაგის დასახსნელად, ისინი გამოდიან სამეფავოდან, სადაც მთელი ღამე გაატარეს, მიდიან საომრად. სასიკვდილოდ განჭირულები (ეს მათ მშვენივრად იცინა), მაგრამ უკანდასახვევი გზა არა აქვთ! მიდიან ისე, თითქოს სალუნში დასაღევად, მომღიმარე სახეებით... და იწყება წარმოუდგენელი ნოცვა-ყუღებუა. ეს ეპიზოდი გრძელდება ოთხ წუთს და ამ ხნის მანძილზე ოთხი ამერიკელი ჯარისკაცი ებრძვის 200 მექსიკელს. ოთხი წუთის განმავლობაში არ წყდება ტყვიამფრქვევის კავანი, თოფის სროლა და ყუმბარების აფეთქება. ამერიკელები მექსიკელ ჯარისკაცებს ისევე ცელავენ და ანადგურებენ, როგორც წითელი სიკვდილის ნიღაბი

მონადიმეებს ედგარ პოს ცნობილი მოთხრობიდან! მთავარი გმირები, უკვე მრავალჯერ დაჭრილი, ვერც გარძობენ ტკივილს და აზარტში შესულნი, გატაცებით განაგრძობენ ბრძოლას მანამ, ვიდრე თვითონვე არ ილუპებინან.

პეკინზამ სპეცფექტებისა და რაბიდოკამერის წყალობით მიაღწია განსაცვიფრებელ ეფექტს — მან მკვლელობა ლამაზად აჩვენა; სიკვდილის აქტი ბალეტის დონეზე აიყვანა\*; კრიტიკოსები აღნიშნავენ, რომ მის ფილმში ნაჩვენებია სისასტიკე, ალბათ ყველა დროის ფილმებში ნაჩვენებ სისასტიკეზე მეტია და რომ „ველურმა ბანდამ“ უფრო ძველი ვესტერნის ნოსტალგია გამოიწვია, ვიდრე ძველი დასავლეთისა.

ფილმს ბევრს აქებდნენ მშვენიერი რეჟისურისათვის, რეალიზმისათვის და განუმეორებელი ეფექტისათვის და ამავე დროს, კიტხავდნენ მეტისმეტი სისასტიკისათვის.

პეკინზა 1973 წელს ისევ მიუბრუნდა ვესტერნს და გადაიღო ფილმი „პეტ გარეტი და ბილი კილი“ (ცნობილ ცხენების ქურდსა და მკვლელზე ბილი კილზე).

ცნობილი კრიტიკოსი სტენლი კაუფმანი წერდა: „სემ პეკინზა არის ნიჰური მანიაკი, რომელსაც უყვარს თავისი „სისხლიანი“ სამუშაო. და ეს სამუშაო კი ძალიან მნიშვნელოვანი, მრავალსმეტყველი და საყურადღებოა“.

## რეაზილიტაცია

„როცა ჩვენ ვიფიქვებთ ამერიკის ისტორიის დიდ მოამბეებს, როცა ჩვენ უგულვებელვყოფთ ამერიკელი ინდიელების ჰეროიკულ წარსულს, — ამით ჩვენ საკუთარ მემკვიდრეობას ვაუქმლურებთ“ — ეს სიტყვები აშშ-ს პრეზიდენტს ჯონ ფიციკრალდ კენედის ეკუთვნის.

ვესტერნის თითქმის პირველი სურათებიდანვე ამერიკის მკვიდრი მოსახლეობა — ინდიელები ნაჩვენები იყვნენ, როგორც სისხლისმსმელი და სასტიკი ველურები, რომლებიც თეთრი ადამიანების სკალპებზე ნადირობდნენ, კოლონისტები კი მაინც ცდილობდნენ ამ ველურებთან დაახლოებასა და მათ ყოფაში ცივილიზაციის შეტანას.

\* კინომოდენ ტონ კითხისმა „ველურ ბანდას“ „სისხლიანი ბალეტი“ უწოლა.

ოფიციალური ვერსიები, ამერიკის მკვიდრი მოსახლეობის სისასტიკისა და ბარბაროსობის შესახებ, პირველად ახლებურად გაშუქებული და სააშკარაოზე გამოტანილი იქნა 50-იან წლებში, როცა გამოჩნდა დ. დიევის „გატეხილი ისარი“ (1950 წ.) და რ. ოლდრიჩის „აპაჩი“ (1954 წ.). ამ ორმა მნიშვნელოვანმა სურათმა საფუძველი ჩაუყარა ე. წ. „ინდიელთა სერისა“, რომელთაგან ყველაზე საინტერესო ნამუშევრებია 1970 წელს გამოსული არტურ პენის „პატარა დიდი ადამიანი“ და რალფ ნელსონის „ცისფერი ჯარისკაცი“.

ორივე ფილმში მთელი სიმართლით არის ნაჩვენები თუ როგორ ეპყრობოდნენ თეთრები ინდიელებს და როგორ იყო სინამდვილეში დაპყრობილი დასავლეთი. დამტკიცებულია, რომ დაპყრობას, როგორც ასეთს, ადგილი არ ჰქონია, რადგან კოლონიზატებს თითქმის არავისთან არ უხდებოდათ ბრძოლა. დასავლეთის დაპყრობა ინდიელთა გაწვევებია ნიშნავდა.

1860-70 წწ ყველაზე ტრაგიკული წლები იყო ინდიელებისათვის; იმ დროს არაოფიციალური ლოზუნგიც კი არსებობდა — „ჩრდილოეთ ამერიკა მთლიანად გაიწმინდოს ინდიელებისაგან!“ მაგრამ მათ მხოლოდ საომარი მოქმედებით ვერ გაანადგურებდნენ, რადგან მაშინ ინდიელები ჯერ კიდევ 280 ათასზე მეტი იყვნენ. ამიტომ თეთრებმა ხელი მიჰკვეს ინდიელთა მთავარი საკვების — ბიზონების განადგურებას. ცნობილია, რომ მარტო „ბუფალო“ ბილმა მლნ-მდე ბიზონი მოკლა, ეს სახელიც მას იმიტომ შეარქვეს („ბუფალო“ ინგლისურად ბიზონს ნიშნავს). ცხოველების ასეთმა განადგურებამ თავისი შედეგი გამოიღო — თუკი 1840 წელს იყო 50 მლნ-მდე ბიზონი, 1870 წლისათვის ამერიკის სამხრეთით არც ერთი აღარ დარჩა. არსებობს ასეთი ფაქტებიც, როცა სახელმწიფო ფაქტორიებმა ინდიელებს შავი ჰირით შეყრილთა საბნები მიჰყიდეს, ერთხელ კი ინდიელთა ერთ ტომში ყვავილით დაავადებული ადამიანი გაზავნეს. რასაც მთელი სოფლის ამოწყვეტა მოჰყვა. უამრავი ინდიელის სიცოცხლე შეიწირა ისევ თეთრების მიერ შეტანილმა „ცეცხლოვანმა წყალმა“ — სპირტიანმა სასმელებმა.

ყველაფერი, რაც კი ნაჩვენებია ორივე ფილმში, სინამდვილეში მოხდა. ფილმის მთავარი გმირები ინდიელებთან დიდხანს, ნაცხოვრები და მათი წეს-ჩვეულებების კარგი მკოდნეები არიან. ორივე სურათის მიზანი აყო ეჩვენებინა თეთრი ადამიანი, როგორც ბოროტება, რომელიც ჟღერდა ინდიელებს, ბილწავდა მათ ღირსებას და ჰყრიდა მამაპაპური მიწიდან.

„პატარა დიდი ადამიანი“ ეს არის 121 წლის ჯეკ კრების (დასტინ ჰოფმანი) მიერ ნიწაყოლი ამბავი თეთრი ადამიანისა, რომელიც გაზარდეს ინდიელებმა და რომელიც მთელი ცხოვრების მანძილზე მოგზაურობს ორ კარდინალურად განსხვავებულ ცივილიზაციას შორის.

„პატარა დიდი ადამიანი“ მას შეარქვეს ინდიელებმა ბრძოლაში გამოჩენილი მამაცობისათვის, როგორც ტანით პატარას, მაგრამ დიდი გულის პატრონს.

ცხოვრებაში თავისი ადგილის ძიებისას ჯეკ კრები ხდება მსროლელიც, აფერისტიც, მეგზურიც, ვაჭარიც, ხვდება ისეთ ლეგენდარულ პიროვნებებს, როგორც კალამითი ჯენინი, „ველური“ ბილ ჰიკოკი, „ბუფალო“ ბილი... მაგრამ ყველა თავის ახალ ამბულაში ის ფისკოს განიცდის, ჯეკ კრები ხდება საზოგადოებისაგან დევნილი, აუტსაიდერი, არც ინდიელი და არც თეთრი.

სურათში დიდი სიმბათით არიან დახატული ინდიელები, კერძოდ, შაინების ტომი, რომლებიც თავის თავს ადამიანებს უწოდებენ. ფილმში ნათლად არის გატარებული აზრი, რომ ინდიელებს არასოდეს არ უნდოდათ ომი

ჯალრი ფილმიდან „ბუჩ კესილი და სანდენს კილი“ — ფინალური ეპიზოდი





კადრი ფილმიდან „შორი გზის მხედრები“ —  
— ნორთფოლდის ნაციონალური ბანკის ძარცვა

თეთრებთან. ერთ ეპიზოდში მოქიშპე ტომის ინდიელი თავს დაესხმება „პატარა დიდ ადამიანს“ და მოკლას დაუპირებს, მაგრამ როცა ნახავს, რომ ის თეთრია, თავს გაანებებს და განაცხადებს, რომ თეთრები ჩვენი მეგობრები არიანო.

სურათში ერთ-ერთი ცენტრალური ფიგურაა რეალურად არსებული გენერალი ჯორჯ არმსტრონგ კასტერი — პატივმოყვარე ფსიქოფატი, ეგოისტი და თავის თავში შეყვარებული მანიაკი. ინდიელებთან ომებში მან თავი გამოიჩინა სისასტიკით. ოკლაჰომაში ჩატარებული ოპერაციის შედეგად მისმა ჯარისკაცებმა 103 მეომარი და 38 ქალი და ბავშვი ამოწყვეტეს. კასტერმა ესეც არ იკმარა და ჯარისკაცებს ყველა ცხენის განადგურება უბრძანა.

ფილმში ამ ხოცვა-ჟლეტის დროს იღუპება „პატარა დიდი ადამიანის“ მეუღლე ჩვილ ბავშვთან ერთად. „პატარა დიდი ადამიანი“ სამაგიეროს გადახდას შესძლებს. სურათში იგი ინდიელთა გაერთიანებული ლაშქრის დახმარებით კასტერის ჯარს და მის მეთაურს ლითლ ბიგ ჰორნთან შეიტყუებს. ბრძოლის ველზე დაეცემა მანიაკი გენერალი 260 კაცთან ერთად. ეს ერთადერთი დიდი გამარჯვება იყო ინდიელებისა თეთრებზე.

„პატარა დიდი ადამიანი“ არა მარტო ფილმი-ბრალდებაა იგი საზოგადოების სარკასტული სურათიცაა და ფილმში აშკარად იგრძნობა ირონია: ყველა იქამდე შექმნილ ვესტერნზე.

არტურ პენის „დიდი პატარა ადამიანი“ თვალნათლივ გვიხატავს სინამდვილეს და უკუვადებს მცდარ წარმოდგენას ინდიელების სისასტიკისა და ბარბაროსობის შესახებ.

რალფ ნელსონის „ცისფერ ჯარისკაცში“ მოთხრობილია თავგადასავალი ახალგაზრდა ჯარისკაცისა, რომელიც ინდიელთა თავდასხმას გადაურჩება და ახალგაზრდა თეთრ ქალთან ერთად, რომელიც წინათ ინდიელებთან ცხოვრობდა, თავისი ჯარის ნაწილის საძებნელად გაემართება.

„დიდი პატარა ადამიანის“ მსგავსად, აქაც არის რეალურად არსებული პოლკოვნიკი ჩივინგტონი, უღმობელი სადისტი, რომელიც შიშინების სოფელზე თავდასხმას აპირებს.

ახალგაზრდა ქალი შეატყობინებს ამას ტომის ბელადს, მაგრამ გულუბრყვილო ინდიელს ვერ დაუჭერებია, რომ თეთრებს რაიმე ცუდის გაკეთება შეუძლიათ, რადგან „თვით პრეზიდენტმა, მეგობრობის ნიშნად, გამოიგზავნა ვერცხლის მედალი პრეზიდენტ ლინკოლნის გამოსახულებითო“. მაშინ ჯერ კიდევ არსებობდნენ ისეთი ინდიელები, რომელთაც სწამდათ და სჯეროდათ თეთრი ადამიანების დაპირებებისა, სანამ საკუთარ ტყავზე არ გამოსცადეს მათი „დიდსულოვნება“.

ფინალურ ეპიზოდში ჩივინგტონის ჯარისკაცები ალყას შემოარტყამენ სოფელს. ცნობილია, რომ პოლკოვნიკი თავის მეომრებს მოუწოდებდა: „მოკალით და სკალპი ახადეთ დიდსა და პატარას“, როგორც ამბობენ „ბიჭები ამას ენთუზიაზმით აკეთებდნენ“.

მათკენ გამოემართება ბელადი ამერიკის





დროშით ხელში, ჭარისკაცები მას სროლას აუტეხავენ და განრისხებული ბელადი დროშას ძირს დააგდებს. საპასუხოდ ჩივიტონის ცხენოსნები იერიშზე გადავლენ. მათი ცხენების ფლოქვების ქვეშ გაითელება ამერიკის დროშა და მასთან ერთად, უკვე მერამდენედ, ამერიკის ღირსებაც.

ჭარისკაცები იწყებენ ბარბაროსულ ხოცვა-ჟლეტას. ისინი ჰკლავენ ყველას — ბევრს, ქალებს, მოხუცებს, აუპატიურებენ ახალგაზრდა ქალებს, გოგონებს, ბავშვებს აკრიან თავებს, ქალებს მკერდს, თხრიან თვლებს... ეს ებიზოდი რეალისტურად და შემადარწუნებელი ნატურალიზმით არის გადაღებული.

