

საბჭოთა ზელოვნება

ISSN 0132-4307
თბილისი

11

1987

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
უოველთვიური ჟურნალი





საქართველო ლექსები

11/1987

საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს
 ყოველთვიური ჟურნალი

მთავარი რედაქტორი
 ნოდარ გურგენიძე

სარედაქციო კოლეგია:
 ჯურაბ აბაშიძე
 (პასუხისმგებელი მდივანი),
 აბაპი ბაძრაძე,
 ვახტანგ ბერიძე,
 ნოდარ გაბუნია,
 ლილი გვარამაძე,
 ვასილ კიკნაძე,
 ნოდარ მგალგალიშვილი,
 ჯურაბ ნიშარაძე,
 ნათელა ურუშაძე,
 რევაზ ჩხეიძე,
 ანტონ ფულუაძე,
 ნიკო ზავთავაძე,
 ნოდარ ჯანაშიძე.

თეატრი
 მუსიკა
 მხატვრობა
 კინო
 არქიტექტურა
 ქორეოგრაფია
 ტელევიზია

რედაქციის მისამართი: 380029 თბილისი, კაშის ქ. № 16
 ტელ. 95-10-24, 95-13-24

მხატვრული რედაქტორი პავლე შიშინაძე

საქართველოს კა ცენტრალური
 კომიტეტის გამომცემლობა.
 თბილისი, 1987

დიდი ოქტომბრის
70 წლისთავი

მიმდევრად დიად იუბილეს	3
გულბათ ტორაძე —	
სამოცდაათი წლის გადასახედოდან	27
ალექსანდრე დილმელოვი —	
მოგონებები	39
არფენია ტარაქანოვა —	
საბუნდო კულტურა თანამედროვე საოპერო სინთეზში	97
ვანიონ ღარასილის წერილები	134

კინო

X X საკავშირო კინოფესტივალი	47
მთავარი ურთიერთგაგება (დიალოგი)	119

მუსიკა

მანანა ახმეტელი —	
მუსიკალური განმანათლებლობა და მისი საყრდენები	72
რამაზ ქარუნიშვილი —	
რატომ არ ვსარგებლობთ სასკოლო რეფორმის სიკეთით?	85
ნინო ლაშაშვიძე —	
ზაქარია ჩხიკვაძე და ქართული მუსიკალური ფოლკლორი	129

მხატვრობა

ვახტანგ დავითია —	
არქიტექტურული კრემიძის	69
ლევან ფრუიძე —	
მასაზრდოვებელი ფესვები	87

თეატრი

დისკუსია	
ვასილ კიკნაძე —	
ზარის ჩამოკვრის დროს!	60
ნოდარ გურაბანიძე —	
„ჩვენ ვცხოვრობთ გულის მიგრატ უსასტიკეს ეპოქაში“	112
დაურ ზანთარია —	
გამქმული ირემი (პიესა)	137

ესთეტიკა

ირაკლი კალანდია —	
კულტურა და პიროვნების თავისუფლება	102

სახალხო თეატრი

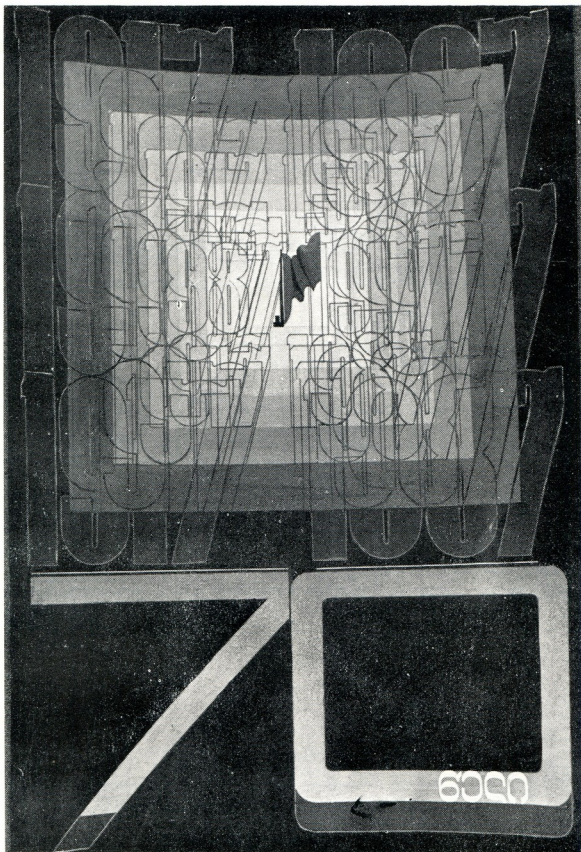
თამარ გომართელი —	
ინტერნაციონალური მებრძორობის კერა — ზუბალაშვილის სახალ- ხო თეატრი	152
მრონიკა	158

საბჭოთა
ბიბლიოთეკა

№ 11 1987 წ.

გარეკანის პირველ გვერდზე: თ. რუხაშვილი — „შრომის ზეიმი“.
გარეკანის მესამე გვერდზე: ტ. გარიშვილი — პლაკატი.
გარეკანის მეოთხე გვერდზე: ბ. არბოლიშვილი — „ძველ ფოტოატელიესთან.
1921 წელი“.

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





ი. მკედლიშვილი

ლენინის გზით

მიეძღვნა დიად იუბილეს

დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70 წლისთავისადმი მიძღვნილი რესპუბლიკური გამოფენა, რომელიც „მხატვრის სახლი“ იყო ექსპონარებული, საქართველოს მხატვრების მნიშვნელოვანი შემოქმედებითი ანგარიშია. ამ მოვლენასთან დაკავშირებით ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქციამ რამდენიმე კითხვით მიმართა მხატვრებს, ხელოვნებათმცოდნეებს, არქიტექტორებს. ვბეჭდავთ ზოგიერთ მათგანის გამოხატულებას ჩვენს კითხვებზე.

1. რესპუბლიკურმა საიუბილეო გამოფენაში, რომელიც დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70 წლისთავს მიეძღვნა, ცხადია, არა სრულად, მაგრამ რამდენადმე მაინც ასახა ქართული მხატვრობის ღრუბანდელი ეტაპის მონაპოვრები თუ ცალკეული ტენდენციები. როგორი შთაბეჭდილება დატოვა თქვენზე საქართველოს მხატვართა ამ საიუბილეო გამოფენაში?

2. როგორ გეხსებათ კრიტიკული აზრის გააქტიურება და გაჯანსაღება?

3. თქვენი აზრით, რა ნიადაგზე აღმოცენდა და დამკვიდრდა ქართულ მხატვრობაში მოდერნისტული მიმართულებანი და რამ განაპირობა მისი პოპულარაზაცია?

4. კოსმოპოლიტურობის მომდევნო ეტაპთან დაკავშირებით, როგორ გეხსენი ეროვნულობა მხატვრობაში?

5. რას გვეტყობოდა ახალგაზრდების შემოქმედებაზე?

6. მეტისმეტად ფართოდ ხომ არ ვუხსენი კარს პერსონალურ გამოფენებს?

7. თქვენი აზრით, ხომ არ მოძველდა საპატიო წოდებების მინიჭების წესი (რაც დიდ უხერხულობას ქმნის)?

საქ. სსრ კ. მარქსის
სახ. სახ. რესპუბ.

1. თუ მხედველობაში არ მივიღებთ მიმდინარე წელს მოსკოვში მოწყობილ ქართული სახვითი ხელოვნების რეტროსპექტულ გამოფენას, ქართველ მხატვართა შემოქმედება ასე ვრცლად და ფეროვანად აღრე ჩვენთან არასოდეს არ ყოფილა წარმოდგენილი. მხატვართა სახლის სამივე სართულის საგამოფენო დარბაზები დათმობილი ჰქონდა სახვითი ხელოვნების ყველა დარგისა და ჟანრის ექვსასამდე მხატვრისათვის მეტ ნამუშევარს.

საზოგადოებამ იხილა თანამედროვე ეროვნული მხატვრობის დღევანდელი სახე, გაეცნო მის სტილისტურ მიმართულებათა მრავალფეროვნებას, ჟანრულსა და თემატურ სიმდიდრეს, მხატვართა აქტიურ დამოკიდებულებას იმ მოვლენებისადმი, რომლებიც დღევანდელი საქართველოს სამეურნეო და კულტურული ცხოვრების სინამდვილეს უკავშირდება. გამოფენამ გვაგვრძნობინა მხატვართა, განსაკუთრებით ახალგაზრდა შემოქმედთა აქტიური, არაგულგრილი დამოკიდებულება თანამედროვე სახვითი ხელოვნების მხატვრულ-ესთეტიკური ტენდენციებისადმი, პროგრესული სპეციფიკური ამოცანებისადმი. ეს ბუნებრივი პროცესია. საყოველთაო ტოტალური ინფორმაციის საუკუნეში. ხშირად ჩვენს სულში, ჩვენგან დაუკითხავად შემოდის და ილექება უზარმაზარი მხატვრული კულტურული ინფორმაცია, თანამედროვე მსოფლიოს ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, რომელიც ცვლის ჩვენს დამოკიდებულებას გუშინდელი დღისადმი, გვაყენებს ახალი მხატვრული ამოცანების წინაშე. ასეთ დროს საჭიროა შემოქმედის უდიდესი შინაგანი ძალისხმევა, როგორც ინტელექტუალური, ისე გრძნობითი, რათა გაუძლოს მრავალ უცხო ცდუნებას და შეინარჩუნოს საკუთარი ხმის თავისუფლება. ეს, მოგეხსენებათ, ხელეწიფებათ მხოლოდ იმათ, ვინც ადვილად არ თმობს საკუთარ ესთეტიკურ მრწამსს, ძნელად ირგებს სულზე უცხო „სამოსს“ — ნიჭიერ და საკუთარი ხმის სიპართლეში დარწმუნებულ შემოქმედთ.

გამოფენა, როგორც აღვნიშნე, საინტერესო იყო თემატიკური მრავალფეროვნებით, ადეურობით; იდეურობის არა კონიუნქტურუ-

ბის მხატვრულ-ესთეტიკური ტენდენციებისადმი, პროგრესული სპეციფიკური ამოცანებისადმი. ეს ბუნებრივი პროცესია. საყოველთაო ტოტალური ინფორმაციის საუკუნეში. ხშირად ჩვენს სულში, ჩვენგან დაუკითხავად შემოდის და ილექება უზარმაზარი მხატვრული კულტურული ინფორმაცია, თანამედროვე მსოფლიოს ხელოვნებისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებები, რომელიც ცვლის ჩვენს დამოკიდებულებას გუშინდელი დღისადმი, გვაყენებს ახალი მხატვრული ამოცანების წინაშე. ასეთ დროს საჭიროა შემოქმედის უდიდესი შინაგანი ძალისხმევა, როგორც ინტელექტუალური, ისე გრძნობითი, რათა გაუძლოს მრავალ უცხო ცდუნებას და შეინარჩუნოს საკუთარი ხმის თავისუფლება. ეს, მოგეხსენებათ, ხელეწიფებათ მხოლოდ იმათ, ვინც ადვილად არ თმობს საკუთარ ესთეტიკურ მრწამსს, ძნელად ირგებს სულზე უცხო „სამოსს“ — ნიჭიერ და საკუთარი ხმის სიპართლეში დარწმუნებულ შემოქმედთ.

გამოფენა, როგორც აღვნიშნე, საინტერესო იყო თემატიკური მრავალფეროვნებით, ადეურობით; იდეურობის არა კონიუნქტურუ-



მ. ვაშუკელი
მთელი ქვეყნის
ახალგაზრდები



ლი გაგებით, არამედ საზოგადოებრივი მოვლენებისადმი, ჩვენი რესპუბლიკის სოციალისტური კულტურული ცხოვრებისადმი, აღმნიშვნისადმი, საგნებისადმი მხატვრული, მაღალხეობრივი, უშელავათო დამოკიდებულებით, პიროვნული სიმართლით, საკუთარი ხმის გამჟღავნების სურვილით, ე. ი. ისეთი ტენდენციებით, რომლებიც ადრე, არცთუ ისე იშვიათად, ხელოვნებაში საეჭვო და უმიზნო ექსპერიმენტების სახელით ინათლებოდა.

მინდა ყურადღება გავამახვილო ჩვენი მხატვრებისათვის დამახასიათებელ კიდევ ერთ ნიშანდობლივ მხარეზე, რაც ამ გამოფენაზე ერთხელ კიდევ გამოჩნდა. ავტორები, განსაკუთრებით ახალგაზრდა მხატვრები, მიუხედავად არცთუ ისე დიდი ცხოვრებისეული სულიერი გამოცდილებისა, თავიანთი შემოქმედებით ცდილობენ ჩასწვდნენ თანამედროვე აღმნიშვნის ფიქრებს, შეუმსუბუქონ მას ის სულიერი სიძიძე, რომელიც მეცნიერულმა თუ ტექნიკურმა სასწაულებმა თავს მოახვია, იქნება ეს გაბინძურებულ ეკოლოგიურ გარემოში ცხოვრება, თუ მაღალ სულიერ ღირებულებათა განუჩეცლობის ტენდენციები, პროზაული საგნებით, მანქანებით გადატვირთული და შევიწროებული ფიზიკური სამყოფელი, ატომური კატასტროფის მირაჟით გამოწვეული შიში, ურთიერთობითი ინდიფერენტობა, გამაფრებუ-

ლი ეგოცენტრიზმი და სხვა. ყოველივე ეს მეტ-ნაკლები შინაგანი სიმართლით გამოფენაზე ბევრი მხატვრის შემოქმედებაშია გაჟონილი. აღრინდელი ექსპოზიციებისაგან განსხვავებით ამ გამოფენისათვის შედარებით უცხოა ყალბი სადღესასწაულო პათოსი, სინამდვილის ფოტო-რეალისტური ხედვა, მას უფრო მეტი ცხოვრებისეული, სულიერი, სიღრმითი სიმართლე ახასიათებს: აღმნიშვნის უკმარისობის გრძნობა, ფიქრი, ტკივილი, იუმორი. გამოფენაზე ადგილი დავუთმეთ მსოფლიოში უკვე დიდი ხნის წინათ დამკვიდრებულ, მაგრამ ჩვენთან დავიანებული მხატვრული მიმართულებების — აბსტრაქციონიზმის, პოპ-არტის, ექსპრესიონიზმის და სხვა ესთეტიკური „იზმებისა“ და მიმდინარეობების გამომხატველ მხატვრულ ექსპონატებს. ნათქვამია „სკრობს გვიან, ვიდრე არასდროსო“. თუმცა, არავის შეუძლია იმის უარყოფა, რომ არც ქართული მხატვრობა ყოფილა ადრე ყრუ-მუნჯი თანამედროვე სახვითი ხელოვნების ამა თუ იმ კულტურული ფაქტისადმი. შესაძლოა, ერთეულების სახით, მაგრამ ქართული მხატვრობა აშკარად თუ ფარულად მაინც ყოველთვის ქმნიდა ამ სახის საინტერესო ნაწარმოებს, რეაგირებდა ახალ მხატვრულ მიმართულებებზე და მოვლენებზე. დღეს ხელოვნებაში ყველა „იზმი“ და მიმართულება, თუკი ის სილაპაზის, მწვდობის, სიკეთის, სიცოცხლის დამკვიდ-

რებას ემსახურება, რეაბილიტირებული და ყველა გამომსახველობითი საშუალება, უნიკობისა და ბოროტების მსახურების გარდა, გამართლებულია: სიკეთესთან, მშვენიერებასთან წილნაყარი შინაგანი სიძარტლე — აი, ჩვენი მხატვრობის, ჩვენი შემოქმედების დღევანდელი დავიზი.

2. არა გვგონია ოდესმე ჰქონოდა ჩვენს ხელოვნებათმცოდნეებს ესოდენ დიდი მასალა და ფართო ასპარეზი კრიტიკული აზროვნებისათვის, მოღვაწეობისათვის, როგორც დღეს აქვს. უბრალოდ, საჭიროა გუშინდელზე ძეტი პიროვნული სიმათლე. მაიმეველობა მიეცა არა იმას, თუ რას ვამბობთ (საჯაროობის, თავისუფლების ვითარებაში ეს აღარ არის „გალილეის სიმამაცე“), არამედ — ვინ ამბობს. შნიშვნელოვანია ის, თუ რით მოვიბოვით უფლება სხვათა შემოქმედების კრიტიკული შეფასებისა, და რამდენად შეესატყვისება ჩვენი სწრაფვა საჯაროობისაკენ, სითამამე ჩვენს გუშინდელ პოზიციას, საქმიანობას. ამდენად, კრიტიკის, ჩვენი ხელოვნებათმცოდნეობის გაჯახსაღებისათვის, განვითარებისათვის აუცილებელია ტრიბუნაზე შემდგარ ენთუზიასტ-კრიტიკოს-ორატორს, თუ კალამპომარკვებულ ზოგიერთ „ყველაფ-

რისმცოდნეს“ დროდადრო საკუთარი ბრავრაფიაც შეეახსენოთ, თორემ ცოცხალ არსებათა შორის ადამიანი ერთადერთი არსებაა, რომელიც ფლობს გარდასახვის და სახეცვლის უნარს, „სულერი მეტამორფოზის“ ნიჰს. თუკი ამას „საზოგადოებრივი ამინდი“ ითხოვს, ზოგიერთი საკუთარ თავსაც კი შეუძლია დაუპირისპირდეს. ალბათ საჭიროა ერთხელ კიდე ვირწმუნოთ, რომ კრიტიკული საქმიანობის აღორძინებისათვის ისევ და ისევ, უპირველეს ყოვლისა, საჭიროა რწმენა, მოქალაქეობრიობის გრძნობა, აუღიერი სიჯანსაღე, უამბიციობა, ფართო განათლება, ინტელექტი, ხელოვნების იმ დარგის სპეციფიკის ცოდნა, რაზედაც წერს. სხვა შემთხვევაში, გამოთქმული ახრი ნაწარმოებზე საინტერესო იქნება მხოლოდ საკუთარი გემოვნებისა და სუბიექტური შეხედულების წარმოჩენისთვის, რის უფლებასაც, ცხადია, ადამიანს ვერ წაართმევ.

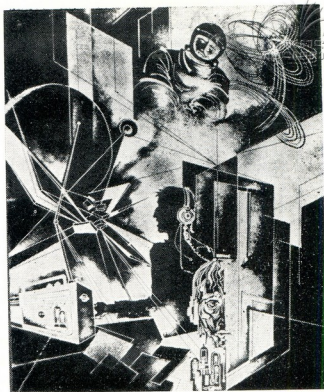
ჩვენ გვყავს შესანიშნავი კრიტიკოსები, ხელოვნებათმცოდნეები, რომლებიც ყოველთვის ობიექტურად ეხმარებიან ლიტერატურულ თუ მხატვრულ მოვლენებს: სამწუხაროდ, ასეთები ცოტანი არიან. დღეს ჩვენთან დამკვიდრებული თავისუფალი შემოქმე-



ა. მონახელიძე
გაცილება

დებიითი ატმოსფერო თავისუფალ, უშეღავათო კრიტიკულ აზროვნებას მოითხოვს.

3. მოგეხსენებათ, ხელოვნებას განვითარების საკუთარი კანონები აქვს და იგი არ ემორჩილება წინასწარ, აპრიორულად შემუშავებულ სქემას. ხელოვნება ვითარდება არა მხოლოდ შემოქმედთა ძალისხმევით, არამედ საზოგადოების სულიერი ინტერესების ინერციითაც. ყოველი მხატვრულ-ესთეტიკური, ფილოსოფიური მიმართულება ეპოქის, დროის სასიცოცხლო მაჯისცემის მაჩვენებელი და არსებული საზოგადოებრივი წყობის ინტერესების გამომხატველია. ყოველი „იზმი“, მიმართულება ხელოვნებაში სიცოცხლის მშვენიერების, მისი უწყვეტობის, მოძრაობის, ადამიანთა ფიჭვის, აზრის გამომხატველია და აღმოცენებულია მუდმივი ძიების, არსებულით უკმარისობისა და მარადიული სულიერი წყურვილის საფუძველზე. „ვინ არის იგი, ვისთვის გული ერთხელ აღევსოს, და რაც მიეღოს ერთხელ ნატვრით, იგი ეკმაროს“. უკმარისობის გრძნობა, სიახლის მოთხოვნილება გამოირჩეხავს ყოფის ერთფეროვნებასთან, თუ გნებავთ, ერთფეროვან ფუფუნებასთან შეგუების ფაქტს: ადამიანი, მითუმეტეს შემოქმედი ადამიანი, ყოველთვის ისწრაფვის შეუცნობელის შეცნობისაკენ, ახალი მძაფრი განცდებისაკენ და, არცთუ იაე იშვიათად,



დ. ნოდია

სერიიდან „ადამიანი და გარემო“

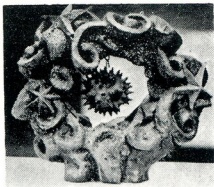
ა. თევზაძე

ოჯახი



ახლის ძიების ჟინით, დღეს შესაძლოა, უარესს ქმნიდეს, გუშინდელი უკეთესის ნაცვლად. სიახლისაკენ ადამიანი მხოლოდ ბრძოლით და ძიებით იკვლევს გზას. ამდენად, მსოფლიოს ხელოვნების განვითარების საერთო ფონზე მოდერნისტული მიმართულება (ალბათ, უფრო სწორი იქნებოდა გამოთქმა — მოდური მიმართულებანი) საქართველოშიც მოულოდნელად არ აღმოცენებულა. იგი ლოგიკური შედეგია ბოლო წლებში ჩვენს ხელოვნებაში დამკვიდრებული შემოქმედებითი თავისუფლებისა და ქართველი კაცის მაძიებელი, არტისტული ბუნებისა. რაც შეეხება დღევანდელ დღეს, ე. წ. მოდერნისტული ხელოვნების გარკვეულ პოპულარობას*, პოპ-ხელოვნებამ, როკ-მუსიკამ, პოპ-ანსამბლებმა, მართალია, ცოტა შეავიწროვეს კლასიკური მუსიკა, მაგრამ ეს იმას არ ნიშნავს, კლასიკურ ხელოვნებას, კლასიკურ მუსიკას ხარისხობრივად ამით რაიმე დააკლდა. უბრალოდ, ეს ჩვენმა ყურმა და თვალმა დროებით გადაინაცვლა ზედაპირული ფერითი თუ ბგერითი ფერადოვნებისაკენ. ღრმად ვარ დარწმუნებული,

* რედაქციის შეკითხვა გულისხმობს პოპულარიზაციას და არა პოპულარობას, რაც, ცალკეული, კერძო მოვლენების გამოკლებით, მოდერნისტულ მიმდინარეობებს ჩვენს ქვეყანაში არ გააჩნია. (რედ. შენიშვნა)



კ. კანდაშვილი. 1917 წ. ოქტომბერი

როცა კვლავ მიყუჩდება ტექნიკის ზედპირული ხმაური, როცა ადამიანის გადღლილი სმენა და თვალი კვლავ დაუბრუნდება სულიერ სიღრმეს, სიმშვიდეს, მას ერთხელ კიდევ გაუჩნდება მოთხოვნილება, სურვილი კლასიკის მეშვეობით შეიცნოს საკუთარი არსება და კვლავ ირწმუნოს საკუთარი პულის უსაზღვროება და უსასრულობა.

4. კოსმოპოლიტური, ანუ ეროვნულ ნიშან-თვისებათა უარყოფის და „მსოფლიო მოქალაქეობისაკენ“ ლტოლვის იდეა ვერასოდეს დაამარცხებს ეროვნულ საწყის ადამიანის მოღვაწეობის ვერც ერთ სფეროში, ცხადია, ვერც ხელოვნებაში.

ეროვნული—გენეტიკური ფენომენია, ადამიანის „ჯიში“ და არა შეძენილი თვისებებისათი. უციდურესი აბსტრაქტული ფორმაც კი ეროვნულ ნიშან-თვისებათა მატარებელია და გამომატველი შემოქმედის გენეტიკური არსისა, ცხადია, როცა შემოქმედება განცდის სიმართლესა აღმოცენებულში.

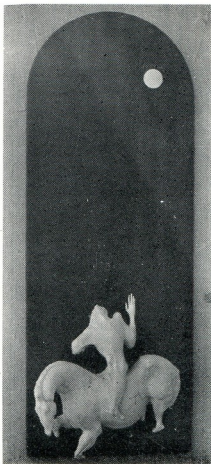
შემართი ტალანტი ყოველთვის ეროვნულია; ვერავითარი გარედან თავს მოხვეული სოციალური, პოლიტიკური, ესთეტიკური შეხედულებები და ფორმები ვერ შეცვლის მის პიროვნულ სიმართლეს, ეროვნულ კოდს. მიუხედავად ფიზიკურად უცხო გარემოში ცხოვრებისა, პიკასო დარჩა ესპანელ მხატვრად, შაგალი — რუსად, ვარლამიშვილი — ქართველად და ა. შ.

5—6. როგორც ყოველთვის და ყველგან, ჩვენთანაც ახალგაზრდობა უკომპრომისოა. მართალია, მისი პროფესიული შესაძლებლობა, გამოუცდელობის გამო, ყოველთვის არ შეესატყვისება საკუთარ სურვილებს, მხატვრულ-იდეურ ამოცანებს (ცხადია, არსებობს ნიჭიერი გამოჩენილები), მაგრამ მათი საყოველთაო ლტოლვა საკუთარი ხმის წარმოჩინებისაკენ, ცხოვრებაში ადგილის

დამკვიდრებისაკენ მაინც ბუნებრივია და ლოგიკური (სხვა თვისება საძრახისი იქნებოდა); ამიტომ ახალგაზრდობა ხელმოკლეა ყოველთვის „მართალი“, მაშინაც კი, როცა ის ცდებდა. ის, ვინც არ იბრძვის, არ მოქმედებს, არ ეძებს საკუთარ გზას. უკომპრომისობა გრძნობა, ძიების ჟინი არც ქართველ ახალგაზრდა მხატვრებს აკლიათ. ეს მიმაჩნია მე დღევანდელი ჩვენი ახალგაზრდობის უპირველეს ღირსებად, და შემდეგ — მათ მიერ უკვე შექმნილი და გაკეთებული. ჩვენ ხშირად გვსაყვედურობენ — ზედმეტად ფართოდ ხომ არ გავაღეთ საგამოფენო დარბაზების კარები, ნაადრევად ხომ არ ვუწყობთ ახალგაზრდობას პერსონალურ გამოფენებს. ფაქტიურად, ეს ასეა, მაგრამ ისიც ვკვება, — რაც უფრო ადრე დარწმუნდება ახალგაზრდა მხატვარი თავის შემოქმედებით შესაძლებლობებში, რაც უფრო მალე გავაიგი დამოუკიდებლად საკუთარ გზაზე, მით უფრო მიზანდასახულად, ენერგიულად, საკუთარ შესაძლებლობაში დარწმუნებული შეუტევს ხელოვნებაში იმ სიმაღლეებს, რომელსაც ბოლოს მისი სახელი უნდა ეწოდოს. ამისათვის კი გამოფენა ის ადგილია,

დ. ჩლაიძე

„დიდება ხალხისთვის წამებულ რაინდებს“



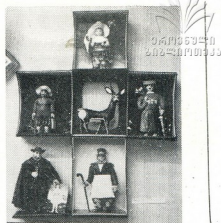
რომელიც შეუწარმუნებს ახალგაზრდას მოძრაობის ქინს — სტიმულს და აპოვებებს საკუთარ ბორცვს, მთას ან მწვერვალს.

7. თუ საზოგადოებას უჭირს ერთმანეთისაგან გაარჩიოს ნიჭიერი და უნიჭო შემოქმედი, წოდება აუცილებელია. ისე კი უნდა ვცდილობდეთ საზოგადოება შეცდომაში არ შევიყვანოთ წოდებებით, ჯილდოებით და დაუმსახურებელი რეგალიებით. ყველაზე დიდი წოდება შემოქმედისათვის სახალხო აღიარება და სიყვარულია. საერთოდ კი ყველა შემოქმედი ღირსია იმისა, რომ მათი დიდი თუ პატარა დამსახურება — შრომა შესატყვისი ყურადღებით აღინიშნებოდეს.

ჩადიშ თორღია

1. დღეს მსოფლიოს სახვით ხელოვნებაში უღარესად რთული პროცესები მიმდინარეობს, ახლის ძიების მოთხოვნილებამ ყოველგვარი დოგმატური კანონების ჩარჩოები მოშალა. ეს საერთო ტენდენციები ჩვენს რესპუბლიკურ საიუბილეო გამოფენაზე იმდენად აშკარად გამოჩნდა, რომ ამ მხრივ მას მისი წინამორბედი გამოფენები ვერ შეედრება.

გამოფენა საინტერესოა სტილისა და მიმართულებების მრავალფეროვნებით, გამომსახველობით. უნდა აღინიშნოს, რომ აქ ტონის მიმცემი ახალგაზრდა მხატვრები არიან. გამოფენისათვის ნამუშევრების შერჩევისას, საგამოფენო კომიტეტის მიერ არავითარი შეზღუდვა არ ყოფილა თანამედროვე მიმართულებებისა და სტილის მხრივ, მხოლოდ პროფესიონალიზმი და მხატვრულობა იყო ის კრიტერიუმი, რითაც საგამოფენო კომიტეტი ხელმძღვანელობდა. თითქმის არ არის პარადული, ყალბი პათოსისა და უსახო ლიტერატურული შინაარსის მატარებელი ნამუშევრები, მაგრამ ეს არ ნიშნავს, რომ გამოფენაზე მხოლოდ მაღალმხატვრული ნაწარმოებები იყოს ექსპონირებული. აქ საკმაოდ რაოდენობითაა თავმოყრილი როგორც საშუალო, ისე შედარებით ნაკლებად საინტერესო ნამუშევრებიც. მოგეხსენებათ, რომ არ არსებობს პერიოდული გამოფენა კი არა, თვით სტაციონარული მუზეუმიც კი, სადაც ყველა ნამუშევარი ერთნაირად ძლიერი იყოს. კარგ ნაწარმოებებს ერთგვარ ფონს გამოფენაზე ყოველთვის უქმნის ასეთი საშუალო რანგის ხელოვნება. ისეთ დიდ რესპუბლიკურ გამოფენაზე, სადაც შეაღსამდე



თ. ხომერიკი ფიროსმანი

ექსპონატია, თუ 60-70 ნამუშევარი ძალიან კარგია, მაშინ ასეთი გამოფენა უთუოდ მაღალი დონის გამოფენებს განეკუთვნება. ამჯერად სწორედ ასეთი კვალიფიკაცია შეიძლება მიეცეს 1987 წლის რესპუბლიკურ საიუბილეო სამხატვრო გამოფენას.

2. კრიტიკული აზრის გააქტიურება და გაჯანსაღება თვით კრიტიკოსის პროფესიონალიზმის ამაღლებით შეიძლება. პირველ რიგში, კრიტიკოსი უნდა იყოს უღარესად ერუდირებული და ინფორმირებული მსოფლიოს ყველა ქვეყნის ხელოვნებაში მიმდინარე პროცესებით, უნდა ჰქონდეს ანალიზის ნიჭი, შეიძლოს გაბედული, ობიექტური და, ამავე დროს, კეთილშესურნე აზრის გამოთქმა. ასეთი კრიტიკოსის მოსაზრება, სახვითი ხელოვნების ნაწარმოების შეფასებისას, რა თქმა უნდა, დამაჯერებელი იქნება. მხოლოდ მაშინ ამაღლდება მხატვარში კრიტიკული აზრის მიღების კულტურა (რომელიც დღეს ერთობ დაბალია).

3. ჩვენი საუკუნის ოციან წლებში ქართველი პროგრესული მხატვრების შემოქმედება, რომელიც დასავლეთ ევროპის ქვეყნების მოდერნისტულ ხელოვნებასთან იყო ნაზიარები, ინტენსიურად ვითარდებოდა შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური სახვითი ხელოვნების ტრადიციებზე. (მოგეხსენებათ, საქართველოს დაზგური სახვითი ხელოვნების ტრადიციები არ ჰქონდა) განვითარების ამ პროცესის ხელოვნურმა შეჩერებამ გამოიწვია დოგმატიზმი მხატვრობაში, რამაც საერთოდ ჩამოაჩინა ქართული სახვითი ხელოვნება თანამედროვეობას.

დღეს, ხელოვნებაში სხვადასხვა მიმართულებების შეუზღუდველობის პერიოდში, სწრაფად იცვება მოდერნისტულ მიმართულებათა ვაკუუმი. როგორც ყოველთვის, ახლის



ლ. ზამბაძე

ახალი ამბები

აქტიუიზაციას თან ახლავს ფსევდონოვატორობისა და სიყალბის შემთხვევები. ამისაგან არც დღევანდელი ქართული მხატვრობაა დაცული. გაჩნდნენ ცრუ ნოვატორები, რომლებიც თავიანთ პროფესიულ უსუსურობას მანერისზიოთა და ყალბი გამომხატველობითი თაყვანისმცემელთა უმრავლესობა შეცდომაში შეჰყავთ. დღეს ასეთ ვითარებაში აღიკვეთილია გაბედული, პროფესიული აზრი, რომელიც დროზე გააჩნევს ნამდვილს ყალბისაგან.

4. ჰეშმარიტი ხელოვანი თავის შემოქმედებაში გადმოსცემს საკუთარ შინაგან ემოციებს, დამუხტულს იმ გარემოსადმი დამოკიდებულებით, რომელშიც ის გაჩნდა, ჩამოყალიბდა და უხდება ურთიერთობა. მის მიერ შექმნილი ნაწარმოების ეროვნულობა დამოკიდებულია მასშივე არსებული ეროვნული ხასიათის მატარებელ გენებზე. ხშირად გარეგნულად ერთი შეხედვით კოსმოპოლიტური ნაწარმოები, შეიძლება შინაგანად ღრმად ეროვნული იყოს, ანდა პირიქით. მრავალი საპირისპირო მაგალითის მოყვანა შეიძლება. ვანა პიკასოს, სალვადორ დალის შემოქმედებაში ესპანური ხასიათი არ ჭარბობს? ან დავით კაკაბაძის აბსტრაქციებში ქართული სული არ იგრძნობა? ამ დროს, ზერელე, გარეგნული შეხედვით მათი შემოქმედება თითქმის კოსმოპოლიტურია.

ეროვნულობის პრიმიტიული გაგების გამო ერთი ათეული წლის წინათ საქართვე-

ლოში ისე მომძლავრდა შუა საუკუნეების ქართული მონუმენტური მხატვრობისა და ძველი ლითონმქანდაკელობის სტილიზაცია, რომ მთელი ქვეყნის მხატვარი თუ არამხატვარი ჰქედვდა და აპრილებდა სპილენძსა და თითბერში უსახურობას, რითაც გაიჟედა შენობათა ინტერიერები და ექსტერიერები. ამ დროს ძველი ქართული ლითონმქანდაკელობის აღმდგენლები მხოლოდ მასალისა და მეთოდის გამოყენებით ქმნიან თანამედროვე ხელოვნებას.

5. დღევანდელმა ახალგაზრდა მხატვრებმა თანამედროვე ქართულ მხატვრობაში გაბედულად მოიტანეს სტილისა და მიმართულებების მრავალფეროვნება, განავითარეს და უფრო სპეციფიკური გახადეს სახვითი ხელოვნების ენა. მათი შემოქმედებისათვის ააღიზიანა დასავლეთ ევროპის ქვეყნების თანამედროვე სახვით ხელოვნებაში მიმართულებათა მონაპოვრები. ბევრი მათგანი ამ ინფორმაციას შემოქმედებითად იყენებს თავისი საკუთარი ინდივიდუალური სახის ძიებაში. მაგრამ ახალგაზრდა მხატვრების ის ნაწილიც არსებობს, რომლებსაც სხვისი ნაგრობი და მიგნებული აზრი პირდაპირ გამოაქვთ თავისი ინტერპრეტაციით ოდნავ შეზავებული. პირველი წყარო იმ შინაგანი ემოციური მუხტისა, რომელიც მხატვარში აღძრავს შემოქმედებით პროცესს, ნამუშევრებში უნდა მოდიოდეს შემოქმედის ბუნებრივი სამყაროდან და არა სხვისი განცდილის შედეგად მიღებული დაბლაგვებული გრძნობებიდან.

6. პერსონალური გამოფენების მსურველთა უმრავლესობა ის მხატვრებია, რომელთა ნამუშევრები ვერ ხვდება გამოფენებზე, სადაც ნაწარმოებებს ყოველი ღებულობს. ან თუ ხვდება, ისე ულიბრალოდ გამოიყურება, რომ არავითარ ყურადღებას არ იმსახურებენ. პერსონალურ გამოფენაზე კი, რაც არ უნდა დაბალი მხატვრული დონისა იყოს ის, მხოლოდ ქება-დიდების რეცენზიები იწერება პრესაში. მე, საერთოდ, არ მახსოვს უარყოფითი რეცენზია რომელიმე პერსონალურ გამოფენაზე. მოგეხსენებათ, შემოქმედებითად უსუსტი მხატვარი რიცხოვნად ყოველთვის ჭარბობს მაღალი რანგის მხატვრებს. კარგი შემოქმედი თავისი თავის მიმართ დიდად მომთხოვნი და პერსონალური გამოფენის მოწყობას იშვიათად ბედავს. ყველა პერსონალურმა გამოფენამ უნდა მიიღოს ობიექტური შეფასება პრესის, ტელე-

ვიზიისა და ინფორმაციის სხვადასხვა საშუალებებით, მაშინ ნიჭიერ შემოქმედს გამბედაობა მოემატება, ხოლო უნიჭოს პერსონალური გამოფენია სურვილი დაეკარგება. ამით პერსონალური გამოფენების რაოდენობაც მოიკლებს, მისი ხარისხი კი ამალღდება.

6. ხელოვნებაში ნიჭიერისა და უნიჭოს გათანაბრებას ყოველთვის დიდი ზიანი მოაქვს. საზოგადოებას სწორად უნდა მიეწოდოს ობიექტური აზრი, ვინ არის მაღალნიჭიერი, საშუალო და დაბალი ნიჭის მხატვარი, ეს საჭირო ორიენტირია საზოგადოების მხატვრული გემოვნების ასამაღლებლად.

საპატიო წოდების მინიჭება არ უნდა ხდებოდეს ასაკისა და თანამდებობის მიხედვით, მთავარი კრიტერიუმი უნდა იყოს მაღალნიჭიერი შემოქმედების შედეგი.

გზგი თოთიზაჰი

1. დიდი ოქტომბრის სოციალისტური რევოლუციის 70 წლისთავისადმი მიძღვნილმა რესპუბლიკურმა გამოფენამ მკაფიოდ წარმოაჩინა ის მნიშვნელოვანი პროგრესული ძვრები, რომელიც ქართულ სახვით ხელოვნებაში მოხდა უკანასკნელი ათწლეულის მანძილზე, (მე მხედველობაში მაქვს სოციალისტური რეალიზმის საზღვრების გაფართოება, მეტი ყურადღება მხატვრული ფორმისადმი, შემოქმედთა ხელწერის გამრავალფეროვნება, ყალბი სტერეოტიპების წინა-



დ. ერისთავი

კარლო კლანის პორტრეტი

აღმდეგ ბრძოლა და სხვ.), მაგრამ გამოფენამ, ამავე დროს, გამოაჩვენა ჩვენი ხელოვნებისათვის არასასურველი ტენდენციებიც. ძალიან მომრავლდა დასავლეთ ევროპის რეჟიკიული მოდერნიზმის, ანტირეალისტური მიმართულებათა ზერელე მიმბაძელობა, ფეხი მოიკიდა პრიმიტივიზმსა და იაფფასიანმა სტილიზაციამ. ჩემის აზრით, ქართველ ხელოვანთა შემოქმედებაში მოქალაქეობრივი პოზიციაც შესუსტდა. საბჭოთა მხატვრების ვალია ნაწარმოებების შექმნა არა თანამედროვე ბურჟუაზიული მოდერნიზმის მოესთეოთ თაყვანისმცემელთა მცირერიცხოვანი ჯგუფისათვის, არამედ განათლებული, პროგრესულად მოაზროვნე ფართო საზოგადოებისათვის. საბჭოთა მხატვრები თვითონ დამაჯერებლად უნდა ამტკიცებდნენ საბჭოთა სახვითი ხელოვნების კრედიტს მსოფლიო ასპარეზზე. ასეთია მარქსისტული დიალექტიკის რკინისებური ლოგიკა.

არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ჩვენ ახალ სამყაროს ვაშენებთ და ჩვენი ხელოვნება ისევე უნდა განსხვავდებოდეს ბურჟუაზიული ხელოვნებისაგან, როგორც ჩვენი იდეოლოგია განსხვავდება ბურჟუაზიული იდეოლოგიისაგან. ჩვენ არ უნდა გვქონდეს იმის იმედი, რომ ბურჟუაზიული კრიტიკა ქებით მოიხსენიებს ან მხარს დაუჭერს სოციალისტური რეალიზმის მეთოდით შექმნილ მხატვრულ ნაწარმოებებს. საბჭოთა ხელოვნება ისედაც პოპულარულია საზღვარგარეთ ფართო აუდიტორიისათვის. აქვე მინდა მოვიყვანო ნაწყევტი ამხანაგ ე. კ. ლიგაჩოვის გამოსვლიდან გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურას“ რედაქციაში, 1987 წლის 3 ივლისს, სადაც მან მკაფიოდ ჩამოაყალიბა პარტიის პოზი-

რ. ნაროუშვილი

„დროშები, ჩქარა!“





ცია მხატვრული შემოქმედების სფეროში გარდაქმნის პერიოდში:

„პარტია შეგნებულად წავიდა მხატვრული შემოქმედების დემოკრატიზაციაზე. დემოკრატიზაცია უმნიშვნელოვანესი ბერკეტია გარდაქმნისა და წინსვლისათვის. მაგრამ განახლების როგორი მოდელიც არ უნდა შემოგვთავაზონ (როგორც შინაურმა „ნოვატორებმა“, აგრეთვე საზღვარგარეთელმა მჩრეველებმა), ჩვენ კლასობრიობის და რეალისტური ხელოვნების პრინციპებს არ გადავუხევთ“.

2. ქართველი ხელოვნებამცოდნეები და კრიტიკოსები სერიოზულად არ მუშაობენ თანამედროვე ეროვნული სახვითი ხელოვნების პრობლემებზე. ჩვენი ხელოვნებამცოდნეების მოღვაწეობა განისაზღვრება ზერელე, სტერეოტიპული პუბლიკაციებით, სადაც ყველა დონის მხატვართა ნაწარმოებები გადაჭარბებული ქება-დიდებათი არის წარმოდგენილი, რომელიც სუფრასე წარმოთქმულ სადღეგრძელოს უფრო ჰგავს, ვიდრე პროფესიულ კრიტიკულ გარჩევას. სატელევიზიო გადაცემებში იშვიათად ვხვდებით სერიოზულ კრიტიკულ ნარკვევებს თანამედროვე პრობლემების შესახებ, რომელიც ილუსტრირებული უნდა იყოს ცოცხალი მაგალითებით და სათანადო რეპროდუქციებით. ჩვენს საზოგადოებას, განსაკუთრებით ახალგაზრდობას, დასავლეთ ევროპის თანამედროვე ხელოვნების შესახებ წარმოდგენა მხოლოდ უცხოური ჟურნალებითა და რეპროდუქციებით აქვთ, ყოველგვარი კომენტარისა და სერიოზული ახსნა-განმარტების გარეშე, ეს კი დიდ არევ-დარევას და დეზორიენტაციას იწვევს ახალგაზრდობის მსოფლმხედველობის ჩამოყალიბების დროს, რასაც ჩვენი კულტურისათვის დიდი ზიანი მოაქვს. ვფიქრობ,

უფრო ხშირად უნდა იმართებოდეს დისკუსიები თანამედროვე ქართული ხელოვნების საკითხებზე, მაღალი რანგის სპეციალისტების აქტიური მონაწილეობით.

3. ოცდაათიანი წლების ბოლოს საბჭოთა ხელოვნებაში არაჯანსაღმა მოვლენებმა იჩინა თავი. პომპეზური, სინამდვილის ზერელე ამსახველი სურათები დამკვიდრდა საგამოფენო დარბაზებში. ყალბი პათოსითა და სტერეოტიპული კომპოზიციური სქემებით შეიცვალა რევოლუციური რომანტიზმი, ხელოვნება მოწყდა ცხოვრების მაჩისცემას. „პერედვიჟნიკების“ მხატვრული მრწამსი დაედო საფუძვლად საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ჩამოყალიბებას საბჭოთა კავშირის ყველა რეგიონში, ქართული სახვითი ხელოვნების მესვეურები კარგა ხანს ცდილობდნენ „პერედვიჟნიკების“ მხატვრული ფორმის დამკვიდრებას ქართულ ფერწერაში, მაგრამ სულ სხვა ტემპერამენტისა და განსხვავებული ეროვნული ხასიათის გამო ამ დაკავშირებამ ძალიან ზერელე ხასიათი მიიღო. ყველა დარწმუნდა, რომ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდი შემოქმედებითი მანერის, მხატვრული სტილის მრავალფეროვნებას და ახალი შინაარსისათვის შესატყვისი ახალი ფორმის შექმნას გულისხმობს. საჭირო გახდა უაზრო ჩარჩოებისაგან განთავისუფლება და რევოლუციური სულის აღდგენა საბჭოთა ხელოვნებაში. ორმოცდაათიანი წლებიდან იცვლება საბჭოთა ხელოვნების განვითარების გეზი. ამ კრიზისული ვითარებით ისარგებლეს ანტირეალისტურ დაჯგუფებათა წარმომადგენლებმა და აქტიურად დაიწყეს მოცველებული ბურჟუაზიული მოდერნიზმისა და მივიწყებული ავანგარდისმის იდეების პროპაგანდა. დაიწყო აშკარა გამოხდომები მკაფიო რეალისტური ფორმის წინააღმდეგ. ანტირეალისტებს თავისი პოზიციის გასამტკიცებლად მაგალითებად მოჰყავთ საბჭოთა სახვითი ხელოვნების უნიჭო, უფერული ნაწარმოებები, რომელთა მიხედვითაც მსჯელობენ სოციალისტური რეალიზმის მეთოდის უსუსურობაზე. ამ დროს კი არც ერთ მათგანს არ ახსენდება მუხინას, შადრის, მატვეევის, იოვანსონის, სერგეი გერასიმოვის, დენიეკას, კონენკოვის, იაკოვ ნიკოლაძის, ნიკოლოზ კანდელაკის, პლასტოვის და საბჭოთა ხელოვნების სხვა ბრწყინვალე წარმომადგენლების მაღალმხატვრული შემოქმედება. რაც შეეხება იმ ნაწარმოებებს, რომლებსაც ისინი სოციალისტური რეალიზმის დასაქინებლად



ასახელებენ, მათ არავითარი კავშირი არა აქვთ არა მარტო სოციალისტურ რეალიზმთან, არამედ საერთოდ ხელოვნებასთან. საბჭოთა ხელოვნებას მიმართულებას სათანადო პარტიული და სახელმწიფო ორგანოები აძლევენ. საზოგადოებრივი აზრი ამა თუ იმ მხატვრულ მოვლენაზე ტელევიზიის, რადიოსა და პრესის საშუალებით ყალიბდება. ცხადია, პარტიული და სახელმწიფო ხელმძღვანელობის ნებართვის გარეშე ვერც ერთი მოდერნისტული მიმართულება საზოგადოებაში ფეხს ვერ მოიკიდებს და მისი პო-

პულარიზაცია შეუძლებელი იქნება. ანტირეალისტური, მემარცხენე ხელოვნების ტენდენციების გავრცელების მექანიზმი ოფიციალურ გამოფენებზე ცნობილია, — ეს საგამოფენო კომიტეტი გახლავთ, რომელიც ნამუშევრებს არჩევს ექსპოზიციისათვის. თუ საგამოფენო კომიტეტში უმრავლესობა აქტიური ანტირეალისტიკა (როგორც წესი, ისინი ყოველთვის აქტიურები არიან), მაშინ, ბუნებრივია, გამოფენაზე, უმრავლეს შემთხვევაში, არარეალისტური ხასიათის ნაწარმოებები ხდება. სწორედ ამიტომ დამ-





ვ. ბასილაშვილი

სოფლის დღე

კვირდა ქართულ მხატვრობაში პრიმიტივიზმი, ზერელე სტილიზაცია და ბურჟუაზიული მოდერნიზმის ანტირეალისტური მიმართულებანი. აი, ასე გამოიხატა მტკიცედება მოდერნისტული ტენდენციები, რომელიც თითქმის ქართულ ხელოვნებაში ეპოქამ მოიტანა. რეალისტური ხელოვნების აღიარებული ოსტატები თითქმის არ მონაწილეობენ მრავალრიცხოვან საგამოფენო კომიტეტებში. საგამოფენო კომიტეტები ხომ არჩევითი ორგანო არ არის. კომიტეტის წევრებს ხომ კულტურის სამინისტრო ნიშნავს?!

საგამოფენო კომიტეტები და შემსყიდველი კომისიები ძალიან მნიშვნელოვან კვანძებს წარმოადგენენ კულტურის სამინისტროსა და მხატვართა კავშირის მუშაობაში, რომლებიც პრაქტიკულად ანხორციელებენ სახელმწიფო პოლიტიკას სახვითი ხელოვნების დარგში, საგამოფენო კომიტეტებისა და, განსაკუთრებით, შემსყიდველ კომისიათა თვამჯდომარეებისა და წევრების კომპეტენტობაზე და პრიციპულობაზე ბევრად არის დამოკიდებული ქართული საბჭოთა სახვითი ხელოვნების ლოგიკური განვითარება.

ჩემი აზრით, გარდაქმნა მხატვრული შემოქმედების სფეროში ხელმძღვანელი კადრებიდან უნდა დაიწყოს, რომლებიც მოწოდებული არიან მიმართულება მისცენ და პრაქტიკულად განახორციელონ პარტიისა და სახელმწიფოს

პოლიტიკა სახვითი ხელოვნების დარგში. ხელმძღვანელები უფრო ყურადღებით უნდა უსმენდნენ მაღალკვალიფიკურ ავტორიტეტულ საბჭოთა ხელოვნების მოღვაწეებს, რომლებიც მტკიცედ დგანან სოციალისტური რეალიზმის პოზიციაზე. ხელმძღვანელობა არ უნდა ეყრდნობოდეს დემაგოგიურად განწყობილ სხვადასხვა ყაიდის ფსევდო-ნოვატორებს და ავანტიურისტებს, რომლებსაც საბჭოთა ხელოვნებაში მოაქვთ თანამედროვე ბურჟუაზიული მოდერნიზმის რეაქციული ტენდენციები, ან გაპრიალებული, გამოფიტული ფოტო-რეალიზმის ჩამოწერილი დოგმები.

4. მეოცე საუკუნის დასაწყისში რეაქციული ბურჟუაზიული იდეოლოგიის საფუძველზე წარმოშობილი კოსმოპოლიტური ხელოვნება სწრაფად მოედო მსოფლიოს ყველა კუთხეს. გავლენიანობა, უთვისტომო, „თავისუფალი“ ხელოვნებას, რომელიც ეროვნულ ტგადიციებსა და ეროვნულ კულტურას უარყოფს, მრავალი მიმდევარი გაუჩინდა. ეროვნული ნიშნის გარეშე მაღალი ხელოვნება არ არსებობს. ამას ადასტურებს მსოფლიოს ხალხთა ხელოვნების მთელი ისტორია. ცხადია, ეროვნული ფორმა ქართულ ხელოვნებაში ჩვენი ყოფისათვის დამახასიათებელი გარეგნული აქსესუარებით არ გამოიხატება, არც ხელოვნურად შექმნილი სტილიზაცია და პრიმიტივიზმი შეიძლება ჩვენი კულტურის ეროვნულ თავისებურებად მი-

ვიჩნით. ხელოვნებაში ფორმა რთული ფენომენია. იგი ერის ცხოვრების, მისი ხასიათისა და გემოვნების ნიშან-თვისებათა მთელ კომპლექსს წარმოადგენს, იგი ყოველთვის ერის ისტორიასთან ერთად ყალიბდება და ერის კულტურას მისი არსებობის მანძილზე თან ახლავს. რაც უფრო ღრმა და მრავალფეროვანია ერის კულტურა, მით უფრო მკაფიოდ არის გამოხატული ეროვნული სულის ლიტერატურასა და ხელოვნებაში.

5. შემოქმედთა საზოგადოების დაყოფა ასაკობრივი ცენზის მიხედვით გაუმართლებლად მიმაჩნია.

6. ჩვენს რესპუბლიკაში ამ ბოლო წლებში საშუალოდ ყოველ კვირას ახალი სახვითი ხელოვნების გამოფენა იხსნება. ეს, უსათუოდ, სასიხარულო მოვლენაა და ხელოვნებისადმი ფართო საზოგადოების დიდ ინტერესს ადასტურებს, მაგრამ, ალბათ, დადგა დრო, როდესაც ამ გამოფენების ხარისხსაც უნდა მივაქციოთ ყურადღება. ვფიქრობ, არ არის მიზანშეწონილი საგამოფენო დარბაზები დაბალი პროფესიული დონის და იდეურად გაუმართავი ნამუშევრებით გავავსოთ. ასეთ გამოფენებს ფართო მასების იდეურ-ესთეტიკური აღზრდის საქმეში მხოლოდ ზიანის მოტანა შეუძლია, საქართველოს მხა-

ტვართა კავშირის საგამოფენო საქმიანობას სტიქიური ხასიათი არ უნდა ჰქონდეს.

7. მე თავად წინააღმდეგი ვარ ხელოვნების წარმომადგენელთათვის ყოველგვარი წოდების მინიჭებისა. ჩემი აზრით, ამას შემოქმედთა უმრავლესობისათვის შურის გაღვივებისა და განაწყენების მეტი არაფერი მოაქვს.

სამსონ ლეჟავა

1. ჩემი აზრით, გამოფენაზე აისახა არა მხოლოდ სერიოზული მონაბოვრები, არამედ დამფიქრებელი დანაკარგებიც — არაერთ თემატურ სურათს აკლია მხატვრული სიმართლე, ვინაიდან მათი შექმნის პროცესი შინაგანად განუტეღელი ჩანს. ისინი მხოლოდ იმ მიზნითაა შესრულებული, რათა საბრესტიჟო გამოფენაზე მოხვედრილიყო. ამას გარდა, გულსატკენია და უკვე სრულიად გაუგებარიც კი ხდება, თუ რატომ არ ცდილობს ზოგიერთი აღიარებული მხატვარი მიმართოს ჭეშმარიტად თანამედროვე ენას სახვით ხელოვნებაში, რატომ ვეღარ ელევიან ისინი ერთობ მოძველებულ სტერეოტიპებს XX საუკუნის მიწურულში, რომლებიც ცხადყოფს, არა მხოლოდ „ადგილის

გ. წერეთელი

სერიიდან „ქართლი“





გ. რემენიუკი არლეინები

ტკეპნის“ მონოტონურ სურათს, არამედ, უბრალოდ, რეგრესის მომასწავებელია. სასიხარულო კი ის არის, რომ უმთავრესად ოთხმოციანელთა თაობამ შეძლო ამგვარი სტერეოტიპების მსხვერვა და გამოიჩინა მეტი გაბედულება, მეტი შინაგანი სიწრფელე, თუმცა, სამწუხაროდ, ეს ყველა ახალგაზრდა მხატვარს როდი ეხება.

2. კრიტიკული აზრის გააქტიურებას და გაჯანსაღებას სჭირდება: დამოუკიდებელი პროფესიული სამხატვრო ჟურნალის ან ალმანახის, და, აგრეთვე, დამოუკიდებელი, ყოველკვარტალური პროფესიული სამხატვრო გაზეთის დაარსება გაზეთ „მხატვრის“ ბაზაზე. მაქსიმალური პროფესიონალიზმი და არა „შაბლონური, ფსევდომეცნიერული, ანდა ავანტიურული „ოპუსები“. დრომოჭმული, ატავისტური აზროვნების საბოლოო უქუდება, როდესაც მხატვარი ზოგჯერ საკმაოდ თავშეკავებულ, მაგრამ ობიექტურ კრიტიკულ შენიშვნას აღიქვამს, როგორც პირად ტრაგედიას და დაუშინებელ მტრად მოგვეციდება.

3. ქართულ მხატვრობაში მოდერნისტული მიმართულებების დამკვიდრება სრულიად კანონზომიერი, ლოგიკური და ძალზე პროგრესული პროცესია. ეს არის გამოხატულება კარჩაეტილობის, ოზოლირებულობის, შეზღუდულობის თანდათანობითი დაძლევისა, რაც დღეისათვის ჩვენი საზოგადოების გარდაუვალ მოთხოვნილებას წარმოადგენს, — ესაა პროცესი კაცობრიობის სულიერ მონაპოვართან ზიარებისა. მართალია, ზოგჯერ ყოველივე ეს უფრო იმიტაციის დონეზე ხორციელდება, მაგრამ ნამდვილად არსებობს მოდერნისტული ხელოვნების პრინციპთა

ღრმა გააზრების, მისი შემოქმედებითი შედეგების ძალზე დამაჯერებელი მაგალითებიც. ამას წინათ მოსკოვში ქართველ მხატვრულ ონისტთა დიდი წარმატება ამის უტყუარ დადასტურებაა.

რაც შეეხება პოპულარიზაციას, იგი უფრო მეტად მაინც ახალგაზრდობაში იჩენს თავს,* რომელიც ყველაზე ძლიერი „გამტარია“ ახალი ტენდენციებისა. თუმცა ისილუნდა აღნიშნოს, რომ სხვადასხვა კუთხით სხვადასხვა ასპექტით აღნიშნული ტენდენციები უკვე ორმოცდაათიანელთა ხელოვნებაშიც ჩაისახა.

დასამალი არც ისაა, რომ ზოგიერთისათვის მოდერნიზმის პოპულარიზაციის ზრდა მეტად მტკივნეული, ხანდახან კი მიუღებელი პროცესიცაა. ამის მიზეზი უნდა ვეძიოთ მათი წინასწარდადგენილი, შემუშავებული შეხედულებების „სტანდარტებში“, რომელთა საბოლოო უარყოფის აუცილებლობაში ეჭვის შეტანა სრულიად გაუმართლებელი იქნება, თუკი ჩვენ ნამდვილად ვვსურს თავი დავადლოთ პროვინციულობის „ჭაობს“.

4. ეროვნული ენა მხატვრობაში ერთი ყველაზე არსებითი მახასიათებელია მისი ნამდვილი ფასეულობისა, საკუთრივ XX საუკუნისათვის საქართველოში ამის ყველაზე ნათელი მაგალითია დავით კაკაბაძე. მისი არა მხოლოდ იმერული პეიზაჟები, არამედ სხვადასხვა ხასიათის ექსპერიმენტული, „მოდერნისტული“ ნაწარმოებები ღრმად ეროვნულ ნიადაგზეა დამკვიდრებული — ისინი საესებით გამოხატავს XX საუკუნის ხელოვნების რიტმს და ამასთანავე ასახავს ქართველი მხატვრის მსოფლგანცდას — მასალისადმი დამოკიდებულებით. კომპოზიციის „შეკვრის“ წესით, ფორმის ერთგვარისიციხადის, „კლასიკურობისა“ და „მიჩქარული“, მაგრამ ღრმა რომანტიკულობის განუმეორებლად „თანაბარზომიერი“ შეხამებით. მისი შემოქმედება „სამყაროულია“, ანუ პასუხობს მთლიანად საკაცობრიო კულტურის ყველაზე ფასეულ მონაპოვრებს, მათ შორის კი, ცხადია, ჩვენი საუკუნისაც. მაგრამ ფესვებით იგი ჭეშმარიტად ქართულია. მისი გავაქიზებული გრძნობებიცა და ძალზე მახვილი ინტელექტიც შინაგანად „იჭერს“ იმ მოუხელთებელ „ვიბრაციას“, რომ-

* ს. ლეჟავა ლაპარაკობს მოდერნიზმის პოპულარიზაციაზე ჩვენში და არა პოპულარიზაციაზე, რასაც შეიძლება გულისხმობს. (რედაქციის შენიშვნა).

მელიც საყოველთაოა „გვარისათვის“ თუ ქართული ფრესკისათვის, ნიკო ფიროსმანისათვის თუ ოდა-სახლისათვის. მისი მაგალითი ამ მხრივ მისაბამია — დღეს მხოლოდ ინტუიციით ფონს ვერ გვაქვს, — მხატვრისათვის სასიცოცხლო აუცილებლობას წარმოადგენს საზოგადო კულტურის ამალგება, ინტელექტის შეიარაღება, ჩვენი ძველი, ახალი თუ უახლესი ხელოვნების ღრმა გააზრება, საერთოდ მსოფლიო კულტურის ფასეულობათა საფუძვლიანი წვდომა. მაგრამ მთავარია, რომ მხატვრის ნაწარმოები იყოს არა საგანგებოდ „ეროვნული“, მოგონილი, ფსევდოინტელექტუალური, არამედ უპირველესად გულიდან მომდინარე, ნაღდი, სიყვარულითა და ტკივილით შექმნილი. თუკი ეს ყოველივე განხორციელდა (რაც ზოგიერთისათვის დაუძლეველ პრობლემად იქცა), ეროვნული ქედრადობა მასში ჰეგემარეტი ძალით გაცხადდება. მაშინ მოისპობა მანიველირებელი კოსმოპოლიტიზმის საფრთხეც, ოღონდაც იმ აუცილებელი პირობით, რომ ნაწარმოები თავისი აშკარა თუ ფარული პათოსით, პრობლემეტიკის სიღრმით იმავე დროს „საკაცობრიო“, „სამყაროული“ უნდა იყოს.

ალბათ „ვეფხისტყაოსანია“ ამის უპირველესი მაგალითი, ეს ყველაზე ქართული წიგნი, რომელშიც უფაქიზესი ინტიმურობისა და გრანდიოზული მასშტაბურობის განუყოფელი სინთეზი განხორციელდა, თუმცა მხატვრობაშიც ალბათ არანაკლები ძალის



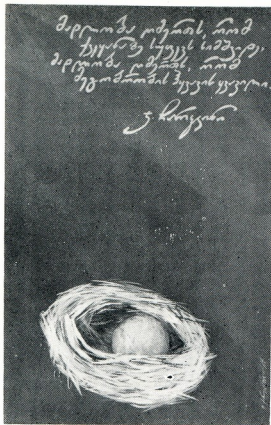
ა. შალიკაშვილი „ჩუჩხელების გამყიდველი“. სერიიდან „ისინი ჩვენს გვერდით არიან“

მაგალითი გვაქვს ზემოაღნიშნულისა ნიკო ფიროსმანაშვილის სახით.

5. ვფიქრობ, ახალგაზრდობამ უკვე შეძლო დაემკვიდრებინა ნამდვილი ფასეულობები, შეძლო გადაედგა მართლაც სერიოზული ნაბიჯი, მიმართული ჩვენი სახვითი ხელოვნების გამდიდრებისაკენ, რაც გამოიხატა ყოველი, და არა მხოლოდ ცალკეული

ა. შალიკაშვილი მესამე სემესტრი. სერიიდან „ისინი ჩვენს გვერდით არიან“





თ. ქართველიშვილი

პლაკატი

სახვითი საშუალებების გაცილებით რადიკალურ განახლებაში. ახალგაზრდობის მონაპოვრის მნიშვნელოვანებას ცხადყოფს ისიც, რომ რამდენადმე აღრე კონსერვატიული და პროგრესული ტენდენციები ხშირად ერთსა და იმავე პიროვნებაშიც კი „ებრძოდა“ ერთმანეთს, რის გამო მხატვართა მიზანდასახულობას ხანდახან გარკვეულობა აქვდა.

თუმცა ისიც უნდა ვაღიაროთ, რომ ზოგი ახალგაზრდა ცოტა არ იყოს „დაკმაყოფილდა“, ანდა კონფორმიზმის გზასაც კი დაადგა. ალბათ ამაზეც ღირს დაფიქრება.

6. პერსონალური გამოფენების მოწყობა, როგორც ჩანს, უფრო მეტად კრიტიკულად იქნა აღწერილი — კერძოდ, უნდა განისაზღვროს, თუ რისი მიმტემა ესა თუ ის პერსონალური გამოფენა ჩვენი საზოგადოებასთვის. მაგრამ მაშინ, როდესაც სახვით ხელოვნების კრიტიკა ფაქტობრივად არ ფუნქციონირებს, ძალიან ძნელი ხდება ობიექტური სურათის დადგენა. ამიტომაცაა, რომ იმართება „ყოველგვარი“ გამოფენები — ნამდვილად სერიოზულიც, პროფესიულიც, საჭიროც (გავიხსენოთ მხატვრის ახალში გამართული არაერთი ეტაპური მნიშვნელობის ექსპოზიცია) და იმგვარიც, რომლებიც,

უბრალოდ, აბაჯურის სძენს ხელოვნების მოყვარულთ.

7. საპატიო წოდებების მინიჭების საკითხზე, ალბათ, თავიდანვე „მოძველებული“ იყო. განა ნიკო ფიროსმანაშვილს, ანდა დავით კაკაბაძეს ჰქონდათ რაიმე წოდება? ისინი კი თავისთავად ცხადია, „დამსახურებულნიც“ არიან, „სახალხოვნო“ და კიდევ უფრო მეტნიც... მხატვრისათვის ყველაზე საპატიო წოდება მხატვრობაა (თუ არ ვცდები, მწერლობაში არც არსებობს ამგვარი წოდებანი!). თუკი ამას იმსახურებს, ქართველი მხატვარი ხალხის გულში აუცილებლად მოიპოვებს „სახალხოს“ წოდებას. ყველამ იცის, თუ რა პირობითია ეს ოფიციალიზირებული წოდებები, რამდენი უსამართლობა ხდებოდა და დღესაც ხდება ამ მხრივ. მაშ, რალა საჭიროა საპატიო წოდებათა მინიჭება? უმჯობესია ვიზრუნოთ ნამდვილ მხატვართა პოპულარიზაციაზე ჩვენშიც და უცხოეთშიც, გამოვცეთ წიგნები მაღალხარისხის ვიზუალური მასალით, რომლებშიც აისახება ჩვენი საუკეთესო მხატვრების ნაღვარი. სწორედ ეს იქნება მათი შრომის ყველაზე სწორი დაფასება.

დავით ანდრიაძე

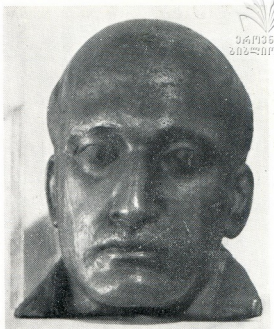
1. ნიშანდობლივია, რომ გამოფენას არა აქვს პარადული სახე, მაგრამ მაინც ვერ გამოხატავს დროის ცოცხალ სულისკვეთებას. ჯერ პოზიტიურ მონაპოვრებს აღვნიშნავ: ტრადიციულად, სტაბილური დონით გამოირჩევა დიკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნების ნიმუშები, შემოიღია აღვნიშნო რამდენიმე გრაფიკული ციკლის ტექნიკური ხარისხი, გამოვყო მეტ-ნაკლებად დამაჯერებელი ოსტატობით შესრულებული ფერწერული კომპოზიციები, რომლებიც უმთავრესად საშუალო თაობის გამოცდილ ოსტატებს ეკუთვნის, მაგრამ ცალკეული ნამუშევრები ვერ ქმნიან საგამოფენო კლიმატს, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ ზოგიერთი ავტორი კვლავ ვერ აცდა თვითგამოგონებას, სხვები კი შემთხვევითი სახით წარდგენენ მაყურებლის წინაშე. მთავარი და არსებითი სხვაა. კერძოდ ის, რომ გამოფენის, ასე ვთქვათ, არქიტექტურა ატარებს ფასადურ ხასიათს.

რაც უფრო დაკვირვებით ეცნობი ექსპოზიციას, მით უფრო გაწუხებს „ემოციური“ მონოტონურობა. წარმოდგენილ ნამუშევარდა შორის თითქმის არ არის ისეთი, რაიმე

მნიშვნელოვან მხატვრულ-საზოგადოებრივ პოზიციას რომ სვამდეს. არის ნამუშევრები, რომლებიც გარკვეულ „ლირიკულ“ ემოციას იწვევენ, მაგრამ აბსოლუტურად მოკლებული არიან სერიოზულ ფიქრს, ტივილს, თუნდაც გაღიზიანებას. პირადად მე, ვერ ვნახე ახალ ფილოსოფიური სიღრმით გამორჩეული ნაწარმოებები, არამედ თუნდაც ისეთი ფერწერული ტილო, სკულპტურული კომპოზიცია თუ გრაფიკული ფურცელი, რომელიც თავისი შინაგანი მუხტით, დაძაბულობით, ექსპრესიით გვაგაძნობინებს ავტორის ემოციური აზრის მოძრაობას, ვენებას, მიზანსწრაფვას. დაზგური ხელოვნების თითქმის ყველა ექსპონატი საერთო „ლირიკულ“, უფრო ზუსტად, ფსევდოლირიკულ უნისონშია. ავტორების უმეტესობა ხმადახლა „ლაპარაკობს“, ნახევარი ხმით „ბუტბუტებს“. ზოგიც შეგნებულად ერიდება ხმის აწევას.

მე მესმის ჩვენი მხატვრებისა, რომელთაც არ სურთ დაუბრუნდნენ წარსული დროის პოპულარობასა და ილუსტრაციულობას, გარეგნულ ატრიბუტიკას, „აქტუალური“ თემებითა და მოტივებით სპეკულაციას, მაგრამ ისიც ცხადია, რომ ამ შემთხვევაში ერთადერთ ალტერნატივად სულაც არ გამოდგება ხელოვნური შეზღუდვა „კამერულ-ლირიკული“ შეგანძნების პასიური ფიქსირებით. ისე არ მინდა გამიგოს ვინმემ, თითქმის გამოფენაზე ვერ შევამჩნიე აშკარად კონი-

თ. ასათიანი
კონცერტმეისტერი თ. კრავიშვილი



მ. ივანიშვილი
ფიზიკოს გ. ჩიქოვანის პორტრეტი

უნქტურული, სპეციალურად საგამოფენო ენთუზიაზმით „გაყვებულნი“ ნამუშევრები. ისინი აქ საკმაოდაა. კიდევ კარგი, მათი მხატვრულ-ესთეტიკური „ხარისხი“ თავიდანვე განსაზღვრულია და საკმაოდ ზუსტად მიგვანიშნებს, თუ რა „ქანრის“ თხზულებასთან გვაქვს საქმე.

და მაინც, არ შეიძლება სერიოზულად არ ჩავვაფიქროს იმან, თუ რა არის „საგამოფენო“ ავტორების ესთეტიკური და ეთიკური ინტერესების ესოდენ ვიწრო სპექტრის მიზეზი. სიტუაციას ვერ ცვლის ის ნამუშევრები, რომელთა ავტორებიც აცხადებენ პრეტენზიას გარკვეულ გლობალურ პრობლემებზეც, მაგრამ მათი ბუტაფორიული სამყარო და „კუსტარული ფილოსოფია“ მხოლოდ დიმილისმომგვრელი ბანალურობის ფარგლებში რჩება.

მოკლედ, ყველაზე მეტად ამ გამოფენამ დაგვანახა ჩვენი მხატვრობის ემოციური და საზოგადოებრივ მასალის მწვევე დეფიციტი.

სამწუხაროა, რომ წარმოდგენილი ავტორების უმრავლესობას, უბრალოდ, არ ძალუძს უშუალო კონტაქტი დამყაროს და „დიალოგი“ წარმართოს სინამდვილესთან, ცხოვრებასთან, ყოფიერებასთან.

ყოველივე ამის მიზეზად ჩვენი ავტორების გულგრილობა — კაცობრიობის ეს ყველაზე საშიში სენი მისახება.

ამ გულგრილობის პასუხია „ცარიელი“ საგამოფენო დარბაზები.



2. რახან, ბოლოს და ბოლოს, კრიტიკული აზრის გაჯანსაღებაზე დადგა საუბარი, იგულისხმება, რომ ეს აზრი, უფრო ზუსტად, აზროვნება დაავადებული ყოფილა. დაავადებული კი ის შეიძლება იყოს, რაც ყოფიერია, არსებულია. მაგრამ არსებობს ჩვენში სახვითი ხელოვნების კრიტიკა? ეს ეკვნარევი კითხვა ბევრჯერ დასმულა, ზოგჯერ გულისტკივლით, უფრო ხშირად კი — ნიშნისმოგებით.

სანამ კრიტიკული აზრის გააქტიურებასა და გაჯანსაღებაზე დავიწყებდეთ ფიქრს, მკაფიოდ უნდა გავიაზროთ თავად მხატვრული კრიტიკის არსი, დანიშნულება, ფუნქცია.

კრიტიკის ყველა ასპექტის დეტალური დახასიათება შორს წაგვიყვანს, რის საშუალებასაც არ იძლევა საანკეტო პასუხის რეკლამენტი. ამიტომ მე კრიტიკის ძირითადი ფუნქციების დასახელებით დავკმაყოფილდები და შეგახსენებთ, რომ არსებობს კრიტიკოსის ორი ტიპი:

ა) კრიტიკოს-პუბლიცისტისა და ბ) კრიტიკოსი-მკვლევარისა. პირველი მათგანის მისია სახვითი ხელოვნების პოპულარიზაციაა, მეორისა კი — მხატვრული პროცესის განსჯა, მისი სააზროვნო სიტუაციების მოდელირება. თავის მხრივ, კრიტიკოს-პუბლიცისტის ორ „ტიპს“ იყნობს ჩვენი სახვითი ხელოვნების „კრიტიკა“ (თუკი ამასაც კრიტიკა ჰქვია). პირველ მათგანს მე ვუწოდებდი „უანდარმის“ ტიპს, რომელიც 1930-40-იან წლებში იყო გავრცელებული და ყოველმხრივ სანქცირებული ჩვენს სინამდვილეში, მეორე მათგანს კი შეიძლება ეწოდოს „ოფიციალურის“ ტიპი, რომელსაც კრიტიკა მხატვრობის მომსახურე პერსონალის დონეზე დაჰყავს და რომელიც დღემდე ბოგინობს ჩვენში. როგორც „უანდარმის“, ისე „ოფიციალურის“ როლი თანაბრად ოდიოზური და დამლუპველია მხატვრული კრიტიკისათვის.

რაც შეეხება სისტემურ მეცნიერულ კრიტიკას, იგი ჩვენში არ არსებობს, ყოველ შემთხვევაში, დღემდე არ არსებობდა.

ამ მხრივ, ვფიქრობ, ჩვენი კრიტიკული აზროვნების კრიზისისაგან ხსნა კულტუროლოგიურ კრიტიკასა და მის ინტეგრალურ მეთოდშია. იგი აგვიტოვებს როგორც ფსევდომეცნიერულ პედანტობას, ისე ესეისტურ სიმსუბუქეს და ჟორნალისტურ ზერელობას. მხო-

ლოდ ინტეგრალური მეთოდის დახმარებით შემთხვევაში შეიძლება გაუთანაბრდეს მხატვრული კრიტიკა მხატვრულ შემოქმედებას. კრიტიკოსი კი თამამად ამოუდგეს გვერდში მხატვარ-შემოქმედს.

ამდენად, კრიტიკული აზრის გააქტიურებისა და გაჯანსაღების უმთავრეს გზად ჩვენი კრიტიკის მსოფლმხედველობრივი თვალსაწიერის გაფართოება და მისი მეთოდოლოგიური გადაიარაღება მესახება. თანამედროვე მხატვრული კრიტიკა უკვე აღარ ნიშნავს ყბადაღებულ გაკრიტიკებას, დაწუნებას, უარყოფას, მით უფრო ლანძღვას (სხვათა შორის, ეს უკანასკნელი ხშირად უკუუფექტს იწვევს — რეკლამის როლს ასრულებს). კრიტიკამ აქტიურად უნდა გამოიყენოს მხატვრული ნაწარმოების რეკონსტრუქციისა და ინტერპრეტაციის, გაგების ჰერმენევტიკული მეთოდები. მხატვრობა ხომ მარტო ის არ არის, რაც ავტორმა შექმნა, უფრო ზუსტად, იგულისხმა, არამედ ისიც, რაც მასალის პოტენციურად არსებულ შესაძლებლობებში, მის ფარულ ემოციურ, აზრობრივ, სემანტიკურ თუ სემიოტიკურ შრეებშია მოქცეული. მხატვრული კრიტიკა მხოლოდ ამ გზით შეიძლება ამაღლდეს კულტუროლოგიურ დისციპლინათა დონემდე. საჭიროა მეტი კონტაქტი ჰუმანიტარული ციკლის მომიჯნავე მეცნიერებებთან — ფილოსოფიასთან, ფსიქოლოგიასთან, სოციოლოგიასთან. ესთეტიკაზე აღარაფერს ვამბობ, რადგან მხატვრული კრიტიკა თავადაა „მოძრავი ესთეტიკა“.

მაგრამ ესთეტიკურ-კულტუროლოგიურ კრიტიკა და მისი ინტეგრალური მეთოდი ელიტარულ, მხოლოდ რჩეულთათვის გასაგებ ინტელექტუალურ თამაშად რომ არ იქცეს, იგი მჭიდროდ უნდა დაუკავშირდეს პუბლიცისტური კრიტიკის ტრადიციულ ფორმებს, მისი ლექსიკონი უნდა გამდიდრდეს ლოგიკური ცნებების ესეისტურ-არტისტული ვარიაციებით. აქ კი გადამწყვეტი მომენტია კრიტიკოსის ლიტერატურული ტალანტი, წერისა და აზროვნების კულტურა. ამ შემთხვევაში კრიტიკოსმა შეიძლება მცდარადაც შეაფასოს მხატვრული მოვლენა თუ ესთეტიკური ფენომენი, მაგრამ თვით მსჯელობის პროცესი დარჩეს აზროვნების შედეგად. უნიჭოდ და ულიბერალოდ გაცხადებული ჰეშმარიტება კი, როგორც წესი, დავიწყებას ეძლევა. ამ მხრივ, ზოგიერთ შემთხვევაში მსჯელობის მანერით გატაცე-

ბაკ კი გამართლებულად მიმაჩნია, თუკი იგი ღრმა ინტელიციური ჭკრეტისა და შემოქმედებითი ნათელხედვის შედეგადაა მიღწეული.

დაბოლოს, კრიტიკოსმა თავად უნდა შესთავაზოს მხატვრებს სააზროვნო მოდელები, თავად უნდა შეუქმნას სააზროვნო სიტუაციები. ამ მხრივ კრიტიკა უნდა გახდეს მხატვრული იდეების ერთგვარი გენერატორი, თუ საჭიროა მან თავად უნდა შექმნას „მხატვრობა“, ერთგვარი მირაჟი ესთეტიკურ ფასეულობათა სიუხვისა, ზოგჯერ წაუმატოს კიდევ მხატვრულ პროცესს, რათა ყოველივე ეს იქცეს მაპროვოცირებელ, შთამაგონებელ მასალად, იმპულსად. მხოლოდ ამ შემთხვევაში შეიძლება იქცეს კრიტიკა მხატვრული პროცესის სრულყოფილებიან მონაწილედაც და მის საზოგადოებრივ რეზონანსორადაც.

მე კარგად ვგრძნობ, რომ კრიტიკული აზროვნების რეფორმის ჩემს მიერ შემოთავაზებული მოდელი გარკვეული გავებით იდეალურია; რომ ამგვარ სიმძიმეს ყველა ვერ იტვირთავს. ისიც ვიცი, რომ ჩვენს „კრიტიკას“, ისევე როგორც მხატვრობას, კლავს ბევრი ეყოლება ე. წ. „თანამგზავრი“, დილეტანტი და უმეცარი, რომ ჩემს მიერ დახატული კრიტიკოსის იდეალური ნიშნები მხოლოდ რჩეულთა ზვედრია, მაგრამ განა ჭეშმარიტ მხატვრობასაც ასეთივე რჩეულნი არ ჭეშნიან?

და კიდევ ერთი: დროა მოვეშვათ კრიტიკაში ე. წ. „ხელოვნების ისტორიის“ კურს-გავილ „სპეციალისტთა“ მოზიდვის „საკადრო პოლიტიკას“. კაცმა თავად უნდა გადაწყვიტოს, რომელ პროფესიას აირჩევს. მათ კი, ვინც ე. წ. „მშვიდობიან“ ასპარეზს — „სიძველეთმცოდნეობას“ ეტანება, თავადაც იციან, თუ რატომ ირჩევენ ამ გზას. ჩვენ კი გაუთავებლად ვუყიეინებთ, რომ ისინი თავს არიდებენ თანამედროვე მხატვრული მოვლენების კვლევას. მე ასე ვიტყვოდი, —



ჟ. გოგობიძე

ოჯახი

თავს კი არ არიდებენ, საკუთარი თავის იმედი არა აქვთ, მოკლებული არიან სპეციფიკურ სამწერლო ტალანტს, მხატვრულ ფორმის გრძნობისა და ესთეტიკური და კულტუროლოგიური ფენომენის წვდომის, და, რაც მთავარია, დამოუკიდებელი, ორიგინალური აზროვნების შემოქმედებით უნარს. საკუთარი აზრისა და ამ აზრის გამოთქმის უნარის უქონლობიდანაც მოდის ის უპრინციპობა, უნიჭობათა შეგნებული თუ შეუგნებელი დაცვა და ღირსეულთა იგნორირება, ეპიდემიასავით რომ მოსდებია ჩვენი სამხატვრო ცხოვრების სინამდვილეს.

აქედან გამომდინარე, კრიტიკული აზრის გაჯანსაღების აუცილებელ, ერთი შეხედვით, ელემენტარულ პირობად მიმაჩნია, ჩვენს ირგვლივ გამეფებული საყოველთაო უპრინციპობის ზეიმის ფონზე, თითო-ორიოლა მართლაც პირუთენელსა და მოაზროვნე კრიტიკოსს მიეცეს საშუალება, თავისუფლად და დაუბრკოლებლად გამოთქვას თავისი პროფესიული აზრი.

3. მოდერნისტული სულისკვეთება ყველა ჭეშმარიტი ხელოვანის ძეალსა და რბილ-



გამოფენის
კუთხე



ქ. ჯაფარიძე

მოლოდინი

ში გამჯდარი თვისებაა და თავისთავად მისი საწინააღმდეგო არც ერთ ჰქუ-ათმოყოფელს არ შეიძლება ჰქონდეს. რაც მთავარია, მოდერნიზმი სულაც არ არის ერთ რომელიმე ქვეყანასა თუ საზოგადოებაში მცხოვრები მხატვრის პრეროგატივა. იგი ყოველი ცივილიზებული, კულტურული ერისა და ხალხის კუთვნილებაა.

ქართულ მხატვრობაში და, საერთოდ, ქართულ ხელოვნებაში მოდერნისტული ტენდენციების საფუძველი 1910-20-იანი წლების მხატვრულ პრაქტიკაში, კერძოდ, დ. კაკაბაძისა და ლ. გუდიაშვილის შემოქმედებაში უნდა ვეძიოთ.

50-იანი წლების ბოლოსა და 60-იანი წლების დასაწყისში ქართველ მხატვართა ახალი თაობის რამდენიმე წარმომადგენელმაც სცადა საკუთარი სამყაროს აგება მოდერნისტულად ბასრი, სახასიათო და განზოგადებუ-ბული ფორმებით, და არცთუ მთლად უშე-დეგოდ.

მაგრამ თანამედროვე ქართული მხატვრობის განვითარების პროცესში იმაშიც დაგვარწმუნა, თუ ჩვენი ეროვნული მხატვრული ორგანიზმისათვის რაოდენ მოუწონებელია ევროპული თუ ამერიკული მოდერნიზმისა თუ პოსტმოდერნიზმისათვის დამახასიათებ-

ლი სტილური თუ ტექნოლოგიური კონსტრუქციების „უმაღ დადასლაბა“. ამჟამადვე ერთხელ გვარწმუნებს ჩვენი რამდენიმე ახალბედა ავტორის დაქინებული მცდელობა, თავისი შემოქმედებითი ცხოვრების გზამკვლევად გაიხადოს ისეთი სპეციალური მხატვრულ-სააზროვნო მეთოდი, როგორიც აბსტრაქციონიზმი და მისი ნაირსახეობებია, კერძოდ აბსტრაქციული ექსპრესიონიზმი, „მოქმედების ფერწერა“, ტაშიზმი, მინიმალიზმი, და სხვა. მაგრამ არ უნდა დავივიწყოთ, რომ ახალ (ჩვენითვის ახალ!) სტილურ თუ ტექნოლოგიურ წყაროებთან ზიარების წყურვილი, პლუს ესთეტიკური და მსოფლმხედველობითი პოზიციების განუჩეგლობა, შესაძლოა, ეკლექტიზმისა და პროვინციალიზმის საფრთხეს შეიცავდეს. როდესაც ნაფიც მოდერნისტ-ავანგარდისტთა აპრობირებული ესთეტიკა, პოეტკა თუ ტექნიკა „მკლე“ სახით გადმოდის სრულიად დაუღწევებელ ავტორთა შემოქმედებაში, იგი, ბუნებრივია, ვერ იქნეს დამაჯერებელ მხატვრულ ხარისხს და აღიქმება როგორც იმიტაცია, სუროგატი.

საბედნიეროდ, დღეს მოდერნიზმისა და, საერთოდ, არც ერთი „ნიზმის“ საწინააღმდეგო ოფიციალურად არავის არაფერი აქვს პირიქით, მოდერნისტული მხატვრული აზროვნების ლეგალიზაცია სახელმწიფოს კულტურული პოლიტიკის და საერთოდ პოლიტიკის უმნ-შვნელოვანესი პუნქტია. გარკვეული თვალსაზრისით ესეც განაპირობებს „უცხოური“ მოდელებისადმი გულისხმიერ დამოკიდებულებას, შემწყნარებლობას მისი სუსტი მხარეებისადმი. მაგრამ ამგვარი გულისხმიერება არ უნდა ნიშნავდეს ჯერ კიდევ ჩამოუყალიბებელი მხატვრული მოვლენისა თუ ტენდენციის შიშველ რიტორიკულ, რეკლამურ მხარდაჭერას, მით უფრო მხატვრულად სუსტისა და უმწეოს განდიდებას.

რაც მთავარია, არავითარ შემთხვევაში არ შეიძლება მოდერნისტული ტენდენციების „ხელტივირება“, ყოვლად გაუმართლებელია გავაფრთხოთ ერთი რომელიმე მეთოდი, თანაც საკუთარი კი არა, — ნასესხები.

4. თანამედროვე ქართულ სახვით ხელოვნებაში ამ ბოლოს დროს აშკარაა მხატვრული ენის უნივერსალიზაციისაკენ მიდრეკილების, არაეროვნული წარმომავლობის სახვით-პლასტიკური ფორმების ათვისებისა და მათი უნიფიცირების ტენდენცია, რომელიც ხშირ

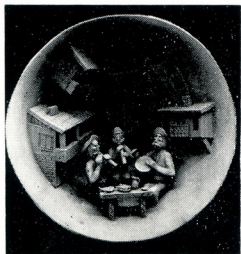
მემთხვევაში ეროვნულის ნივთიერებას მოასწავებს.

ჩემი აზრით, აუცილებელია ამ ტენდენციის დაძლევა, რადგანაც იგი, ნებისთუ უნებლიედ, კოსმოპოლიტიზმისაკენ მიგვაქანებს. ერთი მხრივ, შეიძლება ვაგულისხმოთ, რომ ეროვნულია ის, რაშიც რეალურად მელაენდება სახვითი აზროვნების სპეციფიკური (პლასტიკური, კომპოზიციური, პარმონიული, სივრცული, რიტმული) მოდელი, მეორე მხრივ კი შეიძლება ვივარაუდოთ, რომ ეროვნულობა მხატვრობაში ნიშნავს ეროვნულ პათოსს, ეროვნულ სულისკვეთებას, ეროვნულ ნებელობას, ეროვნულ ტემპერამენტს. ეს ეროვნულის გაცილებით ფართო გაგებას მოასწავებს.

ყოველი პატიოსანი ხელოვანი, სადაც არ უნდა ცხოვრობდეს იგი, მუდამ განუყრელად ატარებს თავის ეროვნულ-გენეტიკურ კოდს. მაგალითად, საქართველოში მცხოვრები არაქართველი მხატვრები შეფარულად მაინც ამტკიცებენ თავიანთ ეროვნულ გენს. ამ გენის ნებაყოფლობითი „ჩაკვლა“ კი იწვევს შინაგან „გაორებას“ და შთაბრუნავს წარმოშობს კოსმოპოლიტიზმის „კომპლექსს“. რაც თავის მხრივ სტილისტურ ეკლექტიზმში ვლინდება. მით უარესია, როდესაც, ოქქვით, ქართველი მხატვარი აკაცის „ლამურასავით“ უარყოფს თავის „მხატვრულ რჯულს“, „უცხოურს“ ეტმასნება და ამით „მსოფლიო ხელოვნების მოქალაქედ“ მოაქვს თავი.

საანკეტო პასუხი ამ უაღრესად რთულსა და კონტროვერსულ საკითხს, ცხადია, ვერ ამოწურავს და ვერც გადაწყვეტს, მაგრამ

ო. მელაშვილი ბებერი მელდღუკეები



ნ. ციბაძე კ. მაჩაბელის პორტრეტი

ერთი კი შეიძლება დაბეჯითებით ითქვას, რომ ეროვნულობის ფაქტორს ხელოვნებაში საერთოდ გადაწყვეტი მნიშვნელობა აქვს, მას სრულიად განსაკუთრებული მისია აკისრია — ეროვნული თავდაცვის, თვითმყოფადობისა და განუმეორებელი „მეობის“ განმტკიცების მისია.

5. დავიწყებ იმით, რომ მხატვართა დაყოფა „ახალგაზრდებად“ და „ძველგაზრდებად“ მიმაჩნია არა მარტო ხელოვნურად და მექანიკურად, არამედ მავნედაც.

ჩემი აზრით, მხატვართა კავშირის ე. წ. ახალგაზრდული გაერთიანება და შემდგომ კი — მხატვართა კავშირი, რომელიც თავის რიგებში ღებულობს ამ გაერთიანებაში აპრობირებულ ავტორებს, ერთგვარი „ძიძისა“ და „რეპეტიტორის“ როლში უფრო გვევლინება, რომელიც ცდილობს „ახალგაზრდებს“ დაამუშაოს ის საწყისები, რისი მოპოვებაც მათ სამხატვრო აკადემიაში, სტუდენტობისას ვერ მოასწრეს. მხატვართა გვიანი მომწიფების მიზეზი კი, ვფიქრობ, მათი პროფესიული მოუშვადებლობაა.

დღეს უმაღლესი სამხატვრო განათლების მიღება ძალზე პრესტიჟულად ითვლება. მაგრამ ეს მოჩვენებითი პრესტიჟია, რადგანაც მხატვრის პროფესია, მიუხედავად მისი „ძვირფასობისა“, დღითი დღე კარგავს თავის უწინდელ ავტორიტეტს.

პარადოქსია, მაგრამ ფაქტია: რაც უფრო



ჭ. უხტიაშვილი დემორატული ბოთლები

გაძნელებულია სანსატვრო აკადემიაში მოწყობა, ზით უფრო „იოლია“ მხატვართა კაცობის რიგებში მიღება. ძნელი არ არის, გერქვას მხატვარი, მით უფრო ახალგაზრდა მხატვარი, იმეორებდე გადახატულ ფორმებს, დაუბრკოლებლად ფენდე არა თუ მხატვრულად, ელემენტარულად ტექნიკურად გაუმართავ ნამუშევრებს, აწყობდე „პერსონალურ“ გამოფენებს... ეს ყოველივე მწარე სიმაართლეა, სიმაართლე, რომელსაც ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ვაწყდებით (არა მარტო) „ახალგაზრდების“ შემოქმედებაში, ახალგაზრდებისა, ძალიან ბევრს რომ სცოდავენ ფერწერული და პლასტიკური „უსმენობის“, შინაგანი პარმონიის, მხატვრული ზომიერების, ტაქტის და, რაც მთავარია, ზნეობრივ-ეკულტურულ მომზადების მხრივ. საკმაოდ ბევრს კი თხოულობენ.

ჩვენს „ახალგაზრდულ მხატვრობას“ ძალზე მოეძალა ე. წ. „ზოგადი თემები“, რაც კონკრეტული გრძნობად-რეალური სამყაროსადმი, ცოცხალი ადამიანური ურთიერთობებისადმი თავიანთი უპოზიციო და განუჩეველი დამოკიდებულების არცთუ ისე კარგად შენიღბვის ხერხია.

საქმე ხშირად იქამდეც კი მიდის, რომ ზოგი ახალგაზრდა ავტორი კეკლუტობს კიდევ საკუთარი ზერელობითა და შემოქმედებითი უმწეობით, და თავის ნაუცხადე, „ბლიც-ოპუსებს“ ინფანტილურ ჟანრულ სცენებად ასაღებს. ყოველივე ამის საპირისპირო პოლუსია უნიდაგო, უსამშობლო აბსტრაქციონიზმი. ეს ორი პოლუსი — მიწაზე მხოხავი ყოფილობაცა და ცაში გამოკიდული აბსტრაქტულობაც თანაბრად ამეღვენებს იმ უსახურობას, რომელიც ასე მოეძალა ჩვენს

მხატვრობას. პირველ შემთხვევაში ავტორებმა არ იციან, რომ კონკრეტული, ემპირიული მასალა მხატვრულად უნდა გადმოგვადეს, მოწესრიგდეს, რომ ყოფის ჩვენება ნაწარმოებში, რაოდენ უსახურიც არ უნდა იყოს თავად ყოფა, რაოდენ მორღვეულიც არ უნდა იყოს მისი შინაგანი საყრდენები, მითუმეტეს გულისხმობს მხატვრული სახის შექმნას, მეორე შემთხვევაში კი, როგორც ჩანს, ვერ გრძნობენ, რომ ზოგადი ღირებულების ცნებები თუ იდეები, სულერთია, მათ ფსიქოავტომატურად დაადიქსირებ თუ რაციონალურად გაიაზრებ, ისევ და ისევ სახეობრივად უნდა დაკონკრეტდეს, დაზუსტდეს. ხელოვნების ნაწარმოებში ხომ ყველაზე მეტად მაინც ის ფასობს, თუ რამდენად არის მასში მიგებული და გამოხატული პარმონია, რამდენად არის ავტორის მიერ ასახული თუ წარმოსახული სამყარო მხატვრულად მოწესრიგებული. ამის გარეშე ხელოვნებას აზრი არა აქვს.

6. ძალიან საჭირო და საჭირობოროტო კითხვაა. მართლაცდა, ლამისაა წავგლეყოს „პერსონალურმა“ გამოფენებმა. პრაქტიკულად ასეთი გამოფენების გამართვა დღეს არავითარ სიძნელესთან არ არის დაკავშირებული. „პერსონალური“ გამოფენის გამართვის უფლებას ღებულობს ყველა, განურჩევლად ყველა, ვისაც ამის სურვილი გააჩნია. მოსამდონელი მოსაწყენი ერთფეროვნებაა გამოფენული ამ გამოფენებზე, ეწყობა ისინი სტიქიურად, ყოველგვარი სერიოზული მომზადებისა და პროფესიული კონტროლის გარეშე, როგორც წესი, ძალზე დაბალ ექსპოკულტურულ დონეზე. და კიდევ ერთი: ხსენებული „პერსონალური“ გამოფენები ერთსა და იმავე სავამოფენო დარბაზებში (ძირითადად „მხატვრის სახლში“) კალეიდოსკოპური სისწრაფით ცვლიან ერთმანეთს, ისე, რომ მათ წესიერ გაცნობას სპეციალისტებიც ვერ ასწრებენ.

მოკლედ, მოჩვენებითი ენთუზიაზმით „პერსონალური“ გამოფენების გამართვამ ჩვენი წყარუებისა და ინდიფერენტობის წყალობით, კარგა ხანია მასობრივი ღონისძიების ხასიათი მიიღო. ამგვარი ყალბი „აქციები“ კი ძალზე უარყოფითად მოქმედებს ჩვენს მხატვრულ პროცესზე, დაბლა სცემს ქეშმარიტ ხელოვნების პრესტიჟს, აჩლუნგებს საზოგადოების ესთეტიკურ გემოვნებას, სტატისტიკურ მონაცემებს სწირავს ქართული სახეითი

ხელოვნების რეალურ ვითარებას და, არსებითად, პროპაგანდას უწევს უხარისხი „პრე-ლუტის“.

7. საპატიო წოდებათა და საერთოდ, ყოველგვარ რეგალიათა გაუფასურება მართლაც შემზარავი ფაქტია.

პირადად მე ყოველგვარ საპატიო წოდებათა წინააღმდეგი ვარ. მაგრამ, ვფიქრობ, ამ წოდებათა გაუქმება ახლა უფრო დიდ უხერხულობას შექმნის, ვიდრე მათი ურთიერთგანაწილების დროს არსებული უხერხულობაა.

გავისენოთ, რესპუბლიკის რამდენი სახალხო მხატვარია საქართველოში. ახლა რეალურად შევუფარდოთ ეს ციფრი მართლაც ხალხის მიერ აღიარებულ ხელოვნათა რაოდენობას და დავინახავთ შემადიწუნებელ დისპროპორციას. სხვათა შორის, სახალხო მხატვრის (დამსახურებულზე რომ აღარაფერი ეთქვას) წოდებით დაჯილდოებულთა რიცხვმა უკანასკნელი წლების განმავლობაში ყოველგვარ ზღვარს გადააჭარბა. შეიძლება ითქვას, რომ ამ მხრივ, „გადაჭარბებით“ შესრულდა ქართველ მხატვართათვის ამ წოდების მინიჭების მთელი საუკუნის „გეგმა“.

ლელია თაბუკაშვილი

1. შთაბეჭდილება, ბუნებრივია, არ არის მთლიანი. თავისი პოზიტიური და ნეგატიური მხარეებით, სახასიათო ტენდენციებით გამოფენა მოგვაგონებს წინამორბედ ექსპოზიციებს.

რაც შეეხება მონაპოვრებს, ვფიქრობ, ამის მაგალითია დეკორატიულ-გამოყენებითი ხელოვნება, რომელიც წლიდან წლამდე გვთავაზობს სიახლით, მაღალი მხატვრული დონითა და ეროვნულობით გამორჩეულ

რ. ეკალაძე
საზეიმო
საკრიუშონე



შთაბეჭდვად ნიმუშებს. ბევრი საინტერესო ნამუშევარია გრაფიკაში, მედარებით ცოტა — ქანდაკებაში, ხოლო მრავალრიცხოვანი ფერწერული ტილოები წინააღმდეგობრივ შთაბეჭდილებას ტოვებს: ერთი მხრივ ყურადღებას იზიდავს რიგი იდეურ-მხატვრულად კარგად გაზრებული, მაღალი პროფესიონალიზმით აღბეჭდილი სხვადასხვა თხარის სურათებისა, მეორე მხრივ მანერული, აზრობრივ-პლასტიკურად უმეტესელო, სიახლისა და ორიგინალობის პრეტენზიით შექმნილი ტილოები, რომელთა დიდი ზომები ვერ აძლიერებს მასში ჩადებული ვიწრო ამოცანის, ბევრჯერ გადამღერებული ფერწერული თემის გამომსახველობას.

2. კრიტიკული აზრი რომ გააქტიურდეს და გაჯანსაღდეს, პირველყოფლისა, იგი უნდა არსებობდეს. ყოველ შემთხვევაში, ქართულ სინამდვილეში დროის თანხმლები ხელოვნებათმცოდნეობითი კრიტიკა წლების მანძილზე არ ჩანს. მხატვართა თაობები კი ყოველწლიურად მოდიან, იცვლება კრიტერიუმები ხელოვნების მოვლენათა შეფასებაში, დამკვიდრდა ინფორმაციული ზერელობა, არაობიექტურობა, მცდარი პოზიციებიდან ნამუშევრების შეფასება, მათმებლობა. მიუხედავად სპე-



6. ციციშვილი
კერამიკული
ნაკეთობანი

ციალური უმაღლესი განათლებისა, კადრები ამ დარგში არ მოდიან. მიზეზი: ხელოვნებათმცოდნედ გახდომა არ შეიძლება დღე-ენის ცოდნის გარეშე, აზროვნებისა და წერის კულტურის, ფართო განათლებისა და ერუდიციის, შემოქმედებითი პროცესების სიღრმეებში წვდომისა და ანალიზის უნარის გარეშე. ჩვენი გამოცდილი და ავტორიტეტული ხელოვნებათმცოდნეებიც კი, რომლებსაც ძალუძთ ამ მისიის შესრულება, გარკვეული მიზეზების გამო, თავს არიდებენ მიმდინარე შემოქმედებით მოვლენებზე წერას. ჟურნალ „საბჭოთა ხელოვნების“ რედაქცია ყოველგვარი ცდის მიუხედავად, ვერ ახერხებს მაღალკვალიფიციური წერილებისა და სტატიების ორგანიზებას. საქმიანი, პრობლემური წერილებით ძალზე ღარიბია გაზეთი „მხატვარი“, რომელიც წელიწადში ერთხელ გამოდის და მაშინაც კი ვერ აშუქებს დღევანდელი აქტუალურ საკითხებს. გაზეთი „ლიტერატურული საქართველო“ ხელგამოლიად ბეჭდავს დილექტანტურ, მეტად სადავო პოზიციის წერილებს მხატვრობაზე.

ერთი სიტყვით, კრიტიკული აზრის გააქტიურებისა და გაჯანსაღებისათვის ვერაფრითაა პერსპექტივას ვერ ვხედავ.

3. ჩემი აზრით, ქართულ მხატვრობაში მოდერნისტული მიმართულებანი აღმოცენდა ისეთი შემოქმედებითი თავისუფლების შედეგად, რომელიც თავის პრინციპებში არ გამოირჩევა იოლი გზით სიარულს, ეიწრო ფორმალური ამოცანებით შემოზღუდვას. დღევანდელი მხატვრული პროცესები ერთხელ კიდევ თვალნათლივ მიანიშნებს იმას, რომ მხოლოდ რეალიზმია არცთუ იოლად ასალები ციხესიმაგრე და ბევრი გაუბრის ამ ციხესიმაგრის ალების სიძნელეს. მოჩვენებით „ნოვატორობას“ კი ხშირად თავს აფარებს პროფესიული უმწიფარობაც, ნიჭისა და სათქმელის უქონლობა. დღეს აღარავინ კამათობს იმაზე, რომ საზოგადოების ერთ ნაწილში (ამ შემთხვევაში შემოქმედებითი საზოგადოების) მომძლავრდა სულიერი სიცარიელე, ზერელობისა და ქარაფშუტობისაყენ მიდრეკილება. მოდერნისტული მიმართულებების დამკვიდ-

რებაც პირადად მე სულიერების დაცემის შედეგად მესახება. სინამდვილეში ამგვარი პირდაპირ უნდა ითქვას, უაზრო მხატვრობას, რომაა მხმარებელი“ არ ჰყავს, იგი ხალხის არავითარი ინტერესით არ სარგებლობს, და როგორც არ უნდა გვარწმუნებდნენ უსაგნო ხელოვნების მაღალი ღირებულების არსებობაში მისი თავყანისმცემლები და პოპულარიზატორები, — თითო-ორილა ჟურნალისტი თუ ხელოვნებათმცოდნე, ამგვარი ქმნილებანი დაბადებიდანვე უდღეურად მიმაჩნია.

მაგრამ თუ რამ განაპირობა მოდერნიზმის პოპულარიზაცია — გამოფენაზე სრულუფლებიანობა და პრესაში ხობტა — ეს ჩემთვის სრულიად გაუგებარია.

4. კოსმოპოლიტურობა, ჩემი აზრით, შემოქმედებითი თავისუფლების უნაპირობის შედეგია და მას ერთგვარი შეხების წერტილებიც გააჩნია მოდერნიზმის პრინციპებთან. მაღალნიჭიერი რეალისტს, გულწრფელი და უშუალო მხატვრის შემოქმედებაში თავისთავად ვლინდება ეროვნული სულიც.

5. ახალგაზრდების შემოქმედება, ბუნებრივია, სხვადასხვა შესაძლებლობისა და მსოფლმხედველობის ჭგუფებს მოიცავს და ერთი საზომით ვერ მივუდგებით მათი შემოქმედების ნაყოფს. ამ ჭგუფებში იბადება ნამდვილი, სიახლეთა და ორიგინალობით აღბეჭდილი ხელოვნებაც და ცრუმხატვრობაც.

6. რა თქმა უნდა, მომრავლებულია პერსონალური გამოფენები. ნაკლებ სინტერესო გამოფენათა ექსპონირება დამთვალეირებულების ინტერესს ანელებს საერთოდ საგამოფენო ექსპოზიციებისადმი. არა თუ პერსონალურ გამოფენებზე, ვრცელ, რესპუბლიკურ გამოფენებზე წარმოდგენილი, იდუარო მხატვრულად უღიმამო და არაფრისმთქმელი ნამუშევრების სიმრავლე განაპირობებს მხატვრობისადმი საზოგადოების გულგრილობას.

7. ღრმად რომ დავუფიქრდეთ, წოდებები სადღეისოდ მართლაც უხერხულობას ბადებს. კრიტერიუმები აირია, იქმნება ურთიერთ მიმართ არაჯანსაღი ატმოსფერო.

„ხელოვნება ხალხს ეკუთვნის“ — ვლადიმერ ილიას ძე ლენინის ეს თეზისი არა მხოლოდ საბჭოთა ხელოვნების კრელოს, არამედ ხელოვნებისა და ხალხის ურთიერთდამოკიდებულების მარადიულ კანონზომიერებასაც გამოხატავს.

როგორ აფასებს ხალხი, საზოგადოება თანამედროვე ქართულ მხატვრობას? რა ეხმარება მის გულსა და გონებას, რას არ იღებს და რატომ, — ამის თაობაზე ჟურნალი შემდგომშიც გააგრძელებს საუბარს და ამ საუბარში იწვევს ყველა დარგის წარმომადგენლებს, ვისაც სურს თავისი შეხედულება გამოთქვას ხელოვნების სადღეისო მოვლენებზე.

სამოცდათი წლის გადასახედიდან

(პარტული მუსიკის მიერ განვლილი გზა)

გულბათ ტორაძე

მეტმობრის რევოლუციის შემდეგ გასულმა სამოცდათმა წელმა ცხადად დაადასტურა ის ჭეშმარიტება, რომ იგი იყო უდავოდ უმნიშვნელოვანესი ისტორიული წყალგამყოფი, რომელიც კი ახსოვს კაცობრიობას თავისი გაცნობიერებული არსებობის მთელ მანძილზე.

განსაკუთრებით დიდი და ყოვლისმომცველი იყო მისი მნიშვნელობა იმ ხალხებისათვის, რომლებიც მის ისტორიულ ორბიტაში მოხვდნენ. ამ მხრივ, ქართველმა ერმაც, ცხადია, გაიზიარა მრავალეროვანი გიგანტური ქვეყნის ხალხთა ისტორიული ხვედრი.

რანი ვიყავით და რანი გავხდით, რას მივალწიეთ 1917 წლის ნოემბრიდან გასული დროის მანძილზე? — ბუნებრივია საკითხის ასეთი დასმა ჩვენი ქვეყნის ყველა ერისათვის, მათი ეკონომიკური, სოციალური, ბიოლოგიური, თუ სულიერი ცხოვრების ფართო ასპექტში.

ჩვენც სწორედ ამ თვალსაზრისით, ამ ისტორიულ ჭრილში გვინდა შევავლოთ თვალი ქართული საბჭოთა მუსიკის (საკომპოზიტორო შემოქმედების) განვითარების გზას, გავარკვეოთ მისი ევოლუციური პროცესის კანონზომიერებანი. მამოძრავებელი სულიერი ძალები, ფერისცვალებათა მრავალსახეობა (თავიდანვე მინდა განვაცხადო, რომ არავითარ შემთხვევაში არ ვჩემულობ იმ პრობლემათა პირველადმოჩენისა და „დიაგნოსტიკისის“ როლს, რომლებიც წინამდებარე წერილში წარმოჩნდება).

მაშ ასე, რანი ვიყავით და რანი გავხდით?

— ალბათ, უფრო ადვილი იქნება პასუხის გაცემა ამ კითხვის მეორე ნახევარზე, რადგანაც იგი ეჭვმიუტანელი ფაქტების კონსტატაციას ემყარება.

ხომ ფაქტია, მაგალითად, რომ დღეს ქართული მუსიკა სარგებლობს (და სავსებით სამართლიანად) მაღალგანვითარებული და თვითმყოფი კულტურის სახელით. მას ღირსეული ადგილი უჭირავს საბჭოთა კავშირის მრავალეროვანი მუსიკალური ხელოვნების ავანგარდში. ქართველ კომპოზიტორებს, მუსიკალურ კოლექტივებსა და შემსრულებლებს ჩვენი კულტურის სახელი საერთაშორისო სარბიელზე გააქვთ. საიდან მოვიდა ყოველივე ეს, რა წინამძღვრებს ემყარება ქართული მუსიკის წარმატებები, მზარდი აღიარება?

ცხადია, პირველ რიგში უნდა ვუმაღლოდეთ ერის თანდაყოლილ მუსიკალურ ნიჭიერებას, რის შესახებაც ყველაზე უკეთ მეტყველებს უნიკალური მუსიკალური ფოლკლორი და მისი მშვენიერება — ხალხური მრავალხმიანობა, რომელიც აკადემიკოს ბ. ასაფიევის თქმით „ანციფრებს და ქედს ახრევინებს ადამიანს ქართველი ხალხის მუსიკალური გენიის წინაშე“. მაგრამ, ცხადია ისიც, რომ არა მხოლოდ მუსიკალურ ნიჭიერებაშია საქმე, და როგორც ეს ყველა ეპოქაში ხდებოდა, აქაც განმსაზღვრელ და წარმმართველ ძალას ისტორიული, სოციალური ფაქტორების რთული კომპლექსი, ხელშემწყობ თანმდევ გარემოებათა ერთობლივი ქმედება და ძალისხმევა შეადგენდა.

იმისათვის, რომ ნათლად გავერკვეთ, თუ რას ნიშნავდა ქართული მუსიკისათვის განვლილი 70 წელი, შევეცადეთ წარმოვიდგინოთ რა მხატვრული აქტივით მოვიდა იგი მე-20 საუკუნეში, რა სულიერი და ნივთიერი მარაგით შეხვდა 1917 წლით აღბეჭდილ ეპოქალურ ნიშანსებს.