ამ ბრძოლაში დაახლოებით 310 ადამიანი იქნა მოკლული. ცნობილია, რომ ხოცვა-ჟლეტის მონაწილეები დენვერში დაბრუნებისთანავე ადგილობრივ თეატრში ამაყად უჩვენებდნენ ნადავლს: სკალპებსა და მოჭრილ კიდურებს.

გამოჩენილი ამერიკელი რეჟისორი ჯონ ფორდი ამბობდა: „ჩვენ ინდიელებს ძალიან ცუდად ვეპყრობოდით, ეს სამარცხვინო ლაქა ჩვენს ფარზე. მათ ვატყუებდით, ეძარცვავდით, ვკლავდით, ვაკეთებდით ყველაფერს, რაც გესურდა ხოლო. თუკი ისინი მოკლავდნენ თეთრ ადამიანს, ჩვენ ჯარს ვუსევდით“. ეს სიტყვები მკაცრი მხილებაა იმ პოლიტიკისა, რომელსაც ამერიკის მთავრობა ატარებდა კონტინენტის მკვიდრთა მიმართ.

**„...ისინი არასოდეს არ ყოფილან რომინ ჰუმბეგი“**

მსოფლიოს ყველა ხალხს ჰყავს თავისი ლეგენდარული გმირები, რომლებიც დაჩაგ-

რულების მხარეზე იდგნენ და იცავდნენ მართლიანობას — ინგლისელებს რომინ ჰუმბედი, ბელგელებს ტილ ულენშპიგელი. ქართველებს არსენა მარაბდელი...

კლასიკურ ვესტერნში გმირებს, რომლებსაც ანსაზიერებდნენ ულიამ ჰარტი, ტომ მიქსი, ჰარი კუპერი და მრავალი სხვა, უმეტეს შემთხვევაში ჰქონდათ გამოგონილი რომანტიზირებული ბიოგრაფია, რომელიც არავითარ რეალურ ფაქტებს არ ემყარებოდა. ეს ვესტერნები იყო ლამაზი ზღაპრები სიმამაცეზე, კეთილშობილებაზე, მეგობრობასა და სიყვარულზე.

ამერიკელებს მრავლად ჰქონდათ წაკითხული დასავლეთის ცნობილ ბანდიტებზე, უკვე თავისი კერპებიც კი ჰყავდათ და კინემატოგრაფის გამოჩენისთანავე, მათი „ცოცხლად ნახვა“ სურდათ. ვესტერნებმა ეს მაშინვე გამოიყენეს თავის სასარგებლოდ. მათ „ველური“ დასავლეთის ბანდიტები სიმართლისათვის მებრძოლი გმირების რანგში აიყვანეს, რითაც მაშინვე მოუპოვეს მაყურებლის სიმბათია. ასე მოხდა ისეთი ბანდიტების მაგალითზე, როგორიცაა ჰოაკინ მურიეტა, ჯესი და ფრენკ ჯეიმსები, ბილი კიდი... მაგალითისათვის ასეთ ციფრებს მოვიტან: ჯესი ჯეიმსზე გადაღებულია 10 ფილმი, ბილი კიდზე — 7. ჰოაკინ მურიეტაზე 3. ქართველი მაყურებლისათვის კარგად არის ცნობილი ვესტერნი „მურისმაძიებელი ელდორადოლან“, სადაც ჰოაკინ მურიეტა ნაჩვენებია უმწიკვლო და უსამართლოდ დაჩაგრულ ადამიანად, რომელიც იძულებული იყო ხელში იარაღი აეღო და კანონის წინააღმდეგ წასულიყო. ამ დროს კი ცნობილია, რომ ის თავის დროზე იყო მეთაური კალიფორნიის ყველაზე დიდი ბანდისა, რ-

კადრი ფილმიდან „მორი გზის მხედრები“



მელიც დაახლოებით 100 კაცს ითვლიდა. მათ მიერ მოკლული ადამიანების რაოდენობა უზარმაზარ ციფრს აღწევს. განსაკუთრებით სასტიკნი იყვნენ ისინი ჩინელების მიმართ, არ ინდობდნენ არც მოხუცებს, არც ქალებსა და არც ბავშვებს. ჰოაკინ მურიეტა 23 წლის ასაკში მოკლეს. მის გვამს თავი მოაჭრეს, სპირტიანი ქილაში ჩადეს და მნახებლებს ერთ დოლარად უჩვენებდნენ.

საინტერესოა, რომ ბანკების მძარცველი და მკვლელი, ამ საქმის უკანასკნელი მოპოკანი ჰენრი სტარი (რომლის შესახებაც ამბობდნენ — ჯესი ჯეიმსის შემდეგ ასეთი მძარცველი არ ყოფილა) ჩვენი საუკუნის 10-იან წლებში ცოტა ხნით თავის საქმიანობას ჩამოშორდა და კინოში სცადა ბედი. მან თავისი თავი განასახიერა ერთ ვესტერნში, სადაც მოთხრობილია თუ როგორ გაძარცვა მან ერთი ბანკი (რაც სინამდვილეში გააკეთა ქალაქ სტრაუდში) და როგორ დაჭრეს. საინტერესოა, რომ იმ კაცის როლზე, ვინც სტარი დაჭრა, იგივე რეალური პიროვნება აიყვანეს. ფილმს დიდი წარმატება ხვდა წილად და სტარს სხვა ფილმებშიც მონაწილეობა შესთავაზეს, მაგრამ მან უარი განაცხადა, რადგან ეს საქმე მას მოსწყინდა და ისევ თავის ძველ პროფესიას დაუბრუნდა. თავისი უკანასკნელი ბანკის ძარცვის დროს, 1921 წელს, იგი მოკლეს. ასეთი პარადოქსებიც ხდებოდა.

60-იანი წლების ბოლოს ე. წ. „ბანდიტური ვესტერნი“ აღორძინებას განიცდიდა. მისი ერთ-ერთი ყველაზე აღსანიშნავი მაგალითია რეჟისორ ჯორჯ როი ჰილის სურათი „ბუჩ კესიდი და სანდენს კიდი“.

ეს არის კონტად, ერთი სულის ამოთქმით გაკეთებული ვესტერნი ორ განუყოფელ მეგობარზე, რეალურად არსებულ. მე-19 საუკუნის 90-იანი წლების დასავლეთის ცნობილი ბანდის (სახელწოდებით „ნახვრეტი კედელში“) მეთაურებზე, რომლებიც დიდი მოხერხებულობითა და გონებამახვილურად ძარცვავენ მატარებლებს და ბანკებს. ისინი ოპტიმისტები არიან, კარგი იუმორის გრძნობით დაჯილდოებულნი და ამას არ კარგავენ მანქანები, როცა განწირულები არიან. „ეს ფილმი არ არის კომედია... მთლიანობაში ის სიცილის გუნებაზე არ დაგაყენებთ, თუმცა მე მივალწვი იმას, რომ შიგადაშიგ შემექმნა უღარდებლობისა და მხიარულების ატმოსფერო“.

რო“. — იხსენებდა რეჟისორი ჯორჯ როი ჰილი.

ბუჩ კესიდი (პოლ ნიუმენი) და სანდენს კიდი (რობერტ რედფორდი). მოუხელთებელი პოლიციისათვის — არასოდეს არავის არ ესროდნენ. სანდენსი არაჩვეულებრივი მსროლელი იყო, მაგრამ მათ ეს არ სჭირდებოდათ, რადგან სისხლისღვრის გარეშე ახერხებდნენ თავისი საქმის კეთებას. მორიგი მატარებლის ძარცვის დროს პოლიცია თითქმის მთელ ბანდს ამოწყვეტს. სანდენსი და ბუჩი ბოლივიაში გაიქცევიან და იქ განაგრძობენ ბანკების ძარცვას.

ერთხელაც (ისევე, როგორც კლასიკური ვესტერნების ბევრი უარყოფითი გმირი) ისინი გადაწყვეტენ პატიოსანი გზით იშოვონ ფული. ბუჩი და სანდენსი ჩაუდგებიან სამსახურში მალაროს მფლობელს მუშების გასამრჯელოს დასაცავად; ერთხელ, ბანკიდან დაბრუნებისას მალაროს მფლობელს ბოლივიაში ბანდიტები მოჰკლავენ და ფულს ვაიტიკებენ. მოვალეობა რომ ბოლომდე შესასრულონ, ჩვენი გმირები იძულებულნი არიან თავიანთი კრედიტს საწინააღმდეგოდ ძალადობაზე ძალადობით უბასუხონ, თუმცა სროლის წინ ბუჩ კესიდი გაუმხელს სანდენსს, რომ მას კაცი არასოდეს არ მოუკლავს. მიუხედავად გამარჯვებისა, სწორედ მაშინ მთავრდება მათთვის ბედის წყალობა. ერთ სოფელში მათ იცნობენ და ბოლივიელ ჯარისკაცთა უზარმაზარი რაზმი მათ დაცხრილავს. ფილმი მთავრდება ეფექტური სტოპ-კადრით, სადაც ბუჩ კესიდი და სანდენს კიდი დაჭრილები, რევოლვერებით ხელში გაყინულან და რამდენჯერმე ისმის ბრძანება — „ცეცხლი“.

— „ძალადობა, აი, რა ღუბავს ბუჩს, როდესაც ის იძულებული ხდება, რომ მიმართოს ძალადობას კანონის სახელით (რაც მას არასოდეს არ გაუკეთებია, როგორც დამანაშავეს) — იგი იღუბება. მე ვცდილობდი, რომ ეს იდეა უფრო ნათლად გადმომეცა“ — თქვა ჯორჯ როი ჰილმა ერთ ინტერვიუში.

კრიტიკოსები აღნიშნავდნენ, რომ როი ჰილი ცდილობდა განეახლებინა მითი „ველური“ დასავლეთის ბანდიტებზე, როგორც სახალხო გმირებზე. თუმცა მთელი სურათის განმავლობაში მყურებელი მათ მხარეთისა, ქონაგობს მათ და განიცდის ყველა იმ პერიპეტეიებს, რასაც მთავარი გმირები გავივლიან,

ისინი მაინც რჩებიან ჩვეულებრივ ბანდიტებად, რომელთაც თავისი მიეზლოთ.

დასავლეთში ბანდიტებისა და მსროლელების, პროფესია მთავრდებოდა ან სახარბოელოთი, ან კიდევ მათი მკვლელობით, და მათი ცხოვრების ხანგრძლივობა იშვიათად 30 წელს თუ აღემატებოდა. მხოლოდ ერთთულეები, ესე იგი, ისინი, ვინც უფრო სწრაფები და უღმობლები იყვნენ, სიბერემდე აღწევდნენ. ასეთი ბიოგრაფიები ჰქონდათ უაიეტ ერპს. ბილ ტოლმენს, რომლებმაც, შეიძლება ითქვას, საკუთარი თვლით ნახეს, თუ როგორ დამთავრდა მსროლელებისა და ბანდიტების ეპოქა. მათ საზოგადოებას საკუთარი თავდასასრულები, ისე მიაწოდეს, რომ ზოგჯერ მათ ნაციონალურ გმირებადაც კი აქცევდნენ. ცნობილია, რომ უაიეტ ერპი თავის ბიოგრაფიას უყვებოდა თომას ინსსა და ჯონ ფორდს და ამ უკანასკნელის ვესტერნი „ჩემი საყვარელი კლემენტინა“ ამის საფუძველზეა შექმნილი. ასეთი რეალურად არსებული ბანდიტების — ძმები ჯეიმსების ისტორია აქვს აღწერილი რეჟისორ უოლტერ ჰილის ვესტერნი „შორი გზის მხედრები“ (1980 წ.) ვესტერნის ეს ტერმინი აღნიშნავს იმ ბანდიტებს, ვინც ძარცვავდნენ ცხენებს, რათა კანონის დამცველებს გაქცეოდნენ, რისთვისაც წინასწარ დამალულ ცხენებს იყენებდნენ.

ჯეიმსების ბანდა მოქმედებდა სამოქალაქო ომის შემდეგ 1866-76 წწ. და თავზარს სცემდა ბანკებსა და რკინიგზას. ამ ხნის განმავლობაში მათ გაძარცვეს 11 ბანკი, 7 მატარებელი, 3 დილიენასი და მოკლეს 16 ადამიანი.

„შორი გზის მხედრები“ ძირს უთხრის უამრავი წიგნის, სტატიისა და ფილმის მიერ გაიდებულ უაიეტების „გმირების“ ძმები ჯეიმსების გამოგონილ ცხოვრებას. თვითონ რეჟისორი ასე ახასიათებდა თავისი ფილმის გმირებს...

„ჩემი აზრით, დრომ გააზვიადა მათი პიროვნებები. და ისინი ყველა თავისი საუკეთესო თვისებებით მაინც მკვლელები არიან. ოფიციალურ მითებში ჯეიმსები ძარცვავდნენ ბანკებსა და მატარებლებს იმიტომ, რომ სერიოზულ უსამართლობას დაწაყდნენ კანონის მხრიდან. სინამდვილეში კი ისინი ამას საკუთარი სარგებლობისათვის აკეთებდნენ. ისინი არასოდეს არ ყოფილან რობინ ჰუდები“.

უოლტერ ჰილმა ნახა ყველა ფილმი, რაც კი

გაკეთებულა ჯეს ჯეიმსზე და აგრეთვე როგორ აკირა კურსოვას „სისხლიანი ტანტი“  
საინტერესოა, რომ რეჟისორს თავიდანვე ჰქონდა ჩაფიქრებული, რათა ბანდაში გაერთიანებული ძმების როლები მსახიობ ძმებს ეთამაშათ. ასეც მოხდა — ძმებ ჯეიმსებს თამაშობენ სტესი და ჯეიმს კიჩები, იანგერებს — დევიდ, კეიტ და რობერტ კერეაინები. ფორდებს — ნიკ და კრისტოფერ გესთები, მილერებს — დენის და რენდი ქვეიდეტი.

„ჯესი ჯეიმსი არის ჯარისკაცი — ამბობდა ჯესი ჯეიმსის როლის შემსრულებელი ჯეიმს კიჩი — რომელმაც გამოიარა სამოქალაქო ომი, მაგრამ ომი მისთვის არ დამთავრებულა. ის წაგავს დღევანდელ ვიტნამულ ვეტერანს, რომელიც ჯერ კიდევ აზრზე ვერ მოსულა, გაოგნებულია“.

ვესტერნების ფრანგი მკვლევარი ე. ვაგერი წერდა: „თუ დავაკვირდებით ყველაზე ცნობილ სახეებს — ბილი ბონისა და ძმებ ჯეიმსებს, გამოირკვევა, რომ ისინი სინამდვილეში არანორმალურები იყვნენ. მათთან შედარებით ყველაზე სულელი ჩიკაგოელი განგსტერი კულტურულ და წყნარ ადამიანად მოგეჩვენებათ“.

ვესტერნი რეალურ ფაქტებს ფხიზელი პოზიციებიდან არ უყურებდა. იგი მას იაზრებდა რომანტიულ ფოლკლორზე — ზეპირ გადმოცემებზე, ბალადებზე დაყრდნობით. სადაც აქებდნენ და ადიდებდნენ ამ „გმირებს“, რომლებიც უმეტეს შემთხვევაში თავისი შინაარსითა და ყოფით ნორცენტები იყვნენ იმდროინდელი ამერიკული საზოგადოებისა. ჰარი ჯუპერი ამბობდა: „ველური“ დასავლეთი სინამდვილეში დაპყრობილი და ათვისებული იყო პიონერების მამაცობითა და ქვეითი, რევოლვერებით შეიარაღებული ადამიანები კი პარაზიტები იყვნენ.

კრიტიკოსები 1980 წელს წყარდნენ, რომ „შორი გზის მხედრებმა“ ნიშანი მისცა ახალ დროებას. ვესტერნის ხელახლა დაბადებას. მაგრამ სამწუხაროდ, მათი ვარაუდები სწორი არ აღმოჩნდა — ფსაეული არაფერი შექმნილა. კითხვაზე — „რატომ აღარ იღებენ ვესტერნებს?“ — ამომწურავად უპასუხა უოლტერ ჰილმა „...იმიტომ, რომ ვესტერნებს შემოსავალი აღარ მოაქვთ“.



# „...რომ ჯერ არ მოვკვდარვარ, რომორს რეჟისორი“

ტელევიზიის, როგორც ეკრანული ხელოვნების დონეს, რეჟისურა განსაზღვრავს. სწორედ რეჟისორის პროფესიული მომზადების, ზოგადი განათლებისა და ინტელექტუალური აზროვნების უნარი განაპირობებს, რა მხატვრული ღირებულების გადაცემებით ივხება ის მრავალფეროვანი სამუშაო, რომელიც უწყვეტ-ნაკადად უკველდლიურად მოედინება ჩვენი საშინაო ტელემომღებების ეკრანიდან. ამიტომ, ტელევიზიის განვითარების დღევანდელ ეტაპზე მსჭელობისას, მისი ტენდენციების მონივნა შეუძლებელია არაქტივობის ტელერეჟისორების გარეშე.

სწორედ ამ მიზნით — საქართველოს ტელევიზიის დღევანდელ მდგომარეობაზე მსჭელობისათვის, მის განვითარებასთან დაკავშირებული პრობლემების განსახილველად სასაუბროდ მოვიწვიეთ ერთ-ერთი იმ რეჟისორთაგანი, რომლის ბიოგრაფია განუყრელად დაუკავშირდა „მცირე“ ეკრანის სფეროს.

**დალი ბურბანიძე** 1966 წელს მოვიდა საქართველოს ტელევიზიაში. თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორიის მუსიკისმცოდნეობის ფაკულტეტის კურსდამთავრებულმა, მან ხმის რეჟისორად დაიწყო მუშაობა. სატელევიზიო თეატრის შექმნიდან ათი წლის განმავლობაში მისი ერთადერთი მუსიკალური რედაქტორი იყო. თეატრალური ინსტიტუტის ტელერეჟისურის ფაკულტეტის მე-3 კურსის სტუდენტი რომ გახდა (სწავლობდა სახელოვნოში, რომელსაც მიხილ თუმანიშვილი ხელმძღვანელობდა), სამუშაოდ მუსიკალური პროგრამების მთავარ რედაქციოში გადავიდა რეჟისორად. ცოტა ხანში კი ამ რედაქციის მთავარ რეჟისორად დაინიშნა.

— ...თუმცა გარკვეული პერიოდი ახალგაზრდული პროგრამების რედაქციის მთავარ რეჟისორადაც ვმუშაობდი, ამჟამად ხალხური შემოქმედების რედაქციაში ვარ, „ჩემს“ კოლექტივად მაინც მუსიკალური რედაქციის კლასიკურ განყოფილებას ვთვლი. ძალზე სპეციფიკური განყოფილებაა, რადგან მისი გადაცემები მაყურებელთა გარკვეული წრისთვისაა განკუთვნილი. რასაკვირველია, ჩვენ გვინდა, რომ ბევრი მაყურებელი უსმენდეს სიმფონიურ და კამერულ მუსიკას, მაგრამ არავისთვისაა დასაშავი, რომ საკონცერტო დარბაზებშიც ხალხი არ დადის თუ საქმე ძალიან მაღალ რანგის გასტროლიორთან არ გვაქვს. ჩვენ კი საკონცერტო დარბაზებთან შედარებით მეტი პრობლემა გვაქვს. უპირველესი ამ პრობლემათა რიგში არის იმ ფორმების მოძიება, რომლებიც მიიზიდავს მაყურებელს კლასიკური მუსიკის ნიმუშებისადმი. აი, აქეთ იყო მიმართული მუდამ მუსიკალური რედაქციის რედაქტორის (ის კარ-

გა ხანია მთავარი რედაქტორის მოადგილეთა) მზია რამიშვილისა და ჩემი ერთობლივი მუშაობა — სხვა საკითხია, როგორ გამოგვიღოდა ეს. მაგალითად, თავის დროზე მოვამზადეთ ციკლი — „მხოლოდ სერიოზული მუსიკის მოყვარულთათვის“, რომელიც საახალწლოდ კეთდებოდა 5-6 წლის განმავლობაში. ეს იყო სწორედ კლასიკური მუსიკის თეატრალიზებული მიწოდების ცდა; თუ არ ვცდები, ამ სახით მუსიკის მიწოდება საბჭოთა კავშირში პირველად საქართველოს ტელევიზიაში გაკეთდა; შემდეგ ცენტრალურ ტელევიზიაში სწორედ ასეთი ფორმის საახალწლო პროგრამა მომზადდა. კონკრეტულად ამ სახეობამ გადაცემებისა რამდენიმე წელიწადში ამოწურა თავისი თავი, თუმცა ამავე პრინციპით ვხელმძღვანელობდით, როცა ვაკეთებდით გადაცემებს გამოჩენილ კომპოზიტორებზე — ვივალდიზე, მოცარტზე, ბეთჰოვენზე, შუბერტზე, ლისტზე; ეს იყო თავისებური

პორტრეტები, რომლებსაც ჰქონდა სიუჟეტური მთლიანობა, მონაწილეობდნენ მსახიობები, რომლებიც გადმოგვცემდნენ მათი ბიოგრაფიის მომენტებს...

**— ლიტერატურული თეატრის კანონებზე დაყრდნობილი ტელეთხრობა.**

— რასაკვირველია, ეს ყოველივე ლიტერატურული თეატრის ელემენტებია, მაგრამ მთავარი აქ ის არის, რომ ამ გადაცემებში უდიდესი დონის შემსრულებლები მონაწილეობდნენ — ამასთან, მხოლოდ ქართველი მუსიკოსები. ასე იყო სხვა შემთხვევებშიც. მაგალითად, საპირველბაროდ მოვამზადეთ გადაცემა „მუსიკოსები ხუმრობენ“, რომელშიც ლიანა ისაკაძე მონაწილეობდა.

**— ე. ი. „მუსიკოსები ხუმრობენ“ ტელევიზიაში დაიხდა...**

— ყოველ შემთხვევაში, ლიანა ისაკაძე ამ ამბლუაში პირველად წარსდგა, თუმცა, შემსაძლოა, შინაურულ ვითარებაში, მეგობარ-კოლეგებთან ერთად ამგვარად მუსიკირებდა. გადაცემაში მსახიობები „როლიკებზე“ დადიოდნენ და ასე ამბობდნენ კალამბურებით დატვირთულ ტექსტს. ლიანა ისაკაძე მიუჯდა როილს და ბუბა კონიაევთან და იგორ ლაბადასთან ერთად დაუკრა იმპროვიზაცია. მახსენდება, მეორე დღეს ერთმა ჩვენმა პატივსაცემმა, ხანდაზმულმა თანამშრომელმა მიხმო და გამკიცხა: როგორ არ გრცხენიათო?! ლიანა ახალგაზრდა და ანგარიში ვერ გაუწვია იმას, რომ ასე თავის მოჭრა არ შეიძლებაო, მაგრამ შენ და მზიას ეს როგორ მოგივიდათო?! მისი აზრით, ასეთი რანგის მუსიკოსს არ უნდა ეკადრებინა ამგვარი „მუსიკალური ხუმრობები“ — დიდი მევილინე მიუჯდა როილს და ჯაზი დაუკრა! სწორედ ეს ვერ აეტანა ინტელიგენტ კაცს, რომ ჩვენც როგორ მოგვივიდა შეცდომა და გემოვნებამ გვიღალატა.

**— დღეს ასეთი რეაქცია ღიმილს იწვევს. „მუსიკოსები ხუმრობენ“ ყოველწლიური საკონცერტო პროგრამა გახდა...**

— სხვათა შორის, მაშინაც — ეს იყო დაახლოებით 1984 წელს — ჩვენს ცდებს გამოეხმაურა „ლიტერატურნაია ვაზეტა“: ჩამოვიდა სპეციალური კორესპონდენტი, რომელმაც შემდგომ დიდი სტატია დაწერა საქართველოს ტელევიზიაზე. მან ნახა „მუსიკო-

სები ხუმრობენ“ და გადაცემა ინოლა გურგულიაზე — „კონცერტი კონცერტამდე“, რომლისთვისაც ჩვენ შევკრიბეთ ინოლას ყველა ახლობელი და ვუთხარი, რომ გადაცემის გაკეთებას ვაპირებთ და რეპეტიცია უნდა გადავიღოთ. არავინ იცოდა, რომ სწორედ ეს იქნებოდა საბოლოოდ ეკრანზე, ამიტომ ამ „რეპეტიციის“ დროს იყო ცრემლიც, „დაღუგვამავი“ მოძრაობა და გადალაპარაკება — ერთი სიტყვით, უშუალო, ბუნებრივი სიტუაცია. საოცრად დიდი რეზონანსი მოპყვა ამ გადაცემას... რაც შეეხება კლასიკას, მინდა დავასახელო პულენკის „აღმზიანის ხმა“, რომელიც კოქტოს პიესის მიხედვით გავაკეთეთ, რადგან ესეც ერთ-ერთი ცდა იყო მუსიკის თეატრალიზებული ფორმით მიწოდებისა. ამ შემთხვევაში ჩვენ ელემენტარულად არ გავგაზრდა არანაირი ხედვითი მასალა, პულენკზე გადაცემის გაკეთება კი ამ მონოპერის გარეშე შეუძლებელია, რადგან ეს არის მისი შემოქმედების ღერძი. ჩანაწერიც არ არსებობდა, საბჭოთა მომღერლის მიერ შესრულებული. ავიღეთ ფრანგული ჩანაწერი და რაღაც თეატრალიზებულ ფორმას მივუყენით. დღეისათვის ამ ციკლმა — კომპოზიტორების ბიოგრაფიების ხელმისაწვდომი სახით მიწოდებისა — ასევე ამოწურა თავისი შესაძლებლობები.

**— ე. ი. თქვენ მაგარიათ, რომ მუსიკის პოპულარიზაციის ეს გზა აღარ არის გამართლებული?**

— არა. შესაძლოა, ეს კვლავ არის ერთ-ერთი გზა, მაგრამ, ვფიქრობ, უკვე ახალი თვალის საჭირო. ახალგაზრდა რეჟისორმა, თანამედროვე ახალგაზრდობის პოზიციიდან, მათი მოთხოვნილებებიდან გამომდინარე უნდა შეხედოს და გაიაზროს მოვლენები.

**— ეს რაც შეეხება თვალსაზრისის. ზოგადად, პრინციპებზე თუ ვილაპარაკებთ, რა მაგარიათ აუცილებლად სიმფონიური და კამერული მუსიკის პოპულარიზაციისათვის?**

— კვლავ ძალზე მნიშვნელოვნად მესახება სანახაობითი მხარე. მეჩვენება, რომ ტრანსლაციური კონცერტი დღეს სპეციალისტებსაც აღარ იზიდავს, რადგან ვინც კონცერტზე დადის, ისეთ სამყაროსა შეჩვეული, სადაც მუსიკის ზუსტი აღქმისა და



დალე გურგენიძე

ემოციური დატვირთვისათვის ხელის შემშლელი პირობები არ არის. შინ, სადაც ბევრი გარეშე ხმაური შემოდის, ტელევიზორით მუსიკის მოსმენას ადამიანს ფირფიტის დადება ურჩევნია: მას არ სჭირდება ბეთჰოვენის მუსიკის „ხილვა“.

— გარდა ამისა, ასეთ ადამიანს, ალბათ, ნაკლებად სჭირდება ტელეკონცერტი, რადგან მას მუსიკასთან მუდმივი ურთიერთობა აქვს. საკონცერტო დარბაზებში.