ამ კითხვაზე ერთმნიშვნელოვანი პასუხის გაცემა ალბათ, შეუძლებელია. თავისებურად მართალი იქნებოდა ის, ვინც იტყოდა, რომ ქართული პროფესიული მუსიკალური კულტურის მშენებლობა ფაქტიურად ნულიდან დაიწყო, მიუხედავად იმისა, რომ უკვე გავაჩნდა ხალხი ნიჭიერებით აღბეჭდილი ცალკეულა ნაწარმოებები: მ. ბალანჩიშვილის რომანსები და საოპერო ფრაგმენტები, დ. არაყიშვილის რომანსები, ნ. სულხანიშვილის უმთავრესი გუნდები (მხედველობაში მაქვს 1917 წლამდე შექმნილი ნაწარმოებები).

მაგრამ კიდევ უფრო სამართლიანი იქნება იმის მტკიცება, რომ ზემოთქმული — საქმის მხოლოდ ერთ, ზედაპირზე მდებარე მხარეს ითვალისწინებს, რომ სინამდვილეში ქართველი ხალხი გრანდიოზული სოციალური ძვრების ეპოქას შეხვდა ერის გენეტიკურ კოდში ჩაწერილი მძლავრად აკუმულირებული სულიერი ენერგიის უდიდესი მარაგით, ხალხის კოლექტიური გენიის მიერ შექმნილი მემკვიდრეობით, რაც ადრე თუ გვიან კანონზომიერად უნდა ტრანსფორმირებულიყო ინდივიდუალური შემოქმედების ფორმებში.

გარდა ამისა, აუცილებლად უნდა გავითვალისწინოთ ერთი პრინციპული მნიშვნელობის ფაქტორიც, რომელიც ქართული მუსიკის მრავალსაუკუნოვანი პროფესიული ტრადიციის არსებობას გულისხმობს.

რაც თავი მახსოვს, ვამბობდით და ვწერდით: „ქართული პროფესიული მუსიკალური ხელოვნება ყალიბდება მე-20 საუკუნის დასაწყისში“ და სულ ოციოდე წელი თუ იქნება, რაც დავიწყეთ ამ ფრაზის წინ ძალზე მნიშვნელოვანი და აუცილებელი სიტყვის — „ახალი“ წამძღვრება. აუცილებელი იმიტომ, რომ ჯერ კიდევ აღრინდელ შუასაუკუნეებში ქართველმა ხალხმა შექმნა „ძველი“ პროფესიული კულტურა, რომლის ჰერმეტიკი მნიშვნელობა, სამწუხაროდ, დღემდე არა ვაპქვს ბოლომდე ვაცნობიერებული. არადა, უცილობელი დოკუმენტირებული ფაქტია, რომ დასავლეთევროპული გრიგორიანულ

ქორალის, ორგანუმის, მოტეტისა (მე-12 საუკუნეები) და ა. შ. პარალელურად და სინქრონულად ქართულმა შემოქმედებამ შექმნა თავისი თვითმოყოფი მალალგანივითარებული პროფესიული კულტურა, რომლის შესახებაც დღეს შეგვიძლია ვიმსჯელოთ არა მარტო ლიტერატურული წყაროების მიხედვით, არამედ იმ დიდებული საგალობლებით, საუკუნეთა სიღრმიდან რომ შემოგვინახეს ხალხმა და ქართულმა ეკლესიამ.

მე-8-11 საუკუნეების ჩვეხი სასიქადულო საეკლესიო მოღვაწენი, უმდიდრესი სასულიერო პოეზიის, დიდებული ჰიმნოგრაფიის შემქმნელები — ესენი ხომ ფაქტიურად პროფესიული მუსიკოსებიც კომპოზიტორები, ლოტბარები, მგალობლები და თუ გენებათ, მუსიკისმცოდნეები იყვნენ (აქ მარტო დიდი მიქაელ მოდრეკილის დასახელებაც იკმარებდა, თავისი „იადგარი“).

საერთო პროფესიული მუსიკირების ნამდვილი პანორამაა გადაშლილი „ვეფხისტყაოსანში“ — ჩვენი არსობის ამ უნივერსალურ მხატვრულ ენციკლოპედიაში.

მომდევნო საუკუნეების ისტორიული ბედუქუღმართობის პირობებში ქართული მუსიკა (ისევე როგორც მთელი ჩვენი კულტურა) ფაქტიურად, სრულ ვაკუუმში აღმოჩნდა, მისი გახვითარება დიდად შეფერხდა, მეტი რომ არა ვთქვათ.

აღმოსავლური ტრადიციის კულტურებთან (ძირითადად, სპარსულთან) ხანგრძლივმა კონტაქტმა, რალა თქმა უნდა, დამატებითი „ობერტონები“ შეჰმატა ჩვენს მუსიკას, გაამდიდრა მისი ბგერითი სპექტრი, ხოლო მე-19 საუკუნეში ფრიად ორიგინალური პლასტიკი შექმნა — ე. წ. ძველი თბილისის ფოლკლორი, მაგრამ ფაქტად რჩება ის, რომ ქართული მუსიკა, ძალიან დიდი ხნით მოსწყდა ევროპული მუსიკალური კულტურის მაგისტრალს, რომელთანაც ტიპოლოგიურად იგი გაცილებით ახლოს დგას, ვიდრე აღმოსავლურთან.

მე-19 საუკუნეში, როდესაც შეიქმნა პირობები ერის ფიზიკური და სულიერი აღორძინებისათვის, ძალა მოიკრიფა მუსიკალურმა ხელოვნებამაც, რომელიც თანდათანობით ეზიარა მსოფლიო მუსიკალური კულტურის დიად მონაპოვარს.

თბილისში საოპერო თეატრის გახსნამ (1851), იტალიური და შემდგომ რუსული საოპერო დასების მოღვაწეობამ. 1874 წ. თბი.

ლისში მუსიკალური სკოლის (1886-დან მას-წავლებლის) დაარსებამ საჭირო წინამძღვრები შექმნეს პროფესიული ხელოვნების (შემსრულებლობის, პედაგოგიკის, საკომპოზიტორო შემოქმედების განვითარებისათვის, რამაც მდიდარი ნაყოფი გამოიღო მომდევნო საუკუნის უკვე პირველ ათეულ წლებში.

სამწუხაროდ, ეროვნული აღორძინების ამ დიდებულმა ეპოქამ ვერ წამოსწია არა თუ ილიასა და აკაკის, არამედ მათი თანამოსაგრეების რანგის კომპოზიტორები, თუმცა არ შეიძლება უდიდესი მადლობის სიტყვებით არ მოვიხენიოთ ის მართლაცდა უანგარო ადამიანები — ხ. სავანელი, დ. მაჩაბელი, ფ. ქორიძე, ა. ყარაშვილი, ა. მიხანდარი, ი. კარგარეთელი და სხვები, რომლებმაც მოამზადეს ნიადაგი ეროვნული პროფესიული მუსიკალური ხელოვნების აღორძინებისათვის.

სულმნათმა ილიამ, რომელიც, საზოგადოდ, შორს იყო მუსიკოსის მოწოდებისაგან (ამას იგი დიდი პიროვნებისათვის ჩვეული თავმდაბლობით აღიარებდა) ფაქტურად წამოაყენა ეროვნული ოპერის შექმნის იდეა, როდესაც ლ. აღნიაშვილის გუნდის ერთ-ერთი კონცერტის შემდეგ სურვილი გამოთქვა, რომ „ჩვენმა დრამატულმა დასმა ეს ახალი საქმე, ხოროთი გალობა ქართულის ხმებისა, ზედ გადაბას წარმოდგენებსა!“ ეს ოცნება სამიოდე ათეული წლის შემდეგ ხორცს შეისხამს ზაქარია ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერში“.

ისტორიას, როგორც ცნობილია, ძალიან უყვარს პირველები (არ ვჩრდებთ მუსიკალური ნაწარმოებების შექმნის აღრინდელ დილექტანტურ ცდებზე) და ასეთად — ახალი ქართული პროფესიული მუსიკალური შემოქმედებისათვის მელოტონ ბალანჩივაძე მოგვევლინა. მისი რომანსების დაწერისა (1889) და „თამარ ცბიერის“ ნაწყვეტების აუღრების (1897) თარიღები სამუდამოდ შევიდა ჩვენი მუსიკალური ხელოვნების მატრიანში.

უკვე რევოლუციამდე შეიქმნა ისეთი ნაწარმოებები (დ. არაყიშვილის რომანსები, ნ. სულხანიშვილის გუნდები), რომლებიც ეროვნული მუსიკალური კლასიკის პირველ ნიმუშებად არის აღიარებული, და ბოლოს, არ უნდა დავავიწყდეს, რომ ჯერ კიდევ „აბესალომ და ეთერის“ ისტორიულ პრემიერამდე (1919) ქართული საზოგადოება გაეცნო ოპერის მნიშვნელოვან ნაწყვეტებს (პირველად — 1913 წ.) და მოუთმენლად ელოდა მას-

განსაზიერებს სცენაზე (ოქტომბრის რევოლუციამდე რამდენიმე თვით ადრე — 1917 წ. მაისში მოხდა კიდევ ერთი ღირსშესანიშნავი ამბავი — დაარსდა თბილისის სახელმწიფო კონსერვატორია).

მთელი ეს (ძალაუნებურად სქემატური) ექსკურსი დაგვიჩრდა იმისათვის, რომ დაახლოებით მაინც წარმოგვედგინა, თუ რა მხატვრული აქტივით მოვიდა ჩვენი მუსიკა 1917 წლისათვის: არც თუ მაინცდამაინც მდიდრულით — იტყვიან ერთნი, — ძალიან თვითმყოფით და ძალიან პერსპექტიულით — შეეპასუხებიან მეორენი. ისტორიული სიმართლე რომ ამ უკანასკნელთა მხარეზეა, დასტურდება იმ ფანტასტიკური ნახტომით, რომელიც ქართულმა მუსიკამ მომდევნო 2 წლის მანძილზე გააკეთა.

1919 — შესაძლოა, ყველაზე საოცარი წელია ქართული მუსიკის ისტორიაში: ერთი მეორის მიყოლებით სცენაზე დაიდგა 3 კლასიკურად აღიარებული ქართული ოპერა: დ. არაყიშვილის „თქმულება შოთა რუსთაველზე“, ვ. დოლიძის „ქეთო და კოტე“ და ზ. ფალიაშვილის „აბესალომ და ეთერი“. რომელთა შორის ბოლო ორი — ნებისმიერ წარმოსახვით მსოფლიო კონკურსზე შეიძლება გაეიტანათ და არ შევრცხვით.

ოთხიოდე წლის შემდეგ ამას მოჰყვა ზ. ფალიაშვილის „დაისი“ — საერთაშორისო რანგის კიდევ ერთი ნაწარმოები, თავისი უქცნობი, მარადსულდგმული მუსიკით.

1925 წელს დასტამბულ ნარკვევში „ქართული მუსიკა“ დ. არაყიშვილი საკსებით გამართლებული გულდაჯერებით წერდა: „საუკუნეთა სიღრმიდან ჩვენ გამოვედით ჰორიზონტზე და იმედი უნდა ვიქონიოთ, რომ იქედან უკვე აღარ ჩავალთ“.

30 წელი აშორებს მ. ბალანჩივაძის რომანსებს — ჩვენი ახალი მუსიკის პირველ მერცხლებს — „აბესალომისაგან“ და ოდნავ მეტი — პირველ სიმფონიურ ნაწარმოებს — არაყიშვილის პატარა სიმფონიურ პოემას — „ჰიმნი ორმუხს“ (1911) — თავისი მიმზიდველი მუსიკით — ქართული სიმფონიური კლასიკის პირველ ნიმუშებად აღიარებულ — შ. მშველიძის სიმფონიურ პოემა „ზვიადურსა“ (1940) და ა. ბალანჩივაძის 1 სიმფონიას (1944). არც თუ დიდი დროითი დისტანციაა, რომლის მანძილზეც ქართულმა მუსიკამ ფრიალ შთამბეჭდავი პარაბოლა შემოხაზა.

შორს წავიყვანდა ყველა ცოტად თუ ბევ-

რად მნიშვნელოვანი ნაწარმოების დასახე-
ლება (დაინტერესებულებს შემოძლია მიგუ-
თითო 1981 წ. № 5 „საბჭოთა ხელოვნებაში“
დაბეჭდილი წერილი „ძიებისა და წარმატე-
ბის გზით“), რომლებიც შეიქმნა 70 წლის
მანძილზე. შევეცდები მხოლოდ მოვხაზო
განვლილი დიდი გზის ძირითადი მომენტები,
მსხვილი პლანით გამოვყო უმთავრესი იდეუ-
რი თუ მხატვრულ-სტილისტური ტენდენ-
ციები.

რევოლუციის გამარჯვების შემდეგ შექმ-
ნილმა ახალმა სოციალურმა ვითარებამ მა-
ნამდე არნახული პერსპექტივები გადაუშა-
ლა ქართულ კულტურას, მათ შორის, მუსი-
კას. აქტიურად დაიწყო ახალი საბჭოთა მუ-
სიკალური კულტურის მშენებლობა. განსაკუ-
თრებული მნიშვნელობა ჰქონდა ეროვნულ
შემოქმედებით ძალების ინტენსიური ამო-
ქმედებისათვის თანასწორუფლებიანობის
პრინციპებზე აგებულ ეროვნულ პოლიტიკას,
რომელსაც საბჭოთა ხელისუფლება ახორცი-
ელებდა პირველი დღეებიდანვე. ეროვნული
აღორძინების პროცესი მძლავრად შეეხო მუ-
სიკალური კულტურის ყველა უბანს, სტიმუ-
ლი მისცა ყველა თაობის ქართველ მუსიკოს-
თა აქტიურ შემოქმედებით ფუნქციონირე-
ბას.

ქართველ კომპოზიტორთა უფროსი თაო-
ბის წარმომადგენლებმა, რომლებმაც ვოკა-
ლურ (კამერულ და საგუნდო) და საოპერო
ჟანრებში ჯერ კიდევ საქართველოში საბჭო-
თა ხელისუფლების დამყარებამდე შექმნეს
რიგი სანიმუშო, მაღალმხატვრული ნაწარმო-
ებებისა, საბჭოთა ეპოქაშიც განაგრძეს (ად-
რე გარდაცვლილი ნ. სულხანიშვილის გარ-
და) თავისი მოღვაწეობა, არაერთი ნაწარმო-
ებით გაამდიდრეს ჩვენი კულტურა (მარ-
ტო „დაისის“ დასახელებაც იკმარებდა). მათი
მუსიკალური მემკვიდრეობა იქცა იმ კეთილ-
ნაყოფიერი ნიადაგად, რომელზედაც აღმო-
ცენდა ქართული საბჭოთა მუსიკალური სკო-
ლა. უფროსი თაობის კომპოზიტორებმა და
პირველ რიგში, ზ. ფალიაშვილმა, რომელ-
მაც თავისი შემოქმედება ქართული ხალხუ-
რი მუსიკისა და მსოფლიო მუსიკალური კლასი-
კის მაღალი მხატვრული ტრადიციების ორ-
განულ სინთეზზე ააგო, ეს პრინციპები ქარ-
თველ საბჭოთა კომპოზიტორებს უანდერძეს.

უფროსი თაობის წარმომადგენელთა მხა-
ტვრულ მემკვიდრეობასთან ერთად ქართუ-
ლი საბჭოთა მუსიკის განვითარებისათვის

უდიდესი მნიშვნელობა ჰქონდა ხალხურ/მე-
მოქმედებას, რომელიც ჰემპარიტად დაუშ-
რეტელ წყაროდ იქცა ჩვენი კომპოზიტორთა
ბისათვის. იცვლებოდა ფოლკლორული მა-
სალის გამოყენების პრინციპები და „გეოგ-
რაფია“, ფართოვდებოდა მუსიკის სტილის-
ტური „სპექტრი“, მაგრამ მკვეთრად გამოხა-
ტული ეროვნული იერი მუდამ იყო და დღე-
საც რჩება ქართველ კომპოზიტორთა მუსი-
კის ძირეულ დამახასიათებელ თვისებად,
მისი ორიგინალობის ერთ-ერთ უმთავრეს
ფაქტორად.

ეროვნულ (ხალხურ და პროფესიულ) შე-
მოქმედებით ტრადიციებთან ერთად დიდი
მნიშვნელობა ჰქონდა ქართული მუსიკის ინ-
ტერნაციონალურ კონტაქტებს. პირველ რიგ-
ში, უნდა აღინიშნოს შემოქმედებითი კავ-
შირები რუსულ მუსიკალურ კულტურას-
თან — დაწყებული გლინკას კლასიკური მემ-
კვიდრეობით და დამთავრებული გამოჩენი-
ლი რუსი საბჭოთა კომპოზიტორების შემო-
ქმედებით. თავისი განვითარების პროცესში
იგი მდიდრდებოდა აგრეთვე საზღვარგარე-
თული — კლასიკური და თანამედროვე მუ-
სიკის მიღწევებით, ფართოვდებოდა მისი
იდეურ-მხატვრული ფარგლები და ინტონაცი-
ურ-სტილისტური ლექსიკონი.

განსხვავებით ვოკალური მუსიკისაგან,
რომლის დარგშიც ჯერ კიდევ რევოლუციამ-
დე შეიქმნა კლასიკური ტრადიციები, მუ-
სიკალური შემოქმედების ისეთი მნიშვნელო-
ვანი ჟანრების ფორმირება და განვითარება,
როგორიცაა სიმფონია, სიმფონიური პოემა,
ბალეტი, ორატორია, კამერულ-ინსტრუმენ-
ტული მუსიკა და სხვა, მთლიანადაა დაკავში-
რებული ახალი, საბჭოთა ფორმაციის კომ-
პოზიტორთა მოღვაწეობასთან. ყველა ამ
ჟანრში შეიქმნა მუსიკალური შემოქმედების
თვალსაჩინო ნიმუშები, რომლებმაც ფართო
აღიარება მოიპოვეს. ქართული მუსიკა დი-
დი ხანია გავიდა საკავშირო ასპარეზზე, ბო-
ლო წლებში კი — საერთაშორისო მასშტა-
ბითაც იმსახურებს ყურადღებას.

ქართული საბჭოთა მუსიკის განვითარების
პირველ ეტაპზე 20-30-იან წლებში განსაკუთ-
რებით საგულისხმო იყო ინსტრუმენტული
(სიმფონიური და კამერული) მუსიკის სწრა-
ფი განვითარება და შემოქმედებითი წარმა-
ტებები, რომლებიც კიდევ უფრო განმტკიც-
და მომდევნო პერიოდებში. შეიქმნა არა მარ-
ტო მრავალფეროვანი ფორმები სიმფონიუ-

რი მუსიკისა, არამედ სიმფონიზმის სხვადასხვა ჟანრული სახეებიც. ქართველ კომპოზიტორთა საუკეთესო ინსტრუმენტული ნაწარმოებები ყურადღებას იქცევს მუსიკალური ფორმის, ენისა და დრამატურგიის დამოუკიდებელი, ორიგინალური გადაწყვეტით ქართული ეროვნული სტილის საფუძველზე. ყოველივე ამას კი საძირკველი ჩაეყარა საბჭოთა საქართველოს პირველ წლებში, როდესაც ასპარეზზე გამოვიდა ნიჭიერ ახალგაზრდათა პლეადა: — შ. თაქთაქიშვილი, ი. ტუსკია, გ. კილაძე, ვ. გოციელი, მოგვიანებით — შ. მშველიძე და ა. ბალანჩივაძე. ამ თაობამ მნიშვნელოვანი წვლილი შეიტანა ქართული მუსიკის ქანრულ, თემატურ და სტილისტურ გამდიდრებაში, უკვე 20-იან წლებში დაიწერა რამდენიმე მხატვრულად საინტერესო ნაწარმოები. მხედველობაში გვაქვს გ. კილაძის „ქართული სიუიტი“, (1925 წ.) და ი. ტუსკიას კვარტეტი „ჩელა“ (1926 წ.). პირველი მათგანი ქართული ჟანრული სიმფონიზმის სათავედ უნდა მივიჩნიოთ, „ჩელა“ კი კამერულ-ინსტრუმენტულ ჟანრის ერთ-ერთი პირველი ნიმუშია, რომელმაც ბიძგი მისცა მუსიკალური ხელოვნების ამ მნიშვნელოვანი დარგის განვითარებას ჩვენში.

ცნობილია, რომ 20-იან წლებში (და შემდეგაც) საბჭოთა მუსიკის გზა არ იყო „იავრადით ფენილი“. ე. წ. რაბმ-ის („პროლეტარულ მუსიკოსთა რევოლუციური ასოციაცია“) საქმიანობამ დიდ ზიანი მიაყენა მის ნორმალურ წინსვლას, ჰარმონიულ განვითარებას, დროებით ჩამოაშორა იგი წარსულის უმდიდრეს კლასიკურ ტრადიციას. უნდა ითქვას, რომ „პროლეტულტურმა“ ლოზუნგებმა ვერ მოიციდეს ფიზი ქართულ მუსიკაში. თუმცა აქაც იყო მცდელობა კლასიკურ მეცკიდრეობაზე იერიშის მიტანისა — მერედა ვისზე? — ვ. დოლიძეზე (ბედი არ სწყალობს ამ კაცს!), დ. არაყიშვილზე და ძირითადად კი — ზ. ფალიაშვილზე და მის ოპერებზე! (მოვიგონოთ ილია ჭავჭავაძის მიმკიდრეობის სავალალო ბედი ამავე წლებში. თითქმის ზუსტი ანალოგია!) საბედნიეროდ, არავითარი „ორგდასკვნები“ არ გავეთებული. სიტყვამ მოიტანა და მინდა გავიხსენო — თუ საჯაროობა — საჯაროობა იყოს! — კიდევ

ერთი, — არც თუ ძალიან დიდი ხნისა, ~~გზა~~ მოხდომა ფალიაშვილის წინააღმდეგ. (თუ არ ვცდები, დიპლომატთა ~~უნაზე~~ ამერიკელთა დება „თავდასხმის მცდელობა უფარგის ხერხებით“): ერთი ცნობილი თანამედროვე ქართველი კომპოზიტორის განცხადება, რომ „ფალიაშვილმა 50 წლით უკან დასწია ქართული მუსიკის განვითარება“(!). იმ მოტივით, თურმე, რომ ფალიაშვილის „აბესალომი“ არაა დაწერილი მისი გამოჩენილი თანამედროვეების — რ. შტრაუსისა თუ ა. ბერგის ოპერების — „ელექტრას“ და „ვოცეკის“ მუსიკალური ენითა და საკომპოზიციო ტექნიკით, არ ვიცი საჭიროა თუ არა აქ ვრცელი კომენტარი? „აბესალომ და ეთერს“ (სხევე როგორც ყველა კლასიკურ, გენიალურ ქმნილებას), უკვდავება უწერია საუკუნეებში და, აბა, ერთი მიბრძანეთ, რა პრინციპული მნიშვნელობა ექნება მაშინ იმას, თუ სახელდობრ როგორი მუსიკალური ენითა და საკომპოზიციო ტექნიკით იყო იგი თავის დროზე დაწერილი? მარადიული შემოქმედი ხომ მუდამ უფრო თანადროული და აქტუალურია, ვიდრე ყველა დროისა და ეპოქის მოკვდავი „თანამედროვენი“!

საკვ(ბ) ცკ-ის 1932 წლის დადგენილებამ, რომელმაც ალაგმა „რაბმის“ გროტესკული თარეში, დიდად პროგრესული როლი შეასრულა და დროებით (1936 წ. გაზეთ „პრავედაში“ სუსნიანი სტატიის „აბდაუბდა მუსიკის მაგიერად“ — დაბეჭდვამდე) ნორმალური პირობები შეუქმნა საბჭოთა მუსიკას შემდგომი წინსვლისათვის. გამოჩაყლის არც ქართული მუსიკა და ქართველი კომპოზიტორები წარმოადგენდნენ.

30-იან წლებში ქართული მუსიკის წინსვლა გაშლილი ფრონტით მიმდინარეობს. კომპოზიტორები სულ უფრო თამამად მიმართავენ ახალ მუსიკალურ ჟანრებს, რომელთაც ჩვენში არ ჰქონიათ პროფესიული ტრადიციები. ასეთი იყო, მაგალითად, საბალეტო ჟანრი.

ა. ბალანჩივაძის „მთების გული“, რომელიც პირველად „მზიჭაბუკის“ სახელწოდებით დაიდგა თბილისში (1936 წ.), ქართული ეროვნული საბალეტო ხელოვნების ფუძემდებელ ნაწარმოებად გადაიქცა. ლენინგრადში 1938 წელს მისი დადგმის შემდეგ იგი აღიარებულ იქნა მთელი საბჭოთა მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ხელოვნების დიდ შენამენად, კომპოზიტორის გამარჯვება

¹ დაინტერესებულთ მივუთითებ: „ზ. ფალიაშვილი. ბიბლიოგრაფია“ (თბ, 1966, გვ. 133.)

გაიზიარა ჩვენი დროის გამოჩენილმა ბალეტ-მისტერმა და მოცეკვავემ ვ. ჰაბუკიანმა.

ქართული მუსიკალური კულტურის, კერძოდ, კლასიკური ეროვნული ოპერისა და ხალხური შემოქმედების ტრიუმფი იყო ქართული ლიტერატურისა და ხელოვნების პირველი დეკადა მოსკოვში 1937 წელს.

დეკადამ მძლავრი სტიმულის როლი შეასრულა ქართული მუსიკალური ხელოვნების შემდგომი განვითარებისათვის, ფრთები შეასხა ნიჭიერ ახალგაზრდობას.

მთელი ქართული მუსიკალური კულტურის ნამდვილ შემოქმედებით გამარჯვებას წარმოადგენდა შ. მშველიძის სიმფონიური პოემა „ზვიადაური“ (1940).

შ. მშველიძის შემოქმედება ახალი ქართული მუსიკის ძალზე საინტერესო და მნიშვნელოვან მოვლენათა რიცხვს მიეკუთვნება. კომპოზიტორი ქართული ეპიკური სიმფონიზმის ფუძემდებელია, „ზვიადაური“ კი მისი ყველაზე შთამბეჭდავი და ტიპური ქმნილებაა. სხვა ღირსებებს რომ თავი დავანებოთ, „ზვიადური“ — საინტერესოა თავისი თვითმყოფი მუსიკალური ენით, რომელიც ემყარება საქართველოს მთის (ფშაურ) ფოლკლორის ინტონაციურ და ჰარმონიულ კანონზომიერებებს, დღესაც რომ ასეთ დიდ როლს ასრულებს თანამედროვე ქართველ კომპოზიტორთა მუსიკაში.

პარადოქსული ფაქტი, რომ აგერ უკვე თითქმის 20 წელია, რაც „ზვიადაური“ აღარ მოგვისმენია ცოცხალი შესრულებით! კლასიკისადმი ასეთი დამოკიდებულება ყოვლად შეუწყნარებელია!

ქართული მუსიკის ახალი პერიოდი დაკავშირებულია დიდ სამამულო ომთან. მძლავრმა პატრიოტულმა აღმავლობამ, რომელმაც მოიცვა მთელი საბჭოთა ხალხი, სამამულო ომის გმირულმა ეპიზოდებმა სხვადასხვა ქარის არაერთი მნიშვნელოვანი ნაწარმოების შექმნა შთააგონეს ჩვენს კომპოზიტორებს.

სამამულო ომისა და მის მომდევნო წლებში ფართო შემოქმედებით ასპარეზზე გამოდიან კომპოზიტორთა ახალი თაობები, მთელი ძალით ახმოვანდა გამოჩენილი კომპოზიტორის ა. მაჭავარიანის ნათელი შემოქმედება. რომელმაც უმაღლესი მოიპოვა მსმენელთა სიმპათიები თავისი ხალასი ექსპრესიითა და პოეტურობით. მას შეუერთდნენ ნ. გუდიაშვილი, რ. გაბიჩავაძე, ბ. შვეერზაშვილი, დ. თორაძე, ა. ჩიმაკაძე, თ. თაქთაქიშვილი, რ. ლალიძე, ს.

ცინცაძე და სხვები. ეს ახალი საიმედო შემოქმედებითი ძალები მალე ქართული მუსიკის ავანგარდში ჩადგნენ. უფროსადაც წარმომადგენლებთან ერთად, ისინი წარმატებით ეწევიან შემოქმედებით მუშაობას ქართული მუსიკის სხვადასხვა დარგში.

განსაკუთრებით ნაყოფიერად ვითარდებოდა ომისა და მის შემდგომ წლებში სიმფონიური მუსიკა თავისი მრავალი ჟანრობრივი განშტოებით (სიმფონია, პოემა, უვერტიურა, სიუიტა, ინსტრუმენტული კონცერტი და სხვ.).

ქართული მუსიკა მდიდრდება მნიშვნელოვანი და სტილისტურად განსხვავებული ნაწარმოებებით, მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩევა ა. ბალანჩივაძის შესანიშნავი I სიმფონია, რომელიც საბჭოთა სიმფონიზმის საუკეთესო მიღწევათა დონეზე დგას.

დაგვირდება კიდევ ერთი აუცილებელი წიაღსვლის გაკეთება. 40-იანი წლების დასასრული, როგორც ცნობილია, ძალიან მძიმე იყო საბჭოთა მუსიკისათვის (ხომ გახსოვთ დადგენილება ვ. მურადელის ოპერის შესახებ და ის შედეგები, რომლებიც მას მოჰყვა!). ცენტრში მრისხანე ჰექა-ქუხილის გამოძახილები ჩვენშიაც გაისმა. ცოტა-ცოტა „მოხვდათ“ შ. მშველიძეს, გ. კილაძეს და ა. მაჭავარიანსაც. ყველაზე მეტად კი — ა. ბალანჩივაძეს და მერე რისთვის? — I სიმფონიისათვის! 1948 წლის გვიან შემოდგომით თბილისის კონსერვატორიის მცირე დარბაზში გაიმართა ღია კრება, რომელიც სასამართლოს სხდომას უფრო წაგავდა (დაწვრილებით ამის შესახებ იხ. წერილი „გამოჩენილი ქართველი მუსიკისმცოდნე“, „საბჭოთა ხელოვნება“ 1985 წ. № 9). სამიზნეში ამოღებული ა. ბალანჩივაძე და ცნობილი მუსიკისმცოდნე ლ. დონაძე სასწაულებრივად გადაურჩნენ ხიფათს, მაგრამ პარადოქსულია, რომ ჯერ კიდევ ზემოხსენებულ საკავშირო დადგენილებამდე ჩვენში აღმოჩნდნენ მუსიკოსები (და საკმაოდ ავტორიტეტული!), რომლებმაც ომი გამოუცხადეს ბალანჩივაძის შედეგს (მათთვის სიმფონია არასაკმარისად ქართულად ჟღერდა!).

მაინც სამართლიანობა შოითხოვს ითქვას, რომ განსხვავებით, მაგალითად, რუსი საბჭოთა კომპოზიტორებისაგან, ქართველი კომპოზიტორები დიდად არ დაზარალებულან „ანტიფორმალისტური კამპანიის“ პერიოდში (1948-1955), რის დადასტურებაც გამოდგება თუნდაც ის ცნობილი ნაწარმოებები, რომ-

ლებიც ამ დროს შეიქმნა: მშველიძის სიმფონიური პოემა „მინდია“ (1950) და მე-3 სიმფონია (1953), ა. ბალანჩიშვილის მე-3 საფორტეპიანო კონცერტი („საყმაწვილო“ (1952), ა. მაჭავარიანის სავიოლინო კონცერტი (1949) — ამ ქანრის უდავოდ საუკეთესო ნიმუში ჩვენს მუსიკაში, ო. თაქთაქიშვილის I-II სიმფონიები (1949-1953) და საფორტეპიანო კონცერტი (1951), ს. ცინცაძის II სიმებიანი კვარტეტი (1948), რ. ლალიძის საორკესტრო პიესა „საქიდაო“ (1952), ა. ჩიმაკაძის კანტატა „ქართლის გული“ (1952) და სხვ. (სიტყვამ მოიტიანა და კანტატა „ქართლის გული“, რომლის ყოველი შესრულება მუსიკალური ხელოვნების ზეიმად იქცეოდა ზოლმე, აღარ მოგვისმენია, „ზევიდაურის“ მსგავსად, თითქმის 20 წელია). ძნელი არაა დავრწმუნდეთ, რომ თითქმის ყველა ზემოთ ჩამოთვლილი ნაწარმოები ინსტრუმენტული ქანრისა (ამ სიას შეიძლება დაემატოს ს. ნასიძისა და ბ. კვერნაძის რამდენიმე ადრინდელი ინსტრუმენტული ნაწარმოები).

რაც შეეხება ჩვენი მუსიკოსთა ერთ-ერთ ყველაზე ტრადიციულ ქანრს, — ოპერას, იგი ხანგრძლივი დროის მანძილზე ქრონიკულ კრიზისს განიცდიდა, თუმცა შეიძლება ისეთი ოპერების დასახელებაც, რომლებიც მოსწონდათ მსმენელებს — (ა. ანდრიაშვილის „კაკო ყაჩაღი“ იდგებოდა სცენაზე რ სეზონის განმავლობაში), ანდა სერიოზული ღონისძიებებით იყო აღბეჭდილი (მ. მშველიძის „გმირულ-ეპიკური“ — „ამბავი ტარიელისა“, ნაწილობრივ, ა. კერესელიძის „ბაში-აჩუკი“ და დ. თორაძის „ჩრდილოეთის პატარაძალი“). ყველაზე დიდი და დამსახურებული წარმატება კი ზედა ა. ბუკიას საბავშვო ოპერას „დაუბატყებელი სტუმრები“ (1949).

თუ რა დიდი ნაბიჯი გადადგა წინ ქართულმა მუსიკალურმა ხელოვნებამ გასული 70 წლის მანძილზე, ნათლად დასტურდება ჩვენი საბალეტო ქანრის მავა ითით. ქართულ ბალეტს ზომ არავითარი პროფესიული ტრადიციები არ ჰქონია.

ქართველმა ხალხმა შექმნა უაღრესად ორიგინალური ეროვნული ქორეოგრაფიული ხელოვნება, რომელშიც ცეცხლოვანი ტემპერამენტი და გზნება კდემამოსილებათანაა შერწყმული. ქართულ კლასიკურ ოპერებში საკმაო ადგილი ჰქონდა დამთბილი ეროვნულ ცეკვებს და სწორედ აქაა ჩვენი საბა-

ლეტო ხელოვნების სათავეებიც. მაგრამ პირველი ბალეტი, რომელშიც ორიგინალური სინთეზში იყო მოცემული ეროვნული და კლასიკური საცეკვაო ფორმები, როგორც ითქვას, ა. ბალანჩიშვილის „მთების გულია“.

ქართული ბალეტის მომდენო საგულისხმო ნიმუში — გ. კილაძის „სინათლე“ — უკვე ომის შემდგომ (1947) შეიქმნა.

ერთ-ერთ ყველაზე სარეპერტუარო ნაწარმოებად იქცა დ. თორაძის გმირულ-რომანტიკული ბალეტი „გორდა“ (1949 წ.).

განსაკუთრებული წარმატება ზედა წილად ა. მაჭავარიანის ბალეტ „ოტელოს“, რომლის წარმოდგენა მოსკოვში 1958 წ. დეკადის დროს ქართული მუსიკალური და ქორეოგრაფიული ხელოვნების ტრიუმფად იქცა.

კომპოზიტორმა წარმატებით გაართვა თავი უძნელეს შემოქმედებით ამოცანას — მუსიკაში აემტყვევებინა შექსპირის ტრაგედიის სახეები. „ოტელოში“ ა. მაჭავარიანე წარმოდგება კომპოზიტორ-დრამატურგად, თეატრალურ-სიმფონიური ქანრის დიდოსტატად (1985 წ. ლენინგრადში დიდი წარმატებით დაიდგა ა. მაჭავარიანის ჯერ კიდევ 1974 წ. დამთავრებული ბალეტი „ვეფხისტყაოსანი“. თბილისში მისი დადგმის შესახებ კი ჩამი-ჩუმიც არ ისმის. არც კი ვიცი, რა ვუწოდო ამას!).

კამერულ-ინსტრუმენტული ქანრის განვითარება აგრეთვე აღინიშნა რიგი შემოქმედებითი მიღწევებით (განსაკუთრებით ნაყოფიერად მუშაობდნენ ნ. გუდიაშვილი, ა. შავერზაშვილი და ს. ცინცაძე).

ს. ცინცაძის ნიჟმა პირველად აალაპარაკა მუსიკალური საზოგადოება 1947 წელს, თბილისში გამართულ რესპუბლიკურ კონკურსზე, როდესაც 22 წლის კომპოზიტორის სიმებიანმა კვარტეტმა პირველი პრემია დაიმსახურა. ორიოდ წლის შემდეგ კვარტეტისა და სამი მინიატიურის შექმნისათვის ცინცაძეს, მაშინ ჯერ კიდევ მოსკოვის კონსერვატორიის მეორე კურსის სტუდენტს, სახელმწიფო პრემია მიენიჭა. ეს კვარტეტი ამ ქანრის პირველი სრულყოფილი ნიმუში იყო საქართველოში.

ახალი ეტაპი ქართული რომანსის ისტორიაში იწყება 40-იანი წლების მეორე ნახევრიდან. ამ დროსაა დაწერილი მაჭავარიანის ცნობილი რომანსები „არ დაიდარლო, დედაო“, „ცისა ფერს“. მოგვიანებით შექმნილ რომანსთან — „სხივო მზეთამზის სახეო“ ერთად ისინი შეიძლება მივაკუთვნოთ ქარ-

თული ვოკალური ლირიკის საუკეთესო ნიმუშთა რიცხს, თავისი მხატვრული ღირსებებით გამოირჩევიან აგრეთვე ჩიმპაძის ლირიკული რომანსები „შენი დაღალნი“, „ნინო ჭავჭავაძის“. ნამდვილი შედეგია მისი „ფიროსმანის სიმღერა“.

მომხილავი მელოდიურობისა და ლირიკული გულითადობის წყალობით ფართო გავრცელება ჰქონდა რ. ლალიძის სიმღერებს. ჰემშირითად „გლობალური“ წარმატება ჰქონდა „სიმღერას თბილისზე“, რომელიც საქართველოს დედაქალაქის თავისებურ „მუსიკალურ ემულმად“ გადმოქცა. არ ჩამოეშვარდება მას თავისი ლირიკული გამომსახველობით სიმღერა ფილიდან „საბუღარელი ჭაბუკი“. საზოგადოდ შეიძლება ითქვას, რომ პოპულარული სიმღერების უმრავლესობამ ეკრანიდან გაიხმოვანა. ასეთებია, მაგალითად, ლალიძის სხვა სიმღერები; აგრეთვე კერესელიძის, თორაძის, ყანჩელის, დავითაშვილის, გორდელის, კვერნაძის, ვაწაძის და სხვათა სიმღერები.

ქართული მუსიკის შემდგომი ეტაპია 60-70-იანი წლები, რომლებიც ძალზე ნაყოფიერი და მრავალფეროვანი იყო სხვადასხვა თვალსაზრისით. ქართული მუსიკის შემოქმედებითი ავტორიტეტი ამ წლებში კიდევ უფრო ამაღლდა. ამის მაჩვენებელია ის ბრწყინვალე წარმატება, რომელიც ჩვეულებრივ ახლავს ხოლმე ქართული მუსიკის კონცერტებს მოსკოვსა და სსრკ სხვა ქალაქებში. მთელი რიგი ნაწარმოებები წარმატებით დაიდგა და შესრულდა უცხოეთში. მრავალი ქართველი კომპოზიტორი გახდა სსრკ სახელმწიფო, რესპუბლიკური და საერთაშორისო პრემიების ლაურეატი.

ასპარეზზე გამოვიდა კომპოზიტორების ახალი თაობა, რომელმაც ყურადღება მიიპყრო მაღალი პროფესიული კულტურით, მუსიკალური გამომსახველობის ახალი საშუალებების თამაშ ძიებით, გაამდიდრა ქართული მუსიკა თემატურად და სტილისტურად. მათ შორის განსაკუთრებით გამოირჩევიან ნ. მამისაშვილი, ნ. გაბუნია, გ. ყანჩელი, ვ. ახარაშვილი, ი. კეჭაყმაძე, ი. ბარდანაშვილი, საგრძნობლად ამაღლდა ამ პერიოდში შეფასებათა ესთეტიკური კრიტერიუმი, შეიცვალა კრიტიკული მსჯელობის ასპექტებიც.

ჩვენი კომპოზიტორების შემოქმედებითმა პრაქტიკამ უკანასკნელი წლების მანძილზე მთელი სიმწვავეით დასვა ტრადიციულობისა

და ნოვატორობის, ეროვნულისა და თანადროულის უაღრესად აქტუალური პრობლემები. ეს წლები აღინიშნა კომპოზიტორების შემოქმედებითი თანამედროვე თემატიკისადმი, მუსიკალურ-გამომსახველობითი საშუალებების ინტენსიური გამდიდრებით. სტილისტური ჩარჩოების გაფართოებით, ტექნიკური არსენალის განახლებით, ეროვნული საწყისის ახალი რაკურსების ძიებით.

ახალი ტენდენციების წამომწყებად უპირატესად ახალგაზრდობა გვევლინებოდა, მაგრამ შეიძლება მივუთითოთ აგრეთვე უფროსი თაობის კომპოზიტორებზე, რომელთა ნაწარმოებებიც მეტყველებს საგრძნობ ძვრებზე, ხოლო ზოგჯერ კი (მაგალითად, რ. გაბიჩვაძე, ნაწილობრივ ა. მაჭავარიანი, დ. თორაძე) შეიმჩნევა საკუთარი შემოქმედებითი პრიციპების ძირეული გადასინჯვა.

გასაგებია მიზეზები, რომლებმაც წარმოშვეს ზემოხსნებულ ტენდენციებზე კერძოდ, კეთილშეოფელი როლი შეასრულა 40-იანი წლების დასასრულის დოგმატური შეცდომებისაგან განთავისუფლებამ, შეიქმნა აუცილებლობა მე-20 საუკუნის საზღვარგარეთული კულტურის ათვისებისა, რომელიც დიდხნის მანძილზე თავისებურ ტერა ინკოგნიტას წარმოადგენდა ახალგაზრდებისათვის. ჩვენ მოწმენი ვხვდებით საინტერესო, ნიჭიერად დაწერილი, მაგრამ სადისკუსიო ნაწარმოებების მთელი რიგის შექმნისა, რომლებიც მკვეთრად ცვლიან არსებულ წარმოდგენას ქართულ ეროვნულ მუსიკალურ სტილზე.

ცხადია, ეროვნული სტილის გაგება და მისი გამოვლინების ფორმები, ისევე, როგორც, საზოგადოდ, მუსიკალური აზროვნება, ევოლუციას განიცდის, მაგრამ ერთია ტრადიციების სახეცვლა და მეორე მათი იგნორირება. ამგვარი ტენდენცია არ შეიძლება კეთილნაყოფიერი იყოს არათუ დამწყები ავტორებისათვის, არამედ თვით დასრულებული ოსტატებისთვისაც. ქართველი კომპოზიტორების, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდების, ნაწარმოებებში კავშირი ეროვნულ მუსიკალურ ნიადაგთან სულ უფრო გაშუალებულ, შენიღბულ და ზოგჯერ კი არსებითად მხოლოდ სიმბოლურ ხასიათს ატარებს.

მაგრამ ამ ჭკათხს აქვს თავისი მეორე მხარეც, მხატვრული განვითარების შესაბამისად, გამომსახველ საშუალებათა საერთო ევოლუცია შეუქცევადი პროცესია და უდიდამო ფრთამოკვეცილი ტრადიციონალიზმი ისე-

თვე უპერსპექტივო და ფუჭია, როგორც პრეტენზიული „ნოვატორობა“. ამ ჭეშმარიტებას ზოგჯერ ივიწყებენ ადამიანები, რომლებიც ხელალებით უარყოფენ საზოგადოდ თანამედროვე მუსიკას.

ხანდახან ჩვენ გვესმის ისეთი სახის შეპასუხება, რომ მუსიკისათვის მთავარია არა ეროვნული გამოკვეთილობა, არამედ ნათელი შემოქმედებითი ინდივიდუალობა. უცილობელია, რომ ვერავითარი ეროვნულობა ვერ უშველის ნაწარმოებს, თუ იგი არ არის ნიჭიერი და ოსტატურად დაწერილი, მაგრამ ხომ უმტიცესი ფაქტია ის, რომ წარსულისა და თანამედროვეობის ყველაზე ნათელი ინდივიდუალობანი მუდამ მკვიდრ ეროვნულ ნიადაგზე ვლინდებიან!

ყოველივე ამით როდი მსურს იმის თქმა, რომ ჩვენს მუსიკაში შეიქმნა „ავრალური“ მდგომარეობა, მით უმეტეს, რომ ჩვენ მოწმენი ვართ მკაფიოდ გამოხატული ეროვნული სტილის ნაწარმოებების შექმნისაკენ. საგულისხმოა, რომ თავი იჩინა ისეთმა მისასალმებელმა ტენდენციებმა, როგორიცაა ფოლკლორის „ყაირი“ პლასტების გამომზეურებისაკენ სწრაფვა. მკვეთრად გაიზარდა მთის დიალექტების, საგალობლებისა და განსაკუთრებით, სურული სიმღერების ინტონაციური და ჰარმონიული ელემენტების ხვედრითი წონა. ნიშანდობლივია აგრეთვე სწრაფვა ისეთი სტილისტური ხერხებისაკენ, როგორიცაა ხალხურ-სასიმღერო მასალის ინტონაციური გამახვილება, მელოსის ინსტრუმენტალიზაცია, ყველაზე „ცხარე“ აკორდული კომპლექსების ხაზგასმა, ფაქტურის პოლიფონიზაცია და ა. შ. მოკლედ, ქართული ეროვნული სტილი მუსიკაში და მისი განხორციელების ფორმებში საგრძნობ ევოლუციას განიცდის.

როგორია საკუთრივ ქართულ-სტილისტური ტენდენციები, რომელთა მოწმენიც გავხდით 60-70-იანი წლების მანძილზე? ჯერ ერთი. 40-იანი წლების დასასრულსა და 50-იანი წლების დასაწყისთან შედარებით აღინიშნება სინთეზური ტექსტიანი ქანრების მნიშვნელობა: ზრდა პრინციპულად სხვა, ესთეტიკურად გამდიდრებულ საფუძველზე. იქმნება საკმაოდ მრავალფეროვანი თემატიკის თანისუფლად ინტერპრეტირებული ვოკალურ-სიმღერითური ქანრის ნაწარმოებები. სულ უფრო ნაკლებად ვხვდებით ქანრის გადაწყვეტის „პარადულ-ოფიციალურ“ ნიმუშებს.

მკვეთრად იზრდება სიმფონიური მუსიკის,

კერძოდ, „წმინდა“ სიმფონიის ქანრის მნიშვნელობა, რასაც მოწმობს თვით რაოდენობრივი მაჩვენებლებიც და შექმნილი ნაწარმოებების მაღალი მხატვრული ხარისხი. სუსტდება ინტერესი პროგრამული ქანრების მიმართ. მკვეთრად იზრდება ხვედრითი წონა კამერულ-ინსტრუმენტული ქანრისა. კომპოზიტორები ითვისებენ არასტანდარტული შემადგენლობის კამერული ანსამბლის სხვადასხვა სახეს, რომელიც მანამდე ნაკლებად გვხვდებოდა მათს შემოქმედებაში.

საკმაო ხნის ტრადიციის შესაბამისად 60-70-იან წლებში ყველაზე წარმატებით გამოიყურება სიმფონიური ქანრი. ამაზე მეტყველებს არა მარტო რაოდენობრივი მაჩვენებლები, არამედ ნაწარმოებთა მხატვრული ღირსებები, ყველაზე მკაფიოდ სწორედ სიმფონიურ ქანრში გამოვლინდა ზემოხსენებული შემოქმედებითი ტენდენციები, რომლებიც მხატვრული გამოსახვის ხერხებისა და მუსიკალური ენის განახლებასთან არის კავშირებული.

60-80-იან წლებში შექმნილ სიმფონიათაგან გამოირჩევა: შ. მშველიძის მე-4 (1968), ა. ბალანჩივაძის მე-3 (1979), რ. გაბრიელის I (1964), ა. მაჭავარიანის მე-2 (1973) — მაღალი კლასის პარტიტურა, რომელიც შემობრუნების პუნქტად იქცა კომპოზიტორის შემოქმედებით ევოლუციაში. იგივე შეიძლება ითქვას დ. თორაძის მე-2 სიმფონიაზე („ქებათაქება ნიკორწმინდას“, 1967 წ.).

60-იან და განსაკუთრებით 70-იან წლებში მძლავრად ვაიფურჩქნა ს. ნასიძის საკომპოზიტორო ნიჭი. საკმაოდ დიდი რეზონანსი ჰქონდა უკვე მე-3 („კამერულ“) სიმფონიას, რომელშიც პირველად მკვეთრად გამოვლინდა კომპოზიტორის აზროვნების ნათლად გამოხატული ინტელექტუალური ხასიათი, გამომსახველ ხერხთა მკაცრი შერჩევა, ესთეტიკური კულტურა. ფრიად განსხვავებული, ორიგინალური მხატვრული კონცეფციის მქონე ნაწარმოებებია მე-5 („ფიროსმანი“), მე-6 („პასიონე“) და მე-7 („დალაი“) სიმფონიები. „ფიროსმანი“ სურათოვან-მონტაჟური ხერხებით წარმოსახულია დიდი ქართველი მხატვრის ცხოვრების ყოფითი ფონი, გადმოცემულია მისი ბედის მწარე ტრაგიზმი, გამოვლენილი შინაგანი ძალა აკუმულირებული „პასიონის“ ტრაგიკულ ეპოსში, მძაფრი ექსპრესიით არის გამსჭვალული „დალაის“

მუსიკა (კერძოდ, მისი საკვირველი კულმინაცია).

გ. ყანჩელი თანამედროვე ქართული მუსიკის ერთ-ერთი ყველაზე მნიშვნელოვანი ფიგურაა. თავისი შვიდი სიმფონიით მან მოწინავე საბჭოთა კომპოზიტორთა რიგებში დაიმკვიდრა ადგილი. კომპოზიტორს მონახული აქვს მუსიკალური სახეებისა და სტილისტური ხერხების წრე, სიმფონიური დრამატურგიის საკუთარი ტიპი, რომელიც ემყარება მძაფრად დინამიკური (გროტესკული) და სტატიკურ-ჰერმეტიკ (ამაღლებულ-ლირიკული) ვრცელი მუსიკალური „ზონების“ შეპირისპირებასა და მონაცვლეობას. კომპოზიტორი მაღალ გემოვნებას და დრამატურგიულ ოსტატობას ამჟღავნებს.

უდავოდ ორიგინალური ნაწარმოებია ფ. ლონტის მე-6 სიმფონია (1979), რომელიც ყურადღებას იქცევს თავისი უმძაფრესი ემოციური ტონუსით, ექსპრესიით, თანამედროვე მუსიკალურ-გამომსახველი ხერხების ფართო გამოყენებით. შთაბეჭდილებას ახდენს სიმფონიის ამაღლებული პოეტური ფურცლებიც. ამ თვისებებით აღბეჭდილია მისი კონცერტი-სიმფონიაც ჩელოსა და ორკესტრისათვის.

60-70-იან წლებში კომპოზიტორები ნაყოფიერად მუშაობდნენ ინსტრუმენტული კონცერტის ჟანრში.

ფართო საზოგადოებრივი რეზონანსი ჰქონდა ა. ბალანჩიუაძის მე-4 საფორტეპიანო კონცერტს (1965 წ.). მასშტაბური, მხატვრულად მრავალფეროვანი ნაწარმოებია ნასიძის საფორტეპიანო კონცერტი № 2.

საფორტეპიანო პედაგოგიური ლიტერატურის კარგი შენაძენია ნ. მაისისაშვილის „პიონერული კონცერტი“ (1965). კომპოზიტორთა „ახალი ტალღა“ ამ მნიშვნელოვანი წარმომადგენლის დამახასიათებელი თვისებაა მაღალი ესთეტიკური კულტურა, კოლორიტის ფაქიზი შეგრძნება. ბოლო ხანებში მაისისაშვილმა გაამდიდრა საფორტეპიანო ლიტერატურა ფრიად ორიგინალური ნაწარმოებით, როგორიცაა ციკლი — „ლირიკული დღიურის ფურცლები“ (პროგრამული ხასიათის 8 ეპიზოდი). იგი ემყარება მის მიერ შემუშავებული ე. წ. „საჰაზიანი კომპოზიციის“ მეთოდს.

დამსახურებული წარმატება ხვდა წილად ვ. აზარაშვილის სავიოლონჩელო კონცერტს (1970), რომელიც ამ ნიჭიერი და ნაყოფიერი კომპოზიტორის საუკეთესო მიღწევად მი-

გვაჩნია. მუსიკალური სტილის თანადროვეობასთან ერთად კონცერტის მუსიკალური ენა კური მიმზიდველობითა და ემოციურობა მომსახველობით გამოირჩევა. აღსანიშნავია შ. დაეილოვის 3 კონცერტი კლარნეტისათვის.

ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებით პრაქტიკაში ერთ-ერთი წამყვანი ადგილი მუდამ ეკავა ვოკალურ-სიმფონიურ (კანტატა-ორატორიულ) ჟანრს, რომელსაც თავისი მხატვრული ძირები ჩვენი ხალხის საგუნდო ეკოსში აქვს. ეს შემოქმედებითი ინერცია თავს იჩენდა განსახილველ პერიოდშიც, როდესაც მასხევებელიცაა რამდენიმე ღირსშესანიშნავი ნაწარმოები. მათ შორის თავისი მონუმენტური მასშტაბებით და მხატვრული ამოცანის სირთულით ცენტრალური ადგილი უკავია ო. თაქთაქიშვილის ორატორიულ „რუსთაველის ნაკვალევზე“ (1964) და „ნიკოლოზ ბარათაშვილი“ (1970).

ორატორია „რუსთაველის ნაკვალევზე“ (ი. აბაშიძის ლექსებზე), ახალი ქართული მუსიკის ერთ-ერთი საუკეთესო ნიმუშია. ეს არის თავისებური ოდა, მიძღვნილი ქართული ეროვნული კულტურის უდიდესი გენიისადმი.

აღნიშვნის ღირსია აგრეთვე ს. ცინცაძის ორატორია „უკვდავება“ და ი. გეჭაძის „რეკვიემი“ (1984).

70-იანი წლების მეორე ნახევრის ყველაზე ნათელი საკომპოზიტორო „აღმოჩენა“, ჩვენი აზრით, დაკავშირებულია ი. კეკეაშვილის სახელთან. მოკლე დროის მანძილზე მან დამსახურებულად მოიპოვა საგუნდო ჟანრის დიდოსტატის სახელი. საგუნდო წერის უახლესი რესურსების ვირტუოზული ფლობა ეროვნული სტილის არასტანდარტული ფორმები, დახვეწილი გემოვნება — გამოარჩევს ამ კომპოზიტორის ნაწარმოებებს.

60-80-იანი წლების კამერულ-ინსტრუმენტული მუსიკის მიღწევები კვლავ ძირითადად დაკავშირებულია ამ ჟანრის აღიარებულ დიდოსტატის ს. ცინცაძის სახელთან. თავის ადრე შექმნილ 4 კვარტეტს იგი უმატებს 6 შესანიშნავ სიმებიან კვარტეტს, რომლებიც საერთაშორისო მასშტაბით დაფასდა. თუმცა უნდა ითქვას, რომ თანდათანობით კვარტეტის ჟანრი გამოდის ცინცაძის „მონოპოლიური მფლობელობიდან“. მაღალი მხატვრული რანგის ნაწარმოებებს ქმნიან ამ ჟანრში სხვა კომპოზიტორებიც.

ს. ცინცაძის ხსენებული კვარტეტებიდან განსაკუთრებით გამოეყოფთ მე-6-ს და მე-10-ს.

კომპოზიციური სტრუქტურის სრულ განსხვავებულობასთან ერთად მათ ანათესავებს დამატებული დინამიური პულსი, ინტონაციური და პარმონიული ენის სიმძაფრე, ფაქტურის პოლიფონიურობა, ფორმის კონცენტრირულობა. აღსანიშნავია ამ პარტიტურების თითქმის სიმფონიური მასშტაბები, დამუშავებითი ელემენტისა და ოსტინატური რიტმული ფიგურების სიჭარბე. 3 სიმებიანი კვარტეტი დაწერა ს. ნასიძემ. ეს ნაწარმოებები საინტერესოა თავისი თანამედროვე დონით, ფაქტურისა და ტექნიკური ხერხების მრავალფეროვნებით.

კამერულ-ინსტრუმენტულ ჟანრში მუშაობდნენ აგრეთვე ა. მაჭავარიანი, რ. გაბიჩვაძე, ა. შავერზაშვილი, ნ. გუდიაშვილი, ვ. აზარაშვილი, ი. ბარდნაშვილი და სხვები.

ახალი ქართული მუსიკის პატარა თვალმარგალიტია გ. გაბუნias „იგავი“. ეს ლაკონიური და ორიგინალური ნაწარმოები ერთსულოვანი მოწონებით სარგებლობს.

რაც შეეხება მუსიკალური თეატრის ჟანრებს, ისინი კვლავ რჩებოდა ქართველ კომპოზიტორთა შემოქმედებითი ინტერესების სფეროში. საკმარისია ითქვას, რომ ამ პერიოდში დაიწერა 30-მდე ოპერა (მათ შორის: თანამედროვე თემაზე) და 20-ოდე დაიდგა კიდევ სცენაზე. მაგრამ უმრავლესობამ ვერ გაუძლო დროის გამოცდას. წარუმატებლობის მიზეზი სხვადასხვა იყო: პასიური ტრადიციონალიზმი, პროფესიული ოსტატობის ხარვეზები, მუსიკალურ დაწაყვეტათა უფერულობა, ლიბრეტოს დრამატურგიული დეფექტები. ამავე დროს შეიქმნა ისეთი ოპერებიც, რომლებიც წარმოგვიდგენდა ქართული ოპერის ყველაზე მაღალ დონეს ზ. ფაღიაშვილის შედევრების შემდეგ. ასეთებია: ო. თაქთაქიშვილის „მინდია“, „მთვარის მოტაცება“, შ. მშველიძის „დიდოსტატის მარჯვენა“, რ. ლალიძის „ლელა“.

განსაკუთრებული წარმატება ხვდა „მინდიას“ (1961), რომელიც დაიდგა საბჭოთა კავშირის მრავალ საოპერო სცენაზე, უცხოეთში. ეს მისი მაღალი მუსიკალური და დრამატურგიული ღირსებებით აიხსნება. მუსიკა გამსჭვალულია შინაგანი დინამიკითა და ექსპრესიით და ფართო მელოდიური სფეროებით გამოირჩევა. საუკეთესო სოლო ნომრები დამკვიდრდა საკონცერტო რეპერტუარში.

ფართო პლანის საოპერო დრამატურგად გვიჩვენა თავი კომპოზიტორმა „მთვარის მო-

ტაცებაში“ (1978), რომლის იდეურ-მხატვრული ღირსებების საუკეთესო დამადასტურებელია ის ფაქტი, რომ მისი პრემიერის შემდეგ იმართა სსრკ დიდი თეატრის სცენაზე. ეს არის მონუმენტური საოპერო ტილო, რომელშიც დიდი დრამატურგიული ოსტატობით არის გადახლართული სოციალურ-რევოლუციური, ფსიქოლოგიურ-ინტიმური და ხალხურ-ეპიკური მოტივები.

უდავოდ ძლიერი, თვითმყოფი ნიშნებით აღბეჭდილი ნაწარმოებია მშველიძის „დიდოსტატის მარჯვენა“ (1961), რომლის მთავარი იდეა ხალხის შემოქმედი გენიის უკვდავებაა. მუსიკაში ჭარბობს მკაცრი, ეპიკური ტონი. დიდ შთაბეჭდილებას ახდენს ოპერის საგუნდო სცენები.

ქართული საოპერო თეატრის მშვენებად იქცა ლალიძის „ლელა“ (1975), რომელშიც რელიეფურად გამოვლინდა კომპოზიტორის ნიჭის ბედნიერი თვისებები: ფართო, გულში ჩამწვდომი მელოდიზმი, ლირიკული ექსპრესიულობა, ხალასი რომანტიკულობა.

80-იან წლებში თბილისის საოპერო თეატრის სცენაზე ხორციელდება ორი საინტერესო ახალი ნაწარმოების პრემიერა. ესენია: გ. ყანჩელის „და არს მუსიკა“ და ბ. კვერნაძის „იყო მერვესა წელსა“. მაღალი საკომპოზიტოროსტატობით დაწერილი ამ ორი ოპერის შესახებაში ჩვენი საზოგადოების აზრი გაიყო. ერთმნიშვნელოვანი აზრი მათ შესახებ არც ჩვენა გვაქვს, მაგრამ ერთი რამ კი აუცილებლად უნდა ითქვას: ორივე ეს ოპერა წარმოადგენს საოპერო ჟანრის ორიგინალური ინტერპრეტაციისა და ახალი გზების ძიების ნაყოფს, რის გარეშეც წარმოუდგენელია მუსიკალური (და საზოგადოდ ყოველგვარი) ხელოვნების პროგრესი.

გარკვეული წინააღმდეგობრიობით ხასიათდება ქართული ბალეტის განვითარების გზები 60-70-იან წლებში, რაც ნაწილობრივ დაკავშირებული იყო იმ კრიზისულ მდგომარეობასთან, რომელშიც სპორადულად ექცეოდა ხოლმე ამ პერიოდში ჩვენი თეატრის საბალეტო დასი (სამწუხაროდ, ეს კრიზისი დღესაც არ არის დაძლეული). ყოველ შემთხვევაში, აღარ შექმნილა მაჭავარიანის ცნობილი „ოტელოს“ რანგის ნაწარმოები. სცენაზე დადგმულ ბალეტებს შორის ყურადღებას იმსახურებს ს. ცინცაძის „დემონი“ (1961) და „რივარისი“ (1982 წ. დაიდგა მოსკოვში), რ.

გაბიჩვაძის „ჰამლეტი“ (1971), ბ. კვერნაძის „ქორეოგრაფიული ნოველები“ (1964).

დაბოლოს, მუსიკალური თეატრის კიდევ ერთი ჟანრის — ოპერეტის (მუსკომედის) შესახებ.

შეიძლება ითქვას, რომ თეატრის ძირითადი სარეპერტუარო ფონდი სწორედ უკანასკნელი 20 წლის მანძილზე შეიქმნა. კომპოზიტორების ინტერესის აქტივიზაციას ოპერეტის ჟანრისადმი უდავოდ შეუწყო ხელი თბილისის მუსიკალური კომედიის თეატრის საშემსრულებლო კულტურის ზრდა.

ჟანრის აპრობირებული ოსტატების — გ. ცაბაძისა და შ. მილორავას გარდა სცენაზე დადგმული ოპერეტების ავტორებს შორის ვხვდებით ს. ცინცაძეს, ა. მაჭავარიანს, რ. ლალიძეს, ა. შავერზაშვილს, შ. ახმაიფარაშვილს, ა. კერესელიძეს, რ. გაბიჩვაძეს, დ. თორაძეს, ნ. გუდიაშვილს, ო. თევდორაძეს, ბ. კვერნაძეს, ვ. ახარაშვილს, ნ. გაბუნias, ლ. იაშვილს, ა. ჩიმაძეს და სხვებს.

ჟანრის სიმწიფის მაჩვენებელია მისი თემატიკური ჩარჩოების საგრძნობი გაფართოება. იქმნება, შავალიად, სატირული კომედიები, ოპერეტა-პამფლეტები, ისტორიულ-რევოლუციური თემატიკისადმი მიძღვნილი, ლირიკული, საბავშვო ოპერეტები.

კომპოზიტორები სულ უფრო თამამად მიმართავენ განვითარებულ ვოკალურ-არაბუნებულ და საანსამბლო ფორმებს, სტილისტურად უფრო მრავალფეროვან და მდიდარ მუსიკალურ ენას.

რაც შეეხება საესტრადო მუსიკას, რომელსაც წარსულშიც ჰქონდა საკმაო ტრადიციები, — მისი ინტენსიური განვითარების პერიოდი ემთხვევა სწორედ 60-70-იან წლებს. საესტრადო კოლექტივებისა და შემსრულებლების მოთვლა რიგმა საკავშირო მასშტაბით მოიზოვეს აღიარება. ყველა ისინი ძირითადად მუშაობენ ახლად შექმნილ რეპერტუარზე. თავის დროზე დიდი წვლილი შეიტანეს საესტრადო მუსიკის განვითარებაში დ. თორაძემ, რ. გაბიჩვაძემ, ნ. გუდიაშვილმა, ა. კერესელიძემ, პ. ნალბანდოშვილმა და გ. ცაბაძემ, რომლის მუსიკა აღბეჭდილია ცხოველ-მყოფელობით, მელიოდური გამომსახველობით, საესტრადო „პეფით“ და მსმენელთა მყარი სიმპათიებით სარგებლობს. ნაყოფიერად მოღვაწეობენ საესტრადო ჟანრში შ. მილორავა, ო. თევდორაძე, ვ. ახარაშვილი, გ. ყანჩელი, ნ. გიგაური და სხვ. მიუხედავად

ამისა, ქართული საესტრადო მუსიკის დღევანდელი მდგომარეობა სერიოზულ შემოქმედებას იწვევს. ეს ეხება ამ ჟანრში დარღვევების მოქალაქებს, რომელთა, ათასი სხვადასხვა არხით გავრცელებული, მძარე გემოვნების პროდუქცია, მე ვიტყვოდი, აბინძურებს მუსიკალურ გარემოს, ეს ეხება ურიცხვი საესტრადო ანსამბლის — ჩვენებურისათვის ჩამოსვლის — რეპერტუარს, რომელიც უნებურად, ეკოლოგიური ტერმინოლოგიის მომარჩევის სურვილს იწვევს.

ქართული მუსიკის აღმავლობისა და მისი საიმედო შემოქმედებითი რეზერვის უტყუარი მაჩვენებელი მუდამ იყო ის სასიამოვნო გარემოება, რომ წლიდან წლამდე იგი იცვებოდა ახალ-ახალი საიმედო ძალებით, რომლებიც რესპუბლიკის წამყვან კომპოზიტორთა რიგებში იმკვიდრებდნენ ადგილს. გვაგონდება ჯერ კიდევ 1952 წელს დიდი საბჭოთა კომპოზიტორის და მოსტაჰოვიჩის მიერ ნათქვამი სიტყვები: „თამაშად შეიძლება ითქვას, რომ ჩვენი ქვეყნის არც ერთ რესპუბლიკაში არ შეინიშნება ახალგაზრდა შემოქმედებითი ძალების ისეთი მძლავრი მოზღვაება, როგორც საქართველოში“.

სამწუხაროდ, დღეს ამ სიტყვების განმეორება ნამდვილი ანაქრონიზმი იქნებოდა. ჩვენი კომპოზიტორების თაობა, რომელსაც კვლავ ინერციით „ახალგაზრდულს“ ვუწოდებთ (მათ შორის არიან ნიჭიერი, პროფესიულად აღჭურვილი კომპოზიტორები: ი. ბარბაქაძე — სხვადასხვა ჟანრის რამდენიმე ფრიად საინტერესო ნაწარმოებში ავტორი და გ. ჩლაიძე, აგრეთვე, ე. ლომდარიძე, თ. შავლობაშვილი, გ. ჯაფარიძე, რ. კახილოტი, მ. ოძელი და სხვ.), სინამდვილეში უკვე კარგა ხანია გაცდა უზრუნველ ასაკს, მისი ცვლა კი არა და არ ჩანს. ძალზე შემამფოთებელი გარემოებაა, რომლის ახსნაც ჩემი აზრით, არავითარ დედუქციურ დასკვნას არ ექვემდებარება. იმედი ვიქონიოთ, რომ ეს დროებითი მოვლენა (ბუნება ჭირვეულობს!) და ჩვენ კვლავ გავხვდებით ხალასი შემოქმედებითი ნიჭით დაჯილდოებული ახალგაზრდობის დაწინაურების მოწმენი.

ძვირფასი მხატვრული შემკვიდრება, რომელიც დავგვიტოვა დიდი ოქტომბრის რევოლუციის შემდეგ გასულმა 70 წელმა, გვაულებს მის გავრცელებას, მოვლა-პატრონობას, პროპაგანდას, შესწავლას და — რაც მთავარია, შემდგომ განვითარებას.

მოგონებები

ალექსანდრე დილმელოვი



ცნობილი ქართველი ოპერატორის ალექსანდრე დილმელოვის (1884-1958) მოგონებები დაწერილია 40-იანი წლების ბოლოს (სავარაუდოდ — 1948 წელს) საბჭოთა კინოს ცნობილი ისტორიკოსის ვენიამინ ვეგენის ძე ვიშნევსკის (1898-1952) თხოვნით, რუსული კინოს იუბილისადმი მიძღვნილი სავარაუდო გამოცემისათვის. ხელნაწერი დაცულია ლიტერატურისა და ხელოვნების ცენტრალურ სახელმწიფო არქივში. პუბლიკაცია მოამზადეს და შენიშვნები დაურთეს რიგელმა კინომოდელმა იური ციციანმა და ურნალიტმა გ. თუშმალიშვილმა.

ცნობა არ იყო გასაქმრში აღმოჩენილი, როდესაც მე, როგორც საბჭოთა კინემატოგრაფიის უზუტეს მუშაკს, მოხოვეს მომეთხრო იმის შესახებ, თუ როგორ გაჩნდა კინემატოგრაფიის თბილისში. მართალია, კარგად მახსოვს ფიზიკოსების კრუზხესა და დერნინგის¹ მიერ ე. წ. „ბუნდოვანი სურათების“ დემონსტრირება, სადაც არც თუ ისე ცუდად ხორციელდებოდა მოძრაობის ეფექტები, მაგრამ, რაღა თქმა უნდა, — ის არ იყო ნამდვილი ლიუმინერის კინემატოგრაფი.

სწორედ ამიტომ მომიხდა მიმემართა ისეთი უტყუარი წყაროებისათვის, როგორიც იმ პერიოდის, — 1896 წლის ადგილობრივი გაზეთები იყო. აღმოჩნდა, რომ ლიუმინერის კინემატოგრაფი კავკასიაში და კერძოდ, ტფილისში გაჩნდა სხვა ქალაქებზე უფრო გვიან². ამრიგად, 1896 წელს, ტფილისელებს საშუალება ჰქონდათ მხოლოდ „ყალბი“ კინემატოგრაფი ეხილათ. გამოდის, რომ, ამ 50 წლის მანძილზე მეხსიერებას არ უღალატნია ჩემთვის...

აი რას გვამცნობდა 1896 წლის ნოემბრის დასაწყისში გაზეთი „ტიფლისსკი ლისტოკი“: „უტყუარისა და დედაქალაქის ბეჭდვითი სიტყვა ბევრს იწერება პარიზული ფოტოგრაფის — ლიუმინერის გამოგონებაზე, რომელსაც მან „კინემატოგრაფი“ ანუ „ცოცხალი ფოტოგრაფია“ უწოდა. ჩვენ უკვე ვიტყვობ-

ნებოდით იმ გასაიყარ შთაბეჭდილებაზე, რომელსაც ეს ფოტოები ახდენენ, თუ რაოდენ დიდი სიზუსტით ასახვენ ისინი ცხოვრებისეულ სურათებს. ამჟამად, კინემატოგრაფის დემონსტრირებას აპირებს ტფილისელთათვის კარგად ცნობილი ფიზიკოსი ე. ო. კრუზხე³, რომელიც დაგვამახსოვრდა თავისი შესანიშნავი „ბუნდოვანი სურათებით“...

კრუზხეს სურათებს, რომლებიც მართლაც საუცხოონი იყვნენ, უჩვენებდნენ დრუმონდის⁴ სინათლის გამოყენებით. გარდა ამისა, ნაჩვენები იყო რამდენიმე კინოსურათი აპარატით, რომელსაც კრუზხემ რატომღაც „კინევიტოგრაფი“ უწოდა. იყო ეს „ყალბი ლიუმინერი“ თუ არა, მე ამას დაბეჯითებით ვერ მოგახსენებთ, მაგრამ ფაქტია, რომ „კინევიტოგრაფის“ სენსები დიდი წარმატებით ტარდებოდა ქმები ნიკიტინების ცირკში 1896 წლის ნოემბრიდან 1897 წლის თებერვლის ჩათვლით. ხოლო შემდეგ კი, ნამდვილი „ლიუმინერის კინემატოგრაფი“ გაჩნდა. ამის დასტურად მე ისევ და ისევ იმდროინდელი პრესის გამოცხადებებს მოვიშველიებ:

„შაბათს, 29 მარტს, ქართული თავდაზნაურობის თეატრში შედგა პირველი სენსი „ლიუმინერის კინემატოგრაფისა“. საგაზეთო რეკლამა ამჯერად გამართლდა და უნდა ითქვას, რომ ტფილისს ამგვარი ჯერ არაღერი უნახავს... სურათებიდან განსაკუთ-

რებით გამოირჩევა „საქანელა“, ფრიად სასაცილონი არიან „ვირები“, რომლებიც თავდადმართზე ეშვებიან, საზოგადოებას დიდი მოწონება დაიმსახურა სურათმა, სადაც ორი პაწია ბავშვის საუზმეა ნაჩვენები; ცხოვრებისეული სინამდვილით ხასიათდებიან აგრეთვე: ცხენოსანთა ჯირითი, მატარებლებისა და გემების მიმოსვლა. დიდ შთაბეჭდილებას ახდენენ სურათები „შავი ზღვის ხედი“, „სცენა ზანგების ცხოვრებიდან — ბანაობა“, „აზიური ტომების დეპუტაცია“, „ლიუმპერების ოჯახი“, „საბანაო მილანში“... ერთი სიტყვით, ლიუმპერის კინემატოგრაფი უთუოდ დიდ ყურადღებას იმსახურებს... „ტიფლისკი ლისტოკი“.

არანაკლებ აღფრთოვანებულ შეფასებას იძლევა გაზეთ „აკეკაზის“ რეცენზენტი. მან დაწვერებით აღწერა ნანახი სურათები და თავისი წერილი შემდეგი სიტყვებით დაასრულა: „ჩვენის აზრით, მიზანშეწონილი იქნებოდა, რომ ლიუმპერის გამოგონება გეოგრაფიის გაკვეთილებისა და ლექციებისათვის მიგვესადაგებინა — მეცნიერული თვალსაზრისით ალბათ, ამას ჩვენ კიდევ მოვესწრებით, ჯერჯერობით კი დაეკმაყოფილდეთ იმ წმინდა მსატკრული სიამოვნებითა და ინტერესით, რომელსაც სიახლე გვთავაზობს“...

ყველაზე საინტერესო კი ის არის, რომ გაზეთ „ახალი მიმოხილვის“ რეცენზენტმა კინემატოგრაფის გაკრიტიკებაც — კი სცადა:

„რომ არა სინათლის ციმციმი (მეტად არასასიამოვნო და დამღლელი თვალისათვის), ეკრანზე სხეულების მეტისმეტი სიმკვეთრე და წყვეტურობა (განპირობებული იმ გარემოებით, რომ ფოტოგრაფიას ძალუძს მოძრაობის მხოლოდ ცალკეული მომენტების გადმოცემა, ამიტომაც მცირე ინტერვალები მათ შორის გარდაუვალია), მზის სითბოსა და ცოცხალი, მკაფიო კოლორიტის უქონლობა, აგრეთვე პეროვანი პერსპექტივის უქმარილობა, რომ გამოც სხეულები უქანა პლანზე მეტად მოსტრონი ჩანან, ხოლო წინ კი, პირობით, — კარიკატურულად გაზრდილნი, — მოკლედ, ეს დასანანი გარემოებანი, რომ არა, ლიუმპერის კინემატოგრაფი ყველაზე უფრო გაწაფულ თვალსაც კი შეცდომამში შეიყვანდა“...

მე სრულებით არაფერი მახსოვს ამ სენსების შესახებ. შესაძლოა მაშინ, 13 წლის რეალისტი, დიდად არ დავინტერესდი სიახლით,

და გამოვტოვე კიდევ პირველი სენსებიც ეს უთუოდ ასე იყო, სულ მალე კი მე, უფრო სწორად — მამაჩემი და მე შევეუფლებეთ კინემატოგრაფის გამოგონებას. ეს დაახლოებით ასე მოხდა.

1898 წელს, გადასახადის შეუტანლობისთვის გავირიცხე რეალური სასწავლებლიდან. რის გამოც, მომიწია შეგირდად დადგომა პატარა ფოტოსახელისნოში, სულ მალე კი მე იქვე ფოტოგრაფად და რეტუშორად ვმუშაობდი. სწორედ ამ პერიოდში დაიწყო ჩემი გატაცება „ბუნდოვანი სურათებისა“ და „ჯადოსნური ფარანი“ წარმოდგენებით. ამ გატაცებას მამაჩემიც იზიარებდა, რომელიც ათასნაირი იდეებით დაინტერესებული ადამიანი გახლდათ, მას გარკვეული პროფესია არ ჰქონდა და ჯამაგირს, სასამართლო ორგანოებში სხვადასხვა სახის თხოვნების შედგენითა და შეამდგომლობით შოულობდა.

1900 წელს, მოსკოვური ფირმა „შვებესაგან“ მან ორი „ჯადოსნური ფარანი“ და დიამოზიტეების სერია იყიდა, შემდეგ კი, ამ დიამოზიტეების გასანათებლად ეთეროვან-ქანებადური დანადგარიც შეიძინა. როდესაც ეს ყველაფერი ტფილისს ჩამოიტანეს, მე და მამაჩემი (მაშინ 16 წლისა ვიყავი) პროექციის სრულყოფას შევეუდეთ.

ჩვენ გადავწყვიტეთ, მოგვეხდინა ორივე ფარანის ერთ წერტილში პროეცირება. ყოველივე ეს შეუპოვარ შრომასა და დიდ დროს მოითხოვდა, მაგრამ, მიუხედავად ამისა, ჩვენ არც თუ ისე ცუდ შედეგს მივაღწიეთ. ასე მაგალითად, ერთ-ერთ სურათში პირველი ფარანიდან ზონივზის ხილის პროეცირება მოვახდინეთ, ბოლო მეორიდან — ხილზე გამკლული მეფარანისა. მეფარანე სინათლეს ანთებდა და ამავე დროს, ხილზე მატარებელიც ვაღიოდა. შემდგომ სურათში — „შილიონის ციხე-სიმაგრის“ ტბაზე მოცურავე იალქნიანი ნაგების ცურვის ილუზიას ერთდროულად მომუშავე ორი ფარანი იძლეოდა.

ეს ჩვენი მეტადინეობა იქითკენ იყო მიმართული, რომ შეგვექმნა ე. წ. „მოძრავი სურათები“. მაშინ კინემატოგრაფზე არც კი ვფიქრობდით. ზაფხულში უცხოეთიდან ვილაც მოყვარული ჩამოვიდა, რომელსაც თან ლიუმპერის აპარატი და 20—30 მეტრი სიგრძის ფილმებიც ჰქონდა. ფილმებში ასახული იყო ნატურული ჩანახატები საზღვარგარეთის ცხოვრებიდან: ბანაობა პლაჟზე, მატარებლის

ჩამოდგომა სადგურზე, ცხენების გადაყვანა მდინარეზე, ტვირთის გადაზიდვა პარიზში და ა. შ.

ამ უძიებლო კინომეწარმეს დანაკარგები ჰქონდა: მან რატომღაც ვერ შესძლო თავისი სურათების დემონსტრირების წესრიგში მოყვანა და ფრიად გახარებული იყო, როდესაც თითქმის ნახევარ ფასში მიჰყიდა აპარატი და ფილმები მამაჩემს. მე გაოცებული ვათვალიერებდი ლიუმიერის სახელგანთქმულ გამოგონებას: როგორ დამიგვიანია თურმე ჩემი ექსპერიმენტებით „გაციოცხლებული ფოტოგრაფიის“ სფეროში!

გავიდა ხანი და 1900 წლის შემოდგომაზე მე და მამაჩემმა დავიწყეთ ჩვენი კინემატოგრაფიული მოღვაწეობა, რათა ცოტადენი შემოსავალი გვემოხდა და ამასთან ჩვენი ექსპერიმენტების გაგრძელების საშუალებაც მოგვეცემოდა. მოვამზადეთ რამდენიმე სამგანყოფილებიანი წარმოდგენა, რომლებიც ისეთნაირად იყო გაანგარიშებული, რომ პირველ ორ განყოფილებაში „ბუნდოვანი სურათები“ გვეჩვენებინა, ხოლო მესამეში — კი სინემატოგრაფი. მართალია, კინოსურათების რეპერტუარში რაიმე სიახლე არ გვექონია, სამაგიეროდ, ბუნდოვანი სურათების პროგრამა განახლებული იყო დიაბოზიტევიტებით, რომლებიც მე რუსი კლასიკოსების — პუშკინის, ლერმონტოვის, გოგოლის, კრილოვისა და ტოლსტოის ნაწარმოებების მიხედვით შევქმენი. ხოლო შემდეგ კი, ისე გავთამაშდი, რომ შოთა რუსთაველის „ვეფხისტყაოსანსაც“ კი მივმართე.

1900 წლის ოქტომბერში დადგა ჩვენი პირველი გასტროლის დღე. ავირჩიეთ ფსევდონიმი — „ჯონ მორისი“ და გავემგზავრეთ შემდეგი მარშრუტით: გორი, ბორჯომი, სურამი, შორაპანი, ჭიათურა, ქუთაისი, ფოთი. ამასთან, ისიც უნდა ითქვას, რომ „შეიარაღებულნი“ ვიყავით მანდატით, რომელიც კავკასიის სასწავლო ოლქის უფროსმა გამოგვიცო:

მ ო წ მ ო ბ ა

„გაეცეს ხარკვის გუბერნიის გადამდგარ მოხელეს, დავით ეგნატეს ძე დიდიშლოვს მასზედ, რომ მას და მის თეატრ — „ჯონ მორისი“ დაერთოს უფლება კავკასიის სასწავლო ოლქის ტერიტორიაზე არსებულ გიმნაზიებში, რეალურ სასწავლებლებში, სკოლებსა და სხვა დაწესებულებებში, ბუნდოვანი სურათების დემონსტრირებისა, იმ პირობით, თუ-

Театръ грузинскаго дворянства.
Сегодня, въ субботу, 18-го ноября, демонстрируется
КИНЕМАТОГРАФЪ
(оживленная фотография бр. Лумьер.)
ВСЕМИРНАЯ НОВОСТЬ.
Начало въ 8 час. вечера. Подробности въ афишахъ. 5050 1-1

კი ყოველ ცალკეულ შემთხვევაში ისინი მიიღებენ თანხმობას დაწესებულების დირექციისაგან, სადაც სურათები იქნება ნაჩვენები. ყოველივე ამას ვადასტურებ ჩემის ხელმოწერითა და სახელმოწიფო ბეჭდვით.

1900 წლის 6 ოქტომბერი

№ 12333 სასწავლო ოლქის უფროსის შემცვლელი კანცელარიის მმართველი“
(ხელმოწერა ძნელად გასარკვევია)

მატერიალური თვალსაზრისით ჩვენმა მოგზაურობამ საკმაოდ წარმატებით ჩაიარა. კონსენსები მოსახლეობისათვის უცხო ხილი იყო და ამიტომ, ხშირად ჩვენი სადგე ჩასვლა ილუზიონისტების ჩამოსვლად ცხადებოდა. ასე მაგალითად, ქუთაისში ეკრანის გმირები ცოცხალ ადამიანებად მიიჩნიეს. როგორ ვიანობ, რომ მაშინ არ ვაგროვებდი მასალებს და არ ვიწერდი ჩემს შთაბეჭდილებებს! გასტროლიდან ტფილისში დაბრუნებისთანავე რამოდენიმე წარმოდგენა გავმართე სკოლებში, გიმნაზიებსა და კლუბებში. საფხულში მანგლის გავემგზავრეთ, შემდეგ კი ალექსანდროპოლში, ელიზვეტოპოლში და ერევანში ვიყავით. 1902 წელს, ჩვენი მარშრუტი ასეთი იყო: ქარსი, ელიზვეტოპოლი, ბაქო. ბაქოდან ბორნით თურქესტანში გადავედით და მივაშურეთ ქალაქებს — კრასნოვოდსკს, ასხაბადს, ტაშკენტსა და კოკანდს. 1903 წ. ვიმოგზაურეთ მარგელანში, სამარყანდში, ჩარჯუიში, მერვში და ბოლოს ძველ და ახალ ბუხარაში, იქ დავამთავრეთ რა გასტროლები, ტფილისს დავებრუნდით.

ამ მოგზაურობისას შეძენილმა გამოცდილებამ გვიჩვენა, რომ ჩვენს რეპერტუარს სრულყოფა სჭირდებოდა. ამიტომ, დროებით შევწყვიტეთ აპარატების ექსპლუატაცია. ამასთანავე მალე დავრწმუნდით, რომ ჩვენს ტფილისში აჩუფდნის დროს ბევრი რამ შეიცვალა. ქალაქში მომრავლდნენ გასტროლიორები, რომლებიც თავიანთ კინოსურათებს თეატრებში უჩვენებდნენ. ეს სურათები ისე პრიმიტიული აღარ იყო და ჩვენდა საუბედუროდ მალე დავრწმუნდით, რომ კინემატოგრაფი თანდათანობით მთავარ ადგილს იკავებდა პროგ-

რაპაში, ხოლო ბუნდოვანი სურათები კი, რაოდენ სრულყოფილიც არ უნდა ყოფილიყო, უკვე აღარავის აინტერესებდა და ისინი თანდათანობით უკანა პლანზე გადადიოდა.

1904 წელს, ტფილისში, გოლოვინის პროსპექტზე გაიხსნა ივანიცკაიასა და როზეტის მუღმივმოქმედი კინო-ილუზიონი: ეს ილუზიონი ყოფილ რესტორან „მედვედის“ შენობაში მდებარეობდა (ახლა ის შენობა აღარ არსებობს, იმ ადგილზე სასტუმრო „პალასია“⁷ აშენებული). შემდგომ, ივანიცკაია გამოეყო როზეტის და გახსნა დამოუკიდებელი ილუზიონი იქვე, — გოლოვინის პროსპექტზე, — იმ სახლში, სადაც ახლა შიხმანის ფოტოსახელოსნო მდებარეობს. ამ შენობაში პატარა ელექტროსადგური იყო მოწყობილი, რომელიც ივანიცკაიას ილუზიონს ენერგიით კვებავდა.

ერთხელ, მოხდა ისე, რომ ელექტროსადგურიდან ენერგიის მიწოდება დაირღვა, ხოლო ახლო-მახლო სხვა სადგური არსად იყო. ბუნებრივია, სენსებივ შეწყდა, რაც დიდ დანაკარგებთან იყო დაკავშირებული, მით უმეტეს, რომ მთავარი კონკურენტიც გვერდში ჰყავდათ. ივანიცკაიას სასოწარკვეთილებამდე აღარაფერი უკლდა, მაგრამ საბედნიეროდ, ერთმა მისმა მეგობარმა, რომელსაც ჩემი სენსების შესახებ ჰქონდა ვაგონილი, ურჩია დახმარებისათვის ჩემთვის მოეძრაოთ. მე დაუყოვნებლივ მიმიწვიეს და გამოსავალიც მალე ვიპოვე: დროებით, ელექტროსადგურის შეკეთებამდე, გამოვიყენე ჟანგბადური განათება, რომლის მოპოვებასაც იქვე, ეზოში ვახერხებდი.

სენსებივ შეუჩერებლივ მიმდინარეობდა და მთელი კვირის განმავლობაში ეთერულ-ჟანგბადური განათება ელექტრობის მაგივრობას სწევდა. ყოველივე ამის შედეგად, ივანიცკაიამ შემომთავაზა მასთან მუღმივ სამუშაოზე დარჩენა, მექანიკოს-დემონსტრატორის თანამდებობაზე.

სწორედ აქედან იწყება ჩემი სამსახურებრივი კარიერა და მე, 20 წლის ყმაწვილი, თვეში 120-მანეთიანი ჯამაგირით ოჯახის მარჩენალი გავხდი, მითუმეტეს, რომ ჩვენი გეგმები „გაცოცხლებული ბუნდოვანი სურათების“ სფეროში არ განხორციელდა და მამაჩემი კვლავ უმუშევარი იყო. ივანიცკაიას საქმე წარმატებით მისდიოდა. დროის მცირე მონაკვეთში მან მრავალი ფილმი შეიძინა და

პროგრამების მეტრაჟი ზოგჯერ 500 მეტრამდე აღწევდა. ეს იყო მცირე მოცულობის მინი-დრამები, კომედიები და ფეერები. თანაც აღსანიშნავია, რომ მათი რაოდენობა საკმარისი იყო საგასტროლო მოგზაურობებისთვისაც, როგორიც, მაგალითად, 1905 წელს, თურქესტანის ქალაქებში ჩავატარეთ. მოგზაურობა თავდაპირველად წარმატებით მიმდინარეობდა, მაგრამ შემდეგ, მთელი თვით შევრჩით ტაშკენტში რკინიგზის მუშაეთა გაფიცვის გამო.

დაბრუნებასთანავე ივანიცკაიამ „მუშტაი-დის“ ბალში საზაფხულო კინოთეატრი გააშენა თავისი პატარა ელექტროსადგურით. ამ შენობას „ტყუ-ს სახლი“ დაქვეა. კინოთეატრთან არსებული ამდაგვარი ელექტროსადგური იმ დროისათვის აუცილებლობას წარმოადგენდა, რადგან ელექტროენერგიის მოწოდება ტფილისში არარეგულარული იყო.

რეპერტუარი, ძირითადად, უცხოური ფილმებისაგან შედგებოდა, პროგრამების შევსება-გაახლება კი ძალზე იშვიათი იყო. მუშაობა საღამოს 5 საათიდან ღამის 1 საათამდე მიწევდა, თუ უფრო გვიანობამდე არა (დიასახლისი ტყუილად არ მიხდიდა ჯამაგირს). პროექტორი მოძრაობაში ხელით მომყავდა, რადგან ძრავა მას არ ჰქონდა. ფირებსაც თავად მე ვახვევდი, ვინაიდან დამხმარეების ყოლა „მიხანშეწონილი“ არ იყო. სადღესასწაულო და გამოსასვლელ დღეებში კიდევ უფრო დიდ გასაჰირში ვიყავი. ასეთ დღეებში მუშაობა 13-14 საათს მიწევდა. ყოველგვარ შესვენებებზე, საუზმეებსა და სადილებზე ხომ ლაპარაკიც ზედმეტი იყო: ასე, აპარატთან მდგომი, ცალი ხელით პროექტორის სახელურს ვატრიალებდი, მეორეთი კი ხმელ პურს შევექცეოდი. შევბუთლებები ხომ სულ მთლად წარმოუდგენელ „ფუფუნებად“ ითვლებოდა, მათზე წარმოდგენაც კი არ გვქონდა.

ასეთ ვითარებაში ვიმუშავე წელიწადნახევარი, შემდეგ კი სამხედრო სამსახურში გაიწვიეს. ვმსახურობდი ტულასა და კალუგაში. 1909 წელს ტფილისის დაგვრადი და კვლავ ივანიცკაიას მივამუშრე. ამასობაში ბევრი რამ შეიცვალა — გაიხსნა რამდენიმე ახალი კინოთეატრი, თვით კინოსურათების ხარისხიც გაუმჯობესდა, გაჩნდა რუსული წარმოების ფილმები.⁸

1910 წლისთვის მე უკვე ვოცნებობდი საკუთარ გადამღებ კინოაპარატზე, მაგრამ იმ

დროს მისი შეძენა ცოტა ვისმეს თუ შეეძლო. ამიტომ გადაწყვიტე გამეზიარებინა ჩემი სურვილი ივანიცკაისთვის, მან კი სწრაფად მოისაზრა, რომ ჯერ ერთი, იდეა შეიძლება „სენსაციური“ და ერთობ „საშინო“ გამხდარიყო კონკურენტებისათვის, და მეორე — ამგვარი ღონისძიება დიდძალი შემოსავლის წყარო გახდებოდა. ბევრი რომ არ გავაგრძელო, ივანიცკაი გაემგზავრა მოსკოვს და ჩამოიტანა იქიდან პატეს სამოყვარულო აპარატი, ასლების გასამრავლებელი მოწყობილობა, რამდენიმე კიუვერი და ფირების დასამუშავებელი ჩარჩოები.

ამიერიდან, მე უკვე ყველაფერი მქონდა იმისათვის, რათა დამოუკიდებელი „კინორეწველი“ გამხდარიყავი. ახლა მხოლოდ ცოტაოდენი გამბედაობა იყო საჭირო. ფოტოსაქმე ბავშვობიდან ვიცოდი, ხოლო კინოტექნიკა სპეციალური ლიტერატურით მქონდა შესწავლილი, ამიტომაც, დაუყოვნებლივ, სხვისი დახმარების გარეშე, შევედექი გადაღებებს. თავდაპირველად ემაზადებდი „ადგილობრივი ქრონიკის“ ფირებს. გარკვეულ სირთულეს ის გარემოება წარმოადგენდა, რომ გადაღება თავიდანვე უშეცდომოდ უნდა მეწარმოებინა — ფირის გაფუჭება ყოვლად დაუშვებელი იყო, ვინაიდან ჩემს განკარგულებაში მყოფი რამდენიმე გორგალაჭი, „დიასახლისის“ საკუთრებას წარმოადგენდა. ასე რომ, სულ მცირე შეცდომასაც კი, უთუოდ ჩემი კინემატოგრაფიული ოცნებების მსხვრევა მოჰყვებოდა.

და აი, საგაზაფხულო დოდი, რომელიც ტფილისში ჩატარდა, რამოდენიმე დღის შემდეგ ეკრანზე იყო დემონსტრირებული. აღტაცებასა და ენთუზიაზმს ბოლო არ უჩანდა ამას მოჰყვა პარადები, ზეიმები, ავიატორთა გადაფრენები და სხვა სენსაციური მოვლენები. ვიმეორებ: სრულიად დამოუკიდებლად, ვისმეს რჩევებისა და მითითებების გარეშე ვასრულებდი ოპერატორისა და ლაბორანტის სამუშაოს. „დიასახლისის“ იმედები, და, რაც მთავარია — ნდობა გავამართლე დი ახლად გულდამწვდებულს შემეძლო ჩემი კინოკარიერის გაგრძელება. როგორც უკვე აღვნიშნე, იმ დროს ძალზედ ძნელი იყო მომავალში ხიდის გადება, რადგან ჩემს პირდაპირ მოვალეობას — კინოშეკრებილობას ვერ მოვწყდებოდი და შემცვლელიც არავინ იყო. დღე-ღამეში თითქმის 24 საათს ვმუ-

Цирнь бр. НИКИТИНЫХ
 В среду, 18-го ноября 1898 года
 бесплатное представление в 3-х действиях пьесы
 34. Выходъ изъгнанныхъ изъ Амазии Ронъ, шле Огана и другихъ. Въ заключеніи участіе въ хоре-де-балетъ. Начало въ 8/ч. Подробности въ программахъ. АНОНСЪ: приглашенъ финскій К. Э. Краузе и будетъ гастролировать по ситографамъ (это коммунная за-
 1913

შაობდი: არსებული სირთულეების დასაძლევად, ყოველ წამს რალაც ახალი უნდა გამოგონებინა. ყოველი ჩემი წამოწყება და ძიება თითქმის ბრმად მიმდინარეობდა, მაგრამ მე მაინც დაეინებით ვცდილობდი მიმდღწია დასახული ამოცანისთვის.

ექსპერიმენტებით ვართულს, ზოგჯერ მაღიწყდებოდა ხოლმე, რომ ერთდროულად კინოშეკრებილობაც ვიყავი, კინოოპერატორიც, ლაბორანტიცა და ასე განსაჯეთ, წყლის მზიდავიც... დიახ, იმისათვის, რომ სარდაფში არსებულ ჩემს პრიმიტიულ „ლაბორატორიაში“ ფირების გაწმენდა მეწარმოებინა, ყოველდღიურად ათობით ვედრო წყლის თრევა მიწვედა ეზოდან, თანაც, ამ ოპერაციის დროს კინოოპერატორის მთელი შენობა უნდა გადამესერა.

მაგრამ, ამ სიძნელეების სრულ კომპენსაციას თვით ჩემი ნაშრომები (ზოგჯერ არც თუ ისე უხარისხონი) წარმოადგენდნენ. ტფილისელ მაყურებელთა აღტაცება, რომელსაც ისინი თავიანთი თავის ეკრანზე ხილვისას მგზნებარედ გამოხატავდნენ, ახალ ძალასა და ენერგიას მმატებდა და მეც მზად ვიყავი ჩემი ექსპერიმენტების გასაგრძელებლად.

ჩვენი არაჩვეულებრივი წარმატების მიზეზი ისიც გახლდათ, რომ ივანიცკაი შესაშური ოსტატობით წარადგენდა ხოლმე ჩვენს სურათებს წარჩინებული პირების წინაშე. მასკოვს, თუ როგორ დაიბეჭდა გაზეთებსა და კინოჟურნალებში სამადლობლო წერილი კინოდათვალიერებისათვის, რომელიც ივანიცკაიმ საგანგებოდ მოუწყო დიდ თავდას, — სერგი მხეილის ძეს. ჩემი, როგორც კინოოპერატორის სამუშაო იმდენად სერიოზული, რთული და პასუხსაგები გახდა, რომ განზრახული გადაღებების განსახორციელებლად საჭირო შეიქმნა ტფილისის გუბერნატორის სპეციალური ნებართვა. საბედნიეროდ, შემოინახა ტექსტი მოწმობის № 22495, რომელიც გუბერნატორის მიერ იყო გაცემული: „ტფილისის მოქალაქეს,

ალექსანდრე დავითის-ძე დიღმელოვს გაეცეს მოწმობა მასზედ, რომ ის არის სოფია ოსიპეს ასულ ივანიკაიას საკუთრებაში მყოფ ელექტროთეატრის მმართველი და გადაღებ-ოპერატორი. ნება დაერთოს აწარმოოს გადაღებები კავკასიის ნებისმიერ მხარეში, რისთვისაც უნდა გაიცეს განკარგულება ადგილობრივ მმართველთა მიერ.

ყოველივე ამას ვადასტურებ ჩემი ხელმოწერითა და სახელმწიფოებრივი ბეჭდით.

ტფილისის გუბერნიის საქმეთა მმართველი, ვიცე-გუბერნატორი კაპერგერის წოდებაში პანოვი. (ხელმოწერა ძნელად გასარჩევია)

22 აგვისტო 1911 წელი.

ამ დოკუმენტით „მიმავრებულმა“ ფართო მუშაობა გავშალე ამიერკავკასიაში სხვადასხვა მოვლენათა აღსაბეჭდად.

მე ვაფიქსირებდი ყველა იმ ღონისძიებას, რომელიც იმ დროისთვის მნიშვნელოვნად ითვლებოდა. ასეთებს განეკუთვნებოდნენ: „კათალიკოსის დაკრძალვა ემშიაძეში“, „კათალიკოსის მირონცება“, „ნადირობა გარეულ ტახზე და ირემზე ევლახში, ყარაიაზში და ევლახში“, „რძის ფერმა, ზეთსახდელი ქარხანა და ჯიშინი ქათმების საფრინველ ბაუერიაში“, „მცხეთობა“, „მეფისნაცვლის საჯინიბო სოფელ ნოვო-ტოხოვოში“, „საქონლის შავი ჭირით დაავადება ამიერკავკასიაში და ბრძოლა მასთან“ და სხვ.

აღსანიშნავია, რომ ზოგიერთი ფირმები, მათ შორის ისეთი ცნობილიც, როგორიც იყვნენ ძმები პატე, გომონი, „ტიმანი და რეინჰარდტი“, ხშირად ყიდულობდნენ ჩემს ნეგატივებს; ხოლო საუკეთესონი მოხვდნენ სახელგანთქმულ „პატე-ჟურნალში“.

პირველმა იმპერიალისტურმა ომმა, რომელშიც მე გამიწვიეს 1914 წ. დიდი ხნით მომწყვიატა კინემატოგრაფს. 1918 წელს კი, როდესაც საქართველოში დაებრუნდი, ველარ შევქელი ჩემი საქმიანობის გაგრძელება — ევანიკაია გარდაცვლილიყო და საქმე „ჩემს“ ლაბორატორიასა და აპარატურასთან ერთად სხვის ხელში გადასულიყო. მხოლოდ ერთი გადაღების წარმოება შევქელი აღნიშნულ პერიოდში. სამხედრო-ისტორიული განყოფილების უფროსის — სიმონ ესაძის რეკომენდაციით გადავიღე საქართველო-თურქეთის მშვიდობიანი კონფერენცია

ბათუმში. მოგვიანებით ეს ფილმი ევროპაში გაუშვეს.

იმავე, 1918 წელს, გერმანელების მიერ ტფილისის ოკუპაციის პერიოდში მოვეწყე კინოთეატრ „აპოლოს“¹⁰ გამგედ. თეატრის მფლობელმა გ. გეგელემ დაჰაჟალა გერმანული ფილმების გადამონტაჟება. ასეთი ფილმები მრავლად გაჩნდა ტფილისში, ოკუპაციის შემდეგ. მე მომიხდა აგრეთვე ამიერკავკასიაში პირველი კინოლაბორატორიის მოწყობა, რისთვისაც გეგელემ გამოგვიყო ადგილი სცენაზე, ეკრანის უკან. აქვე ავაგეთ მარტივი, უპრეტენზიო ორსართულიანი ფიკრული, სადაც ერთ მტკაველ ფართობზე მოთავსებული იყო გასამჟღავნებელი და ფილმობის გასამრავლებელი განყოფილებები. გვერდზე იმყოფებოდა საშრობი ბარაბანი, რომელიც იტევდა 250 მ. ფირს, ხოლო სხენის ქვეშ, 200 ვედრო წყალზე გაანაგარიშებული რკინის აუზი. ლაბორატორიის ინვენტარი შემდეგი ნივთებისგან შედგებოდა: „პატეს“ სამოყვარულო აპარატი, 5 კილევრი, 10 ცალი ჩარჩო, სასწორი, საწყისები, რამოდენიმე კოლბა, ორი ბოთლი და ერთი ვედრო. ქვევით მოვათავსეთ „საპროექციო“ ეკრანით, რომლის ზომა საწერი ქაღალდის ფურცელს არ აღემატებოდა.

სალამობით მე და გეგელეს ნათესავი ქალიშვილი, რომელიც კარგად ფლობდა გერმანულ ენას, ფილმების გასინჯვასთან ერთად წარწერებსაც ვთარგმნიდით. შემდეგ ვცდილობდი ამ წარწერებისათვის შედარებით უსაღებო, ლიტერატურული ფორმა მომეძებნა. ეს კი არ იყო იოლი საქმე და ამიტომ, ზოგიერთი წარწერის შეცვლა, ანდა სულაც გამოტოვება მიხდებოდა. შემდეგ საჭირო იყო ტიტრების გადაბეჭდვა (ამ საქმეს სამხედრო სამსახურში ვეზიარე), გადაღება და ლაბორატორიული მეთოდით გადამუშავება. მთელი ეს სამუშაო რამოდენიმე თვის მანძილზე გრძელდებოდა.

მალე ჩვენმა ლაბორატორიამ მიიღო შეკვეთები ბაქოში არსებული გამჭირავებელ სამეკანტრო ფირმისგან, რომლის მფლობელიც პირონე¹¹ გახლდათ. თურმე პირონეს შეუტყვია, რომ ტფილისში კარგად ამაზღვდნენ წარწერებს და იმდენი რამ შეგვიკვეთა, რომ სამუშაოს ველარ ავუდიოდი და იძულებული ვიყავი შეგირდად ამეყვანა

ფ. გიგელი, რომელიც შემდგომში კვალიფი-
ცირებული ლაბორანტი, შემდეგ კი — ოპე-
რატორი გახდა.

1919 წლის დასაწყისისათვის დაიწყო ფიქრი ტფილისში საკუთარი კინოწარმოების შექმნაზე. აწ განსვენებული რეჟისორი ვ. ბარსკი ენერგიულად შეუდგა ამ საქმეს და სულ მალე მე უკვე ვიღებდი პირველ მხატვ-
რულ ფილმებს. ეს იყო დეტექტივი „უთავო გვამი“, სალონური დრამა „მითხარი რა-
ტომ“ და კომედია „ნუ გძინავს“.

ატელიეს უქონლობის გამო, გადაღებები კინოთეატრ „აპოლოს“ შესაბამისი ავეჯით მოწყობილ ფოიესა და მისაღებში მიჰდინა-
რებოდა. გაშნათებული აპარატურა 4 „იუპი-
ტერისაგან“ შედგებოდა, რომელთაგან ერთი, როგორც ნიმუში, მოსკოვიდან იყო ჩამოტა-
ნილი, დანარჩენი 3 კი ტფილისში დამ-
ზადეს. გაშნათებული და გადაღვები აპარა-
ტურის უხარისხობა მუშაობის პროცესში გარკვეულ სიმძიმეებს წინაშე გვაყენებ-
და, მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, წარმატებამ,
რომელიც წილად გვხვდა, აიძულა ჩვენი დამ-
ფინანსებელი პიროვნე, შეექმნა სოლიდური
საწარმოო ბაზა და ხელი მოეკიდა უფრო
სერიოზული სამუშაოსათვის: ამისათვის, მან
იქირავა შენობა პლესანოვის ქუჩაზე, სადაც
თავის დროზე იმყოფებოდა განკვეთის უნა-
გირ-აკაზმულობის სახელოსნო. შენობებს
შორის არსებული კედლები მოანგრის და
ერთ ფართობად გააერთიანეს. სწორედ ეს
იყო პირველი კინოატელიე საქართველოში —
დღევანდელი თბილისის კინოსტუდია.

საზოგადოებრივ ცხოვრებაში დიდ მოვ-
ლენად იქცა ის მომენტი, როდესაც ფილმ
„ცეცხლთაყვანისმცემლების“, გადაღებას შე-

უდევით. სურათს საფუძვლად დაედო
„თქმულება სახელგანთქმული სპარსე-
რების ჰაფიზ შოშიედინისა და ცეცხლთა-
ყვანისმცემელი გულნარას სიყვარულზე“.
დეკორაციების შექმნასა და აგებას სურათის
რეჟისორი, მოსკოვის აკადემიური თეატრის
მხატვარ ვ. სიმოვი¹² ახორციელებდა.

გადაღებები მიმდინარეობდა არა მარტო
ახალ ატელიეში, არამედ კინოთეატრების
„აპოლოს“ და „პიკადილის“ შენობებშიც.
ფილმმა დიდი წარმატება დაიმსახურა. მისი
ნეგატივი საზღვარგარეთ იქნა გაგზავნილი.

1920 წელს, საქართველოს მენშევიკურმა
მთავრობამ პიროვნებაგან შეისყიდა მთელი
წარმოება თავისი ინვენტარით. შეიქმნა „ცე-
კავშირის“ კინოგანყოფილება, რაც ჩვენთვის
წარმოების დასასრულს ნიშნავდა. იშვიათად
ქრონიკას თუ ვიდეოდით ხოლმე. მათ შორის:
„ევროპის სოციალისტური დელეგაციის —
ვანდარეველდეს, მაკდონალდის, ტომასისა და
სხვათა ჩამოსვლა საქართველოში“, „მიწის-
ძვრა გორში“, „აზერბაიჯანის ფრონტი“ და
ა. შ. მართალია, რეჟისორმა ა. წუწუნავამ
დაიწყო „ქრისტიანე“ გადაღება, მაგრამ მიუ-
ხედავად ამისა, ნათელი იყო, რომ კინოწარ-
მოება საქართველოში კრიზისს განიცდიდა.

1921 წლის 25 თებერვალს, მენშევიკური
ტფილისი დაეცა, ხოლო უკვე 27 თებერ-
ვალს, მე, „გუგოვროსტის“ წინადადებით,
ვიღებდი საქართველოს გასაბჭოებისთვის გმი-
რულად დაღუპული წითელარმიელების და-
საფლავებას. ამ დღიდან დასაბამს იღებს
ახალი, საბჭოთა პერიოდი ჩემი კინემატოგ-
რაფიული მოღვაწეობისა, რომელსაც ჩემი
ცხოვრების მეოთხედი დაუთმე. ამის შესა-
ხებ კი, სხვა დროს მოგიხსნებო.

შენიშვნები:

1. საუბარია ევროფოდეზულ „ლატერნიზმზე“, რო-
მელიც ფართოდ გავრცელებული მოვლენა იყო XIX
საუკუნის ევროპულ კულტურაში. ინგლისელი და გერ-
მანელი დენსტრატორები მოძრაი დაწვრილებით
მოგზაურობდნენ აღმოსავლეთ ევროპის ქვეყნებში და
აწუბოდნენ „ჯადოსნური ფარისი“ სენსაციას. კერძოდ,
დიდმოლოვის მიერ ნახსენები დერინიგი (სხვა მასაღე-
რით — ჯე.ონგი), 1895 წლის ოქტომბრის ბოლოს გა-
მოდიოდა ქ. რიგაში არსებულ სალამონის ცირკში, და
უჩვენებდა „ბუნდოვან სურათებს“ (გაზეთი „რიესკი
ვეტნიკი“, 28 ოქტ. 1895 წ.), რამაც ზოგიერთებს სა-
ფუძვლი მისცა, მიეჩნიათ იგი ლიუდვიგის წინამორბე-
დად. სინამდვილეში, მოძრაობა ჯადოსნურ ფარებში
ხორციელდებოდა ბრუნვის მარტივი მოწყობილობით
(„წრიული მოძრაობა ბერკეტის მეშვეობით“), სურათ-

ბის შეუმჩნეველი შეცვლით („ორმაგი ფარანი“, „კა-
ტის თვლი“) ანდა, აპარატში შემოსი ფორმების
შენაცვლებით. როგორც წესი, ასეთი მოძრაობა მხო-
ლოდ ორ ფაზაში ხდებოდა, მაგრამ გამოცდილი ლა-
ტერნიკები საკმაოდ ოსტატურად უნაცვლდნენ და
ამრავალფეროვნდნენ ამ ეფექტს.

2. დიდმოლოვის მოსაზრება იმის შესახებ, რომ ტფი-
ლისში კინემატოგრაფი სხვა ქალაქებზე უფრო გვიან
გაჩნდა, უსაფუძვლოა. როგორც ვიცით, პეტერბურგში
ლიუდვიგის სინამეტოგრაფის პრემიერა. შედგა 1896
წლის 4 მაისს, მოაკოვში — ამავე წლის 26 მაისს,
ხოლო ტფილისში ლიუდვიგის სინამეტოგრაფი გაჩნდა
არა 1897 წლის მარტის ბოლოს, როგორც ამას დიდ-
მოლოვი ამტკიცებს, არამედ 1896 წლის 16 ნოემბერს,
რაც საბუთდება გაზეთ „ტფილისსკი ლისტოკში“ გა-

მოქვეყნებული განცხადებით: „დღეს, შაბათს, 16 ნოემბერს, ქართული თავადაზნაურობის თეატრში შედგა ლუიმერის სინემატოგრაფის დემონსტრირება, (ძმები ლუიმერები) გააცნობიერეს ფოტოგრაფია“ ეს მსოფლიო სიახლე! (იხ. ფოტო 1)

მორიგი განცხადება იმავე „ტიფლისსკი ლისტკიში“ უკვე სამი დღის შემდეგ, — 1896 წლის 19 ნოემბერს გვხვდება: „ძმები ნიკიტინების ცირკი. ცნობილი ფიზიკოსის კ. ო. კრაუზეს პირველი გასტროლი. პირველად საზოგადოების წინაშე ჩაიყვანეს იქნება XIX საუკუნის მსოფლიო სიახლე, „კინემატოგრაფი“. ეს საოცრება გააყვირებს ყველას, მას აღტაცებაში მოჰყავს მეორე სწავლული სამყარო“. კიდევ ოთხი დღის შემდეგ — 23 ნოემბერს (№273), „ტიფლისსკი ლისტკი“ უკვე რეცენზიასაც იძლევა: „ძმები ნიკიტინების ცირკი სიახლით გამოიდრდა: ოთხშაბათს, 19 ნოემბერს, დემონსტრირებული იყო ი. წ. სინემატოგრაფი, ანუ ცოცხალი ფოტოგრაფია — ერთდროით უკანასკნელი გამოგონებათაგანი. სამუშაოდ, ელექტროგანათების უქონლობამ ცოტა არ იყოს გააფერმართა ცნობილი ფიზიკოსის კრაუზეს მიერ ჩაყვანილ სურათები, მაგრამ, ამისდა მიუხედავად, ისინი მეტად ეფექტურად იყვნენ.

ნაჩვენები „ცოცხალი ფოტოგრაფიებიდან“ საზოგადოებას უფრო მეტად მოეწონა ორი — ცეკვა „სერნანტინი“ და „მატარებლის ჩამოდგომა რკინიგზის სადგურზე“. ამ უკანასკნელში გვხვდება, უპირველეს ყოვლისა, რკინიგზის ბაქსი, სადაც რამოდენიმე მოძრავი სხეულია, მებარგულები, ბიჟუნი, რომელიც ძალს ეთამაშება, და ა. შ. შორიდან მატარებელი გამოჩნდება. იგი ნელ-ნელა გვიახლოვდება და ბოლოს ჩერდება ბაქსთან. ვაგონის კარებები იღება და იქიდან მგზავრები გადმოდიან თავიანთი ბარგით. შემდეგ ერთ-ერთი კონდუქტორიაგანი, რომელიც მატარებლის გასწვრივ მოდის, იხედება კუბუში და აჯახუნებს კარებს. ყველა მოძრაობა — ნატურის ზუსტი გამოვრება, ილუზია განსაცვიფრებლად სრულია. ყველაფერი ცხოვრებისეულია, თუმცა სხეულები ამ „ცოცხალ ფოტოგრაფიებში“ საგრძნობლად მცირეა: ნამდვილთან შედარებით. კრაუზეს მიერ ნაჩვენები „ბუნდოვანი სურათებიდან“ აღსანიშნავია ქვემო ქალაქში მოწყობილი გამოვენის რამოდენიმე ძალზედ კარგი ხედი“.

3. ძმები ნიკიტინების ცირკი გაიხსნა ტფილისში, 1896 წლის 10 ნოემბერს. მალევე, იქ გაიხსნა დაიწყო კრაუზემ, რომელიც უჩვენებდა თავის „ბუნდოვან სურათებს“ რამდენიმე თვის განმავლობაში — 1897 წლის თებერვლის ჩათვლით. (იხ. ფოტოსალი)

4. დრუმონდის სინათლე — თეთრი სინათლე, რომელიც მიიღება შეშუხნა ვაზის ალში კირხსნარის გაღვარების შედეგად.

5. მეფარნე და მატარებელი, ისევე როგორც ციხე-სიმაგრე ტბის პირას, 1900-იანი წლების ლატერინოზის ტრადიციულ სიუჟეტებს განეკუთვნება. ეფექტი ხორციელდება დაახლოებით ისეთვე ხერხით, როგორც ორმაგი ექსპოზიცია თანამედროვე კინოში. ეს შეიძლება გაკეთებულიყო ორი ფარნის მეშვეობით, ორბიექტივიანი ერთი ფარნით, ანდა, (ყველაზე ბარტივი ნაირსახეობა) ჩვეულებრივი „ჯადოსნური“ ფარნით, რომელიც ორმაგი ხის ჩარჩოთ და სადემონ-

სტრაციო შუშებითაა აღჭურვილი ერთდროულად მანუპულირებისათვის. „ფონურ“ გამოსახულებების შეფიქრება და ედებოდა მეორე — „მოძრავი“ გამოსახულებების ყოველივე ამას, რა თქმა უნდა, თვით ლატერინისტი ხელმძღვანელობდა. 1902/1903 წლების კატალოგში (ფერნალ „ჯადოსნური“ ფარნის ყოველწლიური დამატება) ამგვარი შუშები განეკუთვნებოდა ყველაზე უფრო ძვირადღირებულ სერიას — 932, „ზღვის პანორამისა და ჩრდილოეთ ქვეყნების ეფექტური ხედები, გემებისა და მატარებლების მოძრაობა და ა. შ. ეს ყველაფერი ძალზედ მაკაფიო ფერებში. თითოეული ჩარჩოს ღირებულება — 2 მან (გვ. 37). იქვე შემოთავაზებული სიუჟეტებიდან დავასახელებთ რამოდენიმეს, რომლებიც ემბოარებთან დიდმელოვისას: „გზა შვარცკალდში — 2 მატარებელი“, „ხიდი კობლენციდან და მატარებელი“, „ბიბრიხის ციხე-სიმაგრე და ნავის წყალზე მოძრაობა“, „ციხე-სიმაგრე გვიდელბურგში და საზღვიო სვლა ჩირალდნებში“ (იქვე, გვ. 38) დემონსტრაციის მსვლელობის, როგორც წესი, ხმოვანი ეფექტების (ხმაურების) იმიტირება ხდებოდა.

6. ა) ელზავეტოპოლი — ამჟამად ქ. კიროვობადი, ბ) მარგელანი — ქ. მარგელანი, უზბეკეთის სსრ. გ) ჩარკუი — ქ. ჩარკოუ, თურქმენეთის სსრ. დ) მერვი — ქ. მარი, თურქმენეთის სსრ. ე) ასხაბადი — ქ. აშხაბადი, თურქმენეთის სსრ. 3) ქარსი — ქალაქი თურქეთში, 1877-78 წწ. რუსეთ-თურქეთის ომის შემდეგ რუსეთის შემადგენლობაში შედიოდა. 1921 წლის ხელშეკრულების შედეგად ქ. ქარსი დაუბრუნდა თურქეთს.

ზ) ალექსანდროპოლი — ქ. ლენინაქანი.

7. სასტუმრო „პალასი“ — ყოფილი სასულიერო სენიარია, ამჟამად ხელოვნების მუზეუმი.

8. მხედველობაში უნდა ვიკონოთ, რომ ამ დროისათვის უკვე არსებობდა ქართული ფილმებიც. კერძოდ, ვასილ ამიშუკელის (1886-1977) მიერ გადაღებული სურათები: „ლენინის პოლის ალბომი“, „ბაქოს ბაზართა ნაირსახეობები“, „გასიერება ზღვისპირას“ და სხვ.

9. „პატე-ფერნალი“ — კინოტეატრის და ხედივით ფილმების პერიოდული კრებული. ფირმა „პატეს“ ადგილობრივი განყოფილებების აგენტები ყიდულობდნენ ამ ცვლიდნ ლოკალურ ქრონიკას ევროპის ყუბტურულ ცენტრებსა და: გადაღების ადგილიდან რეგიონალურად დაშორებულ ფილიალებში საჩვენებლად. რუსეთის ტერიტორიაზე ფირმა „პატე“ უჩვენებდა უმთავრესად ისეთ სიუჟეტებს, რომლებსაც ექვტრაციური ინტერესი ჰქონდა ადგილობრივი მაყურებლისთვის.

10. „კინოთეატრი „აპოლო“ — ამჟამად კ/თ „ოქტომბერი“, — პირველი შენობა თბილისში, რომელიც სპეციალურად კინოჩვენებისათვის იყო აგებული.

11. პირანე — ბელგიელი კომპოზიტორი. იმჟამად ერთპიროვნულ კინომონოპოლიტად ითვლებოდა მთელს ამიერკავკასიაში.

12. ვიქტორ ანდრას-ძე სიმოვი. (1858-1935 წწ.) რუსი სამუშაოთა თეატრალური მხატვარი. ითვლება „ნატურალისტური“ სტილის ფუძემდებლად მოსკოვის სამხატვრო თეატრში. 1910-იანი წლების ბოლოს ინტენსიურად მუშაობდა კინემატოგრაფში. ირცეებოდა ფირმა „რუსეთის“ შტატში (ფილმები „ქალწულის მთები“, „პოლიკუმა“ და სხვ.).



XX საპავშირო პინოუესტივალ

18—23 მაისს თბილისში ჩატარდა XX საკავშირო კინოფესტივალი. საბჭოთა კინემატოგრაფის ამ დიდ-სა საკავშირო დათვალერებამ განახლების ნიშნით ჩა-იარა. მინიშნულდენა შეტყირდა კონკურსში წარ-მოდგენილი ფილმებისა და პრიზების რაოდენობა.

საკონკურსო პროგრამას აფასებდა სამი ჟიური, რომელიც მუშაობას ხელმძღვანელობდნენ ქართველი კინემატოგრაფისტები — საქართველოს სახალხო არტისტები, სსრკ სახელმწიფო პრემიის ლაურეატები, კინორეჟისორები ელდარ შენგელაია (მხატვრული ფილმების ჟიურის თავმჯდომარე) და ლანა ლოლ-ბერიძე (საბავშვო ფილმების ჟიურის თავმჯდომარე), საქართველოს სახალხო არტისტი, რუსთაველის პრემიის ლაურეატი მირაბ კიკნაშვილი (დოკუმენტუ-რი და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების ჟიურის თავმჯდომარე) და საქართველოს სახალხო არტისტი, დრამატურგი რაზო ბებრიაძე (მულტიმედიაკიური ფილმების ჟიურის თავმჯდომარე).

სიმპტომატურია, რომ გარდაქმნის, საქაროობის, სამართლიანობის აღდგენის პერიოდში ფესტივალის დღეებში თბილისის კინემატოგრაფისტთა სახლში მო-ეწყო ანდრეი ტარკოვსკის, ილია ავერბახის, სერგეი გვარამიშვილისა და კოტე შიქაბერიძის ხსოვნის საღ-მოება.

საკავშირო ფესტივალის სიახლეს წარმოადგენდა „თავისუფალი ტრიბუნა“, რომელიც 22-23 მაისს ჩა-ტარდა. ფესტივალის ორგანიზატორებმა მონაწილეებსა და სტუმრებს შესთავაზეს საუბარი თემაზე „როგორი უნდა იყოს საბჭოთა კინოს მომავალი“ იმ დღეებში კინემატოგრაფისტთა სახლის მცირე დარბაზი ხალხს ვერ იტევდა. „თავისუფალი ტრიბუნის“ მონაწილეებმა ისაუბრეს საბჭოთა კინემატოგრაფის დღევანდელ მდგომარეობაზე, გამოითქვა საგულისხმო შენიშვნები ფესტივალის ორგანიზაციის გამო.

24 მაისს საქართველოს სახელმწიფო ფილარმონი-ის დიდ საკონცერტო დარბაზში გაიმართა ფესტივალის დასკვნითი საღამო, რომელზეც გამოცხადდა კონკურ-სის შედეგები.

ჟიურის მეთაპრტი პრიზი მიენიჭა ფილმს „მო-ნაწილი“ (ქს. ქართული ფილმი“, სცენარის ავტორე-ბი ნ. ჭანელიძე, თ. აბულაძე, რ. კვხელავა, რეჟისორი თ. აბულაძე).

მხატვრული ფილმების კონკურსში დიდი პრიზით დაჯილდოვდა სურათი „ხანგრძლივი გაცილება“ (ოდე-სის კინოსტუდია, სცენარის ავტორი ნ. რიაზანცევი, რეჟისორი კ. მურაღოვა). სპეციალური პრიზი „ხე-ობრივი შინაარსისა და სტილისტური ძიებისათვის“ მიენიჭა ფილმს „არაბიუფისიონალიზმი“ (სცენარის ავ-ტორები: ბ. ბოდროვი და ა. ბურაჟსკი, ა. აიპოვას მონაწილეობით. რეჟისორი ს. ბოდროვი, კინოსტუდია „უაზაფილმი“). შიშურის პრიზებში დაჯილდოვდა:

ფილმი „დაღუპულის წერილები“ (ლენფილმი. სცენა-რის ავტორები: კ. ლოპუშანსკი, ვ. რიბაკოვი, ბ. სტრუ-გაცკის მონაწილეობით, რეჟისორი კ. ლოპუშანსკი) და მსახიობი ა. ჭიგარხანიანი „თანამედროვე ხალხუ-რი ხასიათის მაღალმხატვრული ზოცესხმისათვის“ ფილმში „ეული კაქლის ხე“ („არმენფილმი“, რეჟი-სორი ფურუზე დოღლათიანი).

საბავშვო ფილმების კონკურსში დიდი პრიზი მი-ენიჭა ფილმს „სხვისი თოთრა და კროლა“ („უაზაფილ-მი“, სცენარის ავტორი და რეჟისორი ს. სოლოვიო-ვი). მეორე პრიზი მიიღო სურათმა „იონა“ („მოლო-დოვა-ფილმი“, სცენარის ავტორები: ვ. ფერეგი, ვ. დრუკი, რეჟისორი ვ. ფერეგი).

საბავშვო შიშურის პრიზი მიენიჭა ფილმს „კუ-რიკი“ („მოსფილმი“, სცენარის ავტორი ა. ბორო-დიანსკი, რეჟისორი კ. შანაზაროვი). ბავშვებმა თავი-ანთი გადაწყვეტილება ასე ჩამოაყალიბეს: „იშისათვის, რომ ეს ფილმი ზომიერად სერიოზული და ზომიერად სასაცილოა, იშისათვის, რომ ჩვენ პირველად ვნახეთ გულწრფელი, გონებამახვილი, მაგრამ თავის თავში დაძვებულები ეზერი, რომელიც ჩვენ ძალიან გვავს“.

დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილ-მების დიდი პრიზი მიენიჭა ფილმს „განა ადვილია იყო ახალგაზრდა?“ (რიგის კინოსტუდია, სცენარის ავ-ტორები ა. კლიოქინი, ე. მარგოლინი, ი. პოდნიეკი, რეჟისორი ი. პოდნიეკი); პრიზებით დაჯილდოვდნენ აგრეთვე, ფილმები „გლებები კუნძულ კინლუბა“ („ტალინფილმი“, რეჟისორი და ოპერატორი მ. სოსო-არი) და „საყვარის სოლი“ (დოკუმენტური ფილმების ცენტრალური სტუდია, სცენარის ავტორი ლ. როშლი, რეჟისორი ა. ივანკინი).

მულტიმედიაკიური ფილმების კონკურსში დიდი წარმატება ხვდა კინოსტუდია „ბელორუსფილმის“ ნა-წარმოებებს: „კაპრიზი“ (სცენარის ავტორი ა. ზაი-ცევი, რეჟისორი ი. ვოლჩეკი) და „ლაფერტული ხაშ-ხაშის თავი“ (სცენარის ავტორი ნ. ორლოვა, რეჟისორი ე. მარჩენკო).

რესპუბლიკის პროფესიული პავშირების პრი-ზით „თავაწიწიკისათვის“ დაჯილდოვდა ვლადიმერ შევჩენკო (სიკვდილის შემდეგ), რეჟისორი, სცენარის თანავტორი და ერთ-ერთი ოპერატორი ფილმისა „ჩერნობილი, მძიმე დღეების ქრონიკა“ (უკრაინის ქრონიკალ-დოკუმენტური ფილმების სტუდია).

გარდა ამისა, საზოგადოებრივი ორგანიზაციების პრიზები გადაეცათ: ლენინგრადის დოკუმენტური ფილ-მების სტუდიის ფესტივალზე წარმოდგენილი ფილ-მების პროგრამისათვის — სპარტოპოლის პროფე-სიული საბოშოების პრიზი; რეჟისორი კ. შა-ნაზაროვის ფილმს „კურიკი“ (კინოსტუდია „მოს-ფილმი“).



თავისუფალი ტრიბუნა

ვიქტორ დიომანი (კინოკრიტიკოსი, სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის მდივანი): ჩვენს წლევანდელ ტრადიციულ ფესტივალს, თუ შეიძლება ითქვას, „ეპოქებს შორის“ ვატარებთ. წინა კინოდათვალიერებებს უამრავი ნაკლოვანება ჰქონდა. ამის შესახებ უკვე ბევრი ითქვა და დაიწერა. წლევანდელი ფესტივალიც მოკლებული იყო იმ ღირსებებს, რომლებიც მას შეიძლებოდა ჰქონოდა, ჩვენი ყველა ოცნება რომ აღსრულებულიყო. თუმცა გარკვეული სასიკეთო ძვრები არის, თუნდაც იმ მხრივ, რომ არ არსებობს ანტაგონიზმი ფესტივალის ორგანიზატორებსა და ჟიურის შორის. მაგრამ სტერეოტიპს თავი ვერა და ვერ დავალწიეთ. ესარგებლომ შემთხვევით, რომ ჩვენს თავყრილობას ყოვლისშემძლე ტელევიზიის წარმომადგენლები ესწრებიან და ვუსაყვედურებ მათ: თბილისის ფესტივალის შესახებ 21 მაისის „კინოპანორამის“ სპეციალური გამოშვებით რომ მემსჯელა, ვიფიქრებდი, რომ საფესტივალო ცხოვრებაში და საერთოდ — კინემატოგრაფიულ სინამდვილეში არავითარი ცვლილებები არ მომხდარა. კრიტიკოსთა „მცირე არეობაგის“ სხდომაზე განვიხილეთ დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილმების პროგრამა, რომლის მსგავსიც არც ერთ საკავშირო კინოფესტივალზე არ ყოფილა. აქ

წარმოდგენილი სკრათებიდან თქვენთვის — შესანიშნავი ფილმია, რომელშიც მწვავე სოციალურ პრობლემებზეა საუბარი. მაგრამ „კინოპანორამის“ მაყურებელი იფიქრებს, რომ ფესტივალის საუკეთესო დოკუმენტური ფილმი ყოფილა „სერგო ორჯონიკიძე“ (!). აი, ტელეგადაცემის ავტორთა სტერეოტიპული აზროვნების პირველი ნიმუში.

„კინოპანორამის“ ამავე გამოშვებაში ბევრს საუბრობდნენ ფილმზე „შეტევა“, რომელსაც აქვს თავისი ღირსებები. აქ საბჭოთა ჯარის ყოველდღიურობაზე პირველად ითქვა მართალი სიტყვა. მაგრამ ვერც შერჩეულმა ფრაგმენტებმა და ვერც გადაცემის მონაწილეთა შეფასებებმა ფილმის ეს ღირსება ვერ დაგვანახა. სამწუხაროდ, ეს ჩვენი გადაცემის საერთო სენია. რატომ ვერ უნდა ვაწყობდეთ ფესტივალის დღეებში ისეთ ტელეგადაცემებს, როგორსაც აწყობს, მაგალითად, დასავლეთ ბერლინის ტელევიზია. იქ ყოველ საღამოს საათნახევარი ეთმობა რუბრიკას — „ფესტივალი“, გადაცემის წამყვანი სტუდიაში იწვევს ერთ-ერთ თანამოსაუბრეს, უსვამს მათ საინტერესო, ღრმა კითხვებს და ისმენს მათგან საკმაოდ ვრცელ, დასაბუთებულ პასუხებს, უჩვენებს მაყურებელს შესანიშნავ ეპიზოდებს იმ ფილმიდან, რომელზეც საუბრობდნენ. და რაც მთავარია, ეს გადაცემა-

ბი გამოხსნულა მცოდნე, ინტელიგენტი ტე-
ლემაყურებლებისათვის!!!

რა იყო დამახასიათებელი ფესტივალზე
წარმოდგენილი მხატვრული ფილმების პრო-
გრამისათვის? პროგრამა მხატვრული და პრო-
ფესიული თვალსაზრისით ძალზე არაერთგვა-
როვანი იყო. მე არ შეევეხები ცალკეული ფილ-
მების ღირსება-ნაკლოვანებებს, ვისაუბრებ
მხოლოდ საერთო მისწრაფებებზე.

პროგრამაშია თ. აბულაძის „მონანიება“,
რომელიც სამი წლის წინ შეიქმნა და კ. მუ-
რატოვას „ხანგრძლივი გაცილება“, რომელიც
უკვე თხუთმეტი წლისაა. ეს ორი სურათი
მკვეთრად განსხვავდება დანარჩენი პროდუ-
ქციისაგან.

დასავლეთ ბერლინის ფესტივალზე საბ-
ჭოთა კინოს დიდმა თავყანისმცემელმა ჰანს
შლეგელმა მითხრა: სულ იმაზე ლაპარაკობთ,
როგორ გარდაქმნათ მუშაობა, მოაწესრი-
გოთ კინოწარმოება, რათა თავი დააღწიოთ
სუსტ, უღიმამო სურათებს და ამავე დროს
ყოველ ფესტივალზე პრიზებს იხვეჭოთ.

საბჭოთა კინოს პრიზები მართლაც არ დაპ-
კლებია. პირველობა ამ საკითხში კვლავ ქარ-
თელ კინემატოგრაფისტებს აქვთ. სულ ახ-
ლახან ობერხაუზენის ფესტივალის პრიზები
ჩამოიტანეს ლ. ბაქრაძემ (დოკუმენტური ფი-
ლმი „სიყვარული“) და ნ. ჯორჯაძემ („მოგ-
ზაურობა სოპოტში“), კანიდან გამარჯვებით
დაბრუნდნენ იგივე ნ. ჯორჯაძე („რობინზო-
ნიადა“) და თ. აბულაძე („მონანიება“). სან-
რემოს ფესტივალის დიდი პრიზი წილად
ხვდა ი. კვირიკაძის „მოცურავეს“. აქვე შეი-
ძლება გავიხსენოთ ა. რეხვიაშვილის „საფე-
ხურიანა“ და რ. ესაძის „ნეილონის ნაძვის
ხის“ საერთაშორისო წარმატებები. ეს ძალიან
სასიამოვნოა. მაგრამ დიდი პროცენტი დასა-
ხელებული სურათებისა კარგა ხნის წინაა
გადაღებული. მოხდა ერთგვარი პარადოქსი
— ჩვენი კინოს წინამორბედმა ხელმძღვანე-
ლობამ, თითქმის მოგვიშვადა ეს საჩუქარი.
მან თაროებზე შემოგვინახა საუკეთესო სუ-
რათები, რომლებითაც, გაჭირვების ქაშს, შე-
იძლება დავიტრაბახოთ, მაგრამ ეს ხომ ზღვა-
ში წვეთია.

ჩემთვის გამოეყავი გჯუფი სურათებისა
დღევანდლობაზე, სადაც მეტ-ნაკლებად
გამოკრთა ახალი სიტყვის თქმის სურვილი.
ესაა „დამნაშავეა ქორწილი“ და „ორნი ცრე-
მლთა კუნძულზე“, „პლუმბუმი“ და „არა-
პროფესიონალები“, „მე შენ მახსოვარ“ და



ფესტივალის მთავარი პრიზის მფლობელი კინორეჟი-
სორი თენგიზ აბულაძე

„დალუბულის წერილები“, „გასეირნება ქა-
ლაქვარეთ“ და „ეული კაკლის ხე“. პროგ-
რამის დანარჩენ სურათებს საფუძვლად
უდევს ისტორიული სიუჟეტები, რომლებიც
მეტ-ნაკლები ნიჭიერებითა და მხატვრული
დამაჯერებლობითაა ხორცშესხმული ეკრან-
ზე. მაგრამ ყველა სურათში როდი იგრძნო-
ბა ავტორთა სწრაფვა აქტუალურობისაკენ.

სრული პასუხისმგებლობით შემიძლია
ვთქვა, რომ XX ფესტივალი ვერ იქცა საბ-
ჭოთა კინოს წლის საუკეთესო ნამუშევ-
რების საზოგადოებრივ დათვალიერებად
უფრო მეტიც, ბევრ სტუდიას შეეძლო არც
კი გამოეგზავნა ფესტივალზე ფილმები. ვფი-
ქრობ, შემდგომში ღირს ამაზე დავიჭრება.

მინდა შევეხო უკანასკნელი წლების საბ-
ჭოთა კინოს გმირს და გაგიზიაროთ ჩემი მო-
საზრებები იმის შესახებ, თუ რა ფასად დაგ-
ვიჯდა ერთი ადგილის ტკეპნა ამ თვალსაზ-
რისით (გველისხმობ გმირს, პიროვნებას და
მათ შორის, ავტორის პიროვნებას). გასული
15-20 წელი საკმაოდ ძვირად დაგვიჯდა. მაგა-
ლითად ვამპილოვის შესანიშნავმა პიესამ
— „იხვეზე ნადირობამ“, რომელმაც ძალზე
ზუსტად და ფაქიზად ასახა საზოგადოების
სატყივარი, წარმოშვა ცნება „ზედმეტი ადა-
მიანისა“. ლიტერატურის კურსიდან ჩვენ
ყველამ ვიცით რა არის „ზედმეტი ადამიანი“.
გასულ საუკუნეში, ზატონ-ყმობის ქაშს, რო-
დესაც ცარიზმი ნებისმიერ თავისუფალ სი-
ტყვას თრგუნავდა, როდესაც ადამიანის ნე-
ბისმიერ საქმეს სახელმწიფო აპარატის სხვა-

დასხვა ინტერესები უნდა გავვლო. გაჩნდნენ ადამიანები, რომელთა შესაძლებლობები საზოგადოებრივ სარბიელზე გამოუყენებელი რჩებოდა. მაგრამ სახიფათო შეთქმულება პიროვნების წინააღმდეგ ჩვენს სინამდვილეშიც ხომ ჩნდებოდა და იკრებდა ძალას. მაგალითად, სულ უფრო მატულობდა მოჩვენებითობა. საზოგადოებრივი ცხოვრების მოდუნება, ჩაცვდომა უნებლიედ იწვევს მოჩვენებითობათა ზრდას. ციფრები გეგმისა, რომელიც არაფერს ნიშნავდა, ჩვენი ხეაღინდელი ცხოვრების ძალზე მნიშვნელოვან დიქტატორებად იქცეოდა. მოჰყავდათ მილიარდობით ტონა ბამბა, რომელიც თვალთ არავის უნახავს, შესანიშნავი ხორბალი, რომელიც სადღაც ქრებოდა, ორდენები კი გაცემული იყო. ყველაფერი ეს ადამიანის სულში პოულობდა გამოძახილს საკუთარი სინდისის მიერ ნებადართული უპატიოსნობის, საქმის ღალატის სახით. ასე რომ, ჩერნობილი გარდაუვალი იყო. ჩვენ მისკენ მივდიოდით. ჯერ იყო და მდინარის „მთვრალე“ გემი შეასკდა ხილს. ეს, როგორც ჩანს, გვეცოტავა, შემდეგ „ადამირალ ნახიშვილის“ ტრაველიამ დაგვანახა ამ შინაგანი დოჟალაპობით გამოწვეული უბედურების შესაძლებელი მასშტაბები. არც ეს ვიკმარეთ! და აი გადაიდგა უკანასკნელი ნაბიჯი. თუკი მოხდება რაიმე, რაც გადააქარბებს ჩერნობილს, საკითხავია, იარსებებს თუ არა დედამიწა.

ამ ფაქტებისა და მოვლენების შეფასებისას ჩვენი ამოცანაა მკვეთრად გავმიჯნოთ თვით ღრამა და მისგან მოჩვენებითი გამოსავალის პოვნა.

ვამპილოვის ნახსენები პიესის (და შემდეგ



„ხანგრძლივი გაცილება“ (ოდესის კინოსტუდია)

ფილმის) გმირი — მოეშვა, მას არ სჯერა თავისი საქმისა. ან კი როგორ უნდა დაიჯეროს, თუკი იგი სიყალბეს, სისულელეს ემყარება. მას არ სჯერა თავისი ამხანაგებისა, რომლებთანაც, ფაქტიურად არაფერი აკავშირებს, გარდა სმისა. მეუღლესთან და ნათესალებთან ზილოვის ურთიერთობაც სიცრუის რთულ სისტემას ემყარება. ყოველივე ამას გმირი მიჰყავს დრამისაკენ, რადგან იგი საკმაოდ მდიდარი სულის პატრონია. ეს მტკივნეული პროცესი თვით რეალობაშია დანახული. ზილოვის დრამაში იმდროინდელი ჩვენი კულტურის მრავალი ლიდერის, მათ შორის ენციკლის, შეუქმნის, თვით ვამპილოვის დრამა იკითხება... მაგრამ ზილოვის გვერდით ფილმში არის კიდევ ერთი ფიგურა—რესტორნის ოფიციატი, რომელსაც აქვს ერთი მტკიცე პრინციპი — „სამსახურში არ ვსვამ, შენ ხომ მიცნობ“. მან იცის, რა შეიძლება და რა არ შეიძლება სამსახურში, მაგრამ სახლში



მხატვრული ფილმების კიუურის დიდი პრიზის მფლობელი კინორეჟისორი კირა მურატოვა



მისთვის ყველაფერი დასაშვებია. იგი ტრე-
ბუნიდან არ დაიწყებს ლაპარაკს, მაგრამ
საკუთარ სამზარეულოში ისეთ ამბებს მოყ-
ვება, რომ თმები ყალყზე დაგიდგებათ. სწო-
რედ ასეთი ადამიანები დიდ საფრთხეს წარ-
მოადგენენ ჩვენი საზოგადოებისათვის. სიმა-
რთლე რომ ვთქვათ, ჩვენმა კინემატოგრაფ-
მა დიდ „წარმატებებს“ მიაღწია სწორედ
ამ მიმართულებით. წლების მანძილზე იქმნე-
ოდა ფილმები, რომლებიც ხოტბას ასხამ-
დნენ საბჭოთა ხალხის დიდ გამრჯევას დიდ
სამამულო ომში, სინამდვილეში კი სწორედ
ამ სურათებში იმდენი უყურადღებობა იყო
ისტორიული მოვლენების მიმართ. ყველაზე

დოკუმენტური და სამეცნიერო-პოპულარული ფილ-
მების ყიულის დიდი პრიზის მფლობელი კინორეჟი-
სორი იურის პოდნიეკი



იოლ საქმედ იქცა ფილმების გადაღება დიდი
ოქტომბრის სოციალისტურ რევოლუციაზე.
იღებდა სერიالები სხვა ქვეყნების კინემა-
ტოგრაფისტებთან ერთად, მაგრამ აქაც ყვე-
ლაფერი მაღალფარდოვანი სიტყვებისა და
ლოზუნგების დონეზე რჩება, ჩანს მისწრა-
ფება გამართვებისაკენ, რეჟისორები თავს
არიდებენ „სახიფათო“ ისტორიულ ფიგურ-
ებს, ალაპაზებენ მოვლენებს. აქამდე ამ გზით
მივდიოდით და იყო საშიშროება დავმსგავსე-
ბოდით ვამპილოვისეულ ოფიციალურ საკუ-
თარი საქმისადმი დამოკიდებულებაშიც კი.

სკკპ XXVII ყრილობისა და კინემატოგრა-
ტისტთა V ყრილობის შემდეგ იმედი გვქონ-
და, რომ ჩვენს ეკრანებზე იმპლავრებდა პუბ-
ლიცისტიკა. სამწუხაროდ, ჩვენი იმედი არ
გამართლდა. შეიძლება დავასახელოთ „პლიუ-
მბუმი“ და კიდევ ერთი-ორი სურათი — ესაა
და ეს. ამიტომ ნუ გვიკვირს, რომ დღეს
ყურნალ-გაზეთები ჩვენს ფილმებს სჯობია,
რომ ადამიანები კინოებში სიარულს პრე-
სის, კითხვას ამჯობინებენ. აი, მოკლედ ის
პრობლემები, რომლებზეც მსურდა ყურად-
ღების გამახვილება.

კორა წერეთელი (ბელოვებათმცოდ-
ნეობის კანდიდატი, კინომცოდნე): ჩემი
გამოსვლაც დაახლოებით იმავე პრობლემებს
ეხება, მაგრამ ვფიქრობ, თითოეული ჩვენ-
განი ახალ ნიუანსს შემოიტანს საუბარში და
გაამდიდრებს მას.

ვ. დიომინმა სრულიად სამართლიანად აღ-
ნიშნა, რომ პრესამ მნიშვნელოვნად გაუსწ-
რო ჩვენს კინოპროცესს და ამიტომაც ყველა-
სათვის საინტერესო გახდა. ჩემი აზრით, ჩვენ

მუშევრები ერთ დიდ შეცდომას, რომელიც შეიძლება ჩვენს წინააღმდეგ შემოტრიალდეს — ჩვენ მაყარად ვაკრიტიკებთ ყველაფერს; რაც წარსულში გაკეთებულა, ხოლო დღევანდელ ჩვენს საქმიანობას მიღწევად ვაცხადებთ, უკრიტიკოდ, არ ვუფიქრებთ რას ვაკეთებთ. ჩემი აზრით, უკვე დღეს დაგროვდა უამრავი ფაქტი, შთაბეჭდილება, რომელიც ერთმანეთს უნდა გავუხიაროთ.

ძალიან მიხარია, რომ ვიქტორ დიომინი, „სოვეტსკაია კულტურაში“ გამოქვეყნებული მხნე წერილის შემდეგ, ფესტივალის კრიტიკით გამოვიდა. მართლაც, მრავალი კეთილი სურვილი — კეთილი სურვილების დონეზე დარჩა. უკეთესი შეიძლებოდა ყოფილიყო ფესტივალის ორგანიზაცია — როგორც დღესასწაულისა, ისე საქმიანი შეხვედრებისა.

ვიდრე თვით საკონკურსო პროგრამას შევხვებო, ერთ პრობლემაზე მინდა გავამახვილო ყურადღება — ეს არის უდიდესი ფილმების უკვე აუტანელი მოძალება. თითქმის აღარა გვაქვს ჭეშმარიტად სანახაობითი, გასართობი ფილმები, დიხა, გასართობი — ნუ შეგვეშინდება ამ სიტყვისა. მაყურებელს გაართობა სურს და სწორედ გაართობის პროცესში უნდა განვუვითაროთ მას გემოვნება, გავუღვივოთ ცხოვრებისადმი ინტერესი, ავუმაღლოთ კულტურული დონე.

საბჭოთა კინოში არის მაღალმხატვრული ხელოვნების ნაწარმოებები, რომლებსაც „სალაროს წარმატება“ არა აქვთ, მაგრამ არის დიდი რაოდენობა სურათებისა, რომელთა დემონსტრირებისას მაყურებელი ტოვებს დარბაზს. ეს ფილმები მას არც აართობს და არც საფიქრალს აძლევს. სამწუხაროდ, ამ უფერული ნაკადის წარმოება დღემდე გრძელდება, უფრო მეტიც — ეს ფილმები საფესტივალო ეკრანებზეც კი გვჩვენდება. წლებადღე ფესტივალზე ჩვენი ქვეყნის სტუდიებმა ბოროტად ისარგებლეს მინიჭებული უფლებით და ფესტივალზე ფილმები წარმოადგინეს ისე, რომ არც კი დაფიქრებულან როგორ წარმოჩენდებოდნენ შემოქმედებით კონკურსში.

მინტერესებს, მუშაობდა თუ არა ფილმების შემრჩევი კომისია?

ვიქტორ დიომინი: ფესტივალის ორგკომიტეტი ვარუდობდა ასეთი კომისიის შექმნას, მაგრამ შემდეგ უარი ვთქვით ამ „ინსტანციამ“ და ვფიქრობ, შეეცდით.

კორა წერეთელი: სამწუხაროა. ამიტომაც, ჩემი აზრით, წლებადღე ფესტივალზე შემოქმედებითი კონკურსი (მისი ჭეშმარიტების გეგმით) არ შემდგარა. „მწვერვალებსა“ და ე.წ. საშუალო დონის ფილმებს შორის დიდი სხვაობაა. მათი უმრავლესობა პროფესიულადაც და სანახაობის თვალსაზრისითაც მაყურებლისათვის უინტერესოა.

კიდევ ერთი შენიშვნა მინდა გამოვთქვა ფესტივალის ორგანიზატორთა მისამართით. რამდენად გამართლებულია, რომ არც ერთი ჟიური არ იჯდა მაყურებელთა დარბაზში? საქმე ისაა, რომ არის ფილმები (კომედიები, საბავშვო სურათები), რომელთა ყურება მაყურებლის გარეშე არ შეიძლება. ამ ფაქტორს ჩვენ წლების მანძილზე არ ვაქცევდით ყურადღებას, ანგარიშს არ ვუწევდით მაყურებელთა აზრს, მის შეფასებებს, სურვილებს. ყველა დიდ საერთაშორისო ფესტივალზე ხომ ჟიური მაყურებელთა დარბაზში ზის? ჩემი აზრით, ჟიურის ობოლირება ფესტივალის ორგკომიტეტის დიდი შეცდომაა, რომელიც მომავალში უნდა გავითვალისწინოთ. ვფიქრობ, ეს პრინციპული ხასიათის შენიშვნებია. თუკი გზადაგზა ჩვენსავე შეცდომებს ვერ შევამჩნევთ, ვერასოდეს მივალწევთ სასურველ მიზანს.

რამდენიმე სიტყვით მეც შევეხები „კინოპანორამის“ პირველ საფესტივალო გამოშვებას. ჩემთვის გაუგებარია, რატომ მიჰყავდა იგი „ვრემის“ კომენტატორს, მაშინ როდესაც აქ უამრავი კინომცოდნეა? ან რა საჭირო იყო კადრში ამდენი ხალხის თავმოყრა, როდესაც მაყურებელს აინტერესებს უფრო ახლოდან, ყურადღებით დააკვირდეს თანამსახურებს — ფესტივალზე ხომ უამრავმა საინტერესო შემოქმედმა, საინტერესო თანამოსაუბრემ მოიყარა თავი. განა არ შეიძლებოდა ამ ძალებით საინტერესო, პრობლემური, ჭეშმარიტად თანამედროვე გადაცემის გაკეთება? რატომ ვერ დავალწიეთ, თავი უკვე კარგა ხნის წინ მოძველებულ მოდელს?

ჩვენს ტელეჟურნალისტებს ამ საკითხზე სერიოზული დაფიქრება მართებთ. ქართველმა ტელემაყურებლებმა მტკიცებულად გადავიტანეთ ის საბჭოთა-ამერიკული ტელეხიდი, რომელშიც ქართველი ჟურნალისტები მონაწილეობდნენ. საბჭოთა ჟურნალისტიკამ რთული გზა განვლო, ათეული წლების მანძილზე მუშაობის ურთულესმა პირობებმა ჟურნალი-

სტუმრები ავტოცენზორი აღზარდა. ტელეხილმა კიდევ ერთხელ დაგვანახა, რომ მისგან განთავისუფლება არც ისე იოლი იქნება. ჩვენ გადავჩვიეთ სიმართლის თქმას, პრინციპულობას. ამაზე გვმართებს ფიქრი...

სერგი იაკოვლევ (რსფსრ სახალხო არტისტი, კინომსახიობი): — ალბათ უინტერესო არ არის თუ რას ფიქრობს ფესტივალზე და საერთოდ, ჩვენ კინემატოგრაფში მიმდინარე მოვლენებზე კინომსახიობი.

აქ ითქვა, რომ მაყურებელმა ჩვენთან ერთად უნდა უსუროს ფილმებსო. მაგრამ მე ისეთი შთაბეჭდილება მრჩება, რომ მაყურებელს საერთოდ არ სურს ფილმების ნახვა, რადგან ამ ფილმების შემქმნელები ყველაზე ნაკლებად ფიქრობდნენ მაყურებელზე.

ამას წინათ კინოდებიუტების შემფასებელ ყიურში მომიხდა მუშაობა. ბევრი ფილმი ვნახე და აღმოვაჩინე, რომ ავტორები — ახალგაზრდა რეჟისორები სრულებით არ ითვისებენ ფილმების მაყურებელს. ფილმები ან თვალისმომკრელი ოპერატიული ნამუშევრით გამოირჩევა, ან უდიდამოდაა გადაღებული, უპირატესად საერთო ხედებით.

საოცარია, მაგრამ კინემატოგრაფი რატომღაც თეატრს მიუახლოვდა. ჩემი აზრით, დაიარაჟა ჟანრის სიწმინდე და ეს კინემატოგრაფისათვის დიდი უბედურებაა. კინემატოგრაფმა ხომ, პირველ რიგში, ადამიანი უნდა გვიჩვენოს მსხვილი ხედით. მაგრამ ხშირად მსხვილი ხედი ავიწყლებათ. საშუალო ხედებზე გვიჩვენებენ სიმპოზიუმებს, კრებებს; გაუთავებლად ლაპარაკობენ. დეტექტივებშიც კი, უფრო მეტი დრო ეთმობა ლაპარაკს იმაზე, თუ როგორ უნდა დაიჭირონ ბოროტმოქმედი, ვიდრე თვით მოქმედებას. კინემატოგრაფის თეატრალიზაციის ეს ტენდენცია დღეს, ჩემი აზრით, ძალზე შესამჩნევია.

ამას წინათ ვნახე შესანიშნავი ინგლისური ფილმი „კოსტიუმერი“ და დავრწმუნდი, რომ ჩვენ საკუთარ წვენში ვიხარშებით და როგორღაც გავიწყდება, რომ ბევრი რამ შეგვიძლია ვისწავლოთ სხვისგან. გვაიწყდება, რომ სიკეთისა და ბოროტების კიდელში სიკეთემ უნდა გაიმარჯვოს; დავივიწყეთ გმირი. რომელიც ძლევს ამ ბოროტებას.

აქლა ბევრს აქებენ ფილმს „განა ადვილია ახალგაზრდაობა?“ ჩემი აზრით, ამ ფილმს სინათლის სხივი აკლია. ამიტომ მე მას საუკეთესოთა რიცხვში არ დავასახელებდი. ამ ფილმის „გმირები“ — ახალგაზრდა ბერიკა-



კადრი ფილმიდან „დაღუპულს წერილები“

ცები მსჯელობენ იმაზე, რომ მათ ყველა უბედურებაში ბრალი უფროსებს მიუძღვით. ფილმი კი იმით იწყება, რომ „მძიმე როკით“ გაბრუებული ახალგაზრდების ბრბო არბევს მატარებლის ვაგონს — სახელმწიფო ქონებას. წუთუ ვერ მოიძებნა მათ შორის ერთი მაინც, ვინც სხვა თვალთ შეხედავდა მომხდარს. ამას ვერ დავიჯერებ. დარწმუნებული ვარ, რომ ბევრი ახალგაზრდა უარყოფითად უყურებს ამ თავზეხელაღებულ „მუსიკალურ ღრეობას“.

ჩვენი დანაშაული ისაა, რომ სწორად არ ვზრდით ახალგაზრდებს. გვაქვს უამრავი კლუბი და კულტურის სასახლე, სადაც მხოლოდ ორი წრე ფუნქციონირებს — მუსიკალური და საცეკვაო. განა ჩვენს ხელთ არ არის ლიტერატურული, ისტორიული თუ ორატორული წრეების ჩამოყალიბება. ვისწავლოთ ახალგაზრდებს პარტიის ისტორია — ოღონდ ჭეშმარიტი ისტორია, ნუ დავეშავათ სიმართლეს.

კინემატოგრაფიც სწორედ ამ გზას უნდა დაადგეს. ჩვენ ჩვენივე ისტორია არ ვიცით.

ახლა რაც შეეხება მსახიობთა პრობლემებს. ეს პრობლემა დღეს განსაკუთრებული სიმწვავეით დგას. ამას წინათ ერთ რეჟისორს აქებდნენ და ბოლოს დასძინეს: „თქვენ წარმოიდგინეთ, მის ფილმში არც ერთი პროფესიონალი მსახიობი არ თამაშობს“. გაისმა ტაშის ხმა(???) ფფიქრობ, არაპროფესიული კინემატოგრაფი სიკეთეს ვერ მოგვტანს

კრიტიკა რატომღაც დუმს, როდესაც არაპროფესიონალი მსახიობები თავს ვერ ართმევენ როლებს. ეფიქრობ, ამას ბოლო უნდა მოეღოს. მაშ რისთვისღა ვამზადებთ მსახიობებს ინსტიტუტებში, რატომ არ ვეუბნებით: — ბატონებო, თქვენ სამუშაო არ გექნებათ.

ჩემი აზრით, ჩვენს კინემატოგრაფს იხსნის: დადებითი გმირი, რომელსაც მაყურებელი თაბუგრაწმის, და პროფესიონალიზმი.

ტოლომუზ ოკეივი (კინორეჟისორი, სსრკ სახალხო არტისტი): ინტერვიუში, რომელიც საქართველოს ტელევიზიამ ჩამომართვა, მკითხეს — ყველაზე დიდი შთაბეჭდილება ფესტივალზე რამ მოახდინათ.

ყველაზე დიდი დადებითი შთაბეჭდილება კიხოსტუდია „ქართულ ფილმი“ სტუმრობისას, იქ გამართულმა დღესასწაულმა მოახდინა. უარყოფითი შთაბეჭდილება კი — ფესტივალის ორგანიზაციამ.

მოგხსენებათ, ნებისმიერი, ყველაზე ცუდი ფილმის შექმნაც კი დიდ სირთულეებთან არის დაკავშირებული. ფესტივალი ჩვეთვის მოსავლის აღების დღესასწაულს ჰგავს, რომელზეც მოვდივართ ჩვენი მიღწევებით თუ წარუმატებლობით, მოვდივართ იმისათვის, რომ სხვისგან ვისწავლოთ, რაღაც ახალი გნახოთ, კოლეგების აზრი მოვისმინოთ და მათაც ჩვენი შეხედულებები გავუზიაროთ. აქ ჩვენ ვიღებთ შემოქმედებით მუხტს მომავალი მუშაობისათვის. სამწუხაროდ, ამ ფესტივალზე ეს არ მომხდარა. ჩვენ ბევრს ვლაპარაკობთ საჯაროებაზე, დემოკრატიაზე, ჩვენი ფესტივალის ყოფით ცხოვრებაში კი

სწორედ დემოკრატია დარღვეულია. „კინორეზიზმ“ ერთ სასტუმროში ცხოვრობენ, „რიგითი ჯარისკაცები“ — მეორეში და ა. შ. და არავითარი ურთიერთობა ფესტივალის მონაწილეებს შორის არ დამყარდა. ღონისძიებებიც ისე იყო დადგმული, რომ სამწუხაროდ, ერთმანეთის ფილმებიც კი ვერ ვნახეთ. მე პირადად მსურდა შევხვედროდი მაყურებლებს, მაგალითად, მოსწავლეებს, რომლებიც ახლა ამთავრებენ სკოლას, მომესმინა მათი აზრი. მე არ ვქმნი ფილმებს კრიტიკოსებისა და პროფესიონალებისათვის. მე ვქმნი მაყურებლებისათვის და მათი შეფასება მინდა გავიგო. სამწუხაროდ, ფესტივალზე ამის შესაძლებლობა არ გვქონდა.

ჩემი აზრით, არც საკონკურსო პროგრამა იყო მთლად სწორად შედგენილი, რატომ უნდა მიიღონ კონკურსში მონაწილეობა ახლახან დიდ საერთაშორისო ფესტივალზე პრიზებით დაჯილდოებულმა ფილმებმა? ეს იგივეა, რომ მსოფლიო ჩემპიონმა სარაიონო შეკრებაში მიიღოს მონაწილეობა. უფრო სწორი იქნებოდა, პირიქით რომ ზედმოდე, — საკავშირო ფესტივალის პრიზიორი გადიოდეს საერთაშორისო ასპარეზზე. ეს ჩემი პირადი მოსაზრებაა.

თუ ნებას მომცემთ, კრიტიკოსებს ვუსაყვედურებ. საკავშირო ფესტივალებში ჩემი ფილმებით დიდი ხანია ვმონაწილეობ, არა ერთი პრიზიც მომიპოვებია, ასე რომ, ბედს არ ვემდური. მაგრამ საკავშირო პრესის ფურცლებზეც და შინაც ძალიან მაკლია ჩემი ფილმების ანალიზი — მანტერესებს რა გამო-



კადრი ფილმიდან „კუთრიკი“

მივიდა, რაში შეეცდი. პრესის ფურცლებზე კი ერთი და იგივე გვარები, ერთი და იგივე ფილმები ფიგურირებს, ამასთანავე, განიხილავენ მწვერვალებს და აშკარა ჩავარდნებს. ამ ორ უკიდურეს წერტილს შორის მოქცეული ზღვა მასალა თითქმის არც არსებობს. დღეს კი ჩვენი კინემატოგრაფიის უმთავრესი ამოცანა ფილმის საშუალო დონის ამოღება.

რამდენიმე სიტყვით იმ ფილმზე მოგახსენებთ, რომლებშიც მკაცრი სიმართლეა ნათქვამი. იმე ვფიქრობ, რომ დღეს ფილმებმა მთელი მიმკაცრით უნდა გვითხრან და გვიჩვენონ სიმართლე. მკაცრი, პირუთენელი სიმართლე მეც მიყვარს, მაგრამ ღრმად ვარ დაწმუნებული, რომ ამასთან ერთად ჩვენ სიყვარულიც გვჭირდება, ტაძრისაკენ მიმავალი გზა და თვით ტაძარი გვჭირდება. „მონ-ნიებიას“ და „ხანგრძლივი გაცილების“ წარმატების მიზეზი, ჩემი აზრით, სწორედ ისაა, რომ ამ ფილმებში არის გრძნობა, ხასიათები, სული. ამასთანავე მეტი გულახდილობა: გულიანობა, სიმართლის თქმა ჩვენ ახლა ვსწავლობთ და დღეს იმ ფრინველს ვგავართ, წლების მანძილზე გალიაში რომ ცხოვრობდა, ახლა გალიის კარი გაუღეს, მან კი არ იცის საით გაფრინდეს. ჩვენ ყველამ ერთად უნდა ვიპოვოთ გზა, ამას კი ვერ შევძლებთ წარსულისა და დღევანდლობის შეცდომების გაცნობიერების გარეშე.

ბორის ბერმანი (კინოკრიტიკოსი): საკავშირო ფესტივალმა, როგორც დღესასწაულისა და საქმიანი შეხვედრების რიტუალურმა ერთობამ ამ ოცი წლის მანძილზე საბჭოთა კავშირის ყველა რესპუბლიკა მოიარა და უკვე მეორე წრეც დაიწყო. წელს რიტუალმა რამდენადმე სახე იცვალა, მაგრამ კრიტიკოსთა „არეოპაგია“ და „თავისუფალი ტრიბუნა“ რომელმაც ასეთი ხალხმრავლობა გამოიწვია, ჩემი აზრით, ერთგვარი ვაქცინაა, რომელსაც სასიკვდილოდ განწირულ ავადმყოფს უკეთებენ. ვაქცინა მას ვერ უშველის. ჩემი შეხედულებით, საკავშირო ფესტივალი, იმ სახით, როგორითაც ის დღეს არსებობს, უნდა გაუქმდეს. როგორც „არეოპაგის“ წევრი, აღმოვჩნდი არჩევანის წინაშე — უნდა მენახა კონკურსში წარმოდგენილი ოცდაერთი ფილმი, თითოეული ქულებით შემეფასებინა, შემდეგ სხვა წევრებთან ერთად შემეგაგებინა შედეგები და ფესტივალის საუკეთესო ფილმი დამესახელებინა. მაგრამ რალა არჩევანია, თუკი იმ ფილმებიდან გირჩევ, რომელიც შე-

მომათავაზეს. „მოსფილმის“ სურათებიდან კონკურსში წარმოდგენილი იყო „პლეიშტუმი“ და არ იყო გ. დანელას „ქაღალდის ფიგურა“. „ლენფილმი“ ფესტივალზე გვიგზავნის „დალუბულის წერილებსა“ და „ცაცისა“ და არ გვაძლევს საშუალებას შევადაროთ ისინი, მაგალითად, სტოკოვის და არისტოტელის სურათებს; როსტოვის სტუდიამ წარმოადგინა კ. ლავრენტიევის ჩემი აზრით შესანიშნავი ფილმი „რკინის ჯეჯილი“, მაგრამ ამ სტუდი-აშივე შეიქმნა სტაროდუბცევის არანაკლებ მნიშვნელოვანი სურათი „არაპროფესიონალები“. რატომ უნდა იყოს არჩევანი ესოდენ შეზღუდული? რატომ არ უნდა განვახორციელოთ ის, რაც ითქვა სსრკ კინემატოგრაფისტთა კავშირის სამდივნოს ერთ-ერთ პირველ სხდომაზე — რატომ არ შევცვლით ამ ფესტივალს, პირობითად რომ ვთქვათ, „მოსკოვერი ოსკარების“ სისტემით, როდესაც კავშირის ყველა წევრს საშუალება ექნება აღ-კინიშნოს კინოხელოვნების ყველა დარგის საუკეთესო და ყველაზე ცუდი სურათი? მაშინ არ დაგვჭირდებოდა ფესტივალის ჩასატარებლად ასეთი დიდი სახსრების ხარჯვა. ხარჯები რომ დაეჯამოთ, ამ ფულით ერთი ექსპერიმენტული სურათის გადაღება შეიძლებოდა. კინემატოგრაფისტთა კავშირის ყრილობაზე, თუ არ ვცდები, ტოლომუშ ოკეევი ჩიოდა, რომ „ყირგიზფილმში“ არ არის თანამედროვე კამერები, რესპუბლიკაში კინოთეატრები კარგა ხანია არ აშენებულა. მოდით ამ საქმეს მოვახმაროთ საფესტივალო თანხა. მაგრამ აქ ისიც ითქვა, რომ დღესასწაულიც საჭიროა, ადამიანთა ურთიერთობაც, აზრთა ურთიერთგაზიარებაც აუცილებელია. ამიტომ, ჩემი აზრით, თუკი ფესტივალს ჩავატარებთ, იგი უნდა ჩავატაროთ პატარა ქალაქებში, იქ, სადაც გველოდებიან. თბილისი დიდი კულტურული ცენტრია, ამიტომ მაყურებლის მოზიდვა იმ ფილმებზე, რომლებიც უკვე იყო ეკრანებზე, შეუძლებელია (სხვათა შორის, ამას არც რეკლამა უწყობს ხელს, უფრო სწორად, რეკლამა უბრალოდ არ არის). რატომ არ გავმიჯნოთ ფილმები სახეობების მიხედვით და არ ჩავატაროთ, მაგალითად, ლოკუმენტური ფილმების ფესტივალი რიგაში ან როსტოვში, სადაც ლოკუმენტური კინოს შესანიშნავი ტრადიციებია, ხომ შეიძლება მულტფილმების ფესტივალის ჩატარება რიგაში, სადაც იქაური კინოკლუბები უკვე მეორე წელია, რაც მულტიპლიკაციურა-

კინოს არაფორმალურ ფესტივალებს ატარებენ. აქ ფილმებზე სწორედ დაინტერესებული მაყურებელი მოვა. ყოველივე ამას კი დაავგირგვინებს ის „ოსკარი“ (პარიზის სახელწოდება პირობითია), რომელზეც მოგახსენიებდა რომელიც ათ კაპიკზე მეტი არ ეღირება, თუკი კავშირის წევრებს ანკეტებს ფოსტით გავუგზავნი, პასუხებს კი ისინი თავად გამოგვიგზავნიან. ერთი სიტყვით, მე გთავაზობთ ვიაროთ სტუმრად არა იქ, სადაც ჩვენ გვსურს, არამედ იქ, სადაც გველიან.

ჯაკომო გამბეტი (კინოკრიტიკოსი, იტალია): საკავშირო ფესტივალმა ერთმანეთისათვის დიამეტრულად საპირისპირო კულტურების, კულტურული ტრადიციების შედარების საშუალება მომცა. მაგრამ ვფიქრობ, ბევრი რამ გაქვთ გასაკეთებელი საფესტივალო პროგრამის სათანადო ინფორმაციითა და დოკუმენტაციით უზრუნველყოფის საქმეში. კონკურსში წარმოდგენილ ფილმებზე სულ მინიმალური, აუცილებელი ინფორმაცია კი ვერ მივიღე. ერთი ჩემი მეგობარი რომ არა, რამდენიმე ფოტოკადრსაც კი ვერ მოვიპოვებდი. მეგობრებო, აქტიურად გამოიყენეთ ასეთი შესანიშნავი ღონისძიება — ფესტივალი მაყურებელთა ინფორმირებისათვის. გარდა ამისა, თავს უფლებას მივცემ გირჩიოთ, ნუ სთავაზობთ უცხოელთა დელეგაციებს გასართობ

პროგრამებს, ისინი აქ ფილმების ხანაზედ არიან ჩამოსული. კარგი იქნებოდა ცალკეულ სტუდიებს უფრო ფართოდ რომ წავსვოდე. გინათ თავიანთი ნაწარმოებები. მე სიამოვნებით ვნახავდი რესპუბლიკური სტუდიების წლიურ პროდუქციას, რაც უფრო ნათელ შთაბეჭდილებას შემიქმნიდა საბჭოთა კინოში მიმდინარე პროცესებზე.

ნეა ზორკაია (კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი, მოსკოვი): ჩემი გამოსვლა რამდენიმე რეპლიკისაგან შედგება:

22 მაისს გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურაში“ გამოქვეყნდა კინომცოდნე კორა წერეთლის წერილი, რომელშიც როგორც გამოირკვა, ავტორთან შეუთანხმებლად რედაქციამ დაუშვებელი კორექტივები შეიტანა. უფრო მეტიც, ავტორის ჩაუწერეს მისი აზრის საწინააღმდეგო აზრაცები, რაც ასახიჩრებს წერილს, გაუგებარს ხდის მის შიზანიმართულებას. ეს აღმავფოთებული ფაქტია, რომელიც არანაირად არ ეხმარება ჩვენს ქვეყანაში მიმდინარე გარდაქმნის პროცესს. გასაკვირია, რომ ეს მოხდა „სოვეტსკაია კულტურაში“ — სკკპ ცკ-ის ორგანოში.

რამდენიმე სიტყვით მინდა შევეხო „მონანიებას“ — უდიდესი ძალის მაღალმხატვრულ ნაწარმოებს, რომელსაც უამრავი საგაზეთო თუ საყურნალო წერილი მიეძღვნა, ბუ-

კადრი ფილმიდან „არაპროფესიონალები“



პოლტიკ კი გამოვიდა. ეს სულაც არ ნიშნავს იმას, რომ მასზე სალაპარაკო აღარაფერი დარჩა. „შონანიება“ ხომ უმარავე პრობლემის შემცველი ფილმია, რომელზეც დაფიქრება გვმართებს. მარტო სამსახიობო ანსამბლი რად ღირს, რომ არაფერი ვთქვათ ავთანდილ მახარაძეზე. ჩემი რეპლიკით სულ მცირე წვლილი მიიღა შევიტანო ჩვენში გაბატონებული სნობიზმის წინააღმდეგ ბრძოლაში. მიაჩნიათ, თუკი ფილმი ოფიციალურადაა მიღებული, ე. ი. იგი დაცვეთილია. ვფიქრობ, საქართველოში, სადაც ყველასათვისაც ცნობილი ამ ფილმის ისტორია, სხვაგვარი დამოკიდებულება უნდა იყოს ასეთი პრინციპული საკითხების მიმართ. ჩვენ ისევ უპასუხის-მგებლოდ მივმართავთ გასული წლების ტერმინებს და განსაზღვრებებს. ვერ დავეთახხმები მსახიობ ს. იაკოვლევს იმაში, რომ ფილმი „განა ადვილია ახალგაზრდობა?!“ „პესიმისტურია“, რომ „მასში არ არის სინათლის სხივი“. საბჭოთა კავშირის კომუნისტური პარტიის ცენტრალური კომიტეტის გენერალურმა მდიანმა მ. ს. გორბაჩოვმა ფილმის ნახვის შემდეგ გულისტკივლით აღნიშნა, რომ აქ ნაჩვენებია ახალგაზრდობა, რომელსაც ჩვენ სათანადო ყურადღება ვერ მივაქციეთ. ჩვენი ვალია გავუვოთ მას. იმ ალტკინებულ მდგომარეობაში, რომელშიც ისინი კონცერტის შემდეგ იყვნენ, შესაძლებელი იყო იმის ჩადენა, რაც მათ ჩაიდინესო. ამას ამბობს მ. გორბაჩოვი, ჩვენ კი პროფესიონალები, კინემატოგრაფისტები გავიძახით, რომ ფილმში არ არის სინათლის სხივი და დადებით გმირებს მოვითხოვთ. როდემდე შეიძლება ასე?! პოდნეჩესკის ფილმის შეფასებაში მე მ. ს. გორბაჩოვის პოზიციას ვიზიარებ.

დაბოლოს, მე მიიღა დიდი მადლობა ვუთხრა ქართველ კინემატოგრაფისტებს, რომელთა თაოსნობითაც ფესტივალის დღეებში გაიმართა ა. ტარკოვსკის, ი. ავერბახის, ს. გერასიმოვისა და კ. მიქაბერიძის ხსოვნის საღამოები. თითოეულ მათგანს განსაკუთრებული ბედი ჰქონდა ცხოვრებაშიც და ხელოვნებაშიც. და ჩვენ საშუალება გვქონდა პატივი მიგვევო მათი ნიჭისადმი.

თამარ ღულარიძე (კინორეჟისორი, თბილისი): თუ არ ვცდები, „თავისუფალი ტრიბუნის“ ორგანიზატორებმა საბჭოთა კანონს მომავალზე საუბარი შემოგვთავაზეს. მე შევეცდები ამ საკითხზე ვილაპარაკო.

ჩემი აზრით, უმართებულოა რაიმეს დაგე-

გვა შემოქმედებაში, იმიტომ, რომ კინემატოგრაფი განვითარება, ისევე, როგორც საზოგადოების განვითარება, ორგანულად მომდევნოა და ყველაზე ბრძენი ფილოსოფოსი, ყველაზე ბრძენი კინომოდენე და ყველაზე ბრძენი რეჟისორი ლოგიკური გზით ვერაფერს შეცვლის. ლოგიკური ხასიათის ჩარევამ შეიძლება ისეთივე დარღვევა და გამრუდება გამოიწვიოს, როგორიც ჩვენს პრაქტიკაში არაერთხელ მომხდარა. ამასთანავე სერიოზული ყურადღება უნდა მივაქციოთ იმას, თუ საით წარმართავს ჩვენს კინემატოგრაფს თანამედროვე კინომოდენეობა.

დემოკრატიზაციის პროცესმა ბევრ აქამდე აკრძალულ თემაზე საუბრის საშუალება მოგვცა. ამ სიტუაციამ კი ახალი შემგუებლობის საფრთხე შექმნა. ახლა კარგ ფილმად ითვლება მხოლოდ ის, რომელშიც საუბარია იმაზე, რაზეც უწინ საუბარი არ შეიძლებოდა. ჩემი აზრით, რეჟისორებმა უფრო ფართოდ უნდა გამოიყენონ მონიჭებული თავისუფლება იმ მიზნების განსაზოციელებლად, რომლისკენაც ხელოვნებაა მოწოდებული — ასწავლონ მაყურებელს სიყვარული. თუკი განვიხილავთ და მოვიწონებთ მხოლოდ მაშინილებელ სურათებს და ყურადღებას არ მივაქცევთ ფილმებს, რომლებიც ჰარმონიასა-კენ მოგვიწოდებენ და კინემატოგრაფიული საშუალებებით თავად ქმნიან ამ ჰარმონიას, სწორედ მაშინ გაღარბდება ხელოვნება, რომელიც აღმშენებლობისთვისაა მოწოდებული და არა ნგრევისათვის. დანგრეულ ტერიტორიაზე კი არაფერი ხდება. არ შეიძლება ყველაფრის განადგურება, დავიწყება იმისა, რომ არსებობდა რაღაც კინემატოგრაფიული კულტურა, რომელიც მრავალი სირთულის და წინააღმდეგობის მიუხედავად იქმნებოდა და დღემდე მოვიდა. მას საბჭოთა კინემატოგრაფისტებს შორის ყველაზე ნიჭიერი, ყველაზე პატოსანი ადამიანები ქმნიდნენ.

მე ძალიან მაფიქრებს და მაშინებს კიდევ ძველი და ახალი თაობის კინემატოგრაფისტთა დაპირისპირება, რადგან მოგვხსენებთ, არც კულტურა და არც ხელოვნება მხოლოდ პორიზონტალზე ან მხოლოდ ვერტიკალზე არ ვითარდება. მისი განვითარების ხაზი ძალზე რთულია, იგი ხშირად სრულიად მოულოდნელ ზიგზაგს ქმნის. თანამედროვე კინემატოგრაფის მოწინავე რიგებში შეიძლება აღმოვნიდეს არა 30 წლის, არამედ 50 ან 70 წლის ხელოვანი, რომლის შემოქმედებაც უფრო



XX საკავშირო ფესტივალის პრიზიორები

ახალგაზრდულია, ვიდრე ბევრი ასაკით ახალგაზრდა რეჟისორისა.

ჩვენს საქმეში ნაბიჯის წინ გადასადგმელად მხატვრული ფორმის წინასწარი დაგეგმვა უაზრობად მიმაჩნია და არც მგონია, რომ ამან შედეგი მოგვეცეს. ძროხა თავისი ჯიშისა და საკვების შესაბამისად გვაძლევს რძეს. წინასწარ რძის შემადგენლობა კი არ უნდა განვსაზღვროთ, არამედ რეჟიმი და საკვები. სწორედ აქ დიდი მნიშვნელობა აქვს, რომ დემოკრატიზმის პრინციპი გავრცელდეს მთელ კინემატოგრაფიაზე. არ უნდა გვყავდეს „გუნდები“ და „ახალგაწვეულნი“, ვინაიდან ყოველი ახალი ფილმის დაწყების წინ ყველა ჩვენგანი „ახალგაწვეულის“ როლშია. შეიძლება დაიგეგმოს ერთი რამ — კინოწარმოების მკაცრი კანონები და წესები, რომელიც როგორც დამსახურებული, ისე დამწყები რეჟისორებისათვის ერთნაირი იქნება. რატომ უნდა ჰქონდეს ნაკლები თანხა და უფრო მოკლე გადასაღები ვადები დამწყებ რეჟისორს, ვიდრე გამოცდილს, რომელსაც ზოგჯერ მასლის ხელახლა გადართობის უფლება-საც აძლევენ? ამ უფლებას კი დამწყები რეჟისორი მოკლებულია. ისეც ხდება, რომ ერთი დამწყები რეჟისორი ყველა ამ სიკეთით სარგებლობს, მეორე კი ვერა.

ერთი სიტყვით, დემოკრატიის პრინციპების მკაცრი დაცვა შექმნის პირობებს ჯანსაღი შემოქმედებითი პაექრობისათვის.

მიხეილ პტაშუკი (ბელორუსიის სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე, კინორეჟისორი): ჩვენ ბევრს ვლაპარაკობთ გარდაქმნაზე. წლებადღე ფესტივალზე გარდა-

ქმნის ერთადერთ მიღწევად მიმაჩნია ის, რომ როგორც იქნა ხმამაღლა ვთქვით — რუსეთში გენიოსს მხოლოდ სიკვდილის შემდეგ აღიარებენ. ამის დადასტურებაა ფესტივალის დროს ჩატარებული ტარკოვსკისა და ავერბახის ხსოვნის საღამოები. მაგრამ მე სხვა რამეზე მსურს საუბარი. სამწუხაროდ, ფესტივალის მონაწილეებმა — ქვეყნის ყველა რესპუბლიკიდან ჩამოსულმა კინემატოგრაფებმა ერთად ყოფნის ეს ხუთი დღე სათანადოდ ვერ გამოიყენეთ. აქაც, ამ ტრიბუნაზეც თითქმის არ ვლაპარაკობთ ჩვენს პროფესიაზე, რეჟისურის პრობლემებზე, კინოგანაშე, ფესტივალს ესწრებოდა საბჭოთა კინოს ხელმძღვანელობა. ხომ შეიძლებოდა მასთან ერთად განგვეხილა მრავალი საჭირო როტო პრობლემა, რომელთა დაძლევაც საბჭოთა კინოში მიმდინარე გარდაქმნასთან დაკავშირებით გველის. ხვალ ჩვენ დავიშლებით ისე, რომ არაფერი გვექნება ნათქვამი იმაზე, რაც უპირველეს ყოვლისა ჰეშმარტად შემოქმედებას უნდა დაეხმაროს.

ტატა თვალჭრელიძე (კინომცოდნე, ხელოვნებათმცოდნეობის კანდიდატი): — აქ გამოთქმული ყველა შენიშვნა, რომელიც ფესტივალის ორგანიზაციას შეეხებოდა, დამატებულად და სამართლიანად მიმაჩნია, თუმცა ნათქვამს თავად ვერაფერს დავუმატებ, ვინაიდან, ალბათ, როგორც ფესტივალის ადგილობრივი მონაწილე, უშუალოდ არ შეეხებოდა ფაქტებს, რომლებშიც ფესტივალის საორგანიზაციო ხარვეზები და ნაკლოვანებები გამოვლინდა. რაც შეეხება ფესტივალის სიახლეს — „თავისუფალ ტრიბუნას“, ჩემ-

თვის სასიამოვნო მოულოდნელობაა, რომ ფესტივალის გარშემო მსჯელობისა და კამათის დროს დამსწრე საზოგადოების დიდი ნაწილი დარბაზიდან ბუფეტისკენ არ გარბის.

უკვე თავდაცვის რეფლექსად ქცეული თვითგვემისა და თვითკრიტიკის ნაცვლად დღეს მინდა ქართული კინოკრიტიკა დავიცვა ზოგიერთი, ჩემი აზრით, უსამართლო საყვედურისაგან. ყოველი მხრიდან გვიკეთივნენ, რომ საქმე ლებარუნებით იყოს! მაგრამ როცა ამაზე შეპარაკობენ, უფრო ხშირად გულისხმობენ საკავშირო პრესაში ქართული კინოკრიტიკოსების პუბლიკაციების სიმცირეს. ეს იმითმ ხდება, რომ, ჯერ ერთი, ჩვენ მართლაც ძალიან ცოტანი ვართ და, ბუნებრივია, დროულად ვერ ვახერხებთ ყველა იმ პრობლემის გაშუქებას, რომელიც დღის წესრიგში დააყენა ქართული კინოს განვითარებამ. გარდა ამისა, საკავშირო ჟურნალ-გაზეთები დაინტერესებული არ არიან ქართველ კრიტიკოსებთან თანამშრომლობით. ქართული კინოს წარმატებებს საკუთარი ძალებით მაშინვე ესმაურებიან სპეციალური ჟურნალები „ისკუსტვო კინო“ და „სოვეტსკი ეკრანი“, რისთვისაც მათ უღრმეს მადლობას მოვასხენებთ და ახლა არც ზოგიერთ უზუსტობას გავიხსენებთ. მაგრამ რატომ არ შეიძლება ამ ჟურნალებში ერთსა და იმავე ფილმს ორი კრიტიკოსი შეეხოს? ნუთუ საკავშირო პრესის მკითხველისათვის არ არის საინტერესო ქართველი კინოკრიტიკოსის მიერ ქართული ფილმის შეფასება ერთნეგატივად დადებითი კრიტიკისა?

ამას წინათ თბილისში გამართულ ქართველ კრიტიკოსთა შეხვედრაზე საკავშირო კინოკომიტეტისა და სხვა ოფიციალურ წარმომადგენლებთან, ასეთი წინადადებით მოვემართეს: თუ რომელიმე თქვენგანს საკავშირო პრესაში წერილის გამოქვეყნება სურს, მიმართეთ საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის პირველ მდივანს, ის ჩვენ მოგცემართებს, ჩვენ — რედაქციას, რასაც შედეგად თქვენთვის წერილის შეკვეთა მოყვებაო. ასეთი გზა, სხვა რომ არაფერი ვთქვათ, არაპრაქტიკულია. თუ გამაშუალებელი რაგოლები აუცილებელია, იქნებ ერთით დავემკაოფილებულიყავით. შესაბამის რედაქციებთან ურთიერთობის მოგვარება უშუალოდ შეუძლია იკისროს, მაგალითად, კინოკრიტიკის დარგში საქართველოს კინემატოგრაფისტთა კავშირის მდივანმა მ. კერესელიძემ. ის კინოს განყოფილებასაც ხელმძღვანელობს ჟურ-

ნალ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ და იცნობს, რა საკითხებზე მუშაობს, რა ტენდენციებს უჭერს მხარს ქართულ კინოში, რა ნასიამოვნო ფილმებს ექომაგება.

ჩვენ კარგად ვიცით რუსული ჟურნალ-გაზეთების რედაქციების პრეტენზიები არარუსული ავტორების მიმართ. ისინი ხშირად გვსაყვედურობენ, რომ ბევრი დრო ეხარჯებათ ზეგნი ჟერილების სტილის გამართვაზე. მაგრამ თუ გავიხსენებთ შემთხვევას კ. წერეთლის წერილთან დაკავშირებით, რომელიც გაზეთ „სოვეტსკაია კულტურას“ 22 მაისის ნომერში გამოქვეყნდა, ეს პრეტენზიები არც ისე დამაჯერებლად მოგვეჩვენება. ამ შემთხვევაში გაზეთის რედაქციამ მართლაც ბევრი „იმუშავა“, ოღონდ არა კ. წერეთლის სტატიის სტილზე (რომელიც არც იყო გასამართი), არამედ მისი ძირითადი აზრის გადაცემაზე. თუ რედაქციები მხოლოდ სტილის გამართვით შემოიფარგლებიან და არ შეცვლიან წერილის აზრსა თუ კომპოზიციას, მერწმუნეთ, არც ისე დიდი დრო დაიხარჯება გამოსაქვეყნებლად მის მომზადებაზე. გავიხსენოთ ფესტივალისადმი მიძღვნილი კინოპანორამის სპეციალური გამოშვება, რომელიც თბილისში მომზადდა და რომელსაც პროფესიონალი კრიტიკოსი არ უძღვევოდა. ამ გადაცემების დონეზე უკვე ისაუბრეს კრიტიკოსებმა ვ. დიომინმა და კ. წერეთელმა. ეს გადაცემა პროფესიონალ კინოკრიტიკოსს რომ მოეზადებინა, აქცენტები სულ სხვაგვარად განაწილდებოდა. სამწუხაროდ, იგივე უნდა იქცეს „კინოფესტივალის თანამგზავრის“ ორ სატელევიზიო გამოშვებაზე. რედაქციამ აქაც არ ჩათვალა საჭიროდ ქართველი კინოკრიტიკოსებისთვის მიემართა.

საუბარი ქართული კინომცოდნეობის წიაღში წარმოქმნილ პრობლემებზე შეიძლება დიხახანს გაგრძელდეს. ვიმედოვნებ, რომ ეს მომავალ შეხვედრებზე გაკეთდება.

ვიქტორ დიომინი: დასკვნის სახით მინდა ვთქვა, რომ ჩვენი „ტრიბუნა“ ძალზე მოგვაგონებდა ფესტივალს, რომელშიც შესანიშნავად აისახა ჩვენი კინოს არცთუ სახარბიელო მდგომარეობა. ჩემი აზრით, ეს ახალი წამოწყება წარმატებით ჩატარდა, რადგან თითოეული მიაი მონაწილე არაფორმალურად მიუღდა მის წინაშე დასმულ ამოცანას. გამოვთქვამ იმედს, რომ მომავალ ფესტივალზე ამგვარ შეხვედრებს უფრო კონსტრუქციული ხასიათი ექნება.

ზარის ჩამოკვრის დროა!

გასილ კიკნაძე

ზარის ჩამოკვრა განგაშის მაუწყებელიც არის და გაფრთხილებასაც ნიშნავს. ძნელია კატეგორიულად ვამტკიცოთ, თეატრისათვის რის ზარის ჩამოკვრის დრო დადგა. შესაძლოა განგაშისა, შესაძლოა გაფრთხილებისა, მაგრამ იქნებ ორივესი ერთად? ზოგიერთ თეატრში საგანგაშო ვითარებაა, ზოგან გამაფრთხილებელი სიგნალია საჭირო. ასე რომ, ზარის მაინც უნდა ჩამოიკრას!

საკითხი ეხება ქართული თეატრის მომავალს. ამ საკითხს თავისი თანადროული ისტორიული ასპექტიც აქვს. იგი ერთმანეთისაგან მოწყვეტით არ განიხილება. უნდა გაირკვეს როგორია ახალგაზრდა მსახიობთა ბედი დღეს თეატრში? რატომ არის ზოგი რუსთაველის თეატრში და არა მარჯანიშვილის სცენაზე და პირიქით? რას მიაღწევს ან რა უწლით ხელს? კითხვები შეიძლება გავრცელდეს, რადგან ახალგაზრდა მსახიობთა საკითხი მართლაც ყოველი თეატრის პრობლემაა.

სრულიადაც არ არის სწორი, როცა ერთიან იარაღს მიაკრავენ ყოველ ახალგაზრდას. არც ნიჟილიზმი და არც ზედმეტი ქება იძლევა თანამედროვე თეატრში ახალგაზრდა მსახიობთა მდგომარეობის ანალიზის საშუალებას. ახალგაზრდობასთან დაკავშირებული პროცესები იმდენად ღრმა და მრავალმხრივია, რომ არ შეიძლება პასუხი ერთიანი იყოს. ამოსახსნელია სოციალ-პოლიტიკური და ეკონომიური სიტუაციები დღის ყველა პარამეტრისა, რომელიც აყალიბებს ახალგაზრდა ხელოვანის სახელს. მისი მოქალაქეობრივი მრწამსის ჩამოყალიბების გზა ხომ პირდაპირ კავშირშია მხატვრულ პოზიციასთან? ჩვენი ცხოვრების რომელ დროს მომწიფდა ახალგაზრდა თაობა? რა მისცა ამ დრომ?

მაგრამ ჯერ ახალგაზრდა მსახიობთა პრობლემის ისტორიულ ასპექტს გადავხედოთ. უფროსი თაობა ყოველ დროში ემდურება ახალ თაობას. ხშირად სამართლიანადაც, მაგრამ ახალგაზრდობა თავისი სიახლითა და შეცდომებით, ახალგაზრდული უკიდურესობებით, უკეთესის ძიების ყინით, გარდაქმნათა პათოსით მიიკვლევდა გზას მომავლისაკენ. მუდამ რთულია თვითდამკვიდრების პროცესი და ახალგაზრდობას არ ეშინოდა სირთულისა. სიუხეზე, ეთიკური ნორმებიდან გადახვევა, კადნიერება, მაქსიმალიზმი, რაც ახალგაზრდას ახაიათებს, მისი ბუნების ნაწილია და ამოდ შევეცდებით უცხო სხეულად მივიჩნიოთ იგი. მთლიანობაში უნდა დავინახოთ და თვით პარადოქსალურ წინააღმდეგობებშიც კი შევიცნოთ ახალგაზრდის დაღვინების რთული პროცესი. სწორედ დაღვინების ხასიათი მიესადაგება მათ ბუნებას. ვიდრე ყურძნის წვენი ღვინოდ იქცევა, მაჭრობისას როგორ დუღს, როგორ ირევა, იჭრება, იგი? რამდენჯერმე უნდა გამოუცვალო დანალექი, ერთი ჭურჭლიდან მეორეში გადაიღო, გადმოიღო, რათა თანდათან დაიწმინდოს და დაღვინდეს. ასეთია კაცთა ბუნებაც. თუ როგორი ღვინო დგება, ეს იმაზე დამოკიდებული, ვინ როგორ უვლიდა ვენახს, როგორი იყო ამინდი (დრო), როგორ და რა ჭურჭელში წურავდა ყურძენს, როგორ იცავდა მაჭრობიდან დაღვინებამდე ტექნოლოგიას. უმძიმესია მთელი ეს პროცესი, მაგრამ სწორედ ასეთი შრომა ანიჭებს ადამიანს სიხარულს.

ქართველ გლეხსა ჰკითხეს: მაინც რამდენჯერ უნდა შემოუარო ვაზის ძირს, რომ კარგი მოსავალი მიიღო. გლეხი როცა მის დათ-

ელს დაიწყეს, ის არც გლეხია და ვერც ვერ-
რაფერს მიაღწევს — უპასუხნია გლეხს. გა-
ნა ვინმეს დაუთვლია, რამდენ ღამეს უთვეს
მშობელი შვილს, რამდენს ზრუნავს, რამდენს
წვლობს? ასევე მძიმეა და განუსაზღვრელი
ახალგაზრდა მსახიობის აღზრდისა და მისი
შემოქმედებითი დაღვინების პროცესი. მშო-
ბიარობის ტკივილივით მწარეა და სასიხარუ-
ლოა მხატვრული სახის დაბადება. ის, ვინც
არ გაივლის ამ მტანჯველ გზას, ვერც დიდ
სიხარულს ეზიარება.

დაღვინების პროცესში ბევრი თვისება იყ-
რის თავს. ზოგი რამ ერთობ ძნელი მოსათმე-
ნიც არის და უფროსები ხშირად ახალგაზ-
რდის ამ „აქტიუვისის ქულს“ ეძებენ ხოლმე.
თეატრალურ ინსტიტუტში უფროსი თაობის
პედაგოგები ჩივიან: დერეფანში რომ გავივ-
ლით, სტუდენტები ფეხზე არ დგებიან. ძვე-
ლად კი ასე არ იყო! თითქმის მართალიც
არის, მეც ხშირად მიდიქრია ამ საკითხზე.
თანამედროვე სტუდენტთა „უზრდელობის“
დასამტკიცებლად არგუმენტები მოიძებნება,
მაგრამ მოდით ახლა საკითხს სხვა კუთხიდან
დავხედოთ. მაშინ, „ზრდილობიანი“ სტუ-
დენტობის დროს, ინსტიტუტში ოცდაათამდე
პედაგოგი მუშაობდა, ორი თუ სამი ლაბორან-
ტი იყო. სტუდენტი ასამდე ვიყავით. როცა
დერეფანში ვიჯექით, უფროსის გავლა-გამო-
ვლის ერთი ან ორი შემთხვევა თუ მოხდებ-
ოდა. ცხადია, უმალ ფეხზე წამოვიტრებოდით
ხოლმე. იმდენად შესამჩნევი იყო უფროსი.
ახლა ინსტიტუტში 200-მდე პროფესორ-მას-
წავლებელია, მარტო ლაბორანტები 40-ზე
მეტ, სტუდენტი ყოველ გამეღულ-გამოძ-
ვლელს ფეხზე რომ წამოუდგეს, მაშინ საერ-
თოდ დაჯდომასაც ვერ მოასწრებს. ჩვენ ყვე-
ლა პედაგოგს ვიცნობდით, ახლა, ინსტიტუტ-
ის გაზრდის გამო, სტუდენტი ყველა პედაგო-
გსა და თანამშრომელს არც იცნობს. ძველი
წელთაღრიცხვის მესხეთ საუკუნის ფილო-
სოფოს სოკრატეს უთქვამს: „ჩვენს ახალ-
გაზრდობას ფუფუნება უყვარს. ცუდად არის
აღზრდილი. დასკინის უფროსებს და ოდნა-
ვდაც პატივს არა სცემს მოხუცებს. ჩვენი
ახლანდელი ბავშვები ტირანებად იქცნენ.
ფეხზე არ დგებიან, როცა ოთახში ხანდაზმუ-
ლი ადამიანი შემოდის. ეურჩებიან მშობ-
ლებს“. რა შეიცვალა მას აქეთ? თითქმის არა-
ფერი. მაგრამ ამ „ფუფუნების მოყვარულმა“
„ცუდად აღზრდილმა“ ახალგაზრდობამ, მო-
ხუცებს ფეხზე რომ არ უდგებიან — მოახდი-

ნა ყველა რეგულუტია, გადაიტანა ყველა ომი.
განმსაზღვრელი როლი შეასრულა კაცობრი-
ობის განვითარებაში. სწორედ მათ წარმოქ-
მნეს ახალი სიცოცხლე, ახალი თაობები. ეს
ბანალური ჭეშმარიტებანი ყველამ კარგად
იცის, მაგრამ თითქმის ყველა ყოველდღე
მაინც ჩივის, რომ დღევანდელ ახალგაზრდო-
ბას „ფუფუნება უყვარს“, „ცუდად არის
აღზრდილი“, იგივეს მოისმენთ თეატრებ-
შიც. ცხადია, ღიღია დროის ფაქტორი, მისი
გაგლეხის ძალა, მაგრამ ისიც ფაქტია, თით-
ქმის ყოველთვის ისმოდა საჩივარი, ახალ-
გაზრდა მსახიობები არ ჩანანო. ასეთი ხმე-
ნი გვეცნის წარსულიდანაც. ერთ დროს გრი-
გოლ ორბელიანსაც ეგანა ილია ჭავჭავაძე
აქცევდა საქართველოს, მაგრამ ილიამ საქა-
რთველო გადაარჩინა.

გადავხედოთ ჩვენსავე ისტორიას, ქართუ-
ლი თეატრის ისტორიის სათავეებს. თეატრში
იყვნენ უ. ჩხეიძე, ა. ხორავა, ა. ვასაძე, ვ. ან-
ჯაფარიძე, ს. თაყაიშვილი და სხვები, პრესა
კი ჩიოდა, უფროსი თაობის შემცველები არ
გვყავნან, თეატრი უმომავლოდ გვრჩებაო.
„დურუჯმა“ კი წამოაყენა მთელი თაობა ახა-
ლგაზრდებისა. მოიტანა ახალი ესთეტიკური
პრინციპები. „ახალი იდეებით გატაცებულ-
მა უკვე იგემა წარმოდგენისათვის ნამდვილი,
სერიოზული მომზადების მნიშვნელობა, არ
ისურვა უკან დახევა და თავისი იდეალების
შესანარჩუნებლად შემოიკრიბა კორპორაცი-
აში“ (კ. მარჯანიშვილი). დაიწყო ბრძოლა
უკომპრომისო, უშეღავათო ბრძოლა. ეს ის-
ტორიაა, მაგრამ მასში დაპროგრამებულია
მარადიული თვისება ახლისა და ძველის
ბრძოლისა, ამ წინააღმდეგობათა გარეშე კი
შეუძლებელია განახლება. ახალგაზრდობა
ყოველთვის ანახლებდა თეატრს, ზოგჯერ
არცთუ უკეთ, ზოგჯერ სადავოდ (რადგან ყო-
ველი ცვლა პროგრესი როდია), მაგრამ მაინც
ანახლებდა. თეატრში ბევრი რამ მეორდება.
თვით ცხოვრებაშიც ხომ ასეა!

კ. მარჯანიშვილსა და ს. ანგეტელს სწამ-
დათ, სჯეროდათ ახალგაზრდობისა და ჰქონ-
დათ მათი წარმოჩენის ზუსტი ორიენტირი.

რეჟისორისათვის არ კმარა მარტო გვერ-
ოდეს ახალგაზრდობისა (თუმცა ეს ბევრს
ნიშნავს), უნდა ზრუნავდე მათ დაეჯიკცე-
ბო, მათ შემოქმედებით ზრდაზე. ათასჯერ
უნდა „გაუსისიჯო კბილი“ ახალგაზრდას, ათა-
სჯერ შეეხო მის სულს, როგორც გლეხკაცი
ეხება ვაზის ძირს. ამას აკეთებდა კოტე მარ-

ჯანიშვილი და ამიტომ დადგა ფეხზე მტკიცედ ის თაობა, რომელმაც შემდეგ სამსახიობო ხელოვნების სასწაულებს გვაზიარა. ამაში არის მარჯანიშვილის ისტორიული დამსახურება მათ წინაშე. თვით დროც ისეთივე ახალგაზრდული იყო, როგორც ახალი თაობა. აქ მოხდა მათი გაერთიანება. დრო და ადამიანი ურთიერთგადანაცვალა. შეენივთა, შეერწყა ერთმანეთს. ყოველი მსახიობი თავისი დროის ტრიბუნა გახდა. ასეთი ერთობის ბევრი მაგალითი არ იცის ისტორიამ. ბედნიერი დამთხვევა მოხდა. ახალი დროისა სწამდა ახალ თაობას. გვერდით კოტე მარჯანიშვილი და სანდრო ახმეტელი ედგათ, აი. ამ მთლიანობამ შექმნა რწმენის თეატრი, პოლიტიკური და სოციალური სამართლიანობისათვის მებრძოლი თეატრი. ამავე პირობებმა ჩამოაყალიბა დიდი აქტიორული თაობა. რეისორებმა ქარიშხალში გამოაწრთეს და გამოატარეს ახალგაზრდა მსახიობთა მთელი პლეადა. მაშინ, მსახიობთა პირველი ნაბიჯების დროს, ჯერ კიდევ ცოცხლობდა ლეგენდები ლ. მესხიშვილზე, ვ. აბაშიძეზე, ნ. გაბუნiasა და ნ. საფაროვა-აბაშიძეზე. თეატრი რომანტიკულ ბურჟსში იყო. მსახიობი, როგორც ტორეადორი, მუდამ სიკვდილის პირისპირ იდგა სცენაზე. ჭლეტი, ბოქმე, სიყვარული, სოციალური პროტესტი, არტისტული ცხოვრების წესი — ყველაფერი რალაც იღუმალების სამოსში ეხვია. ამ ფონზე ადვილი არ იყო მაყურებელს ერთბაშად მიეღო ახალგაზრდობა. დღეს ადვილია ა. ხორავასა და ვ. ანჯაფარიძეზე, როგორც დიდ მსახიობებზე ლაპარაკი, მაგრამ წამიერად ჩამოაშორეთ მათ მთელი განვლილი გზა, დიდი ოსტატობა და გამოცდილება, წარმოდგინეთ ისინი გზის დასაწყისში, სულ რალაც სამი ოთხი წლის პრაქტიკით და ადვილი გასაგები გახდება, თუ რატომ უკიჟინებდნენ მარჯანიშვილს და ახმეტელს — გვანახეთ, ეისი იმედით ებრძვით ძველ თეატრსო.

დროისა და ახალი თაობის ფორმირების ისტორიული პროცესის ასეთი თანამთხვევა იშვიათია, მაგრამ საესებით გასაგებია და კანონზომიერი.

ისტორიამ არ გაამართლა უფროსთა ეჭვი, რომ ხორავასა და გოძიაშვილის თაობა ვერ გაუძლეოდა თეატრს.

გავცდა დრო. თეატრში საჭირო გახდა ახალგაზრდობის ახალი ნაკადის წარმოჩენა. მარჯანიშვილმა და ახმეტელმა გელარ მო-

ასწრეს მათი შერევა, ფეხზე დაყენება და გაზრდა. ზოგიერთ მსახიობს შემდეგმედების მხოლოდ საწყის ეტაპზე შეეწყა წია დიდ რეჟისორებთან მუშაობა. დიდი რეჟისორებისათვის კი ეს უკვე ცხოვრების ფინალი იყო. სულ სხვა სიომ დაჰქროლა ცხოვრებაში. დრო შეიცვალა, ფორმის ძიებას ფორმალისმის პოლიტიკური სტატუსი მენიჭა. მძიმე სოციალ-პოლიტიკურ პირობებში მოუხდა მსახიობთა ახალ ნაკადს გამოსვლა: მათთვის არც არტისტული ფონი იყო, ასე ვთქვათ, მომგებიანი. დიდი ტალანტების მთელი პლეადის ჩრდილქვეშ მოექცა არა ერთი ნიჭიერი მსახიობი. სხვა პირობებში ალბათ უკეთ წარმოჩნდებოდა მათი უნარი. თეატრში ახალი ძალების მატებას, რომელიც ძირითადად სტუდიების გზით ხდებოდა, არ შეეძლო ანჯაფარიძისა და ზაქარაიძის თაობისაგან განსხვავებული თეატრალური ესთეტიკური პრინციპების შეთავაზება. მათი ფორმირება ყველაზე რთულ ისტორიულ პირობებში მოხდა. ფაქტურად ეს არის კოტე მარჯანიშვილისა და ახმეტელის ასპარეზიდან წასვლის, 1937 წლის ტრაგედიის, მისი ატმოსფეროს ინერციისა და სამამულო ომის წლები. ამგვარ სიტუაციაში ახალგაზრდა მსახიობებს არ შეეძლოთ რაიმე ახალი საშემსრულებლო ლექსიკის გამოუმუშავება, თეატრების ახალი, ესთეტიკური პრინციპების წამოყენება. თითქმის შეუძლებელი იყო რაიმე დაპირისპირებოდა იგი ქართული საბჭოთა თეატრის ფუძემდებელ თაობას, რომელიც ისევ „კარგ ფორმაში“ იყო.

ცხადია, ჩვენი დებულება გულისხმობს ნიჭიერ ახალგაზრდობას. თუ ბუნებაში არ არის, ვთქვათ ხორავა, როგორც ტრაგიკული ნიჭის მსახიობი, ვერავითარი პირობები ვერ შექმნის მას, მაგრამ როცა საქმე გვაქვს ნიჭიერ მსახიობთან და იგი არ იზრდება, არ გლინდება მთელი თავისი შესაძლებლობით, უთუოდ უნდა ვეძებოთ ამის მიზეზები, რაც ბევრ ფაქტორს უკავშირდება. უპირველესად კი დროის ფაქტორს.

20-იანი წლების შემდეგ, უფრო ზუსტად, 30-იანი წლების პირველი ნახევრის შემდეგ, 50-იანი წლების შუა პერიოდამდე არ შექმნილა ისეთი სოციალურ-პოლიტიკური, ეკონომიური და საერთოდ საზოგადოებრივი ცხოვრება, არ შექმნილა სათანადო კონკრეტული ისტორიული პირობები, რომ მსახიობთა და რეჟისორთა ახალ თაობებს პრინციპულად

ახალი (როგორც ეს მოხდა 20-იანი და 50-იანი წლების მეორე ნახევარში) თეატრალურ-ეს-თეტიკური პრინციპები წამოეყენებინათ.

ახალგაზრდობას უნდა გაუგო, ყოველ ათ-წლეულში გარკვეული თაობები ფორმირ-დება. ზოგი ძლიერად ავლენს თავს, ზოგი სუსტად. როგორც ეთქვით, ეს მრავალ სუბი-ექტურ თუ ობიექტურ პირობათა ჯამზეა დამ-ოკიდებული, მაგრამ როგორც არ უნდა იყო მისეზეები, აუცილებელია გვესმოდას ახალ-გაზრდობისა. ყოველწლიურად რაღაცით გან-სხვავებული ნაკადები მოდიან. ზოგჯერ გაო-ცდებით, იმდენად განსხვავდებიან ერთმანე-თისგან ასაკით ერთი თუ ორი წლით განსხ-ვავებულნიც კი, მაგრამ მათი ტალღისებური დინება გარკვეულ სახეს იძენს ათწლეულებ-ში. „ხომ არ აჯობებდა დაგვესვა კითხვა, რატომ არის, რომ ახალგაზრდობას ყოველ-თვის არ ესმის ჩვენი? იქნებ ჯეროვნად ვერ ვაფასებთ ახალგაზრდობას, რათა გამოხატოს თავისი სული თავისებურად, ახლებურად, თქვას, რაც აწუხებს“ (მ. თეოდორაჟისი), ეს კითხვები უნდა დაისვას ყოველი ახალი თაო-ბის მოსვლის დროს. იგი თანადროული, ძალ-ზე აქტუალური იყო ამ ოცდათხუთმეტი წლის წინათაც, როცა თეატრის (რუსთაველის) ახა-ლგაზრდა მსახიობები ცდილობდნენ გამოე-ხატათ თავიანთი სული თავისებურად, ახლე-ბურად ეთქვათ, რაც აწუხებდათ...

მაგრამ ჯერ კიდევ არ იყო დრო შეცვლილი. მხოლოდ არა გეგმიურად, რიგგარეშედ მომ-ხადების უფლება მიიღეს ახალგაზრდებმა მიხეილ თუმანიშვილის ხელმძღვანელობით, რომ მოეშადებინათ ი. ფუჩიკის „დამამიანე-ბო, იყავით ფხიზლად“.

50-იან წლებში უკვე გაისმა ხმები, რომ არ ჩანდა ხორავასა და ანჯაფარიძის, ვ. გო-ჩიაშვილისა და ს. ზუქარიძის შემცვლელი ახალი თაობა. ცხადია, ვერც ერთ მათგანს ვერავინ ერ შეცვლიდა, რადგან თავისთავა-დაც შეუცვლელია ყოველი დიდი ხელოვანი. მაგრამ აქ ლაპარაკი იყო არა ამაზე, არამედ თაობათა მონაცვლეობის თვით პროცესზე, მის შემკვიდრებლობაზე, გაგრძელების პე-რსპექტივაზე. თვალი გადაავლოთ „ახალი ტალღის“ მაშინდელ მდგომარეობას. წამიერ-ად მოეშორეთ დღევანდელი ჩვენი მალა-ლი შეხედულებები ერთი მანჯგალაძისა თუ კოტე მხარაძის, გოგი გიგეჭკორისა თუ რა-ნის ჩიქვაძის შესახებ. შემოქმედებითი გზის დასაწყისის მათ ჰქონდათ ჩავარდნებიც, მაგ-

რამ განა რითიმე ნაკლებად საინტერესო სა-ხეებს ქმნიდნენ (საწყის ეტაპზე) ვთქვათ ვ. დოლიძე ან ვ. ნინუა? არა. მთავარი სახე-იყო. საზოგადოებრივ ცხოვრებაში მოხდა დიდი გარდატეხები. დროთა ცვლილებას შემზადებული შეხვდა ე. მანჯგალაძისა და რ. ჩხიკვაძის თაობა. წარმოიქმნა „თანამოა-ზრეთა ახალი ტალღა“, რომელმაც წამოაყე-ნა ახალი თეატრალურ-ესთეტიკური პრინ-ციპები, სცენური აზროვნების ახალი სისტე-მა. ა. ხორავა და ა. ვასაძე ადრეც გრძნობ-დნენ საშემსრულებლო ლექსიკის განახლე-ბის აუცილებლობას, მაგრამ საამისო კონკ-რეტულ-ისტორიული პირობები არ იყო და მართო მათი სურვილი საქმეს ეერ შევლო-და. ახალგაზრდობა მართლაც ტალღასავით ასკდებოდა ხან ერთ მხარეს, ხან მეო-რეს. ხან ერთ სტილისტურ თავისებურე-ბებში ეძებდა თვით განახლებას, ხან მეორეში. ზოგჯერ საოცრად ზუსტად თავსდებოდა ახ-ალგაზრდის მხატვრული სახე „ძველ სტილ-ში“, ზოგჯერ აჭრილ რძესავით არეული იყო. ერთსა და იმავე სპექტაკლში სხვადასხვა ხელ-წერა, სხვადასხვა ლექსიკა იგრძნობოდა. ურთ-ულესი პროცესი მიმდინარეობდა. ახლა ბევრ ზღაპრებს წერენ იმ შინაგან პროცესებზე, რაც მაშინ რუსთაველის თეატრში ხდებოდა, მაგ-რამ ამის შესახებ სხვა დროს. ახლა კი იმის დადასტურება გვინდა, რომ რუს-თაველის თეატრში ახალი თაობის თვით-დამკვიდრება მოხდა მრავალი ობიექტური და სუბიექტური ფაქტორების თავმოყრის, მათი ერთობლიობის საფუძველზე. ქვეყანაში მომ-ხდარი დიდი სოციალურ-პოლიტიკური ცვლი-ლებები პირდაპირ შეეხო რუსთაველის თე-ატრს. ცვლილებები შეეხო ა. ხორავასა და ა. ვასაძესაც, რაც ხელმძღვანელი პოსტებიდან წასვლით აღინიშნა. შეიქმნა კოლეგია, რამაც მნიშვნელოვნად გაზარდა „ახალი ტალღის“ დამკვიდრება წილხვედრი. ჯერ მიხეილ თუმა-ნიშვილსა და აკაკი დვლიშვილს ერთად, ხოლო შემდეგ მთლიანად მიხეილ თუმანიშ-ვილს მხრებზე დააწვა „ახალი ტალღის“ ფო-რმირების პროცესი. ახალგაზრდა თაობებს დ. ალექსიძე ინტენსიურად აკავებდა თავის სპე-ქტაკლში და ამით მდიდრდებოდა „ახალი ტალღის“ აქტიურული მიღწევები, მაღლდე-ბოდა შემოქმედებითი ავტორიტეტი. მრავალ-მხრივად გადაენასკვა ერთმანეთს ბევრი მოვლენა და წარმოიქმნა რთული სპეციფი-ური სიტუაცია. 1956 წელს მ. ჯაფარიძის

„ჩვენებურების“ ერთ-ერთი განხილვის დროს, უფროსი თაობის ერთმა მსახიობმა განაცხადა, პარტიის მანდატს დავდებ, თუ ეს სპექტაკლი ანტისაბჭოური არ არისო (რამდენჯერმე შეაჩერეს კიდეც წარმოდგენა). მას და მის თანამოაზრეებს სხვა რამე აწუხებდათ. ყოფით-ფსიქოლოგიური სპექტაკლი „უცხო ხილვით“ იყო ცრუ რომანტიკისა და ცრუ პათეტიკის ფონზე, რაც იმ მსახიობთათვის ჯერ ისევე რომანტიკად აღიქმებოდა. ასეთ სიტუაციაში გამოიარა „ახალმა ტალღამ“ და მაღალ დონეზე მოხდა თაობათა მონაცვლეობის პროცესი. მეტად მტკივნეული, „შეცდომებითაც მდიდარი“ იყო ეს პროცესი, მაგრამ სათქმელი ითქვა, რუსთაველის თეატრის თვითგანახლება მოხდა.

ქართულ თეატრში გამოიკვეთა (50-60-იანი წლები) ახალი აქტიორული თაობა. ახლა მას ყველა იცნობს.

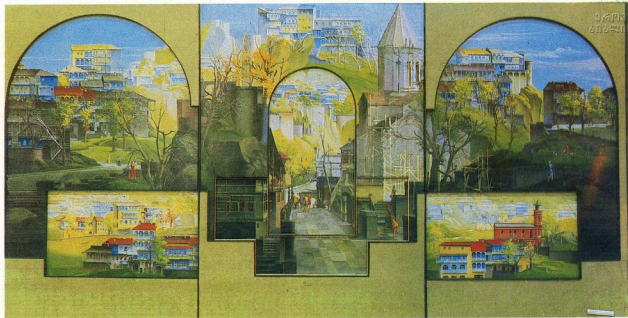
გვარებს არ ჩამოვთვლით, მაგრამ თეატრში დღეს ძალიან ბევრი ნიჭიერი მსახიობია, გვყავს დიდი მსახიობები. ქართულ სამსახიობო სკოლას წარმატებით შეუძლია ნებისმიერი ურთულესი პრობლემის გადაჭრა. თეატრებს თანდათან შეემატნენ ახალი ნიჭიერი ძალები.

მაგრამ დრო, უკანასკნელი ათი-თხუთმეტწლიური მეტისმეტად გახევებული და ერთსახოვანი აღმოჩნდა. იგი ერთობ მნიშვნელოვან გავლენას ახდენდა ყველაფერზე და ცხადია თეატრზეც. სოციალისტური საკითხების მოუგვარებლობის შედეგებმა თავი იჩინა თეატრის ცხოვრებაშიც. გავლენა იქონია მსახიობის ფსიქოლოგიაზეც, სწრაფი ტემპით მოხდა ფასეულობათა დეველუაცია, იგი შეეხო ადამიანს და მოხდა მისი ღირებულების დაქვეითება, გაუფასურდა „ადამიანის ფაქტორი“. სოციალური პრობლემების მოუგვარებლობამ პირდაპირი გავლენა იქონია ზნეობაზე, მორალზე, ცხოვრების წესზე და ერთად ყველაფერზე. მიიმე დღეში ჩავარდა ინტელიგენცია. კიდეც უფრო გართულდა ახალგაზრდა მსახიობთა მდგომარეობა: კითხულობდნენ: საიდან ამდენი პრაქტიციზმი? საიდან ამდენი გულგრილობა? ასე გრძელდება კითხვები და ყველას ერთი პასუხი აქვს — ცხოვრებიდან! იგი ეხება უფროსსა და უმცროსსაც, ეხება ყველა თაობას, რადგან ყოველსმომოცველია ცხოვრება.

ბოლო წლებში არ წარმოქმნილა ახალგაზრდა მსახიობთა „ახალი ტალღა“, და არა

იმიტომ, რომ ნიჭიერი ახალგაზრდობა არ გვყავს. არა, სრულიადაც არა. ჩემი დრამა რწმენით დღევანდელ თეატრში არის **„სხეთი ახალგაზრდობა, რომ მათ გაცილებით დიდი შემოქმედებითი პრობლემების გადაწყვეტა შეუძლიათ. მეტწილად ისინი ცალ-ცალკე არიან მიმოფანტულნი. არ შეიქმნა სხვადასხვა ხელისშემწყობ პირობათა ისეთი ერთობლიობა, როგორიც ეს იყო 20-იან და 30-იან წლებში. სახეები, რომლებშიც ახალგაზრდა მსახიობებმა შექმნეს, საწყის ეტაპზე არაფრით ნაკლები არ არის იმაზე, რაც მაშინ იმ თაობების ნიჭიერი ახალგაზრდობის მიერ შეიქმნა.** დღეს ახალგაზრდები მეტად წამგებიან სიტუაციაში აღმოჩნდნენ, რადგან მათ სახელებს არც წოდებები და არც დიდი ბიოგრაფიის შარავანდედი მოსავთ. ისინი ხელცარიელნი, პირისპირ დგანან დიდი აქტიორული ხელოვნებით განებივრებული მაყურებლის წინაშე. მხოლოდ ერთ შედარებას მოვიტანთ. ნათქვამია, ყოველი შედარება მოიკოჭლებსო, თანაც ისეთი შედარება, სადაც თითქმის არაფერია შესადარებელი. ერთის მხრივ არის დიდი მსახიობი, მსოფლიოში აღიარებული ავტორიტეტი, თავისი მდიდარი შემოქმედებითი ბიოგრაფიით, საესეებით და მსახურებული მიღწევებით და მეორეს მხრივ სრულიად უცნობი ახალგაზრდა. ჩვენ ვლაპარაკობთ რ. ჩხიკვაძეზე და ი. აფაქიძეზე. ვიხსენებ მათ პირველ ნაბიჯებს. პარალელური ხაზიც სწორედ იქ, იმ სათავეებთან მიწადავლო, როცა რ. ჩხიკვაძეც ასევე ხელცარიელი, მხოლოდ თავისი სცენური მომხიზვლელობის ამარა იღბა ასევე დიდი არტისტული შემოქმედებით განებივრებული მაყურებლის წინაშე ვ. როზოვის „ხალისიან მეგობრებში“.

... სცენაზე ჩანდა ნიჭიერი ახალგაზრდა: მაშინ მე პირველმა დავეწერე წერილი რამაზ ჩხიკვაძეზე („სიზაბუკეა სცენაზე“). გაზეთმა თბილისმა რამაზის დაბადების დღეს გამოაქვეყნა სურათით პირველ გვერდზე. ეს იყო საერთოდ პირველი სპეციალური წერილი რამაზ ჩხიკვაძეზე. თეატრში ყველას უყვარდა რამაზი. მეორე დღეს თითქმის რაღაც მოხდა, რაღაც შეიცვალა. დეპუტატია თუ ქარხნის მოწინავე გეშა, პირველ გვერდზე რომ დაბეჭდესო — გისმოდა აქა-იქ ხმები. უფროსი თაობის ერთ-ერთმა ცნობილმა მსახიობმა, რომელიც დიდად აფასებდა რამაზ ჩხიკვაძეს, მაინც მისაყვედურა: ჯერ სრულიად



ო. კაკაბაძის შუბი

ძველი თბილისი. ტრაპიკი



ქართული
ენების ცენტრი



ქ. ბობაკიძე

რევოლუციის ქარიშხალი



თ. თუშვაშვილი

მშვიდობის მტრელები





ეროვნული
ბიბლიოთეკა



ბ. შალვაძე

მწუხარე სვანეთი



ეროვნული
ბიბლიოთეკა



ვ. კალანდაძე

ფაქტურა აგურის კედელთან



Հ. Բ. Բ. Բ.

Հ. Բ. Բ. Բ.