— სასაკვირველია. ამასთან, მუსიკალური სამყაროს წარმომადგენლებისთვის მუსიკის მიწოდების ფორმას უმეტესწილად არავითარი მნიშვნელობა არა აქვს. დაუფშავთ, მე შემთხვევით ჩავრთე ტელევიზორი და ვხედავ, რომ რიხტერი უკრავს დებიუსის. რასაკვირველია, მე ყველაფერს თავს ვანებებ და ვკვდები, რადგან მინტერესებს, ცხადია, არა ხედვითი რიგი, არამედ ამ ნაწარმოების რიხტერისეული ინტერპრეტაცია. მაგრამ ამ კატეგორიის მასურებელი ხომ დაახლოებით ორ პროცენტს შეადგენს, შეიძლება არც კი. ამიტომ — კვლავ და კვლავ ვუბრუნდები უკვე თქმულს — ჩვენ უნდა ვვიძიოთ მუსიკის პროპაგანდის ისეთი ფორმები, რომლებიც რაც შეიძლება ბევრ მასურებელს მიიზიდავს. თუმცა აქ ერთი უნდა ითქვას — ისე რომ არ გაიგოს, თითქოს მე კონცერტების ჩვენების წინააღმდეგი ვიყო. როგორ შეიძლება არ მიესალმო იმას, რასაც ცენტრალური ტელევიზია აკეთებს: მეორე პროგრამით გადასცემს გამოჩენილი საბჭოთა მუსიკოსების — ვილელსის, ოისტრახისა და სხვების კონცერტების ვიდეორჩანაწერებს. რამდენი ადამიანისთვის არ არის ცნობილი მათი საშემსრულებლო ოსტატობა

და რამდენს უნდა რაღაცნაირად ეზიარებამ დიდ ხელოვნებას! მაგრამ ასეთი გადაწყველებისთვის ძალიან ზუსტად უნდა შეიჩხეს დრო, როდესაც სწორედ ის მასურებელი მიუჯდება ტელევიზორს, რომელსაც ეს ინტერესებს. მასსოვს, რამდენიმე წლის წინათ გამოვიდა წიგნი — „XX საუკუნის ბურჟუაზიული ფილოსოფია“, რომლის ერთ-ერთ სტატიაში მოთხრობილი იყო ინგლისელი სოციოლოგის კვლევის შესახებ: რა დროს უყურებს ტელევიზორს დისასხლისი, რა დროს — ახალგაზრდა, მოზარდი, სამსახურიდან მოსული მამაკაცი და ა. შ. ჩვენ ასეთი პრინციპით ჯერ არ ვმუშაობთ, ის კი იძლევა საშუალებას, რომ პრაქტიკულად არც ერთი გადაცემა არ დაიკარგოს.

— ...თუმცა ასეთი „ზადის“ შედგენა დიდ სირთულეს წარმოადგენს.

— არა, არც ისე რთულია. ყოველ შემთხვევაში, ცხალზე უცხადესი ამბავი შეიძლება განვსაზღვროთ. როდესაც კვირას, საღამოს ცხრის ნახევარზე, ჩვენ ვსვამთ კამერასთან ერთ ადამიანს და საათნახევრიანი საუბრის საშუალებას ვაძლევთ, ვთქვათ, ეჭონომიკის თემაზე — რა საინტერესო და აქტუალურიც არ უნდა იყოს, — ეს მაინც შეცდომაა, უპირველესად იმიტომ, რომ მაინც გარკვეული წრისთვისაა განკუთვნილი. დასავლეთში კი გარდა ზუსტი დროის განსაზღვრისა, ტელეკომპანია მუდმივად აწარმოებს თავისი მასურებლის გამოკითხვას და როგორც კი ესა თუ ის გადაცემა კარგავს პოპულარობას, უარს ამბობს მასზე და მის ნაცვლად ახალი ფორმის ძიებას იწყებს. აქედან გამომდინარე, თუ ჩვენ იგივე ცხრის ნახევარზე დავგვამავთ კლასიკური მუსიკის კონცერტს, „მისი“ მასურებელი ან საკონცერტო დარბაზშია, ან თეატრში და კიდევ სხვა კულტურულ დაწესებულებაში, სხვა კი შინ არის, გასართობი პროგრამა უნდა და ქუქვას კარგავს, რომ მაინც და მაინც კლასიკა ეკრანზე, რომელიც მას არ აინტერესებს. გარდა ამისა, ეს ადამიანი ხვალ დილის 6 საათზე უნდა ადგეს სამუშაოზე წასასვლელად და არ შეუძლია ტელევიზორთან გვიანობამდე ყოფნა. ჩავსვათ პროგრამაში ეს კლასიკური მუსიკის კონცერტი 11 საათზე და ვისაც სურს, მოისმენს.

— მიგაჩნიათ თუ არა, რომ ე. წ. „მცირე“ სატელევიზიო ფორმები — ისეთი, როგორი-



ცა, მაგალითად, „პოეტის 5 წუთი“ — გამოდგება მუსიკის პროპაგანდა-პოპულარიზაციისთვის?

— არა, ეს ნაკლებად შიზანშეწონილია. ერთი ის, რომ ძალიან შევიზღუდებით ჟანრობრივად: თუ რომანსი ან ცალკეული ინსტრუმენტებისთვის დაწერილი ნაწარმოები არ არის, ამ ფორმას ვერ მივმართავთ, რადგან ერთნაწილიანი სიმფონიური და კამერული ნაწარმოებები იშვიათობაა, ხოლო მათი გაყოფა — მაგალითად, მოცარტის „ლამის სერენადების“ ერთი ნაწილის ცალკე ჩართვა პროგრამაში, დაუშვებელია. თუმცა საბოლოოდ მთავარი ისაა, რომ, ჩემი აზრით, საერთოდ არ იქნება სწორი ამ ამალღებული ხელოვნების „მუსიკალური პაუზის“ დონემდე დაყვანა.

— თქვენი შეხედულებით, რამდენად შედეგიანი შეიძლება იყოს კლასიკური მუსიკის არა პირდაპირი, არამედ გაუშუალებული პროპაგანდა ტელევიკანზე?

— რასაკვირველია, ამის ბევრი შესაძლებლობა არსებობს. სხვათა შორის, სწორედ ამ თემაზე მაქვს ახლა საუბრები სტუდენტებთან. მუსიკა ნებისმიერი სახის პროგრამაში უპირველესად რეჟისორის ერუდიციასა და ინტელექტზე მეტყველებს. ვაგისენოთ ერთი ცნობილი მაგალითი: როგორ ვახსიდა თემურ ჩხეიძემ ხალხში უსაზღვროდ პოპულარული მოცარტის მე-40 სიმფონიის I ნაწილი, რომელიც გამოიყენა „ჯაყოს ხიზნებში“. მახსოვს, ერთ კონცერტზე ჩემს წინა რიგში იჯდა, როგორც ჩანს, მთელი ოჯახი, აქლერდა თუ არა ეს მელოდია, ბავშვები წამოხტნენ — „ჯაყოს ხიზნებო!“ იმის მომსწრეც ვარ, რომ ქუჩაში 18-19-ოდე წლის ახალგაზრდები სერიოზოდნენ და უსტვენდნენ მე-40 სიმფონიის მელოდიას. ე. ი. რა მოხდა? პირველი ის, რომ თემურ ჩხეიძემ მოცარტის მუსიკის საშუალებითაც გადმოგვცა თეიმურაზ ხევისთავის სულიერი მღვთმარება, რომელიც ბრწყინვალედ ითამაშა ნოდარ მგალობლიშვილმა, — საერთოდ, მიმაჩნია, რომ ასეთი სახე ჩვენს ტელევიკანზე არ შექმნილა, — ე. ი. მათთვის, ვინც მოცარტის შემოქმედებას იცნობს, უფრო ღრმად გაიხსნა ამ ლიტერატურული გვირის ბუნება. მაგრამ ამასთან ერთად, იმდენად პოპულარული გახდა ეს კლასიკური ნაწარმოები, რომ ბევრი ადამიანი, სადაც არ უნ-

და გაიგონოს ეს მელოდია, აუცილებლად გაჩერდება და ყურს დაუდგებს. უფრო ტიპი — არა მარტო ამ კონკრეტულ ნაწარმოებს, არამედ უკვე ამ ტიპის მუსიკასაც. შედეგად გვაქვს ის, რომ ადამიანში ჩნდება ინტერესი თუნდაც ერთი განსაზღვრული ჟანრისადმი. ასე რომ, მუსიკის პოპულარიზაციის უმარავი საშუალება არსებობს. შემთხვევითი არ არის, რომ საზღვარგარეთ დიდი ხანია აკეთდება კლასიკური ნაწარმოებების ორანჟირებას. ჩვენში ეს საქმე დაიწყო ისევ და ისევ ლიანა ისაკაძემ, რომელმაც გაუღვიძა კლასიკისადმი ინტერესი მათ, ვინც წინათ არ განეკუთვნებოდა სიმფონიური და კამერული მუსიკის თაყვანისმცემელთა რიგს. და ჩვენი, ტელევიკისორების დიდი შეცდომაა, რომ ამგვარ ორანჟირებებს ხშირად არ ვიყენებთ გადაცემაში.

— ალბათ სწორი არ იქნებოდა დღევანდელ საუბარში მხოლოდ მუსიკალურ გადაცემათა თემით რომ შემოვფარგულულიყავით, ამიტომ საზოგადოდ მხატვრულ პროგრამებსაც მინდა შევეხოთ. ქვეყანაში მიმდინარე პროცესებმა პოლიტიკისადმი, სოციალური პრობლემებისადმი მომძლავრებული ინტერესი წარმოშვა, ამან კი წინ წამოსწია პუბლიცისტიკა, რომელმაც, საყოველთაო აღიარებით, ერთგვარად „დაჩაგრა“ მხატვრული ტელევიზია. თქვენ როგორც ამ სფეროს წარმომადგენელს, რა ფიქრს აღგიძრავთ ამგვარი მდგომარეობა?

— თქვენ კითხვასთან დაკავშირებით ერთი ამბავი გამახსენდა. ყურნალ „ოგონიოკში“ წაიკითხეთ მკითხველის წერილი: პენსია რვა თუმანი მაქვსო და ცხოვრებაში პირველად მივეცი ქრთამი — „ოგონიოკის“ ხელმოწერისთვისო. რა მოხდა ასეთი?! ბოლოს და ბოლოს, პერიოდიკაზეა ლაპარაკი! სწორად გამიგეთ — კარგი წიგნისთვის საკმელის მოკლებაც შეიძლება, მაგრამ ეს უკვე მეტრისმეტია. ამავე დროს — საკმაოდ მეტყველად გვიდასტურებს იმ სახეცვლილებას, რაც ჩვენმა პრესამ და პერიოდიკამ განიცადა. ამ დროს — გაზეთის ფორმა ხომ არ შეცვლილა?! ტელევიზიაში კი თვით მაუწყებლობის ფორმა შეიცვალა. ვაგისენოთ — ტელევიზიის გარეგანაზე მისი დომინანტი იყო მოლაპარაკე ადამიანი, სხვა რამის საშუალება — ტექნიკური უსუსურობის გამო — არც გვეჩნდა. მახსოვს, პირველი ტელემიმდების

პაწია ეკრანებზე კოზლოვსკი რომ გამოჩნდა და იმღერა, ქვეყნის მოსახლეობის ის მცირე ნაწილი, ვისაც უკვე ტელევიზორები ჰქონდა, ჭკუაზე არ იყო. მე მგონი, კოსმოსში გაფრენას არ მოჰყვა ასეთი რეაქცია. ჰოდა „ვილაპარაკეთ“ და „ვილაპარაკეთ“. გავიდა დრო, ცოტა განვვითარდით, აპარატურაც შემოგვემატა — ლაპარაკს თავი გვავენებთ და, ბუნებრივია, გადავვით ჩვენებაზე. კიდევ ცოტა ხანი რომ გავიდა, მიხვდით, რომ მარტო ჩვენებაც არ ივარგებდა, რომ სიტყვაც აუცილებელია. დაახლოებით 70-იანი წლების ბოლოდან უკვე გვქონდა ისეთი, შეზავებული, გაწონასწორებული — ფორმითაც და შინაარსითაც — ლაპარაკი და ხედვითი რივი. მაგრამ აქვე ისიც ნუ დავგავიწყდებთ, რომ ამ გაწონასწორებულ, მშვიდ პერიოდში მხატვრულმა ტელევიზიამ ბევრი ახალი ფორმა აღმოაჩინა. მხოლოდ ირონიული ლაპარაკი ამ მშვიდ პერიოდზეც არ იქნება მართებული — სწორედ ამ დროს იყო ეფროსი თავისი „ბორის გოდუნოვით“, თავისი „პეჩორინით“, „გაზაფხულის წყლებით“. იმდენად დიდი იყო ამ ნაწარმოებების ზემოქმედების ძალა, რომ ეფროსს უამრავი მიმბაძველი გაუჩნდა. თუ ნებას მომცემთ, პირადი ბიოგრაფიიდან ვიამბობთ, ერთ ეპიზოდს. „პეჩორინში“ ეფროსს ჰქონდა არაჩვეულებრივი — თოფის ლულის კადრი: ყოველგვარი სიტყვის გარეშე როგორ ემზადება ადამიანი მკვლევლობისათვის; დღემდე მბურძღლავს, რომ მასხენდება... მე ამ დროს წინა სადიპლომო სპექტაკლს ვდგამ ნაიტოვის „ნაგაზებს“ და გადაწყვეტილი მაქვს ზუსტად იგივე გავაკეთებინო ვივი ბერიკაშვილს. ბატონი მიხეილ თუმანიშვილი მეუბნება — არ გინდა, ბოლოს და ბოლოს აგერ, ახლა იყო ეფროსის „პეჩორინი“. არა — თავი მოვიკალი. ასეთი დიდი იყო ეფროსის გავლენა. ავიღოთ მეორე სახელი — ევგენი გინზბურგი თავისი „ბენეფისებით“. ჩვენთვის ეს უცხო ხილი იყო, მაგრამ დასავლეთის ქვეყნებშიც, სადაც არ გავიდა საერთაშორისო ფესტივალებზე, ყველგან ხომ საქმაოდ დიდი ჯილდოები მოიპოვა. მე მგონი, ეს ორი სახელიც ნათლად მეტყველებს ამ მიღწევებზე, რომლებიც მხატვრულ ტელევიზიას ჰქონდა. დღეს რა ხდება? ისევ წამოვიდა სიტყვა, მაგრამ ამჟერად არა ტექნიკის ნაკლებობის გამო. დღეს ეს არის პიროვნების

სიტყვა, და თუ პიროვნება მაცურებელს ანტიტრესებს, ის უარს იტყვის კარგ მხატვრულ ფილმზეც, საოცარ კონცერტზეც, სხვაგვარ გასართობ პროგრამაზე და გადართავს იმ არხზე, სადაც საზოგადოებისათვის მნიშვნელოვან და მტკივნეულ პრობლემებზე საუბრობს ავტორიტეტული პიროვნება. დრო არის ასეთი. მართალ სიტყვას, ინფორმაციას უფრო მეტი ფასი აქვს, ვიდრე არაჩვეულებრივი ფორმით მოწოდებულ გასართობ პროგრამას. ამან გამოიწვია „პირდაპირი“ ტელევიზიისკენ დაბრუნება. მხატვრული თვალსაზრისით ისეთი საინტერესო გადაცემაც კი, როგორიცაა „რა? სად? როდის“ გადავიდა „ცოცხალ“ მათუწყებლობაზე.