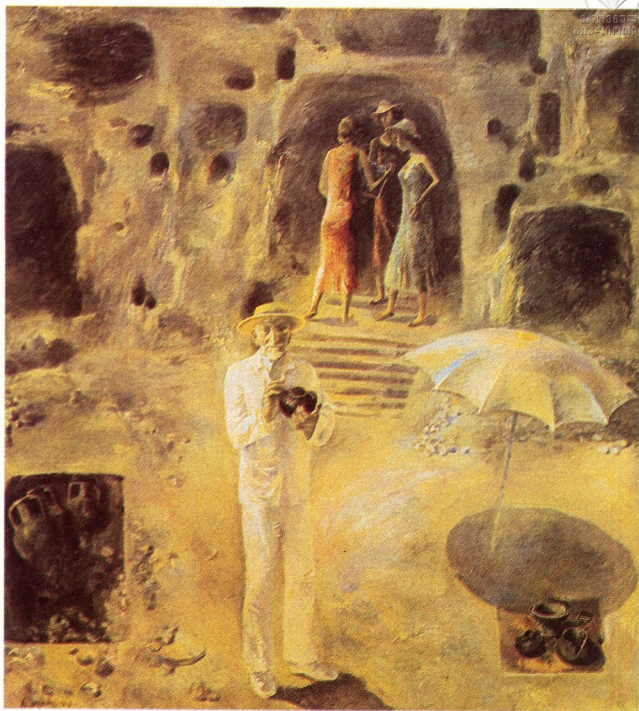




მ. ქაღაჩიძე

სიმაყის ძეგლი





რ. თაყაიშვილი

ქვეთიზე თაყაიშვილი



ნ. ფალავანდიშვილი

ნინო რამიშვილის პორტრეტი





დ. ხახუტაშვილი

გამაჩვენა



ახალგაზრდა, რა გაუკეთებია ისეთი, რომ წერილი მიუძღვნეო. იმ მსახიობის ფონზე მართლაც განსაკუთრებული არაფერი ჰქონდა რამაზს გაკეთებული. მაშინ არც მე და არც არავის არ შეგვეძლო განგვესაზღვრა, რომ ეს ახალგაზრდა ოდესმე მსოფლიოში სახელს მოიხვეჭდა. აუ კარგად მოვუვლით, „ნიჭის ნიადაგზე“ ყოველთვის დიდი მოსავალი მოდის ხოლმე. სხვადასხვა ხელშეწყობა პირობებმა ერთად უნდა მოიყაროს თავი, რომ მათმა ერთდროულობამ გააძლიეროს „ნიჭის ნიადაგი“. რამაზ ჩხიკვაძე ამ ერთობლიობაზე გულში მოექცა. მის ხალას ნიჭს საკულდავლოდ მიხედა მ. თუმანიშვილმა. რამაზს არასოდეს არ აკლდა დ. ალექსიძის ყურადღება. შემოქმედებითი სიმწიფის წლებში ჩხიკვაძის არტისტული მონაცემები, სასცენო ლექსიკა და მსოფლგანცდა ახლობელი აღმოჩნდა რ. სტურუასათვის. თანამოაზრეებმა (რ. სტურუამ და რ. ჩხიკვაძემ) შექმნეს დიდი ხელოვნება. ასეთივე შემოქმედებითი თანაზიარობა იყო რუსთავეის თეატრში, სადაც მიუხედავად ანსამბლიანობისა, გ. ლორთქიფანიძე-ო. მეღვინეთუხუცესის „ტანდემი“ რელიეფურად იყო გამოკვეთილი.

ქართულ თეატრში არის დიდ ხელოვანთა ასეთი დაწვევლების მაგალითები (მარჯანიშვილი — უშანგი ჩხეიძე, ახმეტელი — ხორავა და ა. შ.). მაგრამ, ყოველ შემთხვევაში, არსებითი იყო „ნიჭის პატრონობის“ ფაქტორი. ახლა ასეთს კონტაქტში გავისხენით ი. აფაქიძის მაგალითი. გავისხენით მისი შემოქმედების სათავე. საწყის ეტაპზე მან ხეჩოს როლი შეასრულა რ. გაბრიადის „სამოთხის ჩიტში“ (რეჟ. გ. ჟორდანი). იმდენად ფიერვერკული, ხალასი ნიჭიერებით იყო აღბეჭდილი სპექტაკლი და კერძოდ ი. აფაქიძის ხეჩო, რომ სახელმწიფო კომისიამ სადღილომ ნამუშევრად ჩათვალა (თუმცა წინასაღბლომ იყო) და უმაღლესი შეფასება მისცა. აფაქიძის ხეჩო საცხებით საკმარისი სიგნალი იყო იმისა, რომ შეიძლებოდა „ამ ნიჭის ნიადაგზე“ კარგი მოსავალი მიგვეღო. მართალია, წინ ჯერ კიდევ არის ბევრი დრო და არც ახლაა დაგვიანებული, მაგრამ ის ფაქტი, რომ ი. აფაქიძეს დღემდე ვერ მოენახა თავისი ადგილი (როგორიც არ უნდა იყოს მიზეზები) რუსთაველის თეატრში, ახალგაზრდა მსახიობთა კეთილდღეობაზე არ მეტყველებს. დღეს არ შეგვიძლია კატეგორიულად ვამტკიცოთ, თუ რა მასშტაბის მსახიო-

ბი დადგება რომელიმე ახალგაზრდა 20 წლის შემდეგ, მაგრამ განა 50-იან წლებში, ასევე შეგვეძლო საბჭოთა კავშირის სახალხო თეატრების სტეხად ო. მეღვინეთუხუცესის და რ. ჩხიკვაძის წარმოდგენა? განა იგივე არ ხდება რეჟისურაშიც? ვინ იფიქრებდა, რომ „მარად მწვანე ქედების“ (მ. თუმანიშვილი) ან „მესამე სურვილის“ (რ. სტურუა) დამდგმელები ქართულ თეატრში სრულიად ახალ თეატრალურ მიმდინარეობებს შექმნიდნენ? ჩვენ (არა მარტო თეატრმცოდნეები) ხშირად გამოჩენილი რეჟისორებში, მსახიობებში (იგივე ხდება ლიტერატურაშიც) მათ პირველ გაუხედავ, უღიშლამო, წარუმატებელ ნაბიჯებშიც კი ვეძებთ მხოლოდ კარგს, რადგან დღევანდელი მიღწევების ლოგიკურ სქემას მივსდევთ, თითქმის გვესირცხვილება — გვეუხერხულება, რომ ვილაპარაკოთ მათ სუსტ მხარეებზე. გვინდა თავიდანვე „დიდ ადამიანებად“ წარმოვსახოთ, ფრთიან ანგელოზებს გავუტოლოთ, ანგელოზებს კი ვქმნით, მაგრამ ადამიანები გვეკარგება!

დღეს დღეობით თეატრებში ბევრი ახალგაზრდა მსახიობია. ზოგიერთ მათგანს აქვს. როგორც იტყვიან, სამუშაო, წარმოჩნდა არა ერთი ნიჭიერებაც. მაგრამ საერთო მდგომარეობა მაინც არ იძლევა დამშვიდების საბაბს. უფრო მეტიც. თუ ამ 5-10 წელიწადში არ მოხდა ახალგაზრდა მსახიობთა აქტიური დაწინაურება, მათი ნიჭისა და შესაძლებლობის ყოველმხრივი გამოვლენა, თეატრები მეტად რთულ მდგომარეობაში აღმოჩნდებიან. ახლა ისევ გაისმის ხმები: აღარ არიან მანჯალაძეები, სხვანი და სხვანი მისთანანო. პასუხი აქაც ის არის, რაც ზემოთ ვთქვით — მანჯალაძეს ვერაფერ შეეცვლის. ის ერთადერთი იყო, ისევე როგორც არავის არ შეუცვლია არც ვ. ანჯაფარიძე და არც გ. შავგულაძე, მაგრამ ქართველ ხალხში არ ამოიწურება არტისტული ნიჭიერება, არ გამოიღვეა ნიჭიერი ახალგაზრდობა, ისინი არიან და მათ მეტი ყურადღება უნდა მიექცეს. განა ამის ნათელი მაგალითი არ არის კინომსახიობთა თეატრის დასი? „დონ ჟუანსა“ (მ. თუმანიშვილი) თუ „წუთისოფელს“ რომ უყურობო, სცენაზე ხომ არტისტიზმის ნამდვილი ზეიმია? ასეც მიიღო რუსმა და უცხოელმა მაყურებელმა, როცა ამ ორი წლის წინათ ახალგაზრდობის საკავშირო ფესტივალის დასკვნით საღამოზე (რიგვარზედ) „წუთისოფელი“ ნახეს, სტუმრების მქუხარე ოვაციას ზოლო

არ უჩანდა. საკავშირო პრესამაც აღნიშნა: „წუთისოფელმა“ (რეჟისორი ნ. ლორთქიფანიძე) ისნა ფესტივალში. განა ისინი ამ თეწლეულის ახალგაზრდები არ არიან? მ. თუმანიშვილი არა მარტო გამორჩეული ყურადღებით პატრონობს ახალგაზრდებს, არამედ კარგი სელექციონერიც არის. სამწუხაროდ, ასე ბუნებრივად არ შეირჩევა ახალგაზრდები რუსთაველისა და მარჯანიშვილის თეატრებში. თვითდინებით მოხდა დასების შეკება.

მარჯანიშვილის თეატრმა ბოლო ხანებში (არ ვგულისხმობთ განვილი სეზონს, რაგან არაფერი არ დადგმულა) გარკვეულად მიზანდასახული გახდა ახალგაზრდებთან მუშაობა, დასახა პერსპექტივები. რუსთაველის თეატრში გ. ჟორდანიას ჯგუფის მისვლა და მცირე სცენაზე გ. ჟორდანიასავე ხელმძღვანელობით თეატრის განახლება სერიოზული განაცხადია. გ. ჟორდანიამ შესძლო შეეკრა, თანამოაზრეებად ექცია ახალგაზრდობა. ამის თავდება ისიც, რომ ჩვენს ქვეყანაში შეიქმნა სოციალ-პოლიტიკური ატმოსფერო, განახლებისა და გარდაქმნის პროცესი დაიწყო ყველგან. საკავშირო პრესის ფურცლებზე, მხატვრულ ნაწარმოებებში, ნარკვევებსა და სტატიებში, ტელე და რადიოგადაცემებში საუბარია მწვავე სოციალურ და პოლიტიკურ პრობლემებზე. იმდენად მძაფრად დგას საკითხები, რომ სულ ახლო წარსულში ორი კაცი ერთმანეთს ვერ გადაუჩურჩულებდნენ იმას, რაზედაც ახლა საჯაროდ არის ლაპარაკი. ინგრევა და იცვლება ბევრი რამ. XXVII ყრილობის შემდეგ ქვეყანა დადგა რევოლუციური გარდაქმნების პირისპირ. ყველაფერს თავისი სახელი უნდა ეწოდოს. კონსტიტუციური ისტორია თანდათან იცვლება რეალურით, როგორც ვთქვით, სოციალური საკითხების მკვეთრმა ჩამორჩენამ შეარყია ზნეობრივი ფუნდამენტი. გეიმტიკებდნენ: 1928 წლიდან მოყოლებული, ეროვნულ რეჟიმის 90-ჯერ გაიზარდა, ფაქტურად კი 5-6-ჯერ გაზარდილა! თურმე 1950 წლიდან ეროვნული შემოსავლიდან უმაღლესი განათლებისათვის დაფინანსება კი არ გაიზარდა, არამედ შემცირდა 10-დან 7 პროცენტამდე, თურმე ჯანმრთელობის დაცვისა და მომსახურების საკითხებში თითქმის ყველა განვითარებულ ქვეყნებს ჩამოვრჩენილვართ. გაზრდილა სიკვდილიანობა, სიცოცხლის ხანგრძლივობა კი არა, თურმე საბჭოთა ხალხის 40% სიღარიბის საზღვარზე ცხოვ-

რობს. თურმე კულტურის მუშაკთა საშუალო ხელფასი 130 მანეთი ყოფილა, თურმე 80-იან წლებში არა ერთი უდანაშაულო მხიანი ჩაუსვამთ ციხეში, დემოკრატიული ცხოვრების ანბანს ახლა ვსწავლობთ. დაბოლოს ისიც საკამათო გამხდარა, ვ. ი. ლენინის მიერ შექმნილი სოციალიზმია თუ არა ის, რაშიც ჩვენ ვცხოვრობთ?! ყველაფერი ეს საკავშირო პრესის ფურცლებიდანაა ცნობილი, მაგრამ საქმე მხოლოდ კითხვათა სიმწვავეში როდია. მ. გორბაჩოვმა ბრძანა — ჩვენ ყველანი უნდა გარდავიქმნათო. აი, ეს არის მთავარი. თეატრის მდგომარეობა კიდევ უფრო გართულდა. პარადოქსია, არა? არა, არ არის პარადოქსი. აქამდე მაყურებელს ხან „მაგარი“ ფრაზეებით მოფხანდა გულს, ხან რაღაც სხვა გაბედული სცენებით დაინტერესებდა, მაგრამ ახლა ყველაფერი ათასჯერ უფრო მძაფრად ითქვა იანვრისა და ივლისის პლენუმებზე, ითქვა პრესაში, ტელევიზიაში. თეატრს მოუწევს ახალი გზის, ახალი საშუალებების, ახალი ფორმების გამოხატვა. სიმართლის თქმა სცენიდან — ეს კიდევ არ არის ყველაფერი. ამ ეპოქალურ გარდატეხათა პირობებში რუსთაველის თეატრი მცირე სცენას უთმობს ახალგაზრდებს მათ პირველი საინტერესო განაცხადი გააკეთეს ვასილიევის პიესის („ხვალ კი ომი იყო“) სახით. თანადროულად ჟღერს სცენაზე სიტყვა, აზრი, რეჟისორი გ. ჟორდანიას ქმნის სპექტაკლს, სადაც ნახევრად გასამხედროებული სკოლა (რაღაცით გასამხედროებულზე მეტიც კი!) ჩვენს მეხსიერებაში აცოცხლებს შემზარავ სურათებს. ჩვენი ცხოვრების გუშინდელი დღის სიმართლეს, ჩვენს ტკივილს, ჩვენს „მზიარულ“, „ოპტიმისტურ“, მაგრამ თავისი არსით ჩაღვლიან წარსულს, და მაინც მხოლოდ პირველი ნაბიჯია გადადგმული. არ შეიძლება დღევანდელმა აფორიაქებულმა დრომ თავისი სახევა არ ჰპოვოს ახალგაზრდების პოზიციად. გამოცდილ რეჟისორსაც და პედაგოგსაც ამ მხრივ ბევრი საზრუნავი და საფიქრალი აქვს!

მაგრამ კაცმა რომ თქვას, რომელ თეატრს არა აქვს საფიქრალი, თუ რა გზით უპასუხოს დროის მოთხოვნას? დრო კი მკაცრია, ულმობელია, უშედავითო, თეატრს ემბლემასავით უნდა ჰქონდეს გალაკტიონ ტაბიძის სიტყვები: „დრო, დრო აღნიშნე, მოაწერე ლექსს!“

თაობა მიდის, თაობა მოდის. ასეა მუდ-

ამ. ახალგაზრდობის მოსვლას თეატრში წინ უნდა წაუძღვეს უფროსი თაობა. მან, ასე ვთქვათ, უნდა წარმოადგინოს იგი. აი, ისე, როგორც ეს გააკეთა ა. შალიკაშვილმა სადი-პლომო სპექტაკლში („კრიმინალი“). ყოველ ნოველსა თუ ნომერს წინ მიუძღვის კირა მებუჟე როგორც ახალგაზრდობის წარმომადგენელი, როგორც თავისებური კარიფე თავის მხრივ ახალგაზრდები ქმნიან საოცარ სანახაობას. სცენაზე ნამდვილი სიჰაბუჟეა. შთაგონება, პლასტიკური სილამაზე, გონება-მახვილობა, ეროვნული ხალხური სახიერების სიბრძნე და იუმორი — ყველაფერი აქ შერწყმულია და სინთეზირებული. აი, ასეთი ახალგაზრდობა მოდის ქართული თეატრის სარბიელზე და მერე ხშირად რაღაც უცნაურობა ხდება. ზოგს გზა ერევა, ზოგს ნებისყოფა არ ჰყოფნის, თავგანწირვის უნარი არ აღმოაჩნდება, სხვადასხვა მიზეზით კურსდამთავრებულია ოცი თუ ოცდაათი პროცენტი გზადაგზა იკარგება. იქნებ ეს საყოველთაო ბუნებრივი კლების პროცესიც იყოს. თვით კ. მარჯანიშვილისა და ს. ამბეცელის მიერ შერჩეული აბიტურიენტებიდანაც კი ზოგმა თავი გამოიჩინა, ზოგმა შემდეგ სხვა გზა აირჩია.

ასე იყო ამ სამოცზე მეტი ხნის წინათაც. ამიტომ ჩვენ შორსა ვართ იმ აზრისაგან, რომ თეატრალური ინსტიტუტის სამსახიობო ფაქულტეტის ყველა კურსდამთავრებული ნიჭიერია. არც ის არის საიდუმლო, რომ წარსულში ნიჭიერ მსახიობთა გამოვლენა და მათი თეატრთან დაკავშირება უფრო ბუნებრივი შერჩევის გზით ხდებოდა. თვით ბუნება აწესრიგებდა ასეთ შერჩევას. მსახიობობა პროფესიაა კი არა, მოწოდება იყო. დიპლომის მიღება, პროფესიის შესწავლა, სამსახური — ყველაფერი ეს გარკვეულად ანელებს არტისტულ გზნებას, თავგანწირვის უნარს, ასეთი ტენდენცია იგრძნობა ხელოვნების (და არა მარტო ხელოვნების) ყველა დარგში. მაგრამ ამ რთული პროცესის მიუხედავად, ქართულ თეატრს ყოველწლიურად ემატება ახალი კადრები. მატება ზოგ თეატრში ერთობ საგრძნობია. ამას წინათ გოგი ქავთარაძე დიდი სიხარულით მიაშობდა ინსტიტუტის კურსდამთავრებულებზე, რომლებიც სულ რაღაც სამი-ოთხი წელია შეემატნენ თეატრს (და კობახიძის ჯგუფი). ხელმძღვანელი ლაპარაკობდა ახალგაზრდების მაღალ პროფესიონალურ პასუხისმგებლობაზე, მათი

მომზადების კარგ დონეზე. ისინი ბუნებრივად შემოუერთდნენ უკვე კარგად განწყობილ და მრავალმხრივ საინტერესო მსახიობებს (ჯაიანი, არღვლიანი, სიბაძე და სხვები). ამ ერთობას ქმნის ერთიანი ფუნდამენტი — სკოლა. სოხუმის თეატრის თვით ყველაზე საკამათო (გულგრილს რომ არ დაგვტოვებს!) სპექტაკლებიც კი (მაგ. ა. ჩეხოვის „თოლია“) იგრძნობა, რომ სცენაზე მსახიობები არიან, არის დონე, საიდანაც უნდა იკამათო და მაინც ახლა სოხუმის თეატრსაც მართებს თანდათან პერსპექტივაზე ფიქრი. ბევრად რთული მდგომარეობაა სხვა თეატრებში. ზოგიერთს გაუჩნდა თეატრის ბუნებისათვის სრულიად უცხო სენი. მსახიობები გაურბიან როლებს! უცნაურია არა? რასაკვირველია. და მაინც აქა-იქ თავი იჩინა ამ ტენდენციამ. თუ „დიდი როლი“ არ არის, სხვის თამაშს, სულ არ ითამაშოს, ის ურჩევნია. იყო დრო, როცა ამგვარ შემთხვევით მსახიობს თეატრიდან ხსნიდნენ. გ. გეგეჭკორმა ღია წერილით მიმართა ახალგაზრდა მსახიობებს („თეატრალური მოამბე“. 1965 № 1), სადაც წერს: „სამწუხაროდ, მომრავლდა გულგრილ, ინერტულ მსახიობთა რიცხვი, მარტო ახალგაზრდობაში კი არა, უფროს და საშუალო თაობებშიც, ისინი მონახლისესავით მოდიან სამსახურში და არა შემოქმედებისათვის, სარეპეტიციო დარბაზში თუ სცენაზე“. თითქმის ამ თემაზე საუბარიც კი უხერხულია, მაგრამ რეალურია, და თუ მასზე ვაჩერებთ ყურადღებას, ისევე ახალგაზრდობის პრობლემასთან დაკავშირებით. ახალგაზრდები არ ფარავენ თავიანთ გულსტიკვილს უფროსთა ამგვარ მოქმედებაზე. ყოველ თეატრს, როგორი დონისაც არ უნდა იყოს იგი, ჰყავს თავისი „პროფესორები“, თავისი „აკადემიკოსები“. ესენი ავტორიტეტული მსახიობებია. ახალგაზრდობა მათ უყურებს, მათგან სწავლობს. ზოგჯერ აღმოჩნდება, რომ თითქმის არაფერი არ ისწავლება, რეპეტიციაზე იგვიანებს, გასვლით წარმოდგენის დროს მას ელოდებიან, ეპიზოდურ როლს ხომ ვერავენ შეპბედავს. ერთი სიტყვით, ცუდ მაგალითს აძლევენ ახალგაზრდებს. ანალოგიურ შემთხვევას ახალგაზრდას არავინ არ აპატიებს (არც უნდა ეპატიოს!), მაგრამ სამართლიანობის პრინციპი ხომ დაირღვა? ერთხელ აკაკი ვასაძემ თქვა: თეატრიდან თუ გამიშვებ, სადმე ტყეში მოვინახავ ადგილს და იქ ვითამაშებ, ჩემი მაყურებელი იქაც მომაკითხავსო. მას ჰქონდა ამის თქმის უფლე-

ბა. პროფესიონალიზმის მაგალითს აძლევდა ახალგაზრდობას!

„მოდით ვენდოთ და დავეხმაროთ ჩვენს ახალგაზრდებს“ (ო. ტაბაკიძე), ნდობა რწმენას უნერგავს, შემოქმედებით ძალებს აღვიძებს. მსახიობის „შექმნა“ ძნელია. დაკარგვა— ადვილი. განა საკმარისია ის ყურადღება, რასაც ჩვენს სარაიონთაშორისო თეატრის ახალგაზრდობას ვუთმობთ? მათი ეკონომიური პირობები ხომ პირდაპირ საგანგაშოა. რაიონში მსახიობის პროფესია ალბათ ერთადერთია, რომელსაც წმინდა ხელფასის გარდა შემოსავლის სხვა დამატებითი წყარო არა აქვს.

ახალგაზრდა მსახიობები სჭირდებათ ჭეშთანის, ცინიკალის, გორის, მესხეთის, ზუგდიდის, ფოთის, ჭიათურის მსახარადის თეატრებს. გამოდის, რომ თითქმის ყველა თეატრს. თეატრალური ინსტიტუტი მიზნობრივი წესით ყოველწლიურად უშვადებს კადრებს საქალაქო და რაიონულ თეატრებს, მაგრამ მდგომარეობა თეატრში ჯერ მაინც არსებითად არ შეცვლილა. დიდია ახალგაზრდა მსახიობთა დანაკარგი, დენადობა. ნაწილი თბილისში თხოვდება და რაიონს აღარ უბრუნდება, ნაწილი მალე ტოვებს თეატრს, რადგან ან ეკონომიური პირობები არ ექმნება, ან შემოქმედებითი. უარესიც ხდება. მიზნობრივად მომზადებული მსახიობები კარგა ხანს შტატგარეშეც კი არიან. ყველაფერი ეს ანგარიშგასაწევი ფაქტორებია, რაც ხელს უშლის ახალგაზრდა მსახიობთა ადგილებზე დამაგრების საქმეს. რა დასამალია და თეატრებში ხშირად მოისმენთ „ახალგაზრდაა, ჯერ მოიცდის“, „მომავალი მათია“, „რა გაუყეფებია“ და ამ ფრაზის წარმოქმნას აქვს თავისი საფუძველი, თავისი სიმაართლე. ის რეალობაა, მაგრამ სრულიად არაფერ შუაშია აქ ახალგაზრდა. მისი ბრალი არაა, რომ უფროსი თაობის რომელიმე აღიარებული მსახიობი მთელი წელი მოცდენილია. თეატრის ხელმძღვანელობის სიბრძნე თაობათა ჰარმონიის შექმნასა და შინაგანი შემოქმედებითი პროცესების მართვაშია: ასეთი ჰარმონია სრულიადაც არ ნიშნავს უძრაობას, კომპლიმენტარულ ატმოსფეროს (შენც კარგი, მეც კარგი), შემოქმედებითი კონკურენციასაც მართვა უნდა. კონკურენცია რომ იყოს, მაშინ ერთსაც უნდა ჰქონდეს სამუშაო და მეორესაც. ზოგჯერ კი რა ხდება: ახალგაზრდა მუშაობს, იტვირთება, უფროსი თაობის გამოცდილი ნიჭიერი მსახიობი კი მთელი წელი

უქმად ზის. არ უნდა გაგვიკვირდეს, რომ ასეთ სიტუაციაში კარგად ვერ აეწეოს თარბათა კავშირი. ასე რომ, ახალგაზრდობის პრობლემას მრავალი ასპექტი აქვს. მცირე ადგილი უჭირავს სხვა ნეგატიურ მოვლენებსაც, რაც თვით ახალგაზრდობის პროფესიულ და მოქალაქეობრივ უმწიფრობასთან არის დაკავშირებული. პასუხისმგებლობის მოდუნება უთუოდ იგნობა ახალგაზრდა მსახიობთა ერთ ნაწილში. ადვილად კმაყოფილებიან მიღწეულით. არ ხდება გამუდმებული წვრთნა, პროფესიული დაოსტატების ამაღლება, არც ერთი ინსტიტუტი არ ამზადებს ოსტატებს. ოსტატობა დიდი პრაქტიკული შრომით მიიღწევა. შრომა კი ბევრს არ უყვარს. თითქმის პარადოქსალური რამ ხდება ხოლმე. მავანი და მავანი სტუდენტობის წლებში დღე და ღამე მუშაობს, ცდილობს ჩაწედოს მსახიობის პროფესიის საიდუმლოებას, მაგრამ დაიწყებს თუ არა თეატრში პრაქტიკულ მუშაობას, აღმოჩნდება, რომ ყველაფერი თავიდან აქვს დასაწყები. საამისოდ კი არავის არ სცალია. ბუნებრივად დგება პედაგოგიკის, სწავლების მეთოდოლოგიის პრობლემები. თეატრალურ ინსტიტუტში კი სამსახიობო ფაკულტეტზე საშუალოდ 20-ზე მეტი ჯგუფია. ამდენი კარგი პედაგოგი რეალურად მთელს კავშირში არ იქნება. რა ქნას იმ ახალგაზრდამ, ვინც სუსტი ან ნაკლებად საინტერესო პედაგოგის ხელში მოხვდა? როგორ წარიმართება თეატრში მისი ბედი? აი, ასე იხლართება ერთმანეთში პრობლემათა მთელი ჯაჭვი. ამის შესახებ უნდა ვისაუბროთ, ვიდავით, ვეძებთ გზები, რათა უფრო გაბედულად წარმოჩნდეს ახალგაზრდობა, გაირკვეს ქართული თეატრის მომავლის პერსპექტივები. თეატრში დაიწყო ექსპერიმენტები, რამაც თეატრები გაათავისუფლა წარმოდგენათა გეგმების აუცილებელი შესრულებისაგან, შემცირდა საერთოდ პრემიერების რიცხვი, მაგრამ საკმაოდ სახიფათო ტენდენციაა, ყოველი დაკარგული (დაუდგმელი) სპექტაკლის უკან დაკარგული სახეა, დაკარგული აქტიორული შესაძლებლობა...

ქართულ თეატრს ბევრი გადაუჭრელი პრობლემა დაუფროვდა. კარგია, რომ „საბჭოთა ხელოვნებაში“ ფართო საუბარი წამოიწყო სასურველია საუბარში ჩაებნენ თეატრის პრაქტიკოსებიც, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდები!



არქიტექტურული პრემიერა

ვახტანგ დავითაია

პარბ ტრადიციას დაუდო სა-
თავე არქიტექტურულმა საზოგა-
დოებამ. ქართველი ხუროთმოძ-
ვრები ეწვივნენ საქართველოს
მეცნიერებათა აკადემიის ივ. ბე-
რიტაშვილის სახელობის ფიზიო-
ლოგიის ინსტიტუტს, მიულო-
ცეს კოლექტივს ახალმოსახლეო-
ბა და მათთან ერთად განიხილეს
არქიტექტურული ნაწარმოები
(ავტორები: არქიტექტორები —
ვაჟა გელაშვილი, თეიმურაზ თო-
დრაძე, დიმიტრი კოსტოვი, და-
ვით თევდორაძე, კონსტრუქტო-
რი ოთარ ფანოზაშვილი. საპრო-
ექტო ინსტიტუტი „საქქალაქმშენ-
სახპროექტი“). შენობის დათვა-
ლიერებამ ყველა მონაწილე კე-
თილად განაწყო. გაიმართა აზრ-
თა თავისუფალი გაცვლა-გამო-
ცვლა. ყველამ ერთხმად აღიარა
წარმატება. — შედეგი არქიტექ-
ტორთა, მშენებლებისა და დამ-
კვეთის კეთილსინდისიერი, შე-
თანხმებული მოქმედებისა.

ქალაქგეგმარებითი თვალსაზ-
რისით, ადგილი (მტკვრის მარ-
ჯვენა სანაპიროს მიმდებარე, გო-
თუას ქუჩაზე) უაღრესად თავი-
სებურია, რადგან იგი აღიქმება
როგორც მარჯვენა, ასევე მარ-
ცხენა სანაპიროს ვრცელი არეალი-
დან. არსებულ განაშენიანებას
რაიმე ქალაქგეგმარებითი ორი-
ენტირი და არც არქიტექტურუ-
ლი სახიერება არ გააჩნია. ავტო-
რებს უნდა შეექმნათ მოცულო-
ბითი აქცენტი, დაესაზოთ გარკვე-
ული არქიტექტურული თემა,
რომელიც მომავალში, უსა-
თუოდ, ანგარიშგასაწევი იქნე-
ბოდა და ტონს მისცემდა ახ-
ალ კონტექსტს. ამდენად, ავ-
ტორებს პირველი სწორი სვლის
(რომელზეც ბევრი რამ იქნებოდა
დამოკიდებული მომავალში) პა-
სუხისმგებლობა ეკისრებოდათ.

შენობა ინტერესს იწვევს მო-
ცულობით-სივრცული თავისე-
ბურებით. მიუხედავად იმისა, რომ

ძირითადი მოცულობა — ლაბორატორიული კორპუსი 14 სართულიანია და ფსადების მთავარი არქიტექტურული თემა ვერტიკალურ დანაწევრებაზეა დაფუძნებული, კომპოზიციას მინცვერ დავარქმევთ ვერტიკალურს. შენობის საერთო მასა უფრო კუბისკენაა ორიენტირებული. მოცულობების საფუძვრებორივი გადასვლა ერთის მხრივ განაპირობებს შენობის ორიგინალურ დასრულებას და საინტერესო სილუეტს, ხოლო მეორეს მხრივ, გამორიცხავს კატეგორიულობას და აღქმის ერთადერთობას, კომპოზიციაში ჩნდება ელემენტი „შეუცნობადისა“, რომლის დამთავრება მინდობილი აქვს თვით მნახველს. მხატვრულად საინტერესო ეფექტს იძლევა დიდი გლუვი სიბრტყეების კონტრასტი — (ამ სიბრტყეებზე მხოლოდ ერთი სამკუთხა ვერტიკალური „ერკერია“ დატანილი) უფრო ვიწრო დანაყოფებთან.

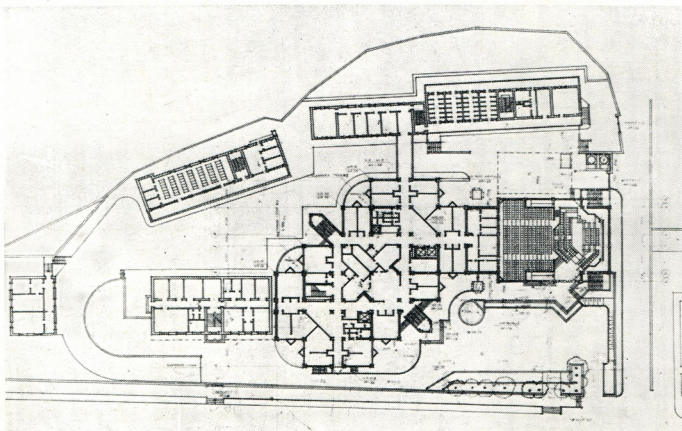
შენობა ასევე საინტერესოა ფო-

რმისა და შინაარსის ორგანულობის თვალსაზრისით. თვით კონსტრუქციული სისტემა, გვემსტრუქტურულობაა ჩაყენებული „სილამაზის“ სამასხურში და არ ითხოვს ესთეტიზაციის დამატებით საშუალებებს. კიბის უჯრედების კუთხურად დასმამ განაპირობა საინტერესო სივრცული სიტუაცია ინტერიერში და მეტყველი ვერტიკალური „პილიონი“ აღმოსაღლეთის და დასავლეთის ფსადების მთელ სიმაღლეზე.

ამ შენობაში „ხუროთმოძღვრულ კაპრიზს“ აშკარად ჭარბობს „ხუროთმოძღვრული ლოგიკა“, რაც არქიტექტურაში უსათუოდ ფასეული მახასიათებელია.

ლაბორატორიული ბლოკის გეგმის ორგანიზაცია ვითარდება ცენტრალური ბირთვის (12,0 მ X 12,0 მ) გარშემო, რომელშიც, სართულების მიხედვით განლაგებულია სათანადო მიკროკლიმატით უზრუნველყოფილი ექსპერიმენტული საოპერაციო ბლოკები, აგრეთვე სამეცნიერო ბიბ-

ი. ბერტაშვილის სახ. ფიზიოლოგიის ინსტიტუტის გენერალური გეგმა



ლიოთეკა წიგნსაცავით. „საოპერაციო ბირთვის“ გარშემო განთავსებულია მაღალი მგრძნობიარე აპარატურით და მოხერხებული ავეჯით აღჭურვილი ლაბორატორიები და სამუშაო ოთახები. შენობის ყოველ სართულზე გათვალისწინებულია რეკრიაციები, რომლის ფორმა და მოხერხებული მდებარეობა განაპირობებს მის მრავალფუნქციურ გამოყენებას.

სხვადასხვა პროფილის ლაბორატორიების სართულებზე განთავსების პრინციპი განსაზღვრავს მათ სასურველ ავტონომიურობას, ქმნის კომფორტულ პირობებს და სასურველ ფსიქოლოგიურ კლიმატს მეცნიერული კვლევისათვის. სართულებზე სუფევს საქმიანი, მშვიდი ატმოსფერო, რასაც თავის მხრივ ხელს უწყობს ხუროთმოძღვრების მიერ შემოთავაზებული ინტერიერის მშვიდი გამა.

საერთო დანიშნულების ოთხსართულიან კორპუსში განთავსებულია ადმინისტრაცია და საკონფერენციო დარბაზი 360 ადგილით. კორპუსი მაქსიმალურად დაწეულია წითელი ხაზიდან და იქნება კურონერი მანქანების სადგომად. ადმინისტრაციული

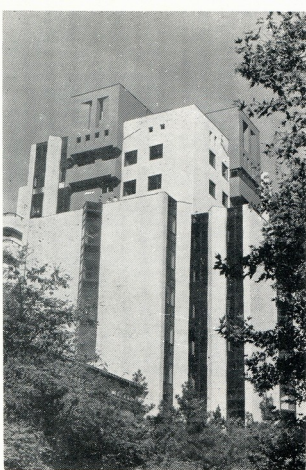
ბლოკი, საკონფერენციო დარბაზი, ფოიე კოლექტივის საზოგადოებრივი თავშეყრის ადგილია და ამიტომაც მათი ინტერიერები უფრო საზეიმოა. საკონფერენციო დარბაზის საინჟინრო-ტექნიკური აღჭურვილობა სავსებით უზრუნველყოფს სხვადასხვა საერთაშორისო სამეცნიერო კონფერენციებისა და სიმპოზიუმების ორგანიზაციას. დარბაზის ლაკონური ფორმა, ინტერიერის თავშეკავებული გამა, სცენური სივრცის „მრგვალი მაგიდის“ პრინციპით გადაწყვეტა აყალიბებს ინტიმურ ატმოსფეროს.

ხუროთმოძღვრება სინთეტური ხელოვნებაა და შედეგი მხოლოდ ამ პროცესში მონაწილე ყველა



ინსტიტუტის ხელები





ინსტიტუტის ხედი

რგოლის შეწყობადი მოქმედებით მიიღწევა. ამჟამად შედეგები სახეზეა. წარმატებას ავტორებთან ერთად ინაწილებენ მშენებლები — საქართველოს სსრ მშენებლობის სამინისტროს №13 ტრესტის №3 სამმართველოს კოლექტივი. პატივით უნდა მოვიხსენიოთ ინსტიტუტ „საქქალაქმშენსახპროექტის“ მთელი კოლექტივი, დამკვეთი — საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიის კაპიტალური მშენებლობის სამმართველო და, რა თქმა უნდა, თვით ფიზიოლოგიის ინსტიტუტის ხელმძღვანელობა, რომელიც ყოველდღიურ, საქმიან დახმარებას უწევდა ხუროთმოძღვრებსა და მშენებლებს.

მუსიკალური განმანათლებლობის საკითხი შემოღწევისას კომპოზიტორთა კატეგორიის პლენუმში, რომელიც მოსკოვში ჩატარდა რამდენიმე ხნის წინ. პლენუმში სამ დღეს მუშაობდა. შედგა გულწრფელი, საინტერესო საუბარი. იგი ტემპერამენტულად, არტისტული გზებით წარმართეს ფართო საზოგადოების წინაშე გამოსულმა ორატორებმა. მათ მისცეს პლენუმს პოლიტიკური ტონი, პუბლიცისტური ქულერადობა.

და მაინც, დისკუსიამ ცალმხრივი ხასიათი მიიღო. ლაპარაკი წარიმართა არსებითად ერთი პრობლემის — როკმუსიკის გარშემო. ერთმანეთს დაეჭაბა ორი თვალსაზრისი. მუსიკოსთა ერთი ნაწილი ცდილობდა წარმოეჩინა ამ მოვლენის პოზიტიური მხარეები, გაეშარტა სანაო როკმუსიკით გატაცებული ახალგაზრდობა, გამოეძებნა მასთან საერთო ენა. მეორე ჯგუფი კი, რომელშიც უმრავლესობა შედის, ამ გატაცებას მანკიერებად თვლის და გამოაქვს როკმუსიკისთვის მკაცრი განაჩენი. ორივე თვალსაზრისისათვის დამახასიათებელია მაქსიმალიზმი, არცერთს არ გააჩნია შეფასების კრიტერიუმი, ურომლისდაც ძნელია სოცებივით მომრავლებული როკჯგუფების ავტორიანობის დადგენა. ამიტომაც არავითარ დასკვნამდე არ მიგვიყვანა „როკერების“ დამცველებსა და მოწინააღმდეგეებს შორის გაჩაღებულმა კამათმა, რომელმაც ისე გაიტაცა პოლემისტები, რომ მათ სულ გადავიწყდათ პლენუმის თემა.

რა თქმა უნდა, მსჯელობის მთავარი ობიექტი უნდა ყოფილიყო ახალგაზრდობა, რომლის დიდი ნაწილი გატაცებულია მასობრივი კულტურით, გასართობი მუსიკალური პროდუქციით. დისკუსიაც, არსებითად, ამ ფაქტის კონსტრუქციამდე დავიდა. საპლენუმო ამოცანები კი მოითხოვდა გამოსავლის ძიებას. ამისათვის საკითხი ასე უნდა დასმულიყო:

როგორ ვაზიაროთ მუსიკალური ხელოვნების ჯეშმარტ ფასეულობებს გასართობ საესტრადო პროდუქციას დაწვებული თაობები?

დღეს ესაა განმანათლებლობის ერთ-ერთი ყველაზე მთავარი და მწიფე პრობლემა ამოცანა. ამ ამოცანის გადაწყვეტაში არ გამოგვადგება აგრიტაციის შიშველი, სწორხაზოვანი ფორმები, დიდაქტიკური შეგონებანი, მყვარალა, გამოსახვისლებელი ლოზუნგები, რომლებსაც დიდი ხანია გამოეცალა ზემოქმედების ძალა. ახალგაზრდობას ხოლოდ აღიზიანებს მასობრივ კულტურაზე იერიშების მიტანა, მისი გემოვნების კრიტიკა, მისი კერპების დამოხშობა. მას წინააღმდეგობის გრძნობას უმძაფრებს ზედამხედველური, ჭკუის დამრიგებლური ტონი. ამას ცხადყოფს ლენინგრადში ახლახან მომხდარი ინციდენტიც — ახალგაზრდობის საკმაოდ მოზრდილმა ჯგუფმა ობსტრუქცია მოუწყო ცნობილ საბჭოთა კომპოზიტორებს, რომლებსაც ხმამალა განუცხადეს: არც თქვენი მუსიკა მოგვწონს და არც თქვენი ცხოვრების წესი, თავი დაგვანებეთ, ჩვენს საქმეებში ნუ ერევითო.

პლენუმის მონაწილეებიც სამ დღეს გულისწყრომით ლაპარაკობდნენ ამ საგულისხმო ფაქტზე, რომელიც გამაფრთხილებელი ნიშანითი გაისმა. სიტუაცია მოითხოვს პოზიციების გადასინჯვას, სერიოზულ სოციოლოგიურ კვლევას. სხვაგვარად ვერ დავად-

მუსიკალური განმანათლებლობა

და მისი საყრდენები

(კოლმეიკური შემოქმედები)

მანანა ახმეტელი

გენთ ახალგაზრდობის გაუცხოების მიზეზებს, ვერ ჩავევლებით მის პრობლემებსა და სატკივარს. მაგრამ პლენუმზე ამ მნიშვნელოვან საკითხებს უფრო წაუყრუეს სწორედ იმ ორატორებმა, გაცხარებით რომ ჰყიციხდნენ ამ კონფლიქტის „გვირგვინს“. მათ არც უცდიათ გეანალიზებინათ საზოგადოებრივი ცხოვრების ატმოსფერო, ის მორალურ-ფსიქოლოგიური კლიმატი, რომელიც აუღლებს ახალგაზრდობის წარმოდგენებს, მის სულიერ სამყაროს. ეს კლიმატი კი გასაწმენდია, გასაქანსადებელია ზნეობრივი ჰაერი, რითაც ახალგაზრდობა სუნთქავს. როცა ამაზე არ ღაპარაობენ, იხატება ცალმხრივი სურათი, იქმნება შთაბეჭდილება თითქოს ახალგაზრდობის მხოლოდშეგომება იხადება ცარიელ ადგილზე და ციდან ჩამოვარდნილი შეხედულებებით იკვებება. ასე იყო ამ პლენუმზედაც, სადაც, სხვათა შორის, ესეც ითქვა:

„ახალგაზრდობას არც რაიმე განსაცდელი აქვს და არც რაიმე საფიქრალი. გასართობი მუსიკალურ პროდუქციას ამიტომაც უწოდებ“...ო.

ეს, რა თქმა უნდა, ზედაპირული, საფუძველს მოკლებული თვალსაზრისია, იგი არ გამოდგება მეცნიერულ არგუმენტად. მსჯელობის ასეთი პათოსი ცხადყოფს თუ რამდენად ჩამორჩება ცხოვრებას მეცნიერების ისეთი მნიშვნელოვანი დარგი, როგორიც მუსიკალური სოციოლოგიაა, რომელსაც ათეული წლების მანძილზე კონფორმიზმი თრგუნავდა, ისევე როგორც მუსიკალურ კრიტიკას. დღეს კი ამის რეციდივებს ყოველ ფეხის ნაბიჯზე ვაწყდებით. არადა სოციოლოგიური კვლევის გარეშე წარმოდგენილია მუსიკალური ცხოვრების გაანალიზება, მუსიკალური კულტურის მართვა, მასობრივ კულტურას დაწაფებული თაობების ფსიქოლოგიური გრძევა. ობიექტურ სოციოლოგიური მაჩვენებლებს უნდა ეყრდნობოდეს მუსიკალური განმანათლებლობაც. მით უფრო, რომ იგი უნდა მუშაობდეს უზარმაზარ აუდიტორიაზე, ხალხში აღვივებდეს მუსიკალური ხელოვნების ინტერესსა და მიწიერებებს. არსებითად, მან უნდა დაამყაროს სწორ კრიტერიუმებზე საზოგადოების მუსიკალური აქცე, შეუქმნას მას ნათელი წარმოდგენა ესთეტიკურ ღირებულებებზე. დიახ, რთული და საპასუხისმგებლო მისია აქისრია მუსიკალური კულტურის გამტარ ამ ყველაზე მასობრივსა და დემოკრატიულ ჯგუფს, რომლის საბოლოო მიზანია ფართო საზოგადოების გემოვნების დახვეწა, სულიერი ცხოვრების გაძლიერება, რაც ზნეობრივი კულტურის ამადლების საწინდარიცაა.

მაგრამ, როგორც ცნობრება ცხადყოფს, მუსიკალურ განმანათლებლობას უჭირს ამ მისიის შესრულება. დღეს ფაქტურად არ ფუნქციონირებს მუსიკალური კულტურის ეს უმნიშვნელოვანესი დარგი. ასეთი დასკვნები გამომაქვს, პირველ რიგში, ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალური ცხოვრებიდან, სადაც ეპიზოდური, უმეტესწილად კი ფორმალური ხასიათი აქვს განმანათლებლურ ტენდენციებს. მდგომარეობას ვერ ცვლის ესა თუ ის ღონისძიება, ცალკეული მუსიკოსების ინიციატივა, რაც ნაყოფს გამოიღებს მხოლოდ მაშინ, როცა მუსიკალური განმანათლებლობა ფართო მოძრაობად გადაიქცევა, შეიარაღდება მეცნიერული მეთოდოლოგიით, მოიშველიებს ისეთი დარგების გამოცდილებას, როგორიცაა სოციოლოგია, ესთეტიკა, პედაგოგია, ფსიქოლოგია.

გვკვავს კი სპეციალისტები, რომლებიც მეცნიერულ დონეზე შეძლებენ განმანათლებლური კონცეფციის დამუშავებას? გვაქვს კი ისეთი სამეცნიერო ცენტრი, რომელიც გამოიკვლევს მუსიკალური განმანათლებლების მოღვაწეების მიზეზებს, გაანალიზებს მის პრობლემებს, დასახვს მისი განვითარების გზებს?

ეს კითხვები პერშია გამოკიდებული. თუმცა ამ ბოლო დროს შეინიშნება მათი გადაწყვეტის ცდები. როგორც ჩანს, სწორედ ამ მიზნით ჩამოყალიბდა საკავშირო მასშტაბის ახალი ეტაპი, მუსიკოსთა საზოგადოება, რომელიც გააწეირიანებს სხვადასხვა პროფილის მუსიკოსებსა და მუსიკისმოყვარულებს, ცხოვრებაში გაატარებს განმანათლებლურ იდეებს. მაგრამ ჯერჯერობით ბუნდოვანია ამ ახლადშექმნილი საზოგადოების ამოცანებიცა და იდეებიც, გაურკვეველია მისი სამოღვაწეო პროგრამა. წელიწადი გავიდა მისი დაარსებიდან, მუსიკოსთა საზოგადოებას კი ჭრაც არ დაუწყვია ფუნქციონირება.

სხვათა შორის, ზევით დასმულ კითხვებზე პასუხი არ გაუცია არც სპეციალურად მოწვეულ პლენუმს, რომელსაც არ გაუანალიზებია არც ჩვენი მუსიკალური ყოფა, მიუხედავად იმისა, რომ მუსიკალური ყოფა, ისევე როგორც საზოგადოებრივი ცხოვრების მორალურ-ფსიქოლოგიური კლიმატი, პირდაპირ ახალგაზრდობაზე მიმართული და რყვნის მის გემოვნებას, აღვივებს მომხმარებლურ დამოკიდებულებას მუსიკალური ხელოვნების მიმართ. მუსიკალური ყოფა ამიტომაც უნდა ყოფილიყო პლენუმის ერთ-ერთი მთავარი განსახილველი ობიექტი. მით უფრო, რომ დღეს იგი შეიარაღებულია ტექნიკური კომფორტის მონაპოვრებით და სარგებლობს განუსაზღვრელი უფლებებით. შესაშური ოპერაციულობით ისრუტავს კამფლდ-გა-

პოშველ ინტონაციურ ნაკადებს, სხვადასხვა ჯურის ესტრადულ-დიდებანტურ პროდუქციას, რომელიც მის წიაღშიც უხვად იმადება და გარედანაც შეიქმნევილი შემოდის.

დღეს მუსიკალური ყოფა არ ემორჩილება არავითარ კონტროლს. არ არსებობს მისი გავლენების შემაჯავებელი ბარიერი. იგი ამიტომაც თავისთვისადეობს მასობრივი ინფორმაციის არბენში, რითაც იწვევს იმპაგებს და განუწონილად აფართოებს თავისი გავრცელების არეს. ამას ცხადყოფენ საქართველოს ტელევიზიის მუსიკალური პროგრამები, სადაც ლაღად გრძობენ თავს პირდაპირ სუფრიდან თუ ქუჩიდან აღწევებული სიმღერები. პროპანციულობის ომეზიარი ასლის ამ სიმღერათა ბანალურ ტექსტებს, გაცეთილ ინტონაციებს, გამოვითულ რატუნებს, უგემოვნება გამოვითვის მათი შესრულების მანერდანაც. დღეს ეს პროდუქცია, შეიარაღდა რა როკმუსიკის არსენალით, კიდევ უფრო გაუმეზა, გაუაღბდა, გამეზინვარდა. არადა მისთვის გზა სსსრ-ის ფილარმონიული ესტრადისკენაც, სადაც ღმრად ერთი და იგივე პროგრამის ექსპლუატაცია წარმოებს თვეების მანძილზე, ყოველდღიურად, რაც ახალგაზრდების ავიოტებს იწვევს და დიდ კომერციულ მოგებას იძლევა. ეს აწარმოებს, ცხადია, ამ პროდუქციის ღირებულების კი არ მეტყველებს, არამედ ავიოტებულ მომხმარებლების დაბალ ფონზე. რასაც გუნდურებს უფროვე ოციკალიური უწყებებიც, მათ შორის გრამფირფიტების ფორმა „მელოდია“, სადაც ამ პროდუქციის ტრავირებას ხდება ინერციის ძალითა თუ ატორთა შემოქმედების შედეგად. ასე ახვევს ყოფა თავის გემოვნებას უზარმაზარ აუდიტორიას, რომელშიც, არსებითად, ჩაბმულია მთელი ერი.

ახლანას კი საესტრადო ანსამბლებს გადაეცათ ძველი თილისის ცენტრში აგებული კომფორტაბელური დარბაზი „ბერკოინი“, რომელიც როგორც ითქვამს, ახალგაზრდების თავყრილობების ადგილად უნდა გადაიქცეს. შესაძლოა, ეს გადაწყვეტილება სწორიცაა, თუკი იგი ნაწილობრივ მანაც განტვირთავს ტელეარხებსა და საკონცერტო დარბაზებს. მაგრამ თუ „ბერკოინი“ გამართული კონცერტები სატელევიზიო პროგრამებსა და რადიოსადგურებში ასევე მექანიკურად ჩაერთვება, მაშინ, რა თქმა უნდა, შედეგებია ფიქრად კი საესტრადომანიის მოვარიებაზე, მუსიკალური კოფის გასუთავებაზე.

ასეა თუ ისე, დღეს ყოფა მუსიკალური ხელოვნების ყველაზე სერიოზული და გაავლენიანი კონკურენტი. ის აფერებს მსმენელთა აღზრდის ამოცანებს, ქმნის გადაულახავ დაბრკოლებებს მუსიკალური კულტურის გავრცელებისა და ამაღლების გზაზე.

მუსიკალური ყოფას ამიტომაც იკვლევდა მისთვის ჩვეული გაქანებით გამოჩენილი საბჭოთა მუსიკისმცოდნე გივი ორბონიძე, რომელსაც მიაჩნდა, რომ „მუსიკალური ყოფა — მუსიკალური კულტურის საერთო, მისი სივრცე და თავისებური განვითარებაა. დღეს, ისე როგორც არსდროს, საჭიროა ამ სივრცეზე გარკვეული ზეგავლენა მოახდინოთ, მაგრამ ამისთვის თვით ეს ყოფა მეცნიერულად უნდა შევისწავლოთ. განა ბევრი რამ გაქვია ამ მიმართულებით? და რაი დიდი ხარვეზები გვაქვს მუსიკალური კულტურის ასეთი მნიშვნელოვანი უბნის მეცნიერულ განვითარებაში, ამიტომაც უნდა ვაღიაროთ, რომ ჩვენ

მუსიკისმცოდნეობა ვერ იხდის თავის ვალს კულტურის წინაშე“. გ. ორბონიძემვე გვიანდრება მუსიკალური ყოფის კვლევის მეთოდები. წინამდებარე წერილი წარმოადგენს ამ მეთოდების გამოყენების ცდას. ჩვენს მუსიკალურ ყოფაში შექმნილი ვითარება სოციალური ამოსხერვისა და მუსიკალური ყოფის ურთიერთგედებიდან წარმოქმნილი პროცესების ტირით უნდა იხილებოდეს. მით უფრო, რომ დღეს ახალგაზრდობის ფსიქიკას სწორედ ეს მექანიზმები აწევს. მიზეზ-შედეგობრივი კავშირების კვლევა საჭირო. სხვაგვარად ვერ გადავით კანტრშეტვება, ვერ გავარდევთ იმ მოჭადოებულ წრეს, რომელშიც აღმოჩნდნენ მდარე ხარისხის გასართობ-მუსიკალურ პროდუქციას დაწვებული თაობები.

ამისათვის მუსიკალურმა განმანათლებლობამ უნდა გადადგას პრაქტიკული ნაბიჯები, იგი აქტიურად უნდა შეიქრას მუსიკალურ ყოფაში, დაადგეს დემოკრატიკის ფართო გზას და თვით ცხოვრებაში მოიძიოს თავისი საყრდენები.

ამის გავითო მაგალითი გვაძლევს ბალტიისპირეთი, სადაც განმანათლებლურ ამოცანებს დიდი წარმატებით ახორციელებს პროფესიულ დონეზე დაყენებული თვითმოქმედება, რომელსაც მოქალაქეობრივი გზებით ემსახურება გამოცდილი სპეციალისტები — მუსიკალური ცხოვრების ორგანიზატორების მეთელი ამრია (ჩვენ კი არცა გვყავს ამ პროფილის კადრები). თვითმოქმედება ბალტიისპირეთის რესპუბლიკებში ემყარება საფუნდო მუსიკირების ტრადიციებს და გადასრდილია საყოველთაო, ქვემარტად სახალხო მოძრაობაში, რომელშიც მონაწილეობს საზოგადოების ყველა ფენა — მოზარდები, ახალგაზრდები, ხანდაზმულები. სწორედ იგი ფილტრავს, არეგულირებს, აორგანიზებს მუსიკალურ ყოფას, ავითებს რა მის წიაღში შემოქმედებით ცეცხლს, მუსიკასთან ცოცხალი. აქტიური, სულიერი ცხოვრების გამამდიდრებელი ურთიერთობის მოთხოვნილებას, რაც თაობიდან თაობაში გადადის და წარმოადგენს ეროვნული კულტურისთვისებას. ამდენად, ბალტიისპირეთში სწორედ ყოფა მუსიკალური განმანათლებლობის გამტარი არჩი, რომელიც ასრულებს უაღრესად მნიშვნელოვან ეთიკურ-ესთეტიკურსა და სოციალურ ფუნქციებს: ახდენს მუსიკალური ცხოვრების პროფესიონალებს, იცავს და ავითარებს ეროვნულ ტრადიციებს, ნერგავს სხვა მუსიკალური კულტურების მონაპოვრებს, აღუღაბებს თაობებს, შემოქმედებითად აკავშირებს მუსიკისმოყვარულებსა და პროფესიონალებს, რომლებიც დგანან ამ მოძრაობის ცენტრში და დღენიადვე ზრუავენ ეროვნული მუსიკალური კულტურის ამაღლებას.

ამ მხრივ სამავალითა თანამედროვე ესტონური მუსიკის მესვეურის გუსტავ ერნესტის საგანმანათლებლო მოღვაწეობა. იგი ათეული წლების მანძილზე უშუალოდ მონაწილეობს თვითმოქმედებისათვის განკუთვნილი რეპერტუარის შექმნაშიც, შესრულებაშიც, შედეგაშიც. ამიტომაც აღიარებულია ამ მოძრაობის ლიდერად. გ. ერნესტის მოღვაწეობა ტონს აძლევს მომდევნო თაობების მუსიკოსებსაც, რომელთა შორისაა საფუნდო ხელოვნების გამოჩენილი ოსტატი ველიო ტომისი, რომელიც განმანათლებლურ საქმიანობას ასევე დიდ დროს და ენერგიას აწდომებს. შემთხვევითი არაა, რომ გ. ტომისმა, ისევე როგორც

ხალტიისპირეთის მრავალმა ცნობილმა მუსიკოსმა, ფეხი აიღა სწორედ თვითმოქმედებაში, რომელიც შემოქმედებითი ძალების სამკედლოვან და მსმენელთა აღზრდის უმთავრესი კერაც. ამრიგად, აქ თვითმოქმედებაში ჩაბმული ყოფა ასაზრობებს, საფუძველს უმაღლესი ეროვნულ მუსიკალურ კულტურას.

ამიტომაც, რომ ხალტიისპირეთის რესპუბლიკებში არა დგას ცარიელი დარბაზებისა და პროფესიული მუსიკალური კადრების ნაკლებობის პრობლემა. ასეთვე სურათია ბევრ ევროპულ ქვეყანაში (გერმანია, ავსტრია, იტალია, ჩეხოსლოვაკია, უნგრეთი, პოლონეთი და ა. შ.), სადაც მუსიკალური ხელოვნების მათ თუ იმ უანრის საფუძველზე შეუწყვეტილი მიმდინარეობს მუსიკალური ყოფის პროფესიონალიზაციის პროცესი, რომელიც შეაქვს ხალხში მუსიკალური განათლება. თვით უანრების შერჩევის პრინციპი დამოუკიდებელი კვლევის საგანია, რომელსაც მიუყვართ ამა თუ იმ ეროვნული მუსიკალური კულტურის ისტორიასთან, ტრადიციებთან, ეროვნულ სპეციფიკასთან. შემოხვევითი არაა, რომ მუსიკალური განმანათლებლობის გამტანი არხია იტალიაში — ვოკალური მუსიკა, სახელდობრ საოპერო ხელოვნება, ავსტრო-გერმანული ორიენტაციის მუსიკალური კულტურებში კაპერულ-ინსტრუმენტული მუსიკრების ფორმები, ხალტიისპირეთში საგუნდო შემსრულებლობა და ა. შ. ამდენად, ამ ქვეყნებში განმანათლებლურ ამოცანებს ანხორციელებს ის უანრები, რომლებმაც ფეხი აიღეს ეროვნული მუსიკალური კულტურის წილში.

როგორც პრაქტიკა ცხადყოფს, იმ კერებში, სადაც ისტორიულად ვითარდება მუსიკალური ყოფის პროფესიონალიზაციის პროცესი, მასობრივი კულტურა კონკურენტობს ვერ უწევს მუსიკალურ ხელოვნებას. აქ გასართობი პარალელურად ვერ ავიწროებს ვერც მსმენელთა აუდიტორიას და ვერც მისი უანრიბრივი ინტერესების წრეს. ასეთ ნიადაგზე ვერ ხარობს მუსიკასაღმომამხმარებელი დამოკიდებულების გაბატონება ტენდენცია. ამდენად, ამ ქვეყნებში თვით მუსიკალური ყოფა სპობს გასართობი პროდუქციის გაფრთხილების საფრთხეს.

უწინ საქართველოშიც ინტენსიურად ვითარდება და მუსიკალური ყოფის პროფესიონალიზაციის პროცესი. ამიტომაც იყო იგი მაღალი მუსიკალური კულტურის ქვეყანა ეს პროცესი სათავეს იღებდა მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხალხური საერო და სასულიერო მუსიკიდან, რომელიც მთავრადვე მყარ პროფესიულ ნიადაგზე იდგა. სწორედ იგი ფილტრავდა, არეგულირებდა, აორგანიზებდა მუსიკალურ ყოფას, რომელიც აქტიურად ფუნქციონირებდა, ფართოდ წერგავდა ანსამბლურ-საგუნდო მუსიკირების ტრადიციებს და ამით აწრთობდა ჩვენი ხალხის შემოქმედებით ინსტინქტებს, მუსიკალურ ინტელექტს, აუდიტებდა მის ცნობიერებაში მაღალი სულიერებით აღბეჭდილ ესთეტიკურ კვადარებს.

ამდენად, საქართველოშიც ყოფა იყო მუსიკალური განმანათლებლობის გამტარი არხი, რომელიც ეყრდნობოდა არა ერთ რომელიმე უანრს, არამედ უანრების სამყაროს, უანრების ქაქებს, რაც აპირობდა სოციალური, წვრილობრივი თუ სულიერი ცხოვრების ყოველსფეროში მიმდინარე პროცესების ესთეტიკაციას. ამიტომაც იყო ჩვენი მუსიკალური ყოფა მონოლითური და უნივერსალური. უზომოდ არტისტულიც, გაპო-

ტურებულიც. ამიტომაც ასხივებდა ეროვნული თვითმყოფადობით აღბეჭდილ უსარმაზარ შემოქმედებით ნერგებს, რომელიც თავის თავში ატარებდა რმაროვს, ზებულის აზროვნების მუხტს, რაც დიდი ბიგია მუსიკალური ხელოვნების წინსვლისა და განვითარებისათვის. ამიტომაც, ამჟღავნებდა ყოფა კონტრეტების უნარს, რითაც იცავდა ეროვნული მუსიკალური კულტურის სინჟინდეს სხვადასხვა ჭურის დამაქინებელი გავლენებისაგან, ჩვენს მიწა-წყალზე ზღოთა და მახვილით რომ შემოქმონდათ უცხოელი დამპყრობლების გამაღებებულ შემოსევებს. ამდენად, მუსიკალური ყოფა იყო ქართული ხალხის შემოქმედებითი სკოლაც, ეროვნული თვითშეგნების დამკველი ფარაც, სულიერი ძალების ამპლორინებელი წყაროც, წვრილობრივი ცხოვრების გამაქანსაღებელი ნიადაგიც.

ცხადია, არც ჩვენი მუსიკალური ყოფა იყო თავის თავში ჩაკეტილი, გარესამყაროდან მოქვეყნებული რეალობა. მასაც ასაზრდოებდა გარედან შემოსული ინტენსივობის ნაკადები. მაგრამ ამ ნაკადებს უმეტესწილად ისრუტავდა ქალაქური სასიმღერო კულტურა, რომელიც ისევ მუსიკალური ყოფიდან იმედნა უცხო მასაღის ორიგინალური ადაპტაციის უნარს. მაგრამ არც მარტო ამით ამოიწურებოდა მუსიკალური ყოფის ფუნქცია: იგი ერთი მხრივ, მყარ ეროვნულ ნიადაგს უქმნიდა ქალაქურ ფოლკლორს, ხოლო მეორე მხრივ, ზღუდავდა მისი გავრცელების არეს, უქმნიდა მას შემაჯავებელ ბარიერს, რითაც ამ კულტურის დოკალიზაციას აღწევდა. კულტურისას, რომელიც ქალაქური ცხოვრების წიაღში წერგავდა გასართობი ყაიდის გამოყენებით ხელოვნების უანრებს. ცხადია, ამ უანრებსაც გააჩნდათ არსებობის უფლება, რასაც აპირობებდა ცხოვრებისეული მოთხოვნილება. ეს უანრები ქმნიდა მუსიკალური კულტურის უადრესად კოლორიტულ ლირიკულ-უანრულ შრეს, რომელიც მარტალია, ამრავალფეროვნებდა არმანტილებდა მუსიკალურ ყოფას, მაგრამ, ამავე დროს, ვერ ახდენდა გავლენას მის პროფილირებაზე. საამისოდ ქალაქური სიმღერას არ გააჩნდა სათანადო პროფესიული დონე, სოციალური ფუნქცია, ეთიკურ-ესთეტიკური დატვირთვა. მაგრამ ყოველივე ეს მის აღწევებას არ შეუშლიდა ხელს, რომ არა მუსიკალური ყოფის პროფესიონალიზაციის პროცესი, წარმოქმნილი მრავალსაუკუნოვანი ეროვნული მუსიკალური აზროვნების სიღრმეებიდან, მრავალხმიანი ხალხური სასიმღერო კულტურის ცხოველყოფილი სოციალური და ეთიკურ-ესთეტიკური ფუნქციებიდან. აი, აქედან ინერგებოდა ჩვენს ყოფაში ის მაღალი ეტალონები, რომლებიც ადგენდა ფასეულობათა დონესა და ხარისხს, მათ ქვეშ მარტო ღირებულებას. სწორედ ეს ეტალონები ახდენდა მუსიკალურ ყოფაში თანარსებელი კულტურების (ზოგადაქართულისა და ქალაქური) დიფერენციაციას და ჩვენს სიმღერა-საგალობლებს ანიჭებდა მაპროფილირებლ ფუნქციას.

დაიბ, ერთობ მაღალი კრიტიკრუმებით იყო შეიარაღებული ჩვენი ყოფა, ამიტომაც აღმოჩნდა იგი მზად ევროპული მუსიკალური ტრადიციების მისაღებად. გავისწნოთ, რა სწრაფად და დაუბრკოლებლად მოიყვანა ფეხი ჩვენს ყოფაში, ჭერ კიდევ გასულ საუკუნის პირველ ნახევარში, ევროპული ტიპის კამერული მუსიკირების ფორმებმა, რა სწრაფად მოიპოვა აღიარება და პოპულარობა მუსიკალური ხე-

ლოვნების ერთ-ერთმა ყველაზე პირობიზმა და ამდღევანდელ ურთულესმა ჟანრმა — ოპერამ, რომელიც საუკუნეების მანძილზე ყალიბდებოდა და ასევე ხანგრძლივად აუდილებდა თავის აუდიტორიას. საქართველოში კი კლასიკური ევროპული მუსიკის აუდიტორიის ფორმირებასაც აწარმოებდა მუსიკალური ყოფა. გვიხსენით რა ოპერატიულად რეაგირებდა ქართველი მსმენელი თანამედროვე ევროპული კომპოზიტორების ახლადშექმნილ ოპერებზე, რომლებიც თბილისში თითქმის იმავდროულად იღვებოდა. ყოველივე ეს აღსანიშნავია მით უფრო, რომ იმხანად ჩვენს ქვეყანაში არ არსებობდა არც პროფესიული მუსიკალური კერები და არც მასობრივი ინფორმაციის არხები. მთელ საგანმანათლებლო მუშაობას არსებითად აწარმოებდა მუსიკალური ყოფა. მის წიაღშივე აღიზარდნენ განმანათლებლური იდეებით გატაცებული ის პირველი ენთუზიასტებიც, რომლებმაც ჭირ კიდევ გასულ საუკუნეში წამოიწყეს პროფესიული მუსიკალური კერების დაარსების საქმე. ყოფაშივე აიღგეს ფეხი ქართული აკადემიური მუსიკის ფუძემდებლებმა — კომპოზიტორებმა, შემსრულებლებმა, რომლებიც მუსიკალური ცხოვრების ორგანიზატორებიც იყვნენ, განმანათლებლებიც, პედაგოგებიც, მკვლევარებიც, პროპაგანდისტებიც, საზოგადო მოღვაწეებიც.

ამრიგად, მუსიკალური ყოფის პროფესიონალიზაცია და მუსიკალური განმანათლებლობა ურთიერთდამოკიდებული ცნებებია. მათ შორის კავშირს ამყარებს ცოცხალი შემოქმედებითი პრაქტიკა — ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების ამა თუ იმ ჟანრზე დამყარებული ანსამბლური მუსიკირების ტრადიცია, ამ საყრდენიდან გადის ყოფა პროფესიონალიზაციისა და განმანათლებლობის გზაზე. თვალუწვდენელია ამ გზის პერსპექტივაც და მისი განვითარების ისტორიული არეც. დროის უზარმაზარი დისტანცია დასაძლევია, ხანამ ეს საშუაოანი სისტემა (მუსიკირება, პროფესიონალიზაცია, განმანათლებლობა) გარკვეულ ფორმას მიიღებს. თავის ადგილს დაიკვიდრებს, სანამ შემქმნის ტრადიციებს, მერე კი ამ ტრადიციებს დემოკრატიზაციის ქურაში გატარებს და საზოგადოებრივი ცხოვრების წესად, განუყოფელ ნაწილად, სულიერი მოთხოვნილებად აქცევს.

საბოლოო მიზანს ეს სისტემა მაშინ აღწევს, როცა ანსამბლური შემსრულებლობის ტრადიციისაგან საყოფაცხოვრებო მუსიკირების კულტურას აყალიბებს. მხოლოდ ამ მაღალ სტადიაზე ხდება ყოფა მუსიკალური ხელოვნების მასშტაბოვებული წყარო, მისი მოკავშირე.

მერამ, როგორც ცხოვრება გვიჩვენებს, ეს სისტემა უაღრესად ლაბილურიცაა. იგი ირღვევა მაშინვე, როგორც კი ბზარი უჩნდება ეროვნული მუსიკალური ხელოვნების ამა თუ იმ ჟანრზე დაფუძნებულ ანსამბლური მუსიკირების მრავალსაუკუნოვან ტრადიციებს. აქედან იწყება უკრეაქცია — ფერხდება მუსიკალური ყოფის პროფესიონალიზაციის პროცესი და განმანათლებლობაც ნიადაგამოცილი რჩება. ამის შედეგად მწყობრიდან გამოდის ყოფაში ჩანერგილი ყველა ფუნქცია: იგი უკვე ვეღარ ასრულებს ეთიკურსა და ესთეტიკურ სამუშაოებს, იფიტება მისი რესურსები და შემოქმედებითი ენერგია. მუსიკალური ყოფა სოციალურად ინერტული ხდება. ამიერიდან

იგი ფართოდ უღებს კარს გამვლელ-გამომვლელ ტონაციურ ნაკადებს, რადგან მას აღარ შესწევს მათი გაფილტვრის, ადაპტირების, ლოკალიზაციის ძალა. ცხადია, ასეთ ნიადაგზე ადვილად ხარობს სხვადასხვა ჯურის ესტრადულ-დილექტანტური ხასიათის მუსიკალური პროდუქცია, რომელიც თავისი გავლენის ქვეშ აქცევს ფართო ფენებს, განსაკუთრებით კი ახალგაზრდა თაობებს. ამ პროდუქციით შეიარაღებული ყოფა მუსიკალური ხელოვნების სერიოზული კონკურენტი ხდება. ამას მოსდევს მსმენელთა ფართო აუდიტორიის დაკარგვა და პროფესიული კადრების მწვავე ნაწილობაც, რაც თავს იჩენს მუსიკალური კულტურის ყოველ უბანზე.

ცოდავ გამბედილი სკოზის — დღეს ჩვენს მუსიკალურ ცხოვრებას სწორედ ეს სიმპტომები ახასიათებს. მაშასადამე, ამ მდგომარეობის წარმოქმნილი მიზეზების კვლევა უნდა დაიწყოთ მუსიკალური ყოფის სიღრმისეული შრებიდან, რომელთა გაუსახურება მაშინ დაიწყო, როცა მრავალსაუკუნოვანმა ქართულმა ხალხურმა საერო და სასულიერო მუსიკამ დაკარგა სოციალური ფუნქცია. ეს განაპირობა საზოგადოებრივი ფორმაციის შეცვლამ, ეთნიკური გავსახურება მრავალსაუკუნოვან ტრადიციულ რეალისტურ მისმად გადაყვანამ. შედეგამაც არ დააყვნა: ჭირ შეწუდა ხალხური საკომპოზიტორი შემოქმედების განვითარება, შედეგაც კი ჩვენს ყოფაში თანდათან შევიწროვდა მრავალხმიანი სიმღერა-სავალბლების ფუნქციონირების არე, დაირღვა ანსამბლურ-საგუნდო მუსიკირების ტრადიციითა თაობიდან თაობის გადაცემის პროცესი. დროთა განმავლობაში გაწყდა მემკვიდრეობითი კავშირები. ასე გაუნდა შემოქმედებითი ცეცხლი მრავალხმიანობის იმ მუდმივმოქმედ კერებში, რომლებშიც გამოჩენილი მომღერალ-მაღლობლები ერთმანეთს იწვევდნენ ხალხური სიმღერის შეგებრში და ახალგაზრდობასაც ამავე მეთოდით წვრთნიდნენ. ხალხური „კონსერვების“ ეს ღია, ქეშმარიტად იმპროვიზებული ფორმებიც დაიწყებდას მიეცა. ცხადია, ჩვენს ყოფას ძვირად დაუჯდებოდა ხალხური მუსიკალური აკადემიის მრავალსაუკუნოვანი კედლების რღვევა.

და მაინც, ჩვენი სასიმღერო საგანძური არ აღიგავა პირისაგან მიწისა. ამას უნდა ვუმადლოდეთ ამ აკადემიად გამოსულ მუსიკოსებს, მომღერალ-მაღლობელთა მრავალსაუკუნოვანი დინასტიის იმ მაღალ თაობებს, ასე სათუთად რომ მოიტანეს ჩვენთან ეს უზარმაზარი კულტურა. ისინი უკანასკნელ ამოსუნთქვამდე იცავდნენ ხალხური მღერის ტრადიციებს. აქტიურ პროპაგანდისტულ მოღვაწეობაში ეძებდნენ ამ ტრადიციების შენარჩუნების გზებს. აქ არ ვგულისხმობ საკონცერტო ესტრადაზე ხალხური სიმღერების გატანას, რაც, აღბათ, თავისი დროისათვის მნიშვნელოვანი ფაქტორი იქნებოდა და თვალსაჩინო სიახლედ, აქ მოთავიარა სხვა რამ: ეს შესანიშნავი მომღერლები თვითმოქმედებაში წვაილდნენ. ისინი ენერგიულად ჩაჰკიდნენ მასობრივი შემოქმედების ამ ახალ ფორმას, რომელიც მათ ნოსტალგიას უქარვებდა, არ უქარვავდა მშობლიური მუსიკალური სტიქიის რესტავრაციის იმედს.

ამ ილუზიას მათ უქმნიდა ჩვენს რესპუბლიკაში ფართოდ გაშლილი საოლიმპიადო მოძრაობა, რომელიც ერთხანს მუსიკალურ ყოფასაც აორ-

განჩუგება და ასპირაციონალიზაცია. ეს უანგარო აღმანებნი ამ მასობრივ შემოქმედებით თავსარილობებში პოპულარულად შთაბეჭდილებას წყაროს, თავიანთი ტალანტის, ოსტატობის, ცოდნის გამოჩენის საშუალებებს. თვითშემოქმედებაში ხელდავლენ ისინი ხალხური სიმღერის სიცოცხლის გამგრძელებელ არსს, რომელიც ფუნქციონირებდა მანამდე, სანამ მისი საქმე ხელთ ეყრა ამ საოცარ ხალხს. მათ მერე მოდუნდა თვითშემოქმედებაც და დაიწყო ხალხური სიმღერების ინტენსიური გასვლა მუსიკალური ყოფიდან. ხალხური მუსიკა საბოლოოდ დამკვიდრდა საკონცერტო ისტორიად, რამაც გადაიყვანა იგი მოსახმარის ანუ რესტავრაციის ტიპის მომნიჭებელი ხელოვნების რეჟიმზე. მუსიკის აღქმის ამ ფორმას იმ არ ძალუძს იმ ჩვევების, ცოდნისა და განათლების დაწერვა, რაც ასე ბუნებრივად მოაქვს მუსიკირების პროცესს, ცოცხალ შემოქმედებით პრაქტიკას. ამიტომაც, რომ დღეს ხალხური სიმღერა ვეღარ აგრძელებს მუსიკალური ყოფის პროფესიონალიზაციის პროცესს, ვეღარ ასრულებს განმანათლებლურ მისიას,

თუ შექმნილ ვითარებაზე ევროპული მუსიკის ისტორიული განვითარების მოდელის მიხედვით ვიმჩნევთ, შეიძლება ითქვას, რომ ეს გარდუვალი, კანონზომიერი პროცესია. მაგრამ იგივე მოდელი ამბობს იმასაც, რომ ფოლკლორულიც განიცდის დიალექტიკურ სახეცვლად და ევოლუციის გზით გადადის განვითარების უფრო მაღალ ფაზაში, გარდაიქმნება თვისებრივად ახალ აკადემიურ მუსიკალურ კულტურაში. ევროპულმა მუსიკალურმა აზროვნებამ სწორედ მაშინ განიცადა ეპოქალური ძვრები, როცა ხალხური შემოქმედების წიაღიდან აღმოცენდა აკადემიური მუსიკა, რომელმაც შეიწოვა, შემოიერთა ფოლკლორული ტრადიციები. ასე წარმოიშვა ევროპული მუსიკალური მონოკულტურა, რომელმაც ფოლკლორული და აკადემიური ხელოვნების საწყისები ერთ სააზროვნო სისტემაში მოაქცია და გაამთლიანა.

ფოლკლორულიდან აკადემიურში გადაზრდის ეს პროცესი იმდენად ბუნებრივად და ლოგიკურად განვითარდა, რომ ევროპულ მუსიკალურ ყოფას არც უგაძვნი სახეცვლის ეს დიდად მნიშვნელოვანი მომენტი. ამიტომაც იქ უმტკივნეულოდ გაიკვალა რეალობები: აკადემიური მუსიკის ახლადშობილმა უანრებმა იმთავითვე დაიკავა ფოლკლორულის ადგილი და შეუფერხებლად განაგრძო მუსიკალური ყოფის პროფესიონალიზაციის პროცესი, საიდანაც იფეთქა ახლმა განმანათლებლურმა ტალღამ.

ჩვენთან არ შექმნილა რევოლუციური მუსიკის ისტორიული განვითარების ანალოგიური მოდელი, მიუხედავად იმისა, რომ ქართული აკადემიური მუსიკაც ფოლკლორული წყაროებიდან იშვა და იმთავითვე ევროპეიზაციის გზაზეც გაიდა. მაგრამ მან ვერ შეიწოვა, ვერ შემოიერთა ხალხური შემოქმედების უდიდესი დანაკარგი, რის შედეგადაც აღმოჩნდით ორი თვისებრივად განსხვავებული მუსიკის — ფოლკლორულისა და აკადემიურის მფლობელები. ისინი ვერ მოქცნენ ერთ სააზროვნო სისტემაში, ვერ გამოთიანდნენ მონოკულტურაში, საბავშვოდ, ერთმანეთის გვერდით ცხოვრობენ საკონცერტო დარბაზებში. ჩემს ამოცანას აღებატება ამ ორსახოვანი კულტურის წარმოქმნელი მიზეზების კვლევა. ამის ერთ-ერთი და, ალბათ არსებითი მიზეზია ის, რომ ქართული

ხალხური მუსიკა თვით ვადის მაღალი პროფესიონალიზმით აღბეჭდილი ჰქმნარიდად უნიკალური კულტურის რანგში, როგორც ისტორიული განვითარების ფაზებით და საუკუნეების მანძილზე შექმნილი ტრადიციებით, ისე რევოლუციური თვითშეფუთვლობით გამსჭვალული მარადიული ფასეულობების დიდი მარაგითაც. ამასვე დასტურებს მის წიაღში გამოწრთობილი უაღრესად მონოლითური ეთიკურ-ესთეტიკური კონცეფცია, სტილიზაციის პარამეტრები, უანრების, ფორმების, სტრუქტურების ფართო წრე, უმდიდრესი ინტონაციური ფონდი, თუ ტექნოლოგიური არსენალი. და ბოლოს, ამის უტყუარი საბუთია საუფნო სიმფონიზმი — ქართული ხალხური მუსიკალური აზროვნების ეს უდიდესი მონაპოვარი, თვალს რომ უსწორებს ევროპული მუსიკის მწვერვალებს თავისი ღონით, ხარისხით, მასშტაბებითაც.

ამდენად, თამამად შეიძლება ითქვას, რომ ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურა იმდენად თვითშეფუთვლი, მისი ყოველი განუზომილება იმდენად სრულქმნილია და დასრულებული, რომ მას ვერ შეიწოვებს ევროპულ რელსებზე დაყენებული აკადემიური მუსიკა, იგი ვერ გადაიზრდება მისივე წიაღიდან ამოწარდილ, მაგრამ უკვე თვისებრივად სხვა კულტურაში.

ლაპარაკია ახალ ქართულ პროფესიულ მუსიკაზე, რომელმაც განვლადი და ნაყოფიერი განვითარების გზა. მის წინსვლას ემსახურებან კომპოზიტორთა თაობები, რომელთა შორის არიან მკვეთრი და ორიგინალური შემოქმედებითი ინდივიდუალობები, მაღალი იდეებითა და კრიტიკიულობით შეიარაღებული ოსტატები. დღევანდელი დროის ხედვიდან კარგად მოსჩანს მის წიაღში წარმოქმნილი მიღწევები, ძვრები, წინააღმდეგობები, შეუწყვეტლივ მიმდინარე პროცესები. ამა თუ იმ უანრში შექმნილი საეტაპო ნაწარმოებებიც, რომლებიც მოიპოვეს საკავშირო თუ საერთაშორისო აღიარება.

და მაინც, ქართული აკადემიური მუსიკის ვერც ერთმა უანრმა ჯერ ვერ დააგროვა მარადიული ესთეტიკური ფასეულობის ისეთი მარაგი, ვერ შექმნა ის დიდი ტრადიციები, რომლებიც აიუვანდა მას სწავლად მუსიკალური კულტურის რანგში.

ამიტომაც, რომ ქართული აკადემიური მუსიკის ვერც ერთმა უანრმა ჩვენს ყოფაში ვერ ჩანერგა თავისი საყრდენები, ვერ დაიკავა ფოლკლორულიდან განთავისუფლებული ადგილი, რათა გაეგრძელებინა მუსიკალური ყოფის პროფესიონალიზაციის პროცესი და თავის თავზე აედო საგანმანათლებლო სამუშაოები.

ამის ერთ-ერთი მთავარი მიზეზია დროის ფაქტორი. თუ ვითარებას ისტორიული დროის მასშტაბებიდან შევხედავთ, დავინახავთ, რომ ჯერ მცირე ხანია გასული ქართული აკადემიური მუსიკის დასაბამიდა. მისი დაბადება დაიწყო იმ მომენტს, როცა წერტილი დაესვა ქართული ხალხური საკომპოზიტორი შემოქმედების განვითარებას. ეს კი მოხდა მაშინ, როცა ამ სკოლის უკანასკნელი წარმომადგენელი ნიკო სულხანიშვილი ამ ცხოვრებიდან წავიდა.

ნიკო სულხანიშვილი ჩვენთვის ცნობილი ერთადერთი კომპოზიტორია, რომელიც არ გასულა ხალხური მუსიკალური აზროვნების სისტემის გარეთ. მას თავისი თანამედროვეებისაგან განსხვავებით არ მოუ-

ზილია არც ევროპული მუსიკის სქემები და მოდელები და არც მშობლიური ხალხური მუსიკის ციტატები. ნ. სულხანიშვილი თავის თავში ატარებდა ქართული ხალხური მუსიკის გენეტიკურ კოდს, ტრადიციებს, მრავალსაუკუნოვან გამოცდილებას. იგი ქვეშაირტად ხალხური კომპოზიტორი იყო მხოლოდშეგარკნებით, აზროვნების სტილითა და ფორმებით, პროფესიონალიზმითაც. ამიტომაც ფლობდა ასე ვირტუოზულად დამადეროვნულ მუსიკალურ სტრუქტურებს, საგუნდო სიმფონიზმის პრინციპებს, მაღალმხატვრული გარდატეხა რომ ჰპოვებს მის განუმეორებელ შემოქმედებით ინდივიდუალობაში.

ნ. სულხანიშვილი ხალხური სულისკვეთების მუსიკოსი იყო მაღალწიგნობრივი ცხოვრების წესითაც, ამაღლებული და უნაკარო მოღვაწისათვის პათოსითაც. იგი თავის თავში შემთხვევით არ ათმობებდა კომპოზიტორსა და შემსრულებელს. მასწავლებელს, მოღვაწეს, მუსიკალური ცხოვრების ორგანიზატორს. ასეთი მრავალმხრივობაც დამახასიათებელი იყო ქართული ხალხური მუსიკის მრავალსაუკუნოვანი აკადემიიდან გამოსული მუსიკოსებისათვის.

ბედმა ამ ტრაგიკულ პიროვნებას მხოლოდ იმაში გაუმართლა, რომ შთამომავლობას შეუნარჩუნა მისი სახელი, რომელიც მეტ მშველასა და მფრთხილებას მოითხოვს. ნ. სულხანიშვილს რომ ეცხოვრა და ემოღვაწა ოღონდ ნახევარი საუკუნით ადრე, მის სახელს ისევე შთანთქმავდა დრო, მის შემოქმედებას ისევე შემოიერთებდა ხალხური მუსიკის დიდი სამყარო, როგორც იმ გენიალური ანონიმური ავტორისადაც, რომლებმაც შექმნეს „ოდოა“, „ხასანბეგურა“, „ჩაკერული...“ ამ შედეგებს მხარს უსწორებს ნიკო სულხანიშვილის „გუთნური“, — ხალხის ხალხური სახეებით დასახლებული, ეპიური მონუმენტურობით გაციკროვნებული გრანდიოზული საგუნდო ტილო. დღეს „გუთნური“ ღვთის მრავალსაუკუნოვანი ხალხური საკომპოზიტორი შემოქმედების გენიალური ფინალური აკორდით.

ამრიგად, ქართული ხალხური და აკადემიური მუსიკის ზღვარდამდე თარიღად პირობითად შეიძლება მივიჩნიოთ ნიკო სულხანიშვილის გარდაცვალების თარიღი — 1919 წელი. მით უფრო, რომ ამავე წელს აღიმართა ქართული აკადემიური მუსიკის დედაბოძი — ზაქარია ფალიაშვილის მონუმენტური ოპერა — ტრაგედია „აბესალომ და ეთერი“, რომელმაც ხალხური წყაროები შეიწოვა და მოიშველია ევროპული მუსიკის მონაპოვრებიც. ამავე წელს დაიბადა და არაქვეშაილი ლირიკული-კამერული ოპუსიც „თქმულება შოთა რუსთაველი“ და ვ. დოლიძის ფეიერვერკული ტელანტის ნაყოფი — კომიკური ოპერა „ქეთო და კოტე“. შექმნის პროცესში იმყოფებოდა მ. ბალანჩიშვილის „თამარ ცბიერი“.

ამდენად, სავარაუდო იყო, რომ სწორედ საოპერო თანრიგის გაიკავებდა გზას მუსიკალურ ყოფაში და თავის თავზე აიღებდა ყველა იმ ფუნქციას, რასაც ხალხური საკომპოზიტორი შემოქმედება ნერვოზად მასში საუკუნეების მანძილზე, ამ სიმპტომებმა იმთავითვე იჩინა თავი, მით უფრო, რომ „აბესალომის“ შემდეგ კიდევ ერთი მწვერვალი — ზ. ფალიაშვილის „დაისი“, — აღმოჩნდა ქართული საოპერო ხელოვნების გზაზე. მთავარი კი ისაა, რომ ახლადშექმნილ ოპერებს აღფრთოვანებით შეეგება იმდროინდელი საზოგადოება.

ქართველმა ერმა იმთავითვე გაითავისა მშობლიური საოპერო მუსიკის პირველი მონაპოვრები — „აბესალომი“, „დაისი“, „ქეთო და კოტე“. ახალი ეპოქა იყო, რომ მომავალში სწორედ ოპერა შესრულებდა ეროვნული მუსიკალური კულტურის მაპროფილეებ როლს.

მაგრამ დიდი წარმატებით აღებული სტარტის შემდეგ ჩანდა ზიზზაგები და დიდი პაუზებიც ქართული საბჭოთა საოპერო ხელოვნების განვითარების გზაზე. მას მერე სულ რამდენიმე პარტიტურით შეიღო ეროვნული საოპერო მუსიკის ფონი, მიუხედავად იმისა, რომ მომავალმა კომპოზიტორმა მიმატა: ქართველი ხალხის ამ საყვარელ ძანს. საბოლოო გამში, ვერც ეროვნულმა საოპერო ხელოვნებამ დაარგო მრავალყოფილ ფასეულობების ისეთი მარაგი, ვერ შექმნა ის დიდი ტრადიციები, რომლებიც მუსიკალურ ყოფას მოაქცევდა თავისი გავლენის ქვეშ და მის წიაღში შეუწყვეტილი აწარმოებდა დროის შესაბამის ეთიკურ-ესთეტიკურ სამუშაოებს.

ასე გავიდა აკადემიური მუსიკა მშობლიური ხალხური და განემიური მუსიკიდან. ამან წარმოშვა მის წიაღში სიცარიელი, რომლის ამოვსება, არანაკლებ იყო დამოკიდებული მუსიკალური განათლების სისტემაზეც. სწორედ მას უნდა აეღო თავის თავზე მუსიკალური ყოფის პროფესიონალიზაციის ამოცანებიც და განმანათლებლის მისიაც. მით უფრო, რომ ჩვენს რესპუბლიკაში იმთავითვე შეიქმნა მუსიკალური სწავლების ფართო ქსელი, რომელშიც ჩაება მონაწილე მრავალათასიანი არმია.

უკვე კარგა ხანია საქართველოს ყველა რაიონში გახსნილია მუსიკალური სკოლა-შვიდწლიეები. თითქმის ყველა ქალაქშია სასწავლებლებიც. მუსიკალური კლასები თუ სტუდიები არსებობს ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებთანაც. დღეს უკვე რამდენიმე ასეულს ითვლის ჩვენს მიწა-წყალზე მოფენილი მუსიკალურ-აღმზრდელობითი კერები, შეიძლება თამამად ითქვას, რომ საქართველოში მუსიკალური სწავლება მასობრივია. მაგრამ ეს ფაქტი, ისევე როგორც მოსწავლე-ახლავარდების კონტიგენტი, სტატისტიკას უფრო აკმაყოფილებს. ვიდრე მუსიკალურ ყოფას, რომელიც არა თუ ვერ გრძნობს მათ არსებობას, არამედ ლაქმუსივით აშფაღებული განათლების სისტემის ხარვეზებს, მის ზედაპირზე გამოსულ თეთრ ლაქებს.

ამის ერთ-ერთი მიზეზია, ალბათ, ის, რომ განათლების სისტემა არ ჩაეკიდა ეროვნულ ტრადიციებს, პირველ რიგში, ხალხური მუსიკის მონაპოვრებს და სოკოებივით მომრავლებულ მუსიკალურ სკოლებში იმთავითვე არ ჩანერგა მშობლიური სიმღერა-საგალობლების სწავლება. ეს იგივეა, ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლებში რომ არ იწავლებოდეს მშობლიური ენა და ლიტერატურა. ამით განათლების სისტემამ ბედის ანაბარა მიატოვა, კანონგარეშე გამოაცხადა წინაპართა დანატოვარი უზარმაზარი კულტურა, ნაცვლად იმისა, რომ შეიარაღებულიყო მისი გამოცდილებით და აღმზრდელობითი კერებში, სხვა განათლება შორის, მშობლიური მუსიკის შესწავლის საკითხიც დაეყენებინა. ასეთ პატივს სავსებით იმსახურებდა მრავალსაუკუნოვანი ქართული ხალხური მუსიკალური კულტურა, რომელსაც საამისოდ შესაბამისი პარამეტრები გააჩნდა. მომავალი მუსიკოსების პროფესიონალიზაციას ხელს შეუწყობდა ქართული ხალხური მუ-

სიკის ნებისმიერი ელემენტი. მით უფრო, რომ მისი აღმშრდელობითი პრაქტიკა აპრობირებულია მისივე წიაღში გამოწვდილი იმ ფართო პროფილის მუსიკალ-სების მიერ, რომლებიც ერთდროულად კომპოზიტო-რებიც იყვნენ, შემსრულებლებიც, პედაგოგებიც. ქარ-ული ხალხური მუსიკალური აკადემიიდან გამოდიოდ-ნენ სოლისტებიც, ანსამბლებისც, ლიტურგიებიც. ისინი იმპროვიზატორებიც იყვნენ და ინტერპრე-ტატორებიც, პოეტებიც, ატრისტებიც, ფილოსოფო-სებიც.

საუკუნეების სიღრმიდან იღებს სათავეს ქართუ-ლი ხალხური მუსიკის აღმშრდელობითი მეთოდებიც, რასაც ცხადყოფს, როგორც სპეციალური მუსიკალუ-რი ტერმინოლოგია და სანოტო დამწერლობის სა-კუთარი სისტემა, ისე „გალობის სწავლების მოძვე-რება“, რომელიც ფართოდ ინერგებულია შესაუკუნე-ების განათლების კერებში და ივ. ჯავახიშვილას ცნო-ბით „...თუ ამაზე უწინარე არა, IX საუკუნეში მა-ინც უკვე ყოფილა“ და „ხშითა სასწავლოდ სწავ-ლია სწოლია“. მაგრამ ყოველივე ეს მხედველობა-ში არ იყო მიღებული, როცა ჩვენს რესპუბლიკაში მუსიკალური განათლება ინერგებოდა. მ.შინ, როგ-ორც ჩანს, ქართულ ხალხურ მუსიკას მიჩინვებდნენ ლოკალურ, ეთნოგრაფიულ მოვლადს, რომლის ცოდ-ნა მომავალ პროფესიონალებს ბევრს არაფერს შე-მატებდა. ასეა თუ ისე, გვიჩ ადებული იქნა კლასიკურ მუსიკალურ განათლებაც, რომელიც დღესაც ეროვ-სული მუსიკის დიდ ტრადიციებს ეყრდნობა. ამ ტრად-იციების უგულვებელყოფა სიბეცე იქნებოდა. და მაინც, განათლების სისტემა მეტ სარგებლობას მოი-ტანდა და გაცილებდა ეფექტიანიც იქნებოდა, მას რომ არ ეთქვა უარი ეროვნულ საყრდენებზე. ამ შემთხვევაშიც გენეტიკური სიხლოვე თვისიას გაი-ტანდა: მშობლიური ტრადიციები მოზარდებს უფ-რო ბუნებრივად და ორგანულადაც აზარტებდნენ მუ-სიკალური აზროვნების კანონზომიერებებს. მით უფ-რო, რომ ჩვენი მრავალხმიანი სიმღერა-საგალობ-ლები სასწავლო პრაქტიკებში იშთავითვე ჩანერგავ-დნენ ანსამბლური მუსიკირების ფორმებს, რაც პროფესიონალიზაციის უტყუარი საშუალებაა.

დღეს კი საქმე იქამდეა მისული, რომ საქართვე-ლოში — დიდი საგუნდო ტრადიციების ქვეყანაში — ლამის სულს დაფავს სწორედ საგუნდო ხელფენება. ეს კი იმიტომ მოხდა, რომ ჩვენი რესპუბლიკის მუ-სიკალური ცხოვრების რუკაზე არ მოიძებნა ადგილი მშობლიური ხალხური მუსიკის მსწავლებელი თუნ-დაც ერთი კერისათვის. არადა, საქართველოში პრო-ფესიული მუსიკალური განათლების დაფუძნება სწო-რედ საგუნდო კლასების დაარსებით დაიწყო. ეს კე-რა, რომელიც დროთა განმავლობაში ჭერ სამუსიკო სასწავლებლებად, მერე კი კონსერვატორიად გადა-ეთდა, გასული საუკუნის 70-იან წლებში ჩამოაყალიბა ხარლამში სავანეში. დღეს კი არც საგუნდო სას-წავლებელი არსებობს, მაშინ, როდესაც შექმნილია საცირკო-საესტრადო სასწავლებელი, რომელიც ვე-რავითარ კრიტიკას ვერ უძლებს. კიდევ კარგი, რომ ამ უკანასკნელ ხანებში თავი იჩინა სასიკეთო ძვრე-ბმა — რამდენიმე სამუსიკო სასწავლებელში, სახელ-

დობრ, გორსა და თელავში, დაარსდა მოსწავლეთა გუნდები, რომელთა რეპერტუარში აკადემიურ საგუნ-დო მუსიკასთან ერთად, შეტანილია ქართულ-სახალ-ხრი სიმღერებიც. სწორედ ეს კოლექტივები ამათთვის ამ სასწავლებელთა არსებობას. ამათგან განსაკუთრე-ბით აღსანიშნავია გორის მუსიკალური სასწავლე-ლის გოგონათა გუნდი, რომელიც დღეს უკვე პრო-ფესიული კოლექტივის ჩანსში გადის, რაც შესანიშ-ნავი მუსიკოსის შალვა მოსიძის დამსახურებაა. ამ ანსამბლის საფუძველზე გორში დაარსდა საგუნდო მუსიკის ფესტივალიც; ამ მნიშვნელოვან საფესტი-ვალთა კერის დაბადებას უნდა ვუმადლოდეთ ამავე სასწავლებლის დირექტორს სანდრო კაპრაძეს, რო-მელიც ამჟღავნებს მუსიკალური ცხოვრების ორგანი-ზატორის თვალსაჩინო თვისებებს.

ამ ბოლო დროს იმ პირობებებზე, რომლებიც თბილისის კონსერვატორიის საგუნდო-სადირიჟორო-აზრებზე თეორიულ-საკომპოზიტორო ფაკულტეტზე აბარებენ, უნ ქართული ხალხური სიმღერის ცოდნა ევალება. ეს თვალსაჩინო სიახლე საგუნდო-სადი-რიჟორო კათედრის გამგემ, კომპოზატორმა იოსებ კეკეაშვიტმა შემოიღო. მომავალი მუსიკოსები ამ ცოდ-ნას შემდეგ იღრმავებენ სპეციალურ სასწავლო გუნ-დში სახელოვანი ლტებარის ანზორ კაცასთან ხელ-მძღვანელობით, კონსერვატორიის კედლებშივე ნაყოფიერ პედაგოგიურ მუშაობას ეწევა თეორე-ტიკოსი გ.გვარამაძე, რომელიც ქართული ხალხური სიმღერების საფუძველზე წარბაზებით ასწავლის სიმღერების კურსს. კარგი პირი უჩანს ახალგაზრდა ფოლკლორისტის ედიშერ გარაჯანიძის ინიციატივით კონსერვატორიის ფოლკლორის კათედრის თანამშრო-მელებისაგან ახლახანს ჩამოყალიბებულ გუნდს, რო-მელმაც უკვე რამდენიმე კონცერტი გაართა. ამ გუნდის წევრებს თეორიული პრობლემების კვლევა-ძიებაში უფოოდ დაეხმარებათ ქართული ხალხური სიმღერების პრაქტიკული ცოდნა, მით უფრო, რომ თეთრი ლაქები ჭარბადაა მეცნიერული ფოლკლორის-ტკის დარგშიც.

ერთი სიტყვით, სასწავლო კერებში გაფონა ქარ-თული ხალხური მუსიკის ინტერესმა, რასაც ძალე-რულ ენთუზიაზმისთვის უნდა ვუმადლოდეთ. მაგრამ ეს ჭეჭრეობით მხოლოდ სასინჯო ცდაა, ზღვაში წვე-თია. მით უფრო, რომ მსგავსი მაგალითების მოტანა ჭერს პირველდაწყებითი მუსიკალური განათლების რგოლიდან. არადა ხალხური მუსიკა, როგორც იტ-ყვიან, აკუნადან, დედის რძესთან ერთად უნდა შე-დროდეს ადამიანის არსებაში. ნურავინ იფიქრებს, რომ დღეს ეს უკვე შეუძლებელია, ანაქრონიზმა. ამ სწოებისტურ პოზიციას ადგილად აბათილებს ბიჭუნ-ბის ანსამბლი „მართევ“, რომელიც შესანიშნავა მუსი-კოსმა ანზორ ერქომაიშვილმა ჩამოაყალიბა, ანსამბლ-„რუსთავის“ წამყვან სოლისტთან რამინ მიქაბერიძე-თან ერთად. „მართევს“ ბავშვებმა გატაცებით შეის-წავლეს რამდენიმე ათეული მრავალხმიანი ქართული ხალხური სიმღერა-საგალობელი, მიუხედავად იმისა, რომ მათ არ ჰქონდათ მიღებული არავითარი მუსი-კალური განათლება. ასეთი შედეგი გამოიღო ეროვ-ნული აკადემიის საფუძველზე ა. ერქომაიშვილის

მიერ შედგენილმა სავარკიშოებმა, რომლებმაც ძალ-
დაუტანებლად შეიყვანა მოზარდები ქართული ხალ-
ხური მუსიკის კილო-მარმონიული სამყაროში და
აზრდობინა მათ მშობლიური სასიმღერო საგანჭურის
ზემოქმედების ძალა. დღეს „მართევ“ ცნობილი კო-
ლექტივია. დასაწანია, ოღონდ, რომ მას თანდათან
შეუცვალეს სასწავლო სტატუსი, აქტიურად ჩააბეს რა
საკონცერტო-საგასტროლო ცხოვრებაში. „მართევ“
პარადული ღონისძიებების აქტიური მონაწილეც გახ-
და. ყოველივე ეს კი მოზარდებში ძალაუვნებურად აღ-
ვივებს მუსიკისადმი მომხმარებლური დამოკიდებუ-
ლების ინსტიქტს.

ამ ბოლო დროს პიონერთა სასახლეშიც ამოქმედდა
ფოლკლორული ანსამბლი, რაც მისასაღებელია,
მით უფრო, რომ ადრე აქ კერაშიც თავს იწონებდნენ
საერთაოდო წარმოების გახალისებული პროპაგანდის.
ანალოგიური ანსამბლები მოღვაწეობენ ჩვენი რესპუბ-
ლიკის სხვადასხვა კუთხეშიც: მახარაძე, თელავი, გურ-
ჯაანი და სხვ.

ყოველივე ეს მაფიქრებინებს, რომ განათლების სის-
ტემის საწყის რგოლში შეიძლება დაინერგოს ხალხური
მუსიკის სწავლება. ეს შესაძლებელია სწორედ დღეს,
როცა მიმდინარეობს მუსიკალური განათლების სისტე-
მის გადასინჯვა. წარმოებს სტანდარტიზაციის ჩიხიდან
მისი გამოყვანის ცდა. სასწავლო პროგრამებში კორექ-
ტივების შეტანის დროს არ უნდა გვავიწყდებოდეს
ეროვნული სპეციფიკის, მშობლიური ტრადიციების
გათვალისწინება. ეს ეხება არამუსიკალურ აღმზრდე-
ლობით კერხებაც, პირველ რიგში, ზოგადსაგანმანათ-
ლებლო სკოლებს, სადაც უნდა ინერგებოდეს ინ-
ტერესი და სიუვარული მშობლიური ხალხური მუ-
სიკისა. ნაცვლად ამისა, აქ უქმნად იფლანგება სიმღერ-
ის მითითური გაკვეთილისთვის გამოყოფილი აუა-
რებელი დრო. ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების
კარი მიხურულია მუსიკოსი-პედაგოგებისთვის, რომ-
ლებსაც უშვებს არა მარტო თბილისის სახელმწიფო
კონსერვატორია, არამედ პუშკინის სახელობის პედა-
გოგიური ინსტიტუტის მუსიკის კათედრაც. სადაც
ამჟამად მასწავლებლებს ზოგადსაგანმანათლებლო
სკოლებისა და საბავშვო ბაღებისათვის. მაგრამ მო-
ქარბებული პედაგოგიური კადრებიც სტატისტიკას
უფრო ამჟავოფილებს, ვიდრე მუსიკალურ ყოფას,
რომელსაც კვალს ვერ ამჩნევს დიდიმობებით შეი-
არაღებულ მასწავლებელთა არმია.

თუმცა ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლების კარს
არც მუსიკოსები ამტკრევენ, მიუხედავად იმისა, რომ
წლიდან წლამდე რთულდება მათი დასაქმების პრობ-
ლემა. მათთვის, ეტყობა, ზოგადსაგანმანათლებლო ქსე-
ლში მოღვაწეობა არაპერსპექტიულია, ცნადია, ამას არ
თავილობდნენ ჩვენი უსმარნიშავი მუსიკოსი-განმანათ-
ლებლები: ნ. სულხანიშვილი, ზ. ფაღალიშვილი, ა. უა-
რაშვილი, ია კარგარეთელი ზ. ჩხიკვაძე და სხვანი,
რომლებიც ნაყოფიერ პედაგოგიურ მოღვაწეობას
სწორედ გიმნაზიებსა და სემინარიებში ეწეოდნენ.
დღეს კი ვერ დავასახელებთ რომელიმე მეტნაკლებად
ცნობილ კომპოზიტორსა თუ შემსრულებელს, რომე-
ლიც მიჰყვება ჩვენი სახელოვანი წინაპრების გზას.

ერთადერთი, ვინც ცდილობს ამ ტრადიციის აღორძი-
ნებას, კომპოზიტორი მიხეილ შულღიაშვილია, რომე-
ლიც თბილისის მეცხრე სამუსიკო სკოლის მასწავ-
ლებში წარმატებით ნერგავს მუსიკის კომპლექსური
სწავლების ორიგინალურ მეთოდს, რასაც შესანიშ-
ნავი შედეგები მოაქვს. წელს ამ მეთოდის გამოცდას
იც შეუდგა თბილისის 51-ე საშუალო სკოლაში. ამ
წამოწვებას ხელისშეწყობა სჭირდება.

საბედნიეროდ, ჩვენ გვყავს კეთილშობილი მუსი-
კოსები, რომლებიც თავიანთი მკვნებად ტალანტით
დაძაბული და უანგარო მოღვაწეობით აპირებენ
მუსიკალური კულტურის წინსვლას, სხვადასხვა ფორ-
მითა და მასშტაბით ეწევიან საგანმანათლებლო მო-
ღვაწეობას. ამაზე, პირველ რიგში, მეტყველებს გამო-
ჩენილი მუსიკოსების — ლ. ისაკაძის, ი. ვარსალაძის,
ჩ. ქასრაშვილის, ზ. სოტყელაშვილის, გ. დარასებულ-
ფესტივალები. მათ მნიშვნელობაზე სხვა დროს
შევიჩრდებო, ისევე, როგორც კ. კახიძის მიერ ჩა-
მოსაალიბებულ „მუსიკისმოყვარულთა კლუბზე“.

არსებობს მუსიკალური კულტურის განვითარების
სხვა ფორმებიც. მხედველობაში მაქვს ის მწვა-
ვე შემოქმედებითი ბრძოლები, ერთგვარი მაქსიმა-
ლიზმით რომ აწარმოებენ ხოლმე მაღალი კრი-
ტერიუმებით შეიარაღებული მუსიკოსები. სწო-
რედ ისინი ამდღერებენ კულტურას მნიშვნელოვანი
მონაპოვრებით, მაგრამ დღეს ვერც ეს მუსიკოსე-
ბი ამხუტულებენ ჩვენს მუსიკალურ ყოფაში ასე
შორს წასულ, სტიქიურად წამოკრილ პროცესებს.

შექმნილი ვითარება მოითხოვს სპეციალურ მო-
წველას, სერიოზულ სოციოლოგიურ კვლევას. მხო-
ლოდ ამ საყრდენიდან შეიძლება გადასვლა იერაზე
და საფუძვლიანი კორექტივების შეტანა მუსიკალური
ცხოვრების მართვანაშენებელი უწყებების სტრუქტუ-
რაში, მუსიკალური კულტურის გამტარ არხებში,
რომელთა მექანიზმები დიდი ხანია მოძველდა. პირველ
რიგში კი რეფორმების განხორციელება საქორა გა-
ნათლების სისტემაში, სადაც უნდა დაინერგოს ქარ-
თული ხალხური მუსიკის სწავლება.

ამასვე გვკარნახობს ფოლკლორული ძირებისაკენ
შემობრუნებული ჩვენი სინამდვილეც. შემთხვევითი
არაა, რომ ამ ბოლო დროს ცივილიზებული სამყარო
სხვადასხვა ეროვნული კულტურების უძველეს შრე-
ებში ეძებს „ფოლკლორული რენესანსის“ გამოწვევ
გზებს, რათა აქედან გადავიდეს კონტრშეტევაზე და
არ მისცეს ვასაქანი მასობრივი კულტურის აღზევ-
ების პროცესს. ამას ცხადყოფენ ამერიკის შეერთებულ
შტატებში, იაპონიაში, სკანდინავიის ქვეყნებში მომ-
რავებული ფოლკლორული ანსამბლები, რომელთა
რეპერტუარში სავალაოდ აღვიდა უპირავს მხრავალ-
ხიან ქართულ ხალხურ სიმღერა-სავალობლებს. ამ
კერებში ჩვენს სასიმღერო საგანძურს, როგორც ჩანს,
დიდ აღმზრდელობით მნიშვნელობას ანიჭებენ. შემ-
თხვევითი არაა, რომ ეს ახალი ფოლკლორული ტალ-
და წამოიჭრა სწორედ იმ ქვეყნებში, სადაც არ შე-
ქმნილა ეროვნული კლასიკური მუსიკის დიდი ტრა-
დიციები და სათანადო მარაგი, რაც ხელსაყრელ პი-

რობებს ქმნის მასობრივი კულტურის მომძლავრებისათვის. არც ისაა შემთხვევითი, რომ ამ ქვეყნებში ფოლკლორული ანსამბლები ფუნქციონირებენ უნივერსიტეტებსა და კოლეჯებში. ამ ანსამბლებში ჩაბმულია მოსწავდე-ახალგაზრდობა. ამრიგად, იმ ქვეყნებში, სადაც მასობრივ კულტურას, სახელმწიფო განაწილებს მუსიკალურ პროექტების განსაკუთრებით დიდი გასავალი აქვს, სწორედ ახალგაზრდობას ევალება ფოლკლორული ჯგუფების აღმართვა. ცხადია, ღირს ამ გამოცდილების გაზიარება და ეროვნულ ნიადაგზე მისი გადმოწერა.

და მაინც ხალხური მუსიკის ბედს, ისევე როგორც მუსიკალური ყოფის პრობლემებს, ვერ ავსოვდნენ მართკმად განათლების სისტემის. რაც არ უნდა ვსაზღოთ მისი მასშტაბები, იგი მაინც ვერ ჩაითვლება უფროსი მასების, მთელ ყოფის ვერ მოაქცევს თავისი გავლენის ქვეშ. ამის ძალი, პირველ რიგში, უნდა შესწავლით იმ შემოქმედებით კერებსა და სახელმწიფო დაწესებულებებს, რომლებსაც ევალებათ ხალხური მემკვიდრეობის დაცვა, პროპაგანდა, ფოლკლორული პროექტების მართვა. თქმა არ უნდა, ამ ბოლო ათწლეულში ბევრი რამ გაკეთდა. ქართული ხალხური მუსიკა მტკიცედ დამკვიდრდა საქონცერო ცენტრალურ, მასობრივი ინფორმაციის არხებშიც შეიქმრა, ფართო ასპარეზზე გავიდა, აღიარებას მიაღწია მსოფლიო სარბიულზე.

ახალი ფოლკლორული ტალღა არსებითად მშენი წამოიჭრა, როცა ჯანსუღ კახიძემ ჩამოაყალიბა ანსამბლი „შვიდაცა“, რომელმაც ქალაქში მცხოვრები ახალგაზრდები შემოიკრიბა, რაც წარმოადგენდა მნიშვნელოვან სიახლეს. მას მერე შემოქმედებით ასპარეზზე თითქმის ზედიზედ გამოვიდნენ „შვიდაცას“ ტიპის ანსამბლები, რომლებმაც სწრაფად მოიპოვეს აღიარება. მხედველობაში მაქვს „გორდელა“, „რუსთავი“, „ფაზისი“, ამ კოლექტივებს წარადგინა და რეკომენდაცია არ სჭირდებოდა, ისედაც კარგადაც ცნობილი მათი დამსახურება.

ბოლო წლებში ფოლკლორული მოძრაობა კიდევ უფრო გააქტიურდა. ახალი ანსამბლებიც დაარსდა (ვგულისხმობ ქუთაისის სახელმწიფო ანსამბლს, ტელერადიოკონტრეტის გუნდს, ფოლკლორის ტაძარიან ჩამოყალიბებულ ანსამბლს „თბილისს“, ახალგაზრდულ ფოლკლორულ კოლექტივს „მთიანეს“ და სხვა), ფირფიტებიც გამოვიდა, რეპერტუარიც გაფართოვდა, საგასტროლო ტურნეებმაც იმსება. ქართული ხალხური მუსიკა ერთობ მომგებიანი საექსპორტო მასალაც გამოდგა და კომერციული მოგებაც მოიტანა. ამიტომაც იგი ზოგჯერ მსოფლიოს მერიდიანებზე უფრო ზშირად ფერის, ვიდრე შობილიერ საქონცერო ტიპი ღარბაზეშენი. ცხადია, მნიშვნელოვანი ფაქტორია სპერთაშორისო ორბიტაზე ჩვენი სასიმღერო საგანძურის გასღდა, ხაზაყავა იქიდან მიღწეული რეზონანსიც...

მაგრამ ყოველივე ამან მაინც ვერ შეაჩერა ფოლკლორული ტრესტების ამოწურვის პროცესი. ფაქტია, რომ ამ ბოლო დროს შემოქმედებით ასპარეზზე სულ უფრო ნაკლებად ჩნდებიან ხალხური ყაიდის მომღერალი-სოლისტები, რითაც ყოველთვის მიღადარი იყო ჩვენი მუსიკალური ყოფა. მოგონებებზე გერ არ ჩანან მომღერალ-მგალობელთა დიდი ღირსების გამგრძელებლები, არ მოდის ქართული სიმღერის უბადლო ოსტატების პამლეტ გონაშვილისა და თე-

მურ ქვეზიშვილის ღირსეული ცვლა. სანთლიანა სპერბისა მოკრიმანულ-მომღერლებიც, უმამოდ ფრთაშობებიანა უნიკალური გურული პოლიფონიური სიმღერა. საქმე იქამდეც კი მივიდა, რომ ფოლკლორულ ანსამბლებში გაქირდა არა მარტო სოლისტების მოხილვა, არამედ საკუნდა დასტების განაწილებაც, რასაც მოითხოვს თაობათა ცვლა (ასეთი მდგომარეობა საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლში. სხვა კოლექტივებშიც). თითქმის ჩამოსათვლელი შემოქმედი ლობაბებიც.

შემოხსენებულმა ფოლკლორულმა მოძრაობამ ვერ შეაჩერა ვერც ქართული ხალხური მუსიკის სახეცვლა — მხედველობაში მაქვს აკადემიური საშემსრულებლო სტალისკენ, ტემპერირებული წყობისაქენ მისწრაფების ტენდენცია. ეს ჩვენს სიმღერებს მოუტანა შობილიური ნიღდავიდან მოწყვეტამ, მათმა მოხვედრამ თანამედროვე ქალაქური ყოფის ჭრად აუხტიურად ტრანსფორმირა, კლასიკურ ევროპულ მუსიკასთან შეხამებაც, იმ მოდერმა გატაცებამაც, წესად რომ აქცია ხალხური სიმღერის დირიჟორობა, რაც ზედუდავს, გასაქანს არ აძლევს მის იმპროვიზაციულ ბუნებას. რეალურად დედაც ქართული ხალხური მუსიკის კილო-პარამონიული საფარის გაღარბების, იმპროვიზაციული აზროვნების შეწყვეტის, საშემსრულებლო სტერეოტიპების წარმოქმნის საშიშროება, რაც ტრადიციების კონსერვაციის ნიშანაცაა. ესოდენ სერიოზული მეტამორფოზები წარმოჩნდა 1907—1915 წლებში გაკეთებული ქეშმარიტად ეტალონური ჩანაწერების ფონზე. როგორც ჩანს, ხალხური მღერის მრავალსაუცხოვანმა კულტურამ სწორედ ამ დროს მიაღწია თავის კულმინაციურ წერტილს. ანშორ ერკოშიშვილის დამსახურებაა ამ განძის რესტავრაცია, მისი წყალობით გაცოცხლდნენ დედას ღევანას, სანდრო კვხაძის, მიხა ჭიდაურის, გიორგი ბაბილოძის, სამუელ ზავლიშვილის, ერკოშიშვილების, ვარლამ სიმონიშვილის, ივლიანე კეკელიშვილისა და სხვათა უბადლო ხმები. ამ ჩანაწერებმა გამოაჩინეს მუსიკოსთა ამ დიდი პლეადის განუმეორებელი ოსტატობა, გამოამჟღავნეს იმპროვიზაციულ-პოლიფონიური აზროვნების მოუწყვრავი მრავალფეროვნება, კლორების სიმდიდრე, კილო-პარამონიული წყობის არაჩვეულებრივი თვითმყოფადობა. მათ მძაფრად გვაგრძნობინეს ეროვნული ფესვების სურნელება. ფირფიტების ეს სერია ერთბაშად გაქრა დასტებიდან, ისევე როგორც ა. ერკოშიშვილის მიერ გამოცემული ქართული ხალხური სიმღერების ანთოლოგია (ფირფიტების კომპლექტი „60 ქართული ხალხური სიმღერა“). აქედანაც ჩანს, რომ ჩვენს ყოფაში არ ჩამცხრალა შობილიური ხალხური სიმღერის სიყვარული, მასთან სულიერი სიახლოვის მოთხოვნილება.

და მაინც, ფოლკლორულმა მოძრაობამ ვერ შეძლო ჩვენს ყოფაში ხალხური ტრადიციების აღდგომა, უმისოდ კი როგორც ითქვა, ვერ განვითარდნა მუსიკალური ყოფის პროფესიონალიზაციის პროცესი, ვერ წამოიჭრება ახალი განანათლებლური ტალღა. ამ ძვრებს რომ მიადგინო, საქმარის არაა მადღაფრადლოვანი ლაპარაკი ჩვენი სახიმღერო საგანძურის სიძველესა და უნიკალობაზე. თავის მოწონება უცხოური პრესიდან ამოკრეფილი თავბრუდამხვევი ეპითეტებით, რასაც ფართო აუდიტორიას დაუყო-

ნებლად ამცნობენ ხოლმე წარმატებული გასტროლიზიდან დაბრუნებული ფოლკლორული ანსამბლები. საქმეს ვერ შევლის ვერც მართო ქართული ხალხური მუსიკის კონცერტები თუ თეატრალიზებული დადგემები და ვერც მათ სამსახურში ჩაყენებული ჩმის ჩამწერის სტუდიები, სატელევიზიო არხები თუ რადიოსადგურები, საიდანაც ხალხური სიმღერა შეუწყვეტლივ მიედინება და ითქვიფება კიდევ უზომოდ ტყელ ინფორმაციულ ნაკადებში.

სხვათა შორის, ნაყოფი ვერ გამოიღო ვერც ცისფერი ეკრანიდან შემოთავაზებულმა ქართული ხალხური მუსიკის გაკვეთილებმა, მიუხედავად იმისა რომ მეცადინეობას წარმართვენ ცნობილი მომღერლები რომელთა ცოდნასა და ინსტუიზაშში ეჭვი არავის ეპარება. მაგრამ ტელეგაკვეთილების ამ ციკლიდან არ იგრძნობა შემოქმედებითი მიდგომა სასწავლო პროცესისადმი. მოქმენილი არ არის მუსიკალური მასალის მიწოდების ციკცალი, შთამბეჭდავი ფორმა.

შესაძლოა, ცნობისმოყვარე მეითველმა იკითხოს — კონკრეტულად ვისთვის, ტელეაუდიტორიის რა ნაწილისა და შემადგენლობისათვის ტარდება ეს გაკვეთილები და როგორია ამ განმანათლებლური აქციის შედეგია?

ტელეაუდიტორიის მისამართი დადგენილი არ არის. ისე კი, ალბათ, ეს გაკვეთილები ტარდება იმ მრავალწევრიანი ოჯახებისათვის, რომელთა პერქვეს ცხოვრების ახლო ნათესავების სავსილი ფართო წრე მუსიკისმოყვარულთა მთელი სავარჯიშო, სავაგებოლო რომ იკრიბება და ეშვადება ტელეგაკვეთილებისათვის. სავარაუდოა, რომ ამ ნებაყოფლობითი შემოქმედებითი გაერთიანების წევრები ერთმანეთში შეუმცდარი ადლიოი ანაწილებენ როლებს — გუნდისა და სოლისტების ფუნქციებს. მერე კი გულდასმით აუილებენ ხმებს, ფეხდაფეხ იმეორებენ ეკრანიდან შემოთავაზებული მრავალხმიანი სიმღერების დახლებილ სოვოლს, ურთულეს ინონაციურ ზეულებებს. აქ უთუოდ არჩეულია ლობტარიც, რომელიც მერე (გაკვეთილების შემდეგ) სათანადო კილოზე ააწყობს, შეაწინააწრებს ტელეუბედით დასწავლილ პარტიებს და მწყობრდაც ააგუფნებს ახლადშობილ მრავალხმიან გუნდს. სხვისი ამ ციცი, მე კი ცოტა არ იყოს მიქარს ამ იდილიური სცენების წარმოადგენა. ვერც იმას მოგახსენებთ, თუ რა შედეგი მოაქვს მუსიკირებას ცისფერი ეკრანის თანხლებით, რადგან ჭერ არ შემხვედრია ტელეგაკვეთილების შთავსებით ფეხადგმული არც ერთი ოჯახური ანსამბლი. საერთოდც, შეუძლებლად მიმაჩნია მუსიკალურ ნაწარმოებთა დასწავლა ასეთი პასიური მეითოდო, ზეპირი კარანისა შემწეობით. ამ გზით შეიძლება ხელი გაიწყო ორთოგრაფიაში, ურთულეს მრავალხმიან სტრუქტურებში გაცხადებულ კანონზომიერებებს კი ადლოს ვერ აულებ, სანამ აქტიურად არ ჩაერთვები ანსამბლური მუსიკირების პროცესში, სანამ ამ ოპროვნებ პროფესიულად ორგანიზებულ შემოქმედებით ატმოსფეროში. მხოლოდ ასე შეიძლება კოლექტიური ჯამეზმრუდილო ტრადიციის აღორძინება.

უჭრებშიც ზომ არ იქნება ტელეგაკვეთილებზე უმისამართოდ დახარჯული დრო და ენერგია გამოყენებულიყო უფრო რაციონალურად, უფრო პრაქტიკულად: ეს გაკვეთილები ეკრანიდან გადმოგვეტანა ცხოვრებაში და ჩაგვეტარებინა ხალხური მუსი-

კის შემსწავლელთა იმ წრეებში, სადაც ტელეშემწელები თავიანთი სურვილით გაერთიანდებიან. განსაინტერესო არ იქნება ასეთი ექსპერიმენტის ჩატარება? ამით ქართული ხალხური მუსიკის მოყვარულთა კონტიგენტი დადგინდებოდა, რაც საჭიროა თუნდაც მუსიკალური სოციოლოგიისათვის. ზომ შეიძლება, საქმე ისე ეწყოს, რომ დროთა განმავლობაში ამ წრეების საფუძველზე ჩამოყალიბდეს ქართული ხალხური მუსიკის მოყვარულთა საზოგადოება, რომელსაც სათავეში ჩაუდგებიან ცნობილი ლობტარები, მომღერლები, ფოლკლორისტები. ამ საზოგადოებამ შეიძლება ბევრი რამ ითავოს, ფართო პროპაგანდა გაუწიოს ჩვენს მუსიკალურ ფოლკლორს.

დღესდღეობით კი ფოლკლორული ღონისძიებების კომპლექსი ვერ ყალიბდება იმ გეგმაზომიერ, მიზანდასახულ პროპაგანდისტულ მოძრაობაში, რომელიც უნდა ორგანიზებდეს მუსიკალურ ყოფას, რაზედაც მუსიკისმოყვარულთა ფართო წრეებს, აუილებდეს კოლექტიური მუსიკირების კერებს. ლაპარაკი მხატვრულ თვითმოქმედებაზე, რომელიც ბალთისპირეთის მსგავსად უნდა ვითარდებოდეს პერმანენტულად, პაუზების გარეშე, შემოქმედებითი ინერციის დაუარკავად. იგი, განათლების სისტემასთან ერთად, უნდა წარმართავდეს მუსიკალური ყოფის პროფესიონალიზაციის პროცესს და ფართო მასშტაბით აწარმოებდეს განმანათლებლურ სამუშაოებს. ამისათვის კი თვითმოქმედებას უნდა შთაავსებდეს მუსიკირების ცხოვრების გადიდრების მოთხოვნილება და არა კომერციული ინტერესები. მაგრამ ეს ამოცანები განხორციელდება მხოლოდ მაშინ, როცა თვითმოქმედებაში მივღებ ავტორიტეტული მუსიკოსები, ქმნიან რიტი პროპაგანდისტები, რომლებიც შემოქმედებით ნაპერწკალს გააღვივებენ მუსიკალური ყოფის წიაღში და თვითმოქმედებას მორალურ საფუძვლებსაც გაუმზადებენ. დღესდღეობით კი თვითმოქმედება უპატრონოდაა მიტოვებული, მას აშკარად აქლია აქტური მორგანიზებული ზელი. ამიტომაც საქართველოში არსებული თვითმოქმედი ანსამბლებიც სტატისტიკას უფრო ავამოყვნიებს, ვიდრე ჩვენს მუსიკალურ ყოფას, რომელიც ვერ გრძნობს მათ არსებობას. არა და, როგორც ზეით ითქვა, არც თუ ისე შორეულ წარსულში თვითმოქმედება თავის თავს ავლენდა სხვადასხვა მასშტაბის (რაიონული, საქალაქო, რესპუბლიკური, საკავშირო) ოლიმპიადების საშუალებით. ვერ ვიტყვი, რომ ეს ოლიმპიადები ყოველთვის მაღალ დონეზე ტარდებოდა, განსაკუთრებით ბოლო წლებში. მაგრამ საოლომპიადო ციებ-ცხელება მაინც იწვევდა გარკვეულ მოძრაობას, მასობრივ ხასიათს ატარებდა, ხელს უწყობდა კოლექტიური მუსიკირებისაკენ მისწრაფებას.

დღეს ეს ციებ-ცხელებაც ჩაცხრა. ეტყობა საოლომპიადო სიტემამ ამოწურა თავისი თავი. მაშინ საქმეარია თვითმოქმედების სტიმულირებისა და ორგანიზების ახალი უფრო თანამედროვე გზები, რაზედაც უნდა ზრუნავდნენ სათანადო უწყებები, პირველი რიგში კი საქართველოს მუსიკალურ-კორეოგრაფიული საზოგადოება და ხალხური შემოქმედების სახლი. ჩვენს ყოფაში სწორედ ეს კერები უნდა წერავდნენ ხალხური მუსიკის პროპაგანდის ციკცალ შემოქმედებით ფორმებს, არ ვაბოზ, რომ გულხელდაკრულია ამ უწყებათა შტატი, მაგრამ ცოდვა გამხელილია

ჩემის — დღეს ვერც ამ კერების არსებობას გრძნობს ჩვენი მუსიკალური ყოფა.

თვალშისაცემია ერთი პარადოქსული ფაქტი: ამ ბოლო დროს ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალური ცხოვრება აქტიურად ჩაერთო საფესტივალო მოძრაობაში, რომელიც დღეს მთელს მსოფლიოში ვითარდება. როგორც პრაქტიკა ცხადყოფს, საფესტივალო სისტემა მუსიკალური ხელოვნების პროპაგანდის მძლავრ საშუალებებში შეიცავს და იუარობს კიდევ ფართო აუდიტორიის ყურადღებას. უკანასკნელ წლებში ჩვენს დედაქალაქში თითქმის ზედიზედ ჩატარდა მასშტაბურად წარმოდგენილი ე. წ. „ტრანზიტული“ ფესტივალები („რუსული მუსიკის ფესტივალი“, „ამერიკაეკსპიის გაზფული“, „საბჭოთა მუსიკის ფესტივალი“, „ბახისა და ჰენდელის ფესტივალი“, „კაჭური მუსიკის ფესტივალი“, „სახესტარლო ფესტივალი“, ამერიკაეკსპიის ახალგაზრდა კომპოზიტორებისა და შემსრულებლების ფესტივალები და ა. შ.).

დაარსდა სხვადასხვა პროფილის (საგუნდო, სოპერო, კამერული მუსიკის) სტაციონარული საფესტივალო კერებიც, რომლებიც წარმატებით ფუნქციონირებენ, რაც ეროვნული კულტურის დიდი მონაწილეა. ლაპარაკია ბიჭვინთის, თელავის, გორის, ქუთაისის ფესტივალებზე. მაგრამ ამ ფართოდ გაშლილი საფესტივალო მანქანის გაგებით დამოჩნდა ქართული ხალხური მუსიკა — ჩვენი სიმდიდრე და დიდება. არადა, პირველ რიგში, სწორედ იგი იმსახურებდა ასეთ პატივს. წარმოუდგენელია, რომ ჩვენს მიწა-წყალზე აქტიურად არ ფუნქციონირებდეს არანაირი ფოლკლორული ფესტივალი — არც მუსიკალური, არც ქორეოგრაფიული, მით უფრო, რომ არასასურველ სახეცვლას, აუთენტური პლატიკური წყობის დაკარგვას განიცდის ჩვენი მრავალსაუკუნოვანი საცეკვაო ფოლკლორიც. ძნელი ასახსენელია თუ რატომ არ იმართება ხალხური შემოქმედების ფესტივალები მსოფლიოს ერთ-ერთ ყველაზე ფოლკლორულ ქვეყანაში — საქართველოში, სადაც ყოველ კოლხე-კუხუტულში შემქმნელია სულიერი თუ მატერიალური კულტურის განუმეორებელი ძეგლები. ასეთი სიმდიდრის გამომწვეურებისა და შემოქმედებითი რეალიზაციის შესაძლებლობებს ხელიდან არ გაუშვებდა არც ერთი ცივილიზებული ერი. მით უფრო დღეს, როცა ინტენსიურად ვითარდება ახალი ფოლკლორული ტალღა.

ქართული ხალხური მუსიკის ფესტივალი მრავალსაუკუნოვანი ტრადიციების აღორძინების იდეას უნდა ემსახურებოდეს, რა თქმა უნდა, დასაღებია ამ ფესტივალის მასშტაბებიც, სტრუქტურაც, ფორმაც, ამოცანებიც, მოსაძებნია მისი დევიზიც. მას საფუძვლად უნდა დაედოს მეცნიერულ დონეზე და მუშავებული კონცეფცია, რომელიც მოძრაობაში მოიყვანს იმ შემოქმედებით ფორმებსა და ტრადიციებს, მუსიკალური ყოფის პროფესიონალიზაციის სისტემაში რომ გამოწერონ თავისი განვითარების მრავალსაუკუნოვან გზაზე. პირველ რიგში, ასაღორძინებელია ღია, იმპროვიზებული ხალხური „კონკერტების“ ჩატარების პრაქტიკა, რომელიც ერთობლივი მუსიკირების პროცესში ჩაითრევს სახელმძღვანელო ფოლკლორულ კოლექტივებს, თვითმოქმედ ანსამბლებს, ჩვენს ყოფაში გაბნეულ, გამოუყენებელ შე-

მოქმედებით ძალეებსაც და თუ გნებავთ, უცხოურის იმ საგუნდო კაპელებსაც, გატაცებია რომ სწავლობენ და წარმატებითაც ასრულებენ ჩვენს სიმდიდრეს საგალობლებს.

ამავე ფესტივალის ფარგლებში შეიძლება ჩატარდეს ქართული ხალხური მუსიკის გაკვეთილებიც, სამეცნიერო სესიაც, გაიხსნას ეთნოგრაფიული გამოფენაც, გამოიწვევდეს ხალხური ცეკვებიც, ზეპირ-სიტყვიერებაც, გათამაშდეს თეატრალური სანახაობებიც, გამოიწვევს საფესტივალო ბუკლეტებიც, პროგრამები, წიგნები, ფირფიტები, სანოტო კრებულები. ერთი სიტყვით, უნდა ამოქმედდეს ფოლკლორული ცენტრი, რომლის დაარსება ღირს იმ ტერატიორიაზე, სადაც თავმოყრილია ქართული ხელოვნების უნიკალური ძეგლები.

დღეს ძნელი არ უნდა იყოს ასეთი ფესტივალის დაფუძნება. ამის რწმენას მაძლევს გამოჩენილი მუსიკოსების ლაჩა იხაკიძის, ელისო ვირსალაძის, მავკა-ლა ქასრაშვილისა და ზურაბ სიტყვილავას თაოსნობით ჩამოყალიბებული საფესტივალო კერები. უბრალოდ ფოლკლორული ფესტივალის დაარსებასაც ხელი უნდა მოჰქონდეს გამოჩენილი ხელოვანმა, რადგან დღეს აუდიტორიის ყურადღებას, ფართო მასშტაბის ნდობას იმსახურებენ მხოლოდ სახელგანთქმული არტისტები. ხალხურ საფესტივალო მოძრაობასაც სათავეში უნდა ჩაუდგდეს საყოველთაოდ აღიარებული, მაღალი რანგის მუსიკოსი, რომელიც თავისი ავტორიტეტით შესძლებს კოლეგების დანტერტებსაც. მოსახლეობის ფართო ფენების გატაცებასა და აყოლიებას. ასეთი პროგნოზი დასწევს ფოლკლორული ფესტივალის პრესტიჟს.

დარწმუნებულად ვარ, რომ მაღალ ორგანიზაციულსა და პროფესიულ დონეზე ჩატარებული ყოველწლიური ფოლკლორული ფესტივალი დიდ პრაპაგანდისტულ სამუშაოს ჩატარებას, ფართო ინტერესს გამოიწვევს და ძვრებასც მოახდენს ჩვენს მუსიკალურ ყოფაში.

ერთი სიტყვით, ხალხური შემოქმედების სპეციალისტთა განკარგულებაშია თვალუწვდენელი სამოღვაწერო არე — მთელი მუსიკალური ყოფა. ჩვენთან კი რატომღაც შექმნილია აზრი, თითქოს მშობლიურ ხალხურ მუსიკას შეიძლება იმსახუროს მხოლოდ სახელმწიფო ანსამბლებში. ყველაზე პრესტიჟულად კი საქართველოს ხალხური სიმღერისა და ცეკვის სახელმწიფო ანსამბლის ხელმძღვანელობა ითვლება. ამ კოლექტივის გარშემო — ამიტომაც ამტკიცდება ხელჩართული ომი, სამკვდრო-სასიცოცხლო ბრძოლა. არაფერ უარყოფს ამ ასწლიანი კერის ღვაწლს, მის ადგილობა და როლის მუსიკალურ კულტურაში. იგი ქართული ხალხური სიმღერის სიმბოლური ტაძარია. მაგრამ ამ ბოლო წლებში აქაც აირია საქმე, იგი ამიტომაც სწრაფად გადის კაპიტალურ რემონტზე, აქაც, როგორც მწყობრიდან გამოსულ მუზეუმში, არ მოთვარდება უნიკალური ექსპონატების რესტავრატორთა ცვალა. ყოველი მათგანი კი ცდილობს თავიდან დაიწყოს ადღენითი სამუშაოები, დაამჩნიოს თავისი ნახელობა, მაგრამ დედნები განა არ ზიანდება ასეთი გაუთავებელი შეკეთებისაგან? მით უფრო, რომ განსხვავებულია ამ სპეციალისტთა მანერა, ხელწერა, პალიტრა. ზოგს აკადემიური განათლება აქვს მიღებული, გამახვილებული აქვს თეორიული ხედვა, პროფესიულ საღირსიერო ყაიდაზე აქვს და-

ყენებული ხელი. ზოგი პირდაპირ მოსულია მუსიკალური ყოფიდან, შეიარაღებულია პრაქტიკული ცოდნით, აქვს უფრო სუფთა, უფრო გავარჯიშებული ყური. ზოგს აკლია კულტურა ან გემოვნება, ზოგს ღალატობს ორგანიზაციული ალღო თუ შემოქმედებითი ნებისყოფა. და იწყება გაუთავებელი დავა: რომელი კანდიდატურა სჭირს? ვისა აქვს მეტი ცოდნა და უფლება — დიპლომანსა თუ უდიდესობას? ამ დავაში, რომელსაც ამწვავებს ვიწრო პატივმოყვარული ინტერესები, ბოლო დროს ერევანს საქმეში ჩაუხედავი გარეშე პირებიც, რომლებსაც ქართული ხალხური მუსიკის ფენომენიც არა აქვთ არავითარი წარმოდგენა, ცხადია. უცოდინარობას ვერ ფარავს ვერც უხეშად ნასროლი ერთობ სტანდარტული არგუმენტები და ვერც მენცრობითი ტონი... ხალხური სიმღერის მღერს კი უნდა განაგრძდნენ ის ქემშარიტები მუსიკოსები, რომელთა ხელოვნებაში მოლოდინება თერაპია და პრაქტიკა, შემავრცელებული არტისტიკა, ნებისყოფით, კულტურით, იდეალურია ის ვარიანტი, როცა ერთმანეთს ამოწმებენ და აძლიერებენ სული, ხელი, ყური და ხედა. უწინ სწორად ასეთ მუსიკოსებს ამზადებდა ქართული ხალხური მუსიკის მრავალსაუკუნოვანი აკადემია, მაგრამ ის აღარ ფუნქციონირებს და ასეთი ტალანტებიც სულ უფრო იშვიათად ჩნდებიან ხალხური სიმღერის შემოქმედთა ქვეყანაში.

არადა ამ სიმღერათა ცოცხალ ქსოვილს, შეღისილი ფრესკებისაგან განსხვავებით, მინარევებს ვერ ჩამოათო, ვერ ჩამოფხიკავ. ქემშარიტებს ვერ დაადგენ, რაც არ უნდა წმინდა და ასუფთავო მათი ნატიფად მომინაწერებული ჩუქურთმები და არსებები სხვადასხვა დროს შეწელილი საღებავებისაგან. ამას ვერ შეძლებ, თუ საკონცერტო ესტრადის კულისებიდან არ გახვალ, თუ არქეოლოგიურ გათხრებს ჩა ჩაატარებ მუსიკალური ყოფის ფესვებში, სადაც ჭირ კიდევ ჩანებულია ალაღებდად შემორჩენილი მარგალიტები, საუკუნეებში გამოვლილი, წინაპართა დანატოვარი უმდიდრესი საგანძურადან. ქემშარიტება შეიძლება მოიძიო. მხოლოდ მათი ნაფხურების გავლით, ნუთუ სცენაზე გამოჩენა უფრო საამაყოა, ვიდრე წინაპართა კვალი ჩადგომა, ჩამქრალ კერებში ცეცხლის დანთება, მიტოვებული ტაძრების აღმუშავება?

ეს გზა რომ აირჩიო, უნდა გაგაჩნდეს შემოქმედებითი იდეები, საზოგადოებრივი ტემპერამენტი, ორგანიზაციული ალღო. უნდა იყო შეიარაღებული სოციალოგიური, ესთეტიკური კონცეფციით. სხვაგვარად ვერ ჩამოყალიბდება ხალხური მუსიკის პროპაგანდის ის ახალი, ცხოველმოყვადი ფორმები, რომლებმაც მუსიკალურ ყოფაში უნდა ჩანერგონ მაღალი ეტალონები და ამით გაარკვიონ გასართობი პროდუქციის უსულგულო ალყა.

ჩვენ კი ამ რთული პრობლემების გადაწყვეტას ხშირად ვცდილობთ ხალხური მუსიკის რეკლამირებით. დიდ იმედებს ვამყარებთ ფოლკლორული ანსამბლების აფიშირებაზე, რასაც ვაწარმოებთ მასობრივი ინფორმაციის არხების საშუალებით. საქმე ისაა, რომ დღეს ხალხური სიმღერა საკონცერტო ესტრადიდანაც გა-

დის. იგი სულ უფრო მეტ ადგილს იჭერს ტელევიზიისა თუ რადიოსადგურების პროგრამებში, ხმის ჩამწერის სტუდიების გეგმებში. ესეც, ალბათ, უმცირესი მერი, დროისმერი პროცესია, მაგრამ ამ პროცესსაც სჭირდება ორგანიზაცია, რეგულირება, ფილტრაცია. ნაცვლად ამისა ჩვენ ვეწვეით ხალხური მუსიკის სტიქიურ, უსწორბოლო რეკლამირებას. ერთფეროვნა ჩვენს სასიმღერო საგანძურის აფიშირების ფორმებშიც, რომლებსაც არც თუ იშვიათად პროვინციულობის დაღაც აზის. ასეთი შედეგი მოაქვს ფოლკლორული ტრადიციების გაყალბებას — ხალხური სიმღერების ინსცენირებას გამწვანების, პრიმიტიული ეთნოეტების საშუალებით. ცუდ სამსახურს გვიწევს ეთნოკური ელემენტების უგემოვნო, უტარიბული სტილიზაცია, რაც მოდის მხატვრული გაფორმებიდან, ქართული კანისა თუ ჩიხა-ახალუბის კლასიკურად სავსე ფორმების ესტრადულ უაიდაზე გადაწყობის ტენდენციიდან, საიდანაც ასევე გამოსჰყვის აფიშირების ცდუნება.

ასე იკრება მოქალაქეობითი წრე, რაც მათეორიზირებს, რომ ჩვენ ზოგჯერ ერთმანეთში ვურევთ ისეთი ცნებების მნიშვნელობას, როგორიცაა რეკლამა, პროპაგანდა, პროფესიონალიზაცია, განმანათლებლობა. ცხადია, მათ შორის შინაგანი კავშირები არსებობს. იდეალურია, როცა ეს რეკლამები მოლიანდება, ერთდროულად მოქმედებს, შეწყობილად მუშაობს, რაც მუსიკალური ყოფის განვითარების, ეროვნული კულტურის წინსვლის საწინდარია, მაგრამ დღეს ჩვენთან ამ ჭაჭვიდან მეტწილად ერთი რგოლი ფუნქციონირებს. მარტო რეკლამა მუშაობს მუსიკალურ ყოფაზე. ეს ჭაჭვი კი შეიკრება მხოლოდ მაშინ, როცა მოძრაობაში მოვა ანსამბლური მუსიკირების ტრადიცია, რომლის აღორძინება დღეს უკვე დამოკიდებულია პროპაგანდისტულ მოძრაობაზე. სწორად მან უნდა ჩააყენოს მწყობრში მუსიკალური ყოფის განვითარების სამფაზიანი სისტემა (მუსიკირება, პროფესიონალიზაცია, განმანათლებლობა), რომელიც რეკლამასაც მიუჩენს სათანადო ადგილს. ჩვენ კი ამ სისტემის ფუნქციონებას და ამოცანებს ხელოვნურად ვახვევთ სარეკლამო ფორმებს, ინტენსიურად ვზრდით რა ამ ფორმების მასშტაბებს. მოქმედების დინამიკას, გავრცელების არეს, რაც მშობლიური სახიმღერო საგანძურის ექსპლოატაციას მოასწავებს.

ამით ვინარჩუნებთ ფოლკლორულ მემკვიდრეობას, მისი სახელიც შორს გავავსებ. მაგრამ კულტურის ექსპლოატაციას ამ შეუძლია შემოქმედებითი პროცესების წარმოქმნა და მართვა. პირიქით. ესეც უკუარქაყიას იწვევს და ხელს უწყობს ერთი მხრივ ამ კულტურის რესურსების ამოწურვას, მეორე მხრივ კი, აჩქარებს მის გასვლასა და განცერპოებას მუსიკალური ყოფის არეალიდან. ამდენად, მშობლიური სახიმღერო საგანძურის უთავბოლო რეკლამირება მუშაობს მუსიკალური ყოფის გაუცხოებაზე. ეს პროცესი შეჩერდება მხოლოდ მაშინ როცა ჩვენს ყოფაში აღორძინდება ხალხური მუსიკირების ტრადიცია. დღეს ესაა ერთ-ერთი უკუაღზე მთავარი ამოცანა.

რატომ არ ვსარგებლობთ სასკოლო

რეფორმის სიკეთით?

(ოლიმპიადის შამაძე)

რამაზ ქარუხნიშვილი

თბილისის მოსწავლეთა ოლიმპიადამ, რომელიც ამას წინათ ჩატარდა ჩვენს დედაქალაქში, თვალნათლივ დაგვანახა ჩვენი მოზარდების მუსიკალური და ესთეტიკური აღზრდის ავ-კარგი. თვალსაჩინო იყო ბავშვების დიდი მონდომება, გასაგები იყო სურვილი კარგი შთაბეჭდილების მოხდენისა.

მინდა მეორე მხარეს შევვხო — როგორ მეგზურობას ვუწევთ, როგორ ვხელმძღვანელობთ მათ. წინასწარ გეთანხმებით — ეს რთული და ძნელი საქმეა... მაგრამ იქ, სადაც შევძელით ბავშვების დაინტერესება, სადაც ისინი ნამდვილ მუსიკას ეზიარნენ — შედეგიც შესანიშნავია. მიეკრძოებაში ნუ ჩამითვლით და ძალზე მიყვარს საგუნდო მუსიკა, არა მხოლოდ იმიტომ, რომ საგუნდო სიმღერა ჩვენი ეროვნული მუსიკალური კულტურის დედაბოძია. საგუნდო სიმღერა — ერთობლივი მუსიკირების საშუალებას გვაძლევს, გვესმის ხმების მოძრაობა, ვგრძნობთ მათ მნიშვნელობას მუსიკის წარმოქმნაში, გუნდის წევრების პასუხისმგებლობას ერთმანეთის წინაშე... და ბოლოს, რად ღირს ის დაუფიქსარი ესთეტიკური სიამოვნება, რასაც დიდი მუსიკის შეგრძნებით ვანიჭებ. შემთხვევითი არ იყო, რომ ცნობილმა უნგრელმა კომპოზიტორებმა ბელა ბარტოკმა და ზოლტან კოდაიმ სწორედ საგუნდო მუსიკა დაუდეს საფუძვლად ბავ-

შვების მუსიკალურსა და ესთეტიკურ აღზრდას. საქართველო — უდიდესი ხალხური საგუნდო მუსიკის ქვეყანაა. რას და როგორ მღერიან ჩვენი ბავშვები?

სამწუხაროდ, უნდა ითქვას, რომ ოლიმპიადაზე წარმოდგენილი უამრავი საგუნდო კოლექტივიდან, სულ რამდენიმე, ისიც მეტნაკლებად აკმაყოფილებდა მოთხოვნებს, ხალხურ სიმღერას კი თითო-ოროლა გუნდი მღეროდა.

როგორც ჩანს, სასკოლო გუნდების რეპერტუარს, მათ მომზადებას გაცილებით მეტ ყურადღებას უნდა ვუთმობდეთ.

ვფიქრობ, ჩვენმა მუსიკალურმა საზოგადოებამ ბოლომდე ვერ ისარგებლა სასკოლო რეფორმის სიკეთით.

ჩვენში, ხალხური საგუნდო მუსიკის აღიარებულ ქვეყანაში, მოსწავლეთა ესთეტიკურსა და თუ გნებავთ ზნეობრივ აღზრდასაც საფუძვლად ჩვენი ერის უნიკალური სასიმღერო საგანძური უნდა დაედოს.

ადამიანს ხომ, ჰუმანიტარულ მეცნიერებებთან ერთად, ზელოვნება და სახელდობრ მუსიკა აყალიბებს, სულიერად ამდიდრებს. ალბათ, საჭიროა ყველა დაინტერესებულმა უწყებამ გამოიჩინოს ცხოველი ინტერესი და მონაწილეობა მიიღოს სასკოლო გუნდის (პირველიდან მეათე კლასამდე) პროგრამის შედგენაში. ამ პროგრამაში უნდა აისახოს ყველა ის იდეურ-აღმზრდელობითი თუ შე-

მოქმედებითი ამოცანა, რასაც აყენებს დღევანდელი დღე. ამ პროგრამის გარკვეული პროფესიული მოთხოვნები სკოლას ჩამოაცილებს სიმღერის იმ ვაიმასწავლებლებს, რომლებთანაც სერიოზული საუბარი ახალგაზრდობის ესთეტიკური აღზრდის საკითხებზე — ცალ კარში ფეხბურთის თამაშს მოგვავიწყებს. საქართველოში უამრავი მუსიკოსია, მათ შორის გუნდის დირიჟორებიც. ზოგადსაგანმანათლებლო სკოლაში კი ერთეულები მდიდარ. ამ პრობლემას ვერ გადავწყვეტთ, სანამ არ მოვაწესრიგებთ კადრების კოორდინაციის საქმეს. სასკოლო გუნდების ხელმძღვანელთა წინაშე საჭიროა მკაფიო შემოქმედებითი ამოცანების დასმა, ზოლო სკოლების მესვეურებმა უფრო ქმედითი დახმარება უნდა გაუწიონ მათ. ყველა ღონე უნდა ვიხმაროთ, რათა სკოლა ჩავაბათ ჩვენი რესპუბლიკის მუსიკალურ ცხოვრებაში. საქართველოს მუსიკალურ საზოგადოებას განზრახული აქვს ყოველი წლის ნოემბრის დასაწყისში ჩვენი რესპუბლიკის ამა თუ იმ ქალაქში რიგრიგობით მოაწყოს ბავშვთა გუნდების რესპუბლიკური დათვალიერება, რაც გააღვივებს ინტერესს საგუნდო მუსიკისადმი და დაგვეხმარება ბევრი მტკიცებული საკითხის გადაწყვეტაში.

ოლიმპიადაზე აღინიშნა თბილისის მეორე (ხელმძღვანელი მ. რუბიჩევსკი), 47-ე (ხელმძღვანელი თ. აბზიანიძე), 51-ე (ხელმძღვანელი ლ. თავართქილაძე), პირველი ექსპერიმენტული (ხელმძღვანელი კ. მშვიდლობაძე) სკოლების მოსწავლეთა გუნდები. მილიონიანი ქალაქისათვის ეს ძალზე ცოტაა.

ჩვენ მოვისმინეთ ანსამბლებიც და ინდივიდუალური შემსრულებლებიც. შევხვდით ჰემარიტად ნიჭიერ ბავშვებსაც, რომლებსაც დახმარება, აღზრდა სჭირდებათ.

საგუნდო-სადირიჟორო განყოფილებათა სასწავლო გეგმაში როგორც სასწავლებლებში, შეტანილია საგანი, რომელსაც ეწოდება სასკოლო პრაქტიკა, რომლის მიხედვით გუნდის მომავალ დირიჟორს ზოგად სკოლაში ევალუბა მუსიკის გაკვეთილის ჩატარება. ძნელია იმის თქმა, თუ როგორ ხორციელდება ეს პრაქტიკა, მაგრამ ფაქტია, რომ ოლიმპიადაზე არც ერთი გუნდი არ გამოსულა მათი ხელმძღვანელობით, სამწუხაროა, რომ სასკოლო გუნდების ხელმძღვანელთა შორის უმცირესობას წარმოადგენდნენ სპეციალისტები, ანუ გუნდის დირიჟორები. სხვა მიზეზებთან ერთად, ეს მდგომარეობა უნდა აიხსნას თვითმათი ინერტულობითაც. როგორც ჩანს, ისინი გარკვეულ სიმწიფეებს გაუბრუნდნენ, ავიწყდებათ ის დიდი მისია, რასაც მათ აკისრებს პროფესია.

მართალია, ჩვენ არა გვაქვს ზუსტი ცნობები იმის შესახებ, თუ როგორი იყო წინათ საქართველოში მუსიკალური აღზრდის მეთოდები და სტრუქტურა, მაგრამ დღემდე შემორჩენილი ხალხური მუსიკალური კულტურა ბევრ რამეზე მეტყველებს. ჩვენი წინაპრებიც ასევე პასიურად რომ მოჰყიდებოდნენ მშობლიურ მუსიკალურ კულტურას, ნეტავი დღეს რისი პატრონები ვიქნებოდით? მე განზრახ ვამაფრებ ამ პრობლემას, რადგან მჯერა, რომ სწორედ საშუალო სკოლაში უნდა ეყრებოდეს საფუძველი ადამიანის ესთეტიკურ აღზრდას.

მოუხედავად მონდომებისა და გარკვეული წარმატებისა, განათლების სამინისტროს თბილისის სამმართველოს მარტო არ ძალუძს ამ პრობლემის გადაჭრა. იქნებ მოვიწვიოთ ცნობილი მუსიკოსები, საგუნდო ხელოვნების მოღვაწეები, ლობთარები, მოეუსმინოთ მათ და შევთავაზოთ სსს-

მასაზრეოები შესვები

ლევან ფრუიძე

„ხელი კაცისა ლების, ხოლო
ნაშრომი გიეს უკუნისამდე“

კოლო გუნდების მუშურობა, მო-
ზარდებთან მუშაობა. ჩვენს გასა-
კეთებელ საქმეს სხვა ზომ არავინ
გააკეთებს. იქნებ ამით მაინც და-
დგეს ისეთი დრო, როცა სიცარი-
ელე აღარ იქნება საკონცერტო
დარბაზებში, როცა საშუალო
სკოლის მოწაფეები ერთმანეთს
შეეჯიბრებიან ხალხური სიმღერე-
ბის შესრულებაში, როცა ადამი-
ანები თავიანთი სურვილით გაერ-
თიანდებიან თვითმოქმედ გუნდე-
ბში, როცა საქართველოს ყველა
რეგიონს სიმღერის თავისი დღე-
სასწაული ექნება, როცა ჩვენი
ზავშეები ნოტებს ისევე წაიკი-
თხვენ, როგორც წიგნებს, როცა
ჩინებულად გამოცემული ხალ-
ხური მუსიკის კრებულები თავი-
სუფლად გაიყიდება...

ამის იმედი მომცა ერთმა თვალ-
საჩინო სიახლემ, რომელმაც
თავი იჩინა ბავშვთა მუსიკის სა-
კავშირო კვირეულზე, სადაც ბი-
ჭუნების ანსამბლ „მართვესთან“
ერთად წარმატებით გამოვიდნენ
თელაველი და გურჯაანელი ბავ-
შეები, რომლებიც ტოლს არ
უდებდნენ ამ სახელგანთქმულ ან-
სამბლს. ამ პაექრობამ წარუშლელ-
ი შთაბეჭდილება დატოვა.

ცნობილი მუსიკოსი ზეინო კა-
ლიუსტე — ესტონეთის სახალხო
არტისტი, პროფესორი, საერთა-
შორისო კონკურსების ლაურეა-
ტის. ტალინის პიონერთა სასახ-
ლის ბავშვთა გუნდის „ელერზეი-
ნის“ ხელმძღვანელი, რომელიც
ჩვენი კვირეულის სტუმარი იყო
თავის გუნდთან ერთად — აღ-
ფრთოვანებას ვერ მალავდა. ეს
სწორედ ის ნანატრი ნაპერწკალია,
რომელიც სკოლებში უნდა გავ-
ვივდეს და ჩვენს ბავშვებს სამ-
შობლოს სიყვარულის გზა გაუწა-
ვოს.

კაცობრიობის ისტორიის სიღრმეში თუ
ჩავიხედავთ, ერთ საგულისხმო მოვლენას წა-
ვაწყდებით: ჯერ კიდევ მაშინ, როდესაც ადამი-
ანთა მრისხანება შეუზღუდავი იყო, ძალ-
მომრეობა და ხოცვა-ჟლეტაც კი საამაყოდ
მოიჩნდათ, ხელოსნობისა და შემოქმედებითი
ნიჭით დაჯილდოებული პიროვნებისადმი
განსაკუთრებულ ყურადღებას იჩენდნენ. მათ
ხელს არავინ ახლებდა, ოღონდ ეგ იყო,
ტყვედ წაასხამდნენ, საკუთარ ქალაქებში და-
ასახლებდნენ და მუშაობის ყველანაირ სა-
შუალებას მისცემდნენ. ამიტომაც, ძველი აღ-
მოსავლეთის სხვადასხვა ქვეყნის ხელოვნე-
ბა ერთმანეთისაგან ძნელი გამოსარჩევია...

ზრუნვა ხელოსანსა და ხელოვანზე იმა-
ვითვე ცხოვრებისეულ აუცილებლობად
იქცა. ასეთმა დამოკიდებულებამ განსაზღვრა
შემოქმედებითი საქმიანობის წინსვლა.
დავით აღმაშენებლის მემკვიდრე შემდეგ
სურათს გვიჩატავს:

„და მუნვე (გელათის მონასტერში) შე-
მოიკრიბნა კაცნი პატიოსანნი ცხოვრებითა
და შემეტლნი ყოველთა სათნოებითა, არა
ოდენ სამეფოთა შინა პოვნელნი, არამედ
ქუეყანისა კიდეთათ სადაცა ესმა ვითემე სიწ-
მიდე, სიკეთე, სისრულე, სულიერითა და
ხორციელთა სათნოებითა აღსავსეობა, იძი-
ნა და კეთილად გამოიძინა, მოიყვანნა და და-
ამკვიდრნა მას შუა... და უზრუნველი ტრაპე-
ზი განუჩინა“ (ქართლის ცხოვრება, I, გვ.330).

ასე იქცა გელათი „ყოვლისა აღმოსავლისა
მეორედ იერუსალიმად, სასწავლოდ ყოვლისა
კეთილად, მოძღუარად სწავლულებისად, სრუ-

ტექსტში მოთავსებულია ექსპონატები საქა-
თველოს სახელმწიფო სურათების გალერეაში გამარ-
თული თვითნასწავლი მხატვრებისა და ხალხურ ოს-
ტატთა ნამუშევრების რესპუბლიკური გამოფენიდან.

ლად ათინად, ფრიად უაღრეს მისსა საღმრთოთა შინა წესთა, დიაკონად ყოვლისა საეკლესიოსა შუენიერებად“ (იქვე).

მამასადამე, სწავლულებსა და ხელოვანთა დავით აღმაშენებელმა „უზრუნველი ტრაპეზი განუჩინა“, ისინი სულეირად და ნიეთიერად უზრუნველყო, სამაგიეროდ, საქართველომ მსოფლიოს შესძინა „ვეფხისტყაოსანი“, ბექა და ბეშქენ თბიზარების ხელოვნება, შიო-მღვიმე და ვარძია, ყინწყვისი ანგელოზი... რომელი ერთი ჩამოვთვალოთ!

...რამდენი ისე დაშვრა, ნღვაწი დატოვა, ხოლო სახელი და გვარი არ გავვიმხილა, რათა ჩვენს წინაშე სათნოების ხელთუქმნელი ძეგლი აღემატათ.

ფეოდალურ საქართველოში, ვისაც ნიჭიერებას შეატყობდნენ, დარწმუნდებოდნენ, რომ მას „ოქროს ხელი“ ჰქონდა, ყმობიდან განათავისუფლებდნენ. მოვიტანთ ერთ დამახასიათებელ მაგალითს:

კათალიკოს-პატრიარქ დომენტის წინწყაროს მარქარა ეყიდნა და ქალაქს დაესახლებინა, მას კარგი ხელოსანი შვილები გამოსვლოდა: დურგლები გიორგი და ოსება, მჭედელი ავერტი და ჭონი ასლამაზა. „ესენი ეს მოხელენი ვათარხნე, რომე ჩვენს საქმეს ესენი უხელფასოდ გააკეთებდენ, და რისაც გავაკეთებინებდეთ, რისაცა ხელოსნები იყოს, დურგალმა დურგლობითა, ჭონმა ჭონობითა

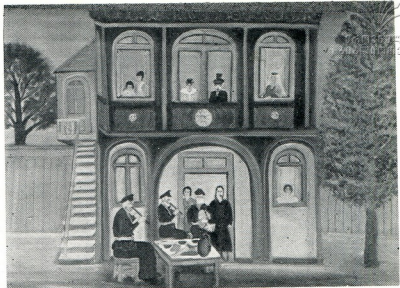
და მჭედელმაც მჭედლობითა, რაც საჩვენო გავაკეთებინოთ, ხელფასი არ მოგვეცემოდეს, და სხვაგვარად გვეთარხნებინათ.“ ნუქის ცხოვლისა, როგორც გედვასთ, სანთელი თუ სხვა მისა შემოსავალი, მიართმევდეთ, და სხვა საჩვენო სადები სადამდი ხელოსნობა იცოდეთ არა გეთხოვებოდეთ რა, არა მალი, არა ბეგარა, არა ტიკი და ტომარი, არა ულაყი, არა სხვა წურილმანი სათხოვარი“ (1705 წ., საქართველოს სიმეფლენი, II, გვ. 203).

დასასრულს ერთხელ კიდევ არის გამოჩენილი, რომ საბუთს ძალა ექნება მანამდე, ვიდრე დასახლებულ პირებს და მათ შთამომავალთ ხელოსნობა ეცოდინებათ. ბუნებრივია, ასეთი დამოკიდებულება განაპირობებდა ოსტატობის შთამომავლობით გადაცემას და თაობათა დასპეციალებას. საბოლოოდ, ჩვენი ეროვნული მეობა და ქართველთა საცხოვრისი თვითმყობადობა, „მიწის მუშაკებთან“ ერთად, მათმა გარჯამაც განსაზღვრა. შთამომავლობითი დახელოვნება, წინაპართა ცოდნა-გამოცდილების საფუძველზე ოსტატობის სრულყოფა, ოსტატობისა, რომელიც თანამედროვეობის ყველა მიღწევასაც გაითვალისწინებს, შედეგებს წარმოშობს.

ყოველივე ამ სიკეთის დასაბამი ხალხური გამოყენებითი ხელოვნება და მხატვრული რეჟვა — წარმოშობილი ჯერ კიდევ მაშინ,



ო. ჩხიძე
თბილისის
ბოჰემა



როცა ადამიანმა აზროვნება დაიწყო, და საჭირო იქნება მანამდე, ვიდრე კაცობრიობა იარსებებს, რადგან ყოფითი გარემო და ნივთები ყოველდღიურობისაგან განუყრელია. აქედან გამომდინარე, მოყვასის სულის ჩამოყალიბება მათ სრულყოფაზე ბევრადაა დამოკიდებულია. მას მშვენივრად ცხად-პოფს თანამედროვე დიზაინური ძიებანიც და აშკერად სიტყვას აღარ გვაგაგრძელებთ, ოღონდ დავძენთ, რომ მიუხედავად ასეთი მნიშვნელობისა, ჯერჯერობით თავი ვერ დავაღწიეთ ამ უძველესი და მარად საჭირო ხელოვნების შეუფასებლობას. უფრო მეტიც, სახალხო ოსტატების მიმართ კვლავ იგზონობა ქედმაღლური დამოკიდებულება და, რაც მთავარია, მათ საქმიანობას ეჭვი და დევნა კიდევ არ ჩამოსცილდა, მაშინ, როდესაც საბჭოთა სახელმწიფო ყოველმხრივ ცდილობს ხალხური შემოქმედების სრულფასოვან განვითარებას. სათქმელი რომ არ გავგიგრძელებდეს, მხოლოდ უახლეს მონაცემებს შევხებით:

სკკ ცენტრალურმა კომიტეტმა, 1975 წლის თებერვალში მიიღო დადგენილება ხალხური მხატვრული რეწვის განვითარების შესახებ. ხოლო ახალი საბჭოთა კონსტიტუციის (1977 წ.) ოცდამეშვიდე მუხლი ითვალისწინებს:

„სახელმწიფო ზრუნავს იმისათვის, რომ დაიცვას, ამრავლოს და ფართოდ გამოიყენოს საზოგადოების სულიერი ღირებულებანი საბჭოთა ადამიანების ზნეობრივი და ესთეტიკური აღზრდისათვის, მათი კულტურული ღონის ამაღლებისათვის.

სსრ კავშირში ყოველწლიურად ეწყობა ხელი პროფესიული ხელოვნებისა და ხალხური მხატვრული შემოქმედების განვითარებას“.

შარშან სკკ ცენტრალურმა კომიტეტმა და სსრ კავშირის მინისტრთა საბჭომ მიიღეს ერთობლივი დადგენილება — „სახვითი ხელოვნების შემდგომი განვითარებისა და მშრომელთა კომუნისტურ აღზრდაში მისი როლის გაძლიერების ღონისძიებათა შესახებ“ (კომუნისტი, 1986, № 209, 11 სექტემბერი), სადაც საგანგებოდაა აღნიშნული:

„მოკავშირე რესპუბლიკების მინისტრთა საბჭოებს მიეცათ დავალება განსაკუთრებული ყურადღება მიაპყრონ ტრადიციული ხალხური სამხატვრო სარეწვის განვითარებას და საჭიროებისამებრ კულტურულ-ისტორიული ნაკრძალი დაცული ზონების შექმნას. ხალხური სამხატვრო სარეწვის ნაკეთობათა გამოშვებისას რეკომენდებულია გათვალისწინებულ იქნას უწინარეს ყოვლისა მხატვრულ-ხარისხობრივი მაჩვენებელი“ (გვ. 3).

ასეთია კომპარტიისა და საბჭოთა მთავრობის დამოკიდებულება ხალხური შემოქმედებისადმი. თითოეულმა რესპუბლიკამ თავისი ყოფისა და ტრადიციების გათვალისწინებით ერთეული გამოყენებითი ხელოვნება და მხატვრული რეწვა ახლანდელ მოთხოვნილებათა ღონეზე უნდა წარმართოს. მრავალი განზომილებიდან არსებითია თვით დარგების შენარჩუნება და მომავალი თაობებისათვის გადაცემა, აგრეთვე ის მატერიალური შემოსავალი, რაც ტურიზმის განვითარების თანამედროვე პირობებშია მოსალოდნელი, თუკი საქმეს სწორი მიმართულება მიეცემა.

რა ვითარებაა ამ თვალსაზრისით ჩვენს რესპუბლიკაში?!

საბჭოთა კავშირის მინისტრთა საბჭოს დადგენილებების — „ხალხური მხატვრული რეწვის შემდგომი განვითარების ღონისძიებათა შესახებ“ (1986 წლის 14 აგვისტო), საფუძველზე, საქართველოს სსრ ადგილობრივი მრეწველობის სამინისტროსთან 1969 წლის 1 იანვარს ჩამოყალიბდა გაერთიანება „სოლანი“, რომლის შექმნის სათავეებთან ეთნოგრაფები იდგნენ. გაერთიანებას მათ საქმედო პროგრამა განუსაზღვრეს: მეცნიერულ დონეზე უნდა აღრიცხულიყო შინაარსის და დეკორატიული ხალხური ხელოვნების ყველა კერა და თითოეული შთამომავლობითი ოსტატი, რომელთაც „უზრუნველი ტრაპეზი“ უნდა გასჩენოდათ, დაუბრკოლებლივ უნდა ეკეთებინათ მამა-პაპური საქმე; მიეღოთ მნიშვნელოვანი შემოსავალი, რათა მეტად დიანტერესებულიყვნენ. გამორჩეულ ოსტატებს წახალისება არ უნდა მოჰკლებოდათ. ასეთი ზრუნვის შედეგად პაპისა და მამის ხელობა შეიღწა და შვილიშვილს უნდა ესწავლა; იქ, სადაც დარგი გამჭრალი ან გაქრობის პირას იყო მისული, სახელმწიფოებრივი ჩარევით უნდა აღდგენილიყო. ამრიგად, ხალხურ გამოყენებით ხელოვნებას და მხატვრულ რეწვას პატრონი გაუჩნდა. ადგილებზე გაიხსნა საწარმოო უბნები, დაიწყო ცალკეულ ხელოსანთა ნაწარმის შეძენა

და ა. შ. მაგრამ მოხდა ის, რაც ასეთი სტე-ტის მაღალაჯუნსავით თავს აწევს: ისევე როგორც ლეშს სვავები, საქმოსნები და მხატვრები ამ უფაქიზეს ეროვნულ საქმეს და-აცხრენ და დაიწყო ხალხური ნიმუშების გა-ყალბება, სახალხო ოსტატთა ნაცვლად საე-კვო პირების მოზიდვა და ა. შ. რამდენიმე კრიტიკული გამოხსენის შემდეგ ეთნოგრა-ფები იძულებულნი გახდნენ ასპარეზს გას-ცლოდნენ. 70-იან წლებში „სოლანში“ მდგო-მარეობა გაუშვობესდა, რადგან იქ მოღვაწეო-ბა დაიწყო ცნობილმა სპეციალისტებმა დავით ციციშვილმა და გურამ გაბაშვილმა, მაგრამ „მგლის თავზე სახარების კითხვა“ მა-თაც მოსწყინდათ და „სოლანს“ ხალხური აღარაფერი შერჩა... პრესაში სახალხო ოს-ტატთა წახალისებას ნაცვლად სასამართლო ქრონიკამ იმძლავრა და თავზარდამცემი ფაქ-ტები გამოქვეყნდა... ამჟამად „სოლანში“ შე-დარებით უკეთესი მდგომარეობაა. ამას წი-ნით თბილისში ქართული კერამიკის საფირ-მო მალაზიაც გაიხსნა, თუმცა სანდო მეც-ნიერული საფუძვლების შექმნას გარეშე, ბუნებრივია, საქმე წინ ვერ წაიწევს. მაშა-საღამე, ძალაუნებურად, მივადექით კით-ხვას — რა მდგომარეობაა ამ მიმართულე-ბით მეცნიერებაში?!

სამწუხაროდ, არცთუ სახარბიელო. 1913 წელს გამოვიდა ა. ს. ფირალოვის ცნობილი ნაშრომი, 1926 წელს ვ. კაკაბაძის აწ მივიწ-



კ. ბერუაშვილი
ჟეატრონი



ო. ბენტელაიანი.

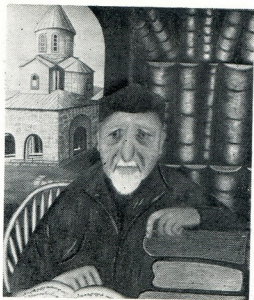
მუხი მხატვარი და მეთყველნი

ყებული წიგნი — „შინამრეწველობა საქართველოში, მოკლე ისტორიული მიმოხილვა“. აკად. ვ. ბერიძემ მონოგრაფიაში — „ძველი ქართველი ოსტატები“ (თბ., 1967) წინაპარ-თი ღვაწლი უკვდავყო, მაგრამ რესპუბლიკა-ში დღეს არსებულ ვითარებაზე ერთი გან-მაზოგადებული წერილიც არ მოგვეპოვება. მართალია, მკვლევარები ხელოსნობისა და ხელოვნების ცალკეულ დარგებს სწავლობენ, ზოგჯერ მონოგრაფიებიც ქვეყნდება, მაგრამ პრაქტიკაში, მეცნიერული ნააზრევო ნაკლე-ბად გამოიყენება. არ იქნება გადაჭარბებუ-ლი, თუ პირდაპირ ვიტყვით — მეცნიერება ცალკეა და პრაქტიკა ცალკე. უფრო მეტიც — არ არსებობს სრულფასოვანი მეცნიერული უჯრედი, რომელიც: ქართულ ხალხურ გა-მოყენებით ხელოვნებას და მხატვრულ რე-წევას საგანგებოდ შეისწავლის და კვლევის შედეგებს ცხოვრებაში დანერგავს, მდგომარეობა კი მეტად საგანგაშოა, ელვის სისწრა-ფით იღუპება ქართული ხალხის მრავალთას-წლოვანი ნაამაგარი, მიგრაციის შეუქცევადი პროცესი შეუბრალებლად სპობს ხალხურ ტრადიციულ საქმიანობას, მაშინ, როდესაც ტრადიციული დარგების გეგმაზომიერი აღ-დგენა-შენარჩუნებით შესაძლებელია ურბა-ნიზაციის არასასურველი გამოვლინებანი ნა-წილობრივ მაინც შევაჩეროთ. იმ დღიდან მოვიდებულნი, როცა ვ. ი. ლენინმა ხელი

მოაწერა დეკრეტს — „კუსტარული წარმო-ების ხელშეწყობის ღონისძიებების შესახებ“, საქართველოში ვერა და ვერ იქნა სახალხო ოსტატის მიმართ მყარი სახელმწიფოებრივი დამოკიდებულება გამომუშავებულიყო. აღარ გავიმეორებთ იმ კუთრიოვნებს, რაც 20—30-იან წლებში ხდებოდა. დღესაც კი, როდესაც უზ-რომელი შემოსავლის წინააღმდეგ კანონზო-მიერი ბრძოლა წარმოებს, ზოგან სახალხო შემოქმედი დაზარალდა. მრავალთაგან მოვი-ტანთ ერთ ნიშანდობლივ ფაქტს:

ხარაგაულიდან გაზ. „სოფლის ცხოვრე-ბის“ კორესპონდენტი ი. ხაჩიძე იუწყება: „წლეულს რაიონში 78 ხელოსანი და 74 ბი-ნის გამჭირავებელია აღრიცხული. გამოვლე-ნილია ფანდურების, თოხის ტარების, გო-ბების, კალათების დამამზადებლები, რომელ-თა ნაწილი დაჯარიმდა, მაგრამ ასეთი ხელოს-ნების უმრავლესობა ჯერ კიდევ აუყვანელია აღრიცხვავ“ („სოფლის ცხოვრება“, 1986, № 207, 6 სექტემბერი, გვ. 3).

პიროვნება, რომელიც ფანდურებს აყე-თებს, გობებს თლის და კალათებს წნავს, ხე-ლიხელ საგომანებია. ხალხის წიაღში შექმნი-ლი მუსიკალური საკრავი ხომ ახლა იშვია-თობაა; ჩვენს ყოფას როგორ აკლია მრავალ-ფეროვანი და მალამომხატვრული ხის იარაღ-ჭურჭელი, წნული — შარავული. ადგილობ-რივ მალაზიებში გასაყიდად კარბატებიდან



ლ. სიხარულიძე
საქართველოს მეჭურჭლეთუხუცესი

ჩამოტანილ კალათას წააწყდები, ხოლო ეროვნულ ნაწარმს ამოდ დაუწყებთ ძებნას, არადა, რა სიმდიდრის პატრონები ვართ, საქართველოს ყოველ კუთხეს ხომ ორიგინალური, საოცრად დახვეწილი და სრულყოფილი ხელსახმარი ჰქონდა. შეიძლება პოეტს დევნა დაეუწყოთ, კარგ ლექსებს რომ წერს?! შეიძლება მხატვარი დავსაჯოთ ხატვისათვის?! მაშ რას ვერჩით ნივთებისაგან პოეზიის შემქმნელთ?! მათი ნახელავი ხომ ყოველდღიურობას აღამაზებს და ეროვნულ კოლორიტს ანიჭებს.

ახალი კანონით — „ინდივიდუალური შრომითი საქმიანობის შესახებ“ შინამრეწველურ-ხელოსნური — სარეწების სფეროში დაშვებულია დამზადდეს: ტანსაცმელი, ფეხსაცმელი, თავსამკაული, ბეწვეულის შეკერილი და საგალანტერიო ნაწარმი, ნართი, ქსოვილები, ნაქსოვი და ნაქარგი; ავეჯი, სხვა საღურგლო ნაკეთობანი; ხალიჩები და ხალიჩის ნაწარმი; თუნისა და კერამიკული ნაკეთობანი; სათამაშოები და სუვენირები, საოჯახო ნივთები, ბაღ-ბოსტნის ინვენტარის საგნები და ა. შ. კანონი 1987 წლის 1 მაისიდან შევიდა ძალაში; ეს კანონი, გამორიცხავს რა დაქირავებულ შრომას, სახალხო ოსტატებს მოღვაწეობის ფართო ასპარეზს გადაუშლის. ბუნებრივია, უპირველესად ხალხური გამოყენებითი ხელოვნება და მხატვრული რეწვა უნდა აღორძინდეს, მაგრამ აუცილებელია ბოლომდე გავითვალისწინოთ წარსულის შე-

ცდომები და ამ პასუხსაგებ საქმეში არ დავუშვათ საქმოსანთა თარეში, ბოლომდე მოედოს გაუთავებელ ემპირიზმს და გაესხნას მეცნიერულ კომპეტენტურობას.

ყოველივე ამის განხორციელება საგანგებო კვლევა-ძიების გარეშე წარმოუდგენელია. ჯერ უნდა დავადგინოთ რესპუბლიკაში შექმნილი ვითარება, საერთოდ რა მდგომარეობაშია შინახელოსნობისა და ხელოვნების ხალხური ტრადიციული კერები, უნდა აღირიცხოთ ოსტატები და მოხდეს მათი პასპორტიზაცია-ატესტაცია. ეს დაუყოვნებლივ შესასრულებელი, რთული საქმე ეთნოგრაფებმა და ხელოვნებათმცოდნეებმა უნდა იკისრონ. მისამართის დასაზუსტებლად, სქემატურად მაინც შევაფასებთ შესაბამისი სამეცნიერო დარგების შესაძლებლობებს.

ეთნოგრაფია დღეს პრაქტიკულ მეცნიერებად იქცა. ამის შესახებ უკვე ხშირად იბეჭდება საკავშირო პრესაშიც, ტარდება საგანგებო შეკრებანი და სიმპოზიუმები. ეთნოგრაფიის პრაქტიკულ დანიშნულებაზე ჩვენთან კარგა ხანია ყურადღება გამახვილდა, დაბეჭდილია წიგნიც, მაგრამ სწორად დასმულმა პრობლემებმა, რატომღაც, თვით ეთნოგრაფთა შორისაც ვერ ჰპოვა მხარდაჭერა, პირიქით, კულუარებში გამართულმა უსიამოვნო კამათმა პრესაშიც გადაინაცვლა, თითქმის ჭეშმარიტება დადგინდა, თუმცა ყურად არავინ იღო. დარგის მესვეურებმა შესძლეს ქართული ეთნოგრაფია თანამედროვეობის მწვევე მოთხოვნილებებისათვის კვლავ ჩამოეშორებინათ. მართალია, 1978 წელს საქართველოს კომპარტიის ცენტრალურმა კომიტეტმა მიიღო დადგენილება, რათა აკად. ივ. ჯავახიშვილის სახელობის ისტორიის, არქეოლოგიისა და ეთნოგრაფიის ინსტიტუტის ბაზაზე ეთნოგრაფიის ცენტრის ჩამოსაყალიბებლად ნიადაგი მომზადებულიყო. მაგრამ პირიქით მოხდა: ინსტიტუტში ეთნოგრაფიის დარგი მიზანმიმართულად დაკნინდა და ამჟამად ოთხი განყოფილების ნაცვლად ერთი განყოფილება და ორიოდ სექტორია. დარგს წვრილთემიანობა წამოეძალა, კადრების რაოდენობრივი ზრდა ხარისხობრივის საზიანოდ ხორციელდება, დაგეგმვა და შრომის მეცნიერული ორგანიზაცია ვერაფრით კრიტიკას ვერ უძლებს; ეთნოგრაფთა მრავალრიცხოვან კოლექტივს საგამომცემლო ლიმიტიც კი არ გააჩნია, რითაც დაკანონებულია დაუსაქმებლობა და გულარზენობა.

ხმაურიან იუბილეებს მიღმა შემაშფოთებელი ინერტულობა იმალება. და ეს ხდება დღეს, როცა გარდაქმნა და პროგრესი სკკპ ოცდამეშვიდე ყრილობამ განვითარების გენერალურ ხაზად დასაზა. რა თქმა უნდა, ასეთ მდგომარეობაში მყოფი დარგი ვერ შესძლებს პრაქტიკოსებს მოქმედების მეცნიერული საფუძველი მისცეს.

თბილისში არსებობს კავშირის მასშტაბით ერთ-ერთი უძველესი, საქართველოს ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების სახელმწიფო მუზეუმი — მდიდარი განმთხცავი. თუმცა მოვლსმინოთ მის დირექტორს გურამ გოგიას:

„ჯერ კიდევ 1913 წელს, როცა მუზეუმის პირველი ექსპოზიცია გაიხსნა „მუშტაიდის ბაღში“, მასთან არსებობდა ხალიჩების სახელოსნო და ლაბორატორია ნართის გამოსაკვლევადა და საღებავების ხარისხის დასადგენად.

შეიძლება პარადოქსი იყოს, მაგრამ დღესათვის მდგომარეობა მკვეთრად გაუარესდა. მართალია მუზეუმი ვერ იკისრებს საწარმოო ფუნქციას, მაგრამ ხალხური სარეწების პირველი პროპაგანდისტი მაინც უნდა იყოს. მან უნდა შეაგროვოს და გამოფინოს დამთვლიერებელთათვის ჩვენს მთასა და ბარში ჯერ კიდევ შემორჩენილი უნიკალური ექსპონატები. პირდაპირ უნდა ვალიაროთ, ამას მუზეუმი ვერ აკეთებს ფართობის უკიდურესი სიფიროვის გამო.

გადაუჭარბებლად შეიძლება ითქვას, რომ დღესდღეობით ხალხური და გამოყენებითი ხელოვნების მუზეუმის მდგომარეობა უკიდურესად

დურესად მიიმეა, უფრო მეტიც — კატასტროფულია“ (ახალგაზრდა კომუნისტები 1984, № 59, 17 მაისი, გვ. 4).

ამჟამად მდგომარეობა შედარებით გამოსწორებულია, საგანძურს უზინაობის გამო დაღუპვა აღარ ემუქრება, მაგრამ მუზეუმი დავისრებული მოვალეობის შესრულებას ჯერჯერობით მოლიანად ვერ შესძლებს.

1960 წელს შეიქმნა ქართული ხალხური ხუროთმოძღვრებისა და ყოფის თბილისის ღია ცის ქვეშ მუზეუმი. ხალხური არქიტექტურის ნიმუშების ჩვენებასთან ერთად, მუზეუმის ექსპოზიცია უნდა გაეცოცხლებინათ სახალხო ოსტატებს, რომლებიც თავიანთ ხელოვნებას მნახველებს უჩვენებდნენ, თან ეროვნულ სუვენირებს შესთავაზებდნენ. მუზეუმმა ამ მისიის შესრულება ვერ შესძლო, მისი ხელმძღვანელები პოზიცია ამ საკითხში მეტად ბუნდოვანია...

საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოსთან არსებული ისტორიის, კულტურისა და ბუნების ძეგლთა დაცვისა და გამოყენების მთავარ სამეცნიერო-საწარმოო სამმართველოსთან არის ხალხური რეწვის განყოფილება, რომელსაც პროფ. დავით ციციშვილი ხელმძღვანელობდა. დ. ციციშვილის მოულოდნელმა გარდაცვალებამ კარგად დაწყებული საქმე დააბრკოლა. ბუნებრივია, განყოფილებაში მომუშავე ოთხი სპეციალისტი ამინდს ვერ შექმნის თუ საჭირო გარდაქმნა დროულად არ განხორციელდა. უპირველესად აუცილებელი მატერიალურ-ტექნიკური ბაზა უნდა შეიქმნას, ამავე სისტემის ღია ცის ქვეშ მუზეუმის შესაძლებლობათა გამოყენებით.



ხალხურ ოსტატთა და თვითნასწავლ მხატვართა რესპუბლიკური გამოფენის კუთხე

საქართველოს ისტორიისა და კულტურის ძეგლთა დაცვის საზოგადოება აწყობს ექსპედიციებს ქართული ხალხური მხატვრული რეწვის ტრადიციების შესწავლისათვის, დაინტერესებულია ეროვნული სუვენიერების წარმოებით. ყოველივე ამას ხაზი გაესვა საზოგადოების შარშან გამართულ ყრილობაზე (1986 წლის დეკემბერი), მაგრამ საზოგადოება ამ მიმართულებით ფართო ხასიათის მეცნიერულ კვლევა-ძიებას, რა თქმა უნდა, ვერ შესძლებს.

რამდენიმე წელია საქართველოს სსრ ადგლობრივი მრეწველობის სამინისტროსთან მოქმედებს ექსპერიმენტული კვლევის ლაბორატორია, რომლის თაოსნობით ხალხური მეთუნეობით ცნობილ სოფელ შროშაში გამსვლელი სესია ჩატარდა და, ძირითადად, ამით ამოიწურა ქართული ხალხური რეწვის კერებისადმი ყურადღება.

გარკვეული მუშაობა წარმოებს ბორის ძნელაძის სახელობის პიონერთა და მოსწავლეთა რესპუბლიკურ სასახლეში: ნორჩი მხარეთმცოდნეები და ეთნოგრაფები ეცნობიან და სწავლობენ ხელსაქმეს, შინარეწვისა და დეკორატიული ხელოვნების დარგებს, დროდადრო ეწყობა შეკრებები, რომელთაც თან ახლავს მოსწავლეთა ნახელავის გამოფენები, მაგრამ ამ სასარგებლო გარჯას გეგმავთმომიერი ხასიათი ნაკლებად აქვს და უფრო პირად ინიციატივასა და ენთუზიაზმზეა დამყარებული, ვიდრე სახელმწიფოებრივ-მეთოდურ გააზრებაზე. ტრადიციული ხელოსნობის გამოცოცხლებას ცდილობდნენ

თიანეთის რაიონში, რაც, სამწუხაროდ, უმეტესად დამთავრდა (სახალხო განათლება, 1986, № 100, 12 დეკემბერი, გვ. 2).

სოფელ იყალთოში (თელავის რაიონი), იყალთოს სახალხო უნივერსიტეტის რექტორის გიორგი შათირიშვილის თაოსნობით გაიხსნა რესპუბლიკაში პირველი ხალხური რეწვის პროფტექნიკური სასწავლებელი (კომუნისტი, 1985, № 200, 31 აგვისტო, გვ. 4). ბუნებრივია, ამ წამოწყებას მხარდაჭერა და გავრცელება სჭირდება, ოღონდ წინასწარ აუცილებელია მისი მეცნიერულ-მეთოდური უზრუნველყოფა.

ასეთია მოკლედი ხალხური გამოყენებითი ხელოვნებისა და მხატვრული რეწვის თანამედროვე მდგომარეობა, აღარაფერს ვამბობთ მხატვართა კავშირის კომბინატებსა და სამხატვრო აკადემიის შესაბამის ფაკულტეტზე, ვინაიდან ხალხური ხელოვნებისადმი მათი დამოკიდებულება ჩვენთვის გაურკვეველია, თითო-ორი საეურნალო თუ საგაზეთო წერილი უფრო ემოციაზეა დამყარებული, ვიდრე გულდამჯდარ მეცნიერულ კვლევა-ძიებაზე.

შინახელოსნობისა და მხატვრული რეწვისადმი ერთგვარ ყურადღებას იჩენს „ცეკავ-შირი“ და საქართველოს სსრ საყოფაცხოვრებო მომსახურების სამინისტრო. ნიშანდობლივია, რომ ახლახანს შექმნილი საქართველოს კულტურის ფონდის მესვეურები დიდ იმედებს ამყარებენ მათთვის „სპეციალური წარმოების“ ქსელზე, სახელობრ, სუვენიერებისა და „ეროვნული ხელოსნობა-



ხალხურ ოსტატთა და თვითნასწავლ მხატვართა რესპუბლიკური გამოფენის კუთხე

ხელნაკეთობის“ განვითარებაზე (თბილისი, 1987, № 119, 23 მაისი, გვ. 4). ამრიგად, კიდევ ერთი დაწესებულება ცდილობს ხალხური გამოყენებითი ხელოვნება და რეწვა თავის სამსახურში ჩააყენოს. არჩევენ სწორია და რა გვეთქმის, მაგრამ ამ წარმტაც ხელოვნებას დღეს უკვე ყოფნა-არყოფნის კვირადილი დაუდგა, თავანკარა ხალხური შემოქმედების მრავალი წყაროსთვლი თანდათან იშრატება. უმეტესად, ჯერ თითოეულის გადარჩენისათვის უნდა ვიზრუნოთ, ხოლო შემდგომ მათ მიზნობრივად გამოყენებას შევცადოთ. ერთი სიტყვით, ძიძათა რაოდენობა არცთუ მცირეა, ბავშვი კი მოუვლელი რჩება... დარწმუნებული ვართ, არსებული მდგომარეობის გაგრძელება შეუწყნარებელია. ვფიქრობთ, შექმნილი ვითარების დროული გარდაქმნისათვის უნდა გატარდეს შემდეგი ღონისძიებანი:

სასურველია ჩამოყალიბდეს საქართველოს სსრ მეცნიერებათა აკადემიისა და ძეგლთა დაცვის სახელმწიფო კომიტეტის გაერთიანებული, უახლესი ტექნიკით აღჭურვილი სამეცნიერო-კომპლექსური ექსპედიცია, რომელიც საქართველოს ყველა რაიონში დაადგენს თუ რა მდგომარეობაშია ადგილებზე ხალხური გამოყენებითი ხელოვნება და მხატვრული რეწვა; მეცნიერულ ღონეზე აღრიცხავს ხალხური ხელოვნების კერებს და სახალხო ისტატებს, გაარკვევს მათი მუშაობის პირობებს და დასაბუთებულ მოხსენებით ბარათს წარუდგენს საქართველოს სსრ მინისტრთა საბჭოს. მოხსენებითი ბარათი, უფრო სწორად, საგანგებო გამოკვლევა საფუძვლად დაედება გამოყენებითი ხელოვნებისა და რეწვის შემდგომ განვითარებას, განსაზღვრავს ინდივიდუალური შრომითი საქმიანობის შესახებ კანონის მოქმედების არეს და ინტენსივობას.

კარგა ხანია მომწიფდა საკითხი, რომ ამ ეროვნულ საქმეს ერთი პატრონი გაუჩნდეს. მეცნიერული კვლევა, ძირითადად, მეცნიერებათა აკადემიის ხაზით წარიმართოს, ხოლო პრაქტიკულ საქმიანობა ისევ „სოლანა“ აიღოს ხელთ, მით უმეტეს ამ გაერთიანებას აქვს სახსრები დახმარება გაუწიოს ხალხური ხელოსნობისა და ხელოვნების დაკნინებულ და გაქრობის პირას მისულ კერებს. შესაძლოა „სოლანა“ მხოლოდ წარმოება დარჩეს, ხოლო საკუთრივ ხალხურ ხელოვნებას ძეგლთა დაცვის მთავარმა სამმართველომ



ო. მარგოშვილი.

დუბი

და საზოგადოებამ მიხედოს, ოღონდ ძალიან მტკიცედ უნდა განისაზღვროს თითოეულის მოვალეობა და პასუხისმგებლობა. ვფიქრობთ, „სოლანა“ ხალხური ნიმუშების მიხედვით აწარმოოს სუვენირები და სხვა საქონელი, ოღონდ წინააპრთა მდიდარი ცოდნა-გამოცდილება რომ გადავარჩინოთ, მოგების გარკვეული ნაწილი ხალხური ხელოვნების შენარჩუნებას და პირველადი სახით, წმინდად, აუშლავრველად, მომავალი თაობებისადმი გადაცემას მოახმაროს. ასევე უნდა მოიქცეს ყველა ორგანიზაცია, რომელიც კი ხალხის შემოქმედებას კომერციული მიზნით გამოიყენებს.

შექმნილი მდგომარეობის გაუმჯობესება მხოლოდ მეცნიერულ კვლევა-ძიებაზე დაყრდნობითაა შესაძლებელი, სადაც გადამწყვეტი როლი ეთნოგრაფებმა უნდა შეასრულონ. ნუ დაგვაყრყელება, რომ სულმანთმა ივანე ჯავახიშვილმა 1935 წელს, უმთავრესად ახალგაზრდა ეთნოგრაფებით შესძლო „შინაპრეწველურ“ დარგებზე უმდიდრესი მასალის შეგროვება, რომელიც ახლა ტოპოქლონად იბეჭდება. დღეს ასეთი ამოცანის გადაწყვეტა მრავალრიცხოვან სამეცნიერო ძალებს არ გაუტყირდება.

სადირექტივო ორგანოების მითითებანი, თვით ცხოვრება, საკითხის მეცნიერულ-თეორიული მხარე აუცილებელს ხდის ხალხური გამოყენებითი ხელოვნებისა და მხატვრული რეჟის ბედი ჯულთან ახლოს მივიტანოთ. პრაქტიკამ კარგა ხანია ცხადყო, რომ თუკი კომპლექსური, სახელმწიფოებრივი მიდგომა არ იქნა, მხოლოდ ცალკეულ პირთა მონდომებით ვერაფერს გავხდებით, მეტადრე ბევრი ტრადიციული დარგი დაიწყება ეძლევა, ჩვენს თვალწინ ისპობა. ამჯერად ყველას ჩამოთვლა შორს წაგვიყვანს, ოღონდ დასასრულს აღვნიშნავთ, რომ სავალალო მდგომარეობაშია ვერცხლის მხატვრული დამუშავება. ეს კეთილშობილი ლითონი ქართველთა გემოვნებას ყველაზე მეტად ესაღუზნება. უხსოვარი დროიდან ადგილობრივი დიდოსტატები ვერცხლისგან შედევრებს ქმნიდნენ. მათი გადარჩენილი ნაწილი ეროვნულ განმთსაცავშია დაუნჯებული და მნახველებს აჯადოებს. ქართულმა ყოფამ დღემდე შემოინახა ვერცხლის დამუშავების ხალხური წესები, საუკუნეთა მანძილზე შთამომავლობით გადმოცემული. ამჟამად, საქართველოს სსრ კულტურის სამინისტროს სამეცნიერო-მეთოდურ ცენტრში რამდენიმე ოსტატია აღრიცხული, მაგრამ ისინი უმოქმედოდ არიან, რადგან წლების განმავლობაში ვერა და ვერ გადაიჭრა სახელოსნოს გახსნის საკითხი. რამდენჯერ გახსნეს, იმდენჯერ დაიხურა... მრავალთა შორის ერთი მთავარი მიზეზი იკვეთება —

დაუძლეველი საფრთხე საქმოსნობისა. თუ ასე გაგრძელდა, ბოროტმოქმედთა წინაშე ქედის მოდრეკამ შეიძლება შეიწიროს ვერცხლის გამოყენების ქართული ხელოვნება, თუმცა მგლის შიშით ცხვარი ვის გაუწყვეტია?!

ქართველი ხალხის ხალასი ბუნებრივი ნიჭი და ხალხური ხელოვნებისადმი უდიდესი სიყვარული ერთხელ კიდევ გამოჩნდა. საქართველოს სახელმწიფო სურათების გალერეაში გამართულ თვითნასწავლი მხატვრებისა და ხალხური ოსტატების რესპუბლიკურ გამოფენაზე, რომელიც დიდი ოქტომბრის რევოლუციის 70 წლისთავს მიეძღვნა. გამოფენაზე წარმოდგენილი იყო 300 ავტორის 961 ნამუშევარი. მრავალფეროვანმა თემატიკამ და ექსპონატებმა უამრავი მნახველი მიიზიდა. გამოფენა 1987 წლის 21 მაისს გაიხსნა და 11 ივნისს დაიხურა. შთაბეჭდილებათა წიგნში აისახა დამთვალიერებელთა გულწრფელი აღტაცება და თანადგომა. მართლაც განუუმეორებელია უშუალოდ ხალხის წიაღიდან გამოსულ, თვითნაბად ხელოვანთა ნაღვაწი. თვალს ვერ მოწყვეტდით ფერწერულ ტილოებს, გრაფიკას, ქანდაკებას, გამოყენებით ხელოვნებას: კერამიკას, ხის, ქის, ლითონის მხატვრულად დამუშავების ნიმუშებს. განსაკუთრებით მოწონება ხვდა ჭედურობას, ასევე სამკაულებს — დამშვენებულებს ტრადიციული ცვარათი, ფილიგრანით და სევალით. უძველესი ქართული ტრადიციის კვალნი ნათლად გამოიკვეთა რელიეფებით შემ-



გ. პატარქალიშვილი
სადღეგრძელო



საბუნდო კულტურა თანამედროვე საოპერო სინთეზი

(60-80-იანი წლების საბჭოთა ოპერის
მიხედვით)

არფენია ტარაკანოვა

კულტურის კულტურის თანამედროვე
ესთეტიკურ მოთხოვნებთან შერწყმა
არგად აისახა ნაირგვარ გობელენებში,
მეტადრე მიმზიდველია კანაფისა და სელის
ნამზადი, რომელიც ორიგინალობით გამოირ-
ჩევა და კოლხთა ძველთაძველი საქმიანობის
ფრიად საგულისხმო ხორცშესხმა.

წარმოდგენილმა ფარდაგებმა, ჯეჯიმებმა,
ხურჩინებმა ერთხელ კიდევ დაამტკიცეს, რომ
მათ ყაველი არ ვასვლიათ. ისინი საგამოფენო
დარბაზებსაც სჭირდებათ და ჩვენს ყოფასაც.
ამ ბოლო ხანს ასე რომ დააკლდა ეროვნული
კოლორიტი.

ეს შთამბეჭდავი გამოფენა მოაწყო საქარ-
თველოს სსრ კულტურის სამინისტროს სა-
მეცნიერო-მეთოდური ცენტრის სახვითი
ხელოვნების განყოფილებამ, რესპუბლიკის
დამსახურებული მხატვრის გურამ გაბაშვი-
ლის თაოსნობით. გურამ გაბაშვილი მსგავსი
გამოფენების არა მარტო სულისჩამდგმელი
და ორგანიზატორია, არამედ გულმართალი
მემატიანეც.

— თქვენს მოწონებული გამოფენა რიგით
მეოცეა, — გვითხრა გურამმა, — ყოველი
გამოფენა მნიშვნელოვან საიუბილეო თარი-
ღებს მიეძღვნა, რაც თავისთავად სიმბოლუ-
რია: ხალხური შემოქმედების ბრწყინვალე
შედეგებში სწორედ ზეიმის დროს უნდა ნა-
ხოს ფართო საზოგადოებამ, რათა ამაღლე-
ბული გუნება-განწყობილება გაუორკეცდეს.
ყოველწლიურად ხალხური ხელოვნების გა-
მოფენის მოწყობა შეუძლებელია და თან არა-
სასურველი. შეუძლებელი იმიტომ, რომ ხე-
ლოვნების ასეთი ნიმუშები ერთ წელიწადში
ვერ შეიქმნება, არასასურველზე კი რუსთა-
ველური შაირით მოგახსენებთ — „ოდეს
ტურფა გაიფდეს“...

რესპუბლიკური გამოფენის მოწყობას წინ
დიდი ორგანიზატორული მუშაობა უძღოდა.
შესარჩევი რეგიონალური გამოფენები გაი-
მართა სოხუმში, ქუთაისში, ცხინვალსა და
ბორჯომში. ამჟამად თბილისურ გამოფენაზე
500 ექსპონატი შეიჩრა, რომლებიც დიდი
ოქტომბრის რევოლუციის 70 წლისთავი-
სადმი მიძღვნილ სოფლის მეურნეობის მიღ-
წევათა გამოფენაზე მოსკოვს გაიგზავნება.
ვიმედოვნებთ, ქართველ ხალხურ ხელოვნათა
წვლილი საერთო საკავშირო მასშტაბითაც
თვალსაჩინო იქნება.

საოპერო ხელოვნების წარმოშობის დრო-
იდან გუნდი ჩართულია ოპერაში, რო-
გორც ერთ-ერთი მთავარი კომპონენტი, რო-
მელიც განსაზღვრავს საოპერო დრამატურ-
გის ბუნებას. საოპერო წარმოდგენა ხომ
სპეციალურ დარბაზში თამაშდება, რომლის
ატმოსფეროშიც იგი ჟღერს და მსმენელთა
მიერ აღიქმება. სასცენო ხელოვნების კანო-
ნებმა განაპირობეს გუნდის კავშირი საოპე-
რო ნაწარმოების სხვა კომპონენტებთან, წარ-
მოშვეს მისი მუსიკალურ-სცენური სტრუქ-
ტურების მრავალგვაროვნება. თავდაპირვე-
ლად გუნდი საოპერო სცენაზე გამრდიოდა
როგორც შემსრულებელთა მასა, რომელიც
ქმნიდა მრავალფეგურიან ფონს სოლისტი-
კორიფეთათვის, საოპერო წარმოდგენის მთა-
ვარსა და მეორე ხარისხიდან პერსონაჟთათ-
ვის. გუნდის არტისტების გამოსვლა ამდი-
რებდა საოპერო წარმოდგენის სანახაობით
მხარეს და მას მონუმენტურობას ანიჭებდა.

ამრიგად, გუნდის გამოყენება საოპერო
მოქმედების ფონად ყველაზე უძველესი
ხეობაა, რაც საკვებით კანონზომიერი იყო
საოპერო ხელოვნების აღრინდელ ეტაპზე.
იმხანად ხომ ოპერის გმირები წარმოდგენ-
დნენ მითოლოგიურ ან ისტორიულ პერ-
სონაჟებს, რომლებიც ხალხზე მაღლა იდგ-

ნენ თავიანთი სოციალური მდგომარეობით. საოპერო სცენაზე მოქმედებდნენ „ძლიერნი ამა ქვეყნისანი“, რომელთა ხმოვან გარემოს ანსახიერებდა გუნდის სახით წარმოდგენილი ადამიანთა მასა. მაგრამ თვით ასეთ პასიურ მდგომარეობაშიც კი გუნდი არ რჩებოდა გულგრილი სცენაზე განვითარებული მოვლენებისადმი, რომლებშიც დრამატულ სიმწვავეს აღწევდნენ გმირთა ურთიერთდამოკიდებულებები. ასეთ შემთხვევებში გუნდი აძლიერებდა საერთო განწყობილებას, აორმაგებდა გმირთა განცდებს.

აქედან უკვე ერთი ნაბიჯი, იყო სცენური მოქმედებისა თუ გმირთა საქციელის კომენტატორობამდე, რაც საკუთარი დამოკიდებულების გამოხატვის საშუალებასაც იძლევა. და გუნდიც ანსახიერებდა საოპერო გმირის მომხრეებსა თუ მოწინააღმდეგეებს, ჰკიცხავდა ან თანაუგრძნობდა მის საქციელს. ასე შედიოდა გუნდი შემფასებლის როლში და ავლენდა ხალხის აზრს, გამოხატავდა იმ სოციალური წრის სულისკვეთებას, რომელსაც იგი ანსახიერებდა. ამდენად, გუნდი კომენტატორის ფუნქციებთან ერთად გარკვეულ სოციალურ როლსაც ასრულებდა.

საოპერო ჟანრის ევოლუცია თანდათან ზრდიდა და ამრავალფეროვნებდა გუნდის ფუნქციებს. ასე მაგალითად, გუნდს დროთა განმავლობაში დაეცალა ავტორის პოზიციის გამოხატვა, ზნეობრივი განაჩენის გამოტანა. ამით გუნდი ავლენდა ავტორის წარმოდგენებს სიკეთესა და ბოროტებაზე. მიუხედავად ამისა, გუნდი ჯერ კიდევ არ იყო ჩართული მოქმედებაში, უმეტესწილად იგი ცნობისმოყვარე მეთვალყურის როლით კმაყოფილდებოდა, რაც სათავეს იღებს ანტიკური ტრაგედიის ტრადიციებიდან. ლაპარაკია გუნდის ფუნქციაზე, საგუნდო მუსიკის სტილსა და სტრუქტურას კი საერთო არაფერი ჰქონდა უძველეს თეატრალურ პრაქტიკასთან. საოპერო ხელოვნებაში იმთავითვე გამოყენებული იყო შუა საუკუნეებისა და აღორძინების ეპოქის საგუნდო კულტურის მონაპოვრები.

საოპერო ხელოვნების განვითარების შემდგომ ეტაპზე გუნდს საშუალება მიეცა გამხდარიყო საოპერო წარმოდგენის ერთ-ერთი მთავარი მოქმედი პირი, უშუალო მონაწილეობა მიეღო სცენურ პერსონაჟებში. მაგრამ აქამდე მისვლას დიდი დრო დასჭირდა. საოპერო თეატრს უნდა განეცადა ურთულესი

ევოლუციის პროცესი, რათა შექმნილიყო სახალხო მუსიკალური დრამა, რომელმაც მაღალმახატვრული განსახიერება ჰპოვა მუსიკის სიღრმის შემოქმედებაში. და გუნდიც საოპერო დრამატურგიის აქტიურ კომპონენტად იქცა.

საბჭოთა ოპერაში განვითარება ჰპოვა ყველაზე ადრე არსებულმა საგუნდო ფუნქციებმა. გუნდი მისი აუცილებელი და ერთ-ერთი ყველაზე აქტიური კომპონენტი გახდა. საბჭოთა ოპერაში გუნდი ფონსაც ქმნის, კომენტატორის როლშიც გამოდის, მოქმედებაშიც ერთვება და ბიძგს აძლევს საოპერო დრამატურგიას. გუნდი განსაკუთრებულ მნიშვნელობას იძენს „სასიმღერო ოპერის“ ახალ ჟანრულ ნაირსახეობაში, სადაც იგი მთლიანად განიხლებს, განმაზოგადოებელ როლს იძენს.

ამასთან ერთად, საბჭოთა ოპერაში ვითარდება ტრადიციული საგუნდო ფუნქციების გადაზრება-განახლების პროცესი, ყალიბდება საოპერო სინთეზის სხვა კომპონენტებთან მისი შერწყმის ახალი ფორმები. ეს გარდაქმნები გამოიწვია ახალი გმირის გაზრდამ, გმირისა, რომელიც მჭიდრო კავშირშია თავის ხალხთან. ლაპარაკია იმ ოპერებზე, რომლებიც ასახავენ საბჭოთა სინამდვილეს — დიდი ოქტომბრის რევოლუციას, სამოქალაქო და სამამულო ომებს. გუნდის გარდაქმნებს ხელს უწყობს მშობლიური კლასიკური თუ თანამედროვე ლიტერატურიდან მოზიდული თემატიკაც, რომელიც ასახავს ისტორიის გარდამტეხ მომენტებს. და ბოლოს, გუნდის ფუნქციების გადაზრებას აპირობენ იმ სიუჟეტები, რომლებსაც მამხილებლური პათოსი, მძაფრი სოციალურ-კრიტიკული ყურადღება აქვთ. ამ მხრივ განსაკუთრებით დიდია გოგოლის პროზის ზეგავლენა.

და მაინც, საბჭოთა ოპერისათვის კვლავ ძირითად პრობლემად რჩება გუნდის მართება მოქმედებასთან, მის ძირითად მოვლენებთან. პრობლემა ასე დგას — გუნდი მოქმედების მთავარ მონაწილედ უნდა იქცეს და განავითაროს თავისი დამოუკიდებელი ხაზი, რომელიც მოშორებულ იქნება სიუჟეტური პერსონაჟებისაგან. ამ პრობლემაზეა დამოკიდებული საოპერო დრამატურგიის სტრუქტურა, მისი ჟანრობრივი ბუნება.

საბჭოთა ოპერაში გამოხატულებას პოულობს ორივე ფორმა. განსაკუთრებით გამოიკვეთა საგუნდო ხაზის დამოუკიდებელი

განვითარების ტენდენცია, მისი გასვლა სიუჟეტური პერიპეტეებიდან, რაც სულაც არ ნიშნავს გუნდის იზოლაციას. პირიქით, იგი აქტიურად ერთვება საოპერო მოქმედების გარდამტეხ მომენტებში, ამასთან ერთად საბჭოთა კომპოზიტორები იყენებენ სახალხო მუსიკალური დრამის ტრადიციებსაც — ასეთ შემთხვევაში გუნდი მოქმედების უშუალო მონაწილეა. მაგრამ საოპერო კლასიკის ამ გამოცდილებამაც ახალი ინტერპრეტაცია ჰპოვა.

ყოველივე ამას ვხედვით ს. სლონიმსკის ოპერაში „ვირინა“ (1967), იგი დაწერილია საბჭოთა ხელოვნებისათვის ტრადიციულ — ისტორიულ-რევოლუციურ თემაზე, რომელიც კომპოზიტორმა თავისებურად გაიაზრა. სწორედ ნაწილი პლაკატურობისა და ორი მტრული ბანაკის სქემატური დაპირისპირების ნაცვლად, რასაც ადგილი აქვს არაერთ საბჭოთა ოპერაში, ს. სლონიმსკიმ შექმნა შინაგანი წინააღმდეგობებით აღბეჭდილი ცოცხალი მუსიკალური სახეები. ეს ჩანს გუნდშიც, რომელიც ტრადიციისამებრ ანსახიერებს ხალხს. მაგრამ ციმბირულ გლეხებს შორის ადგილი აქვს უთანხმოებას, ისინი სხვადასხვა ინტერესებს იცავენ. დასაწყისში გუნდი ქმნის მოქმედების აქტიურ ფონს, მაგრამ თანდათან იგი ერთვება მოქმედებაში, ასეთნაირად იქცევა გუნდი ოპერის პირველი სურათის („ძალაუფლების დამხობა“) ბოლოს, როცა გლეხების შეგნებამდე აღწევს რევოლუციის არსი. მათ თვალწინ იმსხვერვეა ყოფილი ძალაუფლების ავტორიტეტი, მაგრამ ადამიანები ჯერ მაინც ვერ ხედავენ ახალ გზას, თავის მომავალს. აქ კომპოზიტორი მიმართავს მუსორგსკის ტრადიციებს, ჰყოფს რა გუნდს ცალკეულ ჯგუფებად, რისი შემეწეობითაც გადმოსცემს სტიქიურად წარმოქმნილ აზრთა სხვადასხვაობას. ცოცხალი, აღგზნებული მასის წიაღში იბადებიან სოლისტი-კორიფენი, რომლებიც მოკლე და სხარტი რეპლიკებით ავლენენ თავიანთ სულისკეთებებს.

სლონიმსკის ოპერაში გუნდი ასრულებს კომენტატორულ ფუნქციასაც, აქტიურ დრამატურგიულ როლსაც. სლონიმსკი ერთგვარად აგრძელებს 30-იანი წლების საბჭოთა სასიმღერო ოპერის ტრადიციებს. მაგრამ კომპოზიტორმა გადალახა ამ ჟანრისათვის დამახასიათებელი სისუსტეები. სასიმღერო განზოგადება მის ოპერაში არ გამოირიცხავს განვითარებული საოპერო ფორმების (არიები,

დილოგები, ანსამბლები, სიმფონიური ეპიზოდები, გამჟღავნებული განვითარების სცენები) არსებობას. მთავარი კი ისაა, რომ ძველი მოქმედებიდან გადახრილი საგუნდო სიმღერა ხელს უწყობს დრამატურგიული მოძრაობის სტიმულირებას. ასეა ოპერის მეორე და მეოთხე სურათებში, სადაც გუნდი მოქმედების პერიპეტეებიდან გასვლით, აძლიერებს მოვლენების ტრაგიზმს. სლონიმსკის ოპერაში გუნდს განმარტავს ფუნქციაც აკისრია: საორკესტრო უფერტიტურის ნაცვლად ოპერა იწყება საგუნდო შესავლით და მთავრდება საგუნდო ფინალით, რომელშიც დრამის პერიპეტეები ზოგადდება. ეს საგუნდო ნომრებიც დაშორებულია ძირითად მოვლენებისაგან. მაგრამ სწორედ ამ სცენებში გუნდი გამოდის, როგორც ხალხური სიბრძნის გამოხატველი ერთსულოვანი ძალა. ამ სცენებში გამოყენებულია ხალხური პოლიფონიის ელემენტები. საგუნდო პარტიას მსგავლავს ინდივიდუალიზებული მელოდიური შენაკადები, რომლებიც სათავეს იღებენ საერთო ინტონაციური ნიადაგიდან.

საგუნდო ფუნქციების აქტიური გამოყენების მაგალითებს ვხედვით ა. პეტროვის ოპერაშიც „პეტრე I“ (1972 წ.) ამ რთული ისტორიული ეპოქის განსახიერების ამოცანა კომპოზიტორი მიიყვანა სახალხო მუსიკალური დრამის ჟანრთან. უნებურად გვაკონტრადიქტორულია მუსორგსკის „ხოვანშჩინა“. ამ ოპერებში ვითარდება დროის მხრივ დაახლოებული მოვლენები, რომლებსაც ა. პეტროვი ჩვენი სინამდვილის პრიზმიდან აღიქვამს და ერთგვარ პოლემიკასაც უმართავს მუსორგსკისეული კონცეფციის ისტორიულ ასპექტებს. რა თქმა უნდა, პეტროვის პარტიტურას, რომელშიც ბევრი რამ სადავოა, ვერ გავუტოლებთ მუსორგსკის შედევრს. დიდი სხვაობაა მათ მხატვრულ დონეებს შორის. და მაინც, ამ ნაწარმოებებს აქვთ შეხების წერტილები. ორივე კომპოზიტორი თვლის, რომ განწირულია ძველი რუსეთის სამყარო, დასანგრევია ძველგებური ცხოვრების წესი. ისინი თანაუგრძნობენ იმ ძლიერსა და მთლიან პიროვნებებს, რომლებმაც დასახეს გარდაქმნის გზები. მაგრამ ამ ოპერებში რადიკალურად განსხვავებულია შეფასება პეტრეს პიროვნებისა. მუსორგსკი ხაზს უსვამს პეტრე დიდის ძლიერებას, მაგრამ თვლის, რომ მისი დაუნდობლობა საბედისწეროა რუსეთის ისტორიისათვის.

პეტროვის ოპერაში სხვა პოზიცია — კომპოზიტორი გადმოგვცემს მეფის რთულ, წინააღმდეგობრივ ხასიათს. არც პეტროვი თანაუგრძნობს პეტრეს სიმკაცრეს, მაგრამ დარწმუნებულია მისი რეფორმების სისწორეში. იგი მაღალ შეფასებას აძლევს პეტრეს სახელმწიფო მოღვაწიობას. ამ პოზიციამ განსაზღვრა საოპერო დრამატურგიაში გუნდის ადგილი და როლი. გუნდი გამოხატავს პეტრე დიდის დროინდელი რუსეთისათვის დამახასიათებელ წინააღმდეგობებს, ანსახიერებს რეფორმის მომხრეებსა და მოწინააღმდეგეებს. ამდენად, გუნდი აქტიურად რეაგირებს ისტორიულ მოვლენებზე, ჩართულია მოქმედების განვითარებაში. გუნდი პეტროვის ოპერის ორგანული ნაწილია, სხვა საოპერო კომპონენტების ტოლფასია. იგი აძლევს ნაწარმოებს ეპიურ მიმართებას, ორატორიულობას, ფრესკული კომპოზიციის სახეს. მთავარი კი ისაა, რომ პეტროვი ტრადიციულ საგუნდო ფუნქციებს მსჭვალავს XX საუკუნის მუსიკალური აზროვნების მონაპოვრებით, რომელთა შორის განსაკუთრებულ გამოხატულებას იძენს სონორული ბგერადობის და ზემოავალხმიანობის პრინციპები (მრავალი ინტონაციური ხაზის შერწყმა პულსირებულ ბგერათკომპლექსებში).

ახლებური გააზრება პოვა საგუნდო პარტიამ რ. შჩედრინის ოპერაში „მკვდარი სულები“ (1976 წ.). ამ ნაწარმოებში ტრადიციული პარადიკსულ გადააზრებას განიცდის, ახალ თვისებებს იძენს. ამ პარტიტივიდან აშკარად მოჩანს XX საუკუნის ხელოვანის ხედვა.

„მკვდარი სულების“ არსებით თავისებურებას წარმოადგენს პოლიეპანულობა, რასაც საგუნდო პარტიაც განაპირობებს. აქ საოპერო მოქმედება დაყოფილია ორ, ფორმალურად დამოუკიდებელ პლანად. ერთი მათგანი წარმოდგენილია იმ სცენებით, რომლებშიც ცოცხლებმა გოგოლის პერსონაჟების პანორამა, ეს პლანი ანსახიერებს XIX საუკუნის პირველი ნახევრის რუსული საზოგადოების გროტესკულ მოდელს. მეორე პლანი წარმოდგენილია ხალხური საგუნდო სცენებით, რაც ოპერას ანიჭებს ეპიკურ ჟღერადობას. ამ სცენებში გუნდი წარმოადგენს თავისებურ რეფრენს და დემონსტრატიულად დამორბეულია ძირითადი მოქმედებისაგან. ერთი შეხედვით, „მკვდარ სულებში“ გუნდი არ ასრულებს კომენტატორის როლს, მაგ-

რამ სინამდვილეში კომპოზიტორის სწორედ საგუნდო პარტიაში გამოაქვს ზნეობრივი განაჩენი გოგოლის პოემის პერსონაჟებს, ხალხური სიმღერების ჟღერადობიდან, ფოლკლორული ინტონირებიდან, ეროვნული ტემპებიდან გამოსჰვივის ის სიწმინდე და სულოერი ამაღლება, კიდევ უფრო მკვეთრად რომ ავლენს „მკვდარი სულების“ პერსონაჟთა სიმღაბეს. ხალხური მელოდიების უკიდევანო სივრცე მათ სახეებს კიდევ უფრო აპატარავებს. ამდენად, გუნდი „შჩედრინის ოპერაში კომენტატორის ფუნქციას ასრულებს.

ამავე დროს, გუნდი აქტიურად მონაწილეობს სიუჟეტურ პერიპეტეიებშიც. სწორედ იგი ანსახიერებს იმ ქარაფშუტა ბრბოს, რომელიც პირმოთენც არის და ვერაგიც. ამ საგუნდო ჯახს წარმოქმნიან მრავალფეროვანი ანსამბლები, სადაც ერთმანეთს ხვდებიან გოგოლის პერსონაჟები. აქ გუნდი თემატური მასალის მატარებელია, მას ევალება სიტყვიერი ტექსტის ხაზგასმა, ძირითადი აზრის ფორმირება, რისთვისაც შჩედრინი აქტიურად იყენებს საგუნდო უნისონის ხერხს. მაგრამ უნისონიდან ერთი ნაბიჯია მასალის პოლიფონურ განვითარებამდე. და უნისონში შემავალი ხმებიც ერთბაშად იყოფიან, დამოუკიდებლად ვითარდებიან, ქმნიან საოცრად მრავალფეროვან ქსოვილს.

ამდენად, შჩედრინის ოპერაში გუნდი ასრულებს ფორულ, კომენტატორულ და ქმედით ფუნქციებს. კომპოზიტორის მოულოდნელად გადაჰყავს გუნდი ერთი ფუნქციიდან მეორეში, ბოლო არ უჩანს ამ ფუნქციათა ურთიერთშენაცვლებებს.

ზემოთ აღნიშნული სამი ოპერიდანაც ჩანს, თუ რაოდენ იზრდება და რთულდება გუნდის როლი საბჭოთა საოპერო ხელოვნებაში. აქ ნათლად იკვეთება ტრადიციული საგუნდო ფუნქციების (ფონური, კომენტატორული, ქმედითი) გამოყენების, მათი განახლებისა და სინთეზირების ტენდენცია, რაც საოპერო ჟანრის გამდიდრებასა და გარდაქმნებს აპირობებს.

ზემოაღნიშნული ოპერების საფუძველზე შეიძლება გამოვიტანოთ შემდეგი დასკვნები:

გუნდს ტრადიციისამებრ, საოპერო ნაწარმოებში შემოაქვს ეპიური დრამატურგიის ნიშან-თვისებები, აპირობებს მოქმედების შენელებულ, აუჩქარებელ დინებას, სცენური მოქმედების შეჩერებას. საბჭოთა ოპე-



რამი ამ ტრადიციამაც ჰპოვა განვითარება, რითაც მან კანტატა-ორატორიული ჟანრის თვისებებიც შეიწოვა, რაც ჩანს სლონიმსკისა და პეტროვის ოპერებიდან.

საბჭოთა ოპერებში ასევე ვხვდებით გუნდის წარმოდგენას ჩაეტელი, გარკვეულწილად დამოუკიდებელი ნომრის სახით. ასეთ სცენებში კონცენტრირებულია უარესად მნიშვნელოვანი იდეა, ზოგჯერ კი მოცემულია დასკვნითი მნიშვნელობის მუსიკალური განზოგადება, რითაც იხსნება სიუჟეტური პერიოდების შინაგანი აზრი. ამის მაგალითები მოცემულია სლონიმსკის „ვირინიაში“.

განსაკუთრებით ვაძლიერდა დამატებულ მოქმედებაში, განსაკუთრებით კი გროტესკულ-პაროდულ სცენებში გუნდის აქტიური ჩართვის ტენდენცია, რაც იწვევს საოპერო მოქმედების დინამიზირებას. ბუნებრივია, რომ ამ ტენდენციამ მკვეთრად შესცვალა თვით საგუნდო კომპონენტის ბუნება, მისი სტრუქტურული თავისებურებები, ენობრივი გამომსახველობა. ამის მაგალითი ნიმუშია შჩედრინის „მკვდარი სულები“.

დაბოლოს, ფართო გამოყენება ჰპოვა საოპერო სინთეზის სხვა კომპონენტებთან გუნდის ურთიერთდამოკიდებულების ტენდენციამ. გუნდი სინთეზირდება როგორც ტრადიციულ სოლო სიმღერებთან, ისე გამჭოლი განვითარების პრინციპებით აგებულ დინამიკურ სცენებთან. ასეთ შემთხვევებში ხდება გუნდის დიფერენციაცია ცალკეულ, პერიოდულად ხმოვან ხმებად. ხოლო თვით გუნდის როლი მოკლე, მაგრამ მკვეთრი რეპლიკებით იფარგლება. ამდენად, გუნდი აქ მრავალკომპონენტური მუსიკალურ-სცენური სტრუქტურის შემადგენელი ნაწილია. იგი ასრულებს ისეთსავე როლს, როგორსაც სოლისტი-კორიფეები, მისი გამომსახველობა საორკესტრო პარტიის ტოლფასია. ასე იქმნება თავისებური კომპლექსური, მრავალტემბრული საოპერო ქდერადობა, რომლის ერთ-ერთ პლასტს წარმოქმნის გუნდი.

შესაბამისად ამისა, იცვლება საგუნდო მეტყველება, მისი გამოხატვის ფორმები. ამასთან ერთად, საბჭოთა კომპოზიტორები იყენებენ საგუნდო გამომსახველობის არსებულ ტიპებსაც — ტექსტის აკორდული სკანდირება ხმის რიტმული სინქრონიზაციით, ჰომოფონური წყობა წამყვანი მელოდიის გამოყოფით, მელოდისა, რომე-

ლიც, როგორც წესი, გატარებული ზედა ხმაში. ვხვდებით პოლიფონიური მუსიკის განსხვავებულ საგუნდო ტიპებსაც. ამასთან ერთად, საბჭოთა ოპერაში აქტიურად ინერგება თანამედროვე საგუნდო ხელოვნების მონაპოვრებიც: საგუნდო სონორიკა, ინტონირების უჩვეულო ხერხები, ზემოვალხმით წარმოქმნილი მოძრავი მრავალბეროვანი კომპლექსები. ეს ხერხები განიცდიან შეუწყვეტელ მონაცვლეობას.

საოპერო პარტიტურის ფარგლებში ერთი რომელიმე პრინციპი კი არ არის გაბატონებული, არამედ გამოყენებულია საგუნდო გამომსახველობის სხვადასხვა, ხშირად ერთობ განსხვავებული ელემენტები, რომლებიც ჩნდებიან ოპერის ცალკეულ ფრაგმენტებში.