— ...თუმცა ამ გადაცემისთვის მაინც ეს არ არის აუცილებელი.

— რა თქმა უნდა, და შეწყვიტეს კიდევ — 2 თუ 3 გამოშვება ჰქონდათ. მაგრამ იყო რაღაც ელემენტი — მაგალითად, პირდაპირ კონცერტიდან მივიდა არკადი რაიკინი და ა. შ. მაგრამ ისინი მიხვდნენ, რომ ეს შეიძლება ცალკეულ შემთხვევაში მოხდეს — და შეწყვიტეს. სულ სხვა საუბრები პოლიტიკურ თემებზე, დისკუსიები იგივე კოპერატივებზე, შეხვედრები ჟურნალების რედაქციებთან. ახლა გავიხსენოთ ახალგაზრდობასთან ჭუმბურ პატიაშვილის შეხვედრა უნივერსიტეტში. ეს „ცოცხალი“ ეთერი არ იყო, მაგრამ არსებითად გაუტოლდა მას. პირდაპირ ტრიბუნლიდან გამომსვლულები ითხოვდნენ, რომ არც ერთი სიტყვა არ შეემციო რეზინათ. ეს არის სურვილი — ყველაფერა ვიცოდეთ. ხომ არასდროს არ ყოფილა, რომ ამგვარი შეხვედრა მთლიანად ეჩვენებინათ. მერე რამხელა რეზონანსი მოჰყვა ამ გადაცემას?! მაშინ, როდესაც რამდენიმე საათის განმავლობაში ეკრანზე ლაპარაკობდნენ — და მთელი ამ დროის განმავლობაში აბსოლუტურად ყველა — მე მგონი, მთელი საქართველო — ეკრანს იყო მიჯაჭვული: არ დაგავიწყდეთ, ამ დროს სხვა არხებზე ძალზე საინტერესო პროგრამები იყო. ასე რომ, ეს დროის ნიშანია, თორემ საქართველოს ტელევიზიამ თავის დროზე სწორედ მხატვრული გადაცემებით გაითქვა სახელი. ეს იყო ერთადერთი ტელევიზია, რომელიც უშრის გრძნობას იწვევდა სხვა რესპუბლიკებსა და თვით ცენტრალურ ტელევიზიაშიც. ეს, მხატვრული აზროვნების აფეთქება ჩვენს

ტელერევისურაში და ტელერედაქტურაში მოხდა 70-იანი წლების პერიოდში... „ესტ-რადა და თანამედროვეობა“, „ილუზიონი“, „მხოლოდ სერიოზული მუსიკის მოყვარულთათვის“, საბავშვო რედაქციის „მხიარული სისტემრო“ და ბევრი სხვა რამ. ჩვენ ვეჭონდა სრული შემოქმედებითი თავისუფლება, და ეს პერიოდი ნათლად მეტყველებს იმაზე, თუ რა რამე დიდი მნიშვნელობა აქვს, რა პიროვნება მართავს დაწესებულებას. ამიტომ მე მინდა დიდი მადლიერების გრძობით გავიხსენო უპირველესად კარლო ვარდაფხაძე, შემდგომ კი გურამ ენუქიძე, რომელიც გვეუბნებოდა: მე არა ვარ კომპეტენტური სერიოზულ მუსიკაში, ამიტომ მომეწოდეთ ის იმგვარი ფორმით, რომ ჩემთვისაც საინტერესო იყოს. მოსვენებას არ ვეძლევა, დერეფანში რომ შეგვხვდებოდა, იქაც გვეკითხებოდა ხოლმე: რას აკეთებთ, რატომ არაფერი გაქვთ ახალი? ამას ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს. შემოქმედი ხომ ის მცენარეა, რომელსაც გამუდმებით სჭირდება წყლის დასხმა, მით უფრო ჩვენ, ტელევიზიის საბრალო მუშაკებს. ჩვენს მერე ხომ არაფერი არ რჩება — კინოზე აღარ ვლაპარაკობ, თეატრის მუშაკებსაც რეცენზიები მიანიც რჩებათ სამახსოვროდ. 30 წელია ტელევიზიაში ვარ და არ მახსოვს ვინმეს მუსიკალურ გადაცემაზე დაუწეროს რეცენზია. არ იცი, სჭირდება ვინმეს შენი გადაცემა, არ სჭირდება, ჩვენ მაყურებლის რეაქციას ვერ ვიგებთ. ახლა ნახეთ როგორ აშუქებს ტელევიზიის მუშაობას ცენტრალური პრესა! რეგულარულად — „სოვეტსკაია კულტურა“, „იზვესტია“, „ლიტერატურნაია გაზეტა“ გადაცემებს შორის ლიდერებსაც კი გამოყოფს და არც ერთ მნიშვნელოვან სიახლეს არ ტოვებს უყურადღებოდ. მერე და რა საინტერესოა ეს?! მე პირადად გაცემული ვიყავი, როცა „ვზგლიადი“ გავიდა პირველ ადგილზე. რატომ მოხდა ეს? მე მიმაჩნია, უპირველესად იმიტომ, რომ გათვალისწინებულია მთავარი მომენტი: საინფორმაციო-მუსიკალურ პროგრამას სჭირდება ზუსტად ისეთი დრო, როდესაც ყველა უყურებს, და ის აუცილებლად რეგულარული უნდა იყოს. პარალელისთვის: დაიწყო ჩვენმა მუსიკალურმა რედაქციამ „საღამო მშვიდობისა“ — ამჟამად მის ხარისხზე ნუ ვილაპარაკებთ, სხვა არის საინტერე-

სო: გავიდა ერთი გადაცემა და იმხელა პრეზუზა იყო მეორემდე, რომ ვინც პირველ ნახა, გადავიწყდა და აღარ იცოდა, როდის იყო მეორე. ამდენად, ზოგმა მარტო პირველი ნახა, ზოგმა მხოლოდ მეორე — ამასობაში შესამე მომზადდა... უსისტემობის გამო გადაცემა ერთგვარად მიანიც დაიკარგა. მსგავსი რამ მოუვიდა ცენტრალური ტელევიზიის შესანიშნავ გადაცემას — „მუღალა-მემედ და ნაშუალამეგს“. ხარისხით, მხატვრული თვალსაზრისით ხომ „ვზგლიადი“ ვერ შეედრება მას, ვერც მოლჩანოვს შეედრებიან ის ახალგაზრდა წამყვანები, მაგრამ მან დაკარგა პერიოდულობა და, შესაბამისად, პოპულარობაც. ვინ სჯობნიდა ვიროშოლოვს? აქაც იგივე მოხდა — როგორც კი შეწყვიტეს ეთერში სისტემატურად გასვლა, პოპულარობის ცხრილშიც დაკარგეს ადგილი, თორემ მხატვრული თვალსაზრისით მას არაფერი დაკლებია. ამ დროს გაჩნდა ისეთი ახალი გადაცემა, როგორცაა „მუსიკა ეთერში“, რომელიც სტანისლავ ბელზას მიჰყავს. პირველი გამოშვების ნახვისთანავე ვთქვი: ცენტრალურ ტელევიზიას ასეთი პროგრამა არა აქვს-მეთქი. გაჩნდა მიმოხილვები „იზვესტიაში“, „ლიტერატურნაია გაზეტაში“. მაყურებელთა გამოკითხვის მიხედვით, გადაცემა საღალა მეშვიდე და მეათე ადგილს შორის მოექცა. მაგრამ კოლექტივი მეთოდურად, თვეში ერთხელ, ორ ნაწილად („ვრემიამდე“ და „ვრემიას“ შემდეგ) გადის ეთერში. სისტემურობამ თავი მოუყარა მაყურებელს, ხოლო როცა ადამიანი მიუჯდა ეკრანს, თვალუბრი ვეღარ მოწყვიტა — არ შეიძლება არ აგაღელვოს. ბოლოს და ბოლოს, მართლა მხოლოდ იმაში ხომ არ არის საქმე, რომ, ვთქვათ, მოცარტს 90 პროცენტი არ იცნობს. ნუთუ მართლა იმდენად გაღარიბდა ადამიანი, რომ მის სულში მშვენიერებამ გამომძიხილი არ ჰპოვოს?! სილამაზის აღქმის უნარი ინტელიგენტსაც აქვს და მემწვანელესაც. იეგუდი მენუჩინი იოგის პოეზიაში რომ ზის და ინდურ მანერაში უკრავს — ეს საყურებლადაცაა საინტერესო. მუსიკაზე აღარ ვლაპარაკობ. მერე რამდენი ასეთი უნიკალური ჩანაწერი გააჩნიათ! და მოხდა საოცარი რამ: ეს თითქოსდა სერიოზული მუსიკის მოყვარულთა ვიწრო წრისათვის განკუთვნილი ტელეპროგრამა პირველ ადგილზე გავიდა (იმავე „იზვესტიაში“ წავიკითხე).



აი რას ნიშნავს რეგულარობა და შედეგებთან მაყურებლის ზიარება! შედეგებთან შეხვედრას მომზადება არ სჭირდება. ვახსოვთ, რა ამბავი იყო „ილუზიონი“ რომ კვირადღის პროგრამიდან შაბათ საღამოს გადაიტანეს? რატომ? „ილუზიონი“ ხშირად გვახვედრებს შედეგებს, „ვარსკვლავ“ მსახიობებსა და რეჟისორებს, და მაყურებელს უნდა მულდამ წინასწარ იცოდეს, როდისა ეს გადაცემა პროგრამაში. გადაცემისთვის დროის სწორი შერჩევის შესანიშნავი ნიმუშია ცენტრალური ტელევიზიის ახალი პროგრამა „მისლ“ — საბავარიული ერუდიტებისთვის მე-2 არხით შაბათს დღით რომ გადის ეთერში. აქ თავმოყრილია ძალზე საინტერესო პროგრამა — გამოჩენილ ადამიანებზე გადაღებული ფილმებითა და ლიტერატურული ინსცენირებებით დაწყებული, ბავშვის მოვლასა თუ საკარმიდამო ნაკვეთის დამუშავებაზე მომზადებული შემეცნებითი პროგრამებით დამთავრებული. გამოყოფილია სტაბილური დრო, და ვისაც სურს, შეუძლია უყუროს. ეს არის ჰკვიანურად მართვა იმ დიდი ორგანიზმის, რასაც ტელევიზია ჰქვია. აქვე, თუ გნებავთ, საპირისპირო მაგალითი. გადაცემაში — „16 წლამდე და უფროსი ასაკისა“ ჩაატარეს გამოკვლევა: ტელეფონით მოაწყვეს 16-წლიანების გამოკითხვა, რომლის დროსაც გაირკვა, რომ ათივე უმაწვლილი უყურებდა მულტფილმს. ხომ ვიცით, რომ ამ დროს ის შინ არის და შეიძლება ვაჩვენოთ ის, რაც მის ასაკს და განვითარების დონეს შეეფერება, მულტფილმი კი ჩაერთო მაშინ, როცა პატარები საბავშვო ბაღიდან დაბრუნდებიან... მაგალითად, მე მომწონს როგორ კეთდება განახლებული „ცეროდენას ეკრანი“ — კარგი მუსიკალური „ქუდი“ აქვს, ძალიან მოერკთ თამარ გელაშვილი — ეს სწორედ ის დიქტორია, რომელსაც შეუძლია პატარებთან კონტაქტის დამყარება. მაგრამ რა აზრი აქვს ამას, თუკი გადაცემა ხშირად ისეთ დროს გადის ეთერში, როცა ბევრი ბავშვი ჭერ კიდევ ბაღშია?! აქვე ისიც უნდა ვთქვათ, რომ არ უნდა გვქონდეს დღე, როდესაც პროგრამაში ბავშვებისთვის რაღაც არ იქნება დაგეგმილი. ამას წინათ ჩემს მეგობრებთან იუგოსლავიიდან იყო ჩამოსული მეცნიერის ოჯახი. შვიდიოდე წლის გოგონამ მესამე დღეს იკითხა: ჩემი ტელეპროგრამა

სად არის? ყველა ქვეყანაში დადგენილ დროს არსებობს საბავშვო პროგრამა, ჩვენ კი ხშირად ისე ვგეგმავთ გადაცემებს, რომ მთელი დღის განმავლობაში ერთი მულტფილმი ან საბავშვო კონცერტიც კი არა გვაქვს...

— ერთი „ვიწრო“ პროფესიული ხასიათის შეითხვა მინდა დავიხვათ: თქვენთვის ტელევიზიას უფრო პავილიონი ნიშნავს თუ „ნატურა“, ე. ი. ტელესპეციფიკას შემოსაზღვრული ხივრცე უფრო შეიცავს — „პავილიონს“ ამჭერად ფართო გაგებით ვგულისხმობ, ეს შეიძლება კონსერვატორიის დარბაზშიც იყოს — თუ ბუნებრივი გარემო უთუოდ გიფიქრიათ ამაზე...

— რასაკვირველია. ჩემი ფიქრით, ტელევიზია მაინც უფრო პავილიონია, რადგან შემოსაზღვრული სივრცე მეტ საშუალებას იძლევა — რასაკვირველია, კარგი პირობების შემთხვევაში და არა იმ ვითარებაში, როცა ნორმალური სკამიც და მაგიდაც კი არა გაქვს იმისათვის, რომ შექმნას ის სამყარო, რომელიც ჩაფიქრებული გაქვს. აქ შეუქის დაყენებასაც შენ მართავ, მოზანსცენასაც შენებურად აწყობ და სხვა მრავალ დეტალსაც მოუყრი თავს. რა თქმა უნდა, ლამაზ ნატურას რომ მონახავ და ლამაზ მსახიობს გაატარებ, კარგი ემოციების მომგვრელია, მაგრამ ეს არ არის რეჟისორის დამსახურება. შენი დამსახურება არის ის, როდესაც მსახიობს, მომღერალს გაუმართავ პირობებს შექმნას ის სახე, შენ რომ გაქვს ჩაფიქრებული ამ კონკრეტულ ნაწარმოებში. აქვე, თუ ჩემს პირად პროფესიულ სიმპათიებზე მკითხავთ, იმასაც გეტყვით, რომ განსაკუთრებულ სიამოვნებას სატრანსლაციო ტელევიზია მანიჭებს.

— ამაში საქმოდ ხილული წინააღმდეგობაა, რომელიც, ამავე დროს, ადასტურებს, რომ თქვენ მეტად გიზიდავთ თვით მუშაობის პროცესი.

— სწორედ პროცესი. შეგრძნების თვალსაზრისით ამას ვერაფერი შეედრება: როდესაც შენ უზიხარ პულტს, სამი მილიონი ტელევიზორია ჩართული და შენ მუშაობ...

— ანუ ამ სამ მილიონ ტელეეკრანზე არის ის გამოსახლება, რომელსაც თქვენ შვარ: ჩვეთ იმ რამდენიმე კამერიდან, მოძარბე სატელევიზიო სადგურს რომ გააჩნია... და მაინც, პირდაპირი ეთერი პოლიტიკური, პუბლიცისტური ტელევიზიის პრეროგატივაა.

— რასაკვირველია.

— ე. ი. ძნელი წარმოსადგენია „ცოცხალად“ გადაცემული ტელესპექტაკლი?

— სულაც არა. მონაწილეობაც მიმილია ასეთ დადგმაში. სტუდიაში ახალი მოსული ვიყავი, ის-ის იყო გადმოვვდივით ამჟამინდელ შენობაში მამა დავითის მთიდან და ვაკე-თეთ „ცოცხალი“ სპექტაკლი — წარმოიდგინეთ, ერთი კამერით. ყველანი დარჩნენ სტუდიაში. პირველი მოქმედება რომ დამთავრდა, ეთერში „ახალი ამბები“ გავიდა — ასევე ცოცხლად — და იყო ხევენა-კონა და ურთიერთ მილოცვები, რომ „სუფთად“, ყოველგვარი წუნის გარეშე ვიძუშავეთ. ასევე წავიდა მეორე მოქმედებაც. ეს რაც შეეხება სპექტაკლს, მაგრამ ჩვენ ხომ რეგულარულად ვაკეთებდით, მაგალითად, შემოქმედებით პორტრეტებს. მაშინ ცალკე იყო ფერადი გადაცემების რედაქცია, ერთი ფერადი სტუდია გაგვანდა და მუსიკალური რედაქციის რეჟისორი უშანგ დარჩია აკეთებდა ამ გადაცემებს. დიქტორი და ლაპარაკი კი არ იყო. მასხოვს გადაცემა ლამარა ჭყონიაზე. მომღერალი ასრულებდა არიებს, ამ ციქნა პავილიონში იყო ცხრა სპექტაკლის დეკორაცია, — რასაკვირველია, დეტალები, მინიშნებები — და არიასა და არიას შორის, ვიდრე მომღერალი კოსტიუმს გამოიცვლიდა, ეთერში ვრთავდით სლაიდებს. ახლა წარმოუდგენელია ის მობილიზების დონე, რომელიც მაშინ გავგანადა, და სიხარული, რომლითაც ვიყავით აღვლილი. რასაკვირველია, ეს დაიკარგა ვიდრეს შემოსვლით, სამაგიეროდ, ის უდიდეს პროგრესს მოასწავებდა მხატვრული ტელევიზიისა. ახლა კი იქამდე მივდივით, რომ ვიდეო-კლიპებმა წაგვლეკა. დიდი ბოდიში, მაგრამ მუსიკალური ნომრების ამგვარად ჩვენება მე ხელოვნებად არ მიმაჩნია. ეს ჩემი პირადი აზრია.

— რასაკვირველია, ეს ეგრეთ წოდებული „მას-კულტურაა“, მაგრამ უამისოდ დღეს შეუძლებელია.

— გეთანხმებით. უამისოდ დაეკარგავთ მაყურებელთა 70 პროცენტს. ხომ ხედავთ, როგორ მომრავლდა ამგვარად გაკეთებული ნომრები ცენტრალური ტელევიზიის გადაცემებში... რატომ ვიშვებოვებ ხშირად ცენტრალური ტელევიზიის მაგალითს? იმიტომ, რომ ეს არის ჩვენთვის მა-

გალითი, „ჰერი“ — ჩვენ ხომ ვერ ვუყურებთ სხვა ქვეყნების ტელევიზიებს. ამდენად, მაგალითი ვიძლია განვსაზღვროთ ჩვენი მიღწევები მისთან შედარებით, რა ხდება ცტ-ს ეკრანზე. მას აქვს ყოველგვარი საშუალება — ტექნიკური, მასალების მოპოვებისა, პროფესიული კადრების მოზიდვისა. და მთავარი მათ შორის არის ტექნიკური საშუალებები, რომლითაც ხორციელდება ესა თუ ის შემოქმედებითი ჩანაფიქრი, იმიტომ, რომ ტელევიზიის განვითარების დღევანდელი ეტაპი, როდესაც ტექნიკური აღჭურვილობა არის განმსაზღვრელი, სუსტი ბაზა თავისთავად განაპირობებს პროვინციულობას, მეტიც — ტექნიკის უქონლობა წარმოშობს პროვინციულის აზროვნებას. რა გენიალური ჩანაფიქრიც არ უნდა გქონდეს, თუ მას პრიმიტიული ტექნიკით შეასრულებ, ღარიბი და უნიათოა, ამის ყურებაც თითქმის უტიფრობას უტოლდება. აი, უმარტივესი მაგალითი. მე მჭირდება შენელებული გადაღება, არა მაქვს სათანადო აპარატურა და ვთხოვ მსახიობს, თავად გამიკეთოს ეს თავისი ტექნიკის მეშვეობით. სხვა ყველაფერს რომ თავი დავანებოთ, ათას მსახიობში ერთი თუ მიიძებნება, რომელიც შეძლებს სრული იმიტაციის მიღწევას. ამდენად ძნელი არ არის იმ დასკვნის გაკეთება, რომ უმჯობესია უარი თქვა ასეთ ხერხზე. მაგრამ თუ არ მიმართე იმ ხერხებს, რომლებსაც დღევანდელი მაყურებლის განვითარების დონე მოითხოვს, ის სხვა არსზე გადართავს ტელევიზორს. დღეს შეუძლებელია საესტრადო კონცერტის გადაღებისას დაქმავიფილდ სტაციონარული სტუდიური ტელეკამერებით და არ გქონდეს მოძრაობა კამერა. უამისოდ ვერ შეცვლი რაკურსს, თავისუფლად ვერ აირჩევ გადაღების სასურველ წერტილს, ვერ მიღწევ საჭირო დინამიკას. ბუნებრივია, როცა ყოველივე ამას ხედავ სხვა არხის გადაცემებში, მწარედ ჩაფიქრდები — რას ვაკეთებ? შევედი ერთხელ ლექციაზე მომავალ ტელერეჟისორებთან და მკითხეს — თქვენ ტელევიზია გაქვთო? თქვენ თვითონ თქვენ გადაცემებს თუ უყურებთო? დარწმუნებული ვართ, არაო. შევწუხდი. ამას ამბობენ 18-19 წლის სტუდენტები... ჩვენ ხომ კონცერტის გაკეთებაც არ შეგვიძლია. და არა იმიტომ, რომ ჩვენს რეჟისორებს შემოქმედებითი ფანტაზია არა აქვთ, — მათ

საშუალება არა აქვთ. ხომ არ შეიძლება კაც-  
მა დისახლის მოკითხოს პასუხი — კატლე-  
ტი რატომ არ დამხვედრეთ, თუკი მას ხორ-  
ცი არ ჰქონდა.

— მაგრამ იმასაც ხომ ვერ უარვყოფთ,  
რომ არის უნარები, რომელთათვის ტექნიკის  
მინიმუმია საჭირო.

— გეტანხმებით, მაგრამ ამ უნარებმა—მე-  
კვლავ მხატვრულ ტელევიზიაზე ვლაპარაკობ  
— თავისი აქტუალობა დაკარგა. მიაქციეთ  
ყურადღება, იგივე ცენტრალურ ტელევიზიაში,  
მაგალითად, წინანდელი პოზიციები სრულიად  
დაკარგა ლიტერატურულმა თეატრმა. საუკე-  
თესო მსახიობები—სმოკტუნოვსკი, ეფრემო-  
ვი, ტაბაკოვი შესანიშნავ ნაწარმოებებს გვთა-  
ვაზობდნენ — დღეს, ეს უნარი თითქმის არ  
შეგხვდებათ ეკრანზე; გამოიკალისია სასწავ-  
ლო პროგრამები, სადაც ლიტერატურული  
თეატრის ფორმას მიმართავენ.

— მხატვრულ ტელევიზიაში გადაცემის  
დონეს განსაზღვრავს რეჟისორი. ვისაც ტე-  
ლევიათთან ჰქონია საქმე, იცის, რომ ჩვენ-  
თან წლების განმავლობაში იყო ამ სფეროში  
პროფესიონალთა ნაკლებობა. სტუდიაში  
დღესაც ბევრი ადამიანი მუშაობს, რომელ-  
მაც მთელი ცხოვრება შეაღია ამ საქმეს და  
კარგი შედეგებისთვისაც მიუღწევია, მაგრამ  
დღეს შეუძლებელია ტელევიზია არ ეყრდ-  
ნობოდეს ძლიერ, რაც მთავარია — პრო-  
ფესიულ რეჟისურას. და აი, ბოლო წლებში  
საქართველოს ტელევიზიისა და შოთა რუს-  
თაველის სახელობის სახელმწიფო თეატრა-  
ლური ინსტიტუტის ერთობლივი ძალისხმე-  
ვით მოვიდა ჩვეუფი ახალგაზრდებისა, რომ-  
ლებიც ფაქტიურად ახლა იწყებენ შემოქმე-  
დებით ცხოვრებას. როგორ შეაფასებდით  
მათ პირველ ნაბიჯებს და, აქედან გამომდი-  
ნარე, როგორია თქვენი განწყობა პერსპექ-  
ტივასთან დაკავშირებით?

— პესიმისტური ნოტივით დავიწყებ. გუ-  
ლისტკივილით უნდა აღვნიშნო, რომ იმ ახალ-  
გაზრდების მხრიდან, რომლებსაც თქვენ გუ-  
ლისხმობთ, ჯერ რაიმე განსაკუთრებული  
მოვლენა ჩვენს რეჟისურაში — რა თქმა  
უნდა, ჩემი აზრით, — არ მომხდარა. გამო-  
იკალისია დავით ანდლულაძე, რომელმაც გა-  
აკეთა ორი ლიტერატურული თეატრი — ეს  
გახლავთ ნიკოლოზ ბარათაშვილის „ბედი  
ქართლისა“ და ილია ჭავჭავაძის „განდე-

გილი“. ხომ არ შეიძლება მოჰკიდო ხელი  
ლიტერატურულ ნაწარმოებს, თუ რაღაცეა  
ში ჩადებული არ გტკივა, არ გაწუხებს და რა-  
ღაც შენი სათქმელი არ გაქვს მასთან დაკავ-  
შირებით. აი ამ მხრივ და საკუთარი სათქმე-  
ლის ვიზუალურად გადაცემის მხრივ. მე იმის  
მსგავსი არაფერი მინახავს, რაც დავით ანდ-  
ლულაძემ „ბედი ქართლისა“ დადგმაში გა-  
მობატა. ძალიან მაღალი დონის ნამუშევრე-  
ბი აქვს მამუჯა არეშიძეს, ის ძლიერი პრო-  
ფესიონალია, მაგრამ არა ნოვატორი. რასა-  
კვირველია, ესეც ჩემი სუბიექტური აზრია.  
ვთქვით, ციკლი „ცხოვრება კაცისა“, რომელ-  
საც მამუჯა აკეთებს, დავიწყეთ მე და ზაზა  
დარასელმა — რომელიც მაშინ ახალგაზრ-  
დული პროგრამების მთავარი რედაქტორი  
იყო, — პირველი გადაცემა ვაგაკეთეთ ილია  
ჭავჭავაძეზე, შემდეგ ვაკეთდა „პეტრე ჩი-  
კოვსკი“ და „სერგო ორჯონიძე“. რა თქმა  
უნდა, შემდგომ ეს ციკლი გაცილებით უფ-  
რო მაღალ დონეზე ავიდა და პირველ რიგში  
მამუჯა არეშიძის ნამუშევრებში. მაგრამ ახა-  
ლი სიტყვის თქმის თვალსაზრისით დავით  
ანდლულაძის ნამუშევრები ჩემთვის უფრო  
მნიშვნელოვანია.

— მე მინდა შეგახსენოთ, რომ დავით ანდ-  
ლულაძეც და მამუჯა არეშიძეც პროფესიით  
მაინც თეატრის რეჟისორები არიან, რაც თა-  
ვისთავად განსაზღვრავს მათი პროფესიონა-  
ლიზმის დონეს. ამას იმიტომ ვუსვამ ხაზს,  
რომ — ალბათ, დამეთანხმებით, — საქმი-  
სათვის საჭიროა თვით სპეციალობით ტე-  
ლერეჟისორებმა შეიტანონ წონადი წვლილი  
ტელევიზიის განვითარებაში.