მთავარი კი ისაა, რომ საგრძნობლად შეიცვალა გუნდის სიტუაციური როლი. ერთგვარ წესად იქცა საგუნდო ფუნქციების არა მარტო ცვალებადობა, არამედ მათი ერთდროული გამოყენება. ასეთ შემთხვევაში გუნდი წარმოადგენს ფონსაც, რომელზედაც ვითარდება მოქმედება, მოქმედების უშუალო მონაწილესაც, ასრულებს მოვლენების კომენტატორის როლსაც, ხალხის სულისკვეთების გამომხატველ განმარტებელ ფუნქციასაც. რასაკვირვლია, ეს ფუნქციები ყოველთვის ტოლფასი არაა. უმეტესად დომინირებულია ერთი რომელიმე ფუნქცია, დანარჩენები კი ერთგვარად იჩირდილება, გადადის უკანა პლანზე, რაც კეთდება აზრობრივი ქვეტექსტის წარმოქმნისა და გამახვილების მიზნით. გარკვეული განვითარება ჰპოვა გაშუალებული საგუნდო კომენტარის იდეაც. ასეთ შემთხვევაში გუნდი დემონსტრირებულად განკერძოებულია ძირითადი მოქმედებისაგან, რაც გაპირობებულია კონცეფციის გამძაფრების, ზნეობრივი კრიტერიუმების ამაღლების ამოცანით.

ამრიგად, თანამედროვე საბჭოთა ოპერა ეყრდნობა საოპერო კლასიკის ტრადიციებს, მის დიდ გამოცდილებას, არ ერიდება კლასიკასთან ანალოგიებსა თუ ილუზიებს. ამავე დროს, საბჭოთა ოპერა შეიარაღებულია XX საუკუნის მუსიკალური კულტურის მონაპოვრებით, რაც ჩანს როგორც საგუნდო მუსიკის ლექსიკური და სტილური თავისებურებებიდან, ისე მისი მრავალგვაროვანი სიტუაციური, დრამატურგიული ფუნქციებიდანაც.

კულტურა და პიროვნების თავისუფლება

ირაკლი კალანდია

სულიერი კულტურის პროგრესის მთავარი მაჩვენებელია პიროვნების ჰარმონიული განვითარების, თავისუფლება-ჰუმანიზაციის დონე. პიროვნების ჰარმონიული განვითარება კი, თავის მხრივ, სულიერი კულტურის ჰარმონიული განვითარების საფუძველზეა შესაძლებელი.

პიროვნების ყოველმხრივი, ჰარმონიული განვითარება, არსებითად, ადამიანის გაუცხოების ლიკვიდაციას, ადამიანის განთავისუფლებას ნიშნავს. როგორც კ. მარქსი ამბობს, ადამიანის ყოველმხრივი განვითარება გულისხმობს, მისი ეკონომიკური და სულიერი გაუცხოების დაძლევას, რაც მიუღწეველი რჩებოდა ყოველგვარ ექსპლოატატორულ საზოგადოებაში.

კანონზომიერებათა შეცნობაზე დამყარებული სრული ბატონობა ბუნების, ადამიანისა და საზოგადოების სფეროებზე, ფ. ენგელსის აზრით, არის ნამდვილი ადამიანური თავისუფლება, რომელიც საზოგადოების განვითარების მხოლოდ გარკვეულ საფეხურზე მიიღწევა: „ადამიანთა გარემომცველი პირობების წრე, რომელიც დღემდე ბატონობდა, ახლა ადამიანთა ბატონობასა და კონტროლს დაექვემდებარება, ხოლო ადამიანები პირველად ხდებიან ბუნების შეგნებული, ნამდვილი ბატონები, სწორედ იმიტომ და იმდენად, რამდენადაც ისინი თავისი საკუთარი განსაზოგადოებრივებული ცხოვრების ბატონები ხდებიან... მხოლოდ ამიერიდან შექმნიან თვით ადამიანები თავიანთ ისტორიას სრული შეგნებით, მხოლოდ ამიერიდან მოჰყვება მათ მიერ ამოძრავებულ საზოგადოებრივ მიზნებს უმთავრესად და თანდათან გაზრდილი ზომით მათ მიერ სას-

ურველად მიჩნეული შედეგები. ესაა კაცობრიობის ნახტომი აუცილებლობის სამეფოდან თავისუფლების სამეფოში“.¹

მაშასადამე, პიროვნების თავისუფლება გულისხმობს ბუნებისა და საზოგადოების კანონზომიერებათა შემეცნების საფუძველზე ისეთ მოქმედებას, რომელიც მიმართულია ნამდვილი ადამიანური, ადამიანის არსების შესატყვისი მოთხოვნილებებისა და მიზნების დაკმაყოფილებისაკენ.

გარდაქმნიან რა ბუნებას, ადამიანები ცხოველებისაგან განსხვავებით, ქმნიან ახალ სინამდვილეს — კულტურის სამყაროს.

ეს გარემოება არ არის შემთხვევითი ადამიანისათვის: ცხოველი ბიოლოგიურად უკეთ არის შეგუებული გარემო პირობებთან, ვიდრე ადამიანი. თუ ცხოველს „მზამზარეულად ეძლევა“ საარსებო საშუალებანი, ადამიანი ვერ იარსებებს ისე, თუ თავისი სომატური შეუგუებლობა გარემო პირობებთან არ მოსპო ახალი სინამდვილის შექმნის გზით. ანუ. ადამიანი ცხოველის მსგავსად, მხოლოდ მომხმარებელი ვერ იქნება, მან აუცილებლად უნდა აწარმოოს, რათა შემდეგ მოიხმაროს. მაშასადამე, რომ იარსებოს, ადამიანმა ბუნების კანონზომიერებანი უნდა შეიმცნოს, ბუნება უნდა დაიმორჩილოს, გარდაქმნას. ამისათვის კი ბუნებისაგან განსხვავებული ისეთი ფენომენი უნდა შექმნას, რომლის მეშვეობითაც სასურველ მიზანს მიაღწევს. ასეთი ფენომენია კულტურა.

მაგრამ კულტურის დანიშნულება არ ამოიწურება იმით, რომ თავდაპირველად ის ადამიანის სასიცოცხლო მოთხოვნილებათა დაკმაყოფილების ერთ-ერთი საშუალება იყო. თვით ამ მოთხოვნის შინაარსი უცვლელი

როდი დარჩა: „უკვე ძველ რომში პლებეები მოითხოვდნენ არა მარტო პურს, არამედ სანახაობასაც. როდესაც კულტურის შექმნა პროფესიად იქცა, ის უკვე მარტო საშუალება კი არ იყო ადამიანის არსებობის შესანარჩუნებლად, არამედ ადამიანის არსების გამოვლენის ასპარეზიც: არა მარტო ბერძნული ხელოვნება და მეცნიერება ემსახურებოდა, მაგალითად, მონათმფლობელურ სახელმწიფოს, არამედ ბერძნული მონათმფლობელური საზოგადოებაც იყო ანტიკური კულტურის განვითარების საშუალება“.²

ეს კი იმას ნიშნავს, რომ კულტურა ბუნებაზე ადამიანის გაბატონების დონეს როდი გამოხატავს მხოლოდ, არამედ ამავე დროს იგი პასუხობს ადამიანის ისეთ არსებით მოთხოვნილებას, როგორიცაა შემოქმედება; კულტურა გვევლინება ადამიანის არსობრივ ძალთა, მისი პოტენციალების გამოვლენის ასპარეზად. კულტურის ისეთი მნიშვნელოვანი კომპონენტი, როგორიცაა, მაგალითად, მეცნიერება, რომლის განვითარებაზე დამოკიდებულია ბუნებაზე ადამიანის გაბატონების დონე, მარტო ტექნიკურ პრობლემათა გადაჭრას როდი ემსახურება. იგი გვევლინება ადამიანის შემოქმედებითი უნარების გამოვლენის სარბიელად. შემოქმედება ასევე არსებითი კულტურის სხვა კომპონენტებისათვისაც.

სწორედ შემოქმედება და, შესაბამისად, თავისუფლება არის ის ძირითადი და არსებითი ნიშანი, რითაც ადამიანური მოღვაწეობა განსხვავდება ცხოველთა ერთმნიშვნელოვნად დეტერმინირებული მოქმედებისაგან.

როგორც ცნობილია, ცხოველის მოქმედება გაპირბულებულია იმ ბიოლოგიურ სახის თავისებულებით, რომელსაც ეს ცხოველი ეკუთვნის. ცხოველთა მიერ მოთხოვნილებების დაკმაყოფილება, ადამიანებისაგან განსხვავებით, ყოველგვარი არჩევანის (თავისუფლების) გარეშე ხდება. ანუ, როგორც კ. მარქსი ამბობს, ცხოველი აფორმებს მატერიას მხოლოდ თავისი სახეობის საზომისა და მოთხოვნილებების მიხედვით.

ამის საპირისპიროდ ადამიანის მოქმედება თავისუფალი ცნობიერი მოქმედებაა. მას შეუძლია აწარმოოს ნებისმიერი ფორმის მიხედვით, აგრეთვე უნარი შესწევს უპირატესობა მისცეს ამა თუ იმ მიზნის განხორ-

ციელებას. ადამიანი მატერიას აფორმებს „სილამაზის კანონების მიხედვითაც“. თუ ცხოველი უშუალოდ იგივეობრივია თავისი ცხოველქმედებისა, ადამიანი თავის ცხოველქმედებას საკუთარი ნებისა და ცნობიერების საგნად იხდის. ადამიანის ცხოველქმედება ცნობიერია, ამავე ძალით ის თავისუფალიცაა (კ. მარქსი). სწორედ ადამიანის ცნობიერი თავისუფალი მოქმედების პროდუქტია კულტურა.

რას ნიშნავს, რომ ადამიანი არის თავისუფალი, შემოქმედი არსება. რა კავშირშია ერთმანეთთან ადამიანის თავისუფლება და კულტურა?

საზოგადოების ისტორია, როგორც კ. მარქსი ამბობს, „ბუნების ისტორიის ნამდვილი ნაწილია, ბუნების ადამიანად გადაქცევა“. ადამიანთა ისტორიის პირველი წანამძღვარია მათ მიერ ბუნების გარდაქმნა, ბუნების შეცვლა თავიანთი მოთხოვნილებების შესაბამისად. ახასიათებს რა ბუნებასა და ადამიანს შორის კავშირს, ფ. ენგელსი წერს: „...სწორედ ბუნების შეცვლა ადამიანის მიერ, და არა მარტოდენ ბუნება როგორც ასეთი, წარმოადგენს ადამიანის აზროვნების უარსებითესსა და უახლოეს საფუძველს, და ადამიანის გონებაც იმდენად იზრდება, რამდენადაც ადამიანი ბუნების შეცვლას სწავლობდა“.³

ადამიანებს თავიანთი წარმოებითი საქმიანობით და შემეცნებითი მოღვაწეობით ცვლილება შეაქვთ ბუნებაში, აიძულებენ მას ემსახურონ საზოგადოების მიზნებს. განსხვავებით ცხოველებისაგან, რომლებიც იკმაყოფილებენ რა თავიანთ ფიზიოლოგიურ მოთხოვნილებებს, მუდმივად რჩებიან განვითარების ერთ დონეზე, ადამიანები ცდილობენ როგორც გარესსამყაროს, ისე საკუთარი თავის გარდაქმნას. გარემომცველი სამყაროსა და საკუთარი თავის შეცვლისაკენ მარადიული მიზანდასახული სწრაფვა ადამიანის ერთ-ერთი არსებითი თვისებაა. ადამიანის ამ გარდამქმნელი მოღვაწეობით იქმნება კულტურა — როგორც მატერიალური, ისე სულიერი კულტურა. ამ აზრით, „ადამიანის ისტორია სხვა არაფერია, თუ არა ადამიანის შესაძლებლობაში არსებული სხვადასხვა რიგის არსობრივ ძალთა რეალიზაციის პროცესი, რაც

კულტურის სხვადასხვა დარგის შექმნის პროცესს შეესაბამება. კულტურის ფენომენები ღირებულების მატარებელი არიან, ღირებულ საგნებს წარმოადგენენ... ღირებულია ის საგანი, რომელიც ადამიანის რომელიმე არსობრივ ძალას... აძლევს რეალიზაციის საშუალებას. ამიტომ ჩვენ შეგვიძლია ვთქვათ, რომ ისტორია, როგორც არსობრივ ძალთა რეალიზაციის ანუ კულტურის ქმნის პროცესი, ამავე დროს არის ღირებულ ფენომენთა შექმნის პროცესი.⁴

ადამიანების მიერ კულტურის ქმნის პროცესი ასახავს კულტურის შემქმნელთა განვითარების დონეს, მათი თავისუფლების ხარისხს, საერთოდ ადამიანის „გაადამიანურების“ თვითდამკვიდრების ხარისხს. ამას გულისხმობს ფ. ენგელსი, როცა ამბობს: „თავისუფლება მდგომარეობს ბუნებრივ აუცილებლობათა შემეცნებაზე დაყრდნობილ ბატონობაში თვით ჩვენ თავზე და გარეგან ბუნებაზე; ამიტომ იგი აუცილებლად ისტორიული განვითარების პროდუქტს წარმოადგენს. ცხოველთა სამეფოდან გამოყოფილი პირველი ადამიანები ყოველივე არსებითში ისევე არათავისუფალი იყვნენ, როგორც თვით ცხოველები; მაგრამ ყოველი ნაბიჯი წინ კულტურის გზაზე იყო ნაბიჯი თავისუფლებისაკენ“.⁵

მაშასადამე, ადამიანის სპეციფიკური თავისებურება, მისი თვისებრივი განსხვავება ყველა სხვა არსებისა თუ ნივთიანგან, იმაში გამოიხატება, რომ იგი ბუნებას გარდაქმნის ღირებულებათა მიხედვით და ამ გზით ქმნის სულიად ახალ სინამდვილეს — კულტურას. ხოლო ბუნების გარდაქმნა ღირებულებათა მიხედვით, თავის აუცილებელ პირობად, წინამძღვრად გულისხმობს ადამიანის თავისუფლებას, მის თავისუფალ და აქტიურ მოქმედებას. თავისუფალი, აქტიური მოღვაწეობა კი არის შემოქმედება: შემოქმედება არის ფენომენი, რომელიც ადამიანის აქტიური გარდამქმნელი მოღვაწეობის აუცილებელი მომენტია, თანაც ისეთი, რომელიც მის ადამიანურ სპეციფიკას განაპირობებს.

ადამიანთა მიერ სინამდვილის გარდაქმნა ზორციელდება იმის საფუძველზე, რომ ხდება სინამდვილის კანონზომიერების შემეცნება, სინამდვილის საგანთა და მოვლენათა არსების დადგენა. შემეცნება რთული, მრავალმხრივი პროცესია. ჭეშმარიტება მზამზარეულად როდი ეძლევა ადამიანს. ჭეშმარიტების დასა-

დგენად ადამიანმა ცნობიერების მრავალმხრივი აქტივობა უნდა განავითაროს. შემეცნება აუცილებლობით შეიცავს შემეცნების საგნისადმი სუბიექტის აქტიურ დამოკიდებულებას. შემეცნების პროცესში ადამიანის შემოქმედებითობა მელანდდება იმაში, რომ ხდება „ახალი კულტურული ღირებულებების, ახალი ცოდნის წარმოება...“ შემეცნება არა მარტო ახალი ცოდნის შემოქმედების წყაროა, არამედ იგი ადამიანის არსობრივ ძალების ფორმირების აუცილებელი კომპონენტია.⁶

მეცნიერული შემეცნების ისტორია ნათელჰყოფს იმ გარემოებას, თუ რა დიდი შემოქმედებითი წვა და ფანტაზიის გამოყენება იყო საჭირო, რათა ადამიანი ნაწილობრივ მაინც ჩაწვდომოდა სამყაროს საიდუმლოებას. ეს პროცესი ასახავს, თუ როგორ ვითარდებოდა თვით ადამიანი, როგორ წარმოებდა მისი ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი არსობრივი ძალის — შემეცნებითი უნარის გაშლაცანვითარება. ამ ზრით, შემეცნება როგორც სინამდვილის შემოქმედებითი ასახვა, წარმოადგენს არა მარტო ადამიანის პრაქტიკულ მოღვაწეობის წარმატებითი ფუნქციონირების პირობას, წინამძღვარს და, შესაბამისად, ადამიანის არსებობის შენარჩუნებისათვის აუცილებელ საშუალებას, არამედ ჭეშმარიტ თვითმიზანს — ადამიანის შემოქმედებითი უნარის, მისი პოტენციალების გამოვლენის სარბიელს.

მაშასადამე, სინამდვილისადმი ადამიანის თეორიული დამოკიდებულება, სინამდვილის თეორიული ათვისება გარკვეულ მიზანს ემსახურება. ადამიანის ცოდნის განვითარება ყოველთვის გარკვეული მიზნით წარიმართება. იგი მიზანდასახულ, შეგნებულ ხასიათს ატარებს. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ სულიერი კულტურის ისეთი მნიშვნელოვანი კომპონენტისათვის, როგორიც არის თეორიული შემეცნება, მეცნიერება — არსებითია შემოქმედების მომენტი.

ადამიანის მიმართება სამყაროსთან არ ამოიწურება მხოლოდ შემეცნებით. ადამიანი არა მარტო იმეცნებს საგნებს, არამედ გარკვეულ შეფასებას აძლევს მათ. ფასებს მათ იმისდა მიხედვით, თუ რა მიმართებაში არიან ესა თუ ის საგნები, მოვლენები ადამიანური ყოფიერების ამა თუ იმ ასპექტთან. თუ ჭეშმარიტებია შინაარსში არ აისახება ადამიანის ღირებულებ-

მითი მიმართება სინამდვილესთან, ადამიანის ესთეტიკური და ეთიკური მოღვაწეობის პრობლემაში ცენტრალური ადგილი ენიჭება ღირებულებით მომენტს. კულტურა ღირებულებათა რეალიზაციის პროცესია, რომლის დროსაც ადამიანი სხვა ინტერესებთან და მოთხოვნილებებთან ერთად, იკმაყოფილებს მისთვის ერთ-ერთი არსებითი ხასიათის მოთხოვნილებას — შემოქმედების მოთხოვნილებას. კულტურის სხვა კომპონენტთა შორის, ხელოვნება არის ის სფერო, სადაც ყველაზე ნათლად და აშკარად ვლინდება ადამიანის შემოქმედებითი ბუნება. მართალია, შემოქმედება არსებითია სულიერი კულტურის ყველა კომპონენტისათვის („შემოქმედება და აღმადგენა გეომეტრიაში ისევე საჭიროა, როგორც ხელოვნებაში“, — ამბობს პუშკინი), მაგრამ არის ერთი ასეთი მომენტიც: შემოქმედებისათვის მნიშვნელოვანი და არსებითია არა მხოლოდ ახლის ქმნა (ცხადია, არა ყოველგვარი ახლის შექმნა არის შემოქმედება), არამედ თავისუფლების ხაზისხიცი. ხელოვანის შემოქმედება მხოლოდ მისი შთავაზებისა და ფანტაზიის ნაყოფი როდია — ხელოვნება ახლის ქმნაა და ბაძვაც არის ამავე დროს, მაგრამ კულტურის სხვა ფენებთან შედარებით, ხელოვნებაში უფრო მაღალია თავისუფლების ხარისხი. როგორც ნ. პარტმანი მიუთითებს, მხატვრული თავისუფლება არ მისდევს რაიმე ჯერარსს, ის არ არის აუცილებლობის თავისუფლება, როგორიცაა ჯერარსობა. პირიქით, ის წარმოადგენს შესაძლებლობების თავისუფლებას. თუმცა, ესთეტიკური თავისუფლება როდინიშნავს თვითნებობას: შემოქმედს ის აძლევს სრულ თავისუფლებას შეიკრას იქ, სადაც ის მოისურვებს, მაგრამ მას შეუძლია ისურვოს მხოლოდ ის, რაშიც არის ერთიანობა და აუცილებლობა.

დებულება იმის თაობაზე, რომ ისტორიას ქმნიან ადამიანები, იმას ნიშნავს, რომ ადამიანთა მოქმედება-მოღვაწეობა ძირითადად სხვა არაფერია, თუ არა ახალი იდეალების დასახვა და ძველთა კრიტიკული უარყოფა და გადალახვა. ამ აზრით ამბობენ სწორედ, რომ ადამიანთა ცხოვრება როგორც მოქმედება, არის ახალი, თვისებრივად ახალი ყოფიერების ქმნა, ანუ შემოქმედება.

ყოველივე ეს კი, როგორც მართებულად აღნიშნავს ზ. კაკაბაძე, იმას ნიშნავს, რომ ხელოვნება, ხელოვნების ნაწარმოებები,

ცხოვრების ახალი იდეალის დასახვისა და ძველის კრიტიკული გადალახვის, ანუ ისტორიის ქმნის თავდაპირველი აქტია და მართლაც, ეს შესრულებულის უბრალო განმეორება; ხელოვნება ახალი სინამდვილის ქმნაა იმდენად, რამდენადაც ახალ იდეალს დასახული სახით კი არ ჰპოვებს და იმეორებს, არამედ თვითონ სახავს.

ამიტომაც არის, რომ ხელოვნება მიჩნეულია სულიერი კულტურის ისეთ კომპონენტად, რომელშიც ყველაზე თვალნათლივ ვლინდება ადამიანის შემოქმედებითი ბუნება.

თუ მეცნიერებისა და ხელოვნების შემთხვევაში შედარებით ნათელი და აშკარა ჩანს კულტურის ამ კომპონენტთა ორგანული კავშირი შემოქმედებასთან, ზნეობის, ზნეობრივი ღირებულებებისა და შემოქმედების ურთიერთობის საკითხის ანალიზი უფრო რთულია. საკითხი აქ ასე დგება: იქმნებოდნენ თუ არა ახალი ზნეობრივი ღირებულებანი ადამიანის განვითარებასთან ერთად და გამოხატავდნენ თუ არა ისინი ადამიანთა ურთიერთობების ჰუმანიზაციის უფრო მაღალ დონეს. ამას უკავშირდება აგრეთვე საკითხი იმის შესახებ, არის თუ არა შემოქმედებითი ხასიათის არა მხოლოდ ახალი ღირებულებების შექმნის პროცესი, არამედ ამავე დროს მათი ათვისებაც.

ამჟამად ჩვენს მიზანს არ შეადგენს ამ საკითხთა დაწვრილებითი განხილვა. აღვნიშნავთ მხოლოდ შემდეგს: ის ზნეობრივი ნორმები, ღირებულებანი, რომლებიც ადამიანთა ურთიერთობებს არეგულირებენ კაცობრიობის განვითარების თანამედროვე ეტაპზე, ადამიანების გაჩენისთანავე, იმავეითვე, მზამზარეული სახით როდინიშნავს ახალი ზნეობრივი ღირებულებების შექმნა ხანგრძლივი, მრავალსაქტოვანი პროცესია. ეს არის ადამიანთა „ზნეობრივი ბრძოლა“ ძველი, უვარგისი ზნეობრივი ღირებულებების წინააღმდეგ, ახალი და უფრო მაღალი ზნეობრივი ღირებულებების დამკვიდრებისათვის. ისტორია იცნობს არა მხოლოდ უდიდესი მეცნიერული აღმოჩენებისა და ხელოვნების შედეგების ავტორებს, არამედ ამავე დროს ახალი ზნეობრივი ღირებულებების დამამკვიდრებელ გენოსებსაც, ისეთ ადამიანებს, რომელთა მთელი ცხოვრება და მოღვაწეობა მათ მიერვე დამკვიდრებული ზნეობრივი ღირებულებების მიხედვით საკუთარი თავის შემოქმედების ბრწყინვალე ნიმუშს წარმოად-

გენდა. „ზნეობრივ რევოლუციასაც ჰყავს თავისი უსახელო გმირები, რომლებიც ყოველ დღე იბრძვიან ადამიანთა ცხოვრების ახალი პრინციპების დამკვიდრებისათვის, და თავისი გამოჩენილი მოღვაწეებიც, ისეთი მოღვაწეები, როგორიც იყვნენ, მაგალითად, ლევ ტოლსტოი ან ალბერტ შვაიცერი არა მარტო მხატვრულ ნაწარმოებებსა და ფილოსოფიურ კონცეფციებს ქმნიდნენ, ისინი ზნეობრივი „გმირები“, ზნეობის სფეროში შემოქმედებიც იყვნენ“.⁷

მართალია, „ზნეობრივი ბრძოლის“ გზაზე კაცობრიობამ არაერთი ისეთი ზნეობრივი ღირებულება, ნორმა შექმნა, რომლებიც განვითარების გარკვეულ საფეხურზე თვითონვე უარყო და ამ მხრივ საერთო ცვალებადობას, ღირებულებათა მონაცვლეობას აქვს ადგილი, მაგრამ მიუხედავად ამისა, კაცობრიობის ისტორიაში იქმნებოდა ისეთი ზნეობრივი ღირებულებებიც, რომელნიც არ კარგავენ თავიანთ მნიშვნელობას მანამდე, სანამ იარსებებს ადამიანი, როგორც ზნეობრივი არსება. ასეთ ღირებულებათა რიგს უნდა მივაკუთვნოთ ის ღირებულებანი, რომლებიც სამყაროში ადამიანის ადგილს გამოხატავენ, საკუთარი გვარეობითი არსის მიხედვით მოქმედი ადამიანის ცხოვრებასა და მოქმედებას შეესატყვისებთან.

კულტურისა და შემოქმედების ურთიერთობის ანალიზი საგანგებო კვლევის საგანია. ჩვენი მიზანი სულაც არ იყო ამ საკითხის დაწვრილებითი და ამომწურავი განხილვა. ჩვენ მხოლოდ მოკლედ მივანიშნეთ იმ გარემოებაზე, რომ კულტურისათვის აუცილებელი, ორგანული მომენტია შემოქმედება. რომ კულტურა აუცილებლობით გულისხმობს პიროვნების თავისუფალ, აქტიურ შემოქმედებით მოღვაწეობას.

აქვე უნდა აღინიშნოს კიდევ ერთი მნიშვნელოვანი გარემოება: თავისუფალი, აქტიური და შეგნებული მოქმედება ანუ შემოქმედება მხოლოდ გენიალური მეცნიერული აღმოჩენის გაკეთება და ხელოვნების შეღწერა შექმნა როდია, როგორც მართებულად აღნიშნავს ო. ჯიოვეი ნაშრომში „კულტურა და საზოგადოებრივი ურთიერთობა“, ადამიანი ყოველ ნაბიჯზე ექცევა ისეთ ვითარებაში, რომლებიც მისგან დამოუკიდებელი გადაწყვეტილების მიღებას, შემოქმედებას მოითხოვს. შემოქმედება მარტო კულტურ-

რის შექმნა კი არ არის, არამედ, აგრეთვე, მისი ათვისება. ასე მაგალითად, მხატვრული ნაწარმოების ნამდვილი აღქმისათვის მხატვრულბელა თანაგრძნობა, თანაგანცდა, რომელიც იმას უნდა ეხმარებოდეს, რასაც ხელოვანი განიცდიდა ნაწარმოების შექმნისას. ასევე მეცნიერების ათვისება არ არის მხოლოდ გარკვეული შედეგებისა და ფორმულების დამახსოვრება: ის იმ გზის წარმოდგენასაც გულისხმობს, რომელსაც ამ შედეგებამდე მივყავართ. ანალოგიური ვითარება გვაქვს ზნეობის, ზნეობრივი ღირებულებების შემთხვევაშიც: ცალკეული პიროვნების მიერ ზნეობრივი, მორალური ნორმების მიხედვით თავისი ცხოვრების წარმართვა შემოქმედების მომენტს შეიცავს. ჯერ ერთი, ზოგადი ფორმით გამოხატული ზნეობრივი პრინციპები კონკრეტული ზნეობრივი საეციელის განხორციელებისას, სათანადო დაკონკრეტებას მოითხოვს. ამასთან ერთად, ხშირად, კონკრეტული სიტუაციის დროს, საჭირო ხდება ერთნაირი რანგის ღირებულებათა შორის არჩევის გაკეთება. ყოველივე ეს პიროვნებისაგან მოითხოვს ზნეობრივი სიტუაციის მრავალმხრივ გათვალისწინებას, ობიექტური გადაწყვეტილების მიღებას ზნეობრივი ღირებულებების არჩევისა და განხორციელების პროცესში. ანუ, ადამიანის კულტურის მაჩვენებელია ის, თუ რამდენად თავისუფლად და დამოუკიდებლად იღებს გადაწყვეტილებას და შეგნებულად განსაზღვრავს თავის ქცევას.

მაშასადამე, ადამიანის თავისუფალი, შემოქმედებითი ბუნება ვლინდება ადამიანური მოღვაწეობის ისეთ ფორმებში, როგორიცაა შემეცნებითი, ესთეტიკური, ეთიკური მოღვაწეობანი. მაგრამ კულტურისა და პიროვნების ურთიერთობის უფრო სრული განხილვა მოითხოვს კიდევ სხვა მომენტების გათვალისწინებას. ერთ-ერთი ასეთი მომენტი არის შემდეგი: პიროვნებისა და კულტურის ურთიერთდამოკიდებულება გაშუალებულია ისეთი ფუნქციონით, როგორიცაა შრომა. მართალია, შრომისა და კულტურის სფეროები ერთმანეთს არ ემთხვევიან, მაგრამ ჯერ ერთი, შრომის პროცესის განხორციელების ხერხები და ღონე აუცილებლად მიეკუთვნება კულტურას. უკვე ამდენად, შრომისა და კულტურის სფეროები ჰყვებიან ერთმანეთს. გარდა ამისა, შრომაც და კულტურაც წარ-

მოადგენენ ადამიანის არსებობის უზრუნველყოფისათვის საშუალებას. ამიტომ ორივეს გარკვეული ღირებულებითი მნიშვნელობა აქვს ადამიანისათვის. ის, რითაც შრომა და კულტურა ღირებულებითი მნიშვნელობის მქონეა ადამიანისათვის, არის მოქმედება; შემოქმედება იმ აზრით, რომ როგორც კულტურა, ისე შრომა წარმოადგენენ ადამიანის არსობრივი ძალების გამოვლენის ასპარეზს. ამას გულისხმობს კ. მარქსი, როცა ამბობს: „...მრეწველობის იატორია და მისი შესაბამისი მრეწველობის საგნობრივი ყოფიერება არის ადამიანის არსობრივ ძალთა გაშლილი წიგნი, ჩვენს წინაშე გრძნობადად მოცემული ადამიანური ფსიქოლოგია, რომელსაც დღემდე მხოლოდ სარგებლიანობის კუთხით განიხილავდნენ და არა ადამიანის არსებასთან კავშირში“. 8 კ. მარქსის ამ სიტყვებში ნათლადაა მოცემული ადამიანისათვის შრომის მნიშვნელობა, რაც მხოლოდ იმაში როდერ მდგომარეობს, რომ ადამიანი შრომით მოიპოვებს საარსებო საშუალებებს, შრომით იმკვიდრებს თავს სამყაროში, არამედ იმაში, რომ შრომის მეშვეობით ადამიანი ქმნის თავის თავს, როგორც ადამიანს, გაშლის და განავითარებს თავის არსობრივ ძალებს.

როგორც საყოველთაოდ ცნობილია, კულტურა ადამიანური შრომის, ადამიანის მოღვაწეობის შედეგს წარმოადგენს. „შრომა, როგორც შრომის ობიექტთან ადამიანის დამოკიდებულება, როგორც ადამიანსა და ბუნებას შორის მიმდინარე პროცესი, შეიძლება ყოველთვის განვიხილოთ როგორც ორმხრივი პროცესი. ჯერ ერთი, ეს არის ობიექტური პროცესი, რამდენადაც ჩვენ განვიხილავთ ცვლილებებს, რომელთაც განიცდის საგანი, როგორც შრომის ობიექტი; სახელდობრ შრომის ობიექტი იღებს სხვა ფორმას და იძენს სხვა თვისებებს. მეორეც, ეს არის სუბიექტის მოღვაწეობა, სუბიექტური პროცესი, რადგან ჩვენ ამ პროცესს განვიხილავთ სუბიექტის მიერ განხორციელებულ მოქმედებათა, ინდივიდის მიერ შინაგანი სუბიექტური ენერგიის ხარჯვისა და იმ სუბიექტური მიზნის მხრივაც, რომლის განხორციელებასაც ემსახურება შრომითი მოღვაწეობა“. 9

შრომის შედეგად შექმნილი პროდუქტის თვისებები არსებითად განსხვავდებიან ბუნებაში მოცემული საგნებისაგან. შრომის პროდუქტი ახალ თვისებებს იძენს მისი შემქმნე-

ლის — ადამიანის წყალობით. „შრომის პროდუქტი — ეს ისეთი ობიექტია, რომელიც ატარებს ადამიანის მიერ წინასწარგანზრახვით მისთვის მინიჭებულ სასარგებლო თვისებებს და რომელიც, მაშასადამე, ასრულებს ადამიანისათვის სასარგებლო საზოგადოებრივ ფუნქციებს“. 10

შრომით შექმნილ საგანთა სამყარო განსხვავდება ბუნებაში მოცემულ საგანთაგან: „შრომის პროდუქტების სამყარო... ბუნების ობიექტისათვის დამახასიათებელი მიზეზობრივი აუცილებლობის გარდა, ექვემდებარება აგრეთვე მიზანდასახულობის კანონზომიერებასაც... შრომის პროდუქტი არის აუცილებლობისა და მიზანდასახულობის, თავისუფლების ერთიანობა, რადგან იგი იქმნება ობიექტურად არსებული ადამიანების მიერ რეალურ ობიექტებზე ზემოქმედებით, ობიექტური მოღვაწეობის შედეგად... მაგრამ ამავე დროს შრომის პროდუქტი წარმოადგენს სუბიექტივირებულ ობიექტს, რამდენადაც მასში განხორციელებულია შემქმნელის შენეებული მიზანი, შემქმნელისა, რომელმაც შრომის პროდუქტში შეიტანა თავისი სუბიექტურობის, თვითობისა და ნების გარკვეული ნაწილი... სხვაგვარად რომ ვთქვათ, შრომის პროდუქტში რაღაც ზომით განხორციელებულია „თავისუფალი აუცილებლობა“... რეალურებულია მიზეზობრიობისა და მიზნობრიობის ერთიანობა“. 11

მაგრამ შრომა მხოლოდ გარკვეულ პირობებში შეიძლება იყოს „თავისუფალი აუცილებლობის“ განხორციელება. კერძოდ, შრომის პროდუქტი მხოლოდ იმ შემთხვევაში იქნება „თავისუფალი აუცილებლობის“ განხორციელება, თუ იგი წარმოადგენს თავისუფალი შრომის პროდუქტს. რომ არა ყოველგვარი შრომა უწყობს ხელს პიროვნების თვითდამკვიდრებას, მისი არსობრივი ძალების გაშლასა და განვითარებას, ამის ბრწყინვალე ნიმუშია კ. მარქსის მიერ კერძო საკუთრების პირობებში მუშის შრომის გაუცხოების ანალიზი.

გაუცხოების პირობებში შრომა იქცევა მხოლოდ თვითშენახვის საშუალებად. ვიტალური, თვითშენახვის ინტერესები იქცევიან ერთადერთ და უკანასკნელ მიზნებად, ადგილი აქვს დანიი ინტერესების ქრობას. ეს კი იმას ნიშნავს, რომ ადამიანი, ცხოველის მსგავსად, შიშველი მომხმარებელი ხდება. ვითარდება ცალმხრივად. ასეთ პირობებში

მაღალი ადამიანური გრძნობებისა და ინტერესების ადვილს იკავებს ფლობის გრძნობა, ასე ცალმხრივად განვითარებული ადამიანისათვის საინტერესო ხდება მხოლოდ ის, რისი ფლობა და მოხმარებაა შესაძლებელი. აქედან კი სრულიად ლოგიკურად გამომდინარეობს ის, რომ მომხმარებლური ინტერესი, ფლობის გრძნობა, ვრცელდება არა მარტო საგნებზე, არამედ ადამიანებზეც. გაუცხოებული შრომის პირობებში ერთი ადამიანი მეორეს თვლის არა მის ტოლფასოვან, ღირსელებით შემკულ ადამიანად, არამედ საკუთარი ინდივიდუალისტური მოთხოვნილებების დაკმაყოფილების საშუალებად.

გაუცხოებული შრომისა და კერძო საკუთრების ურთიერთდამოკიდებულების ანალიზის შედეგად მარქსი, მიღის დასკვნამდე, რომ დადებითი გაუქმება კერძო საკუთრებისა არის დადებითი გაუქმება ყოველგვარი გაუცხოებისა, ანუ, რელიგიიდან, ოჯახიდან, სახელმწიფოდან და ა.შ. ადამიანის დაბრუნება თავისი ადამიანური, საზოგადოებრივი ყოფიერებისადმი. კ. მარქსის მიხედვით, შრომის გაუცხოების მოსახსნელად საზოგადოების ძირეული გარდაქმნაა საჭირო. მაგრამ საზოგადოების გარდაქმნით (კერძო საკუთრებაზე დამყარებული საზოგადოებრივი ურთიერთობების ლიკვიდაციით) როდი წყდება საბოლოოდ შრომის გარდაქმნის ამოცანა. საქმე ის არის, რომ შრომა იმდენად ძირეულად უნდა გარდაიქმნას, რომ იქცეს არაშრომად.

კ. მარქსის ეს დებულება შემდეგნაირად უნდა გავიგოთ: შრომა, ჩვეულებრივ, უპირისპირდება თავისუფალ დროს. თუ შრომის პროცესში ადამიანი საზოგადოებრივი, წარმოებითი ურთიერთობით არის შეზღუდული, ამის საპირისპიროდ, თავისუფალ დროს მას შეუძლია რაც მოესურვება, ის აკეთოს; თავისუფალ დროს ადამიანი გამოიყენებს თავისი უნარების განვითარებისათვის, „ძალათა განახლებისათვის“, ხოლო შრომის პროცესში ამ უნარებს მოიხმარს. შრომის „არა-შრომად“ გადაქცევა იმას ნიშნავს, რომ აზრი დაეკარგება შრომისა და თავისუფალი დროის დაპირისპირებას. როგორც შრომა, ისე არაშრომა ადამიანის უნარების, მისი თავისუფალი მოღვაწეობის გამოვლენა იქნება. სწორედ ასეთი შრომა შეიძლება მივიჩნიოთ ადამიანის არსების გამოვლენად და არა ყოველგვარი შრომა. შემდგომში, კულტურის მონაპოვართა სისტემატური დანერგვა წარმოების

პროცესში, თანდათან უზრუნველყოფს შრომის განთავისუფლებას არამეომკმედობრივი ფუნქციებისაგან, ასევე თანდათან შეიცვალა თავისუფალი და სამუშაო დროის თანაფარდობა — სულ უფრო შემცირდება აუცილებელი სამუშაო დროის რაოდენობა და შეიქმნება პირობები შრომის არაშრომად გადაქცევისათვის. პიროვნების სიმდიდრის მაჩვენებელი, როგორც მარქსი აღნიშნავს, იქნება არა სამუშაო, არამედ თავისუფალი დროის სიდიდე, როდესაც შრომის პროცესი და თავისუფალი დრო ერთნაირად იქნება ადამიანის ყველა უნარის გამოვლენისა და განვითარების ასპარეზი და საზოგადოებრივი სიმდიდრის წყარო. ადამიანის ისეთივე მოთხოვნილება იქნება შრომისა, როგორი მოთხოვნილებაც გააჩნია საერთოდ შემოქმედების, როგორც ადამიანური უნარების გამოვლენის ასპარეზისა. ამ აზრით ამბობს მარქსი, რომ შრომა გადაიქცევა სასიცოცხლო მოთხოვნილებად. რაც, რა თქმა უნდა, არ ნიშნავს იმას, რომ შრომა აღარ იქნება საზოგადოების არსებობის უზრუნველყოფის საშუალება, არამედ იმას, რომ ცალკეული ადამიანისათვის შრომითი მოქმედების მიზანი იქნება უკვე არა თავისი საკუთარი არსებობის უზრუნველყოფა, არამედ სპეციფიკური მოთხოვნილების — შრომის მოთხოვნილების დაკმაყოფილება.

მართალია, სოციალისტურ საზოგადოებაშიც ჯერ კიდევ ყველა პირობა როდია შექმნილი იმისათვის, რომ „შრომა არაშრომად იქცეს“ და, მაშასადამე, გაუცხოება სრულიად გაუქმდეს, მაგრამ ზემოთ ნათქვამიდან ნათელი უნდა იყოს, რომ ეგზისტენციალისტების თვალსაზრისი ყოველგვარი საზოგადოების, როგორც პიროვნების გაუცხოების ძირითადი წყაროს შესახებ, არაა სწორი. ეგზისტენციალისტები, როგორც ცნობილია, ამტკიცებენ, რომ კოლექტიურობის ყოველგვარ ტენდენციას, ნებისმიერი საზოგადოება, როგორი სოციალური წყობაც არ უნდა იყოს — დემოკრატიული, ფაშისტური თუ სოციალისტური — ერთნაირად უწყობს ხელს პიროვნების გაუცხოებას, დეპერსონალიზირებას, ადამიანის აუტენტურობის (პიროვნულობის, მთლიანობის) დაკარგვას.¹² საყოველთაო უცნობილია აგრეთვე ეგზისტენციალისტთა საყვედური მარქსიზმის მიმართ იმის თაობაზე, რომ თითქმის მარქსიზმში პიროვნება ან საერთოდ უყურადღებოდ არის დატოვებული

ლი, ან იგი მთელი თავისი ინტერესებით ეწირება საზოგადოებას. ეგზისტენციალისტები თვლიან, რომ მარქსიზმში პიროვნება, მთლიანად საზოგადოებით არის განსაზღვრული.

მარქსიზმის მიხედვით, მართლაც „ადამიანის არსება არის საზოგადოებრივ ურთიერთობათა ერთობლიობა“, მხოლოდ კოლექტივში (სხვებთან ერთად) ღებულობს ყოველი ინდივიდი იმის საშუალებას, რომ თავისი ნიჭი ყოველმხრივ განავითაროს. მარქსიზმში პიროვნების ჩამოყალიბებაში უდავოდ დიდ მნიშვნელობას ანიჭებს საზოგადოებას, მაგრამ არც იმის უგულებელყოფა შეიძლება, რომ მარქსიზმს პიროვნების ყოფიერება, მისი თავისებურებანი მთლიანად საზოგადოების ყოფიერებაზე არ დაჰყავს. ეს თეორია აღიარებს და თვლის, რომ პიროვნებისეული ყოფიერების სტრუქტურა შედარებითი დამოუკიდებლობით ხასიათდება და ზეგავლენასაც კი ახდენს საზოგადოებრივ ურთიერთობათა თავისებურებაზე. ამიტომაც, საზოგადოებისაგან ადამიანური ყოფიერების შედარებითი დამოუკიდებლობის იგნორირება, პიროვნების სპეციფიკის სრული დაყვანა საზოგადოებაზე, რასაც ეგზისტენციალისტები და ბუტყუაზიული ფილოსოფიის სხვა წარმომადგენელნი მიაწერენ მარქსიზმს, მარქსიზმის ვულგარიზაციაა და არა მარქსიზმი.

სხვა საკითხია, რომ საზოგადოებაში ზოგჯერ ადამიანთა ინტერესები ცალმხრივად არის წარმართული, რაც ქმნის პირობებს ადამიანის გაუცხოებისათვის და ძირითადად ასეთი ვითარება ბუტყუაზიულ საზოგადოებაში. საზოგადოებაში ადამიანთა ინტერესებისა და მიზნების ცალმხრივად წარმართვა კი ამანჩავს თვით კულტურას, რაც უწინარეს ყოვლისა, იმაში გამოიხატება, რომ კულტურა ადამიანის არსებით მისწრაფებებს კი აღარ ემსახურება, არამედ ამ მისწრაფებათა საშუალებასაც.

სწორედ საზოგადოების ინტერესთა ცალმხრივად წარმართვას ასახავს თვალსაზრისი, რომელიც თვლის, რომ კულტურის კომპონენტებიდან უმთავრესია მეცნიერება. რამდენადაც მეცნიერება და მისი მატერიალური გამოხატულება — ტექნიკა წარმოადგენს მატერიალური სიმდიდრის ზრდის პირობას. ამიტომაც, საზოგადოება, რომელიც მატერიალური ფასეულობის ზრდას აქცევს უმთავრეს ყურადღებას, სულიერი კულტურის კომპონენტთაგან მხოლოდ მეცნიერებას აფა-

სებს. შესაბამისად, მეცნიერება, მეცნიერულ მოღვაწეობა ითვლება საქმედ, ხოლო კულტურის სხვა სფეროების ღირებულება ექვემდებარება.

ცხადია, მეცნიერებაზე ორიენტაცია კულტურისათვის სრულიად ბუნებრივია, თანაც ჩვენს საუკუნეში, მაგრამ როგორც ვერნერ ჰაიზენბერგი აღნიშნავს სტატიაში „ბუნების გოეთესეული ზატი და ტექნიკურ-მეცნიერული სამყარო“, რაციონალური ანალიზის სასარგებლოდ არ უნდა „მოვამთოთ“ სინამდვილის წვდომის ყველა დანარჩენი ორგანო... „საპიროა სინამდვილეს მიეწვდეთ ჩვენს ხელთ არსებული ყველა ორგანოთი და გვეჩუროდეს, რომ ეს სინამდვილე მაშინაც უმთავრესს — „ერთს, კეთილს, ჭეშმარიტს“ — გამოსახავს“.¹³

ამავე სტატიაში, რომელიც სინამდვილისათვის მხატვრული და თეორიული ფორმების ურთიერთობის გოეთესეული გაგების ანალიზს ეძღვნება, ვ. ჰაიზენბერგი ასეთ დასკვნას აკეთებს: „თანამედროვე ბუნების მეცნიერება... გვაწვდის ცოდნას, რომლის სასწრაფო მთლიანობაში ექვს არ იწვევს; ტექნიკა კი საშუალებას გვაძლევს ეს ცოდნა შორსმომავალი მიზნებისთვისაც გამოვიყენოთ. მაგრამ მიღწეული წინსვლა ღირებულების შემცველია თუ არა, ამით ვერ გადაწყდება. ამას გადაწყვეტს ის წარმოდგენები ღირებულების შესახებ, რითაც ხელმძღვანელობენ ადამიანები მიზნის დასახვის დროს. ხოლო ეს წარმოდგენები ღირებულების შესახებ არ მომდინარეობს თვით მეცნიერებიდანაც“.¹⁴

თანამედროვე მეცნიერულ-ტექნიკური რევოლუციის პირობებში, მეცნიერებისა და ტექნიკის უპრეცედენტო განვითარების ეპოქაში, კიდევ უფრო ნათლად გამოიკვეთა ბუტყუაზიული საზოგადოებისათვის დამახასიათებელი რაციონალიზობის ტენდენცია, ანუ გონების ფეტიშიზაციის ტენდენცია, რაც ხშირად ირაციონალიზმამდე მიდის. ამ პრობლემის საინტერესო ანალიზია მოცემული ფრანკფურტის სოციალური ფილოსოფიის სკოლის წარმომადგენელთა, კერძოდ კი, ან სკოლის ერთ-ერთი ფუძემდებლის მაქს ჰორკჰაიმერის ნაშრომებში. წიგნში „ინსტრუმენტული გონების კრიტიკისათვის“ მ. ჰორკჰაიმერი ასე მსჯელობს: „თუ წინათ სიკეთის, სამართლიანობის და სხვა იდეების მეტაფიზიკურ პიპოსტაზირებას ახდენდნენ, უფრო

შპირად კი ღმერთის ავტორიტეტს ეფუძნება მათი უფლებამოსილება, ახლა როცა ყველაფერი გონების, რაციონალურობის პრინციპს უნდა დამყაროს, ხოლო რადგან რაციონალურობა სარგებლიანობაზე დაყვანილი, ყველაფერი განიხილება როგორც საშუალება, მიზნების შესახებ და აღარ ისმის საკითხი. აღარ არსებობს მიზანი თავისთავად; უაზრობად ცხადდება დისკუსია იმის შესახებ, თუ რომელ მიზანს მივაკუთვნოთ უპირატესობა სხვებთან შედარებით. აღარ აინტერესებთ, რა აზრი აქვს იმას, რისთვისაც ეს თუ ის სასარგებლოდ ცხადდება“.¹⁵

მ. ჰორკჰაიმერის მიხედვით, ასეთ პირობებში იდეები შინაარსს კარგავენ. ისინი ცარიელ ფორმებად, „ნაპუქებად“ გვევლინებიან, რომელთა ჰეგელიანობაზე აღარ ლაპარაკებენ. გონების სუბიექტივაციასთან ერთად, ხდება მისი ფორმალიზაცია, რასაც თავისი შორს მიმავალი თეორიული და პრაქტიკული შედეგები აქვს: ეთიკის ან პოლიტიკის პრინციპები იმის მიხედვით კი არ ფასდებიან, თუ რამდენად შეესაბამებიან ისინი სინამდვილეს, არამედ იმის მიხედვით, თუ რამდენად ევლემიან ისინი არსებული ცხოვრების წესს. შეგუება, ადაპტაცია რაციონალურობის ერთადერთი საზომი ხდება, იმას კი აღარ იძიებენ, თუ რამდენად არის გამართლებული ის, რისადმი შეგუებულად ან შეუსაბამოდ რაიმეს აცხადებენ“.¹⁶

რაც უფრო ფორმალიზებული და ინსტრუმენტალიზებული ხდება იდეები, მით უფრო ნაკლებად მოჩანს მათში აზრი საკუთარი მნიშვნელობით. ისინი ისევე განიხილებიან სარგებლიანობის თვალსაზრისით, როგორც ნივთები, მანქანები, რის შედეგადაც ხდება მათი განვითარება, ავტომატიზაცია — ამბობს მ. ჰორკჰაიმერი.

კიდევ რა შედეგები მოსდევს გონების ფორმალიზაციას? აყენებს კითხვას მ. ჰორკჰაიმერი და შემდეგნაირად პასუხობს: „სამართლიანობა, თანასწორობა, ბედნიერება, ტოლერანტობა და სხვა მსგავსი იდეები, რომლებიც წინა საუკუნეებში გონების მიერ იყვნენ სანქციონირებულნი, კარგავენ გონით საფუძველს. სამართლიანობა და თავისუფლება რომ უსამართლობასა და ჩაგვრაზე კარგია, ამის მტკიცება ისევეა შეუძლებელი ინსტრუმენტული გონებისათვის, როგორც იმის დაჩემება, რომ წითელი ლურჯზე უფრო მშვენიერია. ასევე უაზრობაა და შეუძლებელი

ხდება იმის მტკიცება, რომ ერთი რამე ღმერთს უფრო ახლოსაა ღმერთთან, ვიდრე სხვა რამე, რომელიმე რელიგია ან ფილოსოფია უკეთესია მეორეზე“.¹⁷

გონების ამგვარი ინტერპრეტაციის დროს ხელოვნებასაც ეკარგება აზრი, სოციალური შინაარსი. იგი მთლიანად ნეიტრალიზებულია. ჩვეულებრივ, საშუალო მაყურებლისათვის, იმათთვის, ვისთვისაც აზრი დაეკარგა სამართლიანობისა და სხვა იდეებს, გაუგებარი იქნება ბეთჰოვენის „ჰეროიკული სიმფონიის“ მნიშვნელობა. ასეთი მსმენელისთვის ეს ნაწარმოები წარმოადგენს პროგრამის კომენტატორის შენიშვნათა ილუსტრაციას, — აღნიშნავს მ. ჰორკჰაიმერი.

მასსადავად, ხელოვნებაც პოლიტიკისა და რელიგიის მსგავსად, ჰეგელიანობის საკითხისაგან დაცილებული ხდება, იქცევა ერთ-ერთ ისეთ ნივთად, რომელიც უბრალოდ უნდა ნახო, მოისმინო, წაიკითხო, რამდენადაც რომელიმე სოციალური ჯგუფის წარმომადგენელი ხარ.

გონების ინსტრუმენტულმა გაგებამ, როგორც მ. ჰორკჰაიმერი მიუთითებს, ლოგიკურად გამოიწვია მეცნიერებისადმი ბრმა რწმენა და ფილოსოფიაშიც იმ მიმართულების საფუძვლები განამტკიცა, რომლებიც პოზიტივიზმად იწოდება და, რომლის მიხედვითაც, ფილოსოფია მეცნიერების უბრალო დანამატია, მეცნიერების მონაპოვართა უბრალო განმარტებაა. ამით მ. ჰორკჰაიმერი მართებული მიაჩნებს პოზიტივისტური სციენტიზმის ნაკლებ — მეცნიერების როლის ფეტიშიზაციის ტენდენციას.

დაბოლოს, მ. ჰორკჰაიმერის აზრით, გონების ინსტრუმენტული გაგებისათვის ერთი უცნაურობაც არის დამახასიათებელი: რამდენადაც ამგვარი გაგებით, გონებას სუბიექტის მიზნებისათვის საშუალებების შემოთავაზება ევალება მხოლოდ, ის სამყაროს უყურებს როგორც მასალას, რომელიც სუბიექტმა თავისი მიზნების შესაბამისად უნდა დაიმორჩილოს და არა როგორც შემეცნების საგანს. მაგრამ რამდენადაც ინსტრუმენტული გონება აუქმებს იმ ღირებულებებს და იდეებს, რომლებიც სუბიექტის ავტონომიის საფუძველს უნდა შეადგენდნენ, ამით ის სუბიექტსაც აუქმებს.

ამდენად, ბუნებაზე სუბიექტის გაბატონების პრინციპიდან ქრება სუბიექტი და ბუნება, — რჩება მხოლოდ ბატონობა. ბატონობა

ბატონობისათვის ადამიანის მოქმედების მიზანი ხდება და ეს თვით ადამიანზეც ვრცელდება, რამდენადაც ადამიანის გაბატონება ბუნებაზე, ადამიანის ადამიანზე გაბატონებას უკავშირდება: „ადამიანის მისწრაფებათა ისტორია — დამორჩილოს ბუნება — არის აგრეთვე ადამიანის მიერ ადამიანის დამორჩილების ისტორია“.¹⁸

გონების ინსტრუმენტული გაგება, რაც გონების კრიზისის, მისი წინააღმდეგობების გამწვავების გამომახტველია, მ. ჰორკაიმერის მიხედვით, წარმოადგენს ინდივიდისა და ინდივიდუალიზმის კრიზისის გამოხატვასაც.

ეს ვითარება ამჟამად კარგადაა გაცნობიერებული თანამედროვე დასავლეთის საზოგადოებაში, მაგრამ ჰორკაიმერის დამსახურება ის არის, რომ მან ერთ-ერთმა პირველმა გაამხვილა ყურადღება ამ საკითხზე. თუმცა კრიზისის სოციალური საფუძვლის ჩვენება ვერ შეძლო და, შესაბამისად, ვერც ამ კრიზისიდან თავის დაღწევის გზა დასახა, ხოლო კრიზისის საფუძვლების მისეული ანალიზი და კრიტიკა აბსტრაქტულია, მაგრამ მეტად მნიშვნელოვანია ინსტრუმენტული გონების ჰორკაიმერისეული ანალიზი იმ მხრივ, რომ ნათელს ხდის, თუ რა შედეგები შეიძლება მოჰყვეს საზოგადოებაში კულტურის უმთავრესად ქონაზე, ფლობაზე ორიენტირებას. რა თქმა უნდა, ქონაზე ორიენტირება უცხო არ არის კულტურისათვის, მაგრამ მხოლოდ ქონაზე ორიენტირება ადამიანს „ზოოლოგიური“ ინდივიდუალიზმისაკენ ეწევა, მაშინ როცა კულტურის ნამდვილი დანიშნულება, როგორც ზემოთ არაერთგზის აღინიშნა, ის არის, რომ ემსახურებოდეს ადამიანის არსებით მისწრაფებებსა და მიზნებს: კულტურა ადამიანის გაადამიანების ღონეს გამოხატავს. როგორც თ. მანი ამბობს, „კულტურა ადამიანურობის სინონიმია“. ამიტომაც, კულტურისათვის არსებითია ყოფაზე ორიენტირება. თუ ქონაზე ორიენტირება ადამიანს ფაქტურად ინდივიდუალიზმისაკენ მიმართავს, ყოფაზე ორიენტირებული კულტურა ადამიანურობაზეა მიმართული.

მ. ჰორკაიმერის მსგავსად, თ. ადორნოც, თანამედროვე ცივილიზაციისა და კულტურის ძირითად ნაკლად მის სციენტისტურ ორიენტაციას მიიჩნევს, რაც თ. ადორნოს აზრით, ინდივიდის თავისუფლების შემზღუდველ მოვლენას წარმოადგენს. სწორედ ინდივიდის თავისუფლების დამაბრკოლებელ

ფაქტორად გვევლინება კულტურა იმ საზოგადოების მიხედვითაც, რომელიც კულტურას „აფირმატივული“ (დადასტურებელი) ხასიათის მოვლენად თვლის. ასეთი თვალსაზრისი აქვს გამოთქმული პ. მარკუზეს, რომლის ძირითად დებულებათა ანალიზი მოცემულია ო. ჯიოვეის სტატიაში „კულტურა და საზოგადოებრივი ურთიერთობა“, სადაც აღნიშნულია, რომ ერთი მხრივ, კულტურა როგორც ადამიანის სოციალიზაციის საშუალება, თითქმის საზოგადოების განვითარების ძირითადი ტენდენციების შენარჩუნებას უწყობს ხელს და ამით ის „აფირმატივული“ ხასიათისაა. აქვე ნათქვამია, რომ კ. მარკუზეს მიხედვით, „კულტურა თავის აფირმატივულ როლს იმით ახორციელებს, რომ ქმნის ჰუმანიზმის იდეალს, ადამიანისათვის უმაღლეს მიზნად სახავს მისი უნარების განვითარებას, ამისათვის კი ადამიანს მხოლოდ საკუთარი თავი სჭირდება. იდეალი, რომელსაც კულტურა ქმნის, ცხოვრებას არ ეხება. კულტურა მიზნად ისახავს არა უფრო კარგი სამყაროს, არამედ უფრო კეთილშობილური სამყაროს შექმნას, სამყაროსი, რომელიც მატერიალური ცხოვრების წესის შეცვლით კი არ უნდა შეიქმნას. არამედ ადამიანის სულში უნდა განხორციელდეს. კულტურა ინდივიდს ისე ამალვებს, რომ მას ფაქტურად დამიცირებისაგან არ ათავისუფლებს“.¹⁹ მაგრამ მეორე მხრივ, პ. მარკუზეს თვალსაზრისის საფუძვლიანი ანალიზის შედეგად ო. ჯიოვეი მართებულად ასკვნის: „კულტურას, მართალია, აქვს რიტუალიზაციის ტენდენცია, მაგრამ კულტურის ნამდვილი მოხმარება შემოქმედებასაც გულისხმობს, ხოლო შემოქმედება აცხებულის უარყოფისა და ახლის შექმნის გარეშე შეუძლებელია, ამიტომ კულტურა უფრო ცვლილების ფაქტორია, ვიდრე არსებულის შენარჩუნებისა. კულტურის პროცესი პერმანენტური რევოლუციის პროცესია. კულტურას უფრო ნეგაცია ახასიათებს, ვიდრე აფირმაცია“.²⁰

ყოველივე ამის გათვალისწინება აუცილებელია საზოგადოების და, შესაბამისად, კულტურის ნამდვილი განვითარებისათვის. საზოგადოების ინტერესების ცალმხრივად წარმართვა საზიანოა როგორც თვით საზოგადოების, ისე კულტურის განვითარებისათვის. ძირითადად სწორედ ასეთი ვითარებაა თანამედროვე ბურჟუაზიულ საზოგადოებაში, სა-

„ჩვენ ვსხმოვრობთ

ბულის მიმართ

„უსასტიკეს ეპოქაში...“

(ქუთაისის დრამატული თეატრის ერთი
სამხატვრო ნაწარმის გამო)

ნოდარ გურაბანიძე

შენიშვნები:

- ¹ ფ. ენგელსი. ანტი-დიურინგი, თბ., 1952, გვ. 337-338.
- ² იხ. კრებული: კულტურა და სოციალიზმი, თბ., 1975, გვ. 10.
- ³ ენგელსი. ბუნების დიალექტიკა, თბ., 1950, გვ. 240.
- ⁴ იხ. კრებული: ისტორიული მატერიალიზმის საგნის შესახებ, თბ., 1973, გვ. 35-36.
- ⁵ ფ. ენგელსი, ანტი-დიურინგი, თბ., 1952, გვ. 136.
- ⁶ იხ. კრებული: ფილოსოფიური ანთროპოლოგიის საკითხები, ნაწ. VI, თბ., 1979, გვ. 110.
- ⁷ იხ. კრებული: კულტურა როგორც ფილოსოფიური კვლევის საგანი, თბ., 1977, გვ. 49.
- ⁸ K. Маркс, Ф. Энгельс, Соч., т. III, 1955, с. 628.
- ⁹ К. Мегрелидзе, Основные проблемы социологии мышления, Тб., 1973, с. 37.
- ¹⁰ იქვე, გვ. 38.
- ¹¹ Н. Чавчавадзе. Культура и ценности. В сборнике: культура в свете философии, Тб. 1979, с. 43-44.
- ¹² იხ. ამის შესახებ: F. Heinemann. Existenzphilosophie lebendig oder tot? Stuttgart, 1971, s. 17-21.
- ¹³ იხ. „საუნჯე“, 1979, № 3, გვ. 237.
- ¹⁴ იქვე, გვ. 232.
- ¹⁵ M. Horkeimer. Zur Kritik der instrumentellen Vernunft. Frankfurt a. M. 1974, s. 17.
- ¹⁶ იქვე, გვ. 18-19.
- ¹⁷ ბ. პორკაიშვილი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 32-39.
- ¹⁸ ბ. პორკაიშვილი. დასახ. ნაშრომი, გვ. 104.
- ¹⁹ იხ. „მაცნე“. ფილოსოფიისა და ფსიქოლოგიის სერია. 1980, № 2, გვ. 49.
- ²⁰ იქვე გვ. 51.

თავისი უკანასკნელი სპექტაკლის (ე. რა-
ძინსკის „სიყვარულსა და სიკვდილში არარ-
სებულის“) დამთავრება ვერ მოასწრო ედგარ
ეგაძემ. ბოლომდე ვერ მიიყვანა საქმე. მხო-
ლოდ ამ ერთ სპექტაკლს როდი ვგულისხმობ.
ამ დაუღეგარი ბუნების კაცს ბევრის გაკეთე-
ბა უნდოდა, მრავალი იდეა უტრიალებდა
თავში, იბრძოდა, მუშაობდა, ყველაფრის
მოსწრება სურდა და ახლა ასე მგონია, თვი-
თონ გრძნობდა, რომ განგებამ ხანგრძლივი
სიცოცხლე არ განუსაზღვრა. ამიტომ ესწრა-
ფოდა მრავალ საქმეს — წერდა პიესებს, აყა-
ლიბებდა სტუდიას, ებრძოდა თეატრალურ
რუტინას — ამ ყველაზე საშინელ სენს ხე-
ლოვნებაში, თავის გარშემო იკრებდა ახალ-
გაზრდებს, თეატრს უახლოვებდა კულტუ-
რულ და ინტელიგენტურ ადამიანებს. ყოვე-
ლთვის როდი ჰპოვებდა გაგებასა და მხარ-
დაჭერას — „უკულტურო ადამიანი იმით გა-
მოირჩევა, რომ შინაგანად სძულს კულტუ-
რული ადამიანი“ — ამბობს აკადემიკო-
სი დ. ლიხაჩოვი. ხშირად ამგვარი სიძულვი-
ლით სავსე მზერაც უგრძნია. არათუ მზე-
რა, მეტიც...

ჩვენც ხშირად ისე ვიქცევით, თითქმის ნი-
კიერი ადამიანი ჩვეულებრივი მოვლენა იყოს
და არა გამოჩაყლისი, ვერ „ვამჩნევთ“ მის



ედგარ ეგაძე

გაცემებულ საქმეს ან თუ ვამჩნევთ, მის ჯეროვან შეფასებას სახვალიოდ გადავდებთ ხოლმე.

არის რაღაც ფატალური იმაში, რომ მისი უკანასკნელი სპექტაკლი ე. რაძინსკის ეს პიესა აღმოჩნდა. პიესის გმირის, სრულიად ახალგაზრდა გოვონას ხასიათი, მისი დაუდგარობა, უკიდურესი და ამის გამო არარეალური მაქსიმალიზმი, სინამდვილეზე ამბლები სივრცეში გაქრობითა თუ თავდაიწყებებით, ჩვენი რეჟისორის ბუნების თანახმიერი იყო. ისიც, როგორც ჩანს, თავის მსახიობებს კონკრეტულად და ადამიანებს — საზოგადოდ, სთხოვდა იმას, რისი მიცემაც მათ არ შეეძლოთ ან არ გრძნობდნენ „თვითგახსნის“ ამ აუცილებლობას. თუ ხშირად ფიქრობენ, რომ სამყაროს გადამრჩენი სილამაზეა, ამ სპექტაკლის მიხედვით ედგარ ეგაძეს სურდა ჩვენთვის ეთქვა, რომ მხოლოდ სიყვარულს შეუძლია ადამიანის ხსნა იმგვარად, რომ იგი არც მსხვერპლი იყოს და არც ქალათი.

ე. რაძინსკის ეს პიესა თავისი საერთო განწყობილებით, ატმოსფეროთი პოეტურია, რამდენადაც შეიძლება პოეტური იყოს რეალობას შოწყვეტილი სინამდვილე და რეალურია იმდენად, რამდენადაც თვით პოეზია თავისებური ხილვების რეალობა. პიესის გმირი შემთხვევით არ ამბობს... „მიისათვის, რომ ყველაზე არარეალური რამ მოვიგონო, რაღაც საფუძველი მჭირდება: მე — არარეალური რეალისტი ვარ“. რასაკვირველია, ეს პიესა უმალ დრამატურგის ხილვების შედეგია, მაგრამ ეს „ხილვები“, ჩემი აზრით, უფრო

გონებისმიერია, ვიდრე გრძნობისმიერი. სიმამაც მის პირობითობას გამონაგონის, ხელოვნურობის სიცივე ახლავს. აქ უმალ ადამიანი-სიმბოლოები მოქმედებენ და პარადოქსი იმაშია, რომ ამ გონებისმიერი სტრუქტურის მიუხედავად თვით გმირების საქციელი გონებისმიერ ლოგიკას კი არა, გრძნობის ლოგიკას ემორჩილება.

ორმოცდაათიან წლებში ვიქტორ როზოვმა გვიჩვენა ახალგაზრდა ადამიანის გაუცხოებერებელი ამბოხი „მამების“ მიმართ, მისი პროტესტი „წინაპართა“ მიერ გაფეტიშებული საგნობრივი (ე. წ. „ვეშჩიზმის“) სინამდვილის მიმართ, თეატრალურ ლიტერატურაში ამ პროცესს „ბროლის ჭურჭლის სასახლეთა მსხვერვა“ ეწოდა.

ე. რაძინსკის ეს პიესა (დაწერილია 1978 წელს) გვიჩვენებს სამოცდაათიანი წლების ახალგაზრდას, რომელიც ყველაზე მეტად ვერ ეგუება სულიერ იზოლაციას, გაუცხოებერებელ შიშს. „ჩემთვის — ამბობს პიესის გმირი ქალიშვილი — ადამიანური არსებობის ფასი განისაზღვრება მისი ნორმისაგან ინდივიდუალური გადახრით“, მაგრამ ყოველივე ამის გაგებას ცდილობს ინტუიციით, რომელიც ყოველთვის როდია უტყუარი ორიენტირი, თანამედროვე ახალგაზრდას — ე. რაძინსკის ამ პიესის მიხედვით — სურს მორჩილებით, შეგუების, გაუთავებელი კომპრომისების „მსხვერპლის“ — ადამიანის (обычный, «несвободный» человек) გამოყვანა ადაპტაციის საზღვრებიდან („უსიტყვო, დამორჩილებული მსხვერპლი, რაღაცნაირად, ჯალათის თანამზრახველია“), ცხოვრების „რეალობიდან“ ცხოვრების „არარეალურობაში“ (ამ შემთხვევაში ეს „არარეალურობა“ — პოეტურობის, გრძნობათა სიწმინდის მეტაფორა) გადაყვანა, რათა საყოველთაო ნორმებისაგან, ანუ ნიველირებისაგან იხსნას იგი.

პიესა, რომელიც ასე თამაშობს, მერყეობს რეალურსა და ირეალურს შორის — უმალ ფაბულას ეყრდნობა, ვიდრე სიუჟეტს (ამიტომაც ძნელია „შინაარსის“ გაგება). აქ მთავარია არა ქცევა, არამედ ქცევის შეფასება. დრამატურგი კონტრაპუნქტს მიმართავს და უგულვებელყოფს გამართულ ამბავს. პიესის სტრუქტურა ამიტომაც მოზაიკურია, ერთიანად აღსაქმელი. ავტორის რემარკის მიხედვით სცენაზე უნდა იყოს ერთი უზარმაზარი,

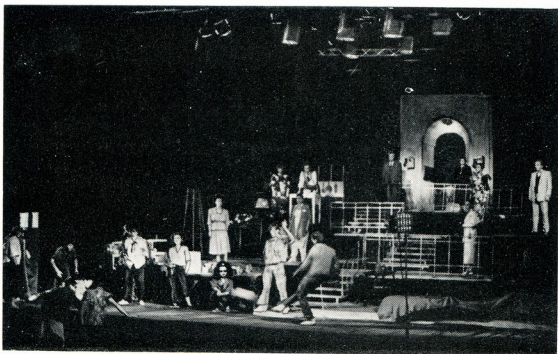


სევდიანი ქალი თეატრებში —
მარიკა სამანიშვილი

მცირეგაბარიტებიანი „ბინა“, რომელიც შედგება დიდი ქალაქის სხვადასხვა მხარეს გაფანტული სხვადასხვა ბინისაგან. ამ „ბინებში“ მომხდარი პატარ-პატარა ამბები ერთმანეთში გადადიან და ფონს უქმნიან ერთმანეთს. ცხადია, ეს არის რეალური სინამდვილიდან შექმნილი „არარეალური“ სურათი, გამოწვევისა და არსებულის თამაში.

მხატვარ ჯეირან ფაჩუაშვილის სცენური გარემოც ამგვარი წარმოსახვის სცენოგრაფიული სახეა, კიბეები, პატარა ბაქნები, გახსნილი სივრცე გემსაც მოგვაგონებენ და ერთ ვეებასადგურის ბაქნსაც, რომელიც სწორედ ვაგზლისათვის დამახასიათებელი მქიმე თაღით მთავრდება (თალის ორივე მხარეს ტელეფონ-ავტომატი ჰკიდია, „წარმოიდგინეთ ადამიანი, რომელიც თავის სახლში ცხოვრობდა და რომელიც უცბად ვაგზალში შეასაზღვრეს“ — ამბობს პიესის გმირი გოგონა). სცენის მარჯვენა მხარეს რეჟინის გაბერილი ნავია, რომელიც შეიძლება აბაზანის ვარცლიც გვეგონოს. საგნობრივი სამყარო რეალურია, მაგრამ რეალურ სამყაროს არ აღნიშნავს. შეიძლება ვიფიქროთ, რომ ეს არის მეტაფორული პლასტიკური გამოხატულება ზღვაში — („ცხოვრების ზღვაში“) შეცურებული გემისა (იმპულსი მხატვრისა და რეჟისორისათვის: დედა და მეგობარი ქალი ელოდებიან უცნობ კაპიტანს, რომელმაც მარტოობიდან უნდა იხსნას ისინი.

სცენა სპექტაკლიდან



„ყველა თავის კაპიტანს ელოდება“ — ამ-
ბობს გოგონა. სკეპსისით შეპყრობილი
კაცი კი თავისი ცოლის გამო ამბობს: „სა-
ერთოდ კი არაფერი არ მომხდარა: ორი ერთ-
მანეთის მიმართ გაციებული სხეული, ერთ
საწოლში რატომღაც რომ დაუძინაო, იმიტომ,
რომ ეს საწოლი კი არ იყო, არამედ ეს იყო
ხომალდი, რომლითაც მათ სურდათ ერთად
შეცურებულყვნენ სიბერეში“... და ა. შ.). შე-
იძლება წარმოვიდგინოთ, რომ ეს არის ბინა-
ესტრადა, სადაც როკ-მუსიკის კონცერტის
გამართვა შეიძლება. სპექტაკლში მართლაც
მშვენიერ პლასტიკურ ეტიუდებს ქმნიან თე-
ატრის სტუდიის ახალგაზრდები, რომელთა
ქუჩის, გარე სამყაროს რიტმი და სუნთქვა
შემოაქვთ და როცა ნიღბებს იფარებენ სა-
ხეზე, ყველაფერს თეატრალური თამაშის ელ-
ფერი ეძლევა. ასეთ სამყაროში ადამიანები
არ ცხოვრობენ, აქ „გავლით“ არსებობენ. ეს
არსებობა კი გმირების რეპლიკასავით დანა-
წევრებულია.

როგორც ითქვა, ედვარ ეგაძემ ვერ მოა-
სწრო ამ სპექტაკლის დამთავრება. თუ რა სა-
ხეს მიიღებდა იგი საბოლოოდ, ამის გარკვე-
ვა ახლა ძნელია. სპექტაკლი დაამთავრა ე.
ეგაძის დაყვირებითა ოთარ ეგაძემ, და ასევე
ძნელია იმის თქმა, თუ რა სახეს მიიღებდა,
პიესა დამოუკიდებლად რომ დაედგა მას. მა-
ინც ეს სპექტაკლი უნდა განვიხილოთ, რო-
გორც ედვარ ეგაძის ერთგვარი მემორიალი.
ამ გარემოებას ხაზი გაუსვა სპექტაკლის
ფინალში მდლიდან ჩამოშვებულმა ედვარ
ეგაძის პორტრეტმა. პრემიერაზე მისულმა
მაყურებელმა ფეხზე აღგომით სცა პატივი
უდროოდ დაღუპულ რეჟისორს — ეს ის წა-
მი იყო, როცა ერთდროულად მომსკდარი
ცრემლი და მხურვალე ტაში ადამიანის სუ-
ლში თანაგრძნობისა და სინანულის მძაფრ



გოგონა — ენდი ძიძავა

გრძნობას აღვივებს და დაუეწყარს ხდის
მას.

როცა სპექტაკლს ვუყურებდი, სულ ერთი
ფიქრი მიტრიალებდა — რატომ აირჩია და-
სადგმელად ე. ეგაძემ მაინცდამაინც ეს პიე-
სა, ასერიგად უცხო ქართული რეპერტუარი-
სათვის, უცხო თავისი პრობლემებით და გან-
წყობილებით, რომელიც (სულ ადვილია!) შე-
იძლება გაუგებარი აღმოჩენილიყო ქუთაისე-
ლი მაყურებლისათვის?! რატომ წავიდა ამგ-
ვარ რისკზე? მე მგონია, ის სპექტაკლი მან
„თავისთვის“ გააკეთა (თუკი ასეთი რამ შესა-
ძლებელია), რათა პირადად განცდილი და
თავს გადახდენილი ამბები, გულისშემძვრე-
ლი ტკივილები და იმედები, ლალატი და სა-
სოწარკვეთა, სიყვარული და იმედი, გაუგებ-
რობა და უთანაგრძნობა, საბედისწერო წამის



მეგობარი ქალი — ნინო ეჯიბია,
დედა — დოდო ტაბატაძე, გოგონა
— ე. ძიძავა



გოგონა — ე. ძიძვა

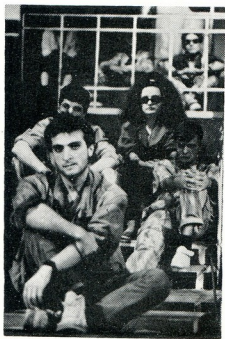
სიახლოვე და ამ წამის დავიწყებით დამდგარი სულიერი გადახალისება წარმოესახა თეატრალურ, პირობით სამყაროში და ამ პირობითობის მეშვეობით ერთგვარი ზოგადი ხასიათი მიენიჭებინა პირადული, აქამდე ღრმად დამარხული კონფლიქტებისათვის. ეს გადართვა-სუბლიმაცია მას, ალბათ, სჭირდებოდა განახლებისათვის, იგი ეთხოვებოდა თავის წარსულს ახალი ცხოვრებისათვის. ამიტომ ეს სპექტაკლი მე მის აღსარებასავით აღვიქვი...

სპექტაკლის მთავარი გმირის (კაცი) მიუხაზრობა, მისი სიფაქიზე (ეკიმი ეუბნება მას „ჩვენ ვცხოვრობთ გულის მიმართ უსასტიკეს ეპოქაში“. შემდეგ: „...შენი გული ბანკროტი აღმოჩნდა. მან ვერ გაუძლო შენს მიერ აღებულ ვალდებულებებს“), სტუდენტურად მოუწყობელი ყოფა, საკუთარი „სახლიდან“ წასვლა, ახალი ცხოვრებისა და სიყვარულის მითრთოვარე მოლოდინი, ყოველგვარი უხამსობის სიძულვილი, უეჭველია, მასში ანაზღაურებისა და თანაღმობის ღრმა გრძნობას აღიქმებდა და ამავე დროს საკუთარი ცხოვრების პროექციასაც ხედავდა.

გოგონას თვალში ეს კაცი არათავისუფალია, მსხვერპლია, ბრმაა, „ბურჟუა“ (ამ შემთხვევაში იგულისხმება შეგუება, ადაპტაცია), არც ერთი მის საყვარელ გმირს არა ჰგავს, მაგრამ მაინც მისკენ მიისწრაფვის, მასთან ყოფნა სურს, ღამდამობით იღუმელეობით აღსავსე წერილებს თხზავს და არ უგზავნის,

ენის, დიას, ეს გოგონა, რომელიც თავის თავში აფასებს ტრაგიზმს... არარეალურობას, მაინც მასთან არის, ამ რეალურდ არსებულადამიანთან, რადგან მისი შეურყენელი ბუნება, ინტუიცია, ამ კაცში გრძნობს სულიერობას, ინტელიგენტობას, კეთილშობილების სისუსტეს უხამსობის წინაშე და მისკენ მიისწრაფვის. ჩვენ ზომ ვიცით, რომ ამ გოგონასათვის ადამიანის არსებობის ფასი ნორმისაგან ინდივიდუალურ გადახრაში მდგომარეობს. ეს კაცი სწორედ საყოველთაოდ მიღებულ „ნორმებს“ არღვევს თავისი ცხოვრების სტილით, ზნეობრიობით, მაგრამ... ნუთუ ეს ყველაფერი გოგონას მოღანდებაა, ფიქციაა? იქნებ კაცი არც „ბურჟუა“ და არც სიყვარულის ღირსი არსება? („შესაძლოა მე უბრალოდ გამოვიგონეთ თქვენ, რათა საკუთარი მგრძნობიარობისაგან არ დავმხრჩვალყავი“, ანდა: „იქნებ თქვენ მითი ხართ... და მეტი არაფერი... და ყველა ის სიტყვა, რასაც მე თქვენ გეუბნებით, უკვე ათასგზის წარმომითქვამს ჩემს წარმოსახვაში“). მაშინ, უნდა ვიფიქროთ, რომ რეჟისორს სწორედ ამგვარი ეფემერულობა იზიდავდა, აინტერესებდა გოგონას წარმოსახვით შექმნილი ადამიანი, აინტერესებდა ილუზიებში გახვეული სამყაროს უცნაურობანი, ციმციმი, მოღანდება. მე ვგონებ, ედგარ ეგაძე, ამ შემთხვევაში, ეთანხმება გოგონას, რომელიც ამბობს, რომ „გამონაგონი ან აცინებს ადამიანებს, ან აშინებს მათ. ერთადერთი გამონაგო-

სცენა სპექტაკლიდან



ნი რაც ადამიანებისთვის რეალურია — ეს არის ტანჯვა“.

სპექტაკლს იწყებს და ხანდახან გამოჩნდება ხოლმე „სეცდინი ქალი თეთრებში“ (პიესაში ეს პერსონაჟი არ არის) და ის, რასაც ვხედავთ, შეიძლება მის პოეტურ ინსპირაცი-ადაც კი მივიჩნიოთ. შესაძლოა, ამ ქალის (მსახიობი მ. სამანიშვილი) გამოჩენა უფრო მკვეთრად უსვამს ხაზს სცენაზე წარმოსახული სამყაროს არამდგრადობას, ირეალურობას, მის მეტაფორულობას, მაგრამ აშკარაა, რომ ეს სამყარო რეალურია რეცესორისათვის და გმირთა ურთიერთობიდან გამომდინარე აზრები და განწყობილება კი — კიდევ უფრო მეტად რეალური. თუმცა გულწრფელად რომ ვთქვა, ამ „სეცდინი ქალის“ გამოჩენის აუცილებლობას, პირადად მე, ვერ ვხედავ. კაცის როლს თამაშობს ვაჟა ოყრეშიძე, რომელიც გმირის მარტოსულობას შინაგანად გამოფიტავი ავადმყოფობით უფრო ხსნის, ვიდრე სამყაროზე ან ადამიანებზე გულგრილობით. ამის გამო მისი სცენური გმირი ერთხაზოვანია, ერთი ფერით დახატული. მას აკლია მიმზიდველობა, ის მომხიბვლელობა, რომელსაც სულეირად მდიდარი ან შინაგან კონფლიქტებზე დაფიქრებული ადამიანი ასხივებს.

გოგონას როლი ურთულესია — მთელი პიესის ტექსტის ლამის ორი მესამედი მასზე მოდის. მაგრამ სირთულე ამაში როდია მხოლოდ. გოგონას ხასიათი ჩამოყალიბების, ჰიბის პროცესშია, წინააღმდეგობებშია გახლართული. იგი ინერციით მიიკვლევს გზას, ჯერ არ იცის ნამდვილი ფასეულობების მნიშვნელობა. რასაც გრძნობით სწვდება, ეს არ არის საკმარისი მოვლენისა თუ ადამიანის ამოსაცნობად. ბნელში ხელების ცეცებით ეძიებს ჭეშმარიტებას, ბნელში იმიტომ, რომ არ სურს სიმართლის ძიება წინაპართა

ფარნით. იგი უარყოფს თავის წარსულსაც და მომავალსაც, რადგან თავისი ყმაწვილქალური ბუნების ეგზალტირების გამო „თვინი“ თავი „მარადიული ქალი“ ჰგონია. იგი გაშიშვლებული ნერვია, სჯერა, რომ არავის ძალუძს მიაყენოს ტკივილი, რადგან ყველაზე საშინელი ტკივილი მასში იღებს სათავეს. ამ ტკივილს წინააღმდეგობას და მოლოდინის ეს გრძნობა უფრო მტანჯველია, ვიდრე თავად ტანჯვა.

ამ როლს თამაშობს სრულიად ახალგაზრდა ენდი ძიძვა, უეჭველად გულწრფელი გაცდის მსახიობი. აშკარაა, რომ აკლია გამოცდილება და ოსტატობა, მაგრამ აქვს ის, რაც არც გამოცდილებით და არც ოსტატობით არ შეიძინება — ეს არის მისი მთრთოლვარე ნერვი, ტანჯვის გაგების და განცდის ნიჭი. რამოდენიმე რეცესორული დეტალით ცხადი ხდება ამ გოგონას გაორებული ბუნება, მაგრამ ეს არის მინიშნება „გარედან“ და ჯერჯერობით ამ სირთულეს ვერ სძლევს მსახიობი, შესაძლოა აქ საჭიროა მეტყველების მეტი ნიუანსირება, ერთტონალობისაგან განთავისუფლება. ყოველ შემთხვევაში, ის, რაც გვიჩვენა მსახიობმა, უეჭველად იმედის მომცემია. კერძოდ, გვიჩვენა, რომ ეს სიყვარული უცნობი მამაკაცისადმი, სიყვარულის მოთხოვნილებაა მხოლოდ, რომ ეს სიყვარული „სახადია“, „ავადმყოფობაა“ აფორიაქებული სულისა, რომელიც გამოსავალს ეძებს გამოუვალი წინააღმდეგობებიდან: „თქვენში არის ყველაფერი ის, რაც მე მეზიზღება... თქვენ მსხვერპლი ხართ!... თუ გსურთ იცოდეთ... მე მსხვერპლს ჯალათი მიირჩენია... მე თქვენ მიყვარხართ... თუმცა ყველაფერი მძაგს თქვენში“. დაბნეული სულის ამ ტკივილისა და სიხარულის გამოხატვა დიდი წარმატებაა ახალგაზრდა მსახიობისათვის, მაგრამ როლის პარტიტურა ჯერ კიდევ მრავალ გა-

გოგონა — ე. ძიძვა,
კაცი — ვაჟა ოყრეშიძე



უხსნელ ნიუანსს შეიცავს... თუნდაც უმთავრესს: მისი მოგონილი ტრაგიზმი, აზარეულობა — რასაც სისასტიკეც შეიძლება ეწოდოს — გაქრა „და დაიბადა რალაციონირი კეთილი არსება“.

სპექტაკლის ცქერისას არ შეიძლება არ იფიქროთ: ნუთუ შესაძლებელია, რომ ასეთ ახალგაზრდა და ლამაზ ქალიშვილს შეუყვარდეს ასეთი ერთფეროვანი, მოსაწყენი, მონოტონური მამაკაცი, როგორსაც ვ. ოყრეშვიძე თამაშობს.

ახლა კი ვფიქრობ, იქნებ ეს რეჟისორის ჩანაფიქრიც კი იყო და მთელი დრამატიზმი ამბისა იმაში მდგომარეობს, რომ რეალურად არსებული უსახო, „სტანდარტული“ მამაკაცი, გოგონას წარმოსახვამ შეალამაზა, შეავსო, ხატად აქცია, მზად იყო მისთვის თავი გაეწირა... ეს შესაძლო ვარიანტია ამ გმირის (კაციის) სცენური გააზრების. მაგრამ ეს რომ დავუშვათ, მაშინ ხელიდან გვეცლება მეორე ვარაუდი — ის, რომ რეჟისორი საკუთარი ტკივილების პროექციას ხედავდა ამ კაცში, რომლის ბუნება რთულია და სული მწარე ფიქრებით აქვს გატანჯული.

პიესის მიხედვით მოქმედების ერთ-ერთ ფონს ქმნის სამი მუსიკოსი — ჯახმენი, რომელთაგან ერთი საბედისწერო როლს ითამაშებს კაციის ცხოვრებაში. რეჟისორმა ეს სამი მუსიკოსი ახალგაზრდობის მრავალრიცხოვან ჯგუფად აქცია, რომლებიც თავიანთი ჩაცმულობით რუსეთის ქალაქებში ახლახან მოღაში შემოსულ როკერებს გვანან. ეს არის აგრესიული მასა, რომელიც ისევე „ქცევა, როგორც რომელიმე გუნდის გულშემატკივართა „არაფორმალური“ ჯგუფები (ე. წ. „ფანტომები“) იქცევიან ხოლმე სხვადასხვა ქალაქში. სპექტაკლის მუსიკალურ გამფორმებელს კახაბერ გოგოლაშვილს ზუსტად შეურჩევია მუსიკა, როგორც ამ სპექტაკლისათვის მთლიანად, ისე ამ „ბიჭების ჯგუფისათვის“ (როგორც პროგრამის მიხედვით ეწოდებათ

მათ) რალაც „მძიმე როკის“, „როკმეტალის“ აგრესიული რიტმები ახლავს მათ, მოძრაობას. ისინი განასახიერებენ თავისებურებას, გებულ „თავისუფლებას“, უხეში, გაშიშვლებული, „არადაპტირებული“ გრძნობების თავაშეებულობას. ულმობელი ცინიზმი, სიცარიელე, ერთფეროვნება აღბეჭდილია მათ: სახეებზე. როცა ნიღბებს იკეთებენ, მათი საქცეო სისასტიკის, მოუგერიებელი სიტლანქის „თამაში“ გადადის. გოგონასათვის ეს წრე არსებობს, სინამდვილის მეორე უკიდურესობაა. ერთ მხარეს არიან ე. წ. „ბურჟუები“, ადაპტირებული „ჭანჭიკები“, მეორე მხარესაა ვულგარული, ყოვლის წამლევავი ძალის მატარებელი ბრბო. ერთიც მიუღებელია ამ გოგონასათვის და მეორეც. სადაა ის მესამე გზა, რომელიც მას ჭეშმარიტებასთან მიიყვანს? ამ ორ უკიდურესობათა შორის დაბნეული გოგონა საკუთარ თავს, საკუთარ ინტუიციასაა მინდობილი და ამიტომაცაა წინააღმდეგობებსა და მოჩვენებებში გახლართული. იქნებ ოჯახში, დედასთან უნდა იპოვოს სულის სიმშვიდე? მაგრამ გოგონას დედას (მსახიობი დოდო ტაბატაძე) თავისი პრობლემები აქვს. ქალიშვილსა და მას შორის დარღვეულია შინაგანი კავშირი. ეს ქალიც მართლსაა და თავისი მეგობარი ქალის (ამ როლს მშვენივრად თამაშობს ნინო ეჯიბია) მსგავსად ილუზიებით იმაგრებს თავს. პიესაში თითქოს ყველაფერი თავის საწყისს უბრუნდება — მიუხედავად იმისა, რომ მძაფრმა გრძნობებმა გადაიქროლეს გმირების თავზე.

პიესა და სპექტაკლიც მტანჯველი სევდიითა და ნოსტალგიითაა სავსე. რეჟისორს არც უცდია მასში ოპტიმისტური ნოტების შეტანა... ეს სევდა კიდევ უფრო გააღრმავა ფინალში, მაღლიდან ჩამოსულმა ედგარ ეგაძის პორტრეტმა...

მთავარია ურთიერთობა

საქართველოს სსრ სახალხო მხატვარი, თბილისის სამხატვრო აკადემიის კინო-ტელე განყოფილების ხელმძღვანელი **დიმიტრი თაყაიშვილი** უკვე 30 წელია, რაც კინოსტუდია „ქართულ ფილმში“ მოღვაწეობს. იგი 20-მდე ფილმის დამდგმელი მხატვარია. მათ შორისაა „ანზავი ერთი ქალიშვილისა“ (რეჟ. მიხ. ჭიაურელი), „თეთრი ქარაგანი“ (რეჟ. ელ. შენგელია), „ჯვარცმული კუნძული“ (რეჟ. შ. მანაგაძე), ფილმო-ოპერა „დაისი“ (რეჟ. ნ. სანიშვილი), ფილმები „ერთი ცის ქვეშ“, „მე ვხედავ მზეს“ და „როცა აყვავდა ნუში“ (რეჟ. ლ. ლომბერიძე), „პირველი მერცხალი“ (რეჟ. ნ. მჭედლიძე), „არ იღარდო!“ (რეჟ. გ. დანელია), „ზღვის მამვრალი“ (რეჟ. გ. გაბისკირია, ე. სეზანი) და სხვ.

გთავაზობთ ხელოვნებათმცოდნე **ქეთევან ჯაფარიძის** საუბარს **დიმიტრი თაყაიშვილთან**.

ქეთევან ჯაფარიძე: ჩვენი დღევანდელი საუბარი ძირითადად, რა თქმა უნდა, კინომხატვრობას შეეხება. ძალზე მცირე, მე ვიტყვოდი, ზედამიჭრელი ინფორმაცია არსებობს იმ მხატვრების შემოქმედებაზე, რომლებიც კინოში მუშაობენ.

ბარდოქსულია, მაგრამ ეს პროფესია შეიძლება ერთ-ერთ შემოქმედველ პროფესიად ჩაითვალოს, არადა დიდ შემოქმედებით სამუშაოსთან, სიმწიფესთან არის დაკავშირებული მხატვრის შრომა. იგი უთუოდ მნიშვნელოვან როლს ასრულებს ფილმის შექმნაში.

რატომღაც დასაწყისიდანვე არ გამახვილდა ყურადღება კინომხატვრებზე. მათი ნამუშევრები ჯეროვნად არ იქნა შეფასებული. ეს ალბათ თვით კინომხატვრის რთული და სპეციფიკური პროფესიიდან გამომდინარეობს.

ალ. ბორისოვი, ელ. სვეტაზაროვი, გ. გიგაური — ეს გვარები რიგით კინომაყურებელს არაფერს ეუბნება. არადა, ალ. ბორისოვი ელდარ რაზანოვის ფილმის „ვაგხალი ორისათვის“ დამდგმელი მხატვარია, რეჟისორი ილია ავერბახი თავის თანაავტორად თვლიდა ვლადიმერ სვეტაზაროვს; „სხვისი შვილები“, „დღე უკანასკნელი, დღე პირველი“, „ქორწილი“ — აი მცირე ნაწილი იმ ფილმებისა, რომელთა სახით გადაწყვეტაში დიდი წვლილი მხატვარ გიგო გიგაურს მიუძღვის.

დამეთანხმებით, ეს ძალზე დამაფიქრებელი ფაქტია და მე მინდა, რომ ამ საუბარში, თქვენი დახმარებით გავათვალიყვანოთ მხატვრის როლი ფილმის შექმნის პროცესში.

ამიტომ დავიწყოთ თავიდან. რამ განაპირობა მხატვრის მოსვლა კინოში?

დიმიტრი თაყაიშვილი: მე ჯერ მხოლოდ ჩამოვთვლი, რა ფუნქციები ეკისრება მხატვარს და ამის მიხედვით ვცადოთ უფრო ნათლად წარმოვიდგინოთ მისი ადგილი ფილმის შექმნაში.

რამ განაპირობა მხატვრის მოსვლა კინოში: მოგეხსენებათ, დასაწყისში კინო სხვა არაფერი იყო, თუ არა სანტიმენტალური ვოდევილების ფორზე გადართანა. გადამღები აზარატი უძრავად იდგა და მის წინ მარტივი ფარსი თამაშდებოდა. პროექტის სიბრტყეობრივი იყო, არ იგრძნობოდა არავითარი სიღრმე, პერსპექტივაზე ლაპარაკიც ზედმეტი იყო. მაგრამ ამას ყურადღებას არავინ აქცევდა. ჯერ ვერავინ გარკვეულიყო ბოლომდე, ამ წამოწყებას დიდი ხნის სიცოცხლე ეწერა თუ არა. რაც დრო გადიოდა, კინემატოგრაფი სულ უფრო და უფრო პოპულარული ხდებოდა. ამ პოპულარობას ხელი შეუწყო უპირველესად ტექნიკის განვითარებამ, რამაც თავის მხრივ ბოძი მისცა კინემატოგრაფის განვითარებას. ეს გახლდათ კინოგადამღებ აპარატის ყოველდღიური სრულყოფა. ის

აღარ იყო მეღიესის დროინდელი კინობარა-
ტი, რომელიც მხოლოდ მოქმედებას აფიქსი-
რებდა და არავითარ მონაწილეობას არ იღებ-
და ფილმის შექმნაში.

კამერა ამოძრავდა, საჭირო გახდა გამოსა-
ხულება უფრო სიღრმეობრივი და პლასტიკუ-
რი ყოფილიყო.

თანდათან ჩამოყალიბდა საზოგადოებრივი
აზრი კინემატოგრაფზე, როგორც ხელოვნ-
ების მეტად მისაწვდომ და უმრავლესობი-
სათვის გასაგებ დარგზე. უფრო სწორად,
ს ა ხ ი ლ ვ ე ლ ხელოვნებაზე. თანდათანო-
ბით ყალიბდება საერთო პრინციპები, კანო-
ნები...

აუცილებელი გახდა რეჟისორული სცენა-
რის დასურათება ანუ კადრირება.

ეს ყველაფერი გამოწვეული იყო ფილმის
რეგლამენტირებით. რეჟისორს უკვე ნათ-
ლად ჰქონდა წარმოდგენილი, თუ რამდენ
წუთსა და წამს უნდა გაგრძელებულიყო ესა
თუ ის კადრი. ეს კი მისთვის მხატვარს უნ-
და განესაზღვრა თვალნათლივ. იმპროვიზა-
ცია აქ ძალზე რთული საქმეა, მხატვარი
მთლიანად დამოკიდებულია რეჟისორზე. ეს
შემოქმედისათვის ძალზე ძნელია, მაგრამ ამ-
ას ვერსად გაეჭკევი. იმპროვიზაციის საშუ-
ალება მხატვარს მხოლოდ მისთვის მისაწ-
ვდომ ნიუანსებში რჩება. და სწორედ ამ ნი-
უანსებში ჰპოვებს იგი შემოქმედებით თავი-
სუფლებას. მხატვარი, სცენარის დასურათე-
ბით, ოპერატორს უთვალსაზიროებს რეჟი-
სორის ჩანაფიქრს.

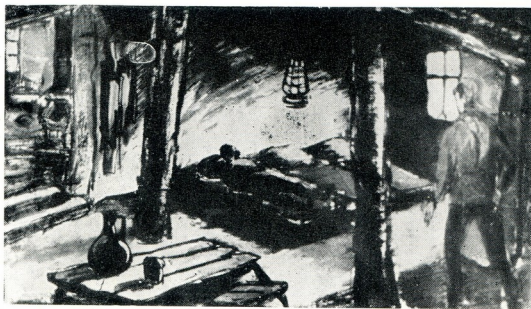
ქ. ჯ. — გამოდის, რომ მხატვარი ერთგუ-
რად შუამავალია რეჟისორისა და ოპერატორის
შორის ფილმის მხატვრული გადაწყვეტის
პროცესში.

დ. თ. — თვით ეს სიტყვა — „შუამავა-
ლი“ არ მომწონს, მაგრამ მგონი მივაგენით
მხატვრის ადგილს ფილმის შექმნაში. კარგი
მხატვრის დახმარებით რეჟისორისა და ოპე-
რატორის ურთიერთობა უფრო ადვილი
ხდება.

ქ. ჯ. — როგორ მოხვედით პირადად თქვენ
კინოში?

დ. თ. — მე დავამთავრე თბილისის სახელ-
მწიფო სამხატვრო აკადემია — დავით კაკა-
ბაძის სახელობით. თუკი დღეს რაიმეს მივა-
ღწიე, ეს სულ მისი დამსახურებაა. მან თა-
ვად დაინახა ჩემში მიდრეკილება დეკორატი-
ული ფერწერისაკენ. როდესაც დიპლომს ვი-
ცავდი, უკვე ვიცოდი, რომ მხატვარი-დეკო-
რატორი ვიყავი.

დავით კაკაბაძემ მოსკოვში წასვლა და თე-
ატრალურ-დეკორაციული ხელოვნების გაე-
ნობა მირჩია. საბედნიეროდ, მოსკოვში ჩას-
ვლისთანავე სურეკოვის სახელობის ინსტი-
ტუტში მოვხვდი. იქ ჩემი მასწავლებელი და
მრჩეველი იყო მიხეილ პავლეს ძე ბობიშე-
ვი, რომელთანაც ორი წელი ვიმუშავე. სწავ-
ლება კარგ რუსულ და ევროპულ ტრადიცი-
ებზე დაყრდნობით მიმდინარეობდა.



„თეთრი
ქარავანი“

ეთანამშრომლობდი აგრეთვე შჩუკინის სტუდიაში. სწორედ ამ სტუდიის ახალგაზრდულ ჯგუფთან ერთად მოგზავნი ქალაქ ნოვინსკში, სადაც ერთი წლის განმავლობაში ვმუშაობდი თეატრში დამდგმელ მხატვრად. შემდეგ ისევ მოსკოვი — საოლქო ოპერეტის თეატრი. ამ სამუშაოდ ძალზე გამიტაცა. გავაფორმე კალმანის ოპერეტები „სილვა“, „მარიცა“ და კიდევ რამდენიმე სპექტაკლი. შემდეგ რუსეთის სხვადასხვა ქალაქში მომიწია მუშაობა. კვლავ მოსკოვი. წლების მანძილზე ვმუშაობდი ოხლოპკოვის თეატრში. რა თქმა უნდა, რუსეთში მოღვაწეობამ დიდი გავლენა იქონია ჩემს შემდგომ შემოქმედებაზე.

თბილისში ჩამოსვლისთანავე სერგო ქობულაძემ მიმიწვია სამხატვრო აკადემიაში ასისტენტად თეატრალურ-დექორაციულ განყოფილებაზე. ვიყავი მოზარდ მსახურებელთა თეატრის შთავარი მხატვარი, მარჯანიშვილის თეატრის დამდგმელი მხატვარი. შემდეგ ქუთაისში — ლადო მესხიშვილის სახ. თეატრში მთავარი მხატვარი. ერთხელ რეზო თაბუკაშვილმა, რომელიც ქუთაისში იყო ჩამოსული, რატომღაც შემომთავაზა მულტიფილმის გაფორმება, რომელსაც კაკო ხინთიბაძე იღებდა. ჩემდა უნებურად დავთანხმდი. ეს იყო 1956 წელს. მულტიფილმზე მუშაობამ ძალზე გამიტაცა, დამინტერესა სპეციფიკამ. იმავე დროს ნელი ნენოვა და გენო წულაია იწყებდნენ თავისი პირველი ფილმის „წარსული ზაფხულის“ გადაღებას, რეზო თაბუკაშვილის სცენარით. მათ მიმიწვიეს ფილმის მხატვრად. რადგან ყველანი დამწყებნი ვიყავით, ძალზე შეგვაკავშირდით და მუშაობა ხალისიან ატმოსფეროში მიმდინარეობდა. ჯერ გადაღება არ იყო დამთავრებული, რომ უკვე სხვა ფილმზე მიმიწვიეს. ასე გადაება ერთი ფილმი მეორეს.

ერთდროულად ვმუშაობდი თეატრშიც და კინოშიც, მაგრამ ბოლოს ისე გამიტაცა კინოს სპეციფიკამ, რომ თეატრს — ჩემს პირველ სიყვარულს — ვუღალატე და მთლიანად კინემატოგრაფზე გადავირთე.

არ შეიძლება ორიოდ სიტყვა არ ვთქვა იმ რეჟისორებზე, რომლებთანაც მომიწია მუშაობა.

პირველ რიგში ეს იყო მიხეილ ჭიაურელი — საოცარი პიროვნება, ღვთისაგან ნაბოძები ასეთი მრავალმხრივი ნიჭი დღემდე არ შემხვედრია. ეს ნიჭი მას მოსვენებას არ აძ-

ლევდა და იგი გამუდმებით ახლის ძიებაში იყო, ჩვენ კი უფრო მეტ საზრუნავსა და საფიქრალს გვიჩენდა.

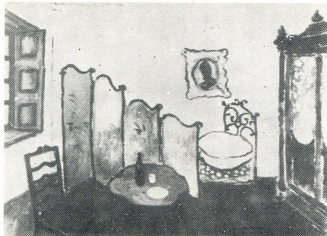
შემდეგ მოგზავნი რეზო ჩხეიძესთან, მასთან მუშაობამ ბევრ რამეში გამარკვია და ჩემი საქმე უფრო შემაყვარა. მაგრამ ჩემი ჩამოყალიბება, როგორც ნამდვილი კინომხატვრისა, მოხდა ელდარ შენგელაისთან ფილმ „თეთრ ქარავანზე“ მუშაობისას. იქ ვიგრძენი, რომ კინოს გარეშე აღარ შემეძლო. თუ მანამდე კიდევ ვცოყმანობდი აქ მთლიანად დავუთმე თავი კინოს. მოკლედ რომ ვთქვათ, კინომხატვრად „მოვინათლე“.

აღბათ ბედის ნებიერი ვარ, იმიტომ, რომ საოცრად მიმართლებს რეჟისორებში. ელდარ შენგელაის შემდეგ მოგზავნი გია დანელიასთან ფილმზე „არ იღარღო!“. იგი ბრწყინვალე რეჟისორია, რომელმაც ზუსტად იცის რას აკეთებს. მისმა ცრემლნარევიმა კომედიებმა ყველა ფენის მაყურებელი მოხიზლა. მასთან მუშაობამ უდიდესი კმაყოფილება მომანიჭა.

ჩემი საუბრიდან ისეთი შთაბეჭდილება იქმნება, თითქმის ეს მხატვრის კი არა, ფრიადოსნის ბიოგრაფიაა, რომელსაც მარცხის სიმწარე არასოდეს უგვმია. ღმერთმა დამიფაროს! ჩემს მიერ გაფორმებული 100 დადგმიდან თეატრში მხოლოდ რვათ ვარ კმაყოფილი. იყო სუსხიანი სიტყვებიც, ზოგჯერ შეიძლება დაუმსახურებლადაც კი გავუკრიტიკებია. თუმცა, რადგან მე კეთილმოსურნე ადამიანთა რიცხვს მივეკუთვნები, ყოველთვის ვემხრობი კრიტიკას, მაგრამ ღრმა პროფესიულ, ხელოვნებაში კარგად ჩახედულ კრიტიკას და არა ბანალური და ტრაფარეტული სიტყვების რახარუხს, რომელსაც მკითხველისთვის და ხელოვანისათვის ნერგების აშლის მეტი არაფერი მოაქვს.

დღემდე ასე მოვედი, შემდგომ კი ვნახოთ...

ქ. ჯ. — თქვენ თითქმის 30 წელია მოღვაწეობთ ქართულ კინემატოგრაფში. ეს საკმაოდ დიდი დროა. ამ ხნის მანძილზე კინოში ბევრი რამ შეიცვალა, გაჩნდა ახალი მიმდინარეობები, მოხდა მნიშვნელოვანი ძვრები კინოწარმოებაში. საინტერესოა, რა პრობლემები გაწუხებდათ 60-იან წლებში, რაზე იყო გამაზვილებელი ყურადღება? რა მიზანდასახულება აქვთ 80-იანი წლების კინემატოგრაფისტებს?



„არ იდარდო!“ (ლუკას ოთახი)

დ. თ. — ჩემი მოსვლა კინოში 50-იანი წლების ბოლოსა და 60-იანი წლების დასაწყისის დამთავრება. სწორედ ამ წლებში ჩაეყარა საფუძველი იმ წარმატებებს, რაც შემდგომში ქართულმა ფილმმა მოიპოვა.

ამ წლებში ძალზე საინტერესო, ახლებურად მოაზროვნე რეჟისორების მთელი კოჰორტა შეემატა კინოსტუდიას — რეზო ჩხეიძე, თენგიზ აბულაძე, ელდარ და გიორგი შენგელაიძე, ოთარ იოსელიანი, მერაბ კოკიაშვილი, ლანა ღოღობერიძე... ამ ადამიანებმა ახალი სული შთაბერეს ქართულ ფილმს, თამამად უნდა ითქვას, მან მეორედ დაბადება განიცადა და ღირსეული მემკვიდრე გახდა იმ ბოობქარი წლებისა, რომლებიც დასაწყისიდანვე ალაპარაკა კინემატოგრაფიული სამყარო.

სიახლის მაუწყებელი პირველი ფილმი „ჩაგდანას ლურჯა“ იყო.

რაში გამოიხატება ეს? — ჯერ ერთი, მოქმედების გარემოს სისადავეში. ამ ფილმში, უფერული წლების შემდეგ, პირველად რელიეფურად გამოჩნდა ადამიანის სახე. თითოეული გმირი იმდენად შინაარსიანი და იმდენად კონკრეტული იყო, რომ ყოველი მათგანის სახე ღრმად შემორჩა მაყურებელთა მეხსიერებას. ჩემი აზრით, სწორედ ამაშია ნაღდი ხელოვანის შემოქმედების არსი. როგორც კარგ წიგნს, ასევე კარგ ფილმს ადამიანი არასოდეს ივიწყებს.

ხელოვნებაში პრობლემა არ იცვლება, რადგან ხელოვნება ყოველთვის ადამიანის ცხოვრებას ასახავს; მისი მთავარი მიზანია უფრო ჭეშმანური გახადოს ადამიანი, გააკეთილშობილოს იგი.

პრობლემა კი არ იცვლება, არამედ სა-

ხეს იცვლის ამა თუ იმ ისტორიული ეტაპის გარკვეულ სიტუაციაში. ამ სიტუაციის მიხედვით გლობალურ პრობლემას ახალკონკრეტული გამოყვანა და წინა პლანზე წამოიწევს ხოლმე. ახლაც ასე ხდება.

მე-20 საუკუნის მეორე ნახევარში ტექნიკის განვითარების ბუმმა და ზუსტი მეცნიერების არსებულმა წინსვლამ ადამიანში რომანტიკული სული ჩაკლა. იგი უხეში გახდა ქართულმა ფილმმა ალბათ, სწორედ ამიტომ მოიპოვა მსოფლიოში დიდი პოპულარობა, რომ მან რბილ, მეოცნებე, ცოტათი ექსცენტრიკულ გმირს მისცა სიცოცხლე ეკრანზე. ამის საწინააღმდეგოდ კი, ხშირ შემთხვევაში უხეშობას და ძალადობას გვიჩვენებენ, რაც ამ ბოლო დროს ჩვენს ახალგაზრდულ კინოშიც შეიმჩნევა.

მაგრამ გმირი ჩვენი საუბრის თემას გადაუხვებით...

ქ. ჯ. — არის ფილმები, რომლებშიც ნათლად იგრძნობა მხატვრის ნამუშევარი. თითქმის გრძნობ კადრში მხატვრის ხელს. გავიხსენოთ კოზინცევის ფილმი „ჰამლეტი“ (მხატვარი ე. ენეი), სადაც გარემოც კი ტრაგიდიის მოქმედ გმირად გვევლინება.

მთავარი მონოლოგის ფონი — ქვის კიბე, რომელსაც კადრში არც დასაწყისი აქვს და არც დასასრული, ცადა შექსპირისეული პრობლემის უსასრულობის მხატვრული გადაწყვეტისა.

მართალია, ფილმის გაფორმებაში თეატრალიზაცია იგრძნობა, მაგრამ სწორედ ამით გვაგრძნობინებს მხატვარი, რომ შექსპირი პირველ რიგში თეატრია. ასეთი მაგალითები არცთუ ისე ბევრია კინოში...

დ. თ. — მხატვრის მთავარი ამოცანაა იგრძნოს ფილმის დრამატურგია, არა მარტო საგნებით, არამედ ფერითაც შექმნას გარკვეული ანტურაჟი, განწყობილება, ხასიათი.

ფილმში „არ იდარდო!“ არის ორიგინალურად მოფიქრებული ეპიზოდი — კაცია სიცოცხლეშივე იხდის თავის ქელესს. წამოიჭრა პრობლემა, როგორ მოგვეტანა ეს მაყურებელამდე, რათა სიტუაცია კი არ გაშარებულიყო, არამედ მაყურებელს გმირის თვლით შეეხედა ამ მდგომარეობისათვის და თანაგრძნო მისთვის.

მართლაც შესანიშნავი ეპიზოდი გამოვიდა. ბრწყინვალე იყო სერგო ზაქარაიძე. მე

კი ჩემს წვლილზე მოვითხოვო. ბევრი ვაფიქრე, როგორ გადამეწყვიტა ეს სცენა, რა ფერში შემესრულებინა (ლაპარაკია ინტერიერზე), რა უნდა ყოფილიყო ოთახში, ისე, რომ ორგანულად შერწყმოდა გმირის განწყობილებას. ბოლოს ასეთ გადაწყვეტას მივაგენი — კედლები მუქ ლურჯად შევღებეთ, ოთახის შუაგულში დიდი მაგიდა მოვათავსეთ და ზედ ქათქათა სუფრა გადავადარეთ, თეთრ ფანჯრებზე გამჭვირვალე თეთრი ფარდები ჩამოვკიდეთ. ამ კონტრასტული ფერების დაპირისპირებით გმირის განწყობილები ფერში წარმოდგენა ვცადე. მან ხომ იცოდა, რომ ეს მისი უკანასკნელი ქეიფი იყო.

კიდევ ერთი დეტალი — ძირმოჭრილი ბოთლები შიგნიდან იყო ოდნავ განათებული, რამაც საოცარი კოლორიტი მიანიჭა ამ სცენას. ეს ჩემი გამოგონება გახლდათ (ამას სიამაყით ვამბობ), რომელიც კინომატგრობაში შევიდა, როგორც დრამატურგის ჩანაფიქრის გახსნის თვალსაჩინო ხერხი. ძალზე დიდი მნიშვნელობა აქვს ფაქტურას. ფირზე საოცრად ნათლად ჩანს და შეიძლება ითქვას, „ყვირის“ სიყალბე მხატვრის ნამუშევარში. იგი ლაკმუსის ქაღალდივით არის. ამიტომაც, რომ ერთი წუთით მოდუნება არ შეიძლება ფაქტურის გადმოცემისას, რათა გამოსახულება ეკრანზე ისეთივე ბუნებრივი იყოს, როგორც ცხოვრებაში.

ქ. ჯ. — მხატვრის მიერ წარმოდგენილი სამყარო მაყურებელამდე ოპერატორმა უნდა მიიტანოს. შედეგი მის ნიჭიერებასა და მხოლოდ ფესიულობაზეა დამოკიდებული...

დ. თ. — მართალს ბრძანებთ. სწორედ ეს დეტეტი ქმნის ფილმის სახვით რიგს და მათი გათიშვა არაფრით არ შეიძლება. სინათლის, ფორმის, ფაქტურის გახსნა დამოკიდებულია ოპერატორზე.

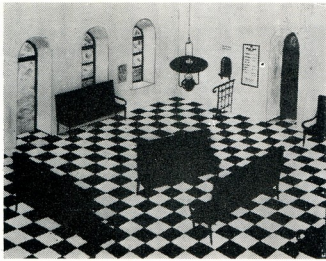
მაგალითად ლევან პაატაშვილი — ბრწყინვალე ოპერატორი — ძალზე მომთხოვნია მუშაობის დროს. იგი ვერ იტანს ზედაპირულობას, მანამდე არ ჩართავს გადამღებ კამერას, სანამ არ დარწმუნდება, რომ ყველაფერი ისეა გაკეთებული, როგორც ფილმს სჭირდება. ზოგს ასეთი მომთხოვნელობა ხელს უშლის. მე კი პიიქით, ამის მომხრე ვარ და სიამოვნებით ვმუშაობდი მასთან, იმიტომ, რომ მომთხოვნელობა ყოველთვის წარმატების საწინდარია.

ქ. ჯ. — ბევრი რეჟისორი ხატავს: ეიზენშტეინი, ფელინი, დოვეჟეკო, ჩაპლინი, იუტკევიჩი, ოსელიანი, ესაძე... ჩამოთვლას აღარ გავაგრძელებ, თორემ სია ძალზე გრძელი გამოვა. ეს ფაქტორი ხომ არ უშლის ხელს მხატვარს კინოში?

ცნობილი თეატრალური მხატვარი სოფია



„არ იღარღო!“
(ლენის დუქანი)



„არ იღარღო!“ (სადგურის მოსაცდელი ღარბაში)

იუნოვიჩი ლაკონურად და ზუსტად აყალიბებს თავის დამოკიდებულებას რეჟისორისადმი: „შეუთანხმებლობას რეჟისორთან საბოლოო გათვამდე მივყევართ. ეს იმ შემთხვევაში ხდება, თუ რეჟისორი არ ეხდობა მხატვარს, თუ იგი სათანადოდ არ არის გარკვეული მხატვრობაში და მისი პოზიცია თავის პროფესიაში შემოქმედებითი არ არის.“

მე მაინტერესებს თქვენი დამოკიდებულება იმ რეჟისორებისადმი, რომელთა ფილმებსაც თქვენ აფორმებთ. ნუ გავაიდელებთ ამ დამოკიდებულებას და გთხოვთ, პირუთვნელად მოგვითხროთ ამ თანამშრომლობის შესახებ.

დ. თ. — კანონზომიერია, კარგი რეჟისორი სხვანაირი არც შეიძლება რომ იყოს. თუ არ ხატავს, მხატვრობაში მაინც აუცილებლად უნდა ერკვეოდეს.

თქვენ ალბათ ამჩნევთ, რომ რაც უფრო დიდი ხელვაანია რეჟისორი, მით უფრო ნათლად გადმოსცემს იგი ნახატი თავის აზრს. შესაძლოა ეს ჩანახატები მოკლებული იყოს პროფესიონალიზმს, მაგრამ ისინი ძირითადი აზრის მატარებელნი, ამ აზრის გამომხატველნი არიან. ასეთ რეჟისორთან თანამშრომლობა, ჩემი აზრით, მხატვარს უდიდეს სიამოვნებას ანიჭებს. მე სავესბით ვეთანხმები იუნოვიჩს იმაში, რომ რეჟისორი უნდა ეხდობა მხატვარს, თუკი ის მასთან თანამშრომლობს, და იმასაც დაუმატებდი, რომ ეს ნდობა ცალმხრივი არ უნდა იყოს.

ჩემი პრაქტიკიდან ასეთ ფაქტს მოვიყვან: გია დანელია მუშაობის დროს ყოველთვის ცდილობდა დაეპირისპირებინა თავისი ნახა-

ტები ჩემი ესკიზებისათვის. უნდა ითქვას, რომ რეჟისორი მშვენიერად ხატავს, მიუხედავად ამისა, ამ დაპირისპირებაში ვცხუვდებით, და, თუ რა უპირატესობა ჰქონდა ჩემს ნამუშევრებს. ეს გამომდინარეობდა ჩემი პროფესიიდან, ჩემი პრაქტიკიდან.

რეჟისორი არ შეიძლება არ გრძნობდეს პლასტიკას, პერსპექტივას, განათებას. ეს ის კომპონენტებია, ურომლისოდაც გამომსახველობა ეკრანზე ქრება, უფერულდება და ნუ მიწყენენ, რეჟისორიც ასეთივე უფერული ხდება.

კიდევ ერთხელ ვიმეორებ, ეს ძალზე რთული დამოკიდებულებაა, ერთი შეხედვით ძალზე კონფლიქტური, დაძაბული, მაგრამ ჭეშმარიტება ხომ კამათში იზალება.

ქ. ჯ.: — დავით კაკაბაძე, ვალერიან სიღამონ-ერისთავი, ირაკლი გამრეკელი, სერაპიონ ვაჟაძე, შალვა მამალაძე — ეს ის მხატვრებია, რომლებიც ქართულ კინომხატვრობას აყალიბებდნენ, მის სათავეებთან აღგნენ. თქვენი აზრით, რა გავლენა იქონია ამ პიონერების შემოქმედებამ დღევანდელ კინომხატვრობაზე.

დ. თ.: — რა თქმა უნდა, მათი ღვაწლი ქართულ კინომხატვრობაში და საერთოდ, ქართულ კინოში — უდიდესია. სამწუხაროდ, ჩვენ ხშირად გვავიწყდება ისინი, ვინც პირველები იყვნენ, მაშინ, როდესაც სწორედ დაწყებაა უძნელესი საქმე.

მათ თვალწინ გადაიშალა ვრცელი და უცნობი სამყარო, რომელშიც მათ უშიშრად შეაბიჯეს. სწორედ ესაა მათი დამსახურება, მათი გმირობა. რატომ არის, რომ ხალხს არასოდეს არ ავიწყდება პირველდამოძიებელი — მაგელანის, ამუნდსენის, ნობილეს სახელები. პირველი კინომხატვრებიც თავისი შრომით, სწორედ მათ ემსგავსებიან. მათი პოპულარიზაციის საქმე ხელოვნებათმცოდნეებმა, კინომცოდნეებმა უნდა ითავოთ. არ შეიძლება ჩრდილში დარჩეს იმ ადამიანთა სახელები, რომლებმაც დიდი ამაგი დასდეს ქართული კინემატოგრაფის ჩამოყალიბება-განვითარებას.

ქ. ჯ. — საერთოდ, კინორეჟისორი, კინომსახიობი ყოველთვის დიდი პოპულარობით სარგებლობდნენ და სარგებლობენ, კინომხატვარი კი... ხომ არ იწვევს თქვენში უკმარისობის გრძნობას ეს თითქოსდა დაუფასებე-

ლი შრომა? თუმცა, ჩემი აზრით, თქვენ პოპულარობა არ გაცლიათ.

დ. თ. — რა თქმა უნდა, პოპულარობით მსახიობს, რეჟისორს, ოპერატორს თუ კომპოზიტორს ვერ შევედრებით, რადგან ჩვენი ნამუშევარი კინოში „არ ჩანს“.

მაყურებელი ვერ ხვდება, რომ მოქმედება, რომელსაც ის ეკრანზე უყურებს, მხატვრის მიერ შექმნილ გარემოში ხდება. რამდენადაც მაღალნიჭიერია კინომხატვარი, იმდენად ცხოვრებისეულ და ბუნებრივ პირობებში მოქმედებენ ფილმში გმირები.

შევიდაროთ მხატვრის მუშაობა კინოში და თეატრში. თეატრის მხატვარი თავისი ნამუშევრით დომინირებს. ეს ადამიანის აღქმის თსიქოლოგიიდან მომდინარეობს. თეატრში მოსულმა მაყურებელმა იცის, რომ, სპექტაკლში, პირველ რიგში, დეკორაციები განსაზოვრავს მოქმედების დროს, განწყობას. და რაც მთავარია, ვიდრე მსახიობი სცენაზე გამოჩნდება, მაყურებელი გარკვეული, მცირე დროის მონაკვეთში დეკორაციების პირისპირ რჩება და საშუალება ეძლევა თავისი ფანტაზიით განავრცოს დეკორაციული სივრცე. მხატვრის მიერ შექმნილი ატმოსფერო სპექტაკლის ერთგვარ კამერტონს წარმოადგენს.

თეატრის მხატვრის კიდევ ერთი პრივილეგია ისიცაა, რომ მას ყოველ წარმოდგენაში შეუძლია ცვლილება შეიტანოს დეკორაციებში, სანამ თავის შესაძლებლობებს მაქსიმალურად არ ამოწურავს.

კინომხატვრის შრომას კი სულ სხვა სტრუქტურა აქვს. ავიღოთ თუნდაც ის ფილმი, რომ ფილმის დამთავრებისთანავე შენედა მაყურებელი ხდები და არაფრის შეცვლა არ შეგიძლია. თუმცა, სიმართლე რომ ვთქვათ, ეს სურვილი ხშირად მეზადება.

რა თქმა უნდა, ფილმის შექმნაში მთავარი ადგილი რეჟისორს უკავია. თავადაპირველად მასში იბადება მომავალი ფილმის შექმნის იდეა. იგი ამ იდეით იწყებს ცხოვრებას. და როდესაც გრძნობს, რომ მზად არის ფილმის გადასაღებად, სწორედ მაშინ სჭირდება მას ისეთი ჯგუფი ადამიანებისა, რომლებიც გაიზიარებენ და ზუსტად აღიქვამენ რეჟისორის ჩანაფიქრს.

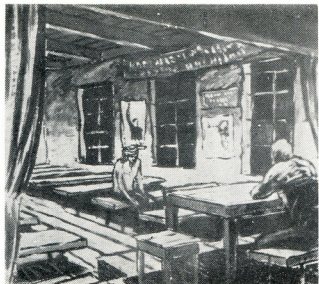
ეს მეტად რთული, შემოქმედებითი პროცესია. ერთ-ერთი პირველი, ვინც მუშაობაში ებმება — მხატვარია. სცენარის მიხედვით იგი ირჩევს ნატურას, პავილიონებში ამზადებს დეკორაციებს, ფილმის ცალკეული ეპიზოდების შიზანსცენების გადაწყვეტისას ერთ-ერთი წამყვანი როლი მას ენიჭება. ვფიქრობ, ბევრმა კინომცოდნემაც არ იცის, თუ რა ნიუანსებთან არის დაკავშირებული მხატვრის მუშაობა კინოში.

კიდევ ერთი შედარება: მუსიკა ფილმში უდიდეს ემოციურ გავლენას ახდენს მაყურებელზე. კომპოზიტორს შეუძლია თავისი მუსიკის წყალობით კადრს ან უმაღლესი ტრავიკული ძლერადობა მიაწიოს ან პირიქით.

ქ. ჯ. — ალბათ გახსოვთ, რამდენიმე წლის წინათ ჩვენი ტელევიზიით ნაჩვენები ამე-

„დაისი“ (ტაძრის ეზო)





„მე ვხედავ მზეს“ (კლუბი)

რიკელი მსახიობისა და მომღერლის პერიკომოს შოუ. რაც ზემოთ ითქვა, ამ გადაცემაში თვალნათლივ გააქეთა კომპოზიტორმა მანჩინიმ. ერთი და იგივე კადრს მან მიუსადაგა სხვადასხვა ხასიათის მუსიკა ისე, რომ ჩვენ თვალწინ ეკრანზე ერთი და იგივე მოქმედება ხან დოკუმენტური იყო, ხან დეტექტიური, ხანაც მელოდრამატული. ამის გაკეთება ალბათ ყველას არ შეუძლია.

დ. თ. — საცხებით გეთანხმებით, გადაცემის ეს მომენტი მართლაც ჩვენი ნათქვამის დამადასტურებელია, რაც კიდევ ერთხელ გვარწმუნებს, რომ მხატვრის ნამუშევარი გარეგნულად არასოდეს არ იქნება ასეთი ეფექტური.

ამასთან, გულახდილად უნდა გითხრათ: მე არასოდეს არ მიგრძენია, რომ რომელიმე რეჟისორს ჩემი ღვაწლი მიეჩქმალოს. თუმცა კი უდავოა, რომ კინოს მხატვრებზე ძალზე ცოტაა ლაპარაკობენ და წერენ. ყოველ ხელოვანს მისი ნამუშევრის შეფასება სჭირდება. ქება აუცილებელი არ არის. მთავარია პროფესიული ანალიზი.

ქ. ჯ. — საფრანგეთის ტელევიზიამ გადაიღო სამსერიანი მხატვრული ფილმი „ზღვის მამვრალნი“ ვიქტორ ჰიუგოს ნაწარმოების მიხედვით. ფილმის დამდგმელი მხატვარი თქვენ ბრძანდებით.

დ. თ. — ჩემთვის აბსოლუტურად მოულოდნელად, საფრანგეთის ტელეკომპანიამ „ანტენ-2“, რომლის დაკვეთითაც უძველესი ფირმა „პატე-სინემა“ იღებდა ფილმს „ზღვის

მამვრალნი“, რეჟო თაბუკაშვილი, გიზო გაბისკირია და მე, სათანამშრომლოდ მიგვიწვია.

ფრანგების მხრიდან რეჟისორი ბატონი სეზანი გახლდათ. იგი წარსულში ბრწყინვალე ოპერატორი იყო, რომელიც რეჟისორ ლამორისთან მუშაობდა ფილმებზე „თეთრი ფაფარი“, „წითელი ბუტში“, დამოუკიდებლად აქვს გადაღებული ფილმი „ოქროს თევზი“.

ქ. ჯ. — რატომ გაუჩნდათ ფრანგებს საქართველოს კინოსტუდიასთან თანამშრომლობის იდეა?

დ. თ. — საქმე ისაა, რომ ფრანგებმა გადაწყვიტეს ამ ფილმის გადაღება ცენტრალურ ტელევიზიასთან ერთად, რადგან ჩვენს ქვეყანაში ეს შედარებით იაფი ჯდება. მათ ნახეს მთელი რიგი საბჭოთა ფილმებისა, და ამის შედეგად გადაწყვიტეს, რომ კომპანიონები საქართველოდან უნდა ყოფილიყვნენ.

უდიდესი პასუხისმგებლობა დაგვიკისრა — ქართველებს ფრანგული ფილმი უნდა გავგეკეთებინა.

შევუღდექი ესკიზებზე მუშაობას. როგორც იცით, რომანში მოქმედება ბრეტანში მიმდინარეობს. ეს ნახევარკუნძული საფრანგეთის ჩრდილო-აღმოსავლეთით მდებარეობს.

ჩემი ამოცანა იყო ბათუმში ბრეტანისათვის დამახასიათებელი ნატურის აგება.

ქ. ჯ. — გამახსენდა კლოდ მონე, მისი ცნობილი „ბელ-ილის კლდეები“. ძალზე ძნელი წარმოსადგენია მონესეული ცივი ბრეტანის ზღვის შავ ზღვაში გადმოტანა. თქვენ როგორ გადაწყვიტეთ ნატურის ეს ძალზე რთული პრობლემა?

დ. თ. — უპირველეს ყოვლისა, თვითონ ჰიუგო დამეხმარა. მის ნაწარმოებში ზუსტად, მე ვიტყვოდი, მხატვრის თვალთ არის დანახული და გადმოცემული ბრეტანის ბუნება.

მუშაობისას სტიმულს მაძლევდა დავით კაკაბაძის ბრეტანის პეიზაჟების ბრწყინვალე სერია.

ჩემი ესკიზები საფრანგეთში ჩავიტანე. ვეწვიე ბრეტანს. მართალი უთქვამთ: ასჯერ გავგონილს ერთხელ ნანახი სკობიაო. ბრეტანი სრულებით სხვაგვარად აღვიქვი.

ძალზე სპეციფიკური იყო მუშაობის ტექნოლოგიური პროცესი. თუკი ჩვენთან ფილმის გადაღება ორ წელიწადზე მეტ ხანს

გრძელდება, ფრანგები დროის ანეთ ფლანგვას არასოდეს დაუშვებენ. ჩვენი ჯგუფი ორი წელიწადი ემზადებოდა, ხოლო სამსერიიანი ფილმი — სამ თვეში გადაიღეს.

ქ. ჯ. — განსხვავდება თუ არა სხვა ქვეყნების კინოს მხატვრების მუშაობის ფორმა ჩვენი მხატვრების მუშაობის ფორმისაგან და რა არის საერთო?

დ. თ. — რადგან სულ ახლახან უშუალო კონტაქტი მქონდა საფრანგეთის კინოინდუსტრიასთან, შეგეცდები გადმოგცეთ ის ატმოსფერო, რომელშიც გვიხდებოდა მუშაობა.

ფირმა „პატე-სინემა“-ს ატელიეები მიწის ქვეშ არის განლაგებული. ფილმის გადაღება სინქრონულად მიმდინარეობს. არავითარი შემდგომი გახმოვანება, ყველაფერი ვიდეოკასეტაზე ფიქსირდება და იქვე არის შესაძლებელი გადაღებული მასალის ნახვა.

სტუდიაში ყველა სახის სპეციალისტები არიან. თითოეული მათგანი გამოირჩევა მაღალი საშემსრულებლო დონით.

რაც მთავარია, დეკორაციები სრულდება ზუსტად ესკიზების მიხედვით და გადაწყვეტილია იმ მასალაში, რაც მხატვარს აქვს მიწინაშე. სადეკორაციო მასალის პრობლემა მათთვის არ არსებობს.

მე შემიქმნეს ყველა პირობა, რომ მარტო შემოქმედებაზე მეფიქრა.

ჩემთან ერთად ფრანგების მხრიდან მუშაობდა შესანიშნავი მხატვარი, ბრწყინვალე

კინოსტატი ანდრე ჟარი. მან მშვენივრად იცის თავისი საქმე. არ ვიცი როგორ ერკვეოდა სხვა დარგებში, მაგრამ ფაქტია, რომ მუშაობის საქმეში ნამდვილი გირტუოზია. ის მაღალიან დამეხმარა მუშაობაში.

ამას იმიტომ გიყვებით, რომ სხვაგანაც იგივე სიტუაციაა. მართალია, ნიჭი ღვთით ნაბოძებია საჩუქარია, მაგრამ ნიჭის რეალიზებას ისეთი ხალხი სჭირდება, რომლებიც ასე მშვენივრად ფლობენ პროფესიას.

განა ჩვენ არ შეგვწყვეს უნარი, რომ პროფესიონალებში ამ დონემდე ავიყვანოთ? რა თქმა უნდა შეგვწყვეს, მაგრამ...

ამ ბოლო დროს ჩვენს ქვეყანაში სასიკეთო ძეგლები ხდება, რაც იმედს გვაძლევს, რომ ჩვენს სატყეარს მოეცემა.

ქ. ჯ. — კვლავ თქვენი მუშაობის პტილს მივუბრუნდეთ. როდის იქნეს თქვენს წარმოდგენაში ფილმი დასრულებულ მხატვრულ სახეს — სცენარის წაკითხვისთანავე, თუ ეს პროცესი ფილმის გადაღებისას გრძელდება?

დ. თ. — არიან ისეთი მხატვრები, რომლებიც ესკიზებს ჩააბარებენ და ამით ამთავრებენ ფილმზე მუშაობას. ეს რეჟისორზეც არის დამოკიდებული. მე ასე არ შემიძლია. მთელი ფილმის გადაღების ბოლო წუთამდე გადასაღებ მოედანზე ვარ. იმიტომ, რომ ჩემზე კარგად არავინ იცის, რა უნდა გაკეთდეს, როგორ უნდა გამოიყურებოდეს მოცემული გმირი მოცემულ სიტუაციაში. არას-

„ზღვის მავრალნი“



წორმა, თვითმიზნურობა გააზრებამ შეიძლება ბევრი ავნოს ფილმს. ყველაფერი უნდა შესაბამეობდეს იმ დროს, რომელშიც ფილმის მოქმედება ხდება.

ვცდილობ ეს ჩვევა ჩემს სტუდენტებსაც გაივრცელდეს. ჩემი მიზანი ის არის, რომ ახალგაზრდობას შევასწავლო პროფესია. მუდამდღე ვუჩიჩინებ, რომ არ შეეჩვიონ სიყალბეს, საქმის ზერელედ გაკეთებას. ხელობა ხელობაა და ამიტომ აუცილებელია ყოველი დეტალის გათვალისწინება. უპირველესი მიზანი კი ის არის, რომ აღეზარდო კარგი, კეთილსინდისიერი მოქალაქე და შემოეგ კარგი მხატვარი.

ქ. ჯ. — თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიამ საბჭოთა კავშირში ერთ-ერთმა პირველმა გახსნა კინო-ტელე მხატვრობის განყოფილება, რომლის სახელოსნოს ხელმძღვანელიც თქვენ ბრძანდებით. დაეტყო თუ არა ქართულ კინოს ამ განყოფილების არსებობა?

დ. თ. — მე, როგორც ამ განყოფილების ერთ-ერთი სულის ჩამდგმელი და დამაარსებელი, ამ კითხვაზე შევეცდები გიპასუხოთ ობიექტურად, რადგან ამ სახელოსნოს მუშაობის შედეგზეა დამოკიდებული მთელი ჩემი ცხოვრების შეფასება.

მე ძალზე მტკივნეულად განვიცდი ჩემი სტუდენტების წარუმატებლობასაც და გამარჯვებულსაც, ისინი ხომ ჩვენი დიდი და მრავალფეროვანი შემოქმედებითი ოჯახის სრულუფლებიანი წევრები არიან. განუჩვენებდი იმისა, სწავლობენ თუ დიდი ხნის წინ დამთავრეს აკადემია.

აბოლოო ქუთათელაძე იყო პიროვნება, რომელმაც უდიდესი კვალი დატოვა თბილისის სახელმწიფო სამხატვრო აკადემიის ცხოვრებაში. მართლაც რომ ბრძენი კაცი იყო. სწორედ მისი დამსახურებაა, რომ შეიქმნა კინო-ტელე მხატვრობის განყოფილება. ის მიხვდა, რომ კინოს ერთ-ერთი მოწინავე ადგილი უკავია და კადრები სჭირდება.

დღეს ვინც კინოსტუდიაში ამ განხრით: მუშაობს, თითქმის ყველა ჩვენი აკადემიის კურსდამთავრებულია. უკვე ეს ფაქტიც მრავლისმეტყველია.

ჩვენს განყოფილებაზე, ქართველების გარდა სწავლობენ აფხაზები, აზერბაიჯანელები, ჩრდილოკავკასიიდან ჩამოსული ახალგაზრდები. ისინი აკადემიის დამთავრების შემდეგ თავიანთ კუთხეს უბრუნდებიან. თამამად შე-

იძლება ითქვას, რომ თბილისის სამხატვრო აკადემია ჩვენს ქვეყანაში კინოს მხატვრობის მომზადების ერთ-ერთი ცენტრია.

სახელოსნოში მოღვაწეობენ ჩვენი მოზინავე მხატვრები თ. სამსონაძე, გ. გიგაური. სტუდენტებს, მათი უშუალო სპეციალობის გარდა ეკითხებათ კინოს ისტორიისა და კინორეჟისურის კურსი, კინორეჟისურის საფუძვლები, თანამედროვე ფილმი და სხვ. ვცდილობთ ჩვენს კინემატოგრაფს ყოველმხრივ განათლებული, თავისი საქმის მცოდნე სპეციალისტები მოვუშალოთ.

თ. აბულაძის „მონანიება“, ლ. ლოლობერიძის „დღეს ღამე უთენებია“ და „ორმოტრიალი“ მხატვრულად შესანიშნავად გააფორმა ჩვენი სახელოსნოს კურსდამთავრებულმა გოგი მიქელაძემ. თუნდაც ის ფაქტი, რომ სახელოვანმა და მომთხონმა რეჟისორებმა ეს ახალგაზრდა თავის ფილმებზე სამუშაოდ მიიწვიეს, ბევრის მანიშნებელია.

ქ. ჯ.: მოსალოდნელია თუ არა რაიმე ცვლილებები მხატვართა მომზადების სისტემაში, სწავლების მეთოდოლოგიაში?

დ. თ.: მხატვართა მომზადების სისტემაში ბევრი რამ გადასასინჯი და შესაცვლელია. ჩვენს ირგვლივ ძალიან ბევრი ნიჭიერი, შრომისმოყვარე და ახალი იდეებით გატაცებული ახალგაზრდაა, მაგრამ გადის დრო და ისინი როგორც შემოქმედნი იკარგებიან. მათ მეტი თავისუფლება, მეტი ხელშეწყობა სჭირდებათ. მაგალითად, თუ ნიჭიერი მომღერალი სტაჟირებას გადის იტალიაში, „ლა სკალას“ საოპერო თეატრის სცენაზე და იქიდან სულ სხვა დიპაზონისა და გაქანების მქონე შემოქმედად ბრუნდება, რატომ არ შეიძლება, რომ ნიჭიერი მხატვარი, მოქანდაკე, არქიტექტორი, იყოს შიველინებული მისთვის აინტერესო ქვეყანაში. განა შეიძლება, რომ მხატვარმა არ ნახოს იტალია, ეგვიპტე, საბერძნეთი, ესპანეთი, ორიგინალში არ იხილოს ლუვრისა თუ პრადოს კოლექციები. დღეს მარტო საკუთარი კულტურის საფუძვლებით საზრდოობა აღარ შეიძლება.

თანამედროვე ხელოვნებაში უამრავი მიმდინარეობა არსებობს, რაც ცხოვრების რიტმის, ცხოვრების წესის ძირფესვიანმა შეცვლამ გამოიწვია. ჩემი აზრით, ხელოვნება რაღაც ზღვარს მიაღწა, რომლის დაძლევაც ისევ და ისევ ადამიანის ნიჭმა უნდა შეძლოს.

ზაქარია ჩხიკვაძე და ქართული მუსიკალური ფოლკლორი

ნინო ლამბაშიძე

ქართული მუსიკალური კულტურის ისტორია მდიდარია იმ საზოგადო მოღვაწეთა სახელებით, რომლებმაც მთელი თავისი ცოდნა და ენერგია შეაღწიეს ეროვნული ხელოვნების განახლება-განვითარების საქმეს. მათი ნამოღვაწარი თვალსაჩინოდ მეტყველებს თავდადებასა და კეთილსინდისიერებაზე. ასეთ მოღვაწეთა რიცხვს მიეკუთვნება ზაქარია ჩხიკვაძე, რომელსაც ეკუთვნის შემდეგი სიტყვები:

„წმირად მოხდება ხოლმე, რომ საზოგადოება ან ერი იფიწყებს, უკეთ რომ ვთქვათ, არ იცნობს თავის შვილს, რომელიც დავიწყების ღირსი არ არის. ამაში დამნაშავეა ხან თვით ერი. რომელიც თვალყურს არ ადევნებს თავისი ქვეყნის მოღვაწეთ და ხან თვით მოღვაწე. თუ ეს დამნაშავეობად ჩაითვლება, „დამნაშავეა“ იმიტომ, რომ მოღვაწეობს ჩუმად, თავის თავზე არ ყვირის და ამ უკულმართ წუთისოფელში ხომ ასეა. მყვირალა, თუნდაც ნაკლები ნიჭის პატრონი, უფრო მიღებულია საზოგადოებაში, ახსოვთ და პატივსაც სცემენ, ვიდრე ჩუმს, თუნდაც დიდი ნიჭის პატრონსა და მოამბეს. ის ისტორიის ხვედრი ხდება და მაღლიერი ერი მხოლოდ შემდეგ იგონებს დიდებით და პატივისცემით“¹.

ასე იწყებს ზაქარია ჩხიკვაძე თავისი პედაგოგის ხარლამპი სახანელისადმი მიძღვნილ სტატიას.

დღეს ეს სიტყვები ვრცელდება თვით ზაქარია ჩხიკვაძეზედაც.

იგი დაიბადა 1862 წ. ქ. თელავში, აქვე სასულიერო სასწავლებელში მიიღო დაწყებითი განათლება. მშვენიერი ხმით გამოირჩეოდა და სასწავლებლის გუნდში გააღობდა. 1884 წ. ზ. ჩხიკვაძემ დაასრულა თბილისის სასულიერო სემინარია. სწორედ აქ, ვ. აუშევთან, მიუღია პირველდაწყებითი სამუსიკო განათლება მელიტონ ბალანჩივაცხთან ერთად. შემდეგ კი სწავლა ხარლამპი სავანელთან განაგრძო. ზაქარია ჩხიკვაძემ, ჯერ კიდევ თბილისის სასულიერო სემინარიის მოწადემ, სემინარიელებისაგან შეადგინა მცირე გუნდი, რომელსაც თავად ხელმძღვანელობდა. იგი თავის გუნდს ასწავლიდა უძველეს კახურ სიმღერებს. მან დახმარებისათვის მიმართა კახური ხალხური სიმღერების საუკეთესო მცოდნესა და უბადლო შემსრულებელს სოსიკო კოზმანაშვილს. 1883 წ. ი. რატიშვილის ბინაზე, სადაც გუნდი მეცადინეობდა, ჩატარდა სემინარიის პედაგოგებთან გამოსათხოვარი საღამო. გუნდის გალობით ყველა მოხიბლული და კმაყოფილი დარჩენილა. ცრემლმორეულ სოსიკო კოზმანაშვილს კი ყველა გადაუჟოცნია და უთქვამს: „ახლა, შვილებო, თუნდაც მოკვდეთ... საფლავში არ ჩამყვება და მით სამუდამოდ აღარ დაიკარგება ხმატკბილი კახური სი-



ზაქარია ჩიქვაძე

მღერები². ასე დაიწყო ზ. ჩიქვაძემ ქართულ ხალხურ სიმღერებსა და საგალობლებზე ზრუნვა, რომელიც სიკვდილამდე არ მიუტოვებია.

სემინარიის დამთავრების შემდეგ ზ. ჩიქვაძე გაწესებულ იქნა თელავის წმ. ნინოს სასწავლებელში ქართული ენის, ლიტერატურისა და სიმღერა-გალობის პედაგოგად. პარალელურად იგი სიმღერა-გალობას ასწავლიდა თელავის სასულიერო სასწავლებლის გუნდს. 1885 წელს ჟურნალი „დროება“ (№ 9) იუწყებოდა, რომ თელავში გამართულა საღამო, სადაც წმ. ნინოს სასწავლებლის ქალოა გუნდი გალობდა ზაქარია ჩიქვაძის ლოტბარობით „...საზოგადოება ძლიერ აღტაცებაში მოიყვანა ამ ქალების სიმღერამ, მით უფრო, რომ 13-14 წ. ქალები ისე გაზედვით მღეროდნენ, რომ ოითქოს იმათ მეტი იქ არავინ არ იყოს. გულითადი მადლობის ღირსია ბ-ნი ზ. ჩიქვაძე, რომელსაც ისე მშვენივრად მოეგზადებინა ქალები. მადლობის ღირსია მით უფრო, რომ ჩვენ აქ გავიგონეთ ზოგი იმისთანა სიმღერები, რომელნიც აქ არავინ არ იცის და მე. აქ არსად არ გამიგონია მთელ კახეთში. როგორც გავიგეთ, ამ ახალგაზრდა ლოტბარს

სცოდნია „ყურშა“, „დიამბეგი“ და სხვა ამგვარი ძველი სიმღერები... ასე კარგად გაიარა საღამომ და კარგად ბლომად ხალხიც იყო“.

1889 წ. ზაქარია ჩიქვაძე თბილისში განაგრძობს პედაგოგიურ მოღვაწეობას. 1907 წლამდე იგი მუშაობდა ქართულ სათავადაზნაურო გიმნაზიაში სიმღერის მასწავლებლად, აგრეთვე წმ. ნინოს სასწავლებელში და უსინათლოთა სკოლაში, რომლის ერთ-ერთი დამაარსებელი თავად გახლდათ. მის პედაგოგიურ მოღვაწეობას მაღალ შეფასებას აძლევდნენ მისივე თანამედროვენი. მოსწავლეთა გუნდი ზაქარია ჩიქვაძის ხელმძღვანელობით უსასყიდლოდ გამოდიოდა კალოუბნის ეკლესიაში. გაზეთ „კვალში“ (1895 წ. № 9) დეკანოზი დავით ღამბაშიძე აღფრთოვანებით წერს: „ბევრ ეკლესიაში მოისმენთ წირვას და გალობას ქართულს, როგორც ქალაქებში ისე დაბებში, მაგრამ აქაური წირვა-გალობა სწორეთ ბევრად განსხვავდება სხვა კრებულითა წირვა-გალობისაგან... მომეცით ნება, ბ-ნო რედაქტორო, თქვენის გაზეთის საშუალებით გულითადი მადლობა გადავუხადოთ ბ. ლოტბარს ზ. ჩიქვაძეს მისი გულმოდგინე მეცადინეობისათვის ქართული გალობის შესასწავლებლათ“. დეკანოზმა დავით ღამბაშიძემ მადლიერების ნიშნად მოსწავლეებს გადასცა ფულიადი ჯილდო და მის მიერ გამოცემული წიგნები, ხოლო ლოტბარისათვის ყდებში ჩასმული „მწყემსის“ ყველა ნომერი.

ერთხელ სათავადაზნაურო სკოლას ილია ჭავჭავაძეც ესტუმრა. დიდ მწერალს შენობაში შესვლისთანავე მრავალჯამიერით მიეგება სკოლის გუნდი, სადაც ახალგაზრდა ვ. სარაჯიშვილიც მღეროდა. სიმღერის მოსმენის შემდეგ ილია დიდხანს ყოფილა ჩუმად. ბოლოს მოუბოდიშებია და უთქ-

ვამს, აღფრთოვანებისაგან ენა ჩამივარდაო³.

1897 წლის „ივერიის“ ფურცლებზე ქებით არის მოხსენიებული უსინათლოთა სკოლისა თუ წმ. ნინოს სასწავლებლის გუნდი და მათი ლოტბარი ზაქარია ჩხიკვაძე. შემთხვევითი არც ის იყო, რომ ზ. ფალიაშვილს, სხვათა შორის, მისთვისაც მიუხდვია ქაშვეთის ეკლესიის გუნდის ხელმძღვანელობა⁴.

ზაქარია ჩხიკვაძეს ქართული ხალხური სიმღერებისა და მათი ტექსტების⁵ გარდა შეგროვილი აქვს 200-მდე საგალობელი, რომელსაც შემდეგ სამ და ოთხ ხმად ამუშავებდა. მანვე შეკრიბა „მამაო ჩვენოს“, „მრავალუამიერის“ და სხვათა რამდენიმე ვარიანტი. ზ. ჩხიკვაძეს უცდია საგალობლებში საერო ელემენტების შეტანაც, „საეკლესიო კონცერტების“ ჩატარებაც. 1914 წ. თბილისის ოპერაში გამართულა ორგანყოფილებიანი კონცერტი, სადაც ზ. ჩხიკვაძის ლოტბარობით გუნდი ქართულ საგალობლებს ასრულებდა. ეს საგალობლები მოუსმენია ეგზარქოს ალექსისაც, რომელიც ფრიად კმაყოფილი დარჩენილა⁶.

ზ. ჩხიკვაძე პრაქტიკული საქმიანობის პარალელურად ცდილობდა ქართული ხალხური სიმღერების მეცნიერულ შესწავლასაც, ხალხში აგროვებდა სიმღერებს. 1890 წ. მან გამოცა ქართული ხალხური სიმღერების კრებული „სალამური“, რომელიც შეიცავს საქართველოს სხვადასხვა კუთხის ნიმუშებს. „სალამური“ წარმოადგენდა ერთადერთ სახელმძღვანელოს ქართული სკოლისათვის.

ეს კრებული შედგება 35 სიმღერისაგან, იყოფა ორ ჯგუფად. პირველ ჯგუფში შესულია „ლილე“, „ბუბა ქაქუჩელა“, „ლამპარი“, „შილეშა“, „ბეთქენ კუცა“. ეს სიმღერები უშუალოდ

გლეხებისაგან ჩაუწერია ხალხური სიმღერების ერთ-ერთ პირველ შემგროვებელს მელიტონ ბაღაშვილს⁷. ჩივადეს. აქვეა „მუმლი მუხასა“, „შაშვი კაკაბი“, „მუშური“, „ვაი შენ ჩემო თეთრო ბატო“, „დიამბეგის ქაღს აქებენ“, „კუჩინ ბედინერი“, და სხვა. მეორე ჯგუფის სასიმღერო ტექსტები შეცვლილია თანამედროვე პოეტების ლექსებით. მაგ.: „მოწვევა სწავლაზე“ — ტექსტი ი. გოგებაშვილისა, „ჯერ შრომა, მერე ბტომა“ — რ. ერისთავისა, „ორი ოდელია“, „იავნანა“, „მერცხალი“ — ი. დავითაშვილის ლექსებზე და სხვა.

„სალამურის“ თაობაზე პრესაში დაიბეჭდა ორი რეცენზია ქართულსა და რუსულ ენებზე: 1897 წ. გაზეთ „ნოვოე ობოზრენიეში“ — ია კარგარეთელისა, ხოლო „ცნობის ფურცელში“ — ნიკო სულხანიშვილისა. ორივე რეცენზენტი კრიტიკულად უდგება კრებულს, იძლევა წმინდა მუსიკალური ხასიათის შენიშვნებს. ისინი თვლიან, რომ ზოგიერთ სიმღერაში არეულია მინორი და მაჟორი. ნ. სულხანიშვილს მიაჩნია, რომ ზოგიერთი სიმღერა ზუსტი კილოთი არ არის გადმოღებული. მაგრამ ორივე რეცენზენტი აღიარებს ზ. ჩხიკვაძის ღვაწლს. ნ. სულხანიშვილის აზრით „ბ-ნ ზ. ჩხიკვაძის მიერ ჩატარებული სამუშაო პატიოსნური და დიდმნიშვნელოვანია. ნოტებით აღდგენა ძველი სიმღერებისა, რომლებიც თანდათან ჰკრება ჩვენს შორის და რომლებშიც ადგილს იჭერს ათასნაირი ოპერებიდან ამოგლეჯილი მახინჯ-დუხჭირი მოტივები, რასაკვირველია, სანაქებოა და სასარგებლოც“.

ყურადსაღებია მუსიკისმცოდნე არჩილ მშველიძის მოსაზრება. იგი თვლის, რომ ზ. ჩხიკვაძეს კრებულის შედგენისას ორი მიზანი ამოძრავებდა: ძველი ქართუ-

ლი ხალხური სიმღერების დაფიქსირება და მათი მიწოდება მოზარდი თაობისათვის. ეს სიმღერები ყმაწვილთათვის უფრო მისაწვდომი და გასაგები რომ ყოფილიყო, ზ. ჩხიკვაძემ ძველი ტექსტები თანამედროვე პოეტების ლექსებით შეცვალა. ამას მოჰყოლია მუსიკალური ტექსტის ოდნავი გამარტივება. მშველიძე სწორედ ამის გამო არ ეთანხმება დ. არაყიშვილს, რომელიც წერდა, რომ ზ. ჩხიკვაძის „სალამური“ მხოლოდ სახალხო სკოლებისათვის არის განკუთვნილი.

1896 წელს „სალამურს“ გამოეხმაურა მ. ბალანჩიშვილი: „ზ. ჩხიკვაძისაგან გადაღებული ქართული სიმღერები უნალოა იმ მხრივ, რომ მათში შეუცვლელად არის გამოხატული თვითიული ხმა, გარდა ამისა, სიმღერები ისეთ ტონზეა დაწერილი, რომ ბავშვებს თავისუფლად შეუძლიათ შეასრულონ. ამისათვის, რაც უფრო ჩქარა დაიბეჭდება, მით უკეთესია. ჩვენს სკოლებში სახელმძღვანელოდ ივარგებს. გაეცრობელებული სიმღერებიც აქვს ზ. ჩხიკვაძეს მოთავსებული. ისინი კი უნდა გამოირიცხოს. ზოგიერთ სიმღერებს რიტმის შეცვლა დასჭირდება... საზოგადოდ ზ. ჩხიკვაძის ნაშრომი ჩინებულია“.

დრომ დაამტკიცა ქართული ხალხური სიმღერების ამ ერთ-ერთი პირველი კრებულის მნიშვნელობა. იგი საიმედო წყაროს წარმოადგენს მკვლევარებისათვის. კრებულის შესახებ როგორც ზევით ითქვა. — იმ დროს ორი კრიტიკული წერილი დაიწერა, რაც ქართული მუსიკალური ფოლკლორისტიკის განვითარებაში წინადადებული ნაბიჯი იყო. ავტორთა შენიშვნების შემწეობით შეგვიძლია აღვადგინოთ სიმღერათა სწორი ქარგა.

1905 წელს ზ. ჩხიკვაძემ თანამოღვაწე მუსიკოსებთან (ან. ყარაშვილი, ზ. ფალიაშვილი, ი.

კარგარეთელი და სხვ.) ერთად საფუძველი ჩაუყარა ქართულ ფილარმონიულ საზოგადოებას, ხოლო 1908 წელს ქართულ სამუსიკო სასწავლებელს. 1913-1919 წწ ზ. ჩხიკვაძე ხელმძღვანელობდა ფილარმონიული საზოგადოების გუნდს.

ჯერ კიდევ 1897 წ. ზ. ჩხიკვაძემ შეადგინა ფილარმონიული საზოგადოების წესდების პროექტი, რომელიც 1903 წ. საჯაროდ იქნა განხილული, 1904 წ. იგი ოფიციალურად დაამტკიცა რუსეთის შინაგან საქმეთა სამინისტრომ. საზოგადოება მიზნად ისახავდა ქართული ხალხური სიმღერებისა და სავალბოლების შეკრება-გამოცემას, შემდეგ მისი მუშაობა უფრო გაფართოვდა: ეწყობოდა კონცერტები საკუთარი ძალებითა და მოწვევული არტისტებით; ფილარმონიასთან დაარსებული სამუსიკო სკოლა ქართულ ენაზე ასრულებდა რუსულ და ევროპულ ოპერებს („კარმენს“, „ფაუსტს“, „დემონს“, „სევილიელ დალას“, „ფიგაროს ქორწინებას“). ქართული ფილარმონიის „მამა“, როგორც ზაქარია ჩხიკვაძეს მისი კოლეგები ეძახდნენ, ყველა ამ ღონისძიების ორგანიზატორი გახლდათ. იგი არჩეული იყო „სამუსიკო სკოლის პროგრამის შემმუშავებელ კომისიაში“, აგრეთვე „ქართულ ენაზე ოპერების გამმართველ კომისიაში“. 1919 წ. მისი თაოსნობით სოხუმში გაიხსნა ფილარმონიული საზოგადოების ფილიალი. ამავე წელს ზ. ჩხიკვაძე თელავსა და სიღნაღში აარსებს სამუსიკო სასწავლებლებს. თელავის სკოლას იგი თავად ჩაუდგა სათავეში, სადაც სიმღერასთან ერთად თეორიულ საგნებსა და მუსიკის ისტორიასაც ასწავლიდა. ეს სკოლა დღესაც არსებობს. 1962 წ-დან იგი ზ. ჩხიკვაძის სახელს ატარებს.

ზ. ჩხიკვაძე მთელი თავისი ცხოვრების მანძილზე ეწეოდა აქ-

ტიურ პედაგოგიურ მოღვაწეობას, მისი აღზრდილები არიან: ვ. სა-რაჯიშვილი, ნ. სულხანიშვილი, მ. კავსაძე, ი. ქურხული და სხვები.

ზ. ჩხიკვაძე თანამშრომლობდა ჟურნალ-გაზეთებთან, სადაც აშუ-ქებდა თბილისის საოპერო და სა-კონცერტო ცხოვრებას. მას ეკუ-თვნის პირველი რეცენზიები ოპერებზე „აბესალომ და ეთერი“ და „თქმულება შოთა რუსთავე-ლზე“.

ზაქარია ჩხიკვაძემ დავითო-ვა საინტერესო მოგონებები ხა-რლამპი სავანელსა და პეტრე ჩაიკოვსკისზე, რომელსაც რუსე-თში წაუღია ზ. ჩხიკვაძის კრე-ბული „სალამური“ და აპირებდა ქართულ მოტივებზე მუსიკალუ-რი ნაწარმოების შექმნას.

ზ. ჩხიკვაძის საქმიანობა არ ამოიწურება მხოლოდ მუსიკა-ლური მოღვაწეობით. იგი კახე-თში გახლდათ საქართველოს სიძველეთა დაცვის კომიტეტის წარმომადგენელი. მან მრავალი ძეგლი გამოამზეურა, აღწერა, აზ-ომა, მრავალი წარწერაც ამოი-კითხა, აგროვებდა ნივთიერ მა-სალასაც. ზ. ჩხიკვაძის მზრუნვე-ლობა არ დაჰკლებია კვეტერის, მატანის, იყალთოს, საბუეს, ვე-ჯინის, გრემის, ახმეტის, თელა-ვის და სხვა ახლო მდებარე არ-ქიტექტურულ ძეგლებს.

1925 წ. აკადემიკოს გ. ჩუბი-ნაშვილის თაოსნობით თბილისის უნივერსიტეტის ხელოვნებათმცო-დნეობის კაბინეტთან გაიხსნა ქა-რთულ სიძველეთა მუზეუმი, სა-დაც ზ. ჩხიკვაძე მცველად და მეცნიერ მუშაკად მუშაობდა. რო-გორც გ. ჩუბინაშვილი გადმოგ-ვცემს, მუზეუმის ცხოვრებაში ყველაზე მნიშვნელოვანი იყო 1925-1930 წლები. ეს იყო მუ-ზეუმის ჩამოყალიბების პერიოდი, ეწყობოდა ექსპედიციები, შე-მოდიოდა მასალა, რომელიც რე-გისტრაციას საჭიროებდა, ეწყო-

ბოდა პირველი ექსპოზიციები. ზაქარია ჩხიკვაძე ამ სასუფლო-ბის აქტიური მონაწილე გახლდა დათ.

ზ. ჩხიკვაძეს გამოქვეყნებუ-ლი აქვს საინტერესო სტატიები ამა თუ იმ ძეგლის თაობაზე. სა-ყურადღებო ცნობებს გვაწვდის იგი ალავერდის, იყალთოს, თე-ვდორეს (სოფ. გავაზი) ეკლესიები-სა და ახალი ათონის მონასტრის შესახებ.⁷ აღნუსხული აქვს ეკლე-სიებში დაცული ინვენტარი, და მათი ისტორია, აღწერილი აქვს ექსტერიერები და ინტერიერები, გვაწვდის ცნობებს ალავერდის რეკონსტრუქციის შესახებ, და-წვრილებით გვაცნობს იყალთოს ტაძარში დაცულ ნივთებზე ამო-კითხულ წარწერებს. ყურადსაღე-ბია ზ. ჩხიკვაძის წერილები „თბი-ლისიდან თელავამდე“, „სოხუ-მიდან ახალ ათონამდე“ (გაზ. „ივერია“, 1891 წ. № 157, № 158, № 161).

ქართული კულტურის ეს შესა-ნიშნავი მოამაგე გარდაიცვალა 1930 წ. 27 აპრილს, მისი ნეშ-ტი მადლიერმა თანამემამულეებმა დიდუბის პანთეონს მიაბარეს.

შენიშვნები:

1. ზ. ჩხიკვაძე „ვინ დააარსა თბილისის მუსიკალური სასწავლებელი“, ჟურ. „თე-ატრალური ცხოვრება“, 1914 წ., № 19, გვ. 12.
2. მ. ზანდუკელი, „დიდი მოამბე“, გაზ. „კომუნისტი“, 1963 წ.
3. ცნობა მოგვაწოდა პროფესორმა გრი-გოლ ჩხიკვაძემ.
4. კალისტრატე ცინცაძის ფონდი № 109, გვ. 91; V; ხელნაწერთა ინსტიტუ-ტი.
5. „ნეტაფ მანტრა“, „ჯამბარამ სთქვა“, „ქალო ჰგავხარ ალვის ხესა“, (იხ. გაზ. „ივერია“, 1884 წ. № 51), „მათესელას მებაზოდნა“, „დავლოცათ პირმა ღვთისა-მა“, „რუსეთ ხელმწიფე გადმოპრძანა“, (ჟურ. „მოგზაური“, 1901 წ. № 6-7, გვ. 712-713).
6. ცნობა მოგვაწოდა პროფესორმა გრიგოლ ჩხიკვაძემ.
7. იხ. გაზ. „ივერია“, 1893 წ., 1895 წ. № 206, „სახალხო გაზეთი“ 1912 წ. № 701-703.

პანიონ ღაჩასელის წერილები

პანიონ ღაჩასელის პიესის „კიკვიძის“ დადგმა მნიშვნელოვანი მოვლენა იყო რუსთაველის თეატრისათვის. სპექტაკლი ასახავდა მძაფრ ისტორიულ მოვლენას — სამოქალაქო ომის ერთ-ერთი გმირის ვ. კიკვიძის თავდადებულ ბრძოლას. ავტორის დამსახურება ისაა, რომ მან შეამჩნია უსამართლოდ მივიწყებული მებრძოლის სახე და სცენური სიცოცხლე შეაბერა მას. სამოქალაქო ომის გმირის საბრძოლო თავგადასავალმა განსაკუთრებული მნიშვნელობა დიდი სამშულო ომის დაწყებისას შეიძინა და თეატრმაც სასწრაფოდ განაზოცივდა ამ ნაწარმოების დადგმა. გამოჩენილი ქართველი მსახიობი აკ. ვასაძე თავის წიგნში „მოგონებები, ფიქრები“ (სთბ. 1983, გვ. 199) წერს: „კიკვიძე“ მუშაობა ბევრის მხრე საკუთარსა და მნიშვნელოვანი იყო ჩემთვის, ჩემი შემქმნელობითი ცხოვრებისათვის. ჭერ ერთი, როგორც მსახიობს, ასეთი ყაიდის როლი მანამდე არ შეთამაშა და მასზე მუშაობამ ახალი შესაძლებლობები აღმოაჩინა ჩემს თავში, ახალი აქტიორული შესაძლებლობები გამოვივლინა. როგორც რეჟისორს, სპექტაკლზე მუშაობამ უფრო თავანათლავ დამანახა, თუ რა გზით არის შესაძლებელი ყოფითობის შექცევა ბეროკულთან, ყოველგვარი კლუბურ-ეგზოტიკური გადარბების გარეშე და, აგრეთვე, თეატრში სოციალსატური რეალიზმის პრინციპების განხორციელება მაღალ მხატვრულ დონეზე“. სწორედ აკ. ვასაძის დიდმა პროფესიულმა აღდომ განაპირობა ახალგაზრდა დრამატურგის პიესის დადგმის წარმატება რუსთაველის თეატრის სცენაზე. (კიკვიძის სახის შექმნისათვის აკ. ვასაძე სახელმწიფო პრემიით დაჯილდოვდა).

საქართველოს სსრ თეატრის, მუსიკისა და კინოს სახელმწიფო მუზეუმის ფონდებში დაცულია ვ. ღაჩასელის წერილები, საიდანაც ჩანს პიესაზე მუშაობის შემოქმედებითი პროცესი. ვ. ღაჩასელი თავის შეხედულებებს უზარებს იუზა ზარდალიშვილს, არჩილ ჩხარტიშვილს, მიხეილ კიპურელს და, რა თქმა უნდა, თვით აკ. ვასაძეს.

სალამი ძმად იუზა!

დიდი ხანია, რაც მწყურია შენთან გასაუბრება. მწყურია შენი ღიმილის დაჭერა, შენი ქართული სიტყვის მოსმენა და შენთან ერთად ლოყის შეფერვა ქართული ვაზის წვე-

ნითა... მაგრამ, ჭერჭერობით მხოლოდ რუსეთის ყინვა მიფარავს ლოყებს და ქართულ ღვინოს საწამლოთაც ვეღარ ვშოულობ...

რამდენიმე თვე და ნასწავლი დავბრუნდები სამშობლოში. ვამთავრებ ინსტიტუტს, ვძლევ რუსულ ენას და ლიტერატურას... ვითვისებ... წინ მივდივარ...

რუსეთი არა ნაკლებ მიყვარს საქართველოზე. რუსეთის ნოყიერი მიწა დღეს მე მასწარდოებს... მწვრთნის. ილიასა და აკაკის თუ ლილია სიშორე, იმიტომ რომ ისინი არ გრძნობდნენ თავის თავს მშობლიურ მხარეში...

მე კი დიდებულად ვარ!

არასოდეს არ შემეძლება გადავუხადო ვალი ამ დიდ ხალხისა... ჩემი სიყვარული ეკუთვნის მათ საცხებით, მაგრამ ეს როდი ნიშნავს, რომ ქართული პურ-მარილი არ მახსოვს. ის ზომ ჩემი და ჩემია...

დეე იქუხოს და იმარჯოს ჩვენმა ქვეყანამ. ჩემო იუზა! ჩემს გარშემო ალბათ დიდი „ამბები“ დატრიალდა ქუთაისში... მე ვაზეთში წავიკითხე, რომ ქუთაისში თურმე თეატრი არსებობს და იმ თეატრს ხელმძღვანელობს გამოცდილი და ცნობილი კაცი. იმ თეატრში თურმე იუზაც იუზობს და მალე დაიქუხება.

ასეც იყო მოსალოდნელი, რადგან შენმა სიჩუმემ, შენ რამდენიმედ უკან დაგხია... გისურვებ გამარჯვებას ლიტერატურულ, თეატრალურ და კულტურულ ფრონტზე...

ენლა კი საქმის გაშემა.

შენ ალბათ წაიკითხავდი „პრავდას“ 8/1 39 წ. რომელიც აღნიშნავდა, რომ ვ. ღაჩასელმა დაწერა პოემა... ეს იყო ჩემი დაბადების დღის შემეცვლელი, რადგან „პრავდა“ როცა გახსენებს, ეს უკვე უდრის სხვა გაზეთების მთელ ფელეტონს.

შემდეგ ვაზეთმა „კომუნისტმა“ თავისი საზრდაჭიო წერილი „ვ. კიკვიძე“ დამთავრა

1 იუზა ზარდალიშვილი (1883-1943), საქართველოს სახალხო არტისტი, ქუთაისის თეატრის მსახიობი.

ჩემი პოემის ერთი სტროფით... გარდა ამისა მთელ რიგ რუსულ გაზეთებში დაბეჭდილი იყო ტასის მიერ მომზადებული წერილი ჩემი პოემის და გამორის შესახებ.

ამ მდგომარეობამ ხელი შეუწყო როსტოვის ერთ დიდ თეატრს ჩემთვის მოეცა აზარი დამეწერა პიესა კიკვიძის შესახებ კონსულტაციას და ხელმძღვანელობას დამპირდნენ ისეთი ცნობილი ოსტატები, როგორებიც არიან იური ზავადსკი², ი. გაბ³ და სხვები... მაგრამ მე ხომ რუსულად სრულიად არ ვკერ დ: მათთვის თანხმობა ჯერ არ მიმიცია. თანავტორები მყავს ვინც მინდოდა და რამდენიც მინდოდა. მე კი დიდი სურვილი მაქვს პიესა იყოს ჯერ ქართულად, და შემდგომ რუსულად. არ მინდა ვინმე სხვა შემეზიაროს იმიტომ, რომ მე რუსულად პიესას ვერ დავწერ.

იუზა!

მე იმიტომ გწერ წერილს, რომ მოელაპარაკო თქვენი თეატრის ხელმძღვანელს. თუ ის ჩემს იდეას მოიწონებს, ხელს გამიწოდებს, მე შევძლებ ისეთი პიესის მოცემას, რომელიც შეიძლება ქუთაისში გაიტანოს ქუთაისის გარეთ...

მე გავაკეთებ პირველ აქტს და გადმოვგზავნი. თუ მოგეწონებათ მაშინ დამიდებთ ხელშეკრულებას და მე ამ ზაფხულში გავაკეთებ პიესას „ღმერთივით“. რასაკვირველია წინასწარი ტრაზახი „თავდები“ არ არის, რომ მართლაც კარგი იქნება, მაგრამ მე მგონია, თუ თქვენი ხელმძღვანელობა დამეთანხმება მე დავამტკიცებ, რომ ჩემი პიესა იხიერებს საბჭოთა კავშირში...

შენი ვ. დარასელი

20. I. 39 წ. როსტოვ-დონი

ძვირფასო არჩილ!⁴

წაიკითხეს თუ არა პიესა წამყვანმა მსახიობებმა? როგორც გწერდით, განსაკუთ-

რებით მაინტერესებს ვ. ანჯაფარიძის აზრი. თუ მისი დადგმა განიზრახეთ, მინდა ვიცოდე, რომ მეორე ნაწილის წერას შევუდგე. ის უფრო საპასუხისმგებლოა, რადგან მეორე ნაწილის I და II მოქმედების მოწაწილეა ბელადი. საამისო პირობები მოსკოვში შექმნილია. პიესის რუსული ვარიანტი უკვე წაკითხული აქვთ და დამუშავებაშია ხელოვნების კომიტეტში და დრამატურგიის კომისიაში. მათ პიესა მნიშვნელოვან მოვლენად მიაჩნიათ.

მე ხელი შემიშალა ძლიერმა შეტევებმა (ღვიძლი) თორემ ახლა მოსკოვში უნდა ვყოფილიყავი. ჩემი საქმე ისე მიდის, რომ შეიძლება თბილისშიც ვერ მნახათ...

ნუ გეწყინება არჩილ, რომ პიესა ა. ვასაძესაც გადავცე. ასეთი დიდი მსახიობისა და რეჟისორის ნიჭის წინაშე არამც თუ მე, ქართული დრამატურგია მთლიანად თავს უნდა იხრიდეს. ასე, რომ აკაკის შემდეგ მე თქვენთან ვარ პირადად. თუ ასე მიმიღებთ მეც ბედნიერი ვიქნები. აკაკისთან მწყუროდა მუშაობა, მაგრამ მე ხომ უბედური ვარ. თეატრი დაიწვა, საქართველოს გული დაიწვა... და ამ გულის მესაჭეს დღეს რა ძალა უნდა ჰქონდეს, რომ ჩვენისთანა „კაპრიზ“ ხალხს ხასიათი უსწოროს? მაინც ჩემი გადაწყვეტილება ასეთია: თუ აკაკი ვასაძე პიესაზე უარს იტყვის და დადგმას შენ იკისრებ — იყოს იგი შენი... რადგან მის შემდეგ ყოველთვის შენა ხარ, ეს ნუ გეწყინება. აკაკი პირველი სიყვარულია. ვიცი იგი არც შენ გძულს. პირიქით გიყვარს და გეყვარება. არჩილ! მე მგონია პიესა ამას იმსახურებს და ეს რომ ასეა მოსკოვიც დამატკიცებს. ასე, რომ მივყვეთ ამ სერიოზულ საქმეს.

გადაკეთება თუ არის საჭირო, მზად ვარ. იმედი მაქვს გადაწყვეტილებას მიიღებთ და მაცნობებთ.

შენი ვანოზ.

მიხეილ ჭიაურელს!⁵

„გიორგი სააკაძის“ ნახვით ერთხელ კიდევ დაინახეთ ქვეყანას თქვენი სტუდიის სიძლიერე... სცენარის სიღარიბე დაძლეულია შემს-

² იური ზავადსკი (1894-1977), სსრკ სახალხო არტისტი, იმჟამად მუშაობდა ქ. დონის როსტოვის გორკის სახელობის თეატრის მთავარ რეჟისორად.

³ ჩვენს მიერ დაუდგენელი პიროვნება.

⁴ არჩილ ჩხარტიშვილი (1905-1980) სსრკ სახალხო არტისტი, იმჟამად მუშაობდა ბათუმის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად.

⁵ მიხეილ ჭიაურელი (1894-1974), სსრკ სახალხო არტისტი, კინორეჟისორი.

რულებელთა და დამდგმელის ნიჭიერი შესაძლებლობით... მაგრამ პირადად ჩემში „გიორგი სააკაძემ“ კვლავ გამოაჩინა მოუშუშებელი ჭრილობა (მიღებული თქვენი სტუდიიდან) „კიკვიძის“ გარშემო.

დარწმუნებული ვარ „კიკვიძე“ რომ დაგეწყით და გაგვეყვებინათ დღეს იქნებოდა უძლიერესი და არა ნაკლები სააკაძეზე. კიკვიძე გერმანელებს ებრძოდა და მათ შავ დღეს აყენებდა. რამდენი ეპიზოდებია ისეთი, რომლებიც მე პიესაში ვერ გამოვეთვლია? აი მაგალითად: კიკვიძემ თავისი ეშელონი უნდა გაიყვანოს იმ სადგურით, რომელიც გერმანელების მიერ დაპყრობილია. მაგრამ როგორ? მან მიაწერა ვაგონებს «Тифозное», მეზობლებს უბრძანა გამოესახათ ავადმყოფის როლი და თვით სადგურში ეშელონის დადგომისას ოფიცრის ფორმაში კომენდანტთან გამოცხადდა. მოახსენა მას, რომ როგორც ქართველ ოფიცერს, სურს ავადმყოფები საქართველოში წაიყვანოს. ჭირით შეშინებული ოფიცრები „გარბიან“ და კიკვიძეს ირონიულად ეუბნებიან — შეგიძლიათ გაიყვანოთ ჭირი საბჭოთა კავშირშიო... შემდგომ ეს „ჭირი“ სადგურს მოუბრუნდა და მათ მტვერი აღინა.. რამდენი ფაქტი, რომელიც კიკვიძეს აკეთილშობილებს და თანამედროვე „სააკაძეობას“ ანიჭებს?

ჩემი სცენარი მოსკოვმა მოიწონა, დასადგმელად ერთი სტუდიისათვის უნდა გადაეცათ, მაგრამ ეს ომამდე იყო...

მოგილოცავთ ბრწყინვალე გამარჯვებას და გისურვებთ მივიწყებული და დაუფასებელი გმირის საკითხის გარკვევაში თქვენი ძლიერების კიდევ უფრო ამაღლებას.

მე მგონია კიკვიძე უფრო „ცოცხალი“ იქნება ვიდრე სხვა, რაუ მას თქვენ აიღებთ მე ამაში ეჭვი არ მეპარება.

3. დარახელი

8 სექტემბერი, 1942 წ.

ძვირფასო აკაკი!

თქვენის შემწეობით მე თეატრიდან მიბალახეს და ამით გახალისებულმა თეატრს გადა-

⁶ აკაკი ვასაძე (1899-1978) სსრკ სახალხო არტისტი, იქამად მუშაობდა რუსთაველის თეატრის სამხატვრო ხელმძღვანელად.

უგზავნე პიესის არასრულყოფილი ტექსტი. ამასთან მივეწერე, რომ ეს ტექსტი მიიღონ როგორც შავი რომელიც მათ შიგნითაა აცნობს და თუ მოეწონებათ შემდეგ წარვადგენ ენის მხრივ სრულყოფილ პიესას. რასაკვირველია ეს ერთბაშად ჩემთვის საძნელო იყო, რადგანაც ხუთი წელია ქართული ენა არ მესმის — წელს დავამთავრე რუსული ენისა და ლიტერატურის ფაკულტეტი.

პიესის საჭიროებაში რომ დარწმუნდეთ გთხოვთ გადაიკითხოთ სტატია მოსკოვის გაზეთიდან და დამეხმაროთ. როგორც წითელი არმიის გაზეთი აღნიშნავს: «Она может явиться украшением репертуара любого театра» — ასეც გავრცელდეს მშობლიურ თეატრშიც მიუხედავად იმისა, რომ მე პატარა კაცი ვარ საერთოდ და დრამატურგიაშიც, ჩემი პიესა მრავალ სერიოზულ თეატრში მიდის, თუ რუსული ტექსტი გაინტერესებთ, გთხოვთ მოითხოვოთ გრიბოედოვის სახ. დრამიდან. მე მათ გავუგზავნე (ისიც არა უკანასკნელი) ვინიცობისათვის. ეგებ მათ მოეწონოთ?

3. დარახელი

ქ. როსტოვი-დონზე, 2.X 40.

ძვირფასო აკაკი ალექსევიჩი!

სამი თვის მძიმე ავადმყოფობის შემდეგ ბორჯომში ვისვენებ. კინაღამ თქვენი ჭირი წავიღე. ახლა შედარებით არა მიშავს.

პიესა ცოტა შევაკეთე. ჩინელის როლი გავადიდე. სტალინის მე-4 ტომის მიხედვით, სადაც კიკვიძეს ორჯერ ახსენებს, შევაკეთე და უკეთესი გახდა. ახლა არის დადგენილება პიესა გამოიცეს როგორც რუსულად, ისე ქართულად. მინდა რუსთაველის თეატრის ილუსტრაციებით გამოვიდეს.

ამაზე შემდეგ.

ახლა კი აკაკი ალექსევიჩი ახლის შესახებ: ჩემი პიესის ვარიანტი (პირველი) თურმე კარგი ყოფილა. იგი ნაწილობრივ გამოხატავდა დასავლეთ საქართველოს ერთი ნაწილის სინამდვილეს. მაგრამ გასაგები მიზეზით დაწუნებულ იქნა.

საქართველო ხელოვნება

დაურ ზანთარია

ბაქსეული ირემი

თქვენი მარად მოსიყვარულე
3. ღარასელი

ამხ. მურღულუისი⁷

დღეს მივდივარ და ამიტომაც ვერ გნახავთ. აქამდე კი არ შეგაწყუთებთ, რადგან ვიცი არაფერი გამოვიდოდა. მითხრეს, რუსთაველის თეატრი თავისი საყვარელი ღრამატურგების (შანშიაშვილი, კლდიაშვილი) გარდა, შექსპირიც, რომ იყოს, არავის გაიყარებნო.

ამის შემდეგ თქვენ რატომ უნდა შეგაწყუთებოთ და ჩაგაგდოთ უხერხულობაში?

როცა ეს ამბავი მიწყნარდება, მოვალ და ღიად შეგხვდებით თქვენ, როგორც პატიოსან ამხანაგს.

პიესის შესახებ გაცნობებთ, რომ ჩემი პიესა მოსკოვის პრესამ კარგად მიიღო. ის წავა კიევის თეატრში და სხვაგან. აქ კი საქართველოში უნდა გაკეთდეს კინოდ. შემირიგეს მათ, მითხრეს, ლიბრეტო გამოუგზავნო დასამტკიცებლად.

3. ღარასელი

⁷ პოლიკარპე (პოკო) მურღულუა (1900-1973), საქართველოს სსრ ხელოვნების დამსახურებული მოღვაწე. იქამად მუშაობდა რუსთაველის თეატრის დირექტორის მოადგილედ.

ღრამა ორ მოქმედებად

მოქმედი პირნი:

მასწავლებელი — 40 წლის.

ასთან ბასიათ ალიას გულისა	}	მსახიობები 20-მდე წლის.
ტატიშ		
სასთანაშა		
ეკატერინე		

ანაბა — თავადი, ხანდაზმული.
სასთანაშა — მისი ვაჟი, 35-მდე წლის.

ეკატერინე — სასთანაშის ცოლი, 20-21 წლის.
ომახ — მისი ძმა, 30 წლის.

ტავდაროვი — გენერალი, ქალაქის თავი.
ალექსანდრა — მისი ქალიშვილი, 30 წლის.
გუფხანაშ — მოხუცი ქალი.

ფანა — მოხუცი კაცი.
მხარობელი, ბიჭი, მაყურებელი.

მოქმედება პირველი

სცენა I

ზღვის სანაპირო. მდინარე ბასლიას ხეობა. ხის ძირას დარქობილია ორი სარი და მათზე ჰკიდია ხელით ნაქსოვი ხალიჩა, რომელიც ამ შემთხვევაში ფარდის მაგივრობას სწევს. ფარდა ამჟამად ახდელია. მოჩანს ქვებზე დაფენილი მეორე ხალიჩა. სცენაზე — ასთანის პატიმრის ხალათში, ხელეზგაქრული, ჯავით მიხმულია ხეზე. დანარჩენი მსახიობები და მასწავლებელი — გაჩურჩულ-იფა მიუყუდლნი არიან კუთხეში, რომელიც კულისების ფუნქციას ასრულებს. გაისმის გაუბედავი აპლოდისმენტი.

მასწავლებელი. (ასთანს კარნახობს) რომ დამეხსვრია ეს ბორკილები...

ასთან. რომ დამეხსვრია ეს ბორკილები და ჩამოშვებო ეს კარები. ო, მაშინ როგორ გადვიქროლები იქეთენ, სადაც თავისუფლების ჰქრიათ ქარები. (აპლოდისმენტი).

მასწავლებელი. ხედავ, მოქმედების ბოლოს უკვე მაყურებელიც ჩაერთო, ეს კი უკვე წარმატებაა, ასთან, დიდი წარმატება. ალიას, ახლა შენი გამოსვლაა.

ალიას. (ქალის ტანისამოსში გამორბის სცენაზე და ამტვრევს კარს, რომელიც თითქოს სცენაზეა წარმოდგენილი). ო, ჩემო მეუღლე, მე აქა ვარ, აქ!

ასთან. ძვირფასო, შენ აქ როგორ მოდი! დიახ, შენ შემოგზირავენ ყაითმასს, აქ დაიღუპება შენი ყაითმასი და მხოლოდ ერთხელ გაიღება ეს კარები, რომ სიკვდილის გველი შემოუშვას ჩემთან.

გუფხანაშ. (ხმა მოისმის მაყურებლებიდან) უბედურება! უბედურება! ამას რას აედავს ჩემი თვალები?!

ომახ. (ისიც მაყურებელიდან) დაწყნარდი, შე ქალო, რა მოგივიდა?!

მაყურებელი. ჩუმად, ჩუმად!

უანა. რა ხდება მანდ?

მახარობელი. ის გუფხანაშ-მარჩიელია.

უანა. მაგას ნეტავ რა უნდა?

მახარობელი. ვაჟკაცი ქალის სამოსელში, ამან გადარია ალბათ.

მასწავლებელი. ეს კი ჩვენი უანა, აფხაზი ჰომეროსი.

გუდისა. (გამოდის ქანდარმის ფორმაში და დაეცემა ალიას) გასწი აქედან! შენ მაგასთან არ მიგიშვებ. იგი სამშობლოს მოღალატეა და მოღალატე, შენც კარგად იცი, რომ უნდა მოკვდეს! (მიჰყავთ ალიასი, თან ბასიას ეუბნება) რისთვისაც გადაგიადეს — აღასრულე!

ბასიათ. აჰა, მოკვდი, ყაითმას, შენი დეარგვა მირჩევია ოქროს დეარგვის! (ისვრის)

ასთან. მე ვკვდები, ვკვდები! ყველგან გამყიდველობა, ყველგან სიმუხთლე! მშვიდობით ჩემო...

გუფხანაშ. სისხლი! ის სისხლისაგან იცლება, სისხლი! ვაი, მე!

მაყურებელი. წყნარად მანდ!

მახარობელი. ეს სისხლი კი :რა, ბებიავ, ანწლის წვენია. მე თვითონ ვნახე, როგორ ინახავდა იგი მოწვრის ბუშტს უბეში.

უანა. კიდევ რა ხდება მანდ?!

მახარობელი. ანწლის წვენი სისხლად მოეჩვენა.

ასთან. (ეცემა) წინ, წინ, გასწით, უკვე ახლოსა თავისუფლება. აი, რა კარგად ვხედავ მის სილუვარდეს!..

(ეშვება ფარდა. გამოჩნდება გაჩი. მას თან მოჰყვებიან მსახიობები და მღერაინ მხედრულ სიმღერას. მაყურებელთა ერთი ჯგუფიც მღერის. უანა უკრავს აფხიარცაზე).

მასწავლებელი. პატივცემულო საზოგადოებავ, ამით მთავრდება ჩვენი წარმოდგენა...

მახარობელი. პატივცემულო გაჩი...

მასწავლებელი. გამაღლობო, ხალხნო, თქვენი ლოცვა-კურთხევათი დაიბადა აფხაზური თეატრი.

მახარობელი. პატივცემულო ურუს-იფა, თავადი ტატიშ ანჩაა დღეს აქორწინებს თავის ვაჟიშვილს

და ქორწილზე გიპატივებთ თქვენ და თქვენს დასს, ყველას უკლებლივ.

მასწავლებელი. (ჩამოდის მაყურებელთაგან) გამაღლობო მოწვევისათვის.

ასთან. (იცვლის ტანსაცმელს) დედა, შენ მგონი, რაღაცის შეცოხვა გინდოდა?

გუფხანაშ. სირცხვილია, შვილო, რატომ მოიგონე, რომ დატრიალდა ასე. ასეთი რამ არ შეიძლება, შვილო, ღმერთი გიწყენს.

ასთან. ეს ხომ თამაშია, დედა, თეატრი.

გუფხანაშ. მეშინია, შვილო, ეს თამაში სინამდვილედ არ გადაგექცეს, ღმერთს ნუ სცოდავ, იცოდავ, მე გულთმისინა ვარ და... და სიტყვებს ტყუალა არ ვაბნევ.

მასწავლებელი. ეს სიტყვები მხოლოდ მოხუცთა საბუთბურო ცრურწმენა როდია. ახალბურთ სიბრძნეა, რომელიც გულის ფიცარზე უნდა დაიწეროს.

ომახ. შე ალქაო, აქაც მოაღწიე? შორს ჩვენგან, დაგვხსენ შენი ქარაგმებით!..

გუფხანაშ. მე რასაც ვგრძნობ, ინასეც ვაძაგებ. ისიც ახდება, რაც მე შენს დას ვუწინასწარმეტყველე. მისი ქმარი თავისივე გამოსაუღლებას მოჰკლავს, დიახ, მოჰკლავს. კარგად დაიხსომეთ!

ომახ. გაეთრიე აქედან-მეთქი, შენი მოჩვენებობით.

ასთან. ნუ უყვირთ მოხუცს, თავადო!

ომახ. ის მაკლია, ახლა, შენ დამიწყო ჭკუის სწავლება.

ასთან. მე ჭკუას არ გასწავლით, უბრალოდ, შეგახსენეთ, რომ ის მოხუცია.

მაყურებელი. ეს ახალგაზრდა შენზე უფრო ჭკვიანი გამოდგა, ომახ.

ომახ. შენ ძალიან ბევრს ბედავ, ახალგაზრდავ.

გუფხანაშ. გეშინოდეს, შვილო, ამისი, ის გატონის თოფს და გესვრია.

ომახ. აი, გესმით, რაბებს ბოდავს? თქვენ კი მას უსმენთ.

ბასიათ. ვინ ისვრის, ვინ, დედა?

გუფხანაშ. ის, ვინც გაიხევია ფარდაში.

მასწავლებელი. ეს არის ხალხური სიბრძნე.

ომახ. მოწყდი თავიდან შენი სიბრძნე.

ასთან. დაესხენ, თავადო.

ომახ. ამომართვა უკვე მთავარი სული, მამის საფლავს ვფიცავ, მტრის ატანა არ შემიძლია. (ეცემა მსახიობს).

მაყურებელი. ხელი არ ახლო, ომახ, მსახიობს.

ომახ. ჩვენ ისევ შევხვდებით ერთმანეთს, სადმე.

გუფხანაშ. გეშინოდეს, შვილო, მისი.

ომახ. გაუთრიე, გეუბნები, აქედან!

გუფხანაშ. წახვლით ახლავ წავალ, მაგრამ მე ჯერ არასოდეს შევმცდარვარ.

უანა. რა მოხდა აქ?

მახარობელი. გუფხანაშ-მარჩიელია. წავიდეთ ქორწილში. ბატონი ტატიში რა ხანია უკვე გველოდება.

მასწავლებელი. აედავთ, როგორ ჩანს კული ვარსკლავის? ეს კომეტაა, გალაქტიკის.

ბასიათ. აი, კორწილი, აი, სიმდიდრე, პირდაპირ დულს და გადმოდულს.

ასთან. შენ გესმოდა, ბასიათ, რა იწინასწარმეტყველა გუფხანაშმა, კუდიანმა?

ბასიათ. კი გავიგონე, მაგრამ შენ ხომ განათლებული ბიჭი ხარ და გჯერა იმ ბებრუხანას?

ასთან. შენ მართალი ხარ, მაგრამ მაინც რაღაც ცუდი წინათგანძმობა დამეყვა.

ბასიათ. ასთან, მე თვალს ჩავუყარი იმ გოგონას. ასთან. რაღაც ვერა ვარ ხსანათზე.

ბასიათ. ჩვენ ყველა გვიცნობს, ყველა ჩვენ მოგჩერებოდა, წავალ, იმ გოგონას ნოვითებზე, რომელსაც თვალს ჩავუყარი.

ასთან. ეხ, ბასიათ, ბასიათ, ბედნიერი კაცი ხარ!..

სასტუმროში

სასთანაშაჰ. აფხაზური წესით არ შეიძლება ჩემი აქ ყოფნა, გამიცხადვენ.

ომახ. შეხედი იდეე ერთი ჭიქა, არაფერია. ამ შენი გაულკეთილობის გამო მიყვარხარ.

სასთანაშაჰ. თუნდაც იმისათვის ღირდა ცოლის შერთვა, რომ შენისთანა კაცი დავიმოყვარე..

ომახ. რომ არ ნდომებოდა, მაინც ძალით გავატანე შენისთანა პურმარლიან კაცს ჩემს დას.

სასთანაშაჰ. უნდა დავიმალე, ომახ, აქეთვე მოდიან. ნუ დამივიწყებ. (შემოდის ბასიათი) მოდი შენ აქ, ვისი ბიჭი ხარ?

ბასიათ. ღამშაცვას შვილი ვარ. კათოლიკური წესით იყო წინათ ჩვენი ნათესაური კავშირი. ამიტომაც მე სიხარულით შეგხვდი ამ ნათესაობის განახლებას.

ომახ. შეხედე შენ, ღამშაცვას შვილი ხალში გაერია, კაცად გამოვიდა? შენ ალბათ სწავლობ კიდევ?

ბასიათ. სასწავლებლად წარდგენილი ვარ..

სასთანაშაჰ. წარმატებას გისურვებ.

ბასიათ. დიდი მადლობა!

ომახ. შენ თეატრშიც თამაშობდი, არა?!. ეს ხომ შენა ხარ?

ბასიათ. (დამოკრებებს) როგორღაც ვცდილობ.

ომახ. უკეთურის როლს თამაშობდი, გამახსენდა. (პაუზა) აბა, წადი, წადი, სულს ბოროტო, თვალს შეაგლე საპატარძლოს.

ბასიათ. ეს როგორ?

ომახ. როგორ და ისე. მიდი, მიდი, ნუ გრცხვენია.

ბასიათ. რატომ ლაპარაკობ ასე?!

ომახ. შენ ხომ მსახიობი ხარ, ბოროტმოქმედს თამაშობდი. მოდი აქ, ჭერ ჭიქაც კი არ შემოგთავაზებს.

ბასიათ. მერე რა? მე ბოროტმოქმედი არა ვარ არა! მე მალე დადებით გმირსაც ვითამაშებ.

ომახ. სტუი, ბოროტი სული წარ შენ.

ბასიათ. მე ნათელ სახეებსაც განვასახიერებ. ნახავთ მალე, ვინ უფრო ნიჭიერია. მოკვდეთ, თუ ვინმეზე რაიმეთი ნაკლები ვიყო (მიდის გასასვლელისკენ).

ომახ. საპატარძლოს ნახვა დავიწყე.

(ბასიათი მობრუნდება და მიდის საპატარძლოს ოთახისაკენ).

გერგენული
განმარტება

საპატარძლო ოთახი — ამჟამად

ალექსანდრა. ოო, ბასიათი მოვიდა, სული ბოროტი.

ბასიათ. თქვენც იგივესა ლაპარაკობთ, თქვენც? ალექსანდრა. რატომ ბრაზობთ? მე თვითონ მსახიობი ვარ.

ბასიათ. მაშინ რატომ ლაპარაკობთ ასე? ალექსანდრა. მაპატიეთ, მაპატიეთ. მე დიდი სიამოვნებით ვნახე დღეს თქვენი წარმოდგენა.

ბასიათ. მით უფრო, მაშინ რატომ მამასარაკებთ?

ალექსანდრა. ნუ მიბრაზდებით, მიიღეთ ეს, როგორც ნიშანი ჩემი თაყვანისცემისა.

(აწვდის ყვავილს)

ბასიათ. წარმოიდგინეთ, მე პირველმა მივიღე ყვავილი.

(ალექსანდრა გადის სასტუმრო ოთახში).

სასთანაშაჰ. ვიღაცა მოვიდა, უნდა დავიმალე. (შემოდის ასთან).

ომახ. აა, ეს ის არის, წელან რომ მედავებოდა. მესმის შეხვედრა.

ალექსანდრა. (გამოიხედავს) ეკატერინე, აგერ მოვიდა ის მსახიობი, აი ის..

ომახ. (დაცინვით) დიახ, ის, მოვიდა, სასთანაშაჰ.. სასთანაშაჰ. დროა, წავიდე, ომახ!

ომახ. გაჩერდი. ერთი შენც მოგცლია, ამ ვიგინდარების გამო უნდა იმალე?

ასთან. არ შეიძლება ასე ყოყლოჩინობა.

ომახ. რა თქვი, შენ?

ასთან. რაც გაიგონე. (შედის პატარძალთან).

სასთანაშაჰ. მე მივდივარ.

ომახ. წამოდე ჩემთან. (ჩუმად) დაე, ნახოს ალექსანდრა, თუ როგორ შეგცდილია ჩვენ ხალხის თავის აღგოლე დაცუნება.

სასთანაშაჰ. რა უჩაღი ხარ, ჩემო ცოლისძმა.

(მიდიან საპატარძლოს ოთახში).

ომახ. ახლა ნახავ, ალექსანდრა, როგორ ვსწავდი მე მას ჭკუას. (ასთანს არ ესმის) აფხაზური წესი ჩვეულება რომ არ უშლიდეს ხელს, თვით საპატარძლოც დამიდასტურებდა, თუ როგორ გაუხარდა შენი მოსვლა. მსახიობო (ეკატერინე თავის ქნევით უდასტურებს).

ასთან. მშვენიერია თქვენი საპატარძლო.

ომახ. აქვს კი უფლება ტიტულიანა გლეხის შვილს ასე ელაპარაკოს დედოფალს? ხომ მართალი ვარ ალექსანდრა?

ალექსანდრა. შენ მართლაც, ციცხლო, დამშვიდდი ომახიკო.

სასთანაშაჰ. დაეხსენ, ომახ, იგი მსახიობია.

ომახ. კი, კი, მსახიობია. ღმერთმა თუ არ გვიშველა, მალე გაზეთებით მოგვიდებენ ბოლოს.

სასთანაშაჰ. მე წავალ.

ალექსანდრა. ომახიკ! (ემუქრება თითის დაქნევით).

ომახ. (ასთანს) ეი, შენ არ იცი, თუ როგორ

უნდა მისალმონ ქალბატონს?! აბა, მუხლებზე პატარძლის წინაშე!

(ეკატერინე რალაცას ეჩურჩულება ალექსანდრას ყურში).

ალექსანდრა. პატარძლის ბრძანებაა, შეწყვიტო ეს თავხედობა, ომახ!

ომახ. შენ გეუბნებიან, მუხლებზე!

სასთანაჲ. მე მივდივარ ომახ!

ალექსანდრა. შეწყვიტე, პატარძლის ბრძანებაა!

ომახ. თუ იგი აფხაზთა პატარძალია, იდგეს იქ მშვიდად. პეი, შენ, ყურუშსაღო, არ გესმის ჩემი?!

სასთანაჲ. შენც უსმინე ჩემს ცოლისძმას, ახალგაზრდა!

ასთან. ყურუშსაღი და მოხეტიალცე შენა ზარ, მე კი მსახიობი ვარ.

სასთანაჲ (გაოცებული). მე გეუბნება? განა მე გიხსარი შენ რაიმე?

ომახ. ხომ გაგონე. აი, სწორედ ასე გინდა შენ. სასთანაჲ (ბრაზობს). ომახ, უნდა მოვითმინოთ, ომახ!

ომახ. მოვითმინოთ? თავზე დავისვით? სწორია. არა, ალექსანდრა! სასთანაჲ, მიდი, გადაუტარებ ხელები (ჩხუბობენ).

ასთან. არ გაბედო, შენ მეფის ქუდი!

ომახ. ეს მე ვარ მეფის ქუდი?

სასთანაჲ. შენ ამას ჩემს ცოლისძმას ეუბნები?

(ალექსანდრა ხელებს იმტერებს, ნერვიულობს და ისე ეჩურჩულება ყურში ეკატერინეს. ბასიათი კი დგას ყვავილებით და არ იცის როგორ მოიქცეს).

ალექსანდრა. ომახ, პატარძალმა გიბრძანა, ხელი გაუშვა.

ომახ. მუხლებზე-მეთქი!

სასთანაჲ. მუხლებზე! გიბრძანებს ჩემი ცოლისძმა.

ალექსანდრა. ახლავე გაუშვით, გიბრძანებთ პატარძალი. (სასთანაჲს) არ მჭირდება მე ასეთი უბუხი მეგობარი, შენ გეუბნება ეკატერინე. (ეკატერინე თავს აქნევს).

სასთანაჲ. რა ჩავიდინე მე ისეთი? აი, გავუშვი კიდეც.

ომახ. ვის ვეუბნები — მუხლებზე!

ასთან. ხელი გამიშვი, არამზადავ!

ალექსანდრა. დაეხსენით, თქვენ გეუბნებიან. ეკატერინე. რახან თქვენ ასე იქცევით, აი, თქვენ. (ეცემა მუხლებზე).

ალექსანდრა. ეკატერინე!

ომახ. (უშვებს ასთანს) კატია, შენ გაგიჟდი, ვინ-მემ რომ ვნახოს? არ გაბედო!

ეკატერინე. დაე, მნახონ! აღარ მიყვარხარო თქვენ, არაფრის მაქნისებო. ესეც სწორედ ისეთია, როგორც შენა ხარ. ყველა თავის მსგავსს ეძებს. შენ მე მომატყუე.

ომახ. ასე უნდა ხომ ძმის დაფასება?

ეკატერინე. დღეს ყველამ უნდა იზრომოს... თვითონ მე წვეითებო გაზეთში. ის მშრომელი და გამაჩე ბიჭია. იგი სანდომიანი ახალგაზრდაა. (სასთანაჲს) იცი თუ არა, მე ის ძალიან მომწონს, იცი?

სასთანაჲ. როგორ გამიხარდა შენი ხმის გაგონება? ადექი, ჩემო გემრიელო, ჩემო კარგო!

ეკატერინე. (არ უწევს მის გამოწვევას) ხელებს ხელს) არა, არ ავდგები!

ასთან. ვერაფერი გამიგია. მე რა უშუალოდ შენსავით, როგორც შენ, ისე მეც. (დასწრისკენ ეცემა) ძნელია შენი გზა, ჩემო პატარა დედოფალო, რადგან თქვენ თავისუფლებისაკენ ისწრაფვით, ის კი არა გაქვთ.

ეკატერინე. დმერთო ჩემო, რა სანდომიანია. ბასიათ. აქ რაღაც მოხდება.

სასთანაჲ. კატია, ჩემო სინათლევ, ჩემო გემრიელო, როგორი გამბედავი მეუფეა მე შენ?!

(შემოდინ მასწავლებელი და მსახიობები).

ომახ. ადექი, კატია, შენ ხომ პატარძალი ხარ. ხალხი მოვიდა, ნუ მარცხვენ, დაო.

ეკატერინე. არა, აღარ ავდგები ჭინაზე (იღებს ომახის გამოწვევით ხელს და დგება) მომბეზრდით ყველანი, თქვენც და თქვენი წესებიც.

ალექსანდრა. რაღაც ვერ იქცევი რიგიანად, ომახიკ...

ომახ. ალექსანდრა!

ალექსანდრა. ნუ მელაპარაკები. არ მსურს საერთოდ შენთან ლაპარაკი.

მასწავლებელი. წამოდი, წამოდი, ასთან! (მიჰყავთ ასთანს, რომელიც გასვლის დროს მოიხედავს ეკატერინესაკენ).

ბასიათ. რა მოვუხერხო ამ ყვავილებს? (მიდის მსახიობებთან ერთად)

სცენა მისამაშ

ქალაქის ქუჩა, რომელზედაც მდებარეობს თავადის სახლი. სახლის წინ დგას სასწავლებლის შენობა, სადაც სწავლობენ და ცხოვრობენ მსახიობები. ეკატერინე და ასთანს შემოდინ სხვადასხვა მხრიდან.

ეკატერინე. მსახიობო! (უვარდება ქოლგა).

ასთან. (მიიბრუნს და იღებს ქოლგას) გამარჯობათ, პატარა დედოფალო.

ეკატერინე. გამარჯობათ. გმადლობთ, ახალგაზრდავ. ვერ გიცანით.

ასთან. დედოფალო, მე ხომ ისა ვარ, ვინც თქვენს წინაშე მუხლმოდრეკილი იდგა?!

ეკატერინე. დიახ, გამახსენდა. მაგრამ მე ხომ იგავი ვაგავით, ოღონდ ცოტათი თქვენზე ადრე. (ღუმილი) მშვიდობით!

ასთან. მე ვიმეორებ იმას, რაც მაშინ ვთქვი, თქვენ ყველაფერი გაქვთ თავისუფლების გარდა, დედოფალო.

ეკატერინე. თქვენ თავნება ხართ, მეგობარო! ასთან. დედოფალო, მე ვნახე თქვენი თამაში შერგვაშიძებთან. თქვენ რომ მოგესურვებინათ, დიდებული მსახიობი გამოხვიდოდით.

ეკატერინე. ახ, თქვენ მტრისმეტად თამაში ხართ.

(შორდებათ ერთმანეთს. შემდეგ ისევ ხელებიან სცენაზე ერთმანეთს, მაგრამ ცოტა ხნის შემდეგ).

ეკატერინე. გამოდი, რომ თქვენ მე მითვალთვალებთ, არტისტო!

ასთან. (გადასცემს მას წერილს) წაიკითხე ეს, ჩემო პატარა დედოფალო.

ეკატერინე. ო, სითამაშე, სითამაშე! (მიდინ)

ტატიშ. მადლობელი ვარ, რომ მოხვედით, ჩემო ძვირფასო. თუმცა მამათქვენს თავის მეგობრად არ მივანჩინვარ, მაგრამ ეს სრულიადაც არ არის ასე.

ალექსანდრა. მისი მდებარისთვის მადლობას მოგახსენებთ, თავადო. როგორ მდებარის, ეკატერინე როგორ ცეკვავდა, ღმერთო ჩემო, ისევ გიმეორებთ, თავადო, ცოლად ასეთი ტალანტის გადამალდა.

ტატიშ. საღადა წავიდეს უსწავლელი თავადის რძალი?!

ეკატერინე. ოჰ!.. (მძიმედ ამოიხენეშებს)

ტატიშ. ჩვენ ისე უნდა ვიცხოვროვო, როგორც ჩვენი მამა-პაპანი გვასწავლიდნენ. ახლებს ჩვენ ვერ გამოვუღებთ.

ალექსანდრა. მეც მსახიობი ვარ. მამაჩემსაც არ მოსწონდა, როცა ეს გზა ავირჩიე, მაგრამ მაინც ჩემი გავიძენე.

ომახ. თქვენ ყოველთვის გაიტანთ თქვენსას, ალექსანდრა.

ალექსანდრა. მარაო დამავიწდა, ომახ, გთხოვთ, მომიტანოთ.

ომახ. ახლაც, ალექსანდრა (გადის).

ტატიშ. ხედავ, ჩემო სიცოცხლე!

ალექსანდრა. ო, ეკატერინე, ღვთაებაც ჩემო, წაღო სხეულში გაისხნება თეატრი.

ომახ. (დამბრუნდება და აწვდის ალექსანდრას მარჯვენას). ალექსანდრა მამამ მათ მთელი სასახლე დაუთმო.

ალექსანდრა. გამდლობთ, ომახ. განა თქვენ არ გსურთ, თავადო, რომ თქვენი რძალი შევიდეს ისტორიაში, როგორც პირველი მსახიობი პირველი აფხაზური თეატრისა.

ტატიშ. ჩვენს წინაპრებს საკმა ისტორია გაჩნათ და ისიც გუყოფნის (ეკატერინე ისევ ამოიხენეშებს მძიმედ).

ალექსანდრა. თავადო, ესე იგი, მოვილაპარაკეთ, არა?

ტატიშ. ჩემო გვირფასო, ჩვენ არა გვაქვს უნარი ახლებს დაედევენოთ, სჯობს ძველს ვუერთგულოთ.

ალექსანდრა. (ჭელაწყვეტით). თავადო! (ომახს) შენ რატომ დუმობ, ომახ?

ომახ. (ალექსანდრას). ხომ ხედავთ თქვენ...

ალექსანდრა. განა შენ არ იყავი, რომ მეუბნებოდით, შენთვის ყველაფერს გავაკეთებო? გაიხსენებო? შვიდობით, ეკატერინე.

(ალექსანდრა მიდის. ომახი აცილებს)

ალექსანდრა. შენთვისაც უნდა მოინახოს კარგი თანამდებობა. დღესვე მოველაპარაკებო მამას. შენ კი დარწმუნე თავადი.

ომახ. არ შეიძლება გავაცილოთ?

ალექსანდრა. ჩემო გვირფასო! (მარჯვენა მოუჭმევს სიყვარულით) ცეცხლი ხარ, ცეცხლი!

ომახ. ალექსანდრა, ძვირფასო!

ალექსანდრა. ამ კვირას აუცილებლად ვიქნები თქვენთან, მაშინ ვნახავთ ერთმანეთს.

ომახ. ალექსანდრა, ნუთუ სხვაგან არხად შეიძლება ჩვენი შეხვედრა?

ალექსანდრა. ცეცხლო, შენ ცეცხლო! რა ჩაიფიქრე! (ისევ მოუჭმევს მარჯვენა და გადის).



ასთან. ბასიათ!

ბასიათ. რაშია საქმე?

ასთან. შენ არ გძინავს?!

ბასიათ. გინახავს, მძინარე კაცი ლაპარაკობდეს? ასთან. მინახავს.

ბასიათ. მაშინ მიდი და მძინარე ბიჭებს ელაპარაკე.

ასთან. რატომ ბრაზობ?

ბასიათ. შენი საქმე არ არის.

ასთან. წუნარად, თორემ ბიჭებს გააღვიძებ. (ღუმელი) ბასიათ, ნუ მემდურის, ძალიან გთხოვ. ვგრძნობ, რომ ჩვენს შორის რატომღაც ბზარი გაჩნდა.

ბასიათ. შენ ყველაფერი ეს გეჩვენება.

ასთან. არ დაივიწყო, რომ ჩვენ ძუძუმტეები ვართ.

ბასიათ. რა შეიძლება იყოს ძუძუმტეებზე უფრო ახლობელი და ძლიერი.

ასთან. ბასიათ, ნუთუ შენ დაგავიწყდა ჩვენი ბავშვური ოცნებანი? ო, ღმერთო ჩემო, რა წმინდა და შეუვალი იყო ის ოცნებანი და მისწრაფებანი!

ბასიათ. შეიძლება კი იმ წლებს დაივიწყებო?!

ასთან. დღეს ჩვენ ერთ-ერთი იმთავანია ვართ, ვინც საუბრეში ჩაუყარა თეატრს. ჩვენი ოცნება ასრულდა. ხელოვნება ეს არის ღვთაური ტაძარი. მე კი კურთხეული ვარ ამ ტაძრისა. ამ ტაძარში სხვა სივრცეა, სხვა სამყარო, სხვა საგალობელი გაისმის. შენ ეს გესმის, ბასიათ?

ბასიათ. მხოლოდ ზოგჯერ. მხოლოდ ზოგჯერ ჩამესმის რაღაც ჩურჩული იდუმალი სხვა სამყაროდან და ისიც ჩქარა იკარგება. ნეტამც სულაც არ მცოდნოდა, რომ არსებობენ ეს ხმები. არა ვარ მე კურთხეული ამ ღვთის ტაძარში, შენ კი ღვთის რჩეული ხარ, ძმარ.

ასთან. გამდლობთ, რომ ღვთის რჩეულს მიწოდებ.

ბასიათ. ო, როგორ მიჭირს, როგორ მაწამებს ის, რაც მეგონა, ბედნიერებას და შევებას მომიტანდა!

ასთან. შენ რა გწინებს? ჩემი როლი მხოლოდ ერთი შეხედვითაა შენს როლზე უფრო მიმზიდველი და სანდოვანი. ჩემო ბასიათ, შენ კიდევ ბევრი როლის თამაში მოგიწევს და მხოლოდ შენი ტალანტით.

ბასიათ. მასწავლებელი ყოველთვის იმას ლაპარაკობს, რომ შენ ჩვენი თეატრის სიამაყე ხარ.

ასთან. მე მხოლოდ საკუთარ თავს ვთამაშობ, შენ კი საოცარი გარდასახვის უნარი გაქვს.

ბასიათ. ესე იგი, სპექტაკლში შენ საკუთარ თავს თამაშობ?

ასთან. დიახ! და კარგად ვგრძნობ, რომ მეც დიდი ხნის სიცოცხლე არ მიწერია.

ბასიათ. შენ რაებს ლაპარაკობ, ასთან?

ასთან. გაიხსენე იმ ბებრუხანას ნათქვამი. დღემის მოსვენებას არ მძლევს მისი წინასწარმეტყველება.

ბასიათ. რა მოგივიდა? ჩვენ ხომ გვასწავლიან ბრძოლას ძველი გადმოწამების წინააღმდეგ?!

ასთან. კარგი, მოდი, ყველაფერი დაივიწყოთ. (თავისთვის) თუკი შევძლებთ.

ბასიათ. (უმჯავრად). ეგების ეს სიყვარულია?

ასთან (სხვათაშორის პასუხობს). შეიძლება, ყველაფერი შეიძლება.

ბასიათ. იქნებ ეს ეკატერინეს სიყვარულია?

ასთან (შეცბა). დაანებე ლაზღანდარობას თავი, ბასიათ!

ბასიათ. ნუთუ ჩვენს შორის რაიმე უნდა იმალებაღეს? გიხაროდეს, თუკი სიყვარული გეწვია. ეს ხომ გრძნობაა. ჩვენს პიესაშიც ხო? ასეა ნათქვამი: სიყვარული ცეცხლია და თუ არ გაუძლევ, ფერფლად გაქცევს. სიყვარულმა არ იცის ასაკი, ჩინები და რანგები. სიყვარული არაფერს დაიადევს.

ასთან. ბასიათ, შენ კარგად იცი ჩემი წინაწარმეტყველებისა. და თუ იგი გამართლდა, მოძებნი ის პატარა ქაღალდის და უთხარი... შენ ხომ იცი, რა უთხრა?!

ბასიათ. თუ ძმა ხარ, შეწვიტე. მეტი არ გამაგონო ასეთები. შენ უბრალოდ დაიღაღე, მიტომაც მოგდის ასეთი უცნაური ზოგები. წადი, დაისვენე.

ასთან. ჩვენ მეტს არ მოგვცემენ შეხვედრის საშუალებას. ო, როგორ მინდოდა, კიდევ ერთხელ დამეხება იგი!

ბასიათ (თავისთვის). ესე იგი, ისინი უკვე შეხვედრიან ერთმანეთს.

ასთან. მე არ შემძლია თამაში, თუ ის გვერდით არ მახლავს, თუ იქვე არ არის. არის ამაში რაღაც ლამაზი, გარდუვალი და სახედისწერო.

ბასიათ. სად არის შენი ვუჟაკობა? გამზედაობა? შენ შეგაყვარა გოგონამ, მერე და როგორმა გოგონამ და შენ კი ზისარ და ბებრუხანასავით ტირილ და ქვითვობს. სად არის შენი შემართება? (თავისთვის) ნუთუ მე ის უკვე მოვაწყენე.

ასთან. ჩემთვის არავითარი დაბრკოლება არ არსებობს, ყველაფერს გავებდავდი, ყველაფერს, მაგრამ რა ვუყო მის სიწმინდეს, მის სინდისს?

ბასიათ. ეს უკვე სხვა ლაპარაკია, აი, მესმის! ეს უკვე ვუჟაკურია!..

ასთან. დროც ძალიან ცოტა მაქვს.

ბასიათ. ეს კი არ გამაგონო. წადი, დაისვენე.

ასთან. დიხ, საერთოდ, დრო ყველასათვის ძალიან ცოტაა, დრო არავის არ უფიქსი.

ბასიათ. წადი, დაისვენე. მე ცოტა ხანს დავჯდები. (ასთან მიდის). მე ის უკვე დავჟანცე. ხედავ, ის მხოლოდ საკუთარ თავს თამაშობს? ესეც ლეგენდარული ყაითმასი?! ეს ის არის! ეხ, ასთან, ასთან! მე ხომ შენზე უკეთ ვთამაშობ? ოღონდ არა საკუთარ თავს. რისთვის ხარ შენ პირველი? რისთვის იყავი შენ უოველთვის პირველი? საიდან მოდი შენ ჩემდა საუბედუროდ? და მერე იცი შენ, რას ნიშნავს იყო სულ პირველი და ამასთან ერთად ვიღაც იყოს სულ მეორე?.. და არასოდეს პირველი?!. ეს იმაზე ძნელია, ვინმე იყო სულ ბოლო. იყო მეორე, ეს იმას ნიშნავს თითქმის მიწვედ მისანს, მაგრამ არასოდეს მიაღწიო დასაბუღს. აი, ამან ჩათესა ჩემს სულში ისეთი მარცვალი, რომლის თქმაც მიმიძიმს, მეზიზღება. რისთვის მინდოდა, უოველივე ეს მე, რისთვის, ასთან, ჩემო ძმაო და ჩემო?!

სცენა მთავრდება

პატარძლის ოთახი



ეკატერინე ზის სარკესთან. ასთან! ფანჯრიდან. ეკატერინე შეაჩნევს სარკიდან და გაიხედავს სარკმლისაკენ. პირველად ვერ იცნობს.

ეკატერინე. შენ! ვინ ხარ შენ? (იცნობს) ეს შენა ხარ? (შეკრთება) როგორ გაბედე? (გაბრაზებული) როგორ გაბედე? (გაკვირვებული) გეუბნები, როგორ გაბედე-მეთქი?

ასთან. ჩემო პატარა დედოფალი!

ეკატერინე. შემოდი, შემოდი!.. (ასთან შემოხტება ფანჯრიდან ოთახში და მიეშურება ეკატერინესაკენ ხელგაწვდილი) განა ფანჯრიდან შემოხტომას გიხედავ, წერაღოს რომ გწერი? ვინმემ რომ ღვინახოს ერთად? ხომ გეუბნებოდი, რომ თავხედი ხარ და თავკარიანი.

ასთან. პატარა დედოფალი!

ეკატერინე. წყნარად ილაპარაკე, წყნარად! ასთან. შენ თეატრში უნდა იყო. რომ იცოდეთ, მათ როგორ სჭირდებათ ქალი როლში..

ეკატერინე. როგორ გაბედე შენ ეს?

ასთან. მასწავლებელიც გიხედავ და ყველა, ბიჭებიც.

ეკატერინე. როგორ, ყველამ იცის, შენ რომ აქ მოხვედი?

ასთან. არა, არა! როგორ შეიძლება, ეს ვინმემ იცოდეს? (პაუზა)

ეკატერინე. მართლა არავინ იცის, ჩემო მსახიობო?

ასთან (ცხება მის გამოწვდილ ხელებს). პატარა დედოფალი, მე შენ მჭირდება. უშინოდ მე ვერ ვითამაშებ და ვერც ვიცხოვრებ... ჩემო სიცოცხლე... გაიგე... მოვედი... მე... (ღვება მის წინაშე მუხლებზე და უკანის ხელებს).

ეკატერინე. გეყოფა, კმარა, ადეკი. (ისმის ფეხის ხმა) ვიღაცა მოდის, ვიღაცა მოდის!..

სასთან შავს (ხმა ისმის). ჩემო დევე, ჩემო ლემო! ჩემო შაქარყინო!

ეკატერინე. ეს ჩემი ქმარია, ქმარი, დაბრუნდა. ასთან. მშობლობით, ჩემო პატარა დედოფალი,

მე ისევე წავალ, როგორც მოვედი.

ეკატერინე. მოითმინე, ის გაგვიგებს ჩვენ.

ასთან. მე მივიდვარ!

ეკატერინე. არა! გაჩერდი! ახლა ყველაგან ჩირაღდნები ანთია და შეგამჩნევენ აქედან გასულს.

სასთან შავს (ხმა). ძვირფასო, გამოიღე, გამოიღე კარები, შუალამით მოვიდა შენი სასთანაშავსი.

ეკატერინე. დამაბლეს ჭერი, აი, აქ.

ასთან. როგორ?

ეკატერინე. ჰო, ჰო!

(მაღვს ასთან ფარდის მიღმა. კედელზე კიდია ეკატერინესა და სასთანაშავსის საქორწილო სურათი. ეკატერინე მიდის და აღებს კარებს).

სასთან შავს. (შემოდის ოთახში, განსაკუთრებული სიწყნარა). მოდი და იცეკვე შამილის წინაშე, შენ, ჩემო სულო!

ეკატერინე. ისევ მთვრალი ხარ?

სასთან შავს. ეს მე ვარ მთვრალი? (ხმის აწევით) მე მათრობს ხედავ შენი და თვალნი შენნი, ჩემო შაქარყინო! (უახლოვდება).

ეკატერინე (ყუყუმბო). კარგი, გვხვეწები!
სასთანაჲს. ეხ, ჩემო ეკატერინე, ეკატერინე!
ეკატერინე. გვხვეწები, გეუფა!
სასთანაჲს. მე მხოლოდ ერთი წუთით, (წყნარად) ერთი წუთით. (ხმაშალა) მენანება, შენ რომ ჩემთან არ იყავი... ზიხარ აქ მარტო, მოწყენილი... შენი მონა კი... (იყურება ფარდისაკენ) რა არის იქ? ეკატერინე. დაჰველდა ჩვენი ავეჯი...

სასთანაჲს. აი, რა ყოფილა. (ხმაშალა) ამ ავეჯს მე მაღე მოვიშორებ და ახალს შევუკვეთავ. პარიზიდან გამოვიწერ, აი, ნახავ! მამაჩემს დავიუფლებ, მივაუღვინებ ჩიქვანზეზე იმ ტყეს. (ხმაშალა) მხოლოდ შენივის, შენივის. (ეკატერინე იმშუშნება უხერხულად) მხოლოდ შენივის, (ისევ აკვირდება ფარდას). ჩემო დღეო, ჩემო დამეო! (ჩუმად) ერთი წუთით შემოვედი, მხოლოდ ერთი წუთით... ახლავე წავალ... (მოუხლოვდება და ნახად ქება თმებზე და ამჩნევს, რომ ეკატერინე შეკრთება და მოიწყენს და მარბივს ნაბიჯებით მიდის კარისაკენ) სულ ტყუილს ზიხარ შინ და არსად არ დამეყვება და თავს იღლებ მოწყენილობით. (ხმის აწევით) მშვიდობით, კეთილ სიზმრებს გისურვებ, ჩემო დღეო და ჩემო დამეო, ჩემო ანთებულო მიიღაღანო! (ისევ იხედება ფარდისაკენ, მაგრამ შეუჩერებლად გადის სცენიდან).

სცენა მეშვიდე

მსახიობთა ოთახი

კედლებთან მიღმეული ორსართულიანი ლოკინები. იქვე, ოთახში მასწავლებელი ატარებს რეპეტიციას.

მასწავლებელი. ვიწყებ რეპეტიციას! შემდეგ კი შენი გამოსვლაა, ასთან, შენი მონოლოგია. ასთან. ო, წხოლოდ ერთხელ განიდება იღუმალი იგი კარები, რომ შემოცურდეს გველი გრძნეული, გველი სიკვდილის,

შენ კი სადა ხარ, რომელ მხარეს დაიარები?!
მასწავლებელი. (აწყვეტინებს ტაშისცემით). არ დაგავიწყდეთ, ბიჭებო, თქვენ თამაშობთ მაჟურნელისათვის. ერთი მაჟურნელი თქვენს პირისპირ ზის, ჰეორე კი — სადღაც პატრების სიღრმეში. თქვენი ფესტი, მიმიკა, ხმა, წეგრა — ყველაფერი ისე უნდა განაწილდეს, როგორც პური არსობისა, ყველას თანაბრად უნდა ხედეს ის, შორეულსა თუ ახლოს, გასაგებია? დაიწყე ხელახლა... ისე, რომ მხოლოდ ერთხელ გაიღოს ის კარები...