— ამასთან დაკავშირებით უნდა ვითხრათ,  
რომ თუ არ შეგციდი, როდესაც აღვნიშ-  
ნე, რომ ახალგაზრდა ტელერეჟისორებს ჯერ  
არაფერი განსაკუთრებით მნიშვნელოვანი  
არ გაუკეთებიათ, ეს იმას არ ნიშნავს, რომ მა-  
თი მომზადების დონე არ არის მაღალი. საქმე  
ისაა, რომ მათ მასალის სრულიად განსხვავ-  
ებული თვალთახედვა აქვთ და იმისათვის,  
რათა ვააკეთონ ზუსტად ის, რასაც გრძნო-  
ბენ, სჭირდებათ შესაბამისი საშუალებები,  
უპირველეს ყოვლისა — ტექნიკური აღჭურ-  
ვილობა. საშუალებებში ერთი გარემოება-  
ცაა: იმ ჩვეულებიდან, რომელიც ორიოდ წლის  
წინ მოვიდა ტელევიზიაში, მხოლოდ ერთია  
მხატვრულ—კონკრეტულად, მუსიკალურ რე-  
დაქციაში. დანარჩენები უმეტესად პოლი-





ტიკურ რედაქციებში მუშაობენ. რატომ ვუსვამ ამას ხაზს? როდესაც ახალგაზრდა რეჟისორს აძლევენ გადაცემას ციკლისა — „ლენინური გვარდიის ჯარისკაცები“, ხელთა აქვს სულ სამი ფოტო და ავტორი, რომელიც წამყვანად არ გამოდგება — ამდენად, ისევ დიქტორმა უნდა წაიკითხოს ტექსტი, — წარმოიდგინეთ, რა გადაცემის გაკეთება შეიძლება? საპირისპირო შემთხვევაში სულ სხვა სურათი გვქონდა. ამ ახალგაზრდების ჯგუფს დაავალეს — ორჯერ ზედიზედ — სახალწლო გადაცემების გაკეთება, შესაბამისად მისცეს ყოველგვარი ტექნიკა, რაც კი გავაჩნია. მათ ძალიან საინტერესოდ იმუშავეს. კიდევ ერთი მაგალითი: ამ რამდენიმე ხნის წინ საკავშირო ფესტივალზე თავიანთი ვიდეოკლიპებისთვის პრიზები მიიღეს ჩვენმა წარმომადგენლებმა — მათ შორის არათუ რეჟისორები, მხატვარიც კი იყო — თინა გომელაური. ეს იმის თქმის საშუალებას გვაძლევს, რომ მათ ბევრი რამის გაკეთება შეუძლიათ, თუკი შევეუწყობთ ხელს. არ უნდა შემოვუფარვლოთ მოქმედების არე: რაკი პროპაგანდის რედაქციაში მუშაობ, მარტო ამ რედაქციის გადაცემები აკეთე. თუ მათ ექნებათ თვითგამოხატვის საშუალება, თუ — თავდაპირველად ექსპერიმენტის სახით მაინც — მიცემთ მათ სრულ თავისუფლებას და ტექნიკის იმ არსენალს, რაც გავაჩნია, — დარწმუნებული ვარ, ბევრ კარგ საქმეს გააკეთებენ. მუშაობის პირობებს მით უფრო დიდი მნიშვნელობა აქვს, რომ ეს არ არის იმდაგვარ ენთუზიასტთა თაობა, როგორც ჩვენ ვიყავით. ჩვენგან განსხვავებით, ისინი გადაცემისთვის სახლიდან არ მოზიდავენ ნივთებს... რეჟისურის საკითხზე საუბარს დავამთავრებდი იმით, თუ რა მდგომარეობა გვაქვს სადღესოდ: ჩვენი წინა თაობის რეჟისორები უკვე გაჩერდნენ; ჩვენი პოტენციური შესაძლებლობები შემცირებულია სულ ცოტა ოცი პროცენტით, ჩვენს შემდეგ ვინც არის, მუშაობენ, ახალგაზრდები კი ასევე გაჩერებული არიან — იმიტომ, რომ სრულიად განსხვავებული თვალთახედვა აქვთ და მათ თრგუნავს ტექნიკური საშუალებების უქონლობა და ჟანრობრივი შეზღუდვა.

— გამოსავალს რაში ხედავთ? ხომ არ იქნებოდა ყველაზე სწორი გზა, რომ, ვთქვათ, კინოსტუდია „ქართული ფილმის“ მსგავსად, ტელევიზიაშიც ჩამოყალიბებულიყო ახალგაზრდული გაერთიანება, რომელიც ერთ სისტემაში მოაქცევდა ახალგაზრდების ყველა საინტერესო იდეის ხორცშესხმას? რამდენადაც ვიცო, ფიჭვი ამაზე უკვე დაწყებულია, ახალგაზრდებს რამდენჯერმე ესაუბრა და თავიანთი იდეების წარმოდგენა შესთავაზა კომიტეტის თავმჯდომარის მოადგილემ ქალბატონმა ივლიტა მესხიშვილმა...

— რასაკვირველია, ეს იქნებოდა საუკეთესო გამოსავალი. თუ ჩვენ გვინდა, რომ ტელევიზია წინ წავიდეს, უნდა შეიქმნას ასეთი გაერთიანება და ყველამ — კომიტეტის თავმჯდომარით დაწყებული რიგითი ბულატრით დამთავრებული — უნდა იფიქროს ახალგაზრდა თაობისთვის პირობების შექმნაზე. ეს არის, ვიმეორებ — ტექნიკური ბაზა და შემოქმედებითი თავისუფლება.

— შემოქმედებითი თავისუფლება თვით კოლექტივის ხელშია, მაგრამ ამ ტექნიკური პირობების გადაჭრა როგორ გეხსენებათ?

— ათსაკვარი გზა არსებობს: დადგათ ყულაბა, ფული შევგაროვოთ, გამოვყოთ პონორარის ნაწილი და შევიძინოთ ტექნიკა. თუნდაც თითო გადაცემა გააკეთოს ყველამ ამ ფონდისთვის — არ მეგულება რეჟისორი, რომელიც უარს იტყვის ამაზე. თქვენ კარგად მოგეხსენებათ, რომ ტელევიზიაში ზედმეტი ფული არავის არა აქვს, მაგრამ ჩვენ რომ ვიცოდეთ, რომ დავედებთ, ვთქვათ, 70 მანეთს და ამ სახსრებით ტექნიკას შევიძინოთ, ყველა დიდი სიხარულით გაიღებს თანხას. ახალგაზრდებზე უკვე ვთქვი, მაგრამ ამას ხომ ჩვენთვისაც სასიცოცხლო მნიშვნელობა აქვს. მე, მაგალითად, ვოცნებობ იმაზე, რომ მქონდეს საშუალება, ტექნიკურად შეუზღუდავად, წელიწადში ერთი გადაცემა გააკეთო ისეთი, რომლითაც ხალხი მიხვდება, რომ მე ჯერ არ მოვმკვდარვარ, როგორც რეჟისორი.

ესაუბრა ზურაბ აბაშიძემ.

# ქრონიკა



● 4 დეკემბერს, ზეიმით აღინიშნა მხარაძის ალექსანდრე წუწუნავას სახელობის სახელმწიფო თეატრის საიუბილეო თარიღი — დაარსებიდან 120 წელი.

● მამბილაზე თურნალების ძველი, გაუვითლებული ფურცლები აწყობა. უღებზე წარწერა: „ხელოვნება“, ქვემოთ კი განმარტებულია: „თურნალი ეძღვნება ხელოვნების უველა დარგს და თეატრის ცხოვრებას“.

ფურცლავ პირველ ნომერს... რით მიმართავს თავის მკითხველებს თურნალის რედაქცია 1919 წლის 28 თებერვალს ჩვენი რესპუბლიკისთვის მიემ და გარდატეხის დღეებში?

პირველ წერილში იხსენებენ რა პაუფტმანის პიესის ერთ-ერთი გმირის გამონათქვამს ხელოვნებაზე, თურნალის დამაარსებლები ხაზს უსვამენ იმ გარემოებას, რომ „ტიფლისს“ აუცილებლად უნდა ჰქონდეს ხელოვნებისადმი მიძღვნილი თავისი ორგანო, რადგან ამ ქალაქში არსებული თეატრები, საკონცერტო დარბაზები, კონსერვატორია, სტუდიები, ლიტერატურული და სამხატვრო სალონები, „ქეშმარიტი ხელოვნების ატმოსფეროს“ ქმნიან... აი, ახე დაიწყო

დღი რეჟისორის ალექსანდრე წუწუნავას სახელი, თეატრზე გაწეული შემოქმედებითი ღვაწლითა და ამავით, მჭიდროდ უკავშირდება ოსურგეტის თეატრის ესტორიას.

ამ თარიღთან დაკავშირებით თეატრის მახლობლად, სკვერში გაიხსნა სახელოვანი რეჟისორის ძეგლი, გაიმართა ძეგლის გახსნისადმი მიძღვნილი საზეიმო მიტინგი.

ძეგლის ავტორები არიან მოქანდაკეები ვ. შვავანაძე და ჯ. მიმინოშვილი, არქიტექტორი ვ. ბაბაძე.

ზეიმმა თეატრის შენობაში გადაინაცვლა, სადაც წარმოადგინეს სხვადასხვა დროის სპექტაკლები. მახასიათებლად ერთად მონაწილეობდნენ მხახიობები: მ. ჯა-

1919 წ. თავისი ცხოვრება იაკობ ლვოვისა და ტორან თარუშოვის მიერ გამოცემულმა თურნალმა.

ფართო და საინტერესოა თურნალის დიპაზონი. მის ფურცლებზე შეხვდებით მოწოდებას ეროვნული თეატრის აუვაგებისაკენ, ცნობებს მომავლის თეატრის შესახებ, რეცენზიებს ოპერებსა და კონცერტებზე, რეცენზიებს 1920 წ. თბილისში მხატვრის ვასტროლების დროს წარმოდგენილ სპექტაკლებზე და მრავალ სხვა უნიკალურ მასალას.

თურნალის რედაქტორი ტორან თარუშოვი — პირველი ხელოვნების დირექტორი, წლების მანძილზე თავდადებით და ერთგულად ემსახურებოდა ქართულ ხელოვნებას.

დაიბადა იგი 1889 წელს კედაგოვის ოქანში. სწავლობდა გიმნაზიაში, შემდეგ კი მამამ მოსკოვის ლაზარეტკის ინსტიტუტში გაავაწევნა, რომელმაც არ დააინტერესა. მოატყა ინსტიტუტი და თბილისში დაბრუნდა — ხელოვნების სა-

ფარიძე, ზ. კვერენჩილაძე, ო. მეღვინეოვსკისი და სხვ.

თეატრს იუბილე მიულოცეს საქართველოს თეატრალურ მოღვაწეთა კავშირის თავმჯდომარემ გ. ლორთქიფანიძემ, საქართველოს სსრ კულტურის მინისტრმა ვ. ასათიანმა, პარტიის მხარაძის რაიკომის პირველმა მდივანმა თ. კუნულოამ და სხვებმა. სამადლოზელი სიტყვით გამოვიდა თეატრის დირექტორი და სამხატვრო ხელმძღვანელი, საქართველოს სსრ ხელოვნების დამხატვრული მოღვაწე ვ. ჩიგოვანი.

საიუბილეო საღამოზე მისალლოცა დეპუტა გამოუწვავნა თეატრს ალექსანდრე წუწუნავას მეუღლემ — 98 წლის თამარ წუწუნავამ.

## გიული შავშანიძე

ყარო ონიდავდა... უკვე, 20-იან წლებში ქართული ფილარმონიის ხელმძღვანელობას იწევს. მის მოღვაწეობაზე წერს გამოჩენილი ქართველი მომღერალი ბათუ კრავიშვილი წიგნში „დაუფიყარა“:

„იქ, სადაც ახლა რუსთაველის სახელობის თეატრის საღაროებია, ჩემს ახალგაზრდობაში იყო ქართული ფილარმონიის ხელმძღვანელის, ბრწყინვალე ორგანოზატორისა და განათლებული ადამიანის ტგრან თარუშოვის შტაბბინა.

დღი სახელით სარგებლობდა იგი არა მარტო ჩვენში, არამედ რუსეთშიც. 20-30-იან წლებში, მისი, მდლამ ახლისა და საინტერესოს მძიებელი ადამიანის, დაუღალავი შრომის წყალობით თბილისში ჩამოდიოდნენ სხვადასხვა თარის მხახიობები“.

შემდეგ, კრავიშვილი გულტობილად ყვება იმაზე, თუ როგორ მისცა თარუშოვამ მას — კონსერვატორიის სტუდენტს — „ცხოვრების საგზარა“, ზიარია საკონცერტო მოღვაწეობა. და ვინ იცის, რამდენი ასეთი ახალგაზრდა

იწყებდა თავის ზღას დიდ ხელოვნებაში ტ. თარუშოვის ხელშეწყობით.

საინტერესოა, რომ მ. კრავიშვილის მოგონებებს ეხსიანებას სახბულო ესტრადის შეხანიშნავი ოსტატები მ. შირონოვა და ა. მენაკერი წიგნში „თავის რეპერტუარიში“. „საქართველოში ჩამოსვლა მიუყარდა იმტრომაც, რომ იქ ესტრადის ხოცარო ადამიანი და შეხანიშნავი ორგანიზატორი ტიგრან თარუშოვი ხელმძღვანელობდაო. მასთან უყვლა სიაშოვნებით ჩამოდიოდა და ამასთან არავითარ მოთხოვნას არ უყენებდა, უყვლამ უყოლა, რომ ტიგრანი მსახიობს არახოდეს აყენებდა. ვინმე გამოჩენილ მსახიობს დებუშა რომ გამოეგზავნა: „თბილისში ჩამოსვლა მინდაო“, ტიგრანი იქვე პასუხობდა: „ჩამოდიო“. ტიგრანი არა მარტო ვახტორლიორთათვის ქმნიდა უყვლა პირობებს, არამედ უყოვლა გაპირებულთ, ავადყოფილ თუ მოხუცი მსახიობი მისგან მატერიალურ მხარდაჭერასაც იღებდა. ასეთ შემთხვევაში თავის უკანასკნელ კაბიკებსაც არ ზოგავდა.

მაგონდება ფურცელადის ქუჩაზე უბრალო ოთახი, სადაც ტიგრანი დედასთან და მუღღუნებთან — შეხანიშნავ პიანისტსა და ოპერის თეატრის კონცერტმეისტერ ე. თარუშოვასთან ერთად ცხოვრობდა. ოთახის კედლები მთლიანად დაუფარა გამოჩენილი მსახიობების, მუსიკოსების, მხატვრების, ლიტერატურების პორტრეტებს, მეტად თბილი ავტორაფები მასპინძლისადმი ღრმა პატივისცემასა და გულწრფელ სიყვარულზე მეტყველებდნენ.