გულისა. მასწავლებელი, თქვენ ვიღაც გოგონა გელოდებოთ.

მასწავლებელი. გთხოვთ, არ იხშაუროთ. მე ამ წუთას დაგბრუნდები. (მიდის).

ალიას (კარებში გაიხედავს). სასთანაჲს ანჩბას მეთუღდე. (ასთან შეკრთება, მაგრამ თავს იკავებს).

გულისა. ის შეიძლება აქ მოვიდეს. უნდა მოვიყვანო ჩემი გაუტუთლი თავი წესრიგში. (თმებს ივარცხნის).

ბასიათ. უი, რას მიგავს ეს ჩექმები. (ცემა ჯაგრისს).

ალიას. სად არის ჩემი სუნამო?

გულისა. როგორ მიხდება თმები მაგალითად?

ალიას (იშურებებს სუნამოს). წაიკითხე, ბასიაო, რა აწერია ამ შუშას?

ბასიათ. ერთი შენც, ეშმაკაც წაუღიხარ, სად? არც მოგიძიებ.

ასთან. გულისა, ერთი გაიხედე კარებში, რა ხდება?

გულისა (გაიხედავს). ის მასწავლებელს ესაუბრება და როგორ?!

ბასიათ. აქ მოვა ვითომ?

ალიას. წაიკითხე, რა აწერია ამ შუშას, ვიდრემდის თავზე დაგამსხვრევდე.

მე გავიგონე, ის მასწავლებელს ეუბნებოდა, რომ ჩვენს თეატრში უნდა თამაში.

გულისა. აი, იქნებოდა მართლაც დიდებული, დასში ქალიშვილი.

ასთან. მაშინ ალიასი ხაზ როლის გარეშე დარჩება!

ალიას. მე სულაც არ მეხარება, რომ შენ ყველაზე ნიჭიერი ხარ. მთავარია, რომ მე მიყვარს სცენა. ოდნედაც ის მოვიდეს და მე გაუიღველი ძიამშას როლის ვითამაშებ. თამაში ხომ თამაშია. მე სრულიადაც არ მრცხენია ჩემი როლის, როგორც ზოგიერთებს.

ბასიათ (თავშეკავებით). ისევ უბრუნდები ძველს, არა? იმ ლამაშმანთანაც დაიწყებ ალბათ შენს სიმღერას. (შემოდის მასწავლებელი).

მასწავლებელი. მე ხომ გთხოვთ, არ გეხმაურათ. ბიჭებო, ერთად ორი სასიხარულო ამბავი მოგვივიდა. გაიცანით, დღეიდან ჩვენს დასში შემოდის ეკატერინე ანჩბა. (მსახიობები აღფრთოვანებულნი ტაშს უკრავენ) მეორეც, ქალაქის მთავარმა ტუდაროვმა გამოგვიყო თეატრისათვის შენობა... და იცით? ყველაფერი ეს მოხდა დღეოფლის დაყენებული თხოვნით. დღეიდან ჩვენ გვექნება ჩვენი აფხაზური თეატრი (გაისმის ისევ აპლოდისმენტი). ჩვენ ორ თვეში უნდა მოვასწაროთ ახალი თეატრის გახსნა. დრო ძალიან ცოტა გვაქვს, საქმე კი — ბევრი. აი, გაითვალისწინე, ეკატერინე, რომ აქ კარებია, ამ კარების მიღმა კი — შენი მესაიდუმლე. აგერ ისიც. (მოუთითებს ასთანზე) გასაგებია ყველაფერი?

ეკატერინე. ხო. და მეთი არაფერი?

მასწავლებელი (რალაც შეეკვებით). დიახ, ასეთი როლი.

გულისა (მდგომარეობის განმუხტვის მიზნით). ქალიშვილის როლს მართლაც მშვენივრად ასრულებდა ალიასი.

მასწავლებელი. შეწყვიტეთ ზედმეტი ლაპარაკი..

ეკატერინე. მეთი არაფერი?

მასწავლებელი. ამ სცენაზე მეთი არაფერი. არ დაგავიწყდეს, აქ კარებია. აბა, სცადე!

ეკატერინე. გულს შევეკითხე, ჩემო მეთუღდე, ჩემო ერთოფლო და ჩემო წყვილო, ვის უწილაღებ იმ განძს ხელუხლებს და სისხლის წვიმამ ვისთვის იწვიმოს?!..

შენ გეკითხები, ხმა გამძე, ბედო,

დუმილი ესე ვით ავიტამე?

მე ბედნიერს და მშვენიერს ერთ დროს,

როდის მიამსხვრევ მწუხრის პიტაღის?..

მსახიობები. რა კარგია! რა კარგია!

ბასიათ. რა ხმა აქვს, რა მიმიკა!

მასწავლებელი. ეკატერინე, შენ საიდან იცი ეს ტექსტი?

ეკატერინე. მე მთელი პიესა ვიცი ზეპირად.

მასწავლებელი. საოცარია, აი, ხომ ღელავთ, ჩვენ იმაზე მტად გვაფასებენ და ვუყვარვართ, ვიდრე ის ჩვენ თვით გვგონია, გთხოვთ, გაიმეორეთ ისევ. (ეკატერინე გამობრბის, ეს როგორც როლშია, მაგრამ შეჩერდება კარგამდე, რადგანაც დიანახავს, რომ კარგებთან ტატიშ ანბა დასას).

ტატიშ. აბა, აქ მოდი! (ეკატერინე მიუახლოვდება მას) შენ რას აკეთებ? (დუმობს) თქვი! შენ რომ მე ოღონა მაფასებდე, აქ არ იქნებოდი. (ეკატერინე ტირის) შინ ვილაპარაკოთ. (მიმართავს მასწავლებელს) შენ გინდა, ჩვენს ოჯახში უსიამოვნება შემოიტანო, არა?!

მასწავლებელი. ტატიშ, დამიჯერე, ის, რაც დღეს ეკატერინემ დაიწყო, შენს შთამომავლობას კი არ არსებენს, არამედ აძლევს და ასახელებს.

ტატიშ. მე ჩემი ძალით დედოფლად მინდა და არა მსახიობად და მასხარად.

მასწავლებელი (თავშეკავებით). თქვენც და მეც მოვესწრებით იმ დროს, როდესაც ხელოვნებას აღიარებენ, როგორც ყველაზე ღირსეულსა და ამაღლებულს. ის ყველაზე დიდებული და მშვენიერია, რაც კი კაცობრიობას შეუქმნია.

ტატიშ. შეიძლება. მაგრამ ეს მე არ მეხება. შენ კი როგორ მოგვადე ჩემი ოჯახის დაწვევას. დამხსენ, თორემ გადაგზავნა და ხომ იცი, რასაც ვიტყვი, შევახსრულებ კიდევ. შემწევს მე ამის ძალა.

მასწავლებელი. როგორ არ ვიცი, შენ ამის ოსტატი ხარ.

ტატიშ (ეკატერინეს). ახლავ ჩემთან ერთად წამოხალ შინ, ლაპარაკი დამთავრებულია.

ეკატერინე (ჯერ მასწავლებელთან მიიბრუნეს, შემდეგ კი ყველა მსახიობთან). მაპატიეთ... მაპატიეთ... მაპატიეთ... (შეჩერდება ასთანის წინ) მაპატიეთ... ასთან. შენც მაპატიეთ...

ტატიშ (შეშვებული მიაჩერდება ორივეს) მე გთხოვ, ახლავე გამომყევი შინ, ფხვდაფხვ. (ისინი გადიან. ეკატერინე კიდევ ერთხელ მოიხედავს გასვლისას. მასწავლებელი იქვე ჩაჯდება და ხელბეშუა ჩარგავს თავს. დუმობს).

გუდისა. წუალს მოგიტანო, მასწავლებელო.

მასწავლებელი (წამოხტება და ტაშს შემოკრავს). დღესითვის ყველაფერი დამთავრებულია. (გაგზავს მსახიობებს) ყველას მადლობა, მშვენივრად თამაშობთ. ასედაც უნდა, მაშინ ჩვენ ვერაფერს დაგვჩაგვს. (ამოიხრბის) საწყენია ეკატერინეს დეკარგვა. ძალიან მომეწონა. შენც ასთან. კარგი მსახიობი დადგება შენგან, დარწმუნებული ვარ. ბასიათ, შენც ძალიან მიუახლოვდი შენს როლს. ოი, გამოცდილება, გამოცდილება!

ბასიათ. გამაღობოთ, მასწავლებელო, თქვენ ისეთი კეთილი ხართ... (დუმობს, შემდეგ სიცილი) თქვენ რას იცინით?..

მსახიობები. ისე... რა...

ბასიათ. რას მიუახლოვდი, მასწავლებელო, მე? მკვლელის როლს?

გუდისა. გეფიცები, ავადმყოფი ხარ, შენ, ბასიათ. ასთან. შენ ისევ იმას იმახი, ბასიათ! როლი ხომ როლია?!

ბასიათ. მოდი, მაშინ გავცვალოთ, გმირი! მასწავლებელი. გეყოფათ, ბებეო, ჯერ სადა ხართ, განა ასეთ სანქტუალს დავდგამთ? იხეშა, როგორიც ტატიშა, არ უნდა გავცებოთ წელში. შენც ბევრი სხვადასხვა როლის შესრულება მოგიხდება, ბასიათ.

ბასიათ. არა, მე არ მინდა მკვლელის როლი, რა! მასწავლებელი. თუ გინდა მსახიობი გამოხედი, მაშინ აქედანვე ნუ დაიწყებ როლების არჩევას. შენ ბევრი სხვადასხვა როლის შესრულება მოგიწევს. ბასიათ, შენ განსაკუთრებული ნიჭით ხარ დაჯილდოებული. ახლა მე თქვენ ყველას გვატარებთ შინ. ჩემმა ცოლმა დაამთავრა ფარდის მოქსოვა... მსახიობები. ვაშა! ვაშა! (მასწავლებელი მიდის, ბასიათ მიჰყვება მას).

მასწავლებელი. ბასიათ, ღმერთი არა გწამს, რა მოდის? შენ ხომ ბავშვი არა ხად? თუ ჩვენ ასე დაიწყებთ, ადვილად მოგვერევინა ისეთები, როგორიც ტატიშა.

ბასიათ. არა, არ მინდა მკვლელის როლი მე! მასწავლებელი. თუ გინდა გამარჯვება იხეიშო, წუთიანობას ნუ დაიწყებ. რასაც შეგთავაზებენ, ყველაფერი უნდა ითამაშო და უნდა ითამაშო ნამდვილად, რეალურად. გესმის, რეალურად.

ბასიათ. ნამდვილი მკვლელი ვითამაშო? მასწავლებელი. ასწავლე შენი თამაშით ხალხს, თუ როგორი ავა, როგორი ვერაგია მკვლელი და მოვალაობი, თუ როგორი მძიმე ცოდვაა მკვლელობა, ვერაგობა, გესმის?

ბასიათ. აბა, ის როლი, გმირის როლი... მეც ხომ ვიცი ზეპირად... სუფთიორიც არ მჭირდება...

მასწავლებელი. ბასიათ, მე არ მომწონს შენი სიტყვები. თქვენ მეგობრები ხართ, თქვენ ერთმანეთი უნდა გიყვარდეთ და არა... (შეუქვდება).

ბასიათ. მასწავლებელო, თქვენ როგორ გგონიათ, მე მშურს მისი?

მასწავლებელი. მე არ მითქვამს, რომ შენ გშურს მისი, მაგრამ აღფრთოვანებულიც არა ხარ. გაიგე, უკვე გვიანაა როლების გადაწყვეტა, მაღს უკვე სცნაზე უნდა გამოვიდეთ. თუ გინდა, დამატებითი რელიეფს ჩაგირთავ კიდევ?

ბასიათ. არა, მასწავლებელო, თქვენ ფიქრობთ, რომ მე მშურს ასთანის.

მასწავლებელი. ბასიათ! ბასიათ. არა... არა... მე აღარ მინდა, მე მეშინია, მასწავლებელო. აი, მაგალითად, დღეს, მე ისე სასტიკად ვიგრძნობ ჩემი როლი, რომ... მე მინდა ჩემმა თამაშმა სიბრალულეს ცრემლები გამოვიწვიო და არა ზიზღი. მე აღარ მინდა, რომ ვინმესი მშურდეს, მომეხმარეთ, მასწავლებელო!

მასწავლებელი. ბასიათ, დამიჯერე, ყველას კი არ შეუძლია, გააკეთოს ის, რასაც შენ აკეთებ ასე ნაღდად და ასე ადვილად.

ბასიათ. მესმის, მესმის, მასწავლებელო, გავიგე!

მასწავლებელი. არა, შენ მე ვერ გამოიგე, სად მიღიხარ? (ბასიათი მიდის, მასწავლებელი მას მიჰყვება აჩქარებით).

სცენაზე გამოჩნდებიან მსახიობები ხელში წითელი ფარდებით. ფარდები ისე ირხევიან, თითქმის გველები იკლავნიან. ფარდებზე ოქროს წითელი ძაფით ამო-

ქარგულია მორბენალი ირმები. ეს მიიღება ისე, როგორც სიმბოლო თეატრის დაბალიდასია.

გუ დ ის ა. სად არის ბასიათა?!

ყველა (ჩუმად). სად არის ბასიათა?!

(ფარდა)

მეორე მოქმედება

სცენა მირვა

ახალი თეატრის სცენა. ავანსცენაზე დგას მარტოხელა ბასიათი. ჭერ სცენაზე არაგინ ჩანს. ბასიათის უკან, სკამზე დევს ფარდა ირმის გამოხატულებით.

ბასიათ. ყველაფერი აწოწილ-დაწოწილია, ყველაფერი გადაწვეტილია, უაითმას! დღეს ჩვენ უნდა გავსწორდეთ, გმირო! ამბობ, ღალატია, ფლანგობა, სიცრუეა, დამცირება? მე მსახიობი ვარ. მე ვთამაშობ, მაგრამ მე ხომ მთელი ცხოვრება სცენაზე ვცხოვრობ, ნამდვილი მსახიობის ცხოვრება — სცენა, თამაში (თავს დახრის, თითქოს თამაშობს) პატრივტულ საზოგადოებაზე, ვინც სცენაზე გმირებს ანახიერებს, ის თვით არის გმირი? ო, არა! მაშინ მეფეთა როლის მოთამაშენი ხომ ქეშმარიტად მეფენი იქნებოდნენ? მთავარია ჩემი სახე, ჩემი წიქმედება, ჩემი უნაღები — მე განმსახიერებელი ვარ. სცენაზე მე შემოიღია ყველაფრის გაკეთება. როგორ შეგიძლიათ, მე ასეთას შემადაროთ?! ის ხომ სულაც არ იხრება, არ იცვლება, თითქოს სარავით დარტყმობა. ასევე უნდა აუხსნა ერთი და იგივე სცენა, უჩვეულო ერთი და იგივე მოქმედება. თვითონაც კერპია და მიუდგომელი. თქვენ ნახათ, თუ როგორ გავამდიდრებ და გავამრავალფეროვანებ ამ როლს?! უყურეთ ერთი, სცენაზე უნდა მას გმირი გახდეს, ერთი თამაშით?! რადგან ცხოვრებაში მას არ უწერია გმირობა. თითქოს მსახიობი სცენაზე ისეთივე გმირა არ იყო, როგორც გმირი ცხოვრებაში. მე დღეს მსახიობი ვარ და ამას ისე უპყარად ვგრძნობ, როგორც არასდროს. სიკეთით მინდობა ეს ყველაფერი გამეკეთებინა, მაგრამ, რადგან სიკეთემ არ გასჭრა, დე ბოროტება იყოს ჩემი მეგზური. დიახ, ბოროტებით დავიპყრობ მე ამ როლს და იგი იქნება საუკეთესო ყველა როლის შორის, რაც კი დღემდე ვინმეს უთამაშნია. რადგან ეს არ არის თამაში ჩემი. ეს ცხოვრებაა ჩემი. მაშინ კი დამაფასებს და დამიმასხვრებს საზოგადოება. დიახ, საზოგადოებას უყვარს ყოველთვის მორჩენება და სიცრუე, რადგან თავად განასახიერებს ყოველთვის სიცრუეს. მსახიობს „დღეს“ უყვარს და არა „ხვალე“. იგი დღეს მოითხოვს ტაშსა და უკავილებს და დიდებასაც კი, მაგრამ თუ ყოველივე ეს მას წილად არ ხვდა, ვინ არის დამაშავე, თუ არა თვით მსახიობი?! წართვით მსახიობს ასპარეზი და ყველა დაფნა-გვირგვინი და დიდებაც წართმეულია. მომეცით ნაბადი და მომეცით, მამაცობა, ლაჩრება აქ დარჩნენ, თავიანთ ცოდებთან და სიღვრებთან. წინ! მომეცით ნაბადი! (დასწვდება ფარდას და შემოიხვევს ტანზე, თითქოს ნაბადია) მდიდართა ხიდს სისხლით მოვხვრიტ და სისხლი სისხლის წილ ჩვენი ცოდვების შეურაცხყოფისათვის! ეს რაღაა, რომ მომიხვევია? ეს ხომ ნაბადია. არა, ფარდა! უკვე მოუქსოვიათ, როგორ მოასწრეს ან როდის მოიტანეს აქ?!. (დებს) შეხედე შენ? წავალ, მოდი ერთხელ კიდევ გავიტამაშებ, ჩემს სიცოცხლეში ერთხელ და უკანასკნელად. ნამდვილ როლებს მხო-

ლოდ ერთხელ თამაშობენ და უკანასკნელად ყველაფერი აწოწილ-დაწოწილია და გადაწვეტილია ყაითმას!

(გადას)

მეორე მოქმედება

სცენა მირვა

ტატრის მამული, სასტუმრო.

სასთანაჲ. საკუთარი თვალით ნახე წერილი? ბასიათ. აბა, როგორ შემეძლო ასეთი რამ მომეგონებინა?

სასთანაჲ. და რას წერს ის?

ბასიათ. წერს... აი, როგორც იტყვიან...

სასთანაჲ. თქვი!

ბასიათ. მე მხოლოდ სიმართლეს ვიტყვი... როგორც ასეთი... თუ მას გმირის როლი მისცეს, ამიტომ თავისთვის ნუ წარმოიდგენს გმირად.

სასთანაჲ. გმირს მოგცემ მე შენ, ვირო...

ბასიათ. თეატრი, როგორც იტყვიან... ასეთი...

სასთანაჲ. მე შენ გიჩვენებ თეატრს... რას იკატუნებ თავს?.. თუ ახლავე ყველაფერს არ იტყვი...

ბასიათ. ძვირფასო სასთანაჲ, მათქმევინე ჩემი სათქმელი, რისთვის უყრიხარ? მე ამას იმის გამო კი არ ვაკეთებ, რომ მშურს მისი. რომ მისა როლი მინდა, მაგრამ მასწავლებელი არ მაძლევს. მე ხომ მთელი როლი ზეპირად ვიცო, ყველა ლექსი, თავიდან ბოლომდე. (დუმს).

სასთანაჲ. შემდეგ, შემდეგ?

ბასიათ. მასწავლებელი ნუ მაძლევს მკვლელას როლს მე. ექვიანი და მგრძნობიარე ვარ და ვერ დავმალავ, რაც ჩემშია და რაც ყველაშია. ვუთხარი მე მას ეს, მაგრამ ამით არაფერი შეიცვალა. მასწავლებელმა მოიხარა, ყველას თავისი შესაფერისი როლი ერგო.

სასთანაჲ. დანებებ ზუტუტურს თავი, საქმეზე მელაპარაკე, გესმის? საქმეზე!..

ბასიათ. ნუ მიუყვით, ძვირფასო. მამაშენი და მამაჩემი, როგორც დამიგონია, არა როგორც ოაგადი და გლეხი, არამედ როგორც ტოლები იყვნენ დავე-შირებულნი ერთმანეთთან. კათოლიკური წესიც საერთო ჰქონდათ.

სასთანაჲ. მე შენ გითხარი, საქმეზე მელაპარაკე...

ბასიათ. მე აქ მხოლოდ შენი პატივისცემით მოვედი, დღერთმა უკან არ მომბარუნოს, თუ ვტყუოდე. და ვანა მე? ვინ არის შენს გულყეთილობას პატივს რომ არ სცემდეს?

სასთანაჲ. კარგი აწი, გეუფა. გადადი მთავრე, თუ არა, მაძულებ...

(ომბან შეიხედვას ოაგანში)

ბასიათ. წერილით უმზობდა მას, რომ შენვედროდა...

სასთანაჲ. შეხვდნენ მერე ისინი?

ბასიათ. შეხვდნენ.

სასთანაჲ. მერე მან შენ გითხრა, სად შეხვდნენ?

ბასიათ. მთელი ღამე არ იყო... შეხვდნენ ისინი...

სასთანაჲ. როგორ, როგორ?..

ომბან (გამოჩნდება კარები). რა მოხდა, სიძვე?

სასთანაჲ. შენ რა, გვისმენდი ჩვენ?

ომბან. რა მოვივიდა, რა გაქვს ჩემთან დასამალავი?

სასთანაშა. რა მაქვს დასამალავი, მაგრამ მა-
ცალი ცოტაც, რაღაც უნდა გავაცვიო.

ო მახ. ჩემო სიძე, ჩემო დათუნავ, რა მოხდა?
სასთანაშა. მე გიხიარო, რომ მაქვს (კარებს
ძალით კეტავს) შენ გესმის, რაც თქვი ახლავ?

ბასიათ (შეშინებული). ძვირფასო სასთანაშა,
მოდი, არ ვილაპარაკო ძველ დროზე, ახალ დრო-
შიც ხედავ, როგორ დამოკიდებულებასა ჩვენი მშო-
ბლები...

სასთანაშა. თუკი ახლავ არ დამიმტკიცებ
თქმულს, ფიცავ ჩემს მეგობრებს, რომ რაღაც სასწა-
ულ დანაშაულს ჩავიდენ. (ამოაქვს რევოლვერი).

ბასიათ. ჩვენ ისეთები კი არა ვართ, ვისთანაც
სისხლზე შეიძლება დავაპარაკო, ოღონდაც შენ ამ-
ის გაგონებაც არ გინდა.

სასთანაშა. (რევოლვერს შემართავს). დამი-
ტკიცებელი საბუთი!

ბასიათ. ნუ ჩქარობ... ამ სადამოს ის მოვა. გას-
წი იარაღი, შეიძლება შემთხვევით გავარდეს, ეშმაკის
გაქედლია და სისხლი და რძე შეერყვა ერთმანეთსა
სასთანაშა. როდის მოვა?

ბასიათ. შენ ხომ უნდა გამგზავრებულიყავი
დღეს?

სასთანაშა. ხო!

ბასიათ. ოღონდაც არ იფიქრო, რომ ამას რაღაც
ზოილი მაღაპარაკებს. ძვირფასო სასთანაშა, რომელი
ამხანაგი შეგცდის, თუნდაც ძველი დროც რომ არ
გვაკავშირებდეს?

სასთანაშა. როდის უნდა მოვიდეს? მოკლედ!

ბასიათ. მე სრულიადაც არ მიხარია ამის თქმა,
მაგრამ ამას სიმართლე მაღაპარაკებს. და ამის საშუ-
ალებს ეკატერინე აძლევს მას. როდესაც შენ აქ არ
ხარ, ისინი აქვე ხვდებიან ერთმანეთს.

სასთანაშა. როგორ, აქ? ჩემს ოჯახში? მამაო
ღმერთო!

ბასიათ. ამის თქმა ისე ადვილი არ არის, მაგრამ
დაფარვაც მეტი დანაშაულია. თან ჩვენ ისეთი დამო-
კიდებულება გქონდა ძველი დროდან...

სასთანაშა. ენე იგი, არ მატყუებ?

ბასიათ. ძვირფასო სასთანაშა, რატომ გეონა,
არ მესმოდეს, რომ ეს ჭეშრობა არ არის. გთხოვ
ეს ჩემი ნათქვამი აქვე მოკლდეს. შენ ნახავ, ამავე და-
მით ის აქ თუ არ მოვა.

სასთანაშა. დღეს? მამაო უფალო!

ბასიათ. დიახ, დღეს! ანებების აღათ-წესების
მცოდნეს, მე შემოიღია ასეთი ტყვილი ვთქვამ? ჩვენ
ხომ ნათესავები ვართ!..

სასთანაშა. მამაო უფალო! (დუმბილი) გაეთრიე
აქედან და ეს წაიღე. (სვრის ქისას).

ბასიათ (იჭერს ქისას და ისევ უბრუნებს სასთან-
აშას). სასთანაშა, თუკი შენ ფიქრობ, რომ მე შური
მაღაპარაკებს, მაშინ არაფერი გაგაგია ჩემი. მე არ
შემეძლო ამის დამალვა. ნათესავები ვართ ჩვენ. შენ
კი ამის გაგონებაც არ გინდა.

სასთანაშა (ყოყმანით ართმევს ქისას ბასიათს).
გეუფა აწი, წაეთრიე აქედან, ვიდრე ისევ ცოცხა-
ლი ხარ.

ბასიათ. მე კი წავალ, მაგრამ არ მინდა, შენ ცუ-
ლად გამოგო.

(მიდის, ავანცენაზე შეეფეთება ომასს, გვერდს
აუქცევს მას. სასთანაშა აღელვებული დადის სვე-

ნაზე, შემდეგ კი გარბის ეკატერინეს ოთახში. (აქ-
ბი შეჩერდება კარებთან და უსმენს მათ). (აქედან
სასთანაშა. რა?

ეკატერინე. მე ყველაფერი მესმოდა.

სასთანაშა. მერე რა?

ეკატერინე. შენ უნდა იცოდეს...

სასთანაშა. რა უნდა ვიცოდეს მე?

ეკატერინე. მომალე და მორჩი. რაა მარცხნავ
რომ გიკავია. გადმოიტანე მარჯვნივ და გაათავსე..

სასთანაშა. მოხერხებულად, რა მოხერხებუ-
ლად ლაპარაკობ. (აკაკუნებენ) ვინ არის მანდ?

ო მახ. ეს მე ვარ.

სასთანაშა. გაეთრიე ჩემი კარებიდან.

ო მახ. რა მოგივიდა. ჩემო სიძე?

სასთანაშა. გაეთრიე, არ გესმის?

ო მახ. სიძე, შე ძველო!

სასთანაშა. აი, შენ თუ ასე გინდა! (ისვრის
რევოლვერს კარებში).

ო მახ (კარებს სასწრაფოდ შორდება). გადართე-
ლია ეს კაცი, ხედავ შენ? ძალიანაც კი მჭარდები!
კინჩიცი გიმტრევია.

სასთანაშა (სროლის შემდეგ უცბად მოეგება
გონს და იქვე ჩაქდება). მე ხომ უნდა შეწინასწარ-
მეტყუელო ის, რომ შენ შემარცხენდი. მხოლოდ
ჩემისთანა სულელს შეუძლია იყოს უძლეურა ცო-
ლის წინაშე. ცუდი სისხლი თვისას აკეთებს, ზოი,
მამაო უფალო!

ეკატერინე. ნუ აყოვნებ, ნუ! თუ გული გაქვს
მომალე, ოღონდაც არ გაბედო ძაგება.

სასთანაშა. ეხ, არა! ოდესმე ჩემი რომ ყოფი-
ლიყავი და დღეს ჩემთვის გელაატანა, მაშინ მე
მივცემდი თავს უფლებას, მომეკალი, მაგრამ შენ
და შენი სილამაზეც ყოველთვის სხვისი იყო. სხვათა
საუნჯის ხელყოფა კი...

ეკატერინე. ღმერთო ჩემო, ამას რატომ ლაპ-
არაკობ შენ?

სასთანაშა. სხვებმა გადაწყვიტეს და არა მე,
რომ შენ ჩემი გამხდარიყავ. მე განა ვინმე შემეკით-
ხა? მე ვიცოდი ჩემი ბედისთვის ამბავი, ამიტომ
ვცდილობდი, ნელა დავშალიყავ. რისთვის სჭირდება
ქორს ყვავილი? ასე ხომ თქვა მასწავლებელმა ურ-
უს-იფამ. ახალი ნახლი, ახალი ნახლი!

ეკატერინე. ღმერთო, რას ლაპარაკობ შენ?

სასთანაშა. დაღლილი სისხლის ნაშიერი ვარ
მე. მინდოდა, რომ ბოლო ვყოფილიყავ, რომ ჩემს
შემდეგ არაფერი ექნებოდა. ეს მოხდებოდა მაშინვე
მონდოდა ჩემს ბედზე გამარჯვება და ჩვენი სისხლის
განახლება. ამიტომ ჩაავლო ხელი ამ მძიმე ტვირის.
რისთვის არ გადავშენდი მე, რისთვის? მე ხომ მა-
ჩამების ნებით ვცხოვრობდი, ყოველგვარი პრინცი-
პისა და უფლების გარეშე? მაგრამ ერთი უფლება
მინც უნდა დამეკოვებინა ჩემთვის, უფლება, რომ
ასე არ დავცემულიყავ, ასე არ დავჩინავებულიყავ...

ეკატერინე. სასთანაშა, სასთანაშა!..

სასთანაშა. ვხედავ, უკვე დროც ის არ არის,
რაც ადრე იყო. ჩვენი დროც წავიდა, როდესაც მა-
მაცატი წლების მანძილზე მიდიოდა დიდების მოსა-
პოვებლად, ცოლი კი შინ ელოდებოდა ჩერიათი. ჩვენს
დროში კი ყველაფერი შეიძლება მოხდეს, გაყოლო
არა მარტო დედულ-მამული, არამედ სინდის-ნამუსიც.

ეკატერინე. სასთანაშა, ღმერთო, გემუდარები!..

დამიჯერე, არც შენი და არც ჩემი სინდის-ნამუსი მე არ შემირცხენია, მაგრამ...

სასთანაჲჲ. მაგრამ რა?

ეკატერინე. მაგრამ ის, რომ მე ვნახე თეატრი და შევიყვარე იგი. ეს კი ნიშნავს, ნახო ქეშმარიტი ცხოვრება და გაუსინჯო მას გემო.

სასთანაჲჲ. ნეტავ ყოფილიყავ შენ სხვისი შეილი, სხვისი სიყვარული! ძვირფას საუწეს ღირსეული პატრონი უნდა...

ეკატერინე. სასთანაჲჲ, ღმერთო ჩემო, რომ იცოდე, მე მხოლოდ ახლა გიხილე შენ, ეს მხოლოდ შენით ამეხილა თვალები და ვიხილე მე შენი სიმაღლე და ღირსება შენი...

სასთანაჲჲ. დიას, თქვენ როცა გადაწყვეტთ ქმრის ღალატს, გამართლებასაც პოულობთ, რომ ისინი სულელები, ზეპირები არიან. ასე უფრო გამართლებულია და უფრო ადვილიც.

ეკატერინე. სასთანაჲჲ, შენ დიდი ხარ, შენ მაღალი ხარ, შენი სული სუფთაა და ღირსეული, მაგრამ ჩემთვის აწი ყველაფერი უცხოა და უმაქნისი, ჩემთვის ყველაფერი დამთავრდა, დამისხვრა და სხვანაირად არც შეიძლება...

სასთანაჲჲ. სხვანაირად...

ეკატერინე. რა ვუყო მე ამ გულს? მე იგი არ მისმენს, მოკალი და ამით დამთავრდება სუყველაფერი.

სასთანაჲჲ. შენ გინდა, რომ მე დანაშაული ჩავიდინო? არა! მე მივდივარ! (კართან შემობრუნდება და უმიზნებს რევოლვერს საქორწილო სურათს კედელზე, ესერის და ზედ შუბლზე გახვრტს). აი, უკვე გავადლე ხაზი ჩვენს შორის. (გადის).

ეკატერინე. ეს ხაზი არ არის. მან მოახვედრა პირდაპირ მისივე გამოსახულებას, პირდაპირ შუბლში. ამით წერტილი დაესვა ჩვენი ცხოვრების ერთ ნაწილს... საბედისწერო წერტილი...

სცენა მეთხუთმე

მსახიობთა ოთახი

ბასიათ (მდიდის ასთანის საწოლთან და ადვიცებს) ასთან!

ასთან. რა მოხდა, ბასიათ?

ბასიათ. მე ახლა ანჩებთან ვიყავი.

ასთან. როგორ მიხვედი შენ იქ?

ბასიათ. სასთანაჲჲმ და მამატიჲ, მაგრამ ეს როდია მთავარი.

ასთან. აბა, რა? რაიმე მოხდა?

ბასიათ. აი, სულ ახლახან სასთანაჲჲ ჩაქდა ეტლში და წავიდა თავის საქმეზე.

ასთან. მერე რა?

ბასიათ. მე ეკატერინეს ველაპარაკე.

ასთან. მერე რა?

ბასიათ. იგი გელის შენ ღღეს.

ასთან (წამოხტება). რას ამბობ, ბასიათ?

ბასიათ. ქალბატონი მე მომენდო, შენ კი ყვირილით გინდა, ყველას გაავებინო.

ასთან. ეს შეუძლებელია, ბასიათ.

ბასიათ. მე ხომ არ გატყუებ?

ასთან. კი მარა, მაინც შეუძლებელია ეს.

ბასიათ. მე გაღმოგეცი და აწი შენ უკეთ იცი შენი საქმისა.

ასთან. მეტი ჩვენი შეხვედრა მაინც შეუძლებელია.

ბასიათ. ასთან, ჩვენ ღიბანას არ გვინდა, ნი, რაღაც მოხდა ალბათ, რადგანაც მას შენი ნახვდა სურს.

ასთან. კარგი.. მაგრამ...

ბასიათ. როცა მე მას ვუთხარ, რომ ჩვენ ერთი ძმუთი გავიწარდეთ და ძმუშტენი ვართ, იგი მომენდო. ო, როგორ უყვარს მას თეატრი! თეატრი მისი სიცოცხლეა. მითხრა, რომ შენ ის ამ საღამოს უნდა ნახო. შემდეგ გვიან იქნება. ვფიქრობდი, ვფიქრობდი, როგორ გავაგებინო.

ასთან. ეს შეუძლებელია.

ბასიათ. როგორც გინდოდეს, ძმობილო, მითხრა კი, როგორმე მოვიდესო, მართო ვიქნებიო.

ასთან. ღმერთო ჩემო, ბასიათ, ეს რომ ვინმემ გაიგოს?

ბასიათ. მე ვფასებ ჩვენს ძმუშტეობას.

ასთან. მე მაღვივარ.

ბასიათ. ღმერთმა ხელი მოგიმართოს, ჩემო ძმობილო, მეტი მე რითი გემსახურო?

ასთან. გამადლობო, ბასიათ, მე მივდივარ. (გადის)

ბასიათ. წადი, წადი, შენ გელოდებიან. შენ ითანამე ცხოვრებაში, სცენა კი მე დამითმე. (თავში იცემს ხელს) უხ!

სცენა მეთექვსმე

ტატიშის სამფლობელო. სასტუმრო

ომახ. შე ცოცხლად დასამიწებელი, როგორ გამოძაყდა შემარცხვინე!

ეკატერინე. მე შენ გეუბნები, ის არ უნდა მოვიდეს, ეს ყველაფერი მოგონილია.

ომახ. ის ბოჟი არ იტყოდა ასეთ ტყუილს.

ეკატერინე. მსგავს ნაძირალებს რა შეუძლათ სიცრუის მეთ?

ომახ. ის რომ ტყუოდეს, ფულსაც აიღებდა.

ეკატერინე. მას შურს მეგობრისა. ყველაფერს ამას შურის გამო აკეთებს.

ასთანაჲჲს ხმა: თავი, თავი, მამაჩემო, ხელი არ გამიშვა, წყუთლიმც იყავ, მამაჩემო!

ტატიშის ხმა. არ გიშვებ, შე უბედურო, ნუ გეშინია.

ომახ. ასე ყვირის ის.

ეკატერინე. მას ეჩვენება, რომ ტყვია თავში ჩარჩა.

ომახ. იმის შემდეგ, რაც სურათს ესროლა.

ეკატერინე. ხო, მას შემდეგ.

სასთანაჲჲს ხმა. არ გამიშვა ხელი. როცა შენ გიყვანა ჩემი თავი, მაშინ მე უკეთ ვგრძნობ თავს.

ომახ. ო, შენ კი დაგმარხე, ჩემო დო, როგორ გადაიმისხვრიე ხერხემალი! მე მაღე გაღავაშენებ მაგ შენს მსახიობს, შემდეგ კი შენ მოგელაპარაკე. აღრედაც მაყვედრიდნენ, ობოლი მოვიყვანეთ და დავისვით შინო, აწი სხუდა რაღა იქნება? იმასაც დამატებენ.. აბა, შეიძლებაო, რაიმე კარგი მომხდარიყო?

ეკატერინე. შენ მხოლოდ ის გაწუხებს, რას იტყვინა, ჩემი თავი კი ჯანდაბა. ტყუილა კი არ ამბობენ, ობოლბა შებრალებათ.

ომახ. ჩემი ერთადერთი სიმდიდრე ჩემი სინდის-ნამუსია. (მდიდის, ისმის სასთანაჲჲს ყვირილი) ერ-

თხელ მაინც გამოდგომოდა ის თავი მაგას, სანამ ატკივდებოდა. ტყუილად მარცხვენ მეც და საკუთარ თავსაც.

სასთანაჲს ხმა. თავი, თავი!

ეკატერინე. უკეთესი იყო, მე მოვყვადარეიყავ. ომახ. უკეთესი იყო, ერთად დავხოცოლიყავით, ორთავე.

ტატიშის ხმა. ოი, შე უბედურო!

ეკატერინე. დამიჯერე, არავინ არ უნდა მოვიდეს.

ომახ. წუნარად. წუნარად!

ეკატერინე. არ მოვა, აანთე სინათლე!

ომახ. წუნარად. (აღებს ჭოხს და იმსლება ფანჯარასთან).

ასთან (გამოჩნდება ფანჯარაში). ჩემო პატარა დედოფალო, შენ მიხმე, მეც მოვედი.

ეკატერინე. მოდი? ორთავ ჩვენს ღასალუჲად...

სცენა მეთორმეტი

ტატიშის სასახლე. სასტუმრო

გუფხანაშ. საიდან სადამ? როგორ გაგახსენდით, თავადო ანჩა? მე კი მეგონა, უკვე დიდიხნის დავიწყებული გყავდი. გუფხანაშ-მკითხავი მიჩვეულია დავიწყებას. დღეს ახალი თაობა მოღის და უჩემოდ ყოფნას ჭადაგებს.

ტატიშ. ნუ ჩაერთვები ახლა. გაჩუმდი და მითხარ, რაც იცი.

გუფხანაშ. შემძლია, რამე დაგიმალე? ჩემო დიდებულო, ის მირჩენია, მე მოგვდე შენს სანაცვლოდ. სულაც არ ვარ ჩემი მისნობით კმაყოფილა. წყევლა-კრულვა მეტი მაქვს, ვიდრე მადლიერება.

ტატიშ. გაშალე, მალე გაშალე ღობიო. აი, ეს შენია. (აძლევს ფულს).

გუფხანაშ. ეს ბევრია, მხოლოდ სამ ვერცხლს ავიღებ.

ტატიშ. ყველა შენია, კიდევ მიიღებ, ოღონდ უნდა მიშველო.

გუფხანაშ. დანარჩენს შემდეგ ავიღებ, როცა შენს სწეულებას მოვარჩენ.

ეკატერინეს ოთახი

სასთანაჲს. მამარემო, მიშველე, შენ ხომ აშბობდი, ყოვლისშემძლე ვარო. გამიტეხე ეს თავი და ამომიდე ტყვია.

ტატიშ. რითი გიშველო, შე საცოდაო, მე. უგულო და უსულო ადამიანმა. დედაშენი რომ იყოს ცოცხალი, ის გიშველიდა, ის ჩაკიკრავდა გულში და გაგათობდა, შვილო. დედაშენი დაგაწყნარებდა და იმას დაგიბრუნებდა, რაც ბავშვობისას დაგაკლდა, შე საცოდაო.

სასთანაჲს. მამა, რას მიუბრუნებ, არ ხედავ, რაც მომივიდა?

ტატიშ. მე უბედურმა, რატომ არ მოგიხმინე, როცა შენ აშბობდი, რომ ბოლო შტო ხარ ჩვენი. რაც მე შევცოდე, რაც ჩვენებმა შევცოდეს, ყველაფერი ერთად დაგროვდა და შენ უნდა ზღო სამაგიერო?

სასთანაჲს. მამა, დამიხსენ, მამა!

სასტუმრო

ომახ. სინდის-ნამუსისათვის არც შენ და არც საკუთარ თავს დავინდობ.

ეკატერინე. ტყუი, შენ მხოლოდ შენს თავს ფიქრობ და ზრუნავ.

ომახ. ღაო!

ეკატერინე. სცოდავ ალექსანდრაო.

ომახ. მე მიყვარს ის.

ეკატერინე. შენ? ვანა შენ შეგიძლია ვინმეს სიყვარული? ნუთუ დავაწყდა, როგორ გიყვარდა ცოცხალი ქათმების პუტვა და გაშვება. ასეთი ადამიანები სიყვარულისათვის არ არიან გაჩენილნი.

ომახ. ღაო!

ეკატერინე. ალექსანდრას ეყურკურები იმ იმედით, რომ მამამისის ადგილ-მამული ჩაიგდო ხელში. იმას კი არ ხედავ, როგორ დავცინის და გამასხარავებს.

ომახ. ღაო, ნუთუ არ კმარა შენთვის, რომ ხერხემალი გადამიხსვრი.

(მიდის ფანჯარასთან)

ეკატერინე. არავინაც არ მოვა, ტყუილა ელოდები.

ომახ. ვნახოთ ერთი! როგორ ძვრება სხვათა საქმეებში... ჩემი ნამუსი, ჩემი სინდისი, ჩემი სიმდიდრე... დამთავრდა ყველაფერი.

ისევ ტატიშისა და გუფხანაშის შეხვედრის სცენა

ტატიშ. არ დამიშალო, რაკ კი იცი.

გუფხანაშ. სამი ვერცხლის მეტი თუ ავიღო, ჩემი სიყვდილი გაგეგონოს. არც მაგას ავიღებდი, მაგრამ იფიქრებენ, რომ ჩემი ხელობა არაფრად ღირს.

ტატიშ. შენ კი გადაშენდი. სული შენი დაიწვას და ფერფლი ეშვასაც წაუღია. დაყრი თუ არა ღობიოს კაცლებს?

გუფხანაშ. ახლავე, ახლავე, შენ ოღონდ დაგეჟი და გაჩუმდი (ყრის ღობიოს მარცვლებს). უი, ჩემო დიდებულო თავადო, არ გახსოვარ, არ გახსოვარ, არც ახლა გამიხსენებდი, დიდი ცოდვა რომ არ დატრიალებულიყო. განა შენი ვალი არ არას, თავადო. შთავგონო ხალხს ჩემი ფასი?!

ტატიშ. რას ხედავ, იქ რა გამოვიდა?

გუფხანაშ. შენ ნუ ჩქარობ და მეც ნუ მაჩქარებ. ხიჩქარე არ უყვარს ამ საქმეს. (იცვლის ხმას, იღუბალი უხლებს). შვილოდ დარდობ, თავადო.

ტატიშ. ზო! (შეტოვდება).

გუფხანაშ. (ანიშნებს, რომ დაწყნარდეს) წვა-ლანბი, წვალობს თავადო, მის დამაწყევლარს ჭკონუნს ასეთი დღე.

ტატიშ. შენ დაიწვი მაინც და მაინც ცეცხლზე, შენ!

გუფხანაშ (არ უსმენს). აყვედრიდნენ თავადს. რცხენოდათ მის მშობლებს, ნათესავებს. ეს ადარებდა მას? არა! ახლა კი მამის ნაცვლად შვილი იტანება, აწვალებს თავის ტკივილი. მტერსაც არ მოუსურვებ ასეთ რაიმეს. მან მოკლა თავისი სახე, თავისი გამოსახულება (თითქმის გონს მოეგო).

ტატიშ. რა შველის მას?

გუფხანაშ. უი. ნამუსიანად არ გიცხვორია, თავადო. ვიდრე უბედურება არ გეწვია, არც გაგახსენებია ძველი აუხსოური წეს-ჩვეულება. ახლა კი ზიხარ და იწყებლები.

ტატიშ. ათქვი, რა უნდა გავაკეთო, ადამიანო? ერთადერთი შვილისათვის არაფერს დავიშურებ.

გუფხანაშ. უნდა შესწირო რამე.

ტატიშ. არაფერს დავიშურებ, რაც კი გამაჩნია, ერთადერთი შეილისათვის. ახლავ გავამზადებ, რაც საჭიროა. შენ მოდი ოდნოდაც, გუფხანაშ, ვალში არ დაგრჩები.

გუფხანაშ. როგორ არ მოვალ! განა აქ შეიძლება დაუოგნება? ხვალვე მოვალ.

ტატიშ. დილისათვის ყველაფერი მზად მექნება. გუფხანაშ. ახლავე წადი შეილთან, ტკივლები-საგან მან შეიძლება თავიც მოიკლას.

ტატიშ. მას წუთითაც არ ტოვებენ, დარაჯობენ. გუფხანაშ. წადი შეილთან. ხვალისათვის კი შესაწირი უნდა იყოს არაჩვეულებრივი. წად, მე ყველაფერს ვეტყვი ომასს.

ტატიშ. ყველაფერისათვის მზად გახლავართ. ხვალისათვის ხალხს გამოგიგზავნი. (გუფხანაში გადის).

ეკატერინე (გამოჩნდება კარებთან). მოდი აქ, წმინდაო ქალო!

გუფხანაშ. რა გინდა, შეილო? (მიდის ეკატერინეს ოთახში).

სცენა მეცამეტე

ტატიშის სასახლე. სასტუმრო.

გუფხანაშ. მე შენ არ მომიტყუებისარ, მზეთუნახავო დიდოფალო. გადავჩინე შენი ახალგაზრდა. ეკატერინე. როგორ, რანაირად? ღმერთო ჩემო!..

გუფხანაშ. მე გავაკეთე ისე, რომ შენს ახალგაზრდას შესწირავენ ღმერთებს.

ეკატერინე. რაო, რა თქვით? გუფხანაშ. შენ ხომ გაგიგონია, რომ შესაწირავი არ უნდა მოიკლას.

ეკატერინე. მერე, მერე?

გუფხანაშ. სამჭერ შემოავლებენ თავს იმ ახალგაზრდას შენს ქმარს.

ეკატერინე. რომ ჩემი ქმრის ცოდვები ასთან-ზე გადავიღებ, არა?

გუფხანაშ. მაგრამ შემდეგ მისი მოკვლა არ შეიძლება. სხვანაირად მამაშენი მას ცოცხალს არ დატოვებდა, უბეველად.

ტატიშ (შესვლისთანავე). რას ჩურჩულებთ თქვენ? გუფხანაშ. მე ვუთხარი შენს რძალს, რომ მისი ქმარი უკეთ გახდება, თუ იგი შელოცვის დროს თაფლის სანთლებს დაიკერს ხელში.

ტატიშ. შენ რა, წინააღმდეგი ხარ?

გუფხანაშ. შენ ხომ თანახმა ხარ, ღამაშო დიდოფალო? (ეკატერინე თანხმობის ნიშნად უქნებს თავს).

ტატიშ. ომას, შემოიყვანე ის. (ომასს შემოჰყავს ასთანი. იგი ფეხშიშველად და თვითრეზია ჩაცმული). ომას. მე ყველაფერი გავაკეთე, რაც შენ გინდოდა, ტატიშ.

ტატიშ. ისინი მოვიდნენ უკვე?

ომას. ქვემოთ იცდიან.

გუფხანაშ. ვის ელოდებიან ქვემოთ?

ტატიშ. ეს უკვე ჩვენი საქმეა.

სასთანაშაჰ. თავი, თავი, მამაო უფალო!

ტატიშ. მოითმინე, შეილო, ცოტაც მოითმინე და ყველაფერი დასრულდება.

ასთან. ეს რა მოგიფიქრებიათ? ეს ხომ არაკანონიერია? მე აუცილებლად ვიჩივლებ.

ომას. იჩივლე, იჩივლე და გაზეთშიაც დაწერეთ თუ გინდა.

(ასთანი შეხედავს ეკატერინეს. იგი ნიშნად თავს დაუქნევს)

ასთან (მოკრით). სად გაგონილა ასეთი რამ? ტატიშ. დაიწუე, დაიწუე, გუფხანაშ!

გუფხანაშ. ყველამ კიდეც მიიწვიან. (ომასი და ტატიში კარებისაკენ მიიწვიან. ეკატერინე კი კუთხეში დიდგება სანთლით ხელში).

სასთანაშაჰ. თავი, თავი, მამაო უფალო!

გუფხანაშ. შენ აქ დადექი, შეილო. (ჩაკიდებს ხელს სასთანაშს და აყენებს შუა ადგილას) მოითმინე, შეილო, ახლავე გათავდება ყველაფერი. (ასთანს) გულით იყავი, შეილო, თანახმა. უკვე დიდი ხანია, ასეთი რამ არ გავკეთებულა, მაგრამ ძველად ეს მიღებული იყო. ასეთი ბედისა ყოფილხარ, შეილო, გულით დაგვთანხმე, თავდასაც ეშველება და შენი ცოდვებიც გეპატიება. შენ ღმერთთა შესაწირი ხარ, წმინდანი გახდები.

ასთან. (ზიზილით) აუცილებლად!

გუფხანაშ. ნუ გეშინია, შეილო!

ასთან. მე არაფრის მეშინია.

გუფხანაშ. დადექი აქ. (მიდის და აანთებს ეკატერინეს სანთელს) ნომარას-ჩიმარას, ჩიმარას-ნომარას! (რალაცას ბუბუბუტებს რამდენიმე წუთს, შემდეგ მიუახლოვდება ასთანს) წამოდი ჩემთან, შეილო, სუ-რავრის გეშინია. (მოჰყავს სასთანაშთან).

სასთანაშაჰ. მიშველის კი მე ეს? ოი, თავო ჩემო!

ასთან. ვინ იცის.

გუფხანაშ. არ თქვა ასე. როგორ შეიძლება დაეკვება, შეილო? ახლა გაჩუმდი. (მოკრით) ყველა დაწყნარდეს! (ის და ასთანი გარს შემოუვლიან სასთანაშს).

ასთან. სიკრუფა ეს ყველაფერი.

გუფხანაშ. დაწყნარდი, ქვილო, დაწყნარდი! ომას. ეს კიდეც იცინის.

ტატიშ. სიწყნარე!

ასთან (კულად ხლებს). ვაიმე, დედა, დედა!

გუფხანაშ. გამაგრდი, შეილო, კიდეც ერთხელ შემოვუვლით ავადმყოფს.

სასთანაშაჰ. მომეხმარებ?

გუფხანაშ. მიეხმარე, შეილო, მას. ერთი სისხლი აქვს ყველა ხალხს ამ დღუნიზე. მოკლდე მას თავზე ხელი (ასთანი კიდებს ხელს თავზე, ის თვითონ კანკალებს ამ დროს). აი, ასე, კარგია, აი ასე კარგია. (რამდენიმე ხნის ისე ბუბუბუტებს). ნამარას-ჩიმარას, ჩიმარას-ნომარას! (გასწევს ასთანს, დიდი პაუზა).

ტატიშ. თქვენ უკვე დაამთავრეთ?

გუფხანაშ (თავს უქნევს თანხმობის ნიშნად). სიწყნარე!

ტატიშ. როგორ გრძნობ თავს, შეილო ჩემო?

გუფხანაშ. სიწყნარე!

ომას. ის უკვე უკეთაა, საზეზე ეტყობა.

ტატიშ. მამ, დაუძახე, მოვიდნენ და წაიყვანონ.

ომას. პოლიცია, პოლიცია, შემოვლით!..

ეკატერინე. ეს როგორ?

გუფხანაშ. ის ხომ წმინდანია? მისი შეხება არ შეიძლება.

ტატიშ. სადღაც შორს გაგზავნიან, იმისათვის, რომ აქ არ იხტიალოს.

ასთან. (კარგში) გამიშვით!

ტატიშ (პოლიციას). არ გახდომთ!
გუფხანაშ. გაუშვით, თავადო. მას წასასვლელი გზა არსადა აქვს.

ტატიშ. გაუშვით! (პოლიცია უშვებს ხელს ასთანს. ის უახლოვდება ეკატერინეს და დგება მის წინ.)
(დიდი ღუმელი.)

ასთან (ყოყმანით). მშვიდობით, პატარა ღედო-ფალო და მამაკითხ, რადგან თქვენი შეხება არ შეიძლება... (იღებს სანთელს და კოცნის მის ალს).

ეკატერინე. მან ცეცხლს აკოცა, ცეცხლს. (გული შეუღონდება და ეცემა).

სცენა მეთერთმეტე

ბასიათ. (იზომებს, ირგებს გვირის სამოსელს) უნდა დავამსხვრიო ეს რკინის ბორკილები!.. სად არის მოჭერის ბუშტი? მე კარნახიც არ მჭირდება, როგორც ზოგიერთებს. მე... მე... მთელი როლი წეპირად ვიცი, შემოიღია, რომ თავიდან ბოლომდე ჩავაბუღებულყო.

ალიას. ცოტა მაინც შეგრცხვებს, შე ეშმაკის ნაშერიო.

ბასიათ. მე შენ გიჩვენებ ეშმაკის ნაშერს! რასი უნდა მრცხვენოდეს?

ალიას. არც კი ვიციო, რა მოვლის ჩვენს მეგობარს, შენ კი გახარებული ხარ.

ბასიათ. იგი თუ არა შენ, რომ შენზე უფრო ჩემი მკვიდრია იცი. მაგრამ იმპერიის მტერი არ შეიძლება ჩემი მეგობარა იყოს. გესმის შენ?

ალიას. ბასიათ, არ გახდომ, ამის თქმა! გუდიასა. უსირცხლო!

ალიას. ესეც ადამიანად გაუჩენია ღმერთს, ამაზე უსამართლობა შეიძლება იყოს?

(ეცემა ბასიათს)

გუდიასა (დგება მათ შორის). დაწუნარდით. მოსახდენი, ისედაც მოხდება!

ბასიათ. გაუშვი, გაუშვი. ვის ეშინია შენი? ის მართლაც ძალიან გვაკნენ შენ.

ალიას. მეგობარის უბედურება გახარებს, არა? ასეთ მდგომარეობაში მაინც ნუ შეურაცხყოფ მას.

ბასიათ. მე რა შუაში ვარ, როცა მას პროკლამაციები უპოვნეს უკრამში.

ალიას. უნამუსო, შენც იმ გამყიდველთა შორის ხარ.

ბასიათ. განა ის არ იყო იმპერიის მტრებისა და მემამოხეთა მომხრე?

ალიას. ეს ყველაფერი მხოლოდ მახეა, ასთანის მოსაშორებლად. ეს ყველამ იცის და შენც მათ შორის.

მასწავლებელი. რა მოგივიდათ თქვენ?

ალიას. ისიც საკითხავია, თუ ვინ ჩაუდო მას ის ფურცლები.

გუდიასა. ვმეცადინებოთ. მასწავლებელო!..

ბასიათ. მაშინებენ კიდევ. მე ახალი როლისათვის ვემზადები, მათ კი უნდათ ბასიათი გამოიფუკონ. (წამოხტება) პროკლამაციებშიც მე მდებენ ბრალს, არა?

მასწავლებელი. ტავდაროვს ვიხევე ასთანზე. მე მგონია, რაიმეს გავხდებით. ისე დამტკიცდა, რომ პროკლამაციები მისი არ ყოფილა.

ბასიათ (უხერხულად). სად არის მოჭერის ბუშტი?

სცენა მეთხუთმეტე

ტატიშის სასახლე. სასტუმრო.

ომახ. ალექსანდრა, დამრთვენ კი მე ნებას?

ალექსანდრა. დაწუნარდი, ომახიო, შენ სულ ცეცხლი ხარ. განა ასე შეიძლება?

ომახ. როგორ გამოვთქვა... ნეტავ ვიყო აზრგუშ. მის პერანგი თქვენს ტანზე.

ალექსანდრა. შენ ხომ არ დავიწყებია ჩვენი დათქმული?

ომახ. ჩემს დას არ შეუძლია არ გახდეს მსახიობი, თუ თქვენ ამას მოისურებთ..

ალექსანდრა. შენ მოგწონს შენი ახალი თანადგება?

ომახ. ალექსანდრა, მე მინდა, მთელი ძალ-ღონითა და შეგნებით ვეშახურო ხელმოწიფესა და იმპერია.

ალექსანდრა. უყურე შენ ამას?

ომახ. გულს რა მოგუხერხო, გულს?

ალექსანდრა. რას ამბობს მისი ქმარი?

ომახ. სასთანაზი? რასაც ჩვენ მოვისურვებთ, იმას იტყვის.

ალექსანდრა. მაინც რას?

ომახ. არასდროს მინახავს ჩემი და და სიძე ასე შემხატავილებულნი.

ალექსანდრა. მართლა, თავადო?

ომახ. მასაც დავითანხმებ. მთავარი დაბრკოლება, ალექსანდრა, უკვე გადალახულია. აღარ იქნება უკვე ის თავზედი მსახიობი. ვინ იცავს ჩემი ღის ნამუსს ჩემზე მეტად, ალექსანდრა... (უნდა რომ დაეტაკოს).

ალექსანდრა. დაწუნარდი, დაწუნარდი, მართლაც, ცეცხლო. ცეცხლო. (ხატვანობით) მე ჩემი დანაპირები უკვე შევასრულე.

ომახ. ალექსანდრა!..

სცენა მეთექვსმეტე

ახალი თეატრის სცენა. კულისები.

მასწავლებელი. (შემოდის) იმდენი ხალხი მოსულა, ჩვენი ახალი თეატრი ნახევარსაც ვერ დაიტევს. თქვენ რომ იცოდეთ, როგორ გავახარებთ ახლა! ასთან!

ბასიათ (ცდილობს მასწავლებლის გასაგონად). ...და ერთხელ კიდევ განიღება ის რკინის კარები, რომ საკვილის გველი შემოწმდნ ჩემთან...

მასწავლებელი. უფრო ბუნებრივად... მაგრამ ახლა...

ბასიათ. მე კარნახი არ მჭირდება, მასწავლებელი..

რომ დამემხვებია ეს ბორკილები

და ჩამომეღო ეს კარები,

ო, მაშინ როგორ გავიქროლებდი

იქეთქენ, სადაც თავისუფლების ჭკრიან ქარები.

მასწავლებელი. მესმის, ბასიათ...

ბასიათ. როგორ ლამაზად გამომდის, როგორი ეღერა და სიღრმე აქვს, კიდევ ვისგან მოიმინეთ ასეთ ტბილ რაყარქ!

გუდიასა. მასწავლებელო!

მასწავლებელი. ის უკვე აქ არის, გაიხედე კარებისკენ, ბასიათ. (კარებში ასთანს დგას).

მსახიობები. შენ საიდან? როგორ მოხვედი აქ?
ასთან (თამაშ-თამაშით) მე ისევ თქვენთან ვარ,
ძვირფასო მეგობრებო და ისევ მინდა გზა ბედის-
წერის მოგჩვენა მტრის სისხლით.

მასწავლებელი. გამბარათ, გამბარათ. (მიე-
მართება ასთანსაკენ) ასთან, ჩემო სიამაყე!..

ასთან. კიდევ ერთხელ, აქვე რომ დამიჭირონ და
ეს რომ ვიცოდე, მაინც მოვიდოდი. როგორ შემეძ-
ლო არ მოვსულიყავ, მასწავლებელო? როგორ ვე-
ლოდით ამ დღეს? მინდა საკუთარი თვალებით ვნა-
ხო, თქვენი გახვლა კულინარიდან ნამდვილ სცენაზე.
ბასიათ. შენ დაბრუნდი, ძმაო!

ასთან. დაბრუნდი, როგორც ხედავ!

აღიას. (ასთან ჩურჩულოთ) თუ ვაჟაკი ხარ,
დღეს ზმა, კრინტი!

ასთან. კარგი, ასედაც იყოს!

მასწავლებელი. (გაიგონებს მათს საუბარს)
რაშია საქმე?

გუდისა. მასწავლებელო, თქვენ მგონი, რაღაც
გინდოდათ გეთქვათ?!

მასწავლებელი. ამჟამად საქმეები უკეთ მი-
დის, ასთან. მე ველაპარაკე გენერალ ტავდოროვს.
მან მოგვანება დღეს აქ გამოჩინება. დაე, ითამაშოს
მე თქვენმა საუბრებსო მსახიობმაო.

გუდისა. და იცი, ვისი წყალობით? ალექსანდრას!
ასთან. როგორ?

ბასიათ. როგორ?

მასწავლებელი. ასე რომ, შენ დღეს გამო-
დისარ.

ბასიათ. მასწავლებელო, მე ზომ სათამაშო არა
ვარ!..

მასწავლებელი. მოთმინება იქონიე. ბასიათ.
შენ ზომ იცი, როგორ ვნატრობდით ამ საათს?!

ბასიათ. დღეიდან ჩემს ფეხს აქ ვერვინ ნახავს.

მასწავლებელი. დღეს აქ მთელი აფხაზთი
მოვიდა. დღეს თქვენი განოსვლა უნდა ჰგავდეს ბომ-
ბის აფეთქებას.

ბასიათ. გამომართვი შენი ტანსაცმელი.

მასწავლებელი. ყველანი მზად ხართ?

მსახიობები. ყველანი მზად ვართ!

(აპლოდისმენტო)

მოქმედება ცოტა ხნის შემდეგ — სცენაზე
(ასთან პატიმრის ტანსაცმელში მიკრულია კედელთან)

ასთან. დანაშაული რა ჰქონდათ ნეტავ
წინარებს ჩვენსას, ბედი რომ სჭიდათ?!

მე მათ საფლავებს სიზმარში ვხედავ
და ქარიშხალი ცხოვრების გზიდან

მიგვერეკება სადღაც და საით

და მისამართიც არ გავგანჩნა

და ნახსენარზე მკითხვებს ქარი

და ქრილობები მკერდზე გვანჩნა.

მაყურებელი. განა ეს მსახიობი ციხეში არ
იჯდა?

მეორე მაყურებელი. გაზეთები იტყობინე-
ბოლნენ, რომ დაჭრილიაო.

მესამე მაყურებელი. ეტყობა, გაუშვეს.

მეოთხე მაყურებელი. ლიბერალიზმი, ნამ-
დლობა.

ალექსანდრა (ხელს ჩამოართმევს ომასს და
მოუქერს). ომასიკო!

ომას (კმაყოფილებით). ცეცხლი ხარ, ცეცხლი!

ალექსანდრა. ჩუმად, შე ბოროტო!
ტავდაროვი (მიმართავს ალექსანდრას). ისე,
რომ ყველამ გაიგონოს). მე დავხურე მაგ ბიჭის საქ-
მე. იქ დანაშაულს მე ვერ ვხედავ. განა სიყვარული
დანაშაულია?

მაყურებელი. ეს, ჩემო ტატიშ, წავიდა შენი
დრო და ეტყობა, არც იმდენად ძლიერი ხარ, რამ-
დენსაც იბუქები.

ტატიშ. დამცინის ის სალახანა გენერალი, მაგ-
რამ, მოგვლაც არ შემოძლია, რადგან შეილს დამი-
ლუპავენ.

ომას. ეშმაკსაც წაუღიხარ შენი ცრუ რწმენით,
ბებერო სულელო. (ხმამალა ტატიშს) მე ახლავ
დავბრუნდები. (დგება და მიდის).

ასთან (აგრძელებს მონოლოგს).

ო, ასე მაყარად ჩვენ ვინ დავწყევლე
და ვინ პატრონობს ჩვენს სარჩო-საბადს,
როგორც უფსკრულთან აკვნის დარწვეა,
ხმა საოცარი სიზმარში ატანს.

ვინ მოიარა ჩვენი სოფლები,

ვინ იყო ციდან გამოგზავნილი,

ვერ მოვიპოვეთ ჩვენი სამყოფი

პური, პაერი, ცეცხლი, მარილი.

(ახალი თეატრის კოლისებში შედის ომასი)

მასწავლებელი. ახლა ჩვენ დამდვლი მსახი-
ობები გვყავს, რომლებიც ცხოვრობენ სცენაზე, არა-
მზადები კი არა, მსახიობები, რომელთაც ესმით და
უყვართ ხელოვნება და ძალა შესწევთ უჩვეურობა საღეს
თავითი ტალანტი. აი, ხელოვნება! (ხელს იწვიდს
ასთანსაკენ) ახლა, როცა ყველაფერი კარგად დამ-
თავრდა, უნდა გითხრაო, რომ ძალიან ვსიზმობდი,
ძალიან. ძნელია ხალხს დაუბრუნო ის, რაც მას ეკუ-
თვნის. დაახ, ჩვენ ეს დღეს შევძელით, ჩვენ გავიმარ-
ჯეთ!..

(ომასი იღებს ჩუმად თოფს და დებს შიგ ვანნას)

ომას. ახლა ის უკვე დატენილია და თავის სიტ-
ყვას იტყვის. დაახ, შენ მიიღებ შენი გამბედაობის
სამაგიეროდ, მსახიობო. ახლა უკვე ჩემი სინდისი
სუფთაა.

ასთან. უცხო ტერფებით მიწა ვადახნეს,

აქ უცხო ხალხთა არს ურიაშული,

უცხო უორანი ჯვერავს სანახებს,

ისარს მოწამლულს ტყორცნის აშური.

დავკიპურეს ნელა, დავკიპურეს მშვიდად,

გავხდით სტუმრები ჩვენივ მამულის

და უამი ასე გვცდიდა და გვცდიდა,

სად სიძულვილი, იქ სიყვარული.

სად სიყვარული, იქვე ღალატი,

ასე ჩაქოლეს ჩვენი წყარონი

და მომყარეს მკერდზე საფანტი

და სისხლად ასე ამოვწყაროვდი.

სად ეხეტები, წინაპრის სულო,

ვის ჩაუხერგავს კუბოს ფიცრები?

მცე გაფლეთილი შემომრჩა გული

და სისხლისაგან ნელა ვიცლები...

(აპლოდისმენტი)

კულისების მიღმა

აღიას (ქალის ტანსაცმელში) მასწავლებელო, იქ-
ნებ არ გამოვიდე, იქნებ სიცილი გამოვიწვიო მაყუ-
რებელში?!

მასწავლებელი. კარგი, მეც ვიფიქრე მაგზე.
არ გამოხვიდე.

ბასიათ. მეც არ ვისვრი.

მასწავლებელი. არა, ბასიათ, შენ რომ არ ის-
როლო, არ შეიძლება.

ბასიათ. არა, არ გამოვლ მე.

მასწავლებელი. კარგი, ბასიათ, შემდეგ მე
შეგიცვლი ამ როლს, რახან ასე არ გინდა. ოღონდ
ახლა არ მივალატო. უნდა გამოხვიდე და ისრო-
ლო. გმირი უნდა დაიღუპოს. ასეთია ცხოვრების კა-
ნონი.

ბასიათ. ცხოვრების კანონი ეშვასაც წაუღა!
სადაა თოფი? (აიღებს თოფს) ოხ, ეს თოფი, რაღაც
უფრო დამძიმებულა! (გამოდის სცენაზე).

შენც, აი, ასე, ჩემო ყაითმახ,

პირზე დაგადებ დუმილის ბოქლომს,

ველარ შევხვდებით აწი გაისალ,

რატომ დავყარო ამდენი ოქრო.

(იცხრის თოფს და ტოვებს სცენას)

მაცურებელი. ეს რა, ხახხლია?

— არა, ეს თამაშია!

— იგი მოკლეს.

— არა, ეს ყველაფერი თამაშია.

მასწავლებელი. (კარნახობს ასთანს). მე ვი-
ღუბები, ვიღუბები, ასთან, „მე ვიღუბები“.

ასთან. (ძლივდგომობთ).

მე ვხედავ, ვხედავ ჩემს ბედის ვარსკვლავს

როგორ ტრის და როგორ იცინის,

მე გამარჯვების მიყვებები ვზაკვლს

და თქვენთვის მომავლს კვეყნის შუის წილა.

უფრო თამამად, უფრო ამაყად,

ვაყვას დაცემულს დიმი უხედა,

შენსკენ ვისწრაფვი... ნეტავ სადა ხარ?..

მაგრამ მიბტყუნეს უკვე მუხლებმა. (ეცემა)

მასწავლებელი. ყოჩაღ, ასთან!..

ბასიათ. მოწვრის ბუშტი რატომაა აქ?

მასწავლებელი. წამოდექი, ასთან!

ბასიათ. მაშ, საიდან მოვიდა სისხლი?

გულისა. ჩუმად, ბასიათ, შენ ხელს გვიშლი!

მასწავლებელი. ადექი, ასთან, მაყურებელა
ჯელის, გესმის, რა ტაშია. ეს უკვე გამარჯვება!

ბასიათ. შენ დაიღუპე და შენთან ერთად მეც,
ასთან! ახლა გახვალ სცენაზე და ყველაფერს მოყვებ-
ბი. (მირბის, მაგრამ ეხვევა ფარდაში და ეცემა).
ფარდაში გავიხლართე, ფარდაში. (ასთან ერთხელ კი-
დეც წამოწეხს თავს, შემდეგ კი წეხს წყნარად, უძ-
რავად). დარბაზში სიწყნარა, არავინ ტაშს არ უკ-
რავს. მოულოდნელად წამოდეგება ჟანა. აცვია თეთ-
რი ჩოხა-ახალუხი. აღმართავს აფხიარცავს და გაის-
მის სევდის მუსიკა. — „ღაპრილის“ მოტივზე. თან
ნელა მიდის გასასვლელისკენ... შეეგახება გუფხანას.

გუფხანაშვი. (წყნარად). უბედურება, უბედუ-
რება, ამას რას ხედავს ჩემი თვალები!

ჟანა. ვინ არის ეს?

მახარობელი. გუფხანაშვი.

ჟანა. უხ, კუდიანი!.. კუდიანი!.. კუდიანი!..

(ეშვება ფარდა)

აფხაზურიდან ჭარბმნა ჯანო ჯანელიძე

მე-19 საუკუნის ბოლოს და მე-20 საუ-
კუნის დასაწყისში თბილისში მუშათა მოძ-
რობა იმდენად გააქტიურდა, რომ არა მარ-
ტო ეკონომიკური პირობების გაუმჯობესე-
ბისა და სამოქალაქო უფლებების მოპოვე-
ბისათვის იბრძოდა, არამედ კულტურული
თვითგაცნობიერებისთვისაც. ამას ადასტუ-
რებს მუშათა სახალხო თეატრის „აეჭალის
აუდიტორიის“ შექმნა.

„აეჭალის აუდიტორია“ იყო ყოფილი სა-
ჩაიე, რომელიც სცენისმოყვარე მუშებმა
თავიანთი შრომითა და გარკით გადააქეთეს
თეატრად. თეატრი გაიხსნა 1893 წლის 23
სექტემბერს ცაგარლის პეისით „რაც გინა-
ხავს, ველარ ნახავ“. მართალია, დარბაზი ძა-
ლიან პატარა იყო, სულ 200 მაყურებელს
იტევდა, პატარა და მოუწყობელი იყო სცე-
ნაც, მაგრამ თეატრი მაინც დიდ საქმეს აკე-
თებდა ქართველ მუშათა გათვითცნობიერე-
ბისათვის. მან დაარსების დღიდანვე მოი-
პოვა პოპულარობა და იქცა მუშათა მოძრა-
ობის ერთ-ერთ აქტიურ ორგანიზაციად,
რადგან მუშათა კლასის იდეური მისწრაფე-
ბების გამოხატველი იყო. რეპერტუარი ძი-
რითადად თანამედროვე სოციალური შინა-
არსის პიესებისა და კლასიკოსთა საუკეთე-
სო ნაწარმოებებისგან შედგებოდა... მაგრამ
შემდგომ თეატრი ველარ იტევდა მაყურებ-
ელს და დაიწყეს ახალი თეატრის შენობის
ასაგებად ფულის შეგროვება. „სახალხო გა-
ზეთის“ ცნობით 1901 წელს შეგროვდა
12000 მანეთი. ცხადია, ეს იყო ზღვაში წვე-
თი, მაგრამ აქ მათ მხსნელებად მოველინენ
მრევლები — ძმები ზუბალაშვილები. სწო-
რედ ამასთან დაკავშირებით 1901 წელს
„ივერიის“ ფურცლებიდან მისი მკითხველე-
ბი იგებენ, რომ გარდაცვლილი კონსტანტინე
ზუბალაშვილის შვილებმა დიდი შესაწირი
გაიღეს სახალხო სახლის მშენებლობისთვის.
იმ დღიდან დაიწყო ბჭობა, თუ სად აეგოთ
სახალხო სახლი. ამ საკითხს გაზეთი „კვა-
ლიც“ გამოეხმაურა. მაღე მის ფურცლებზე
შემდეგი წერილიც გამოჩნდა: „ერთი ხანია
რუსულ გაზეთებში კამათია თუ სად უნდა
აშენდეს სახალხო სახლი. იგი ხომ დიდალი
ფენებისთვისაა განკუთვნილი, ამისათვის ის-
ეთ ალაგს უნდა აშენდეს, სადაც მუშა კაცს
ადვილად შეეძლება მისვლა და დროს გატა-

ინტერნაციონალური მემორიების პერა— გუბალაშვილის სახლსო თეატრი

თამარ გომართელი

რება. ასეთი ადგილი კი კუთვია. ამ ნაწილს ახლავს ფაბრიკა-ქარხნების უმრავლესობა. სახალხო სახლის კომისიის კი გადაუწყვეტია, სახლი ვერაზე, მტკვრის პირას ააშენოს. ეს, სწორედ ვერავითარი ცენტრია ქალაქისათვის, ვინ საიდან უნდა მივიდეს იქ, გარდა ვერელებისა. რასაკვირველია ეს ადგილი შორს არია, ხოლო ფაბრიკა-ქარხნები სრულიად არ არის სიახლოვეს (ახლოს არის მხოლოდ სარაჯიშვილის ქარხანა). ამას კომისიაც კი გრძნობს და თავის გასამართლებელ საბუთად ის მოჰყავს, რომ სხვა ადგილი ვერ ვიშოვეთო. აქ ხომ მარტო ადგილის შოვნაზე არ არის საქმე. თუკი ხალხი ვერ მისწვდება, რანაირი სახალხო სახლი იქნება. უკეთესია ცოტა დავვიანებით აშენდეს და კარგ ალაგას, ვიდრე ჩქარა ააშენონ და ცუდ ალაგას“.¹

როგორც ჩანს, შენიშვნას გაუჭრია და სახალხო სახლი შესაბამის ადგილას ააშენეს (ამჟამად ამ სახლში მარჯანიშვილის თეატრია) და მას ზუბალაშვილების სახლი უწოდეს.

ზუბალაშვილის სახელს უკავშირებენ ასევე ბრწყინვალე ტაძრის — კათოლიკური ეკლესიის აგებას ბათუმში და სხვა კათოლიკურ ეკლესიასთან სკოლების დაარსებას, მათთვის დახმარების გაწევას.

სტეფანეს ძმებმა ლევანმა, პეტრემ და იაკობმა ქალაქის მმართველობას გადასცეს დიდი თანხა განუჩევილად ყველა ეროვნების ლარიბ-ლატაკთა მოწყალებისათვის, თავშესაფრებისა და ბავშვთა საავადმყოფოების

ასაგებად. ქალაქის მმართველობასაც სტეფანე ზუბალაშვილის სახელი მიუნიჭებია ამ საავადმყოფოსათვის.

სტეფანე ზუბალაშვილის დასაფლავებას ჩვენი დიდი მგოსანი აკაკი წერეთელიც დასწრებია, რომელსაც უთქვამს: „არასდროა არ მინახავს, მაგრამ თვალწინ მედგა, ვითარად დამოკიდებულება არ მქონია, მაგრამ გულით მიყვარდა, როგორც ღირსეული ქართველი, რაიცა დღეს ჩვენში სანთლით საძებარია... სწორედ ამან მომიყვანა შორეული იმერეთიდან, როგორც ჩემის, ისე თანამოაზრეთა მხრივაც, რომ გულდათუთქულმა მის ჭირისუფლებთან ერთად თაყვანი ვცე მის კუბო-სამარეს და ვუსურვო საუკეთესო ჰაუკუნო განსვენება. დაუვიწყარი იყოს შავის სახელი ერთად ჩვენ სამშობლოსთან უკუნისაღმდეგ...“

სახალხო სახლი გაიხსნა 1909 წელს. სცენა ფართო და ტექნიკის უმაღლეს დონეზე იყო მოწყობილი. დარბაზი 620 მაყურებელს იტევდა.

სახალხო სახლის გვერდით, სათეატრო შენობის გარდა, ადრინდელ მარჯვენა ფოიეში მოეწყო უფასო სახალხო ბიბლიოთეკა-სამკითხველო, სადაც ტექნიკური პერსონალი იმყოფებოდა, ამ შენობაშივე დაბინავდნენ როგორც ქართული, ისე რუსული და სომხური თეატრალური წრეები.

სახალხო სახლთან არსებულ ქართულ თეატრალურ დასს ოფიციალურად ეწოდებოდა „სახალხო სახლთან“ არსებული წარმოდგენების მმართველი წრე“. ეს წრე კვირაში ორ

¹ გაზ. „კვალის“, 1901, [11/11.

დღეს მუშაობდა. ამ წრის რეჟისორი იყო ქართული თეატრის მსახიობი კოტე შათირიშვილი.

დროთა განმავლობაში აქვე შეიქმნა სხვადასხვა ეროვნებათა 11 დრამატული და ერთი მუსიკალური სექცია, ქართულ, რუსულ და სომხურ სექციებს, სხვა სექციებთან შედარებით, მეტი უპირატესობა ჰქონდათ. დანარჩენ ეროვნებათა სექციები, როგორიც იყო უკრაინული, ლიტუვური, ბერძნული, გერმანული, ოსური, აზერბაიჯანული, ისორული, ებრაული და სხვა, ისე სისტემატურად ვერ მართავდნენ წარმოდგენებს, როგორც ზემოთ დასახელებული წრეები. ეს გასაგებია, რადგან ისინი თბილისის მოსახლეობის უმცირესობას შეადგენდნენ. თურქული (აზერბაიჯანული) სექციის წარმოდგენები სხვა სექციების წარმოდგენებისგან იმით განსხვავდებოდა, რომ პარტერში მაყურებელთა შორის ქალს ვერ ხანავდით. მათი ადგილი ქანდაზზე იყო. ისიც ჩადრიოა და პირბადით (სამაგიეროდ, მამაკაცები ქუდებითა და ფაფახებით ისხდნენ პარტერში). ქალები ანტრაქტების დროს პარტერში არ ჩამოდიოდნენ, რომ მამაკაცებს არ შეხვედროდნენ.

მიუხედავად სიმრავლისა, 11 დრამატული წრე და ერთი მუსიკალური სექცია, მეგობრულად თავსდებოდა ერთ სცენაზე. ყველა სექციას მხოლოდ წარმოდგენის წინა დღეს ჰქონდა დანიშნული გენერალური რეპეტიცია, ჩვეულებრივ რეპეტიციებს კი თავიანთ ბინებზე ატარებდნენ. მაგალითად, ქართულ სექციას სარეპეტიციო დარბაზი და კანტორა, პლენანოვის პროსპექტზე № 102-ში, ლოლაძის ბინაში ჰქონია.

პირველ ხანებში აქ მხოლოდ კვირა-უქმეობით იმართებოდა საუბრები, ლექციები, უფრო ხშირად კი კონცერტები, ისიც დილაობით. როგორც დამსწრეები, ისე მაყურებლები ჩაცმულ-დახურულები ისხდნენ დარბაზში და სიცივისგან კანკალებდნენ.

საკონცერტო განყოფილებას, ისე როგორც ლექციებს, სააგიტაციო მნიშვნელობა ჰქონდა და დარბაზი მუდამ ხალხით იყო სავსე. მასში მონაწილეობდნენ როგორც მომღერლები, ისე მუსიკოსები და პოეტები. საკუთარ ლექსებს კითხულობდნენ მუშა-პოეტები იროდიონ ევდოშვილი, გიორგი ქუჩიშვილი, დავით თურდოსპირელი, გიგო ხეჩუაშვილი, შაქრო ნავთელუდელი, ვასო როინიშვილი და სხვები. ასევე ხშირად გამოდიოდა

მუშა სცენისმოყვარე გიორგი ჯაბაურიც და კითხულობდა როგორც საკუთარს, ისე სხვა მუშა პოეტების რევოლუციურ ლექსებს. საკონცერტო განყოფილება ძირითადად ინტერნაციონალურ ხასიათს ატარებდა. ასრულებდნენ რუსულ, უკრაინულ და სხვა ეროვნებათა ხალხურ სიმღერებს. ერთ საკონცერტო განყოფილებაში აკაკი წერეთელიც მონაწილეობდა.

წრის წარმოდგენებში ხშირად მონაწილეობდნენ პროფესიონალი მსახიობები (მაგ. ვასო დაშაშვიძე და ნიკო გოცირიძე).

როგორც იქნა, მოგვარდა ზუბალაშვილების სახალხო სახლის განათებისა და გათბობის საქმეც და 1909 წლის 4 აპრილს ქართულმა სექციამ კოტე შათირიშვილის რეჟისორობით პირველ სპექტაკლად წარმოადგინა გოგოლის „რევიზორი“, რომელიც ავტორის დაბადების 100 წლისთავს მიეძღვნა ზღესტაკოვის როლი ბრწყინვალედ განასახიერა ქართული თეატრის მსახიობმა კოტე შათირიშვილმა. ასევე ბრწყინვალედ შეასრულეს თავიანთი როლები ილია ზურაბიშვილი (გოროდნიჩი), ნიკო გოცირიძე (ოსიპი).

სპექტაკლს მაღალი შეფასება მისცა პრესამ. „დროება“ წერდა: „ეს წარმოდგენა ნამდვილი სახალხო წარმოდგენა იყო. იაფფასიანმა ბილეთებმა მიიზიდა მაყურებელი. ბილეთები ყველა გაიყიდა, ბევრი ნაწყენიც კი დაბრუნდა უკან. საინტერესოა აღინიშნოს, რომ ურიგო არ იქნება, თუ ჩვენი ქართული თეატრის დიდი არტისტები აიღებენ მაგალითს ამ სცენისმოყვარეებისაგან, როლების კარგად შესწავლისა და შესრულების საქმეში.“

„რევიზორის“ დადგმას რეცენზენტები გამოეხმაურნენ. ალ. ბურთიკაშვილი წერდა: „1909 წლის 4 აპრილს, სახალხო სახლის საზეიმო გახსნისას, კოტე შათირიშვილის რეჟისორობით დადგმული გოგოლის „რევიზორი“ პირდაპირ გვაოცებდა თავისი მხატვრული განსახიერებით. უყურებდით სცენისმოყვარეებს ილია ზურაბიშვილს (გოროდნიჩი), ნიკო გოცირიძეს (ოსიპი), ს. რომანიშვილს (ბობჩანსკი), თითქმის ყველა მოქმედ პირს და გული სიამით ივსებოდა, რომ სცენისმო-

2 გ. ჯაბაური, მოგონებანი, „ხელოვნება“, თბ., 1956, გვ. 29.

ყვარებმა შესძლეს უკვდავი „რევინორის“ სცენაზე ისე ამეტყველება, რომ მოსკოვის მცირე თეატრიც არ დაიწუნებდა ასეთ დადგმას. კოტე შათირიშვილის ენერგიამ და მხატვრულმა გემოვნებამ გაიმარჯვა და ქართულ ენაზე რუსი კლასიკოსის უკვდავი ქმნილება აელვარდა“.

„რევინორს“ მალე მოჰყვა იმავე რეჟისორის მიერ დადგმული სპექტაკლი „ცხოვრების გარეშე“. პიესის შინაარსი ნაცნობი და ახლობელი იყო მაყურებლისათვის.

„ერთი სიტყვით პიესა საესეა დრამატული სცენებით, ცოცხალი მხატვრული მოქმედებით. იგი ნამდვილი სოციალური დრამაა და ქების ღირსია წრის გამგებმა, რომ სახალხო სცენისათვის ასეთი ნაწარმოები შეარჩია და თეატრს შესაფერი რეპერტუარი შეუქმნა. მონაწილეთაგან გამოირჩეოდა კ. ხანაშვილი, რომლის სერიოზული განცდა და წრფელი წუხილი ხიბლავდა ყველას“.

გამოცდილი მსახიობი ნიკო გოცირიძე, მასზე დაკისრებულ როლებს მუდამ ჩინებულად ასრულებდა, რისთვისაც მაყურებლის დიდ მოწონებას იმსახურებდა. სათეატრო არქივში ვერ ნახავთ ისეთ აფიშას, სადაც გოცირიძის მონაწილეობა ხაზგასმით არ იყო გამოცხადებული.

დრამატურგი ტრ. რამიშვილი წერს: „რადამავიწყებს სახალხო სახლის მშვენებას უნიჭიერეს ნიკო გოცირიძეს — ჩემი გრუშნევსკის საშაგალითო შემსრულებელს“.

გემოვნებით დაიდგა აგრეთვე ტრ. რამიშვილის „მეზობლები“. „მადლობის ღირსია წრის გამგებმა და დამდგმელი რეჟისორი კ. შათირიშვილი, რომ ასეთი პისებით გაუმასპინძლდა ხალხს. თუ ასე იმოქმედებენ მეტს მოიგებენ, როგორც მორალურად, ისე ეკონომიურადაც“ — წერდა ჟურნალი „თეატრი და ცხოვრება“.

„ჩვენმა სპექტაკლებმა, — გვიამბობს გ. ჯაბაური — მალე გაითქვა სახელი, იყო შემთხვევები, როცა ჩვენს პიესებს რეცენზენტები პროფესიული თეატრის სპექტაკლებს ადარებდნენ და ზოგჯერ ანსამბლურობის მხრივ უპირატესობასაც გვაძლევდნენ. ჩვენმა სპექტაკლებმა რეჟისორ კოტე შათირიშვილსაც გაუთქვა სახელი და მას პროფესიულ თეატრშიც იწვევდნენ რეჟისორად. ამიტომ ერთხანს ურეჟისოროდაც დაგრიით და სცენისმოყვარეებს ევალებოდათ რიგრიგობით რეჟისორობა. ნიკო გოცირიძემ დადუა

რამდენიმე პიესა, სხვათა შორის იოსებ გედევანიშვილის „მსხვერპლიც“.³

კოტე შათირიშვილი კარგა ხანს ხელმძღვანელობდა წრეს, ხოლო 1912 წელს გამგებამ რეჟისორად ალექსანდრე წუწუნავა მოიწვია. წუწუნავას დამთავრებული ჰქონდა მოსკოვის სამხატვრო თეატრის სარეჟისორო სკოლა. იგი ახალი ჩამოსული იყო თბილისში. სულ მალე დაეტყო თეატრს წუწუნავას ხელი. ნიჭიერმა ოსტატმა იმდენად აამაღლა თეატრის მხატვრული დონე, რომ თავისი დადგმებით ქართულ პროფესიულ თეატრსაც კი უწევდა მეტოქეობას. განსაკუთრებით აღსანიშნავია ა. წუწუნავას მიერ 1912 წლის 13 ოქტომბერს დადგმული გოგოლის „რევინორი“ და ი. გედევანიშვილის „მსხვერპლი“. მან ისე კარგად დადგა „მსხვერპლი“, რომ სახალხო თეატრის რეპერტუარში ამ პიესამ მუდმივი ადგილი დაიკავა. დარბაზი ყოველთვის გაჰყვებოდა იყო მაყურებლით და ოვაციებს დასასრული არ უჩანდა. განსაკუთრებით მოსწონდათ მასობრივი სცენები, რაც თითქმის უცხო იყო, არამც თუ სახალხო თეატრისათვის, არამედ დიდი თეატრისათვისაც. სცენისმოყვარე მუშებმა მასობრივი სცენებისთვის რეკინგის დეპოდან მოიყვანეს 15 მუშა. ისინი ყველა რეპერტიციაზე უკლებლად ცხადდებოდნენ და რეჟისორის დავალებას დიდი მონდომებით ასრულებდნენ.

ზაქარია გომელაური გვიამბობს: „ძველ ქართულ თეატრს დიდი ბუმბერაზი მსახიობები ჰყავდა, მაგრამ პროფესიონალი რეჟისორები კი — ნაკლებად და აი, ჩვენს თეატრს მოველინა სამხატვრო თეატრის მოწაფე ალიოშა წუწუნავა. პირველად მუშაობა მან სახალხო სახლში დაიწყო. რეჟისორის ხელი მაშინვე დაეტყო სახალხო სახლის სპექტაკლებს: თუ ძველად მასობრივ სცენებს ნაკლები ყურადღება ექცეოდა და თანამშრომლები ურეპერტიციოდ გამოჰყავდათ, — წუწუნავამ ეს მანვე ჩვევები უქუთავდა და თეატრში მასა აამოქმედა. მანეკუბების ნაცვლად სცენაზე ცოცხალი ადამიანები ვიხილეთ. როდესაც ენაზე სახალხო თეატრის სცენაზე იოსებ გედევანიშვილის „მსხვერპლი“ გლეხთა სცენები, მაშინ ვიგრძენი რეჟისორის მტკიცე ხელი და ფაქიზი გემოვნება. ჩვენმა პროფესიულმა თეატრმა შეიგნო, რომ ძვე-

³ გ. ჯაბაური, მოგონებანი, თბილისი, „ხელოვნება“, 1956, გვ. 30-40.

ლი გზით სარტული არ შეიძლება, — ან-სამბლის მხარი სახალხო თეატრისათვის უნ-და მიგვებაძა“.

ქართული წარმოდგენების მმართველ წრეს „მსხვერპლის“ ერთ-ერთ წარმოდგენა-ზე პატივისცემის ნიშნად მოუწვევია იმჟამად თბილისში საგასტროლოდ ჩამოსული ცნობ-ილი დიდი არტისტი სუმბათაშვილი-იუჟინი. მასზე სპექტაკლს დიდ შთაბეჭდილება მო-უხდენია. სუმბათაშვილი წარმოდგენის შემ-დეგ კულისებში შესულა და მონაწილეები-სათვის ზოტბა შეუსხამს. სუმბათაშვილს პრე-საშიც აღუნიშნავს სპექტაკლის ასეთი მაღა-ლი წარმატება.

წრის ქონებრივი შესაძლებლობანი შედგე-ბოდა წარმოდგენების შემოსავლის, შემოწი-რულებებისა და საწევრო გადასახადებისგან. სცენისმოყვარენი უსასყიდლოდ მუშაობდ-ნენ, ხელფასი ეძლეოდა მხოლოდ რეჟისორ-სა და ცალკე წარმოდგენებზე მოწვეულ მსა-ხიობებს.

ამრიგად, სახალხო სახლთან არსებული ქა-რთული სახალხო წარმოდგენების მმართვე-ლი წრე თავისი იდეურ-მხატვრული დონით, ქართული თეატრალური კულტურით ერთ-ერთ მნიშვნელოვან წამოწყებად იქცა. უფ-რო მეტიც, 1914 წელს თბილისის ქართული თეატრის შენობა ხანძარმა რომ შთანთქა და დრამატული დასი ღია ცის ქვეშ დარჩა, ის სახალხო წარმოდგენების მმართველმა წრემ შეიზიზნა და საკუთარი წარმოდგენებისთვის განკუთვნილი დღეების ნაწილი დაუთმო.

1916 წლის ჟურნალი „თეატრი და ცხოვ-რება“ ასე ახასიათებდა სახალხო თეატრის მოღვაწეობას: „დიდი ხანი არ არის, რაც სა-ხალხო თეატრი აღორძინდა საქართველოში. მისი ისტორია სულ ათი-თხუთმეტი წლით განიზომება. სასწაული იყო თუ არაჩვეულებ-რივი ამბავი ჩვენს მდორე ცხოვრებაში, მი-სი დაარსება სულ მეოთხმოცდაათიანელების ბრალი. მათმა ჟინიანობამ შეჰქმნა სახალხო თეატრი და ხალხიც უკვე შეეთვისა მას... და ასეც უნდა მომხდარიყო სარწმუნოებაზე გულ-აყრლი მდამიო ხალხი თეატრმა გა-დაგვარებას გადაარჩინა. დღეს სახალხო თე-ატრის საქმე თანდათანობით ბრწყინვალე ელფერს იღებს. მათი მესვეურნი, ხალხის შვილები არა ჰგევანან დრამატული დასის მოსაქმიანეთ, რომელთა დაუდევრობამ ქარ-თველი საზოგადოება წლიელს უთეატროდ

დაარჩინა და თვით თეატრიც სამუდამო გან-საცდელში ჩააგდო“.

1914 წლის 16 ნოემბერს ქართულ მოღ-მოდგენების მმართველმა წრემ წარმოადგინა ი. გედევანიშვილის მეორე პიესა „გამცემი“. ამ დადგმის მიზანი იყო ხალხს თავის ცხოვ-რების სარკეში ჩაეხედა და დაენახა საკუ-თარი თავი მთელი თავისი ავ-კარგით.

საერთოდ, ალ. წუწუნავას უყვარდა ისე-თი პიესები, სადაც ბევრი მასობრივი სცენა იყო. ეს პიესა სწორედ მუშათა კლასის ბრძოლის ფონზეა გაშლილი და მოითხოვდა დიდძალ ხალხს მასობრივი სცენებისთვის. ალ. წუწუნავამ ამ სცენისთვის თბილისის რკინიგზის სახელოსნოსა და დეპოად მოი-ყვანა სამოცამდე მუშა. პიესის შინაარსის მიხედვით, მუშები მოითხოვდნენ ხელფასის მომატებას, 8 საათიან სამუშაო დღეს, დუ-ხჭირი ცხოვრების გაუმჯობესებას.

სცენისმოყვარეთა დასმა წარმოადგინა ავ-რეთვე პ. ირეთელის მიერ ეგ. ნინოშვილის მოთხრობიდან გადმოკეთებული „ქრისტინე“. სპექტაკლს ზღვა ხალხი მიაწვდა (განსაკუთ-რებით გლეხობა). მას დიდი წარმატება ხვდა.

ალ. წუწუნავას რეჟისორობით თეატრი ერთ მთლიან შეკრულ ოჯახს წარმოადგენდა. აი, რას წერდა 1915 წელს ჟურნალი „თეატ-რი და ცხოვრება“: „საერთოდ სახალხო თე-ატრების ასპარეზი გაფართოვდა, გაიზარდა, გაჩნდა მუდმივი მრევლი. დარბაზი თითქმის მუდამ ხალხით იყო სავსე. სახალხო თეატ-რის დადგმებს ესწრებოდნენ როგორც სა-შუალო ინტელიგენცია, ისე წვრილი ბურ-ჟუაზია. მაშინაც კი, როცა „არტისტული საზოგადოების თეატრში“ თითქმის ყველა ადგილი ცარიელი იყო. ეს გარემოება ერ-თხელ კიდევ ნათელჰყოფს, რომ ჩვენში კარ-გად იყო დაყენებული სახალხო თეატრის საქმე“.

დასის გაძლიერებამ შემოსავალიც გაზარ-და. თეატრს უკვე შეეძლო ზოგიერთი მსახიო-ბის მოწვევაც. სცენისმოყვარენი კი კვლავ უსასყიდლოდ მუშაობდნენ. მათ გადა-წყვიტეს დამსახურებულ მსახიობთა პატივ-საცემად ბენეფისები გაემართათ. და მართ-ლაც, ბენეფისი გადაუხადეს ნ. გოცირაძეს, კ. ხახანაშვილს, მ. თუმშალიშვილსა და გ. ანაშვილს.

ბენეფისი გადაუხადეს ასევე მუშა-მსახი-ობს გ. ჯაბაურს; 1913 წელს დადგეს ვალ. გუ-ნიას „დაძმა“, სადაც ჯაბაური თავის საყვა-

რელ როლს გაიღო ფაღავას ასრულებდა. სპექტაკლი დადგა ალ. წუწუნავამ. იუბილარმა ბევრი მისასალმებელი დეპეშა და საჩუქარი მიიღო. სიტყვით გამოვიდა ნაძალადევის მუშათა სახელით ქართული წიგნის მალაზიისა და ნაძალადევის სახალხო თეატრის დამაარსებელი გრიგოლ ჩარკვიანი, რომელმაც ასე მიმართა იუბილარს: „შამო და მეგობარო გიორგი. ნაძალადევეში, როცა პატარა სცენა მოვაწყვეთ, თქვენ უანგაროდ ამხმარებდნენ და თანაგრძნობას გვიწვევდით. დარწმუნებული ვარ, რომ თუ ავდარში, როგორც წარმოდგენის დროს, ისე რეპერტიციებზე, თქვენი ამხანაგებით, დაუშვრალად დაიარებოდით, რომ ახლად დაარსებული პატარა უბნის მცხოვრებთათვის სარგებლობა მოგეტანათ და დღეს აი, თქვენმა შრომამ თქვენი ამხანაგებით ის სარგებლობა მოიტანეთ, რომ მშრომელებს შეაყვარეთ სცენა და დღეს ნაძალადევეში მუდმივი სცენა მოწყობილი. ამის გამო ჩემის მხრივ და ჩემი თანამგრძნობი მეზობლებით გისურვებთ დიდხანს სიცოცხლეს, სიმხნევებს და ხერგვას“.

სახალხო სახლის სცენისმოყვარეთა წრემ 1913-1914 წლების სეზონში საიუბილეო საღამო მოუწყო ჩვენს დიდ მსახიობს კოტე ყიფიანს. დადგეს გ. აუნდუიანის პიესა „ხათაბალა“. რადგან წრეში ამ დროს ნატალიას როლის შემსრულებელი მსახიობი არ ჰყავდათ, გადაწყვიტეს მოეწვიათ ქართული თეატრის გამოჩენილი მსახიობი მაკო საფაროვა-აბაშიძისა.

„იმის მიუხედავად, რომ მას შემდეგ ნახევარ საუკუნეზე მეტმა დრომ განვლო, — გვიამბობს დ. თვალჭრელიძე, ის საღამო მუდამ დაუღწიყარი იქნება ჩემთვის, ის არასოდეს არ ამოვა ჩემი მეხსიერებიდან. მაკო თეატრში საკუთარი გარდერობით მოვიდა. ზედმეტი არ იქნება თუ აღვწერთ: საშუალო ტანის, ჩაფსკენილი, ეცვა შავი ხავერდის კაბა, ბოლო ფერადი ყვავილებით მოქარგული. ღია ფერის აბრეშუმის სარტყელ-გულისპირითა და ყურთმაჯებით. კრემის ფერი ბაღდადი, ისეთივე ფერის ქოლგა, ხელზე თეთრი ლაიკის ხელთათმანები. სახე პირბადრი, მსხვილი მეტყველი თვალები. როგორც მსახიობი ბრწყინვალე, რომლის ყოველი სიტყვა, მოქმედება-მოქრაობა მაყურებლის ალტაცებას იწვევდა. მე მის მოჯამაგირე ბჭს

ვთამაშობდი და გაოგნებული დავსდევდი მთელი სპექტაკლის მანძილზე უანგაროდ შემოქმედების ტყვე ვიყავი. მიუხედავად იმისა, რომ მაკომ ადრე დაკარგა სმენა და ქართველ საზოგადოებას დიდი ხანია სცენაზე აღარ ენახა მისი თამაში, ალტაცებას იწვევდა მაყურებელში და საბოლოო ჯამში კოტე ყიფიანის იუბილე ამ ჯადოქარი მსახიობის, მაკო საფაროვას იუბილედაც გადაიქცა“.

სახალხო წარმოდგენების მმართველმა წრემ კ. შათირიშვილის რეჟისორობით დიდი წარმატებით წარმოადგინა ჰაუტბანის „მეეტლე პენშელი“, პენშელის როლი საუკეთესოდ განასახიერა ალ. იმედაშვილმა.

ასევე საინტერესოდ დადგა კ. შათირიშვილმა ტრ. რამიშვილის პიესა „სალომეს ოჯახი“, ალ. იმედაშვილის გიორგი აქაც გამოირჩეოდა.

ამის შემდეგ წრემ წარმოადგინა ი. ჭავჭავაძის „ბატონი და ყმა“.

საქართველოში საბჭოთა ხელისუფლების დამყარების შემდეგ მშრომელებისათვის ფართოდ გაიღო ყველა თეატრი. ადრე რომელი მუშა შესძლებდა ორი-სამი მანეთის გადახდას ბილეთში, თეატრისადმი სიყვარული კი დიდი ჰქონდათ. ამ მხრივ ავჭალის აუდიტორიამ და შემდეგ სახალხო სახლმა მუშათა კულტურული აღზრდის საქმეში მნიშვნელოვანი როლი შეასრულა. შაუროიანი ბილეთით მუშა თავის თეატრში კარგად შესრულებულ წარმოდგენებს ესწრებოდა. თანაც ამ თეატრში იღვმებოდა ისეთი პიესები, რომლებიც სიამოვნებასთან ერთად სულიერ საზრდოსაც აწვდიდა მას.

1923 წლის 9 დეკემბერს დიდი ზემოთ ილდესასწაულეს სახალხო თეატრის არსებობის 30 წლისთავი. ამ იუბილეში საქართველოს ყველა რაიონის კულტურული დაწესებულება მონაწილეობდა. იუბილეს აღსანიშნავად გამოვიდა წიგნი: „საიუბილეო კრებული. სახალხო თეატრი, 1893-1923 წელი“ და აგრეთვე ერთდროული დიდი ფორმატის გაზეთი „სახალხო თეატრი“. ამ გაზეთში სხვა წერილებს შორის დაიბეჭდა ალექსანდრე სუმბათაშვილ-იუჟინის შეხედულება ქართულ თეატრსა და სახალხო თეატრზე.

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԿՐԹՈՒԹՅԱՆ ԵՎ ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ՄԻՆԻՍՏԵՐԱՆ

«САБЧОТА ХЕЛОВНЕБА»
(«СОВЕТСКОЕ ИСКУССТВО»)

№ 11, 1987

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ
ГРУЗИНСКОЙ ССР



ПОСВЯЩЕНА ЗНАМЕНАТЕЛЬНОМУ
ЮБИЛЕЮ

В «Доме художника» была экспонирована большая республиканская выставка, посвященная знаменательному юбилею — 70-летию Великой Октябрьской революции. В свете этой выставки на страницах журнала о творческих проблемах ведут разговор художники и искусствоведы разных поколений — Э. Амашукели, Р. Тордия, Г. Тотибадзе, С. Лежава, Д. Андриадзе, Л. Табукашвили (стр. 3).

Гулбат Торадзе

ПРОИДЕННЫЙ ПУТЬ

Статья посвящена 70-летию Великого Октября. Автор прослеживает исторический путь развития грузинской советской музыки, говорит о достижениях в разных жанрах национального музыкального искусства (стр. 27).

Александр Дигмелов

ВОСПОМИНАНИЯ

Воспоминания известного грузинского киореоператора Александра Давидовича Дигмелова, написаны в 40-ые годы по просьбе известного историка советского кино В. Вишневского для предполагаемого издания, посвященного юбилею русского кино. Рукопись хранится в ЦГАЛИ. Публикацию подготовил киновед Ю. Цизнан и журналист Г. Тушмашвили (стр. 39).

«СВОБОДНАЯ ТРИБУНА» XX
ВСЕСОЮЗНОГО КИНОФЕСТИВАЛЯ

В мае с. г. в Тбилиси прошел XX Всесоюзный кинофестиваль, новшеством которого явилась «Свободная трибуна» на тему «Будущее советского кино. Каким ему быть?». Вниманию читателей предлагается краткий стенографический отчет этой дискуссии (стр. 47).

Васил Кикнадзе

ПОРА БИТЬ В КОЛОКОЛА!

Журнал продолжает дискуссию о злободневных проблемах грузинского театра (стр. 60).

Вахтанг Давитая

АРХИТЕКТУРНАЯ ПРЕМЬЕРА

Недавно вошло в строй новое здание Института физиологии АН ГССР им. академика И. Бериташвили. В статье анализируются архитектурно-инженерные достоинства этого здания (стр. 69).

Манана Ахметели

ЗАДАЧИ МУЗЫКАЛЬНОГО
ПРОСВЕТИТЕЛЬСТВА

Рассматривая столь серьезную проблему, автор приходит к заключению, что на данном этапе эта область грузинской музыкальной культуры значительно отстала и пытается вскрыть причины созданного положения (стр. 72).

Рамаз Карухнишвили

ПОЧЕМУ НЕ ПОЛЬЗУЕМСЯ
БЛАГАМИ ШКОЛЬНОЙ
РЕФОРМЫ?

Композитор Р. Карухнишвили подводит итоги олимпиады, в которой участвовали хоровые коллективы общеобразовательных школ г. Тбилиси. Серьезные недостатки, выявленные этим смотрам побудили автора поставить ряд актуальных проблем, решение которых пойдет на пользу эстетического воспитания подрастающего поколения (стр. 85).

Леван Прундзе

ВСКАРМЛИВАЮЩИЕ КОРНИ

В статье освещаются проблемы сохранения памятников народного творчества, говорится о мероприятиях, способствующих дальнейшему развитию искусства современных народных умельцев, работающих в разных отраслях творчества (стр. 87).

Арфения Тараканова

ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА В
СОВРЕМЕННОМ ОПЕРНОМ
СИНТЕЗЕ

С момента возникновения оперы хор вошел в неё как важный компонент, опреде-



ляющий природу оперной драматургии. Сложилась разнообразная функция хора, по-лучившие дальнейшее развитие в советской опере, что отражало давние традиции отече-ственной хоровой культуры, равно как и опыт русской музыкальной классики. Однако в советской опере послевоенных лет получи-ли развитие также новые функции хора, воз-никли особые формы его сочетания с други-ми компонентами оперного синтеза. О новой трактовке хора в современной советской опе-ре свидетельствуют рассмотренные в статье оперы С. Слонимского («Виринея»), А. Пет-рова («Петр I»), Р. Щедрина («Мертвые ду-ши»), которые были созданы в 60—80-ых годах (стр. 97).

Ираклий Каландия

КУЛЬТУРА И СВОБОДА ЛИЧНОСТИ

Культура отражает уровень господства людей над природой, степень свободы лич-ности и вместе с тем характеризует уровень гуманизации человеческих отношений в обще-стве. Преобразуя природу, человек руководи-вается не только практическими потребно-стями и целями, но и ценностями. В этом смысле культура является процессом реали-зации духовных ценностей, вследствие чего происходит становление самого создателя и субъекта культуры — человека, личности. (стр. 102).

Нодар Гурабанидзе

**«В ЛЮБВИ И В СМЕРТИ
НЕСУЩЕСТВУЮЩАЯ»**

В статье рецензируется последний спек-такль безвременно ушедшего из жизни глав-ного режиссера Кутаисского драматического театра Эдгара Эгадзе «В любви и в смерти несуществующая», по пьесе Э. Радзинского (стр. 112).

Диалог

**ГЛАВНОЕ — ПОНИМАТЬ
ДРУГ ДРУГА**

Беседа искусствоведа Кетеван Джапа-ридзе с народным художником Грузии, руко-водителем кино-теле отделения Академии ху-дожеств СССР Дмитрием Такашвили о не-которых проблемах творчества художника ки-но (стр. 119).

Нино Гамбашидзе

**ЗАХАРИЙ ЧХИКВАДЗЕ И
ГРУЗИНСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ФОЛЬКЛОР**

З. И. Чхиквадзе один из видных обществен-ных деятелей XIX-XX в.в. всю свою жизнь посвятил собиранию и распространению гру-зинских народных песен, основанию музы-кальных школ, выявлению и описанию древ-них памятников (стр. 129).

ПИСЬМО ВАНИОНА ДАРАСЕЛИ

Драматург, автор пьесы «Кикендзе» В. Да-расели в своих письмах к деятелям грузин-ского театра делится взглядами о творчес-ком процессе работы над пьесой (стр. 134).

Даур Зантария

БЕГУЩИЙ ОЛЕНЬ

Печатается пьеса абхазского драматурга Даура Зантария «Бегущий олень», в переводе на грузинский Джако Джанелидзе (стр. 137).

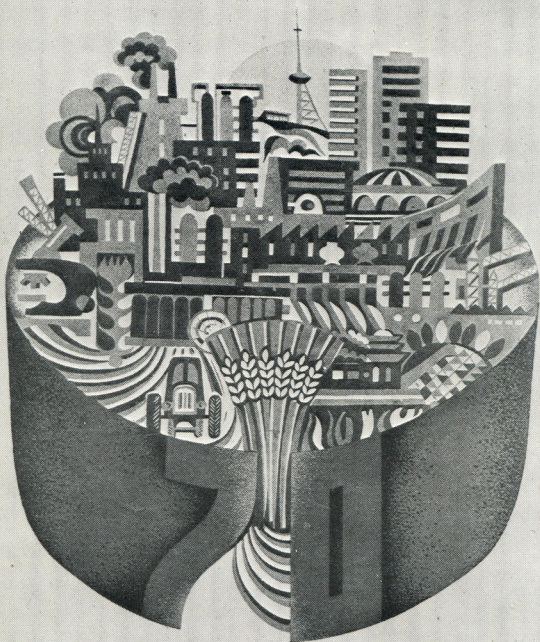
Тамара Гомартели

**ОЧАГ ИНТЕРНАЦИОНАЛЬНОЙ
ДРУЖБЫ — НАРОДНЫЙ ТЕАТР
ЗУБАЛАШВИЛИ**

Статья о создании и деятельности «Ав-чальской аудитории» — народного театра ра-бочих в Тбилиси (стр. 152).

გადაეცა წარმოებას 22. 09. 87 წ.
ხელმოწერილია დასაბეჭდად 17. 11. 87 წ.
საბეჭდო ქაღალდი 5,25
ქაღალდის ფორმატი 70×108¹/₁₆
ფიზიკური ნაბეჭდი თაბაზი 10,5
საარტიკულო-საგამომცემლო თაბაზი 19,65
შეკვეთა № 2268. უფ 08786. ტირაჟი 6000.

ქურნალში დაბეჭდილია მ. ბაბოვის და
ი. კვაკვატირაძის ფოტოები.



საქართველოს
საგარეო ურთიერთობების
მინისტროს
საგარეო ურთიერთობების
სამსახური

1/20/19



გერმანული
გრაფიკული

42192 ტფილისი

100-13