აქ ნახავდით ვალერი ბარსოვს, ნემიროვიჩ-დანჩიკოს, გიორგი ციხაშვიტს, ლევ ოზონის, ა. ცვანძანს, ევლ კიოს, ა. მელაქვაშაევს, თამარ წერეთელს და მრავალ სხვას. მისი ზმირი სტუმრები იყვნენ ხანდრო ახმეტელი, ტიციან ბაბიძე, პაოლო აბოელი — ადამიანები, რომლებთანაც იგი მეგობრობდა და შემდეგ კი მათი ტრაგიკული ბედი გაინაწილა.

80-იან წლებში ფლარაშინა გადავიდა პლენანოვის 128-ში. თარუშოვმა დიდი ენერჯია მოახმარა საზღუბელო თეატრისა და პარ-

კის მოწყობას, რომელიც თბილისელთა დასვენების საკვარელად გილად იქცა. ახლა კი, რეპერტუარსაში აღინიშნა, მრავალრიცხოვან მოქალაქეთა თხოვნით მისი რესტავრაცია მიმდინარეობს.

დაიწყო გაზით გატაცების ეპოქა. ჩამოდიოდნენ სხვადასხვა ქაზოკეტსების ვინტრაუბის, ზ. ბრენსკის, ე. როზენის ხელმძღვანელობით. დიდი წარმატებით გამოდიოდა ჩვენს ქვეყანაში ზანგური ესტრადის მომღერალი ცელებსტინა კოლოლი. სამწუხაროდ, თარუშოვის ცხოვრებაში ეს დრო დიდხანს არ გაგრძელბულა. 1987 წლის ოქტომბერში იგი რეპრესიის ერთ-ერთი მსხვერპლთაგანი გახდა. ახლა მისი სახელი რეაბილიტირებულია.

„ტიგრან თარუშოვმა იმდენი გააკეთა ქართული კულტურისათვის, რომ მისი დაიწყება შეუძლებელი და დღუშეებელიაო“ — აღინიშნავენ გამოჩენილი ქართველი ხელოვნების მოღვაწე ე. ჰაუტკიანი და ა. ძიძიგური.

ენიარ მალზაზ.

### მიხანი ზიჩი კვლავ იწვიბ სპარტოპელის

● ბსეში წლის ბოლოს მეგობრობის კიდევ ერთი რგოლი შეიქრა უნგრელ-ქართული კულტურული ურთიერთობის ხანგრძლივ ისტორიაში: უნგრეთის ქალაქ კერკემეტში გაიხსნა შოთა რუსთაველის ძეგლი, რომლის ავტორები არიან ცნობილი ქართველი მოქანდაკეები, საქართველოს სახალხო მხატვარი კონსტანტინე და მერაბ მერაბიშვილები და საქართველოს დამსახურებული არქიტექტორი ნოდარ მგალობლიშვილი; მერე კი, სულ მალე, თბილისში, გრიბოედოვის ქუჩაზე, სამხატვრო აკადემიის წინ მდებარე სკვერში აღიმართა „ვეფხისტყაოსნის“ პირველი პოლიგრაფიული გამოცემის დამსუბრავების, ცნობილი უნგრელი მხატვრის მიხანი ზიჩის ძეგლი. ამ ძეგლის ავტორები არიან მოქანდაკე მანდორ კიში, არქიტექტორები — ქორჭ ვადაში და ნოდარ მგალობლიშვილი.

მიხანი ზიჩის ძეგლის საზეიმო გახსნაზე თბილისს ეწვია უნგრეთის სახალხო რესპუბლიკის დელეგაცია, რომელსაც მეთაურობდა

რესპუბლიკის კულტურისა და განათლების მინისტრი ანდრეუ კროპი. ამ ვიზიტის დროს გადაწყდა, რომ ერთობლივად, ორ ენაზე გამოიცეს რუსთაველის უკვდავი ქმნილება ზიჩის ილუსტრაციებით. გამოცემის განახორციელებს ბუდაპეშტის გამოცემლობა „ეპროპა“.

ანდრეუ კროპა უნგრეთის სახალხო რესპუბლიკის მთავრობის წილდო — საპატიო დიპლომი და მედლები „უნგრული კულტურისათვის“ გადასცა რუსთაველის ძეგლის ავტორებს.

ღირსსახოვარ დღეებში საქართველოს ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმში გაიხსნა მიხანი ზიჩის იმანუშეკართა გამოფენა, რომელიც ქართული სინამდვილისთანა დაკავშირებული.

როგორც ცნობილია, მიხანი ზიჩი 1881 წელს ჩამოვიდა თბილისში მიხიელ ლერმონტოვის „დემონის“ ილუსტრაციებზე მუშაობასთან დაკავშირებით. ქართველმა მოღვაწეებმა მას სთხოვეს „ვეფხისტყაოსნის“ დასურათება. ერის ცხოვრების, მისი კულტურისა და ყოფის შეხასყავლად დიდი წინაგარო მუშაობის ჩატარების შემდეგ მხატ-

ვარმა ბრწყინვალედ განახორციელა ეს საპატიო ამოცანა.

და, აი, მიხანი ზიჩი კვლავ ეწვია თბილისს. მაგრამ ამჯერად იგი აქვე რჩება.

ბ. კვანახაძე







**«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»  
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)**

№ 2, 1989

**ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ  
ГРУЗИНСКОЙ ССР**

**Нодар Мгалоблишвили**

**ПЕРВОЕ БЪЕНАЛЕ АРХИТЕКТУРЫ  
В ГРУЗИИ**

В ноябре прошлого года в Тбилиси проходило первое международное бьенале архитектуры. Известные зодчие из разных стран обсуждали проблемы современного архитектурного творчества. В программу форума входили выставки-конкурсы проектов и их реализации, были присуждены призы (стр. 2).

**Тамара Бокучава**

**«СТРАХ»**

Рецензия на новый спектакль театра им. Марджанишвили, поставленный режиссером Медеей Кучухидзе по пьесе А. Афиногенова (стр. 12).

**Леван Прундзе**

**ПОТОМКИ НЕ ПРОСТЯТ**

Проблемная статья о сохранении народных музыкальных инструментов, об их качестве, подготовке кадров этого дела (стр. 17).

**Нодар Гурабанидзе**

**«ЧУЖИЕ» ГЕРОИ ИНТЕЛЛЕКТУАЛЬНОГО  
ТЕАТРА**

В пятой главе из книги о режиссере Роберте Стуруа автор прослеживает предпосылки зарождения интереса в грузинском театре к интеллектуальной драме и рассказывает о тех спектаклях 70-х годов, в которых нашло свое отражение экзистенциалистическое осмысление режиссером взаимоотношений личности и общества (стр. 27).

**Григол Робакидзе**

**ИНДИВИДУАЛИЗМ**

Эта статья Гр. Робакидзе была опубликована в газете «Иверия» № 5, 1905 года. Автор размышляет о взаимоотношении и взаимопонимании индивидуума и общества, о природе индивидуализма и универсализма (стр. 23).

**Иродион Еременшвили**

**К ИСТОРИИ КИНОТЕАТРА «РАДИУМ»**

На основе архивных документов автор уточняет дату открытия одного из старейших кинотеатров в Грузии — кутаисского кинотеатра «Радиум», рассказывает об его месте в культурной жизни Кутаиси (стр. 39).

**ВЫСТАВКА КАРТИН  
ТЕМО ДЖАПАРИДZE**

В тбилисском «Доме художника» была экспонирована третья персональная выставка работ Темо Джапаридзе, талантливого живописца с ярко выраженной индивидуальностью. В портретах, пейзажах и натюрмортах художника проявляется изобразительное мастерство и своеобразное видение мира (стр. 45).

**Ш. Мегрелидзе, М. Кезевадзе**

**ИЗ ИСТОРИИ ПЕСНОПЕНИЯ ЗАПАДНОЙ  
ГРУЗИИ**

В статье рассказывается о деятелях второй половины XIX века, стараниями которых были записаны, сохранены и донесены до наших дней древнегрузинские церковные песнопения (стр. 49).



Михаил Туманишвили

### КУДА ВСЕ УХОДЯТ?

В статье, проникнутой уважением и восхищением яркой, талантливой личностью известного грузинского режиссера Димитрия Алексидзе, автор вспоминает эпизоды их совместной работы (стр. 54)

### ЗАРУБЕЖНАЯ ПРЕССА О ГРУЗИНСКОМ КИНО

Публикуется обзор материалов зарубежной прессы о фильмах режиссера Нодара Мангадзе «Ожившие легенды» и «Эй, maestro!» (стр. 61).

Георгий Гвахария

### РЕТРОСПЕКТИВА ГРУЗИНСКИХ ФИЛЬМОВ НА РОДИНЕ КИНЕМАТОГРАФА

С 8 ноября прошлого года по 30 января года текущего в Париже, в Культурном центре имени Жоржа Помпиду проходила большая ретроспектива грузинского кино, в которой было представлено 97 фильмов. В статье члена грузинской делегации, киноcritика Г. Гвахария рассказывается об этом культурном событии (стр. 65).

Марина Кереселидзе

### ФРАГМЕНТЫ ГОРОДСКОЙ ЖИЗНИ

Рецензируется фильм режиссера Ланы Гогоберидзе «Круговорот», вышедший на экраны тбилисских кинотеатров осенью прошлого года (стр. 73).

Кетеван Джапаридзе

### «Я ВСЕГДА НА СТОРОНЕ ПРОИГРАВШИХ...»

В статье-интервью, опубликованной в рубрике «Восьмидесятники» речь идет о творчестве кинорежиссера Наны Джорджадзе (стр. 78).

Гулбат Торадзе

### «МЫ ИЗ ОДНОЙ СЕМЬИ»

Осенью прошлого года грузинская музыкальная общественность отметила юбилейные даты — 75 лет со дня рождения компо-

зitora Николая Гудиашвили и 60 лет со дня рождения композитора Отара Гордели. Этим датам были посвящены музыкальные вечера. Автор предлагает вниманию читателей творческие портреты композиторов (стр. 85).

Маяя Хведелидзе

### «МИРОВОЙ ТЕАТР НА МАЛОМ ФОРМАТЕ»

Статья под рубрикой «Грузинское искусство за рубежом» знакомит читателей с откликами прессы о гастролях Тбилисского театра марионеток и персональной выставке работ Реваса Габриадзе в Западном Берлине (стр. 88).

Евгений Мачавариани

### «НОЧНЫЕ СЕРЕНАДЫ». ПИЦУНДА — 88

Речь идет о фестивале камерной музыки, который ежегодно проводится в Пицунде под руководством Лианы Исакадзе (стр. 92).

### ИНТЕРВЬЮ С РОБЕРТО РОССЕЛИНИ

В интервью журналиста Джовани ди Бернардо с выдающимся итальянским режиссером Росселини, опубликованном в журнале «Синеаст», речь идет о взглядах художника на учение Маркса, религию, фрейдизм (стр. 94).

Натела Урушадзе

### КТО ОСВЕЩАЕТ СЦЕНУ

Продолжая рубрику «Невидимые участники спектакля» Н. Урушадзе рассказывает о профессии осветителя сцены (стр. 99).

Автадил Нуцубидзе

### ОХОТА В ДРЕВНЕЙ ГРУЗИИ

На некоторых археологических предметах, относящихся к периоду средней бронзы и доантичной эпохи встречаются изображения, дающие возможность восстановить обряды, связанные с охотой в древней Грузии (стр. 109).



## Авто Варази

### РАЗМЫШЛЕНИЯ ОБ ИСКУССТВЕ

Публикуется небольшая часть записей талантливой грузинского художника Авто Варази, представляющих «дневник его души» и помогающих приблизиться к миру творца (стр. 113).

## Л. Голдин

### СРЫВАТЬ ЛИ С ТАЙНЫ ПОКРОВЫ?

Доктор философских наук Л. Голдин делится с читателями впечатлением от выставки работ молодого художника-самоучки Наны Таташвили. Выставка была экспонирована в тбилиском «Доме художника» (стр. 116).

## Тенгиз Махарашвили

### «АФИНСКАЯ ПРЕМИЯ» И «ПРЕМИЯ ЛООСА» ГРУЗИНСКИМ АРХИТЕКТОРАМ

Статья знакомит читателей с успехами молодых грузинских архитекторов на международных конкурсах студенческих работ. (стр. 119).

## Симон Джапаридзе

### ПОСВЯЩЕНА ЮБИЛЕЙНОЙ ДАТЕ

Грузинская общественность торжественно отметила 70-летие основания Тбилисского

государственного университета. Этой дате была посвящена выставка работ выпускников и студентов факультета изобразительного искусства. (стр. 123).

## Георгий Шетекаури

### ЕЩЕ РАЗ О КРАИНЕ БЕСПОМОЩНЫХ И БЕЗВКУСНЫХ ПСЕВДОПЕСНЯХ

Автор реплики выражает свое негодование по поводу распространения и исполнения в общественных местах примитивных псевдопесен, которые выдаются за народные (стр. 128).

## Ираклий Махарадзе

### ВЕСТЕРН, ВЕСТЕРН...

В статье речь идет об истории вестерна, об его разновидностях, о наиболее ярких представителях этого жанра (стр. 132).

### РЕЖИССЕР НА ТЕЛЕВИДЕНИИ

О сегодняшних проблемах Грузинского телевидения беседуют журналист Зураб Абашидзе и режиссер редакции музыкальных программ Дали Гургенидзе (стр. 146).

გადაეცა წარმოების 21. 12 88 წ.  
ხელმოწერილია დასაბუქდად 09. 02. 89 წ.  
საბუქელი ქალაქი 5,25  
ქალაქის ფორმატი 70×108<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
ფიზიკური ნაბუქელი თაბახი 10,5  
სააღრიცხვო-საგამომცემლო თაბახი 19,65  
შეკეთა № 3240. უფ 06603. ტირაჟი 6000.

ქურონალში დაბეჭდილია მ. ბაბოჯია და  
ი. კვანტარაძის ფოტოები.







